

東京藝術大学大学院
音楽研究科 音楽専攻（音楽文化学 芸術環境創造分野）
博士論文

近世邦楽言語の行方

—— 西洋音楽との「萃点」における一考察

佐藤岳晶

凡例

1. 本文においては、主要な音楽家名のみ、その初出の際に、生没年(並びに原綴)を記した。音楽を論じる本論文において、その歴史的な位置関係を示すための便宜である。
2. 本文においては、学術論文の慣例に従い、敬称、敬語表現は省略した。しかし、著者が直接師事した音楽家ならびに、その音楽家の師匠については、歴史的記述を除いて、敬称(「師」)並びに若干の敬語表現を用いた。学術論文としては異例ではあるが、本文でもふれるように、本論文の多くの部分は、近世邦楽の音楽家に著者が実際に師事する中で、教授されたものを基に書かれている。その、弟子としての立ち位置からの記述であるという点において、このような特例を用いることとした。
3. 本論文第3章に掲載された長唄、地歌箏曲の刊行譜の譜例は、各著作権継承者並びに株式会社邦楽社の承諾・許可を得て引用転載した。

目次

前書き	1
序章 近世邦楽と西洋音楽の「萃点」から	4
—— 音楽言語の翻訳と創造 ——	
1. 言語としての音楽 4	
2. 近世邦楽と西洋音楽 6	
2.1 術語の定義 6	
2.2 二者の対照をめぐって 8	
2.3 二つの音楽言語と共に：筆者の音楽履歴 9	
3. 本論文の構成 10	
4. 近世邦楽のフィールドワーク 11	
4.1 二つのフィールド：地歌箏曲「双調会」と長唄<今藤流> 12	
4.2 二つのアプローチ：「テキスト」と「コンテキスト」 14	
4.3 音楽言語の学習を基礎として 16	
5. 二言語の布置から —— 「差異」の分断を越えて 17	
6. 「萃点」の思想 —— 鶴見和子の「内発的發展論」と創造のダイナミズム 20	
7. 音楽言語の創造と「共進化」を目指して 22	
第1章 グローバル化世界を生きる近世邦楽	26
—— 普遍／差異、音楽・言語の「 ^{ディフェラン} 抗争」の狭間で ——	
1. グローバル化と音楽文化の多様性 26	
2. 「普遍」への再考 28	
2.1 「普遍性」の視座 29	
2.2 「ハイパー中心言語」としての西洋音楽言語 32	
2.3 「異種混淆」を再考する 33	
2.4 「多様性」のアポリア 37	

- 3. 「差異」への再考 39
 - 3.1 言語の多様性 39
 - 3.2 「ヨーロッパと非-ヨーロッパの思考の間に葛藤は存在するのか？」 41
 - ピエール・ブーレーズの問題提起
 - 3.3 音楽言語における「差異としての非共約性」 42
 - 西洋音楽と地歌箏曲の対照から
 - 3.4 「差異」の地平から 49
- 4. 言語の抗争と創造 —— ポストコロニアル文学のレッスン 50
- 5. 「文」の抗争／創造のために 53

第2章 松阪春栄の二面箏による音楽言語と創造56

—— ヘテロフォニーのリズミック「錯乱」——

- 1. 「普遍」としての創造性 56
- 2. 考察対象について 57
 - 2.1 現代から見た松阪春栄の遺業 57
 - 2.2 考察作品、参照資料、五線譜化における凡例 58
- 3. 旋律の構造とその変化 —— 拍節・楽式の分析から 59
 - 3.1 小泉文夫のリズム・楽式分析法：「前後対応」の原理 59
 - 3.2 本手事の旋律構造 —— 「前後対応」における拍節・楽式の均衡 61
 - 3.2.1 「2の冪」による楽式構造の広がり 62
 - 3.2.2 音楽の縮小にみられる「2の冪」の構造 64
 - 3.2.3 奇数小節のまとまりにおける前後対応とその均衡 65
 - 3.2.4 松阪検校の音楽言語の基幹となる「前後対応の原理」 66
 - 3.3 チラシの旋律構造 —— 不規則な拍節と不均衡な楽式 66
 - 3.4 本手事結尾における旋律構造の変化 69
 - チラシへの橋渡しとしての「破」
- 4. リズム・拍節構造の均衡／不均衡をめぐって 70
 - オリヴィエ・メシアンのリズム理論から
- 5. 多声性におけるリズムの様態 —— 「錯乱の組織法」を探る 75
 - 5.1 チラシにおけるポリリズム —— 「錯乱」の技法 その1 75

- 5.2 「段合せ」による偶発的齟齬 —— 「錯乱」の技法 その2 77
 - 5.2.1 楽式構造の齟齬 78
 - 5.2.2 拍節の齟齬 78
 - 5.2.3 異言語による摩擦 80
- 6. ヘテロフォニーの「再創造」を目指して 82

第3章 近世邦楽の^{オラリティー}口承性の行方84
 —— 長唄三味線 今藤長龍郎師の稽古の考察から ——

- 1. 現代に生きる「声の文化」 84
- 2. 記憶による「声」の伝承 —— 今藤綾子から今藤長龍郎へ 86
- 3. 参与観察のプロセス 88
- 4. 今藤長龍郎師の稽古の考察 89
 - 4.1 習得のプロセス 91
 - 4.2 稽古の具体例 92
 - 4.3 曲の仕上げ段階での稽古 95
- 5. 稽古法をめぐって 95
 - 5.1 身体から身体への直接的な教授 95
 - 5.2 ^{オラリティー}声の文化を支えた「記憶」 97
 - 5.3 口承性と現代のテクノロジーの接合 99
- 6. 記譜を通した検証 100
- 7. 口承性の継承 110
 - 7.1 「声の文化」と「文字の文化」の複合 111
 - 7.1.1 「声」を補完する「文字」 111
 - 長龍郎師が語る長唄の教授法の展望
 - 7.1.2 「文字」を補完する「声」 112
 - 二代米川文子師の稽古から
 - 7.2 テクノロジーと複合された口頭伝承 116
 - 録音メディアに生き続ける師の「声」
- 8. 口承性の変容と近世邦楽言語の行方 121

後書き	126
参考文献表	127
<付録資料>本研究の一環として開催された自主企画公演の概要	132

前書き

本論文は、東京藝術大学大学院音楽文化学芸術環境創造領域の博士課程における、著者の近世邦楽研究の報告として執筆された。

その研究は、理論編と実践編との総合において進められたが、本論文は主に前者の成果に位置付けられる。

後者においては、主に二つの実践がなされた。一つは、本研究の考察対象である近世邦楽の稽古を実際に受け、演奏実技を習得すること。そして、その世界の営みとしての演奏活動に参加することである。そしてもう一つは、習得した音楽の演奏、その音楽言語からの作品創作、さらには、他分野のパフォーマンスとのコラボレーションなどを通して、本論でもふれる「伝統の再創造」を模索する試みである。これらの成果は、自己省察を経て、理論へも還元されていった。それゆえ、本研究のためのフィールドワーク・参与観察とも位置付けられる。

また、この理論と実践の橋渡しを模索する試みとして、同課程中の 2015 年 10 月現在までに、巻末に参考資料として掲載したような自主企画公演が、2 回開催された。

こうした研究過程の中で、多くの先生方、皆様に、御指導、お力添えを賜りました。巻頭にあたり、その謝辞を述べさせていただきます。

本課程における日頃の研究や論文執筆に際しましては本学の先生方、主査の毛利嘉孝先生、副査の市村作知雄先生先生、熊倉純子先生、塚原康子先生、野川美穂子先生より、並ならぬ御指導を賜りました。ここに深く感謝・御礼を申し上げます。

本論文の近世邦楽研究の根幹となる地歌箏曲の研究ならびに実践は、二代米川文子先生の御指導の賜物と申せます。第 2 章の松阪検校の語法の考察に際しましても、先生より多くの貴重なご教示を賜りました。そして、文子先生の後継者、米川文清先生にも大変お世話になり、第 2 回の自主企画公演では、特別出演も賜りました。両先生へ、深謝申し上げます次第です。

本論文の近世邦楽研究のもう一つの基盤となりました長唄の研究は、今藤尚之先生、ならびに、今藤長龍郎先生の御指導の賜物と申せます。第 3 章の研究に際し、長龍郎先生には、格別の御理解を賜り、また、拙稿へもお目通し頂くなど、貴重なご教示を賜りました。

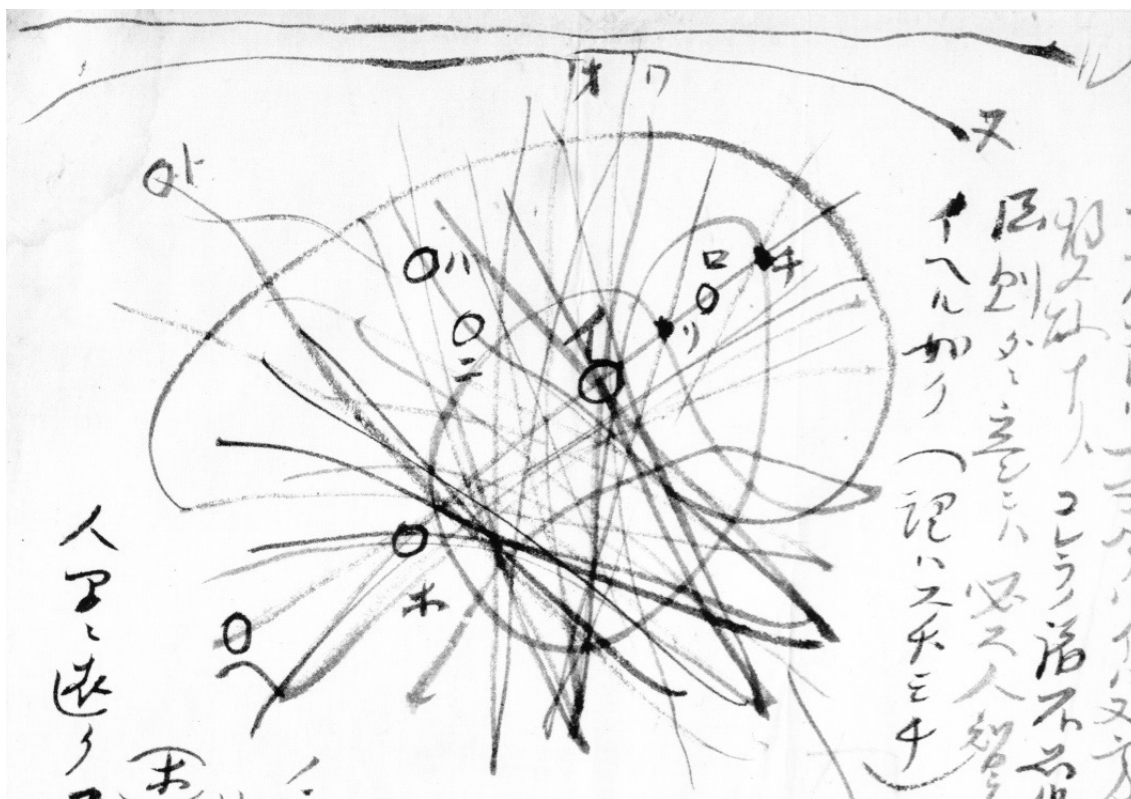
そして、尚之先生には、同じく拙稿へお目通し頂き御指導を賜りましたと共に、インタビューにも応じて頂き、貴重なご教示を賜りました。両先生へ深謝申し上げます次第です。

また、女流義太夫の竹本駒之助先生、ならびに、鶴澤津賀寿先生へ、併せて深謝申し上げます。本文でもふれますように、筆者の近世邦楽研究は、両先生との出会いに始まりました。そこで御指導を仰ぐ中で育まれていったものが、筆者の近世邦楽観の原点となっております。

そして、能楽師の野村四郎先生、ならびに、演出家・能楽プロデューサーの笠井賢一先生には、第2回の自主企画公演への特別出演・演出を賜りまして以来、重ねて御指導を頂いて参りました。学外にて、藤原書店主催の鶴見和子氏を偲ぶ会「山百合忌」における、両先生の舞台創作に参加させて頂くなどを通じ、鶴見氏の「伝統の再創造」への思索を深める上での、実践を通じた貴重なご教示を賜りました。両先生へ深謝申し上げます次第です。

同じく第2回の自主企画公演には、経済学者の西川潤先生に映像出演を賜り、その際には、長時間のインタビューを通じ、「内発的発展論」についての貴重なご教示を賜りました。また、第1回の公演では、前出の野川先生に御登壇頂いたほか、社会政治哲学者の中野佳裕先生にもご登壇頂き、貴重なご教示を賜りました。この2回に渡る自主企画公演では、本研究主査の毛利先生に御指導・御登壇を賜りましたほか、併せて、五月女文紀先生、矢野文志津圓様、中村華子様、安島瑤山様にも御指導・お力添えを賜り、また、山崎朋さん、横堀応彦さん、東彩織さん、ならびに、毛利先生の研究室の皆様にもご協力頂きました。ここに深謝申し上げます次第です。また、第2回の公演は、「武藤舞音楽環境創造教育研究助成金」の助成を賜りました。武藤舞様の御遺志をあらためてかみしめつつ、ここに深謝申し上げます。

2015年10月
佐藤岳晶



「南方曼荼羅」の図と「^{すいてん}萃点」(序章 第6節 参照)

前後左右上下、いずれの方よりも事理が透徹して、この宇宙を成す。
その数無尽なり。故にどこ一つとりても、それを敷衍追求するときは、
いかなることをも見出し、いかなることをもなしうるようになっておる。

南方熊楠¹

¹ 引用文、図とも次の文献より引用。松居竜五「南方マングラ」、中瀬喜陽監修『南方熊楠——森羅万象に挑んだ巨人』東京：平凡社<別冊 太陽 192>、2012年、99頁。

序章 近世邦楽と西洋音楽の「萃点」から

—— 音楽言語の翻訳と創造 ——

文学教育の役割は想像力——他者化すること／他者として接することのための偉大な本来的に備わった道具——を訓練することにある、とわたしたちは定義しなおそうとしている。それが果たされたあかつきには、他のなにものにも還元しがたい翻訳という仕事、それも言語から言語への翻訳ではなく、身体から倫理的記号作用への翻訳、「生」と呼ばれるあの絶え間ない往復運動としての翻訳という仕事に接近することになるのかもしれない。

G. C. スピヴァク²

1. 言語としての音楽

「音楽は言語である³」

本研究は、近世邦楽の特質をめぐり、西洋音楽との対照を交えた考察から、その一端を明らかとし、同時に、この二つの音楽を隔てる差異の類推から、音楽文化の多様性について再考することを目的とする。音楽という営みにおける「多様性」は、第1章でもふれるように、考察する視点により、さまざまな見方がありえよう。その中で、本研究においては特に、「音楽言語」の観点から、その多様なあり方を探っていききたい。

「音楽言語」とは何か？ 冒頭の一文は、フランスの作曲家で、パリ国立高等音楽院で長年、エクリチュール科の教授を務めたイヴォンヌ・デポルト (Yvonne Desportes, 1907-1993) によるものであるが、同氏はこれに続き、次のように述べる——「それ〔音楽〕はすべて

² G. C. スピヴァク『ある学問の死——惑星思考の比較文学へ』村上忠男、鈴木聡訳、東京：みすず書房、2004年、23頁（抜粋引用）。

³ イヴォンヌ・デポルト、アラン・ベルノー『和声法：基礎理論 大作曲家の和声様式』永富正之、永富和子訳、東京：日仏音楽出版株式会社、1990年、巻頭の「序言」（頁数、記載なし）。

の言語と同様に独自の文法を持っている」⁴。一般に音楽は、言葉としての言語とは異なり、自由な想像に委ねられた創造物のようにも受け止められていよう。しかしながら、いかなるジャンルの音楽であろうとも、表現者と聞き手との間で、あるジャンルとして了解され、文化的営みとして伝達されるためには、その音の現象の中に、一定の法則や規則・体系が見出され、共有される必要があるはずである。そのとき、目前の物理的音響体は、文化的創造物へと変換される。その法則なり体系が、「文法」である。「文法」は、専門家／愛好家、表現者／聴き手といった多様な立場から、どのようなレベルであれ、さまざまな手段により「学習」する／されることで身につけられる。演奏法の習得、専門的な研究、趣味としての愛聴、メディアや公共空間で発信される音声の日常的な聴取等々。そして、「文法」への習熟は、その音楽をより深く理解し、あるいは、より楽しむことを可能とする。こうして、音楽と言語のアナロジーは成立する。

「文法」によりジャンルが編み出されるということは、ジャンルの固有性は、その「文法」すなわち「音楽言語」に由来するということである。従って、この場合の「音楽言語」とは、第1章で引用するテオドール・アドルノが言ったような「一つの普遍的な言語」としての単数の概念ではない。ジャンルごとの複数性を基とし、それは、音楽文化の多様性の礎となる。

なお、「ジャンル」の複数性の観点からは、「文法」＝「音楽言語」が指し示すものについて、厳密には、様々なレベルでの定義が可能である。第一に、「近世邦楽」と「西洋音楽」のように言語構造の全く異なるもの同士の差別のレベルにおいて。第二に、同じ音楽言語（例えば西洋音楽言語）の構造を共有する中において、時代様式（古典派の音楽言語、ロマン派の音楽言語）や、作曲家個人（モーツァルトの音楽言語、シューマンの音楽言語）、あるいは文字通りジャンル（「クラシック音楽」「ジャズ」「ロック」）などの差別のレベルにおいて。従って、どのレベルでの「音楽言語」を問題としているのかについては、明確にされる必要がある。

ところで、この「文法」の差異の背後、「言語」の営みの奥深くには、より根源的な差異も存在する。第1章で詳述するように、言葉としての「言語」は、独自の文法を用いて何かを伝達するためのツールとして機能するばかりでなく、話者の外界への認識のあり方を根源的に決定づけるものとしても作用する。これと同じく、「音楽言語」も、「文法」によりジャンルを編み出すばかりではなく、外界の物理的な音を、どのように聴取し、音楽と

⁴ 同前。

しての意味を見出すのかという、音への認識のあり方を決定づける働きも有する。筆者にとり、音楽の多様性において最も重要だと思われる点は、この、人の音への認識の多様なあり方である。音楽の営みにおける、こうした深淵部の差異にまで及ぶ「音楽言語」の多様性こそが、本論文の考察を通して、最も喚起したい問題なのである。従って、先述のさまざまな「音楽言語」の定義の可能性のうち、本研究においては、そのような根源的差異を含む、前段落にて第一に挙げたレベルの差別が重要な問題となる。

2. 近世邦楽と西洋音楽

2.1 術語の定義

本論文では、そのような視座から、「近世邦楽」と「西洋音楽」とを対照する中で、考察が進められる。そのためにもここで、筆者が、この二つの音楽世界・音楽言語をどのようなものとして対象化しようとしているのか、術語の定義を明確化しておきたい。

近世邦楽

この術語は、一般に、「江戸時代に成立した箏曲・三味線音楽などの総称」として用いられ、そこには明治以降における、それらの展開の継起や、そこから派生したジャンルも含まれるとされる⁵。

しかしこの総称は、範疇があいまいであり、その上、後述のように、「箏曲・三味線音楽」に限った場合も、そこに含まれる音楽の実態は、極めて多様・多言語であるため、共通項は限定的である。音組織や拍節法、およそ共通する唱歌（口三味線）を通じた音の認識のあり方など、音楽言語の根幹において共通性が認められるものの、その「文法」や表現法には少なからず相違もみられる。従って例えば、義太夫の語りを習得したからといって、清元も語れるようになるわけではなく、そのためには、清元の師匠に入門し直し、基本的な音遣いや発声から学びなおさなくてはならない。この点は、後述の「西洋音楽」のあり方と異なる点である。

本論文では、このような点に留意しつつ、主に、音楽言語の根幹が共有されるという点

⁵ 平野健次「近世邦楽」、ならびに、同著者「日本音楽——〈分類〉」、『日本音楽大事典』東京：平凡社、1996年、86、16頁。

において、この総称を使用する。その際多くは、筆者が実技を習うなどして実態を経験した地歌箏曲、長唄、義太夫の三つのジャンルを第一に念頭に置いて用いられる。

西洋音楽

本論文において、この術語は、今日の音楽大学での教授に代表される「クラシック音楽」（その流れを汲む「現代音楽」も含む）でのあり方に基づいて用いられる。それは、音楽大学に限らずとも、公教育や地域の音楽教室をはじめ、同音楽の習得と実践において、広く共有されている。そこでは、この一つの言語体系と読譜法を習得すれば、様式による相違はあっても、「西洋音楽史」に登場する中世から現代に至るあらゆるジャンル、レパートリーの実践がおよそ可能となる。この点において、「近世邦楽」を含めた、日本列島の「伝統芸能」における音楽言語とジャンルの関係性との間に、大きな相違がある。

なお本論文では、文脈により、同じ音楽言語を共有するという点において、ポピュラー音楽を、この「西洋音楽」の術語に含めた。しかし、ポピュラー音楽においては、例えば、本論文第3章において西洋音楽言語の基幹と論じられる「楽譜」の存在についても、むしろ口承性がそれにとって代わられる面もみられたりと⁶、その実践においては「クラシック音楽」と異なる点も存在する。また、「クラシック音楽」においても、過去においては、楽譜の使用とともに、記譜されない側面が実践において一定の役割を果たしていたことも事実である⁷。こうした点については、慎重な検討が必要であるが、拙稿においては捨象し、上記のような定義をもってこの総称を使用する。

この二つのカテゴリーとその音楽言語の対照において、それぞれの音楽言語が共有される歴史的時間や地理的範囲、包含されるジャンルの広がりなどの幅において、非対称が認められる点を確認されたい。それは、音楽言語の、音楽文化におけるあり方、位置付け、具体的なジャンルとの関係の持たれ方の相違などに起因する。この点から、すでに両者の「差異」は生じているのである。

⁶ 徳丸吉彦『民族音楽学』東京：放送大学教育振興会、1993年、75頁。

⁷ 記譜のあり方而言えば、タブラチュアの使用やムジカ・フィクタの事例など。演奏においては、前世紀前半の演奏録音にも多く確認される、「ルバート」などによるテンポの揺れ動きの事例など。その後現在まで、「クラシック音楽」は、記譜と演奏の関係性を強化・厳格化する傾向へと向かうが、その流れと不可分にあるのが、「ソルフェージュ」教育であると筆者は考える。筆者は、音楽大学でのその現場に携わっており、そこでの経験も、本書における「西洋音楽言語」の原理への理解の基になっている。

2.2 二者の対照をめぐって

次に、「近世邦楽」の特質を探る上で、なぜ「西洋音楽」が対照されるのか、そこにこめられた意図を明らかにしたい。

第一に、第1章で詳しく検討するように、今日、グローバルな地平において音楽文化の多様性を考えるにおいて、世界的に広まる西洋音楽の圧倒的な影響力、その覇権的とも言えるヘゲモニーは、最も大きな課題であると筆者は考える。その影響を受け入れるにおいては、西洋音楽への同一化への傾斜が、反発においても、その後の発展における反転的な影響として影を及ぼす⁸。このような状況下、多様な音楽文化の布置はどのように再び思い描かれるのであろうか？ 文化人類学者のジェイムズ・クリフォードは次のように述べる。

「20世紀後半においては、西洋のヘゲモニーによって生じることもなく、そして／あるいは、ヘゲモニーに抵抗することのない地域横断的ネットワークの具体的イメージを描くことは困難である⁹」。今や、非西洋音楽文化の喫緊の課題とは、このヘゲモニーの超克であり、そのためには、あらためて／戦略的に、西洋音楽という「他者」と対峙（＝「格闘」¹⁰）することも一つの方策であると考え。本論文においては、近世邦楽を西洋音楽と対峙させることで、両者の「差異」を洗い出し、音楽言語の複数性を再確認することで、西洋音楽の相対化を試みる。そしてそこから、同音楽にまつわる「普遍性」を批判する中で、そのヘゲモニーの解体が目指されるのである。

第二に、第一において指摘したヘゲモニーを逆手にとり、西洋音楽を、地域を越えて共有される^{レフェランス・ポイント}参照点とするなら、その地点から見える／語られる近世邦楽の特殊性は、近世邦楽が身近でない読者にとっても、ある程度共有可能な問題として映るのではないかと考えた。「媒介言語」としての西洋音楽の可能性を戦略的に利用し、またその参照点を強調することで、グローバル化する現代社会の中での、一地域の伝統音楽の位置と姿を浮き彫りにすることも可能であろう。同様の理由から、本研究では、グローバルな地平で一定の共有が認められる、一見、近世邦楽界とは無縁にもみえる、他領域の研究や思想をも参照した。こうした意味において、本論文は、近世邦楽の関係者に向けられると同時に、同音楽文化の「外」の読者へ向けても書かれている。ローカルな事象の問題を、グローバル

⁸ クリフォードは、こうした面での文化的活動、アイデンティティの（再）構築について、次のように述べる。「静止と純粋性は、移動と混成という歴史的な諸力に抗することによって一創造的かつ暴力的に一主張されるのだ」。ジェイムズ・クリフォード『ルーツ——20世紀後期の旅と翻訳』毛利嘉孝ほか訳、東京：月曜社、2002年、17ページ。傍点は引用者による。

⁹ 同前、312-313頁（抜粋引用）。

¹⁰ 本章第6節を参照。

な地平へ、その「関係」を再構築することで、投げ返す戦略とも言える。

そして第三に、上記のヘゲモニーの問題は、近世邦楽においても、その雛形が見出される。「開国」以後の同音楽文化の歴史の中で、保守革新を問わず、様々な展開において、西洋音楽の存在は、広く影響を及ぼし続けてきた。宮城道雄（1894-1956）らの「新日本音楽」から洋楽系の作曲家が参入した「現代邦楽」に至る、西洋音楽言語を積極的に摂取した展開においてはもちろんのこと、逆に、西洋音楽への同化を拒否し、保守的な継承を強化した流れにおいても、ときに排他的なものを含め、西洋音楽への言及がみられ、反転的な影響を及ぼしていたことがうかがえる。言い換えれば、西洋音楽は、近代以降、近世邦楽にとって、歴史学者の酒井直樹の言う、「対-形象化」の働きにおける、自らのあるべき姿を映し出す「他者」として措定されていたことも事実なのである¹¹。この「自」-「他」における「対-形象化」の働きについては、後ほど、あらためて検討される。

最後に、この「近世邦楽」と「西洋音楽」は、筆者にとり、実際に学び、実践的にかかわり続ける、最も身近な二つの音楽世界でもある。そのため、これらについては、観念・概念的なものからではなく、自らの身体を通じた実経験から語り、考察することが可能である。このことは、のちに検討するような、「想像的」あるいはイデオロギーなどに染まった「差異」を極力排し、二つの音楽言語の間に実在する「差異としての非共約性」（後述）を明らかにする上でも、重要な利点となる。拙稿は、筆者の身体に刻み込まれた思考の言語化なのである。

2.3 二つの音楽言語と共に：筆者の音楽履歴

それでは、筆者はどのように、この二つの音楽世界・音楽言語とかわり続けてきたのか、その履歴を、本研究における著者の立場を示すためにも、説明しておきたい。

筆者は、幼少より西洋音楽を学び、高校、大学において、クラシック音楽のピアノ演奏を専攻した。演奏と並行して、作曲法も学び、大学卒業後、フランスへ留学。4年半に渡り、パリ国立高等音楽院 Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris のエクリチュール Écriture 科にて学んだ。この「エクリチュール」は、音楽の言葉としては一般に馴染みが薄いものであるが、ここでは、和声法や対位法、その応用などを通して、西洋音楽の作曲法の原理的な理論や、それぞれの時代の音楽言語の様式について、実際に音を書きながら（擬似作曲をしながら）研究される。近年においては、より実在の作曲家の語

¹¹ 後註 24 を参照。

法・様式に即した修業法への傾向が強められてきた。筆者は、同専攻の四つのクラス（課程）を修める中で、中級レベルから応用レベルまでの多様なアプローチにより、ルネサンス期から 20 世紀に至る西洋音楽の作曲法・音楽語法の変遷を、追体験しつつ学んだことになった。この経験は、西洋音楽言語の内部における、音楽言語の多様性へあらためて開眼させられると同時に、それぞれの時代や個々の作曲家の個性の反映としての音楽言語の相対性への気づきともなった。本研究は、言わば、このフランスでのエクリチュールの研究を基に、その対象を西洋音楽言語の外部へと広げた発展的研究としての側面も有するのである。この留学中より作曲活動を開始した筆者は、帰国後、現在に至るまで、音楽大学で和声法・対位法やソルフェージュの講師も務めることとなる。

他方、音楽大学在学中より、日本の「伝統芸能」にも心惹かれるようになり、西洋音楽の修業と並行して、はじめはその公演へ足繁く通い、大学卒業後は、留学による中断などを除いては、継続的に、演奏実技の稽古を受けてきた。はじめに義太夫節を、女流の竹本駒之助（1935- 重要無形文化財保持者）師にその語りを、鶴澤津賀寿（1957- ）師に同三味線を師事。その後、地歌箏曲へ研究対象を移し、その一会派である「双調会」の門戸を叩く。現家元の後継者の米川文清（1965- ）師に手ほどきを受けた後、家元の二代米川文子（1926- 重要無形文化財保持者）師に師事。その後、同会の名取となり、現在も同師に師事する中で、伝統的レパートリーの演奏や、その音楽言語に基づく創作作品の自作自演の活動を行っている。そのほか、「キッズ伝統芸能体験（東京都主催）」（2013-2014 年度）、「文化芸術による子供の育成事業——巡回公演事業（文化庁／日本三曲協会共催）」（2014 年度）などにおいて、箏の教授活動にも携わる。2013 年には、地歌箏曲ならびに尺八楽の演奏家団体である「公益社団法人 日本三曲協会」における同年度の「三曲新進演奏家研修支援事業」（文化庁「次代の文化を創造する新進芸術家育成事業」にて採択）の研修生となり、他ジャンルにおける研修として、長唄の唄を今藤尚之（1937- ）師に、同三味線を同師の長男である今藤長龍郎（1969- ）師に師事することになる。両師の下へは、1 年間の研修期間終了後も稽古へ通い続け、現在に至る。

3. 本論文の構成

上記のような経歴を経て、現在の筆者の音楽を生業とする日常生活は、西洋音楽と近世

邦楽の二つの音楽世界・音楽言語を往復する中で送られている。本研究は、その実体験から芽生え、次第に膨らんでいったものである。西洋音楽世界での経験が参照されつつ、近世邦楽の経験の中から地歌箏曲と長唄のフィールドにおいて、本研究のための参与観察が実施された。その結実としての本論文は、全体として次のような構成を成す。

まず、導入としての本章（序章）において、全体的な問題設定の枠組みの提示とともに、研究目的や背景、考察対象となったフィールドの概略などを述べる。

続く第1章は、問題提起である。音楽文化の多様性ならびに本研究が措定しようとする「音楽言語」の複数性の根拠となる「差異」と、そこでの「非共約性」について省察する。省察においては、言葉としての「言語」の世界・言語学における議論も参照される。その省察から、グローバル化世界の中での近世邦楽言語の位置・価値が再考されると同時に、そのような（音楽）言語から、多様性を抑圧する「普遍」ならびに西洋（音楽）のヘゲモニーを越えうる創造のあり方をめぐる議論を提起する。

これに続く後半の二つの章は、近世邦楽言語の特質をめぐる具体的な事例研究である。先述の地歌箏曲ならびに長唄の修行体験を通したフィールドワークを基に、考察が行われる。

第2章では、明治期の地歌箏曲家の松阪春栄（1854-1920）の箏曲における、箏二面を用いたテクスチュアを分析する。ヘテロフォニーを原理とする多音性から、現代にも通じる複雑な響きの綾が、どのようにして生み出されているのかを考察しながら、近世邦楽が爛熟期に到達した高度な作曲技法と、その現代への継承について考える。

第3章では、長唄三味線の今藤長龍郎師による口承を基とする稽古の参与観察から、長らく近世邦楽の伝承の根幹であり続け、その音楽言語の特質にも刻み込まれた口承性について考える。そして、稽古法の変化に伴う口承の役割・あり方の変化を確認しつつ、これからの近世邦楽、ならびにその音楽言語の伝承の行方を展望する。

4. 近世邦楽のフィールドワーク

続いて、本論文における近世邦楽研究の基盤となったフィールドワークについて説明する。まずはじめに、参与観察の対象となった、二つのフィールドの概略を記す。

4.1 二つのフィールド：地歌箏曲「双調会」と長唄〈今藤流〉

地歌箏曲：「双調会」

「双調会」は、1928年に、初代米川文子（1894～1995、重要無形文化財保持者、日本芸術院会員、文化功労者）師により創立された地歌箏曲の一会派である。初代没後は、当代家元の二代米川文子師により継承され現在に至る。同会の特色は、家元が二代続いて重要無形文化財保持者（人間国宝）「箏曲」に認定されたことから明らかなように、伝統的レパートリーの伝承・普及に重きが置かれている点にあり、その古格の演奏は高く評価される。初代は、同年生まれの宮城道雄が西洋音楽の摂取を積極的に進め、伝統音楽を変化させていったのは、まさに対照的に、その自作品や替手の手付けにもうかがえるように、伝統音楽の音楽言語をはじめとした特質をいかに現代の聴衆へ届かせるかということ、生涯にわたり探求し続けた。二代文子師も、初代の理念を受け継ぎ、先代が伝え遺したレパートリーの演奏にさらに磨きをかけ、新たな時代の感性を吹き込むことで、芸系を継承しつつも独自の境地を開拓してきた。90歳を迎えた2015年の現在もなお、現役として活躍を続けると共に、継承者の米川文清師をはじめ、後進への指導にも尽力する。

当代の文子師は、筆者がこれまでに身近に接することのできた近世邦楽家の中でも、竹本駒之助師と並び、最も西洋音楽の世界から遠い音楽家と言える。同師は、箏の調弦（チューニング）に際し、チューナーを使用し、そこで表示される西洋式音名を用いたりはその、自身の音楽言語の「語場」（第1章第3節参照）は、もっぱら近世邦楽のもので占め



双調会による地歌箏曲の演奏風景¹²

中央（箏）が、二代米川文子師。三絃の前列左端が、米川文清師。箏の前列左から三人目は筆者。
《楫枕》の大合奏形式での演奏。

¹² 「平成27年度 三曲名流演奏会」にて。2015年5月、東京：国立劇場 大劇場。

られ、そこには西洋音楽言語の侵食がほとんどみられない。恐らくは今後、日本において、こうした「語場」を有する音楽家は、近世邦楽のみならず伝統芸能全般においても、再び現れることはないとも思われ、同師は、その意味でも貴重な、最後の世代の巨匠なのである。そのような文子師に間近で指導を仰ぐ経験とは、筆者にとり、駒之助師の稽古と並び、本研究における、「音楽言語」の根源的な差異と、それゆえの多様性についての気づきであり、その問題意識を深めていく機会でもあった。ここで学びとられた「差異としての非共約性」は、第1章であらためて検討されると共に、第2章以降においても、西洋音楽の五線譜への翻訳等に際し、繰り返し浮上する問題となる。

長唄：〈今藤流〉

筆者が師事した今藤尚之師、ならびに、今藤長龍郎師が、その芸系を受け継ぐ、長唄の一派、今藤派は、1843年（天保14年）に没した、歌舞伎囃子方の初世今藤長十郎を芸祖とし、二世長十郎（1866-1945）が長唄三味線方へ轉身し、今藤家を再興して以来、同三味線方として続く長唄の名門の一派である¹³。三世今藤長十郎（1915-1984）ならびに、三世の姉の今藤綾子（1906-2003）が、姉弟共に重要無形文化財保持者に認定されたことにみら



今藤流一門による長唄の演奏風景¹⁴

舞台中央（後列、右から4人目）の立三味線は、四世今藤長十郎師、その左隣の立唄は、今藤尚之師。後列右から2人目の三味線が、今藤長龍郎師。《越後獅子》の囃子入り演奏。

¹³ 植田隆之助「今藤」、『日本音楽大事典』、599頁。

¹⁴ 「2013年度 東燃ゼネラル音楽賞 受賞記念公演」における今藤尚之師の受賞記念演奏。2013年11月、東京：紀尾井ホール。

れるように、その伝統的レパートリーの演奏は高く評価され、特に綾子師は、秘曲・稀曲の伝承にも尽力した。一方、三世は新作の作曲にも大きな功績を残し、伝統的語法と新しい試みのバランスのとれた一連の創作作品は、代表作《こころの四季》¹⁵をはじめとして、今や昭和の長唄の代表的レパートリーにも数えられる。こうした、近世邦楽の本質が引き継がれる中での、保守革新の均衡に、同派の特色があるとも言え、そのあり方は、現家元の四世 今藤長十郎（1947-）ならびに、作曲活動も盛んに行う長龍郎師へも引き継がれている。尚之師、長龍郎師は、綾子師の弟子であるが、その師弟の伝承については、本論文第3章に詳述した。

その第3章は、長龍郎師の稽古の参与観察が中心となるが、同師は、二代 米川文子師の、およそ二世代後の音楽家である。長龍郎師は、幼少時ピアノを学ぶなど、西洋音楽にも通じており、同師の音楽言語の「語場」には、文子師とは異なり、二つの音楽言語が共存している。そのような同師の下での修行経験は¹⁶、筆者とほぼ同世代を生きる近世邦楽家の考え方、音楽の捉え方にふれる貴重な機会でもあった。その意味で、文子師の下でのフィールドワークと長龍郎師の下でのそれとは、対照をなしている。

4.2 2つのアプローチ：「テキスト」と「コンテキスト」

この二つのフィールドでの参与観察に基づく第2章と第3章は、主たる参照フィールドの違いのほか、対象へのアプローチの仕方においても対照的な研究となっている。それは、1960年代から1980年代の民族音楽学において二極化した視点、「テキスト（コンテンツ）」と「コンテキスト」に照応する¹⁷。前者は、背景となる文化的・社会的文脈から音楽そのものを一度取り出し、その「音響としての音楽」の考察に集中させるアプローチである。それに対し後者は、音楽を、「本来の文化的環境から切りはなすことなく」、「文化全体に有機的に組みこまれた一環として」捉えようとするアプローチである。例えば、後者の方法において優れた研究を遺したアラン・メリアムは、音楽を支える文化的行動を、身体行動

¹⁵ 昭和31年度 第11回 芸術祭奨励賞受賞作品。

¹⁶ 長龍郎師はインタビューにおいて、(伝統的な)長唄の演奏を行う際は、自身の頭の中で西洋音楽言語が混ざることはないと証言した。すなわち、音楽言語の切替え（コードスイッチング）が起きているのだと思われる。筆者への稽古においても、同師が西洋音楽の音名などを口にするのは、ほとんどなかった。にもかかわらず、西洋音楽が媒介言語として機能する可能性が確保された長龍郎師とのコミュニケーションと、そのことを全く期待できない文子師とのコミュニケーションでは、筆者の体験において、言葉では説明しがたい質的な相違が認められることを報告する。

¹⁷ 以下、これらの概念に関する記述は、次の文献を参照。藤井知昭ほか『民族音楽概論』東京：東京書籍、1994年、73-75頁。

(physical behavior)、言語行動 (verbal behavior)、社会行動 (social behavior)、学習行動 (learning behavior) の4つの類型に整理した。そして、それぞれの文脈に沿って、音楽のあり方を考察していったのである¹⁸。

本論文第2章の箏曲の音楽語法の研究は、「テキスト」へのアプローチである。ここでは、実作品のテクスチュア（音がどのように織り成され、構築されているか）の分析に集中される。本来、口承を主な媒体として伝承されてきた箏曲を¹⁹、実際の音高・リズムが把握しやすい五線譜上に記譜し直し、その書かれた譜＝テキストを分析することから、対象の把握が試みられる。口頭伝承といった音楽の生きた文脈＝「コンテキスト」から音楽作品は切り離され、その上、西洋音楽の用途にかなって整備された五線譜という記譜システムへの移行＝翻訳が行われる。そして、本来は、もっぱら聴覚を媒体に、伝えられ、演奏され、聴かれていた（解釈されていた）音楽作品が、視覚による読譜という作業によってとらえ直されるのである。この読譜による音楽作品の分析法とは、西洋音楽において発達してきたものであり、その点において、西洋の「知」をもって、非西洋を解釈する／し直すという、歴史的に批判が繰り返された態度に陥る危険も潜む。

他方、本論文第3章は、近世邦楽の伝統的な「コンテキスト」の中に筆者自身が身を置き、その「コンテキスト」において、対象を捉えようとする試みである。近世邦楽の伝統的な伝承法とそこでの口承性が果たす役割を、長唄の稽古——メリアムが挙げた四つ目の「文脈」である「学習行動」——を事例に、まるごと参与観察することで考察する。

この二つのアプローチの対照性は、そのまま、考察対象と筆者自身の立ち位置との関係にも通底する。筆者にとり、より習熟し身近でもある、言わば第一言語としての西洋音楽の経験知・ノウハウが、前者（第2章）においては活かされ、もしくは、対象がそこへ引き寄せられた。それに対し、後者（第3章）においては、その経験知は通用せず、言い換えれば、通用しない「コンテキスト」の中で、「アンラーニング (unlearning)²⁰」されることで、考察が進められたと言える。

¹⁸ 同前、75頁。

¹⁹ 周知の通り、地歌箏曲の伝承の中核を担ったのは、当道における盲人音楽家たちである。

²⁰ この語は、次項においてふれられる、ガヤトリ・C・スピヴァクが用いたキーワードとして知られる。以下の文献において、同氏が、植民地主義や新植民地主義への省察においては、それに関与してきた西洋の知の特権を、「アンラーニング」することが不可欠であると考えた旨が説明されている。同書の訳者は、その語を「学びつつ解体する」と訳している。スティーヴン・モートン『ガヤトリ・チャクラヴォルティ・スピヴァク（シリーズ 現代思想ガイドブック）』本橋哲也訳、東京：青土社、2005年、24頁。

4.3 音楽言語の学習を基礎として

本研究における音楽言語への視座においては、第3章でその過程の一端が観察されるように、学習され、習得されるものとしての「言語」のあり方へ、もっぱら著者の関心は寄せられている。従って「学習」に先立つ、「言語」と、「民族」や「国籍」といった、生物学的あるいは社会制度的な結びつきなどを通じたアイデンティティの議論は、保留にされている。これは、後述するように、イデオロギー的なことから生じる、あるいは、生じていると批判されることの多い「差異」について、そのような観念的、想像的なものと、実在として認められるものとの差別し、音楽言語間における後者の実態を明確に示したいという本論文の目的のための戦略でもある。

筆者自身においても、音楽の第一言語は、自身の国籍や生存地域の歴史とは直接的には結びつかない西洋音楽である。それは、現在に至るまでの「学習」の結果であり、それにより、言わば、「母語」として機能するに至ったのである。それに対し、日本国籍を有する筆者ではあるが、近世邦楽言語は、現在、筆者の第二言語の位置を占めている。従ってこれらは、言うなれば、「多選択文化²¹」の状況において選ばれた二つの音楽言語なのである。この実体験に基づいた視座を強調することから、自文化中心的な思考を超え、グローバル倫理としての音楽の「多様性」の意義を、より説得力をもって提唱できるのではないかと考える。

その意味でも、音楽言語そのものへの理解、そのための「学習」は肝要である。第1章の省察において参照されるポストコロニアリズムの論客の一人、ガヤトリ・チャクラヴォルティ・スピヴァクは、自らの思想・活動の基盤に、複数の地域への立脚と、そこでの言語学習を据える。自らもかかわる西欧の知の特権・覇権を「アンラーニング」しつつ、文化的他者の表象への省察を深める彼女は、次のように述べる——「言語を深く学ぶことを通じて、私は他者に接近しようとしませ²²」。本章冒頭のエピグラフからも、そうした彼女の姿勢がうかがえよう。そのスピヴァクは、次のようにも述べ、学習の意義を強調する。

人ははじめ、何かに特殊化することで基礎を築くが、しかるのちのある時点で、それは拡大できるようになる。基礎を築く時点では、深い言語習得に多くの時間を与え

²¹ 徳丸吉彦『民族音楽学理論』東京：放送大学教育振興会、1996年、136頁。

²² G. C. スピヴァク『スピヴァク、日本で語る』鶴飼哲監修・本橋哲也ほか訳、東京：みすず書房、2009年、125頁。

なければならない。……ゆっくりと始まり、やがて豊かに遂げられる人の知的・政治的な翼の拡張も、言語が後回しにされてしまえば不可能である。超越論的なものの直観へいたる道は、言語記憶を通して現れるのである。²³

本論文を貫く、筆者の音楽言語からの省察も同様である。まずはじめに、音楽言語そのものの理解、「学習」が目指されなくてはならない。その学習を通して、筆者は「西洋音楽」ならびに「近世邦楽」へと接近していった。本論文第2章ならびに第3章は、フィールドにおける、前者のアンラーニングを伴う、後者の学習成果である。こうした具体的学習・理解に立脚した上で、第1章で試みるような、グローバルな地平における知的・政治的議論へと翼を拡げていきたいと考える。

5. 二言語の布置から —— 「差異」の分断を越えて

ところで筆者は、先に、本研究での近世邦楽の考察において、西洋音楽と対照させる理由の一つとして、近代以降の前者における、後者との「対-形象化」の働きの問題を挙げた。スピヴァクや本研究のように、複数の社会的・文化的事象の比較・対照からの思考においては、以下に検討するような、イデオロギーや「欲望」が映し出す、「想像的な差異」による「他者」との分断の問題も避けて通れない。

ここで、前出の酒井による問題提起を参照しつつ、こうした問題について、あらためて検討したい。いかにして、「想像的」なものを越えて、「差異」そのものを「救出」し、多様な文化的事象の布置を提起することができるのか、その道筋を探りたい。

酒井は、「日本思想」を事例に、そこに冠せられた「日本」とは、「西洋」と対置される中で規定されるものであるとする、「自」-「他」における「対-形象化」の働きを指摘する²⁴。そして、「日本対西洋といった比較の枠組みが、基本的に想像的なものである²⁵」と看

²³ 同前、iii頁。

²⁴ 酒井による「対-形象化」ならびに、本節でこれに続く翻訳の問題については、同氏の次の2点の文献を参照した。酒井直樹『日本思想という問題——翻訳と主体』東京：岩波書店、2012年。同著者『死産される日本語・日本人——「日本」の歴史-地政的配置』東京：講談社<講談社学術文庫>、2015年。

酒井のこれらの著書に見られる批評は、近世邦楽に限らず、日本列島で営まれる文化の表象において参照されるべきものとして筆者も同意する。しかしながら、同氏が、こうした論法により批判する「日本語」の問題については、同じ問題・論法を、「日本音楽」の問題として、近世邦楽をはじめとする伝統芸能への批判にスライドさせることはできないということを確認する必要がある。同氏によれば、日本列

破し、その形象には、政治的イデオロギーや「欲望」が潜むと批判する。その上で、次のように述べる。

日本の特殊性を言うためには、理念としての西洋の一般性あるいは普遍性を前提とし、しかも特殊性を概念化しようとする研究者自身は、対-形象化の図式に則りつつ、形象化された西洋と日本の両方を俯瞰する位置から、翻訳者として語らざるを得ないことになる。²⁶

さらには、その「翻訳者」は、二者の間に本来的に存在しているはずの「差異としての非共約性 (incommensurability as difference) ²⁷」を、翻訳という実践を通して、ここでの「西洋」と「日本」のような、「想像的」かつ「空間的な」二分化による表象的な「差異」（「二つの種的同一性の間の種差」）へと変換し、「記入し直す」ことに陥る危険を負うと警告する²⁸。

こうして、「西洋」と非西洋地域の対置の構図には、この酒井の鋭利な省察に見られるように、歴史的に批判が重ねられてきた態度に陥る危険も潜むのである。周知のように、非西洋地域の音楽文化の研究においては、西欧の価値観を中心的な座標軸に据えた比較から、その特性を探る考察態度は、「比較民族音楽学」から「民族音楽学」へと発展・昇華する段階において、批判的に精算されてきたはずである。あるいは、現代において、ある文化の

島における言語編制は本来、「多数の異なった文体と書記体系」が混在する「雑種性を許容する多言語性」が常態であったものが、「中国」との「対-形象化」の働きなどから、「純粹で均質な非雑種の言語への欲望が喚起され、統一体としての「日本語」が「仮設された」という。この見解への是非はさておき、日本列島の「伝統芸能」は、現在に至るまで、むしろ、酒井が描出した「日本語」が仮設される以前の言語編制と同じく、音楽言語における「雑種性を許容する多言語性」において営まれている。雅楽、能楽、近世邦楽（既述の通り、その内部は多ジャンル・多言語）、各地の民謡……と挙げたところで、その状況は確認されよう。さらには、例えば近世邦楽における他ジャンルとの合奏においては、「掛合」という、多言語の対話・共存を楽しむ趣向（例えば、長唄と清元の掛合等）が盛んに行われてきたことも忘れてはならない。もし、こうした歴史的状況の上に、「日本音楽」なる統一体を「仮設」しようとするのであれば、そこには、酒井の述べる通り、音楽の実態とは別の「想像」や「イデオロギー」が含み込まれる可能性はありえよう。その点では、近代以後の「新日本音楽」や「新邦楽」といった標章の下での展開や、今日、「日本」や「アジア」を掲げる伝統楽器の団体において、こうした多言語・多ジャンルを統括した合奏が目指されてきた点や、その統括において西洋音楽言語が一定の役割を果たしてきた点などは、注視されるべき事象であるかもしれない。

²⁵ 酒井直樹『日本思想という問題』、53頁。

²⁶ 同前、66頁（抜粋引用）。

²⁷ 「非共約性 (incommensurability)」については、本論文第1章において、リオタールの『文の抗争』での言及を参照しつつ、あらためて検討する。

²⁸ 酒井直樹『日本思想という問題』、26-28頁。

固有の価値を語るにおいては、ショーヴィニズムや、短絡的な「本質主義」を回避した、慎重な議論が求められもする。

このような中、イデオロギーの表象や排他的思考に陥ることなく、上記の批判を越えて、共存において救い出されるべき他者性と、そこに実在する「差異としての非共約性」を提示することは可能であろうか。また、それゆえの多様性の真義を、どのように提起することができるのであろうか。

文化人類学者の川田順造は、アフリカ、フランス、日本の三つの地域でのフィールドワークを重ねた経験を、三角測量になぞらえる。その利点とは、二つの参照点から、他の一点を測る方が、その一点を相対化、対象化しやすいことにあると言う。同氏は、そうした他なる複数の視点から主観の偏りを補正しつつ、グローバル化の中で、ヒトの文化を全体として考えていきたいと述べる。そして、文化の比較については、大きく二種あると言う。一つは、日本、朝鮮半島、中国のような「連続の中の比較」であり、もう一つは、日本、フランス、アフリカのモシ王国のような「断絶における比較」である。前者においては、相互の影響関係、伝播や受容のあり方などが問題となるのに対し、後者の例においては、19世紀後半までは互いに直接の関係がなく独自の道を歩んできたため、影響や伝播は問題にならないと言う²⁹。

この川田の実践のように、複数の相対的視座から、主観の補正と共に、対象を真に対象化することが可能となれば、その時、「対-形象化」の構図は脱構築されるのではないだろうか。それにより、川田の測量図によれば「断絶における比較」の対象である、「近世邦楽」と「西洋音楽」の間に横たわる「差異」は、「イデオロギー」や「欲望」に染まる以前の、それらに先立つ「差異としての非共約性」からして対象化することが可能であると筆者は考える。

「形象」に潜むイデオロギーや「欲望」への糾弾に留まれば、他者との共存の地平は拓かれない。本研究においては、そのような批判を越える、差異の洞察が目指されるのである。その意味でも、筆者は、断片化された現象の布置 = ^{コンステラツィオン}星座において、それぞれの現象の「救出」とともに「理念」を描き出そうとした哲学者、ヴァルター・ベンヤミンの思想をあらためて参照したい。極端に異なるものが集まる（布置される）ほど、「理念」は「涸渌と生きはじめ」、明確化されるとベンヤミンは考えた³⁰。断絶により、それぞれの特質を

²⁹ 川田順造『文化の三角測量——川田順造講演集』京都：人文書院、2008年、18-19頁。

³⁰ ヴァルター・ベンヤミン『ドイツ悲劇の根源(上)』浅井健二郎訳、東京：筑摩書房<ちくま学芸文庫>、1999年、32-34頁。

開花させた「近世邦楽」と「西洋音楽」の布置＝星座から、各々の「救出」とともに、音楽の「多様性」という「理念」を描き出してみたい。

6. 「萃点」の思想 —— 鶴見和子の「内発的発展論」と創造のダイナミズム

それでは、こうした多様性は、どのようにして生まれ、広がり続けてきたのであろうか。今現在の多様性を分析し、その保全に留まっては、生きた文化において、将来へ渡るその多様性の維持・発展は期待できない。多様性を生み出し続ける創造のダイナミズムへの考察が、併せてなされるべきである。本研究では、その一つの手がかりとして、社会学者の鶴見和子の社会変動論が参照される。

鶴見の社会・文化の多様性の根拠には、「地域」ごとに異なる「発展」＝変動³¹が模索されるべきであるという「内発的発展論」がある³²。同氏は、留学先のアメリカで、西欧をモデルとした社会変動論である「近代化論」を学ぶ一方で、帰国後は、「近代化」の一元的ヘゲモニーを批判しつつ、この内発的発展論を彫琢し続けた。同論は、鶴見自身における「西洋」との「格闘」から生まれたものであったことは銘記されたい³³。その同論において、多様な社会変動を引き起こす原動力の一つとして彼女が注視したのが、「伝統の再創造」である。「ある地域または集団において、世代から世代へわたって継承されてきた型（構造）」としての「伝統」を、新しい状況から生じる必要によって作り変えていくという「伝統の再創造」の営みにおいて³⁴、「地域住民の創造性に依拠した³⁵」発展・変動が生じるとされる。このようにして、各地域それぞれの内発的発展が、「多系的発展³⁶」のダイナミズムを

³¹ 鶴見は、「発展」という語にまつわる「進化」といった一方向的なイメージ、批判を取り払うべく、「内発的発展論」を「内発的変動論」と言い換えたかったと、晩年、証言している（松居竜五編『南方熊楠の謎——鶴見和子との対話』東京：藤原書店、2015年、243頁）。

³² 鶴見の「内発的発展論」の基本事項については、以下の文献を参照。鶴見和子「内発的発展論の系譜」、鶴見和子、川田侃編『内発的発展論』東京：東京大学出版会、1989年 所収。

³³ 「私、マリオン・リーヴィ（引用者註：アメリカの社会学者。鶴見へ近代化論を教授したプリンストン大学大学院の指導教授）に会わなかったら、内発的発展論なんかでこななかった。……ほんとうにこれが異質だというものと、ほんとうにこれが自分のものというものを持って格闘しなきゃだめね。で、格闘しているうちに、何かでてくるのよ」（鶴見和子、中村桂子『四十億年の私の「生命」——生命誌と内発的発展論』東京：藤原書店、2002年、146-147頁、抜粋引用）。

³⁴ 鶴見和子、川田侃編『内発的発展論』、57-58頁。

³⁵ 鶴見はこの定義を、スウェーデンのダグ・ハマーショルド財団の国連への報告書『もう一つの発展』から引用したと言う。鶴見和子『鶴見和子曼荼羅 VI 魂の巻』東京：藤原書店、1998年、36頁。

³⁶ 鶴見和子、川田侃編『内発的発展論』、50頁。

生み出し、地球的規模での多様性が開花していくのだと、鶴見は考えたのである。

しかしながら、「内発的発展論」は、ともすれば、「内」と「外」、「自」と「他」という、先述の「対-形象化」の構図における批判にみられたような、分断による排他的発展思想として受け止められかねない。また、原理的に、同発展の上に生まれる「差異」がもたらす負の側面、すなわち、衝突や対立といった³⁷、異質なもの同士の共生の問題に、その論理的射程が及びにくいことも課題である。こうした批判や課題を前に、同論を補完すべく、鶴見が見出し、参照したのが、博物学・民俗学者の南方熊楠の「曼荼羅」の思想であった³⁸。

南方もまた、「日本」と「西洋」との往還から思索を深めていった人物である。十数年に及ぶ西欧諸国滞在中で蓄えられた見識と、出生国で育まれた知見とを突き合わせる中で結実した同氏の偉業を鶴見は、「地球志向の比較学」と称えた³⁹。その南方の「比較」における、「地域への求心性と、地球的規模への遠心性との、二つの相克する牽引力のあいだの緊張関係」の両立を支えたものこそ、曼荼羅の形象であったと鶴見は考える。その、いわゆる「南方曼荼羅⁴⁰」（本論文巻頭の図）について、同氏は、西欧自然科学の方法と仏教の論理という、「時間も空間も異なる二つの文化を心の中で格闘させ、やがて統合させようとした過程の中から生まれたもの⁴¹」と捉えた。そして、この絵図において、南方が、錯綜する線が一番多く交差する地点を指し示して、「諸事理の萃点ゆえ、それをとると、いろいろの理を見だすに易くしてはやい⁴²」として示した「萃点」（同図中、「イ」と記された○の地点）に、鶴見は、「格闘」から「統合」による創造のダイナミズムの象徴を見て取ったのである。

こうして南方に触発される中で、鶴見における、「発展」の原動力たる「創造」の概念において、他者との出会い・共存の中で引き起こされる、異質なものとの「統合」が最も重要な営為となっていくのである。後に鶴見は、「創造」について、次のように定義する——
「これまでに結びつかないと考えられていたもの、または考えの、新たな結合を作り出し

³⁷ 2000年の「9.11」以後の文明間の抗争の激化は、最晩年の鶴見の共生思想の深まりに影響を及ぼし続けた。

³⁸ 鶴見和子『遺言——斃れてのち元まる』東京：藤原書店、2007年、6-7頁。

³⁹ 鶴見和子『鶴見和子曼荼羅 V 水の巻』東京：藤原書店、1998年、251頁。

⁴⁰ 鶴見は、この呼称を、仏教哲学者の中村元がそのように称したことから用いるようになったという（鶴見和子『鶴見和子曼荼羅 IX 環の巻』東京：藤原書店、2006年、12頁）。

⁴¹ 同前、17頁。

⁴² 鶴見和子『鶴見和子曼荼羅 V 水の巻』、82頁。

て、その結合が成功することである⁴³。さらには、この「結合」(=「統合」)のダイナミズムへの洞察を進め、そのあり方を、「対決型」と「融合型」の二つに分類した。そして、次のように説明を加える。

対決型の結合過程では、新旧の概念や土着と外来の対比を強調し、それらを明確に区別する。それらの対決を通して、衝突している考え方の双方を再構築して統合することによって、新しい考え方を生み出す。他方、融合型の結合の場合は、異なる思考の間の対決を極力回避し、それらを融合させることによって、一つの体系の中に対立する思考が共存することを許す。⁴⁴

このような「創造」への思索の深まりにおいて、「伝統の再創造」の概念は、「外」との関係性が補強され、内発的発展論は、発展主体の「外」への開かれ(「地域の開放性⁴⁵」)が重要な要件として定義されることになる。「内発的発展論と南方の考えた曼荼羅の手法とを結びつけることによって、内発的発展論は、わたくしなりに完結する」と鶴見は総括する⁴⁶。

この鶴見の内発的発展論と、そこでの「創造」の省察が、本研究において、重要な参照事項となる理由は、もはや明らかであろう。近世邦楽と西洋音楽とを、「曼荼羅」において布置し、「萃点」において「いろいろの理を見だし」、その両者の交わりにおける「格闘」の中から、音楽文化の多様性をさらに押し広げうる「統合」=「創造」が探られるべきなのである。

7. 音楽言語の創造と「共進化」を目指して

鶴見は半身不随の身として過ごすことを余儀なくされた晩年、内発的発展における「創造」をめぐり、次のような歌を詠んだ。

⁴³ 同前、424頁。

⁴⁴ 鶴見和子『鶴見和子曼荼羅 IX 環の巻』、18頁。鶴見は、対決型に、南方を代表させ、融合型の代表として、南方と同時代の民俗学者、柳田国男をあげる。

⁴⁵ 同前、43頁。「地域の中だけに閉じこもっていたなら、創造性は生まれず、内発的発展も起こりえない。だから、地域の開放性が必要です」。

⁴⁶ 鶴見和子『遺言』、7頁。

我がうちの埋蔵資源発掘し新しき象^{かたち}創りてゆかむ⁴⁷

既述のように、鶴見の「創造」の想念は、南方の思想に触発されることで、「格闘」すべき異質な「他」へと「遠心性」が高められていった一方で、同時に、発展の主体である「自」への「求心性」も深められていたのである⁴⁸。

本研究が掲げる究極の目標は、研究を通して明らかとなった近世邦楽言語の特質を基に、西洋音楽言語の覇権を超えるべく、同音楽言語への接ぎ木、果ては同化をたどる道とは別の、近世邦楽言語の「もう一つの」の創造的発展の道筋の探求であり、そこでの新たな音楽言語の創造である。本論文で記述し得たものは、その内の一過程であり、目指されるべき創造については、ほとんど具体的にふれることはできなかった。幾ばくか果たせたことがあったとしたら、それは、そのような創造の準備段階として、その営為を見据え、グローバル化する音楽世界の中で、近世邦楽の何が「埋蔵資源」なのか、その「資源」たりうるものについて、いくらかの見当をつけてみたところであろうか。そして、その「発掘」が少しばかり始められたところである。

「東北学」で知られる赤坂憲雄は、自らの知の運動の根幹に内発的発展論を据え、同論をニーチェの次の言葉に重ね合わせて、その本義を考え続けたという——「汝の足元を深く掘れ、そこに泉あり」⁴⁹。また、鶴見とは別のフィールド、アプローチから内発的発展論を探った西川潤は、外からの力による「開発」ではなく、自らの可能性への目覚めとしての「開発」という心のあり方を、同発展の根源的動機として提起した⁵⁰。

筆者は今後、本考察において、近世邦楽の泉から湧出しはじめた「埋蔵資源」から、その内在する可能性を開きつつ、「新しき象^{かたち}」を探ってゆきたい。

そしてもう一つ、この後に続く三つの章の考察を終えた今、本章を執筆しつつ筆者の内

⁴⁷ 鶴見和子『歌集 花道』東京：藤原書店、2009年、64頁。

⁴⁸ 鶴見は、病に倒れて後は、発展の主体像について、「地域」から「個人」へと、よりミクロなレベルに関心を注ぐようになる。「抑えても抑えても私の個体から出てくるものが内発性なのね。そういう意味では、私の個体の内発性と、私の生まれ育った地域の内発性と、それから私の生まれ育った社会の内発性、それがすべて系統発生と個体発生を繰り返している」（鶴見和子、佐佐木幸綱『「われ」の発見』東京：藤原書店、2002年、181頁、抜粋引用）。

⁴⁹ 赤坂憲雄、鶴見和子『地域からつくる——内発的発展論と東北学』藤原書店、2015年、12頁。

⁵⁰ 西川潤「タイ仏教からみた開発と発展——プッタートとプラ・パユットの開発思想と実践」、同著者編『アジアの内発的発展』東京：藤原書店、2001年 所収。

に膨らみ始めているものがある。それは、「共進化」という生物の進化モデルである。

「共進化」とは、生物間の相互作用において、「かかわっている複数の生物のいずれもが、互いの進化に影響を与えあいながら進化を遂げる」現象である⁵¹。鶴見は晩年、内発的発展論の深化を求め、「生命誌」の研究で知られる生物学者の中村桂子との対談本を著すなど、生物学への関心を強めた⁵²。しかし、筆者が知る限り、生前の鶴見がこの「共進化」に触れることはなかつと思われる⁵³。

筆者は、近世邦楽の稽古に通い始めてから10年以上経つが、その間、同音楽の修行においては、ひたすら、西洋音楽の経験知を忘れ、近世邦楽の慣らいに従って学んできた。しかし、今回、第2章の研究に際し、ほぼ始めて、伝統曲のある程度まとまった分量を、五線譜化し、西洋音楽研究のノウハウを取り入れたアプローチから本格的な分析を行うことになった。その結果、今までの修行法では捉えきれなかった楽曲構造の細部や、他パートとの関係が克明に理解されるようになり、その成果が実際の演奏にも生かされることを経験した。他方、第3章における徹底した耳からの学びは、ジャンルを越えて、音楽家における聴取の能力について再考させられる機会でもあった。そして、自らもその教育現場にかかわる西洋音楽の習得においては、読譜という手段が併用されるため、そのことに頼り、耳からの聴取力の発達を鈍らせていることの反省へとも至った。

鶴見は、内発的発展により多系的発展が実現されれば、そこでは、発展の主体同士が、「先発後発を問わず対等に、相互に手本交換をすることができる」と考えた⁵⁴。しかし筆者はこれまで、西洋音楽と近世邦楽のように、圧倒的に力・ヘゲモニーの差がみられる関係においては、弱者が強者を見習い同化していくことがせいぜいで、対等な「手本交換」はありえないと、実体験からも疑念を抱き続けてきた。しかし、今回のこの二つの研究から、音楽の習得法の例ではあるが、そのようなことが必ずしも不可能ではないことを、実経験と

⁵¹ 横山潤「生物間のつながりが多様化を加速する——植物と他の生物の生物間相互作用と共進化」、種生物学会編『共進化の生態学——生物間相互作用が織りなす多様性』東京：文一総合出版、2008年、7頁。

⁵² 鶴見和子、中村桂子『四十億年の私の「生命」』。また、免疫学者の多田富雄との往復書簡も刊行された（鶴見和子、多田富雄『邂逅』東京：藤原書店、2003年）。こうした生物学の領域との交流から得た知見を取り込みつつ、自身の思索を深めていこうとしていたことが、例えば次のような自作の歌からもうかがえる。水俣は、鶴見にとって、内発的発展論を立ち上げる契機の一つともなった最重要のフィールドである。「多田富雄中村桂子読みしち水俣のこと読み直しせん」（鶴見和子『歌集 山姥』東京：藤原書店、2007年、194頁）。

⁵³ 筆者がこの「共進化」を知る契機となったのは、現在、その中村が館長を務める「JT生命誌研究館」の観覧であった。以下は、そこでの展示、ならびに、公開されていた「共進化」の研究から触発されたものである。

⁵⁴ 鶴見和子、川田侃『内発的発展論』、50頁。

して理解されることとなったのである。

とすれば、「音楽言語」における「対等な手本交換」も可能なのであろうか？ 前出のベンヤミンは「翻訳者の使命」を、次のように説いた。それは、「異質な言語の内部に呪縛されているあの純粹言語をみずからの言語のなかで救済すること」であり、そのためには、「自身の言語の朽ちた柵」を打ち破らなくてはならないのだという。すなわち、同氏が、ルードルフ・パンヴィッツの言葉を引いて端的に言い換えているように、「翻訳者は自国語を外国語によって拡大し深めなければならない」のである⁵⁵。もし音楽言語における「手本交換」が実現されるとするなら、その真義とは、このような相互翻訳の中で、それぞれの言語的可能性を拡大させていくことなのではないだろうか。

互いの特質を継承しつつ、相互に影響を与えながら、それぞれが「進化」を遂げることが実現されていくなら、音楽の多様性は、今後さらに開花していくことであろう。そして、音楽という、人類において「普遍的な」営みそのものが、より高められていくような期待が抱かれる。

その意味では、近世邦楽の「かいほつ開発」を求めて書かれた本論文は、同時に、西洋音楽の「内発的発展」への再考論であるのかもしれない。

⁵⁵ ヴァルター・ベンヤミン『ベンヤミン・コレクション2 ——エッセイの思想』浅井健二郎編訳、東京：筑摩書房<ちくま学芸文庫>、2012年、407-409頁。

第1章 グローバル化世界を生きる近世邦楽

—— 普遍／差異、音楽・言語の「抗争」の狭間で ——

1. グローバル化と音楽文化の多様性

^{ディフェラン} 抗争 というのは ^{リディジュ} 係争 とは異なり、(少なくとも) 二人の当事者双方の議論にひとしく適用されうる判断基準が存在しないために、公平な決着をつけることができないような争いが両者間に起こる場合のことである。……両者に対して同一の判断基準を適用し、一刀両断の決着をつけようとするならば、(少なくとも) その一方に対して、^{トール} 不当な被害を加えることになる。

J.-F. リオタール⁵⁶

「グローバル化」という地球規模での社会・文化の変容が方々から叫ばれるようになって久しいばかりか、その志向は近年、とみに加速されつつあるようにも思われる。文化を見つめる者にとって、こうした地殻変動は、前章でふれた鶴見の言う「地球志向の比較学」の射程をより身近にするものでもある。「曼荼羅」の思考の座標は、今や、文字通り「地球」とイコールになりつつある。

鶴見は、その「曼荼羅」における創造と変容のダイナミズムを、「対決型」と「融合型」に分類した上で、「萃点」での異質なもの同士の出会い、「格闘」を経た、「統合」のプロセスとして捉えた。今後、グローバル化世界においては、こうした他者との共存の中での様々な創造と変容が遂行されていくことであろう。そこにおいて、鶴見の究極の理念でもあった、社会や文化の「多様性」はどのような方向へと向かうのであろうか？

ところで民族音楽学者の水野信男は、グローバル化世界の音楽文化の未来について、次のように述べる。

とくに現代では、諸民族の音楽は相互に影響しあう。と同時に文化変容 (acculturation) —— 衝突と融合 —— もしばしばおこる。だがそれが「世界音楽」というおおきなつ

⁵⁶ ジャン＝フランソワ・リオタール『文の抗争』陸井四郎ほか訳、東京：法政大学出版局、2003年、1頁。

ぼのなかにとけあってしまうことはありえない。世界の諸民族の音楽はやがて融合し、単一の世界音楽となる、との見解はうけいれがたい。むしろそのような一方的な見解は、音楽文化の衰退と消滅を誘発しかねない。民族の音楽はあくまで、単数の music ではなく、複数の musics として、個々に自由にはばたかねばならない。⁵⁷

筆者は、この提言に全面的に共感を抱きつつも、音楽文化の現状を前に、なかば民族音楽学者としての理念に止まるのではないかと懸念する。現実社会の音楽文化は、この理想に反し、衝突と融合の中で次第に「単一の世界音楽」へと向かっているようにも感じられる。すなわち、西洋音楽の世界的な広がりとその覇権的ヘゲモニーの下、世界中の諸音楽が、同じような力学・志向性において西洋音楽言語との「融合」が進む中、音楽の複数性・多様性は次第に縮減されつつあるようにも思われるのである。

このような懸念においては、鶴見が説いた「統合」についても、さらなる省察の深まりが求められるようにも思われる。グローバル化世界における、異なる音楽文化間の「統合」の現実からは、同氏の分析をはるかに越える、複雑困難な問題・課題が見出されるであろう⁵⁸。例えば、近世邦楽と西洋音楽のような、「非共約性」による断絶を有する異なる音楽言語同士は、いかに「統合」=「対決」／「融合」されうるのであろうか？ 文字通りの「融合」であれば、これまでに、多くの試みがなされてきた。しかし、そこにおいては、水野が否定形において懸念したように、ともすれば、「混成語^{サビール}⁵⁹」のような、両音楽言語が有していた「襞」のような微細なニュアンス・特質が摩滅する中での融合や、西洋音楽言語へほとんど乗り換えられたかのような同化といった、音楽の多様性を限定していくような「統合」も繰り返されている。そのことを、あらためて批判・検討する必要があるだろう。

筆者にとり、女流義太夫の竹本駒之助師ならびに地歌箏曲の二代米川文子師の体現する音楽世界は、西洋音楽とはまったく異なる、まさに異文化そのものであった。そこでは独自の音楽言語が生き、西洋音楽との隔たりの大きさは、筆者に音楽言語間の「差異」へ目を開かせると同時に、それゆえにこそ広がる音楽の多様性・多言語性への啓示をもたらした。さらには、西洋音楽を通して無意識に抱き続けてきた「音楽」の「普遍性」という世

⁵⁷ 水野信男「民族音楽学の課題と方法」、『民族音楽学の課題と方法』、京都：世界思想社、2002年、15頁。

⁵⁸ 鶴見の晩年の対談では、異質なものの「統合」について、音楽の事例が話題となったこともあったが、こうした検討課題は残されたままである。鶴見和子、武者小路公秀『複数の東洋 複数の西洋』、75-77頁。

⁵⁹ 後註128を参照。

界観に揺さぶりをかけるに至ったのである。

音楽世界における、このような「差異」を真に認めるならば、異なる音楽の出会いとは、「融合」よりも「衝突」の方に真実があるのかもしれない。それは、「ひとしく適用されうる判断基準が存在しないために、公平な決着をつけることができないような争い」——リオタールが、「文」の連鎖を通して省察した「抗争^{ディフェラン}」のようなものなのだ。

本章では、このような、グローバル化世界という「曼荼羅」で繰り広げられる、「統合」における「格闘」＝「抗争」のダイナミズムについて省察を深めたい。その中で、「抗争」を引き起こす「差異」への洞察として、近世邦楽言語と西洋音楽言語の間の「差異としての非共約性⁶⁰」の一端を明らかにする。そして、そのような「差異」をかかえる前者のような立ち位置の文化が、グローバル化の中でどのように自らを表象しうるのか、その創造のあり方を再考したい。論を進めるにおいては、文字通りの「言語」をめぐる（社会）言語学や文学における省察も参照する。異言語共存という「多言語主義」の思想も取り込み、「抗争」から目をそらすことなく、音楽文化の変容とその未来について、あらためて批判的検討を試みたい。

2. 「普遍」への再考

アドルノは自著『音楽社会学序説』において、「音楽は1つの普遍的な言語である」と述べた⁶¹。実際、グローバル化する今日の世界において、「音楽」は広く世界各地で、同じようなものが共有されている文化の典型である。そしてしばしば、言葉としての「言語」との対比において「音楽」は、「言葉の壁を越えるもの」、「国境を越えゆくもの」といったユートピア的表象としても語られる。そもそも様々な音楽文化の発展と変容を振り返るなら、移動性は、それぞれの音楽文化の形成に本質的な痕跡をとどめてきた⁶²。だが、今日語られ

⁶⁰ この「差異としての非共約性」については、前章における酒井直樹による問題提起を引き継ぐとともに、本章においては、参照点ともなるリオタールの言及が踏まえられる。「ポスト・モダンの知は、差異に対するわれわれの感受性をより細やかに、より鋭く、また共約不可能なものに耐えるわれわれの能力をより強くするのである」（ジャン＝フランソワ・リオタール『ポスト・モダンの条件——知・社会・言語ゲーム』小林康夫訳、東京：水声社、2003年、11頁、抜粋引用）。

⁶¹ Th.W. アドルノ『音楽社会学序説』高辻知義、渡辺 健訳、東京：平凡社＜平凡社ライブラリー＞、2010年、307頁。

⁶² ジェイムズ・クリフォード『ルーツ』、53頁。

る「越境性」や、それにともなう「普遍性」をめぐる言説の多くについて、いま一度、慎重に検討される必要があるようにも思われる。地球上の多様な音楽の内、いったいどれだけのものが、「国境を越えて」共有されているのだろうか？——境界を容易に越えうる音楽もあれば、異郷においては容易に理解されえない音楽も現に存在しているのではないか。もしそうであるなら、「普遍」や「越境」をもって、「音楽」たらしめる言説の作用は、音楽の多様なあり方・存在から、特定の音楽言語の特権化と、その「資格」にあてはまらない音楽文化の排除を引き起こしてはいないだろうか。「お互いにきわめて遠く隔たった文化同士でさえ、音楽的に理解し合うことができる⁶³」とみなしたアドルノの省察においてこの音楽社会学者が言及する音楽とは、ヴェーバー、シューベルト、ドビュッシーといった西洋音楽言語の作曲家のみであった。もしここに、地歌のような非西洋音楽を付け足したとしたらどうであろうか？

本節においては、まず、西洋音楽にまつわる「普遍」をめぐる問題提起からはじめ、その背景となる同音楽言語の世界的な覇権の現実を、「言語生態学」の視座から検討する。最後に、グローバル化の中で加速を続ける文化の「異種混淆」を再検討する中で、音楽の「越境」による交流と変容が地球規模の音楽文化総体の「多様性」に、どのような影響を与えるのかについての批判的検討を試みる。

2.1 「普遍性」の視座

ところで作曲家のヤニス・クセナキス (Iannis Xenakis, 1922–2001) は、1986 年に来日した当時、同業の武満徹 (1930–1996) との対談において、「作曲」の未来について次のように語った。

……将来は、もっと自由に、もっとこだわらない形で、普遍性を持った作品を作曲できるようになると思います。技術を駆使したコンピューターを使つてのシンセサイザーは、そのひとつの受け皿になりうるでしょう。……

これは科学の世界にたとえることができます。数学に、アメリカの数学とか日本の数学、ソ連の数学といったものがないように、音楽にも、どこの国にも通用する技術というものがあつるのです。

……将来は芸術の分野でも、国によるディスコミュニケーションはしだいに少なく

⁶³ Th.W. アドルノ『音楽社会学序説』、同頁。

なっていくと思うのです。文化的な違いは残しつつも、より包括的な本質の部分でひとつの統一を目指した——地球レベルでの統一を目指した方向に向かう可能性が充分にあると思うのです。⁶⁴

ここでは、アドルノの音楽観を、グローバル化が進む世界への当時の楽観的気運の中でさらに押し広げた、「音楽」を通した「普遍」への夢が語られている。その上で同作曲家は、こうした「普遍」に参加する作品と「伝統的な音楽」との間に、明確なヒエラルキーを設けるのである。

そして言うまでもなく、前衛音楽の場合には、伝統的な音楽よりも、ずっとそれに近いところにいるだろうと思っています。前衛の場合には、別の音楽文化、別の伝統の中にいる人がそれを聴いても、自分の音楽として享受されねばならないのですから。⁶⁵

クセナキスは同対談において、「おのおのの文化の持つ異なる価値を広く知ること」の重要性を強調している。同氏に、音楽文化の相対性への配慮が一面においてなされていたことも見受けられるが、逆にそれゆえにこそ、この発言からは、「普遍」をめぐる確信的な音楽世界観がうかがわれるとも言えよう。

一方の武満だが、別の機会において、次のような発言をしている。

日本の伝統的な楽器だけを使って作曲するということが一時しましたけれど、僕としては日本を相対化して見たいということが常にあって、そのためにはやはり西洋の楽器を使いたい。西洋の楽器は、普遍性をかちうるためには、便利なんです。⁶⁶

ここにも、「相対化」という戦略的意図が背景にあるにしろ、邦楽器という「伝統的な音楽」の楽器よりも、西洋の楽器が「普遍性」により近いという作曲家の音楽世界観が垣間見える。

⁶⁴ 武満 徹『歌の翼、言葉の杖——武満徹 対談集』東京：TBSブリタニカ、1993年、51-53頁。

⁶⁵ 同前、53頁。

⁶⁶ 同前、71頁。

このような音楽世界観とその「普遍性」を信仰するのは、西洋音楽に日々携わる音楽家だけではない。次に紹介するように、民族（民俗）音楽の音楽家にとっても、それが一つの価値観として刻み込まれることも少なくないようである。例えば、アルメニアの民族楽器ドゥドゥクの著名演奏家、ジバン・ガスパリチャンは、アカデミー賞受賞映画のサウンド・トラックでの演奏や、それを契機とした「有名オーケストラ」との共演機会の広がり自賛しつつ、この楽器について次のように語る——「バイオリンのように普遍性を持つ楽器だ」（強調は引用者）。また、同楽器の演奏家でもある同国国立音楽院教授ゲオルク・ダバギャンは、「オーケストラと対話したい」と、作曲家と組んで、そのための新たな曲集を作ったという⁶⁷。

西洋音楽、そしてその楽器が、文化的立ち位置の相違を超えて、「普遍」という価値の一つの規範となる。あるいは、その音楽世界に参加する中で証明される「普遍性」。「普遍」という価値観が、汎文化的に共有され、目指されるという意味において普遍的なものであるとしても、それが一つの音楽世界観から偏って測られるなら、音楽文化総体の多様性は狭められはしないだろうか。「西洋中心主義」や「自文化中心主義」を批判的に回避する中で、「普遍」の再考をあらためて提起したい所以である。

筆者はこれまでに伝統邦楽の世界に生きる多くの演奏家や愛好家と接してきた。その経験から実感することは、これらの人々の間では、多くの場合、西洋音楽は必ずしも共有される価値観として受容されてはおらず、ましてや、クセナキスの言うような「前衛音楽」といったコンテクストは、ほとんど意味をなし得ないということだ。そこには、まったくもって、別の音楽宇宙とその「普遍性」が広がっているように感じられるのである。

次に引用する一節は、前世紀前半に活躍した地歌箏曲の名手、富崎春昇（1880-1958）の芸談の一節である。西洋音楽がすでに広がりを見せ、邦楽界においても洋楽化する流れもすでに存在した当時の、この不世出の名人の証言は、「普遍」の相対化、ひいては、複数の普遍の存在への開眼を促しはしないだろうか。

世界中には、ずいぶんたくさんの種類の楽器がありますが、微妙の点では、三味線に越すものはありますまい。バイオリンにしたところで、いい音は自在に出せるとしても、人の感情に突っこんだ芸としては、とうてい三味線にはかないません。三味線

⁶⁷ この一節は、次の記事を参照。副島英樹「アンズの木に魂込める——古代からの音色 1」朝日新聞 DIGITAL、2009年8月3日、<http://www.asahi.com/special/mukeiisan/TKY200908030264.html>、アクセス日時:2011.08.30.

では、技巧の妙をつくせば、どんな芸当でもできるとされているほどです。⁶⁸

2.2 「ハイパー中心言語」としての西洋音楽言語

西洋音楽の「普遍性」の浸透は、その背景に、同音楽文化、その音楽言語の覇権的とも言える広がり、ヘゲモニーの拡大が指摘されよう。あまた存在する音楽言語の中での、一音楽言語の圧倒的なヘゲモニーについては、英語という一言語の覇権が強化される今日の「言語生態系」とも照応しよう。

社会言語学者のルイ＝ジャン・カルヴェは、地球上のさまざまな言語の分布と言語機能の分配を、生態系になぞらえ、言語生態学の「重力モデル」として次のように描き出した。

システムを中心、つまり世界システムの中軸には、もちろん英語というハイパー中心言語がある。このハイパー中心言語の周囲をおよそ10のスーパー中心言語が取り囲み、それらの言語の話者は英語を習得しようとする傾向がある。次にスーパー中心言語の周囲を100から200の中心言語が取り囲み（これは二言語使用者によってスーパー中心言語と結ばれている）、その次にこの中心言語が4000から5000の周辺言語の引力の中心となっている。⁶⁹

このカルヴェの「重力モデル」は、次の点で、音楽文化・音楽言語のグローバルな分布と機能の分配を考える上で示唆的である。第一に、「ハイパー中心言語」という全地球規模で君臨する特権的な言語が存在するという点。第二に、上位言語と下位言語の間での「重力」の関係は、上位言語を学ぶ、ないしはバイリンガル（またはそれ以上の複数言語）の下位言語話者により結び付けられているという指摘。この第二の点については、今日、「近代的な」音楽教育を受ける非西洋音楽を専門とする音楽家の多くが、自身の音楽と同時に西洋音楽の理論や記譜法を学び、程度の差こそあれ、西洋音楽との「バイミュージカリティ」の音楽家であるという事実からも裏付けられよう。さらには、そうした状況を背景に、異なる音楽言語間のコミュニケーション（＝合奏や新作創作、音楽研究等）において、西洋音楽言語が「媒介言語」の役割を果たす場合がほとんどであるという点においても、「ハ

⁶⁸ 富崎春昇『富崎春昇芸談——地唄・箏曲・三絃の話』東京：日本音楽社、1968年、2頁。

⁶⁹ ルイ＝ジャン・カルヴェ「言語生態学の重層的＜中心—周辺＞モデル」西山教行訳、『言語帝国主義とは何か』東京：藤原書店、2006年、31頁。

「ハイパー中心言語」としての地位ならびに、そこへの重力関係は揺るぎないものとなる。

カルヴェは、グローバル化が進む中での言語生態系の変化として、「ハイパー中心言語」と「周辺言語」が生き残り、その中間の諸言語は衰退していくと考える。その予測についての是非はさておき、音楽言語の生態系は、今後どのように変容していくだろうか。筆者は、ハイパー中心言語と、ハイパー中心言語との密接な（学習やバイミュージカルティによる）重力関係で結び付けられた下位言語の2つのレベルに淘汰されていく流れが加速するのではないかと考える。すなわちカルヴェの言語における予測と異なり、「周辺言語」——西洋音楽ともっとも遠い（相互理解・「翻訳」が困難な）ローカルな諸音楽言語は、上位レベルの音楽言語に吸い上げられるように徐々に同化していくか、さもなければ、消滅していくのではないかと予測する。

2.3 「異種混淆」を再考する

冒頭で引用した水野の提議にもあるように、グローバル化にともない人やものの移動・交流が激しさを増す中、音楽文化もまた、「衝突と融合」の中での変容はまぬがれない。異なる地理的・歴史的背景を持つ諸文化間の交流から生じる「異種混淆」は、現代文化の洞察における重要なキー概念の一つであり、そのダイナミズムをめぐる洞察も積み重ねられてきた。もっとも、移動と交流による異種混淆は現代に限らず、おそらくは古今東西、ほとんどの文化の発展・変容の中で繰り返されてきたことであろう。日本においても、現在伝承される雅楽や能楽、三味線音楽の歴史をたどるなら、今ある形となるまでにはそのような過程が認められよう。

異種混淆性は、カルチュラル・スタディーズをはじめとする現代文化の研究において多くは、「本質主義」といった文化の保守性や純血主義に対する批判の根拠として肯定的に論じられる。その異種混淆性の望ましい事例としてもっとも多く取り上げられるのは、「音楽」ではないだろうか。だが近代以降、グローバル化の中で起こり続ける音楽の異種混淆は、音楽文化のさらなる多様化へと真に導いているのであろうか。

グローバル化が引き起こす文化の交流と変容を、経済学の観点から肯定的に論じるタイラー・コーエンは、アフリカ、ザイールの音楽を例に、アフリカの諸都市で引き起こされる、「西洋からの影響と『土着的』な影響とが混じり合う」ことによる音楽の創造を次のように讃える⁷⁰。

⁷⁰ タイラー・コーエン『創造的破壊——グローバル文化経済学とコンテンツ産業』浜野志保ほか訳、東京：

外部からの影響を引き寄せ、混ぜ合わせることによって、都市は文化の成長を促す。その事例の一つが、ザイール（現・コンゴ民主共和国）の音楽である。ザイールのダンス音楽は、戦後アフリカ音楽の主流ともいえる。ある評者の言葉を借りれば、それは「躍動するスネア・ドラムのビート、明るく甘美なリード・ヴォーカル、端正なハーモニーを奏でるコーラスと、そして何より、幾重にも絡み合った、あの名高いギターのメロディー」の組み合わせである。⁷¹

異文化が出合い混淆する中で、創造的な変容が生じることを評価する点においては、筆者も異論はない。しかし、近代以降、世界中で起こり続けるこの種の音楽の異種混淆による変容は、同化の方向へ、「差異」の縮減、「モノカルチャー化」という結果を招いてはいないだろうか。このザイールの例においてまさにそうであるように、多くの場合、混淆から生まれた音楽は、「土着の」音楽が有していた多くの側面を失う代償によって、西洋音楽の様式へ取りこまれた音楽として生き残っているとも思えるのである。

視点を変えて、言語における混淆の例を考えてみたい。西欧諸国の植民地支配の中で世界各地に生まれた言語、ピジン語やクレオール語について考えてみる。植民者と被植民者との間で、両者の言語の混淆から生成されたこれらの言語について、言語学者の田中克彦は次のように指摘する。それは、決して対等な混淆からではなく、一方の言語システムに他方の言語世界が取り込まれる中での生成であると同時に、その主従は言語そのものに由来するのではなく、言語を所有する社会間の政治的・経済的なパワー関係によるものであったと言う。

もしも、白人よりその土地のほうの方が政治的にも経済的にも強力であれば、外からやって来た側が土着の言語に服従し、それを身につけねばならないだろう。しかし外来者が経済的、軍事的に優位にあれば、土着の者のほうが言語的に歩みよらねばならない。そして、これまでの歴史においては、歩みよらねばならないのが、たいていアジアやアフリカの有色人種であって、歩みよられるのが白人の言語であった。⁷²

作品社、2011年、41-42頁。ただし、著者の評価は経済的利潤に基づいて測られている点に留意。

⁷¹ 同前、39頁。

⁷² 田中克彦『ことばと国家』東京：岩波書店〈岩波新書〉、2008年、198頁。

引用文の後半部分、常に優位にある側が固定されていた、すなわち西欧と接触した非西洋地域で起きた言語の異種混淆の大部分が「白人言語の模倣という形をとる⁷³」という言語における歴史的な事実は、音楽の混淆と変容を考える上で、きわめて示唆的である。このことは、グローバル化する世界各地での西洋音楽との混淆と変容の多くについて、次のように言い換えられなくはないだろうか——「歩みよらねばならないのが、たいていアジアやアフリカの有色人種であって、歩みよられるのが白人の音楽であった」、と。現に、世界各地の音楽文化の変容についての報告からは、そのような動向が見えてくる。例えば、クワベナ・ンケティアの著書『アフリカ音楽』では、植民地支配の中で、その種が蒔かれて以来、現代のポピュラー音楽を含めたアフリカの「新しい音楽」に至るまでの、西洋音楽の影響の大きさについて報告されている⁷⁴。アラブ世界に目を転じて、西洋音楽との接触は、同地の音楽のあり方を西洋的な方向へと、大きく変えたことが報告されている。そこでは、古来の音楽と現行のものとの間に、変容の大きさのあまり、継続性を見失いかねないものも、ジャンルによってはあると言う⁷⁵。

日本の音楽文化においても、明治期以降の西洋音楽との対峙の中では、そうした「歩みより」からの混淆による変容の事例が多く見出せよう。例えば地歌箏曲の「近代化」に大きく貢献したと評される宮城道雄は、西洋音楽言語をさまざまな形で取り込むことで邦楽を変容させ、その「革新的な」試みは、「新日本音楽」として邦楽史に刻まれている。同氏は、日本音楽の未来について、自身の試みへの評価とともに次のように語る。

日本音楽も洋楽と接近してから後は、確かに一段の進歩はしている。……洋楽の形式を邦楽器に用いても、少しも不調和でもなく、また困難なものでもないことは、明らかに証拠立てられたと思う。

ただここに、一つ和声の点には根本的に差のあることが認められている。昔から今まで日本音楽では、和声ということは、ほとんど忘れられて来たような観がある。……そこで、今すぐ洋楽の和声をそのまま日本楽器に当てはめることは、不適當でもあるし、不合理だと思う。それ故、今後の日本は、全然別に日本音楽に適した、日本

⁷³ 同前、199 頁。

⁷⁴ クワベナ・ンケティア『アフリカ音楽』龍村あや子訳、東京：晶文社、1989 年、26-32 頁。

⁷⁵ 西尾哲夫ほか編『アラブの音文化——グローバル・コミュニケーションへのいざない』東京：スタイルノート、2010 年、270-295 頁（「座談会 2 中東の近・現代音楽をめぐる」）。

特有の和声を編み出し得ないものかと、私は考えているのである。⁷⁶

この提言は、幾分かの慎重さを含むとは言え、植民地時代のアフリカ音楽の未来について語ったある批評家の次の一節と驚くほど共通する。

形式と和声の今日までの発展をヨーロッパから学びとることができるならば、アフリカ音楽は世界にかつてないほどすばらしい芸術に成長することだろう。⁷⁷

歴史的にも地理的にも隔たりのある音楽言語のいずれもが、西洋音楽との接触の中で目指されたものは、西洋音楽の「形式」や「和声」といった音楽言語の根幹にかかわる要素の摂取であり、それは「土着の」音楽言語のさらなる内発的な発展を刺激するというよりは、音楽言語を西洋のそれへと「歩みよらせる」形での混淆を招いたと言えよう。

地歌箏曲の伝統的な音楽言語のテクスチュアを今日あらためて聴くと、そこからは和声や対位法といった西洋音楽の多音性の原理とは異質な、きわめてユニークな音の綾が聴こえてくる。幕末から明治期にかけての、その爛熟期においては、外来音楽の影響・摂取も織り込みつつ⁷⁸、「和声」による〈接ぎ木〉を寄せ付けけないほどの絢爛たる響きの多層性を聴かせる数々の傑作が生み出された⁷⁹。その継承においては、西洋音楽に「歩みよる」方向とは別の、「もう一つの」発展もありえたのではないだろうか。

こうして近代世界における音楽の異種混淆は、万華鏡のような多様性をもたらすよりも、一面においては、同一の音楽言語への同化・吸収という、モノカルチャー化を促進しているとも言えるだろう。このような変容・発展を「近代化」と評しうるのだとすれば、音楽の近代化とは「西洋音楽化」ときわめて近い意味となり、「ハイパー中心言語」としての西

⁷⁶ 宮城道雄『新編 春の海 宮城道雄随筆集』千葉潤之介編、東京：岩波書店〈岩波文庫〉、2007年、29-30頁。

⁷⁷ クワベナ・ンケティア『アフリカ音楽』、30頁。

⁷⁸ 例えば、「明治新曲」と言われる明治期の一連の創作作品においては、陽旋法による調弦が流行したが、そこには、中国から渡った「明清楽」の影響も指摘される（久保田敏子編『地歌箏曲研究〈資料編〉』京都：京都市立芸術大学 日本伝統音楽研究センター、2012年、68頁）。

⁷⁹ 本論文第2章でその音楽語法を考察する松阪春栄の諸作は、その代表的なものの一つである。同章において、松阪が、西洋音楽のテクスチュアの原理とは異なる音楽言語から、いかに絢爛たる多音性を構築したのかについて考察を試みたい。また、本研究ではふれられなかったが、同氏の代表作《楓の花》の手事においては、前註でふれた明清楽をはじめ、外来のものから触発された創造性もうかがわれ、前章で提起した「内」と「外」の統合の成果としても、近世邦楽史上、最も傑出した作品の一つと、筆者は評価する。

洋音楽言語の単一的なヘゲモニーは強化されることとなる。

2.4 「多様性」のアポリア

ところで筆者は、これまでに、多様性の観点から、異種混淆が促進されるグローバル化世界における西洋音楽言語への同化傾向を、批判的に論じてきた。一方、視点を転じ、西洋音楽文化・音楽言語の内部世界に目を向けるなら、さまざまな音楽文化の影響・摂取は、その世界内の多様性を促進させているとも言えるのである。ここで、この異なる視座の間に生じる「多様性」をめぐるアポリアについて考えてみたい。

前出のコーエンは、グローバル化が促進する「多様性」について、次のように分析する。

異文化間の接触を通じて、それぞれの社会の内部の多様性は高まるが、その一方で、複数の社会の間の多様性は限定されていく。⁸⁰

すなわち接触による相互摂取の結果、さまざまなものが混淆され、多様性を内包する文化が形成されていくが、そのようにして変容・発展する各々の文化は、どれも似たようなものになっていくということである⁸¹。

このコーエンの説に倣うなら、音楽文化については、西洋音楽のヘゲモニー拡張という点を織り込みつつ、次のように言い換えられようか。

異文化間の接触を通じて、世界各地に波及する西洋音楽文化・音楽言語の内部の多様性は高まるが、複数の音楽言語・音楽文化間の多様性は限定されていく。

作曲家のピエール・ブーレーズ (Pierre Boulez, 1925-) は、ドビュッシーのもたらした音楽の革新性の一つに、西洋音楽における「西欧圏の瓦解」をあげた⁸²。植民地政策全盛の西欧の大都市においては、万国博覧会をはじめ、非西欧圏のさまざまな異文化と接触する機会に恵まれていた。周知のように、非西洋音楽との出会いがドビュッシーの音楽観を揺

⁸⁰ タイラー・コーエン『創造的破壊』、99頁。

⁸¹ 同様の指摘は、言語学者によってもなされている。「世界の主要な言語は、相互の翻訳や文化接触によって互いに似通ってきている」(ダニエル・ネトル、スザンヌ・ロメイン『消えゆく言語たち——失われることば、失われる世界』島村宣男訳、東京：新曜社、2001年、18頁)。

⁸² ピエール・ブーレーズ「つり香炉のなかの壊乱」、『ブーレーズ音楽論——徒弟の覚書』船山隆、笠羽映子訳、東京：晶文社、1995年 所収。

さぶり、それが西洋音楽の多様性のさらなる促進へ貢献することとなる。かように、西洋音楽は、非西洋音楽文化・音楽言語に触発されつつ、発展と多様性の拡大を果たしてきたのである。

一方の非西洋音楽は、同じような外部との接触において、同等な発展・変容をとげ得たのだろうか。例えば地歌箏曲における明治期以降の西洋音楽との接触について考えてみる。そこでは、独自に発達した音楽言語は徐々に「古典化」する中で、その音楽言語の本質を受け継ぐ中での多様な発展的創造はきわめて限定的となっていく。他方、西洋音楽のテクニクや形式構造、あるいは、その美学を取り入れた新たな変容は盛んに展開されたが、そこでの多様性の拡張は、地球規模で考えるなら、やや極論ではあるにしろ、むしろ西洋音楽のあらたなヴァリエーションとして、同音楽文化・音楽言語の多様性の広がり貢献したものであるともみなされよう。

こうしてみると、「多様性」の議論においても、先の「普遍」と同様、どの視点、どの文化的地平に立っての「多様性」なのか、その不均衡なアポリアへの省察を含めた慎重な議論が求められるように思う。ある地平における「多様性」の拡大の裏側では、もう一つの「多様性」が失われる。先述のザイールの事例から、いみじくもコーエンが一方の多様性への肯定から結論づけているように——「伝統的なアフリカの太鼓演奏はいずれ衰退するかもしれないが、その代りに、アコースティック・ギターやエレキ・ギターを基調とする創造的なアフリカ都市音楽が台頭しつつある⁸³」。

西欧の植民地主義を批判し、対抗的なネグリチュードの運動を牽引したエメ・セゼールは、異文化の出会い・混淆を称揚しつつも、それがどのような「接触」であるのかに対する批判精神を忘れてはならないことを警告した。その警告は、グローバル化するポスト・コロニアルな世界を生きる私たちに、いま一度、異種混淆がもたらし続けているものについての再考を促してもいるであろう⁸⁴。

私は認めよう。異なった文明を互いに接触させることはよいことだ。異なった世界を互いに結びつけることはすばらしいことだ、と。文明というものは、どんなに優れた特性をもっている、自らの殻のうちに閉じ籠っているのは衰微を免れない。交流は

⁸³ タイラー・コーエン『創造的破壊』、55頁。

⁸⁴ 本節における批判的考察・議論と、個々の音楽作品への評価は、別に検討されるべきである。例えば、西洋音楽へ「歩みよった」中で作られた邦楽作品に対して、その創作態度のみをもって批判する意図は、筆者にはない。

いわば酸素である。……

しかしここで、私は次の問いを提出する。植民地化は真の意味で接触させたか。あるいはこう言ってもよい。接触を作り出すすべてのやり方の中で、植民地化は最上のものだったのか。

私の答えは「否」である。⁸⁵

3. 「差異」への再考

前節において音楽の「普遍性」を問い、また「多様性」について省察する中で、単一言語化へと向かう音楽世界について問題提起を行った。続く本節では、そのような単一化の彼岸にひろがる多様性の世界について検討する。すなわち、「複数の音楽言語・音楽文化間の多様性」とは、いかようにして多様なのかを、その多様性をもたらす「差異」を考察する中で省察する。多様性や差異は、さまざまなものを通して測られうるであろうが、本研究においては、一貫して、音楽の生成の根源である「音楽言語」の側面から検討を進めていく。ここでは、地歌箏曲と西洋音楽の音楽言語の根幹を考察し、対照させる中で、「差異としての非共約性」を明らかにする。その考察に、言葉としての「言語」の多様性を擁護してきた言語学者たちの省察を節合させつつ、音楽言語の「差異」の根源に迫りたい。

3.1 言語の多様性

地球上の言語の総数は現在、5000とも6000とも言われるが、100年後には、その半分は消滅しているという危機的な調査報告も出されており⁸⁶、言語もまた、グローバル化する世界における「多様性」が問われる事象の一つである。勢いを増す英語の単一的覇権に抗する多言語主義や少数言語を擁護する立場にある言語学者たちは、どのように言語の多様性を捉え、その意義を考えているのだろうか。

言語多様性の意義の一つは、言語の「世界へ開かれた独自の窓⁸⁷」としての働き、すなわ

⁸⁵ エメ・セゼール『帰郷ノート／植民地主義論』砂野幸稔訳、東京：平凡社〈平凡社ライブラリー〉、2004年、134頁。

⁸⁶ デイヴィッド・クリスタル『消滅する言語』斎藤兆史、三谷裕美訳、東京：中央公論新社〈中公新書〉、2004年、28頁。

⁸⁷ ネットル、ロメイン『消えゆく言語たち』、21頁。

ち言語の多様性ゆえの世界の認識の多様性にあるとも言われる。この論拠を、フェルディナン・ド・ソシュール以来、外界に対しての言語を媒介とする認識のメカニズムに用いられてきた「分節」という概念、そして、言語学者のレオ・ヴァイスゲルバーが考えた、外界を認識する言語の活動の場としての「語場」ならびにその認識の形成領域としての「精神の中間世界」といった諸概念をたどりつつ考えてみたい⁸⁸。

前出の田中によれば、「分節」とは、「一つの連続した世界の中に意味の区分を設けて、その言語固有の単位を作る作用」のことであると言う⁸⁹。この作用について、明快に説明された例として、同氏は、ヘンリー・アラン・グリーソンの『記述言語学入門』で示された、言語を媒介とする色への認識をめぐる考察を挙げる。〈図 1〉⁹⁰は、その田中が引用したグリーソンの図表である。グリーソンはここで、人間の可視範囲にある色の世界を、言語の働きにより、どのように「分節」するかが、言語によって違うことを提起するため、英語、ローデシアのショナ語、リベリアのバッサ語の三つの言語を対照させている。それによれば、英語は6区分に分節して色が認識されるのに対し、ショナ語は4区分、バッサ語に至っては2区分、つまり、

あらゆる色が2種のカテゴリーに分節される中で認識されるのだという。この言語間の分節の相違は、たとえ外界の対象が同じであっても、媒介する言語が違えば人間の認識⁹¹にも差異が生じる、

英語：

purple	blue	green	yellow	orange	red
--------	------	-------	--------	--------	-----

ショナ語：

cips ^w uka	citema	cicena	cips ^w uka
-----------------------	--------	--------	-----------------------

バッサ語：

hui	ziza
-----	------

〈図 1〉グリーソンによる言語と色の認識図

⁸⁸ 以下は、次の文献を参照。田中克彦『言語学とは何か』東京：岩波書店〈岩波新書〉、2009年、第三章。

⁸⁹ 同前、120頁。

⁹⁰ 同前、121頁掲載の図を転載。同書には、H.A.Gleason, *An introduction to Descriptive Linguistics*, p.4からの転載であると記されている。

⁹¹ 話者における、このような言語を通じた「認識」と、実際に色がどのように〈見えて〉いるかは、厳密には分けて考える必要があり、このグリーソンの考察結果については、その点を踏まえ、引用した田中も述べているように、慎重な理解が求められる。色の認識と言語の働きをめぐる、より新しい研究動向を含めた考察については、次の文献も参照。いずれにしても、このグリーソンが主張した点において、現在においても是認されている重要なことは、著者の今井が言うように、言語の働きにより、「モノの認識をことばのカテゴリーのほうに引っ張る」が生じるということである。本書における後述の音楽言語の考察においても、この点が重要である。今井むつみ『ことばと思考』東京：岩波書店〈岩波新書〉、2011年。引用文は、同書、66頁。

すなわち、対象の捉え方は、言語が違えば異なるということを示しているのだと言う。

このように人間は、外界を言語システムによって分節することで認識する。そのことをヴァイスゲルバーは、ヴィルヘルム・フォン・フンボルトの次の言葉を引用しつつ説明する——「すべての言語は言語に内在する力によって現実世界を精神の財産に改造するための鍵である⁹²」。そして同氏は、言語が分節し外界を「精神の財産に改造する」形成領域を「精神の中間世界」ととらえ、ツールとなる言語が機能する場、その精神活動の場を「語場」と呼んだ。このヴァイスゲルバーの言語観を紹介する田中も強調するように、重要なことは、「この『精神の中間世界』が、言語ごとにすべて異なっている⁹³」ということであり、それゆえにこそ、言語間の「差異」と「多様性」が重要となるのである。このとき言語とは、フンボルトが述べたように、「多様性をくまなく旅するための乗り物⁹⁴」なのである。

3.2 「ヨーロッパと非-ヨーロッパの思考の間に葛藤は存在するのか？」

—— ピエール・ブーレーズの問題提起

続いては、以上のような言語学上の分析概念を援用しつつ、音楽言語間の「差異」について検討を試みたい。音楽という営みも、人間が聴取可能な外界の音響現象を、文化的営みとして加工することで、ある世界観を描き出すものである。フンボルトに倣うなら、それは音楽言語の構造・働きによって「精神の財産に改造する」営為であると言えよう。外界の音を、どのように「分節」するのか、その単位を定め音楽言語・文法が規定される「語場」はどのような構造であるのか、そこにどのような「精神の中間世界」が形成されているのか？——こうした観点からの、異なる音楽言語間での比較・対照による考察からは、より根源的な音楽言語における「差異としての非共約性」が見出せるかもしれない。

まずはじめに、前出のブーレーズによる問題提起に耳を傾けてみたい。同氏は、西洋音楽と非西洋音楽との関係・交差をめぐる論考「ヨーロッパと非-ヨーロッパの思考の間に葛藤 (conflict) は存在するのか?⁹⁵」において、西洋音楽の音楽家として、非西洋地域の音楽

⁹² レオ・ヴァイスゲルバー『母語の言語学』福田幸夫訳、東京：三元社、1994年、43頁。

⁹³ 田中克彦『言語学とは何か』、126頁。ヴァイスゲルバーの「語場」や「精神の中間世界」の概念については、ヴァイスゲルバーの前掲書も参照。

⁹⁴ レオ・ヴァイスゲルバー『母語の言語学』、265頁。

⁹⁵ ピエール・ブーレーズ「ヨーロッパの思考と非-ヨーロッパの思考」、『参照点』笠羽映子／野平一郎訳、東京：書肆風の薔薇、1989年所収。ここでは著者の原題目“Existe-t-il un conflit entre la pensée européenne et non-européenne?”により近づけて、引用者が訳出しなおした。本文中の引用は、全て同訳書による。

のあり方、ならびにそれらとの関係・葛藤について省察する。ここでは、音楽の言語的側面について、「あらゆる〔音楽〕言語はいくつかの法則をもっている」という前提を確認した上で、いくつかの具体的な側面から、音楽言語間の対照・検討が試みられる。ここでは、その内の一つ、音高についての省察を追ってみたい。

同氏によれば、西洋音楽の音高に関する言語的法則の特徴とは、「規格化を推進する方向に向かった」ことであり、その結果、「音色と結びついた音程のもつ特色、あるいはまた音程と結びついた音色のもつ特色の固持をすべて完全に否定し」、「一貫性のある唯一無比の体系を作り出した」ことにあると言う。そして、次のように述べる。

私が言おうとしているのは、音階によって表される絶対的な価値の階梯において、すべてのドあるいはレは、それらがどう発せられようが、何よりもまずドやレであって、楽器にもとより属している何かではない、ということである。並み外れて強い総合精神の影響下にあって、あらゆる楽器は音程のヒエラルキーに従属しなければならず、音色や音程の独自性は副次的にしか問題にならなかった。⁹⁶

西洋音楽言語のこうした特性による独自の発展の意義や可能性を認めつつ、同著者は、他方の非西洋音楽においては、これとは別の音高認識が存在することを指摘する。それは、こうした「中立性をともなうヒエラルキー」としての階梯的な音高システムが前提となるのではなく、音程はもとより、楽器をはじめとした音楽の諸要素の「個別性が重視される」システムであると説明する。例えば、アフリカの音楽においては、「極端な場合には、各々の音高に異なる音色を与えるために楽器の特性を変えるほどである」と言う。

このように同氏は、音高にまつわる認識をもってしても、「ヨーロッパ」と「非ヨーロッパ」の音楽言語の間には、根本的な相違、すなわち「葛藤」が存在することを提起するのである。

3.3 音楽言語における「差異としての非共約性」—— 西洋音楽と地歌箏曲の対照から

ここで、同氏が提起したことを、より具体的に検討するために、「ヨーロッパ」と「非ヨーロッパ」の対照を、本研究の趣旨に引き寄せ、後者については地歌箏曲⁹⁷の音楽言語を

⁹⁶ 同前、333-334頁。

⁹⁷ ここで検討される地歌箏曲の音楽言語とは、伝統的な、より厳密には、筆者が実技指導を仰ぐ「双調会」におけるあり方を主な前提とし、演奏家の実践的な音楽言語の認識に比重を置いて論じる。

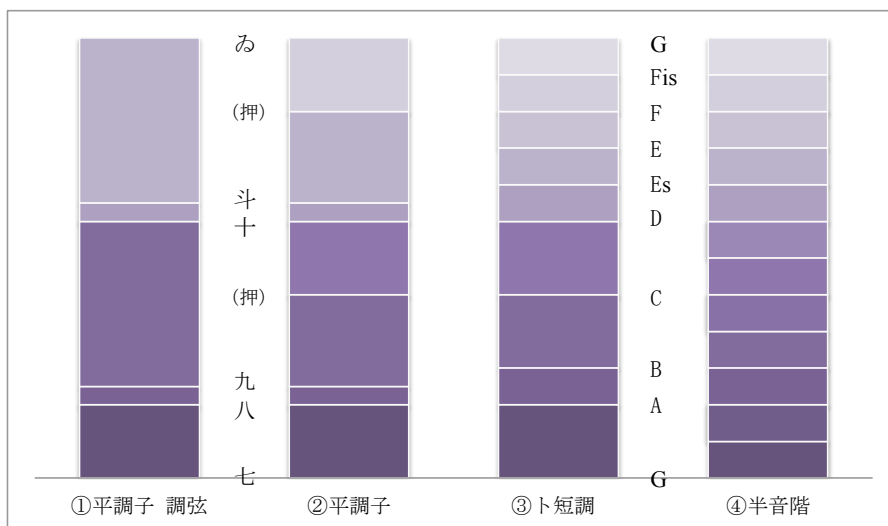
例として考察を続けたい。同氏が、アフリカの音楽について指摘したことは、地歌箏曲にも共通性が認められ、同様の対照・考察が可能であると考ええる。

なお、以下の考察でふれられる音階・旋法の構造やソルフェージュ・唱歌については、周知のことでもあるので、基本的な説明は省略する。ここでは、本章での議論を明確化するために、それらを検討に引き寄せて再提起するにすぎない。

<図2>は、前出のグリーソンの色の認識の対照表(<図1>)に倣い、筆者が作成した、音高の「分節」についての対照図である。ここでは、音楽言語の作用により、1オクターヴ内の音高がどのように分節されるのかを、箏を通した地歌箏曲のあり方と、ピアノを背景に想定した西洋音楽のそれとが対照されている。以下の考察は、この図を参照しつつ進めていきたい。

まず、西洋音楽言語においては、音高は、どのように「分節」されるのであろうか⁹⁸。この分節の基盤となるのは、1オクターヴを12分割して生み出された半音という均質な音程を最小単位・格子^{グリッド}とする枠目である。これは階梯状に並べるなら、ピアノの白鍵・黒鍵双方を一方向へ順番に弾いていくように、半音階を形成する。その均等な幅による階梯を視覚化すると、<図2>の一番右(④)のようになる。ブーレーズの自作を含む「現代音楽」では、この半音階に分節された音高の「語場」がそのまま基盤となることが多いが、地歌箏曲の全盛時代と

同時代の「調性音楽」においては、ここから音を選択され、調性に基づく音階が形成される。ここでは、後に箏曲の平調子と対照するために、ト短調を例示する。



<譜例1>は、そのト短調の音階で

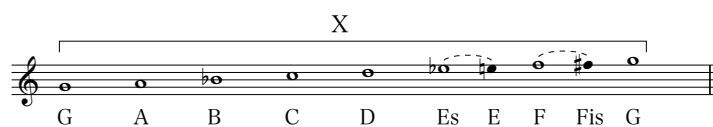
<図2>箏曲と西洋音楽の音高の「分節」の対照

⁹⁸ ここで検討する「西洋音楽」とは、ブーレーズが指摘した近代以降の音楽言語であり、概ね、本論文序章で定義されたものを指す。従って、タブラチュアやネウマ譜等によるものは含めない。

ある。音名はドイツ語方式を用いた。全音符（白符）で示された音は、自然短音階の構成音で、音階の基礎となる。短音階は、それに加え、音階の6番目と7番目の音が変位するので、その変位音を黒符で示した。ト短調の音楽は、転調を除いて、この白符と黒符を足した九つの構成音から構築され、作曲・演奏においては、このように分節された階梯が音楽言語の基本的な「語場」となる。〈図2〉の右から二番目の③は、〈譜例1〉のXで示した1オクターブ内の階梯の視覚化である。

これに対し、箏曲の場合は、どのように分節されるのであろうか。〈譜例2〉は、一の糸を越（D音）にとった場合の、「平調子」と言われる、もっとも頻繁に用いられる調弦を五線譜上に示したものである。伝統音楽で用いられる箏は、譜例に記したように、「一」から「巾」までの13本の弦

〈譜例1〉ト短調の音階



〈譜例2〉平調子の調弦



を有するが、平調子では、ここに白符で示した13の音高に設定される。この内、「四」「六」「九」「斗」の音高は、伝統的には、その一つ下の弦と、平均律の半音よりも狭い半音⁹⁹がとられることになっている。この点も、現行の西洋音楽における（ほぼ）均等な半音とは異なる分節のあり方である。そして、この13の音は、およそ2オクターヴに渡る音の階梯を成すが、（オクターヴで）重複する音を考慮すると、すべての音は、同一の1オクターヴ内で分節された階梯＝旋法¹⁰⁰の構成音から成ることがわかる。その内の1オクターヴである譜例中のXの部分（「七」から「ゐ」の弦まで）の白符（調弦された音高）の階梯を視覚化したのが、〈図2〉の一番左（①）である。これに加え、箏においては、左手の「押し手」による音高の上方変位がときに用いられる。ここでは、転調を含めず、平調子の旋法内で

⁹⁹ どの程度狭くするかは、流派ならびに個々の演奏家により幅があり、また、ある程度感覚的に捉えられる面もある。また、同じ流派、芸系においても、時代により幅が変化することも見られる。

¹⁰⁰ 通説に従い、西洋音楽の階梯である「音階」と、箏曲の階梯を成す「旋法」を区別する。旋法、並びに、本文中で続いて述べる旋法内の変位音については、小泉文夫の次の文献を基本的に参照した。小泉文夫『日本傳統音楽の研究1<民謡研究の方法と音階の基本構造>』東京：音楽之友社、1992年。

の変位として一般に使用される二つの上方変位音を黒符で加えた。平調子の音楽は、転調を除いて、この白符と黒符を足した七つの構成音から構築され、作曲・演奏においては、この階梯が音楽言語の基本的な「語場」となる。これらの押し手の変位音を含めた階梯を視覚化したのが、〈図2〉の左から2番目の②である。

このように、〈図2〉で示した音高の「分節」の対照からは、グリーソンによる色の分節と同じような考察結果が見て取れる。同じ1オクターヴの幅において、連続する音高をどのように分節されるかが、西洋音楽と箏曲において相違が見られた。分節の細かさにおいては、前者の方が、より細かな区分がなされている。そして、その分節のされ方も、前者においては、ブレーズが「規格化」と言ったように、均等化された半音の格子からすべての音高が測られるのに対し、後者においては、「狭い」半音——言わば「規格」で測定されえない音高——も含まれる。そして、分節された音高そのものも、両者とも同じ音高とみなせる¹⁰¹ものがある一方、後者における狭い半音¹⁰²は、共約されえない音高として、この2つの音楽言語の「語場」における差異の一つにあげられる¹⁰³。

続いては、このように「分節」され、それぞれの音楽言語の「語場」において認識された音高が、リズムと共に、具体的な音楽として、どのように「精神の財産に改造」されるのか、その「精神の中間世界」における実践的な認識のあり方について、この二つの音楽を対照してみたい。ここでは、実際の演奏の一步手前の実践とも言える、前者における「ソルフージュ」と、後者における「^{しょうが}唱歌」とを対照し、考察する。

〈譜例3〉～〈譜例5〉（次頁）は、同一のメロディーを五線譜上に示した上で、〈譜例3〉においては西洋音楽のソルフージュの歌唱を、〈譜例4〉においては、地歌箏曲の箏による演奏を仮定した唱歌を、〈譜例5〉においては同じく同ジャンルの三絃の歌唱を示した。後の二者においては、五線譜の上に、想定される実際の奏法も示した（箏は、前出の〈譜例2〉の調弦を想定した。三絃は、楽器の音域の都合、実音を記音の1オクターヴ下とし、調子・調弦は譜例中に示したものを想定する。両者の記譜法は、「双調会」で現在使用されている方式に基づく）。

〈譜例3〉で示した、音名を用いてのソルフージュの歌唱においては、今日、特に日本

¹⁰¹ 厳密には、箏曲の調弦は、純正な協和音程を基にチューニングされるので、ピアノのような平均律の音高とは微細な誤差が生じるが、ここでは捨象する。

¹⁰² 近代以降、近世邦楽においては、この狭めの半音を、平均律の半音の幅と同等にとる流派も存在する。しかし、古式を継承する音楽家は、そのような半音は「感覚的に違和感がある」と証言している。

¹⁰³ ここでの対照では、西洋音楽の語場を、既述のように、ピアノを背景とし、調性を主な前提としたので、現代音楽などで用いられる、半音以下の「四分音」「微分音」は捨象している。

ではイタリア語の音名で実施されることが多い。その際、シャープやフラットによる音高の変位については、音名においては捨象され（元の音名を唱える）、実際に歌う音程において、その変位は反映される。譜例では、そのイタリア語による歌唱と共に、ドイツ語の音名を併記した。ソルフェージュは、通常、演奏する楽器は想定されず、原理的に、（音程を有する）どの楽器にも適応可能なものとして活用される。従ってこの旋律は、どの楽器で、どのような奏法で演奏されるかを問わず、演奏者の音楽言語の認識は、ここに示された音名に基づくソルフェージュの歌唱が基本となるのである。その意味で、ブーレーズが言ったように、「それらがどう発せられようが、何よりもまずドやレ」なのである。そして、楽器、奏法、音色といった諸要素は、「並み外れて強い総合精神の影響下にあつて」、「一貫性のある唯一無比の体系」としての音階上の組織＝「音程のヒエラルキー」に「従属」しているのである。

<譜例 3> 西洋音楽のソルフェージュの歌唱と音名

ソ ラ ソ ミ ソ ラ レ レ
G A G Es G A D D D

<譜例 4> 箏の唱歌

ゐ 巾 ゐ斗 ゐオ 五 十 ス
(押手) (スクイ)

ツン コーロリン ツン ト ー ン テン レン

<譜例 5> 三絃の唱歌

5 7 \wedge 5 六 5 c イー 1 ス
(ハジ (スル) (スクイ)
キ)

<二上り>

一のの糸 二のの糸 三のの糸

チン チーレツン チー ト ー ン テン レン
(ド ー ン)

それに対し、＜譜例 4＞＜譜例 5＞の地歌箏曲においては事情が異なる。＜譜例 4＞の箏の唱歌から見てみる。まず、その 2 小節目にある三つの D 音であるが、その唱歌がすべて異なることに注視されたい。一つ目の D 音は、「トーン」と唱えられるが、これは、中指で演奏されるという状況と、それに伴う音色のイメージに由来する。それに対し、二つ目の 1 オクターヴ上の D 音は、親指で弾かれるということで、その音色のイメージを伴い「テン」と唱えられる。そして、三つ目の同音の D 音は、「スクイツメ」という奏法で演奏され、その奏法を示すと同時に、その独特の音色を模して「レン」と唱えられるのである。近世邦楽の「語場」においても、むろん、「オクターヴ」と同等の概念も存在するので、この三つの音が、音高の分節上、同じポジションにあたるという認識は持たれているはずである。しかしここでは、音高の階梯上の位置よりも、演奏法（身体の状態）ならびに、それに伴う音色の相違が、認識において優先されているのである。同様のことは、同譜例中の 1 小節目の 4 拍目についても言える。この 4 拍目は、撥弦された一つの音が延びている途上、拍の裏で「押し手」により一音（全音）分、上方変位する。ソルフェージュでは、この音高が変化し、G 音が A 音の高さに到達したことを、音名を読み直して歌う＝認識されるが、箏では、「ツン」という一回の撥弦を示す唱歌が、その余韻における音高の上昇を模しながら唱えられることになる。他方、同小節内では、3 回、G 音が演奏されるが、1 拍目、4 拍目は「ツン」なのに対し、2 拍目の裏で十六分音符で奏される同音は、「ロ」となる。それは、後者が、2 拍目の表から 3 拍目にかけて続く、「コーロリン」という旋律定型の一部であるためである。すなわちここにおいては、ある特定の音型の動きのイメージが唱歌に反映されているのである。さらには、同小節内の音はすべて親指で弾かれるのだが、ここでは、2 小節目で見た、親指＝「テン」の原則が適用されていない。1、4 拍目が「テン」でなく「ツン」（もしくは「チン」とも）なのは、開放弦の音と勘所を押さえた音とを差別化する三絃の唱歌に由来する差別である。このように箏の唱歌は、演奏法や音色と結びついた認識を基本としつつ、それに加え、特定の旋律形を模したものや、三絃に由来する差別概念も混ざりこみ、複雑な体系を有するものなのである。

それでは、同じ地歌箏曲のジャンル内で、同一の演奏者が楽器を持ち替え、三絃を演奏する場合には、その唱歌を通した認識はどのようになるのであろうか。既述の通り、箏の唱歌は三絃のそれに由来する点も多く、共通点も多いが、相違点も存在する。この譜例 5 の三絃の唱歌も、2 小節目は概ね箏と同じであるが、1 小節目には相違点が見られる。同小節 2 拍目から 3 拍目にかけては、箏特有の旋律定型「コーロリン」の唱歌が適用されない

ので、まず2拍目の表のA音は、三の糸の勘所を押さえ右手の撥で撥弦する通常の奏法を示す「チン」と唱えられる。この「チン」は、奏法を示すばかりでなく、その奏法が生み出す音色を模したものである。従って、このA音の直前のG音も、音高は異なるが、同じ糸上の同じ奏法による音なので、やはり「チン」と唱えられる。音高の相違よりも、奏法・音色の共通性の方が前面に出ているのである¹⁰⁴（後述のように実際には、音色は、勘所の位置により、共通性が認められつつも多少異なる）。これに対し、同小節の3拍目は、二の糸の勘所を押さえ、同じく撥で撥弦される音である。その奏法と、三の糸の場合とは少し音色が異なることを含めて、「ツン」と唱えられる。この「チン」と「ツン」の二つの音の間に奏されるGの音は、左手のくすり指ではじかれて鳴らされる音である。右手の撥で撥弦するのとは音色が異なるので、当然、唱歌にもその相違は反映される。三の糸の勘所を押さえ鳴らすハジキの通常の唱歌は「リン」である。しかし、ここは、箏の場合と同じく、特定の音型に際して慣用句的に用いられる例外的な唱歌が適用されるケースであり、前後ひとまとまりで、「チーレツン」と唱えられることになる。ちなみに、2小節目の3拍目のD音は、三の糸の開放弦を撥で奏するが、勘所を押さえた音の「チン」に対し、開放弦特有の音色のイメージを奏法の指示に含めて「テン」となる。

このように、地歌箏曲における「語場」＝音楽言語の認識のあり方は、西洋音楽のそれとは大きく異なる。それは、演奏法、すなわち身体性が組み込まれ、また、ブーレーズが指摘したように、「音色や音程の独自性」といった、音楽の諸要素の「個別性が重視される」システムなのである。それゆえ同一の音楽家においても、演奏する楽器が変われば、同じ旋律の認識法＝唱歌も変化する。そこでは、「中立性をともなうヒエラルキー」を成す音階に常に「従属」したのとは異なる音楽言語の「語場」が広がっているのである。

その他、ここでは詳細な考察には踏み込まないが、三絃（三味線）の楽器の特性と音高の語場の関係も重要であろう。「サワリ」（倍音の反響を補強することで生じる特色のある響き）の作用を一因とする、開放弦と勘所を押さえた音との音色の相違や、各勘所それぞれに異なる音色（サワリのつき具合の相違を含む）のあり方とは、ブーレーズの言う「音色と結びついた音程のもつ特色」が活かされるあり方であると言えよう。すなわち同楽器は、同氏がアフリカの音楽について指摘した、「各々の音高に異なる音色を与えるために楽

¹⁰⁴ 音高の相違は、唱歌を唱える声の音程に反映される。従って、音高が変化したことは認識されている。しかし、その唱えている音が、音高の階梯の分節上、どの位置にあたる音なのかという、西洋音楽において音名を通して行うような「認識」は、三絃の演奏家にとって、あまり重要ではないようである。高名な演奏家が、正確な勘所で音を実際に出しつつも、「え〜っと、これは、何の音ですかね？」と口にされることを、筆者はしばしば実際に目にしてきた。

器の特性を変える」志向に近い特性がみられるのである。

また、西洋音楽言語において「規格化を推進する方向に向かった」側面としては、音価、すなわちリズム・拍節も重要な検討事項である。本論文では原理的な考察は割愛するが、この点での地歌箏曲、ひいては近世邦楽との差異をめぐっては、第3章において、具体的な問題として浮上することになる。

以上において対照・検討したことは、一方では、実践的・表層的な相違としてのみとらえられる向きもあろう。だが筆者は、例えば、「唱歌」がドレミというソルフェージュに、あるいは三味線の音高が、勘所（ツボ）という音色を含む特有の感触ではなく西洋音楽の音高に共約されてとられるとき、音楽のある本質的世界観も同時に失われるように思われるのである。そうした根源的な言語体系に根づく「世界像」の相違にまで思考を及ぼすとき、音楽の「差異」への省察は、ヴァイスゲルバーが言語の多様性において述べたように、表層的考察をはるか越えた、「哲学的な問題¹⁰⁵」へと導かれていくのではないだろうか。

3.4 「差異」の地平から

「言語が変われば、われわれの宇宙の理解にも変化が起こりうる¹⁰⁶」——このように述べる言語学者のベンジャミン・ウォーフは、異言語研究の意義の一つに、「ものを見る視野がより広く拡大されること¹⁰⁷」を挙げ、その拡大された視野においては、ヨーロッパの諸言語を含むすべての言語とそこから生じる概念体系の相対性¹⁰⁸が明白となると訴えた。ウォーフや、同業のダニエル・ネトル、スザンヌ・ロメインらに、こうした相対性・多様性への開眼へ導いたのは、彼らの第一言語である西欧の諸言語から「もっとも離れたタイプの言語¹⁰⁹」との出会い・研究においてであった。

筆者において、竹本駒之助師や二代米川文子師との出会いは、まさにそのような、音楽の「思考方法への最重要の修正¹¹⁰」を迫る異言語世界との対峙であった。演奏や稽古を通して伝わる両師の音楽が、西洋音楽とはまったく異なる世界観や音楽言語・文法に根ざし

¹⁰⁵ レオ・ヴァイスゲルバー『母語の言語学』、234頁。

¹⁰⁶ B. L. ウォーフ『言語・思考・現実』池上嘉彦訳、東京：講談社＜講談社学術文庫＞、2009年、222頁。

¹⁰⁷ 同前、163頁。

¹⁰⁸ 同前、156頁。

¹⁰⁹ ネトル、ロメイン『消えゆく言語たち』、108頁。

¹¹⁰ 同前、同頁。

ていることを痛感すると同時に、類い稀な豊かさと洗練された技術を兼ね備えたその音楽からは、「何千という言葉が、まったく異なっていて、だが等しく有効に、世界を分析している¹¹¹」と主張するネトルらの多言語観が実感される。

ところで、言語ごとに固有の「精神の中間世界」を見出す視座とは、異言語間の「翻訳」の困難さ、「非共約性」といった断絶が引き起こす「抗争」を受け入れるということでもある。一つの言語から別の言語への乗り換えは、異なる「精神の中間世界」への移行であり、それはもとの「精神の中間世界」の消失をも意味することに他ならない¹¹²。けだし、「言語」の使用・選択は、「世界」の獲得・争奪でもあり、根源的には常に政治的な地平へと連なっているのである。

次節においては、そのような地平から、文字通り「言語」がツールとなる文学の世界に眼を転じ、これまでの議論を総括してみたい。

4. 言語の抗争と創造 —— ポストコロニアル文学のレッスン

西欧の植民地支配の歴史をかかえるアフリカ、インド、西インド諸島ほかの地域では、西洋との屈折した複雑な関係——アンビヴァレンス（ambivalence）の中で、さまざまな政治的・文化的表象が営まれてきた。支配者文化と、被支配者が育んできた「^{ネイティブ}現地の」文化との間での折衝——そこから生まれる「ポストコロニアル文学」においては、言語選択の問題は常に省察の要の一つである。多言語的土壌の中で多くの作家たちは、「概念や機能がそれぞれに異なる現地の言語と輸入言語、その両方の力に引き裂かれた状況のなかから¹¹³」創作の道を探し、支配者の言語を使用する場合にも、それは「ポストコロニアル作家にとってつねに問題となってきた¹¹⁴」。

英語のような支配者の言語を用いて作品を書くケースでは、各旧植民地それぞれに変異した英語を逆に、本国の「正統な」英語との間での、「中心」と「周辺」の権力関係を批評し、その政治的な緊張感を創造のエネルギーに転換していくといった創作態度も多く見

¹¹¹ 同前、同頁。傍点は引用者による。

¹¹² 「一つの言語の否認、その滅亡は、一つの精神世界の否認と滅亡を意味することになる」。田中克彦『言語学とは何か』、126頁。

¹¹³ ビル・アッシュクロフトほか『ポストコロニアルの文学』木村茂雄訳、東京：青土社、1998年、212頁。

¹¹⁴ 同前、211-212頁。

られる¹¹⁵。また、そのような文学が生まれる背景でもある、土着化＝「脱英米化」した新しい多様な英語 New Englishes の台頭は、「英語の多様化」としても評され¹¹⁶、先にコーエンの分析から検討した、交易により一言語内の多様性が拡大した事例とも言える。

英語を用いて創作を続けるナイジェリア出身の作家チヌア・アチェベは次のように述べる。

私は英語がアフリカの体験の重みを背負うことは可能だと思っている。しかも、それは、先祖の土地との接触を十分に保ちながらも、新しいアフリカの環境に見合うように変更された新しい英語となるにちがいない。¹¹⁷

他方、支配者の言語を用いることそのものに、支配／被支配の権力関係の再生産、西欧のグローバルな一極的支配への加担を戒め、支配者言語を拒否し、「^{ネイティヴ}現地の」言語による創作に心血を注ぐ作家も存在する。

ケニア出身の作家、グギ・ワ・ジオンゴは、はじめ英語による創作を展開した後、ギクユ語とスワヒリ語のみを使用する創作に転じた。邦訳もある評論集『精神の非植民地化』は、「いっさいの著作で英語の使用との訣別を告げる」^{マニフェスト} 表明でもある。そこでは、新植民地主義を背景とする西欧文化のヘゲモニーのアフリカへの止むことなき浸透を、「自らとは最もかけ離れているもの、たとえば、自らの言語ではなく、他民族の言語との一体化を彼らに願望させ¹¹⁸」、「アフリカ文化のルネサンスはヨーロッパの諸言語によることを自明のことだと考えている」状況に陥らせていると糾弾する（「本当にそうなのだろうか！」）¹¹⁹。

なぜアフリカ人作家は、いやどこの作家であれ、他者の言語を豊かにするために自分の母語を絞り出す仕事に、そこまで強迫されなければならないのかと問うてみることができるだろう。……われわれは、アフリカの言語を豊かにする方策を問いかけることがなかった。……なぜわれわれ自身のアフリカ語で文学的記念碑を生み出そうと

¹¹⁵ 同前、23 頁。

¹¹⁶ 日野信行「ポストコロニアル地域の英語」、木村茂雄編『ポストコロニアル文学の現在』京都：晃洋書房、2004 年、169-170 頁。

¹¹⁷ 次の文献で引用されているものを引用。グギ・ワ・ジオンゴ『増補新版 精神の非植民地化——アフリカ文学における言語の政治学』宮本正興、楠瀬佳子訳、東京：第三書館、2010 年、58 頁。

¹¹⁸ 同前、45 頁。

¹¹⁹ 同前、51 頁。

はしないのか。¹²⁰

ジオンゴにおいても、言語とは、先述の言語学者たち同様、「自然環境と社会環境、さらには全宇宙との関係における、一民族の自己定義のかなめ¹²¹」であり、ゆえに言語の使用・選択は、「世界」の奪還なのである——「我々は、世界に所有されるのではなく、世界を所有しなければならない¹²²」。

この「世界」をめぐる攻防は、「普遍性」をめぐる省察へと導く。同著者は、セネガル出身で、アフリカ系として、はじめてアカデミー・フランセーズの会員となった詩人・政治家、レオポルド・セダール・サンゴールの次の主張を注視する。

フランス語は普遍的使命をになっており、しかもわれわれのメッセージはフランス人とその他の人々に向けられているのであるから、われわれはフランス語で表現するのである。われわれの言語（つまりアフリカ諸言語）では、単語を取り巻く後光とえば、本来的にはただの体液と血液によるものだけである。フランス語の単語は、ダイヤモンドのごとく何千という光芒を放っている。¹²³

そしてジオンゴは、先述のアチェベが自問をまじえ提言した次のような普遍主義への「逃避」を、文学創造における言語の問題に絡めて批判するのである。

アフリカは、アフリカ的という形容詞そのものが、拒否すべきいまわしい恐怖を喚起するような運命をこの世で担ってしまった。それならば、この生誕の土地、この免れえない運命とのつながりを一切断ち切って、一跳びに普遍的な人間になるほうがよい。¹²⁴

「普遍性」へとアクセスできる言語とそうでない言語——「普遍的な人間」となるには、後者の言語・世界と訣別しなくてはならないのだろうか。こうした問いを前にジオンゴは、

¹²⁰ 同前、57-58 頁。

¹²¹ 同前、49 頁。

¹²² 同前、28 頁。

¹²³ 同前、78-79 頁。

¹²⁴ 同前、98 頁。

「自らの言語での文学創造の挑戦に立ち向かう」ことで、「言語を開放」していくことに作家としての使命を見出していくのである¹²⁵。

植民地主義の歴史を背負い、支配／被支配という権力とその抑圧に対峙しつつ作品を生み出してきたポストコロニアル文学。その権力関係から紡ぎ出される表象／創造の言語は、ここで見てきたように一様ではない。片や、「帝国」の言語を共有し、それと手を結び、ときに攪乱させる中で、帝国の言語の世界の間口を拓げ、そこから垣間見える「普遍性」の拡大へと参与していく立場。片やそれとは反対に、そのような「普遍性」への信仰と言語共有の甘受に、抑圧的権力への加担を戒め、ローカルな言語からオルターナティブな「世界」を想像・創造して行く立場と。そしてこの2つの志向はそのまま、地球規模での「言語生態系」、ひいては文化変容における、本章2.4にて省察した多様性のアポリアにおける2つの流れへと連なっていくであろう。

グローバル化が進む現代社会において、今後この2つの流れから、ポストコロニアリズムはどのような展開をみるのだろうか。ヴィジャイ・ミシュラとボブ・ホッジの1991年の論文「ポスト(-)コロニアリズムとは何か？」では、前者を「共犯的 (complicit) ポストコロニアリズム」、後者を「対抗的 (oppositional) ポストコロニアリズム」とに区別し、「世界資本主義の後期の段階に入った現在」においては、前者が優勢になりつつあると分析する¹²⁶。

ポストコロニアル文学の歴史とその未来は、非西欧地域から「普遍」や「差異」を考える上で多くの示唆を与えると同時に、グローバル化世界の文化の「多様性」の今後にも大きな検討材料を提供している。作家たちの省察や抵抗から私たちが考えさせられることは測り知れない。ことに、先のジオンゴのような立ち位置・視座からの問題提起とその実践は、近世邦楽のような西洋音楽ときわめて異質な音楽言語を担う者へ、共通した／共闘する地平を開示しているようにも思うのである。

5. 「文」の抗争／創造のために

或る言説のジャンルはその規則によって、そのそれぞれが或る一つ

¹²⁵ 同前、同頁。

¹²⁶ 木村茂雄編『ポストコロニアルの文学』、206-207頁。

の文の体制に属する可能な文の集合を与える。しかし別の言説ジャンルはそれとは別の可能な文の集合を与える。これら二つの集合は異質であるので、そのあいだで抗争が生じる。さて、「今」連鎖をつくらなければならない。別の文が到来しないわけにはいかない……

J.-F. リオタール¹²⁷

カリブ海の旧植民地出身の作家・思想家、エドゥアール・グリッサンは、現代において「作家として生きる、そして作家の役割を果たすための新しい条件がある」と言う。それは、「諸々の言語が消えつつあり、そうした言語とともに人類の想像的なものの一部も消える」という意識・予感において、「すべての言語を必要としているのだ」という多言語的な想像を働かせ続けることであると主張する。このような想像からの作家としての創造営為を、同氏は次のように言い表す。「私たちは世界のすべての言語を前にして書いている」。そして、そのような想像を怠るなら、あらゆる言語が、「国際的混成語¹²⁸」の大波に呑まれ、吸収されていくだろうと警告したのである¹²⁹。

言語学者たちが告発する、言語多様性の喪失が進行する中で起きつつある、「人間の言語に可能な概念が極度に縮小¹³⁰」する事態。それは言語に限らずとも、グローバル化の中で、多くの文化的事象が直面する事態であり、本章で検討したように音楽とて、その例外ではない。

高度な音楽言語の遺産を継ぐ近世邦楽をはじめとする諸々の非西洋音楽世界から聴こえてくる、混成語化^{サビール}する「新しい」音楽へのとまどいは、裏を返せば、音楽の多様性、多言語的想像力を抑圧する西洋音楽文化・音楽言語の圧倒的なヘゲモニーへの問いかけとなる。

一極化する「普遍」を批評し、「差異」の洞察から多言語的想像を取り戻すこと。それは、単一言語的世界において忘却された「抗争」を、再び揺り起こすことでもある。「抗争の存在を見破り、それを文にするために（不可能な）特有語を見出すこと¹³¹」——リオタールは、現代の哲学の使命をこのように説く。その「(不可能な) 特有語」の探究は、現代の音

¹²⁷ ジャン＝フランソワ・リオタール『文の抗争』、3頁。

¹²⁸ この「混成語（サビール）」については、後註129の邦訳書、同頁において、訳者による次のような注釈が添えられている。「商取引などの必要性から生じる単純な文法と限られた語彙しかもたない言語」。

¹²⁹ エドゥアール・グリッサン『多様なものの詩学序説』小野正嗣訳、東京：以文社、2007年、202頁。

¹³⁰ ネットル、ロメイン『消えゆく言語たち』、107頁。

¹³¹ ジャン＝フランソワ・リオタール『文の抗争』、294頁。

楽文化をはじめ、あらゆる文化的・社会的営みにおいて共有されるべき課題ではないだろうか。異なる世界観の到来を許容する「文」の想像／創造は、「抗争」を超えて、その時、多様に遂行されてゆくであろう。

第2章 松阪春栄の二面箏による音楽言語と創造

—— ヘテロフォニーのリズムの「錯乱」 ——

1. 「普遍」としての創造性

本章では、近世邦楽言語の特質をめぐり、実作品に即した具体的な考察を試みる。

前章においては、西洋音楽言語と対照させつつ、地歌箏曲の唱歌を通して、その音楽言語の根幹を考察した。近世邦楽の音楽家は、自らの「語場」、ならびに「精神の中間世界」を背景に、その「独自の窓」を通して、どのような音楽宇宙を想像したのであろうか。その想像世界を具現化する手法もまた、音楽言語に根ざした、特有のものが磨き上げられてきたことであろう。その創造における音楽言語の働き——文法や多音性の構築法などをめぐり、引き続き箏曲を事例に考察したい。

ところで本章では、明治における近世邦楽言語の爛熟期の精華が、現代のグローバル化世界において一定の共有がみられる、西洋音楽言語を基盤とする「現代音楽」に対照させられる枠組みが、考察の遠景に据えられている。その意図は、一つには、序章で提起したように、現代において、近世邦楽の遺産の何が「埋蔵資源」なのかということについての、筆者の考えを明らかにするためである。「現代音楽」と同時代に試みられる「伝統の再創造」が、生きた創造営為として、真にアクチュアリティを獲得するための一つの戦略が、この視座には託されている。さらにはこの対照により、これまでの議論とは逆に、まず「普遍」を措定することで、そこから、「差異」における固有性と相対性を浮き彫りにする意図も込められている。一つのジャンルとその音楽言語の高度に優れた結晶は、時代や地域を超えた、ある普遍的な水準へと到達する。箏曲と現代音楽双方のそのような精華を、こうした意味で共有される「普遍」の地平に据えた視座から、そこへ至る道筋としての「音楽言語」の技法を考察することも、音楽言語の相対的価値を捉える上で有効な方策ではないだろうか。前章で引用した言語学者のネットルとロメインの提言を今一度思い起こしたい——「何千という言語」は、「まったく異なっていて、だが等しく有効に、世界を分析している」のである。

2. 考察対象について

2.1 現代から見た松阪春栄の遺業

本考察においては、明治から大正にかけて活躍した地歌箏曲家の松阪春栄（1854-1920。以下、「松阪検校」と記す）の二面の箏による器楽合奏におけるテクスチュアの考察を通じ、一般にヘテロフォニーをその原理となすと言われる近世邦楽の音楽言語の特質と作曲技法の一端を解明することが目指される。

筆者は、近世邦楽、西洋音楽双方の音楽言語における作曲に携わる立場からも、松阪検校の器楽語法が高揚の頂点においてみせる響きの豊穡さとその複雑さに魅せられてきた。それが真に聴取されるなら、ジャンルや時代を越え、例えば西欧の現代の作曲家、ピエール・ブーレーズの錯綜したテクスチュアを知る耳にも、驚きをもって聴かれるはずである。

そのブーレーズの音楽的「錯乱（*délire*）」は、熟慮の上で組織化（*organizer*）される、高度な作曲技法に裏打ちされたものであった¹³²。松阪検校が、箏二面の合計わずか26本の糸から引き起こす「錯乱」の背後にも、伝統的な「手」（演奏する手の動きの型を含む旋律形）とその構文法に熟達した職人芸のような驚異的技術、確たる技法が感じられるのである。

ところで、本稿でもその研究が参照される民族音楽学者の小泉文夫は、近世邦楽を「〔日本の〕伝統音楽の最終的な発展段階」と位置付けたが¹³³、その近世邦楽が自らの言語的特質に根ざした発展を続けていた最後の時代に、松阪検校は生きた。従って、同検校にみられる精華は、まさにその発展の一つの到達点であり、同時に臨界点でもある。ゆえに、現代から、その後の西洋音楽の支配的影響により新たな発展の道が閉ざされた近世邦楽言語の、ありえたかもしれない「もう一つの」発展としての「内発的発展¹³⁴」の歴史の想起と、その音楽言語の可能性の再探求を試みるにおいて、松阪検校の遺業は、その道標であり源泉ともなるう。

¹³² Boulez, Pierre. *Relevés d'apprenti*. Paris : Éditions du Seuil, 1966, p.62. (邦訳書: 前掲、『ブーレーズ音楽論』、64頁)。なお本稿において、松阪検校のテクスチュアの複雑さとその現代性を、この「錯乱の組織化」と突き合わせるにおいては、文脈はやや異なるが、作曲家の野平一郎の作品ならびに、そのライナーノーツから示唆を得た。野平一郎『錯乱のテクスチュア——野平一郎作品集』fontec:FOCD2535 (CD)、199年、ライナーノート、4頁。

¹³³ 小泉文夫『日本伝統音楽の研究2——リズム』小島美子、小柴はるみ編、東京：音楽之友社、1992年、17頁。

¹³⁴ 本論文序章第6節参照。

本考察では、その優れた音楽語法のうち、リズムの側面に焦点を当てる。なお、近世邦楽における音楽言語と作曲家の没個人的な関係からも、そのすべてを作曲家個人の特質とみなす考えはもとよりない。その言語的特質が、作品を通じて十全に開花したという点において、松阪検校への評価と共に論述した次第である。

2.2 考察作品、参照資料、五線譜化における凡例

考察の具体的な対象となるのは、松阪検校が、幕末の二世 吉沢検校（1808?-1872）が作曲した《春の曲》《夏の曲》《秋の曲》《冬の曲》（以下、この4曲をまとめて「四季組」と称す¹³⁵）へ増補する形で挿入・作曲した手事（器楽のみのまとまった間奏）における合奏である。この合奏は、2パートからなり、音楽の中核的な旋律を奏する「本手」と装飾的傾向の強い「替手」とが¹³⁶、ヘテロフォニーを原理とする多音性を生成する、近世邦楽の伝統的な合奏法によっている。手事は4曲とも、はじめ単旋律による部分があり、その後、この合奏部分へと続く。後者はさらに二つの部分に分かれ、本稿では、その前半部分を「本手事」、後半を「チラシ」と称する¹³⁷。

考察にあたり、箏曲の演奏法全般ならびに四季組の演奏については、「双調会」における伝承を参照の基本とした。譜例に目安として示した演奏速度も、初代米川文子師の演奏録音（『米川文子全集——検校を訪ねて』¹³⁸に収録）に拠る。

五線譜化された譜例は、同師が作譜された同会発行の刊行譜に基づく。同譜を含め、現行の箏譜の多くは4拍ごとに小節線が引かれているが、これは実際の演奏における拍節感と一致しないこともあるので、五線譜化に際し、実際的な拍節感に沿うように小節線の位置をあらためた。1拍目に重要な表間（「前拍」）を置き、変則的な拍節においては小節内の拍数は変動するが、拍子記号は省いた。そのようにして譜例に示された拍節は、双調会の演奏に基づくが、実演においては、必ずしも本稿で示すような拍節理論に裏付けられているわけでもないので、筆者による理論への翻訳上の解釈も含まれる¹³⁹。調子（音高の基

¹³⁵ 谷垣内和子「古今組編曲の功罪」、『季刊邦楽』74号、1993年、86-90頁。

¹³⁶ 《夏の曲》《秋の曲》における「段合わせ」の関係については、本章第5節第2項を参照。

¹³⁷ 手事全体の構成ならびに各部分の呼称の詳細については、註135の文献を参照。また、《春の曲》については、野川美穂子「箏曲『春の曲』——名曲めぐり」（前掲書『季刊邦楽』74号、10-14頁）、《秋の曲》については、上参郷祐康「箏曲古今組『秋の曲』——名曲めぐり・総説」（『季刊邦楽』64号、1990年、10-14頁）も参照。

¹³⁸ 米川文子『米川文子全集——検校を訪ねて』CBS・ソニー：SKJZ2-10（カセット）、1973年発売。

¹³⁹ 近世邦楽言語においてときに見られる拍節の不明瞭さと、その問題点については、第3章第6節も参照。

準) は、同会の現家元である二代米川文子師が標準とする壺の糸が壺越 (D音) となる調弦によった。

3. 旋律の構造とその変化 —— 拍節・楽式の分析から

これより本題の考察に入る。まず本節においては、本手が奏する音楽の中核となる旋律の分析を行う。そこに見られる拍節ならびに楽式構造のあり方を考察し、松阪検校の音楽言語における構文の原理を捉えたい。

3.1 小泉文夫のリズム・楽式分析法：「前後対応」の原理

以後の考察においては、前出の小泉による日本音楽のリズムならびに楽式の分析法を参照する。その手法は、まず、「民俗的段階のもの」として、わらべ唄のように広く共有されるシンプルなものから、日本音楽全体に通底する「共同体的表現の特性」を抽出し、理論化する。そしてそれを基に、「高次の芸術的表現の段階」である本章で扱う地歌箏曲のような伝統芸能の各ジャンルの具体的考察へと進めるものであった¹⁴⁰。

<譜例1>は、同氏がわらべ唄から抽出した日本の有拍節の音楽の基本構造を示す原型モデルである¹⁴¹。これは、近世邦楽などで言う「表間」「裏間」の二つの拍を対とする「二拍子」のリズムを基本原理とする。その二つの拍を、前と後の関係として「前拍」「後拍」と言い換え、この前・後という「空間的な対照的性格」を有する関係性が、拍節にとどまらず、「前の段」「後の段」といった、より長いスパンの楽式構造に至るまで、有機的な積み重ねにおいて発展していくと捉える。そのことを同氏は、「2の冪」ないしは「倍加の法則」によるものと説明した。同譜例中の2段目と3段目において、その原型モデルが見出せる。併せて同氏は、この前後対応の均衡を構成の基本としつつ、「けずられた（失われた）拍」や「重複した拍節」による縮小、「のびたリズム」などによる拡大（同譜例中の後の段の後の句がその例）、要素の挿入等々による、楽式の伸縮、可変性をも指摘した。

¹⁴⁰ 小泉文夫『日本伝統音楽の研究2』、16-17頁。著者の急逝により、この段落後半にあげた研究は未完となった（同書、1-5頁）。

¹⁴¹ 同前、114-115頁、ならびに、同著者『日本の音——世界のなかの日本音楽』東京：平凡社＜平凡社ライブラリー＞、1994年、338頁を参照・引用。

小泉のリズム論の秀逸さは、この倍加の法則により、リズムと楽式とを切り離さず、有機的に関連づけ、基礎単位となる拍節のリズム感が、より大きなスパンにまで波及していくことを理論づけた点である。従って、同理論における楽式の分析は、リズム分析の直接の延長なのである。これは逆に言えば、ときにあいまいで判然としない邦楽の拍節分析において、楽式と結びつける考察の視点を確保することで、その判断材料を増やしたとも言える。リズムに焦点をあてた本考察において、楽式について多く言及するのもそれゆえである。

<譜例1>小泉文夫による「前後対応」の原理

なお、小泉のリズム・楽式分析の理論は、もともと歌の歌詞が、拍節との関係においてどのように置かれていくかという、「字の配分」への考察から築き上げられたものであり、後世においても、そのように評価・受容されてきた¹⁴²。しかし、筆者自身、歌曲を作曲してきた経験からも、歌が音楽としての有機的な形を成すのは、歌詞の配分のみならず、旋律を形成する音楽それ自体の働きやその原理に負う面も大きいと考える。小泉自身、わらべ唄の考察において、「言葉の割りふり」に注視しつつも、「言葉の制約以前に」存在する

¹⁴² 金城厚「解題」、小泉文夫『合本 日本伝統音楽の研究』東京：音楽之友社、2009年、502頁。また、同著者の次の著書は、この小泉の理論を発展させた研究成果である。金城厚『沖縄音楽の構造——歌詞のリズムと楽式の理論』東京：第一書房、2004年。

音楽それ自体への省察を怠らなかった¹⁴³。それゆえ、その理論は、後に民謡の笛、打楽器、三味線といった器楽の考察へも援用されていったのである¹⁴⁴。従って、本稿における器楽の分析にも、同氏の理論を適用しうると考える¹⁴⁵。

3.2 本手事の旋律構造 —— 「前後対応」における拍節・楽式の均衡

それでは、その小泉の分析法を参照しつつ、松阪検校の音楽言語を具体的に考察する。

<譜例2>は、《春の曲》本手事の本手の一節である。そこには同氏の原型モデル（<譜例1>）がぴったりと当てはまり、拍節の前後対応から、段の前後対応まで、倍加の法則に

<譜例2> 《春の曲》本手事 本手における「前後対応」

前の段

前の句 後の句

前動機 後動機 前動機 後動機

シャシャツン シャシャテン ツル ツル テン シャシャツン シャシャテン ツル ツル テン

前 前 後 後 前 前 後 後
前 後 前 後 前 後 前 後
拍 拍 拍 拍 拍 拍 拍 拍

前拍子 後拍子 前拍子 後拍子

後の段

前の句 後の句

前動機 後動機 前動機 後動機

テ ッ ン テ チ ッ コーロリン ツ テ ッ ン トン カーラテン

¹⁴³ 小泉文夫『日本伝統音楽の研究2——リズム』、38-39頁など。また別のところで、同著者は、「音高や旋律線の面でもリズム構成を見なければならぬ」と述べている（小泉文夫『日本の音』、345頁）。

¹⁴⁴ 小泉文夫『日本伝統音楽の研究2——リズム』、196-226頁。また、同著者『日本の音』、347頁には、同理論を用いた長唄《越後獅子》の三味線の「合の手」の分析が見られる。

¹⁴⁵ 他方、歌の分析にかなう理論を器楽の分析で共用することは、本章で扱う手事をはじめとした近世邦楽における器楽の研究の射程を広げる可能性をもたらすと考える。例えば地歌箏曲の手事は、歌や語りといった声を主役として発展した近世邦楽において、器楽として自立して構成・作曲された、数少ない事例の一つである。西洋音楽においては、調性音楽の時代までは、その独特の技巧を除けば、器楽は、言わば言葉のない声楽として、その根底において声楽と、およそ音楽的志向や音楽言語が共有されてきた（前章でふれた「ソルフェージュ」は、声楽・器楽双方に適用される。それに対し近世邦楽では、歌・語りには、器楽の「唱歌」に相応するものは存在しない）。一方の近世邦楽においては、歌・語りの助奏や「合の手」としてではない器楽は、前者に対し、どのような音楽として捉えられ、作曲されてきたのであろうか。本考察と同じアプローチにより、手事を挟む前歌や後歌の音楽言語が分析されるなら、同一理論による比較考察の中で、その「声楽」と「器楽」の関係・位置付けが明らかにされるようにも思われる。今後の課題である。

基づいた構成が見出せる。

なお、既述のように小泉は「二拍子」を基礎とし、2/4の譜面で原型モデルを示したが、本研究においては、「四拍子」の拍節構造を基本とした。現行の箏譜が4拍ごとに小節線が引かれていること、ならびに、同氏が箏曲は四拍子でとらえうることを指摘していること¹⁴⁶などを考慮した。そのため、譜面は4/4の譜割を原則とし、一小節内における2組の「前拍」「後拍」の差別化のため、拍節構造を示す一部の用語を便宜的に改変した。また、箏曲などの近世邦楽においては、「表（間）」「裏（間）」の言い方が一般的だが、本章では以後、ここで示した「前（拍）」「後（拍）」の術語で統一することとする。

3.2.1 「2の冪」による楽式構造の広がり

次に、より広いスパンで楽式の構造を検討したい。〈譜例3〉は、〈譜例2〉で分析したものを含み、同曲本手事冒頭部分の総譜である。ここにおいて、3組の前後対応の段（A, B, C）が認められる。その内、Bは〈譜例2〉で分析したように原型通りの均衡が見られるのに対し、AとCは、原型の原理を基としつつ、若干の変則や不均衡も生じている。Aにおいては、対をなす段同士の間、C音のオクターヴによる合せ爪の掛合が、前の段Aの終わりとは重なるようにして挿入され、2拍分の隙間ができています。Cでは、後の段の後の句が4小節に拡大され、不均衡が生じています。さらに、この段BからCにかけての部分、より大きなスパンで見ると、前・後Bの段と前・後Cの段とが、楽式や使用される「手」の類似等から、ゆるやかだが有機的な前後対応の関係を見出すこともできよう。そのまともを仮に「節」と称し、前の節・後の節と位置付けた。なお、2小節を単位として、前の句と後の句が同一音楽のヴァリエーションとして対をなすことが多いことも注視されたい（Aの前・後の段、Bの前の段、Cの前の段）。これは、四季組の本手事において多く見られる作曲法である。

このように、本手事の音楽構造は、ときに変則的なものを含みつつも、前後対応の原理に基づき、それによる前・後の均衡がはかられて形成されている。そして、その音楽構造の単位は、2拍、1小節（4拍）、2小節、4小節、8小節……と「2の冪」「倍加の法則」で広がっていくのである。

¹⁴⁶ 小泉文夫『日本の音』、340頁。

<譜例3> 《春の曲》本手事冒頭

♩=136 ca.~

本手

替手

前の段 A

後の段 A

挿入句

前の節

前の段 B

後の段 B

前の段 C

後の段 C

後の節

(拡大)

3.2.2 音楽の縮小にみられる「2の幕」の構造

また、上記の楽式原理は、2パートが交互に演奏を行う「掛合」においても見出せる。

次の〈譜例4〉は《冬の曲》本手事の一節である。はじめの8小節において見られる楽式は、先に見た〈譜例1〉の原型モデルそのままである。そして、前の段と後の段が、4小節単位のヴァリエントの関係ともなっており、ここでは、前の句と後の句における音高の上下関係が、オクターヴ変更により逆転されている。後の段が終了する8小節目4拍目より、^{アフタクト}弱起により新たな局面の音楽が始まるが、これは、前の段と後の段の前後対応により一つの音楽的なまとまりが形成されることの証左でもある。

〈譜例4〉《冬の曲》本手事 掛合の部分

The musical score is presented in three systems. The first system is labeled '前の段 X' (Previous Segment X) and '後の段 X' (Next Segment X). It shows two staves: '本手' (Main Hand) and '替手' (Substitute Hand). The tempo is marked as ♩=156 ca.~. The first system includes '前の句a' (Previous Phrase a) and '後の句a' (Next Phrase a). The second system includes '前の句b' (Previous Phrase b) and '後の句b' (Next Phrase b). The third system includes '句c' (Phrase c) and is further divided into '前動機c' (Previous Motif c), '後動機c' (Next Motif c), '前拍子c' (Previous Beat c), and '後拍子c' (Next Beat c).

ところで、この新たな部分において、前拍子cにおけるG音からD音への音型は、段Xの前の句の開始の音と終止の音と一致し、言わば同句の縮約形とも言える。同様に、後拍子cのC音からD音は、段Xの後の句の縮約形であろう（譜例において、それぞれの音符を囲みで示した）。とすれば、この二つが組み合わせられた前動機cは、段Xを1/4の長さに縮約したものと言える。さらには、その前動機cはオクターヴ変更によるヴァリエントである後動機cと前後対応を成すので、それにより形成される句cは、前の段Xから後の段Xまでの8小節を、2小節に縮約したものとも言える。

同様の縮約・縮小の例として、次の〈譜例5〉は《春の曲》本手事の一節である。譜例のはじめの2小節は、前動機aと後動機aの前後対応からなるが、両者は1小節単位のヴァリエーションの関係でもある。これは〈譜例3〉の前の段Bにおいて見られたような、2小節単位のヴァリエーションによる4小節の音楽構造が1/2に圧縮されたものとも言える。これに続き、掛合となるが、そこでの各拍子に見られるC音からD音への動きは動機aの縮小形である。ここにおいて音楽がさらに1/2に圧縮され、音楽の内実は、句Aと前動機bとがイコールとなる。

〈譜例5〉 《春の曲》本手事

こうした、1/2、1/4、……という2の倍数を分母とする音楽構造の縮小は、〈譜例3〉において検討した「2の冪」「倍加の法則」による楽式構造の広がりとは逆のベクトルで、この音楽言語が、その法則・原理に基づいていることを証しているとも言えよう。

3.2.3 奇数小節のまとまりにおける前後対応とその均衡

最後に、奇数小節に変形された段においても前・後の均衡がはかられている例を挙げる。次の〈譜例6〉は、《冬の曲》の本手事の一節である。後の句が一つの動機に集約され、3小節に縮小された段の構造であるが、その前の段と後の段は、同じ構造がとられることで均衡が見出せる¹⁴⁷。後掲の〈譜例15〉の《夏の曲》本手事本手における段Xの前後対応も、

¹⁴⁷ この部分の別の解釈として、3小節目を付加された動機として後動機の拡大とし、3小節の句の前後対応とみなすことも可能であろう。

同様の例として、併せて参照されたい。

＜譜例6＞ 《冬の曲》 本手事 本手

♩=176 ca.~

前の段

前の句 後の句 (縮小)

前動機 後動機 動機

後の段

前の句 後の句

3.2.4 松阪検校の音楽言語の基幹となる「前後対応の原理」

以上のように、「前後対応の原理」とその均衡に基づいた旋律ならびに楽式の構造が、四季組の本手事において、その旋律的中核を成す本手を中心に多く見出せた。それは、本手事における支配的な音楽語法であり、言わば、松阪検校の音楽的構文の基本形とも言えよう。小泉の主張通り、「民俗的段階のもの」から抽出された原理は、「高次の芸術的表現の段階」である箏曲の事例にも見出せ、本考察においては、同氏の理論の有効性が証明されたことともなる。

その「共同体的表現の特性」は、明治期の地歌箏曲家の音楽性の根幹においても通底していたのである。

3.3 チラシの旋律構造 —— 不規則な拍節と不均衡な楽式

このような本手事に対し、それに続く「チラシ」の部分において多く見られるものは、音楽的構文の基本が崩された、不均衡で安定性に欠く拍節と楽式の構造である。

例えば次の＜譜例7＞は、《春の曲》のチラシの冒頭である¹⁴⁸。この部分を①～④の4つの段として分析してみたところで、まずもって段同士の対応関係が判然としない。強いて言えば、②と③が、音楽的内容が近く、また、両者の終止が韻を踏むように形がそろうこ

¹⁴⁸ チラシにおいては、四季組4曲とも「大間打替」となり、拍節単位が変換される。五線譜で言うと、チラシの四分音符が本手事の二分音符の長さと同義となる。従って厳密には、分析の単位も一段階繰り上げる必要があるとも思えるが、ここでは記譜通り、四分音符を1拍として分析する。

ともあり、前後対応の関係が認められよう。その内の後の段Bは、内包する後の句が一つの動機に縮小され、前の句との均衡を欠く上、前の段に対しても長さの不均衡な前後対応を形成する。冒頭の5小節は独立した一つの段Aとみなしたが、この段も、下部構造において多くの不均衡が見られる。後動機 a は、小節の前半と後半がそれぞれ、前・後・後、前・前・後と解釈しうる3拍単位による変則的な拍節となり、長さも6拍に拡大されている。続く後の句は、5小節目を付加されたもう一つの後動機2 b（5拍分の長さに拡大している）と捉え、前動機一つに、後動機が二つの不均衡を内包しつつ拡大されたものとみなされる。④も独立した段Cとしたが、その内の前の句に対する後の句は、3拍の前動機と6拍の後動機という不均衡を内包し、拍数も合わせて9拍と拡大されている。

<譜例 7> 《春の曲》チラシ冒頭 本手

♩ = 78 ca. ~ 128 ca. ① 段A

前の句				後の句 (拡大)									
前動機 a			後動機 a (拡大)			前動機 b		後動機 1b					
前	前	後	後	前	前	前	後	後	後	前	前	後	後
前	後	前	後	前	後	後	前	前	後	前	後	前	後
拍	拍	拍	拍	拍	拍	拍	拍	拍	拍	拍	拍	拍	拍

後動機 2b (拡大)				
前	前	後	後	後
前	後	前	後	後
拍	拍	拍	拍	拍

② 前の段 B

前の句				後の句			

③ 後の段 B (縮小)

前の句			後の句 (縮小)		
前動機		後動機		後の句 (縮小)	

④ 段 C

前の句			後の句 (拡大)							
前動機		後動機			前動機 (縮小)			後動機 (拡大)		

もう一つの例として、次の〈譜例 8〉は、《秋の曲》チラシの冒頭である。ここでは、①～③の三つの段が見出せようが、〈譜例 7〉同様、段同士の関係性は不明瞭である上、各段とも内部構造に多くの不規則・不均衡が認められる。まず、段 A は、前の句 a に対し、二つの後の句（1a, 2a）を内包する不均衡な構成となっている。また、その内の後の句 1a の 2 小節目は 3 拍に縮小しているが、これは、最後の A 音の後に四分休符がおかれるところの「間」が詰められ、1 拍削られた結果と考えられる。逆に、段 B における後の句 b は、最後の A 音の後に 1 拍分の休符が追加され、長さが拡大されている。そして、段 C の後の句は、楽想そのものが広げられた拡大形となっている。

〈譜例 8〉《秋の曲》チラシ冒頭 本手

♩ = 74 ca. ~ 142 ca.

① 段 A
前の句 a
後の句 1a (縮小)
3拍

② 段 B
後の句 2a

③ 段 C
前の句 c
後の句 c (拡大)
5拍
6拍

このように、前後対応の均衡が様々なレベルにおいて崩された旋律構造が、四季組 4 曲を通じ、チラシにおいて多く見出せる。それは、均衡のとれた前後対応が支配的な本手事に対して対照的である。「チラシ（散らし）」とは、気分を「散らす」意味が込められていると説明されるが¹⁴⁹、この構文法におけるある種の放逸さは、まさに、そのような気分の反映とも言えよう。

¹⁴⁹ 久保田敏子編『地歌箏曲研究〈資料編〉』、82 頁。

3.4 本手事結尾における旋律構造の変化 —— チラシへの橋渡しとしての「破」

ところで、この名実共に対照・区分される本手事とチラシに対し、本手事の結尾に、両者の橋渡しとも言えるような音楽的变化が、四季組4曲ともに見出せるのである。

次の<譜例9>は、《春の曲》本手事の結尾における本手である。本手事はこのような音楽で閉じられ、これに続き、<譜例7>で示したチラシへと移っていく。ここでは、前拍・後拍の二拍子の拍節感は明白だが、動機・句・段といったまとまりをどのように捉えうるのかが判然としない。同様のことは、《夏の曲》の本手事の結尾においても、より短い形が見られる。

<譜例9> 《春の曲》本手事結尾 本手



他方、《秋の曲》《冬の曲》においては、このような傾向の音楽がより拡大され、一つのまとまった楽節を成す規模で見られる¹⁵⁰。次の<譜例10>は、《冬の曲》における該当部分の一節である。譜例中のAとBは、変形も見られつつも前後対応による楽式のまとまりが認められようが、その間の八分音符が連続する部分は、先の《春の曲》の該当部分同様に、楽式構造は曖昧となる。

<譜例10> 《冬の曲》本手事結尾 本手



¹⁵⁰ 《秋の曲》本手事結尾については、すでに先行研究において次のように指摘されている。「末尾には、短いチラシに似た部分があって締めくくりとなる」（上参郷祐康「箏曲古今組『秋の曲』、14頁）。

このようなあり方は、本手事の語法よりも、むしろ、チラシのそれに類似している。言わば、本手事の末尾において、チラシを準備するかのように、その語法が侵食しているとも言えよう。筆者はここに、「序破急」の原理を見出したい。『日本音楽大事典』において、その原理の根本は、次のように説明されている。

本格から破格へ、静から動へ、単純から複雑へ、緩から急へ……。しかも、その変化は急激なものでなく、それぞれの中間段階に橋渡しのものは含まれる。したがってこの原理は、対照の原理でなく、漸層的变化の原理である点に大きな特色がある。¹⁵¹

本手事の結尾における旋律構造の変化は、このような「漸層的变化」の美学としての「破」であると言えよう。

4. リズム・拍節構造の均衡／不均衡をめぐって

—— オリヴィエ・メシアンのリズム理論から

以上の考察において、本手事とチラシとの間に、音楽言語の基本的構造に相違があることが指摘された。ところで、筆者は、その相違をめぐって、前者を基本形と措定し、後者について、「音楽的構文の基本が崩された、不均衡で安定性に欠く拍節と楽式の構造」と説明した。そして、その不均衡・不安定さを、チラシ＝「散らし」の音楽的特性と捉えた。しかしながら、このリズムや楽式の均衡／不均衡を、松阪検校自身が創作実践において、「基本」とその崩されたものという対比において聴き取り、意図したものであるかについては、より慎重な検討が求められるような気もする。

小泉は、上記のリズム・楽式理論を、実在の音楽から抽出するにおいて、多くの、原則・原理にあてはまらない事例を見出し、それを丁寧に考察もした¹⁵²。その上で、そうした「拡大」や「縮小」、「挿入」などによって、「構造のシンメトリー性がうち破られる、破格の構成を見せるのが、日本の芸術構成の特徴かもしれない」と結論づけた¹⁵³。

¹⁵¹ 吉川英史・平野健次「序破急」、『日本音楽大事典』、102頁。

¹⁵² 小泉文夫『日本伝統音楽の研究2』など。

¹⁵³ 小泉文夫『日本の音』、348頁。

このような観点から「芸術作品」における不規則性を捉える見方は、小泉の理論を発展的に用いて、沖縄の伝統音楽を研究した金城厚にも引き継がれた。金城は次のように述べる。

芸術的な楽曲の多くは原理・規範から逸脱することによって個の魅力を主張するものである。¹⁵⁴

しかし、このように不均衡なリズムや楽式を、「基本（規範）」に対する「破格（逸脱）」と位置付ける見方は、金城がこれに続けて次のように提起したように、実作品から何らかの法則や理論を引き出すための分析者の見方・聴き方なのかもしれない。金城は、「逸脱」が多用される「芸術的楽曲」を分析し、そこになんらかの理論を見出すには、「基本的楽式の原理を明らかにしたうえで、演繹的に、芸術的楽曲の分析に取り組むべきなのである¹⁵⁵」と述べている。

筆者が、自身も本研究において活用する、このような理論的フレームを問いに付すのは、そうした見方とは異なる「リズム」への視座があることを、ある音楽家から示唆を得たからである。その音楽家とは、松阪検校とは、地域も時代もジャンルも異なる、前世紀のフランスの代表的な作曲家の一人、オリヴィエ・メシアン（Olivier Messiaen, 1908-1992）である。同氏のリズム論は、より広く「音楽」におけるリズムの営みをめぐって、上記の問題にも、有益な議論を提供するように思うので、ここで参照してみたい。

メシアンは、自らの肩書きに、「作曲家」に加えて、「鳥類学者」と「リズム家^{リトミシャン}」を常に並べたほど、リズムへの「偏愛」を抱いた音楽家である¹⁵⁶。その「偏愛」から開拓された独自のリズム理論は、自身の作曲語法の基盤となると共に、前出のブーレーズをはじめ、後進の現代音楽界の作曲家たちへ大きな影響を及ぼした。

メシアンは、リズムについて、「音楽上の観念の中で簡単に定義できない唯一のもの¹⁵⁷」であることを強調した上で、自らの考えを次のように説明する。

¹⁵⁴ 金城厚『沖縄音楽の構造』、26頁。

¹⁵⁵ 同前、同頁。

¹⁵⁶ クロード・サミュエル『現代音楽を語る——オリヴィエ・メシアンとの対話』戸田邦雄訳、東京：芸術現代社、1975年、63頁。

¹⁵⁷ 同前、同頁。

リズム的な音楽とは、反復や方形¹⁵⁸や等分を忌み、自然の運動、自由で不等分な持続の運動から靈感を得ているような音楽のことです。¹⁵⁹

こうした観点からは、例えばJ. S. バッハのバロック音楽特有の律動的なリズムや、あるいは、行進曲^{マーチ}といった、一般にリズムカルと捉えられる向きのある音楽が、その間断なき規則性ゆえに、「リズムがない」音楽と否定されるのである。「真の歩行は、極度に不規則に平衡をとってゆくもので、様々な間隔で、何とか倒れるのをさけてゆくことから成り立っている」と、同氏は主張する¹⁶⁰。

西洋音楽の拍節構造の原理は、同氏が否定した反復や方形、等分により形成される。そのような音楽言語の拍節の「語場」の上に、同氏が自ら求める「リズム」を実現させるために編み出した戦略的手法の一つが、「添加音価 (valeur ajoutée)」である。

「添加音価」とは、ある「方形」のリズムに短い音価を添加する（付け加える）ことで、もとのリズムに歪みを生じさせ、「不等分な」リズムに改変しようというものである。下記の<譜例11>において、その三つの方法が示されている。

<譜例11>メシアン「添加音価」

The image shows three musical examples, labeled ①, ②, and ③. Each example consists of two measures, A and B, separated by a double bar line. Measure A shows a rhythmic pattern of four eighth notes. Measure B shows the same pattern with a plus sign (+) above the final note, indicating the addition of a note value. Example ① shows a 3/4 time signature, and the added note is a sixteenth note. Example ② shows a 3/4 time signature, and the added note is a thirty-second note. Example ③ shows a 3/4 time signature, and the added note is a sixteenth note.

①～③において、それぞれAは、もとの「方形」のリズム。Bは、添加音価（+印）が施されたものである。①においては、3/4の拍節におけるリズムに十六分音符が添加される。

¹⁵⁸ 同前の訳者が注釈しているように（同前、216 頁）、狭義には、二拍子や四拍子といった偶数拍子を指し示していると思われるが、メシアンの意図を広くとるなら、「規則的に割り切れるリズム」といった意味になろう。

¹⁵⁹ 同前、64 頁。

¹⁶⁰ 同前、64-65 頁。

②においては、2/4の拍節のリズムに十六分休符が添加される。③においては、12/8の拍節のリズムの内の一つの音に付点を添加し、その音価を延長させる。いずれにおいても、もとの拍節構造へ割り切れない音価が付加されることで、「方形」が崩された、不均衡なリズムが派生することになる¹⁶¹。

他方、この「添加音価」の手法とは別に、はじめから、「方形」の拍節構造を前提としないリズムを生み出す手法も用いられた。すなわち、音価の合計が奇数となるような音数でグループ化し、「等分」に割り切れないリズムを作り出すのである。以下の〈譜例12〉のような例においては、もはや、伝統的な拍節構造は前提とならない。

〈譜例12〉メシアンの奇数音数によるグループ化¹⁶²



メシアンは、このようにして、西洋音楽言語における、2/4、3/4、4/4……といった、反復・方形・等分を原理とする伝統的な拍節構造を突き崩す、あるいは、それに還元されない「自由な」リズムを探求していくのである。同氏のこうした考え方、並びにその理論は、先述のように大きな影響を及ぼし、西洋音楽言語のリズムのパレットの拡大に大きく寄与することになる。

後に同氏は、自身もそこに参与したこのような「リズムの探求」の興りを、「西洋音楽史」の中での20世紀の特徴の一つと位置付けた¹⁶³。こうした歴史観にもうかがえるように、メシアンのリズム観とその探求は、一つには、伝統に対する「前衛」としてのアイデンティティの模索という側面があったことも否定できない。その文脈においては、同氏の「リズム」は、西洋音楽の伝統的な拍節における、「基本」に対する「破格」、「規範」からの「逸脱」として位置付けられるであろう。また、先に見た添加音価の技法などにおいては、「基本」に手を加えることで「破格」を生じさせ、伝統的な拍節の「規範」からの「逸脱」

¹⁶¹ 以上の説明、ならびに〈譜例 11〉は、次の文献を参照・引用。Messiaen, Olivier. *Technique de mon langage musical*. Paris : Alphonse Leduc, 1944, p. 9.

¹⁶² *Ibid.*, p. 10 に掲載の譜例 13 の一部を引用。楽譜上の注釈は、引用者。

¹⁶³ クロード・サミュエル『現代音楽を語る』、87 頁。

が目指されたとも見て取れる。

しかし、そうした歴史的な文脈や、伝統的拍節との関係を越えて、メシアンが提起した最も重要なことは、「リズム」とは何か？という問いを、音楽の根源に立ち戻って考え直す議論を提供したことにあると筆者は考える。同氏が、その問いに対する、先に引用したような定義は、特に、「反復・方形・等分」といた規則性を原理とする西洋音楽のようなリズム・拍節の通念を抱く人々へ、そうしたものをア・プリオリに前提としないリズムが存在しうることへの、聴覚の開かれによる意識転換を働きかけるものなのである。その結果、同氏自身の信念はさておき、バロック音楽や行進曲における「反復」のリズム感もまた、リズムのもう一つの側面として据えるなら、規則性と不規則性とを相対化しうる聴覚の視座が獲得されるであろう。

このような視座から、あらためて、リズム・拍節に見られた松阪検校の二つの側面・語法について考えてみたいのである。地歌箏曲においても、伝統的に、規則的で「反復・方形・等分」の「拍子」という拍節概念は存在した。第3章の7.1.2において、江戸期の古譜『箏曲大意抄』からその一部を例示した。しかし、同箇所でも検討するように、現行の演奏に際しての実際的なリズム・拍節感は、必ずしもそれとは一致しないことが多い。この「拍子」という概念は、松阪検校の拍節の「語場」において、どのような作用をもたらしていたのであろうか。そして、同検校の不均衡で豊かなリズムは、メシアンの「添加音価」の実践と等しく、その「反復・方形・等分」を基とする拍節構造からの「逸脱」として創造されたリズムなのであろうか。それとも、メシアンが定義した、もう一つの（自由な）「リズム」に拠って立つ創造の結果なのであろうか？

この根源的な問いへの答え・結論は見出せないまま、次節から再び、実作品の分析に戻ることとする。問題意識を脳裏の片隅に置きつつ、前節までと同様に、小泉の理論に基づいて考察を進める。松阪検校の複雑かつ豊穡なリズムの様相を捉えるにおいて、今の筆者には、先達の成果に倣い、まず基本原理を措定した上で、「演繹的に分析に取り組む」より他、その手立ては見当たらない。

しかしながら、この問いは、次の「錯乱の組織法」への視座においても通底し続けるものである。本章の冒頭にて述べたように、この視座は、松阪検校の語法の精華を、その「普遍性」において、現代との接点を探るための目論見でもある。だがそれとは別に、その錯綜する多音性のテクスチュアを、同検校が、ある「常態」を攪乱する意図でそのよう

なものを創造し、また、そのようなものとして聴取していたのかについては、また別の議論であると思われることを、ここで弁解しなくてはならない。と同時に、本章を貫く松阪検校、ひいては近世邦楽のリズムの豊饒さ、その「錯乱」への筆者の魅惑とその視点もまた、このメシアンが開拓しブーレーズへと引き継がれていったリズムの新たな地平とその視座にも影響されていることを、あわせて告白しなくてはならない。

5. 多声性におけるリズムの様態 —— 「錯乱の組織法」を探る

これまでの考察では、松阪検校の音楽言語について、水平面から、拍節ならびに楽式構造、そしてその変化を検討した。続く本節では、垂直面に視点を転じ、本手・替手による合奏の多音性における拍節・リズムの様態を考察する。

2の幕で拡大していく前後対応の均衡を、拍節・楽式の基本的原理とみなしたように、リズムの重なりの基本形は、垂直面での均衡・調和、すなわち、2パートが同一の拍節・楽式構造の下で演奏される状態である。前掲の《春の曲》〈譜例3〉において、そのようなあり方が見出せる。両パートとも、旋律の趣に相違はあっても、拍節ならびに楽式構造は共有されており、同曲本手事の大部分はこのように作曲されている。

一方、チラシにおいては、旋律構造の基本形が崩されたと同様、この多音性の基本もしばしば崩される。また後述のように、本手事においても、「段合せ」の様式がとられたものにおいては、同様の状況が認められる。それらにおいては、2パートの間で拍節のずれや、異なる拍節構造の同時関係などによる複雑なリズムの様態が見られる。これらのリズムの語法・技法こそ、松阪検校の「錯乱」の源泉の一つと思われる。

5.1 チラシにおけるポリリズム —— 「錯乱」の技法 その1

先に考察した、チラシの旋律構造における不均衡・不規則性は、本手のみならず、それに重ね合わされる替手にも同様のことが認められる。その上、両者の間ではしばしば、異なる拍節の同時関係が引き起こされ、一種の複雑なポリリズムの態をみせる。そうすると、各パートの有する放逸さと、同時的關係における摩擦とが相乗し、音楽はさらに複雑さを増すこととなる。松阪検校は、この効果をしばしば、チラシでの高揚において、遺憾無く発揮させた。

次の〈譜例13〉〈譜例14〉において、そのような事例を、拍節の分析と共に例示する。

< 譜例13 > 《春の曲》 チラシ

♩=138 ca.

< 譜例 14 > 《冬の曲》 チラシ

♩=172 ca.

本手

替手

前者は、《春の曲》、後者は《冬の曲》のチラシの一節である。譜例中、拍子の頭に来る「前前拍」に◎を、「後前拍」に●の印を記し、拍節感を示した¹⁶⁴。拍節以上のまとまりや関係については例によって判然としないものが多く、ここでは、動機ないし句のまとまりのみ、拍節解釈の根拠として示すにとどめた。本手と替手のあいだの拍節のずれや不一致、特に、前拍と後拍の同時的なぶつかりに注目されたい。旋律構造の不安定さと異質な拍節の重なりによる軋みの中で、音楽はまさに「錯乱」へと巻き込まれていくのである。

5.2 「段合せ」による偶発的齟齬 —— 「錯乱」の技法 その2

松阪検校が挿入した四季組の本手事、チラシは、今日いずれも2パートの合奏として演奏されることがほとんどだが、本手事については、厳密には二種類の伝統的な地歌箏曲の合奏法がとられている。すなわち、《春の曲》と《冬の曲》は、一般的な本手と替手による合奏として作曲されたが、《夏の曲》と《秋の曲》は、「段合せ」によると伝えられている〔註：以下の論述において、「段合せ」の「段」と、楽式分析の単位として用いる〈段〉との相違に留意されたい〕。例えば《秋の曲》の双調会譜¹⁶⁵の本手事の冒頭には、本手に「初段」と記され、替手には、「二段 替手として初段と合奏」と記されている。段合せとは、このように初段と二段のように本来それぞれに演奏されるべく作曲された拍数を同じくする音楽的まとまりを、同時に演奏する合奏法である。そこでは、ときに偶発的で思いがけない音の出会いが生じ、一般的な本手と替手の合奏とは異なる興趣が認められる。

本項では、その段合せによる《夏の曲》、《秋の曲》の本手事におけるリズムの重なりを考察する。とは言え、例えば《秋の曲》の本手事には、ときに精妙な掛合の合奏なども見られ、作曲者がどこまで、偶発性に委ねたのかは定かではない。しかし以下に考察するように、その様式が意識されたことには相違ないと考える¹⁶⁶。そこでは、《春の曲》、《冬の曲》の本手事には見られず、また、前項でチラシにおいて認められたポリリズムの複雑さも異なる、リズムの様態が見られるのである。

ここにおいて段合せは、松阪検校の「錯乱の組織法」として機能する伝統的技法なので

¹⁶⁴ 本章2.2の「五線譜化における凡例」、ならびに註139も参照。特にこうした拍節が不規則な箇所では、リズム感やフレーズのまとめ方について、演奏者による解釈の相違は当然起こりうる。ここで示したものはその一つの解釈であるが、いずれの解釈にせよ、ここで指摘するポリリズムは生じるものと考えられる。

¹⁶⁵ 米川文子（作譜）『秋の曲』東京：双調会発行、1979年、7頁。

¹⁶⁶ 《秋の曲》本手事が、通常の本手・替手による合奏と趣が異なることについては、実演家の矢崎明子の同曲本手事の合奏に関する次の証言も参照。「本手と替手の合奏とは少し趣が違って、二つの段（引用者註：「段合わせ」の際合奏される初段と二段）が対等に扱われている感じです」。矢崎明子・上参郷祐康「箏の弾き方・歌い方」、『季刊邦楽』64号、17頁。

ある。

5.2.1 楽式構造の齟齬

段合せに由来するものとして、まず、両パートの同時関係における、楽式構造の齟齬ならびにそのずれが挙げられる。これは、重ね合わせる「段」全体の拍数がそろえば合奏を可能とする段合せにおいて、しばしば見られる細部の齟齬の典型である。〈譜例15〉は《夏の曲》本手事の一節である。本手と替手の楽式構造に齟齬が生じている。本手は、前後対応を成す3小節構造の二つの段Xの後、4小節構造の段Yへと進む。その間、替手はこれと異なり、後の段Aは、2小節の2つの句aを内包する均衡のとれた4小節構造をみせ、同時に開始された本手の後の段Xに続く段Yの途中で終えることになる。その段Yは4小節の前後対応の均衡のとれた構成であるのに対し、段Bは、3小節構造の不均衡な段であり、その始まりと終わりは本手とずれている。なお、このような楽式間に生じる齟齬やずれは、既述のように前後対応の原理における前拍・後拍のリズムの延長として、そこに内在するリズムの齟齬・ずれとしても、その歪みが聴取されるのである。

〈譜例15〉《夏の曲》本手事

♩=172 ca.

本手 (初段)

前の段 X

後の段 X

替手 (二段)

前の段 A

後の段 A

前の句 a

段 Y

段 B

後の句 a

前の句 b

後の句 b

5.2.2 拍節の齟齬

続いて、段合わせに由来するさらに細かい齟齬として、拍節のずれを見てみたい。〈譜

例16>は《秋の曲》本手事の一節である。この2小節目からの本手の旋律構造は、本手事の典型である均衡のとれた前後対応による二つの段から成り、前の段と後の段は同一音楽のヴァリエントでもある。この至って明快な音楽に、替手が重ね合わさる途端、音楽に軋みが生じる。

<譜例16> 《秋の曲》本手事

前の段は、「差込み」とも言われる、両パートが1拍ずつ交互に音を出していく合奏法であるが、その自然な拍節感は<譜例17>に示したものである（<譜例13>等での拍節記号に加え、前・後の後拍を□で示した）。鸚鵡返しに繰り返される同音のはじめの方の音が、前拍に来るのが自然なリズム感である。しかし、後の段への流れを含めて考えると、本手は<譜例16>で示した拍節感が適当である。従って、差込み本来の拍節感との間に齟齬が生じ、合奏においては前拍と後拍がひっくり返されたような攪乱が引き起こされる。

<譜例17>

また、後の段の替手の旋律は、本来次の〈譜例18〉のような記譜がふさわしい拍節感のものである。

〈譜例18〉



ところがこれも、本手の拍節構造と1拍ずれた関係となっている（〈譜例16〉において、替手本来の拍節に沿う小節線を点線で示した）。そうすると、本手の拍節を基準に聞くと、替手は本来の拍節と拍の前後が逆転する上、両パート間で前拍と後拍とが同時関係を結ぶ事態も生じる。拍節、楽式とも単純明快なもの同士のこうした齟齬は、独特の興趣を醸し出しつつ、聴く者のリズム感覚を攪乱させるのである。

5.2.3 異言語による摩擦

最後に、〈譜例19〉は、同じく《秋の曲》本手事の一節であるが、松阪検校の音楽語法における複雑さの極みと言える。偶発的な多音性を許容する段合せにより、前目で考察した拍節の齟齬に加え、ここでは、本項第1目（5.2.1）で検討した二つの対照的な旋律構造の共存も見られる。すなわち、本手は、いずれの段もすべて2小節からなる句を内包し、①が3つの句から成るほかは、②③④とも2句が対となる前後対応の均衡により段が構成されている。それに対し替手は、A、Bにおいて、内包する句や動機に、拍節の不規則性や前・後の長さの不均衡が見られる。このような異質な構文を有する音楽言語のぶつかり合いに、至る所で発生する楽式・拍節のずれによる軋みが相乗され、四季組を通じ最も複雑かつ密度の濃い音楽的「錯乱」が引き起こされるのである。

<譜例19> 《秋の曲》本手事

♩ = 106 ca.
①

本手 (初段)

替手 (二段)

A

B

②

③

註 (● □)

④

註：この四分休符は、ここでは直前のG音の余韻としてとり、続くC音からの一小節を3拍分のものとして小節線を引いたが、カッコ内に示したように、後の句でオクターヴ上で繰り返されるように、C音を後拍からシンコペーションのように開始するための休符と解釈することも可能である。

6. ヘテロフォニーの「再創造」を目指して

その進行は、あたかも、明らかな外部の理由なしに、支流も氷河も嵐もなしに、地下の神秘的な泉を唯一の供給源として増水していく大河のようである。……それは、作者と聴き手が飽和状態に達して陶醉するに至るまで、エネルギーと感情の力を内部に蓄積していくことから成っている。……しかし最後に、作者自身の頭もくらくらするような一瞬がやってくる。目まいがする……。そしてそれが、作品の頂点なのである。¹⁶⁷

これは、ブーレーズが自著で引用した、フランソワ・フロランがJ. S. バッハの音楽について述べた一節である。筆者が松阪検校の「錯乱」に魅惑される度に思い起こす一節でもある。「前衛」といったはったりもなく、地歌箏曲がそれまでに築き上げてきた音楽言語を渾々と繰り出すうちにやがて到達する「目まい」のような陶醉。フロランは、この一節に続き、バッハのそのような音楽的「目まい」を、「ポリフォニー自体の内部醗酵」と定義したそうであるが、松阪検校の高揚の頂点も、筆者はこれになぞらえ、近世邦楽言語の、そしてヘテロフォニーの「それ自体の内部醗酵」と定義するのが最もふさわしいように思われる。この「目まい」の感覚は、松阪検校以後の邦楽界において主流となる、西洋音楽言語の力を借りた成果を前にしたときとは、全く質を異にするものである。

西洋音楽とは言語的本質を異にする伝統邦楽に通底するヘテロフォニーに注目し、その研究ならびに創作の資源としての意義を早くに提起したのは有馬大五郎であった¹⁶⁸。ところで、ヘテロフォニーという術語は、語源的には「異なる声・音」に由来するというが、今日、テクスチュアの用語としては一般に、「一つの旋律が少しずつ変形されて同時に響くもの」を指して用いられ¹⁶⁹、むしろその同質さに本義が見出されることが多い。また、その研究においては、ずれの現象に着目されることはあっても、主に音高の関係性について考察されてきた。

そうした中、この語源に潜む「異」の語義にあらためて着目し、独自の視点からヘテロフォニーの可能性を探求したのは、現代の作曲家、西村朗（1953- ）である。同氏は、自ら

¹⁶⁷ ピエール・ブーレーズ『ブーレーズ音楽論』、26頁（抜粋引用）。

¹⁶⁸ 有馬大五郎『ヘテロフォニー音楽への関心』東京：音楽之友社、1975年。

¹⁶⁹ Cooke, Peter 「ヘテロフォニー heterophony」、『ニューグローヴ世界音楽大事典』角倉一朗訳、東京：講談社、1994年、第16巻、141頁。

が捉えたその本性を、旋法を例に次のように説く。

陽と陰という異質な旋法のぶつかりと共存。そこに生じるヘテロフォニーならではの響きの「きしみ」のダイナミズムと不思議な質感。それは西洋音楽が持たぬものである。¹⁷⁰

本研究の進行と共に筆者の内に次第に膨らんでいったものも、松阪検校のリズム語法に見出した、このような異質なもののぶつかりやずれによる「きしみ」への魅惑であった。その「きしみ」を生み出し、許容する母胎もまた、近世邦楽が育んだヘテロフォニーと言えよう。本稿ではヘテロフォニーそのものを論じることはできなかったが、筆者は考察を通じ、この多音性の原理のリズミック側面における潜在力ならびに、現代に通じるその可能性へ瞠目するに至った。

ブルーゼは、ポリフォニーを現代の創作の資源として活用するにおいて、アルス・ノーヴァの精華に立ち戻り、そのリズミック側面の再探求の重要性を繰り返し提起した¹⁷¹。今、筆者はヘテロフォニーについて、松阪検校の精華を前に、同様のことを考えている。しかし同時に、西洋音楽がたどった探求の道筋とは異なる、もう一つの音楽言語の道に拠って立つ、同時代の感性を揺り動かす「錯乱の組織化」を探り始めている。

¹⁷⁰ 西村朗「私の『作曲』——内部音響とヘテロフォニー」、『春秋』2006年1月号、7頁。

¹⁷¹ 例えば、ピエール・ブルーゼ『ブルーゼ音楽論』、293頁など。

第3章 オラリティー 近世邦楽の口承性の行方

—— 長唄三味線 今藤長龍郎師の稽古の考察から ——

口承による叙事詩の継承が止むのは、文字が生まれてからであるが、この歴史の黎明期に、永遠の思い出を称える女神として記憶をとらえる見方も消滅する。

I. イリイチ、B. サンダース¹⁷²

今日世界に残されている声の文化が支配的であるような文化で、文字を読み書きする力なしには近づきえない巨大で複合的な力があるということに気づいていないような文化はほとんどない。しかしまた、同時に、文字文化の世界に移ることは、かつての声の文化にひたされた世界のなかにある深く愛されてきた多くのものをあとに残して旅立つことだということも、かれらは非常によく知っている。

W. J. オング¹⁷³

1. 現代に生きる「声の文化」

本研究は、第1章で提起した音楽言語の多様性の問題意識の下、主に西洋音楽との差異を参照しつつ、近世邦楽の特質を探ってきた。前章では、テクスチュアの観点から、その音楽言語の本質に迫った。続く本章では、表層には見えなくても、根底において、言語的特質にも大きく関わると考えられる口承性オラリティーについて省察する。

近世邦楽は、近年まで、口頭伝承により伝えられ、実践されてきた。その近世邦楽の特質の解明において、そこでの口承性の重要性を筆者に示唆したのは、ウォルター・オングの高名な著書『声の文化と文字の文化』ならびに、その発展的省察の一つであるイバン・

¹⁷² I. イリイチ、B. サンダース『ABC——民衆の知性のアルファベット化』丸山真人訳、東京：岩波書店、2008年、27頁。

¹⁷³ W. J. オング『声の文化と文字の文化』桜井直文、林正寛、糟谷啓介訳、東京：藤原書店、2009年、40頁。一部改変の上、引用。

イリイチのいくつかの論考である。彼らの省察においては、文字を知らない、もしくは、二次的な位置づけに留まり、音声を中心に形成される世界である「声の文化 (orality) ¹⁷⁴」と、文字の使用に慣れ、それを前提とする世界である「文字の文化 (literacy)」とが対置される。そして、この両者は、「共存できない異質な領域をなしており¹⁷⁵」、両者はそれゆえ、深い「認識論的断絶¹⁷⁶」により隔てられているとされる。両氏のこのような見解において、繰り返し参照されるのは、ミルマン・パリーや、その弟子のアルバート・ロードらによる口誦芸能の研究である。前者においては、ホメロスの『イリアス』『オデュッセイア』から、後者は前者との共同研究において、現代のユーゴスラヴィアの口誦の吟遊詩人などから、文字を介さない芸能のあり方が考察された。その結果、これらに共通する特質は、「声の文化」特有の営みと深く結びついていることが明らかとされた。パリーの研究の結論を、オングは次のように要約している——「ホメロスの詩に特有なほとんどすべての特徴は、口頭で組み立てられるという制作方法によって強えられるエコノミーによるものである¹⁷⁷」。

このオングらの説によるなら、近世邦楽もまた、その特質の多くは、口承性のエコノミーから形成されていると仮説を立てることができるであろう。パリーらが、口誦詩人特有の語法を見出したように、口承性の観点から、近世邦楽言語の特質が探られることも可能であろう。同時にその考察においては、楽譜＝「文字」による記譜が発達した近代の西洋音楽との比較対照が有効となるとも考えられる。

また、「文字の文化」の世界に住む私たちが、文字を介さずに長大な叙事詩が語り伝えられることに驚異を抱くように、「文字」＝楽譜を介して西洋音楽の修業をした筆者にとり、近世邦楽の名人が口頭伝承において鍛え上げた記憶力は、想像を絶するものがある。本章において、その稽古法について考察する長唄三味線方の今藤綾子師は、「300 曲以上」が、レパートリーとして、その記憶に留められていたという¹⁷⁸。また、地歌箏曲の初代米川文子師は、その代表的名演と評されることになる《五段砧》を、楽譜を一切見ず、聞き覚え

¹⁷⁴ オングの前掲書において、完全な無文字文化については、「一次的な声の文化 (primary oral culture)」とも言い表されている (同書、5 頁など)。なお、Orality という一般的ではない原語と、それを「声の文化」と翻訳することについては、訳者の桜井による同書の「訳者あとがき」を参照されたい。本稿においては、原著者の真意を汲みつつ訳者が補った意味・概念を含めて、この訳語を使用することとする。

¹⁷⁵ イバン・イリイチ『新版 生きる思想 反＝教育／技術／生命』東京：藤原書店、2010 年、114 頁。

¹⁷⁶ 同前、同頁。

¹⁷⁷ W. J. オング『声の文化と文字の文化』、51 頁。

¹⁷⁸ 註 184 を参照。

のみで習得したという¹⁷⁹。こうしたものも、やはり、「声の文化」特有の特殊技能とみなせるのではないだろうか。

オングの理論的枠組みからの音楽の口承性へのアプローチは、すでに一定の共有が見られるものの¹⁸⁰、上記のような問題意識から、あらためて筆者は、近世邦楽の口頭伝承の実態を探る本研究を企画した。まず、口頭伝承の核とも言える、その稽古の参与観察を行った。後にも触れるように、近世邦楽界では、近年の楽譜の使用の広まりにより、伝統的な口頭伝承による稽古は急減している。そうした中、現在においても譜本を用いない稽古を行っている、長唄三味線方の今藤長龍郎師の稽古を考察対象とした。長龍郎師は、本論文序章で述べたように、先述の今藤綾子師の弟子である。その師弟における稽古は常に、譜本を用いず、師弟一対一の対面によるものであり、記憶の補助となるものは唯一、稽古の録音音声のみであった。長龍郎師は現在、恩師のこのような稽古法を、一部の弟子に実践している。筆者は同師の了解・協力を得て、実際の稽古を体験した。本章では、その参与観察を基に、近世邦楽における「声の文化」の実態を分析し、口頭伝承と音楽言語の関係についても検討を広げる。そして最後に、本章の総括として、長龍郎師へのインタビューや、同師の父であり、同じく綾子師の弟子であった長唄方今藤尚之師への取材などを基に、近世邦楽における「声の文化」の遺産の、現在、そして未来への継承と変容について考えたい。

2. 記憶による「声」の伝承 —— 今藤綾子から今藤長龍郎へ

はじめに、その稽古法を考察対象とする、今藤長龍郎師ならびに同師の師である今藤綾子師の略歴と、その師弟の稽古におけるオーラルな伝承の実態のあらましを述べる。

今藤長龍郎師は、長唄方第一号として活躍を続ける今藤尚之師の長男として生まれ、父から手ほどきを受けた後、10歳より、父の師でもある綾子師に長唄三味線を師事、その師弟関係は師匠の最晩年まで続いた¹⁸¹。同師は、「ビクター伝統文化振興財団賞『奨励

¹⁷⁹ 同師は、その習得を次のように述懐する。「手を取って教えてもらったという記憶はございません。多分姉たちが弾いているのを聞いているうちに、自然と覚えてしまったものだと思います」（吉川英史、双調会編『米川文子——人と芸』東京：双調会、1996年、207頁）。

¹⁸⁰ 徳丸吉彦『民族音楽学』、74-75頁。

¹⁸¹ 長龍郎師へのインタビューを基に記述。

賞』などの受賞歴を有し、現在、長唄界の中堅世代を代表する三味線方の一人として活躍を続けている。

今藤綾子師は、今藤流家元の二世今藤長十郎を父に生まれ、三世今藤長十郎は実弟にあたる。父ならびに初世杵屋五三郎（1889-1939）に師事。綾子師の驚異的な博学さと伝承曲の膨大な記憶は、家元の親族として、今藤流の伝承に大きく貢献し、1987年、重要無形文化財保持者（人間国宝）に認定される。

先述の通り、綾子師の長龍郎師への稽古は、常に原則、譜本を用いない稽古であり、弟子は、稽古の記憶とその録音音声のみから曲を習得していった¹⁸²。稽古の頻度は、長龍郎師が20代中頃までは月4回程度、なかでも中学生から高校生にかけては、多い時は月7回ほど行われたこともあったという。一回原則30分の稽古時間も、綾子師に時間の空きがある時は、「〔正座による〕足の痛みを忘れる程頭がまっ白になるような¹⁸³」長時間の厳しい稽古も行われた。その後、綾子師の高齢化と長龍郎師の演奏活動の広がりに伴い、稽古の頻度は減っていったが、既述のように綾子師の最晩年まで稽古は続けられた。

長龍郎師によれば、綾子師が有していた記憶は、量・質ともに「別格」であり、膨大なレパートリーがそこに蓄えられていたという¹⁸⁴。一般に記憶は忘却と表裏を成すが、綾子師は、通常のレパートリー曲に関しては、忘れることはほとんどなく、それだけ記憶が身体に染み込んでいたようである。時に記憶が薄れるような曲があっても、その場合は、「歌扇録（本章第4節②参照）を見返せば、三味線の『手』（音の動き・旋律型）も出てくる（記憶が呼び戻される）」状態であり、それ以上に記憶が薄れている曲でも、自らが書き留めた譜のノートを数回見返した後は、暗譜の状態に戻っていたという。従って、綾子師の稽古は、三味線の稽古でも唄の稽古でも、師匠は何も見ずに行われることが常であった。

このような綾子師が君臨していた当時の今藤長十郎家の修行環境を振り返り、同師にも師事した四世今藤長十郎は、次のように述べる——「我が家には、譜本というものがあつたかしら？というような状況でした」¹⁸⁵。すなわち、家元という伝承の中核を担う場において、その伝承媒体の核となっていたのは、譜本という「文字」ではなく、記憶に留めら

¹⁸² 前註に同じ。以下、本稿における綾子師ならびにその稽古に関する記述は、註をつけないものはすべて同様。

¹⁸³ 今藤長龍郎「僕の神様」、『舞踊と邦楽』第61巻第9号、2010年、31頁。

¹⁸⁴ 綾子師の孫にあたる今藤郁子は、綾子師は、歌扇録に収録された300曲以上の曲が「すぐに演奏できる」状態にあつたと書き記している。今藤郁子「祖母 今藤綾子」、同書、30頁。

¹⁸⁵ 国立劇場第168回邦楽公演「稀曲の会」（2013年12月21日開催）での「座談 稀曲の伝承について」の席での発言。

れ、そこから発せられる音声＝「声」であったのである。

本章では、このような音楽の伝承のあり方について考察する。譜本を介さずに曲が教授・習得され、伝承されていくという、近世邦楽の伝統的特質の一つであった口頭伝承の実態に踏み込んでみたい。なお、既述のように現在では、状況の変化により、綾子師の時代のような教授・伝承のあり方はなくなりつつあり、口承性や、そこでの記憶が果たす役割は後退している。そうした時代を見越してか、綾子師は、伝承曲の弾き歌いによる録音、そして、演奏頻度の低い稀少曲は、「綾子ノート」と呼ばれる手稿譜として遺した。それらは、現在の今藤流の伝承を支える重要資料となっている。

3. 参与観察のプロセス

次に、本研究の核となる稽古の参与観察を通じた考察の概要と、そのプロセスについて述べる。まず、綾子師の稽古法を受け継ぐ長龍郎師の稽古を、実際に受けつつ考察を行うという参与観察を、2014年2月末より同年8月上旬までのおよそ半年に渡り実施した。ここで、長唄《吉原雀》の三味線パートを、綾子師の稽古法と同じく譜本を一切用いない仕方で稽古をして頂いた。この間、月2～3回の頻度で、1回あたり平均30分前後の稽古が16回ほど行われ、全曲の本手と、挿入される「タマ」（三味線の器乐的技巧が発揮される間奏）の一部を教授して頂く。これに平行して、稽古法を客観的に観察する目的で、同じ方法で行われている同師の弟子Aさんへの稽古を数回見学した。そして、8月上旬に開催されたおさらい会¹⁸⁶（＜写真1＞）にて、尚之師、長龍郎師ほかプロの演奏家の助演を得て、一部抜粋の形で同曲の立三味線の舞台演奏を経験。その後、習得した同曲を、三味線文化譜の記譜法で自ら譜に起こした。そして、その手稿譜と出版



＜写真1＞おさらい会での演奏風景

中央（左から3人目）が今藤尚之師、右から二人目の三味線が今藤長龍郎師、その左隣が筆者。

¹⁸⁶ 「尚龍勉強会」2014年、8月3日、青山ダイヤモンドホール、アカンサスルームにて開催。

譜の比較により、オーラルな伝承の成果の検証を行った。最後に、これら一連の研究の総括として、長龍郎師へのインタビューを数回にわたり、のべ3時間ほど実施。そこで、本研究で浮上した懸案への意見や、恩師である綾子師のこと、さらには、次世代を担う演奏家としての長唄の教授のあり方や伝承の展望について語って頂いた。

なお、既述のように筆者は、地歌の三味線の演奏技術の基礎は習得しているが、長唄三味線に関しては、本研究の前に1年ほど、同じく長龍郎師に手ほどきを受け、その上で本研究は進められた。

4. 今藤長龍郎師の稽古の考察

本節では、長龍郎師の譜本を用いないオーラルな稽古について詳述する。

まずはじめに、稽古の状況を理解する上での重要な点を、以下、3点ほど確認したい。

①師弟向かい合わせの態勢での稽古

稽古は、師匠と弟子とが、一対一で対面した態勢で行われる（<写真2>）。後述のように、このことにより、指導する側も受ける側も、互いの身体の状態・動作を把握しやすくなり、オーラルな伝承の核の一つである「身体ごと写しとる¹⁸⁷」伝授の効率が高められる¹⁸⁸。

なお、長唄の稽古は一般に、唄の稽古でも三味線の稽古でも、師匠は弾き歌いで指導を行うが、長龍郎師も、唄も唄いながら三味線演奏の指導を行う。



<写真2>長龍郎師の稽古風景

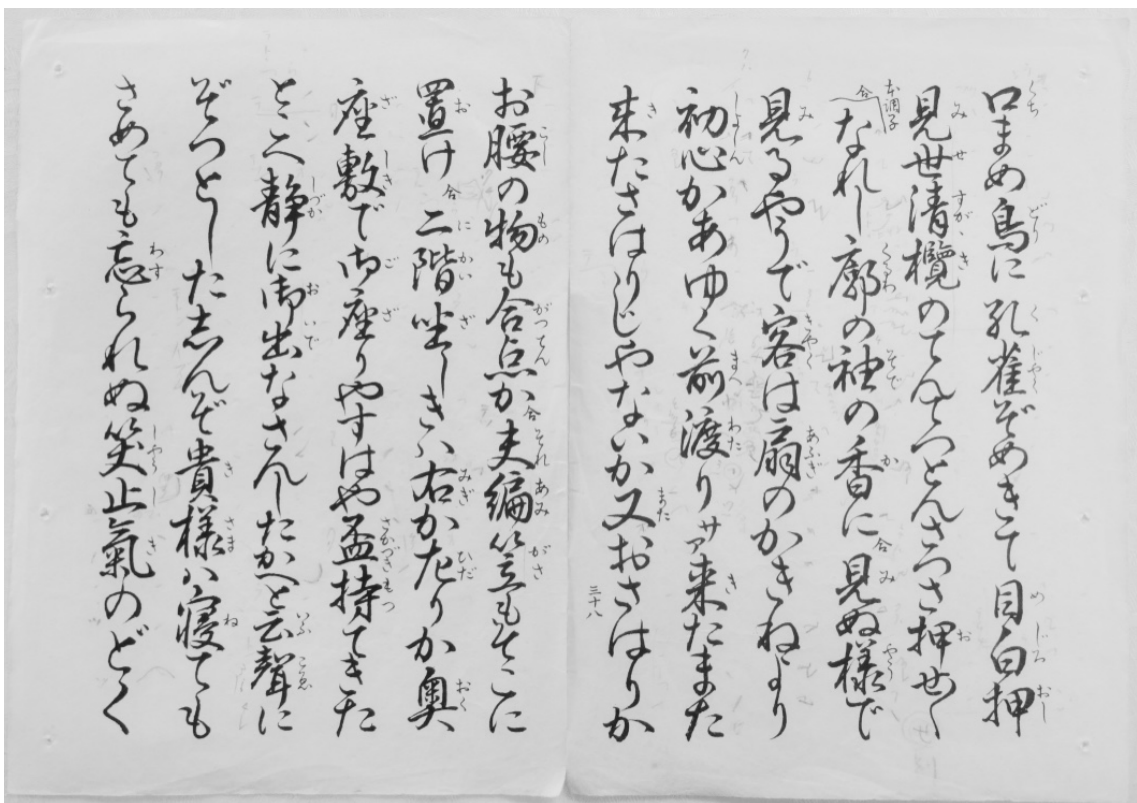
奥、長龍郎師。手前、筆者。長龍郎師の前に置かれているのが、歌扇録。

¹⁸⁷ 長龍郎師のインタビューでの発言。

¹⁸⁸ ここで述べる対面態勢の利点には、「見て」真似るといった、師弟相互の視覚作用を含むが、地歌箏曲のような盲人音楽家の伝承においては、状況は異なるであろう。次の文献の一節などを参照されたいが、本稿では検討を及ぼせることができなかつたこのような伝承・稽古のあり方は、今後の検討課題である。田中健次ほか編著『地歌・箏曲の世界——いま甦る初代富山清琴の芸談』東京：勉誠出版、2012年、67-69頁。

②「歌扇録」の使用

師匠は稽古に際し、自らの前には何も置かずか、もしくは「歌扇録」(＜写真3＞)と呼ばれる本を置く。これは、長唄の稽古において、伝統的に使用されてきたもので、基本的に唄の歌詞のみが書かれ、(印刷された)歌詞のほかは、使用者が書き込む三味線の「手」に関するわずかな覚書がある程度のものである。すなわち師匠は、歌の節や三味線の手は、記憶した状態で指導を行うのである。



＜写真3＞長龍郎師が使用する歌扇録 《吉原雀》の一頁¹⁸⁹

なお、教授に際しての歌扇録の使用は、歌詞は「文字」＝本の記録により、節や三味線の手は記憶による、という近世邦楽の上演や伝承において全般的に通底するあり方と照応する。現在一般に流布する長唄の稽古本においてもなお、巻頭の凡例として次のような記事が記載されていることも参照されたい(傍点は引用者)。

¹⁸⁹ 松島庄四郎『長唄合本 歌扇録 邦楽社蔵版』一卷、東京：邦楽社、1963年、38-39頁。長龍郎師所蔵のものは、積年の使用により各ページがバラバラになっていたため、この写真は、刊行時の製本状態とはページの配置が異なる状態で撮影されている。

此の本（引用者註：稽古本）を師匠の前に披いて稽古をするには（中略）、文句ばかりを見て節や手は努めて暗記するやうに心掛け……。師匠方に於ても一通り此の音譜に目を通して暗記しある節や手に対照せられるならば……。¹⁹⁰

③録音機材の活用

長龍郎師の稽古では、弟子は譜本を用いない代わりに、稽古を録音することが認められている。後述のように、この録音された音声は、譜本に代わる記憶の補助メディアとなり、オーラルな伝承を補完する。

携帯型録音機材としては、現在では、IC レコーダーが広く使われ、筆者もこれを携えて稽古に臨んでいる。手軽な録音機が普及する以前のオーラルな稽古では、曲をごく短く区切りながら、稽古のその場で師匠の指導を仰ぎながら、少しずつ覚えて行くという方法であったという。また、現在においても、録音機の使用を認めない伝統邦楽の師匠も存在する。綾子師の稽古も当初は、録音は認められなかったようであるが、後に解禁され¹⁹¹、長龍郎師への稽古においては、録音機が使用された。現在の長龍郎師の稽古は、その方法を踏襲している。稽古を録音し、弟子は、自習においてこれを聞き返すことで、指導を受けた点を再確認しつつ、曲の記憶をより確かなものとしていく。

4.1 習得のプロセス

次に、このような状況下での稽古における、習得のプロセスを述べる。

録音機材を手軽には所持できず、その場で覚えるしかなかった時代と異なり、現在の稽古では、稽古ならびに、それ以外の時間・場での予習・復習において、録音機が活用される。伝統音楽の伝承に、現代のテクノロジーの力が組み込まれているのである。

師匠は稽古において、まず、教授する予定の曲ないしその一部分の模範演奏を弟子に弾いて聞かせ、弟子はそれを録音する。そして、弟子は、その録音音声を聞きつつ予習した上で、次の稽古に臨むことになる。このプロセスをまとめると、次頁で示したようになる。

¹⁹⁰ 吉住小十編、長唄新稽古本『吉原雀』東京：邦楽社、平成25年8月15日発行9版、巻頭の「凡例」より。

¹⁹¹ 綾子師が、録音機の使用を解禁するに至った経緯については、本章第8節を参照。

ステップ 1

<稽古 1>

次回に稽古する部分の模範演奏を師匠が行い、弟子はそれを録音機に録音する。

↓

ステップ 2

弟子は自宅等で、録音した模範演奏を繰り返し聞きつつ自習。次回の稽古で指導を受ける部分を、可能な限り覚えて弾けるようにする。

↓

ステップ 3

<稽古 2>

前回まで進んだ部分の復習（稽古時間にもよるが、多くは曲頭から）の後、前回録音した部分（場合によっては、その一部分）の指導が行われる。その部分の演奏がある程度出来上がると、師匠はその先の部分の模範演奏を行い、弟子はそれを録音する。

以後、ステップ 2 と 3 の繰り返しにて稽古が進められる。

4.2 稽古の具体例

続いて、こうしたプロセスを含む具体的な稽古の実施例と、その稽古法についての考察を、同曲の 2 回目の稽古を例に詳述する。

《吉原雀》は、挿入されるタマを除き、標準的演奏時間は二十数分であるが、同曲初回の稽古の前の稽古の折に、予めはじめの 6 分半程度（冒頭～スガガキの合方まで¹⁹²）の模範演奏を録音させて頂いた。その録音音声を基に予習して臨んだ初回の稽古では、冒頭から 4 分程度の部分、二上りに転じる直前の「なんじゃやら憎らしい」まで進んだ。

これに続く 2 回目の稽古は、下記のように進められた。

¹⁹² 以下に参考として、《吉原雀》のはじめの部分の歌詞と調子を記す。

[本調子]およそ生けるを放つこと 人皇四十四代の帝 元正天皇の御宇かとよ 養老四年の末の秋
宇佐八幡の託宣にて 諸国に始まる放生会 浮寝の鳥にあらねども 今も恋しき独り住み 小夜の
枕に片思い 可愛い心と汲みもせで 何じゃやら憎らしい

[二上り]その手で深みへ浜千鳥 通い慣れたる土手八丁 口八丁に乗せられて 沖の鷗の二挺立 三
挺立 素見ぞめきは椋鳥の 群れつつ啄木鳥格子先 叩く水鶏の口まめ鳥に 孔雀ぞめきて目白押
し 見世清搔のてんてつとん サッサ押せ押せ

[本調子]<スガガキの合方> 慣れし廓の……（以下略）

《吉原雀》稽古、第2回目

2014年3月30日、長龍郎師の稽古場にて実施

稽古時間：およそ26分

<実施内容と考察>

①曲頭～「なんじゃやら憎らしい」まで

曲頭から前回までに進んだ部分を、師匠と一緒に演奏。所々演奏を中断し、演奏法の指導を受ける。

②<二上り>に転じる部分～「三挺立」まで

先に進むこととなり、既に録音させて頂いていた部分の後半部分の稽古となる。録音された部分が長い場合は、短く区切って少しずつ稽古を進めるので、今回もまずは、二上りに転じたところから、「三挺立」の合手までの1分程度の部分を稽古して頂く。

まずその場で、その部分の師匠の弾き歌いによる模範演奏を再度聞かせて頂く。

これは、稽古で新しい箇所へ進む際、まずはじめに行われることである。それは、予習してきたものを思い出すために有効であり、何よりも、師匠の指遣い・撥遣いをじっくり見て¹⁹³、演奏法を再確認する機会として有効である。三味線は、同じ音程の音が、糸を押えての奏法と開放弦による奏法との双方で演奏可能な場合がある他、異なる糸で左手の勘所（ポジション）を変えても同音程を演奏することも可能である。また撥弦方法も、右手のバチによる複数の奏法のほか、左手ではじく奏法などもある。楽譜では、そのいずれの奏法によるものか一目瞭然だが、譜本を用いないオーラルな教授・習得においては伝わりにくい点である。一般にオーラルな教授・習得で広く活用されるのは唱歌（口三味線）¹⁹⁴だが、その唱歌も奏法が異なっても同じ言葉で唱えられるものもあり、いつも頼りになるとは限らない。そうすると、師匠の演奏の仕方を丸ごと視覚的にも記憶するか、録音を頼る場合は、その音色の違いを聞き分けて、耳から奏法を推測するほかになく（こうした演奏法の違いによる音色を、録音音声から聴き分ける精度は、経験を積むに従い上がっていくという¹⁹⁵）、自習における最大の難点となる¹⁹⁶。従って、予習を経て再び師匠の実演を見ることのできる機会は、演奏法

¹⁹³ 註188も参照。

¹⁹⁴ 本章の文脈においては「口三味線」の術語がふさわしいが、本論文では「唱歌」の術語で統一する。

¹⁹⁵ 長龍郎師の発言。

¹⁹⁶ 地歌箏曲家の先代の富山清琴は、この難点について、曲の正確な伝承のために次のように述べる。「こ

をあらためて確認するための好機なのである。

模範演奏に続いては、同部分を師匠と一緒に演奏しながらの稽古となる。予習段階であやふやだった、あるいは、間違っただけで覚えた演奏法の訂正をはじめ、ときに演奏が中断されつつ指導が行われる。

こうした弟子と一緒に弾きながらの教授においては、次のような特徴がみられる。演奏の間（テンポ）は、本来のものより、かなりゆっくり目となる。ゆっくり演奏することで、わかりやすく、正確な間（拍節）と演奏法が教授される。そして、音楽の拍節構造の教授を、楽譜に代わって補完するのは、師匠が頻繁にかける「かけ声」である。長唄では舞台演奏でも、かけ声かけられるが、曲に慣れていない弟子への稽古では、舞台演奏ではかける必要のない細かい部分でも、「ハッ」や「ヨーイ」などとかけ声を添えることで、リズム・間がわかりやすく伝えられる。また、演奏法を楽譜に代わってわかりやすく教授するためには、師匠はしばしば大げさな身振りで演奏法を示す。例えば次に開放弦を弾くときは、大きく左手を広げて、糸に手が触れていない状態を示すなど。また、次に音を出すまでに間の余裕がある箇所では、次に弾く「手」を、唱歌ないし、定型の「手」の場合は「手」の名前（例えば、「次は、オトシ」など）での口頭説明を口早に挿入する（従って、オーラルな稽古では、唱歌の理解は必須である）。弟子は、目の師匠から発せられるこうした口頭説明や動作、そして演奏される音にひたすら集中し、曲を習得していくことになる。

こうして新しい部分の稽古が最後まで進んだ後、再び、二上りに転じる部分から師弟一緒に演奏。

③「素見ぞめきは椋鳥の」～本調子に戻る直前まで

さらに先に進むこととなり、録音させて頂いた最後の部分を稽古して頂く。進め方は②と同様で、模範演奏をまず再度聞かせて頂いた後、一緒に演奏しながら指導を頂く。その後、再び②の二上りに転じる部分からここまでを一緒に演奏。

④スガガキの合方

スガガキの合方の部分へ進む。②③と同様の手順で、本手パートの「手」が教授された後、この部分の替手パートとの合奏法の指導も行われた。

これらの音色の効果をテープで聞き分けるといのは、我々凡人には大変な仕事でございます。こうしたところから、テープと並行して正確な楽譜が必要となってくるのでございます」（田中健次ほか『地歌・箏曲の世界』、182頁）。

⑤先の部分の模範演奏の録音

予め録音された部分の稽古が一通り終わったので、次回以降の稽古のために、その先の部分の模範演奏を録音させて頂く。スガガキに続く「馴れし廓の袖の香に」から「何なア、かけるもんだへ」までのおよそ三分半の部分。次回の稽古は、この演奏録音を繰り返し聞き、自習した上で臨むこととなる。

以上で稽古終了。

4.3 曲の仕上げ段階での稽古

こうした稽古を重ね全曲が教授され、弟子がある程度弾けるようになってくると、仕上げの段階として、師匠は全曲を弟子に一人で弾かせ、自らは唄を唄いつつ弟子の演奏を聴いて指導する稽古法をとるようになる。師匠の力を借りずに、一人だけで弾けるようになった段階で、その曲の稽古は「上がり」となる¹⁹⁷。

なお、こうして演奏が仕上がった状態を、綾子師は、(曲が)「胴に入^{はい}ったわね」という言い方を、よくされていたという¹⁹⁸。まさに、身体から身体＝「胴」へという伝承のあり方の本義が現れた言葉でもあろう。

5. 稽古法をめぐって

続く本節では、筆者自身が体験した稽古、ならびに先述の A さんの稽古の観察結果を踏まえ、こうしたオーラルな稽古法をめぐり、いくつかの観点から省察してみたい。

5.1 身体から身体への直接的な教授

譜本を用いない稽古の場合は、師弟間の身体と身体の関係がより直接的となる。譜本を見ながらの稽古の場合、弟子の視線とその注意の多くは譜面に行ってしまう。しかし譜本がない状態だと、弟子にとり、習得すべき情報は目の師匠が発するものに限られること

¹⁹⁷ 今回の《吉原雀》の稽古では、全曲が教授されてから、おさらい会本番までの時間が少なかったため、仕上げの稽古の数は、本番同様、独弾（ソロによる演奏）の部分のみ筆者が一人で弾き、連弾（総奏）の箇所は師匠と一緒に弾く形の稽古となった。

¹⁹⁸ 今藤尚之師のインタビューでの発言。

になるので、必然的に師匠への意識の集中が高められる。その習得は、もっぱら真似ること
に終始され、師匠のあらゆる面を「身体ごと写しとる¹⁹⁹」ことで吸収する²⁰⁰。これは、
オングが「声の文化」における教育が、言葉による説明よりも、「見習い（観察と実践）で
学ばれる²⁰¹」と指摘した通りである。また、師匠にとっても暗譜での稽古は、弟子の演奏
態度をしっかりと観察しながら指導できるという利点がある²⁰²。こうして、身体と身体とを
直接対面させた稽古により、師弟は、オングが次のように述べたような関係を築きつつ、
伝承を遂行していくのである。

声の文化にとっては、学ぶとか知るということは、知られる対象との、密接で、感情
移入的で、共有的な一体化をなしとげる、ということの意味する。²⁰³

このような稽古のあり方は、近世邦楽の習得ならびに演奏実践において、次のような利
点があると考えられる。

第一に、演奏に際しての身体の使い方を、より確実に教授・習得できる。筆者自身のこ
れまでの邦楽の修行経験や、子どもたちへの教授経験などを振り返っても、譜本が置かれ
ていると、先述のように、師匠と向かい合わせの状態であっても、弟子の視線はどうして
も譜面にほとんどが行ってしまい、師匠がどのような身体の状態・動きで演奏しているの
かまで注意を向けることが難しくなる。だが邦楽器の演奏において、身体の構えや技は重
要であり、かつ譜面に書かれない／書きえない、繊細な動きが多分に存在する。こうした
点を確実に教授・習得するためにも、譜本を用いない稽古は、最大にその利点が発揮され
よう。長龍郎師は、綾子師よりこうした教授法で稽古して頂いたことの最大の恩恵は、こ
の点であったとも述べている。

第二に、近世邦楽の演奏実践において肝要とされるのは、演奏者同士が身体から発せら
れる「イキ」を感じとり、それに即応しつつ合奏を高めていくこととされるが、こうした
稽古法によれば、その身体的コミュニケーションの術を、稽古の段階から自然に身につけ

¹⁹⁹ 註 187 参照。

²⁰⁰ 山田流箏曲家の六代 山勢松韻（1932- 重要無形文化財保持者）は、譜本がなかった時代の稽古につい
て、同じく、「師の音色を全神経を集中して聴き、真似をすることで音を吸収しようと努める」ものであ
ったと述懐する（山勢松韻『姉妹の松韻』東京：清流出版、2006年、129-130頁）。

²⁰¹ W. J. オング『声の文化と文字の文化』、95頁。

²⁰² 長龍郎師のインタビューでの発言。註 188 も参照。

²⁰³ W. J. オング『声の文化と文字の文化』、101頁。

ていくことが可能となる。この「イキ」の肝要さと、譜面に意識がとらわれているとそれがおろそかになるということ、地歌箏曲家の二代米川文子師が指導されているのを、筆者はこれまで度々見てきた。長龍郎師も、舞台演奏での暗譜の必要性の理由の一つも、ここにあるのだと述べている。

身体から身体への直接的な伝達は、近世邦楽の教授ならびに演奏実践の双方において、きわめて重要なのである。

5.2 オラリティー 声の文化を支えた「記憶」

これまで筆者は、西洋音楽、近世邦楽双方において、暗譜による演奏を数多く経験してきたが、一切楽譜を用いずに曲を習得し、舞台演奏をするという経験は、本研究での《吉原雀》が初めてであった。その経験の中での、とまどいやあらたな発見を踏まえ、近世邦楽の教授・習得における「記憶」について、あらためて考えてみたい。

そもそも、近世邦楽家の記憶は、身体と不可分な関係で形成されていくことを、まず確認したい。曲は、演奏手順と結び付いて記憶され、記憶は身体と連動しつつ呼び戻され(recall)る。筆者が、二代米川文子師や長龍郎師に、曲のある部分についての質問などを行うと、必ずと言ってよいほど、師匠はまずその箇所を、楽器を触れずとも演奏するように手を動かし始める。その身体の動きの再現と共に曲の記憶が呼び出されるのである。この点は、オングが次のように述べた通りである。

声の文化に特有な記憶がテキストの記憶とはなはだしく異なるのは、前者の記憶がたぶん身体的な動作をともなっているという点である。²⁰⁴

従って、前項で検討した身体を向かい合わせての稽古法は、こうした記憶のあり方・形成においても、極めて有効な稽古態勢なのである。

次に、記憶のみによる習得について、筆者が感じた利点と不便さを述べる。

まず利点としては、次の二点が見出された。第一に、ここでは「暗譜」と習得が一体化されている。まず楽譜を見ながら曲を弾けるようにし、それから暗譜をするという二段階の流れではない。従って曲を習得する(弾けるようになる)ということは、すなわち、覚えた(暗譜した)ということになり、習得から暗譜による舞台演奏の実践へ、よりスムー

²⁰⁴ 同前、144頁。

スにつながられるという利点がある。第二に、長唄のように、旋律的な定型を、その変化形と共に再利用しつつ作られることの多い音楽の習得においては、一つの「手」や節（例えば大薩摩の節など）の記憶が、別の部分、別の曲の習得に活かされる。これも、「手」や節を、楽譜を見れば弾けるという程度の認知ではなく、記憶に蓄えていればこそ即活かされるのである。そして、こうした記憶の蓄えが増すに従い、記憶のネットワークは広がり、新たな曲の習得・暗譜のスピードも上がっていくのである。なお、この点は、口頭伝承により伝えられた長唄が、なぜそのような方法で作曲されてきたのかということの裏返しとも考えられ、本章第8節において再度ふれたい。

これらの利点に対し、不便さを感じた点もあった。第一に、先の第一の利点と表裏を成すが、一曲の習得に時間がかかる。覚えながらの稽古では、1回の稽古で進める範囲も限られる上、記憶を保持しつつ先に進まなくてはならないので、当然、絶対的に時間を要する教授となる。第二に、人間である以上、記憶は忘却と表裏を成す。長龍郎師によれば、先述のように綾子師は、通常のレパートリー曲においては、忘れるということは（偶発的なことを除いては）あり得なかったというが、そのような高度な記憶の保持者である他は、曲のある部分の「手」を失念したりすることは当然起こりうる。こうした際、譜本があれば、すぐ、そこの部分を見て確認できるが、譜本を使用しない状況では、録音音源を聞き返すほかなく、思い出すのに譜本よりも時間がかかる。オングが述べているように、オーラルな文化では、『[記憶を]呼び戻す recall』ことならできる。しかし、ことばを『見て look』探せる場所はどこにもない²⁰⁵」のである。

ところで、見て聞いて、それを記憶するしか学ぶ術がないという稽古が習慣化されることは、逆に、見るもの聞くものすべてが習得＝記憶の対象として注意が向き、意識が開かれていくということでもある。筆者自身も、この半年の経験から、わずかだが、そうした意識の変化を自覚している。このような状態に身を置く中で、一昔前までの邦楽の修行において、自らの稽古のみならず、他人の稽古を聴いたり、師匠の演奏を聴いたりすることが、曲を覚え、習得していく上での重要かつ実践的なプロセスとして生きていたという実態を、実感として理解し始めるようになった²⁰⁶。綾子師の驚異的な記憶や、冒頭でふれた初代米川文子師の習得術も、このような状況において、鍛えられ、修行が積み重ねられた

²⁰⁵ 同前、72頁。

²⁰⁶ 近世邦楽における、このようなオーラルな方法と記憶によるかつての修行のあり方については、次の拙稿に素描した。佐藤岳晶「グローバル化時代の伝統邦楽再考（その1）——記憶・想起からの想像／創造」、『国立音楽大学研究紀要 第45集』2011年、16-18頁。

結果と考えられる。

だが、こうした修行プロセスや、朝から晩まで邦楽の音が聞こえてくるといった、日常丸ごと耳からの修行の場となるような環境がなくなりつつある現在、オーラルな習得とその記憶の必要性も薄れてきているのかもしれない。筆者自身、師事する中でふれた、竹本駒之助師や二代米川文子師が保持する驚異的な記憶と、その次の世代の邦楽家の記憶力との落差を目の当たりにするにつけ、こうしたことを考えさせられてきた。長龍郎師は常々、楽譜に頼るようになると記憶力は必ず退化していくと戒めるが、その同師も、後述するように、時代・環境の変化の中で、綾子師のような記憶を有する音楽家は、今後は現れないだろうし、そのような膨大な記憶の保持が必ずしも音楽家として必須ではなくなってきたのではないかと、とも考える²⁰⁷。

近世邦楽の「声の文化」としての様態の要ともなる「記憶」ではあるが、今後、それがどのように受け継がれていくのか、本章第7節において、あらためて考えてみたい。

5.3 口承性と現代のテクノロジーの接合

長龍郎師の稽古では、既述のように、録音機材の活用が教授・習得に組み込まれている。現在でも、録音機の使用については、伝統芸能の稽古において賛否両論聞かれるが、同師の稽古以外でも、筆者の他のジャンルの邦楽修行の経験を含め、稽古の録音が活用される例は少なくない。

また、プロの邦楽家が曲を習得するプロセスにおいても、現在では、録音音源を繰り返し聴く方法が、広く行われている。筆者が実際に知り得るところでも、例えば、二代米川文子師は、自らのレパートリーになっていない曲を覚えなくてはならない際はいつも、その曲がエンドレスに再生されるように編集した音源を四六時中聴いている。師は筆者に次のように語った——「私は、耳からでないと覚えられないのです」。長龍郎師も、曲を覚えるある段階においては、耳から何度も聴き込むという。筆者も今回の《吉原雀》の習得においては、ICレコーダーを活用し、耳から曲を覚えていった。

このように現代のテクノロジーが、古くからの音楽の習得に積極的に活用されていることは、奇異な印象があるかもしれない。しかし考えてみれば、録音・再生機材の音声は、「声の文化」の継承における、いわば現代における変形された、ヴァーチャルな「声」と言えるのではないだろうか。かつては、今とは比べられないほどの頻度で稽古が行われ、また

²⁰⁷ 長龍郎師のインタビューでの発言。

生の実演に多く接する中で、習得すべき曲が繰り返し耳にされ、覚えられていった²⁰⁸。現代社会における生活環境の変化は、例えばそのような頻繁な稽古を難しくしている。そうした中、オーラルな教授、耳からの習得を補完するのが、現代のテクノロジーである録音・再生機材の音声なのである。録音されたヴァーチャルな音声が、かつての耳からの修行環境を補っているのではないだろうか。近世邦楽の口頭伝承の本質が、現代のテクノロジーをあらたに組み込みつつ、受け継がれているのである。

ところで、オングは声の文化から文字の文化への移行に続く変化として、印刷技術の登場による後者の強化が起こり、その後の現代のエレクトロニクスの技術は、「電話、ラジオ、テレビ、さまざまな録音テープによって」、「二次的な声の文化という新しい時代の文化に意識を移行させた」とみる²⁰⁹。この「二次的な声の文化」は、「一次的な声の文化と、きわめて似ているとともに、きわめて似ていない」とし、そこでは「新しいメディアが古いメディアを補強している」と指摘する。オングが著書の中で示した具体例とはやや趣が異なるが、伝統邦楽のこのような現状を、この「二次的な声の文化」として捉えることは、著者が遺した検討課題への応答としても、あながち見当違いではないだろう。この点については、第7節にてさらに検討したい。

6. 記譜を通した検証

《吉原雀》の舞台演奏を経験した後、筆者は教授頂いた同曲を三味線文化譜の記譜法でもって自ら譜面に起こし（<譜例 4><譜例 15>は、その一部）、その手稿譜と一般に流布されている刊行譜との比較検討を行った。筆者が記譜したものと刊行譜との間に相違（流派による「手」の相違は除く）が見られた点については、長龍郎師にも意見を求めつつ検討し、譜本を見ずして行われた稽古を通し、何が正確に伝わり、何が習得において取りこぼされたのかについて検証した。その検証結果からは、同時に、近世邦楽の音楽言語の特質が、あらためてあぶり出されることにもなった。以下は、その検証結果ならびに、それに基づく省察である。

²⁰⁸ 地歌箏曲家の二代富山清琴師より、筆者は次のような話をうかがったことがある。「父（初代富山清琴）の時代は、弟子は毎日稽古に通っていた。稽古に来ないのは、正月二日と藪入りだけ、というかんじだった」。また、註 206 も参照。

²⁰⁹ W. J. オング『声の文化と文字の文化』、277-279 頁。この項での続く引用も同じ。

なお、比較検討に用いた刊行譜は、次の三点である。

- A. 四世杵家彌七原著、邦楽社編集部増補改訂、邦楽社、平成 22 年 10 月 15 日発行 49 版
〔通称：三味線文化譜。以下、「刊行譜 A」と略記〕（＜譜例 1＞）
- B. 吉住小十編、邦楽社、平成 25 年 8 月 15 日発行 9 版〔通称：小十郎譜。以下、「刊行譜 B」と略記〕（＜譜例 2＞）
- C. 杵屋彌之介編、藤和出版部、平成 25 年 1 月発行〔通称：青柳譜。以下、「刊行譜 C」と略記〕（＜譜例 3＞）

＜譜例 1＞ 刊行譜 A

吉原雀

本調子
三味線
一
およそ 生るを放つこと人皇四
末の秋 定佐八幡の託宣にて

＜譜例 2＞ 刊行譜 B

本調子
一
およそ 生るを放つこと人皇四
末の秋 定佐八幡の託宣にて

<譜例 3> 刊行譜 C

比較検討の結果、稽古において伝えられにくかった点として、主に、次の3点が認められた。

- ①拍節（「間」）の単位（「大間」と「小間」）
- ②前拍（「表間」）と後拍（「裏間」）
- ③「間」の伸縮のニュアンス

いずれもリズム・拍節に関する点である²¹⁰。音高については、稽古において師匠と同じ高さで演奏することにより、ほぼ正確に伝えられる。指遣い、撥遣いなどの演奏法も、稽古で実際に見て見られることにより、間違えなく伝えることは可能であろう²¹¹。しかしリズムは、稽古を重ねても、すべてが正確に伝わるとは限らないようである。

²¹⁰ 長龍郎師の稽古、インタビューにおいては、リズムの術語は、近世邦楽において一般的である「間」、「表間」、「裏間」が用いられたが、本稿では、第2章における拍節の考察との関連性を考慮し、以後は適宜、「拍節」、「前拍」、「後拍」の術語に置き換えて論述する。第2章 3.1 参照。

²¹¹ 註 188 も参照。

今回の検証において認められたリズムの困難さからは、長唄、ひいては日本の伝統音楽の音楽言語の特質があらためて浮き彫りになったとも言える。近世邦楽の拍節構造については、第二章ですでに検討したが、そこで参照した小泉文夫も、日本の伝統音楽の捉え難さに関し、「リズムにおいては、この困難さがいっそう甚だしい」と述べる²¹²。特に後述の②で検討する、拍節の基礎単位である前拍と後拍は、西洋音楽における強拍と弱拍のように明確な拍節論理に裏付けられたものではないため、その違いを「どうやって感知し、聞き分けるのか」、それが日本の伝統音楽の「大きな問題である」とも同氏は言う²¹³。

このようなリズムの捉え難さとあいまいさは、稽古のみならず、以下で検討するように、異なる流派・伝承における刊行譜の間での相違からもうかがえた。その相違は、拍節解釈の相違もあろうが、実際の演奏の拍節感と記譜との対応がどこまで厳密に配慮されているかに起因すると思われるものも少なからず見受けられる。第2章の箏曲の考察で問題となった記譜と実演の拍節感の相違は、長唄においても、同様の問題が生じているのである。また、③で検討するように、オーラルな教授法で伝えられにくいばかりか、現行の記譜法においても明記し難い、リズムの微妙なニュアンスも存在した。

以下において、こうした点について、上記①～③に沿って詳述したい。

①拍節単位

筆者の手稿譜と刊行譜との相違で一番多かったのが、地歌などでは「大間」「小間」と呼ばれる、拍の基準となる、1拍の音価、拍節単位の捉え方である。

例えば、「女郎の誠と卵の四角」の唄の前弾きの冒頭を、筆者は<譜例 4> (次頁) のように(「小間」で)記譜した。同譜例の2小節目～9小節目を、五線譜上に翻訳すると、<譜例 5, ①>のようになる(以下の五線譜例において、前拍を●、後拍を○で示す)。しかし、刊行された3種の譜はすべて、ここからの部分の1拍を、より大きな単位(「大間」)で捉えている。<譜例 6>は、刊行譜 A であるが、<譜例 5, ①>で示した部分は、この刊行譜例の7小節目～10小節目である。それを五線譜化すると、<譜例 5, ②>のようになる。同譜例の①と②は、前者の四分音符が、後者の八分音符とイコールの関係にあるので、同じ速さの音楽として演奏した場合、演奏者がカウントする拍(●と○)は、前者が後者の2倍の速さとなる。

²¹² 小泉文夫『日本伝統音楽の研究2』、15頁。

²¹³ 小泉文夫『日本の音』、336頁。

<譜例 4> 筆者の手稿譜

11.

[下カナル] (=上リ)

(イヤ) 0 0 | . 0 0 . | . . 0 0 | . 0 0 .

||: 5 5 | . 4 6 4 | 5 . | 4 5 | 0 . | 0 .

5 5 | . 4 6 4 | 5 0 | 4 5 | 0 . | 0 . (ハッ)

3 3 | 0 . | 3 3 (オイ) | 3 3 | 0 . | 3 3 | 0 .

1. じま 3う の まね
2. き み の まね

3 3 | 0 . | 1 0 | 3 . | 0 3 | 0 4 | 1 1 | 1 0

こ と た た ま じ か の
す かい た た ま じ か の

0 3 | 0 . | 0 4 | 0 . | 0 3 | 0 . | 0 . | 3 .

し か く あ れ ほん み
みゆ ほ あ ほ れ ほん み

0 3 | 0 . | 0 2 | . 3 | 3 2 2 0 | 1 . | 0 1 | 1 0

そ か に ん ぽ ん
く や く ん ぽ ん

0 3 | 0 3 | 4 1 | 0 . | 消----- | 1 0 | 1 .

も の じ ん しか い な た
の ぼ ん しか い な た

1 1 | 1 0 | 3 4 | 5 4 | 0 . | . . | 3 .

ま く や の よ い ほ い い
く や の よ い ほ い い

0 3 | 0 4 | 5 4 | 0 . | . 0 | 1 . | . 0 | 1 0

ほ い よ い ほ い ほ
ほ い よ い ほ い ほ

<譜例 5>

<譜例 6> 刊行譜 A

同様の相違は、筆者の手稿譜と刊行譜とあいだのみならず、ときに刊行譜のあいだにも見られた。例えば、曲尾近く、三下りの唄「文の便りになア」の箇所では、刊行譜 A ならびに C は<譜例 7、①>のような間取り（<譜例 8>刊行譜 A、3～9小節目）だが、刊行譜 B では、<譜例 7、②>のように、一拍をより大きく捉えている（<譜例 9> 1小節目後拍～4小節目）。

<譜例 7>

<譜例 8> 刊行譜 A

こうした拍節単位の相違は、実際の演奏にどれだけ影響を及ぼすのだろうか。長龍郎師によれば、拍節単位の大小は、相対的・可変的なことも多く、伝統的なレパートリーの演奏においては、その相違が演奏に大きく影響することはあまりないという。

例えば、はじめに検討した、「女郎の誠と卵の四角」の唄の前弾きの冒頭部分だが、手稿譜の拍節だと、この部分の通常速さの演奏においては、音楽の流れやまとまりを感じるには間が細かすぎ、刊行譜の捉え方の方がより適当であると言う。ただ、踊りの地として、踊りの都合でゆっくり演奏するような際は、筆者の記譜のようなとり方になることもありえとのことである。

また、三下りの唄「文の便りになア」の箇所を検討したような、刊行譜のあいだに見られたような流派間の拍節単位の認識の相違があったとしても、例えば、その異なる流派の演奏家同士の合奏は、問題なく擦り合わせが可能であるとも言う²¹⁴。

<譜例 9>
刊行譜 B

²¹⁴ 筆者の地歌箏曲の経験においても、同じ曲（部分）を、小間と大間とで異って記譜した二種の譜が同会派内で併存し、その異譜を使用した演奏者同士で問題なく合奏される状況を度々経験している。

このように、拍節単位の認識は、オーラルな教授・習得においてはあいまいとなり、ときに認識の相違も生じる。しかしその相違は、音楽の本質に、大きな影響を及ぼすことはない。その理由は、近世邦楽言語のリズム・拍節のあり方に起因すると考えられる。第2章で検討したように、「前後対応の原理」に基づく前（表）・後（裏）のリズム感は、「2の冪」「倍加の法則」により、音楽的単位が拡大されても、同様に通底し続ける。そのため、拍節単位を一つ上位のスパンに繰り上げて、同じ拍節感が引き継がれるのである。

②前拍と後拍

次に、前拍（「表間」）と後拍（「裏間」）の取り違いについて検討する。これは、既述のように、近世邦楽の拍節の特質と不可分な難点である。当検証においても、筆者の手稿譜と刊行譜のあいだ、ならびに、異なる刊行譜のあいだで、その相違が見出された。

例えば、「なになア、かけるもんだえ」の唄の箇所。筆者はその三味線の手において、＜譜例 10、①＞のように拍節を理解した。だが、刊行譜では3種とも（拍節単位の相違はあっても）、＜譜例 10、②＞のように、筆者とは前拍・後拍が反対に記譜されている。この相違を長龍郎師にうかがうと、筆者が取り違えているとのことであった。稽古や舞台演奏において、再三、演奏を共に行いつつ教授されたにもかかわらず、この箇所では、師匠の拍節感を、弟子は半年の修行では、正確に理解することができなかつたのである。

＜譜例 10＞

①

②

他方、刊行譜のあいだで相違が見られる箇所も存在する。例えば、唄「二挺立」に続く三味線の合の手は、筆者の手稿譜ならびに刊行譜 B と C は＜譜例 11、①＞（＜譜例 12＞刊行譜 C、8～10 小節目）、刊行譜 A は＜譜例 11、②＞（＜譜例 13＞、8～10 小節目）のように記譜されている。この相違については、まず既述のように、刊行譜において、実際の拍節感と譜が一致するよう配慮されて記譜されたかどうか不明である点を留意する必要がある。

ある。その上で、長龍郎師によれば、拍節解釈としては、前者が正しい拍節感であると言う（ゆえに、ここでは、師の拍節感は弟子へ正確に伝えられたことになる）。

このような拍節の前（表）・後（裏）の相違、その取り違えは、長龍郎師によれば、前項で検討した拍節単位の相違とは異なり、演奏の本質に関わる問題となるという。適切な演奏のためにも、正確な教授・習得が求められるのだが、既述のように音楽言語の特質に組み込まれた難点でもある。ここで検証したように、オーラルな稽古においては、ときに伝わりにくく、また、現行の刊行譜においても相違がみられる。同師も、プロの演奏家でもときに取り違えて演奏や指導をしている例もみられ、長唄の伝承における難点であると述べた。

<譜例 11>

①

②

<譜例 13> 刊行譜 A

テンドツ ツン ルン ツン ルン ツン ルン
 3 3 3 4 4 4 4
 おきの かも めの (シヤ) にちよ おだち さん
 0 0 3 0 0 0 0 3 0 2 6 6 4 6 0 0

<譜例 12>
刊行譜 C

沖の 鷗の
 ニ挺立
 三挺立

③リズム（間）の微妙な伸縮のニュアンス

最後に、オーラルな稽古において、最も伝達の難しさを感じた一例を挙げたい。<譜例 16>（刊行譜 A）は、曲頭の三味線の前弾きの手であるが、その3小節目の「ドテドツ」の二つ目の「ド」（一の糸の開放弦）は微妙なリズムのニュアンスを有する音である。筆者は、稽古・本番を通じ、<譜例 14、①>のように理解し、演奏をし、記譜をした（<譜例 15>）。<譜例 14>において、当該の音を矢印で示したが、前の音の二倍の音価によるリズムと認識していたの

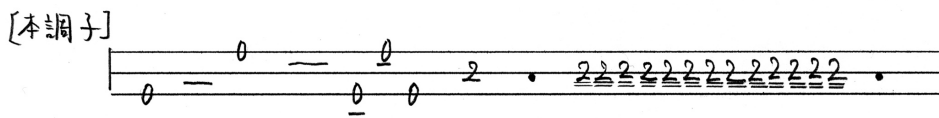
である。しかし、〈譜例 16〉では、当該の音は、直前の 2 つの音と同じ音価で記譜されており (0 の下に横線が一本)、それを五線譜で示すなら、〈譜例 14、②〉のようになる。刊行譜 B (〈譜例 17〉)、刊行譜 C (譜例 18) も同じ捉え方で記譜されている。

検証において明らかとなったこの相違について、長龍郎師に尋ねると、当該の音は少しゆっくりさせて引き延ばしはするが、二倍の音価に記譜するほどでもなく、実際は、前の音と同じ音価のものが少し延びた感じで演奏するニュアンスなのだという。さらには、この場合、右手の撥遣いも、二倍の音価にした場合のリズムとでは違ってくるとも言う。リズムと演奏法が結びついた微妙な表現の問題であるが、こうした点は、筆者のような経験の浅い演奏家には、半年のオーラルな稽古では正確に伝わらなかった。同師によれば、弟子の理解力と聴き取る力が上がれば、このような微妙なニュアンスも伝えられるようになってくるそうである。

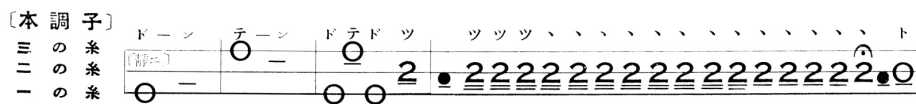
〈譜例 14〉



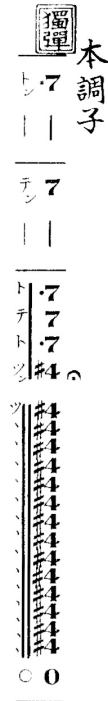
〈譜例 15〉手稿譜



〈譜例 16〉刊行譜 A



〈譜例 17〉
刊行譜 B



〈譜例 18〉
刊行譜 C



この問題を考えるにおいて、例示した、いずれの刊行譜にも、当該の音の微妙なリズム感については、いかなる表記もされていないことは留意されるべきである。西洋音楽の記譜法では、付点を付して1.5倍の音価を示すなどの方策もありえようが、邦楽の記譜法としてはそれも馴染まないのであろうか。ともかくも、このような微妙なニュアンスは、例え稽古において譜本を用いたとしても、そこに明記されていない以上、オーラルな稽古の場合と同様、師の演奏への理解力を上げつつ、その演奏感覚を「身体ごと写しとる」ほかないであろう。

このような面において、譜本が整備・流布された現代においてもなお、口頭伝承と共に発展した近世邦楽言語の特質は残り続けていると言えよう。この点については、本章末において、あらためて考えたい。

以上が、記譜を通した検証結果、ならびにそこからの省察である。上記のように、いくつかの難点も確認されたが、大概においては、習得されたものと刊行譜とのあいだに本質的な相違は少なく、譜本を用いずとも、ほぼ正確に曲が伝承されうることは確かめられた。同時に、検証において明らかとなった難点からは、近世邦楽の言語的性質や、口頭伝承の中で発達した繊細な側面が、あらためて浮き彫りとなったのである。

7. 口承性の継承

前節までにおいて、本研究の中核をなす、長龍郎師が綾子師より受け継いだ稽古法について詳述した。その稽古のあり方からは、かつての近世邦楽の伝統的な口頭伝承の実態が、一端なりともうかがえた。同時に、録音機に補助されるなど、現代のテクノロジーの利点を取り入れた変化もみられ、筆者はそれを、オングの説に倣い、「二次的な声の文化」と捉えた。

本章の最後に、同氏が提起したこの「二次的な声の文化」の観点から、近世邦楽における口承性の現在、そして未来への継承について考えたい。

オングは、「二次的な声の文化」について、現代のテクノロジーに補完されつつも、「その本質においては、[かつての声の文化より] いっそう意図的で、みずからを意識している声の文化である」と述べ、そこに口承性の継承を見て取った。同時に、それは、「書かれた

ものと印刷の使用のうえにたえず基礎をおいている声の文化である」とも述べ、「文字」と組み合わせられた複合的な文化形態へと変容したものであるとも看破した²¹⁵。

以下において、この二つの点から、近世邦楽の口承性の行方を考えたい。まずはじめに、後者の点、すなわち「文字」と組み合わせることで変容しつつ継承される口承性について検討する。そして次に、前者の点について、現代のテクノロジーが可能とした新たな「口頭伝承」の事例を報告する。

7.1 「声の文化」と「文字の文化」の複合

本項では、以下において、「文字」と組み合わせることで変容しつつ継承される口承性について、二つの事例から検討する。

7.1.1 「声」を補完する「文字」—— 長龍郎師が語る長唄の教授法の展望

ここで、筆者が実施した長龍郎師へのインタビューから、これからの長唄の伝承のあり方についての同師の考えに耳を傾けたい。伝統的な口頭伝承のあり方とその利点を誰よりも知る同師が、「声の文化」をどのように継承しようと考えているのだろうか。

既述の通り、長龍郎師が、綾子師が他界するまで通い続けた稽古は、常に、原則として譜本を用いない、本稿で考察した稽古法によるものであった²¹⁶。同師は、ある年齢以降、独学で譜本の読み方を身につけたというが、綾子師からの伝承は、ほとんどすべてオーラルなものであった。そして、そのことがとても良かったと述懐する。

しかしながら、現在の長龍郎師の稽古は、筆者が観察した A さんのような子どもへは、譜本を用いない仕方で行うが、成人の弟子へは、譜本の使用を認めている。後者の稽古法は、録音機を活用し、進め方も本稿で考察した手順とほぼ同様であるのだが、譜本＝「文字」の補助が明確に組み込まれているのである。さらに同師は、現在、譜本の読み方も教えずに稽古している子どもたちにも、ある程度の年齢に達した段階で、譜本の使用を解禁し、読譜の力を身につけさせるべきだとも考える。

長龍郎師は、今後も、スタンダードなレパートリー曲の舞台演奏は暗譜が原則であるべきだし、稽古においては、譜本を用いない対面によるものが望ましい、と考える。ただそれは、あくまで理想であって、これからの長唄の教授・習得においては、記憶の補助とし

²¹⁵ W. J. オング『声の文化と文字の文化』、279 頁。

²¹⁶ 以下、この目 (7.1.1) の記述はすべて、長龍郎師がインタビューで語ったことに基づく。

て、譜本は活用されるべきだし、また、活用できるだけの読譜力は必須であるとも言う。その理由は次のようなことである。社会環境の変化により、頻繁な稽古が確保できなくなりつつある、あるいは、大学の授業のように集団へ教授するケースなど教授環境の多様化もあり、かつて口頭伝承を支えた一対一の密な稽古の基盤が揺らいでいる。そのような状況下、譜本は、教授を補助し、自習におけるより確かな参照資料として有効である。さらには、このような時代環境では、綾子師のように、オーラルな環境・修行のみで大成する演奏家、記憶を膨大に蓄えた音楽家は育たないだろうし、記憶力は音楽家のさまざまな能力のうちの一つであるという相対的な考え方からすれば、録音機材や譜本といった多様な記録メディアが活用できる時代には、必ずしもオーラルな教授・習得だけにこだわる理由はないとも考える。譜本が活用される時代においては、暗譜において、譜面を視覚的に覚えていくという方法がとられてもいいだろう。また、譜本は、あやふやな記憶を訂正するためにも有効なメディアである。長龍郎師自身、現在は、記憶だけに頼るのではなく、録音音源のほか、演奏法などを書き込んだ譜本も資料として活用し、それらに基づくことでの正確な演奏ならびに教授を心がけているという。

以上が、長龍郎師が語ったことである。その教授・習得法の変化へのヴィジョンからは、時代の変化に即した形で、伝統音楽を継承していこうとする意志が伝わってくる。ここにおいて「声の文化」は、譜本＝「文字」の利点を取り入れ、その変容を厭わずに、「二次的な声の文化」として継承されようとしているのである。

7.1.2 「文字」を補完する「声」—— 二代米川文子師の稽古から

前項での長龍郎師のヴィジョンにおける「文字」による「声」の補完が、言わば、ポジティブな複合であるとするなら、次に検討する事項は、ややネガティブな、言うなれば「声」の残存による「文字」との複合である。

第6節の記譜を通した検証の折、その②③において、客観的に捉えがたく、かつ、刊行譜における記譜においても、不統一や明記され得ない拍節の問題について検討した。その折に述べたように、こうした問題は、近世邦楽言語の特質に起因し、それは、第2章のリズム分析においても、大きな壁として立ちはだかった。譜本が使用されるようになってもお、このような「文字」への翻訳を阻む側面が、近世邦楽には残存しているのである。ここでは、このような面について、リズムの観点から、そこに潜む口承性の問題を検討したい。

検討において、ここでは、これまでの考察とは逆に、譜本を用いるようになった稽古から考えてみたい。第2章でその伝承を参照した、地歌箏曲の二代米川文子師の稽古を事例とする。

同師が現在家元として主宰する「双調会」においては、昭和20年代後半より、先代の家元であった初代米川文子師が、同会に伝承する箏曲のレパートリーの作譜、刊行を進めた。その後は、稽古においては譜本が用いられるようになり²¹⁷（〈写真4〉）、筆者も同師の門戸を叩いて以来、曲を暗譜する前の段階においては、そのように稽古を受けてきた。こうした現在の双調会のような伝承においては、



〈写真4〉
二代 米川文子師の稽古風景
(2015年3月撮影)

譜本=「文字」の役割が大きくなり、口承が果たすものは後退としたとも言える。しかしながら、次のような問題点を考えると、「文字」の使用を越えてなお存続する、「声の文化」の根深さに、あらためて思い至るのである。

次の〈譜例19〉は、有名な《六段の調》の冒頭である。譜例中、②が双調会の横書き式の刊行譜²¹⁸である。そこでは4拍ごとに小節線が引かれている。この小節線を基に拍節を

〈譜例19〉《六段の調》より

① ● □ ● □ ● □ ● □ ● □ ● □ ● □ ● □

② テヒ トン シン | コーロリチ トン コーロリン シン | ツン テツ コーロリチ
五〇三巻 | 三八七六巻 五四三巻 | 九八七六五

③

④ ● □ ● □ ● □ ● □ ● □ ● □ ● □ ● □

²¹⁷ それ以前の双調会におけるオーラルな稽古の実態については、前註206を参照。今でも、文子師は、主要なレパートリーの稽古は、暗譜の状態教授することがほとんどだが、弟子は譜本を用いて稽古を受けることが常態である。

²¹⁸ 米川文子（作譜）『六段の調』東京：双調会発行、2001年、1頁より。

読み取ろうとするなら、その拍節感は、①で示したものになろう²¹⁹。この前拍と後拍の規則的な交代による拍節表記は、江戸時代に刊行された『箏曲大意抄』（<譜例20>²²⁰。譜例中、一行目2拍目（最初の大きな◎）の右に「五」と記されているが、これが、<譜例19>の一拍目にあたる）にも同様のものが見られる。その拍節表記の伝統を引き継いだとも言える現行の4拍ごとの規則的な小節線は、第2章でも述べたように、実演に際しての拍節感とは、ときに一致しない。初代文子師も、この冒頭部分を作譜するにあたり、4拍ごとの小節線では、音楽の実際的な拍節感を示せないと思い悩んでいたという（結果としては、慣例に従う形で刊行された）²²¹。

④で示した拍節記号は、当代の文子師の演奏における実際の拍節感を示したものである。本稿のために、同師に、同曲のリズムについての質疑を受けて頂く機会を得て、そこで確認されたものに、筆者が理論的翻訳を試みた結果である。③の五線譜化においては、その拍節感に沿う小節線を引きなおした²²²。

ここで示した拍節感は、当代の文子師のそれであり、伝承により異なる解釈もありえよう。だが、それ以上に問題なのは、筆者が、同師の感じている拍節感をどこまで正確に翻訳できているかという疑念である²²³。ここに、第6節（註212-213）で引用した、小泉が述べる日本音楽のリズムの把握の困難さと問題の大きさがある。

<譜例 20>
『箏曲大意抄』《六段》冒頭部分

²¹⁹ 第2章と同じく、4小節ごとの区切りに対応し、4/4の拍節構造で捉えた。同章3.2参照。

²²⁰ 山田松黒『箏曲大意抄』1巻、表組、名古屋：永東書店、1903年。安永8年に、同著者により刊行されたものの復刻版。ここでは前拍（◎）と後拍（○）の二拍子（2/4）（地歌箏曲ではこの2拍で、一つの「拍子」とも言う）で拍節が示されている。

²²¹ 当代の文子師よりうかがった話。

²²² 第2章の五線譜例におけるリズム解釈と小節線の位置の再検討も同様に進められた。従って、本論で続いて述べる問題は、これら全ての翻訳譜に通底する。

²²³ この疑念とは、まさに酒井直樹が次のように説く、異言語間における「翻訳」の根源的なアポリアでもある。「翻訳を遂行する人が、自らが行なっている翻訳が正しいのかそうでないかを評価する方法はない。なぜなら、翻訳を遂行している人が翻訳の基準を作り出しており、その翻訳の作業を通じて始めて交換の回路そのものが作り出されているからである。つまり、翻訳の正否を判断するア・プリオリな基準は存在しえない」（酒井直樹『日本思想という問題』、55頁、抜粋引用）。

この問題をさらに難しくしているのは、演奏家自身においても、すべての拍が明晰な論理的自覚に裏付けられているわけではない、と思われることである²²⁴。拍節に関する筆者の質問に対し、文子師は、言葉少なに、むしろ口頭での返答よりも、実演でもって自らの考えや感覚を示された。そして、「〔初代米川文子師の演奏を〕耳から覚えたものが、自然にこういう演奏となって現れるのですよね」と述べたのである。言語化（理論化）されないうまま「自然に」師の体内より流れ出るリズム。こうしたものを、民族音楽学者の徳丸吉彦は「見えない理論」と表現した²²⁵。その「見えない理論」について、筆者は文子師に次のようにも問うた。「先生の音の感じは、私なりに聞き取っているつもりですが、音の表面にはなかなか現れない、先生の心の中で感じとられているリズム感のようなものまで、果たして正確に自分が聞き取れているのかは、わかりません……」。それに対し、同師は、すかさずこう返答された——「それでは駄目ですよ」。続けて同師は、師匠が体内奥深くで感じていることまで察知し、それをとって（習得して）いけるようにしなくてはならない、と修行の奥義を説いたのである。

同師は、常々稽古において、「譜本はアンチョコに過ぎない」、「譜本に書かれている^{てかず}手数（旋律型の連なり）を並べているだけでは仕方ない」と繰り返し指導される。その真意は、例えば、このようなリズムの問題からも明らかであろう。

この質疑応答の中で、同師は筆者を前に、あらためてこの《六段の調》を全曲弾いて下さった。拍節の問題に頭をかかえつつ、その豊かな演奏を聴かせて頂く中で、筆者はある感慨を禁じ得なかった。目前の師の演奏から聞こえてくるリズムと、同師の稽古を通して習得した、筆者の体内から聞こえてくる同曲のリズムとが、ぴったりと同期^{シンクロナイズ}していることに気づいたのである。筆者が同師に入門して7年。その間、さまざまな機会において、同師より、同曲の演奏の指導を繰り返し頂いてきた。その稽古は、譜本が活用されたものであったが、その積み重ねの中で、譜本＝「文字」に示されることのない、「見えない理論」に裏付けられた音楽が、知らず知らずに、師の体内から筆者の体内へと伝承されていたのである。そのことへの気づきは、筆者にとり、口承性の継承という問題への一つの啓示でもあった。

西洋音楽の拍節は、理論的に体系立てられ、それを定着させる記譜法と共に発達してき

²²⁴ さらに付言すると、この《六段》のような音楽には、前（表）と後（裏）の二元化ではおさまらない拍節感があるようにも思われ、今後の検討課題でもある。

²²⁵ 徳丸吉彦『民族音楽学理論』、81頁。

た。そして、その音楽の習得においては、読譜を介し、拍節と記譜との論理的関係が学ばれる。従って特殊な例を除いては、すべての楽音は、拍節構造のどこかに位置付けられ、楽譜へ記譜されることが、その存立の前提ともなる。音楽言語の中に「文字」が根源的に根をおろしているのである。他方、近世邦楽は、古くから楽譜は存在したものの、習得・実践においては、近年まで専ら口頭伝承に委ねられていたため、楽音の存立における、記譜＝「文字」化は、本質的な条件とはならなかった²²⁶。それゆえ、そこで発達した音楽言語には、ここで検討した、前拍（表間）・後拍（裏間）といった拍節構造が判然としないリズムや、先の第6節③で検討したような「文字」には翻訳されえない、理論的にも未分化な拍節など、「声」＝口承性に委ねられる側面が、その本質において、多分に組み込まれているのである。従って、筆者がその拍節感を五線譜上に翻訳しようとして暗礁に乗り上げたように、たとえ譜本の記譜法の精度を上げたとしても、結局は、そのような面がとりこぼされることになるであろう。譜本を用いるようになってもお、「身体ごと写しとる」稽古の積み重ねと、そこでの口承性は、重要な伝承媒体であり続けると考えられる²²⁷。

「見えない理論」が、その音楽言語の根源に留まり続ける限り、近世邦楽は、「文字の文化」へと変貌するのではなく、「文字」と「声」の複合による「二次的な声の文化」として継承されていくことと思われるのである。

7.2 テクノロジーと複合された口頭伝承 —— 録音メディアに生き続ける師の「声」

続いて、オングの「二次的な声の文化」における、現代のテクノロジーに補完される側面について考えたい。その補完により、近世邦楽の新たな「口頭伝承」のあり方が生まれているのである。

本章第5節第3項「口承性と現代のテクノロジーの接合」において、筆者は、録音音声、現代における口頭伝承を補完していると指摘した。かつての伝承の中核であった「声」が果たしていたものの一部を、録音器より再生されるヴァーチャルな「声」が代行しており、それをオングの説に引き寄せ、「二次的な声の文化」の姿と捉えたのである。

²²⁶ 吉川英士（英史）は、口唱歌が記譜に代わり伝承の中核をなした日本音楽について、「西洋の近代音楽の器楽のような、口でうたえないような器楽は存在しなかった」と述べた（川田順造『口頭伝承論』東京：河出書房新社、1992年、36頁）。こうした観点からは、筆者が本論で提起した西洋音楽と近世邦楽の「文字」をめぐる対照は、次のような対照としても表せるであろう。西洋音楽においては「記譜され得ない音は存在しない」、近世邦楽においては「うたえない（唱歌として唱えられない）音は存在しない」。

²²⁷ 徳丸も、「見えない理論」を捉えるためには、「学習過程を観察し、あるいは間違った演奏を修正される」などの実技の体験が不可欠であると述べる（『民族音楽学理論』、81頁）。

「(一次的な) 声の文化」と「文字の文化」の比較において、その根源的な相違の一つに挙げられるものは、記憶のあり方である。オングは、前者における「ことば」＝「声」と、その記憶について、同文化に生きたホメロスが形容した「翼をもったことば」という表現を引いて説明した²²⁸。そのオングの説を引き継いだイリイチは、「文字の文化」において可能となった「記録 record」と対置させつつ、「声の文化」の記憶(同氏は、それを「想起 recall」とも言い換えた²²⁹)のあり方について、次のように述べる。

すべての発話は、翼をもち、永久に飛び去ってしまいます。できごとを一系列の線状に固定し、あとで再生できるようにミイラ化しておくということを、人びとは思いつきさえしませんでした。ですから、声の文化においては、記憶は、貯蔵室やロウびきの書写板としてイメージされることもなかったのです。²³⁰

録音メディアが存在しない時代の近世邦楽の口頭伝承の実態も、このようなものとして理解できるであろう。筆者は、現在においても録音が禁じられている義太夫三味線のプロの稽古について、女流の鶴澤津賀寿師より、稽古においては「とにかく何かひとつ覚えればいい、と先達から教わった」とうかがったことがある。そのように、飛び去りゆく「声」を、少しでも記憶に留める努力が、修行において積み重ねられてきたことと思われる。

録音機材の活用は、こうした状況に大きな変化をもたらした。前出の山勢松韻は、譜本の登場は、「芸の質さえ変えたような気がします」と述べたが²³¹、その「文字」に続いての、テクノロジーの参入もまた、それと同様に、芸の伝承や再現のあり方において、根本的な変化をもたらしつつあると思われる²³²。ここでは、その変化の功罪については立ち入らず、そこでの一つの事例について報告したい。

録音機が有する「記録」の技術は、長龍郎師の稽古法において見たように、一つの稽古から次の稽古までの記憶の補助として有用である。さらには、録音された音声は、恒久的に残すことも、テクノロジーの力を借りれば可能となる。

²²⁸ W. J. オング『声の文化と文字の文化』、163 頁。

²²⁹ I. イリイチ『新版 生きる思想』、141 頁。「文字の時代になると……重んじられるのは、もはや想起 recall ではなく、記録 record なのです」。

²³⁰ 同前、127 頁。

²³¹ 山勢松韻『姉妹の松韻』、129-130 頁。

²³² 例えば、地歌箏曲家の二代富山清琴は、録音技術がもたらした弊害として、「芸の固定化」を指摘する(田中健次ほか『地歌・箏曲の世界』、182 頁)。

長龍郎師は、今は亡き恩師の稽古の録音を、大切に保存している。そして現在においても、曲を勉強し直す際に参照するのは、在りし日の稽古の録音音源であるという。同師によれば、それは自身にとっての「最高のバイブル」なのだという。

長龍郎師の父、今藤尚之師においても、同様である²³³。尚之師は、三世今藤長十郎師の内弟子となって以来、プロとして活躍するようになった後も、綾子師が他界されるまでの40年あまり、同師の稽古を受け続けた。「おけいこの神様」と言うほどに崇拜した²³⁴恩師の、録音が解禁されて以降の稽古の録音が、今でもカセットテープに大切に保存されている（<写真5><写真6>）。それらには、オープンリールの時代のもも含まれるが、現在はカセットテープ

にダビングされている。そのカセットテープの数、およそ200本。曲数も200曲ほどのぼり、その内の20曲ほどは、異なる時期の稽古の録音も存在するという。同師は現在、歌舞伎や日本舞踊の公演で立唄を務め、また、2013年には「東燃ゼネラル音楽賞」を受賞するなど、名実ともに、長唄界の第一人者として活躍する。しかし、今でも、舞台があるごとに入念に曲をさらい直しており、その際の導き手が、恩師の稽古の録音なのである。そ

の録音テープの重要性について筆者が尋ねると、同師は、「それがないと出来ないくらい重要なものです」と話された。尚之師によれば、自身の芸のあり方は、綾子師の芸の長所・特質を受け継いだものであり、テープを聞き返すことは、自らの芸の言わば「初心」に戻り、芸を鍛え直すことでもあると言う。そして、その原点である、師の「型」を繰り返し



<写真5>尚之師のカセット・ライブラリーが納められた棚



<写真6>

綾子師の稽古のカセット・ライブラリー

(写真5,6とも2015年7月撮影)

²³³ 筆者は、本研究のために、尚之師への取材を行った。以下は、註が付されているものの他は、それを基に記述した。

²³⁴ 今藤尚之「追善公演によせて」、前掲『舞踊と邦楽』第61巻第9号、26頁。

身にしみこませることで、曲が自身のものとなり、ようやく「個性が出せるようになる」、とも説明された。現世に存在せずとも、師の芸は、テクノロジーに補助されることで、その教授・伝承は継続されるのである。同師の奥様、中島輝仔子氏は、そのことを次のように書き記す。

今、夫は近日中に上演する舞台の長唄をさらっている。あの世の綾子師の声が隣室にいる私の耳にひびいてくる。ありし日のおけいこ中のテープの声だった。指導はまだ続いている。……²³⁵

なお、綾子師は、このようなプライベートな稽古の音源とは別に、先述のように、伝承すべき曲の多くを弾き歌いの形で録音を遺し、それもまた、現在の今藤流の伝承を支える重要な参照資料となっている。

こうした伝承のあり方は、文字はもとより、録音媒体を持たなかった、かつてのプリミティブな「(一次的な) 声の文化」では、ありえなかったことである。録音のテクノロジーにより、一人の音楽家の「声」が、生身の身体を超え、ヴァーチャルな「声」として、伝承の中で生き続けることが可能となったのである。それは、オングの省察を発展させる中で、現代の「二次的な声の文化」の考察を深めたマーシャル・マクルーハンの言葉で言い換えるなら、音楽家の「声」と「記憶」は、メディアの力により「拡張された²³⁶」のである。同氏は、このように捉えた上で、「熱いメディアと冷たいメディア²³⁷」といった、「拡張」をもたらすメディアの質や社会における相互作用のあり方への洞察を深めていった。近世邦楽においても、伝承を取り巻くメディア環境の変化を前に、今後、同様の考察が求められることであろう。メディアに「記録」され、ある意味では即物的な「インフォメーション」となった音声録音は、それを聴取する音楽家との関係において、どのような心性や質的交感の働きから、「メッセージ」として息を吹き返し²³⁸、伝承に寄与していくのであろうか²³⁹。以下は、こうした課題を見据えての、本章の参与観察の結語である。

²³⁵ 中島輝仔子『素敵な家族に生まれて』東京：中島輝仔子（発行者）、2012年、83頁。

²³⁶ M. マクルーハン『メディア論——人間の拡張の諸相』栗原裕、河本仲聖訳、東京：みすず書房、2011年、7頁。

²³⁷ 同前、23-34頁の論考の題目。

²³⁸ テクノロジーが生む「純粋なインフォメーション」と「メッセージ」の関係については、同前8-9頁を参照。

²³⁹ 例えば、本考察において、今は亡き師に直接教えを受けた次世代における、録音技術を通した「二次的

筆者が尚之師ならびに長龍郎師に長唄の唄・三味線を師事する中で、何よりも印象的であったのは、両師が今もって、恩師への思慕と畏敬の念を深く抱き続け、自らの演奏・活動の原点となり続けていることである。両師は、稽古やそれ以外の場においても、話しの端々に、「綾子先生は……」と口にされる。綾子師が他界されて十年以上の歳月が流れた現在においてもなお、そのような堅く深い師弟の情が抱かれ続けているのである。長龍郎師は、「先生とご一緒させていただきました時間・教えはわたくしの宝物です」と、恩師への追善文を締めくくっている²⁴⁰。一方、尚之師の受けた生前の綾子師の最後の稽古は、師が他界される数ヶ月前のことであったという。その稽古は、病院で病床に臥した綾子師の枕元で行われた。曲目は《鶴亀》。もはや三味線はそこになく、師匠の口三味線による稽古であったという。尚之師の心の内には、今もその時の稽古の思い出が大切におさめられている。

テクノロジーによって再現される「声」に血が通うのは、おそらくは、このような生身の人から人への、伝承の、そして心の絆が結ばれる中においてではないだろうか。長龍郎師は言う——「綾子先生は今もって、生きています」。この言葉には、そうした、単に録音音声が残されているという以上の意味が込められているはずである²⁴¹。

筆者は、「二次的な声の文化」としての、近世邦楽の新しい伝承形態を、伝統的な口頭伝承と現代のテクノロジーの複合による変容として分析した。しかしその変容において、「新しいメディア」が補強する「古いメディア」の本義を忘れてはならないだろう。それは、「(一次的な) 声の文化」以来の、生身の身体と身体との対面・交感と、その記憶＝想起である。その生きた、心のこもった「想起 recall」においてこそ、「記録 record」は「声」としての真意を再び顕すのである。

な声の文化」の伝承の実態の一例が確認された。しかし、この次の世代、すなわち生前の「声」を直接知らない世代において、その録音音声の「声」が、伝承の中でどのような影響を及ぼし続けるのか（例えば、二代米川文子師の弟子である筆者にとっての、初代米川文子師の演奏録音が働きかけるもの）については、そうした検討課題の一例であろう。

²⁴⁰ 今藤長龍郎、前掲書、同頁。

²⁴¹ 前出の初代富山清琴は、古曲の伝承について次のように述べる。「録音ばかりにまかせないで、ちゃんと生きた人間に伝えておくことが肝心なのでございます。楽譜や録音で曲は残ったとしても、人に伝わらないときには、いちばん大切な生命を欠く結果になってしまいましょう」（田中健次ほか『地歌・箏曲の世界』、226頁）。



<写真 7> 尚之師・長龍郎師の稽古場

その壁には、綾子師直筆の書「真心」が掲げられていた²⁴²。

8. 口承性の変容と近世邦楽言語の行方

大いに考えるべきは、口誦が記述の中に保持され、またその逆も真であるような新しい詩学、世界の話し言葉の間の相互交換が燃えあがるような新しい詩学を醸成することである。

É. グリッサン²⁴³

²⁴² 東京の尚之師宅にて。2015年7月25日撮影。

²⁴³ エドゥアール・グリッサン『全-世界論』恒川邦夫訳、東京：みすず書房、2000年、99頁。

今藤綾子から今藤尚之へ、そして今藤長龍郎へ。本研究の中で、長唄における今藤流の三代にわたる芸の伝承をたどることにもなった。尚之師が綾子師の稽古を受けるようになってから現在までのおよそ半世紀は、長唄の歴史からみればそう長い時間ではないかもしれない。しかしその間に、ここで見てきたように、伝承・稽古のあり方は大きく変わった。綾子師は伝統的な「声の文化」の只中で育った。やがて教授する立場となった同師は、当初、自らが修行した仕方に同じく、譜本も録音機もない稽古を行っていた。しかし自らの孫たちが稽古に通い始めたのを契機に、時代環境の変化により、若い世代が、それまでのような稽古法ではついてこられなくなったことを悟るのである²⁴⁴。そこで録音機の使用が解禁された。この新たな稽古法の中で、尚之師ならびに長龍郎師は、師の芸を吸収していった。そして、今や教授する立場ともなった長龍郎師は、恩師の稽古法を受け継ぎつつも、譜本の活用も取り入れたものへと変化させている。口頭伝承の伝統を受け継ぎながらも、時代の変化に即し、そのときどきにふさわしい教授法が模索され、伝承形態は変容していったのである。序章において提起した、鶴見和子の内発的発展論に言うところの「伝統の再創造」が、稽古の実践において遂行されてきたとも言えよう。

<口承性は、近世邦楽の奥深く、根を下ろし続けている>——本研究では、その根拠の一端を明らかにしたつもりである。本章の締めくくりに際し、稽古法からの省察に終始した前節までの論述の中で触れ得なかった点を含め、以下、このテーゼをめぐり、今後の検討課題も絡めて総括する。

「声の文化」に生きる口誦詩人が口頭で歌をつむぎ出す過程は、「文字の文化」に生きる詩人が文字で詩を書く過程を考える概念ではとらえられない、とは、口誦の吟遊詩人の調査を行ったアルバート・ロードの結論であった²⁴⁵。この見解は、近世邦楽の作曲のあり方を考える上でも示唆的である。本章 7.1.2 で述べたように、近代の西洋音楽においては、その音楽言語の根幹に「文字」が据えられ、その作曲は、楽想を「文字」へと定着させつつ遂行されるが、近世邦楽の作曲においては、これとは異なる創造の回路があったことと思われる。地歌箏曲史にその名を刻む富崎春昇は、作曲において、一切楽譜を使用せず、すべてが頭の中でまとめられ、その結果は自演とその録音で示されたと言う²⁴⁶。第2章で考

²⁴⁴ 尚之師のインタビューでの証言。

²⁴⁵ I. イリイチ『新版 生きる思想』、114 頁における引用。

²⁴⁶ 初代富山清琴の証言（田中健次ほか『地歌・箏曲の世界』、125 頁）。

察した松阪検校の作曲語法についても、今後、同様の観点から考察がさらに深められる必要があるだろう。

また、「声の文化」において、例えばホメロスの叙事詩などにおいては、きまり文句の繰り返しが厭われることなく常用されていた。オングは、『イリアス』と『オデュッセイア』に使われていることばのうち、きまり文句の一部でないものは、ほんのわずかにすぎないということが明らかになってきた、と報告する²⁴⁷。すなわち、そうした定型の「綴り合わせ」こそが、「文字」を介さずに記憶される必要がある同文化のエコノミーにかなうものなのである²⁴⁸。オングは言う。「一次的な声の文化では、すぐに口に出るようにつくられた記憶しやすい型にもとづいた思考をしなければならない²⁴⁹」。このことも近世邦楽の音楽言語の根幹を考える上で、重要なことを示唆している。第2章においてふれた、定型としての「手」の綴り合わせによることが多い近世邦楽の作曲のあり方は、このような文化的背景から、その必然性が証されよう。また、本章での稽古の考察では、曲の習得・記憶において、定型の「手」の記憶が活かされることも確認した。綾子師をはじめとした先達が有していた驚異的な記憶のあり方も、音楽家個人の資質や努力、修行環境はもちろんだが、この、「声の文化」のエコノミーに即した音楽言語の語彙構成に負う面も少なからずあると考えられる。

最後に、パリーが弟子のロードと共に行ったユーゴスラヴィアの口誦芸能に関する報告も、重要な示唆をもたらしている。彼らが調査した、現代に生きる「声の文化」の担い手たちが、カフェ・ハウスや儀礼にて、繰り返し紡ぎ出す叙事詩においては、その一語一語が再現されることはなく、「演じられるたびに、新しい衣装をまとうことになる」という²⁵⁰。パリーとロードは、こうした再現のあり方に、口承による芸能の本領を見出した。そして、その背後には、「文字の文化」における逐語的なものとは異なる、「声の文化」特有の記憶のあり方が存在することを突き止めたのである。初代富山清琴の証言からは、この吟遊詩人たちと似たような、かつての近世邦楽の姿がうかがわれる。同師は、「名人といわれた方は、みなさん昔は、その場のご気分によってお弾きになりました」と述懐し、文楽の三味線の名人、二世豊沢団平（1828-1898）が、太夫の息遣いやその場の機に応じ、一回一回、「手」を違うように演奏したことを、師の富崎春昇からうかがったと語る。そして「文字」

²⁴⁷ W. J. オング『声の文化と文字の文化』、55頁。

²⁴⁸ 同前、54-58頁ほか。

²⁴⁹ 同前、78頁。

²⁵⁰ イリイチ、サンダース『ABC』、25頁。

の広まりに際して、「今日は様子が一変し、万事楽譜がたよりで、邦楽も印刷したみたいになってしまい」、「もはや自由が自由でなくなっていました」と述べる²⁵¹。筆者自身の近世邦楽の体験を振り返っても、現在、そのような自由な再現のあり方を経験することは多くない²⁵²。だが、こうした「声の文化」特有の再現や記憶のあり方にまで遡るなら、オングが「口承文学」という術語の矛盾を指摘したように²⁵³、その芸能の姿を捉えるにおいての、「作品」や「音楽言語」、あるいは「作曲」といった概念に潜む「文字の世界」の通念へのさらなる反省が迫られるであろう。今後の研究や「再創造」の実践は、その根源的矛盾への深省から始められるべきである。

＜口承性は、近世邦楽の奥深く、根を下ろし続けている＞——このテーゼを反転させるなら、その根幹を成す口承性の変容は、音楽言語をはじめとする近世邦楽の様々な側面において、本質的な変化を促す可能性を孕んでいるとも言える。

オングは「一次的な声の文化」から「文字の文化」への移行は、「人類全体の歴史のなかで生じたもっとも重要な移行の一つである²⁵⁴」と述べた。近世邦楽は、近年の譜本＝「文字」の使用の広まりにより、現在、そのような重要な移行に直面しているとも言えよう。そしてさらには、録音のテクノロジーの導入。こうした局面を言い換えるなら、今や、その特質を形成した「口頭で組み立てられるという制作方法によって強いられるエコノミー」から解放されることも可能となったのである。

「二次的な声の文化」へと変容を遂げつつ、近世邦楽は、自らの言語を携え、いかなる

²⁵¹ 以上、田中健次ほか『地歌・箏曲の世界』、218-225頁。

²⁵² 本章では詳察できないが、次の点に留意したい。近世邦楽の「自由さ」については、ジャンルごとの相違も検討される必要がある。例えば、歌舞伎舞踊の地として集団的演奏スタイルで発展した長唄と、純音楽として少人数の合奏により演奏される地歌箏曲とでは、そこで可能となる「自由」も異なってくる。また、意図的な「即興」と口頭伝承のエコノミーゆえの再現の自由さは、厳密には本質的な相違があると思われる。山田流箏曲に残る即興性は、筆者にとり、そうした問題も含め、今後の検討課題である。この2点については、次の文献からも示唆を得た。山岡知博「長唄の即興演奏」、ならびに、伊藤松超「洒落弾き——山田流箏曲における即興演奏」、共に『季刊邦楽』66号、1991年所収（64-68頁）。

なお、筆者が身近で経験した、口承性のエコノミーと関係があると思われる自由な再現の事例としては、二代米川文字師の歌が挙げられる。師が暗譜による演奏において、その都度、節を違えて歌うことを、稽古や舞台において筆者は度々経験している。記憶された節のこうした自由な再現は、筆者の演奏経験に鑑みても、記譜された節を一音一音逐語的に覚える「文字の文化」の記憶法では実現困難なことと思われる。

²⁵³ 「口承」という「声の文化」の概念に、「文学」という文字通り「文字の文化」の概念がつけられる矛盾を指摘した（W. J. オング『声の文化と文字の文化』、30-40頁）。パリーやロードの研究成果をうけての、オングによる省察は、同書、124頁～の「声の文化に特有な記憶形成」の節を参照。

²⁵⁴ W. J. オング『声の文化と文字の文化』、1頁。

「発展」の未来を拓き、そして、世界の音楽文化の多様性を拡げてゆくのであろうか。

後書き

本文で述べたように、本論文の近世邦楽の考察は、一貫して西洋音楽との対照のアンクルが設けられる中で進められた。その「西洋音楽」に関する具体的な参照においては、執筆中は、あまり意識していなかったものの、結果として、ピエール・ブーレーズという一人の音楽家に集中されることになった。むろん、文脈としては、この音楽家個人の見解ではなく、「西洋音楽」全般を代表させて参照したつもりである。

フランスへ留学をする以前から、その高名は承知していたものの、作曲も志望する筆者ではあったが、ブーレーズは格段に関心のある音楽家ではなかった。それでも、パリ滞在が始まると、有名な大スターということでもか、同氏が指揮や作曲家として関わる演奏会へは、ほとんど「追っかけ」のような状態で、足繁くコンサート会場へ通った。やがて、パリ国立高等音楽院での学びや、現地の音楽文化体験が深まるにつれ、筆者の体内に生じた西洋音楽への本質的な認識・理解の転換と共に、ブーレーズという音楽家への筆者の関心も、徐々に自覚的となり、また、高められていくこととなる。

筆者にとり、ピエール・ブーレーズという音楽家への関心は、作曲家として、指揮者として、あるいは、その知的な論考の筆者として、そのいずれかへの興味というより、こうした多面的な活動を総合させる中で浮上する、一人の音楽家像と、その音楽観へ向けられている。筆者は、そこに、趣味・嗜好にかかわらず、近代の「西洋音楽」の歴史・展開の必然として、20世紀後半において、到達すべくして到達した「理念」の一つの顛れを見て取ったのである。

同時にそれは、筆者が極東の地で膨らませてきた音楽世界から、最も遠いものでもあった。そうしたことに気付き始めた筆者は、「追っかけ」に益々熱を入れる中で、その音楽を、しばしば竹本駒之助師の浄瑠璃の世界と対照させて聴くようにもなっていた。そこから、自らの内なる音楽の「多様性」を広げていたのだと、今にして思う。

そのブーレーズも今や、演奏活動の引退を宣言し、同氏の、まさに「規格化」を芸術性へ変換するときの端正で美しい指揮の手さばき（それを筆者は、文楽の人形遣いの人間国宝であった、先代の吉田玉男の手と重ね合わせて見ていた）が公にされることもはやない（そして、その吉田玉男も、すでにこの世の人ではない）。感無量である。本論文を執筆し終えた今、恐らくは本研究の原形が芽生え始めた頃の、そのような思い出が蘇ってきた。

参考文献表

和書

- 赤坂憲雄、鶴見和子『地域からつくる——内発的發展論と東北学』東京：藤原書店、2015年。
- ビル・アッシュクロフトほか『ポストコロニアルの文学』木村茂雄訳、東京：青土社、1998年。
- テオドール・アドルノ『音楽社会学序説』高辻知義、渡辺 健訳、東京：平凡社＜平凡社ライブラリー＞、2010年。
- 有馬大五郎『ヘテロフォニー音楽への関心』東京：音楽之友社、1975年。
- 伊藤松超「洒落弾き——山田流箏曲における即興演奏」、『季刊邦楽』66号、1991年、66-68頁。
- 今井むつみ『ことばと思考』東京：岩波書店＜岩波新書＞、2011年。
- 今藤郁子「祖母 今藤綾子」、『舞踊と邦楽』第61巻第9号、2010年、30頁。
- 今藤長龍郎「僕の神様」、『舞踊と邦楽』第61巻第9号、2010年、31頁。
- 今藤尚之「追善公演によせて」、『舞踊と邦楽』第61巻第9号、26-27頁。
- イバン・イリイチ、バリ・サンダース『ABC——民衆の知性のアルファベット化』丸山真人訳、東京：岩波書店、2008年。
- イバン・イリイチ『新版 生きる思想——反＝教育／技術／生命』東京：藤原書店、2010年。
- レオ・ヴァイスゲルバー『母語の言語学』福田幸夫訳、東京：三元社、1994年。
- ベンジャミン・ウォーフ『言語・思考・現実』池上嘉彦訳、東京：講談社＜講談社学術文庫＞、2009年。
- ウォルター・オング『声の文化と文字の文化』桜井直文、林正寛、糟谷啓介訳、東京：藤原書店、2009年。
- 金城厚『沖縄音楽の構造——歌詞のリズムと楽式の理論』東京：第一書房、2004年。
- 上参郷祐康「箏曲古今組『秋の曲』——名曲めぐり・総説」、『季刊邦楽』64号、1990年、10-14頁。
- ルイ＝ジャン・カルヴェ「言語生態学の重層的＜中心一周辺＞モデル」西山教行訳、『言語帝国主義とは何か』東京：藤原書店、2006年、27-38頁。
- 川田順造『口頭伝承論』東京：河出書房新社、1992年。
- 川田順造『文化の三角測量——川田順造講演集』京都：人文書院、2008年。
- 吉川英史、双調会編『米川文子——人と芸』東京：双調会、1996年。
- 久保田敏子編『地歌箏曲研究＜資料編＞』京都：京都市立芸術大学 日本伝統音楽研究センター、2012年。
- デイヴィッド・クリスタル『消滅する言語』斎藤兆史、三谷裕美訳、東京：中央公論新社＜中公新書＞、2004年。
- エドゥアール・グリッサン『全-世界論』恒川邦夫訳、東京：みすず書房、2000年。
- エドゥアール・グリッサン『多様なものの詩学序説』小野正嗣訳、東京：以文社、2007年。

- ジェイムズ・クリフォード『ルーツ——20世紀後期の旅と翻訳』毛利嘉孝ほか訳、東京：月曜社、2002年。
- 小泉文夫『日本伝統音楽の研究1——民謡研究の方法と音階の基本構造』東京：音楽之友社、1992年。
- 小泉文夫『日本伝統音楽の研究2——リズム』小島美子、小柴はるみ編、東京：音楽之友社、1992年。
- 小泉文夫『日本の音——世界のなかの日本音楽』東京：平凡社〈平凡社ライブラリー〉、1994年。
- 小泉文夫『合本 日本伝統音楽の研究』東京：音楽之友社、2009年。
- タイラー・コーエン『創造的破壊——グローバル文化経済学とコンテンツ産業』浜野志保ほか訳、東京：作品社、2011年。
- 酒井直樹『日本思想という問題——翻訳と主体』東京：岩波書店、2012年。
- 酒井直樹『死産される日本語・日本人——「日本」の歴史-地政的配置』東京：講談社〈講談社学術文庫〉、2015年。
- 佐藤岳晶「グローバル化時代の伝統邦楽再考（その1）——記憶・想起からの想像／創造」、『国立音楽大学研究紀要 第45集』、2011年、13-24頁。
- クロード・サミュエル『現代音楽を語る——オリヴィエ・メシアンとの対話』戸田邦雄訳、東京：芸術現代社、1975年。
- グギ・ワ・ジオンゴ『増補新版 精神の非植民地化——アフリカ文学における言語の政治学』宮本正興、楠瀬佳子訳、東京：第三書館、2010年。
- ギャトリ・チャクラヴォルティ・スピヴァク『ある学問の死——惑星思考の比較文学へ』村上忠男、鈴木聡訳、東京：みすず書房、2004年。
- ギャトリ・チャクラヴォルティ・スピヴァク『スピヴァク、日本で語る』鶴飼哲監修・本橋哲也ほか訳、東京：みすず書房、2009年。
- エメ・セゼール『帰郷ノート／植民地主義論』砂野幸稔訳、東京：平凡社〈平凡社ライブラリー〉、2004年。
- 武満 徹『歌の翼、言葉の杖——武満徹 対談集』、東京：TBSブリタニカ、1993年。
- 田中克彦『ことばと国家』東京：岩波書店〈岩波新書〉、2008年。
- 田中克彦『言語学とは何か』東京：岩波書店〈岩波新書〉、2009年。
- 田中健次ほか編著『地歌・箏曲の世界——いま甦る初代富山清琴の芸談』東京：勉誠出版、2012年。
- 谷垣内和子「古今組編曲の功罪」、『季刊邦楽』74号、1993年、86-90頁。
- 鶴見和子『鶴見和子曼荼羅 V 水の巻』東京：藤原書店、1998年。
- 鶴見和子『鶴見和子曼荼羅 VI 魂の巻』東京：藤原書店、1998年。
- 鶴見和子『鶴見和子曼荼羅 IX 環の巻』東京：藤原書店、2006年。
- 鶴見和子、川田侃編『内発的発展論』東京：東京大学出版会、1989年。
- 鶴見和子、佐佐木幸綱『「われ」の発見』東京：藤原書店、2002年。
- 鶴見和子、中村桂子『四十億年の私の「生命」——生命誌と内発的発展論』東京：藤原書店、2002年。

- 鶴見和子、多田富雄『邂逅』東京：藤原書店、2003年。
- 鶴見和子、武者小路公秀『複数の東洋 複数の西洋——世界の知を結ぶ』東京：藤原書店、2004年。
- 鶴見和子『遺言——斃れてのち元まる』東京：藤原書店、2007年。
- 鶴見和子『歌集 山姥』東京：藤原書店、2007年。
- 鶴見和子『歌集 花道』東京：藤原書店、2009年。
- イヴォンヌ・デボルト、アラン・ベルノー『和声法：基礎理論 大作曲家の和声様式』永富正之、永富和子訳、東京：日仏音楽出版株式会社、1990年。
- 徳丸吉彦『民族音楽学』東京：放送大学教育振興会、1993年。
- 徳丸吉彦『民族音楽学理論』東京：放送大学教育振興会、1996年。
- 富崎春昇『富崎春昇芸談 地唄・箏曲・三絃の話』東京：日本音楽社、1968年。
- 中島輝仔子『素敵な家族に生まれ』東京：中島輝仔子（発行者）、2012年。
- 西尾哲夫ほか編『アラブの音文化——グローバル・コミュニケーションへのいざない』東京：スタイルノート、2010年。
- 西川潤編『アジアの内発的発展』東京：藤原書店、2001年。
- 西村朗「私の『作曲』——内部音響とヘテロフォニー」、『春秋』2006年1月号、5-8頁。
- ダニエル・ネトル、スザンヌ・ロメイン『消えゆく言語たち——失われることば、失われる世界』島村宣男訳、東京：新曜社、2001年。
- 野川美穂子「箏曲『春の曲』——名曲めぐり」、『季刊邦楽』74号、1993年、10-14頁。
- 野平一郎『錯乱のテクスチャ——野平一郎作品集』fontec:FOCD2535 (CD)、199一年、ライナーノート。
- 日野信行「ポストコロニアル地域の英語」、木村茂雄編『ポストコロニアル文学の現在』京都：晃洋書房、2004年、165-180頁。
- 平野健次監修『日本芸能セミナー 箏三味線音楽』東京：白水社、1998年。
- 藤井知昭ほか『民族音楽概論』東京：東京書籍、1994年。
- ピエール・ブーレーズ『ブーレーズ音楽論——徒弟の覚書』船山隆、笠羽映子訳、東京：晶文社、1995年。
- ピエール・ブーレーズ『参照点』笠羽映子、野平一郎訳、東京：書肆風の薔薇、1989年。
- ヴァルター・ベンヤミン『ドイツ悲劇の根源（上）』浅井健二郎訳、東京：筑摩書房<ちくま学芸文庫>、1999年。
- ヴァルター・ベンヤミン『ベンヤミン・コレクション2——エッセイの思想』浅井健二郎編訳、東京：筑摩書房<ちくま学芸文庫>、2012年。
- マーシャル・マクラーハン『メディア論——人間の拡張の諸相』栗原裕、河本仲聖訳、東京：みすず書房、2011年。
- 松居竜五「南方マンダラ」、中瀬喜陽監修『南方熊楠——森羅万象に挑んだ巨人』東京：平凡社<別冊 太陽192>、2012年、98-103頁。

- 松居竜五編『南方熊楠の謎——鶴見和子との対話』東京：藤原書店、2015年。
- 水野信男「民族音楽学の課題と方法」、『民族音楽学の課題と方法』京都：世界思想社、2002年、5-20頁。
- 宮城道雄『新編 春の海——宮城道雄随筆集』千葉潤之介編、東京：岩波書店<岩波文庫>、2007年。
- スティーヴン・モートン『ガヤトリ・チャクラヴォルティ・スピヴァク（シリーズ 現代思想ガイドブック）』本橋哲也訳、東京：青土社、2005年。
- 矢崎明子・上参郷祐康「箏の弾き方・歌い方」、『季刊邦楽』64号、1990年、14-18頁。
- 山岡知博「長唄の即興演奏」、『季刊邦楽』66号、1991年、64-65頁。
- 山勢松韻『姉妹の松韻』東京：清流出版、2006年。
- 横山潤「生物間のつながりが多様化を加速する——植物と他の生物の生物間相互作用と共進化」、種生物学会編『共進化の生態学——生物間相互作用が織りなす多様性』東京：文一総合出版、2008年、7-18頁。
- ジャン＝フランソワ・リオタール『文の抗争』陸井四郎ほか訳、東京：法政大学出版局、2003年。
- ジャン＝フランソワ・リオタール『ポスト・モダンの条件——知・社会・言語ゲーム』小林康夫訳、東京：水声社、2003年。
- クワベナ・ンケティア『アフリカ音楽』龍村あや子訳、東京：晶文社、1989年。

洋書

- Boulez, Pierre. *Relevés d'apprenti*. Paris : Éditions du Seuil, 1966
- Messiaen, Olivier. *Technique de mon langage musical*. Paris : Alphonse Leduc, 1944

事典・辞典

- 『日本音楽大事典』東京：平凡社、1996年。
- 『日本音楽基本用語辞典』東京：音楽之友社、2007年。
- 『ニューグローヴ世界音楽大事典』東京：講談社、1994年。

オンライン資料

- 副島英樹「アンズの木に魂込める——古代からの音色1」朝日新聞 DIGITAL、2009年8月3日、
<http://www.asahi.com/special/mukeiisan/TKY200908030264.html>、アクセス日時:2011.08.30

楽譜

- 四世杵家彌七原著（作譜）『吉原雀』邦楽社編集部増補改訂、東京：邦楽社、2010年。
- 杵屋彌之介編『吉原雀』東京：藤和出版部、2013年。
- 松島庄四郎『長唄合本 歌扇録 邦楽社蔵版』一卷、東京：邦楽社、1963年。

山田松黒『箏曲大意抄』1巻、表組、名古屋：永東書店、1903年。

吉住小十編、長唄新稽古本『吉原雀』東京：邦楽社、2013年。

米川文子（作譜）『楓の花』東京：双調会発行、1976年。

米川文子（作譜）『秋の曲』東京：双調会発行、1979年。

米川文子（作譜）『春の曲』東京：双調会発行、1986年。

米川文子（作譜）『冬の曲』東京：双調会発行、1992年。

米川文子（作譜）『六段の調』東京：双調会発行、2001年。

米川文子（作譜）『夏の曲』東京：双調会発行、2002年。

音源資料

米川文子『米川文子全集——検校を訪ねて』CBS・ソニー：SKJZ2-10（カセット）、1973年発売。

＜付録資料＞

本研究の一環として開催された自主企画公演の概要

(以下の記事において、敬称略。また、演奏に際して筆者は、地歌箏曲の芸名「佐藤 文岳晶」にて出演)

第1回 　　＜地歌箏曲 研究 × 実践 プロジェクト その1＞ グローバル化社会と非西洋音楽文化の表象の行方

2012年1月21日（土） 東京藝術大学 千住キャンパス・スタジオ

主催：東京藝術大学 音楽文化学専攻-芸術環境創造 毛利研究室（project 5）

佐藤岳晶（毛利研究室 博士課程）

（公演概要）

＜第一部＞演奏とパフォーマンス —— 地歌箏曲の「伝統の再創造」を考える

1. 《卯の花、ひかりて》 佐藤 岳晶 作曲（2011・双調会 委嘱作品）

I箏 五月女 文紀＜特別出演＞ II箏 矢野 文志津圓

III箏 佐藤 文岳晶

2. 《夕顔 —— コンテンポラリー・ダンス×地歌箏曲》

（菊岡検校 作曲、八重崎検校 箏手付《夕顔》より）

振付・出演 山崎 朋 コンセプト・歌と三絃 佐藤 文岳晶

箏 矢野 文志津圓 ドラマトゥルク 横堀 応彦

3. 《吾妻獅子》 峰崎勾当 作曲／初代 米川 文子 箏手付

箏 佐藤 文岳晶 三絃 五月女 文紀＜特別出演＞

＜第二部＞ シンポジウム

「発展＝西洋化」を超える音楽／社会の多面的成熟への道

—— 地歌箏曲の生成研究と＜脱成長・ポスト開発＞の経済思想の交叉・対話から

パネラー：野川 美穂子（日本音楽史・東京藝術大学ほか講師）

中野 佳裕（社会政治哲学・国際基督教大学助手）

毛利 嘉孝（社会学・東京藝術大学准教授）

佐藤 岳晶（東京藝術大学 博士課程）

第2回

＜地歌箏曲 理論と実践プロジェクト その2＞

「内発的發展論」と 伝統芸能の再創造

——「近代」を超える 詩・身体・コスモロジー^{ことば}を求めて

2013年6月8日 東京藝術大学 千住キャンパス 第7ホールほか

主催：地歌箏曲 理論と実践プロジェクト

(東京藝術大学大学院 芸術環境創造 毛利嘉孝研究室 + 佐藤岳晶)

助成：武藤舞音楽環境創造教育研究助成金

(公演概要)

＜第一部＞ 研究公演 —— 能と地歌箏曲の交差・萃点から

1. 新作能×地歌の再創造

新作 (2012) 《不知火 —— われ、蒼き苦海の底より咲き出で》

佐藤岳晶 作曲 (原作・詞章 石牟礼道子 作、新作能『不知火』より)

歌・三絃 佐藤 文岳晶 笙 中村 華子

2. 明治期の箏曲の内発的發展の精華

箏曲《楓の花》 松阪春栄 作曲／尾崎宍夫 作詞

箏高音 米川 文清＜特別出演＞ 箏低音 佐藤 文岳晶

3. 能舞×地歌のコラボレーション

能舞と地歌《楫枕》 菊岡検校 作曲／橘遅日庵 作詞

出演・作舞 野村 四郎＜特別出演＞ 演出 笠井 賢一

歌・三絃 佐藤 文岳晶 尺八 安島 瑤山

＜第二部＞ シンポジウム

同時代を生きる古典、社会を映す芸能 —— 「近代」に挑む能の伝承と内発的創造性

パネラー：笠井 賢一 (演出家・能楽プロデューサー)

西川 潤 <映像出演> (経済学・早稲田大学名誉教授)

毛利 嘉孝 (社会学・東京藝術大学准教授)

佐藤 岳晶 (東京藝術大学 博士課程)