

(11) Prescriptive and descriptive
三味線の場合

大塚拜子

C. Seegerのprescriptive music writing (規範的記譜法)とdescriptive music writing (記述的記譜法)という対概念[Seeger, 1958]は、三味線の記譜法にあてはめられるでしょうか。作曲者なり伝承者なりが、このように弾くべきだと記すのが規範的で、現実には鳴り響く音楽をできるだけ正確にそのまま写そうとするのが記述的だとすれば、少なくとも長唄の三味線の楽譜は、この二つのどちらでもありません。

私は、長唄の現行譜はたいてい読めますが、知らない曲は習わないと弾けません。楽譜の約束事を知っていて、長唄を数十年習っていても、楽譜だけでは人に教えられるほどは弾けないのは、とくに間(ま)とノリ(テンポ)の問題があるからです。勘所と奏法は記せても、微妙な間やノリの変え方は表記しにくく、現行譜にはほとんど表記がないか、あってもおおまかな表現で、どういうノリなのかは、やはり習わないとわかりません。長唄を知っているのに、その楽譜だけではその曲のあるべき姿を再現できない—そういう楽譜を規範的だといえるでしょうか。

もし長唄を、正確に記述的に記譜しようとするなら、ある一つの曲の、たとえばナガシの部分などは、演奏の回数と同じ数の記譜をしなければならぬでしょう。また間とノリも正確に記さなければなりません。これは実際には行なわれていませんから、長唄の楽譜は記述的とはいえないでしょう。演奏のためには不十分であり(規範的でない)、実演の精密な採譜でもない(記述的でない)ということは、とりもなおさず楽譜と実演に差があるということです。そして、その差を教習で補っているのです。

地歌では、楽譜と実演のずれがあまり大きくありません。けれども、「地歌の楽譜は規範的であると同時に記述的でもある」といったところで、地歌の記譜法について何がわかったことになるのでしょうか。私は、横文字を日本の音楽の研究に用いることを嫌っているのではありません。どのような言葉であれ、それが私たちの問題解決のたすけとなるなら、どんどん用いたいと思っています。

(12) 「ひく」「する」「かなづ」

久保田敏子

♪待つ宵は 三味線弾いて 辛気節

……「伊勢音頭」(地歌「山姥」より)

三味線、箏、琵琶などの楽器を「奏でる」ことを「ひく」と言い、胡弓は「する」と言う。

「奏でる」つまり「かなづ」は、現在では音楽を演奏するという意味が強いが、舞を舞うことをも意味し、『徒然草』にも見える。

「ひく」は、素朴に考えると「おす」の対語で、ドアなどに書いてある「引」と「押」である。琵琶や三味線、箏などの奏法は、撥や爪で弦を掻くか押付けるか、叩くかハジクかが中心であり、どちらかと言えば引くよりは押すに近いにもかかわらず、その演奏を「ひく」という。

「ひく」は平仮名で書く他に「曳く」(『上井覚兼日記』)、「引く」(『糸竹初心集』)などの字を用い、『広辞苑』では「ひく(引、曳、牽)く」の項目の中の⑩で「(弾くと書く)」と補注の上、「爪を手前に引く意から」と注記している。しかし、この説明には少々抵抗がある。琵琶はもちろん箏でも、手前に引く前に向こうに押す。引くのはその反動に過ぎないからである。伝来当初の三味線にしても、琵琶様の撥を用いていたか爪を用いていたかはともかくとして、同様のことは言えよう。

ところで、この「弾く」という字のもう一つの訓は「はじく」で、「おはじき」遊びやソロバンの、あの動作である。『大辞典』の「弾」の項には、「ひく」の訓はない。中国では弾絃、弹琴、弹箏等の用例が『史記』などに見え、擦弦楽器を弾弦楽器と称している。

日本ではこの「弾(ひ)く」を洋楽の鍵盤楽器にも、ヴァイオリンなどの弓でこする擦弦楽器にも使用している。しかし、我が国唯一の擦弦楽器である胡弓は「擦(す)る」という。しかも、「すり鉢」や「すり鉢」などの「すり」は忌詞として「当り」と読み替えて縁起を担っているが、胡弓はスルのままである。もともと、最近も胡弓までもが「弾く」と呼ばれる傾向にある。

こうした用語の問題について、通時的言語学者や国語史家のご意見を拝聴したいものである。

(13) ちよいぎり

峯 雅彦

雅楽においてしばしば用いられるこのことばを現行雅楽の解説において文字として見たことはない。箏篋、龍笛の演奏では息継ぎのしかたに一譜字の真中で切って息を継ぐのと譜字と譜字の間で切ると二通りあるが「ちよいぎり」は前者を指すのである。ちよいと切って息を継ぐことから慣用されたものと思われるが雅楽用語としてどこまで市民権を得ているかは心もとない。ただこれにかわる「正式の」用語はない。またこれを表すしるしも決まったものではなく演奏者それぞれ自分なりに書き込んでいくものである。この作業こそが雅楽に於いてしばしばみられる演奏伝承の口承性と書伝性の二面性をもつ行為である。

「ちよいぎり」は切るべきところで必然的に息継ぎをするのではなく息が足りないので切るという性格をもちながらその個所が決められている。いわばカンニングプレスが様式化、固定化したものと考えられる。したがって切る所を示すだけにとどまらずその切様をもしめす言葉である。頭の中で旋律はつながっているのである。

さて演奏上重要な意味を持つ「ちよいぎり」を示すと思われるしるしを古譜に見出すことはできない。これは保存用の譜であり演奏用の譜ではなかったと考えるべきか。それともすべて暗記するのが常識であったのか。息継ぎは演奏様式の些細な問題でありどこでも構わないと考えていたのか。あるいはテンポが現行より速くて「ちよいぎり」は不必要だったのか。

(14) 「手」 一節切の場合

野本まり子

一節切では「手」とは本来の音楽、すなわち独奏のレパートリーを指し、各々の「手」には名称が付されている。それらの名称は「手」の機能を示したものが多く、(例えば「高音」、「初手」など) 標題的なものは少ない。さらに「手」は五調子にわけられており、同名の「手」は不完全ながらも移調関係が成立している。「手」はそれを一手だけ演奏することを前提にするならば短すぎると言わざるを得ないものも含み、これらをいくつか組み合わせる曲を構成するという、いわゆる旋律型として理解されるべきものである。そういう演奏習慣が当然のこととして行われていたことが、『洞簫曲』[村田宗清 1669(寛文九年)]に「高音と下高音はおなし手也 なかきてなるによって高音と云 かならず二つにふきわくるにはあらず 時による」と記載されている。しかし一方、「手」は数種類の決まった音型群の典型的な結合によって構成されたものであり、そのために個々が独立したものとして存在しているとも言える。

(15) ビウエラのタブラチュアの謎

アルバレス・ホセ

今日、もっとも多く作品が奏されるビウエリスタは、ルイス・ミランとルイス・デ・ナルバエスであろう。ミラのファンタシアは著名なギタリストのプログラムにもよく取りあげられるし、ナルバエスの「牛の張り番」は、初心者にもよく演奏される。

ところが、この2人の作品を実際にタブラチュアをみて演奏しようとする、頭の中が、パニックに陥る。ミランのものでは、6本の横に引かれた線の一番上のものがもっとも高音の絃を示すのに対して、ナルバエスのものは、一番下のものがもっとも高音の絃を示すのである。さて、この差異はどのようにして生じたものなのか? 明確に結論を出すことは難しいのだが、両者の作品集の性格の違いから考えると、ひとつの答えらしきものが導き出される。

ミランの「エル・マエストロ」(1536)は、教則本としての性格が強いため、構えたビウエラをそのまま机の上に置いた状況をタブラチュアに写したのであろう。一方、ナルバエスの「デルフィン」の六冊の譜本」(1538)は、作品集としての性格が強いため、ビウエラを構えたまま鏡に写したような状況のタブラチュアとなったのであろう。

私は以前からこの様に考えているのだが、もうひとりの私は、「ミラン以外のイスパニアのビウエリスタは皆ナルバエスの様に記譜しているのだから、ミランが少々捻くれているのでは?」といって、ファンタシア作家の記譜が謎なのは、当然」という顔をしている。真相はどうだったのだろうか。

(16) 音の記号化

藤井知昭

人間の諸集団をめぐって、さまざまな音が存在している。自然環境の音や社会的諸環境の音、そして音楽的行動という営みを通じた音など、まさに音の世界は多様である。

この音を記録するための工夫は、文化や民族によって、それぞれ異なった論理を生み出してきた。文字による記録、図形による記録、あるいは、録音などの手段によって、直接的に音を記録する方法もある。

従来、人間の営みのなかで、音を記録する方法は、紀元前1400年頃とされるウガリトの楽器をはじめ中世のネウマにしても主として、視覚的な記号におきかえる楽譜という視点で多くの関心が集められてきた。セミオグラフィという領域においても、それは、音楽を主たる対象としての展開である。だが、人間をめぐって存在するさまざまな音のなかで、どれを音楽的世界や情感として意識するかは、文化によって異なった意味をもっている。

日本語のように、自然音を、擬声(音)語という形態で文字的に表現する手法もある。音の諸要素のうち、高さなのか、長さなのかなど何を記号化するかは、その目的によって選択されることもある。

今、私達は、人間をとりまくさまざまな音を文化としての対象におくならば、音を記号化する方法は、楽譜の論理を超える所から新たな展開を導く必要をもつのではなからうか。

* * * * *

松江への交通

〔京阪神から〕

〈往路〉新大阪発 9:38 (ひかり81号)	→ 岡山着10:32
岡山発10:55 (L特急やくも3号)	→ 松江着13:29
〈復路〉松江発17:51 (L特急やくも18号)	→ 岡山着20:27
岡山発20:38 (ひかり81号)	→ 新大阪着21:33

もしくは、飛行機利用：出雲発19:00(JAS618)→伊丹着20:05

〔博多から〕 (岡山～松江は上に同)

〈往路〉博多発 8:45 (ひかり2号)	→ 岡山着10:44
〈復路〉岡山発20:43 (ひかり61号)	→ 博多着22:49

~~今後の定例研究会開催予定および発表の公募~~

第147回 (予定) 1990年2月17日 神戸大学教育学部 (灘区) 発表申込締切 1989年11月30日
 第148回 (予定) 1990年4月14日 京都教育大学 発表申込締切 1990年2月15日
 第149回 (予定) 1990年6月2日 関西学院大学張記念館 発表申込締切 1990年2月15日
 第150回 (予定) 1990年9月29日 岡山市内 発表申込締切 1990年7月14日

◆申込方法 連続講座・フリーの区別、発表の種別(研究発表、調査報告、資料紹介、研究演奏の別)、発表題目、使用希望機器、希望日、氏名、連絡先をはがきに明記のうえ、下記宛てご送付ください。申込多数の場合など、必ずしもご希望に添えないこともあります。

◆送り先 ㊟560 豊中市待兼山町1-1 大阪大学文学部音楽学研究室気付「TOGKS例会係」山口修

~~編集室より~~ 第4号編集担当 大東純子

今号も、たくさんの投稿ありがとうございました。原稿は手書きでも結構ですが、パソコン等ご使用の場合は、MS-DOSテキスト形式で保存したフロッピー(5インチ2HD)もお送りいただくと、たいへん助かります。今後の発刊予定は次の通りです。第5号 1990年1月中旬(第147回・第148回例会案内) 原稿締切 12月15日、第6号 1990年3月中旬(第149回・第150回例会案内) 原稿締切 2月15日。

なお、今号の編集は、関西支部で新規購入したワープロ(EPSON7ドットプリンタ)を使用しました。

【お問い合わせ】 社団法人 東洋音楽学会関西支部

㊟559 大阪市住之江区南港中4-4-1 相愛大学音楽学合同研究室内

㊟06-612-5900 内線331