

琉球大学学術リポジトリ

沖縄伝統音楽楽器による創作音楽の開発研究 (1) : 沖縄三線奏法の開発及び沖縄胡弓と中国二胡の比較 研究

メタデータ	言語: 出版者: 琉球大学教育学部 公開日: 2007-07-17 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 中村, 透, 周, 霞, Nakamura, Toru, Zhou, Xia メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/20.500.12000/909

沖縄伝統音楽楽器による創作音楽の開発研究 (I)

— 沖縄三線奏法の開発及び沖縄胡弓と中国二胡の比較研究 —

中 村 透¹ 周 霞²

A Study To Develop The New Composing Method On Okinawan Traditional Music-Instruments

Toru Nakamura¹ Zhou Xia²

When one would try to compose a new music with Okinawan traditional instruments, there are several problems different from the composing method of western style. As well known in general, almost Okinawan traditional music is strongly connected with singing, their instruments merely play the roll as accompaniment, for example Sanshin (three strings lute), Koto (thirteen strings zither), Fue (flute), Kuhcho (four strings with bow) and Narimono (percussion). They are essentially not independent as solo music instrument.

Okinawan traditional musician usually take a kind of tablature, Kunkunshi, as their music notation system, and they used to study through oral imitating manner from their teacher directly. These issues seem to be unable they create new music with their instruments.

Nevertheless these difficult situations, several young traditional musicians who attempt to compose the new music with their instruments have been increased recent day.

This study is purposed on how to create the new music with Okinawan traditional instruments, based on their traditional performing way or beyond those, to compare with Chinese and Korean traditional instruments and their performing method. Through the study we wish to present the suggestion to support their attempation.

序

本研究の目的は、沖縄の伝統的な民俗・民族音楽がもつ固有の音楽様式や楽器奏法と、西洋音楽の構築的な作曲技法及び韓国・中国の優れた伝統楽器奏法との融和方法を模索し、固有音楽の伝統性を尊重しながらも、現代の要求に応えた音楽芸術創造の方法論を探ることにある。

民俗音楽・古典音楽あるいは商業的なポップス

系音楽の盛んな今日の沖縄にあって、実験的な音楽創造の試みは極めて少ない。その原因は、民俗音楽が特定のコミュニティ（島社会）の儀礼のなかで、さまざまな芸能の組み合わせという枠組みのなかにあること。一方、宮廷に源を発する古典芸能は、王府時代に創作されたものだが、その独自の「声の技法」を中心とした様式のゆえに、演奏法の「正しい」継承に強く自己目的化してきたことによる。また「琉楽」と総称される沖縄音楽と、

¹中村 透 昭和21(1946)年生 琉球大学教授

²周 霞 昭和50(1975)年中国湖南省長沙生。武漢音楽院を経て琉球大学大学院教育学研究科音楽教育専修修了、現中南林業科技大学音楽学院助教

「洋楽」との間にある音楽学習モードの相違、とくに前者の口頭伝承性が、「創作」という作業概念を生み出しにくくし、結果的にその方法の探究を困難なものにしてきたことも指摘できる。こうした基盤に立つ沖縄伝統音楽への研究が、学問的に確立されている民族音楽学の対象領域としてのみ捉えられ、音楽創造という作曲技法の視点から顧みられることが少なかったのである³。

しかし近年、沖縄は世界の多様な音楽様式が交差するなか、あるがままの伝統音楽ばかりでなく、これまでの枠組みを超えて、「劇場の芸術音楽」「教育教材としての音楽」「録音による発信型の芸術音楽」たりうる多様な音楽財としての期待が高まっている。

翻って韓国・中国といった東アジアの音楽環境では、1980年来とくに洋楽の手法をもつ作曲家が伝統音楽家と提携し、伝統楽器や、伝統音楽の“声”を手段とした新しい音楽創造が極めて活発に展開されてきた。日本本土においても、武満徹、間宮芳生、三木稔といった作曲家たちが、伝統音楽の語法に発想を得て現代の音楽シーンcontemporary music に、貴重な財貨をもたらしたことは記憶に新しい。

およそ「伝統」のあるところには、それに根ざした「創造」が一方にあり、それら両者の相互作用によって多様な音楽表象への探究が動機づけられてきたと考えられる。このことは、単に「伝統の衣装をまとった新しい音楽」の生産ということばかりでなく、「伝統の変容・脈絡転換」による「伝統音楽の拡大」へ発展する可能性をもちらむ。筆者の中国・上海音楽学院における伝統楽器と現代作曲の調査では、たとえば伝統楽器である古箏Gu-zhenが、今世紀に入って多くの現代作曲家による実験的な作品の創造をとおして、その楽器奏法の可能性を大きく拓いてきたことを知ることができた⁴。こうした「伝統と現代」あるいは「伝統と外来」のクロスが、因習的な伝統楽器奏法とその発想を超え、「新しい伝統」として歴史的な楽器やその音楽の表象に定着し、豊かなものにし

てきた例は、本論II周霞の二胡Erhuの奏法変遷にも明確に読み取ることができる。ここで重要なことは、古箏であれ二胡であれ、その新しい表象形式が、演奏家の身体技法と作曲家の音楽構想、あるいは他文化様式とのクロスや協働によって拓かれてきたという事実である。

沖縄音楽はどうであろうか。その学習方法の中核となる口頭性学習oral learning、身体技法の直接的なやりとりによって習得された音楽行動、その結果としての音楽表象は、演奏家の身体経験のなかに局在し、“身”のなかにしかないということになる。その典型的な頭れが、周霞の指摘する沖縄胡弓の奏法の限界である。

しかし、周が期待をもってレポートするように、多くの胡弓奏者が楽器構造の変更によって、その音楽表象の可能性を拡大しようとする動向には関心を持つ必要があろう。元来身体的表象→音楽的表象であった音楽生成の一方向的回路に、音楽的表象→身体的表象あるいは楽器改革への実験という、新しい回路の音楽生成方法が、伝統音楽家の間にも生じてきたといえるからだ。

近年若い伝統音楽家には、“歌三線”という、声楽と一体化された三線音楽から、器楽としての三線音楽への表現拡大を試みる者もいる。それは、たとえば新作「組踊」における手ごと（配役登場の際の一種の定型化されたBGM）部分に、形骸化ともいえる定番曲の決めごとを忌避し、現代の気風に合った劇独自の音楽で表したいという、演劇的な発想に起因する試みがある。あるいは、歌とは別に、三線、笛、箏、胡弓、鳴物等の器楽合奏そのものに、音楽表現の醍醐味を求めようと試みる若手音楽家もいる。現代沖縄の錯綜する音楽環境のなかに生きる、いわばbi-culturalな伝統音楽家の要求の当然な帰結といえるであろう。

本論Iでは、身体技法と密接した沖縄の伝統的な楽器奏法とそこから生じる作曲者の音楽表象を記譜・象徴的表象に置き換えたのちに、洋楽・琉楽双方の視点から分析を加える。その分析観察の

³たとえば、平成2(1990)年に設置された沖縄県立芸術大学・音楽学部、琉球芸能専攻コースのカリキュラムには、琉球音楽のための作曲系科目が、平成18(1996)年までは非常勤講師による選択科目として設定されたままである。

⁴平成18(2006)年、3月13日～16日に、科学研究費によって上海音楽院古箏奏者祁瑀Qi Yao氏の演奏及び作品調査を行う。なお同氏は現代中国を代表する古箏奏者で、伝統的箏曲に優れるばかりでなく、自作をふくむ現代古箏作品演奏の第一任者でもある。

なかから、新しい音楽語法の発想に向けて提言をするという方法論をとりたい。というのも、本研究は筆者と沖縄・中国伝統音楽家の協働によって試行されてきたからだ。したがって当面は、若手伝統音楽家の試行的な創作作品の分析をとおして、新しい音楽創造への課題と方法論を探ることになる。IIでは、周霞の沖縄胡弓と中国二胡の楽器構造と奏法の比較を通して、沖縄音楽の器楽音楽における課題を中国楽器の視点から探る。

なお本研究は、平成17年度～19年度科学研究費補助金による研究の第一次の報告を兼ねるものである。

I. 三線の伝統的奏法から器楽音楽奏法への発展

漸進的な拍感の共有は西洋音楽では合奏の際の重要な前提だが、ここでは時間感覚があいまいになりがちな長い音価で開始するだけでなく、フェルマータで示された間合いもまた不確定な時間推移、あるいは時間停止の"間"を想定している。記譜上では4拍子に設定されているが、実際には拍子measure=量る音価ではなく、演奏者同士のアイコンタクトや気合いの連帯によって合奏される・・・という点で、極めて伝統的な演奏様式を前提にしたものである。

新垣のこうした伝統性からの影響は、譜1につづく譜2の楽句Bが、二胡に始まり、その結尾を多少変えながらもほぼユニゾンで7回繰り返し、次第に楽器の数を増やしながら音色を豊にしてゆくという発想にも現れる。楽句Bは、四(ファ) - 工(ド) - 七(ファ)に強固に枠組み化され、その楽句変化も、いわば即興的な"手換え"の種であり、基本的には繰り返しに過ぎない。

I-1. 内在化した伝統的楽想

譜1は、新垣俊道⁵の新曲「ていんがーら(天の川)」の冒頭部である(以下の五線表記はいずれも作曲家自身による。)この作品は、三線2、箏2、笛、二胡そして打楽器で構成される。三線の調弦はC本調子に設定され、いわば伝統的な本調子曲歌い出し前の落ち着いた感じで開始する。楽句Aは、はじめに三線二挺で開放弦を下から順に弾奏し、箏の断続的な伸び音につづいてすべての旋律楽器が反復する。そしてここまでは、譜面上のメトロノーム表記とは異なり、実際の演奏では二人の三線奏者がまず呼吸をととのえて、つぎに全員の"気"を統一するといった露払いのような役割を果たし、いわば無拍子に近い。

この一見単調な反復は、琉球古典舞踊の地謡三線が、踊り手の出羽の間に繰り返す歌持ち(ウタムチ)の様式を強く想起させる。そして、次第に楽器をふやしながらか音色に厚みを増してゆくのは、歌い出しに向かう地謡の、心理的な昂揚感を示唆するともとれるのである。

この作品の初演にあたって新垣は次のように述べている。

「作曲するにあたり、あらためて曲作りの難しさを痛感させられた。西洋音楽理論に乏しい私は、和音付けなどがとくに難しかった。また、古典音楽を習っているため、どうしても古典音楽の奏法、メロディーばかり思い浮かび、従来にはない奏法や旋律を考えることにとっても苦労した。」⁶

同曲の中間部に現れる"急"の部分が譜3である。ここで新垣は、興味深い拍節の感覚を示している。

⁵新垣俊道 昭和50(1975)生、平成15(2003)年3月沖縄県立芸術大学大学院舞台芸術専攻コース修了

⁶沖縄県立芸術大学 平成16年度1月24日「修士演奏」プログラムより

譜2

♩ = 100

譜3

三線1

三線2

三線1 2

箏

C1, C2は4分の4拍子の枠組み内で表記されているが、明らかにC1、C2とも6拍の拍節で単位化された楽句である。従って前段5小節は、拍構成でいうと $6 \times 6 \times 8$ （あるいは倍の速度感でとらえれば $3 \times 3 \times 4$ ）の拍節感を表す。D2は、D1の変化型だが、ミーソファの3拍が連続し、そのまま2度目のミーソファがD1の末尾とコンジャ

ンクトして終結する。後段の拍構成は $6 \times 6 \times 12$ （あるいは $3 \times 3 \times 6$ ）となる。作曲者の感じている拍構成を、記譜しなおすと譜4になる。

こうした拍節構成の処理は、調的機能と声の等拍子に親しい者の発想からは通例生まれてこない。古典舞踊や民俗舞踊の太鼓がしばしば表す繰り返しの断片のリズム句に似ており、察するにその感覚

譜4

C1= 6 or 3

C2= 6 or 3

D1= 8 or 4

D2= 12

が無意識に露出したともとれる⁷。しかし逆に、西洋的な音楽感覚からみれば、極めて新鮮なリズム処理である。

1-2. 伝統奏法からの新しい試み

古典的な三線奏法で、連弾き (Chiri-bichi) として知られる三本絃の和弦奏法を体系的に用いて、次第に楽曲に高揚感を練り出す手法をとったのが、

崎浜秀隆⁸の作品である。崎浜は、合・四・工の開放弦の同時奏法を断続的に繰り返しながら次第に速度を速め (三線2)、別の三線 (三線1) 重音奏との対話へと入る (譜5A)。この対話は、さらに速度を速めながら両者の同音型の重音奏となって厚みを増し、胡弓の裏打ちリズム (沖縄民謡の掛声リズム) を呼び出すこととなる (譜5B)。

譜5A ♩ = 92 段々速く ♩ = 120
三線1
三線2
工四合
工合 六合 七合

♩ = 120
三線1,2
工合 工合 尺合 中合 上合 四合 上合 上合
繰り返しながら段々速く

♩ = 180
胡弓1,2

連弾きは、一般には組踊の合戦の場でBGMとして用いられる奏法である。また、裏打ちのリズムは、テンポの速い躍動的な～通常は踊りのシーンで～音楽や踊り手を囁す際に用いられることを考えると、崎浜の発想はそうしたシーンでの躍動感に依拠するものであろう。ここで注目されるのは、伝統奏法に発想を得ながらも、それを純器乐的に応用して、三線のリズム表現を強化しようとする事と、他の楽器との対立的な関係のなかで、三線そのものの表現力を切り開こうという試みで

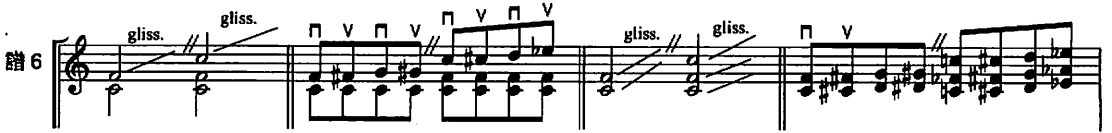
ある。開放弦に頼った重音奏は、たとえば譜6のように一方または両方の勘所 (Chibu) を滑らせることによって、独特な音効果を発揮することができよう。またこれを調弦の異なった複数の三線で行うことで、偶然性indeterminacyの音楽効果をもとめることも可能となる (譜6)。

1-3. 伝統奏法からの離脱

以上の曲例はいずれも本調子の調弦による。三線の伝統的な調弦法が、さらに工工四によって勘

⁷ 譜面にはないが、このリズムは太鼓でもまったく同じリズムで奏される。

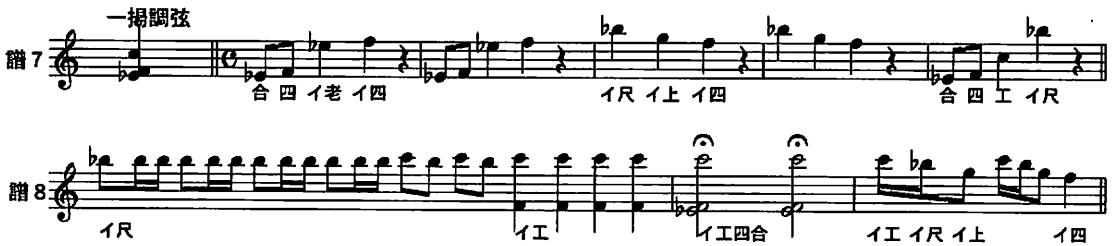
⁸ 崎浜秀隆昭和56(1981)生、平成18(2006)年3月沖縄県立芸術大学大学院舞台芸術専攻コース修了



所が因習的かつ身体動作的に規定されるために、旋律への発想も伝統的方法に固着しがちである。この傾向はとくに本調子に強くみられ、新垣作品に顕著であった。

こうした規範的な旋律発想からの離脱をはかるために、通称「唐ツインダミ」（中国風調弦）と呼ばれる一揚調子による即興的な楽句創作を試みたのが、譜7、8である。ここでは、本調子や二揚調子とはまったく異なった楽句の即興演奏が現

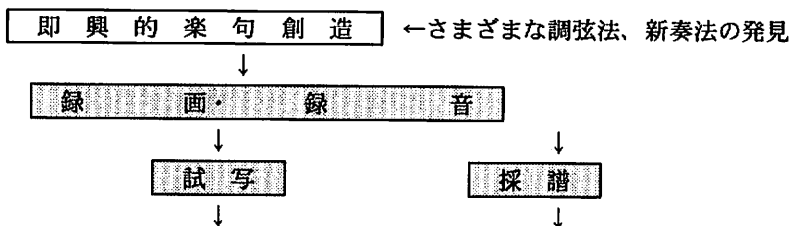
出した。また「イ」の付く勘所四、尺、上等は、中位の手high-positionにあり、奏法上高度な技法が要求される。恐らくは、こうした通常の楽曲であまり用いることのない手が、刺激的でかつ自由な発想をもたらしたとも推測できる。なお、一揚調弦の開放弦「合」は、ミ♭よりは、ミの1/2音低い音である。従ってフェルマータのついた二分音符の和弦は、微分音に近い響きとなっている。

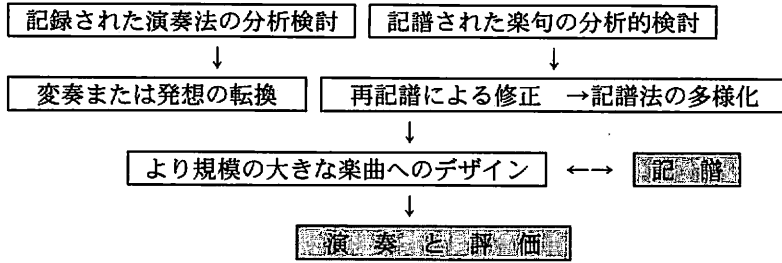


以上概観したように、新垣、崎浜いずれの作品も、三線と身体との間で積み重ねられたインターフェースの体験にもとづくために、必ずしも伝統的・体験的な奏法や音楽語彙から抜け出していないのだが、その実験的な試みは、より新しい音楽表現方法へ多くの示唆を与えている。問題は、こうした新しい着想による奏法や、その結果生じた楽句の発想を、いかにより大規模な音楽的時間へ設計し、構造化していくかということであろう。そのためには、音楽表象＝身体的表象であるこれまでの一元的な表現回路から離脱し、伝統性にこだわらない楽器奏法の試みなどを行いながら、一

方で抽象思想的に音楽的表象をデザインするといった、並回路的な学習方法を開拓する必要がある。当面は、作曲デザイナーのサポートを得ながら、次図のように視覚・聴覚を駆使し、複合的な回路で創作展開する方法が考えられる。

なお本論ではとくに指摘していないが、楽譜表記方法を従来のように「五線譜」と「工工四」の併用にとどめるかどうかは今後の課題である。即興性、実験性の高いシーンでは「図形楽譜」を用いる、あるいは身体技法の高い部分では、コレオグラフィーを併用することなども想定できるからである。





II. 沖縄胡弓と中国二胡の奏法比較研究

II-1. 沖縄胡弓と中国二胡

本章では、同じ擦弦楽器である沖縄の胡弓と中国の二胡を歴史、構造、演奏法、調弦、音楽などの面から比較してみたい。胡弓は、東南アジア一帯に広く分布する擦弦楽器で形態は種々ある。紀元前十五世紀にインドに起こり、西行したものは、アラビアを経てヨーロッパに入って「バイオリン」になり、東行したものは中国に入り「胡琴」と言われた⁽¹⁾。

沖縄の胡弓（沖縄の方言では、クーチョウと言う）についての資料は、極めて少ない。「沖縄の胡弓は三線、またはその他の中国楽器と共に大陸から伝わったものと思われる」⁽²⁾ から見ると、三線と共に中国から伝わってきたと考えられている。しかし沖縄胡弓は、中国で現在使われている二胡、あるいは胡琴類の擦弦楽器との共通点はあるが、楽器の構造や、演奏法などでは基本的には大きく異なる。

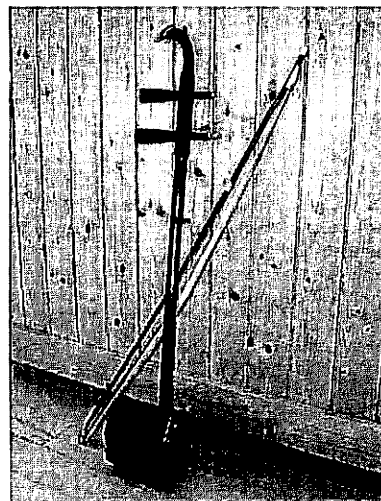
中国で二胡奏法を専攻してきた筆者が、沖縄県立芸術大学で何回かの沖縄の胡弓のレッスンを受けて得た知見は以下である。

- 1) 沖縄胡弓の指位positionと、楽譜表記法は沖縄の三線と殆ど同じであり、演奏上三線はバチで弾き、胡弓は弓で弾きながら歌唱旋律をなぞる違いがある。
- 2) 指位は第一ポジションのみなので、広い音域をカバーしない。
- 3) 弓の奏法が極めて単純で、独奏楽器としての表現の幅を持たない。(後述)。
- 4) 従って、沖縄胡弓の楽器そのものの伝来は中国の胡琴に繋がるとしても、音楽様式は沖縄の三線音楽の強い影響下にある。

- 5) その音楽的背景として、三線の拍音の合間に、あるいは歌を強化するための持続音楽器としての副次的な楽器として胡弓を用いてきたと考えられる。

II-2. 楽器構造の比較

二胡の基本的な構造は、琴頭、糸巻き、棹、弦(2本)、胴、駒、琴托、音窓(共鳴箱)、弓、千金(音止め)などの部分から成り立っている。一般的に、棹、糸巻きと胴は紫檀、黒檀、紅木などの材料で作られる。胴は丸型、六角型、八角型などの形があるが、その一面は皮が張られており、他の一面にはいろいろ図案が飾られ、共鳴箱の役割をする。音の高さを支配するため、糸巻きと胴の間の弦に、糸あるいは金属性の「千金」を締める。馬の尾で作られた弓は、二本の弦の間に挟んで弾く。



二胡

沖縄の胡弓の本体は、二胡より小さく棹も短い。胴は、椰子の実の堅い殻を用い、その表面は二胡と同じように蛇の皮を張っており、木で作られた駒は二胡の胴の二分の一ぐらいの位置と異なり、胴の三分の一ぐらいの位置に置く。二胡の金属弦と違って、三線と同じテロン弦を用いる。その弦は糸巻きから胴の最も下まで引っ張る。各部分の名称は沖縄の三線と同じ名称を用いている。

二胡の弦数はその名のとおり二本であるが、沖縄胡弓の弦数は、近年までは三本が伝統的であった。1965年、又吉真栄氏⁽³⁾が、歌の音域に適應するためには「三本の弦ではとても演奏できない」⁽⁴⁾と考え、そこで胡弓の音域を広げるために、「もう一本の弦を加える」⁽⁵⁾ことを提案し、その後同氏自らが四本の弦の胡弓を製作して試演した。それ以降、四本の弦の胡弓を使用することが一般化した。現在では、殆ど四本弦の胡弓が演奏されている。

現在もこの楽器の改革の可能性を求めため、沖縄県立芸術大学を中心として「胡弓研究会」が1996年に成立され、1998年又吉真也氏⁽⁶⁾が製作

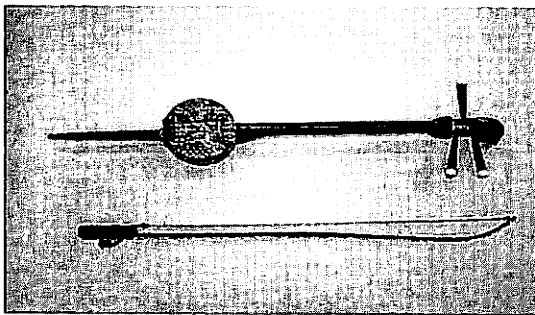
した胡弓がある。その胡弓は、沖縄新胡弓（方言ではmi-kuchyo）と呼ばれる。この新胡弓は従来の胡弓より棹を長くし、胴も大きく、金属弦を使用する。また、楽器を固定し椅子に座っても演奏可能なように考案された。弓は当面バイオリンのものを使用している。弦の材質は、高音の細い方からギター⁽⁷⁾の1,2,3,4弦を使用する。従って1,2弦は鉄線で、3,4弦は金属巻弦である⁽⁷⁾。

II-3. 演奏法の比較

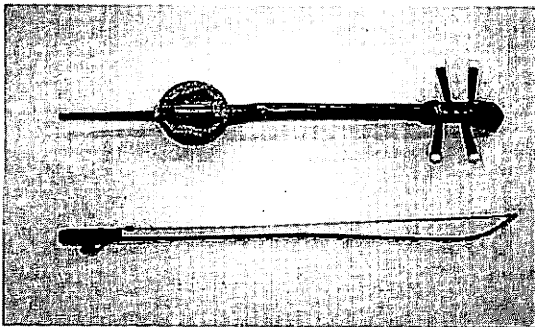
二胡の演奏姿勢は、椅子の前半分ぐらいに座り、背中をまっすぐにし、両足を肩と同じぐらい広さに前後に自然に開いて、楽器は左脚の付根に安定させて乗せる。

沖縄胡弓は、中国の二胡の演奏姿勢とは全く異なる。演奏する時は椅子に座らず正座し（座奏）、左手は胡弓の本体を持ち、右手は弓を使う。胡弓は左の膝の直前より少し斜めの地面に置き、左手の手首で楽器本体を回しながら指で弦を押さえる。両肩は二胡の演奏と同じよう水平にし、歌の変化、特徴に従って演奏者自身の感情も含めて演奏する。

沖縄胡弓の弓の持ち方は、中国の二胡と同じである。親指と人差し指で竹弓の方を挟むようにして、中指と薬指が竹弓と馬尾の間に入る。小指は自然に下に置く。弾く時、二胡の演奏と同じように横のほうへ弾いたり、推したりしながら弦と平



三弦胡弓

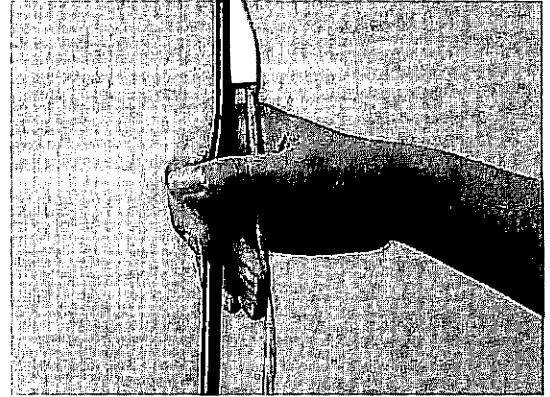


四弦胡弓



行に擦る。ただし奏する弦を換える方法は、左手

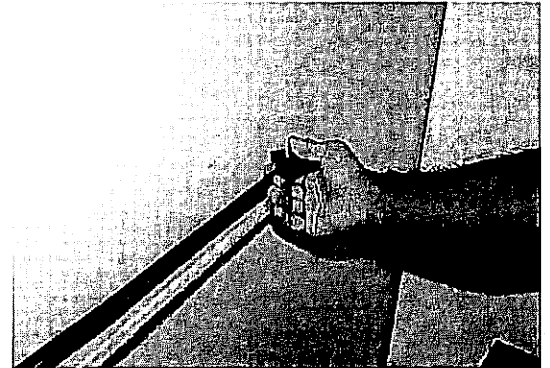
の下で、棹を上下に動かしやすいように軽く挟む。手首を少し曲げ、肘を45度ぐらいにし、ポジショ



二胡

で楽器本体を回すことにより行う。この結果二胡とは違って、右手の運動方向はどの弦を弾く時でも一定である。奏法としては、単純に「引く」、「押す」である。

一方の二胡の右手奏法は、上記以外に跳弓、投げ弓、トレモロ、スタッカートなど多種である。また、弓を使わず、指で演奏するピッチカート奏法もある。



胡弓

右手による二胡の特徴的奏法

①スタッカート

▼でスタッカートを表す。弓は長く弾かずに、音を切れて弾く。

↕は1本弓で二つの音を繋がない、二つの音を切れて弾く。また、弓を投げながら弾く。

②顫動音(トレモロ)

ひとつ、またはいくつかの音を弓で細かく弾く。

③ピッチカート

+でピッチカートを表す。弓を使わず、指で弦を弾く。

左手による二胡の特徴的奏法

二胡の左手の持ち方は、親指と人差し指を千金

ンを移動するのは、手首を先に移動させ、次に親指と人差し指の付根を手首の移動に従って滑らせながら切り替える。

①滑音(ポルタメント)

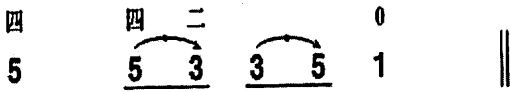
二胡のポルタメントの種類は非常に多く、ピブラートと並んで、二胡の最も重要なテクニックのひとつである。

a, 指を弦の上で滑らせて音の高さを変化させる
ポルタメント

ノで上滑音を表す。指を滑らせ、低い音から高い音になめらかに音を繋ぐテクニックである。その反対に、ノ下滑音の場合、指が高い音から低い音に滑らせて音を繋ぐ。

b, 回転滑音指を弦の上で滑らせて音の高さを変化させた後、再び元の高さに戻すポルタメント

回転滑音は \curvearrowright で表す。たとえば、「ソ」音の場合、まず普通にドを弾き、その後指を滑らせて低い「ファ、ミ」ぐらいに繋ぐ。それからまた指を滑らせて元の「ソ」に戻る。



c, 2本の指を一体にして作るポルタメント

上滑音と下滑音、回転滑音は1本指を使って、同じ指を滑らせて弾くが、この滑音の場合は、2本以上の指を使って、ひとつの滑音を作るテクニックである。楽譜に次のように表す。



②ビブラート

ビブラートは二胡の演奏テクニックの中で最もよく使われるテクニックである。また、最も重要な音楽表現手段とも言える。二胡のビブラートは主に、弦に対する指の角度を変化させ、弦に対する指の角度と弦の張力の双方を変化させ、握力によって弦の張力を変化させ、指を滑らせて指で弦を押さえる位置を変化させる4種類に分けられる

但し、∞の記号がある場合はビブラートしないことを表す。

③トリル

trの場合は、弾く音の次の音をずっと押さえたり、離したりする。

♩の場合、弾く音の次の音を一回か、二回ぐらい押さえたら、離したりする。

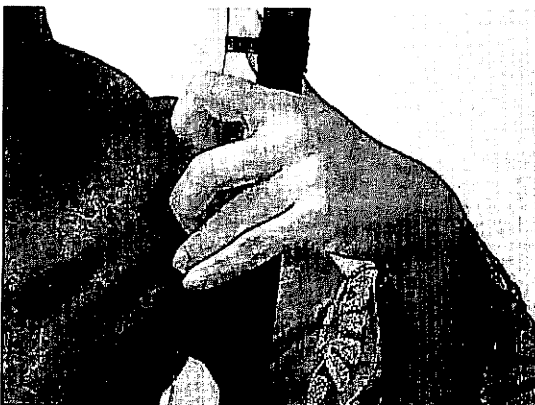
沖縄の胡弓の左手の持ち方は、二胡と似ている。

親指と人差し指の付根が糸巻きの下で棹をコントロールする。ただ、胡弓は1ポジションだけ使うので、移弦の時は、手首で楽器本体を回す。これによって、二胡のような左手奏法テクニックは使えず、単純に弦を押さえるだけになるのである。

II-4. 楽譜の表記法

一般的に二胡は、「1,2,3,4,5,6,7」の数字で「do, re, mi, fa, so, la, si」を表す楽譜を用いる。中国では、「簡譜」というが、日本では、それを「数字譜」という。数字の上に「・」をつければ、オクターブが一つ高くなる。数字の下に「・」をつければ、オクターブ一つ低くなる。従って、「:」をつけると2オクターブ高く、あるいは、低くなる。

沖縄の古典音楽は工工四という楽譜を用いている。工工四の起源に関する研究によると、工工四



二胡



胡弓

譜例：

二泉映月

4/4拍子 中速

♩ = 50

f 0-6 5643 | 2 -2-3 112 | 3- 5 65 656i | 5-3 553 2 6 5612 |

mf 3- 5 2-35i 6235 | 1 - i6i 332 | i-6i-2332i- i6i23 |

pp mf 5 - 5035 656i | 5-3 55i 6 6 5655 | 3-53 4352- 32i6i6 |

f i 1-2 35i 2536 | 5 - 5010 656i | 5-3553 2-35i 6235 |

は中国の工尺譜の影響を受け、工尺譜から変化し発展してきたものとされている。要するに、音程譜から指位譜*tablature*に変化したということである⁽⁸⁾。

沖縄の胡弓には、元来楽譜がなかったということも重要なことであろう。又吉真栄氏が胡弓を四弦に改良し、自著の「胡弓工工四 上巻」と「胡弓工工四下巻」を1972年に編集した。同氏は、胡弓の工工四の編集を思い立った理由を、次のように述べている。

「一つは、沖縄タイムス社、琉球新報社が主催する芸術祭やコンクールなどで、胡弓部門の審査員にされたことです。胡弓の場合は、三味線や箏のように楽譜がないので、客観的な審査基準がなく、適切な批評がしにくい。審査員としての重い責任を痛感したことです。二つ目は、胡弓の普及発展のためには、三味線や箏のように楽譜がないといけなかったからです。私自身師と仰ぐ人もなく、導く書もないまま独学でこの道を歩んできたのでその必要性を痛感したし、誰かがそれをやるだろうと期待していた。そのうちに『時代に生まれたものの責務として』この仕事に手をつけるべきではないかと意を決した次第です」⁽⁹⁾。

つまり、胡弓の製作者でもあり、演奏者でもあった又吉氏によって、今世紀になってからはじめて胡弓の楽譜が創案されたことになる。

II-5. 調弦と音域

二胡は、一般的には完全五度で調弦する。よく使われるのは2種類の調弦法である。中弦と老弦を用いる調弦は、(so-re) g-dで「托音胡琴」と呼ばれ、子弦と中弦を用いる調弦は (re-la) d-aで「主音胡琴」と呼ばれる⁽¹⁰⁾。なお、地域性を持つ楽曲や、戯曲を演奏する時に四度調弦をすることもある。たとえば、「山東小曲」という曲は、(re-so) 完全四度の調弦を使用する。

また、一般的に調弦は、d-aだが、移動ドを使うので、調には基本的に7種類がある。よく用いるのは、正宮調 (sol-re弦)、小工調 (do-so弦)、六字調 (la-mi弦)の三種。転調によって、曲の表現力を高めることも二胡の楽曲のひとつの特徴である。

これに対して沖縄の三弦胡弓の調弦は、沖縄三線の本調子の調弦と同じ、「合(do)、四(fa)、工(do)」であるが、歌唱部が「合」より低い音高の時、胡弓の音域は限られていて演奏できないので、この低い音を1オクターブ高く演奏していた。そこで、又吉真栄氏が、もう一本の弦を加え四弦の胡弓を

作った。加えた弦は、「四」の弦より一オクターブ低い、faの音である。その結果、胡弓の調弦は、「fa,do,fa,do」になり、歌の低い部分が胡弓でも演奏できるようになった。例えば、「厘」という音は、三弦胡弓の場合は1オクターブ高くし、「尺」のところで押すが、四弦胡弓の場合は一弦（加えた弦）の小指で押す。一本の弦を加えることによって、沖縄の胡弓の音域は低い音まで達することができるようになった。ただし、左手のポジションは移動しないので、二胡のように高音域に広げるのは依然難しいのである。

II-6. 演奏様式とその発展

沖縄の胡弓は沖縄伝統楽器の中の唯一の擦弦楽器で、主に古典音楽の伴奏楽器として存在している。なお、沖縄胡弓研究会の研究によると、胡弓は古典音楽ばかりでなく、民間でも民謡などに用いられていると述べている⁽¹¹⁾。

沖縄の古典音楽は、三線、箏、笛、胡弓、太鼓などから構成され、各楽器は歌と合わせて調和しながら各自の役割を果たしている。一般的に胡弓は、歌、三線より「出し口（音の開始）」は少し遅く入り、歌の通りに伴奏するのである。先述したように、胡弓は中国の二胡と違って、ポジションを固定して楽器の本体を回しながら音を押す。そのために、速いテンポで敏速な演奏はできず、ゆっくりと歌三線に合わせて弾くことが通例である。ポジションが変わらないので、奏法的には沖縄の三線よりも易しいという人もある。

西洋の擦弦楽器バイオリン、チェロなどとは違った中国二胡独特の特徴は、弓を二本の弦の間に挟んで弾くことであり、沖縄の胡弓では、楽器の本体を回転させ弦を換えて弾くことである。

二胡奏者である筆者は、沖縄県立芸術大学で沖縄胡弓の練習を体験した。筆者にとって、最も弾きにくいのは、楽器本体を回す動作である。この他の演奏技法の面でも、二胡と基本的に異なっているところも多い。例えば、ピブラート、滑り音などは、胡弓では使わず、ただ単純に左手で弦を押すのである。また、二胡で用いている金属弦とは違って、胡弓の弦は、三線と同じ材質のテトロン弦を用いている。テトロン弦は、金属弦より柔らかく、音量はより小さい。奏法、楽器の構造とも

あいまって、結果的に音量が乏しく、強弱の表現力は不十分である。

なお、沖縄胡弓研究会は、沖縄の胡弓の演奏力を高めるために、次のような楽器の改造と演奏法の改良を検討している⁽¹²⁾。

- i 四弦の胡弓を基本として、音域を3オクターブに拡大することを可能にする。
- ii 胴を大きくし、棹も長く、音量を増大する。
- iii 音質を保つためには、このまま蛇の皮を用いる。
- iv 演奏技法上ポジションの移動は不可欠と考え、洋楽の弦楽器が常用しているトレモロ奏法、重音、ピッチカートなどの導入を可能にする。

1920年までの中国二胡は沖縄胡弓と同じように伴奏楽器であった。1920年以降、伝統的な演奏法を発展させる上で、西洋音楽、特にバイオリンの演奏技法を吸収し、音域は3オクターブほどに広がった。また、伴奏と合奏に用いるだけではなく、独奏形式が確立した。1949年新中国建国以降も二胡は楽器の構造、演奏法共に改良が絶えず加えられ、音量が増し、音色も良くなった。演奏の指導方法も改良され、演奏レベルも画期的に向上した^{(13) (14)}。

現在、二胡は中国伝統楽器の代表的な擦弦楽器として存在している。叙情性と高等な技術を合わせ持つ二胡音楽は、中国の民族音楽のスタイルや、特徴を表すと言われる。

沖縄の伝統音楽は、歌と三線、胡弓、箏、笛などから構成されるがあくまでも歌を中心とし、楽器は主に伴奏の役割を果たす。中国の二胡、西洋楽器のバイオリン、チェロなどの擦弦楽器が、旋律を歌うように人間の感情を表すと言われる。これに対して、沖縄では、胡弓が唯一の擦弦楽器として存在しているが、音域、音量、演奏法などの面で楽器としての表現力が限られている。言い換えれば、沖縄の伝統楽器の中には、歌うように表現できる独奏楽器がないとも言える。沖縄胡弓研究会の改革を通して、胡弓が音域、音量、演奏法などを改良させ、運動性・表現力を高め、独立した独奏楽器としての存在となることを筆者は望んでいる。

注釈と参考文献：

- (1) 「沖縄芸能大鑑」 沖縄芸能大鑑委員会 月刊沖縄社 1983年8月発行
- (2) 「琉球芸能事典」 那覇出版社編集部 編集 那覇出版社 1992年3月発行 p 793
- (3) 又吉真栄は、1916年沖縄読谷山村で生まれ、1957年那覇に移住し、沖縄三線作りの名工で、胡弓演奏の名手でもあった。
- (4) 「ひたすら音づくり」 又吉真栄 著 三ツ星印刷所 印刷 1975年5月発行（非売品）
- (5) 同上 p 216
- (6) 又吉真也は、沖縄県立芸術大学の胡弓の先生であり、沖縄四弦胡弓の改良者である又吉真栄氏の息子であり、また、筆者の沖縄胡弓の先生でもある。
- (7) 「一ストレッチングを取り入れた琉球舞踊の基本動作一」 又吉静枝、杉本信夫 沖縄県立芸術大学紀要 第9号 2001年3月 p 96
- (8) 「琉球・中国音楽比較論 一琉球音楽の源流を探る一」 王耀華 著 那覇出版社 1987年7月30日 発行 p 5
- (9) 「ひたすら音づくり」 又吉真栄 著 三ツ星印刷所 印刷 1975年5月発行（非売品） p 220
- (10) 「民族器楽」 袁静芳 編著 人民出版社 1987年3月 p 62
- (11) 「一ストレッチングを取り入れた琉球舞踊の基本動作一」 又吉静枝、杉本信夫 沖縄県立芸術大学紀要 第9号 2001年3月 p 96
- (12) 「一ストレッチングを取り入れた琉球舞踊の基本動作一」 又吉静枝、杉本信夫 沖縄県立芸術大学紀要 第9号 2001年3月 p 98
- (13) 「中国音楽詞典」 中国芸術研究院音楽研究所 編 1984年 人民出版社 p 237
- (14) 「民族器楽」 袁静芳 編著 人民出版社 1987年3月 p 79