

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

メタデータ	言語: 出版者: 中村透 公開日: 2009-03-09 キーワード (Ja): 音楽創造, 三線奏法の開発, 沖縄胡弓の独奏, 古箏の伝統奏法と現代奏法, 国際情報交換, 中国, 沖縄箏曲の奏法, 洋楽器と伝統楽器 キーワード (En): 作成者: 中村, 透, Nakamura, Toru メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/20.500.12000/9147

研 究 成 果 報 告 書

沖縄伝統音楽楽器による創作音楽の開発研究

17600019

平成17年度～平成19年度科学研究費補助金

(基盤研究 (C) 研究成果報告書)

平成20年6月

研究代表者 中 村 透

琉球大学教育学部教授

琉球大学附属図書館



0020084009483



<はしがき>

本研究は、沖縄の伝統的な民俗・民族音楽がもつ固有の音楽様式及び楽器奏法と西洋音楽の構築的な作曲技法との融和法を探究することにある。探究の過程では、韓国及び中国の伝統楽器奏法もその一部を参照することによって、非西洋音楽に通底する音楽語法を比較検討する方法も採った。

研究の特性上、本研究は創作実践を伴うものであり、作曲・音楽理論の実践者・研究者である代表者が中心となって 1) 伝統音楽の楽譜・文献の検討 2) 沖縄及び中国の伝統音楽実演家へのフィールド取材 3) 若手沖縄伝統音楽家との共同創作試行 4) 研究代表者による沖縄伝統音楽を題材とした音楽創作の試み等を通して行われた。

研究組織

研究代表者 : 中村 透 (琉球大学教育学部教授)
研究協力者 : 周 霞 (中国・中南林大学助教二胡奏者)
(上海音楽院・講師 古箏奏者)
新垣 俊道 (国立劇場おきなわ研修生 琉球古典音楽家)

交付決定額 (配分額)

	直接経費	間接経費	合計
平成 17 年度	1,700,000	0	1,700,000
平成 18 年度	1,100,000	0	1,100,000
平成 19 年度	700,000	210,000	910,000
平成 年度			
平成 年度			
総 計	3,500,000	210,000	3,710,000

研究発表

- (1) 雑誌論文 中村透、沖縄伝統音楽楽器による創作音楽の開発研究 (1)、琉球大学教育学部『琉球大学教育学部紀要』No. 70 2007年1月
- (2) 学会発表 NAKAMURA Toru (中村 透)
 1. "Ryukyu scales and heeshi (formulaic refrains with Okinawan dialects) in Okinawan traditional folk songs."
International Conference : The 7th world symposium on choral music in Kyoto, 2005, July31 (第7回世界合唱シンポジウム)
 2. 中村 透 琉球古典文学(琉歌)による作品発表とレクチャー「月の山の端にかかるまでい」第27回九州現代音楽祭 福岡 2006年10月
- (3) 図 書 中村透、(社)日本作曲家協議会刊、JFC0609「コラージュ in C」2007年1月、総頁25)

研究成果による商業財産権の出願・取得状況

目次

序	2
1. 研究方法と経過	4
2. 三線の伝統的奏法から器楽音楽発展への可能性	5
2.1 内在化した伝統的楽想	5
2.2 伝統奏法からの新しい試み	8
2.3 伝統奏法からの離脱	9
3. 中国二胡と沖縄胡弓の比較研究	11
3.1 沖縄胡弓と中国二胡	11
3.2 楽器構造の比較	12
3.3 演奏法の比較	14
3.4 楽譜の表記法	17
3.5 調弦と音域	18
3.6 演奏様式とその発展	19
4. 中国・韓国の伝統楽器と沖縄伝統楽器の融合への試論	21
5. 沖縄伝統音楽と西洋音楽の融合による創作の試み	22
附：沖縄の伝統音楽を題材とした創作作品譜例集	24

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の方法を模索し、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新しい方法論を探ることにあつた。

民俗芸能・古典芸能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つて、伝統音楽に基づく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ー（島社会）の儀礼的行事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であり、地域の生活行動のなかにも今日もお脈々と作動しているということをおぼえられ、一方、宮廷に源を発する琉球古典音楽は、首里王府時代に創作されたものであるが、その完成された様式と独特の美意識のゆえに、それらを“正しく継承する”という学習行動に強く規定されてきた。琉球古典音楽の伝承法では、西洋音楽との音楽語法・表現法の大きな相違だけでなく、とくに口頭性、つまり模倣的な学習方法をとられることが一般的である。また、こうした伝承の場では、単に音楽を伝え合うというだけでなく、濃密な師弟関係を通してコミュニティーの生活規範となる精神性を学ぶという機能も強く支配している。こうした、伝統音楽学習のシステムが、「創作」という作業概念を生み出しにくくし、その方法論の探究をも困難なものにしてきたこともまた指摘できよう¹。

こうした基盤に立つ沖縄音楽一般は、それへの研究が学問的に確立されている民俗学や民族音楽学の対象領域としてのみ捉えられ、音楽創造の視点から顧みられることが少なかったのである。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」「学校教材としての音楽」「録音による発信型の芸術音楽」たりうる多様な音楽財への要請が高まっている。

翻つて韓国・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持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してきた。日本本土においても、武満徹 (Takemitsu 1930-1996)、間宮芳生 (Mamiya 1929-)、三木稔 (Miki 1930-) 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

¹ 琉球古典音楽の教育システムの研究として、筆者研究グループ一員小宮の研究「琉球古典音楽の伝承法の研究」(琉球大学大学院教育学研究科修士論文 2002)がある。

に、貴重な財貨を残している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のあり方への探究が動機づけられると考える。こうした多様な音楽表象への試みは、単に「伝統の衣装をまとった新しい作品」の出現ということだけでなく、「伝統そのものの変容」による「音楽芸術の拡大」へとつながる可能性をもはらむものである。

筆者の中国・上海音楽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²。こうした「伝統と現代」あるいは「伝統と外来」のクロスが、伝統楽器奏法の脈絡転換をこえ、むしろ「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、豊かなものにしてゆく例は、周霞の二胡 *Erfe* の奏法変遷の記述にも明確に読み取ることができる（周霞 2007）³。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、異文化様式との協働によって開発されてきたという歴史的事実である。

沖縄音楽においても同様の可能性を期待したいのである。伝統音楽習得の基盤をなす口頭性学習、身体技法の直接的なやりとりによって獲得された音楽表現は、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。その典型例として、周霞が指摘するのは沖縄胡弓 *Kucho* の奏法の限界である。しかし、一方で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改変によって、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る。元来、身体的表象→音楽表象であった伝統的な音楽像の生成回路に、新しくイメージ化されたいわば抽象的な音楽表象が、それに対応した身体動作と楽器改革の実験という回路での生成法を、伝統音楽家の間に呼び起こしたといえるからである。

近年若い伝統音楽奏者には、声楽と楽器とが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既成曲の決めごとを回避し、現代の気風に合った劇独自の音楽で表したいとい

² 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瑶 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一任者でもある。

³ 周霞 Zou Xia（1970—）二胡奏者・琉球中国音楽比較研究者 中国・武漢音楽院を経て琉球大学大学院教育学研究科修了、現中南林業科芸大学音楽院助教

う、演劇的な発想に起因する。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存在する。現代沖縄の錯綜する音楽環境のなかに、いわば bi-cultural な伝統音楽家が出現してきたのである。

伝統音楽家の側のこのような創作音楽へのアクセスは、筆者のように西洋音楽を基盤とした創作実践家にとっても刺激的である。音楽の様式を超えて、実験的な創造性への挑戦という態度で両者を結ぶからである。実際、本研究において伝統音楽家と様々な局面で議論し、協働で創作実践 -それらはまさしく異文化接触のインターフェースという側面をもつものでもあった-の試行を行ったことで、新しい音楽語法への発想と技法を得ることができた。

以上のように本報告書は、伝統音楽家の側で主として試みられた創作音楽の試行と、それらの研究を仲立ちにして筆者自身によって試みられた音楽創作とを著すものである。

1. 研究経過とその方法

筆者は、本研究に先立つ平成13年-16年の間、沖縄県立芸術大学大学院邦楽（琉球古典音楽）専攻生を研究協力者として伝統楽器の新奏法・記譜法の探求を継続的に行ってきた。その試行内容は以下である。

- 1) 組踊における三線の手事-純粋な器楽部分の即興楽句-による、新たな楽曲の即興的展開
- 2) 一揚げ調弦による楽句の三線即興と、それにもとづいて笛・箏・太鼓の合奏スタイルへの発展
- 3) 1) 2) の即興音楽を反復再現するための記譜法の研究

また上記試行と平行しながら、沖縄民謡、古典音楽の採譜と分析、及びそれらにもとづく編曲作品の創作を継続して行ってきた。

平成17年度-19年度の研究経過は以下である。

- 1) 沖縄伝統楽器の現代的奏法の可能性についての探究

調査対象：新垣 俊道（琉球古典音楽歌三線・笛奏者）

崎浜 秀貴（琉球古典音楽歌三線・胡弓奏者）

國吉 啓介（琉球古典音楽歌三線・鳴り物奏者）

森田 夏子（琉球古典音楽歌三線・箏奏者）

調査方法：直接取材、演奏録音

調査時期：平成17年6月-平成18年9月

調査場所：沖縄県立芸術大学奏楽堂講義室

琉球大学音楽棟演奏室

2) 中国・古箏：伝統音楽・現代音楽における音楽様式と奏法・記譜法の調査・情報収集

調査対象：中国古箏奏者祁瑶 Qi Yao 氏の演奏法及び作品調査

調査方法：直接取材と演奏撮影

調査時期：平成18(2006)年、3月13日-16日

調査場所：中国・上海市上海音楽院

調査協力者：中国上海音楽学院教授楊立青氏、尹明五副教授

中国・二胡：中国伝統音楽及び沖縄音楽と日本本土音楽の編曲奏法への共同実践研究

調査対象：中国胡弓奏者 周霞 Zhou Xia

調査方法：直接取材と演奏撮影

調査時期：平成17年6月-平成19年3月

調査場所：琉球大学音楽棟

3) 韓国・カヤグム：伝統音楽・現代音楽における調弦法と特徴的旋律形態及びその記譜法

調査方法：文献調査

調査時期：平成18年4月-平成18年12月

調査場所：琉球大学音楽棟

2. 三線の伝統的奏法から器楽音楽発展への可能性

2.1 内在化した伝統的楽想

譜1は、新垣俊道⁴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者自身による。)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音で開始する。楽句Aは、はじめに三線二挺で開放弦を下から順に演奏し、箏の断続的な延び音につづいてすべての旋律楽器が反復する。そし

⁴ 新垣俊道(1975-) 2003年沖縄県立芸術大学大学院琉球芸能コース修了

てここまでは、譜面上のメトロノーム標記とは異なり、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役割を果たす。いわば無拍子に近いのである。

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、あるいは計測不可能な“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 $\text{measure} = \text{量る音価}$ 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書法にも現れる。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。

この一見退屈な反復は、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勞した。」(傍線筆者)⁵

傍線部分の述懐が示すように、古典音楽の奏法に強く規制されているのである。
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。

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6×6
×8 (あるいは倍の速度感でとらえれば3×3×4) 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6×6×12 (あるいは3×3
×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。

⁵ 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

こうした拍節構成の処理は、調的機能と和声の均等な拍子感に親しい者の発想からはあまり生まれてこない。古典舞踊か民俗舞踊の太鼓がしばしば表す繰り返し断片のリズム句に似ており、察するにその感覚が無意識に露出したととれる。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。

2. 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積極的に用いて、楽曲に漸次的に高揚感を醸し出す手法をとったのが、崎浜秀隆⁶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（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

譜5B ♩ = 120

三線1,2
繰り返しながら段々速く

工合 工合 尺合 中合 上合 四合 上合 上合

胡弓 1,2 ♩ = 180

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-音楽を囃す際に

⁶ 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琉球芸能専攻コース修了

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覚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だ。



2. 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、さらに工工四という奏法譜 *tablature* によって勘所を習慣的な身体動作に規定されるために、旋律への発想がその枠組みから抜け出せないのである。この傾向はとくに本調子に強く窺え、新垣作品に顕著であった。

こうした定型的な旋律の発想からの離脱をはかるために、通称「唐ツインダミ (唐風調弦)」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即興の楽句が出現した。また、“イ”の付く勘所、イ四、イ尺、イ上等は、中位の手 *high position* の手にあり、奏法上高度な技巧が要求される。恐らく、通常の楽曲では用いられることの少ないこうした手が、刺激的でかつ飛躍した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、記譜上のミ *b* よりは、四分の一音低い音に近い。従ってフェルマータの付いた二分音符の和弦は、微分音に近い響きとなっている。

一揚調弦

譜7

合 四 尺 四 尺 上 四 合 四 尺 四

譜8

尺 四 尺 尺 四 合 尺 尺 上 四

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てきたインターフェース体験にもとづくために、必ずしも伝統的な音楽語彙から抜け出てはいない。この傾向は三線に限らず、笛、太鼓、胡弓にも共通した現象であった。しかし部分的であるとはいえそれらの実験的な試みは、新しい音楽創作の開発にいくつかの示唆を与えてくれる。

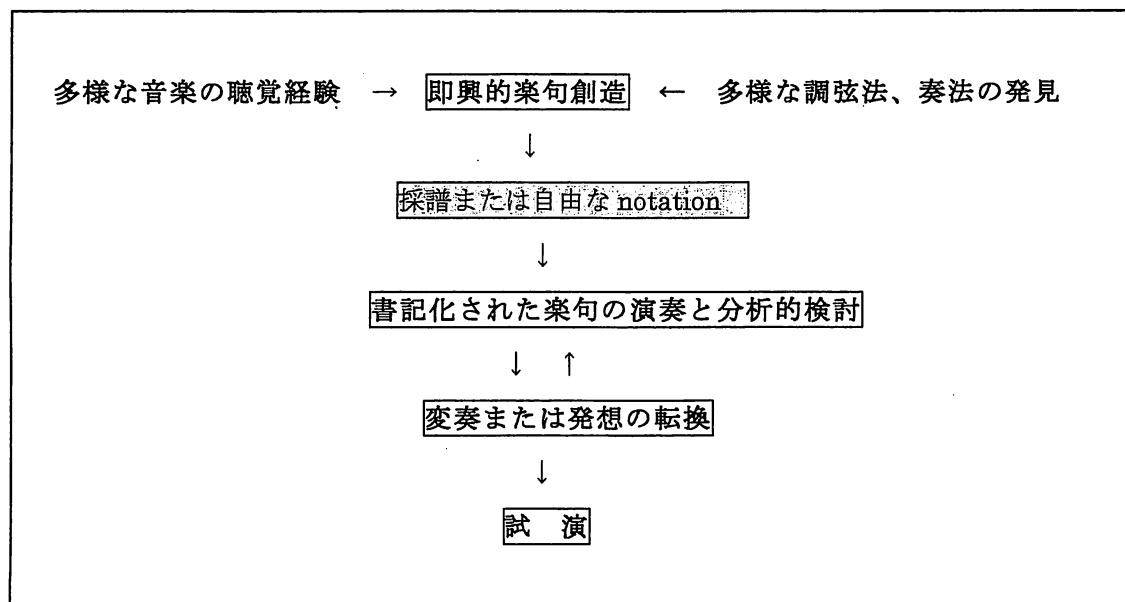
それは、

- 1) 音楽表象＝身体的表象の一元的関係からの離脱をはかり、
- 2) 沖縄音楽の枠組みから離れた聴感覚による音楽の内的表象を数多く経験し、
- 3) 即興的な楽句創作を試みる

という演奏行動の累積経験と、その延長上に創作を位置づける発想である。

この過程を図示すると図1である。

図1.



即興的楽句創造とは、エクリチュールとしての記譜的作曲ではなく、聴覚経験によって得られた楽想を、まずは因習にとらわれずに“探しながら遊ぶ”モードに近い。こうした断片を録音記録したのちに、なんらかの方法で書記的に記録し、視覚を通して再度演奏し、演奏をしないで分析的にアプローチする。その過程で変奏—または変容—を試行したり、視覚刺激から別の発想に転換する機会を得る、という風に展開するのである。

以上の音楽行動を累積的に重ねていくことで、より規模の大きな楽曲の“デザイン”的発想へと後続展開することが期待できよう。