

# 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	<a href="http://hdl.handle.net/20.500.12000/9147">http://hdl.handle.net/20.500.12000/9147</a>

### 3. 沖縄胡弓と中国二胡の比較研究<sup>7</sup>

#### 3.1 沖縄胡弓と中国二胡

沖縄と中国には、約 600 年の長い交流歴史があり、食生活、文化、言語などの共通点も多い。音楽の面でも、楽器、楽譜、音階などに類似したものも少なくない。

沖縄に限らず、今日日本のテレビ番組、ラジオなどでは頻繁に中国二胡の音楽が流れ、また演奏会を行う二胡奏者も次々増えている。それに応じて、日本では二胡を習う人も増えている。

筆者は 2004 年～2005 年にかけて、沖縄の小学生、中学生及び一般社会人を対象に沖縄の胡弓と中国の二胡（以下二胡）についてアンケートの調査を行った。その結果としては、中国の二胡を知っている人の数は、沖縄の胡弓（以下胡弓）を知っている人より多かった。また、胡弓と二胡の相違に一番強く反応した点は音色である。二胡に対して沖縄の人びとは、違和感よりも親近感を持ち、二胡の情感あふれる旋律奏法に対して、「懐かしさ」「自然にたいする郷愁」などの反応がうかがえたのである。こうした現象は、二胡が中国の最も代表的な伝統楽器として独奏楽器の地位を確立し、合奏にも重要な位置を占めていることによるものであろう。一方で胡弓は、沖縄の伝統音楽の中では必ずしも不可欠なものではなく、単なる伴奏楽器として用いられてきたことが、二胡ほどは知られない理由と考察できた。実際胡弓が用いられている沖縄の古典音楽は、音源からも、実演からも、胡弓の音と笛の音とははっきり判明できないように聞こえる。

本論では、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。

#### 1.1 胡弓と二胡の歴史

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」と呼ばれるようになった。

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

---

<sup>7</sup> 本章は、研究協力者である周霞の報告に、筆者が加筆補正したものである。

ない。源流としては、「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」<sup>8</sup>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る。しかし沖縄の胡弓は、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共通点があるが、楽器の構造や、演奏法などに基本的な相違がある。

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。

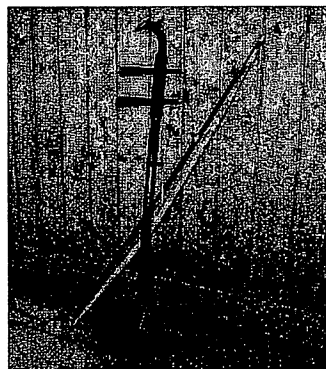
- 1) 沖縄胡弓の指位（勘所）と楽譜表記法（工工四）は三線と同じであり、胡弓は弓で弾きながら歌唱旋律をなぞる。
- 2) 指位は第一ポジションのみなので、広い音域をカバーしない。
- 3) 弓の奏法が極めて単純で、独奏楽器としての表現の幅をあまり持たない。

沖縄胡弓は、楽器そのものは中国古琴の伝来に拠るが、演奏様式は沖縄の三線音楽の強い影響下にあり、拍音的三線の合間に、あるいは歌唱部を緩やかに強化する副次的な楽器として用いられてきたことが分かる。

### 3.2 楽器構造の比較

二胡(図 2)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。

図 2



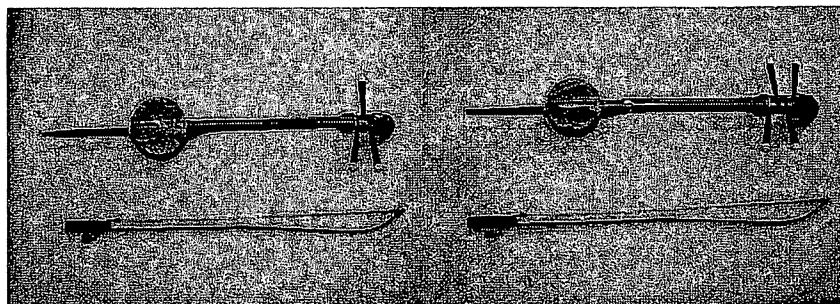
8 「琉球芸能事典」p793. 1992

沖縄胡弓の本体は、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、三線と同じテトロン弦を用いる。その弦は糸巻きから胴の最も下まで引張る。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<sup>9</sup>が、歌の音域に適応するためには「三本の弦ではとても演奏できない」（又吉 1975）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」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るため、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-kutyō）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（図3）。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<sup>9</sup>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。

図3



三弦胡弓

四弦胡弓

<sup>9</sup> 又吉真栄は、1916年沖縄読谷山村で生まれ、1957年那覇に移住。沖縄三線作りの名工で、胡弓演奏の名手でもあった。

### 3.3 演奏法の比較

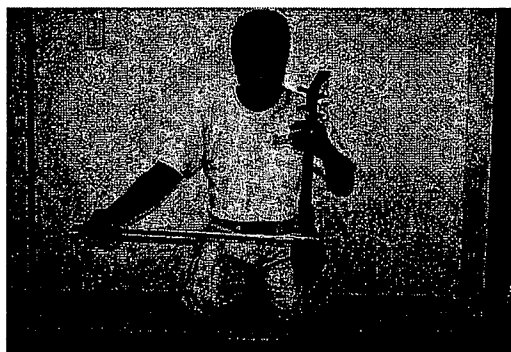
二胡の演奏姿勢（図4）は、椅子の前半分ぐらいに座り、背中をまっすぐにし、両足を肩と同じぐらい広さに前後に自然に開いて、楽器は左脚の付根に安定させて乗せる。

図4



沖縄胡弓は、中国の二胡の演奏姿勢とは全く異なる（図5）。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。両肩は二胡を演奏する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。

図5

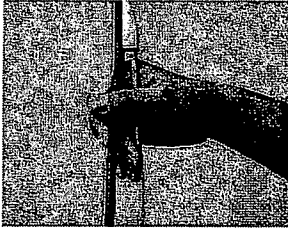


沖縄胡弓の弓の持ち方は、中国の二胡と同じである。親指と人差し指で竹弓の方を挟むようにして、中指と薬指が竹弓と馬尾の間に入る。小指は自然に下に置く。弾く時、二胡の演奏と同じように横のほうへ押したり、引いたりしながら弦と平行に擦る。ただし奏する弦を換える方法は、左手で楽器本体を回すことにより行う。この結果二胡とは違って、右手の運動方向はどの弦を弾く時でも一定である。奏法

としては、単純に「引く」、「押す」である。

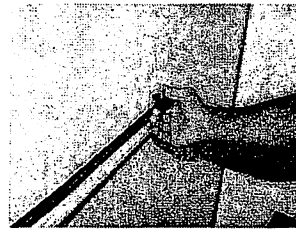
一方二胡の右手奏法は、上記以外に跳弓、投げ弓、トレモロ、スタッカートなど多種である。また、弓を使わず、指で演奏するピッチカート奏法もある(図6, 図7)。

図6



二胡の弓の持ち方

図7



胡弓の弓の持ち方

右手すなわち弓による二胡の特徴的奏法を列記すると、下記弓①-③である。

#### 弓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、音を切って弾く。

∨は1本弓で二つの音を繋がずに、二つの音を切って弾く。また、弓を投げながら弾く。

#### 弓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。

#### 弓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。

左手すなわち指板側の二胡の特徴的奏法<sup>10</sup>は、下記指①-③である。

#### 指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。

<sup>10</sup> 二胡の左手の持ち方は、親指と人差し指を千金の下で、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。

## ①a ; 指を弦の上で滑らせて音の高さを変化させるポルメント

↑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、↓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。

## ①b ; 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↷で表す。たとえば、「ソ」音の場合、まず普通にドを弾き、その後指が滑らせて低い「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。

## ①c ; 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。楽譜は、次のように表す（譜8）。

譜 9

## 指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特定してビブラートしないことを表す。

## 指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。

❖ の場合は、弾く音の次の音を一回か、二回ぐらい押さえたり、離したりする。

沖繩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

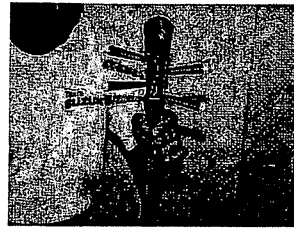
えず、単純に弦を押さえるだけになるのである(図8、図9)。

図8



二胡

図9



胡弓

### 3.4 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、オクターブが一つ低くなる。従って、「:」をつけると2オクターブ高く、あるいは、低くなる。

#### 譜10

二泉映月 华彦钧 作曲

(二胡独奏曲)

1=G  $\frac{4}{4}$  (15弦)  
♩=50

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

*ff*

3. 5 2. 35i 6235 | 1 - 16i 332 | 1. 6i. 2332i. 16i23 |

*pp mf* 5 - 5035 656i | *f* 5. 3 55i 6 6 5655 | *mp* 3. 53 #4352. 32i6i6 |

*f* 1 1. 2 35i 2536 | 5 - *pp* 5010 *mf* 656i | 5. 3553 2. 35i 6235 |

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<sup>11</sup>。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い上適切な批評がしにくく、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いと思ったからです。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」(又吉1975：p220)<sup>12</sup>。

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。

### 3.5 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<sup>(10)</sup>。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。よく使うのは、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、つまり、歌唱部が「合」より低い音程の時、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

11 王耀華「琉球・中国音楽比較論 一琉球音楽の源流を探る一」1987年：p5

12 「ひたすら音づくり」又吉真栄著 三ツ星印刷所 1975年5月発行

たの弦は、「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、歌い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。一本の弦を加えたことによって、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。

### 3.6 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<sup>13</sup>。

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、ビブラート、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、出し音の音量はより小さい。奏法、楽器の構

---

<sup>13</sup> 「—ストレッチングを取り入れた琉球舞踊の基本動作—」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 p96

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<sup>14</sup>。

- 1) 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。
- 2) 胴を大きくし、棹も長く、音量を増大する。
- 3) 音質を保つためには、このまま蛇の皮を用いる。
- 4) 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なく、独奏形式が確立した。1949年新中国建国以降、二胡は楽器の構造、演奏法と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とされる<sup>15</sup>。

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のを筆者（周霞）は望んでいる。

14 「一ストレッチングを取り入れた琉球舞踊の基本動作―」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 p98

15 「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 p237  
「民族器楽」袁静芳 編著 人民出版社 1987年3月 p79

#### 4. 中国・韓国の伝統音楽と沖縄伝統音楽の融合への試論

現段階では仮説の域を出ないが、沖縄音楽の創作開発として、中国・韓国の伝統音楽の融合による次の方法で構想している。

- 1) 三線の奏法の多様化—韓国打楽器のリズム・イディオムと、カヤグムの旋律型を基本アイデアにして、三線の奏法の新しい可能性を探求する。
- 2) 沖縄箏奏法の多様化—カヤグム、中国古筝の奏法と調弦法を実験的に沖縄箏へ応用する。調弦法が変化することで、新しい旋律・重音奏法への発想の転換の可能性が期待できる。
- 3) 沖縄笛奏法の多様化—中国笛の旋律イディオム、奏法（とくに呼吸法）の沖縄への応用歌唱旋律追従型の沖縄笛から、独奏楽器としての笛への試行
- 4) 沖縄打楽器奏法の多様化—韓国打楽器合奏の“即興的組み立て”法の沖縄への応用この場合、平太鼓・絞め太鼓中心の“鳴り物”から、鉦鼓、銅鑼、木鐘などを組み合わせて、打楽器群が独自の音楽主張をもつためのイディオムを開発する
- 5) 複数の沖縄伝統楽器による複合構造的な楽曲構成化への試行

これらの仮説は、いずれも実演による試行を通して、奏法あるいは表現として定着しうるものを特定し、同時にどのような notation 記譜法がふさわしいかを探求する。なお現在までの試行を通して得られた知見からは、五線譜と工工四譜、奏法譜 (tablature) の特殊記号を開発し、それらを図形的に組み合わせた記譜法（現代音楽譜）を想定している。今後は、中国の古筝、横笛と、韓国のカヤグム及び打楽器の組み合わせリズムの型とその奏法・記譜法を調査し、それらの手法を沖縄伝統楽器に応用、発展させてゆく。また、西洋音楽基盤の現代音楽作曲技法のなかにも楽曲のデザインばかりでなく、即興演奏に密接するチャンス・オペレーションの手法、音響変化に音楽推移をゆだねる技法等があり、それらを伝統楽器の表現に応用することは充分可能である。いずれの場合も、沖縄伝統音楽家との継続的な試演試行を続けながら、それらを記録するとともに実験的な音楽を創造してゆく。

## 5. 沖縄伝統音楽と西洋音楽の融合による創作の試み

沖縄の伝統音楽（琉球古典音楽・民謡）は、歌唱の声の技法と、三線の多様な奏法から生じる音色に特徴がある。

声の技法では「上吟（アギジン）」「下吟（サギジン）」のように、声の漸次的上下動-西洋音楽でいうポルタメントに近いや、「掛（カキ）」のように喉への圧力を声だしとする唱法等があり、これらの声は琉球雅語とも一体化して独特の音色と気配を醸し出す。また、一音節を多音符に配するメリスマ唱法も支配的で、この場合歌唱全体が、声と息との“うねり”のような表出感を示すのである。この場合、音楽の時間的特性は、厳格に計測されたリズムによらず、柔軟な自由リズムの形態をとることが多い。結果的に五線の記譜法では、タイで結ばれたシンコーペーション的な表記になるが、演唱の際の感じ方は、あくまでも三線の手と前後する声の運びである。

三線は歌い手によって奏され、「絃声一体」という言い伝えが示すように、歌と三線とが一体となって弧状の旋律線を描き、しかもその両者の拍点が微妙に前後するヘテロフォニックな様式をとっている。これらの音楽的特徴は、西洋音楽的創作の立場からは「音楽としての声」と、「声と楽器の関係」に新しい可能性を拓いてゆく。それは一方で、声のような持続性を持ち、円滑な音程操作が可能な弦楽器に応用することができる。また、和声的な音楽から離れて、伴奏楽器と独奏・独唱にヘテロフォニックなアンサンブル関係をデザインする発想にもつながる。

三線の奏法には、義爪（バチ）の通常の弾奏以外にも、「小弾（クバンチ）」という弱音で弾く方法や、「掛音（カキウトゥ）」のように弦の下から弾く奏法がある。また、左手指で勘所を打つ「打音（ウチウトゥ）」、打音に余韻をもたせる「打抜音（ウチヌヂウトゥ）」、指の腹で弦をはじく「搔音（カチウトゥ）」等の奏法がある。

これら三線の奏法は、歌唱との間合いをとり、拍の表裏の奥行きを表すという点で、あくまでも歌唱との一体性のなかで音楽的意味を持つものだが、一方ではそれ自体が繊細な音色の表現力を持っている。こうした音色は、ピアノやチェンバロ、あるいは鍵盤打楽器等で模倣することも可能である。とくに、現代の音楽でしばしば用いられるピアノの内部奏法で効果的である。

こうした沖縄音楽の諸特徴を、西洋音楽の楽器に置き換えて語法化したものが、創作作品譜例集のなかに反映されている。次表1は、それらの特に顕著な例を示したものである。

表 1.

## 自作品における沖縄伝統音楽の転用語法

作品名	自作の演奏形態	記譜法の指示	出現箇所	元となる沖縄音楽の奏法
TINSAGU 民謡「ていんさぐぬ花」	弦楽五重奏 COLLAGE in C No.1	Only press down the finger on the indicated note.	p1.一段目 4th bar Vn. I,II	三線の打ち音
		gliss.	p1.一段目 3rd bar	声の上吟、下吟
		Non vib.	p1.一段目 P4.一段目 1st bar	絃音の通常の弾奏
		beat on the Body softly with finger	p4.二段目 4th bar Vc.	鳴り物の効果
UNKEHH 古謡「栗国の七月節」	弦楽五重奏 COLLAGE in C No.4	secco	p5.一段目 2nd, 4th bar Vn. I, II	声の呑み(ヌミ)
		a quarter-tone lower	p5.二段目 5th bar Va.	三線"尺"のピッチ
		ピアノパートの不協和音	楽曲全体	三線と声のヘテロフォニー
		ピアノパートの装飾音	p6.一段目 6th bar 右手	声の呑み(ヌミ)
浜千鳥節(編曲)	歌三線と弦楽四重奏	gliss.	p8.二段目 4th bar Va.	声の上吟、下吟
		tied-syncope	楽曲全体 弦楽器群	三線と声のヘテロフォニー
ナークニー	声とピアノ	pluck the chords inside the piano	p12.一段目 2nd bar piano	三線の通常奏法
		press the keys without sounds	p12.一段目 1st bar piano	胡弓の影の音色
		七度の装飾音	p12,三段目 1st, 3rd bar piano	笛の装飾音
		tied-syncope	声のパート全体	原曲の歌唱法