

岩波講座

日本の音楽・アジアの音楽

1

岩波講座

日本の音楽
アジアの音楽

1 概念の形成

江苏工业学院图书馆
藏书章

岩波書店

〈執筆者紹介〉

柴田 南雄	しばた みなお	1916 年生	作曲家, 放送大学教授
平野 健次	ひらの けんじ	1929 年生	独協大学教授
山口 修	やまぐち おさむ	1939 年生	大阪大学助教授
吉川 英史	きっかわ えいし	1909 年生	宮城道雄記念館館長
徳丸 吉彦	とくまる よしひこ	1936 年生	お茶の水女子大学教授
岸辺 成雄	きしべ しげお	1912 年生	帝京大学教授
川田 順造	かわだ じゅんぞう	1934 年生	東京外国語大学教授
栗原 彬	くりはら あきら	1936 年生	立教大学教授
柴田 純子	しばた すみこ	1934 年生	音楽学・言語学
松平 頼暁	まつだいら よりあき	1931 年生	作曲家, 立教大学教授
松下 眞一	まつした しんいち	1922 年生	作曲家
トリミリオス, リカルド・D	Trimillos Ricardo D.	1941 年生	ハワイ大学教授
蒲生 郷昭	がもう さとあき	1937 年生	東京国立文化財研究所芸能部音楽舞踊研究室室長
村上陽一郎	むらかみ よういちろう	1936 年生	東京大学教授

岩波講座 日本の音楽・アジアの音楽 第1巻

第2回配本(全7巻 別巻2)

概念の形成

1988年7月28日 第1刷発行

定価 4100 円

発行所：〒101 東京都千代田区一ツ橋 2-5-5 株式会社 岩波書店 電話 03-265-4111

印刷・製本：図書印刷

振替 東京 6-26240

落丁本・乱丁本はお取替いたします

© 岩波書店 1988 Printed in Japan
ISBN 4-00-010361-X

目

次

音楽とは何か……………	柴田南雄	1
-------------	------	---

日本において音楽とは何か……………	平野健次	17
-------------------	------	----

一 言葉としての「音楽」——音楽という言葉の意味するもの	18
------------------------------	----

二 実態としての「音楽」——日本の音楽の多様性と種目・楽器分類	21
---------------------------------	----

三 「音楽」とその周辺——日本における音楽の存在の仕方	34
-----------------------------	----

アジア・オセアニアにおいて音楽とは何か……………	山口修	39
--------------------------	-----	----

一 音楽における物質性	42
-------------	----

二 音楽における現象性	46
-------------	----

三 音楽における身体性	51
-------------	----

四 音楽における精神性	55
-------------	----

日本の音楽思想……………	吉川英史	61
--------------	------	----

——近世を中心に——

一 近世と尚古思想	63
-----------	----

二 陰陽五行説と近世邦楽 65

- 1 陰陽説と近世邦楽 2 五行説と近世邦楽

三 宇宙論的音楽思想 70

- 1 箏の弦数の宇宙論的解釈 2 尺八の形状の宇宙論的解釈

- 3 三味線の宇宙論的解釈

四 近世邦楽における雅俗思想 72

- 1 荻生徂徠の音楽観 2 太宰春台の音楽観

五 礼楽思想の継承と日本の変容 79

六 近世邦楽と禪の思想 80

七 真・行・草の思想と邦楽 81

八 邦楽における胎教の思想 82

音楽記号学とアジア・日本音楽……………徳丸吉彦 85

一 記号の定義と意味の問題 86

- 1 アウグスティヌスとパース 2 記号から音楽における意味へ

二 音楽の部分と全体 95

- 1 ランガーシュと音楽性 2 連辞と範列

108

岸边成雄

118

2 近代の音楽史学

3 世界音楽史の可能性

123

2 史料の取り扱い

三 東洋音楽史の文献検索——中国を例として

126

2 中国音楽史料の検索

3 中国音楽史料の影

印集成

四 唐代音楽史料考証の実例——「燕楽」を例として

133

1 唐代音楽史料の大観

2 「燕楽」——新唐書の誤り

3
唐

代の燕楽の名称は「俗楽」

文化人類学と音楽

川田順造

143

一 文化の中の音の世界

144

1 音のコミュニケーションの多様性と普遍性

2 音のコミュニケーション

ケーションの方法

3 音の二面性

4 聞くことと見ること

5 音の世界の多様性

二 音の文化の三角測量 151

- 1 三角測量による対比
- 2 言語音と楽器音
- 3 自然音と人
- 工音
- 4 音文化と共同感覚
- 5 文化の多様性の中の音の世界

社会学と音楽……………栗原 彬 161

——音と声の管理についての探究ノート——

一 出口王仁三郎のみろく音頭 162

二 耳の管理／耳の解放 169

言語学と日本・アジアの音楽……………柴田純子 177

一 構造主義言語学と音楽 179

- 1 音韻論と音楽学
- 2 エティックとイーミク
- 3 範列分析

二 変形生成文法と音楽 185

- 1 変形生成文法の理念
- 2 『調性音楽の生成理論』

三 「スレプガン(srepegan)の文法」 189

- 1 スレプガンにおけるガトラ(gatra)の制約
- 2 スレプガンの
- 音高指定の制約
- 3 矛盾と解決

現代の作曲と日本・アジア音楽……………

203

日本・アジア音楽と現代の作曲家たち……………松平頼暁

204

一 はじめに……………204

二 ヨーロッパ、アメリカからアジアへ……………205

三 アジアからアジアへ……………206

現代の作曲……………松下眞一

211

——音感・音階的な観点に重心をおいて——

序論——用語を厳格にするための準備……………211

一 音階(Skala)に依らない音楽……………213

二 「音楽」と「音」……………217

今日世界の音楽創造における東西の遭遇……………柴田南雄

221

——「現代の作曲」と「日本・アジアの音楽」に接点はあるか——

アメリカにおける日本、アジア、オセアニア音楽の認識

……………リカルド・D・トリミリョス 岡田真紀 訳

233

一 オセアニア……………234

1	ハワイ	2	ハワイ以外のポリネシア
二	アジア	239	

1	芸術音楽	2	ミュージカル	3	ジャズ	4	ロック
5	音楽教育	6	民族集団の居住地域				

日本音楽の用語	255
---------	-----

まえがき	256
------	-----

一 日本音楽用語の出自	258
-------------	-----

二 伝統的用語における諸問題	263
----------------	-----

三 楽典用語の問題点	268
------------	-----

四 新造語、新規流用語の問題点	270
-----------------	-----

あとがき	271
------	-----

音楽と時間	273
-------	-----

音樂とは何か

柴田南雄

わたくしは、しばらく前にヨーロッパのある小都市で、日本から来演した雅楽の公演を偶然に聴く機会があったが、未だに忘れないのは、その開演劈頭の情景である。それは、わたくしがまったく予期しなかった一種のきごとであった。当夜のプログラムの前半は管弦で、最初の曲目は型どおり「平調の音取」であった。聴衆はすでに入場し、席について思い思いに談笑していた。そこへ、一四人の楽人がしずかにステージに登場して座についた。聴衆はむろん楽人の登場を目の前に見てはいたが、しかし、一向に彼らのお喋りをやめようとは思わなかったので、演奏ははじめられた。たぶん楽人の側では、音が出れば談笑は止む、と思ったのであろう。

あに図らんや、演奏が進むほどに、談笑はますます声高になっていった。聴衆は明らかに、誰一人として、すでに音楽がはじまっているとは思っていないのだった。まさか「平調の音取」の字義を知って、たんに音合わせ中だ、などと思う「もの知り」の客がいる筈はない。わずか一分半ほどの「平調の音取」が終わり、次なる「林歌」が始まるに及んでようやく、おかしいぞ、と氣のついた一部の聴衆から叱声が飛び、次第に談笑の聲が静まるとともに、太鼓のリズムや、箏・横笛の音色が立ちのぼり、やがて場内はようやく雅楽演奏の本来の場となったのであった。さしあたり、二つのことが言えるであろう。一つは、演奏形態にかかわること、西洋の聴衆は、演奏家たちがステージに登場し着席した後に、さらに一人の統率者が颯爽と現れ、賓客に対して慇懃に一礼してから仲間のほうに向きなおし、弾き始めの合図を送った後に音楽は始まる、という抜き難い固定観念を持っている。それが、彼らの先祖代々からの音楽鑑賞に先立つ必須のセレモニーであり、それを欠くような「無礼な」音楽演奏などある筈はないと思っ

ているから、音は聞こえていても、彼らは安心して、悠々と会話を楽しんでいたのである。

だが、われわれの雅楽は、そもそも劇場の舞台上で聴衆のために演奏する音楽ではないし、指揮者の統率に従って演奏されるものでもない。伶人たちが登場して順次に安坐し終わり、時がくれば、聴き手に対する格別の意志表示もなしに、いわばごく自然に奏楽は始められる。何もそれは雅楽に限らず、さまざまな邦楽に見られるしきたりでもある。もちろん、今日のいわゆる現代邦楽のリサイタルなどでは、西洋音楽と同じ演奏会場で、ほとんど洋楽ふうのマナーで演奏が行われる場合もあるが、それは近年に始まった習慣にすぎない。

さて、もう一つの原因は純粹に音楽の様式にかかわることで、つまり、雅楽の音律、音調は西洋のドレミファ音階とはまったく違ひ、**「平調の音取」**の冒頭の笙の和声にしても洋楽の長調・短調による機能的和声とは無縁である。拍節法とリズムの構造や性格、音楽全体の速度感も大いに異なっている。とくに西洋音楽では、たとえば四拍子ならば、一小節が「強・弱・やや強・弱」の原則を反復しながら、諸楽器がピタリ揃って進むのをよしとするのに対して、雅楽をはじめ邦楽の合奏では、諸楽器の入りが時間的に微妙にズレるのは、むしろ必須の要件でさえある。したがって、西洋人の聴衆には、初めて聴く雅楽が彼らの観念にある音楽作品とは聞こえず、たんに楽器のウォーミング・アップないしはチューニングと聞こえても致し方なかったであろう。

西欧人の聴衆が、短時間にせよ雅楽に対して示した拒否反応の原因を、今とりあえず、演奏形態と音楽様式の二つの項目に分けて考えたが、両者は互いに原因となり、結果ともなっていることは言うまでもない。要するに、音楽はそれが属する文化の文脈と不可分に結びついており、その民族に固有の言語、生活様式、文化の系譜、社会の仕組み、宗教儀礼の形式などに由来する音感覚が、多年にわたってじわじわと、それぞれ固有の音楽様式と演奏様式を形成して来たのである。それはまた、ある民族がどのような楽器を選択するか、にも関係する。周知のように、雅楽は唐から伝来してこのかた一千数百年の間に、制度の変化や盛衰を何度か経験しながらも、その大筋の枠組だけは頑固に保持し続けて来たが、その長年月の間に日本的な音感覚が、曲の隅々にまでくまなく濃厚に浸透し、完

全に日本の音楽となっている。その点では、たとえば、箏曲や三曲合奏などは、演奏形態の上では西欧にも近似の形態がないとは言えないが、雅楽はその全体も細部も、すぐれて非西欧的である。

ところで、わたくしが経験したような光景は、いわゆる東西の文化の接点を演出する目的の催しにおいては、さして珍しくない出来事であるのか、あるいは、雅楽のたびたびの海外公演でも稀な事例に属するのか、さしあたり判断の材料はないが、今にして思うと、その出来事はその小都市の性格、つまりは当日の聴衆の性格とも無関係ではなかったと思う。つまり、場所を明かせばそこはオランダのハーグで、ここは、その都市の規模が比較的小さいにもかかわらず、国際司法裁判所をはじめとして、司法、外交関係の公館が数多くあり、当夜の聴衆の中にも、諸国の高官らしき人々とその家族が多数招かれているのが見受けられた。とすれば、当夜の賓客たちにとっては、東洋の果ての国の宮廷音楽への関心よりも、西欧の中世の騎士道につながる社交慣習や儀礼の観念が優先するのも当然であつたろう。もし仮に、そこが現代音楽祭か何かの会場であつたなら、知的好奇心に満ちた聴き手の多くは、すでに非西欧音楽への何らかの手がかりを持っていて、これから始まるであろう東洋古代音楽のパフォーマンスの場を自分たちも共有しよう、との積極的な享受の姿勢がとられたに違いない。当夜の聴衆に、それは期待できなかった。現代社会での音楽享受はきわめて多層的であり、多様である。ともかく、その、正確には一九七〇年六月一日にわたくしが体験した雅楽公演は、異文化に属する音楽受容の困難さの一面を如実に見聞し得た点で、まことに興味ふかい、貴重な一瞬であつた。

さて、まさに演奏を始めようとしている雅楽のグループに向き合っていたその夜の聴衆は、無意識にせよ、西欧様式のオーケストラ演奏をイメージしていたであろう。そこで今日の西欧のオーケストラであるが、たとえばその代表格であるヘルベルト・フォン・カラヤン指揮のベルリン・フィルハーモニー管弦楽団の、あたかも氷上を重戦車が滑走するような演奏を想起してみるならば、それはいかなる意味からも現代の西欧の、高度に工業化され、情

報化の進んだ、國際的に開かれた社会そのものの音楽的表現である、と思わずにはいられない。その一糸乱れぬ合奏ぶりは、一面では技巧的洗練の極致であるが、見方によっては、仕事にも生活にも、詳細な契約条項の履行が嚴格に要請される西欧の現代都市社会の音楽への反映であり、また、近代都市の交通や通信が、人々の目と耳の瞬間的かつ正確な判断を前提として成立していることも無関係ではあるまい。一時代前の演奏様式は、明らかにもつとのんびりした、余裕のある、味わいの深いものであった。

さらに、さまざまな楽器群の多様な結合が生み出す濁りのない純正なハーモニーは、演奏者個人の感覚や技巧がすぐれている結果ではあるが、その背後には、何世紀にもわたる楽器のメカニズムの絶えざる改良の努力と、合理的な奏法への科学的研究の積み重ねがある。それによって、どの楽器もより洗練された音色で、より広い音域で、より正確な音程で、より弱音もより強音も容易に出し得る性能と技術を次第に獲得して来たのである。つまりは、確定的な振動数による音の座標を、音像として明確に描き出すという目標に向かって、西洋音楽の諸楽器は長年月の間に着実に進歩した。また、輝かしい金管楽器の音色や、近年の高めに選択されるピッチなどは、むしろ、アメリカの音楽生活をはじめとする、國際的な現代的音感覚への同調であろう。

ついでに、現代においてオーケストラの存立し得る条件にも触れておくならば、一方に楽員組合の労働協約、つまり一定量の練習時間の厳守など、かつては考えられなかった条件があり、他方では経済上の要請から多量の録音録画の仕事を達成せねばならぬなど、今日のオーケストラがエレクトロニクスと商業主義に蚕食されつつあることも事実で、その影響は演奏様式にまで及んでいる。たとえば、昔に比べると一個一個の音を丹念に拾うよりも、聴きやすい、流れるような、いわゆるイージー・リスニング的な演奏スタイルが一般的になっている。要するに、オーケストラが代表する西欧の音楽は、現代の西欧社会の種々相を、その深部から表層に至るまで、もっとも敏感に忠実に反映し、表現していると言わざるを得ない。

これに反して、雅楽が日本の社会の今日的な様相を、ほとんどまったく反映していないことに、異論をさし挟む余地はほとんどないだろう。それが日本の社会制度や経済のなかで、自らを激しく変革したのは、ほぼ一〇世紀までのことであった。以来、雅楽は宮廷や四天王寺など特定の社寺の祭祀の楽として、その限りで民衆に接しながら、それに関与する人々による手厚い保護を受けつつ、きわめて閉鎖的な世界の中で、今日まで存続して来た。その音楽は、世人の音楽的嗜好や批判や評判や、他の分野の同業者からさえも隔絶した場所で、いわんや一般社会の経済生活に組み込まれることもなく、それは一千年あまりを生きつづけて来た。

したがって、雅楽の諸楽器は今日なお、ほぼ昔のままの形態と性能を保持している。そのため、諸楽器の実働音域は西欧の中世の諸楽器に似て大いに狭く、楽器によっては、旋律を途中で放棄したり、音域を途中から変更せねばならぬ場合も起こる。笙は、その一七本の管のうち、いつの頃からか、二本は鳴らずの管になっており、また演奏者は、傍らに置いた火鉢の炭火で絶えず除湿しつつ演奏する必要がある。そうした点も、きわめて当然の慣習として、昔のままのありようを頑固に保存し、楽器の合理的な改良に踏み切ることとはまったくしない。また諸楽器は、それぞれの特性的な語法を互いに尊重し許容するために、音楽が一糸乱れず同時に進行することは不可能で、合奏には微妙なスレ、ズレと称される不一致が起こり、それがむしろ雅楽演奏の不可欠な特徴にさえなっている。西洋音楽のような拍節の正確な分割は不可能であり、リズムはむしろ加算方式をとる。拍節感もしばしば曖昧である。それは日本人の社会が、議論を尽くした結果の合理的な取り決めを厳守し実行するよりは、以心伝心、何となく話し合いにより物事が決められ、それでまことに円滑に動いていく様相を如実に思わせる。また、雅楽には西欧のオーケストラに見られる開かれた国際性は、唐からの輸入の直後から、すでに見られない。

このように、雅楽はその楽器や合奏形態が不変のまままで存続し、新作の追加も絶えて久しいが、しかしその演奏様式は、必ずしも往古のまま不変に保たれて来たとは思えない。多くの点に漸次的な変化があったであろう。各時

代の奏者の個性や癖、特定な音楽的表情的強調などから、長年月の間に緩慢な変化が進行したであろう。何よりもテンポは、当初に比して相当に遅くなっているだろう。雅楽は元来、唐の宮廷においては宴会で奏せられる俗楽であった。その種の音楽は一般的に言えば、重厚で渋滞する趣よりは、軽快で闊達なものが合目的な筈である。今日の雅楽の多くの曲目は、神秘的なまでの超微速で演奏される結果、音楽は水平に流れるよりは、むしろ垂直に立ち上る趣を呈している。この特質は、元来のエンターテインメントの目的から儀礼曲へと用途が変わったことに加えて、日本の芸能に特有の、動的で表現的であるよりは、静的で象徴的な表現を好み、また細部の彫琢にこだわる特徴によるものであろう。ともかく今日、雅楽のこうしたすべての特質はむしろ、世界の音楽界にも類例のない特異性として、その稀少価値が高く評価されていることはいうまでもない。じっさい、日本人は雅楽を聴くことによって、すでに自分たちの周囲から失われてしまった祖先の生活感情や、古代の儀礼を確認するのである。

さて、ふたたび西欧の音楽様式についてであるが、そこでは楽器の構造や奏法のみが音響学的な合理性を目指したのではない。それは楽曲の構成や、記譜法の体系や、演奏空間としての建造物など、音楽とかわるすべての要素において、中世以来、キリスト教の背景のもとに、合理性が追求されつづけて来た。たとえば、中世に至るまでの教会旋法は、七音音階による種々な旋律形の可能性を吟味し尽くしたが、そこで未開拓であったイオニア調、すなわち後の時代の長音階は、主音・属音・下属音の三カ所に長三和音を構築し得る唯一の七音音階であり、そこに到達した一五世紀以後、その長音階による楽曲が主流となって、やがて一九世紀の和声音楽の隆盛時代を導いた。このような、時代感覚への理論的裏付け、あるいは聴覚と作曲技法の一致、理論と実践の結合は、しかし遠くギリシャ以来の西欧音楽の顕著な特質であった。ピュタゴラス(前五七〇頃―前四九七)は、弦の長さと言音の高さが反比例すること、また二つの音の協和関係が簡単な整数比で表し得ることを明示した、とされる。

一方、中国においても、木管の空気振動から音階を算出する方法、いわゆる三分損益法によって一二律を得る方