

《六段》はどのように区切られるのか — 〈稽古〉の現象学Ⅱ —

玉 村 恭*

(平成24年9月28日受付；平成24年11月5日受理)

要 旨

本論は、日本の古典音楽の演奏法および習得過程に着目し、そこで行われていることを観察・記述・解釈することによって、日本的な音楽観の一端を明らかにしようとするものである。箏曲《六段の調》の演奏のされ方を観察して、興味深い事実が明らかになった。フレーズの区切りが独特の仕方で行われており、かつ、区切りを入れる位置が演奏者によって異なっている。これは、いわば箏曲に特有のフレーズ感、まとまりの意識があることを示すものである。この点を詳細に調べてみると、そうした意識は、〈よきまとまり〉とは何かということに関しての、日本人に特有の考え方や連動するものであることも明らかとなった。

KEY WORDS

箏曲 *Koto Music* 《六段の調》 “Rokudan no shirabe”
古典音楽／伝統音楽 *Japanese Traditional Music* 稽古 *Keiko*／Training
旋律認知 *Melody Cognition* フレーズ感 *Phrasing* 群化 *Grouping*

はじめに

ある日のことである。箏の稽古に出かけ、自分の順番がまわってくるのを待っている間、他の受講者たちが指導を受けているのを楽器の準備をしながら聞くとはいえずに聞いていた。この時は《八段の調》の稽古が行なわれており、教授者が受講者の演奏を聞きながら必要に応じて随時注意ないし指示を与えていたのだが、ある時点で教授者が、受講者の演奏を遮って次のように言った。「今のやり方だと呼吸ができない。もう一度やってみて」。

この言葉が私の耳にとまった。周知のとおり、《八段の調》はいわゆる段物の典型とされる古典曲で、歌を伴わない器楽曲である。それで「呼吸ができない」というのは、奇妙と言えは奇妙な指示である。これは何を意味するのだろうか。

もちろん、器楽曲だからといって演奏に〈呼吸〉がまったく関与しないということはない。ある器楽演奏家が言っているように、楽器演奏の際、「うまくコーディネートされた身体においては、指は腕とともに、腕は胴体とともに働き、それらはすべて呼吸とうまくかみ合っているものである」（シャンドール2005：106）。むしろここで言われている〈呼吸〉は必ずしも文字通りのものではなく、ある種の比喩を含んでいる。「時として我々は、上方への動作を息を吸い込むそれと、下方への動作を息を吐き出すそれと結びつけて考える」が、それというのも、「呼吸はフレーズに影響を与えるもの」だからである（同）。おそらく前述の箏の教授者の指示も、ある種の〈フレーズ〉に関係するものだったのだろう。

これに関して、思い当たることがあった。私自身、別の機会に段物《六段の調》（以下《六段》と表記する）の稽古を受けた。この時は特に〈呼吸〉に関する指示はなかったのだが、いわゆるアーティキュレーションがつかめずに苦労した覚えがある。他の段物と同様、《六段》には歌がなく、意味の層を含まない、いわば純粋な音が、淡々と連続する形で曲が構成されている。その上、箏曲では、楽譜にはいわゆる曲の骨組みだけが記され、強弱や抑揚などの曲の表情にあたるものが記されていない。このため、例えば一連の音の並びがあった時、どこまでを一つの〈まとまり〉として認識すればよいのか、つまり、あるフレーズがどこで始まりどこで終わるのか、楽譜を見ただけでは知ることができない。もっと言えば、そもそも〈フレーズ〉なるものが存在するかどうか、箏曲において〈アーティキュレーション〉を云々することが適当なのかどうかすら、わからないのである¹⁾。

上述の稽古の事例は、段物を演奏する際には音の連なりに何らかの形で〈区切り〉を入れなければならないこと、すなわち、箏曲にもある種の〈フレーズのまとまり〉の意識が存在することを示すだろう。私にとってそうであった

ように、そのような〈区切り〉の処理、いわば箏曲的な〈フレージング〉を適切に行うことは、初学者にはやはり困難なものである。箏曲を習うとは、そのような、いわば未知なる〈呼吸〉法を習得することである。

よく言われることであるが、日本音楽は様々な点で西洋音楽と異なっている。演奏であれ、鑑賞であれ、それぞれを適切に楽しむためには、それぞれにふさわしい仕方での認識法を会得することが求められるだろう²⁾。適切な認識枠を持たない場合、その音楽を楽しむことができないばかりか、それを音楽として認知することすら難しくなる³⁾。近年学校教育では、日本の音楽（とりわけ古典）の扱いがますます重くなっているが、日本の古典音楽を学ぶとは、（いわゆる西洋音楽とは異なるところの）日本的な音楽の認識法を学ぶことでもあるだろう⁴⁾。

では、〈日本的な認識法〉とは何か。それを探るのに、〈呼吸〉法は一つの突破口になるのではないか。

阿部らは、人間の音楽認知が「スキーマ依存的」なものであることを指摘している。阿部らによれば、同じ楽曲を聞いた時でも大人と子どもでは異なる反応を示すだろうし、異文化の音楽を日本人は当地人と同じようには聞かないが、それは、「各自が培い身につけてきた経験」や「各種の知識」、「各自が内的に備えている処理手続き、方略、規則の類」（＝スキーマ）によって楽曲理解に大きな差異が生ずるからである（阿部・星野1985：1）。言語理解の際と同様、音楽理解の場合にも様々な認知的処理がなされ、そこに関与する〈スキーマ〉も多種多様である。それゆえ、人間の音楽認知の機構を解明するためには、「各スキーマの機能と性質を知り、かつそれらの間の関係構造を明らかにすること」が、まずは必要である（同：1-2）。

旋律の認知（およびそれに基づく旋律処理＝演奏）が〈楽曲理解〉〈音楽認知〉にとって本質的なものであることは、誰もが認めるところであろう⁵⁾。であるならば、ある日本の古典曲があった時、その曲を演奏する際に演奏者がどこで〈呼吸〉をしているか、一見単なる音の連なりと感じられるもののどこに・どのような〈区切り〉が入れているかを調べるのが、日本の古典音楽の認識法——日本的な〈スキーマ〉の何たるか——を明らかにすることにつながるのではないか⁶⁾。

本論は以上の問題意識のもと、箏曲《六段》がどのように区切られるのかを調べ、その作業を通じて、日本の古典音楽の認識法的一端を解明することを目的とするものである。この作業はまた、より大きく、日本の古典音楽の音楽としての特質は何かという問題にも、一つの視点を提供することになるだろう。

1. 《六段》におけるフレーズの切れ目

今回の調査にあたって、三人の箏演奏者の協力を得ることができた⁷⁾。おのおのに対し、《六段》演奏時に〈区切り〉を入れているのか、また、演奏する際に〈まとまり〉や〈フレージング〉を意識しているのか、尋ねてみたところ、いずれもイエスの答えが返ってきた。三人のうち一人は、前節で言及した〈呼吸〉に関する指示を出した本人であるが、別の二人にこの話を向けてみると、〈呼吸〉という言葉遣いに大きな違和感はないとのことである。さらに、三人とも、こちらが求めると、実際にどこに〈区切り〉を入れているのかを書き出してくれさせた。先述のとおり、箏曲の楽譜には〈フレージング〉が記されておらず、また、数ある《六段》の録音を聞いても〈区切り〉の位置がはっきりとは感知できないことが多い。楽譜に記さなくとも、また、演奏時にことさらに切り目を強調することはないにしても、演奏する側にはやはりそれなりの〈区切り〉の意識があるらしいのである⁸⁾。

では、具体的にどこに・どのような〈区切り〉が入れているのだろうか。三人が書き出してくれたものを子細に見ていくと、いろいろと興味深いことがわかってくる。

第一に、フレーズの切り方がいささか特異である。一例として、二段の中ほどの部分を見てみよう（【譜例1①】。参照の便宜のため、筆者が五線譜に書き起こした。以下同じ⁹⁾）。現代の箏曲の楽譜は四拍ごとに〈区切り〉が入る形で書かれているが、演奏時の〈区切り〉はこれと一致しない。いわゆる四拍子の発想であれば、この部分は【譜例1②】のように区切られるかも知れないが、演奏者AとBはともに、【譜例1③】のように〈区切り〉を書き込んでいる（演奏者Cは前の二つの部分には〈区切り〉を入れなかったが、後ろの二つには入れている）。

譜例 1

①

ツ テ ツン シャン テン シャ シャ チン ト テ ツン テ ツ チ ツ コ ロリン ト テ チ ツ テ ツ

②

ツ テ ツン シャン テン シャ シャ チン ト テ ツン テ ツ チ ツ コ ロリン ト テ チ ツ テ ツ

③

ツ テ ツン シャン テン シャ シャ チン ト テ ツン テ ツ チ ツ コ ロリン ト テ チ ツ テ ツ

もう一つの例は、三段のやはり中ほどの部分である（【譜例 2 ①】）。ここでもやはり、A と B はともに、いわゆる四拍子的な発想（【譜例 2 ②】）とは異なる切り方をしていることがうかがえる（【譜例 2 ③】）。C はこの部分に書き込みを入れていないのだが、この点については後述する）。

譜例 2

①

ツン ツン テン ツン ツ トン コ ロリン テン チ ツ コ ロリンチ テ ツン テン コ ロリン ツン テン

②

ツン ツン テン ツン ツ トン コ ロリン テン チ ツ コ ロリンチ テ ツン テン コ ロリン ツン テン

③

ツン ツン テン ツン ツ トン コ ロリン テン チ ツ コ ロリンチ テ ツン テン コ ロリン ツン テン

よく言われるように、現代の箏曲の楽譜表記はあくまで便宜的なものである。実際の〈フレージング〉は偶数拍で区切るような形にはなっていないし、区切られた一つ一つのフレーズも拍数が一定していない。《六段》は他の段物同様、一段が52拍子（104拍）に統一されているが、だからといってそこに一定の拍子を周期的に繰り返していくようないわばレギュラーな拍子感覚が存在しているかといえば、そういうわけではないようだ。

第二に、より重大な問題として、具体的にどこに〈区切り〉を入れるかということに関して、三人が三人とも一致するわけでは必ずしもなく、〈区切り〉の場所が人によって違っている。参考として、《六段》初段で三人がそれぞれどこに〈区切り〉を感じているか、併記する形で下に掲出する（【図 3 a】¹⁰⁾）。三人の〈区切り〉の位置が時に微妙に、時に大きく異なっていることが、一見して明らかであろう。

例えば後ろから三行目から二行目にかけての部分、A と B は異なる場所に切れ目を感じている。楽譜うしろから二行目、上から十個目にあたる音、〈オ九（ツン）〉の音を、A は前のフレーズの終わりとして、B は後のフレーズの始まりとして捉えている（また、C はここに切れ目を認めていない）。たった一拍のズレではあるが、これは決して粗略に扱ってよい種類の問題ではあるまい。どちらと解釈するかによってその音の処理の仕方が変わってくるだろうから、これはいわば楽曲理解の違い、曲の表情にも影響を与えるような作品解釈の違いであるとも言えるのではない（【図 3 b】）。

とが多かった。箏曲の〈区切り〉に関しても、やり方がいくつかあり、それぞれの演奏者はその中の一つを選んでいくということなのだろう。ある人がある区切り方をしても、そうではないやり方というものがあり得るし、場合によっては当該の演奏者が別の区切り方を選ぶこともあるかも知れない。先に引いた澤田の言にあった、「師匠が演奏する旋律〔でさえ〕必ずしも一定ではな」ということが生じ得るのも、このためであると言える¹⁴⁾。

そのことを押さえた上で、指摘したいことが二点ある。第一に、箏曲においては〈区切り〉の意味が一つではないらしいことである。〈区切りはどこか〉を調べる今回の調査において、私は〈フレーズの区切り〉を念頭においてそのように問うたのであるが、箏曲演奏者は、〈フレーズの区切り〉のほかに〈音型の区切り〉とでも呼ぶべきものを強く意識しており、場合によってはそれが〈フレーズの区切り〉と同等か、それ以上の重みをもっているようなのである。

例えば、初段の後半部分でAは【図4a】のような区切り方をしているが、これはおそらく、ここでフレーズが切れるということではなく、〈チツンテン〉という音型を浮き立たせるためのものである¹⁵⁾。〈チツンテン〉は、それほど存在感の大きな音型ではないが、とりわけ押し手を伴っての〈チ（イ）ツン〉は、古典曲に頻繁に見られるある種の〈定型句〉である。

別の例では、二段でBが【図4b】のような〈区切り〉を入れていた。ここなどは、一つのまとまりが〈フレーズ〉と呼べるほどの存在感を持っていないことが、長さからして明白であろう。明らかに〈トンカラテ〉という定型が強く意識されての切れ目である。

箏曲に定型的な〈音型〉ないし〈旋律型〉があることは、しばしば指摘されることである。それらの音型は、鼓の手組における個々の手のように逐一名前がついているわけではないが、音のおおよその動き（リズムおよび音高の上下）とその奏法が決まったものであり、出てきた時にそれと認知できるような一定のパターンを持っている（例えば〈コロリン〉やその発展型としての〈ツトコロリン〉〈チツコロリン〉のほか、〈シャシャテン〉〈トンカラテ〉〈カラカラテン〉など。【図5】および【譜例5】）。

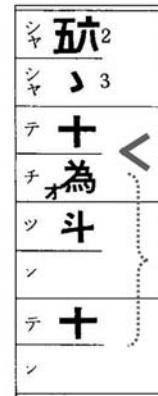


図4a

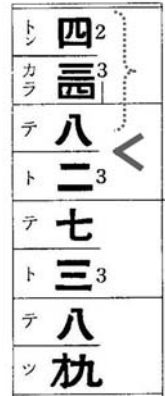
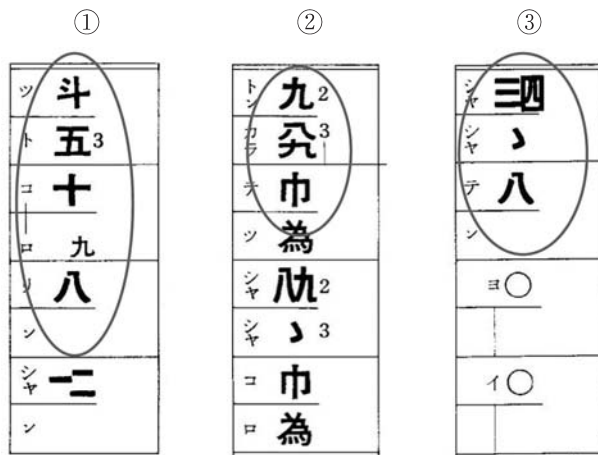


図4b

図5



譜例5



今回の調査に関して、Cは全般に他の二者に比べて〈区切り〉を書き入れる場所が少なかったのだが、これは、回答時にCの意識が〈音型の区切り〉よりも〈フレーズの区切り〉の方により強く向いていたからではないかと思われる。事実、速度が上がって手が混んでくれば細かな〈音型〉は流れの中にいわば埋没し、個々の〈区切り〉はおのずと表面に出てこなくなるだろうが、Cの書き込みでは後半の段に行くほど〈区切り〉の入る数が減る傾向が見て取れるのである。

例えば西洋近代音楽にも〈定型〉と呼ばれ得るような音型、旋律パターンは存在するが、それが〈フレーズ〉（いわゆる楽節Satz）と同じだけの存在感を持っているか、微妙だろう。仮に今回行ったのと同じような調査をいわゆるクラシック音楽の演奏家にした場合、特に求めない限り、〈音型〉のところに〈区切り〉は入れないのではないか。

第二に、〈フレーズの区切り〉の方にもある特徴があり、そのことが、いわば箏曲的な〈フレーズ〉観とでもいえるべきものの存在を示唆していることである。

前節で、〈区切り〉の位置が一音だけズレている例に言及した。この場合の〈区切り〉は〈フレーズの区切り〉であるが、《六段》全体を見通してみると、この種のズレ、つまり、大幅に違っているわけではないのだが一音あるいは二音程度、フレーズの切れ目が人によってズレているという例が目につく。

前節で見た例を、もう一度、しかしより細かく見てみよう。(【譜例6】)

譜例 6

① トンカ ラ テ ヅ シャシャ コロリン テンテン テンテン テン テン コロ リン チ ヅ テ チ ツンテン ツン テ ヅ シャシャ

② トンカ ラ テ ヅ シャシャ コロリン テンテン テンテン テン テン コロ リン チ ヅ テ チ ツンテン ツン テ ヅ シャシャ

③ トンカ ラ テ ヅ シャシャ コロリン テンテン テンテン テン テン コロ リン チ ヅ テ チ ツンテン ツン テ ヅ シャシャ

〈トンカラテツシャシャコロリンテン〉までは同じだが、その後の部分を、A (【譜例6②】) は〈トンテンテンテン／ツンテンコロリン／チツテチツンテン／ツンテツシャシャテ・〉と四つの部分に、B (【譜例6③】) は〈トンテンテンテンツンテン／コロリンチツテチツンテンツン／テツシャシャテ・〉と三つの部分に区切っている。譜例なかほどの〈ツンテン〉の音、および譜例後方の〈ツン〉の音(網掛けの部分)を、Aは後のフレーズの始まりの音として、Bは前のフレーズの終りの音として認識していることになる。つまり、これらの音はいわばフレーズ間の谷間の音で、〈フレーズの区切り〉における位置づけが曖昧なものなのである。

箏曲の旋律進行で、前のフレーズの終りでもあり、かつ次のフレーズの始まりでもあるような音というのは、確かに存在する。とりわけ〈掻き手〉という奏法によって奏される音は、(特に後に休符が続かない場合には) そのようないわば谷間の音として認識されることが多いようで、実際にABCとも、いくつかの場所でその種の〈掻き手〉を指摘している(【図7】)。しかし〈掻き手〉は、手の動きとしても(一の糸および二の糸という、位置的には奏者から一番遠くにある弦を用い、かつ、通常の手動きとは反対に、向こうから手前へと引く形で演奏する)、音としても(箏曲では数少ない〈和音〉であり、音程は完全五度である)、流れの中に置かれればおのずと突出して聞こえてくるような、いわば存在感の強いものである。それに対して、今見ている事例の〈ツン〉や〈ツンテン〉は、そのような突出した存在感を持つものではなく、それと意識しなければそのまま流れを切らないでも続けていけるようなものである(事実、Cはこの部分に切れ目を入れていない)¹⁶⁾。

菅原は、箏曲の楽曲にもある種の〈拍子構造〉や〈フレーズ〉が存在することを指摘した上で、それらの具体的なありようを決定する要因として、箏曲に特有の〈旋律のまとまり〉の意識があるとし、そのような「旋律のまとまり感はどうのように作られるのかを追及することがぜひとも必要である」と言っている(菅原1991: 9)。どのようにして作られるのかという問いは、箏曲に〈旋律のまとまり〉があるとして、そのまとまりはどのようなあり方をしているのか、という問いに読み替えることが許されるだろう。本論の事例に徴する限り、この問いには以下のように応えることができる。

箏曲には確かに〈旋律のまとまり〉の意識が存在する。だがそれは、いわゆる〈フレーズ〉という言葉で通常イメージされるものとはいささかあり方が異なっている。上記の事例で見たように、《六段》で実現される〈まとまり

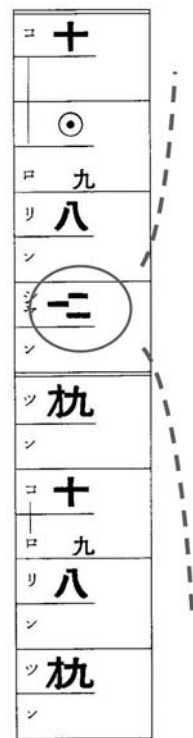


図 7

り」の多くは、始まりと終わりがはっきりせず、どこで始まり・どこで終わるかという外延ないし輪郭に関して、いわばルーズなあり方をしている。奏者が感じる切れ目には割にキッパリとしたものもあり、そのような切れ目で区切られた部分は比較的明瞭な輪郭を持つことになるのだが、それはどちらかと言えば〈フレーズ〉であるよりも定型的な〈音型〉であることが多い。そうした〈音型〉が時にいわばアクセントのように埋め込まれつつ、それらを大きく含みこむ形で、〈旋律のまとまり〉は構成されているのである¹⁷⁾。

そのような〈まとまり〉が折り重なり、連なることで、箏曲の楽曲は成り立っている。個々の〈まとまり〉は輪郭の曖昧なものであるとは言え、楽曲全体で見ればある種の〈浮き・沈み〉は確かにあるし、〈沈み〉から〈浮き〉へと移る境目（切れ目、〈区切り〉）も存在する。演奏者はそれぞれなりに切れ目を感じながら演奏し、また楽曲を習得する際にも、単に弾く弦の順番やタイミングを順次たどるだけでなく、そのような〈浮き・沈み〉のありようを含んだ形で習得している。だが、そのような〈区切り〉が頑としてあるのかというと、そういうわけではない。演奏者はことさらに輪郭を強調して演奏するようなことはしないし、稽古の際にそのような指示がなされることもあまりないように思われる¹⁸⁾。箏曲における〈旋律のまとまり〉は、〈だいたいこのあたりに切れ目があるのだが、厳密にどこと言われても指定できない〉（より正確には、〈区切り〉を厳密に指定することにあまり意味がない）、そのような〈まとまり〉なのである。

《六段》を始めとするいわゆる〈段物〉については、次のように説明されることが多い。「各段の拍数が52拍子（104拍）に統一された複数の段によって曲全体が構成されている曲を「段物」という。[……] 同じ拍数に統一されているということは、各段いっせいに演奏を始めて合奏することも実は可能なのである」（井口：82，強調引用者）「《六段の調》などは段物といわれ、一段は104拍（2拍子として52小節）というきちんとした構成になっている」（小島：177，強調引用者）「伝統音楽の中で比較的論理的に構成されているのは、箏曲の段物や組歌と地歌箏曲の手事物の部分であろう。[……] 組歌や段物がつくられた中世末から近世初頭にかけては、一般に一種の合理主義が芽生えかけていた時期であること、箏曲は本来雅楽から出ており、その様式感が影響していること、教養の高い人々がかかわっていたことなどが背景にある [……]」（同：235-236，強調引用者）。こうした記述からは、《六段》を始めとする段物は、その均整性および統一感、合理的に計算され、輪郭の整えられた構成が特徴であるかのような印象を受ける。それは間違っているわけではなく、段物の特質のある側面を的確にとらえた評言ではあるのだが、一方で、本論で見てきたようなルーズな側面、輪郭が曖昧で、画然たる分節を前面に出さないようなあり方をも、段物は併せ持っていると言えるのではないだろうか。

3. 〈まとまり〉の美学

以上、《六段》の演奏法の特異性から出発し、同曲の楽曲としてのあり方にまで説き及んできた。次に、関連する先行研究に触れ、可能な範囲で応答を試みることにし、本稿の議論が持つ射程の広がりを確認しておきたい。

本稿では主として《六段》の〈フレーズング〉に関する問題を扱ってきたが、これは、心理学で研究が進められてきた、音楽認知の研究のサブテーマとしての旋律認知研究、すなわち、「人はどのように無機的な音の羅列を有機的な音列へと群化（グルーピング）するのか」「人の旋律群化の仕方はどうなっているか」という主題（ドイチュ1987など）に関わるものである。

序論で引いた研究で阿部らは、人間のメロディ予測行為を多数の事例にわたって分析している（阿部・星野1981，同1985ほか）。ある音が鳴らされた時に人は次に続く音の高さを無意識のうちに感知しており、そのような無意識の感知の傾向を測ることが、人間の旋律認知のメカニズムを解明することに、ひいては、あるジャンルにおける〈旋律のまとまり〉がどのようなものであるかを把握することにつながるのではないかと、いうのである。この見立ては確かに合理的なものであるが、この研究の難点の一つ挙げれば、なされた実験のうち大きな比重を占めるものが〈終止音導出〉の実験だったことである。

これは、被験者にある断片的メロディを提示し、そのメロディを〈まとまりよく終わらせ得る〉と思われる音高を選出・生成させるものである。ある音の連なりがあった時、どのような音を接続させるとその連なりがより〈まとまりよい〉ものとなるかというのは、合理的な設問である。だが、なぜそれが〈まとまりよく終わらせる〉ものでなければならないのか。阿部らの想定している〈調性〉のシステムの上に組み立てられた音楽（すなわち西洋近代音楽）であればそれでよいかも知れない。しかし、見てきたように、少なくとも箏曲に関しては、フレーズの始まりと終わりはともにルーズな規定性しか持っていない。すべての文化圏において〈終止〉に対して同等の重みがかかけられているのかどうか、検証が必要である。西洋近代音楽とはシステムないし発想を異にする音楽実践について調べる場合に

は、別の手続きが必要であろう¹⁹⁾。

出口らも、一連の研究で、人間のメロディ（およびリズム）の認知過程の分析を試みているが、その際に、箏曲を題材に用いているのが興味深い。出口らは、「旋律パターンの抽出においては、どのように旋律を切り出すかということが問題となる」こと、「旋律パターンが一意に切り出せるわけではない」ことを認めており、「旋律のセグメンテーション」の難しさについて自覚的である（出口・白井2003：156）。これに対し出口らは、固定された長さの旋律を一音ずつずらして順に切り出すという方法を用い、〈旋律のまとまり〉の始まりおよび終りが曖昧であるという難点をうまく回避している。出口らの議論はその点で評価されるものの、現在のところ、「ある音から生じる旋律パターンは限られている」（同）こと（すなわち、箏曲における旋律進行にはだいたいの「定型的な旋律パターン」があるらしいということ）、そしてそれが「実際に演奏者が学習しているパターンとよく一致している」（同：157）ということに、結論がとどまっている感がある²⁰⁾。出口らの言う「定型的な旋律パターン」は本稿の〈音型〉に近いものだが、見てきたように、箏曲のフレーズや〈まとまり〉は定型的な〈音型〉だけから成り立つものではない。「旋律型として群化する音の数は2～4程度」というのが実情で、「切り出す旋律の長さを4音、5音、6音と長くしていくと、定型的ではなくなっていく」のもほんとうだが、定型的ではなくともやはり「演奏者の知覚レベルでは、旋律型が存在する」（出口・白井2000：23）ことも確かである。であれば、「演奏者が学習しているパターン」というのが実際のところどのようなものであるのか、それが箏曲に特有の〈旋律のまとまり〉の生成にどのように関与しているのかといったことについて、もう一步踏み込んだ議論が欲しいところである。

以上の認知心理学的・実証的な研究とは別に、本論の議論は、人間の営為の所産としての〈作品〉のあり方に関する美学的・思弁的な考察に、刺激を与えるものであるように思われる。

本論では、箏曲におけるフレーズないし〈旋律のまとまり〉を論じてきた。だが、そもそも、〈まとまり〉とは何だろうか。

佐々木健一は主著『作品の哲学』の中で、次のように論じている。アリストテレスは高名な『詩学』で、すべて物事には〈初め・中間・終わり〉があると言っているが²¹⁾、この「〈始め・中・終わり〉とは、おそらく人間精神の生得的な図式の一つの現象形態である」（佐々木1985：195）。「精神の本質は常に何かを理解しようとすることである」が、理解のためには、対象の〈まとまり〉が必要である（「無限定なもの、[……] まとまりのないものを、精神は理解することができない」から）。この〈まとまり〉の「時間的な表象が〈始め・中・終わり〉」である。「時間的に連続した現象であっても、そこにこの図式をあてはめることの可能な部分があるとき、その部分を取り出して、それを我々は理解するのである」（同：196）。そのような、何かを理解しようとする意志、「無秩序と思われてきた領野の中に光をもたらしようとする努力」、「今まで見つけることのできなかった関係を発見しようとする[……] 解釈学的意志」こそ「人間精神の本質」であり、「このような意志の相関者」が、〈まとまり〉の結晶であるところの「作品存在である」（同：205）。言い換えれば、〈まとまり〉とは、我々の周囲の事象がとり得るある様態であり、我々の〈理解〉を可能にする条件となるものである。

では、人はどのような時に〈まとまり〉を感じるのか。〈解釈学的意志〉を満足させるような〈よきまとまり〉とはどのようなものであるのか。

古今東西を問わず、人々は〈よきまとまり〉とはいかなるものであるかを様々な形で論じてきた。芸術であれ何であれ、〈作品〉概念の中核をなしてきたもの、すなわち、対象の〈まとまり〉をまづもって保証するとされてきたものの一つが〈完結性〉であることは、論を待たない。例えば、はっきりとした輪郭線や額縁によって枠づけられた絵画作品、決然とした完全終止によって終わる音楽作品は、そうでないものに比べて、見る者に〈まとまっている〉ことをより強く感じさせるだろう。他方、西洋や中国の（とりわけ古代の）都市と異なり、日本の都市は〈まとまり〉を欠いた印象があるが、それは一つには、城壁がないことをはじめ〈中心〉と〈郊外〉との境目が曖昧であることに由来するのではないか²²⁾。

〈よきまとまり〉の担い手としての〈完結性〉について、佐々木は次のように言う。「時間芸術の作品の完結性を構成する境界は始まりと終りであるが、重要なのは断然、終りの方である」。なぜなら、「始まりは[……] 日常との連続性を装って、何気なく始める、ということが可能である」のに対して、「終りの方は、〈ほかす〉ことがずっと難しい」。一度「イヴェントに注意を向けた観衆は、終りがくるまでは注意を払い続けるから」であり、また、観衆の注意を分散させた場合、「そのような曖昧な消え方をするものについて我々は、現実の中の多少風変わりな一こまという位にしか見做さない」、つまりそのような場合には作品が作品として認知されず、「日常性の中へ埋没してしまう」からである（同：140-141）。

確かに、時間的に連続した対象が〈曖昧な消え方〉で消えて行った場合、我々はそこに画然たる〈まとまり〉を見いだすことが難しいだろう。佐々木は「始まりは日常との連続性を装って、何気なく始める、ということが可能」だ

と言っているが、もし始まりも曖昧であったなら、埋没の印象はさらに強まってしまうだろう。

だが、その場合でも、そこに何の〈まとまり〉も感じられないかと言えば、そんなことはないだろう。何かが、どうにかして、始まり、終わる。そのことが（たとえ曖昧な形であっても）認知されさえすれば、そこに〈まとまり〉は生ずる（〈完結性〉が実現する）のではないか。水墨画はいわゆる額縁を持たず、絵巻物には切れ目がない。それでもそれを見る我々はそこに何らかの（周囲とは区別される領域としての）〈まとまり〉を見いだすだろう。日本庭園のある種のものは、周囲の環境との境界を敢えてぼかすようなつくりをしているが、それだからといって庭園と周囲世界とが完全に同化してしまうわけではない。佐々木自身も認めているように、「始めや終りをぼかしたところで、作品の広がりが無限のものとなるわけではない。[……] たとえ知覚できなくても、我々はそこに作品の終りがあることを信じて疑わない。そして作品の完結性にとって大切なのは、この観念上の終りに他ならない」（同：138）²³⁾。

ある時期、ある地域の人々は、不自然の誹りを免れないことを知りつつ、演劇作品の創作に〈デウス・エクスマーキナ〉という手法を使い続けた²⁴⁾。また、ある別の時代、別の地域の人々は、少なくともあるタイプの音楽に関して、「主題は、明確な終止形で終わるような完全なテーマである必要はないが、即座に主題として認めうるようなものでなくてはならない」²⁵⁾と感じていた。これらはいずれも、〈観念上の終り〉や〈観念上の始まり〉を感知するだけでは足りず、〈始まり〉と〈終わり〉を画然としたものとして認知したい、不自然に強調してでもそうしたいという欲求が、少なくともある時期、ある地域の人々にとって切実なものであったことの証左である。

そのことを否定するわけではないし、それが誤りだというつもりもない。だが、世の中にはそうした欲求とは無縁の人々がいる（いた）こと、少なくとも、それとは別種の考え方に基づく欲求があり、その上に築かれた文化があるということを、本稿の《六段》の事例は示しているのではないか。

一つ思い出す光景がある。ある中学校で、地域の芸能を教材に取り上げる研究授業がなされた。発表会に向けたグループごとの練習の時間中、あるグループのリーダー的な存在であった生徒が次のように発言したのが耳に入った。「動きが揃っていないからきっちり揃えよう。始めの部分をしっかり意識して」。不慣れな芸能を我が物とすべく、手持ちの知識を総動員して懸命に取り組む子どもたちの姿は感動的なものであり、実際、成果発表でのそのグループの実演は見事に〈揃った〉ものになっていたのだが、果たしてそれでよかったのかどうか。きっちり〈揃える〉こと、とりわけ〈始めの部分〉でそうすることが本当に求められているのか。門外漢の私が軽々に判断することは差し控えねばならないが、範奏の映像を見る限りそのようには感じられなかった。少なくとも、当該の芸能で〈揃える〉ということが何を意味するのか、一度立ち止まって吟味する必要はあったのではないか。生徒たちの尊い努力を無駄にしないためにも、〈異文化〉の営みが持つ（かもしれない）〈別種の要求〉に思いをはせることが、今こそ求められているように思われるのだが、どうだろうか。

注

- 1) 本学で箏曲の入門の授業を履修した学生の一人が、《六段》は覚えにくく演奏しづらいとコメントしていた。理由の一つが、曲に〈つかみどころ〉がないことであるという。この〈つかみどころ〉のなさについてはさらに真意を尋ねることをしなかったのだが、筆者の感じた疑問と通じるところがあるのではないか。
- 2) 「今の時代にあって何より大切なのは、自分が一体どの歴史／文化の文脈に接続しながら聴いているのかをはっきり自覚すること、そして絶えずそれとは別の文脈で聴く可能性を意識してみることだと、私は考えている」（岡田2009：172）
- 3) 「半ば無意識であったとしても、多楽章形式の意味だとか、〈旋律は八小節でひとまとまりになることが多い〉といった知覚枠を持っているから、交響曲はただ滔々と流れる響きではなく、音楽として聴こえてくる。知覚枠が分からなければ、音楽は音楽に聴こえない。ただのサウンド／シグナルにしか聴こえない。ある音楽を聴いてどうもよく分からないというケースの大半は、〈音を音楽として知覚するための枠組〉を持っていないことに起因する」（岡田2009：177-178）
- 4) 「〔日本音楽と西洋音楽とでは〕認識の仕方が異なる。旋律や強弱といったように要素を分析的にとらえる思考法と包括的にとらえる思考法の違いがある。[……] 音楽授業の方向性として、〈構造的な見方〉と〈包括的な見方〉の双方を指導することが重要なのではないだろうか」（伊野2010a：72-73）
「〔《六段》の〕旋律が〈ミーシラ〉、リズムが〈ターンタンタン〉、音階が…強弱が…、と分析することも可能である。（そしてそれは前述したように、必要な能力だと筆者は考えるが、）先の鈴木大拙の言葉を借りるならば、日本の伝統音楽の学習においては、〈二つに分かれてから基礎として考え進む〉のではなく〈その反対で、二つに分かれるさきから踏み出す〉認識や思考法が、まずは重視されるべきではなかろうか。日本の伝統音楽を学ぶと言うことは、そういうことだろう」（伊野2010b：42）

- 5) 「くまとめる (グルーピング)」とはさりげない言葉であるが、これはピアノ演奏の数多くの局面で重要になってくる。グルーピングと関係してくるのは、レガート奏法であり、フレージングであり、複数の動作 (技術パターン) を組み合わせる技術である」 (シャンドール2005: 100)。「どう音楽をフレージングするかという問題こそ、まさに解釈そのものであると言っても過言ではない」 (同: 106)。
- 「[「具体的にどんなところが悪いと、退屈な演奏になってしまうのでしょうか?」という問いに対して] フレージングを間違えている、またはフレージングの意識を持たないで弾いている演奏。——演奏する時には、どこからどこまでが一つのフレーズなのか、それを自然に理解していると良いのですが、小さなフレーズはできていても、大きなフレーズを見落とし、またフレーズが曖昧だったり、わかりにくい演奏を耳にします」 (井上1998: 17)
- 前掲論文で阿部らも、「音楽的認知に関与する各種スキーマの性質を一つ一つ明らかにしていくこと」が、「真に心理学的な音楽理論を実現するための第一歩」 (阿部・星野1985: 2) であると認めつつ、メロディの側面に焦点を絞って分析を行っている。
- 6) むろん、ここでいう〈知識〉や〈経験〉は、主体に明瞭に意識され、各種操作の道具となるような、狭義のものばかりではない。Cf. 「確かに、何かしら、人の側で意志的に〈構成する〉ことで、くまとまり〉が感じられるようになるとはいえる。しかし、どういうものがくまとまり〉として感じられるか、ということはくまとめる〉以前からあるのではないだろうか。[……] 〈音が合っている、間違っている〉と思う感覚、何がくまとまり〉か、という感覚は、すでに私たちにあり、ということである」 (阿部2009: 19)。また徳丸吉彦も、音楽学研究における〈見えない理論〉の把握の重要性を主張している (蒲生・徳丸1989, Tokumaru2005等)。本稿が目論むのは、日本音楽における〈見えない理論〉の吟味、すなわち、〈すでに私たちにあり〉ところの感覚とはどのようなものであるか、あるいは、何かしらの〈感覚〉が〈すでにあり〉とはどういうことなのかを、箏曲の実践に即して検討することである。
- 7) 三人はいずれも生田流で、所属や現在の状況等は以下のとおり。A: 宮城派。演奏家として活動し、また師範として教授活動を行っている / B: 宮城派。幼少の頃から稽古を積み、ほぼすべての稽古曲の習得を終えているが教授経験はない / C: 正派。教授資格は持つが別に仕事を持っており教授経験はない。
- なお、言うまでもなく三人という数は調査のサンプルとして決して十分なものとは言えない。本稿の議論を踏まえつつ、今後は量的アプローチも視野に入れ、さらに本格的に調べを進める必要がある。
- 8) Cf. 「本当の音楽のフレージング記号は、しばしば記譜されていないことを覚えておいて欲しい。とりわけ一つのフレーズが非常に長い場合は」 (シャンドール2005: 294)。
- 9) 譜例作成にあたっては、宮崎2009 (259-263頁に《六段》全段の五線譜楽譜を収録する) を参考にし、適宜捕捉・修正を施した。以下の五線譜化はいずれも、一の糸=D音とした場合のものである。なお、箏曲の楽譜における〈休符〉の扱いにはやや注意が必要であるが、本稿ではこの点には深く立ち入らない。
- 10) 三人がそれぞれ別々の機会に教示してくれたものを、筆者がまとめ直したものである。予断を持たれることを避けるため、各々には教示の仕方 (書き込みの方法、書式等) について細かい注文を出さなかった。図ではブレス記号のような形でまとめてあるが、人によってはいわゆるスラーの形でくまとまり〉を示した。
- 11) しばしば指摘されるように、アーティキュレーションなど微細な表現の部分まで楽譜に書き記すのは、西洋近代のある種の音楽だけである。しかも近年、そのようなイメージを持たれてきた西洋近代音楽でさえ、実際には必ずしもそのようなあり方をしていない (つまり楽譜にすべてを記さない口頭伝承的なあり方をしている) ことが指摘されるようになってきている。渡辺2002等を参照。
- 12) 澤田はまた、「この可変性を運用すること、それはすなわち規範の範囲内での〈創造性〉である」 (同) と述べ、日本音楽の〈可変性〉を積極的に評価する。新堀2006も、ご詠歌の演奏における〈曖昧な部分〉の存在 (とその運用) に対する肯定的な評価の存在を報告している。
- 13) 大浦はさらに次のように続けている。「演奏という形で楽曲を具体化するための方向づけは〈解釈〉によって与えられる。解釈とは、楽曲の中に組み込まれたたくさんの〈なぞ〉の配置をながめ、なぜそれぞれの〈なぞ〉がそこに置かれたかを〈なぞ解き〉すること、つまり、作曲者が何を表現しようとしたのか、何を伝えたかったのか、という問についての演奏者の〈推理〉である」 (87)。楽曲の具体化の〈方向づけ〉が演奏者の〈解釈〉に依存するというはそのとおりであり、解釈とはなぞ解きだ、というのも頷けないものではないが、そこでいう〈なぞ〉を〈作曲者が何を表現しようとしたのか〉と等置してよいか、注意を要する (Cf. 渡辺裕「〈作曲家の最終的な意図〉のイデオロギー——作品概念と音楽実践の現場」、渡辺2002所収)。箏曲で〈作曲者 (の意図)〉がどのような位置を占めるのか、慎重に考える必要があろう。
- 14) 私はいま、〈曲〉 (作品) があってそれを演奏者が〈実現〉 (演奏) する、という言い方をしたが、言うまでもなく、この〈作品一演奏〉というモデル自体が素朴に過ぎるものである。とりわけ、西洋近代音楽以外の音楽的实践にこの図式を (ナイーブに) 持ち込むことには多くの批判があり (例えば谷2007)、日本の古典音楽の場合にはどうなのか、改めて問わねばなるまい。この点については筆者も関心を持っており、玉村2010で能を題材に検討したが、概略にとどまっているので、別の機会に稿を改めて論じたい。
- 15) Aに後で確認したところ、そうだと言っていた。フレーズのまとまりとしては、〈テツシャシャテツンテン〉 (もしくはそのもう少し先) まですでにひと連なりになる。
- 16) 紙幅の関係ですべての事例を提示できないが、類似の事例は三段の後半、六段の中ほどでも見られる。

- 17) 伊東信宏は、〈主題〉や〈動機〉にまで成熟しない〈音の身振り〉を単位にとった新しいタイプの楽曲分析の必要性を主張しているが（伊東2003, 同2004）、伊東の言う〈音の身振り〉は本稿の〈音型〉に通じるところがある。箏曲において、流れの中に散りばめられた〈音型〉が、単なる〈アクセント〉ではなく、もう少し〈有機的〉な〈機能〉を担っている可能性もあるが、今のところ筆者はそのような〈機能〉の連関を見いだせていない。
- 18) 少なくとも私自身の稽古を振り返る限り、そのような指示はなされなかった。もちろん〈区切り〉が存在すると示唆されたことはあるが、その部分だけを強調して教えられたことはない、ということである。具体的にどこが〈区切り〉かということを示唆されたこともあったが、余裕がなくてそのことを意識できず、適切な〈区切り〉を入れられなかった場合でも、特に咎められはしなかった。もっとも、これは私の稽古段階がまだ初学者レベルだということが大きいかも知れないし、また人によってはそうした側面を前面に出すような教え方をしているかも知れない（ある演奏家はある大学で《六段》を教える際、〈まとめ〉を書き込んだ楽譜を提示し、学生に写させることから始めたという。また、序論で述べたように、私の師も別の人には〈呼吸〉に関する指示を出していた）。このあたりのことは、聞き取りの数を増やすなどしてさらに議論を深める必要がある。
- 19) 実際、阿部らは、実験の被験者に洋楽熟達者だけでなく邦楽熟達者も加えているが、後者に関しては所期の成果が得られなかったようである（なお、この「邦楽熟達者」については「10歳から琵琶を習い」と説明されているのだが、これは「琵琶を習い」の誤りだろうか、あるいは、「琴を習い」だろうか）。
- 20) これは、箏曲を演奏したことがある者ならおそらく誰もが直感してきたことである。もちろん、そうした直感を実証的・数量的に裏書する作業に意味がないとは筆者も思わない。
- 21) 「さて、全体とは、初めと中間と終わりをもつものである。初めとは、それ自身は必ず他のもののあとにあるものではないが、そのあとには本来他のものがあつたり生じたりするところのものである。反対に、終わりとは、本来それ自身は必ず、あるいはたいてい、他のもののあとにあるものだが、そのあとには何もほかにないところのものである。また中間とは、本来それ自身も他のもののあとにあり、そのあとにも他のものがあるところのものである」（アリストテレス『詩学』第七章、松本仁助・岡道男訳、岩波文庫1997年、39頁）
- 22) Cf. 「日本の品物は隈どりされていないし、彩色をほどこされてもいない。日本の品物は、強い輪郭とデッサンとからなりたつてはいない。したがって、やがてそれが色彩と影と筆勢で《みたされた》気配も生じえない。日本の品物のまわりには《無》、空虚な時間がある。それが、品物をくすんだものとするのである」（バルト1996：70）
- 23) Cf. 「もしも〔……〕日本の事物とそのあり方が、わたしたちに小さく見えるとしても、それは現実の小ささのためではなくて、いっさいの事物、いっさいの動作が、それがどんなに自由でどんなに動的なものであろうと、すべて《枠にいれられて》いるせいなのである。縮小感とは現実の大きさからくるのではなくて、事物がおのれの限界を定め、おのれをおしとどめ、終止しようとするところにうまれる一種の端整に由来する。〔……〕しかし、この枠は目に見えるものではない。日本の品物は隈どりされていないし、彩色をほどこされてもいない。〔……〕」（バルト1996：69-70）
- 24) 「〈機械仕掛けの神〉の意。古代ギリシャ劇の終幕で、上方から機械仕掛けで舞台に降り、紛糾した事態を円満に収拾する神の役割。転じて、作為的な大団円」（『大辞泉』）
- 25) 『ニューグローヴ世界音楽大辞典』、「フーガ」の項目。

参考文献

- 阿部純一 [1987] 「旋律はいかに処理されるか」、波多野（編）[1987]、41-68頁。
- 阿部純一、星野悦子 [1981] 「メロディ認知における“調性感”と“パターンのまとまり性”」、『Hokkaido Behavioral Science Report, Series P (Supplement)』23、1-19頁。
- _____ [1985] 「メロディ認知におけるスキーマ依存性について——音楽熟達者による終止音導出実験」、『基礎心理学研究』4(1)、1-9頁。
- 阿部亮太郎 [2009] 「音を音楽へと構成することの意味について」、『音楽鑑賞教育』497、18-21頁。
- バルト、罗兰（Barthes, Roland）[1996] 『表徴の帝国』、宗左近訳、筑摩書房（*L'empire des signes*, Genève: d'Art Albert Skira, 1970）。
- ドイツ、ダイアナ（Deutsch, Diana）[1987] 「音楽における群化のしくみ」、宮崎謙一訳、寺西立年ほか監訳『音楽の心理学（上）』、西村書店（*The Psychology of Music*, New York: Academic Press, 1982）、119-162頁。
- 出口幸子、白井克彦 [2000] 「箏曲の歌におけるメリスマの表現」、『音楽情報科学』38(4)、21-26頁。
- _____ [2003] 「箏曲の歌における旋律とリズムの知識表現」、『人工知能学会論文誌』18、153-160頁。
- 蒲生郷昭、徳丸吉彦 [1989] 「音楽の理論・楽器・身体」、蒲生ほか（編）『岩波講座 日本の音楽・アジアの音楽5』、岩波書店、1-17頁。
- 波多野誼余夫（編）[1987] 『音楽と認知』（認知科学選書12）、東京大学出版会。
- 井口はる菜 [2008] 「箏曲（地歌）」、久保田・藤田（編）『日本の伝統音楽を伝える価値——教育現場と日本音楽』、京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター、75-88頁。

- 伊野義博 [2010a] 「日本伝統音楽の指導と共通事項——浮上する課題と授業の展望」, 伊野ほか [2010], 72-73頁。
- 伊野義博 [2010b] 「日本の伝統音楽と共通事項」, 『音楽鑑賞教育』 505, 40-46頁。
- 伊野義博, 清水宏美ほか [2010] 「多様な音楽における認識法の違いをどう伝えるか——「共通事項」の「音楽を形づくっている要素」との関係において」, 『音楽教育学』 40(2), 69-74頁。
- 伊東信宏 [2003] 「音の「身振り」を記述する——ハイドンのピアノ・ソナタと楽曲分析」, 岡田暁生 (監修) 『ピアノを弾く身体』, 春秋社, 113-136頁。
- [2004] 「楽曲分析を基礎とする研究」, 根岸一美・三浦信一郎 (編) 『音楽学を学ぶ人のために』, 世界思想社, 136-148頁。
- 井上直幸 [1998] 『ピアノ奏法——音楽を表現する喜び』, 春秋社。
- 小島美子 [2002] 「日本の伝統音楽概説」, 峯岸 (編) [2002], 167-238頁。
- 峯岸 創 (編) [2002] 『日本の伝統文化を生かした音楽の指導』, 暁教育図書。
- 宮崎まゆみ [2009] 『箏と箏曲を知る事典』, 東京堂出版。
- 岡田暁生 [2009] 『音楽の聴き方——聴く型と趣味を語る言葉』, 中央公論社。
- 大浦容子 [1987] 「演奏に含まれる認知過程——ピアノの場合」, 波多野 (編) [1987], 69-96頁。
- 佐々木健一 [1985] 『作品の哲学』, 東京大学出版会。
- 新堀敏乃 [2005] 「密厳流ご詠歌の楽譜と口頭伝承が変容するしくみ——規範と個性の関係をめぐって」, 『東洋音楽研究』 71, 1-20頁。
- シャンドール, ジョルジ (Sandor, Gyorgy) [2005] 『シャンドール ピアノ教本——身体・音・表現』, 岡田暁生監訳, 春秋社 (On Piano Playing: Motion, Sound and Expression, New York: Schirmer Books, 1981)。
- 澤田篤子 [2002] 「日本の伝統音楽の学習指導」, 峯岸創 (編) [2002], 19-40頁。
- 菅原ゆみこ [1991] 「箏曲のリズム構造——器楽部分(「手」)の拍と拍子の意識と構造について」, 『音楽学』 37(1), 1-11頁。
- 谷 正人 [2007] 『イラン音楽——声の文化と即興』, 青土社。
- 玉村 恭 [2010] 「個性とは何か——能管の実践例を手がかりに」, 伊野ほか [2010], 69-70頁。
- Tokumaru, Yoshihiko [2005] "Towards a re-evaluation of invisible music theories", in Tokumaru, *Musics, signs and intertextuality*, Tokyo: Academia Music, pp.207-216.
- 渡辺 裕 [2002] 『西洋音楽演奏史論序説——ベートーヴェン ピアノ・ソナタの演奏史研究』, 春秋社。

How do we articulate “Rokudan”?

—Phenomenology of *Keiko* II—

Kyo TAMAMURA*

ABSTRACT

In this study, we investigated Japanese traditional philosophy of music by observing how players interpret classical musical works, how teachers train pupils, and how they transmit their musical knowledge and skill. Some interesting points were observed by watching how “Rokudan-no-shirabe”, a classical piece of *koto* music, is performed; players' way of phrasing and articulation is somewhat peculiar; how melodies are organized and, especially, how to start a phrase and how to end differ depending on players. This fact shows we need to have a special sense concerning phrasing and articulation when we appreciate *koto* music. And this kind of sense relates to Japanese way of thinking as to what is a good unity, how we unite things neatly.

* Music, Fine Arts and Physical Education