

失われた時を求めて

現代のコンテキストにおける古管尺八

キク・デイ

1. はじめに

この論文は、江戸時代（1603-1867）に隆盛し、今日の音楽でも演奏される古管尺八（地無し尺八）の役割を明らかにするために書かれたもので、現在進行中の研究である。尺八は、日本の、縦の、切れ目のついた、湾曲した、竹製の管楽器である。明治時代以降、近代化され「改良された」バージョンの楽器が作られ、地無し尺八は邦楽の主流から端へと追いやられた。

私は民族音楽学の研究者であり、地無し尺八の演奏家でもある。だからこそ私は2つの部分からなる自身の研究において、学問的、実践的な2つのバックグラウンドを用いることができる。研究対象の1つは、明治時代から現代までのこの楽器の発展に関することである。楽器が主流から外されたことは、江戸時代以降に作られた楽器の構造に関する研究が、いまだなされていないことを意味する。もう1つは、地無し尺八のために作られた新曲と演奏についての調査である。地無し尺八は、過去5年間ブームになっている。この研究方法と目的の組み合わせによって、私は類のない研究を行うことができる。その詳細は、この魅惑的な楽器の歴史と未来への希望に満ちたものである。



報告者の発表風景

2. 歴史

尺八は、中国から韓国を経て、雅楽（宮廷音楽）合奏として、7世紀後半あるいは8世紀前半に日本にもたらされた。9世紀後半には用いられなくなり、13世紀に異なった外観で再び現れた。その後、特に江戸時代初期に禅宗の一派、普化宗の虚無僧とよばれる托鉢僧のグループによって、瞑想と悟りへ到達するための

法具として展開した。これらの僧は地方を放浪し、施しと精神の鍛錬の両方を得るために尺八を演奏した。しかしながら、現代の多くの演奏家や愛好家に重要な役割を果たしているのは、次の2点である。1つは、仏教における尺八の起源の、一般的だが歴史的には信憑性の低い伝説で、それは、この楽器の起源を中国唐王朝の僧にさかのぼろうとするものである。もう1つは、職のない侍、浪人、あるいは虚無僧の生き生きとしたイメージである。虚無僧が尺八の演奏を独占していた普化宗は、1871年に明治政府によって廃止された。そして新しい楽器、地あり尺八（地塗り尺八）が発展した。合奏や舞台での演奏といった新たな要望に沿うため、西洋の基準においては調音や音量が重要視される。

3. 地あり尺八と地無し尺八の比較

地無し尺八と地あり尺八の相違点は、以下に要約することができる。

- (1) 地あり尺八は、上下に二分した竹を、中継ぎでつないで構成されている。管内をなめらかに削り、漆（日本の塗料）と砥粉を混ぜた塗地を塗る。これにより、「近代楽器の管内では空気の柱の形が統制される」（瀬山 1998:76）。前身の楽器と比べ大きな音量と、強い幹音、そしてある音色が与えられる。その音色は、倍音が相対的に弱いと、多くの人に「ピュア」と感じられる。
- (2) 地無し尺八は、1つの分割していない竹の断片で構成されている。一般的に言って、管内に塗地は塗られないが、薄い漆の層が、時に、あとで保護のために使われる。いくつかの地無し尺八は、調音の過程で問題となる特定の箇所、極少量の塗地を塗る。どの程度まで塗地を用いると地無し尺八でなくなるのかは、演奏者によって変わるもので、とても個人的な問題と思われるが、私の場合は、少量の塗地を使うことを容認している。
- (3) 歌口の形状は、2つのタイプの楽器で異なる。地あり尺八のほうはより急な角度で、西洋のフルートの演奏で使われるのに似た唇の当て方が求められる。地無し尺八の唇の当て方は、より弛緩している。この違いは楽器各自の音響に重要な役割を担っている。

4. 研究の論点と方法

過去5～10年、地無し尺八はブームとなっている。現在、日本人あるいは日本人以外の、多くの尺八製作者は、私が90年代の初めにこの楽器を演奏し始めた頃とは異なり、近代楽器としての地無し尺八を作っている。この関心の上昇を背景として、現代の音楽として演奏される地無し尺八の役割を研究することに、なおいっそう興味を持つようになった。地無し尺八は、かつてはアマチュアがやるのにふさわしい旧式の楽器と考えられていた。なぜ今この旧式の管楽器が、関心を集めているのだろうか？地無し尺八には、日本人以外の人々が多くの関心を寄せている。その大多数が、禅や古来の日本への興味を通して尺八にたどり着いた。多くの人々にとって、地無し尺八を演奏することは、「真理」に近づいているように感じられる(Keister)。

私は1700年頃の、最も古い江戸時代の尺八を演奏する名誉を得た。この経験から、地無しから地あり尺八への移行期間に、尺八の構造の大改良が生じただけでなく、地無し尺八自身の構造にも改良が生じたことが私にはわかった。よい品質の地無し尺八と、よい品質の地あり尺八の相違は、実は、幾人かの評論家が言及しているように、楽器の機能ではなくて、むしろ演奏技術や音響から成り立っているのかもしれない。願わくば、さらなるフィールドワークでこの点を明らかにしたいと思う。フィールドワークは、日本において、明治期から今日までの地無し尺八の発展を解明するために行うものである。私は大阪芸術大学の客員研究生として、今年4月から6ヶ月間の滞在中に楽器調査を実施する予定である。この楽器調査は、かつてすでに行われたものだが、今日の地無し尺八の流行の理由と、新しい音楽における役割をさらに明確にすることができるだろう。

5. 研究としての演奏

確かに尺八はすでに、日本人と日本人以外の現代作曲家どちらの注目をもひきつけてきた。しかしこれまでは地あり尺八の型だけだった。私は研究期間中に、以下の具体的な疑問の答えを見つけたいと思う。

- (1) どの段階まで地無し尺八は古楽器としてとどまり、どの段階でそれは現代のものに発展し、それと共に別個の楽器になったのか？
- (2) 地無し尺八と現代の地あり尺八の音響は、どう異なるのか？

上記について言及すると、私は古いものと新しいバージョンの尺八に、大きな違いはないのではないかと、それゆえに地無し尺八が現代の音楽シーンで演奏する

ことができる機能を、非常に興味深い調査から見つけ出せるのではないかと思う。

演奏を取り巻く環境によってもたらされるコンテキストは、私の研究の主な目的を包含する。Baz Kershawが示したように、それは「演奏理論の基本的信条で・・・演奏を取り巻く環境の条件は、関連性がないようでも、その影響を少なくすることはできない」(Baz Kershaw 1992:22)。私はここに民俗学的アプローチを試みる。すなわちパフォーマンス全体のコンテキストにおいて、新しい楽曲を理解しようとするものである。それは、作曲家との作業から、練習段階（それは新たな技術を必要とするかもしれない）、プログラム立案、舞台表現までの全過程と、演奏可能な場所、聴衆の反応を含む。

私は目下、作曲家との仕事の最中にあり、創作過程の解明に、ある程度寄与することを願っている。一例として、作曲家Mogens Christensenとの共同作業では、以下の作業過程を決定した。

- ・私たちは、楽曲はクリステンセンの音楽言語にある程度反映すべきで、古典本曲からの引用や音階を聴くべきではないことに同意する。
- ・しかしながら、私たちは楽曲に聞き取れないレベルで、本曲が影響を与えることに同意する。すなわち、私はクリステンセンに2つの伝統的な曲の構成と楽譜を与え、彼は新しい曲の土台としてそれらを用いるだろう。楽譜と中心の音色の分析は、彼に音色の骨格へのほのかなインスピレーションをもたらすのではないだろうか。
- ・クリステンセンは上記を土台に楽曲を作曲するが、彼自身の音楽言語によるものである。最初の草案は1週間以内に仕上げる。
- ・その後、私が音響を考慮した提案をする（独特の音色と、地無し尺八の白色雑音の複合体を心に留めながら）。
- ・クリステンセンは私の提案のあと仕上げる。

このような合作過程を経て、地無し尺八のための特別な楽曲が創作されるだろう。私が依頼したいいくつかの仕事の過程と、演奏可能な楽曲の創作で生じるかもしれない折衝を記録することによって、作曲の過程を解明することと、それ自身の創造的過程での議論に加わることができることを私は期待している。

創作の過程は、作曲家の本分の中で1つの孤独な選択なのかもしれない。しかしながら、より大きく社会的で、避けられない相互作用が生じる。すなわち作曲家の最初の最も重要なそれは、私との接触と折衝、それだけでなく私たちの芸術的で、技術的な背景となる

認識、どんな楽曲を聴衆は受け入れる準備ができているかということだ。このような創作過程は、ジェイソン・トインビーが強調したように、「文化的プロセス」とみなされるだろう。

「音楽における創造性は、偉大な行動よりも文化的プロセスを見直すことを必要とする。新しい音楽（他の言葉で言えば、明らかに異なる音楽）は、ネットワークにおける社会的創作者によってつくられる。それは、仕事仲間、批評家、産業、聴衆との合作作業（時には戦い）である。創造はこのように明らかに文化的プロセスである。」（Toynbee 2001:110）

作曲家と私は、作品を創造するために折衝をするだろう。その作品は、地無し尺八のための成功した楽曲とされ、そしてそれは聞き手の視点からもまた考えられなければならない。次で述べるように、依頼している演奏家と、依頼されていて文化的プロセスにある作曲家との相互作用だけでなく、地無し尺八で現代音楽を演奏したいという、研究のまさに発端の結果が、このようなプロセスであることができる。つまり、私がこの楽器を習った最初の願望は、「本曲」を演奏することだったが、一方で、私の置かれた環境、現在という時間、そして社会の影響によって、私自身の（国を越えた）現代文化を自分の音楽に具体化するという願望が出来上がった。

この研究で、私はこの時点までに、2人の日本人作曲家、この楽器をまったく体験していない1人のデンマーク人と、1人のイギリス人作曲家、そしてたぶん今も作曲家で、尺八のためにいくつかの曲を書いていた1人のイギリス人作曲家に依頼した。2人の日本人作曲家のうち、1人は以前尺八のために作曲したことがある。この作曲家とバックグラウンドの多様性は、この時点までに創作過程の分析において、非常に興味深い結果を示している。この研究は、ポストモダニズムの重要なテーマを反映していると述べることもできるかもしれない。そこでは、文化や社会における、差異のダイナミズムを取り込むことと、とりわけ、人種、階級、ジェンダーといった、異なる役割の違いに注目した多様な観点をを用いることが求められている。

6. この研究から私はどんな結果を予期しているのか？（結論）

前述の通り、これは進行中の研究で、多くの具体的

な結果はまだ現れていない。この伝統的でない方法での、作曲家との作業によって、芸術の価値について書くことを望んでいる。芸術の価値は、私はその創造性のなかにあると信じている。芸術家の創作は、私たちの知性を向上させる（すでに存在するレパートリー以上に）。特定の楽器のために書くという、明確な目的のある創造的な研究では、その楽器に合った取り組みをしなければならない。そして、歴史は終わっていない、人類は新しい解答を求め続けている、ということとその過程において示さなければならない。その目的は、周知の音楽言語から、有機的で力強い未来に移行することである。

私は以下の疑問の答えを見つけたいと願っている。

- (3) 新たなレパートリーを創作するためには、固有の文化的負荷と問題を持つ特定の楽器に、どのように取り組むべきか？
- (4) 作曲家は、どのように仕事へ取り組み、民族的文化的根源は、彼らの取り組みにどの程度反映しているのか？
- (5) 作曲家は、地無し尺八のための作曲をする際、どこに魅力／やりがいを感じるのか？
- (6) 新しい楽曲は、地あり尺八を演奏する際に用いていたのとは異なる、地無し尺八のための技術を要するか？
- そして音楽の創造性は、その環境と受容に強く関連し、影響を受ける。そのことについて最後に述べる。
- (7) 新しい楽曲は、地無し・地あり尺八の違いが既知の集団には、どのように受容されるのだろうか？
- (8) それ以外の集団には、楽曲はどのように受容されるのだろうか？

この研究から提起した問題は、ヨーロッパのクラシックの伝統から外れた楽器の演奏家と関連している。クラシックの伝統は、現代音楽ではいまだ大きな割合を占めている。ヨーロッパの文化ヘゲモニーにおいては、それ以外の楽器にとっては、支持を見いだすことは難しい。私は地無し尺八が、その支持を得ることを望んでいる。旧来の音楽の楽器としてだけでなく、新たな音楽のすばらしい可能性を持った楽器として。

（監訳：黒川 真理恵／お茶の水女子大学大学院
人間文化研究科 比較社会文化学専攻）

DAY, Kiku／ロンドン大学アジア・アフリカ研究院（SOAS）