

# 音楽様式の基礎としての分節

——盲僧琵琶を手がかりに——

## Articulation as a Stylistic Music Expression:

Observation Based upon *Mōsō Biwa*

尾野 尉子


### 1. アーティキュレーション

アーティキュレーション (articulation) という語は、言語学 (なかでも音声学) や心理学 (なかでも音楽心理学) の専門用語として使われ、「分節」あるいは「調音」と訳される。フランスの言語学者マルティネ (1908～) は、記号素 (monème)・音素 (phonème) という語を使って言語活動を分析し、その結果を分節として整理している。一般的には、音声を手段として思想や感情・意志などを表現ないし伝達する時に、発声器官のかまえを正しくし、個々の音声の響きをはっきり区別したり、音節を明瞭に区切って発音することを意味し、また、文字を手段として表現・伝達する場合の句読点に相当するものなど、様々なレベルでの区切りを意味するものと考えることができる。

音楽においても、ほぼ同じような意味でアーティキュレーションという語を用いている。文章を書く時に句読点をつけた方が読みやすいように、音をむやみにつないでいくだけでは音楽は成り立たない。区切りを設けることによって音楽的時間の微妙な表現が達成され、その音楽的時間もいくつかのレベルで単位化すると把握しやすくなる。わかりやすく言えば、各音をどのようにして切るか、次の音にどのようにして続けるかなど、区切りやまとまりを与える方法で、連続している旋律やリズムを、ある程度明白な単位に区分することである。一方、音楽的な句読法といえば、音楽においてはフレーズングを連想させる傾向にある。分節という語もフレーズングを連想させる。アーティキュレーションとフレーズングは、時によって誤って混同されることがあるが、やや異なる意味合いが含まれていることを忘れてはならない。しかし、実際の演奏解釈にあたっては両者を分けずに検討せざるを得ないことも多く、お互いに深い関わりあいを持っている。

ここで、両者の相違を明確にしてみよう。普通、洋楽では、4小節よりなる小楽節をフ

レーズと名付けることもある一方で、フレージングと言えば、小節線の枠を越えて旋律を一定の大きな単位として分けることを指し、この区切り目をいわば句読点とみなすことができる。つまり、フレージングは旋律を楽想の自然なまとまりに区切ることであって、その意味では文章における句読法と類似している。しかし、アーティキュレーションは、このようなフレージングよりもさらに分節化された細部の問題であり、フレージングには至らないものである。すなわち、1フレーズ内の旋律をより小さな単位に区切り、それにある形と意味を与えることである。意味にかなったフレージングは、一般にただ一つあるだけなのに対して、アーティキュレーションの方は種々可能である。換言すれば、アーティキュレーションの変更によって旋律の意味を変えることはできないが、フレージングを変更すれば音楽の意味が変わってしまうのである。

さて、アーティキュレーションの種類を具体的にあげてみよう。洋楽の用語や記号で列挙してみると、音と音を切らずになめらかに奏する基本的なものにレガート（スラーを付けても表す）があり、その変種としてレガート・ティシモがある。また反対に、音と音を切って奏する基本的なものはスタッカートであり、その変種としてスタッカート・ティシモとメZZ・スタッカートがある。さらに、このレガートとスタッカートの組み合わせによる中間的な奏法にポルタート、ノン・レガート、レZZェーロ、メZZ・レガート、 $\overset{\frown}{\dots}$ 、 $\dots$ があり、そのほか特殊なものにマルカートや  や様々な装飾音がある。これらの用語や記号は、楽器によっても使い分けられ、テンポやその他演奏における状況によっても使い分けなければならない。以下に『新グローブ音楽辞典』から引用してみよう (SADIE 1980)。

「アーティキュレーションは、連続して現れる音を、演奏者によってお互いにつなげていく方法である。最も単純な意味においては、アーティキュレーションの上で反対の意味を示す2種類のもは、スタッカートとレガートである。スタッカートは一つ一つの音が切り離された、はっきりしたアーティキュレーション、レガートは、なめらかで聞き分けにくいアーティキュレーションである。実際にアーティキュレーションは、一つ一つの音の始まり方、終わり方がどのように響くべきかを決定するための、声と楽器のさまざまな要素を含んでいる。アーティキュレーションは、フレージングの主要な構成要素の一つであって、ダイナミクス・テンポ・音色・イントネーションと並ぶものである。アーティキュレーションの調整は、演奏者がテクスチャの細かい特質を出すためのひとつの重要な手段でもある。

アーティキュレーションを行うために使い得る素材は、演奏する媒体や、音響学的な環境によっても違う。たとえば、反響の豊かなホールではっきりした音を出そうと思えば、エネルギー的なアーティキュレーションと比較的ゆっくりしたテンポが要求される。様々な楽器のアーティキュレーション上の特徴は、それぞれの楽器が備え

た表現能力を駆使する際の一つの重要な要素である。(後略)

## 2. 盲僧琵琶の場合

盲僧とは字のとおり盲人の僧侶のことであり、彼らが弾く琵琶とその音楽をさして、一般に盲僧琵琶と呼んでいる。盲僧琵琶は、平安時代の史料においてはその存在が認められ、鎌倉・室町時代には、本州や九州における多地域でその活動が盛んになっていったが、現在では九州にしか存在せず、それも風前の灯の感がある。

これら九州盲僧のほとんどは、天台宗の管理下にあり、大きく二つの系統に分類されている。一つは、福岡市にある成就院に属している玄清部・玄清法流ともいわれる成就院系盲僧で、俗に「筑前盲僧」と呼ばれ、他方、鹿児島市にある常楽院に属している常楽院法流系盲僧は「薩摩盲僧」と呼ばれている。しかし、もう少し細かく分類すると、玄清法流系盲僧とされている「国東盲僧」は国東半島を中心に独自の活動をしているし、また常楽院法流系とされている「日向盲僧」は日向地方を中心に独自の活動をしている。それ以外に、天台宗には属さない「肥後盲僧」と呼ばれている人たちが熊本県を中心に存在している。

盲僧は、琵琶を伴奏にお経を唱えながら法要を行う。このとき、寺院で行う法要を法楽法要といい、朝晩のお勤めと、毎年4月17日に行われる御開山法要がこれにあたる。それ以外は廻壇法要といわれ、琵琶を背負い、四季折々にやってくる土用の期間を中心に勤める土用行や、依頼に応じて勤める地鎮祭、火上げ、水神祭、婚礼・就職・旅立ち・その他諸々の祈願・祈禱などがこれにあたる。盲僧本来の姿は廻壇法要にあるとされているが、現在では交通事情、農村の過疎化、琵琶の老朽化などによりほとんど行われていない。

この盲僧琵琶の系統分類を、音楽的な側面からいささかなりとも捕えることができるのではないかと考えて、演奏様式の一端を担うと考えられる分節法に着目し、分節法についてのみ若干の分析を試みてみた。ただし今回は同一系統のみの分析であるが、今後はもう一方も分析していくつもりである。

この分節法は、盲僧琵琶の全体的な音楽様式を探るうえで考察すべき多くのポイントの一つであることは間違いないようである。

それでは、盲僧琵琶における分節法は何かという問題を、具体的に検討してみよう。具体例として、1975年7月中旬、本学音楽学専攻が実施したフィールドワークの資料のうちで、同じ玄清部に属する「筑前盲僧」(楽譜1)と「国東盲僧」(楽譜2)から採録することができた『般若心経』を取りあげてみた。『般若心経』は、法要において必ず弹奏誦経される経典で、この分節法を中心に両者を比較し、同時に他の音楽語法にもいくらか触れながら分析してみたいと思う。

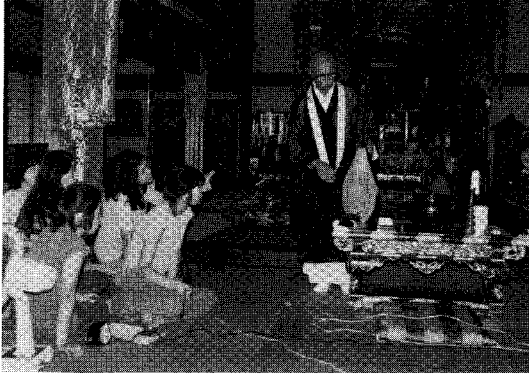


写真1 成就院でのフィールドワーク。栗須清英氏より、  
楽器の説明を聞く。(酒井 諄先生撮影)

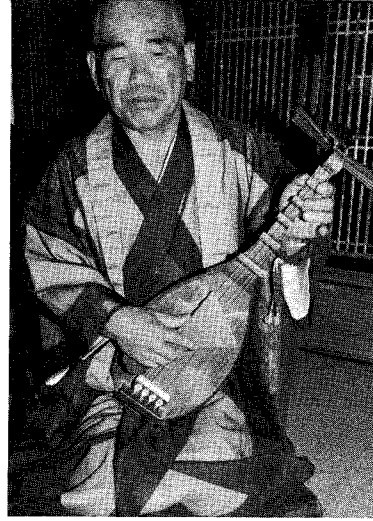


写真2 国東盲僧中野清信氏の演奏  
(酒井 諄先生撮影)

まず、『般若心経』の歌詞、すなわに経文について少々コメントを加えておこう。一般に、広く『般若心経』として知られているこの経典は、詳しくは「仏説摩訶般若波羅密多心経」といい、単に「心経」ともいうが、筑前盲僧、国東盲僧とも「摩訶般若波羅密多心経」と歌い始めている。梵本は、プラジュニャー・パーラミター・フリダヤ・スートラといい、このお経については、古来より中国や日本で多くの高僧たちが研究書を残しているが、日本では『西遊記』でお馴染みの玄奘三蔵が、唐の時代に漢語に翻訳したものを一番広く読誦しているようである。漢語の異訳に6種類あり、チベット訳もある。テキストは全文262字からなる短なお経であるが、仏教の基本的な思想が率直に述べられている。「仏説摩訶般若波羅密多心経」とは、彼岸・理想の悟りの世界に到るための勝れた大きな知恵の心髄について、釈尊が説かれたお経ということになるようである。

分析するにあたって、まず成就院所蔵の経本を参考にお経の区切りを調べてみると、46句に分けられた。国東盲僧の場合にもこの区切りをあてはめてみた。この同じ経本を歌詞として利用し、琵琶の伴奏でうたう形をとる盲僧琵琶の読誦を聞き比べてみると、全体的な印象としては共通したものがある一方で、細部に気をつけて聴いていると、声の部分・琵琶伴奏の部分、どちらをとってもかなり違ったものになっている。つまり、音楽語法にかなり違いがあると思われる。

そこで、この違いは何かということ、まず楽器の構造と調弦・奏法などからみてみよう。筑前・国東どちらも4弦である。一般に、筑前盲僧琵琶では、1の糸をh、2の糸をe、3・4の糸をfisの複弦として同音に調弦すると説明されているが、我々がフィールドワークした盲僧たちは、as・des・esと増2度低く調弦していた。この違いに関して盲僧に質問できなかったのが、今思えば残念である。一方、国東盲僧琵琶は、1・2の糸をes、3・4の糸をbに同音に調弦し、やはり複弦になっている。柱は両楽器とも5柱ある。柱

と柱の間の音程は、筑前の方では長2度・短2度・長2度・長2度・短3度であり、国東の方では、長2度・長2度（下行進行の時は短2度）・短2度（下行進行の時は長2度）・長2度・長3度となっている。左手は雅楽琵琶のように柱の真上ではなく、柱と柱の間を押さえこんで演奏する。左手で柱を選んで振動弦長を決めていくだけではなく、弦の張力も微妙に調整することのできるこの奏法は、薩摩琵琶などでは「押シカン」と呼ばれているようであるが、筑前盲僧・国東盲僧の人たちがどのような名称を使っているのかは聞きもらしてしまった。いわゆる微小音程である。国東盲僧琵琶では、主として旋律を奏する3・4弦の2柱を押さえたと音が、下行音階の時に上行音階音より半音下がっている。しかし、この d あるいは des の音は実際にはあまり使われていない。いずれにしても、全体に筑前・国東とも、声・琵琶の音程は不安定であるが、採譜をするにあたっては、近似値のみを五線譜上に記すようにした。そして、国東の方は、前曲の「伝説大荒神秘神姿経」に引き続き演奏されたので、そのつなぎの部分も少し記してみた。

さて、成就院の方から詳しく見ていくと、声はほとんど es と e の音が中心になり、時々、ブレスの後に長2度上がったたり下がったりするが、またすぐに e や es に落ち着く。1箇所だけ装飾音的に a の音が出てくるので旋律の音域は増5度となる。リズムはお経1字を1拍と考え、4分音符をあてはめると、初めから終わりまでほとんど1字に対して1音の、いわゆるシラビック・スタイルで4分音符の連続である。ブレスは経文の読点に関係なく、息の続くところまでが一区切になっていて、いずれも20拍前後ごとにブレスされる。琵琶の方は、西洋音楽でいうところの付点のリズムに聞こえる部分は、「カエンバチ」といわれる奏法で弦を下から上へすくうようにして弾く。音域は2オクターブ3度にまで広がる。旋律は1ブレスが終わったところから動きだし、かなりメロディックな美しい箇所が数回でてくる。

次に、国東盲僧を見てみると、声の部分では、お経1文字に対して経過音や刺繍音が駆使され、成就院に比べると音はよく動いている。琵琶の方は、c ~ c<sup>˙</sup> の1オクターヴの範囲内で音がよく動き、付点リズムに聞き取れる「カエンバチ」を連続して使うので、全体に軽快な感じがする。

お経の区切りとブレスが一致しないのは国東盲僧も同じで、息の続くところまでが一区切りのように思われる。大きく違う点は、国東盲僧では、息をついでいる間に必ず2～4拍の間奏が入るため、お経がおかしなところで切れてしまうが、成就院の方は、その拍内でブレスをするので、お経は息を吸っているほんのわずかな間だけ途切れるだけである。ちなみに、テンポは西洋風にいえば、アレグレットとアレグロぐらいの差で国東盲僧が速いが、間奏が入るため全体の演奏時間は、それぞれ2分30秒と2分23秒で大差はない。

以上、二つのサンプルにおいて、いくつかの分節的ポイントが散りばめられていることがわかる。現在の私の判断力の及ぶ範囲で、それらを楽譜の中に書き込んでみた。凡例1

### 音楽様式の基礎としての分節

～7として記号を工夫してみたものがそれである。この7つのポイントのうち、1～4のものが区分としてのアーティキュレーションに関わるものであって、楽曲を大小様々なレベルで区分する働きを担っている。具体的にいえば、4の「間奏的なパッセージ」にはKの記号をあてはめているが、これは国東の例では9ヶ所現れて、筑前の例にはまったくみられない。この違いは、2人の演奏者の個人様式的な違いにすぎないのかもしれないが、このサンプルで見える限り、楽曲を比較的大きな単位で区分する意識が国東の方で明白である。この場合、楽器のパートは声にとっては表現しにくい楽式区分を示すために活用されていると言えるのではないだろうか。

次に、前に述べたテキストとしてのお経の区切りと、演奏に際しての息つぎとの関係を、譜面上で見てみよう。テキストの区切りは、通し番号の□付き数字と、大きなローマ字Tで表している。さらに、息つぎないし声の切れ目を、通例よりも大きく書いたローマ字のVに似た記号で表す。常識的な感覚からすると、テキストの区切りTと、息つぎVとが同じ位置に来なければならない。一致する場合の書き込みはVを上、そしてそのすぐ下にTの字を書き込んだので、結果的には¥のマークの横棒が一本ない形になっている。二つのサンプルでこれが現れる頻度を数えてみると、筑前で5回、国東では1回現れる。片岡義道氏によれば、世間一般で唱えられている『般若心経』は、僧職者でさえもお経の区切りをおろそかにしている場合が多く、はるか九州でもこのような風潮があるのは驚きであると語っておられた(東洋音楽学会関西支部第139回定例研究会におけるコメント)。しかし、筑前の例で5回現れているから、いくらかは言語の分節も意識されているのではないだろうか。

次に凡例3に挙げた、仮に「ジャン」と名付けた技法について述べてみよう。7のアクセントと同様この技法は、旋律のなめらかな動きを止めてしまうようなアクセント感を持つ。分析を始める前に私の予想していたことは、この奏法が使われるのは、フレーズやモチーフの区切りを明示するためではないだろうかといったことであった。しかし、こうして分析してみると、少なくともフレーズの区切りの役割は果たしていないようである。ただし、モチーフ的な旋律型のまとまりを示す役割はいくらかあるようである。見方をかえれば、凡例5や6の奏法と同様、むしろ声のパートの単調さに対して、音楽的なメリハリをつけるために楽器のパートで工夫をこらしている一つの奏法と考えられないだろうか。

### 3. 結論と展望

盲僧琵琶は言うまでもなく、仏教音楽の一種である。文化・文明の展開とともに、音楽が、呪術的な存在にあり、現実の世界と結びついた時代から次第に離れていき、美的評価や知的評価がなされる音楽固有の世界を築くようになった。しかし、盲僧琵琶においては、

今ではもうほとんど見られなくなっているが、要請があれば壇家へ出向いて行って祈禱やお祓いをするなど、呪術的な役割が残存している。このように、宗教と音楽は古来より密接に結び付いている一方、言葉とも深く結び付いているのである。

キリスト教の經典の朗誦や仏教おける經本の読誦は、同一音で静かに誦されるときには既に音楽であり、感情の高まりと同時に声が上昇したり下降したりする場合に、歌詞の各音節にひとつの旋律音が出来上がる。それは、あるときには単純でシラビックな旋律になる。また、あるときにはメリスマ的な豊かな装飾音をもった旋律になる。今回取り上げた筑前盲僧は、シラビック・スタイルに近く、国東盲僧は、メリスマ・スタイルに近いが、声のパートは息つきによる区切りでしかアーティキュレーションの役割を果たさない。

ヘルマン・ケラーは、『フレーズングとアーティキュレーション』の中で、撥弦楽器と打楽器は音をつなぐことができないと称して、アーティキュレーションの考察からはずしている(ケラー 1969)。しかし、撥弦楽器・打楽器といえども、余韻というものがあることを忘れてはならない。ここに取りあげた盲僧琵琶は、声のパートには経を読むという重要な役割が与えられているが、琵琶のパートも非常に重要である。琵琶は撥弦楽器である。寺院の中や壇家の家々での演奏は、大ホールでは聞き分けられない琵琶の弦をはじいたあとの小さな余韻や微妙な奏法の聞き分けを可能にする。これらは、盲僧琵琶本来の演奏スタイルに味わいを与えているものであろう。

さて、今回行った分節という観点からの分析がどの程度適切であるか、適切であるとしてもほかに考えるべき事柄があるのかもしれないという気持ちが最後に残るが、ひとまずこの小論を終えることにしよう。

凡例 (分節に関わる若干の事項のみ)

1. T = 経文 (テキスト) の区切り [□内の数字 = 句の通し番号]	声
2. V = 息つき	
3. Z = 「ジャン」(低音を中心に2~3本の弦を同時に弾奏する)	琵琶
4. K = 間奏的なパッセージ	
5. ㊦ = カエシバチ	
6. ㇿ = 「アトオン」的な余韻操作 (弦の張力を左手指で変える)	
7. > = アクセント	

音楽様式の基礎としての分節

楽譜 1

筑前盲僧・成就院「般若心経」

採録：昭和50年7月14日  
演奏：梶谷清隆・栗須清英  
採譜：尾野耐子

The musical score is written in bass clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 4/4 time signature. It consists of six systems of two staves each. The upper staff contains the melody with lyrics, and the lower staff contains the accompaniment with rhythmic markings. Measure numbers 1 through 14 are indicated in boxes above the notes. The lyrics are in Japanese, representing the Heart Sutra.

Lyrics (from top to bottom):

調弦 摩訶般若波羅蜜多心経。観自  
 在菩薩。妙行深般若若波羅蜜多時。照見  
 五蘊皆空。度一切苦厄。舍利子。色  
 不異空。空不異色。色即空。空即  
 是色。色復如空。舍利  
 子。色是諸法空相。不生不滅。不垢不



尾野 刷子

15. 淨。不 沙増 不 減。 16. 心是 空 知中。 17. 無 色 無

18. 發 想 妙 識。 19. 無 限 耳 鼻 舌 身 意。 20. 聲 香 味 触 法。 21. 算。 22. 無 無 明 不 無 無 明 慧。

23. 無 色 光 亮。 24. 無 色 光 亮。 25. 妙 道。 26. 無 智 報 無 得。 27. 無 所 得 故。 善。

音楽様式の基礎としての分節

28 王 依 般 君 波 羅 蜜 多 故 心 無

29 尊 離

30 尊 離 無 量 寶 藏 故 無 有 怨 怖 離

31 尊 離

32 世 諸 佛 依 般 君 波 羅 蜜 多 故

33 得 阿 耨 多 羅 三 藐 三 菩 提 故 知

34 般 君 波 羅 蜜 多 是 大 神 呪 尊 大

35 尊 離

尾野 尉子

36 37

明 児 女 無 上 児 女 無 等 等 兒 女 能 除

38 39

心 切 苦 眞 實 不 慮 故 説 般 羅 羅

40 41 42

多 児 即 説 兒 女 日 昔 昔 昔 昔 昔 昔

43 44 45 46

昔 昔 昔 昔 昔 昔 昔 昔 昔 昔 昔 昔 昔 昔 昔 昔

47

昔 昔 昔 昔 昔 昔 昔 昔 昔 昔 昔 昔 昔 昔 昔 昔

楽譜 2

国東盲僧「般若心経」

(仏説大荒神秘密神姿経終了後の  
琵琶によるつなぎの部分)

採録：昭和50年7月16日  
演奏：高木清玄・中野清信  
採譜：尾野耐子

tacet

調弦 I II III IV

カ訶

般若 三波 羅 深 般若 心 經 觀 音 菩 薩 行

深 般若 八 波 羅 深 般若 時 觀 見 五 K

空 不 重 意 詩 部 意 深 堅 即 意 意 10 空 想 持

識 不 復 意 意 12 空 K 利 意 13 意 誦 妙 法 空 想

尾野 尉子

14 不 淨 不 減 不 垢 不 染 不 濁 不 減 不 礙

15 空 中 許 色 無 愛 想 行 識 無 限 二 耳

16 真 意 許 色 聲 香 味 觸 法 無 限

17 解 乃 至 無 意 識 解 乃 至 無 明 亦 無 無

18 解 乃 至 無 意 識 解 乃 至 無 明 亦 無 無

19 解 乃 至 無 意 識 解 乃 至 無 明 亦 無 無

20 解 乃 至 無 意 識 解 乃 至 無 明 亦 無 無

21 解 乃 至 無 意 識 解 乃 至 無 明 亦 無 無

22 解 乃 至 無 意 識 解 乃 至 無 明 亦 無 無

23 解 乃 至 無 意 識 解 乃 至 無 明 亦 無 無

24 解 乃 至 無 意 識 解 乃 至 無 明 亦 無 無

25 解 乃 至 無 意 識 解 乃 至 無 明 亦 無 無

26 解 乃 至 無 意 識 解 乃 至 無 明 亦 無 無

音楽様式の基礎としての分節

Handwritten musical score in 9/8 time, featuring a vocal line and a bass line. The score is divided into six systems, each with a vocal staff and a bass staff. The lyrics are in Japanese, and the music includes various rhythmic markings and accidentals.

**System 1:** Measures 27-30. Lyrics: ト得. 故. 本. 心. 加. 藤. 地. 依. 依. 若. 波. 羅. **K**

**System 2:** Measures 29-32. Lyrics: 多. 故. 心. 無. 聖. 疑. 無. 聖. 疑. 故. 無. 有. 怒. 依.

**System 3:** Measures 31-34. Lyrics: 離. 心. 動. 顛. 倒. 愛. 想. 覺. 淨. 疑. **K**

**System 4:** Measures 32-35. Lyrics: 世. 諸. 佛. 依. 船. 若. 波. 羅. 淨. 多. 故. 得.

**System 5:** Measures 34-37. Lyrics: 阿. 彌. 多. 羅. 三. 藐. 三. 菩. 提. 故. 知. 依. 若. **K**

**System 6:** Measures 35-38. Lyrics: 波. 羅. 沙. 多. 世. 大. 神. 覺. 世. 大. 明. 記. 世. 無. 上.

36 世は 無 少 江 37 能 除 一 切 38 眞 實 不 虚  
話 兒。 是。 少 弟 江 兒。 能 除 一 切 之 眞 實 不 虚。

39 故 説 K 小 般 二 若 波 三 島 三 義 多 兒 40 即 如 説 兒  
故 説 K 小 般 二 若 波 三 島 三 義 多 兒 40 即 如 説 兒

41 日 子 柳 子 42 ハ ラ 柳 43 ハ ラ K (心 柳) 子 44 ホウ  
日 子 柳 子 42 ハ ラ 柳 43 ハ ラ K (心 柳) 子 44 ホウ

45 子 46 小 般 ン 若 心 柳 經  
子 46 小 般 ン 若 心 柳 經

Z Z

### 参考文献

- 尾野尉子（1988）「盲僧琵琶第演奏における分節法——声と楽器音の間の関係に着目して」社団法人東洋音楽学会関西支部第139回定例研究会，口頭発表。ベルギーフランドル交流センター，6月11日。
- 小野功竜・大原尉子（1975）「昭和50年度音楽学フィールドワーク調査研究報告 盲僧琵琶の音楽」『相愛女子大学・相愛女子短期大学研究論集』第23巻，音楽学部篇，91-111。
- 尾野尉子（1988）「綾なす音——盲僧琵琶の世界」藤井知昭・山口修・月溪恒子（監修）『楽の器』東京，弘文堂，87-99。
- ヘルマン・ケラー（1969）『フレーズとアーティキュレーション——生きた演奏のための基礎文法』植村耕三・福田達夫（訳），東京，音楽之友社。
- SADIE, Stanley (ed.) 1980 *The new Grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan Publishers Limited. とくに “Articulation” の項目（1: 643-645）.