

日本伝統楽器による「コラボレーション」考 ——『尺八演奏論』から読みとれる文化観——

齋藤 完

Remarks on “Collaboration” of Japanese Traditional Instruments

SAITO Mitsuru

(Received September 26, 2014)

1. はじめに

コラボレーションという言葉が盛んに使われるようになって、20年以上が経つ。この語は『三省堂辞書サイト』で次のように説明されている（三省堂 2005）。

コラボレーション (collaboration) とは、複数の立場や人によって行われる協力・連携・共同作業のことです。またその協力によって得られた成果（＝共同開発品・合作品・協力体制）もコラボレーションと呼ばれます。以上の両方とも、コラボと略される場合もあります。

ところでコラボレーションの語が用いられる場合、そこには「意外な組み合わせ」あるいは「付加価値の創出」というニュアンスが込められる傾向があるようです。例えば、意外な組み合わせの具体例としては「日韓のミュージシャンによる新曲の共同制作」「自動車メーカーと家具メーカーによる自動車の共同開発」などの事例があります。

日本伝統楽器によるコラボレーションの先駆けは、1960年代に尺八演奏家・山本邦山(1937-2014)がおこなったジャズ・ミュージシャンとの共演であろう。1962年にジャズ・クラリネット奏者であるトニー・スコット Tony Scott、1966年にジャズ・シンガーであるヘレン・メリル Helen Merrill、1970年にジャズ・ベーシストのゲーリー・ピーコック Gary Peacock など、著名なジャズ・ミュージシャンとの共演をはじめ、1967年にはニューポート・ジャズ・フェスティバルにも出演している。なお、山本は伝統楽器によるコラボレーションのパイオニアである一方、100作以上にもおよぶ尺八の楽曲を作曲し、なおかつ三曲合奏（＝伝統音楽）も一貫して演奏し続け、2002年には重要無形文化財保持者（人間国宝）に認定されている。

ところで1960年代と言えば、文化相対主義的な文化観が支配的であった時代である。近代において中心的であった西洋中心主義に代わって、それぞれの文化には固有の価値体系が存在し、非西洋文化は西洋の基準ではなく、その本質の探究によってのみ理解されうるとした文化観が第二次世界大戦後に芽生え、それが定着した頃である。

そうした文化相対主義的潮流にあって、「コラボレーション」は理解し難い現象であると言える。本質の探究を目指した（素朴）文化本質主義は、いわゆる伝統音楽ないしは古典芸能と呼ばれる、西洋音楽的な要素を含まない音楽を「真正な」音楽とみなす一方で、西洋音楽的

な要素を取り入れた音楽を「不純な」音楽とみなす文化的態度だからである。

日本音楽と西洋音楽によるハイブリッドな音楽の創作には、大正から昭和初期にかけて盛んだった「新日本音楽運動」も存在する。しかし近代は、自文化よりも先進的と認められる西洋文化を取り込むことによって、自文化をより豊かにしようと試みる時代であった。世界各地の各分野に見られた潮流のなかにあつて、西洋クラシック音楽的要素を貪欲に取り入れようとした新日本音楽運動は、違和感なく理解することができる。

それでは1960年代、あるいは70年代におけるコラボレーションはどのような文化観を背景にしていたのであろうか。

本稿は当時のコラボレーションの背後にある文化観を明らかにする一端として、山本邦山の言説を読み解くものである。

分析の対象とするのは山本の著作『尺八演奏論』である。なお、以下において丸括弧内の数字は同書におけるページ番号を示している。

2. 『尺八演奏論』について

同書は2007年に出版芸術社から出版された。

山本はその動機を次のように語っている。

自分が積み重ねてきた演奏体験を、今、私の演奏論として一本にまとめてみようと思
い立ちましたのは、一九九七年に還暦を迎え、一度このあたりで自らの音楽生活を振り
返り、これからもさらに、現代に生きる「尺八芸術」を創造していきたいと願うため
であります(9)。

これに続けて「タイトルを『尺八演奏論』としましたが、決して理論的なものではなく、あくまでも私の実体験に基づく所見をまとめたにすぎません」と付言している。

同書は六章によって構成されている。第一章「尺八一筋に」、第三章「ジャンルを越えて」、第四章「出会いと挑戦と」では体験談とそれに基づく音楽観が綴られている。第二章「日本の音楽と尺八」では尺八音楽の概説を中心にしながら自らの音楽観が表わされている。第五章が「対談」、そして第六章が「演奏論」として演奏に関する具体的な方法論となっている。これらを本論とすると、本論のまえに「はじめに」があり、本論後は「著者プロフィール」「著者作品リスト」「著者ディスコグラフィ」「参考文献」「あとがき」がある。

分析の対象とするのは第五章を除く本論部分である。まず尺八観を示したのちに、コラボレーション観とみていく。

3. 尺八音楽に関する一般論

ここでは伝統的コンテクストにおいて、あるいは一般論として、山本がいかに尺八を論じているかを見ていきたい。

まず指摘したいのが、楽器の構造を「素朴 (10、52)」「プリミティヴ (11、54、56、180)」「自然 (54、56、174)」という言葉で形容し、それゆえに「血が通い、奏者の人間性がおのずと出てくる(11)」「自然に近い音が出せる (54)」「自然性、人間性の豊かな表現が可能なのである (178)」としていることである。この構造的特徴とそれに基づく音楽的内容は「メカニカル(10)」「合理的 (35、54)」「メカニック (180)」な西洋楽器と対置されている。

ピアノには一オクターヴの間には十二の鍵盤しかない。しかし、宇宙には無限の音がある。(中略)自然の音を合理的・機械的に幾つかの音に固定することによって、さまざまな構成(コンポジション=作曲)が可能になるけれども、それによって切り捨てられるものも大きいのである。尺八音楽では、そうした洋楽では切り捨てられてしまった微妙な音も大切にしている(54)。

この「微妙な音」とは具体的には、ムラ息やスリ上げやユリなどの技法によって奏でられる音を指し、それが「尺八は曲線的な音の流れや音色が命(62)」につながり、結論として、「フルートのやるんだったら、フルートでやればいい(54)」「フルートのようにピュアーに吹くのでは、尺八が生きてこない(62)」という考えに到達する。

こうした西洋を基準としない尺八観は「日本で生まれた音楽には日本の心が宿っている(29)」「自分のアイデンティティーをしっかり持っていなければ(29)」「自分の文化的な基盤がなくては本物は生まれてこず、人々の心を打つ音楽は作れない(30)」「自己のアイデンティティー無くしては、世界にも通用しない(194)」などといった表現に反映され、さらには間(45)やノリ(46、202)といった音楽構成要素を日本に独自のあり方とするのに及んでいる。

山本による本質主義的な見解は、「それぞれの民族はそれぞれの音楽文化をもっている。音楽も民族の文化の一部をなしているわけだから、音階やリズム感や音楽の場などについて、民族によってさまざまな相違があり、個性がある(78)」という当時の民族音楽学的価値観に裏付けられている。

しかしながら、こうした民族固有のあり方は聴衆には適用されていない。

尺八は、さまざまな可能性をはらんだ素晴らしい楽器として、世界中に認められるようになった(10)。

素晴らしい音楽は国が異なっても聴衆の感動を呼び起こす。われわれが外国音楽を理解するように、外国の人は日本の音楽を理解しているし、尺八の音楽を称賛するのは当然である(78)。

以上から窺えるのは、文化相対主義的に尺八を捉え、それを本質主義的に説明することを基調としつつも、聴衆のあり方に関しては相対主義的な視点を放棄しているということである。つまり、世界の音楽はそれぞれに独自性を有しているが、「素晴らしい音楽」は独自性を超えて普遍性を有しているというダブルスタンダードが窺えるのである。

4. 尺八によるコラボレーション論

コラボレーションについて、山本はどのように語っているのでしょうか。本質主義的に説明した尺八の独自性とは矛盾しないのでしょうか。

ジャズを始めとするコラボレーションへの言及において、再三繰り返される言葉が「挑戦(22、25、57、80、118)」であり、あくまでも自分は伝統音楽の担い手であるという自負である。

あくまでも私の挑戦の一つであって、ジャズに宗旨替えしたのではないことは当然である。自分の依って立つ基盤が古典邦楽であることを片時も忘れたことはない(118)。

これを、本業＝古典邦楽／副業＝ジャズ、と解釈することも可能だが、山本にとってコラボレーションは「副業」以上の意味をもっていた。『あれは邪道だ』と言ってたたかれ、異端者扱いであった。『邦山はもう終わりだ、音が悪くなった』『伝統音楽の世界には戻れない』と言われた(21)り、「最初は『バカじゃないか』『チンドンヤだ』と言われた(79)」りしながらも、「挑戦」をやめなかったのは、次のような使命感があったからであった。

音楽というのは姿のないものだし、人の心から心に通じあうものだから、ジャンルという分類が壁になってはかえって邪魔になる。聴衆を枠のなかに閉じ込めてはならないし、音楽の新しい変化の創造を邪魔してもならない。私たちは積極的にそうした壁を打ち破って、聴衆を感動させる新しい音楽を創り出していく責任がある(77)。

山本の考える「新しい音楽」とは、「尺八本来の音(57)」「尺八の精神性と芸術性(78)」「日本音楽の個性(78)」「尺八の持っている叙情性(80)」が他ジャンルとの共作時においても生かされている音楽であり、それは結局のところ次の一文に帰するようだ。

ジャズやクラシックの中の私の尺八は、あくまでも基本的な古典の技法や旋律を基に工夫を凝らしているに過ぎず、従って古典の基礎なしには何もできないのであり、もっともっと古典を勉強しなければいけないことを痛感している(27)。

以上から導き出されるのは、尺八の本質をあくまでも西洋との接点をもつ以前の状態に求めている姿勢である。それは前項でも述べられていたアイデンティティーとも関連付けられ、山本は「邦楽出身の我々は(中略)日本人であることアイデンティティーを堅持しながら、いろいろなジャンルに飛び込んでいけるのである(91)」と述べるに至っている。

だがその一方で、「尺八は不自由で劣った楽器(21)」「邦楽は古臭くて内容が低俗で程度が低い(89)」「まことに幼稚なもの(89)」「邦楽器や邦楽演奏家は、洋楽畑の人々からは見向きもされない、あるいは見下した見方しかされなかった(104)」などの、洋楽畑の人々からの偏見を払拭する必要があった。

それと同時に、現代という時代性を考慮する必要もあった。

私は、現代に生きる音楽を創造したいとの思いから、いろいろな音楽に挑戦してきた(25)。

素朴な楽器だからといって西洋音楽に対応できないというのでは現代では通用しない(54)。

音楽はいま生きている人と共に動いているのだから、常にその時代の人々の感覚にふさわしい形に変化していくのが当然である(76)。

山本は「現代」を自明のこととして定義づけておらず、その意図するところは推察の域を出ないが、先の洋楽関係者からの偏見と合わせて考えると、西洋中心主義的な現実が厳然として存在する時代、となるであろうか。文化をめぐる概念としては文化相対主義が西洋中心主義にとって代ったが、政治・経済・軍事、あるいは物質文明において、西洋の優位は依然として変

わらない。「西洋音楽に対応できないというのでは現代では通用しない (54)」という一文は、まさに西洋中心主義的な時代＝現代という認識を表わしていると言えよう¹。

そして、山本が「西洋音楽に対応」できるようになったのは、邦楽の研鑽を積むことによってではなく、恩師・唯是震一による厳しい特訓 (18、54、56、95) ——とくに十二音技法で作曲したフルートの曲《組曲第2番》を尺八で吹奏することの困難さが強調されている——の成果であった。先述の山本の考える「新しい音楽」では、尺八がいかに生かされるかが重要とされていたが、彼が「ジャズでも即興演奏でも一応こなせる(18)」ようになるためには、西洋音楽で必要とされる技術の習得が必要であったのである。

このように見てみると、尺八を文化相対主義的・本質主義的に捉える態度は、コラボレーション時においても変わらないが、コラボレーションという行為に及ぶにあたっては、(現実的な意味においての) 西洋中心主義的な時代が意識されており、冒頭に示したような「近代＝西洋中心主義」「現代＝文化相対主義」という図式では括れない時代の二面性を垣間見ることができる。

5. まとめと今後の課題

以上のように、山本の言説から窺えるのは、文化相対主義的な潮流のなかで育まれた文化本質主義を自らの演奏活動の根幹に据えながらも、音楽を聴くという行為に関しては文化相対主義を放棄しつつ、現実の問題としての西洋中心主義を強く意識したうえでコラボレーションという行為に至っているということである。

だが、コラボレーションと同様に考慮せねばならないことがある。じつは、日本音楽と西洋音楽のハイブリッドということ言えば、現代邦楽という音楽ジャンルに分類される山本の作曲作品も該当し、これらも考察することで、コラボレーションに対する考えがより明確に把握できると考えられるのである。

山本によれば、現代邦楽は洋楽の作曲家たちが日本の伝統楽器を使った音楽を作曲し始めた1960年代にその端緒がある (22、51、52、67)。これは新日本音楽運動のように「洋楽の中から良いものを邦楽に取り入れて日本音楽を再生させようというよりは、もともと洋楽畑で活躍していた作曲家が、洋楽の中に邦楽器を取り入れた曲を作ってみようという(51)」意図で始まったものらしい。

現代邦楽のなかには、「日本楽器の機能をあまり理解されず、無理な手法を要求するもの(69)」や「奇をてらうだけのような作品 (69)」や「その作品で自分を出し切れないもどかしさを感じるもの (70)」や「尺八の機能と関係なく音で作曲されるので、順次進行しない音の跳躍が時折あり、尺八で演奏するのはむずかし (100)」い作品が少なくなかった。そして、「そうした作品は、その時一回だけの演奏で終わったものも多かった (22)」「その時発表されてそれっきりという曲もあった (69)」と振り返っている。そのうえで山本は、自ら作曲をするようになった動機を次のよう語っている。

¹ もっとも山本は「民衆から生まれた大衆的な普段着の『民俗音楽』」であるジャズが、「芸術的にも洗練されていき、世界の大衆音楽の一つにまでなっていく。大衆音楽が盛んになるということは、音楽についても、社会的な階級性が崩れてきて、大衆が主導権を握る時代が到来しつつあるということであろう (84)」という見解も示している。西洋中心主義的な側面のみによって現代を捉えているわけではないことがわかる。

尺八奏者としては自分を思いっきり表出できる曲が欲しかった。悠久な大自然の力強さに一歩でも近づくために、尺八の独特な音色や響きを生かし、もっと自由に、のびのびと謳い上げたいのである。無機質な音楽だけでなく、天然の竹でできた楽器らしい、もっと有機質な音楽が欲しいと思った (71)。

そして、自らを演奏家と規定したうえで、「自分の音楽をもって聴衆に語り掛け、納得した演奏によって聴衆と対話したいと思うようになって、作曲にも力を入れるようになった (25)」と述べている。さらに「私は、いわゆる作曲家ではない。コンポジションであれ、即興であれ、演奏家として演奏してきたものを材料にして曲を綴ってきただけである。(中略) 演奏家である私は、聴き手にわかってもらえる、聴き手の心を打つもの、感動してもらえるような曲を書きたいと常に願ってきた (71)」として、いわゆる現代邦楽を手掛ける洋楽作曲家とは一線を画している。

山本による現代邦楽の作曲論には自身のコラボレーション論と重複する部分がある。たとえば、「新しい作品や、ジャンルの異なる音楽の作曲でも、日本的な感覚のもとに、尺八の楽器としての特性を生かすべく古典技法を盛り込むこと (中略) を心掛けてきた (31)」というように「尺八の本質」を作曲作品に反映させることの重要性が述べられている。

しかしながら、『尺八演奏論』を読む限り、作曲を語る際の「日本」「西洋」への言及は、コラボレーションについて論じる際に比べて少なく、上述の通り「演奏家」「聴衆」をキーワードにしてそれを語る傾向が強い。

今後はより広範囲な資料をもとに山本の言説を収集し、それらを整理したうえで、現代邦楽作品の創作をも視野に入れながら、当時のコラボレーションの背景にある文化観を明らかにしたいと考えている。

参考文献

- ト田隆嗣 2007 「文化相対主義と民族音楽学 (1945～)」徳丸吉彦、高橋悠治、北中正和、渡辺裕編『世界音楽の本』東京：岩波書店：217-220。
- 長広比登志、平野健次 1989 「現代邦楽」平野健次、上参郷祐康、蒲生郷昭監修『日本音楽大事典』東京：平凡社：583-585。
- 山本邦山 2007 『尺八演奏論』東京：出版芸術社。
- 渡辺裕 2004 「《春の海》はなぜ日本的なのか」根岸一美、三浦信一郎編『音楽学を学ぶ人たちのために』東京：世界思想社：264-280。

参考 URL

- 著者不詳 2005 「10分でわかる『コラボレーション』の意味と使い方」『三省堂ワードワイズ・ウェブ』(<http://dictionary.sanseido-publ.co.jp/topic/10minnw/013collaboration.html>) 2014年9月23日午前9時22分受信。

付記

本研究は、山口大学による重点連携大学 (淡江大学)・共同研究プロジェクト「東アジア的文化アイデンティティ構築におけるメカニズムの解明に向けて」の成果の一部である。