

東京音楽大学リポジトリ

Tokyo College of Music Repository

現代邦楽作品とその記譜法：
五線記譜と伝統記譜のはざままで

メタデータ	言語: ja 出版者: 公開日: 2002-12-20 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: メールアドレス: 所属:
URL	https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/813

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.



現代邦楽作品とその記譜法

～五線記譜と伝統記譜のはざままで～

沼野雄司

1. はじめに
 2. 現代邦楽作品の系譜
 - 2-1: 宮城道雄と新日本音楽
 - 2-2: 「新邦楽」と折衷主義
 - 2-3: 1950年代半ばの転換
 - 2-4: 「邦楽器ブーム」の到来
 3. 現代邦楽と記譜法
 - 3-1: 邦楽と五線譜の関係
 - 3-2: 《竹籟五章》と「採譜」としての楽譜
 - 3-3: 不確定性音楽と現代邦楽
 - 3-4: 《ノヴェンバー・ステップス》と口承伝統
 4. おわりに
- 注釈
参考文献表

1. はじめに

本論文は、現代の邦楽器作品について、主にその記譜法という観点から考察を試みようとするものである。

日本の伝統楽器の記譜法は、楽器によって異なるのはもちろん、同楽器であっても流派によって差異を含んでいるのが普通であり^(*)、これらの全てに通暁しようとするれば、きわめて大きな労力を必要とする。また、伝統的な記譜の多くは一種のタブラチュア譜であるために音響現象の全体を視覚的に確認できず、とりわけ大きな楽器編成による場合、それぞれの楽器の伝統記譜を駆使しながらスコアを書くことは、ほとんど不可能に近い。このような理由から現代の作曲家たちの多くは、もっぱら自らが慣れ親しんでいる五線譜によって、邦楽器のための新作を書くことになった。

邦楽器の作品を五線譜で記す試みは明治初期からの長い歴史を持っているが、西洋音楽の様

式や楽器を前提に発展してきたこの記譜法を邦楽器に適用した場合、そこに様々な齟齬が生じるのも事実である。例えば、非メトリックな音楽時間の息づかい、あるいは非平均律的な音高の揺らぎ、といった要素を五線譜で表すことはきわめて困難である。これらの要素に代表されるような日本の伝統音楽に独特の表現ニュアンスが欠落してしまった時、邦楽器は単に少々変わった音の出る、ただし西洋楽器に比べて運動性能の著しく劣る楽器でしかなくなってしまうだろう。

しかし、1960年代に日本を席卷した不確定性音楽という概念、及びそこで用いられた不確定記譜法 (indeterminate notation) は、こうした五線譜と日本の伝統楽器との関係を急速に接近させることになる。また、不確定性をめぐる様々な試みは、記譜と口承伝統に関する、古くも新しい問題点を浮き彫りにしたのだった。

本論文では以上のような認識を基盤にして、次の手順で考察をすすめる。

まず論文前半では邦楽新作の歴史を、宮城道雄と新日本音楽、「新邦楽」と折衷主義、1950年代後半における転換、そして60年代の「邦楽器ブーム」という4つの時代区分によって概観する。論文後半では、まず邦楽作品と五線譜の歴史的な関係について触れた後に、諸井誠の《竹籟五章》を例にとって、五線譜と伝統記譜とのほざまにおける様々な緊張関係を示す。続いて不確定性と邦楽器の関係について観察した後、武満徹《ノヴェンバー・ステップス》の事例から邦楽器と口承伝統の問題について、若干の考察を加える。

2. 現代邦楽作品の系譜

2-1: 宮城道雄と新日本音楽

邦楽器による新作について考察する場合、一つの出発点となるのが宮城道雄 (1894~1956) の作品群である。もちろん明治期以降に限ってみても、宮城以前に邦楽器のための新しいレパートリーを創作する試みは数多く存在した。明治初期における「明治新曲」の数々はその嚆矢の一つであろうし^(註2)、また他ジャンルでは、1902 (明治35) 年に、三世柗屋六四郎、四世吉住小三郎によって始められた「長唄研精会」が、単に新作を発表するのみにとどまらず、長唄を芝居の場から解放し、いわば演奏会形式を成立させた点で重要であろう。

しかしながら宮城の創作は、個々の作品の独立性、既存の流派からの離脱、伝統楽器の改良、洋楽 (とりわけピアノ音楽) からの顕著な影響、近代的な作品発表会の形態、そしてその後の洋楽作曲家たちに決定的な影響を及ぼした点などにおいて、今日の「邦楽新作」の一つの出発点とみなし得るものである。宮城は、1909 (明治42) 年に作曲された《水の変態》を皮切りに、晩年まで活発に新作を発表していくことになるが、彼の音楽活動の中でも最も有名なものの一つが1920 (大正9) 年に開始された「新日本音楽」演奏会である。

尺八の吉田晴風、作曲家の本居長世とともに丸の内遊楽座で第一回が行なわれたこの演奏会シリーズは、開始数年後には中尾都山を初めとする多くの音楽家を巻き込み、やがて宮城を中

心とする邦楽新作の潮流自体が「新日本音楽」の名で呼ばれるようになった。

このメンバーの中で注目されるのが、本居長世の存在である。現在ではもっぱら童謡の作曲家として知られる本居だが、彼は1908（明治41）年に東京音楽学校を卒業した後、母校の教壇に立ちながら文部省邦楽調査掛を兼任し、長唄を初めとする三味線音楽の研究に携わるという貴重な経験を持っていた。1919（大正8）年の時点で既に尺八とピアノという編成で曲を書き、その発表会を行なっていることから分かるように、当時の本居は洋楽と邦楽を同時に見据えることのできた数少ない人材の一人であったと考えられる。宮城と本居が相互に大きな影響を与えあったことは想像に難くない。

宮城の活動は洋楽系の作曲家たちが日本の伝統音楽に関心を寄せる大きな契機になると共に、邦楽の他ジャンルにも強い影響を及ぼした。例えば、宮城に続いて四世杵屋佐吉は「三弦主奏楽」という名のもとに声楽を伴わない、純粋な器楽としての三味線音楽を発表するに至るが、これは三味線音楽としてはきわめて斬新な試みであった。当時の邦楽界においては「端的にいつてしまえば、曲の内容を論ずる前に、まず歌詞なし、楽器だけで何かを表現する、観客はそのことに異常な驚きを示した」という（吉崎2001：72）。

また、宮城の先駆性は、おそらく日本音楽史上初の、邦楽器独奏とオーケストラのための協奏曲である《越天楽変奏曲》を、早くも1928（昭和3）年に作曲している点からも伺える。この作品は昭和天皇即位の奉祝曲として委嘱され、近衛秀麿指揮の新交響楽団と宮城の独奏によって同年の11月に日比谷公会堂で初演されているが、オーケストラ部分は宮城自身ではなく、近衛直麿・秀麿の手によるものであった（千葉2000：149）。ちなみに秀麿と共に雅楽の家柄に生まれた直麿は、もともとは洋楽の教育を受けたものの、その後雅楽研究の道に入り、雅楽の採譜において膨大な業績を残した人物である。現在では編曲者として秀麿の名しか伝えられていない管弦楽版《越天楽》（1931）も、元来はこの弟直麿との共作と考えられる（富樫1956：152）。

宮城はその後、菅原明朗との共作による《神仙調箏協奏曲》（1933）、下総暁一との《壺越調箏協奏曲》（1937）、松平頼則との《盤渉調箏協奏曲》（1953）など、当時の新進作曲家たちと共に、このジャンルの可能性を模索することになった。

こうしてその活動を簡単にふりかえってみても、宮城の業績がずば抜けたものであったことが理解されよう。邦楽界からみれば型破りな彼の音楽活動は、洋楽界、邦楽界を問わず、広範な影響を後の音楽史に与えており、その重要性はほぼ同時期に活躍した山田耕筰に比すことも可能である。

2-2：「新邦楽」と折衷主義の問題

宮城の新日本音楽に続いて、およそ1930（昭和5）年頃から第二次大戦頃までに展開された動きを、ここでは小島美子にならって便宜的に「新邦楽」の時代と呼んでおく^(註3)。小島はこの動きについて、下総暁一、菅原明朗、平井康三郎、清水脩などによる洋楽系作曲家と、中能

島欣一、久本玄智、伊藤松超といった邦楽奏者出身の作曲家が創作において呼応しながら、宮城が切り開いた道を発展させて戦後の「現代邦楽」へ繋げたという評価を下している（小島1970：27）。

確かに日中戦争から大戦へと向かってナショナリズムが高揚していたこの時期にあつては、洋楽系・邦楽系の作曲家を問わず「日本的」な音楽を書くことが要請されており、宮城が先鞭をつけた邦楽と洋楽の接近ないし融合は、ある意味ではきわめて幸運ともいえる土壌の上で展開されるはずだった。しかし、尺八の歌口にフルートのキー・システムを付した「オークラウロ」の開発に象徴されるように、当時の作曲家たちによる東西の音楽の接続は、その後の展開から振り返ったときに、やや楽観的かつ性急であると評されることが多い。多くの作曲家たちがモデルにしていた西洋音楽が、古典派からロマン派の純調性音楽であったことも、伝統的な邦楽との間に大きなギャップを生じさせる一因であつただろう。

徳丸吉彦はこの時期を「折衷主義が生まれた時代」と総括した上で、洋楽が日本的なるものを志向するようになった傾向について次のように述べている。

最も単純な場合は、邦楽を洋楽器で演奏するもので近世邦楽の旋律をヴァイオリンに移したもののや、長唄「鶴亀」や雅楽「越天楽」の管弦楽用編曲などの例がある。本来は西洋音楽の語法に基づいていた軍楽さえ、たとえば「越後獅子」を奏楽して、山本五十六連合艦隊指令長官への食卓音楽としている。編曲の段階を超えた折衷主義は、下総皖一の三味線協奏曲のように、西洋の管弦楽と三味線をかけ合わせた形であらわれた。この曲は今日では聴くことができないが、管弦楽と三味線という、それぞれのイディオムが異なる様式で成立した二つのものを組み合わせるといふ点で、大きな冒険であることは確かである。（徳丸1970：40）。

ちなみに下総皖一の《三味線協奏曲》（1936）は、しばしば折衷主義の代表的な例として挙げられる作品である。柴田南雄はこの曲を含む当時の「和洋合奏」作品群について「西洋古典派の語法、それも教則本ふうの楽想を和楽器が担う作風で、それらの作品から感銘を受けた経験はない」（柴田1994：225）と、きわめて否定的に述べている。

この時期に作られた様々な和洋混合様式の作品は、大きくは次の3種類に分類することが可能である。

- ・日本音楽的なイディオムを西洋楽器で演奏する作品（「越天楽」管弦楽版など）
- ・西洋音楽的なイディオムを邦楽器で演奏する作品（久本の一連の箏曲など）
- ・邦楽器と西洋楽器を共に用いる作品（下総の「三味線協奏曲」など）

確かにこれらは一種の折衷主義と評されるべき作品群かもしれないが、一方で小島も評価す

るように、後の現代邦楽への大きなステップとなったことも確かであろう。

2-3：1950年代後半における転換

1947（昭和22）年、NHKで「現代邦楽の時間」と題された番組が開始された（ただしこの題名が使われたのは当初の1年間のみ）。これは必ずしも新作のみを対象にしたものではなく、宮城作品なども含めた邦楽作品を幅広く放送するものだったが、この番組を一つの拠点として多くの作曲家や演奏家の交流が始まった。また、1946年から始まった文部省主催（後には文化庁主催）の芸術祭も、当時の創作界に大きな刺激として機能した。

この時期に活動の目立つ作曲家として、邦楽畑では杵屋正邦、山川園松、宮下秀冽、唯是震一、中能島欣一、そして洋楽畑では小野衛、伊藤隆太、藤井凡大、清水脩などの名が挙げられるが、彼らは同時代の現代音楽の流れを肌で感じながら、「新邦楽」時代の折衷主義とはやや異なった形で洋楽と邦楽の融合を試みることになった。中でも後に十二音技法を取り入れることになる唯是震一や宮下秀冽は、新しいタイプの邦楽出身作曲家の典型といえる。

さらに、1956年に宮城道雄が死去した頃から、邦楽器の創作は新しい局面を迎えた。先取りしているならば、この時期に邦楽新作のインフラストラクチャーが急速に整備され、その基盤の上で60年代の現代邦楽が花開くことになるのである。

まず最初に特筆すべきは、新しい邦楽の形態を求める演奏家の動きで、その嚆矢といえるのが1954年から行なわれた「邦楽リサイタル・平井澄子邦楽実験室」と題されたシリーズである。もっともここでは箏の新作ではなく、主に伝統的な発声によって日本歌曲を歌うことが試みられたのだが、「邦楽実験室」というタイトルからは、新しい時代の演奏家としての平井の意気込みがはっきりと伺える。

そして初期の現代邦楽に大きな役割を果たしたのが、昭和33（1958）年に結成された「邦楽4人の会」である。箏奏者の鈴木嘉代子、菊池梯子、矢崎明子と尺八の北原壘山の4人によるこのグループは、菊池が主に十七絃を担当し、矢崎は三絃に持ち替えがきくとあって、三曲合奏に十七絃による低音補強が入った形を初めとする、自在な編成をとることが可能であった（小島1970：28）。このグループが何より際立っていたのは、積極的な委嘱活動を行なった点である。彼らの委嘱によって書かれ、その後何らかの賞を得た作品には、藤井凡大《尺八、箏、十七弦のための四重奏曲》、伊藤隆太《邦楽器のための四重奏曲》、松本雅夫《四重奏曲「漆」》、間宮芳生《四重奏曲》、菅野浩和《邦楽器によるモノオペラ「安達が原の鬼女」》、杵屋正邦《日本楽器のための四重奏曲》、牧野由多可《茉莉花》、清瀬保二《日本楽器のための四重奏曲》、船川利夫《尺八独奏曲「陰影」》、伊藤隆太《四重奏曲第二番》、福島雄次郎《尺八・箏、十七弦のための四重奏曲》などがあるが、これらはそのまま日本の邦楽新作史といった様相を呈している（丹羽1969：93）。彼らの成功以降、様々な邦楽演奏家が作曲委嘱を行なうようになった。

また、1955（昭和30）年に「NHKの芸術保存育成の公共目的に基づき、邦楽界の封建制を

打破し、現代に適応する優秀なタレントを育成し、音楽放送の質的向上を図る」ために設立された NHK 邦楽育成会は、現代邦楽に決定的な役割を果たした機関である。設立当初から五線譜による教育に力を入れていた育成会は、第八期からは「邦楽界の流派を超越した、正しい音楽理論の習得と正確なる古典の把握」に加えて、「五線譜による演奏技術の統一向上と現代邦楽の演奏指導」をはっきりと教育方針として掲げるようになった。実際、育成会はこの後、五線譜を読みこなす新しいタイプの邦楽演奏家を続々と輩出することになる。

さらに NHK の邦楽放送も、この時期に大きく変化した。NHK 第二放送の「邦楽鑑賞会」が1959年からは月に一度の割合で「現代邦楽」特集を組むようになり、新作の主要な発表の場として機能することになったのである。

戦後の前衛音楽の洗礼を受けた新しい世代は、こうした様々な「インフラ」の上で邦楽器に注目し始め、およそ1957年頃を境にして、入野義郎、石桁真礼生、中田喜直、間宮芳生といった若い作曲家たちが、次々に邦楽器の世界に参入する（長広1969：45）。ただし、程度の差はあれ、この時期の作曲家たちは邦楽器を単なる新しい音響メディアとしてのみ捉えていたふしもある。

例えば、入野義郎が鈴木嘉代子の委嘱によって作曲した《二面の箏のための音楽》（1957）は、彼にとって初めての邦楽器作品であるにとどまらず、十二音音楽のドライな響きを箏に適用した、戦後邦楽史上でもきわめて重要な作品である。しかし入野自身は邦楽器作品を手がけた理由について、ごくあっさりとして「私は非常に簡単にいって、邦楽界の体質が変化してきたのだ、と思う。つまり、このような西欧音楽の要素をも取り入れたような曲を取り上げようという機運が邦楽界の中に出てきたからであって、われわれ作曲家はそれにこたえて協力しているという姿勢なのではなかろうか。少なくとも私はそういう気持ちである。」（入野1970：37）と述懐している。

また、やはり1957（昭和32）年に書かれた間宮芳生の《四面の箏のための音楽》《八面の箏と室内オーケストラのためのコンチェルト》も、初期の邦楽器作品として有名な作品だが、文化放送から委嘱を受けた時のことを回想して間宮は「自分の中の必然で選びとったというよりも、とにかくこれからの作曲家はやらなきゃいけませんと言われましてね」と率直に述べた後に、「とにかく箏の場合は、たとえば十三絃の箏だと、十三個しか音がないわけです。（中略）それを取り出してきて僕が使う場合に、どうしても最初にそれにぶつかっちゃうわけです。物理的に音が足りないのをどう克服しようかみたいなことになっちゃうわけです。結局、同種の4つの楽器に必要な音を割り振るという全く単純な方法をとった。だから、邦楽の世界と自分の音楽と本当の意味で出会わせたということには、まだ全然なっていないのだと思う」と総括している（諸井、間宮1984：25）。

こうした作曲家たちの姿勢は、彼らが当時用いた邦楽器が箏であったこととも密接に関連している。確かに音の数こそ少ないものの、邦楽器としては例外的に平均律に適応可能な箏は、洋楽出身の作曲家にとって最も扱いやすい楽器であった。邦楽器が持つ固有の伝統と前衛

音楽が真の意味で出会うためには、続く60年代を待たねばならない。

2-4 「邦楽器ブーム」の到来

1964（昭和39）年、それまでは月に一回の特集であったNHK第二放送の「現代邦楽」は、新たに「現代の日本音楽」というタイトルで毎週放送されるようになった。当時のプロデューサーの長広比登志によれば、放送の目的は「日本の伝統音楽がもっている諸要素を、主として日本楽器で、現代音楽の諸要素のもとに処理し、あたらしい日本音楽をつくりだそうとする」（長広1969：44）点にあった。

また、同年には日本音楽集団が結成されている。この団体は三木稔と長沢勝俊という作曲家を中心にしながらも積極的に委嘱を行い、現在にいたるまで夥しい数の邦楽アンサンブル作品を生み出すことになった。また、参加人数が多いただけあって一種の育成会的な機能も果たしており、団員が個人で様々な現代邦楽初演を担当している点にも大きな特徴がある。

こうした状況の中で、洋楽の作曲家たちはこぞって邦楽器作品に手を染めはじめ、60年代後半はまさに「邦楽器ブーム」ともいべき様相を呈するようになった。例1はNHKの「現代の日本音楽」において放送された作品の内訳だが、これを見ると1964年4月から1969年3月までの4年間において、82人の作曲家による375にも及ぶ作品が放送されていることが分かる。こうしたブームの一つの頂点で生まれたのが、あの《ノヴェンバー・ステップス》（1967）であった。

例1 「現代の日本音楽」放送曲目分類（'64・4～'69・3）（長広1969より）

	作品総数	年代別分類		編成別分類			作曲家総数
		64年3月まで	64年4月まで	室内楽	合奏	声楽	
洋楽系作曲家	115	30	85	71	29	15	34
邦楽系作曲家	260	115	145	140	53	67	48
合計	375	145	230	211	82	82	82

小島美子は、ブームの出発点を1964年に置き、とりわけこの時期は新作における邦楽器の中心が箏から尺八へと移動した点において重要だと述べている（小島1970：29）。初期の現代邦楽作曲家が好んだ箏が、邦楽器の中でもピアノに近い形態を持っているのに対して、尺八は様々な点で近代西洋楽器とは異なった性格を持っており、五線譜では扱いにくい楽器といえる。こうした楽器に注目が移るという点には、確かに作曲家たちの意識の根本的な変容が現れている。小島は、尺八ブームの嚆矢を廣瀬量平の「東京尺八合奏団」の委嘱による《霹》（1964）と、それに続く数作品（「コンポジション」シリーズ及び、三つの尺八のための《ハ

レ》など) にみているが、確かに60年代全般を通じて尺八作品を集中的に発表した廣瀬の功績は大きいものの、後に3-2で述べるように、同じく1964年に発表された諸井誠《竹籟五章》は、より大きな影響を後の音楽史に与えたと考えられる。

また、この尺八ブームは不確定性と密接な関係を持っている点でも重要である。

そして重要なことは、尺八への洋楽系作曲家の強い関心は、いわば作曲界における新しい作曲様式への要求から、いわば必然的に生まれたものだという点である。日本の作曲界には、1960年頃からジョン・ケージの偶然性の音楽が紹介され始めたが、これをかみならずも支持しなかった人びとも含めて、これは日本の作曲家たちの音楽観にはかなり大きい影響を与えた。つまりヨーロッパの音楽観に束縛されてきた日本の作曲家たちは、戦後の音楽史の中でそれから次第に脱皮しつつあったが、ジョン・ケージの影響がそれを決定的なものにしたのである。(小島1970:29)

五線譜になじまない不均等な音価・音高などを持ち味とする尺八が急速に普及した背景には、間違いなくこの偶然性・不確定性の影響がある。これはすぐれて記譜法の問題でもあり、本論文でも後に3-2, 3-3でより詳細に論じることになるだろう。

興味深いのは、ホアキン・ペニテズも指摘するように、1960年代から70年代にかけて書かれた多くの作品が、様々な音程を容易に出すことが可能な七孔尺八ではなく、伝統的な五孔尺八のために書かれていることである(ペニテズ1994:27)。

この点に関して諸井誠は次のように述べている。「ぼくがいまでも拒否するのは、宮田耕八朗さんなんかの考え方ですね。この尺八の名人の考え方は、尺八をかぎりなくフルートに近づけている。そのために多孔尺八といって、尺八に孔を三つか四つ余分にあげまして、九つないし十二くらいの穴をコントロールして演奏するという(後略)」(諸井, 間宮1984:32)。すなわち邦楽器をできる限り西洋化しようと試みた、かつての新日本音楽や新邦楽の世代と異なり、この時期からは尺八が本来持っている味わいを最大限に生かそうとする姿勢が顕著になるのである(いわゆる前衛的な作曲家たちが伝統的な五孔尺八を用いたのに対して、一般的には保守的な作風とされる作曲家たちがそれほど抵抗なく七孔尺八を用いているのは、面白い現象といえる)。

いずれにしてもこの60年代後半における邦楽器ブーム以来、邦楽器作品は現代作曲家にとって特殊なジャンルではなくなった。その後、70年代に入ると雅楽楽器や復元楽器にも対象が広がり、現在ではむしろ邦楽器作品を作品表に含まない作曲家を見出すのは、きわめて困難になっている。

これまで現代邦楽の歴史を足早に概観してきたが、次章からはこれらを踏まえた上で、邦楽器と記譜法の問題について考察を加えてみたい。

3. 現代邦楽と記譜法

3-1: 邦楽器と五線譜の関係

「作曲」という語は明治期の訳語だが、この語は単に新しい旋律を考え出すだけでなく、それが近代的な自我の表現に繋がっていることを前提としている。しかし、こうした考え方はそれまでの日本人にはきわめて希薄であったといってよい。もともと邦楽の世界で作曲に相当するのは、うたの旋律を作る「節付け」、三味線の伴奏を作る「手付け」、打楽器を加える「作調」といった作業であるが、これらは一種の匿名的共同作業であり、特定の人物の名と結びつくことは稀であった。また、西洋音楽とは異なり、作曲行為と記譜が別の次元で行なわれていたことも、改めて確認しておかねばならないだろう。

日本の伝統的な楽譜は一種の覚書として、いわば口承伝統の補完物として位置づけられていたわけだが、明治12(1879)年に音楽取調掛が設置されて以来、音楽における近代化の一環として、五線譜によって邦楽作品を採譜する試みが数多く行なわれている。とりわけ当事、唱歌の箏編曲が盛んに行なわれていた点は興味深い。これは全国の学校にまだ西洋楽器が備えられていない時代にあって、箏で唱歌教育が行なえるようにという配慮からなされたものであった。あのエッケルトも、1883(明治16)年に大量の唱歌を箏のために編曲している(遠藤1948:163)。

また、音楽取調掛が1887(明治20)年に東京音楽学校として再編された翌年、文部省編纂曲

例 2

平調子 Hira-Joshi.

一 二 三 四 五 六 七 八 九 十 十一 十二 十三
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13

No. 1. 姫松 Hime-matsu.

第一曲

ヒメマツ	コマツ	ヒメマツ	コマツ
Hi-me ma-tsu	ko ma-tsu	hi-me ma-tsu	ko ma-tsu
ワカ	ワカ	ワカ	ワカ
Wa-ka	ta-ke	wa-ka	ta-ke

ミドリ	イロ	ハル	ユ
mi-do-ri	i-ro	ha-ru	yu
ミサ	ワメ	キ	ニ
mi-sa	wa-me	ki	ni

から出版された『箏曲集』は、箏の独奏曲を五線譜化した最初期の例の一つである^(註5)。譜例2は、この箏曲集の冒頭部である（東京芸術大学百年史編纂委員会：19）。

1905（明治38）年、田中正平によって設けられた邦楽研究所では、伝統音楽の採譜が田辺尚雄らによって試みられることになった。ベルリンで学んだ田中は、日本の伝統音楽が口承伝統に頼っている点を一種の後進性と断じ、五線譜化によってより優れた普及・保存を可能にしようと考えたのである。

ただしこうした五線譜化の試みがそのまま受け入れられたわけではない。例えば田中は1903（明治36）年から1906（明治39）年にかけて、雑誌「能楽」誌上において謡の五線譜化にまつわる激しい論争を繰り広げている（仲1998：313）。この論争では、謡の「拍子」をどの程度正確に記譜し得るかについて、邦楽側から疑義が呈されたのだった。

また、その後1930（昭和5）年に兼常清佐と辻莊一が催馬楽を五線譜化した「日本音楽集成」を出版した際にも、雅楽の五線譜化に関して、先駆者の近衛直麿との間に論争が起こっている（仲1998：313）。ちなみに当時の兼常らによる採譜を見ると、拍子記号を頻繁に変えることによって、何とか流動的な拍の運動を表現しようとして試みていることが伺え、興味深い。

しかし、既存の楽曲を五線譜に直すことには大きな抵抗があった一方で、少なくとも洋楽系作曲家の邦楽新作は、明治期から五線記譜によって記されていた。また、もともとは伝統的な記譜を用いていた邦楽奏者兼作曲家たちも、昭和に入るとほぼ例外なく五線譜を用いるようになった。例えば奏者兼作曲家として最も活躍した人物の一人である杵屋正邦は全ての作品を五線譜で記している（吉崎2001：91）。

1955年にNHKの邦楽育成会が始まってからは、この傾向はさらに顕著になり、期せずして五線譜は演奏者にとっても踏み絵のような役割を果たすことになった。新しい邦楽運動に参加するならば五線譜を、伝統譜の中にとどまるのならば伝統譜、というわけである。育成会が開始された翌年の1956（昭和31）年に尺八奏者田中允山が著した『五線譜から尺八譜のとり方』では、冒頭から「五線楽譜は世界共通の楽譜であります。如何なる音楽でも正確に、そして何処の誰に伝えられるとも間違いのないものにする為には、まず楽曲を整然と記録することが必要でありまして、この正しい記譜法によって出来上がったのが五線譜表の楽譜であります」（田中1956：10）と述べられており、当時の邦楽界の雰囲気が見える。ただしこの書物では、西洋音楽を尺八で吹くにはどのようにしたらよいか（どのように五線譜を読めばよいのか）という点のみが、懇切丁寧に論じられている一方で、邦楽のニュアンスを五線譜で表す方法については全く触れられていない。

また、だいぶ時代が下るものの、1970年の座談会で尺八奏者の宮田耕八郎は「五線譜にも数々の欠陥があるし、それは世界中の人がきづいているでしょうけれども、かといって、そう簡単には〔それ以外の記譜法には〕かえられませんね。でも従来の日本のそれぞれの楽音の持っていた特別な楽譜よりすぐれている面のほうがはるかに多いですね。尺八の楽譜をみてもけっきょく、いろいろな説明つけなければ通じないんです。」と述べている（丹羽1970：54）。こ

の座談会に参加しているほかの邦楽器奏者たちも、この宮田の意見に全面的に賛同しており、70年代に入る頃になると、もはや邦楽器作品を五線で記すことにはほとんど抵抗はなくなっていたことが分かる。

確かに邦楽界における五線譜の普及は、邦楽と洋楽の垣根を低くした点においては大きな意味があったと考えられる。しかし一方で、その過程の中で邦楽器ならではの表現力が徐々に五線譜の均一性に侵犯されていく危険性を孕んでいたことにも、注意しておく必要がある。例えば前にも述べたオークラウロも、尺八とフルートを「合体」させることによってピッチの正確化を計った（いわば「五線譜化」された）楽器であるが、おそらくは尺八個有の味わいを失ったことによって、戦後は急速に廃れてしまったのである。

3-2：《竹籟五章》と「採譜」としての楽譜

このような状況の中で1964年に発表された諸井誠の《竹籟五章》は、その音楽様式、邦楽器の扱い、奏者との関係性、そして記譜法といった様々な次元において、その後の邦楽器作品の動向を左右した問題作であった。本項では以下、《竹籟五章》を検討することで、現代邦楽をめぐるいくつかの問題点を抽出する。

作曲の経緯は以下のようなものである。1964年、諸井は大阪の酒井竹保（後に竹翁）、竹道（後に竹保）親子から、竹保流の新たな「本曲」を委嘱された^(註6)。「本曲」とは尺八一本によって奏される、その流派の最も基本的なレパートリーであり、少なくとも理念的には半永久的に演奏される楽曲である。すなわち諸井に求められたのは、尺八音楽の伝統を尊重しながらも、そこに現代的な新しさを持ち込むことであった。諸井は月に一度、大阪の酒井を訪ねて寝食を共にし、密接な共同作業を行ないながら、およそ4ヶ月を経て全5曲からなる《竹籟五章》を完成させる。

果たして、1964年9月27日の初演は、楽界に大きな衝撃を与えることになった。それまで最前衛の作曲家と目されていた諸井が尺八の独奏曲を書いたことに加えて、尺八一本という素材にきわめて新しい要素が詰まっていることに聴衆は驚かされたという（小島1970：26）。

ここで最も重要なのは、諸井が尺八本曲の中に最先端の前衛音楽と同種の要素を見出したことであろう。本曲を成立させている非メトリックな拍のあり方、とりわけ「一息」を単位とするリズムに、諸井は当時の最前衛であったシュトックハウゼンのリズム論を重ね合わせている（諸井1972：69）。すなわち50年代の前衛は周期的な拍運動を主にセリ一的な操作によって回避していたが、尺八本曲やシュトックハウゼンの楽曲（ここで想定されているのは《ツァイトマッセ》であろう）においては、身体的な条件から非メトリックな拍運動が実現されているというわけである。

さらに尺八の持つピッチの不安定さや躁音的な効果も、電子音楽の経験を持つ諸井にとっては前衛と尺八を結びつける重要な要素として機能した。微妙な音高の上下である「メリ」「カリ」にくわえて、諸井は不規則なヴィヴラートである「ユリ」を「尺八本曲のスタイルのもっ

とも重要な決定的要因」と述べているし（諸井1984：28）、さらには「ある種のノイジーな系統の音と、それからサイン・ウェーブの系統の音の使い分け、合成というようなことを、ずいぶん突っ込んでやっております、それが楽器でできるということを考えてなかったんです。そうしたら、尺八という楽器には両方のよさがありまして、つまり吹き込んだ息を音にするのと、ノイズにするのと、非常に移り変わりが簡単にできる」と、後に述懐している（前掲書：27）。

諸井が尺八の古典的な奏法の中に「前衛」を見出した視線は、今となってはむしろ平凡なもののようにも思われるが、邦楽器による作品の歴史を辿ってみると、実はこれがきわめて新しい考え方であったことが分かる。この発見によって諸井は、楽器に逆らわず古典本曲に近いスタイルを採用し、しかも前衛音楽としての新しさを加えるという、一見すると矛盾した要請を満たすことに成功したのであった。

こうした諸井の姿勢は、記譜法の次元でも発揮されている。

何しろ、私は「フホウ式」の竹保流記譜法を、当時まるで知らなくて、竹保さん、ええ、つまり今の竹翁さんなのですが、彼が私のために作ってくださった、あまり正確でない五線譜との対照表を手に、五線譜で始めたものか、「フホウ式」でいきなり書いたものか、ひどく迷っていた。けっきょく、五線譜でまず書いて、それを「フホウ式」に竹道さん、いや今の竹保二世ですが、この若先生と一緒になおして定着させていく方法をとった。不完全な楽譜から、根気よく彼に私の楽想をキャッチしてもらおう。何しろ、五線上の音程と尺八の音程には、かなりのズレがあるので、これを感覚的に、お互いに補正しあうのだけでもたいへんなんです。（諸井1972：87）

すなわち《竹籟五章》の作曲は、もともとは五線譜から発想・作曲された後に、酒井竹道との共同作業の中で「フホウ式」の譜面へと移行させられ、さらにその後の出版にあたって、フホウ式、五線譜、ロツレ式という三種類の記譜法で発表されることになったのである。おそらく、同一の作品が三種の記譜で出版されたというのは前代未聞であろう^(#7)。これらを比較してみると、伝統的な尺八の記譜と五線記譜が相互浸透し合って、新しい記譜の形態を作り上げている様子が伺える。

例3にあげたのは、第1曲「芬陀（ふんだ）」の五線譜と、ロツレ式による尺八譜である^(#8)。紙数の都合上、伝統的な尺八譜の説明はできないが、参考として例4に月溪恒子による五線譜との音高対照表と音価対照表（月溪1974：187, 194）を挙げておく。

両者を一見して分かるのは、五線譜の方が複雑な外観を持っており、紙面の情報量が多いことである。これは音高、音価などの全てにおいて指摘できるが、まずはダイナミクスを比較すると最も分かりやすい。基本的にダイナミクスの独立した表記を持たない尺八譜では、それぞれの音の左側にフォルテやピアノといった記号が書かれているわけだが、不思議なことにその

(例4の続き)

	都山流	竹保流
	ロ 	フ=
	ロ	フ=
	ロ	フー
	マ <small>(ロ)</small> マ <small>(ロ)</small>	フ
	マ	フ
	マ	フ
	マ	フ

	都山流	竹保流
	V	○ ○ ○
	Λ	○
	○	○
	ゝ	ゝ
	ㄥ	ㄥ
	ㄥ	×

数が明らかに五線譜よりも少ないのである。冒頭から一音一音に細かいクレッシェンドとデクレッシェンドが付された五線譜に対して、尺八譜では大きなダイナミクス（フォルテ、フォルテピアノ、フォルテシモなど）しか付されていない。また、後半2行を見ると、尺八譜には全くダイナミクスの指定がなされていないことが分かる。

これは、「芬陀」がきわめて本曲的な性格を持っているために起こった事態といえる。例えば(a)に示した音は、五線譜では小さな の記号が付してあるが、これは尺八独特のアタックの強い音色を、敢えてダイナミクス記号で表したものと考えられる。当然ながら、尺八譜の場合であれば、こうした演奏習慣的な要素を記す必要はない。二つの楽譜を詳細に比較してみると、同様の事態が音高の表記（メリ、カリなどの微妙な音程の変化をカッコで示す記譜）、さらには音価の表記（「流し吹き」などにおいて符頭の大きさを変化させる記譜、また多種のフェルマータの使用など）に関しても生じていることが理解されよう。

ここにおける諸井の態度は、ほとんど民族音楽学者が対象を採譜する様子を思わせる。その意味において、この五線譜は、一種の「採譜」としての楽譜と考えることができるだろう。「採譜」の苦勞に関して、諸井は次のように述べている。

……たとえば尺八楽の、むしろ穴の押さえ方を指示する譜面（その押さえ方でピッチはおろか音色まですっかり変わる）を絶対音高を表す五線譜に書くというのは、本質的に不可能なことで、これではかんじんの音色はどこかにとんでしまうし、ピッチのあの魅力的なフラツキも、偶発的な音の「かすれ」やいわゆる「むらいき」も、読み取ることも書くことも困難になる。（諸井1974：39—40）

《竹籟五章》の楽譜はこの困難に挑戦した記録といえるが、例5に冒頭部を挙げた第3曲「虚籟（きょらい）」は、第1曲よりもさらに「採譜」に近い例である。尺八譜はきわめてシンプルなものながら、五線譜版では尺八の奏法用語である「カラカラ」「ハラハラ」「ゴロゴロ」などを補助的に用いて、なんとか微妙なニュアンスを記そうと腐心している様子が伺える。

一方、興味深いのは、諸井自身が「第4曲では全く尺八の伝統様式から離れた、むしろスケルツォ風のスタッカートの楽想が主張されており、人によるとここで多少の違和感を持つそうだが……」と述べている第4曲の場合である（諸井1974：36）。この楽譜（例6）における五線譜の表記は先ほどとは変わって実にスムーズであるが、これは根本的に西洋音楽的な発想で書かれた曲であるために、楽想と記譜法の間ほとんど距離がないことを示している。

例 5

3

虚 籟
KYORAI

Molto lento e espressivo

例 6

4

破 竹
HACHIKU

Allegro vivace e scherzando

3-3：不確定性音楽と現代邦楽

前項では「竹籟五章」の歴史的な意義を、五線譜と伝統譜の比較から論じたが、この曲において試みられた非メトリックな拍や非平均律的な音のあり方に関しては、2-4において若干触れたように、1960年代における不確定性音楽の隆盛との関係からも考察を行なう必要がある。

我が国における不確定性音楽の受容は、50年代末にシュトックハウゼンなどの一部の作品が紹介された後、61年のいわゆる「ケージ・ショック」が訪れて決定的な一撃が加えられたとされている。ただし注意しなければならないのは、ケージ流の不確定性の思想は、その紹介者である一柳や「グループ音楽」のメンバーなどの限られた人々を除けば、当時すぐに受け入れられはしなかったことである（沼野1995：35）。60年代初頭においては、まだ不確定性といえはヨーロッパ流の、音高などに関しては確定しているタイプがもっぱら主流であった（邦人作曲家の中では松平頼暁や松下真一がこうした不確定性をいち早く取り入れた作品を発表している）。

実はケージ流の不確定性、すなわち時には音高や音価が相当な程度に自由になってしまうというタイプの不確定性は、60年代半ば以降に邦楽器作品という場を通じて、日本の作曲家に浸透していったと考えられるのである。やや誇張を交えるならば、邦楽器特有の非メトリック・非平均律的な持ち味を生かそうとした時に、日本の作曲家たちは初めて不確定性に会うことになったともいえる。

こうしたパースペクティブから眺めたときに、《竹籟五章》が作曲された1964年の前半という時期がきわめて微妙であることが分かる。実際、《竹籟》の1年後に書かれた《対話五題》（1965）では、同じ委嘱者による作品にも関わらず全く異なった記譜が採用されているのである。諸井は、友人の作曲家別宮貞雄に、この作品の方が《竹籟》よりも「純粹」だと評されたことに対して、次のように述べている。

こちらは始めから五線譜に、ややグラフィックなスタイルで作曲したもので、即興的要素が、時に時価（デュレーション）の決定に主権をもっている。この方式は、実は全く洋楽的なのだが、こちらの方がより邦楽的にきこえたのだとしたら、もしかするとそれは演奏様式の問題にもかかわりがあるかもしれない。（諸井1974：37）

例7は《対話五題》の冒頭部。きわめてグラフィックな記譜が採用されているものの、《竹籟五章》の五線譜と比べてみると、むしろ細かい音程やリズムの変化を奏者にまかせることによって、視覚的にもすっきりしたものになっている。

ここで問題になるのは、《竹籟》と《対話》の記譜の落差が一体、どういった理由によって生じたものなのかという点であろう。もちろん《竹籟五章》での試みを経て、こうした不確定な記譜にたどりついたとも考えられるわけだが、これを1964年と65年というわずか1年の間に

生じた状況の変化に帰することも、あながち無理な推測ではないように思われる。ケージ・ショック初期の熱狂が去った時期に、「まったくの偶然」から尺八に出会った諸井は、五線譜と伝統的な尺八譜の狭間で格闘しながら《竹籟五章》に取り組むことになった。この譜面においては、非常につつましい形で不確定的な要素が楽譜の中に取り込まれていたわけだが、ちょうど諸井がこれを完成する頃に、ケージ流の過激な不確定性は日本の作曲家たちの間で急速に一般化し始めるのである。ゆえに、もしも諸井が1～2年遅れて《竹籟五章》の作曲を手がけていたら、この作品の楽譜はより不確定的な、すなわち《対話五題》に近いものになっていたかもしれない。

ちなみに1970年の《管絃箏・五段変容之調》（「邦楽4人の会」の委嘱）においても、諸井はほとんど同様のグラフィックな記譜法を用いており、その後も尺八を用いた作品に関しては、全面的にこのタイプの記譜を採用するようになった。

これまで見てきたように、不確定性の思想及び記譜法は、邦楽器の持つ「拍節運動に回収されない、たゆたうような時間表現」、そして「非平均律的な音高や、微妙なポルタメントを伴った、たゆたうような音程の表現」を可能にした。しかし一方で、不確定的記譜法による邦楽器作品が数多く書かれるようになる60年代の末から、「邦楽器性の過剰な発露」に対する批判も頻繁になされるようになる。

例えば尺八の「ムラ息」に対して、「古典ではほとんど使われないムラ息が、その西洋楽器にはない音色のために、最近の作品で好んで用いられているのも現代的な現象である」（徳丸1970：41）、「尺八におけるムラ息が、近頃やたらと使われているのも、流行といえばそれまで

だが、極く特殊な表現法の強引な拡大のように思えて、不愉快になることすらある」(丹羽1969:91)といった見解が、この時期にはしばしばあらわれる。また、作曲家安達元彦も邦楽器ブームのさなかで以下のように述べている。

(前略)……全開音を主にして明るい音色で吹き通すことが尺八的でないことは一面ではそのとおり間違いはない。なるほど古典的な尺八はメッタ暗い音色を主にしており、そういう中での自在で微妙な変化がその味わいの中心でしょう。そして、これはまた、それがいかばかりのものであるかは置くにしろ、日本人の感性が凝縮されたものであることは疑いがな
い。したがって、この特徴に注意を払うことはもとより大切なことです。だが、だからといって、これを尺八の本性であり、この感性を日本人の本質だと決めてしまうのはなお性急な気がするのです。……(中略)……ここで気になるのは、最近頓に盛んな、尺八本曲のごく一部に使用されているに過ぎないムラ息の乱用です。(安達1970:33)

すなわち、不確定的記譜法によって非メトリック・非平均律的な表現が容易に可能になった一方で、「日本人の感性」の固定化、さらには「日本=非西洋=非合理=不均一」といった側面ばかりが強調されるという傾向が生じたわけである。

3-4:《ノヴェンバー・ステップス》と口承伝統

諸井の《竹籟五章》に続いて、邦楽器作品として大きな注目を集めたのが、武満徹の《ノヴェンバー・ステップス》(1967)であった。ニューヨーク・フィルによって1967年11月に初演されたこの作品は、現在では中学・高校の音楽教科書の多くにおける鑑賞教材としてもとりあげられており、邦楽器作品という枠を超えて、おそらく日本でも最も人口に膾炙した現代作品といえる。

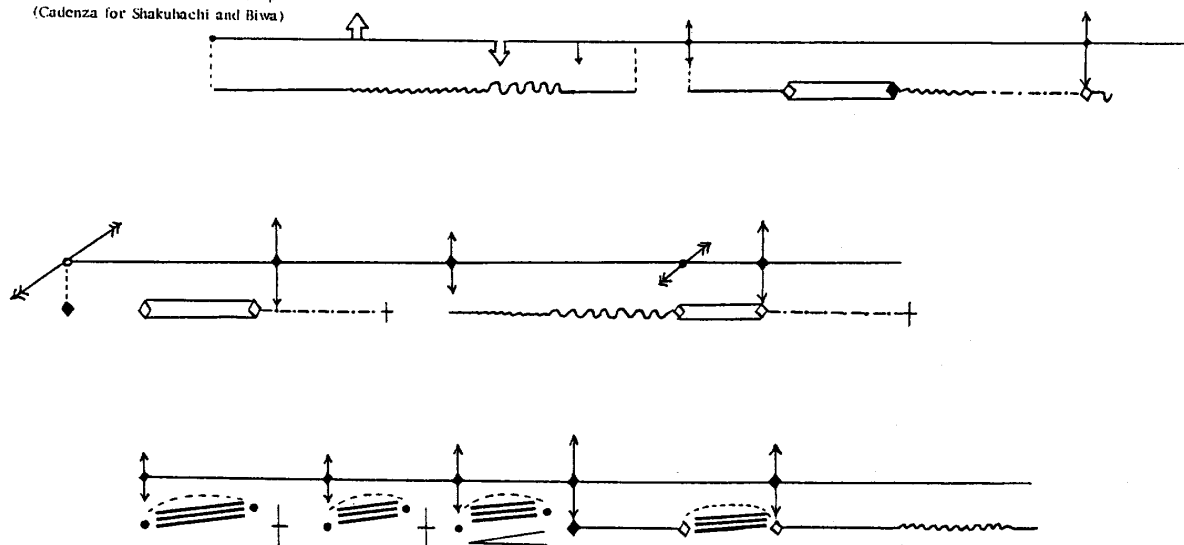
武満は、まずいくつかの映画音楽において邦楽器を用いた後に、1966年の《エクリプス》(琵琶と尺八)、続いて1967年の《ノヴェンバー・ステップス》(琵琶、尺八と管弦楽)を発表するに至ったわけだが、後に述べるように、この2作の初演者が共に琵琶の鶴田錦史と尺八の横山勝也であったことは、きわめて重要である。

《ノヴェンバー・ステップス》の邦楽器パートの最大の特徴は、そのカデンツァ部分に武満独特のグラフィックな記譜法が用いられている点にある(譜例8)。これは《エクリプス》とほぼ同じタイプの記譜で、一見して分かるように相当に不確定な様相を呈したものである。いってみれば、この作品の最大の特徴は精密な五線記譜で書かれた管弦楽部と、不確定なカデンツァ部分が完全に分裂している点に求められよう。もちろんこれは、東西を安易に融合させず、そのままの姿で対峙させるという武満の戦略によるものなのだが、ではこのきわめて不確定な記譜によるカデンツァ部は、具体的にはどのようにリアリゼーションされたのだろうか。

1969年、邦楽器奏者たちによって行なわれた座談会の中で、このカデンツァが話題になって

例 8

for Shakuhachi - November Steps
(Cadenza for Shakuhachi and Biwa)



いるが、そこでは杵屋正邦の「あれ [[ノヴェンバー・ステップス]] は日本の古典音楽の勝利とでもいいでしょうか」という発言に続いて、中能島欣一が至極あっさりと「あれははっきり言って、尺八の古典と、琵琶は古典じゃないけど定型を、ただそれを出したものです。それは、ミックスしなかったということが賢明なんですよ。尺八は勝手にやらせる、琵琶は琵琶でやらせる。ただバックをオーケストラでね。そこに成功した理由がある」と述べている（中能島1969：52）。

すなわち、様々な解釈が可能なグラフィックな記譜法から2人の邦楽器奏者が読み取ったのは、邦楽器の伝統をそのまま踏襲したイディオムであった。おそらくこれは武満自身の意向でもあっただろうし、また《エクリプス》を経たことによって双方の間に醸成されていた、一種の了解でもあっただろう。その後初演と同じ独奏者によって200回を越える実演と、やはり複数の録音が行なわれる内に、このカデンツァは擬古典的な様式によって奏されるものとして聴衆に刷り込まれることになったのだった。やがて鶴田・横山以外の奏者による演奏も若干は現れたものの、近年までは概ねこの暗黙のルールは守られていたといつてよい。

ところが鶴田が1995年に亡くなり、さらに作曲者の武満が96年に世を去ると、こうした了解は急速に薄れることになる。例えば1999年2月、尺八のジョン・海山・ネプチューンと琵琶の後藤幸浩が独奏を務めた日フィル定期演奏会においては、カデンツァ部分ではっきりとジャズを思わせるフレーズが用いられるという「事件」が起り、大きな賛否両論を巻き起こした。先にも述べたように、きわめて不確定な武満のカデンツァ記譜は様々に読み取られ得る可能性を持っているわけで、この事例は、邦楽器、不確定性、そして口承伝統をめぐる問題を考える上できわめて興味深いものであろう。

4. おわりに

諸井，武満以降，1970年代以降も夥しい数の邦楽器作品が作曲されているが，それらの多くでは，部分的にせよ不確定的記譜法が用いられている。膨大な数の邦楽器作品を書きながらも不確定な記譜は最小限にとどめている作曲家もいるものの，一般的に言えば，邦楽器作品において多くの作曲家は最も不確定的な記譜を用いる傾向がある。

例えば柴田南雄の，《閏月棹歌～胡弓，三絃，電機音響装置のための～》(1972)は，おそらくこの作曲家の書いた最も不確定かつ図形的な楽譜の一つであるし，また初期の箏作品では厳格な記譜を用いていた入野義朗も，二本の尺八と管弦楽のための《転》(1973)では，音価に関しては相当に不確定な記譜を採用している。さらに弦楽四重奏と「邦楽4人の会」という8人の編成による三善晃の《トルスIV》(1972)では邦楽器部分に引きずられてか，この作曲家としては珍しいほどに不確定的な記譜が用いられている。同じように西村朗も普段は不確定的な記譜を用いない作曲家ながら，尺八と箏群，打楽器のための「時の陽炎」(1997)を初めとして，ほとんどの邦楽器作品でグラフィックな記譜を採用している。

現代作曲家の邦楽器作品に対して，その記譜法という側面からアプローチすることは，きわめて有効な手段の一つであろう。本論文では，邦楽器のための新作が明治以降にどのような展開をみせたのかについて，巨視的な観点から辿ったが，今後はこの中からいくつかのトピックスに絞ってさらに研究を進めたいと考えている^(註9)。

(本学講師＝西洋音楽史担当)

注釈

- (1) この実例の一つが2－2における諸井誠《竹籟五章》で示されるだろう。
- (2) 明治期に入り，当道組織が廃止されたために結成された，大阪の地歌業仲間を初めとする新しい職能団体においては急速に新しい創作が盛んになった。この際に作られた新作を現在では「明治新曲」と呼んでいる。また，とりわけ箏に関しては，当時から現在にいたるまでほぼ絶え間なく新しい作品が産み出され続けてきたとあってよい。
- (3) もっとも，この用語はきわめて様々な使用法が成されており，最広義では新日本音楽から現代の邦楽器作品まで含むために，十分に注意が必要である
- (4) この頃から「現代邦楽」という名称が一般に使われるようになったという(長広1969: 44)。
- (5) ただし，既に同年の6月には他の邦楽に関して五線譜による刊本が出版されている。
- (6) 委嘱料などは全くなかったというあたりからも，この依頼が通常の「委嘱」とは異なっていたことが伺える(諸井1984: 28)。

- (7) もっともフハウとロツレは、記号は異なるもののシステムはほぼ一緒だから、2種ともいえる。
- (8) 本来であれば竹保流で用いられるフハウ式の伝統譜の方をあげるべきなのだが、ここでは都山流で用いられている、より一般的なロツレ式の楽譜をあげてある。先にも触れたが、フハウ式とロツレ式では種々の記号こそ違え、基本的なシステムはそれほど変わらないので、本論に影響はないものとする。
- (9) 不確定性と非楽器の関係については、2003年に刊行予定の以下の文献を参照。

NUMANO Yuji “Some aspects of indeterminacy since 1970s: the conjunction of eastern and western music via indeterminate notation” (International congress “Musicology and Globalization” in 2002, Proceeding に所収)

参考文献 (著者五十音順)

- 安達 元彦 「邦楽器の本来性とは？」『音楽芸術』1970年1月号：32-34
- 入野 義朗 「邦楽器のこと」『音楽芸術』1970年7月号：37-38
- 遠藤 宏 「明治音楽史考」(有朋堂, 1948)
- 小島 美子 「現代邦楽の歴史」『季刊邦楽』第16号：74-80
「現代日本作曲界にとって伝統とは何か」『音楽芸術』1970年1月号：18-23
「邦楽器による現代作品の現状」『音楽芸術』1970年8月号：26-31
- 月溪 恒子 「尺八の譜」『楽譜の世界3 日本と世界の楽譜』(日本放送協会出版, 1974年)：183-195
- 柴田 南雄 「今日世界の音楽創造における東西の遭遇」『日本の音楽アジアの音楽1』(岩波書店, 1994)：221-232
- 田中 允山 「五線譜から尺八譜のとり方」(音楽之友社, 1956年)
- 千葉潤之介 「作曲家宮城道雄 伝統と革新のはざままで」(音楽之友社, 2000年)
- 東京芸術大学百年史編集委員会編 「東京芸術大学百年史」(音楽之友社, 1987年)
- 富樫 康 「日本の作曲家」(音楽之友社, 1956年)
- 徳丸 吉彦 「『現代邦楽』の問題」『音楽芸術』1970年1月号：38-41
- 仲万 美子 「日中両国での西洋音楽受容初期にみる五線譜に関わる活動について」『音楽の宇宙 皆川達夫先生古希記念論文集』(音楽之友社, 1998)：310-322
- 中能島欣一 「座談会：邦楽家のうちとそと (邦楽家5人による座談会)」『音楽芸術』1969年9月号：44-47
- 長広比登志 「『現代邦楽』の現状と問題点」『音楽芸術』1969年9月号：44-47
- 沼野 雄司 「欧米の前衛とのゆるやかな連帯と異質の歩み」『音楽芸術』1995年11月号：34-37

- 丹羽 正明 「現代邦楽とその周辺」『季刊芸術』1969年夏号（3巻3号）：84-96
「現代邦楽の問題点」『季刊邦楽』第16号：81-85
「座談会：邦楽器の新しい技法（邦楽家4人との座談会）」『音楽芸術』1970年8月号：49-54
- 降矢美彌子 「日本伝統音楽の近代化・現代化に関わる一考察～平井澄子の実践から（1～4）」『福島大学教育学部論集教育・心理部門』第48, 49, 51, 53号（1990, 91, 92, 93）
- ベニテズ, ホアキン.M 「洋楽作曲家による尺八音楽 その誕生と発展, 及び, 作品表～」『エリザベト音楽大学研究紀要』第14巻（1994）：23-43
- 三木 稔 「日本楽器法」（音楽之友社, 1996年）
- 諸井 誠 「ロベルトの日曜日」（音楽之友社, 1972年）
「音楽と楽譜のあいだ」『楽譜の世界2 音楽の現場と楽譜』（日本放送協会出版, 1974年）：34-41
「続 ロベルトの日曜日」（音楽之友社, 1976年）
「座談会 日本の伝統的素材による創作の意味を語る（作曲家4人による座談会）」『音楽芸術』1984年9月号：24-41
- 矢野 暢 「諸井誠『竹籟五章』における尺八」『音楽芸術』1984年9月号：48-50
- 山川 直治 「伝統楽器創作活動の軌跡」『音楽芸術』1984年9月号：18-23
- 吉崎 清富 「杵屋正邦における邦楽の解体と再構築」（出版芸術社, 2001年）