音楽界が他者視してきたピョンコ節

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2017-10-03 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 三井, 徹, 高比良, 望 メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/2297/461

音楽界が他者視してきたピョンコ節

三井　　徹・高比良　望*

"Pyongko" Rhythm as Japan's Other Within

MITSUI Tôru and TAKAHIRA Nozomi

揺れるリズム、跳ねるリズム

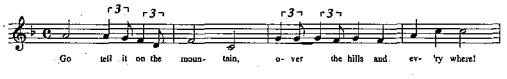
問題の端緒は、筆者の一人である高比良望が、ゴスペル歌唱活動に参与観察者として実践参加していたときに生じた疑問にある。

1990年代半ばすぎから日本で盛んになったゴスペル歌唱活動は、とくに指導者がアフリカ系アメリカ人である場合、通常の合唱練習とは違って五線譜には基本的に依存しない。ただし、歌詞を覚えるまでの便宜として、旋律譜を使うことはある。ところがその旋律譜のリズムが実際の歌唱のリズムと異なることがある。中でも特定のリズムが気になった。ともに歌唱実践に参加している他の人たちは無頓着であるにしても、年少の頃からのピアノ演奏実践者として五線譜リテラシーが身についている筆者、高比良としては、違和感を覚えざるを得なかった。

ゴスペル歌唱活動に参加する者は通常、旋律譜を手にする以前に指導者が口頭で伝えた旋律の特定のリズムをすでにある程度体得している。ところが配布される譜面に記された旋律のリズムと口伝えのリズムにずれがある。

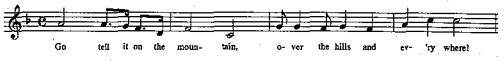
例えば、譜例１は現に筆者、高比良が口伝えされ、歌唱していた旋律である（曲名は"Go Tell It on the Mountains"）。

譜例１（採譜：高比良）



ところが配布された譜面では、その旋律は譜例２のように記されていた。

譜例２



譜面を重視しない音楽実践であるゴスペル歌唱であってみれば、このようにリズムの異同が生じることは珍しくはないが、ここで問題にするのは第一小節の後半に現れるリズムである。

実際の歌唱を採譜した譜例１では、第一小節の後半二拍の各一拍、つまり四分音符ひとつ分に相当するのは、三連符としてくくられた四分音符＋八分音符の組み合わせである。その部分に相当する譜例２では、その組み合わせが付点八分音符＋十六分音符になっている。五線譜に少し不案内な読者に説明を加えれば、譜例１では採譜者が四分音符相当の一拍を三分割して２＋１と示しているのに対して、譜例２では同じ一拍が四等分されて３＋１と示されている。つまり、譜例２の当該部分のリズムはかなり跳ねるのに対して、譜例１の当該部分のリズムは跳ねる度合いが低く、軽く揺れるという形容に近くなる。

実際の歌唱では、譜例２が示す３＋１と四分割したリズムでうたわれることはまずなく、譜例１のように２＋１のリズムでうたわれる。指導者であるアフリカ系アメリカ人の場合がそうであり、指導を受ける日本人も一様にほぼ三分割のリズムを刻む。アフリカ系アメリカ人の場合は、基本の二分割リズムに三分割リズムが交叉することは日常茶飯事で、ブルーズではそれが根幹となっている。その世俗音楽から派生したとも言えるゴスペル音楽でもそうである。そ

平成13年10月１日受理
*　金沢大学大学院教育学研究科研究生

れでは日本人の場合はどうなのか。譜例2が示す当該リズムを五線譜リテラシーの度合いが高くない人が、譜例1が示すリズムとして表すのは、アフリカ系アメリカ人がもつリズム感と同様であるためなのか、また、ヨーロッパ人とヨーロッパ系の人が、とくに舞踊音楽に多い八分の六拍子に馴れているのと同様のことなのか。

それを考えていくうちに思い当たったのが、のちに詳述するピョンコ節と呼ばれる日本のリズムだった。

わらべ唄

日本人の基本的リズムを探るとなると、言葉の抑揚から日本の旋律が生じているように、言葉のリズムと音楽のリズムが密接につながっているわらべ唄が対象となる。現にこれまでの数々の日本音楽論考がわらべ唄研究に焦点を当てており、日本の音楽を研究する際のわらべ唄の重要性は、これまで何度か主張されてきた。

「芸術音楽の前に民謡が、そして大人の民謡の前に子供たちの伝承わらべ唄が、日本民族のもっとも基礎的な性格を調べる上にまず重要視される」(小泉1958: 108)。それに、わらべ唄には「われわれの祖先の偽らない生命が息づいて」おり(藪田1961: 4)、そこに「探りを入れることは、日本民族の伝統がいかなるものであるかを如実に知ること」(同上)につながるとさえ言われる。音楽研究の分野のみならず言語学、教育学といった隣接する分野においても、わらべ唄は日本音楽の性格を考える際に顧みられる。しかし、そうした一連の研究では、わらべ唄の歌詞および旋律という側面が重視される傾向がある。拍節に関する項目が設けてある場合でも、説明は拍子やテンポに終始しがちであり、一拍を分割する細かなリズムに関する考察はわずかしかない。

その一方で、外国人のリズム感と対比しながら日本人のリズム感が否定的に暗示されることが多い。とりわけアフリカ系アメリカ人のリズム感についての所感として、「黒人のリズム感にはかなわない」と嘆く羨望的感想が聞かれる(注1)。リズム感の違いについて綿密な研究成果を報告している小島美子氏でさえ、リズム感の性格の違いは善し悪しの問題ではないと断りながらも、「日本人はリズム感が悪いと思っている人は多いのではないだろうか。かくいう私も、アフリカ系アメリカ人の子どもたちが、すばらしいビート感で踊っているのを見たりすると、いやぁ、かなわないなぁ、などと思わず考えてしまう」(小島1997: 26)と述べている。しかし、その感想が日本のリズムの細部に関する考察が背景になっているかどうかは疑問である。

細部に関する調査が不十分と思われる理由としては、「わらべうたは生き物で」、「放っておけば、どんどんいろいろなかたちに変わってゆくもの」(小泉1973: 119)という観察がある。変化するゆえに「表現は自由」(永田1976: 77)であり、したがって、わらべ唄の記譜に正確を期すことにあまり重要性があるとは考えられないとされる。例えば、「絵かきうた遊びでは、絵を描くことが主」であるから、「うたは絵の描きぐあいによって、リズムやテンポが多少のびちぢみする」(同上)。そのために正確な記譜には意味がなく、それを厳密に分析することはさらに無意味とされる。

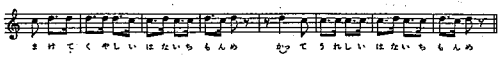
しかし、わらべ唄のリズムは実際に「自由」に「のびちぢみする」のだろうか。日本の音楽が歌唱演奏される際にリズムが柔軟に変容することを「のびちぢみ」する、あるいはときに「崩される」と表現されることがある。確かにリズムは、歌唱演奏者、環境、その他さまざまな要因により、それ相応に揺れ、変容する。しかし、その揺れ具合に一定の法則があるとしたら、「伸びる」、「縮む」はまだしも、「崩す」という否定的言辞は当たらない。

研究者が固執する付点八分音符十十六分音符

五線譜で記譜された日本の音楽、とくにわらべ唄で比較的目立つリズムに、付点八分音符＋

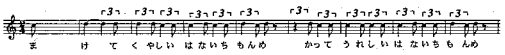
十六分音符がある。一般に阿波踊りにみられる「弾むリズム」（小島1997：216）がこれだということになっており、「軍歌に共通する特徴のあるリズム」として「ピョンコ節」という名称で呼ばれるリズムもこれだとされている（安田1999：140）。そして確かに、軍歌から民謡に至る日本の歌に関する書物には、一般書、学術書の別を問わず、この付点八分音符と十六分音符の組み合わせの記譜が頻出する。例えば小泉文夫氏が『日本傳統音楽の研究』（1958）で分析の対象として示している譜例に次のように現われる。

譜例３（小泉1958：108）[注2]



「チャンカチャンカ」（小島1997：216）、「ラッタラッタ」（岡野1988：186）、あるいは「タッカタッカ」（注３）といった擬音語で表現され、一般に「付点八分音符と十六分音符の組み合わせ」として片づけられてきているこのリズムについて、小島美子氏は例外的に詳述しており、「これがまた軍歌や寮歌や昔の唱歌や演歌などに多い形である。これは日本のわらべ歌や民謡に多いリズムの焼き直しなのだ。「勝ってうれしい花いちもんめ」などを思い出してほしい」と述べている（小島1976：92）。その指示にしたがって、手近にいる学生に子どもの頃を思い起こさせると、「勝ってうれしい花いちもんめ」は、予想どおりこんなリズムでうたわれた。

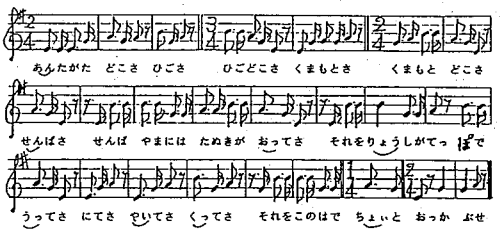
譜例４（採譜：高比良）[注4]



このリズムは「付点八分音符と十六分音符の組み合わせ」ではなく、三分割のリズムに支配されており、先に挙げた小泉氏による譜とは明らかに異なる。

研究者による採譜例としてもうひとつ、代表的な鞠つき唄、＜あんたがたどこさ＞を挙げてみよう。

譜例５（尾原1975：253）



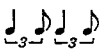
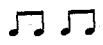
ここでも付点八分音符のリズムが使われているが、この楽譜通りに歌いながら自然に手鞠がつける子どもは皆無であろう。それにもかかわらず、研究者が分析を前提として採譜した譜面において、ピョンコ節が一貫して「付点八分音符＋十六分音符」で表記されるのは単なる慣習で片づけられるだろうか。確固とした理由や取り決めがあるのだろうか。

グローヴの音楽事典は、付点八分音符＋十六分音符の表記は「三連符を表すことも出来た」として、等号により、三連符としての四分音符＋八分音符と結んでいる。ただし、後者の表記は19世紀以前にはきわめてまれであったと断り書きしている（Heeling 2001：516）。そして、「三連符の文脈での付点表記の曖昧さは、19世紀までゆうに続いた」と指摘している（517）。明治に入って五線譜を移入した日本の音楽関係者は、その曖昧さを引きずったということなのだろう。ただし、その一方で西洋音楽の器楽演奏者のあいだでは、いつからかは定かでないが、曖昧は避けられ、両方が区別されてきたことは音楽実践者の発言に共通している。その場合に、歌の楽譜であれば、付点表記が三連符的に扱われることが多いという断りがついてまわることも共通している。

研究者によっては、この「チャンカ節」なり「ピョンコ節」を付点八分音符表記して論を進めるに際して、表記の心得についてごく簡単に触れていることもある。まず、日本全国の「絵かきうた」を収集、考察した永田栄一氏は、「リ

ズムについて」の項で、下記の譜例6を示しながら、「付点のリズムでうたわれることが、比較的多いのですが、同じ絵かきうたを遊ぶのに、譜例の（ロ）のように三連符のリズムであったり、また譜例（ハ）のリズムでうたったり」すると柔軟性を認めている。そうなると（イ）、（ロ）、（ハ）それぞれのリズムが、どんな場合にどんな歌い手によって採用されるのかが興味深いところだが、永田氏は続けて、「本書に示したすべての楽譜では、（ロ）のような示し方はしませんでした。便宜的に(イ)または(ハ)のいずれかに採譜しました」とあっさり断わっている。

譜例6（永田1976：77）

（イ） 　（ロ）  　（ハ） 

音価を適切に（ロ）が示せるのに、なぜ（イ）と（ハ）が便宜的なのだろうか。（ロ）で統一するほうがよほど実態に近いのではないのか。

ピョンコ節

ただし、そこで示されている三つのパタンは、いくつかの擬音語で表現される「ピョンコ節」なるものを説明する役には立ち、このあたりで「ピョンコ節」を定義づけておこう。なお、「チャンカチャンカ」(小島1997：216)、「ラッタラッタ」(團1976）といった擬音語で表現されるこのリズムは、使用例が中でも古いと思われる「ピョンコ、ピョンコ」(安田1999：141）という擬音語で代表させ、以後ピョンコ節という呼称で統一する。

その「チャンカ」、「ラッタ」、「タッカ」、「ピョンコ」といった擬音語のどれにしても、日本語としての音節は三音節であり、そのうちの第二音節は音価が第一音節、第三音節と同等ながら、「ッ」、「ン」の音自体は経過音であり、独立はしていない。その三音節の第一音節が、それに従属する第二音節とともに、四分音符一拍を三分割した2＋1の2に相当し、第三音節が残りの1に相当する。

そのピョンコ節は一般に「付点八分音符と十六分音符の組み合わせ」で表記されてきている。しかし、実際に歌唱される際には身体運動を伴なったり、そのときどきの感情の様態によって変化し、譜例6の（ロ）を中心にしながら、厳密には（イ）から（ハ）の間で揺れる。わらべうたから軍歌まで、一般の人々が実際に歌唱する場合には、おおまかに言えば、元気はつらつとしていれば（イ）寄りになるだろうし、意気消沈していれば（ハ）に片寄りがちになっておかしくない。日本の曲で譜面に記されたとおりにうたわれる傾向にあると思えるのは、作曲家、滝廉太郎が作曲して譜面に固定した〈箱根八里〉であろうか。

ある程度の年輩の読者は、具体的には、「汽笛一声…」で始まる＜鉄道唱歌＞を口ずさんでみるといい。あるいは「守るも攻むるも…」で始まる＜軍艦＞、「見よ東海の…」で始まる＜愛国行進曲＞、「勝ってくるぞと勇ましく」で始まる＜露営の歌＞、「ここはお国を何百里…」で始まる＜戦友＞、あるいは人口に膾炙されてきた、題名がそのまま出だしの文句である寮歌、＜嗚呼玉杯に花うけて＞、＜紅萌ゆる岡の花＞など、その出だしをうたうだけでも、三連符としての四分音符＋八分音符にほぼ相当する揺れが感じられるはずだ。若い読者であっても、先に挙げた＜花いちもんめ＞、＜あんたがたどこさ＞の揺れるリズムは容易に思い出せるだろう。

それがヨーロッパ音楽の遊び唄、舞踊曲、それに頻度は少ないながら叙事的民謡、叙情的民用に見られる八分の六拍子記載の「タッタ」のリズムと同一ともとれるが、一つの曲を支配しているリズムとなると、例えば、1894年に第1巻が出た、イングランド、スコットランド、アイルランドの遊戯唄の遊戯解説とその唄の記譜で有名なA・B・ゴムの採集本(Gomme)、1891年に出たF・キドスン採集のイギリス伝承バラッド集を念のために見ればわかるように(Kidson)、八分の六の拍子記号を促すほどに

一貫した三連符のリズムには「タタタ」が混じっている。三分割された一拍中の二番目の「タ」の音高が、その前後の音高と異なることもあれば、そこに、歌詞の言葉の経過音ではない、意味を持った音節が当てはまることもある。

ピョンコ節では「タタタ」に相当して言葉の三音節が出てくる例は＜あんたがた何処さ＞、＜向かえのザボンな＞、＜わしの大事な＞などにわずかに部分的に見られるにすぎない（町田、浅野1962：45，43，38）。それは記譜の仕方によるところもあり、「タタタ」と受けとらず、＜花折りに＞（同上36）の場合のように、八分音符が三つ続く三連符ではなく、八分音符＋十六分音符＋十六分音符として四分割して受けとられていることにもよる。

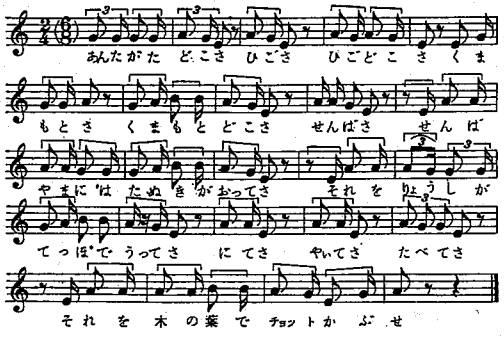
なお、八分の六拍子として理解される一拍三分割とは別の、四分の四拍子を基本として現われ、場合によっては頻出することもあるアフリカ系アメリカ音楽の三分割音は、日本ではほぼ40年前からとり込まれてきており、くっきりと「タタタ」が正面に出るその三分割音は、最初は、1959年に水原弘がうたった＜黒い花びら＞の場合のように伴奏のリズムとして用いられた。そのあと、一般向けの歌謡曲集成などを見ていくと（浅野1990）、矢吹健がうたった＜あなたのブルース＞、さらに年月を経て、ビリー・バンバンがうたった＜白いブランコ＞、またそれからしばらく経って、朝丘雪路がうたった＜雨がやんだら＞、内山田洋とクール・ファイヴによる＜噂の女＞などが強調し、その後、歌謡曲の分野で頻出するようになった。そのリズム特性が、ゴスペル音楽における三分割音の歌唱を日本人にとって容易にしていることもある程度考えられるが、ただし、そのリズムを使った一連の歌謡曲では、再び擬音語を使うと、「タッタ」よりも「タタタ」が支配的であることは間違いない。

四分音符十八分音符の三連符表記はなぜ避けられてきたのか

韓国と日本の軍歌に関する興味深い論考のなかで安田寛氏は、軍歌に共通するリズム特徴としてピョンコ節が挙げられることを述べたあと、「付点音符を繰り返すピョンコ節のリズムは、楽譜どおりではなく、実際かなり崩して歌われる」(安田1999：141)と但し書きしている。もっとも、そう断わりをいれながらも、「長音符(付点八分音符）と短音符（十六分音符）の組み合わせを繰り返すピョンコ節」と臆せず言い切って論を展開していく。一方、小島美子氏は慎重で、「伝統音楽では付点八分音符と十六分音符の組み合わせに代表されるようなはずんだリズムの音価がはなはだ不確定で、二個の八分音符に至るまでのさまざまな音価の組み合わせが、その時どきで現れる」（小島1979：26）と説得力のある説明をしている。

この小島氏の説明、その前の安田氏の説明、そのひとつ前の永田氏の説明、その三つを改めて考えてみると、まず、永田氏の主張が示すように、この三者は三連符よりも付点八分音符＋十六分音符にすり寄っている。表記を統一したほうが、採譜する側にも、それを利用する側にも、分かりやすいという。しかし実際にそうなのだろうか。民謡収集家として多大な業績を残した町田嘉章氏は、例えば＜あんた方何処さ＞を見事にピョンコ節によって表記している。それを示す譜例７の表記の方がよほど分かりやすい。

譜例７（町田、浅野1962：45）



実際のリズムに近づけて、適切に三連符を使用したこの採譜は（この場合、八分の六拍子の解釈も可能ということから、八分音符＋十六分音符で表記されている)、便宜的でないと断言できるほどに利用者に分かりにくいだろうか。むしろ、この方が自然ではないのか。町田氏の表記は、わらべ唄の性格を正確に把握し、かつ伝えるためには、むしろ合理的だと言える。三連符が頻出することで、譜面が多少煩雑になることが否めなければ、以下同じということで「3」を省略すれば、煩雑さは避けられる。それにもかかわらず、わらべ唄の採譜者は、ほとんど例外なく「3」の省略よりも付点のリズムを「便宜上」選択してきている。

町田嘉章氏が浅野健二氏と編んだわらべ唄集成『わらべうた』が、権威があると同時に安価本である岩波文庫として出たのは1962年のことである。その中には、ある程度、＜凸坊や＞、＜お手玉二十一＞、＜一かけ二かけて＞など付点八分音符＋十六分音符表記のものが含まれる一方で、譜例7と同様に、四分の二拍子と八分の六拍子を兼ねた小節区分のもとに一拍を八分音符＋十六分音符から成る三連符で表記した唄は、＜向こう横町の＞、＜山寺の和尚さん＞、＜わしの大事な＞、＜一人来な＞などいくつも出てくる。しかし、奇妙なことに、その後の関連出版物を見たかぎり、その表記はなぜか顧みられておらず、三分割のリズムを使用した記譜はほとんど見られないままなのだ。

そればかりか、三分割のリズムが稀少であることが日本音楽の特徴とさえ考えられるようになっており、小泉氏は日本音楽に関して、「三拍子系や、三分割のリズムがないことは、特に注目すべき特徴である」(小泉1994: 342) と断言している。ここで「三拍子系」とともに並列して示されている「三分割のリズム」とは、おそらくは三連符のことを指していると思われる。たしかに、西洋音楽理論で言うところの三連符を日本音楽のなかに探し出すことは困難かもしれない。西洋音楽理論でも二拍子系のリズムと比較して特殊なものとみなされ、装飾的に使用されたり、特定箇所を強調する場合に用いられる。そうでなければ、民俗音楽に多出する八分の六拍子を中心としたリズムの舞踊曲を特徴づけている。その意味での三連符を日本音楽のなかに見出すことは困難である。

しかし、「三分割のリズムがない」ことにはならない。ピョンコ節が三分割のリズムであることは歴然としている。わらべ唄を綿密に研究し、その効用を認め、さらに普及させようとした小泉氏がそのことに気づいていないのだろうか。小泉氏はもともと西洋古典音楽に傾倒しており、「ご他聞に洩れず、幼いころから西洋音楽だけしか勉強してこなかったので、日本音楽がわかりませんでした」(小泉1973: 116) と認めている。しかし、そのうち日本音楽についての研究を重ね、日本の「伝統音楽」が西洋の芸術音楽と同様に評価されるべきであると主張した。上記の小泉氏の言葉が収録されている『日本の音』の解説者は、小泉氏は「西洋文明を高く評価し、むしろその積極的な導入を経て知の地平を拡大することにより、あわよくば伝統音楽の再生の一助にするという離れ技をももくろんでいた」(中川1994: 357) と見ている。そのように西洋音楽を基盤にしていた小泉氏には西洋圏の五線譜記譜法が身についており、三連符表記が西洋圏同様に念頭になく、それが三連リズムに基くピョンコ節を見えなくしていたということなのだろうか。

小泉氏は、わらべ唄が学校音楽教育の初期段階において多用されることを切望していた。ところが、教育現場にいる教職者の音楽知識の背景にあるのは西洋音楽である。となると、その教職者たちにはやや特異なリズムであると予測できる三連符表記を示すよりも、付点リズムで表記したものを「崩す」ように指導する方が理にかなっていると判断したのだろうか。新しい例としては1995年に刊行された和歌山県のわらべ唄の研究（泉1995）があり、その著者に問い合わせたところ、多出する付点八分音符＋十六

分音符の表記については、わらべ唄ではほとんど三分割の２＋１程度に実践しているとのことだった。「従来のわらべうたの採譜では［それを前提として］、このリズムを付点八分音符＋十六分音符で表記することが一般化して」おり、「いまだに、大学で西洋音楽しか学ばない小学校の先生になる人が多いことを考えると、やはり凡例に［そのことを］きちんと書いた方が良かったかもしれ」ないとのことだった。「この四分割記譜をそのまま厳密に子供たちに教え込もうとすると、せっかくのわらべうたで、落ちこぼれてしまう子供がふえるかもしれ」ないという危惧を、大学の音楽教員養成課程で教えるこの著者自身も意識している（2001年８月７日の e-mail 通信）。

結局は、日本音楽研究者の「便宜」は、採譜を利用して実践する側の便宜ではなく、自分たち自身の「便宜」である。日本音楽研究者のほとんどは西洋古典音楽の楽理を背景としており、わらべ唄を理解しようとする際にも、それまでの音楽知識と経験の中で行なってきていて、その背景が日本音楽の研究を偏らせている。ピョンコ節をそのまま適切に記譜することは、日本音楽を西洋芸術音楽と同様の価値あるものとして扱う上で、都合が悪かったのかもしれない。さらには、教育背景からして、そもそも三分割のリズム表記が念頭に浮かぶことがまずないのだろう。その結果、ピョンコ節は、すでに触れてきたように、「崩して歌われる」、「はなはだ不確定」と形容され、その形容によってまた周辺的な存在に追いやられた。そして現在のピョンコ節の位置づけには、「崩す」以前の「崩れていない」リズムや「確定」的なリズムがもとにあるという前提が見え隠れし、三分割のリズムは否定的に捉えられる宿命を負わさたようだ。日本音楽を特徴づけているピョンコ節は、西洋の基準からずれたものとして否定的に位置づけられている。

付点表記に惑わされてきたピョンコ節

そして結局、付点八分音符と十六分音符の組み合わせこそがピョンコ節を表わすという研究者のあいだの暗黙の了解は、不完全なままに持続している。最近の研究書に記されたピョンコ節に関する記述が、その点を如実に示すものとして興味深い。

ピョンコ節は、軍歌に共通する特徴のあるリズムとしても知られている。二度ずつ繰り返される同音が、ピョンコ、ピョンコと跳ねるリズムで歌われるからである。これも付点八分音符と十六分音符の組み合わせを繰り返すリズム①である。金徳均氏は、その研究のなかで、一九三〇年代初めまでの抗日歌謡について、「これらの歌謡の特徴は明るい旋律、多くの付点音符で構成され、それが旋律に推進力を加え、抗日闘士の英雄的な姿を連想させる」と、日本のピョンコ節が抗日闘士の英雄的な姿に関係②させられている。

金氏が述べたすべては、日本の軍歌の特徴そのままであって、説明の行間から、日本の軍歌がどうして北朝鮮の農民の間に広まっていったのかが想像できる③。金氏は、軍歌のピョンコ節が北朝鮮の人びとの嗜好にあった原因を、「（このリズムは）八分の六拍子でも楽譜に書くことができ、まるで長短の一貫したリズムでできた民謡のような印象を与える」④と述べている。日本でも付点音符を繰り返すピョンコ節のリズムは、楽譜どおりではなく、実際かなり崩して歌われる。金氏は、ピョンコ節は北朝鮮の人びとに親しい民謡のリズムに似ていたので、実際に歌う場合、彼らが好む長短長短の民謡のリズムに簡単に変形することができた⑤、と言いたかったのであろう。（安田1999：141－142、下線とその末尾に付けた番号は筆者による）

下線①では、「付点八分音符と十六分音符の組み合わせ」がピョンコ節であると断言しているとも読める。下線②で形容される「推進力」

をもつのはピョンコ節というより、むしろ付点のリズムであろう。それに対して、下線④、⑤で言及しているのはピョンコ節でなければおかしい。著者は、ピョンコ節と付点のリズムを混同したまま論を進めている。この引用中の核心ともいえる下線③は、二種類のリズムが同一であるという前提に立ってしまっている。著者はこのあとピョンコ節と讃美歌との関係についても触れ、そこでも論に矛盾が生じる。

小島氏は、阿波踊りの三味線のリズムについてこう述べている。

> 阿波踊りの三味線は、チャンカチャンカということばでいい表されるように付点音符のリズムである。これは弾むリズムというよりは揺れるリズムと私はいいたいのだが、このリズムが重要である。そしてこの三味線は同じことの繰り返しだから、やさしそうに思われるかもしれないが、実はこのリズムが難しい。(小島1997: 216)

ここで言う「弾むリズム」と「揺れるリズム」は別物であり、「弾むリズム」は付点音符のリズムであり、「揺れるリズム」はピョンコ節にほかならない。

しかし、そうした研究者の説明にピョンコ節と付点のリズムの混同が増えるにつれ、ことは「便宜」では片付かなくなっていく。ピョンコ節を曖昧に理解してきたがために生じた誤解による次のような感想はどうだろう。

> 明治以降の通俗に流行した歌のおそらく九十五パーセントがヨナ抜きの五声音階でしょう。そして、そのうちの六十パーセントは付点音符ですね。つまり「汽笛一声新橋を…」のタッタラ・ラッタラッタというので、明治の人はそれをピョンコ節とよんだ。日本陸軍の作った歌はおそらく全部がピョンコ節であり［中略］これは一種の偏執狂的な世界だと思うのですよ。それが日本人に適しているからだという人もありますが、とんでもないことだと思うのです。なぜもっと別のものをつくるってことが心に浮かばなかったのか。だれもかれもが同じような付点音符ばかり［中略］で書いていたということは、不思議です。(團1976)(注5)

「偏執狂的な世界」という決めつけの背後にあるのは、「西洋芸術音楽」至上主義である。

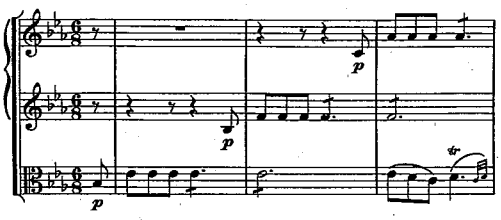
さらに、ピョンコ節を介した西洋音楽と日本音楽との対立は、日本人が西洋音楽を演奏する際に、いっそう辛辣な表現を伴なって現われる。日本人がモーツァルトの楽曲を演奏する際の留意点を指摘した次の一言を見てみよう。

> 欧米のオーケストラは、演奏家各自のからだに備わっている、アウフタクトを長く、第4拍を頂上拍とする自然リズムに添った6拍子で演奏しています。ところが、日本民族的特徴の強い日本人指揮者による日本のオーケストラでは、「アウフタクトは短く弱く」「第1拍、第4拍は単に強い」演奏を聴くことがあります。モーツァルトからはほど遠い、お囃子・手拍子的な音楽リズムになっているといってもよいでしょう。(藤原1990: 132)

ここで言う「お囃子・手拍子的な音楽リズム」がピョンコ節を指していることはほぼ間違いない。著者は続けて、「私は、日本人指揮者からモーツァルトの第40番第2楽章の6拍子の第1拍と第4拍に「強拍」を強いられた時、不快オルガスムスの頂点に達し、オーケストラを辞める決心をしました」(同上: 133)とまで言っている。譜例9に著者が指摘するアクセントをつければ(アクセント記号は筆者が記入)、この著者にとって不快きわまりないのがピョンコ節であることがよくわかる。譜例8の但し書きは、本文でのその論を補強している。ピョンコ節は日本の民族的特徴を代表するもので、モーツァルトを演奏する際に非常に邪魔になるというわ

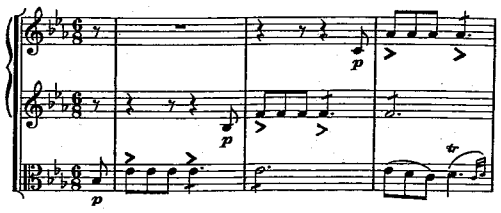
けだ。なるほど西洋音楽を演奏するためには、ピョンコ節が足を引っ張ることもあるだろうが、しかし、著者が言う「美しい」リズムとはピョンコ節を排除したリズム感のもとに成り立つということになる。

譜例8



モーツァルト：交響曲第40番，第2楽章
8分音符を3つずつ6つつないで1小節がつくられていますが，3拍目と4拍目を短く弾くと美しいリズムになります。

譜例9



*　　*　　*

西洋音楽移入の勢いの中で音楽を学んできた人びとは、ピョンコ節が日本音楽のリズム体系において中心的であるとは見ていない。あるいは、そう見ることを拒んでいる。

阿波踊りのような類の舞踊に伴なうことが多いこと、軍歌の数々に見られることなどの理由から、ピョンコ節が低俗といった印象を持たれていることを決定的にするものを探せば、結局、宴会の手拍子に行きつく。<軍艦>、<愛国行進曲>、<露営の歌>、<嗚呼玉杯に花うけて>などに、知識人と言われてきた日本人が抱いてきたと思われる反感、西洋古典音楽の素養がある人たちが抱いてきた不快感は、カラオケが人前での歌唱行動を大きく変える前の歌唱習慣であった、宴会の席での手拍子による歌唱にあったと見て間違いないだろう。

カラオケがない宴席では、いまも確実に存続しているあの手拍子は、諸々の校歌はもちろん、ビートルズの<イェスタデイ>をも含めたすべての歌をピョンコ化しかねない。日本の音楽において頻出するそのピョンコ節は、間違いなく日本のリズムながら、一定の日本人には肯定的に受けとめがたい。同じ日本人である自分の血に流れているリズムながら、それを他者視してしまう。内国の他者であると同時に、自分という個人の内なる他者でもある。そのことに気づいてはいないか、あるいは気づいていてじくじたる思いを抱き続けているのだろう。

注

1．金沢におけるゴスペル歌唱活動を調査する際に、複数の参加者から同様の意見を得た（高比良）。「黒人のリズムはかっこいいし、難しそうにみえたのに、やってみたら、リズム音痴と言われてきたわたしにもできるから嬉しかった」という20歳代の女性による意見がそれを代表している。

2．採譜する際の留意点について触れた小泉氏は、ほとんどの譜例に採譜者の氏名を記載しているものの、譜例3は「東京の童歌」にとどめており、「童歌」の出所は重視していなかったことが窺える。

3．学校教育の現場では、「四分割で記譜してある付点リズムは、数学的に説明しても子どもには通用しないから、<タッカ・タッカ>のリズムとして三分割で指導する」というのが実情と思われる（2001年8月20日、金沢市内公立小学校に勤務する山崎ちえみ教諭に高比良が直接会見）。

4．2001年8月4日、表希氏（金沢大学教育学部音楽科三年生、女性）の歌唱をその場で高比良が採譜。

5．岡野弁氏が著書『演歌源流・考』の「附録（B）参考（引用）文献」で、引用文献として『日本音楽の再発見』（團伊玖磨・小泉文夫著、講談社）を挙げているが（岡野1988：328）、頁数の記載はなし。

言及文献

邦文文献

浅野純編　1996年。『歌謡曲のすべて－ベスト1064』、1996年改訂版。全音楽譜出版社。

泉健　1995年。『音階と日本人—和歌山県のわらべうた研究』。柳原書店。

岡野弁　1988年。『演歌源流・考』學藝書林。

尾原昭夫　1975年。『日本のわらべうた戸外遊戯歌編』社会思想社。

小泉文夫　1958年。『日本傳統音楽の研究』音楽之友社。

小泉文夫　1973年。『おたまじゃくし無用論』いんなあとりっぷ。

小泉文夫　1994年。『日本の音』平凡社。

小島美子　1976年。『日本の音楽を考える』音楽之友社。

小島美子　1979年。「童謡運動の歴史的意義９」。『音楽教育研究』(音楽之友社)、第11巻所収。

小島美子　1997年。『音楽からみた日本人』日本放送出版協会。

中川真　1994年。「小泉文夫－諸文化のはざまで」。小泉文夫著『日本の音』(平凡社)、357-363頁。

永田栄一　1976年。『にほんの絵かきうた』音楽之友社。

藤原義章　1990年。『リズムはゆらぐ　自然リズムの演奏法』白水社。

町田嘉章、浅野健二編　1962年。『わらべうた』岩波書店。

安田寛　1999年。『日韓唱歌の源流』音楽之友社。

藪田義雄　1961年。『わらべ唄考』カワイ楽譜。

欧文文献

Gomme, Alice Bertha. 1894. *The Traditional Games of England, Scotland, and Ireland*. Vol.1. Republished by Dover Publications (New York) in 1964.

Heeling, Stephene E. 2001. "Dotted rhythm". In the New Edition of *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie (London: Grove), Volume 7, pp. 515-518.

Kidson, Frank, ed. 1891. *Traditional Tunes: A Collection of Ballad Airs*. Republished by R. R. Publishers (East Ardsley, Wakefield, Yorkshire) in 1970.