

「しやうみやう聲明」以後

——博士(ノーテーション)の解説と声(リアリゼーション)の解釈——

木戸敏郎

一、「聲明」という音楽概念

昭和四一年(一九六六)一月八日、最初に私が国立劇場のステージでコンサートとして企画上演して以来世間で知られるようになった「聲明」という音楽概念を、研究者の扱い方による聲明と区別して鉤括弧付きで「聲明」と書くことにしよう。現在、この二つは違うものであるにもかかわらず同じ名称で呼ばれていることによつて混乱が生じているからである。

今日一般に使われている仏教音楽という意味の聲明という用語は私がコンサートを企画したとき公演の名称として、いわば商品名として考え出した名称であった。それが今日一般に普及しているのだ、文化現象によくある固有名詞の普通名詞化である。それ以前、聲明という用語は引声いんせいや梵唄ぼんぱいなどの専門用語と共にそれぞれ或る特定の流派や種類の曲を指す用語の一つにすぎなかった。即ち、聲明というとサンスクリット語の歌詞をうたう梵讚ぼんざんと唐音とういんの

「聲明」以後

歌詞をうたう漢讀だけ、つまり外来曲だけを指していて、日本で作られた日本語の歌詞をうたう和讀や講式は含まなかったし、また伝承の経緯によってはこれらを聲明とは言わないで引声とかあるいは梵唄とかいう言い方をされてもいた。(昭和四一年以前に出版された書物はこの用例に従っている。)つまり、すべてを総称した各派共通の用語は存在しなかったのである。

フンボルトは「言葉は概念を表すものであって、概念の無いところには言葉は存在しない」と言っているが、仏教の音楽を全般的に指す用語が無かったということはそのような概念が存在しなかったということでもある。各宗派毎に特定化した法会の中で伝承されていた楽曲は固有名詞的な性格が強く、全宗派に普遍的な普通名詞としての概念は必要がなかったからだ。コンサート会場のステージという共通の場を持つことになってはじめて普通名詞としての概念が発生する。概念は言葉が必要とする。しかし、仏教音楽という用語は商品名としてはいかにも不粹である。私は聲明、引声、梵唄の三つの用語の中から字の姿や発音が最も美しいと思った聲明を撰び内容を拡大解釈してコンサートの商品名にしたのであった。このコンサートは世間に強いインパクトを与え、私が提示した意味内容を持つ聲明という言葉も普及して今日に及んでいる。

私が提示した聲明という概念のうち、仏教音楽全般を示す内容としての聲明という用語は世間に便利に使われているが、もう一つ概念、即ち日本の伝統音楽の中から在来は見落されていた特質を評価し拡大解釈してゆく音楽運動としての聲明という概念は、特に在来からの方法論で伝統音楽を研究している研究家達に反撥を招いている。それはそれでいい、私の音楽運動と彼等の研究とは全く別のものである。ただ、この全く別の二つのものが聲明という共通の名称を載っているから問題が大きくなる。違うものが同じ名称で呼ばれていることの不都合さ、「俱に

天を戴かず（不俱戴天）」という状況である。彼等の方が私の提示した聲明という名称に追隨してきたのであるが、そのことによつて内容に混乱が生じたので、私のほうで名称を修正して鈎括弧付きで「聲明」と書いて研究家達の聲明と一線を制すことにしたい。

二、「聲明」以前の方法論を克服

「聲明」という音楽運動を興した動機は在来見落されていた日本音楽の中に埋没している音楽概念を見つめることである。そのためには新しい方法論が必要であった。在来から採られている方法論では在来から見えているものしか見えてこないからである。在来からの方法論は文化遺産として、即ちすでに終つたものとしての標本の整理であつた。具体的には時間的に秩序附ける歴史的研究と、空間的に秩序附ける分類的研究である。どちらも伝統音楽を研究するうえでの常套手段であつた。だから私はこの二つを極力排除する方向で進めた。今にして思えば、在来からの研究方法やその成果に対する挑戦であつたのだ。

まず、歴史的視点の抑制である。聲明が偉大な歴史を背負つた音楽であることは言うまでもない。歴史を持ち出して説明すれば誰しも納得する。人々はそれを期待しており、鑑賞する側に準備が出来ている。では、歴史的観点で聲明コンサートのプログラムを組み立てると、どういうことになるか。先ず劈頭に奈良時代以来の奈良仏教の聲明を出すべきであろう。次に平安時代以来の天台宗と眞言宗の聲明を奈良聲明との関連に於て提示することになる。それから鎌倉時代以降の新興仏教やこの時期に新しく伝来した禅宗の聲明ということになる。この過程でサンスクリット語の梵讚や唐音の漢讚だけでなく日本語の和讚や講式も加わり、これから平曲や謡曲が派生する。或いはルー

ツは違うが長唄などにも影響を与えて近世邦楽の理解には欠かすことのできない貴重な資料である、という見方につながってゆく。しかしこれは邦楽に視点を置いた評価であり、資料的価値であってこれがかえって聲明自体の芸術性の理解のさまたげになることは避けられない。

昭和四一年に最初に聲明コンサートをした際、奈良聲明ではなく天台聲明と眞言聲明でプログラムを組み立てたことは、歴史的視点という万有引力の法則に逆らうためであった。この二つは内容が豊富であり、二つを並べることとで歴史的価値よりも音楽的価値の方を前景化することができた。更に、天台聲明で廃絶曲となっていた「三十二相」さんじゅうにそうを唐樂の「散吟打球樂」さんぎんちゅうきゅうらくと合奏する復元演奏を試みた。復元という行為は現代の行為であり反歴史的である。聲明は音楽であって宗教ではない、というのが当初からの私の主張である。従って分類も宗教的な宗派の聲明としてではなく宗派から導き出された聲明の流派として分類するのが適当であろう。内容の豊富さからいって主要なものは天台聲明と眞言聲明であるが、各々は宗派の中の分裂や対立などによって更に細かく分けられている。

天台聲明 魚山流ぎょざんりゅう (大原流) 延暦寺

寺門流 三井寺

大山流だいせんりゅう (引声) 大山寺

眞盛流 西教寺

眞言聲明 南山流 (進流) 金剛峯寺

豊山流ぶさんりゅう 長谷寺

智山流 智積院

これらの名称は聲明の流派としての分類であるが、仏教の宗派の分類とほぼ一致している。そして音楽的内容とは必ずしも一致していない。例えば天台聲明の魚山流と眞盛流は別の流派を名乗っているが聲明は殆んど同じである。同様に眞言聲明の豊山流と智山流も別の流派であるが聲明は殆んど同じである。即ち流派の違いが音楽内容を反映しておらず、流派による分類は宗教的には意味があっても音楽的には意味はない。だいいち、分類は形骸の整理であって音楽運動にはならない。私の「聲明」という音楽運動は流派による分類に従っていない。

眞言聲明の豊山流と智山流とは前述のとおり違う流派であるにもかかわらず音楽的には殆んど同じで違う流派とは認識できない。然しながら南山進流は音楽的にも明らかに違う様相を呈しており、これが豊山流、智山流とは違う別の流派であることは明らかである。ところが、この三つの流派は共通した同じ楽譜を使用しており、豊山流・智山流と南山進流との違いは、もっぱら楽譜を解読するコードの違いによるものである。ここで興味深い問題に逢着する。

三、博士（ノーション）の構造

聲明の記譜法を博士という。ハカセと発音しているが、本来はフシと発音すべきである。博はフとも発音する。古くは博士とも書いていた。またいまでも宗派（時宗）によってはフシと呼んでいる。

博士は古博士（五音博士）と目安博士（作博士）とに大別される。眞言聲明は古博士と作博士を併用、天台聲明はかつては古博士が使われていたが鎌倉時代に目安博士に替り、現在では古博士はサンプルのように例示されているにすぎない。

古博士は一つの漢字の周囲の或る特定の箇所記号を付けて、その位置や形によって音律を示す記譜法である(譜例一)。右下の五つが初重(低音域)の五音階(宮・商・角・徵・羽)、左の五つが二重(中音域)の五音階、右上の五つが三重(高音域)の五音階を示す。五音階の三オクターブに及ぶ音域を表している。

目安博士は漢字の脇にみみずが這っているような形の凶形を添えて旋律を表わしたもので、一見して旋律の様子が想像できるから目安博士と呼ばれている(譜例四)。みみずのような凶形のところにイロ、マクリ、マワシ、ユリなどの旋律型の名称や、その他初重・二重・三重の音域と五音階の階名が記されている。

古博士はその名のとおり古くから使われている博士で、別名を五音博士ともいい、その構造は記号的である。目安博士は別名を作博士ともいうとおり後から工夫して作られた博士で、その構造は凶形的で形を見て旋律を知る目安となるから目安博士と呼ばれている。一般的には目安博士が普及していて、またの別名を只博士ただというが、これは特別でないただの博士という意味である。

目安博士はまず大原で使われ始めた。大原は貴族仏教である。ここで聲明は公家の唐楽と接近して合奏すら行われるようになった(三十二相十散吟打球楽)。この過程で謡物譜(譜例五)が聲明に流用されて目安博士になったと考えられる。鎌倉時代の浄心(古流)と堪智(新流)の軋轢は古博士がすたれて目安博士が盛んになる過程のエピソードである。

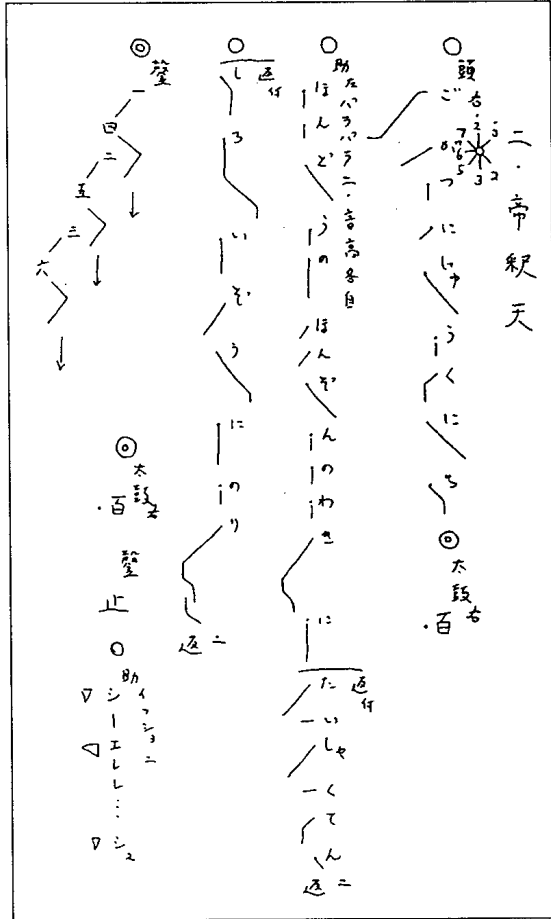
四、解読のためのコード

楽譜は紙に記された記号であり、紙そのものは物質であるからハードウェアである。しかし、これを解読するの

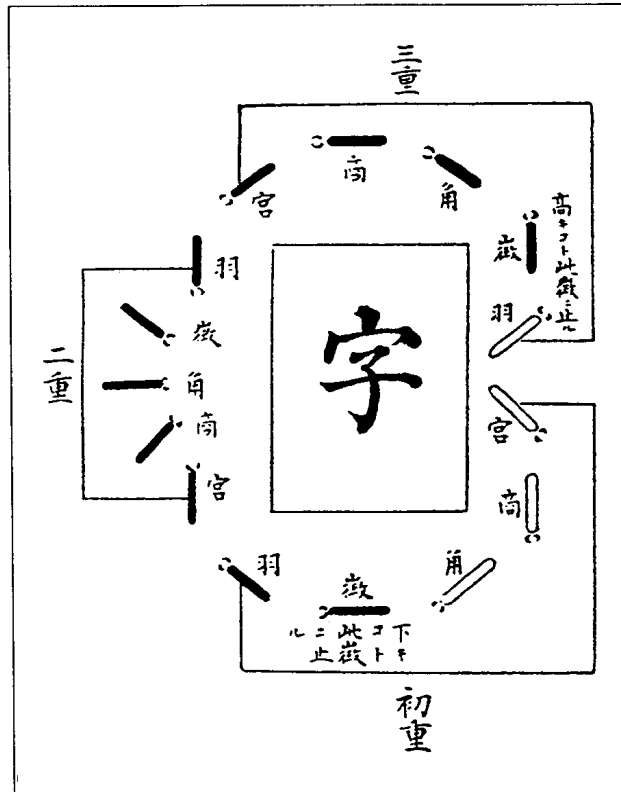
は人間であり内面的な作業であつてソフトウェアである。ところで、暗号には必ず解読コードが伴う。解読の仕方はひと通りしかない。さまざまに解読可能な暗号は役に立たない。楽譜の解読にもコードが必要であるが、これは記号に伴って決められたコードではない。唯一絶対のコードは存在しない。このような記号はコードの設定の仕方によつて幾通りにも解読され得る。特に記号が幾人もの手によつて、また何代もの時代を経て形成されたものであれば記号の内容に矛盾やあいまいさがあり、これがコードの設定の仕方によつては幾通りにも解読を可能にする。眞言聲明における豊山流・智山流と南山流の違いがそれである。この場合、どちらが正しくどちらが間違つてゐるというものではない。楽譜を忠実にリアリゼイションしている限り、どちらも正しい。多様性は幅の広さであり、豊富な可能性を内蔵しているデータバンクである。これを引き出すことが「聲明」という音楽運動である。

そもそも、聲明という用語自体が言葉（声）を話すための教養（明）という意味である。これはサンスクリット語の *Sabda-Vidyā* を漢訳したもので、シャブダは声、ヴィツツヤは知識の意である。古博士の記号にその痕跡が認められる。古博士の原点は四声点（譜例二）である。中国語では同じ音でもアクセントの附け方によつて意味が変る。そのアクセントの種類を平声・上声・去声・入声の四種類に分けて文字の四隅に点を打つことで表した。この記号を四声点という。やがて更に複雑になつて六声点にも八声点にもなるが基本構造は変わらない。五音博士はこの四声点から発生したものである。

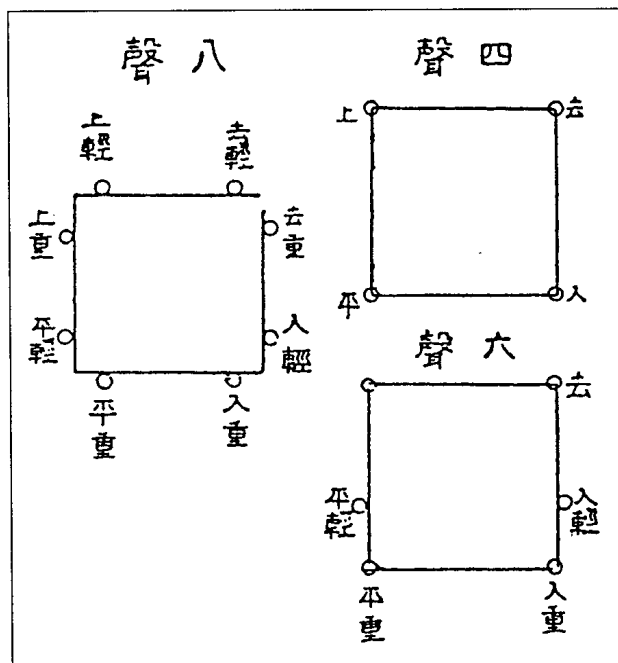
四声や六声・八声の構造に五音の概念をはめこんだものが五音博士である。五音博士という名称は目安博士が開発されて後にそれと区別されて五音を追加して呼ばれたもので、目安博士が使われるようになった鎌倉時代以降の名称であり、それ以前は博士とだけ書いていたはずである。その頃は四声点の性格を残していたはずだ。つまり音



譜例 3 高橋悠治作曲「夢記切」



譜例 1 古博士



譜例 2 四声点 六声点 八声点

「聲明」以後

春部

臨時客

嘉辰・令月 歡無極萬歲千

秋・樂未央

以句必三及二派之初及令月句ナリ
身二及加佳辰句才三及歡無極ナリ
御辨布作才之之時於時所多歌
以句

譜例 5 謡物譜

如來妙色

譜例 4 目安博士

(幻熱の破合, 中心音は F 音, 第 4 音, 下 2 音)

(四音階) 中心音 (三音階) (長音) (四音) (四音階) (結束の須唱) (三音階) (中心音は F 音, 第 4 音, 下 2 音)

譜例 6 石井眞木作曲「蛙の声明」

高 (pitch) だけではなく音圧 (tone-stress) としての表情も強かったに違いない。五音博士と音階を掲げるようになってから音圧は音高に変換されたのだ。しかし、古博士に拠る限り音圧の情報は残されており、解説された博士に四声点の概念を重ねて解釈すれば音高と音圧は一緒にリアリゼーションされて現れる。俗に怒り節と呼ばれているうたい方がそれである。

目安博士の背後には古博士とは全く異質な声の秘密が隠されている。目安博士と同じ構造の譜に謡物譜がある。御神楽・東遊・催馬楽・朗詠などの譜である。これらは雅楽や聲明以前からの原日本音楽とでも言うべきものであり、元々は譜は無かったはずであるが、平安時代頃から唐楽と合奏されるようになって記譜する必要に迫られた。その頃、唐楽は眞名譜から仮名譜に変わっていた。眞名譜を演奏した楽器の音楽を声の擬音で真似て歌う唱歌を片仮名で記譜したものである。これは便利であるが、謡物には使えない。謡物自体に歌詞があるから擬音で歌うわけにはゆかず、つまり仮名譜が使えないのだ。そこで工夫されたのが歌詞の脇にみみずが這っているような形の図形を添えた楽譜である。

謡物譜のコンセプトは塩梅えんばいにある。長く引きのばされた音の表情が移りゆくプロセスを塩梅という。その嫵嫵たる風情は俗に泣き節と呼ばれている。これは謡物や聲明に限らない。唐楽の演奏でも塩梅はさかんに活躍する。この種の概念を一般的にはあんばいあんばいと言ひ、日本独自のファジーな概念で、いかにもウル日本音楽にふさわしい。

古博士にしる目安博士にしる、その構造を原点にさかのぼって理解すればその情報は音高だけではないはずであることが納得されよう。即ち、古博士であれば音高に併せてアクセント (四声) も、また目安博士であれば音高に併せてメリスマ (塩梅) も含めて解説のコードを設定すべきである。

五、声（リアリゼーション）の解釈

解説した楽譜を声にあてはめてリアリゼーションするに当たって、今度は解釈という作業が介入する。解説は楽譜というハード相手の作業であったが解釈は声というソフト相手の作業であり、より内面的なイメージをふくらませる作業である。

「三、博士の構造」で述べたとおり、古博士・目安博士ともに音階は示されているが、どの階名に何という音名の音をあてはめればいいのかは記入されていない。

人間の声の音域には個人差があるから各人の声の音域に合わせて音を撰ぶためにわざと絶対的に統一しないで相対的にしているのだ。この相対性は音高だけでなくノータイションのすべての面において認められることであり、ここに解釈の余地が残されている。

声は楽器と違って有機的である。声は人間の声であって道具である楽器の音のように無機的な演奏は出来ない。例えばピアノは本来の名称がピアノフォルテと言うとおり、同じ鍵盤でも強く叩けば強い音、軽く叩けば弱い音を出すことができる。即ち、或る特定の音を強くも弱くも弾くことができる。しかし、人間の声はそんなに器用ではない。強い息の音は音高が高く、音圧が強い。逆に弱い息の音は音高が低く、音圧が弱い。高低と強弱は並行して互換性がある。更に言えば、これに音量もからんできて複雑さはひととおりではない。高い声といった場合、それはソプラノなのか、それとも大声なのか。

かつて聲明の大家の老僧から伺った話である。

小僧の頃、師匠について聲明を学んだ。まず師匠がお手本を歌ってくれる、それを小僧が真似をする。「駄目だ、そんなふうには歌ってはいけない。」と言って、もう一度お手本を示してくれる。それを上手に真似をする。「歌うのではない！」と言って怒る。だが、師匠も歌っているではないか。何回くり返しても同じことを言う。とうとう師匠に腹を立て、小僧はベソをかいて練習にはならなかった。それから何十年も経ったいま、ようやくあの時師匠が言ったことが解った。師匠は声の強弱で表していた。それを自分は声の高低に変換して再現していたのだ。すでに小学校に上がって唱歌を歌ったりしていた小僧には声は音高しか考えられなかったのだ。師匠が「歌ってはいけない」と言ったのはこのことだった。

高い音・強い音、大きい音、これらはそれぞれ別の種類の様相であるが、声では複合して現れてくる。

そして、声において更に重要なものに音色がある。「聲明声」といわれている発声がある。鍛練した聲明家の声で、独特の情報量を含んだ音色の声であるが、いまでは殆んど聞くことができないう。「透かし」という発声もある。三重の高音域を一種の裏声に飛躍する歌い方である。裏声は音色の変化であり声の情報の一つであるが、現在では嫌われて余り行われていない。このような声は洋楽では噪音の部類に入れて嫌っている。洋楽の影響を受けて、日本の伝統音楽でもこの種の情報量が抑制されているのは理不盡なことである。

六、「聲明」という音楽概念の確立

古博士や目安博士で記譜された古典を現代の音楽概念による新しいコードを開発して解釈しなおすことは勿論可能であり、やる価値のあることだと思う。しかし、演奏する者が特定の宗派に所属する僧侶である限り、古典の解

積の仕なおしは許されないことだ。実は何度も試みて実現できなかったのである。在来の声明の枠の中では飛躍できない。

一九四六年、第二次世界大戦が終った翌年にダルムシュタット国際現代音楽夏期講習が開始された。この後毎年継続して今日に及んでいるが、元気が良かったのは六〇年代までであった。ここで二十世紀後半の音楽動向を左右する数々の実験が試みられ、新しい音楽概念が次々と開発されていった。その最も重要な成果が後にトータル・セリエリズム (total serialism) と呼ばれることになる音楽概念である。在来の音楽概念のように音を音高 (高さ) と時価 (長さ) だけで評価するのではなく、それに併せて音圧や音量や音色や音質なども平等に評価し、各々をセリエ的なパラメーターで処理してゆく音楽語法である。これは必ずしも完全な形で実施されたとに限らず、またそれほど普及もしなかったが、音の概念を音高と音価以外の情報量も含めて評価する価値観は人々に理解され音楽概念まで変えてゆくことになる。そんな中で、楽器は道具であって機械的であるが、声は人間に属していて有機的であり、特に音色について声の特質が注目され、さまざまの可能性が追求されていった時期があった。

声明が「声明」へ飛躍したのはこの時期であった。声明を博士とコードに還元して、これにトータル・セリエリズムで理解を深めた声を掛け合わせたことよって突然変異が起った。

古典という制約や宗派という制約から離れて博士に秘められている「声明」という音楽概念を追求してゆく音楽運動はこうして始まった。私が国立劇場在職中にはじめた「声明」という音楽語法による創作作品の委嘱はあくまでも「声明」という音楽概念の開発にねらいがあるのであって、従って記譜は古博士や目安博士に準拠した記譜法によることを条件にしてきた。もっとあからさまに言えば五線譜に拠らないことが委嘱の条件だった。五線譜で作

曲すれば洋楽の論理に支配されるからである。

声の情報量の有機性が注目されその特質が開発されていた頃、「聲明」もその一翼を担って登場した現代の音楽運動であったのだ。

高橋悠治氏は殆んど古博士そのままの概念の記譜法（譜例三）で作曲した（夢記切）^{*1}。

仮名で一音ずつ書いた歌詞の周囲に古博士さながらの記号を付けているが、使用している記号の数は古博士の半分である。古博士の三オクターブにわたる音域は実際には殆んど必要ないからである。また古博士では宮・商・角・徴・羽と記入していて五音階ではあるが、高橋悠治氏のノートーションは(1) / 2 / 3 / 4 / 5 / 6 / 7と記入されていて七音階であり、・2 / ・3は2 / 3に対してオクターブの関係を表わしている。更に、助音（コーラス）は「バラニ・音高各自」と記されていて、時間的にはフレーズをずらして、空間的には音高を各自の声の音域にゆだねている。このようなノートーションによって実際に演奏されたものはトーンクラスターの様相を呈している。

石井眞木氏は目安博士を工夫した記譜法（譜例六）で作曲した（蛙の声明）^{*2}。

目安博士は縦書きの漢字の歌詞の脇（左）に横書き（右から左へ）で図形楽譜を添えてメロディーラインを示し、随所に宮・商・角・徴・羽の階名を記入して音階を示しているが、石井眞木氏のノートーションは歌詞と博士の主従関係を逆転させてまず横に長い一本の線で中心音を示し、これに重なる形で左から右へ目安博士さながらの図形を描いて、音の高さは階名ではなく中心音から長二度、短三度などと指示されている。中心音は一応の基準として音名で指示されているが、これはメロディーラインの音域の基準を示すものであって絶対音高を要求したものでない。歌詞は図形に添って仮名で記入されている。横に流れる時間の構造であるが小節線がないからリズムはなく

メロディーラインがあるだけである。実際に演奏されると助音各自の塩梅のプロセスに違いがあり、それが音の重なりやずれの偶然をおこして音色にさまざまな変化が現れ多彩な音色に彩られたグリッサンドが出現する。

このようにして大勢の作曲家に委嘱した五線譜に拠らないノーテーションの作曲が「聲明」を形作っていった。その成果はヨーロッパでも高く評価されている。しかし、在来の方法論で伝統音楽を研究している研究家達には反撥を招いている。例えば私がプロデュースした国立劇場委嘱作品『蛙の声明』（詩Ⅱ草野心平・作曲Ⅱ石井眞木）について、国立劇場評議員会における吉川英史氏（当時東洋音楽学会々長）の発言。

「いかに高名な芸術院会員の詩人の作品であるとはいえ、マリリンモンローの名前が出てくるような歌詞に作曲したものを、声明家の僧侶達がさぞや厭がったであろうに、国立劇場という国の権力で無理矢理に押しつけて歌わせたのは許しがたい行為である。」

これが音楽学者といわれている人の見解と言えるだろうか。

この作品を演奏した声明家の僧侶の話。

「古典をこれまでとは違うやり方で演奏することは立場上でできない。しかし坊んさんは聲明しか歌わないわけではない。謡曲も歌えば歌謡曲だつて歌う。これまでの聲明とは違うものということと新しい曲を持つてくれば、我々に歌えるものであれば挑戦します。」この方がはるかに音楽のプロフェッショナルである。

七、「聲明」以外の聲明

「聲明」以後のいま、「聲明」以外の聲明とは「聲明」以前から行われてきた方法論によって理解されている聲

「聲明」以後

明のことである。その方法論はいろいろあるが最も顕著な方法を具体的に言えば、五線譜と定量音符によって採譜して分析する研究方法である。まず、演奏された聲明を録音する。次に、この録音を聞きながら、その音を五線譜に採譜する。そして、五線譜の上に定着した楽譜を分析して、音階や音型などを研究する、という方法である。

戦前の仕事では『天台聲明大成』がある。採譜は戦前に完成していたが上巻のみ刊行され下巻は戦後に刊行された。これにならって眞言聲明も戦後になつてから採譜をはじめ、まず『新義眞言聲明集成』の上巻が刊行された。その後中断していたが近年下巻も刊行されるはこびとなつた。

この種の仕事は特に戦前に流行した研究方法であり、その余波が戦後にも及んだ感が強い。特にNHKをスポンサーにした町田佳声氏の民謡の採譜は有名である。そもそも五線譜による採譜は民謡を研究する手段としてヨーロッパで開発されたものであつた。

これは民族音楽の研究で広く用いられてきた方法である。特に東欧において二十世紀の初頭にさかんに試みられた。ゾルターン・コダーイやベラ・バルトークなどが自国(ハンガリー)の民謡を採譜して音階やリズム型を研究し、自らの作曲に応用した。然し二十世紀の後半になるとヨーロッパでもこの方法論には反省がみられるようになった。今では一時代前の方法論である。

自然界から動物・植物を採集してホルマリン漬などの処置をほどこし、標本化して研究する方法と同じである。死骸にしてから研究する方法である。音楽で言えば形骸化させて研究することになる。しかし、聲明は歴史上の音楽ではなく、時代と共に姿を変えて今日に至った生きている現在の音楽である。

もう一つの問題がある。コダーイやバルトーク達が用いた方法は元々歌われているだけの民謡を研究するために、

瞬間の存在を紙に定着させるための採譜であったのだ。ところが、聲明にはすでに博士という高度な記譜法があつて、実際に歌われている聲明はこの博士をリアリゼイションしたものである。博士を研究すべきであつて五線譜に採譜する必要はない。だいいち、これでは聲明にとつて最も大切な博士（ノーテイション）の解読と声（リアリゼイション）の解釈が欠落するではないか。それは単なる結果の記録にすぎない。

そして、これが最も大きい問題であるが、五線譜で採譜するということは西洋音楽の論理で解釈しなおす、ということである。五線は音高を正確に記譜し、定量音符は時価を正確に記譜する。つまり音の高さと長さを正確に記譜する。これによつてメロディーとハーモニーとリズムが正確に記譜できる。一時代前の西洋音楽はこの三つの要素で成り立っていた。実はこの要求に応える形で現在の五線譜による記譜法が発達してきたのであり、五線譜は西洋音楽の権化である。この五線譜で西洋音楽とは全く違う音楽概念の聲明が採譜できるはずはない。採譜しているということは西洋音楽の論理で強引に振じ伏せているということだ。

例えば古博士は音高の中に音圧が共存し、目安博士は高音と共に音色という情報量が含まれているが、音圧や音色は五線譜では記譜できないからカットされている。

以前、「聲明」を推進している音楽関係者達と聲明家達とが懇談していた席上で一人の聲明家が言ったこと。

「自分は十数年も聲明を練習しているが、いつまでたつても上手になれない。ところが、或る洋楽の訓練を受けた音楽家が『新義眞言聲明集成』を初見で、私よりもずっと上手に歌った。これはいったいどういうことか。」

同席していた作曲家の石井眞木氏がこれを聞いて言ったこと、「それは違う。例えばヨーロッパに居る日本人や韓国人の演奏家が初見でベートーヴェンでもブラームスでも達者に演奏するが、そのベートーヴェンやブラームス

たるやヨーロッパ人からみるとおかしなもの。それと同じで声楽家が五線譜で歌った聲明はどんなに上手でも二七物。あなた達が博士を歌う聲明はどんなに下手でもホン物。心配することはない。」

五線譜に採譜された聲明はただの歌である。

最近、聲明を練習するお坊さんの中に、カシオトーンなど音階が出せる簡易電子楽器を使って音高を確かめながら練習することが行われたりしているのは音高だけで聲明を把握する五線譜による聲明研究の悪い影響だ。私の「聲明」にも時としてその影響が及ぶことがあり迷惑をしている。五線譜による聲明研究と一線を制しておくためにも私の音楽運動を鉤括弧付きで「聲明」と書くことにしよう。

注

* 1 「夢記切」^{ゆめのきぎれ}——明恵上人の夢記に拠る——高橋悠治作曲 昭和六二年 聲明の声と打物の音のために国立劇場の

委嘱で作曲され、天台・眞言の聲明家達によって同劇場で初演された。

* 2 「蛙の聲明」「続・蛙の聲明」——草野心平の詩に拠る——石井眞木作曲 聲明の声と打物の音のためにまず「蛙

の聲明」が昭和五九年、「続・蛙の聲明」が昭和六〇年に国立劇場の委嘱で作曲され、天台・眞言の聲明家達によって同劇場で初演、その後も日本およびヨーロッパの各地で再演された。