

研究報告

箏と 21 世紀：八木美知依のグローバルな箏音楽
ECHOES OF TRADITION:
YAGI MICHIYO'S KOTO MUSIC IN A GLOBALIZED 21ST CENTURY

キャサリン ワトレー

Katherine WHATLEY

バーナードカレッジ、コロンビア大学

Barnard College, Columbia University

概要

グローバル化した世界では民族音楽（地域的な音楽）は様々なパフォーマーや聴衆の間に広がっている。また交通手段やコミュニケーション手段の発達と比例して、国境・異文化を超えた音楽的交流の機会もさらに増加している。本発表の内容は日本の伝統楽器である箏がグローバルな音楽シーンに非常に適しているという私自身の考えに端を発している。先ず箏という楽器（の身体 body）に注目し、箏が原始的であると同時に現代的な楽器でもあるという点について説明する。次に沢井流派家の元弟子である八木美知依という箏奏者のキャリアを紹介する。現在は即興演奏を中心に活動する八木は、電化された箏を用い欧州のフリージャズやアバンギャルド・ミュージシャンとのコラボレーションを行っている。伝統的な箏の奏法に根ざしつつも流派の階層構造からは距離を置くことで、彼女は 21 世紀の音楽実験を試すことができる。八木のキャリア、そして箏は、21 世紀における音楽のコラボレーションがどのように発生するのかを考察する上で示唆的である。

In a globalized world, regional musics are becoming more accessible to a wider array of performers and audiences. Simultaneously, thanks to ease of travel and communication, there is an increasing number of opportunities for trans-national and cross-cultural musical collaboration. In this paper, I will examine how the Japanese heritage instrument, the koto, is well suited to take part in these globalized musical scenes. I will begin by analyzing how the koto's physicality is both primitive and ultra-modern. Next, I will discuss the career of 八木美知依, Yagi Michiyo, a koto musician who was for a number of years a 弟子 deshi in the Sawai School. Now primarily an improviser, she frequently performs with European free

jazz and experimental musicians on her electrified koto. Though she is rooted in traditional koto instruction, by choosing to leave the hierarchical iemoto structure she is able to take full advantage of 21st century musical experimentation. Finally, I suggest that Yagi Michiyo's career, and the koto, gives a suggestion of what musical collaboration in the twenty first century will be like.

1. INTRODUCTION

With this paper, using koto as both an example and a metaphor, I seek to move beyond current ideas on the nature of Japanese music, and by extension Japanese culture. It is now a cliché to discuss the modernity of Japanese culture—be it John Cage reading Daisetz Suzuki or John Coltrane playing shakuhachi on the shinkansen, Western twentieth century modernists were obsessed with the modernity of Japan. In many senses, however, mid-century modernity was a Western concept that was readily applied to decidedly non-Western situations. In the book *Art Since 1900*, Yve-Alain Bois writes that the Gutai Movement was based on a “creative misunderstanding” of the modernist Jackson Pollock by the Japanese. [1] This remark hints at how Western modernists approached Japan; though they were enamored by traditional Japanese aesthetics and culture, Western modernists did not necessarily consider their fellow Japanese twentieth century artists and intellectuals to be equals. However, as we move deeper into the twenty first century, some questions remain: what is beyond modernity, what will truly global culture look like in the twenty first century, and how will Japanese culture, and Japanese music, be received within that context?

2. THE PHYSICALITY OF THE KOTO

Though the 箏, koto, is deeply rooted in Japanese tradition, its simplicity and flexibility throughout its history gives us clues as to what a truly globalized musical culture might be like. Originally from China, the transverse harp was widely used across East Asia. In Soshoin¹, there are multiple examples of the koto, all different shapes, from Korea, China and Japan. [2] Thus though the koto is considered to be one main example Japanese tradition, its origins are rooted in the international trade and exchange of pre-modern Japan. Much like Japanese religion, architecture and even language, rather than supporting the myth that Japanese are homogenous and in a totally isolated cultural sphere, the koto's roots betrays Japanese tradition's internationality.

2.1. Flexibility and Simplicity

Though the current koto² as we know it today, is from the Edo period, it has been constantly updated throughout its use. A koto is made of one hollowed out piece of 桐, kiri, paulownia wood and has string that are pulled taut on the surface. The strings used to be made of silk, but are now most frequently made from a kind of synthetic called Tetron, which is sixty five percent polyester and thirty five percent rayon. The ji, 柱, the dividers used to tune the koto, were once made of ivory, but are now made from plastic as they are cheaper and disturb the vibrations from the koto less than the ivory ji. The picks that koto performers use are called 爪, tsume, nail, and are made predominantly from ivory, though resin is infrequently used, and lacquered deerskin bands. [3] Since the koto first came to Japan, Japanese koto practitioners have updated it to suit their needs. From using Japanese wood, to using sellotape to adhere the tsume to the fingers, the nature of the koto is every changing.

In order to tune a koto, ji are placed under every string thereby raising the strings to create different notes for every string. This type of tuning, combined with the long length of the koto, means that the koto can be tuned to almost any scale. As a result of this, the koto is ideal for cross-cultural musical collaboration. The koto can adjust to any scale or any set of notes that the other musicians are

¹ Soshoin is a repository and treasure house located on the grounds of Todaiji temple in Nara that was built on the occasion of Emperor Shomu's death by Empress Komyo in 756. To this day, it has a large collection of well-preserved historically significant objects.

² There are multiple kinds of koto including: 13 string, 17 string (also known as the bass koto) and 21 string (sometimes referred to as 20 string.) 13 string is the most commonly used koto, and it is safe to assume that unless otherwise specified the koto being referred to this 13 string.

tuned to. In fact, koto practitioners have long taken advantage of this flexibility. In the Meiji Period, koto performers incorporated Western musical ideas into their music including Western musical notation and a set time signature, something that does not exist in traditional Japanese koto music. Nowadays, koto musicians can just as easily tune their koto to traditional scales or to western musical scales so that they can play pop or jazz tunes.

2.2. Koto: the Pre-modern Dragon

The koto is considered to take the form of a dragon, and the names of individual components describe its dragon form: 龍頭, ryuuto, dragon head 龍尾, ryuubi, dragon tail, are the top and bottom of the koto; 口前, kuchimae, mouth front, which covers the front decoration of the wood; 龍舌, ryuuzetsu, dragon mouth, the front side of the koto; 龍目, ryuume, dragon eyes, the holes where the string come out, among others. [4] It is possible that this dragon symbolism is further evidence for international nature of the koto; the symbolism of the dragon is ever present in Chinese culture, and is deeply connected to power, emperor worship and cosmology. [5] Thus the words to describe the koto also betray its international origins.

3. A CASE STUDY: YAGI MICHIO

Yagi Michio is a koto practitioner who takes full of advantage of the koto's many possibilities, and has evolved throughout her career to explore different successive styles. Born in Tokoname, Aichi Prefecture, to a koto teacher mother, Yagi began learning koto at the age of three, but switched to the piano soon after. [6] It was not until she heard a bass koto piece on the radio as a high school student that she decided to begin studying koto seriously. She became a 弟子 deshi, or student of the Sawai School of koto, a newer sub school within the Ikuta school of koto. The word deshi in Japanese is often translated as student, but perhaps apprentice is a closer approximation. Implicit in the term is a series of expectations of behavior. There is a sense of loyalty, an expectation that you will respect your teacher's work over all others. A deshi goes to her teacher's performances, sets up and packs up so the teacher can prepare for the show, and rest afterwards. In certain cases, the deshi is little more than an unpaid servant, living in the teacher's home, cleaning and cooking, preparing for the teacher's performances, and rarely practicing their own music. In fact, Yagi first came to Tokyo from her hometown to be a live in deshi at the home of the Sawai School's 家元, iemoto, head of a formalized,

hierarchical school, and was dismayed to realize that this was what was expected from her. This, combined with a number of formative experiences in her twenties led her to desire to go beyond the confines of Japanese traditional koto music and use the koto to its fullest extent.

In 1991 Yagi Michiyo was a visiting scholar at Wesleyan University. It was here that she first experienced creative musical freedom. At Wesleyan University there were weekly concerts where students were expected and encouraged to perform their own compositions. Unlike her experience as a *deshi*, where she had studied for many years and was still expected to primarily perform her teacher's music, these students—who in some cases could hardly play their instruments—were expected to be musically creative. At the same time, she began playing with New York based improvisers including John Zorn, and began playing non-traditional musical styles associated with the New York downtown music scene. These two experiences led her to quit the Sawai School and begin using the koto in experimental international musical contexts.

As an independent performer, Yagi takes full advantage of twenty-first century cross-cultural experimental musical collaborations, and has exploited the many possibilities of the flexible koto to suit her musical needs. She has collaborated with a guitar maker to electrify her koto using microphones typically used for electric guitars so that she can play with drummers and other instruments that might normally drown out a koto. She hits the koto with drumsticks and mallets and it becomes a percussive instrument. By using a bow on her koto, she incorporates Western string instrument sounds into her music. She performs frequently with Peter Brotzmann, the German free jazz saxophonist, and former Fluxus painter, and Paal Nilssen-Love, the Norwegian drummer, as well as other European experimental or free jazz musicians. She sometimes performs at embassies with visiting folk or regional music musicians, and enjoys going on tour and performing with various musicians. She listens to a wide range of non-Japanese rock, jazz, electronic and improvised music. Though she knows many Japanese traditional tunes from her koto studies, I have yet to hear her listen to other koto or traditional Japanese music. Thus, she fully participates in and positions herself within the international experimental musical scene.

At the same time, her work continues to be rooted in Japanese musical tradition. One of her aims is to increase the number of people who perform and listen to the koto. She encourages many people to study with her, even if they are beginners. She proudly states that the only time she left Japan without her koto was when she went to

Hong Kong on her honeymoon. Other than that, she only travels abroad to perform and thus raise awareness of the koto. In addition, given that she is one of a select group of trained koto musicians who chose to leave a koto school, she is sometimes asked to give her opinion on the nature of traditional musical education in Japan. Though she is very polite in public, she does not lie about her feelings; she states that if the *iemoto* system with its expensive fees and rigid structure continues, there will be less and less people able to play the instrument. Without new talent, the creativity and vitality of the field will diminish and the koto will become merely a museum piece. [7] Though she never goes as far as to say so, she seems to believe that it is part of her mission to change the landscape of koto education and performance. Thus Yagi's career is both national—focused on the koto, a Japanese heritage instrument, and training students within Japan—and international—she performs with musicians worldwide, and aims to increase appreciation of koto worldwide.

4. CONCLUSION: THE DRAGON ARISES ONCE AGAIN

Yagi Michiyo's career is suggestive of what music making will be like in a truly globalized twenty first century. Yagi's career is local and cross-cultural; she is both trying to change musical culture within her one specific regional musical tradition, and is taking part in the international free jazz and experimental musical scenes. Her choice of instrument, the koto, is both regional and international—it is deeply associated with Japanese cultural legacy, yet its pre modern origins are cross-cultural, and it is related to instruments in China and Korea. At the same time, the koto's malleability and flexible tuning make it well suited to international collaboration. Both the physical structure of the koto and the way it has been played has changed throughout its existence, which makes it flexible enough to be able to be played in a variety of international musical situations.

Thus the koto is a metaphor for what a truly globalized musical culture will be. It is rooted in history, yet its tradition has always been flexible and open to new possibilities. Similarly, in a truly globalized musical scene, regional music and western music will equally influence musical performance. Musical influence will be multifaceted and flexible. Historical and ultra-modern experimental music will be able to co-exist and co-influence. The dragon has remained dormant and secluded over several centuries; however, global twenty first century may allow the primitive physicality of the dragon to reemerge.

5. はじめに

本発表では箏を隠喩として用い、伝統文化としての日本の音楽という思考を越えたその先へと移動を試みる。新幹線の車内で尺八を演奏するジョン・コルトレン、鈴木大拙を読むジョン・ケージといったイメージは今では日本の伝統文化のモダニティーが紋切り型となっていることを強調する。いずれにせよ欧米の20世紀のモダニストは日本の伝統文化、歴史、音楽、文学、仏教に興味を持った。だが20世紀モダニズムはあくまで西洋的な視座であり、それらはいささか短絡的に非西洋圏の文化に援用されたことが明らかになってきている。イヴ・アラン・ボワは『Art Since 1900』の中で、具体美術協会の活動がジャクソン・ポロックの芸術についての「創造的な誤解 (creative misunderstanding)」に基づいていると書いている。[1] この意見は日本に対するボワそして20世紀の西洋モダニストの考え方をほのめかす。やはりモダニストは日本の伝統文化、和を尊敬しているが、同時代の日本人芸術家、音楽家がモダニストの仲間であるとは思っていなかったのだろう。20世紀はますます過去へと遠ざかっていくが、モダニズムの後に何が起きているのかはまだはっきりとしていない。そしてその背景で、日本の文化がどのように評価されるのかも、まだ明らかではない。

6. 箏という楽器 (の身体 BODY)

箏³ は日本の最も伝統的な楽器の一つであると思われるが、実際には国際的であり、楽器そのもののシンプルさと柔軟性が21世紀のグローバルな音楽文化を示唆している。中国を起源とする横方向の弦楽器は東アジアで広く使用された。正倉院には種類の異なる複数の箏が収められており、中国、朝鮮半島そして日本起源のものがある。[2] 箏は日本の伝統を考える上で重要な楽器だと思われてきたが、その起源は実際には前近代日本と周辺諸国との国際貿易・流通に根ざしている。日本の宗教、建築そして言語と同じくその起源は国際的であり、日本の伝統文化はかなり国際的なことを明らかにする。

現在使われている箏⁴ は江戸時代からのものであるが、8世紀から続き、箏のサイズ、弾き方、使い方は更新されている。箏の胴体は桐から作られ、上面は蒲鋒のように湾曲しており、胴体の内側はくり抜かれている。弦は胴体の上面に設置されている。かつての弦は絹から作られていたが、現在は雅楽箏、ベース箏における低音の弦以外はテトロンと呼ばれる合成繊維の弦

³ 箏を表す二つ漢字、箏も琴は使われている。箏は現代の楽器の漢字だが、古代の楽器は琴(きん)とも呼ばれている。本発表では簡潔な説明のために箏の漢字だけを使う。

⁴ 箏と呼ぶ楽器は現在13弦の種類、17弦のベース箏、20弦箏などがあるが、主に使われている箏は13弦である。本発表では「箏」は13弦の箏を指している。

が主流である。柱は弦を調整するために使用されるブリッジであり、過去には象牙で作られていたが、現在では安価で音も良いとされるプラスチック製のものが普段用いられる。演奏者が用いる三つの箏爪は漆塗りの鹿革のバンドで右手の親指・人差し指・中指指につけるピックであり、今でもほとんどが象牙で作られているが、樹脂製も普及している。[3] 箏が最初に日本に伝来した直後より、演奏者は箏の弾き方と作り方を進化・洗練させてきた。日本産の木材が使われ始めたのは古代であり、現代の箏爪はセロハンテープや両面テープで指に固定されたりと、変化こそが箏の本質なのである。

箏の調弦は柱を使う特定の方法がある影響で最も柔軟な楽器である。箏の長さそして柱の使いかたによって広い範囲の音を出せるので、様々な音階で弾ける楽器である。その結果、箏は異文化圏の音楽とのコラボレーションのための理想的な楽器である。民族音楽や西洋のクラシック音階などに調弦できる。このように、箏の専門家は一長一短に渡り、箏の柔軟性を利点としてきた。明治期には演奏者、作曲家などは拍子記号など日本の音楽にはない西洋のクラシック音楽の思考を箏の音楽と組み合わせ、「明治新曲」と呼ばれる和楽器のための音楽を新たに創造した。現代では箏の奏者は「平調子」などの伝統的な音階から西洋的なクラシックやポップスを弾くための音階まで簡単に調弦できる。

箏の形は龍の姿に見立てられ、それぞれの部位の名前もまた龍に因む。龍頭(りゅうとう)と龍尾(りゅうび)は箏の上部と下部であり、口前(くちまえ)は龍舌(りゅうぜつ)、箏の右横、を被う。そして龍目(りゅうめ)とは弦が出てくる穴である。[4] 龍の身体とのアナロジー(類推)は、箏の国際的な性質の証拠かもしれない。なぜならば龍は中国の文化を象徴し、力、天皇崇拜、コスモロジーなどに密接に関係する。[5] このように、箏をめぐる言葉もまたその起源の国際性を明らかにしている。

7. 箏とグローバリズム：八木美智代

様々な音楽のスタイルを探求する上で、箏の楽器自体の柔軟性を利点として用いた演奏者は八木美知依である。彼女は愛知県の常滑で生まれ、箏の先生であった母親の影響で3歳から箏を学び始めたが、すぐにピアノに替える。[6] しかし高校生時代、NHK ラジオでベース箏の演奏を聴いた直後から箏を猛勉強した彼女は、20代には沢井流派の家弟子として名古屋から上京している。沢井流は生田流の一部であり、沢井忠夫が沢井一恵と1979年に始めた流派である。この場合は八木の家弟子として何年も沢井の家に住み、クリーニング、料理などをしながら、わずかな時間を見つけては練習に励んだ。この辛い経験から、八木は流

派の持つ階層構造（徒弟制度）に疑問を持ち始めた。

1991年に八木は米コネチカット州のウェズリアン大学の客員教授に就任した。彼女はそこで創造的な音楽と自由な感覚を経験する。ウェズリアン大学の学生は毎週コンサートで自分の作品を演奏しなければならなかった。渡米前の八木は長年の修行にもかかわらず、弟子として沢井流または生田流の曲を弾くことがメインであった。しかし大学の教授たちは、学生の創造性に期待したのである。またその頃、ジョン・ゾーン他ニューヨークのダウントウン音楽シーンの即興音楽、アバンギャルド音楽の演奏者との交流を始めた八木は、アメリカで非伝統的な音楽スタイルを箏で演奏できることに気づいた。これら二つの経験により彼女は沢井流を辞め、実験的、国際的に箏を使う音楽を作り始めた。

独立したパフォーマーとして、八木は21世紀の異文化の実験音楽のコラボレーションを活用し、箏の柔軟性を活用して音を調整し、新しい奏法を開発している。ギター製造業者と協働し通常エレキギターに使用するマイクによって電化され箏を用い、彼女はドラムセットなど音量が高い楽器とともに一緒に演奏できるようになった。八木は演奏中にドラムスティックやマレットで箏を打ち、箏を打楽器に変更したり、弓を用いることで西洋の弦楽の要素も組み込まれる。彼女の音楽はペーター・ブロッツマン、ドイツのフリージャズサクソ奏者と元フラクサスの芸術家、そしてポール・ニルセン・ラヴというノルウェーのドラマー、その他ヨーロッパのアバンギャルドやフリージャズ・ミュージシャンとのコラボレーションを通じて頻繁に実行される。時々、民族音楽や民族音楽ミュージシャンが来日すると、大使館などでコンサートをしたり、ツアーに行ったり、様々なミュージシャンとライブを行う。八木は海外のジャズ、ロック、即興音楽、電子音楽など、広範囲に音楽を聴く。修行時代から様々な日本の伝統的な曲に触れてきた八木だが、今では箏や日本の伝統音楽をあまり聴かなくなったという。彼女は完全に国際的・実験的な音楽シーンの一部として活動している。

同時に八木は自分の作品は、日本の伝統音楽において有用であると考えている。彼女の目的の一つは、箏を聴く人、演奏する人を増やすことだ。彼女は今も大勢の生徒を教えていて、たとえ初心者であっても箏の経験の尊さを説きつつ、熱心に指導にあたる。八木は箏を持たずに海外に出たのは新婚旅行で香港に行った一回きりだという。彼女にとって海外旅行は演奏旅行であり、箏の意識を高めるためだ。流派を脱け出して独立した数少ない演奏者の一人として、彼女は日本の伝統的な音楽教育と流派の階層構造について質問されることがある。八木の回答は非常に丁寧だが、日本の伝統教育の実態を明らかにする。家元のシステムが高価な講習料を要求するため、箏を習う生徒はますます減少傾向にある。稽古が厳しくて自由がないため、創造

的な音楽と自由な感覚が発達する機会に乏しい。新しい才能が育たなければ、箏の活力が弱まり、ただ博物館にあるような物になっていく。伝統は生きていかなければならない。彼女ははっきりとは言わないが、自分の仕事の一部分は箏の演奏者のシーンそして箏との教育プログラムを変えていくことだと考えているのかもしれない。したがって、八木は国内の非常にローカルな伝統和楽器の教育などに注目する上、世界中のミュージシャンと交流しながらグローバルなアバンギャルド音楽シーンで活動をしている。

8. おわりに

変化こそが箏の本質なのであり、この変化がグローバル化した世界のエッセンスであろう。箏は非常に地域的であって日本の文化遺産と見なされているが、その起源は国際的であり中国や韓国の影響は深い。また箏の可鍛性と柔軟な調弦可能性は、国際交流に最適化される。そして箏の柔軟性を用いる八木美知依は21世紀のグローバルな音楽シーンを象徴し、未来の音楽の作り方を示唆する。このグローバルな世界で原始的かつ現代的な身体としての「龍」が目覚ますかもしれない。

9. 参考文献

- [1] *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism, Vol. 2 - 1945 to the Present, 2nd Edition.* 2011. 2nd edition. New York: Thames & Hudson.
- [2] “正倉院 - 宮内庁.” 2016. Accessed February 13. <http://shosoin.kunaicho.go.jp/>.
- [3] Yagi Michiyo. 2016. “Performance at T, Dining.” Solo Performance and Talk, January 27.
- [4] “楽器の解説「箏」.” 2016. Accessed February 14. http://kasuya.s327.xrea.com/koto/cyclopedia/koto2_02.html.
- [5] Zhao, Qiguang. “Chinese Mythology in the Context of Hydraulic Society.” *Asian Folklore Studies* 48 (2): 231. doi:10.2307/1177919. 1989.
- [6] Yagi Michiyo. Career Oral History. 2015.
- [7] Bryan Shih. “Japanese Classical Music.” *Weekend Edition Sunday*. National Public Radio. August 2003.

10. 著者プロフィール

キャサリン ワトラー (Katherine WHATLEY)

Katherine Whatley grew up in Tokyo and now studies East Asian Studies and Ethnomusicology at Barnard College, Columbia University. Last year, she was awarded the Mitsui Research Fellowship to study the experimental music scene in Tokyo. Currently, as part of her fieldwork, she is studying koto and improvisation with Yagi Michiyo.

サンフランシスコ生まれ、東京育ち。バーナードカレッジ、コロンビア大学の学生であり、東アジア言語文化と音楽民族学が専攻。昨年「三井研究フェロシップ」の助成を受け東京のアバンギャルド音楽シーンを研究した。現在、八木美知依の生徒として箏の演奏と即興音楽を研究している。