

# 長唄における音楽表現 — 「鶴亀」にみる間テキスト性と象徴技法 —

小塩 さとみ

## 1. はじめに

本論文の目的は、十代目杵屋六左衛門（寛政12年（1800）—安政5年（1858）、以下十代目と記す）が作曲した長唄作品「鶴亀」をとりあげ、「間テキスト性」と「象徴技法」という二つの側面から分析することにより、長唄における音楽表現を考察することである。

他の音楽テキストとの相互関係を意味する「間テキスト性」も、音楽外の表示的意味を示す「象徴技法」も、三味線音楽における重要な要素である。長唄作品でも、この二つは作曲構成上、あるいは演奏者の演奏解釈上、大きな意味を持つ。私は、長唄唄方の稀音家義丸師より、長唄作品についてお話を伺う機会を頂いているが、他の音楽ジャンルや長唄の先行作品から借用された旋律についての言及や、三味線の旋律と歌詞内容との結びつきに関する指摘が数多く聞かれ、演奏者が旋律の出自と歌詞内容の表現に大きな関心を抱いていることがわかる。間テキスト性については徳丸吉彦が（徳丸1985、徳丸1988）、象徴技法に関しては吉川英史が（吉川1984）、すでにそれぞれ取り上げ論じているが、一曲の中でこれらの要素がいかに使用されているかを曲の構成との関係から検討した研究は少ない。本論文では、一曲の長唄作品を取り上げて、間テキスト性と象徴技法を検討することにより、長唄の音楽表現のあり方を、演奏家の視点も交えながら具体的に考察したい。

## 2. 作曲者と分析対象曲について

分析対象として選んだ作品「鶴亀」の作曲者は、前名を四代目杵屋三郎助といい、天保元年（1830）に十代目六左衛門を襲名した長唄の三味線方である。歌舞伎舞踊曲としては「五郎時致」「供奴」「助六」など、純粹鑑賞曲としては「鶴亀」や「秋の色種」など、現在でも頻繁に演奏される長唄作品を数多く残している。

今回の対象曲である「鶴亀」は嘉永4年（1851）、十代目が52才の時の作品である。五代目杵屋三郎助による長唄演奏記録『御屋舗番組控』<sup>1</sup>には、嘉永4年12月11日に「南部御隠居様」<sup>2</sup>が催した麻布の並木御殿での演奏会の一曲目に「鶴亀」が記され、曲名の下に「開」とあることから、この日が初演であったことがわかる。初演時の演奏者は、唄が二代目富士田音蔵、吉住小八、木村八三郎、三味線が十代目杵屋六左衛門、杵屋六四郎、上調子が五代目杵屋三郎助である。また、翌々日の12月13日には「泉谷七郎兵衛様」に招かれて「鶴亀」ほか計三曲を演奏している。この日の記録には、曲目ごとの演奏者は記されていないが、唄三人（吉住小三郎、吉住小八、木村八三郎）、三味線三人（杵屋六左衛門、杵屋三郎助、杵屋万吉）に加えて、住田又兵衛や田中伝左衛門など囃子方六人の名前が記載されている<sup>3</sup>。以上のことから、「鶴亀」は初演時から上調子入りで演奏されたこと、初演時には囃子を入れずに唄と三味線のみで演奏されたが、二日後の演奏ではおそらく囃子も奏されたことがわかる。歌詞は、初演の会の主催者である南部信候によるものと推測されている（稀音家2000:13）。

「鶴亀」に関する先行研究としては、William P.Malmによる詳細な作品分析（Malm 1959）があるが、Malmの研究は旋律の形態に焦点を当てたもので、旋律のもつ表示的な意味や、他の音楽作品との関係性についてはほとんど言及していない。作品解説（浅川1995、吉川1959、町田1950など）では、間テキスト性の問題に関しては謡曲（能）との関係が、象徴技法としては「楽の合方」を含むことが指摘されている。では謡曲「鶴亀」とこの長唄作品との間テキスト性はいかにして作り出されているのだろう

か。また、この作品において、間テキスト性と象徴技法は上記の二点に限定されるのだろうか。本研究では、先行研究と義丸師のお話<sup>4</sup>、囃子の手組などを検討することにより、この作品における間テキスト性と象徴技法のあり方を検討する。

分析では上調子の旋律が記載されている楽譜である青柳 1991 を主に使用する。曲は表 1 に示すように大きく七つの部分に分けることができる<sup>5</sup>。

【表 1】長唄「鶴亀」の作品構造

大区分	小区分	歌詞（始まり）	歌詞（終わり）
I	(1)	それ青陽の	袖を連ぬ
	(2)	其の数	おびただし
II		庭の砂は	ありがたき
III		いかに奏聞	はからひ候へ
IV	(1)	亀は	齢を経
	(2)	鶴も	重ぬらん
V	(1)	千代の例の	池水に
	(2)	住めるも	舞ひ給ふ
VI		「楽ノ合方」	
VII	(1)	月宮殿の	花の袖（合）
	(2)	秋は時雨の	曲をなせば
	(3)	「合方」	
	(4)	山河草木	めでたけれ

### 3. 間テキスト性の検討

#### 3.1 謡曲との関係

まず謡曲との関係について検討しよう。歌詞および囃子の手組に、謡曲との密接な関係がみられる。

長唄と謡曲の歌詞の類似性については吉川 1959 でも指摘されているが、ここでは詳細な異同を表 2 に示す。謡曲で二度繰り返される句が長唄では一度に省略されたり、言葉の一部入れ替えや削除などはあるが、全体として謡曲の歌詞をほぼそのまま使っている。大きな変更は、第 V 部分 (1) の後半から (2) の前半にかけて、新しい歌詞が挿入されていることである。

【表2】 謡曲「鶴亀」と長唄「鶴亀」の歌詞の異同

□で囲んだ所が相違部分

大区分	小区分	謡曲の歌詞	長唄の歌詞	長唄の変更点	
I	(1)	光を天子の叡覧にて	光を君の叡覧にて	言葉の一部入替	
		百官郷相に至るまで袖を連ね踵を接いで	百官郷相袖を連ぬ	言葉の一部省略	
II		庭の砂は金銀の庭の砂は金銀の	庭の砂は金銀の	繰り返しの省略	
		君の恵みぞありがたき君の恵みぞありがたき	君の恵みぞありがたき	繰り返しの省略	
III			奏聞とは何事ぞ	新規の歌詞挿入	
V	(1)	千代の例の数々に千代の例の数々に	千代の例の数々に	繰り返しの省略	
		姫小松の緑の亀も舞ひ遊べば	姫小松	歌詞の省略	
		丹頂の鶴も	齢に比ふ丹頂の鶴も	言葉の一部挿入	
			羽袖をたをやかに	歌詞の挿入	
			千代を重ねて舞ひ遊ぶ	歌詞の挿入	
			砌に繁る呉竹の	歌詞の挿入	
			緑の亀の幾萬代も池水に	歌詞の挿入	
	(2)			住めるも安き君が代を	歌詞の挿入
				仰ぎ奏でて鶴と亀	歌詞の挿入
			一千年の齢を君に授け奉り	齢を授け奉れば	言葉の一部省略
			庭上に参向申しければ		歌詞の省略
VII	(1)	白衣の袂色々妙なる	白衣の袂色々妙なる	助詞の省略	

次に囃子の手組について見てみよう。長唄囃子の手組には、八拍単位のリズムフレーズで構成される能楽囃子の手法と、長唄独自の歌舞伎囃子の手法がある。長唄「鶴亀」における囃子の進行を表3に示す。大区分で見ると囃子がないのはⅢのみで、他の六部分のうちⅡでは歌舞伎囃子の手法が、Ⅳでは歌舞伎囃子と能楽囃子の両方の手法が、残りの四部分では能楽囃子の手法のみが用いられている。能楽囃子の手法では、「来序」「出端」「楽」のように、謡曲「鶴亀」でも使われる手組が用いられる。ただし能楽では「来序」や「出端」はシテの登場楽だが、長唄では唄の伴奏部分で使用するという違いがある。

【表3】長唄「鶴亀」における囃子の進行表

大区分	小区分	歌詞（始まり）	歌詞（終わり）	長唄囃子の手組
I	(1)	それ青陽の	袖を連れぬ	能楽手法（来序）
	(2)	其の数	おびただし	能楽手法（三ツ地・ツツケ等）
II		庭の砂は	ありがたき	歌舞伎手法
III		いかに奏聞	はからひ候へ	なし
IV	(1)	亀は	齢を経	歌舞伎手法+能楽手法（三ツ地）
	(2)	鶴も	重ぬらん	歌舞伎手法+能楽手法（打上ゲ）
V	(1)	千代の例の	池水に	能楽手法（出端）
	(2)	住めるも	舞ひ給ふ	なし
VI		「楽ノ合方」		能楽手法（楽）
VII	(1)	月宮殿の	花の袖（合）	能楽手法（打込打返等）
	(2)	秋は時雨の	曲をなせば	能楽手法（受三地・結長地等）
	(3)	「合方」		なし
	(4)	山河草木	めでたけれ	能楽手法（打ヲロシ・止メ打込等）

謡曲からの音楽テキストの移入については、謡曲のキリの部分と長唄の第Ⅶ部分の關係に注目したい。表4は、小鼓の手組と歌詞の対応を比較した表である。謡曲も長唄も、八拍単位で構成される小鼓の手組に従って、ほぼ同様の区切りで歌詞がうたわれる。つまり、長唄の第Ⅶ部分は、謡曲のリズム構造をほぼそのまま保持し、そこに三味線の旋律を当てはめるという作曲方法がとられている。ただし、謡曲では、冒頭の「打込打返」の部分以外は歌詞が中断なくうたわれていくのに対して、長唄では三味線の合方が二箇所挿入され、曲の中に区切りを作り出している。また、小区分(1)や(2)の冒頭部では謡曲と共通の手組が多く使われるが、(2)の後半や(4)では、歌詞と手組の対応が謡曲とは異なっている。長唄が謡曲を十分に意識しながらも、単なる模倣ではなくそこに独自性を作り出していることがわかる。譜例1は、長唄第Ⅶ部分(1)の後半における小鼓の手組と歌詞の対応を、謡曲と比較したものである。手組が異なる場合でも、八拍単位のリズム構造に従って歌詞がうたわれていく点で両者が類似していることが、この譜から確認できる。

初演時には囃子なしで演奏されたが、その二日後には囃子を入れて演奏したであろうことを考えると、十代目は作曲時に囃子の手組を考慮に入れていたと思われる。この点に関して、町田佳聲は、六郷新三郎から聞いた話として、「六左衛門がこの曲を作るに際して、喜多流の家元が植木店の六左衛門の家近くに住んでいて、その娘が長唄の稽古に来ていた縁故を便って助言を求め、「事始め」の後へ眞の雷序（ママ）を太鼓で打ち込んで行ったが、ナヲリを打つと三味線の間が一間足りないので「観覧にて」で消手を使って一間延ばしたという事である。」と記している（町田1950:200）。この逸話からは、十代目が作曲に当たり正式な能楽の囃子を取り入れたいと考えていたことが読みとれる。

以上のように、「鶴亀」という作品は、歌詞と囃子の手組の両面において、謡曲と緊密な間テキスト性を作り上げていることが明らかになった。

【表4】謡曲「鶴亀」のキリと長唄「鶴亀」第七部分の比較

謡曲		長唄		
歌詞	小鼓の手	小区分	歌詞	小鼓の手
月宮殿の	ウケ	(1)	月宮殿の	受三地
白衣乃袂	打込打返(1)		白衣の袂	打込(1)
	打込打返(2)			打込(2)
	打込打返(3)			打返
月宮殿乃	ウケ		月宮殿の	受三地
白衣の袂乃	打放		白衣の袂	打ハナシ
色々妙なる	結		色々妙なる	結長地(1)
花の袖	オツ		花の	結長地(2)
			袖	乙
			(合方)	合頭
		(合方)		
秋ハ時雨の	ウケ	(2)	秋は時雨の	受三地
紅葉乃葉袖	打放		紅葉のは袖	打放
冬ハ冴え行く	長地(1)		冬は冴えゆく	ムスビ
雪乃袂を	長地(2)		雪の袂を	乙
翻す衣も	結		翻す衣も	受三地
薄紫の	二段メ頭		薄紫の	打放
雲乃上人の	ノル打下		雲の上人の	長地(1)
舞楽乃声々に	打放		舞楽の声々に	長地(2)
霓裳羽衣の	長地(1)		霓裳羽衣の	結長地(1)
曲をなせば	長地(2)		曲をなせ	結長地(2)
		ば	乙	
			合頭	
		(3)	(合方)	
山河草木	結	(4)	山河草木	打ヲロシ
国土豊かに	段頭		国土豊かに	打放
千代萬代と	ノル打下		千代萬代と	長地(1)
舞ひ給へば	打放		舞ひ給へば	長地(2)
官人駕籠丁	長地(1)		官人駕籠丁	ムスビ
御輿を早め	長地(2)		御輿を早め	段頭
君乃齢も	結ヲドリ控		君の齢も	打ヲロシ
長生殿に	入違		長生殿に	打放ツメ
君乃齢も	ノル打下		君の齢も	止メ打込(1)
長生殿に	打放打ツメ		長生殿に	止メ打込(2)
還御なるこそ	止ノ打込(1)		還御なるこそ	段切(1)
めでたけれ	止打込(2)		めでたけれ	段切(2)
	合頭			段切(3)

【譜例1】 謡曲「鶴亀」のキリと長唄「鶴亀」第Ⅷ部分の小鼓手組と歌詞進行

(幸 1975 と望月 1929 に基づく)

●と△は甲音、○は乙音

		8		1		2		3		4		5		6		7		8	
手組		ト	ッ	タ	ン	ツ	ハ	ッ	ハ	イ	ヨ	オ	ン	ツ	ホ	ッ	ホ	ト	ッ
能：小鼓	ウケ						ハ	○			ヤ	○			ハ	●	ハ	○	
歌詞							げ				っ	き			う		で		ん
長唄：小鼓	受三ツ地						ハ	○			ヤ	○			ハ	●	ハ	○	
歌詞							げ				っ	き			う		で		ん
能：小鼓	打放					○	ハ	○			○	○		○	ハ	○			
歌詞							は		く		え		の		た		も		と
長唄：小鼓	打ハナシ					○	ハ	○			○	○		○	ハ	○			
歌詞							の		び		く		え		の		た		も
能：小鼓	結					○	ハ	○			ヤ	○		○	ハ	○			
歌詞							の		い		ろ		い		ろ		た		え
長唄：小鼓	結長地(1)	ヤ	ア			●				●	ヤ	●		○	ハ	○		○	
歌詞							い		ろ		い		ろ		た		え		な
能：小鼓	オツ		○	○		○	ハ	○			ヤ	ア		○	ハ	○			
歌詞				る			は				な		の		そ				で
長唄：小鼓	結長地(2)		○			○	ハ	○			ヤ	○		○	ハ	○			
歌詞				る			は				な				の				
長唄：小鼓	乙		○	○		○	ハ	○			ヤ	ア		○	ハ	○			
歌詞				そ			で												
長唄：小鼓	合頭						イ	△											

### 3.2 その他の音楽種目との関係

謡曲以外の音楽種目との間テキスト性については、他の種目特有の定型旋律型の引用と、長唄先行作品からの旋律の引用という二つのタイプが見られる。

#### 3.2.1 定型旋律型の引用

他の音楽種目から定型旋律型を引用することは、長唄ではよく行われる。「鶴亀」においても、三つの異なる種目の定型旋律型が使用されている。

第一は河東節の旋律型で、第I部分で二箇所使用されている。「事始め」の部分では「江戸ガカリ」という旋律型(譜例2)が、「拝をすすむる」では「半冷泉」という旋律型(譜例3)が用いられている。河東節は、一中節とともに十代目が頻繁に作品の中で旋律型を用いている音楽種目である。十代目の妻が一中節と河東節の名人だったという言い伝えがあり(稀音家 2002: 48)、おそらく本人もこれらの音楽種目について熟知していたと思われる。徳丸は、三味線音楽における引用の目的のひとつとして「元のジャンルの基本的な性格を導入する」こと(徳丸 1985: 45)を挙げている。河東節の旋律型に関しては、第I部分のみで使われていることを考えると、この部分の音楽的特徴を作り出すための使用と考えることができよう。

【譜例2】河東節の旋律型「江戸ガカリ」の引用(青柳 1991 より訳譜: 本調子)



【譜例3】河東節の旋律型「半冷泉」の引用(青柳 1991 より訳譜: 本調子)



第二は大薩摩節の旋律型の使用である。表5に使用箇所と旋律型の種類を示す。大薩摩節の旋律型は、作品内で大きな区切りを作る時(第I部分および第V部分の終結部)と、問答の伴奏(第III部分)に用いられている。大薩摩節は本来本調子で演奏されるが、第V部分では二上りの終結部に大薩摩節の旋律型を使っている点が興味深い。十代目は文政9年(1826)に大薩摩節の家元権を獲得し、「石橋」のように大薩摩節の旋律を多用した作品も作曲している。「石橋」でも問答の部分で大薩摩節の旋律が使われており、この点で旋律型の使用に類型が認められる。

【表5】「鶴亀」における大薩摩節の旋律型の使用

大区分	歌詞	大薩摩節の旋律型
I	拝するその音は	中落し略手
	天に	飛タタキ+流し
	響きておびただし	呂結び流し
III	いかに奏聞申すべき	律請手別手
	事の候	切地
	奏聞とは何事ぞ	渡り地
	毎年の嘉例の如く	本地(変形)
	鶴亀を舞はせられ	イロ地
	其の後月宮殿	律請手別手
	にて舞樂を	懸地
	奏せらりようずるにて候	切地
V	舞樂を奏して舞ひ給ふ	律結び流し

第三は間テキスト性についての解釈が流派により異なる事例である。義丸師によれば、曲の冒頭「それ青陽の春になれば」の唄い方は流派により異なり、それに伴い旋律の出自に関する考えも違うという。研精会系では、譜例4-1のように「春に」の部分を生み字なしで唄うが、譜例4-2のように「春にイイ」と生み字を入れ、音を伸ばして唄う流派もある。前者はこの旋律を山田流箏曲の箏唄と考え、後者は鼓唄と考えている。この冒頭の唄の旋律は、現在は、大鼓と小鼓が「ヒカエ」という短い手を奏した後に唄われるが、戦前までは冒頭に囃子はなかったという<sup>6</sup>。囃子の変化に伴い、琴唄と鼓唄という二種類の解釈が生まれたと思われる。

【譜例4-1】曲冒頭「春になれば」：生み字のない唄い方（青柳1991より訳譜）



【譜例4-2】曲冒頭：「春になれば」：生み字の入る唄い方（杵家1994より訳譜）



### 3.2.2 長唄の先行作品からの引用

「鶴亀」において先行作品からの引用は三箇所ある。

第一は第IV部分の旋律で、宝暦13年（1763）に江戸市村座で初演された「初咲法楽舞」からの引用である<sup>7</sup>。「初咲法楽舞」は三下りの曲だが、「鶴亀」ではその旋律を本調子で使用している。譜例5に



両曲の旋律を対照譜として示す。途中で若干の旋律の省略や挿入があるものの、原曲の旋律がほぼそのまま使われている。原曲の歌詞は「錦の袖やかおるらん。花のかんばせしほらしく」で、烏帽子狩衣姿の白拍子が舞を舞う様子を描写している。「鶴亀」の第IV部分では鶴と亀が舞を舞う様子を描いているので、舞の関連でこの旋律を借用したのではないかとと思われる。

第二の引用は「楽の合方」(第VI部分)の後半部分で、下座音楽で使われる「龍神の合方」の旋律を上調子が使用している。「龍神の合方」は二上りで、下座では曲芸の場面で使用される(杵屋 1976: 355)。譜例6に対照譜を示す。原曲では重音で奏されていた音が単音で弾かれるなど若干の違いはあるものの、「龍神の合方」がほぼそのままの形で「楽の合方」の上調子に用いられていることがわかる。この「龍神の合方」の旋律を上調子が弾くことで、本手と上調子の旋律は複雑に絡み合い、音響的なおもしろさが生まれる。同時に「龍神の合方」という名称をもつ合方を引用することで、龍の象徴的なイメージを作品にとりいれたと考えることもできるだろう。

【譜例5】「初咲法楽舞」の旋律(A)と「鶴亀」第IV部分の旋律(B)の対照譜  
(Aは稀音家 s.d. (2)より訳譜: 三下り、Bは青柳 1991より訳譜: 二上り)<sup>8</sup>

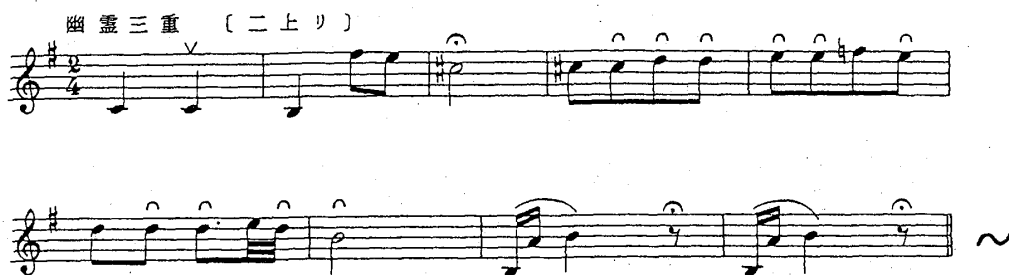
に し き  
か め エ  
の  
く で  
や か お り  
は  
ま ん  
か ん の よ ほ ん

【譜例6】「龍神の合方」(A)と「鶴亀」上調子の引用部分の旋律(B)の対照譜  
(Aは河竹 1998より採譜: 二上り、Bは青柳 1991より訳譜: 二上り)

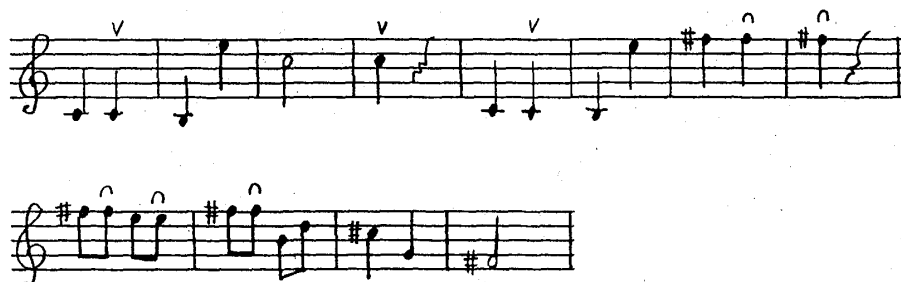
に し き  
か め エ  
の  
く で  
や か お り  
は  
ま ん  
か ん の よ ほ ん

最後の箇所は第V部分「千代を重ねて舞ひ遊ぶ」の後の合の手で、下座音楽で使われる「幽霊三重」の旋律を引用したという言い伝えがある（稀音家 2003）。譜例 7-1 に「幽霊三重」の冒頭の旋律を、譜例 7-2 に「鶴亀」の該当部分の旋律を示す。ただしこの言い伝えには異論もあり、義丸師はこの部分に関して三通りの解釈を示している。第一は作詞者の南部信侯が死去した妻を偲ぶ気持ちを表すために「幽霊三重」を引用したとするもの（稀音家 2003）、第二は「動物の精霊の意」を表すと考える吉川英史の解釈（稀音家 s.d. (1)）、第三は「幽霊三重」を用いる理由が思い当たらないので、音の動きは似ていても幽霊三重の引用ではないとするものである。

【譜例 7-1】「幽霊三重」の旋律（杵屋 1976:283）



【譜例 7-2】「幽霊三重」からの引用とされる部分（青柳 1991 より訳譜：二上り）

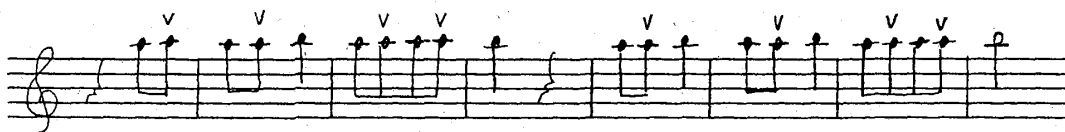


#### 4. 象徴技法による歌詞の音楽的描写

次に、象徴技法による歌詞の音楽的描写を、義丸師の説明に基づいてみていこう。

音楽的な描写は、第II部分で集中的に行われている。「庭の砂は金銀の」の後の合の手（譜例 8）が金銀のピカピカと輝く様子を表し、「瑠璃の橋」の後の合の手（譜例 9）は水が流れる様子を、「池の汀の」の三味線の旋律（譜例 10）は池のさざ波をそれぞれ表す。また「蓬莱山もよそならず」の部分で三味線が弾くIの開放弦（B音）は「天」を意味する<sup>9</sup>。唄の節による描写も行われている。「瑠璃の扉」の節の最後で産み字を長2度上行させる時には、ゆっくりと音を上げていくことにより扉を見上げていく感じを表現するという<sup>10</sup>。唄による象徴技法は第VII部分の後半にも見られ、「官人駕籠」という歌詞を唄う時には、皇帝との身分の違いを表すために軽く早めに唄うとのことである。

【譜例 8】金銀の輝く様子を描写する三味線の旋律（青柳 1991 より訳譜：本調子）



【譜例 9】 水の流れを描写する三味線の旋律（青柳 1991 より訳譜：本調子）



【譜例 10】 池のさざ波を描写する三味線の旋律（青柳 1991 より訳譜：本調子）



第VI部分の「楽の合方」は、直前の第V部分の最後で歌詞が言及する皇帝の舞を音楽的に表す部分である。ハジキ音や重音を多用することで、高貴な音楽の描写を行っている（小塩 1999）。この部分で囃子が奏する「楽」の手組は、能では「唐人や異相の老体の神、天仙などが舞楽を模して舞う」部分で奏されるもの（松本 1987）であり、この手組の使用も象徴技法の一部と考えることができよう。「楽」を思わせるスクイハジキや重音の連続は、第I部分にも用いられている。

## 5. 長唄における音楽表現

以上の分析から、長唄「鶴亀」は謡曲との強い関連性をもつ一方で、他の音楽種目の旋律型の引用や、長唄の先行作品および歌舞伎の下座音楽からの引用、歌舞伎手法の囃子の手組の使用、象徴技法による歌詞内容の描写など、長唄独自の作曲手法も多数用いられ、この曲が単なる謡曲の模倣ではないことが明らかになった。「鶴亀」は、舞踊を伴わない鑑賞用の長唄曲として作曲されたため、舞踊曲の形式にとらわれずに曲を構成することが可能であった。作曲者は異なる作曲手法を組合せることで、曲の各部分に特徴をもたせるように構成したのではないと思われる。

第I部分では歌詞と囃子の手組で能との関連を示す一方で、冒頭の唄の旋律と二箇所河東節の旋律型の使用により、これらの音楽種目のもつ基本的な性格を導入している。第II部分では歌詞は謡曲とほぼ同じだが、歌舞伎囃子の手組が使われ、象徴技法が集中的に現れる。第III部分では囃子が入らず、三味線は大薩摩節の旋律型を使用する。第IV部分は謡曲の歌詞を長唄の先行作品の旋律に当てはめ、囃子は歌舞伎囃子の手法と能楽手法を混ぜ合わせている。第V部分では、途中から長唄独自の歌詞が挿入される。前半に奏される囃子の手組は能楽手法だが、後半には囃子が入らず、下座音楽の引用と思われる三味線の旋律が現れる。第VI部分「楽の合方」では能楽で用いられる「楽」の囃子の手組が用いられ、三味線には象徴技法としての「楽」の旋律が用いられる。また上調子では歌舞伎の下座音楽の旋律が奏される。第VII部分は、謡曲の音楽テキストをもっとも忠実に模倣しているが、途中で挿入される三味線の合方が長唄らしさを加えている。

鑑賞用長唄においては、調子やノリの変化と合方の挿入によって曲の各部分に対比させる作曲手法がとられるが、「鶴亀」の場合にはそれに加えて、間テキスト性や象徴技法、囃子の手組の組合せが曲内部の対比を作り出しているのである。

## 6. おわりに

作曲家が書き記した楽譜を通して演奏家が作品に接する西洋芸術作品の場合とは異なり、長唄の演奏家は口頭伝承の形で作品に接してきた。明治以降になると楽譜が作られ、現在では楽譜を使った稽古が一般的になったが、それでも楽譜に書き記された情報よりも師匠の演奏の規範力が強い。長年の伝承の

中で、いかに演奏すべきかの言い伝えが受け継がれる一方で、流派による演奏法の違いも生じている。また作品によっては、再演時に一部改訂されたものが現在まで伝承されている場合もある。作曲者の創作した音楽テキストは、伝承の中で少しずつ変化しながらも、同一の作品として認識され、次の世代の演奏者は、先代からの言い伝えとその時点で伝えられている音楽テキストの中から作曲者の工夫を読みとり、そこに自分なりの解釈も加えることで、演奏を行うのである。

義丸師によれば、長唄では、過去の作品を、それとわからないようにうまく利用したものがよい作曲とされ、一方で演奏家は三味線の手や唄の節が何を表しているかを常に考えるよう教えられてきたという。第IV部分の「初咲法楽舞」や第VI部分の「龍神の合方」からの引用のように、先行作品の旋律を変化させずにそのまま使用することもあれば、あえて旋律を変形して用いる場合もある。後者の場合、第V部分の「幽霊三重」の事例のように、それを引用と考えるか否か意見が分かれることもあり、引用と考えるかどうかによって、その旋律が何を表すかの解釈も異なってくる。また第VII部分に挿入された合方については、義丸師は「どちらの合方も何かを描写しているはずだが、それが何であるかわからない」と述べている。このように、表示的意味に関する情報が演奏者に伝承されていない箇所もある。

間テキスト性と象徴技法は、長唄の作品理解にとって核となるものである。本論文は、演奏家の視点を交えながら一つの作品における両者のあり方を明らかにした。作曲者、演奏者にとって重視されるこれらの要素を聴き手にどう伝え、いかに示すかという問題は、現代社会において新しい聴衆を獲得する時にも鍵となるように思われるが、これについては改めて考えたい。

#### 参考文献（著者名のアルファベット順）

浅川玉兎

1995 (1976) 『長唄名曲要説』、東京：日本音楽社。（初版は1956年の私家版。日本音楽社の初版は1976年だが、本論文では1995年版を参照。）

河竹繁俊（監修）；望月太意之助（構成・演出・解説）

1998 『歌舞伎下座音楽集成』（VZCG8055-8056、CD 2枚組）、東京：ビクター伝統文化振興財団。

吉川英史

1959 「長唄「鶴亀」」、『邦楽鑑賞入門』、大阪：創元社、p102-105。

1984 「日本音楽における象徴技法」、『日本音楽の美的研究』、東京：音楽之友社、p79-96。

杵屋栄左衛門

1976 『歌舞伎音楽集成（江戸編）』、東京：芸能発行所。

稀音家義丸

2000 「南部家と「秋色種」」、『長唄雑綴』、東京：新潮社、p9-17。

2002 「十代目杵屋六左衛門」、『長唄閑話』、東京：新潮社、p46-54。

2003 「長唄囃語（二）－「鶴亀」」、『邦楽の友』576、p20-21。

s.d. (1) 『長唄聞書（1）「鶴亀」』、<http://www.kine-ie.com/kikigaki/kikigati1.htm>

町田佳聲

1950 「鶴亀物」、『ラジオ邦楽の鑑賞』、東京：日本放送出版協会、p199-200。

1966 「根岸勘五郎の御座敷番組控」、町田佳聲；植田隆之助『現代邦楽名鑑（二）長唄編』、東京：邦楽と舞踊出版部、p233-251。

MALM, William P.

1959 *Nagauta: The heart of kabuki music*, Tokyo: C. E. Tuttle.

松本雍

1987 「楽」、西野春雄；羽田昶 (編) 『能・狂言事典』、東京：平凡社、p299.

小塩さとみ

1999 「長唄における「楽」の概念」、『東洋音楽研究』64、p1-22.

徳丸吉彦

1985 「三味線音楽における引用」、『日本の美学』4、p39-51.

1988 「日本音楽における引用—あるいは間テキスト性」、『日本の美学』12、p41-50.

植田隆之助

1966 「長唄の歴史」、町田佳聲；植田隆之助『現代邦楽名鑑 (二) 長唄編』、東京：邦楽と舞踊出版部、p19-181.

1981 「文献二『御屋敷番組控』」、吉川英史他 (監修) 『日本古典音楽大系 第四巻 長唄 第一部 日本音楽の歴史と理論』、東京：講談社、p90-92.

### 使用楽譜

青柳茂三 (編)

1991 『唄譜三絃譜付研究稽古本 (第三百五編) 長唄鶴亀 (上調子付)』、東京：藤和出版部.

観世左近 (廿四世)

1984 『鶴亀 廿一ノ一』、東京：檜書店.

杵家彌七 (四世)

1994 『三味線文化譜 長唄鶴亀』、邦楽社編集部 (改訂) 79 版、東京：邦楽社.

稀音家義丸

s.d. (2) 『初咲法楽舞』、私家版.

幸祥光

1975 『幸流小鼓正譜 序巻ノ上』、横道万里雄 (編) 改訂 8 版、東京：能楽書林.

望月太左衛門 (九代目)

1929 『改訂望月流雛子手附 鶴亀』、東京：望月流譜本刊行会.

吉住小十郎 (編)

1990 『長唄新稽古本 節付音譜並三味線譜入 第九編 鶴亀』、吉住慈恭；稀音家浄観 (関)、52 版、東京：邦楽社.

### 注

- 1 五代目三郎助 (後の十一代目六左衛門、さらにその後三代目杵屋勘五郎と改名) が、天保 2 年 (1831) から慶應 2 年 (1866) までの 35 年間に、長唄愛好者に呼ばれて屋敷や料亭などで演奏した時の招聘者、曲名、演奏者などを記録したもの (町田 1966: 233、植田 1981)。現在、東京芸術大学図書館蔵。
- 2 この南部御隠居様は、第三十九代盛岡藩主南部信侯を指すと推測される (稀音家 2000)。信侯は、嘉永元年 (1848) 6 月に藩主となるが、翌年 9 月に病気を理由に隠退している。
- 3 町田佳聲は 12 月 13 日を「鶴亀」の初演としている (町田 1966: 250)。この日の記録の中に「此日六左衛門鶴亀をはじめてひらかれ候」という一文があるためであろう。
- 4 「鶴亀」について義丸師からお話を伺ったのは、2000 年 1 月 13 日と 2 月 15 日の 2 日間である。この

時の話の内容の多くは、稀音家 2003 にも記されている。

- 5 「鶴亀」の構成については、吉川 1959 では序破急の考えに従い曲を六つの部分に分割、Malm 1959 では序破急の考え方と歌舞伎舞踊曲の形式を融合した方法で八つの部分に分割している。本論文では、楽曲を「大区分」と「小区分」の二段階で区分した。「小区分」は青柳譜において、小節が重線で区切られている部分である。隣接する小区分が類似の音楽様式をもつ場合には、それらを「大区分」としてひとまとまりに扱っている。
- 6 義丸師の記憶による。昭和 4 年（1929）発行の『改訂望月流長唄囃子手附 鶴亀』にも、冒頭に「ヒカエ」の記載はない。
- 7 この部分を「幸若（舞）からとった」とする解説も見られる（浅川 1995: 284）が、譜例 5 に示すように「初咲法楽舞」との直接的な引用関係が明らかである。
- 8 譜例 B において \*1 の音は楽譜では a 音で記されているが、実際には b 音で奏される。また \*2 および \*3 の音は、楽譜では #f 音で記されているが、指遣いから考えて #f 音のハジキを奏することはあり得ないので、訳譜では、実際に演奏される e 音を記した。
- 9 三味線の 3 本の弦について、I の糸から順に「天・人・地」を表すという考え方があるという。
- 10 類似の例として、吉川英史は長唄「吾妻八景」の中で、「隅田川」という歌詞の「イ」の音を長く伸ばすことで川の流れの長さを表現する例を挙げている（吉川 1984: 95）。