

表4 台湾人が作曲した唱歌作品一覧表

出处	発行年月	頁	作曲者名	タイトル
『台湾教育』229号	1922.11	53	陳湘耀	「テノユビ」
『台湾教育』240号	1922.05	79	陳英声	「牛よ牛よ」
『台湾教育』242号	1922.07	56	黄阿車	1.「郵便車」 2.「お雨とんばらら」
『台湾の歌』(台湾教育会)	1929.05	98-99	陳華提	「お祭日」
『台湾の歌』(台湾教育会)	1929.05	6	郭明峯	「水牛」

日本音楽におけるジャンルの相互関係

—長唄を例にして—

小塩 さとみ

日本の伝統音楽の特徴として、ジャンルが細分化された形で伝承が行われていること、各ジャンルの独立性が高いことを指摘することができます。「伝統音楽」といっても雅楽、平曲、声明、能・狂言、三味線音楽や箏曲など多くのジャンルがその中には併存しているのです。また三味線の音楽は、さらに、長唄、地歌、小唄、義太夫節、常磐津節、清元節、一中節など三味線を伴奏にした多様な声楽ジャンルに分かれています。これらのジャンルの独立性は、音楽的には、ジャンルによって異なる三味線や声の音色¹⁾、ジャンルに特徴的な旋律の動き²⁾などによって示されます。各ジャンルがそれぞれに固有のレパートリーをもっていること、また、演奏家は所属するジャンルを示す芸名をもち、一つの名前で複数のジャンルの演奏活動を行わないこと、という原則が、ジャンルの独立性をさらに強化しています³⁾。

しかし、伝統音楽におけるジャンルの独立性は、他のジャンルとの相互関係を排除し、それぞれが孤立した状態で成り立っているわけではありません。むしろジャンルの独自性は他のジャンルとの違いを常に意識した形で成立しているように思われます。他のジャンルとは異なる独自性を主張する一方で、複数のジャンルに共通する音楽表現があり、また、他のジャンルの旋律を引用したり、模倣したりする例も多くみられます⁴⁾。ジャンル相互の関係は多様な形ではりめぐらされているのです。本発表では三味線音楽の一ジャンルである長唄をとりあげ、特に「楽」と呼ばれる概念を検討しながら、長唄曲に見られる他ジャンルとの関係について考察していきたいと思えます。

長唄は「他の音楽ジャンルの様式を積極的に取り入れることによって発展してきた音楽である」としばしば説明されます⁵⁾。そして実際、長唄曲には、他ジャンルから引用した旋律、他ジャンルの様式を模倣した旋律を数多く見つけることができます。例えば<越後獅子>という曲は地歌の<越後獅子>と<さらし>という2曲から多くの旋律を引用していますし、長唄の<越後獅子>の中の「浜歌」と呼ばれる部分では民謡の様式が模倣されています⁶⁾。また<勧進帳>という曲では、「〇〇ガカリ」と名付けられた旋律がいくつか使われています。謡ガカリ、一中ガカリ、説教ガカリなどと名付けられたこれらの旋律は、それぞれ、能の謡、一中節、説教節の旋律を模倣していることを示しています⁷⁾。長唄は、三味線音楽だけでなく、能楽や箏曲、民謡、同時代のはやり歌などさまざまなジャンルと、音楽的な関係を作り出しているのです。

この発表で取り上げる「楽」という概念は、長唄と雅楽とを結び付けるものです。長唄曲の中には「楽」

と呼ばれる部分をもつ曲があり、この「楽」は通常「雅楽をまねしている部分である」と説明されます。ところが実際には、長唄の「楽」の旋律は雅楽の曲の旋律を引用したものでなければ、雅楽の様式を模倣したものでもないことが既に先行研究によって明らかにされています。つまり長唄は雅楽との間に、直接的な関係をもっていません。それにもかかわらず、長唄に慣れ親しんでいる人は「楽」の旋律をきくと、それを雅楽の雰囲気をもつ旋律として認識するのです。この発表では、「楽」が雅楽の雰囲気を作り出す仕組みを分析しながら、長唄における「楽」の概念が、他のジャンルとの関係の中で形成されていることを示したいと思います⁸⁾。

「楽」という用語は、長唄だけでなく、能楽の囃子や、歌舞伎の下座音楽、山田流箏曲などでも「雅楽をまねた部分」に対して用いられます。あるいは、「雅楽を音楽的に表現している部分」を「楽」と呼ぶ、と言い換えた方がよいかもしれません。ジャンルによって、雅楽をどういう音楽として表すか、その表現方法に違いがあるからです。長唄の「楽」の概念を検討する前に、これら3つのジャンルにおける「楽」の在り方について整理しておきたいと思います。「楽」がどんなタイプの音楽を表しているのか、そしてそれをいかなる音楽技法で表現しているのか、という2点から整理を行います(表1)。

能楽における「楽」ではシテの舞う舞が「舞楽」、つまり「雅楽の舞い」を模倣していると説明されます。しかし実際には舞楽との関連はみられません。能における「楽」は、シテが唐人、すなわち中国人の役として設定された作品に多く現れているので、日本の雅楽ではなく、中国風の音楽を表現している意識が強いといわれています。音楽的には、囃子の演奏の中に「楽」でしか使われない笛の旋律や、「楽」を特徴づける打楽器のリズムパターンの組み合わせを聞くことができます。

一方、山田流箏曲の「楽」は「雅楽」、その中でも楽箏という雅楽で使われる箏の音楽を表しています。音楽技法の面でも、楽箏の「シヅガキ」という奏法を模倣した「楽の手」と呼ばれる旋律が繰り返し用いられ、雅楽との深い関連が見られます。

これに対して、歌舞伎の下座音楽の場合には、「楽」は実際に演奏される音楽を表すのではなく、芝居の背景音楽(BGM)として、宮殿やお寺の場面の幕開きや、公家役の役者が舞台上に登場するときなどに使用されます。下座音楽における「楽」は舞台の上で貴族の世界の出来事が起きていることを示す役割をもっているのです。三味線の「楽の合方」は長唄から転用したのも多く、囃子は、能楽の囃子が奏する「楽」のパターンを奏します。さらに、楽太鼓や箏の音を真似した奏楽笛という笛で雅楽の楽器の音色をつけ加えたり、鈴(レイ)というスズを加えて舞台の上に優雅な雰囲気が生まれるように工夫しています。

以上のように3つのジャンルはそれぞれ異なる音楽を表現しています。それでは、長唄における「楽」はどんな音楽を表しているのでしょうか?現在の主要な長唄のレパートリー300曲の中に含まれる29例の「楽」について調べた結果、長唄の「楽」では、雅楽を表す「楽」の他に、能の「楽」の影響を受け中国風の音楽を表現したり、下座音楽のようにBGMの役割を担った「楽」も存在するなど、多様な音楽を表現していることがわかりました。つまり長唄の「楽」は特定のタイプの音楽を表現しているわけではないのです。

ここで長唄における「楽」の例として<鶴亀>という曲の中の「楽」の部分をお聞きください(音楽例1)。

この<鶴亀>という曲の「楽」は、能の「楽」と同様に中国の音楽を表現しています。けれども、長

唄の聞き手にとっては、表している音楽のタイプが雅楽であれ、中国の音楽であれ区別せずに「楽」としてその音楽を認識し、雅楽らしさを感じます⁹⁾。

それでは、なぜ、「楽」を聞いて雅楽の雰囲気を感じとることが可能なのでしょうか？それは、表現する音楽の種類に関係なく、「楽」の旋律には共通する様式感が存在しているからだと考えられます。この様式感を作り出している5つの特徴を、音楽分析から導きだしました。①ゆっくりとしたテンポ、②ハジキと呼ばれるピチカート奏法を連続して用いること、③二本の弦を同時に弾く重音奏法、④長唄の旋律として不自然な音の動きが見られること、⑤三味線の対旋律が主旋律から独立していること。これらの特徴は、長唄が雅楽に対して抱いているイメージを、音によって表現したものと考えられるでしょう。ゆっくりとしたテンポは、雅楽が高貴な人々によって演奏されるゆったりとした音楽であることを表現しています。またハジキの澄んだ音色は雅楽のもつ「雅びで優雅な雰囲気」を、重音奏法による重みのある音色は雅楽の荘厳な雰囲気をそれぞれ作りだしています。さらに旋律の動きに、跳躍を多くしたり、意外な音への進行を加えて、「楽」を長唄とは異なる様式をもつ音楽にしています。複数の旋律を組み合わせる時に、通常のように対旋律が主旋律の音程を1オクターブ上や下でなぞりながらリズムの変化をつけるやり方から逸脱して、主旋律と相互に独立した旋律を奏するのも、「楽」を通常の長唄とは違う音楽として響かせています。

このような「楽」の様式感は長唄独自のものですが、ここに他のジャンルの「楽」の概念を組み合わせることによって、「楽」の雰囲気をさらに強調します。能楽の「楽」で用いられる囃子のリズムパターンの組み合わせが、長唄の囃子によって、簡略化された形ですが、演奏されます。「楽」の雰囲気をより一層強調したいときには、下座音楽で使用するレイという鈴を加えることもあります。

長唄の「楽」をとりまく、ジャンル相互の関係を図1に示しました。山田流箏曲、能楽、下座音楽、それぞれが「楽」という用語を用いることで雅楽との関係性を築き上げ、長唄の「楽」はこれらのジャンルの「楽」の表現法をとりいれつつ、独自の「楽」の表現を行っているのです。

次に長唄の「楽」が他のジャンルで模倣された例をきいていただきたいと思います。常磐津節の〈松の羽衣〉という曲です（音楽例2）。先程長唄の「楽」の特徴として示した5つの要素が、すべて取り入れられています。ただし、主旋律と対旋律の独立した組み合わせの在り方が長唄の場合とやや異なっていたり、長唄にはない旋律の動きが時に聞こえてきたり、さらには三味線の音色の違いも影響して、長唄の「楽」とは若干雰囲気の違う「楽」になっています。

以上、長唄の「楽」が表現する音楽の種類と、雅楽の雰囲気を作り出す仕組みの分析から、長唄の「楽」の概念が他のジャンルの「楽」に対する考え方との関係の中で形成されていることを明らかにしました。

日本の伝統音楽において、ジャンルの独立性は重要な意味をもっています。ジャンルの独立性は、音楽的にはジャンル独自の様式をもつことによって示されます。演奏家にとって自分の所属するジャンルの様式を他のジャンルの様式と区別して維持していくことは、演奏活動における最も大きな関心事の一つです。けれども、自分のジャンルの様式を維持することは、他のジャンルの様式に関心を示さずに耳をふさぎ、ひたすら自分のジャンルの音楽だけを守ろうとする態度にはつながりません。彼らは他のジャンルの様式との違いを常に意識しています。時にはそれを自分たちの演奏の中に引用・模倣することによって、逆に自分のジャンルの独自性を強調する場合もあります。日本の伝統音楽におけるジャンル相互の関係は、自己の様式を規定していく座標の役割を果たしていると言えるでしょう。

注

1) ジャンルによる三味線の音色の違いは、楽器の胴の大きさや厚み、胴に張る皮の厚さとその張り方、糸の太さ、使用する駒や撥の種類、さらには撥使いの違いによって生み出される。ジャンルによる三味線・駒・撥の違いについては、吉川；蒲生；平野1989:301, 311を参照。またその音色は、例えば「義太夫節では荘重な音色、地歌ではしっとりとした音色、長唄では華麗な響き」（徳丸1991:50）のようにジャンルで対比して形容されることが多い。

声の音色の違いについても、もちろん演奏家による個性はあるものの、それぞれのジャンルに特有の声質がある。声質の違いを言葉で説明することは難しいが、例えば、清元節が「発声法はきわめて技巧的・人為的で（中略）たえず鼻の共鳴を利用している」（佐久間1989:536）のに対して、常磐津節では「発声法も自然で、清元節のような鼻を使うような技巧はない」（竹内1989:534）と説明される。

2) 義太夫節や大薩摩節のように、名前のついた定型の旋律パターン（旋律型）を中心にして旋律を組み立てていくジャンルでは、この旋律型をジャンルの特徴的な旋律として認識することが多い。一方、長唄や地歌、清元節など、旋律型に基づかないで旋律を組み立てていくジャンルの場合には、ジャンルに特徴的な旋律の音の動きを明確に規定することは難しい。特別な名称等をもたない、曲の中によく現れる当たり前の音の動きだからである。時田アリソンは清元節の旋律をその様式によって分類する際に、もっとも基本的なしかし清元節の特徴を示す旋律に対して「基本の語り口」と名付けることによって、名称をもつ清元に現れる他の旋律様式と同等に記述することを試みている（時田1997）。

3) 本発表の質疑応答の時に、司会の徳丸吉彦氏より、同一人物が2つ以上の芸名を使い分けて複数のジャンルの演奏活動を行っている例が少なからずある、との指摘があった。この事例からは、日本の伝統音楽におけるジャンル間の相互関係について2つのことを読み取ることができよう。

1つは徳丸氏の発言にあったように、一人の演奏家が複数のジャンルを習得することは決して特殊ではないということである。つまり、「タテ社会」（中根1967、中根1978）や「タコつぼ」（丸山1961:129-132）などの用語で説明されるほど各ジャンルの独立性は強固で排他的なものではないことの例証と考えることができる。また、このような演奏家の存在により、他のジャンルから旋律を引用したり、他のジャンルの音楽様式から影響を受ける機会が増え、ジャンル相互の関係が音楽的にも豊かになっていくことは十分に考えられる。例えば、1933年に新しい三味線音楽を目指して生まれた大和楽は、当時の長唄や清元節などの一流の演奏家たちを集め、いろいろなジャンルの要素を組み合わせた曲を作っている（小塩1999a）。現在でも、家元を含め、大和楽で三味線を弾き新しい曲を作曲する演奏家たちの多くは、長唄や清元節の演奏家としても活躍している。また長唄の歴史において比較的初期に当たる18世紀中頃に活躍した初世富士田吉次は、一中節の太夫から長唄の唄方に転向し、それまでの長唄に豊後節や一中節など浄瑠璃の曲節（旋律）を取り入れて、唄浄瑠璃という新しい長唄を創り出している（植田1988a:521、三隅1970:11）。

しかしもう一方で、徳丸氏が指摘した事例は、一人の演奏家が異なるジャンルの演奏活動を行うためには、異なる名前を名乗ることにより別人としてふるまう必要があることも示している。芸名は、その演奏家が正統的な師匠から教授を受けてその技量が一定水準まで既に達していることを示すものであり、また同時に、そのジャンルの中のどの系統のグループ（流派）に属しているのか、についても情報を与えてくれるものである。素人でお稽古を受けている名取弟子（芸名をもっている生徒）にとっても、演奏や教授を職業としているプロの演奏家にとっても、芸名が非常に重要なものと考えられている。これは、音楽活動において、個人がどのグループに所属しているのかが、大きな関心事であることを示している。このように考えた場合には、ジャンル相互間に音楽的な影響、人的な交流はあるにせよ、伝統音楽の社会は「タテ社会」的な側面を有していると言えるであろう。

さらに、プロとして複数のジャンルの演奏活動を行っても構わないジャンルの組み合わせ（例えば大和楽と長唄など）

と、兼業がゆるされないジャンルの組み合わせ（例えば常磐津節と清元節）とが存在するように思われる。複数ジャンルにわたる音楽活動が許される範囲や、それを許容したり拒絶するための社会的システム、伝承における意味等については、別の機会を設けて、さらに考察をすすめていきたいと考えている。

4) 引用については、徳丸吉彦が引用の対象とその意味により分類を試み（徳丸1985）、引用をめぐって三味線音楽のジャンル間の相互関係についても考察している（徳丸1988）。

5) 例えば蒲生1981:14。

6) 浅川1981、浅川1995a、稀音家1989。

7) 浅川1995b、植田1989b。

これらの旋律名は稽古用の楽譜にも記されている（例えば吉住1990）。その部分が他のジャンルの模倣であることを学習者にも明言していることは、その部分を異なるジャンルの様式として認識することが求められている、と考えることができる。つまり、長唄曲の内部における、長唄の様式と他の様式の区別が重視されているのである。

またここでいう「模倣」とは、厳密には、長唄の音楽家はその旋律を他のジャンルの様式であると解釈している、という意味である。蒲生郷昭が指摘しているように、長唄で模倣された旋律が必ずしも、模倣したジャンルの様式における旋律とは同じではない場合もある（蒲生1999）。たとえば〈勧進帳〉の説教ガカリもその例のひとつである。

8) 以下、長唄における「楽」の概念については、小塩1999bに基づく。ただし常磐津節が長唄の「楽」を取り入れている事例については、本発表で新たに書き加えたものである。

9) 長唄曲〈鶴亀〉は、能の〈鶴亀〉に典拠する作品である。唐の朝廷で春のはじめの節会の日に舞楽を舞い千秋万歳を祝う様子がうたわれている。能で表現されている「楽」は中国（唐）の舞楽であるが、私が稽古で長唄の〈鶴亀〉で「楽」の部分習った時には師匠から「この部分は雅楽を表現している」という説明を受けた記憶がある。また、私のアメリカ人の友人は、長唄の三味線を長年習っている人から「楽の部分を知ると、いつも雅楽のことを連想して、高貴な雰囲気を感じるのだけれど、あなたはこの音楽をきいてどんな印象をもちますか？」と聞かれたことがある、という。

参考文献

- 浅川玉兎 1981 「越後獅子」、『人間国宝芳村五郎治長唄全集』（レコード解説書）、東京：東芝EMI、30-31。
- 浅川玉兎 1995a（初版は1976） 「越後獅子」、『長唄名曲要説』、東京：日本音楽社、104-109。
- 浅川玉兎 1995b（初版は1976） 「勧進帳」、『長唄名曲要説』、東京：日本音楽社、253-260。
- 植田隆之助 1989a 「長唄」、平野；上参郷；蒲生（監修） 1989:520-523。
- 植田隆之助 1989b 「勧進帳」、平野；上参郷；蒲生（監修） 1989:836。
- 小塩さとみ 1999a 「インタビュー 大和久満」、『紀尾井だより』第15号、東京：紀尾井ホール（財団法人 新日鐵文化財団）、9-10（実際にはページの記載なし）。
- 小塩さとみ 1999b 「長唄における「楽」の概念」、『東洋音楽研究』第64号、1-22。
- 蒲生郷昭 1981 「長唄の種類と形式」、『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』（レコード解説書2冊組のうちの1冊）、東京：講談社、14-18。蒲生郷昭 1999 「長唄が撰取した説経」、『東京藝術大学音楽学部紀要』第24集、1-21。
- 吉川英史；蒲生郷昭；平野健次 1989 「三味線」、平野；上参郷；蒲生（監修） 1989:299-312。
- 稀音家義丸 1989 「越後獅子」、平野；上参郷；蒲生（監修）：806。

- 時田アリソン 1997 「語り物の音楽分析」、『岩波講座 日本文学史 第16巻 口承文学 I』、東京：岩波書店、301-321。
- 佐久間京子 1989 「清元節」、平野；上参郷；蒲生（監修）1989:536-537。
- 竹内道敬 1989 「常磐津節」、平野；上参郷；蒲生（監修）1989:534-535。
- 徳丸吉彦 1985 「三味線音楽における引用」、『季刊 日本の美学』第4号、39-51。
- 徳丸吉彦 1988 「日本音楽における引用」、『季刊 日本の美学』第12号、41-50。
- 徳丸吉彦 1991 『民族音楽学』、東京：放送大学振興会。
- 中根千枝 1967 『タテ社会の人間関係』（講談社現代新書）、東京：講談社。
- 中根千枝 1978 『タテ社会の力学』（講談社現代新書）、東京：講談社。
- 平野健次；上参郷祐康；蒲生郷昭（監修）1989『日本音楽大事典』、東京：平凡社。
- 丸山真男 1961 『日本の思想』（岩波新書）、東京：岩波書店。
- 三隅治雄 1970 「長唄略史」、『邦楽大系9 長唄 I』（レコード解説書）、東京：筑摩書房、6-13。
- 吉住小十郎（編）1990 『長唄新稽古本 第37編 勸進帳』（42版）、東京：邦楽社。

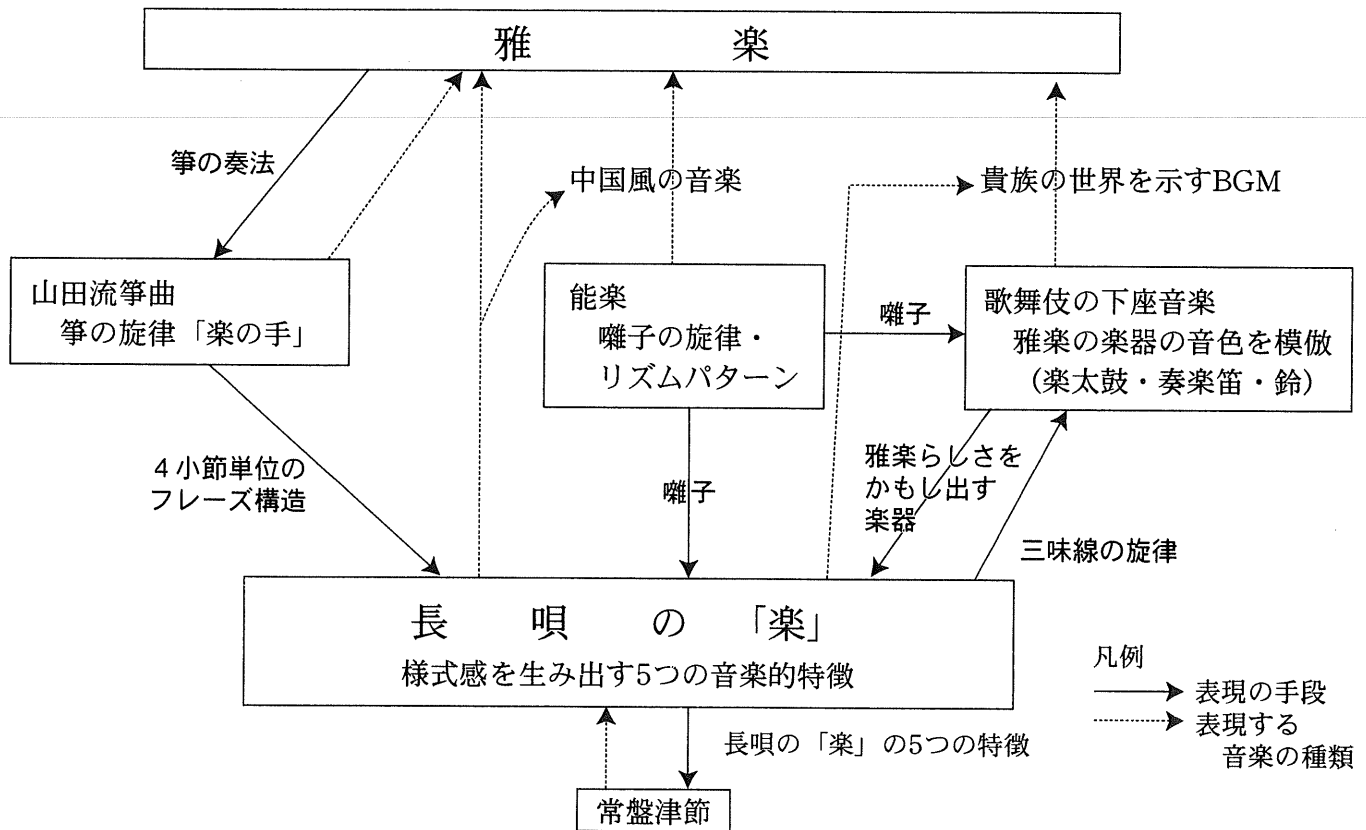
発表当日に音楽例として使用した視聴覚資料

- 音楽例1：<鶴亀>、『人間国宝芳村五郎治長唄全集』THX-90135、東京：東芝EMI。演奏：（唄）芳村五郎治、芳村伊千十郎、（三味線）杵屋栄次郎、杵屋栄之助、（笛）福原百之助、（鳴物）田中伝一郎、堅田喜四郎、望月長佐久、堅田喜三久。
- 音楽例2：<松の羽衣（松廻羽衣）>、竹内道敬（監修・構成）CD『常磐津節全集』TOCF-9047、東芝EMI。演奏：（浄瑠璃）常磐津千東勢太夫、常磐津千勢太夫、常磐津千代太夫、（三味線）常磐津菊三郎、常磐津菊寿郎、（上調子）常磐津菊雄、（笛）福原百之助、（鳴物）田中伝一郎、望月佐吉、堅田喜三久、望月長左久。

表1 ジャンルによる「楽」の違い

ジャンル名	表現している音楽のタイプ	楽しさを示す音楽要素
能	中国風の舞と音楽	笛の地・囃子手組のパターン
歌舞伎（囃子）	怜人の舞楽／宮殿の場面の幕開き・	能管の旋律・囃子手組のパターン
歌舞伎（三味線）	公卿の出入り・神仏の出現のBGM	？
山田流箏曲	楽箏による音楽（雅楽）	閑掻を模倣した箏の奏法
長唄	雅楽の感じ（？）	？

図1 「楽」をめぐるジャンル間の相互関係



身体表現としての^{ほとけまい}仏舞研究
遠藤 綾乃

本研究は、「身体表現としての^{ほとけまい}仏舞研究」として、OHP を使用して発表を進めていきたいと思います。

まず最初に、3枚の写真をご覧ください。1枚目の写真は、京都市の知恩院に保存されている「阿弥陀聖衆来迎図」です。臨終に臨んだ人間を迎えに来た仏の様子が描かれています。こちらの中央の阿弥陀如来を囲んで、大勢の菩薩が、楽器を手に極楽の音楽を奏でていると言われています。

2枚目の写真は、奈良県葛城郡の当麻寺に伝わる「二十五菩薩来迎像」です。こちらの仏像も、臨終の人間を極楽に導く仏達ですが、一体ずつが異なるポーズで表されています。

最後の写真は、「仏舞」の写真です。和歌山県花園村に伝承され、62年に一度上演される仏教劇です。鬼の世界に仏が出現して、極楽浄土の様を舞踊で描き、人々に仏教のありがたさを説くというものです。

ただ今、絵画と造形と舞踊の3枚の写真をご覧になって、何らかのご感想をお持ちになったと思いま