

長唄はどのような歌か ——《勸進帳》の演奏比較を通じて～稽古の現象学Ⅲ——

玉 村 恭*

(平成28年2月29日受付；平成28年5月25日受理)

要 旨

本論は、日本の古典音楽の特質を解明する作業の一環として、長唄の演奏の比較分析を行うものである。長唄の歌唱パートを分析すると、旋律のあり方が他の音楽種目に比して特異なものであることがわかる。それぞれの演奏は、全体の輪郭線はおおむね共有するものの、個々の音を発するタイミングや伸ばす長さ、歌詞の配分などについて、統一されていない部分が多く見られるのである。この検討から、長唄の旋律は構造として非常に「ゆるやか」な、安定した核の部分を想定するのがためらわれるほどに、多様な変異を包含するものであるという結論が得られた。同時に、これにより、長唄が文化の根幹に関わる有用な教材になり得ることも示された。

KEY WORDS

長唄 *Nagauta*, 《勸進帳》“*Kanjincho*”, 伝統音楽 Japanese Traditional Music,
伝統芸能／古典芸能 Japanese Traditional Performing Arts, 稽古 *Keiko*/Training

はじめに

長唄はどのような歌か。これは、現在の学校教育において、いくつかの点でたいへん重い意味を持つ問である。

現在、学校教育では伝統文化の教育が重視されている。「国際社会で活躍する日本人」、すなわち、「自分とは異なる文化や歴史に敬意を払い、これらに立脚する人々と共存することができる」（文科省 2008e：57）者を育てるためには、まずは「自らの国や郷土の伝統や文化についての理解を深め、尊重する態度」（同）を養うことが必要である。それができてはじめて、我々は「我が国の郷土の発展に尽くした先人の働きや、伝統的な行事、芸能、文化遺産」などを「世界に貢献するものとして」（同）捉え返すことができる。「音楽、美術、工芸、書道など、芸術文化に親しみ、自ら表現、創作したり、鑑賞したりすることが、伝統や文化の継承・発展に重要であることは言うまでもない」（同）ことであり、音楽科でも「唱歌や民謡、郷土に伝わる歌、和楽器〔…〕などについての指導を充実」（同）することが求められる。そうした中、「民謡、長唄」は、学習指導要領で「我が国の伝統的な歌唱のうち、〔…〕伝統的な声の特徴を感じ取れるもの」（文科省 2008a：75）の代表に位置付けられている¹⁾。

表現教材として長唄を活用しようとする試みはこれまでもなされてきたが、まだ検討の余地を残している感が強い。あるジャンルを教材として取り上げる場合には、その教材の教材性——教材の何を教えるのか、どこにその教材の本質を見るか——について一定の見通しを立てておくことが不可欠である。もちろん、一つのジャンルから抽出し得る教材価値は複数あり得るが、長唄に関して言えば、関心が発声にやや偏るきらいがあったように思われる。例えば澤田は、学校教員の多くが「長唄や民謡を歌唱教材として取り扱う前に、発声の問題があり、授業で実践する勇気がな〔い〕」と感じていること、「伝統的な歌唱の声」をどう捉えるかが彼らにとっての「最大の課題である」ことを報告している（澤田 2010：264）。また、志民らは「我が国の伝統的な歌唱、特に長唄の学校教育における指導法と教材開発研究」を継続して行なってきたが、そこでは「〈長唄らしい声とはどういう声か〉ということが、つねに検討課題であり続けてきた」と述べている（志民ほか 2015：53）²⁾。

もちろん、「声」は重要である。学習指導要領でも、「歌唱の活動を通して」指導すべき事項として、「歌詞の内容や曲想を感じ取」ったり「表現を工夫して歌」ったりすることだけでなく、「曲種に応じた発声」に留意すること、それを生かして歌うことを挙げている（文科省 2008a：74-76）³⁾。しかし他方、音楽構造に着目する道もあるのではないか。伊野は、長唄の楽曲の教材特性の一つに長唄独特の「構成法」を挙げているし（伊野 2008：87）、本多・志民らも、「音声分析ソフト等を用い〔た〕音声生理学的分析」のほかに「歌詞（詞章）と旋律との関係、歌詞とリズムとの関係を分析的に把握する」といったことも必要である、としている（本多ほか 2013：3）。「我が国の伝統音楽

〔に〕は、ある一定の型〔…〕楽曲のしくみがあり、それがそれぞれの音楽の様式感、長唄なら長唄らしさ、を形づくっている」(同：2)からである。

これまでの研究において、とりわけ教材化を志向する議論では、この面からのアプローチがやや手薄だったように感じられる。ある報告では、授業で生徒に着目させたい長唄の特性として、「〔長唄は〕日本音楽の様々な要素を含んでいるため、旋律や調子などが多様である」(伊野ほか 2014：112)ことが挙げられているが、「旋律や調子などが多様である」とはどういうことか、長唄の「旋律や調子」はどのようになっているのか、それはほんとうに「多様」と評されるものなのか、具体的に何がどう「多様」なのかといったことについて、詳しい検討はない。別の取り組みでは、小学生に授業で長唄を実践させた際、評価の観点として「地声による発声」と「長唄っぽい節回し」の二つを設定した旨が報告されているが(山内 2011：17)、ここでも「長唄っぽい節回し」とはどのようなものか、踏み込んだ見解は示されない。

もちろん、参考になる先行研究は少なからずある⁴⁾。本論は、そうした先学の成果に学びつつも、それとは少し違った角度から、長唄の特質の解明を試みるものである。

1. 問題の所在

ある作家が、三味線音楽(小唄)を習った時の経験を次のように語っている。

以前から三味線を習いたいと思っていた作家は、ある時ついに、意を決してある師匠のもとに入門する。師匠はまず唄をやれと言う。「唄を覚えないとお三味線は弾けませんよ」ということらしい。仕方なしに作家はまず唄本を購入するのだが、これが驚くべきものであった。

中を開いてみると、ただ唄の文句と、一部の唄に関して作詞者、作曲者が書いてあるだけ。旋律などは一切書いてない。おまけに活字ではなく筆の書き文字になっている。五線譜を見慣れている私は、「これでどうやって曲を覚えるのだろうか」とじっと本を見つめていた。(群 2005：11)

実際に稽古が始まって、作家の戸惑いは増すばかり。「最初は先生が三味線を弾きながら唄い、「どうぞ」といわれて二回目からは一緒に唄う。ところが譜面がないので勝手がわからず、ただ、「あうー、あうあう」とあせりながら先生の声に半拍ずつ遅れて、必死に音をとるのが精一杯だ。」(同：11-12)。「五、六回繰り返しただろうか。こんなに短い唄なのに、ぜんぜん覚えられない。学校の授業でもピアノのレッスンでも、いかに譜面を頼りにしてきたかがわかった。これからは耳だけを頼りに覚えていかななくてはならないのである。(こりゃ、大変なことになった)」(同：12)。「譜面がない」というのは、正確な記述ではない。譜面はあるのだ。ただそこには、書かれているはずのもの、旋律に関する情報が欠けている。それはいわば、譜面の態をなさない譜面である。

譜面だけではない。そこから生み出される音楽が、また特異であった。「想像もしないような音に移ったり、半音が多かったりして、音程をとるのも楽ではない。(ここで、そんな音に飛ぶのか?)とフェイントをかけられる。〔…〕座布団の上に座りながら、私はこれまでの感覚が見事に覆されていた。〔…〕洋楽だと、コード進行の関係で、「次はこのあたりの音かな」と予想がつくのだが、小唄の場合は、とんでもない高い音や低い音に移ったりする。〔…〕「あんなに短い唄なのに。どうして覚えられないのかしら」出るのはため息ばかりである」(同：12)。仮に旋律に関する情報が「譜面」に書かれていたとしても、問題は解消しないであろう。そこにある「旋律」それ自体のあり方、つまり、音と音、音の群どうしをつなぐシステムが、作家にとって耳慣れないものであった。「途中はところどころ覚えて」おり、曲の流れが「断片的には思い浮かぶ」のだが、「それが一本の線にはつながらない」(同：14)、「フェイント」のように聴こえてしまうのである。

さらに、である。作家はある時、書店で小唄の教則本を発見する。さっそく自分が習っている曲のページを探すと、作家の目にまたも異様な光景が飛び込んでくる。

《水の出花》が載っている楽譜を見てみたら、先生に習ったのと少し違っていたので参考にならなかった。口伝だし、いろいろな流派の先生方がいるので、先生によって少しずつ違ってくるのかもしれない。これまたクラシックのように、絶対的な譜面がないこともわかった。私が先生に教えていただいた曲の完全な譜面は、世の中のどこにも売っていない。自分で作らない限り、どこにもないのである。(同：38-39)

つながらないところではない。それはそもそも「一本の線」ですらなかった。同じ曲でも、人によって、流派によって、実演が違う。書かれてはいないが、また今はつながらないが、どこかに一本につながった線がある、いつかそれが見つかるはずだ、という発想自体が、ここでは通用しないらしいのだ。

この作家の経験は、日本の伝統音楽のある本質的な部分に触れている。ある研究者は、声明を例に、日本の伝統音楽全般に共通する特質を次のように論じている。

声明の場合、楽譜を介在して「口伝」で伝えられるが、師匠が演奏する旋律は必ずしも一定ではなく、ある範囲で変化する。弟子は師匠のその変化する旋律を何度となく聴くうちに、その旋律の不変的な部分と可変的な部分を察知していく。すなわち弟子は師匠の規範を可変性も含めて学び取るのである。(澤田 2002: 26)

日本音楽においては、ある一つの楽曲の中に不変的な部分と可変的な部分とがある。どこまでが不変的な部分でどこからが可変的なものなのかは、例えば楽譜のような形で明瞭に示されることはない。もちろんこのような現象は、西洋芸術音楽などでも見られることではあるのだが、日本音楽に特徴的なのは、教える側がいわゆる規範とそれ以外のものを分けて教えるということをしないうこと、さらに言えば、そうしたものを分けて示すような習慣もシステムもそもそも存在しないということである⁵⁾。結果、学習者は、師匠の範奏・範唱や周囲の先達の実践を見て、不変的／可変的の境界をそれとなく察知するほかない。

このような、伝統音楽における不変的な部分と可変的な部分との混在、境界が不分明なままの両者の併存という現象は、上の作家にとってそうだったように、初学者の戸惑いを誘う大きな要因の一つであると思われるが、これが最も顕著に見られる種目が、長唄である。

しばしば指摘されるように、長唄においては「三味線の節と唄は、微妙に音の高さや間合いがずれ」ており、「三味線のふしが唄を先行したり、ところどころ唄と異なった旋律となったり」(伊野 2008: 87)する⁶⁾。いわゆる「文字配り」である。ある解説によれば、「通常文句一齣(十二字・七字・五字などの一句)は、八小節(八つ拍子とも)または四小節(四つ間とも)にわたるのが本来の形」だが、「クドキのような遅間や、チラシのような早間、また字余りなど」があるため、「文字配りは一定すること」はできない。例えば「一小節内に四字入る場合」は、「表間と裏間」を「二つずつに割」った上で、「音符もそれに相当して〔…〕四個の短い音符」が入る。一小節に「三字入る場合には、四つ割りの中のどれかが、休みか引き間」になる。これらは比較的単純な例だが、問題は「一小節内に二字の場合」である。この場合には、二字それぞれを「表間と裏間に正しくあてはめるのが原則」だが、チラシのような早間のほかは、この拍子間に正しくあてはめるのを避けて〔…〕四つ割りの第二および第四の位置、すなわち表間の裏と裏間の裏とに入る」ということが起こる⁷⁾(以上、吉住 1947: 10)。

実際に長唄の演奏に接すると、唄が「表間の裏と裏間の裏とに入る」ような場面に頻繁に遭遇する。しかも、同じ歌詞でも、演奏者によって「文字配り」の仕方が違ってのように聞こえる。つまり、ある歌詞があった時、それぞれの音節をどのタイミングで発音するか、どこかの「間」にあてて発音するかということについて、いわば理論的に複数の可能性が考えられるのみならず、実際にその可能性のどれが現実化されるかも一定していないのである⁸⁾。

実際のところ、長唄における「不変的なもの」とは何なのだろうか。ある長唄の楽曲があった時、その旋律のどこが「不変的な部分」であり、どこが「可変的な部分」なのか、「不変的／可変的」の境目はどこにあるか、「可変」とは何がどのように変わることを言うのか、具体的に検討してみる必要があるのではないか。それにより、長唄の音楽構造の特質が、ひいては日本音楽に潜む伝統的な感性の一端が、解明されるように思われるのである。

2. 分析法

上述の問題に取り組むため、本論では、同一曲の複数の実演を比較するという方法をとる。長唄は歌唱芸術としての長い歴史を持っているため演奏人口が多く、実演に関する資料も少なくないが、例えば楽譜を比較するという手法はとりにくい。というのも、長唄では現在、主として用いられる楽譜が二種類(文化譜、研精会譜)しかなく、しかもそれらはともに楽譜としての性格が曖昧で、規範譜(prescriptive notation)とも記述譜(descriptive notation)とも定めがたい(Cf. Seeger 1977)。つまり、楽譜を比較しても、そこに書かれているもののどれが不変的な部分でどれが可変的な部分なのか、判別が難しい。

他方、音声資料に関しては、録音技術の開発以来、長唄の録音が比較的多く行われてきた。もとよりすべての楽曲のすべての演唱パターンを網羅するものではないが、それでも人気曲に限れば、同一の曲目でかなりの種類をカバー

することが可能である。演奏も単体では不変的なもの／可変的なものの境界を判別しがたいが、比較サンプルを増やすことで、複数の演奏で共通に行われていること（不変的な部分）と、演奏によって異なること（可変的な部分）とが、浮き彫りになってくることが期待できるであろう。

取り上げる楽曲は《勸進帳》である。古今を通じての人気曲であるので録音が多く、演唱者も様々で、バラエティーに富んだ情報が集まることが期待される。その中で、主人公の一行が登場する場面、「へこれやこの～」の部分を取り上げる。検討対象としてはやはり、できるだけ「長唄らしい」ものが望ましかろう。《勸進帳》が「長唄の代表的名曲」であり、「全曲を通じて極めて平易で自然な手がついて」いること、「しかもあらゆる部分の手つけが、よく洗練されていて含蓄に富んでいること」（浅川 1983：260）は、万人が認めるところである。加えて、曲全体が謡ガカリ、外記ガカリ、一中ガカリなど多彩な種目の影響を取り込んでいる中で⁹⁾、今回検討する部分は「長唄本来の歌い方」（福井 2006：65）で歌われる。中学校の教科書でも取り上げられており、検討対象として適格であると言ってよからう。

実際に使用した音源について、下に一覧表を掲出する。これらを聴き、それぞれの演唱の実際を採譜によって可視化した。五線譜を用いることには異論もあろうが、長唄の歌唱パートは音高・音価ともに採譜に堪えるだけの一貫性とデジタルさを持っていると判断されるため、そのようにした¹⁰⁾。一覧表の「演唱者」は、ライナーノーツやジャケット等に記されている名前を、原則的に記載されているとおりに記した。「演唱年」については、情報がないものもあったので、その場合は当該ソフトの出版年をもって代えた（*を付したもの）。高さ（調子）はまちまちだが、比較の便宜のため比較楽譜では揃えて記した。数ある録音の中からこれらを選んだ基準というものは特になく、あたることのできた資料をすべて並べた形である¹¹⁾。ただし、一部で明らかに同じ音源を用いたと思われる資料があったため、それらについては一つのみ取り上げてほかは外した。

使用音源（録音・録画資料）一覧

参照	タイトル	演唱年	形式	演唱者
①	日本伝統音楽①長唄（21世紀への遺産）	1932	CD	四世吉住小三郎（慈恭）
②	歌舞伎名作撰（旧）	1943	DVD	杵屋栄蔵社中
③	勸進帳・供奴（七代目芳村伊十郎長唄全集25）	1957	CD	芳村伊十郎、芳村五郎治、芳村芳蔵
④	助六・勸進帳（七代目芳村伊十郎長唄全集12）	1960	CD	芳村伊十郎、松島庄三郎、富士田新蔵
⑤	歌舞伎十八番の内 勸進帳（歌舞伎名作選）	1962	CD	不明（ライナーノーツに記載なし）
⑥	歌舞伎勸進帳（ビクター邦楽名曲選9）	1967	CD	富士田新蔵、富士田千蔵、富士田音松、富士田徳松
⑦	歌舞伎：江戸のグランドオペラ（日本の伝統音楽）	1985	CD	不明（ライナーノーツに記載なし）
⑧	音と映像による日本古典芸能大系	1985	VHS	松島庄三郎ほか
⑨	日本音楽の巨匠 鼓 望月朴清の芸術	1997	CD	芳村孝次郎
⑩	長唄名曲集（ビクター邦楽名曲選5）	1997*	CD	杵屋六左衛門、杵屋喜三郎、杵屋六七郎
⑪	歌舞伎名作撰（新）	1998	DVD	杵屋己紗鳳、和歌山富太郎、今藤六史、今藤佐太蔵ほか
⑫	歌舞伎十八番 勸進帳（キングCD文庫ホッと倶楽部）	1998*	CD	西垣勇蔵、宮田鉄男、皆川健、芳村伊十郎
⑬	醍醐寺 薪歌舞伎	2005	DVD	松島藤次郎、芳村伊四太郎、杵屋巳津也、杵屋佐陽助、和歌山富司智郎
⑭	市川團十郎・市川海老蔵 バリ・オペラ座公演 勸進帳・紅葉狩	2007	DVD	今藤尚之、杵屋勝四郎、今藤政之祐、杵屋弥悠、今藤龍之右

3. 演奏の比較から

この比較から、何がわかるだろうか。順を追って少し丁寧に見ていこう。念頭に置く観点は二つ、14種の演奏で共通したやり方がなされている部分はどこか、その場合の「共通したやり方」とは何か（それが「不変の部分」にあたる）と、変異を許容する部分はどこか、その場合の「変異」とは具体的にどのようなものか、どの程度許容されているか（「可変的な部分」にあたる）である。

この部分は、2/4拍子に換算して40小節、五つないし六つのフレーズから成る（これやこの／ゆくもかえるもわかれては／しるも（／）しらぬも／おおさかの／やまかくす）¹²⁾。三味線は、細部の装飾的な部分を除けばどの演奏でもほぼ同じものが演奏されていると見なされる（よって、楽譜でも一つしか示していない）。

最初のフレーズの出だしの部分、「これやこの」の「こ」の字を歌い出す場所は、全ての演奏で共通しており、上記の楽譜で言えば二小節目の冒頭から、三味線の二つの音を聞いた後、表間に当てる形で、A bの音で歌い始めている（次の「れ」の音も全ての演奏でタイミング、音高ともに共通している）。また、「や」の音を発音するタイミングは一つの演奏（⑫）を除いて全て共通であり、音高もほぼG音で一致している。

歌い出しということと言うと、他のフレーズでも演奏による違いがあまりない。例えば楽譜11小節目、「ゆくもかえるも」の「ゆくも」を歌い出すタイミングと、「ゆ・く・ウ・も」のそれぞれに当てられた音列ACDDは、全ての演奏で共通している。その後の「しるもしらぬも」「おおさかの」「やまかくす」もそれぞれ、タイミング、音高ともに歌い出しはほぼすべての演奏例で一致している（「おおさかの」の最初の音は演奏によって違いがあるようにも見えるが、ここはどの演奏でも二番目の「お」のA音に向けてずり上げていくような歌い方がされ、歌い出しの音の高さがあまりはっきりしない）。

はじめのフレーズに戻る。「これやこの」の終わりの部分はどうなっているかという、「の」の音を長く引いて歌い、次のフレーズに移る前に母音を強調しつつ音を一音程度下げて、キチッと締めるようにして切る（いわゆる節尻ないし唄尻）。どの演奏も楽譜10小節目のどこかで切っていて、理論的にあり得る四つのパターン（1拍目、1.5拍目、2拍目、2.5拍目のどれかで切る）のいずれかになっている。例えば①は1拍目、②と③は2拍目、④は1.5拍目で終わるパターンである（⑨のみ、やや特殊な終わり方をする）。

このように、フレーズの終わり方は、歌い出しほど統一がとれているわけではないものの、何らかのパターンを析出することができる場合が多いのだが、そこに到達するまでの間の部分、「これやこの」の「や」「こ」「の」の三つの音節に関しては、タイミング、あてられる音の高さや旋律の動き方等、かなり自由度が高い。A bで始まったものがG、Fと順次下降した後、いったんDまで下がり、その後また上昇してF、Gと推移していくという、全体的な動きは同じなのだが、具体的にどのタイミングで次に音に移るか、また、どの音を経過していくかは、統一的なパターンを見出だしがたい。ところどころ似た動きをする演奏もあるが、部分的な類似にとどまり、ずっと同じやり方というふうにはならない。例えば①と⑩は「これや」までの動きがほぼ同じだが、次の「こ」を発音するタイミングが異なっており、その後の上昇の仕方も、似た道をたどるものの、細かな装飾的な音の上がり下がりそれぞれにつく。何より、フレーズの最後の切り方が対照的である。

二番目のフレーズ「ゆくもかえるも」の出だしが全演奏でほぼ同一であることは、上で指摘したとおり。ただし完全に同じなのは「ゆく」までで、12小節目の「も」をどのタイミングで発音するかは、二つのパターンに分かれる。すなわち、「く」の産み字「ウ」を長く取って「も」を12小節2拍目の裏で発音するか、あるいは「ウ」を短く扱って「も」を2拍目の表に前倒しするかのいずれかである。今回取り上げたものでは、八つの演奏が前者、六つの演奏が後者の形になっており、選択の可能性は半々といったところのようである。続く「かえるもわかれては」は、シンコペーションのような形が続きリズムとしてやや複雑な部分であるが、演奏の仕方はそれほど違っておらずバリエーションがあまりない（①や⑫など例外的な動きをするものもある）。最後の切り方も、すべての演奏が17小節目1拍目の裏、D音で切ることで一致している（その前の部分は、いったんC音にいったん下がってから来るか、D音のまま真直ぐ来るかの2パターンある）。

三番目のフレーズ「しるもしらぬも」は二番目のフレーズと傾向が似ており、出だしの歌い方はほぼすべての演奏で一致、ただし三音節目の「も」をどのように発音するかについて、「し・る・ウ・も」をいずれも四分音符でとるか、あるいは、四分・四分・付点四分・八分でとるかの二つのパターンが、それぞれ半数ずつの演奏で選択されている（①のみ「しる」の部分のリズム扱いが例外的。また⑨は歌い出しの仕方から特殊だが、これについては後述）。「しらぬも」はリズムが取りにくい、C→D→C→A b→Gという推移を自由リズム的に扱いつつ第23小節の2拍目で収めるという形で、ほぼすべての演奏が一致している。

四番目のフレーズ「おおさかの」は、表間をはずす、やや取りにくいリズムであるが、形としては、歌い出しだけ

でなく、その後の音の移り行きまで、音高・タイミングとも、ほとんど演奏による変化がない。

一方、最後の「やまかくす」のフレーズはいささか扱いにくい。出だしの音こそ音高・タイミングともに全演奏で一致しているが（一部例外について、後述）、二番目の音節「ま」は、28小節目の2拍目以降の様々な場所で発せられ、音の高さも、ポルタメントのように下がりながら発音する感じの扱いになるものが多く、パターンに還元することに抵抗を感じる。その後の「か」「く」「す」については、それぞれの音をどのタイミング・どの高さで発するか、それぞれの音にどのくらいの長さの産み字をつけるか、その際にどの音を経過するか、千差万別である（G→Dという全体の大きな動きは共有されている）。さらに極端なのは、歌い収めである。どの演奏も節尻を強調してキツパリと終わっているが、音を切るタイミングが全くと言っていいほど一致していない。早いものだと35小節目には切ってしまうが（⑨⑩など）、④⑤⑧などは39小節目まで伸ばしている。裏間で切るものが多いが、表間に節尻を入れるものもある。同じ曲の同じフレーズの演奏でここまでの違いが出ることは、ふつう想像しづらい。強烈な印象を残す部分である。

4. 考察

以上の検討から、長唄は、旋律のあり方に関して、「可変的な部分」の占める割合がかなり大きいと言うことができるのではないかと。前節で見たことを振り返りつつ、考察しよう。

少なくとも今回検討した部分に関しては、フレーズの歌い出しは音高・タイミングともに比較的よく揃っており、このあたりは「不変」と呼んで差し支えなさそうである。しかしフレーズの後半は、対照的にかなり自由度が高い。とりわけ言葉が込んできるところでは、杓子定規に均等に配分することをせず、裏間に音節をあてていわば間をはずしてくることが多い（「かえるもわかれては」「おおさかの」など）。ただこうしたところは、確かに複雑ではあるが、演奏によって極端に違って来るわけではなく、場合によっては一定のパターンを析出することも可能である。

より当惑を誘うのは、母音を長く伸ばすところ、特にフレーズの終わりの歌い収めの部分である。今回の検討部分で言えば、「これやこの」の後半「や・こ・の」の部分、「やまかくす」の後半「か・く・す」の部分が、それぞれの音節で母音を長く伸ばし、装飾的な音の動きもあって、旋律の経過が演奏ごとにより違っている。とりわけ、前節でも指摘した、「やまかくす」の「す」を伸ばした後の収め方の統一のなさは、目をみはるものがある（そうかと言って、だんだん音が弱くなって消えていくというのではなく、また合唱の場合でもそれぞれが揃わずにバラバラに終わるといってもいい）。

もちろん、こうした変異の大きい部分でも、全体的な音の推移、旋律線の輪郭自体は大きく変わるわけではない。はじめの「これやこの」は、大まかにはA \flat →G→F→D→F→Gと進む。「やまかくす」も、細かな変異を削ぎ落とせばB \flat →A→G→A→Dという動きに還元できないこともない。実際、伝統的な楽譜（文化譜、研精会譜とも）には、歌詞の傍らにその言葉をどの音で発するかという目安が数字で記されており、それをたどるとだいたい今述べたような旋律線が浮かび上がる¹³⁾。しかし、そうした「だいたいの輪郭線」があることは確からしいとしても、それをそのままにたどるような演奏は存在しないし、ではどのくらい輪郭に忠実なのか、そこから外れる動きをどの程度、そして実際どのように行うのかということに関しては、演奏ごとの自由度が非常に高く、そこに一定した何かを見出すことはできそうにない。つまり、長唄の旋律は、同一の旋律であると認知するのに必要十分な輪郭はあるが、核ないし幹と呼べるような確たる中心軸ないし幹を持たない、ということになる¹⁴⁾。

幹が確たるものでないと評したが、このことに関して、上に挙げた以外で目についたことを記しておく。今回の検討部分は五つないし六つのフレーズから成ると述べたが、フレーズの数確定しないことに奇異の念を持たれたかも知れない。これは、「しるもしらぬも」を一つのフレーズで歌うものと二つに分けて歌う演奏とがあるためである。①②③④⑤⑥⑩⑫の演奏は「しるも」でいったん切り、節尻をつけて分け目を強調しているが、⑦⑧⑨⑪⑬⑭は「しるもしらぬも」と続けて一つのフレーズとして扱っている。同じ旋律線でも、フレーズの長さをどのくらいにとるか、つまり、旋律を具体的にどう成形するかが一定していないのである¹⁵⁾。

また、同じ「しるもしらぬも」のフレーズに関して、歌い出しはほぼすべての演奏が、A音ないしそれに近いところで始まり経過音を通してDまで上がる、という形である。ところが、⑨の演奏だけは、AではなくD音に近いところから始まり、いったん下降してまたDへと戻るといって、特異な動きをしている。先ほど述べたように、フレーズの始まりは比較的「不変」を志向する傾向の強い部分である。そこででもこのような変異が現れるというのは、例外と言ってしまえばそれまでなのだが、旋律の輪郭自体がそうした変異を許容するような、ゆるやかな規範性しか持っていないことの傍証と見なせるのではないだろうか。

もう一つ、「おおさかの／やまかくす」の部分、今回の検討部分ではクライマックスにあたる場所であるが、ほぼすべての演奏が28小節目「やまかくす」の「やま」で最高音B_bに到達する。歌詞も「やま」であり、そのようにするのがふさわしい、まさに頂点の部分である。ところが、⑥の演奏は、確かにここが頂点ではあるのだが、最高音がAまでしか上がらず、しかもA音が発せられる時間があまり長くない（「ま」と「く」の音にあたる部分だけ）。ここは、検討部分のみならず曲全体のクライマックスの一つと言ってもいい部分である。そこで非常に強い存在感を示すB_bの音を敢えて鳴らさないというのは¹⁶⁾、かなり強い処置であるように思われるが、逆に言えば、そのような強い処置をも許容するほど、旋律の輪郭はゆるやかなものなのである¹⁷⁾。

以上より、次のように結論づけられるだろう。確かに長唄においても旋律の「不変の部分／可変の部分」の別があるのだが、そこで言う「不変の部分」は、我々がふつうその言葉でイメージするような確たる幹ないし芯といったものではなく、だいたい同一のものであると認識できる程度の大まかな輪郭であるにとどまる。それゆえそこでは、多少の変異や変更は、旋律の輪郭線を大幅に破壊するのではない限り、つまり旋律の同一性を大きく揺るがさない範囲の中で、許容される。そうした「ゆるやかさ」は、日本音楽全般において見られるものではある¹⁸⁾。しかし長唄の旋律の「ゆるやかさ」は、他のジャンル・種目にも類を見ない、群を抜いたものであるように思われるのだが、どうだろうか。

むすびにかえて

最後に、一つのエピソードを紹介したい。ある日のこと、大学のゼミナールで、長唄の音楽的特徴について試行教材や映像資料を用いて討論を行ったのだが、一度、本論で取り上げたのと同じ部分を、カラオケに合わせて歌ってみようということになった。この時私はまだ本研究の道なかばで、長唄の旋律のあまりの多様・多彩さに呻吟していた時期だったので、そのような話になってしまっただけでいささか焦燥した。自分はまだ長唄を歌えるようになっていない、範唱に合わせるのならともかく、よりどころとなる規範もはっきりしない中カラオケで歌うなど到底無理だ、と思ったのである。ところが、意外な結果になった。私としては、ちょっとやそつでは歌えるようにはならないということをもって示せばというぐらいの気持ちだったのだが、発声はともかくとして、歌い出したら最後まで止まらずに、それなりに淀みなく歌い通せてしまったのである。

我ながら不思議な気持ちだった。この時私は、楽譜はあまり見ていない。採譜した五線のものはもちろんのこと、伝統的な楽譜も、歌詞を確認する程度にしか用いなかった。さらに面白いのは、この時の私の演奏が、採譜したどれとも一致していなかったこと（部分的にこれに近いというものはもちろんあったが）、それにもかかわらず、長唄の演唱としてそれほど不自然には聞こえなかったということである。

「唯一の規範」を完全に身につけ、それを「正確に再現」できることを「歌える」と言うのだとすれば、この時の私はまったくもって長唄を「歌え」ていないし、今も「歌える」ようにはなっていない。だが、「唯一の規範を正確に再現」ということがそもそも求められていないのだとしたら、どうだろうか。私は、いろいろな演奏を、何度も繰り返し聞いて、この部分の旋律の推移のだいたいの輪郭をつかんでいた。誰かの演奏と完全に同じものをやってみせろと言われればそれは無理だが、何はともあれ同じ旋律と判別できる程度に、だいたいこのようになるという範囲から大幅に外れはせずに「再現」することは、結果的にはできるようになっていた。ことによると、これでも「歌える」ようになっていたと言っているのかもしれない¹⁹⁾。

この事例（というほどのものではないが）は、「何かを〈できる〉ようになるとはどういうことか」「どうすれば〈できる〉ようになるか」ということについて、我々に反省を迫るものであるように思われる。何かの歌を「歌えるようになりたい」と思い、「どうすれば歌えるようになるか」と問う時、何をもって「歌える」と見なすかなどということをも、ふつう我々は改めて考えない。だが、上で見たように、「歌える／歌えない」の基準自体がジャンルによって違う可能性があるのである²⁰⁾。

あるジャンルの音楽を実践することができることは、その音楽に対して適切な振る舞いをするすることができることであり、そのためには少なくとも、何が適切な振る舞いかを知っていることが大前提になるだろう²¹⁾。であれば、例えば長唄を歌えるようになることを目指す場合、長唄において「旋律を歌う」とはどういうことなのか、そこで言う「旋律」はどのようなあり方をしているか、それに対する適切な振る舞いとはどのようなものか、というレベルから問う必要がある。

そのように問うことは、やや大仰な物言いをすれば、世界観の根幹に揺さぶりをかけることであり、非常にラディカルなことである。だが、もしも学ぶという活動が「学習者と対象との関係〔…〕を編み直す実践」、すなわち、「対

象世界の意味を構成」し、そのことを通じて「自己の輪郭を探索しかたちづく」り、そのために「他者との関係を紡ぎあげる活動」（佐藤 1995：72）であるというのがほんとうならば、それは「学ぶ」ということの最も本来的な形を経験させてくれるものとも言える。「長唄はどのような歌か」は、万人に問う価値のある問である。

注

- 1) 言うまでもないが、これは、「民謡、長唄」でなければならない、それ以外は教材として認められない、などということの意味するものではない。「我が国の伝統的な歌唱」とは、〔…〕民謡、歌舞伎における長唄、能楽における謡曲、文楽における義太夫節、三味線や箏などの楽器を伴う地歌・箏曲など、我が国や郷土の伝統音楽における歌唱を意味している。教材の選択にあたっては、これらの伝統的な歌唱のうち、地域や学校、生徒の実態を考慮して、伝統的な声の特徴を感じ取れるものを選択していくことになる」（文科省 2008b：34-35）。
- 2) 本多・志民らは別のところで、「長唄の教材性をとらえ、その教育的意義を明確にする」ためには「日本の伝統的な歌唱の声・発声法上の特徴を明らかにする必要がある」、とも言っている（本多・志民ら 2013：3）。他にも、例えば山内は、伝統的な歌唱を生かした歌唱指導とその教育的意義について分厚い議論を行い、長唄を用いた実践についても報告しているが、そこで山内は、伝統的な歌唱の声が具体的にどのような声であるかを明らかにすることを議論の柱に据えている（山内 2014）。
- 3) 「我が国の伝統的な歌唱」や「諸外国の様々な音楽」は「それぞれ独特の表情や味わい、文化的背景などをもっている」ため、それぞれの音楽には「それぞれの楽曲の特徴を表現することができるような発声」というものがあること、「曲種に応じた発声が多様であることを実感」（文科省 2008b：26）することが肝要だからである。
- 4) 浅川は1955年に『長唄の基礎研究』と題する長唄の音楽学的研究の嚆矢に位置付けられる書を著したが、そこで既に、基礎的な楽理や技法・演奏法といったことのほか、「長唄の性格」についても章が割かれ論じられている（浅川 1974）。他に、具体的に楽曲を取り上げて構造分析を施した柿木（1975など）や小塩（1995など）の研究、計算機を用いて長唄の旋律パターン抽出を試みた矢向（1997など）の研究、自ら稽古の現場に入り込み、その経験を記述することで、長唄の世界がどのようになっているのかをいわば内側から捉えようとしたKeister（2004）の研究などがある。
- 5) Cf. 「〔日本の伝統的な記譜法の一つである〕唱歌の最大の利点はある一定のまとまりの旋律（リズム）を音高・音価・強弱・音色を含めたゲシュタルトとして把握できることである」（川北ほか1998：37）。逆に言えば、伝統的な記譜のシステムは「ゲシュタルト」しか示せないということである。
- 6) いわゆる近世邦楽全般に見られる特徴として、夙に注目されてきたことである。「唄と三味線がひとつになった時に、新しい響きが生まれるのも長唄の面白いところですよ。というのも、唄と三味線は、必ずしも同じメロディを同じリズムで演奏するわけではないからですよ。もちろん、まったく異なるメロディを演奏するのでもありません。三味線が一定のリズムを刻みながら演奏する旋律を基調としながら、唄はその旋律を細かく動かし、音と音のタイミングをずらすことで、複雑で重層的な音楽を作り上げていくのです。揃っているようでずれ、ずれているようでいて調和している—このような唄と三味線の関係を、「不即不離」という言葉であらわします」（細谷 2014：20）。伊野はこれを「いわゆるヘテロフォニーの構造」（伊野 2008：87）、小泉は「ポリタクトゥス（Polytactus）」（小泉 2009：19）と表現している。また、海外の研究者もこの現象に関心を示している（Malm 1963）。
- 7) しかも「こういった現象は、一小節内に一字の場合にもしばしば起こるのだという（同）。
- 8) それゆえ、楽譜には非常に大ざっぱな「文字配り」しか記されない。「これらの変化をいちいちこの稽古本に書き入れますのは、それが個人の特色にかたよるおそれもありますし、また初心者のためには、かえって煩雑なものになりますので省略いたしました」（同：11）。
- 9) そのような「表現の多彩さ」も「長唄の特徴の一つ」（福井 2006：63）ではある。Cf. 「長唄の音楽的特徴を簡潔にいいあらわすのはむずかしく、その多様な楽曲形式と多彩な曲節は、邦楽の集大成というか、なんでも屋というか、そのとてつもなく間口の広いところが、長唄の特徴といえるのかもしれない」（杉 1990：97）。
- 10) 言うまでもなく、細部では完全にデジタル化することはできない部分が多々あるが、全体の傾向を把握するには支障がない。なお、同じ方法を用いてMalm（1986）が《蓬萊》の比較分析を行っている。結論が完全に一致するわけではないが（注20を参照）、同書の議論からは本論の研究を進めるにあたり多くの刺激と示唆を得た。
- 11) これも言うまでもないが、本研究で扱えたのは膨大な音源データのごく一部であり、大きな結論を引き出すには量的に不十分である。これまでどれくらいの音源が出版されたかの全体像が明らかではなく（SP音源を一覧にしたデータベースがあるらしいが公開されていない）、また各々の資料も各所に散在しているため、データにアクセスすること自体が容易でない。引き続いての地道な研究が求められる。
- 12) 「しるもしらぬも」は1フレーズとも2フレーズとも見なせる。これについては後述する。
- 13) 楽譜には産み字も少し含まれているので、正確には「これエヤアアこオオのオオオ」がA b → A b → G → G → F → G → D → C → D → F → G → F → G（文化譜で5 → 5 → 4 → 4 → 3 → 4 → 0 → 4 → 0 → 3 → 4 → 3 → 4）、「やまアかくうすウウ」がG → B b → A → G → A → D → D → C → D（同じく4 → 7 → 6 → 4 → 6 → 0 → 0 → 4 → 0）になる。

- 14) こうした現象を考える際、日本音楽の場合は、やはり流派の問題を避けては通れまい。どのジャンルにもいくつかの演奏の流派があり、同じ曲目でも流派によって演奏の仕方が違うということが生じる。長唄の唄方にもいくつかの流派があり、それぞれの特徴もある。だが今回の事例では、各々の演奏の違いを流派の違いが反映されたものとは見なしにくい。第一に、長唄の場合、異なる流派どうしがまったく隔絶しているわけではない。例えば能の場合は、流派ごとに謡本が違う。つまり、演奏のもととなる素材自体に違いがあるのだが、長唄では、上でも述べたように唄本の種類が限られており、必然的に、異なる流派でも同じ楽譜を使うということが生じる（能などでは決してあり得ない異流演奏者の共演もあるかも知れない）。第二に、流派が同じだからといって、演奏が同じにはならない。例えば③と④は同じ演奏者による演唱であるが（全メンバーが同じではないが、タテは同一である）、細部が一致していない。また、⑨は③および④と同じ芸系に属する演者による演奏のはずだが、これらを他と区別するような共通する何らかがここに見出だされるわけでもない。さらに、本論では触れなかったが、歌舞伎の公演など一興行で複数回の上演に接することができる場合、同じメンバーによる同じ曲の演奏であるにもかかわらず細かな部分の旋律処理が全く同じにはなっていないというのは、経験的には起こり得ないことではない。ただし、流派の問題は重要であり、また繊細な情報収集と検討を要するため、ここでは明言を避ける。後考を期したい。
- 15) 箏曲においても似た現象が見られる。これについては、玉村2013bで論じた。
- 16) 三味線も唄に先行してこのB♭音を鳴らす。
- 17) Malmは、同一の曲でも演奏によって異なる結果が出るのが明らかであるにもかかわらず、演唱者自身の中では「正確さ」(accuracy, correctness)を志向する意識が強いことを報告している（1986：124）。
- 18) 先に引用した澤田の議論（2002）のほか、筆者も能管の事例をもとに論じたことがある（玉村 2013a）。
- 19) もちろん、この時の演唱がほんとうに「長唄らしい」ものであったのかは、専門家に意見をあおがねばわからないことである。この研究では、学習者・初学者の視点を重視するため敢えて専門の立場からの助言・監督を介在させずに検討を進めたが、今後専門家の目もまじえて研究を行う必要があることは言うまでもない。
- 20) Malmは、旋律がこのようなあり方をしていることは熟練の演奏者が自身の演奏に芸術性artistryを付与する余地を与えている（1986：51）。そうも言えるし実際そうになっていることも多いが、「芸術性」以前の問題と捉えた方がよいのではないか。
- 21) Cf.「今の時代にあって何より大切なのは、自分が一体どの歴史／文化の文脈に接続しながら聴いているのかをはっきり自覚すること […] だと、私は考えている」（岡田 2009：172）。「知覚枠が分からなければ、音楽は音楽に聴こえない。ただのサウンド／シグナルにしか聴こえない。ある音楽を聴いてもどうもよく分からないというケースの大半は、〈音を音楽として知覚するための枠組み〉を持っていないことに起因する」（同：177-178）。

参考文献

- 浅川玉兎 [1974] 『楽理と実技 長唄の基礎研究』（改訂版）、日本音楽社
- _____ [1983] 『長唄名曲要説』、日本音楽社
- 福井昭史 [2006] 『よくわかる日本音楽基礎講座：雅楽から民謡まで』、音楽之友社
- 本多佐保美・山田美由紀・志民一成 [2013] 『我が国の伝統音楽の指導法および教材化研究：長唄の表現活動と鑑賞との関連を軸に』（音楽教育研究報告28）、音楽鑑賞振興財団
- 細谷朋子 [2014] 『長唄の世界へようこそ：読んで味わう、長唄入門』、春風社
- 伊野義博 [2008] 「小学校における日本の伝統的な歌唱の授業プラン：長唄手ほどき曲「蟲の聲」を教材として」、『新潟大学教育学部研究紀要 人文・社会科学編』1(1), 83-97頁
- 伊野義博・相馬直子 [2014] 「中学校音楽科における日本の伝統音楽の系統的学習：能、長唄、文楽の授業実践例」、『新潟大学教育学部研究紀要 人文・社会科学編』7(1), 101-125頁
- 柿木吾郎 [1975] “Music Analysis of a Traditional Song: Meaning and Function of ‘Kobushi’”, 『音楽学』21(2), 78-88頁
- _____ [1978] 「長唄「小鍛冶」に見る流派性：今藤派と研精会派の比較分析」、『芸能の科学』9, 154-204頁
- 川北真規子・澤田篤子ほか [1998] 「日本音楽の指導と学習」、『学校音楽教育研究：日本学校音楽教育実践学会紀要』2, 33-44頁
- Keister, Jay [2004] *Shaped by Japanese Music: Kikuoka Hiroaki and Nagauta Shamisen in Tokyo*. New York and London: Routledge.
- 小泉文夫 [2009] 『日本伝統音楽の研究』（合本）、音楽之友社（原著は1958／1984年）
- Malm, William P. [1963] *Nagauta: The Heart of Kabuki Music*. Westport, CT: Greenwood Press.
- _____ [1986] *Six Hidden Views of Japanese Music*. Berkeley: University of California Press.
- 文部科学省 [2008a] 『中学校学習指導要領』（平成20年3月告示）、東山書房
- _____ [2008b] 『中学校学習指導要領解説 音楽編』（平成20年9月）、教育芸術社
- _____ [2008c] 『小学校学習指導要領』（平成20年3月告示）、東京書籍

- _____ [2008d] 『小学校学習指導要領解説 音楽編』(平成20年8月), 教育芸術社
- _____ [2008e] 「幼稚園, 小学校, 中学校, 高等学校及び特別支援学校の学習指導要領等の改善について(答申)」, http://www.mext.go.jp/b_menu/shingi/chukyo/chukyo0/toushin/_icsFiles/afieldfile/2009/05/12/1216828_1.pdf (最終閲覧日:平成25年9月30日)
- 群 ようこ [2005] 『三味線ざんまい』, 角川書店
- 岡田暁生 [2009] 『音楽の聴き方:聴く型と趣味を語る言葉』, 中央公論社
- 小塩さとみ [1995] 「反復から見た長唄曲の音楽構造:『元禄風花見踊』の分析を通して」, 『お茶の水女子大学人文科学紀要』48, 241-257頁
- _____ [2004] 「長唄の旋律生成に関する一考察:多様な旋律を生み出す仕組みを探る」, 『お茶の水音楽論集』6, 54-73頁
- _____ [2015] 「手の運動から三味線音楽の旋律を考える」, 山田智恵子・大久保真利子(編)『三味線音楽の旋律型研究:町田佳聲をめぐって』(京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター研究報告9), 275-292頁
- 佐藤 学 [1995] 「学びの対話的実践へ」, 佐伯胖ほか(編)『学びへの誘い』(シリーズ学びと文化1), 東京大学出版会, 49-91頁
- 澤田篤子 [2002] 「日本の伝統音楽の学習指導」, 峯岸創(編)『日本の伝統文化を生かした音楽の指導』, 暁教育図書, 19-40頁
- _____ [2010] 「唄や民謡などを歌唱教材とする日本伝統音楽の授業をどうつくるか:わらべ歌から民謡へ(中学校での試み)」, 『学校音楽教育研究:日本学校音楽教育実践学会紀要』14, 264頁
- Seeger, Charles [1977] "Prescriptive and descriptive music writing", in *Studies in Musicology, 1935-1975*, Berkley and Los Angeles, California: University of California Press, pp.168-181.
- 志民一成・山田美由紀・本多佐保美 [2015] 「長唄《勸進帳》の授業における中学生の声の評価の試み:大学生と長唄演奏家の評価の比較を通して」, 『静岡大学教育学部附属教育実践総合センター紀要』24, 53-59頁
- 杉 昌郎 [1990] 『邦楽』(伝統芸能シリーズ6), ぎょうせい
- 玉村 恭 [2013a] 「能管演奏者の個性はどのように発揮されるのか:日本音楽の特質解明の一環として」, 『音楽教育学』43(2), 1-12頁
- _____ [2013b] 「《六段》はどのように区切られるのか:稽古の現象学Ⅱ」, 『上越教育大学研究紀要』32, 395-408頁
- 山内雅子 [2009] 「児童発声における「地声」と「頭声」の音響的差異」, 日本音楽教育学会(編)『音楽教育学の未来』, 音楽之友社, 225-237頁
- _____ [2011] 「小学校における日本の伝統的な歌唱の指導に関する研究:一般的な音楽教師が可能な長唄の指導法」, 『音楽教育学』41(1), 24-35頁
- _____ [2014] 『伝統的な歌唱を生かした歌唱指導の教育的意義:小学校における実証的研究を通して』, 東京学芸大学博士論文
- 吉住小十郎(編) [1947] 『松の緑(音譜解説附)』(長唄新稽古本1), 邦楽社

What kind of song is *Nagauta*?

—A comparative analysis of recordings of “Kanjincho,” a Nagauta piece:
Phenomenology of Keiko III—

Kyo TAMAMURA*

ABSTRACT

This study investigates the traditional Japanese philosophy of music by analyzing *Nagauta* performances. By examining some *Nagauta* recordings, it is revealed that the concept of “melody” is peculiar in *Nagauta*. A melody in a certain piece, for instance, is recited differently according to artists; although the overall outline (gestalt) is common, the ways in which the details are executed –pitch changing, minute rhythm, choice of extra notes, and ornamentations– are highly diverse. Therefore, we can say *Nagauta* is flexible to a large degree with regard to its melodic structure.

* Music, Fine Arts and Physical Education