

日本音楽における「間」^ま概念の検討 —浪曲三味線の現場から—

きた がわ じゅん こ
北川 純子

音楽教育講座

(平成22年3月18日 受付)

「間」^まは、日本の芸事、作法、舞踊、話し言葉、音楽など、複数の領域で用いられてきた概念の一つである。しかし、「間」概念がそのように広く日本文化を横断して使われてきたことは、逆に、音楽における「間」の意味をぼやけさせてきたきらいがある。本稿では浪曲（浪花節）^{なにわぶし}の三味線において「間」の語がどのように使われているかを検討する作業を通して、精神的かつ「日本独特」だと見なされがちな「間」概念が日本音楽においてもつ、実体としての意味を明確にする。

キーワード：日本音楽、浪曲、三味線、「間」

I はじめに

平成20年告示の中学校学習指導要領（第2章第5節 音楽）では、〔共通事項〕イの「音楽を形づくっている要素とそれらの働きを表す用語」として具体的に示された語のなかに、日本音楽の概念である「間」^まが含まれるようになった（文部科学省 2009）。本稿では「間」概念について、これまでの「語られかた」を整理した上で、浪曲の伴奏をつとめる三味線（以後、「浪曲三味線」と表記）の現場での用法に基づき、考察をこころみる。

II 「間」をめぐる言説編制

「間」とはいったい、音楽的観点からするとどのような概念であるのか。まず、辞書的な定義を見よう。

平凡社『音楽大事典』での「間」の項目は、次のように要約できる。すなわち、「間」とは日本音楽における時間原理であり、具体的には、リズム法全体を指す場合、ある時点とある時点の間隔を指す場合、その間隔内の一定時点を指す場合、休符の音価¹⁾を指す場合、タイミングを指す場合、拍子²⁾を分割する単位拍を指す場合、テンポ³⁾を指す場合などがある、というのである（平野1983）。この記述から、「間」が音楽の時間とかかわる概念であること、そして複数の意味をもつことがわかる。

教育現場での定義も、少なくともこれまでは、そうした音楽事典での概念をふまえてき

た。文部科学省編の『教育用音楽用語』（2007）は、教科書で用いられる用語の表記に主眼を置いて編集された書籍であるが、各語の「備考」欄に最小限の説明が記載されている。この本では「日本の音楽」の一般的用語として「間」が掲載されており、その「備考」欄では「リズム、リズム感、拍、休拍、休止部分などをいう。複合語を数多く作る。」と説明されている（文部科学省（編）2007: 55）。ここでも、「間」が複数の意味をもつことへの言及がなされている。

さらに、教育現場に日本音楽が取り込まれるようになったことを受けて、日本音楽をわかりやすく概説するとの意図のもとに執筆された書籍の一冊である『日本音楽がわかる本』では、「種目や使われ方で、間は拍の意味になったり、拍節⁴⁾やテンポ、タイミングだったりする」と説明されている（千葉 2005: 61）。

以上の記述からわかるように、「間」は、複数の異なる意味を持つ語である。ここで、学習指導要領で〔共通事項イ〕として具体的に示されている他の音楽用語を考えてみるならば、たとえば「音階」「Andante」「pp」などは、少なくとも表面的には、1～2行で説明が可能である。しかし、複数の意味をもつ「間」は、それらとは語の質として異なっている、といえるだろう。

他方、「間」をめぐるのは、概念定義とは別に、ある種特有の語られ方もなされてきた。そうした「語り」の早期の例は、たとえば美学者の中井正一^{なかいまさかず}の論に見ることができる。

中井は、1930年代に著したリズムについての論文で、次のように「間」をとりあげている。東洋の音楽には、メトロノーム的・量的時間とは別の、リズムの「内」という側面があり、そうした「内」を知るころを表す語が「間」である、というのである（中井 1981）。ここには、量的に割り切れる西洋のリズムと対比的に「東洋」あるいは「日本」のリズムを置き、その根幹的概念として「間」を位置づけた上で、「ころ」=内面性と関連させる姿勢が見られる。

同様の姿勢を表すものとして、作曲家の武満徹^{たけみつとむる}による発言がある。彼は、寺の鐘が鳴る音と次の音のあいだにある「間」は、確定化・定量化できないが、そうした「間」に対する感受性を日本人は持っているし、それが日本音楽の特徴でもある、とした（武満 2008: 159-160）。武満の発言にも、中井と同様に、「間」を日本ならではの感覚だとする見方、また、内を見出さんとする心性を強調する姿勢が見られる。

以上のことから、「間」をめぐる言説編制には、興味深い「ねじれ」が存在することがうかがえる。

まず、平野、文部科学省、千葉の記述を例に紹介した、日本の音楽が奏でられる現場での用法に基づく「間」概念には、三点の特徴がある。一点目は、「間」の多義性である。これは、「間」が複数の意味をもつこと、また、種目や使われかたによってどの意味になるかが異なることによる性質だといえる。二点目に、複数の「意味」の中には、たとえばテンポなど、音楽がもつ「実体」としての側面が含まれている。第三に、複数の「意味」の中には、拍、拍節といった西洋音楽と共通する要素も含まれている。

他方、中井と武満の記述を例とする「間」概念においては、西洋と対立的に「日本」を捉えた上で、日本特有の心性として「間」を位置づけようとする傾向が見られる。ここでの語意を、日本の音楽が奏でられる現場での用法での「間」がもつ特徴と比べてみると、次のことが言える。一点目に、「多義性」ではなく、むしろ「日本特有」という一義性が前面に出されがちである。二点目に、「内」「ころ」といった側面が強調されることによって、「間」概念がなんらかの「実体」を示すというニュアンスが薄らぎがちである。三点

目に、「日本特有」が強調されることによって、「間」が、拍、拍節など西洋音楽と共通する要素をもつという点が、見えなくされがちである。

このように、方向性の異なる二種類の言説が「間」概念をめぐって作用し、ある種の「ねじれ」を見せているのである。

この「ねじれ」状況がよくわかる例の一つが、1970年代に社会心理学者の南博によって編まれた論集『間の研究…日本人の美的表現』である。この書籍のなかで、南は「間」を、「形やことばでは表現できない体験であり、少なくとも西洋文化では、はっきりそれに対応するものは見当たらない」「日本に独自」のものだとし（南 1973: 19）、また美学者の西山松之助は、いけ花や兵法を例に、「間」は「日本にだけ独特」だと述べている（西山 1973: 126）。一方、同書において、日本音楽研究者の蒲生郷昭^{がもうさとあき}は、音楽の中の空白部分の比率を考えると、洋楽より邦楽が圧倒的に高いだろうが、それは洋楽と邦楽の「本質的な」違いではなく、程度の差であるとする。そして、「間」は「空白」でなく「拍と拍のあいだの時間的距離の変化」すなわち拍の伸縮であると定義した上で、拍の伸縮が日本音楽「だけに特有との考え」は改められなければならない、と指摘している（蒲生 1973: 144）。同様に、音楽学者の徳丸吉彦は、比較の基準を明らかにせず、一部分の音楽のみを引き合いに出して、「間」を日本独自だとするのは危険だと述べた上で、日本音楽における「間」を、①リズムとしての間、②拍子としての間、③拍としての間、に分類している（徳丸 1973: 109）。ここで強調しておきたいのは、同書に収められた14本の論のうち、音楽研究者による、日本音楽を取り扱った論考では、「間」が「日本独自」だとの見方が採用されていない、という点である。

上記に見てきたような「ねじれ」状況は、「間」という語が、武道、生活、礼法など、さまざまな領域で使われてきたことにも起因すると考えられる。しかし、いまわたしたちが直面しているのは、ほかでもない学習指導要領・「音楽」に記載された「間」であることを思い起こそう。再度確認するなら、日本音楽をめぐる用語としての「間」は、けっして「日本独自」のものをさす概念ではないのである。

以上をふまえ、次章では、日本音楽の種目の一つである浪曲の世界で「間」の語が具体的にどのように使われているか、事例を紹介しつつ考察をおこなう。

Ⅲ 浪曲三味線での「間」の用法

浪曲は、明治初期に成立をみた、浪曲師（の声）と曲師（の三味線伴奏）によって演じられる語り物で、浪花節^{ななわぶし}とも呼ばれる。これを習おうとする場合には、声に関しても三味線に関しても一切譜面は存在せず、師匠から口うつし・手うつしで教わるかたちとなる。また、浪曲界で用いられる用語についても、稽古を積み重ねてゆく過程で、習得者が次第に身につけてゆくものだといえる。なお、浪曲以外の三味線音楽の諸ジャンルが、現在、どのように習得されているかとの状況を視野に含めるなら、浪曲三味線がもつこうした特徴、すなわち譜面を用いず稽古が行なわれるということは、きわめて異例である。

筆者は浪曲三味線を習う者として、東京と大阪、二つの稽古の場に通り、二人の師匠につかせていただくという、「芸」の道からはいささか外れた行動をさせていただいている。そして、それらの稽古の「場」で、自分が習得することを意識化する方法として、毎回、人類学者のいうところの「フィールドノート」をとっている。このやりかたは、自分自身を、浪曲三味線の習得者であることと並んで、稽古の場への参与観察者として位置づけよ

うとするねらいをもつ。

ここで二つの稽古の場について、かんたんに述べておく。大阪の稽古は、師匠と、弟子である筆者とが対面する、一対一のスタイルで行なわれる。教授される内容は、「関西節」⁵⁾の浪曲における各種の「節」⁶⁾（に対応する「手」）の理念型とでもいうべき旋律型である。浪曲三味線は、浪曲師の声に対応して曲師が即興的にフレーズを紡ぐという即興性の要素を多分にもつため、手本となる師匠の手も、弾かれるたびごとに異なる場合が少なくなく、またしばしば、「こう弾いてもええし、こう弾いてもええねんで。」「この通り弾かんでもええねんで。」等の説明もなされながら、稽古が進行する。

他方、東京での稽古は、日本浪曲協会主催の三味線教室において、師匠と、筆者を含む七名の生徒、そして一名以上の浪曲師が集うスタイルで行なわれる。教授される内容の第一は、「関西節」と「関東節」両方の浪曲における各種の「節」（に対応する「手」）の理念型的旋律型であるが、稽古は、各々の生徒がフレーズを実際に浪曲師の声と合わせていただく形で進み、また、稽古を積み重ねる過程で、理念型からどのように外れて即興してゆくかについても、浪曲師の声と合わせる行為によって学んでゆくことが、大きな特色である。

以下に示すのは、過去のフィールドノーツに基づく、浪曲の稽古の場での「間」の用例である。なお、両方の稽古の場で師匠から繰り出される注意やコメントには、ツボ（勘所）⁷⁾すなわち音高に関する事、あるいはそれぞれの「節」⁸⁾（に対応する「手」）がもつ雰囲気に関する事なども含まれるが、圧倒的に多いのが「間」に関する事だとの点を強調しておきたい。また、「間」概念は日本音楽の種目によっても異なり、ここで示すのはあくまでも浪曲三味線における用例であること、さらに、東京でのフィールドノーツには、筆者以外の生徒に対する師匠のコメントも含まれることを、断っておく。

1. 「間に合う」

【用例1】

前述のように、浪曲三味線には、曲師が浪曲師の声に対応しながら、自分なりのフレーズをその場で繰り出してゆくという要素がある。そうした「即興性」の一面について大阪の師匠が語った言葉の一つが、「間に合いさえすれば、何を弾いてもいいねんで。」というものであった。この発言はまた、筆者が稽古の場で、「間」という語を聞いた最初の機会でもあった。

ただし筆者は、この言葉を聞いた時点では、「間に合う」というのを、「決められた時間に遅れない」という慣用的・一般的意味だと捉え、浪曲師の声が入る特定の瞬間に三味線が遅れなければ、三味線はどのように即興してもいいのかな、と解釈（誤解）していた。

上記の言葉はその後何回か、大阪の稽古の場で師匠により発せられた。そして稽古を繰り返す過程で、「間に合う」は、まさに「間」に「合う」ことをさしているのだ、ということが浮かび上がってきた。

すなわち「間に合う」は、慣用表現としてのそれで意味されているような特定の瞬間（この場合には、浪曲師の声が入ってくる瞬間）に合わせることをさすのではなく、一定の時間間隔で再起する【拍】に乗ってうたい唸る浪曲師がつくりだす「波」を感じとりながら、波に合うようにする、とのニュアンスをもっている。ここで、「間」は、【拍】に基礎を置いた【グルーブ（ノリ）の感覚】をさすと考えられる。より具体的な例は【用例5】に示す。

2. 「間がちがう」

【用例2】

手うつしで師匠の弾いたことを真似する際、たとえば「ターアタ タンタン」と弾くべきところを、微妙にずれて「ターアタァ タンタァン」などと弾いてしまったときには、「間がちがう」と指摘される。このような場合、師匠は再度、正しい「間」でのフレーズを弾き、習得者は再度真似する。このやりとりは、習得者が師匠と同じ「間」で弾けるようになるまで、繰り返される。ここでの「間」は、「ターア」「タ」「タン」など、一個一個の音の【音価】を意味するとともに、二音の音価の組み合わせ（「ターア+タ」、「タン」+「タン」）によって生じる【リズム型】をも意味していると考えられる。

【用例3】

上記の【音価】が正しくても、「間がちがう」と指摘されることがある。それは次のような場合である。

浪曲（声）の1フレーズは、基本的に、「なにがなににして なんとやら」「なにがなにして どうなりまして」などといった七・五の仮文言を充てて稽古される。七五をなす各シラブルは、音長の差異を伴って発語され、結果としてどのような音長の組み合わせによるフレーズが形成されるかは、浪曲のスタイル（関東節か関西節か）、個々の浪曲師のスタイル、さらに一回一回の口演によって異なるが、たとえば関西節での通常の節では、「なにがなにしてなんとやら…」は、次のような音長の差異をもってうたわれる場合がある。

- ① 「○○○なにーがーなにしーてーなんとーやーらー」
- ② 「○○○○なにがーなにしーてーなんとーやーらー」
- ③ 「○○○○なにが○○○なにしーてーどうなーりーまして○」

上の表記では、全角一つぶんは全て等価の時間単位を有することを表し、また、○は休拍を示す。これらが実際の浪曲に出現する具体例を、《花のお七》⁸⁾での詞章を例に示すなら、以下のようなになる。

- ① 「天和元年如月の」の箇所
「○○○てんーなーがーんねーんーきさらーぎーのー」
- ② 「家を焼かれた久兵衛が」の箇所
「○○○○いえをーやかれーたーきゅうべーいーがー」
- ③ 「妻と娘のお七を連れて」の箇所
「○○○○つまと○○○むすめーのーおしちーをーつれて○」

さて、上の①を例にとると、このようなフレーズが歌われる場合、三味線は、次頁（イ）に記した■のところを音を出すべきである。にもかかわらず、（ロ）のようになった場合には、「間がちがう」と指摘される。なお、使用している「|」の記号は、「|」と「||」のあいだが同じ時間的長さで動いていくことを示す。浪曲では、この「|」自体が、稽古のあいだ、なんらかの言葉でかたられることはないのだが、意識としてはこの区切り感を

三味線奏者はもつように、と促される。

(イ) 正しい例

○○○なにーがー | ーなにしーてー | ーなんとーやー | らー-----
 ■ ■ ■ ■

(ロ) 「間がちがう」例

○○○なにーがー | ーなにしーてー | ーなんとーやー | らー-----
 ■ ■ ■ ■

「間がちがう」と指摘される(ロ)の三味線の場合でも、「拍」には乗っていることに注目してほしい。すなわち、この場合、「間がちがう」というのは、【用例1】に示したような【拍】の問題なのではなく、【複数の拍から成るグループが織り成す周期】をどこからどこまでだとするかがちがう、という意味をもっている。

補足しておく、上記のような場合、三味線奏者は(イ)に示した■以外のところでも音は出す。そしてどの音高、どのようなリズム型を用いるかは、自由度をもつ。しかしながら、■のところでは音を出さないこと、すなわち当該の拍が「空いてしまうこと」が連続的に生起するのは、避けられなければならない。また、変形されながらもしばしば用いられるがゆえにある程度の枠組として機能しているひとつながりのフレーズを、(ロ)のよ

譜例1 「間」が正しい例・ちがう例 (《花のお七》の一部より)

うに「間がちがう」あるいは「間がずれている」形で用いることは不可だとされ、注意されるのである。このことを、前述した②' ③' の詞章の箇所を例に五線譜で示したのが、譜例1である（筆者採譜）。三味線譜の冒頭に白四角の符頭で示した音高は調弦を表し、譜例中のローマ数字は、三味線の三本の弦のうち、何の糸で弾くかを示す⁹⁾ 補助記号である。譜に点線で示した、西洋音楽における「小節」に該当するような時間的区切りを考えると、「三味線2」として示した (b) は、拍には乗っているものの、「三味線1」として示した (a) と、ちょうど半小節分ずれていることになるが、こうした場合でも「間がちがう」のである。この例の場合、「間がちがう」一つの根拠となるのは、譜例中にA, Bとして示したようなフレーズの位置どりである。AとBはいずれも、浪曲三味線の「節」（に対応する「手」）としてしばしば使われるフレーズであるのだが、それらは、「小節」に該当するような時間的区切りの「表」^{おもて}¹⁰⁾ のところから入らなければならない、したがって「三味線2」のように裏で入った場合（A', B'）には「間がちがう」ことになる。なお、ここでの声の譜、三味線の譜はいずれも一例にすぎず、即興性を有する浪曲では毎回同じ詞章が同じ旋律で歌われるわけではなく、三味線も同様であることを、改めて確認しておきたい。

譜例からもわかるように、ここで「間」は、【拍】が八分音符8個単位でグループをなし、周期的に動いてゆくさま、すなわち西洋音楽での【拍子】あるいは【拍節】に相似する様相をさしている。ただし浪曲では、「拍子」の語も「拍節」の語も用いられることはなく、8個ひとまとまりをなす【周期】の存在を意識するよう促される場合にも、拍を意識するよう促される場合と同じ「間」という語が用いられる。

3. 「間がくるう」

【用例4】

たとえば「タタタタタタ○」と、連打のあとで、弾いた音と同じだけの拍を休むべきところを、当該音価よりも短め、あるいは長めの休みになってしまうような場合に、「間がくるっている」と指摘されることがある。ここでの「間」は、特定の【休拍の音価】を意味するとともに、当該の音価が「くるう」ことによって、他の音との連続のなかで作られる「波」も「くるう」、というように、【拍の連続から生み出されるリズム感】をも意味していると考えられる。ただし、音楽的脈絡によって、休拍の多少の伸び縮みは全く問題にされず許容される場合もある。

4. 「間がむずかしい」

【用例5】

浪曲師が拍に乗って威勢よく語る「せめ」と呼ばれる^{かし}節（に対応する「手」）の稽古のときに使われた言葉である。再び浪曲の声のフレーズと併記しつつ説明しよう。「せめ」の場合の詞章の発語のされかたをカナで、奏でられるべき三味線のフレーズの基本形を■で表すと、次の (ハ) のようになる。

(ハ) 「せめ」における三味線のフレーズ

○なにが | なにして | なんとや | らなにが | なにして | なんとや | ら○○○ | なにから～
■ ■ ■ ■ ■ ■■ ■ ■ ■ ■ ■ ■■～

「せめ」の場合の三味線の基本は、上記■のところで弾くことであり、かならず（裏で

音楽での「間」概念が、西洋音楽とは「異なる、日本独自の」ものではなく、西洋音楽がもつ様相と重なる部分をもっている点だ。そして二つ目は、上記の「間をとる」の例に見てきたように、日本音楽の現場で使われる「間」は、日常的語法での「間」と同じ「表現」がなされる場合であっても、指し示される内容は同一ではないことが往々にしてあるとの点である。

いずれも、日本音楽についての辞書的記述や書物に多少なりとも触ればわかることではあるのだが、筆者が本稿で、なぜ実例をこと細かに挙げて上記二点を確認し、検討してきたかは、次の理由による。一点目に、Ⅱ章に示してきたような言説上での「ねじれ」現象が、「間」概念のもつ上記二点の特徴を見えにくくしてしまっていること。二点目に、日本音楽における「間」を、それが多義的で実体的で西洋音楽と共通する部分ももつ、との理解を欠如させたまま、日常的語法も引き合いに出しながら、「量的に割り切れない」「日本独特のもの」と語ることは、「美学」を背負っているように見えるがために一見「カッコいい」こと。そして第三に、そうした「カッコいい」語りくちはさらに、音楽を「その背景となる文化・歴史や他の芸術と関連付けて」理解する（中学校学習指導要領 2内容 B鑑賞イ）ことであるかのように、教師に思わせてしまう魔力をもつこと、である。

そうした状況にあるからこそ、音楽科の授業で「間」を教える際には、じゅうぶんに慎重を期す必要がある。教師がふまえるべきは、実際に日本音楽で用いられている語としての「間」であって、新たに教師が捏造してゆこうとする「架空の、＜独自の日本＞」ではないはずだからである。

注

- 1) 本稿でのリズム関連の用語の定義はすべて、(クーパー；マイヤー 2009)に基づく。音価 (tone value) は、音の長さのことを言う。近年は「音長」の語が使われる場合も多い。
- 2) 拍子は、一つの強拍が一つ以上の弱拍を伴いながら、ひとまとまりとして音楽の流れの中で循環されてゆく様相を指す。
- 3) テンポは、等価の時間的間隔で再起される拍が、どのくらいの間隔で再起されるか、という様相を指す。
- 4) 拍節は拍が複数のまとまりをなして動いてゆく様相をさす。
- 5) 「関西節」「関東節」は、浪曲がジャンルとしての確立をみた明治期からしばしば言及されてきた、地域性に基づいたスタイルを表す語である。両者では、浪曲師の^{ふし}節、曲師の調弦の音高、曲師が繰り出すフレーズの基本形など、すべて異なる。
- 6) 日本音楽においては一般的に、声による旋律を「^{ふし}節」、楽器による旋律を「手」と言う。浪曲の「節」には、注5)で言及した地域性に基づくスタイルと並んで、詞章の内容や一席の形式における位置どりに応じた、いわば「部分様式としての節」がある。たとえば、愁嘆を帯びた詞章の場合には「愁い節」という「節」が用いられる、というのが、その例である。ただし、浪曲三味線の現場では、「節」に対応した「手」のことも「節」と言う場合がある。すなわち、浪曲師が「愁い節」で唸る場合の三味線の「手」のことは、わざわざ「愁い節の手」とは言わず、単に「愁い節」と言うのが通例である。本稿では混乱を避けるために、「節」が「手」の意味を担う場合には、「節（に対応する「手」）」という書きかたを採用している。

- 7) ツボは勘所とも言い、弦を押さえる棹の位置を表す。
- 8) 浪曲師・澤孝子氏が1961年に発表した、八百屋お七を題材にした作品（房前智光：作）。東京の三味線教室での関西節の稽古は、一門の澤雪絵氏・声による《花のお七》に三味線を合わさせていただく形を中心に進められている。
- 9) 三味線の三本の弦は、低い方から「一の糸」「二の糸」「三の糸」と呼ばれ、浪曲では三下がり（二の糸の音高は一の糸の完全4度上、三の糸の音高は二の糸の完全4度上）の調弦が用いられる。譜例において、Ⅰは一の糸、Ⅱは二の糸、Ⅲは三の糸を表す。
- 10) 他の日本音楽のジャンルと同様に、浪曲では西洋音楽とは異なり、「強拍」と「弱拍」は存在しない。ただし「表」と「裏」は存在し、しばしば言及される。このことから、表と裏が対をなしながら複数でまとまりをなして動く、という、西洋音楽の「拍節」に対応するものが、浪曲の「(言語化されていない) 見えない音楽理論」に含まれていることがわかる。

謝辞

浪曲三味線の二人の師匠、岡本貞子氏と佐藤貴美江氏、そして浪曲師の東^{あずま}家浦太郎氏、澤孝子氏、春日井梅^{ばいこう}光氏、澤雪絵氏に、心から感謝の意を表します。

付記

本小論は、平成21～22年度科学研究費助成金（「三味線音楽における即興性の研究」挑戦的萌芽研究 課題番号21652016）の途中成果である。

参考文献

千葉優子

2005 『日本音楽がわかる本』 東京:音楽之友社

クーパー, G. W. ; マイヤー, L. B (徳丸吉彦; 北川純子共訳)

2009 『新訳 音楽のリズム構造』 東京:音楽之友社

蒲生郷昭

1983 「日本音楽の間」 南 (編) 『間の研究—日本人の美的表現』 東京:講談社 pp.131-152

平野健次

1983 「間」 下中邦彦 (編) 『音楽大事典』 第5巻, 東京:平凡社, p.2394

Kitagawa, Junko

2009 'Music Culture' in: Yoshio Sugimoto (ed.) *Cambridge Companion to Modern Japanese Culture*. Cambridge: Cambridge University Press pp.261-280

南博 (編)

1983 『間の研究—日本人の美的表現』 東京:講談社

文部科学省

2009 『中学校学習指導要領解説 音楽編』 東京:教育芸術社

文部科学省 (編)

- 2007 『教育用音楽用語』 東京：教育芸術社
- 中井正一
- 1981 『中井正一全集 第二巻 転換期の美学的課題』 東京：美術出版社
- 西山松之介
- 1983 「間の美学成立史」 南（編）『間の研究—日本人の美的表現』 東京：講談社
pp.115-130
- 武満徹
- 2008 『武満徹エッセイ選 言葉の海へ』 東京：筑摩書房
- Tokita, Alison M.; Hughes, David W. (eds.)
- 2008 *The Ashgate Research Companion to Japanese Music*. Hampshire:Ashgate.
- 徳丸吉彦
- 1983 「間は拍子かりズムか」 南（編）『間の研究—日本人の美的表現』 東京：講談社
pp.95-112
- 月溪恒子；北川純子；小塩さとみ（編著）
- 2008 『現代日本社会における音楽』 東京：放送大学教育振興会

Thinking 'Ma' Concept in Japanese Music
—From the Viewpoint of *Shamisen* Playing in *Rōkyoku*—

KITAGAWA Junko

Music Education

The purpose of this paper is to examine 'ma' concept in Japanese music. 'Ma', literally means space, is a crucial concept for actors, dancers, performers and musicians in Japanese culture and has been considered as a unique aesthetics of Japan. The present paper deals with the usage of 'ma' at *shamisen* playing in *rōkyoku*. The results show that 'ma' is not spiritualistic concept but refers actual musical aspects such as rhythm, timing and beat.

Key Words: Japanese music, *rōkyoku*, *shamisen*, 'ma'