

浪曲の啖呵における三味線

きた がわ じゅん こ
北川 純子

音楽教育講座

(平成23年8月22日 受付)

浪曲の伴奏をうけおう三味線（浪曲三味線）は、浪曲師の「節」（旋律的な部分）に対応して音を紡いでゆくだけでなく、「啖呵」（セリフの部分）にも対応してなんらかの手立てを講じてゆく。本稿では、譜面を介さずに伝承と習得がなされてきており、明文化された理論が存在せず、さらに、実演にあたって予め何を弾くべきかが厳格に定められているわけではない浪曲三味線について、啖呵の箇所での音の紡ぎかたに焦点を定め、過去から現在までの録音物を手がかりとする考察を行なった。考察から、啖呵の箇所での三味線は大別して、①合いの手を打つ、②二つの節のあいだをつなぐ、③詞章を演出する、という三種の方向をとりうる事が浮かび上がった。

キーワード：浪曲三味線、即興、啖呵、引用、《雪（の相方）》

I はじめに

浪曲を語る¹⁾ 浪曲師の声の営みは、「^{ふし}節」と「^{たんか}啖呵」とに分けることができる。「節」は旋律的な部分であり、「啖呵」はセリフ部分である。二者のうちの「節」を音楽的観点からさらに区分するならば、伸縮する拍によるものと、等価の拍に乗るもの²⁾ とに分けることができる。浪曲の一席（「一曲」に相当する）は、節（伸縮する拍による節と、等価の拍に乗る節）および啖呵の、幾度かの交替によって構成されている。

浪曲の伴奏をうけおう三味線は、したがって、浪曲師の「節」の部分で声に対応して音を紡いでゆくだけでなく、「啖呵」すなわちセリフ部分でも、声に対応してなんらかの手立てを講じてゆく、ということになる。

とはいえ、譜面を介することなく習得と伝承が行なわれ、口演の現場一回一回で音のすがたが変化することが常であるような一すなわち、「約束ごと」が極めてゆるやかで、個々の奏者による個性あるいは手癖も大幅に許容されつつ、即興性を伴って音が紡がれてゆくような一浪曲三味線の世界において、「啖呵」の箇所は「節」以上に、これこれの音をかかしくかじかの通り弾かねばならない、というような決まりは存在しない。三味線奏者は啖呵のとき、「何も弾かんでもええし、弾いてもええ。」というのが、筆者の大阪での浪曲三味線の師匠、岡本貞子氏による言である。

そのように、「弾く」「弾かない」の二つの手立てを講じうるとして、では、「（啖呵の箇所）で弾く」ことを三味線奏者が選択する場合には、どのような選択肢がありうるのだろうか。本稿ではこの問題を射程に置き、浪曲三味線奏者が啖呵の箇所で「弾く」ことを選んだ場合の可能性を整理し、検討を行なう。以下、II章では啖呵の箇所での三味線の音の紡ぎかたを整理し、III章では、詞章を演出する方法の一つである「既存の三味線音楽の引用」をめぐって、過去と現在の浪曲における《雪（の相方）》を例にした考察を行ない、IV章では考察から浮かび上がったいくつかの問題を提起する。

II 啖呵における三味線

前述のように、浪曲の啖呵の箇所では三味線奏者は、原則的には、何かを弾いても弾かなくてもよい。「弾かない」ことをめぐる過去の実話として、岡本氏が稽古の合間に話してくださった興味深い例の一つは、「昔はな、啖呵のときにうどん食べてはった曲師³⁾がいたやう話やで。」というものである。

浪曲の口演において、基本的に、曲師は客席から見て右手の舞台上、衝立の陰で三味線を奏し、その姿は衝立に隠れて客席からは見えない。(おそらくある程度の長さをもった) 啖呵の箇所で軽食を摂った三味線奏者が過去にいた、というエピソードは、衝立の陰だからこそ可能だったふるまいではあるが、当の奏者が「弾かない」ことを選択してその時間を有効利用した、ということの意味している。もちろん、現在の浪曲の舞台で啖呵のときに三味線奏者が飲食をすることはありえないのだが、この一種の笑い話は、啖呵の箇所で三味線を「弾かない」選択肢もありうる、ということがよくわかる例だと言える。

いま現在の浪曲のありかたについていえば、個々の浪曲師の個性と嗜好、特定の台本をどのように語るかという個々の浪曲師の意図、そしてそれらに対応する個々の三味線奏者の個性と嗜好がかけあわさって、啖呵の箇所の三味線のありかたは、一回一回の口演時に遂行されてゆく、ということになるだろう。

では、啖呵での三味線演奏のありかたには、どのような種別があるのだろうか。浪曲三味線には明文化された理論はないが、過去から現在までの浪曲における啖呵の箇所での三味線の役割は、「合いの手を入れる」「二つの節の間をつなぐ」「詞章を演出する」の三つに大別できるように思われる。以下、それぞれについて、実例を挙げながら考察する。

(1) 「合いの手を入れる」

「合いの手を入れる」やりかたは、声の切れ目で三味線が短い音型を奏して、声を「受ける」ものである。譜例1は、二代吉田奈良丸[1879-1967]による1910年代録音の《赤垣源蔵徳利の別れ》(コロムビアDLS4297に再録)での啖呵の一部を採譜したものである。なお、本章での譜例は全て、以下の原則による。

- ①浪曲師の声と三味線の音を両方採る場合は、声と三味線の二段五線譜、三味線の音のみを採る場合は一段譜とする。
- ②原則として実音表記とし、冒頭の小節に全音符で三本の糸の調弦を表す。なお、譜例1のみ、最も低い一の糸の音高だけを書き入れてある⁴⁾。
- ③二種類以上の楽譜を比較する必要がある場合は、シミラ調弦に移調して示す。
- ④上段の声の譜の下部に記した文言は、啖呵の詞章であり、啖呵の一区切りが一小節⁵⁾に入る形にした上で、文言が長い場合は途中を省略し、文言の末尾のみを記している。
- ⑤三味線譜下部に書き入れた□とカナ文字は、三味線奏者のかけ声を表す。三味線譜でのスラー記号と「スリ」は、「スリ」の奏法を、「ハ」は「ハジキ」の奏法を、「ス」は「スクイ」の奏法を、「ユ」は「ユリ」の奏法を、「ウ」は「打つ」奏法を⁶⁾表す。また、音符左側に「↑」がある場合には高めの音高、「↓」がある場合には低めの音高を示す。

譜例1が示しているように、この部分では、基本的に、声が発せられているあいだには三味線は音を奏さず、声の切れる合間、すなわち上段譜で休符が書き入れてある小節で、三味線が1音ないし2音を奏する、というやりかたがとられている。

他方、譜例2は、2009年にリリースされた菊地まどか《赤垣源蔵名残の徳利》(テイチクTECE-20897)での啖呵の一部である。ここでも譜例1と同様に、文言あるいは声の切れ目を見計らって、三味線が1音から数音を奏し、声を「受けて」いることがわかる。

譜例1 二代吉田奈良丸《赤垣源蔵徳利の別れ》啖呵部分の声と三味線（一部）

声

調弦

えーい (中略) ござるのう

これは (中略) 源蔵
これは めでござる

三味線

I

(中略) ござる
まいの

(中略) 源蔵殿

(中略) 饅頭笠

(中略) 存じます

(中略) 存ずる

あー
いやいや

(中略) ござらぬがの

ハイツ

譜例2 菊地まどか《赤垣源蔵名残の徳利》啖呵部分の声と三味線（1）

声

お帰りあそばし
ませ

出迎え、大儀じゃ

三味線

スリ

(中略) あらため

まき

今日ほどなたも

お見えには
ならなかったかの

は

何

スリ

ヨツ

二つの例が示しているようなやりかたが、本稿で言うところの「合いの手」である。啖呵でのこうした三味線のありかたは、浪曲の確立期から現在に至るまで、採用されてきている。ただし、三味線が「合いの手を入れる」やりかたは啖呵の部分に限られるわけではなく、「節」のうち、伸縮する拍によるものについても、三味線は基本的に「合いの手を入れる」やりかたで対応する。

ここで注意すべきは、譜例1と2に示した三味線の諸音が、「絶対にその音を弾かなくてはならない」という類のものではない、という点である。たとえば譜例1の1段目末尾の小節にある「(中略) 源蔵めでござる」の文言を受ける三味線の音は、「D-B^b」でなければならない、というものではない。三味線奏者の心の内にあるのは、声の切れ目で合いの手を入れる、という、当該部分に関する自らの方向性であって、予め音高や音価が定まっている音のすがたをきっちりと再現しようという意図ではない。また、声のどこの切れ目で合いの手を入れるかの決断は、リアルタイムでその都度なされる。

(2) 「二つの節の間をつなぐ」

既に述べたように、浪曲の一席は基本的に、「節」と「啖呵」の交替という構造をもっている。別の言い方をすれば、「啖呵」の前と後ろには「節」が配されており、すなわち「啖呵」は二つの「節」のあいだに挟まれている。「二つの節の間をつなぐ」とは、啖呵の前に配された「節」での三味線のありかたが「啖呵」部分でも継続され、そのまま啖呵の後ろに配された「節」での三味線へと続いてゆく、というやりかたである。

譜例3は、初代春日井梅鶯による1960年代録音の《赤垣源蔵徳利の別れ》(テイタクNL2433)での啖呵のうちの一箇所である。譜例が示しているように、一段目と三段目の「節」(それぞれ【節ア】【節イ】として示した)に二段目の【啖呵】が挟まれた形となっているが、三味線は啖呵のあいだもずっと、節アと同様の、等価の拍に乗った旋律を奏し続け、そのまま節イへと向かっている。これが、本稿で言うところの「二つの節の間をつなぐ」やりかたである。譜例3では啖呵は短い、長い啖呵の場合にも、「二つの節の間をつなぐ」やりかたはとられうる。こうしたやりかたをとることによって、声が行なうことの種別から見れば「節」と「啖呵」とに区別される各部分が、音楽的には持続した一つの流れをもつことになる。

譜例3でもまた、譜に示した三味線の1音1音が予め決定されているわけではないこと、すなわち、当該の音が奏されるべきものとして奏者に意識されているのではないことに、留意する必要がある。ここで奏者の心の内にあるのは、等価の拍に乗った旋律を弾くという方向性であって、予め音高や音価が定まっているような音のすがたを再現しようという意図ではない。奏者は【節ア】(より正確には、その前)から【節イ】(およびそのあと)の間ずっと、等価の拍に乗る旋律に対して三味線が音を奏する基本的なやりかたである「きざみ」を、何らかのかたちで弾き続けようと企図しているだけである。

譜例3での音のすがたが、「予め音高や音価が定まっている」のではない点について、もう少し説明を加えておこう。譜例3において、等価の拍に乗り、「きざみ」を奏し続けている三味線は、節イの★部分で、浪曲師の声がそれまで用いていたD[#]ではなくD^bを発したことに反応して、☆の箇所ではA^bを用い、自らが紡ぎ出す旋律を「うれいが入った」⁷⁾ものへと変化させていっている。また、▲の箇所では三味線は、それまで四分音符4個単位のグループで動いていた浪曲師の声が、一時的に3個単位となったことに瞬時に反応して、音を奏することを一瞬止め、間を計って再び「きざみ」を奏し続けている。浪曲師の声のありかたにリアルタイムに対応しながら、次の音をその場その場で決定していく三味線奏者のやりかたが、よくわかる例だといえる。このようにして浪曲三味線奏者は、事前に定まっている音を弾いてゆくのではない即興的なやりかたで、声に対応しているのである。

(3) 「詞章を演出する」

「詞章を演出する」やりかたとは、声語る詞章の内容あるいは物語を、三味線が描写したり補強したりするようなものをさす。譜例4は、初代春日井梅鶯による《赤垣源蔵徳利の別れ》(ibid.)での、譜例3とは別の啖呵の箇所の採譜である。譜例が示しているように、三味線は声の切れ目のタイミングを待つことなしに、声の背後で一貫して、速いテンポの切迫した旋律を奏している。ここで三味線は、当該の啖呵の箇所の詞章に描かれている、赤穂義士討ち入りが町の人びとの口から口へと伝わる興奮・緊迫したようすを、音楽的に補強している。

譜例3 初代春日井梅鶯《赤垣源蔵徳利の別れ》啖呵部分の声と三味線 (1)

【節ア】

声
三味線

【啖呵】

声
三味線

【節イ】

声
三味線

譜例4 初代春日井梅鶯《赤垣源蔵徳利の別れ》啖呵部分の声と三味線 (2)

声
三味線

声
三味線

このように、音声としての声のひとまとまりを「受ける」(「合いの手を入れる」) のでも、異なる区分を遂行する声のありかたに対して一貫した音楽の流れをつける(「二つの節の間をつなぐ」) のでもなく、詞章を語る声の背後で、当該の詞章あるいは物語の意味論的側面を音楽的に補強するのが、「詞章を演出する」やりかたである。

繰り返しになるが、譜例4に示した諸音もまた、当該の口演現場でたまたま作り出された旋律型に過ぎず、「まず最初にC#を8回弾かなければならない」というようなものではないことに留意する必要がある。奏者の心内にあるものは、「緊迫感をつくりだす」という漠然とした意図であり、事前に音高や音長が特定されている音の連なりではない。

さて、ここまで筆者は、啖呵の箇所では三味線奏者が「弾く」ことを選択した場合の三種の可能性について言及してきた。そして、それぞれについて、そこで奏される音が、予め音高や音長が特定されている音の連なりを奏すべきとして事前に奏者に企てられているわけではないことを強調してきた。

しかしながら、(3)として挙げた「詞章を演出する」やりかたの一つには、奏者によって「予め音高や音長が特定されている」音の連なりを弾こうと意図されて弾かれるものが含まれている。それが、「既存の三味線音楽の引用⁸⁾」である。これについては、章を改めて論じよう。

Ⅲ 既存の三味線音楽の引用

啖呵における三味線のありかたのうち、前章で(3)として挙げた「詞章を演出する」ものの中には、声の背後で既存の三味線音楽から借りてきた旋律を奏すやりかたが含まれている。再び実例を挙げながら説明してゆこう。

譜例5は、菊地まどかによる《赤垣源蔵名残の徳利》(ibid.)での、譜例2としてピックアップしたのとは別の啖呵の部分の採譜である。詞章の細部は省略したが、赤垣源蔵が訪ねたとき不在であった兄の塩山が、帰宅して下女のお杉に、おまえは源蔵に会ってくれたのかと問い、杉が答える場面である。

一方、譜例6は、初代春日井梅鶯による《赤垣源蔵徳利の別れ》(ibid.)での、譜例3,4とは別の啖呵の部分の採譜である。詞章の細部は省略したが、塩山の不在中に源蔵が兄の紋服に向かい、独酌しながら、杉と言葉を交わす場面である。

この二つの例には、共通する旋律型が含まれている。当該部分は、各譜例の該当箇所下部に←→を付して示している。とはいえ、二つの譜例は、調弦、基準としている音価、譜例として示した長さが異なる。そこで、シミラ調弦へ移調し、共通する旋律型の各音符が上下に並ぶような形にして示したのが、譜例7である。二つの例は、細部にちがいをもちながらも、基本的には同じ旋律型であることがわかるだろう。

譜例5と譜例6に出現しているほぼ同一の旋律型は、浪曲三味線において《雪》の名称で知られている旋律の一部である。正確には、《雪》として知られている旋律が丸ごと使われている例が譜例5であり、一部が使われているのが譜例6である。この旋律は、もともと地歌の《雪》の旋律であり、歌舞伎でも《雪の相方》として使われているものである。それと同じものが、同様の名称で浪曲でも使用されているわけであるが、こうした例が、本稿で言うところの「既存の三味線音楽の引用」である。

では、なぜここで《雪》なのだろうか。譜例5と6はともに、赤垣源蔵⁹⁾をテーマにした浪曲の一部である。赤穂義士討ち入りの話が広く愛好されるようになったのは、歌舞伎『仮名手本忠臣蔵』によるところが大きいとされるが、そこでは、赤穂義士討ち入りの日(元禄15(西暦1703)年、旧暦12月14日/新暦1月30日)の天候は雪だった、という設定になっている。これを受け、講談や浪曲、そして20世紀以降の映画、テレビドラマを通じて、赤穂浪士討ち入りは「雪」の情景のなかで行なわれた、という視覚的な印象が、人びとのあいだに定着した。譜例5と6における《雪》の引用は、人びとに分かちもたれている、赤穂義士討ち入りイコール「雪」の情景、という連想を、音楽的に演出し、強める役割を果たすものだとはいえる。

譜例5 菊地まどか《赤垣源蔵名残の徳利》啖呵部分の声と三味線 (2)

声

はい、わたくしが わたくしがお目にかかりました (中略。以下、詞章を「・・・」で表記)

Largo rubato

三味線

それから、それから
なんとか申せしか

はい、くれぐれもお兄上に

違わずに帰るが
残念じゃと

かえすがえすも
伝えてくれい ~

オッ

譜例6 初代春日井梅鶯 《赤垣源蔵徳利の別れ》啖呵部分の声と三味線 (3)

うーん 芸州広島 浅野(中略) まかりこすが どうせ

7 帰りは(中略) さらばじゃ

8 あ、(中略) ございます

譜例7 譜例5と譜例6に共通する三味線の旋律型

菊地まどか

初代春日井梅鶯

上記の《雪》の例にも表されるように、浪曲の啖呵における「詞章を演出する」一方法としての「既存の三味線音楽の引用」とは、他の三味線音楽の旋律を借りることによって、元旋律が有する情景描写の力をも借りてくるやりかたである。音楽的な借用 (borrowing)¹⁰⁾ の機能を14種に分けて整理したBurkholder (1994) の分類に基づけば、こうしたやりかたは「標題音楽的な引用 programmatic quotation¹¹⁾」に該当する。また、三味線音楽の引用について詳細な研究を行っている徳丸吉彦は、音楽外的事象を表示するために引用されるものの中で最も有名なものが、この、地唄の《雪》であると指摘している (徳丸2008:71)。

《雪》の引用は、浪曲においては、赤穂義士関連の演題に限らず、雪の情景のなかで繰り広げられる物語を語る他の演題でも見ることができる。また、浪曲には、《雪》以外にも、他の三味線音楽の旋律を啖呵の箇所でも引用して使う例が多々ある。その中の一つとして、筆者が稽古で教わり、かつ実際に自分でも舞台上で使用したことがある《木魚》—お寺の場面を描写するとされる—の譜例を挙げる (譜例8)。なお、浪曲三味線の稽古

の場では譜面を介することなく、手真似で教わるため、譜例8は、当日のメモと録音に基づき、教わった旋律を事後に五線譜化したものである。

譜例8 《木魚》

The musical score for 'Kigyo' (木魚) is presented in three staves of treble clef notation. The first staff begins with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody consists of several notes, with fingerings II, I, and II indicated below. The second staff continues the melody, featuring a triplet of eighth notes and a final measure with a triplet of eighth notes and a fingered III. The third staff concludes the piece with a final note and a fingered II. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

啖呵の箇所における、三味線による「詞章の演出」は、既に述べてきたように、詞章の意味論的内容、すなわち音楽外的な事柄を、音楽的に描写したり補強したりする役割をもっている。描写や補強が聴き手にそれとして届くためには、当該の音、あるいは音の連なりが、これこれの音楽外的な事柄を表している、ということに関する共通理解が前提となる。

そうした「共通理解」について考えてみると、たとえば、何かにぶつかった様子や刀で斬りつける様子など、瞬時の効果音のような演出あるいは描写として三味線の音が入る場合には、音楽外的なものとの結びつきは、ある程度平明なものとして聴き手に受けとめられよう。なぜならリアルな音、あるいはリアルを模した音が身のまわりにあり、それらを媒介項としてたやすく連想が生起しうるからである（もちろん、そうした「連想」自体、多かれ少なかれ文化によって規定されており、それゆえ万人に共通というわけではないが）。他方、「他の三味線音楽の引用」は、音を聞いてただちに連想が生起するという類のものではない。《雪（の相方）》の引用は、それが《雪（の相方）》であることを知っている聞き手にだけ、「雪」の演出として受けとめられうる。高階秀爾は引用について、「理想的には作者の意図を観客が知って初めて作品が完成する」と指摘しているが（秋山；今道；河竹；高階 1988：11-12）、この見方に基づくなら、「既存の三味線音楽の引用」が「詞章の演出」として有効に届くためには、奏者と聴き手の双方に、当該の旋律に関するリテラシーが分かちもたれていることが望まれる、ということになる。

しかしながら、ここで強調したいことは、浪曲の一幕は完成された「作品」ではなく、その場その場で音のすがたが決定されてゆく「過程」である、という点である。啖呵での「引用」についても、それを行なうことが事前にお膳立てされているわけではなく、とりうる過程の一選択枝として遂行される。こうした領域における「引用」には、「作品」を自明とした上での発想だけでは捉えきれない面もあるように思われる。

そのように考えてゆくとときに、ひとつの手がかりを与えてくれるのが、音楽的引用について現象学的アプローチを試みたBicknellの発想である。彼女は、リテラシーが共有されていない場合の引用について、「引用として美的効果をもたないとしても、それ自体の美的効果を有する」（Bicknell 2001, 190）ことを指摘している。

こんにちの日本においては、《雪（の相方）》をそれとして識別しえない聴き手が大半であろう。しかしそうした聴き手も、当該の箇所でも「合いの手」でも「二つの節の間をつなぐ」のでもない音処理が三味線によって遂行されていることは把捉しえ、独特の空気感のようなものを感じとることができる。浪曲において、啖呵部分での既存の三味線音楽の引用は、一方ではリテラシーを共有している聴き手に「引用としての美的効果」

をもたらすとともに、他方で、リテラシーが共有されていない聴き手に対して「それ自体の美的効果」をつくりだすために奏者が選択しうる道具としても、機能しているのではなからうか。

IV 結びにかえて

本稿では、浪曲の啖呵の箇所では「弾く」ことを選択した場合の三味線のありかたを、「合いの手」「二つの節のあいだのつなぎ」「詞章の演出」の三種として整理してきた。そして、「詞章の演出」の一方法としての「既存の三味線音楽の引用」について、考察を行ってきた。本章では、今後の課題を二点挙げ、結びにかえる。

一点目に、本稿で提示した啖呵における三種の三味線のありかたが、浪曲の確立期から出揃っていたのかどうかは、今後検証してゆく必要がある。1910年代に吹き込まれている桃中軒雲右衛門や二代吉田奈良丸の浪曲においては、伸縮する拍による節、等価の拍に乗る節、そして啖呵のすべての箇所で、三味線が「合いの手を入れ」て声に対応してゆく傾向が強い。また、啖呵の箇所に関して、三味線が「二つの節のあいだをつないだり」「詞章を演出」したりするやりかたは、現在までに筆者が音を聴いた限りでは、少なくとも1940年以前の浪曲に関してはほとんど見出すことができない。

今後、分析的聴取の対象の幅を広げてゆくことは必須の課題であるが、現時点での一つの仮説は、時代による浪曲の変容過程において、「伸縮する拍による節」「等価の拍に乗る節」「啖呵」のそれぞれを音楽的に個性ある「部分」として際立たせようとするちからがはたらいてきており、そのあらわれの一部が、啖呵の箇所での「二つの節の間のつなぎ」や「詞章の演出」なのではないか、ということである。

二点目に、本稿では二例に言及したのみであった「既存の三味線音楽の引用」についてはとりわけ、今後、さらなる作業が必要である。事例の収集や採譜とならんで、引用の経緯についても考察の余地がある。

2011年春に、上方落語での囃子を集大成した『上方落語 寄席囃子の世界』が刊行された（林家 2011）。解説、文化譜による譜例、曲を収録したCDの三部から成るこの労作に収められている曲目には、浪曲でも使われるものが含まれており、本稿で筆者が言及した《雪》と《木魚》についても、ほぼ同じ旋律型が紹介されている。現時点では、浪曲と落語がそれぞれ別々に歌舞伎から借りてきたという見方をとるのが穏当であろうが、いわゆる「演芸」のジャンル間における三味線の交通はなかったのだろうか、ということは、興味深い問題である。

付記

本小論は、平成23～25年度科学研究費助成金（「浪曲三味線の〔手〕の史的形成過程に関する研究」基盤研究（C）課題番号23520170）の途中成果である。

謝辞

わたしの大阪での浪曲三味線の師匠であり、啖呵の手も教授してくださっている岡本貞子氏に、心から感謝の意を表します。また、2011年春から浅草・木馬亭で新米曲師として活動するようになったわたしに対して、ベテラン浪曲師の立場からの確かなアドバイスをくださるとともに、「既存の三味線音楽の引用」について考えるきっかけを与えてくださった藤田元春氏に、深く感謝いたします。

参考文献

秋山虔；今道友信；河竹登志夫；高階秀爾

1988「引用（表現の拡大と新生）をめぐる」『日本の美学』東京、ペリカン社、vol.3, no.12:8-25.

Bicknell, Jeanette

2001 “The Problem of Reference in Musical Quotation: A Phenomenological Approach” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* vol.59, no.2, 185-191.

Burkholder, J. Peter

1994 “The use of existing music: musical borrowing as a field” Notes vol.50, no.3:851-870.

林家染丸

2011 『上方落語 寄席囃子の世界』大阪：創元社。

北川純子

2010 「日本音楽における「間」概念の検討…浪曲三味線の現場から」大阪教育大学紀要vol.59 no.1:1-12.

2011 「浪曲三味線の即興性に関する予備的研究」大阪教育大学紀要vol.59 no.2:27-43.

徳丸吉彦

1985 「三味線音楽における引用」『日本の美学』東京，ペリかん社，No.4:39-51. 徳丸（2008）65-82に再録。

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』東京，ペリかん社，vol.3, no.12:41-50.

2008 『音楽とはなにか—理論と現場の間から』東京：岩波書店。

注

- 1) 浪曲については、旋律的な部分に関しても「歌う」という表現はとられない。「語る」もしくは「唸る」である。
- 2) 浪曲用語は地域により、また個人により異なり、定まっていないが、関西では伸縮する拍による節を「地節」、等価の拍に乗る節の通常のありかたを「きざみ」と呼ぶ。関東では、筆者が経験している範囲において、「きざみ」のことを「おくり」「地節」と呼ぶ例が見られる。なお、等価の拍に乗る「きざみ」以外の節には「うれしい」「浮かれ」「早節」「せめ」などがある。
- 3) 浪曲三味線奏者のこと。
- 4) 現在、浪曲三味線の調弦は三下がりでである。このことを適用すれば、一の糸の音高が確定できるなら、自動的に二の糸、三の糸の調弦も導出しうることになる（二の糸は一の糸の完全4度上、三の糸は二の糸の完全4度上）。しかしながら、1920年代までの浪曲に関しては、三下がりをも想定して調弦し、採譜結果を試奏してみると、しっくりこない場合がある。きわめて個人的な感覚であるが、この理由から、今回の採譜結果のうち二代奈良丸のものについては、三下がりをも自明として想定することはせず、確定可能な一の糸（一席における最低音）のみを記している。
- 5) 西洋音楽の概念である「小節」は、複数の拍が強拍をかしらにしてグループをなし、動いてゆく「拍子」を前提とする区切りを意味するが、ここでは単に、楽譜を見やすくするための便利な装置として小節線を使用することとする。
- 6) スリは、左手で勘所を押さえている指を擦り上げることによって、音高をずりあげる奏法。ハジキは、撥を使わず左手の指で弦をはじく奏法。スクイは、通常の弾き方での撥の動きとは逆に、撥を向こう側から手前に動かして弾く奏法。ユリは、弦を押さえている左手の指を揺らすことによってヴィブラートを付す奏法。「打つ」は、右手の撥は使わず、左手の指で当該のツボを叩くことによって弦を鳴らす奏法。
- 7) 「うれしい」の語は、注2にも記したように、等価の拍に乗る節の一つのスタイルを表し、節がどのような音階に基づいているかを考えたときに、第3音と第6音が低めであること、すなわち西洋音楽の短調のような響きをもつことを一つの特徴とする。「うれしい」の節に対応する三味線には、特有の小旋律型がいくつか存在しているが、とくにそうした小旋律型を使わずとも、浪曲の三味線が通常たどる音進行のうち、音階の第3音と第6音にあたる音を低めにすれば、「短調的」な響きが得られる。「うれしいが入った」というのは、それまで通常であった音進行のうち、音階の第3音あるいは第6音を低めて、「短調的」な響きを作りだされることを表す。譜例3での声と三味線の旋律は、★の箇所までは#ファー#ソー#ラーシー#ドー#レー#ファという音階に基づいていたが、★で声は#のつかないレ（低められた第6音）を発しているのを受けて、三味線は☆の箇所では#のつかないラ（低められた第3音）を用い、「うれしいが入った」音進行にしている。
- 8) 音楽的「引用」の定義について、徳丸（1988）は「既存の音楽的フレーズを、元とは異なる文脈で使用すること」「引用される先行物は、時間的な流れにおいて、隣接する要素から分離されなければならない」

の二点を挙げている。

- 9) 赤垣源蔵は、赤穂義士の一人、赤埴源蔵重賢をモデルにした架空の人物。
- 10) Burkholderの論文は、チャールズ・アイヴスの楽曲を素材にしたものであるが、彼は「引用」という語だけでは音楽どうしの関係性を説明しえず、またこの語だけでは十分でないとの見方のもとに、広く「既存の音楽を使用すること」を表す語として「借用borrowing」を用いている。彼の考え方に基づけば、「引用」は「変奏」「メドレー」「コラージュ」などと並ぶ「借用」の一種であり、「標題的」な機能をもつものに限定される。
- 11) 「標題音楽」とは、楽曲に付された題があらわす情景や物語を音楽的に描写しているような器楽曲をいう。

Shamisen-playing at Tanka (Lines) in Rôkyoku

KITAGAWA Junko

Music Education

A work of *rôkyoku* contains both melodic parts and lines. The lines are called ‘*tanka*’. The purpose of this article is to examine the improvisational ways of *shamisen* playing at *tanka* in *rôkyoku*. It became clear that three kinds of the ways exist in *shamisen* playing at *tanka*. Firstly, *shamisen* player can put a few notes into an interval in vocalist (*rôkyokushi*)’s verbal phrase. In this case, it is entrusted *shamisen* player which notes may be chosen. Secondly, *shamisen* player can continue to play melodic line that precedes *tanka* part. In this case, it is entrusted *shamisen* player which figure may be play next. Thirdly, *shamisen* player can direct or describe musically the content of the text. In this case, *shamisen* player sometimes uses musical quotation from other genres of *shamisen* music.

Key Words: *rôkyoku*, *shamisen*, improvisation, *tanka*, musical quotation