

平成 21 年 6 月 10 日現在

研究種目：基盤研究（C）
 研究期間：2005 ～ 2008
 課題番号：17600002
 研究課題名（和文） 三味線演奏の身体運動を基盤にした音楽様式の分析研究
 研究課題名（英文） Analytical research in musical styles of *shamisen* music based on physical movements of playing the *shamisen*
 研究代表者
 小塩 さとみ（OSHIO SATOMI）
 宮城教育大学・教育学部・准教授
 研究者番号 70282902

研究成果の概要：

演奏家への聞き取り調査と、楽譜に基づく楽曲分析により、三味線音楽の旋律生成が、三味線の調弦法や作曲年代、三味線音楽のジャンルによりどのように異なるのかを、三味線演奏時の身体運動の違いとして記述した。演奏時の身体運動に着目することにより、三味線の旋律の特徴を音高の動きだけでなく、音色の違いや細かい装飾法の違いなど、音楽の伝承者が重視している音楽要素を含めて記述することが可能となった。

交付額

(金額単位：円)

	直接経費	間接経費	合計
2005年度	1,400,000	0	1,400,000
2006年度	700,000	0	700,000
2007年度	700,000	210,000	910,000
2008年度	700,000	210,000	910,000
年度			
総計	3,500,000	420,000	3,920,000

研究分野：音楽学

科研費の分科・細目：表象芸術

キーワード：三味線音楽，身体運動，音楽様式の記述，長唄

1. 研究開始当初の背景

三味線音楽の旋律研究は、これまで音高に着目した音高構造の研究が中心であった。特に、三味線の調弦が音高構造に与える影響については「音階論」という形で考察されることが多かった。しかし音階という概念は、元来、西洋の調性音楽と関連して生まれたものであり、三味線音楽にそのまま当てはめることはできない。また、演奏家の演奏実践の中で重要とされている音高以外の要素も、音階論では無視せざるを得ない。そこで、演奏家の保持する音感覚に沿った形で三味線音楽

の音構造を説明するための方法として、演奏家の演奏時の身体運動に着目して分析を行うこととした。本研究の開始時に、すでに長唄を対象に、本調子・二上り・三下りという3種類の調弦法に関して基礎的な旋律記述モデルを作成し、また享保期から宝暦期に作曲された三下りの楽曲の分析を行っていた。

2. 研究の目的

本研究は、三味線音楽における音楽様式の違いを、三味線演奏における身体運動という視点から明らかにすることを目指した。具体

的には、(1)長唄における調弦法と旋律様式の関係、(2)長唄の三下り曲における時代様式の変遷、(3)長唄と他の三味線音楽との身体運動から見た違いとそれが音楽様式に与える影響、という3点を明らかにすることを目的とした。

3. 研究の方法

本研究は、楽譜資料に基づく旋律分析と演奏家への聞き取り調査の2つの方法によって行った。

三味線の楽譜は、ジャンルによって記譜法が異なり、また同じジャンルであっても流派により異なる記譜法が用いられている場合もある。市販されている楽譜の他に、楽譜が公刊されていない演奏機会の少ない曲に関しては演奏家個人が作成した楽譜を閲覧・利用させてもらった。分析に必要な楽譜資料を収集した上で、そこに記されている情報を、演奏時の身体運動の観点から整理しなおす作業をまず行った。

今回の研究では長唄の古典曲を主たる対象としたが、それに加えて、現代作品も何曲か考察対象に加えた。また、長唄の音楽様式の独自性を明らかにするために、地歌および義太夫節の楽曲も数曲、研究対象に含めることとした。楽譜データを、勘所を押さえる左手の動きおよび撥をもつ右手の動きから整理しなおし、その上で、楽曲内で用いられる旋律が、調弦法、作曲年代、音楽ジャンルとの関係でどのような特徴をもつのかについて考察を行った。

楽譜に基づく分析を行うに当たって、演奏家が演奏時における身体運動と旋律生成に関して、どのような意識をもっているのかを明らかにしておくことが重要であると考え、長唄・地歌・義太夫節の演奏家への聞き取り調査を実施した。三味線奏者には、三味線演奏時の右手の撥使い、左手で勘所を押さえて音高を作り出すことの2点について、どのような点に気をつけて演奏しているのか、それが旋律生成とどのように関連していると考えているのかを中心に話を伺った。長唄に関しては唄方および囃子方の演奏家にも聞き取り調査を行い、三味線を演奏しない演奏者たちが、旋律に対してどのような意識をもっているのかについても調査した。

また演奏者への聞き取り調査と楽譜分析を結びつけるための重要な作業として、研究者自身による演奏体験の場を可能な限り設けた。

4. 研究成果

(1) 長唄演奏家の身体感覚の確認

① 旋律認識と調弦・身体運動の関係

今回実施した長唄の演奏家からの聞き取り調査では、唄方・三味線方・囃子方に共通

して、長唄の旋律は三味線の調弦との関係で認識されていることが確認された。三味線奏者の場合には、さらに左手で勘所を押さえる運動との関係によって旋律が認識されていることも確認できた。三味線の旋律について説明を求められた場合に、演奏者はしばしば旋律を口三味線を用いて歌い、時には左手の動きが伴う。口三味線は、歌詞がわりに用いるシラブルの違いによって、演奏される音が開放弦か否か、高音弦か低音弦か、通常奏法か否かなどの情報を特定することができる。現在の若手三味線奏者は、楽譜を利用して音楽を学習した世代であるが、三味線の旋律に言及する時に、まず口三味線によってそれを表し、必要があれば楽譜の数字を添えるという形で説明が行われたことは、三味線の旋律が現在でも身体運動との関係で認識されていることを証拠づけるものである。

新曲を作曲する場合には、まず調弦を決定し、その上で旋律を考える場合が大多数であること、時には当初想定した調弦でうまく行かずに作った旋律を他の調弦に置き換えることもあるが、その場合には調弦の違いに対応させるために旋律の修正が一部必要となることも聞き取り調査から明らかになった。

② 旋律生成と指使いの関係

長唄の三味線演奏家からの聞き取り調査では、左手で勘所を押さえる時の指使いに関しては個人差および流派差はほとんどなく、その前後で用いられる勘所との関係で一律にどの指を用いるかが決められていることが確認された。三味線の旋律生成において指使いが重要な役割をもつことは、先行研究でもすでに指摘されているが、後述する他の音楽種目との比較において、長唄の指使いルールの固定度の高さは、重要な意味をもつ。

(2) 長唄における調弦と旋律様式の関係

① 総論

長唄の三味線曲の中で基本的な調弦として使われるのは、本調子・二上り・三下りの3種類である。演奏家および愛好者にとって、調弦は曲の雰囲気と密接な関係をもつと考えられている。一方で従来の音楽学研究では、調弦の違いは音階の主音の違いとして位置づけられてきた。本研究の目的である身体運動との関係から旋律を記述する場合、調弦の違いが旋律に与える影響は、a) 勘所の使用分布の違い、b) 勘所を押さえる左手の運動の違い、という2種類の情報によって説明される。楽曲分析により、これらの情報を抽出・整理することで、各調弦で生成される旋律の特徴を、演奏時の左手の運動に基づいて記述する方法の検討を行った。

研究着手時に、三下りの基本旋律を記述するモデルは作成済みであったが、本調子と二

上りに関してはモデル作成にあたっての楽曲分析データが非常に少なく、簡易版の状態であった。本研究では、本調子曲と二上り曲の分析データを増やすことにより、それぞれの調弦の旋律を記述するモデルの改訂を行った。この改訂作業により、a)本調子と二上りにおいては、頻繁に用いられる運動の中心となる勘所の位置が三下りモデルとは異なること、b)本調子においては、旋律を作り出す動作素の移動距離が大きいものが多く、また動作素の種類も多いこと、c)二上りは、高音の2本の弦の音程関係は三下りと共通であるが、左手の運動に関する共通要素は高音部（棹の下部）に限定され、全体としてはそれほど多くないこと、の3点を確認することができた。

②類似旋律パターンの変形可能性の違い

調弦により、旋律を生成する身体運動が異なることは上記の楽曲分析に基づくモデルで示すことができたが、それでは身体運動の結果生み出される音高の動きに関して、調弦はどのような影響を与えているだろうか。この問いを明らかにするために、類似の旋律パターンが、異なる調弦でどのように出現するかについて観察を行った。観察対象の旋律として、下行旋律パターン「ミードーシーラーファーミ（小十郎譜の記譜法では3・-1・-7-6-4-3）」を設定し、この音の動きを楽曲中から抽出した。この旋律パターンは二上りでは出現せず、本調子と三下りにおいて観察された。

本調子でこの旋律パターンを奏する場合、人差指で勘所を押さえ、棹の上を大きく移動し、Ⅲの糸からⅡの糸へ移動した後で、さらにⅡの糸でも勘所の大きな移動が伴う。この旋律パターンは固定度が高く、旋律の途中で他の音を挿入したり、低い音域から上行旋律として奏されたりする例は稀である。一方、三下りでこの旋律パターンを奏する場合、Ⅲの糸の上で、薬指で勘所を押さえ、棹の上を大きく移動した後で使用する指を人差指に変え、Ⅲの糸からⅡの糸へ移動する。Ⅲの糸の上での移動距離は大きい、Ⅲの糸からⅡの糸へと移動する時の距離は短い。また、旋律パターンの途中で、Ⅰの糸の開放弦が挿入されたり、Ⅲの糸の勘所を何度か往復するなど、旋律が引き延ばされる傾向が強い。加えて、低い音域から開始する上行旋律として奏されることも少なくない。

類似の旋律型であっても、楽曲中で出現する音の変形可能性の違いが生じるのは、三下りでは「シ(7)」の音を生み出す勘所が、三下りにおける棹上運動の中心となる場所であるのに対して、本調子ではこの音が開放弦で弾かれることが関係している。音階論で扱えば、どちらも同じ高さをもつ「同じ音」と

して扱われるが、実際には、三味線の音はそれを生み出す身体運動との関係で旋律内の機能が規定されていると言えよう。

③本調子における特殊な動作素

本調子に関しては、多様な動作素が存在するが、その中に、音楽様式との関係で限定した場合にのみ出現する動作素が2種類あることが楽曲分析から明らかになった。

1つは「#ドーレー#ファ（小十郎譜では#1・-2・-#4・）」、「#ファーレー#ド（小十郎譜では#4・-2・-#1・）」という音の動きで、「レ(2・)」と「#ファ(#4・)」はどちらも薬指で勘所を押さえるので、薬指の棹上移動運動を伴う。この左手の運動は、三下りでは基本的なもので頻繁に出現するが、本調子では大薩摩節の曲節でのみ用いられる。大薩摩節は、元来は長唄とは別種の語り物の音楽ジャンルであった。同じ長唄という種目内でも、下位ジャンルの違いによって、身体運動が異なる例である。

もう1つは「ラー#ファーミード（小十郎譜では6・-#4・-3・-1・）」という音の動きである。この音の動きは本調子でのみ出現し、出現する時には必ず装飾を伴って固定的な旋律パターンとして用いられている(6・-7・6・∩ #4・-5・-#4・∩ 3・-#4・3・∩ 1・- 下線は半音価が半分であることを示す)。またこの音の動きは常に下行旋律として出現し、上行旋律としては出現しない。

このような特殊な動作素が、他にも存在するのか、また本調子以外の調弦にも存在するのかについては、今後さらに分析調査を進めていく必要があるが、身体運動が旋律生成の大きな枠組みを規定するだけでなく、細かい旋律の動きの決定にも関与していることがこの事例から明らかになった。

(3)長唄における作曲年代と旋律の関係

長唄の三下り曲に関して、作曲年代により、旋律生成の仕組みに違いがあるかどうかを楽曲分析により検討した。本研究着手時まで、享保～宝暦期の三下りの曲に関しては、楽曲分析を実施し、その旋律を、演奏時の左手の身体運動に基づいて5つのタイプに分類し、楽曲内における5つの旋律タイプの構成比率が楽曲の音楽様式を記述する上で有効であることを確認していた。本研究では、異なる時代に作曲された三下り曲の楽曲分析を行うことで、作曲年代による旋律生成の仕組みに変化があるかどうかを検討した。

享保～宝暦期の作品（以下第1期と呼ぶ）と、文政～弘化期の作品（以下第2期と呼ぶ）とを比較した結果、旋律の生成する仕組みは基本的に共通であるが、以下の3つの違いがあることが判明した。まず、第1期の楽曲では、旋律タイプAの下行旋律（旋律の骨組み

はシーファーミ、小十郎譜では7-4-3)が旋律生成の中心となっていたが、第2期の楽曲では、旋律タイプAの全体に占める割合が減少した。第1期の楽曲では、旋律タイプAの旋律が継続して用いられることが多かったが、第2期の楽曲では旋律タイプAが出現してもあまり長く展開せずには他の旋律タイプに移行することが多い。第二の違いは、第1期の作品において旋律タイプAとBの間で旋律が推移する場合、その大部分がB→Aという順序で全体として下行旋律を形成するのに対して、第2期の楽曲では、A→Bという順序での上行旋律が出現したことである。第三の違いは、Ⅲの糸の高音域(棹の下方)を用いた旋律が増加したことである。

今回比較したのは、第1期が長唄の初期の作品群、第2期は約100年後の作品群である。長唄の歴史の中から2つの離れた時期を切り取ることで、時代による旋律の特徴を明らかにできたと言える。今後は、他の時代の作品群を分析することにより、第2期の旋律の特徴がいつ頃の作品群から現れるようになったのか、また第2期以降の作品群では旋律がどのように展開しているのかなど、さらに詳細な旋律生成の変化を明らかにしていきたい。また、旋律様式の変化を引き起こした理由について、歌舞伎舞踊における流行なども関連させながら検討したい。

今回の比較分析からは、第1期の作品では旋律が身体運動のパターンに即して生成されているのに対して、第2期になると身体運動のパターンに反して新しい音の動きを求めていると思われる旋律が見いだされるようになる。この傾向は、おそらく作曲年代が進むにつれて顕著になっていくのではないかと予測される。近代および現代の長唄作品も視野に入れながら、今後研究を進めていきたい。

(4) 音楽種目による演奏家の身体意識の違い —長唄と地歌と義太夫節の比較—

長唄の旋律生成のあり方が、他の三味線音楽と共通なのか、種目独自の特徴をもつのかを明らかにするために、地歌と義太夫節の演奏家にも聞き取り調査を行い、旋律を作り出す演奏時の身体運動についての基礎的な分析を行った。その結果、ジャンルごとに独自の身体意識があり、旋律を生成する身体運動も種目ごとに特徴があることがわかった。

演奏時の身体意識に関しては、三味線の構えや撥の持ち方、撥を糸に当てる時の角度や強さ、左手で勘所を押さえる時の感覚など、細部にわたって、ジャンルごとに違いがある。同じ三味線という楽器ではあるが、胴の大きさも棹の太さも、駒の高さも糸の太さも、ジャンルごとに異なり、また撥の形状や大きさ、重さもそれぞれに違っていることが、異なる

身体感覚が作られた理由であろうが、加えて、理想とする音色、旋律やリズムの特徴、演奏の場などがジャンルごとに異なり、それが音楽性の違いを作り出し、身体感覚の形成にも影響を与えていると考えられる。

演奏家の聞き取り調査と演奏時の身体運動の分析からわかったことは、以下の4点である。第一に、長唄奏者に比べ、地歌や義太夫節の奏者は、右手の撥使いと音色の関係についての言及が多く、撥使いによる音色の使い分けに多くの関心が払われている。義太夫節の場合には、曲の部分部分によって、音色をどう変化させるか、そのために撥をどのように使うかが、長唄に比べ規範化されている。また、地歌では、撥使いの工夫による微妙な音量および音色の変化が、演奏家にとって左手の勘所を押さえる運動よりも重要な問題と認識されている。長唄も、音色変化のために撥使いを工夫するが、左手の勘所を押さえる運動のようにジャンル内で共有された規範とはなっていない。これは、長唄の三味線演奏が集団で行われるのに対して義太夫節や地歌では一人で奏されることが多いこと、義太夫節では劇的表現のために音色の変化が長唄よりも重要視されていること、元来狭い空間で少数の聴衆のために奏されていた室内乐的要素の強い地歌では、三味線の音色の変化が重要視されていること、などの理由によるものだと考えられる。

第二に、左手の勘所を押さえる指使いのルールが、ジャンルによって異なることである。開放弦の長3度上の音高と長2度上の音高が連続して奏される時、長唄では、短3度上の音高を作る勘所は薬指で押さえるが、義太夫節では中指で押さえ、地歌では流派あるいは個人によってどちらの指を使うかが異なる。また、開放弦の完全4度上の音高を作る勘所に関しては、人差指で押さえる場合が大半(例外はⅢの糸の「2・」の勘所の後にⅡの糸の「6」を押さえる場合)なのに対して、義太夫節では、後続の勘所が「上のツボ」(開放弦の短2度上の音高を作る棹の最上部の勘所)の時には薬指で、この勘所の前にⅢの上のツボ→Ⅲの開放弦という音の動きが伴う時には中指で、それ以外の時には人差指で押さえる。地歌では、多くの場合は人差指で押さえるが、この勘所と棹の最上部の勘所を用いた旋律パターン(長唄の小十郎譜を用いて示すと3・71・7—6343—)の時には薬指で押さえる。全般に、長唄においては、指使いのルールは「効率的な運動」と位置づけられ、ある音を出すために勘所をどの指で押さえるかは、その前後の音との関係で一律に規定され、個人や流派による違いがあまり見られない。これに対して、義太夫節や地歌では、よい音色を出すために人差指で押さえるか、効率的な運動を重視して薬指で押さえるか

の選択が演奏家個人に任されている場合もあることがわかった。

第三に、類似の旋律パターンであっても、ジャンルによって独自の装飾法があることが確認された。上記(2)の②では、長唄の異なる調弦において、下行旋律パターン「ミードーシーラーファーミ(小十郎譜の記譜法では3・1・7-6-4-3)」がどのように用いられるかを検討したが、同じ旋律パターンに関して、長唄・地歌・義太夫節の本調子楽曲における用い方についても検討を行った。長唄では、この旋律を奏するために、勘所はすべて人差指で押さえる。また、旋律を構成する各音は比較的均等な音色で演奏される。地歌では、(4)の第二点でも述べたように、開放弦の完全4度上の勘所は薬指で、開放弦の短2度上の勘所は人差指で押さえ、完全4度上の勘所で作られる音は装飾音的な扱いとなっている。義太夫節では、この下行旋律が2つの部分に分割される。すなわち、前半「ミードーシーラ(小十郎譜の記譜法では3・1・7-6)」と、後半「シーラーファーミ(小十郎譜の記譜法では7-6-4-3)」に分かれ、「シーラ(7-6)」という2つの音は前半と後半とで重複して奏される。指使いに関しては、前半は長唄と共通ですべての勘所を人差指で押さえるが、後半は地歌と同様に開放弦の完全4度上の勘所は薬指で、開放弦の短2度上の勘所は人差指で押さえる。このように、基本となる音の動きは共通でも、それを音にする過程で各ジャンルの特徴が現れることがわかった。

第四に、左手の棹上運動に関して、他のジャンルではあまり用いられない独自の動作素の存在があった。義太夫節の本調子では、Ⅲの糸で「ミー#ファーラ(小十郎譜の記譜法で書くと3・-#4・-6・)」という音の動きが、上行形、下行形ともにしばしば現れる。しかし、長唄や地歌の本調子で、この音の動きが現れることは稀である(長唄に関しては上記(2)③で指摘した固定旋律のみが確認されている)。今回の研究で観察されたジャンル独自の動作素はこの一例のみだが、今後、他にもジャンル特有の身体運動(およびそれによって生み出される音の動き)がないか調査を続けたい。

(5) 総括と今後の課題

以上に示したように、身体運動に着目して旋律の生成方法を検討することにより、音階論に基づく分析では明らかにできなかった調弦独自の音の進行、時代による旋律様式の違い、異なる三味線音楽種目の旋律様式の違いについて明らかにすることができた。

聞き取り調査に関しては、調査対象者の数が少なく、今回話を伺った演奏者の身体意識が個人的なものであるのか、同種目の他の演

奏者にも共有されているのかは、今後検討が必要である。また楽曲分析に関しては、今後さらに対象曲を増やして、三味線音楽における旋律生成の仕組みをより詳細に説明できるように研究を進めていきたい。

5. 主な発表論文等

(研究代表者、研究分担者及び連携研究者には下線)

[学会発表] (計 3 件)

①小塩さとみ「三味線音楽を身体から考える」(シンポジウムS-4「音楽と身体を考える(1)」小塩さとみ・三島郁)、日本音楽学会第58回全国大会、2007年9月30日、於：宮城学院女子大学。

②小塩さとみ「三味線演奏時の身体運動からみた音楽様式比較の試み」、日本音楽学会東北・北海道支部2006年度第1回支部例会、2006年9月9日、於：秋田大学。

③OSHIO, Satomi “Reform of the tradition, or successive change within a tradition? - The traditional and the modern in *nagauta* music after World War II”, 38th world conference for the International Council for Traditional Music, 2005年8月5日、於：Sheffield University, UK.

[その他]

①平成21年度ひらめき☆ときめきサイエンス「弾いて・感じて・考えてー三味線音楽の仕組みを探そうー(中学生対象)」2009年10月9日・10日開催予定、於：宮城教育大学。

6. 研究組織

(1) 研究代表者

小塩 さとみ (OSHIO SATOMI)
宮城教育大学・教育学部・准教授
研究者番号：70282902

(2) 研究分担者

なし

(3) 連携研究者

なし