

日本伝統音楽研究センター研究紀要

# 日本伝統音楽研究

第12号

## 研究ノート

鎌倉時代の舞楽—『教訓抄』『統教訓抄』にみる上肢動作— ..... 田鍬 智志

早坂文雄の音楽観—「汎東洋主義」の音楽論の形成過程を中心に— ..... 竹内 直

## 記録

杵屋巳太郎師にきく

—黒御簾音楽とその担い手— ..... 土田 牧子、前島 美保、竹内 有一

所長対談 徳丸吉彦先生に聞く

—国際的視野でみた日本音楽と音楽学— ..... 時田アリソン



2015年6月

京都市立芸術大学

日本伝統音楽研究センター



日本伝統音楽研究センター研究紀要

# 日本伝統音楽研究

## 第12号

### 目次

#### 研究ノート

鎌倉時代の舞楽—『教訓抄』『続教訓抄』にみる上肢動作— …… 田鍬 智志 76 - 88

早坂文雄の音楽観—「汎東洋主義」の音楽論の形成過程を中心に— …… 竹内 直 1 - 12

#### 記録

杵屋巳太郎師にきく

—黒御簾音楽とその担い手— …… 土田 牧子、前島 美保、竹内 有一 13 - 26

所長対談 徳丸吉彦先生に聞く

—国際的視野でみた日本音楽と音楽学— …… 時田アリソン 27 - 39

彙報 …… 41 - 51

活動記録1 プロジェクト研究・共同研究 …… 52 - 57

活動記録2 特別研究員 …… 58 - 61

活動記録3 専任教員 …… 62 - 70

大学院 音楽研究科修士課程 日本音楽研究専攻 …… 71 - 72

2015年6月

京都市立芸術大学

日本伝統音楽研究センター



# 早坂文雄の音楽観

## ——「汎東洋主義」の音楽論の形成過程を中心に——

竹内 直

日本の戦前の「民族主義」を代表する作曲家である早坂文雄（1914-1955）は戦後になって「汎東洋主義」の音楽論を唱えたことで知られる。早坂の「汎東洋主義」の音楽論は東洋や日本の文化的な特性に立脚した創作を目指すものだが、このような音楽観はどのように形成されたのだろうか。本論は、この早坂の「汎東洋主義」の音楽論にいたるまでの道のりを辿り、その形成の過程をあきらかにすることを試みる。

早坂の音楽観は、戦前から戦後にかけて、西洋の技術と東洋あるいは日本の精神や美意識とをどのように結び合わせるかという問題意識を軸として形成されたものだった。そして、敗戦を経て早坂がたどり着いた「汎東洋主義」の音楽論は、西洋と東洋の二項対立ではなく、西洋の近代性の内部に生きているという自覚から、改めて「東洋」を見いだすことを目指したものであったと結論づけられる。

キーワード：早坂文雄、「汎東洋主義」の音楽論、日本近現代洋楽史

### はじめに

早坂文雄（1914-1955）は戦前・戦中期<sup>(1)</sup>においては日本の民族性に立脚した創作を唱える、いわゆる日本の「民族主義」<sup>(2)</sup>を代表する作曲家であり、佐藤慶次郎（1926-2009）や武満徹（1930-1996）に影響を与えたことでも知られている。早坂が晩年になって唱えるようになった東洋や日本の文化的な特性に立脚した創作を目指す「汎東洋主義」の音楽論は、彼の音楽観の表明、宣言として捉えられている。早坂は1954年に『音楽芸術』誌上で行われた三浦淳史との対談のなかで、この「汎東洋主義」の音楽的な理念についてあきらかにした〔三浦 1954：8-20〕。

早坂は自身の音楽観の拠りどころとしての「日本的な特性」について言及しながらも、「東洋への回帰」や「東洋的な考え方」という言葉を用いて、「汎東洋主義」が必ずしも「日本的なもの」ととどまらない、広く「東洋的なもの」を包摂する概念であることを強調する〔三浦 1954：8-9〕。早坂は東洋的な新しい音楽を生み出すための方途として、東洋的あるいは日本的な特性と西洋の20世紀の音楽様式とを結合させることを主張するいっぽうで、そこで完全に西洋と同一化してしまうのではなく、「東洋の認識を主体とした発想」の立場から、西洋音楽に抵抗し、東洋的な新しい音楽の様式を創出するというヴィジョンを打ち出した〔三浦 1954：9〕。そして早坂は「東洋の認識を主体とした発想」において重要とされる東洋的な特性として単純性、無限性、非合理性、平面性、植物的感性をあげ、それらは西洋的な複雑性、有限性、合理性、立体性、動物の感性と対照される<sup>(3)</sup>。これらの要素は「汎東洋主義」において東洋的な「無」を契機とした形而上的世界へと繋がるためのものとして捉えられており、早坂は抽象的で、形而上的な世界を表現するためには無調的な音楽でなければならないとした〔三浦 1954：10-14〕。

早坂はこのような音楽的理想像を戦後になって唐突に表明するようになったわけではなかった。その音楽観の

萌芽は創作初期から、多少の曖昧さを含みながらも主張されていたのである。本稿は早坂文雄が「汎東洋主義」の音楽論に至るまでの音楽観の変遷を素描したうえで、その音楽論がどのように形成されたのか、その道のりを多少なりともあきらかにすることを試みたい。

なお本稿では引用文において使用されている歴史的仮名遣い、旧字体は、原則として現代仮名遣い、新字体に改めた。

## 1 早坂文雄の創作期間と時代区分

早坂文雄の音楽観を素描するにあたって、早坂の創作期間とその時代区分を示しておきたい。早坂の創作活動期間は、1933年頃から1955年に発表された《交響的組曲「ユーカラ」》までの20年あまりである。しかし、その創作活動は彼自身の病氣療養のために幾度か中断を余儀なくされており、実際の活動期間は20年を切る。本稿では早坂の創作の時代区分を下記の四つに区分する。

第1期 1933年頃から1939年まで

第2期 1940年から1945年まで

第3期 1945年から1948年まで

第4期 1949年から1955年まで

第1期は1933年頃から1939年まで。早坂がまだ北海道で創作活動を行っていた時期である。東宝映画に音楽監督として入社することをきっかけに早坂が創作の拠点を東京へと移し、本格的に作曲家として活動を始めてからは第2期（1940年から1945年）。早坂はこの時期から亡くなるまで、多くの映画音楽を手がけることになる。1945年の敗戦から1948年のあいだは第3期。この頃、早坂はロマン主義的で内省的なピアノ曲を多く書き、その頂点は1948年に発表された《ピアノ協奏曲》である。1949年に作曲した《キャプリチオ》以降は第4期。これ以降、早坂は徐々に「東洋への回帰」を目指すようになった。亡くなる1955年には6楽章からなる《交響的組曲「ユーカラ」》が発表されている。本稿では早坂の創作期を上にしたように4期に区分し、とくに創作初期から第4期の「汎東洋主義」の音楽論へといたる音楽観の形成過程についてみていく。

## 2 聖歌に見いだされた「東洋性」——創作初期の音楽観——

早坂は1935年にカトリック教会で洗礼を受け、真剣に神父になることを志した時期があった。この頃に、早坂はグレゴリオ聖歌をはじめとするカトリックの聖歌を集中的に学んでいる<sup>(4)</sup>。1936年に書かれた「グレゴリウス聖詠研究の余日」と題された随想には、この時期の早坂の創作上のヴィジョンがあきらかである。

早坂は日本音楽とグレゴリウス聖歌とのあいだに同質性を見いだしており、「東洋的さ〔ママ〕（聖詠もその発生から本質的に東洋の血が流れている）線的な感覚の共通点及びその形態、その旋律の進行新しく生みだされべき〔ママ〕和声」といった問題への興味、関心を示している〔早坂1936:28〕。早坂は単旋律であるグレゴリウス聖歌に東洋の美意識を重ねあわせ、自らの音楽上の理想を夢で見たという逸話に託す形で次のように語る。少し長い引用する。

突然二人の聖人（中略）がその石段をこつこつと踏んで（中略）私の側へ来られたのである。一人の方は聖フランシスコそっくりな顔をしておられたがもう一人の聖人の顔はよく知る事が出来なかった、とは言え不思議にも東洋人らしい風貌をしておられた。東洋人らしい聖人は無言のうちに私とかわってハルモニウム[ママ]を弾き始めたのであるがこれはまたおかしな事に旋律は確に聖詠であるのにその和声は全く日本的な、私が現実の世界で日夜呻吟し探し求めている和声であるのに全く驚いてしまったのである。実に表現のない日本的和声であった。そのデリケートさ、その厚み、その流動、それが聖瞬[ママ。聖詠の誤植であろう]の旋律に付けられてもちっとも不自然ではなく全く特別な音楽をつくり出しているのである。（中略）私はハルモニウム[ママ]が醸し出す雰囲気の中に、それが広い聖堂の中に反響し、これこそがバラディの音楽であると感銘の極めて深かった一瞬全く酔ったような心情にいたのである[早坂 1936: 30-31]。

実際に夢をみたのかどうかという真偽の程はともかくとして、この随想で興味深いのは、早坂が聖歌のなかに「日本的」な響きや東洋的な美意識を見いだしている点であろう。グレゴリオ聖歌と「日本的和声」の協和から生み出される理想の響きの探求が表明されているこの随想からは、単純な西洋の否定でも「日本的なもの」の礼賛のどちらにも回収されない音楽を希求する、早坂の根底にある音楽観が垣間見えてくる。

### 3 「古き文化と新しき文化」をめぐって

前節でみたように、早坂文雄の音楽観は創作の初期から「日本」という内側にこもるのではなく、むしろその外側に向かって開かれた意識を内包していた。このような開かれた意識は、早坂が作曲家として成熟していく過程のなかで、「日本的なもの」や「東洋的なもの」と西洋音楽をどのように接続するかという問題と向き合う際に、はっきりと示されることになる。ここからは、早坂の創作の第2期にあたる時代の音楽観をみていきたい。

早坂は1941年に発表した「古き文化と新しき文化」<sup>(5)</sup>と題された評論のなかで、現代の創造的な音楽は「新しき芸術上の技術と古き伝統的精神の結合、これの美的展開」がなされなければならない、「われわれの古き文化を常にわれわれの新しき文化へと変容」することが求められていると述べている[早坂 1942a: 37]。ここでいう「新しき芸術上の技術」あるいは「新しき文化」とは、具体的には明治以来の輸入された西洋音楽を指し、「古き文化」と総称されるものは東洋や日本の伝統的な精神であるとみなせるだろう。早坂は「古き文化」を肯定しつつも、「この美に溺れて終ってこの美を今日のわれわれの芸術にいかにか生かすかという批判などを失う」のではなく、「新しい美の要素となるべきものを発見」する努力によって新しい文化、ひいては新しい音楽を創出するという「進歩主義的」な態度を採ることを宣明する[早坂 1942a: 43]。前節で触れたグレゴリオ聖歌に東洋的な美意識や「日本的なもの」との類似を見いだす早坂の姿勢は、この「新しい美の要素となるべきもの」を発見するという彼自身の言辞によって、説明するものである。「文化の交流融合は文化の本質的性格である」とする早坂の態度からはただ「古き文化」を固守するというよりも、東洋や日本の特殊性を主張しながらも、文化の混交に対して柔軟で、寛容な音楽観がみえてくる[早坂 1942a: 44]。

異なる文化間の接触、交流に対する早坂の寛容な態度は、おそらく早坂が西洋音楽は「既に西洋のものという感覚でなく（中略）われわれのもの」という認識をもっていたことと関係がある[早坂 1942b: 54]。早坂は「抽象的なものへの欲求（日本作曲界への提言）」<sup>(6)</sup>と題された評論のなかで、異質な西洋文化と「融合合一」の上に立ち、西洋を否定するのではなくその本質を消化し、それを超えて「新しい東洋的性格をもった世界普遍の美」を生まなくてはならないと書いた[早坂 1942b: 52]。早坂は同じ評論において、西洋音楽の器楽を中心とした抽象性は、東洋の新しい音楽を創り出す立場においても参照すべきであり、そのような西洋音楽に内在の特性を



組み入れることによって音楽の表現の幅は広がるとし、さらには「日本のマテリアルを使ってもこれを世界的普遍としての芸術の抽象性にまで高める」ことが進むべき道であると結論づけている〔早坂 1942b : 61-62〕。

このような早坂の音楽観は明治以降に本格的に受容された西洋音楽がすでに内面化しているという彼自身の感覚や認識に起因していると思われる<sup>(7)</sup>。言い換えるなら、早坂は近代性（モダニティ）の内部に生きているという自覚から西洋音楽をある種の「技術」とみなし、それを鏡としつつ「東洋の精神」や「伝統」といったものの可能性を問い、捉え直そうと試みているといえるだろう<sup>(8)</sup>。

#### 4 「日本的なもの」をめぐる音楽観

東西の文化的な接触、混交、さらにはそこから生起する「新しい文化」を肯定する早坂だが、基本的な態度としては日本の「民族主義」の旗幟を鮮明にしていた。前節と同じ創作の第2期に書かれた「新しきわれわれの道」<sup>(9)</sup>という評論では、「東洋的なロマンティズム」<sup>(10)</sup>という言葉が多用され、早坂は自らの「民族主義」的な立場をあきらかにしている<sup>(11)</sup>。

早坂はこの評論のなかで「たんに日本的でありさえすればそれがいかなるものであってもわれわれの生む最高の芸術であるという風にもみわけにはゆかない」と述べている〔早坂 1940c : 13〕。早坂にとっては、たとえば5音階などの使用によって単純に「日本的」に響く作品を書くことが目的ではなく、「生んだ作品が国民的民族的性格の上に立脚してそのものが時代的にみて発展性があるか否か人種を超越して芸術の最後へゆきつく広々とした、かつ深さをたたえた内容をもつ魂の芸術であるか否かに存する」かが創作のうえで第一義であった〔早坂 1940c : 13〕。このことは、5音階の使用の有無や民謡を素材とするということ、それ自体が問題なのではなく、それこそ前節で触れたように「日本のマテリアル」をどのように駆使しているかが重要であることを意味する。5音階の使用に集約されるような表面的な装いを否定し、「日本的なもの」の本質を探求するべきだという早坂の音楽観は、民謡を素材とした作品へ下された批判において、よりはっきりと示されている。

1938年から40年にかけて日本放送協会は民謡を素材とする「国民詩曲」<sup>(12)</sup>と題された管弦楽作品の委嘱初演を行ったが、早坂は「国民詩曲とそれに関連して」<sup>(13)</sup>と題した評論のなかで、民謡にそのまま和声付けしたような作品群<sup>(14)</sup>に対して「低俗安易なる作品」、「輸出向作品」であり、「日本の作品」とは、時代性をもった民族主義的な「現代音楽」でなければならないと書いた〔早坂 1942d : 145-147〕。早坂は安直な5音階の多用に批判的であり、ここでは先にみた「新しきわれわれの道」と同様の音楽観が主張される。

そのほかにも早坂は「国民詩曲」と関連付けて書かれた別の評論において、バルトーク・ベラ Bartók Béla (1881-1945) やマニユエル・デ・ファリャ Manuel de Falla (1876-1946) の音楽を民謡の本質を捉えたものとして評価し、単純に和声付けを施し、民謡の旋律を主題にするような日本の作曲家による作品については「現代音楽として受け取ることの出来ないもの」として一蹴している〔早坂 1942e : 85〕。早坂は無批判に西洋音楽を受け取る態度や、あるいは自己の伝統の「本質」に迫ろうとしない態度に対して強い批判を加えながら、バルトークとファリャの音楽のなかに、民謡を芸術的な様式に転換させた革新性を見ており、彼らが「『民謡』のもつ語法を自己の芸術の『語法』にまで」引き上げた点を評価する〔早坂 1942e : 66〕。

戦時の色が濃厚になり、「ナショナリズム」が賞揚される時代状況のなかで、日本の作曲家の多くが何らかの時局的な主題に基づいた作品を書いた。もちろん早坂も例外ではなく、前節と本節で取り上げた第2期の音楽観のなかにも、その時代特有の熱を帯びた表現がみられるのは事実である。だが、「然し茲に謂う民族主義とは、事変以来昂まったあの浅薄な思想上の様式を言うのではなく、又単に異国趣味を狙った輸出向の作品を創作する事でもない」〔早坂 1942d : 145〕という言葉からも何うことができるように、「日本的なもの」をめぐる早坂の音楽



観は偏狭な民族主義とは異なる要素を含んでおり、時代状況とは一定の距離が感じられるといえるだろう<sup>(15)</sup>。

## 5 敗戦と「東洋的なもの」

早坂文雄の音楽観において「東洋」は「汎東洋主義」の音楽論を唱えるようになる前に、すでに意識されていた。ただし、早坂のとりわけ創作の第2期の音楽観は「大東亜共栄圏」との同時代性をもっており、その事実を完全に払拭することは難しいだろう。早坂の音楽観が戦時の高揚と無縁でなかったことは早坂の作曲ノートの記述からもわかる。敗戦直後の作曲ノートからは1945年の敗戦が早坂にもたらした精神的な危機が読み取れる。

昭和二十年八月十五日

日米戦争終結、ポツダム宣言の受諾。

私の芸術思想の根底〔ママ〕よりの動揺

反省

私の芸術観は美の本質論に立脚せるものにして決して国家主義的イデオロギーではないけれ共、敗戦によって民族主義的傾向は之を全く抱懐することあたわず、これの根本的反省究明に入る〔早坂 1945年8月15日、作曲ノート〕。

考えること幾ヶ月。

観念美論より内在美論への移行。

イデオロギーの下では決して創作はせぬこと。

美は観念の中にあるのではなくて、「音」の構築そのものの中にあることへの自覚。

それで個人の好みとしての日本的ニューアンス〔ママ〕は之を一層強調すること。今にしても尚、インターナショナルな作品は存在せぬことを思う。作品は常にナショナルな色彩をもつものなりこの確信を捨てず〔早坂 年月日不詳、作曲ノート〕

作曲ノートの記述から伺えるのは、いままで自明であったものがなくなってしまったことによる喪失感である。戦時期のナショナリズムの高揚とは完全に同期しているわけではないとしても、早坂の「民族主義」が確固として成立する文脈が戦時期にはあったことが読み取れる。早坂の「戦後」の音楽観はこの失われた文脈を埋めるための模索から始まっているといえる。

美の様式としては、民族的特殊性のみを追求していたのであった。従って、些も政治的色彩を帯びない純芸術的立場からではあったが、民族主義的な角度からのみ「美の様式」を確立しようとする偏狭な誤謬を犯していたのであった〔早坂1946：9〕。

敗戦から1年後に早坂はこのように述べているが、自らの「誤謬」を認めるその態度からは「転向」の姿勢が伺える。敗戦後、多くの知識人は、戦時期の偏狭で、特殊主義的な「ナショナリズム」を払拭すべく、たとえば「民族」の代わりに「市民」を用いるなど、普遍的ではあるが、きわめて無色透明な概念に置きかえた<sup>(16)</sup>。磯前順一が指摘するように、日本がアジアの植民地を失い、自らを西洋の一部へと組み込み直したことは、結果として、戦前の「アジアと西洋の間に存在したアポリアを忘却」することに繋がったといえる〔磯前 2010：36〕<sup>(17)</sup>。

「西洋」と「東洋」あるいは「アジア」のあいだに存在したアポリアが解消し、あたかもなにごともなかったかのように戦後が始まったこと。あるいは「西洋」と「東洋」がもはや対立軸としては機能せず、西洋の一員として戦後世代の作曲家たちが西欧の前衛技法を消化していったこと。これら戦前・戦中からの転向や戦時期の文脈からの歴史的な不連続を強調する「戦後」が示すのは、作曲家深井史郎（1907-1959）の言葉を借りれば、その境目にある精神的な「断層」〔深井 1965：197〕である。一度は転向を模索した早坂だったが、敗戦から数年ののち、作曲ノートに次のように書き綴っている。

西洋を受け入れ乍らも、それを超えて、一つの新しい境地をつくってゆく所に困難もあり又今の問題があるのではなるまいか。うまくかけないがそんな気がする〔早坂 [1948年] 九月四日、作曲ノート〕。

この記述からは西洋音楽を認めながら「東洋的なもの」や「日本的なもの」を模索した第2期の早坂の音楽観との同質性を読み取ることが可能である。早坂は1949年に木管楽器とピアノによる五重奏曲《キャプリチオ》を完成させたが、この時期の作曲ノートには《キャプリチオ》について「アジア的なファンタジー」が感じられ、「東洋の一つのデフォルメーション」が表出されているように思うと書き、早坂にとって「東洋」や「アジア」の美意識に基づくことが再び創作上の命題となっていくことが伺える〔早坂 1949年1月30日、作曲ノート〕。早坂は同じ作品について「汎東洋風な世界の開拓という点で先ず成功であり、自分の世界を半歩だけ進めたと思う」とも記しており、この時期からののちの「汎東洋主義」に繋がっていく思索がはじまったと思われる〔早坂 1949年4月30日、作曲ノート〕。

このあと早坂は「東洋への回帰」を志向し始め、「東洋」を再びアポリアとして現前化させようと試みていくが、そうした問題意識は次第に第4期の音楽観、すなわち「汎東洋主義」の音楽論を形成していくことになる。

## 6 「汎東洋主義」の音楽論と「東洋への回帰」

前節でみたように、早坂は40年代後半に「東洋への回帰」を模索し始め、50年代になるとより強く「東洋性」の復権を主張するようになった。「東洋への回帰」はやがて「汎東洋主義」の音楽論の骨格をなす主張となっていく。

早坂が自身の「汎東洋主義」の音楽論について、その梗概を語ったのは1954年に雑誌上で行われた三浦淳史との対談においてであった。早坂は対談の冒頭でこれからは「東洋の認識を主体とした発想の立場」から音楽を考えることを徹底させていく、つまりは「東洋への回帰」をすると述べた〔三浦 1954：8〕。東洋へ回帰していくという早坂の主張は、戦後は意識化されることのなくなった西洋と東洋のはざままで創作するという過去のアポリアに立ち返るということの意味する。忘却されたアポリアに遡り、「汎東洋的」な音楽の創出を目指すことについて、早坂は「汎東洋主義」の音楽論を宣明する以前、1952年に『音楽芸術』誌上で行われた座談会の席で次のように発言している。

先ず東洋人である此の現実に還ってそこに基盤を置いて出発することが基本の自覚なのです。(中略) 単に日本的というような限界に止めないで、もっと東洋全体のいろいろな総合的な遺産を音楽に限らず広く採入りたいという考えなんです。僕は東洋の文化には本能的に共感する。しかしヨーロッパには反駁を覚えるのです〔原・箕作・早坂他 1952：48〕。

「東洋人である此の現実」に帰還し、そこから再び出発するということは、かつて西洋と東洋のあいだに存在したはずの創作上のアポリアへと回帰することを指しているだろう。それは日本に限らず、東洋全体の遺産を音楽に反映させ、新しい「東洋音楽」、東洋の現代音楽を生み出して行くという早坂にとっての創作初期からのアポリアへの回帰にほかならない。そして、このアポリアこそが早坂の「汎東洋主義」の形成の根底にあった意識であると思われる。

本論の冒頭で触れたように、早坂は「汎東洋主義」のなかで日本あるいは東洋の文化的な特殊性に立脚した創作を主張するが、西洋音楽を完全に否定しているわけでない。むしろ早坂は日本的、東洋的な特性と西洋のとりわけ「二十世紀の音楽様式」とを結合させること目指し、また西洋音楽を認めながらも完全に同一化してしまうのではなく、西洋音楽に抵抗するところから新しい東洋の現代音楽が生まれると主張したのである〔三浦 1954：9〕。

西洋音楽を認めながらも「抵抗」を主張する早坂の言説は戦後、魯迅（1981-1936）を手がかりとして、文学のみならず広く社会文化史的な観点をもって「アジア」と向き合った中国文学者竹内好（1910-1977）の思考と同時代的な論点を共有していると思われる。

竹内好は1948年に書いた「中国の近代と日本の近代—魯迅を手がかりに一」のなかで、魯迅のなかに「自己であることを拒否し、同時に自己以外のものであることを拒否する」〔竹内好 [1948]1993：41〕姿勢を見いだし、その後、生涯をかけて近代性（モダニティ）の内部で西洋という普遍性に従うか、アジア（東洋）という特殊性に立つかという西洋と東洋の二項対立的な意識ではなく、そのような二項対立を脱する第3の道を模索した。

竹内は近代性（モダニティ）の空間の内部に生きているという自覚に立ち、その内部から外部としての「東洋」を見いだそうとする。大澤真幸によれば、西洋に対してのアジアによる抵抗は、敗北とその敗北を否定するという二重の抵抗を孕むものだが〔大澤 2012：105〕、竹内は「自己が自己自身でないのは、自己自身を放棄したからだ。つまり抵抗を放棄したからだ」〔竹内好 [1948]1993：44〕と述べ、それでも抵抗するべきだとする。「転向、は抵抗のないところにおこる現象である。つまり、自己自身であろうとする欲求の欠如からおこる」〔竹内好 [1948]1993：47〕とする竹内の思考は、戦前にはたしかに存在したアジアというアポリアを無視した「戦後」の知識人の「転向」への批判と読むことができるだろう。

早坂文雄と竹内好のあいだに交流があったことを示す証拠はなにもない。ただ、両者に共通するのは、戦中期には存在した思考の枠や基盤、問題圏が「戦後」になって雲散霧消し、まるでなにもなかったかのように解消してしまったことに対する、同時代的な批判精神である。竹内好の同時代的な発言を念頭において「汎東洋主義」をみるならば、この「抵抗」という語は、西洋の外部—ということは早坂の場合「東洋」ということになるが—に立って「対立」するのではなく、近代性（モダニティ）の空間の内側から「抵抗」することによって「東洋」を見いだすことを意味していると考えられる。早坂は西洋音楽に抵抗するところから新しい東洋音楽が生まれると述べたが、この「抵抗」という語は西洋的な近代（モダニティ）の内部にありながら、自己のアイデンティティを喪失することなく外部である「東洋」と接続するための態度を包摂する重要な概念であったといえるだろうし、20世紀の音楽様式と東洋的なものとの結合を希求する早坂の音楽論は、この「抵抗」という語の含意するところを汲み取ることによって、その本来の意味を把握することが可能となるだろう。

## 結び

ここまで「汎東洋主義」の音楽論にいたるまでの早坂文雄の音楽観の形成過程をみてきた。早坂の汎東洋主義は、グレゴリオ聖歌のなかに「東洋的なもの」を聴き取った創作初期から、「新しき芸術上の技術と古き伝統的精神の結合」を目指し、民族主義の旗幟を鮮明にした第2期の音楽観、さらには敗戦後のアイデンティティの喪失

といった過程を経て辿り着いた境地であったといえる。

早坂の「汎東洋主義」が実践として試みられたのは、映画音楽を除けば最後の仕事となった《交響的組曲「ユーカラ」》(以下《ユーカラ》と略す)(1955)であるとされる〔片山 1999:50〕。早坂は作品のなかで1950年代に日本で受容されたオリヴィエ・メシアン Olivier Messiaen (1908-1992)の音楽語法を参照したと思われる技法を多用し、さらには作品の構想段階においては12音技法の使用さえも検討しながら、汎東洋主義の音楽の理想として掲げた抽象的で、形而上的な世界を表現しようと試みた<sup>(18)</sup>。この《ユーカラ》は「日本人が書いたおそらく一ばんオリジナルな管弦楽曲」〔大築 1958:23〕と評され、また早坂のアシスタントをしていた武満徹ものちに「壮大な模索の試み」に大きな影響を受けたと述懐した作品であった〔立花 1992:246〕。

だが《ユーカラ》に対する評価とは別に、「東洋への回帰」を口にする早坂の「汎東洋主義」の音楽論は、「戦後」の文脈においては早坂の周囲の作曲家にさえも理解されないものであった。たとえば《ユーカラ》に「大きな影響を受けた」武満徹も「汎東洋主義」については「結局音楽に東洋とか西洋とかいうのはおかしいと思う」〔三浦他 1955:12〕と批判し、また早坂の弟子であり、武満と同じ「実験工房」<sup>(19)</sup>メンバーとして活動した佐藤慶次郎ものちに「東洋を綜合する点である種の矛盾を示し、また東洋と西洋とを、非常に観念的に、無理に対立的にみているという面があるように思われる」と師の音楽観に否定的な見解を示している〔佐藤 1961:17〕。

「汎東洋主義」の音楽論が早坂に近い立場にあった人々にさえ理解されなかったこと背景には「東洋・アジア」の喪失を強く実感することのできる世代とそうではない世代とのあいだの精神的な距離—それがまさに深井史郎のいう「断層」であり、「戦前・戦中」と「戦後」を決定づけるものだが—、そして失われた「東洋・アジア」へと再帰することが戦時期への退歩と受け取られかねないことへの逡巡が影響していると思われる。

しかし、直接的に「汎東洋主義」の思想を口にするとはなかったとはいえ、結果的にみれば早坂が「汎東洋主義」の音楽論で掲げた音楽的な理想を受け継いだのは武満徹や佐藤慶次郎ら早坂の周辺にいた作曲家であったといえるだろう。彼らは「汎東洋主義」という言葉こそ口にしなかったが、西洋の前衛的な手法と東洋の伝統的美意識との結合を模索しながら1950年代後半から60年代にかけて創作を行った。その意味においては、早坂の「汎東洋主義」の音楽論は戦後の前衛世代を先導する「美学」として位置づけることができるだろう。

だが、早坂の音楽論を前衛世代の先駆けに位置付けることだけでは、「汎東洋主義」の一面しか捉えることではできないように思われる。本稿において指摘したように、早坂の「汎東洋主義」の鍵は「東洋への回帰」、すなわち「過去」のアポリアへの立ち返るということにあるのではないだろうか。「日本」のみならず「東洋・アジア」という「過去」の包括的な概念を思想上のアポリアとし、その場にとどまりつづけること。西洋の近代性のなかにあるという自覚から「東洋」を捉えるということ。そのような思考の枠組みに再帰することを目指す意識が早坂文雄の「汎東洋主義」の音楽論の根底にはあるといえる。

本論の冒頭で述べたように、「汎東洋主義」で表明されている音楽観は戦後になって突然に主張されたものではない。その意識はかつて存在したアポリアを再び現前化させることによって、失われた「東洋性」の快復を目指したものであったのである<sup>(20)</sup>。

## 付記

本稿は筆者が2013年に京都市立芸術大学大学院に提出した博士学位論文『早坂文雄の音楽語法—「戦前」の民族主義から「戦後」の前衛の時代へ—』の第6章を改稿・再構成したものである。

## 注

- 1 歴史的な記述において「戦後」という語は一般的に1945年の第二次世界大戦後を意味している。「戦後」がいつ終わったのかという曖昧さは残るものの、「戦後」という語が戦争後の時代を指していることは明確である。いっぽうで「戦前」という語は、戦争の前ということは明らかであっても、歴史的にどこまでが「戦前」に相当するのかは不明確である。「戦前」が漠然と第二次世界大戦の前の時代を指すとしても、「戦前」がいつ始まったかという根本的な問題は残っている。また「戦



- 前」という語が、どのような論題と関連づけられるかによっても、時代区分としての「戦前」は大きく変わるだろう。日本では「十五年戦争」という言葉があるように、1931年の満州事変を発端とする日中戦争の始まりが第二次世界大戦の勃発に先立っており、第二次世界大戦より以前を単純に「戦前」とは呼べない背景があることもあらかじめ認識しておく必要がある。本稿では、日本の近代洋楽史の一般的な記述にしたがって、作曲家グループが誕生し始める1930年前後から、アメリカ、イギリスを仮想敵国と定めた日独伊三国同盟が締結され、戦時体制が確立した1940年までを「戦前」、1941年の太平洋戦争の開戦以降を「戦中」と呼び、いわゆる「十五年戦争」期全体を指す場合には、とくに「戦時期」という語を使用する。ただし、本論でいう戦前・戦中の時代区分はあくまでも便宜上の画期であることを断っておきたい。
- 2 日本の作曲界における戦前の「民族主義」は少なからず定義上の曖昧さをもつ。なぜならこの概念は、言葉自体によって想起される音楽の質的内容とは別に、日本の作曲の歴史における独自の背景をもっているからである。日本の民族主義は一般には日本の文化や風土に根ざした創作を志向する作曲の傾向を指して用いられるが、歴史的には1930年代にたびたび来朝した作曲家アレクサンドル・チェレプニン Alexander Tcherepnin (1899-1977) によって認められた在野の作曲家について使用されることが多い。そのような作曲家には早坂のほかには清瀬保二 (1900-1981)、箕作秋吉 (1895-1971)、伊福部昭 (1914-2006) が含まれる。彼らはみな西洋音楽の技術の練磨を基礎におくアカデミズムとは一線画す創作態度を示していた。民族主義の作曲家とチェレプニンとの関係については小宮 [2001] を参照。
  - 3 早坂は音楽評論家の富樫康の求めに応じて「汎東洋主義」について要約した際に、本文で列挙した要素に加えて抽象性をあげている。ただし、このときには東洋的な特性に対照される西洋的な特性は示されていない [富樫 1956: 251]。
  - 4 最終的にはコンクールに応募した管弦楽曲《二つの讃歌への前奏曲》(1935) の入選がきっかけとなり、作曲の道を歩むことを選んだとはいえ、この時期の早坂の聖歌研究に対する情熱の度合いは、作曲と聖歌の研究のために「殆ど三、四時間位しか睡眠をとることが出来ない」という彼自身の言葉からも伺える [早坂 1936: 26]。
  - 5 「古き文化と新しき文化」は『音楽評論』誌に1941年の9月と10月の2回に渡って連載された。ただし、本稿では早坂の音楽論集『日本の音楽論』(東京: 新興音楽出版社、1942) に所収の同評論を引用した。
  - 6 「抽象的なものへの欲求 (日本作曲界への提言)」は1941年に『音楽公論』誌に掲載された。ただし、本稿での引用は『日本の音楽論』所収の同評論による。
  - 7 早坂は「抽象的なものへの欲求」のなかで、「われわれが今日創造的行為として営んでいるものは西洋音楽の様式においてであるとは云え、その創造の具体的語法として日本的なものを探求をすすめている (後略)」 [早坂 1942b: 61-62] と述べている。このような言辭からは、早坂が自らの創作が西洋音楽を軸としていることを認識していたことが読み取れるだろう。
  - 8 西洋音楽をある種の「技術」とみなす音楽観は戦後の「汎東洋主義」の音楽論にも引き継がれている。1954年の三浦淳史との対談においても、西洋的な技術のメソッドをどう扱うかという三浦の問いに対して、早坂は西洋的なオーケストラや五線譜を用いる際には、西洋音楽の約束ごとを無視はできないと答えている [三浦 1954: 14]。
  - 9 『日本の音楽論』に所収。ただし、初出は1940年11月『月刊楽譜』誌。
  - 10 早坂の「民族主義的ロマン主義」という言葉の背後に「東洋的浪漫主義的理想」 [岡倉 [1903] 1986: 149] を掲げた岡倉天心 (1863-1913) の思想を読み取ることは比較的容易であると思われる。岡倉天心が「アジアは一つ」という語で表したのは武力ではなく、美によってアジアを統一するという一つの理想だったが、岡倉がこの理想を謳わずにはいられなかったのは、アジアが岡倉の生きた時代の現状において多様であるという認識から来るものであり、それゆえに東洋の美によって理念的に統一されることを願っていたからであったとされる [竹内好 [1964] 1993: 102]。「日本はアジア文明の博物館となっている」 [岡倉 [1903] 1986: 22] というような岡倉の言葉は、一見すると日本の特殊性によってアジアを総合するというようにも受け取れる。事実、「アジアは一つ」という語は保田興重郎 (1910-1981) らの「日本浪漫派」によって担ぎ上げられ、戦時下においては大東亜共栄圏のシンボルとなった。しかし、柄谷行人の指摘によれば、江戸末期に生れた岡倉天心は明治以前には存在した漢学・漢文学を価値とする東アジアの世界、言い換えれば東洋の普遍性の喪失を回復する必要がある [柄谷 2001: 37]。このような背景を考慮するならば、岡倉のいう「アジアは一つ」という理想は、この失われた東洋の普遍性に立脚するもので、日本の特殊性のみを打ち出すものではない。早坂文雄の「東洋性」の強調は、この岡倉天心の思想の影響を受けていると考えられるだろう。
  - 11 たとえば「いまこそ新しい道に向かって民族的発展的理想のロマンチズム [ママ] を樹立せんがために立ち上がるべき時ではないかと思う」 [早坂 1940c: 3]、「西欧の支配から離れて、東洋の理想に生き、終いには全世界の文明と藝術の中心を東洋において開花させようというロマンチズムは、直接作曲上において『美の概念』の改造というところから出発していたとも言える」 [早坂 1940c: 10]、「ここに於いて東洋の新しいロマンチズムの意義というものが生まれよう」 [早坂 1940c: 11] などの言辭は「民族主義的ロマン主義」 [早坂 1940c: 16] を掲げる早坂の「民族主義的意識」の発露として捉えられる。
  - 12 日本放送協会は1938年から40年にかけて、「国民詩曲」と題して、民謡 (俚謡) を主題とする管弦楽曲の委嘱を行った。1938年は大木正夫 (1901-1971) 《日本狂詩曲第一番》、飯田信夫 (1903-1991) 《夏祭り》、池内友次郎 (1906-1991) 《馬子唄》、平尾貴四男 (1907-1953) 《機織唄による変奏曲》、服部正 (1908-2008) 《日本風牧歌》、江文也 (1910-1983) 《田園詩曲》、深井史郎 (1907-1959) 《日本俚謡による嬉遊曲》、宮原禎次 (1899-1976) 《日本俚謡による交響的ピアノ協奏曲》、1939年は菅原明朗の《明石海峡》、大中寅二 (1896-1982) 《お茶節による前奏と歌》、須賀田磯太郎 (1907-1951) 《東北と関東》、松平頼則 (1907-2001) 《南部子守唄を主題とするピアノと管弦楽のための変奏曲》、清瀬保二 (1900-1981) 《日本民謡の主題による幻想曲》、1940年は杉山長谷雄 (長谷夫) (1889-1952) 《富士、箱根の印象》、山田和男 (一雄) (1912-1991) 《交響的木曾》、大田忠 (1901-?) 《狂詩曲第一》、山本直忠 (1904-1965) 《日本幻想曲》が放送初演された。
  - 13 初出は1940年3月『月刊楽譜』誌。『日本の音楽論』に所収。

- 14 早坂は1939年と1940年に放送初演された9曲について批評しており、菅原明朗、松平頼則、清瀬保二、山田和男の4作品については高い評価を与えている。須賀田磯太郎、太田忠の作品は酷評とまではいかなくとも辛い評価には違いなく、大中寅二、杉山長谷雄、山本直忠の作品には辛辣で、厳しい評価を下している。たとえば大中寅二の作品は「民謡を使っているながらその民謡の中に流れている民謡的精神というものを全く掴み得ていない」と評され、杉山長谷雄の作品は「民謡を使えば国民詩曲が簡単に成り立つという浅薄な考えは大いに間違った思考」と痛罵されている〔早坂 1942d : 135-158〕。
- 15 早坂は「日本的なもの」の「本質」を表現するべきであるとしながらも、その本質がいったいどのようなものなのかはあきらかにしていない。
- 16 このような転向は戦後の知識人の「日本はそもそもアジアではなかった」という認識を創り出すものであったとされる〔竹内好 1979 : 340〕。
- 17 ここで磯前がいうアポリアとは、1940年代の「近代の超克」に関して竹内好が述べた「伝統の基本軸における対抗関係」を指している。『『近代の超克』は、いわば日本近代史のアポリア（難関）の凝縮であった。復古と維新、尊王と攘夷、鎖国と開国、国粹と文明開化、東洋と西洋という伝統の基本軸における対抗関係が、総力戦の段階で、永久戦争の理念の解釈をせまられる思想課題を前にして、一挙に爆発したのが『近代の超克』論議であった〕〔竹内好 1979 : 338〕
- 18 早坂の《ユーカラ》とメシアン音楽語法との関わりは拙稿〔竹内直 2011〕で考察した。また早坂文雄と12音技法については、博士論文の一部を大幅に加筆、修正した拙稿〔竹内直 2014〕で論じている。
- 19 「実験工房」は1951年11月に結成された、同時代の他の作曲家グループとは異なる総合芸術的、インターメディア的な性格をもつグループであった。作曲家のほか造形芸術、画家、写真家など芸術諸分野に関わるメンバーから構成されていた。実験工房については〔日本戦後音楽史研究会編 2007 : 218-224〕などを参照。
- 20 足立元がその浩瀚な著作で指摘しているように『『日本』の再テーマ化』は1950年代の前衛芸術、とりわけ美術における伝統論争において重要な要素である〔足立 2012 : 275〕。戦前、戦中期の美学的な言説が戦後の前衛に形を変えて再帰することについては、「近代の超克」などに代表される戦中の美学と戦後の前衛の接点をめぐる榎木野衣の論究〔榎木 1998〕が示唆に富み、戦後の日本の作曲と伝統の問題を考えるうえでも参照すべき指摘を含んでいる。本論では扱うことができなかったが、早坂と西田幾多郎（1870-1945）を中心とする京都学派の思想との関わりや戦前・戦中の作曲における「伝統」観については、いずれ稿を改めて論じたい。

#### 参考文献

- 足立元 2012 『前衛の遺伝子—アナキズムから戦後美術へ—』、東京、ブリュッケ。
- 磯前順一 2010 『『近代の超克』と京都学派—近代性・帝国・普遍性—』、酒井直樹・磯前順一編、『『近代の超克』と京都学派—近代性・帝国・普遍性—』、京都、国際日本文化研究センター、31-73。
- 大澤真幸 2012 『近代日本思想の肖像』、東京、講談社。
- 大築邦雄 1958 「戦後の日本作曲界—その感想的覚え書き—」『音楽芸術』16巻1号、20-29。
- 岡倉天心 [1903]1986 『東洋の理想』、東京、講談社。富原芳彰訳。
- 片山杜秀 1999 「日本創作界史 1945～1955」堀恭編、『音楽芸術別冊 日本の作曲20世紀』、東京、音楽之友社、32-54。
- 柄谷行人 2001 『〈戦前〉の思考』、東京、講談社。
- 小宮多美江 2001 『受容史ではない 近現代日本の音楽史—一九〇〇～一九六〇年代へ—』、東京、音楽の世界社。
- 佐藤慶次郎 1961 「早坂文雄先生の生涯と思想」『音楽芸術』19巻9号、14-17。
- 榎木野衣 1998 『日本・現代・美術』、東京、新潮社。
- 竹内直 2011 「早坂文雄の《交響的組曲「ユーカラ」》における音楽語法—メシアン音楽語法との関連性をめぐって—」『音楽表現学』Vol. 9、45-56。
- 竹内直 2014 「早坂文雄と『12音技法』—その影響の痕跡と12音の組織化のはざままで—」『音楽表現学』Vol. 12、1-14。
- 竹内好 [1948]1993 「中国近代と日本の近代—魯迅を手がかりに—」『日本とアジア』、東京、筑摩書房、11-57。
- 竹内好 [1964]1993 「日本人のアジア観」『日本とアジア』、東京、筑摩書房、92-128。
- 竹内好 1979 「近代の超克」河上徹太郎・竹内好、『近代の超克』、東京、富山房、274-341。
- 立花隆 1992 「武満徹・音楽創造への旅 第4回」『文学界』46巻9号、234-249。
- 富樫康 1956 『日本の作曲家』、東京、音楽之友社
- 日本戦後音楽史研究会編 2007 『日本戦後音楽史 上—戦後から前衛の時代へ—』、東京、平凡社。
- 早坂文雄 1936 「グレゴリウス聖詠研究の余日」『音楽新潮』13巻7号、26-31。
- 早坂文雄 1942a 「古き文化と新しき文化」『日本の音楽論』、東京、新興出版社、31-47。
- 早坂文雄 1942b 「抽象的なものへの欲求（日本作曲界への提言）」『日本の音楽論』、東京、新興出版社、48-62。
- 早坂文雄 1942c 「新しきわれわれの道」『日本の音楽論』、東京、新興出版社、1-18。
- 早坂文雄 1942d 「国民詩曲とそれに関連して」『日本の音楽論』、東京、新興出版社、135-158。
- 早坂文雄 1942e 「民謡と現代音楽との連関」『日本の音楽論』、東京、新興出版社、63-89。
- 原太郎他 1952 「座談会 邦人作曲批判—新作曲派協会—」『音楽芸術』10巻9号、46-59。
- 深井史郎 1965 「戦前・戦中・戦後」『恐るるものへの風刺—ある作曲家の発言—』、東京、音楽之友社、188-203。
- 三浦淳史 1954 「早坂文雄と汎東洋主義音楽論」『音楽芸術』11巻1号、8-20。
- 三浦淳史他 1955 「早坂文雄論」『シンフォニー』12号、7-13。

関連資料

早坂文雄 『作曲ノート』、早坂文雄文庫、明治学院大学図書館附属日本近代音楽館、東京。



# The Musical Philosophy of Fumio Hayasaka: Formation process of 'Pan-Asianism'

TAKEUCHI Nao

The Japanese pre-war 'nationalist' composer Fumio Hayasaka (1914–1955) was known for proposing the musical philosophy 'Pan-Asianism' in the post-war years. To Hayasaka, Pan-Asianism refers to the composition of works based on Eastern or Japanese cultural attributes. To reveal how this idea was moulded, this study focused on Hayasaka's way of thinking before forming the framework of Pan-Asianism, thereby revealing its formation process.

During the pre-war and post-war periods, Hayasaka's musical philosophy was influenced by his awareness of the connection between Western methods and Eastern (or Japanese) spirituality and aesthetics. The analysis revealed that Hayasaka's Pan-Asianism was aimed to re-discover the 'East' not from the dichotomy between the West and the East but the awareness of the life in Western modernity.

## 杵屋巳太郎師にきく ——黒御簾音楽とその担い手——

土田 牧子、前島 美保、竹内 有一

第35回公開講座「黒御簾音楽を探る—芸談と資料研究—」

日 時：平成25年（2013）2月3日（日曜日）午後2時より

場 所：京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター

ゲスト：八代目 杵屋 巳太郎（尾上菊五郎劇団音楽部 立三味線）

聞き手：土田 牧子（東京藝術大学非常勤講師）

前島 美保（京都市立芸術大学非常勤講師）

司 会：竹内 有一（京都市立芸術大学准教授）

### ◆八代目の名跡を継ぐ

竹内 本日のゲストでいらっしゃいます、杵屋巳太郎さんをご紹介します。巳太郎さんは、つい2ヶ月前、平成24年（2012）12月に前名の二代目巳吉を改め、八代目巳太郎という大きな名前を襲名されたばかりです。このたびは、おめでとうございます。

巳太郎 ありがとうございます。

竹内 歌舞伎・長唄など伝統芸能の世界では、このように名前を受け継いでいくことが、芸の伝承のひとつの形ともいえます。いろいろと決まり事に縛られることの多い業界ですので、襲名に際しては何かとたいへんだったと思います。名前が変わったことで、何か変化したようなことはございますか。

巳太郎 心構えということではまったく変わりはありませんが、杵屋巳太郎という名跡は260年間続いてきたものですし<sup>(1)</sup>、皆さんよくご存知の『身替座禅』、『棒しばり』、『太刀盗人』などの舞踊曲、『白浪五人男』の稲瀬川の出の唄などを作曲したのが五代目巳太郎<sup>(2)</sup>でして、そうした由緒ある名前を継がせていただいたということで、気持ちも新たに、また責任も少し重くなりましたので、ますます精進していきたいと思っております。

竹内 プロフィールの詳細は、配布資料（『平成24年版 歌舞伎に携わる演奏家名鑑』伝統歌舞伎保存会、平成24年）をご覧ください。巳太郎さんは、観客の目に触れる出囃子の舞台はもとより、舞台の進行を陰でサポートする黒御簾音楽（下座音楽、陰囃子）の演奏、そしてそれを監修するお仕事、すなわち、あとで説明と考察をいたします「付師」「舞台師」と呼ばれる貴重な役割を担当されています。昭和58年（1983）に七代目杵屋巳太郎師（現 杵屋 浄 貢、人間国宝）に入門され、やはり歌舞伎の三味線を支えられた五代目松島寿三郎師（故人、人間国宝）や、稀曲保存と復曲の第一人者である稀音楽家義丸師にも教えを受けるなど、多くの先輩方の芸を継承しておられます。現在、常に歌舞伎の興行に関わられているということで、ともかくお忙しい。東京の歌舞伎座では歌舞伎が休演になる月はありません。朝10時頃から夜9時過ぎまで、本番が毎月25日間、その

前に稽古が3～4日ありますから、役者さんと同様、休日がほとんどありません。そんなご多忙な毎日にもかかわらず、歌舞伎以外での演奏のお仕事、本日のような啓蒙や研究に関わる活動、そして国立劇場研修生などへの後進の指導にも熱心にご尽力されていらっしゃいます。

それでは、本日のテーマであります黒御簾音楽とその担い手、黒御簾音楽を監修するお仕事について、東京藝術大学非常勤講師の土田牧子さん、京都市立芸術大学非常勤講師の前島美保さんとともに、杵屋巳太郎さんにお話をうかがって参りたいと思います。

#### ◆黒御簾音楽の現場 —演奏上の意識と特色—

竹内 まず、黒御簾音楽の現場がどのようになっているのか、取材映像をみながお聞きしたいと思います。映像だけではなかなかわかりにくいところも多いので、そのあたりを巳太郎さんにお尋ねしていきます。

【投影：舞台下手の黒御簾内部1】

土田 はじめに黒御簾内部の環境についていくつかお伺いしたいと思います。黒御簾には御簾に近い方から三味線方、その後ろに唄方、鳴物方という三種類の職掌の方が入っておりますけれども、それぞれ人数は何人くらいなのでしょう。

巳太郎 唄は5人、三味線は3人、鳴物は道具に応じまして多い時で4～5人、笛が1人。非常に密集しています。

土田 多い時で10人以上ということですか。

巳太郎 そうですね。それが四畳半ほどの場所に入ります。

土田 それは本当に密集した空間になりますね。巳太郎さんは舞踊演目で用いられる出囃子でも演奏していらっしゃいますが、黒御簾内で演奏されるときと、出囃子として演奏されるときで、演奏の仕方に違いはあるのでしょうか。

巳太郎 基本的にはございませんけれども、黒御簾というのはやはり効果音という要素が非常に強うございまして、例えば華やかなところは至極華やかに、不気味なところは不気味に、というように効果を重視いたします。出囃子のほうは、あくまで三味線音楽として演奏することを意識してやっておりますね。

土田 先ほどお名前が出ました稀音家義丸先生から、「御簾内では抑揚やこぶしをあまり付けずに唄う」とお聞きしたことがございますが。

巳太郎 そのとおりです。付けずに唄います。唄の聞かせどころとなる独吟では別ですが、その他は抑揚とか技巧的なものはあまり付けません。やはり効果音として、どちらかというボリューム、音量のほうが大事になってまいります。

土田 そう言われてみますと、客席で拝聴していて、確かにそのように感じる場合があります。わかりやすいご説明をいただきありがとうございます。

#### ◆稽古の段取り —幕が開くまで—

土田 引き続き、現場での様子をご説明いただきながら、黒御簾音楽を細かく検証して参ります。参考資料として、昭和末期の歌舞伎公演（世話物）の舞台本番とお稽古の様子が伺い知れる映像を断片的にご覧いただきます。

【投影：舞台下手の黒御簾内部2】

土田 この映像の中で三味線の方が膝に乗せていらっしゃる帳面、これが付帳ですね。

巳太郎 これが付帳です。各自作成するものでして、黒御簾音楽の曲名、演奏のきっかけが全部書いてあります。

【投影：公演数日前の稽古場 1】

土田 ここからはお稽古風景になりますので、お稽古のことについてお伺いしたいと思います。歌舞伎の稽古というのは、初めに出演者が顔を揃える「顔寄せ」というのがございまして、そのあと音楽をつけて稽古をする「付立<sup>つけたて</sup>」、そして全体を通す「惣ざらい」、そして舞台上で初日通りに演じる「舞台稽古」となるかと思いますが、それでよろしいでしょうか。

巳太郎 原則としては間違っておりません。ただ、作品によっては「顔寄せ」の前に「立ち稽古」というものが入ります。

土田 「立ち稽古」では音楽の方は。

巳太郎 責任者だけです。

土田 この映像のお稽古はそのどれにあたるのでしょうか。

巳太郎 これは「付立」か「惣ざらい」ですね。

【投影：公演数日前の稽古場 2】

土田 (映像) こちらが当時、付師を務められていた松島寿三郎さんで、巳太郎さんも師事を受けた方です。いま寿三郎さんと監修の中村歌右衛門さんが相談しながら音楽演出を作っていく様子をご覧いただきましたけれども、これは現在でも同じ形ですか。

巳太郎 今もこのスタイルと全く同じです。坂東玉三郎さんも尾上菊五郎さんも、この映像と全く同じようにしていらっしやいます。

土田 いまこの映像ではどのようなことが相談されていたのか、説明していただけますか。

巳太郎 今のところは、寿三郎師匠がこれまでと少し形を変えて演奏されたところ、大成駒屋（六代目中村歌右衛門）さんから前回どおりに合方を弾き続けてくださいというご指示があった、というところですね。

#### ◆付師と舞台師、付帳とは何か

土田 付師の方たちは、こういった「付立」なり「惣ざらい」なりの間に、台本（台帳）やメモに決まったことを書き込み、決定後に付帳を作成するというのでしょうか。

巳太郎 そうです。

土田 正式な付帳を作成する時期はいつごろなのでしょう。

巳太郎 それは中<sup>なか</sup>日過ぎとなります。公演の中日以降、すべて芝居が落ち着いてきましたら、音楽台本といわれる、付帳を清書します。

土田 けっこう遅いんですね。

巳太郎 遅いですよ。

土田 巳太郎さんは付師でいらっしやると同時に、舞台師でもいらっしやいますね。舞台師というのは、黒御簾



八代目 杵屋巳太郎 師  
(尾上菊五郎劇団音楽部 立三味線)

1983年、七代目杵屋巳太郎に入門。2012年12月、杵屋巳吉改め八代目巳太郎を襲名。歌舞伎の公演を中心に、出囃子と黒御簾（陰囃子）の両方で中心的演奏者の一人として活躍している。舞台上に即して黒御簾音楽を監修する「附師」「舞台師」としても欠かせない存在。2009年第29回伝統文化ポーラ賞奨励賞を受賞。

の中で演奏のリードをする演奏面のリーダーですが、公演によっては付師とは別の方が舞台師をされることもあります。その場合には、付師の方はどのように舞台師の方にご自分の作られた音楽演出を渡されるのでしょうか。

**巳太郎** お稽古中は全部付師が入りまして、付師があらゆる音楽の進行を決めます。初日の日に舞台師をはじめとする演奏者に渡します。あくまで音楽演出を作るのは付師。付師は作曲もしますし、音楽を補う補曲もします。演奏とはまた別の役職でございます。舞台師は演奏者の中のコンダクター、付師は音楽台本の作者です。

**土田** 付師の方以外の演奏者の方は、付師の作った付帳をもとに自分の付帳を作るのですか。

**巳太郎** 各自、付師が作りました音楽台本より、手書きで書き写します。コピーは許されません。

**土田** 各自がそれを保存して、随時自分の勉強に使われるんですね。

**巳太郎** そうです。それが私たちの財産でございます。

**土田** 珍しい作品や新作の場合、どのような手順で音楽演出を作られているか、教えていただけますか。

**巳太郎** まず台本を読みまして、情景に音楽をつけるか、人物につけるか、それとも感情につけるかを考えます。その中で一番重要なところをピックアップして付けてまいります。

**土田** それでお稽古の時に役者さんと相談して、必要があれば修正して、ということですね。

**巳太郎** そうです。それで中日過ぎになると、付帳を清書します。

**土田** ありがとうございます。また少し続きをご覧くださいます。

【投影：公演数日前の稽古場 3】

**土田** このように、お稽古中は演奏の方々も各自メモを取られているんですね。

**巳太郎** そうです。各自です。

【投影：公演数日前の稽古場 4】

**土田** 今のところはどのようなことを相談されていたのでしょうか。

**巳太郎** 合方の打ち合わせですね。手がちょっと違うみたいだから演奏してみてもおっしゃって、直しているんですね。

**土田** 研究者が映像を見ただけではよくわからない、現場の裏の裏までご説明いただき、大変勉強になりました。どうもありがとうございました。

## ◆<sup>かみがた</sup>上方の特色を探る

【投影：公演数日前の稽古場 5】

**前島** 私は上方歌舞伎の音楽を中心に研究しています。この研究センターも上方・関西にありますので、上方のお芝居、例えば『封印切』のような演目の場合についてお聞きしたいのですけれども、上方の付けというのは江戸とはどのように違いますか。

**巳太郎** 江戸とは合方が全く違います。上方独自のものがございますので。

**前島** 具体的にはどのような違いがございませうか。

**巳太郎** 同名異曲というものがありますね。弾いてみましょうか。例えば田舎の情景を描写しました〈麦ついて〉。東京ですと「麦ついて 小麦ついて」【実演】<sup>(3)</sup>。関西ですと（低めの音で）「麦ついて 小麦ついて」【実演】<sup>(4)</sup>と、ちょっとボテボテとした感じですね。これだけでも大分違いますね。

**前島** 随分印象が異なります。上方ならではの音色というのは他にございませうか。

**巳太郎** 江戸はシャッキリとした感じですね。江戸の騒ぎ唄は「送りましょうか送られましょうか」【実演】<sup>(5)</sup>と、こういうちょっと粋な感じ。同じ騒ぎ唄でも関西は、〈宵の白鷺〉【実演】<sup>(6)</sup>のようにボテボテッとして弾く。こ



れが関西なんですね。

前島 他に何か上方の黒御簾に関する芸談など教えていただければと思いますが。

巳太郎 わたくし今の山城屋（坂田藤十郎）さんから最初に担当しました時に教わりましたことは、それから特に上方の作者奈河彰輔先生<sup>(7)</sup>から教わりましたことは、音色がきれいすぎないこと。それからポテポテッ。それともう一つ一番大事なキーワードは、「ドカチャカしてください」ということですね。これが一番印象に残っています。「ドカチャカ弾かんと、これ味が出まへんのや」と言われましてね。関西ならではの、こう何と言いますか、洗練され過ぎてはいけないということですね。決して「はんなり」とは仰いませんでした。

前島 人物の出入りなどでも、江戸に比べてたくさん相方が入るとと思いますが。

巳太郎 人物の出入りでも全部唄入り相方が入りますよ。ですからちょっとうるさいんですね。でもそれが上方の味だと教わりました。

前島 上方ならではの特色、その表現や味わいの傾向についてわかりやすくお話をいただき、ありがとうございました。

## ◆付師の秘訣

土田 それでは、前半の締めくくりとして、巳太郎さんご自身が映っておられるお稽古場の映像をご覧くださいます。黒御簾音楽の付師としての秘訣をおうかがいできるかと思えます。『籠釣瓶花街酔醒』です。

【投影：公演数日前の稽古場 6】

ここで巳太郎さんが、前を覗くような、尾上菊五郎さんと尾上菊之助さんの動きを覗くようなしぐさをされますけれども、これはお稽古の中で演奏のタイミングを掴むというような意味があるのでしょうか。

巳太郎 そうですね。俳優さんの動きが優先でございますので、常に俳優さんの動きをみて、キッカケとテンポを決めます。

土田 それをお稽古の時に体得されてしまうということですか。

巳太郎 そうです。それでないと務まりません。

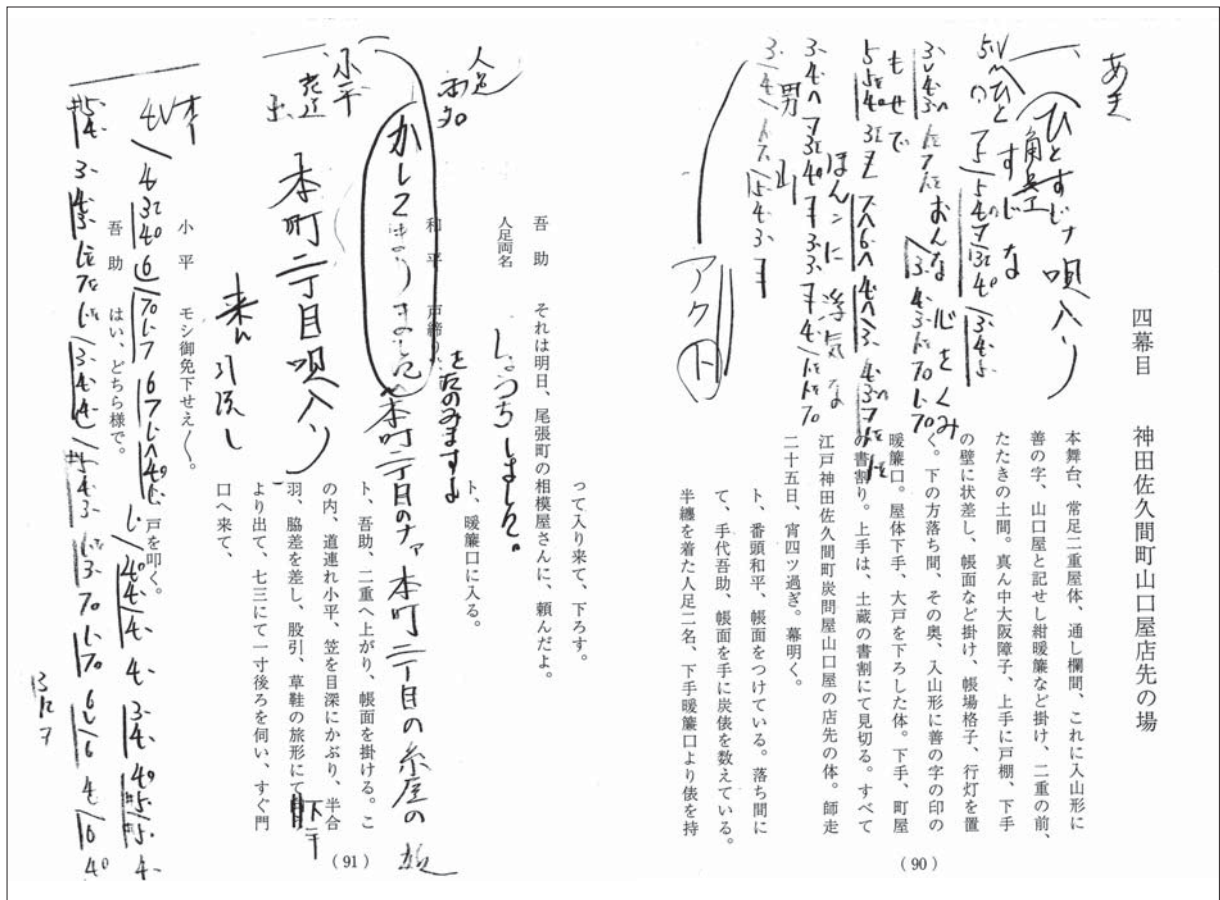
土田 ここで、鳴物担当の田中伝左衛門さん（十三代目田中流家元）が巳太郎さんと何か言葉を交わされているようにみえますが、これはどのようなお話をされているのでしょうか。

巳太郎 これは鳴物と唄・三味線との兼ね合いの調整をしているのです。鳴物さんのほうは音楽を作る職掌を「作調」と言ひまして、付師と作調の方とで、お互いに尊重し合いながら音楽演出を作っております。

土田 歌舞伎の本公演前の稽古は僅かな日数で行われるためでしょうか、役者と黒御簾の演奏者との間で、重要なポイントを要領よく一つ一つ確認して整理していく様子が、適度な緊張感の中に垣間見えるということがわかりました。ありがとうございました。お稽古の様子については以上でございます。

## ◆音楽演出のデモンストレーション — 『塩原多助一代記』を例に一

竹内 さて、本日のメインとなる後半に移って参ります。歌舞伎の『塩原多助一代記』（三世河竹新七作）を事例として、音楽演出を作りあげていく手順の実際を、巳太郎さんにデモンストレーションいただくという実践的な企画です。この演目は、つい4ヶ月前、平成24年（2012）10月国立劇場で上演されたばかりで、巳太郎さんが付師を担当されておまして、音楽演出の事例説明がしやすいのではと巳太郎さんから推薦をいただきましたので、今回はこの公演を取り上げることにした次第です。お手元の資料に、巳太郎さんが付けを書きこまれた台本（台帳）のコピーをお配りしてございます〔図版1〕。



(図版 1)

八代目杵屋巳太郎師による「台本書き込みの囃子付」。同師所蔵。歌舞伎台本（刊本）の余白に、付師（巳太郎師）によって囃子付が書き込まれた事例である。平成 24 年 10 月国立劇場上演台本『塩原多助一代記』「四幕目 神田佐久間町山口屋店先の場」冒頭部分より抜粋。現在、歌舞伎の台本は、上演に先立って補綴されたものが役者・囃子方、衣装や大道具などの興行関係者用に印刷配布され、公演の準備や稽古の段階から使用される。

**土田** お手元の資料には、杵屋栄左衛門さんによる『歌舞伎音楽集成（江戸編）』（昭和 51 年）に掲載された「台帳書き込みの囃子付」を載せましたが、巳太郎さんが栄左衛門さんと全く同じ方法で、劇場から配られた台帳に付けを書きこんでいらっしゃるのことがわかるかと思います。

**竹内** デモンストレーションをしていただく部分は、四幕目「神田佐久間町山口屋店先の場」です。登場人物とあらすじについて少し補足しておきます。まず、「塩原多助」というタイトルの主人公は、この場面の最初には出てきません。幕が明くと、小平<sup>こへい</sup>という悪人が炭屋の使用人八右衛門に化けて、店から代金をせしめようとやって来ます。小平は、多助が郷里の上州にいた時分から悪いことばかりしているごろつきでした。ただ、この四幕目では最初から悪人として出てくるのではなく、炭屋になりすました善人面<sup>ぜんじんめん</sup>で出てくるというわけです。多助はようやく最後のほうで登場するのですが、今回の台本では、座頭（主役）の坂東三津五郎さんが小平と多助を早替りで演じています。

お手元の台帳の冒頭のほうをご覧ください。「明き」、つまり幕明（幕開）であることが示してありまして、〈一筋な唄入り〉という曲名が書き込まれています。そのあたりからご説明いただきながら、デモンストレーションをお願いいたします。



巳太郎 はい。では『塩原多助一代記』の四幕目「神田佐久間町山口屋店先の場」の音楽をご紹介します。まず、幕明は〈一筋な〉。これは江戸の町の店先、店の情景を表す音楽です。これは「稽古唄」と申しまして、近所から長唄をお稽古している音が聞こえるという設定でございます。この「稽古唄」が聞こえると、「あ、江戸の店先だな」と昔の人は思ったわけでございます。それでは〈一筋な〉。【実演（一筋な唄入り）】<sup>(8)</sup>。これで幕が明きます。

幕が明くと、店先で人足さんたちがいろいろお話をしていますが、そこへ悪党小平の出となります。悪党なんです、このときはまだ炭屋の使用人に化けておりますので、悪の性根を出さずに、商店の使用人を表す、江戸の端唄の〈本町二丁目唄入り〉で花道を出てまいります。【実演（本町二丁目唄入り）】<sup>(9)</sup>。「はい、ごめんください」となって【合方となり実演つづける（本町二丁目合方－弾流し）】、「今日のご主人様の使いで参りました。」とセリフの間、これをずっと弾き流しております。そして今度は台本の93頁でございますね。「証文と代金をもらって来いということで参りました」となりますと、「それはそれは」と番頭さんが印形を調べます。それで「間違いございませんので」ということで、「お金を渡しましょう」「ありがとうございます」ということになります。その間ずっと、お金を渡すまでこの合方を弾いております。

そうしますと今度、この山口屋の若旦那が障子の奥から出てまいります。【実演（替った合方）】<sup>(10)</sup>。それで「このお方は」となり、小平のことを番頭に尋ねます。小平は旦那が風邪で寝ているとか何とか言って、何とかお金をせしめようといいたします。この合方は〈替た合方〉と申しまして、江戸の町屋のセリフ地に弾く合方でございます。

そうすると、やっぱりバレちゃうわけですね。「あんた違うだろ」ということで。すると使用人に化けていた小平は開き直るわけです。「静かにしねえかい。」と江戸弁になりまして、「うまく証文が手に入ったから仕切りの金を騙りに来たが、山出しの多助の野郎に指差されてわやになったわ」と言いますと、【実演（玉取の合方）】<sup>(11)</sup>。合方が入って、小平のツラネのセリフとなります。この合方は〈玉取の合方〉と申しまして、長セリフに弾く合方でございます。小平はここで自分は悪党だということを認めて開き直るわけですね。

それから一悶着あって人足たちが小平に飛びかかろうとすると、若旦那が手荒な真似はするなと止めます。そこで人足たちが「でも若旦那」と言いますと、本当の使用人であります吉田屋八右衛門が出てまいります。【実演（只合早め合方）】<sup>(12)</sup>。99頁です。「もしもし、ここを開けてください。私は八右衛門と申す者でございます。開けてください。開けてください。」と慌てて出てきますので、出の〈早め合方〉を演奏します。それで「私が本当の使用人ですよ」と申し上げるわけですね。そうしますと、悪党の小平も「しょうがねえや」ということになりまして、旦那に「ちょっと話があるから」と言われて店の奥へ入っていきます。ここは座頭の三津五郎さんの入りとなりますので、〈只唄〉を使いました。「どれ、参りましょうか」。【実演（只唄－松に吹き来る）】<sup>(13)</sup>。〈只唄〉というのは、俳優さんの動きにつけて演奏するので、素で演奏するのは少し難しいのですが、このような短い唄でございます。大変古い、宝暦以前に出来ていた黒御簾の唄でございます。

これで三津五郎さん演じる小平が奥へ入りますと、今度早替りで多助となって出てまいります。これで小平というのは大変な悪党だという話になりますが、ここでまた〈一筋な〉の合方を使いましてセリフにかぶせて演奏します。「まあ聞いて下せえ」。【実演（一筋な合方）】。このようにセリフに演奏をしまして、それで104頁、「したが、よう帰りやしたな」というセリフで「付直し」<sup>(14)</sup>となり、もう一度同じ曲〈一筋な合方〉を演奏します。それで「よかったよかった」となるわけですね。

それで「万事上手く収まりましたね。多助もますます一生懸命働きます」ということで幕明の〈一筋な唄入り〉を幕切でもう一度演奏しまして、終わりということになります。

## ◆音楽演出の決め手1 一幕明、稽古唄―

土田 どうもありがとうございました。音楽によって情景が思い浮かぶような感じがいたしました。次に、今の音楽演出ができる前の段階と申しましょうか、いくつか曲目の選択肢があり得る中でどのような経緯で最終的にこのような曲に決まったのかということについて、また、演奏のテンポや強弱についてお聞きしてみたいと思います。

もう一度、台本の90頁をご覧ください。幕明〈一筋な〉のところですが、長唄の一節を取り入れて近くで長唄のお稽古をしているという情景を表す「稽古唄」には他にもいくつかございますね。

巳太郎 はい、長唄《越後獅子》(文化8年初演)の一節を使った〈向い小山<sup>(15)</sup>〉や〈己が姿<sup>(16)</sup>〉などが有名ですね。【実演(向い小山、己が姿)】。

土田 ありがとうございます。これらもよく使われる曲だと思いますが、それではなくて〈一筋な〉を選ばれた理由を教えてくださいませんか。

巳太郎 〈向い小山〉とか〈己が姿〉とかは、【実演(己が姿)】(弾きながら)「はい、いらっしゃいいらっしゃい」というように、お店が開いていて、お客さんの出入りが多い場面で使うものです。ただ、この場面は台本の90頁にもありますように、宵の四ツ過ぎです。そうすると、もうお店は閉まっている時間です。そうすると、他の曲を持って来なければならないということで、今回は長唄の《軒端の松》(弘化2年初演)から取り入れた〈一筋なあ〉を使いました。

土田 《越後獅子》の稽古唄は『白浪五人男』の「浜松屋」でも使われていますが、まさに今ご説明いただいたような、お店が開いていてお客さんの出入りがある、という場面に使われていますね。

## ◆音楽演出の決め手2 小平の出、役者の格―

土田 では続きまして、小平の出で使っていた〈本町二丁目〉というのは、他の作品ですと例えば『め組の喧嘩』で炊出しの喜三郎に使ったり、『お祭佐七』に使ったりしております、侠客とか鳶の出入りに使われることが多いようですけれども、その曲をここで使うというのは。

巳太郎 最初はね、夜だしこんな曲にしようと思ったんですが、【実演(更けて合方)<sup>(17)</sup>】、これだと悪人だとわかってしまう。これは没になりまして、やはり座頭(三津五郎さん)の出ですので、唄を付けることになりま



した。これは大切なことなのですが、一番格の高い役者さんは唄と三味線に鳴物入り、次は三味線と鳴物、次は三味線だけ、さらに下の格の人は鳴物だけ、それで三階さんはバタバタだけ（音楽なし）というような暗黙のルールがあります。ですので、ここは座頭の三津五郎さんの出なので、〈本町二丁目〉の唄入りとなりました。

**土田** それでこの〈本町二丁目〉は92頁で一度演奏を止めて、小平が「左様で、よくおいで下さいました」というセリフから、93頁の小平「この暮へ来て」というあたりまで音楽なしでセリフを言い、また「参りました」というところから、また〈本町二丁目〉の合方を演奏していますね。このように同じ曲、唄入りなり合方なりを、何回も演奏を止めてはまた繰り返してというときに、どこで演奏を止めて、どこで再開するかというのは、どのように決まるのでしょうか。

**巳太郎** それは文章の内容で決まるんです。台本をよく読んでみると、内容が少しずつ変わっていく。その変わり目のところで演奏を止めたり、再開したりしています。そのあたりは塩梅ですよ。ずーっと音楽が流れていてもだれてしまうし、なくてもつまらないし。この塩梅も付師の仕事でございます。長年の勘というものもあります。ただ、大事なことはセリフの内容をよく吟味することですね。セリフの内容が変わってきたと思ったら、音楽を止めるのが無難ですね。台本を読み込んでいくとわかるようになります。

**土田** だれてしまうとおっしゃいましたけれども、確かに音楽が鳴っていない箇所があり、また始まるというほうが、舞台上に緊張感とかリズムが生まれますよね。

**巳太郎** そう、メリハリが立つわけ。例えばずっと音楽が鳴っているところで、突然大きなセリフが音楽なしで入ると、観客の皆さんはセリフに耳が行くじゃないですか。そういう対比の効果を音楽はあげているんですよ。まあ映画と一緒にですね。

**土田** どこで止めて、どこで入るのかなと思っていましたけど、それは長年の勘なのですね。説明のしようがないですね。

**巳太郎** そうですね、長年の勘ですね。

**土田** そこに役者さんの注文が入ることはあるのですか。

**巳太郎** それはもちろんございます。もうちょっと弾いてくれ、とか、もうちょっと締めて（ゆっくり弾いて）くれとか。それはやっぱり、なるほどと思わせるご注文ですね。

### ◆音楽演出の決め手 3 —ツラネ—

**土田** 続いて、98頁の〈玉取合方〉についてです。この曲は聞かせどころである七五調のセリフ、ツラネと申しますけれども、そのツラネに使われる合方です。「長唄《玉取蟹》の一節の三下りの合方で「つらね合方」として台詞の間に弾くことが多い。暗い感じのやや乗った曲で華やかさが無いのが特徴」<sup>(18)</sup>と説明されるようですが、その通りなのでしょう。

**巳太郎** その通りでございます。やっぱり本当の悪人には、この〈玉取合方〉です。ツラネの合方には他に〈さつま合方」<sup>(19)</sup>というのがありますが、これは逆にスカッとした小悪党といいますか、ちょっと美男子だったりする悪人に使います。ちょっとやってみましょうか。【実演（玉取合方、さつま合方）】。〈さつま合方〉はちょっと江戸前で粋な感じ。同じツラネでもね、少しずつ違うんです。

**土田** 〈さつま合方〉は心なしか、明るいですね。

**巳太郎** 心なしか明るい、だけれども悪党だからそんなに華やかではない。だから【実演（さつま合方冒頭・・・ツツ）】こういう音を使うんです。【実演（ツツ）】こういうところで悪党を表しています。どすが効いている。三味線というのはいろいろ表現できるんです。【実演（ツツ）】でもこうなると粋なんです。

【実演（さつま合方つづき）】。最後はまた悪党の感じ。というようにね、糸で雰囲気を変えるわけです。

土田 『白浪五人男』の「勢揃」で使われる〈かりつば合方〉<sup>(20)</sup> なんかもツラネ用なのですか。

巳太郎 あれもツラネです。【実演（かりつば合方）】。これはセリフのテンポによって弾く合方ですね。三の音を使うとやっぱりちょっと派手になります。だけども三下りだからちょっと沈んでるから、ちょっと渋い感じですね。こんな感じです。

#### ◆音楽演出の決め手 4 一人物の登場—

土田 ではちょっと進みまして、99 頁です。ここは本当の八右衛門が急いで出てくるところでございますが、ここでは〈只合早め合方〉というのを使っています。人が急いで出てくる場所では〈三下り早め合方〉<sup>(21)</sup> がよく使われるかと思いますが。

巳太郎 三下りの〈早め合方〉は、出に使います。入りにはあまり使わない。まず〈三下り早め合方〉。【実演（早め合方）】。人が急いで出てくる時です。

土田 それに対してこの〈只合早め合方〉というのは。

巳太郎 こんなに急いでないし、もっと何て言うか、色気がある。この八右衛門というのは、町人の若者です。侍ではないので、少し柔らかく。【実演（只合早め合方）】。こういう粋な感じです。

土田 よく使いますか。

巳太郎 〈三下り早め〉のほうがよく使います。あらゆる人物に使えるから。今回は特別にこの〈只合早め合方〉で。八右衛門が坂東巳之助さん、三津五郎さんの坊ちゃんだったので。そういう役者の格も大切ですよ。

#### ◆音楽演出の決め手 5 一〈只唄〉—

土田 では 102 頁に行きまして、〈只唄〉ですが、〈只唄〉というのは同じ旋律でいくつも歌詞がありますね。

巳太郎 はい、「心残して」「松に吹き来る」「清き流れに」などがあります。

土田 歌詞の違いというのは、ここにはこれと、どのように選ばれるのですか。

巳太郎 やはり去りがたい場合は心を残すわけだから「心残して」。そうではないけれども、入りをデフォルメして目立たせたいという場合には、「松に吹き来る」とか「清き流れに」を使います。

土田 演奏をしていただいてもいいですか。

巳太郎 はい、では「心残して」。【実演（心残して）】。もっと三倍くらいに伸びます。俳優さんがいっぱい芝居をしますので、それに合わせて演奏しますので。

#### ◆音楽演出の決め手 6 一再び〈一筋な〉—

土田 では最後に 103 頁で、主人公の太助が出てくる場所で、幕明に使った〈一筋な〉をもう一度使いますが、ここは〈一筋な〉という曲のイメージと太助の人物像が重なったりするのですか。それとも、あんまり関係ないのでしょうか。

巳太郎 音調がね、よく合っていて、これは妥当な選曲だったかなと思っているんです。音調が太助の実直な感じと合っている。【実演（一筋な合方）】。こういう感じでセリフが始まります。

土田 このセリフ、「まあ聞いて下せえ」と始まりますので、曲を変えて雰囲気を変えるのかなとも思ったのですが、やっぱりあまり曲を変えすぎても、ごちゃごちゃしてしまうということでしょうか。

巳太郎 そうですね、ごちゃごちゃしちゃうということもあるし、ここで変えてもあまり意味がない。そこはも



う少し柔軟にいかないと。こういうところではこの曲、という決まりや、情景を表現することも大切だけれども、メロディーラインを意識することもあります。そのセリフにあったメロディーをバックミュージックとして流すということも大事なので、ここではそれを大切にしました。映画音楽と一緒にです。

土田 本当に微妙なものなんですね。長年の勘と、生まれ持った感性と、ということですね。

巳太郎 そうですね。難しいですね。

#### ◆確認しておきたいこと

土田 それでは、デモンストレーションと解説を振り返りながら、音楽演出の担い手である付師というお仕事について、いくつかお聞きしたいと思います。

前島 まず選曲のときですが、調子替え（演奏途中での調弦の変更）の有無というのは気にされますか。

巳太郎 気にします、やっぱりね。演奏上の都合で。【実演（三味線の調弦を変えつつ注意深く合わせる音）】。芝居の途中にこんな音ばかりしていたら、最近はうるさいって言われちゃうこともあるんですよ。そういうところでも効果を考えますね。あまり調子を替えないようにします。昔と違って皆さんいろんな音楽を聴いていらっしゃるから、黒御簾音楽もきれいじゃないと。

土田 95頁に「〇一上げる」と書き込みがあります。これが調子替えのマークですね。いくつかあるのですが、これがあまり多くならないように留意していらっしゃるんですね。

前島 先生は本当にたくさんの曲をご存知でいらっしゃいますけれども、何か専用のメモみたいなものは作っていらっしゃいますか。

巳太郎 メモねえ、台本にはこのように書きつけますけれども。

前島 お手製の合方集のようなメモは。

巳太郎 私はそういったものは作っておりません。自分のは全部脳みそで。そういうものを作ってしまうと、固定されちゃうんですね。縛られちゃう。それもちょっと良し悪しでございます。

前島 では、台帳に書かれた手付や歌詞というのは、他の演奏家に便宜をはかるためでしょうか。

巳太郎 そうですね、他の演奏家のためと、自分のためでもあります。

前島 記録用ということですか。

巳太郎 そうです、記録用です。

前島 次回また上演があった時には、これを参考にされるとということですね。

巳太郎 そうですね。

竹内 それに関してひとつお聞きしたいのですが、今回ご提供いただいた台本はきれいに書かれていて、まあ鉛筆で書いていらっしゃるのでも書いたり消したりできるのかなとは思いますが、これとは別に何冊か台本を使い分けられることもあるのでしょうか。これが清書用というわけではないのですか。

巳太郎 いえ、これだけです。

受講者 この台本についてお聞きしたいのですが、こうした復活狂言などの場合、台本というのはいつ入ってくるのでしょうか。一か月前、二か月前でしょうか。

巳太郎 半月前です。

受講者 僕ら観客でも（国立劇場主催公演のものは劇場で）買えるものですね。お手持ちの台本は、僕らが買うものと全く同じものですか。

巳太郎 そうです。でも、実際の舞台と台本とが全然違うときもありますでしょ。稽古でガラッと変わっちゃう場合もあるんですよ。半月前、場合によっては一週間前に台本が来まして、それから付けを始めます。

竹内 いわゆる復活狂言の場合は、実質は新作のようなものですから、初日が明いてからも座頭ざがしらの役者さんが満足できなくて台本や歌詞をあちこち変更するということが少なくありません。先代の市川猿之助（猿翁）さんはどんどん削除して上演時間を短くすることを心がけておられて、常磐津の出語りの事例ですが、せっかく覚えた私の語り場のあたりが時間節約でカットされて嬉しいような悲しいような…。

いま受講者のかたが復活狂言ということを知ってくださったので、先ほどの私の説明で申しおびれた情報を補っておきます。この「山口屋店先の場」というのは『塩原太助一代記』初演の時、つまり五代目菊五郎が演じた時にはなかったのですが、その前に上方で塩原太助を脚色した先行作を何回か上演して、その時にはあったらしいのです。それから、菊五郎による初演以降も、上方系統の台本では何度か演じられておまして、例えば、配布資料に入れておいた番付図版は、明治22年（1889）南座の上演です。近年、この「山口屋店先の場」は上演機会が少なかったのですが、今回久しぶりにこの場面を加えることになり、そのため巳太郎さんが付けを一から工夫されたわけです。本日この場面をデモンストレーションしていただいた理由も、そういうところにあるのだと思います。話が前後してしまって恐縮ですが、そんな理解でよろしいでしょうか。

巳太郎 はい、そうでございます。

前島 最後にひとつ。先生の台帳への書き込みの仕方ですけれども、ここからここまでこの曲というように、円を描くように書かれていますけれども、この書き方というのは代々このように書かれているのでしょうか。

巳太郎 以前に稀音家義丸先生に江戸時代の台本を見せていただきましたが、これと全く同じ書き方で書き込みをして、安心いたしました。私のこの書き方というのは、菊五郎劇団で長年付師を務めて来られた稀音家政吉次師、それから先ほど映像がありました松島寿三郎師、あとうちの師匠の七代目杵屋巳太郎、皆この書き方でございます。ですので、これだけは伝統を守っていると自負しております。

土田 このようなところにも伝統というか、付師ならではの職人技の痕跡のようなものが感じられると思います。お聞きしたいことはまだ山ほどありますが、ここまでにしておきます。ありがとうございました。

## ◆付師の資質と後継者

竹内 それではそろそろ締めくくりに移ります。歌舞伎の世界では役者さんがたが、それぞれの伝承、秘伝、そして新たな創作力を携えていらっしゃいますが、黒御簾音楽の演奏者についても同じことが言えると思います。そういった能力を歌舞伎の現場でどうやって工夫して使っておられるかは、普通に芝居を見ているだけではなかなかわからないのですが、本日はそういうところを非常にわかりやすく教えていただきました。お話と様子をうかがっていて、付師の仕事をまっとうできる能力を持った人は非常に限られていると思いますが、付師というお仕事について今後の抱負や展望をお話いただけますか。

巳太郎 そうですね、付師ができる人というのは、三味線に関して言いますと、5人いるかないかなんです。これも大勢いればいいというものでもなくて、限られた選ばれた三味線演奏家が代々守っていくというのが、歌舞伎の付師に与えられた使命のようでございます。たぶん百年前にも付師は5人くらいしかいなかったのではないのでしょうか。この付師というお仕事は二十年、三十年かけませんともにはなりません。それから、長唄だけ上手く弾けてもなれません。あらゆる三味線音楽に広く浅くで結構なので、知識がありませんと付師にはなれません。なぜかという、黒御簾音楽は長唄だけでなく、民謡、端唄、小唄、それから義太夫、常磐津、清元、うた沢、一中節、宮蘭節。あらゆるジャンルの知識、広く浅くでございますが、これを聞いたらうた沢だとか、この旋律は宮蘭だな、これは民謡だというような知識がないととても務まりません。最近は流行歌も使うようになってきて、これはうちの若い者がいろいろ工夫していますけれども、非常に広範に三味線音楽としての素養を要求される難しい仕事です。でも、とてもやりがいのある仕事でございます。あとは、私

の後を継ぐ者を育てなければなりません。それも二十年、三十年、四十年かけないといけません。非常に長い時間をかけないと、焦っても一朝一夕には全くできない仕事でございますので。これが課題でございますし、自らに課せられた責任だと思っております。

**竹内** 付けをなさる方が4～5人いらっしゃるということですが、年齢構成はどのような状況でしょうか。また今後の後継者ということも含めまして。

**巳太郎** 私の師匠であります杵屋浄貢はすでに76歳、それから杵屋栄津三郎さんは60歳を超えております。杵屋五七郎さんは55歳、私が47歳、それから和歌山富之さんが47歳。そうですね、40代から60代にかけて、ちょうど油の乗った頃の人が付師をしております。

**竹内** そうしましたら、47歳の巳太郎さん・富之さんの世代が、今後の将来を担っていかれるというわけですね。

**巳太郎** あと30年は現役でないと、次の付師が育ちませんので。大変な仕事です。

**竹内** お弟子さんの中で、後継者の候補としてお考えになっている方はいらっしゃるのですか。

**巳太郎** もちろんです。それはおります。でもやっぱり何十年もかけなければなりませんので。でもまだまだ全然。いま三味線音楽を聞く環境が脆弱になってまいりまして、なかなか皆さん…。今の若い子は、長唄は弾けても民謡を知らない子がいますね。昔は民謡くらい弾けたものですが、民謡、端唄、小唄を知らない。長唄だけを知っているんです。それではとても務まりません。常磐津、清元なども知らないと。

**土田** その後継者を育てる際の演習方法としては、ちょっとした短いものをお弟子さんに付けさせてみて、それを先生が指導されるという形ですか。

**巳太郎** そうやっております。私はそうやって育ててもらいましたので。例えば最初、幕明だけ弾いてごらんと言われるわけです。最初は幕を明けることもできなかった。でもやっぱりこれも経験ですよ。それでちょっと付けてごらんと行って、本当に短いものから、2頁、3頁ぐらいの場面からやらせています。本当に小さな仕事からでないと。あとは、作曲でも、合方を作ってごらんと行ってやらせていますけどね。

**竹内** 後継者を育てることは、どの流派でも大きな課題になっていますよね。最後に、私の主催する共同研究会の共同研究員からコメントや質問を頂戴したいと思います。

**共同研究員 A** とても興味深いお話をありがとうございました。こういうお話を伺ってから歌舞伎を見ると、また見え方が違ってくるのではないかと思いました。巳太郎さんのお立場としては、今日お話しいただいたようなことを「知ってほしい」というお気持ちはあるのでしょうか。

**巳太郎** どんな合方かなというようなことを知りたいというのはありますけれども、やはり歌舞伎は俳優さんが主なのでね、スター制度でありますので、黒御簾はあくまでBGMでございますので、あまりこっちが目立ってはいけないと思います。広く浅く知っておいていただけたらと僕は思います。

**共同研究員 A** 歌舞伎のほうも若い世代が離れているという現象があるので、逆に音楽のほうから見方を伝えるというのもひとつの今後のやり方なのかと、今日伺っていて思いました。

**巳太郎** そうですね、ありがとうございます。

**共同研究員 B** 後継者育成について伺いたいのですが、この人は後継者に適していると思われるポイントというのは、どういうところにあるのでしょうか。

**巳太郎** 一番大事なポイントは「やる気」でございます。これがないとダメなんですね。どんなにテクニックがあっても、演奏が上手くてもね。それで終わっちゃう人がたくさんいます。もっと勉強したいとか、黒御簾について知りたいという意欲がないとね。意欲とテクニックは別でございまして、難しいところですけども。まず意欲、それから最低限のテクニックですね。それから、「マメ」であること。合方でも何でも几帳面に書き留めること。それから資料を整理できる人。これ、とても大事なんですよ。意外と男の芸人はダメでございまして。大事なことはやる気、向上心がある人、几帳面な人ということですかね。技量は後から追いつきますので。



竹内 私は常磐津節の太夫をやっておりますが、自分が舞台や稽古で使う床本（浄瑠璃本）はきちんと五十音順に整理しておりますので、そこだけはマメです。少しは素質がありそうですね。

共同研究員 C 御簾内で舞台師の座る位置ですけれども、三味線の方が3人並ぶとすると、舞台師が真ん中に座ることが多いですか。

巳太郎 このごろは俳優さんが非常に細かくなっていますので、真ん中に座った方が両脇をよくコントロールできるじゃないですか。そういうこともあるし、花道も舞台もよく見えるし。ということで、僕は真ん中に座ります。ただ、従来は右端なんです。

共同研究員 C 客席に近い方、下手しもてですね。

巳太郎 そう、客席に近い方。出囃子と並びは一緒です。タテ、ワキ、三枚目ということで。僕は実利を考えまして、真ん中に座ります。

竹内 そういえば、出囃子で唄と三味線を上下2段にする場合も、タテが真ん中のほうになりますから、それと似ていますね。

共同研究員 C あと、場面によって座る位置を変えることがあると聞いたこともあります。

巳太郎 そうですね、場面によっても違いますね。やはり俳優さんが主なので、俳優さんが一番見えやすいところに座ります。

竹内 それでは、これにてお開きとさせていただきます。本日はたくさんの皆様にご来場いただき、誠にありがとうございました。そして杵屋巳太郎さん、きわめて専門的でありながら大変わかりやすいお話を交えて貴重なデモンストレーションを構成くださりまして、ありがとうございました。

#### 補記

本記録は、平成26年度科学研究費補助金（若手研究（B））（研究代表者 土田牧子）、平成26年度科学研究費補助金（特別研究員奨励費）（研究代表者 前島美保）による研究成果の一部である。

#### 注

- 1 初代杵屋巳太郎は、明和年間（1764～1772）より芝居に出勤。天明3年（1783）2代目杵屋彌十郎を襲名。「五大力」等を作曲し、享和3年（1803）没。
- 2 明治12年（1879）生まれ。市村座音楽部長を長くつとめ、大正14年（1925）没。
- 3 望月太意之助『歌舞伎下座音楽』（1975年、演劇出版社）209～210頁に、実演に関連する記事例がある。
- 4 杵屋栄左衛門『歌舞伎音楽集成（上方編）』（1980年、「歌舞伎音楽集成」刊行会）、322～323頁。
- 5 杵屋栄左衛門『歌舞伎音楽集成（江戸編）』（1976年、「歌舞伎音楽集成」刊行会）、234頁。
- 6 前掲『歌舞伎音楽集成（上方編）』、214頁。
- 7 昭和6年（1931）大阪府生まれ。歌舞伎の脚本家、演出家。とくに関西歌舞伎の企画や制作、復活狂言の台本等を手がけたほか、スーパー歌舞伎の監修にも携わる。平成26年（2014）没。
- 8 前掲『歌舞伎下座音楽』、184頁。
- 9 前掲『歌舞伎音楽集成（江戸編）』、211頁。
- 10 同上、45頁。
- 11 望月太意之助構成・演出・解説『歌舞伎下座音楽集成』（CD解説書、1998年、ビクター）、29頁。
- 12 前掲『歌舞伎音楽集成（江戸編）』126頁に〈只合くづし〉として掲載。早め合方と同類の使い方をする旨も記されている。
- 13 同上、29頁。
- 14 演奏を一度止めて、次のキッカケから同じ曲を区切れのいいところから再び弾き始めること。同じ曲であっても、役者のセリフやシグサを少し強調することが出来る。
- 15 前掲『歌舞伎音楽集成（江戸編）』、290頁。
- 16 同上、291頁。
- 17 同上、317頁。長唄《門傾城》の一節を使い、夜の情景を描写する。
- 18 注11に同じ。
- 19 前掲『歌舞伎音楽集成（江戸編）』、219頁。
- 20 同上、208頁。
- 21 同上、103頁。

## 所長対談 徳丸吉彦先生に聞く ——国際的視野でみた日本音楽と音楽学——

聞き手・構成 時田アリソン

日時：2014年10月28日（火）午前11時より

場所：京都市立芸術大学 大学会館交流室

記録：山口敦子（京都市立芸術大学大学院

音楽研究科修士課程 日本音楽研究専攻）

### I 徳丸先生の音楽人生と音楽学のキャリアについて

**時田** では、始めさせていただきます。今日は、皆さん集まっていたいてありがとうございます。所長対談の習慣は伝音センターにありまして、わたしは就任してから間もないですけれども、早速その習慣に則って活用したいと思いました。今年4月このセンターの客員教授に就任された徳丸吉彦先生が、相手になってくださいます。本当にありがとうございます、よろしく申し上げます。

**徳丸** 徳丸です。どうぞよろしく申し上げます。

**時田** 簡単な紹介、履歴は配付資料に書いてあります。徳丸先生の本当に完全な紹介を書くのには絵巻一本になるくらい（笑）長いので、短いものだけですけれども、もう昔からわたしは ethnomusicology の大家、大きな研究家として存じ上げておりました。わたしの博士研究のときにずいぶんお世話になりました。オーラリティの先行研究など紹介していただいたりしましたので、本当に恩のある先生です。さて、ご活動についてこれからお聞きしたいのですけれども、徳丸先生の音楽人生はとても広くてあれですけれども、特に小さいときの音楽との接触と、邦楽との出会いについてお伺いします。

**徳丸** 私は昭和11年（1936年）に東京に生まれまし

た。その頃の小学校は国民学校と呼ばれていました。昭和20年（1945年）の3月までは、わりに豊かな音楽生活を送っていました。1945年4月に自宅が空襲で焼けました。我が家にあった三味線も箏もピアノもヴァイオリンも、そして蓄音機（SPレコードのプレイヤー）も全て焼けましたので、それから音楽的な活動ができませんでした。国民学校も焼けましたし、学校での音楽教育もほとんど受けませんでした。ただ戦後になると我が家に長唄のお師匠さんが、両親や祖父母のためにお稽古に来ていましたから、それを聴いていました。戦後しばらくして、今のNHK交響楽団（当時の日本交響楽団）の定期演奏会に通いました。土曜日の午後の演奏会に行くためには、四時間目を休まなければなりません。担任に申し出ると、「行ってきたまえ、よく聴いてきなさい」とすぐに許可が貰えました。しかし、「今日は長唄の演奏会があるので早引けさせてください」と言うと「長唄？君はヴァイオリンが弾けるんだから、長唄の会には行かなくていいでしょ」と言って、すぐには許可を貰えませんでした。音楽に対する態度が多様だということ意識したのは、この時で、小学校五年の時でした。

**時田** 西洋音楽、洋楽の方も聴いたのですかね？

**徳丸** そうです。

**時田** 担任の先生の長唄や日本の音楽に対する態度

については、どのように考えたのですか。

**徳丸** 家では祖父母が担任と反対のことを言いましたから、そういうものかなと思っただけです。特にわたしの祖母は西洋音楽を品が悪い音楽と考えていて、「ああいう大きな音を出す音楽は品が悪いから、ヴァイオリンをさらう暇があったらお三味線をおさらい」とよく言っていました。だから家と学校の違いを意識していました。幸いに、両親は洋楽も邦楽も聴きなさいって言いました。差別がよくないと思うようになったのは、両親の影響だと思いません。

**時田** 大学ではどういうことを勉強されましたか。

**徳丸** 当時の大学で音楽学を教えていたのは美学科でした。そこで、東京大学の美学科に進んでいくつかの講義を聴きました。

**時田** そのときの先生は？

**徳丸** 西洋音楽史と音楽美学の担当が野村良雄先生でカトリックの先生でした。私は先生の話を受け入れることができず、ドグマティズムにならないように頑張るので、よく喧嘩になりました。野村先生は、徳丸君はウィーンの初期論理実証主義者だねと、私をからかっていました。日本音楽史は吉川英史(1909 - 2006)先生の講義を聴きました。でも先生は、義太夫節の例に豊竹呂昇を使って山城少掾の音は使わなかったの、変わった先生だなあと感じていました。

**時田** ちなみに吉川英史先生は、たぶん初代所長の廣瀬量平先生の所長対談の相手になってくださったと思います。2001年くらい。

**徳丸** ああそうですか、光栄です。吉川英史先生とは卒業してから仲がよくなりました。歳はぐんと違っていました、いつまでも仲よくして頂きました。

**時田** 音楽学における日本音楽の地位を高めた方ですね。

**徳丸** 吉川先生は考え方が広がったのです。先生が書いた地歌箏曲のLPレコードの解説をアメリカのホルビックさんが翻訳したので、出版を手伝って欲しいと言われたときは、山口修さんに編集を頼んで大阪の三田出版会から出すお手伝いをしました。

**時田** Leonard Holvik (1918-1996) ですね。

**徳丸** そうです。非常によい本になりましたので、書名を記します。Yamaguti, Osamu (ed.) *A history of Japanese koto music and ziuta by Kikkawa Eisi.* (translated and supplemented by Leonard C. Holvik). Tōkyō; Ōsaka: Mita Press, 1997.

さて、音楽学者の中にも、他の音楽を認める人と認めない人がいます。非常に頑固な人とそうじゃない人がいますね。

**時田** 認めるか認めないかというよりも、本当に日本音楽を見ない・聴かない・意識しないという人が多い。

**徳丸** 確かに多いですね。私が出た頃の東京大学の美学科は西洋音楽が中心でしたから、私がメイ・ランファン(梅蘭芳)の京劇に行くと言っても誰もついて来ないし、それから山城少掾の引退興行がちょうど大学の四年生の時で、それに行こうと誘っても関心がない人が多かったようです。私の家族では行かないことは考えられませんでしたから、私は両親や兄と一緒にいったことを覚えています。ついでに言えば、大学の卒業論文はバロック音楽で書きました。アルカンジェロ・コレッリのコンチェルトの研究をしました。修士論文はゲオルク・ムッフアト Georg Muffat (1653-1704)、フランス語ではジョルジュ・ミュッファを扱いました。

**時田** そうですね。

**徳丸** なぜムッフアトを選んだかという、ミュッファは自筆譜が残っていない作曲家だったからです。自筆譜があると当時の日本では入手が困難でしたが、日本では印刷譜しか残ってない作曲家を研究した方がいいと思ったのです。

**時田** 時代はいつごろですか。

**徳丸** バロックの中期です。ミュッファはフランスでジャン＝バティスト・リュリから序曲や組曲を学び、またイタリアでアルカンジェロ・コレッリからコンチェルトの形を学んで、両方をドイツ語圏に入れた人です。曲集を出版する時にラテン語・ドイツ語・フランス語・イタリア語で序文を書くのです。その序文が大変多くの情報を含んでいるのです。そこで、ミュッファをリュリやコレッリに関連づけて考えました。

時田 先生は本当にバイミュージカルですけども…

徳丸 いえいえ、とんでもない。

時田 どういうきっかけで、カナダのラヴァール大学に、三味線音楽と記号学の博士論文を提出されたのですか。

徳丸 修士課程を出てすぐに国立音楽大学に勤めまして、まだバロック音楽の研究も続けていましたが、日本音楽を研究したいと思っていました。そこで、10年ぐらいひそかに勉強してから専門を変えようと思っていました。また、国立音楽大学から移ったお茶の水女子大学ではアジアのネットワーク作りが忙しくて、博士論文を書くことができませんでした。文部省から在外研究の機会を頂き、モントリオール大学で教えていた時に、この時期しか博士論文を書けないなと思ったのです。そこでモントリオール大学の同僚に「これから半年で博士論文を書く」って言ったら、皆が「そんなの無理だよ」と言いましたが、「100ページの簡潔な論文を書く」と宣言したのです。そしたら皆が「まあそれじゃ内容を話してみろよ」って言うので、色々話すと、「その説明では分からないね」とか「それはどうなんだ」とか言って助けてくれました。100枚ではなく、実際には150枚になりました。でもコンピューターがない時代にフランス語を書くのは大変で、しかもタイピストによる清書で提出しなければならなかったのが大変でした。

時田 やはりフランス語で書かれて…

徳丸 はい、それは当時の規則でしたから。本にするのが遅くなりましたが、パリのシムハ・アロムが編集している叢書に入れてくれました。Tokumar, Yosihiko *L'aspect mélodique de la musique de syamisen*. Paris: Peeters, 2000.

時田 紹介のときに言えばよかったのですが、ポリグロット（多言語使用者）でもあるんですね、ポリミュージカルティ（多音楽性）の人だけではなくて。今年もどこかで、フランス語で発表したり翌日ドイツ語で発表したりされてましたね。

徳丸 はい、しました。スイスでは、ヴィンタートゥールではドイツ語で、ジュネーヴではフランス語で話さないといけないのです。

時田 ええ。だから今日の対談はよっぽど英語でしょうと思ったんですけども、でも聞く人は困るかなあとって。

徳丸 とんでもない。私の英語はすごく評判が悪く、お茶の水女子大学時代は私が話すと院生たちが恥ずかしがっていました。

時田 わたしにとってはそのほうが楽だったかもしれないですけど。じゃあラヴァール大学の論文は、三味線音楽を事例としたのですね。でも本当のフォーカスは理論的なものでしたね。

徳丸 そうです。私は三味線弾きの先生達という音階論を信用していませんでした。陰音階・陽音階も現実の音の動きに合っていないからです。それから小泉文夫さんとは仲が良かったので、彼からテトラコード理論を聴き、その説明を書いたこともあります。しかし、彼がテトラコードを組み合わせてオクターブ音階にして、オクターブ音階が低い音域から高い音域まで同じ形で繰り返さる説に納得できませんでした。三味線を弾いていると、納得できなくなります。そこで、それを説明するために潜在単位の組み合わせを考えました。それからもう一つの関心は、間テクスト性（intertextuality）にありました。三味線音楽は決してジャンルごとに孤立しているのではなくて、他の音楽と相互影響にあることを説明したいと思いました。私の旋律理論に対しては、大塚拜子さん（沖縄県立芸術大学）が大阪大学に提出した博士論文で大変に批判しています。でも批判しながら少しは認めてくれたみたいでした。

時田 そうですか。でももう一人小泉理論とまた別に柴田南雄の…、なんですか？

徳丸 それは骸骨理論。これは音の動きの骨組みを考えために非常に有用な理論です。柴田さんはこれを使って小泉さんの理論を見事に説明しました。

時田 なんか、骸骨は怖い話…

徳丸 怖い話です。スケルトンですから。

時田 わたしはあんまり馴染めなかったですね。

徳丸 でもあれはできるだけ五線譜のイメージから離れるための方法です。ある時、柴田南雄さんと五人ぐらいで小泉さんと呼んで、小泉さんの理論を骸骨で説明しました。あれはとってもいい経験でし



た。そこで柴田さんが「小泉さん、この説明はくだいね」って言うと、小泉さんは「はい、若気の過ちです」と言っていました。ですから、我々が持っているオクターブ音階の理念を疑うことができるという点で、骸骨は大変役に立ちます。私はカリフォルニア大学ロサンゼルス校でもときどき教えていたのです、あそこは理学部があって、わりにいい分子模型のキットを売っていました。例えば水の分子式を覚えていますか。

時田 はい。

徳丸 真ん中のOにHが2個ついて、水の分子ができますね。それを図示するためのプラスチックのモデルがあります。そういうものを私は組み立てて、三味線の旋律の骸骨を作りました。例えば義太夫のこの旋律は、分子模型でやればこのように普通に見えるのに、それを五線譜で書くと変な感じがする。そういう説明をしたことがあります。

## II 音楽学と日本音楽と民族音楽の関係について

時田 そうですか、面白いですね。さて、日本には音楽に関する学会がたくさんありますが、一番古いのはたぶん東洋音楽学会だと思います。1936年に田邊尚雄によって設立されました。日本音楽学会は主に西洋音楽を中心に、戦後の1952年にできましたね。そこから音楽研究の二つの流れがあると思います。相容れない部分がたくさんあると思うんですけども、どうしてそういう事情になったのでしょうか。同じ方法論でどうして西洋音楽も日本音楽も研究ができないのでしょうか。

徳丸 田邊先生が東洋音楽学会を作ったときは西洋音楽を念頭においてなかった。当時は西洋音楽には研究者がそれほど育っていなかったと思います。第二次世界大戦後になってから西洋音楽の研究者が増えてきました。そこで作ったわけですね。日本音楽学会って名前を提案したのは私です。それまではただ音楽学会と言っていました。

時田 ああなるほど。

徳丸 世界を、とりわけ漢字文化圏を考えたら「日本」をつけなきゃ駄目だと思ったのです。それで日本音

楽学会の名前にしました。反対がありましたが、多数決で勝ちました。この学会は音楽のすべての分野を含んでいます。したがって、日本音楽学会の中で、私も他の方も日本音楽についての研究を発表しています。

時田 やっぱりニッポンですか。ニホンじゃなくて。

徳丸 私はニッポンで言ってますが、ニホン音楽学会という人もいるでしょう。

時田 漢字だったら。

徳丸 ええ。

時田 英語だったら Japanese Musicology... ?

徳丸 いいえ。日本を形容詞にしないで、The Musicological Society of Japan を提案しました。現在は、東洋音楽学会と日本音楽学会が非常にいい状態になっていると思います。

時田 わたしがオーストラリアで、日本の音楽を勉強したのは音楽学科 music department、その中に ethnomusicology という学問がありましたね。だから日本とインドと東南アジアも全部 ethnomusicology ですが、日本に留学すると、日本音楽があって邦楽があって音楽学があって、それから民族音楽学、ethnomusicology があるんですね。日本音楽は ethnomusicology とは別でした。それにはちょっと違和感を感じたんですけども。この二つの音楽学会があって、東洋と日本学会があって、では ethnomusicology は？

徳丸 どちらでもできます。

時田 どっちでもいいですか？

徳丸 どっちでもやっています。

時田 独立した学会はないですね？

徳丸 ないですね。

時田 どういうわけか…

徳丸 わたしはそれで構わないと思います。ethnomusicology は musicology の一つですから。アメリカの連中だけです、musicology と ethnomusicology を区別しているのは。

時田 そうですね。

徳丸 英語の musicology は本来はドイツ語の Musikwissenschaft と同じで、音楽学の全ての分野を含むべきものなのです。私がカリフォルニア大学で教えていた時期に、西洋音楽史の研究者たちが自



分達の分野だけを musicology 学科として独立しました。私の意見は別になるのは構わないが、彼らの学科名称は historical musicology とするべきだというものでした。しかし、彼らはそれを嫌がって単に department of musicology でしました。そこで、民族音楽学や体系的音楽学を研究している部門は department of ethnomusicology and systematic musicology という名前をつけざるをえなかったのです。これはアメリカの悪い習慣です。musicology という言葉の abuse (乱用) です。しかし、カナダのモントリオール大学でもラヴァール大学でも、musicology の乱用はありません。だから私はモントリオール大学で教えていて、気持ちが良かったのです。

時田 今、先生は民族音楽という言葉が使われました。

徳丸 民族音楽学は使いましたが、民族音楽は使いません。

時田 それについてすこし…。

徳丸 民族音楽 ethnic music を使わないことを主張しています。なぜならば、民族音楽ではない音楽を探すことができないからです。この大学の音楽学部で教えられているのは西洋の民族音楽です。たとえばピエール・ブーレーズとか、こないだ死んだシュトックハウゼンにしても、私は民族音楽だと思っています。音楽学部で教えている西洋音楽を民族音楽と呼ばないで、他のものを民族音楽と呼ぶことに、私は差別を感じます。

時田 そうですね。

徳丸 すべてが ethnic music になります。ethnicity と関係のない音楽がないので、この言葉は使わなくてもいいでしょう。

時田 日本語で音楽といえば、やはり西洋音楽をさすわけですね。

徳丸 いえいえ、全部をさせばいいわけです。

時田 させればいいんですけど、実は皆さんの理解では、日本の音楽ということで、わざわざ日本の音楽だよ、あるいは邦楽だよって、音楽だけだったら西洋音楽…

徳丸 今はだんだん変わってきています。

時田 そうですか。

徳丸 はい。私がミャンマー (旧ビルマ) に行って、「音楽が好きです」と言えば、人々はそれをミャンマーの音楽だと考えます。他の音楽の場合は、「西洋の」とか「日本の」と言わなければなりません。

時田 日本もそういうふうになるといいですね。

徳丸 いいですね。

時田 じゃあ民族音楽という言葉は良くないんですけど、民族音楽学という言葉で、いいんですか。

徳丸 それは、名称としてはあまり好ましくありませんが、しょうがないです。人間と音楽の関係を考えるための分野として、比較音楽学が生まれて、それから民族音楽学ができました。これはや一つのオペレーショナルな概念、操作的な概念として置いておくのがよいと思います。

時田 そうですか。日本の日本音楽の研究ですけども、日本の音楽学者は非常に史料を大事にするんですね。

徳丸 ええ。

時田 ほんとに文字資料の研究だなあとと思います。徳丸先生の研究はむしろ実技から生まれるものだと思うんですけども。わたしもそうですけど、でもわたしの場合は文字を読むのはつらいから。先生はもっと理想的な…

徳丸 いやいや、わたしだってまだだめです。それよりもこういう問題があるのです。初期の比較音楽学の時代には、歴史的な研究をしても西洋音楽でなければ比較音楽学といわれたのです。例えば 1933 年に日本の有馬大五郎がウィーン大学に『史料からみた日本音楽の歴史』という博士論文を提出しました。現在から見れば日本音楽の歴史的研究です。本来は歴史的音楽学の部門で審査すべき論文だったのです。ところが当時のウィーン大学は歴史的音楽学というのは西洋に限定していましたから、有馬先生は比較音楽学の講座にその論文を提出しました。1985 年にオーストリア音楽学会のシンポジウムに呼ばれましたので、私はこれがおかしかったと言いました。皆さんには理解されませんでした。

時田 なるほどね。

徳丸 民族音楽学はアジアやアフリカを扱い、アメリ

カではネイティブアメリカンを扱い、歴史的音楽学は西洋を扱うという区別は、音楽学全体の構造からはおかしいことです。私がこれを発言したのは、1985年のガイド・アドラ（Guido Adler, 1855-1941）の「音楽学の範囲・方法・目的」という論文の100周年記念の学会でした。賛成してくれたのはアメリカのブルーノ・ネトルだけでした。

時田 ああそうですか。

徳丸 ネトルは徳丸がとても大切なことを言ったから、それを全体のテーマにしようと発言しましたが、ドイツ語圏の人たちには理解されませんでした。そういうことは、文化的なバイアスがありますから、しょうがないです。

時田 やはりわたしは日本の音楽学、つまり日本音楽の音楽学は史料中心だなあと思っているんですが、それは危険ではないでしょうか、ちょっとバランスが…

徳丸 バランスは大切ですが、史料中心の研究ももっと必要です。

時田 あ、そうですか。

徳丸 はい。例えば、三味線音楽の場合でも、もっと古い資料からを現実の音にする作業が必要だと思います。で、例えば『糸竹初心集』を解説した録音がありますが、あれだっけははっきり言えば不徹底です。こちら（伝音センター）の田畝さんが古い舞楽の復元研究のように、歴史的な研究と演奏の研究を相互に交流させながら行うことが必要なのだと思います。

時田 そうですね。この間も公開講座で、文献的な研究と、静岡県の森町で伝承されている舞楽と音楽とを、一緒にできたんですね。

徳丸 なるほど。

時田 画期的でした。雅楽といえば、イギリスのピッケンは、今に伝えられた日本の雅楽を研究しましたが、それは消えてしまった唐時代の雅楽を探り出し、復元するためでした。ではここで、徳丸先生と山口修先生の企画で行われたユネスコのプロジェクトについて話していただけますか。

徳丸 ええ。皆さん、ピッケンさんをご存じでしょうか。ローレンス・ピッケンです。変わった経歴の人

で、生物学者だったのです。ペニシリンを作ったフレミングを覚えていますか。あのフレミングに最後の助言を与えて成功させたのがピッケンといわれています。その後ピッケンは生物学から音楽学に専門を変えました。『細胞の構造』という大著の後で、『トルコの民俗楽器』という大著を出しました。私がお会いしたことがありますけども、彼の頭の中は中国の古いことでいっぱいでした。そのため、日本の三味線に関する言葉を、彼の知っている中国語で考えようと思いました。わたしに見せて、「これでいいか」って言うから、「先生、すいませんがそれは違います、これは日本語ですから」というやり取りになりました。お会いになったことないですか。

時田 ないです。

徳丸 まあ、世代が違いますからね。彼の歴史的研究はこれからも参照されるでしょう。

時田 日本ではなかなか受け入れられませんでしたね。

徳丸 それもありますね。

時田 なぜでしょうか。

徳丸 読まなかったからでしょう。

時田 読まない？ いや、読んで、この漢字が違ってあるから、研究全部が駄目だと…

徳丸 そう、細かいところを言ったり。それから当時は英国の研究者と日本の研究者の間の連絡が良くなかったこともあります。もっと緊密な連絡が取れれば、小さな誤りを修正することも可能だったはずですよ。

時田 そうなんですね。

徳丸 電子メールはもちろん、faxも楽には使えない時代ですから。

時田 YouTubeもなければスカイプもないですね。

徳丸 しょうがないですよ、私が1970年代にジョン・ブラッキング（ベルファーストのクイーンズ大学）の所に行くときも、いちいち航空便で相談していたのですから。

次にご質問のユネスコとベトナムの宮廷音楽のプロジェクトについてお話します。私は雅楽を特に研究しているわけではありませんが、文化の移動という点では関心をもっています。日本の雅楽が中国

の隋・唐や朝鮮半島から来て、朝鮮半島の雅楽が中国の宋から来ています。しかし、ベトナムの雅楽は中国の明の時代に由来します。もちろん朝鮮半島もベトナムも中国から何度も音楽を入れていますが、現在韓国の国立国楽院が演奏しているのは宋の音楽（大晟楽）、ベトナムの場合は明の音楽が中心になっているという意味です。異文化を摂取して自分のものにするかという過程を研究するためには、日本と韓国とベトナムには共通する問題があると思います。それからベトナムの場合は、19世紀の終わりに国の文字、国字を漢字からローマ字に変えたので、宮廷音楽は *nha nhac*（ニャーニャク）と記されますが、漢字では日本の雅楽、そして韓国のアクと同じなのです。ベトナムの話をもう少し続けていいですか。

時田 お願いします。

### Ⅲ 国際的視野で見た日本音楽

徳丸 そういう意味で私はベトナムの雅楽に興味を持っておりました。1945年まで宮廷が中部ベトナムのフエにありました。ところが第二次世界大戦後国王が退位してパリへ行きます。そうすると宮廷がなくなるので、音楽家たちはバラバラになります。そのあとに南北の間に戦争が始まります。フエは南ベトナムの北側なので激戦地になります。私は1974年12月にベトナムに行きました。昔の宮廷音楽家たちに会いたいと思いました。ベトナムに行く前に当日のビルマとラオスの間の飛行機の中で偶然にも当時のベトナム解放戦線の将校に会いました。彼に



#### 徳丸吉彦氏 略歴

専門：音楽記号学、民族音楽学。

聖徳大学教授、お茶の水女子大学名誉教授。

2014年度より、京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター客員教授。

京都音楽賞受賞（1989年）、ヴェトナム政府より文化戦士勲章受章（1999年）、大日本蚕糸会より貞明皇后記念蚕糸科学賞受賞（2013年）など。

「サイゴンからフエまで行く予定だ」って言いましたら、「行ってもいいけど、民間航空がもうたぶん飛んでないんじゃないかな」と言いました。それから、「南ベトナムの政府が君にヘリコプターを提供するかもしれないけど絶対乗っちゃ駄目だよ。ヘリコプターは低いとこ飛ぶから、われわれの火器でも撃ち落とせるからね」と忠告してくれました。

時田 74年ですよ、まだベトナム戦争の。

徳丸 74年です。ベトナム戦争の最後の頃です。そして、「民間航空を絶対撃ち落とさないから、まだ動いていればそれは乗ってフエに行きなさい」と親切に助言してくれました。着いてみたらもうフエに行く飛行機はありませんでした。そこでダナンまで行って車でフエに行こうと思ったのですが、これも無理でした。結局ホーチミン市、当時のサイゴンにいて、フエから来ていた音楽家たちに会うことと、音楽院で多少の実技を習うことしかできませんでした。夜中になると大砲が聴こえ、照明弾が上がっていました。戦争中の東京を思い出しました。私が帰国した翌年の4月にサイゴンが陥落し、南北が統一されました。そのためサイゴンの音楽家に連絡取れることもできなくなりました。日本で開いた『アジア伝統芸能の交流』に招こうと思っていましたが、それもできませんでした。

時田 1978年くらいでしたね、アトパ (ATPA, Asian Traditional Performing Arts, 1976)。

徳丸 いえ、76年です。ベトナムのことを気にしていましたが、何もできませんでした。その20年後の1994年にいきなりユネスコから電話があって朝起こされて「非常に危ない状態になっているフエの宮廷音楽を救うために会議を開くので出て欲しい」と言われました。て、入試の時期でしたけれども、数日だけ行ってきました。

時田 入試より良かったじゃないですか？

徳丸 (笑) しょうがないですね、入試は義務ですからね。そして、そのあとトヨタ財団が援助を下さったので、調査を行い、その結果、宮廷音楽をまだ覚えている音楽家たちがいることが分かったので、そこで再活性化の方法としてフエの音楽芸術大学の中に宮廷音楽を専攻するコースを作ることにしま

した。しかし、ベトナム教育省はお金を出せないと言いました。有難いことに、日本の国際交流基金が四年間援助して下さって、計画を実行することができるようになりました。2000年夏に一期生11名を卒業させました。それからは定員を減らしてベトナム教育省が入試をして守っています。ベトナムの大学も日本と似ていまして、共通一次のようなテストがあって、その成績がよくて、しかも音楽能力がある学生しか取れないので大変ですが、毎年3人ぐらいは入ってます。

時田 定員が3人？

徳丸 はい。でも大丈夫です、それで。

時田 今年もベトナムに行かれましたね。それはどういう関係？

徳丸 それはベトナム国立文化芸術研究所の顧問をしているためです。日本もそうですが、ベトナムも自分達の無形文化財をユネスコから世界遺産の指定を得ることを考えています。最初に申請したのが、ニャーニャクでした。おそらく、時田先生が推薦してくださったので、ユネスコが認めたのだと思います。その次には中部高原の少数民族のゴング音楽をユネスコに申請しました。私はその書類書きも手伝いました。その次はクアン・ホっていつて掛け合いの歌を申請しました。今年、中部の仕事歌による掛け合いの歌を申請するために、お手伝いに行きました。

時田 そうですか。それは日本の歌垣に…

徳丸 似ていますね、ええ。例えば船の上から漁師が歌うと、岸辺で洗濯している女の人がそれに応じます。

時田 男女ですね。

徳丸 ええ。そういう意味では、私はベトナムとまだ付き合っています。

時田 韓国にも雅楽関係の研究で行かれたんですか。

徳丸 研究というよりも実践ですね。

時田 そうですか。

徳丸 はい。で、韓国には国立国楽院が韓国の雅楽を伝承しています。昔は李王家の雅楽として伝承していましたが、今は共和制の国なので国立国楽院がそれを守っています。国立国楽院はすごくアイデアが



良くて、1990年代には日本・ベトナム・韓国の雅楽のための共同の会合を開いてくれました。それから2002年にサッカーの世界カップの際にも、文化交流として、日本の宮内庁楽部の雅楽と韓国国楽院の雅楽の合同演奏会が企画されました。両方の国で、5回ずつ演奏会を開きました。私は日本語の監修者として韓国と相談しました。二つのプログラムを作って両方に日本と韓国の雅楽を入れました。ところが、韓国側はどちらのプログラムでも韓国では韓国音楽で終えたいというのです。

ところがそうすると、同じプログラムの内部の順序が日本に来ると変わってしまいます。そこで私が提案したのは、Aプロはどこでも日本、韓国。Bプロはどこでも韓国、日本とすること。そしてAとBをやる限りはその構造を絶対崩さない、ということでした。私は司会をしながら両方に説明しましたが、なかなか納得してもらえませんでした。午前11時半になったので、昼食にしようと言って、みんなでマッコリを飲みながら談笑しました(笑)。そうしたら、みんなの気分が変わって、徳丸先生の提案でよいと言ってくれました。

**時田** お酒の力ですね。

**徳丸** はい。いちばん喜んでくれたのは大道具の人たちでした。

**時田** (笑) そうですか。

**徳丸** こうすると楽器の出し入れが間違わなくなりますから。

**時田** 2002年は、日韓関係がまあいいときだったように思うんですね。

**徳丸** ええそうでした。国立劇場での第一回日本公演のときには、両陛下がお見え下さいました。その頃の韓国大統領の次男が汚職で逮捕されたばかりでしたから、韓国での公演には大統領は見えなくて、大統領夫人だけがお見えになりました。私はこういう経験を通して、韓国の国楽院と仲良くなりました。二年ほど前ですけども朝鮮通信使の演奏会を開きました。朝鮮通信使は室町時代から日本に来ている外交使節です。江戸時代初期の使節は、豊臣秀吉が攻めた時の捕虜を戻すための使節でしたが、しばらくすると将軍が替る時の儀礼を目的とするよう

になりました。私はとくに1711年の使節に興味を持ちました。そのときの幕府の正式担当者は老中ですけれども、新井白石がからんでいます。新井白石はなかなか興味深い人物です。彼は使節をもてなすのに能楽ではなく雅楽を使ったのです。それから次の時代になるとまた元に戻しますから、雅楽が使われたのはこの一回だけでした。その時の曲目が記録されています。唐楽と高麗楽の組み合わせで10曲の舞楽を上演しています。

**時田** 高麗楽は朝鮮の…ですね。

**徳丸** はい、朝鮮から伝わったとされているものですが、曲目には日本で作られた高麗楽も含まれています。演奏中、新井白石と通信使の正使である趙泰億と一緒に聴きながら漢文で筆談していました。

**時田** 漢文で。

**徳丸** ええ、漢文で。そうすると趙泰億は「白石君のおかげで自分の国ではなくなった音楽を日本で聴けてありがたい。これからも仲良くしましょう」と書いています。そこで私は考えました。今度は日本人に朝鮮通信使が当時演奏した大合奏と小合奏を聴いて貰い、友好の証として日本人が高麗楽の《納曾利》を舞って韓国の人が韓国の楽器でこの曲を演奏してはどうか、と考えたのです。この時はソウルの国立国楽院の本部ではなく、プサンにできた新しい国楽院の若い人たちに頼みました。何度かの練習の後、プサンから来てもらって紀尾井ホールで演奏会を開きました。

**時田** たいへん面白いですね。

**徳丸** そうしましたら、「徳丸は日本の雅楽をよその国の楽器でやらせてけしからん」みたいなことを言う人がいました。私はそれを気にしませんでした。第二次大戦前から《越殿楽》は五線譜に直して西洋の楽器(オーケストラ)で演奏しているのですから。宮内庁楽部は雅楽の他の曲も管弦楽に直して、宮中晩餐会で演奏しているんですよ。洋楽でやる時は文句を言わないで、韓国の楽器でやると文句を言うのはおかしい、と私は思いました。私は、こういう試みが両方の音楽の特性を明らかにする上で意味があると思っています。

**時田** たいへん国際的な活動ですね。それで雅楽は国



際化できているということになるんですね。

**徳丸** そう思いますね。雅楽の海外への伝播という点では、カリフォルニア大学ロサンゼルス校（UCLA）に雅楽の授業があり、宮内庁楽部から来られた東儀季信先生が定年までずっと教えていたことも重要です。

**時田** 1970代のいつ頃だったのでしょうか。それからずっとやっていましたね。

**徳丸** そうですね。東京オリンピックの前から21世紀まで教えておられました。東儀先生は帰国後もアマチュアを指導されました。

**時田** たまたま先週、モスクワ音楽院で20年も続いている「和音」という箏の三曲のアンサンブルを拝見しました。それは京都の岩堀敬子先生の功績です。彼女は20年間ずっと毎年1ヵ月向こうに滞在したんですね。本当にモスクワに箏曲が移植されてると思えました。

**徳丸** そういう感じですね。

**時田** すごいです。そういう潜在的可能性が…

**徳丸** ポーランドのワルシャワ音楽院でも箏を教えた時代がありました。日本政府には日本語教師の派遣の仕組みはありますが、日本の音楽家を派遣する仕組みがないのが問題なのです。それを作るべきだと文化庁の会議や雑誌で言いましたが、まだ実現されていません。外国からの派遣の要請は多いのです。今のところは各国の大学の予算で実施していますが、難しいです。UCLAでも雅楽を教えていないようです。21世紀になって雅楽を教え始めたのはニューヨークのコロンビア大学ですね。

**時田** そうですね。そういうわけで、楽器がいっぱい向こうに置いてあるんですね。

**徳丸** あります。

**時田** 人間が行かなくなると本当にもったいないですね。ハードウェアがあつてソフトがないですね。

**徳丸** UCLAはわりに豊かな時代に作りましたから、舞楽の衣裳がずいぶん揃っていました。糸鞋（しい）という舞楽で使う靴もありました。でも衣裳も痛みますから、UCLAでは演奏会の前は装束の修繕が大変でした。

#### IV 日本伝統音楽の将来について。質疑応答

**時田** 最後のテーマになりますけれども、日本音楽の今の状態とその将来、伝統の将来ですね。日本音楽はちょっと大変な状態だ、学習者の人数が減ったりして、将来は本当に危ないという声たくさん聞きますけど、先生はどういうふうにお考えですか。

**徳丸** わたしもそう思いますね。舞台にかける機会が多いジャンルはまだいいのですが、こうした機会がないものは大変です。難しいのが地歌・箏曲でしょうね。

**時田** 平家がいちばん難しいようですけど…

**徳丸** 平家は伝承者の絶対数の点で難しいです。

**時田** そうですね。

**徳丸** 定常的な場所がある声明や義太夫節はそれでも安定している方でしょう。私は聴いていると、文句が多くなりますので困ります。

**時田** つまり前ほど上手じゃないから？

**徳丸** あの音はあそこの高さまで上げなければ、という風に思ってしまうのです。人間国宝に対しても同じです。腹が立つので、行かないこともあります。文楽の場合、私がよく聴いていたのは1960年代から70年代です。大阪の師匠についている人が東京でも習っていましたね。

**時田** 義太夫節もそうだと思うんですけど、地歌も声の質が変わってきていると思うんですね。昔の声じゃなくて、近代化されているのか、西洋化されているのか、美化された声じゃないでしょうか。

**徳丸** そうですね。それはあるでしょう。でもまあ声はしょうがないとして、やっぱり基本の問題として、それぞれの流派が楽譜を出したため、他の流派の音を正しくないと誤解することがあります。例えば宮城道雄さんは三曲の世界では沢山の楽譜を作り、そこに声の動きも詳細に書きました。そうすると宮城の譜面を使った人は、あの譜面だけが地歌の正統的な楽譜だと誤解してしまいます。しかし、地歌にはいろんなやり方があるわけですね。その自由さを演奏する人たちが意識しなくなると大変まずいと思います。大阪に菊原初子先生がおられましたね。ちょっと前にお亡くなりになりましたね。

時田 100歳くらいでしたね（1899-2001）。

徳丸 ええ。で菊原先生が若い頃宮城先生と演奏して、「宮城先生と自分のうちは音が同じだ」と思ったそうです。その後で、菊原先生が宮城先生の弟子と演奏したら、そこは二拍違うの、ここは小節が違うのって、文句を言われたそうです。宮城先生は自分の譜面を公刊しましたが、それぞれの曲には違った伝承、違ったヴァージョンがあることを知っていたのです。それで自分より若い菊原初子が演奏するのに合わせて演奏したのです。そういうことができなくなると、地歌や箏曲に自由さがなくなります。これは楽譜が意味するものを理解していないから起こることです。

時田 まあ宮城会という大きな流派でもありますね。

徳丸 大きいのでしょうか。そのため、生田流には沢山の流れがあるのに、東京芸大の生田流の専任は宮城の流れを汲む人だけです。京都芸大が今度は全然違う生田流を教えるようになれば、それはまた面白いし、生田流全体を活性化できるでしょうね。

時田 今日はたくさん集まっていたので、もしどなたからか、質問あるいはコメントがありましたらお願いします。特に箏の作曲もされる作曲家のお二人もいらしてますし。どなたでも結構です。はいどうぞ、中村典子先生。

中村 箏の作曲を沢山させて頂いている中村と申します。と言いましてもここ数年の事という風に申し上げねばならず、最初に書きましたのは20年程前ですけれども、沢山書くようになりましたのはここ数年のかたちです。それで、楽譜に関する事で、例えばお箏で、俗箏と雅楽の楽譜で大きく、何と違うのか「イデーが違うこと」という事に現在凄く直面しているのです。楽譜が無い方が良く今仰ったのですが、宮城道雄の場合での「楽譜が無くて色々に対応出来る」ということと「楽譜を表わすことによって現れる」大切なことの間、徳丸先生がお考えのことがありましたらお訊きたいと思い、質問させて頂きました。

徳丸 私は楽譜が不要だと言っているのではありません。楽譜は記憶のためにも、新しい作品を作るた

めにも、重要な手段だと思います。

中村 そうですね。非常に重要ですね。

徳丸 昔は、長唄を作曲する人が自分で記譜せず、自分で弾いて、それをいちばん記憶のいい若い子に覚えさせながら作ることがありました。今では、作曲したものを、明治以降に広く使われている長唄の記譜法で書いて配って、細かいことを口頭で伝えるわけですね。この細かいことを教える所が重要だと思います。楽譜に書けないことには、口頭伝承を使うわけですね。楽譜に書けないことを口頭で教えるという仕掛けが機能しなくなっているのが、現代邦楽だと思います。

中村 ああなるほど。

徳丸 伝統音楽の場合、長唄でも地歌・箏曲でも、稽古に楽譜を使っても先生から「そこは弾んで」とか「そこはその音色ではなく」と言われます。それが演奏をいきいきとさせるのです。現代邦楽の場合は五線譜を忠実に演奏すればよい、と思っている人がかなりいます。五線譜でもフレージングやニュアンスは書きこまれていません。私は仲の良かった杵屋正邦さんの曲が、つまらなく演奏されるのを聴くと正邦さんが気の毒になってしまうのです。なんでフレーズの受け渡しを意識しないのか、何でこの音色で弾くのだ、正邦さんだったら怒っただろうと思うこといっぱいあります。正邦さんよりは若い藤井凡大さんの曲でも同じ経験をしました。こうした人たちは「だって書いてあるから」と言って、譜面が不完全であることを意識しないようです。

先ほどお話した菊原初子さんが野川流の三味線組歌を楽譜にして出版していますので、だれでも譜面を買って演奏することができます。これでは口頭伝承が補うべき点が抜けてしまいます。

それからもっと基本的なことですが、箏の場合は調弦がきちんとできる人が日本にあまりいないんじゃないでしょうか。（笑）。私から見ると、平調子の調弦でも音程が合っていないのです。本番では他の人に調弦をして貰って、舞台に行きますが、弾いている間に狂いますが、それを直さないまま平気で弾いている人が多いと思います。CDになったものでもそうです。「なぜこのCDが駄目なんですか」と

いわれますから、私は「いやこの人は六の弦の音を直していないから」と答えなければなりません。残念ですが、箏をちゃんと調絃できる人は日本に10人位かなという気がするんです。

時田 それは耳の違ってきたせいですか。

徳丸 違います。首尾一貫性が無い。耳が違うのではないと思います。

時田 前近代の日本の音の感覚と、西洋音楽…

徳丸 いやいや、そういうことじゃなくて、首尾一貫性への意識が欠けているのだと思います。例えば初代米川文子は米川琴翁の妹でしたが、兄から自分を差異化するために独自の調絃を考えました。その方法が半音を非常に狭くすることでした。好き嫌いは別ですが、首尾一貫していればそれでよいと思います。しかし、録音を聴いてみると、調絃での半音と押し手で作る半音の間に違いがあります。私が首尾一貫性というのは、こうしたことを指しています。

時田 かなしいですね。

徳丸 それが箏曲の問題点だと思います。ですから、中村先生が楽譜をお書きになるだけでなく、ご自分が口頭で説明なさることが大切だと思います。

中村 もう一つトピックをさせていただきたいのですけれども、韓国の伝統音楽とも実は創作活動をしているのですが、そのときに韓国の伝統でなく現代の活動をすることがあり、そうなる日本人が演奏することと韓国人が大事にすることというのが凄く違うということがよくわかり、正確に楽譜に忠実になろうとする日本側と、情趣というか、そのかたちが顕れるかということが一番大事にする韓国人側の演奏の大きな違いというのが、譜面の作成にも大きく関与しているという様に最近思うようになりました。それで考えていることというのは、現在同時に一緒にやりながらという変化をしている所ですが、先程のマークで、邦楽において大枠は大体きちんと書かれているがその中で互いに共有するものを奏するという考え方と、グローバリズム的西洋記譜の書き方で、例えば日本の民謡を書く作図の方法は、なかなか私にとっては難しいという風に思いました。ある作品で追分節的なものをオーケストレーションするときに、縦のマークというものを一

切失くすという作図をやってみたのですが…

徳丸 縦のマーク？

中村 縦のマークっていうのは要するに、

徳丸 小節線ですね。

中村 そうです。小節線等のマークを無くし、そして互いに時間を自律的に出来る構造というものを作って、それは五つの音のペントニックでしかもこの形での機能がわかったのでそういうことをやったのですけれども、実に何か、最初に習得した楽譜を元に勉強してきたものを互いにレッスンするというのは難しいところで、そこがなかなか絶対的楽譜の奏き方との間に差があり、考えることが一杯ありました。それで、その先程お訊きしましたローレンス・ピッケンの研究を聞かせて頂いた時に、こんな風に自分だと作図出来るという物凄く大きな幅というのが、例えば東西の人間、国によって違う、あるいは人種的な違いによることでどれ位広がっているのか、もし先生がご存じでしたらお訊きしたいなと思いました。

徳丸 最後の質問が難しいですが、でも今おっしゃったご苦労は分かります。ルネッサンスの譜面を今の五線譜に直す際に、小節線を書くと横のつながりが悪くなり、しかし、書かないと歌っている場所が分からなくなるので、番地の代わりに短い縦の線を入れることがあります。それはいいと思います。お互いにどこを演奏しているかを知るための番地ですから。それから尺八の初代中尾都山をご存じですか。中尾都山は西洋音楽の知識をもっていましたので、縦書きの尺八の譜面を作る際にたいていの曲に4分の4と書いて、4拍ずつ小節線を書きました。私の意見では、これは番地を示すための方法だったのです。小節線がリズムを決めていません。また小節線の直後の音を強拍と考えては、都山流本曲になりません。そこで、都山は小さな棒でリズムやフレーズの区切りを書いています。

中村 アドレスというか…

徳丸 アドレスです。

中村 フレージングとの違いが、幾つもの意味が重なって、東西の楽譜の遣り方、それが物凄く難しいということが今、毎日喫緊の問題になっておりま

す。

**徳丸** ですからそのアドレスを示すための小節線を、小節線と思っはいけないのです。それでは記譜法の読み違いになります。韓国にホワン・ピョンギっていう作曲家がいます、わたしの仲良しですが、ホワン・ピョンギもやっぱりそういう柔軟な考え方がよく理解されていないと言っています。伽耶琴散調（カヤグムサンジョウ）に自分のヴァージョンを作りました。これを演奏するには、伽耶琴と杖鼓（チャンゴ）が必要です。杖鼓は正確に、しかも、柔軟に伽耶琴に対応しなければなりません。彼の伽耶琴散調を日本で紹介しようと考えましたが、彼の伽耶琴に対応できる杖鼓奏者がみつかりませんでしたので、彼に電話で断りました。そうしたら、自分の作った散調の伽耶琴パートを弾ける人はいるので、自分が杖鼓を演奏すると言ってきたので、演奏会が開けました。ここにも、形を作ることの厳しさと柔軟さが現れていると思いますが、いかがでしょうか。

**中村** はい。それを出来るだけ楽譜を元にして再現す

る時にももちろん、自分が演奏するものというのも全部その中に入ってやってはいるのですが、特にでき得る限りシュールで、でき得る限り構造的なものというファンクションが掴まえられながら徐々に一つずつ繋がって、後でそれが繋がっていくみたいなことが広がればいいなというふうに毎日思っているのですが…

**徳丸** なるほど。

**中村** なかなかそれが大きな時間というものなかなか難しいなと思ひ、一番大きくなってしまうばワーグナーのドラマみたいなものまで巨大化すると思うのですが、小さいドラマであっても構造化することを毎日自分の身体を使ってやるということが凄く大事なのだと思っております。先生ありがとうございました。

**徳丸** こちらこそありがとうございます。

**時田** ではほぼ時間になってしまいましたので、ここで締めくくりをさせていただきたいと思ひます。どうもありがとうございました。

**徳丸** こちらこそ。皆さまありがとうございました。





## | 所員

## 専任教員

時田アリソン TOKITA Alison(2014年4月新任)

役職：所長

専門：音楽学・日本の語り物芸能

藤田 隆則 FUJITA Takanori

役職：教授

専門：民族音楽学

山田 智恵子 YAMADA Chieko

役職：教授

専門：音楽学・三味線音楽・義太夫節

田鍬 智志 TAKAWA Satoshi

役職：准教授

専門：日本音楽史・民俗芸能

竹内 有一 TAKEUCHI Yuuichi

役職：准教授

専門：日本音楽史・近世邦楽

武内 恵美子 TAKENOUCHI Emiko (2014年4

月新任)

役職：准教授

専門：音楽学・日本音楽史・音楽思想史

## 客員教授

徳丸 吉彦 TOKUMARU Yosihiko (2014年4月新任)

専門：音楽学

2015年4月より 竹本駒之助氏が客員教授に就任しました。

## 非常勤講師

大西 秀紀 ONISHI Hidenori

担当：特別研究員

専門：近代芸能史

梶丸 岳 KAJIMARU Gaku (2014年4月新任)

担当：特別研究員

専門：文化人類学・民族音楽学

竹内 直 TAKEUCHI Nao (2014年4月新任)

担当：特別研究員

専門：現代音楽論・日本近代洋楽史

東 正子 HIGASHI Masako

担当：情報管理員

専門：デジタルコンテンツ制作、ネットワーク管理

## 非常勤嘱託員

齊藤 尚 SAITOO Hisashi

担当：学芸員・司書

高久 直子 TAKAKU Naoko

担当：司書・学芸員

## | 客員研究員

丹羽幸江 NIWA Yukie

受入期間：2014年12月1日から2015年3月31日まで

所属：日本学術振興会特別研究員 (RPD)

研究課題：祝詞の音楽的研究

受入教員：藤田隆則

高橋葉子 TAKAHASHI Yoko

受入期間：2014年12月1日から2016年3月31日まで (予定)

研究課題：能の謡と囃子の歴史

受入教員：藤田隆則

## | 学振受入研究員

丹羽幸江 NIWA Yukie

上記の通り

前島 美保 MAESHIMA Miho

受入期間：2014年4月から2017年3月

所属：日本学術振興会特別研究員 (PD)

研究課題：上方歌舞伎の音楽演出に関する総合的研究

受入教員：竹内有一

## 共同研究員

計 43 名（所員を除く）。研究テーマ・氏名・所属先等は「活動報告 1」に記した。

## 委託研究

委託者：大西秀紀

委託テーマ：研究リソースとしての LP レコードのデータベース化・デジタル化

—近世邦楽の全集ものを中心に—

内容：当センターが収集・保存してきた LP レコードコレクションを、研究リソースとしてさらなる活用をはかるため、特定分野の「全集もの」LP レコード（文化庁芸術祭参加・受賞等により、音源・解説書ともに学術的価値が非常に高いもの）の調査及びその一部のデータベース化・デジタル化を委託した。2014 年度は「近世邦楽」の分野を中心として、センター業務において使用頻度の高いもの（80 枚 160 面）を優先的に扱い、研究対象とした。予算と時間の制約上、2015 年度以降も焦点をあてる分野を変更しながら、同様の研究を継続する必要がある。

本研究においては、レコード会社、録音方法、発売時期、演奏者の情報など、LP レコード製作に関わる学術的知識が必須なので、その分野の第一人者である大西秀紀氏（センター非常勤講師（特別研究員））を当該研究の委託者とした。

## 展 観

会場：新研究棟 7 階展観ブース

内容：(1) 平成 26 年 4 月 1 日（火）～6 月 20 日（金）  
「日本の楽器」

日本の伝統音楽では、各ジャンルで各々の楽器を用いて演奏しており、様々な楽器がある。当センター所蔵資料より、日本の伝統音楽で用いられる楽器を「吹きもの」（吹奏楽器）、「弾きもの」（絃楽器）、「打ちもの」（打楽器）という分類で紹介した。

この展示では、無線 LAN で展示の補足となるコンテンツを配信し、観覧者が自身のスマートフォン等で楽器の音を聴くことが出来るようにした。



(2) 平成 26 年 7 月 1 日（火）～8 月 11 日（月）  
「能・狂言を描く」

本学芸術資料館所蔵の、能や狂言を描いた絵画作品（写生帳・下絵など）の中から 24 点を展示した。今回展示した絵画資料の中には、現在とは異なる演出などが描かれており、演出の歴史資料として大きな価値を持つ。

解説は本センタープロジェクト研究「音曲面を中心とする能の演出の進化・多様化」メンバーによって作成された。



(3) 平成 26 年 10 月 2 日（木）～平成 27 年 3 月 19 日（木）

「図形楽譜—日本音楽と西洋音楽—」

仏教の声明の楽譜、能の謡の譜である謡本、義太夫節の床本および三味線の稽古本、筑前琵琶の楽譜など日本音楽の図形による楽譜と、ジョン・ケージと武満徹による西洋音楽の図形楽譜を展示した。

日本音楽の譜も西洋音楽の図形楽譜も同じように図形による譜ではあるが、その成立の仕方の違いがある。それによる楽譜の意味合いの違いを比較できる展示となった。

また、この展示では観覧者が一部の楽譜を実際に音で確認できるよう、無線 LAN にてコンテンツを配信した。



## 出版物 一書籍一

### 『日本伝統音楽研究』第 11 号

京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター研究紀要  
京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター発行、  
2014年6月30日、A4横組・縦組 110pp

内容：＜論文＞高橋葉子「『金剛返』考  
武内恵美子「近世後期上方歌舞伎における囃子方一役  
者・小屋との関係性一」

＜研究ノート＞比嘉舞「盤渉調『調子』における《乱  
句》の構造と特徴—『體源鈔』の記述を手がかりとし  
て—」

丹羽幸江「番外曲《真田》段歌の節付け復元」

＜資料＞後藤静夫「文楽・義太夫節の伝承・稽古を探  
る その4 7代鶴見寛治」

彙報、活動記録 1 プロジェクト研究・共同研究、活  
動記録 2 特別研究員、活動記録 3 専任教員

### 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— (資料 DVD 付)』

(日本伝統音楽研究センター研究報告 9)

京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター発行、  
A4版、430pp

[内容]

まえがき…山田智恵子

#### 序論

研究の概要…山田智恵子

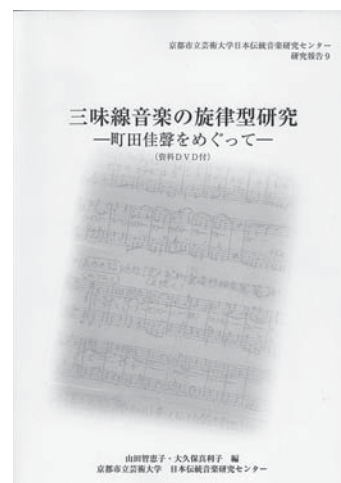
資料紹介—自筆稿  
本を中心に— …

大久保真利子

学会校訂本『三味  
線声曲における旋  
律型の研究』を編  
集した立場から…

蒲生郷昭

町田佳聲先生の思  
い出…稀音家義丸



### 第 I 部『三味線声曲における旋律型の研究』の再検討

#### その 1 総論

比較表の作成方針および凡例…大久保真利子

町田が用いた説明文・語句などの検討…寺田真由美

#### その 2 各項目について

河東節…吉野雪子、一中節…田中悠美子、義太夫節…

山田智恵子、長唄・めりやす・荻江節・歌舞伎下座…

小塩さとみ、常磐津節・富本節・清元節・新内節・宮

園節…時田アリソン、地歌・山田流箏曲…久保田敏子、

端唄・うた沢・小唄…寺田真由美

### 第 II 部 町田の三味線音楽研究をうけて

ふし、曲節、旋律、旋律型、そして町田佳聲…蒲生郷  
昭

町田博三（佳聲）著『江戸時代音楽通解』を活用しや  
すくするための補助資料…蒲生郷昭編

三味線音楽研究の視座—義太夫節を事例として—…  
山田智恵子

豊後系浄瑠璃の音楽的研究…時田アリソン

手の運動から三味線音楽の旋律を考える…小塩さとみ  
長唄における半太夫節・河東節の音楽的影響—学会校  
訂本を基に—…配川美加

地歌の繁太夫物の特徴—旋律型を中心に—…野川美  
穂子

町田佳聲の義太夫節関連資料…廣井榮子

町田佳聲と邦楽調査掛—楽譜の活用と提示をめぐっ  
て—…大久保真利子

あとがき…山田智恵子

研究会の記録、執筆者一覧

## 資料 DVD 内容一覧

・伊勢崎市所蔵 自筆稿本、・民謡協会所蔵 自筆稿本、・町田佳聲『三味線声曲における旋律型の研究』各本比較表」凡例と本体

## デジタルアーカイブ

日本伝統音楽研究センター WEB サイトにおいて、収蔵資料検索データベース、SP 音源試聴コーナー、伝音アーカイブズ、プロジェクト・共同研究の報告、催事案内等を公開し、随時更新を行っている。2014 年度新設分は以下の通りである。

| コンテンツ内容                                     | 編集者      |
|---|----------|
| でんおん連続講座(D)「謡を楽しむ文化—京観世とその周辺—」              | 藤田共同研究   |
| 上方座敷歌の研究                                    | 井澤壽治     |
| 平家物語の音楽その3<br>—平安・鎌倉時代の雅楽はこんな曲!?—           | 田鍬智志・齊藤尚 |
| 壱越調〈賀殿〉とその“渡しもの”のはなし<br>—平安・鎌倉時代の雅楽はこんな曲!?— | 田鍬智志     |
| 南都楽家の舞譜『掌中要録』を舞う その1<br>—平安・鎌倉時代の舞楽はこんな舞!?— | 田鍬智志     |

## 第 38 回公開講座

「雅楽 時空をこえた出会い —遠州の小京都 森町の舞楽×古代中世雅楽譜の解説—」

平成 26 年度第 1 回公開講座

企画構成：田鍬智志

日時：平成 26 年 9 月 14 日（日） 午後 1 時～午後 4 時

会場：京都市西文化会館ウエスティ（京都府京都市西京区上桂森下町 31-1）



出演：遠江国一宮おくに小國神社古式舞楽保存会、天宮神社あめのみや十二段舞楽保存会、でんおん管絃講（京都市立芸術大学学生教職員有志）

内容：今回は、雅楽に焦点をあてます。長い歴史の中で雅楽の演奏形式は変化してきました。今日私たちがよく耳にする雅楽は非常にゆったりとした音楽ですが、中世以前は今とは似ても似つかない音楽でした。そのような古い様式の雅楽は、遠州（静岡県西部地方）で脈々と受け継がれています。本講座では、遠州森町の舞楽保存会をお招きし、実演していただきます。加えて、古代中世に使用されていた雅楽譜による再現演奏を試みます。



## 第 39 回公開講座

「東アジアにおける近代音楽と作曲」

平成 26 年度第 2 回公開講座

企画構成：時田アリソン、武内恵美子

日時：平成 26 年 11 月 20 日（木）13:30～17:30

会場：下京いきいき市民活動センター

内容：

### 【第 1 部】 講演

中村典子（作曲家、本学准教授）「作曲家としての東アジア」

石田一志（音楽評論家）「東アジアの近代音楽文化の形成」

本学所属の作曲家、中村典子氏は日本と東アジアの楽器を使用した作曲と東アジアとの作曲家との交流・協力について、そして、音楽評論家、石田一志氏は東アジア近代音楽文化の形成について、講演していただきます。





## 【第2部】 レクチャーコンサート

今藤政太郎（重要無形文化財保持者・人間国宝）長唄三味線 聞き手：竹内直（当センター非常勤講師）他  
平成25年度に国の重要無形文化財保持者（人間国宝）に認定された、京都出身の長唄演奏家（三味線方）今藤政太郎氏は、その認定にあたって現代邦楽の作曲の功績が評価されています。今藤氏の作曲作品を演奏していただくとともに、本学の非常勤講師や大学院生によるインタビュー形式のレクチャーを実施することで、近代以降の長唄における古典と新曲、作曲について考えます。

## 【第3部】 座談会

中村典子・石田一志・今藤政太郎、司会：武内恵美子



## 第40回公開講座

「常磐津節の伝承と現在」

平成26年度第3回公開講座

竹内有一（企画・構成・司会）

日時：2015年2月2日（月曜日）13時～14時

会場：京都芸術センター講堂（京都市中京区）

参加費：無料、定員・参加者：約150人

内容：座談会「常磐津節の伝承と現在」、〈出演〉九代目常磐津文字太夫（十七世常磐津家元、常磐津協会会長、重要無形文化財常磐津節保存会会長）、常磐津都喜蔵（一般社団法人関西常磐津協会理事長）、竹内道敬（元国立音楽大学教授）、〈司会〉竹内有一  
趣旨：京都生まれの初世文字太夫が創設し、江戸歌舞伎にはなくてはならない浄瑠璃（劇場音楽）として発達してきた常磐津節。本講座では、昭和4年の『都新聞』（かつて存在した日刊新聞）に連載された、七代目常磐津文字太夫らによる座談会の内容を振り返りながら、演奏者の役割と現在、復曲と新曲、時代と共に変わること／変わらないこと等について、第一人者を招いてお話をうかがい、伝承の秘訣について考察する。



報告：本講座は、重要無形文化財保持団体である常磐津節保存会との連携により企画した。公開講座（座談会）の後、14時半より同じ会場で常磐津節保存会主催「常磐津節講習会」（演奏と演目解説、入場料：無料）が開催され、ほとんどの参加者が公開講座（当センター主催）と演奏（保存会主催）を通し





で享受した。保存会主催の内容は下記の通り。  
〈演目〉「新荷雪間の市川」(山姥)、〈演目解説〉竹内道敬、〈演奏〉(浄瑠璃) 常磐津美佐李・常磐津 都代太夫・常磐津 若音太夫、(三味線) 常磐津 都喜蔵、常磐津 都史、(上調子) 常磐津 三之祐。

## 国際シンポジウム

「東アジアにおける近代と音楽—データベースを軸として—」

企画構成：時田アリソン

日時：平成 26 年 11 月 21 日(金) 10:00～17:30

会場：京都市立芸術大学 大学会館交流室

パネリスト：

王櫻芬 (ワン・インフェン、国立台湾大学教授)

Luciana Galliano (国際日本文化研究センター客員教授)

柿沼敏江 (本学教授)

徳丸吉彦 (当センター客員教授)

武内恵美子 (当センター准教授)

時田アリソン (当センター所長)



内容：今日の「ビッグデータ」時代にあって、データの管理と活用は切迫した課題になっています。音楽研究にとって、芸術資源（楽譜を含む文書類、絵画資料、録音・録画資料、デジタル資料）の収集、保存、研究、および大きく音楽文化遺産の保護継承は、中心的な課題の一つです。日本の音楽の現状を考えると、近代という問題は未だに避けて通ることはできません。

日本の音楽の近代は、西洋化の近代でもありません。それは、東アジアの近隣諸国に共通する事象ですが、東アジアにおける近代の音楽は、植民地支配

被支配の問題などを含む複雑なテーマです。伝音センターでは、「東アジアにおける近代と音楽」を一つのテーマに掲げていきたいと考えていますが、この趣旨のもとに、韓国、台湾、オーストラリアにおける音楽研究データベースに関わっている代表的な人物を招聘して、新しい時代のデータベースについて講演し、活発な議論を導いていただきます。



## でんおん連続講座

### 連続講座 A 「歌舞伎音楽入門 2—豊後系浄瑠璃を軸に一」

講師：竹内有一

開講日時：平成 26 年 4 月 15 日～7 月 22 日、13 時～14 時 30 分 全 15 回

会場：新研究棟 7 階 合同研究室 1

受講料：5,000 円

内容：歌舞伎における中心的な音楽の一つとして発展してきた豊後系浄瑠璃(常磐津節など)を軸にして、歌舞伎音楽の歴史と特色を学びます。各種の文献資料(初演時の興行資料、錦絵、稽古本・譜本、伝記資料等)の解読に関連づけて、AV 資料の視聴や浄瑠璃(常磐津節)を語るワークショップを随時交えます。京都南座歌舞伎公演の鑑賞会は別途切符代(3000 円程度)を要します。

開講日程

4 月 15 日 導入：劇場空間と歌舞伎音楽

22 日 歌舞伎音楽の分類と現在

29 日 歌舞伎舞踊曲の研究 1：南座歌舞伎公演の予習 1

5 月 6 日 歌舞伎舞踊曲の研究 2：南座歌舞伎公演

の予習 2

- 13日 歌舞伎公演「歌舞伎鑑賞教室」鑑賞会  
【会場：京都南座】
- 20日 歌舞伎音楽の歴史と展開 1  
27日 歌舞伎音楽の歴史と展開 2
- 6月 3日 浄瑠璃の歴史と種類 1  
10日 浄瑠璃の歴史と種類 2  
17日 黒御簾音楽の特色と役割 1  
24日 黒御簾音楽の特色と役割 2
- 7月 1日 豊後系浄瑠璃（常磐津節）の研究 1  
8日 豊後系浄瑠璃（常磐津節）の研究 2  
15日 豊後系浄瑠璃（常磐津節）の研究 3  
22日 まとめ

### 連続講座 B 「能の音曲としての骨組み—囃子、曲節、拍子、吟」

講師：藤田隆則

開講日時：平成 26 年 5 月 7 日～7 月 9 日、10 時  
40 分～12 時 10 分 全 10 回

会場：新研究棟 7 階 合同研究室 1

受講料：5,000 円

内容：室町時代に成立した能。2 時間にもおよぶ力のこもる演技をしっかりと受けとめるためには、謡の内容理解に加え、囃子や音曲の理解も必要です。本講座では、能一番の小段の流れに焦点をあてて、音曲面の組立ての理解を試みます。能の鑑賞歴・稽古歴は長くても、わかったという実感が得られないと感じられる方、音楽面への関心がある方、ぜひ受講してください。

開講日程

- 5月 7日 役者の登場  
14日 人物の登場（その 1）  
21日 人物の登場（その 2）  
28日 人物による物語の展開（その 1）
- 6月 4日 人物による物語の展開（その 2）  
11日 人物による物語の展開（その 3）  
18日 人物による物語の展開（その 4）  
25日 物語の結末（キリ）と祝言
- 7月 2日 復習：名尽くし謡を歌う（その 1）  
9日 復習：名尽くし謡を歌う（その 2）

### 連続講座 C 「音楽としての義太夫節」

講師：山田智恵子

開講日時：平成 26 年 5 月 7 日～6 月 11 日、13  
時～14 時 30 分 全 6 回

会場：新研究棟 7 階 合同研究室 1

受講料：3,000 円

内容：人形浄瑠璃文楽の音楽である義太夫節は、近年まで多くの人々にとって身近なものでした。しかし現在は、耳慣れない、長ったらしい、何をいっているかわからない、共感するにはほど遠いと感じる人が多くなっているのではないのでしょうか。

そこでこの講義では、ことば（詞章）と旋律の関係に着目し、音楽としての義太夫節にスポットを当てます。今年度は、音楽的魅力に溢れた名曲「伽羅先代萩 御殿の段」を取り上げ、詞章を音読したあと、実際の演奏を聴いていきます。七五調のことばのリズムや、発音の実際と義太夫節の音楽表現を体感することで、一つのことばがいかに巧みに音の世界で表現されているかを理解して、文楽を耳からも楽しめるようになることを目指します。

開講日程

- 5月 7日 「御殿の段」の構成と音楽的特徴  
14日 「御殿の段」テキストの音読と音楽その 1  
21日 // その 2  
28日 // その 3
- 6月 4日 // その 4  
11日 // その 5

### 連続講座 D 「能を題材とした長唄 1」

講師：武内 恵美子

開講日時：2014 年 11 月 27 日、12 月 11 日、10  
時 30 分～15 時（1 時間程度の昼休憩を  
含む）全 2 回

会場：京都市立芸術大学 新研究棟 7 階 合同研究室 1  
受講料：2,000 円

内容：歌舞伎舞踊として発展した長唄には、能を題材にした曲が多く存在します。しかも、長唄の代表曲とされるような曲であることも多いです。長唄の曲はよく知っていたり、能由来だということは知っていても、両方を比較して味わってみる機会は多くな



いのではないのでしょうか。能を長唄に仕立て直したときに、何がどのように変わるのか、内容・構成・歌詞・音楽・舞台の表現等からじっくり比較・再考してみましょう。

#### 開講日程

11月27日 能《道成寺》と長唄《京鹿子娘道成寺》  
12月11日 能《安宅》と長唄《勸進帳》

#### 連続講座 E 「平安末期・鎌倉期の舞楽 —音楽と舞の様式をさぐる—」

講師：田鍬 智志

出演：齊藤尚・増田真結・山口敦子・古野雄真・青木倫裕



内容：雅楽は、平安前期に様式が確立したといわれていますが、こんにち、我々が見て聴いて知っている雅楽は、平安前期はおろか中世まで遡ることも困難です。中世以前のあらゆる資料から垣間見える音楽や舞は明らかに現行とは様子が違います。平安末期および鎌倉期には、舞譜『掌中要録』・楽書『教訓抄』『続教訓抄』・笛譜『管眼集』・箏譜『仁智要録』・琵琶譜『三五要録』など、実に多くの雅楽にかんする書や譜が撰述され、そしてそれらの多くが今日に伝存しています。そこから垣間見えるその時代の舞楽は、どのような音楽と舞だったのでしょうか？今回は、唐楽を伴奏とする左方舞のうち平舞演目の再現に挑みます。

抄』『続教訓抄』・笛譜『管眼集』・箏譜『仁智要録』・琵琶譜『三五要録』など、実に多くの雅楽にかんする書や譜が撰述され、そしてそれらの多くが今日に伝存しています。そこから垣間見えるその時代の舞楽は、どのような音楽と舞だったのでしょうか？今回は、唐楽を伴奏とする左方舞のうち平舞演目の再現に挑みます。

#### 開講日程

##### 第1回

日時：2015年2月27日（金）13時00分～16時10分

レクチャー：平安末期・鎌倉期雅楽の音楽と舞

会場：新研究棟7階 合同研究室1

受講料：1,000円

##### 第2回

日時：2015年2月28日（土）13時00分～（2時間程度）

デモンストレーション：平安末期・鎌倉期の舞楽を再現する

会場：大学会館ホール

受講料：無料



#### 伝音セミナー

◇第1回 5月8日（木）藤田隆則

「西浦田楽の歌謡を聞く」

民俗芸能を鑑賞するさい、視覚的側面にくらべて聴覚的な面をつまらなれないと思われがちですが、よく聞けば豊かな内容をもっていることもあります。昨年11月、本学の公開講座で紹介した西浦田楽もその一つです。演じられる特徴的な歌謡を、解説を加えつつ、もう一

度じっくり聞きたいと思います。

◇第2回 6月5日(木) 竹内有一

「一中節「夕霞浅間嶽」をさく」

京都市役所近くに現存する明福寺の住職だった初世都一中(みやこ・いちちゅう)が語り始めた一中節は、その後の歌舞伎浄瑠璃の展開にたいへん大きな影響を及ぼしました。「江戸中に鼠の糞と浄瑠璃本のないところはない」と評された代表曲の一つ「夕霞浅間嶽」を聴きます。

◇第3回 7月3日(木) 田鍬智志、竹内直

「昭和後期の”現代音楽”の発掘」

当センターの資料庫には、60～80年代に録音/発売された”現代音楽”のLPが多数眠っています。これらは、日本の作曲家/作品の評論家、富樫康(1920～2003)氏旧蔵の資料です。前回(2013年2月)に引き続き、邦楽器作品を中心にとりあげ、とくに現在では演奏機会の少ない作品や再演が難しい作品にスポットを当ててみます。

◇第4回 9月4日(木) 山田智恵子

「古曲保存会義太夫節レコードとその後」

町田佳馨が大正9年に発行頒布した古曲保存会レコードには、義太夫節も8面収められています。この義太夫節選曲と演奏者の人選に関しては、当時すでに義太夫節の古曲復活の活動を行っていた細川景正に全面的に依存したものでした。その後町田は自身の企画によるLPレコード集をいくつか制作し、その中で同じ曲を別の演奏者で取り上げています。このセミナーでは、その両者を聴き比べてみたいと思います。

◇第5回 10月2日(木) 大西秀紀

「乗り物とレコード2」

乗り物の進化は常に日本の近代化を支えてきました。よく「歌は世につれ」といいますが、人びとは夢や希望やさまざまな思いを乗り物に託し、やがてそれらは歌になり数多くのレコードに記録されました。前回の鉄道編に続き、今回は飛行機、自動車にまつわるレコードを中心にご紹介いたします。

◇第6回 11月6日(木) 梶丸岳

「秋田県の「掛唄」に見る娯楽としての掛け合い歌」

万葉の昔に行なわれた「歌垣」は即興の歌の掛け合いで男女が結婚相手を探した習俗として知られていま

すが、実際の掛け合い歌はしばしば男女関係なく娯楽として人びとに楽しまれています。今回は秋田県で歌われている「掛唄」のやりとりを娯楽という観点からご紹介します。

◇第7回 12月4日(木) 時田アリソン

「東アジアにおける音楽の近代とナショナル・アイデンティティー —グローバル～ローカルの狭間で—」

日本を始め、東アジアの国々は中国の楽器、記譜法、音楽理論の影響を受けながら、固有の音楽の古層を元にそれぞれの独特な音楽文化を作り上げた。近代には帝国主義がもたらしたコロニアル・モダンを被って東アジアの現代音楽文化が成り立った。西洋音楽に対するアコガレとともに近代国家の形成に伝統音楽の保存に勤める。これが生む矛盾と可能性について考える。





◇第8回 12月18日(木) 鷹阪龍哉(京都市立芸術大学大学院音楽研究科修士課程日本音楽研究専攻・真宗高田派僧侶

「真宗高田派に伝わる天台系声明」



高田派は今や、浄土真宗諸派の中では唯一、天台系声明を日常普通に唱える宗派です。なのに高田派僧侶にとって天台の声明は悩みのタネ。その訳は、伝承(師匠からの口伝え)と博士(楽譜)との齟齬にあります。今回は「四奉請」などの実唱を交えながら、天台系声明における口伝と書伝の問題を考えます。

◇第9回 1月8日(木) 野町菜々子(京都市立芸術大学大学院音楽研究科修士課程日本音楽研究専攻)「門付けとしての三番叟まわし」

新年や収穫期など、時節を定めて家々を訪問し祝福してまわる門付けという芸能があります。古くは平安時代後期に記録があり、中近世には多種多様な門付け芸が存在していました。近年ではあまり見られなくなったこの芸能の実例として、「三番叟まわし」を紹介したいと思います。



◇第10回 2月5日(木) 竹内直

「日本の作曲と民謡」

明治以降の日本の洋楽創作史を辿っていくと、民謡を素材にした作品が数多く書かれていることに気づきます。ひとくちに民謡を素材にするといっても、作曲家によって、また時代によって、素材としての民謡の扱われ方は多様です。今回は、日本の作曲家の創作と民謡との係わりを幅広い年代の作品を聞きながらご紹介したいと思います。



◇第11回 大西秀紀

「国勢調査とレコード」

平成27年は国勢調査の年です。この調査は国の最も重要な統計調査ですが、当初は国民にとって全くなじみのないものでした。そのため行政は浪花節、漫才、レビュー、流行歌、都々逸などの力を借りPRに努めます。今回は昭和5年に大阪で制作された「国調レコード」を中心に、国勢調査にまつわるレコードをご紹介します。





## 図書室

### 利用案内

#### (1) 収蔵資料と目録

- ・研究者、学生、市民に向けて、日本伝統音楽とその関連領域の書籍・視聴覚資料や情報を提供しています。折にふれ、資料の展覧などもおこなっています。(資料の種別: 図書、展覧会図録、楽譜、逐次刊行物、視聴覚資料、その他日本伝統音楽に関する写本等)
- ・収蔵資料目録は、web サイトにおいてデータベース形式で公開しています。

#### (2) 図書室および収蔵資料を利用できる方

- ・本学の教職員(非常勤を含む) / 学生
- ・調査研究のために利用を必要とされる方

#### (3) 開室日時と休室日

- ・開室日時 毎週水・木・金曜日  
10時～17時(12時～13時を除く)
- ・休室日 月・火・土・日曜日、「国民の祝日に関する法律」で定める休日、入学試験期間中・年末年始・棚卸及び保守点検等の業務上の必要期間 ※その他、必要に応じて、休室することがあります。最新情報は web サイトでご確認ください。

#### (4) 利用できるサービス

##### ○閲覧

- ・資料は閲覧室でのみご利用いただけます。書庫内資料をご利用になる場合は受付カウンターにお申し込みください。
- ・本学の教職員・学生以外への資料の貸出は行っていません。
- ・複写サービスは行っていません。

##### ○視聴

- ・当室所蔵のCD・DVD・ビデオテープなどを視聴することができます。

##### ○レファレンスサービス

- ・毎週水・木・金曜日 10時～17時(12時～13時を除く)

##### ○その他

- ・本学教職員(非常勤講師を含む)及び本学学生のみ室外貸出を行っています。詳しくは web サイトをご覧ください。

#### (5) 資料のデジタル化と web 公開

- ・一部の音源資料・貴重資料・研究成果等は、web サイトにおいて、デジタル化したものを公開しています。

## 来訪者

平成 26 年 6 月 18 日 韓国国立芸術大学学長 Kim Bongryol 教授

平成 26 年 7 月 4 日 ハーバード大学音楽学部 Hans Tutschku 教授

平成 26 年 7 月 9 日 スタンフォード大学 Jaroslaw Kapuscinski 教授、太平洋大学音楽学部 François Rose 教授

平成 26 年 7 月 29 日 京都学園大学 青盛透元准教授・京都学園大学 植木行宜元教授・龍谷大学 浦西勉教授・大阪教育大学 小野恭靖教授・奈良県教育委員会文化財保存課 森本仙介主査ほか。民俗調査・記録製作委員会第 1 回監修委員会。

平成 26 年 10 月 29 日 さいたま市岩槻区、開智中学校の生徒

平成 26 年 10 月 31 日 青盛透・植木行宜・森本仙介ほか。奈良県民俗調査・記録製作委員会第 2 回監修委員会

平成 26 年 12 月 3 日 京都市西京区自治連合会 50 名(芸大見学会)

平成 27 年 1 月 7 日 カリフォルニア州立大学作曲科 Tom Bickley (作曲家)、Nancy Beckman (尺八奏者)。

平成 27 年 2 月 4 日 京都市立堀川音楽高校教諭 2 名

平成 27 年 2 月 10 日 疇社琴社 伏見无家主宰

平成 27 年 2 月 21 日、2 月 22 日、3 月 16 日、3 月 28 日 中京大学 明木茂夫教授

平成 27 年 3 月 9 日 ホーチミン市立音楽院長ヴァン・チー・ミン・フォン教授

平成 27 年 3 月 24 日 モスクワ音楽院マルガリータ・カラトウイギナ教授

平成 27 年 3 月 24 日 在大阪ロシア連邦総領事ナリ・M・ラチーポフ、国際交流基金京都支部 斎木宣隆支部長

## 音曲面を中心とする能の演出の進化・多様化

研究代表者：藤田隆則

プロジェクト研究（継続）

共同研究員：安納真理子（東京芸大）、上野正章、大谷節子（神戸女子大）、大山範子、柴田真希、高橋葉子、田草川みずき（RPD）、玉村恭（上越教育大）、中尾薫（大阪大）、長田あかね、中嶋謙昌（灘高校）、丹羽幸江（RPD）、Pellecchia Diego、森田都紀（京都造形芸大）、横山太郎（跡見学園女子大）

### 開催趣旨：

能の多くの登場人物は囃子にのって登場する。そして、すべての登場人物は台詞の一部を必ず歌う。能は音曲の要素なしにはなりたたないものである。室町期以来の伝承の過程で、能の音曲は、娯楽と社交の、儀礼遂行の、修道の、手段となってきており、それにともない能の音曲は、構成やテクスチャーにおいて、独自の発展をとげ、日本の伝統芸能の中でもユニークな存在となっている。だが、ユニークさだけをうたっているわけにはいかない。時代の流れの中で、音曲は様々な影響を被り、変化を受けてきた事実があり、現代も新陳代謝を続けている。本研究会は、能の演出の進化・多様化を、音曲面を中心に見渡すことをめざす。

### 2014年度の研究会

時間：13時30分—17時

場所：日本伝統音楽研究センター合同研究室（新研究棟 7階）

4月4日 研究打合せ

4月26日 「島崎稔著『能楽社会の構造』をよむ」（藤田）。『そなへ機』現代語訳の試み（高橋）

5月11日 「謡の解析とモデル化について」（ゲスト：田中敏文）。『そなへ機』現代語訳の試み（丹羽）

5月16日 研究打合せ

6月6日 展覧スペース構成のための選択作業

6月20日 舞のコレオグラフィーをスキャンする作業

6月27日 研究打合せ

7月1日 芸術資源研究センター開設記念行事への参加

7月2日 研究打合せ

7月19日 「能の舞を記譜すること」（横山）、『そなへ機』現代語訳の試み（丹羽）

8月1日 出版にかんする打合せ

9月5日 出版にかんする打合せ

9月19日 「唱歌再考」（玉村）、『そなへ機』現代語訳の試み（高橋）

11月19日 宝生流の謡本の記号の検討（ゲスト：石黒実都）

1月16日（2015年）出版にかんする打合せ

1月30日 能楽の海外での普及活動や実践活動について（ゲスト：浅野篤義）

2月20日 近代謡本の表情用語の比較作業

2月21日 能楽普及と省略演奏について（場所：京都観世会館）

3月26日 「上と上ウキの核音機能の分散」(田中)「室町時代の吟につながる謡い分けと早歌」(丹羽)、「スネ吟」について」(高橋)、「展示報告の原稿検討」(田草川)、「国際ワークショップ報告」(ベレッキア)  
3月27日 近代謡本の節記号および表情用語の比較作業

## 歴史的音源からみる三味線音楽の旋律型研究

研究代表者：山田智恵子

プロジェクト研究 (2014年度開始)

共同研究員：大久保真利子(くらしき作陽大学音楽学部非常勤講師)、小塩さとみ(宮城教育大学教授)、大西秀紀(京都市立芸術大学非常勤講師)、蒲生郷昭(東京文化財研究所名誉研究員)、久保田敏子(京都市立芸術大学名誉教授)、田中悠美子(義太夫三味線演奏家、研究者)、寺田真由美(相模女子大学非常勤講師)、時田アリソン(京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター所長)、野川美穂子(東京芸術大学非常勤講師)、配川美加(放送大学非常勤講師)、廣井榮子(大阪教育大学非常勤講師)、吉野雪子(国立音楽大学非常勤講師)

町田佳聲は、五線譜による楽譜集『三味線声曲における旋律型の研究』以後、やり残した仕事のいくつかをLPレコードアルバムの形で発表している。それは現存三味線音楽にみられる、先行芸能・流行歌・古浄瑠璃などの引用の考証と、上方と江戸の音楽様式の違いの把握などであり、その考察の材料となる音源を多数残した。また、それらのレコードアルバムは、町田の三味線音楽研究人脈によってなされたもので、現在我々が演奏家の協力のもと同じことをしようとしても、かなり困難な状況にある。従って、その歴史的音源の内容を検討しつつ、三味線音楽における通ジャンルの旋律型を音から辿ることを試みる。各種の三味線音楽研究者との共同研究が必要であり、おもに前年度の研究会メンバーの継続が中心となる。また、成果発表については、歴史的音源を使用して、伝音セミナーか連続講座のような形で、一般の方々に公開する予定である。

2014年 全体会については合同研究室2で開催、部会は山田研究室にて開催

第1回研究会 2014年5月23日(金)、24日(土)、25日(日)

23日準備部会、

24日、25日全体会 研究会の趣旨・メンバー紹介・研究会開催日程調整・研究資料について(山田)

第2回研究会 2014年6月25日(水)、26日(木)、27日(金)

3日とも報告書作成のための編集作業部会(大久保・山田)

第3回研究会 2014年7月27日(日)、28日(月)、29日(火)

27日(日)全体会 ①民謡協会蔵町田音声資料紹介(大西秀紀)

②研究資料の共有化(山田)

28日、29日 報告書編集作業部会(大久保・山田)

第4回研究会 2014年9月16日(火)、17日(水)、18日(木)

3日間とも報告書編集作業部会(大久保・山田)

第5回研究会 2014年10月8日(水)、9日(木)、10日(金)

3日間とも報告書編集作業部会(大久保・山田)

第6回研究会 2014年11月12日(水)、13日(木)、14日(金)

3日間とも報告書編集作業部会・出版社との打ち合わせ(大久保・山田)

第7回研究会 2014年12月20日(土)、21日(日)

20日(土) 報告書編集作業部会(大久保・山田)

21日(日) 全体会 ①メディアとしての義太夫節(試論)

ー町田佳聲の義太夫節研究を見る・読む・聞く(廣井榮子)

②国際文化振興会作成のレコード「日本音楽集」について(大久保真利子)

③古曲保存会義太夫節レコードとその後(山田智恵子)

第8回研究会 2015年2月6日(金)、7日(土)

6日(金) 報告書編集作業部会(大久保・山田)

7日(土) 全体会 ①平家からみる日本音楽史(ゲストスピーカー 薦田治子 武蔵野音楽大学教授)

②共同発表「レンボ」(野川・吉野・配川・田中)

・「レンボ」の広がり(野川美穂子)

・河東節と一中節の「レンボ」(吉野雪子)

・歌舞伎音楽(長唄・陰囃子・常磐津節)の「レンボ」(配川美加)

・義太夫節の「レンボ」(田中悠美子)

第9回研究会 2015年3月9日(月)、10日(火)、11日(水)

3日間とも報告書編集作業部会(大久保・山田)

## 雅楽(舞楽) および関連芸能のいまとむかし

研究代表者: 田嶽智志

共同研究(2012年度開始)

共同研究員: 遠藤徹(東京学芸大学准教授)、上野正章(当センター元非常勤講師)、齋藤尚(当センター図書室非常勤嘱託員)、田村菜々子(京都市立芸術大学大学院・西本願寺仏教儀礼研究室研究助手)、出口実紀(日本学術振興会特別研究員)、比嘉舞(大阪体育大学非常勤講師、奈良女子大学大学院)、前島美保(日本学術振興会特別研究員)、増田真結(京都市立芸術大学・神戸女学院大学非常勤講師)、三島暁子(武蔵大学非常勤講師)。

雅楽は、千年以上もの伝承の過程で、紆余曲折を経ながらも、こんにちに伝えられてきましたが、その音楽様式や芸態が、どのように変わってきたのであろうか。当研究会では、各時代の楽譜・舞譜・楽書・図像史料・こんにちの中央/地方の伝承そのものなど、あらゆる史料にもとづいてその解明をめざしている。

■辻家旧蔵『雅楽辞典』翻刻編集全体会: 2014年5月18日(日)、7月20日(土)、9月21日(日)、12月21日(日)、2015年3月29日(日)。

辻家資料(歴史民俗博物館蔵)『雅楽辞典』の翻刻出版にむけての作業。

■公開講座関連部会: 2014年7月22日(火)、8月6日(水)、8月10日(日)、8月17日(日)、8月20日(水)、9月9日(火)、9月11日(木)、9月12日(金)。

遠州森町小國・天宮両社に伝わる十二段舞楽と平安末期~室町初期の雅楽譜から再現した音楽をシンクロナイズする試み。第38回公開講座「雅楽 時空をこえた出会いー遠州の小京都森町の舞楽×古代中世雅楽譜の解読」(2014年9月14日〔日〕、京都市西文化会館ウエスティホール)。

■連続講座関連部会: 2015年2月12日(木)、2月18日(水)、2月28日(土)。

平安末期~鎌倉期の左方舞譜『掌中要録』と同期の楽譜史料にもとづいて、当時の舞楽《万歳楽》を再現する試み。でんおん連続講座E「平安末期・鎌倉期の舞楽ー音楽と舞の様式をさぐる」(2015年2月28日〔土〕、京

都市立芸術大学学生会館ホール)。

ゲスト研究員：山口敦子（本学大学院修士課程日本音楽研究専攻）・古野雄真（関西学院大学大学院修士課程）

## 伝記史料の研究—『夢跡集』『音曲家譜』を中心に—

研究代表者：竹内有一

共同研究（2013年度開始、2014年度終了）

共同研究員：大西秀紀（当センター非常勤講師）、齊藤尚（当センター図書室非常勤嘱託員）、竹内道敬（元 国立音楽大学教授）、武内恵美子、土田牧子（東京芸術大学非常勤講師）、配川美加（東京芸術大学非常勤講師）、前島美保（日本学術振興会特別研究員）、吉野雪子（国立音楽大学非常勤講師）

音楽史・芸能史においても誤伝・誤聞の類はつきものである。それを修正するには多くの困難があるが、まずはそれに気付くこと、顧みるための視座の持ち方が肝要であろう。近世の音楽芸能史料のうち、近世邦楽に関わった音楽家個人の事績について書き留めた史料は意外に少ない。そうした史料をより有効なかたちで活用するために、この共同研究では、以下のような作業を行い、音楽史・芸能史研究の基礎を固め直すことを目指す。

- (1) 研究対象とする史料の掘り起こしと精査（例：国立国会図書館所蔵『夢跡集』『音曲家譜』）
- (2) (1) の周辺史料や関連する人物についての調査研究
- (3) 既存の伝記研究・事典等における記述の分析と考察
- (4) 調査研究のまとめと公開（翻刻、調査報告等の執筆）

第1回 2014年5月28日（水）15:00-18:00

場所：日本伝統音楽研究センター研究室（以下、特記なき場合は同じ）

研究計画と資料準備

第2回 2014年7月29日（火）13:30-18:00

(1) 『夢跡集』調査報告：うた沢関係者（木岡史明：ゲストスピーカー）、(2) 江戸天下祭資料の疑問点（竹内道）

第3回 2014年9月16日（火）13:30-18:00

『夢跡集』調査報告：長唄関係者（武内、前島）

第4回 2014年10月3日（金）13:30-18:00

『夢跡集』調査報告：長唄関係者（前島、配川）、囃子関係者（配川）

第5回 2014年11月29日（土）13:30-17:00、場所：京都府立総合資料館ほか

関連資料の閲覧調査、今後の打合せ

第6回 2014年11月30日（日）13:30-18:00

『夢跡集』調査報告：荻江節関係者（山崎泉：ゲストスピーカー）

第7回 2015年1月16日（金）13:00-18:00

『夢跡集』調査報告：長唄関係者（土田）、新内節関係者（竹内道）

第8回 2015年2月9日（月）13:00-18:00

(1) 『夢跡集』調査報告：長唄関係者（武内）、新内節関係者（竹内道）、(2) 成果のとりまとめについて



## 近世日本における儒学の楽思想に関する思想史・文化史・音楽学的アプローチ

研究代表者：武内恵美子

共同研究（2014年度開始）

共同研究員：明木茂夫（中京大学教授）、遠藤徹（東京学芸大学准教授）、榎木亨（関西大学大学院博士課程後期課程／日本学術振興会特別研究員）、小林龍彦（前橋工科大学名誉教授）、小島康敬（国際基督教大学教授）、高橋博巳（金城学院大学教授）、平木實（天理大学元教授）、南谷美保（四天王寺大学教授）、山寺美紀子（國學院大學北海道短期大学部兼任講師）、渡辺信一郎（京都府立大学名誉教授）、馬淵卯三郎（大阪教育大学名誉教授）

江戸時代の儒学における音楽のあり方は、音楽学的知識と思想史の知識の両方を必要とするが、それぞれの分野で通用するほどに両分野に精通している研究者は申請者も含めて皆無である。それゆえ、それぞれの分野からの共同研究が必須である。本共同研究では、音楽学の立場からは雅楽・琴の研究者を、思想史の立場からは礼楽思想、儒学教育史の研究者を、その他関連事項として和算研究、朝鮮文化研究の研究者を招聘する。それによって思想史・文化史・音楽学の総合的視野から、近世日本において礼楽思想における楽思想がどのように展開したのか、実際にどのような音楽が行われたのか、それによってどのような文化が生じ、他の音楽や文化に影響を及ぼしたのか等について研究する。

第1回 2014年7月5日（土）13：30～17：00

場所：新研究棟7階 合同2

内容：

研究会の趣旨、共同研究員の紹介等 武内恵美子

発表1「蕃山の音楽性試論」 馬淵卯三郎

第2回 2014年7月6日（日）10：30～15：30

場所：新研究棟7階 合同2

内容：

発表1「荻生徂徠の音楽に関する著作（『楽律考』『楽制篇』『琴学大意抄』『幽蘭譜抄』等）の成立事情、及びそれらと関連する文献の調査報告」 山寺美紀子

発表2「浦上玉堂雑記」 高橋博巳

第3回 2014年9月27日（土）14：00～17：00

場所：新研究棟7階 合同2

内容：

楽器庫、資料室案内

発表1「東風競わず一燕楽の唐宋変革」 渡辺信一郎

第4回 2014年9月28日（日）10：00～15：30

場所：新研究棟7階 合同2

内容：

発表1「漢籍四部分類と音楽資料 一特に宮調論をめぐって一」 明木茂夫

発表2「中根元圭著『律原発揮』の音律論について

第5回 2015年1月10日(土) 13:00～17:30

場所：新研究棟7階 合同2

内容：

発表1：「蔡元定『律呂新書』について」榎木亨

発表2：「荻生徂徠一門における「楽」の受容—徂徠・春台・博泉—」小島康敬

第6回 2015年1月11日(日) 10:00～15:30

場所：新研究棟7階 合同2

内容：

発表1：「中根元圭と暦学」小林龍彦

発表2：「江戸時代三方楽所楽人の日常生活 —東儀文均の場合—」南谷美保

## 大西秀紀 「平成 26 年度伝音セミナー使用曲」

平成 26 年度の「伝音セミナー 日本の希少音楽資源にふれる (全 11 回)」について、報告者は第 5、11 回の計 2 回と番外編 1 回を担当した。各回の内容は次の通りである。

## ○第 5 回 乗り物とレコード 2 2014.10.02

「乗り物の進化は常に日本の近代化を支えてきました。よく「歌は世につれ」といいますが、人びとは夢や希望やさまざまな思いを乗り物に託し、やがてそれらは歌になり数多くのレコードに記録されました。前回の鉄道編に続き、今回は飛行機、自動車にまつわるレコードを中心にご紹介いたします。(広報チラシより)」

- |   |   |
|---|---|
| 1 D50 140<br>LP『蒸機 保存蒸気機関車のとどろき』より<br>東芝 LRS-287 ~ 8 (昭和 47 年制作)                                | (第 4 面) 築港→(心斎橋→) 道頓堀→千日前→歌舞伎座→日本一交差点<br>案内・笹野ミツエ、大阪乗合自動車株式会社遊覧係作<br>国歌レコード 10055 - 10056 (昭和 10 年発売) |
| 2 陸上運送歌 制定挨拶<br>鉄道省指定運送取扱人連合会々長 伴律治<br>ニッポ-委託制作盤 (番号なし 昭和 10 年製作カ)                              | 9 純薩摩琵琶 武石浩波より<br>某大家篤志演奏<br>オリエン ト A133-A140 (大正 2 年 5-6 月発売カ)                                       |
| 3 陸上運送歌<br>合唱 国際通運大阪支部社員<br>伴奏 金健二指揮オーケストラ<br>ニッポ-委託制作盤 ( 同 )                                   | 10 大阪朝日新聞社訪欧大飛行一等当選応援歌<br>京都同志社大学同志社クオルテット<br>音楽合同管弦楽団<br>ヒコーキ 7215-B (大正 14 年 12 月 -15 年 1 月発売カ)     |
| 4 (参考) 鉄道精神の歌—轟け鉄輪—<br>唄 中野忠晴 コロムビア合唱団<br>コロムビア・オーケストラ<br>コロムビア A223 (一般番号 28264・昭和 10 年 4 月新譜) | 11 大阪朝日新聞社訪欧大飛行一等当選歓迎歌<br>司会者 高尾亮雄氏<br>指導 池谷弼、合唱 帝塚山女学院生徒<br>ヒコーキ 7215-A ( 同 )                        |
| 5 見よ!この先駆者を (1933 年型シボレートラック解説)<br>日本ゼネラルモーターズ販売員<br>特許レコード 1A (6 インチ盤、昭和 7-8 年制作カ)             | 12 流行歌 軍国舞扇<br>唄 東海林太郎、台詞 森赫子<br>伴奏 テイチクオーケストラ<br>テイチュク T3204 (昭和 16 年 10 月発売)                        |
| 6 見よ!この先駆者を (1933 年型シボレートラック PR ソング)<br>井上起久子 (唄)、伴奏・シボレーオーケストラ<br>特許レコード 1B ( 同 )              | 13 ボーイング B17D 重爆機に就いて<br>解説 浅沼博 (日本放送出版協会放送員)<br>ニッチク 100731 (昭和 18 年 9 月発売)                          |
| 7 シボレー音頭 (トラック編)<br>初栄 (唄)、タイハイコーラス団<br>タイハイ和洋楽団 (伴奏)<br>タイハイ 4448-B (昭和 9 年発売)                 | 14 ボーイング B17D 重爆機<br>高度 1000、3000、5000 メートル<br>ニッチク 100731 ( 同 )                                      |
| 8 遊覧レコード 大阪見物より   | 15 サンダーバードエンディングクレジット (YouTube)   |

## ○第 11 回 国勢調査とレコード 2015.03.05

「平成 27 年は国勢調査の年です。この調査は国の最も重要な統計調査ですが、当初は国民にとって全くなじみのないものでした。そのため行政は浪花節、漫才、レビュー、流行歌、都々逸などの力を借り PR に努めます。今回は昭和 5 年に大阪で制作された「国調レコード」を中心に、国勢調査にまつわるレコードをご紹介いたします。(広報チラシより)」

- 
- |   |  |
|---|--|
| <p>1 浪花節 国のしらべ<br/>京山小円<br/>オリエンツ 1720 (大正9年10月発売)</p> <p>2 口演 国勢調査に就いて<br/>大阪府知事 柴田善三郎閣下<br/>金鳥1 (この盤のみ金鳥レーベル)</p> <p>3 喜歌劇 国調レヴェー<br/>白鳥座 伴奏管弦団<br/>国調レコード2-3</p> <p>4 掛合萬歳 三畳一間<br/>横山エンタツ、花菱アチャコ<br/>国調レコード4</p> <p>5 〈参考〉酋長の娘<br/>大阪南地 富田屋喜久治<br/>ポリドール 337-A (昭和5年6月発売)</p> | <p>6 小唄 国調小唄<br/>南地 力松、三味線 光龍、鳴物入<br/>国調レコード5-A</p> <p>7 小唄 国調都々逸<br/>南地 力松、三味線 光龍、鳴物入<br/>国調レコード5-B</p> <p>8 浪花節 国の礎<br/>日吉川秋水<br/>国調レコード6</p> <p>9 浪花節 国の礎<br/>富士月子<br/>国調レコード7</p> <p>10 浪花節 大和魂 (国勢調査)<br/>吉田大和之丞 (二代目吉田奈良丸)<br/>コロムビア 26002 (昭和5年10月発売)</p> |
|---|--|
- 

○伝音セミナー短縮版 乗り物とレコード (京都編) 2014.12.03

京都市西京区自治会の方々の本学見学にあわせ、20分程度の短縮版セミナーを担当した。

- 
- |   |   |
|---|---|
| <p>1 流行歌 軍国舞扇<br/>唄 東海林太郎、台詞 森赫子<br/>伴奏 テイチクオーケストラ<br/>テイチク T3204 (昭和16年10月発売)</p> <p>2 京都市バス 201号系統の歌 (Ver.2012)</p> | <p>森健二〈唄〉、アナウンス・藤田啓子<br/>機関車レコード MDR-2202</p> <p>3 阪急京都線発車メロディー (YouTube)<br/>接近・到着・梅田駅発車</p> |
|---|---|
- 

◆関連する口頭発表

- \* 2015.02.22 大西秀紀「ニットー長時間レコードの桂春団治「らくだ」、大阪芸能懇話会、難波生涯学習センター
- \* 2015.03.04 大西秀紀「SPレコードに聴く邦楽の近代化」、研究プロジェクト「東アジア古典演劇の「伝統」と「近代」—「伝統の相対化と「文化」の動態把握の試み—」、国際高等研究所
- \* 2015.03.20 大西秀紀「京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター所蔵の音声資料とアーカイブについて」、国際シンポジウム「私たちは何を録音してきたのか～古音源の保存と活用～」2014年度神戸大学国際文化学研究推進

センター研究プロジェクト「日本研究の文化資源学」第5回研究会、神戸大学国際文化学研究所

◆関連するテレビ出演

- \* 2014.11.12 よみうりテレビ (10ch) 「GOGO 若一調査隊～」日本一の図書館”関西館に潜入!! 未来に遺される「歴史的音源」～」『かんさい情報ネット ten!』(音源に関するコメンテーターとして)

◆関連する執筆

- \* 2014.11 新国劇関連 SPレコードディスコグラフィ『企画展 寄らば切るぞ! 新国劇と剣劇の世界』展示図録、早稲田大学演劇博物館、pp.21 - 23、〈単著〉

## 梶丸岳 「掛け合い歌『掛唄』の民族誌学的研究」

掛唄は「仙北荷方節」という民謡の節に即興で歌詞をつけて掛け合う伝統芸能である。現在は秋田県的美郷町にある熊野神社で例年8月に「全県かけ唄大会」が、9月に横手市にある金澤八幡宮で「金澤八幡宮伝統掛唄大会」がそれぞれ開かれており、この両大会が掛唄の歌われるおもな舞台となっている。

本年度の研究課題である掛唄の民族誌学研究については、まず今年度開催されたこのふたつの大会の調査を行った。今年の「全県かけ唄大会」では昨年とは異なったジャズとの競演などの新しい試みが見られた。また運営についても保存会の方々へのインタビューを行ない、これまで調査が手薄だったこの大会を支えている仕組みについて理解を深めた。一方「金澤八幡宮伝統掛唄大会」については今年、この大会にあわせて横手市交流セン

ターで日本民俗音楽学会研究会が開かれたため、多くの民俗音楽学者が掛唄大会を見学するという事になった。また、大会翌日には歌い手を招いて掛唄講座も開かれ、実際に唄の手ほどきを受けることができた。またそこの様子から歌い手たちが唄をどのように捉えているかについての知見も得られた。

本研究課題に関連する業績として、日本における西南中国の掛け合い歌研究のレビュー論文が『社会人類学年報』に掲載されたことが挙げられる。このレビューでは従来安易に日本古代の「歌垣」と各地の掛け合い歌を結び付けてきた研究の流れを批判し、それぞれの歌の実態を記述することの重要性を指摘したが、これは本研究課題における基本的姿勢でもある。口頭発表では幕張メッセで開催された文化人類学の国際会議 IUAES にて、掛け合い歌研究において、歌の社会的背景を理解するのみならず言語や音楽の交点として掛け合い歌を捉えること、そして歌の実践を総合的に記述するうえで記号論的手法がひらく可能性について考察した。また先述の横手市で開催された研究会では、パネリストとしてこれまで私が研究してきた中国・ラオス・秋田の掛け合い歌の比較を行ない、掛け合い歌を「遊び」としてとらえることの重要性について指摘した。11月には日本文化人類学会次世代育成セミナーにて、執筆中の論考についてブラッシュアップする機会を得たが、ここではジンメルやオークショットを参照し、掛唄の場を「社交」と「社交体」という概念から記述する試みを行なった。この論考については2015年度中に投稿する予定である。

本センター内の活動としては、平成26年度第4回伝音セミナー「秋田県の「掛唄」に見る娯楽としての掛け合い歌」を担当し、本研究課題のテーマである掛唄について一般の方向けにご紹介した。とくに、掛唄の歴史的展開に軽く触れながら、金澤八幡宮伝統掛唄大会を事例にこれまで記録してきた掛け合いを数多く見せることで掛唄のおもしろさを感じていただけるよう試みた。こうした、自分の研究対象を一般に広く紹介する機会是非常に貴重であり、準備のために改めて資料を見直したり、当日の質疑から自分の見方を相対化されたりすることで、改めて学ぶことが多かった。こうした機会での発表は今後も積極的に務めていきたい。また掛唄研究の理論的側面についても今後さらに深めて学術論文や学会発表を通じてその成果を世に問うていきたい。

◆ 関連する執筆

\* 2014.12 「「歌垣」から歌掛けへ：歌掛けの民族誌的研究に向けて」『社会人類学年報』40: 133-150.

◆ 関連する口頭発表

\* 2014.5.15 "Reciprocal singing as a musico-linguistic and anthropological practice" IUAES2014 with JASCA、幕張メッセ

\* 2014.9.14 「アジアの掛け合い歌—横手・中国ほかの事例から」日本民俗音楽学会第9回民俗音楽研究会、横手市交流センター

\* 2014.11.6 「社交としての『掛唄』—秋田県の掛け合い歌における社交と社交体」日本文化人類学会次世代育成セミナー、国立民族学博物館

◆ 講義・講座等

\* 2014.10. 平成26年度第4回伝音セミナー「秋田県の「掛唄」に見る娯楽としての掛け合い歌」、日本伝統音楽研究センター

◆ 資料・現地調査等

\* 2014.8.22-2014.8.24 秋田県美郷町にて掛唄現地調査

\* 2014.9.13-2014.9.15 秋田県横手市にて掛唄現地調査

## 竹内 直 「日本の戦前・戦中期の民謡に基づく作曲」

本年度の日本伝統音楽研究センターでの研究活動は、報告者の研究課題である「日本の戦前・戦中期の民謡に基づく作曲」に関する基礎的な調査と資料の検討を中心に行った。本研究は日本の近代以降の洋楽系作曲家の創作と「伝統」の交差の諸相を解明するという報告者の今後の研究上の課題に対する予備的な調査、研究といえる。

前期は戦前・戦中期の日本の作曲と民謡調査との関わりについて、1941年に結成された「東北民謡視聴団」の活動の記録をもとに調べた。報告者はとくに多数の作曲家が参加した「東北民謡視聴団」の座談会について関心をもっている。この「視聴団」と洋楽創作との関連については、当時の音楽雑誌の記事などの検証を含めて、今後も継続した調査を行いたい。



後期は「東北民謡視聴団」の一員でもあり、とくに東北の民謡の膨大な採譜を残した武田忠一郎と武田の採譜に基づいて創作をした松平頼則の作品を調べた。松平は戦後の雅楽と12音技法を結びつけた作品で知られる作曲家だが、その創作の初期には岩手県南部地方の民謡を素材にした作品を手がけており、さらには60年代後半から70年代初頭にかけて民謡・わたべうたに基づく作品を残している。研究にあたっては武田忠一郎による採譜、松平頼則の出版譜、明治学院大学図書館付属日本近代音楽館および上野学園大学図書館に収蔵されている松平の自筆譜などを調査、検証した。また2015年3月には演奏者の協力を得て、ピアノ作品の一部を研究用に録音した。松平頼則の創作と民謡との関わりについては、今後も継続した調査を行っていく予定であり、次年度の主たる課題としたい。

本年度の研究活動の成果の一部は、報告者が担当した第10回伝音セミナー「日本の作曲と民謡」に反映されている。伝音セミナーで視聴した音源は以下の通りである。

- 
- 山田耕筰（矢代秋雄編）《中国地方の子守謡》  
演奏 沼田園子（ヴァイオリン）、蓼沼明美（ピアノ）  
カメラータ・トウキョウ 30CM-409（CD）（1995年4月26日録音）
  - 松平頼則《南部民謡集 第1集》より抜粋  
演奏 奈良ゆみ（ソプラノ）、野平一郎（ピアノ）  
ALM RECORDS ALCD-48（CD）（1997年7月9、15、24日&1998年1月14、15日録音）
  - 信時潔《東北民謡集》より抜粋  
演奏 エタ・ハーリッヒ・シュナイダー（チェンバロ）  
財団法人 日本伝統文化振興財団 VZCC-85~90（CD）（1942年2月録音）
  - 山田一雄《交響的木曾》  
演奏 ドミトリ・ヤブロンスキー（指揮）、ロシア・フィルハーモニー管弦楽団  
NAXOS 8.570552J（CD）（2007年5月18~22日録音）
  - 間宮芳生《日本民謡集》より抜粋
- 演奏 波多野睦美（唄）、森一夫（唄）、野平一郎（ピアノ）、寺嶋陸也（ピアノ）  
FONTEC FDCD3481（CD）（2001年2月17日録音）
  - 小倉朗《東北地方のわらべうたによる九つの無伴奏女声合唱曲》より抜粋  
演奏 大谷研二（指揮）、東京混声合唱団  
「日本の作曲・21世紀へのあゆみ」実行委員会 ECJC014（CD）（2000年10月13日Live録音）
  - 林光《島こどもうた2》より抜粋  
演奏 志村泉（ピアノ）  
日本コロムビア COCO-70815/6（CD）（1983年録音）
  - 柴田南雄《追分節考》  
演奏 当間修一（指揮）、永廣孝山（尺八）、大阪ハイインリッヒ・シュッツ室内合唱団、大阪コレギウム・ムジクム合唱団  
Fontec FOCD6041/6（DVD）（1995年11月12日収録）
- 

◆関連する執筆

- \* 2014.11 論文「早坂文雄と『12音技法』——その影響の痕跡と12音の組織化のはざままで——」音楽表現学会『音楽表現学』Vol. 12、1-14。
- \* 2014.11 寄稿「伊福部昭と早坂文雄の隔たり」コンサート『AKIRA IFUKUBE 百年紀 Vol. 3』プログラム冊子。

◆講義・講座等

- \* 現代音楽論（日本の現代音楽）、京都市立芸術大学音楽学部
- \* 日本伝統音楽研究 fl・fIII、日本伝統音楽研究 fIII・fIV、大学院音楽研究科
- \* 「フルクサスのオーラル・ヒストリー」プロジェクト、芸術資源研究センター
- \* 「記譜法」プロジェクト、芸術資源研究センター
- \* 2014.07 平成26年度伝音セミナー第3回「昭和後期の“現代音楽”の発掘」田鍬智志氏（日本伝統音楽研究センター准教授）と共同で担当
- \* 2014.11 日本伝統音楽研究センター第39回公開講座

「東アジアにおける近代音楽と作曲」第2部 レクチャーコンサート 今藤政太郎氏（重要無形文化財保持者・人間国宝）インタビューを担当

- \* 2015.02 平成26年度伝音セミナー第10回「日本の作曲と民謡」を担当

◆資料調査・インタビュー等

- \* 2014. 08.30 明治学院大学図書館付属日本近代音楽館資料調査
- \* 2014.12.04~05 国立音楽大学附属図書館、明治学院大学図書館付属日本近代音楽館資料調査
- \* 2014.12.1~2 塩見允枝子氏インタビュー、大阪府箕面市
- \* 2015.01.22 上野学園大学図書館資料調査
- \* 2015.02.16 国立国会図書館関西分館資料調査
- \* 2015.03.20 研究用音源収録、京都市立芸術大学講堂

◆その他

- \* 2014.08~2015.2 展示「図形楽譜——日本音楽と西洋音楽——」協力、日本伝統音楽研究センター

## 時田 アリソン

## ◆著作活動

- \* 2014・11・20 冊子 共編著『第 39 回公開講座・国際シンポジウムエッセイ』  
“Rationale of Lecture-Concert and Symposium: Thinking Musically about Japan and Beyond” pp. 1-2  
「開催の趣旨：日本をこえて」 pp. 52-53  
“Musical modernity and shared research agendas in East Asia” p. 27  
「東アジアにおける音楽の近代の共有研究課題とは何か」 p. 78
- \* 2015・2 単著 Japanese Singers of Tales: Ten Centuries of Performed Narrative (日本の語り物の歴史) Farnham, Surrey: Ashgate ISBN 978-0-7546-5379-0.
- \* 「常磐津節・富本節・清元節・新内節・宮園節」山田智恵子・大久保真利子(編)『三味線音楽の旋律型研究—町田佳聲をめぐる—』(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) 京都:京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター 169-179 頁
- \* 「豊後系浄瑠璃の音楽的研究」山田智恵子・大久保真利子(編)『三味線音楽の旋律型研究—町田佳聲をめぐる—』(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) 京都:京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター 265-274 頁

## ◆講演・口述活動

- \* 2014・6・7 基調講演 於国立能楽堂「浪花節『太閤記』ものにおける口頭性」楽劇学会大会 国立能楽堂
- \* 2014・7・8 - 10 発表 “Japan’s Modern Prosimetric Narrative, Naniwa-bushi” オーストラリア日本研究学会、西オーストラリア大学、オーストラリア
- \* 2014・7・26 発表 Asian Studies Conference

Japan 学会、上智大学、“The Narrative Worlds of Naniwa-bushi”

- \* 2014・8・21 ICTM - MEA 奈良教育大学、基調講演“Musical Modernity and Regional Identity in East Asia”
- \* 2014・8・23 ICTM - MEA 奈良教育大学、発表 “The Fushi in Naniwa-bushi”
- \* 2014・8・27 - 30 ヨーロッパ日本研究学会 EAJIS 大会、Ljubljana 大学、発表 “The Narrative Worlds of Naniwa-bushi: Textuality and Orality”
- \* 2014・10・16 モスクワ、グネッシン音楽院国際シンポジウム、発表 “Japanese Musicology Today”
- \* 2014・10・16 - 19 CHIME ワークショップ、ヴェネチア、発表 “Prosimetrum in Japan: A Cross-cultural Perspective”
- \* 2014・10・20 - 25 モスクワ音楽院「世界の音楽地図」シンポジウム、発表 “Modernity and Tradition in East Asian Musical Culture”
- \* 2014・10・27 同志社大学、Kyoto Asian Studies Group “Naniwa-bushi and Japan’s modern music history”
- \* 2014・11・20 公開講座
- \* 2014・11・21 国際シンポジウム
- \* 2014・11・23 東洋音楽学会、パネル『日本音楽の伝承と発展のために』『日本の音楽の未来』
- \* 2014・11・28 神戸女学院、学科別集会(音楽学部)、「日本の語り物を考える—浄瑠璃の音楽的特長」
- \* 2014・12・4 でんおんセミナー「東アジアにおける音楽の近代とナショナルアイデンティティ—グローバルとローカルの狭間で—」
- \* 2015・3・10 日本音楽国際交流会 (NOKK) 東京、紀尾井ホール「オーストラリアとロシアにおける箏の実践と成功要因」The practice of koto in Australia and Russia: factors for

success.

#### ◆教育・講義活動

- \* 日本伝統音楽演習 a I・a III Orality and Textuality in Japanese Culture (日本文化における口頭性と書記性)、京都市立芸術大学音楽学部

#### ◆調査・取材活動

- \* 2014・4・12 大阪、一心寺門前浪曲寄席
- \* 2014・5・9 インタビュー 浪曲評論家長田衛
- \* 2014・5・11 大阪、一心寺門前浪曲寄席
- \* 2014・5・11 インタビュー 浪曲師松浦四郎 若
- \* 2014・5・12 インタビュー コロンビア大学日本中世研究センター(京都) パーバラ・ルーシュ教授
- \* 2014・6・6 東京、木馬亭
- \* 2014・6・6 インタビュー 東京、浪曲師東家 裏太郎
- \* 2014・6・8 大阪、一心寺門前浪曲寄席
- \* 2014・6・20 インタビュー 東京、邦楽ジャーナル編集長、田中隆文
- \* 2014・6・20 インタビュー東京、浪曲師玉川 大福
- \* 2014・7・13 大阪、一心寺門前浪曲寄席
- \* 2014・8・9 大阪、一心寺門前浪曲寄席
- \* 2014・9・15 大阪、一心寺門前浪曲寄席
- \* 2014・10・11 大阪、一心寺門前浪曲寄席
- \* 2014・11・10 大阪、一心寺門前浪曲寄席
- \* 2014・12・7 大阪、一心寺門前浪曲寄席
- \* 2015・1・12 大阪、一心寺門前浪曲寄席(講談研究者瀬戸智子を案内)
- \* 2015・2・3 打ち合わせ コロンビア大学日本中世研究センター(京都) パーバラ・ルーシュ教授
- \* 2015・2・9 大阪、一心寺門前浪曲寄席
- \* 2015・2・12 インタビュー 楽器屋さん「琴の内規」内貴章
- \* 2015・2・24 インタビュー 沢井箏曲院京都支部、岩堀啓子
- \* 2015・3・8 大阪、一心寺門前浪曲寄席

#### ◆学内活動・委員、役職など

- \* 2014・5・22 伝音 Planning Day 主催

- \* 2014・7・19 京都森林カフェ @クアドリフト参加

- \* 2014・10・28 所長対談 客員教授徳丸吉彦先生と

- \* 2014・11・20 - 21 公開講座・国際シンポジウム主催

#### 委員会

- 教育研究審議会
- 施設整備委員会
- 国際交流委員会・作業部会
- 学術交流推進委員会
- 自己点検・評価委員会
- 全学人事組織委員会
- 全学入試委員会
- 芸術資源センター運営委員会
- 安全衛生委員会

#### 対外活動

- \* 2014・4・26 京都ホテルオークラ、中西進先生文化勲章受章祝賀会参加
- \* 2014・6・5 打ち合わせ ブリッジウォーター州立大学教授 Wing-Tai To・同志社女子大学講師 竹中真
- \* 2014・6・10 大阪在中ロシア連邦総領事館建国記念日祝賀会
- \* 2014・6・12 打ち合わせ 国際交流基金京都支部長、斎木宣隆
- \* 2014・6・14 東京、紀尾井ホール、日本音楽サミット・プレコンサート「平安の遊びこころ再発見」
- \* 2014・6・15 東京、国際文化会館、日本音楽サミット藤本草チーム「各種組織、アカデミア、財団、劇場のパートナーシップ・戦略的協働による持続可能な成長」参加
- \* 2014・6・16 打ち合わせ 国際交流基金アジアセンターチーム長代理、小池若雄
- \* 2014・6・21 - 22 上智大学、オーストラリア学会出席・参加
- \* 2014・7・16 作曲家 Hans Tutschku を龍源寺へ案内
- \* 2014・7・19 大阪、フェニックスホール「エ

ヴォリュームシリーズ」アドバイザーとして選考会出席

- \* 2014・7・20 打ち合わせ スタンフォード大学音楽学科助教授 Jaroslaw Kapuscinski・パンフィック大学音楽院教授 François Rose
- \* 2014・7・11 打ち合わせ 東京、薦田治子
- \* 2014・7・11 インタビュー 東京、音楽評論家石田一志
- \* 2014・11・4 都山流尺八奏者三好荒山稽古場訪問、留学生を案内
- \* 2014・11・22 四天王寺大学、東洋音楽学会出席・発表
- \* 2014・12・3 西京区自治連合会訪問受け入れ
- \* 2014・12・13 - 14 九州大学、日本音楽学会出席・参加

#### ◆所属学会など

国際文化会館 (1976-)  
東洋音楽学会 (1978-)  
日本音楽学会 (1993-2005; 2010-)  
楽劇学会 (1993-)  
口承文芸学会 (1995-2010)  
日本漫画研究学会 (2004-2010)  
芸能史研究学会 (2010-)  
オーストラリア学会 (2010-)  
Musicological Society of Australia (1978-)  
Asian Studies Association of Australia (1978-)  
Japanese Studies Association of Australia (1978-)  
Japanese Studies Centre, Melbourne (1981-)  
East Asian Library Resources Group of Australia (1993-)  
Association for Asian Studies (1996-)  
Korean Studies Association of Australia (1999-)  
Australia-Japan Society of Victoria (2000-)  
British Association for Japanese Studies (1995-2001)  
Japan Anthropology Workshop (1995-)  
European Association for Japanese Studies (1997-)

International Council for Traditional Music (ICTM) (2007-)

## 田 敏 智 志

#### ◆著作活動

- \* 2014・06・16 「西川の盆踊りと大踊り」〔西川・川合神社の獅子神楽〕、『奈良県の民俗芸能 一奈良県民俗芸能緊急調査報告書一』 pp550-560, 798-801 (奥付表記 3.31 発行)。
- \* 2014・09・14 「十二段舞楽演目解説」、『第38回公開講座ガイドブック』 pp7-12。
- \* 2014・11・08 「平安末期の音楽様式と管絃往生思想 一平経正と琵琶青山一」、プログラム『特別企画 平経正と琵琶青山』 pp11-14、共著者：齊藤尚。
- \* 2015・01・20 「『教訓抄』『続教訓抄』にみる舞楽の上肢動作 一去肘の場合一」、カワイサウンド技術・音楽振興財団発行『サウンド』 30号 pp19-22。

#### ◆講座・講演・口述活動 (実演つきを含む)

- \* 2014・06・15 「雄勝法印神楽にまつわるあれこれ 一伝承・芸態・震災復興一」、近畿民俗学会6月例会、大阪歴史博物館第2会議室。
- \* 2014・07・02 「雅楽の伝統を考える 一そんなに違うの!? 雅楽のいまとむかし一」、奈良県高等学校音楽教育研究会第1回研究例会、奈良県立郡山高等学校冠山会館会議室。
- \* 2014・07・03 伝音セミナー第3回「昭和後期の“現代音楽”発掘その2」、当センター合同研究室1。ゲスト講師：竹内直。
- \* 2014・09・14 第38回公開講座「雅楽 時空をこえた出会い 一遠州の小京都森町の舞楽×古代中世雅楽譜の解説」、京都市西文化会館ウエスティールホール。共演：遠江国一宮小國神社古式舞楽保存会・天宮神社十二段舞楽保存会・でんおん管絃講 (増田真結・西村彰洋・齊藤尚・山口敦子)・北島恵介・加藤雄一ほか。
- \* 2014・10・04 レクチャー&ショートコンサート「12世紀の雅楽箏の楽譜『仁智要録』の音楽



(Исторический манускрипт XIIв. «ДЗИНТИ ЁРОКУ» и музыка для цитры СО: из истории японской музыки 800 лет назад)」、モスクワ音楽院ワールドミュージックカルチャーズセンター第16回日本の心音楽祭(XVI Музыкальный фестиваль "ДУША ЯПОНИИ")、モスクワ音楽院会議ホール。共演：ナタリア・グルビンスカヤ。

- \* 2014・11・08 「特別企画 平経正と琵琶青山 — 琵琶の名手・名器をめぐる悲話—」、一般社団法人荻野検校顕彰会・朝日カルチャーセンター名古屋共催、於名古屋市西文化小劇場。共演：齊藤尚。
- \* 2014・11・14 アスニーセミナー講座「平家一門の音楽実践 — 平安末期の雅楽の調べにせまる—」、京都市生涯学習総合センター京都アスニー。
- \* 2014・11・29 宇治市民大学シンポジウム「平等院とその魅力」第1部 古譜再現雅楽による奉祝演奏(レクチャー付き)、宇治市生涯学習センター第1ホール。共演：齊藤尚・山口敦子。
- \* 2015・02・27-28 でんおん連続講座E「平安末期・鎌倉期の舞楽 — 音楽と舞の様式をさぐる—」、当センター合同研究室1(初日)・当大学学生会館ホール(2日目・カワイサウンド技術・音楽振興財団の助成による催し)。共演：齊藤尚・増田真結・古野雄真・山口敦子・青木倫裕。
- \* 2015・03・07 「平安・鎌倉時代の舞楽はこんな舞!? — 舞譜『掌中要録』と楽書『教訓抄』『続教訓抄』の解読に挑む」、宇治市源氏物語ミュージアム講座室。共演：齊藤尚・増田真結・古野雄真・山口敦子。

#### ◆調査・取材活動

- \* 2014・04・05-06 静岡県森町天宮神社十二段舞楽(公開講座にかかる取材)
- \* 2014・04・19-20 静岡県森町小國神社十二段舞楽(同取材)
- \* 2014・05・10 宮城県石巻市北野天満宮例大祭雄勝法印神楽(モスクワ公演にかかる取材)
- \* 2014・06・29 鳥取市服部神社例祭麒麟獅子舞(★因幡の麒麟獅子舞調査)
- \* 2014・08・15 奈良県十津川村西川盆踊り取材(▼奈良県太鼓踊り芸能関連調査)

- \* 2014・09・07 奈良県下市町丹生太鼓踊り(●映像記録作成事業にかかる撮影立会い)
- \* 2014・10・12 鳥取市上砂見大和佐美命神社麒麟獅子舞、同市岩坪岩坪神社獅子舞(★同調査)
- \* 2014・11・23 奈良市都祁吐山太鼓踊り(●同立会い)
- \* 2015・01・25 奈良県五條市篠原踊り(▼同関連調査)

#### ◆その他の活動(公演コーディネート)

- \* 2014・10・02 雄勝法印神楽モスクワ音楽院公演、第16回日本の心音楽祭/日本の秋フェスティバル2014、ラフマニノフホール。

#### ◆学内活動

- \* 担当科目：日本音楽史I(音楽学部)、日本伝統音楽研究、日本伝統音楽基礎演習(大学院音楽研究科)。
- \* 附属図書館芸術資料館運営委員会、自己点検評価委員会、ギャラリー@kcuva 運営委員会、学生委員会。
- \* 大学院修士入試委員会、教務委員会。

#### ◆対外活動

- \* 奈良県民俗調査・記録作成委員会委員。
- \* 鳥取県文化財保護審議会無形文化財・民俗文化財部会「因幡の麒麟獅子舞」調査専門部会専門委員。

## 竹内 有一

#### ◆著作活動

- \* 2015.03.31 編著『常磐津節演奏者名鑑 第4巻—近代2：女流演奏者—』(常磐津節演奏者の経歴に関する調査報告書2014年度、文化庁補助事業)、常磐津節保存会、138pp
- \* 2015.02.02 編集『日本伝統音楽研究センター第40回公開講座資料集』(座談会「常磐津節の伝承と現在」)、日本伝統音楽研究センター、12pp
- \* 2015.03.31 書籍紹介「前原恵美『常磐津林中の音楽活動の軌跡—盛岡市先人記念館所蔵林中本を手掛かりに—』、『楽劇学』、pp.107-109
- \* 2015.01.31 報告「第65回大会レポート」(佐藤岳晶氏および蒲生郷昭氏の研究発表に対する評言)『東洋音楽学会会報』93、p3

- \* 2015.01 読みもの「浮世絵を読み解く―常磐津節の明治維新―」（京芸で、日本の伝統音楽に触れる）『京芸通信』Vol.18、p12
- \* 2014.12.06 解説「荻江『鐘の岬』、『今藤政太郎邦楽演奏会―道成寺さまさま―』パンフレット、pp.23-24
- \* 2014.04.26 解説「琵琶：壇の浦」「長唄：賤機帯」「清元：鳥羽絵」、「出演者素描」（5名）、国立劇場第35回舞踊・邦楽公演『明日をになう新進の舞踊・邦楽鑑賞会』パンフレット、日本芸術文化振興会、pp.2-5
- \* 2014.04.26 解説「清元：種時三番叟」「尺八：奥州薩慈」「一中：俊寛 鬼界の残菊」、「出演者素描」（5名）、国立劇場第35回舞踊・邦楽公演『明日をになう新進の舞踊・邦楽鑑賞会 特別公演』パンフレット、日本芸術文化振興会、pp.4-8
- \* 2014.05.10 解説「上方舞：浪花音頭」「長唄舞踊：歌右衛門狂乱」「地歌：残月」「箏曲：手事」「常磐津：お夏狂乱」「地歌舞：古道成寺」「長唄舞踊：娘道成寺」、「出演者素描」（10名）、国立文楽劇場第30回舞踊・邦楽公演『新進と花形による舞踊邦楽鑑賞会』パンフレット、日本芸術文化振興会、pp.3-8

#### ◆口述活動

- \* 2015.02.02 企画・構成・司会「座談会『常磐津節の伝承と現在』」、日本伝統音楽研究センター第40回公開講座、京都芸術センター（詳細別掲）
- \* 2014.06.05 構成・解説「一中節「夕霞浅間嶽」を聴く」、平成26年度第2回伝音セミナー、日本伝統音楽研究センター

〈日本伝統音楽研究センター共同研究〉

- \* 共同研究「伝記史料の研究―『夢跡集』『音曲家譜』を中心に―」研究代表者（詳細別掲）
- \* プロジェクト研究「三味線音楽の音楽様式研究―町田佳馨の旋律型研究を中心に―」共同研究員

#### ◆教育・講義

- \* でんおん連続講座 A「歌舞伎音楽入門 2―豊後系浄瑠璃を軸に―」（前期15回）、日本伝統音楽研究センター
- \* 日本伝統音楽演習 c（前期15回、後期15回）、京

都市立芸術大学大学院音楽研究科

- \* 日本音楽史Ⅱ（後期15回）、京都市立芸術大学音楽学部
- \* 京都文化学基礎演習Ⅲ「歌舞伎音楽入門」（前期15回）、京都府立大学文学部
- \* 京都文化学基礎演習Ⅳ「歌舞伎音楽研究」（後期15回）、京都府立大学文学部

#### ◆調査・取材

- \* 常磐津節演奏者の経歴に関する調査（常磐津節保存会、文化庁補助事業）（主な史料調査先：国立劇場・国立文楽劇場・阪急文化財団池田文庫・早稲田大学演劇博物館・京都府立総合資料館）
- \* 常磐津節ほか三味線音楽の伝承・演奏に関わる実態調査（国立劇場・国立文楽劇場・京都南座・大阪松竹座・歌舞伎座・関西常磐津協会ほか）
- \* 『都新聞』等の新聞記事における芸能関係報道の調査およびデータ作成（国立国会図書館・京都大学図書館・同志社大学図書館・花園大学図書館ほか）
- \* 詞草本出版物（近世版本）等の書誌調査およびデータ作成
- \* 人形浄瑠璃文楽の音楽学的復元上演に関する基礎的研究（日本学術振興会科学研究費補助金、研究課題番号24320042、研究分担者）

#### ◆演奏活動（常磐津節浄瑠璃方、芸名：常磐津若音太夫）

- \* 2014.05.10 常磐津節「お夏狂乱」、国立文楽劇場第30回舞踊・邦楽公演『新進と花形による舞踊邦楽鑑賞会』、国立文楽劇場
- \* 2014.05 常磐津節「八段目」、常磐津節（歌舞伎）「三ツ面子守」「雷船頭」、第22回南座歌舞伎鑑賞教室、京都南座
- \* 2014.07 常磐津節（歌舞伎）「女夫狐」「身替座禪」、七月大歌舞伎、大阪松竹座
- \* 2014.10.18 常磐津節（舞踊）「浮無瀬の狸々」、国立文楽劇場第32回舞踊公演『東西名流舞踊鑑賞会』、国立文楽劇場
- \* 2014.11.02 常磐津節「仮名手本忠臣蔵 四段目判官腹切の段」、第22回常磐津都喜蔵研究会、紀尾井小ホール
- \* 2014.11.15 常磐津節「三世相錦繡文章 仲町福

島屋の段」より「店先」「縁切」「長庵殺し」、「寿末広」、関西常磐津協会主催第75回常磐津節公演会、国立文楽劇場

- \* 2015.02.02 常磐津節「薪荷雪間の市川」、常磐津節保存会講習会、京都芸術センター
- \* 2015.02 常磐津節（歌舞伎）「京人形」、二月大歌舞伎、大阪松竹座
- \* 2015.03 常磐津節（歌舞伎）「闇梅百物語」、三月花形歌舞伎、京都南座

#### ◆委員・役職等

- \* 文化庁 平成26年度（第65回）芸術選奨推薦委員
  - \* 京都市 五感で感じる和の文化事業検討委員会委員
  - \* （一社）関西常磐津協会広報部員
- 〈学内〉
- \* 施設整備に関する会議 副部会長
  - \* 広報委員会委員、情報管理委員会委員

#### ◆所属学会等

- \* （一社）東洋音楽学会、楽劇学会、近世文学会、藝能史研究会、歌舞伎学会、国際浮世絵学会、洋学史研究会
- \* （一社）関西常磐津協会、常磐津協会

## 武内恵美子

#### ◆著作活動

- \* 2014.06 論文「近世後期上方歌舞伎における囃子方一役者・小屋との関係性」『日本伝統音楽研究』第11号（2014年6月30日）、pp.1-24
- \* 2014.10.18 シンポジウム原稿「日本伝統音楽研究センターのデジタルアーカイブについて — SPレコードアーカイブを中心に—」『第104回人文科学とコンピュータ研究会発表会講演資料集』
- \* 2014.11.20 単著プログラムノート「レクチャーコンサート プログラムノート」『第39回公開講座・国際シンポジウム「東アジアにおける近代と音楽 — データベースを軸として —」資料集』（2014年11月20日）pp.71-76
- \* 2014.11.20 発表要旨「日本伝統音楽研究センターのデジタルアーカイブについて — SPレコードアーカイブを中心に—」『第39回公開講座・

国際シンポジウム「東アジアにおける近代と音楽 — データベースを軸として —」資料集』（2014年11月20日）pp.79-82

- \* 2014.11.23 パネルディスカッション資料「熊沢蕃山と楽思想」東洋音楽学会 第65回全国大会（於：四天王寺大学）
- \* 2014.03 共著 笠谷和比古編『徳川社会と日本の近代化』「藩校に於ける楽実践 — 弘前藩校稽古館を例として—」思文閣出版、pp.301-334

#### ◆口述活動

- \* 2014.10.18 企画セッション「音と音楽のアーカイブ」の発表およびパネルディスカッション「SPレコードを中心としたデジタルアーカイブについて」情報処理学会人文科学とコンピュータ研究会、大阪：関西大学
- \* 2014.10.27 講演「邦楽の歴史と種類」（きく・みる・まなぶ 河内長野の古典）、河内長野市：ラプリーホール
- \* 2014.11.10 講演「邦楽における弾き物」（きく・みる・まなぶ 河内長野の古典）、河内長野市：ラプリーホール
- \* 2014.11.20 司会「第39回公開講座」京都市：下京いきいき市民活動センター
- \* 2014.11.21 発表「日本伝統音楽研究センターのデジタルアーカイブについて — SPレコードアーカイブを中心に—」国際シンポジウム「東アジアにおける近代と音楽 — データベースを軸として —」京都市：京都市立芸術大学大学会館交流室
- \* 2014.11.23 発表および司会 シンポジウム「近世前中期の儒学と楽思想」第65回東洋音楽学会全国大会 大阪：四天王寺大学

#### ◆教育・講義

- \* 日本伝統音楽演習b（前期15回、後期15回）、京都市立芸術大学大学院音楽研究科
- \* 原典購読（前期15回）、京都市立芸術大学大学院音楽研究科
- \* 音楽学（後期15回）、京都市立芸術大学美術学部
- \* 2014.11.27 講義 連続講座D「能《道成寺》と長唄《京鹿子娘道成寺》」京都市：京都市立芸術

大学新研究棟 7 階合同 1

- \* 2014.12.11 講義 連続講座 D「能《安宅》と長唄《勸進帳》」京都市:京都市立芸術大学新研究棟 7 階合同 1

#### ◆調査・取材

- \* 基盤 C「『楽家録』の書誌と礼楽思想との関連性に関する総合的研究」に関する調査
- \* 礼楽、琴、江戸時代の雅楽と思想に関する調査

#### ◆委員・役職等

- \* ハラスメント防止対策委員会委員
- \* 機関リポトリ運営委員会委員

#### ◆対外活動

- \* 東洋音楽学会機関誌編集委員会委員

#### ◆所属学会等

日本音楽学会、東洋音楽学会、情報処理学会人文科学  
とコンピュータ研究会。弘前大学史学会、名古屋芸  
能文化会、楽劇学会

## 藤田 隆則

#### ◆著作活動

- \* 2014.04 単著エッセイ「民俗芸能保存の仕組み—奈良県の民俗芸能から」奈良県教育委員会（編集・発行）『奈良県の民俗芸能 1』（2014年3月31日）、pp.63-67
- \* 2014.08 発表要旨「素人のオーセンティシティ—能楽からみる日本、アジアの音楽実践」日本音楽学会西日本支部『支部通信』（電子媒体）第7号（通巻107号）（2014年8月31日）、p.6
- \* 2014.10 単著エッセイ「言葉の音曲化・呂中干舞の導入・複式能の誕生」公益社団法人京都観世会（編集・発行）『世阿弥の世界』（2014年10月26日）、pp.80-82
- \* 2015.02 巻頭言「音楽の「内的」な意味」日本音楽学会西日本支部『支部通信』（電子媒体）第8号（通巻108号）（2015年2月28日）、p.3

#### ◆口述活動

- \* 2014.05.08 音源内容解説「西浦田楽の歌謡をきく」（京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター前期セミナー（伝音セミナー）第1回）京都

市:京都市立芸術大学

- \* 2014.5月—7月（毎週水曜日、全10回）講義「でんおん連続講座 C 能の音曲としての骨組み—囃子、曲節、拍子、吟」26年度前期 京都市:京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター
- \* 2014.05.21 ワークショップでの講義と司会（無題）、京都市立芸術大学美術学部総合基礎授業
- \* 2014.06.22 研究発表「パトロンがシテを演じる・シテがパトロンを演じる—君臣関係を背景とした演出の展開」能楽学会第13回大会、東京:早稲田大学
- \* 2014.07.01 司会担当「舞と謡の過去・現在・未来—記譜法と身体伝承」（京都市立芸術大学芸術資源研究センター開所記念ワークショップ）、京都市:京都市立芸術大学講堂
- \* 2014.07.03 講義「能を楽しく鑑賞するために」Kyoto Consortium for Japanese Studies (KCJS)、(平成26年7月3日)、京都:同志社大学扶桑館
- \* 2014.07.09 解説「能楽部自演会」京都市立芸術大学能楽部自演会（平成26年7月9日）、京都:京都市立芸術大学講堂
- \* 2014.07.10 研究発表（無題）、現代能楽における「型」継承の動態把握研究会、(平成26年7月10日)、東京:法政大学能楽研究所
- \* 2014.07.29 研究発表「素人と玄人の共演形態が生み出した演奏慣習」能楽学会例会、東京:法政大学能楽研究所
- \* 2014.08.03 能の囃子ワークショップの解説と司会、(文化庁伝統音楽普及事業)、京都府:舞鶴支援学校
- \* 2014.08.28 パネルでのコメントと司会（英語と日本語）'Whose tradition is noh?: The role of amateur performers,' The biannual meeting of European Association for Japanese Studies（欧州日本研究学会大会、2014年8月27-31日）、スロベニア:リュブリャナ大学
- \* 2014.10.24 Presentation. 'Workshop: Music of Noh drama', 戯曲国際学術研究会—伝

- 統表演藝術教育之深耕與開創（2014年10月24-25日）臺灣、臺北市：國立臺灣戲曲學院
- \* 2014.10.25 Presentation. 'Rationality and irrationality in the lesson of Noh drama,' 戲曲国際学術研討会—伝統表演藝術教育之深耕與開創（2014年10月24-25日）臺灣、臺北市：國立臺灣戲曲學院
  - \* 2014.11.9 パネルにおける研究発表「能の身体伝承における「骨組み」的なものがしめる位置と作業」パネル5「非西洋音楽・非芸術音楽の分析」、日本音楽学会第65回全国大会（主催：九州大学、2014年11月8-9日）、福岡市：九州大学
  - \* 2014.11.25 講演「能におけるアマチュアの重要性」（日本語での講演、ロシア語への通訳：Victor Mazurik）（平成24年11月28日）、ロシア（モスクワ）：チャイコフスキー記念国立モスクワ音楽院
  - \* 2014.11.29 講演「謡の学習の仕方について」（日本語での講演、ロシア語への通訳：Victor Mazurik）（平成24年11月29日）、ロシア（モスクワ）：チャイコフスキー記念国立モスクワ音楽院
  - \* 2014.11.30 講演「能子の単純なパターンについて」（日本語での講演、ロシア語への通訳：Victor Mazurik）（平成24年11月30日）、ロシア（モスクワ）：チャイコフスキー記念国立モスクワ音楽院
  - \* 2014.12.04 Presentation. 'The bells at Mii temple and the noh drama, Miidera'（英語での講演）（平成26年12月04日）、ロシア（サンクトペテルスブルク）：ロシア連邦文化局
  - \* 2015.01.27 対談（天岸浄圓師との）「儀礼と芸能—本願寺と能」（本願寺茶房）、京都：本願寺聞法会館
  - \* 2015.02.18 講義「能楽の謡、笛、太鼓＋〈絵馬〉の解説」Kyoto Consortium for Japanese Studies (KCJS)、（平成27年2月18日）、京都：同志社大学扶桑館
  - \* 2015.02.24 Public Lecture. "Interpreting the flexibility in music meter of Japanese Noh drama." Sponsored by Center for Japanese Studies, University of California, Berkeley, Berkeley, CA., USA.（公開講演、カリフォルニア大学バークレイ校日本研究センター）
  - \* 2015.02.25 Public Lecture. "Interpreting the flexibility in music meter of Japanese Noh drama." Sponsored by the music department, Stanford University, Stanford, CA., USA.（公開講演、スタンフォード大学音楽学部）
  - \* 2015.03.12 Public Lecture. "Amateur participation in the transmission of Noh drama." Sponsored by Consejo Superior de Investigaciones Cientificas, Barcelona: Spain（公開講演、高等科学研究所）
  - \* 2015.03.18. Presentation. "Amateur participation in the transmission of Noh drama." Sponsored by Departamento de Traducccion e Interpretacion, Universitat Autonoma de Barcelona, Barcelona: Spain.（公開講演、バルセロナ自治大学翻訳通訳学部）
- ◆プロデュース活動
- \* 2014.05 『DVD 西浦田楽—伝承の現在と未来』（2013年11月9日の公開講座に配布した解説および歌詞集を添付）（DVD作成：東正子、パッケージの紹介文執筆および歌詞集作成：藤田隆則）、京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター刊行
  - \* 2014.07.01 「舞と謡の過去・現在・未来—記譜法と身体伝承」（京都市立芸術大学芸術資源研究センター開所記念ワークショップ）、京都市：京都市立芸術大学講堂
- ◆調査・取材活動
- \* 継続中 謡曲・能の能子の伝承にかかわる調査
- ◆学内活動
- \* 国際交流委員会委員
  - \* 学術交流推進委員会委員
  - \* 京都市立芸術大学教育研究審議会委員



- \* 京都市立芸術大学芸術資源研究センター運営委員
- \* 京都市立芸術大学大学院音楽研究科兼任(日本音楽研究専攻の授業担当)
- \* 京都市立芸術大学学内非常勤(担当科目:民族音楽学(音楽学部、前期) / 美術学部、音楽学)

#### ◆対外活動

- \* 日本音楽学会西日本支部委員(および西日本支部事務局担当)
- \* 神戸女学院大学音楽学部非常勤講師(2014.09-2015.03)
- \* 滋賀大学教育学部非常勤講師(2014.04-2015.03)
- \* 文化庁芸術祭執行委員会審査委員(演劇部門)
- \* 所属学会 日本音楽学会、楽劇学会、東洋音楽学会、能楽学会、音楽教育学会、芸能史研究会、International Council for Traditional Music, Society for Ethnomusicology

## 山田智恵子

#### ◆著作活動

- \* 2015.03.31 共編著(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—(資料DVD付)』(日本伝統音楽研究センター研究報告9)京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター、A4版、430pp
- \* 2015.03.31 小論「まえがき」同上、pp.1-3
- \* 2015.03.31 論文「序論 研究の概要」同上、pp.7-17
- \* 2015.03.31 論文「第Ⅰ部 『三味線声曲における旋律型の研究』の再検討その2 各種目について 義太夫節」同上、pp.139-157
- \* 2015.03.31 論文「第Ⅱ部 町田の三味線音楽研究をうけて 三味線音楽研究の視座—義太夫節を事例として—」同上、pp.249-264

- \* 2015.03.31 小論「あとがき」同上、pp.411-412

#### ◆口述活動

- \* 2014.05.07～06.11(全6回)でんおん連続講座C「音楽としての義太夫節」、日本伝統音楽研究センター主催、合同研究室1
- \* 2014.09.04 企画・解説「古曲保存会義太夫節レコードとその後」平成26年度前期伝音セミナー第4回、合同研究室1
- \* 2014.12.21 研究報告「古曲保存会義太夫節レコードとその後 その2」日本伝統音楽研究センタープロジェクト研究研究会、合同研究室2

#### ◆教育・講義

- \* 日本伝統音楽研究、日本伝統音楽基礎演習、原典研究(日本古典)Ⅱ、Ⅳ(大学院音楽研究科)
- \* 独立行政法人日本芸術文化振興会伝統芸能伝承者養成兼研修「義太夫節」講義

#### ◆調査・取材活動

- \* 義太夫節の朱入り浄瑠璃本の調査と復元研究(日本学術振興会科学研究費補助金 基盤研究(B) 課題番号24320042)「人形浄瑠璃文楽の音楽学的復元上演に関する基礎的研究」研究代表者
- \* 町田佳聲の三味線音楽研究に関する調査

#### ◆学内活動

- \* 京都市立芸術大学 理事
- \* 京都市立芸術大学大学院音楽研究科兼任

#### ◆対外活動

- \* 独立行政法人日本芸術文化振興会伝統芸能伝承者(文楽・義太夫節)養成研修講師
- \* 公益財団法人文楽協会評議員

#### ◆所属学会

- \* 日本音楽学会
- \* 東洋音楽学会
- \* 楽劇学会
- \* 清元協会

## 平成 26 年度 修了者一覧

鷹阪 龍哉、修士論文題目「真宗高田派声明における博士と口伝—天台系声明の実唱について」、(指導教員:山田智恵子)

\*京都市長賞を受賞しました。

野町菜々子、修士論文題目「門付け芸「三番叟まわし」の現在—伝承者の活動から見えるもの」、(指導教員:藤田隆則)

## 論文要旨

鷹阪龍哉

真宗高田派声明における博士と口伝—天台系声明の実唱について—

Notation and oral transmission in Shinshu Takada-ha Shomyo: Issues in the practice of Tendai-lineage Shomyo

要旨：本論文は、浄土真宗の一派である真宗高田派に伝わる「天台系声明」における「博士（楽譜）」と「口伝」と言う二種類の伝承方法の間にある齟齬について考察するものである。

僧侶たちが「声明」を学び、唱えるにあたって、常につきまとうのが博士から読み取れる音程・旋律の動き等と口伝による実唱との間にある誤差では済まされない差異である。その差異は常に存在するものではないが、しばしば、しかし突然に現れる。しかも、その差異は、それほど目立つものではない。従って、その差異の存在、つまり唱え方が違うことに気づく事もあれば、気づかない場合もある。しかし、一旦その差異の存在に気づくと師僧（口伝）と楽譜（博士）の、どちらが正しいのかと言う疑問を持ち続ける事になる。その差異は学習者の意欲を削ぎ、「声明」の習得を困難なものと感じさせることにも繋がりがねない問題となるのである。

本論では、この博士と実唱の間の差異は、どこにどのように現れるのか、またいかなる理由のものなのかなど、差異の諸相を明らかにした。真宗高田派において現在使用する「天台系声明」を数曲例にとり、博士と口伝の差異が、どこにどのように現れるかを曲ごとに検証した。まず博士から訳譜「回旋譜（かいせんぷい）」を筆者自身が書き起こし博士の伝承を確認する。その博士による伝承を筆者が師より受けた口伝、筆者の身体的記憶である「実唱録音音源」と比較し、差異部分を特定した。次に、その差異部分について現在試聴可能な他の声明家の録音音源と比較分析した。それらの博士と口伝の差異が、単に筆者個人の癖・思い違い等なのか、それとも各声明家に共通して伝承されている差異なるものなのかを検証し、差異部分は、各声明家に共通するものであり筆者の個人的なものでは無い事を証明した。

博士と口伝の間にある差異には様々なレベルや意味がある。それぞれの差異について、師から弟子への伝承時に、原因や意味が意識されているか否か、またその差異について説明が有るか否かの二つの観点から分類をした。この内、意識されず説明もされない差異については博士や口伝の表層には見えない無意識の伝承であり、声明の本質的な音楽的特色を身体的記憶として伝えるものではないかとの結論に至った。その結果を踏まえ、今日真宗高田派では「天台系声明」をどのように実唱すべきなのかについての提案を行った。

野町菜々子

門付け芸「三番叟まわし」の現在—伝承者の活動から見えるもの—

Present conditions of strolling musicians “*Sanbaso-mawashi*” : From the activity of musicians

要旨：門付け芸「三番叟まわし」とは、江戸時代後期頃から徳島県西部地域で育まれた正月の伝統行事である。正月の神事として行われるこの行事では、「千歳」・「翁」・「三番叟」・「えびす」の4体の人形が用いられる。これらの人形が遣われる際には、人形遣いによって歌も歌われ、その歌に合わせて順番に人形が遣われる。人形遣いの他に小鼓の打ち方も居り、歌に合わせて小鼓を打つ。

「門付け」とは、人家の門前に立ち、報酬を受けるのを目的として演ずる者、およびその芸能で、元来は時節を定めて神が祝福に訪れるという民間信仰の形態に発するものである。本論文は、「三番叟まわし」による門付けの伝承を取り巻く現在の状況について、主に「阿波木偶箱まわし保存会」（以下、保存会）の活動から研究を試みた。

伝承の現状を探る方法として、保存会に対するインタビューと、保存会主催の公演などでの参与観察、そして保存会が現在伝承している正月の門付けへの同行など、フィールドワークを行った。

第1章では、「三番叟まわし」とそれを担った芸人に関して、「三番叟まわし」とはどのような芸能か、また、衰退から復興までの経緯はどうであったかに焦点を当て、「三番叟まわし」の基本的な歴史的背景を述べる。第2章では、保存会がどのように「三番叟まわし」による門付けを復興させてきたかについて、保存会の略歴や、保存会の内外にある「三番叟まわし」に関する資料を挙げながら述べる。第3章では、「三番叟まわし」による門付けを保存していくにあたり、保存会が取り組んでいる現在の活動について、門付けを成立させるために身に付けるべき諸要素を挙げながら述べる。更に、保存会の伝承する門付けの具体例をいくつか挙げて、門付けに要する時間の比較や、「三番叟まわし」が行われる際に歌われる詞章の省略度合いの比較など、門付けの事例分析も行った。第4章では、第3章で行った門付けの事例分析について考察を加えると共に、旦那場による門付け（保存会）の迎え方の相違を軸に、保存会が今後目指したい門付けのあり方についても考察する。終章では、門付けの新たな価値観や意義について考察を行った。

日本伝統音楽研究センター研究紀要

## 『日本伝統音楽研究』

『日本伝統音楽研究』は、京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センターの研究紀要として同研究センターが発行する、年刊の学術刊行物である。

掲載内容は、日本およびその関連諸地域の伝統音楽・芸能に関する、論文・研究ノート・調査報告・資料紹介等である。

執筆者は、当研究センターの所員ならびにセンターが承認した研究者とする。

投稿には査読を実施する。

投稿に関する委細は、別途、「投稿規定」によって定め、周知する。

日本伝統音楽研究センター学術委員会

(平成 27 年度:田鍬智志、竹内有一 [委員長]、武内恵美子 [副委員長]、時田アリソン、藤田隆則、山田智恵子)







# ***Bugaku* performance in the Kamakura period: Movements of the arms as written down in *Kyôkunshô* and *Zoku-Kyôkunshô***

TAKWA Satoshi

Based on the findings of recent research, it is clear that the present-day *bugaku* has gone through a remarkable change in its movement style. The dance performances carried out for more than 1,000 years have been refined. One of the most important points is the change of the leg movements, as pointed out in my previous study.

The *bugaku* “stamping” movement was the most important element when I examined the descriptions of *Kyôkunshô* 教訓抄 and *Zoku-Kyôkunshô* 続教訓抄 of the Kamakura period. In addition to this stamping which brought on a sensational feeling of a throbbing pulse and lightness, there is also an arm movement element to these performances.

There are 33 types of arms movements written down in *Kyôkunshô*, 28 of which are recorded in *Zoku-Kyôkunshô*, together with a commentary on the movement. In this paper, I consider the terms *fuse-kaina* 伏肘, *hiroguru-kaina* 披肘, *sasu-kaina* 指肘, and *noke-kaina* 去肘 which appear frequently among them. These terms are still used now; however the explanation of the movements written down in *Kyôkunshô* and *Zoku-Kyôkunshô* are remarkably different from today’s movements. The biggest differences in the arm movements of the *bugaku* from the late Heian period to Kamakura period are how the square sleeves were used effectively. In the *bugaku* that has been handed down in the local area rather than the central area, we can find examples that match the movement of the arms as written down in *Kyôkunshô* and *Zoku-Kyôkunshô*.

The word that particularly indicates the physical expression of the upper part of the body of a dance described in *Kyôkunshô* and *Zoku-Kyôkunshô* is “suppleness” (翹やかさ). This feature of the dancing figure of bending the upper part of the body flexibly can also be seen in the illustrations of dance of the Heian and Kamakura periods.

## 文献・映像資料

## 編著者標目

- 秋山光和一九九二「仏後壁前面画」、『平等院大観』第三卷(絵画)所収「平等院鳳凰堂  
絵画の研究」(分担執筆) 第二篇第一章、一二二～一二九頁。  
網野善彦ほか編一九九〇 VHS『古代仏教の荘嚴―国家・権力・音、東京、平凡社(音  
と映像と文字による【大系】日本歴史と芸能 第二巻)。  
五十嵐精一 一九五〇『富山県婦負郡中荻鎮座熊野神社稚児舞調査資料』、富山県立図書館  
蔵(T 三三三/八)。  
佐々木秀夫監修・婦中町観光協会著作 一九九一『熊野神社稚児舞の由緒』、(旧) 婦中町、  
熊野神社稚児舞保存会。  
田鍬智志 二〇〇七「再考―地方の舞楽と中央の舞楽」『東洋音楽研究』第七二号、二五〇  
四六頁。  
田鍬智志 二〇〇八「遠州の舞楽」、『季刊悠久』第一一四号、五五～七一頁。  
東儀信太郎代表執筆・小野亮哉監修 一九八九『雅楽事典』、東京、音楽之友社。  
山田孝雄 一九二七「信西古楽圖解題」、正宗敦夫(編)『信西古楽圖』一～六頁(日本古  
典全集)。一九七七 現代思潮社(覆刻日本古典全集)。

## 書名標目(図版出典)

- 『春日権現験記絵』上、小松茂美編 一九九一、東京、中央公論社(続日本の絵巻13)。  
『教訓抄』植木行宣校注 一九九五、林屋辰三郎責任校注『古代中世芸術論』所収、東  
京、岩波書店(芸の思想・道の思想二)(一九七三の再版)。  
『荒序譜』(楽書部類のうちの二冊)、奥書なし、国立公文書館内閣文庫蔵、和三二〇四六/  
二二(九、一〇)／特一〇二乙一七。  
『續教訓抄』上 正宗敦夫編 一九七七、東京、現代思潮社、(覆刻日本古典全集)(初版  
一九七三)。  
『掌中要録』(紅葉山文庫旧蔵、上・下・秘曲の三冊)、弘長三年(一二六三)海王丸写、元  
文五年(一一七四〇)写、国立公文書館内閣文庫蔵、和三二〇四八／特一〇二乙一四。  
『掌中要録』(楽書部類のうちの四冊【第二巻欠】)、奥書なし、国立公文書館内閣文庫蔵、  
和三二〇四六／二二(三、五)／特一〇二乙一七。  
『信西古楽圖』↓山田 一九二七。  
『長秋記』巻一、増補史料大成刊行会(編) 一九六五、京都、臨川書店(増補史料大成第  
十六巻)。  
『舞楽図巻』、文化庁ほか監修・河上繁樹(執筆編集) 一九九八『日本の美術』第三八三号  
(舞楽衣装)、東京、至文堂、五六～六〇頁。

してきたといえるだろう。それゆえ、中央の「捲る」動作も、こんにちの地方舞楽にみられるように、クルクルと速く捲るのではなかったかと想像されるのである。

そのような動作のスピード（感）については、『教訓抄』等の文献や図像史料に基づく動作解明のなかで最も難しい。本稿で述べたように、去肘の場合、袖のハタの後ろをとるという特性上、ある程度勢いをつけて腕を後ろへ廻していたことも考えられるが、そのように動作スピードが想定できる例は決して多くない。

抑もこんにちみられる地方舞楽の芸態は殆ど口頭のみで伝えられてきたものであるから、厳密に言えば遠い過去の様式を証明しうる史料にはなりえない。然しこんにちの地方舞楽に、広域的に共通する動作要素と、『教訓抄』等古楽書の一々の動作記述との一致度は、単なる偶然的域を超えているといってもよい。そのような例をより多く指摘していけば、地方舞楽（の伝承）に対する、依拠史料としての信憑性は相応に高まっていくことになる。そうなれば文献・図像史料に加えて、地方舞楽の様式が逆に有用な傍証となりうるのではないだろうか。

## 注

1 本稿における「地方の舞楽」「中央の舞楽」の定義と分類については、どちらかに振り分けることは難しい。その基準は、伝承地（中央・地方）の問題・伝承経年数の問題というよりは、あくまで音楽・動作様式の差違による判断である。さらに付け加えるならば、様式の差違とは細部のニュアンスのレヴェルではなく、全体的印象で以て判断されるようなレヴェルである。前身母体発足が文久元年（一八六一）にまで遡る富山県高岡市福岡町の雅楽団体「洋遊会」の場合などは、本研究においては「中央の舞楽」に類する例である。

2 ちなみに、伏肘に類似の動作は、「覆（覆手）」のみではない。両楽書には「面ナズル手」「面係手」という名目もみえる。

面係手 オモカケテ 諸手（左）左手（右） 手ヲカホノホトニヨスルヲ云也、  
面ナツル手 オモナツル 左アリ 手ヲカホニウチカケテ、カミヨリシモヘナツルヤウニスルヲ云之

『統教訓抄』（二一九頁）

後者の「面なずる手」は、その説明の通り、上肢（手）が顔付近にとどまるのではなく経過的に上から下に「擦る」ことと理解できるが、前者の「面係る手」となると、伏肘との違いを文字づらから読み取ることは限界がある。伏肘は、「目をかく（乗せる・近づける）」ので「上肢の上に（俯いた）顔をのせる」感覚であるのに対し、一方の「面係る手」は「顔に袖を被せかける」ような感覚におもわれるが、判然としない。兎にも角にも、上肢と顔とを接近する、あるいは接触させる姿勢が、その当時の舞楽において、主要な上肢の表現であったことには相違ない。

3 さしが【指肘】左方舞の名目。左右の別あり。右手を抜き、左手を伏せるのを右指肘という。この型になる一例は、（両手披より）右足摺―左手ヲ伏セハジメ―左足寄―左手伏。

さすて【指手】右方舞の名目。左方舞の「指肘」と同じ型をいう。

4 詞書によれば、狛光行（生没年不詳）は、十六歳にして父から（賀殿）の伝を承け、度々春日社頭に参つては密かに同舞の練習していた。図3はその場面である。

5 この箇所の実際の動作については、拙稿（二〇〇七）三〇頁の図3「藤岡延年（太平楽）（俱舎）ラバン譜例の第11拍を参照。

6 平等院阿弥陀室内陣仏後壁前面の舞楽図（一〇七六年頃成立）では、平舞装束（常装束）と思われる四人の舞人を描くが、ここでは円筒型の袖を描いてはいる。しかし、舞台の廻りにいる人物は明らかに唐風装束であり、「舞楽画面全体が、当時の知識の及ぶ限り唐朝風俗の再現を意図していた」（秋山一九九二、二四頁）と考えられるので、実際のところ十一世紀後半時点で舞楽平舞装束（常装束）が既に方形の袖であった可能性もないわけではない。『信西古楽図』は、巻の終わり近くに「以少納言入道本（信西）追加入之別記」とあって、信西（藤原通憲）が所持していた舞絵の引用があるので、その名でよばれている。その注記より前部分も、そして追加部分も共に円筒袖の舞装束で描かれている。故山田孝雄氏は、この図巻全体が信西入道の時代よりも古いものであると推測している（一九二七、三頁）。信西本による追加部分が、信西の生きた十二世紀前半よりさほど遡るものでもないとするれば、平等院壁画舞楽図の円筒型の舞袖は、十一世紀後半日本における舞楽装束を描いたものとなる。袖の形状の変化は、上肢動作様式にも大きく影響するので、円筒形から方形へ推移した時代の特定は、舞楽動作様式史にとって重要課題であるが、現時点では傍証となる事柄に乏しいため、今後の課題としたい。

7 よる【寄】（中略）披いた足、出した足、摺った足などに、他の足を追隨させることをいう。（東儀一九八九、二三九頁）

8 ただし、谷地八幡宮（抜頭）、指を曲げないで手のひらを伸ばした状態で捲り、小國・天宮両社（陵王）、彌彦神社（紺珠）では「帯のほど」ではなく頭上・額のあたりで捲く。

或人イハク、舞腰ハヤナギニ、タリ、トイフ心ハ、春ノ風ニシタガフカ  
ゴトク、胴ハコハクシテ、手足等媚カナルベシ、サレバトテ又右ノ舞ナ  
ドノヤウニ、弱々トアルハ、無下ニ正念ナクミユルナリ、ヨハゲニミハ  
ナガラ、サスガニホ子アルヤウニ舞ベキナリ、乙ヅル袖ハ秋ノ花ノ  
ユキカウ人ニナミヨルガゴトシトタトヘタレバ、ヨクく々々ワヤカニ舞  
ベシトヲボヘタリ、ソレモ舞ノ躰ニヨルベキナリ、文ノ舞武ノ舞、ソノ  
名ニシタガヒテ、強弱ヲワキマウベキナリ、(二七三〜二七四頁)

近真は、「春風になびく柳」を、右方舞の大方に対する譬えとして用い、  
左方舞に対しては「嵐吹く紅葉」に譬えた。時代は下がって、朝葛の或人か  
らの伝聞になると、舞の左右関係なく舞腰を柳の木に譬え、手足は柳の長く  
垂れる枝葉のようたおやかでも、胴体は幹のように強くして骨がはいって  
るように舞うべきだと説いている。狛近真よりも一〜二世代前、そして近  
真の世代を経て近真の孫の狛朝葛に至る二百年ほどの間に、上体の動か  
し方・構え方が少しずつ変化していつていることが看取できる。ただしどの  
世代でも、その根底には「嬬やかさ」への追求があつたことには相違ない。  
ちなみに「左方は嵐吹く紅葉」「右方は春風になびく柳」という近真によ  
る譬えは、後世舞楽の真髓をあらわす「名言」としてまつり上げられるに至  
り、今では雅楽概説書や舞楽鑑賞手引きの類にもたびたび引かれているのを  
目にする。この名言が現行のような極度に動きを抑え、静止に美を見いだす  
舞について述べたものであるならば、「秘すれば花」「静中動」に比類するよう  
な深い内面性に言及したものになるのだが、近真は果たして、そこまで深い精  
神性を込めた譬えであろうか。ただ実際のの上体の動きを具体的例をあげて述  
べたまでのことではないだろうか。春日社頭で舞う狛行光の姿は、まさに右  
方向に嬬やかにナミヨルさまを描いている。平安から鎌倉期の舞絵におい  
て、上体を若干右に、あるいは左に前傾させた構図が多いのは、その上体の  
嬬やかに傾けるさまを絵師達が「舞楽らしい」と感じたからではなからうか。

## 研究のこれから

『教訓抄』の「舞譜名目」記載の上体動作三一名目のうち、本稿で考察で  
きたのは一〇名目にもみたくない。ここに挙げることができたのは、出現頻度  
が多く、かつ最小限考証するに足る記述がある名目のみにとどまった。今後  
機会を得て、すべての名目について考証していきたいとは考えているが、な  
にぶん記述が薄いものが多く、なかなか難しいことである。

古今通じて「巻手」という動作がある。これはこんにち、「伏せた左手の  
内側に、右手を上より入れて、下より外に出す」型(東儀 一九八九 二三八  
頁)で、両手を握り、片手(左手)の廻りを、もう片方の手(右手)がゆっ  
くりと周回する動作である。一方、『教訓抄』には「左手、右手、帯程ニテ  
ユビシテマクリテ、ヒロゲルヲ云」(一三四頁)と説明がある。こんにち慈  
恩寺に伝わる〈太平楽〉では、中盤の太刀を抜く直前に、両手とも剣印を結  
んで捲る。「指して捲る」という点では、『教訓抄』の記述により近い。同様  
の所作は、谷地八幡宮〈拔頭〉、小國神社および天宮神社〈陵王〉、彌彦神社  
〈沮珠〉でも見られる<sup>(8)</sup>。また、こんにちの中央の舞楽と同様、拳のまま両手  
を捲るのは加茂神社〈林歌〉(図6、第3小節参照)や小國・天宮両社〈太  
平楽急〉などにみられる。ただ、指を伸ばすか剣印を結ぶかという問題も  
さることながら、筆者がここで問題としたのは「捲るスピード」である。  
こんにち地方の舞楽にみる「捲る」所作はクルクルと勢いよく捲る。特に小  
國神社〈太平楽〉にみられるものは速く、それに比べて谷地八幡宮〈拔頭〉  
の例などは比較的ゆっくりではあるが、それでもこんにちの中央の「巻手」  
と比べると格段に速い。

こんにち伝承されている地方の舞楽の諸動作と、『教訓抄』等の動作記述  
とは、動作の小単位レベルでの整合性が認められる。地方の舞楽は、遠い  
過去の中央における「舞楽らしい動き」を、断片的ながらかなり忠実に継承



#### 四 なよやかな上体

図3の舞人狛光行の構図について、もう一点指摘しておくべきことがある。上体を前方に傾斜させるのではなく、右腕(肩)をすこし落として上体を右方向に僅かに傾斜させた姿を描いている。このように、上体を正面ではなく、若干右寄りもしくは左よりいずれかの方向に前傾させ、かつ足踏をする構図は、舞絵で最も早く成立したものの一つに数えられる『信西古楽図』では、〈皇帝破陣楽〉〈蘇合香〉〈迦陵頻(推定、名称なし)〉〈秦王破陣楽〉〈打毬楽〉〈柳花苑〉など主に平舞の図に多く描かれる。このような傾向は、谷地八幡宮伝来『舞楽図卷』(図4)など後代の舞絵にも一貫してみられる。これらは単に、絵師の脳裏から生み出され、それが定式化したものと理解してよいのだろうか。加えて狛光行の身体構図には、さらに気になる点がある。それは、左足を右足の前に交叉させるように足踏をしていることである。

『続教訓抄』には「踏寄方ノ肘ヲバ少シ下テ持ベシ、身モスコシナミヨルベキナリ」(二七五頁、傍注筆者)とある。これは、伏肘の考察で挙げた件り「伏肘ヲ打ニハ、スコシカタブキテ、顔ニ打係テ：」の後に続く文章である。狛光行の右腕(肩)が少し下がっているのは、まさにそのように、「足踏」しながら右方向に踏み寄っていくさまを描いたものと考えられる。たしかに『掌中要録』所収〈賀殿〉入綾の舞譜(紅葉山文庫本)をみると、「右寄右手披手指<sup>左足</sup>左<sup>左</sup>寄」(舞臺手の一部)、「披<sup>右足</sup>寄<sup>左</sup>天<sup>左</sup>去<sup>左</sup>肘<sup>左</sup>」(庭手の一部)などとみえることから、全くの虚構ではないようで多少なりとも実際の〈賀殿〉舞に取材して描いている可能性はある。「寄」「並寄」という動作は、「踏(み)寄(る)方」の…身もすこし並寄るべき」といった言い回しから、現行譜語「寄」が意味する動作でないことは明らかである。『続教訓抄』等という「寄」とは、足踏みしながら(主として)右方向または左方向に移動

することと考えられる。そしてそのとき、上体は移動する方向に傾斜させる。『続教訓抄』の「舞ノ譜ノ名字」一覧の項には、「並寄<sup>(何方)</sup>イツカタヘニテモナヨリヨリテミタリナドスルナリ、前へ進寄 後へ退寄ナソラヘテシルヘシ」とあって、「並寄」るときは「なよやかに」踏み寄っていくのである。上体の煽やかさについて、『教訓抄』には次のような「古老からの伝聞」をあげている。

古老語云、舞ノ腰ハ、春ノ柳ノ風ニ順<sup>(随うを良似び)</sup>フヲマネビ、乙袖ハ、秋ノ花ノユキカフ人ニナミヨルガ如シト、カヤウニ譬<sup>(往き交う)</sup>ヘテ侍バ、ヨクく<sup>(翳)</sup>タワヤカナルベシト、ヲボヘ侍ナリ。其モ舞ノ躰<sup>(躰)</sup>ニヨルベキナムメリ。近來ノ右舞人ノ姿ハ、タトヘニモスギテ、ナヘテ侍ヨシ、古人申メリ。マコトニモ、父祖父ノ躰拜ニハ、スコシモ似侍ラズ。(二三二頁)

舞の躰(すなわち平舞・武舞・走舞)の別があり一様ではないことや、「近來の右舞人」は過剰に萎よ萎よしく舞い、父祖父の舞い様とは似ていないなど、当時の右舞の舞態が変化してきたことに言及しているのであるが、この条は基本的に「腰は春の柳が風に随うように、舞う袖(上肢動作)は道脇の花が波寄ってくるかのように煽やか」であることが舞の上体の基礎であることを説いている。近真は右の古老の言い回しを一部引用しつつも次のように言い換えている。

私云、大方ツネニ舞ノ左・右ヲ申バ、左ハ、秋山ノ紅葉ヲ嵐吹ガゴトシ、右ノ大方ハ、春風ニ柳ノナビクガゴトシト申ナリ。(同頁)

そして右の「柳の譬え」は、朝葛撰『続教訓抄』の「或人」の話では、さらに尾ヒレがつく。

両腕を「去ける」要素以外に様々な上肢・下肢動作が付随している。

では『教訓抄』『続教訓抄』の記述をみてみよう。

去肘イケカヒナ 諸去肘、左去肘、右去肘、小諸去肘、下去肘

『教訓抄』(二三四頁)

諸去肘ノケカヒナ 左右手ヲ披テ、袖ノハタノウシロヲトルヲ云ナリ、

左去肘 左ノ手ヲノヘテ、ソテノウシロヲトル、右ノ手ヲハ腰ニツクル

ナリ、

右去肘 左ニナソラヘテシルヘシ、

小諸去肘 普通ノ諸去肘ヨリ少シサケテツホメタルヤウナルヲ云ナリ、

下去肘 普通ノヨリサカリテモツヘキナリ、 『續教訓抄』(二九六頁)

これらの記述でまず問題とすべきは、その種類の多さである。現行にある諸、左、右の三種の去肘に加えて「小諸去肘」「下去肘」というのがある。現行の「諸去肘」を想定したとき、それを「少し下げて窄める」「下がりが持つ」というのはやや理解に苦しむところである。また去肘を「下がりが持つ」というのも理解しがたい。

なにより注目すべきは、現行名目にもある諸去肘、左去肘、右去肘に関する『続教訓抄』の記述(「両腕を披いて／手を去えて」袖のハタの後ろをとる)である。袖のハタとは、袍、直衣、直垂などにおいて袖の幅を広くするため袖の末に一幅または半幅縫い加えた部分をいう。袖のハタをトルには、(いくらか前傾姿勢をとって)腕を後ろから廻さなければならぬ。または、ある程度勢いよく(上から下へ)後ろ寄りに廻して、袖がはたために宙に浮いている間に下から手を廻して掴む、とも考えられる。現行の去肘のように、極めてゆっくり、しかも胴体の真横に腕を廻していたのでは、袖のハタの後ろをとることなど不可能である。

ただ、この『続教訓抄』の記述には些か不可解な点もある。袖のハタのう

しろを取るには、平舞装束のような大きな方形の袖でなければならない。では、(陵王) (胡飲酒)などに用いる走舞装束のように、袍の袖口を絞るタイプでは、どのようにして袖のハタの後ろをとるのであるか。『掌中要録』『荒序譜』所収(陵王)をみると諸去肘などはもとより「下去肘打」「又去乙打違天」「少去肘打天」種々の去肘が度々現れる。また『長秋記』永久元年八月二八日付日記中に記された(胡飲酒)舞譜にも「ノケカヒナ」とみえる。したがって右の『続教訓抄』の記述は、袖の大きな装束を着す平舞について言及したものであり、絞り袖の装束を着す走舞や武舞をも含めた記述ではない。さらに、『信西古楽図』にみえるような、中世以前の唐風の円筒形袖をもつ装束では、「袖のハタのうしろをとる」といった動作は矛盾している。袖のハタの後ろを取る去肘というのは、方形の袖の装束が主流となつてからのことであろうし、また袖口を絞るタイプの装束では物理的に不可能であるから、去肘たる動作というのは「手を除える」ことであつて、「袖のハタの後ろを取る」要素というのは、主に平舞演目に限定された動作要素であつたと思われる。もしくは『教訓抄』の去肘の説明には、「袖のハタのうしろを取る」などと一切書かれていないことから、朝葛が生きた世代頃の一過性のものであつたのかもしれない。

現在地方にのこる舞楽をみても、管見のかぎりでは袖のハタの後ろをとるといった動作は確認できていない。袖の形状・大きさによつては困難あるいはあまり効果的でない動作である所以ではなからうか。ただし、腕を後ろ寄りに勢いよく振り廻す所作は、幾例も見られる。図6にあげた加茂神社稚児舞(林歌)動作パターンもその一例といえよう(第1〜2小節)。その上肢の動きは、熊野神社の「指肘」的な動きというより、去肘的といえるであろう。袖の後ろを掴むことはしないが、腕を勢いよく後ろ寄りに振り下ろすので、袖が腕にからみつく。その様は『続教訓抄』にいう「去肘」をなにか彷彿とさせるものがある。

ターンもみられる(図5-2)。中央のこんにちの舞楽においてはありえないはずの「諸指肘」に比定しうる動作がそこにみられる。

ただし、中名熊野神社と同系の舞を伝承する加茂神社の〈林歌〉の動作パターン(図6)をみると、「指肘」の箇所に関して言えば、加茂神社のものは、正面前方に向かって指し、斜め左右方向でないことや、「手の先を跳ぬる」要素がみられない等、『教訓抄』『続教訓抄』の「指肘」との整合性は中名熊野神社のものと同くすべてやや希薄である。ただし加茂神社〈林歌〉には、旋律の終止部(太鼓パターンの締め括り)においては、それまで前屈姿勢を保っていたのをまっすぐ背筋を伸ばして立ち、爪先立ちして踵を落とす、いわゆる「延立」に比定しうる動作(拙稿二〇〇七参照)がみられ(第3小節第4拍アフタクト、第4小節第3拍)、中名熊野・加茂それぞれ異なる箇所において古態を遺している。

中名熊野神社蔵の由来記額(五十嵐一九五〇転写)によれば、<sup>(一七〇四七二)</sup>宝永年間の中名熊野社の祭祀復興時から舞楽奉納を例としたという。復興以前の中名熊野神社の稚児舞の伝承状況、そして祭祀復興時にどのようにして舞楽を再興させたのかについては、記されたものは遺っていないという。一方の加茂神社の稚児舞の由来・伝承経緯については、京都下鴨神社から伝わったという口碑が遺っているのみで近世以前のこととは詳らかでないという。両社に伝わる舞楽の伝承が中世まで遡りうるものか、確証はなにもないが、しかし、件の「指」す所作に限らず、足踏動作や前屈姿勢など中名熊野神社稚児舞の舞容は、極めて中世的であるといつてよい。

ちなみに中名熊野神社の稚児舞の練習は、師匠の「口囃子」によっておこなわれるが、〈林歌の舞〉の片手ずつ「指」所作を行うパターン部分では、「さしからじゃー、ゆびからじゃー、とーおとりんや、かつとんどん」と師匠が唱える(佐々木一九九一、一七頁)。「さしからじゃ」「ゆびからじゃ」は、やはり「指す」という動作、身体の一部としての「指」に由来するに相違なく、この動作が「指」す動作であるとの認識がある(あった)ことは、

興味深い事象である。

中名熊野神社稚児舞にみられるような「指肘」的所作は、岩崎寺雄山神社(富山県立山町)稚児舞〈扇の舞〉にもみられる。指す方向は前方であり、「手披げ」る要素はみられないが、「手の先を跳ぬる」要素は、熊野神社とよく似ている。また、小滝金峯神社チヨウクライ口舞〈太平楽之舞〉では、「手を披げる」「手の先を跳ぬる」要素はないが、「目尻の方向」に腕をのばして指差す所作がみられる(図7)。

### 三 去肘

去肘は、古今を通じて、上肢動作名目の代表的なものである。現行において「去肘」が指し示す動作は、非常に複雑なものとなっている。「(左手伏、右手腰二付)―左手披、右足摺―左手打入―左足寄セ―左上カラ左へ披、左足突、左足一寸披、右足寄セ―左手腰下へ廻シ、右足摺―左手披左足寄セ」(東儀一九八九、三三五頁)。これは現在の宮内庁楽部「左去肘」の一例である。このうち「左上カラ左へ披↓左手腰下へ廻シ」が(片腕による)去肘の核心となる所作であろうが、その前後の上肢動作、そして連動する下肢動作をも含めた規模の大きな動作パターンに対する名称となっている。両腕による「諸去肘」の場合は、一例「左足摺―両手頭上二披―右足寄セ、右足突、右足披―両手腰下二廻シ―左足寄セ、左足摺―両手披、右足寄セ」(同二二九頁)などとなっていて、「両手頭上二披↓両手腰下二廻シ」という、中核の



図7 小滝金峯神社チヨウクライ口舞〈太平楽之舞〉(2008撮影)



但目尻ノ程ニサストイヘリ、(中略) タトヘバ北向ニ立タラムトキ、指手ヲバ乾良ノ方ヘサスベキナリ、片方ノ手ヲサス、コレニ准フベシ、(二七三頁)

北向の状態を例にいえば、目尻からのびる方向、即ち北西・北東の方向に「指」すべきだという。そして、片手のみ「指」すときは両手を指すときに準ずると。ここで、確認しておかなければならないのが、現行の「指肘」である。現行では、片方の腕を横にまっすぐ伸ばし、もう一方の腕を胸の前に湾曲させるように構える型をいう(警えるならば、弓に矢をつがえて引ききった時のような型)。したがって「右指肘」「左指肘」の別はあるが、両腕を指す「諸(両手・左右手)指肘」という名称(動作)はない。両腕をそれぞれ左右に伸ばしてしまうと「披肘」と同じになってしまう。よって現行では「諸指肘」という手はない。ところが、右の『教訓抄』『続教訓抄』の記述は、明らかに両手を同時に「指」す場合について解説しており、『掌中要録』を瞥見すると、(楽書部類本のみ所収) 実際〈玉華楽(玉樹後庭花)〉第二帖や〈傾坏楽破〉第一帖に「諸手指」とある。両手を前方90度角になるように披くのである。しかも、「指肘」の動作にはもう一点、現行にはない重要な要素がある。冒頭の引用にあるように、「指」すときに「手の先を跳ぬる」(教訓抄)ないし「手の先を忘る」(続教訓抄)のである。となると現行の「指肘」とは、表現そのものが本質的に異なるといってよいだろう。

そういった動作は、地方の舞楽の中にいくつかみられる。図5は富山市婦中町の中名熊野神社稚児舞より(林歌の舞)の動作パターン二種である。図5-1の第1小節では、左腕を左前方斜め上へあげて一旦巻くように屈曲させた後、アクセントをつけて再び左前方斜め上へ伸ばす。第2小節は、そのシンメトリー動作である。左右の腕をそれぞれ左前方・右前方に差し出している点、そして手の先を跳ねる点は、『教訓抄』『続教訓抄』と整合している。さらに同舞には、片腕ずつ「指」す動作を両腕同時におこなう動作パ

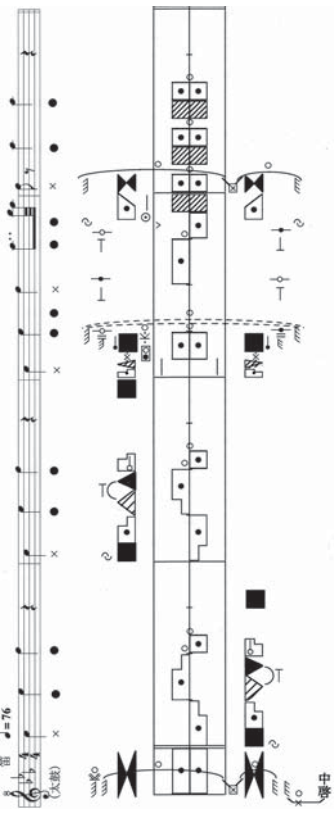


図6 加茂神社稚児舞〈林歌〉より動作パターン1種  
(図5-1 中名熊野神社動作パターンと同系)



図5 中名熊野神社稚児舞〈林歌の舞〉より動作パターン2種

両腕を披く構図は、中世初葉の舞絵にもいくつかみられるが、或る共通の特徴がみられる。特に図3『春日権現験記絵』社頭にて(賀殿)の修練に励む狛行光の構図<sup>(4)</sup>、および図4谷地八幡宮伝来『舞楽図巻』の《輪臺》舞人(画面上段)に注目したい。これらにみられる舞人の上肢は、現行のように体の真横にピンと伸ばした姿ではない。やや前傾姿勢をとって真横よりも若干前方に披く姿は、こんにちの舞楽とはどこことなく様子がちがう。

このような姿勢は、大日堂舞楽(神名手舞)(図2、第5小節以降)、蕨岡延年(太平楽)<sup>(5)</sup>など、こんにちの地方舞楽にもいくつかみられる。それらは、中世舞絵に描かれる腕を披く姿に近似している。ただし、このような姿は、地方の舞楽に普遍のものではなく、現行中央舞楽のように背筋を伸ばして上体を床に対して垂直に保ち、腕を真横に披いている例も多い(稚児の舞に比較的多くみられる)。

さて、一方の「指肘」についても検証したい。先の伏肘の考察で引用したように『教訓抄』には、舞というものは、「乙肘<sup>かたひぢ</sup>モ踏足モ、方角ヲスゴス事ヲセヌナリ」(一三二頁)と説かれる。そして「指手モ、正方ニ指トナリ」(同頁)という。さて、その正方に指すとはどの方向か。『続教訓抄』にはその記述を引用した上で次のように続く。



図3 『春日権現験記絵』巻六より  
春日社頭にて(賀殿)を練習する狛行光

(出典：小松茂美編一九九一、36頁)



図4 谷地八幡宮伝来『舞楽図巻』(鎌倉時代)より(部分)  
(出典：河上繁樹著・編1997『日本の美術』第383号、58～59頁)



ては、現行「伏肘」においても同様であり、古今通じて何ら違いはない。むしろ筆者が問題としたいのは、『続教訓抄』に「出る時に輪を作るといふのは諸伏肘をすること」だと記されている点である。「出ル時」とは、「楽屋から出てくる時」の意味であろうか。

小國神社（蝶の舞）、天宮神社（庭胡蝶）では、楽屋から登場する際に、腕（袖）で顔を覆うようにして、楽舎と舞殿を結ぶ橋掛りを渡る。彌彦神社（戦舞）（汧珠）も同様に、「諸伏肘」的姿勢のまま楽舎から出て、舞殿への橋掛りを渡る。同神社（麟河）でも登場時に「左伏肘」で橋掛りを渡る姿がみられる。また大日堂舞楽（神子舞）（神名手舞）では、（所定の舞座について後）舞の冒頭にまず「両腕で輪を作って前傾姿勢をとって顔を伏せる」所作をすることから始まる（図2、第2〜4小節）。このように『続教訓抄』にいう舞の登場時における「輪をつくる」所作、すなわち諸伏肘をして登場する例が、こんにちの地方舞楽の中にいくつかみられるのである。ただ、これらのなかで彌彦神社にて伝承されている型は、顔を「少し俯く」などせず、まっすぐ前方をみたままであるが、しかしその分だけ腕（袖）を顔に近づける。そのように、ニュアンスの差違はあるが、しかしカイナを伏せるという所作において「顔を伏せる」「顔を覆う」意識が感じられるのは、地方の舞楽に多く共通するところである。そのように楽屋から顔を袖で覆って出てくる舞人達の姿は、実は嘗ての「舞楽らしい」光景といえる。中世的な伏肘は、地方にのこる舞楽のなかに今なお息づいているといつてよい。

## 二 披肘と指肘

次に「披肘」と「指肘」について考察する。

披肘 ヒツケテ 左右手ヲヒログルヲ云。

指肘 左右手ヒロゲテ、手ノサキヲハヌルヲ云。

『教訓抄』（一三四頁）

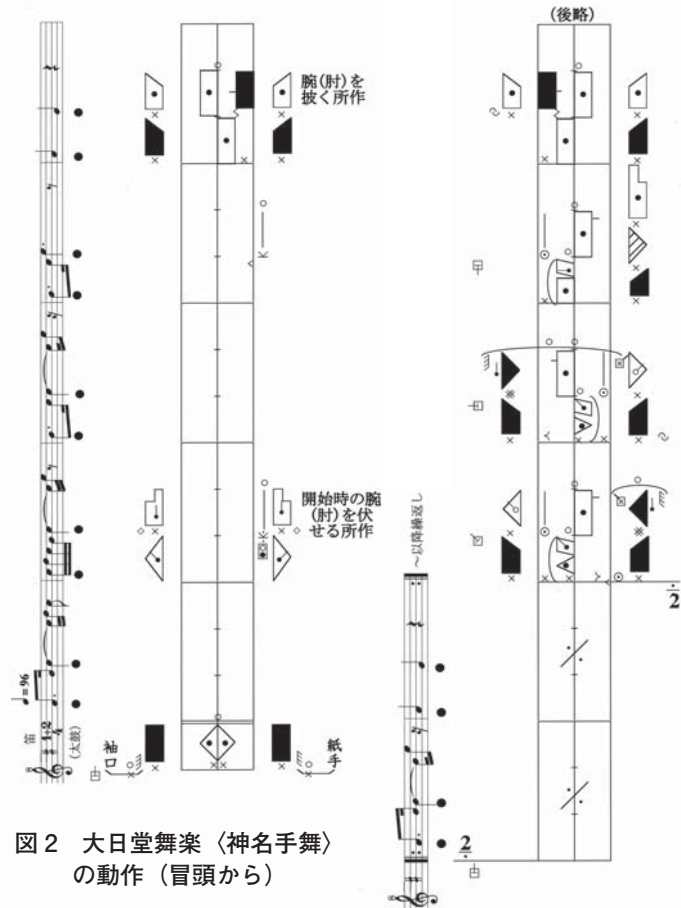


図2 大日堂舞楽〈神名手舞〉の動作（冒頭から）

披肘 ヒツケテ 左右手ヲヒラクヲ云也、  
指肘 左右手ヲヒロケテ手ノサキヲワスルヲ云

『續教訓抄』（二九七頁）

右の両楽書の記述から、「披肘」が左右の手をひろげる所作（状態）であることは、現行の同名の所作からも理解できる。しかし次の、「指肘」に関する記述になると、現行舞楽の知識で理解することは難しくなってくる。「手の先を跳ぬる」「手の先をわする」の動作解釈はさておき、さしあたって、「披肘」も「指肘」も「左右手をひろげる」という動作要素が含まれることは確かである。まず、この披く所作（状態）について検証してみたい。

ら、その用例をあげてみる。

北向<sup>①</sup>天諸覆乙打<sup>天</sup>高踊左足右足（後略）

『荒序譜』〈陵王入破〉第二切異説より

（前略）北袖向披右足踏出<sup>天</sup>片踊手合披右寄左覆乙打<sup>右</sup>手桴以背打之（後略）

楓山文庫本『掌中要録』〈陵王荒序（一方二反様）〉第八帖より

ここで最も問題となるのは傍線①の用例である。「覆手」は、どちらかの手腕を「下にもうけ」て、もう片方の手腕を「打ち覆う」という、左右別々の動きの組合せであるから、理屈としては左覆手か右覆手の二通りしかないはずである。したがって「諸覆乙」を「覆手」と仮定すると矛盾が生じることになる。ということは①の場合は「諸伏肘」と同義ということになるだろうか。となると、②の「左覆乙」は、必ずしも左覆手とは限らず、左伏肘の意味で用いている場合もあり得るということになる。

〈陵王荒序〉舞譜にはいくつかヴァージョンがあり、右の例とは別の『荒序譜』所収<sup>（一〇六九）</sup>「光則」二四八説<sup>（一〇六九）</sup>第八帖舞譜の同箇所を見ると、「（前略）北袖向左伏乙□桴腰打<sup>天</sup>上見<sup>左伏乙</sup>下」とあって、そこには「左伏乙」の名目が見える。そもそも譜のヴァージョンが異なるのであるから、同定はできないとしても（かつ時代の変化があるにせよ）平安末〜鎌倉期を通じて、「伏肘」に対して「覆」は、ときに「ヴァリエーション」の意味で用いられたり、ときに「異名同義」として用いられた、と考えて差し支えないだろう。<sup>②</sup>

筆者は、拙稿（二〇〇八）において、小國神社（蝶の舞）、同町天宮神社〈庭胡蝶〉において、「少し傾いて腕（袖）を顔に打ち掛け手の先に目を早く」という、その記述通りの姿がみられることを述べたが（図1）、遠州森町の舞楽以外の各地の舞楽にも「顔を覆うように伏せる所作」をいくつか見出すことが出来る。林家舞楽〈三台〉では、『統教訓抄』の諸伏肘の記述のとおり、伏せる前に「左右手ヲ披く所作が付随しており、また片腕による

伏肘もみられ、同楽書の記述そのものといつてよい。

ところで、『教訓抄』『統教訓抄』には伏肘に関する記述が他の箇所にもみられる。その一つに次のような件りがある。

乙<sup>かみル</sup>肘モ踏足モ、方角ヲスゴス事ヲセヌナリ。其様ト云ハ、伏肘モ、中央<sup>カス</sup>ヲスゴサズ。指手モ正方ニ指トナリ。 『教訓抄』（二二二頁）

『統教訓抄』には、右の一条を引用した上で、次のように加筆されている（なお、この引用にあがっている「指手」は次項で詳述する）。

伏肘ハ、左<sup>（伏肘）</sup>モ右<sup>（伏肘）</sup>モ、我身ノ正方ヲスゴサズ、伏肘ノ内ハマロナルベシ、故ニ出ル時輪ツクルトイフハ、諸伏肘ヲスルナリ、輪トイフハ<sup>（丸）</sup>マロキ義ナリ、アヘテタガウル事ナカレ、

『統教訓抄』（二七三頁）

伏肘は、我が身の正方（中央）を過ぎしてはならない、というのは、伏せている手の先が、牀の正面中央にくるようによせよ、ということであろう。左伏肘を例にえば、伏せた状態の左手の先が、牀の中央を越えて右側に侵入してはならないという意と考えられる。この件りに関し

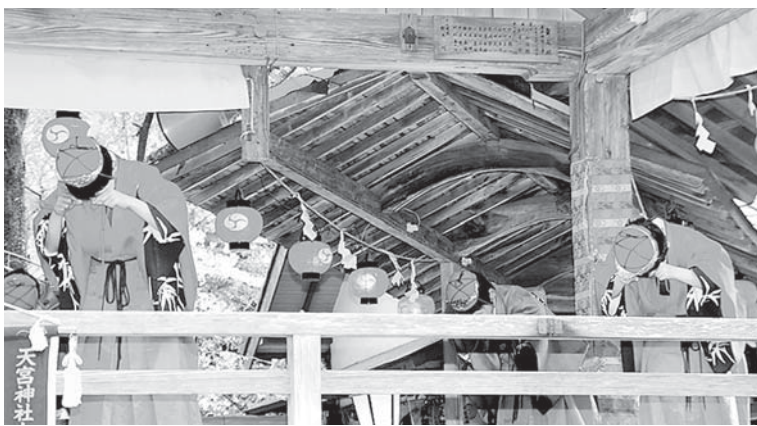


図1 天宮神社十二段舞楽〈庭胡蝶〉（2008撮影）

の下肢動作に重点を置いて言及してきた。殊に足踏動作が最も常態的動作であることを明らかにした。では、足踏動作等によって躍动感・軽やかさを醸し出す下肢動作に対して、上体はどのような動きをなしていたのであろうか。その最も重要な要素として「前傾姿勢」を挙げた。このような下肢および胴体の表現は、上肢の表現と相互作用して然るべきである。中世初葉の舞楽において上体、殊に上肢の動きはどのようなものであったか。

『狛近真撰』『教訓抄』卷第七の「舞譜名目」、および『狛朝葛撰』『続教訓抄』第六冊の「舞ノ譜ノ名字」には舞譜に用いられる名目の解説が記されている。この中で上体動作に関する名目は、『教訓抄』に三三種、『続教訓抄』には二八種（派生の動作類を纏めて一とした場合）記されている。本稿では、この中から主要な名目の幾つかについて考察してみたい。もちろん前稿に引き続いて、こんにち伝承される地方の舞楽における、『教訓抄』等楽書の記述と整合する上肢動作の遺存例をもみてみたい。

なお、以下引用文等に付した弧括弧付き傍注は、筆者によるものである。

一 伏肘

伏肘は、後述の去肘とともに、『掌中要録』中にもっともよくみられる名目である。現行の伏肘は、左腕・右腕・両腕の別があつて「両手披、右手ヲ左腰ニ付ケ、右腰ニ廻シ―左手伏（左伏肘の場合の一例）」（東儀一九八九、二二七頁）といった一連の動作に対する名称となっており、「基本型としては片手を伏せ、片手は腰に付けている型をいう」（東儀 同）。一方、『教訓抄』の舞譜名目、『続教訓抄』の「舞ノ譜ノ名字」には次のように記されている。

伏肘<sup>フセウ</sup> 諸伏肘、左伏肘、右伏肘。 『教訓抄』（二三四頁）  
 諸伏肘又<sup>モソフセウ</sup>覆<sup>フスラフ</sup> 左右手ヲ披テ合タルヲ云ナリ、左伏肘、右手ヲ腰ニ付

テ左ヲ伏タルヲ云ナリ、右伏肘、左手ヲ腰ニ付テ右ヲ伏タルヲ云也 已上兩伏肘ハ諸手ヲ合テ披テ伏肘ニ打ヘキナリ、『續教訓抄』（二九六頁）

右の記述をみるかぎりでは、鎌倉期とこんにちとは伏肘の動作に際立った違いはないように思える。しかし、両書の別の箇所には、次のような記述がみえる。

又伏肘ヲ打ニハ、スコシカタブキテ、顔ニ打カケテ、手ノサキニ目ヲカクベシ。 『教訓抄』（一三三頁）

この記述は『続教訓抄』にもほぼそのまま引用されている（二七五頁）。伏肘を打つには、少し傾いて腕（袖）を顔に打ち掛けて「手の先に目をカク」というのである。文意が通るように解釈するならば、カクは「昇く」「係く」「懸く」などを充てるのが適当であろう。手の上に眼を「乗せる」「近づける」「あてる」などの意である。すなわち、その名称が示す通り、手腕（袖）の上に顔を「伏せる」ことが主眼なのであって、現行のように腕の型状（腕大木に両腕を廻すように胸の前で円をつくる型）が「伏肘」の意味するところではないのである。現行舞楽の「伏肘」の型においては、「顔を伏せる」意識はないように感じられる。先に挙げた『続教訓抄』の「舞ノ譜ノ名字」の解説には、「諸伏肘」の別称として「覆」があがっていることから、『教訓抄』にこの記載はない）、腕で顔を「覆う」と換言することもできる。ただ、紛らわしいことに、「覆」の字を用いたものには、別に「覆手」という名目がある。これは正規名目として『教訓抄』『続教訓抄』共に載っている。

「覆手」は、『教訓抄』には「左右アリ。左ヲ下ニマウケテ、右ヲウチヲホウヲ云。」（右同）（二三四頁。『続教訓抄』二九八頁には「同文」と説明されている所作である。ここで気になる点は、「伏肘」と同義としての「覆」と、「覆手」との違いである。そこで『掌中要録』等の平安〜鎌倉期狛氏関係舞譜か

## 鎌倉時代の舞楽——『教訓抄』『続教訓抄』にみる上肢動作——

田鍬 智志

旧三方楽所の系統を直接汲む舞楽（本稿では単に「舞楽」あるいは「中央の舞楽」とよぶ）が、その動作様式・音楽様式において、著しい様式変化を歴てこんにちに至っている可能性は極めて高い。現在我々がみている舞楽は、何世紀にもわたって琢磨され、極めて高度に洗練された姿とみられる。

筆者は、これまでの研究において、特に下肢動作の変遷に重点をおいて言及してきた。なかでも鎌倉期の楽書『教訓抄』『続教訓抄』等の記述を検討したところ、「足踏」動作が中世を通じて最も重要かつ根本的動作であったことがわかった。また足踏と並ぶ、舞の基礎的型として、上体の前傾姿勢があった。

さて、躍動感や軽やかさを醸し出す足踏動作に対して、上体、特に上肢はどのような動きをなしていたのであろうか。上肢動作の名目（動作名称）は、『教訓抄』に三三種、『続教訓抄』には二八種あげられており、それぞれ簡潔に動作の解説がなされている。本稿ではこのうち、主要な名目である「伏肘」「披肘」「指肘」「去肘」等について考察する。これらは、当然ながら現在でも用いられている名目であるが、『教訓抄』『続教訓抄』に記される動作の説明は、現行の動作とは著しい差違がある。考察の結果、上肢の表現としては、現行舞楽よりもはるかに装束の袖を効果的に使っていたことが指摘できる。伏肘は、俯いて手の上に目を近づけ、袖で顔を覆う所作である。また去肘は、腕を後ろより廻して、袖の後ろ側を掴むという動作である。その

ように、当時の上肢動作は、現行の同名の動作とは表現の根本から異なっている。『教訓抄』『続教訓抄』に記すところの上肢の表現は、下肢動作同様、中央の舞楽よりもむしろ地方の舞楽に一致例を数多く見いだすことができる。

『教訓抄』『続教訓抄』にみえる、当時の舞の身体表現、殊に上体の表現を端的にあらわす言葉は「嫋やか」である。嫋やかにゆらゆら撓らせて舞う姿は、平安鎌倉期の舞絵によっても（静止画ではあるけれども）窺い知ることができる。「嫋やか」な舞姿とは、現行舞楽の動作表現の対極に位置するといっても過言ではない。

### これまでの研究

筆者はこれまでの研究において、こんにち地方の舞楽にみる「舞楽らしからぬ」動作に、中央の舞楽における動作様式変遷の痕跡をみた（地方の舞楽・中央の舞楽の定義と分類、本研究対象の地方舞楽については注1参照）。しかし本稿は、地方の舞楽にみる動作要素の歴史的評価を主眼とするのではなく、「中央の舞楽における動作様式」、殊に『教訓抄』『続教訓抄』『掌中要録』など多くの楽書・舞譜史料等が伝存する中世初葉における動作の様式に焦点をあてる。筆者は、これまでの研究において、特に中世初葉における舞





目次

論文

鎌倉時代の舞楽

— 『教訓抄』 『続教訓抄』 にみる上肢動作 —  
……………  
田 鋏  
智 志

(一  
一  
十三)  
76  
—  
88

日本伝統音楽研究センター研究紀要  
日本伝統音楽研究 第12号  
2015年6月30日発行

編集・発行 京都市立芸術大学 日本伝統音楽研究センター  
〒610-1197 京都市西京区大枝沓掛町13-6  
TEL 075-334-2240 FAX 075-334-2345  
E-mail rc-jtm@kcua.ac.jp  
印刷・製本 株式会社 田中プリント

RESEARCH CENTRE FOR  
JAPANESE TRADITIONAL MUSIC  
KYOTO CITY UNIVERSITY OF ARTS

京都市立芸術大学  
日本伝統音楽  
研究センター

刊行物の  
ご案内

新刊

## 三味線音楽の旋律型研究

— 町田佳聲をめぐって —

山田智恵子・大久保真利子 編 資料DVD付  
2015年3月刊 / 2,000円

執筆者(五十音順): 大久保真利子 小塩さとみ 蒲生郷昭  
稀音家義丸 久保田敏子 田中悠美子 寺田真由美 時田アリン  
野川美穂子 配川美加 廣井榮子 山田智恵子 吉野雪子

この報告書は、伝音センターの共同研究(代表者山田智恵子)の成果発表として音楽学者、町田佳聲の三味線音楽研究を中心に論じたものである。町田没後に東洋音楽学会より刊行された『三味線声曲における旋律型の研究』の各種目の再検討(第I部)と、共同研究員の自由な視点による各種の三味線音楽研究の論考(第II部)から成る。



### 既刊

#### 近代日本における音楽・芸能の再検討Ⅱ

後藤 静夫 編 (2013年刊 / 1,300円)

#### 歌と語りの言葉とふしの研究

藤田 隆則・上野 正章 編 (2012年刊 / 1,000円)

#### SPレコードレーベルに見る日蓄—日本コロムビアの歴史

大西 秀紀 編 (2011年刊 / 500円)

#### 近代日本における音楽・芸能の再検討

後藤 静夫 編 (2010年刊 / 1,300円)

#### 民俗芸能における神楽の諸相

吉川 周平 編 (2009年刊 / 1,300円)

#### 日本の伝統音楽を伝える価値—教育現場と日本音楽

久保田 敏子・藤田 隆則 共編 (2008年刊 / 1,800円)

#### 詞章本の世界—近世のうた本・浄瑠璃本の出版事情

竹内 有一 編 (2008年刊 / 700円)

#### 祇園囃子の源流に関する研究

田井 竜一 編 (2008年刊 / 600円)

DVD  
新刊

## 雅楽 時空をこえた出会い

遠州の小京都 森町の舞楽×古代中世雅楽譜の解説

演奏 小國神社古式舞楽保存会・天宮神社十二段舞楽保存会・でんおん管絃講  
企画・構成・監修 田畝 智志 (2015年7月刊 / 1,000円)

遠州一宮、小國・天宮両社に伝わる「十二段舞楽」。その笛の音は、私たちがよく耳にする雅楽とは似ても似つかない、とても素朴なメロディー。地方化した雅楽といった印象です。でもひょっとするとそれは古代中世の都の雅楽の面影なのかもしれません。ために十二段舞楽の音楽・舞と平安末期・鎌倉期の雅楽古譜から再現した音楽とをシンクロナイズしてみました。それは古代中世・現在、中央・地方、時と場所を超えた音楽の出会い。



### 既刊

#### 西浦田楽—伝承の現在と未来—

(2014年刊 / 1,000円)



#### 長唄の美と魅力—表現を生み出す力—「越後獅子」「勸進帳」

演奏・芸談: 今藤政太郎 (2013年刊 / 頒価 DVD: 1,000円, Blu-ray: 1,500円)

#### 義太夫節 稀曲の復活「播州皿屋舗 青山館の段」

演奏: 豊竹嶋大夫・竹澤團七 (2013年刊 / DVD: 1,000円, Blu-ray: 1,500円)

#### 山口県指定無形文化財 山口鷺流狂言〈柿山伏〉〈千鳥〉〈鬼瓦〉

(2011年刊 / DVD: 1,000円)

#### 国指定重要無形民俗文化財 幸若舞〈安宅〉〈敦盛〉

(2010年刊 / DVD: 1,000円)

\*表示価格はすべて税込です。

京都市立芸術大学にて直接ご購入、あるいは郵送(現金書留)にて、申込内容および代金と送料をご送付ください。

問い合わせ  
申し込み先

〒610-1197 京都市西京区大枝沓掛町 13-6  
京都市立芸術大学 連携推進課(事業推進担当)

Tel / 075-334-2204 Fax / 075-334-2241 Email / public@kcua.ac.jp

# 京都市立芸術大学大学院音楽研究科修士課程 日本音楽研究専攻 学生募集

## 科目構成

### 歴史文化都市 京都で日本の 伝統音楽を学ぶ

グローバル化の時代、地域独自の音楽、芸能、演劇、儀礼などの無形文化遺産の保存・継承が、ますます重要性をましています。

本専攻は、多数の神社仏閣や古い町並みが残る京都、今なお、数々の年中行事や儀礼、伝統音楽、伝統芸能が人々に支えられて息づいている京都で、伝統音楽・芸能を伝承する世界に備わる価値を再発見し、価値の再創造をはかることを目指します。

併設の日本伝統音楽センターの企画・制作・運営にも参加しつつ、センター教員とともに新しい学問を築いていきます。

本専攻では、本研究科の基本理念にそった専門的教育を施していくため、3つの領域に位置づけ、段階的教育を施します。

1) **基礎領域** ー日本伝統音楽基礎演習、日本伝統音楽研究などー  
本専攻の基礎領域は、音楽理論、歴史的音楽学（音楽史）、民族音楽学、音楽思想（美学）です。これらの多様な方法や学問分野をバランスよく学びます。

2) **特殊領域** ー日本伝統音楽演習、講義科目などー  
特殊領域では、扱うテーマおよび対象をより狭めた上で、歴史資料の解釈、フィールドワーク、実技、プレゼンテーションの実践等の複数のアプローチを通じて、テーマや対象をより深く理解します。

3) **応用領域** ー日本伝統音楽研究、日本伝統音楽演習などー  
応用領域では、市民講座等を通じてひろく一般向に提示する手段を実践的に学びます。修士論文では、学生のニーズに応じて多様性を盛り込んでいきます。

- 専門的研究論文
- ワークショップや実演講座等の実践を重視した論文
- 作曲・演奏などの創造性を重視した論文

## 日本伝統音楽研究センターとの連携

本専攻の授業は、学内組織 日本伝統音楽センターで行うほか、センターの各種イベント（伝音セミナー・でんおん連続講座・公開講座など）を授業の一貫として位置づけます。

## 出願方法・試験科目・日程

下記までお問合せください。

京都市立芸術大学連携推進課 入試担当  
〒610-1197 京都市西京区大枝沓掛町13-6  
TEL 075-334-2238

<http://www.kcua.ac.jp/admission/music-gr-2/>





Bulletin of the Research Centre for Japanese Traditional Music

# NIHON DENTOO ONGAKU KENKYUU

Research on the Traditional Music of Japan

## Volume 12

### Research Notes

*Bugaku* performance in the Kamakura period:

Movements of the arms as written down in *Kyôkunshô* and *Zoku-Kyôkunshô* ..... TAKWA Satoshi

The Musical Philosophy of Fumio Hayasaka: Formation process of 'Pan-Asianism'

..... TAKEUCHI Nao

### Materials

Interview with Kineya Mitarô: Kabuki Off-stage Music and its Transmission

..... TSUCHIDA Makiko, MAESHIMA Miho, TAKEUCHI Yuuichi

The Director interviews Guest Professor TOKUMARU Yosihiko:

An International Perspective on Japanese Music and Musicology ..... TOKITA Alison

June 2015

Research Centre for Japanese Traditional Music

Kyoto City University of Arts