

語り物の音楽構造

薦田 治子

- 1 共通用語の検討 — 音楽分科会開催の目的
- 2 語り物の音楽構造を見通すモデル
- 3 単位レベルの通種目的名称 — 横道モデル
- 4 語り物の通種目的研究にむけて
- 5 おわりに

本稿は本共同研究と平行して 3 回行われた音楽分科会の活動報告と、第 4 回研究会のテーマであった語り物の構造に関する考察である。

1 共通用語の検討 — 音楽分科会開催の目的

本共同研究において筆者に課せられた課題は、語り物の音楽構造についてのパネルを組むことであった。日本音楽研究において、こと音楽構造にかかわらず、通種目（通ジャンル）的な研究はあまり進んでいない。その原因は、演奏芸能の諸種目を「日本音楽」として扱うこと自体の歴史が、諸種目の歴史よりずっと新しいことにもある。種目ごとの研究はかなり進められているものの、専門を異にする研究者の間で、種目をこえた共通の用語を欠くために、相互の理解が難しく、なかなか通種目的な研究に発展しないのである。したがって、パネルを組む以前に、種目をこえて音楽構造を考えるための共通用語の検討が必要であった。これが音楽分科会を開くことの目的であり、第 1 回の音楽分科会ではこの目的が確認された。

2 語り物の音楽構造を見通すモデル

語り物の音楽構造を通種目的に見通す試みとして蒲生美津子 (1989:105-128)、時田アリソン (1997:299-321) などの成果がある。ともに横道萬里雄の、能の脚本の構成原理に基づく積層的構造モデルを出発点とするもので (1960:13-25)、蒲生はそれを応用して中世起源の語り物音楽に共通する音楽構造を抽出し、時田は対象を近世起源の語り物音楽にもひろげ、常套的音楽素材が^(註)、いくつかの層に見出されることを指摘して、日本の語り物音楽における口頭

性について論じた。

横道は積層性が日本の芸能の諸種目に広く共通して見られる構造原理であることを指摘する（横道 1986:15）。より小さい単位が集まってより大きい単位を階層的に形作っていく構造のことである。このような階層構造は、日本の芸能に限らず西洋の音楽にも見られるし、文学作品にも見られる基本的な構造と考えることができる。しかし、横道の言う「積層性」には、単に異なった大きさの単位が層をなして積み重なっているということだけでなく、各層において、単位間にかかなり著しい類型性が認められるという意味が込められている。類型性がある単位には、その単位の大小にかかわらず、例えば「次第」とか「三重」とか、または「ユリ」とか「ハリ」といった名称を与えることが可能である。

本共同研究の音楽分科会では、積層性をもつ種目の各層に共通して用いられる用語、つまり層をなす各单位をどのような共通名称で呼べばよいかという点と、類型性を持つ旋律の特徴のことを何と呼ぶか、という点が具体的には検討されることになった。とくに種目ごとの単位名称について、音楽分科会では数名の参加者から、各自の専門分野における伝統的な用語の有無と研究者の用いる用語が紹介された。

3 単位レベルの通種目的名称——横道モデル

以上のような分科会の動きにたいして、第2回音楽分科会で横道によって種目を越えて音楽構造を考えるために、以下のような新しい用語体系が提案された。この用語体系を横道モデルと呼んでおく。

通本—〇乃段—〇乃折—〇乃齣—〇乃件—〇乃小件

詳しくは、本論文集所載の横道論文「楽劇の諸種目に共通する分節法の試み」を参照されたい。この用語体系は、既存の用語による混乱を「乃」の字を頭につけることによって解決しており、種目共通の用語を考える、という分科会の当初の目的はかなり達成されたといえる。

横道モデルをめぐって音楽分科会ではおもに三つの点について議論が展開された。第1の論点は、種目によっては、このモデルが適応できない、あるいは分節の大きさがうまく対応しない、というものであった。それには、大きく見て二つのケースが考えられる。まず、横道モデルは、種目を越えて語り物の音楽構造を大まかに把握するためのものであり、例えば特定の種目の構造を実態に即して詳細に説明するというような目的には必ずしも適さない、というケースである。横道自身、「分節のための区切りは、種目ごとに異なるのはやむをえないが、なるべく他の種目との対応が自然であるように心がける」と断っている（本論文集 164 頁）。種目相互にあまり厳密な対応を求めてしまうと、通種目的把握がしにくくなる。もうひとつは、語り物とは違う分節原理を合わせ持つケースである。語り物は本来ストーリーを持つ詞章の伝達に重点がおかれる種目なので、ある大きさの単位までは詞章の分節単位と音楽

上の分節単位が一致する。しかし、なかには、歌舞伎系の浄瑠璃として語り物に分類される清元のように、舞踊と結びついているために、かなり大きな単位で、登場や退場といった、詞章の分節とは異なった分節原理が働く場合もある。こうした問題はむしろ各種目の特性を明らかにするためにも、横道モデルが有効であることを示しているともいえる。

横道モデルに関する第2の論点として、乃齣以下の分節については、種目によりかなり違いがあることが指摘された。はたして共通する分節単位を設定できるだろうか、という疑問も出された。詞章上の分節と音楽上の分節は、乃折の単位まではほぼ一致するが、乃齣以下になると、詞章と音楽の分節個所が必ずしも一致せず、詞章、音楽のどちらを基準に分節するかによっても、結果が異なってくるケースがままあり、これが単位を抽出することを難しくしている。しかしいっぽうで、乃小件よりさらに小さい単位、例えば胡麻譜ひとつに対応するような、共通単位がありうることも確認された。いずれにせよ「乃齣」以下の分節については、今後の研究を要する検討課題である。

第3の論点は、「通本」の概念である。横道モデルで最上位に位置するレベルであり、一番大きな構造上の単位といえる。ところが、種目によっては、その最大規模の単位（ひとつの作品全体）が必ずしも通本の単位と一致するわけではない。例えば、文楽や歌舞伎の場合は、基本的にひとつの作品は通本の単位に重なるが、能や講式では、ひとつの作品は乃段の単位に重なる。同じ講式であっても、「四座講式」のような四部作の場合は、「四座講式」という一作品は通本の単位に対応することになる。通本は、他の単位レベル名称と異なり「乃」を持たないため、ひとつの作品全体という意味に誤解されやすいことが、混乱の原因になっているように見受けられる。たとえば「乃題」というような名称を用意する事で、ある程度この混乱が避けられるのではないだろうか。

このように、種目によってあるいは作品によって、ひとつの作品がどのレベルの単位に当てはまるかが異なる、というのは考えてみれば当然なのだが、一方で「通本」を共通の出発点とすることができないのであれば、どのレベルを共通の出発点にしたらよいのか、という素朴な疑問も生じる。しかし、ここでも厳密に通種目的に共通する単位を考えることは不可能であり、第1の論点同様、「なるべく他の種目との対応が自然であるように心がける」形で対応させることが、大づかみに全体を把握するためには現実的な方法であるといわねばならない。

以上が音楽分科会の活動報告である。

なお、横道モデルに言及した音楽構造の考察例としては、本論文集所載の山田論文および澤田論文があるので、あわせて参照されたい。

4 語り物の通種目的研究にむけて

横道モデルを利用して、語り物の音楽構造を通種目的に考察することで、いくつかの興味深い問題が見えてくる。通種目的研究は現在の筆者の力にあまるのだが、ひとつの見通し、あるいは可能性を指摘し、大方のご批正を賜りたい。

(1) 乃齣・乃件のレベルで中世起源の語り物と近世起源の語り物の違いを考える

今回パネルを組むにあたって、中世起源の語り物（以下中世語り物と略す）と、近世起源の語り物（以下近世語り物）とでは、その音楽構造に決定的な違いがあるのではないかと、いう声があがった。誤解を恐れずに要約して言えば、中世語り物は、分節が容易で、しかも分節された単位が、どれも強い類型性を持っているのに対して、近世語り物は、ときに分節すら困難で、また分節された単位は、自由で幅のある音楽的内容をもっていて、類型を抽出するのが困難である、ということになる。

たとえば、講式、平家、能、などの中世語り物を例にとって考えてみると、その声楽部分の楽譜（譜本／謡本）には、乃齣ないし乃件の単位に、名称が書き込まれている。講式、平家の従来の研究用語で言えば、「曲節」（乃件）にあたり、能の場合は「小段」（乃齣）にあたる。講式では主要な曲節として、初重、二重、三重などがあり、平家では、口説、拾、白声、初重、中音、三重、折声、歌、などがある。また、能では、次第、下ゲ哥、上ゲ哥、クセ、一セイ、クリ、ノリ地、などの小段がある。これらは、横道モデルによれば、乃齣に相当するものと、乃件に相当するものがあるが、ここではその区別は重要ではないので、ほぼ同じレベルの構成単位として捉えておく。これらは、通常その単位の終わりのほうに、終結感を持つ小部分を含むか伴うかしており、その小部分では音域が下がり、メリスマが増えることによって単位全体の終止感を生み出している。そして同じ名称をもつ部分には音楽的に著しい類型性があり、異なる場所に出てきても、すぐにそれと認めることができるのである。

近世語り物、たとえば義太夫節（文楽）の場合も、祐田善雄が「一段落して切れ目を出すためには声を落とすことと間をおくことの二つが揃うことが必要」（祐田 1965:30）と指摘しているように、メリスマを含んで下行する終止旋律によって、音楽の流れが区切られている。こうした終止旋律で区切られる最小の単位が、横道の乃件にあたり、乃件の終止旋律の代表的なものがフシ落ちである。しかし、フシ落ちで区切られたこの単位（乃件）には、中世語り物の曲節や小段と違って、名称が無い。一中節にも、同様のことが言える。裏返せば、そこに類型性が認められないから、名称のつけようがないとも考えられる。義太夫節（文楽）の乃件には、朗誦的な旋律様式を持つ地（便宜的に色、地色をこれに含めておく）と、吟誦的な旋律様式を持つ詞が交代し、詠唱的傾向をもつ終止旋律フシ落ちで終わる、という基本構造が認められる。しかし地も詞もきわめて自由で多様であり、旋律の類型性はその分弱い

のである。

中世語り物と、近世語り物のこの構造上の違いはどこからくるのであろうか。歴史の長さであろうか、それとも発生した時代、鎌倉・室町と江戸の違いによるものであろうか。今、ここでは、中世語り物がいずれも儀式音楽となった歴史を持つこと、また江戸時代にすでに古典芸能化していたことの2点をその要因として指摘しておきたい。

講式は、法会という儀式の場で用いられている。平家は、江戸時代に將軍家の儀式（おもに歴代將軍の年忌供養）や当道座の年中儀式で重要な役割を果たした。また、能も幕府の式楽であった。儀式音楽である以上、意外性や強い刺激を持つことは好まれず、整った形式感を持ち、荘重に型どおり上演されることが重視される。伝承の力は、ここでは変化より固定の方向へ働く。

いっぽう、近世語り物は本質的に興行音楽であり、同時代の観客をどれだけたくさん劇場ないし上演の場に動員できるかが最重要課題である。そのためにはまず、詞章の内容の伝達ができなければならない。第二に、あきやすい観客をひきつけるために、常に目新しい要素が必要であり、型に縛られない自由な表現が、求められる。と同時に、そうした自由な表現を手取り早く盛り込むためには、定型の利用も欠かせない。たとえば、義太夫節（文楽）では、時代物の五段構造、世話物の三巻構造、あるいは地と詞の交代とフシ落ちによる乃件の構造など、さまざまなレベルで定型を持つ。これらは、いわゆるオーラルコンポジションでなくとも、自由な表現を盛り込む器として機能していると考えられる。また、多数の旋律型や、他種目からの引用は、その器に盛り込まれる素材である。自由な表現と定型とは、一見相容れないかに見えるが、定型を効果的に用いつつ、間に自由な表現をちりばめていくことで、破綻無く目新しさを生み出すことができるといえる。

ところで、能も平家もかつては興行芸能であった。世阿弥は観客をあきさせずひきつけるための目新しい要素を「花」と呼んで、重視した。儀式音楽化する以前の音楽構造はもっと自由で幅のあるものだったのではないだろうか。世阿弥時代の能の実態については、筆者は不勉強にして十分な知識を持ち合わせないので、平家について考えてみると、江戸時代以前の曲節の数は現行のものよりはるかに少なかったことが指摘できる。平家の基本的な曲節である「口説」の名称の成立は江戸時代に入ってからで、それ以前には口説、拾、上音、下音、白声は、未分化で、自由で幅のある旋律であったと思われる(薦田1998)。時代を経て、音域や旋律様式と詞章の関係が次第に固定化し、江戸時代に譜本という形で視覚化されることにより、さらに類型化が進んだ。講式の、初重、二重、三重にしても、当初は単に音域を指定する用語であって、次第にそれが旋律様式と結びつき、類型化したと考えられる。

中世語り物が類型化を進めた要因として、もうひとつ、中世語り物が近世には「古典芸能」化したことがあげられるのではないだろうか。古典となった芸能に求められるのは伝承の正当性であり、伝承の正当性は規範（師匠の教え）という形で芸能を固定化する。規範を学習し、それを守ることによって、芸能の正当性が評価される。学習によって得られた規範は、

教養として身につくのであり、こうして古典化と教養主義は表裏一体をなすのである。また、古典となった語り物においては、詞章の内容の伝達は必ずしも最優先課題ではなくなる。語り手も聞き手も、詞章の内容を教養としてすでに身につけているからである。古典芸能の演奏者は固定化されていない部分で自己表現をすることになる。平家の場合、早くから文字テキストが存在し、詞章が固定化する傾向が強かった。そうすると、表現は旋律にその場を求めることになる。近世に平家が「平曲」と呼ばれ、著しく音曲化したのは、このことと無縁ではないであろう。近世中期に晴眼愛好者によって、精緻な記譜法が完成され、旋律にも表現の幅がなくなると、それ以降は譜に表せないような細かい装飾音や、テンポといったものが、残された表現手段となる。今日の平家が、数十年前に比べ格段にコブシが増え、テンポが遅くなっていることも、こうした流れの中で捉えられる。

ギニャールは、本共同研究の発表で、筑前琵琶の一流派である橘会が、歌の記譜法をいち早く考案し、そのことによって歌の声部の旋律を固定化したことが、この流派の古典化を促し、人間国宝（＝古典の伝承者）を生み出す要因のひとつになったと、述べている（本論文集所載の論文参照）。古典化と固定化・類型化の関係を考える上で、興味深い指摘である。

このように、乃齣あるいは乃件の単位に注目してその特徴を考えることは、日本の語り物を音楽構造の面から中世型、近世型に分類する手掛かりを与えてくれる。もちろん、この分類が妥当かどうか判断するには、より慎重な考察と議論を必要とする。

日本の語り物には、この「中世型」「近世型」と別に、定旋律を繰り返して、物語を語っていくタイプもある。江州音頭や瞽女の松坂祭文のような、民謡のクドキや音頭類がそれにあたる。このタイプは、日本で古典芸能化した音楽には見られないが、西欧のバラッドのように、日本以外の語り物にも例のあるタイプである。

(2) 語り物の音楽構造と詞章構造——乃齣

語り物とは何か、というテーマは本共同研究の第一回研究会に出かかって、そのまま議論されずに終わってしまったのだが、少なくとも詞章を持ち、音楽的要素を持ち、伝達手段として声を用いる演奏芸能であり、しかも本来が詞章内容の伝達にウェイトがおかれている種目であるということは、議論を必要としないであろう。そこで、語り物の音楽構造を考える際には、当然音楽構造と詞章構造との関連が問題になってくる。ここでは、横道モデルを応用し、詞章上の分節と音楽上の分節が一致する最小単位「乃齣」をとりあげて、簡単な考察を試みてみたい。

世阿弥にしても近松門左衛門にしても、台本つまり詞章を書く段階で、すでにどこにどのような音楽をつけるかを想定していたといわれている。音楽構造と詞章構造とが不可分に結びついていることはこのことからだけでも明らかであるが、ここで横道モデルの各単位レベルにしたがって、音楽と詞章の対応を考えてみよう。再び横道モデルをあげる。

○乃題（通本）—○乃段—○乃折—○乃齣—○乃件

まず、乃題である（ここでは単位名称であることを明確にするために、「通本」でなく「乃題」を便宜的に用いる）。このレベルで音楽上の単位と詞章上の単位が一致することは説明を要しないであろう。平家では「平家物語」の作品全体を意味するこの単位を伝統的に「一部」と呼び、かつては一部をほぼ一月かけて通して上演するやりかたもあった。

乃段は、文楽の五段形式の「段」や歌舞伎の「幕」にあたり（これら伝統的な単位名称は、多義的に用いられることもあるので、正確には本書の横道論文、山田論文を参照されたい）、これを平家に当てはめれば十二巻構成の各巻に相当する。能や講式のように、作品規模の小さいものは、作品全体がこのレベルに相当する。ただし『四座講式』のように四部作の場合は、各一座が乃段ということになり、四座一組の作品全体はもうひとつ上の単位レベル乃題に相当する。乃段の単位レベルでも音楽上の単位、詞章上の単位は一致する。

乃折は、歌舞伎や文楽の「場」（場面に対応）、能では横道の分析用語で言う「段」、講式では伝統的にも「段」と呼ばれる単位に対応する。平家では伝統的な用語でいう「句」がこの単位に相当し、章段とも呼ばれる。これが近世における平家の通常の上演単位である。このレベルでもどの種目をとってみても、音楽と詞章の分節個所は一致する。

文楽の場合、乃段や乃折の変わり目は、文の途中で音楽的に終止する形をとることが多い。一見音楽上の分節と詞章上の分節が食い違っているように見える。たとえば、「左右へ／わかれ行く」（菅原伝授手習鑑三段目）の、「左右へ」に三重という旋律型が用いられて音楽的に終止し、場面も転換する。次に新たな舞台装置のもと、同名の三重という旋律型（ただし、旋律はまったく異なり開始の機能を持つ）で「わかれ行く」と、語り始めるのである。しかし、むしろこれは、演出上の工夫とも言うべきもので、先行部分の終わりでもまだ続きがあることを示し、後行部分の冒頭に、これから始まる物語には先立つ話があることを示しているのである。詞章の内容から言えば、「わかれ行く」は、本来先行部分に含まれるものと考えてよい。平家の場合、「さるほどに」というような語で一句が開始するケースが多いが、連続した物語の一部であることを示す技法と考えられる。そのように解釈すれば、乃折や乃段の単位でも音楽と詞章の分節が一致していると考えて差し支えない。

乃齣も、音楽上の単位と詞章上の単位が対応していると考えられる。文楽の語り場による区分は、横道の分析例が示すように（本書158頁以下）、各部分に内容に応じて題名を付けることが可能で、このレベルでも詞章上の分節と音楽的な分節は、基本的には対応している。能も、「ワキの登場」「シテの登場」「ワキ・シテの対応」「シテの仕事」「シテの中入」のように、乃段は、詞章の内容にそって分節でき（横道1960:18-19）、その単位は音楽的な分節と重なる。

平家や講式の場合は、横道が設定した乃齣の単位より、もう少し大きめの分節単位を設定すると、能や文楽の乃齣と同じように詞章と音楽の分節単位がほぼ重なる。ここでは詞章構造との関連を考えたいので、あらたにこの単位を「数個の曲節群からなり、口説などで始まり詠唱的に低音域で終止する単位」と定義しなおして、もう少し詳しく検討してみたい。表

表1 横道モデルの応用（講式と平家の乃齣の欄と講式の乃件の欄を変更＝網掛け部分）

	乃 段	乃 折	乃 齣	乃 件
I 能	一番の能の全体	前場・間場・後場などの各場	ワキ出ノ段、などの「段」	「小段」の一つ一つ。囃子事の小段も同じに扱う
II 文楽	五段形式における「段」に相当する区分	端場・切場などの各場面	各語り場、それに準ずる区分	節オチなどで区切られた小区分
III 歌舞伎	何幕目というときの「幕」	一幕の中の各場。返シも、別の乃折とする	物語・クドキなどの一まとまり	説明に字数を要するのでここでは省略
IV 平家	巻一～巻十二の各巻	「殿上闇討」「鱸」など、題名を持ついわゆる「句」	数個の曲節群。口説などで始まり詠唱的に低音域で終止	三重・下り・口説・拾イ、など、定型の曲節
V 講式	「何々講式」のそれぞれ	各講式の中の「段」	数個の曲節群。初重などで始まり詠唱的に低音域で終止	三重・二重・初重、など、定型の曲節

1に以下の考察のために、横道モデル（本書170頁）の講式と平家の乃齣を変更したものをあげる。この変更に伴って、講式の乃件も変更した。網掛けの部分を変更部分である。

「乃齣」は、平野（1975:104）や蒲生美津子（1989:122-128）が平家をはじめ中世語り物の構造を述べるときに「段」という用語で論じた単位にあたる。講式や平家において、曲節（乃件）の切れ目は詞章の分節と必ずしも一致しないが、曲節をいくつか組み合わせると、詞章の段落と一致する単位が見出せる。これを乃齣とする。音楽と詞章の分節が一致する最小単位とすることができる。

乃齣の中の曲節（乃件）の配列には、一定の傾向が見出されるが（平野 1975:104、蒲生 1989:122-128）、これについては、他でも述べたので（薦田 1993）、ここでは繰り返さない。

さらに乃齣が並列的に接続されて長編の語り物が構成されていくという過程が、九州地方の座頭琵琶を例に指摘されている（兵藤 1991）。座頭琵琶の場合、乃齣はいくつかまとまって段落（乃折）を構成するが、その段落の切れ目は固定しておらず、その場の状況に応じて長くも短くもなる。平家の句（乃折）の切れ目が、諸本間で異なり、目次に句名のみを立てて本文には区切りのない伝本もあることを考えると、平家の場合もかつては同様の状況があり、句（乃折）はある程度便宜的に設けられた単位と考えられる。たとえば、平家の「鱸」という句（乃折）は、①忠盛の和歌、②忠盛の女房の和歌、③清盛の異例の出世、④鱸、の4つの乃齣からなるが、各乃齣は必ずしも相互に有機的なかわりがあるわけではない。①と②は、忠盛と和歌という共通のテーマがあるが、①②とも完全に独立したエピソードで、どちらか一方、

あるいは両方を省略することも可能である。④は、③で述べられた清盛の出世が、鱸の瑞相として現れた熊野権現の利生の結果であることを述べているので、この二つの乃齣には必然的な関連がある。ただし、句名に直接関係があるのは④だけである。このように、平家の乃齣は多分に並列的である。

能の場合も、乃齣(段)が、詞章と音楽の分節が一致する最小単位と考えられる。乃齣(段)と乃折(場)の関係を見ると、平家の場合は、乃齣が並列的であったのにたいし、能の場合は、乃齣(段)が整然と有機的に配列されて乃折(前場、後場)が構成されているといえる。

このように見てくると、乃齣は、語り物の構造を考える上で重要な単位であることがわかる。しかも、詞章、音楽両方の分節が一致する単位ということで、比較的容易に抽出される。乃齣という単位レベルに注目することによって、語り物の各種目の特徴をわかりやすく説明することができる。たとえば前項(1)で述べた中世語り物と近世語り物の相違は、乃齣内の構成単位に類型性が指摘できるかできないかということである。また、乃折内の乃齣の組み合わせ方に注目すれば、平家は並列的であるのに、能は有機的であるといえる。

(3) 乃齣に見る語り物性

乃齣に注目して、語り物諸種目の作品を見てみると、中には、乃齣の単位が抽出できないものもある。たとえば清元の「北州」のような例がそうである。「北州」の詞章には、廓の四季が順を追って描かれているが、季節ごとに詞章を分節することは意識的に避けられており、音楽的にもその分節は不可能である。むしろ、オキ、チラシなど、舞踊の構成原理が強く全体を支配していて、語り物としての分節法を放棄しているとも言える。

逆に、山田流の箏曲などには、歌と器楽、あるいは、前歌、後歌といった音楽的な分節が大きな力を持っているが、それにもかかわらず、語り物らしい分節法を示す部分も指摘できる。

このように、乃齣の単位のありかたを、語り物らしさ(語り物性)の指標のひとつにすることも可能である。

5 おわりに

以上、語り物の構造をめぐる諸問題を通種目的に考えてみた。語り物と歌い物を対概念とするのであれば、その中間に多くの段階がある。中世語り物と近世語り物では、乃齣の構造がことなるが、やはり両者の間は連続的である。横道モデルは、大づかみな把握、理解にはきわめて有効で、このモデルを柔軟に用いることにより、各種語り物の共通点や相違点が浮かび上がってくる。

〔注〕

常套的音楽素材は、ミルマン・パリーとアルバート・ロードの提唱した oral-formulaic theory (A. Lord 1960) において指摘される formula を音楽に当てはめて用いたものである (時田 1997:301)。

〔参考文献〕

蒲生美津子

1989 「中世声楽の音楽構造」 蒲生他郷昭・柴田南雄・徳丸吉彦他編 (編)『岩波講座 日本の音楽・アジアの音楽 5』105-128 頁 東京：岩波書店。

薦田治子

1993 「平曲の曲節と音楽構造」上参郷祐康 (編)『平家琵琶—語りと音楽』161-193 頁 春日部：ひつじ書房。

時田アリソン

1997 「語り物の音楽分析」久保田淳他 (編)『岩波講座日本文学史 16 口承文学 1』299-321 頁 東京：岩波書店。

平野健次

1975 「平曲横笛の楽曲構造」 田辺尚雄監修レコード『琵琶—その音楽の系譜』解説 104 頁 東京：日本コロムビア。

1990 「語り物における詞と音楽」『日本文学』39-6：33-43 頁 日本文学協会。

兵藤裕己

1991 「座頭琵琶の語り物伝承についての研究 (一)」『埼玉大学紀要 教養学部』26：13-60 頁。

横道萬里雄

1960 『謡曲集 上 日本古典文学大系 40』解説 5-28 頁 東京：岩波書店。

1986 『能劇の研究』 東京：岩波書店。

祐田善雄

1965 『文楽浄瑠璃集 日本古典文学大系 99』解説 3-32 頁 東京：岩波書店。

LORD, Albert

1960 *The Singer of Tales*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.