

義太夫節の音楽構造と文字テキスト

山田 智恵子

- 1 はじめに
- 2 義太夫節の劇構成と音楽構成
- 3 義太夫節の「語り物」としての旋律様式
- 4 一曲の音楽構成
- 5 おわりに

1 はじめに

義太夫節は、近世の各種の浄瑠璃のなかでは、最も語り物的性格が強いといわれている。確かに、豊後系浄瑠璃は通常三人の語り手で分担して語るのに対して、義太夫節は「景事」や「道行」を除いて、「段物」は叙事的な詞章を語り手である「太夫」が一人で語るという芸能形態をとるところは、語り物音楽の原則に則していると考えられる。しかし、典型的語り物音楽である平曲に比べると、人形芝居の音楽でもある義太夫節は、近世の一般市民を対象とした劇の音楽としての側面も合わせ持っている。また、同じ劇音楽としての性格をもつ能と比較すると、能には役割分担があること、さらに役割分担があってもその役割ごとの写實的劇的な声の表現をしないこと、能には伴奏楽器に旋律楽器がないこと、また能は武家の保護の下にあったため、興行的制約がなかったことなどが、義太夫節と大きく異なる点である。

このように、義太夫節は、中世起源の語り物や、近世の他の浄瑠璃とも異なる独自の様相をもっている。この小論ではまず、横道萬里雄が提唱した「語り物の分節法」に基づき、義太夫節の劇的構成と音楽構成について考察する。次に、義太夫節において、その「語り物」としての旋律様式とは何かを考える。語り物の旋律様式の基準については、平野健次が提唱した「吟誦・朗誦・詠唱」という概念を検討し、それが義太夫節の音楽様式にどう対応するのかを明確にしていく。さらに、義太夫節の音楽構成とその音楽様式について、〈封印切の段〉を例にして考察する。この小論では、横道および平野の概念を基準とすることによって、他の語り物との構造的な相違や義太夫節の音楽の独自性を多少なりともクローズアップすることを目的としている。

浄瑠璃の研究は、明治以後近松浄瑠璃の翻刻という形で、国文学の研究対象として始まった。内山美樹子によると、近松の世話物は自然主義的合理性を重視する近代的評価に合致し

高い評価を受けた一方で、近松以後の浄瑠璃最盛期の特に時代物作品は、文楽の中心的演目であるにもかかわらず、近松浄瑠璃よりも一段低いものという評価が行われてきた（内山1991:561-562）という。この浄瑠璃という用語を用いる時は、主に文学・演劇畑の研究者が文芸の面からその詞章・節章を扱うという場合が多い。音楽学の研究対象として扱う際は、義太夫節というのが一般的であるので、本論はそれに従う。音楽面からの研究も、主として文学畑の研究者がスタートさせたもので、初演時の「丸本」を対象とした「曲節」研究¹として、もっぱら記された楽譜としての節章と文字テキストとしての詞章を中心にしたものであった。太夫の「床本」を底本に翻刻することによって、浄瑠璃が文字テキストに固定されたものではなく、実際に舞台上で上演されるものという視点を初めて提示したのも、やはり祐田善雄という文学畑の研究者であった。したがって音楽的研究においても、研究者は、文学・演劇の研究者が用いてきた、「曲節」「文字譜」などの用語を踏襲していることが多い。本論では、「曲節」は平曲における用語との意味上の齟齬を避けるため、「音楽」ということにする。また、「文字譜」という用語は、「譜字」による楽譜という誤解を生じる場合があるので、伝統的用語である「節章」を用いた。

2 義太夫節の劇構成と音楽構成

2.1 劇の構成

演目の構成

江戸時代以前の物語の世界に題材をとった浄瑠璃を「時代物」というが、時代物は原則として五段で構成されている。それに対して、江戸時代の市井の事件を脚色したものを「世話物」といい、上中下の三巻が原則である。そして、「道行」は時代物では四段目の冒頭に、世話物は下巻に置かれることが多い。一方、「景事」は、もともとは、道行と区別されておらず、道行の叙景的部分や名所づくしなどの詞章で、人形が舞踊的所作をする部分をさして景色事と呼んだところから来たものであった。現在は一幕物の舞踊劇を景事といい、能狂言から題材をとったものや、常磐津など他の三味線音楽の舞踊曲を義太夫化したものなど内容は様々である。道行や景事は音楽的、舞踊的場面で、演奏も何人かの太夫・三味線による掛け合いで行われるので、普通の浄瑠璃を「段物」というのに対して、「節事」ということもある。

段

浄瑠璃において「段」という用語はその成立時点から用いられた用語である。すなわち、浄瑠璃の起源とされる「十二段草紙（浄瑠璃姫物語）」がそうであるように、最初十二段で構成され、古浄瑠璃時代には六段が主流となった。井上播磨掾、宇治加賀掾らにより、延宝（1673

—1681)ごろから京坂では五段が中心になった。さらに竹本義太夫や近松門左衛門によって、五段組織が完成された。近石泰秋によると、「古浄瑠璃は、後の浄瑠璃と比較すると明らかにまだ物語的であって、いまだ完全に劇とはいいい切れない点が多々ある。その最も著しい点は演劇としての時と場所との認識が極めて曖昧であるということである。一篇を通じて、十年二十年の時間的経過のあることは極めて普通であり、時には親子世代が変わる長年月にわたる場合すらある。これはまだ許せるとして一段中に一年二年を経過することも少なくない。従ってこの点を取ってみれば物語と何等変わることはないのである。また一段中に場所を自由に変えて小場面が多数にならぶということも普通のことである」(近石 1961:14-15)という。また、「五段型式になってから一段中の場面転換が非常に少なくなってきたことが明らかである。一篇の分量は後になるほど少しずつ増加していくのであるから、一段中の場面数が減少するということは一場面の分量が増大することを意味する」(同前:16)といい、これが六段形式時代と五段形式成立時代との著しい差異であると述べている。

宝暦六年刊の『竹豊故事』に「筑後翁答えて曰、是を五段に綴るは能の番組に同じ、初段は脇能、式は修羅、三は葛事、四は脇所作、第五は祝言也」(芸能史研究会編 1975:28)とあるように、五段組織の成立には、能の五番建の番組の影響があると考えられている。典型的な五段組織は、初段は禁廷や寺社の場で、事件の発端が示され、二段は山場につながる事件がおき、三段は敵に打ち勝つための主人公の悲劇で、時代物でも世話風に設定されることが多い(義経千本櫻三段目切〈鮎屋の段〉など)。四段は冒頭に道行が置かれ、前段の悲劇から観客の気分を一新させる。その後主人公側の努力によって、事件の解決の方向が示される。五段は大団円。こうした劇の構成に応じて節付けや演出が定められる。

場

五段形式の各段は、五段目を除き²、「端場」と「切場」で構成される。この「場」という用語は、場面、場所という意味と、語り手の持ち場(語り場)という両方の意味がある。つまり、端場は各段の始めの部分、戯曲の導入部で若手の太夫の持ち場を意味し、切場は各段の後半の山場の部分をいうと同時に格の高い太夫の持ち場を意味する。義太夫節の初期のころは太夫の人数が少なかったこともあり、すべての切場を座頭格の太夫が一人で勤めた。播磨少掾(二世竹本義太夫)以後は太夫の人数もふえ、次第に別々の太夫で分担するようになったが、各段の切場としての節付けの様式はより明確に区別されるようになった。各段を場面により三つに分ける時、それぞれを「口」、「中」、「切」といい、この口と中を切場に対して端場という。初段の口、中、切はそれぞれ、「大序」、「序中」、「序切」と呼び、大序はひとつの浄瑠璃全体の導入部として特別な音楽形式をもっている。なお、切場から独立した場面であると同時に、内容上も切場に対しやや独立したストーリーをもつ端場を「立端場」と呼ぶ。たとえば、「義経千本桜」の三段目口〈椎の木の段〉や、「菅原伝授手習鑑」の三段目口〈車曳きの段〉などが立端場の例である。切場が太夫の持ち場によりさらに分割される場合(た

たとえば、切〈寺子屋の段〉の口〈寺入りの段〉など）には、その最後のみが切といわれ、切の口は端場である。

この、場面が変わる時には、通常「三重」という旋律型が用いられ、その時は演奏者も交替するが、場面が変わらず、演奏者だけが交替する時には「オクリ」という旋律型が用いられる。しかし、オクリという旋律型は登場人物の退場の際にももちいられ、オクリがあれば必ず演奏者が交替するというわけではない。切場の終わりは、「段切の旋律」という旋律型で終結する。また、世話物は時代物ほど入り組んだ筋立てをしないため、上中下の各巻（又は上下の二巻）はそれぞれ一場面しかない場合が多く、各巻の最後は三重で舞台転換し、全巻の最後のみ段切の旋律で納める。

以上が一般的な原則であるが、実際には興行的な理由により、もっと複雑な様相を呈する。すなわち、太夫数が増加するに従って、それぞれの太夫に適当な役場をつけねばならなかったから、従来一人で語った段を、二、三人で分割する方法がとられた。そして、分割した小単位もまた段と呼んだ。従って、一口に段といっても、五段単位の段、舞台単位の段、演奏者単位の段というように、大きさの違う単位をみな段と呼んでいるのである。音楽的な区切りでいえば、五段単位の段は、段切の旋律で終わり、舞台単位は三重で舞台転換し、演奏者単位はオクリで交替するが、本来交替しない所で演奏者が交替する時は、「フシ落ち」という段落旋律をオクリに変えて行うときもある。伝承過程で生じた構成の分割のしかたは一応は定着しているが、最近では従来一人で語った切場を二分することも行われている。たとえば1998年文楽11月公演の通し狂言「仮名手本忠臣蔵」では、九段目の切場〈山科閑居の段〉を本蔵の出からわけて、二人の「切場語り³」が語った。演奏者の体力を考えてのことらしいが、音楽的まとまりを欠くといっても過言ではない。また、通し狂言としながらも、全段上演されたわけではなく、上演された段のなかにもテキストが部分的に省略されたり改変されている場合もある。

このように、上演時間や演奏者に役場を与えるといった興行的制約が、劇の構成にも影響を与えてきた、というよりも、劇の構成や音楽構成よりも優先されたといっても過言ではない。しかし、舞台上で上演されることがこの芸能の生命であることを考えれば、こうした上演形態の流動性をマイナスと捉えないで、これこそが義太夫節が舞台芸術としていまだに生きている証と捉えるべきであろう。

2.2 「語り物の分節法」における義太夫節の対応

横道萬里雄は、語り物音楽には積層性が認められることを指摘しており、薦田治子も平曲における積層性について論じている（薦田1993）。積層性とは小さな構造単位が積み重なってより大きな構造単位を形作り、それが更に積み重なって更に大きな構造単位を形成し、その結果全体が出来上がることをいう。横道は、能の積層構造から出発し（横道1960）、1998年

度国際日本文化研究センター共同研究「日本の語り物——口頭性・構造・意義」において、他の語り物や楽劇にも共通して適応することが可能な「語り物の分節法」を提示し、平曲・能・義太夫節・歌舞伎のモデルを示した⁴。義太夫節の分節法のモデルは以下のようなものである。

通本——物語世界全体。

乃段——初段から五段目の各段。世話物の場合、各巻。

乃折——端場・切場などの各場所・場面（三重）での区切り。

口、中、切、跡が 場面の区切りと一致する時、それぞれが「乃折」となる。切場を一人で担当する時は「乃折」が演奏者の単位と一致する。実際にはこの単位も「段」と称する。

乃齣——語り手の持ち場による区切り。事件での区切りと一致することが多い。

たとえば立端場や切場が細分されるとき、各語り場が「乃齣」の単位となる。ここで、演奏者の区切り（オクリ）と一致する。この単位も「段」と称する。筆者は、演奏者の区切りと一致するこの単位を「曲」と呼んでいる。

（乃齣）——たとえば、クドキ、物語など。横道は、当論文集の「楽劇の諸種目に共通する分節法の試み」においては、この構造単位を割愛している。もう一つ大きいレベルが今回の論文では「乃齣」という名称になったので、名称が重複することになったが、筆者はこの構造単位も考察の対象とした。蒲生郷昭はこのレベルの単位を「楽節」（蒲生 1990:55-89）としているが、クドキや物語にはある程度音楽的類型性やまとまりが考えられても、それ以外のこの構造単位に音楽的類型があるかどうかは、現時点では不明である。もし音楽的類型性が認められなかったら、この単位は文学的な分節になると思われる。つまり、義太夫節においては、この単位はテキスト構成と音楽構成の整合性が見だしにくい。

乃件——フシ落ち等段落旋律による区切り。つまり一曲中の音楽的区切り。この単位は区切りの基準は明確である。しかし、フシ落ちが節付けされる部分のテキストは必ずしも言い切りの文章ではなく、次へ繋がっている場合も多い。その場合、文学的には段落とは考えにくいので、ここでもテキスト構成と音楽構成の間にはすっきりとした整合性はない。一曲の最初のフシ落ちが現れるところまでの「乃件」を「マクラ」と称する。切場の最後の「乃件」を「段切」と称することが多い。しかし、曲によっては、音楽的には「段切」であっても、さらにフシ落ちが現れることもある。

これ以下の分節法も義太夫節では今後の研究課題である。七五調のテキストが多いのは事実だが、その七五一句という詞章の区切りと音楽的区切りが一致するかどうかという点も疑問がある。また、一息で語る単位をフレーズとして区切るという平曲で用いる分節案（薦田 1993）についても、義太夫節では適応できないと考える。義太夫節は息の使い方は極めて巧みであり、音は切っても息は継いでいない時もある。また、演奏者によって切り方も異なる⁵

ので、息継ぎが分節の客観的基準にはできないのである。平曲のように、一息で語る単位が明瞭でその息継ぎのところで琵琶を弾くというのは、語り方が比較的単調になる。義太夫節では端場のマクラにおいて、七五調一句の区切りで三味線が入ることがあるが、それは端場はわざと「さらさら」と単調に語るための節付けのしかたなのである。またそれは、切場との対照で意識してされることであり、逆にいえば、切場はそうした単調さを避けるために音節の区切り方は様々に工夫されており、それがいかに意識されているかがわかる。筆者の場合は、詞章や息継ぎ（音の切れ方）や三味線の入り方を総合的に考えて音楽的まとまり（フレーズ）として区切ることにしている。

2.3 音楽構成と構成・段落機能をもつ旋律型

大序の音楽形式

前述のように、浄瑠璃一篇の導入部である初段の口「大序」には、特別の音楽形式がある。それは、「ソナエ」という三味線の旋律型ではじまり、「序詞」で語りだし、マクラの段落旋律は「大オロシ」という旋律型がくるという形式である。大序の終わりは「大三重」で終わる。井野辺潔による⁹と、この形式は、大序の儀式的性格に基づいた、定式的な構造（真の序という）で、中世の語り物以来の伝統のうえに立って、筑後掾によって完成され、元文のころまで極めて厳格に守られたという。しかし、多段組織があらわれはじめる寛保・延享ごろから、次第にこの形式は崩れだし、「地」や「謡」などではじまる大序が増加しはじめた。こうした大序の形式が変化した原因は、本来大序は座頭格の太夫が語る重い場であったのが、種々の興行的理由で若手の太夫が語る軽い場に変わっていったためである。現在は通し狂言の上演が少ないため、大序が演奏されるのは数曲しかない。「忠臣蔵」の大序は初演のとき「地」で節付けされていたが、その後「序詞」で上演するように変化していたのを、二世豊澤團平が原作の節付けに戻し（井野辺 1991:103）、それが現在定着している。1998年文楽11月公演でも「地中」で演奏されており、「序詞」は最近ではほとんど聞くことが出来ない。

構成・段落機能をもつ旋律型

「三重」と「オクリ」

前述のように場面転換にもちいられる旋律型は三重がある。その場合詞章は前の場と次の場で割って演奏される。たとえば前の場の終わりの三重が「踏み立ててこそ」で終わると、次の場の語り出しの三重はその続きの詞章「かけりゆく」で始まる。この前の場の終わりの三重に対し、次の場の始めの三重を三重返しというのが伝統的な用語であったと、井野辺潔は述べている。

オクリは演奏者の交替に用いられ、三重と同様に詞章は割って語られる。次の場の始めのオクリをオクリ返しというのも同様である。ただし、オクリは単に人形が退場するときにも用いられるので、曲が伝承されていない場合は注意を要する。また、人形の退場にも関わり

ないオクリもある。田中悠美子はこれを「曲調変化」のオクリ(田中2001:53)といている。この場合のオクリ(小オクリやウオクリなど)は構成機能のない、一旋律型ということになる。

「フシ落ち」

一つの曲を段落に区切って行くときの目安となる段落終止機能をもつのがフシ落ちである。記譜は「フシ」とだけされ、特定の名称をもっている場合も、その名称は記譜されない。また、実際には「ユリ」という旋律型であったり、「オロシ」や「オトシ」という別の旋律型も単にフシと記譜される。一般的なフシ落ちの語り方は中音(二の開放弦の音)へ下降し、三味線もその最後の部分が定型化している。さらに、このフシの中にも、「ハルフシ」のように段落終止機能を持たず、むしろ段落の冒頭に節付けされる旋律型もある。角田一郎によると、「浄瑠璃の文章は普通の文章のような段落性をそなえていない。舞台上の進行の緩急を考慮して作詞されるから、文法上の言い切りをしないで長々と文が続くかと思えば、短い文句で言い切りの形がいくつも重なる」といい、翻刻する際の問題点であったのである。「そこを打開したのが文字譜フシを中心とする祐田善雄の段落論であった。」(角田1991:591-592)とし、『新日本古典文学大系 竹田出雲並木宗輔浄瑠璃集』では、祐田説に従って段落を考え改行している。祐田説は現在伝承されている曲のフシの用法から、曲節の切れ目がつくかつかないかを判断したものであったが、その方法が現行でない作品にも適用されて、「フシ」の記譜のある箇所を文意と見計らって段落にするかどうかを判断するという方法がとられている。初演当時のフシの旋律を探る手だてはないので、まず現在のフシの用法を手がかりとせねばならないのはやむを得ない。

3 義太夫節の「語り物」としての旋律様式

3.1 語り物音楽の旋律様式概念

義太夫節の語り物としての音楽分析を考えるにあたって、平野健次が提唱した「吟誦・朗誦・詠唱」(平野1990)という概念を検討し、それが義太夫節の音楽様式に適應できるかどうかを明確にしたい。簡単にいえば、吟誦とは最も言葉に近いもので、朗誦とは一音節一音で、一定の音高(朗誦音)を中心に語る様式、詠唱とは、音節の引き延ばしが多く、それが旋律になっているものと定義できるが、平野の説明をもとに、音楽的要素で表にまとめたのが《表1 語り物音楽の旋律様式》である。平野は平曲の旋律様式をもとに語り物の旋律様式を考察しているが、他の語り物にも適應可能として、義太夫節についても、詞の部分は吟誦、地は朗誦と述べている。

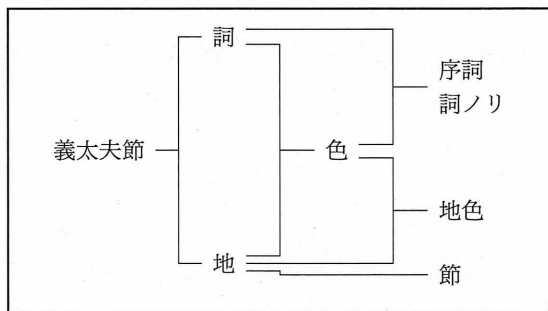
《表1 語り物音楽の旋律様式》*粗旋律（薦田 1993）

音楽要素 旋律様式	音高	一音節の単位拍	拍節	平曲の曲節	義太夫節の曲節
吟誦	不確定音	一拍	不等時価(無意識的等時価)	素声	詞
朗誦	朗誦音(上下に テリトリ)	一拍	不等時価(無意識的等時価)	口説など	地
朗誦的詠唱	朗誦音の支配	一拍	不等時価	折声など	
詠唱的詠唱	旋律(*粗旋律)	多拍	不等時価	三重など	

3.2 義太夫節の旋律様式

義太夫節の旋律様式概念について、江戸時代の稽古手引書などを見ると、宇治加賀掾の『竹子集』以来の「詞・地・地色・色・ふし」という区別を受け継いでいる。しかし、「三重」と「オクリ」が「地」のなかに入るのか入らないのか、「ふし」というのは一般的な旋律（メロディ）のことなのか、段落旋律「フシ」のことなのか（その場合、節章ではカタカナで表記）がはっきりしない。こうした概念規定のあいまいさは、現在の諸説においても相違点となっている。たとえば、長尾荘一郎は『義太夫節の曲節』において「義太夫節の曲節は、地・詞・フシの三大基本曲調と、三重・オクリによって構成されている」としている。これに対し、井野辺潔は、《図1》のように、まず、「詞」と「地」に二大別し、その中間に「色」がある

《図1 義太夫の音楽構造 井野辺 1981：77》より

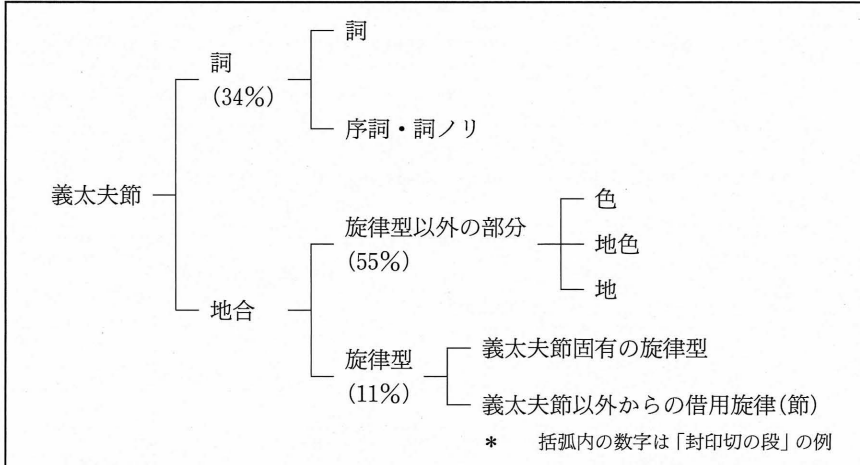


とする。「詞」と「色」の中間に「序詞」「詞ノリ」が位置し、「色」と「地」の中間的性格をもつのが「地色」ということであるが、「地」は「地色」と「節」と「狭義の地」に分けられるとしている。狭義の地のなかには、段落旋律としてのフシや三重やオクリやその他の義太夫節固有の旋律型も含まれると規定している。それに対し、「節」は義太夫節以外の芸能から借用した旋律型としている。そして、図の上（詞）から下（節）へ行くに従って、音楽的になると述べている。筆者もこの考え方を踏襲してきたが、漢字表記の「節」が借用旋律とす

るのは、カタカナ表記の「フシ」との区別が紛らわしく、あまり用語として適当でないと考えられる。また、多種多様な芸能の旋律を借用しているため、地より節は音楽的とはいええないものも多い。また「地」と「地色」の区別も実際にはそれほど明確ではない。

筆者は《図2 義太夫節の音楽様式》のように、音楽性のない「詞」と何らかの音楽性が

《図2 義太夫節の音楽様式》山田智恵子作成



ある「地合」に二大別し、「地合」をさらに旋律型と旋律型以外に分けたいと思う。旋律型は義太夫節固有のものと、義太夫節以外の芸能からの借用旋律型がある。義太夫節固有の旋律型は、三重・オクリ・フシなどが含まれ、それぞれ名称を持っている。旋律型というのは、義太夫節固有のものにしる、他からの借用にしる、ある程度の固定性をもつと規定できる。

〈封印切の段〉の音節数で、詞、旋律型の割合を調べた結果³、旋律型は全音節数の11%にすぎないのであって、一曲の全体からすると約一割であった。この曲には、途中に「二上り」の「サワリ」（義太夫節以外の音楽を引用する部分）があるが、その部分も全部旋律型に含めて約一割なのである。詞の部分の音節数は全体の34%、それ以外の部分は地（ハル・ウ・中など）や地色や色とされてい、固定性が低い部分である。これが全体の55%を占めるのである。この割合は曲によっても異なると思うが、いくつかの曲を採譜した結果から考えると、やはり、詞以外の何らかの音楽性のある部分地合のなかで、旋律型の占める割合はかなり低いと考える。しかし、従来は、旋律型についての記述が「節尽し」として多く書かれてきたため、義太夫節の地合は旋律型を組み合わせるような誤解を与えてきたように思われる。もちろん、旋律型のなかには、その名称が忘れられたものや名前のないものもあるかもしれない。しかし、伝承されている旋律型から考えると、旋律型というのは五音節とか七音節、あるいは七五一句の一二音節というように限定されている場合が多いので、仮にそのようなものがいくつか加わっても、一曲全体からすればやはりそれほど多くはならないと考える。つまり、義太夫節の地合は大部分が固定されておらず、流動的な要素が多いのである。

3.3 義太夫節における語り物の旋律様式をもつ曲節

前述のように、平野は語り物の旋律様式について、「吟誦・朗誦・詠唱」の概念を定義しているが、義太夫節が語り物としてその概念とどのように対応するのか考察し、その結果を《表

《表2 義太夫節における語り物の旋律様式をもつ音楽様式》

分類基準		文学的特徴	音楽的特徴		構成上の特徴	
吟誦・朗誦	節章名	詞章内容	声	三味線	位置・順序	
演劇的 せりふ	詞	会話	<ul style="list-style-type: none"> 音声表現は一定でない 演者により、表現の差が大きい 	原則的に無し (メリヤス入ることもある)	マクラ・段切には少ない	
	様式的 せりふ	詞(ヨミクセ)	手紙を読む(エ・ナニナニ)	<ul style="list-style-type: none"> わざと一本調子(感情表現しない) 表現が様式化 	原則的に無し	マクラ・段切以外
		詞(侍詞・侍なまり)	武士の詞 渉り音・連声 (コンニツク)	<ul style="list-style-type: none"> 音を遣って誇張する 表現が様式化 	原則的に無し	マクラ・段切には少ない
	詞(狐詞)	本性を顕わした狐の詞。述懐。(カーンム、テンノオノ、ギョウ)	<ul style="list-style-type: none"> 狐の息の口伝あり 一句を短く区切り、その後を詰める 表現が様式化 	無し	曲の後半・クライマックスの後。	
吟誦	序詞	故事・ことわざ。一方的に宣うように。	<ul style="list-style-type: none"> 一本調子 不確定音 	句切り毎に一音	初段(大序)の冒頭。三味線の「ソナエ」の後。	
	詞ノリ	一件落着した後の種明かしなど。独自の内容が多い。	<ul style="list-style-type: none"> 不確定音 無意識的等時価 	詞ノリの手 (3,3,2,2,2 音節ごとに入る)	クライマックスの後、段切の近く。	
中間	色	地の文から詞への移行部分。(五文字、たちよって等)	不確定音	色ドメの手	マクラ・段切には少ない	
		地の文の一部。驚き、切迫。	不確定音	決まった手は無し		
	地色地	会話文の一部。切迫した内容の地の文の一部。	不確定音と音高の明確な音が混在	<ul style="list-style-type: none"> 詞ノリに似た手 開放弦を弾く 句切り毎に一音 	マクラには少ない	
朗誦	地地色	状況説明の地の文。	朗誦音を中心にほぼ一音節一音(アクセントにより浮動)	語り出しの前に一音	マクラのハルフシの直後に多い。	
	長地	状況説明の地の文。	旋律型 三上の音を中心にほぼ一音節一音	語り出しの前に三上の音を一、二音	曲の前半に多い。	

2 義太夫節における語り物の旋律様式をもつ旋律》にまとめた。分類基準の境界線を点線にしたのは、義太夫節の場合、平曲ほど「吟誦・朗誦・詠唱」の音楽的区別が明確でないと考えたためである。義太夫節では、「ことば」から次第に音楽的旋律になっていくその中間的段階が多様であり、その段階は「グラデーション」のように緩やかに次第に変化していくように思われる。

平野は義太夫節の「詞」は吟誦であるとしているが、筆者は吟誦ではなく演劇的セリフであると考えた。それは、義太夫節の詞は、演奏者の解釈により間・テンポなどが異なるため、一定の音声表現としての吟誦とは異なり、演劇的セリフに他ならないと考えるからである。それに対して、表現のしかたが様式的になった詞として、「ヨミクセ」「狐詞」「侍詞」などを考えた。これは、演劇的セリフよりは定まった音声表現をするが、やはり「吟誦」までには至っていないと中間的段階とした。筆者が義太夫節における吟誦と考えるのは「序詞」と「詞ノリ」(譜例1)である。この二つの旋律様式は、音高は不確定だが、三味線が入ってくることによって、ほぼ一定の音声表現をするので、吟誦の概念に近いと考えた。

譜例1 詞ノリ(吟誦の例) <義経千本桜三の切 鮎屋の段>
演奏 八世竹本綱大夫、竹澤弥七 音源 ビクターレコード JL 51
採譜 山田智恵子

義太夫節の地合には、確かに朗誦音ともいえるある音を中心に、シラビックに語る朗誦的旋律(譜例3)がある。ところが、その朗誦的旋律はそれほど多くあるわけではない。それよりもむしろ、朗誦と吟誦の中間的段階の旋律のほうが多いのではないかと思う。それは、声のパートの音楽的特徴として、不確定音と音高がはっきりした音が混在する、あるいは「詞ノリ」よりは音楽的な音高が捉えやすい旋律となっている場合である。これらの場合の節章は色、地色、地などであり、平曲のように、どの曲節と限定されるわけではない。この吟誦と朗誦の中間的旋律(譜例2)は、三味線が声のパートの音高と関わりない、決まった手を弾く場合が多い。

以上の結果から考察すると、義太夫節において語り物の旋律様式をもつ旋律は、ほとんど、三味線が声のパートの旋律に関わらない場合と考えられる。つまり、三味線が弾かないか、

- 譜例2 地ウ (中間の例) <菅原伝授手習鑑二の切 道明寺の段>
 演奏 四世竹本越路大夫、二世野澤喜左衛門
 音源 『日本古典音楽大系第五巻義太夫』レコード (講談社)
 採譜 山田智恵子

浄
 三
 おぼせんにせんとられあとにさがったおのれがせいまい
 三味線の手

- 譜例3 地中ウ (朗誦の例) <一谷嫩軍記三の切 熊谷陣屋の段>
 演奏 八世竹本綱大夫、竹澤弥七 音源 昭和34年放送テープ
 採譜 山田智恵子

浄
 三
 ひも - はやしにかたむきし いに
 P

または語りの前に一音のみあるか、詞ノリの手や色トメのような決まった手(三味線の旋律型)を弾くか、単に三の開放弦の音を弾くなどの場合が多いように思う。これは、井野辺がいうように、弾き語りによる古いタイプの語り物的な伴奏のしかたと考えてもいいかもしれない。しかし、三味線が声のパートの旋律に関係して弾かれる場合は、語り物の旋律様式概念では規定することができない。義太夫節には、詠唱的旋律もあるが、その場合も、平曲のように長々とメリスマティックに語るわけではなく、旋律の一部のみであったり、短くその音楽様式が変化するため、どの節章が詠唱とは断定できない。つまり、義太夫節の場合は、平曲のように、ある旋律様式がひとつの小段落じゅう続くということではなく、非常に短く変化し、三味線も声のパートの旋律に深く関わる。また、語り物ではない三味線音楽において、声と三味線の関係性を示す「付かず離れず」になる場合も多い。義太夫節の地合は、非常に複雑かつ多様な音楽様式を示しているといえることができる。

4 一曲の音楽構成

義太夫節の一つの曲がどのような音楽構成となるかを、〈封印切の段〉で考えてみた。この曲を例としたのは、井野辺潔がある特定の演奏を元にした節章を記したテキストを作成して

いるためである。その詞章・節章は、演奏者に確認した上で記されたもので、現段階では最も音楽の実態に近いテキストと考えられる。

その結果《表3〈封印切の段〉の段落構成》で示したように、フシなどの段落旋律で区切ると31の乃件(小段落)に分節することができる。節章としては「フシ」であるが、実際には「三ツユリ」である場合などはその両方を示した。しかし、第10段落のフシや第20段落のフシはほとんど段落感が感じられないので、点線とした。また、フシが節付けされている詞章も、文章としては言い切りになっていないものもある。乃件という段落がいくつか集まっ

《表3 〈封印切の段〉の音楽構成》

中段落	小段落(乃件)	音節数	時間	初めの詞章(節章)～最後の詞章(節章)
I マクラ	①マクラ	141	3'05"	えいえいえい(歌)～さらさ、禿が、知るべして(フシ、景事風三ツユリ)
	②第二マクラ	48	49"	橋がかけたや(地ウキン)～恋の淵(フシ、景事風三ツユリ)
II 梅川の憂い	③梅川出	48	44"	身の憂きおで(地中ウ)～島屋をちょっと、島隠れ(フシ)
	④梅川越後屋へ	100	1'12"	もうし清さん(地色中)～明る朝の、形見かや(フシ)
	⑤拳をする朋輩	198	1'49"	さてもようござんした(詞)～鳴渡瀬さま(フシ)
	⑥梅川二階へ	83	32"	アール梅川さん(詞)～言いければ(フシ)
	⑦梅川愚痴	154	1'53"	アアうたての酒や(詞)～言い延ばし(フシ) *丸本はフシではない
	⑧〃	122	1'59"	今日まではつながりしが(カカル)～身でもなし(フシ) *丸本はフシではない
	⑨〃	144	1'48"	さもない金に(地色ウ)～連れて涙を流せしが(フシ)
III 劇中浄瑠璃	⑩夕霧浄瑠璃	394	6'36"	アアいこう気がめいる(詞)～誠ぞや(中フシ) *途中フシあり(二上り)
	⑪〃	106	1'22"	逢うこと叶わぬ(ウ)～ナラス(本調子)～酒も、白けて、醒めにけり(フシ)
IV 八右衛門と忠兵衛のやりとり	⑫八右衛門出	337	2'10"	中之島の八右衛門(地色ウ)～皆々(オクリ)座敷に、出でければ(フシ)
	⑬一同心配	175	1'08"	ヤア千代歳さん(詞)～皆気を配る、折節に(フシ)
	⑭忠兵衛出	116	55"	忠兵衛は世を忍ぶ(地色ウ)～漏るるぞ仇の、初めなる(フシ)
	⑮八右衛門暴露	671	4'07"	かくし知らねば(地ウ)～声を、隠して、泣きいたり(フシ)
	⑯忠兵衛怒り	203	1'14"	短気は損気の(地色ウ)～心を、知らぬぞ、是非もなき(フシ)
	⑰八右衛門忠告	86	32"	八右衛門(地ハル)水入取り上げ(色)～ご推量(フシ)
	⑱〃	363	3'18"	この次は段々に(詞)～悶え、伏したる、苦しみを(フシ)
	⑲一同、同情	83	42"	下には各々推量して(地中ウ)～禿も袖を、絞りけり(フシ、三ツユリ)
V 封印切	⑳忠兵衛封印切り	947	4'39"	忠兵衛元来悪い虫(地ハル)～腕まくりして、ぎしみあう(フシ)
VI クドキ	㉑梅川階下へ	87	1'15"	梅川涙に(地色ハル)～声を、あげて、泣きけるが(フシ)
	㉒梅川クドキ	59	1'09"	情けなや忠兵衛さん(地ウ)～ある習い(フシ)
	㉓〃	373	7'28"	この恥は恥ならず(地中)～露おき添うが、如くなり(フシ、中落シ)
VII 身請け	㉔梅川を身請け	339	1'23"	忠兵衛気も有頂天(地色ウ)～夢の間の、栄耀なり(フシ)
	㉕〃	129	39"	サア今の間に(地色ウ)～引き連れ走り、出でにけり(フシ)
	㉖一同退出	153	1'14"	八右衛門はすまぬ顔(地色ウ)～皆宿、々々へ、帰りにけり(オクリ)
	㉗急ぐ忠兵衛	174	56"	忠兵衛は気をせて(地ハル)～小判の利きぞ、応えける(フシ)
	㉘忠兵衛告白	379	2'14"	サアサアこの間に(地色ウ)～声も涙に、わなわたと(フシ、三ツユリ)
	㉙心中の決意	282	2'22"	それ見さんせ(地ハル)～むせ返りてぞ、嘆きける(フシ)
VIII 段切	㉚段切	64	33"	越後主従立ち帰り(地ハル)～夫婦は、わな、わたと(フシ、三ツユリ)
	㉛〃	147	1'58"	さらばさらばも(地ウ)～任せて、オーン、出でて行く(三重、ユリ三重)

た構造単位は八つに分節したが、これは物語の内容によって分節したもので、音楽的にも一つのまとまりがあると考えられるのは「マクラ」「劇中浄瑠璃」「クドキ」「段切」のみである。

このように、実際の曲を例とすると、大小さまざまな多くの段落が連結していることは認められるが、その段落がいくつかあつまってそれより大きい単位（中段落）を形成することにおいては、現時点では音楽的な法則性は見つけられない。また、前述のように、乃件以下をさらに小さく分節するには、筆者はまだ客観的基準が設定できていない。

5 おわりに

義太夫節の音楽構造を考えるにあたって、横道、平野の基準を用いたが、義太夫節は中世起源の語り物である平曲や能とは異なり、どちらの基準からも逸脱する部分が多いことがわかる。つまり、語り物的積層性や語り物的旋律様式では捉えきれないのである。そうした整然とした構造をうち破り、一言一言の言葉に即してダイナミックに変化し流動するところに、義太夫節の本質があるのではないかと考える。しかし、変化し流動するといっても、そこには「緩やかな規範」があり、義太夫節の音楽的アイデンティティは保たれていると考える。そうした「緩やかな規範」を明らかにすることが筆者の今後の研究課題である。

〔注〕

- 1 たとえば、渥美かをる「浄瑠璃の詞章と曲節との関係 初期より義太夫出現に至る迄の」（『近世文芸』創刊号 昭和29年）や、同じく渥美かをる「曲節」（『国文学 解釈と鑑賞』昭和32年1月号）、さらには、近石泰秋『操浄瑠璃の研究 その戯曲構成について』（1961 風間書房）同『操浄瑠璃の研究 続編』（1965 風間書房）、祐田善雄『浄瑠璃史論考』（1975 中央公論社）などが、音楽的考察には参考になる。
- 2 五段目は、ごく短いのが一般的で、たいていは一場面である。二、三場面に分かれている時も、端場・切場とはいわない（山田1977:69）。
- 3 切場を語る技量のある太夫で、番付面で、名前の上に「切」の字を許された太夫のことをいう。曲が切場であっても、「切場語り」でない太夫が語る時は、番付・口上では「奥」「後」などという。
- 4 横道萬里雄は当論文集においては、1998年の語り物共同研究会・音楽分科会における配布資料の各分節名称を変更している。旧モデルでは、「通本-乃段-乃場-乃折-乃齣-乃件」というように6つに分節していた。新モデルは、「通本-乃段-乃折-乃齣-乃件」というように、「乃場」の名称をやめ、「乃折」と「乃齣」の名称が一つずつ大きい単位名称へとくりあがった。「乃件」は同じなので、結果として下から2番目の構造単位が割愛された。筆者は各分節の名称については当論文集の「楽劇の諸種目に共通する分節法の試み」に従ったが、割愛された分節についても考察の対象にしたので、配布資料時のものを残した。
- 5 太夫が演奏時に使用する楽譜「床本」には、句切りを示す記号が「句」のくずし字で示されている。また、その「句切り記号」より短い句切りを「チョイキギリ」と称して（岡田1902:9）点で記す。しかし、実際の演奏では、いつも床本通りに演奏しているわけではないので、句切り記号で区切りを考えることも難しい。
- 6 井野辺潔 1978「浄瑠璃の大序 その成立と崩壊」『大阪音楽大学研究紀要第16号』。1991『浄瑠璃史考説』（風間書房）に再録。

- 7 井野辺潔 1971「ラクリ研究序説」『大阪音楽大学研究紀要第10号』。1991『浄瑠璃史考説』(風間書房)に再録。
- 8 詞・旋律型・旋律型以外の地合の割合を調べる方法として、時間的計測は不可能である。それは、旋律型は、三文字という短いテキストに節付けされるものから、長くても七五の十二音節までのものが一般的だからである。従って、音節数で調べることにした。促音・拗音は一音節として計算し、「これ」「まあ」などの間投詞はテキストの表記通りの回数で数えた。そのため、テキストは、井野辺潔がある特定の演奏に基づいて作成したものを使用した。使用したテキストは次のものである。井野辺潔1993「浄瑠璃テキストの試行」『大阪音楽大学研究紀要第32号』。なお、このテキストは同氏1998『日本の音楽と文楽』に再録されているが、厳密にみると多少の相違がある。
- 9 井野辺潔1969「『語りもの』音楽における語りと伴奏」東洋音楽学会編『日本・東洋音楽論考』(音楽之友社)。同氏1991『浄瑠璃史考説』に再録。

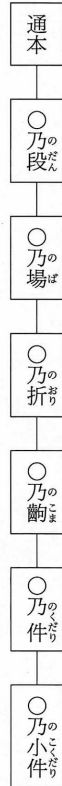
【編者注】

本稿で引用された横道万里雄氏の分節試案は、1998年7月の共同研究会音楽分科会において提案されたものに基づいている。本論文集所載の横道氏の分節案(155頁)は、それをもとに執筆段階で改訂を加えられたものなので、本稿の理解のために、本稿に引用された1998年7月時点での分節案を示す。理解の一助とされたい。

語り物分節法の試み

総記

(1) 各種目ごとに用いられている用語に引きつけられないために、新しく分節のための用語を、次のように設定する。



(2) ここに用いた「乃」は、もともとは助詞の「の」であるが、用語を安定させるために、次のような約束事に従うものとする。

1. 必ず漢字の「乃」を用いる。「の」「ノ」「之」は用いない。

2. 「乃段」「乃場」などを名詞化して、「ノダン」「ノバ」と称し、次のように使用する。「この演目は三つのノダンからなり、二ノダンは五つのノバに分かれる。」

(3) 分節のための線引きは、種目ごとに当然異なるが、なるべく他の種目との対応が自然であるように考えて行う。

(4) 「乃齣」以下の分節については、今後の研究を必要とする。

乃小件	乃件	乃齣	乃折	乃場	乃段	能	平家	義太夫	歌舞伎	清元
クセの第二節	クセの第一節 (序ノ舞)	サシ クセ	シテ出ノ段 シテ仕事段	前場	全曲が一乃段	卷第一	那須与一	三段目	一幕目	
			乃折はナシ	切場	立端場	二場目	一場目	一場目	一場目	
				口	切場	二場目	一場目	一場目	一場目	
				中	切場	二場目	一場目	一場目	一場目	
				口	切場	二場目	一場目	一場目	一場目	
				切	立端場	二場目	一場目	一場目	一場目	
				物語	立端場	二場目	一場目	一場目	一場目	
				クドキ	立端場	二場目	一場目	一場目	一場目	
				物語	立端場	二場目	一場目	一場目	一場目	
				立ち回り	立端場	二場目	一場目	一場目	一場目	
				クドキ	立端場	二場目	一場目	一場目	一場目	
				クドキ	立端場	二場目	一場目	一場目	一場目	
				シヌキ	立端場	二場目	一場目	一場目	一場目	
				シヌキ	立端場	二場目	一場目	一場目	一場目	

本紙は第2回共同研究会音楽分科会(一九九八、七、十二)で配布された横道万里雄氏の案に、当日の氏ご自身の訂正(「乃場」を加え「乃小齣」を削除)を反映させて、分科会担当の藤田が作成したものである。

引用・参考文献

井野辺潔

- 1969 「『語りもの』音楽における語りと伴奏」東洋音楽学会編『日本・東洋音楽論考』（音楽之友社）。1991『浄瑠璃史考説』に再録：46-60、東京、風間書房。
- 1978 「浄瑠璃の大序—その成立と崩壊」『大阪音楽大学研究紀要第16号』1991『浄瑠璃史考説』（東京：風間書房）に再録：85-108。
- 1981 「義太夫の音楽構造」吉川英史・金田一春彦・小泉文夫・横道萬里雄（監修）『日本古典音楽大系第5巻義太夫』解説書『第一部日本音楽の歴史と理論』：74-77、東京：講談社。
- 1993 「浄瑠璃テキストの試行」『大阪音楽大学研究紀要第32号』：75-84、大阪音楽大学。〈封印切の段〉のテキスト部分は1998『日本の音楽と文楽』（大阪：和泉書院）に再録。

内山美樹子

- 1991 「解説 1. 作者と作品」『新日本古典文学大系 竹田出雲、並木宗輔浄瑠璃集』：559-582、東京：岩波書店。

蒲生郷昭

- 1990 「義太夫節『一谷嫩軍記』の段構成と『林住家の段』の音楽」東京国立文化財研究所芸能部編『芸能の科学18』：55-89、東京国立文化財研究所。

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、春日部：ひつじ書房。

田中悠美子

- 2001 「義太夫節基本地の整理・分類試案」楽劇学会編『楽劇学』第八号；39-68。

近石泰秋

- 1961 「五段型式の成立」『操浄瑠璃の研究—その戯曲構成について』：13-30、東京：風間書房。

角田一郎

- 1991 「解説 3. 曲節・翻刻付説」『新日本古典文学大系 竹田出雲、並木宗輔浄瑠璃集』：588-599、東京：岩波書店。

長尾荘一郎

- 1967 「義太夫節の曲節」守随憲治監修・解説、長尾荘一郎構成・解説レコードアルバム『義太夫節の曲節』SJ 3016.1-3,3017.1-3 別冊解説 東京：日本ビクター。

浪速散人一楽

- 1756 『竹豊故事 卷之中』1975 芸能史研究会編『日本庶民文化史料集成第七卷人形浄瑠璃』に翻刻：25-29、東京、三一書房。

平野健次

- 1990 「語り物における言語と音楽」『日本文学』39巻6号：33-43、東京：日本文学協会。1993『平家琵琶—語りと音楽』に再録：195-212。

山田庄一

- 1977 『文研の芸能鑑賞シリーズ 文楽入門』：69、東京、文研出版。

山田智恵子

- 1981 「段と場と巻」吉川英史・金田一春彦・小泉文夫・横道萬里雄（監修）『日本古典音楽大系第5巻義太夫』解説書『第一部日本音楽の歴史と理論』：21-24、東京：講談社。

祐田善雄

- 1963 「『神靈矢口渡』の節章解説」『日本古典文学大系 風来山人集』：449-480、東京：岩波書店。

1965 「解説」 「音楽用語」 『日本古典文学大系 音楽浄瑠璃集』：3-32、444-467、東京：岩波書店。

1975 「浄瑠璃の系譜」 『浄瑠璃史論考』：484-503、東京：中央公論社。

横道萬里雄

1960 「解説」 『日本古典文学大系謡曲集上』：5-40、東京、岩波書店。