

# 地歌・箏曲と語り物の接点

野川 美穂子

- 1 はじめに
- 2 詞章に見られる「語り物的要素」
- 3 音楽に見られる「語り物的要素」
- 4 演奏に見られる「語り物的要素」
- 5 まとめ

## 1 はじめに

概して地歌・箏曲は歌い物の代表とされる。その理由はメリスマ的な音進行が多く、詠唱<sup>1</sup>を主体とする点にある。一方で、地歌の中でも浄瑠璃物と作物は語り物的であると言われる。また、山田流箏曲は語り物的である、あるいは語り物に属するとさえ言われる。そもそも種目や曲種を歌い物と語り物に二分することの問題点、一曲中に「歌い物的な要素」と「語り物的な要素」の併存する例が少ない点は縷言するまでもない。ここでは、地歌・箏曲の「語り物的要素」の特徴は何か、地歌と山田流箏曲で比較した場合にどのような共通点と相違点を持ち、その背景は何かを検討したい<sup>2</sup>。

平野健次氏は、語り物を、詞章から見れば「叙事的な内容を独白的に物語る形式のもの」、音楽から見れば「『朗誦』と『吟誦』とが主体となっている音楽芸能」と定義する<sup>3</sup>。この定義には、詞章の内容の特徴、「朗誦」と「吟誦」という音楽様式の特徴に加え、「独白的に物語る」という演奏上の特徴も含まれている。つまり、これら三つの特徴が「語り物的要素」を振り分ける大きな枠組みと考える。以下、地歌・箏曲に見られる「語り物的要素」を三つの特徴に分けて考察する。

## 2 詞章に見られる「語り物的要素」

地歌の詞章には女性の恋を主題とする叙情的な内容が多い。この点が地歌を歌い物とする理由の一つとも言えるが、平野氏の定義にある「語り物的要素」の一つ、「叙事的な内容」の詞章も決して少ない訳ではない。たとえば《香づくし》<sup>4</sup>や《滝づくし》のように、同類のも

のを次々と列挙する手法を用いた曲がある。この手法は地歌以外にも見られ、日本音楽の作詞における一つの常套手段である。とくに地歌では長歌に多く、《〇〇づくし (尽)》という題名をもつ。それらでは、先の《香づくし》や《滝づくし》のように、事物の列挙に終始する例もある一方で、叙情的な内容と結びついている場合が少なくない。たとえば、《桜づくし》では「小ざくら」<sup>5</sup>「児ざくら」「うばざくら」「やまざくら」「はつざくら」「江戸ざくら」など、桜で終わる言葉を次々に挙げながら、その間に女性の恋心の表現を挿入する。つまり、「〇〇づくし」という叙事的手法を借りながらも、結果としては叙情的な内容になっている。一方、地歌の叙事的な詞章に最も多いのは叙景的な内容である。四季折々の風物の紹介、瀟湘八景に見立てた名所の列挙、道中の景観を綴る道行の手法などを用いる。しかし、この場合にも、叙情的な内容と結びついている場合が多い。そして、「〇〇づくし」の手法によるもの、叙景的な内容のもの、いずれも短編がほとんどである。類似の手法を用いながら、その部分が長編詞章の一部を成す浄瑠璃系三味線音楽の例とは異なっている。詞章全体を考える時、平曲や義太夫節など、いわゆる語り物の代表的な種目に見られる叙事的構成とは異質である。

語り物の詞章は、町田嘉声氏によれば<sup>6</sup>、「長編で或るストーリーを有し、その説話を一層深く印象づけるために詞のようなものを挟んだり、またその人物の挙動を説明する字句を挿入する」ものであり、「叙述方法もあくまで第三人称的な客観描写である」という。英語の story は、narrative などの語とともに「物語」と訳されることが多いが、「物語」については、F. バルト、F. シュタンツェール、G. ジュネットらの西洋の理論を基盤に、「ナラトロジー」「物語学」「語り学」などの名を冠して<sup>7</sup>、国文学における論議の的となってきた。それらの成果を尊重しつつも、「ストーリー」を「人物の挙動を中心とする話の筋」と解釈して町田氏の言葉を借りれば、「長編」「ストーリーを有する」「第三人称的な客観描写」のそれぞれが、詞章における「語り物的要素」となる。ところで、「第三人称的な客観描写」に見られる「人称」の問題も語り物の分析に欠かせない<sup>8</sup>。物語の創作主体である作者と物語の表現主体である語り手との関係、語り手と物語の登場人物との関係、語り手と聞き手との関係などの分析から、「視点」の問題としても論じられている<sup>9</sup>。物語が本来は「三人称文学」<sup>10</sup>である以上、「第三人称的な客観描写」を「語り物的要素」と認めても良からうが、語り物の詞章にも「客観視点によって対象をそのおかれた状況に位置付けしながら、叙情詩にも通じる、語り手の対象への同化をとる」<sup>11</sup>といった場合がある。人称と視点については柔軟な見方が必要である。

## 2. 1 地歌の場合

ある詞章がどの程度語り物的であるかは、抽出できる「語り物的要素」の量に必ずしも呼応しない。「叙事的な内容」と「ストーリーを有する」が基準として優位を占め、「長編」「第

三人称的な客観描写」がそれを補強するとも言いうるが、最終的には、総合的判断による。資料1は、現行曲において語り物的と思われる地歌を曲種別に並べたものである。

〔資料1〕語り物的な詞章を持つ地歌

長歌物	《鎌倉八景》《貴船》
芝居歌物	《金五郎》《狐会》《古道成寺》《新道成寺》《鳥辺山》《八郎兵衛》《山姥》
謡い物	《葵の上》《海士》《善知鳥》《梅が枝》《鉢の木》《鉄輪》《藤戸》《八島》
浄瑠璃物	永閑物 《笑顔》《寛活一休》
	繁太夫物 《薄雪》《帯屋》《おふさ》《紙治》《髪梳き》《三勝》《三吉》《千鳥》 《橋づくし》
	半太夫物 《意見曾我》《誓紙曾我》
作物	《荒鼠》《蛙》《狐の嫁入》《曲鼠》《勤行寺》《たにし》《たぬき》《綱》《鼠の道行》
端歌物	《梓》《竹生島》《道中双六》《花の旅》
手事物	《三つ山》《富士太鼓》

曲種の分類については、たとえば端歌物であり謡い物とも分類される《葵の上》のように、視点の違いによって、あるいは曲種名の時代的変遷などによって、必ずしも一種に特定できない場合がある。資料1では、便宜上、平野健次・久保田敏子編「寛延以降地歌唄本総合索引」(『日本音楽とその周辺』音楽之友社、一九七三年)の分類に従った。とくに謡い物は、能の詞章との関連を認める曲の全てが対象ともなるため、「寛延以降地歌唄本総合索引」においてさえ、謡い物と手事物を併記する《富士太鼓》のように、曲種を一つに特定していない例がある。その場合には、謡い物以外の分類に入れた。浄瑠璃物と作物については、歌本での分類例が限られており、「寛延以降地歌唄本総合索引」にも記載が少ない。これらについては「現存する地歌・箏曲の曲目総覧」<sup>12</sup>の分類に従った。以下、曲種別に述べる。

まず長歌物は、詞章の内容に一貫性を持つ点で三味線組歌と異なるが、人物の挙動を題材とする叙事的な詞章は少ない。現行曲では《鎌倉八景》と《貴船》が、寺社への参詣の道行<sup>13</sup>を長編詞章に綴る例として挙げられる。《鎌倉八景》は江戸浄瑠璃の太夫・虎屋栄閑の作詞と伝えられ<sup>14</sup>、《貴船》も能の《鉄輪》に準拠する。地歌以外の種目との関連に特徴がある。どちらも一人称で開始し展開するが、《鎌倉八景》の曲尾は「これぞわらはがすみかとて。雪の下にぞ着きたまふ」とあり、語り物的な第三人称に視点が変換する。

芝居歌物は、元禄期から享保期(一六八八～一七三六)を主とする京坂の歌舞伎芝居に由来し、作詞者、作曲者には芝居で活躍した三味線方や役者の名が伝えられている。多くは芝居の叙情的な一場面に使われた曲と推測でき、たとえば善知鳥伝説との関連を示す《妹背川》、宇治加賀掾の作詞と伝えられ、当時流行の歌祭文の特徴を含む《出口の柳》<sup>15</sup>は、いずれも遊女の辛さを主題とする極めて叙情的な内容である。それに対し、釣狐または信田妻系統の《狐会》、能《山姥》に準拠する《山姥》の場合には、遊女が自らの恋心を叙情的に歌う部分を持ちながら、人物の挙動を第三人称的に説明する部分が見られる。また《新道成寺》には、道

成寺の名の由来に関する一文とともに、道成寺説話の鐘入りの場面が歌われ、《八郎兵衛》には義太夫節《桜鰐恨鮫鞘》「鰻谷の段」と共通の題材が描かれている<sup>16</sup>。曲全体にストーリーの展開が見られるのは《鳥辺山》と《古道成寺》で、前者は近松門左衛門の作詞による心中道行物である。後者は《語り道成寺》とも言い、能《道成寺》のワキ語りの部分に準拠する。「むかし〜このところに」で始まり「なんぼう。おそろしものがたり」で終わる構成、七五調の韻文を典型とする地歌には珍しい散文体、詞章の長さ、いずれの点においても、この曲は、地歌中、最も語り物的な詞章と言える。

能に準拠する謡い物の場合、能の詞章に描かれたストーリーを前提に作られていることは言うまでもない。しかし、引用の中心は、叙事的なストーリーの展開よりも、それに伴う人物や情景の叙情的な内容である場合が多い。横道万里雄氏は能を「演劇と語り物と詩の混合物」とし、その詞章を、〔一〕会話〔二〕物語〔三〕説得・訴願〔四〕独白〔五〕歌謡〔六〕文書・唱え事〔七〕説明（第一人称によるもの）〔八〕説明（第三人称によるもの）〔九〕場面を離れた言葉、に分類するが<sup>17</sup>、たとえば地歌の《葵の上》は、自らの心情を吐露したり、自らの周囲の情景を描写する〔四〕を中心とした引用例である。また、「地歌が摂取するのは謡のフシの部分で、かつ、掛け合など、立ち役がやりとりするせりふは省略される。『藤戸』のような場合でさえ演劇性を捨象している」という蒲生郷昭氏の指摘<sup>18</sup>にもあるように、〔一〕の引用例も少ない。その中で、同名の能に準拠する《海士》《善知鳥》《梅が枝》《鉄輪》《藤戸》《八島》には、能全体のストーリーを再現するものではないが、能における叙事的なストーリーの一部が引用されている。《海士》は「玉の段」、《善知鳥》は狛師の生前の殺生と死後の苦しみ、《梅が枝》は富士の妻の懺悔、《藤戸》は狛師の死、《八島》は義経の修羅道の合戦、いずれも霊となったシテ自らによる〔二〕の部分の引用である。《鉄輪》は第三人称による〔八〕を中心とする。

浄瑠璃物には、江戸時代初期の上方で座敷浄瑠璃として流行した、江戸の浄瑠璃の半太夫節や永閑節を原曲とするもの、宮古路豊後掾門下の豊美繁太夫が一八世紀前半の大坂で語りはじめた繁太夫節を原曲とするもの、さらに、繁太夫節の様式に従って鶴山勾当、歌木検校、広橋勾当、富岡検校などの盲人音楽家が作曲したものが含まれる。詞章の特徴としては、豊後物の《小猿》、繁太夫物の《糸薄》《濡扇》のような短編もあるが、前述の「長編」「ストーリーを有する」「第三人称的な客観描写」を満たすものが多い。ただし、浄瑠璃物の詞章の多くは、浄瑠璃の既成の詞章の引用であり、既成のストーリーに基づく創作ではない。したがって、長編にも拘わらず、一曲内でのストーリーの展開に変化は少ない。たとえば繁太夫物でも際だって長編の《薄雪》は、義太夫節《新薄雪物語》中の巻の「薄雪姫道行」に準拠し、薄雪姫の切ない心情を描写する。《帯屋》は義太夫節《桂川連理柵》下の巻における女房お絹のクドキ、《紙治》《橋づくし》は近松作《心中天綱島》より順に上の巻の一部、下の巻の「名残の橋づくし」を詞章とし、いずれも、浄瑠璃における長大なストーリーのごく一場面を扱う。繁太夫物が道行物の語りを得意とする豊美繁太夫の伝承を引き継いで成立した経緯を考



えれば当然とも言えるが、一曲としての詞章の特徴を挙げれば、その長編叙事詩的性格にも拘わらず、ストーリーの変化、完結性に乏しく、人物の挙動よりも悲哀の情の表現に焦点が置かれている。浄瑠璃物としては短編の半太夫物《意見曾我》《誓紙曾我》も、ごく一場面の第三人称的描写にすぎない。資料1では芝居歌に分類しているが、半太夫物、繁太夫物などと分類されることもある《金五郎》も、同様の詞章である。なお、後述のように、資料1の栄閑物は異なる。

作物は、正式な教習曲ではなく、盲人たちの座興の場において即興的に楽しまれた曲と伝えられ、それゆえ多くは作詞者や作曲者の名が知られていない。内容としては、(1)物や動物の挙動を擬人的に表現した滑稽なもの(《荒鼠》《蛙》《たにし》《たぬき》など)、(2)有名な人物の挙動を茶化して表現した滑稽なもの(《勤行寺》《綱》)、(3)年中行事を「〇〇づくし」の叙事的手法で綴ったもの(《浪花十二月》《都十二月》)に分類できる。このうち(1)(2)が語り物的な内容と言え、盲僧琵琶に伝承される滑稽物の《餅酒合戦》や《鯛の婿入り》と、ストーリーは異なるものの、趣向として一致する。比較的短編の《蛙》《狐の嫁入り》を除けば、浄瑠璃物の繁太夫物に準ずる長編な詞章を持ち、変化に富み完結するストーリー、擬声的表現と散文体の多用、科白を含む第三人称的描写に特徴がある。なお、《荒鼠》《蛙》《たにし》は古くは半太夫物と分類され、《勤行寺》は永閑物とも扱われる。また、資料1で浄瑠璃物の永閑物とした《笑顔》と《寛濶一休》は作物とも分類され、順に前述の(1)(2)の内容に対応する。こうした分類の経緯から考えて、作物は浄瑠璃物の一部であり、浄瑠璃物から作物が分化したと言えようが、滑稽な内容に加えて、一曲内で完結するストーリーが、浄瑠璃物から分立する作物の特徴となっている。

地歌における短編詞章の多くは端歌物に属し、叙景的な内容、叙情的な内容に歌い物としての魅力が溢れている。その中で《梓》は、能《葵上》のストーリーを遊女の世界に置き換えて創作した詞章であり、作物とも分類される。《竹生島》では、難波の天王寺から竹生島への道行に続いて、竹生島縁起が歌われている。音頭物とも分類される《道中双六》《花の旅》は、前者は江戸まで、後者は伊勢神宮までの道中を綴る。ストーリーの叙事性はやや薄い。

なお、『歌系図』(1782・天明2)には、歌木検校が「はうた」を「風調一変」した旨を指摘し、一例として「はくさいしには上るりめかせしーくせをほのめかす」と記す。現伝承からは詞章および旋律の上での《はくさいし》と浄瑠璃との関連はよくわからない。

資料1に手事物と分類した《富士太鼓》《三つ山》は、いずれも同名の能より詞章の一部を引用する謡い物でもある。前者は、シテ役の富士の妻が激しい舞と太鼓打ちの末に故郷へ帰る、能の後半部分を扱うが、能におけるストーリーの展開を知らずには内容を理解しにくい。これは、《富士太鼓》に限らず、謡い物の多くに共通する特徴である。つまり、謡い物は、シテの物語を中心とする前場の劇的展開ではなく、歌舞を中心とする後場の叙情的世界の表出を志向する例が多く、その結果として、浄瑠璃物の場合と同様に、完結したストーリーになりにくい。その中で《三つ山》には、完結したストーリーが見られる。能《三山》に準拠し

ながらも、ワキとシテの科白で進行する能の劇的構成を廃し、能では前ジテの語りではじまり後ジテと後ヅレの応対に引き継がれて披露される大和三山の物語を、一つのストーリーとして、第三人称的に描写する。語り物的詞章の地歌としては、成立年代の新しい曲である。

以上、地歌の語り物的詞章は、作物を除き、他種目より摂取したストーリーによる。その多くは能に基づき、浄瑠璃との関連を認めうるものも含めて、完結したストーリーを持つものが少ない。

## 2. 2 山田流箏曲の場合

山田流箏曲の詞章には、地歌に比較して、叙事的な内容が多い。ただし、そのほとんどは叙景的表現で、瀟湘八景に見立てたもの(《近江八景》《葉山八景》《はりま八景》《松島八景》)、道行の手法で寺社への参詣を描くもの(《江の島曲》《春日詣》《住吉》《八重垣》)をはじめ、四季の風物の描写を描写するものであっても具体的な名所を列挙する例が多い(《花暦》《ほととぎす》)。一種の地名づくしである。「○○づくし」の手法は、《江の島曲》《蓬萊》《寿くらべ》の貝づくし、《小督の曲》の箏の名称づくし、《千箱の玉章》の文づくし、《春の宮曲》の紋づくしなどに見られるが、《春の宮曲》を除いて、叙情的な内容を伴う。とくに《江の島曲》《千箱の玉章》における「○○づくし」の部分は、七五調から散文調、三人称の視点から一人称の視点に転換する部分として、前後の叙事的叙景の部分と対比をなす。山田流の「○○づくし」の手法は、修辭的な統一と「○○づくし」本来の叙事性に寄りかかりながら、男女の情愛の濃密な描写に、詞章としての若干の格調を与える役割を果たしている。改良唱

〔資料2〕語り物的な詞章を持つ山田流箏曲

流 祖 と 代 々 の 作 品		
山 田 検 校	奥歌曲	《葵の上》《小督の曲》《長恨歌曲》《熊野》
	中歌曲	《那須野》《蓬萊》
千代田 検 校	奥歌曲	《石山源氏(上)》《竹生島》
二世山木 検 校	奥歌曲	《寿くらべ》
中 能 島 検 校	奥歌曲	《雨夜の月》《伏見》
	中歌曲	《七福神》
山 登 松 齡	奥歌曲	《国の基》《田植の幸》
山 登 万 和	奥歌曲	《神遊》《祇王》《菊水》《須磨の嵐》
四世山木 千 賀	奥歌曲	《常磐》《御旗の勲功》《頼光》
浄 瑠 璃 物		
河東節からの移曲	《常陸帯》	
一中節からの移曲	《賤機帯》《猩々》《松の羽衣》	
掛 合 物	《源氏十二段 浄瑠璃供養》《竹生島》	

歌運動が展開された明治期において、替え歌を必要とした曲に用いている例が多い。

対して、ストーリーの展開を伴う、より語り物的な詞章と見なしうる曲が資料2である<sup>19</sup>。山田流独自のストーリーによるもの(《七福神》《神遊》)もあるが、ほとんどは既存のストーリーに準拠する。そのうち、流祖山田検校とその弟子の千代田検校の作品は、いずれも能に取材する<sup>20</sup>。これらは、山田検校と父三了了任(尾張藩宝生流能楽師と伝えられる)、千代田検校と松坂屋徳三郎(観世流の謡曲を得意とした呉服問屋)の関係<sup>21</sup>を背景に生まれている。文体は七五調を基本とする。《葵の上》《熊野》《石山源氏(上)》《竹生島》は、能におけるシテとワキの問答を生かして、劇的な構成を含む点に特徴がある。ただし、これら能に取材する曲も、ストーリーそのものは『平家物語』『太平記』などの軍記物語に原拠する例が多い(《小督の曲》《熊野》《雨夜の月》《祇王》《須磨の嵐》《常磐》)。軍記物語の一般的普及に加え、盲人が箏曲とともに平曲も併習していたことが背景にあらう。もっとも、多くの主人公が女性もしくは無常の思いに浸る武者である点は、軍記物語の叙事的側面よりもむしろ、叙情的側面に視点を置いての原拠であることを示している。《須磨の嵐》は七五調新体詩による。玉藻前伝説および殺生石伝説を綴る《那須野》は歌舞伎を経由して山田流に導入されたストーリーである。《蓬萊》《寿くらべ》は浦島伝説に基づくが<sup>22</sup>、老いではなく長寿をもたらす玉手箱と解釈して祝言につなげる点は、山田流独自の解釈による。この二曲のように、既存のストーリーに基づく曲も、必ずしも元のストーリーそのままとは限らない。祝言で曲を結ぶ山田流の典型的詞章構成に合わせて、あるいは箏曲としての格調を保つために、独自にストーリーを取捨または追加する例が少なくない。明治期には、戦いに関連するもの(《須磨の嵐》《伏見》《御旗の勲功》《頼光》)、天皇に関連するもの(《国の基》《田植の幸》<sup>23</sup>)など、時代に迎合したストーリーを選択するようになった。一方、山田流の浄瑠璃物には、河東節・一中節・富本節からの移曲、それらとの掛け合い曲、浄瑠璃の様式による箏歌が含まれ、多くは浄瑠璃の詞章を引用する。しかし、河東節・一中節・富本節の特徴に起因して、浄瑠璃物の全てが語り物的な詞章ではない。《源氏十二段 浄瑠璃供養》を除いて、能との関連が見られる<sup>24</sup>。

語り物的な詞章を持つ山田流箏曲の特徴として特筆すべきは、これらの多くが教習過程における最高位、奥歌曲に属する点である。四つ物と総称する流祖の奥歌曲全てが該当することに象徴されているように、曲数としては山田流箏曲レパートリーの一部にすぎないこれらの曲が、山田流箏曲の核を成す<sup>25</sup>。この点は地歌との大きな相違である。

最後に資料1・2にはない組歌について付け加えておく。組歌は本来、詞章の長さ、ストーリーの有無、いずれにおいても語り物的な詞章とは両極にある。しかし、箏組歌《明石》《空蟬》《橋姫》《花の宴》《若菜》の場合には、『源氏物語』に基づく曲全体の統一が図られており、断片的に原拠となるストーリーを描写する。また、ストーリーと言える統一的内容はないが、長編である点で際だつのが三味線組歌《早舟》である。《早舟》は『大ぬき』(貞享二、一六八五)に「一名よせくみ」と記され、船歌の寄せ集めと伝えられる<sup>26</sup>。この詞章構成は、

複数の木遣歌の寄せ集めと推測しうる長歌物の長編《木遣》とも類似する。兵藤裕己氏は語り物の音楽を単一旋律型とコトバ・フシ型に分類するが<sup>27</sup>、《早船》《木遣》ともに、前者のタイプの民謡口説の系統から成立した詞章である。

### 3 音楽に見られる「語り物的要素」

人間の声による表現を「話す」「語る」「歌う」の三段階に分けるとするならば<sup>28</sup>、文学的内容の伝達を主とする「話す」と音楽的内容の伝達を主とする「歌う」の中間にあたるものが「語る」である。吉川英史氏は、「語る」と「歌う」の違いについて、前者の使用音は音階によらないのに対し後者は音階による、前者のリズムが不規則的であるのに対し後者は規則的、前者のテンポが早いのに対し後者は遅い、前者の旋律の起伏が少ないのに対し後者の起伏は多い、前者の母音は短いのに対し後者は母音を長く引く、とする<sup>29</sup>。また、平野氏は「(一) 音節の引きのばし、(二) 言葉のふしまわし(本来の言語的抑揚とは異なる音調変化を伴う一定の抑揚をもつこと)のいずれか、もしくは両方の要素が加わって特殊な発声表現となる」<sup>30</sup>時に、普通の発話形式としての「話す」が「語る」「歌う」に移行すると考える。そして、(一) (二) が音楽的組織に拘束されていないものを「吟誦」、(一) が比較的短く、詞章の一音節または一モーラを基準とする拍を持ち、旋律的变化の乏しいものを「朗誦」、(一) が比較的長く、引きのばしの過程に旋律的变化を伴うものを「詠唱」とする。ここでは、これらの指摘を踏まえ、平野氏の分類の吟誦、朗誦、詠唱と積層性の四つを柱に、詞章との関連に注目しながら、地歌・箏曲の音楽に見られる「語り物的要素」を考察したい。

#### 3. 1 吟誦

地歌、山田流箏曲ともに、前述平野氏の「(二) 言葉のふしまわし」を伴わない部分、つまり「話す」様式は見られない<sup>31</sup>。しかし、明確な音高は持たないながら、一定の抑揚で進行する吟誦はある。たとえば、作物《たぬき》冒頭の宮守の名乗りは、狂言を意識した吟誦である。三味線の伴奏はない。また、浄瑠璃物の永閑物は吟誦を含む点を一つの特徴とする。栄閑物では、義太夫節の「詞」と同様、科白文を中心としつつ、地の文にも吟誦が現れる。音楽的には、たとえば《笑顔》では「益渡盞の神様へもの申す。我われは青物、または魚類の者どもにて候。(手) 酒の座敷と申せども(手)」<sup>32</sup>のように、言葉のリズムに近い自由リズムの声の進行を主体とし、チチンといった三味線のあしらい(前掲「(手)」)をところどころに挿入する。一方、三味線と同時進行するリズムカルな吟誦もある。たとえば《荒鼠》の「ちゆつちゆでせい」「忠七忠八<sup>33</sup>」「茶の間料理場台所わさびおろしにちかよるな」「肴は幸いこ

れここに…わしが推量に違ひなし<sup>34</sup>」は、三味線の拍にのり、ほぼ等拍に進行する。これは作物に頻出し、前掲《荒鼠》の第一・第二例のような擬音、同第三・第四例のような科白文に使われる。第三・第四例は七五調の一文字を八拍に当てはめるもの<sup>35</sup>で、常磐津節や清元節、新内節などの豊後系浄瑠璃におけるセメに類似する。字配りは異なるが、早歌や能など、中世の音楽で発展した七五調の地拍子との関連を推測させる。なお繁太夫物には、《千鳥》「哀れを知ると」「虚言よ」<sup>36</sup>の「あ」「そ」のように、句頭をポルタメント的に下から上へ繰り上げる表現がある。ごく短い、これも音程不確定という点で吟誦に近い。浄瑠璃の声の技法を受け継いだものである。

他方、山田流箏曲の吟誦は、科白文またはストーリー展開の鍵となる地の文の一部に現れる。《葵の上》の「(うはなりうちの) <sup>37</sup>御ふるまひ」「おぼしめし(とまりたまへ)」「(まくらに立ちより、ちゃうと) うてば」、《熊野》の「(ひとさしまひ) さふらへ」「(あづまに) 下り候へ、何御いとま候ふや」、《須磨の嵐》「(一町ばかり) すゝみしを」「心の(うちぞあわれなる)」など、その例は多い。ほとんどは拍節的に進行する箏および三味線の旋律を伴う。それに対し、他種目の移曲である浄瑠璃物の場合には、地歌の浄瑠璃物の様式と類似する。たとえば、一中節より移曲された《竹生島》では、「そも〜是は当君に仕へ奉る臣下なり」「アレに釣り舟の来りて候ふ、いかに夫なる舟に便船申さう」など、科白文に吟誦が現れ、三味線は声の切れ目に短く挿入される。詞章としては語り物としての性格が薄い《三番叟》でも、「おゝさえ〜よろこびありや、我が此処より、外へなやらじと思ふ」以下、原曲の河東節における演出そのままに、三番叟と面箱持の問答を吟誦で運ぶ。これらは皆、「詞」などと呼ばれる原曲の種目での吟誦様式をそのまま引き継いだものである。

吟誦は、地歌においても山田流箏曲においても、詞章の言語的・文学的特徴をより明確にするために使われている。資料1・2に挙げた語り物的詞章以外に出現する例もあるが<sup>38</sup>、地歌・箏曲の音楽に見られる「語り物的要素」の典型と言える。

### 3. 2 朗誦

作物の《浪花十二月》では、「吉慶の、吉慶の毎年の戎さん、ここでござりますそ」のように、吟誦における「(二) 言葉のふしまわし」を音楽的に変化させたものとして、大阪弁のアクセントに基づく朗誦が使われている。また、繁太夫物の《帯屋》においては、シャンで終わる前弾に続き、無伴奏でシラビックに運ばれる「親の慈悲、心身にこたへ差しうつむいたる夫のそば」<sup>39</sup>が朗誦である。ある音の繰り返しから次の音の繰り返しへと移行し、旋律の起伏が少ない。使用される音は都節のテトラコルドを構成し、曲頭に出現する点でも、浄瑠璃のカカリに類似する。同様に朗誦で始まる《竹生島》の例は、語り物の詞章に多い発句「さるほどに、これはまた」<sup>40</sup>で始まり、各句尾に平野氏の「(一) 音節の引きのぼし」を伴う。

曲尾にも同様の朗誦を配する。竹生島縁起を披露する詞章内容に即して、語り物の音楽様式を意識したものと考えうる。朗誦は、《梓》《邯鄲》《古道成寺》《関寺小町》《三つ山》など、能に取材した曲にも出現する。一度、二度、四度、五度音程の移動を中心とする無伴奏の旋律で、能のヨワ吟を想起させる。たとえば《古道成寺》では、曲の冒頭や科白文に加え、日高川の追っかけ場面に入る直前の「ところへむすめはしりきて<sup>41)</sup>」のように、地の文にも朗誦を用いる。こうした朗誦は、能との関連を音楽的に示しつつ、語り物的な詞章に即して、場面転換を音楽的に支える役割を担っていると考えられる。

一方、朗誦のリズムと同様にシラビックに音を当てる様式が、作物や能に取材した曲に見られる。作物はこの様式を頻用し、それゆえに「四つ間もの」と呼ばれる。七五調の詞章では、前述作物の吟誦と同じリズムを示す例が少なくない<sup>42)</sup>。能に取材した曲では、《古道成寺》の日高川の追っかけ、《八島》の合戦など、能における中ノりに類似して、緊迫した場面に使われる。旋律の起伏に富む場合もあるが、詞章との関連が強い点で「語り物的要素」と言える。

山田流箏曲における朗誦は、楽器の伴奏を伴わない独吟に顕著である。曲の冒頭や曲中で重々しく改めたい部分、語り物的詞章の場合には登場人物の科白の開始部分に多く使われる。山田検校の作品では《葵の上》《住吉》《江の島曲》、山田流代々の作品では《竹生島》《雨夜の月》《須磨の嵐》《石山源氏》《都の春》《岡康砧》などにある。能に取材した地歌の朗誦に類似して、能のヨワ吟をイメージしたものと考えうる。一中節や河東節の「ウタヒ」「ウタヒガカリ」の影響とも言える。また、前項に挙げた山田流の吟誦例では、短い朗誦を経て吟誦に移行するものが多い。朗誦は詠唱から吟誦への移行をなめらかにしている。変形もあるが、七五調一二字を八拍に当て、典型的な三味線および箏の旋律を伴う。朗誦から吟誦への変化、七五調の字配り、三味線の旋律型、いずれも河東節の「色詞」<sup>43)</sup>より受け継いだ特徴であろう。一方、《葵の上》の「人のうらみのふかくして」のように、楽器の旋律の反復によって、等拍でシラビックに進行する朗誦もある。七五調一二字を八拍にあて<sup>44)</sup>、三味線と箏は、同音や長二度、合せ爪・合せ撥を反復する。豊後系浄瑠璃にはしばしば見られる様式である。ストーリーにおける緊迫した場面を音楽的に盛り上げている。浄瑠璃物では、《竹生島》の「扱も江州竹生島の明神は霊神にて御座候ふ程に」<sup>45)</sup>のように、一中節の「色詞」の朗誦を引用する例もある。

吟誦と同様に朗誦も「語り物的要素」と認めうる。地歌・箏曲の場合には、吟誦の「言葉のふしまわし」を音楽的に発展させて生まれた朗誦と、他の種目の影響による朗誦がある。概して、地歌、山田流箏曲に共通して、楽器の伴奏を伴わない朗誦は能と、楽器の伴奏を伴う朗誦は浄瑠璃との関連が強い。朗誦における等拍のリズムは、ストーリーを円滑に進め、緊迫した雰囲気など、詞章内容の効果的な伝達を助けている。



### 3. 3 詠唱

繁太夫物には歌の旋律の細かい変化を聞かせる部分が多い。「節のきかせどころにこの一流（繁太夫物：野川注）がある」「地唄の節は繁太夫で仕あげをし、繁太夫で地唄が完成される」<sup>46</sup>と言われるように、技巧的な詠唱である。三味線伴奏を伴う拍節的な詠唱は地歌全般に見られるが、繁太夫物には、《千鳥》「(手)今この岩に(手)、頭を打ち当て打ち砕き、今(手)死ぬ(手)る(手)、少将さま」のように、歌の合間に短い三味線の旋律をあしらう、自由リズムの詠唱がある。この様式は、義太夫節をはじめ、浄瑠璃の叙情的場面に使われ、「クドキ」「ウレイ」などと呼ばれている。繁太夫物の場合も当然ながら浄瑠璃からの摂取である。また、その際のあしらいの三味線は、前述のように吟誦や朗誦にも例がある。やはり浄瑠璃起源の様式であり、浄瑠璃の基礎を築いた平曲に見られる、声の部分と琵琶の部分の分離を源流にすると考える。「語り物的な要素」と言えよう。

なお、自由リズムの無伴奏の詠唱は、《けしの花》《茶音頭》の冒頭をはじめ、語り物的詞章以外の地歌の前歌にも例がある。三味線組歌をはじめとする初期の地歌の様式に照らせば他種目の影響と見てよからうが、平曲や浄瑠璃の音楽様式のみでなく、《越後獅子》「ひいてうたふや」のように、自由リズムの民謡と関連する場合もある。自由リズムの無伴奏の詠唱が全て「語り物的要素」と言える訳ではない。

山田流箏曲にも、《長恨歌》の「楼閣玲瓏として、五雲おこれり、うちになまめくめのわらは」など、自由リズムの詠唱がある。河東節より摂取した「キザミ」や「三重」の前後に出現するなど、河東節の様式の摂取と見てよい例が多い。

### 3. 4 積層性

日本音楽の構造的特徴の一つに、横道萬里雄氏の用語による積層性がある<sup>47</sup>。小単位の集合がより大きな単位を構成し、その集合がさらに大きな単位を構成して、最終的に一曲となる構造である。わらべ歌を出発点に導き出された小泉文夫氏の理論<sup>48</sup>、すなわち二拍の基本単位の倍加的な積み上げを出発点にフレーズを経て楽式に発展するという理論とも、原理的には類似する。単位の結合による積層的構造は地歌・箏曲にも見られる。比較的大きな単位<sup>49</sup>の枠組は、歌の有無や類型的終止旋律の使用、調子替えなどによって区分されている。前歌・後歌・合の手・手事・段・チラシ・楽（山田流箏曲）など、単位を示す名称もある。

積層性については、横道氏、小泉氏いずれも、詞章との関連を強調する。長編の詞章による語り物の場合にはとくに、積層性がストーリーの変化を補強する力を発揮し、積層性も複雑化することになる。しかし、地歌の場合、語り物的な詞章が歌い物的詞章よりも積層性を

顕著に示すとは限らない。歌い物的詞章によく見られるように、積層性が詞章と関わりなく構成されることもある。ここでは、詞章と関連する積層性を地歌・箏曲が構築する場合に、能と浄瑠璃より摂取した音楽様式を活用する例がある点を指摘しておきたい。

その一つは、吟誦・朗誦の活用である。たとえば手事物《三つ山》では、調子替えと器楽部分（手事・合の手）の挿入によって、詞章内容の基本的な骨格は示されている。しかし、そのみでなく、「大和の国三津山の昔を語るに」<sup>50</sup>に続く膳夫の公成の紹介を朗誦で示して大和三山の物語の開始を明確にし、朗誦の「影昏を（動かすなり）」を契機に後妻打ちの部分へと展開させる。こうした吟誦・朗誦の効果的活用は、浄瑠璃物・作物にもしばしば見られる。山田流箏曲における吟誦や朗誦も、前述のように、詞章の内容と対応する音楽的变化を目的に使われている。

第二は、浄瑠璃起源の旋律型の活用である。繁太夫物に見られるチリリンリンリン、山田流箏曲に見られるチリリリンリンやンチチンンチチンの同音反復、前項朗誦において指摘した等拍の同音・長二度などの反復は、いずれも浄瑠璃では頻用されている。山田流箏曲の例では七五調の七字の部分に出現することが多く、基本的には旋律の単位を七五調一二字で構成する、初期の一中節や河東節の「地」の様式を取り入れたものと言える<sup>51</sup>。また、繁太夫物においては、詞章中に類型的な旋律による短い合の手を繰り返して挿入する。宮藺節にも類似した旋律があり、繁太夫節を通して摂取された浄瑠璃起源の旋律型である。たとえば《千鳥》では、「友なし千鳥泣きわめき」と海女千鳥の様子を描写した後、「偽りよ、虚言よ」と千鳥が心情を吐露した後、さらに「竜神へ願立てて祈りしは」と千鳥が過去を想起した後に、類型的旋律を挿入する。山田流でも、《葵の上》をはじめ、「本ブシ」「レイゼイ」「三重」など、河東節より摂取した旋律型を使用する例がある。これら浄瑠璃起源の旋律型は、長さは様々ながら音楽的な単位を構成し、冗長になりがちな語り物的詞章の進行に変化を与える場合が多い。また、浄瑠璃起源の旋律型のうち、とくに詞章と密接である例にキザミがある。ナガシとも呼ばれ、音をだんだんと細かく連打する、一種のリズム型である。地歌にも、たとえば《帯屋》の最後のように数は少ないながら使われており、とくに山田流に多用されている。キザミによって区分される音楽的単位は、多くの場合、詞章の内容と関連している。詞章の文学的切れ目を明確にしたり、文学的に力点を置くべき字句や場面を強調する働きがある。また、旋律型ではないが、山田流箏曲に特徴的な掛け声も、歌い出しやシコロなどの手の聞かせどころを強調するほか、詞章の内容に応じた区切りを示す機能を持つ場合がある。河東節より摂取した手法である。

#### 4 演奏に見られる「語り物的要素」

地歌・箏曲の演奏に見られる「語り物的要素」については、弾き歌い、歌い分け、即興性

の三つの視点から考察する。

#### 4. 1 弾き歌い

平野氏の指摘にある「独白的に物語る」演奏は、平曲に見られる一人による演奏が基本である。声の担当者と楽器の担当者が異なる他の三味線音楽とは異なり、平曲と同様に地歌・箏曲でも一人で弾きながら声を出す。地歌・箏曲の専門家が同時に平曲の専門家であったことに起因すると推測する。もっとも、三味線組歌や箏組歌を除き、地歌・箏曲では多人数による合奏が盛んに行われてきた。その中で、繁太夫物と作物では一人による演奏が比較的多い<sup>52</sup>。語り物的な詞章にふさわしく、「語り物的要素」と言える演奏形態が保たれている。

ただし、地歌・箏曲は弾き歌いであり、弾き語りではない。ここでは「弾き歌い」と「弾き語り」の区別を写実的な感情表現の量に置いて用いている。概して地歌・箏曲では、あからさまな表現を好まない。詞章中の登場人物に対応する写実的語り分けも行わない。富山清琴師は「義太夫、浪花ぶしは、語るといって、泣き笑い、人物のやりとりは写実で行けますけれど、こちらの繁太夫は、なにごとく歌で表現しなければなりません。ことに紙治の茶屋場は、身振り、こわ色を使わずに、治兵衛、小春、孫右衛門の、男女三人物のうつり変わりを、歌い方ひとつでわからせるところが、なかなかの難物でございます」と記している<sup>53</sup>。また、山城少掾師は富崎春昇師に次のように述べている。「あなたの方の繁太夫は大変ですね。われわれのほうなら写実に割り切って、泣くところは泣き、おこるところはおこり、笑うところは笑う、といったぐあいに、いちいち、ぎょうさんな表現で感情を伝えることができる。ところが繁太夫は、泣くにも笑うにも、初めから身振りは禁物。渋い、しんみりした歌い方ひとつで感情を出していかなければならないのだから、さぞかし、やりにくいことでしょう」<sup>54</sup>。写実的表現の少ない「弾き歌い」ゆえの苦労である。とはいえ、地歌・箏曲にストーリーを生かす感情表現が全くないということにはならない。富山師の言葉から窺えるように、語り物的な詞章の曲においては、各々の登場人物に即した感情表現を行う意識が失われていない。

#### 4. 2 歌い分け

『摂陽奇観』巻三八の天明五年十一月七日の項には「豊賀法師は長うた一挺弾の達人にて殊に鎌倉八けい月見キヤリ妙也」と、長編曲にも拘わらず、一人で弾き歌う名人が紹介されている。一般に長編曲においては多人数で詞章を分担する歌い分けを行う例が多い。一八〇一年(享和元)刊『新大成糸のしらべ』の《梓》には「シテワキツレ三人かけ合」とあり、

詞章中に各担当部分を注記する。とくに山田流の場合には、通常、歌い分けを行う。歌い分けは、山田検校存命中に刊行された『屋万田能穂並』（一八〇〇・寛政十二）の詞章中（《江の島曲》《芙蓉峰》《長恨歌》《千箱の玉章》）に注記があり、山田検校自身が作曲時に想定していた。語り物的詞章であるかの如何に拘わらず行われ、多くは音楽的フレーズにより分担する詞章を区切る。また、曲の冒頭や曲中の聞かせどころはタテ（箏の第一奏者）の担当である。ただし、能と関連する語り物的な詞章においては、能のシテとワキを箏のタテとワキに分担させる方法、つまり役柄による詞章の分担も行う。演劇的な工夫である。「独白的に物語る」という語り物本来の演奏形式とは外れるが、ストーリーを有する詞章を生かす工夫と言える。地歌・箏曲の歌い分けは、長編曲を一人で演奏する労を回避したり、一人の声が続く単調さを回避するといった目的のみでは促えきれない。能や浄瑠璃にならって、ストーリーの展開を理解しやすく、効果的に表現するための工夫として採用されている場合もある。

#### 4. 3 即興性

語り物においては、語り手が聞き手との応酬により表現を工夫する即興性がしばしば問題とされてきた。現行の地歌・箏曲においては、楽譜に依存した伝承方法の普及により、即興性は極めて薄くなっている。しかし、たとえば作物については「例えば三月のお雛祭りに娘さん達が、白酒に酔った席などではよく出たものだが、それも声のいい先生になると、途中でいろいろな歌などを取交ぜて十二三分で済むものを一時間もひねくって笑わせている。皆即席の入れ芸で余程興多いものである」とあり<sup>55</sup>、かつては即興性が見られた。「語り物的要素」と言える演奏である。

ただし、地歌・箏曲の即興性は語り物的な曲に特有の特徴ではない。詞章および音楽における「語り物的な要素」を持たず、手を中心とする曲にむしろ即興性が見られる例が多い。富崎春昇師は、初対面の坂本陣之一師との合奏を次のように描写する<sup>56</sup>。「夕食が終ると、お酒が入っているものですから、なほのこと面白うなつて参りまして、『これから思ひきり面白く、脱線してもえゝから大いに騒ごう』との内田さんの提案で、私と坂本さんとで、『越後獅子』の連れ弾きを始めましたが、途中から坂本さんが、洒落弾きを入れて弾き出します。はじめは私も、ちょっと堅うなつて本手ばかり弾いていましたが、だん〜我慢が出来なくなって来て、『失礼します』と一礼して置いて、私もまた洒落弾きをはじめました。坂本さんが、ツンツルテンツルと来ると、私は、ツルツルテテツンと行く、それが不思議と呼吸が合うて、少しの隙間も無く、だん〜調子が盛り上がつて来るのです。聴いている内田さんも角田さんも、手を叩いて笑い転げるんです」。こうした弾き手どうしの応酬、弾き手と聞き手の応酬がかつては盛んに行われ、手事物等における本手と替手の合奏を発展させたと推測する。地歌・箏曲の伝承においては、音楽の規範性よりも詞章の規範性が強く保たれ、即興性の多く

は詞章よりも音楽(手)に、より発揮されてきたのではないだろうか。作物における《荒鼠》から《曲鼠》への発展は、それを端的に示すものと言えるだろう。

このように考えると、作物における即興演奏を記述した先の一文にも、あらたな解釈が可能になる。「声のいい先生」であるがゆえに「いろいろな歌などを取交ぜて」行われたという即興は、詞章よりも音楽を主とした即興であった可能性が高い。聞き手との応酬の中で詞章を増減しながらストーリーを展開させ、その結果として音楽も変化する語り物本来の即興とは、やや違う側面を持っている。。

## 5 まとめ

地歌の「語り物的要素」は、浄瑠璃物や作物の成立に照らせば、いわば「与えられて得たもの」と言えるのに対し、山田流箏曲の場合には、流祖自らが「意図的に得たもの」である。これは、「語り物的な要素」を有する曲の伝承上の位置付けが地歌と山田流で異なる点にも対応する。「与えられて」であれ「意図的に」であれ、地歌・箏曲の「語り物的要素」は詞章面および音楽面での表現力を拡大させた。ただし、その背景には若干の違いを感じる。地歌における「語り物的要素」は、地歌本来の様式に完全に溶け込むことなく、どちらかといえば異質であり続けた点に特徴がある。富崎春昇は、繁太夫物について、当道廃止後の混乱期に門付けに用いられたことから卑しい曲として疎まれ、伝承者を減少させたが、明治維新前後の大阪においては、地歌を習う者の必修であり、あこがれの的であったと述べている<sup>57</sup>。繁太夫物は、本来の地歌には無かった「語り物的要素」を持っているがゆえに、上達のための刺激剤として、あるいは情性的になりがちな教習上の一種の通気口として機能していたと推測する。一方、山田検校は次のように述べている<sup>58</sup>。「楽の遺音を移さん事を思ひ 世に伝へなす風を一転し 別に一箇の手を操り 物語又は長歌の様に言葉を新たにつづりて 是に楽の意節を移し 傍 艶麗の操を加えて 雅音もこれにまじはる されば曲を聞人 其情を楽しましめて 淫するにいたらず」。物語や長歌のような新作の詞章の内容を生かし、艶麗かつ高雅な音楽を作ろうとした山田検校は、一方では、江戸庶民の共感を得やすい音楽を志向していた。それゆえに、雅楽や箏の組歌の格調を重んじる傍ら、豊富なストーリーを持ち格式のある能、江戸に流行し、詞章の内容を生かす語り物の技法と他の浄瑠璃にない品位を併せ持つ河東節や一中節を積極的に摂取したのである。地歌における「語り物的要素」はそれが「語り物的」であるがゆえに評価されたのに対し、山田流の「語り物的要素」は格調と親しみやすさの導入に付随してもたらされたという見方もできよう。

### [注]

1 平野健次「語り物における言語と音楽」(『日本文学』vol.39、1990年6月)における声の分類。

- 2 本論は、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——」第6回研究会の口頭発表（1999年1月30日）に大幅な加筆を行ったものである。
- 3 前掲「語り物における言語と音楽」34頁、37頁。
- 4 曲名の表記は、便宜上、「現存する地歌・箏曲の曲目総覧」（宮城会『支部便り』18号、1991年2月。中井猛氏の調査に基づいて、池上真吾、帯名久仁子両氏が作成）に従う。
- 5 詞章の表記は、便宜上、1818年（文政元）版『歌曲時習考』（『日本歌謡研究資料集成』第9巻）に従う。
- 6 町田嘉声「三味線声曲における『語る』と『謡う』ことの音楽的意義と本質」（『東洋音楽研究』10・11合併号、1952年）6頁。
- 7 高橋亨「物語学にむけて——構造と意味の主題的な変換——」（『物語の方法 語りの意味論』世界思想社、1992年）4～6頁。
- 8 川田順造「肖像と固有名詞——歴史表象としての図像と言語における意味機能と指示機能——」（『アジア・アフリカ言語文化研究』48-49、1995年）では「語りの人称」による分析が行われている。
- 9 糸井通浩「物語言語の法——表現主体としての『語り手』——」（『物語の方法 語りの意味論』世界思想社、1992年）。
- 10 前掲「物語言語の法——表現主体としての『語り手』——」23頁。
- 11 山下宏明『語りとしての平家物語』（岩波書店、1995年）41頁。
- 12 注4を参照。
- 13 道行物の多くは、目的地へと向かう人物の挙動よりもむしろ、道中の景観や人物の心情の変化の描写を主体とし、語り物的詞章としての性格はやや薄い。この2曲も例外ではない。
- 14 一中節の正本『都羽二重拍子扇』（『日本歌謡集成』巻10所収）に掲載される《鎌倉八景》の詞章には、地歌の詞章と共通する字句が多い。
- 15 「たてまつるよ」で開始し、「ごきねんとうやまって（申す）」で終わる詞章は、祭文の詞章の構成法を踏襲する。
- 16 旋律としては地歌の一部を義太夫節が引用する。現行曲は野沢松之輔師所蔵の朱章本による富山清琴師の復元。《誓紙曾我》《三勝》も同様。
- 17 横道萬里雄『能劇の研究』（岩波書店、1986年）30頁。
- 18 蒲生郷昭「地歌が摂取した能詞章」（『芸能の科学』23、1995年）120頁、121頁。
- 19 便宜上、『山田流箏歌八葉集』（箏曲八葉会、1986年）所収曲に限定した。曲名も同書本文の表記に従った。なお、同書の所収曲のうち、明治期の改良唱歌運動による替え歌、山田流で演奏される地歌曲（『四の巻』『六の巻』）、新曲の「続篇」所収曲は除いた。
- 20 《小督の曲》について、平野健次氏は「謡曲の存在を作詞者・作曲者が知っていたかどうかにかかわらず、この箏曲は、『平家』を直接典拠としたもの」（『『小督の曲』の歌詞の解釈』：『季刊邦楽』36号、1983年9月）とする。私は、能と共通する語句の存在、虫が鳴く秋の情景描写および『長恨歌』の引用方法に見られる共通性によって、『平家物語』と能《小督》の双方に基づくと考える（山田流箏曲協会歌詞講習会口頭発表「山田流箏曲の歌詞・楽曲の研究——《小督の曲》について——」1995年2月29日、於主婦会館）。同じ立場をとるステイーヴン・G・ネルソンの口頭発表資料“Kogoo no Tsubone: Her Story and its Transformations”（1997 Cornell Symposium Early Japan Studies）（1997年8月16日、於 Clark Hall, Cornell University）には、《小督の曲》の詞章と『平家物語』、能《小督》の字句の関係を掲載する。
- 21 増田小登見「山登松齡師の事ども——附、千代田檢校の事——」（『三曲』49号、1927年4月）。
- 22 同様に伝説やおとぎ話に基づく例として《芙蓉の峰》がある。ストーリーの展開は見られないが、木花之開耶姫の神話、『竹取物語』、羽衣伝説を引く。また、この曲の明治期の替え歌《紅葉の賀》には『源氏物語』、



同《赫屋姫》には『竹取物語』のストーリーが見られる。

- 23 『山田流箏歌八葉集』「続篇」所収の《皇国の光》も同様である。
- 24 『山田流箏歌八葉集』には収録されない《邯鄲》も、能からの摂取による語り物的な詞章である。
- 25 平野健次氏は、とくに流祖作歌の特徴に限ると条件をつけて「奥歌曲を中心とする男性的な叙事性に対比して、中歌曲を中心とする女性的な叙情性」とする(『山田流箏曲について』/『箏曲と地歌』東洋音楽選書)。
- 26 平野健次『三味線と箏の組歌』(白水社、1987年)216頁。
- 27 兵藤裕己『口承文学総論』(『日本文学史』第16巻、岩波書店、1997年)20頁。
- 28 声に出して読み上げるという意味での「読む」を加えることもある。吉川英史「〈語り物〉について」(国立劇場第2回日本音楽の流れ公演「語り物」プログラム、1975年10月。日本音楽叢書九『日本音楽の流れ』音楽之友社、1990年に再録)。
- 29 吉川英史「〈歌い物〉について」(国立劇場第6回日本音楽の流れ公演「歌い物」プログラム、1978年10月。日本音楽叢書九『日本音楽の流れ』、1990年、音楽之友社に再録)。
- 30 平野健次「歌」(『日本音楽大事典』平凡社、1989年)、94頁。
- 31 1801年(享和元)版『新大成系のしらべ』(『日本歌謡集成』巻8に所収)の《おなつ》の詞章中には「言葉」とある。この注記が芝居の科白のような「話す」様式を示すのか、吟誦を示すものかは、現行しないため不明である。山田流箏曲《熊野》《那須野》の場合には、冒頭に、現行しない詞章が伝わる。演奏されたのか否か、音楽的様式であったのか否か、推測する以外にないが、科白であった可能性もある。
- 32 詞章の表記は『富山清琴 歌と語りの世界』解説(日本コロムビア、1984年)を参照。
- 33 この部分の詞章は前掲『歌曲時習考』にない。詞章の表記は『箏曲地歌大系』解説(ピクチャーエンターテインメント、1996年)を参照。
- 34 注33と同様。
- 35 声のリズムは「○な | にが | なに | して | なに | とや | ら○ | ○○」が基本。三味線のリズムは「○● | ○● | ○● | ○● | ○● | ○● | ○○」または「○● | ○● | ●○ | ●● | ○● | ○● | ●○ | ○○」が多い。○は休符。●は三味線の音。
- 36 この曲の詞章は前掲『歌曲時習考』にない。注33と同様。
- 37 ( )内を除く部分が吟誦。
- 38 一例に端歌物《忘れ唱歌》の「中の」「それさえ」「首尾の」「はて面目ない」。
- 39 注36と同様。
- 40 注36と同様。平野氏は「平家がかかり」とする(前掲『箏曲地歌大系』)。
- 41 この曲には伝承による歌詞の異同が多い。「はしりきて」は、現伝承では「たちもどり」「かけきたり」など。
- 42 注35参照。
- 43 河東節《道成寺》「女人は堅く禁制と」、《蟬丸笠の段》「蟬丸琵琶を濡らさじど」など。とくに七五調の下の句の三味線の旋律が山田流と共通する。ただし、《葵の上》「ちゃうとうてば」、《熊野》「ひとさしまひさふらへ」「(とくとく)くだり」などのように、声と三味線が示すリズムの関係は河東節と全く同じではない。
- 44 声のリズムは「○な | にが | なに | して | ○な | にと | やら | ○○」「○な | にが | なに | して | ○な | にと | や○ | ら○」が多い。
- 45 『宇治文庫』(1929年)によれば、「そも〜是は……臣下なり」は「ワキ謡詞」、「扱も……御座候ふ程に」は「色詞」、「ただ今参詣仕り候ふ」は「謡」。
- 46 藤田俊一『富崎春昇芸談』81頁、86頁。
- 47 前掲『能劇の研究』15頁。

- 48 小泉文夫『日本伝統音楽の研究2 リズム』（音楽之友社、1984年）97頁。
- 49 横道氏の能の積層性における「小段」に相当するレベル。
- 50 注36参照。
- 51 概して、地歌・箏曲における七五調12字の音楽的枠組みは明確でない。
- 52 本手と替手の合奏を行う場合もある。
- 53 今井欣三郎編『清琴、地うた修行』（芸能発行所、1966年）96頁。
- 54 前掲『清琴、地うた修行』39頁。
- 55 富崎春昇談「上方唄作物に就いて 附 鼠の道行歌詞」（『日本音楽』137号、1960年10月）。
- 56 北條秀司編『富崎春昇自傳』（演劇出版社、1954年）138頁。
- 57 前掲『富崎春昇芸談』79頁～82頁。
- 58 『山田検校作品集（仮称）』（1809年・文化6）序文。