

長唄における語り物性

小塩 さとみ

- 1 はじめに
- 2 「語り物」「歌い物」という二分法
- 3 語り物性からみた長唄の歴史
- 4 歌い物としての長唄
- 5 長唄における語り物性

1 はじめに

日本の声楽ジャンルを「語り物」と「歌い物」¹⁾の2つのカテゴリーに大きく分類する方法は、各ジャンルが有する多様な音楽様式を実際にはそれほど単純に二分できない、あるいは、分類の基準が曖昧である、という批判や言い訳を伴いながらも、数多くの声楽ジャンルを整理したり、ジャンル内の異なる音楽様式を説明するための便利な方法として、現在でも用いられている。この二分法によれば、長唄は歌い物のジャンルに含まれる。叙情的な歌詞内容と、よく響く声で旋律（節）の美しさを聞かせる唄い方、定形の旋律型に基づかないで旋律を紡ぎ出していく作曲法など長唄のもつ特徴は、確かに平曲や義太夫節等の語り物音楽とは異なるものである。しかし一方で、長唄は他の音楽ジャンルの様式を積極的に取り入れることによって自らの音楽様式を豊かに発展させてきた音楽でもある。長唄が曲の中に旋律を取り入れたり様式を模倣したジャンルとしては、地歌や当時のはやり歌等の歌い物もあるが、一中節、河東節、常磐津節、清元節、竹本（義太夫節）、説経節、大薩摩節など数多くの語り物や能からも影響を受けている。このような長唄において語り物性はいかに現れ、長唄曲の中でいかなる役割を担っているのだろうか。本稿では長唄曲における語り物的な要素を明らかにしながら、これらの問いについて考えていきたい。

2 「語り物」「歌い物」という二分法

具体的に長唄における語り物性の検討に入る前に、語り物と歌い物という二分法の有効性について考えておく必要があるだろう。批判を伴いながらも、この二分法が広く使われてい

るのはなぜなのだろうか。

平野健次は語り物と歌い物という二分法は最近になって生まれたものであり、歌い物とは声楽曲の中から語り物ではないものを対立的に扱うために作られた概念であると指摘している(平野 1989)²⁾。しかもこの二分法の特徴は音楽の中に現れる複数の要素を対比的にとらえる総合的な概念だという点にあるだろう。ある声楽ジャンルが物語を口頭で語っていく芸能であるか否か、という点だけが分類の基準ではない。歌詞テキストの内容が物語であるかどうかの他に、言葉すなわち歌詞をいかに旋律にのせていくかという音楽様式や楽曲の構造、発声法なども語り物・歌い物というカテゴリーの性格を定める重要な意味を担っている。また三味線音楽の場合にはジャンルの系譜(先行ジャンルが語り物ジャンルであるか)も分類の重要な基準である³⁾。

「語り」と「歌」を対概念として考えるようになったことで、声楽の多様な側面を整理することが可能になった。つまり声楽曲について考える際の座標軸として語り物と歌い物という二分法が機能するようになったのである。ある音楽を語り物的と評する時に、ジャンル全体を対象に考えている場合もあれば、1曲の中のごく短い旋律を対象に考えている場合もあるだろう。また語り物的な要素として、どの要素に焦点を当てているかもさまざまな可能性が考えられる。同じ旋律をある人は歌詞の内容から語り物的と考え、他の人は旋律の歌い方から歌い物的と考えることもあり得よう。

さらに、判断の基準となる音楽的な知識(その人がどの音楽ジャンルに精通しているか)によって、何を語り物的であり、何を歌い物的と考えるかが違ってくると考えられる。表1に示したのは、長唄から見た場合の語り物的要素と歌い物的要素の例である(「語り物研究会」での発表や討議、および参考文献をもとに筆者が考えたもの)。ただしすべての項目が「歌」と「語り」として対比的に考えられているわけではないし、1曲の中に表に示したすべての要素が現れるわけではない。

語り物と歌い物という二分法は、研究者だけが用いている分類ではない。長唄の演奏家達も「語り」と「歌」という区別を行っている。吉住慈恭は「唄には、うたうものと、語るものがあります。どちらが楽で、どちらがむずかしいということはありません。が、どちらかという、語りもののほうが人物が出てくるだけ楽だといえます。(中略)人物の出る曲は、その感情を出せばしめたものですが、唄ばかりは、それを一生懸命表現しようにも、しようがありません。」(吉住 1971: 185)と長唄の中の語りと歌を登場人物の有無で語り、「道成寺」などはうたって聴かせるんですが、「勸進帳」は語って聴かせるんです。」(吉住 1971: 56)と実例を挙げて区別している。また実際の稽古の場では、師匠から「この部分は節ではなくて語るようにうたいなさい」などという注意をうけることがある。この場合の「語る」とは物語の内容や表現に関する注意ではなく、発声法や言葉を明瞭に聴かせるための工夫をするようにという指示であることが多い。

表1：長唄における語り物的要素と歌い物的要素

←歌・歌い物的な要素	→語り・語り物的な要素
規則正しい拍に支えられた旋律	←(a)→拍が伸縮する旋律、拍のない旋律
音節を引き伸ばすメリスマ的な旋律	←(b)→シラビックな旋律
隣接音への移動を基本とするなめらかな旋律	←(c)→4度音程を中心に上下する旋律
	音高が明確←(d)→音高が不明瞭
	←(e)→旋律型の使用：特に大薩摩節の旋律型
美しい声で節を響かせる発声法	←(f)→力の入った言葉を聞かせる発声法
	←(g)→詞章で登場人物が具体的に描写される
	←(h)→登場人物のせりふがあり発話主体が特定できる
	←(i)→曲(詞章)の中で事件や物語が展開する
	←(j)→物語の登場人物に対応させて唄のワケ口(曲中の独唱部分)を分担する
	←(k)→詞章の中に物語に対するコメントがある：例 「語るも涙なりけらしく鷺娘>」「凄まじかりける次第なり<鞍馬山>」「語るもなどか哀れなり<紀州道成寺>」
	←(l)→言葉の明瞭さを意識した演奏(演奏様式としての語り)：例 吉住慈恭の唄い方(常磐津節から大きな影響をうける)

表1では、長唄における語り物性を、曲を構成しているさまざまな側面から示したが、これらは、以下の3点に整理することができるだろう。①声の美しさや旋律の美しさを絶対視せず、言葉のリズムや明瞭さも大事にする態度、②語り物の三味線音楽によく見られる旋律型を利用した音楽の構成、③楽曲内でストーリーを展開、完結させようとする考え方。長唄が他のジャンルから影響を受けて次第に語り物性を獲得していく過程において、これらの「語り物性三要素」が曲の中にどのように現れてくるのかを以下にみていきたい。

3 語り物性からみた長唄の歴史

表2は植田1989に基づいて長唄の歴史における各時期の特徴と語り物性の展開についてまとめたものである。長唄が江戸において確立したと考えられている享保期以降、他のジャンルの音楽様式を取り入れながら、長唄は次第に語り物性を身につけていく。以下に長唄が語り物性を増大させていく過程を見ていこう。

表2：長唄の歴史概観（植田1989に基づき、語り物に関する事項を若干補足したもの）

1. 享保～宝暦（1716-1764）：ジャンル確立期。
享保期に江戸の長唄がジャンルとして確立。その後、上方の影響で三下り曲が流行。
「道成寺物」「石橋物」など女形舞踊劇のための曲が作曲される。
代表曲：〈京鹿子娘道成寺〉〈英執着獅子〉
2. 宝暦末～明和期（1764-1772）：第一次語り物摂取期。
大薩摩節との掛け合い、唄浄瑠璃の流行。
一中節の太夫から転向した富士田吉治が語り物の要素を長唄に持ち込む。
→本調子の曲、拍子からはずれた旋律、旋律型の使用（ナガシ、外記ガカリ）、上調子の使用。
代表曲：〈鶯娘〉〈吉原雀〉〈安宅の松〉
3. 安永～寛政期（1772-1801）：長唄の江戸化の促進期。
代表曲：〈二人椀久〉〈蜘蛛拍子舞〉
4. 文化・文政期（1804-1830）：江戸趣味的な長唄の完成期。第二次語り物摂取期。
変化物の流行、豊後節浄瑠璃との掛け合い流行、鑑賞用長唄の誕生、大薩摩節の吸収
代表曲：〈越後獅子〉〈汐汲〉〈老松〉〈吾妻八景〉
語り物性の強い作品：〈石橋〉〈賤機帯〉
5. 天保期～幕末（1830-1868）：長唄全盛期。語り物性拡大期。
鑑賞用長唄の傑作誕生、高尚趣味による謡曲の模倣
代表曲：〈勤進帳〉〈秋の色種〉〈鶴亀〉〈紀州道成寺〉〈竹生島〉
語り物性の強い作品：〈紀州道成寺〉〈三国妖狐物語〉〈十二段〉〈鞍馬山〉〈土蛛〉
6. 明治以降（1868-）：語り物性発展期。
大薩摩節の家元権を正式に取得、吾妻能狂言、演奏会での長唄演奏が広まる。
語り物性の強い作品：〈綱館〉〈安達ヶ原〉〈船弁慶〉〈橋弁慶〉〈望月〉

3. 1 初期の長唄曲に見る歌い物的要素

歌舞伎舞踊の伴奏音楽として成立した長唄は、既に設定された物語の枠組みの中で、基本的に叙情的な歌詞内容の歌（短い歌曲）をいくつも連ねて、ひとつの曲にまとめていく構成で作曲されている。例えば、〈京鹿子娘道成寺〉は能の〈道成寺〉から題材をとった曲だが、曲の中で道成寺の物語が展開するわけではない。歌詞の中で道成寺の物語と直接関連する部分は非常に少なく、むしろ道成寺の物語から連想される「鐘」や「恋」をテーマとした歌、さらにそこに当時のやり歌を入れ込んだ構成になっている。この曲がしばしば「劇的な一貫性を欠く」（例えば浅川1995：12）と評されるのは、このような曲構成によるものであろうが、歌い物としての長唄にとって劇的な一貫性は重要ではなく、むしろ歌舞伎役者の踊りにあわせて、ひとつの作品の中で多様な変化を見せることが重要であったと思われる。

音楽面では、声をよく響かせる発声法や、音域をあまり変化させないのびやかな旋律、産み字を用いたメリスマ的な旋律などが歌い物の特徴を示している。これを伴奏する三味線の旋律は、唄の旋律を支えるように、唄の旋律の中の重要な音を奏でていく。三味線の旋律も唄の旋律も、規則的な拍子を守ってリズムカルに進んでいく。このような旋律の動きは、義

太夫節のように名称のついた旋律型に基づいて旋律を構成していく語り物の楽曲構成とは異なるものである。歌い物らしい旋律の動きを示す例として、〈京鹿子娘道成寺〉の旋律を譜例1と譜例2に示す。

3. 2 第一次語り物摂取期

長唄における語り物音楽の影響は、長唄の歴史の中でもかなり早い段階から現れている。宝暦末から明和期にかけて活躍した長唄の唄方富士田吉治(1714-1771)は、もともと一中節の太夫であり、従来の長唄に一中節や豊後節など浄瑠璃的要素を取り入れたと言われている。この時期を長唄における第一次語り物摂取期と呼ぶことにする。富士田吉治の作曲した〈鷺娘〉や唄浄瑠璃と呼ばれている〈安宅の松〉の中には、歌い物らしいのびやかな旋律の他に、言葉のアクセントやリズムを活かしたきびきびとした旋律が現れている。後者は語り物性を他のジャンルから摂取した結果生まれた旋律と考えることができるだろう。

譜例3に示したのは〈鷺娘〉の後半に現れる旋律である。唄の旋律は音程が大きく上下し、言葉の途中で音が長く延ばされることが少ない。また旋律の途中で三味線が「ナガシ」と呼ばれる定形の旋律型を弾いている点、その前後で規則的な拍子が崩れ、唄にあわせて三味線がテンポを調節する点なども語り物的な要素の現れと見ることができる。さらに、発声法も通常の唄い方とは異なり、強い声で唄うことが要求される。現在市販されている稽古本ではこの部分に「凄味ヲ帯ビテ強メニ」という指示が記入されている(吉住1990b:13)ことから、声で劇的な雰囲気表現する部分であることが見てとれる。

第一次語り物摂取期の作品に見られる語り物性は、冒頭に示した語り物性三要素のうちの①と②、すなわち音楽的な側面に限定されている点が特徴と言える。しかも1曲の中で語り物的な旋律や発声を用いられるのはごく一部分である。また、詞章で物語の登場人物が具体的に描写されたり、曲の中で物語が進行することはない。

3. 3 第二次語り物摂取期

第一次語り物摂取期に長唄に取り入れられた語り物性の2つの要素がさらに強調され、それに加えて③の歌詞テキストにおける語り物性の要素が加わるまでには、しばらくの時間が必要であった。文化・文政期の第二次語り物摂取期は、長唄における語り物性が展開するための準備期間として位置付けることができる。この時期に長唄をとりまく状況が大きく3つの点で変化した。これらの変化はこの時期に生まれた長唄曲だけでなく、その後に作曲される長唄作品にも大きな影響を与えることになる。特に長唄曲における語り物性の導入に関し

譜例3 第一次語り物摂取期に現れた語り物性の例

(《鶯娘》三下り 吉住 1990 b : 13)

独逸 (体言) 間答

切地

渡り地

イロ地

唄にあわせたテンポの変化

「ナガシ」という旋律型

唄にあわせたテンポの変化

譜例4 大薩摩節の旋律型を利用した例

(《石橋》本調子 吉住 1990 c : 6)

獨逸 (体言) 間答

本地

渡り地

ては、この時期の変化が次の時期に大きな成果として実ることになる。

この時期に起きた第1の変化は、歌舞伎舞踊の伴奏音楽として長唄と常磐津節や清元節など豊後系浄瑠璃との掛け合い曲が流行したことである。同じ舞台の上で1曲を交互に演奏する掛け合いは、長唄の音楽家に豊後系浄瑠璃の旋律や音楽様式と間近かに接する機会を与えた。また掛け合いのために作曲された曲が、後になって長唄、あるいは浄瑠璃のどちらか一方の音楽家だけで演奏されることもあり、長唄だけで演奏する場合には、本来浄瑠璃が演奏する部分もすべて長唄の音楽家が演奏することになる。結果的に掛け合い曲の流行は、長唄の中に多くの語り物的な旋律を流入させることになったと言える。

第2の変化は、大薩摩節の家元権を長唄の音楽家が手に入れたことである。このことにより、大薩摩節の旋律を長唄曲の中で自由に使用できるようになった。大薩摩節と長唄とが掛け合いで演奏する曲は、既に第一次語り物摂取期に作られていたが、この時には長唄と大薩摩はそれぞれが独立した音楽ジャンルであった。しかしその後大薩摩節専門の音楽家が少なくなり、長唄の音楽家が兼任するようになっていき、文政9年に長唄三味線方の四世杵屋三郎助が大薩摩節の家元権を預かることになる。

大薩摩節の吸収により、長唄は定形の旋律型を組み合わせて曲を構成する作曲法を展開するようになる。また唄の旋律においては、音程をあまり正確に定めずに言葉のアクセントの高低を重視する、「歌を歌う」というよりは「言葉を喋る」のに近い唄い方が見られるようになる。この唄い方により、詞章の中に出てくる会話や叙事的な描写など物語に欠かせない要素が効率的に処理できるようになった。大薩摩の家元権を預かった四世杵屋三郎助(後の十代目杵屋六左衛門)が作曲した〈石橋〉⁴⁾では、法師と山人との問答や、法師に請われて山人が石橋の由来を物語る部分で大薩摩の旋律型がふんだんに駆使されている(譜例4)。

第3の変化は新しい演奏の場の獲得である。この時期になると、大名や旗本の邸宅、あるいは料亭など、劇場以外の場でも長唄の演奏が盛んに行われるようになった。このような場では、歌舞伎舞踊の伴奏音楽として作られた長唄曲が踊りの入らない素の演奏として行われる一方で、舞踊とは関係のない鑑賞用の新しい長唄作品いわゆる「お座敷長唄」も作曲された。劇場から離れた新しい演奏の場は、劇場で摂取した語り物性を長唄の作曲に取り入れるための「実験の場」として機能したと考えられる。なぜなら、歌舞伎の場で語り物音楽から影響を受けても、歌舞伎の中ではそれぞれのジャンルの三味線音楽が担うべき役割がすでに設定されており、舞踊の伴奏音楽として長唄が語り物性を発展させるには制限があったはずだからである。歌舞伎における様々な拘束なしに演奏ができる新しい場の獲得があったからこそ、次の語り物性拡大期以降に語り物性の強い作品が次々と生み出されていったのであろう。「お座敷長唄」の代表作としては、〈老松〉や〈吾妻八景〉、〈秋の色種〉など登場人物を排した叙景的な作品が挙げられることが多いが、語り物性の強い長唄作品もまた、「お座敷長唄」の特徴的な作品として位置づけられよう。

3. 4 語り物性拡大期

天保期から幕末にかけて、第二次語り物摂取期に整備された条件を基に、長唄曲における語り物性は拡大する。この時期の特徴は「語り物性三要素」の③の要素である歌詞テキストにおける物語の一貫性を強く意識した作品が多く生まれてくる点である。この時期に謡曲を模倣した作品が流行したことと関連しているのかもしれないが⁹⁾、物語の出典として多く利用されているのは謡曲である。初期の長唄作品にも〈京鹿子娘道成寺〉のように謡曲の物語に基づいた作品が見られるが、初期の作品では先に指摘した通り、物語は曲の枠組みを設定するものであって曲の中では展開しなかった。しかし語り物拡大期の作品では、物語が長唄曲の中でも展開する点が大きく異なっている。

例として能の〈道成寺〉の物語に基づいた2つの長唄曲〈京鹿子娘道成寺〉と〈紀州道成寺〉の構成を見てみよう（表3）。〈京鹿子娘道成寺〉が鐘や恋をテーマにした歌を連ねていく構成であるのに対して、〈紀州道成寺〉ではまず冒頭で紀州道成寺の由来を述べ①、白拍子の登場②、白拍子の舞③、鐘入り④、鐘消失の物語⑤、祈り⑥と物語が曲の中で展開している。さらにこの作品の場合には、曲の中に道成寺の鐘が消失した理由を説明するもう一つの物語が挿入されている。この部分では三味線に奥浄瑠璃の手が使われ、別の次元での物語性が聴き手に伝わるよう工夫されている（譜例5）。

また、浄瑠璃姫物語に基づいた〈十二段〉、殺生石伝説に基づいた〈三国妖狐物語〉など能以外に物語の出典を求めた作品も多く作られている。音楽面では他の浄瑠璃ジャンルから定形の旋律や節を取り入れていること、曲全体の中で歌い物的な旋律が少なくなり語り物的な旋律の占める割合が増えていることが特徴と言える。

3. 5 語り物性発展期

明治に入ってから長唄における語り物性発展の傾向は続く。この時期の語り物性の特色とそれを生み出した背景としては、次の3点を指摘することができるだろう。

まず第1に、明治元年に大薩摩節の家元権が長唄の三味線方三世杵屋勘五郎に正式に譲渡されたことである。大薩摩絃太夫を名乗った勘五郎は、大薩摩節の特色を活かした〈橋弁慶〉や〈綱館〉などを作曲した。これらの曲では、演奏の際に物語の登場人物をどの唄い手が担当するかを明確に定める唄い分けの指示が見られる。このように、この時期の語り物性の強い長唄作品は演劇性を強調する傾向をもっている。

第2には、江戸幕府の庇護を失った能狂言師らが興行として三味線を伴奏に能を上演する「吾妻能狂言」のための作品が長唄として作曲されたことである。〈船弁慶〉〈安達ヶ原〉な

表3：長唄曲〈京鹿子娘道成寺〉と〈紀州道成寺〉の構成

(吉住 1990 a および吉住 1990 c に基づき、浅川 1995 と蒲生 1982 を参考にして作成。■の部分には歌詞が共通であることを示す。)

〈紀州道成寺〉			〈京鹿子娘道成寺〉			
	曲(物語)の構成	該当部分の詞章		曲の構成	詞章の内容	該当部分の詞章
①	道成寺の由来を述べる	そもそも紀州道成寺と申すは～				
②	白拍子の登場・道行	「合方」 知るべの道は～				
③	白拍子の舞	あれにまします～ ■花の外には松ばかり～	物語の 枠組み	←① 白拍子の舞	鐘の段	■花の外には松ばかり～ 鐘に恨みは数々ござる～
				② 手踊り	恋の歌 1	言はず語らぬ我が心～ 桜さくらと唄はれて～
				③ 毬唄	廓づくし	恋の分里、武士も道具を～
				④ 花笠踊	わきて節	梅とさんさん桜は～ あやめ杜若は～
				⑤ 合方		
				⑥ クドキ	恋の歌 2	恋の手習つい見習ひて～
				⑦ 山づくし	山づくし	面白の四季の眺めや～
④	鐘入り	■去る程に去る程に～		←⑧ 鐘入り		■去る程に去る程に～
⑤	鐘消失の物語	この鐘について女禁制の～ 昔この里にまなごの～ その時の執心残って～				
⑥	祈り	水かえって日高川原の～				

ど能の詞章を基本にした長大な物語曲が作曲された。吾妻能狂言の試みは長くは続かなかったが、物語の展開を基本に構成された語り物性の強い作品を長唄が生み出す重要な機会となった。

第3は、明治後半から演奏会形式での長唄公演が盛んに行われるようになったことである。特に四世吉住小三郎（後の慈恭）と三世杵屋六四郎（後の二世稀音家浄観）は、長唄研精会を創設し、歌舞伎の演奏を離れて活発な演奏会活動を展開した。多数の聴衆を相手に音楽の演奏だけを聞かせる公開の場が成立したのである。江戸時代より行われていた「お座敷」での演奏と同様に、演奏会においても、古典曲の演奏の他に新しい作品の発表が盛んに行われた。研精会の長唄作品でも、音高を定めずに言葉のようにセリフを語る手法や、登場人物によって唄のワケ口を決めるなど、曲の中で演劇的な効果を生むための工夫がなされた曲が多く見られる。またその一方で、唄い手である四世小三郎は、唄の技法として、言葉が明瞭に聞こえるような発声や口の使い方を工夫したと言われている。つまり歌い物的な旋律であっても、演奏方法として言葉の要素を強調するような唄い方を編み出したのである。小三郎はこのような「語り物的な唄い方」を常磐津の演奏を参考にして身につけたという（吉住 1971：172-173）。これも長唄が獲得した新しい語り物性の1つと考えることができるだろう。

4 歌い物としての長唄

以上のように、語り物の視点から長唄の歴史をたどってみると、長唄は他のジャンルからの影響を取り入れ発展させて、語り物性を次第に増大させていることが見て取れる。しかし、長唄は語り物ジャンルのもつ語り物性を無選択に受け入れているわけではない。以下に長唄では行わない「語り物的」行動について考察してみよう。

物語を曲の中で展開させる、という考え方が長唄作品の中に見られるようになると、演奏において劇的な効果を上げる方法がさまざまに考えられるようになる。登場人物の間の会話を展開する、各登場人物を特定の唄い手が分担する、などの工夫により、物語をより生き生きと表現することを目指すのである。しかし、それにもかかわらず、長唄は唄い手が登場人物になりきって唄うことを嫌う傾向にある。例えば〈土蜘蛛〉で武者（ワキ）と禿（シテ）がお馬遊びをする場面では、譜例6に示したように武者と禿の間の会話を2人の唄い手が交互に唄うことで表現している。「乗ったか」「乗ったぞ」という会話では、唄い手は旋律の音高を正確に出す必要はなく、言葉のアクセントの高低に従ってせりふ調に唄うことが求められる（譜例で歌詞の右側に示された数字が音の高さを、点線がその音高を節として正確に出す必要がないことを示している）。しかし、荒々しい男武者の声、あるいは小さくて可愛い禿の声そのものを真似して出すことはしない。あくまでも音の高低（男武者は低めの音域で旋律の動きを大きく、禿は高めの音域で旋律の動きをやや平らにすること）や、その唄い手の基

譜例6 〈土蜘蛛〉に現れる禿（シテ）と武者（ワキ）の会話
 (〈土蜘蛛〉本調子 吉住1989:15)

本的な発声法の範囲の中での微妙な音色の差によってのみ表現することが重視されている。またせりふの言い方も、実際の会話体のように言うことは決してない。音高は確定されていないが音の動かし方には一定の決まりがあり、旋律的な様式化されたせりふであると言えることができるだろう。

また長唄では身体を使った感情表現を行うことを嫌う。登場人物の気持ちになって顔の表情を作ったり、感情の揺れを表現するために手を動かしたり上体を動かすことはしない。演奏中に過度に表情をつくったり体を動かすことは、物語の雰囲気をもよりリアルに観客に伝え

る手段とは認められず、むしろ「行儀が悪い」避けるべき行動と考えられている。

これらは歌い物としての長唄が拒絶したものと位置づけることができるだろう。長唄が長唄らしくあるための美的基準として、どんなに語り物の要素を取り入れたとしても根底には「歌」の要素が流れていなければならない。そうでなければ長唄らしさが消えてしまうのである。つまり写実的なせりふや、声色を真似る発声法、身体による表現などは、歌い物の長唄としては、取り入れることのできない要素であったと考えられる。

曲の構成についても同様のことを指摘することができる。語り物性の強い作品であっても、曲中に語り物と対比する叙情的ないしは叙景的な「歌」の部分が挿入されたり、三味線のみで奏する「合方」の部分を曲の中に組み込むことにより、長唄らしさを保っているのである。また「クドキ」の部分を「歌」の聴かせどころと考えている点も重要である。時田アリソンによれば、清元節では「クドキ」の部分は、語りの本質的な部分であると考えられている(TOKITA 1999: 125-126, 128)。これに対して、長唄でも同じように詞章では恋する気持ちなどの感情が表現されているのに、「クドキ」は唄い手が声の技量を聴衆に示す所であり、聴き手はその旋律の美しさや声の美しさに注目している。このような聴き手の態度も、長唄の歌い物としての在り方を示していると言えるだろう。

5 長唄における語り物性

長唄の歴史をより広い視点で見ると、語り物性を強めていくと同時に、歌い物性も強化されていることに気が付く。例えば、歌舞伎の場を離れた「お座敷」という場で拘束のない自由な作品を作ることができるようになると、語り物性の強い作品が生まれる一方で、人物の全く登場しない〈吾妻八景〉や〈老松〉〈秋の色種〉などのように叙景的な作品も数多く作られているのである。長唄は語り物性に傾倒していった歌い物としての性格を放棄してしまっただけではない。語り物性を強めながら、もう一方で、歌い物の要素も十分に保持しているのである。しかも「語り」と「歌」という二分法は長唄を構成するさまざまな要素に関して適用することができ、また適用範囲も曲全体のこともあれば、短い旋律だけを対象にしている場合もあることは、すでに述べた通りである。語り物と歌い物という音楽様式に関する座標軸を導入することにより、長唄は他のジャンルから取り入れた音楽様式を自分なりに整理して、それを活用することができたのであろう。長唄における語り物性は、長唄をとりまく他の音楽ジャンルの関係性と、長唄のもつ音楽様式の多様性の中で、歌い物性とのバランスをとりながら存在しているのである。

〔注〕

- 1) 「うたいもの」「唄い物」「謡い物」などと書かれることもあるが、本稿では「歌い物」という表記で統一する。
- 2) 歌い物と語り物を対にして概念化するようになったのは、大正末期頃からであろうか。田辺 1925 には「長唄や歌澤節の如き所謂『唄物』は、浄瑠璃派の諸節の如き所謂『語り物』と全然その性質を異にする所である。」という記述が見られる（田辺 1925：11）。
- 3) 三味線音楽に関しては、浄瑠璃＝語り物という公式をほぼ当てはめることができるであろう。浄瑠璃の系統の音楽であれば語り物に自動的に分類される。同様に地歌（地唄）の中の「語り物」というレパートリーも系譜による分類と考えることができる。藤田 1943 では「語り物」の中を更に「豊後もの」「半太夫もの」「一中もの」「義太夫もの」などに分類しているが（藤田 1943：664）、このように原曲のジャンル名で整理をするのも、三味線音楽において分類の際に音楽の系譜が重視されたことを示している。
- 4) 文政3年作曲と言われているが、稀音家 1994 によれば文政13年と記された正本があり、この曲が作曲されたのは三郎助が家元権を預かった後のことではないかとのことである。この曲は外記節の復活を目的に作曲されており、語り物を作曲するという意識が長唄の演奏家の中にあつたことが読み取れる。
- 5) この時期には高尚趣味の流行を反映して「お座敷長唄」だけでなく歌舞伎でも〈勧進帳〉や〈鞍馬山〉など、首尾一貫したドラマ性をもった作品が上演されている。

〔参考文献〕

- 浅川玉兔 1995（初版は1976）『長唄名曲要説』、東京：日本音楽社。
- 植田隆之助 1989 「長唄」、平野健次；上参郷祐康；蒲生郷昭（監修）『日本音楽大事典』、p.520 c-523 c。
- OTSUKA, Haiko 1990 “*Uta* (chant) et *katari* (récitatif) dans la musique de *shamisen*”, 谷村晃；馬淵卯三郎；滝本裕造（編集）『片岡義道先生古稀記念論文集 *Florilegio musicale*』、p.73-78、東京：音楽之友社。
- 蒲生郷昭 1982 「『道成寺』芸能の構成 III 音楽」、郡司正勝他（編集）『道成寺』、p.158-172、東京：小学館。
- 柁屋栄二（監修）；浅川玉兔（構成・解説）1968 『大薩摩節』（LPレコード解説書、日本ビクターSJ-3018～3019）。
- 稀音家義丸 1994 『長唄資料 その二 大薩摩節』、東京：邦楽社。
- 笹川種郎 1940 「近世の謡ひ物と語り物」、教習局編纂『日本語学振興委員会研究報告』第六篇（藝術学）、東京：内閣印刷局発行課。
- 田邊尚雄 1925 『音楽叢書第拾壹編 日本音楽の研究』東京：京文社。
- TOKITA, Alison McQueen 1999 *Kiyomoto-bushi narrative music of the kabuki theatre*, Basel; London: Bärenreiter.
- 平野健次 1989 a 「うたいもの」、平野健次；上参郷祐康；蒲生郷昭（監修）『日本音楽大事典』、p.90 b-c。
- 平野健次 1989 b 「語り物」、平野健次；上参郷祐康；蒲生郷昭（監修）『日本音楽大事典』、p.90 c-91 a。
- 平野健次 1993 「語り物における音楽と言葉」、上参郷祐康（編）『平家物語—語りと音楽』、p.195-212、埼玉：ひつじ書房。
- 藤田斗南 1943 「箏曲樂の展開に見る國民的特性」、岸邊成雄（編）『田邊先生還暦記念 東亜音楽論叢』、東京：山一書房、p.653-668。
- 町田嘉章 1952 「三味線聲曲に於ける「語る」と「謡う」ことの音楽的意義と本質」、『東洋音楽研究』第10・11合併号、p.1-17。

- 吉住小十郎(編);吉住慈恭;稀音家浄観(関) 1989 『長唄新稽古本 第参拾五編 土蜘蛛』、二四版、東京：邦楽社。
- 吉住小十郎(編);吉住慈恭;稀音家浄観(関) 1990 a 『長唄新稽古本 第参拾編 京鹿の子娘道成寺』、四五版、東京：邦楽社。
- 吉住小十郎(編);吉住慈恭;稀音家浄観(関) 1990 b 『長唄新稽古本 第参拾四編 鷺娘』、三九版、東京：邦楽社。
- 吉住小十郎(編);吉住慈恭;稀音家浄観(関) 1990 c 『長唄新稽古本 第参拾九編 外記節石橋』、二四版、東京：邦楽社。
- 吉住小十郎(編);吉住慈恭;稀音家浄観(関) 1990 d 『長唄新稽古本 第六拾編 紀州道成寺』、廿五版、東京：邦楽社。
- 吉住慈恭 1971 『芸の心』、東京：毎日新聞社。