

## 一中節から常磐津節へ

——語り物の音楽的変容と連続性

はじめに

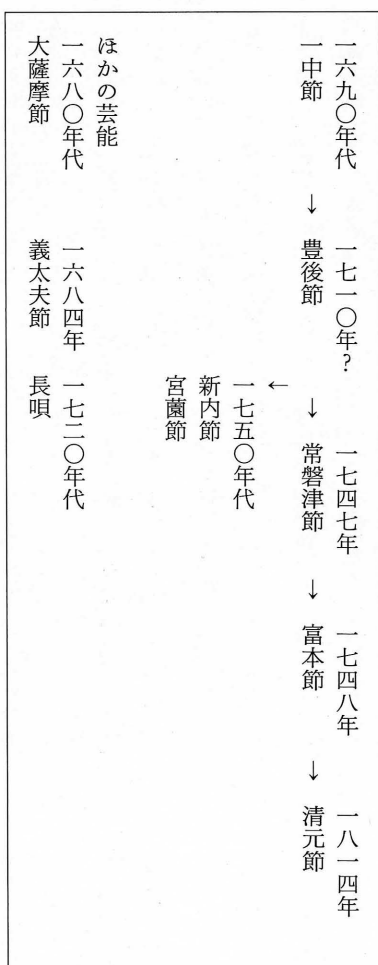
江戸時代の大衆文化は、人形芝居（現在の文楽）、歌舞伎、そして遊廓とくに吉原をめぐって華やかに展開した。いずれの場でも、その中心には音楽があった。大衆文化とともに音楽は発展したのである。

十六世紀の終わりから三味線を伴うようになった浄瑠璃は、十七世紀に入ってから、つまり江戸時代になってから、めまぐるしいほどの勢いでつきつぎに新しいジャンルを生み、その勢いは衰えを見せながらも、十八世紀の終わり、寛政年間（二七八九—一八〇一）まで続き、文化十一年（一八一四）浄瑠璃の最後のジャンルである清元節が生まれてようやく落ち着いた。この発展の時期は、家元制度の形成期にもあたる。

時田アリソン

天和（二六八一—二六八四）頃まですばらしい勢いで発展した浄瑠璃だが、その時期に成立したものはいまに伝わっていない。竹本義太夫（二六五一—一七二四）の義太夫節が確立したのは貞享元年（二六八四）（音楽大事典2〈平凡社〉・六六八頁）、それからやや遅れて都太夫一中（二六五〇—一七二四）も一中節をおこしている（音楽大事典1・九六頁）。歌い物の長唄がはっきりとしたかたちをとるのもこの頃である（音楽大事典4・二六八一—二頁）。一中の弟子、宮古路豊後掾（？—一七四〇？）の語った豊後節は心中を煽り、風俗を壊乱するものとして、享保十六年（二七三一）に禁止され（笠谷一九九七・九四—九五頁）、いまは詞章だけが残り、音楽は伝わっていない。豊後掾の芸統から生まれた浄瑠璃を一般に豊後系浄瑠璃といっており、常磐津節、富本節、新内節、宮園節、清元節が現在まで伝わっている。（図1）

図1 豊後系浄瑠璃の歴史的關係図



語りの場と語り手

江戸時代が始まる頃、琵琶のかわりに三味線を伴奏楽器とした浄瑠璃は、人形芝居とかかわるようになり、純粹な語り物ではなくなった。語りの場が芝居小屋に移ると、セリフの部分が増えるなど、語りは演劇化が進み、音楽のほうも弾き語りがなくなり、語り手と三味線方とに分業が行われるようになった。その後、舞踊が主だった歌舞伎も元禄（一六八八―一七〇四）頃には演劇的な性格を強めるようになり、人形芝居で語られていた浄瑠璃を舞踊（所作事）にとりいれることになった。浄瑠璃が語られる場はまた一つ増えることになったのである。人形芝居からは演劇的次元、歌舞伎からは舞踊的次元をつけ加えられ、浄瑠璃は江戸期に入って、それまでの語

り物とは大きく位相を異にすることになった。

しかし、浄瑠璃が語り物性を失うことはなかった。古いものをすっかり捨ててしまわずに別のものをとり入れ、新しいものを生み出すという傾向が日本文化にはある。しかし、文字が導入されてからも語り物が演じられ続けてきたということは、注目すべき事実である。そのよい例が、文楽である。文楽の語り手、すなわち義太夫節の太夫は舞台上手の袖の「床」に座って観客の目に姿をさらし、語りの内容

が人形によって視覚的に表現されている傍らで、地も語り、セリフも語りながら物語を語ってゆく。イギリスの人形劇「パンチとジューディ」のようにセリフ劇として構成することもできたはずだが、語るといふ行為、物語を観客・聞き手に語るといふかたちは保持されている。こうした語りの芸のかたちは、歌舞伎を経て、無声映画時代における活弁につながっていく。

研究の方法——構造モデルと常套的音楽素材

古代から現在までの語り物の発展を歴史的にあとづけようとする、と、さまざまな困難に直面する。まず、理論的枠組みである。これまで文字テクストを持たない、口頭的な語り、オーラルナラティブ (oral narrative) についての理論はあったが、言語面のみを対象

とする限界があった (Tokita 1966)。したがって、音楽が高度に発達した日本の語り物などを研究するには、不十分である。さらに、語り物の研究は言語面や音楽面だけでなく視覚面や身体性、さらには演奏の場や享受者なども同等に考察すべき時に来ているが、それらを包摂する理論的枠組みはまだない。

それでも、言語面をはじめ音楽面でも研究は行われてきたが、次の困難は、語り物の諸ジャンルの研究者の間で概念規定や用語がまちまちであったり、不明確な場合もあつたりすることである。このため、了解や議論がむずかしくなっている。ジャンル間の比較を可能にするために、常套的音楽素材 formulaic musical material という概念を出してみたが (時田一九九七:三〇三—三〇五頁)、用語については、演奏者の使用するものと研究者の使用するものの統一を含め、語り物すべてのジャンルに妥当する用語を確立するところまでには至っていない。

このような状況の中で、小論は、一中節と常磐津節という二つの近いジャンルを取り上げる。一中節は豊後節の母胎であり、歌舞伎とはあまりかかわらず、かつての語り物の要素を色濃く残しており、一方の常磐津節は歌舞伎の中で豊後節を受け継いでいる。小論は現存曲の分析を通じて、一中節から常磐津節の歴史の変容および展開と連続性について論じたい。<sup>(1)</sup>ただし、現存曲がそのままかつての一中節を伝えるという保証はどこにもなく、むしろ、後発ジャンルの

影響を受けつつ伝わってきたと理解するのが正しい。そのような影響関係を明らかにすることも、語り物の歴史的研究の課題である。

分析は、曲全体は曲・小段・フレーズの各レベルからなるとする構造モデルにもとづき、常套的音楽素材という分析概念を用いて進めることにしよう。

右の構造モデルは、いわば垂直的なモデルであり、フレーズは小段に、小段は曲に含まれる。これを補うのが、水平的なモデル、すなわち曲の時間の進行を軸にしたモデルである。後掲の一中節と常磐津節それぞれの作品の構造図 (表7、8) によって、垂直的な構造と水平的な構造を示す。

常套的音楽素材は、先行ジャンルからの伝承のプロセスによって受け継いだ「伝統的な」常套的単位<sup>(2)</sup>で、構造モデルの各レベルに見られるものであり、音楽的表現のDNAといえるかもしれない (表1参照)。

曲のレベルでは、常磐津節でいえば語り曲、舞踊曲、祝儀曲などの曲種、あるいは曲のスタイルを常套的音楽素材とよぶことができらう。

小段のレベルで使われる常套的音楽素材は、語り口である。語り口は、説明がなかなかなかむずかしいが、ひとことでは、曲の下位のスタイル *substyle* である。小段そのものということもあるし、小段の一部として一つあるいは二つ以上あらわれることもある、と

表1 一中節と常磐津節の構造に対応する  
常套的音楽素材

構造のレベル	常套的音楽素材
曲(段*)	曲種
小段	語り口
フレーズ	旋律型

\* 伝統的に演奏者の使う用語

表2 語り物の「硬い」ジャンルと「軟らかい」ジャンル

「硬い」ジャンル	「軟らかい」ジャンル
平曲	説経節
幸若	能
金平節	土佐節
義大夫節	一中節
大薩摩節	河東節
	豊後系浄瑠璃

表3 語り物の各ジャンルのなかの「硬い」部分と「軟らかい」部分

平曲	「硬い」	「軟らかい」
謡	強吟 修羅物	弱吟 三番目物
義大夫節	二番目物 殺し場	道行 クドキ
常磐津節	セメ地	クドキ

いった具合である。

フレーズのレベルでは、旋律型が常套的音楽素材である。旋律型は一つのジャンルに繰り返しあらわれ、声と三味線それぞれの一一定した旋律のことである。その多くは伝統的な名をもつ。曲や小段や語り口の終わりと始めにそれぞれ、終結と開始の機能をもつグループと、それほどの拘束性はなくゆるやかにつかわれるものがある。ほかに、詞章に結び

ついた旋律型が少数ある。

一中節と常磐津節を聞き比べると、かなりちがった感じを受けるのがふつうだが、小論では、小段と語り口を中心とした分析を行い、両者には豊後系浄瑠璃の語り物として時代を超えた音楽的連続性があることを明らかにしたい。その上で、常磐津節はどのように変わったかを示し、変化の要因をいくつか示唆する予定である。作品としては、一中節「椀久道行」と常磐津節「関の扉」下の巻を取り上げて、それぞれの構造図を作成し、かたんなら比較を試みることにしたい。

本来であれば、当時の資料を調べて、演奏者、伝統を受け継ぎ変化させる当事者の意識を探り、一中節の主な演奏の場であった座敷やその享受者など具体的な場について論じるべきだが、まだそこまでするには至っていない。

なお、一中節の分析については、初期五曲を分析した田中論文(田中一九八七)を参考にさせて頂いた。用語は田中のものを尊重しつつ、論旨がはっきりするように説明をくわえた。残念ながら現在段階では、通用している旋律型の名称の出自をたしかめて、ジャンル間で統一的使用をするということはできないので、通用しているままに用いた。小段名は「」で、語り口名は『』で、旋律型名は△▽で囲んで表記する。

「硬い」「軟らかい」という二つの相対的なカテゴリー

常磐津節と一中節の比較分析を行う準備として、「硬い」と「軟らかい」という対照的なカテゴリーを考えてみよう。これは大まかであくまでも相対的な区分なので、どこがどうというような厳密な運用には耐えないが、かえってそのためにジャンルを超え、時代を超え、構造レベルを超えて、語りのスタイルやそれより下位のスタイルすなわち、語り口をうまく概念化でき、歴史的な流れの中で語り物のジャンル間の影響を考えることができる。

具体的に述べてみると、平曲というジャンルは「硬く」、今ほもう伝わらないかつての説経節は「軟らかい」といえる。浄瑠璃においては、義太夫節は「硬く」、一中節は「軟らかい」。金平節と大薩摩節は「硬く」、河東節、土佐節、豊後節は「軟らかい」といえるだろう。(表2)

同じ常磐津節でも、あとでのべる『セメ地』という語り口は「硬く」、軍記・戦さがたりの系統であり、『クドキ』は「軟らかい」語り口であり、説経系あるいは白拍子や熊野比丘尼など女性が担った語り物の系統であろうと推測することも可能となる(表3)。さらに、語り口は語りの「硬い」あるいは「軟らかい」内容に沿って選び取られており、もともと二つのまったく異なる語りの伝統が存在していたことを示唆するということも考えられる。

### 一中節と常磐津節の音楽比較

人形芝居や歌舞伎に出演して一世を風靡した豊後節が、元文元年(二七三六)と元文四年(一七三九)に三度にわたって禁止されたあと、寛保三年(一七四三)豊後掾の弟子だった宮古路文字太夫が江戸中村座に出演している(岩沙一九六八・八一頁)。その文字太夫の語りは道行物を売り物とし、豊後掾ゆずりの『クドキ』を使った、なお全体に艶っぽいものであったと考えられる。しかし、歌舞伎の芝居小屋で所作事の伴奏曲として発展することとなり、徐々に新たな性格をおびていった。その後延享四年(一七四七)には、文字太夫は常磐津文字太夫を名乗り、常磐津節が成立する。

恋人同士を死にいたらせるまでに甘美であり、常磐津節がそこから生まれた豊後節とはどのような音楽だったのだろうか。常磐津節はそこからなにを受け継いだのだろうか。しかし、豊後節は詞章ばかりで音楽そのものは残っていない。さいわい、豊後節の母胎となった一中節は現存しており、田中がとりあげた初期一中節とつたえらるる五曲は、歌舞伎舞踊形式成立以前の古い語り物の要素をそなえていると考えられ、しかもその一部は後の宮古路豊後掾、都半中の作曲になるものである。(音楽大事典1…九七―九九頁)

一中節から常磐津節への変化は、ともに三味線を伴う浄瑠璃とい

うこともあって、比較的小さい。その変化もほぼ五十年という比較的短い間に起きているので、その要因やみちすじは見やすく、歴史的なあとづけをらくにする。

根本的と考えられる変化は、語りの場が座敷から舞台へと変化したことだろう。一中節と常磐津節を聞き比べるとかなりちがった感じを受けるはずだと述べたが、その理由の一つはここにある。都太夫一中は歌舞伎で道行物などの所作事に曲をつけ、伴奏をしたという記録はあるが、少なく(竹内一九八八・二二九―三三三頁)、主に座敷で語ったようである。人形芝居には出なかつたらしい。一方の常磐津節は、演奏の場は芝居小屋であり、歌舞伎の所作事の伴奏として歌舞伎舞踊形式にしたがうこととなり、曲種や小段はおおきな影響を受けることになった。

一中節と常磐津節の比較分析は、曲の構造のレベルにしたがうかたちで行いたい。曲種、小段構成および語り口、旋律型の順であるが、小段および語り口を中心にする。本来ならあつかうべき三味線の手(独奏メロディー)と動機、声部の裝飾音(オシ、マワシなど)は割愛する。

## 曲種

一中節でも常磐津節でも曲は伝統的に「段」とよばれ、芝居で上演される一回り大きな物語世界の一場となることかしばしばである。

ここでは、語り性と演劇性の強い語り曲と、所作事ともよばれる、唄い物的・舞踏的な舞踊曲を区別しよう。芝居の物語世界とは直接関係がないものとしては、新年や襲名など祝い事に作られ、ふつう座敷で演じられる祝儀曲がある。

一中節の詞章を見ると、「夕霞」などの世話物や「椀久道行」のような道行物が多く、「双子隅田川」などを典拠とした曲もあるが、時代物はほとんどみられず、「辰巳の四季」などの祝儀曲はある、ということになる。しかし音楽にはこれといった区別をつけにくく、曲種は一つだけといってもいいかもしれない。曲種という概念が成り立ちにくいともいえる。常磐津節には、「将門」など、芝居の一場として物語を語る語り曲(「段物」ともいう)と、「三社祭」など純然たる所作事の伴奏としての「変化物」の舞踊曲、そして「老松」などの祝儀曲があり、音楽的にも三つの曲種がある。

常磐津節のなかで一中節に近いと考えられるものは、「将門」「山姥」などの語り曲で、後に述べるように、一中節の語り口と非常によく似た「軟らかい」語り口を多く含んでいる。ただ同じ語り曲でも、「関の扉」などの時代物は大薩摩節などに似た「硬い」語り口をつかっており、もともと時代物のない一中節とはあまり共通性がない。

また祝儀曲も共通性が高い。祝儀曲は三味線音楽のジャンルすべてにみられるもので、座敷という演奏の場や祝いという機能が共通

表4 歌舞伎舞踊形式

オキ	花道	(無名)不 定数	クドキ	オドリ地	チラシ	ダンギレ
----	----	-------------	-----	------	-----	------

では、小段からみていこう。劇場に入る前の語り物の小段構成は、簡素で単調だった。小段は特定の旋律型(終結旋律型)で終わり、小段と小段の間に伴奏楽器の間奏が入るといふ構成がふつうである。ただし、曲のはじめ、終わり、クライマックス(聞かせどころ)だけに使われる小段があり、そこにはっきりとした曲の構成を感じ取ることができる。

小 段

し、詞章も叙情的で類似しているからで、一中節と常磐津節は、祝儀曲がもっとも近いと思われる。  
常磐津節の純然たる舞踊曲は、後で述べる歌舞伎舞踊形式によって成立したもので、歌や踊りの引用からなる小段が多くて、語りの小段は少なくなっているが、一中節にはそれにあたるものはなく、舞踊曲は一中節からは遠い曲種といえる。

一中節も歌舞伎には数えるほどしか出ておらず、主な語りの場合は座敷だった。名前がつけられている、すなわち演奏者に意識されている小段は、曲冒頭の「序」しかない。「序」は明らかに開始の役割を果たしている。他にはそうした小段はなく全体的な構成は簡素である。  
しかし、一中節では曲の前半と後半では使わ

れる旋律型がかなり異なることに注目したい(表7)。つまり、一曲を通じて繰り返しではなく、一方向的に直線的な音楽進行を持つということである。<sup>(3)</sup>

一方の常磐津節では、「オキ」「花道」「無名」……「クドキ」「オドリ地」「チラシ」という順序の歌舞伎舞踊形式に<sup>(4)</sup>だいたいがつっており、その一方向性は強まっている。それぞれの小段がはっきりした特徴を持っている(表4)。ただ「関の扉」などの語り曲では、歌舞伎舞踊形式では説明できない、セリフをともなった語り小段「コトバ」がはさまれている。小段は語り口と密接な関係があるので、語り口のところでもふれることにしよう。

表5 一中節と常磐津節の語り口

一般的語り口		一中節		常磐津節	
基本的語り口	「基本」	「基本」	「基本」	「基本」	「基本」
「セメ地」語り口			「オキ」	「クドキ」	
朗唱的語り口	「コトバ」	「朗唱」			
「ウレイ」語り口			「シラビク的なウレイ」	「メリスマ的なウレイ」	
「怪異」語り口			「シラビク的な怪異」	「メリスマ的な怪異」	

## 語り口

次に語り口だが、語り物の各ジャンルはそれぞれ語り口のレパートリーを持っており、曲の構成上つまり進行上の要請をみたしたり、内容上の要請に応えたりして、さまざまな場所に使われている。たとえば、開始部や終結部には、それにふさわしい語り口が選ばれている。しかし、内容に関わるものは、進行上の要請をみたすものほど多くはない。

語り口には、大きくわけて、一般的な語り口と特殊効果の語り口の二つがある(表5)。主流は一般的な語り口で、ジャンルによっていろいろな語り口がある。なかでも、最も重要な語り口が、そのジャンルを特徴づける主要な語り口であり、私はそれを『基本』とよんできた。

「ジャンルを特徴づける主要な語り口」という概念を提出したが、じっさいには、とらえどころのない側面を対象としている。この側面ははっきりと名づけられていないこともあり、演奏者にも研究者にも、じゅうぶんに意識されてこなかった。はっきりと名づけられることがなかったのも、それが語り物の根幹を成すものだったからで、その必要もなかったのだろう。他の語り口とはちがって、流動的で柔軟であるため、認識しやすいものではない。

しかし、一中節をはじめ豊後系浄瑠璃に共通する『基本』の語り

口の特徴は、ざっと次のようにまとめられる。

まず、構造がゆるやかである。基本的な単位は、テクストの七音節プラス五音節からなる一行であり、七音節と五音節はそれぞれフレーズをもつ。すなわち一行は二つのフレーズでできているが、行の数は不特定で、短くても長くてもよい。声のパートは、幅が広くメリスマ的なものからシラビクなものまである。三味線のパートも同じように、ほとんど無伴奏の部分から、撥数の多い部分まである。リズムは、声のパートでは、ほとんど拍がないが、三味線のパートの拍ははっきりしている点が特徴的である。三味線の調子は、三味線を伴奏とする語りものすべてがそうであるように本調子(Tokita 1996)である。

さて、一中節には、『基本』と『コトバ』の二つの語り口がある。中心的な語り口は『基本』である。では、そこにどんな旋律型が使われているかというと、△地▽類の旋律型のまとまりがみられる。なかでも中心的なものが、△地A▽+△地B▽+△地C▽という三つの旋律型のつながりで、曲の前半には何度でもてくる(表7)。

△地A▽は豊後系浄瑠璃についての多くの文献で「地節」とよばれているものに対応し、b(シ)を中心音とし、三味線はa(ラ)とb(シ)を反復してよく目立つ。△地B▽はe(ミ)を、△地C▽はf(ファ)をそれぞれ中心音とするものである。

ほかに『コトバ』という語り口がある。朗誦的であって、『基本』



より旋律的ではなくなるが、旋律がないわけではない。テキストもかならずしもセリフとなっているわけではない。そして、それだけで独立した小段をつくる。

一中節の語り口についてかんたんにいえば、『基本』と『コトバ』とで構成されているということになる。したがって、語りの構成は単調になりがちだが、一中節以外の歌などの引用をしばしばおこなうことによって、変化や彩りをつけている。

一方の常磐津節にはさまざまな語り口がある(表5)。そのなかで重要なものは『基本』である。ここで、一中節の『基本』を構成した $\wedge$ 地A $\vee$ 、 $\wedge$ 地B $\vee$ 、 $\wedge$ 地C $\vee$ 、 $\wedge$ 地G $\vee$ を受け継いでいることに注目したい。ただし、そのつながりは弱くなっている。

『オキ』は一中節の『基本』とよく似ており、 $\wedge$ 地A $\vee$ 、 $\wedge$ 地B $\vee$ 、 $\wedge$ 地C $\vee$ に相当する $\wedge$ ナガ地 $\vee$ 類<sup>(5)</sup>三つの旋律型(表6参照)がこの順でゆるやかにつながったものがみられる。『オキ』ではいちおう中心的な地位を占めるといってよい。常磐津節の小段「オキ」はこのつながりで始まり(表8)、 $\wedge$ 地A $\vee$ + $\wedge$ 地B $\vee$ + $\wedge$ 地C $\vee$ で始まる一中節の「序」とひじょうによく似ている。ふつう曲の前半にわかれることも共通している。しかし、一中節ほど緊密ではなく、それぞれが独立してわかれるが、その場所は三つの基本的な語り口に限られている。

常磐津節の基本的な語り口の三つ目は『クドキ』で、「クドキ」

の小段に使われる。この小段の性格は、詞章の内容としては恋の苦しさをうったえる色模様、音楽的には高いf(ファ)を中心とし、さらに高い音域にのびる旋律型によって特徴づけられる。一中節でも「クドキ」を思わせる小段はよくあり、その芽生えとっていいかもしれないが、常磐津節では「クドキ」は明確に発達し、いくつかの小小段によって複雑に構成されて、「オキ」などとははっきりと違った性格を示すようになる。その特徴をさらに詳しく述べると、まずなによりも $\wedge$ オトシ $\vee$ とか $\wedge$ カン $\vee$ といった「クドキ」特有の旋律型をもつことがあげられる。また、終わりにむかう特殊効果の語り口、シラビックとメリスマ的な二つの「ウレイ」が使われていること、さらには全体的な高音域が目立っている。

常磐津節には『基本』とはまったく対照的な『セメ地』がある(譜例1)。「基本」はまえに述べたように長さが決まっておらず、旋律型を含むがその割合は小さく、常套性はうすいのにたいし、「セメ地」は長さもほぼ一定し、全体が旋律型のみで緊密に構成されており、リズムカルで常套性が強い。こうした性格をもつ「セメ地」により、常磐津節の音楽的表現力は高まり多様になった。

歌舞伎舞踊では、華やかに踊り手を引き立て舞台をしめる小段を経て、それが「ダンギレ」へとつながって、終わるといふ形式を取る。その小段が、一つの簡潔な『セメ地』でできた「チラシ」である。「セメ地」が緊密な構成をもつものへと発展することにより、

この「チラシ」が確立したといえる。長い語り曲や祝儀曲では、「チラシ」は複数の『セメ地』からできており、長いものとなる。

表8でもみられるように、長い語り曲などでは「チラシ」以外の小段でも、『セメ地』は細かい動作を補足説明するト書き的な詞章や、テンポのはやい、あるいは緊張感や切迫感を持った語りの部分などに使われるようになった。

常磐津節の『セメ地』に近いものを一中節に探すと、 $\wedge$ 地E $\vee$ という旋律型が見つかる。明確な構造はもたないが、曲の終わりの方に使われ(表6参照)、リズムも一部共通しているので、『セメ地』の芽生えとも見られる。ただし、大薩摩節の語り口は、シラビックな発声、イロコトバの使用、シンコペートしたリズムなど浄瑠璃における「硬い」語り口の特徴を、常磐津節の『セメ地』と共有するなど、ひじょうによく似ている点は、注意すべきである。一中節の $\wedge$ 地E $\vee$ が『セメ地』とつながったという可能性は捨てきれないが、おそらく常磐津節の『セメ地』は、大薩摩節の「硬い」曲に影響されたのではないかと思われる。

一中節では、『コトバ』はセリフではなく、地の文の中で朗誦的な旋律をつけて語られたが、常磐津節の「コトバ」はセリフとなっており、演劇性を強めた。「コトバ」は語り曲では欠かすことのできない、語りの構成単位となり、三味線のあしらいもつくようになった。

## 旋律型

最後に旋律型についてもみてみよう(表8)。旋律型の概念だけでは、一中節と常磐津節の分析比較を行うことはできないので、だいたいは語り口のところ述べてきたが、一中節から常磐津節にそのまま受け継がれたもの、受け継がれたあとで変化したもの、常磐津節で新たに生まれたもの、受け継がれなかったものについて、みてゆくことにしよう。

常磐津節の旋律型は大体が先行芸、とりわけ一中節から受け継いだものであるが、ほとんどそのままのかたちで受け継いだものは、一中節で『基本』をかたちづくる $\wedge$ 地A $\vee$  $\wedge$ 地B $\vee$  $\wedge$ 地C $\vee$ である。常磐津節でも、基本的な語り口のもとなった。

変化したものとしては、まず $\wedge$ カン $\vee$ がある。一中節では $\wedge$ カンカカリ $\vee$ だったが、常磐津節では精緻になり、『クドキ』でつかわれ、音楽的表現の焦点つまり聞かせどころとなった。『クドキ』はもともと聞かせどころの小段であり、ほかに $\wedge$ オトシ $\vee$ がつかわれているが、これは、心中をあおるほど艶っぽかった豊後節で工夫されたものと考えてよいだろう。また、 $\wedge$ 地A $\vee$ は豊後系浄瑠璃に共通し、ほとんど「オキ」にしかつかわれない。

同じ変化でも、機能の変化をとげたものに $\wedge$ スエテ $\vee$ がある。一中節では一般の小段を終わらせるもので、内容にはかわりがな

表6 一中節と常磐津節の旋律型の対応関係

終 結 型			旋 律 型			
半 終 結 型	小段終結型	曲終結型				
なし	なし	なし	一中節	常 磐 津 節	なし	なし
どハユリVの類	ハキザミオトシV 特に半中作品	ハトメ前V↓ハ三段流 シV↓ハダンギレV	ハ地A V b (シ)を中心 音とする	文献で「地節」とよばれる	ハヒキトリ三重V 清元節ではハイキオイ三重V	ハオクリV
ハツキユリVハユリVな	ハキザミオトシV 譜例2	ハ前ダンギレV↓ハダンギレV	ハ地B V e (ミ)を中心 音とする	e (ミ)を中心音とするハナガ 地Vさらに精巧になったもの	ハウレイオトシV	ハカンカカリV
なし	ハキザミオトシV 譜例2	ハ二段流シの変化V	ハ地C V f (ファ)を中 心音とする	f (ファ)を中心音とするハナガ 地V	ハオキ終結型V	ハカンV b (シ)を中心音とするハナ ガ地V、『クドキ』の重要な要素
なし	ハキザミオトシV 譜例2	ハ豊後風三流シV	その他ハ地D Vハ地E V しかしはつきり性格を持 たず、分析が困難	C (ド)を中心音とするハナガ地V f (ファ) #を中心音とするハナ ガ地V 常磐津節では転調が盛ん なためよく使われる	ハオキ終結型V	ハオクリV
なし	ハオトシV (『クドキ』)	ハウレイオトシV	ハ地G V	なし	ハオキ終結型V	ハオクリV
なし	なし	ハ『セメ地』半終結型V	ハ地H V	なし	ハオキ終結型V	ハオクリV

ったが、常磐津節でも小段を終結させるという機能を保持しているが、泣く場面の小段にかぎってつかわれるようになった。さらに、ハ地E Vは、常磐津節で『セメ地』という語り口に発展した。それから、一中節にはなく常磐津節で生まれたものに、ハ『セメ地』半終結型Vがある。これは『セメ地』が発展したために、必要とされてきたものである。

受け継がれなかった旋律型も多い。たとえば、ハユリV類とハオクリVは、受け継がれていない。

#### 「腕久道行」と「関の扉」下の巻の比較

一中節と常磐津節については、曲種、小段、旋律型についてその異同をみてきたが、最後にそれぞれの代表的な作品、「腕久道行」と「関の扉」下の巻をざっと比較してみよう。構造図表7、表と歌詞を参照していただきたい。

「腕久道行」は初世都一中の手になる代表曲の一つであるが、初演年次は未詳である。「関の扉」下の巻は、天明四年(二七八四)に初演され、現存曲の中でも古い語り曲の一つとしてよく演奏されている。一中節にはない「硬い」語り口を含むもので、比較には適当と考える。

腕久道行 (わんきゅうみちゆき)

1 (二上り歌) たどりゆく

今は心も、みだれ候

末の松山、思ひのたねよ

いつの頃より、あひなれそめて

通ふ心を、かはいと思へ

さりとはさりとは、しのぼかの

はて、どうもせい

これこれこれ、うけたとな

あのや、腕久はこれき、これき

つづみのかはかの、ほんえ

しんぞ此身は、これきこれき、うちこんだ

とかく恋ちの、ぬれごろも

2 (地ナラス) ほきぬなみだの、露しほり

(ハル) くちなば袖よ、今の身は

せいしがのべの、思ひぐさ

3 (上) むぐらの (スカス) やどに、たゞひとり

(ウ) とこはなれゆく、(本ツキユリ) あかつきの

(地) そのきぬぎぬの面影を

(コハリ) とへど答へず、しよんぼりと

(スエフシ) 昨日は今日の、昔にて

4 (謡) 法師々は、木のはしと

思ふはやほか、わけしらぬ

心の花の、かほりをば

しらせたいぞや

(コトバ) あゝ、はちはち

(イロコトバ) 此十徳も、すぎしころ

ゆかり法師が、一ふしに

5 (地) ちゑも器量も、身代も

(ハル) みなあはゆきと、消えうせて

かはせしことの、かはるとも

はなれまいぞの

(ノルフシ) きみ琥珀

我はちりかや

(替ツキユリ) 身につもる

(地) 心のあくた、むねにみち

(コハリ) それがこうじた、物狂ひ

6 (歌ガ、リ) とてもぬれたるや

(やんやあゝ) 身なれども

(下ハツミブシ) 一村雨を、いとほじと

- (地) 立ちよる軒の、こすの戸に  
 (ハル) きむくひむくの、そらだきの  
 もれて見えしは、(ウク) 白人か  
 (色七ツユリ) いろでまろめし、よるのつま  
 7 (太夫、ハル、ハチタ、キ) 堀江の文の、たよりさへ  
 (ワキハル) はしがなければ、渡られぬ  
 (太夫) こひの(ハル) ねがひも、あみだばし  
 (ワキ) うきなが(太夫) ほりも、(二人) わざくれと  
 ぬれて通ふか、いたちぼり  
 (ワキ上) とをつそらなる、さつまぼり  
 (太夫上) こひしゆかしき、わがつまの  
 (ワキ) ゆくへを(太夫) とへど、(二人) あはざぼり  
 ざごばあぢ川、(ワシ) ふくしまを  
 8 (地) 迷ひゆけども、まつ山に  
 (ハル) 似たる人なき、うき世ぞと  
 (色カン) 泣いつ笑ふつ、狂乱の  
 (ハル) 身のはてなにと、あさましやと  
 芝をしとねに、ふしけるは  
 (ナキブシ) めもあてられぬ、風情なり。

(高野辰之編『日本歌謡集成 卷十 近世編』東京堂出版、一九八八)

年より。句点は最終行を除いて省き、読点をつけて、一行が七・五音節になるように改行した。原文にある「引」は伸ばすという指示だが、分析には関係がないので、これも省いた。なお、文中カッコ内に記された旋律型の名称は分析で用いたものと異なる。次に引用する「関の扉」についても同じ)

表7 一中節「腕久道行」構造図

小段	語り口	旋律型 その他説明	終結型
1 [序]	『基本』	引用(歌・二上り) △地A▽ △地B▽ △地C▽ △地G▽	二の糸△流シ▽
2	『基本』	△地A▽ △地B▽ △地C▽ △地G▽	三の糸△流シ▽
3	『基本』	△ハルギンガワリ▽ △ホンツキユリ▽	△スエテ▽
4	『コトバ』	△謡▽ △コトバ▽ △イロコトバ▽	△スエテ▽
5	『基本』	△地A▽ △地B▽ △地C▽	△スエテ▽
6		引用(歌) △ハチタタキ▽	△イロ七ツユリ▽ △フシオトシ▽
7	『基本』	△地E▽ △地E▽ △地C▽ △地E▽	△トメ前▽△三段流シ▽ △トメ▽
8	『基本』	△地E▽ △地C▽ △地E▽	△トメ▽

関の扉（積恋雪関扉つもるこいゆきのせきのと）（下）

1 「前オキ」

今宵も既に

2 「オキ」

降り頻ふきる

雪の翼はの、羽風はをも

音静やかに、更けてゆく

まさに先帝御なき跡を

吊とい奉る、後夜ごやの読経

なをも回向を、忘れもやらす

誦じゆするも弟安貞あやさだと

心許こころりの、手向草たむけぐさ

宗貞袖を取い出だし

3 「コトバ」

オオさりながら、血汐ちぢに染みしこの片袖、身に添え持たば先帝へ

の恐れあり。如何はせん。オオ、幸さいなる箏ことうの下

4 「語り」

箏ことうの下樋へ、押し隠す

その間に奥の、一間より

5 「語り」

一杯機嫌で、関守は

銚子盃、携えて

足もひよろひよろ、歩いみ出で

6 「コトバ」

エイ、世の中に酒程の楽しみはねえの

7 「語り」

寝ぬは損だ、ばさらんだ

8 「ウタ」

あれはさのえい、これはさのえいやと、恋の淵

もしもはまる気で、四つ紅葉

9 「コトバ」（省略）

10 「ウタ」（マンザイ）

目出度、目出度の、若松様よ

枝も栄えて、葉も茂る

お目出度や、千代の子、お目出度や

千秋万歳、万歳、万歳、万万歳、ハア、ハア、ハア

11 「語り」

いざさせ給えと、押しやられ

始終を胸に、宗貞は

心残して、奥へ入る

跡は手酌の、一人酒

12 「コトバ」

アア嘸き、今頃は、

13 「語り（ウタ?）」

しげれ松山、

14 「コトバ」

エイア、えい気味だぞ、こりや命を掻きむしるわエ、どれ、もう

一杯、酒にうつろう

15 「語り」

星の影

16 「コトバ」〔三味線のアシライ十囃子〕

ハテ、心得ぬ、この盃中に鎮星のきらめく影は寅の一天、今月今

宵、三百年にあまるこの桜を伐きって護摩木ごまきとなし、班足太子の塚

の神をまつるときは、大願成就だいがんじょうじゆ心のまま、あああら、嬉しいや、

喜ばしいや、この斧をもってたちどころに、どおれ

17 「語り」

かしこの石に、斧の刃を

押し当て、押し当て、磨とぎ立つる

〔三味線の合方十囃子〕

18 「語り」

音はそうそう、とうとうと

闇を照らせる、金色は

玉散るばかり、物凄きき

19 「コトバ」

この斧の刃を試むるは幸いなるこの筭、ハテ、心得ぬ、この片袖

を手に取れば、我が懐中の勘合の印、桜の梢に飛び去りしは、い

よいよ怪しきこの桜木

20 「語り」

まぼろしか

深雪に積もる、桜影

実げにあしたには、雲となり

墨染すみぞめが立ち姿

21 「ウタ」〔二上リ〕

仇し仇なる、名にこそ立つれ

花のつぼみの、いとけなき

〔三味線の合方十囃子〕

22 「語り」・「クドキ?」

かむろだちから、廓の里へ

根こじて植えて、春毎に

盛りの色を、山風が

来ては寝よとの、かねごともし

泊とまり定めぬ、泡沫うたかたの

水に散りしく、流れの身

(囃子)

23 「コトバ」

「ヤア、いづくともなく見慣れぬ女、この山蔭の関の扉へは、何時の間にごから来たのだ」

「アイ、私ヤアノ撞木町しゅもくまちから来やんした」

「ム、何しに来た」

「逢いたさに」

「ソリヤたれに」

「こなさんに」

「何おれに、そりやなぜ」

「色になって下さんせ」

「エ何がどうしたと」

「サア恥ずかしいことながら、私ヤ見ぬ恋にあこがれて、雪をも厭わず遙々と、ここまで来たほどに、どうぞ色よい返事をして下さんせ」

「こりやありがてえ、と言ってえが、どうも合点が行かぬわエ」

「お前もナア疑いぶかい、そこが歌にも云える、桜咲く、桜の山の桜花、咲く桜あり、散る桜あり、思い／＼の、人心じゃわいなア」

「そう聞けばありそうなこと、時に太夫さん、お前の名はエ」

「墨染と云いやんす」

「何、墨染、あの桜の名も元は墨染」

「エエ」

「ハテ、ええお名でござんすの、それはともあれ、ついにおれはマア廓まが通いをしたことがねえが、その廓のかけひき、馴染みのしこなし間夫まが狂い、実と嘘との手管の諸分け、裏茶屋べえ這入りの魂胆まで」

「そんならここでマ話そかエ」

(三味線合方「スガガキ」)

24 「ウタ」(投げ節)

行くも帰るも、忍の乱れ  
限り知られぬ、我が思い  
月夜も闇も、この廓まがへ

忍び頭巾で、格子先

行きつ戻りつ、立ちつくす

25 「語り」

向こうへ照らす、提灯の

紋は菊蝶、丁度よい

首尾と思へど、遣り手が見る目

「待ったぞや」

「オオよう来なんした、逢いたかったも」

目で知らせ、



暖簾くぐりて、入るあとを  
残り多げに、差し覗き

「アアさて、待たせるぞ、待たせるぞ」と

一人呟く、ほどもなく

まがきの内より、小手招き

ふわっと着せたる、うちかけの

裾に隠れて、長廊下

毒蛇の口を、逃れし心地

ほっと一息、つく鐘も

引け四つ過ぎて、寝屋の内

26 「コトバ」

まだこの移り香の覚めぬのは、さつき帰った客でもよもやあるめ  
えか、こりゃほかにできたわエ、どこのどいつか知らねども、お  
年が若うて、ええ男で、きゃら（?お金）もたんと御所持なされ  
た色男様と、しっぽりとお契りなされたでござりましょうの、エ  
エ腹が立つ」

「ホホホホホ、コリヤおかしい、覚えもないこと言いかけて、口  
舌の種にさんすのかエ、エエもう憎らしい」

「アイタ、アイタ、アイタ、タ、タ、タ、エエ痛いわい、アアこ  
んな所にいようより、どりゃ帰りましょう、帰りましょう」

「アこれ待った」

27 「語り」

いのうやれ、我が故郷へ、帰ろやれ

（三味線の合方）

28 「コトバ」

「キャア」

「ヤアそなたは何を泣くのじゃ」

「サアこれは、オオそれぞれ、この片袖はよその女中さんから書  
いてよこさしやんした起請じゃの」

「いや、それは片袖だ」

「イエ、イエ、起請でござんしょう」

「オ、な、なるほど、起請じゃ」

「デエエお前はなア」

29 「クドキ」

マこれこのように、始めから

起請誓紙を、取り交わし

深いお方が、ありながら

隠しておいて、又わしに

色で逢うとは、ようもよう

だまさんしたが、エエ憎らしい

そうとも知らず、慕い来て

見ればはかなや、片袖の

譜例1

「関の扉」 11 『セメ地』

<『セメ地』半終結型>

いざ させたま えとおしやら れ

『セメ地』

しじゅうを むね に むねさだは こころのこし

て

<二段流シの変化>

お く め い る

譜例2

「関の扉」 20 <キザミオトシ>

く も と な り

譜例3

「関の扉」 29 <オトシ>

をとりかわし

<カン>

ちしおのもじはなきあとの

譜例4

「関の扉」 35 <イキオイ三重>

ふでにい

い

採譜：時田アリソン

血汐の文字は、亡き跡の

形見と思えば、いとどなお

これは懐かしい、悲しいわいな

30 「コトバ」

「最前よりこの片袖に心を懸くる怪しき女、様子を明かせ、何と、何と」

「オオこの片袖は夫の血汐、そのみならず、最前わが業通にて手に入れし、勘合の印を所持なすからは、様子があろう、本名明かせ、何とじゃ」

「かくなる上は何をか包まん、我こそは中納言家持が嫡孫、天下を望む大伴の黒主とは俺が事だわやい」

「さてこそ」

「我に恨みをなさんとする、そも先ず汝は何者じゃ」

31 「語り」(ツツミ歌)

ノウ去りし恨みの、あればこそ

そも人間の、形うけて

女子とは、見すれども

32 「語り」

小町桜の、精魂なり

33 「コトバ」

「我は非常の桜木も人界の生を受くれば七つの情も備わって、五

位之助安貞殿に契りしことも情けなや」

34 「語り」

不慮の矢傷に、玉の緒も

絶ゆるばかりの、折りも折り

御兄君の、身に代わり

敢えなくこの世を、去り給う

夫の形見の、片袖に

引かれ寄る身は、かげろう姿

我が本性の、桜木を

マ邪慳の斧に、かかりしぞや

報いのほどを、思い知れと

在り合う桜を、呵責のしもと

はったと睨む、有様を

ヤア小癩など、無二無三

斧取り直して、打ち掛かれど

凡人ならぬ、精霊の

業通自在の、身も軽く

ひらり、ひら、ひら、ひら

(三味線の合方)

35 「チラシ」

飛び交う姿は、吹雪の桜

表8 常磐津節「関の扉」下の巻 構造図

18	「語り」	「セメ地」		二の糸の△流シ▽
17	「語り」	「セメ地」	囉子 三味線合方	
16	「コトバ」		囉子 三味線アシライ	
15	「語り」	「シラビツク な怪異」		△二段流シの変 化▽
14	「コトバ」			
13	「語り」・「ウ タ」?			
12	「コトバ」			
11	「語り」 譜例1	「セメ地」	△「セメ地」半終 結型▽	△二段流シの変 化▽
10	「ウタ」		引用(マンザイ)	
9	「コトバ」			
8	「ウタ」			△豊後三流シ▽
7	「語り」	「基本」		
6	「コトバ」			
5	「語り」	「基本」		
4	「語り」	「セメ地」		
3	「コトバ」			
2	「オキ」	「オキ」	△平家語り▽ 一中節の△地A▽ △地B▽△地C▽ に相当するもの	△四段流シ▽
1	「前オキ」	「朗唱」	△「三味線合方+囉子」 その他説明	三の糸△流シ▽
	小 段	語り口	終 結 型	

35	「チラシ」	「チラシ」	ハイキオイ三重▽ 譜例4	△ダンギレ▽
34	「語り」	「セメ地」 「ウ レイ」 「セメ地」	三味線合方	
33	「コトバ」			
32	「語り」	「セメ地」		
31	「語り」	「朗唱」	ツヅミ歌	△「セメ地」半 終結型▽
30	「コトバ」			
29	「クドキ」	「基本」 「クドキ」		△オトシ▽△カ ン▽ 譜例3
28	「コトバ」			
27	「語り」	「基本」	三味線合方	
26	「コトバ」			
25	「語り」	「セメ地」		
24	「ウタ」		引用(投げ節)	
23	「コトバ」			
22	「語り」・「ク ドキ」?	「クドキ」	囉子(能管)	
21	「ウタ」 (二上り)		囉子 三味線合方	△「キザミオトシ」 譜例2 一の糸の△流シ▽
20	「語り」	「基本」から 「朗唱」		
19	「コトバ」			

霞がくれや、朧夜の

水の月影、手にも取られず

見えみ見えみ、又現れて

今ぞ則ち、人界の

輪廻を離れ、根に帰る

しるしを見よと、言う声ばかり

形は消えて、桜木に

春もかくやと、帰り花

雪を踏み分け、踏みしだき

水に戻れば、墨染の

小町桜と、世にひろき

普く筆に、書き残す(ダンギレ)

〔日本音曲全集8常磐津全集〕緑蔭書房、一九八七年より。セリフはカギカッコでくくり、七音節プラス五音節一行とはしなかった。

全体をみると、まず長さのちがいに気がつく。「腕久道行」は小段の数が八で、演奏に要する時間はだいたい二〇分だが、「関の扉」下の巻の小段の数は三五あり、演奏には四〇分ほどもかかる。このことにどんな意味があるかといえは、「関の扉」は多くの小段によ

り、多様な音楽表現が可能になったということである。その表現は、演劇性を強めることになった。

「腕久道行」は世話物・道行物で、登場人物は一人しかおらず、より大きな物語世界の出来事を叙情的に反映する。一方の「関の扉」は時代物であり、登場人物は数人になっている。登場人物同士の演劇的な関係が明瞭に表現されている。まずセリフを介してそれはあらかわされ、さらに、小段4や7などの『セメ地』の語りの小段を数多く活用することで、音楽的にもいきいきと表現されている。こうした小段は一中節にはみられないものである。なかでも最後の二つの長い小段は演劇的である。『基本』『セメ地』『シラビツクなウレイ』『メリスマ的なウレイ』『シラビツクな怪異』『メリスマ的な怪異』それに三味線の合方など、音楽的な素材を駆使することによって演劇的なクライマックスを作り上げている。

では、一中節と共通するのは何かというと、「オキ」をはじめとする語りの小段である。基本的な語り口をふくみ、一中節の小段の多くと明らかな対応を示す。

一中節にも「クドキ」の性格を思わせる小段があり、その芽生えかもしれないと述べたが、小段7はそれに当たる。

ここではふれなかったが、常磐津節には『花道』『物語』『祭踊り』など、歌舞伎舞踊形式によって発展した語り口があり、一中節に比べ語り口の種類が非常に多く、常磐津節の内部でも対照的な曲

があるなど、じつに多様であることを書き添えておく。

## 結 論

一中節に比べて常磐津節は多様化した。曲種も語り曲、舞踊曲、祝儀曲の三つとなり、歌舞伎の所作事の伴奏音楽として歌舞伎舞踊形式にしたがうようになって、小段のタイプもふえ、さまざまな語り口も発展した。こうして、常磐津節は一中節に比べ、多様な構造をもつようになったのである。

ここで行った分析の結果、一中節から常磐津へ以上のような変化が明らかになった。その要因は確かではないが、次のように考えられる。

イ 芸の伝承のプロセスで生じる自然な変化。豊後節からの影響など。

ロ 語りの場から生じる変化。歌舞伎舞踊の影響。長唄（小唄踊り形式）との接触による囃子の導入など。

ハ ほかのジャンルとの接触による変化。義太夫節、大薩摩節など「硬い」浄瑠璃からの影響。

常磐津節の母胎は、一七三六年と三十九年に禁止された豊後節だが、その音楽は今日に直接伝わっていない。禁止後数年にして豊後掾の弟子宮古路文字太夫は歌舞伎に出演し、その後ほとんどなくして常磐津節を樹立した。そこからさらに、富本節、清元節が生まれてゆく。

この三つは、豊後節から離れて歌舞伎舞踊形式という枠組みの中で発展した。ついでに述べておくと、歌舞伎とはあまりかかわらなかつた新内節の方が豊後節に近い語りの構造を持つと考えられる。

しかし、常磐津節は一中節から、語りをすすめてゆく上で重要な語り口を受け継いだ。それは一中節の『基本』だが、常磐津節はさらにそれを『基本』『オキ』『クドキ』として発展させた。曲のはじめの小段につかわれる『オキ』は、一中節の基本的な語り口をほぼ純粹なかたちで受け継いだ。

『クドキ』は、艶っぽい語り口で一世を風靡した豊後節がすでに発展させていたと思われる。

一中節が歌舞伎に出たという記録は数えるほどしかなく、座敷で語ることが多かったと考えられるが、常磐津節は舞踊形式がはつきりしたかたちをとりつつあった頃の歌舞伎の中で発展していった。

歌舞伎舞踊形式は小歌組歌形式と、浄瑠璃との交流によって生まれたもので、浄瑠璃は「オキ」「クドキ」「チラシ」など語り性の強い小段の成立に与かって力があり、小歌組歌形式小唄組踊りの構造を提供して、「クドキ」と「チラシ」のあいだに「オドリ地」を成立させ、さらに「花道」と「オドリ地」などに笛、小鼓、太鼓などの囃子をつけ加えた。この点からいえば、常磐津節が一中節、そしておそらく豊後節と異なる点は、舞踊曲が生まれたこと、新しい小段がつけ加わったこと（ただし「関の扉」下の巻は例外の一つ）、劇場

での語りには囃子がつくこと、となるだろう。

もう一つの大きな変化は、常磐津節では『セメ地』を発展させ、語り曲の中でよくつかったことである。これは歌舞伎舞踊形式とは関係がなく、また一中節にもみられないことで、「コトバ」というセリフの小段の独立とともに、演劇的な表現へ向けての展開だった。「関の扉」にみられるように、「コトバ」と「セメ地」により曲の進行の中で登場人物の劇的なやりとりが、うまく表現されるようになった。天明年間（一七八一—一七八九）に出された、舞踊劇としての歌舞伎という要請に、常磐津節は応えたということになる。

『セメ地』は「硬い」語り口であり、一中節から伝わったものではなさそうである。義太夫節の「硬い」シラビツクな語り口、あるいは「硬い」ジャンルである大薩摩節の古本的な語り口からヒントを得て、工夫したものと思われる。義太夫節も大薩摩節も当時は歌舞伎に出ていたのである。

変化の方向は、人気をかちえるための、より豊かなバラエティーやおもしろさであり、娯楽としての歌舞伎にふさわしかった。音楽演劇に次元を優先したぶんだけ、本来的な語りの志向は犠牲になり、語り手の存在は歌舞伎の所作事を演じる役者など視覚的な面の傍らで、影が薄くなったといえる。

語りの場の変化は、語りのコンテクストを変え、語りの表現を変

えた。常磐津節は音楽の多様さを獲得して、曲種を増やし、さまざまな語り口を取り入れ開発した。旋律型のレベルでは、新しいものは見られず、むしろ旋律型からの離反が観察される。それは旋律型の巧緻化という現象を伴い、旋律は自由になった。それは、江戸期の音楽全体の特徴の一つでもあった。それでも、一中節の基本的な語り口は常磐津節に忠実に受け継がれた。しかも、常磐津節は、常磐津節を特徴づける語り口である『基本』を曲のはじめにおいて、曲のはじめにより古い語り口を保持するという、語り物の性格をそのまま生かしたのである。

#### 注

(1) これまで、筆者は中世に起源を持つ平曲と江戸時代に成立した義太夫節の音楽比較（時田一九九五）、座頭琵琶、平曲、義太夫節、清元節の通ジャンルの音楽比較（時田一九九七）を行い、日本の語り物音楽の歴史的な展開のあとづけをめざしているが、小論は豊後系浄瑠璃における試みである。

(2) Formulaic を常套的としたが、そのほかに数学や化学では公式という意味もある。

(3) これは、同じ旋律を繰り返して、歌詞を連ねてゆく民謡クドキなどとは異なることに注意したい。

(4) 歌舞伎舞踊形式は、初期歌舞伎舞踊の小歌組歌形式と、歌舞伎



で所作事の伴奏に使われた常磐津節など浄瑠璃との交流によって生まれたと考えられる (Tokita 1989)。長唄は語り物の挑戦に対して応答することで、発展してきたということでもある。宝暦年間(二七五—二七六四)には、長唄と常磐津節は実質的には同じ形式を使うようになり、さらに関係を密接にしていくな。

(5) ハナガ地は、三味線が一つの音をいろいろなリズム型で繰り返し、声部はその音を中心にするが、より旋律的である。名称は(町田)から転用した。

### 参考文献

岩沙慎一『江戸豊後浄瑠璃史』くろしお出版、一九六八年『音楽大事典 全6巻』岸辺成雄他編 平凡社、一九八一—一九八三年

笠谷和比古「権力と芸能」鳥越文蔵他編『岩波講座歌舞伎・音楽1』、一九九七年(七九—一〇六頁)

竹内道敬「三味線音楽の伝承と流派」(蒲生郷昭他編『岩波講座日本の音楽・アジアの音楽4』一九九八年(二二五—二五九頁))

時田アリン「語り物の音楽分析」久保田淳他編『岩波講座日本文学史第16巻 口承文学1』一九九七年(二九九—三二二頁)

時田アリン「清元の音楽分析—語り物の小段を中心にして」(東京国立文化財研究所編『芸能の科学』20(一四三—二〇六頁)、一九九二年)

町田佳聲「三味線声曲における旋律型の研究」『東洋音楽研究』第四七号、第二分冊、一九八二年

Tokita, Alison 1995 "The Application of Western Narrative Theory to Japanese Musical Narratives" in *The Forge of*

*Vision (Proceedings of the Thirteenth Congress of the International Comparative Literature, Tokyo 1991)*, Volume 3, Section IV Powers of Narration, 60-67.

Tokita, Alison 1996a "Mode and Scale, Modulation and Tuning in Japanese Shamisen Music: The Case of Kiyomoto Narrative". *Ethnomusicology* 40, 1, 1-33.

Tokita, Alison 1996b "Towards a History of Japanese Narrative Music". *Kyoto Conference on Japanese Studies, October, 1994*, Vol. 3, International Research Center for Japanese Studies, Kyoto and The Japan Foundation, Tokyo, 233-244.

### 学術論文

田中由美子(悠美子)一九八七「三味線音楽の旋律型分析試論—都一中作の一中節を中心に」東京芸術大学楽理科修士論文

Tokita, Alison 1989 *The Narrative Tradition in Japanese Music: Kiyomoto-bushi as an accompaniment of Kabuki Dance*. Ph.D. Thesis submitted to Department of Japanese Studies, Monash University.

### 口頭発表

時田アリン一九九五「中世的語り物(平曲)と近世的語り物(義太夫節)の重なるところと異なるところについて: 歴史的研究の試みとして」楽劇学会、四月一五日、早稲田大学

### 参考音源

「関の扉（積恋雪関扉）」

『常磐津名曲集』、東京：ビクター音楽産業、TWO0102089、一九八

九年、浄瑠璃：常磐津千東勢太夫ほか、三味線：常磐津文字兵衛ほか、解説：藤根道雄

「椀久道行き（上）」

『中節古典名作選』、東京：テイチク、GM6019-24（6枚組）、一

九八二年、浄瑠璃：都一いき、三味線：都一中（十一世）、解説：

竹内道敬