東京音楽大学リポジトリ
Tokyo College of Music Repository

義太夫節の音楽構造(I)：日本伝統音楽研究のためのある視点

メタデータ	言語: ja
	出版者:
	公開日: 1981-01-01
	キーワード (Ja):
	キーワード (En):
	作成者: 茂手木, 潔子
	メールアドレス:
	所属:
URL	https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/647

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.

義太夫節の音楽構造（Ⅰ）

――日本伝統音楽研究のためのある視点――

茂手木　潔　子

ある視点

「御神楽（みかぐら）の演奏中、時間は殆んど停止している。現実の物理的な時間は時計の針の通りに過ぎてゆくが、精神的な時間は物理的な時間とは関係なく存在し得る。ヨーロッパの伝統的な音楽の概念は時間の経過として把握されるが、日本の、そして東洋の音楽の概念は空間的でもある。一度発せられた音は、物理的には間もなく消滅するが、精神的にはその場に止まって、次々と堆積してゆく。言霊（ことだま）という語があるが、言葉にも、声にも、音にも精神性が存在するからである。魂魄この世に止まるように、神楽笛、篳篥（ひちりき）、和琴、本歌、末歌の声の、発音体の構造が違うので音色が極端に違う各種各様の音による旋律が、次々と堆積してゆく。音色が極端に違う音であるから、同じ旋律を演奏することによって一つの統一を保ち、一つの統一を保つことによって音色は多彩な表現となる。同じ旋律であることは、一つの曲であることを意味している。」

この文章は「日本及日本人」（日本及日本人社）昭和五五年爽秋号に掲載された木戸敏郎氏（国立劇場・制作演出）による〈くにぶり〉の論理＝御神楽　の抜粋である。氏は国立劇場に於いて雅楽と声明の公演を制作・演出し、この文章は、芸術新潮五六年八月号に掲載された柴田南雄氏の意見に対して述べられたものである。ちなみに、柴田氏は、五六年六月国立劇場公演〈御神楽〉を聞いた感想について、下記のように述べている。

「いや、とにかく第一印象を率直にいうなら、恐るべく退屈であった。ステージの上の上演物で、これほど退屈なものに出遭ったことはこれまでにない。それは全体の時間が長いからではない。何時間もかかる宗教的儀礼や宗教的芸能には、日本のにも、西洋のにも、これまでに多少はお目にかかっている。それから思えば、ステージ上の御神楽は、ちっとも長すぎはしない。ただ、時間がまるきり進行しないから、恐ろしく長く感じる。体験時間という奴がべら棒に長くなるのだ。

要するに、歌われている内容、つまり歌詞が、ほとんど何も言っていないのだ。それが第一。万事につけ、あまりにも反復が多いこと。それが第二。テンポがほとんど変らず、どこまで行っても緩慢なこと。これが第三。まったく参った。クライマックスというべきは、前と同じ旋律

をたんに斉唱でオクターヴ高く（甲音という）反復するという、まことに単純明快な手法がただ一手あるだけである。――後略」

木戸氏は柴田氏の意見に対して、西洋と東洋に於ける時間の意識の違いについて、先のように〝物理的な時間〟と〝精神的な時間〟という表現を用いているが、その時間意識の違いについて、御神楽の中の〝庭火〟という曲の進行に沿って、次のような具体的な解釈を提示する。

「イ　まず神楽笛の奏者が神楽笛の音で庭火の旋律を奏する。このことの意味を解りやすくするために、便宜上、神楽笛の奏者が青い紐を庭火の旋律の形にくねらせて、御神楽がいとなまれている庭上に置いて行った、と例えよう。

ロ　次の篳篥の奏者が篳篥の音で庭火の旋律を奏する際、イの神楽笛による青い紐は庭上にそのままの状態で残っている。篳篥の奏者はその上に、例えば黄色の紐を庭火の旋律の形にくねらせて、青い紐の上に重ねて置いて行った、と例えよう。

ハ　次の和琴の演奏は、これまでの二本の紐の形とは違った形を、例えば白い紐で重ねて置いて行ったことに例える。

ニ　次の神楽笛と篳篥の縒合（注、よりあい、二重奏のこと）は、青色と黄色を縒り合せた紐で庭火の旋律の形の後半をかたちづくって、前記の二つの堆積の上に重ねるに例える。

ホ　本歌の独唱は歌詞を伴った声という特色ある音色で、麻縄にでも例えようか。

ヘ　末歌の独唱も同様で、もう一本の麻縄というところである。

ト　最後に、全員で声をはりあげて――オクターヴ高く歌う部分は、以上の工程を経て旋律が堆積した完成品を確認することである。」

木戸氏はこの〝堆積〟する旋律という〝紐〟について、さらに次のように述べている。

「従って、同じ旋律を何度も演奏するのは反復ではなく重複である。重複させてゆくことは堆積させることであり、音の堆積は密度を高めてゆくことを意図している。またテンポが同じであるのも一つの曲であることを意味している。もしテンポを途中で変えるようなことでもあれば、紐の寸法に狂いが生じてフレイズが重複しなくなり、音楽の構造は破綻をきたしてしまう。同じ旋律であること、同じテンポであること、このいづれかでも狂えば、筋の通らない不可解な構造の音楽となろう。これは空間的に何度も重複させてゆくための方法であるが、時間的に見れば何度も反復していると見えよう。ヨーロッパ近代の即物的な時間の観念でみると、反復の多い退屈な音楽となろう。然し、この表現方法が本来意図したものは、重複による堆積であり、御神楽本来の意図に則してみるならば、その演奏は密度を構築してゆく緊張の連続である。」

と、このように木戸氏は、先に〝物理的な時間〟と〝精神的な時間〟と述べた表現をさらにすすめて、物理的に経過する時間と、空間的に意識される時間、との違いにまで論述している。柴田氏の意識した時間と、木戸氏の意識する時間の両極的な考えの違いは、西洋音楽、日本伝統音楽、そしてさらに日本以外の民族音楽全体に興味を持つ筆者にとって、見逃すことのできぬ論理である。

旋律の蓄積の体験

これより先に、ある若いベートーヴェン研究者が、長時間の雅楽の演奏会を聞き、「いやはや退屈の何の。同じ旋律ばかり何度も何度も繰り返されるのには閉口した。」と、ぐったり疲れ果てている姿に出合ったことがある。また、ある時は、人形浄瑠璃の通し狂言を四～五時間座りつづけで聞き感動し、その数年後に同じ狂言を今度は〝みどり〟（〝よりどりみどり〟の意で、名場面をとり出して上演すること）の上演で有名な段のみを聞いたことがある。通し上演で覚えた感動は、みどりでは全く湧かず、何故あのように印象深かったのだろうと自ら不思議に思ったものである。また、仏教音楽の中に、〈仏遺教経〉という延々一時間余りも続く和文の声明がある。たまたま私が体験したものは、真言宗智山派の常楽会法則の中のものであるが、「釈迦牟尼仏、初めに法輪を転じて阿若憍陳如を度し最後に法を説いて須跋陀羅を度す――中略――汝等此丘我が滅後に於いて……すべし」と釈迦の教えをわかりやすく一つ一つ説いている。文章の一つ一つの言葉の左側には、／・｜＼＼／＼／＼／｜等の五声（宮―商／角―徴＼羽―）の方向を示すネウマ譜がほどこされているが、延々と数種類の旋律型をくり返すことに終始している。（譜例一～六）その中で気づかれる変化としては、初重から二重へ、二重から三重へと移行する際の音程の変化である。音程とても四度から五度の変化であって、初重と二重とが理論的に意味するところのオクターヴの開きは、全く理論上にすぎない。冒頭から結尾部までのテンポの変化は

三

ほとんどなく、後半に至ってわずかにテンポのアップが聞かれる程度である。ここでのテンポの基準となるものは明らかに個々の声明師の脈搏であることがわかる。、〈仏遺教経〉全体の初重、二重、三重の音楽構成を経本で見てみると一行十三字で、各ページ四行の構成であるが、はじめから約五〇ページは初重（譜例―一）それに続く約三ページが初重より少し高い二重（譜例―二）つづいて「汝等此丘」より再び初重（譜例―三）つづいて、再び二重がしばらく現われる。（譜例―四）再びもとの音高にもどって初重（譜例―四）つづいてまた二重となり、（譜例―五）一曲中の最も高い音高と、最も大きな声を使う三重があらわれて（譜例―五）さらにその音量が強められて八八ページの一行目から、「一段と声をはる」指示が現われる（譜例―六）。クライマックスを過ぎた後、再び二重（譜例―六）、そして、曲の終止へと向って初重にもどり、（譜例―六）旋律のくり返しの後には、旋律を伴わない釈迦念佛となる各段落の時間の配分を図にすると図1のようになる。私が強く印象づけられたのは、五〇ページ余り（演奏時間にして四〇分近く）の単調な旋律のくり返しの後に現われる数分の二重の華やかさであり、さらに、結尾部に数分現われる三重の力強さ、ダイナミックな音量の驚きであった。二重の段落も、三重の段落も旋律型に関して言えば初重とほとんど同型であり、ただ音程が上ったために、声をはりあげた結果による力強さなのである。（我国に於いては、高い音は大きい音と意識的に正比例する傾向がある。）

伝統音楽の構造に対する一つの観点

以上述べたいくつかの例をあらためて考え直すとき、さらに、木戸氏の御神楽に於ける音楽的時間の意識――繰り返すことによって密度を増す音楽構造――とをあわせて考えるとき、私は、ここに我国伝統音楽の構造を根本的に特徴づける示唆が含まれていると考える。我々、日本伝統音楽の研究を志す者は、従来、その旋律の基本となる音階、様々な技法によって広げられた楽音の豊富さにまず目を投げかけ、その旋律の組み合わせ方、旋律型の種類、技法の種類を中心に伝統音楽を論じてきたように思う。そして、それ等の独自性こそ、我国の音楽の特質であり、〝わび〟〝さび〟〝幽玄〟の表現なのだと、突然飛躍して都合のよい単語を持ち出してきていたのではないであろうか。

通し狂言に於いて義太夫節の類似した音楽構成の蓄積をとり除き、クライマックスのみをとり出しても、蓄積を取り去られたクライマックスには、クライマックスとしての意味がなくなってしまう。新たな感動を呼び起すためには、そこから再びもとのように旋律を積み重ねて行かねばなるまい。一方、如何に単調な旋律の繰り返しであっても、〈仏遺教経〉のように、繰り返しが蓄積されたことによって、二重、三重のわずかな変化をも感動の要因とならしめることができるのである。身近な例であるが、私が子供の頃の相撲の仕切り時間は随分長かったように記憶している。勿論のこと、子供の時間に対する意識は、空間の広さに対する意識と同様に、成人より長く、広く感ずることはあるが。何度も手に塩を取り土俵に蒔いては身体をかがめて土俵に両手をつく動作を繰り返し、子供心に、まだかまだかと待ち続け、やっと取り組みが始まった時は、いやがうえにも緊張が積み重なっていたことを記憶している。その当時に比べて最近は大分仕切り時間が短縮化されているように思われる。

年月の変化と共に、芸能の時間が短縮化の傾向にあることは顕著である。しかし、その本質的な構造を意識するとき、大きな危機を感ずることも事実である。

我国の伝統の根本に、「繰り返すことによって積み重ねる」思想があることを意識するとき、様々な音楽芸術の構造を解明する一つの視点が浮び上ってくる。

先に述べた〈仏遺教経〉は釈迦の教えを説き明かした一種の語りであるが、やはり仏教の中には語り聞かせるスタイルを持った〝講式〟というジャンルがあり、そのスタイルは平家物語を琵琶の伴奏で話し聞かせた〝平曲〟、能の声楽である〝謡曲〟、人形浄瑠璃の音楽である〝義太夫節〟など、物語り性を持った我国の音楽の源流に位置すると言われている。〝講式〟に於いても、「繰り返すことによって積み重ねる」音楽構造は顕著であるが、ここでは、その影響下にある「義太夫節」について、考察してみたいと思う。

義太夫節の音楽構造

義太夫節の〝詞章〟と呼ばれるテクストには太夫の語る譜として二種類の譜が記され、一つは〝節（フシ）〟と呼ばれる「文字で書かれた記号」すな

わち文字譜で、一定の長い旋律を持つ型と、音高の動きや長短を示すものとがある。もう一つは、「章」と呼ばれ、音の動きを直線や曲線のネウマで表わす型である。しかしながら、この記譜は相対的なもので、特にテンポやリズムについての指示がない。文字譜のうち、音高の動きや長短を示すものに、〝ハル〟〝ウ〟〝中〟、〝入〟〝上〟など頻ぱんに出てくる譜号があるが、その譜号に先行する音の高さや動きによって同名の記号でも様々に変化する。三味線の勘所……ポジションは、演奏家が朱墨で書き入れる。従来、義太夫節の研究においては、これ等の譜号の意味を定義することに研究が向けられてきたのであるが、しばし目を転じて異った視点――すなわち、義太夫節の音楽が根本的に意図するところの思想は何か――を考えるとき、各々の譜号の絶対的な意味よりも、それ等の記される場所が、文章の中で、あるいは一段の中でどのような位置に配分されているかという観点が新たに浮んでくることに気づく。特に、〝上〟〝入〟という高音（三の糸の開放絃音から二オクターヴ上の音高付近）が配置されるのは、既述の〈仏遺教経〉における三重の配置と近似していることもわかる。義太夫節の旋律の構造は、いうまでもなく「仏遺教経」や「講式」より複雑であり、前者がかような配分構造を持つから義太夫節もその影響を受けたと直には述べられない。義太夫節の場合、その〝くり返しの方法〟は複雑な様相を呈しており、簡単に一まとめにすることは現時点ではまだ困難である。しかしながら、明らかに繰り返されつつ変化する旋律の存在は認められるし、（フシ落ち、泣き落し、ヒロイ、スエテ、落シ、ヲロシなど）同種の旋律が結尾部では音の強さ、音程の巾が強調されて現われる点も、木戸説の蓄積の思想と共通の意識を持つものと考えられる。御神楽に於いて様々な色合いで重ねられた紐は、義太夫節に於いては、老若男女、貴賤、喜怒哀楽の心理状態の違いによって様々に色付けされる。声の色の変化がすなわち音色の変化を意味し、類似した旋律が何度も音色を変えながら繰り返されつつ積み重ねられてゆくと考えるならば、譜号の意味も、その繰り返しと音色の変化を目ざすものとは考えられないであろうか。さらに、義太夫節の場合、もう一つの観点から、繰り返しの構造を意識できよう。それはすなわち、浄瑠璃の旋律線と、三味線の旋律線がほとんど下降カーブを描きつつ繰り返されてゆき、文章、一段落一段の後半になると上昇カーブが表われ、段が後半に移るに従い、緊迫感が増すに従って上昇カーブの角度、上昇の頂点から再び下降するカーブの角度が大きくなるという点である。より高い音へ向かう意識は、〈仏遺教経〉の三重の意識と共通であると私は考える。

義太夫節の音楽構造と人間の呼吸の関係

義太夫節の音楽構造に関して、今私は三つの問題を提起した。一つは、譜号の配分の問題。一つは旋律型のくり返しの構造の問題。もう一つは旋律カーブのくり返しの構造の問題である。何故繰り返されるか。この問題を考えるとき、すなわち、下降カーブの連続ということをも含めてこの問題を考えるとき、その根本に人間の生理学的な必然性が横たわっていることに気づく。さらに、音の高さ、強さ、長短、声の色を配分することも、長時間語りつづけるための肉体の条件に最も適した方法

であると私は考えている。すなわち、人間の呼吸の問題が、我国の伝統音楽に深く関わっているという仮説を立てたいのである。一口に呼吸の問題と言っても、二つの観点がある。第一に、演奏者によって意識され、また意図された息使いで、(1)太夫の語り分け、(2)三味線のかけ声、(3)強弱の変化（この点について伝統的には〝生け殺し〟と呼ぶ。すなわち、息を与えたり息を取りさったりという意味から転じていると考えられる）(4)テンポ、リズム、拍子等（伝統的には、足取り、間と呼ぶ場合）などの四点が考えられるが、この第一の息使いについては、過去の研究家が既に何度も触れた問題である。

第二の息使いに関する観点は、演奏者によって意識されていないが、人間の肉体的な条件、すなわち「息をしていること」が自然発生的に、必然的に音楽構造に影響を及ぼしている場合で、例えば、(1)旋律線のカーブの方向、(2)一曲の中で登場人物がどのように配置されているか、(3)同種の旋律が繰り返されつつ変化してゆく状態　などである。

私がこの小論で取り上げたい息使いの問題は、第二の観点である（図2）。

演奏者によって意識されない息使い

第二の観点について具体的に述べてみたい。(1)の旋律カーブの方向については、先に述べたように、義太夫節の場合、基本的に、ゆるやかな下降カーブの連続であることがわかる。上昇カーブは一曲の前半には少なく、現われても短いものが多い。しかし後半、とくにクライマックスではより長い、また角度も急な上昇カーブが現われる。このカーブの表現するところは、吸気→呼気の自然の生理作用であると考える。下降カーブは、短く多く吸った息を、語りながらゆつくりとはいってゆく状態を表わし、角度の違いが息の強さの違いを表現すると考えられる。また、その反対に、次第に上昇するカーブは、自然の呼気作用と逆作用になり、義太夫節の場合にはさらに Crescendo となり緊迫感の表現となる。（ここで、既に述べた、日本人の場合、高い声は大きい声をも意味する点を思い出していただきたい。）下降カーブの連続の中に短い上昇カーブを入れること、すなわち、自然な呼吸の状態に変化を与えることが、繰り返しの中にアクセントをつけているのである。

もう一つの無意識下の息の扱いとして、男声、女声、老人声など、また各々の心理状態を表わす声の色をふさわしく配分することによって、その場面で最も重要な声にポイントを置いていると考えられる点である。多くの物語の場合、クライマックスでは男性の嘆きが最も息使いの困難な部分になる。そこで、男性の嘆きに先行する部分に、よく女性の嘆きが配される。このようにに、声の強弱の性格を息に合わせて配分することで、二時間近くの長い物語を、時には一人の太夫が語り通すことができるのである。もっとも、作家が当初から息を意識して人物構成を考えたのではなく、長い伝統の中で変革を加えられながら徐々に作り上げられていっったのではないかと考えている。（この点については、原典と改作について調べる必要があり、今後の課題である。）

人物の配分と同様、三味線でも、技巧的に困難なフレーズの手前は、呼吸を整えるために音数の少ないゆっくりとした旋律が必ず配されてい

る。すべてが長年にわたって磨かれてきた結果であり、人間の肉体を最も効果的に表現するための知恵である。

(1)と(2)の方法によって、同種の旋律はその表面に現われた姿を様々に変えながら、くり返されてゆく。これは、人間の息使いが、常に一定の作業をくり返しているという根本的な特性に起因するものである。

繰り返しの構造と息使いの問題

以上、我国の伝統音楽の多くのものが常に同種のリズム、あるいは旋律を幾度となく繰り返すことによって密度を増し、聞く者の意識の中に蓄積されることで感動を呼び起す芸術である点について指摘すると同時に、その思想の根底に横たわるものは、人間の息使いの問題と深い関係がある点について、考察を試みたものである。今回の小論を第一歩として、義太夫節の音楽構造と息使いの問題を次回から具体的に考察を試みたい。

（本学講師＝日本音楽担当）

譜例一

頭 初重 佛説般涅槃略説教誡經

姚秦三藏法師鳩摩羅什譯

釋迦牟尼佛初めに法輪を轉じて阿若憍陳如を度し最後に法を説いて須跋陀羅を度す

所應度の者皆已に度し訖って娑羅雙樹の間にして將に涅槃に入りなんとす是の時中夜寂

譜例二

る是を知足と名づく

この一行ゆるやかに 汝等比丘若し

頭 二重 寂靜無爲安樂を求めば

助 喧に憒閙を離るべし 獨處閑

譜例三

に没す 譬へば老象の泥に溺

れて自ら出づること能はざるが

如し 是を遠離とす

初ち 汝等比丘若し勤精進すれば

即ち事として難き者無し 是の

故に汝等當に勤精進すべし

譬へば少水の常に流れて則ち

能く石を穿つが如し 若し行

譜例四

精進して之を修すべし 爲すこと

無くして 靜かにゆっくりと 空しく死せば後に悔ゆ

ることを有ることを致さん 二重 我は良

醫の如し 病を知って藥を說く

服すると服せざるとは醫の咎に
非ず 人善く導くものの人に善
き道を示すが如し 之を聞いて
行かざるは導くものの過に非ず
汝等比丘 若し苦等の四諦に
於いて疑ふ所有らば疾く之を
問ふべし 疑を懷いて決を求め
ざること得ること無かれ 爾の時

汝等比丘 悲惱を懷くこと勿れ
若し我世に住すること一劫す
とも會ふものは亦當に滅すべし
會つて而も離れざること終に
得べからず
自利利人法皆具足す
若し我久しく住すとも更に益
する所無からん 度すべき者は若

汝等比丘常に當に一心に出道（一段と声をはる）

を勤求すべし一切世間の動不動

の法は皆是敗壞不安の相なり

（二重 静かに抑え気で）汝等且く止みね復語することを

得ることなかれ時将に過ぎなん（初重）

とす我滅度せんと欲ふ是我が

最後に教誡する所なり（極矢）

佛垂般涅槃略説教誡經

釋迦念佛

（頭 初重 三重）南無釋迦牟尼佛

南無釋迦牟尼佛（ツリ上ル）

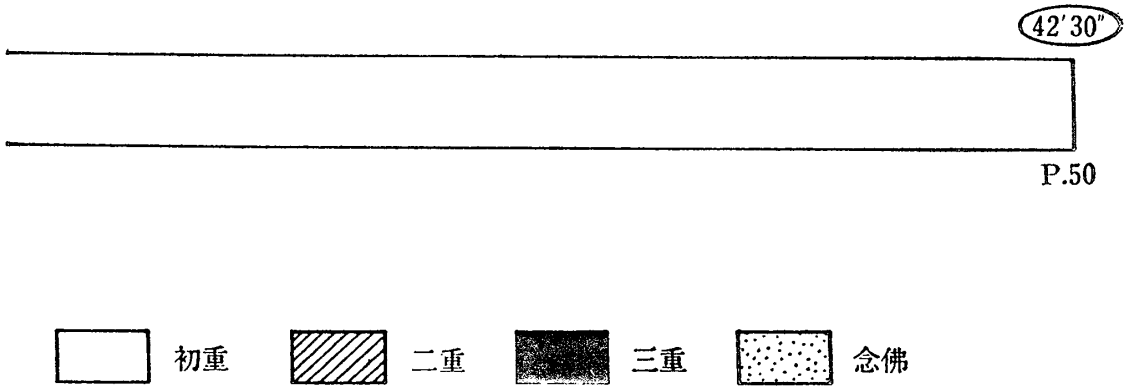
（助）南無釋迦牟尼佛

（助）南無釋迦牟尼佛

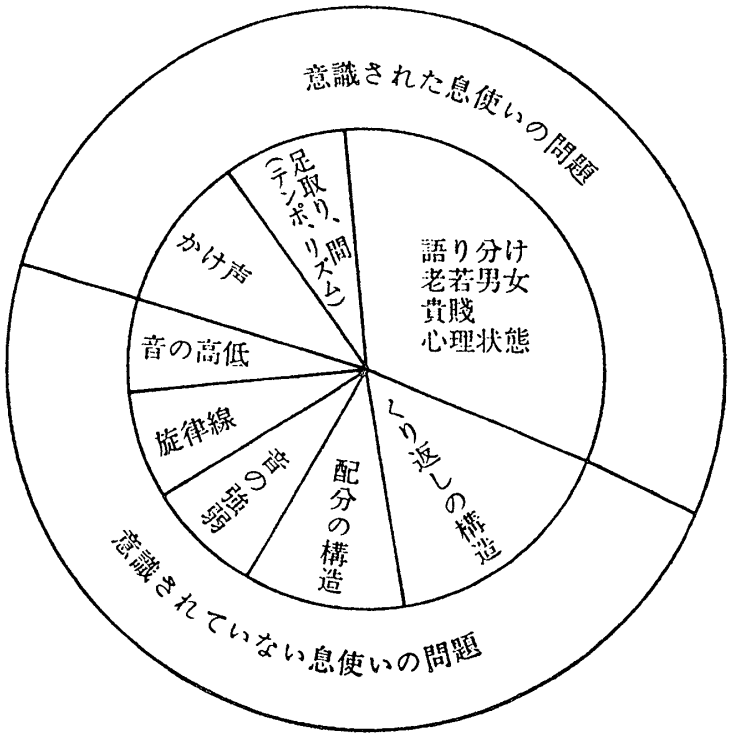
（頭 二重）南無釋迦牟尼佛

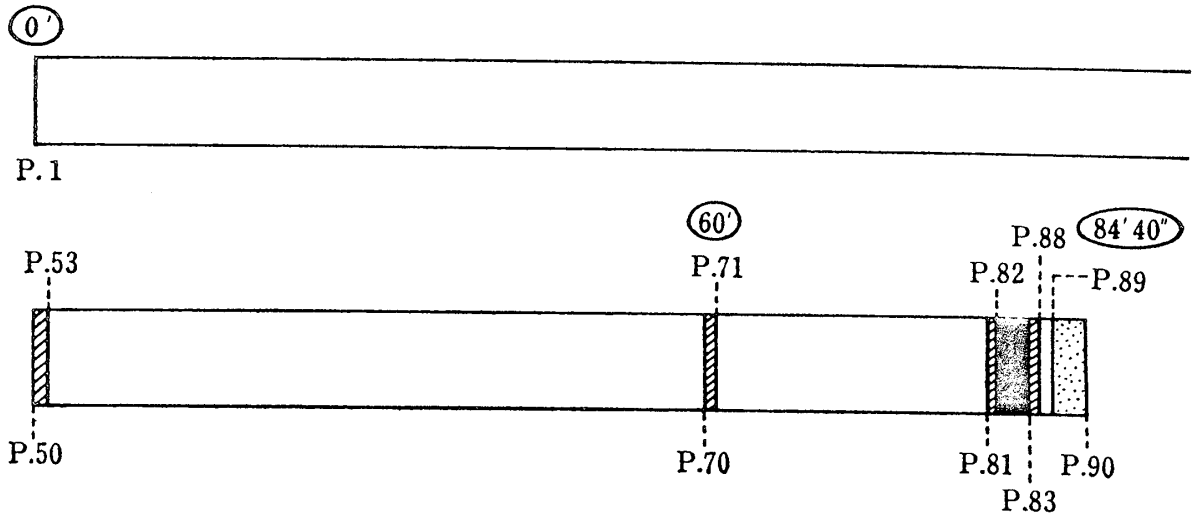
南無釋迦牟尼佛

図－1　佛遺教経の音高の配分



図－2　義太夫節における息使いの問題




0'
P.1
60'
P.53
P.71
P.88
84'40"
P.82
P.89
P.50
P.70
P.81
P.90
P.83