

# 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(II) : 文献・資料に表わされた息使いの記述

メタデータ	言語: ja 出版者: 公開日: 1983-01-01 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: メールアドレス: 所属:
URL	<a href="https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/661">https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/661</a>

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



## 義太夫節の音楽構造(Ⅱ)

### 文献・資料に表わされた息使いの記述

茂手木 潔子

日本の伝統的な声の音楽の旋律構造を、息使いに焦点をあてて考えることによって、音高変化、リズム変化の意味を知る試みを、義太夫節を中心に続けているのであるが、先の紀要(昭和56年「義太夫節の音楽構造(Ⅰ)」)に続き、今回は、文献の記述をとり上げて、声と息の問題を扱ってゆこうと思う。

今回取り上げた資料は、次の三種類である。

- (一) 義太夫節に関する文献
- (二) 義太夫節に影響を与えた文献として、謡曲に関する文献
- (三) 義太夫節の芸談より

なお、参考資料の出典・版元については、資料目録をご覧いただきたい。

先の紀要に於いて、私は、義太夫節の音楽構造に及ぼされる息使いの問題を、

- (一) 演奏者によって意識され、また意図された息使い(太夫の語り分け、三味線の掛け声、強弱変化、テンポ、リズム、拍節等の意識)

(二) 演奏者によって意識されていないが、人間の生理的な条件、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(旋律線のカーブの状態(註1)、登場人物の配分(註2)旋律型のくり返しによって展開する旋律構造(註3)、テンポ変化・強弱変化の状態)

の二つの側面から考える方法を呈示した。

声を出すこと、それも、長時間語りつづけることを考える時、呼吸の問題が必然的に深くかかわってくることは、生理学的にも周知の事実であるし、実際に演奏家によっても意識されている場合がある(註4)。この重要な問題は、音楽学に於いて、当然取り上げられるべき課題であるが、ただ、人間の肉体と深くかかわっているため、研究には困難を要する。今回は、過去の文献や、古くより言い伝えられている芸談の中に、発声法、発音、呼吸吸気に関する記述など、息使いの問題のヒントを得るべく、いくつかの資料の中から、関連部分を抽出してみた。

## (一) 義太夫節の文献

### その1 竹子集

竹子集は、宇治加賀掾(一六三五—一七一—)によって著わされ、彼は古浄瑠璃の太夫として名高く竹本義太夫にも多くの影響を与えた。この本は、語り方の基本について記述したものであるが、その中に、発声のための姿勢を述べた部分がある。

「一、惣而音曲ハ身がまへ第一なり。先わりひぎにして腰をすへ頭をろくにもち、心は其任意をちりけにおく。身がまへあしければ 此の出所あしく 諸芸ともに右の心得なきハ たしなみうすきゆへなり」

「わりひぎにして腰をすへ」ることによって、両ひざが開かれ、尻部が両足の間に落ち着き、そこで全体の重心をささえ、腹式呼吸をしやすい姿勢が整う。発声の基本が、まず姿勢であるという点が、ここでは強調される。また、口腔部についても、

「一、口舌心の音曲といふ事——中略——口といふは、文字あつかひあざやかに、すらすらと自由にいひわけ、開合かなづかひを極め、文字に実を入れてしかもふつぎれもなくかると語る所舌なり。心に方法こもるならば、四音(祝言、幽玄、恋慕、哀傷)四機(調子、拍子、ふし、時)のきてん、万達者する所是心なり」

四音・四機の用語については、後述する謡曲の文献「音曲声出口伝」に盛んに使われており、すべて謡曲を基本とした加賀掾が、これ等の用語を謡曲から取り入れたことは明らかである。この点については、「音

曲声出口伝」の項で後述する。また、心というのは、語る時の心持ちを示し、同じ口舌の使い方でも、解釈によって異なった声の色を作り出すことが述べられている。このような仮名の明確な発音に関する記述は、浄瑠璃の語り方で最も基本的なこととして至る所で述べられる。

竹子集に記述された息使いの問題は、主として、語り分けをするための基本の息使い、口さばきの方法である。

### その2 貞享四年義太夫段物集

この書物は、義太夫節の創始者竹本義太夫が、弟子達に、義太夫の語り方の基本を記述したものであるが、記述の中に、息の使い方に関わると思われる興味深い文章がある。「四歩六歩至極の秘伝也」の項である。

「高巻尺の物を始五寸の内に七寸かたり、末五寸の間を三寸にかたる事有り 又はじめ五寸を二寸五分にかたり 末五寸の間を七寸五分にかたる事有り」

と書かれている部分であるが、まず、私は、「高巻尺の物」を「一つの文章を語る事」とつまり「一つの文章を語るために要する時間」と解釈する。その考えから、この文章を解釈するに、「高巻尺の物」のために要する息を100%と考えると、前半に70%の息を使い、後半は30%の息で語る方法と、前半を25%の息で語り、後半で75%の息を使う方法がある、と解釈できる。私の解釈をもっと具体的に示すために、この状態を図で表わすと、図1のようなグラフが考えられる。段物集における義太夫の記述は、一段中の息をどのように配分するかという考えに基づいていると解釈でき、図1のグラフの中には、①②の他にも、この平面を埋

める様々な角度の線を引く可能性がある。

### その3 浄瑠璃秘曲抄

この本は、義太夫節の浄瑠璃の語り方について具体的に述べた本の中で代表的存在である。従来の音楽学的研究では、この本の後半に書かれた、義太夫節の様々な旋律型の名称が、研究対象とされてきたが、今回、私は、前半にあらわされた、語り方の問題についての記述に、焦点を当ててみた。記述内容はかなり具体的であり、浄瑠璃の初段から五段目までの口伝や、様々なふし（旋律型）の解説に加え、「拍子の次第」の項では、前述の、義太夫段物集と関連した記述が見られる。

「三ツ五ツ七ツと心へべし。たとへば滝の水のおつることくなり。三ツでも壱尺、五ツでも壱尺、七ツでも壱尺、右ひやうしなくてはあまたれ拍子にて退屈するものなり」

まず、壱尺の意味であるが、やはり、先の壱尺の考え方と同じく、「一文章を語るに要する時間」と私は解釈する。また拍子であるが、この「拍子」を、私は、「時間の流れを分割する単位」と解釈する。しかし、この拍子の一拍の長さは、常に一定しているとは限らない。息使用によって、意識的にコントロールされた息の強さ、息の長さの意味を含み持つのではなからうか。声明の中に、「無拍子の拍子」という言葉があるという。拍子のない拍子。考えられることは、「無拍子」の拍子と、「無拍子の拍子」の拍子とは、その意味が異なると解釈することである。前者を拍子①、後者を拍子②とすると、①が、「浄瑠璃秘曲抄」の「三ツ、五ツ、七ツ」に相当し、②が、「壱尺」に相当するのではないであろう

か。つまり、息の量は、ある程度決まっている。そして、その息を使って語る文章の時間の流れも、だいたい決まっている。しかし、その時間の流れをどのように配分するか、息の強さの配分をどうするかは、個々の人間にまかされている。という意味で解釈するとどうであろうか。「浄瑠璃秘曲抄」の記述をさらに読むと、

「少々節ハ三ツゆる所を二ツでも四ツでも其時の拍子次第」

と書かれている。この場合の「拍子」とは、②の意味で解釈できる。息の配分によって、息をゆっくりたくさん使う場合には「ユリ」（基本的に、二音の間で音が途切れることなく移動する状態をさす）も四回できようが、息の短い部分ではユル間もないからである。

さて、この「浄瑠璃秘曲抄」の記述を、先例のように図示すると、図2のようになる。

一文を語るために必要な一定の尺度の息を一尺とし、その配分方法を、三分割の場合④、五分割の場合⑥、七分割の場合⑦とに分ける。図2④は、一息の分割方法を同時に④⑤⑥であらわしているが、④では、一息ごとに方法を変えた場合を図示してみた。実際の浄瑠璃では、④のように、配分方法が変化して連続してゆくのであるが、「足取り」と呼ばれるテンポやリズムの変化を表わす伝統用語は、この一尺の分割方法を替えることと関わりがあるのかもしれない。

この文献にも、「義太夫段物集」の「四歩六歩至極の秘伝」が記述されているが、「高壱尺の物を始五寸の内にかたり、末五寸の間を三寸に語事有。又始五寸を二寸五分に語、末五寸の間を七寸五分にかたる事有」と書かれ、傍線部分の記述は段物集の解釈から考えると、計算が合

わぬ。秘曲抄の成立の方が後になるので、記述の誤りと考えられる。

さて、同書には、「口中開合の事」という部分があり、息をどこに響かせるかについて左記のような具体的な記述がある。「わうず」とは、「あてる」とか「響かせる」の意に解釈できる。

アイウエオ 鼻喉にわうず

カキクケコ をく歯にわうず

サシスセソ 歩にわうず

タチツテト 舌にわうず(軽)

ナニヌネノ 舌にわうず(重)

ハヒフヘホ 唇に軽わうず

マミムメモ 唇に重わうず

ヤイユエヨ 喉音にして鼻に近し

ラリルレロ 舌の根より出る

ワヰウヱオ 鼻喉にわうず

口にすぼむ

舌を出し口を中に開く

歯をかミ口をほそむ

歯をかミ唇をひらく

歯も唇も開く

息を当てる部分を変えて、声の響かせ方を変え、子音、母音の様々な音色を求めたことが具体的に記述されている。音色に対する敏感な感覚がうかがえる。現在、稽古の中では、かような分析的な方法は用いられず、師匠の語りの模倣によって、稽古はすすめられている。そして、発

音、発声に関しても、身体の部分のいずれに響かせるかを意識した教授法は少なくなっている。

#### その4 浄瑠璃道之枝折

この書は、語り分けの名手として名高かった豊竹四季太夫によって著わされた。前述の「浄瑠璃秘曲抄」に類似した記述もあるが、(註5)基本的な旋律の形(浄瑠璃では現在、これ等の用語を節章と呼んでいるが)である、ハル、ウ、中などを、息使いや響かせ方で解釈している。

ハル はるといふ事也 このおんわ声を鼻へかけ眉毛を中へよせ 目鼻の間のひくみより出すおん也。考へし。

ウ うくという事也 このおんハほうをふくらしはらを立るやうなるこゑにて小鼻をいからしたをまきくばたまりのやうにしてうなるなり。

中(註6)したのおん也——中略——こゑのいでところハのどをふくらし居首のやうにして、両目にて鼻をにらんでうつむき中へゆりなからすなり。

——中略——

上 と云ハ うれいの文句のところにあふくあり 又景事の内にあれハ 大ヲトシといふ節のところへ上といふ章あり(傍線は筆者)——中略——このおんのでどころハ目をつりめにしてひ

たいにしわをよせて 鼻としたいのあたりよりくりいだすなり  
キン といふハいろくあり まづうれいキン(註7)のおんといふハ口をふさぎ歯をくひしぼり 鼻へすこしかけていだすおんなり  
上キン といふハ 右に応じはをくひしぼり口をあきはなへかけひたい

へしわをよせてくり出すなり

下キン といふハ のどをふくらし中へおとす。鼻をつかんでゆりながすこゝろなり

——中略——

ニ 此章ハ 惣体うへかん(註8)までいき いっぱいに引ところの章也。或ハ わつと入となどゝいふ文句の所ハすべて此章也。

又入といふ章をさすも則いきいっぱいにうへゝはるゆへ、入ト入たものところへべし、

——後略——

ニ の譜号は「入」とも書かれていることが記述でわかるが、その解説のごとく、まさに息をいっばいに腹へ「入れる」ことである。そして「上へ張る」すなわち、高い音を強く出すことをさす。この章(ニ譜)はクライマックスに多く、後に急な下降カーブの旋律(落トシが多い)が続く。日本語の「高い声」は、音程が高いことと同時に、大きな声をも意味する。ここでも、まさしくその意の通りで、息も一杯使うことを意味している。各々の発声の方法については、まだ具体的な考察を試みていないが、この文献の記述から、ハル・ウなどの様々な節章に、息

の使い方、発声法の意味をも読みとれる。また同書の記述に、

「調音秘事曰甲ハ声の始也。——中略——呼息則わち天也、陽也。一調子高きを甲の音とす。乙ハ声の終り也。其音下つて地の五立となる。

金水木火土なり。吸息則地也。——以下略」

呼気と吸気ともに、「庶民文化史料集成」では「ひくいき」とルビがふられている点が気になるが、先の図2㉔に則して考えてみると図3の

ように考えられぬであろうか。呼息の初めは高音で始まり、息を出すに

つれて音程が下がる。したがって、自然な息使いでは、旋律は下行カーブを描くことを意味する。声の初めは高音(甲・天)で、声の終わりは低音(乙・地)だといふのである。他の伝統音楽のジャンルに於いても、甲はカンとも読み、甲高いの甲で高音を意味し、乙は低音を意味している。吸息が何故「地」なのかは、吸息の開始点㉔が、呼息の終結点㉕になるからであろう。

その他「門弟教訓」「浄瑠璃当流小百番」「九曲巻」「豊竹草句三絃調」「はなけぬき」「竹豊雙辨抄」「要曲異見囊」「浄瑠璃稽古秘密箱」「浄瑠璃道しるべ」「停雲秘録」にそれぞれ呼吸に関する記述が見られる。

明治以後の義大夫節の芸談について述べる前に、前述した、義大夫節に於ける「息使いの問題」が、謡曲にどのくらい影響されたかという点について、謡曲の文献から述べたいと思う。

## (二) 謡曲の文献から

### その1 音曲声出口伝こわたくでん

著作としては「花鏡かきょう」の五年前に書かれ、「花鏡」に影響を与えている。冒頭に、「一調、二機、三声」についての記述がある。

「調子をば機が持つなり。吹き物の調子を音取りて、機に合せすまし、目を塞ぎて、息を内へ引きて、さて声を出だせば、声先調子こわきの中より出づるなり。調子ばかりを音取りて機にも合せずして声を出だせば、声先調子に合ふこと、左右なくなし。調子をば機に籠めて、さて声を出

だす故に、一調、二機、三声とは定むるなり。」

この場合の「機」とは、小西甚一氏の解説によると、「謡い出す前にその気構えで用意された息」で、「機は気の当て字」と言う。「調子」は音の高さの程度を意味するのであろうから、この記述の意味は、息使いを正しくすれば、音程も合わせやすいが、音高だけ合わせて、正しい息使いをしないと、正しい音程にもならず、発声も悪くなる、という意味と考えられる。また、さらに次の記述が続く。

「調子をば機にて持ち、声をば調子にて出だし、文字をば唇にて分つべし。文字にも懸らぬほどの曲をば、顔の振りやうを持ってあひしらふべし」と。

息使いによって正しい音高が出せ、それが発声法となり、コトバは唇の扱いによって発音の区別を行えばよいし、顔を振ること、つまり口腔の響かせ方を変えることも、曲(註9)の表現法として取り入れている。

この「一調二機三声」という発声の基本は義太夫節の文献「竹子集」に取り入れられ、四機として述べられる。

「四機」とは、「一、ふし所を四機と云事、一にハ調子、二にハ拍子、三にふし、四にハ時の機」とされ、「二機」のかわりに「拍子」、「三声」のかわりに「ふし」を与えている。「竹子集」の場合、四機について、より具体的な解説はほどこされておらず、この著が、謡を基礎としてよく学び尊んだ宇治賀加掾によって著されている点からも、「声出口伝」「花鏡」をほとんどそのまま取り入れたと考えられる。

また「声出口伝」には、「声」「曲」「調子」「拍子」の関係や、機||息について述べられている。ここでは、息使いによって秩序付けられる

「拍」を根底に持った、調子、曲、声の諸要素の定義付けが行われている。(註10)

さらに、「祝言の声」||「強き音声」||「呂の声」||「機を張りて強き声」||「調子の昂る癖」、「望憶の声」||「柔らかに弱き心」||「機をゆるく持つ」||「入る息の心」||「律」||「調子の下る癖」と、二種の息が示される(註11)。律・呂については、二種の異なった性格の要素とといった意味程度だと思ふ。これを読むと、先に述べた、義太夫節の「淨瑠璃道之枝折」の記述(図3参照)を思い出す。註11の本文に添って、関係図を示すと、図4のようになる。この記述の中で、「機(気・息)をゆるく持つ」とは、吸息の場合、身体を柔らかく、ゆるくして息を吸い、腹にたまったら、腹をしっかりさせ(「機を張る」)呼息に移るからではないであろうか。また、「調子の下る癖」とは、下降カーブの動きを意味するのではなく、低音から上昇する意味にとると、図4の解釈が成り立ち、図3の考えに結びつく。

## その2 花鏡

ここにも、「一調、二機、三声」について「声出口伝」と同じ記述があることは、既に述べた。さらに、この著には、出る息と入る息が音の下行上行を生み、これが旋律を形成することが述べられている。

「宮商上下、声成文、謂音之。宮陰。地・呂・出息。商陽。天・律・入息。呂律合声上下、云声文。」

というもののだが、天・地・音の高低の点で義太夫節への影響が顕著である。この記述だけでは、出息と入息と旋律カーブの方向の関係は明確

ではないが、呼吸行為に影響される楽音の要素は、クルト・ザックスの述べる、リズムとテンポのみならず、旋律構造にもその影響があると考えられよう。我々が、日本の伝統的な声の音楽を考えるとき、従って、呼吸行為の結果として旋律の動きを解釈することの可能性を、私は「花鏡」の記述の中に見ることが出来る。個々の演奏家によって旋律の形が異なること、しかも、異なっても当然であるという意識、旋律の形を、楽譜に表わすことで固定化しない理由は、ここにあるのではないか。従来我々が西洋音楽理論の影響のもとに、日本音楽のリズムやメロディーを採譜し、比較し、検討してきた方法は、主客転倒の方法ではなかったか、という疑問がさらに大きくなって来る。

### その3 曲付次第<sup>きょくつけだいで</sup>

謡曲にフシを付ける場合、すなわち作曲をする場合の注意、心構え等について記述された本であるが、その中に、次のような文章がある。

「音曲に息のこと。連声の地体(註12)なり。息を助くる曲付、これ曲の道なるべし」——中略——「如此、音曲の総体を持つ地体なるほどに、息を助け、息を次ぐ便りあるやうに心得分けて曲付すべし」

主な内容は、息使いは謡の基礎であり、音曲の全体をささえるものであるから、作曲する場合にも、息使いに合った節付けをするべきであるということの意味している。

この書の内容は、息使いに興味を持つ私にとって必読の一冊である。しかし、現時点で義太夫節との連関で解釈をすることは、困難であり、一応、紹介にとどめ、次回より考察を試みてゆきたい。

### その4 風曲集

この書の中にも、息の扱いについて次のような記述がある。

「横<sup>わち</sup>は出る息の扱ひ、豎<sup>じゆ</sup>は入る息の彩どりなるべし(註13)。この出で入りの息使ひによりて声を助け、曲を彩どる音感あるべし。文字により、声<sup>しやう</sup>によりて、出づる息、入る息の故実あるべきこと、心得べし」

「出づる息、入る息を地体として、声を助け曲を彩どりて云々」

内容は、「曲付次第」と共通した点が多いが、傍線部の記述は、より具体的である。すなわち、発声の方法や、声の強弱法に息を用するのみならず、旋律の展開も吸息・呼息によって出てくるものであるという考えが、ここにある。

世阿弥の能楽書というと、まず花伝書が、文学的、演劇的な研究の対象の中心となっていることは周知であるが、声、音、息使い、という観点から能楽書にあたると、ここに述べた四種の書に、音楽的内容が非常に詳しく書かれている。しかしながら、「音曲声出口伝」「曲付次第」等は、まだ音楽的な研究がなされていない状態である。ここにとり上げた文献の中で、世阿弥はいくつか異なった息使いの問題をとり上げていた。私の考えで、その息使いの問題を次の五点に分けてみた。

一、実際に声を出す方法としての息

二、発音の区別のための息

三、旋律線の上昇下降、音の高低、強弱を導くための息

四、リズム、拍子、テンポに関わる息

五、ある長さの文章を語るために必要な量としての息と、その配分法  
謡曲の発声法における、これ等の基本的な息使いが、義太夫節の考え



方に大きく影響を与えたことは、「花鏡」や「音曲声出口伝」の記述をそのまま「竹子集」や「義太夫段物集」にとり入れてることからも明らかであるが、加賀掾、義太夫以降の浄瑠璃に携わった人々が、その考えを正しく理解したかどうかについては、その後の書物に誤記が見られることから疑問である。56年の紀要に於いて述べたように、私が興味を持っているのは、演奏者によって意識されない息使いと音楽構造との関係であるが、今回、文献にあたることによって、現在、演奏者によって意識されていない息使いの問題が、かつては、世阿弥、加賀掾、義太夫によっては、意識されていたのではないかと考えるようになった。この問題は、今後の私の研究方向の原動力になるに違いない。

では次に、再び義太夫節の文献をとり上げることしよう。

### (三) 義太夫節の芸談より

#### その1 浄瑠璃素人講釈

この本は、明治 大正を通じて、浄瑠璃界のパトロンの存在であった、杉山其日庵（杉山茂丸）が、竹本撰津大掾の稽古を受けながら、義太夫節の語り方、弾き方について、作品ごとに詳細に記録した本であり、団平、大隅太夫、絃阿弥等の芸談をも収録しているので、浄瑠璃研究には欠かせぬ一冊である。

この本で扱われている息使いに関する記述は、非常に数多く、「はしがき」には、義太夫節の芸道の本質について次のように書かれている。箇条書きで、一から十一までであるが、

「六、而して、其修業の資料は、元々口移しの仕事で、咽と腹と頭の

働きで、空気の顫動させ方、即ち聲の働きを、定規とせねばならぬ物が、筆や墨で、決して書き頭はせる物ではない……云々

十、總て芸道は、末になると枝葉斗りを研究して、根本を忘れる物である。——中略——斯芸の基礎問題たる、咽と腹と頭の修業を忘れてい

る傾があるから……云々」

と、強い口調で、息使いの問題の重要性を強調している。

この文章中に出てくる息使い関係の言葉には、「腹」に関するもの、「息」に関するもの、「足」に関するもの、それ等を列記すると、次のようになる。

「腹」に関する語 腹（註14）、腹力、腹込、腹合、腹構へ、腹で拵へる、腹組、腹をめる、腹の落付、腹に解る（註14）、腹加減、腹強、腹を持つ、腹薄く、腹捌き

「息」に関する語 息組、息を持つ、息がある、息を抜く、息で止る、息で「へた」る、息を詰める、強い息、息を合せる、息遣ひ、息で「ヨドマ」す、息の「間」、息込、息を取る、息を引く、引息、活地、心持の息

「足」に関する語 足、足取り、運び、

その他 間、間弾き、心持、気、心掛け、腰、口先、など

これ等の用語は、実際の浄瑠璃に即して用いられているので、具体的な考察は次回に行いたい。が、「越前風」の語り方の記述（註16）に、興味深いものがあるので、引用したい。

「此越前風と云ふ物は、『間』と『足取』と『節』と『音遣ひ』との四つは先づ跡として、間の一杯と、腹力の一杯とを、大汗になって修業

せねば、外の事には取掛られぬのである。——中略——一杯と云ふのは、息を一杯に引取って、其息を又一杯に出すことである。」

この書の記述から、義太夫節の稽古のポイントを考えると、すべて、息を出したり、抜いたり止めたりすることで、曲の進行が行われる点に着目できる。

竹本摂津大掾の著した、「義太夫節の心得」の「義経千本桜」に関する記述、「声の口伝」「間拍子と程」「身がまへと品位」にも、類似した記述があり、茶屋半次郎著「山城少掾聞書」の「六つの浄瑠璃について」、竹本綱大夫著の芸談「でんでん虫」や「かたつむり」も、やはり実践者の側からの息使いの記述であるが、この具体的な考察は、次回に行う。

## その2 豊沢和孝(註17)の口伝(稽古にあたって)

(イ)昭和55年9月6日

○三味線の早い手(技法)を弾く前には、ゆっくり弾いている時に、早く動かす用意(註18)がなくてはいけない(譜例(4))。「おそ」(B)で、これ(旋律)をあとの間が弾ける程度にゆっくり弾かなきゃいけない。

(三味線の手順には、技巧的に難しい部分の前には必ず、その準備のために、テンポのゆっくりした、手数の少ない場所が配され、そこで呼吸を整え、あるいは、息を詰めて、次の難しい部分、一息で弾き通す部分が弾けるように構成されている一例)

(ロ)昭和56年2月25日

○「きやーりばやし」のあとで息をつめる。そして、後の手を弾く(譜

例(5)―①)

○「ねごーうぞと」で一の開放絃を二つ弾くと、後のトロンが出やすい(譜例(5)―②)

(二例とも、前述のテンポと息の配分と同例である。ここでは、BCのみあらわれている。)

(イ)昭和56年3月「玉藻前」の稽古に際して、

○何回かやっているうちに自然が自然を教えてくれる。

○気がせくと、間が早くなる。どんなに早くなっても、間は元の間にしなければいけない。義太夫のこういうものは「息をつめる」ことが大切だ。「はつ<sup>初</sup>はな<sup>花</sup>ひめ<sup>姫</sup>」ハツという時に息をつめる。ハツと言ってから息をフーッと出してはいない。手品でも、息詰めていれば、火をつかんでも熱くないというくらいだ。息つめるということは、他のこと何も考えないで、これに浸る、入っていくということを意味する。次の間ではすぐ息を吸う。ここでこうなるからと息つめるのではなく、自然とそうなる。

○(ハツとかけ声をかけることについて)ハツと言わなければ、そこが弾くに弾けない。その時、息はハツとすぐ吸う。長い浄瑠璃では、最後にやはり息を使う。

○息と語り方ではどうも違うらしいが、そこまで我々は考えていない。しかし、最初(冒頭部)は低く何語っているかわからない。落語家などでもそうだ。本文に入るとだんだん聞こえてくる。つまり、小さくしといて、人を静かにさせといて、次第に大きくする。

○俗に腹で語るといいうのは、腹へ息が入っているから、ここ(腹)がは

ってないとダメだ。

○(アウンの息について) 大夫が切れるところには三味線の音が入っていたり、大夫さも言えない、三味線弾きも言えない所には間がある。そしてそれは掛け声でつなぐ。ゴザ師じゃないけど、青や赤や黄色の糸が替わりばんこに縫れて入って、そこに一つの反物になるきれができる。承知して(糸が) 抜けてる布は、紐だとか綾だとか……。大夫の声、三味線弾の息、音その三つで芝居の頭から最後までをつなぎ、それでもし穴が開く時は、人形がつなぐ。それも、知らずく長年やっているからね。

○(白石噺)の稽古のあとで) それで考えてみると、いろんな所に用意(註18)があるのね。

これ等の話の中から、私は息使いと音楽構造の關係の研究に、かなり可能性のある見通しを感じている。また、芸能全体、日本文化全体の構造に「息」という生理学的な問題が深くかかわっていることも見逃せない。興味のある問題は、私の身辺に山のように積み重なっている。回を重ねることで、遅い歩みではあるが、日本の声の音楽構造の問題を考えたつづけてゆきたいと考えている。

一九八三年九月

(本学講師 日本音楽史担当)

SUMMARY  
by Moteji Kiyoko  
THE RELATIONSHIP OF BREATHING TECHNIQUES AND  
MELODIC STRUCTURES IN GIDAYU BUSHI

The usage and position of breath control, as practiced in chant music (e. g., shōmyō, Noh, Gidayū bushi), is essential for understanding the musical structure of traditional Japanese music. By solely studying the melodic and rhythmic structures, one cannot analyze the complete musical form of this music. Because the names of the melodic or rhythmic patterns used in chant music have no absolute meaning, it is virtually impossible to understand the fundamental musical structure by only studying these patterns without considering the influence of the physiological elements of performance.

This article discusses Gidayū bushi, the music of the puppet theater. The research material used for this study draws upon the literature of the Japanese theater genres of Noh and Gidayū bushi spanning from the 15th- to the 19th-centuries, and geidan or treatises on performance techniques written by the artists.

The breathing technique used by the narrator of the puppet theater affects the function of the characters, the variations in tempo, the ascent and descent of the melodic lines, and the combination of the musical patterns. It is from this vantage point that one can clearly analyze the physiological and musical structures as one, complete form.

註

(註1)

義太夫節の場合、基本的に、ゆるやかな下降カーブを描く場合が多い(譜例1)。上昇カーブが一曲の前半に現われても、下降の導入としての役割が多く、上昇を強調するタイプはほとんどない(譜例2)。しかし、後半、とくにクライマックスでは角度の急な上昇カーブが現われる(譜例3)。先の紀要では、このような事例と息使いが深い関わりを持つことを仮定している。下降カーブは、吸った息をはいてゆく状態の最も無理のない方法であると考えらるからである。旋律型の名称にも、「落し」「ヲロシ」と下降を意味するものが使われている。「オトシ」に関しては、長尾莊一郎氏の次のような解釈がある。

現行義太夫節における「オトシ」について 一九六六・九近松論4集 P、二六―二七 (一)大落シ 時代浄瑠璃に於ける一段中で最も緊迫した部分に用いられるもので、愁歎感情の最極限を表現する落シである。

『フシ』の中では最も長い曲節であり、一曲の主要人物である立役の愁歎を強調する「……語りのテンポを変え充分緩めて『上クル』の高音の愁歎感情を強く訴えて高潮させる曲調にして次にくる『大落シ』の曲節を導き出している。」

(註2)

男声、女声、老人声など、また、各人の心理状態を表現する声の色の配分は、長時間語る大夫の息と関係が深い。例えば、多くの狂言の中で、クライマックスでは、男性の歎きが最も息使いの困難な部分になる。そこで、男性の歎きに先行する部分に、よく、女性の歎きが配される。この点についても、長尾氏の同論文にて、次のように示唆されている。同論文P、27「(オトシは)一段の立役の主人公の愁歎場の最後に置かれる。つまり、その前の段階に必ず女性の口説等の愁歎場があり、それに

(註3)

続いて『大落シ』ですべての愁歎的要素を完結させる」  
旋律型のくり返しが、息の構造と深いかわりを持つ点については、私  
の考えるところであるが、呼吸と吸気の繰り返しによって東洋のリズム  
が付加的に発展する性格を有する点については、クルト・ザックスが、  
その著、「リズムとテンポ」に於いて次のように述べている。

同著P、90 彼は、東洋のリズムが西洋と異なるのは「本質的には和声  
の完全な欠如から起こる」としている。「欠如」という表現は、西洋を  
基準とした観点であり、問題も多いが、それは一応さておき、和声(彼  
によると、「基本的には和声は緊張と弛緩の感覚、吸気と呼気の感覚  
——要するに有機的運動と生命の感覚を伝達する」ものと述べられる)

の意味するところは、東洋ではリズムによって与えられるとする。すな  
わち、「緊張から弛緩へのほとんど呼吸に似た変化は、東洋ではリズム  
によって与えられる。——中略——東洋のリズムは付加的である。それ  
は $\alpha$ という時間単位のある音符から $\beta$ という時間単位のもう一つの音符  
へと進む。 $\alpha$ と $\beta$ の和は、呼気と吸気のように何度も繰り返される韻律  
の型を形成する」

(註4)

篠島高著 音楽生理学 音楽之友社 P、207 e 声楽家の特殊の呼吸型  
「吸息と呼息については、吸息は短く、速くかつ深く、呼息は非常に長  
く、ゆるやかでかつ深い」

豊澤和孝著 一九八一年三月のテープより「息はハッとすぐ吸う。」  
「長い浄瑠璃では、最後にやはり息を使う」義太夫節でもこのように、  
息の使い方は、吸気には短く長く、呼気では長くはく方法をとるよう  
であるが、義太夫節の場合はさらに後半のクライマックスで息をたくさん  
使う部分があることを演奏家は意識していることがわかる。

(註5)

五音開語之事

喉<sup>ノド</sup> アイウエヲ

ヤイユエヨ

ワイウエオ

歯舌<sup>シバツ</sup> サシスセソ

タチツテト

ナニヌ子ノ

舌先<sup>シバツ</sup> ラリルレロ

牙<sup>キバ</sup> カキクケコ

唇<sup>シバツ</sup> ハヒフヘホ

唇重<sup>シバツ</sup> マミムメモ

(註6) 中音は、一の糸の開放弦(相対音高シ)をさす場合と、二の糸の開放弦

(同ミ)をさす場合がある。

(註7) キンはギンと読み、三の糸の開放弦の完全五度上をさす(シー#ファの

関係)。またウレイの音高は、三の糸の開放弦の減五度上(シファの関

係)をさす。

(註8) 上甲か、高音域をさす。

(註9) 世阿弥は、曲とふしを分けて考えている。ここでは詳細は省略。

(註10) 「節は形木、懸りは文字移り、曲は心なり。およそ、息も機も同じも

の。節・曲と云ふも、同じ文字なれども、謡ふ時は、習ひやう別なり。

稽古に云ふ、『声を忘れて曲を知れ、曲を忘れて調子を知れ、調子を忘

れて拍子を知れ』と云へり。』

(註11) 「祝言の声は、機を体にして、機に声を付けて出だす声なり。これ、

強き音声なり。呂の声の性根なり。機を張りて強き声は、息を出だす儀

に当るべし。これ、呂の声、喜ぶ声なり。しかれば祝言なり。望憶の声

と云ふは、声を体にして機をゆるく持つ。これ、柔らかに弱き心なり。

機をゆるく持つは、入る息の心なり。これ、律の儀、あはれなる性根な

り。しかれば、望憶と名付く。さるほどに、祝言の声には、機を張るゆ

ゑに、調子の昂る癖あり。望憶は機をゆるく持つゆゑに、調子の下る癖

あり、心得べし」

(註12) 小西甚一氏の解釈によると、「連声の地体」とは、「声を続けてゆく基

礎」であるとされる。

(註13) その前文に、「音声に横、豎の二つあり。呂、律に取らば、横は呂、

豎は律なるべきや云々」の記述がある。

(註14) 腹の意味には、呼吸法の意味と、解釈の意味とがあり、この両者は、

後者に属する使われ方が多い。

(註15) 豊竹越前少掾(竹本若太夫のち豊竹若太夫となり豊竹座を創立)の語

りの様式をさすが、「風」という言葉には、様々な問題が含まれるので、

今回は言及しない。

(註16) 本文P、六一七 鎌倉三代記 三浦別れの段の記述。

(註17) 義大夫三味線方。文化庁より、昭和四十五年四月十七日「記録作成等

の措置を講ずべき無形文化財」に選択されている。明治三十年五月二十

六日生。八十五歳。

(註18) この「用意」とは、息の配分を基盤にしたテンポ、音高、リズム等の

配分をさす。

### 参考文献・資料

① 現行義大夫節における「オトシ」について 長尾莊一郎著 近松の会編 一九六

六年(昭和四十一)九月 近松論集第四集所収

② 義大夫節の音楽構造(Ⅱ)——日本伝統音楽研究のための視点 茂手木潔子

東京音楽大学研究紀要第六集 一九八一年（昭和五十六）

③ 日本庶民文化資料集成第七卷「人形浄瑠璃」より 三一書房 一九七五年

☆ 竹子集 序 宇治加賀掾著 山本九兵衛開版 一六七八年（延宝六）八月  
東京芸術大学蔵本

☆ 貞享四年義大夫段物集 序 竹本義大夫著 一六八七年（貞享四）一月 山  
本九兵衛跋 野間光辰氏写本

☆ 浄瑠璃秘曲抄 竹本錦太夫 竹本政太夫評 播磨屋佐兵衛版 一七四八年  
（寛延一） 東京芸術大学蔵本

☆ 浄瑠璃道之枝折 豊竹四季太夫著 江戸清水治兵衛版 一七七一年（明和  
八）一月 天理図書館蔵本

④ 日本思想八「世阿弥集」より 小西甚一編 筑摩書房一九六九年（昭和四十  
四）

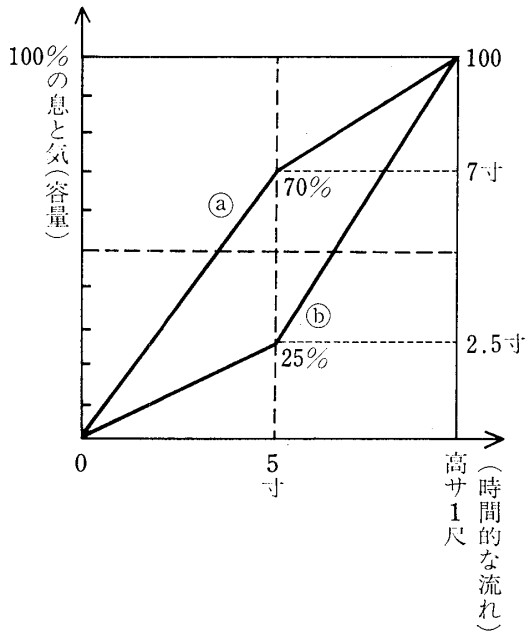
☆ 音曲声出口伝 世阿弥著 一四一九年（応永二十六）六月 観世宗家所蔵十  
六世紀写本

☆ 花鏡 世阿弥著 一四二四年（応永三十一）六月 金春家旧蔵本  
☆ 曲付次第 世阿弥著 年代不明 田安家所蔵本

⑤ 浄瑠璃素人講釈 杉山其日庵（杉山茂丸）著 黒白発行所 一九二六年（大正  
十五）一月

⑥ 録音テープ資料 「豊沢和孝芸談」 一九八〇年～一九八二年までの稽古の録  
音テープ

図 1 息の配分



- ① 始め5寸のうちに7寸かたり、末5寸の間を3寸にかたる
- ② 始め5寸を2寸5分にかたり、末5寸の間を7寸5分にかたる

図 2 息と拍子

- ① 三ツでも一尺
- ② 五ツでも一尺
- ③ 七ツでも一尺

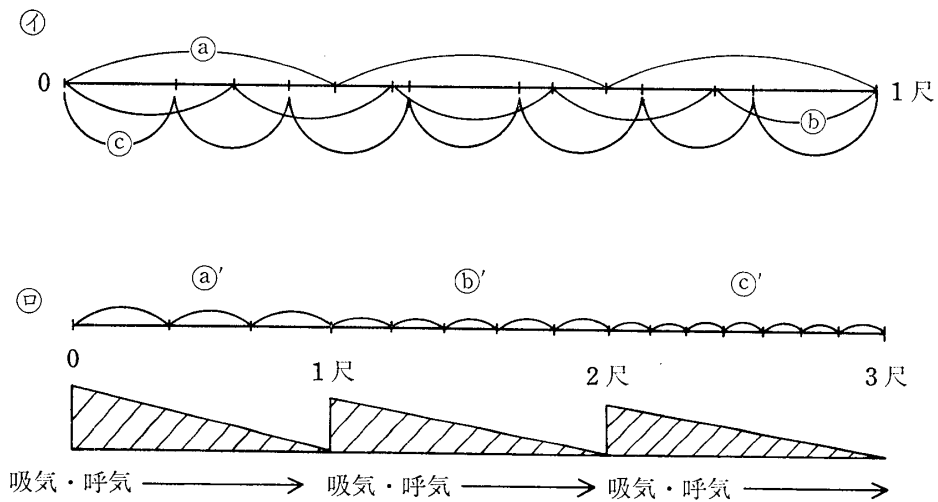


図 3 呼息・吸息と音高(義太夫節)

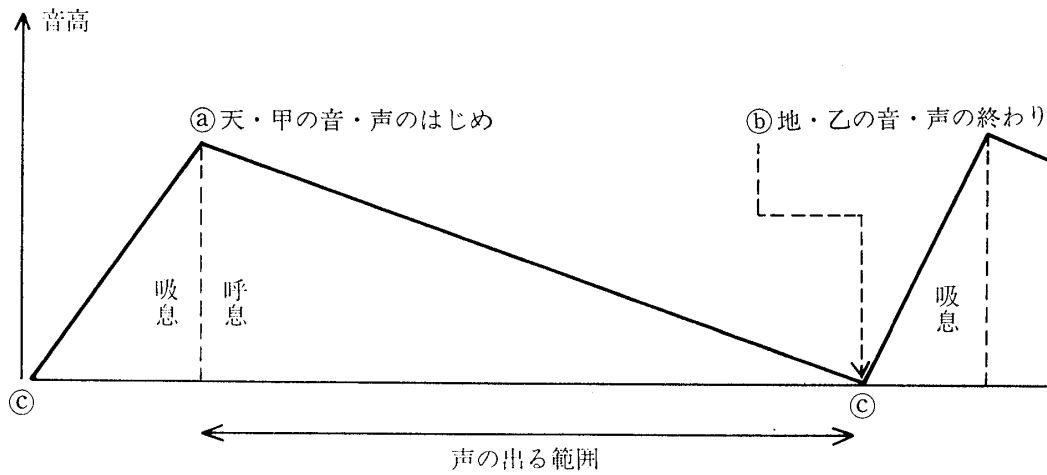
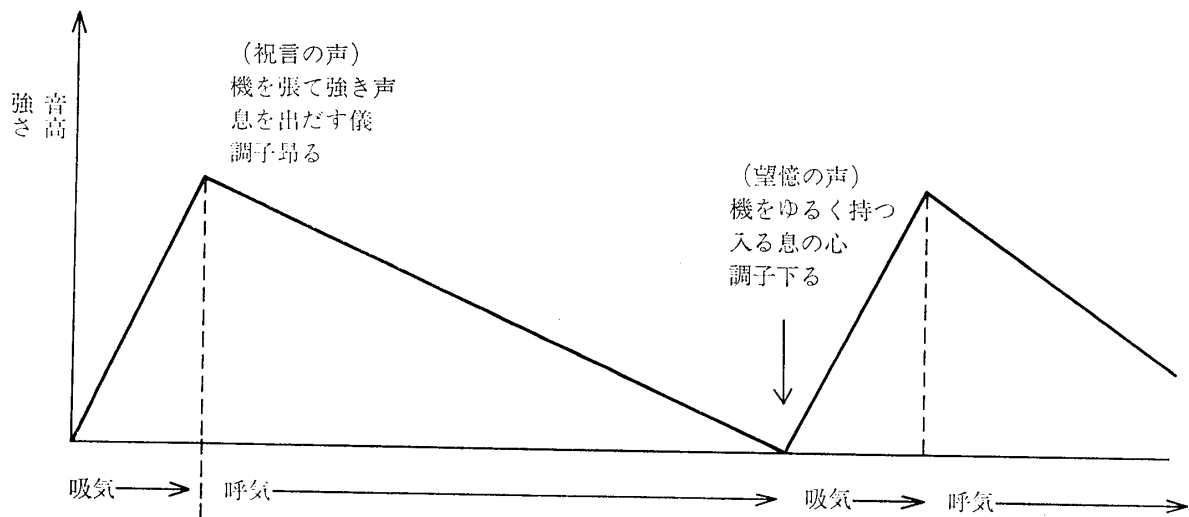


図 4 呼息・吸息と高音(謡曲)





譜例(1)「堀川」の冒頭 豊竹山城少掾、鶴澤藤造

地ウキン  
浄 おなじみやこ オ オ オ もー オオ よに  
三

中  
浄 つれ エ  
三

ハルファン  
浄 いなか ア ア が  
三

中ハ  
浄 ま レ イ の う す ーけむり  
三

浄 おなじみやこー もー よにつれいなかー がましろうすけむり  
三

基本的な旋律カーブは、義太夫も三味線も下降を描く例

譜例(2)「堀川」

地ハル  
浄 お い イ イーてひく ても しお ーらしき  
三 オッ

① ② ③

譜例(3) 「堀川」

譜例(2) は前半の義太夫の上昇カーブ①、②の一例

譜例(3) は、クライマックスに多い長く強い上昇カーブ③、④  
 愁歎の極限状態では、この種のカーブが拡大、強調さ  
 れて現われる  
 そして、その場合の下降カーブも角度、長さともに拡  
 大、強調される

譜例(4) 酒屋 お園のクドキ

譜例(5) 木遣音頭