

題目立の旋律型

藤田 隆則

題目立は、奈良県の山間部で傳承されている語り物芸能である。語り物とはいえ、題目立は、8名から9名の歌い手によって演じられる。それぞれの歌い手は、物語に登場する人物を名乗り、その人物の言葉を交互にソロで演じる。演唱に使われている旋律は4種類で、それぞれごく単純である。句の大きさによって、4種類のうちのひとつが選択される。歌い手には、旋律型を選択していく自由があり、また選ばれた旋律型にあわせて、音節数を微調整する自由もまた与えられている。本稿では、それらの分析をつうじて、題目立を伝える技術の一端をあきらかにする。

キーワード：語り物、音節数、旋律型、採譜、分析、節付け、復活、composition in performance

はじめに

奈良県の都祁郡上深川村（現在は奈良市上深川町）に傳承されている民俗芸能「題目立」は、全国でも珍しい形態の語り物芸能である。語り物といえば、平家琵琶などのように、三人称の視点から描かれた物語を、物語外部の1人の語り手（あるいは歌い手）が語るのがふつうである。しかるに、題目立では、8人ないし9人の複数の歌い手が登場し、ひとりひとりが、物語に登場する特定の人物を名のり、その人物にかんする言葉、つまりその人物の発話やその人物についての状況説明の言葉をうたう⁽¹⁾。代表的なレパートリーである〈厳島〉には8名の歌い手が登場する。それぞれの歌い手が、清盛、小松重盛、左大臣、本三位、藏人、経盛、神主、弁財天等の役の言葉を、物語の進行にそってひとりずつ交替しながら歌っていく。ときに複数の歌い手が同吟する箇所もある。歌われる言葉の1句1句は、7音節+5音節のところもあるが、音数律を意識してつくられた言葉ではなく、むしろ散文的である。また言葉は、きまった拍節にのせられているわけではない。いわゆる自由リズムでうたわれる。

題目立は、上深川村の八柱神社の秋祭りの宵宮（前夜祭）においておこなわれる（写真1, 2）。出演者は、伝統



写真1 秋祭りの初日（宵宮）の日中の行事の後ではじめる題目立ての会場の設営（2018年10月12日15時ごろ、著者による撮影）



写真2 宵宮における題目立〈厳島〉の奉納（2018年10月12日19時ごろ、著者による撮影）

的に、男子の若者であった。しかし近年、人口減少などの影響もあって、若者だけで演じることが不可能になりつつある。そのため60代以上の年齢層の男性が復活し、若者にまぎって演じる体制がとられるようになっていく⁽²⁾。

題目立の上演にかかわる人々は、すべて村の住人あるいは出身者である。8名から9名の歌手のほかに、運営を司る保存会がある。保存会は、会長や副会長のほかに、会長が指名する5名から6名程度の指導員からなっている。指導員は、直前の2ヶ月にわたって毎週末おこなわれる練習(8月後半の土曜日の夜から)において歌手を教える役割を担っている⁽³⁾。指導員は、出演者ひとりひとりの歌い方に大きな影響をあたえる。

題目立の歌い方は、およそ決まったものである。典型的な旋律型は、限られた音の高さからなった単純なものであり、図1以下に示すような、三本の線を用いた楽譜⁽⁴⁾によって表すことのできるものときこえる。

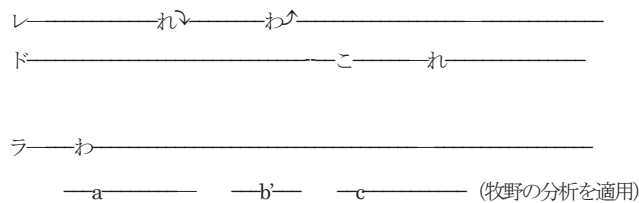


図1 「われはこれ」(5音節)

このように、単純な旋律型からなっている題目立であるが、練習における指導員と出演者の間でのやりとりの中で、歌い方にいくつかのバリエーションが誕生することもある。それらはどのようにして誕生するのだろうか。

そのことを明らかにするため、本稿ではまず、先行研究の紹介をおこなう(第1節)。そして、旋律型を簡潔に理解するためには、現地で用いられる専門用語の理解が必要不可欠であることを説く(第2節)。つづいて、言葉の区切れの変更との関係でおこなわれる旋律型選択の制限と自由について論じる(第3節)。さらに、旋律型の一音一音に付加される装飾音の使い方のバリエーションにもふれる(第4節)。最後に旋律型選択の実際にふれる(第5節)。

1、先行研究の紹介と批評

奈良教育大学の名誉教授で、晩年にいたるまで奈良県内の民俗芸能の音楽面を積極的に調査した牧野英三は、題目立についても五線譜への採譜と分析を残した⁽⁵⁾。題目立の音源や実唱に聞き覚えのある読者であれば、牧野の採譜が必要十分で納得のいく精度であることがよくわかるはずである。全14頁のうち、3頁が譜例に費やされるが、量的にも題目立の旋律型の全貌をうかがうためには適切である。また1頁分が旋律のかたちの分布や統計結果などをしめす表で占められている。譜例と表によって、分析のよって立つ所が検証できるという点において、模範的な論文であり、読者には、牧野論文をダウンロードして読んでいただくことを強くおすすめする。

牧野論文の特徴を、私は以下のように整理する。

- (1)、使用される主要な音と音域を明らかにし、装飾音もふくめた採譜をおこなった。
- (2)、言葉の1句につけられた旋律を、さらに小さな旋律単位(構成要素)に分割し、それらが表れる順序を明示し、それぞれの働き方あるいは機能について考察した。
- (3)、言葉の1句の音節数が増えるにしたがい、旋律単位(構成要素)が増えながら組み合わされて行く様子を示した。

(1)の「使用される音」については、すでに図1で示したように、題目立を一度聞けば明快にわかるだろう。牧

野曰く「許されている音域は絶対に完全五度以内にとどまり、しかも使われる音は4音に限られている」(61頁)。その4音とは下から、ラドレミである⁽⁶⁾。牧野の譜例には、多くの装飾音書き加えられており、同じ「レド」という下行の進行でも、8種類のバリエーションが書き分けられている(写真3、参照⁽⁷⁾)。8種類の装飾音のバリエーションは個人差からくるものだろう。題目立では、指導員の演唱方法の個性が尊重され、それが、学習者にも反映される。これらの採譜は、そういった指導員ごとの系譜を明らかにしていくためにも重要な記録であると言える。

ここで問題にしたいのは、使用される音の重要度のレベルである。「ラドミレ」の4音のうち、「ミ」は、骨格となる構成音ではない。主要な構成音は、下から「ラドレ」であり、「ミ」の高さは、「レ」の音の末尾に、装飾音(後打音)のようにあらわれるだけである。牧野もはっきりとそのことに言及すべきであったと思う。こうした考えにもとづき、本稿の記譜(図1以下)では「ラ、ド、レ」をあらわす3本の線のみを用いている⁽⁴⁾。

(2)の分析が、牧野論文のもっとも面白いところである。分析の中心は、1句1句の旋律(図1あるいは図2)の中に、繰り返しあらわれる旋律の構成要素を、特定したところにある。この特定作業によって、1句の旋律は、1本の流れではなく、いくつかの構成要素からなるというかたちで、描き出されることになった(写真3)。

牧野は、旋律の構成要素を4種類のグループにわけた。aは「ラレ」と完全4度上行するかたち、bは、「レレ」の同音反復あるいは「レ」単独(それぞれの「レ」は、長2度上の「ミ」まで上がる装飾音へとつながる)、cは、「ドド」の同音反復あるいは「ド」単独、そしてdは「レド」と長2度下行するかたちである。レとドのそれぞれには、装飾音がついて、音の末尾が上行する。

レ———の———こ———せ———き———づ———ね———そ———お———
 ド———い———
 ラ———け———を———た———
 —d— —a— —b— —b'— —a— —b— —b'— —c— (牧野の分析)

図2 牧野による分析例(平家の古跡を、訪ね候)

The image shows a musical score for 'Specter 2' (譜2). It consists of eight staves of music. The melody is written on the top staff, with various ornaments and groupings indicated by letters and numbers. The groupings are labeled a, b, b', and c. The melody starts with a 'レ' (Re) note, followed by a 'ド' (Do) note, and then a 'レ' (Re) note with an ornament. The melody then moves to a 'ミ' (Mi) note, followed by a 'レ' (Re) note, and then a 'ド' (Do) note. The melody ends with a 'レ' (Re) note. The ornaments are indicated by small circles and lines above the notes. The groupings are indicated by letters and numbers above the notes.

写真3 牧野論文(61頁)「譜2」

牧野は旋律について次のように言う。

構成要素は、(中略)、a,b,c,d 及びその変形である。基本的な[・]か[・]た[・]ち[・]は、a, b', c でこれは字数が如何に多くなっても必ず含まれる旋律群で、更に多くの場合、a の前に d が付加される。字数5の場合は、大部分が前述の a,b', (b),c (引用者注：原文のママ、「a,b', c」がくるのが正しい) の形をとっている。字数6の場合は、a,b', c (引用者注：原文のママ、「a,b', (b),c」がくるのが正しい) となり前者よりも b が1つ増やされている (62 頁、傍点は引用者)。

a, b', c とは、「われはこれ」とか「さるほどに」など、一まとまりの言葉の冒頭にしばしば出てくる5音節の1句のときに表れる旋律である。ちなみに b' は「レ」1音の要素であり、b「レレ」のバリエーションである。「われはこれ」の1句 (図1) は、個々の登場人物が名のるときによくでる句であり、聞き手の耳にもよく残る。その意味で、a, b', c が「基本的」という牧野の指摘には、納得がいく。

さらに牧野は、句がもっともっと長くなったときには、a, b', c の冒頭に d が「付加される」と指摘する⁽⁸⁾。ここで、その d から始まる典型的な1句を例にして、d,a,b,c の構成にかんして牧野が言わんとすることを、整理しなおしたい。

「へいけのこせきを／たづねそおろお (平家の古跡を、訪ね候)」という15音節の1句がある (図2)。牧野は、ここにあらわれた音を、およそ2音節を単位とした構成要素に細分した (66 頁の譜例、参照)。上にふれた、a,b,c,d の4種類の構成要素である。

1句の前半「へいけのこせきを (平家の古跡を)」から見よう。「へい」は、d すなわち「レド」と下行するかたちである。次「けの」は a すなわち「ラレ」と完全4度上行するかたちである。さらに次の「こせ」は「レレ」と同音を繰り返すかたち (b)、そして「きを」を、牧野は、b のバリエーション b' であるとする。これは、「レレ」ではなく、「レラ」と下行するかたちである。この見立て、すなわち、「レラ」を「レレ」のバリエーションとしてしまうことにかんしての疑問は、後述しよう。

もとにもどる。後半の「たづねそおろお (訪ね候)」は、次のように分解される。「たづ」は a すなわち「ラレ」と上行するかたちである。次の「ねそ」は b すなわち「レレ」の同音反復である。さらにつづく「お」の1音は、牧野の分析では b' となる。そして最後は終止形として機能する c (「ドド」となる。

このような分析をとおして牧野は、各単位の機能を次のように考えている。牧野曰く。a は「この舞曲全体を支配するもっとも根本的な旋律を形づくっている。(中略) 一般に詞が長く、次を強調するような場合に中間に巧みに用いられていることが多い。『たるみ』を防ぎ、『ヤマ』を作るのに効果的である」(61 頁)。「中間に巧みに用いられる」というのは、図2にあげた実例でみるなら、下の句 (「たづね候」) の冒頭「たづ」に a が出現していることを言っているのだから、前半の「けの」に出現していることを言っているのではない。

次の b については、後で詳しくふれる。

c については、「各句の終止に必ず用いられていて変化は余り認められない」(62 頁) と牧野は述べる。この「ドド」は、かならず、ゆっくり発音されるので、誰の耳にも終止形に響く要素である。c は、かたちにおいても意味においても明快である。

4つめの d について牧野は「d は必ず句の冒頭に位置する。(中略) a を強調するための助奏的な役割を演じている。そして d は必ず a に接続する」(62 頁) という。冒頭にくるのであれば、これを a にしたらよいのではないかと私は最初疑問に思ったが、牧野は a,b',c の組み合わせこそが代表的な旋律だという見立てから出発しているのだ。つまり、牧野の分析の特徴は、「a (ラレという上行の要素) がもっとも根本である」と言い切った点にある。このことを重視するがゆえに牧野は、冒頭によく来る要素であるにもかかわらず、それを d と命名した。

さて、疑問がわくのは、牧野が特定した a および b、それぞれのバリエーションに対してである。a (「ラレ」) のバリエーションとして牧野は、a' をたてている (写真3)。「ララ」という同音反復のかたちである。これには納

得できない。aが「ラレ」という上行を骨格としているのに、それを「ララ」という低い音のままの同音反復と一緒にしてしまうのは、全体がたいして複雑な旋律ではないのに、混乱をまねくばかりである。もちろん、「ララ」のつぎには、必ずbがくることになっているので、a'（「ララ」）→b（「レレ」）と二つつなげて必ず上行が生まれることになる。上に向かう気配を共有しているという点で、a'はaのバリエーションであると見立てられているのだが、やはり単位のととり方、構成要素の特定の仕方に、無理があるように感じられる。

先にふれなかった構成要素bの問題点にもどりたい。bのバリエーションとして牧野は、b'とb''をたてている。bは上の譜例（図2）の中でも4回出現しており、「レレ」あるいは「レ」単独が基本である。牧野が特定しているb'は「レ」の一音が引き延ばされるかたちである。これをbのバリエーションだとしてもなら問題ないと思う。問題はb''にある。「b''は前半はbをそのまま踏襲し、後半aの前半の変形、つまりa'の前半を用いている」（62頁）と牧野は説明する。つまり、b''は「レラ」と下行する旋律なのである。「レレ」という同音反復あるいは同音維持を基本としたbを「レラ」と下行するかたちと一緒にすることには、違和感がある。「レレ」は何度も繰り返されていく可能性をもっているが、「レラ」はそうではなく一度出現するのみである。働き方（機能）がことなるように思われる。構成単位のととり方に問題があるのではないか。

以上、牧野は、採譜にもとづいた細かな分析を行なうことによって、1句1句の旋律にみられる構成要素ごとの機能を明らかにしようとした。ある部分において、それは成功している。a,b',cが旋律の背骨になっていること、cは終止形であり、必ずbのあとにつづくこと、dは詞の一句が長いときに、冒頭に付加されるということ、などの発見は納得がいく。しかしながら、aとb両者の働き方（機能）については、統一的な、明快な説明ができていない。

さらに大きな問題は、各構成要素に配分される2音節が、必ずしも日本語の朗読の際に生じる音節のまとまりと一致していない点である。図2でいえば、牧野の構成要素分析にそって音節を分解すれば、「へい・けの・こせ・きを・たづ・ねそ・おお・ろお」となるが、日本語の自然なリズムでは2音節ずつのまとまりはところどころで「破綻」（坂野1996）して、「たず・ね・そお・ろお」と切れるのが普通だ⁹⁾。ズレが生まれたのは、やはり分析に問題があると考えざるをえない。

次に3つ目の論点（3）である。牧野は、音節数と旋律構成との関係について、採譜と分析にもとづいて説明をくわえている。つまり、一句一句の音節数が増えていくにつれて、旋律がどのように変わって行くかという見通しを、表「旋律形の増加状況」（63頁）をもとにして述べている。

牧野が作った表を、かたちをかえてここに転載する（図3）。説明しておこう。1句がもっとも短いときには、a,b,cである（順序1）。それが少し長くなるとdが付加されて、d,a,b,cとなる（順序2）。もっと伸びると（順序3）、bが繰り返される（d,a,b,b,c）。さらに伸びる（順序4）と繰り返されたbの間にaが挿入される（d,a,b,a,b,c）。

順序	構成	担い手による用語
1、一番小さい句	a b c	「下から」
2、次に大きい句	d a b c	「上から」
3、次に大きい句	d a b b c	「上から」
4、次に大きい句	d a b a b c	「上から、ゆる」
5、次に大きい句	d a b b b c	「上から」
6、次に大きい句	d a b a b b c	「上から、ゆる」
7、次に大きい句	d a b b a b c	「上から、ゆる」
8、次に大きい句	a b a a a b c	「下から、ゆる」
9、次に大きい句	d a b a a b b c	「上から、ゆる」
10、次に大きい句	d a b b a b b c	「上から、ゆる」
11、次に大きい句	d a b a a b b c	「上から、ゆる」

図3 牧野による「旋律形の増加状況」の表（牧野論文の「表3」）

牧野による順序の表は、句の音節数が増えていくにしたがって、さらに複雑になっていっているが、複雑化の道筋がどのようなものであるか、いいかえれば、どのような理屈で複雑化していくかについて、牧野自身は説明できていない。

牧野自身ももし、歌手がどのような概念によりながら旋律選択をしているかについて、ある程度の調査をおこなってあれば、もっと説明がつけられただろうと推測する。先回りになるが、図3の右の列に牧野論文にはなかった視点を付記しておく。それは「担い手による用語」つまり、その旋律の構成方法につけられる現地での呼称である。a,b,c,d という構成要素を用いて記述された旋律型は、現地で使われている専門用語を参考にすることによって、より明快な姿で捉え直すことができるはずである。

2、題目立の練習からわかること

ここで、図2と図4とを比べてみたい。両者は、どちらも同じように、冒頭で、高いところ（レ）からラまで下行してすぐにもとのレの高さにもどる。そして最後は「ドド」でおわる。しかし、図2のほうは、中間部に、もういちどラまで下行して、またレにもどるという動きがある（構成要素bがある）。このようなちがいはどのようにして生まれるのだろうか。

題目立の本番は、毎年10月12日であるが、8月下旬から、すでに述べたように、毎週一回、数時間の練習がおこなわれる。そこでは、指導員が、本番にのぞむ出演者と一対一で対面し、練習がおこなわれる。7月下旬、それぞれの出演者には、担当する役が言い渡され、同時に、台本と録音音源がわたされる。8月からはじまる練習のまえに、あらかじめ、予習をしておけということなのである。したがって、8月からの練習は、録音を聞いていただいたわかっているということを前提にして、開始される（写真4, 5）。だが、やり方は、個々の出演者の完成度によってさまざまである。最初、指導員が1句1句模範歌唱をしなければならないこともあれば、模範歌唱もなく、

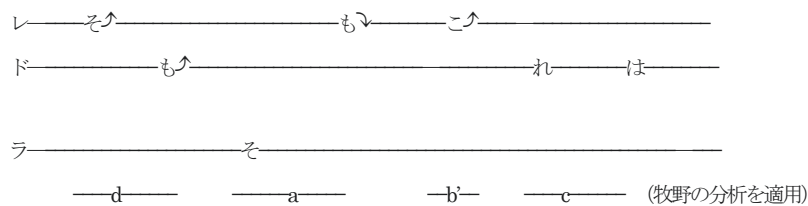


図4 上から（音節数7）



写真4 練習初回の指導員と出演者の様子（2012年8月18日、著者撮影）



写真5 指導員が出演者に1対1で向き合っている場面（2018年9月8日、著者撮影）

出演者のほうから積極的に歌っていくという場合もある。後者のような場合は、出演者に歌わせてみて、違和感があれば指導員が修正する、もし歌い方がわからないところがあれば、その部分に対して模範をしめすというかたちになる。

練習の中では、題目立を演じることにかんする、いくつかの特殊な言葉が使われる。まず大切なことは、題目立に対しては「歌う」という動詞はふつう使われないということだ。保存会の人たちは、「私は若いとき、題目立を3回、言った」などと言う。つまり、題目立を演唱することを言い表すための動詞は「歌う」ではなく「言う」なのである。その外、練習場面の観察から、旋律型にかんするいくつかの重要な専門用語を知ることができた、以下、紹介していく。

・「上から（言う）」(図2、図4、図5、図8)

2012年8月、はじめて、指導員と学習者（歌手）が一对一で向き合う練習の現場にたちあえた（写真4）。練習は、保存会の集会所の一室を使っておこなわれた。まずは、指導員が、向き合っている学習者に、自分で「言って」みるようにうながした。しかし、声がでない。そのとき指導員が口にしていたのが、「上から（言え）」という言葉であった。

「上から」は、牧野のいう構成要素dで1句を開始することを意味する。図2と図4は、ともに「上から」である。旋律は「レドラ」と下行している。その下行の旋律を実現するためには、句の言い出しに3音節が必要となる。4音節目で、もとのレの高さにもどることになる（図2、図4）。また、図2、図4とも、その旋律をおわらせるために、b' とcが必ずおかれる。b' に対しては最低1音節、cに対しては必ず2音節が必要となる。句を言い終わるのに3音節が必要なのである。つまり「上から」を適切に言うためには、すくなくとも7音節以上が必要となる。

音節数が、7より多い句であれば、aの後半の音、あるいはb' を繰り返していく。つまりレの高さの音を繰り返し、そこに一つずつ音節をあてていくことによって対応する。長い場合は、「ただもりのしそくには」の句のように10音節の長さにも達する（図5）。

・「下から（言う）」(図1、図6、図7)

これに対して「下から」がある。牧野のいう題目立の基本的な旋律a,b',c（図1）は、担い手の間では、「下から（言う）」といわれている。「下から言う」は、図1のような5音節単独（「われはこれ」など）が典型的な例である。最初ラレと上行するのに2音節、最後にレドと終止するのに3音節が必要なので、5音節が最低必要ということになる。

5音節より長い例も存在する。《巖島》三番左大臣の中から例をとると、「ゆみをにぎり」（6音節、図6）、「ぞんじそろなり」（7音節）、「ひゃくはちじゅけんに」（8音節）などがある。この場合、途中のレの高さの音（音の末尾でドに下行する）を繰り返して、余分な音節をそこに収めていく。

2008年8月18日の練習は、その年の初回の練習であったので、学習者は、しばしばどう言うのかわからなくなり、止まってしまうことが多かった。そのときには、指導員による次のようなアドバイスがあった。「（一句が）短いところは、下から言ってみる」と。

題目立は、上からの句がなんども連続していくのが基本である。しかし、連続すると単調になる。適当なところに「下から」を1つ入れたり、繰り返しいれたりすることによって、流れには変化が生まれる。そういった変化をつける際に、5音節よりさらに少ない音節（たとえば4音節）に対して、「下から」があてはめられる場合がある（図7）。それは例外的なかたちである（a,b',cではなくaの後半のレがそのままb' となる縮約形）ので、聞き慣れた人には、特殊な旋律だという印象を与え、旋律に変化をつける効果を持ちうる。

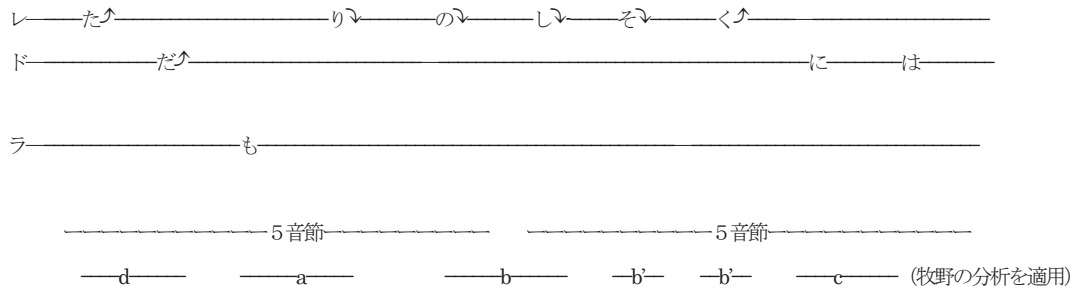


図5 「ただもりの、しそくには」(10音節あるいは5音節+5音節)

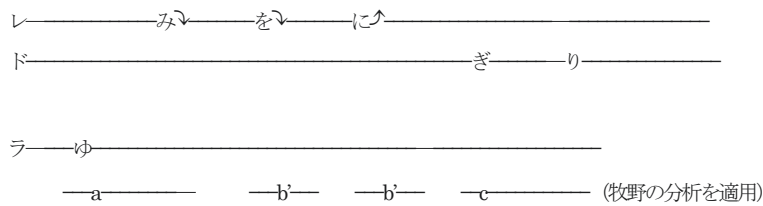


図6 下から(音節数5以上、ここでは6の場合)

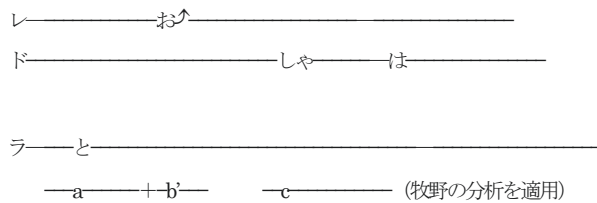


図7 下から(音節数4の場合)

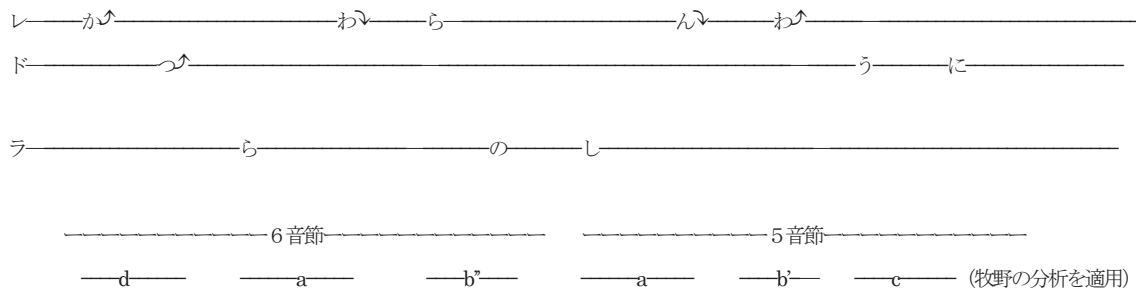


図8 6音節+5音節型

・「ゆる」(図2、図8、図9)

以上、「上から」は7音節以上、「下から」は原則5音節以上が必要になると説明した。では、音節数に上限はあるのだろうか。はっきりとした決まりはないように思われるが、レ(b')の繰り返しが多くなり続けると、指導員は学習者に対して、そこに別の処置をほどこすことを求める。それが「ゆる」である。「ゆる」とは、簡単に言えば、適切な文節の切れ目において、音を途中でさげて、再びもとの高さにもどしていく行為である。

1句が長いと思われる場合、息がつかないと思われる場合、文節の切れ目の位置に「ゆる」が行なわれる。したがって「ゆる」のポイントは、息つぎのポイントにもなる。先にしめした図2が、途中で「ゆっ」ているケースである。「ゆる」場合、「ゆる」後は「下から」言うのと同様にかたちをとる。したがって、原則5音節が必要となる。ここで、「ゆる」によって2分された前半を上句、後半を下句と呼ぶことにしよう。

「ゆる」が入りうる条件を考えよう。まずは、「上から」言いはじめた場合について考えてみる。「上から、ゆっ」で言うためには、上句には、基本的に、6音節以上が必要となる。いま階名でいうと「レドラレレラ（かつらわらの）」となる（図8）。牧野の構成要素分析では、「レド（d）、ラレ（a）、レラ（b”）」と分解される。そのd,a,b”それぞれの旋律要素を実現するためには、2音節ずつが必要であるので、6音節が必要になるというわけだ。かりにこの上句が、7音節、8音節、9音節と長くなっても、aとb”との間に、さらにb（レレ、すなわち2音節分）あるいはb’（1音節分）を挿入する（つまり、レの高さの音を繰り返す）ことで対応が可能である（d,a,b,,,,,b”）。では、図5のように6音節未満（5音節）の場合、「ゆっ」で言うことは可能か。「ただもりの」が、「ただ（d）」「もり（a）」「の（b”）」というかたちになり、ふつう2音節で処理される最後の旋律要素b”が、1音節で行なわれなければならないため、「ゆる」の挿入は不自然である⁽¹⁰⁾。

このように短い場合、「下から」で言い始めれば、6音節未満でも大丈夫である。図5にあげた「ただもりのしそくには」の1句も、下から出ると、「ゆって」言うことが、不自然ではない選択になる（図9）⁽¹¹⁾。つまりバリエーションとして認められているかたちである。

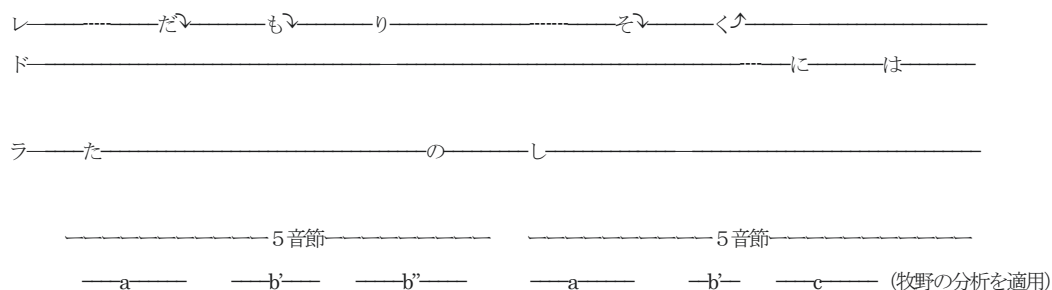


図9 5音節+5音節型を「下から、ゆって」言う

1句の中間部に「ゆる」をいれるか入れないかは、初期の学習段階では、「上から」「下から」と並んで、重要な問題となる。1句の途中を「ゆる」か「ゆらない」かは、指導員とのやりとりによって決まる。現在残されている譜本には、練習をおこなった歴代の担い手が「ゆる」を様々な記号によって書き記していることがみてとれる。（写真6）

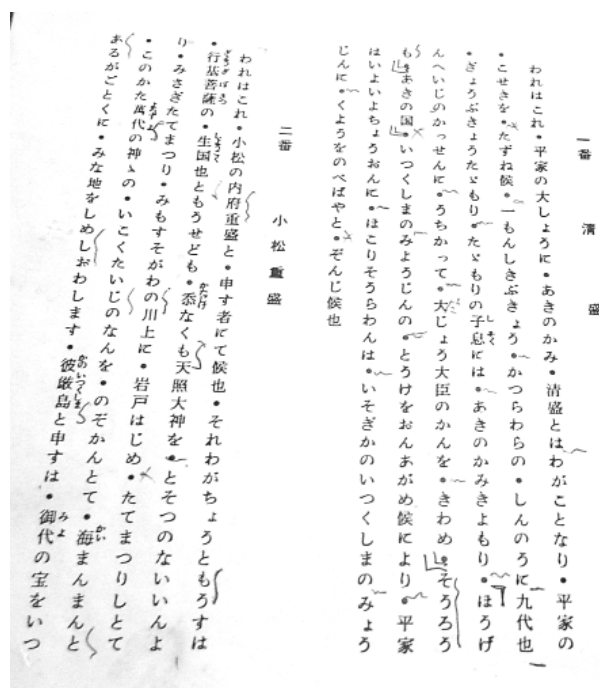


写真6 繰り返し使用されてきた練習本。一句の横に「ゆって」の記号（波線）が、以前の使用者によって書き込まれている。（2012年8月18日、著者撮影）

題目立の旋律型を決定する専門用語は、以上ですべてである。整理すると次のようになる。

下から：5音節を標準としている（図1参照）。言い出し2音節、中間0音節以上、言い終わり3音節が必要。音節数は、すくなくれば4、おおくて6, 7, 8音節程度。例：「さてそのほかは」（《巖島》5番）。

上から：7音節が最低音節数（図4参照）。言い出し3音節、中間1音節以上、言い終わり3音節が必要。音節数は、おおくて9音節。例：「ひやくにじうばんなり」（《巖島》10番）。

上から+ゆる：図8が典型例。上句は、6音節以上。つまり、上句の言い出しに3音節、中間1音節以上、上句の言い終わり2音節が必要。下句は5音節が標準。つまり、下句の言い出し2音節、中間0音節以上、言い終わりに3音節が必要。下句の音節数は、最低で3音節、最大値は理屈上「下から」に同じ。

下から+ゆる：図9が典型例となる。上句は、5音節が標準。つまり上句の言い出し2音節、中間1音節以上、上句の言い終わり2音節が必要。下句は5音節が標準。つまり、下句言い出しに2音節、中間0音節以上、言い終わりに3音節が必要。音節数の最低は3音節、最大値は理屈上「下から」に同じ。

「ゆる」の後の下句が3音節になるのはどのような場合か、説明しておこう。たとえば、「もとめざるにたまをひろい」という1句がある（《巖島》4番）。この1句は、「ゆる」をおく位置を「もとめざるに、たまをひろい」と中間におくこともできるし、「もとめざるにたまを、ひろい」と後方におくこともできる。指導員や学習者自身の選択によって、旋律が変わってくるのである。前者は、「上から、ゆる」で処理できる普通のパターンである。後者は、「たまを」で「ゆって」、下の句を「ひろい」と三音節にまとめるのである。このときには、後半の句の最初のラの音が省略されてしまう、例外的な旋律となる。その分印象的になるため、「ひろう」という動詞がはっきりとハイライトされることになる。前者のように、下の句を「たまをひろい」ととると、特に言葉がハイライトされるという感じを受けることはない。

3、旋律型の選択の制限と自由

題目立の文章は、七五調を意識してつくられているところも認められる。その場合には、「上から、ゆる」という組み合わせの旋律型が用いられるのがふつうである。七五ではないとしても、その1句が上句と下句のまとまりとして認識される場合には、句の切れ目は安定するが、そうではない場合、上句と下句のまとまりの付け方、あるいは句の切れ目の付け方に変化が生じることがある。たとえば「われはこれ、へいけのたいしょうに、あきのかみ、きよもりとは、わがことなり」という1文がある。この1文につけられる旋律型について、過去、3種類が確認できた（図10例1）。

冒頭の「われはこれ」は、題目立のそれぞれの役が名乗る際に繰り返される文言であるため、単独の独立した1句とみなされる（「下から」）。問題は、そのあとをどのように切るかである。「へいけの」と「たいしょうに」の二つの文節で、およそ適切な大きさの1句となる。音節数は9である。したがって、「下から」よりも「上から」で言い始めるのが適切であると判断されてきたようである。また、4音節目に文節の切れ目がくるが、その箇所ではまだ「ゆる」ことはできない。したがって、そのまま高い「レ」の高さ（bおよびb'）でつづけて、句末の3音節をつかって終止するしかない。これが「上から」である。

例1 《巖島》1番「清盛」より

われわこれ へいけの たいしょうに あきのかみ きよもりとは わがことなり
下から	上から	上から	下から
下から	上から	下から	上から ゆる
下から	上から	下から ゆる	下から

注：1つめは牧野による記録。2つめは、2009年の所演の録音からの、3つ目は2017年の所演の録音からの記録。

例2 《巖島》1番「清盛」より

ひゃくはちじゅけんの かいろうを つくりたて しんじんの いたすだにも
上から	上から	上から
上から ゆる	下から	上から ゆる
上から ゆる	下から	下から ゆる

注：最初の例は、牧野による記述。ふたつめは2008年の所演、三つ目は練習用録音。

例3 《巖島》7番「神主」より

ほうへいは しゃだんの まえに やおとめは すずを ふりたて
下から	上から ゆる	上から
上から ゆる	上から ゆる	
下から ゆる	上から ゆる	

注：1つめは練習用吹き込みテープ、2つめは2010年の所演の録音、3つめは2018年の練習場面での録音。

図10 句のまとめ方のちがいと旋律型 選択のちがい

ここまでは比較した3種類の資料はみな同じである。バリエーションは次からはじまる。最初の例は、「あきのかみきよもりとは」をひとまとまりと考え、「上から」で言い、そのまま「ゆる」ことをしないで最後までいくものである。なぜ「ゆる」をしなかったのか。それは、「上から」言った場合、「ゆる」ためには通常、ここまでに6文字が必要だからである。したがって、そのような形になったのである。そして残りの「わがことなり」は、「下から」である。ここで「上から」ではなく「下から」が出現した理由は、簡単である。「上から」を適用しようとするれば、ふつうは最低7音節が必要となる。ここは6音節しかないので、「下から」がより適切なのである。

二つめの例は、「あきのかみ」を独立した1句にしてしまった例である。この5音節に対しては、冒頭の「われわこれ」と同様、「下から」をいれるのがふさわしい大きさということになる。それにつづいて「きよもりとはわがことなり」が来るが、ここは、すこし大きめの句なので、まずは「上から」言いはじめる。そして「きよもりとは」という文節は、「ゆる」を入れるための条件（最低6音節）を満たしているため、そこには「ゆる」がはいって、後半の「わがことなり」につなげているのである。

三つめの例は、最初の例と同様「あきのかみきよもりとは」をひとまとまりの句とみなしているが、前半の句が5音節なので、「下から」でている。そして、それを独立させるのではなく、つなげていくために、そのまま5音節目で「ゆる」をいれている。最後の「わがことなり」は、一つ目の例と同様に、「下から」を適用している。

1句が、前半句（上句）と後半句（下句）と分節されて認識されているような1句の場合には、問題がないのであるが、文章の上で、そのような安定的な組み合わせの感覚がえられないところでは、上にしめたようなバリエーションがoccurする。

このようなバリエーションの余地が残されていることが、題目立を言うことの楽しさにつながるのだらうと、私は仮定している。旋律型の選択の仕方を熟知している保存会の指導員らは、たとえ、与えられた本に、読点がうっていなかったとしても、「上から」か「下から」か、「ゆる」か「ゆるない」かを、自分なりに、その場で、即興的に、選択しうるのである。一方、出演を義務的にとらえている学習者には、こういったバリエーションを楽しむ余裕はあまりないと想像できる⁽¹²⁾。

4、装飾音（後打音）での音節処理－母音および長音

題目立は、1音節を約1秒近くかけて言うために、言葉の意味がわかりにくくなることがおおい。また、旋律型の中の多くの位置の音には、装飾音がつくため、しばしば冗長に感じられることもある。とくに、「そうろうなり」などのように情報の割に音節数が多いような言葉は、聞いていてもやはり冗長に感じられる。そういった言葉をはじめ、言葉全体をよりきびきびとした感じにはこぼことが、語り物としては必要とされるはずである。

題目立は、秋祭の前夜祭に、儀式の一環としておこなわれるので、冗長であろうが、聞きづらかろうが、全体としては問題にはならない。しかしながら、物語の聞きやすさを生み出したための技法が、指導員の間にも認識され、実践されていることに、注目しておきたい。

紹介したいのは、装飾音の位置で、母音の音節（あるいは長音）「そ[・]お[・]ろ[・]お[・]」、促音「お[・]つ[・]とり」といった音節を言うときの技法である。

「いっぽうへおっくずし」という句がある。（《大仏供養》26番）この句は、10音節である。また、途中で文節の切れ目がおかれるので、途中で「ゆっ」で言うことが好ましいと思われる句である。CDにおさめられた模範歌唱と図11-1のとおりであった。しかしながら、ある学習者は、練習の過程で、これを「上から」で一気に言ったのである（図11-2）。

1つめ、2つめ、4つめ、5つめの音（い、ぼ、お、く）にはそれぞれ装飾音の産み字（後打音）がうまれる。そこに母音の延長をあてはめることによって、もともとの音節を「いぼへおくずし」として言ったとしても、それは「い[・]ぼ[・]う[・]へ[・]お[・]く[・]う[・]ずし」というように言われたことになる。聞いていた指導員も、その言い方を、より良い言い方であると認識したように、私には感じられた。実際、それは、日本語としては、よりわかりやすく、すっきりした感じに聞こえた。

ただし、つぎのような例もあった。もともとの文句は、「八方を切ってぞ」という9音節であるが、同じ学習者は、それを9音節で言うのではなく、「はぼをきてぞ」という6音節で言った。そうすると、装飾音（後打音）によって、促音や長音がすべて収められることになる。つまり、6音節分の「上から」の旋律型の中に、9音節がおさめられることになった。図12のようになるのだが、これについては、聞いていた指導員も、前の例ほどは、積極的に評価していないように見受けられた。理由は不明であるが、縮約しすぎであるという感じを与えてしまったのかもしれない。

11-1 CD 模範歌唱（「上から、ゆる」、音節数6+5）

11-2 ある学習者の歌唱例（「上から」、音節数7）

図11 「いっぽうへおっくずし」（《大仏供養》26番）

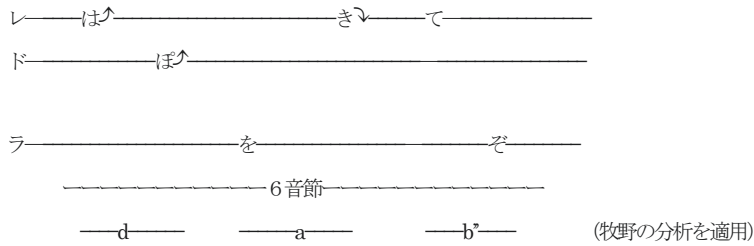


図12 6音節分で9音節をおさめる極端なやり方

いずれにせよ、促音や長音の音節を、装飾音（後打音）の中に収めていく技法が、よりよい言い方を生み出すと考えられているように思われる。今後、さらに調査をすすめていきたい。

5、《石橋山》の復活作業にみる節付けの実際

現在、題目立保存会は《巖島》《大仏供養》《石橋山》の詞章本を保有している。いずれも江戸期にさかのぼることができる写本である⁽¹³⁾。この3曲のうち、《石橋山》は、現在演じられておらず、近年それが演じられたという記憶も、記録もない。長く演じられてこなかった《石橋山》を復活させようとする計画が、現在の保存会長のもとで立ち上がった。《石橋山》の詞章は長大である。上演時間が30分程度におさまるような、簡略版のテキストを私が用意することになった。テキストは、すでに存在している数種類の翻刻をもとにしつつも、読点については、保存会が所蔵する享保18年の写本のもので、ほぼそのまま採用して翻刻し、提示した。下に示すテキストの読点がそれである。

2019年4月21日、《石橋山》復活の練習のための会合がおこなわれた。保存会長のリードで、《石橋山》を演じるための役割分担が仮に決定された。引き続き、下のテキストを、ためしに言うてみるのが試みられた。頼朝、岡崎、真田、かがみ、俣野、文蔵の役に割り振られたテキストが、まったく事前の準備もなしに「言われる」ことになったのである⁽¹⁴⁾。ルビの位置に書かれている「下から」「上から」「ゆる」の名称は、保存会の歌い手らが、このときに選び取った旋律型の記録である。ほとんどの句が、「上から」言いはじめられ、途中で「ゆる」となり、後半を続けるという、上句・下句組み合わせ型の旋律型で処理されているが、また、「われわこれ」などの5音節の独立句には、「下から」が採用されている。はじめて言うにもかかわらず、ほとんどの句は、まったくよどみもなく、言われていったが、歌い手が迷ってしまったところや、周囲が違和感を覚えてしまったりした箇所もあった。また、読点を無視してつなげる、あるいは、意外な旋律型が採用されて、うまくいったところもある。そういったところを、下線でしめす。そのあたりを中心に、一番ずつ、コメントを付す。

一番 頼朝 (Tさん担当)

下から 上から ゆる 上から ゆる 上から ゆる 上から ゆる 上から
 我はこれ、清和天皇の御末に、頼朝兵衛之佐とは我が事也、さても石橋山の合戦に、相手を定め、組むべきが、俣野が相手は味方にはなし、
 ゆる 上から 下から
 いかに岡崎殿や、おわしますか

コメント：一般に歌い手は、打たれている読点（、）をたよりに旋律型を選択する。この一番では、冒頭は、「われはこれ」の定型句であり、「下から」であるが、その次からは、「上から、ゆる」で進んでいこうとする力が働いているようである。ただ、「よりともひょうえのすけとは」は12音節であり、すこし長いので、歌い手には躊躇がみられた。今後、そこまでをひとまとまりとして、「我が事なり」を独立させるという言い方に変わっていく可能性もある。

二番 岡崎 (Iさん担当)

岡崎^{上から}仰^{ゆる}せ承^{下から}り、御前^{上から}に参^{上から}り申^{ゆる}し上^{上から}げる、それ^{上から}弓^{ゆる}矢^{上から}の家^{上から}に生ま^{上から}れては、一^{上から}戦^{ゆる}に進^{下から}んで討^{上から}死^{上から}するこ^{上から}そ、表^{下から}にぞ、家^{上から}の
面^{ゆる}目^{下から}これ^{上から}なるべ^{上から}し、嫡^{下から}子^{ゆる}にて候^{上から}、真^{上から}田^{ゆる}を召^{上から}され候^{上から}へ

コメント：歌い手は、2句目において読点がないにもかかわらず、「おんまえに」「まいりもうしける」をそれぞれ独立させて言った。「まいり」で「ゆる」やり方も考えられるので、今後の変化の可能性が残されている。

三番 真田 (Fさん担当)

与^{上から}一^{ゆる}仰^{上から}せ承^{ゆる}りて、馬^{上から}よりお^{上から}りて兜^{ゆる}をぬ^{上から}ぎ、弓^{上から}を横^{ゆる}たえてか^{上から}しこ^{上から}まる

コメント：各句が、6+7、7+6、8+5、すべて「上から、ゆる」で処理できるので簡単ではあるが、その分、旋律型選択の面白みは生まれにくいだろう。

四番 頼朝 (Tさん担当)

佐^{上から}殿^{ゆる}この由^{上から}御^{ゆる}覧^{上から}じて、汝^{上から}をこれ^{ゆる}まで召^{上から}す事^{上から}も、別^{上から}の子^{ゆる}細^{上から}に候^{下から}はず、敵^{上から}陣^{ゆる}の兵^{上から}と、相^{上から}手^{ゆる}を定^{上から}め組^{ゆる}むべき^{上から}が、俣野
相手^{ゆる}は、味^{上から}方^{ゆる}にはな^{上から}し

コメント：三番同様、すべての句を「上から、ゆる」で処理しているので、安定感がある。最後の句は、「またの
があいては」と「みかたにはない」の間に読点があったが、「上から、ゆる」を続けていく勢いによって、読点は
無いことにして、1句として扱われる。

五番 真田 (Fさん担当)

与^{上から}一^{ゆる}仰^{上から}せ承^{ゆる}りて、こわ^{上から}き^{ゆる?}敵^{ゆる?}と組^{上から}め^{ゆる}との仰^{上から}せ^{ゆる}こそ、弓^{上から}矢^{ゆる}とつ^{上から}ての面^{上から}目^{ゆる}なり、運^{上から}を天^{ゆる}にま^{上から}か^{ゆる}せて、命^{上から}を頼^{上から}朝^{ゆる}に奉^{上から}り、
組^{上から}む^{ゆる}べき^{上から}よし^{上から}をぞ^{上から}申^{上から}し^{上から}ける。

コメント：2句目を「上から」言いはじめると、どこで「ゆる」か迷うところである。迷っている歌い手にたい
し、他のメンバーから、「句末の「おおせこそ」だけを切り離して、「下から」にしてはどうか」とのアドバイス
が発せられた。それに従うかどうかは、歌い手自身にまかされている。もっとよい解決策がでてくるかもしれな
い。要観察の箇所である。

六番 岡崎 (Iさん担当)

岡崎^{上から}これ^{ゆる}を見^{上から}しよ^{上から}りも、あ^{上から}われ^{ゆる}弓^{上から}矢^{ゆる}の習^{上から}い^{ゆる}ほ^{上から}ど、心^{上から}苦^{ゆる}し^{上から}き^{上から}こと^{上から}ぞ^{上から}な^{上から}し。

コメント：三つすべての句が「上から、ゆる」で処理できるので、安定感がある。

八番 同音 (全員で担当)

源^{上から}氏^{ゆる}の勢^{上から}は、小^{上から}勢^{ゆる}なれ^{上から}ども、関^{上から}をど^{上から}と^{上から}つ^{上から}くり^{上から}て、石^{上から}橋^{ゆる}山^{上から}をさ^{上から}が^{上から}して、小^{下から}笹^{上から}の^{上から}峯^{ゆる}に陣^{上から}をとり、さ^{下から}る^{上から}ほ^{上から}どに、平
家は、大^{上から}勢^{ゆる}(おお^{上から}ぜ)な^{上から}れば、雲^{上から}井^{ゆる}の城^{上から}にぞ^{上から}控^{上から}え^{上から}たり

コメント：1句目と2句目の間の読点を消し、ひとつの句として扱って「上から、ゆる」を適用。次の句は、「上
から」で、「ゆら」ないのは、結果的に変化がついている。最後から2つめの句は、「上から」で「ゆら」ないの
だが、そのように処理するには音節数が多い(11音節)。そのためだろうか、「おおぜい」が「おおぜ」とだけ発
音されて、音節数がひとつ分減らされていた。そのことによって聞きやすさが増したように思える。

十番 かがみ (Kさん担当)

か^{上から}が^{上から}みの次^{上から}郎^{上から}遠^{上から}光^{上から}、す^{上から}す^{上から}み^{上から}出^{上から}で申^{上から}し^{上から}ける、い^{上から}つ^{上から}ま^{上から}でか^{上から}くてあ^{上から}る^{上から}べき^{上から}ぞ^{上から}や、相^{上から}手^{上から}組^{上から}みの勝^{上から}負^{上から}は、只^{上から}今^{上から}にて候^{上から}ぞ^{上から}や、与^{上から}

一殿とぞ申しける

コメント：1句目と2句目がともに、「上から」で「ゆら」ないのは、変化があって面白い。もちろん、両方とも「ゆる」ことができるにもかかわらず。将来、バリエーションが生まれそうな箇所である。

十三番 俣野 (Tさん担当)

下から 下から 上から 上から ゆる 上から 上から ゆる
さるほどに、俣野も、ない訊ねしかば、馬一面に駆け合わせ、打ちもの抜きもちて、いつまでかくてあるべきぞ、いざやくまんとて、打ちものかしこに投げ捨てて、むんずと組むも山の習い也、かの石橋山と申すは、ことさら陰しき山なれば、ころりころりとはるかの谷へ、岩の狭間にころびとまり、与一は上に、俣野はしたにぞ、なりたりけり

コメント：1句目と2句目がともに、「下から」。3句目が「上から」と変化に富んでいる。読点に忠実に切って言ったらそのようになったのであろう。5句目（打ちもの…）と7句目（いざや…）も「上から」であり、「ゆら」ない句が多い。8句目からは「上から、ゆる」という標準的旋律型の反復になる。ところが最後のほうで「よいちはうえに」が「下から」になっており、反復の流れを遮断することになる。最後は、再び「上から、ゆる」で、標準的旋律型で安定させておわる。

十四番 文蔵 (Yさん担当)

上から ゆる 下から 上から ゆる 上から 上から ゆる 上から
ここにももの哀れをとどめしは、乳母やの文蔵大夫家安、与一殿は、行き方知らずなりたまへば、ここやかしこの谷峯を、いかにこの辺に、与一殿やましますか、家安こそこれまで参りて候と、声をばかりに、呼ばわってぞ居りける、老武者の悲しさは、耳はおぼろきて、かの文蔵が心のうちを、何にたとえんかたもなし

コメント：2句目の冒頭、「めのとやの」を独立させて「下から」にしている。「上から、ゆる」の標準的旋律型の合間合間に「上から」や「下から」が入る（すべて下線を付した）ので、とても変化に富んでいる。

まとめ

題目立の旋律は、いたって単純なものであるが、歌い手には、旋律型を選ぶ自由が残されている。また、内容に合わせて、テンポを変えるなど、1句1句に気持ちをこめて言う自由も残されている。

現在、題目立の所演は、上深川村で育った男子にだけしか開かれていないが、将来の人口減少によって、それは変わっていく可能性もある。そういった未来も、見据えて、すくなくとも現在の言い方（歌い方）の旋律選択の様子を記録しておきたいと、私は思った。

本稿をまとめるにあたっては、題目立保存会に、多くを負っている。感謝申し上げたい。題目立が末永く保存されていくことを祈念して、本稿をおえる。

注

- 1 演劇の登場人物が、自らの名を名乗り、自らのいべき言葉をいい、また自らの状況説明をするのは、能の場合と同じである。
- 2 若い頃に演じていた人が、ふたたび演じるという形態がとられるようになったのは、2017年からである。2017年には、青年にまぎって、60代以上が2名、2018年には4名まじっておこなわれた。
- 3 題目立保存会のメンバーは12名。すべて上深川在住の男性で構成される。会長1名、副会長2名、のこりの9名のうち、7名が指導員である（2019年2月の会合にて確認）。
- 4 基本となる音程関係を横線であらわす（相対音高）。線の上におかれた音節は、次の音節が表れるまで、その高さで持続される。それぞれの持続の長さは、およそ1秒か、それ以上である。音節の末尾にある「ㇿ」「ㇾ」の記号は、後打音（after note）のような動きをさす。たとえば図1の2音節目「れㇿ」は、その音節「れ」の持続から生まれる産み字「え」の最後

を長2度下行させる（符点四分音符+八分音符のような割合）。「わ^ノ」の場合、その音節「わ」の持続から生まれる産み字「あ」の最後を長2度上行「れ^レ」させる。

- 5 牧野英三「題目立の旋律構造について」『奈良学芸大学紀要人文社会科学』12巻、1964年（奈良教育大学学術リポジトリからdownload）https://nara-edu.repo.nii.ac.jp/?action=pages_view_main&active_action=repository_view_main_item_detail&item_id=8667&item_no=1&page_id=13&block_id=21（2019年6月18日に再び閲覧）
- 6 これはもちろん、相対音高である。さらに実際の演唱では、ラドレミからは微妙にはずれた、中間的な音高が出現する。とくに、レからド、そしてラと下がる時のラの音は、長2度下のソであったり、また、ラの半音上（ラのシャープ、シのフラット）のような高さであったりする。音階をまるで言葉の抑揚であるかのようにして処理することによって生まれる音高の曖昧さが、題目立らしい、あるいは語り物らしい味わいをうみだしているともいえる。
- 7 以下の記述は、牧野論文（61頁）に掲載される「譜2」の解説である。「譜2」を「写真3」として再録する。
- 8 dの要素が付加されるというのは、牧野が、事実を、いわば上からあるいは外から静的に、見渡した上でえられた観察結果であるが、「付加される」という認識は、担い手に共有されているものでは必ずしもない（後述）。d,a,b,cのようにdではじまる句はかなり多くある。牧野が論文に載せている採譜42句分のうち、27句つまり半数以上が、dからはじまっている。付加というには、中心的な要素でありすぎる。
- 9 日本語を発話する際の音節（mora）は、2音節でひとまとまり、あるいは1拍を構成する。この現象は「二音基調」あるいは「二音の環」などと呼ばれてきた。3音節の文節は、「あき・ぞら・を・はと・が・とぶ」のように3音節目が単独で1拍を形成する。くわしくは、坂野信彦『七五調の謎をとく』（大修館書店、1996年）参照。「打拍の破綻」という新しい概念の提唱だけではなく、近代の音数律の研究史についても、適切なまとめと批評がおこなわれている好著である。
- 10 「しじゅうにの、くらんど」という、上から言うことになっている1句がある。ふつうはこの句では「ゆって」いない。なぜなら、上句の音節数が5音節だからだ。ある学習者は、この句で「ゆって」言うことを試みたのだが、その「ゆって言う」目的を貫くため、上句が5音節の「しじゅうにの」ではなく「しじゅうにんの」と、6音節分に改変してしまった（2012年8月18日の「くらんど」役の練習において）。学習者は、「上から、ゆって」に必要な音節数がよくわかっていたというわけだ。しかし結局、この音節改変は指導員から却下され、「ゆって」言わないことで落ち着いた。
- 11 しかしじつは、上句の音節数5でも、「上から、ゆって」言うことは可能である。たが、そのかたちは、例外的で特殊であるとマークされる。それは、もしうまく使われた場合には、単調さをさけるための個人的な技法として多めに評価されるかもしれない。だが、通常は、あまり推奨されることはない。
- 12 このことは、筆者が、《巖島》の練習本の校訂をおこなったときに、よくわかったことである。学習者が簡単に取り組むことができるように、つまり、旋律型がひとつに定まることを意図して、筆者は練習本に、読点をふった。しかし、その読点は、個々の指導員にとって、指導の邪魔になることも、しばしばあった。
- 13 これらの詞章本は、以下の文献に翻刻されている。金井清光『中世芸能 題目立詳解』（明治書院、1986年）。
- 14 民族音楽学でいう、oral compositionあるいはcomposition in performanceが実現された、貴重な機会に居合わせることができたわけである。

Melody-types of *Daimokutate* narrative performance

FUJITA Takanori

Daimokutate is a narrative performing art transmitted at a rural village in the mountainous area in Nara prefecture, Japan. Narrative performance though, *Daimokutate* is performed not by single singer but by 8 or 9 singers. Each singer, taking the role of a character in the story, sings in solo the dramatic lines of the character he acts. Four simple melody types are applied to each phrase in the lines. Singers, considering numbers of syllables in a phrase, choose a preferable melody type and sometimes add slight variation to number of syllables in a phrase. By analyzing their actual adaptation of melody types to dramatic lines, I will explain singers' basic techniques for transmitting *Daimokutate* narrative performance.

