

能の旋律のパターンの由来と早歌

丹羽 幸江

要約：本稿は、謡における歌詞と旋律の関係性について論じるための方法論を模索する。謡の旋律や歌詞についてのこれまでの研究では、旋律の音の動きや歌詞の音数律に基づくリズムなど、個別な事象に限定した精細な研究がそれぞれ蓄積されてきた。しかし旋律の音が動く規則と歌詞とがどう関わっているのかといった事柄にはほとんど注意が払われてこなかった。本稿では現在の謡のもつ旋律が、七五調の上ノ句と下ノ句に分割される詩型と連動しつつ、典型的で繰り返し使われる旋律パターンを形成していることを示す。典型的な旋律パターンは七五調の上ノ句が下ノ句に対して相対的に音域が高いというものであり、謡の旋律で大勢を占める。次にそのような謡の旋律パターンは何を参考に形成されたのかに関して、能の先行芸能である早歌をもとに推測する。そして《熊野参詣》での基本的な旋律と謡の旋律パターンが上ノ句と下ノ句の原則に関して多くの部分で共通する。最後にそれらの旋律パターンは世阿弥の自筆譜においても部分的に確認できることを指摘する。

はじめに

14世紀後半に成立した能は、日本における初めての本格的な劇場芸術であった。能の音楽はそれまでの室内での比較的少人数の観客に対して物語を語っていた芸能と異なり、これまで経験しなかったような大人数の観客に対峙しなくてはならなかったろう。おそらくは劇のストーリーを的確に伝えるという工夫を求められたはずである。たしかに現在の能の旋律から考えても、その工夫の痕跡は数多くみられる。これらの特徴は能において独自に工夫されたものなのか、あるいは先行する様々な芸能から摂取されたものであるのか、であるとしたらどのように摂取されたのか。本稿はこれらの疑問を解明するためには、どのような方法論を採るべきかについて模索するための試論である。

1、旋律パターンについての先行研究

これまでの謡の旋律に関する研究においては、おもに旋律を構成する音と音との連結の仕方に関心が持たれてきた。謡では音の動き方に厳密な規則があり、たとえば上行する旋律では中音から中ウキ音、上音へと順次進行するのに対し、旋律が下行する際には上音から一旦上ウキ音へと上がったのちに中音へと下がるというように「どの音へ移行できるか」が定まっている⁽¹⁾。概して中世芸能ではこうした音進行に関する厳格な規則があり、その規則が謡特有の旋律を紡ぎだすための基盤となっていることが注目されてきた。

しかしいっぽうで謡は歌詞をもつ語り物音楽であるが、その詞章に対してどういった旋律が対応するのかという点についてほとんど関心を持たれてこなかった。謡以外に目を向ければ、藤田隆則⁽²⁾は奈良県都祁郡上深川村に伝わる中世芸能、題目立の作曲原理に関して、1句の文字数の変化によって句の旋律の動き方が決定されるとい

う歌詞の音数律と旋律選択の関係を明らかにした。演者たちは1句の始まりの旋律を上行して始めるのか（「下から」）、下行するのか（「上から」）のどちらの旋律を選択するかを、七五調1句の文字数によって決めていることが示された。藤田は、題目立の旋律が歌詞に依存することを明確に立証した。

2、謡の旋律パターン

謡では歌詞と旋律の関係性はどうか。まず謡の歌詞は平ノリ部分では七五調を基調とし、1句が7文字の上ノ句、5文字の下ノ句に分割される。字余り字足らずの句もまた、7・5文字に準じて上ノ句・下ノ句に分けられる。謡での1句というひとつの単位は2分割される詩型をしている。ここでは1句が上ノ句・下ノ句に2分割される詩型との関わりでの旋律の音域の変化に着目してみよう。

現在の謡での七五調の歌詞に対応した旋律のうち、代表的なもの4点を挙げる。ここでは歌詞に対応する標準的な旋律を示すために七五調で記される小段のうち、上歌を取りあげる。というのもクセなどの小段では七五調の字余り・字足らずといった破律句が多く、より定型的な七五調で記される小段の筆頭にあげられるのが上歌であるからである。同時に上歌は、種々の小段の中でもっとも旋律の動きが典型的であり、例外が少ないとみられるため、典型を示すのに適するためである。

【図1】「上歌（《頼政》より）」⁽³⁾では、①上歌の冒頭に現れることの多い旋律、②と③は上歌の中盤に多い旋律を示し、④上歌の末尾に例外的に現れることのある旋律というように、上歌というひとつの小段のなかで冒頭から末尾までに典型的に現れる旋律を順に示した。図では上音と中音そして下音と謡の骨格となる音を線で記し、ヨワ吟の経過的な音としての中ウキ音、上ウキ音などは無視した。実際の旋律を簡略化したことになるが、旋律の構造上、重要な上音・中音などの骨格音のレベルで1句の中での旋律の動きを見ていくための便宜的な措置である。

①上歌冒頭付近 「音域が一定」

②上歌中盤 「上ノ句の音域が高い」

上音（レ） つきこそ いづれ あさひやま。 みやこに ちかアキ

中音（ラ） _____ うぢのさとオ

下音（ミ） _____

③上歌中盤 「上ノ句の音域が高く、音高ピークあり」

④上歌末尾から2句目

「下ノ句の音域が高く、音高ピークあり」

上音（レ） _____ をヲわか めエい

中音（ラ） ゼエヒ アぬ けしきかなアア ききしに まさる しゃかアな

下音（ミ） _____

【図1】 「上歌（《頼政》より）」

まず①上歌冒頭付近「音域が一定」とした「月こそ出づれ、朝日山。」は終始上音で通し、上ノ句と下ノ句で音域の変動もなく、旋律の音の動きもないため、上音での平坦な一本の線として記述される。②上歌中盤「上ノ句

の音域が高い」では「都に近き、宇治の里」の1句は、上ノ句が上音の「レ」の音を中心とした旋律であり、下ノ句はその完全4度低い「ラ」の音の中音となり、上ノ句の方が下ノ句よりも相対的に音域が高い階段状になっている。なお半句のうちでは旋律が動くことはなく、同じ音がつづく。③上歌中盤「上ノ句の音域が高く、音高ピークあり」での「是彼を分かぬ、景色かな」には、上ノ句の方が下ノ句より音域が高い箇所がある。そして上ノ句のなかで中音から上音へと旋律が上行するもので、上ノ句の途中で1句全体の音高のピークを迎える。最後の④上ノ句末尾から2句目「下ノ句の音域が高く、音高ピークあり」のみは、典型例というよりも例外である。謡の中でも他の小段にもほとんどみられない旋律であり、上歌の最後で同じ2句を繰り返す「返し句」の最初の1句、つまり末尾から2句目という位置でのみ稀に見られる⁽⁴⁾。「聞きしに勝る、名所かな」の1句では、上ノ句は中音で通し、下ノ句で上音に上がったあと中音に下がる。音域が上がり、旋律の音高のピークがあるのが下ノ句なのが特徴的である。

例外として挙げた④をのぞいて、①から③までの旋律はここに挙げた《頼政》上歌に限らず、謡においてどの小段でも広く見受けられる旋律である。類型的であり、繰り返し使われることから、旋律パターンと呼ぶこととする。音域も旋律もが変化せず、同じ音が続くだけの①と、上歌での例外的な④を省いて考えると、②③の上歌中盤での旋律はどちらもまず、上音と中音の完全4度の音程差を使って、上ノ句と下ノ句の音域を変化させることで区別していると考えられる。そして②のように上ノ句の音域が相対的に高いか、③のように上ノ句で中音から上音へと上行し、音高のピークを迎える旋律のどちらも、上ノ句が下ノ句よりも音域が全般的に高い。じっさいに謡ってみると音高の高い上ノ句の方が目立つ、ないしは華やかな印象を持っていると感ぜられる。

謡はかなりの程度で旋律パターンの数量が絞られた音楽であり、ほとんどが②、③の旋律パターンで終始する。このような限定性の理由は、能の成立時から意図的にそうであったのか、そして先行芸能から取り入れたためそのようなのか。本稿では、その答えに至るための第一歩として、早歌の旋律と世阿弥の自筆譜から部分的に取り上げ、同様の方法で旋律パターンの比較を試みる。

3、早歌の旋律パターン

つぎに能の先行芸能である早歌での、上ノ句と下ノ句に2分割される1句の詩型と旋律の関係についてみていく。早歌は鎌倉幕府から室町幕府において「天皇・院等に奉仕する公卿等が行う神楽・催馬楽のように、幕府の将軍や上層武士に対し、儀式の際に行う歌謡」⁽⁵⁾である。能との時代的な比較では、蒲生美津子の表現を借りれば、早歌は「観阿弥が生まれ、世阿弥・禅竹の時代を経て、禅鳳が活躍を始める時期」⁽⁶⁾にあたり、能より一足早く興隆した。新興の能は、応永15年3月の後小松天皇による将軍義満の北山第への行幸などの際の接待の諸芸能として、早歌とならんで同席することもあった。能にとっては「早歌と肩を並べて歌われるためには、既に、早歌の達成したものを摘み取って、その上により美しい花を咲かせることが必要であった」⁽⁷⁾というように、能は早歌をつねに意識して対抗せざるえない関係にあった。

能の音楽のうち、旋律に関してはまだわかっていないが、リズム体系についてはすでに早歌からの影響関係が明らかにされている。早歌という名称が「はやうた」である所以は、八拍子に詞章を乗せるシラビクな歌い方にある。これまで早歌のリズムに関しては横道⁽⁸⁾などにより、その体系とともに、能の八拍子との共通性が明らかにされた。リズムの体系の継承は一步先をゆく早歌から積極的に学ぼうとした結果であろう。

それでは旋律面に関してはどうだろうか。早歌はあくまでも歌謡であり、能のように劇場において役者の所作とともに歌われるような芸能とは異なる。そもそも早歌の題材は、《熊野参詣》や《善光寺修行》のように寺社参詣の旅の途中の土地の景物を歌う道行や、《筆徳》《明王徳》のように器物や人に備わった素晴らしさを褒め称え

るものが多い。能のように登場人物により物語が展開する詞章ではなく、場所や事物の静的な描写に終始する。事物の褒め称えによって祝言となるような「儀式・遊宴の場でまず捧げられる歌謡の花束」⁽⁹⁾なのである。歌謡であるという音楽内容の大きな違いは、劇場芸術としての能との決定的な違いであり、音楽面にも大きな違いとなって投影されるはずである。

すでに早歌の旋律は蒲生美津子により早歌の記譜法と旋律の動き方が明らかにされているにも関わらず、能との関わりから論じられることはまだなされていない。ここでは蒲生美津子による成果をもとに、歌詞との関連から旋律の動き方に関して考えてみたい。

ここでは4部分からなる《熊野参詣》の第1部分をとりあげる。《熊野参詣》が道行文を典型とする早歌の王道をゆく曲であるとともに、その譜本も節付けが鮮明で由緒正しいとされる京都本の譜本が遺されている曲であることによる。また蒲生美津子により五声による音の動きが確定されているため、誤りなく旋律パターンを見ていくことができる。

なお旋律の音の動きについては、中世芸能では一般的に重要な音程であることの多い完全4度の音程の動きにおもに注目することとする。早歌は五声（宮商角徴羽）を用いるため、宮（音高が高い方の宮）からその完全4度下の徴、徴から完全4度下の商、角から完全4度下の宮（下宮）というように、完全4度の音程を形成する枠組みを重視し、それらの音程を形作る音を特定の旋律の中での重要音とみなし、旋律の動きを抽出する。旋律の動きをどこまで微細なレベルまで捨うかによって多少結果が異なるかもしれないが、ここでは細かい音の上げ下げは無視し、完全4度の枠組みのレベルで考える。また延曲（拍子不合）を除き、只地（拍子合）の大ノリを除く、平ノリ部分のみを見ていく。半句だけのトリ地も除いている。早歌には3つの音域である乙・甲・地⁽¹⁰⁾があるが、これらについての楽譜上の記譜法の大きな違いは認められない。表では念のため欄を分けているが、一律に扱った。対象となる58句を順に見ていこう。

上ノ句・下ノ句の音域	上ノ句の動き	地	甲	乙	計
上ノ句の方が高い音域	同じ音高が続く	12	1	5	18
	上行する	6	5	4	15
	下行する	5	3	0	8
下ノ句の方が高い音域	同じ音高が続く	0	0	2	2
	下行する	1	2	0	3
等しい音域	同じ音高が続く	0	0	2	2
その他		7	2	1	10

【図2】 「《熊野参詣 一》の旋律の分布表」

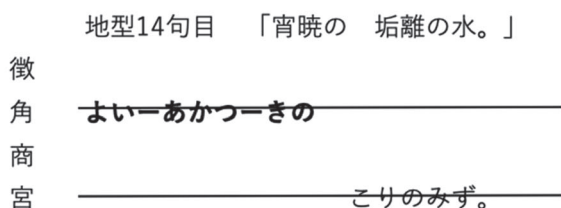
【図2】 「《熊野参詣 一》の旋律の分布表」は早歌の旋律の能との共通性を考察するための表である。まず上ノ句が下ノ句に対して相対的に音域が高いか低いかによって大きく分類する。左側の項目「上ノ句・下ノ句の音域」では上ノ句と下ノ句の音域を比較し、音域が高い方を記している。また上ノ句・下ノ句で音域に違いがない場合には「等しい音域」とした。つぎに上ノ句の音高の動き方により、細分化を行っている。右側の項目では、とくに上ノ句がより高い音へと移行する上行旋律であるのか、低い音への下行旋律なのか、あるいは音の上げ下げがなく同じ音高の音が続くのかを示す。

まず大きな傾向としていえるのは、乙型・甲型・地型に関わりなく、上ノ句の方が下ノ句よりも相対的に音域

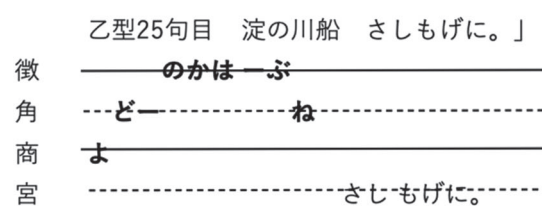
が高い句が圧倒的に多いことである。左側の項目「上ノ句・下ノ句の音域」での分類から、上ノ句の音域が下ノ句よりも高いものは全体の70%を占める。これは現代の能の旋律パターンでもほぼ同様の傾向にある。つぎに、右側の項目「上ノ句の動き」では、前述の謡の典型的な旋律パターンである①「音高ピークなし」、②「上ノ句が相対的に高い」、③「上ノ句で音高ピーク」と等しい動き方をする旋律に網掛けした。それらは全58句のうち35句であり、60%を占める。早歌の旋律と能の旋律パターンは基本的な傾向が似ていると考えられる。いっぽうで早歌では能の典型的な旋律パターンとは異なる場合が残りの40%に及ぶため、これについても考える必要がある。

【図3】「早歌の旋律の音の動き」で個々の具体例をみていく。図では完全4度の音程関係になる2つの重要な音に横線を引き、上ノ句と下ノ句の音域と音の動き方を見ていく。繰り返しになるが完全4度の音程を形成するのは徴から宮の場合と、宮から角の場合、そして商から徴の3通りがある。必ずしも宮と徴だけが重要音にはならないので注意を要する。①「上ノ句の音域が高い」としたのは、上ノ句の方が下ノ句よりも全体的に音域が高いものである。地型14句目「宵暁の垢離の水」は、上ノ句が角で、下ノ句の宮に対して完全4度の音程差になっており、上ノ句のなかでは同じ音が続く。謡での「上ノ句の音域が高い」旋律パターンと似る。つぎの②「上ノ句で音高ピーク」としたのは、乙型25句目「淀の川船さしもげに。」で、上ノ句で商から徴へと至る完全4度の上行旋律である。こちらは謡での「上ノ句で音高ピーク」と似通っており、上ノ句に音高のピークを迎える。ただし早歌では、上ノ句で商から徴へと完全4度上行したあと（「よどの」）、「かわぶね」の「ね」の角へと下がり、下ノ句で角から完全4度下宮へと至るという2種類の完全4度（図では線の種類を変えて表示）が重なる広い音域を使用するのが謡の旋律のあり方とは異なっている。

① 「上ノ句の音域が高い」



② 「上ノ句で音高ピーク」



【図3】 「上ノ句の動き」

つぎに謡には存在せず、早歌でのみ見られる旋律の例を【図4】「早歌特有の旋律」に挙げる。前述の【図2】の表ではその他に分類される旋律である。まず①「上ノ句も下ノ句も下行する旋律」は、上ノ句が下行から始まり、下ノ句でもさらに下行する。上ノ句の方が音域は高いのは謡にもありうるが、ひたすら音が下がっていく旋律は謡とは異質である。この例に限らず、上ノ句が下行から開始される旋律は、中世芸能では題目立での「上から」と言われる旋律や、幸若舞の旋律⁽¹¹⁾にもあり、中世芸能のなかで珍しいわけではない。ひたすら音が下がっていく旋律は、劇的な印象を与え、独特の美しさがあると感じる。こういった旋律がひとり謡でのみ謡われないのは不思議なほどであるが、逆にこのことは能がひたすら下行する旋律を嫌ったと考えることもできる。

②「半句ごとに音高ピーク」は、上ノ句と下ノ句でそれぞれに上行したあと下行するという、旋律の動き方を線で記せば2回の山形の音高ピークを迎えるというものである。七五調の半句をさらに細かい単位に分割した物と考えることもでき、言葉のひとまとまりを細かく区切っていく表現方法であると言えるだろう⁽¹²⁾。

以上のように、早歌の旋律を《熊野参詣一》をもとに抽出した。今後より多くの曲を分析する必要があるが、現時点でわかることとしては、早歌の七五調の文章は1句単位で完結した旋律パターンをもち、その多くは上ノ句の音域が下ノ句よりも相対的に高いというものである。これは能の基本的な旋律パターンと同じ傾向を持つ。いっぽうで早歌では、能の旋律パターンに類似するもの以外に、能ではない様々なタイプの旋律をも用いている。こ

①「上ノ句も下ノ句も下行する旋律」

甲型42句目 「西を遙かに 望めば。」

徴
角 にはーを
商
宮 ーはるーかにーの
羽
徴 ーぞめば。

③「半句で上行・下行」

地型7句目 「南山の雲に 跡を垂れて。」

宮 ーんーあ
羽 ざー の に と
徴 ーくも
角 ん ーをた
商 な ーれて。
宮

【図4】「早歌特有の旋律」

のことは、早歌が歌謡として歌だけで表現を行う芸能であり、劇場音楽ではない歌謡であるということと関連しているかもしれない。つまり早歌は語り物に分類されるものの、歌詞の伝達よりも旋律の派手さ、美しさで聞き手を魅了する旋律をとところどころで含みつつ、多様性をもって歌が進行するといえるだろう。

《熊野参詣 一》を見る限りでは、能の旋律パターンと早歌のそれは基本的なところでは共通しているが、謡には存在しない旋律パターンも早歌にはみられる。このことは能の旋律パターンの少なさを浮きたたせる。そのように種類を絞ったのは、いつからなのだろうか。

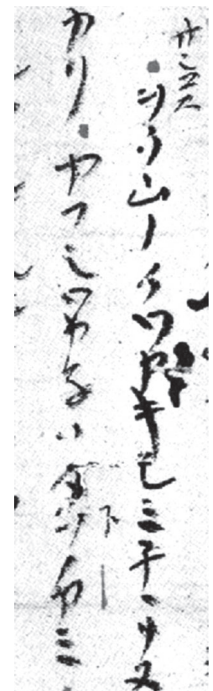
4、世阿弥自筆譜での旋律パターンの推測

さて、謡の旋律パターンの数量が限定されるという傾向は、能楽を大成した世阿弥の時代にはすでに確立していたのだろうか。あるいは現代の謡のような旋律パターンに統一性がみられるようになるのは、より後代のことであろうか。残念なことにまだ世阿弥の自筆譜は全容が解明されたわけではないため、部分的に取り上げて考えてみたい。

世阿弥の自筆譜は現在全9曲が残されている。これらは応永20年から35年までと長い期間にわたって記されており（《弱法師》のみは年記がなく年代不明）、用いる楽譜記号も時期によって変化があるとみられる⁽¹³⁾。ここでは後期に記された《布留》《阿古屋松》《松浦》⁽¹⁴⁾の3曲のみを試みとして取りあげる。これらの曲では世阿弥自筆譜は現行にない独特の記譜法によって音域の指示をしているためである。

これら3曲において特徴的なのは、音域の記し方である。江戸初期以降、謡では上・中・下音の三つの骨格となる音のうち、真ん中の中音を境としてそれより高い音域を指示する際には「ハル」もしくは「上」と記し、中音より低い音域に下がる時には「下」と記す。「ハル（ないし上）」と「下」という音域指示記号によって、上音域と中音域という謡のふたつの音域を示す方法がおおかた定まったことが確認できる⁽¹⁵⁾。それに対しこれらの3曲では、「上」「下」という音名の指示記号は、基本的に小段の冒頭や音楽の構造的な音域変化（サシ中落としなど）といった小段全体に関わる大きな範囲での音域を示すために用いられる。そして、小段の中での構造でのより下位レベルでの変化、つまり小段の途中での1句から半句程度の細かな音の上げ下げには、一時的に一つ低い音域に下がることを示す「縦線」を引いてその範囲を示したと考えられる。

【図5】「サシ中落とし」とともにある縦線は、《阿古屋松》のサシにおいて上音域から中音域へ確実に下がることを示す「下」とともに縦線が引かれ



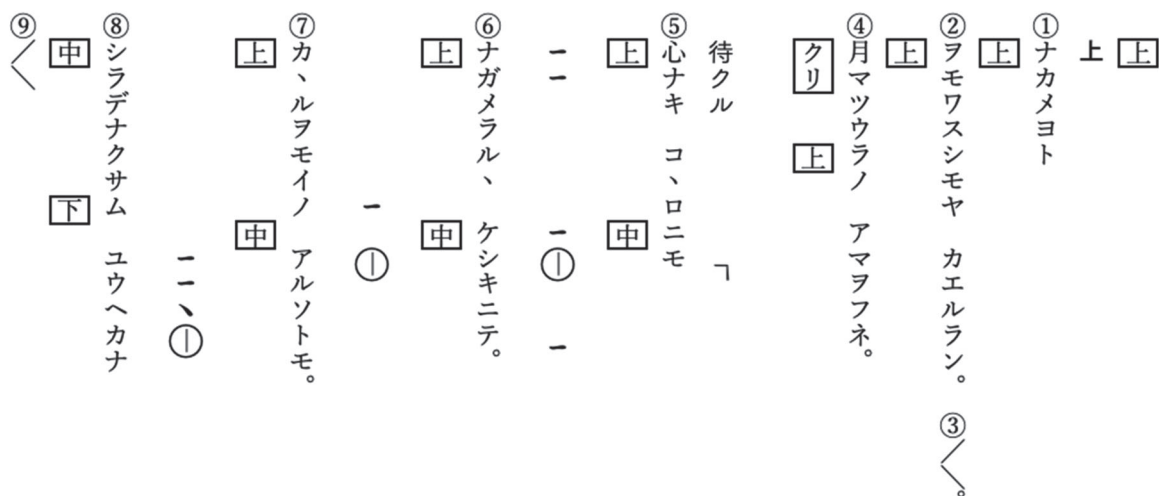
【図5】「サシ中落とし」とともにある縦線

た例を示した⁽¹⁶⁾。「ヤフシワカネハ イソノカミ (藪し別かねば 石の上)」のうち、下ノ句の「ソ」の右側に「下」が記されその直後には朱で縦線が引かれている。

つまり、ひとつの小段全体もしくはひとつの音楽的段落の範囲での音域の指示記号「上・下」と、一時的な音域の変化の記号の「縦線」というように小段内での音楽構造のヒエラルキーに応じて記号が使い分けられるのが、これら3曲の記譜法の特徴である。

さてこれらの曲で、現在の旋律パターン原則がどの程度、見られるだろうか。縦線が音域を一時的に下げる指示であることに着目し、縦線が上ノ句と下ノ句のどちらに付けられるかを見ていきたい。現行では上歌中盤での「上ノ句の音域が高い」旋律パターンと、「上ノ句で音高ピーク」をもち山形の音高推移をする旋律パターンが特徴的であると述べたが、どちらの旋律パターンも、世阿弥自筆譜での縦線を用いて記そうとすると同じように、下ノ句に縦線を引くという記譜になりうる。したがって下ノ句に縦線がある場合を考えていきたい。なおこれらの3曲は廃絶曲であるため、後続の謡本がほとんどなく後代における詳しい節付けを知ることができないため、当時の節付けを詳細に推定することができない。このため様々な小段の中でもっとも定型な音楽構造を持つ上歌に限定して検討する。上歌の定型は、「最初の二句と、最後の二句は同じ文句の繰り返し」で、「楽式は前後の二節で分かれるのが典型で、第一節は上音で始まった後、一、二度クリ音に上がって中音に下がり、中マワシで終わる。第二節は上音から始まって音域広く上下し、最後は下音に終止する。」⁽¹⁷⁾ というものである。

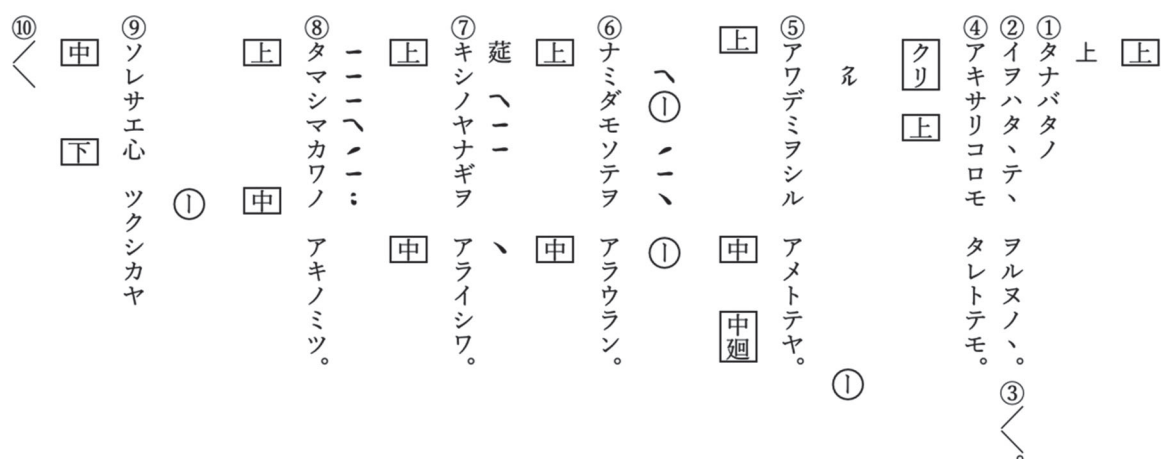
まず【図7】「《松浦》上歌」では「眺めよと」からの詞章と世阿弥の自筆譜での記号を示した。《松浦》では全体が9句と長くもなく、短くもない長さの上歌であり、2節型か1節型か判別がつかない。参考として途中で中廻しを欠く1節型であるとし、仮に定型と考えられる音域を四角で囲った音名で記した。縦線は第6句から第8句までの3句に引かれており、いずれも下ノ句に位置する。まず⑥「眺めらるゝ 景色にて。」では、下ノ句に縦線が引かれ、下ノ句の5文字がすべて中音域に下がると考えられる。いっぽう上ノ句「眺めらるゝ」は下ノ句で音域が下がる以上、上音域が想定される。このことから、上ノ句では全般的に上音域、下ノ句は中音域という旋律になりうる現行の旋律パターンと一致する。次の⑦も同様である。⑧「知らで慰む 夕かな」では、下ノ句の5文字のうち最後の2文字に縦線が引かれている。下ノ句の末尾で中音域に下がることから、この句は下ノ句で音高のピークを迎える可能性もある。前述の上歌句末から2句目の例外として提示したパターンに小段の中での位置も一致する。



【図7】 「《松浦》上歌」

では、《布留》ではどうだろう。【図8】「《布留》上歌」では小段の真ん中で中廻しとなる2節型上歌の定型を仮

定して音名を四角で囲って付記した。縦線を含むのは⑤⑥⑨の3句である。まず⑨「それさへ心 つくしかや。」では下ノ句に縦棒が引かれ、上ノ句上音域、下ノ句中音域という定型に一致した音域の動きが想定される。ところが⑥「逢はで身を知る 雨とてや。」は、1句前の⑤「逢はで身を知る 雨とてや」の下ノ句の最後の文字から縦棒が始まる。⑥「涙も袖を 洗ふらん。」の上ノ句冒頭から中音で開始し、上ノ句の途中で上音に上がり、下ノ句で再び引かれる縦線で中音に下がると考えられる旋律である。現行の「上ノ句で音高ピーク」を迎える旋律パターンと同様の動きをすると考えられ、縦線のみを用いてそのことを巧みに記したと考えられる。以上のように、《布留》上歌でも、縦線のある句は上ノ句は上音域、下ノ句は中音域で作曲される原則に沿っているといえるだろう。



【図8】 「《布留》上歌」

もちろん世阿弥自筆譜は、すべての詞章に記号を付すタイプの楽譜ではないため、全体的な数値を出し傾向を知ることはできない。しかしここに取りあげた上歌で見限る限り、縦線をひとつ下の音域にさがる指示と考えると、現行の旋律パターンと同様のパターンが複数、読み取れた。上半句が下半句よりも音域が高い旋律パターンがかなり意識されていたことは間違いないだろう。

まとめ

以上、能の旋律のパターンについて、現行、早歌との比較、世阿弥自筆譜を試み的に比較した。現在の能の旋律パターンは、音域や音の上行や下行といった動きが歌詞の上ノ句と下ノ句で対になる詩型と関係づけられている。この旋律パターンは、早歌でも基本的な旋律のあり方として存在しており、世阿弥の自筆譜でも部分的に跡づけられた。本稿では、それぞれを部分的に抽出した分析に留まるため、今後、より広い範囲での旋律パターンのあり方について精査していく必要がある。

ところで主な謡の音域の違いによる旋律パターンが2種類である意味は何だろうか。日本語の文章の抑揚は、一文の最後にむけて静かに終わるとするのが一般的である。「おじいさんとおばあさんが住んでいました。」という文でも、「明日の天気は晴れでしょう。」でも、冒頭の主語の方が、文末の動詞よりも大きくはっきりと発音されることが多い。もちろん古謡の抑揚は現代語とは異なるため、一概に言えることではないが、文章の自然な抑揚を音楽的に写しとった形となっているのではないかと、現時点では想像する。謡では、大人数の観客への歌詞

の伝達のために日本語の自然な抑揚に準じる形をもつ旋律パターンがとられたのではないか、これがおそらく劇場芸術としての的確な歌詞の伝達法としてあったのではないだろうか。こういった問題についても今後、追求していきたい。

◇本論文は JSPS 科研費 課題番号 18K00133 の助成を受けた。

注

- 1 横道萬里雄『能劇の研究』東京：岩波書店、1986年、90頁図。
- 2 藤田隆則「題目立の旋律型」『日本伝統音楽研究』（紀要）第16号、京都：京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター、2019年、43-59頁。
- 3 《頼政》を取りあげたのは、これら4種の旋律パターンが揃っているためである。②と③の旋律パターンは特定の上歌のなかでどちらかだけが何度も使われることが多く、②と③がともに同じ上歌にあるケースはそれほど多くはない。また例外として示した④「下ノ句で音高ピーク」の旋律パターンは稀である。
- 4 《歌占》《玉鬘》《朝長》《杜若》《雲林院》の上歌などでも同様の旋律がみられる。
- 5 外村久江『鎌倉文化の研究—早歌創造をめぐって』東京：三弥井書店、1996年、447頁。
- 6 蒲生美津子『早歌の音楽的研究』東京：三省堂、1983年、272頁。
- 7 外村久江前掲書、443頁。
- 8 横道「早歌の新旧」『能劇の研究』東京：岩波書店、1986年、291-330頁。
- 9 外村久江前掲書、447頁。
- 10 早歌譜では、乙・甲・地と音域が変わっても、記譜の仕方に大きな違いはない。早歌と同じく初重・二重・三重の音域を分ける講式においても、記譜法上は（仮譜は別として）記し方に変化がないが、実唱上は重が変わるごとに、二重のユリ、三重のユリなどというように装飾音の付け方が変わる。早歌も講式のように実唱は異なった可能性もあるが、ここでは記譜からわかる範囲に限定する。
- 11 大江の幸若舞の旋律では、復元ではあるが《敦盛》の「人生五十年」（ド→ソ→ラと音が推移する）が該当する。
- 12 近世では義太夫節の《義経千本桜》「大物浦の段」や、《曾根崎心中》「天神森の段」は、半句単位での上行・下行が頻繁に見られるため、早歌だけの特殊な表現というわけではない。
- 13 丹羽幸江「世阿弥・禅竹自筆譜への早歌譜の影響—リズム記号『振り』の影響」昭和音楽大学研究紀要第39号、2019年、83頁。
- 14 分析には、表章監修『世阿弥自筆能本集 影印篇』東京：岩波書店、1997年を用いた。
- 15 「ハル」は世阿弥の自筆譜にも部分的にみられる。高橋葉子氏にご指摘いただいたこととして応永31年《江口》などで用いられる。しかしより遅い時期に記されたこれら3曲では用いられていない。いったん廃止したものの、世阿弥よりもっと後の時代に復活したのだろうか。
- 16 表章監修、月曜会編『世阿弥自筆能本集 影印篇』東京：岩波書店、1997年、74頁より転載させていただいた。
- 17 蒲生郷昭、西野春雄・羽田昶編『能・狂言事典』東京：平凡社、1987年、295a頁。

