

二一五、謡の旋律とは？

はじめに

謡は、劇場作品である物語を旋律やリズムにのせて聞き手に伝える音楽である。とくに能の音楽は日本ではほぼ初めての本格的な劇場芸術でもあるため、それ以前の芸能に比べても、広い空間で大人数の観客へと物語を確実に伝達しようとする工夫が多くなされている。

謡の旋律の工夫のひとつに、七五調で記された詞章の一文ごとのみとまりを上ノ句と下ノ句の旋律の対比によって表すやり方がある。そうした旋律は、中世芸能の常としてパターン化されている。ここでは詞章を聞き取りやすい謡の旋律という観点から、旋律パターンを紹介する。

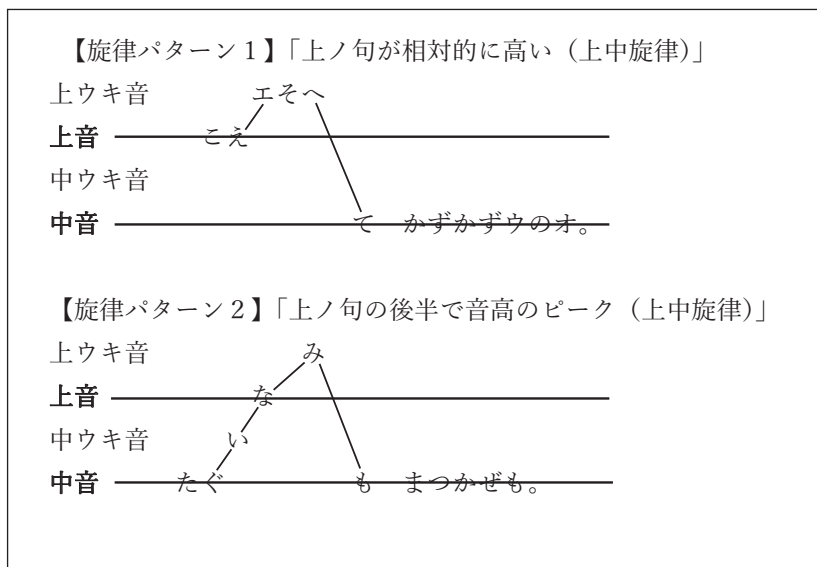
旋律パターンの原則

七五調の詞章が基本となっている平ノリというスタンダードなリズムの部分を取りあげ、類型的な旋律の動き方、つまり旋律パターンをみていく。例外もあるため、原則のみを紹介する。

謡の旋律は七五調の一句を単位として、一つの旋律の単位を作る。一句の旋律は七文字の上ノ句と五文字の下ノ句のうち、上ノ句の旋律の方が下ノ句のそれよりも強調されるのが大きな特徴となっている。

【旋律パターン1、2】

《羽衣》の「クセ」から例に挙げる。旋律パターン1「上ノ句が相対的に高い（上中旋律）」は、上ノ句の旋律が上音を中心とするのに対し、下ノ句では中音に終始する。旋律パターン2「上ノ句の後半で音高のピーク（上中旋律）」は、上ノ句で旋律は上行し、音高のピークを迎えたあと、下ノ句で下行、ないしは下ノ句はより低い音域で終始するというものである。



丹羽 幸江

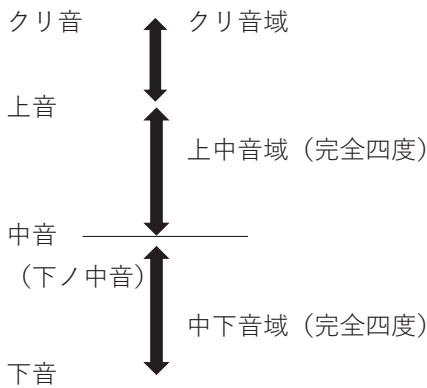
謡の旋律パターンは、基本的にどの音域にあっても上ノ句と下ノ句との音高の関係がこれら二つのような関係になっていることが多い。上ノ句の旋律は下ノ句のそれよりも音域が高く、旋律の動きが多いため、強調され、目立つ。下ノ句は低い音域で音の動きも少ない。

さらにこの旋律パターンが複数句にわたり繰り返されることで、決まった抑揚が生まれ、いま現在、半句のどちらが謡われているかを容易に把握できる。詞章は漢語を取り混ぜ、和歌を引用するなど聞き取りが容易でない場合もあるため、こうした旋律パターンの抑揚が文言の聴取の導き手ともなる。

音域による表現の違い

謡では、骨格となる上音・中音・下音（さらにツヨ吟ではこれに下ノ中音を加わる）の三つの音を中心として音域を形成する。図1のように真ん中の音である中音よりも高い音域（上中音域）と、中音よりも低い音域（中下音域）に分けられる。上音と中音、そして中音と下音の音程は完全四度であるため、中音を境として完全四度の音程幅がそれぞれの音域の幅となる。さらに最高音であるクリ音をクリ音域と分ける考え方もある。これは上音とクリ音の音程幅が歴史的には完全四度であったことによる。それぞれの音域に属する旋律を、高い順に「クリ旋律」「上旋律」「上中

【図1】音域図



旋律」など呼ぶ（横道萬里雄『能劇の研究』岩波書店、一九八八年、九二頁による）。順に見ていこう。なお旋律パターン1、2で取りあげた例は、上中旋律のそれであるため省く。

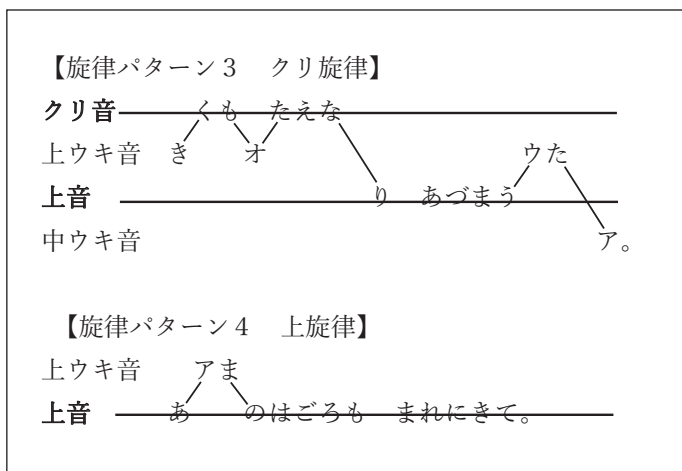
【旋律パターン3 クリ旋律】

クリ音はツヨ吟・ヨワ吟ともに、謡の音組織のなかで最も音高が高い。詞章との関係で見ると、クリ音はキーワードとなる言葉に付けられ、歌詞を強調する働きを持つ。旋律的にはほとんどの句でクリ音は上ノ句にある。「聞くも妙なり、東歌」では二度にわたって上ノ句にクリ音があり、このシーンでは雅楽の《東遊》の伝説のもととなった天女の舞の音楽が、「聞くも妙なり」というこの世ならぬ

比類のなさであることを強調する。ほとんどのクリ旋律はこのように上ノ句の音の動きが目立つ旋律パターンである。

【旋律パターン4 上旋律】

上旋律は上音を中心として、中音まで下がらないで上音の周辺に終始する旋律である。スクイ落としや中落としといった旋律が該当する。ここではスクイ落としを例にあげた。上ノ句と下ノ句とで音域の変化はないが、上ノ



句の方が目立つ旋律が付けられる。上旋律では、このように上ノ句の旋律が強調される旋律パターンが多い。

【旋律パターン5 中下旋律】

「長閑なる浦の、有様。」で示したように、上ノ句と下ノ句の境目で中音から下音へと下がり、下ノ句は下音に終始する。中下旋律では基本の旋律パターン2と同様、上ノ句の方が相対的に音域が高いことが多い。

例外的な旋律

もちろんすべての旋律が上記の旋律パターンに当てはまるわけではなく、例外も多い。

【例外的旋律1 終結部】

例外の一部を挙げると、まず一曲の終結部の旋律がそうである。《羽衣》キリの最後の句「霞に紛れて、失せにけり。」という二句（平ノリではなく、一句八文字を原則とする大ノリのため、二句になる）の「失せにけり」は、「けり」という最後の二文字で「ハル」つまり上音へと上行する。

一句の最後に向けて旋律が上行するのは、リズム型に関わり

【旋律パターン5 中下旋律】

中音 — のどかなるうらの —————

下音 ————— ありさま。 —————

【例外的旋律1 終結部】

上音 ————— けり。

中ウキ音 —————

中音 — かすみまぐれて。うせに —————

なく一曲の終結部付近で多く見られる。大ノリや中ノリ地では一曲の終結部に多い。大ノリでは《老松》《当麻》《小袖曾我》など、中ノリ地では《屋島》《籠》《善知鳥》など数多い。平ノリの場合では一曲の終結部の一ノ二句前に多い。《桜川》《百万》《源氏供養》などこれらは一曲全体の構成原理という別の要請から、句の終わりに上行するという異なった旋律パターンが形成されていると考えられる。

【例外的旋律2 クセ前半】

もうひとつの例外がクセの前半である。クセの冒頭から数句のあいだは、中下音域で中音と下音のあいだを往き来する旋律となるが、この場合は、上ノ句で中音から下音へと下がり、下ノ句でも同様の動きをすることがしばしば見られる。また譜例のように上ノ句のみ下音に下がり、下ノ句は中音に終始することもある。このため、上ノ句の方が音域が高いという基本の旋律パターンとは異なる動きの旋律になる。

この理由について説明できる段階にはないが、観阿弥が撰取したという曲舞という芸能の旋律の特性が影響しているのかもしれない。あるいは中下音域において、下音という音名が発見されたのは江戸中期以降のことであるため（高橋葉子「江戸中期における謡曲音階論の形成—岩井直恒の十段音法を考察する」京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター研究紀要『日本伝統音楽研究』第一三号、二〇一六年、一五〇—一六四頁）、中下音域の自由度の高い旋律がクセの前半に残されている可能性を予測しているが、現段階では不明である。

【例外的旋律2 [クセ] 前半】

中音 — るのいろ ————— みおがさアきい。 —————

下音 — は ————— オを —————

まとめ

謡では、詞章の上ノ句と下ノ句に分割される七五調の詩型と連動する旋律が作られている。その多くは上ノ句の方が音の動きが多く、音域も高いというものである。これは平ノリの箇所ではすべての音域に共通して頻繁に用いられる旋律パターンとなっている。こうした旋律パターンによって、いま謡われているのは、一句の前半なのか後半なのかを瞬時に耳で判別できるようになっており、詞章が一句単位のままとなりで聞き取れるようになっていく。劇場音楽としての能が、言葉を効果的に伝えるために工夫したのがこれらの旋律パターンであろうと考えられる。

一句のうちの上ノ句と下ノ句をはっきりと区別しようというのは謡に限ったことではない。囃子でも、上ノ句を主に担当するのは大鼓であり、下ノ句での打音が多いのは小鼓である。担当楽器が変わることと、上ノ句と下ノ句の違いを音楽的に提示しているといえるだろう。

ところで、こうした上ノ句と下ノ句からなる一句の旋律パターンの原則は、平ノリ以外のリズム、とくに大ノリでは当てはまらないことがほとんどである。大ノリは一句八文字という上ノ句、下ノ句に明確に分割される詩型をしていないためである。言葉を伝えることに工夫を尽くした謡であるが、大ノリの部分は言葉の伝達よりもリズム感や、あるいは《羽衣》のように天女が空中を浮遊する雰囲気といった音楽性を優先した部分なのかもしれない。