

# 三味線譜で辿る義太夫節の音楽

—《本朝廿四孝 四段目切 十種香の段》を例として— (一)

太 田 暁 子

# 三味線譜で辿る義太夫節の音楽

## —《本朝廿四孝 四段目切 十種香の段》を例として— (一)

太田 暁子

### 序

義太夫節は、いわゆる「三味線音楽」「語り物の音楽」である浄瑠璃の中でも、語り色の非常に強い音楽として認識されている。現在演奏されている義太夫節の三味線の旋律について、時折即興であるか否かを尋ねられることがある。古典曲を演奏している場合であれば即否と答えられるが、果たして現行で演奏されている旋律が曲の成立から現在まで唯一であるのか、たとえば、またそれも否で、その型の数は曲の伝承の背景によって異なる。その音楽の変遷を歴史的に辿ろうとするために必要なのが楽譜である。

そもそも、義太夫節を演奏する際に太夫と三味線が演奏する旋律や歌詞等を記した本のことを義太夫節の「楽譜」と称してしまっても良いか、という問題があるかもしれない。しかし義太夫節を音楽面からアプローチする場合には「三味線音楽」の一種として捉えるため、その演奏手法を記した本や資料のことを便宜上「楽譜」「三味線譜」と称して差し支えなからう。ゆえに本稿においてはこの語を使用することとする。

《本朝廿四孝 四段目切 十種香の段》(現在の文楽の段名は前半「十種香」、後半「奥庭狐火」)は明和3年(1766)1月、大坂の竹本座にて初演された、全五段から成る時代物の浄瑠璃作品である。今回この曲を対象とした大きな理由は、比較的上演頻度の高い現行曲であることと、江戸時代を含めた三味線の古い譜が存在することに加え、明治期に一曲を通じて採譜された五線譜が残されているためである。

ただし比較等をする前に、そもそも義太夫節の譜、とくに義太夫節の三味線譜がいかなるものか、ということが記述された例があまりない。そこで《十種香》や、《十種香》の周囲の譜例を踏まえながら、義太夫節の三味線譜について確認しておきたい。

### 1. 義太夫節の楽譜について

義太夫節の楽譜は、用途によって大きく2種類に分けることができる。語り用の楽譜(読むという用途も含む。いわゆる浄瑠璃本。)と三味線演奏用の楽譜である。このうち現在に至るまで出版されてきた義太夫節の楽譜は、概ね語ることを念頭に置いた譜であった。それは次

の三種に分けられる<sup>1</sup>。

- ①「丸本」(通し本)<sup>ほん</sup>…作品の全文を掲載した本。五段組織ならば、五段すべて。
- ②「稽古本」(抜き本)<sup>ほん</sup>…作品の部分を掲載した本。五段組織ならば、一段の半分。
- ③「段物集」(道行揃)<sup>みちゆきざらえ</sup>…複数の作品の、部分を掲載した本。

しかし語りの楽譜に印刷してあることは、詞章(いわゆる歌詞)を主とし、そこに補助として「定旋律型の節廻しの記号」や「節名」、「音高」などが部分的に付されているに過ぎず、こうした定旋律型を知らない初心者が譜のみを見て旋律を再現することは難しい。

たとえば歴史が下って名人や名旋律が新たに生じれば、それだけ定旋律も増加の一途を辿って益々複雑化、多様化し、やがて可能であればそれを引き継ぎ、伝承しようとする者が現れてくる。義太夫節には定型の節名を並べて説明したり、その定旋律をつなげて一つの作品のように仕立てあげたりした「節づくし」が存在するが、それはこのようにして増えた定型を先ずは基本として身につけ、覚え込もうとした背景と密接に関係しているのである。

ちなみに、こうした状況は録音や録画が芸の習得の手段として入り込んだ昨今、多少薄らぎつつあるようにも思われる。定型を覚え込まなくても、録音や録画を再生すればいつでも節を再現、型を確認できてしまうからである。この利便性と弊害に関しては実に由々しき問題だと思われるものの、これは芸の伝承の問題であるため、考察は別の機会に譲ることとする。

話は戻るが、もっとも前述の楽譜に節名等しか記されていなかったとしても、これらは実際に人形浄瑠璃を観劇したり、義太夫節の演奏を聴いたり、稽古を受けたりするなど、実演の背景があることを前提として出版されてきた譜であるため、用はこれで十分に足りているともいえよう。だが現在、歴史的に義太夫節の旋律の変遷を詳細まで音楽面から具体的に辿り、検証しようとする場合には、これだけでは情報が足りない。そこで頼りになるのが三味線を演奏するための楽譜である。

義太夫節における三味線譜は、江戸時代中期に鶴沢清七(1748-1826)、通称松屋清七によって創案、使用された勘所譜をもとにした記譜法が定着し、現在でも使用されている。この記譜法は、義太夫節の三味線独特の記譜法である。三味線の勘所は朱で手書きされることが多かったため、三味線譜のことを単なる「朱」ともいう。

前出の①「丸本」や、②「稽古本」などの印刷された譜に手書きで朱が記された例もあれば、詞章を墨などで手書きし、そこに朱を記した丸々全部手書きの例もある。「朱」は単なる呼び名と化したため、このように記譜された三味線譜であれば何色で記されていても朱と呼んでいる。

ここで大事なのは、基本的に三味線譜は現在に至るまで手稿譜で、一点ものであるという点である。朱を記す目的は何か、それは概ね自分で三味線を弾くためである。つまり三味線の朱を辿るということは記録としての楽譜を追うことであり、その手稿譜を記した奏者の演奏

1 神津武男『浄瑠璃本史研究』p.28

史を紐解くということに他ならない。

## 2. 三味線譜の種類

### 2-1 手稿譜

義太夫節の三味線譜の大部分は、奏者が自分で三味線を演奏するために自ら朱を書き記し、私蔵される。やがて弟子や近い人に譲られた場合は、そこで私蔵される。三味線演奏家が私蔵している場合、現在でも朱は舞台や仕事のために使用、保管されている<sup>2</sup>。朱は非常に大切に扱われ、一般公開される機会は滅多にないが、もしこれらが何らかの経緯で諸機関に所蔵されたりすれば、外部の人間が閲覧できる可能性は高くなる。この度のリサーチでは、このようにして一般的に閲覧可能となっている譜を主な対象とした。

現在においても義太夫節の三味線譜は基本的に手書きである。一般社団法人義太夫協会が年度ごとに開講している義太夫教室には実践コースとして三味線初心者向けのクラスがあり、2020年度は第73期を迎えている<sup>3</sup>。その教室の生徒用に用いられている朱も各講師による手書きの朱の複製である。

義太夫節において定番として一般向けに販売されている印刷譜がないというのは、残念ながら普及にはあまり貢献していないということでもあるかもしれない。不便ではあるが、必要部数がそれで間に合っている、というのもまた現状である。そして三味線を習う人も、必要に応じて朱を自分で書きながら、その過程において朱独特の字体や記譜法、奏法や音楽性を習得していくのである。

### 2-2 印刷譜

三味線譜の大部分は手稿譜だが、数は少ないものの出版された例もある。

古くは『浄瑠璃三味線ひとり稽古』(前編1757, 後編1760年)のように、定旋律型の名称とその弾き方を示した、いわゆる「節づくし」の形をとった譜もあれば、かなり時代は下るが『義太夫独習新書』(1920)のように、「さわり<sup>4</sup>」や段の一部分ごとに詞章と朱が印刷されている譜もある。興味深いのは双方の資料とも三味線の独習を念頭に置いて出版された譜であるという点である。

『浄瑠璃三味線ひとり稽古』は鶴沢清七による記譜法の固定化以前の出版で、現行の義太夫節三味線譜の記譜法とは全く異なる。唱歌(口三味線)と本文中の解説との両方を解説しながら旋律を辿る必要があることに加え、成立年が1700年代半ばと時代が古くもあったためか旋律自体が現行と異なる箇所が見受けられ、解説に非常に手間がかかった。

---

2 舞台上では使用する習慣はない。

3 2020年度は新型コロナウイルス感染症の影響を受け、入門コース(5~7月)の開講は中止となった。

4 義太夫節における(有名な、定番の)聞かせどころ。

なぜこの例を挙げたのかというと、『浄瑠璃三味線ひとり稽古』の刊行年と、今回のテーマとする『本朝廿四孝』の初演の年である明和3年(1766)が非常に近いという点には注目しておきたかったからである。ただし旋律の変化は必ずしも徐々に行われるとは限らず、成立年代の近さと音楽的共通性とを簡単に結びつけることは早計であるとも考えている。

### 3. 《十種香の段》が掲載されている印刷譜

#### 3-1 『義太夫独習新書』 [部分(さわり)のみの譜 義太夫三味線の記譜法による譜]

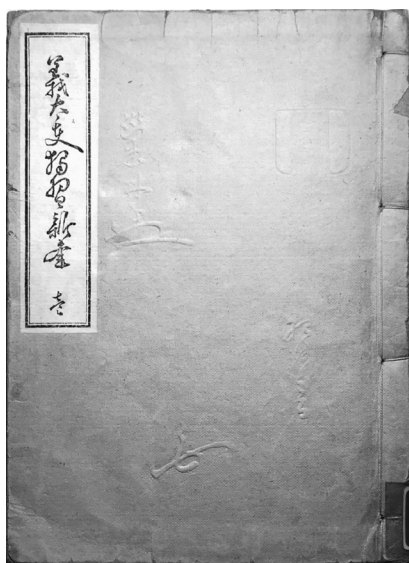


写真1 表紙

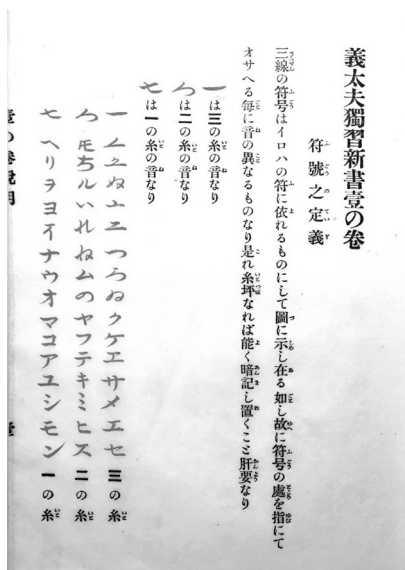


写真2 第一卷「壺の巻説明」冒頭

大正9年(1920)2月刊の『義太夫独習新書』(大阪文楽社義太夫研究会編纂)は、刊行が現在より遡ること100年前、そして『浄瑠璃三味線ひとり稽古』の刊行や《本朝廿四孝》初演から150年余り時代が下っている。

現在確認出来るのは第一巻から第四巻までである。第一巻には目次摘要として第十巻までの具体的な内容が記されているため、恐らく第十巻まで刊行するという壮大な計画であったことが伺えるものの<sup>5</sup>、第四巻までしか刊行を確認することが出来ない。

第一巻の编者による「緒言」には、以下のようにある。

初学者独習の資に供するの書にて、既に梓に上すもの多し、されども皆秘するところありて、  
 絃符其他を詳密に顕はすもの少きは、其著者の罪に非ずして、<sup>そのじつこれ</sup> 其實之を詳密に顕はす事の困

5 『日本古典音楽文献解題』p.98には「全九巻(の計画)であったようである」とあるが、第一巻の目次には第十巻の内容までが記されている。

難なればなり。

つまり初心者独習向けの書として上梓された書は多いものの、みな秘匿する部分があって、三味線譜などを詳細に明かしたものが少ないのは、著者が悪いのではなく、詳細に書き表すことが困難だからだと述べているのである。編者はそれを遺憾に思い、師匠がいなくても独習出来るようにと、各種伝書などから余すところなく記述して脱稿したとあり、独習書としてできる限りの完成度を高めるための並々ならぬ意欲を述べている。

確かに三味線の勘所から浄瑠璃の文字の読み方、発音の仕方までこれほどまでに懇切丁寧に、しかも体系的に細かく述べた書があるかと思うほどの完成度である。

各巻の構成は、第四巻までは概ね前半を「説明」と称して浄瑠璃を語るための心得や法則などを解説し、後半には朱が付された浄瑠璃の譜となっている。第一巻にある目次摘要をみると、少なくとも第五巻までは同じ構成で、第六巻以降は朱入りの浄瑠璃譜のみである予定であったようである。

ここに、序文の一部を紹介する。

「人の音調には時として変調あれども弾く三絃の譜に偽りなければ忌む語り癖など免るゝことを得べく初学としては正しき三絃に従ふこと善けれ」（撰津大掾）

「古きを温<sup>たず</sup>ね新しきに従<sup>さみせん</sup>ひ三絃を基として声調をも細かに示したり 斯<sup>このみち</sup>界に遊ばんとする人此書に依らば座<sup>いな</sup>がらにして趣味を得るに庶<sup>ちか</sup>幾からんか」（広助）

こうした序文の内容から、本書は三味線譜を詞章と同様に並列して掲載する価値や意味があるという考え方のもとに刊行されたということが窺える。三味線譜が付されて印刷されていない浄瑠璃本とは大きく異なっている。

大正6年(1917)初春に序文を寄せているのは、太夫である竹本撰津大掾(1836-1917)と、三味線弾きである六世豊沢広助(1842-1924)(名庭絃阿弥)の二名である。序文を寄せた当時、撰津大掾は「八十二翁」で、ちょうど大正6年10月に没しているので生前の刊行には間に合わず、広助も「七十六翁」で大正13年(1924)に没しており、刊行当時、文楽界の最重鎮二名による序文であった。

肝心の《十種香》はというと、『義太夫独習新書』に掲載されているのは、さわりの「こんな殿御と添い臥しの」から「流涕こがれ見え給ふ」までの僅かしか掲載がないため、音楽的検証の資料としての分量は乏しい。ただ、全巻を通じて独習実践のさわりの例として最初に掲載された曲がこの《十種香》であったことや、もし第九巻が刊行されていれば《十種香》後半の《狐火》が掲載される予定であったこと<sup>6</sup>などは特筆に値する。

6 第一巻「目次摘要」による。



もう一つ重要なのは、《十種香》は序を寄せた摂津大掾が最も得意とする出し物の一つとして知られており、広助の三味線によるレコードも残されていることである。そのため音楽的検証の資料としては本書よりも寧ろその録音音源の方が重要なのであるが、ここではひとまず譜に関してを優先し、音源の比較に関しては後に回すこととする。

本書に掲載されている三味線の記譜は、現行の義太夫三味線と同じ記譜法によるもの、つまり朱と同じで、三、二、一の開放弦から順に「い、ろ、は」の文字を当て、構えた時の棹の上方から下方、天神側から胴方向へ向かって三、二、一の弦の順に「に、ほ、へ…」へと続く勘所名に、奏法を併用する書き方を用いている。

朱で使用する文字は独特のくずし字がパターン化したものだが、その字体を綺麗に生かして活字化し、朱で印刷している。

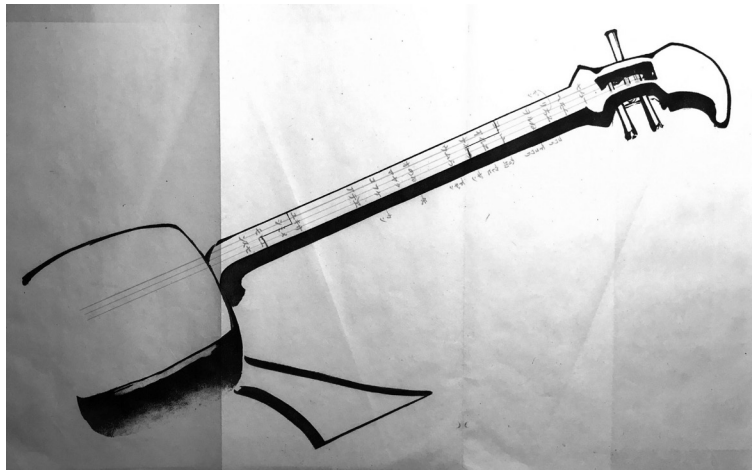


写真3 三味線の勘所名と記譜の符号（第一巻より）

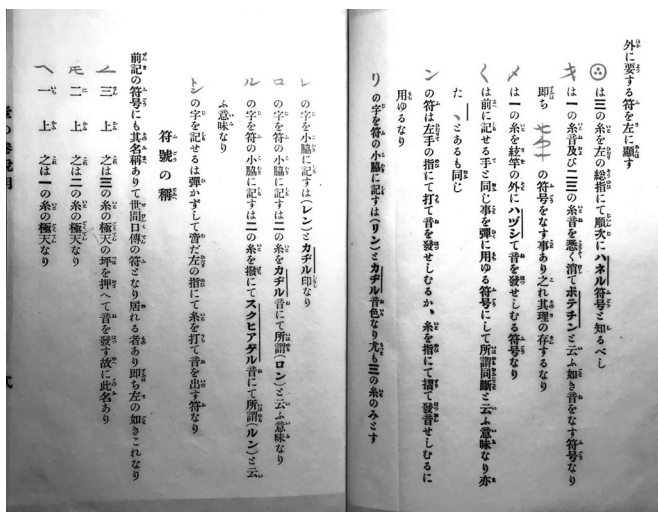


写真4 三味線の奏法と記譜法についての解説（第一巻より）

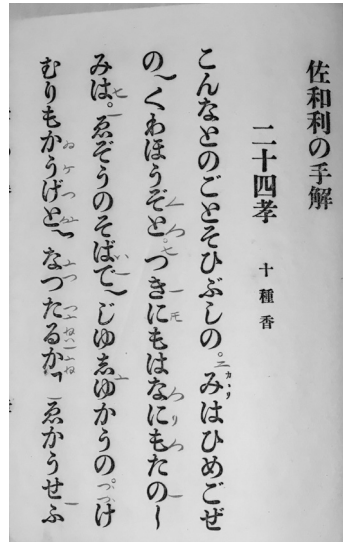
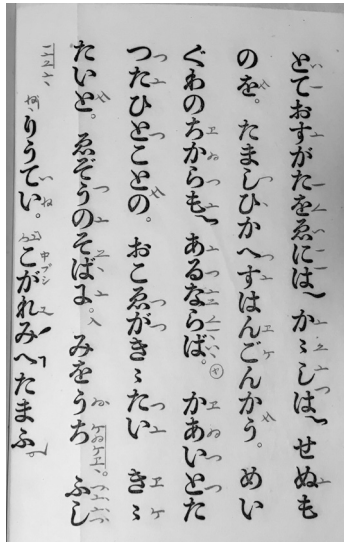


写真5 《十種香》掲載部分（第一巻より）

通常の手書きされた三味線譜である朱に用いられる字体は、独特のくずし方や略し方をした字体に奏法を交えた書き方である。字の癖に個人差もあるため、解説するためには各々の字体に慣れなければならないが、『義太夫独習新書』に印刷された字体は、朱を活字化したものが印刷されているため、義太夫節の三味線演奏家が通常用いている現行譜と記譜法や書式が共通していて、且つ癖字であるか否かに留意する必要もないために、朱を読める人にとっては読みやすい。同様に浄瑠璃を語るための符号も黒の活字で付されていて、情報を余すことなく書き表して独習者に伝えようとした姿勢が見て取れる。

### 3-2. 『三味線文化譜（節付譜入）義太夫さわり集』[部分（さわり）のみの譜 文化譜]

昭和27年（1952）には文化譜<sup>7</sup>による譜、『三味線文化譜（節付譜入）義太夫さわり集』（町田佳聲著、邦楽社編集部編<sup>8</sup>）も出版された。「さわり集」と称している通り、さわりの部分のみを掲載している譜で、上下二冊に分かれてともに14曲収められ、『十種香』のさわりは下の12曲目に掲載されている。こちらも『義太夫独習新書』よりは僅か開始部分が後になっているものの、同じさわりの部分、「身は姫御前の果報ぞと」から「流涕こがれ見え給ふ」までのみの掲載である。

この譜に表された演奏は、レコードの演奏を対照しながら豊沢和孝（1897-1996）の教えを乞うたとある。町田の解説によると、義太夫節といえば文楽座の義太夫節を標準とすべきだろうが、有名太夫の吹き込んだレコードは力一杯語ったり弾いたりして故意に外すので教則本とし

7 四世杵屋弥七が大正11年（1922）に発表した記譜に基づく楽譜。三味線の各弦に対応する3本の線上に勘所を示す算用数字を記した記譜法を用いる。  
8 平成11年発行の第七版では町田佳聲監修、邦楽社編集部編としている。





写真6 第七版表紙

42

**十種香** (本朝二十四孝) 八重垣姫のクドキ

[本調子] チン 5 9

三 の 糸 糸 糸

二 の 糸 糸 糸

一 の 糸 糸 糸

みわ ひめごぜの オ かほお

5 5 5 4 5 5 5 5 4 3 4 5 4 5 . 9 10 5 4

チン トン ドン チン ツーン ツドツト チン ツン ドン トン

3 4 2 4 3 4

ぞ と つき にも は なにも たのし み わ

x 0 3 4 2 2 2 x x 2 2 0 0 0 0

写真7 《十種香》掲載部分(冒頭)

て必ずしも適当ではなく、音を確かめたり、奏法を確認したりするために和孝の教えを乞うたということである。和孝に関することや、町田佳聲と和孝との関係については山田智恵子『三味線音楽の旋律型研究』「義太夫節」に詳しい<sup>9</sup>。

文化譜に関しては他種目と違い、義太夫節の三味線の記譜法としては現在に至るまで根付いておらず、義太夫節の三味線弾きとして演奏活動を行っている奏者の間には普及していない。その原因は、義太夫節が語り物の浄瑠璃であるため、文化譜への記譜のしにくさ+読みにくさが生じてしまうことにあるが、むしろこれは決して文化譜の記譜法のせいではない。むしろ文化譜は三味線の記譜法として非常に汎用性の高い譜で、文化譜による義太夫三味線の楽譜を作成し現在でも発行、販売しているというのは非常に貴重なことである。

義太夫節を文化譜で記譜した場合に生じる読みにくさの一番の原因は、やはり義太夫節が語り物浄瑠璃であるという音楽的特殊性によるものである。もっとも、譜が読みやすいかどうかは読む人が最初に習得した記譜法が何であるかに依るところも大きい。そしてこれらの事情はこの譜の出版当時から重々周知の事実であった。

冒頭の解説にも、次のように明記されている。

この音譜は、文化譜の約束を一通り御存じで、義太夫節のサワリ位は、弾いてみたいと思われる方々のために編集したものであります。

そして実際に他種目の三味線の心得があるなどの事情で文化譜が読める人にとって、義太夫節の三味線を習得してみようと思いついた場合には、確かに非常に頼りになる譜であるといえよう。冒頭解説には長唄やその他の江戸浄瑠璃とは違った義太夫節独特の音使いや勘所の

取り方、指使いなどに関することも記してある。

先の解説文の続きに注目したい。

然し有体に言えばこの義太夫節のような語り物を、正確に現わすことは、現在楽譜としては一番完全だといわれている五線譜でも不可能なのであります。それは語り物というものが、声の高低(メロデー)以外に、詞としてのアクセントや、表情、訛りなどが、加わっていて、正確に音の高さを掴めない場合が多く、間拍子(リズム)なども伸縮自在で、殆んど無拍子に近いからであります。

写真7にある冒頭部分からも分かるように、拍子も三味線もない浄瑠璃のみの旋律部分においても、音高や音価を出来るだけ伝わるように表記しようとしていることは見て取れる。義太夫節の中でもさわりは旋律的なため、比較的表記しやすい。この譜が成立した背景にはこうした音楽的事情があろう。

しかし文化譜はその成立過程において、五線譜の良さを取り込む形で考案、改発された記譜法であることにより、五線譜の弱点の影響も少なからず受けてしまう。つまり①流動性のある音や正確に測れない音を記すのがかえって難しい、という点と、②表拍と裏拍(強拍と弱拍)を意識させるために縦線を引く(小節線のようなもので、これを入れると読みやすい)という記譜法がかえって義太夫節には合いにくい、という点である。

先の引用文では「義太夫節の浄瑠璃を五線譜化するのは困難だ」、つまり浄瑠璃の特殊性が原因で五線譜化が難しい、と読める。しかし厳密に言えば浄瑠璃のみならず、演奏としてそれに伴う三味線のフレーズにも同じことがいえる。①に関しては三味線は楽器なので勘所がはっきりしており、音律の差こそあれ<sup>10</sup>音高を譜に記すこと自体、さほど難しいことではない。五線譜には音高がはっきりしない音符も記譜できる。しかし②は厄介である。

非拍節的な部分のみならず拍節的な部分であっても、表拍と裏拍が自在に、且つ自然に入れ替わってしまうという自由さが義太夫節の大きな音楽的特徴の一つで、これが町田のいうところの「間拍子(リズム)なども伸縮自在」に含まれる。そしてこのことが、声楽であるにもかかわらず舞踏に匹敵するような得も言われぬ躍動感を生んでいる。義太夫節は三味線音楽とはいえ、語りの芸能であることを自覚させられるのはこのような時である。

表拍と裏拍が頻繁に入れ替わる場合、小節線のような縦線を引こうとしたときに強拍と弱拍の感覚が上手く表せなかったり、あるいは縦線だらけになってしまったりする。そこに拍そのものの基準が急に倍価になったり、拍の取り方が変わったりと次々と変化が加わる。これが義太夫節の自然な音楽的進行の手法なのである。人間は常に一定の間隔で一文字ずつ言葉にしているわけではないので、これは表現として自然な成り行きであるといえよう。

10 勘所の取り方がいわゆる平均律のようなピッチの合わせ方とは一致しない。ちなみに義太夫節以外の三味線とも勘所のとり方が一致しない部分がある。

この文化譜においても「拍子カワル」「半間」「一拍多シ」「三ツ間」などの注意書きを入れることにより、余った一拍を表記して辻褃を合わせている。しかしその問題をクリアすれば、さわりは義太夫節の中でも旋律的な部分なので比較的譜に表しやすく、また町田自身が三味線を伴奏とした曲節のところだけを音楽と捉えていたということが、義太夫節の楽譜を出版する際に、作品ごとの楽譜の出版ということではなく、「さわり集」という形で出版した要因の一つであろうと思われる<sup>11</sup>。

しかし、こうした町田の認識を覆す《十種香》全体を採譜した義太夫節の五線譜は既に採譜、出版されていた。

### 3-3 『世界音楽全集』[第18巻 日本音楽集][《十種香》全体の譜 五線譜]



写真8 《十種香》の譜

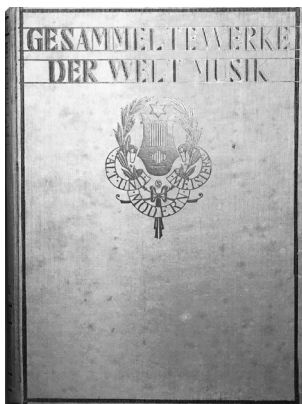


写真9 表紙

11 もっとも、古来義太夫節には「段物集」(道行揃) みちゆきぞろえ を発行する習慣があったことが一番の要因であろうと思う。

これは五線譜である。昭和6年(1931)に刊行されたシリーズ『世界音楽全集』の一つで、第18巻「日本音楽集」(田辺尚雄編纂)の中に《十種香の段》すべて、現在でいうところのいわゆる《十種香の段》から《奥庭狐火の段》までが収められている。上下二段の大譜表で、上段は浄瑠璃(譜では「歌」と表記している)、下段は三味線の譜である。解説には「田中正平博士邦楽研究室にて採譜」とあり、この譜のもととなったのは田中正平(1862-1945)による邦楽研究所で行った採譜であることが分かっている。採譜したのは当時すでに長唄の五線譜による採譜で成果をあげていた、作曲家で教育者でもあった北村季晴(1872-1931)の手によるものと考えられており、採譜された時に演奏していたのは野澤語助(1828-1923)である<sup>12</sup>。

この譜は実に無駄がなく読みやすい譜で、譜に迷いが感じられない。浄瑠璃のメロディーラインの根幹を的確に押さえている事実もさりながら、三味線に関してもスクウ、ハジクといった奏法に加え、同じ音高でも二の糸を演奏するのか、一の糸を演奏するのかなど、ただ聴いただけでは分からない違いが必要な分だけ適切に表記されている。譜の流れからも自然にフレーズ感が読み取れ、改めて採譜者の能力の高さ、音楽性の高さに感嘆せざるを得ない。こうしたことから、三味線部分のみならず浄瑠璃部分の採譜の精度も非常に高いことが推測されるのである。

本稿で挙げた他の譜の出版の目的が先ず譜を見て三味線を演奏することにあり、三味線を演奏するための出版であったのに対し、これは採譜した楽譜が出版されたという方が適している。そして今回のリサーチに関してはこの譜が非常に重要な鍵を握っている。

結論からいうと、この譜の重要なところは、音楽面における再現性の高さに加え、《十種香》全体が収められているという点と、実はこの譜に演奏の古い形が認められるという点である。なぜそのような演奏がここに採譜されたのかという点、現行の演奏もそうであるが、採譜された当ても《十種香》の演奏を得意とした竹本摂津大掾の演奏が名演の定番となっていた、敢えて言い方を変えれば「定番となってしまっていた」という背景が前提として見えてくる。しかしこのことの証明をするためには、別の譜や資料との比較も並べて示さねばならない。

#### 4. 《十種香》の三味線古譜

今回のリサーチで参照した三味線古譜は、以下の4種の興行における譜である。

天保5年(1834)大坂いなり境内興行 ①

明治12年(1879)大阪松島芝居興行 ②

明治25年(1892)大阪御霊文楽座興行 ①

明治29年(1896)大阪御霊文楽座興行 ②

※①は「丸本」(通し本<sup>ほん</sup>)に、②は「稽古本」(抜き本<sup>ほん</sup>)に朱が手書きで併記されたタイプの譜。

12 山田智恵子「義太夫節」『三味線音楽の旋律型研究』pp.139-142



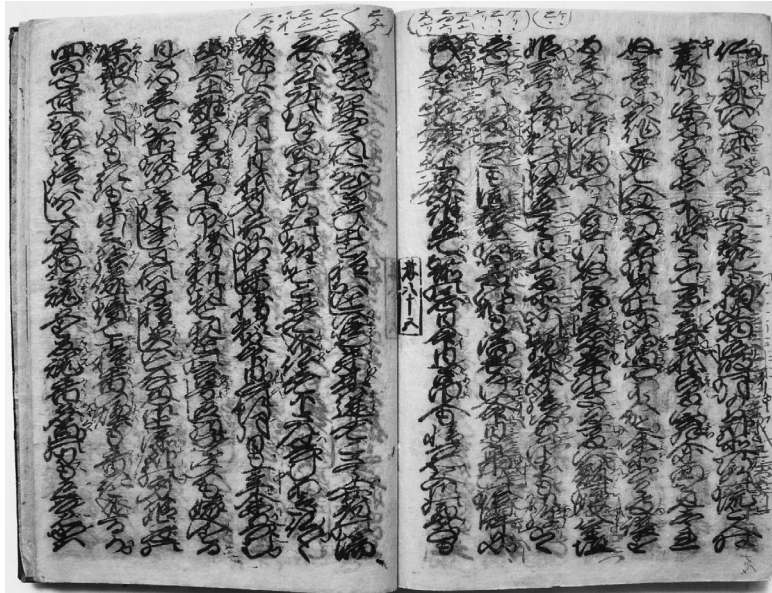


写真10 明治25年(1892)の《十種香》の譜(大阪音楽大学楽器資料館「二世鶴澤清八浄瑠璃本コレクション」)

通常、五線譜に比べると、朱は音価の表記方法が定かでない部分があったり、休符を表記しようという意識が薄かったりすることにより、どうしても再現演奏がしきれない部分というのが出てくる可能性がある。しかし検討の対象が現行曲である《十種香》であるならば、音楽的な研究における譜の解読方法の手段として、現行演奏をもとに古い方へと辿って朱を繰っていくという方法が現実的である。

これらの古譜は、印刷譜に朱が書き込んであるタイプの譜だが、実はこのような書式で書かれた義太夫節の朱を読む時に、注意しなければいけないことがある。既に印刷された浄瑠璃本に手書きで朱の書き加えをする場合、どうしても空きスペースが少なすぎて三味線の朱が書ききれない。あるいは自分が朱を見なくても演奏出来るようなフレーズの朱を自分のためにわざわざ書かないことも珍しくない。その結果、印を付けてはあちこちバラバラに朱が書かれたり、当たり前であるフレーズや自分が分かっているフレーズを記譜していないのではないかと思われる箇所が出て来たりするのである。

朱が書いてあれば演奏したということと結びつけて考えられるが、必ずしも「書いていなかった=そこは何も演奏しなかった」と即結論づけて良いわけではないのである。実はこの古譜にもそうした箇所が見受けられ、検証する際は注意が必要であった。

本稿では資料とする《十種香》の三味線譜の例について述べるに留まったが、次稿以降にこれらの譜から判明した音楽的差異に関して、五線譜と共に示していきたい。



## 跋

町田佳聲は『義太夫さわり集』の解説で「義太夫節と言えば、何としても文楽座を標準とすべきでしょうが」と記しているように、文楽と一言で言ってもいろいろな芸があるが、そうとはいえずやはり概ね文楽がいわゆる正統、標準であるという意識があり続けることは否めない。そして本稿で挙げた印刷譜にかかわった野沢語助や豊沢和孝は東京における義太夫節の三味線弾きであり、文楽の第一線で活躍した三味線弾きというわけではない。

むろん芸が正統、標準であるか否かという判断は、実演をするために唯一の演奏パターンを選択する必要に迫られる演奏家にとっては、最重要課題である。演奏家はこうした選択と実演を繰り返すことによって各々の分野における演奏史を育んできた。しかし音楽の歴史をたどる側の人間にとっては、時にその先入観は邪魔になる、あるいは新たなる発見への道を閉ざしてしまうことにもなりかねない。

東京の義太夫節演奏家の重鎮たちは、むしろ「文楽」「芝居」といった制約に縛られることなく、客観的な立場から義太夫節と関わる事が出来る人たちであったという捉え方をして良いと考えている。

(本学講師=音楽学担当)

(本稿は平成30年度ポラ伝統文化振興財団助成事業「義太夫節 江戸時代の三味線古譜に基づく伝承の音楽学的研究」の成果の一部を使用しています)

## 参考文献

井野辺 潔

1991『浄瑠璃史考説』（東京：風間書房）

大坂文楽社義太夫研究会 編纂

1920『義太夫独習新書』（大阪：大阪文楽社）

太田 暁子

2017「義太夫三味線独習書『浄瑠璃三味線 ひとり稽古』の五線譜化（一）」『東京音楽  
大学研究紀要』第40集,pp.121-134

2018「義太夫三味線独習書『浄瑠璃三味線 ひとり稽古』の五線譜化（二）」『東京音楽  
大学研究紀要』第41集,pp.75-87

岸辺成雄博士古稀記念出版委員会 編

1987『日本古典音楽文献解題』（東京：講談社）

神津 武男

2009『浄瑠璃本史研究 近松・義太夫から昭和の文楽まで』（東京：八木書店）

田辺 尚雄 編

1931『世界音楽全集』[第18巻 日本音楽集]（東京：春秋社）

平野 健次 ほか監修

1989『日本音楽大事典』（東京：平凡社）

町田 佳聲・邦楽社編集部 編

1952『三味線文化譜 義太夫さわり集』（東京：邦楽社）

山田 智恵子・大久保 真利子 編

2015『三味線音楽の旋律型研究 町田佳聲をめぐる』（京都：京都市立芸術大学 日本  
音楽伝統研究センター）