

# 謠曲の拍子組織に現れたる國民性

法政大學教授  
工學士(樂學) 山崎 靜太郎

我が國民性の重なる一面として其藝術の上に現れた特徴を、歐米諸國の諸藝術に比べて見ると、概してそれは一見頗る單純である。しかしそれだから幼稚であるとは決して言へない、單純の中には纏まつた統一があり、そして裏面には案外複雑な心持が含まれてゐる。それを科學的に調べて見れば容易に甄別することはできないが、その心持を味へば必ず一種デリケートな處が存在する事を覺るのである。繪畫、彫刻、建築、音樂皆然りで其形式に於いても、又、其組織に於ても、何れも同じ事が言ひ得られる。だから一寸した遊藝などでも大抵一生の修業で、素人が巧拙の皆目分らないやうな微妙な處に、玄人仲間甲乙間の大きな差違を認める。それは簡單な形式の中にも複雑な心持が含まれるからであつて、精な批評眼を具へてゐる其道の者には、細かい味の差までが明瞭に覺知されるに因る。

謠曲に於ては一層さうである。あの節も拍子も表面には甚だ簡單なやうであるから、下手にうたふと拙い念佛を聽いてるよりも睡たくなる、これは簡單な外形の中に含まれてゐねばならぬ處の複雑な心持を表現することが出来てゐないからである。それ故其道の上手ならば、一つの節をうたふにも、必ず複雑な用意を以て當るのである。この元來表面的に簡單なものを複雑な心持で取扱ふのは我が日本人に通有な國民性の一面であつて、例へばその極端な現はれとしては、着物の好みにしても、江戸趣味では表を地味にして置いて裏に恐ろしく凝つた趣向を用ゐるが如き、又、茶道では、一見粗末な汚い茶碗を弄んで其裡に細かい氣持を味ふのが本意とされてゐる如きものである。

これは果して神代からの民性であるかどうかは疑問であるとして、鎌倉以後の武家氣質、殊に禪宗渡來以來の率直簡單な氣分が、斯ういふ國民性を作上げたらうといふ事は確に言へると思ふ。繪卷物を見ても、物語を讀んでも、王朝時代と武家時代とで著しく様子が異つてゐるのは確な事實で、しかも其分界をなしてゐるのは鎌倉時代である。我が國民性に現れてゐる質朴剛健の風は此時代以後に著しく發揮せられたのであつて、徳川時代に入つて多少の變遷はあつたが、大體に云へば矢張り武士的氣分は續けられてゐるのである。

謠曲が能樂のうたひ物であることは云ふ迄もなく、さうしてそれが略ぼ完成したのは實に足利義滿の

時代である。北條氏の政治は質實な緻密な行届いたものであつたが、同時に一方に情緒の餘裕に乏しかつた。所が足利時代に入ると大分それが變つて寛ぎ（弛みといつてもよい）が生じ、そこに藝術が頭を擡げた。建築物を見ても分る通り、足利時代に造られた金閣や銀閣は鎌倉時代の諸建築に比して餘程華車で、餘裕のあるものとして出来上つてゐる。が併し、矢張り武家政治の時代であるから、俄に纖弱なものに墮してはゐない。謠曲もちやうど此の時代、即ち精神にユトリの出来かゝつた時期から略ぼ形を成し、桃山、江戸の二時代を経て、其間に各武家の非常な保護を受けたもので、徳川氏には殊に優遇せられ、當時の武家式樂として唯一絶對の地位を占めた。それで扶持なども豊富に與へられたから、能樂師達は立派な生活を營み、安んじて其藝術を磨くことが出来、其結果として謠曲能樂は、徳川氏三百年の間に細かい所まで十分に發達を遂げた。尤も發達したとは云つても、概略の外形式は足利時代と大して變つた事はないけれども、其内に盛られる氣分が益々複雑に、細やかになつた。兎に角四百年有餘の日子を経乍ら、謠曲が形式内容共に少しも損せず、完全に今日まで持ち傳へられたといふ事は、藝術史上音樂史上特筆すべき事實であると云はねばならぬ。

## 二

そこで私は此謠曲藝術に現れたる國民性について論じようと思ふのであるが、それでは餘り範圍が廣

過ぎるので、そのうちの拍子組織に付き例を擧げて説明するに止める事とした。謠の中で特に拍子組織を持出した所以は、日本の聲樂として最も重んずべきものはその拍子だからである。

世間では謠曲が音樂として音律の餘りに單純であるのを見て、其藝術的價値を疑ふ人もあるが、それは見當違ひの批評である。如何にも謠曲の音律其のものは甚だ變化に乏しく、節抜ひでは殆ど洋樂の傍へも寄り附けない觀があるか、しかもその單純な謠曲をうたふ上に於て、或る力、或る味を出して行かうとする所に微妙な意匠が在る。言ひ換へれば、音階の數も至つて少い謠曲に、細かな氣分を盛り込む所に特徴があり、演者の苦心も存するのである。そして斯の如き形式内容を持つた曲全體の上に於て、最も完全なる組織を整へてゐるものはいへば、それは拍子なのである。

概して我が日本語の發音は歐米人の言葉に比べて音樂的でない。だから聲曲では音の高低とか、節抜ひなどに面白味を發見しようとする必ず失敗する。それで其様な事で争はずに、之をうたつて行く呼吸に依つて特殊の微妙な味を作り出すことがまづ必要である。謠曲は之をウタヒといふが、實はうたふと云ふよりも語るのである。ちやうどあの平家を語るといふのと同じ意味で、例へば『景清』は悪七兵衛景清、『鉢木』は佐野源左衛門尉常世の話の筋を物語るのであつて、決してそれを唱歌のやうに節面白くうたひ進んで行くのではない。即ち其點で謠曲は、長唄、清元等の唄ふ淨瑠璃などよりも、純粹の語

る淨瑠璃たる義太夫の方の行き方であると云つて宜しい。尤も語ると云つても、所謂延べツたらな平語りではなく、そこに聲曲らしい多くの節は附けられてゐるが、それは決して純然たる唄ではなく、語り方を幾らか唄のやうにして拍子の上へ盛上げて行くのである。だからそれが旨く盛り上がらないと、只の平語り物になつてしまふ。

この「拍子に盛り上げる」事を謠曲では「ノリをつける」といひ、ノリをつけるには拍子が是非共必要であつて、それに依つて語り物としての謠曲が音楽としての形式を具へたものになるのである。謠曲のノリ方は一種特別なもので、それは極めて精密な組織から出来てゐる。尤も總て八八の拍子で進んでゐるのであるから、この點は子供がうたふ小學唱歌と同じく、「桃から生れた」の桃太郎も、「汽笛一聲」の鐵道唱歌も、「青葉茂れる」の楠公も皆さうであるが、謠曲の拍子は同じ八八でも其のノリ方の組織を有してゐる。

先づ根本的の原則から述べると、大體謠曲のノリ拍子には三種の區別がある。そして其中でも第一種のもの最も多く用ゐられてゐる。これは謠曲の前身である處の平安朝の「曲舞」の唄と同じ法則の拍子で、句格は大體七五調の形式から成つてゐる。此七五調は早く萬葉集の歌に現れてゐるもので、長歌、短歌、旋頭歌等も皆同じ形を追うてゐる。而して萬葉の短歌は、五七、五七と繰返して最後に七を加へ

てゐるのに對して、古今集以後では同じ三十一文字でも五七五、七七の上下二句に分れ、今様も亦七五、七五と進んでゐる。王朝以後のうたひ物はすべて此形式の組織である。

さういふ風に謡曲では常に七五の一句が基本になつてゐる。尤も中には和歌の上句の如く、其上に五といふ冠をつけたものもあるが、之は少數であるから今日は説明を省く事として、まづ七五調一句を、八つの拍子に合はせる第一種のものについて言ふと、七五の一句は十二文字であるから、之を正しく八等分することが出来ない、例へば『鞍馬天狗』の「花咲かば告げんといひし山里の」は、初五の「花咲かば」は冠であるから暫く取除いておき、次の「告げんといひし山里の」の七五句をどううたふかといふと、第一程には一句の意味を明白にするために「告げんといひし」の七と「山里の」の五との間にエトリをつける、決して「いひし山」とは續けない、さう歌つては棒讀みになる。第二程には「告げんといひし」の七文字を分けて「告げんと」「いひし」と分ち、これ亦「げんといひ」とは續けない。斯くの如くして最初に「告げんと」で切り、次に又「言ひし」で切り、終りに「山里の」と附ける。即ち之を書き現すと、

つげんと	}	いひし、	}	やまのとの
四 字		三 字		五 字
七 字				

といふ形になる。同様に次の句の「使は來り馬に鞍」も、「つかひは」と切り、「きたり」と切り、「馬に鞍」とうたふ。而して前後句間には息繼をしなければならぬから、各句の終りに句讀を置く。即ち「山里の」と句切り、「馬に鞍」と句切つてそこに息繼を置くのである。これは西洋音樂でいへばちやうど休止符に相當する。

所で今一つ茲に必要な事は、日本人一般の言葉の發聲の都合が、どうも一句の最初の音が消え易い虞のある事である。これは講義でも兎角さうであつて、殊に近頃ラヂオの講演では最も缺點として屢々氣附かれる事であるが、「告げんといひし」のツがどうもハッキリ聞き取れないで「げんといひし」といふ風に聞こえ勝なものである。そこで最初の一文字に力を入れてツを存分に聽かせる爲に、

つ・げんと・いひし、やまざとの。

といふ風に謠つて、ツに餘分のユトリを與へる。すると合計十二字のものが四字分だけ餘裕を持つ事になるのであるから、都合十六字分になる。今發音の字間を寸尺で現すとすれば、一音一寸と假定して、七五の十二文字だけでは一尺二寸になるべきものが、ツの字の所で餘裕一寸、トの字とシの字の所で餘裕各一寸、句末の息繼が一寸、以上四寸の餘裕を加へて總計一尺六寸になる。そこでこれがちやうど八といふ拍子一連の基本數に割り切れる事になるのである。即ち左の如し。

つ・—1  
 げんと・—2  
 いひし、—3  
 やまざとの。—4  
 —5  
 —6  
 —7  
 —8

同様に次句の「つかひは・きたり・うまにくら。」も亦右の如き形式に拍子を盛られる事が直ちに判るであらう。

曲舞拍子といふのは即ちかういふ拍子なのである。

西洋の音楽では、音楽藝術よりも物理學的の究理が先づ進み、随つて樂理的に初めから定められてる拍子の規矩に詞句を割込んで行くのであるが、謡はさうではなく、文句を意味通りハッキリうたひ分けてそれが自づから八の拍子に合ふ、——即ち理論に合はせる爲にうたふのではなく、劇らしい筋を明確に語り現はす爲に、詞句をハッキリうたふと、自然と、それが整然たる八拍子の組織に成つて來るのである。つまり、微妙な心持の作用から出て、自然と科學的の基本法則に適つて語り現されるといふ所に、日本民族獨得の音樂的特徴が存するのである。

以上が第一種の説明であるが、次の第二種ともいふべきものは短歌の下句の七七に相當する句に盛られる拍子である。多くの詞章は七五、七五で進むのであるが、他に七七、七七といふ風に進む處に此第二種の拍子法が用ゐられる。



これは自づから法則が違ふ。何故ならば、七七となると字數が多い爲に、拍子を取る間隔が促迫して來るから、之は例へば月を賞するか花を愛でるとかいつたやうな悠揚たる所には使はれないで、義經が八島で戦ふ所とか、敦盛が熊谷と渡り合ふとか云つたやうな、所謂修羅地の心持を現す所にかういふ句法が使用される。一つ實例を出せば『田村』の中で、これから田村麿が鈴鹿山で鬼神と戦ふといふ段になつて、田村麿が矢を射放つと、清水觀音の擁護でそれが千筋の矢になつて降りかゝるといふ所があるが、そのこの文句、例へば「光を放つて虚空に飛行し」は、

八字  
 ひかりをはなつてこくうにひげうし  
 四字 四字 四字 四字

であつて、此句は八八の合計十六字である。更に之を細かく分けると、四、四、四、四になり、それ以上之餘裕をつけられないから、凡ての一音一音はピシピシと拍子に當つて來る。斯うなると拍子の取り方は第一種と違つて左の通りになる。

ひかりをはなつてこくうにひげうし  
 1—  
 2—  
 3—  
 4—  
 5—  
 6—  
 7—  
 8—

斯く、文字のアタマ（奇數目の字）へ拍子が表テとなつて當つて來ると勇壯に聞える、それが此拍子



つの拍子を配當する拍子法で、それが第三種である。これは字數が少いから當然氣分が暢び／＼して來る。假に「告げんといひし」を其拍子法に當て簞めると、最初の第一拍子を避けて、第二拍子の所から、

1  
つ—2  
げ—3  
ん—4  
と—5  
い—6  
ひ—7  
し—8

といふ風にうたふのである。そして最初の出は、ちやうど三味線で「ヤア、オイ」と聲をかけるのと  
同じやうな間を置いて、それからうたひ初める。これが唱歌であると、『君が代』ならば「ちよにやちよ  
に」は、

○ち—1  
よ—2  
に—3  
に—4  
や—5  
ち—6  
よ—7  
に—8

といふ具合に、すぐ第一拍子から歌ひ出されて途中を餘計に引く。此點は謠曲と大いに味ひの違つてゐる所で、斯う頭から拍子を當てゝ出て、而かも中ダルミになるのは自然ではない。

又五文字の場合はどうかといふと、『君が代』では矢張り頭から拍子を當てゝ、

○き—1  
み—2  
が—3  
に—4  
よ—5  
に—6  
は—7  
に—8

として、一字々々に拍子を當て、途中に二倍の開きがある。

然るに謠曲では初めに二つの間を置いて、

1 2 3 4 5 6 7 8  
 きーみーがーよーは

の如くに初字を拍子に當てず、2と3との間から出て右のやうに穩和に拍子を取る。之を比較してみると、唱歌の方では謠出しに餘裕と穩和とを缺き、而して途中では餘計な間延びがするから、結局全體の氣分に悠揚たる所がない。それに、典雅なるべき曲柄としては、どうも拍子に當る所が多すぎる。ところが謠曲に於てはそんな缺點が無いのであつて、例へば『羽衣』で天人が三保の松原の上を舞ひ乍ら飛び去ると云つたやうな暢びくした氣分の所には、句頭に間を置き、さうして各文字もあまり拍子に當らないやうに、間々へ入れて行くのである。

以上で第一種の七五の場合、第二種の七七の場合、第三種の七だけ或は五だけの場合に、それがどういふ風に拍子に乗せられるかといふ事を説明したが、専門的には之を大乘おほのり、中乘ちゆうのり、平乘ひらのりと分ち、それの場合に應じて、詞句の心持をハッキリと分らせることを第一とし、それを拍子に乗せて行く方法として是等の規矩が存在してゐるのである。しかし拍子に乗せて行くといふ事は、決して西洋音樂のやうに、拍子が先づ出來てゐて、それへ文句を當込んで行くのではなく、前にも云つた通り、詞句の氣分を充分に現すやうに歌つて行く結果として、自然にそれが拍子に合ふ事になるので、つまり氣分本位が結局

整然たる組織を現すのである。謠に合はせて鼓を打ちさへすれば、それが正しい拍子を持ち得るのは全くこれが爲である。

### 三

謠曲の拍子組織は、其基本原則を説明すれば先づ雜と以上のやうなもので、斯う大東バに言つてしまへば甚だ單純である。これ位のものに一生かゝつて教へて、それでも完全に修得させる事が困難であるといふのは甚だ不思議なやうであるが、それは緩急抑揚を心持で拍子に合はせる極意がむづかしいからである。そしてそれも、恰も法則に切つて箴めたやうに一寸一寸に割附けて行くのならば困難の度は少いのであるが、それでは文句の示してゐる心持を微妙な所まで十分にうたひ活かす事が出来ないから、そこに序破急の變化を附けねば面白くならない。だから實際は、一音が何寸とは嚴定してはゐないのであつて、心持の上から複雑な割附をしてうたひ進んで行く、其處に自づから上手と下手とが岐れるのである。

それを分り易いやうに言ひ換へて見ると、一、二、三、四、五、六、七、八とある拍子の其間に、或る微妙な緩急抑揚、即ち専門家の所謂詰メ開キをつけてうたふのがむづかしいのであつて、若し此の詰メ開キを下手につけると、拍子組織の根本が壞れてしまふ。だから、それを壞さない程度で詰メ開キせ

ねばならぬ。然らばどの程度で詰メ開キをつければ可いかといふと、それは曰く言ひ難しで、かういふと甚だ非科學的なやうであるが、そこに我が民性特有の微妙な藝味があるのだから仕方がない。強ひて説明して見るならば三寸の所を一寸づゝに分けて謠はずに、最初の字は一寸一分二厘に、次は八分五厘に、次の字は一寸三厘に、うたふといふ風に、A、B、の時間的間隔に調和級數的比例を保ちつゝ、うたひ進むことが必要なのである。以下も同一筆法に、第四字は或は九分、第五字は或は一寸一分といふやうに、絶えず變化をつけて行く。

謠の藝術味は斯の如くにして初めて出るのであつて、必ずしも一々の場合に算盤を置きつゝうたふわけではないが、音と音との間に時間的の或る變化關係を保ちつゝ謠ひ進めて行く所に面白い呼吸がある。即ち、格の中に在つて格を出づる所に微妙な働きが存するのである。いくら整然たる統一があつてもポツン／＼と所謂兩垂拍子では趣味が乏しい。

謠曲に於ける拍子組織に現れた我が民性の一面は以上の如きものである。

之を要するに、科學を先き立てずして氣分を先き立てる。而かも氣分を先き立て、出來上つたもの——藝術——の成果を検討すれば、そこにチャンと立派に科學的組織が作り上げられてゐるのを見る事である。（以下略）

演者記。當日は如上の本講に添へて、なほ大鼓小鼓等の囃し方と謠句組織との關係を聊か説明し、以つて聲樂部分と器樂部分との交渉に於ても、亦密接なる互助消息の效果の一端を講演せり。然るに之は實演的説述にては略ぼ聽者の會得せられし處なるを信ずれども、紙上にては到底表はし得ざるものなるが故に、手許に回附せられし筆記が頗る巧妙に記録せられたるものなりしにも拘らず、なほ之を削除するの餘儀なきに至れり。「以下略」とせるは此理由による。返すくも筆記者の責にあらず、筆記には到底爲し能はざる性質の説述なりし所以を茲に特記す。而も講演の眼目は上述の本講に於て大様を盡せり。

### しろしめすとうしはく

夫異國は領知の國にて、領知はうしはくとて力を以て隨はしむるにて候、故に民君を討ち天下に誇り功を成し得たりとし恥とも思ひ申さず候、あら有難やあら尊とや、我國は知食の國にて候、しろし食は知食にて候、赤子の生れながらに乳を求むる是惟神食を知るにて候、故に民の君に従ふ治を施すに非ず治を求むるにて、無爲自然に大君に慕ひ奉るこれ知食にて候、あら尊とやあら尊とや

(赤木忠春大人歌文集の一二二)

赤木忠春

異國にまさる證は神ながら  
知食てふ言そ尊き

しろしめす證は直に生子の  
乳なさがすぞ神のみしわざ

(同上)