

『沖縄芸術の科学』第32号別刷

組踊における音楽の様式性

金城 厚

2020年3月

組踊における音楽の様式性

金城 厚

Music in *Kumiodori*, Traditional Music Drama of Ryukyu

Atsumi KANESHIRO

The aim of this article is to discuss the musical styles used in *kumiodori*, focusing on the most classical pieces.

Kumiodori dialogue consists of verse in 8/8/8/6-syllable form. Male characters recite powerfully using a restricted pitch range, while female characters recite melodiously on four pitches based on the ryukyu scale.

Music is used when main characters appear on stage, and is of high dramatic importance. Young male characters use cheerful pieces in relatively fast tempos, while female characters use more expressive pieces in slower tempos. Male characters generally use instrumental pieces without singing.

In important scenes, musicians often sing songs conveying a character's emotion. There are two techniques: first, utilizing the traditional image of the song as a metaphor; and second, transposing the key of a specific piece higher or lower, or performing variations to express emotion.

1. 目的と対象

組踊の登場から 300 年、王国廃止や沖縄戦などの文化破壊や生命の危機をくぐり抜け、文化財行政の中にも、大学教育の中にも地位を確立し、国立劇場おきなわを主要な舞台に若手の台頭も著しく、今や組踊の実演はルネサンスを迎えている。その結果、近年は古典演目の上演にとどまらず、新しい組踊作品を創作する試みも数多く登場してきている。

しかしながら、創作の出発点となるべき様式研究はいまだ不十分である。組

踊の研究はこれまで台本の研究に力が注がれてきたので、文学面では先学による多くの研究蓄積があるが、舞台や演出、とりわけ音楽面については研究が少なく、未開拓の分野である。舞台、演出、音楽の様式研究が不十分な状態では、新しい組踊作品の創作が、伝承を踏まえた芸能の発展となり得ているか、疑問に感じるところもある。

組踊を舞台芸術、複合芸術としてより展開させていくためには、パフォーマンスとしての側面の解明が課題である。本稿では、これまであまり扱われて来なかった組踊の音楽を分類整理しつつ、音楽面について幾つか研究すべき課題を提起することによって、組踊の音楽研究の新しい一歩としたい。

さて、組踊の世界で「古典」と言えば、いわゆる「朝薫の五番」を中心に考えることがほぼ定着している。それ以降の時代の作品は、仇討物への偏りが大きくなり、音楽面の様式的な美しさが薄れてきているように感じる。矢野輝雄も、各作品の上演時間に占める音楽の演奏時間の割合を算出したうえで、朝薫の作品においては音楽が大きな比重を占めているが、以後の作品では大節（きわめて遅いテンポで規模の大きな曲）を敬遠し、セリフ劇への傾斜がみられる、と述べている¹。

本稿は古典的な組踊演目の音楽様式を考察する立場から、「朝薫の五番」とされる「執心鐘入」「二童敵討」「銘荊子」「女物狂」「孝行之巻」を主対象として、そこに形成されている音楽面の様式性を検討する。

音楽の様式性とは、諸作品に共通した音楽要素のあり方があって、それが表現を理解するための、すなわち舞台鑑賞のひとつの鍵となっている状態をいう。それはもちろん実演側にも同様の意味があって、伝承の規範でもあり、観客との間のコミュニケーションに欠かせぬ² 約束事、のことである。古典の組踊では、音楽面から重視すべき様式性が3つある。第一は唱えの様式性、第二は出^で羽（出端）の音楽の様式性、第三は思いを表現する音楽の様式性である。

2. 唱えの様式性

組踊は立方の唱えるセリフと所作・舞踊、地謡の音楽から成る。セリフは基本的に音数律のある韻文で、ほとんどが8・8・8・6の琉歌形式となっている。すなわち、8音の句が四つでひとまとまりのセリフとなることが多いが、句数

がより長くなることもある。時折、七・五調の口説形式のセリフもあるが、散文はわずかであり、呼びかけや感嘆詞などに限られる。

セリフの発語は「唱え」と言って、旋律的なフシ付けを伴うので、歌のように聞こえる場合もある。つまり、組踊のセリフ・唱えは、歌曲ではないが、歌のように唱えられるところがきわめて音楽的であり、その音楽様式によって役柄を示している。また、歌曲の表現を暗示する構成（後述する。歌掛け形式の暗示）をとることによって、音楽様式的な表現の深みを生み出していると言える。

組踊の唱えは、役柄により「男吟」と「女吟」の2つに大別される。この区別は能の「強吟」と「弱吟」と呼ばれる音楽的対立に似ている。組踊は、音楽的技能の面で能の謡から影響を受けている可能性が強い。なぜなら近世琉球の士階層の間では、謡の嗜みが広く普及していたので、琉球芸能一般にその影響を受けやすい環境にあったからである。ただし、組踊の「強吟」という用語は、意味が異なる。

（1）男吟の唱え

男役の唱えは「男吟」と呼び、単音の音高を強調して力強く唱える。能の強吟が音階を持たないのと同様に、組踊の「男吟」も各音の定常的なピッチは捉えにくい。しかし、中心となる音高があって、概ねその高さで唱えられる。音高は地謡を担う三線の音高と関連していると考えられ、現在、若手研究者による詳細な分析研究が進行中である。

また、「男吟」は役柄の位階等によっても唱え方が異なる。按司など高位の位階の者が唱える「強吟」、子など家来の士が唱える「和吟」など、唱え方の違いがある。

（2）女吟の唱え

女・子供役の唱えは「女吟」と呼び、旋律的に唱える。能の弱吟が「中音・ウキ音・上音」など、音階のような一定の音列組織を持つのと同様に、組踊の「女吟」も琉球のテトラコルドに近い4つの音高から成る音列（例えば、工・六・七・八のような音程関係）を辿るように、すなわち歌うように唱えられる。「女

吟」の音高も地謡の三線の調弦と関連しているとみられる。

女性の役柄ではとりわけゆったりと1音ずつ丁寧に唱えられるのが特徴である。使用する1音1音の高さは必ずしも一定ではなく、次の音に向けて微妙にずり上がっていくように唱えている。「執心鐘入」の宿の女、「銘苺子」の天女、「二童敵討」の母などがこの型を用いる。

若衆（少年）の役柄ではやや速く、端正に唱える。「執心鐘入」の若松、「二童敵討」の鶴松と亀千代などがこの型を用いる。

幼少の子供の役柄では、表情の無い直線的な唱えとなる（「てーてー^{むめ}物言い」と通称される）。使用する1音1音の高さは全く一定で、明確な階段状の旋律となる。「銘苺子」のおめけり・おめなり、「女物狂」の亀松などがこの型を用いる。

以上のように、組踊立方の唱えには各種の音楽的な型があって、それらが役柄と結びついて様式化している。

3. 唱えの構成における音楽性

組踊の唱えの中には、歌掛けの技法を使った構成が見られる。いわゆる問答の部分である。琉球文化圏の民謡にみられる歌掛けでは、甲者がある歌（琉歌）を歌うと、乙者はそれ受けて、そこに含まれる語や句を引用して、対立する内容の歌へ作り替えて投げ返す。すると甲者は新たな引用をして歌い返す……、というように次から次へと引用の連鎖による歌試合を繰り返す。

例えば、「銘苺子」の最初に、銘苺子が羽衣と引き替えに天女に結婚を迫る問答の部分があるが、ここで歌掛けの形式による問答が展開されている。次は銘苺子と天女の問答部分である。相手の言葉に対して、それを引用して応えた言葉を二重傍線で示す。

天女　いきやる事あとて、知らぬ思里が、羽衣を取やり、まかへ行きゆが。

銘苺子　我が松どやゆる、我が井どやゆる、のよで羽衣を、掛けて置ちやが。

天女　里や物知らぬ、天と地の情、ふやあちど生たる、松も玉水も、
我が物と言ふすや、無理やあらね

銘苺子　天と地の情、ふやわしゆる浮き世、無蔵と縁結で、互に添はに。

天女 お恥ずかしやあても、言やまたなゆめ、
ご縁てす知らぬ、我身やこの世界の、人やあらぬ。
銘苺子 天の雨てすも、おりて世界来れば、世界の人よ。
天女 里がい言葉や、此世界の習ひ、天のお定めの、我自由ならぬ。
銘苺子 世界のよす事や、誰がしちやが初め、天のお定めど、世界の習ひ。

天女は羽衣を返すよう求めるが、銘苺子は我が物と主張する。天女が、松は天地和合により生まれた自然物だと説くと、銘苺子は、天地の和合で浮き世が生まれたから、我らも和合しようと反撃する。天女が、天の者は浮き世と関係ないとかわそうとすると、銘苺子は、天の雨も降ればこの世の水、とたたみかける。このやり取りを通じて、相手の使用語句を使って歌を作り替えるのは、銘苺子の方が明らかに多い。主張そのものの道理は明らかに天女に分があるが、歌掛けの技術では銘苺子の方が勝っている。銘苺子は、歌掛けに勝ったからこそ、天女を娶ることができたのである。

もうひとつ、「執心鐘入」にも歌掛けに近い問答がある。

女 まれの御行合さらめ、あまく片時も、起きれ起きれ里よ、語らひほし
やの。
若松 今日のはつ御行合に、語る事ないさめ。
女 約束の御行合や、だにすまたしちやれ、袖のふやはせど、御縁さらめ。
若松 御縁てす知らぬ、恋の道知らぬ、しばし待ちかねる、夜明け白雲。
……………（中略）
女 をとこ生まれても、恋知らぬ者や、玉のさかづきの、底も見らぬ。
若松 女生まれても、義理知らぬ者や、これど世のなかの、地獄だいもの。

女は「まれの御行合」だと訴え、若松はこれに「はつ御行合」でしかないとかわそうとするが、女は再度「約束の御行合」だと攻める。それに若松は応えられずに、女の言葉の「御縁」だけを取り上げて「知らぬ」とはねつける。……ここまでは若松は理屈を言うだけで、歌掛けらしい「言葉遊び」が出来ておらず、押され気味である。しかし、最後には「女生まれても、……」ときれ

いな対句で返していて、これが歌掛け問答の最終的な決着となっている。

いずれの間答でも、歌掛けに見られるところの語句の引用によって歌い返す技法が使われており、さらには歌掛けの勝ち負けがストーリーの展開を決定付けている。実際の民謡のような旋律性はないが、歌掛けの構成法で唱えられており、ここに「歌」を感じることができる。

4. 役柄を示す音楽

組踊では、出羽の音楽がきわめて重要である。重要な登場人物が舞台に現れるときは、必ず何らかの音楽を伴う。代表的な曲目と役柄を挙げよう。

(1) 若衆役

若衆の出羽は、琉歌の歌曲を伴う。早間の曲、またはテンポのやや速い本間の曲で登場することが多い。端正な曲調の音楽で若々しさを表している。「執心鐘入」の若松の出羽〈金武節〉は、元は金武間切の地名尽しに由来するので、場面が「旅の道中」であることを示す意味も含んでいる。(括弧内は原歌詞の趣旨)。

- 「手水之縁」の山戸————— 〈池武当節〉(春をイメージ)
- 「二童敵討」の鶴松・亀千代— 〈すき節〉(清々しい季節をめぐる)
- 「執心鐘入」の若松————— 〈金武節〉(地名尽し)
- 「孝行之巻」の男子————— 〈宇地泊節〉(歌い遊び)

これらの曲は、演奏速度は標準的な「八分一厘脈」に指定されているが、楽曲規模は1句8字に32拍、もしくは16拍くらいの短めの曲なので、若衆らしい清々しい印象を感じさせる。

(2) 女役

女役の出羽は、琉歌の歌曲を伴う。女役の場合は恋歌を原歌詞とする曲が多く、テンポの遅い、叙情的でゆったりとした長い曲で登場することが多い。

「銘苺子」の天女、「手水の縁」の玉津一	〈通水節〉	(恋歌)
「二童敵討」の母	—————	〈仲村渠節〉(恋歌)
「執心鐘入」の宿の女	—————	〈干瀬節〉(惜別)
「孝行之巻」の母	—————	〈仲間節〉(土地ほめ)

組踊における女の出羽は、舞踊の女踊りの出羽とほぼ同じ空間技法を用いる。地謡によって歌われる琉歌（八・八・八・六の四句）の最初の1句（8音・音楽の1楽節64拍ほど）で舞台に対角線に歩み出て、第2句に入るところで小回りをして来た方へ戻って行く。第3句に入ると立ち直って句の前半（5音・32拍ほど）で左突き、後半（3音・32拍ほど）で右突きをして、最後の第4句（6音）では次の演技のための位置へ移動する。

このように、組踊と舞踊曲は同じ出羽の形式となっている。舞踊の技能が組踊立方の技能の前提になっている所以である。

(3) 男役

男役の出羽は歌を伴わず、器楽によって登場する。役柄に応じて特定の旋律形が当てられていることが多い。音楽を聴けば、どういう身分の人物が登場して来るかを理解することができる。最高権力者は〈按司手事〉で、高位の家来は〈大主手事〉で登場する。

「二童敵討」の阿麻和利	—————	〈按司手事〉
「銘苺子」の上使	—————	〈大主手事〉

また、「銘苺子」における冒頭の銘苺子の登場は、下位の土さむらいなので名称の付いた手事はないが、笛（ふあんそー）によって「フーヒー」と通称される単純な旋律形が独奏される。これは後述するように、王府時代には能管によって奏されていた可能性があり、登場人物が能の「ワキ」に相当する役柄であることを示したものと考えられる。いずれも、音楽にのって登場したうえで、正面に立って仕留め、名乗りに移るという型がある。

以上のように、組踊の出羽においては、役柄と結びついた音楽が演奏されて

おり、音楽の様式が作劇上重要な役割を果たしている。

5. 思いを表現する音楽

人物の思いを歌い上げる音楽は、聴衆を劇に引き込む効果があり、あらゆる劇音楽において最も重要であり、かつ感動を呼ぶ名曲である。組踊ではとりわけ二揚独唱曲が大活躍する。情景によっては、本調子を使うことも多い。代表的な曲目と情景を挙げよう。

〈干瀬節〉（二揚）	「執心鐘入」：受け入れられない恋
〈散山節〉（二揚）	「二童敵討」：親子の別れの不安 「執心鐘入」：悲恋の絶望
〈東江節〉（本調子）	「銘苺子」：母の葛藤の嘆き
〈東江節〉（二揚）	「銘苺子」：子の孤独の嘆き
〈子持節〉（二揚）	「銘苺子」：途方に暮れる子の哀しみ 「女物狂」：子を失った母の絶望

思いを表現する音楽の使い方には、（１）当該曲のもつイメージを暗喩として利用する方法、（２）表現内容を音域の高低によって変える方法、（３）作曲・変奏によって曲の形を変える方法などが見られる。

（１）暗喩

〈干瀬節〉は元歌へ干瀬に居る鳥や」が惜別の情を詠った歌詞であるので、この曲は別れの不安を伴う場面によく使われる。「執心鐘入」では宿の女の出羽に使われているが、ここでの歌詞が恋情を詠んでいるにもかかわらず、〈干瀬節〉という音楽により不安感が醸し出され、別れ（受け入れられない恋）を暗示している。〈散山節〉も、死を予感させるような不安な場面で使用される。

（２）調の使い分け

「銘苺子」での〈東江節〉は、本調子と二揚の２つの調が使い分けられて、２種類の異なる悲しみを描き分けている。本調子バージョンでは、わが子を置

き去りにせざるをえない母親の葛藤と沈痛な悲しみを低い音域で暗く描き、二揚バージョンでは、母を失った子たちの泣き叫ぶような悲しみを高い音域で強く描いている。同じ旋律を高さを変えて歌うだけにもかかわらず、質の異なる悲しみを表現しており、この対比がすぐれた劇的効果を生んでいる。

また、二揚の〈東江節〉は、下の句のみを歌うが、その歌い出しが感嘆詞の「あけ」で、「アーキー」と歌い出すので〈アーキー〉と通称されている。組踊一般に、〈アーキー〉は劇中で最も感極まった場面、危機に瀕した主人公が急転直下救われる感動の場面で使われる。とてもドラマチックな効果があるので、よく、劇全体のクライマックスに使用される。〈アーキー〉を劇展開のどこに配するかは、作劇法のポイントでもある。

(3) 作曲・変奏技法

〈子持節〉の扱いはきわめて興味深い。「銘苺子」では、母を失った子らが、呆然とした悲しみの中でトボトボと歩く時に歌われるのだが、劇前半の子供たちが無邪気に遊ぶ場面でも同曲が歌われる。実は、後者は〈遊子持節〉と通称され、よく知られている方の二揚独唱〈子持節〉を半分の拍数に縮小してテンポも速めたバージョンなのである。いかにもわらべ歌のような素朴な旋律になっているので、二揚げ独唱曲と同系旋律とは気づきにくい、このような作曲・編曲技法は中国の戯曲音楽では「板腔体」と呼ばれて、基本的な作曲技法となっている。

以下の譜例において、上段の譜は〈子持節〉、下段は〈遊子持節〉の工工四譜である。下段の方は、拍の間隔を二倍に抜げて作成してある。単純に二倍にただけで何の操作も加えていないが、以下の特徴が認められる。

- ①フレーズの長さが一致している。これは形式構造が同じであることを示している。
- ②歌詞を配する位置は、ほとんどが半拍程度の僅かなずれのみで、ほぼ対応している。これは「歌詞音列リズム」が同じであるので、同系の曲である可能性が高いことを示している。
- ③旋律の対応する箇所は、音高が同じ²、あるいは1拍程度の僅かなずれに留まっている。これは旋律の動きが同じであり、同じ旋律素材を使っている

ことがわかる。

譜例 子持節・遊子持節 比較譜

子持	工	○	工	○	四	中	工	○	工	四	中	工	七		五	七	八	○	八	○	五	七	五	七
遊び	中	工	中	工	○	五		工	五	七	五	七	五	○										

子持	工	四	中	工	五	工	上	工	四	○	四	七	四	中		工	○	工	七	五	中	工	○	工
遊び	工	五	中	工	中	○	中		工	五	中	工	○											

この比較譜から、〈遊子持節〉は、〈子持節〉を2分の1に縮小して作られた変奏曲作品であるということがわかる³。

中国音楽では、このように、ある旋律を短く、且つ音符の動きを少なくして変奏する技法のことを「緊縮減花」と呼び、とりわけ戯曲音楽で重要な作曲技法となっている。中国の戯曲の音楽作法では、同じ基本旋律を拡大したり、縮小したりすることによって、異なる雰囲気旋律を生み出す「板腔体」という構成法がある。ちなみに、独立した楽曲を組み合わせて構成する方法を「聯曲体」という⁴。

例えば組踊「銘苺子」は、その中に〈早作田節〉や〈東江節〉など、別個の背景をもつ楽曲から成っている。これは聯曲体の特徴と共通している。また、〈遊子持節〉と〈子持節〉の使い分けは、板腔体の特徴と共通している。したがって、組踊の音楽の構成法には、中国戯曲の音楽的な影響が色濃くある、とすることができる。

6. 組踊の音楽研究の諸課題

(1) 様式理解の課題

組踊の音楽には人物の性格付け、人物の感情等を言葉でなく、感性的に分かりやすく、強めて表現する機能がある。その音楽が様式化されることによって、セリフ劇とは異なる奥行きのある劇的表現になる。これが古典的な劇音楽一般にみられる様式性である。

もっとも、組踊の音楽の様式は必ずしも明確ではない場合がある。芸能家に

広く認識されているわけでもない。能楽研究の第一人者で、組踊にも造詣の深かった横道萬里雄氏は、かつて、組踊は「その構造ができる（ほど）まで発達しない段階で止まっている」と語られた。能や歌舞伎は様式美の確立された芸能だが、組踊の様式性はやや曖昧なところがある。横道氏は、「これから磨き上げることで本当の意味の古典劇になっていけるのではないか」と期待を述べておられた⁵。

だとすれば、創始から300年経った現在、あらためて様式的に磨きをかけて演出する試みがあっても良いのではないだろうか。

出羽は、音楽があって初めて「出羽」と呼ばれるものである。端役であれば出羽は無い。しかし、重要な役柄であれば、しかるべき意味のある音楽を伴わない登場であってはならない。

現在の習慣的な上演方法では、音楽を使っていない登場や、役柄に合っているとは言えない出羽もあるが、その部分にふさわしい音楽をあてることをもって試みるべきである。

例えば、「女物狂」の盗人の出羽は、現在〈大主手事〉を使っているが、高位の身分を象徴する〈大主手事〉が相応しいかどうか、再検討されるべきである。「銘苺子」の銘苺子の出羽は〈フーヒー〉を吹奏しているが、これも再考すべきである。『冠船躍方日記』によって、御冠船では地謡に能管が加わっていたことは明らかだが、どの局面で使われたかまでは記載がない。能管が使われていたとすれば、可能性の筆頭に挙げられるのは銘苺子の出羽である。能の影響下で〈名乗り笛〉を独奏した可能性を考えてみてはどうだろうか。

（2）能と戯曲音楽の影響

組踊は日本の能の要素と、中国の戯曲の要素の両方を受け継いでいると考えられる。このうち能の要素については、諸先学の説を引くまでもなく、ストーリーは明らかに能の演目を下敷きにしている。また、史料によって、能管や小鼓などの能囃子が組踊に使われた可能性が指摘できる。さらに、徐葆光が皇帝に献上したとみられる『冊封全図』（1720年。北京故宮博物院所蔵）を見れば、300年前からすでに楽屋と橋懸かりが設置されていたことが明らかなので、舞台の構造や使い方にも能の考え方が色濃く反映していることがわかる。

その一方で、戯曲からの要素については近年になって指摘され始めている。ストーリーについては、福建省の梨園戯などの演目との類似は重要な課題である。そもそも、中国の戯曲は1579年からすでに久米村で伝承されていたこと、中国の作曲技法が琉球の三線音楽の形成に関与していた可能性が高いこと⁶、そして何よりも、久米村を介した琉球文化と中国文化との深い交流の歴史的経過を考慮すれば、組踊と中国戯曲との関係を考えない方に無理がある。組踊と中国の戯曲との比較研究は着手されたばかりであり、有望な研究課題である。

7. 結びに

本稿では、組踊の音楽研究の序説として、これまで理解が必ずしも浸透していなかったと思われる組踊の音楽的側面に焦点を当てて様式性を明らかにし、幾つかの課題を提起した。ここから始まる組踊の音楽研究を踏まえて、300年の歴史を経た組踊の新たな鑑賞の枠組みが生まれ、あるいは組踊創作の新たな音楽手法が生まれていくことを期待したい。

注

- 1 矢野輝雄『組踊への招待』琉球新報社、2001年
- 2 〈遊び持節〉の全21拍のうち、〈子持節〉の拍と同一の音(下線を付した音)は10個でほぼ半数、一拍ずれた範囲に同一の音がある箇所は5箇所。
- 3 ただし、その逆も考えられる。その昔、〈遊び子持節〉の原曲となる子守歌が実在し、それを利用しつつ、さらに倍に拡大した〈子持節〉が生み出された、という可能性もある。今後の検討課題である。
- 4 増山賢二「戯曲音楽」『大百科事典』平凡社、1984年
- 5 東洋音楽学会第42回大会、沖縄県立芸術大学、1993年
- 6 金城厚『沖縄音楽の構造—歌詞のリズムと楽式の理論』第一書房、2004年

