



三味線音楽における伝承と楽譜

渡邊, 浩子

(Citation)

表現文化研究, 2(1):45-55

(Issue Date)

2002-10-25

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/81002826>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81002826>



三味線音楽における伝承と楽譜

The Style of Notation of *Shamisen* Music

渡邊浩子 Hiroko Watanabe

概要

本論文は、三味線音楽の伝承における楽譜の問題に関する論述である。三味線音楽においては口頭よって伝承がおこなわれてきた。そのため整備された楽譜というものは、数少ない。このことが、三味線音楽の伝承、研究にとって様々な問題を投げかけている。現存する楽譜の形態は、備忘録として個人が書き記したもの、普及を目的として三味線の勘所や文字譜が記されたものなどである。本論では、これらの記譜法が実際の伝承、普及の場においてどのように用いられているのかという問題について詳述し、伝承と楽譜、一般への普及と楽譜の問題に言及する。特に、語り物である浄瑠璃においては整備された楽譜は殆ど存在しない。過去の音楽構造を知るための資料としては正本に記された文字譜が最重要である。そして文字譜の形態は、能や平曲などの先行芸能からの影響も受けており、用いられている用語には共通するものも多い。本論では用語にみられる先行芸能との関係について指摘する。そして、宮古路系浄瑠璃と義太夫との文字譜の比較を行う。さらには、宮古路系浄瑠璃の元祖である宮古路豊後の音楽表現法について文字譜からの分析結果を示し、現在まで伝承が継続している新内節の演奏家故岡本文弥の著作である『新内曲符考』の記述と、文字譜分析の結果との対応の様相について検討をおこなった。その結果古正本に記されている文字譜は現行の宮古路系浄瑠璃にも息づいていることが実証された。

キーワード: 音文化、日本伝統音楽、三味線、口頭伝承、文字譜、音楽表現法、宮古路豊後

Abstract

This article examines the style of notation of *Shamisen* music, which plays one of most important part in Japanese traditional music. There is little systematic style of notation. This presents us with various problems. There are two forms of notation of *Shamisen* music. One is the use of the private notebook to prevent forgetting. Another is a score written to popularize *Shamisen* music, which points out the *Kandokoro* (fret position) of the *Shamisen* to play works and the *Mojifu* of the texts. This article explains how to use these notations in the sphere of the private lesson, and secondly, in popularizing or making the information available to the general public. In particular there is almost no systematic score for the *Joururi* which belongs to the genre *Katarimono*. So we can investigate about *Joururi* as it was played in the past only by deciphering *Mojifu* written in their texts. And the style of *Mojifu* beards the influence of *Heikyoku* or *Nou* which belong to Japanese traditional *Katarimono*. This article points out the relationship of these terms within Japanese traditional *Katarimono*. In also explains about the *Mojifu* used by Miyakoji Bungo, one of the famous musicians of Japanese traditional music. Finally this article shows that Miyakoji Bungo's style is the starting point for *Tokiwazu*, *Kiyomoto*, *Shinnai*, *Miyazono* and others.

Keywords: Sound Culture, Japanese traditional music, *Shamisen*, Oral tradition, *Mozifu*, Musical expression, *Miyakoji bungo*

はじめに

一つのジャンル、流派が設立されると次の段階においてその表現法の普及、伝承が行われる。師匠から弟子へ伝承され、流派の規模が拡大されるうちに、音楽の形態が多かれ少なかれ変容していくということは想像に難くない。しかし、一つの流派として伝承が継続する限り、流派独自の表現の方法が全く異なってしまうということはない。過去から現在に至るまで音楽がどのように伝承されてきたのかその方法について検討することは、今後の伝承の方法にも重要な手掛かりを与え得る。音楽伝承の方法はそれぞれのジャンル、また流派において、試行錯誤の結果産み出されてきたもので、そのそれぞれにおいて多様である。本論文ではまず、三味線音楽の伝承の方法について考察する。そしてさらに、書き記された資料である文字譜がどのような機能を果たしているのかという点について考察を進める。師匠から弟子への伝承というよりは、広く音楽表現法を普及させる目的で記されたのが文字譜である。正本に書き記された文字譜が示唆した表現法は、音楽伝承の過程においても継承され、そして現行の演奏に対しても依然として影響力をもつものである。このことを示す例として、昭和43年(1978)に新内節の演奏家である岡本文弥が文字譜について書き記した『新内曲符考』を採り上げる。岡本は自身が第一線で活躍する演奏家でありながら現存する古正本などの研究を精力的におこなった。宮古路系浄瑠璃の演奏家がこのような研究をおこなうということは非常にまれなケースであり、岡本の研究以外は殆ど皆無であるといつてよい。しかし、岡本は古正本に記された文字譜が示唆する表現法は、岡本自身が師匠より受けた伝承においても影響力を持つことを実感した。このことが動機となって『新内曲符考』が著された。岡本のこの業績は、古正本に記された文字譜が現行の演奏においても影響力を持つことを裏付けるという点で非常に重要である。

本論では、初世宮古路豊後の直伝正本に記されていた文字譜分析の結果を基点として、享保から文化文政、幕末、明治、大正、昭和そして平成という約300年の時間の流れにおける音楽伝承の様相そして表現法の変容について検討を行う。そして、伝承の過程においても変容することのない表現法の核の存在について論述する。この研究は今後の三味線音楽の教授、伝承にとっても有益な情報を提供するものである。

1. 音楽の伝承における楽譜

音楽の伝承は、口頭で行われる場合と楽譜という文字によって行われる場合という二種のパターンに大別される。例えば、西洋音楽の場合には精緻に記された楽譜が重要な役割を果たす。当然、記された楽譜が最も重要な情報である。そして、作曲家が書き表した楽譜をどのように解釈するのかといったことが大きな問題となる。対照的に楽譜を全く用いない音楽においては口頭による伝承が最重要であり、書き記された資料は備忘録としては存在するが不明瞭さは否めない。そして、音楽伝承について検討を進めるためには、その不明瞭な資料から音楽構造について探っていくという作業が必要となる。三味線音楽の場合は後者にあてはまる。

1.1. 三味線音楽における伝承と楽譜

三味線音楽の稽古では、口頭伝承のほうが重視されてきた。その際用いられるのが口唱歌である。三味線音楽においては三味線の奏法が確立されると同時に口唱歌が確立された。三味線の奏法に関する最古の書である『糸竹初心集』²⁾にすでに口唱歌の記述がみられる。そして、この時期に確立された口唱歌は現在まで殆どすべてのジャンルにおいて踏襲され続けている。この方法を表1に示す。

流派によって発音の方法に若干の相違はある。例えばⅡの放弦音をテンというなどの例がある。この口唱歌は一見して認知される通り演奏する糸の区別は明確であるが、どの勘所を示唆するのという点に関しては不明確である。この不明確さを解消するため、享保17年に記された『律呂三十六声麓之塵』³⁾には勘所を記号によって示す記譜法が用いられた。これ以降に著された楽譜には勘所を示す記号が必ず記されている。現在行われている稽古では勘所を記号によって示した楽譜を用いるケースが増えているため、口頭伝承の場合に重要とされていた口唱歌は次第に用いられなくなる傾向にある。現行の伝承の場におけるこのような傾向が果たして肯定されるべきか否か、という点に関しては一考の余地がある。唱歌を唱えるという行為と三味線の音の動きとは密接なつながりを持っている。口唱歌は、単に

表1 糸竹初心集に記された口唱歌

	放弦音 弾く	放弦音 ハジク	勘所 弾く	勘所 ハジク
I	ドン	ロン	ツン	ルン
II	トン	ロン	ツン	ルン
III	テン	レン	チン	リン

糸の区別、弾く、ハジク、スクウという奏法の区別だけではなく、奏法の細かいニュアンスを唱歌によって示唆するという機能をもつのである。そして口唱歌を唱えることによって三味線のより豊かな音楽表現が可能となる。このような特性によって、口唱歌を用いた口頭伝承において、数百年という時間の中で確実に個々の流派の表現法が伝承されることが可能となったという点を指摘しておきたい。

つい最近まで、三味線の稽古の場においては楽譜を用いることが許されないという習慣が根強く残っていた。伝承の場において、弟子は師匠の演奏法を注意深く観察し、三味線の音を聴き取り、直ちに模倣演奏しなければならない。しかし、書き記した資料が無く、記憶のみにとどめるだけでは、当然伝承を受けた情報が遺漏する部分が生じる。そのような点を補充するために、弟子は教えられた三味線の旋律、奏法に関する備忘録としての譜を記す。三味線の伝承における書き記された資料は、備忘録としての記述のみであっても過言ではない。そのために、個人の備忘録が現存していない限り、過去に作曲された作品の三味線の旋律、奏法などに関する情報源は皆無といってよい。そのような伝統のために、浄瑠璃のテキストのみ現存している作品に関しては、当時演奏されていた音域や旋律を完全に復元することは不可能である。そしてこの伝統が、消滅してしまった三味線音楽の研究を困難にしている最大の要因ともいうことができる。

しかし、この伝統も流派によって異なっている。例えば、地歌においては三味線音楽の普及を目的とした楽譜たとえば『絃曲大棗抄』⁴のような楽譜の出版が行われていた。また、義太夫節では書き記すという行為が重要とされていたため、浄瑠璃、三味線の演奏法、歴史、芸談などの伝書が比較的豊富である。そのため、三味線の旋律を備忘録として書き記した楽譜も数種現存している。

明治期に西洋音楽が移入され、五線譜が普及するにつれ、日本伝統音楽においても楽譜というものの重要性が指摘されるようになった。そこで、三味線音楽を五線譜に訳譜して出版したり、三味線独自の記譜法を用いた楽譜が出版されたりということが盛んに行われるようになった。一つの例として、長唄においては杵家弥七が文化譜を考案し、楽譜の出版を試みているのである⁵。この楽譜は、現在の伝承において重要な役割を担っている。

1.2. 三味線音楽における記譜法の種類

三味線は純粹の器楽曲としてよりは、歌や浄瑠璃の伴奏楽器としてその表現を展開してきた。そこで、ここでは三味線と声楽部分の記譜法とを考察の対象とし記譜法の種類について論じる。

三味線の記譜法としては、前述の口唱歌、そして勘所を記した楽譜、また、様々な記号によって勘所や奏法を表す記譜法、さらに文字譜などをあげることができる。

口唱歌譜については、前項で論じた通りである。また、文字譜は、詞章を記した稽古本に記されるもので、示される内容は、調弦法そして定旋律型である。文字譜に関しては後述する。ここでは、主に勘所譜について考察を進める。

勘所譜は、三味線の三本の糸に定められている勘所を数字や文字で示す記譜法である。口唱歌で十分に示唆することの不可能な勘所を示すことが出来るという点で、楽譜として出版する際には重宝される。この記譜法は、下記の2種の記譜パターンに大別することができる。

- ・勘所のポジションを示唆する。(パターン1)
- ・数字や記号が音高を示唆する。(パターン2)

三味線の三本の糸が演奏可能な音域について、例えばⅠ、Ⅱ、Ⅲの糸の開放弦を、Ⅰ絃をh、Ⅱ絃を四度上のe、Ⅲ絃を五度上のhに調弦する本調子の場合の例によって示す。三味線の場合、それぞれの糸の勘所を押さえることによって音高を決定する。それぞれの糸において演奏可能な音域は、開放弦の14度上の音高までである。Ⅰ絃の音域は、hから14度上のa、Ⅱ絃の音域は、eから14度上のd、Ⅲ絃はhから14度上のaとなる。三本の糸の音程関係は4度5度ということであるから、それぞれの糸の音域には重なる部分、つまり同じ音高を他の糸でも演奏可能な音域が存在する。この特性によって前述のような二種の記譜法が存在するということになる。パターン1の記譜法では、同じ記号が異なった勘所に記されるということは起こりえないが、パターン2の記譜法では、同じ記号が異なった糸に記されるということが起こり得る。それぞれの記譜法には、勘所が認知され易い(パターン1)、音高が認知され易い(パターン2)というメリットがあり、演奏者は場合によって双方の記譜法を使い分けている。三味線の特性から開発されたこの2種の記譜パターンは、現存する伝書にもみるこ

とができる。例えば前述の『律呂三十六声麓之塵』に記されている勘所はパターン1にあてはまり、『絃曲大榛抄』に記されている勘所はパターン2に該当する。現在出版されている楽譜にもこの二種の記譜パターンの楽譜は存在する。例えば長唄の楽譜である文化譜(パターン1)と小十郎譜(パターン2)などの例を挙げることができる。

また、三味線においては、異なった糸における同一の音高であっても音色が全く異なるという特性もある。Ⅲの糸は、最も細いため、繊細な表現を可能とし、Ⅱの糸はⅢよりも太いため、重厚な表現を可能とする。最も太いⅠの糸は、インパクトの強い音を奏するため、劇的な終止部分などに用いられたりする。津軽三味線では、他のジャンルの三味線よりもⅠの糸を多用している。三本の糸の音色をどのような方法で音楽表現に活かすのか、その手法にも、それぞれのジャンル独自の表現法を認知することが可能である。このように、個々の糸における音色の相違もまた、三味線音楽の表現における重要な要素の一つである。そのため、三味線の勘所の音を、音高によって捉えるか、音色によって捉えるか、という捉え方の相違が、この二種の記譜パターンを生み出している要因とも考えることができる。このため、記譜法に二種のパターンが存在するという事実は三味線という楽器のもつ特性の重要な一側面をも示唆するものである。

さらに、三味線という楽器にはギターのようにフレットが存在しないため、それぞれの糸が演奏可能な音域において、アナログ的に音高を演奏することが可能である。このような三味線の楽器の特性は、異なった流派による勘所の位置の相違という事象をうみだすこととなる。次に示すように、三味線の伝書に記された勘所の数はまちまちである。例えば、『律呂三十六声麓之塵』には36、『音曲力草』⁶⁾には各糸25、計75、『五線録』には45、『絃曲大榛抄』には37、『三味線独稽古』⁸⁾には各糸25、計75の勘所が記されている。

また、声楽パートの記譜法としては、旋律の動きを視覚的に記したゴマと旋律や音楽表現を示唆する文字譜とが用いられる。

旋律の動きを示したゴマ⁹⁾は、旋律の動きや声の技法を視覚的に記す記譜法で、稽古の時に用いられる。この記譜法は日本伝統音楽の一つのジャンルである声明や能においても用いられているが、これらのジャンルにおいてこの種の記譜法は体系化されており、この記譜を観察する行為によって音楽の再現がある程度可

能である。しかし、浄瑠璃の場合においては、備忘録として用いられることが多く、そのために記譜法自体は個人によって差があり、統一されたものではない。従って、第三者が正確に読み取ることはまず不可能である。文字譜は、言葉によって音楽表現法を示唆する。文字譜に関しては次項において論述する。

このようにいくつかの種類記譜法を使い分け、師匠から弟子への三味線音楽の教授、伝承を行っている。師匠から弟子への伝承を目的とした稽古の場においては、備忘録としての楽譜が用いられる。三味線の口唱歌譜、場合によっては勘所や奏法の速記譜、浄瑠璃の部分のゴマなどが該当する。また、広く一般に普及させることを目的とした場面においては、三味線の勘所とリズムについて精緻に記した楽譜を用いる。それでは、文字によって音楽表現法を示唆する文字譜はどのような機能を果たすのだろうか。

1.3. 三味線音楽における文字譜

言葉によって音楽表現法を示唆する文字譜は、日本の語り物すなわち声明、平曲、謡、浄瑠璃、説教節などのジャンルにおいて伝統的に用いられてきた記譜法である。例えば、声を浮かせる部分には<ウ>、スピーディーに語ることを要求する場面には<ハヤメ>など日常用いる用語によって音楽表現を規定していく。<ウ>という微妙な音高、<ハヤメ>というテンポなど我々は日常生活における感性で判断が可能である。相対的な用語であるため厳密には個々の演奏者によって相違する可能性もある。しかし、一つの作品の演奏において相対的に音高やテンポを設定し、音楽表現をすることが可能となるのである。また場合によっては、場面の転換を示す定型である三重(さんじゅう)など、日常会話であまり用いられない用語が用いられるケースもある。このような部分では、演奏者にとっては定型となっている表現法を一語で指示することによって、音楽表現法を瞬時に明確に認知することを可能とする。以上のように文字譜は、口唱歌や勘所譜では言い表すことの出来ない領域において、音楽表現を規定することを可能としている。文字譜は、まさにこの特性によって、微妙な音高や間(ま)を駆使して情景や心情を表現しようとする語り物にとって、なくてはならない記譜法であったといえよう。

さらに文字譜の果たす機能について考察を進めるために日本の伝統的な語り物であり浄瑠璃の先行芸能である平曲、謡においてどのような用語が用いられてい

表2 平曲、能、義太夫節における用語

平曲			能			義太夫	
曲節	曲節中にあらわれる小旋律型	前後に現れる旋律型		音階	小段(ウタイゴト)	開始段落接続終結	オクリ三重 フシ落ち ユリ オロシ 落し
口説		下げ 強り下げ 半下げ	ヨウ吟	甲グリ クリ 上ウキ 上音 中ウキ 中音 下音 高呂 低呂	シダイ 下げ哥 上げ哥 クルイ クセ ノリ地 中ノリ地 一セイ ワカ サシ		
初重		呂 重ね初重 初重中音				基本となる旋律型	ハルフシ 本フシ 長地 スエテ ハリマ
中音	中ユリ 一の声 二の声					音高に関する旋律型	ハル ウ 下 中 上 コハリ 矢 キン ハルウ 中ウ 上ウ ウキン ハルキン
三重	四つユリ 一の声	下り	ツヨ吟	甲グリ クリ 上音 中音 下の中音 下音 高呂 低呂	クドキ		
拾	走り三重 音曲 中音吟 一の声 突き据え						
拾下音	突き据え	呂 拾上音					
折声	引き捨て 引き下げ						
指声							
強の声							
上歌		下げ					
素声		ハツミ					

るのか比較してみよう。表2を参照する。

平曲や能では、表に挙げた曲節や小段が組み合わされることによって、一つの作品が形成される。それぞれの曲節や小段は個々において表現法は、ある程度固定化している。平曲の場合には曲節の中にさらに小旋律型が存在する。旋律型が組み合わされることによって作品が構成されるという構成法は、義太夫や宮古路系浄瑠璃なども共通している手法である。そのように考えると、定型の組み合わせというこの構成法は、語り物というジャンルに共通の手法であるともいえる。

平曲や能の構成に用いられている用語に着目すると、義太夫さらに宮古路系浄瑠璃正本に記された文字譜の用語と共通した用語の存在が認知される。表3にそれぞれのジャンルの用語における共通部分を示す。

以上のように、用いられている用語の名称を比較すると、平曲の曲節名と義太夫や宮古路系浄瑠璃の旋律型の名称、能の音高を示す用語と義太夫や宮古路系浄瑠璃の音高を示唆する文字譜の名称に共通項が存在する。当然ながら、示唆する表現内容は同一とは考えられないが、しかし、用語の名称にみられる共通項の存在は、浄瑠璃と、先行芸能である平曲や能との

関係を示す一つの例と考えることは可能である。

それぞれのジャンルの編成を考慮すると、平曲は琵琶を伴奏楽器とし、浄瑠璃は三味線を伴奏楽器とする。能は旋律を奏する楽器の伴奏は伴わない。このような伴奏楽器の相違が表現法にもたらす影響は非常に大きい。例えば、音高を示唆する文字譜を例にとると、三味線を伴奏楽器とする浄瑠璃においては、能におけるように<上><中><下><ウキ>というような相対的な音高を示唆する文字譜よりも、<キン><コハリ>な

表3 能、平曲、義太夫、宮古路系浄瑠璃における用語

平曲曲節	義太夫旋律型	宮古路系浄瑠璃旋律型
三重	三重	三重
ユリ	ユリ	ユリ
吟	キン	キン
突き据え	スエテ	スエ
強り	コハリ	コハリ

能音高	義太夫音高	宮古路系浄瑠璃音高
甲		カン
上	上	上
中	中	中
下	下	下
ウキ	ウ	ウ

ど三味線の勘所を示唆する文字譜が用いられる頻度が高い。浄瑠璃は三味線を伴奏楽器とするようになってから、飛躍的にその表現の幅を拡大していった¹⁰。音高を示唆する文字譜のこの傾向は、浄瑠璃が、三味線を伴奏楽器とすることによって、より豊かな表現力を獲得したことを示す一つの例である。個々の勘所の表現力を活かすことによって豊かな音楽表現を指向する浄瑠璃は、基本的には先行芸能である能の用語法を踏襲しながらも、独自の音高表現を指向するのである。

1.4. 浄瑠璃の音楽構造と文字譜

前項で論述したように、浄瑠璃は数多くの定型化したパターン若しくはそれぞれの作品に固有のパターンを組み合わせることによって作品が構成されている。この音楽構成法は平曲や能と共通するものである。そして、このパターンのいくつかには名称が付けられており、この名称が文字譜として記されている。詞章に記された文字譜の例を次に示す。

二上り 上 キン 下
たどりゆく 今は 心も みだれ髪

この例は、初世宮古路豊後の直伝正本である『宮古路錦織』¹¹の中に載せられている「椀久松山道行千代の若緑」の冒頭部分である。詞章の上に小さく記されている文字が、本論文で対象としている文字譜である。〈二上り〉は三味線の調弦法、〈上〉〈下〉はそれぞれ浄瑠璃の音域、そして〈キン〉は三味線の勘所を示唆する文字譜である。曲の冒頭の調弦が、浄瑠璃においては基本である本調子ではなく、二上りという調弦となっており、高音からキンの勘所を経過して下の音域に下降するという音楽表現を示している。〈上〉〈キン〉〈下〉がどのような旋律を示唆していたのか、具体的には不明確ではあるが、音高の経過についてはこのように認知可能である。

以上、文字譜解読によって、読み取り可能な表現法と不可能な表現法について述べた。文字譜を解読することによって、三味線の調弦法、浄瑠璃の音高または音域、間、ノリなどを把握することが可能となる。このような点から、文字譜の解読は、すでに音楽伝承が途絶えてしまっている浄瑠璃の音楽構造分析、若しくは、伝承が現在まで継続している作品に関しても、過去の音楽構造がどのようなものであったのか、という点の検討のためには有効な方法の一つであると考えられる。次章にお

いて、文字譜による音楽伝承の検討が有効な例として宮古路系浄瑠璃の場合を採り上げる。

2. 宮古路豊後の表現法

宮古路豊後は、宮古路系浄瑠璃という一大流派の創設者である。宮古路豊後の語った浄瑠璃は、音曲の司と呼称される義太夫節の語りの表現法から大きく影響を受け、さらに独特の手法を付加することによって、浄瑠璃の音楽としての表現法を拡大させた¹²。この表現法は大衆を魅了し、熱狂させた。そして、彼のカリスマ性を危惧した江戸幕府が豊後節禁止令を発するという事態まで引き起こした。このような歴史的事実を考慮すると、日本音楽史上重要人物の一人であると言わざるをえない。にも拘わらず、彼の音楽表現法に関する研究は殆どなされてこなかった。豊後の音楽活動の期間が短く、豊後節としての音楽伝承が途絶えてしまっているという点はその大きな要因の一つである。豊後が生み出した音楽表現は、彼の弟子達が次々と流派を創設するという歴史的経過を辿りながら、常磐津、清元、新内、宮菌という流派として現在まで伝承が継続している。そして、その起点に位置するのはいうまでもなく宮古路豊後である。しかしながら、宮古路系浄瑠璃の起点が宮古路豊後であるという認識は現在薄れてしまっている。宮古路系諸派の表現が似通っているという見解が一般に流布しているが、表現法が類似しているのは起点に宮古路豊後の存在があるからなのであり、豊後の音楽表現の核心と、諸流派のオリジナリティーを形成している部分、そしてその表現法が生み出される変容の様相を体系的に捉えることは、今後の伝承を考える上でも非常に重要である。

豊後の音楽表現に関して手掛かりとなる資料は、直伝正本と評判記に記された記事である。中でも直伝正本に記された文字譜は、彼の作品の音楽表現法について研究するための重要な手掛かりを供給する資料である。豊後が師である初世都一中からどのように表現法を継承し、豊後独自の表現法を形成していったのかという豊後の表現法については現存する直伝正本の文字譜を解読する方法によってしか検討をすすめる方法は無い。

ここでは、文字譜の解読によって得られた結果¹³について述べ、次章の『新内曲符考』へと論述を進める。

2.1. 宮古路豊後の音楽

初世宮古路豊後、初世都一中の直伝正本に記入さ

れている文字譜を分析することによって、宮古路豊後の表現法の特徴について検討を進めた結果を基に、ここでは次の2点を重要なポイントとして指摘する。

- ・語り物の伴奏としての三味線の表現法を拡大した。
- ・流行歌を積極的に導入した。

三味線は、語り物である浄瑠璃の伴奏楽器としてもその表現法を確立していったが、語り物の伴奏というジャンルでは豊後によって表現の幅が大きく広げられた。語り物の伴奏であるため、三味線が主体となって華やかな旋律を奏でるというよりは語りの内容表現を際立たせるという手法が要求される。そのため豊後は、勘所を中心とした旋律を多用するという手法を用いた。三味線の勘所はそれぞれが強い響きの個性を持つ。一音チーンと鳴らすことによって、ウレイを表現したり、不気味さを表現したりすることが可能である。豊後の直伝正本には、それぞれの勘所と旋律的部分を示唆する地という文字譜との結合型の文字譜が、都一中の直伝正本よりも多く記される、という傾向が認知された。

また、語りの合間に奏される三味線の独奏部分を示唆する<合>という文字譜が、一中の直伝正本では殆ど皆無であるのに豊後の直伝正本には記入がある。この分析結果は、語りの無い部分の独奏部分に表現の力点が置かれる、ということを示唆している。この手法も、語りの邪魔をせずに華やかな音楽表現を可能とする、という語り物の伴奏としての三味線の表現法拡大にとって有効な手法であるということができる。

さらに、本調子が基本である浄瑠璃の三味線に<二上り>や<三下り>という調弦の部分積極的に挿入する。この手法は流行歌(はやりうた)の挿入とも関連する。当時出版されている流行(はやり)歌(うた)の正本には、目次部分の曲目の項に必ず三味線の調弦が記されている。この事実、三味線の調弦が曲の内容と密接に関連し、また調弦法が重要とされていたことを示唆する。豊後は当時流行していた流行歌(はやりうた)を挿入することによって二上りや三下りを曲中に挿入した。豊後は流行歌(はやりうた)を曲の冒頭に配置するという奇抜な手法も用いた。師である一中の作品の冒頭が荘重なものであるのとは全く対照的である。

このようにして豊後は彼独自の音楽表現法を確立していった。それでは豊後節禁止令以降豊後節を再興した弟子達はどのように彼の手法を継承していったのだろうか。

2.2. 豊後の直弟子の音楽表現法

宮古路豊後の音楽表現は当時の大衆を熱狂させるという巨大なエネルギーを内包していた。このカリスマ性に危惧を感じた江戸幕府は豊後節の禁止令を発する。しかしながらこのエネルギーは弟子達をして豊後節を再興せしめることとなる。まず常磐津の祖である文字太夫が流派を確立する。そして次々と流派創設¹⁴の動きがおこる。

それでは、彼らは豊後の音楽表現をどのようなに継承していったのだろうか。三味線の表現法を拡大するという手法は弟子達によっても継承されさらに表現力を拡大していった。豊後の弟子達の直伝正本に記された文字譜から、この様相を読み取ることが可能である。直伝正本を調査する¹⁵と、豊後正本において特徴と考えられた文字譜、すなわち勘所を示唆する文字譜と<地>という旋律部分を示唆する文字譜の結合型、三味線の独奏部分を示す<合>という文字譜、三味線の<二上り>や<三下り>の調弦はそれぞれの流派によって独特の様式による記入がみられる。

例えば、常磐津節の元祖である文字太夫の正本では、<コハリ>という勘所が比較的多い、二上り三下りの部分は長大になり、<合>という文字譜の出現頻度も多くなる。文字太夫の作品は豊後の作品と比較するとストーリーの展開がよりダイナミックなものとなっており、音楽表現の様式も表現内容にみあったダイナミックなものとなったのである。

また、上方歌舞伎において主流となった宮古路蘭八の正本では、流行歌(はやりうた)的なく二上り>や<三下り>の部分の冒頭に配置するという豊後の手法を継承している。また、勘所と地の結合型文字譜の記入も多い。特に<カン>という高音を示唆する文字譜が作品の最初の部分に記されるという特徴がある。あるいは、新内節の祖である若狭掾正本では、勘所と地の結合型文字譜が多く、中でも<ウレイ>を表現する勘所の文字譜が多数記されている。

このように、豊後の弟子達は師である豊後の表現法を否定するという方法ではなく、まず豊後の手法を踏襲しそしてそれぞれの流派が演奏をおこなう場の様式に対応させることによって流派独自の表現法を確立していった。起点にあるのは、いうまでもなく宮古路豊後の表現法である。この手法は現在まで伝承されている宮古路系浄瑠璃においても踏襲されている。

3. 『新内曲符考』について

『新内曲符考』は、新内節の演奏家である岡本文弥による著作である。昭和47年(1972)に同成社から600冊が出版されている。この本は、新内の演奏家である岡本文弥が、新内節の古正本に記された文字譜を抽出し、現行の演奏との対照を試みたものである。岡本自身は、古正本に記されたこれらの文字譜の重要性を認識していたためこの本を著したと考えられる。しかし、宮古路系の諸派において岡本の他にはこのように古正本の文字譜と現行の演奏を対照させようとした著作は無い。本書で調査の対象としている作品は次にあげる56の作品である。

歌枕隠屏風 浪華の帰咲 神託正月詞 蓬莱初酒盛 二重衣恋占 昔噂唐絵皿 八重霞難波浜 萩 釜淵双級巴 不断桜下総土産 子宝三番叟 芦屋道満大内鑑 道中膝栗毛 松の美佐遠 里空夢夜桜 累身売の段 朝顔日記宿屋の段 同大井川の段 傾城三度笠 阿波鳴門順礼の段 朝比奈地獄破 関取千両幟 帰咲名残命毛 鬼怒川昔噂 碁太平記白石噺 恋娘昔八丈(城木屋の段 鈴が森の段) 茜染野中隠井 廓文章 桂川恋散柳 不心底闇鮑 祝言初日松 藤鬢恋の柵 浮名発紋日 明烏夢泡雪 唐模様形見振袖 二重形扇屋染 仇競恋憂橋 日高川の段 男作出世員唄 比翼の初旅 女達貞女鏡 一の谷嫩軍記 恋衣対白無垢 浮世の別霜 名残の姿見 道行花の島台 明烏后真夢 忠臣蔵十段目 若木仇名草 直夢血染抱柏 傾城音羽滝 相生源氏湯山の段 名物姥ヶ餅草津の段

これらの正本はすべて薄物正本を基に抽出されているが、底本については詳しく述べられていない。しかし、ほとんどの作品については正本が現存しており、それらによる文字譜の比較検証は可能である。また、この作品の中で「不心底闇鮑」「茜染野中隠井」「廓文章」「比翼の初旅」は師である豊後の作品にも含まれている。現存する豊後正本と比較すると、詞章が同一の部分で、三味線の調弦を示唆する文字譜、音高を示唆する文字譜などに相違部分を確認することができた。このように、同一の詞章に対して異なった音楽表現を示唆する文字譜が記されているという点から、伝承の過程で音楽構造が変容したと推測することが可能である。

新内節の創設者は、豊後の弟子の宮古路加賀太夫

である。『聲曲類算』¹⁶⁾によると延享4年富士松薩摩掾と改名して一派を創設したと記されている。このような記述から新内節独特の表現法は延享4年(1747)前後から確立され始めたと考えるのが妥当であろう。岡本は、新内節の演奏家の家系に生まれた。従って、音楽表現法に関する伝承は代々受け継がれてきたと考えられる。岡本は、明治28年(1895)生まれである。新内節の表現法が確立されてから150年が経過しているということになる。『新内曲符考』で扱われている作品は、すべて延享4年(1747)以降に上演され、正本として現存する作品である。この年代を考慮すると、岡本に至る伝承の年代は、古正本の出版年にある程度近づくことが可能ということになる。その意味において本書は宮古路系浄瑠璃正本に記された文字譜の研究にとって重要な資料であるといえる。

『新内曲符考』における文字譜に関する記述を表4にまとめたので参照しながら検討を進める。

3.1. 『新内曲符考』と豊後正本、文字太夫正本に記された文字譜

『新内曲符考』において扱われている文字譜の特徴について検討するために豊後正本に記されている文字譜との比較を行った。表5を参照する。これは音高を示す文字譜について比較したものである。音高を示す文字譜は<上><中><下><ウ><ハル><コハリ><カン><キン><ウレヒ>とその結合型である。一見して新内節の正本の文字譜は結合型が非常に少ないということが認知される。<下><カン><キン>の結合型に関しては豊後正本、<中><ウ>の結合型に関しては文字太夫正本に記入例が多い。師である豊後正本における結合型文字譜記入の割合が弟子の文字太夫、豊後の弟子であり新内節の創設者である加賀太夫の直伝正本よりも多いという傾向がある。理由として、旋律がよりパターン化された、細かく文字譜を記す習慣が失われていったことを考える事が可能である。

しかし、基本的音高である<上><中><下><ウ><ハル><コハリ><カン><ギン><ウレイ>に関しては網羅されており、また、個々に関する岡本の論述もなされている。ここに例として挙げたのは音高に関する文字譜のみではあるが、他の文字譜についても同様の結果が得られた。このような点からも、本書は、宮古路系浄瑠璃の起点である宮古路豊後が確立した音楽表現法の伝承の様相を検討する上で重要な書であ

る、ということが出来る。

3.2. 現行の演奏との対照によって岡本より指摘されたポイント

それぞれの文字譜についての岡本文弥による記述から次の5点を重要なポイントとしてここに挙げる。

① 借用を表す文字譜は定旋律型を示す
他のジャンルからの借用を表す文字譜は、そのジャンルの独特の表現をおこなうという意味でも、それぞれのジャンルに固有の旋律を借用するというだけでなく、ある決まった旋律パターンを示唆するということである。すなわち新内の旋律法によって他のジャンルを想起させるような決まった旋律パターンを奏するということである。

② 現在用いられている文字譜と内容が相違するものがある
この例はオトシとタタキの二例のみである。他の文字譜に関しては古正本に記された文字譜と現行の演奏法とが対応しているということになる。前述のように口頭伝承がかなりの年代まで遡ることが可能であるという点を考慮すれば、岡本の論述にはかなり信憑性があることが確信できる。つまり、現行の演奏にも豊後正本に記された文字譜から読み取ることの可能な表現法が息づいていることの証でもある。

③ 意味不明の文字譜がある
フシとクルという2例であるが、意味不明とされる文字譜が70の文字譜中の2であるという割合は、古正本に記されている文字譜の殆どに関して解明が可能であるということになる。

④ 演奏法を規定する文字譜以外は定旋律型を示唆する傾向が強い
ヒロイ、シボル、キザム、引、ハズム、ヒョウシ、オンドの文字譜は声を絞ったり、引っ張ったりというような演奏法を示唆する。しかし、これら以外の文字譜は声を浮かせたり張って出すというような奏法を示唆するのではなく、ある一定の定旋律型を示唆するということになる。浄瑠璃の代表的な流派である義太夫において、旋律型というよりは奏法や開始音を示唆するタイプの文字譜も多く存在する。

このような結果から、宮古路系浄瑠璃では、義太夫節よりも定型化された旋律パターンの割合が多いと考えることが可能である。

⑤ 名称の付いていない旋律もかなりパターン化し得る旋律がある
この記述は④における検討と密接に関連している。新内節をはじめとして宮古路系浄瑠璃の音楽は、定旋律型の組み合わせによって構成されている割合が非常に大きいということである。

岡本によるこれらの指摘は、古正本に記された文字譜から読み取り可能な表現法が現行の表現法にも対応可能であることを指示している。現行の楽譜には文字譜が記されることは稀であるし、演奏者が文字譜に記された用語を統一して用いるという行為も殆ど行われぬ。そのような現象から考えると言葉によって音楽表現を示唆するという行為は現在の伝承においては不要とも考えられる。西洋の五線譜が浸透している現在では、三味線の勘所を数字によって表したり、浄瑠璃の音の動きを視覚的に記す記譜法のほうが享受されやすいといえるのかもしれない。

しかし、我々にとって、三味線音楽における伝承の経過について認識しておくことは重要である。過去において有効であった文字譜についても検討し、その結果から認知可能な三味線音楽の音楽構造についての認識を深めるということが重要なのであり、そのような意味で『新内曲符考』における論述は様々な問題を提示している。これらの問題についてのさらなる検討は今後の課題である。

4. 結語

以上のように、三味線音楽の伝承の形態について、伝承における楽譜の問題、そして文字譜から読み解くことの出来る伝承の様相について検討を進めてきた。主に師匠から弟子への口伝えによって伝承がおこなわれてきた三味線音楽において、楽譜の果たす役割は何か。我々は現存する楽譜から何を読み取ることが可能なのか。そして、今後の伝承において楽譜をどのように用いていけばよいのか。本論では三味線音楽伝承における楽譜というものに焦点を当てながら検討を進め、現存する楽譜から読み取り可能な音楽の変容と不変の様相について考察した。

現在とくに宮古路系浄瑠璃の普及伝承を困難にさ

せているものに、体系的に統一された楽譜が存在しないということがある。町中に三味線の音が溢れている時代においては、口頭のみによって確実に音楽伝承が行われ得た。しかし、音文化が多様化する現代においては、口頭のみによって確実に伝承し、一般に普及するという事は非常に困難である。また、精緻な楽譜の欠如が音楽研究を妨げる大きな要因となっていることは、本論中でも指摘した通りである。その意味において、宮古路系浄瑠璃の楽譜の出版は必要なのである。しかし、そのためには宮古路系浄瑠璃の音楽構造について熟知することは不可欠である。過去からの様々な伝承の様相について検討するという過程を辿ることによって宮古路系浄瑠璃の表現法の本質を把握することは、私自身のテーマでもある。本論における記譜法、文字譜に関する考察は、その一側面を把握することを可能としたものである。

本論文を作成するにあたって、邦楽資料収集家である西村公一氏には、所蔵資料を快く提供頂くなど大変お世話になった。ここにお名前を記して謝意を表すものである。

表4 『新内曲符考』に記された記述

ウ	ウレイブシの略称
ハル	Ⅲの系の4をはじく
ギン	ウレイブシにつながる
中地	Ⅱの系の46を繰り返す
長地	Ⅲの系の1をはじくまたは弾く
中	Ⅲ系1かⅡ系4どちらもあるがここではⅡ系4とする
カン	Ⅲ系10をいう 上の字を当てる場合もあるらしい
ウレイカカリ	カカルと同意でもある ⅡⅢの放弦音でジャンジャンでウレイブシにカカル
ウレイ	統一感がない ウレイをこめての意味必要性がないから消す
コハリ	統一感がない 消す
コハルカカリ	Ⅲ34の繰り返し
下ギン	テンツンⅢ0からⅡ2へ陰気に重々しく Ⅱの2を下ギンと指すともとれる
上ギン	Ⅲ6からでる定旋律型
上	カンと同じ意味で使用 混乱を避けるために消そう
ギンユリ	定旋律型
ギン入	Ⅲ4から6へはいる定旋律型
ウギン	語りだしに「使う」定旋律型 チチリツン ツンツン

スエブシ	チーンとⅢの3-4へコイテ納める
ハリオトシ	Ⅱの系の放弦音とⅢの系の346をトチトチとひく
オクリ	定旋律型 動作の説明 ウレイブシには使わない
オトシ	古正本では現半ハリチャンⅡ放弦音Ⅲ4 だが現在はツツンテツンのフシ
三重	語りだし場面転換に用いられる定旋律型
ユリナガシ	定旋律型 ユリは大抵ユリナガシ 従ってユリは消す
文弥オトシ	
オロス	
クリ上げ	段切れに用いる
スカシ	一区切りの部分に用いる ジャンジャンⅠ4とⅡ0そのあとスエル
阿波ブシ	哀れ悲しみの場面で用いる 定旋律型
オンド	定旋律型
ハリマ	定旋律型
道具屋ブシ	定旋律型
文弥	定旋律型
上文弥	定旋律型
義太夫	定旋律型
説教	定旋律型
祭文	定旋律型
江戸カカリ	定旋律型
半中	定旋律型
蘭八	定旋律型
リンゼイ	定旋律型
仙台浄瑠璃	定旋律型
寒念仏	定旋律型
ナゲブシ	定旋律型
ツヅミウタ	定旋律型
順礼歌	定旋律型
ツクダ	定旋律型
長持唄	定旋律型
ウタイ	定旋律型
狂言コトバ	定旋律型
大ザンマ	定旋律型
キョク	定旋律型
平家	定旋律型
アミド	定旋律型
カイドウ	定旋律型
権三	定旋律型
文七ぶし	
ツナギ	定旋律型
ハシル	Ⅲ1から45さらに9へハシル
カカル	コトバからフシヘカカル
タタキ	現在はウレイブシの中でⅢ4・555の節だが古正本ではウとする
ヒロイ	演奏表現法 コトバを産み字などによってヒロウ
シボル	演奏表現法 コトバをシボッテ出す
キザム	ヒロヒと同様
引	演奏法の指定引つ張る
ハズム	演奏法の指定 ハズム
ヒョウシ	定旋律型ではなくヒョウシにのる
オンド	ヒョウシと同様
江戸	
フシ	意味をなさないため消す
クル	意味をなさないため消す

注

表5 文字譜の比較

豊後		新内		文字	
上	上地 上カン 上ギン	上	上ギン	上	上ギン 上コハリ
中	中地	中	中地	中	中ギンウレイ 中オトシ 中ギン
下	下コハリ 下キン 下長地 下イロ 下カカリ 下フシ 下地 下ユリ 下オトス		下ギン	下	下ギン 下地 下ウコハリ
ウ	ウ地 ウキン ウカカリ	ウ	ウキン	ウ	ウ色 ウ地 ウタタキ ウギン ウ中地 ウクフシ
ハル	ハル地 ハルフシ ハルオトシ ハルウレ	ハル		ハル	ハル地 ハルフシ
コハリ		コハリ	コハルカカリ	コハリ	
カン	カンフシ カン詞 カンウレイ カントメ カンハル カンクル カンギン	カン		カン	
キン	キンカハリ キンフシ 下キン キンウ キンセメ キン地	ギン	ギンユリ ギン入	キン	キンユリ キン長地
ウレヒ	ウレイフシ ウレイ地 ウレイカカリ	ウレイ	ウレイカカリ	ウレイ	ウレイ地

- 岡本文弥編集 同成社 昭和47年(1972) 西村公一氏所蔵
- 寛文4年(1664)京都 秋田屋九兵衛版 本稿では『日本歌謡研究資料集成』第三巻(昭和53年(1978) 勉誠社)における写真影印を資料とした。
- 享保17年(1732)京都 出雲寺和和泉発行 東京芸術大学所蔵 三味線の伝書の中で最初にイロハの文字によって勘所を示した。
- 文政11年(1828)京都 野田治兵衛刊行 西村公一氏所蔵
- 昭和4年文化譜として出版される。
- 宝暦12年(1862)大坂 北村喜八郎刊行 西村公一氏所蔵
- 明和6年(1769)京都 高谷中坤編 この伝書に関しては、岸辺成雄氏所蔵のものしか現存しないため、原本に関しては未見である。本論文の記述は、『三味線古譜の研究』(東芝EMI株式会社 昭和58年度(1983)文化庁芸術祭参加)のレコード解説における平野健二、久保田敏子の論考に基づいている。
- 天保13年(1843)和歌山 総田屋平右衛門他刊行 国会図書館所蔵
- 律の動きを視覚的に記した記譜法に関する名称は流派によってまちまちである。声明においては博士と呼称する。能と義太夫ではゴマという名称を用いるが、宮古路系浄瑠璃ではこの記譜法に関する名称が無い。本論では、この記譜法をゴマと呼称することにした。
- この点に関しては井野辺潔が『浄瑠璃史考説』(平成3年(1996)風間書房)の第一部において論述している。
- 刊記不詳 大坂瀬戸物屋版 西村公一氏所蔵
- 宮古路豊後の表現法については他原稿にて論述する。
- 文字譜解読の方法と分析結果については他稿にて論述する。
- 文字太夫の最初の劇場出演名は宮古路文字太夫であり、いくつかの改名を経て最終的には常磐津文字太夫と改名する。そして、常磐津節という流派を創設する。このように、初世宮古路豊後の弟子達は、最初宮古路姓を名乗り、独自の姓に改姓し新流派を創設するという過程を踏襲している。
- 初世宮古路豊後の弟子達の正本に関しては、おもに国立音楽大学付属図書館の竹内文庫所蔵の薄物正本を調査することによって分析を進めた。
- 初版は弘化4年(1847)齊藤月岑著であるが、本稿では昭和16年(1941)岩波書店発行藤田徳太郎校訂本を参考とした。

■執筆者について

渡邊浩子(わたなべ・ひろこ)

大阪市に生まれる。大阪音楽大学大学院修士課程修了。現在、神戸大学大学院総合人間科学研究科博士後期課程に在籍。三味線音楽における実践と研究を目的としている。地歌、長唄、小唄、清元の演奏を学び、小唄と清元においては、プロとして演奏活動をおこなう。

E-mail: ANC21371@nifty.ne.jp