

桃中軒雲右衛門と二代吉田奈良丸 —浪曲の「節」の分析・試論—

きた がわ じゅん こ
北川 純子

音楽教育講座

(平成27年2月27日 受付)

浪曲の一席(音楽での「一曲」に該当する)は、「節」と「啖呵」の組合せから成る。浪曲の特徴の1つとして、「其の節調が人によって奔放自在なところが生命」であること(高梨 1936: 3)、すなわち個々の演者によって「節」は異なることが、しばしば指摘されてきた。本稿は、桃中軒雲右衛門と二代吉田奈良丸の「節」を考察する作業を通して、浪曲の「節」のありようの一端を探ろうとした試みである。

雲右衛門と二代奈良丸による〈赤垣源蔵 徳利の別れ¹⁾〉での「節」を、旋律線、高音と低音の配置、音進行、節尻といった観点から分析した結果、それぞれに独自の要素と二人に共通する要素、両方が導出された。次に、詞章のほぼ7モーラ+5モーラのまとまりごとの旋律型²⁾に焦点を定め分析を行ったところ、雲右衛門に関しても二代奈良丸に関しても、〈赤垣〉で使用されていた複数の旋律型が、変形も施されながら、各演者の他の演題においても使われていた。浪曲の「節」には、一方で演者を超え共通する様相と、他方で演者により個性的な様相があり、さらに後者は、当該演者のレパートリーにある程度通底している、ということになる。

譜面なしに伝承と実演がなされ、同一演者・同一演題であっても異なる演奏機会では異なる姿を呈して繰り広げられる浪曲の「節」は、演奏現場で無から作り出されるわけではなく、ほぼ7モーラ+5モーラのひとまとまりに対応する、ゆるやかな規範性をもった当該演者特有の旋律型を軸に生成される面があると考えられる。

キーワード: 浪曲, 桃中軒雲右衛門, 吉田奈良丸, 旋律型, 節, 音楽分析

I はじめに

桃中軒雲右衛門(1873-1916. 以降の本文では「雲右衛門」と表記)と二代吉田奈良丸(1879-1967. 以降は「奈良丸」と表記)は、共に祭文語りの父をもつ浪曲師で、前者は関東、後者は関西出身である。雲右衛門が一世を風靡する機となったのは、明治40(1907)年の東京・本郷座での興行であるが、翌41(1908)年、奈良丸は東京・新富座で「日本一の浪花節」とのふれこみで興行している³⁾。なお、両者は明治41年3月に、本郷の待合で、衆議院議員の中林友信(1871-1928)を斡旋人として対面している(東京報知新聞 明治41年3/21付記事)。

当時の浪曲関連の文章で、二人はしばしば比較されている。明治41(1908)年4/14日付「山梨日日新聞」は、雲右衛門の「声が巾が広くて深さが足ら」ないのに対して、奈良丸の「節」は「繊巧と云ってもいい程精巧」としている。同年4/17日付「甲斐新聞」は、雲右衛門の特徴を「豪放」「壮烈」「雄大」「気」、奈良丸を「優婉」「典雅」「艶麗」「色」としている。同年5/30日付「信濃毎日新聞」は、「芸で聴衆を酔はせる事」は雲右衛門が上としつつ、奈良丸は「節廻しの妙」で秀でるとしている。仏教学者の高島米峰(1875-1949)は、両人とも「関西派の欠点たる、間の延びて居るという」特徴を持つ一方、前者は「つっぱなし」が利き、後者は「派手なところ」があるとしている(高島 1910:360)。ジャーナリストの松崎天民(1878-1934)は、雲右衛門の節を「優麗を厭つて莊重に志し、軽浮を捨てて沈痛を取って居る」、奈良丸の節を「陽気にして華やか」

と評している（松崎 1915:204）。

これらの評で、二人の「節」に関して、同じ「関西節」に属すもののそれぞれ様式⁴⁾が異なる、との認識がもたれている点に注目したい。浪曲は「関東節」「関西節」に大別され⁵⁾、筆者はこれまでの論で、それらに「地域様式」の語をあててきた（以下、[]に入れた用語は、筆者独自のものであることを示す）。前段での各評は、「地域様式」の下位をなす、浪曲の、いわば「個人様式」に言及したものだと思えることができる。

本稿は、雲右衛門と奈良丸の「節」の「個人様式」を検討する作業を通して、浪曲の「節」の紡がれかたの一端に接近しようとする試みである。Ⅱ章では二人の演者による〈赤垣源蔵 徳利の別れ〉での「節」の分析を行い、Ⅲ章では、特徴的な旋律型をとりあげて他の演題に射程を広げた考察を行い、Ⅳ章では結論を述べる。

Ⅱ 〈赤垣源蔵〉の分析

本章では、浪花節〈赤垣源蔵徳利の別れ〉の、雲右衛門による音盤（パーロフォンE1009,1912年発売）と、奈良丸による音盤（コロムビア 25094-25095, 1925年発売）⁶⁾を対象とした分析を行う（以降の本文では、〈赤垣源蔵徳利の別れ〉を〈赤垣〉と略記する）。第1節では、両者の〈赤垣〉での「外題付け」（声の出だしから、啖呵（セリフ部分）に入るところまで）の「節」の分析を行い、第2節では一席全体を考察する。

1. 冒頭の「節」（「外題付け」）の採譜と考察

本節では、雲右衛門と奈良丸による〈赤垣〉の「外題付け」の採譜を提示し、分析を行う。

採譜は、以下の原則のもとに行った。

- (1) 上段を雲右衛門、下段を奈良丸とする2段譜を用いた。
- (2) 「外題付け」、すなわち、声の出だしから啖呵（セリフ部分）に入るところまでの採譜を提示した。
- (3) 雲右衛門による冒頭から啖呵までの「節」は、自由リズム⁷⁾に基づいている。奈良丸の場合は、自由リズムの「節」の次に等価の拍に乗る「節」が続き、啖呵に入る。このことをふまえ、以下の原則を設定した。

- (3) - 1 ①自由リズムの「節」、②等価の拍に乗る「節」、③啖呵の3種を、一席を構成する大まかな単位と見なし、同一のリズム（すなわち、自由リズムか、等価の拍に乗るか）が、詞章文言の「7モーラ⁸⁾ + 5モーラ」のセット2つ以上にわたって継続される「節」のひとまとまりを、「[連]」と呼ぶこととした。

また、自由リズムの「節」から等価の拍に乗る「節」に移行する場合や、等価の拍に乗る「節」で明確にテンポが切り換えられる場合、上記の「『7モーラ + 5モーラ』のセット2つ以上にわたる継続」という条件が満たされていれば、前後それぞれの部分が1つの「[連]」を構成すると見なした。

ただし、「7モーラ + 5モーラ」あるいはそれに準じるモーラ数によるセット1つが、前後を啖呵に挟まれている場合には、「[連]」を構成するものと見なした。

- (3) - 2 自由リズムの「節」内部に関しては、声の切れ目で三味線による「受け」（合いの手）が入られるのが常套である。この「受け」を、自由リズムの「節」内部での区切りの目安に採用し、区切りと区切りの間のひとまとまりを「[句]」と呼ぶこととした。「[句]」は概ね、詞章をなす文言の7モーラ + 5モーラのセットと合致するが、全てが合致するわけではない。
- (3) - 3 等価の拍に乗る「節」に関しては、基本的に、詞章の文言がほぼ7モーラ + 5モーラを成すセットを「[句]」と見なし、ただし、演じられる際に、セットの途中で息継ぎをはるかに超える長さの休止が入れられている場合には、休止部分までを1つの「[句]」と見なすこととした。
- (3) - 4 この原則に基づけば、浪曲の一席は、複数箇所での啖呵と複数箇所の「[連]」に分節され、1つの「[連]」は1つ以上の「[句]」に分節されることになる。分節にあたっては、「[連]」には一席全体での通し番号をR1, R2…のように、「[句]」には当該の「[連]」内部での通し番号をK1, K2…のように、付すこととした。

上記の原則に基づけば、本節で提示する〈赤垣〉冒頭から啖呵までの「節」の採譜は、雲右衛門に関しては

第1連 (R1), 奈良丸に関しては第1連と第2連 (R1, R2) となる。表1に, 採譜部分全体の詞章を挙げ, 分節と [句] ごとのモーラ数を記した。スラッシュは, [句] 内部での文言の可能な区切りを示す。

表1 雲右衛門と奈良丸による〈赤垣〉冒頭の「節」(外題付け)の分節

| 雲右衛門 | | | | 奈良丸 | | | | | |
|-----------------|-----|---|---------|----------------|-----|-----|--------------|------|-------|
| 連番号 | 句番号 | 詞章の文言 | モーラ数 | リズム | 連番号 | 句番号 | 詞章の文言 | モーラ数 | リズム |
| R1 | K1 | 空どんよりと／薄暗く | 7+5 | 自由リズム | R1 | K1 | 空は師走の／十四日 | 7+5 | 自由リズム |
| | K2 | 實 <small>げ</small> にこのうちに／岩 <small>がんりゅう</small> 龍 <small>わだかま</small> 蟻 <small>蟻</small> | 7+10 | | | K2 | 卍巴の／有様に | 7+5 | |
| | K3 | 地は白妙の／銀世界 | 7+5 | | | K3 | 降り来る雪の／其中を | 7+5 | |
| | K4 | 巴卍と／降る雪中 | 7+6 | | | K4 | 身に赤合羽／饅頭笠 | 7+6 | |
| | K5 | 饅頭笠に／赤合羽 | 7+5 | | | K5 | 酒の機嫌の／千鳥足 | 7+5 | |
| | K6 | 右の手は／懐中なし | 5+6 | | | K6 | 顔も赤垣／源蔵が | 7+5 | |
| | K7 | ひんだりに提げた／竹の皮包 | 8+8 | | R2 | K1 | ばにさ徳利の／ぶらぶらと | 7+5 | 等価の拍 |
| | K8 | 脇坂候の／御門前／来かかる 武士は／何人ぞ | 7+5+7+5 | | | K2 | 帰り来たのが／脇坂の | 7+5 | |
| 啖呵 (「アウイ 御門番…」) | | | | 啖呵 (「エーイ 御門番」) | | | | | |

- (4) 表1に示されているように, 二人の第一連 (R1) 内の [句] 数は異なる。譜例は, 自由リズムの [連] の末尾をなす雲右衛門K8, 奈良丸K6が上下段に揃うよう記した。
 - (5) 譜例の表記は, ほぼ7モーラ+5モーラをなす [句] の区切りを小節線, 前半の7モーラの区切りを点線の小節線で示し, 1つの [句] が楽譜の一段に記されるように, また [句] 内の区切りに関して上下段が揃うように, 配置した。このことにより, 各小節内の拍数は, 上下段で異なる。ただし自由リズムの「節」の末尾をなす雲右衛門K8と奈良丸K6については, 一点目に両者のモーラ数が大きく異なること, 二点目に楽譜ソフトの限界から, この小節線の原則を適用できなかった。
 - (6) 二人の演者の「節」を並べて記すにあたっては, 調子 (キー) を揃える必要があるが, 2つの録音とも, 三味線の一の糸 (三本の中で最も低い音高をうけおう一番太い弦) の音高が米式音高表記ではほぼD₂であることから, どちらかを移置することはせずに実音採譜をそのまま示した。
 - (7) 詞章文言の産み字部分は, 伸ばされるカナの母音を音符に対応させて「くウ」「とオオ」のように, ただし「ん」が伸ばされる場合には「ん-」のように, 記した。
 - (8) 等価の拍に乗る「節」は, 「in tempo」の表記により示した。
 - (9) 声の微妙な揺らしは, プラルトリラー^wで示した。
 - (10) 使用している音符の種別とテンポ表示は, とりわけ自由リズムの「節」に関しては, おおよその目安である。テンポは音源にメトロノームを合わせる形で測定した。
- 採譜結果を譜例1に示す。

譜例1 雲右衛門と奈良丸の〈赤垣源蔵〉・冒頭から啖呵まで（筆者採譜）

R1K1 四分音符≒126

雲右衛門 前奏 *rubato* そらどん よりいとオオオ うすぐら いくら

R1K1 四分音符≒100

奈良丸 そらは しわすの じゅう よわか

K2 ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆

げに この う ちに が んりゆう わだ か まる か い

K2 まんじ と も え の ありさま に イ イ イ イ イ

K3

じはし らたえ の ぎんせ か い

K3 ふりくる ゆき の そのなかを オ オオオオ オオオ

K4 ☆ ☆ ☆

と も え ま んじ と ふ るう ゆき なか

K4 みに あか がっ ば まん じゅう が さ

K5

ま ん じゅう が さ に あ か がっ ば

K5 さ け の き げ ん で ち ど り あ し

【三味線の受け】

K6 ☆ ☆ w

みぎのてはかいちゅうなしイ

【三味線の受け】

K7 w

ひんだりにさげたたけのかわづつみ

【三味線の受け】

K8 w 3◇ ☆ w 3 ☆

わきざかこうの おもんぜんきかかるぶうしいは77 なに 1111ひとぞオ イ 啖呵へ

K6 w 3 ☆ ☆

かおもあか 7 77 77 77 777 がき イ 1 11 11 1 げんぞ う---が77 7

in tempo 四分音符=83

三味線

R2 K1 w

ばにさ 77 とく かりの オオオ ぶらぶら とオオ

三味線

K2 ◇ w

かえりきた7のオが77 わきざか7の

K3 w ☆ 3 ☆ w

おやしき もんぜんと オオオ なりぬうれいば 77

啖呵へ

以下に、採譜に基づいた分析・考察を述べる。

(a) [連] における高音と低音の配置

譜例1中、音符上部に付した記号は、★が譜例中での各演者の最高音、☆が二番目に高い音高、◆が最低音、◇が二番目に低い音高を表す。採譜した箇所での声域は、雲右衛門が11度、奈良丸が15度である。雲右衛門のR1は、[連]の最高音★で開始され、冒頭2つの[句]で大いに高音が使われ、[連]全体が最低音◆で終止している。奈良丸は、自由リズムのR1、等価の拍でのR2、両方を合わせた啖呵までの大きなまとまりの三種全てが、低音域を軸にして動き、低音域で終止し、高音は途中で使用されている。

(b) [句] の開始音と終止音

それぞれの[句]の開始音と終止音の関係を見ると、雲右衛門・奈良丸とも、全ての[句]が下行しているか同度かである。このことを表2に示し、下行している場合にはその隔たり(音程)も示した。「↘」は下行、「→」は同度を示す。雲右衛門の場合には、[連]冒頭と末尾に、開始音と終止音の隔たりが相対的に広い[句]が置かれているが、奈良丸にはそうした特徴は見られない。(a)の様相と合わせ、二人の「節」は、音の高低の配置という観点からみた場合の[連]の組み立てかたが異なっている。

表2 [句] の開始音に対する終止音の関係

| 演者 \ 句番号 | R1 K1 | K2 | K3 | K4 | K5 | K6 | K7 | K8 | R2 K1 | K2 | K3 |
|----------|-------|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-------|-----|-----|
| 雲右衛門 | 8度↘ | 3度↘ | 同度→ | 6度↘ | 3度↘ | 3度↘ | 同度→ | 6度↘ | — | — | — |
| 奈良丸 | 4度↘ | 4度↘ | 4度↘ | 7度↘ | 3度↘ | 2度↘ | — | — | 10度↘ | 同度→ | 4度↘ |

(c) 音高推移

[句]内部での音高の推移、すなわち、ある音から次の音への進行を見る目的のもと、採譜した音をそのまま階名(do-re-mi-fa-sol-la-si-do)にして読み、変化させられている音高は階名に変位記号を付して示し(例:mi^b)、音高推移をマルコフ過程表にまとめた。例えば雲右衛門の冒頭の音進行は「 $\bar{m}i$ - $\bar{m}i$ 」であり⁹⁾、表最左列「 $\bar{m}i$ 」から右に見て最上行「 $\bar{m}i$ 」へと交わるマスに「1」回の出現をカウントしている。この作業に基づき、[句]ごとの数値を算出し、全体の総計をとった¹⁰⁾のが表3と表4である。表左上から45度で右肩下がりなす太線枠マスは同度進行、周りの二重線枠マスは順次進行を表す。出現頻度上位3位の数字を四角で囲んだ。

表3 雲右衛門 R1全体のマルコフ過程表

| | si | re | mi | sol | la | si | $\bar{r}e$ | $\bar{m}i$ |
|------------|----|----|----|-----|----|----|------------|------------|
| si | | | | | | | | |
| re | 1 | | 1 | | | | | |
| mi | | 3 | | 4 | | | | |
| sol | | | 8 | 7 | 8 | | | |
| la | | | | 10 | 29 | 4 | 3 | |
| si | | | | 1 | 10 | 18 | 5 | |
| $\bar{r}e$ | | | | | | 7 | 11 | 1 |
| $\bar{m}i$ | | | | | | 1 | 1 | 2 |

表4 奈良丸 R1+R2全体のマルコフ過程表

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|-----------------|----|-----|----|-----------------|----|----|----|-----------------|----|-----|----|-----------------|----|----|----|
| | mi | sol | la | si ^b | si | do | re | mi ^b | mi | sol | la | si ^b | si | rē | mī |
| mi | | | | | | | | | | | | | | | |
| sol | 1 | | | | | | | | | | | | | | |
| la | | 2 | | | | 1 | | | | | | | | | |
| si ^b | | | | | | | | | | | | | | | |
| si | | 1 | 1 | | | | | | | | | | | | |
| do | | | 1 | | | | 4 | | | | | | | | |
| re | | | 1 | 1 | 2 | 2 | 6 | 4 | 6 | | | | | | |
| mi ^b | | | | | | | 5 | | | | | | | | |
| mi | | | | | | | 11 | | 2 | 2 | | | | | |
| sol | | | | | | | 1 | 1 | 10 | 19 | 7 | 1 | | | |
| la | | | | | | | | | | 6 | 23 | 7 | 2 | 1 | |
| si ^b | | | | | | | | | | | 8 | | | | |
| si | | | | | | | | | | | 2 | | | 2 | |
| rē | | | | | | | | | | | | | 3 | | 1 |
| mī | | | | | | | | | | | | | | 1 | |

2つの表に示されているように、両者の「節」の音高推移については、以下の相違点と共通点がある。

相違点は、使用されている音高の種別数である。雲右衛門は、si-re-mi-sol-la-siのペンタトニック音階を構成する音高のみを使っているが、奈良丸はsi^b, do, mi^bも使用している。たとえば奈良丸R1K6には、(la)-do-re-mi-sol-(la)のペンタトニック音階を構成する諸音高からre-mi-sol-la-si^b-(rē)のそれへの移動ならびに、re-mi-sol-la-si-rēのペンタトニック音階を構成する音高との行き来が見られる(譜例1参照)。雲右衛門が一種類のペンタトニック音階のみから成る音の道筋を使っているのに対して、奈良丸は複数種のペンタトニック音階での道筋を使っている、との見方ができる。雲右衛門・表3に比べて奈良丸・表4のサイズが大きいのは、この理由による。また、表4の二重線枠(順次進行を示すマス)の軌跡が表3に比べて不規則になっているのは、複数種のペンタトニック音階での隣接音の範囲を示したことによる。

共通点は、両者とも同音進行と順次進行の出現頻度が高いことである。数字の書き込まれたマスが表左上から45度で右肩下がりなす線周辺に集中している点から、視覚的にそのことがわかる。使用される音高の種別数が多い奈良丸の場合にも、複数のペンタトニック音階での順次進行と同音進行を軸に「節」が紡がれている。

(d) [句]の冒頭2音

音高推移に関して、冒頭2音のみをとりだすと、両者ともペンタトニック音階をなす構成音を順次上行する形か、同音進行の例が多い。奈良丸R2K1の冒頭2音のみ下行音型となっている。

(e) [句]の節尻

音高推移に関して、各[句]末尾3音の音進行をまとめたのが表5である。四角で囲ったものは、ペンタトニック音階をなす構成音を順次下行する形をなしており、両者ともそうした節尻が多い。こうした節尻は、(b)で述べた[句]全体としての下行ラインを作り出す要因としても働いていると考えられる。加えて奈良丸には、自由リズムの節に関して、末尾3音の前に、近接した2音間を往復する細かく速い動きが施された例が見られる。この細かな動きは、[句]の末尾をなすモーラに付されており、当該の特徴は、雲右衛門の「節」にはほとんど見られないものである(譜例1での奈良丸R1K1, K2, K3参照)。

表5 各[句]での節尻3音

| 句番号 | R1 K1 | K2 | K3 | K4 | K5 | K6 | K7 | K8 | R2 K1 | K2 | K3 |
|------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------------------|-----------|----------|-----------|-----------|-----------|
| 演者 | | | | | | | | | | | |
| 雲右衛門 | la-sol-mi | si-la-sol | la-la-sol | sol-mi-re | la-sol-mi | si-la-sol | si-la-sol | mi-re-si | - | - | - |
| 奈良丸 | do-la-sol | re-mi-re | mi-re-mi | re-si-la | mi-re-mi | mi-re-si ^b | - | - | la-sol-mi | sol-mi-re | sol-mi-re |

以上を総合した、雲右衛門と奈良丸による〈赤垣〉冒頭の「節」の共通点と相違点は、次の通りである。共通点は、① [句] に関して、開始音から終止音へ向かう旋律線が下行か同度かの傾向が見られること、②全体を通して、ペンタトニック音階での順次進行と同音進行の傾向が強いこと、③ [句] の冒頭はペンタトニック音階をなす音高の順次上行、節尻3音には順次下行の音型が多いこと、である。相違点は、④ [連] 全体の旋律線が、雲右衛門は [連] での最高音で開始され最低音で終止する下行ラインをとっているのに対して、奈良丸は低音域で開始され、中途に高音が出現し低音域で終止するというラインをとっていること、⑤奈良丸では使用される音高の種別数が多いこと、⑥節尻3音の前、[句] の末尾をなすモーラに、奈良丸では、近接した2音間を往復する細かい動きが施される場合があること、である¹¹⁾。次節では、これらの特徴が、今回分析対象とした〈赤垣〉の音盤全体についても見出せるかどうかについて検討する。

2. 〈赤垣〉一席全体の分析

本節では、前節の分析から得られた雲右衛門と奈良丸の「節」の特徴を、〈赤垣〉一席全体に適用し検討する。

表6と表7は、二人の一席全体を、[連] ならびにその下位をなす [句] に分節し、特徴を整理したものである。表は左から順に、①啖呵をT、自由リズムの「節」をfF、等価の拍に乗る節をmFとして記した節・啖呵の別、② [連] の通し番号、③ [連] 冒頭の文言、開始音と終止音の関係、使用されている音高の種別、④ [連] 内での [句] の通し番号、⑤ [句] 冒頭の文言 ([句] のモーラ数が7モーラ+5モーラではないものについては、数を示した)、⑥ [句] の冒頭2音、開始音と終止音の関係、節尻3音、節尻の前の音の動き、を記載している。[句] の開始2音に関しては、「節」に使用されている音高のうち、sol,la,siを中音域、中音域より低い音高群を低音域、中音域より高い音高群を高音域と、便宜的・機械的に見なした上で¹²⁾ 記述を行った。

表6 雲右衛門〈赤垣〉一席全体の「節」の分節と分析

| ①節・啖 呵の別 | ②[連] の通し 番号 | ③[連]の「冒頭の文言」 [連]の開始音と終止音の関係 使用されている音高 | ④[連] 連内で の句番 号 | ⑤[句]冒頭の文言 (モーラ数が7+ 5モーラ以外で ある場合、特記 する) | ⑥[句]の冒頭2音(記載事項中「順次上行」「順次下行」は ペンタトニック音階をなす構成音としての「順次」を表す) [句]の開始音と終止音の関係 【節尻3音】 その他特記事項 |
|-------------|-------------------|--|-------------------------|--|--|
| fF | R1 | 空どんよりと [連]での最高音から開始、 一席での最低音で終止。 11度↘ si-re-mi-sol-la-si-re-mi | K1 | 空どんよりと | [連]での最高音のあと二番目に高い音に順次下行する2音で開始(mi-re) 8度↘【la-sol-mi】 |
| | | | K2 | 實にこのうちに | 中音域での1音のあと2音目に高音域へ順次上行する形で開始(si-re) 3度↘【si-la-sol】 |
| | | | K3 | 地は白妙の | 中音域での順次上行で開始(sol-la) 同度→【la-la-sol】 |
| | | | K4 | 巴戸と | 中音域での1音のあと2音目に高音域へ順次上行する形で開始(si-re) 6度↘【sol-mi-re】 |
| | | | K5 | 饅頭笠に | 中音域での順次上行で開始(sol-la) 3度↘【la-sol-mi】 |
| | | | K6 | 右の手は | 中音域での1音のあと2音目に高音域へ順次上行する形で開始(si-re) 3度↘【si-la-sol】 |
| | | | K7 | 左に提げた | 中音域での順次上行で開始(sol-la) 同度→【si-la-sol】 |
| | | | K8 | 脇坂公の (7+5+7+5 モーラの連続) | 中音域での順次上行で開始(sol-la) 6度↘【mi-re-si】 途中、高音域と低音域の往還を経て一席での最低音で終止 |
| T | T1 | あうーい 御門番 | | | |
| fF | R2 | 兄塩山の [連]での最高音から開始。 8度↘ si-re-mi-sol-la-si-re-mi | K1 | 兄塩山の | [連]での最高音のあと二番目に高い音に順次上行する2音で開始(mi-re) 11度↘【mi-re-si】 |
| | | | K2 | 訪る声に (7+8+8+5 モーラの連続) | 中音域での順次上行で開始(la-si) 7度↘【mi-re-si】 途中、高音域と低音域の往還を経て一席での最低音で終止 |
| | | | K3 | 儂に一人の | [連]で二番目に高い音のあと最高音に順次上行する2音で開始[re-mi] 5度↘【si-la-sol】 |
| | | | K4 | お前の為にも (8+8モーラ) | 中音域での順次上行で開始(sol-la) 6度↘【mi-re-si】 途中、高音域と低音域の往還を経て一席での最低音で終止 |
| | | | K5 | 儂が十言の | [連]で二番目に高い音のあと最高音に順次上行する2音で開始[re-mi] 7度↘【la-sol-mi】 |
| | | | K6 | おまえがたんだ | 中音域での順次上行で開始(sol-la) 同度→【la-la-sol】 |
| | | | K7 | 優しの言葉 (7モーラのみ) | 中音域での1音のあと2音目に高音へ順次上行する形で開始(si-re) 5度↘【la-sol-mi】 |
| T | T2 | 源蔵の身に | | | |
| fF | R3 | 露の情けの [連]での最高音から開始、 最低音で終止 11度↘ si-re-mi-sol-la-si-re-mi | K1 | 露の情けの (7+5+7+5 モーラの連続) | [連]での最高音のあと二番目に高い音に順次上行する2音で開始(mi-re) 11度↘【mi-re-si】 途中、高音域と低音域の往還を経て一席での最低音で終止 |
| T | T3 | いやいや | | | |
| fF | R4 | 未練なようじゃが [連]での最高音から開始、 最低音で終止。 11度↘ si-re-mi-sol-la-si-re-mi | K1 | 未練なようじゃ が (8+7+8+5 モーラの連続) | [連]での最高音のあと二番目に高い音に順次上行する2音で開始(mi-re) 11度↘【mi-re-si】 途中、高音域と低音域の往還を経て一席での最低音で終止 |
| T | T4 | ごもっともで | | | |
| fF | R5 | 檜の柄につく 5度↘ re-mi-sol-la-si-re | K1 | 檜の柄につく | 中音域での同音進行で開始(si-si) 3度↘【si-la-sol】 |
| | | | K2 | さかさまながら | 中音域での同音進行で開始(la-la) 5度↘【sol-mi-re】 |

表6 つづき

| | | | | | |
|----|-----|--|----|---------------------------------|---|
| | | | K3 | 御兄い様へ (7モーラのみ) | 中音域での3度上行で開始(sol-si) 同度→【la-sol-sol】 |
| | | | K4 | 形見というて | 中音域での順次上行で開始(sol-la) 3度↘【la-sol-mi】 |
| T | T5 | 確かに | | | |
| mF | R6 | 懐中探り 5度↘ si-re-mi-sol-la-si-re-mi | K1 | 懐中探り (7モーラのみ) | 中音域での同音進行で開始(si-si) 5度↘【la-sol-mi】 |
| | | | K2 | とりいだしたる | 中音域での順次上行で開始(sol-la) 3度↘【la-sol-mi】 |
| | | | K3 | こりゃ人参を (7+10モーラ) | 中音域での順次上行で開始(sol-la) 同度→【si-la-sol】 |
| | | | K4 | 御姉さまは (8+6モーラ) | 中音域での順次上行で開始(sol-la) 6度↘【mi-re-si】 途中、高音域と低音域の往還を経て一席での最低音で終止 |
| | | | K5 | 癩の薬 | 【連】での最高音の同音進行で開始(mi-mi) 6度↘【sol-sol-sol】 |
| | | | K6 | 形見というて | 中音域での順次上行で開始(sol-la) 3度↘【la-sol-mi】 |
| T | T6 | しかと | | | |
| mF | R7 | またとりいだす 10度↘ si-re-mi-sol-la-si-re | K1 | またとりいだす | 高音域から中音域への順次下行で開始(re-si) 8度↘【sol-mi-re】 |
| | | | K2 | 中に金子が | 中音域での順次下行で開始(si-la) 6度↘【sol-mi-re】 |
| | | | K3 | 吉良の屋敷で | 中音域での順次上行で開始(sol-la) 6度↘【mi-re-si】 一席での最低音で終止 |
| | | | K4 | 死骸取り片付けの | 一席での最低音から順次上行して開始(si-re) 6度↗【la-sol-sol】 |
| | | | K5 | 首尾よく (7+5+7+5+5+7+5+5モーラの連続) | 中音域での順次上行で開始(sol-la) 6度↘【mi-re-si】 途中、高音域と低音域の往還を経て一席での最低音で終止 |
| T | T7 | ありがとう | | | |
| fF | R8 | えりに 10度↘ si-re-mi-sol-la-si-re | K1 | えりに | 高音域での同音進行で開始(re-re) 3度↘【re-re-si】 |
| | | | K2 | 吉良の | 中音域での順次上行で開始(sol-la) 同度→【la-sol-sol】 |
| | | | K3 | 同志を | 中音域での順次上行で開始(sol-la) 同度→【si-la-sol】 |
| | | | K4 | これを | 中音域での順次上行で開始(sol-la) 6度↘【mi-re-si】 一席での最低音で終止 |
| T | T8 | ありがとう | | | |
| fF | R9 | もうこの世では 一席での最高音から開始、 最低音で終止。 13度↘ si-re-mi-sol-la-si-re-mi-sol | K1 | もうこの世では | 一席での最高音からの順次下行で開始(sol-mi) 13度↘【mi-re-si】 一席での最低音で終止。 |
| mF | R10 | さらばと駆け出す 【連】での最高音から開始、 最低音で終止。 11度↘ si-re-mi-sol-la-si-re-mi | K1 | さらばと駆け出す | 【連】での最高音の同音進行で開始(mi-mi) 8度↘【la-sol-mi】 |
| | | | K2 | 待ってください | 【連】での最高音からの順次下行で開始(mi-re) 6度↘【la-sol-sol】 |
| | | | K3 | 話し残した | 中音域での順次上行で開始(sol-la) 6度↘【mi-re-si】 一席での最低音で終止 |
| T | T9 | もう一度 | | | |
| mF | R11 | 曲がり門にて 7度↘ si-re-mi-sol-la-si-re(—) | K1 | 曲がり門にて (7+7+8+7+7+7+5モーラの連続) | 中音域での順次上行で開始(sol-la) 7度↘【mi-re-si】 途中、高音域と低音域の往還を経て一席での最低音で終止 |

表7 奈良丸〈赤垣〉一席全体の「節」の分節と分析

| ①節・啖 呵の別 | ②連の 通し番 号 | ③開始の文言 [連]の開始音と終止音の関係 使用されている音高 | ④連内 での句 番号 | ⑤開始の文言 (特記すべきモー ラ数) | ⑥句の開始2音 開始音と終止音の関係【節尻3音】 その他特記事項 |
|-------------|-------------------|---|------------------|-------------------------------|---|
| fF | R1 | 空は師走の 2度↘ sol-la-si ^b ;si-do-re-mi ^b ;mi- sol-la-si ^b ;si-re-mi | K1 | 空は師走の | 低音域での順次上行で開始 (do-re) 4度↘【do-la-sol】節尻の前, 近接した2音間を往復する細かい動き [連]の最低音で終止 |
| | | | K2 | 冗巴の | 中音域の同音進行で開始 (sol-sol) 4度↘【re-mi ^b -re】節尻の前, 近接した2音間を往復する細かい動き |
| | | | K3 | 降り来る雪の | 中音域の順次上行で開始 (sol-la) 4度↘【mi-re-mi】 |
| | | | K4 | 身に赤合羽 | 中音域の同音進行で開始 (sol-sol) 7度↘【re-si-la】 |
| | | | K5 | 酒の機嫌で | 中音域での順次上行で開始 (sol-la) 3度↘【mi-re-mi】 |
| | | | K6 | 顔も赤垣 | 低音域での順次上行で開始 (do-re) 2度↘【mi-re-si ^b 】 途中, 高音域(一席での最高音を含む)と低音域の往還を経て低音で終止 |
| mF | R2 | ばにさ徳利の 4度↘ mi-sol-la;si-do-re-mi ^b ;mi- sol-la;si-re-mi | K1 | ばにさ徳利の | 中音域での順次下行で開始 (sol-mi) 10度↘【la-sol-mi】 一席中の最低音で終止 |
| | | | K2 | 帰り来たのが (7+5+9+5 モーラの連続) | 低音域での同音進行で開始 (re-re) 同度→【sol-mi-re】 途中, [連]での最高音が出現 |
| T | T1 | えーい | | | |
| fF | R3 | 手を差し伸べて 3度↘ si-re-mi-sol | K1 | 手を差し伸べて | 低音域から中音域への順次上行で開始 (mi-sol) 4度↘【sol-mi-re】 |
| T | T2 | えいっ ぐいっ | | | |
| fF | R4 | 糸のほつれや 3度↘ la;si-re-mi-fa # -sol-la-si ^b ;si-re-mi | K1 | 糸のほつれや | 低音域での順次上行で開始 (re-mi) 4度↘【re-si-la】節尻の前, 近接した2音間を往復する細かい動き |
| | | | K2 | 頭に頂く | 中音域での順次上行で開始 (sol-la) 4度↘【sol-mi-re】 |
| | | | K3 | 忘れぬほどの | 低音域での同音進行で開始 (mi-mi) 4度↘【re-si-si】 |
| | | | K4 | 見えぬ足元 | 中音域での順次上行で開始 (sol-la) 4度↘【sol-mi-re】節尻の前, 近接した2音間を往復する細かい動き |
| | | | K5 | 雪踏みしめて | 中音域での順次下行で開始 (si-la) 8度↘【mi-re-si】 途中, 高音域(一席中の最高音を含む)と低音域の往還を経て低音域で終止 |
| mF | R5 | 北向再拝すれば 3度↗ fa-sol-la-si ^b ;si-re-mi ^b ;mi- sol-la-si ^b | K1 | 北向再拝すれば | 低音域での4度上行で開始 (si-mi) 2度↘【re-si ^b -la】 |
| | | | K2 | 天日 | 低音域での同音進行で開始 (re-re) 5度↘【si-la-sol】 [連]の最低音で終止。 |
| | | | K3 | 七たび | 低音域での同音進行で開始 (la-la) 4度↗【re-re-re】 |
| | | | K4 | この賊を (5+5モーラ) | 確定的でない音高(旋律を形成しない)で開始 4度↘【re-re-re】 |
| mF | R6 (テンポ 変化) | 死して護国の 7度↘ mi-sol-la-si-re-mi-sol-la- si-re | K1 | 死して護国の | 低音域での順次上行で開始 (re-mi) 同度→【mi-mi-re】 |
| | | | K2 | 生きては | 低音域から中音域への上行で開始 (mi-sol) 4度↗【si-la-la】 途中, [連]での最高音出現 |
| | | | K3 | 臣と呼ばれて | [連]での最高音の同音進行で開始 (re-re) 10度↘【mi-re-si】 |
| | | | K4 | 名もかばしく | 低音域での同音進行で開始 (re-re) 7度↘【la-sol-mi】 一席での最低音で終止。 |

表7 つづきその1

| | | | | | |
|----|---------------|--|-----|--------------------------------|---|
| mF | R7 (テンポ変化) | 誘う嵐の 2度↘ la-si-re;mi-sol-la-si-re | K1 | 誘う嵐の | 低音域での順次上行で開始 (si-re) 3度↗ [re-mi-re] |
| | | | K2 | 枝は枯れても | 低音域から中音域への順次上行で開始 (mi-sol) 同度→ [sol-sol-mi] |
| | | | K3 | 道は国家の | 中音域での順次上行で開始 (sol-la) 同度→ [si-la-sol] 途中, [連] での最高音出現 |
| | | | K4 | 今も名高き (7+5+7+5 モーラの連続) | 中音域での順次上行で開始 (sol-la) 6度↘ [mi-re-si] 途中, 高音域 ([連] での最高音を含む) と低音域の往還を経て低音域で終止。 |
| | | | K5 | 楠氏の | 低音域での同音進行で開始 (re-re) 4度↘ [si-re-la] [連] での最低音で終止 |
| | | | K6 | 君に | 低音域での同音進行で開始 (re-re) 同度→ [re-re-re] すべて同音 |
| | | | K7 | 今宵に | 低音域から中音域への順次上行で開始 (mi-sol) 同度→ [sol-sol-mi] |
| | | | K8 | せめて (7+5+7+5 モーラの連続) | 中音域での順次上行で開始 (sol-la) 2度↗ [la-la-la] 途中, [連] での最高音出現 |
| | | | K9 | 帰り来たのが | 低音域から中音域への順次上行で開始 (mi-sol) 2度↘ [mi-re-re] |
| | | | K10 | 頼む寝顔で (7+7モーラ) | 低音域での順次上行で開始 (si-re) 2度↘ [si-la-la] |
| T | T3 | まあ | | | |
| mF | R8 | 顎で結んだ 3度↗ si-do-re-mi-sol-la-si-re | K1 | 顎で結んだ | 低音域での順次上行で開始 (do-re) 2度↗ [mi-re-re] |
| | | | K2 | 玄関横に | 中音域での順次上行で開始 (sol-la) 3度↘ [la-sol^mi] 途中, [連] での最高音出現 |
| | | | K3 | 徳利片手に (7+5+7+5 モーラの連続) | 中音域での同音進行で開始 (sol-sol) 6度↘ [mi-re-si] 途中, 高音域 ([連] での最高音を含む) と低音域の往還を経て低音域で終止 |
| fF | R9 | 兄が不在の 4度↘ sol-la-si ^b -re-mi ^b ;mi-sol-la-si ^b -re-mi | K1 | 兄が不在の | 中音域の同音進行で開始 (sol-sol) 同度→ [sol-sol-sol] すべて同音 |
| | | | K2 | 並べたてたる | 中音域での同音進行で開始 (si ^b -si ^b) 3度↘ [si ^b -la-sol] 途中に一席での最高音出現 |
| | | | K3 | もう兄上が | 低音域での同音進行で開始 (mi ^b -mi ^b) X度↘ [re-re-?] 末尾は音高を確定できないごく低音 |
| | | | K4 | 今じゃと | [連] での最低音からの順次上行で開始 (sol-la) 2度↗ [re-si ^b -la] |
| | | | K5 | 待てば | 中音域での順次上行で開始 (sol-la) 4度↘ [sol-mi-re] |
| | | | K6 | 露の | 中音域での順次下行で開始 (si ^b -la) 6度↘ [sol-mi-re] |
| mF | R10 | 光も 6度↘ sol-la-si ^b -re-mi ^b ;mi-sol-la-si | K1 | 光も (7モーラのみ) | 低音域での同音進行で開始 (mi-mi) 2度↘ [mi-re-re] |
| | | | K2 | 薄くなりぬる | 低音域から中音域への順次上行で開始 (mi-sol) 2度↘ [sol-mi-re] |
| | | | K3 | 帰る鳥の | 中音域から低音域への6度下行で開始 (si-re) 10度↘ [si ^b -la-sol] [連] での最低音で終止 |
| | | | K4 | 常に | [連] での最低音からの順次上行で開始 (sol-la) 同度→ [sol-sol-sol] [連] での最低音で終止 |
| fF | R11 | 身につまされた 2度↘ do-re | K1 | 身につまされた (7+5+5+5 モーラの連続) | 低音域での同音進行で開始 (re-re) 2度↘ [re-do-do] 旋律は re と do のみで構成 |

表7 つづきその2

| T | T4 | お杉 | | | |
|----|-----|--|----|---------------------------------------|---|
| mF | R12 | 一問へ入り 3度↘ sol-la-si ^b ; si-do-re-mi ^b ; mi- sol-la-si ^b ; si | K1 | 一問へ入り (7+9+7+5 モーラの連続) | 低音域での順次下行で開始 (re-do) 同度→【re-re-re】 |
| | | | K2 | 釣花活けの (7+5+7+5 モーラの連続) | 中音域での同音進行で開始 (sol-sol) 6度↘【re-si ^b -si ^b 】 |
| | | | K3 | 兄が秘蔵の | 中音域での順次上行で開始 (sol-la) 同度→【si-la-sol】 |
| | | | K4 | 酒なんなんと (7+7+5 モーラの連続) | 低音域での同音進行で開始 (mi ^b -mi ^b) 6度↘【si ^b -la-sol】 [連]での最低音で終止 |
| | | | K5 | 紐をほどいて | 中音域での同音進行で開始 (la-la) 5度↘【la-sol-re】 |
| | | | K6 | 備えて前に | 中音域での順次下行で開始 (si ^b -la) 8度↘【mi-re-si】 |
| T | T5 | お兄様 | | | |
| mF | R13 | と おしただいた 3度↘ sol-la-si ^b ; si-do-re-mi ^b ; mi- sol-la-si-re | K1 | と おしただ いた (1+7+5+7 +7モーラの連続) | 低音域での順次下行で開始 (re-do) 5度↘【si ^b -la-sol】 [連]での最低音で終止 |
| | | | K2 | 酔えるは | 中音域での順次上行で開始 (la-si ^b) 7度↘【mi-re-si】 途中に[連]での最高音出現 |

2つの表から、一席全体を通して見た場合、雲右衛門と奈良丸の「節」には次のような特徴がある。

- (a) 両者とも、一席を通して見た場合にも、[句]の旋律線に関して、開始音と終止音の関係が下行か同度かである事例が多かった。
 - (a) -1 ただし雲右衛門のR7K4、奈良丸のR5K3、R6K2、R7K1、R7K8、R9K4は、上行パターンをとっていた。これらのうち、奈良丸R9K4以外は、等価の拍に乗る「節」での[句]であった。自由リズムの「節」の[句]に関しては、そのほとんどが、開始音と終止音の関係が下行か同度かである。
 - (a) -2 [句]の開始音から終止音までの隔たりについては、1オクターブ（8度）以上の事例が雲右衛門では7例（R1K1、R2K1、R3K1、R4K1、R7K1、R9K1、R10K1）、奈良丸では4例（R2K1、R4K5、R6K3、R10K3）あった。ここから、開始音と終止音の隔たりが広い[句]は、雲右衛門では[連]の冒頭をなす[句]（K1）に置かれる傾向が顕著であるといえる。
- (b) [句]の冒頭2音がペンタトニック音階構成音の順次上行をとっている事例は、雲右衛門が26例（63%）、奈良丸が27例（50%）であった。それらの中で最多は、冒頭2音がso-laである形で、雲右衛門に18例、奈良丸に12例と、両者ともに多く見られた。また、中音域から高音域に順次上行するsi-reから開始される形（4例）は雲右衛門のみに見られ、逆に、低音域での順次上行で開始される事例は、雲右衛門が1例だったのに対して奈良丸が7例であった。冒頭2音が同音進行をとる事例は、雲右衛門が5例、奈良丸が18例で、奈良丸にのみ低音域での事例が9例あった。相対的に、奈良丸は低音域を多用していることになる。
- (c) 節尻3音が、ペンタトニック音階をなす音高での順次下行をなす事例については、雲右衛門が33例（80%）、奈良丸が30例（55%）と、雲右衛門に当該の傾向が強く見られた。一方、奈良丸に関しては、[句]末尾のモーラに細かい動きが施される例が数例見られ、それらはいずれも自由リズムの[句]での事例であった。
- (d) 使用される音高の種別数に関しては、雲右衛門では一席を通してsi-re-mi-sol-la-siのペンタトニック音階を構成する音高だけが用いられているのに対して、奈良丸ではR3、R6、R7以外でsi^b、do、mi^bも使用されており、使われる音高の種別数が多かった。
- (e) [連]全体が描く旋律線に関しては、当該[連]の最高音で開始され、最低音で終止する事例が雲右衛門には5例あったのに対して、奈良丸には見られなかった。雲右衛門は[連]に関して、高音域の上限から低音域の下限へとまっしぐらに向かう形で[連]を組み立てる傾向があることになる。
- (f) 表中、⑥「その他特記事項」に記したように、「途中、高音域と低音域の往還を経て低音域で終止」する[句]が、雲右衛門、奈良丸合わせて12例あった¹³⁾。それらのうち、詞章の文言が7+5モーラを超えて

連結されている場合が8例、[連] 末尾に配されている場合が8例あった。ここから、こうした音の動きは、文言ならびに[連] 内での当該[句] の位置とも関連しつつ紡ぎ出されていると考えられた。

- (g) 一席中の最高音は、奈良丸ではR1K6「顔も赤垣」の「き(イイイ)」, R4K5「雪踏みしめて」の「て(エエエ)」, R9K2「並べたてたる／さげざかな」の「か(アァア)」の、それぞれ産み字部分に置かれていた。対する雲右衛門での一席の最高音は、R9K1「もうこの世では／(会われぬぞ)」の冒頭「も」で使われていた。加えて雲右衛門には、上記(e)に記述したような性格をもつ[句] 群の中に、[連] の最高音で開始される事例が二例あり、文言はそれぞれ、R3K1「露の情けの」、R4K1「未練なようじゃが」であった。ここから、奈良丸は高音を、「節」の音がたどる道筋の途中で到達させる一箇所として使っているのに対して、雲右衛門はとりわけ「情」を訴えかけるような文言の開始箇所に使う傾向があると考えられた。

以上のように、〈赤垣〉冒頭部分を素材に前節で見てきた二人の「節」の共通点、すなわち、一点目に、[句] に関して、開始音から終止音へ向かう旋律線が下行か同度かの傾向が見られること、二点目に、[句] の冒頭にペンタトニック音階をなす音高の順次上行、節尻3音に順次下行の音型が多いことは、一席全体を通して見た場合にも言えることが明らかになった。相違点に関しては、一席を通じた分析により、新たな特徴も浮かび上がった。すなわち、雲右衛門には、①[連] が、高音で開始され最低音で終止する傾向、②開始音と終止音のあいだの隔たりが広い[句] が[連] の冒頭に配置される傾向、③一種類のペンタトニック音階を構成する音高のみが用いられること、④[句] の節尻に、ペンタトニック音階での順次下行をなす音型が置かれる強い傾向、⑤高音を、情に訴えかけるような詞章文言の出だしに使う傾向が見られた。対する奈良丸では、①複数種類のペンタトニック音階を構成する音高群が使用され、②最高音が[連] の冒頭に置かれる傾向は見られず、音の道筋の途中で使われる傾向があり、③自由リズムの[句] では、末尾のモーラに近接した2音間を往復する細かい音の動きが付される複数の事例があった。また、各[句] の冒頭2音で具体的にどの音高をとるかについては、両者ともに頻用されている例と、雲右衛門か奈良丸、どちらかにしか見られない例があった。

以上のことから、浪曲の「節」の動かしかたには、演者を超えて共通する様相と、演者ごとに個性をもつ様相の両方があると考えられる。また、本章での分析結果は、雲右衛門に対する「豪放」「壮烈」「つっぱなし」「聴衆を酔はせる」、奈良丸に対する「優婉」「節廻しの妙」といった、前章で言及した同時代の評が、具体的にどのような音楽的側面に基づいているのか、ということをも、部分的に説明しうるものだと考える。

Ⅲ 旋律型の考察

本章では、前章で、[句] の冒頭2音という形で着目してきた、[句] 単位での「節」の動かし方について、別角度から考察する。方法としては、〈赤垣〉での[句] ごと、すなわちほぼ7モーラ+5モーラの1セットごとに付された旋律型のいくつかをとりあげ、〈赤垣〉以外の演題に射程を広げて考察する。とりあげる旋律型は、譜例1での雲右衛門R1K1~K3と奈良丸R1K1である。これらのうち、雲右衛門のR1K1(冒頭に[連] での最高音が使われ、後に下行する)とR1K2(冒頭2音がsi-reで開始される)は、〈赤垣〉では雲右衛門のみに見られたもの、R1K3(中音域の順次上行sol-laで開始される)は、雲右衛門にも奈良丸にも頻用されていたもの、R1K1(低音域で開始される)は、奈良丸に多用されていたものである。

以下、雲右衛門と奈良丸の〈赤垣〉以外の演題から上記4つと類似した旋律型を取り出し、譜例1での表記に揃え、三味線の一の糸がD₂に調弦されているとした場合の譜例を示す形で、考察を行う。

(1) 冒頭に[連] での最高音が使われ、後に下行する旋律型

譜例2は、最上段に雲右衛門R1K1を示し、雲右衛門と奈良丸の〈赤垣〉以外の演題で使われている、類似の旋律型を並べたものである。各段は、文言の区切りを揃えるのではなく、相似的な音進行が縦に並ぶようにし、この理由から、[句] の中途での小節線は用いていない。

雲右衛門の①から⑦までについては、④以外は一席の冒頭をなす[句] であり、それゆえ当然、[連] の冒

頭をなす [句] でもある。これらのうち、たとえば③の節尻sol-mi-reをペンタトニック音階に沿って下方向へと1音拡張させ、(sol)-mi-re-siとすれば、②との類似性は増す。この見方をとるなら、⑥⑦の節尻si-la-solをペンタトニック音階に沿って下方向に1音拡張させた例が①の節尻la-sol-mi、2音拡張させた例が③sol-mi-re、3音拡張させた例が②④⑤mi-re-si、ということになる。また、④と⑤では末尾2音re-siに向かうまでのsol-miの進行は直線的ではなく、solとmiとのあいだを、いわば「足踏み」するような動きがとられている。「節」の多様性が、節尻の動かし方により形作られうる面があることがわかる。

④の〈村上喜剣〉は、[連] 末尾に置かれた [句] である。開始2音目で4度上行して最高音が絞り出され、途中の道程はメリスマ的に細かく動いて音域間を往還し、最低音に到達している。冒頭2音と節尻のあいだの音の動きは、[連] における当該の「節」の位置 ([連] の末尾、すなわち「落とし」と関連しつつ形づくられていると考えられる。

⑤は3モーラのみから成る [句] で、文言の切り詰めに対応して、旋律型前半の高音保続部分が縮小されている。冒頭2音と節尻のあいだの音の動きが、文言との関係によっても形作られうるということがわかる。

⑧は、〈赤垣〉では雲右衛門だけに見られた当該の旋律型が、奈良丸にも使われている例である。奈良丸〈大高源吾〉にも類似型は見られ、当該の骨格をもった旋律型が必ずしも雲右衛門の専売特許ではないことがわかる。ただし、こうした旋律型は奈良丸の場合、[連] の冒頭や末尾ではなく、等価の拍に乗る「節」での [連] の途中に出現している。ここから、このタイプの旋律型そのものではなく、それをどこに配置するかという、いわば「節」の設計が、両者では異なると見ることができる。

なお、全ての例に関して、冒頭の音進行は文言のイントネーションの高低に逆らっていない。こうした、文言のイントネーションに沿う、という様相も、「節」の多様性を作り出す1つの要因になっていると考えられる。

譜例2 冒頭部分に [連] での最高音が使われ、のち下行する旋律型

雲右衛門

① 〈赤垣〉 R1K1
そら どん よ り と オ オ オ う す ぐ ら イ く り り

② 〈中山安兵衛生立〉
さし て くら え ば た い ざ ア ァ ん も む な し イ イ イ

③ 〈大石生立 (御薬献上)〉
い ま あ な た が め し あ が る り り り り り り り り り り り り り り り り り

④ 〈村上喜剣〉
わ か る り

⑤ 〈大石生立 (養子)〉
ふ ね で III I II I I I III II

⑥ 〈横川勘平〉
あ が る と ころ は に つ ぼ ん づ つ み イ

⑦ 〈忠臣二度目の清書〉
こ こ は た じ ま の と よ お が で イ イ イ

奈良丸
⑧ 〈殿中刃傷〉
ぐ っ と き り こ む り た ち さ き の オ

(2) 冒頭2音がsi-reで開始される旋律型

雲右衛門の〈赤垣〉に見られたこの旋律型は、彼の他の演題でもよく使われている。譜例3にまとめた。冒頭2音だけ取り出しただけでは不明確だったが、このタイプの旋律型は、前半で高音域、後半で中音域の音高を、それぞれ保持することを基本にしていると見ることができる。

①の〈赤垣〉R1K2と同様、solで終止している旋律型をピックアップしたものが、②~⑤である。⑥〈忠臣2度目の清書〉は、節尻をペンタトニック音階に沿って下方向に1音拡張させた例、⑦〈赤垣〉R1K4は2音拡張させた例と見ることができ、(1)での事例と同様、節尻の動かし方で多様性が作り出されうることがう

かがえる。

譜例3 冒頭2音が⁶si-reで開始される旋律型

雲右衛門

① 〈赤垣〉 R1K2
げに この うちに が ん りゆう わ だ か ま る か 7 イ

② 〈中山安兵衛生立〉
か ん と ん が ら す う り い え の も お の

③ 〈南部坂雪の別れ〉
つ ま が け な し た た か あ し だ 7 7

④ 〈大石東下り〉
せ き の ひ が し に む か い け 7 7

⑤ 〈石山鹿護送(上)〉
お の お の が た は や ま が 7 せ ん せ い の

⑥ 〈忠臣二度目の清書〉
こ こ ろ も い そ ぐ て ら さ か が 7 7

⑦ 〈赤垣〉 R1K4
と も え ま ん じ と ふ る り ゆ き な か 7 7

(3) 中音域の順次上行sol-laで開始される旋律型

〈赤垣〉で雲右衛門、奈良丸ともに頻用されていたこの旋律型に関しては、ほぼ同型の事例が複数見られた。譜例4は、そのごく一部である。冒頭2音を取り出しただけでは不明確であったが、このタイプの旋律型は、冒頭2音のあとlaが保続されて終止へと向かう、音の上下行が少ない形だと見ることができる。

⑤〈南部坂〉では節尻の音価が伸ばされているが、これは、5モーラでなく、8モーラの字余りから構成されている文言の納まり具合によると考えられる。⑥は、節尻をペンタトニック音階に沿って下方方向に1音拡張させた例と見ることができる。奈良丸での⑦は、等価の拍に乗る節で当該の旋律型が使用されている例、⑧は、奈良丸〈赤垣〉にも見られた、[句]末尾のモーラに近接した2音間を往復する細かい動きが施されるという特徴を備えた例である。

中音域の順次上行sol-laで開始される旋律型は、雲右衛門の場合にも奈良丸の場合にも、[連]の冒頭や末尾に置かれることは、基本的にない。この旋律型による[句]は、当該[句]の前に置かれた高音域の[句]と、後ろに置かれた低音域の[句]（また、その逆）をつなぐ、いわば中継地のような役割を果たしている。演者を超えて、しかも多用されているのは、この旋律型がもつ、そうした機能によると考えられる。

(4) 低音域の順次上行で開始される旋律型

譜例5の4つの例はいずれも、奈良丸の一席の冒頭をなす[句]での例である。④は5モーラのみから成り、開始音の後保続されるreが他の3例と比べ縮小されている。しかしいずれも、低音域で開始され2度上行してその音を保続する点、末尾のモーラに近接した2音間を往復する細かい動きが付される点、音の動きの上限・下限の幅が相対的に狭いという点は共通している。

こうした旋律型で開始されることが少なくない奈良丸の浪曲の「節」は、既に見てきた、[連]での最高音に始まり一気に最低音へとたどり着く旋律型で一席が開始されるのが常套であるような雲右衛門の「節」とは、対照的だと言える。

譜例4 中音域の順次上行sol-laで開始される旋律型

雲右衛門

① 〈赤垣〉 R1K3

② 〈中山安兵衛生立〉

③ 〈中山安兵衛生立〉

④ 〈中山安兵衛生立〉

⑤ 〈南部坂〉

⑥ 〈村上喜剣〉

奈良丸 ⑦ 〈殿中刃傷〉

⑧ 〈殿中刃傷〉

譜例5 低音域での上行で開始される旋律型

奈良丸

① 〈赤垣〉 R1K1

② 〈大高源吾〉

③ 〈殿中刃傷〉

④ 〈南部坂〉

以上に見てきたように、雲右衛門と奈良丸の〈赤垣〉に見られた複数の旋律型は、種々の変形を施される形で、それぞれの演者の他の演題においても使用されている。

このことを、別のやりかたで見てみよう。譜例6は、雲右衛門による〈南部坂雪の別れ〉の冒頭の〔連〕R1の採譜（ここまでの譜例と同様、三味線の一の糸=D₂と考えた場合での表記）である。当該の〔連〕は、〔連〕での最高音(mi)を含む高音域から開始されて下行する旋律型K1に始まり、音域間を往還して最低音に終わる旋律型K6（「落とし」）で終わっている。中間部には、雲右衛門の「節」の特徴の1つであるとして前段で指摘した、si-reで開始されて前半は高音域、後半は中音域の音を保続する旋律型K3と、「中継地」の役割を果たすsol-laから開始される旋律型2つ（K2、K5）の使用が見られる。K4は、高音域に始まり中音域に落ち着く音型であり、本稿では特に焦点化して分析はしてこなかったが、文言「あとに」「おいしい」の話し言葉としてのイントネーションに沿った音進行がとられていると見ることもできるだろう。

このように、〈南部坂〉冒頭の、自由リズムでの〔連〕R1は、雲右衛門による個性も備え、かつ、ゆるやかな規範性をもった〔句〕単位での複数の旋律型が、〔連〕における当該部分の位置づけも勘案されながら選択的に使用される過程をなしている、と見る事ができる。

譜例6 桃中軒雲右衛門 〈南部坂雪の別れ〉 R1

おなんどらしゃの ながが ぱい にだんはじきの しぶじゃのめえ
 つまがけなした たかあしだ あとにつづくは おおいしいの
 ふところがたな てらにしやだゆう きたるはなだらいいの なアアア—ぶううざかアア

IV 結論

浪曲の「節」は、事前に音の姿が確定された青写真を忠実に再現するという原理には基づいておらず、演者がその場その場で「節」を紡ぎ出す面をもつ。ベテラン浪曲師の場合、昨日は「節」でやった箇所を、今日は「啖呵」でやることさえある¹⁴⁾。しかし、だからといって浪曲の「節」は、口演現場で「無」から作り出されるといったたぐいのものではないことが、今回の雲右衛門と奈良丸の「節」の分析から導出された。

浪曲の「節」は、①演者それぞれによって異なる声域や、その中での得手とする音域を母胎としつつ、演者に獲得されている（また、場合によっては三味線に誘導される）ペンタトニック音階の構成音を素材とし、②一席中における、また[連]における当該の「節」の位置づけならびに、③文言のイントネーションも勘案されながら、④どの音域で「節」を開始させるか、そのためには、⑤ほぼ7モーラ+5モーラのセットに対応し、演者による個性とゆるやかな規範性の両方を備えた「旋律型」の、どれを使いどう変形させるか、⑥節尻をどうするか、といった複数の選択と判断が、その場その場で多かれ少なかれくたされる過程として構築されると考えられる。[個人様式]を確立させた歴史上の演者の場合、という条件付きであり、21世紀の時点での浪曲にどの程度あてはまるかとの問題は留保せざるをえないが、今後検討を重ねるべき作業仮説として上の見方を提示したい。

付記

本小論は、平成26～28年度科学研究費補助金（「浪曲の『節』の生成原理に関する研究 基盤研究（C）課題番号26370094）の途中成果である。

参考文献

- 小泉文夫 1982 「旋律型」下中邦彦（編）『音楽大事典 第三巻』東京：平凡社，1347-1348。
 高島米峰 1910 『広長舌』東京：丙午出版社。
 高梨乙松 1936 「私の奈良丸論」井川清（編）『三代目吉田奈良丸脚本集』大阪：奈良丸興行社，1-4。
 宅間貞雄（編）1912 『浪花節一ト節全集』東京：宅間貞雄。
 桃中軒雲右衛門（講演）1913 『赤垣源蔵徳利の別れ』東京：明倫社。
 浪花節新聞社（編）1912 『吉田奈良丸・東家楽遊浪花節』大阪：浪花節新聞社。
 松崎天民 1915 『恋と名と金と』東京：弘学館。

参考音盤

- 桃中軒雲右衛門 SP 〈赤垣源蔵徳利の別れ〉パーロフォンE1009。
 CD 〈コロムビア至宝シリーズ SP盤編 桃中軒雲右衛門〉コロムビアCOCJ33688-89。
 二代吉田奈良丸 SP 〈赤垣源蔵〉コロムビア 25094-25095。

SP〈南部坂〉コロムビア 26798-26789.

SP〈殿中刃傷〉ニッポノホン 1651.

SP〈大高源吾〉コロムビア 25870.

注

- 1) 赤穂義士・^{あかほしげかた}赤埴重賢 (1669-1703) をめぐる逸話が、歌舞伎、講談、浪曲、映画などで作品化された場合に使われる人名。
- 2) 旋律の素材的要素の1つ (小泉 1982)。
- 3) たとえば国民新聞の同年2/13日付には、以下の記事がある。「大阪から浪花節の名人、吉田奈良丸が来た。広告して曰く『日本一の浪花節』と。(後略)」。
- 4) ある時代、地域、個人、流派の作品群に共通して備わる固有の特徴群を、直感的・統一的に言い表す語。
- 5) これに「中京節」を加える考え方もある。現在活動している浪曲師たちは、自らを「関東節」の演者か「関西節」の演者か、という二分に基づき認識している。
- 6) 二代奈良丸による〈赤垣源蔵 徳利の別れ〉の音盤には、他に、たとえば (ニッポノホン 1649-1650, 1910年), (ニッポノホン 15549-15550, 1925年), (コロムビア 26000-26001, 1930年) がある。これらのうち、(ニッポノホン 15549-15550) は、今回分析対象とした (コロムビア 25094-25095) と詞章、節、三味線の旋律型が同じであり、同一音源だと考えられ、かつ、LP (コロムビアDLS4297) に再録されている。他の音盤での〈赤垣〉は、今回分析したものと詞章、節ともに異なっているが、「外題付け」冒頭の7モーラ+5モーラに充てられる節の旋律は類似しており、また、「外題付け」が、自由リズムの節の途中で等価の拍に乗る節に切り替えられるという、いわば「節」の設計も共通している。本稿では、音声が最も明瞭に聞き取れ、かつ、後にLPに再録されているという理由から、分析対象とする音盤を選択した。
- 7) 無拍のリズムを表す、ラッハマンによる用語。
- 8) モーラは、日本語の、いわゆる「共通語」が発語される際の、かな1字分の音の長さを表す単位。
- 9) 譜例でのト音記号8va bassaでの下第一間reから第四線doまでを標準域として設定し、それより1オクターブ低い音高にはアンダーバー、1オクターブ高い音にはオーバーバーを付して表している。
- 10) [句] ごとの数値の総計という方法をとったことにより、ある[句]末尾の音高から次の[句]冒頭の音高への進行はカウントされていない。
- 11) 奈良丸の節に関する④⑤⑥の特徴は、注6に示した複数の〈赤垣〉の音盤での「外題付け」に、共通して見られる。
- 12) 音高と音域をめぐる浪曲用語には、「乙」「中甲」「甲」、また「一の声」「二の声」「三の声」がある。本稿での分析方法において、それらの語を採用しなかった理由は、たとえば乙と中甲の間にある音高を、乙のテリトリーと考えるか中甲のテリトリーと考えるかといった問題の処理が不可能であることによる。本稿では、雲右衛門・奈良丸ともに多く使用している音高sol, laを核にして「中音域」を設定し、それに基づいて「低音域」「高音域」を設定したが、なぜこの音からこの音までで区切るのか、ということに関する論理的根拠はない。このように設定した場合には、各[句]は表6および表7に記したごとく分析される、という性格のものである。
- 13) こうした特徴をもつ「節」は、現在は「落とし」と呼ばれ、通常、本稿での用語[連]の末尾に配される。
- 14) 本稿で、他の日本音楽の研究で使われることがある「小段」「曲節」等の用語を使わず、筆者独自の用語[句]と[連]を用いたのは、浪曲の演者たちが「小段」や「曲節」の語を使用しないとの理由に加え、語の転用によって、どこを「節」でやるかさえ事前に100%確定されているわけではない、という浪曲ならではの特性が見えにくくなると考えたことによる。すなわち、[句]と[連]は、一回一回の口演で「節」として演じられている部分の分節に対応する語であり、今回〈赤垣〉でとりあげた、たとえば「空どんよりと／薄暗く 解にこのうちに／岩龍わだかまるか」の詞章が、仮に、別の口演機会に啖呵で語られていた場合には、[句][連]の語の対象から外れる。ただし、誤解を避けるために、浪曲の啖呵の文言は基本的に定型詩の形をとらないことを付記しておく。

Tôchûken Kumoemon and Yoshida Naramaru II
— An analysis of *fushi* in *naniwabushi* —

KITAGAWA Junko

Music Education

The work of a *rôkyoku* (*naniwabushi*) recitation consists of the combination of *fushi* (melodic parts) and *tanka* (spoken lines). *Fushi* is not composed completely beforehand; rather, it is somewhat improvised by the performer at each demonstration. In this article, the author analysed *fushi* by Tôchûken Kumoemon and Yoshida Naramaru II from the viewpoints of melodic lines and patterns, placement of the highest and lowest notes, and tonal progressions. As a result, *fushi* by these two performers were found to have common features as well as differences. Furthermore, some melodic patterns were used in multiple works, with slight modifications given. The conclusion is as follows. First, some common principles about constructing *fushi* may exist among different performers. Second, *fushi* in *naniwabushi* may be a process in which the performer's plural choices are sequentially decided.

Key Words: *rôkyoku* (*naniwabushi*), melodic pattern, improvisation, Tôchûken Kumoemon, Yoshida Naramaru II