

## 浪曲の<sup>たなか</sup>啖呵における他の三味線音楽の旋律型の引用

きた がわ じゅん こ  
北川 純子

音楽教育講座

(平成25年7月29日 受付)

浪曲の「<sup>たなか</sup>啖呵」(セリフ)部分における三味線演奏のありかたの一つに、他の三味線音楽からの引用がある。引用される旋律型は、聴き手がそれとして認識しうするためには相応の定形性を有している必要があると考えられるが、こうした、いわば定形性を前提とする演奏のありかたは、その場その場で「手」(楽器による旋律型)を変形させたり、基本的な「手」から脱出したりしてゆくことが常である、浪曲の「<sup>かじ</sup>節」部分における三味線の演奏過程とは、少なからず異なっているだろうとの推測も成り立つ。

本稿は、筆者が2009年から継続して行なっているフィールドワークに基づき、浪曲の啖呵でのさまざまな場面に適合するものとして伝承されている、他の三味線音楽から引用された諸旋律型を、五線譜に採譜して一覧提示するものである。定形性の問題をめぐっては、同一の名称で伝承されている旋律型であっても、当該伝承者が誰から教授を受けたかという、いわば伝承ルートによって、異なる勘所が使用される例や、異なる旋律の動きがとられる例が見られた。

キーワード：浪曲、三味線、口頭伝承、引用

### I はじめに

浪曲の一席は、浪曲師の声が旋律あるいは等価の拍に乗せた語り<sup>1)</sup>を形成する「節」と、解説やセリフの部分をなす「啖呵」との組み合わせから成る。後者、すなわち「啖呵」の部分で、伴奏をうけおう曲師(浪曲三味線奏者)がとりうる選択肢は、三つある。①何も弾かないこと、②場面に応じて効果音的な描写を行なうこと、③場面に適合する、他の三味線音楽から引用した旋律型を、陰の三味線として奏すること、である。

浪曲三味線の伝承は、いかなる種類の楽譜も使用されることなしに、基本的には伝承者と被伝承者が一対一で向かいあう形で施される。こうした伝承のありかたも反映して、浪曲三味線の啖呵で使いうる、他の三味線音楽から引用された旋律型(以下、「引用断片」と表記する)に関しては、第一に、あるベテラン奏者Aが知っている(すなわち、Aがかつて伝承者Xから教わった)レパートリーが、別のベテラン奏者B(XではなくYから伝承を受けた)にも共有されているとは限らず、第二に、ベテラン奏者がかつて習い覚えた引用断片でも、当人がそれをあまり使用しなければ記憶が次第におぼろげになってしまうという特徴がある。後者の特徴は、「啖呵」部分での三味線演奏が個々の演奏現場で奏者によって任意に選択されるものであること、また、ある引用断片に焦点を定めた場合、適合する場面のない演題では当該旋律型は使用されえないこと、加えて、「書かれたもの」が介在しないという理由によって、記憶を紐解くには、手指のたどる道筋を文字通り手探りしながら確かめる他にないこと、という三つの性質により、少なからず生じるものだといえる。

現況について言えば、現在活動している中堅以下の曲師には、師匠から、啖呵部分で使用可能な引用断片の伝承を受けた者が少ない。こうした状況のままでは、啖呵での他の三味線音楽の引用に関する伝承が、途絶えてしまう可能性もある。

以上をふまえた上で、本稿の目的は、2009年から筆者が行なっているフィールドワークの過程で、前段の③として複数の三味線の師匠方から伝承を受けた各種の引用断片を五線譜に起こし、資料として提示するこ

とにある。以下、Ⅱ章では譜例を提示し、Ⅲ章では、伝承者によって伝承内容に差異が見られる二つの例をとりあげて、譜例を示しつつ、若干の考察を行なう。

## Ⅱ さまざまな場面と引用断片

本稿で提示する引用断片の一覧を表1に示す。各列に示すのは、左から順に、(a) 通し番号、(b) 名称あるいは適するとされる場面（名称は《 》に入れて記す）、(c) 伝承者名、(d) 本稿での譜例番号、(e) 備考（付帯情報）、である。(e) 欄での記述のうち、落語で使われる三味線音楽との類似性に関しては、林家染丸『上方落語 寄席囃子の世界 譜面編』（2011）に掲載されている文化譜と、伝承されている浪曲三味線の旋律型とを筆者自身が比較した結果に基づく。

①から⑩までの譜例は本章で提示し、伝承者によって旋律型が異なる⑪以降の譜例は次章で提示する。

表1 本稿で提示する旋律型の一覧

通し番号	《教示された名称》；場面	伝承者	譜例番号	備考
①	；町人，長屋	岡本貞子	譜例1	過去の音盤で，故・山本太一氏が演奏している浪曲三味線に，同一の旋律型がみられる。
②	《木の葉落とし》；武士の寂しげな語らいの場面	岡本貞子	譜例2	落語ハメモノ《木の葉》と類似。
③	《雪》；雪の降る場面	岡本貞子	譜例3	地唄《雪》；落語ハメモノで《雪の相方》。
④	《木魚》；寺，墓地の場面	岡本貞子	譜例4	落語ハメモノ《木魚入り》と類似。
⑤	《のっと》；武士がしゃべる場面	岡本貞子	譜例5	故・大林静子氏から教わったとの説明あり。落語出囃子《のっと》と類似。
⑥	；花魁，色街の女性の場面	岡本貞子	譜例6	
⑦	；花魁，色街の女性の場面	玉川みね子	譜例7	新内の「手」だとの説明あり。
⑧	<sup>おおだ</sup> 《大店》；商いをしている旦那さんの場面	岡本貞子	譜例8	
⑨	；茶店，商店に入っていく場面	玉川みね子	譜例9	過去の音盤で，加藤歌恵氏が演奏している浪曲三味線に，細部は異なるが類似した旋律型が見られる。
⑩	<sup>さんざいば</sup> 《散財場》；お金を使う場所での場面	岡本貞子	譜例10	
⑪	《道頓堀》；賑やかな街の場面	岡本貞子	譜例11	
⑫	《おいてこ》；酒の場面	岡本貞子	譜例12	
⑬	；女の人が出てくる場面	岡本貞子	譜例13	
⑭	；火事場，相撲の場面	岡本貞子	譜例14	
⑮	；水，川，海の場面	岡本貞子 玉川みね子	譜例15	岡本氏から，同じリズム・パターンを連続させることが特徴で，どの音高を奏するかには任意性があるとの説明あり。長唄〈吾妻八景〉の《佃の合方》と類似。
⑯	；子どもと親が出てくる場面	玉川みね子	譜例16	いわゆる《江戸子守歌》。
⑰	《船》；水，海，船の場面	岡本貞子	譜例17	長唄《千鳥》；落語ハメモノで《水気》。
⑱	《千鳥》；水，海，船の場面	玉川みね子	譜例18	長唄《千鳥》；落語ハメモノで《水気》。
⑲	《御殿場》；「面を上げい」等，殿様が出てくる場面	岡本貞子	譜例19	
⑳	；殿様の場面	伊丹秀敏	譜例20	

以下に、譜例1から譜例16を示す。採譜の原則は、以下の通りである。

- (1) 実音記譜ではなく、シミラ調弦で記すこととし、冒頭の小節にシミラを記す。
- (2) 音符下部に記した（Ⅰ，Ⅱ，Ⅲ）のローマ数字は、何の糸で奏するかを示す。
- (3) 音符下部に記した□とカナ（例・イヤ）は、曲師のかけ声を示す。
- (4) 音符上部に記した半角カナは、それぞれ、次の技法を示す。  
「ハ」…ハジキ。弦を撥でなく左手指ではじいて奏する技法。  
「ス」…スクイ。撥を通常の方法とは逆に、向こう側から手前にすくって奏する技法。  
「ウ」…ウツ。弦を撥でなく左手指を勘所に強くあてることによって奏する技法。  
「スリ」…スリ。左手指を特定の勘所から別の勘所へスライドさせて奏する技法。
- (5) 教授された音高が平均律でのそれと比べて微妙に高かったり低かったりする場合には、↓，↑を付して表す。
- (6) 左手の指使いに関しては、中指を「中」、薬指を「薬」というように、漢字で示す。何も記さない場合は人差し指の使用を示す。
- (7) 必要に応じて、採譜上の（仮）小節に小節番号を付す。

## 譜例1 町人・長屋

The musical score for 'Townsman・Long House' (譜例1) is presented on four staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Roman numerals (I, II, III) are used below notes to indicate string positions. Kanji and Kana characters are used for specific techniques and cues. A square box with the Kana 'イヤ' (Iya) is placed below the first staff.

## 譜例2 《木の葉落とし》

弦をこすって到達させる  
(こする音によってニュアンスを出す)

III

II I II III II

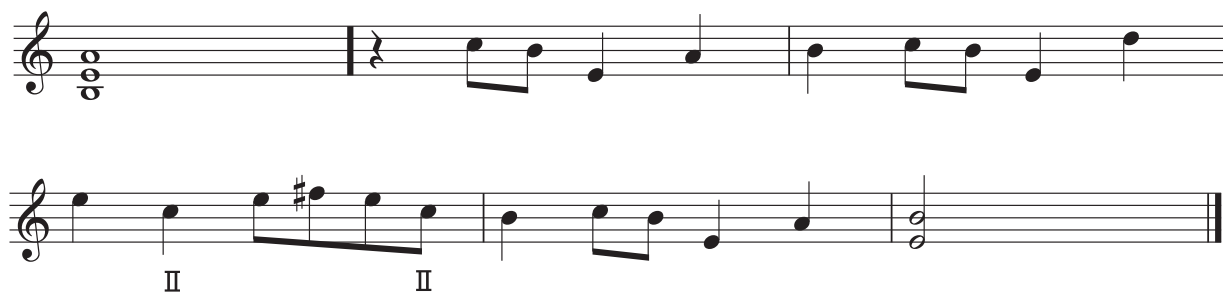
### 譜例3 《雪》

The musical score for 'The Wind' by Kiyomasa is presented across six staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, along with specific fingerings indicated by numbers (I, II, III) and symbols (スリ, ハ, ム, 中). The score is written in a single system, with each staff representing a different part of the composition. The music is in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The notation is in a style that combines Western musical notation with traditional Japanese musical notation elements, such as the use of 'スリ' (suri) for a slide or 'ハ' (ha) for a breath mark. The score is a single system, with each staff representing a different part of the composition. The music is in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The notation is in a style that combines Western musical notation with traditional Japanese musical notation elements, such as the use of 'スリ' (suri) for a slide or 'ハ' (ha) for a breath mark.

## 譜例4 《木魚》

## 譜例5 《のっと》

## 譜例6 花魁、色街の女性



## 譜例7 花魁、色街の女性

(撥を当てるのはコマに近い箇所)



## 譜例8 《大店》



## 譜例9 茶店、商店など



## 譜例10 《散財場》





譜例11 《道頓堀》

譜例11 《道頓堀》の楽譜は、三味線音楽の旋律型を引用したものである。楽譜は三行の五線譜で記述されており、キーサインはF#、時間記号はCである。メロディは、ス（息）やII、III、Iなどの指法記号、および□（ボックス）記号を用いて表現されている。

譜例12 《おいてこ》

譜例12 《おいてこ》の楽譜は、三味線音楽の旋律型を引用したものである。楽譜は三行の五線譜で記述されており、キーサインはF#、時間記号はCである。メロディは、ス（息）やII、III、Iなどの指法記号、および□（ボックス）記号を用いて表現されている。

譜例13 女の人

譜例13 女の人 の楽譜は、三味線音楽の旋律型を引用したものである。楽譜は二行の五線譜で記述されており、キーサインはF#、時間記号はCである。メロディは、ス（息）やII、III、Iなどの指法記号、および□（ボックス）記号を用いて表現されている。

## 譜例14 火事場、相撲

譜例14 火事場、相撲

## 譜例15 水、川、海

譜例15 水、川、海

## 譜例16 子守歌

譜例16 子守歌

### Ⅲ 伝承者によって勘所や旋律線が異なる引用断片

本章では、基本的には同一であると考えられる引用断片が、異なる伝承者では異なる勘所を使ったり、異なる旋律の動きをとったりする例を、二つとりあげる。

一つ目は、海や船の場面で使用される、長唄《千鳥》からの引用断片をめぐる事例である。譜例17は、大阪の岡本貞子氏の教授によるもの、譜例18は、東京の玉川みね子氏の教授によるものである。

#### 譜例17 《船》（伝承者・岡本貞子）

#### 譜例18 《千鳥》（伝承者・玉川みね子←山本太一）

二つの譜例は、どの音で、あるいは三の糸のどの勘所で、旋律型を開始するかが異なっているため、一見全く異なるように見えるかも知れない。しかしながら、出だしの旋律の動きは、両者ともほぼ同じである。移動ドの要領で、譜例17について「ミ」から開始する階名唱法を行なうと、ミー ミミ | レミ ミミ | ファラ ファミ | ファミレレ レレ | となり（カナに付したアンダーバーは1オクターブ下の音高を表す）、譜例18を楽譜上の音名で読んだものとほぼ同じであることで、その点を確認することができる。ただし、三の糸のどの勘所で開始されるかが異なることの産物として、合間に挟まれる二の糸開放弦がその前後の三の糸での旋律に対してとる位置どりが、二つの譜例では異なっている（譜例中★Aと★A'）。また、異なる勘所で開始されているにもかかわらず、末尾3小節（譜例17, 18とも第16小節以降）に関しては、二種類の楽譜で同一の音高をたどって終結している（譜例中←B→と←B'→）。加えて、途中の部分にも細かい差異はある。とはいえ、どちらの旋律型も、《千鳥》を知っている聞き手には《千鳥》の引用であると認識されうるものだと言ってよいのではなかろうか。

伝承者の玉川みね子氏は、《千鳥》の引用断片を、師匠である曲師の故・山本太一氏から教授されたという。二種類の楽譜のちがいから、元来は本調子<sup>2)</sup>である《千鳥》を三下がり<sup>3)</sup>の浪曲三味線に移すにあたって、個々の曲師がどの勘所から始めればよいかを工夫して転用し、それが師匠—弟子というルートによって伝承されてきている、との見方が成り立つ。

二つ目の例は、伝承者によって旋律の動きかたが大きく異なることから、耳で聴いた時に二つの引用断片が同一であるとは思えないかも知れないような例である。殿様が出てくる場面で使われる《殿中》について、大阪の岡本貞子氏から教授された旋律型を譜例19に、東京の伊丹秀敏氏から教授された旋律型を譜例20に、それぞれ記した。

### 譜例19 《殿中》（伝承者・岡本貞子）

## 譜例20 殿様の場面(伝承者・伊丹秀敏←三門博)

二つの譜例は、3小節目以降の旋律の動きが全く異なっている。また、類似性をもつ冒頭2小節に関しても、①伊丹氏による旋律型では半音音程（譜例20、第1小節：ミーファ）が使用されているのに対して、岡本氏による旋律型は全音音程（譜例19、第1小節：ミーファ<sup>#</sup>）が使用されている点、②冒頭の4打が、伊丹氏による旋律型ではアルペジオで奏されている点、③第2小節に関して、伊丹氏による旋律型ではハジキで連打がなされる点、といったちがいがあある。とはいえ、冒頭2小節がもつ類似性から、どちらも同じ既存の三味線音楽を転用した同一種の引用断片だと同定しうるが、引用元は特定できていない。

伊丹氏はこの旋律型を、浪曲師の故・三門博氏に教わったとのことで、筆者が岡本氏から教授された引用断片を弾いたところ、違いの大きさに驚きつつ、「どっちが本当かしら」と呟かれた。個々の伝承者が、それぞれ誰から伝承を受けたかという伝承ルートによって、理念的にはある意味で「決まりごと」であるはずの引用断片のすがたが、大きく異なる例だといえる。

## IV 結びにかえて

現時点でのフィールドワークの集積から得られた結論として、嵯峨部分で使用するとして伝承されている他の三味線音楽からの旋律型には、定形性が相対的に強く働いているものと、そうでないもの、両方が含まれている、ということが言える。前者、すなわち定形性が強く働いている例としては、大阪の岡本氏によって伝承されている、町人・長屋の場面に使用しうる引用断片（譜例1）の同形が、表1の備考欄に記したように、東京の故・山本太一氏による録音物で使われている点を挙げることができる。一方、後者、すなわち定形性が弱いものの典型的な例としては、Ⅲ章でとりあげた《殿中》（譜例19、譜例20）を挙げることができる。

楽譜を介さずに伝承が行なわれ、かつ、三味線奏者の創意工夫で「手」が変形されたり、基本的な「手」から脱出したりするのが常である浪曲三味線においては、他の三味線音楽からの引用に関しても、場合に応じて変形可能性が作動しつつ、伝承がなされてきているとの見方もできる。

## 付記

本小論は、平成23～25年度科学研究費助成金（「浪曲三味線の「手」の史的形成過程に関する研究」基盤研究（C）課題番号23520170）の途中成果である。

## 謝辞

本論稿で紹介した各種旋律型を教授してくださった、岡本貞子氏、伊丹秀敏氏、玉川みね子氏に、深く感謝いたします。

## 参考文献

高田三郎；渡鏡子；大浜清

1982 「旋律」下中邦彦（編）『音楽大事典 3』東京：平凡社：1346-1347.

## 注

- 1) 浪曲では「歌う」という語は使用されず、「語る」「よむ」「唸る」である。また、「節」の下位種別のほとんどは旋律，すなわち，「音楽的な表現意図のもとに形づくられた高低の音の動き」（高田；渡；大浜 1982）をなすが，「攻め」や「ことば攻め」では，旋律をなすことなしに，しかしながら等価の拍に乗せて，詞章が語られる。
- 2) 三本の弦のうち，真ん中の弦（二の糸）の音高を，最も低い音の弦（一の糸）の音高の完全4度上に，最も高い音の弦（三の糸）の音高を，真中の弦の音高の完全5度上，すなわち最も低い弦の音高の1オクターブ上に，調弦するやりかた。
- 3) 三本の弦のうち，真ん中の弦（二の糸）の音高を，最も低い音の弦（一の糸）の音高の完全4度上に，最も高い音の弦（三の糸）の音高を，真中の弦の音高の完全4度上に，調弦するやりかた。

A Quotation of the Existing Melodic Patterns from Other *Shamisen* Music in *Rôkyoku-Shamisen*

KITAGAWA Junko

*Music Education*

The one possible way of the *shamisen* performance at *tanka* (spoken lines) in a work of *rôkyoku* is to quote the existing melodic patterns from other *shamisen* music.

Based on the fieldwork which the author has been carrying out from 2009, this paper presents the transcriptions of melodic patterns, which are borrowed from other *shamisen* music and handed down as suitable for the particular scenes in *rôkyoku*, into the staff notation.

Some examples show the difference in the melodic-line or the *kandokoro* (a position of the finger on the fingerboard), though they can be identified as basically the same melodic pattern. It is thought that such a difference has been produced from the difference in the route of oral tradition.

**Key Words:** *rôkyoku*, *shamisen*, quotation, oral tradition