

長唄の旋律生成に関する一考察 —多様な旋律を生み出す仕組みを探る—

小塩 さとみ

1. はじめに

長唄は十八世紀に歌舞伎舞踊の伴奏音楽として成立した三味線音楽の一種目である。義太夫節や大薩摩節など語り物の三味線音楽では、多くの曲で共通して使われる「名称をもつ旋律型」を基盤にして楽曲が構成されるのに対し、長唄の旋律は、相互に類似性は感じられても、各曲の旋律における個々の音の動きは異なっている。このような長唄の旋律に類似性を与えている音のパターンは、「ゆるやかな旋律型」と呼ぶことができる。長唄にも「オトシ」や「段切」など、名称をもつ旋律型があるが、「ゆるやかな旋律型」には名称がなく、演奏家によって言語化されない「見えない理論」（蒲生；徳丸 1985：5）に基づく音進行のパターンであると言える。

「ゆるやかな旋律型」は、三味線の調弦と密接な関係をもつ。このことは、旋律の音の動きに対して「本調子らしい」「二上りらしい」などの表現が行われることから読みとれる。筆者は、調弦によって三味線を演奏する時の左手の運動が異なること、および、同じ音高であっても異なる弦で弾く音を厳密に区別する長唄の音楽慣習に着目し、「ゆるやかな旋律型」は三味線の演奏者が弦を押さえる時の左手の棹上運動によって規定されていると考え、三下り調弦に関して、演奏時の左手の運動に基づく旋律生成モデルを作成した（小塩 2002）。この旋律生成モデルの作成は、享保～宝暦期（1716～1764）に作曲された三下り曲 17 曲の分析データに基づいて行ったが、作成した旋律生成モデルを用いて、文政～

弘化期（1818～1848）の三下り曲 10 曲についても分析を行った。その結果、旋律を生み出す基本的な左手の運動パターンは共通であるが、音の進行方法には享保～宝暦期の作品と異なる傾向も観察された（小塩 2002：146・152）。つまり、「ゆるやかな旋律型」が三下りに共通の様式感を生み出している一方で、詳細に観察すると、作曲年代により、あるいは作曲者や作品の性格により、旋律の作られ方には差異があり、それによって長唄の様式的な多様性が作られているのである。この小論では、時代の異なる 2 つの分析対象曲群を設定し、両者を比較することにより、時代や作品の性格によって、三下り曲の旋律を生み出す仕組みにどのような変化が起きているのかを考察する。

2. 分析対象曲

作曲年代の異なる 2 つの分析対象曲群を設定する。分析対象曲群の設定に当たっては、作曲者による旋律様式の違いが分析結果に与える影響を除外するために、同一作曲者による作品を選定した。分析する旋律はすべて三下り調弦¹⁾によるものである。表 1 に分析対象曲の一覧を示す²⁾。

分析対象曲の第 I 群は、七代目杵屋喜三郎により作曲された 3 曲で、長唄の歴史の中で「発生期」（植田 1966：24）と位置づけられている享保～寛延期（1716～1751）の作品である。この時代の長唄曲は、大半が三下り曲で、地歌からの影響が大きい³⁾。この時代の曲は、「優雅でしみりとした三下り調子」（植田 1989：521）などと記述されることが多く、三下りに対する一般的なイメージを作り出している。

表1 分析対象曲

	曲名	作曲年	(西暦)	調弦	作曲者	小節数
I-1	傾城道成寺	享保16年	1731	三	七代目杵屋喜三郎	1371
I-2	相生獅子	享保19年	1734	三	七代目杵屋喜三郎	997
I-3	枕獅子	寛保2年	1742	三→本→三	七代目杵屋喜三郎	1206
I合計				上記3曲の三下り部分合計小節数		3574
II-1	官女	天保元年	1830	[本]→二→三	十代目杵屋六左衛門	223
II-2	傀儡師	天保7年	1836	本→二→本→三→本	十代目杵屋六左衛門	30.5
II-3	巽八景	天保9年	1838	三	十代目杵屋六左衛門	487
II-4	助六	天保12年	1841	本→三	十代目杵屋六左衛門	327.5
II-5	鳥羽絵	天保12年	1841	三	十代目杵屋六左衛門	510.5
II-6	秋の色種	弘化2年	1845	本→二→三	十代目杵屋六左衛門	151
II-7	花見車	弘化4年	1847	二→三	十代目杵屋六左衛門	468.5
II合計				上記7曲の三下り部分合計小節数		2198

分析対象曲の第Ⅱ群は、天保～弘化期（1830～1848）に十代目杵屋六左衛門が作曲した7曲である。この時代は長唄の「隆盛期」（植田 1966 : 25）前半に当たり、1曲の中で複数の調弦を組み合わせた作品も多い。歌舞伎舞踊曲の他に、純粹の音楽鑑賞曲として作曲された所謂「お座敷長唄」も盛んに作られ、多様な旋律様式が生み出された時代である。三下り部分の曲調も「本来の地味で優美な落ち着いたある曲調から、漸時華やかさや愉快さをねらう傾向が加わって来て、（中略）色々な曲趣を持った三下り曲が作られる様になった」（浅川 1994 : 90）と指摘されているように、初期の長唄から変化していることが先行研究でも指摘されている。今回の分析対象曲に関しては、7曲のうち、全曲通して三下りのものは2曲にすぎず、曲の途中で本調子から三の糸を低くして三下りとなる曲が2曲、曲の途中で二上りから一の糸を高くして三下りとなる曲が3曲である。

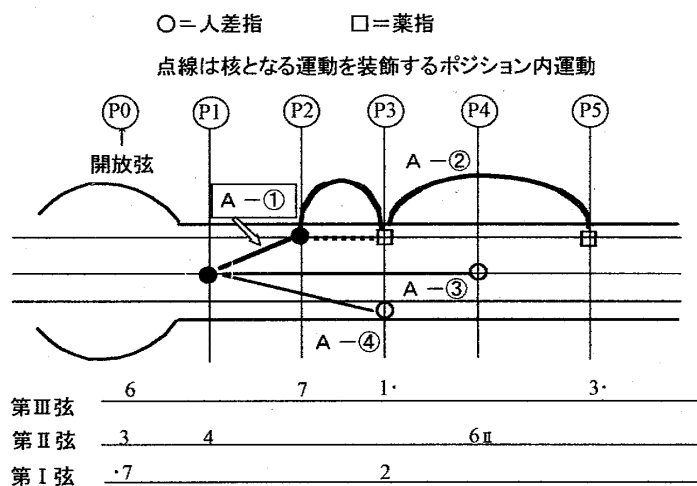
3. 「ゆるやかな旋律型」の時代による変化

小塩 2002 では、三下り旋律を、左手の運動パターンに基づいて5つのタイプに分類した。つまり、三下り調弦には「ゆるやかな旋律型」として5つのタイプがあると考えることができる。ここでは、使用頻度の高い3つの旋律型を旋律型A～Cと呼び、これら3種の旋律型を対象に、左手の運動パターンに基づく旋律の作られ方について、2つの分析対象曲群における違いを明らかにしていく。

3.1 旋律型Aにおける旋律生成の違い

旋律型Aの音の動きを作り出す左手の運動パターンを図1に示す。

図1 旋律型Aの音の動きを作り出す左手の運動パターン



図は演奏者から見た三味線の棹を示している。図の左側が、演奏者が楽器を構えた時の左上方部分で、図の右側は三味線の胴へつながる奏者の右下方部分である。弦を人差指で押さえる時の左手首の位置を「ポジション」と名付けPで示している。P0は開放弦を表し、P1は棹の最上部の勘所（開放弦より半音上）を人差指で押さえる時の左手首の位

置、P 2は開放弦より全音上の勘所を人差指で押さえる時の左手首の位置を示す。P 2で薬指を用いると、人差指で押さえる音より半音高い音が作られる⁴⁾。図の下に小十郎譜⁵⁾の記譜法でそれぞれの勘所に対応する音高を示した。

この旋律型の核となる音の動きは、黒丸で示した2つの勘所(三の糸のP 2と二の糸のP 1)を人差指で移動する左手の運動A-①により生み出される。A-①によって作られる旋律は、三の糸のP 2を人差指で押さえた勘所「7」と、二の糸の開放弦である「3」という2つの中心音をもち、二の糸のP 1を人差指で押さえた勘所音「4」は、二の開放弦を装飾する音として機能する。2つのポジションの人差指音(「7」と「4」)、二および三の糸の開放弦(「3」および「6」)、P 2の薬指音(「1・」)という5つの音を組み合わせ、出現順序やリズムを変化させることにより、A-①という1つの運動パターンから多様な旋律を作り出すことができる。

譜例1は<傾城道成寺>の冒頭部分の楽譜で、A-①の運動に基づいて生み出された旋律部分である。音符の下に、小十郎譜の記譜法による音高表示を併記した。この旋律には、A-①の運動に加えて、中心音を装飾する他の左手の運動も出現している。上方の中心音「7」は、薬指でP 5からP 2まで移動するA-②の運動(「3・」→「1・」)によって、また下方の中心音である「3」は、二の糸のP 1と一の糸のP 3との間を移動する運動(「4」↔「3」↔「2」)によって装飾されている。この譜例には現れていないが、二の糸のP 1とP 4の間を人差指で移動するA-③の運動(「4」↔「6 II」)も中心音「3」を装飾する運動パターンとして頻繁に用いられる。

以上の基本的な左手の運動パターンに加えて、旋律型Aにはいくつか

の特徴的な音の進行が見られる。譜例1の中に「」の記号で括って示した「6Ⅱ・7」という音の動きはその1つで、三の糸のP2で作られる音から一時的に逸脱し、また同じポジションに戻ってくる一種の装飾的な役割をもっている。

譜例1 <傾城道成寺>冒頭部分の旋律 (使用楽譜より訳譜)

(三下り)

The musical score is written in tablature notation on four staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes various symbols such as 'V' for vibrato, '薬指' (ring finger) for fingering, and numbers 0-7 representing fret positions. The melody is primarily descending, with some upward movements. The second and third staves continue the melodic line with similar characteristics. The fourth staff shows a continuation of the melody, ending with a final note on the 7th fret.

第Ⅰ群における旋律型Aの特徴は2つある。1つは、旋律型Aの大部分が、譜例1の旋律のように下行フレーズを形成することである。フレーズは高音の中心音「7」から始まり、低音の中心音「3」で終止する傾向が強く、時にはさらに下行して一の糸の開放弦「・7」の音で終止することもある。途中で一時的に上行フレーズが現れることもあるが、旋律の大きな区切り目では、下行形が必ず用いられる。もう1つの特徴は、下行フレーズが幾重にも繰り返される傾向をもつことである。譜例1でも、旋律型Aに基づく下行フレーズが連続しているが、このように、類似のフレーズを繰り返しながら曲が展開することが多い。

一方、第Ⅱ群の旋律型Aでは、下行フレーズも、上行フレーズも頻繁

に現れる。譜例2は<巽八景>の冒頭部分である。<傾城道成寺>と同様に「7」の音で開始したフレーズは、旋律型Aの核となる運動A-①によって下行し、下方中心音である「3」に到るが、そこから再びA-①の運動により「7」の音へ回帰している。このようにフレーズの最後が「7」の音で終わる場合も多く、旋律の大きな区切り目でも「7」の音で終止する場合と、第I群のように「3」の音で終止する場合の両方が見られる。

フレーズの繰り返しは、第II群でも頻繁に行われるが、第I群に比べると繰り返し回数は少なく、また上行フレーズと下行フレーズが併用されるため、繰り返しによる単調な印象は少ない。第II群では、核となるべきA-①の運動が現れずに、2つの中心音のどちらか1つを中心に旋律が展開するフレーズもみられる。中心音が1つの場合には、長いフレーズが展開されることは少ない。

譜例2 <巽八景>冒頭部の旋律

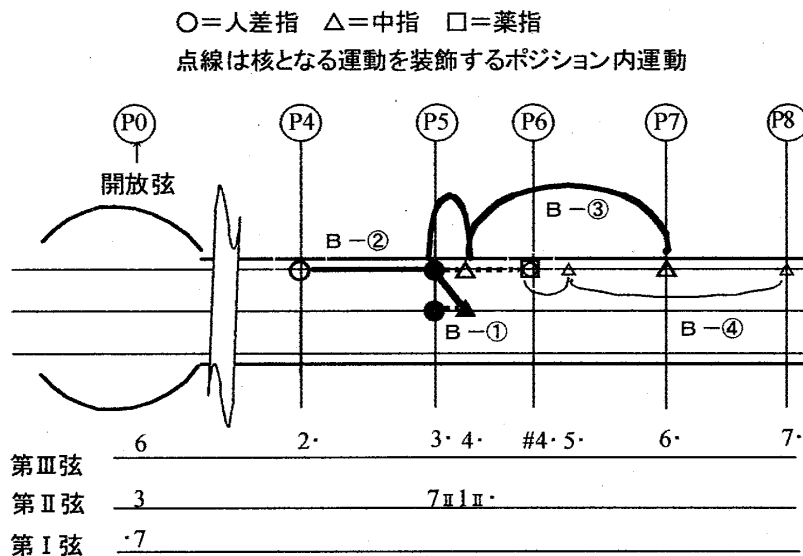
The image shows a musical score for Example 2, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with various notes and rests. Above the staff, there are handwritten markings: '楽指' (fingerings) and 'n' (accidentals). Below the staff, there are numerical fingerings: 37, 0, 1, 7, 6, 4, 3, 4, 6, 7, n, n, n, 0, 3, 7. The bottom staff is also in treble clef and contains a shorter melodic line. Below it are numerical fingerings: 6, n, 0, 4, 4, 3, 2, 3.

3.2 旋律型Bにおける旋律生成の違い

図2は旋律型Bを生み出す左手の運動パターンである。旋律型Bの核となる音の動きは、P5のポジションで三の糸と二の糸の勘所を押さえる運動B-①によって作られる。図の中で黒丸により示された勘所がこの

旋律型の核となる音を作り出し、図の中に示した他の左手の運動により、中心音「3・」の音が装飾される。

図2 旋律型Bの音の動きを作り出す左手の運動パターン



譜例3は第I群における旋律型Bの例である。フレーズ前半は、中心音「3・」を装飾する左手の運動が多様に展開する。しかし核となる運動B-①が現れると、旋律型Bとしての音の動きはそれ以上展開せず、他の旋律型へと移行することが多い。移行時には「6Ⅱ・7」という音型を介する場合と、三の糸の開放弦を介して移行する場合の二通りがある。B-①が出現した後に、再び旋律型Bの動きを繰り返すこともあるが、フレーズとしての展開には乏しい。

第II群における旋律型Bは、第I群と同様にフレーズ後半で旋律型Aに移行することも多いが、譜例4に示すように、B-①の運動の後に音の動きが展開したり、第I群であれば旋律型Aに移行するであろう音の動きの後に、再び中心音「3・」へ回帰することもある。三の糸の高音域で

旋律を展開することも多く、第I群に比べ、旋律型Bのみで独立したフレーズを形成する割合が高くなっている。

譜例3 第I群における旋律型Bの音の動き

1と2は<傾城道成寺>、3は<枕獅子>、4は<相生獅子>からの例

1
 3. 3 33. — V 0 3. n n n n n — 0 2. 2. — 3. 2. 3. —
 中指 → 中指 薬指
 4. — 4. 3. 0 1. n 7. n 6. n — 6. 0 7 1. —

2
 中指 中指 中指 A
 2. 3. 1. n 7 6 2. 3. 1. n 7. n 3. 1. n 7. n 6. 7 6. 4 4

3
 B A 薬指 中指 → A 薬指
 3. n n n n n — #4. 3. 2. n — V 7. n 6. n .7 1. n 7. —

4
 B 中指 → 中指 A
 2. 3. 4. 6. 4. 3. 0 1. n 7. n 6. n 0 6. 7 3. 7

譜例4 第II群における旋律型Bの音の動き

1は<鳥羽絵>、2は<巽八景>、3は<秋の色種>からの例

1
 B 中指 → 中指 薬指 中指 中指 中指 V V
 .7 1. = V 7. V 1. 7. n 6. V 7. 6. n 4. 3. 2. 3. 4. 3. 2. n 7. n 7. 6. n 6. n V 6. n V

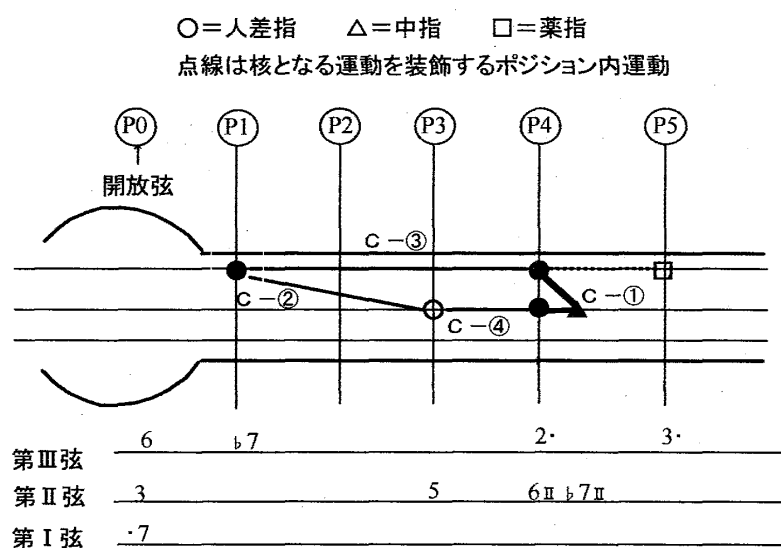
2
 B 中指 → 薬指 中指 → 薬指 中指 V
 0 4. 6. 4. 3. n n — #4. 3. 2. n — V 7. n 6. n 7. 6. n .7 4. 3. — V 0

3
 B 薬指 中指 → 中指 薬指 V
 #4. 3. n 1. n 3. #4. 5. 7. 5. #4. 3. 5. #4. 1. n 7. n — #4. 3. #4. — V 0

3.3 旋律型Cにおける旋律生成の違い

図3は旋律型Cを生み出す左手の運動パターンである。旋律型Cは核となる音の動きを1つに定めることが難しい。旋律型Cの音の動きには、P4で三の糸と二の糸の勘所を押さえる運動C-①に基づくものと、三の糸のP1と二の糸のP3の間を移動するC-②が、三の糸でP1とP4の間を移動する運動C-③と連結して生まれるものの2種類があり、手の運動は異なるが音の動きは類似している。

図3 旋律型Cを生み出す左手の運動パターン



旋律型Cは、曲の終止部である「段切」で用いられるため、三下りの特徴的な音の進行と言われることもある。しかし実際に曲中で使用される頻度はそれほど高くない。第II群の作品の中には、〈巽八景〉や〈助六〉のように、「本調子の段切の型」（加納 1985 : 86）を使用するものもあり、その場合段切の音の動きは旋律型Aに基づく。

旋律型Cの音の進行に関しては、2つの対象曲群の間に大きな違いは見当たらない。1つのフレーズの中にC-①からC-④まですべての運動

パターンが現れることもあれば、どれか1つの運動のみでフレーズを作ることもある。旋律の中心音は、三の糸の開放弦である「6」、同じ音高だが二の糸のP4を人差指で押さえる「6 II」、三の糸のP4の人差指音「2・」の3種類と考えられるが、他の旋律型と異なり、中心音を他の音で装飾する動きはあまり見られない。そのため、旋律型Cだけで長いフレーズを展開することは少なく、フレーズの後半から旋律型Aに移行することが多い。

譜例5 旋律型Cの音の動き

1は<秋の色種>の段切部分、2は<傾城道成寺>、3は<花見車>からの例

4. 時代による旋律型の分布の変化

次に曲中で使用される旋律型の分布を比較してみよう。表2は2つの分析対象群における旋律型の分布を示したものである。

第I群における旋律型の分布は、旋律型Aの占める割合が非常に高く、旋律型A~Cの割合が3曲で類似している。これに対して、第II群における旋律型の分布は、第I群に比べて旋律型Aの占める割合が低く、旋律型Bの占める割合が概して高くなっていること、また曲によって3つ

の旋律型を使用する割合にばらつきがあることが読みとれる。第Ⅱ群の作品が多様な曲調をもつことは先行研究でも指摘されているが、使用する旋律型の分布の違いが、曲調の違いを作り出す一因となっていると考えることができる。

表2 分析対象曲における旋律型の分布

	曲名	旋律型 (小節数)	A (%)	旋律型 (小節数)	B (%)	旋律型 (小節数)	C (%)	その他 (小節数)		合計 (小節数)
I-1	傾城道成寺	1024	74.7	138.5	10.1	133	9.7	75.5	5.5	1371
I-2	相生獅子	788.5	79.1	105.5	10.6	83.5	8.4	19.5	2.0	997
I-3	枕獅子	887	73.5	158.5	13.1	132.5	11.0	28	2.3	1206
第Ⅰ群合計		2699.5	75.5	402.5	11.3	349	9.8	123	3.4	3574
Ⅱ-1	官女	114	51.1	79	35.4	16	7.2	14	6.3	223
Ⅱ-2	傀儡師	18	59.0	2	6.6	10.5	34.4	0	0	30.5
Ⅱ-3	巽八景	296	60.8	127	26.0	43	8.8	21	4.3	487
Ⅱ-4	助六	245.5	75.0	50	15.0	9.5	2.9	22.5	6.9	327.5
Ⅱ-5	鳥羽絵	236.3	46.3	187.8	36.8	63.5	12.4	23	4.5	510.6
Ⅱ-6	秋の色種	65	43.0	69.5	46.0	11.5	7.6	5	3.3	151
Ⅱ-7	花見車	197.5	41.8	186	39.4	63	13.3	25.5	5.4	472
第Ⅱ群合計		1176.	53.5	685.8	31.2	208.5	9.5	127	5.8	2198.1

5. 第Ⅱ群における新しい旋律生成法

ここまでは、第Ⅰ群で設定した旋律型に基づいて音の動きの変化を考察してきた。このような変化に加え、第Ⅱ群の作品では、第Ⅰ群の旋律型には当てはまらない左手の運動パターンが使われている。特に、複数の曲に共通して見られる左手の運動として、三の糸のP2とP4の間を人差指で移動するパターンを指摘することができる。譜例6にこの運動パターンに基づいて作られている旋律の例を示す。

譜例6 第Ⅱ群における新しい左手の運動パターンに基づく旋律

1は<秋の色種>、2は<巽八景>、3は<花見車>からの例

これらの旋律は、表2に示した旋律型の分布では、旋律型Aと、旋律型Bまたは旋律型Cの間の移行運動として集計を行った。しかし、譜例に示した音の進行をフレーズとの関係から考えると、別の旋律型に移行したというよりは、むしろこの左手の運動によって1つの旋律の動きが生み出されているという印象を受ける。<秋の色種>や<花見車>の旋律に見られる「7→2→3」という音の動きは、本調子の基本的な左手の運動により作られる音の進行である。第Ⅱ群の作曲者である十代目枳屋六左衛門は、河東節や一中節など浄瑠璃作品から大きな影響を受けている（稀音家 2002 : 48）。浄瑠璃が本調子で作曲されていることを考えると、他の調弦での音進行が先に想定され、それを三下りで実現するために棹上で左手を移動させるという、これまでとは異なる方法で旋律が生み出されていると考えることができよう。

第Ⅱ群の作品には、他の作品から旋律が引用されている場合も見られる。<鳥羽絵>では下座音楽の「行列三重」や「追廻し」の旋律が使われているし、<花見車>では下座音楽の「凄み」や<英執着獅子>の旋

律の一部が引用されている。このような引用は、先行曲がもつ雰囲気表現手段として利用するために行われるもので、これも旋律生成の方法のひとつと位置づけることができよう。

6. 旋律生成における奏法やリズムの役割

旋律の生成には、左手の棹上の運動パターンの他に、右手のバチの動きや、左手の指で弦をはじいて音を出す動作など、リズムや奏法も大きく関わっている。同じ左手の運動パターンに基づいていても、多様な旋律を生み出すことができるのは、リズムや奏法によって音の動きに変化が与えられているからである。左手の運動に基づく音の進行に、音価やリズムを与える方法は、「等拍付加型」と「拍分割型」の2つのタイプに大きく分類できる。

譜例1の旋律は、等拍付加型の例である。同じ音高が繰り返されることが多く、旋律を構成する音は、基本的に同じ音価をもち、これが旋律の基本拍となる。時折長い音価をもつ音が入ることにより、旋律の動きに変化が与えられている。譜例2や譜例6-1も等拍付加型の旋律である。等拍付加型の旋律は、唄の伴奏部分で出現することが多い。唄の節が重視され、三味線は唄の伴奏としての役割を担う。第I群では、等拍付加型によって長いフレーズが紡ぎ出されることが多く、曲中で等拍付加型の旋律が占める割合も高い。これに対して、第II群では概して等拍付加型の旋律型は減少し、第I群に比べ出現しても短いフレーズで完結することが多い。

譜例3-2、譜例3-4、譜例5-2は、第I群における拍分割型の旋律例である。拍分割型ではスクイやハジキなど特殊奏法がしばしば使われ、基本拍の分割による細かい音価で旋律が進行する。拍分割型の旋律は合

の手や合方で出現することが多く、唄の伴奏部分で使われる時には、歌詞のリズムを活かした言葉中心の旋律が唄われる。第Ⅰ群の作品では、拍分割型が使われても長いフレーズ形成することは少なく、拍分割型の旋律が曲中に占める割合も少ない。

一方、第Ⅱ群の作品は拍分割型の旋律が多い。譜例7の例ではスクイによる同音反復や、開放弦の挿入による拍の分割、シンコペーションなど、多様な拍の分割方法が用いられている。途中からは、同一リズムの短いフレーズが繰り返し奏され、「踊り地」などと同様にリズムフレーズが旋律生成の基盤として機能している。

譜例7 第Ⅱ群における拍分割型の旋律例 <鳥羽絵>より

7. 結論

この小論では、作曲年代の異なる2つの分析対象群を設定し、両者を比較することで、時代や作品の性格によって三下り曲の旋律を生み出す仕組みにどのような変化が起きているのかを考察した。

享保～寛延期の作品である第Ⅰ群と、天保～弘化期の作品である第Ⅱ群は、左手の棹上の運動パターンによる「ゆるやかな旋律型」を基本に旋律が生成される点では共通している。しかし旋律の傾向には違いがあることがわかった。今回考察対象とした3種類の旋律型のうち、第Ⅰ群では旋律型Aが曲の大半で使われ、下行形のフレーズを中心に曲が構成されている。第Ⅱ群では、曲中に占める旋律型Aの割合が減少して、旋律型Bの割合が増加し、旋律型Aについては上行形のフレーズが増えていることが明らかになった。これは、第Ⅱ群では第Ⅰ群よりも高い音域で旋律が展開していることを示している。また、第Ⅰ群と第Ⅱ群とでは、旋律にリズムを与える方法に傾向の違いがみられた。第Ⅰ群では、基本拍の音価を基準とし、同音の繰り返しや音価の引き延ばしによって旋律のリズムを作り出す「等拍付加型」が多いのに対し、第Ⅱ群では、基本拍をスクイやハジキなどの特殊奏法や開放弦の音を挿入することにより分割してリズムを与えていく「拍分割型」が多いことがわかった。

旋律生成法の多様性においても、2つの対象曲群には違いがみられる。第Ⅰ群では、左手の棹上の運動が唯一の旋律生成原理であるのに対し、第Ⅱ群では、複数の旋律生成原理が併存している。第Ⅱ群では、旋律の音高進行が左手の棹上運動よりも先に想定されている例が見られた。他の種目の旋律様式を模倣する場合はこれに当たり、三下り旋律を作り出す通常の左手の運動とは異なる動きが現れることもある。また第Ⅱ群では、他の作品から旋律が引用される例や、旋律が短いリズムパターンに基づいて生成される例も見られた。

第Ⅰ群の作品は相互に様式的類似性が高いのに対し、第Ⅱ群の作品は、使用する旋律型の割合や、等拍付加型の旋律と拍分割型の旋律の割合を変化させることで、多様な曲調を作り出している。〈巽八景〉や〈助六

>では旋律型Aの占める割合が高く、「6Ⅱ・7」という音型がしばしば挿入されるなど、第Ⅰ群の旋律との共通点が多いが、一方で上行フレーズや拍分割型の旋律も使用され、この時代の特徴も有している。<傀儡師>は、旋律型CとAを中心とした旋律で、古い時代の三下りの旋律様式を模倣しているように思われる。<官女>と<鳥羽絵>は、拍分割型の旋律が多いリズム主体の曲調で、曲中での旋律型Bの使用頻度が高いという点で類似している。<秋の色種>と<花見車>も旋律型Bの使用頻度が高い曲であるが、唄の伴奏旋律で等拍付加型の旋律型が用いられているために、<官女>や<鳥羽絵>の曲調とは異なる印象を受ける。これまで三下りの曲調の違いは、曲の途中で一の糸を高くして三下りとする「高三下り」であるかどうかという観点から論じられることが多かったが、曲調の違いを作り出す直接的な要因は、旋律型の使用分布やリズムの特徴など、この小論で考察してきた、より具体的な音の生成方法の違いであると考えられる。

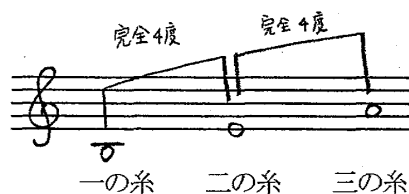
今回対象曲として選んだ2つの作品群の作曲年代には、約100年の開きがある。この小論で明らかになった旋律生成の仕組みの違いが、いつ頃から生まれたものなのか、また同じ年代の作品でも作曲家により旋律生成の方法に違いはないのかなど、長唄の旋律生成の仕組みについては、本研究を手がかりに、さらに研究を進めていく必要がある。

謝辞 長唄唄方の稀音家義丸師には、楽譜資料をお借りした他、長唄演奏家の方々の中で伝承されている旋律の解釈や意味についても多くのことを教えて頂きました。ここに記して感謝の意を表します。

注

- 1) 三下りの調弦は、下の譜に示すように、一と二の糸が完全4度、二と三の糸も完全4度の音程関係にあり、開放弦に1オクターブの関係が存在しないのが特徴である。曲の途中から三下り調弦が用いられる時には、本調子の三の糸を全音下げて三下りにする場合と、二上りの一の糸を全音上げて三下りにする場合の二通りがあり、後者は「高三下り」とも呼ばれる。

譜 三下りの調弦 (音高は相対音高)



- 2) 第Ⅰ群と第Ⅱ群では曲数に違いがあるが、これは第Ⅰ群の曲では三下り部分が大半を占めているのに対して、第Ⅱ群の曲は、曲の一部にしか三下りが用いられないものが多いためである。全体の分析対象小節数は、第Ⅰ群の方が多くなっている。分析に使用した楽譜は、第Ⅰ群の3曲および第Ⅱ群の〈花見車〉については、長唄唄方の稀音家義丸師作成の譜を、第Ⅱ群の残る6曲については小十郎譜（東京：邦楽社）を使用した。また〈鳥羽絵〉の前弾きは後世に追補されたものであるため、分析対象から除外した。
- 3) 現行の地歌三弦曲とほぼ同じ旋律を有する曲もある。例えば、分析対象曲である〈枕獅子〉は、歌詞や旋律の大半が、地歌の〈石橋〉（三下り芝居歌。芳村金七、芳村藤四郎作曲）と共通している。
- 4) 同じ勘所（P 2における薬指の勘所）を人差指で押さえる場合には、左手首のポジションがP 3に移動する。図1において薬指で押さえる勘所の上に「P 3」とあるのはそのためである。
- 5) 小十郎譜は相対音高による音高表示譜で、1 = ド、2 = レ、3 = ミに対応して

いる。数字の左側に点（・）がついている場合は1オクターブ低い音域を、右側に点がついている場合は1オクターブ高い音域を示している。

参考文献

浅川玉兔

1994 (1974) 『楽理と実技 長唄の基礎研究』、東京：日本音楽社。(1974年に改訂第3版、本論文では1994年発行のものを使用した。初版は1955年に私家版として発行された。)

植田隆之助

1966 「長唄の歴史」、町田佳聲；植田隆之助『現代・邦楽名鑑 長唄編』、東京：邦楽と舞踊出版部、19-181.

1989 「長唄【歴史】」、平野健次；上参郷祐康；蒲生郷昭（監修）『日本音楽大事典』、東京：平凡社、520-522.

小塩さとみ

2002 『長唄三下り曲における旋律生成の仕組み』、お茶の水女子大学提出博士論文.

加納マリ

1985 「長唄の「段切」について」、『芸能の科学 15 芸能論考Ⅶ』、73-94.

蒲生郷昭；徳丸吉彦

1989 「音楽の理論・楽器・身体」、蒲生郷昭；柴田南雄；徳丸吉彦；平野健次；山口修（編）『岩波講座 日本の音楽・アジアの音楽 5 音楽の構造』、東京：岩波書店、1-17.

稀音家義丸

2002 『長唄閑話』、私家版（製作、東京：新潮社）.

使用楽譜

稀音家義丸（個人作成による楽譜）

<相生獅子>、<傾城道成寺>、<花見車>、<枕獅子>

吉住小十郎編『長唄新稽古本（音譜解説附）』（東京：邦楽社）

第13編 <巽八景> 1991 54版発行.

第14編 <官女> 1989 38版発行.

第19編 <傀儡師> 1990 43版発行.

第20編 <秋の色種> 1989 40版発行.

第21編 <吾妻八景> 1990 42版発行.

第25編 <鳥羽絵> 1988 19版発行.

おしお さとみ

国際基督教大学卒業。お茶の水女子大学大学院人間文化研究科単位取得退学。博士論文『長唄三下り曲における旋律生成の仕組み』をお茶の水女子大学に提出し2002年3月に学位（人文科学博士）を取得。主要論文：「長唄における語り物性」、時田アリソン；薦田治子（編）『日本の語り物 一口頭性・構造・意義』、京都：国際日本文化研究センター、231-247、(2002)、「長唄における『楽』の概念」、『東洋音楽研究』64、1-22、(1999)。現在、宮城教育大学助教授。