

〔資料紹介〕

東京文化財研究所所蔵 フランス・パテ社製SPレコード 長唄『新浦島』を中心に

星 野 厚 子

はじめに

報告者は、『無形文化遺産研究報告』第九号（以下「報告書」第九号）において、当研究所に所蔵されているパテ社製SPレコードのうち、岡安南甫が唄った『吉原雀』について報告した。これらのレコードの収録は、先行研究の飯島満・永井美和子「特殊再生装置を要する音盤」パター縦振動レコード」（『無形文化遺産研究報告』第六号所載）で詳述されており、明治四十四年（一九一）十月に行われたようである。所蔵するパター盤の長唄作品はこのほかに、『新浦島』、『寒行雪ノ姿見』、『筑摩川』、『越後獅子』、『松のみどり』、『綱館』の六曲あり、本稿では、『新浦島』を取り上げることにした。

長唄『新浦島』（現在の一般的な呼称は『新曲浦島』）は、坪内逍遙が『新楽劇論』の具体例として著した脚本の序にあたる。初演のち改訂が行われ、こんにち演奏されている曲は、明治四十年十一月に演奏されたものであるという。

『新浦島』のレコードのレーベルには、「杵屋千代」、「杵屋栄子」と記載されている。杵屋千代は十三世杵屋六左衛門の妻、杵屋栄子は五世杵屋勘

五郎の妻であることは、『報告書』第九号で触れた。この六左衛門と勘五郎は、杵屋六左衛門家の家元に当たる人物で、このパター録音の中心的な演奏者であると同時に、まさに『新浦島』の作曲者である。

このレコードが明治四十四年十月に収録されたことと、『新浦島』の発表からあまり年月が経たないうちの録音と位置づけることができる。さらに収録状況に鑑みると、演奏者は作曲者本人から直接稽古を受けたと考えられるのが自然であるし、収録時には作曲者が立ち会っていた可能性も大いにある。よって、節や旋律は、作曲者の意図に近いものと考えてよいだろう。このような録音が現存していることは、本来の伝承に立ち返ることを可能にさせる、きわめて重要な事例である。

『新浦島』には、終盤に「船唄」という、唄のみで三味線は一切弾かない部分があるなど、それまでの長唄には例をみない作品であった。その新しさが演奏者と聴き手の両方の支持を得、楽譜が出版されたこともあり、現在、流派を越えてよく演奏されている。いっぽう、多くの人が演奏するようになっただけに、とくにこの「船唄」は様々な旋律で唄われ、十人十色といっても過言ではない。

本稿では、パター盤『新浦島』の録音の概要を述べたのち、他の演奏者の録音や刊行された楽譜を用いて、その伝承の多様性に迫りたい。また、

報告者は平成二十七年十月に、五世勘五郎・栄子のご息女である杵屋響泉氏にお話を伺う機会に恵まれた。そのときに伺った内容も織り交ぜて報告したい。

なお本稿では、パター盤の表記にならない、長唄の曲名は『新浦島』に統一した。また、物故者の敬称はすべて省略し、旧字および旧仮名遣いは、書名・引用文以外、原則として通行の字体に改めた。

一 『新浦島』作品と概要

文学博士・劇作家・演劇評論家・教育者であった坪内逍遙（一八五九～一九三五）が、国劇改良意見として『新楽劇論』をまとめ、その具体例として『新曲浦島』を発表したのは明治三十七年（一九〇四）である。坪内作品『新曲浦島』は、序之幕（澄の江の浦）、中之幕（海底・海神殿・海底）、詰之幕（網野神社境内・澄の江の浦）の三幕十二段で構成されている。

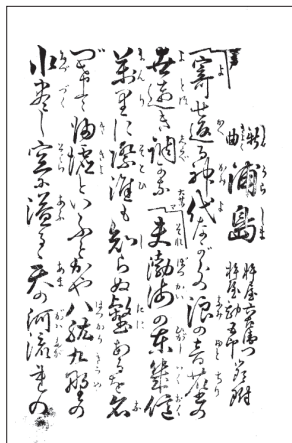
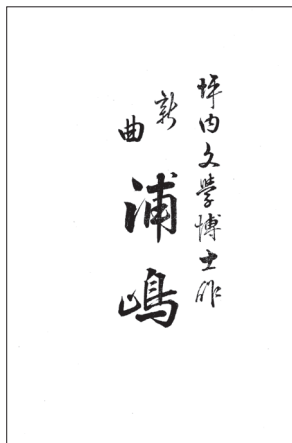
今回取り上げようとする長唄『新浦島』は、その序之幕の前曲に相当する部分で、詞章は坪内の初版本ではなく、自身の訂正版に拠っている。ここではまだ浦島は登場せず、澄の江の浦が秋の空模様によって様々に変化する情景を壮大に描いた作品である。全体的に硬く、やや難解な文句が目立つが、そこに国劇改良の意図が表出しているのだろう。

作曲は、十三世杵屋六左衛門（杵屋六左衛門家元。一八七〇～一九四〇）とその弟の五世杵屋勘五郎（一八七五～一九一七）に依頼があり^(一)、明治三十九年二月十七日、芝紅葉館における文芸協会の発会式の余興で演奏された。その時の詞章本には二人の合作として名が記載されているが、実際には勘五郎の作曲であったといわれている^(二)。なお、それより前に四世岡安喜三郎から作曲の申し出があったようだが、坪内の気に入るものではなかったという^(三)。

坪内は、「ウタヒ」、「大ザツマ」、「一中」、「清元」など音曲の指定もしていた。五世勘五郎は、作曲上の苦心を「節附に就ましては原々一中、清元、常盤津、船歌といふ種々なカ、リが御座いまして、こ、はかうといふ様に申聞かされましたので。その各々に似寄つて手を付けましたもの、地が唄でござい升から随分苦しみました。」と綴っている^(四)。

また、勘五郎の門弟で、唄方の六世芳村伊十郎（一八五八～一九三五）の養子である三世杵屋栄蔵（一八九〇～一九六七）は、著書『長唄のうたひ方』の中で、「勘五郎師が私の父の伊十郎に、よろしく工夫してくれとの事で、文芸協会にて愈々演じます其前夜まで、父はいろいろと研究致し、其第一回に演じました処、大変に面白いとて皆さんから御喝采を受けたので有ます。」と回想している^(五)。しかし残念なことに、六世伊十郎の『新浦島』の録音は、現時点で現存の確認に至っていない。

その後さらに改訂され、現在の形になったのは、明治四十年十一月二十二日から四日間、本郷座で行われた文芸協会の第二回公演で上演されたものであるという^(六)。



『新浦島』詞章本（稀音家義丸氏蔵）

まずは次項で、パター盤『新浦島』の録音を、レコードの順を追って見てゆくこととする。

二 パター盤長唄『新浦島』

(一) 録音の概要と演奏者

『新浦島』のレコードは、両面三枚の計六面に録音されている。試聴の結果、合方が一部分ないことを除き、ほぼ全曲収録されていた。盤面の状態は良好である。

レコードのレーベルには、「杵屋千代」、「杵屋栄子」と記載がある。千代が唄、栄子が三味線を担当したと考えられる^(七)。唄は独吟である。三味線は、曲の途中で副旋律が聴こえてくるので、栄子ともう一人の、二名で演奏したのだろう。また、この録音では囃子は入っていない。

杵屋千代は十三世杵屋六左衛門の妻、杵屋栄子（一八八四～一九六三）^(八)は、六左衛門の弟で三味線方の五世杵屋勘五郎の妻である。六左衛門と勘五郎は、パター録音で『新浦島』以外の曲を演奏しており、その中心的な役割を担っていた。

『報告書』第九号で紹介したが、明治四十四年十月十七日から二十三日に大阪浪花座で行われた「東京長唄演芸会」で、千代と栄子は初日と最終日の二回、『新浦島』を演奏している。またこのとき、『新浦島』ではないが「六葉奈」、「六多計」という人物が名を連ねているので、どちらかが、この録音のもう一人の三味線方の可能性もある。

(二) 各面の録音

レコードは、一分間九十回転で再生している^(九)。実演者の立場からは、回転が少し速い印象がある。回転数の設定に関しては、今後検討の余地があるのではなからうか。

①新浦島 第壹【製品番号…三四六二六 整理番号…十七―二二六A】

演奏部分…へ寄せ返る神代ながらの浪の音へ無増無減と

録音時間…二分四十三秒

冒頭の（「一声」）は、囃子の入らない場合、最初に立三味線が「ヨー」と掛声をかけ、三味線の三の糸を少し響かせる場合があるが、この録音では確認できない。謡のヨワ吟のような音の扱いで、音域も広く、非常にメロディックである。特にへ神代ながらの「はへかみよオオながらア」と産み字に節が付くのが特徴だ。（本稿末尾の譜例（「一声」）参照）。へ空には三味線のへトーン、テテン、トツテントツテン……が長く、唄もたっぷり唄っている。へ天の河」は「あまの」で音を落とすのでアクセントに違和感がある。現行の演奏ではへ注げども」の唄が切れてからへチリンツツンへと入るが、この録音では唄が切れるのを待たず三味線が入っている。へ無増無減と」を次第に遅くすることは通常の演奏では行わないが、録音時間の都合で、この面の録音をここまでで終わらせる意図が働いたようだ。

②新浦島 第貳【製品番号…三四六二七 整理番号…十七―二二六B】

演奏部分…へ唐土のへ煙る碧の蒼茫と

録音時間…三分

本来ならばへ無増無減と唐土の」と続けられるべき部分が分割されたので、若干ノリが決まりにくくなっている。へ大海原」のあとの三味線の（「ナガシ」）の手は少し長めに弾いている。そのあとの合方には替手が入っていない。現行の演奏で入れることの多いこの部分の替手は、初演では無く、後日付けられたそうである^(十)。へ煙る碧の」は、「けむる」と「む」の音を上げているほかは、現在の節とあまり違わない。へ蒼茫と」の後の短い合の手の途中でこの面は終了する。

③新浦島 第三【製品番号…三四六二八 整理番号…十七―二二七A】

演奏部分…へ霞むを見れば夕日が浦に秋寂びて

録音時間…三分六秒

第二面より続く短い合の手を欠くことなく、「霞むを」につなげている。「片帆影」のあと、合の手に入る拍は現行の演奏より一拍早い。へそれかあらぬか」の「それか」は、現行の演奏では三味線の音に沿って移行するが、「それが」で完全四度上げたり、「あらぬか」は現行では言葉のイントネーションに沿う唄い方であるのに対し、「あらぬ」を同音で唄っているところが特に聞こえる。へ沖の鷗の」は高い音で唄っている。杵屋栄蔵は『長唄のうたひ方』の中で、「沖の鷗」は此曲の出来た時は高い甲の声で唄つたのですが、其後流行につれおさらひ等が出る時は、子供衆が弾いたり等して、自然調子が高く成るために、唄の人も骨が折れるので、只今は皆下で唄つて居りますが」と述べている。へ名にし負ふ」のあと、三の糸を完全四度下げて、三味線の調子は「六下り」（三メリ）になる。五世勘五郎の作曲した『多摩川』でも、曲中に「六下り」を用いていることから、勘五郎の好んだ作曲技法だったようだ。この部分は四世岡安喜三郎作曲『日本武吾妻起原』から旋律を引用している。「夕日が」は、「いうひ」とはつきり割っている。「あき」は「き」の方が高音。現行では「き」を延ばすが、この録音では「き」をあまり延ばさずに「さびて」にかかる。「秋寂びて」のあと合の手の途中でこの面は終了する。

④新浦島 第四【製品番号：三四六二九 整理番号：十七―二七B】

演奏部分…合の手、へ磯辺に寄するく悠々と

録音時間…三十一秒

第四面の合の手の続きから始まる。「寄する」の産み字は、ひときわ長く延ばしている。そのあとの三味線の三連音はとにかく粒がそろって見事だ。「さて」は現在「さ」を高音に取るが、この録音では「け」で高音にしている。へ裂けて散る」のあと、大薩摩の豪快な旋律が入る。この旋律は、現行の演奏では三味線方が二手に分かれて、同じようなフレーズを交互に弾くことがあるが、この録音では全て一人で弾いているようだ。

⑤新浦島 第五【製品番号：三四六三〇 整理番号：十七―二八A】

演奏部分…へ且に洗ふ高麗の岸く秋の空の癖」合の手（途中まで）

録音時間…三分四秒

へ高麗の岸」のあとの三味線（ツテトン）は、（ツンテントン）のように現行の演奏より大間に取り、へ夕陽も」からまた元のノリに戻している。へ夜の殿」のあと、二の糸を一全音上げて「二上り」となる。へ錦繡」は「きんしゅう」と聞こえ、「しゅう」と割ってはいない。へ白々と」のあとの短い合の手は三味線が二手に分かれ、同じ旋律を一オクターブ違えて弾いている。へ染め変わる」は「かわる」と、産み字を入れてさらに音を落としている。へ一つ星」あとの合の手はへ雲の真袖」にかかる前に少しシメるのが普通だが、この録音では速さを緩めることなく運んでいる。へ雲の真袖の」に入ると少しノリぎみになり、そのあとの合の手はさらに運んでいる。その速さをへ秋の空の癖」まで持続させ、再び合の手となる。録音時間の関係で、合の手は途中までとなったようだ。

⑥新浦島 第六【製品番号：三四六三一 整理番号：十七―二八B】

演奏部分…へしづ心無きく風情なり

録音時間…三分三秒

第五面で途中だった合の手は続けられず、へしづ心なき」の唄をすぐ開始している。へ櫓拍子に」のあと、この曲の眼目ともいえる「船唄」となる。へ雨よ降れ降れ」の、二度目の「ふれ」、へ物言や」の「いや」、へ諸国を」の「を」の各部分に、特徴的な節回しがあらわれる（本稿末尾の譜例「船唄1」）（「船唄4」参照）。へ吹廻る」のあとの合の手は、唄の「る」に盛り込んで始まる。「浦の門に」は、「うらのとに」と三味線に沿って音を上げている。その後は次第に速くなり、そのままへ船唄絡る」に入りへ夕嵐」でほんの少し締め、合方に入る。この合方から段切にかけては、録音可能な時間が迫っていたのか、かなり速い。段切の三味線の「シャン」は聞こえない。

(三) まとめ

パター盤『新浦島』の全体像をまとめる。

- ・レコードは、両面三枚の計六面。盤面の状態は良好。
- ・杵屋千代の唄、杵屋栄子ともう一人による三味線の演奏で、囃子は入っていない。

・収録部分は、ほぼ全曲。唄で省かれたところはないが、合方で一部演奏されなかった部分がある。

・「大海原」のあとの合方には替手が入っていない。

・第一面の「一声」は、とてもメロディックである。第六面の「船唄」は語尾をあまり延ばさずにさっぱりと唄っている。

杵屋響泉氏によると、杵屋千代は河東節を習得していたそうである。録音で、一語一語が流れずにはっきり聴こえてくるのは、語り物である河東節の基礎があったからなのかもしれない。

〔船唄〕に関して、大正十四年（一九二五）十一月二十八日の読売新聞（朝刊）で、杵屋千代（この時の名は「杵屋かね」）は、『新曲浦島』で聞かせ處と云へばやはりフナウタでせうが、あそこは坪内先生のお話で、追分けになつてはいけないと伺つて居ります一體に追分にした方が派手になりますし皆さんさういふ風にやつていらつしやるやうにも伺ひますが（後略）と述べている。ここでの重要な言説は、「船唄」は「追分け」ではない、ということである。「追分け」（追分）とは、自由なリズムで拍節がはっきりせず、産み字（母音）が延びやすいことが特徴である。千代は、作詞者の坪内逍遙より、追分になつてはいけないと聞いていたようだ。たしかに、録音を聴くと、産み字は必要以上に延びていることはない。

冒頭の「一声」と終盤の「船唄」は、ともに独吟のため、節も間も、唄方（この部分を唄うのは、多くの場合立唄）に委ねられている。それまでの長唄

の作品でも、「次第」や一部の「鼓唄」など、唄だけで進行する部分はあった。しかし、たいがい囃子や三味線が、拍を刻んだり旋律を弾いている場合が多く、とくに「船唄」ほど、唄以外に何もない状態が長時間続くという例はない。よって、唄方の個性が特にあらわれる部分といつてよい。

『新浦島』は、長唄の中では比較的新しい作品であるにもかかわらず、大変人気のある曲目として定着し、現在多くの流派で通行の曲目となっている。報告者はこれまでに何回も『新浦島』を聴いているが、他の曲に比べ、当然考えられる流派による伝承の違い以外に、個人差が顕著であることに興味を持っていた。しかし、「二声」の「よせかえる、かみよながらのなみのおと、ちりのよとおき、しらべかな」と、「船唄」の「あめよ、ふれふれ、かぜなら、ふくな、うちの、おやは、ふなのり、じゃ。かぜが、ものいや、ことづて、しよもの、かぜは、しよこくを、ふきまわる」という、フレーズのこのような切り方が、どの演奏者にも大体あてはまるため、全く違うという印象はなかった。そうであっても、初演から百年以上が経過した。ここで杵屋千代の節に回帰してみることが重要ではなからうか。

次項で、現在試聴可能な録音や、刊行された楽譜によって、「一声」と「船唄」の比較を試みる。

三 さまざまな『新浦島』

(一) 録音と楽譜

今回報告者は、杵屋千代のパター盤『新浦島』のほかに、杵屋勘次、十四世杵屋六左衛門、そして『新浦島』を得意としていたことで有名な四世松永和風の録音を試聴した。また、唄の譜が記載されている刊行楽譜から音の進行を読み解いた。使用した楽譜は、西野虎彦編纂『古今俗曲全集』、杵屋栄二による『栄二譜』、初世杵屋弥之介による『青柳譜』、四世杵家彌

七による『文化譜』の四種類である。『古今俗曲全集』は〔船唄〕の部分だけ唄の譜が五線譜で書かれている。『栄二譜』と『文化譜』は基本的には三味線の譜だが、「一声」と〔船唄〕の二カ所のみ唄の譜が書かれている。『青柳譜』は、全曲にわたり唄と三味線の譜が書かれている。

報告者は、これらの録音と楽譜に記録された音をすべて楽譜に起こし、杵屋千代の音と照合する作業を行った。その結果、全体としてもところどころ旋律進行や言葉のアクセントに細かい違いが認められたが、やはり三味線の入らない「一声」および〔船唄〕の部分が、大きく異なっていることが明らかになってきた。よって、この二つの部分を中心に、次に報告したい。

(二)〔二声〕と〔船唄〕の比較

使用した録音および楽譜は、次のとおりである。

(ア) 〽(ウ)は録音、(A) 〽(D)は楽譜である。本稿末尾に、当該部分の音を相対音高で五線譜に起こした。音を拾い出すことを目的としたので、音価はすべて八分音符で示している。併せて参照されたい。

(ア) 杵屋勘次(一八九一〜未詳)。

音源…ビクター。昭和三年(一九二八)十一月。「歴史的音源」。

杵屋勘次は、女性の長唄演奏家。五世杵屋勘五郎の門弟。よって、杵屋千代と同系統の伝承と考えられる。東京朝日新聞(大正十五年「一九二六」十月十六日朝刊)には、「五世勘五郎の門下で女としては聲量が豊富で「新曲浦島」はき、物のひとつ」と記されている。

(イ) 十四世杵屋六左衛門(一九〇〇〜一九八一)。

音源…パロホン。昭和四年(一九二九)四月。

早稲田大学演劇博物館蔵。カセットテープに変換されたものを試聴。

十四世杵屋六左衛門は、唄方。十三世六左衛門と杵屋千代の子で、五世勘五郎の甥。よって、まさに直系の伝承と考えられる。なお、この人物は十一歳頃に『寒行雪ノ姿見』の唄でパター盤の録音に関わっている。

(ウ) 四世松永和風(一八七四〜一九六二)。

音源…コロムビア。昭和四年(一九二九)八月。「歴史的音源」。

四世松永和風は、最初は杵屋勝三郎派の三味線方であったが、のちに唄方となった。長唄愛好家の中では『新浦島』といえは松永和風を思い浮かべる人も多い。和風は、前名の五世芳村孝次郎の時代から、数回『新浦島』を録音している。松林たかねによる『新浦島』の解説^(十)の中で「今日の流行に至る三つの原因」の二つ目に「新曲^(十一)といへば和風を聯想し、和風といへば船唄を思ひます」と書かれているほどである。

(A) 『俗曲全集』(『古今俗曲全集』第六集)

編集者…西野虎彦(表紙には「西野琴彦」と記載。生没年未詳)

発行年…大正五年(一九一六)四月

この楽譜の詳細は不明だが、『新浦島』の「二上り」へ錦繡の帳以降の三味線が五線譜化されている。「二上り」以降なので、冒頭の「一声」の楽譜はない。〔船唄〕の譜は、本来三味線の旋律が記譜されるところに、この部分だけ唄の旋律が載る。

(B) 『栄二譜』(『三絃譜付長唄稽古本』第二十九篇)

編集者…杵屋栄二(一八九四〜一九七九)

発行年…昭和十一年(一九三六)六月

杵屋栄二は、三味線方。三世杵屋栄蔵の門弟。栄蔵の師匠が五世杵屋勘五郎なので、杵屋千代と同系統と考えられる。

(C) 『青柳譜』(『唄譜三絃譜付研究稽古本』第十編)

編集者…初世杵屋弥之介(一九〇二〜一九七二)

発行年…昭和二十二年（一九四七）十二月

初世杵屋弥之介は、唄方。四世吉住小三郎（一八七六～一九七二）の門弟。この楽譜は、一般的な長唄の曲目はほぼ網羅され、流派を超えて広く使用されている。

(D) 『文化譜』（長唄『新浦島』改訂版）

編集者…四世杵家彌七（一八九〇～一九四二）

発行年…昭和二十七年（一九五二）六月

四世杵家彌七は、女性の長唄演奏家。五世杵屋勘五郎の門弟。よって、杵屋千代と同系統と考えられる。この楽譜も『青柳譜』同様、一般的な長唄の曲目はほぼ網羅され、初心者でもわかりやすい記譜法から、流派を超えて広く使用されている。

それでは、「一声」を二分割、「船唄」を四分割にして、録音および楽譜をもとに、旋律の比較を試みる。

〔一声1〕へ寄せ返る神代ながらの浪の音

杵屋千代のように「よせかえる」の音を動かさないのは、全てに共通する。なお、勘次の録音には唄の前に短い前弾が付いている。

千代のように「かみよ」を高音に取って「ながら」で戻すのは六左衛門。勘次と『栄二譜』は「かみよ^オ」の一つ目の産み字で高音に取り、二つ目の産み字で戻す。いっぽう、四世和風、『青柳譜』、『文化譜』は「よせかえる」の音を引き継いでそのまま高低をつけずに続けている。

千代のように「ながら^ア」で音を下げるのは勘次。

*この部分のまとめ…杵屋千代の音域に比べ、杵屋勘次は高音域の音遣いが目立つが、勘次の「かみよ」での音を上げる幅や、「^ア」での音を下げ幅が千代と同じ完全五度なので、旋律の骨格は類似。このことは低音域

であるが『栄二譜』にも言える。いっぽう、四世和風、『青柳譜』、『文化譜』は千代とは異なり、謡のツヨ吟風の節で音はあまり動かない。

〔一声2〕へ塵の世遠き調かな

千代のように「ちりのよ^オ」と産み字で完全五度下げる例は無いが、勘次は「^オき」、六左衛門は「よ^オき」でそれぞれ完全五度下げている。和風は謡のツヨ吟風の節で千代とは異なり、音はあまり動かない。『栄二譜』は、「ちりのよ^オ」で音が上行しているところが他と異なるが、「^オき」で完全五度下げるところは、千代、勘次、六左衛門に類似。『青柳譜』と『文化譜』はほとんど同じ音の進行だが、千代とは異なる。

*この部分のまとめ…千代、勘次、六左衛門は、産み字の付け方に違いがあるものの、音程進行が類似する。『栄二譜』は「ちりのよ」で上行、「^オき」で下行が見られる。和風は「一声1」に引き続き、謡のツヨ吟風の節で音はあまり動かない。『青柳譜』、『文化譜』は類似した音の進行がある。

〔船唄1〕へ雨よ降れ降れ 風なら吹くな

千代のように「あめよ」が低音から始まったのち上行するのは、勘次、和風、『栄二譜』、『文化譜』。そして千代以外は「あめよ^オ」を「^フア」まで下行させる。

千代のように「ふれふれ」が高音から始まるのは、勘次、六左衛門、『俗曲全集』、『栄二譜』、『青柳譜』。

千代のように「かぜなら」の「ぜ」のみ高音に取るのは勘次。六左衛門、和風、『俗曲全集』、『栄二譜』、『青柳譜』は、低い音から始まったのち上行する。千代のように「ふくな」を同じ音でおさめているのは和風と『青柳譜』。『栄二譜』も類似するが「く」に産み字を付けている。勘次、六左衛門、『文化譜』は「ふくな」あるいは「ふくな」の部分が上がって終止する。

*この部分のまとめ…千代と勘次の音の進行は類似。六左衛門も似ているが、音域が千代や勘次より広い。『俗曲全集』は六左衛門の音に類似。

〔船唄2〕へ家の主爺は舟子じゃ

千代のように「うちの」が低音から始まったのち上行して止めているのは六左衛門。勘次、『俗曲全集』、『栄二譜』は音高は異なるが「うちのオ」を下行させる。和風、『青柳譜』、『文化譜』は「うちのオ」の二つ目の産み字を高音に取る。

千代のように「おやじ」が高音から始まるのは、勘次、六左衛門、『俗曲全集』、『栄二譜』、『青柳譜』。その中でも『栄二譜』はこの音をとくに強調する。逆に低音から始まるのは和風、『文化譜』。

千代のように「ふなのり」を低音ではじめ、「り」を少し高音に取るのは六左衛門、和風、『青柳譜』、『文化譜』。勘次と『俗曲全集』は「ふなのり」の産み字が強調されている。

*この部分のまとめ…千代と六左衛門は類似。勘次と『俗曲全集』は類似。和風と『栄二譜』は類似。『青柳譜』と『文化譜』は後半が類似するが、『文化譜』は「じゃ」を上げているので印象がだいぶ変わる。

〔船唄3〕へ風が物言やことづてしよもの

千代のように「かぜが」が低音から始まったのち上行するのは全てに共通する。和風、『俗曲全集』、『栄二譜』、『青柳譜』、『文化譜』は「かぜが」を「#ファ」まで下行させる。

千代のように「ものいや」が産み字を含まず次第に上行するのは、六左衛門。和風、『青柳譜』、『文化譜』も上行するが、「ものいや」に産み字に節がつき、この三つは似た音で移行している。勘次、『俗曲全集』、『栄二譜』は「ものいや」を高音に取る。

千代のように「ことづて」が低音から始まったのち上行するのは全てに共通する。そのうち千代と全く同じなのは、勘次、『俗曲全集』、『栄二譜』。

千代のように「しよオもオのオ」となっているのは勘次、六左衛門。

*この部分のまとめ…「かぜが」は低音から始まる。千代と勘次は「ものい

や」以外類似。和風、『青柳譜』、『文化譜』は類似。

〔船唄4〕へ風は諸国を吹廻る

千代のように「かぜは」が低音から始まったのち上行するのは全てに共通する。六左衛門、『栄二譜』は「かぜは」を「#ファ」まで下行させる。和風、『青柳譜』、『文化譜』は「かぜは」を一旦下げ、次に高い「#ファ」まで上げている。

千代のように「しよこく」が高音から始まるのは、勘次、六左衛門、『俗曲全集』、『栄二譜』、『青柳譜』。その中でも『栄二譜』はこの音をとくに高音で取る。逆に低音から始まるのは和風と『文化譜』。「しよこく」は六左衛門と『俗曲全集』が類似。

千代のように「ふきまわる」が低音から始まったのち上行するのは全てに共通する。この部分は勘次と『俗曲全集』が類似。また、和風、『文化譜』、『青柳譜』が類似する。

*この部分のまとめ…「かぜは」は低音から始まる。千代と勘次は「風は諸国を」までほぼ同じ。和風、『青柳譜』、『文化譜』は類似点が多い。

(三) まとめ

親子である杵屋千代と十四世杵屋六左衛門、そして同系統の杵屋勘次の録音には共通する部分が多かった。また、『俗曲全集』が、勘次や六左衛門の〔船唄〕に類似点が多くあったことは興味深かった。『俗曲全集』は比較的初演に近い時期の発行なので、六左衛門系統の節で記譜されたのだろうか。四世松永和風は、他と比べ語頭を低音から始めるところなどが独特であったが、『文化譜』との類似点が多かった。『青柳譜』と『文化譜』は、音の進行具合が似ていた。『栄二譜』は千代や勘次に類似点が認められたが、音が極端に飛躍する部分がいくつか特徴としてあらわれていた。

比較を行った結果、フレーズが部分的に共通しても、まったく同じ旋律

は存在しないことを改めて確認した。独吟かつ、唄の音のある程度制約する三味線が入らないことが、このような自由な旋律形成を助長したと考えられる。

おわりに

本稿では、明治四十四年十月に収録されたパター盤『新浦島』の録音を取り上げた。作詞者の意に沿うよう苦心して作られたこの作品は、結果として作曲技法の面からも長唄に新風を吹き込むこととなり、現在も多くの演奏家、そして聴衆を魅了し続けている。

〔一声〕および〔船唄〕を、様々聞き比べてみると、それらとどこどころに共通点はあるものの、同じ流派・系統でも演奏者によって異なる音遣いをしていえることが改めてわかった。今後、年月が経ることで、さらにその原形がわからなくなっていくことは必至である。このパター盤『新浦島』は、作曲者が収録に立ち会った可能性の高い録音として、作曲者の意図を現代に伝えるきわめて重要なレコードであることを、改めてここに記しておきたい。

本稿を執筆するにあたり、杵屋響泉氏、杵屋六響氏、稀音家義丸氏よりご教示を賜りました。厚く御礼申し上げます。

『新浦島』詞章（『長唄新曲』第一集より）

〔^一声〕へ寄せ返る 神代ながらの浪の音 塵の世遠き調かな ^{大サツマ}へ夫渤海の
東 幾億萬里に際涯も知らぬ壑あるを 名づけて帰墟といふとかや 八紘
九野の水尽し 空に溢るゝ天の河 流れの限り注げども 無増無減と唐土
の 聖人が寓言今こゝに 見る目はるけき大海原 へ北を望めば 渺々と
水や空なる沖つ浪 ^合 煙る碧の ^合 蒼茫と へ霞むを見れば三つ ^合 五つ
溶けて消えゆく片帆影 ^合 へそれかあらぬか帆影にあらぬ ^合 沖の鷗の ^合
むらむらばつと ^合 へ立つ水煙り へ寄せては返る へ浪がしら ^合 へ其
の八重潮のをちかたや 実にも不老の神人の 棲むてふ三つの島根かも
へさて西岸は名にし負う ^合三メリ へ夕日が浦に秋寂びて ^合 磯辺に寄する ^合
とゞる浪 岩に砕けて裂けて散る ^合 水の行くへの悠々と ^合 へ旦に洗ふ
高麗の岸 夕陽も其処に夜の殿 ^合 へ錦繡の帳暮れ行く中空に ^合 誰が釣
舟の ^合 波のともしび白くくと ^合 へ裾の紫色あせて 又染かはる空模
様 あれ何時の間に一つ星 ^合 雲の真袖の綻ひ見せて ^合 へ斑雲り変るは
秋の空の癖 ^合 しづ心なき風雲や ^合 へ蟹の小舟のとりかくに 帰りを急
ぐ ^合 櫓拍子に ^合フナウタ へ雨よ降れく風なら吹くな 家の主爺ハ舟子ぢや
合 へ風が物いや言つてしよもの 風ハ諸国を吹廻る ^合 船歌絡るかりがね
の 聲も乱れて浦の門に ^合 岩波騒ぐ夕あらし ^合 へすさまじかりける風
情なり

【主要参考文献】

- 杵屋勘五郎「『新曲浦島』前曲の節附」(『歌舞伎』第七十一号)、一九〇六年三月。
- 『読売新聞』一九二五年十一月二十六日(朝刊)。
- 『東京朝日新聞』一九二六年十月十六日(朝刊)。
- 杵屋栄蔵『長唄のうたひ方』東京：創玄社、一九二七年。
- 松林たかね『新曲浦島』『演藝畫報』、一九三八年十月。
- 伊原青々園『團菊以後』東京：青蛙房、一九七三年。
- 浦生郷昭「曲目解説 新曲浦島」(『日本古典音楽大系』第四卷長唄、「第二部 曲目解説・歌詞と注釈」) 東京：講談社、一九八一年。
- 河竹繁俊・柳田泉『坪内逍遙』東京：第一書房、一九八八年。
- 倉田喜弘監修『昭和前期音楽家総覧』(『現代音楽大観』中巻) 東京：ゆまに書房、二〇〇八年。
- 東京藝術大学『新曲『浦島』』DVD、二〇〇八年。
- 飯島満・永井美和子『特殊再生装置を要する音盤』パテー縦振動レコード」(『無形文化遺産研究報告』第六号)、東京：東京文化財研究所、二〇一二年。
- 配川美加「演目解説三十五 長唄 新曲浦島」(『日本舞踊』第六十七卷八月号) 東京：日本舞踊社、二〇一五年八月。

【注】

- (一) 杵屋勘五郎「『新曲浦島』前曲の節附」(『歌舞伎』第七十一号、明治三十九年三月) 七十四頁。
- (二) 杵屋栄蔵『長唄のうたひ方』一七三頁。
- (三) 伊原青々園『團菊以後』一四六頁。
- (四) 前掲注(一) 七十五頁。
- (五) 前掲注(二) 一七六頁。
- (六) 河竹繁俊・柳田泉『坪内逍遙』四三四頁。
- (七) 新聞の演奏会情報で、唄方の名のみ掲載している場合(『帝国新聞』明治四十四年十月二十日など)「杵屋千代」と書かれている。
- (八) 杵屋響泉氏のご教示。
- (九) 飯島満・永井美和子『特殊再生装置を要する音盤』パテー縦振動レコード」七十八頁。
- (十) 杵屋響泉氏のご教示。
- (十一) 『演藝畫報』昭和十三年十月号所載。
- (十二) 文中、『新浦島』をこのように略している。

〔一声 1〕

【杵屋千代】



よせかえるかみよオオながらアのなみのおと

(ア) 杵屋勘次



よせかえるウかみよオオながらアのなみのおと

(イ) 十四世杵屋六左衛門



よせかえるかみよオオながらのなみのおと

(ウ) 四世松永和風



よせかえるかみよながらのなみのおとオ

(B) 『栄二譜』



よせかえるウかみよオオながらのオなみのおとオ

(C) 『青柳譜』



よせかえるかみよながらのなみのおと

(D) 『文化譜』



よせかえるかみよながらのなみのおと

[一声 2]

【杵屋千代】

ち り の よ オ と お き し ら べ か な

(ア) 杵屋勘次

ち り の よ と お オ き し ら べ か な

(イ) 十四世杵屋六左衛門

ち り の よ と お き し ら べ か な ア ア

(ウ) 四世松永和風

ち り の よ と お き イ イ し ら べ か ア な

(B) 『栄二譜』

ち り の よ オ オ と お き し ら べ か な ア ア

(C) 『青柳譜』

ち り イ の よ と オ き イ し ら べ か な ア ア ア

(D) 『文化譜』

ち り イ の よ と オ き し ら べ か な ア ア

〔船唄 1〕

【杵屋千代】



あめエよオオふれふウれエエエかぜならふくなア

(ア) 杵屋勘次



あめよオオふれふウれエエエかぜならアアふくな

(イ) 十四世杵屋六左衛門



あめよオオふれふれエエエエエかぜならアアアアふくな

(ウ) 四世松永和風



あめよオオふれふウウウれエエかぜならアアふくな

(A) 『俗曲全集』



あめよオオオオふれふウれエエエエエかぜならアふウくな

(B) 『栄二譜』



あめよオオふれふれエエエかぜならアアふくウな

(C) 『青柳譜』



あめよオオふれエふウウウれエエかぜなアラアアふくな

(D) 『文化譜』



あめよオオオオふれふウウウれエエエエかぜなアラふくな

〔船唄 2〕

【杵屋千代】



うちのおやはアアアアアふなのりイイじゃ

(ア) 杵屋勘次



うちのオオおやじイはアアアふなアアのオオオリじゃ

(イ) 十四世杵屋六左衛門



うちのおやはアアアアアふなのりイイじゃ

(ウ) 四世松永和風



うちのオオおやはアアアふなのりイイじゃ

(A) 『俗曲全集』



うちのオオおやじイはアアアふなアアのオオオリじゃ

(B) 『栄二譜』



うちのオオおやはアアアふなのオリイじゃア

(C) 『青柳譜』



うちのオオおやはアアアふなのりイイじゃ

(D) 『文化譜』



うちのオオおやはアアアアふなのりイイイじゃ

〔船唄 3〕

【杵屋千代】



かぜがアものいやアアアことづてしよオもオの

(ア) 杵屋勘次



かぜがものいやアアアことづてしよオもオの

(イ) 十四世杵屋六左衛門



かぜがアアものいやアアアアアことづてエしよオもオのオ

(ウ) 四世松永和風



かぜがアアものいイイイイヤアアことづてエエエエしよもの

(A) 『俗曲全集』



かぜがアアアアものいやアアことづてエしよオもの

(B) 『栄二譜』



かぜがアアものいやアアアことづてしよもオのオ

(C) 『青柳譜』



かぜがアアものいイイイヤアアことづてエしよもの

(D) 『文化譜』



かぜがアアものいイイイヤアアアことづてしよもの

〔船唄 4〕

【杵屋千代】



かぜはアしよこくウをオオオオオふきまわアアる

(ア) 杵屋勘次



かぜはしよこくウをオオオふきイイまアわる

(イ) 十四世杵屋六左衛門



かぜはアアしよこくをオオオオオふきまわアアアアアるウ

(ウ) 四世松永和風



かぜはアアしよこくをオオオオふきまわアアアる

(A) 『俗曲全集』



かぜはアしよこくウをオオオオオオふきイイまアアわアる

(B) 『栄二譜』



かぜはアアしよこくをオオオオふきまアわアるウ

(C) 『青柳譜』



かぜはアアしよこくをオオオオふきまアわアる

(D) 『文化譜』



かぜはアアしよこくをオオオオオふきまわアアアる

Report on SP Records Made by Pathé in the Collection of
the Tokyo National Research Institute for Cultural Properties:
With Focus on the *Nagauta* “Shin Urashima”

HOSHINO Atsuko

A report on the recording of the *nagauta* “Yoshiwara Suzume” was made in *Research and Reports on Intangible Cultural Heritage No. 9* published in March 2015. The present report is on the recording of “Shin Urashima” among the SP records made by Pathé in the collection of the Tokyo National Research Institute for Cultural Properties (manufacture number: 34625 - 34631; Institute’s inventory number: 17-216A – 17-218B). This piece was composed in 1906 by KINEYA Kangoro V, who was involved in the recording by Pathé, when he was at the time of maturity. It is thought that KINEYA Chiyo, the wife of Kangoro’s elder brother, KINEYA Rokuzaemon XIII, is the singer and KINEYA Eiko, Kangoro’s wife, is the *shamisen* player. Since the Pathé recording is thought to have been made in October 1911, a few years after the first performance of the piece, it may be said that the original is preserved in the recording of “Shin Urashima.”

“Shin Urashima” has become one of the very popular repertoires of *nagauta* since its first performance. That several versions of its score have been published and that MATSUNAGA Wafu IV, known as a *nagauta* expert, was fond of it and the audience liked his performance may be given as factors for such popularity. On the other hand, the fact that many performers were fond of this piece meant that singers felt free to change the melody of parts which were not accompanied by *shamisen* (for instance, *issei* at the beginning and *funauta* at the end of the piece), making authentic transmission of the piece unclear. In this report, analysis is made particularly of the melody of those two parts as sung by KINEYA Chiyo to see how it is different from the melody in today’s performances and published scores.

The present author had the opportunity to interview the family of KINEYA Kyosen, the daughter of KINEYA Kangoro V and KINEYA Eiko. Based on this interview, report is also made about Kyosen’s father who was known as a famous composer and how he introduced methodology of western music into his compositions as well as about the activities of her mother and of her aunt, KINEYA Chiyo, as female performers.