

# How the melody pattern, “Lembo,” spread to the shamisen and koto music in the Edo period

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2021-02-12 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 野川, 美穂子, 配川, 美加, 吉野, 雪子, Nogawa, Mihoko, Haikawa, Mika, Yoshino, Yukiko メールアドレス: 所属:
URL	<a href="https://kcua.repo.nii.ac.jp/records/347">https://kcua.repo.nii.ac.jp/records/347</a>

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.



# 近世邦楽における「レンボ」の広がり

野川美穂子・配川 美加・吉野 雪子

近世邦楽には「レンボ」と呼ばれる旋律型がある。地歌《雉子》や河東節《きぬた》に指摘できる旋律で、一中節や山田流箏曲にも登場する。歌舞伎音楽の長唄にも多く使われている。この旋律型は、万治・寛文頃（1658～73）の流行歌謡に由来する可能性がある。「へレンボレツレ」の詞章を持つ歌謡で、三味線や一節切尺八による器楽曲としても親しまれていた。本稿では、その近世初期歌謡を「れんぼ」と表記し、「れんぼ」から派生した旋律型を「レンボ」と表記して、それぞれの音楽的特徴を分析した。「れんぼ」については、『大ぬさ』（貞享2・1685?）と『紙鷺』（貞享4・1687?）の復元を行った。「レンボ」については、基本旋律にAという記号をつけ、ともに使われる定型旋律にBCなどの記号をつけた。地歌、河東節、一中節、山田流箏曲、歌舞伎音楽の長唄、陰囃子を対象に、「れんぼ」および「レンボ」が、どの作品に、どのようなイメージとともに使われているかを指摘した。

キーワード：旋律型、歌謡、歌舞伎、三味線

## はじめに

近世初期の流行歌謡に「へレンボレツレ」といった詞章を含むものがある。平野健次は、その歌謡に関連する作品群を「れんぼ物」と呼び、「地歌・箏曲・尺八楽における楽曲群」と説明した〔平野 1989：1030〕。いっぽうで、近世邦楽の旋律型の一つに「レンボ」があり、音高およびリズムに定型をなして、地歌、河東節、一中節、長唄、山田流箏曲など、種目を越えて使われている。

旋律型「レンボ」の存在を示す代表作に、地歌の《雉子》がある。〔譜例1〕は、地歌《雉子》を歌舞伎音楽に活用する陰囃子《雉子》の楽譜である。「レンボ」と称する旋律の基本は、〔譜例1〕に印を付けたAの部分である。このAの旋律型は、近世初期の「レンボレツレ」の歌謡に由来する可能性があり、定型化して、種目ごとに若干の違いを見せながら広がっていった。また、後述するように、この旋律とともに用いられる他の定型旋律もある。〔譜例1〕のBCはその例である。

本稿では、「れんぼ物」の源流である近世初期歌謡を「れんぼ」と平仮名で表記し、そこから派生した定型旋律を「レンボ」と片仮名で表記することにする。「レンボ」の基本旋律をAとし、Aとともに用いられる定型旋律にもBCなどの記号を用いて、分析を行う。「レンボ」が用いられる作品の種目は多岐にわたるが、本稿では、地歌、河東節、一中節、山田流箏曲、歌舞伎音楽に限定して、その広がりや諸相を検討する。次頁の〔表「れんぼ」「レンボ」一覧（抜粋）〕には、本稿でとりあげた「れんぼ」「レンボ」の情報をまとめた。

なお、本稿の執筆は、地歌と山田流箏曲を野川、河東節と一中節を吉野、歌舞伎音楽を配川が担当し、残りの部分については、基本的には野川が担当した。



7	歌舞伎歌謡	成相	1704 (宝永元) 以前		×	「君と我とは、れんぼれんれつれ」	『落葉集』 (1704)	
8	地歌	雉子	正徳・享保以前	島野勘七、若村藤四郎	○	「露は菜種の味知らず」に続く合の手	『古今端哥大全』 (正徳・享保頃 1711～36) 初出	
9	河東節	きぬた	1719 (享保4) 以前		○	「我も涙にうち明かす」に続く合の手。古正本に「相の手れんほ二段引夫よりきぬた引打上ケ」とある。	半太夫節よりの「預かり浄瑠璃」と伝えられる。河東節正本集では『鴉鳥』 (1719) に収録。	現行の演奏では上調子で「きぬた」の手を弾いているが、享保の初めにはまだ上調子はなかったはず。
10	地歌	六段恋慕	享保以前	岸野次郎三	○	手事	『吟曲古今大全』 (享保 1716～36) 初出	『吟曲古今大全』には「かわくまもなき袖の海」のあとに「れんぼ」。
11	長唄	傾城道成寺	1731 (享保16) 2月中村座	7世杵屋喜三郎	○	「物に狂うやうき涙」に続く合の手	稀音家義丸編『長唄稀曲譜』	正本に、該当する文字譜なし。
12	一中節	尾上雲賤機帯	1751 (宝暦元) 4月森田座		○	前弾		一中節《椀久道行》(初代都一中の語り物)の前弾に、本曲の前弾を使うことがある。
13	義太夫節	一谷嫩軍記	1751 (宝暦元) 12月豊竹座		○	「しめす歌口もふるふて音をぞ」	LP『義太夫節の曲節』『相の山レンボ』	「熊谷陣屋の段」
14	長唄	長五郎髪すき	1755 (宝暦5) 正月市村座	初世杵屋弥十郎	○	前弾	稀音家義丸編『めりやす集』(長唄資料その一)	正本に、該当する文字譜なし。
15	長唄	鶯娘	1762 (宝暦12) 4月市村座	杵屋忠次郎、富士田吉治	○	「恋路とや」に続く部分	小十郎譜	正本に、該当する文字譜なし。
16	長唄	女伊達姿花	1764 (明和元) 3月市村座	初世錦屋惣次、富士田吉治	×	「たつや」の部分	長唄正本	正本に「レンホナヲシ」。
17	長唄	安宅の松	1769 (明和6) 11月市村座	藤間勘左衛門、富士田吉治	○	「花の安宅に着きにけり」に続く合の手	小十郎譜	正本に、該当する文字譜なし。
18	長唄	虚無僧	1770 (明和7) 正月市村座	初世杵屋作十郎、富士田吉治	○	「あしらいに」に続く合方	稀音家義丸編『長唄稀曲譜』	正本に「レンボ合方」。
19	長唄	一人椀久	1772 (安永元) 頃		○	「濡れ衣」に続く合の手と、「さても浮世はままならぬ月にむらくも花に風それが」の部分	小十郎譜	正本に「レンホ」。
20	長唄	三幅対連理巢籠	1774 (安永3) 正月市村座	初世錦屋金蔵	×	「おもしろや」のオトシの後「レンボカ、リ」	長唄正本	正本に「レンボカ、リ」。

21	長唄	色見艸 月盞	1776 (安永 5) 7月 森田座	初世杵屋 正次郎	○	「時雨を急ぐ紅葉 狩」に続く合の手	稀音家義丸編『長 唄稀曲譜』	正本に、該当する 文字譜なし。通称 「紅葉狩」。
22	山田流箏 曲	桜狩	1800 (寛政 12) 頃	山田検校	○	「岩根をとめて落 つる」に続く合の 手	『屋万田能穂並』 (1800) 増補曲。 『山田検校楽譜集 (仮称)』(1809) に楽譜がある。	山田検校 (1757 ~ 1817)。
23	山田流箏 曲	住吉	1800 (寛政 12) 頃	山田検校	○	「すがすがし」に続 く合の手	『屋万田能穂並』 (1800) 増補曲。 『山田検校楽譜集 (仮称)』(1809) に楽譜がある。	
24	河東節・ 一中節 (掛合)	源氏 十二段 浄瑠璃 供養	1807 (文化 4) 8月	山彦新次 郎(一中節 のタテ三 味線)か	○	一中節パート。「楽 にあわせて吹く笛 の」に続く合の 手。	『十寸見要集』文 政版。一中節『宇 治文庫』(四篇)	七世十寸見河東と 五世都一中の掛 合。七世河東(伝 蔵)一世一代(十 寸見編年集)。作詞 は「恵井志」(栄 思、狂言作者三升 屋二三治の俳名)。
25	山田流箏 曲	小督の 曲	1809 (文化 6) 以前	山田検校	○	「笹の隈」に続く合 の手	『吾孀箏譜』 (1809)	
26	山田流箏 曲	ほとと ぎす	1809 (文化 6) 頃	山田検校	○	「聞かまほし」に続 く合の手	『吾孀箏譜』 (1809) 増補曲	
27	長唄	花街道 成寺	1810 (文化 7) 7月 中村座	9世杵屋 六左衛門	○	前弾	稀音家義丸編『長 唄稀曲譜』	正本に、該当する 文字譜なし。
28	山田流箏 曲	八重垣	1824 (文政 7) 以前	山田検校	○	「草枕」に続く合	『吾孀箏譜』 (1824)	
29	山田流箏 曲 (河東節 移曲)	源氏 十二段		河東節 (1807 初 演)からス マ女移曲	○	「楽に合せて吹く 笛の」に続く合の 手		スマ女は山田検校 直門という。
30	長唄	初時雨	1838 (天保 9) 12月23 日以前	10世杵屋 六左衛門	○	「吹き払う」に続く 合方	青柳譜	正本に、該当する 文字譜なし。
31	長唄	新鷺娘	1839 (天保 10) 3月 中村座	10世杵屋 六左衛門	○	「恋衣」に続く合の 手	稀音家義丸編『長 唄稀曲譜』	正本に、該当する 文字譜なし。
32	長唄	秋色種	1845 (弘化 2) 12月	10世杵屋 六左衛門	○	前弾に「六段恋慕 合方」	小十郎譜	
33	常磐津節	三世相 錦繡文 章	1855 (安政 2) 5月	4世岸沢古 式部	○	「これはしたり～ 逢うたもちょう ど」に入れる弾詞	CD『三世相錦繡 文章』	「洲崎堤の場」
34	長唄	桜狩	安政頃か	10世杵屋 六左衛門	○	「都鳥」に続く合の 手	稀音家義丸編『長 唄稀曲譜』	正本に、該当する 文字譜なし。
35	長唄	路次の 霜	1873 (明治 6) 11月 村山座	3世杵屋正 治郎	○	「なおあわれにて」 に続く合方	稀音家義丸編『め りやす集』(長唄 資料その一)	

## 1 近世初期歌謡の「れんぼ」について

近世初期歌謡「れんぼ」の実態は不明であるが<sup>(1)</sup>、「れんぼ」から派生した「れんぼ物」について、平野健次は次のように説明する〔平野 1989：1030〕。

- ・一節切尺八の「れんぼ」の手をとり入れた手事をもつ
- ・「レンボレツレ」ないし「レンボレンレツレ」という一節切尺八の擬音詞がつく小歌にもとづく詞章をもつ

平野は、近世初期歌謡の「れんぼ」について、音楽的な特徴（一節切尺八の「れんぼ」の手）と詞章の特徴（一節切尺八の擬音詞がつく小歌にもとづく詞章）の2点を考えていたことがわかる。この2点について、以下に検討する。最初に詞章、次に音楽を扱う。

### (1) 「レンボレツレ」に類する詞章を含む近世初期歌謡

近世初期歌謡「れんぼ」には、「レンボレツレ」に類する詞章が含まれていたと推測されている。17世紀から18世紀初めの歌謡の該当例に、以下の①②③④がある。詞章には、原本の表記にかかわらず、適宜、濁点、句読点、漢字をあて、「レンボレツレ」に類する部分に下線を付けた。

#### ① 《れんぼのかはり》

（成立年不詳『吉原はやり小哥そうまくり』<sup>(2)</sup> 所収）

へ君は五月雨思わせぶりや、いとゞ焦るゝ身は浮舟の、  
浪にゆられて島磯千鳥、れんれゝれつれ  
へ夕べへに身は浅草の、露を踏み分けあの吉原に、  
しどろもどろと君ゆへ辿る、れんぼれゝれつれ

#### ② 三味線組歌《飛驒組》（成立年不詳『大ぬさ』所収<sup>(3)</sup>）

二歌へ一つ御酒召せたぶたぶと、ことにお酌は忍び妻へ、  
れんぼれゝれつのれい、しよじやうに添はば、  
れつのれ

#### ③ 長歌物《恋草》（元禄16・1703年刊『松の葉』二卷所収）

へ思ひ初めたよ濃き紫の、色に出でじと包むに余る、袖に涙は、のんさてまことに、零れぞかゝる、れんぼれんれつれ アイノテ 知らぬ昔はよそなるものを、今は身に知る愛別離苦の、憂さを思へば、のんさてまことに、情けも辛や、れんぼれんれつれ…」

#### ④ 《成相》（元禄17・1704年刊『落葉集』所収）

へ鎌倉の御所のお庭で十七小女郎が酌を取る、…（中略）…浮代通り者伊達者の姿、そなた何処へ行きやる、世更けてからに、暫しお待ちやれ連になろ、お待ちやれ暫し、暫しお待ちやれ連れになろ、君と我とは、れんぼれんれつれ、見初めし月日は多けれど…（中略）…取り付き引付き口説いた、れいのへれんへ、恋慕の深間じやと知れた…」



ノ上」「二ノ上」「三ノ上」などの「上」については、開放弦より全音上の勘所と解釈する説と半音上の勘所の解釈する説があり、その両方の可能性が指摘されている〔平野・上参郷 1978：342〕〔平野 1983：解説 14-15〕。全音上の勘所と解釈する説は、『大ぬさ』所収の音楽が律音階に基づくと推測し、半音上と解釈する説は、『大ぬさ』所収の音楽が都節音階に基づくとの推測による。

〔譜例 2〕は《れんぼながし》の復元譜である。「一ノ上」「二ノ上」「三ノ上」については、仮に、全音上の勘所と解釈して五線譜化した。半音上の勘所（＃なしの音）で弾いた可能性もある。音価は、唱歌譜からの推測による。《れんぼながし》に歌はない。

『大ぬさ』の《れんぼながし》の場合、曲全体を 47 に分割して、唱歌譜と割書説明を示している。①②などの番号は、本稿による唱歌譜の通し番号である。《れんぼながし》には、繰り返して登場する旋律があり、その構造を示すと、次のようになる。▲★◆は、繰り返し部分を明示するための記号である。〔譜例 2〕には、繰り返し部分の譜例（②①～②⑦、③⑤～③⑪）を省略した。

譜例 2 《れんぼながし》（『大ぬさ』所収）  
『大ぬさ』（貞享 2 年？）の訳譜



《れんぼながし》の楽曲構造

- ①②
- ③④ (③④は繰り返し)
- ⑤⑥⑦⑧ ▲  
 (⑤「チリンチチリンチチン」は、後掲⑬⑭を1オクターブ上にした旋律とほぼ同じ。⑥の最後は「テレット」)
- ⑨ ★ (「チンチリテレット」)
- ⑩ ★
- ⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰ ◆  
 (⑫に「トロンツトン」がある。⑬⑭⑮は◇「ツツントロンツトロンツトン」の繰り返し。⑮は変型)
- ⑱
- ⑲ (⑲の後半は、★「チンチリテレット」)
- ⑳ ★
- ㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗ ◆  
 (⑪～⑰と同じ。㉒に「トロンツトン」。㉓㉔㉕は◇。㉕は変型)
- ㉘㉙㉚
- ㉛㉜ (㉛㉜は繰り返し)
- ㉝㉞ (㉞は㉝の変型)
- ㉟㊱㊲㊳ ▲ (㊱の最後は「テレット」)
- ㊴ ★
- ㊵ ★
- ㊶㊷㊸㊹㊺ ◆  
 (⑪～⑰とほぼ同じ。㊸に「トロンツトン」。㊹㊺㊻は◇。㊻は変型)

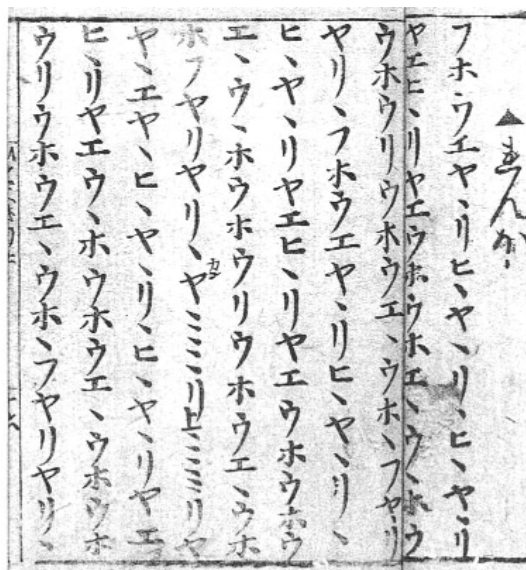
この復元譜を見ると、繰り返し登場する「テレット」(⑥の終わりなど)、「トロンツトン」(⑫の終わりなど)、「トロンツトロンツトン」(⑬など。「チリンチチリンチチン」も類型)に注目できる。このうち「トロンツトン」は「テレット」のリズミック変形、「トロンツトロンツトン」は「トロンツトン」の拡大形と考えることもできる。「テレット」が、《れんぼながし》の一種の動機となっている。そして、「テレット」は、「レンボ」の基本旋律Aの「ミミレミ」に類似する。《れんぼながし》の音楽的特徴である「テレット」が原型となって、基本旋律Aが生まれた可能性を推測できる。

②『紙鳶』の《れんぼ》<sup>(6)</sup>

〔図版2〕は、『紙鳶』に収録される《れんぼ》全曲の影印である<sup>(7)</sup>。『紙鳶』は「フ」「ホ」などの譜字を用いており、この譜字は、指穴の特定の押さえ方に対応する奏法譜である。同時に唱歌譜も兼ねている。

〔譜例3〕は、《れんぼ》の復元譜である。復元にあたっては、『紙鳶』に関する先行研究の音高(譜例冒頭に示したもの。壱越調の一節切による音高で、『紙鳶』所収の音楽が律音階に基づくという推測による)を参照した〔平野・上参郷 1978: 331〕。ただし、『大ぬさ』の楽譜と比較しやすいように、譜例冒頭に示した「比較用」の音高に移調して、五線譜化した。

『紙鳶』に音価に関する記譜はない。「ヤ、」「ヤ、、、」のように「、」がある譜字は長い音価であったと



図版2 『紙鳶』(貞享3年?)の《れんぼ》全曲の影印  
『日本歌謡研究資料集成』第3巻(勉誠社、昭和53年)から転載

『紙鳶』

比較用

ア.

イ.

ウ.

フ ホ ウ エ ヤ リ ヒ 上 (三弦)

フ ホ ウ エ ヤ リ ヒ 上 (三弦)

フ ホ ウ

エ ヤ、(なし) ヒ、 ヤ、 リ、 ヒ、 ヤ、 リ ヤ エ ヒ、

リ ヤ エ ウ、(ウ、) ホ ウ (ホ ウ) エ、(ウ、) ホ ウ (なし) ホ ウ

リ ウ ホ ウ エー ウ (ホ、ホ) フ ヤ リ ヤ リ、

ヤ、リ、上、リ、ヤ、ヤ、

譜例3 《れんぼ》(『紙鳶』所収)  
『紙鳶』(貞享4年?)の訳譜

推測できるが、「、」の数が拍数をそのまま表しているとも限らない。そのため、あえて音価を記さずに、「、」がない場合には黒の符頭で、「、」がある場合にはその数にこだわらずに白の符頭で示した。

《れんぼ》には、同じ旋律の繰り返しがある。アイウは、繰り返しの構造を明示するために本稿で付けた記号である。『紙鳶』の《れんぼ》は、ア→イ→ア→イ→ウ→イの構造の曲となっている。繰り返しには若干の異同があり、異同がある場合には、[譜例3]の譜字の下に「(なし)」「(ウ、)」「(ホウ)」などと併記して示した。

③『大ぬさ』の《れんぼながし》と『紙鳶』の《れんぼ》の比較に基づく推測

2曲を比較してみると、次の3点を推測できる。

**推測 1**

《れんぼ》のイの「エ、ウ、ホウホウ（エ、ウ、ホウホウ）」は、《れんぼながし》の「ツンツントロンツトロンツトン」（◇）に対応する旋律ではないか。

**推測 2**

《れんぼ》のイの「ヤリヤリ」は、《れんぼながし》の「テレット」に対応する旋律ではないか。

**推測 3**

《れんぼ》のウは、高音のラシの音が含まれる点で、《れんぼながし》の㉘から㉚に対応する旋律ではないか。

推測 1 に記した《れんぼ》の「エ、ウ、ホウホウ（エ、ウ、ホウホウ）」の直前には「エウホウホ（エウホウホウ）（エウ、ホウホウ）」という譜字がある。これも「エ、ウ、ホウホウ」に類似する。いずれも、推測 1 に示したように、《れんぼながし》の「ツンツントロンツトロンツトン」（◇、㉓など）に対応する旋律と思われる。また、その1オクターブ上の旋律「チリンチチリンチチリンチチン」（⑤）に対応する旋律とも言える。「ミド#」という短3度進行の繰り返しを含む旋律である。この進行は、『大ぬさ』『紙鳶』所収の音楽が都節音階に基づくと解釈すれば、「ミド」という長3度進行の繰り返しになる。これは、のちに定型化する「レンボ」のC旋律（「ラファ」の繰り返し）に類似する。

いっぽう、推測 2 の《れんぼ》の「ヤリヤリ」は「ラシラシ」、それに対応する《れんぼながし》の「テレット」は「シシラシ」という長2度の進行を含む旋律である。これは、のちに定型化する「レンボ」のA旋律の「ミミレミ」の進行に類似する。

以上のように、《れんぼ》《れんぼながし》の復元譜から推測できる近世初期歌謡「れんぼ」には、定型旋律「レンボ」の原型と見られる音楽的特徴がある。

### (3) 近世初期歌謡「れんぼ」から生まれた二つのイメージ

本稿は、定型旋律「レンボ」の広がりテーマとするが、その広がり状況を検討するために、近世初期歌謡「れんぼ」から生まれた二つのイメージを指摘しておきたい。一つは、(1) に示したように、「レンボレツレ」の「レンボ」と発音が同じ「恋慕」という情感のイメージ、もう一つは (2) に示した『紙鳶』の《れんぼ》に見られるように、一節切尺八のイメージである。

ところで、現行の尺八譜に用いられる譜字には、ロツレ式とフホウ式がある。現行の主流は琴古流などに見られるロツレ式で、フホウ式を採用する現行流派には竹保流がある。ロツレ式、フホウ式ともに、尺八の譜字は奏法譜であると同時に唱歌譜でもある。

(2) ③の推測 1 に記した《れんぼ》の音楽的特徴「エ、ウ、ホウホウ」のうち「ホウホウ」の部分、仮にロツレ式に置き換えてみると「ツレツレ」になる。近世初期歌謡「れんぼ」の詞章の特徴である「レンボレツレ」の「レツレ」を含む。前掲の平野の指摘（「一節切尺八の擬音詞がつく小歌」〔平野 1989: 1030〕）にもあるように、近世初期歌謡「れんぼ」と一節切との関連性を示している。

「れんぼ」と一節切との関連性は、次のような浄瑠璃の詞章にも見られる。

へ一夜ぎりには子も足らぬ 只しやくはちのねをながく  
れんぼれ、つれがよございしょ

（金平浄瑠璃《四天王丸山あそび》貞享頃）<sup>(8)</sup>

近世初期歌謡「れんぼ」から生まれた一節切尺八のイメージは、詞章「レレンボ」の「レツレ」に象徴的に示されている。「レレンボ」は一節切尺八の唱歌に起因する詞章と思われ、それが「れんぼ」の詞章の特徴となり、同時に旋律の音楽的特徴ともなった。

「レレンボ」という詞章の「レンボ」と「レツレ」が、それぞれに、「恋慕」という情感のイメージと一節切尺八のイメージに対応し、後述するように、定型旋律「レンボ」が広がる状況にも影響を与えていくのである。

## 2 近世初期歌謡「れんぼ」に関連する地歌

近世初期歌謡「れんぼ」に関連する地歌の現行曲に、三味線組歌《飛驒組》<sup>ひんだくみ</sup>、長歌物・手事物《狭衣》<sup>きころも</sup>、端歌物・芝居歌物《雉子》<sup>きぎす</sup>、長歌物・手事物《六段恋慕》<sup>ろくだんれんぼ</sup>がある<sup>(9)</sup>。このうち《飛驒組》《狭衣》《六段恋慕》には、本稿のテーマである「レンボ」の定型旋律は登場しない。しかし、後述するように、『大ぬさ』《れんぼながし》や『紙鳶』《れんぼ》に似る旋律があり、近世初期歌謡「れんぼ」との関連性を推測できる。また、《狭衣》と《六段恋慕》には、「レンボ」の定型旋律に似る部分がある。「れんぼ」と「レンボ」の間をつなぐ作品と位置づけることが可能である。

《雉子》は、定型旋律「レンボ」の存在を示す代表作である。ABCの記号を付した〔譜例1〕の陰囃子《雉子》は、地歌《雉子》に旋律に基づく。以下、各曲の特徴を述べる。

### (1) 三味線組歌《飛驒組》

1 (1) に示したように、《飛驒組》の第2歌には「レレンボ」に類する詞章がある<sup>(10)</sup>。《飛驒組》は石村検校(?～1642)の作曲と伝えられ、石村検校と虎沢検校(?～1654)の共作とも言う。石村検校が作曲に関わったのだとすれば、その没年の寛永19年(1642)以前の作品ということになる。柳川検校(?～1680)の編曲を経たものが柳川流に、野川検校(?～1717)の編曲を経たものが野川流に伝わっている。1 (1) には『大ぬさ』に収録される第2歌の詞章を示したが、現行の柳川流と野川流では、次のように歌う<sup>(11)</sup>。

#### ①柳川流《飛驒組》の第2歌

二歌へ一つ御酒召せ夕、たぶたぶと、たぶたぶと、  
殊にお酌はシ、忍び妻、忍び妻、れんぼれつのは、  
しょうに添はば、れつのは

#### ②野川流《飛驒組》の第2歌

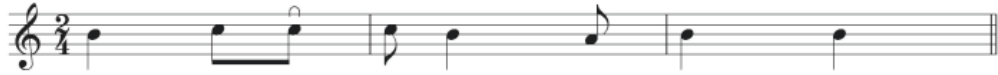
二歌へ一つ御酒召せ、たぶたぶと、たぶたぶと、  
殊にお酌はシ、忍び妻、忍び妻、れんぼれつのは、  
照女に添はば、れつのは

〔譜例4〕は、野川流の「れんぼれつのは」の前後の五線譜である。『三味線組歌全集』(1974、CBSソニー)に掲載されている久保田敏子整譜の《飛驒組》の五線譜〔平野 1974:10〕から、一部を転載した。印をつけた「れんぼれつのは」の旋律に、〔譜例2〕『大ぬさ』《れんぼながし》の「レツレ」(「シシラシ」)、〔譜例3〕『紙鳶』《れんぼ》の「ヤリヤリ」(「ラシラシ」)に類似する音の動きがある。柳川流の同じ部分(詞章は「れんぼれつのは」)にも、類似する旋律がある〔平野 1974:86〕。《飛驒組》は、「れんぼれつのは(れんぼれつのは)」の詞章に、





譜例5 長歌物・手事物《狭衣》「秋なナン」に続く間奏より  
菊田歌雄師の楽譜の訳譜



譜例6 長歌物・手事物《狭衣》手事の初段の最後  
菊田歌雄師の楽譜の訳譜



譜例7 長歌物・手事物《狭衣》手事の第2段より  
菊田歌雄師の楽譜の訳譜



譜例8 長歌物・手事物《狭衣》手事の第2段より  
菊田歌雄師の楽譜の訳譜

〔譜例8〕は、手事2段にある旋律で、類似の旋律がほかの段にも繰り返し登場する。〔譜例8〕の最後の長3度（「ラファ」）の繰り返しは、定型化する「レンボ」のC旋律と似る。

《狭衣》には、近世初期歌謡「れんぼ」に類似する旋律と、のちに定型化する「レンボ」に類似する旋律が含まれている。「れんぼ」と「レンボ」の中間に位置する作品と言える。

なお、手事に続く「さっと妻戸の時雨はいやよ」の詞章については、近世初期歌謡「れんぼ」の特徴であるという説がある。藤田徳太郎による説で、「以下レンボの節にて、一首全歌を出すと見えたり。此の歌の終にレンボレツレとあるべし」と説明している〔藤田 1929：74〕<sup>(15)</sup>。また、平野も、この詞章を「れんぼ物」の手事後歌の代表と説明し、筑紫箏《恋慕流》や津軽箏曲《礎恋慕》に類歌があることを指摘している〔平野 1989：1031〕。確かに筑紫箏《恋慕流》と津軽箏曲《礎恋慕》には、「レンボレツレ」に類する詞章のあとに間奏があり、「さっと妻戸の…」に類する詞章に続く。しかし、その最後に「レンボレツレ」の詞章はない。「さっと妻戸の…」の最後に「レンボレツレ」の詞章があると推測する藤田の根拠はわからない。

### (3) 芝居歌物・端歌物《雉子》

《雉子》は三下りの端歌物で、『歌系図』（天明2・1782年）以来、芝居歌物（歌舞伎から地歌に移された曲）とも分類されている。『歌舞伎事始』（宝暦12・1762年）には「嶋野勘七」と「若村藤四郎」の二人の作品と書かれ、『歌系図』（天明2・1782年）には、「嶋野勘七」と「若村藤四郎」の二人の作曲で、「初代加茂川野塩」の作詞と書かれている。作曲者と伝えられる嶋野勘七と若村藤四郎は京都の歌舞伎の劇場を中心に活躍した人物で、勘七

は三味線方、藤四郎は唄方であった。加茂川野塩（生没年不詳）は、歌舞伎役者である。

詞章は正徳・享保頃（1711～36）の出版とされる<sup>(16)</sup>『古今端歌大全』に初出するため、それ以前の作品と言えるが、島野勘七、若村藤四郎、加茂川野塩の活躍時期から推測すると、もう少しさかのぼる可能性がある。島野勘七には宝永4年（1707）11月から享保3年（1718）閏10月の劇場出勤記録があり、若村藤四郎には宝永4年（1707）11月から延享3年（1746）11月の出勤記録がある<sup>(17)</sup>。加茂川野塩は元禄5年頃から正徳元年（1711）頃に活躍した。3人の活躍時期から、宝永から正徳頃（1704～1716）の作品とも推測できる。

初出の『古今端歌大全』の詞章は次のようになっている。漢字、読点を適宜加えた。間奏を示す「合」の文字が書かれている場合には「(合)」と記した。「ツテ」は、唱歌による三味線の旋律の情報と思われる。下線は説明のために本稿で付けた。

へ雉子なく、野辺の若草摘み捨てられて。人の嫁菜と何時かさて。焦がれ(合)漕がるる苦界の船の。(合)寄る辺定めぬ身は蜻蛉に(ツテ)吾妻が顔をも見忘れて。現ないぞやなふこれ男。あれ虫さへも番い離れぬ揚羽の蝶。(合)我々とても二人連れ。粹な同士のなかなか。春にも育つ花誘ふ。菜種は蝶の花知らず。蝶は菜種の味知らず。知られ知らるる仲ならば。(合)浮かれまひものさりとては。其方の世話に形振りも。我が身の末の放れ駒。長い夜すがら引き締めて。昔語りと飛鳥川]

詞章中の「吾妻」は、寛文頃に知られた遊女の吾妻と思われ、吾妻をモデルに、近松門左衛門作の浄瑠璃『山崎与次兵衛寿の門松』（享保3・1718年初演）などが作られた。『山崎与次兵衛寿の門松』下之巻の「与次兵衛吾妻道行」の詞章には、《雉子》の下線の詞章に類するへあれご覧よ虫でさへ番離れぬ揚羽の蝶。我々も二人連れ粹な同士のなかなか」へ蝶は菜種の味知らず、菜種は蝶の花知らず」がある<sup>(18)</sup>。《雉子》は、『山崎与次兵衛寿の門松』に影響を与えた歌舞伎の道行に使われた作品で、それが地歌に移されたものと推測するが、歌舞伎の演目名や初演年代は不明である。

定型旋律「レンボ」を例示した陰囃子の《雉子》（〔譜例1〕）は、へ菜種は蝶の花知らず」に続く合の手である。現行の地歌《雉子》では〔譜例9〕のように弾く。両者を比べると、A旋律の冒頭のリズム、スクイの位置、ウチヤスリによる装飾的な旋律に違いがある。

《雉子》は、定型旋律「レンボ」の存在を示す代表作であるが、作曲当初にどのような旋律であったのかはわからない。前掲のように、『古今端歌大全』の《雉子》の詞章には、間奏を示す「合」が明示されているにもかかわらず、へ菜種は蝶の花知らず」のあとに「合」の文字はない。単なる誤記であるのかもしれないが、当初は間奏がなかった可能性もある。《雉子》の詞章を収録する地歌の歌本では、寛延4年（1751）発行の『琴線和歌の糸』



譜例9 端歌物・芝居歌物《雉子》の合の手の冒頭  
菊田歌雄師の楽譜の訳譜

以降、この部分に間奏があることを明示するようになる。また、間奏の旋律についても、伝承上の変化や流派による伝承の多様化があったと思われる。

#### (4) 長歌物・手事物《六段恋慕》

《六段恋慕》は、『歌系図』（天明2・1782年）によれば、岸野次郎三（生没年不詳。17世紀末から18世紀初頭に活躍）の作曲とされ、享保年間（1716～36）頃の出版という<sup>(19)</sup>『吟曲古今大全』に詞章が初出する。『吟曲古今大全』の《六段恋慕》の詞章中には「れんぼ」の注記がある。以下に、その詞章を紹介する。漢字、読点を適宜加え、間奏の情報には（ ）を付けた。下線は説明のために本稿で付けた。

へ松の枝にはナ、雛鶴すだく。谷の流れに亀遊ぶ。流れにナ。流れに谷の。谷の流れに亀遊ぶ。（合手同）沖ノ石とは愚かの沙汰よ。乾く間もなき袖の海。愚かのナ。愚かの沙汰よ。乾く間もなき袖の海。（れんぼ）恋暮らし、恋明かし、松に時雨は、真葛が原と恨しに、今は嬉しやな。靡き逢ふ夜の。飽かぬ契りの千代は変はらじ。]

詞章のへ干く間もなき袖の海」のあとに「れんぼ」と記されている。この間奏は現在は「手事」と呼び、曲名通りに六段構成である。平野は《六段恋慕》について、「すががき物が『六段すががき』に発展したのと同様に、れんぼ物が手事物として発展した形を示すもの」と説明している〔平野 1989：1030〕。

〔譜例10〕は、《六段恋慕》の初段冒頭に基づく陰囃子の《六段恋慕合方》である。DEFの記号は、次項の河東節の分析で用いる。《六段恋慕》手事の初段と陰囃子《六段恋慕合方》を比較すると、〔譜例10〕の後半部分に違いがある。EFをはじめ、基本となる旋律は類似しているが、《六段恋慕》初段では、それらの旋律を反復する。

《六段恋慕》の手事全体に共通する特徴として、たびたび登場する旋律がある。〔譜例11〕は第2段の冒頭旋律である。この旋律は、第4段と第5段の冒頭旋律でもある。〔譜例10〕の後半の旋律は、初段にも登場する（譜例9《六段恋慕合方》のDの次の4小節）。〔譜例12〕は第2段の途中に出てくる旋律である。「レンボ」の基本旋律

#### (33) 六 段 恋 慕 合 方

譜例10 陰囃子《六段恋慕合方》  
『歌舞伎音楽集成』江戸編（昭和55年）から転載





譜例 11 長歌物・手事物《六段恋慕》手事の第2段の冒頭  
菊田歌雄師の楽譜の訳譜



譜例 12 長歌物・手事物《六段恋慕》手事の第2段より  
菊田歌雄師の楽譜の訳譜

Aに似るこの旋律は、第3段以降にもたびたび登場する。

《六段恋慕》に繰り返し登場する旋律は、近世初期歌謡「れんぼ」に由来する可能性がある。いっぽうで、ADEFの旋律のように、「レンボ」の定型旋律との関連性を指摘できるものもある。

#### (5) まとめ

1 (3) において、近世初期歌謡「れんぼ」から生まれたイメージとして、「レンボ」の情感のイメージと一節切尺八のイメージを挙げた。ここで取り上げた地歌のうち《飛驒組》は、一節切の唱歌（「れんぼれれつのもり（れんぼれれつのもり）」をそのまま詞章にしている。三味線組歌には楽器の唱歌を詞章とする例があり<sup>(20)</sup>、《飛驒組》もその一つである。ただし、一節切との関連は詞章にとどまらず、歌の旋律にも、『大ぬさ』《れんぼながし》や『紙鳶』《れんぼ》との類似を指摘できる。近世初期歌謡「れんぼ」との関連は、一節切尺八のイメージを越えて、旋律そのものにも及んでいる。

《狭衣》《雉子》《六段恋慕》にも、近世初期歌謡「れんぼ」との音楽的関連を指摘できた。その関連の背景には、近世初期歌謡の「恋慕」の情感のイメージがある。どの曲の詞章にも恋が歌われている。ただし《雉子》については、歌舞伎の道行に使われた可能性があることに起因するのか、単に恋い慕うという気持ちにとどまらず、深い哀しみに通じる「恋慕」のイメージがあるように思う。

### 3 河東節、一中節の「レンボ」

河東節、一中節の現行曲では、以下の3曲に「レンボ」の旋律が確認できる。

- (1) 河東節《きぬた》合の手
- (2) 一中節おのえのくもしずはたおび《尾上雲賤機帯》前弾
- (3) 一中節・河東節（掛合）げんじじゅうにだんじょうりくよう《源氏十二段浄瑠璃供養》合の手

この3曲のうち、古正本に「れんぼ」という名称が記載されているのは河東節《きぬた》のみである。他の曲には特に旋律名等の記載はないが、河東節《きぬた》の「れんぼ」とよく似た旋律型が使われており、おそらく《きぬた》の「れんぼ」を取り入れたものと考えられる。以下に、それぞれの曲について詳しく述べる。

## (1) 河東節《きぬた》

現在《きぬた》は河東節で伝承されているが、元は江戸太夫河東（1684～1725）の師にあたる江戸半太夫の語り物で、半太夫節からの「預かり浄瑠璃」と呼ばれている。曲の成立年は不明だが、初世河東の初の詞章集『鳩鳥』<sup>におどり</sup>（享保4年（1719）3月刊）に《擣衣》という曲名で収録されており、古くから演奏されていたことがわかる。

「きぬた（砧）」とは、槌<sup>つち</sup>で布を打って柔らかくし、艶を出すための木、または石の臼。または、それを打つことやその音のことをいう。布を砧に乗せて槌で打つことを「擣衣」（本来のヨミは「トウイ）」といい、『鳩鳥』<sup>におどり</sup>ではこれを曲名としているが、他の古正本ではひらがな表記の《きぬた》が使われている。本稿でも、ひらがなの《きぬた》を使用する。

芸能における「きぬた」としては世阿弥の能《砧》が古いが、それ以前にも次のような故事があった。前漢の武帝の時代（前140～135）、蘇武<sup>そぶ</sup>という人が漢の使者として胡国（中国の北方の国）の匈奴<sup>きやうど</sup>に行き、捕らわれ十九年抑留された。故郷に残された妻子は北国に行って帰らぬ夫を思い砧を打った、というものである。

能《砧》は、九州の芦屋何某が京へのぼり、国元の妻は夫の帰国を待ちわびているが、三年目に帰国したのは侍女の夕霧だけで、夫は帰ってこなかった。妻はせめてもの慰めに、里人の打つ砧を打ちながら、この音が都の夫にも届くようにと念じる。しかし夫はやはり帰国せず、妻は病となり命を落とす。帰国した夫がそれを知って弔うと妻の亡霊が現れ、恋慕の執心<sup>しやくしん</sup>にかられて死んだと恨みを述べるが、法華経の功德により成仏する、というものである。

河東節の《きぬた》は、便りの途絶えた男を待つ遊女が主人公で、かつての蘇武の妻と同じように夜が更けて砧を打つが、男は戻らず涙に暮れる、という悲しい物語である。能《砧》から一部詞章を取り入れているが、法華経の功德で成仏するというくだりはなく、悲しみの涙を流すところで終わる。河東節は江戸吉原で富裕な旦那衆などに愛好された座敷浄瑠璃で、河東節のレパートリーには吉原らしい華やかな曲も多いが、亡くなった人を偲ぶ追善曲も多い。追善の席では、《きぬた》のようなしんみりとした曲が演奏されたのかもしれない。なお河東節では、《きぬた》は祝儀の席では語らない曲とされている。もし望まれて語る場合には、このままではなく、一部の詞章を替えて語るように、という言い伝えがあるという<sup>(21)</sup>。

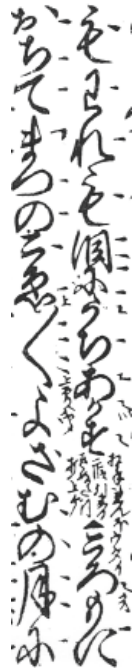
河東節《きぬた》で「レンボ」の旋律が使われているのは、砧のリズムを鳴子のようにして空の雁を驚かせて



図版3 半太夫節《きぬた》正本表紙  
国立音楽大学附属図書館竹内文庫蔵 (02-0003)

せめて恨みを晴らそうと思うが、涙で夜を明かしてしまうという部分で、「我も涙にうち明かす」に続く長い三味線の合の手である。

半太夫節の古正本では、この部分に小さな文字で4行にわけて「相の手れんほ／二段引夫合（より）／きぬた引／打上ゲ」の書き入れがある〔図版4参照〕。これは「れんほ（レンボ）」の旋律を二回弾き、その後に「きぬた」の旋律を弾く、という意味にとれる。「打上ゲ」はよくわからないが、「きぬた」の音を打ちあげる（終結させる）、ということかもしれない。この合の手は、その直前に語られる遊女の男に対する恋慕の気持ちと砧を打つ様子を、三味線で音楽的に再現している。なお現在河東節で演奏されている合の手は、半太夫節のレンボをもっと長く膨らませた、この曲の聴かせどころとなっている。



図版4 「相の手れんほ／二段引夫合／きぬた引／打上ゲ」  
国立音楽大学附属図書館竹内文庫蔵（02-0003）

現在演奏されている河東節《きぬた》の合の手は、以下のように全体をⅠⅡⅢの3部分に分けることができる。同音反復の音型は、地歌・箏曲の「砧」で砧を打つ音を擬音的に表した音型と共通する（〔譜例13〕参照）。

- Ⅰ AA' C' + 同音反復（きぬた）
- Ⅱ F' FA GG' C+ 同音反復（きぬた）
- Ⅲ DD FAA'（1オクターブ下）+ 同音反復（きぬた）／上調子できぬたの同音反復を弾く

Ⅰでは陰囃子の《雉子》〔譜例1〕にある「レンボ」の基本旋律Aを2回繰り返す（2回目は変化しているのでAA'とする）。なおこの旋律Aは、端歌物・芝居歌物の《雉子》〔譜例9〕のAの旋律とは少しリズムが異なる。陰囃子のAの旋律のリズムは、変拍子のような独特のリズムで、河東節、一中節に使われている旋律はいずれも陰囃子の《雉子》の基本旋律Aである。

その後Cと同じようなリズムの旋律（C'）にきぬたを打つ音を表す同音反復が続く。このⅠの部分に、半太夫節古正本にある「相の手れんほ／二段引夫合（より）／きぬた引／打上ゲ」の形が残っていると考える。

Ⅱは《六段恋慕合方》〔譜例10〕にあるFのリズムからA、河東節でよく使われるGG'の旋律型、C+同音反復

となる。なお F の旋律は基本旋律 A の後半部分を短縮したような旋律であるが、ここでは A とは別の旋律として扱う。

Ⅲは《六段恋慕合方》〔譜例 10〕の D を 2 回繰り返し、後半で再び FAA'+ 同音反復が 1 オクターブ下の音域で再現される。現在の演奏ではここで「きぬた」の同音反復を上調子で弾き、三味線の二重奏になる。

現在の《きぬた》の合の手が初演時のままではないと考える理由の一つが、この上调子にある。河東節で三味線に上调子をつけるようになるのは享保 18 年（1733）以降のことで、半太夫節を受け継いだ初世河東の時代にはまだ上调子はなかった<sup>(22)</sup>。本曲は、浄瑠璃が全体に古風で半太夫節の面影の残している一方で、三味線の合の手には上调子や旋律型に河東節特有の華やかさがある。半太夫節からの「預かり浄瑠璃」と言われているが、半太夫節そのままではなく、特に三味線部分に河東節のアレンジが加えられているのではないかと考える。

なお河東節では《きぬた》からヒントを得て、これを増補したような形の《常磐の声》という曲があったというが、現在は伝承されていない。また《きぬた》とほぼ同じ詞章を使って、一中節の宇治派に《禱衣（きぬた）》という曲があるというが、こちらも詳しいことはわからない。今後の課題としたい。

以上のように河東節《きぬた》の合の手には、陰囃子の《雉子》〔譜例 1〕の A と C の旋律、《六段恋慕合方》〔譜例 10〕の D と F の旋律、そして砦の同音反復のリズムが取り入れられている。地歌の《雉子》と《六段恋慕》の成立に関しては、本稿「2 近世初期歌謡「れんぼ」に関連する地歌」の「(3) 芝居歌物・端歌物《雉子》」、および「(4) 長唄物・手事物《六段恋慕》」を参照されたいが、いずれも《きぬた》とほぼ同時代の曲であり、上方の地歌が江戸浄瑠璃に取り入れられた例の一つと考えられる。さらに《きぬた》の A の旋律はその後、長唄《傾城道成寺》（享保 16 年（1731）2 月中村座初演）、《長五郎髪すき》（宝暦 5 年（1755）正月市村座初演）、《鷺娘》

譜例 13 河東節《きぬた》合の手より  
『河東節全集』（CBS ソニー、昭和 53 年）からの採譜〔採譜者：吉野雪子〕

(宝暦12年(1762)4月市村座初演)等に取り入れられ、また山田流箏曲の《桜狩》《住吉》(ともに寛政12年(1800)頃)等にも取り入れられ、広がりを見せた。長唄、山田流箏曲の「レンボ」については、「4 山田流箏曲の「レンボ」」、「5 歌舞伎音楽の「レンボ」」を御覧いただきたい。

【《きぬた》詞章】

[本調子] (前弾)

へ烏羽玉の、我が黒髪こいづまのさしもなど、比翼ひよくの櫛くしの身を分けて、行方も遠き恋夫こいづまの、秋より先に必ずと、夕べの数は空しくて、よそにのみ聞く高砂たかさごの、尾上おのえの寺てらの予言よごんも、痴話ちわも悵気りんも独り寝ねの、心に残る思ひ草しをくさ、思ひ返して見し夢ゆめの、枕まくらの塵ちりの積たまりもりては、身に隠れ家がの恋こひの山やま。(合)二人寝ぬ夜よは狭きようからぬ、狭布きようふの細布こぼ今日けふまでも、便りべんりの風かぜの間遠まなる。

[三下り] へ (合) 人まつの戸との淋しみしきに、(合) へよその恨うらみみの音ね、音ね、訪たずねて

[本調子] へ衣擣うつなり玉川たまがわの、岸かみの秋風あきかぜさそひ来る、寂寞せきばくたる閨ねやの内うち、あはれ昔むかしを偲おもふにぞ、蘇武そぶが旅寝りよを思ひ妻つま、同じ心こころの小夜砧せよがね、我われも擣うたなん唐衣たうい、あけの玉槌たまづちうつつなく、へ更きけて砧がねの拍子しやうしを、鳴子なるこに紛まがへて雁かりの、空そらに恨うらみみん、よしそれとでも、我われも涙なみだにうち明あかす。(合の手 レンボ)

へ衣いに落ちて松まつの声こゑ、衣いに落ちて松まつの声こゑ、へ夜寒よがむの月つきにして打うつは、誰たれが狭衣せういの浦風うらかぜに、塩焼しほやき (合) 衣袖いそ狭せうき、木曾きぞうの麻衣あし捲まくり手に、打うちも寝ねなん山賤やまがたの、五百いほ機衣はたごも織おりもかかく、錦にしんの文字あやのあやにくに、虫むしの音ねまじりて落おつる露つゆ、涙なみだほろほろはらはらと、いづれ砧がねの音ねやらん。

(2) 一中節 《尾上雲賤機帯》

宝暦元年(1751)4月森田座「祐経扇系図」三番目に初演。

作者は塚越二三治。初演時の出演は、浄瑠璃、都秀太夫千中、ワキ都千国、都八重太夫、三味線、宮崎忠五郎。配役は船頭の三太郎を松島茂平次、狂女(大磯の八雲)を沢村小伝次が勤めた。

初演時は《峰雲賤機帯》という表記だったが、読みにくいためか、現在の《尾上雲賤機帯》に変わった<sup>(23)</sup>。

能《隅田川》《桜川》などに拠った作品で、人商人にさらわれたわが子を尋ね、ついに狂乱した大磯の八雲が隅田川まできたところ、船頭の三太郎がからかうという場面。子を失った母親の狂乱は、河東節《きぬた》とも共通する悲しい物語である。



図版5 一中節《峰雲賤機帯》正本表紙  
『一中節古典名作選』解説書より転載

この曲では、「レンボ」の旋律は前弾で使われている。ここでも全体はⅠⅡⅢの3部分から成る（〔譜例14〕参照）。

Ⅰ FF' E C

Ⅱ G' G' F

Ⅲ AA' (1オクターブ下)

前弾のためか、最初のⅠにはレンボの基本旋律Aは使われていない。ⅡからⅢにかけてのG'G'からFAA'（1オクターブ下）へのつながりは、河東節《きぬた》とよく似ている。ただし河東節《きぬた》にある砦を打つ音を表す同音反復は、この曲にはない。

なお一中節《椀久道行》（初世都太夫一中（1650～1724）の語り物）の前弾に、本曲の前弾を使うことがある。《椀久道行》も狂乱ものの浄瑠璃である。

譜例 14 一中節《尾上の雲賤機帯》前弾  
『一中節古典名作選』（テイチク、昭和53年）からの採譜【採譜者：吉野雪子】

### (3) 一中節・河東節（掛合）げんじじゅうにだんじょうりくよう《源氏十二段浄瑠璃供養》

文化4年（1807）8月20日河内屋半次郎方にて、七世十寸見河東（伝蔵河東）の一世一代として初演された。作者は恵井志（栄思とも書く、狂言作者三升屋二三冶の俳名）。

初演時は一中節と河東節の掛合で演奏された。演奏者は一中節、五世都一中、都栄中、三味線、山彦新次郎、山彦文次郎。河東節は七世十寸見河東、十寸見沙洲、三味線、三世山彦源四郎、三世山彦河良。作曲は一中節を山彦新次郎、河東節を三世山彦源四郎が担当したと言われている。

文化年間（1804～1818）、一中節も河東節も全盛期を過ぎ、いわばマンネリ化した古い浄瑠璃になっていた。その時代に五世都一中（1760～1822）は、河東節の三味線方三世山彦新次郎（1756～1823、のちに一中節に転向し初世菅野序遊）と組んで一中節の古い曲を復活させ、新曲を発表した。《源氏十二段浄瑠璃供養》は、古くからあるフシ（旋律型）を使い、古典的な様式で作られた新曲である。「レンボ」の旋律は一中節のパートに出てくるが、作曲者の山彦新次郎はもともと河東節の三味線方であり、河東節《きぬた》の「レンボ」を取り入れていると思われる。

曲の内容は、「十二段草紙」から御曹司牛若丸と浄瑠璃御前の出会いを描いたものである。牛若丸が奥州へ下向する途中、三河の矢矧の里で長者の娘浄瑠璃姫の屋敷から雅楽の《想夫恋》そうふれんの曲が聞こえてきたが、その演奏には笛が入っていなかった。そこで牛若丸はその曲に合わせて笛を吹くという場面で、「楽にあわせて吹く笛の」に

続く合の手に「レンボ」が使われている。河東節《きぬた》、一中節《尾上雲賤機帯》の「レンボ」は、男に対する恨みや、子を失った悲しみなどをあらわす場面で使われていたが、この曲はそれとは異なり、笛を吹く場面で用いられている。これは一節切尺八の「レンボ」につながる笛のイメージと関係があるかもしれない（〔譜例 15〕参照）。

《源氏十二段浄瑠璃供養》の合の手もやはり、I II IIIの3部分から成る。

I AA' A

II G

III AA' (1 オクターブ下)

Iでレンボの基本Aを3回繰り返す、IIIでは1オクターブ下でAA'を再現する。レンボの基本Aを何度も繰り返すシンプルな形である。

【一中節・河東節（掛合）《源氏十二段浄瑠璃供養》詞章】

（河東）（前弾）

（河東） へさるほどに、<sup>ものふ</sup> 武士の<sup>やはぎ</sup> 矢矧の里に聞こえたる、<sup>なにがしちようじや</sup> 何某長者の<sup>おと</sup> 乙の姫、<sup>じゆりく</sup> 浄瑠璃御前と申せしは、<sup>おと</sup> 峰の薬師の申し子にて、<sup>ぼさつ</sup> 智恵も器量も菩薩なる、<sup>まゆづみ</sup> 花の黛薄からぬ、<sup>たもと</sup> 雪の袂の憎からぬ、<sup>いざよう</sup> 年も十六夜月の頃、

（一中） へ夜遊の友に召されしは、<sup>れいぜい</sup> 冷泉・十五夜始めとして、<sup>つや</sup> 艶めき立てる<sup>おみなえし</sup> 女郎花、<sup>おとこなり</sup> ひく時くねる男山、男形して<sup>みちのく</sup> 陸奥へ、<sup>おんかどんで</sup> 御門出の<sup>えにし</sup> 牛若丸、ここに宿りを<sup>つまこと</sup> 仮初めの、縁導く<sup>ね</sup> 爪琴や。

（河東） へ時の調子も<sup>そうふれん</sup> 想夫恋、<sup>は</sup> 山の端出づる<sup>ね</sup> 月冴えて、<sup>ね</sup> 糸の調べの音も澄めり。（合）

（河東） へ心尽くしの秋風に、<sup>うらわ</sup> 須磨の浦廻の波枕、<sup>ね</sup> 衣片敷き独り寝に、夢も結ばぬ夜な夜な。

（河東）（楽）

（一中浄）（河東 弦） へ<sup>おんぞうし</sup> 御曹司は妻戸に立ち寄り給ひて、<sup>ね</sup> 面白の楽の音や、<sup>あずま</sup> 吾妻の琴は知られじと、<sup>あずま</sup> 名に逢坂のそれならで、かほどめでたきほど拍子、世にも妙なる音楽に、<sup>ね</sup> 笛のなきこそ不審なれ、<sup>あずま</sup> 東の楽の慣らひにて、<sup>きこり</sup> わざと笛をば吹かぬかや、よし常はあれ<sup>ね</sup> 樵夫の歌、<sup>ね</sup> 草刈る笛もあるものを、その音ひとつのなかりしは、<sup>ひとよ</sup> 一夜の臥しを厭ふかや。

（一中） へよしよし我も埋もれ<sup>ぎ</sup> 木の、<sup>しめ</sup> 春秋知らぬ<sup>ね</sup> 蟬折れは、<sup>しめ</sup> 関守る人も許せとて、<sup>しめ</sup> 歌口湿す草の露、<sup>ね</sup> 楽に合はせて吹く<sup>ふち</sup> 笛の、（合） 音色や深き恋の淵、<sup>ふち</sup> 三河にかけし八つ橋の、<sup>ね</sup> 渡り初めぬる縁ならん。

（以下省略）



譜例 15 河東節・一中節（掛合）《源氏十二段浄瑠璃供養》合の手より  
『河東節全集』（CBS ソニー、昭和 53 年）からの採譜 [採譜者：吉野雪子]

#### (4) 河東節、一中節の「レンボ」まとめ

以上述べてきた通り、河東節、一中節における「レンボ」には共通した旋律型がある。そしてそのルーツは、半太夫節の《きぬた》にあると考えられる。半太夫節の《きぬた》は、同じ江戸浄瑠璃の河東節に引き継がれているが、レンボを含む三味線の合の手は半太夫節当時のままではなく、上調子を加えるなど、河東節らしい三味線の手に変化している。

現在の河東節《きぬた》の合の手には、レンボの定型旋律 ACDF のほかに、河東節でよく使われる G の旋律がある。この G の旋律は、一中節《尾上雲賤機帯》、一中節・河東節（掛合）《源氏十二段浄瑠璃供養》にもあり、さらに長唄《安宅の松》でも使われている。

本稿 1 (3) の「近世初期歌謡「れんぼ」から生まれた二つのイメージ」で述べられているように、「れんぼ」には「恋慕」という感情のイメージと一節切尺八のイメージがある。河東節、一中節では、前者の「恋慕」のイメージを持つ曲として河東節《きぬた》と一中節《尾上雲賤機帯》があり、後者の一節切尺八のイメージを持つ曲としては一中節・河東節（掛合）《源氏十二段浄瑠璃供養》がある。ただし河東節、一中節の「恋慕」のイメージは、単に「恋慕う」というだけでなく、恋慕った男に裏切られた恨み、あるいは愛する子供を失った母親の狂乱といった、より激しい感情を表すようである。

## 4 山田流箏曲の「レンボ」

山田流箏曲には、「レンボ」の基本旋律 A を用いる作品がある。そのうちのひとつで、スマ女（生没年不詳。山田検校門下）が河東節から移曲した《源氏十二段浄瑠璃供養》については前項で述べた。ここでは、流祖山田検校（1757～1817）が作曲した《桜狩》<sup>さくらがり</sup>《住吉》<sup>すみよし</sup>《小督の曲》<sup>ここう きやく</sup>《ほととぎす》<sup>やえがき</sup>《八重垣》をとりあげる。この順序は、後述するように、作曲順序にほぼ添っている。

### (1) 各曲の分析

以下に、山田検校の作品の「レンボ」の分析を示す。A の旋律が使われる部分の前後の詞章を示し、該当箇所には下線を引いた。「レンボ」の旋律は、箏と三味線で奏される。



① 《桜狩》

へ…山の、山の岩根をとめて落つる [合の手] 千筋百筋佐保姫の…」

合の手部分に河東節《きぬた》が引用されており、その部分に定型旋律「レンボ」を含む。《きぬた》の引用部分には、地歌《八千代獅子》の旋律も使われている。構造としては、〔譜例 13〕河東節《きぬた》の1行目のAからC'の前まで(AA'の旋律を含む)→《八千代獅子》手事の一部→独自の旋律→《きぬた》4行目のAから7行目A'の終わりまで(AGG' CDFAA'の旋律を含む)→独自の旋律、となっている。詞章の内容としては、花見を終えて帰ろうとする直前の部分である。

② 《住吉》

へ…げに広前のすがすがし。[合の手] 片削ぎの…」

合の手部分にA旋律の変形が用いられている。構造としては、A'の旋律→独自の旋律→A'の旋律→独自の旋律となっている。2回目のA'は移調してある。詞章の内容としては、住吉神社のすがすがしさを表現する部分に使われている。

③ 《小督の曲》

へ…駒引き止むる笹の隈 [合の手] 休らふ蔭の松風に、通ふ、通ふ爪音妻恋ひの…」

合の手部分の構造は、基本旋律A→A→つなぎの旋律→A→A→つなぎの旋律となっていて、Aが4回繰り返される。ただし、2回目のAは1回目のAの冒頭と一部異なる変形、3回目のAは1回目のAの移調、4回目のAは3回目のAの冒頭を変え、最後に欠く変形となっている。高倉帝から命じられて嵯峨野に到着した仲国が、馬をとめ、小督を探そうとする場面に使われている。

④ 《ほととぎす》

へ…浮寝しつつも聞かまほし。[合の手] かくばかり、待つとは汝も白鬚の…」

合の手部分の冒頭にAの旋律がある。この合の手では、タテの箏が《六段の調》を地として演奏するため、基本旋律Aと《六段の調》を合奏することになる。詞章の内容としては、夏の夜に隅田川に船を浮かべ、ホトトギスの鳴き声を聞きたいと願っている場面である。

⑤ 《八重垣》

へ…ぬかづき過ぐる草枕 [合] 縫ふてふ鳥も…」

間奏部分の冒頭でA旋律を2回繰り返す。2回目は移調している。詞章の内容としては、出雲大社の参詣に出か

けようとする部分である。

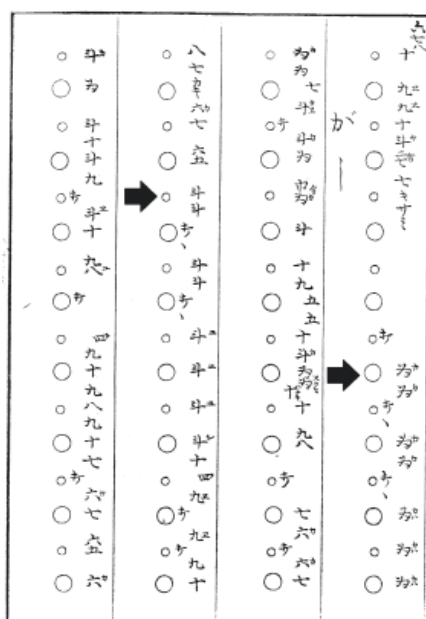
## (2) 山田検校が「レンボ」を用いた最初の作品と江戸時代の「レンボ」の旋律を具体的に示す山田流の楽譜

山田検校が最初に「レンボ」を用いたのはどの作品だったのだろうか。山田検校作品の作曲順序は、詞章が初出する歌本の年代から推測するしかない。《桜狩》と《住吉》は、寛政12年(1800)発行の『屋万田能穂並』の増補版、《小督の曲》は文化6年(1809)発行の『吾孀箏譜』、《ほととぎす》は文化6年発行の『吾孀箏譜』の増補版、《八重垣》は文政7年(1824)発行の『吾孀箏譜』に詞章が初出する。『屋万田能穂並』の初版本には四曲が収録され、現在知られている伝本には、初版本のほか、初版に《桜狩》を含む二曲を追加する伝本と《桜狩》と《住吉》を含む四曲を追加する伝本がある。しかし、二曲追加の伝本より四曲追加の伝本の成立が新しいとはいえない〔谷垣内 1999:58〕。したがって、山田検校が「レンボ」を最初に用いたのは、現存曲としては《桜狩》か《住吉》のどちらかということになる。

ところで、邦楽の場合、作曲当初の旋律と現在の伝承の旋律が同じとは限らない。しかし、この2曲については、文化6年(1809)に出版された山田検校の序文がつく楽譜集(仮称『山田検校楽譜集』)に収録されており、当時の旋律を確認することができる。「レンボ」の部分の楽譜は、《桜狩》《住吉》ともに、現行の伝承とほぼ同じである。『山田検校楽譜集(仮称)』から、《住吉》の「レンボ」部分を〔図版6〕に示す。矢印は本稿で加えたもので、ここからA'旋律が開始する。この部分を訳譜したのが〔譜例16〕である。

## (3) まとめ

山田検校が「レンボ」を最初に用いたのは、《桜狩》もしくは《住吉》であったと思われる。そのうち《桜狩》には、河東節《きぬた》が引用されている。山田検校が「レンボ」の定型旋律を知ったキッカケは河東節であったと推測できる。山田検校は、河東節三味線方の三世山彦新次郎(1756~1823)に箏の奥許を授けたと伝えられている。この新次郎は、一中節・河東節(掛合)《源氏十二段浄瑠璃供養》の作曲者とされる人物で、3(3)に述



図版6 『山田検校楽譜集(仮称)』の《住吉》  
宮城道雄記念館所蔵



譜例 16 山田流箏曲《住吉》合の手より  
『山田検校楽譜集（仮称）』（宮城道雄記念館所蔵）の訳譜

べたように、《源氏十二段浄瑠璃供養》にも「レンボ」の旋律がある。

《桜狩》《住吉》にレンボの基本旋律 A を用いた山田検校は、《小督の曲》においては 4 回も繰り返して用いるほど、この旋律に関心を寄せた。「レンボ」の旋律を用いた理由については、《小督の曲》の場合には、「恋慕」の情感のイメージを意識した可能性がある。しかし、他の曲には、とくに「恋慕」の情感とのつながりはない。純粋に音楽的な特徴に惹かれて、自作に取入れたものと推測する。

## 5 歌舞伎音楽の「レンボ」

歌舞伎音楽には様々な種目があるが、ここでは歌舞伎囃子のうち出囃子（長唄<sup>(24)</sup>）を中心とし、陰囃子や歌舞伎浄瑠璃のうち常磐津節についても触れる。

### (1) 「レンボ」の基本旋律 A を含む長唄

長唄には、「レンボ」の基本旋律 A を用いる作品が、初演年月が確定できる現行曲で 2 番目に古い享保期の《傾城道成寺》から明治期の《路次の霜》まで、少なくとも 140 年以上にわたって確認できる。

以下、旋律型 A を含む 11 曲について初演年代順に、初演情報（【初演】）、作曲者（【作曲者】）、曲の内容（【内容】）、旋律型 A を含む部分と五線譜（【部分】）、該当する調子（【調子】）を挙げ、レンボの旋律型が何を表現しているかについて考察する（【考察】）。

#### ① 《傾城道成寺》（本名題《無間の鐘新道成寺》）

【初演】享保 16 年（1731）2 月中村座『傾情福引名護屋』第三番目

【作曲者<sup>(25)</sup>】7 世杵屋喜三郎（? ~ 1752）

【内容】傾城「葛城」は夫「名護屋山三」に二百両を調達するため、遠州小夜の中山にある無間の鐘の伝説を思い出して庭の手水鉢を無間の鐘になぞらえ柄杓で打つ。葛城は一心通じて二百両を得るが、伝説の通り無間地獄に落ち、亡霊となって無間の鐘のあった中山寺に現れる。鐘供養の場で舞ううち鐘の中に飛び込み、鐘が上がると廓の様子を踊り（クドキ）、無間地獄の苦しさを訴える。

【部分】クドキのうち、へ物に狂うやうき涙」に続く合の手に、今藤流は A〔譜例 17〕<sup>(26)</sup>、杵屋栄二派は AA'〔譜

例 18] を使う。

【調子】三下り（全曲三下り<sup>(27)</sup>）

【考察】曲の内容から恋慕の表現と考えられる。



譜例 17 長唄《傾城道成寺》へうき涙」に続く合の手より（今藤流）  
稀音家義丸編『長唄稀曲譜』9巻（国立劇場所蔵）の訳譜



譜例 18 長唄《傾城道成寺》へうき涙」に続く合の手より（杵屋栄二派）  
稀音家義丸編『長唄稀曲譜』9巻（国立劇場所蔵）の訳譜

②《長五郎髪すき》（本名題《髪すき妹背の鏡》）

【初演】宝暦5年（1755）正月市村座『積愛護曾我』第二番目

【作曲者】初世杵屋弥十郎（18世紀中頃活躍）

【内容】木曾義仲の家臣「手塚の太郎」は源頼朝に恨みを晴らすため、角力取「濡髪長五郎」として廓へ入り込み、傾城「篠原」の恋人となる。金百両を借りた長五郎がさんざんに打擲された後、乱れた髪を篠原に直してもらう場面に使った独吟。

【部分】前弾にAB〔譜例 19〕を使う。

【調子】二上り（全曲二上り）

【考察】曲の内容から恋慕の表現と考えられる。

浅川玉兔はこの前弾について「従来のめりやすに比べてちがっている点として、前びきがついていることがあげられるが、この曲の前びきの旋律がこれより七年後に出来た『鶯娘』の「思ひ重なる」のところにそっくり使われているのが面白い。これは『鶯娘』の作曲者杵屋忠次郎が、この曲のワキを弾いているので、この曲から思いついたのかもしれない。」と述べている〔浅川 1984a: 29〕。確かに忠次郎は本曲の初演で脇三味線を勤めているので、《鶯娘》への影響が考えられなくもない。ただし、一節切の楽譜『糸竹五色貝』（文政5年 [1822] 原稿完成、天保6年 [1835] 刊行）に収録された長唄 16 曲<sup>(28)</sup>の中に本曲も《髪すき》として含まれるが、前弾は短く、AB を含む部分はない。現行の前弾は後補の可能性がある。また、後補だとすると、この後取り上げ



譜例 19 長唄《長五郎髪すき》前弾より  
稀音家義丸編『めりやす集』長唄資料その一（1993、私家版）の訳譜

る《鶯娘》より《一人椀久》の方がBに続く旋律までさらにそっくりなので、《一人椀久》の旋律を前弾に使ったのかもしれない。

いずれにせよ、レンボの旋律を使ったこの前弾は、曲の内容をよく暗示していると思われる。

③ 《鶯娘》

【初演】宝暦12年（1762）4月市村座『<sup>のこんのゆきかつうそが</sup>残雪霖曾我』二番目大詰

【作曲者】杵屋忠次郎（18世紀中頃活躍）・富士田吉治（1714～71）

【内容】変化舞踊《<sup>やなぎにひなしょしょうのさえずり</sup>柳雛諸鳥囀》のうち《鶯娘》として初演された。雪の降る水辺に佇む白鷺になぞらえて恋の妄執に苦しむ娘を描く。

【部分】「へはかなき恋路とや」の後の合の手にAB、「胸の闇」の後の合の手にA、「へせめてあわれと～可愛らし」の後の合の手にAと、レンボの旋律型が3回入る〔譜例20〕。Aの部分は前掲書『糸竹五色貝』に「リ、。リ、レ、ツレ、ツレ。」とあり、近世初期歌謡「れんぼ」の詞章の特徴「レンボレツレ」の「レ、ツレ」を含んでいる。

【調子】三下り（全曲三下り）

【考察】曲の内容から恋慕の表現と考えられる。

《鶯娘》の譜例20の部分は、歌舞伎『真景累が淵』（現行台本での初演は大正11年5月市村座）「第一場七軒町豊志賀内」で陰囃子の合方として使うことがある。例えば、平成21年8月歌舞伎座では、豊志賀が弟子の新

譜例20 長唄《鶯娘》「恋路とや」に続く合の手～「可愛らし」に続く合の手  
小十郎譜第三十四編の訳譜

吉に絡むセリフに2回目のAからへ濡鷺の」までを1オクターヴ下で繰り返した。この場合、合方は執着に近い恋慕を表現したと考えられる。また、ほぼ同じ箇所は『松浦の太鼓』（安政3年5月森田座初演）「序幕 両国橋」でも使う。例えば平成22年正月歌舞伎座では、雪の中を登場する其角と源吾のセリフにへちらちら雪に～可愛らし」の三味線を繰り返した。ただし、雪の両国橋を描写するこの合方にAは含まれていない。《鷺娘》の雪の情景の詞章に付く三味線に、恋慕を表すAが加わると、恋慕に関係の無いこの場面には相応しくなくなるからだろう。

④ 《安宅の松》（本名題《隈取安宅松》）

【初演】 明和6年（1769）11月市村座『雪梅顔見勢』第一番目四立目

【作曲者】 藤間勘左衛門（18世紀中頃活躍）・富士田吉治

【内容】 弁慶実は鞍馬山の天狗の化身が京の都から安宅にやって来て、安宅の松で里の童たちと交流し、天狗になって飛び去る。

【部分】 へ花の安宅に着きにけり」で道行が終わると、童たちの登場に使う合の手に旋律型AA' GG'を使う〔譜例21〕。

【調子】 本調子（本調子→二上り）

【考察】 本曲は長唄の一曲種「唄浄瑠璃」で、前半の本調子部分には「半レイゼイ」「ユリストテ」などの節が付き、半太夫節・河東節の影響を大きく受けている<sup>(29)</sup>。レンボの基本旋律Aを含む他の長唄には見られないGが含まれているのも、半太夫節・河東節の影響かもしれない。また、ここは次の童たちの踊へ落ち葉かくなる」の前奏部分なので、恋慕の表現とは考えにくい。後半の二上り部分の詞章にへ笛にしょうもの。草笛に笛になりたや」があるので、3(3)で一中節・河東節に見られた笛のイメージの表現とも考えられるが、それにしては詞章の位置が離れすぎている。



譜例 21 長唄《安宅の松》へ着きにけり」に続く合の手より  
小十郎譜第四十五編の訳譜

⑤ 《一人椀久》

【初演】 安永元年（1772）頃

【作曲者】 不明

【内容】 大坂の商人「椀久」が新町の傾城「松山」を恋慕って狂乱を見せる。

【部分】 椀久の出端の最後へ濡れ衣」に続く合の手にAB〔譜例22〕、続く鼓唄風のへさても浮世はままならぬ月にむらくも花に風それが」にもABを含む同じ合の手がアシライで入る<sup>(30)</sup>。

【調子】 二上り（全曲二上り）

【考察】 曲の内容から恋慕の表現と考えられる。

本曲の正本（字表紙）には、へぬれごろも」の次に「レンボ」という文字譜が見られる〔図版7〕。文字譜は唄の節に付くことが多く、浅川玉兎はへさても浮世」以下を『恋慕』という節」と解釈している〔浅川1984b:



譜例 22 長唄《一人椀久》へ濡れ衣」に続く合の手～へ花に風それが」  
小十郎譜第八十三編の訳譜



図版 7 長唄《一人椀久》正本より「レンボ」  
日吉小三八氏所蔵

20)。その可能性もなくはないが、ちょうど合の手の位置に記載されているので、三味線の旋律型の名称と考えることもできる。

⑥ いろみくさつきのみかづき 《色見艸月盞》

【初演】安永5年（1776）7月森田座『ききょうぞめおんなうらかた桔梗染女占』第一番目三立目

【作曲者】初世杵屋正次郎（？～1803）

【内容】忠文の妹「秋しの」が盗賊「雲井太郎」から名笛を取り戻す。

【部分】へ時雨を急ぐ紅葉狩」に続く合の手にAB〔譜例 23〕が入る。

【調子】三下り（全曲三下り）

【表現】正本では、へ紅葉狩」の後「此間せりふ有」とあるので、セリフにこの合の手を入れたのだろう。次のへ見捨て給うか」以下のクドキの内容から恋慕の表現と考えられるが、笛のイメージも含まれているかもしれない。

この合の手について、浅川玉兔は「次は眼目のクドキになり（中略）かゝりの合の手も古風で野暮つたい感



譜例 23 長唄《色見艸月鑑》～紅葉狩」に続く合の手  
稀音家義丸編『長唄稀曲譜』36 卷（国立劇場所蔵）の訳譜

じですがこれはこの曲とあまり時代のちがわない『安宅の松』の「落葉搔くなる」の前の合のカ、リの旋律をウンと遅めて弾いている様な感じ。〔浅川 1984b : 27〕と述べ、《安宅の松》のレンボの旋律と似ていることに触れている。ただし、レンボの旋律型で比較すると、本曲は《安宅の松》の AA' GG' よりも同じ AB を含む《長五郎髪すき》《鶯娘》《一人椀久》に近いようだ。

⑦ 《花街道成寺》

【初演】文化 7 年（1810）7 月中村座『道中娘菅笠』五建目

【作曲者】9 世杵屋六左衛門（?～1819）

【内容】『道中娘菅笠』は『恋女房染分手綱』（寛延 4 年 [1751] 2 月竹本座初演）の書替狂言。その五建目で、座頭けい政を父「沓かけの八蔵」が主人のために殺そうとする時、けい政が「早く殺して下され」と言いながら本曲を弾き唄いし、観客は皆涙したという（『役者出情噺』<sup>(31)</sup>）。従って、長唄演奏者が初演したわけではないが、作詞者は正本内題下に「杵屋六左衛門述」とある 9 世杵屋六左衛門、作曲者も同じ六左衛門と考えられる。曲は、吉原を道成寺に見立てた内容で、能《道成寺》の詞章を取り入れている。

【部分】前弾に A〔譜例 24〕が含まれる。

【調子】二上り（全曲二上り）

【表現】題材が吉原なので恋慕の表現とも考えられるが、前弾は後補という<sup>(32)</sup>。



譜例 24 長唄《花街道成寺》前弾より  
稀音家義丸編『長唄稀曲譜』29 卷（国立劇場所蔵）の訳譜

⑧ 《初時雨》

【初演】天保 9 年（1838）12 月 23 日以前<sup>(33)</sup>

【作曲者】10 世杵屋六左衛門（1800～58）

【内容】待乳山の晩秋の描写から始まり、吉原に通う嫖客や睦まじい語らいの情緒を唄う。

【部分】曲の終盤、～吹き払う」に続く合方に A〔譜例 25〕を入れる。

【調子】二上り（本調子→二上り）

【表現】この部分について長唄三味線方の杵屋五叟は「～吹き払う」この歌の終りに長い合の手があります。（中略）この合方の中に『恋慕流し』といふ名称の手が、一寸形をかへてはいつてゐます。『恋慕流し』といふのは男女恋の想ひ、交情を現す場合によく使はれる曲調で～。〔杵屋 1963 : 28-29〕と述べている。この「恋慕流し」は





譜例 25 長唄《初時雨》へ「吹き払う」に続く合方より  
青柳譜第二十七編の訳譜

レンボの基本旋律 A を指しているのだろう。この合方を浅川玉兎は「風の合方」と呼んでいる〔浅川 1972:248〕が、恋慕の表現と考えて良いのかもしれない。

⑨ 《新鷺娘》

【初演】天保 10 年（1839）3 月中村座『岩井歌曾我対面』第二番目大切

【作曲者】10 世杵屋六左衛門

【内容】八変化舞踊《はなごよみいろのしよわけ花翫曆色所八景》の第 7 曲《鷺娘》として初演された。曲の前半は宝暦 12 年初演の《鷺娘》の詞章や音楽を引用するが、後半の傘尽しや地獄の責めは無く、花吹雪の中での華麗な振りで終わる。

【部分】前半へ「恋衣」に続く合の手に A〔譜例 26〕を使う。次の「へせめてあわれと夕暮（に）」と共に《鷺娘》の詞章と音楽（ただし、1 オクターヴ下）を引用している。

【調子】三下り（三下り→二上り）

【表現】恋慕の表現と考えられるが、《鷺娘》の引用という意味が大きい。



譜例 26 長唄《新鷺娘》へ「恋衣」に続く合の手  
稀音家義丸編『長唄稀曲譜』13 卷（国立劇場所蔵）の訳譜

⑩ 《桜狩》（正本表紙《さくらがりさくらがり》、内題《花王狩》）

【初演】不明。正本に初演年月などの記載はないが、早稲田大学演劇博物館所蔵正本（イ 11 - 1212 - 66B）に「安政四丁巳年」の書込がある。

【作曲者】10 世杵屋六左衛門<sup>(34)</sup>

【内容】隅田川や吉原など江戸の桜狩を唄った曲。

【部分】「へ都鳥」に続く合の手に A（前半）を使う〔譜例 27〕。

【調子】本調子（本調子→二上り→三下り）

【表現】曲の冒頭「へ長閑なる頃も如月おしなへて」や「へ柳の糸の浅緑」「へ花の陰」「へ人の心も」「へ行く雁の」は山田流箏曲《桜狩》の詞章を引用。山田流箏曲《桜狩》では 4（1）①で触れたように「へとめて落つる」の次の合



譜例 27 長唄《桜狩》へ「都鳥」に続く合の手より  
稀音家義丸編『長唄稀曲譜』42 卷（国立劇場所蔵）の訳譜



・ノリ（速さ）の違いがある。

○A以外の定型旋律を含む曲

・A'を含む曲は2曲あり、A'の形はどちらも同じ。

・Bを含む曲は5曲あり、Bの旋律型の終結部や続く旋律には違いが見られることもある。

・GG'を含む曲は《安宅の松》のみ。

○表現する内容

後補の可能性のある2曲を除いても、7世杵屋喜三郎・杵屋忠次郎・富士田吉治・藤間勘左衛門・初世杵屋正次郎・10世杵屋六左衛門・3世杵屋正治郎といった長唄の各時代を代表する演奏家が「レンボ」の旋律型を長唄に取り入れている。

ただ、旋律型の意味する内容には違いも見られる。

初演年代の古い《傾城道成寺》《長五郎髪すき》《鷺娘》《一人椀久》では、恋慕、それも強い執着や悲劇的要素を含む恋の表現と考えられる。他にも《初時雨》など恋慕の表現と考えられる曲がある。

一方、《安宅の松》のように恋慕とは無関係な曲もある。《色見艸月盞》と共に、3(3)で触れた笛のイメージを表現した可能性もあるが、はっきりしない。

また、《新鷺娘》や《桜狩》には先行曲の引用としてレンボの旋律型が使われたようだ。なお、《長五郎髪すき》や《花街道成寺》は、レンボを含む前弾が後補の可能性もある。

では、《路次の霜》のレンボは何を表現するのだろうか。廓の華やかさの名残、夜更けの寒さ、静けさ、不安感など、ここまで取り上げてきた長唄のレンボに関わる様々な意味が感じ取れる。セリフのアシライとしても効果を発揮したかもしれない。

○セリフのアシライ

ABの旋律型は、《路次の霜》だけでなく《色見艸月盞》でも繰り返してセリフに入れたことが考えられる。また、《一人椀久》のように唄のアシライに使うこともある。こうした使い方は、常磐津の弾詞<sup>ひきことば</sup>(39)にも見られる。

そこで、《三世相錦繡文章》(安政2年[1855]5月初演<sup>(40)</sup>)「洲崎堤」を取り上げて常磐津節に触れておく。《三世相錦繡文章》の内容は次の通り。福島屋のお園は六三郎のために兄長庵を殺し、六三郎と駈落して洲崎堤で心中するが、亡者となって閻魔の庁へ来ると、長庵は実の兄ではなく母親を殺した敵とわかる。ここまではすべて夢で、最後は六三郎とお園はめでたく夫婦になる。

このうち洲崎堤はお園と六三郎の心中道行場面で、泣き沈むお園を六三郎がはげます2人のセリフ「これはしたり～逢うたもちょうど(後の月)」に「レンボ」の旋律型ABを使った弾詞〔譜例29〕を入れる。なお、偶数回は1オクターヴ上で弾くようだ。



譜例 29 常磐津節《三世相錦繡文章》「これはしたり～逢うたもちょうど」に入れる弾詞  
CD『三世相錦繡文章』(2003年、ビクター伝統文化振興財団)からの採譜 [採譜者: 配川美加]

### (3) 長唄正本における文字譜「レンボ」の記載

ここまでは、現行曲の旋律型Aを中心に「レンボ」を見てきた。このうち、長唄正本で文字譜「レンボ」が確

認できたのは《一人枕久》だけだったが、他にも同様な文字譜の記載された正本がある。そこで、「レンボ」に関わる文字譜が正本に見られる長唄を初演年代順に挙げ、(1)と同じく【初演】【作曲者】【内容】【部分】【調子】【考察】の項目でまとめてみたい。

### ① 《女伊達姿花》

【初演】明和元年（1764）3月市村座『江戸染曾我雛形』第二番目

【作曲者】初世錦屋惣次（?～1770）・富士田吉次

【内容】女助六の出端に使われた曲。

【部分】へ（八重かすみ）たつや（弥生の）」の部分に「レンホナヲシ」の文字譜がある。

【調子】正本に記載なし。

【考察】助六は尺八を背負って登場することが多い。正本表紙に描かれた女助六の背中に尺八は見当たらないが、尺八の表現を意図した文字譜であろう。曲は現存しない。

### ② 《虚無僧》

【初演】明和7年（1770）正月市村座『富士雪会稽曾我』第二番目

【作曲者】初世杵屋作十郎（1728～99）・富士田吉治

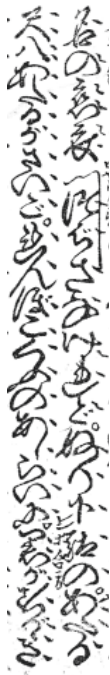
【内容】七変化舞踊《其容形七枚起請》<sup>そのすがたしちまいぎしょう</sup>の第5・6曲。尺八の名手と謳われた雁金五人男の首領「雁金文七」が虚無僧姿で登場し、後半へ翼なけれど」からは恋人の傾城「清川」と共に尺八の本曲の曲名を詠み込んだ詞章で踊る。

【部分】尺八の本曲《恋慕》《虚空》を詠み込んだへ恋慕虚空のあしらいに」のあと、正本（和泉屋権四郎板）に「レンボ合方」<sup>(41)</sup>と記載されている〔図版8〕。

【調子】三下り（正本に記載はないが、現行曲は全曲三下り）。

【考察】この「レンボ合方」も尺八の表現と考えると良い。

曲が現存するので「レンボ合方」に該当する合方〔譜例30〕を調べると、レンボのAは無いが、G'の旋律型が含まれている。さらに、これまでの「レンボ」にはない1・2小節目の旋律は、やはり尺八の曲名が詠み込まれた長唄《白妙》（安永元年〔1772〕11月中村座）で、へ恋慕流しに霧海簾<sup>むかいぢ</sup>の耳にもれくる」の後の合の手に出てくる。この旋律も尺八を表すレンボの旋律と考えると良いかもしれない。



図版 8 長唄《虚無僧》正本より「レンボ合方」  
『長唄原本集成』巻十二（長唄原本集成刊行会刊、昭和 11 年）から転載



譜例 30 長唄《虚無僧》へ恋慕虚空のあしらいに」に続く合方  
稀音家義丸編『長唄稀曲譜』24 卷（国立劇場所蔵）の訳譜

③ 《三幅対連理巢籠》  
さんぷくついでんりのすごもり

【初演】安永 3 年（1774）正月市村座『結鹿子伊達染曾我』  
ゆいがのこだてぞめそが

【作曲者】初世錦屋金蔵（18 世紀後半活躍）

【内容】虚無僧姿の大磯虎が尺八を持って曾我十郎に意見する。

【部分】「へおもしろや」のオトシの後に合の手があり、そこに「レンボカ、リ」の文字譜がある。

【調子】正本に記載なし。

【考察】尺八の表現を意図した文字譜であろう。曲は現存しない。

(4) 陰囃子としての「れんぼ」

歌舞伎囃子の演奏者は、出囃子の長唄だけでなく、陰囃子を演奏することもある。長唄《鶯娘》の旋律型 A は、陰囃子合方としても恋慕を表現すると (1) で述べた。現在、こうした旋律に陰囃子としての曲名は付いていないようだが、江戸時代はどうだったのだろうか。

江戸時代に成立した歌舞伎に関する書物を「劇書」と総称するが、劇書にも陰囃子の説明の出ているものがある

る。例えば、享和3年(1803)刊『三座例遺誌』<sup>(42)</sup>には「れんぼ 尺八入 又、草ふへ入有。」とある。また、安政5年(1858)刊『御狂言楽屋本説』初編<sup>(43)</sup>には「れんぼの合方 時によって屋舗の場か又はなまめいた場にて用ゆ。」とある。「尺八入」や「草笛入」がどのような囃子を指すのかはわからないが、「れんぼ」は笛に関する表現に、また「れんぼの合方」は艶っぽい場面に陰囃子として使われたことが推測される。

そこで、歌舞伎台本のト書きに「れんぼ」に関わる陰囃子の用例を探してみた。歌舞伎台本は未翻刻のものも多く、悉皆調査は現状では難しいが、『日本戯曲全集』などの翻刻によれば、「れんぼの合方」は18世紀後半から陰囃子として用いられ、尺八を表現することが多かったようだ。

例えば、寛政元年(1789)正月市村座『恋便こいのよすが仮名書かながき曾我そが』<sup>(44)</sup>「曾我貧家」のト書きには「ト、(中略)尺八の音する。恋慕の合ひ方になり、向うより曾我五郎時宗、虚無僧の形にて出て来る。」とある。この「恋慕の合ひ方」は、虚無僧の尺八の表現であろう。文久3年(1863)11月市村座『仮名手本忠臣蔵』<sup>(45)</sup>「九段目 山科閑居」にも「ト、よき時分に恋慕の合ひ方になり、向うより、本蔵、虚無僧の拵へ、よろしく出て来り」とある。同じく虚無僧の尺八の表現で、現在この場面には竹本のメリヤスと尺八が入る。そのメリヤスに相当する三味線を陰囃子で演奏したのかもしれない。

## (5) まとめ

歌舞伎音楽のうち、長唄には三味線にレンボの基本旋律Aを含む作品が多く見られ、特に年代の古い享保～安永期の長唄現行曲では、河東節《きぬた》のような悲しい恋慕や執着をこの旋律で表現することが多い。ただし、ほぼ同じ時期、レンボは尺八や笛のイメージを表現することもあった。残念ながら、レンボで尺八を表現する長唄現行曲は《虚無僧》1曲のみで、そのレンボ合方にAの旋律は含まれていない。従って、河東節のように同じAの旋律で恋慕と笛のイメージを両方伝えたかどうかはわからない。ただ、レンボの旋律型に河東節《きぬた》などに見られるB～Gも含めると、《虚無僧》のレンボ合方にも共通旋律のG'が見られる。歌舞伎音楽においても、レンボの旋律は二つの異なるイメージを伝えてきた可能性がある。今回は旋律型Aを中心に現行曲を取り上げたが、B～Gも加えて現行曲の旋律型をもう一度確認してみたい。

## 結び

冒頭に紹介したように、平野健次は近世初期歌謡「れんぼ」に関連する作品群を「れんぼ物」と呼び、「地歌・箏曲・尺八楽における楽曲群」と説明した〔平野 1989:1030〕。しかし、定型化した「レンボ」を用いる作品も含めれば、「れんぼ物」の種目は地歌・箏曲・尺八楽にとどまらない。本稿では、地歌、河東節、一中節、山田流箏曲、歌舞伎音楽の長唄、陰囃子を主たる対象にすえ、「れんぼ」が流行した万治・寛文頃(1658～73)から明治初めまで、約200年にわたる「れんぼ物」を検討した。その主な成果を、次の7点にまとめておく。

- (1) 近世初期歌謡「れんぼ」の実態はわからないが、「レンボレツレ」を含む詞章で歌われ、器楽曲としても親しまれていたらしい。『大ぬさ』の《れんぼながし》と『紙鳶』の《れんぼ》の楽譜がそれを示している。本稿では、《れんぼながし》と《れんぼ》の復元を通して、近世初期歌謡「れんぼ」の音楽的特徴を推測した。
- (2) 「れんぼ」の流行がいつまで続いたのかは不明であるが、その音楽的特徴を受け継ぐ作品が生まれた。地歌の《飛驒組》《狭衣》《六段恋慕》が例である。いっぽうで、「れんぼ」の音楽的特徴は、本稿で「レンボ」と総称した定型旋律を生み出した。本稿では、基本旋律Aをはじめ、それとともに用いられるB以下の旋律を抽出できた。

- (3) 「レンボ」の定型旋律を指摘できる現行曲の古い例には、地歌《雉子》と河東節《きぬた》がある。どちらも作曲年代が明確ではなく、作曲当初から「レンボ」の旋律があったとは限らない。そのため、どちらの「レンボ」が古いかの特定は難しい。本稿では、《雉子》の作曲者と作詞者の活躍年代を根拠に、《きぬた》より《雉子》の作曲年代が古いと推察した。〔表「れんぼ」「レンボ」一覧（抜粋）〕に示した通りである。現時点での仮説として、定型旋律「レンボ」を指摘できる現行曲の最古例を《雉子》と考えた。
- (4) 河東節《きぬた》のルーツは半太夫節の《きぬた》と推定できるため、現行曲に限らずに考えれば、《雉子》が最初とは言えない。その河東節《きぬた》は、3および4に述べたように、「レンボ」を用いる一中節の作品、一中節と河東節の掛合曲、山田流箏曲の作品に影響を与えた。
- (5) 「レンボ」の定型旋律の広がり背景には、近世初期歌謡「れんぼ」から生まれた二つのイメージがある。一つは、「レンボレツレ」の「レンボ」と発音が同じ「恋慕」の情感のイメージ、もう一つは、「レツレ」の唱歌で歌われ、演奏も行われた一節切尺八のイメージである。どのイメージとも結びつかない山田流箏曲の例もあるが、定型旋律「レンボ」の多くは「恋慕」の情感のイメージに結びついている。一部には、両方のイメージに結びつく例もあった。
- (6) 「レンボ」の基本旋律Aを活用する作品が多い種目は、歌舞伎音楽の長唄である。5に指摘したように、享保16年（1731）から明治6年（1873）にいたる11の作品に使われている。そのうち半数以上の作品では、Aの旋律が「恋慕」の情感の表現に結びついている。
- (7) 「レンボ」に結びついている「恋慕」のイメージには、「恋い慕う」という感情を越え、執着や恨みに近い深い感情も含まれている。地歌《雉子》、河東節《きぬた》、長唄《鷺娘》などにその例がある。

「レンボ」は、本稿で対象とした種目以外にも使われている。近世初期歌謡「れんぼ」の音楽的特徴から生まれた「レンボ」の定型旋律が、近世初期以来のイメージも伴いながら、種目をこえて多様に広がる状況には、ダイナミックとも言える力がある。それほど魅力的で印象的な旋律と言えるのかもしれない。

最後になったが、本研究のきっかけは、平成27年（2015）2月7日に、京都市立大学日本伝統音楽研究センターで行った共同発表である（発表者は田中悠美子、野川美穂子、配川美加、吉野雪子。五十音順）。その後、野川・配川・吉野の発表部分を抜粋し、平成29年（2017）9月9日には、「でんおん連続講座 三味線音楽研究－町田佳聲をめぐって－」の一部として、本稿と同じタイトルの発表を行った。本稿は、その発表をさらに発展させたものである。

共同発表の機会を設定してくださった山田智恵子先生、共同発表の一員として多くのご教示をくださった田中悠美子氏（共同発表では義太夫節の「レンボ」を担当）、さまざまに助言をくださった「三味線音楽研究－町田佳聲をめぐって－」のメンバーの皆様、多量の五線譜（出版物からの転載楽譜を除く）を作成してくださった木岡史明氏に、心よりのお礼を申し上げます。

#### 注

- 1 高野辰之は「れんぼ」について、「万治以前に行はれたもの」「其の本歌は明かでない」「尺八の曲に合せた歌から出た名であることは、其の最後の句によっても判ぜられるが、曲風の委しいことは知られてゐない」と書いている〔高野1938:764-765〕。
- 2 『吉原はやり小哥そうまくり』は、《れんぼのきぬた》と題する曲も収録する。この曲に「レンボレツレ」に類する詞章はない。
- 3 一説に貞享2年（1685）の初刊とされる『大ぬさ』は、貞享3年（1686）の初刊とされる『知音の媒』、貞享4年（1687）の

- 初刊とされる『紙鳶』とともに、貞享4年（1687）刊行の『糸竹大全』に合収された。ただし、『大ぬさ』『知音の媒』『紙鳶』『糸竹大全』のいずれも、初刊とされる貞享版の所在は不明である。元禄12年（1699）版の『糸竹大全』が流布する〔平野・上参郷 1978：332-333〕。
- 4 《恋慕流》と題する曲は、琴古流、明暗対山派、西園流、明暗真法流の本曲にもある。また《〇〇鈴慕》と題する尺八曲の「鈴慕」は、一節切の《れんぼ》の転訛という説がある〔月溪恒子 2000：255〕。筑紫箏にも《恋慕流し》と題する曲がある。
  - 5 『日本歌謡研究資料集成』第3巻（勉誠社、昭和53年）から転載。
  - 6 筑紫箏には《恋慕曲》（《恋慕流し》とも）と題する曲がある。郁田流箏曲には《礎恋慕》《恋慕》と題する曲がある。
  - 7 『日本歌謡研究資料集成』第3巻（勉誠社、昭和53年）から転載。『大ぬさ』の《れんぼながし》の最後には「こもれんぼとて有」と書かれている。
  - 8 真鍋昌弘「近世初期語り物の中の歌謡—その諸問題をめぐって—」（『芸能史研究』49号、1975）参照。
  - 9 「恋慕」と題する地歌箏曲には、箏組歌《歌恋慕》と地歌の端歌物《歌恋慕》がある。いずれも詞章は同じで、へ一節切にも情けあれかし」と歌う。
  - 10 新潟県柏崎市女谷の綾子舞の《菊の舞》と《金引》には《飛驒組》第2歌に似た詞章があり、「れんぼれつれのれ」（《菊の舞》）、へれんぼれつれ」（《金引》）と歌う。
  - 11 平野健次監修『三味線組歌全集』（1974、CBS ソニー）参照。
  - 12 平野健次監修・解説『箏曲地歌大系』参照〔平野 1996：71〕。
  - 13 〔譜例5〕から〔譜例13〕は、菊田歌雄師の楽譜の訳譜。本調子のⅠの糸、Ⅱの糸、Ⅲの糸の開放弦を、順にシミシとする音高で訳譜した。以下、本稿の三味線の譜例は、シミシ音高による。Vはスクイ、∩はハジキ、∪はスリ上げ、∩はスリ下げ、ウはウチの奏法を示す。
  - 14 「ナン」で終わる詞章は投節の影響とも言われる〔平野 1996：71〕。
  - 15 『中世近世歌謡集』所収の『松の葉』の《狭衣》の注記にも同様の説明がある〔新聞ほか 1959：402〕。
  - 16 岸辺成雄博士古稀記念出版委員会『日本古典音楽文献解題』参照〔岸辺成雄博士古稀記念出版委員会 1987：141〕。
  - 17 前島美保『十八世紀上方歌舞伎音楽の研究—囃子方を中心に—』（東京藝術大学博士学位論文、2013）参照。
  - 18 久保田敏子編『地歌箏曲研究』〔久保田 2011：173〕参照。
  - 19 岸辺成雄博士古稀記念出版委員会『日本古典音楽文献解題』参照〔岸辺成雄博士古稀記念出版委員会 1987：141〕。
  - 20 笛の唱歌「チャウリヤウフリヤウ」を詞章とする《琉球組》、鼓の唱歌「テエテエ」などを詞章とする《忍組》なども類似例。「レンボレツレ」ではないが、尺八の唱歌「レツロレツロ」などを詞章とする《御簾》などがある。
  - 21 河東節の伝記や曲の由来などを記した『東都一流江戸節根元集』（文化9年（1812）愚性庵可柳（のち柳雅）著）によると、《きぬた》を祝儀の席で語る時には、「我もなみだにうちあかす」を「我も夜すがらうちあかす」に替える。また末の文句「虫の音まじりて落つる露、涙ほろほろはらはらと、いづれ砧の音やらん」は「涙ほろほろはらはらと」を抜いて語るべし、との言い伝えがあるという。
  - 22 三味線の上調子は、現在正本類などの資料で確認する限り、享保16年（1731）2月江戸市村座上演の《瓜櫛 柳の紙雛》が最も早い。出演は、浄瑠璃が江戸太夫藤十郎（初世河東の弟子で前名は河文）、タテ三味線は山彦源四郎、上調子は岡安新次郎であった。
  - 23 曲名の表記が<sup>おのえのくもしずはたおび</sup>《峰雲賤機帯》から<sup>おのえのくもしずはたおび</sup>《尾上雲賤機帯》に変わったのがいつか、はっきりわからないが、文政3年（1820）版の一巾節詞章集『都羽二重拍子扇』には《尾上雲賤機帯》とあり、それ以前であろう。
  - 24 本稿では長唄を歌舞伎音楽として扱うが、長唄は19世紀になると歌舞伎以外の場でも新曲が発表されるようになる。しかし、その作曲や演奏に関わったのは、やはり歌舞伎に出演する演奏家を中心だった。そこで、ここでは、歌舞伎以外の場で初演された曲も歌舞伎音楽に含めて取り上げることとする。



- 25 長唄の作曲者を特定するのは難しいが、本稿では基本的に初演の立三味線とし、初世富士田吉治が立唄を勤めている場合は吉治も作曲者とする。
- 26 『今藤綾子長唄秘曲十選 第一集』（テイチクレコード）でも確認した。
- 27 ( ) 内は曲全体の調子
- 28 《江の島》《高尾》《みめより》《狂乱》《傾城無間》《相生獅子》《鷺娘》《二人枕久》《傾城道成寺（上）》《枕獅子》《天人羽衣》《淡島》《髪すき》《業平》《安宅（後半）》《花車》
- 29 配川美加「長唄における半太夫節・河東節の音楽的影響—学会校訂本を基に—」山田智恵子・大久保真利子編『三味線音楽の旋律型研究—町田佳聲をめぐって—』（2015年、京都市立芸術大学 日本伝統音楽研究センター）
- 30 ただし、研精会系統以外は三味線を入れない。
- 31 役者評判記。文化8年正月刊。
- 32 稀音家義丸氏の御教示による。
- 33 正本奥書に「天保十己亥年初春」とあり、従来の解説では天保10年春作曲などとされているが、『御屋舗番組控』第三卷天保9年12月23日の条に既に《初時雨》の曲名が見える。
- 34 2世芳村孝次郎作曲説もある（渥美清太郎『邦楽舞踊辞典』昭和31年改版、富山房）。
- 35 こうした部分的な旋律型の使い方については、長唄三味線方の今藤政太郎氏に御教示いただいた。
- 36 「明治長唄年表資料（五）」（『三味線楽』昭和11年2月号）
- 37 今藤政太郎氏（前掲）の御教示による。
- 38 長唄三味線方の今藤政太郎氏、東音村石尚美氏の御教示による。
- 39 浄瑠璃や長唄でセリフに三味線をあしらう場合、その呼称は様々である。長唄では「アシライ合方」などと呼ぶことがあるが、常磐津節では「弾詞」「弾地」などと呼ぶ。ここでは「弾詞」の語を使う。
- 40 本曲は常磐津節の岸沢派の温習会で初演され、2年後の安政4年7月に中村座で再演された。
- 41 この部分の文字譜は『日本歌謡集成 卷九』（昭和3年、春秋社）に「レンボオクリ」、『歌謡音曲集』（昭和4年、日本名著全集刊行会）に「レンボオクリ」と翻刻されている。浅川玉兔も「レンボオクリ」について、続く「君が清搔三味線の」の手の名称だと『長唄名曲要説 補遺』（1979年、日本音楽社）で解説している。
- 42 藝能史研究会編『日本庶民文化史料集成 第六巻 歌舞伎』（1931年、三一書房）に翻刻がある。
- 43 国立劇場芸能調査室編『御狂言楽屋本説』歌舞伎の文献二（1967年、国立劇場調査養成部・芸能調査室）に翻刻がある。
- 44 初世瀬川如皐作。『日本戯曲全集』第14巻（1929年、春陽堂）に翻刻がある。
- 45 『日本戯曲全集』第15巻（1928年、春陽堂）に翻刻がある。

## 参考文献

- 浅川玉兔 1972 『長唄名曲要説』、東京、邦楽社。
- 浅川玉兔 1984a 『長唄稀曲めぐり』、東京、邦楽社。
- 浅川玉兔 1984b 『続長唄名曲要説』、東京、邦楽社。
- 浅野健二・志田延義・平野健次・横山重監修 1978 『日本歌謡研究資料集成』第3巻、東京、勉強社。
- 岸辺成雄博士古稀記念出版委員会 1987 『日本古典音楽文献解題』、東京、講談社。
- 杵屋栄左衛門 1976 『歌舞伎音楽集成』江戸編、東京、「歌舞伎音楽集成」刊行会。
- 杵屋栄左衛門 1980 『歌舞伎音楽集成』上方編、東京、「歌舞伎音楽集成」刊行会。
- 杵屋五叟 1963 『五叟遺文』、東京、私家版。
- 愚性庵可柳 1977 有銭堂清霞増補『東都一流江戸節根元集』、『未刊隨筆百種』第五巻、中央公論社。
- 久保田敏子編 2011 『地歌歌曲研究』楽曲編上（京都、京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター）

- 新聞進一、志田延義、浅野建二校注 1959 『中世近世歌謡集』、東京、岩波書店。
- 高野辰之 1938 『新訂増補 日本歌謡史』、東京、春秋社。
- 竹内道敬監修・解説 1982 『一中節古典名作選』、テイチク、LP6 枚組、GM6019～6024。
- 谷垣内和子 1999 「山田流箏曲の歌本についてー『吾嬬箏譜』を中心としてー」、上野学園日本音楽資料室研究年報『日本音楽史研究』第2号、56～115。
- 月溪恒子 2000 『尺八本曲の研究』、東京、出版芸術社。
- 平野健次 1989 「れんぼ物」、平野健次ほか監修『日本音楽大事典』、東京、平凡社、1030。
- 平野健次監修 1983 LP『三味線古譜の研究』、東京、東芝 EMI。
- 平野健次監修・解説 1974 『三味線組歌全集』、CBS ソニー、LP15 枚組、SOJZ 59-72。
- 平野健次監修・解説 1996 『箏曲地歌大系』、ビクター・エンタテインメント、CD60 枚組、VICG 40110～40169。
- 平野健次・上参郷祐康 1978 「糸竹大全」、『日本歌謡研究資料集成』第3巻、東京、勉誠社、332-333。
- 平野健次・竹内道敬監修・解説 1978 『河東節全集 第一集～第三集』、CBS ソニー、LP15 枚組、00AG471～485。
- 藤田徳太郎編 1929 『校注日本文学類従 近代歌謡集』、東京、博文館。
- 前島美保 2013 『十八世紀上方歌舞伎音楽の研究－囃子方を中心に－』（東京藝術大学博士学位論文）
- 真鍋昌弘 1975 「近世初期語り物の中の歌謡ーその諸問題をめぐってー」、『芸能史研究』49号。

# How the melody pattern, “Lembo,” spread to the *shamisen* and *koto* music in the Edo period

NOGAWA Mihoko, HAIKAWA Mika, YOSHINO Yukiko

The melodic pattern called “Lembo” played the special role in the *koto* and *shamisen* music during the Edo period. Lembo was used in *Kigisu*, a piece of *jiuta* (a genre of chamber music for *shamisen*), as well as in *Kinuta*, a piece of *katobushi* (a type of *yoruri* narrative). It also constituted pieces of *icchubushi* (another type of *yoruri*), and pieces of the Yamada School *koto* music. These melody types may date back to the famous song “Lembo” in the late 17th century. The song containing the phrase, “lembo leletsule,” was not only sung by people but also was familiar as instrumental music played by the *shamisen* and the *hitoyogiri shakuhachi* or a one-jointed bamboo instrument.

In this paper, we analyzed how the folk song, “Lembo,” prevalent in the early Edo period and its namesake melody spread far and wide and examined their defining features. Also, we restored the folk song based on two musical scores: *Onusa* published somewhere around 1685 in the early Edo period and *Ikanobori* released in 1687 or so. As to the “Lembo” melody pattern, we annotated “A” to the typical melodic motif and “B” or “C” to the motifs appearing with “A”. Also, we highlighted what kinds of roles the song “Lembo” and its namesake melody took on together with specific images in *jiuta*, *Katobushi*, *Ichchubushi*, Yamada School *koto* music, *kabuki* music *nagauta*, and *kagebayashi*.