

# 教室化した島唄はどこに向かうのか —坪山豊の教室を中心に—

安 妮

## Can We Imagine a Positive Future of *Shimauta* School? —Focusing on the Tsuboyama Yutaka's school—

AN, Ni

### Abstract

In the late 1960s, shimauta schools began to appear as a new way for learning shimauta, replacing the traditional uta-asobi, recreational gatherings for the purpose of singing in the villages. The schools have often been criticized for ignoring various singing styles of shimauta, the original meaning of which is “village songs”. However, there is no place to hand down the shimauta tradition outside of the schools. This requires a positive reevaluation of the role of shimauta schools.

This paper focuses on the method of Tsuboyama Yutaka who tried to adopt the elements of uta-asobi in his school by encouraging his pupils to sing in their own style, rather than imitating his. The uniqueness of his method stands out when we compare it to the method of contemporary shimauta singer, Takeshita Kazuhira, founder of the first nationwide shimauta schools in which he makes students imitate his songs.

However, the results of musicological analysis reveal that even in Tsuboyama's school, students largely inherited the characteristics of their teacher's songs, just like the students in Takeshita's schools.

**Keywords** : Shimauta, Shimauta school, Uta-asobi, Tsuboyama Yutaka, Takashita Kazuhira

### 要旨

島唄教室は1960年代末から、従来の集落内部に機能する歌遊びに代わって、新たな島唄伝承の場として登場した。それは本来集落（シマ）ごとに多様であるはずの島唄の多様性を均質化させる場として、しばしば批判の対象となってきた。しかし、島唄伝承の場が教室以外にない今、肯定的な見直しが必要である。

本稿では、日本における民謡の近代化は、「江差追分」の正調化を中心に振り返ったのち、奄美で初めて全国規模の教室を立ち上げた武下和平の「武下流」の成立とその教授法を取り上げ、本土民謡の「保存会」と比較しつつ検討した。

次いで、正調化の傾向を意識的に避け、教室にシマの歌遊びの要素を入れようとした一例として、昭和から平成にかけて活躍した唄者・坪山豊（1930-2020）が主宰した教室を取り上げ、武下の教室と対比的に論じたのち、師と弟子の唄、および教室外の唄者の坪山節の歌唱との比較を行った。結果として、教室において師の唄の模倣を推奨せず、弟子の個性を伸ばすことを重視した坪山教室にあっても、弟子は師の唄の特徴を大きく引継ぎ、師の唄の模倣を中心とする「武下流」と相似た結果を示すことが分かった。

現在、メディアの多様化は、教室に通う島唄学習者の意識や環境を大きく変化させている。今後は奄美島唄も島唄教室もその影響を免れないだろう。奄美島唄の伝承は今日新たな局面に入ったと

言える。

キーワード：島唄教室，坪山豊，坪山節，正調，武下流

## はじめに

現在では「島唄」とも書かれる奄美シマウタの「シマ」は、本来はアイランドの「島」ではなく、テリトリーの「集落」を意味する。そのため、シマウタの原義は「集落の唄」であり、ウタはシマごとに異なる特徴を持っていた。シマのうちでも歌い方は十人十色で、シマという大きな枠組みはあっても、画一的なものではけっしてなかった。ところが、交通網やメディアの発達によって集落を超えた交流が盛んになるにつれ、シマウタの「集落の唄」としての性格は著しく弱まり、全島で通用する均質な「島唄」へと姿を変えた。かつて集落の歌遊びによって伝えられたシマウタの伝承の場は、今では「島唄教室」に変わり、島唄が歌われる場所もステージが中心になっている。

以上のような説明は、近代における島唄の変遷を説明するときに必ず語られる定型的なストーリーである。島唄教室は同じく近代の産物である民謡コンクールとともに、本来多様であった歌を均質化させる人工的な装置として、なにかしら批判的に語られるのが常であった。実際、この視点から教室を捉えた論文には、中原ゆかり [1993:56]、梁川英俊 [2013:24-27] を始めとして数多い。また、金城厚は富山県の民謡「越中おわら節」を例として、伝統的な学習方法で学んだ人は保存会主催の講習会で学んだ人よりも多様な歌い方をすると指摘し [金城 1988:36]、これが島唄以外の民謡にも共通して見られる現象であることを示している。

しかしながら、集落の歌遊びという自然な伝承の形が消えた今、島唄の学習を島唄教室以外の場所に求めることは難しい。教室は今やその賛否を問う以前に、島唄伝承にとって、他に選択肢のない「現実」なのである。このことは末岡三穂子 [2007]、梁川英俊 [2011]、豊山宗洋 [2015]、加藤晴明 [2018] などの特に2000年以降に現れた少なからぬ論文が、教室を貴重な「文化生産」の一環として積極的に評価していることから窺えよう。教室が島唄継承のための避けられないツールとなった今、真に必要なとされているのは、いたずらに教室化される以前の島唄を懐かしむことではなく、教室でいかにして島唄の伝統に沿った伝承を行うか、その最良の方法を積極的に模索することであろう。

以上のような視点から、本稿では昭和から平成にかけて活躍した唄者・坪山豊（1930-2020）が主宰した教室を取り上げ、同時代の代表的な唄者・武下和平（1933-2021）の教室と対比しつつ、批判的な検討を行う。なぜ坪山教室か。それはこの教室が、かつて集落の歌遊びの中で育まれたシマウタの特徴を、教室という枠組みの中で自覚的に残そうとした、例外的な試みのように思えるからである。この坪山の試みの有効性を、従来の島唄教室の研究では試みられたことのない音楽学的方法によって検証することが本稿の目的である。

以下の記述では、まず近代日本における民謡とその継承の試みを瞥見したのち、奄美で初めて全国規模の教室を立ち上げた武下和平の「武下流」の成立とその教授法を取り上げ、その後、坪山教室の教授法を、武下のそれと対比しつつ、その差異が教室の師と弟子の歌にどのように反映されているかを、歌詞音列を中心とする音楽学的方法によって明らかにする。

## I. 「民謡」の成立

すでに述べたように、奄美島唄とは本来「集落（シマ）の唄」であり、その多様性によって特徴づけられていた<sup>1</sup>。「シマウタ」から「島唄」への変化は、それゆえしばしば多様性から一元化への変化として要約されてきた。しかし、この変化は何も島唄にのみ起こったことではない。最初にその変化を被ったのは、ほかならぬ本土民謡であった。

### 「うた」から「民謡」へ

民謡研究家の竹内勉は、生まれ育った高井戸の周辺で歌われる「甚句」が、当時は民謡とは呼ばれず、単に「うた」と呼ばれていたと伝えている（竹内1969:8）。同様の現象は他地域にもあり、各地の老人たちが歌っていた土地の歌は、「うた」と呼ばれていた。彼らが「民謡」と呼んでいたのは、「レコードに吹き込まれて三味線や尺八の伴奏をともなう唄で、しかも玄人がうたっているもの [竹内1969:8]」だったのである。

今日では「土地に根づいた庶民の唄」の意味で使われる「民謡」に、現在の意味が定着したのはさほど昔のことではない。元来ドイツ語の“Volkslied”や英語の“Volk-Song”の訳語として現れた「民謡」は、元来は都市部の知識人が使う新しい言葉であった。事実、1930年代に「民謡」の名を持つ大会のビラを貼っていると、「これは何ですか」と意味を尋ねられ、謡曲の大会と勘違いされたりすることもあったという [竹内1969:8]。

戦前、地域の「うた」を指すために「民謡」よりも頻繁に使われていたのは「俚謡」であった。1914年に文部省文芸委員会によって編纂された全国の民謡の集成は『俚謡集』と名付けられ [柳田1940=1969:258]、1925年にNHKの前身である東京放送局が放送し、1947年まで存続した最初の民謡番組は「俚謡番組」と呼ばれた。1939年にNHKが行った初めての民謡調査の名称もまた、「全国俚謡調査」であった。この時代には、「俚謡、民謡」と並べて書かれることも多かったのである。

竹内によれば、「民謡」が今日のような意味の言葉として一般に使われるようになったのは、第二次大戦後であるという [竹内1981:13]。敗戦による価値観の変化から、それまで世間的な認知度の低かった下層労働者たちに光が当たるようになり、炭鉱夫の盆踊り唄である「北九州炭坑節」や「北海炭坑節」が電波に乗って全国に流行した。1952年1月9日からは「民謡を訪ねて」というレギュラー番組も始まった。「俚謡」に代わって「民謡」という言葉が一般化するようになるのは、その頃からである。

もっとも、こうして電波に乗った「民謡」は、最初に述べたように「うた」ではなく、玄人による流行歌であった。さらに1920年代からは北原白秋や中山晋平らによる新民謡運動が起こり、これら新しい歌もまた「民謡」とされた。こうした混乱を受けて、柳田國男は民謡を「作業<sup>2</sup>が主で、それに付随した唄 [柳田1940=1969:279]」と規定し、流行歌や新民謡と区別した。しかし、民謡にまつわる混乱がそれで片付いたわけではない。実際、「民謡」の意味は今日なお、

1 「うた」に関する表記についてだが、本稿においては「うたう」は基本的に「歌う」、「うた」は島唄を意味するときは「唄」、それ以外のときは「歌」と表記した。引用については、原則として著者の表記のままとした。

2 この「作業」の範囲について、柳田は、「人間の社会的行動、すなわち人と共に又人に対して、為さるゝしぐさの一切」と説明した。[柳田1940=1969:15]

竹内の言う「うた」と「民謡」の間で揺れ動いているように思える。その一因は民謡の芸謡化、わけても「正調」の誕生に求めることができよう。

### 「正調」の登場

1939年に始まったNHKの組織的な継続事業としての「民謡調査」の調査方法は、録音の機材・技術者を直接派遣して収録する方法と、スタジオで直接資料レコードを作成する方法があったが、それ以外にも収録はせずに演唱を直接採譜することがあった。この調査の詳細を年代順に記録した『NHK民謡調査の記録1939-1994』は、1943年の東北地方の調査についてこう述べている。

この調査は、いずれもその直接採譜によるもので、大変困難な作業であった。同じ唄を少なくとも三度うたって貰い、その高低長短を楽譜にしようとするのだが、節回しが固定していないこれらの唄は、うたうたびに節が違ってしまうのである。[日本放送協会 1995:16]

ここではっきりと述べられているように、当時の「うた」においては、節回しは一人の歌手にあっても一定していなかった。歌が自由勝手に歌われていたのは、シマウタに限らず本土民謡においても同様だったのである。そうした多様性が失われ、民謡が一元化していった背景には、「正調」の誕生が深く関連している。

ここでは、正調の歴史における最も古い例の一つとして知られる「江差追分」を例に、民謡における「正調」の成立を辿ろう [竹内1969:11]。

ニシン漁で賑わう北海道江差町で歌われていた「江差追分」は、今日ではもっぱら尺八の伴奏による歌唱が知られているが、かつては「頬かぶり節（または在郷節）」、「新地節（または旦那節）」、「詰木石節（または馬方節）」などさまざまな歌い方があり、それぞれが一派を名乗っていた。しかし、「江差追分」の人気の高まるにつれ、「現在のように追分節が幾通りもあったのでは、後に混迷をまねく結果となる<sup>3</sup>」とその将来を憂慮する人たちが現れる。

こうした背景から1908年に各師匠に江差追分の統一を働きかけたのが、平野源三郎<sup>4</sup>であった。その中で江差追分正調研究会が発足し、「本唄を生命とする」「詰木石節を骨子とする」「調子をニコ上げ（二上がり）とする」などの規則が生まれ、また歌詞の増殖を抑えるために「江差追分」の三大歌詞が固定された。その後、平野を中心に曲譜が作成され、1911年にはその定型化された「江差追分」が東京で開催された「正調江差追分節発表会」で発表された。この「江差追分」は全国的に流行し、1918年7月には東京新富座で「第1回追分大会公演会」を開催す

3 「江差追分の由来」<http://esashi-oiwake.com/origin2>（2020年8月15日閲覧）

4 平野は明治2年10月、木古内町下町の生まれ。養母のリカ女は、養子に迎えた源三郎が歌好きなのを知ると、新地の取締り役をつとめる小榊清兵衛の祖母に頼んで、それとなく彼が追分を習うように仕向けた。彼は、後に伴奏者としてコンビを組むようになった小路豊太郎とともに尺八の演奏法も研究し、これを修得して一家をなすに至った。明治42年、自ら江差追分節研究会を興した平野は、明治44年9月、江差で行われた追分大会に優勝した。（江差追分物語 平野源三郎 <http://esashi-oiwake.com/esashioiwake-monogatari/hirano-genzaburo> 2020年8月15日閲覧）

るまでに発展する。

しかし、江差町内では以後もなお各派による論争が続いており、この現状を憂慮した当時の江差町長・原田浅次が、1935年に各師匠を説得して「江差追分会」を結成して各派の統合を呼び掛けた。その結果、大同団結が果たされ、正調江差追分標準音譜を基調とする江差追分がレコード化されて、完全に正調が固定化されることになった<sup>5</sup>。

同様の動きは、全国各地に見られた。「正調」に関するさまざまな規約の決定のため、多くの民謡においては保存会が結成されたが、保存会はまた正調の歌い方を固定的に歌い継いでいく役割も担うことになった。そのために保存会では、歌い方と弾き方が明確に指定された楽譜が作成され、それに基づいた録音を納めたレコードが作成された。また「型」を遵守するための歌の伝承のシステムとして、「師匠」と「門下生」による「師弟関係」が導入された。学習者には技能に応じて免状や資格が与えられるほか、全国規模のコンクールが開催されるのが一般的である。

たとえば、「江差追分」の保存会である「江差追分会」では、指導者として名誉師匠、上席師匠、正師匠、師匠、準師匠、講師、準講師の各資格があり、門下生はその歌唱能力に応じて1級から6級まで格付けされている<sup>6</sup>。また、全国規模のコンクールとして毎年「江差追分全国大会」が開催されている。

こうした民謡における「正調」の登場は、民謡の全国規模への拡大を促し、その伝承を容易にしたが、民謡を生活の場から切り離して様式化し、歌唱を一元化した。その結果、保存会は必然的に正調以外の歌い方を「邪道」として排除する役割も帯びた [竹内1969:10]。正調の登場は、本来庶民の「うた」が持っていた自由闊達さを奪うことにもつながったのである。

## II. 「武下流」の登場

最初に述べたように、島唄は本来「集落（シマ）の唄」であり、同じ歌でも集落によって言葉や節回しが異なるのが一般的であった。しかし、そこにも本土の民謡における「正調」を思わせる動きが起きる。その代表例が「武下流民謡同好会」（以下「武下流」と略称する）である。

### 唄者・武下和平

島唄は本来シマとともにあり、個人名によって伝授されるものではなかった。この慣例に変容をもたらした唄者が、武下和平であった。武下の歌は「武下節」と呼ばれ、レコードやラジオというメディアの大衆化の波に乗って、シマの垣根を超えて奄美大島全土に知られた。

瀬戸内町諸数出身の武下は、小学3年生頃から三味線を練習し、終戦後、叔父である福島幸義<sup>7</sup>のもとで本格的に島唄を習い始めた。本業は大工であったが、1960年、27歳のときに「ニューグランドレコード」（1946-1991）の店主であった山田米三<sup>8</sup>（1912-1997）にその才

5 江差追分 HP <http://esashi-oiwake.com/origin2#hosoku-box>（2020年8月16日閲覧）

6 「江差追分会則」 <http://esashi-oiwake.com/wp-content/uploads/2019/05/419b386998cc81801367e5066d96a71a.pdf>（2020年8月15日閲覧）

7 福島幸義（1905-1974）は瀬戸内町諸数の生まれ。武下和平と朝崎郁恵が教えを受けた。1964年に朝崎郁恵と『福島幸義 朝崎郁恵傑作集』をリリースした。

8 山田米三は宇検村の出身。従妹に唄者の石原久子がいる。関西・東京で青春時代を過ごし、復員後、奄美に帰って土産物店を経営した。島唄に造詣が深く、ソニーの最新の録音機を携えて島の多くの唄者を録音した。

能を見いだされ、「百年に一人の唄者」というキャッチフレーズとともにデビューした〔清2014:178〕。

武下の名が島内外に広く知られるようになったきっかけは、1961年に文部省主催で東京の日本青年館で行われた「第十六回芸術祭全国民謡大会」であった。この大会は名瀬で出場者の選抜大会があり、武下は山田の薦めでそれに挑戦し、芸術祭への出場の機会を得る。その機会を利用して、山田は東京や大阪や鹿児島業界や放送局の関係者に盛んに売り込んだ。大会後、奄美に戻った出場者は、名瀬と古仁屋で2回ずつ凱旋民謡大会を行い、武下の評判は島内にも広がった。

翌1962年、セントラル楽器から最初のレコードとなる『武下和平傑作集』がリリースされると、大島全域で「武下節」の模倣者が続出するほどの評判になる。喜界島で「安田民謡教室」を設立した安田宝英は、徳之島の出身であったが、武下に影響されてヒギャ節を習得した〔加藤、寺岡2017:44〕。また、1980年に島唄で初の民謡日本一となった築地俊造は、笠利町川上の出身であるにもかかわらず、『武下和平傑作集』をレコードが擦り切れるほど聴いたと語っている〔築地、梁川2017:23〕。

武下の高音の美声を駆使した華麗で迫力のある歌い方は、島唄の舞台が歌遊びからステージへと変わろうとしていた時代の風潮ともマッチし、「シマウタ」の「島唄」への転換を力強く後押しした。

### 「武下流」の成立

その武下が「武下流」という看板を掲げて名瀬で教室を立ち上げるのは、1974年である。島唄教室はそれ以前にも、1968年に設立された喜界島の「安田民謡教室」をはじめとして幾つか存在しており、1971年には唄者の福島幸義や吉永武英が講師となって、名瀬市公民館の「島唄学級」やセントラル楽器の「島唄・三味線教室」が始まっていた。しかし、それらはいずれも広義の「島唄」の伝承を目的とした教室であって、唄者の個人名を冠した流派の伝承を目的とする教室は、島唄ではこの「武下流民謡同好会」が最初であった。

武下によれば、「武下流」というアイデアは武下自身ではなく、山田米三の次のような発言がきっかけとなったという。

和平、お前は「武下流」でいけ、それを創らんとシマ唄は後継者が育たんで滅びる。シマ唄が滅びんためには、おまえが「武下流」を創るほかないんだ。〔清2014:187〕

つまり、武下流の原点にあったのは、シマごとに異なる歌であっては島唄は続かないという危機感であった。ちょうど「江差追分」が、多様な流派の存在を憂慮して統一を目指したときの危機感と通じるものがあったと言えるかもしれない。双方に共通していたのは、存続のためには一元化が必要であるという確信であった。

しかしながら、山田の念頭にあったのは、歌の伝承のみではなかった。妻である山田さかえは、山田が「武下流」の設立を薦めたときに「一番考えていたこと」として、こう語っている。

今、内地の奄美出身者は奄美に誇りを持たず、みなバラバラで、肩身の狭い、縮かんだ心で暮らしている。そこへ「武下流」という大のぼり旗を立て、大島でも、喜界島でも、徳之島でも、与論でも沖永良部でも、また大島の笠利でも瀬戸内でも、とにかく「武下流」が好きな人は、どこの島の人でも「武下流」の下の一つになって、シマ唄を誇りをもって歌えるようにしようじゃないか、歌って元気になり、奄美人の誇りを取り戻し、バラバラの状態から仲間がこんなにいるんだという自信で明るくならうじゃないか、と。[清2014:151]

島唄における不統一はまた、山田にとっては各シマのアイデンティティに捉われて連帯のできないシママッチュの不統一とも重ねられていたのである。もっとも、武下自身がこの「流」という発想に共感したのは、それが「三味線の合奏を試みたい」という自身の考えに適うものであったからだった。

武下流は…（中略）…武下和平の歌い方を共通のお手本にする「流」である。「流」だから合奏はできるわけですよ。合奏という発想が生まれて、「教室」という発想も成り立つ。それで生徒・お弟子さんという関係も生まれ、流れも生まれ、後継ということが安定してくる。[清2014:187]

「流」としての統一性は、三味線の合奏という武下の願いの基礎となるものとして捉えられた。「武下流民謡同好会」は、武下が千代田生命の神戸支社・兵庫営業所所長となってことにもない、関西にその本部を移した。それをきっかけに、門下生を本土にも広げ、現在では鹿児島、尼崎、東京、瀬戸内町、加計呂麻の5カ所に教室を持ち、約150人の門下生<sup>9</sup>が学ぶ組織となっている。

### 「武下流」における伝承方式

武下は「武下流」の発足から22年後に行われた「五十周年記念公演」について、誇らしげにこう語っている。

平成8年に「武下和平 五十周年記念公演」を日本青年館でやりましたが、そのときは五十人の三味線の合奏を刊行しました。そりゃすごい迫力でした。元気になりますよ。一緒のことを、こんだけの人が心を合わせてやっているという元気が。それが生まれて、はじめて後継も出来るようになる、そう私は思います。[清2014:188]

「武下流」の基礎は門下生による三味線の合奏であり、毎年行われる「武下流」の発表会においても定番となっている。各教室における指導も、合奏と合唱の練習を中心に行われる。教則本としては、40曲の歌が収められた『奄美民謡武下流教室教本』が使用され、全員が同じキー

9 「武下流ひぎゃ節フェス - 鹿児島で3年ぶり」<http://www.nankainn.com/culture/武下流ひぎゃ節フェス-鹿児島で3年ぶり> (2020年8月21日閲覧)

に調節された三味線を演奏しながら、男女交互に歌う<sup>10</sup>。

この練習で前提となるのは、門下生が師匠の歌の録音を繰り返し聞くことである。武下は2014年に出版された自伝で、「私はいまでもうちの弟子のひとたちにね、テープを何回も巻き戻して自分の耳でしっかり覚えなさいと強調しているんですよ。聞き逃したら、練習にならんよって [清2014:182]」と語っているが、武下はこれと同じ趣旨の発言を、40年近く前の1978年に島唄研究者の小川学夫がインタビューした際にも行っている。

教授する時まず自分の唄をそのまま真似して、完全に人のものを盗みきれない人は、まだ努力不足じゃないか。人の節と一分も変わらず盗め。それもしきらない人は自分の唄も作り切れないんじゃないかと、こう思うんですね。[小川1978]

以上の発言から窺える武下の教授法の基本は、まず師匠の歌の「模倣」であり、模倣が不完全であるうちは、歌に習熟していないと見なされるということである。

こうした歌の伝達を保証するのが、ピラミッド型の等級制度である。「武下流」は「武下師匠」を最上位として、その下に師範上級、師範中級、師範初級、さらに10級から1級までの門下生と準門下生がいる<sup>11</sup>。

つまり武下流の伝承方式は、前章に書いた本土の「保存会」による伝承と重なる。「武下流」のうちでは、門下生の歌い方を統一させることを通して、武下節という「正しい型」を保存し、歌い継ぐことを前提として組織されているのである。明確な師弟関係の形成は、そのための有効に作用するといえるだろう。「武下流」は正調を名乗ってはいないが、「ほんとうの正調のシマ唄を人々に届けよう」という武下の発言からも明らかなように、発想としては保存会の考え方にきわめて近いものと言えよう。

### Ⅲ. 坪山教室について

「武下流」が本土の保存会とよく似た傾向を示すのに対して、そうした傾向を意識的に避けたかのように見えるのが坪山豊の教室である。この教室は武下のそれとは対照的ではあるが、同様に個性的な唄者によって主宰されている点に特徴がある。

#### 唄者・坪山豊

坪山豊が奄美の島唄界に登場したのは、1972年、42歳のときである<sup>12</sup>。船大工として活躍していた坪山は、その歌の素晴らしさを知る身内の推薦ではじめて民謡大会に出場し、その歌唱はレコード化されて評判になった。翌1973年にはセントラル楽器から最初のソロアルバム『坪

10 たとえば、瀬戸内町の教室では、三味線のキーは7程度。男女が交互に歌い、交互に囃子をするという練習法である。

11 武下流では、年に一度の発表会は「門下生昇級認定式」でもある。その際、武下は門下生の課程曲の歌唱によって昇級の可否を判断し、合格者に免状を与える。

12 坪山がデビューしたきっかけは、セントラル楽器が島唄のライブ盤の制作を目的として開催した島唄大会である。当時南海日日新聞社の記者をしていた従弟の中村喬次の紹介で、坪山はこの大会に半ば無理矢理参加させられ、「俊良主節」「塩道長浜節」「六調」の3曲を歌った。



山豊傑作集』がリリースされ、船大工のかたわら、本格的に唄者としての活動が始まる。1980年には第1回「奄美民謡大賞」の大賞を受賞し、奄美島唄を代表する唄者として島内外で活躍した。

坪山の歌唱の特徴は、武下の華麗な歌唱とは対照的な独特の哀愁にあったが<sup>13</sup>、そのベースとなっていたのは半音の使用であった。小泉文夫理論によると、日本民謡の音階には民謡テトラコルド、律テトラコルド、琉球テトラコルド、都節テトラコルドの4種類がある（譜例1参照）。これらのテトラコルドは同種が二つ連なるとオクターブの音階を形成する（譜例2参照）。以下で言及する「半音傾向」とは、律音階の中間音が半音下がり、都節音階に変化することを意味する（譜例2参照）<sup>14</sup>。



譜例1 日本に見られる4種のテトラコルド（4度枠）



譜例2 日本に見られる4種の音階

島唄は伝統的に、律音階と民謡音階を主体とする民謡であるが、宇検村や瀬戸内などの大島南部の唄者には、その歌唱に半音傾向が見られる例が報告されている<sup>15</sup>。坪山の出身地である生勝集落には、半音傾向のある唄者の存在は確認されていないが、坪山は出身集落の歌には特にこだわらず、唄者としてのキャリアを始めるにあたって、カセットテープを持ってさまざま

13 1991年7月12日、詩人の藤井令一は大島新聞に掲載された「《七日間チャ続きシマウタ会》に寄せて 新しい時代を生み出した個性豊かなウタシャ達」という記事で、この「坪山さんは昭和四十八、九年頃から、島の血と土の中から滲み出てくるような切々たるシマウタ、しかも節度のよく守られた哀調を、個性的に唄うシマウタとして台頭していた。それはまた、シマウタを完璧な舞台芸術の域にまで高めた武下和平さんの華麗な、まさに天才というべきウタシャの完成度の美しさと比較対照されるような、島の土が匂うように心に染み透る哀調の、深さの美しさを感じさせるものでもあった」と2人の歌唱を対比している。

14 小泉理論では、旋律運動の中心となり現れる頻度が高く、しかも終止音となるような音を「核音」と呼ぶ。また旋律運動の骨格をなすような完全4度間隔の二つの核音をテトラコルドと呼び、二核音の間の中間音の位置によって、譜例1の4度枠のような4種のテトラコルドを設定する。これらのテトラコルドは同種が二つ連なるとオクターブを形成する。これらの音階は、琉球音階の中間音が半音下がると民謡音階に、半音下がると律音階に、さらに半音下がると都節音階になるという関係にある〔日本放送協会1993:9〕。譜例2のように、デイスジャンクトして並べると、5度枠（ドーソ）が強くなり、ファは安定した核音でなくなるため黒丸としている。坪山の歌唱においては、譜例2のように律音階が完全に都節音階化する場合と、律と都節テトラコルドが混在して現れる場合がある。

15 「ハンオンによる『哀調表現』の創出 ー奄美のウタシャ坪山豊の実践をめぐるー」という発表で、酒井正子は嶺直則、吉永武英など宇検村の唄者の歌唱に半音傾向が見られると指摘した〔酒井2007:77〕。

な集落を訪ね歩き、評判の唄者の歌を聞いて歩いたという〔梁川2020〕。彼の半音傾向は、そうした活動の中から生み出されていったと考えられる。

坪山の半音傾向は、最初期の『坪山豊傑作集』においてすでにはっきりと現れている。収録曲16曲のうち、正音の歌唱は4曲のみで、他の12曲は全て半音で歌われている<sup>16</sup>。収録曲の4分の3が半音で歌われ、アルバム全体として哀感が前面に出る結果となっている。

坪山の歌唱には、宇検村の唄者に見られた半音傾向を強調したものが多いが、「マンコイ節」のように半音で歌われる伝統がない曲を都節テトラコルドで歌った例や、「雨ぐるみ節」のように曲そのものの印象を大きく変わる「改作」ともいべき例もある<sup>17</sup>。

坪山の半音傾向はまた、歌ばかりでなく三味線の伴奏との間にも一貫した関係がある。歌に半音傾向が現れるときは、三味線の前奏からすでに明らかであり、なお三本の弦に半音傾向が現れる。このことは、坪山の半音歌唱が明確な意図のもとに作られたことを示していると言えよう<sup>18</sup>。

### 坪山教室の成立

坪山が最初に歌の指導をしたのは、築地俊造（笠利町川上，1946-2017）である。最初は武下の歌に惹かれた築地は、1975年に坪山の歌を初めて聞いて魅せられ、以後5年間坪山に師事する。その結果は1979年に「第二回日本民謡大賞」における優勝となって現れ、築地は奄美初の民謡日本一となった。築地は坪山との関係をこう語っている。

五時になったら、三味線を持って坪山さんの自宅に行くわけ。そうすると彼はまだ働いていた、六時か七時くらいになって、「おうっ」て言って上がってくるの。で、ご飯を食べながら、歌遊びをする。それを二年ぐらい続けましたかね。〔築地，梁川2017:24〕

築地の言葉にもあるように、築地と坪山との関係はマンツーマンの指導であるとはいえ、「教室」というよりは伝統的な「歌遊び」に近い。

同様の関係は1985年に奄美民謡大賞を受賞した西和美（瀬戸内町西古見，1946-）の指導においても継続される。坪山の指導を受けるために関西から移住した西は、坪山の自宅の一階のうどん屋で雇われ店長をしながら、築地と同様に坪山の仕事が終わるのを待って指導を仰いだという。築地も西も坪山の「弟子」と紹介されることが多いが、坪山との関係は、「師弟関係」というよりは「唄仲間」であるといえよう。

とはいえ、築地と西の島の内外における活躍は、世間の眼差しを坪山の指導者としての実力

16 収録曲16曲のうち、正音で歌われたのは「よいすら節」「いまぬ風雲節」「昔くるだんど節」「六調」の4曲のみである。

17 「マンコイ節」の録音は、坪山以前のものとしては、中山音女（1928）、武下和平（1962）と勝島徳郎（1973）の録音しか残っていないが、どちらも律音階で歌っている。一方「雨ぐるみ節」は、坪山の録音以前は、武下和平（1962）のほか、北のカサン節の大御所の南政五郎（1965）、上村藤枝（1971）、里国隆（ボーナス映像，1977）がそれぞれ録音している。南、上村の歌唱は律音階で歌われ、里の歌唱は音階が不安定で、一部のフレーズには半音傾向が見られる。またテンポは3人も坪山よりもかなり速い。坪山の歌唱は、明確な都節テトラコルドを強調し、全く異なった印象を与える。

18 坪山以前の唄者の三味線において、半音傾向が現れた人もいた。代表者は、南政五郎、宝井彬夫、嶺直則などであるが、彼らの半音傾向は一本の弦ないしは二本の弦によく見られた。

にも注目させることになった。「大会で優勝するには坪山節を歌えばいい」という風潮が現れ、教をを求める人の数も増えていく。坪山は当時を振り返ってこう語っている。

そこで坪山のところへ行って半音を練習すれば全部（大会に）通してくれるんだ。そういう風潮になってしまってどんどん（生徒が）来てくれた。[酒井2007:78]

指導の依頼が増えたため、坪山は自宅を島唄指導の場所として開放し、従来のマンツーマン方式での指導以外に、複数の生徒を一度に教える集団練習も行うようになっていく<sup>19</sup>。

本稿ではこの形式での指導を便宜上「坪山教室」と呼ぶが、実際には坪山は自ら教室の看板を出して生徒を募集したことはなく、教室の正式名称もない。また一般的な島唄教室が慣例としている謝金もなく、発表会や周年記念イベントなどの行事も開催しなかった。一方、弟子たちもまた坪山の自宅を「教室」と呼ぶことはせず、たんに「おじちゃんの家」と呼んでいた。坪山は教室においては「師匠」ではなく、「おじちゃん」だったのである。

### 坪山教室の伝承方法

坪山は2007年に女子美術大学に行われた「無形文化遺産プロジェクト」における対談で、自分の指導法についてこう語っている。

今はシマウタ教室とか、三味線教室があります。私も実は家で30名、40名の生徒を教えています。その時に教えるシマウタというのは、みんなで一緒に歌うシマウタなんですね。でもみんな一緒に三味線を弾きながらそんな歌ばかり歌っていると、奄美の特徴がなくなってしまうのです。…（中略）…日本民謡の場合は、何百人という合奏があります。奄美もそのまねをする傾向があります。ところが、言葉が違う。地域によって言葉のイントネーションが違い、歌い方もそれぞれに違っているので、合奏というのは私はあまり勧めていません。もちろん、教室では、最初のうちは同じようにしなければいけないということで、三味線と歌を同時にやっています。でも、人によって一月で1～2曲出来る人もいれば、2年掛かってもできない人もいます。そういういろんな方々にどういうふう工夫して同じように進歩してもらえるか、その辺が私の苦しみですね。[坪山, 梁川2007]

ここで注目すべきは、合奏に関する坪山の見解である。彼はまず合奏を「奄美の特徴」である言葉やイントネーションや歌い方の相違を均質化するがゆえに、推奨できない方法であるとする一方で、初心者が歌を覚えるためには教室においてやらざるを得ないものであると考える。つまり、坪山にとって合奏とは武下教室においてそれが持つような積極的な価値を持つものではない。それはあくまでもやむを得ない選択肢として、消極的にその意義を認められるにすぎないのである。

坪山はまた練習においては、三味線譜を含めて、楽譜は一切使用せず、自分が書いた歌詞の

19 生徒の数は時々で変わったが、2007年の坪山の発言によれば、週3回を練習日として、一晩に12～13名の弟子を教えていた。[坪山, 梁川2007]

プリントのみを生徒に渡した。「楽譜に書いてしまえば、どんないいシマウタでも2～3年であきてしまう。唄が続かない[坪山, 梁川2007]」というのがその理由だった。坪山はまた、「私は鳥唄は、人の唄と同じようにうたおうというのは好きません[小川1978]」と語り、多くの鳥唄教室が行っているように、弟子に対して自分の歌の録音を聴くよう薦めることはしなかった。彼が重視したのは、生徒が練習の中で実際に歌うのを聞いて覚えることであった<sup>20</sup>。

坪山の弟子たちが一様に語るのは、「おじちゃんはほとんど何も言わない。ただ一緒に歌うだけ」ということである。集団練習のときも、彼は初心者と中級者を分けず、習熟度にかかわらず一緒に練習した。その場合、全員で合わせるのは基本的な旋律枠だけで、テンポや強弱、コブシの入れ方などについてはいっさい注意をしなかった<sup>21</sup>。

築地俊造は、坪山の指導法の特徴を次のように語っている。

坪山さんのえらいところは、「自分のマネだけはするな」ってつねに言っていたところですね。「人のマネはするな。はやくお前の唄を歌いなさい」ということをしきりに言っていた。だから練習中に僕が間違っても、「こうしなさい、ああしなさい」と言う人ではありませんでした。[築地, 梁川2017:25]

築地よりもさらに若い貴島康男も、「坪山はよく言われるのは『自分の歌を作りなさい』ということ<sup>22</sup>」と語り、晩年の弟子である中孝介も、「最初は三味線の手ほどきを受けつつ、ある時一節唄ってみると僕の唄をととても喜んで聴いてくれて、そこから自分の唄の世界を作っているなさいと背中を押してくれました<sup>23</sup>」と述べている。「自分の歌を作れ」という指導は、年代を問わず坪山の教授法の基本であったと考えていいだろう。

坪山はまた、同じ歌でも弟子の特徴に合わせて異なった指導をした。たとえば、築地が日本一になったときに歌った「マンコイ節」の原型は、坪山が「うちのシマではこう歌うのよ[築地, 梁川2017:25]」と言って歌った歌であったが、速いテンポが苦手な築地に対して、坪山は遅めのテンポで引っ張るように歌うことを薦めた[酒井2007:78]。一方、声の音域が男性と近い西和美に対しては、地声の「落ち着き感」を強調し、裏声よりも地声に重点を置く練習法を推奨したという<sup>24</sup>。坪山は1985年にはっきりとこう言っている。

20 2018年12月9日に筆者が皆吉恵理子に行ったインタビューで、皆吉は「おじちゃんは自分のCDを聞きなさいとか、そういうことは言わなかったです。いうのは、自分と一緒に歌って、ただ耳で覚えなさいって」と言った。

21 2018年12月8日に筆者が行ったインタビューで、弟子の安田葉月は「『むちゃかな』の時は、ちょっと長すぎるって、(坪山は)それ一回だけ教えたことがある。普段は、基本的に歌って、もう一回、もう一回というふうにと語り。弟子の皆吉恵理子は「おじちゃん面白いのは、たとえば今日、『朝花節』をしまして、次は『朝花節』もするけど、ちょっと違う曲、たとえば『いきゅんにゃかな』をやってみよう、今度この二つ。で、次は『糸繰節』やろうか、どんどん全部一回練習して、他の音楽のものはほとんど何も言わない。流すだけ。全部完璧に歌えなくても、とりあえず流す」と言った。

22 奄美鳥唄・貴島康男インタビュー [後編] <https://ryuqspecial.ti-da.net/e1870258.html> (2020年8月20日閲覧)

23 「追悼」中孝介オフィシャルブログ <https://lineblog.me/atarikousuke/archives/67158472.html> (2020年11月15日閲覧)

24 2019年6月17日に筆者が西和美に行ったインタビューから。西和美は「私の喉が低いから、男っぽい。坪山さんはそれがいいよって、喉をがっちりして、だからずっと地声を練習して、そのあとはぐーっとひっぱる歌をちゃんと歌ってもいいよって」と語った。

奄美独特の精神風土から生まれた歌だから、島唄に正調はない。十五万群民がおれば十五万種の歌い方があっていい。[名越1985]

以上のことから明らかなように、坪山が島唄において最も重視したのはその多様性であり、教室は自分の歌を伝える場所ではなく、歌の多様性を育む場所だと捉えていた。それは本土民謡の正調とは正反対の、集落の歌遊びを揺籃の場とする奄美島唄の特徴を継承しようとする方向性であったと言える。

### 坪山節の継承

以上のような指導のもとで、坪山の弟子たちはどのように歌ったのだろうか。また、その歌は師の歌といかなる関係にあるのだろうか。以下、坪山と彼の代表的な弟子の歌唱の比較分析を試みたい。

分析の対象となる曲は「雨ぐるみ節」である。この曲は坪山の半音における代表作とも言えるもので、現在でもよく歌われている。坪山自身による歌唱は、『坪山豊名演集』（1982）、『奄美民謡・決定盤 坪山豊20曲』（1980年代<sup>25</sup>、以下『20曲』と略称する）、『余情の唄者 決定版』（1992、以下『余情』と略称する）に収録されている。

以下に比較するのは、坪山による1980年代の『20曲』と1992年の『余情』のバージョン、中孝介（奄美市名瀬、1980-）[1999]、弟子の西和美 [1999]、貴島康男（奄美市名瀬、1977-）[2000]、皆吉恵理子（奄美市名瀬、1974-）[2004]、の歌唱および三味線である<sup>26</sup>。

比較の方法としては、金城厚が1987年日本音楽学学会の口頭発表で初めて提出した「歌詞音列」という方法を中心に使用する<sup>27</sup>。この方法は、旋律の中から音引きや産み字をすべて捨象し、歌詞を発音する音の音高のみを抽出して、旋律の骨格を比較する方法で、旋律の類似性を測定する上できわめて有効である。ここではまず歌詞音列を中心に、音階、旋律進行、テンポという観点も含めて歌唱を分析し、その後、歌詞音列の方法を三味線の演奏の比較にも応用する<sup>28</sup>。以下、坪山と弟子の演奏を譜例で示しつつ、その共通点と差異を検討する。

25 このカセットテープのレコーディング時期については、商品に記載がなく、また発売元の沖縄の普久原楽器や制作元のキャンパス・レコードにも問い合わせたが、明確な回答はもらえなかった。しかし、このカセットテープで囃子を担当する安原ナスエは、1980年代後半からは坪山の囃子をしておらず、また収録された「ワイド節」「あやはぶら節」「だれやめ」はすべて坪山が70年代末に作曲した曲である。以上の理由から、このカセットテープの制作時期を1980年代前半と想定した。

26 この4人はいずれもコンクールで受賞歴があり、比較的録音も多い。西和美は1980年代初めから、皆吉は1985年頃から、貴島は1990年代初めから坪山に指導を受けた。中孝介は1997年に坪山に主として三味線を教わった。なお、ここでは坪山の代表的な弟子である築地俊造と皆吉佐代子（皆吉恵理子の母）の歌唱を挙げていない。築地俊造はリリースされたCDに半音の「雨ぐるみ節」がなく、皆吉は個人名のCDを出していないというのがその理由である。

27 この発表の要旨は、質疑とともに『音楽学』33-3、205-207頁に「民謡研究における旋律比較法—歌詞音列間距離の計測—」（1987）と題して収録されている。なお金城は1989年の論文「歌詞音列法による追分節の比較」『民俗音楽』で初めて実際の楽曲分析においてこの方法を使用した。

28 金城は歌詞音列を歌唱の比較に使用し、三味線の演奏には使用しなかった。三味線の演奏の歌詞音列による分析は、筆者が唄者たちの歌唱の比較をより明快に行うために導入したものである。

# 安 妮

△ = 裏声  
\*\* = コブシ

坪山豊 (1980年代)  $\text{♩} = 77-83$   
坪山豊 (1992年)  $\text{♩} = 70-74$   
中孝介 (1999年)  $\text{♩} = 78-82$   
西和美 (2000年)  $\text{♩} = 60-62$   
貴島康男 (2000年)  $\text{♩} = 70-75$   
皆吉恵理子 (2004年)  $\text{♩} = 73-78$

に し め くだん な ん じゆ

あ ま め ー ー る ぬ ー ー さ が てい

あ ま め ー ー る ぬ ー ー か か てい

あ ま め ー ー る ぬ ー ー さ が てい

あ ま め ー ー る み ぬ ー ー さ が てい

あ ま め ー ー る ぬ ー ー さ が てい

あ ま め ー ー る ぬ ー ー さ が てい

15

24

4 6 6 4 6 6

ヨ ヤ ハレ か か てい (実音は純5度下)

ヨ ヤ ハレ か か てい (実音は純5度下)

ヨ ヤ ハレ さ か てい (実音は純5度下)

ヨ ヤ ハレ さ が てい (実音は純5度下)

ヨ ヤ ハレ さ が てい (実音は純5度下)

ヨ ヤ ハレ さ が てい (実音は純4度下)

## 譜例3 「雨ぐるみ節」歌唱比較譜（録音時間順）

まず、音階という点から見よう。坪山は1980年代と1992年の歌唱においては、最初から「レ-ミb-ソ」の都節テトラコルドを強調しているが、1980年代の歌唱の第19小節と1992年の歌唱の第18小節においては、ラ音を歌っている。その曲では「レ-ミb-ソ-ラb-ド」の都節音階が構成されずに、「レ-ミb-ソ-ラ-ド」という都節テトラコルドと律テトラコルドが混在している。

この傾向は西以外の弟子の歌唱にも見られる。譜例3に表記されている枠1のように、4人のうち西だけがラbを歌ったほかは、中と貴島がはっきりとラ音を歌い、皆吉がソ音で歌っている。つまり、全員が坪山の半音傾向を継承してはいるが、完全な都節音階で歌ったのは西のみであり、中、貴島、皆吉は坪山と同様に都節テトラコルドで歌っている。

歌詞音列に関しては、唄者が息継ぎをする箇所に分けた。すなわち、譜例3に採譜した歌詞を「に-し-ぬ(3)、く-だ-どん-な-ん-じゅ(6)、あ-ま-ぐ-る-ぬ(5)、さ-が-てい(3)、ヨ-ヤ-ハ-レ(4、ハヤシ詞)、さ-が-てい(3)」の6つの詞型に大まかに分けた。以下の図表1は、坪山の1980年代の歌唱を基準とし、それと違う音は下線で表記した。なお、括弧内の数字は詞型の音数である。

図表1 「雨ぐるみ節」歌唱の歌詞音列

唄者	歌詞(音数)	に-し-ぬ (3)	く-だ-どん-な-ん-じゅ (6)	あ-ま-ぐ-る-(み)-ぬ (5)	さ-が-てい (3)	ヨ-ヤ-ハ-レ (4)	さ-が-てい (3)
坪山(1980年代)		ド-ソ-ソ (3)	ソ-ソ-ド-ミb-ド-ド (6)	ド-ミb-ソ-ソ-ミb (5)	ド-ミb-ミb (3)	ミb-ソ-ミb-ド (4)	レ-ソ-ソ (3)
坪山(1992)		ド-ソ-ソ (3)	ソ-ソ-ド-ミb- <u>レ</u> -ド (6)	ド-ミb-ソ- <u>ラ</u> -ミb (5)	ド-ミb-ミb (3)	ミb-ソ-ミb- <u>レ</u> (4)	レ-ソ-ソ (3)
中		ド-ソ-ソ (3)	ソ-ソ-ド-ミb-ド-ド (6)	ド-ミb-ソ-ソ-ミb (5)	ド-ミb-ミb (3)	ミb-ソ-ミb- <u>レ</u> (4)	レ-ソ-ソ (3)
西		ド-ソ-ソ (3)	ソ-ソ-ド- <u>レ</u> -ミb-ド-ド (7)	ド-ミb-ソ- <u>ド</u> - <u>(ラb)</u> -ミb (6)	ド-ミb-ミb (3)	ミb- <u>ラb</u> -ミb- <u>レ</u> (4)	レ-ソ-ソ (3)
貴島		ド-ソ-ソ (3)	ソ-ソ-ド-ミb-ド-ド (6)	ド-ミb- <u>ミb</u> -ソ-ミb (5)	ド-ミb-ミb (3)	ミb-ソ-ミb- <u>レ</u> (4)	レ-ソ-ソ (3)
皆吉		ド-ソ-ソ (3)	ソ-ソ-ド-ミb-ド-ド (6)	ド-ミb- <u>ミb</u> -ソ- <u>レ</u> (5)	ド-ミb-ミb (3)	ミb-ソ-ミb- <u>レ</u> (4)	レ-ソ-ソ (3)

表にあるように、坪山の1980年代と1992年の歌唱には幾つかの相違がある。一方、弟子の音列は、坪山(1980年代)と若干の相違点があるが、全体的に類似点が多い。音列の進行も同様であり、坪山の旋律を基づいて歌ったことが結論づけられよう。なお、中、貴島、皆吉の歌唱は、坪山の二つの歌唱のいずれかと重なっている。たとえば、「あまぐるみ」の詞型では、中の歌詞音列は1992年と一致する。「ヨヤハレ」に関しては、3人とも1992年の録音と同じ歌詞音列を歌っている。

他の唄者と比べて坪山との相違点が多いのは西である。たとえば、「くだどんなんじゅ」では、西以外は「どん」を一つの音に収めているが、西だけがはっきりと「ど・ん」と2音で歌っている。「あまぐるみ」では、西以外は5音、西のみが「あまぐるみぬ」と6音で歌っている。

旋律進行を比較すると、歌詞のシラブルを引っ張る長さや、経過音は多少違うものの、旋律進行やリズムパターンにおいては、坪山(1980年代)とほぼ同一である。なお、弟子の歌唱は旋律の細部において、指導を受けた時期の坪山の歌唱の特徴を示している。譜例3における枠2、3、4において、1980年代初めに教わった西と同時期の坪山は細部の相似点が多いが、1992年の坪山の歌唱とは異なっている。枠5、6においては、1980年代中期以降に教わった中、貴島、皆吉は、1992年の坪山の歌唱と類似点が多いが、1980年代の録音とは違いがある。

テンポに注目すると、坪山は二つの歌唱を違うテンポで歌っており、♩=77-83(1980年代)相違点から♩=70-74(1992)とやや遅くなった。弟子は西を除いて、ほぼ坪山のテンポを踏襲している。西のテンポは坪山のどの時期の歌唱と比べても、♩=60-62とかなり遅い。中のテンポ♩=78-82は1980年代の坪山のテンポとほぼ重なる。貴島の♩=70-75と皆吉の♩=

安 妮

73-78は、坪山の1992年のテンポと重なる。

次いで、三味線を比較しよう。弟子のうち三味線を弾かない西を除き、中、貴島、皆吉の三味線を比較する。なお、皆吉のCDの三味線は坪山が担当したので、ここでは2020年10月27日に皆吉が自分で三味線を弾いて録音したものである。譜例には、前奏も含めている。

\*\* = コブシ

坪山豊 (1980年代)

坪山豊 (1992年)

中孝介 (1999年)

貴島康男 (2000年)

皆吉恵理子 (2020年)

11

に し め くだ な (休止)

に し め くだ な (休止)

に し め くだ な (休止)

に し め くだ な (休止)

に し め くだ な (休止)

23

1 2

ん じゆ スラ ヨ イヨ あ ま く る め

ん じゆ スラ ヨ イヨ あ ま く る め

ん じゆ スラ ヨ イヨ あ ま く る め

ん じゆ スラ ヨ イヨ あ ま く る め

ん じゆ (休止) あ ま く る め

37

3

さ が てい ヨ ヤ ハレ さ が てい (休止)

(休止) か が てい ヨ ヤ ハレ か が てい (実音は記譜と同じ)

(休止) さ が てい ヨ ヤ ハレ さ が てい (実音は記譜と同じ)

さ が てい ヨ ヤ ハレ さ が てい (休止) (実音は記譜と同じ)

7

(休止) さ が てい ヨ ヤ ハレ さ が てい (休止) (実音は長2度上)

譜例4 「雨ぐるみ節」三味線比較譜（録音時間順）



音階という点では、坪山の前奏は、1980年代、1992年のどちらの録音においても、「ファ# - ソーシ」という都節テトラコルドを強調している。弟子は全員その特徴を継承し、前奏には師と同様の都節テトラコルドが見られる。

以下の図表では、先に歌唱を比較した方法と同様の方法で、三味線の歌詞音列（相方のハヤシ詞を除く）を示す。なお、坪山の1980年代の歌唱と異なる音は下線で表記する。

図表2 「雨ぐるみ節」三味線の歌詞音列

歌者	歌詞	に-し-ぬ	く-だ-どん-な-ん-じゅ	あ-ま-ぐ-る-(み)-ぬ	さ-が-てい	ヨ-ヤ-ハ-レ	さ-が-てい
坪山 (1980年代)		フ-ァ-シ-フ-ァ#	シ-シ-ミ-ソ-ミ-ミ	ミ-ソ-シ-シ-ソ	ミ-ソ-ソ	ソ-シ-シ-シ	フ-ァ#-シ-シ
坪山 (1992)		フ-ァ-シ- <u>シ</u>	シ-フ-ァ#-ミ-ソ- <u>ソ</u> -ミ	ミ-ソ-シ-シ-ソ	ミ-ソ-ソ	<u>ミ</u> -シ- <u>ソ</u> -フ-ァ#	フ-ァ#-シ-シ
中		フ-ァ-シ- <u>シ</u>	シ-フ-ァ#-ミ-ソ- <u>ソ</u> -ミ	ミ-ソ-シ-シ-ソ	ミ-ソ-ソ	ソ-シ- <u>ソ</u> -フ-ァ#	フ-ァ#-シ-シ
貴島		フ-ァ-シ- <u>シ</u>	シ-シ-ミ-ソ- <u>ソ</u> -ミ	ミ-ソ-シ-シ-ソ	ミ-ソ-ソ	ソ-シ- <u>ソ</u> -フ-ァ#	フ-ァ#-シ-シ
皆吉		フ-ァ-シ- <u>シ</u>	シ- <u>シ</u> -シ-ソ- <u>ソ</u> -ミ	ミ-ソ-シ-シ-ソ	ミ-ソ-ソ	ソ-シ- <u>ソ</u> -フ-ァ#	フ-ァ#-シ-シ

表が示すように、坪山自身の三味線は音列にはさほど変化がないが、1980年代と1992年の弾き方は、特に「くだどんなんじゅ」と「ヨヤハレ」の部分で大きく変わっている。

弟子の音列は、基本的に師の1992年のバージョンと似ている。たとえば、「にしぬ」と「ヨヤハレ」の弾き方は1980年代と異なるが、3人全員が1992年と同一であるか、かなり似ている。「くだどんなんじゅ」では、中の弾き方は1992年の坪山の演奏と同様であり、貴島と皆吉は、若干の相違はあるが1992年に似ている。

旋律進行においては、弟子は1992年の坪山の演奏と共通点が多い。特に歌唱と三味線の合わせ方において、相似性が見られる。譜例4の枠1, 2, 3のように、坪山は一部の長音を三味線の強拍と同時に歌うのではなく、強拍が終わる瞬間に歌うという特徴がある。この特徴は、弟子の歌唱にも継承されている。

以上、「雨ぐるみ節」の歌唱と三味線の比較を通して、弟子たちと坪山との共通点と差異を要約した。歌唱については、弟子は西を除いて、歌唱と三味線の両方で坪山と共通する部分が多く、旋律の細部にも坪山教室の門下生であることを示す特徴があった。西の場合は相違点も多いが、坪山節の枠をもとに歌っていることは明らかである。

### 教室外の坪山節

前節では坪山教室の出身者の歌唱を比較したが、次に2019年の奄美民謡大賞の出場者の中から、坪山に直接指導を受けた経験のない10代から20代の出場者の歌唱を分析してみたい。以下に譜例を示すのは、且琴音（奄美市笠利町、三味線伴奏・辻美里、師・松山美枝子）と古澤奈那美（瀬戸内町、師・岡野正巳）による「雨ぐるみ節」である<sup>29</sup>。この2人は、主要な旋律枠

29 2020年の奄美民謡大賞については、本選はビデオ審査の方式で行われたので、比較の対象から外さざるを得なかった。

に半音傾向があるという点で、はっきりと坪山節の特徴を備えているが、それ以外の点では多くの点で坪山本人の歌唱と異なっている。

最も変化が大きいのは三味線である。以下、坪山とその弟子の貴島の前奏と、2019年の奄美民謡大賞における2人の出場者の演奏を比較する。

\* = コブシ

坪山豊 (1992年) ♩=74-80

貴島康男 (2000年) ♩=72-79

辻美里 (2019年) ♩=72-74

古澤奈那美 (2019年) ♩=76

7 (実音は記譜と同じ)

(実音は記譜と同じ)

(実音は完全4度上)

(実音は短3度上)

譜例5 「雨ぐるみ節」三味線比較譜（前奏）

譜例5のように、坪山と貴島の演奏は同じ旋律進行で、テンポもほとんど重なっている。なお、先述したように、坪山の半音歌唱は三味線と一体であり、歌が半音傾向になる場合、三味線の前奏からそれが示される。坪山と貴島の演奏には、どちらも「ファ#-ソーシ」の都節テトラコルドを中心とする傾向がある。

しかしながら、辻と古澤の演奏では、そうした一貫性は見られない。辻は「ファ#-シ」という純4度音程を中心に演奏し、下行の「ソ-ファ#」が一回と半音傾向が曖昧である。一方、古澤の演奏では、「ファ#-ソーシ」の都節テトラコルドと「ファ#-ソ#-シ」の律テトラコルドが共存している。

旋律進行は、坪山と貴島の場合は冒頭の「にしぬくだどんな」の旋律を弾いたが、辻が弾いた旋律は後の楽句とは関係が薄い。古澤が弾いた旋律には、冒頭の楽句の枠が見られるが、第2、3、12、13、14小節に自分流のリズムパターンがある。

次に、歌唱に関する譜例を示す。

\*\* = コブシ  
^ = 裏声

坪山豊 (1992年)  
貴島康男 (2000年)  
且琴音 (2019年)  
古澤奈那美 (2019年)

に し ぬ くだん な ん じゅ  
に し ぬ くだん な ん じゅ  
に し ぬ くだん な ん てい  
にし ぬ くだん な ん てい

16  
あ ま ぐ る ぬ か が てい  
あ ま ぐ る ぬ さ が てい  
あ ま ぐ る み ぬ か か てい

26  
ヨ ヤ ハ レ か が てい (実音は短6度下)  
ヨ ヤ ハ レ さ が てい (実音は短6度下)  
ヨ ヤ ハ レ か が てい (実音は長3度下)  
ヨ ヤ レ か が てい (実音は純4度下)

譜例 6 2019年奄美民謡大賞「雨ぐるみ節」比較譜

前述したように、坪山と西を除いて、弟子の歌には律テトラコルドと都節テトラコルドが混在している。しかし、且の第20小節と古澤の第11小節、20小節、27小節においては、明確な「ラb」が見られるので、完全な都節音階になっている。

歌詞音列という点では、且は「くだんなんじゅ」の「(な)ん」、「あまぐるぬ」の「る」において相違する。一方、古澤は「にしぬ」の「し」、「くだんなんじゅ」の「(な)ん」に違う音列が見られる。

前述の通り、貴島と坪山は歌詞音列のほか、リズムパターンの相似性が強い。ただし、教室外の坪山節の歌唱においては、相違点が多くある。且は、譜例6の枠1、2、3のように、十六分音符と八分音符が連桁するリズムパターンで歌った。澤は、枠4のように、「にし」では、坪山、貴島と同様に「に」を長く歌わずに、一拍に収めている。枠5、6では、坪山、貴島と違う付点リズムを歌っている。

要約すれば、2人の歌唱は歌詞音列において坪山と重なる箇所が多いものの、三味線の弾き方、歌唱の音階及び一部の歌唱の細部においては、坪山節と異なっているのである。

## おわりに

言葉の標準化に代表されるように、文化においても一元化を良しとしてきたのが近代である。その風潮の中で、民謡の世界にも「正調」に向かう流れが生まれ、歌の多様性を逆に地域の「遅れ」の象徴として否定的に捉える傾向が現れた。奄美においても、「武下流民謡同好会」が示すように、多様性を一元化しようとする傾向が見られた。坪山教室はその「多様性」を「奄美の特徴」として捉え返し、教室に集落の歌遊びの機能を持たせることで、「教室化」という島唄継承の不可逆的な流れの中で一元化を回避することを目指したように思える。坪山の「人のマネをしないで、早く自分の唄をつくれ」という言葉は、何よりもよくそれを示しているだろう。

しかし、坪山の門下生の歌の分析が示すのは、その言葉とは裏腹の結果である。歌詞音列の観点からの比較の結果が示すのは、坪山の弟子の全員が師の半音傾向の影響を受けているのみならず、大半が師と同じ歌詞音列で歌っているという事実である。言い換えれば、その程度において個人差はあるものの、弟子たちは基本的に師と同じ旋律進行を踏襲しているのである。その限りで、教室の方針は対照的でありながら、歌唱における師と弟子の関係は「武下流」のそれと類似すると言えるだろう。その類似の度合いは、教室外で坪山節を習得した歌い手たちと比較すれば、いっそう明らかである。つまり、自ら師の模倣を戒めていた坪山の弟子の歌唱は、皮肉なことに教室化以降の島唄の特質とされる「師の唄を中心とした島唄の一元化」という現象を、逆に証明してしまうのである。

一方、教室外で坪山節を習得した歌い手の存在が示すように、メディアの多様化により聞き手が過去現在の多様な唄者の録音に自由にアクセスすることができる今日では、たとえ島唄教室で学んでいても、生徒たちはその教室の節以外に自分が好む節を幾つも持っているのがふつうである。模倣すべき歌唱の選択の範囲は、集落の歌や師匠の歌のみが模倣の対象であった時代と比べて、大幅に広がっているのである。その意味で、「教室化＝島唄の一元化」という従来の「常識」は、あくまでも一時代の常識にすぎず、将来的にも通用するとは限らない。

こうした変化が将来の島唄教室の伝統にいかなる変化をもたらすのか、またそれが長く多様性を特徴としてきた島唄の伝統の継承にいかなる結果をもたらすことになるのか、今後も注意深く見守っていきたい。

## 参考文献（五十音順）

- 小川学夫（1978）「坪山豊さんに聞く」『島唄と私』（24）、南海日日新聞、文化面、1978年3月21日
- 小川学夫（1978）「武下和平さんに聞く」『島唄と私』（28）、南海日日新聞、文化面、1978年3月25日
- 小川学夫（2019）「私の携わった島唄レコード」『島の声、島の歌』、鹿児島大学国際島嶼研究センター、pp.19-40
- 金城厚（1987）「民謡研究における旋律比較法－歌詞音列間距離の計測－」『音楽学』33-3、pp.205-207
- 金城厚（1988）「民謡における均質化への視点－旋律の規範性をめぐって」『人類科学：九学会

連合年報』, 第40巻, pp.23-36

加藤晴明, 寺岡伸悟 (2017)『奄美文化の近現代史－生成・発展の地域メディア学－』南方新社

清真人 (2014)『唄者武下和平のシマ唄語り』海風社

酒井正子 (2007)「ハンオンによる「哀調表現」の創出－奄美のウタシャ坪山豊の実践をめぐって－」『奄美沖繩 民間文芸学』第7号, pp.74-84

末岡三穂子 (2007)「奄美シマウタの三味線譜の考察」『民俗文化研究』第8号, 2007年8月, 民族文化研究所

セントラル楽器奄美民謡企画部 (2011)『奄美民謡総覧』南方新社

竹内勉 (1969)『うたのふるさと－日本の民謡をたずねて』音楽之友社

竹内勉 (1981)『民謡 その発生と変遷』昭和56年, 角川選書

坪山豊, 梁川英俊 (2007)『奄美民謡の継承と保存』ジョシビ無形文化遺産プロジェクト

名越護 (1985)「島唄も世につれ 歌一つで心通い合う 正調はなく, 人それぞれ」南海日日新聞, 文化面, 1985年11月10日

中原ゆかり (1987)「奄美大島におけるシマウタの伝承」口承文芸研究10, pp.103-111

中原ゆかり (1993)「伝承と音楽変化－奄美のシマウタ世界をめぐって－」東洋音楽研究, 1993巻 (1993) 56号, pp.49-74

日本放送協会 (1993)『日本民謡大観－沖繩奄美 (奄美諸島篇)』日本放送出版協会

日本放送協会「日本民謡大観」制作スタッフ (1995)『NHK 民謡調査の記録1939-1994』日本放送協会放送事業局データ情報部

藤井令一 (1991)「『七日間チャ続きシマウタ会』に寄せて 新しい時代を生み出した個性豊かなウタシャ達」大島新聞, 文化面, 1991年7月12日

柳田國男 (1929=1969)「民謡の今と昔」『柳田國男全集 第十七巻』筑摩書房, p1-247

豊山宗洋 (2015)「島唄継承における公民館講座の役割ならびに文化と経済の関係に関する一試論」『大阪商業大学アミューズメント産業研究所紀要』第17号, pp.1-26

梁川英俊 (2013)「歌は地域を救えるか: 伝統歌謡の継承と地域の創造」『歌は地域を救えるか』, 三元社, pp.15-36

梁川英俊 (2017)『唄者築地俊造自伝－楽しき哉, 島唄人生』南方新社

梁川英俊 (2020)「坪山豊さんを悼む」南海日日新聞, 2020年7月23日, 文化面

## デジタル資料 (引用順)

江差追分の由来

<http://esashi-oiwake.com/origin2>

江差追分物語 平野源三郎紹介

<http://esashi-oiwake.com/esashioiwake-monogatari/hirano-genzaburo>

江差追分 HP

<http://esashi-oiwake.com/origin2#hosoku-box>

「江差追分会則」

<http://esashi-oiwake.com/wp-content/uploads/2019/05/419b386998cc81801367e5066d96a71a.pdf>

「武下流ひぎゃ節フェス 鹿児島で3年ぶり、懇親会も」(南海日日新聞)

<http://www.nankainn.com/culture/武下流ひぎゃ節フェス-鹿児島で3年ぶり>

奄美島唄・貴島康男インタビュー [後編]

<https://ryuqspecial.ti-da.net/e1870258.html>

「追悼」中孝介オフィシャルブログ

<https://lineblog.me/atarikousuke/archives/67158472.html>

#### 参考音源 (発行順)

1973年 坪山豊『坪山豊傑作集』セントラル楽器, 楽器 SE-498

1980年代 坪山豊『奄美民謡・決定盤 坪山豊20曲』普久原楽器, AC-6

1992年 坪山豊『余情の唄者 決定版』セントラル楽器, C-2A

1999年 中孝介『アタリ』JABARA, JAB-09

1999年 西和美『西和美の世界～情感こもるカズミ節』セントラル楽器, C-11

2000年 貴島康男『あやはぶらの唄』セントラル楽器, C-13

2004年 皆吉恵理子『よりより』セントラル楽器, C-27