

平成 30 年度
東京藝術大学大学院音楽研究科
博士学位論文

歌舞伎鳴物における伝承と変遷
——近現代における能楽手法の手配り・演出——

鎌田 紗弓

平成 27 年度入学
学籍番号 2315911

目次

序論	4
第 1 部 「近現代における能楽手法」再考	16
1-1. 導入史としての近現代	17
1-1-1. 明治維新が能楽界・歌舞伎界にもたらした変化	17
1-1-1-1. 能楽界	17
1-1-1-2. 歌舞伎界	21
1-1-2. 明治以後の歌舞伎界における能楽導入	23
1-2. 文献に見る様式変遷と解釈の多様性	27
1-2-1. 橋渡し役となった囃子方 ―能と歌舞伎の両属関係による手法の流入―	28
1-2-1-1. 能から歌舞伎へ：藤舎芦船と中村寿鶴	28
1-2-1-2. 歌舞伎から能へ：南条秀治と観梅問題	31
1-2-2. 「能楽手法」観の差異 ―歌舞伎雑誌における手法の解釈―	34
1-2-2-1. 六合新三郎による演奏批判：「現代の長唄囃子に関する不満」 ...	34
1-2-2-2. 山崎楽堂による「謬り」の主張：「鼓笛囃子の基本研究」	37
1-2-2-3. 初世望月太意之助による 3 つの連載：「長唄囃子の心得」・「長唄囃子大意」・「長唄囃子早わかり」	39
1-2-2-4. 解説者による論調の相違：「長唄解説及演奏心得」	41
1-2-3. 風潮の推移と「正統性」の解釈のずれ	44
1-2-4. 小括	47
1-3. 音としての「現行伝承」の形成をめぐって	48
1-3-1. 言説に見出される 4 つの転換点	48
1-3-2. 音楽分析において注目される点	51
第 2 部 劇音楽としての陰囃子―1930～2010 年代の『仮名手本忠臣蔵』における鳴物	53
2-1. 陰囃子の音楽演出	54
2-1-1. 劇音楽としての特徴：科白劇の音響効果という機能	54
2-1-2. 現行伝承の研究状況：付帳が示す演出構成	55
2-1-3. 陰囃子の種類と用法	56
2-2. 『仮名手本忠臣蔵』の音楽分析：1930～2010 年代の公演における演出の実際	58

2-2-1. 分析の概要	58
2-2-1-1. 分析対象『仮名手本忠臣蔵』について	58
2-2-1-2. 映像・音響資料に基づく分析の手法	59
2-2-2. 大序「鶴ヶ岡八幡宮社頭」の陰囃子の分析	63
2-2-2-1. 大序「鶴ヶ岡八幡宮社頭」の音楽構成	63
2-2-2-2. 【天王立下り羽】の比較	68
2-2-2-3. 【置鼓】の比較	74
2-2-2-4. 【下り羽】・【早下り羽（打上ゲ）】の比較	76
2-2-3. 三段目「足利館松の間刃傷」の陰囃子の分析	84
2-2-3-1. 三段目「足利館松の間刃傷」の音楽構成	84
2-2-3-2. 【序ノ舞】の比較	87
2-2-3-3. 【早舞】の比較	93
2-2-4. 五段目「山崎街道二つ玉」の陰囃子の分析	99
2-2-4-1. 五段目「山崎街道二つ玉」の音楽構成	99
2-2-4-2. 【早笛】の比較	102
2-2-5. 小括	106
2-3. 近現代における傾向の変遷：演奏者の見解をふまえて	107
2-3-1. 伝承者への聞き取り	107
2-3-1-1. 調査の概要	107
2-3-1-2. 聞き取りの結果① 質問に対して	108
2-3-1-3. 聞き取りの結果② その他	111
2-3-2. 陰囃子における能楽手法の特徴と変遷	112
2-3-2-1. 近現代における陰囃子の多様性	113
2-3-2-2. 戦前／戦後を経た変遷の要因と演奏者の懸念	113
第 3 部 舞踊音楽としての出囃子——長唄曲における三味線と鳴物	116
3-1. 出囃子の音楽演出	118
3-1-1. 舞踊音楽としての特徴：舞踊の「地」を成す長唄曲の存在	118
3-1-2. 近現代における能楽囃子との結びつき：能の手配りの影響	119
3-1-3. 出囃子の種類と用法	120
3-2. 音源から推測される近現代の変遷：1900～1950年代の【狂ヒ】より	122
3-2-1. 分析の概要	122
3-2-1-1. 【狂ヒ】について	122
3-2-1-2. 分析対象について	124
3-2-2. 録音 11 種における【狂ヒ】の分析	126
3-2-2-1. ガイスバーグ録音の分析結果	127
3-2-2-2. 戦前期の S P 録音の分析結果	129

3-2-2-3. 戦中・戦後のSP録音の分析結果	131
3-2-3. 音源分析に基づく近現代の変遷の考察	133
3-3. 現行伝承の長唄の楽曲分析：三味線の旋律に対する作調の比較考察.	135
3-3-1. 分析の概要	136
3-3-1-1. 分析対象曲について	136
3-2-1-2. 鳴物附・長唄譜・音響資料に基づく分析の手法	138
3-3-2. 長唄複数曲における鳴物手法	140
3-3-2-1. 【序ノ舞】の分析結果	140
3-3-2-2. 【下り端】の分析結果	144
3-3-2-3. 【出端】の分析結果	147
3-3-2-4. 【羯鼓】の分析結果	152
3-3-2-5. 【早笛】の分析結果	156
3-3-2-6. 【(神舞)二段目・三段目】の分析結果	159
3-3-2-7. 【舞働】の分析結果	163
3-3-2-8. 小括	166
3-3-3. 長唄1曲における鳴物手法：《賤機帯》を例に	168
3-3-3-1. 分析対象曲について	169
3-3-3-2. 《賤機帯》における鳴物の展開：三味線拍の分割に着目して... ..	170
3-3-3-3. 小括	174
3-4. 手配り・演出の特徴の考察：用途の類型化をめぐって	175
3-4-1. 出囃子における能楽手法の特徴	175
3-4-2. 長唄曲との「弱い結びつき」から推測される鳴物の定着時期の違い	176
結論	179
謝辞	185
参考文献	186
図表索引	193

序論

0-1. 研究の目的

本研究は、近現代の歌舞伎鳴物において音楽構成が大きく変遷したとされる能楽手法（能楽囃子に由来する演奏手法）について、従来別個に扱われてきた出囃子・陰囃子双方にわたる分析を行うことで、多様性に富んだその伝承実態を明らかにするものである。なお、広義では歌舞伎における三味線以外の楽器全般とその演奏を指す「鳴物」のうち、本論文はとくに能楽囃子に由来し四拍子（しびょうし）と称される大鼓・小鼓・太鼓・笛を検討対象とする。また時代区分には諸説があるが、ここでは江戸時代までの「近世」に対し、明治維新（1868年）から現在にいたるまでを「近現代」として扱う。

0-2. 問題の所在：聴覚面の研究の遅れと「芸の質の相違」

大鼓・小鼓・太鼓・笛の鳴物は、踊り歌とともに慶長 8(1603)年の「かぶきおどり」を伴奏した、歌舞伎音楽の嚆矢とされる。のちに三味線、さらには寺院楽器など多種多様な打ちものも歌舞伎音楽に用いられはじめると、先行する能楽囃子と同じこの楽器編成は、それらとの併奏による歌舞伎独自の演出効果も発揮するようになる。素朴な踊りにはじまり演劇的な側面を強めていった400年にわたる歌舞伎の歴史とともに、歌舞伎鳴物の変容を重ねてきた。そしてどの時代の歌舞伎においても必要不可欠な要素として、演出に深く関係してきた。今日の舞台でも、出囃子として唄・三味線とともに舞踊を伴奏したり、陰囃子として黒御簾から場面の雰囲気であらわしたりと、歌舞伎鳴物はさまざまな役割を担っている。

現在も盛んに興行される歌舞伎の音楽について以上のような文言を目にすると、それではいま演奏されているものは一体いつどのように「変容」したもので、具体的にはどのような音から成り、その背後にはどのような仕組みがあるのか、といったさまざまな問いが浮かんでくる。しかしながら、このような説明にほぼ必ずと言っていいほど続くのは、「音楽実態の変遷については不明」という旨の但し書きであ

る。

横道萬里雄氏も指摘するように、実際の奏演内容をあつかう歌舞伎研究のうち、「眼で見て分かる材料を用いる研究」に比べて「聴覚面の研究」は非常に遅れている¹⁾。その主たる原因のひとつが、「絶対的な欠如」や「障壁」²⁾とまで形容される資料的制約であることは言うまでもない。しかしながら、検討する手立てを全て封じられているわけでもない。それにも関わらず聴覚面／音楽面の実態がじゅうぶんに検討されず、ともすれば「400年の伝統」という言葉がひとり歩きしがちな状況に、筆者は長く疑問を抱いてきた。演奏手法の変遷があったことをほのめかす史的記述に対して、その実態は具体的にはどのようなものだったのかと引っ掛かりを覚えることも多くあった。

そのひとつが、能楽囃子に由来する技法（以下、「能楽手法」³⁾と称する）についての次のような記述である。

（※筆者注：昭和27年2月新橋演舞場『船弁慶』における初世涼月の太鼓と金春流太鼓を稽古した「熟達した職分」による太鼓を比較して）…両者の太鼓は皮の張り方が違うのかと考えられるほど、異質のものであった。（中略）江戸時代を通じて独自の手法と性格を作り上げた歌舞伎囃子が、明治の松羽目物などの盛行に伴い再び能楽に近づいている。ことに戦後は「町方の芸人」に稽古をしてはいけないという能楽界の陋習が破れたところから、多くの歌舞伎囃子方が公然と能楽囃子の稽古をしている。その結果が、もちろん個人の芸力の差にもよるのであろうが、「船弁慶」の幕外の太鼓と出囃子の太鼓との違いのような、いわば芸の質の相違を生んでいるように思える⁴⁾。

これは小林責氏が囃子方の談話をもとにまとめた「明治以後における歌舞伎囃子への能楽囃子の導入について」の導入部である。その表題のとおり、明治以後、つまり本論文の扱う近現代は、歌舞伎鳴物において音楽構成（手配り）のレベルでの能楽囃子導入が進んだ時期とされる。江戸時代にも、能楽囃子方や武家の子息の芝居

¹⁾ 横道萬里雄 「楽劇の囃子 —能から歌舞伎へ—」、『楽劇学』 第3号、1996年、1頁。

²⁾ 景山正隆『歌舞伎音楽の研究：国文学の視点』、東京：新典社、1992年、247頁。

³⁾ 望月太意之助『歌舞伎下座音楽』（演劇出版社、1975）や十一世田中伝左衛門編『鳴物教則本（一）』（国立劇場、1970）に基づく呼称。町田博三『長唄稽古手引草：唄のうたひ方・三絃の弾き方・鳴物の打ち方』（邦楽研究会、1923）や浅川玉兔『楽理と実技 長唄の基礎研究』（日本音楽社・邦楽社、1955）は「本行式手法」とする。

⁴⁾ 小林責 「明治以後における歌舞伎囃子への能楽囃子の導入について」、『東洋音楽研究』 第21号、1967年、26頁。以下、引用文における下線はすべて執筆者が加えたものである。

出勤、双方のパトロンであった豪商や大名を介した交流などの逸話があり、能と歌舞伎とが全く隔絶していたというわけではない⁵⁾。しかし、能楽界に危機的状況をもたらした明治維新は、身分差という前提が崩れた能との距離感にさまざま影響を及ぼしたという意味で、歌舞伎鳴物側にも大きな転機となった。維新直後には、能から歌舞伎への転業者らによる直接的な演奏手法流入の機会があり、大正末期からは引用文中にもあるような「歌舞伎関係者に教えてはならない」という能楽界の意に外れ、転業を余儀なくされていた元能楽囃子方らの仲立ちによって歌舞伎鳴物方が能楽囃子の稽古に取り組みはじめる。こうした近現代の動きを経て、歌舞伎鳴物における能楽手法は能楽囃子の手配りをより詳細に反映し、「芸の質の相違」の一因と目されるような変化をともなって今日の演奏実態に至ったのである。

ただし、このような言及が研究者・演奏者双方から複数あるにもかかわらず、能楽手法の手配りがどの時期にどのような音の変化を遂げてきたのか、それらを経た歌舞伎としての音楽的特徴はどのような点に見出せるのか、詳細は明らかにされていない。指摘を行った世代の研究者・演奏者は、様式変遷の前後をкаろうじて見聞きできたということもあってか、やや感覚的な回顧にとどまりがちである。筆者のような世代の研究者からすれば、これでは近現代において「再び能楽に近づいている」という事象がどのように「芸の質の相違」を生むに至ったのか、実態を想像しがたい。また演奏者の側でも世代交代が進みつつある以上、この先も年月を経るごとに、「いま演奏されているもの」の歴史的な位置づけはますます宙に浮いていってしまう恐れがある。

景山正隆氏は、資料的制約の大きい歌舞伎の音楽実態を解明するためには、「史的研究」と「現行伝承の把握」を行い、両者に接点を見出していくことが必要だと指摘する⁶⁾。景山氏をはじめ、従来の歌舞伎音楽研究では、主に前者のアプローチが成果を収めてきた。その一方で後者、音楽面の「現行伝承」は、横道氏が述べるころの「眼で見て分かる材料」、つまり付帳などに記録される手法名（曲名）を超え

⁵⁾ 小林責氏は江戸時代に関して、別稿で幾つかの逸話を挙げ、「江戸時代は、能楽と歌舞伎（長唄）とが接近しうる意外に風通しのよい通路があったような気がする」と述べている。小林責「能楽と長唄の歴史のおよび音楽的關係」、『日本古典音楽大系 第4巻 長唄』、講談社、1981年、60頁。

⁶⁾ 景山正隆『歌舞伎音楽の研究：国文学の視点』、15頁。

たレベルでは、出囃子・陰囃子ともじゅうぶんに検討されていない。そのために、史的研究の成果との接点も見出しにくいのが現状と言えるのではないだろうか。殊に近現代における変化は、資料上の記載からは捉えがたい演奏そのものの音楽構成、すなわち聴覚面のレベルで進んできたはずである。

本論文はこのような状況をふまえ、曲名のみならず音楽構成に目を向けた検討から、歌舞伎鳴物の伝承と史的変遷に迫ることを試みるものである。とくに比較的近年まで具体的な手配りの変化があったことを窺わせる能楽手法について、出囃子・陰囃子双方にわたる分析を行い、「現行伝承」と称される今日の実態は歌舞伎の音楽演出に応じていかに組み上げられているのか、またその特徴は近現代においてどのように形成されてきたのかを考察する。これにより、歌舞伎の鳴物が今日持つ音楽性を体系的に問い直し、全体像の解明につなげることを目指す。

0-3. 研究対象

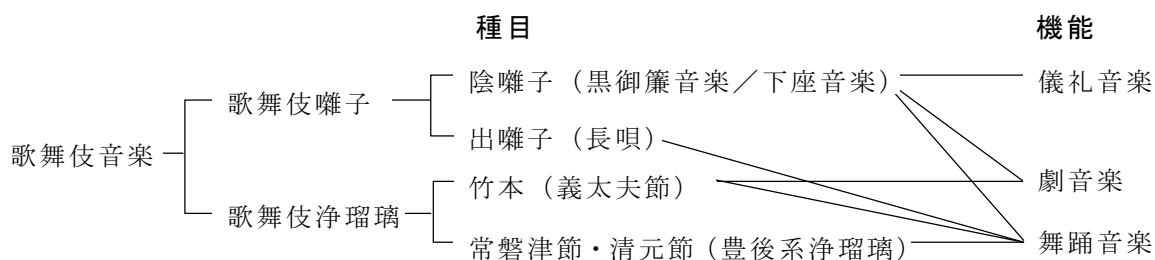
ここで、歌舞伎に用いられるさまざまな音楽のうちに、鳴物の能楽手法が占める位置を確認しておく。

歌舞伎音楽は、

- ・演目そのものよりも興行全体に関わる儀礼的な機能（儀礼音楽）
- ・セリフ中心の演劇的な演目において、情景・人物像・心理や動作などを演出する機能（劇音楽）
- ・舞踊を見せることを旨とする演目において、舞踊の伴奏をつとめる機能（舞踊音楽）

という三つの役割を担っている。とくに一つの演目（場面）全体を占めるかたちで広く活用されている音楽は、歌舞伎囃子と歌舞伎浄瑠璃の大きく二つに分けられ、次のように分類される（図 1）。

[図 1] 主要な歌舞伎音楽の分類⁷⁾



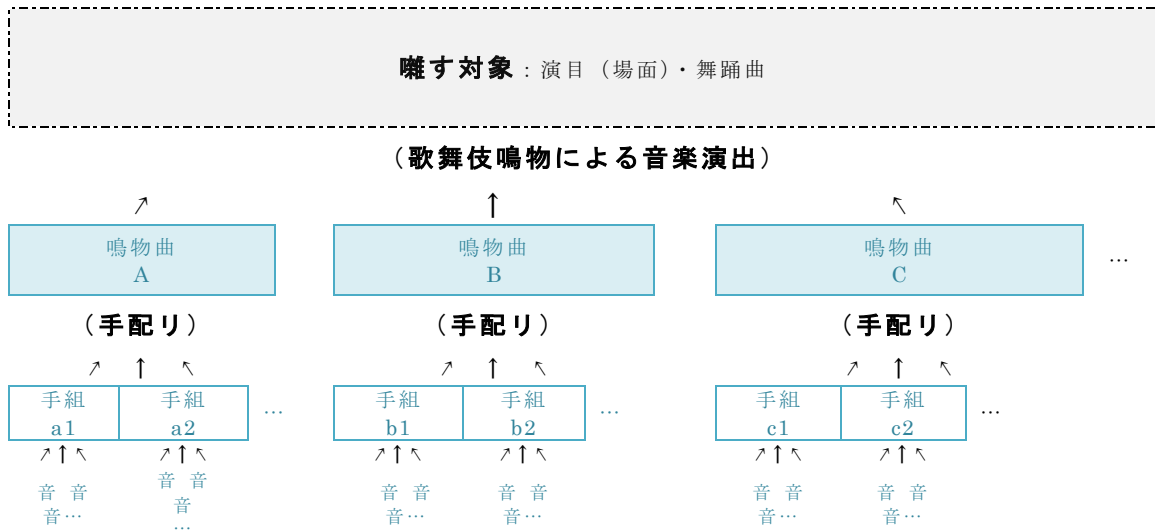
歌舞伎浄瑠璃がそれぞれの種目を専門とする太夫・三味線方に担われるのに対し、歌舞伎囃子は、唄・三味線・鳴物の三部門から成る。本論文が検討対象とする大鼓・小鼓・太鼓・笛（能管および篠笛）は、舞台上で長唄曲を演奏する「出囃子」の鳴物の編成であると同時に、舞台下手の黒御簾から演奏される「陰囃子」においても、大太鼓など多種多様な楽器とともに用いられる。

歌舞伎鳴物はその時々によって一音一音自由に作曲されるのではなく、打ちもののリズム・笛の旋律とともに定型的なパターン（手、手組）を前提として構成される。定型パターンには様々な由来・長さのものがあり、原則的には同種のものが配列されて（手配り；手組の配列）、演奏手法として曲名を持ったまとまりを成す。さらに歌舞伎において科白劇の場面全体や、舞踊曲全体を演出するためには、複数の鳴物曲が組み合わせられる。つまり歌舞伎鳴物には、日本の他の芸能と同じく単位を積み重ねていく階層的構造を見いだすことができる⁸⁾。なかでも能楽手法の手は、8拍を1周期とする能楽囃子の八拍子（やつびょうし）の枠組みに基づいて構成されているので、歌舞伎手法にくらべて各々の手のまとまりが明確である。

以上に述べた枠組みを（図 2）にまとめる。ただし歌舞伎鳴物は、囃す対象となる場面・曲のそのときどきの都合によって柔軟にくみかえられるので、実態は必ずしも図のような整然とした成り立ちにはなっていない。

⁷⁾ 横道萬里雄氏の分類を基にした、配川[2016:46]の図 3 による。書字方向は筆者が横組みに変えている。
⁸⁾ このような階層構造（小段構造）を能について体系的に示したのが、横道萬里雄氏である。「積層性」は種目を越えて日本の芸能に備わる共通の特徴とされ、横道モデルはさまざまな種目の様式研究において、基本的な尺度として幅広く応用されている。

[図 2] 歌舞伎鳴物に見出される階層的構造



能楽手法は、出囃子・陰囃子の双方で使われている。先に言及した「芸の質の相違」に関わることは従来、舞踊音楽としての出囃子を例に語られており、陰囃子への言及はとりたてて見られない。現行上演ではかなり能楽囃子に近い演奏内容もふくむ出囃子の能楽手法に対し、陰囃子の場合は楽器編成・内容などを変えてより「歌舞伎化」する傾向にあると説明されてきたことも、これには一因していよう⁹⁾。しかしながら、基本的には同じ演奏者集団に担われている以上、出囃子において進んだ変化に陰囃子がまったく影響されなかったとは考えがたい。なかでも、劇音楽としての陰囃子における能楽手法の使い方は、時代物の演目と結びついて定型化しているものも多く、舞踊音楽としての陰囃子に比べれば資料状況にも恵まれている。これらをふまえ、出囃子・陰囃子双方にわたる聴覚面の検討の出発点として、本論文ではまず「舞踊音楽としての出囃子」と「劇音楽としての陰囃子」という2つの領域を対象に分析を行うこととする。

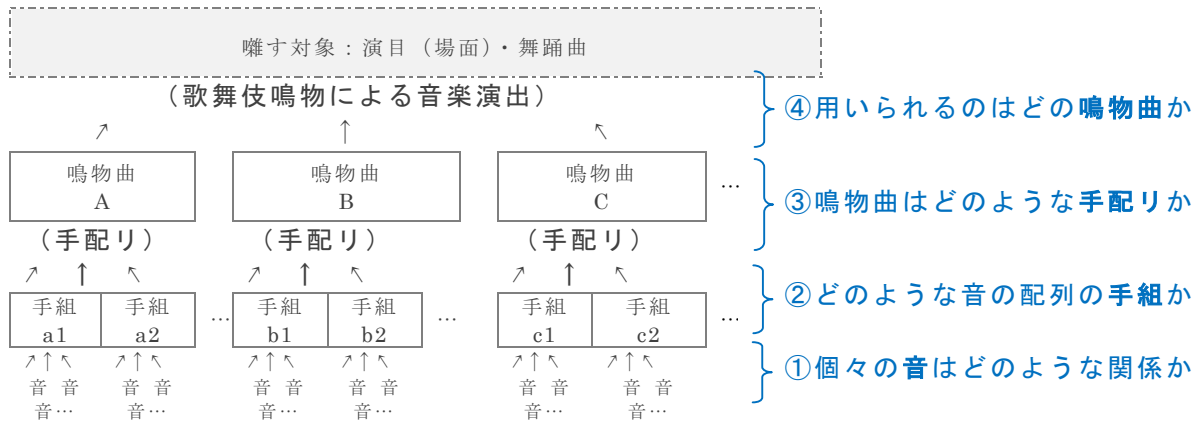
⁹⁾ 十一世田中伝左衛門「能の囃子と歌舞伎の囃子」（ビクターレコード『能楽囃子大系・解説』1973年）における「手法的にも歌舞伎化していることが多い」といった記述などが挙げられる。景山[1992:83]は同様の主旨のことを、「歌舞伎の演技・演出に適合するようにアレンジされている」と述べている。

0-4. 先行研究の到達点と課題

(1) 音楽実態の解明にむけて

階層的構造の性質をもつ歌舞伎鳴物（ないし日本の芸能諸種目）については、ひとくちに「音楽実態の解明」といっても、さまざまなレベルの検討が想定される。次掲の（図3）は、個々の音響から歌舞伎作品に用いられるまでの研究領域を、①～④としてまとめたものである。このようにレベル分けした枠組みから研究状況をごく大まかに整理し¹⁰⁾、本論文の担う位置を確認しておきたい。

【図3】 歌舞伎鳴物に見出される階層的構造と「音楽実態」の研究領域



出囃子の場合は、おもに個別の長唄曲を検討する試みのなかで、鳴物の「現行伝承」に目が向けられてきた。舞踊曲全体の展開を把握するもの（④）としては、蒲生郷昭氏が唄・三味線・鳴物の音楽様式や構造原理にもとづいて曲を区分し、各パートの演奏内容を一覧のかたちで示している¹¹⁾。また新海[2001; 2006]¹²⁾や石井

¹⁰⁾ このような研究領域の整理は藤田[2010]によるところが大きい。藤田隆則氏は、階層的構造のレベルを図示したうえで、対応する研究領域を次のようにまとめている（藤田 [2010:13-14]、なお図は結章二節 [2010:221]にて改訂されたもの）。

一瞬の音響	音の流れ	音の流れ	音の流れ	プロセスの側面（肉）＝ノリ	主役
一音	一句（ひとくさり）	小段（曲節）	段	構造の側面（骨組み）＝地拍子	脇役
第一レベル	第二レベル	第三レベル	第四レベル		

研究領域1、まぎれもなくインパクトをもつ一瞬の音響の存在を原点として忘れないようにすること。
 研究領域2、一瞬一瞬の音響が組織されて一句を構成する様子を見ること。
 研究領域3、一句一句がまとまって流れをつくり、小段を構成していく様子を観察し、構成原理を見出すこと。
 研究領域4、小段が段を構成する原理を見ること（「横道の小段理論」がこれにあたる）。

¹¹⁾ 蒲生郷昭 『日本古典音楽探究』、東京：出版芸術社、2000年。

[2010]¹³⁾などにおける能との音源比較は、由来としての能楽囃子の存在を意識しつつ、個々の音（①）に着目した分析と言える。なかでも宮丸直子氏の修士論文は、長唄曲ではなく打ちもの手法を主体とし、手配りのレベル（③）を比較検討している点で特筆される¹⁴⁾。同論文では能楽手法（能地）が長唄曲の寸法・雰囲気によって手組構成や楽器編成を変えうることが具体的に指摘されており、本研究が出囃子のバリエーションを捉えるにあたって得るところが大きい。ただし能楽手法をあつかう各論では、由来となった能楽囃子事に言及はされているものの、同じく手配りのレベルで能と比べたり、手配りを左右している長唄の旋律パート（唄・三味線）と対照したりする例は限られている。いっぽう、「現行伝承」以前について検証した例は、文政期頃成立と推定されている『東博本鳴物手付』を検討した横道[1978]に限られる¹⁵⁾。

陰囃子については、鳴物の名称と演奏の開始・終了位置を示す「付帳」を用いて、④の曲名レベルでの検討がまず進められてきた。これにより作品（または作品ジャンル）ごとの鳴物の傾向や異同、歴史的変遷などが明らかにされてきたが、同じ曲名のうちに見いだされる③以下の音楽構成の差異には、なかなか光が当たりにくかった。例えば、歌舞伎の舞台状況と陰囃子の進行を対照させて付帳を研究用に再構成する試みでは、約半世紀の幅をもった公演資料が「現行 A」「現行 B」といった名称を付され、現行伝承として扱われている（具体的には、10 演目の実演 41 例のうち約半数の 20 例が 1950 年代～1980 年代の公演、21 例が 1990 年代～2000 年代の公演である）¹⁶⁾。囃子の曲名・対応する件（クダリ）という付帳の記載としては、たしかにいずれも「現代の標準的な形に近いと考えられる上演」と捉えて差し支え

¹²⁾ 新海立子 (1)「囃子方の打音間伸縮操作に見られる歌舞伎と能の劇的表現の違い」、『音楽学』第 47 巻 3 号、2001 年、223～226 頁。(2)「研究と報告 歌舞伎囃子の能管によるアシライの音楽的特徴—共通する題材の能における演奏実態と比較して」、『音楽学』第 51 巻 2 号、2006 年、140～143 頁。

¹³⁾ 石井千鶴「囃子の視点による《京鹿子娘道成寺》の楽曲研究」東京藝術大学邦楽科博士論文(博音第 183 号)、2010 年。

¹⁴⁾ 宮丸直子「長唄鳴物の手法」、東京藝術大学大学院音楽研究科修士論文、1983 年。

¹⁵⁾ 横道萬里雄「長唄鳴物の古型」、『芸能の科学』第 9 号、1978 年、85～151 頁（『能劇の研究』に再録）。

¹⁶⁾ 横道萬里雄・石橋健一郎「資料紹介 陰囃子付帳再構成私案」（『楽劇学』第 6 号、18～51 頁、1999 年）ほか。記載案の概説を含めて 11 の論考で、『寿曾我対面』『矢の根』『暫』『助六』『鳴神』『時今桔梗旗揚』『東海道四谷怪談』『三人吉三巴白波』『梅雨小袖昔八丈』『仮名手本忠臣蔵』の十演目を扱う。

ないが¹⁷⁾、0-2 で述べた通り、近現代にはそこに表れない聴覚面の変化が積み重ねられてきたことが予想される。

(2) 「近現代」を音楽的に検証する試みとして

このような研究状況に対し本論文は、③手配りや①音の関係のレベルで出囃子・陰囃子の能楽手法を検討することで、近現代の音楽演出の解明に寄与する。

③について、「現行伝承」に用いられる手組や大まかな手配りは、出囃子・陰囃子とも能楽囃子の諸流派の実態をおおむね反映している¹⁸⁾。ただし一定関係が形成されたのは大正末期以降のことであり、今日も演奏者によって能楽手法に対する考え方にはさまざまな立場がある。150年という長いスパンの歴史的背景や、能楽手法観の多様性についても再考の余地がある。

①については、大鼓・小鼓・太鼓・笛の相互関係のみならず、囃す対象である旋律や劇進行との関係も注視する必要があるだろう。鳴物単体として特徴を検討する場合、能に由来する手と歌舞伎で考案された手は性質が異なるものとして区別されるが、別にできあがった囃す対象に「後から当てはめられる」という点では、能楽手法の実態も歌舞伎の約束事に大きく左右されている。出囃子の唄・三味線の旋律、陰囃子の役者の動き・科白と鳴物との対応を明らかにすることは、舞踊音楽／劇音楽という機能がもたらす音楽的制約や自由度を受けた相違点を明らかにし、音楽性をより立体的に把握することに繋がる。この意味で、別個の研究対象とみなされてきた出囃子／陰囃子の双方に範囲を広げることが考察に資すると考える。

出囃子については、『東博本』のような資料でも出てこない限り「書かれたもの」からの歴史的考察はむずかしく、また長唄曲のレパートリーの多彩さも一因して、歴史的な比較検討を行えるほど特定の演目の音源・映像資料は蓄積されていない。必然的に、「現行伝承」の把握を重点的に行い、歴史的な考察を進める手掛かりを探していくことになる。

¹⁷⁾ 横道・石橋 前掲論文、19頁。

¹⁸⁾ 歌舞伎鳴物の望月流は小鼓幸流・大鼓葛野流・太鼓観世流、田中流は小鼓大倉流・大鼓葛野流・太鼓金春流に結びついている。

陰囃子については、横道氏が「能楽囃子〔下り端〕が、歌舞伎鳴物の能楽手法において名を同じくする【下り端（下り羽）】ではなく【天王立】の幕明として用いられている」、「拍節感のない能楽囃子〔早鼓〕とは異なり、歌舞伎鳴物の【早鼓】は一定に刻まれる」といった、数々の特徴を見いだしている¹⁹⁾。これらの言及から、能楽囃子諸流との手配りの結びつきをより密接なものとした近現代も、歌舞伎鳴物は能楽手法を単なる能楽囃子の引用とせず、歌舞伎ならではの独自性をもって用いていることが明らかになっている。ただし、全く異なる演奏を耳にした経験にふれて横道氏が提起した「これは新しく生じた伝統なのか」という問いに答え得るような時間的・量的に範囲を広げた比較検討は、未だなされていない。こちらに関しては、上演頻度の高い演目を手掛かりとすれば、出囃子よりも歴史的な変遷は追いやすいものと思われる。

0-5. 研究手法

本論文は、以下 3 種の資料の収集・閲覧・分析に基づく。

(I) 近現代の歌舞伎鳴物にかかわる文献資料

鳴物方の著作、唄・三味線方の回顧録、当時刊行された『三味線楽』、『歌舞伎研究』、『長唄協會々報』、『演芸画報』、月刊雑誌『長唄』をはじめとする雑誌や人物名鑑の記述などを収集した。個々の記述から近現代の状況・風潮を把握するとともに、それらを総合して音楽分析の手掛かりを得た。

(II) 映像・音源資料

主に陰囃子の検討に際して、国立劇場試聴室、国立文化財機構東京文化財研究所、国立国会図書館デジタルライブラリー、東京藝術大学音楽研究センター等、諸機関の資料を視聴した。

¹⁹⁾ 横道万里雄 「楽劇の囃子 ―能から歌舞伎へ―」(『楽劇学』 第 3 号、1996 年、1～20 頁) ほか。

(Ⅲ) 附・長唄譜本

出囃子に関して、演奏者の協力を得て附（囃子の覚え書き）を閲覧し、小十郎譜など長唄の譜本との比較対照を行った。

0-6. 各部の概要

本論は3部構成をとる。研究過程で発表したものの改稿を含むため、初出についても併せて示す。初出が言及されていない部分は新稿である。

第1部「近現代における能楽手法」再考は、音楽分析の基礎となる、いわば“歴史篇”である。うち1-1と1-2は修士論文第2章「能楽手法と囃子方」以来の言説分析の成果であり、「歌舞伎囃子の能楽手法」再考—文献にみる大正期・昭和初期の実態—（『楽劇学』第23号、2016年3月）をもとにしている。先行研究が「導入史」として明らかにしてきた歴史的経緯・人物関係を確認したうえで、芸談・雑誌記事に見出される反発を新たな側面として提示し、近現代の歌舞伎鳴物を取りまく状況が決して一方向的な導入／受容の“流れ”ではなかったことを示す。さらに音楽実態の変化を窺わせる記述を総合することで、約150年間の推移において注目される転換点を指摘する。「現行伝承」がいかに関与されたのかを捉え直し、新たに見出された戦前／戦後の変化を鍵とした音楽分析の部へと繋げる。

第2部では、曲名以下のレベルでほぼ全く多様性を検証されてこなかった「劇音楽としての陰囃子」について、1930～2010年代の『仮名手本忠臣蔵』の映像・音響資料をとりあげて分析する。大序・三段目「刃傷」・五段目「二つ玉」の場面全体の劇進行を示したうえで、【天王立下り羽】13例、【置鼓】12例、【下り羽】2つの件り26例、【序ノ舞】4つの件り48例、【早舞】3つの件り37例、【早笛】13例の計149例のサンプルを比較検討している。うち2-2-2-2の【天王立下り羽】の分析は、「『仮名手本忠臣蔵』における陰囃子の演出—大序・【天王立下り羽】を例に一」（『音楽文化学論集』第7号、2017年3月）へ発表したものを書き改めている。複数の公演において鳴物がどのような手配りで芝居を演出しているのか、多様性・流動性

を示す。そこに見出された特徴については、陰囃子の実演に携わる演奏者に聞き取り調査を行ったうえで、音楽演出の傾向の変遷を考察していく。

「舞踊音楽としての出囃子」については、曲ごとの改作状況が記録されず音源・映像資料にも欠ける以上、変遷過程を網羅的には特定しがたい。したがって出囃子を扱う第3部では、第1部に示唆された変遷・定着過程の一端を1900～1950年代の【狂ヒ】11例の音源分析から検証したのち、どの時点の作調・改作においても前提となる三味線の旋律との対応関係に焦点を当て、多岐にわたる現行長唄曲の手配りの比較考察を進める。【序ノ舞】10例、【下り端】7例、【出端】9例、【羯鼓】5例、【早笛】7例、【(神舞)二段目・三段目】10例、【舞働】3例から「複数の長唄曲において各手法がどのような共通点・相違点をもつか」を検討したうえで、さらに「長唄1曲における鳴物の展開」を《賤機帯》を例に示すという手順を踏む。最後にパターン化の度合いなどから試論的に長唄曲・鳴物ごとの定着時期の違いを推測することを試みる。3-2の音源分析の初出は、修士論文第5章「音響実態の変化―【狂ヒ】の録音分析から」である。また3-3における鳴物手配りと三味線旋律の比較対照については、修士論文第4章2節や、「歌舞伎囃子の手法における「階梯的伸縮」」（『第十一回中日音楽比較国際学会研究会論文集』、2015年11月）などから試み、分析の枠組みを改めてきたものである。

第 1 部 「近現代における能楽手法」再考

現在、歌舞伎鳴物の能楽手法は基本的に能楽囃子に即した形で演奏されるが、それは近現代に手配りの様式変遷を経た結果である。幕藩体制という枠組みを失った明治以後の能楽界には、能楽囃子方の芝居への転向、素人弟子への能楽囃子の伝授、手附の刊行といった種々の動きが生じた。これらによって、いわば「典拠」である能楽囃子そのものの手配りを歌舞伎鳴物方でも習得しやすくなり、歌舞伎側では能楽囃子導入の風潮が強まって今日に至ったとされる。

歌舞伎鳴物の近現代はこれまで、その全体的な動向というよりも、このような能楽囃子との結びつきに焦点を当てる形で検討されてきた。序論でも述べたように、近現代の歴史的経緯についての先行研究には、小林責氏²⁰⁾や横道萬里雄氏²¹⁾によるものがある。とくに前者は、演奏者の談話に基づいて具体的な人物関係を示し、演奏者個人の試みからやがて流派全体へ至る能楽囃子導入の経緯として、近現代の状況を明らかにしている。ただし、「いかに能楽囃子が歌舞伎鳴物へ導入されたか」という点に検討の主眼が置かれているので、とりあげられるのは能楽囃子導入に積極的・好意的だった人物に限られる。

本論文の主目的にあたる手配りレベルの様式変遷の実態を探るには、導入の試みに関わる記述のみでは充分とは言いがたい。近現代を経て歌舞伎鳴物が能楽囃子との繋がりを濃くしたことはまぎれもない事実であるが、「芸の質の相違」に至るような変遷には、好悪様々な反応があつてしかるべきではないだろうか。能楽囃子の手配りを反映した演奏内容がほぼ定着した今日でさえ、歌舞伎鳴物における能楽手法や能楽囃子に対するスタンスは、演奏者ごとに様々である。

以上の点をふまえ、第 1 部では「歌舞伎鳴物がどのように能楽囃子を受けとったか」という歌舞伎側の視点にたち、能楽囃子導入に否定的な立場の言説をふくめて芸談・雑誌記事を検討する。能楽手法が「歌舞伎鳴物として」どうあるべきと捉え

²⁰⁾ 小林責 「明治以後における歌舞伎囃子への能楽囃子の導入について」、『東洋音楽研究』第 21 号、1967 年、25～38 頁。

²¹⁾ 横道萬里雄 ①「長唄鳴物の古型」、『芸能の科学』第 9 号、1978 年、85～151 頁（『能劇の研究』に再録）。②「楽劇の囃子 —能から歌舞伎へ—」、『楽劇学』第 3 号、1996 年、1～20 頁。

られているかに注目すると、文献には背景にある能楽側の事情や、歌舞伎鳴物方の解釈の多様性、能楽囃子導入への反発など、また違った側面が見出される。言説分析の成果としてこれらを提示することで、「より能に近づいた」と一括りに捉えられがちな近現代の歌舞伎鳴物を取りまく状況を再考したい。さらに、聴覚面／音楽面の考察をさまざまな資料的制約のなかで深めるにあたって、「現行伝承」と称される今日の演奏実態がいかにより形成されたのか、言説から具体的な転換点を見出すことも試みる。

なお 1-1 と 1-2 の内容は、修士論文第 2 章「能楽手法と囃子方」が初出であり、そこへ若干の修正を加えて研究ノートとしてまとめた「「歌舞伎囃子の能楽手法」再考—文献にみる大正期・昭和初期の実態—」（『楽劇学』第 23 号、2016 年 3 月）をもとにしている²²⁾。

1-1. 導入史としての近現代

まず、主には能楽囃子との結びつきという文脈で語られてきた近現代の歴史的背景について簡潔にまとめることで、問題意識を明確にしておきたい。

1-1-1. 明治維新が能楽界・歌舞伎界にもたらした変化

本論文における「近現代」の起点にあたるのは、慶応 3(1867)年の大政奉還に続く 1868 年の明治維新である。その深刻さにやや差はあれど、能楽界・歌舞伎界における囃子の演奏環境に、維新は種々の変化をもたらした。

1-1-1-1. 能楽界

能楽界に与えられたのは、“影響”ではなく“打撃”と形容される、応仁の乱以来の危機である。能役者たちは、五座については維新と同時に、諸藩に所属する者も明治 4(1871)年の廃藩置県までには俸禄を断たれ屋敷を召し上げられることとなっ

²²⁾ 鎌田紗弓 ①「長唄囃子における能楽手法の研究—明治以後の演奏者、レパートリー、音響実態—」、東京芸術大学大学院音楽研究科修士論文、2014 年度提出。②「「歌舞伎囃子の能楽手法」再考—文献にみる大正期・昭和初期の実態—」、『楽劇学』第 23 号、2016 年 3 月、22～29 頁。

た。その「食べるのもままならない困窮」は、『能楽盛衰記』に掲げられた 10 名の経験談に詳しい²³⁾。

能役者や囃子方の多くが廃業・転業を余儀なくされたこの苦境は、能楽界に新たな流れをつくり、伝承を整える契機ともなる。そのひとつが、奥山[2007]に能が廃絶を免れた一因と挙げられる、地方出身者の活躍である²⁴⁾。維新直後の東京における演能の場は、旧金剛太夫唯一の飯倉舞台、梅若実の私設能²⁵⁾、また梅若が明治 5 年から「勸進能」と称して興行した日数能といった程度に限られていた。明治 14(1881)年になってようやく、岩倉具視らの支援をうけて芝能楽堂が建設され、能楽界は新たな拠点を得ることになる。そこでは、残留や復帰を果たした旧五座の出身者ととも、維新の後に地方から上京した地方出身者が芸を競った²⁶⁾。その範囲は、桜間伴馬や金春広成といった立方のみならず、囃子方にもおよぶ。のちに能楽界初の重要無形文化財保持者（人間国宝）となった葛野流大鼓方・川崎九淵や、金春流太鼓方・柿本豊次も地方出身である。中央と地方のあいだの交流自体は江戸期から見られたものの、幕藩体制という枠がなくなったことで上京する例が格段に増えたことは、実力者の台頭に大きく影響を与えている。なお前掲『能楽盛衰記』の著者・池内信嘉（安政 5(1858)～昭和 9(1934)）²⁷⁾も、能楽界の状況を憂えて松山から上京している。

維新を受けた一連の混乱が収まるにつれ、能じたいは政府の保護策や皇室の奨励、華族・新興財閥といった新たな後援を得て、徐々に復活の道をたどっていく。しかし斯界全体の中でも、囃子方はとりわけ長く苦しい状況に置かれていた。池内が 1902 年の上京に先立って出した手紙に対し、観世元規は、家元 18 人のうち兼業な

²³⁾ 池内信嘉 『能楽盛衰記 下巻 東京の能』、東京：創元社、1992 年（能楽会・1926 年刊の復刻・増補）。本文は項目「明治維新の打撃」に始まる。

²⁴⁾ 奥山けい子 「近代における能の囃子方」、『東京成徳大学人文学部研究紀要』第 14 号、2007 年、121～128 頁。地方出身者の川崎九淵（大鼓方）・柿本豊次（太鼓方）を取り上げ、明治以来の能の危機と継承の実相を考察する。

²⁵⁾ 明治元(1868)年 11 月に自宅舞台で囃子も装束もなく催したという。なお元年当時の名は六郎であり、8 年に実と改名した。

²⁶⁾ この間に明治 9 年の岩倉具視邸における天覧演能、11 年に英照皇太后の青山御所への能舞台建設と装束料下賜を経ている。明治 11 年から「能楽復興が軌道に乗り始めた」（表章、天野文雄 『能楽の歴史』、東京：岩波書店、1987 年、159～160 頁）とされる。

²⁷⁾ 上京後の池内は、その他にも能楽館設立、雑誌『能楽』の発刊、能楽会理事への就任など、能楽界の発展に貢献した。

しに生計が成立っているのは素人弟子の多い小鼓三須家のみと返信しており²⁸⁾、その生計は家元ですら専門の成り立たない状況にあった。後継者不足問題をうけて池内が設立した囃子方養成制度には、明治 36(1903)年に第 1 期生の吉見嘉樹が、1908 年には第 2 期生の亀井俊雄が入学する。彼らの養成に尽力した川崎九淵から、吉見、亀井へと、大鼓葛野流の宗家預かりは継承されていく。

生計をたてるために芝居（歌舞伎）へ転向したり、収入源となる素人弟子への稽古により注力したりする能楽囃子方も少なくなき、結果的に、専門的な演能をやや離れた場においても、能楽囃子の演奏技法を知り得る機会が増えることとなる。

そうした状況のなか、明治の末ごろから一般の愛好者にむけた手付刊行が盛んになったことも特筆すべき点である。書き流し体ではなく手組や手配りを記した刊本の流布は、流儀における技法を整備・統一し、伝承を確かなものにする助けとなった。このようにして見ると、能楽界もまた近現代を通して演奏手法や型を定めていったのであり、歌舞伎鳴物における能楽手法はそのすぐ後ろを追いかけるような形で手配りを整えていったとも言える。参考として、次頁に明治末期から昭和戦中期にかけての刊本一覧を掲げる。なお、(表 1) 以後の時期から現在にいたるまで、そのときどきの宗家らの校閲を受けた手付の改訂は重ねられている。

²⁸⁾ 池内前掲書、211 頁。

【表 1】 明治末期～昭和戦中期にかけて刊行された能楽手付本一覧²⁹⁾

年	書名	流派	著作者
明治 40(1907)	(1)『謡曲小鼓の栞』	小鼓・大倉	[著]千賀春光 [関]大蔵六蔵 [編]服部武一
明治 41(1908)	(2)『大倉流小鼓手附』	小鼓・大倉	[編]荒木賀光
明治 43(1910)	(3)『観世流太鼓手附諸流異同弁』	太鼓・観世	[著]観世元規
明治 43(1910)	(4)『幸流小鼓くせの打方』	小鼓・幸	[著]神蔵万蔵
明治 44(1911)	(5)『小鼓囃子手附』	小鼓・幸	[編]松鼓道人
大正 2(1913)	(6)『小鼓手附大成』	小鼓・幸	[編]岩崎菊翁
大正 3(1914)	(7)『小鼓一調手附集』	小鼓・幸	[編]岩崎菊翁
大正 3(1914)	(8)『幸流小鼓手附本』	小鼓・幸	[著]三須平司 [校閲]幸悟朗
大正 4(1915)	(9)『葛野流大つづみ』	大鼓・葛野	[著]川崎利吉
大正 4(1915)	(10)『幸流小鼓手附』	小鼓・幸	[著]三須平司 [校閲]幸悟朗
大正 7(1918)	(11)『幸流手附本(幸清次郎流)』	小鼓・幸清	[著]13世幸義太郎
大正 7(1918)	(12)『地拍子参考 大倉流小鼓階梯』	小鼓・大倉	[著]田崎延次郎
大正 8(1919)	(13)『地拍子参考 高安流大鼓階梯』	大鼓・高安	[著]田崎延次郎
大正 8(1919)	(14)『四拍子手附大成』全 4 帙	諸流総譜 ³⁰⁾	[著]田崎延次郎
大正 12(1923)	(15)『金春流太鼓手附 序之巻』	太鼓・金春	[著]金春林太郎
大正 14(1925)	(16)『地拍子参考 葛野流大鼓階梯』	大鼓・葛野	[著]田崎延次郎
大正 14(1925)	(17)『葛野流大鼓手附』	大鼓・葛野	[著]川崎利吉
大正 15(1926)	(18)『大倉流小鼓一調手附』	小鼓・大倉	[編]荒木賀光
昭和 2(1927)~	(19)『金春流太鼓手附』天之巻 (地之巻:同 5 年、人之巻:同 6 年)	太鼓・金春	[著]金春林太郎
昭和 2(1927)	(20)『春日流頭附 全』	笛・春日	[緒言]春日市右衛門
昭和 5(1930)	(21)『籥格』	笛・森田	[著]森田光風
昭和 7(1932)	(22)『観世流小鼓手附』第 1 巻	小鼓・観世	[著]宮増豊好
昭和 7(1932)	(23)『森田流笛正歌』	笛・森田	[著]森田光風
昭和 8(1933)	(24)『幸清流手附本』	小鼓・幸清	[著・発行]幸清会
昭和 9(1934)	(25)『地拍子参考 観世流太鼓階梯 全』	太鼓・観世	[著]田崎延次郎
昭和 11(1936)	(26)『一噌流唱歌集』上・下 2 巻	笛・一噌	[監修]一噌又六郎[校閲]一 噌鉄二[編]江島伊兵衛
昭和 15(1940)	(27)『一噌流笛頭附集』 ・『一噌流笛指附集』	笛・一噌	[編著]森川荘吉 [校閲]一噌鉄二

以上は五座の内部における動きだが、やや位置を異にする試みとして、辻能³¹⁾の流れを汲んだ一般大衆への興行にもふれておきたい。これには嘉永（1848～1854）のころ大坂で始まり安政年間（1854～1860）から江戸で活動した照葉（てりは）狂言、明治期には今様能狂言と称して明治 27(1894)年 2 月には歌舞伎座で慈善興行を催した泉祐三郎一座、そして吾妻能狂言などが含まれる。詳細は明らかになってい

²⁹⁾ 岸辺成雄博士古稀記念出版委員会編 『日本古典音楽文献解題』、東京：講談社、1987 年より執筆者作成。増補版・改版は省いている。
³⁰⁾ 一噌・大倉・高安・観世、森田・幸・葛野・金春という二通りの組み合わせで、笛・小鼓・大鼓・太鼓諸流の手付を総譜の形にまとめたものである。
³¹⁾ 幕府の式楽として採用されたことで、町入能や勧進能といった特別な機会を除き、江戸期の民衆は五座の能楽と縁遠くなっていた。一方、五座の系列に属さない素人出身の能役者は、町内の空地・社寺の境内を主たる場とした辻能を演じていた。江戸後期の辻能の代表的存在とされる仙助能（堀井仙助座）は代々堀井仙助を名乗る大夫に統率されて全国的に活動し、五座が活動禁止を働きかけるほどであったという（表章、天野文雄『能楽の歴史』、154～155 頁）。

ないが、いずれも大衆化の手段として他ジャンルとの交流を図り、能狂言に三味線を加えた折衷様式を採ったことは注目される。特に吾妻能狂言は、演奏に関わったとされる鳴物方が歌舞伎に転じており、近現代において第一の歌舞伎鳴物との直接的交流の場となった（この関係者については、1-2で改めてとりあげる）。また鳴物に限らず、《船弁慶》《安達ヶ原》のような三味線作曲をはじめ、歌舞伎・長唄界に松羽目物が流行するひとつの契機をもたらした。しかしその後の能楽界は、前述の岩倉具視をはじめとする新たな後援者を得て、伝統や格式を重視する方向へと復興の舵を切る。過渡期に生じたこれらの大衆化の試みは長続きせず、しだいに滅びていったという。

1-1-1-2. 歌舞伎界

一方の歌舞伎界は、影響の深刻さという意味では能には遠く及ばないが³²⁾、維新を受けて演奏環境に種々の変化があった。

まず、江戸三座の限定がなくなって劇場が増え、演奏機会が増加したことが挙げられる。1人が1座に専属する座組の制度が崩れ、鳴物方の需要が著しく高まるとともに、有力な演奏者が複数の劇場を掛け持ちすることができるようになった³³⁾。これにより、維新前には実現しえなかった演奏者の同座、さらには人物の引き抜きまでが可能となる。とくに人の移動が顕著なのは、明治44(1911)年3月の帝国劇場開場で、それまで歌舞伎座に出勤していた有力者が大量に帝国劇場へ引き抜かれ、歌舞伎座の若手にとっては活躍の契機ともなった³⁴⁾。なお帝国劇場では、1-2でとりあげる中村寿鶴と、のちに息子に能楽囃子を稽古させた三世望月朴清・十世伝左衛門の同座が確認できる。

³²⁾ 鳥羽・伏見の戦い、江戸城明渡し、彰義隊の戦と続く明治元年も、各座は短期間の休演を除いて江戸時代同様の歌舞伎を上演している。

³³⁾ 『長唄稽古手引草』には「当時（※筆者注・江戸期）の技芸家は唄でも三味線でも鳴物でも何れかの座の所属となつてゐた。（中略）従つて芝居自身が一つの学校であり組合のやうな性質を有してゐた。技芸家は此の組合に加入して技芸を磨くことによつて世間にも亦仲間にも公認（みと）められ、一家をなすことが出来たのである。」と記される。（451～452頁）

³⁴⁾ 植田隆之助「長唄の歴史」、『現代・邦楽名鑑 長唄編』、1966年）、141～142頁の「帝劇開場の余波」に詳しい。

題材・詞章など長唄曲の表現内容にさまざま影響を及ぼしたのが、新政府の欧化政策の一環としてはじまった芸術統制である。明治 5(1872)年 3 月に新設された教部省は、同年 5 月に「音楽歌舞の類」を管轄することが決まると、さっそく三座の太夫元・狂言作者・各種目の演奏者を呼び出しており、そこには「馬喰町四丁目馬場脇 杵屋勝三郎、八丁堀植木店 杵屋六左エ門、猿若町三丁目 望月太左エ門」も含まれた³⁵⁾。同年 8 月の教部省の通達には、

一、演劇之類、専ラ勸善懲悪ヲ主トスベシ。淫風醜態ノ甚シキニ流レ風俗ヲ敗リ候様ニテハ不相濟候間、弊習ヲ洗除シ、漸々風化ノ一助ニ相成候様可心懸事。³⁶⁾

と、明確に風紀改良・品位向上が謳われている。明治 8(1875)年には、古典曲の卑俗な詞章を改定した『露の転文』を三世杵屋勘五郎・八世杵屋六三郎がそれぞれ刊行し、後に当初の詞章へ戻ったものもあるが、なかには現在でも唄われるものもある。なお詞章の改訂は、明治 12(1879)年設置の音楽取調掛でも試みられたが、明治 21 (1888) 年に『箏曲集』が出された箏曲部門とは異なり、長唄部門の成果は残されていない。

このような風潮のなか、種々の能作品は歌舞伎・長唄にとって、吉原や遊女にかわる恰好の題材であった。前に述べたような能楽界の事情から、歌舞伎の演奏者が公然と能楽側の助言を受けやすくなっており、数々の作品が生み出される。盛んに謡曲の長唄化を行った三世杵屋勘五郎・二世杵屋勝三郎の作品は、謡曲に忠実な歌詞を用いているほか、しばしば能楽囃子を強く意識した小段を含む。同じ能取物のなかでも、題材を借りつつ内容を歌舞伎独自のものとした初期の《娘道成寺》などとは、意識的に離れたとりいれ方となっている。ただし、このような作曲傾向・高尚趣味は維新後に現れたのではなく、文化・文政期(1804~30)ごろから長唄界を支えた大名・旗本・富豪などの後援者の存在にはじまる。大名の邸宅で盛んに長唄

³⁵⁾ 「教部省に呼び出された当時一流の芸人」・「教部省が芸人利用」(東京日日新聞 5 月 25 日付記事)、新聞集成明治編年史編纂会編『新聞集成明治編年史』第 1 巻、林泉社、1940 年、460 頁。

³⁶⁾ 「歌舞音曲類に干渉」(東京日日新聞 8 月 25 日付記事)、新聞集成明治編年史編纂会編『新聞集成明治編年史』第 1 巻、林泉社、1940 年、482 頁。

の会が催されていたことは、十一世六左衛門が天保2年から慶応3年(1831~1867)にかけての実態を記録する『御屋舗番組控』に詳しい。能楽と長唄の双方を愛好し支援していた南部侯利済のような人物の邸宅では、能楽関係者と歌舞伎関係者が同席するような交流の機会もあったようである。

長唄作曲において、能取物は「明治初年に流行の頂点に達する」と言われるが³⁷⁾、それでは鳴物作調としてはどうだったのか。『芝居囃子日記』の「下座之事」³⁸⁾には、能楽囃子の素養もある武家が「おはやし」として出入りしていた時期は幕末には遠くなり、歌舞伎鳴物は内部での伝承の時代に入っていたという旨の記述がある。これをふまえると身分差から公的に交流しにくかったことは確かだが、このころも内々には歌舞伎鳴物方による能の稽古が行われていたことを、横道氏による『東博本鳴物手付』³⁹⁾の検討は示唆している。ただし、「内々」という但し書きなしには能楽囃子そのものの稽古は叶わなかった幕末のあいだには、歌舞伎鳴物方が詳しく手を聞きだしたり、稽古の成果を表だって演奏に反映させたりというような逸話は残っていない。能楽手法に関する鳴物方の試みは、幕末から局所的にはその機会を準備され、維新をひとつのきっかけとしてより広く公に取り組みされていったとみることができる。

1-1-2. 明治以後の歌舞伎界における能楽導入

以上に述べた変化を受けて、近現代の歌舞伎界にはしだいに能楽囃子の手配りが流入し、鳴物の能楽手法において能に近い演奏実践を重んじる風潮を高めていく。このことが歌舞伎鳴物変容の一要素となったことは、小林[1967]の指摘する通りである。本項では、そこにとりあげられた

³⁷⁾ 吉川英史「長唄の歴史的背景」、『日本古典音楽大系 第4巻 長唄』、講談社、1981年、11頁。

³⁸⁾ 「一、昔は皆御大名様方のおかゝへ囃子にて、芝居は何ぞ六ツケ敷所作等御座候得は一統たのまれ参り申候、目斗り頭巾、巻羽織・袴・大小にて楽屋入致し候、囃子まち頭取座の脇ニ刀かけ御座候、右刀懸ケハ宝暦の頃迄ハ有之候、尤芝居ニ而至而丁寧ニ取扱いたし候ニ付、おはやしおはやしと今の世迄も申伝へ候、夫にて下座と申字も外座と認申候、附の上書にも外座と認申候訳は前文之訳ニ御座候。」(藝能史研究会編『日本庶民文化史料集成第6巻 歌舞伎』、東京：三一書房、1973年、540頁)

³⁹⁾ 横道萬里雄氏による名称。1820(文政3)以後、文政年間成立と推定される同装丁の四冊本。上冊・中冊は長唄の大小鼓、下冊は長唄の太鼓、別冊は能の囃子の手付で、全冊が同筆である。前掲の横道[1978:1996]に詳しい。

- 1) 明治期：元能楽囃子方（転向者）による個人的活用（前史 1）
- 2) 大正期：六合新三郎の記事・研究の必要性の主張（前史 2）
- 3) 昭和期：望月本派の後継者たちによる「組織的移植」の試み
- 4) 昭和期：田中流の後継者の能楽囃子稽古

という四段階の「導入」の概略をまとめ、問題提起につなげていく。

1) 明治期：元能楽囃子方（転向者）による個人的活用（前史 1）

先行研究でまず先駆的な存在として挙げられるのが、ともに吾妻能狂言へ出演し、能から転じて長唄界で重きをなしたとされる初世藤舎芦船・初世中村寿鶴である。両者について小林氏は、吾妻能狂言への出演⁴⁰⁾や能掛りの新曲作調、歌舞伎で九代目団十郎に重んじられたことなどを挙げて元能楽囃子方という通説を裏付け、「なんらかの形で歌舞伎囃子へ能楽手法を持ち込んだであろうことは想像にかたくない」としている⁴¹⁾。

2) 大正期：六合新三郎の記事・研究の必要性の主張（前史 2）

続いて、比較的早い時期から能楽囃子研究の必要性を主張した六合新三郎がとりあげられている。彼が芦船や寿鶴と同座した記録は見られず、その囃子研究は金春流太鼓方・増見仙太郎との親交や、生来の研究気質に端を発するものと思われる。新三郎が『長唄稽古手引草』へ寄せたような「辛辣な直言」なども一因して、しだいに歌舞伎界全体として研究の機運が高まったとされる。しかし新三郎は、流儀の責任者として一勢力をなすには至らなかったため、芦船・寿鶴とともに「前史」に位置付けられている。

3) 昭和期：望月本派の後継者たちによる「組織的移植」の試み

⁴⁰⁾ 小林氏は、番組において囃子が「藤舎芦船連中」と略記される例や、囃子方名を数名列記した後に○印を挟んで中村寿鶴、更に○印があつて藤舎芦船と記す例に触れ、「芦船が囃子方の責任者、寿鶴がそれにつぐものとして重きを為していたことが想像される」と述べている（「明治以後における歌舞伎囃子への能楽囃子の導入について」、27頁）。

⁴¹⁾ 小林氏「明治以後における歌舞伎囃子への能楽囃子の導入について」、28頁。

個人的活用の範囲を越えなかった明治・大正の取り組みを経て、昭和初頭に起こったのが、研究成果を流派レベルへ拡張させることになる、望月流・田中流の能楽修業である。両流派とも当時一門を率いていた父（師匠）が能楽囃子への注目を深め、のちに後継者となる子息へ能楽囃子研究をさせるという経緯は共通しているが、その後の研鑽過程や演奏実践はやや異なるものとなったようである。

能楽囃子修業へ先に取り組んだのは、望月宗家の三世望月朴清とその子息たちである。三世朴清は桜間伴馬⁴²⁾との交流などから能楽囃子への注目を深め、特に四男・光之助（のちの九世望月太左衛門）に密かに能楽囃子研究をさせていたという。彼らの能楽囃子研究には、三世朴清の元弟子で、のちに梅若流で能楽囃子方をつとめた南条秀治（生年不詳～昭和 18(1943)年）が大きな力となったとされる。また、光之助が九世襲名後に兄・三世堅田喜惣治と発足させた「宝桜会」は、摂取した成果をただちに世に問う試みとして強調されるものの、発会記録や演奏評は残っておらず詳細はわかっていない。昭和 5 年 9 月発行の『長唄名鑑』に宝桜会の記載があることから、九世襲名（昭和 3 年）から間を置かずに発会したようである。喜惣治によれば、この演奏は長唄界内部での評判が良くなく、また発会時点で能楽大鼓方の川崎九淵に呼びつけられ手法の出所を詰問されたという⁴³⁾。「能楽以外と芸事上の交流をした者は有無を言わず破門」という状況下で、波紋を呼んだことは想像にかたくない。

4) 昭和期：田中流の後継者の能楽囃子稽古

「元歌舞伎鳴物方」がつてとなった望月流に対して、田中流の能楽囃子稽古を可能にした縁は、「元能楽囃子方」であった。十世伝左衛門（後の初世涼月）は列車ボーイをしていた松村茂（元金春流太鼓方）と懇意になり、そこから仲介を経て大鼓・小鼓・太鼓それぞれの演奏者に知り合うこととなる。のちに十一世伝左衛門となる

⁴²⁾ 明治・大正期の能楽シテ方（金春流）。明治 44(1911)年に喜寿を記念して左陣と改名する。宝生九郎知栄・初世梅若実とならんで明治の三名人とうたわれた。

⁴³⁾ 「喜惣治らは「いっさい誰からも直接には習っていません」と押し通したが、能楽師たちにも梅若流の囃子方から手組みが出たであろうことは容易に想像されたであろう。しかし梅若一派は能楽会から除名されてしまっていて、いわば素人同然であるので、能楽の職分として規制するわけにゆかず、川崎九淵などは歯がみしてくやしがあったということも伝えられている。」同前、32 頁。

次男は大正 14(1925)年に小鼓へ入門し、翌大正 15(1926)年には二世涼月となる兄の大鼓稽古の見学を許され、さらに兄弟揃って太鼓の稽古にも通う⁴⁴⁾。しかし、彼らの稽古は能・歌舞伎の両側から反発を受ける。昭和 7(1932)年頃、川崎九淵に出自を知られたことから大鼓の稽古を打ち切られ、また「能の鼓を打つ」ことを 13 世六左衛門父子に睨まれたこと⁴⁵⁾、昭和 7 年、十一世伝左衛門は芝居を一時退座した。それから昭和 17(1942)年の正式復帰まで、十一世伝左衛門は大倉流小鼓や謡・仕舞の稽古とともに手付の研究を進め、戦後になってようやく研究成果を本格的な演奏実践へ反映することとなる。

先駆例としての困難を伴いつつ行われた二流派の活動は、結果的にその後の歌舞伎鳴物の方向性を決定づけるものとなった。小林氏は彼らの演奏について「固い」という評価もあるだろうとしたうえで、その台頭は「積極的かつ組織的に能楽囃子を導入してきたことと無関係ではないように思える」と述べ、今後の止揚に期待をかけるような形で論を結んでいる。

このように能楽囃子との結びつきにフォーカスした状態で眺めると、近現代における手配りの様式変遷とは、あたかも時期を下るごとにより詳しく歌舞伎が能から学びとるといふ流れのようにも見える。しかしその試みが必ずしも好意的に受け止められていなかったことに鑑みても、近現代における能楽手法の状況については、「能楽囃子導入」以外の側面にも目を向ける必要があるのではないだろうか。

また、すでに言及された人物の周辺にも検討の余地は残されている。例えば、先駆者とされる芦船・寿鶴をはじめ、昭和に至るまで能楽囃子／歌舞伎鳴物のあいだの転向者の存在は、様式変遷を大きく力づけている。彼らが歌舞伎界でどのような位置を占めたのか、特にどのような「能楽手法の持ち込み」を行って音楽的变化をもたらしたのかは詳しく論じられていない。

⁴⁴⁾ 年号は、十一世伝左衛門の著書『囃子とともに』巻末の年譜によった。なお同年譜は大正 15 年に森田流笛の寺井政教に入門したとの記載もあるが、先行研究や伝左衛門の回顧録に笛の稽古への言及はない。

⁴⁵⁾ 『囃子』、125 頁。

本格的な導入の気運を準備したとされる六合新三郎は研究熱心で知られ、数多くの演奏批判を残している。ただし雑誌刊行が盛んなこの時期には、新三郎以外にも様々な人物が鳴物を取りあげた記事を著している。その中で能楽手法がどのように取りあげられているかも、同じく注目に値する。

そして、大正末期～昭和初期の望月流・田中流後継者たちの能楽囃子修業については「直列的に位置するもの」とされているが⁴⁶⁾、本当にそうだろうか。三世喜惣治と十一世伝左衛門の談話に基づく小林氏の論考では、望月流の取り組みを主導した九世太左衛門が戦時中の1943年に没したこともあり、望月流の宝桜会以降の演奏実践や改革については言及されていない。熱心に著述を残している十一世伝左衛門とは情報量に雲泥の差があるという点では、比較検討はむずかしい。しかし両者の残した手附などを実際に比べると、「必要箇所を性急に取り入れ世に問うた望月」・「衰微時代で長年かかって取り込んだ田中」という評価にはやや疑問が生じる（筆者の修士論文第3章では、両派の修業の実態と、出囃子における複数の手配りの特徴について比較検討を試みている）⁴⁷⁾。

付言すれば、十一世田中伝左衛門による言説の影響力については、音楽分析を行う上でもやや注意する必要があると考えている。歌舞伎鳴物の音楽内容（とくに陰囃子）を論じる際には、彼自身の著述や、彼の協力を得ながら歌舞伎鳴物を論じた横道氏の論考が参照されることが多い。しかし、その内容にはしばしば伝左衛門の見解が強く反映されており、なかには一般的な説明と区別されずに読めてしまう箇所もあるように思われる。

1-2. 文献に見る様式変遷と解釈の多様性

上に挙げた点をふまえ、本項では「いかに能楽囃子が歌舞伎鳴物へ導入されたか」ではなく、演奏者の解釈の多様性や「導入」への反発といった側面もふくめた「歌

⁴⁶⁾ 小林[1967]では、それぞれに一項があてられている。3・4については時期が重なっているが、小林氏は「二流派の研鑽は、歌舞伎囃子への能楽囃子摂取の歴史を考えるうえでは、直列的に位置するものと考えられるべきであろう」と述べている(36～37頁)。

⁴⁷⁾ 鎌田紗弓「長唄囃子における能楽手法の研究—明治以後の演奏者、レパートリー、音響実態—」、東京藝術大学大学院音楽研究科修士論文、2014年度提出。

舞伎鳴物がどのように能楽囃子を受けとったか」という視点から、近現代の芸談・雑誌記事を検討する。

とりあげる内容は、能楽囃子の手配り導入において重要な役割をはたしたとされる仲介者とその背景事情（1-2-1）、雑誌記事等に窺われる歌舞伎側の解釈の多様性（1-2-2）、風潮の推移という近現代の新たな側面（1-2-3）である。

1-2-1. 橋渡し役となった囃子方 —能と歌舞伎の両属関係による手法の流入—

最初に、近現代における最初の手配り導入を可能にした仲介者として、能・歌舞伎双方の演奏経験を持つとされる囃子方について取り上げる。

1-2-1-1. 能から歌舞伎へ：藤舎芦船と中村寿鶴

まず挙げられるのは、元能楽囃子方とされる明治期の初世藤舎芦船（天保 1(1830)～明治 22 (1889)）と中村寿鶴（生年不詳～明治 27(1894)か、後述）である。ここでは芦船や寿鶴について述べる記事から、彼らが歌舞伎界でどう評価され、どのような「能楽手法の手配りの持ち込み」を行ったのかを主に見ていくこととする。

両者のうち、後の世代から比較的良好に言及されるのは初世藤舎芦船である。彼は幕末に観世流太鼓方から芝居に転向して初世望月太意次郎と名乗り、明治になって藤舎芦船と改名したと伝えられる⁴⁸⁾。「望月太意次郎」の名は、『江戸歌舞伎／今様囃子家系図』⁴⁹⁾に四世望月太左衛門の門弟と記載されるほか、『御屋舗番組控』には安政 7(1860)年 9 月 23 日から名が挙がり⁵⁰⁾、蒲生郷昭氏は《紀州道成寺》の作調など、十一世杵屋六左衛門の作曲時に相談役をつとめたと考えられることを指摘する⁵¹⁾。また吉住慈恭や二世稀音家浄観は、芸談で「撥皮の真中をきれいに抜いたほどの太鼓の名人」という逸話とともに、芦船に関して次のようなことも述べている（傍線

⁴⁸⁾ 町田博三 『長唄稽古手引草：唄のうたひ方・三絃の弾き方・鳴物の打ち方』、120 頁等による。

⁴⁹⁾ 『本朝浄瑠璃始祖大薩摩家系図』所収。筆者は東京藝術大学附属図書館蔵の写本（貴重書 768.41/H84）を、同館の貴重書画像データベースにて閲覧した。

⁵⁰⁾ 『御屋舗番組控』第 11 巻、東京藝術大学附属図書館蔵（貴重書 768.52/O95）。貴重書画像データベースにて閲覧。万延元(1860)年の《紀州道成寺》初演の小鼓としても名が挙がっている。

⁵¹⁾ 蒲生郷昭 「長唄の鬼」、『芸能の科学』第 24 号、1996 年、79～110 頁。

筆者、以下同じ)。

…そして作調が上手でお維新前に行はれて居た曲の手附は明治になつて大概芦船が改調したものが今日に残つたのだといふことです。能の方は元より本職ですから、勝三郎の「舟弁慶」や「安達原」などは皆芦船に寸法を教はつてそれに三味線の手を附けたのだと云ふことです、⁵²⁾

…九代目団十郎が『船弁慶』をやった時、先の梅若実が見物にきたので(中略)…「俺は太鼓を聴きに來たんだ」といったという話があるくらいの人でした。⁵³⁾

《船弁慶》や《安達原》など、本格的な能掛りの囃子をつける新作曲において、芦船が恰好の相談役だったことは想像に難くない。その上で、芦船が明治以前からあった曲を改める「改調」をも行ったという記述は、単なる作調に留まらない歌舞伎囃子への関与を新たに示唆しており注目される。しかも「大概」という表現を見るに、芦船の影響はこれまで指摘されてきたよりも、かなり幅広い範囲の現行曲へ及ぶのかもしれない。

一方、中村寿鶴の人物像については、芦船以上に不明な点が多い。元能楽囃子方という来歴も「能の小鼓方であつたらしい」という口承の逸話に限られていたが、本調査で『梅若実日記』に名が挙がっていることを確認した。明治 27(1894)年 8 月 29 日の条には、

一 中村寿鶴事此程病死ノ由為知參ルニ付香奠金壹円遣ス。⁵⁴⁾

とある。年代や人物関係からこれは寿鶴と見てほぼ間違いのないと思われ、没年とともに新たな傍証を得たことになる⁵⁵⁾。なお『明治長唄年表資料』に「中村寿鶴」の名は明治 5 年から登場し、芦船とは明治 19 年までに中村座や新富座などで八度同

⁵²⁾ 町田嘉章編『長唄浄観』(邦楽社、1949年、213頁)における浄観の芸談。

⁵³⁾ 四世吉住小三郎(慈恭)「翁草」、『舞踊・邦楽』、九芸出版、1979年、244頁。(日本の芸談第4巻)

⁵⁴⁾ 梅若六郎・鳥越文蔵監修、梅若実日記刊行会編『梅若実日記』第5巻、2003年、249頁。

⁵⁵⁾ このほか、明治 8(1875)年 11 月 14 日の条「藤井金之助事 中村寿鶴へ半円遣ス。」(2巻 115頁)、明治 9(1876)年 5 月 29 日の条「中村寿鶴ノ催生村ニテ有之ニ付一寸罷越金五百疋遣ス。」(2巻 138頁)といった記述がある。「藤井金之助」は、慶応元(1865)年 5 月 11 日、梅若実が自宅に構えた舞台の舞台開きで小鼓をつとめたようだが(明治 40 年 11 月 17 日の条、第 7 巻 399 頁)、詳細な活動については今後の考証の課題とする。

座している⁵⁶⁾。管見では初世田中涼月による「とても大きな音」で「舞物はうまいが細かいことはあまり手が動かなかった」という評価のほか、彼の演奏技術について目立った言及はない⁵⁷⁾。

寿鶴について述べる記事は、専ら《勸進帳》の作調に関する内容である。次に、六世芳村伊十郎の楽曲解説より引用する。

先づ、明治八年、芝の新堀座にて九代目団十郎さんが勸進帳をなされた時、只今の様な三味線入りの『延年舞』を、三代目杵屋正治郎さんが、本行から出た中村寿鶴さんと相談して作曲されたと聞いて居ります。…(中略)[※筆者補足：明治二六年五月歌舞伎座の上演にあたっては] 正治郎さんと寿鶴さんと相談の上『旅の衣』を只今の様な風にいたしました、私は次第の具合を、寿鶴さんに教へていただきました。⁵⁸⁾

特に引用後半、作曲から18年後に当たる明治26年にも、寿鶴が《勸進帳》の次第についてアドバイスをしていたという点が注目される。芦船ほど多数の楽曲には携わらなかったが、寿鶴も能楽由来の箇所を作調するだけでなく、相談役という位置で後の演奏に長く関与していたようである。

明治期に歌舞伎鳴物方が能楽囃子へ直に触れたという記述は、芦船と寿鶴に限られる。その演奏技術を回想するコメントはあるものの、彼らの行った「能楽手法の持ち込み」に何らかの評価を下すような言説は見られない。能楽志向が強まりつつも、能楽囃子方に直接の教えは乞いがたい時期において、芦船や寿鶴は、能楽由来の演目を好んだ役者や能取物の作曲を志す三味線方にとって貴重な人材だった。彼らは歌舞伎において、能楽囃子の経験・知識を直接伝承する一派を成すこと、すなわち流派を形成することはせずに、それぞれ他の演奏者と一線を画す相談役の位置を占めたようである。「能楽手法の持ち込み」をあくまで個人の創作や演奏に留め、

⁵⁶⁾ 山本桂一郎「明治長唄年表資料(一)～(十八)」、『三味線楽』1935年10月号～1937年5月号連載。なお明治4年3月中村座の小鼓には、「中村壽八」が藤舎芦船と同座している。

⁵⁷⁾ 「立鼓の中村寿鶴は鼓だけの人でした。なんでも昔は能楽のほうの人だったそうですが、とても大きな音でした。大音がしたわけです。ですから舞物などはうまかったですが、細かいことはあまり手が動かなかったようですね。」初世田中涼月・小林責著、国立劇場調査養成部芸能調査室編『田中涼月歌舞伎囃子一代記』、日本芸術文化振興会、1992年、83頁。

⁵⁸⁾ 六世芳村伊十郎「勸進帳に就ての思ひ出」、『長唄協會々報』第2号巻末「長唄解説及演奏心得(一)勸進帳」、1927年4月、21～22頁。

歌舞伎鳴物界における師匠から弟子へという直接的な継続性を持たなかったことで、芦船や寿鶴とそれ以後の世代との間には、能楽囃子の導入としては局面の断絶が生じる。

ただし、「能楽手法の持ち込み」の具体例として指摘した作調・改調という創作活動は、唄・三味線の寸法や囃子手法そのものを規定するという意味で、後の世代に大いに影響を及ぼしている。勿論、芦船の「改調」全てを能楽囃子の手の反映と見なすことはできないが、昭和期に能楽修業を経て田中流の囃子を改革した十一世田中伝左衛門は「芦船や寿鶴が整えた箇所に関しては変えていない」と強調する⁵⁹⁾。このことから、ある程度能の理屈に則る手配りの改変だったのではと想像される。

1-2-1-2. 歌舞伎から能へ：南条秀治と観梅問題

やや時期を下るが、芦船や寿鶴とは逆に、歌舞伎から能へと演奏の場を変えた例もある。昭和初期に九世望月太左衛門（明治 35 1902）～昭和 21（1946）らの能楽囃子研究を大きく力づけた南条秀治（生年不詳～昭和 28（1943））である。小林氏は秀治について、三世望月朴清の長九郎時代の元弟子で、歌舞伎をやめて素人として観世流太鼓を稽古していたところ、観梅問題⁶⁰⁾で深刻な囃子方不足に陥っていた梅若流から勧誘されたと異色の経歴をまとめている。そこには能楽囃子研究への貢献として、梅若流で活動する能楽囃子方を九世太左衛門らへ取り次いだことなどが挙げられるものの⁶¹⁾、望月流や梅若流で秀治自身がどのような位置を占めたのかは明らかでなかった。

次に長男・南条秀雄氏が後年著した『花乃むかし』を引用し、その記述と照らし合わせながら、秀治の望月流宗家との交流や梅若流での役割について述べる。

⁵⁹⁾ 「それでも、明治時代に、能楽から歌舞伎に転向した人で、中村寿鶴と、初代の藤舎芦船が大分直したということを知りましたが……。それが、今の手になっている。そういうものは、私はいじくっていません。」 十一世田中伝左衛門・今尾哲也『囃子 十一世田中伝左衛門聞書』、玉川大学出版部、1983年、130頁。

⁶⁰⁾ 梅若姓の有力者が独自に門弟免状を発行するなどしたことで、観世流家元派と別れて対立状態に陥ったことを指す。能楽協会に属する三役が出演しなくなった梅若側では、縁故を頼った引き抜きや素人の勧誘なども行いながら演能を続けた。

⁶¹⁾ 大鼓に関して「南条の口ききで同じく梅若流の囃子方となっていた葛野流の石田清吉らの手法を、彼らを料亭に招いて飲酒の間に聞き出すというような苦労もともなって」学んだという三世堅田喜惣治の談話（「明治以後における歌舞伎囃子への能楽囃子の導入について」、32頁）。

若い時分は望月長之助と名乗って長唄の囃子方で、望月朴清（今の太左衛門〔※十世〕の祖父）の弟分のものであったらしい、というのは朴清が死ぬとき後嗣の太左衛門〔※九世〕の事を呉々も頼まれたそうだ。私の小さい時分には、先代の望月太左衛門、その弟の望月栄治郎、義弟の望月太意次郎（後の〔※四世〕藤舎呂船）、堅田喜佐久〔※二世〕、杵屋甚兵衛などが、門人達を連れてよく能の囃子の稽古に来たものである。特に太左衛門は本名阿倍光明といったから、みっちゃん、みっちゃんといって父は彼の才能を大層可愛がっていた。⁶²⁾

長唄出身ということもあってか、父の太鼓の撥捌きは柔かである。（中略）能楽の太鼓としては僅々十数年に過ぎないが、たった一人しか居ない太鼓方としてあらゆる曲を勤めた。打たないのは「朝長」の「懺法」だけだったそうだ。それも勤めるべく万三郎から自筆の手附を貰っていたが、（後略）レコードもよく吹き込んだ。（中略）その外、小鼓、大鼓なんでもやったが、三番叟の揉み出しなどなかなか鮮やかなものだった。⁶³⁾

それにしても中年近くなって長唄の世界から能界に入り、僅か十数年の間に、よくもあれだけの手附を集めたものだと思う。めったに出ない小書など以外の二百番の能の手附は、四拍子（笛、大小鼓をいう）とも全部そろっている。

64)

まず望月流宗家との交流を整理する。「長九郎時代の弟子」という先行研究の言及から、秀治が歌舞伎鳴物方・望月長之助を名乗ったのは、三世朴清が四世長九郎を名乗る明治 21 (1888)年から明治 36 (1903)年にかけての一時期と推定される。そこから梅若専属となる大正 11(1922)年まで 20 年の開きがあるが、その間に望月流宗家との関わりがどの程度あったか、観世流太鼓をどこで稽古したかは分かっていない。ただ『花乃むかし』で梅若流が当時の能楽界のなかでは比較的自由だったと述べる箇所には、「梅若専属の囃子方となつてからでも、前記の望月一門の稽古などしている」とある⁶⁵⁾。これをふまえると、望月流関係者が秀治の稽古を受けられた期間は、梅若専属となる前から梅若を離れた後⁶⁶⁾に三世朴清が没する昭和 13 (1938)年まで、少なくとも 15 年以上に及ぶ。三世朴清から後継者のことを頼まれ、宗家

⁶²⁾ 南条秀雄、奥村富久子 『花乃むかし』、南条秀雄師追悼出版事業会、1986 年、18 頁。なお九世太左衛門の本名は安倍光之助である。

⁶³⁾ 『花乃むかし』、36 頁。

⁶⁴⁾ 前掲書、30 頁。

⁶⁵⁾ 前掲書、23 頁。

⁶⁶⁾ 小林貢氏は秀治の梅若流出勤を「昭和 10 年前後まで」としているが、南条秀雄によれば昭和 7 年 12 月 30 日に観世復帰を言い渡された後は、元旦の謡初めに年一度の出勤をするのみであったという（『花乃むかし』、102 頁）。

とその縁者に留まらない範囲で能楽囃子の稽古をつけるなど、秀治は相当に重要視されていたらしい。非公式の囃子会に九世太左衛門を連れていくなど⁶⁷⁾、秀治は稽古に限らず、能楽囃子へ直に接する機会を彼らに与えていた。

梅若流で活動した十数年では、逆に歌舞伎鳴物方としての経験が大いに役立っていたようである。秀治については太鼓方として「あらゆる曲を勤めた」という引用のほか、大鼓・小鼓・太鼓のいずれもこなし、人手不足の梅若流で大層重宝されたことを五五世梅若六郎が回想している⁶⁸⁾。能楽囃子方としては素人出身の秀治が、他の能楽囃子方を望月宗家へ仲介できたのも、歌舞伎での演奏経験を活かして梅若流で様々な役目を担っていたためと想像される。

『花乃むかし』によれば、秀治は梅若流の観世復帰で能舞台からも退き、その後は素人弟子を稽古したり、手附の写しを売り歩いたりして生計を立てていた。豊富に所蔵する附は、大鼓・小鼓・太鼓・笛の四冊組という点でも、戦前の歌舞伎鳴物方にとって貴重な情報源となったに違いない。

戦前の能楽界には、他芸能と芸事上で交流すれば「有無を言わず破門」という明らかな拒否反応があった⁶⁹⁾。望月流が昭和初期にいち早く能楽囃子の内容を演奏へ反映させるには、秀治の存在が不可欠だったろう。さらに言えば、秀治が歌舞伎鳴物方への能楽囃子の稽古を続け、継続的に彼らへ助言する立場にあったのは、能楽協会と位置を異にする「梅若流」あつてのことである。小林氏も触れるとおり、歌舞伎の田中流後継者の能楽修業を中断させた川崎九淵も、梅若流関係者を能楽の職分として規制するわけにはいかなかった⁷⁰⁾。能楽界の内情に端を発する梅若流の演能が、期せずして歌舞伎鳴物方の継続的な能楽囃子研究・導入を実現させたのである。

67) 「その頃、梅若には丹常雄という人が小鼓を打っていた。この人は実は京極高頼とって丹後(京都府)峰山の旧藩主で、(中略)…ある時、非公式に、このお邸(目黒にあった)で囃子会があり、望月太左衛門以下揃って行く事になった。」前掲書、23～24頁。

68) 『私の履歴書』第33集、日本経済新聞社、1968年、126頁。

69) 『花乃むかし』、23頁。

70) 昭和7年頃、柏扇吉と八世田中佐太郎(後の二世田中涼月と十一世田中伝左衛門)兄弟は葛野流大鼓方・近藤季雄の稽古会に出ていることを川崎九淵に知られ、稽古を打ち切られている。一方、この数年前に三世堅田喜惣治・九世望月太左衛門兄弟は能楽研究の成果を披露する「宝桜会」を発会して九淵から呼びつけられたが、その場で手法の出所を詰問されるに留まった(「明治以後における歌舞伎囃子への能楽囃子の導入について」、32～34頁)。

1-2-2. 「能楽手法」観の差異 —歌舞伎雑誌における手法の解釈—

芦船や寿鶴らを介した手配りの導入を受けて、歌舞伎にいなながらも能楽囃子の詳細を多少知り得るようになると、次第に能楽出身者ではない鳴物方の取り組みも盛んになっていく。明治 40(1907)年設置の邦楽調査掛による事業や盛んな雑誌刊行など、邦楽界全体に研究の気運が高まるなか、特に大正末期からは、出囃子の鳴物についての解説記事が雑誌に相次いで掲載された。具体的に鳴物の内容が論じられている複数の記事には、能楽手法に対する捉え方の違いが顕在化している。

次に、特に手の名称や八ツ割⁷¹⁾を示す記事を挙げて、歌舞伎側での多様な能楽手法の解釈を検討する。

1-2-2-1. 六合新三郎による演奏批判：「現代の長唄囃子に関する不満」

具体的な音楽内容に言及する記事の先駆例としては、一般に六世と称される六合新三郎（安政 6(1859)?～昭和 2(1927)）⁷²⁾によるものが挙げられる。彼の能楽手法観を最も顕著に表す言説として、ここでは「現代の長唄囃子に関する不満」⁷³⁾をとりあげたい。

…元来長唄の囃子と云ふものは能から出たものである。又歌にも可成り謡曲^{うたひ}を模したものが多い。故に能を研究しないで鳴物の真理が解るものではない。譬へば或る一番の長唄に「寄」と云ふものがあるとして何故「寄」と云ふのかを知らない。又「次第」があるとするとそれが男の「次第」か女の「次第」か知らず、「道行」にも三ツ地もあれば「サシの三ツ地」「オクル三ツ地」「アシラヒ」など種々あり唄の意味用ひ方によつて各自相違がある。此点で私が何時も感心するのは昔の拵物である。流石に能く知つている、理解してゐます。(中略) 能にあるものは能にかたどりたい。而して本行の囃子方に聴かれても笑はれたくない、此れが私の希望なのである。…

引用のように、新三郎は「能にあるものは能にかたどりたい」とし、寄・次第・来

⁷¹⁾ 囃子の打音や掛け声を八拍子の罫線に割りつけて記すもの。

⁷²⁾ 土田牧子「六合新三郎旧蔵歌舞伎陰囃子付帳一覧(一)」(『歌舞伎：研究と批評』第 50 号、2013 年、84～112 頁)は、新三郎が生前は五世を名乗っており代数に再考の余地があること、生年に複数の説があることを指摘する。

⁷³⁾ 六合新三郎「現代の長唄囃子に関する不満」、『演芸画報』大正 10 年 5 月号、90～91 頁。

序・三ツ地など具体的な手組や手法を挙げて、不勉強を嘆く論調で大正期の演奏における「誤り」を批判する。見開き2頁と決して多くはない紙面に、

- (a) 【寄】の由来
- (b) 【次第】(囃子手法)の間の相違
- (c) 「三ツ地」(手組)の間の相違
- (d) 《梓巫女》における【アズサ】と【^{ノット}祈詞】の混同
- (e) 《鶴亀》における【真ノ来序】への【来序】の誤用

(以上、現今の誤りの指摘)

- (f) 《二人椀久》への【クセ】の転用
- (g) 《心猿の秋の月》への「モチリ」の【出端】の応用
- (h) 「西王母」題材の所作事における太鼓作調(金春流・観世流)

(以上、昔の優れた作調の例示)

と様々な例が挙がり、能楽手法を能楽囃子に即して理解すべきとする主張を強めている。

このうち特に(e)の内容からは、当時の出囃子の演奏内容が今日とはやや異なっていたらしいことが分かる。

又「鶴亀」の「不老門にての所へ打つ「来序」は真の来序と云つて天皇ものに使う来序で必ずナオリと云ふものを打つ、此れは能に於いて立方の足捌きの関係から出てゐるので能の「鶴亀」には立派にある。長唄の「鶴亀」の作曲者十代目杵屋六左衛門は此の事をチャンと心得てゐて「叡覧にて」の所へ裏間を置いてナオリの打てるやうにしてあるのに今日では其れを崩して普通の来序で打つてゐる。

現行演奏の「叡覧にて」は、新三郎が主張するように裏間を置いて打たれており、十世杵屋六左衛門が十二世喜多六平太(能静)の助言を受けてつくったという逸話も残っている⁷⁴⁾。しかし、これは大正期には通底してはいなかったらしい。ただし演奏内容が【真ノ来序】に即した現在も、この部分は【真ノ来序】と呼ばず【来序】

⁷⁴⁾ 松本亀松「明治初期の能役者の生活」、『能から歌舞伎へ』(謡曲会発行所、1941年)所収。逸話の内容を信ずれば、十世が根岸に移ったのも、六平太の近所に住んで作曲上の助言を受けるためであったという。

に含めるのに対し、新三郎が書き残した手写本『道しるべ』⁷⁵⁾にははっきり「真来序」と記されている。これもまた、演奏内容が【真ノ来序】であるならば【真ノ来序】とすべきという彼の姿勢の表れと言えよう。

新三郎が芦船・寿鶴と同座した記録はなく、その姿勢はどうやら生来の研究気質と、彼自身の経歴とに端を発するようである。新三郎は歌舞伎・長唄雑誌においては語らなかった自らの家筋を、能楽雑誌の記事で次のように述べている。

私の家でございますか、左様でございます威徳流の大鼓の家であつたさうでして、祖父三郎四郎の時、従弟のこの悦次郎といふに家を譲り、自分は幸流の小鼓打の宇野長七といふ人と共にチリカラ道（中略）へ下つたものださうです。

明治四年私が十四の年瓦解につき高崎へ移転しましたが、其時観世流の梅若敬太郎と宝生流の増井千蔵といふ人などが居まして、梅若氏より太鼓の手附を貰つて太鼓の稽古をしました、此の高崎に居りました間は十一年で私が廿五歳の時帰京しましたが、（後略）⁷⁶⁾

威徳流とは、明治以後に芸系の絶えた能の大鼓の流派である⁷⁷⁾。威徳流と六郷（六合）家との繋がりについては、『邦楽百科事典』にも「威徳伝之丞(生没年不明)の代に別家し、別家は六合新三郎家として歌舞伎の囃子をつとめていたという説もある」⁷⁸⁾との記述がある。また、大正 6(1917)年の「長唄囃系図」は、「威徳伝之丞 後六郷新三郎」を初代として、本項でとりあげた新三郎まで五代を数えている⁷⁹⁾。本人の言とはいえ、家筋に関しては一貫して「あつたさうでして」と伝聞形であり、はたして家からどれほど具体的な情報を得られたかは定かでない。「祖父」三郎四郎の周辺や、養子親とされる先代（前名常三郎）との関係など、現時点では確かめられていないことが多く、今後考証を続けていきたい。しかし、小林[1967]の指摘する「別の関わり」⁸⁰⁾以前に、出自から能楽囃子とのつながりをもっていたのであれば、引

75) 9冊に132曲を収める手写本の囃子手附で、各曲冒頭に「六合如調」という印が押してある。個人所蔵。執筆者は東京国立文化財研究所無形文化遺産部蔵の写真版によった。

76) 六合新三郎「鼓の胴の鑑定」、『能楽』第10巻1号、『能楽』発行所、1912年1月、43頁。

77) 詳細は明らかでないが、「江戸初期に当主が早世し、小鼓の幸五郎次郎（月軒）に大鼓の指導を受けた縁から、能界では幸流と呼ばれていた」という（表章、天野文雄『能楽の歴史』、岩波書店、1987年、289頁）。

78) 項目「威徳流」、吉川英史監修『邦楽百科辞典』音楽之友社、1984年、74～75頁。

79) 経済雑誌社編『百家系譜：大日本人名辞書 訂正増補』、経済雑誌社、1917年（第8版）、165頁。

80) 「むしろ、新三郎は明治中期に上州高崎から上京後、現金春惣右衛門氏の祖父にあたる能楽の金春流

用文中に窺える「能楽囃子方に笑われたくない」という強い意識や、大正期において周囲の演奏者とのギャップが生じていたことも頷ける。その一方で、昔の優れた作調についての言及を見るに、歌舞伎としての作調、すなわち能とは異なる場面へ適用したり、寸法を適宜縮めたりすることについては、彼はそれほど問題としていない。

1-2-2-2. 山崎楽堂による「謬り」の主張：「鼓笛囃子の基本研究」

さらに強い論調で能楽囃子の重要性を説くのが、能楽研究者として知られる山崎楽堂（明治 18(1885)～昭和 19(1944)）の連載である⁸¹⁾。「基本研究」という表題を掲げながら、かなり専門性の高い内容に終始するという意味でも、この時期の雑誌記事のなかで異彩を放つ。

【表 2】 山崎楽堂『鼓笛囃子の基本研究』記事一覧⁸²⁾

発行年・月	号	副題	項目	
昭 2 (1927)	2 月	第 9 号	(一) 出入囃子の規矩(上)	緒言、合方記号、来序(真ノ来序)、出端
	3 月	第 10 号	(二) 出入囃子の規矩(中ノ一)	来序別考、下端
	4 月	第 11 号	(三) 出入囃子の規矩(中ノ二)	早笛
	5 月	第 12 号	(四) 出入囃子の規矩(下)	次第、一声
	7 月	第 14 号	(五) 舞事囃子の規矩(一)	カケリ
	8 月	第 15 号	(六) 舞事囃子の規矩(二)	中之舞(大小)
	9 月	第 16 号	(七) 舞事囃子の規矩(三)	中之舞(太鼓)
	11 月	第 18 号	本行のトタン(『基本研究』別稿)	(トタン拍子の解説)
	昭 3 (1928)	3 月	第 22 号	(八) 舞事囃子の規矩(四)
4 月		第 23 号	(九) 舞事囃子の規矩(五)	序ノ舞(下)

(表 2) に示した 9 回の連載は、初回から詳細に音楽内容を取り上げ、紙面の大半を八ツ割による手組の例示に割く。しかも、「正式本寸」として掲載されているのは、【出端】なら二段越有り、【下り端】なら二段、【一声】なら本越…と、当時の歌舞伎では間違いなく用いられていなかっただろう能楽囃子の寸法である。

連載の主旨について、楽堂は次のように述べている。

太鼓方・増見仙太郎と交流があり、そこに能楽囃子の手組みを知る機会を得たのではないかといわれており、このほうが彼と能楽囃子との出会いについてのたしかな事実であるような気がする。」小林[1967]、28～29 頁。

⁸¹⁾ 山崎楽堂「鼓笛囃子の基本研究(一)～(九)」・「本行のトタン(『基本研究』別稿)」、『歌舞伎研究』昭和 2 年 2 月号～昭和 3 年 4 月号。

⁸²⁾ 記事一覧表はいずれも執筆者作成(閲覧した各雑誌の目次や項目に基づく)。確認のできなかった巻・号には「未見」と記した。

...しかし、その伝承が今では甚く謬つてゐる、その技藝が頗る紊れてゐる。いはゞ伝承とは名のみで、殆ど片骸ばかりの模擬にも齊しい。例へば、大物ならば「乱拍子」や「獅子」、常物でも「出端（出羽）」や「来序」、夫等は殆ど名目のみで、規矩形式は無惨に崩れてゐる。気合呼吸に至つては全く形蔭無しといつても過言ではないまでに失はれてゐる。（後略）
...孰れにしても、今日の歌舞伎に於ける鼓笛囃子は、明治初期以来、その規矩を甚だしく紊してゐる事は一つである。故に、今にして正しき規矩を尋ね置くのは、斯劇斯道の滅亡にも尙た保存にも、両様の場合に対して意義あることと思ふ。さうしてそれは、必ずしも未来の為のみならず、現在の歌舞伎劇本道の為に、直ちに価値を加ふる處ではなからうか。
本稿、斯の研究の主旨はそこに在る。⁸³⁾

「本来の形式が崩れている」と強調する主張は六合新三郎に近いが、楽堂は「故実規矩」としての能をより重んじる立場を示している。以降の連載に見られる主な指摘には、

- (a) 出入囃子と舞囃子の用法の混乱
- (b) 寸法
- (c) 名称の混同（【来序】の「雷序」「らんじょ」「らんじゃう」表記）⁸⁴⁾
- (d) 掛け声や手の誤用（【次第】における「ヨセ」省略）

があるが、新三郎が問題視しなかったような (a) (b) のような作調も「謬り」と切り捨てている点が彼の姿勢を顕著に表している。楽堂は各論を始めるにあたって (a) に触れ、「伝統的理由を有するものがない事もないけれども、」たいていは「故実規矩の紊乱によって混同したものが多い」として、由来に基づいた区別分類を行うと述べる。また (b) は段を取らずに略すことへの批判であり、八ツ割では原則的に「正式本寸」を示している。

第9回は次に【男舞】を扱うと予告するが、雑誌『歌舞伎研究』は昭和3年11月の第30号をもって廃刊となり、連載は中断する。『歌舞伎研究』には読者欄等がなく、楽堂の記事が当時どのように受け止められたかは不明である。ただ、近現代の能楽雑誌に「歌舞伎鳴物をどう捉えていたか」を見出せないなかで、能の大鼓方・

⁸³⁾ 山崎楽堂「鼓笛囃子の基本研究（一）」、『歌舞伎研究』第9号、1927年2月、280～281頁。

⁸⁴⁾ なお望月長之助による《娘道成寺》の解説では、「雷序の名称も其の曲名に依て（来序）（轟序）（禮聲）と変ると聞伝へて居ます」とある（『長唄協會々報』第7号、昭和3(1928)年1月、131頁）。

川崎九淵に師事していた楽堂が著したこの記事は、内容の詳細さは勿論、能楽側からの具体的な反応としても注目される。連載が、師匠・川崎九淵が歌舞伎側からの接近を強く嫌悪したという逸話とちょうど時期を同じくする点でも興味深い。

1-2-2-3. 初世望月太意之助による 3 つの連載：「長唄囃子の心得」・「長唄囃子大意」・「長唄囃子早わかり」

初世望月太意之助（明治 25(1892)～昭和 50(1975)）は、大正末期から昭和十年代にかけて

- ①長唄囃子の心得 （大正 14(1925)～昭和 2(1927)、月刊雑誌『長唄』）
- ②長唄囃子大意 （昭和 7(1932)、『三味線楽』）
- ③長唄囃子早わかり （昭和 10(1935)～昭和 12(1937)、『三味線楽』）

と 3 つの連載を行っている⁸⁵⁾。いずれも「長唄囃子の解説」を旨とする講座だが、次頁の（表 3）に示した各記事の項目からは、連載を経るごとに太意之助の視野が広がっていく様子が読みとれる。①では第一回の「総論」からすぐに個々の鳴物手法へ移っているが、③では概説・分類・歴史…とより詳細な説明を試みることで音楽内容への言及は比較的乏しくなっている。なお①の掲載誌『長唄』は、長唄に関する宣伝と研究、同好者の趣味の向上をはかることを目的とした月刊誌で、小谷青楓が中心となって出していたものである⁸⁶⁾。また、②・③の『三味線楽』は、4 世杵家弥七考案の三味線文化譜の普及発展を目的とした月刊誌で、太意之助ら多くの寄稿の他、次に扱う『長唄協會々報』の一部や三味線文化譜目録なども掲載する。

⁸⁵⁾ 望月太意之助 ①「長唄囃子の心得（一）～（十二）」、月刊雑誌『長唄』大正 14 年 11 月号～昭和 2 年 2 月号。②「長唄囃子大意」、『三味線楽』昭和 7 年 7 月号～11 月号。③「長唄囃子早わかり（一）～（二〇）」、『三味線楽』昭和 10 年 4 月号～昭和 12 年 5 月号。

⁸⁶⁾ 浅川玉兎『長唄の基礎研究』、191 頁に参考書として雑誌概要が述べられている。

[表 3] 初世望月太意之助の連載記事一覧

掲載誌	発行年・月		号	連載①「長唄囃子の心得」	
月刊雑誌 『長唄』	大正 14 (1925)	11月	第 8 号	(一) 序 総論	
		12月	第 9 号	(二) 1 次第	
	大正 15 (1926)	1月	第 10 号	(三) (続)	
		2月	第 11 号	未掲載	
		3月	第 12 号	(四) (続)	
		4月	第 13 号	(五) 2 翔	
		5月	第 14 号	(六) 3 一声	
		6月	第 15 号	(七) (続)	
		7月	第 16 号	(八) 4 物着	
		8月	第 17 号	(九) 5 打上	
		9月	第 18 号	未掲載	
		10月	第 19 号		
	11月	第 20 号			
	昭和 2 (1927)	12月	第 21 号	(十) 6 控	
1月		第 22 号	(十一) 7 三番叟		
	2月	第 23 号	(十二) (続) / 打上(続)		
				以降連載中断・太意之助の記事なし (昭和 3(1928)年 1 月・第 29 号まで確認)	
掲載誌	発行年	巻	号	連載②「長唄囃子大意」	
『三味線楽』	昭和 7 (1932)	1 巻	7 月号	序言・第一章鳴物と囃子、第二章囃子の分解	
			8 月号	色彩音楽、劇音楽、	
			9 月号	第三章囃子の構造	
			10 月号	(続)	
			11 月号	(一) 次第	
					以降連載中断 昭和 8(1933)、昭和 9(1934)年には太意之助の記事なし
	発行年	巻	巻号	連載③「長唄囃子早わかり」	
	昭和 10 (1935)	4 巻	4 月号	(1) 第一篇 概説 [第一章]鳴物と囃子 [第二章]鳴物の分類 [第三章]囃子の分解(一)長唄の囃子	
				(2) (A)本行(B)本来、(二)芝居囃子(A)色彩音楽	
				(3) (B)劇場音楽	
				(4) [第四章]囃子の構造	
(5) 続、出入・舞事囃子分類					
(6) 続、前段、中段、後段の配置					
(7) 第二篇 楽器 [第一章]総論					
(8) 続、近世邦楽年表、云々					
(9) 続、三味線の変遷、云々					
(10) 未見					
昭和 11 (1936)	5 巻	1 月号	(11) (長唄発達史)(前期:初期から慶応まで)		
		2 月号	(12) (後期:慶応改元から明治末期まで)		
		3 月号	(13) [第二章]四拍子(A)小鼓		
		4 月号	(14) (B)大鼓(C)太鼓		
		5 月号	(15) (D)笛		
		8 月号	(16) 未見		
		9 月号	(17) [第二章]音色 大鼓/小鼓/太鼓		
昭和 12 (1937)	6 巻	3 月号	(18) 篠笛		
		4 月号	(19) 能管 [第三章]掛声		
		5 月号	(20) (続)未見・廃刊 (『長唄の基礎研究』より)		

とくに能楽手法に関しては、三つの連載の間で、分類のしかたが変化していく。まず注目されるのが、②から「本行（能楽）」・「本来（歌舞伎チリカラ）」という区分の下に、「出入囃子／舞事囃子」という区別を設けている点である。②はちょうど「鼓笛囃子の基本研究」連載後にあたることから、「出入囃子・舞事囃子」の語を用いる楽堂の記事を目にする機会があったようにも思われるが、これは推測の域を出ないことである。

また、どの鳴物をいずれに含めるかについても異同があり、太意之助のなかで区分が整理されていく様子が読みとれる。とくに①と②あいだで、「本行（能楽）」から「本来（歌舞伎チリカラ）」への区分変更（【早来序】・【鼓唄】）や、②における「本行（能楽）」への鳴物9種の追加（【祈】・【大ベシ】・【男舞】・【天女の舞】・【名乗笛】・【破の舞】・【早舞】・【乱】・【乱序】）など、能楽手法に関する変更が多い。

なお、①～③では共通していた分類が、後の著作で変更されている例もある。【序ノ舞】・【中ノ舞】は③まで「出入囃子」に含められているが⁸⁷⁾、太意之助がこれらの連載経験に基づいて著した『歌舞伎下座音楽』では、「舞事囃子」に含められているのである。歌舞伎の用法だけを見れば、登場の音楽として奏されることの多い【序ノ舞】・【中ノ舞】は、「出入囃子」の側面が強い。このことから戦前までの記事では「出入囃子」に含めていたが、戦後には「舞」であるという能の用法を、由来としてより重く捉えたのかもしれない。

1-2-2-4. 解説者による論調の相違：「長唄解説及演奏心得」

能楽手法に対する様々な見解を示す例として、最後に「長唄解説及演奏心得」⁸⁸⁾の内容をとりあげたい。これは大正14(1925)年設立の長唄協会の会報巻末に、曲目を定めて唄・三味線・鳴物の解説記事を載せる試みで、主に理事や幹部を務める演奏者へ執筆が依頼された。なおこの会報には雑誌形態の号と新聞形態の号があり、新聞では一曲の解説を前後篇で掲載している。

⁸⁷⁾ ただし、「中之舞」「序之舞」などを出入囃子に混用して故実規矩を破っている(連載③、4巻8月号18頁)として能楽囃子事の用法は理解している旨を注記する。

⁸⁸⁾ 「長唄解説及演奏心得(一)～(二十八)」、『長唄協會々報』昭和2年4月号～昭和8年7月号(以降未見)。

次頁の（表 4）に、参照できた号の解説曲、および鳴物解説者の一覧を掲げた。解説者名を見ると、連載第 1 回（勸進帳）～5 回（吉原雀）の頃までは様々な鳴物方が担当しているが、昭和 3(1928)年後半からは望月長之助（二世か）⁸⁹⁾と五世福原百之助の二人にほぼ固定され、また新聞形態に移行してからは長之助のみとなる。

初期の解説で目立つのは、十世田中伝左衛門（後の初世涼月、明治 13(1880)～昭和 30 (1955)) が、強く能への規範意識を示す点である。例えば《勸進帳》の【置鼓】は「本業の人から見れば誠に可笑しからう」（第 1 号、45 頁）、《道成寺》の【乱拍子】については「又長唄で打っている乱拍子は唯ほんの真似事をしているに過ぎません」（第 7 号、126 頁）と評する。後に十一世伝左衛門が「先代が非常に能に憧れた」ことを能に触れるきっかけと述べるように⁹⁰⁾、かねてから能を重んじた十世は、元金春流太鼓方の松村茂と懇意になったことで、大正末期には子息二人の能楽修業を実現させつつあった。他の歌舞伎囃子方が「このように打つものだ」と述べる現状が、能楽囃子の実態とは異なることを認識していたために、それを疑問視する指摘に繋がったのであろう。

対照的に、能に近づきすぎることを盛んに批判するのが五世福原百之助（明治 17(1884)～昭和 37(1962))⁹¹⁾である。彼は歌舞伎における能らしさを全て否定するわけではないものの⁹²⁾、同じく多くの解説を担当した望月長之助と比べると、長之助が能管の譜のみ掲げる能楽手法の箇所、百之助は篠笛の使用を勧めるなど、具体的な解説内容にも違いが見られる。

「能かぶれ」に対する批判の一例として、百之助の《時雨西行》解説より引用する。

⁸⁹⁾ 望月長之助（明治 16(1883)～？、本名：増田吉太郎）は笛方である。望月流の能楽囃子導入に関わった太鼓方・南条秀治が「初世望月長之助」を名乗っており、時期的に二世とみてよいであろう。昭和 12(1937)～23(1948)年にかけては東京音楽学校に勤めている。

⁹⁰⁾ 十一世田中伝左衛門・今尾哲也 『囃子』、20 頁。

⁹¹⁾ 四世百之助の実子で、二世宝山左衛門に師事して笛・鼓を学ぶ。大正 6(1917)年 5 世百之助を襲名。篠笛譜を考案し、二代目市川猿之助（初代市川猿翁）の一座の囃子頭を勤めるなど活躍。主な作曲に「春の宵」「黒塚」など。長唄協会の副会長、顧問、相談役を歴任。晩年は東京芸大講師。

⁹²⁾ 例えば《四季の山姥》では、【一声】を「あまり能係らぬ様に」としつつ、【序ノ舞】は「冬の場面のおも苦しい気持」を表現するため「少し能くさくなくても此の場合は序の舞本位で重く打つのがよろしい」と述べる（14 号、285 頁）。

[表 4] 『長唄協會々報』 卷末「長唄解説及演奏心得」記事一覧

発行年・月	号	解説曲	執筆者 (囃子のみ、唄・三味線解説を除く)	
大正 15 (1926)	第 1 号 第 2 号		未掲載	
昭和 2 (1927)	4 月 第 3 号	(一)勸進帳	望月長之助・望月朴清・田中伝左衛門	
	6 月 第 4 号	(二)越後獅子	望月長之助・梅屋勘兵衛・福原百之助・堅田喜惣治	
	9 月 第 5 号	(三)外記猿	望月長之助・福原百之助	
	11 月 第 6 号		未掲載	
昭和 3 (1928)	1 月 第 7 号	(四)娘道成寺	田中伝左衛門・望月長之助	
	4 月 第 8 号	(五)吉原雀	田中伝左衛門・梅屋勘兵衛・望月長之助	
	6 月 第 9 号	(六)賤機帯	福原百之助・望月長之助	
	9 月 第 10 号	(七)安宅の松	梅屋勘兵衛・望月長之助	
	11 月 第 11 号	(八)時雨西行	福原百之助・望月長之助	
昭和 4 (1929)	1 月 第 12 号	(九)鷺娘	望月長之助	
	5 月 第 13 号	(十)四季の山姥	福原百之助・望月長之助	
	7 月 第 14 号	(十一)菖蒲浴衣	望月長之助	
	10 月 第 15 号	(十二)秋の色種	望月長之助	
昭和 5 (1930)	1 月 第 16 号	(十三)橋弁慶	望月長之助	
	3 月 第 17 号	(十四)汐汲	望月長之助	
	7 月 第 18 号	(十五)綱籠	福原百之助・望月長之助	
	10 月 第 19 号	(十六)犬神	望月長之助	
昭和 6 (1931)	1 月 第 20 号	(十七)連獅子	福原百之助・望月長之助	
	9 月 第 21 号	(十八)蜘蛛拍子舞	福原百之助・望月長之助・梅屋竹次	
		第 22 号 (新聞) 第 23 号 (新聞)	未見	※以降、毎月末の新聞(四六版・数枚)発行。1、7月のみ「特別号」として冊子形態。 ※新聞は紙面の関係上か、[曲の解説]として前後篇で掲載。 ※第 40 号以降未見。 40 号の「次号よりの解説予告」に「小鍛冶・猿舞・高砂丹前・石橋・浦島・今様望月」とある。
昭和 7 (1932)	2 月 第 24 号 (新聞)	吾妻八景(上)	望月長之助	
		第 25 号 (新聞) 第 26 号 (新聞)	未見	
	5 月 第 27 号 (新聞)	元禄花見踊(下)	望月長之助	
	7 月 第 28 号	(二十一)鶴亀	望月長之助	
		第 29 号 (新聞)	未見	
	8 月 第 30 号 (新聞)	靱猿(下)	望月長之助	
	9 月 第 31 号 (新聞)	操三番叟(上)	望月長之助	
	第 32 号 (新聞) 第 33 号 (新聞)	未見		
昭和 8 (1933)	1 月 第 34 号	(二十四)俄獅子	望月長之助	
		第 35 号 (新聞)	未見	
	2 月 第 36 号 (新聞)	浅妻船(下)	望月長之助	
		第 37 号 (新聞) 第 38 号 (新聞) 第 39 号 (新聞)	未見	
	7 月 第 40 号	(二十八)月の巻	望月長之助	

...以上の如き場面を生かして、作曲してあるので、鼓や太鼓のやうな能楽がゝつた音は、此曲にふさわしくないやうに思われますのです、近頃はへんに能楽かぶれがして、演ずるものも、場面も考へず、うるさい不調和なカケ聲や、ゑらい音をさせるのが流行ものになりましたが、此西行などは旅僧でも極く世話係りですから、其の気持で演奏すればよろしいと思ひます。⁹³⁾

⁹³⁾ 五世福原百之助 「時雨西行の囃子物に就て」、『長唄協會々報』第 11 号、1928 年 11 月、238～239 頁。

これに対し、数号後の読者欄「會員の聲」には、次のような意見が投稿された（執筆者不明）⁹⁴⁾。

…會報紙上にて鳴物の講義を拝見、能かぶれしない様との御注意ですが、夫れは程度ものではありますまいか。能から取入れられた鳴物は、あくまで能の氣分を失はざる様支度いものです。

たとえば、笛でも、(中略)鳴物も亦、一聲なら一聲、其物の氣分を失へば、サツパリ譯のわからぬ事になりますまいか。意義を失へばデタラメに打ても構わぬ事になります

能の方では、三ツ地を打のにも、物に因つて氣分を出す事、幾通りも數ある事と承つてゐます。能の方を薄ツペラに素通りせず、徹底的に研究すれば御得心のゆく事と存じます。然るを、變な掛聲などして能離れ等とは、反つて脱線してゐる様な感は致しますまいか。(後略)⁹⁵⁾

このような反論は他の解説者には為されていない。能楽囃子研究の盛んなこの時期、五世百之助の主張は、読者によっては受け入れがたかったようである。

1-2-3. 風潮の推移と「正統性」の解釈のずれ

「能かぶれ」を度々注意する五世百之助は、師匠・二世宝山左衛門ら上の世代における歌舞伎界の風潮の推移についても、興味深い内容を述べている。

能式の曲と、曲の名称をそのまま借用して打つ事も極く最近の事です。芝居の鳴物は、能とかけ離れた、特に歌舞伎向きの鳴物が面白いのですが、現代の若手俳優や、若手囃子方がなまじ能を見覚えて、能のまね事を芝居の舞台へ演出する事が時々ありますが、実に愚の至りで、たま／＼能樂師がそれを見て苦笑いしております。如何に器用でも、芸と言う名の付く芸は、一度や二度見たくらいで自分の物になる訳がありません。しかも本当に下地のない者が能の通りなぞと思考する事は、始めから間違つた筋道ですが、何か奇を好むのが芝居道の悪い癖です。そんな関係で能式の打手が昔とは変わりました。「助六」のセリフの通り、「くせへ／＼いやに能くせへ」と言いたいくらいです。⁹⁶⁾

…能役者は昔の面影もなく、自由自在に転業、移業する事になり、その内の二、三の囃子方は長唄へ流れ込んで、芝居へ出勤する様になりました。それが原因で、能の曲目がその人達から伝わって、習い曲から許し曲なぞの一部が、長唄の囃子方に会得されて来ましたから、どし／＼改良されて、囃子連

⁹⁴⁾ 『長唄協會々報』第14号「會員の聲」、1929年7月、33頁（執筆者不明）。

⁹⁵⁾ 第14号「會員の聲」、33頁。

⁹⁶⁾ 五世福原百之助 『黒美寿』、黒美寿研究会・邦楽社、1983年、157頁。

中は皆能かぶれになりまして、謡を仕舞をと大きわざでした。しかし、とゞ行き当たったら、やはり芝居は芝居の鳴物で、能の曲目は角々をそれらしく拝借した方が実際味があるし、芝居芸術は能とは別々に行くべきであると言う事になり、今度は能の本手を芝居式、長唄式に改良する事に努力しました。
(後略)

ごた／＼して居る間に明治の有難い御代になり、(中略)最近大正十年頃から、お能の流行に連れて芝居の連中が、又、能かぶれがして、折角元の芝居式に改良された曲手を、能の通りに演奏しようと言う様な心得違いの連中がふえて来まして、長唄の囃子方は「奇を好む」とお能の囃子方から言われる様になって来ました。⁹⁷⁾

つまり、歌舞伎界には能楽囃子の手配りの詳細を学びがたかった時期に続いて

- ①元能楽囃子方による能楽手法の流入
- ②歌舞伎は能とは異なるべきとする改変
- ③能の流行に伴う「能かぶれ」再発

という三度の変動があり、「昔はこの手、先頃はこれの手、今日ではこの手」⁹⁸⁾と、能を「典拠」にしようとする流れが反動を伴って数度生じていたというのである。

①は元能楽囃子方とされる明治の藤舎芦船や中村寿鶴、③は大正以降の能楽囃子研究を指すものであろう。これらに対して、②は従来の記述には見出されなかった風潮である。引用の記述のみではその実態を読み取りがたいが、「能の本手を改良する事に努力」したという表現は、①以前の演奏を墨守するのではなく、流入した能の手配りも踏まえた上でのことと受け取れる。

明治から大正 10 年に重きをなした歌舞伎鳴物方といえ、三世望月朴清(文久 2(1862)～昭和 13(1938))や、五世百之助の師匠である二世寶山左衛門(天保 6(1835)～明治 43(1910))が挙げられる。子息を能楽修業に出した三世朴清がわざわざ「本手」を変えろとは考えがたく、師弟関係からして「改良」を積極的に進めた人物がいたとすれば二世山左衛門という可能性は指摘できよう。

あるいは、内容や人名が挙がらない②の風潮とは、特定の人物が主導した「改良」というより、不特定多数の演奏者による芝居に合わせた「工夫」と見るべきなのかもしれない。①や③に当たる変化は、当時の芝居の実態とは異質な立場であるため、

⁹⁷⁾ 五世福原百之助 『黒美寿』、黒美寿研究会・邦楽社、1983年、172～173頁。

⁹⁸⁾ 前掲書、173頁。

囃子方も比較的盛んに立場を表明した。しかし②が「能から離れよう」という意識よりも、「芝居らしく演奏しよう」という従来通りの意識から役者や唄方・三味線方と馴染む形を見計らった結果だとすれば、歌舞伎鳴物方にとっては明言するまでもない当然のことである。

歌舞伎鳴物の実態が能楽囃子へ近づくことには、唄・三味線方を含め歌舞伎界内部にも戦前まで根強い反発があった。十三世杵屋六左衛門（寒玉）も能への接近には否定的な立場であり、十一世田中伝左衛門は昭和7年に芝居を一時退座して能楽修業や流派の研鑽に専念した理由について、「今になって考えると、六左衛門父子に睨まれたということが、止めた理由の半分を占めてますね」とも述べている⁹⁹⁾。

百之助が「能の通り演出しては芝居と言う芸術が消えてしまいますから」と述べるように¹⁰⁰⁾、こうした歌舞伎界における反発の根底には、由来は能にあってもあくまで「芝居」という意識があった。そこには、能楽手法の正統性をどこに求めるかという点で解釈のずれが生じている。能楽囃子導入を推し進めた囃子方たちは、能で演奏されている形に近づくほど、能楽手法は正しい形になると捉えていた。しかし五世百之助のように「芝居としての芸術」・「芝居らしさ」を第一に求める立場からすれば、それはむしろ正しい形から外れていく誤った風潮なのである。

①と③の間にあったという反動の実態は不明だが、このような否定的反応を含めて概観すると、明治から昭和にかけての変遷は決して一方向的な能から歌舞伎への手配り導入／受容の「流れ」ではなかった。歌舞伎鳴物界には能を本式とする立場と、能から距離を保って歌舞伎としての道を進もうとする立場が生じていた。しかし、望月流・田中流の宗家囃子方をはじめとする取り組みや、戦後に能楽界の態度が軟化したことなどもあり、次第に前者が優勢となって現行伝承が作られていったと考えるべきだろう。

以上をふまえると、能楽囃子の手配りが歌舞伎の演奏に反映されつつあった過渡期において、歌舞伎界は能楽手法の在り方を問い直す時期を迎えていたと言えよう。

⁹⁹⁾ 『囃子』、125頁。

¹⁰⁰⁾ 『黒美寿』、172頁。

能楽界の衰微・復興にともなって能と歌舞伎との距離感が変化したことで、それまで能楽囃子とは別物として維持されていた「歌舞伎鳴物の能楽手法」のアイデンティティには新たな選択の余地が生じた。しかし、そこで全ての演奏者が「何をもって正当な能楽手法とするのか」を能楽囃子に求めたわけではない。従来焦点が当てられてきた手配りの導入、能楽囃子という由来こそ基本と見なす立場の試みは、必ずしも能に忠実である必要のない「芝居らしさ」に規範を求める立場との衝突を伴ったのである。

1-2-4. 小括

結びとして、検討から得られた点を次にまとめる。

- (一) 歌舞伎鳴物への能楽囃子の手配り導入の動きは、維新直後のみならず、混乱を経て伝承や制度を整えていった能楽界の内情と継続的に関連している。能楽手法の変遷には、囃子方の転向という直接的な人の流入だけでなく、山崎楽堂ら素人弟子の活動、観梅問題などのやや間接的な影響も窺われる。
- (二) 能楽囃子研究の成果が徐々に演奏に反映されつつあった大正・昭和初期の試みには、能楽側からも反応があった。同時代の歌舞伎鳴物が「似て非なる」姿を取っていることへ拒否反応を示し続けたのが川崎九淵であり、さらに厳密に能に即すべきと主張したのが山崎楽堂とも捉えられる。
- (三) 実態が変遷しつつある大正・昭和期において、能楽手法の「正統性」について歌舞伎界の解釈はさまざまであった。能楽囃子への接近が比較的容易になったことで、能楽囃子とは別物として維持されていた「歌舞伎鳴物の能楽手法」のアイデンティティに新たな選択の余地が生じたのである。五世福原百之助の具体的な批判からは、正統性を従来通りの芝居らしさに求めるか、能楽囃子という由来こそ基本と見なすのか、という価値観の衝突も起きていたことが読み取れる。

1-3. 音としての「現行伝承」の形成をめぐって

ここまで示してきた好悪さまざまな能楽手法観とともに、文献上には、近現代において能楽手法の音楽内容が「改められた」「変わった」とする言及も複数見られる。ここでそれらの断片的な記述を総合して音楽面／聴覚面における具体的な転換点を探り、後の分析の部へと繋げていきたい。

1-3-1. 言説に見出される 4 つの転換点

次の（表 5）は、特に音楽実態の変化を窺わせる記述を、おおむね時系列上に並びように整理したものである。転換点と思われる箇所の区分には、太線と丸数字を加えている。

[表 5] 近現代における音楽的变化を窺わせる言説と 4 つの転換点

区分	時期	発言の内容	発言者（出典）
①	明治初頭 <small>※いずれも上の世代からの伝聞形</small>	藤舎芦船が維新前の手附の「大概」を改調した	二世稀音家浄観(『長唄浄観』213頁)
		中村寿鶴と藤舎芦船が「大分直した」	十一世伝左衛門(『囃子とともに』130頁)
		転向者を介して歌舞伎鳴物に「習い曲から許し曲なぞの一部」が流入したことで「どし／＼改良」	五世百之助(『黒美寿』172-173頁)
②	明治～大正 10(1921)年頃	再び能の手を「芝居式、長唄式に改良」する向き	五世百之助(『黒美寿』172-173頁)
	大正	三ツ地・打放などの手の掛声も「出た所勝負」で一定していない	六合新三郎(『長唄稽古手引草』230頁)
	明治・大正	能楽の手法が入ってくる以前の世代の大鼓： ・指革をはめず素手で打った ・小鼓の「あしらい」で、大鼓としての「確たる手」はなかった	十一世伝左衛門(『囃子』18-20頁)
③	大正 10 (1921)年頃～	能の流行につれ、芝居式に改良された手を能通りに演奏する「心得違いの連中」が増加	五世百之助(『黒美寿』172-173頁)
	昭和初期	望月流や田中流の後継者(9世望月太左衛門・11世田中伝左衛門ら)が困難を伴う能楽囃子修業を経て「いろいろ改革」 打ちものに特定の能楽囃子の流派を反映	初世涼月(『田中涼月一代記』523-524頁)
④	～昭和 20(1945)年頃	五世百之助による譜例は「明治・大正から昭和二十年頃まで芝居や長唄界で使用されていた譜」であり、現在は正確に能楽の手を打っている	六世百之助(『黒美寿』213頁注49)
	戦後	能楽界の陋習が破れ、歌舞伎鳴物方が公然と能楽囃子の稽古をするように	小林責 [1967:26]
	1960年代後半	「能楽手法の影響をほとんど受けない演奏」の鳴物方もまだ一勢力をなし得ている状況として、以下の3名を挙げる ・望月吉三郎(望月流長九郎派) ・梅屋金太郎(明治35(1902)～昭和60(1985) 梅屋流宗家) ・四世福原鶴三郎(明治33(1900)～昭和48(1973)・福原流鶴三郎派家元)	小林責 [1967:37]

さまざまな見解・立場を示した演奏者らの言説を総合すると、能楽手法の演奏の変化は時間の経過と歩みを同じくしてしてきたわけではなく、「工夫」「改良」を行うきっかけが点在し、その機会をいくつか経た結果として様式変遷を遂げたと言えよう。(表5)に示したとおり、とくに近現代の約150年間における推移には、

- ① 能楽囃子からの転向者による手法の持ち込み(明治初頭)
- ② 転向者不在のなかでの問い直し(明治中～末期)
- ③ 特定流派における能楽囃子稽古を経た打ちものの改革(大正末期/～昭和初期)
- ④ 広く能楽囃子研究が可能になったことによる笛を含む全体的変化(戦後)

という大きく4つの転換点があったと思われることが指摘できる。

明治初頭の①は、伝聞形で語られる、元能楽囃子方による手法の持ち込みがもたらした変化である。「直した(直された)」という“上書き保存”的な改良が②～④にも重ねられるため、変遷を経た今日から見て内容の具体性には最も欠けるが、後の言説と勘案して推測できることもある。まず「手(附)を直す」という表現や文脈からして、彼らの手配りの改作は歌舞伎鳴物全体というより、出囃子に重点を置いたものだったのである。そしてそれがどれほど能楽囃子に倣った手であったとしても、直ちに当時の演奏すべてに反映されたとは考えがたい。付け加えれば、②以降でも大鼓・笛は長く臨機応変に演奏をしていたという言及を見ると、芦船・寿鶴がそれぞれ能で太鼓・小鼓を担っていたらしいことは、多少なりとも歌舞伎鳴物の定着過程に影響したのだろうか。

②は起点がはっきりしないものの、①のきっかけとなった元能楽囃子方の流入が落ち着いた時期に起こったという「芝居式の改良」である。ただし、これを明確に能から離れようという意識をもった「改良」と表現するのは、能楽囃子導入に否定的な五世百之助に限られており、ほかの三つと並ぶ「転換点」とするには異論もあるかもしれない。確かなのは、②の時期の歌舞伎界が明治初頭に現れたようなアド

バイザーを、少なくとも公的には欠いたことである。また、「掛声」や「大鼓」といった具体的な違いが指摘されている点は、音楽分析の大きなヒントとなる。

③は、大正末期～昭和初期の望月流・田中流後継者たちによる能楽囃子修業である。こちらは宗家が主導して特定の能楽囃子流派との繋がりを深めたという点で、能楽側の事情に端を発する①や、その結果を受けた②にくらべ、より戦略的に進められた「改革」と言えよう。なお1-1-2でふれたように、小林氏は両派の研鑽を導入史として直列的に位置付けるが、音楽内容にどう反映するかという点では一括りにして差し支えないものと筆者は考えている。これにより、能楽手法の内容がそれまでとは明確に異なるものになったことは、初世涼月・十一世伝左衛門父子の発言に詳しい。

ここまで挙げてきた①～③は、「変化」前後をどう評価するかという価値判断はともあれ、前項で指摘した「三度の変動」に一致する。さらに本論文が追加するのが、④の「戦後」という転換点である。③では仲介役となりうる人物との関係を前提とするうえにかなりの困難・反発を伴っていた「能楽囃子の演奏方法を学ぶ」という行為自体が、ここに至って広く可能になった。このことは時期の近さや近年の研究の少なさからそれほど強調されずにきたが、とくに音楽実態の「定着」という意味では、実は最大とも言える転機だったのではないだろうか。③までの変化は大鼓・小鼓・太鼓の打ちものに限られていたのに対し、ここでは三味線への装飾的な役割を担うものとされる笛（能管）にも能楽囃子が反映されたという。なお六世百之助が言及している戦前の笛の唱歌については、別稿で他資料とともに検討しているので、適宜参照されたい¹⁰¹⁾。

興味深いのは、再三参照してきた小林責氏の論考に、1960年代後半にまだ能楽囃子の影響をほとんど受けない勢力があると言及されていることである。名が挙がるのは、明治生まれで大正から活躍してきた、60年代当時の「古参」の演奏者である。その時点から半世紀を経てさらに世代交代が進み、録音・録画も手軽になった今日

¹⁰¹⁾ 鎌田紗弓「戦前の歌舞伎囃子における能管—【早笛】と【三番叟】を例に一」、『音楽文化学論集』第6号、東京藝術大学大学院音楽研究科、2016年3月、25～35頁。

に至って、「影響を受けずにいる」ことはほぼ不可能に近い。能楽囃子方に話を伺っても、戦前まで歌舞伎の人間は習うことが難しかったということにまず驚かれるなど、隔世の感がある。

1-3-2. 音楽分析において注目される点

以上をふまえると、第2部・第3部の音楽分析には、次のような着眼点が重要になってくるだろう。

(1) 鍵となる戦前／戦後の全体的変化

指摘した4つの転換点のうち、資料状況に鑑みて現実的な検証が可能なのは、④戦前／戦後の変化である。60年代後半にも「能楽囃子の影響を受けない演奏」が残っていたという先行研究の指摘からして、この範囲には能楽囃子の手配りを積極的に反映していったとされる演奏者・流派のみならず、多様な演奏実態があったものと推測される。ここの時期の実態をとりあげることで、①・②やそれ以前、さらには能楽囃子との結びつきを強める以前の手配りがどのような特色をもっていたのかを考察する手掛かりが得られるものと思われる。

(2) 要素ごとの定着時期の違い

歌舞伎鳴物のなかでも小鼓・太鼓にくらべて大鼓・笛の手の導入は遅かったとされており、さらに六合新三郎によれば、手に対して掛け声が不安定な時期もあった。「改革」の程度が大きいほど、それまでのやり方に慣れ親しんでいた演奏者の多いなかで定着するまで、ある程度の時間を要するはずである。音楽面の検討にあたっては、言説から窺われる“始点”のみならず、いつ頃から演奏に反映・定着されていったのか、楽器ごとにどれほどのずれがあったと思われるのかを意識していく必要がある。

(3) 結果としての今日的状況の把握

序論にも述べた通り、出囃子と陰囃子はともに能楽手法を応用するが、その採り入れ方・使い方の実態は異なる。大まかには陰囃子の方がより曲数が限られ、同一の曲名でもより歌舞伎化する傾向にあるとされるが、曲名以下のレベルではいずれの「現行伝承」も十分には検討されていない。長唄曲の定まった寸法に基づいて手（附）として直せる出囃子は積極的な改作の対象としやすく、能楽囃子との結びつきについては専ら出囃子を例に語られてきた。しかし程度や用法は異なるとしても、陰囃子の演奏にも能の手がおおむね定着していることは確かである。また出囃子も、基本的には長唄の唄・三味線という歌舞伎ならではの要素とともに演奏されるという点で、種々の独自性が見出せるはずである。近現代を経た結果、劇音楽・舞踊音楽という異なる機能をもつ双方がどのような特色をもっているのか、共通点・相違点についても注視していきたい。

この第1部では、先行研究が導入史として明らかにした経緯を確認したうえで、「歌舞伎鳴物は能楽手法をどのように受け取ったか」という観点から歴史的背景を再考してきた。歌舞伎鳴物方の解釈の多様性、能楽囃子導入への反発といった新たな側面が提示され、近現代の歌舞伎鳴物をとりまく状況が決して一方向的な手配り導入／受容の“流れ”ではなかったことを示すことができたと考える。

複数の言及から見出された転換点、特に戦前／戦後の変化を鍵として、第2部・第3部では具体的な音楽の内容を検証していく。

第2部 劇音楽としての陰囃子——1930～2010年代の『仮名手本忠臣蔵』における鳴物

文献調査に基づいて歴史的背景を再考した第1部は、ともすれば一括りに語られがちな「近現代」約150年のあいだに能楽囃子導入への反発を含むさまざまな時代状況を示し、戦前／戦後という音楽実態の転換点を新たに浮かび上がらせた。これをふまえて第2部ではまず、曲名以下のレベルではほぼ全くと言っていいほど検証されてこなかった陰囃子について、手配り・演出に焦点を当てた分析を試みる。

黒御簾から舞台進行にそって奏される陰囃子は、幕明・幕切などで場面の雰囲気を変えたり、セリフや所作などについて演技や役柄の格を強調したりと、各演目でさまざまな役割を担っている。歌舞伎の歴史とともに変容を重ねてきたであろう陰囃子の音楽実態の解明には、景山氏が述べるように「資料の検証を踏まえた史的研究」と「現代に伝承された実態の把握」を行い、両者に接点を見いだしていくことが求められる¹⁰²⁾。殊に後者の検討は進んでいないが、早くから問題意識を示した横道萬里雄氏は、「現行伝承」を把握する出発点として実演者の用いる付帳を研究用に再構成することを試みている¹⁰³⁾。ここでとりあげられた演目については、曲名のレベルで、現行上演に即した形で陰囃子の演出構成が整理されている。

ただし、付帳（キッカケ帳）はあくまで鳴物の名称と演奏の開始・終了位置を示すもので、どのような演奏内容だったかまでは読みとれない。ひとつの脚本から常にひとつの演技が為されるわけではないように、曲名を同じくする陰囃子の音楽内容にも少なからず流動的な面がある。そうした文献資料から把握しえない異同は、場に応じた工夫が生じるのは当然のこととして、これまで検討の対象から外れてきた。しかし映像・音声などの記録を詳細に参照できる上演については、むしろ「音楽が舞台進行とどのように密接にかかわるか」という実際面を論じてこそ、研究的な把握が進むのではないだろうか。付け加えれば、「この場面にはこの曲」と定式化

¹⁰²⁾ 景山正隆『歌舞伎音楽の研究：国文学の視点』、東京：新典社、1992年、15頁。

¹⁰³⁾ 横道萬里雄・石橋健一郎「資料紹介 陰囃子付帳再構成私案」(『楽劇学』第6号、18～51頁、1999年)ほか。記載案の概説を含め11の論考に、『寿曾我対面』『矢の根』『暫』『助六』『鳴神』『時今桔梗旗揚』『東海道四谷怪談』『三人吉三巴白波』『梅雨小袖昔八丈』『仮名手本忠臣蔵』の十演目を扱う。

されている代表例ほど、音楽内容やその歴史的な妥当性についての検証が看過されがちであるように思われる。

この第2部では「劇音楽としての陰囃子」について、1930～2010年代の『仮名手本忠臣蔵』における大序・三段目「刃傷」・五段目「二つ玉」の映像・音響資料を分析する。付帳上では「曲名」で一括りにされてしまう陰囃子の演奏内容に目を向け、【天王立下り羽】【置鼓】【下り羽】【序ノ舞】【早舞】【早笛】の計149例を比較検討し、複数の公演において鳴物がどのような手配りで芝居を演出しているのかという多様性・流動性を示す。分析結果から窺われた音楽演出の傾向の変遷については、伝承者への聞き取りを行ったうえで考察する。鳴物の音楽実態を明らかにするこの検証過程を通して、序論で提起した、陰囃子研究における「現行伝承」側からのアプローチの可能性をも示していきたい。

2-1. 陰囃子の音楽演出

陰囃子の演出にはさまざま複雑な面があるが、まず分析に関わる要点をまとめ、能楽手法がどのような位置を占めるかを確認しておく。

2-1-1. 劇音楽としての特徴：科白劇の音響効果という機能

劇音楽としての陰囃子は、舞台上で起きていることと密接にかかわる音響効果をもたらす。舞台上で演じられる科白劇の進行は、次章であつかう舞踊伴奏（出囃子）の場合に比べて、セリフ・演技や転換の都合など、その時々演出に大きく左右される。このため、情景・人物像・心理状況・動作などを細かく強調する陰囃子は、音楽単体として開始～終了が明確な手配りを成すのではなく、劇進行にそった開始・中断・終了のキッカケによってその都度の演奏範囲を定めている。キッカケと曲が全く同じでも、演出次第で演奏すべき長さは変わってくるので、手配りとしては調整しやすさが求められることになる。必然的に、能楽囃子に対する厳密さよりも、さまざまな状況に応用できる繰り返しやすい形が重宝される。重要なのは“なにを演奏するか”より、場面にあった雰囲気音楽が定められたキッカケからキッ

カケまで“演奏されている”ことであり、演奏者のあいだでもあくまで背景の一要素という意識が強いようである¹⁰⁴⁾。

そのことも一因してか、陰囃子の場合、能の手のごく一部のみを組み込んでいたり、異なる曲名で定着していたりと、「素材としては能に由来する」程度の柔軟な応用例もみられる。演奏者が「能楽から借用したもの」として言及するのは、名称・内実ともに繋がり認められるものに限定されることが多いが¹⁰⁵⁾、本論文では「能に由来する手法」と能楽手法の範囲を広くとっているため、名称・内実が異なる【(ラァラァの)下り羽】(能楽囃子〔神楽〕の笛唱歌+太鼓「高刻」の手)なども分析対象に含まれる。

名称・内実の繋がりを必ずしも伴わずとも、能楽手法の鳴物はおおむね、時代物における武士階級の人物・武家屋敷の演出、荘重な幕明などの演出に使われる傾向にある。例えば『歌舞伎囃子』¹⁰⁶⁾には、213項目の陰囃子が、主な用途から「一 儀礼囃子」「二 自然描写」「三 心理描写」「四 写実的なもの」「五 荒事手法」「六 時代物及び所作浄瑠璃の囃子」「七 武家屋敷物」「八 祭り囃子」「九 店物及び盛り場物」「十 町家物」「十一 廓物」「十二 宿場物」「十三 農・漁村物」「十四 寺院楽」「十五 神楽系の物」「十六 その他の楽器によるもの」「十七 吹き物」「十八 竹笛合方入り」に分類されている。うち【序ノ舞】【中ノ舞】【早舞】【調べ】は七に、その他の多くは六に収録される。

2-1-2. 現行伝承の研究状況：付帳が示す演出構成

陰囃子の音楽実態については、横道萬里雄氏らの「総合付帳」のほか、演奏者による付帳から実態を追う研究が成果をあげてきた¹⁰⁷⁾。冒頭でも述べたように付帳は

¹⁰⁴⁾ 現役の鳴物方からも、「芝居だと細かなことをやっても聞こえないから」といった旨の、出囃子と比較対照する発言はしばしば聞かれる。

¹⁰⁵⁾ 例えば杵屋栄左衛門編『黒御簾音楽』の「鳴物」では、「能楽から借用したもの」としては【中ノ舞】【早舞】【序ノ舞】【下り端】【楽】【出端】【早笛】の7種が挙がる(なお選曲には「合方の解説中の鳴物の参考に」(194頁)という意図も影響している)。

¹⁰⁶⁾ 昭和40年代に国立劇場養成課で記録保存のために作られたとされるレコード全9枚(非売品)。執筆者は東京藝術大学音楽研究センターに貴重資料として所蔵される録音および目録を館内閲覧・視聴した。

¹⁰⁷⁾ 景山正隆『歌舞伎音楽の研究：国文学の視点』(1992)、田中美加「陰囃子の研究のための一方法 ―五・六段目の比較分析から―」(『楽劇学』第2号、1995年3月、99～112頁)、土田牧子『黒御簾音楽にみる歌舞伎の近代：囃子付帳を読み解く』(2014)等が挙げられる。

あくまで曲名と演奏のキッカケを示すもので、そこから演奏の内実を読みとることはできないため、曲名以下、具体的な音のレベルでの「現行伝承」は主に十一世田中伝左衛門をはじめとする演奏者の著述にもとづいて説明される。ただし、そうした記述のなかには、どこまでが一般的な特徴でどこからが演奏者個人の見解なのかといった濃淡を区別しがたい場合も見られ、学術的な把握にはやや偏りのある状態と言える。

第1部で言及したとおり、近現代の変遷、とくに意識的な手配りの改変は、寸法が定まっておき調整を加えやすい出囃子中心になされてきたものと思われる。しかしながら同一の演奏者集団に担われている以上、たとえ当初変化のもたらされたのが出囃子のみであったとしても、そこから陰囃子が全く影響を受けずに済んだとは考えがたい。また『黒美寿』注釈の「明治・大正から昭和二十年頃まで芝居や長唄界で使用されていた譜」¹⁰⁸⁾という記述を見るに、少なくとも能管については戦前／戦後の音響の変遷が予想される。

2-1-3. 陰囃子の種類と用法

陰囃子の演奏は、長唄の唄方・三味線方・鳴物方、すなわち広義の「囃子方」¹⁰⁹⁾に担われている。劇場への所属（座付制）を前提としていた近世から明治にかけてとは異なり、現代の囃子方は唄方・三味線方・鳴物方それぞれが属する流派や、役者との関係を背景として上演に携わる。

陰囃子の曲のなかには、唄・三味線・鳴物のいずれか単独で演奏されるものもあれば、二つ以上の部門から構成されるものもある。唄と三味線からなるものほとんどは作曲され、旋律が密接に結びついていることが多い。一方、鳴物は唄や三味線の旋律とは別に作られてリズム的装飾を担うので、構成上やや独立した位置にある。このため鳴物が唄・三味線へ打込まれる例には、旋律の進行にぴったり合う場合と、旋律と異なる独自のテンポ感で進む場合との二通りがある。歌舞伎において後者の

¹⁰⁸⁾ 『黒美寿』、213頁。

¹⁰⁹⁾ 歌舞伎における「囃子方」は、広義では唄方・三味線方・鳴物方の三者を、狭義では鳴物方のみを指す。

ような場面は珍しくなく、舞台の音響をより豊かなものにしていく。このような相互関係の違いを、横道氏は「合奏」・「併奏」と呼び分けている¹¹⁰⁾。併奏の典型例としては、【山下シ】【風ノ音】【波ノ音】といった大太鼓の曲が挙げられよう。

陰囃子における「鳴物」¹¹¹⁾は、能楽囃子や祭礼囃子、仏教音楽、民俗芸能などからとりいれた各種の楽器で構成されている。とくに主奏楽器となるのが、初期歌舞伎から用いられている大鼓・小鼓・太鼓・能管（本論文の検討対象である能楽囃子由来の編成）、独奏曲のさまざま発達した大太鼓、竹笛（篠笛）である。「鳴物」単独の曲は、開始から終止に至るまでの一定したリズム構成を有するものと、舞台進行に応じて適宜繰り返すことを前提とするものとに大別される。

すでに述べたとおり、陰囃子が演奏される場面・用法は多岐にわたる。幕明に始まり、劇中では人物の登退場（出・居直り・入）をはじめセリフ・シグサの要所につき、そして幕切や場面転換にも囃子が入る。舞台上の用法からみた陰囃子の基本的性格として、景山氏は

- ① 場面全体の情景・雰囲気表現 [幕明・場面転換・幕切]
- ② 役柄、役者の格、個々の演技やせりふの内容といった人物本位の用法
[人物の出入・セリフ（白）・シグサ（科）]
- ③ 人物本位でありつつ動作と音楽的に関連する、舞踊の地に類する用法 [立回りなど]

の大きく三つを挙げる¹¹²⁾。①のうち特に幕明の囃子は、どのような場所・どのような身分の人物が出てくるのかを演技に先んじて印象づけ、観客を舞台に引き込むものとして重視されている。

幅広い用途をもつ陰囃子曲について、個々に用法上の分類を行うことは容易でないが、多くの曲目は主に「時代もの」・「世話もの」のどちらへ用いるかで大別できる。また一部には、現在では特定の演目・演出に用途がほぼ限定されているものもある。後に分析する『仮名手本忠臣蔵』大序の【天王立下り羽】は、その典型例と

¹¹⁰⁾ 横道万里雄「資料紹介 総合付帳の記載案」、『楽劇学』第7号、2000年、47頁。

¹¹¹⁾ ここで言う「鳴物」は、本論文の検討範囲（大鼓・小鼓・太鼓・笛）のみならず唄・三味線以外の楽器全般を指す。

¹¹²⁾ 景山正隆『歌舞伎音楽の研究：国文学の視点』、173頁。

も言える。

2-2. 『仮名手本忠臣蔵』の音楽分析：1930～2010年代の公演における演出の実際

以上をふまえ、ここからは1930年代から近年にかけての『仮名手本忠臣蔵』の映像・音響資料を用いて、陰囃子の手配り・劇進行に対する音楽演出の実態を検討していく。

2-2-1. 分析の概要

2-2-1-1. 分析対象『仮名手本忠臣蔵』について

『仮名手本忠臣蔵』は、寛延元年（1748）8月に二世竹田出雲・三好松洛・並木千柳作の人形浄瑠璃として大阪・竹本座で初演され、まもなく歌舞伎に移された作品である。同年12月に大坂・中の芝居の舞台に採り上げられたのをはじめ翌年には江戸三座で競演され、以来、大入りを呼ぶ「芝居の独参湯」と称される圧倒的な上演回数を誇っている。歴大な上演のなかで練り上げられた、いわば歌舞伎の歴史とともに育ってきた作品とも言えるために、数々の文献で型・演出の代表例として扱われてきた¹¹³⁾。

さまざま生まれた演出・型のうちで今日一般的とされる『忠臣蔵』の演出は、九代目市川団十郎・五代目尾上菊五郎らを源流とし、さらには六代目尾上菊五郎・初代中村吉右衛門らによる工夫を加えられて固まったものである。陰囃子に関しては、明治から大正にかけて歌舞伎座の附師を勤めた四世杵屋勝四郎が、九代目団十郎型・五代目菊五郎型の陰囃子を次世代に伝え、さらには標準となる演出の附を丁寧
に書き留め整えたとされる¹¹⁴⁾。

今日の歌舞伎では、建長寺の場に改めた二段目、三段目切のおかる・勘平の件りに代えて四段目の後に付ける《道行旅路の花聾（落人）》、実録風に仕立て直された

¹¹³⁾ 三世桜田治助『拍子記』（1877年以前）、六合新三郎「芝居の鳴物」（雑誌『邦楽』1916年2・3月号）、十三世片岡仁左衛門・十一世田中伝左衛門述『歌舞伎の型』（国立劇場芸能調査室、1972-73年）などが挙げられる。

¹¹⁴⁾ 景山正隆『歌舞伎音楽の研究：国文学の視点』、251頁。なお同書は、勝四郎が両者の演出を集大成したと見られる『新演芸』（大正6年12月）所載の附を含め、複数の附を比較検討している。

十一段目と、独自の改作が加わった形で上演されることが多い。長大な物語は、社頭・武家の館から人里まれな街道・農家、賑やかな遊里とさまざまな舞台で展開される。本項で扱うのは、大序「鶴ヶ岡社頭兜改め」・三段目「足利館松の間刃傷」・五段目「山崎街道二つ玉」の三場面である。

2-2-1-2. 映像・音響資料に基づく分析の手法

音楽構成一覧：劇進行との対応の把握（付帳・曲名のレベル）

本論文では演奏内容に焦点を当てた分析を行うが、陰囃子の劇音楽としての在り方を捉えるには、細かな音楽情報に終始せず、科白劇全体のなかでその鳴物がいかに舞台進行・役者の演技をひきたてるものなのかをつぶさに示していく必要がある。そこで分析にあたっては、まず総合付帳にもとづく一覧によって曲名レベルでの音楽構成をまとめ、本論文では詳細な検討に至らない曲もふくめ、作品のあらすじを追うような形で劇進行との対応を述べることにした。これにより、各段の全容とともに、とりあげられる鳴物曲が場面全体にどのような位置を占めるのかをあらかじめ明らかにする。

音楽構成一覧は、次の5項目から成る。

- 1) 「番号」…陰囃子の演奏されない件りもふくめ、「01」から付されている通し番号である。
- 2) 「関係する主要な役名」…その件りの中心となる役名を、「師直」「判官」など略称で記している。
- 3) 「件名」…その場面が、劇進行においてどのような局面かを示す分類名称¹¹⁵⁾。「幕明」・「回り」・「幕切」といった舞台に関わるもの、「出」「居直」「入」「科（シグサ）」など役者の動きに関わるもの、役者の「白（セリフ）」に関わるものなどがある。
- 4) 「件の内容」…それぞれの件で示される内容を簡潔に記すもの。

¹¹⁵⁾ 詳しくは、横道万里雄「総合付帳の記載案」（『楽劇学』第7号、2000年）に集約されている。

- 5) 「曲名」…それぞれの件りに対応する陰囃子の曲名。なお、作曲上の密接な関係のない二つ以上の曲が同時に演奏されている場合（併奏関係）もある。その場合、本表では 2 行にそれぞれの曲名を並べ、片括弧 () で括弧することとする。また陰囃子以外に竹本の演奏がある場合は(竹本)、全く音楽がない場合は(素)のように記す。

各項目内の記載は基本的に先行研究によることとし、変更を加えた場合には注記した。付帳としての体裁よりも「一覧」としての便宜を図り、基本的に 5 項目を 1 行に並べている。

鳴物比較表：複数公演における手配り・演出（音のレベル）

続いて、能楽手法の鳴物曲について、手配り・演出の比較対照結果を表の形で示す。曲の規模や対応する劇進行の内容によって鳴物比較表の体裁にはやや違いがあるが、いずれも次のような情報を含む。

- 1) 「略号」…各例について、段（アラビア数字）と年代順（アルファベット）による略号を付し（例：三段目 1 例目→3A）、公演年・会場・資料種別とともに記す。アルファベットの抜け・飛びは、音源・映像自体のカットなどによって分析が困難なために、表から除外したことを意味する。
- 2) 「配役」…場面の主な配役を「役名＝（累代数丸付き数字）役者名」の形で列挙する。
- 3) 「鳴物方」…担当した鳴物方・社中が特定できる場合は記す。明らかでない場合は、筋書に記される鳴物方について（）に入れて補記している。
- 4) 「演奏内容」…八拍子 1 鎖を 1 行として、楽器ごとの手の名称・数などを記す。
 - ・手の名称：流派差は、『能楽図説』（岩波書店 1992）の統一名称を参考に揃えている（例：太鼓ハネ／ヒラキ→ヒラキに統一）。2 鎖にわたるものは、1 行目に手の名称、2 行目に「//」を記すこととする。

る。

・手の数： 映像・音源にカットが無く、かつ繰り返される地の手が全体に共通している場合、手の横には青数字（1、2）を付して数を示す（例：太鼓「刻」の手→「刻 1」「刻 2」…）。何鎖かのまとまりを地とする場合は、表が繁雑になることを避け、地の末尾に◎と数字を付す（「◎1」、「◎2」…）。

・手の内容： 演奏が中断され最後まで手が演奏されていない場合は「/」を付し、録音状態などから判別しがたいもの、またどの手にあたるか推定はできるものの打粒構成がややはっきりしないものなどは「※」を付して備考欄に注記する。なお個々の手が一般的にどのような音の構成をとるかは、別冊附録に示す。

- 5) 「劇進行」…鳴物以外の劇進行を示す要素（幕・柄・役者の動き等）があれば、4に併記することとする。

次掲の（表 6）に、鳴物比較表でとりあげた公演について、上演年月・劇場・史料種別/典拠・略号との対応、および演奏を担った鳴物方の名をまとめておく。

【表 6】分析対象の『仮名手本忠臣蔵』一覧

上演年月	劇場	資料種別/典拠	大序	三段目	五段目	鳴物
1931(昭和 6)年	不明	音源/CD 日本コロムビア COGJ-30217/8	1A	3A		不明
1942(昭和 17)年頃	不明	音源/CD ビクター伝統文化振興財 VZCG-8234~8237	1B	3B		不明
1959(昭和 34)年 2月	歌舞伎座	映像/東京文化財研究所所蔵 DVD-05-10-00455		3C		(※筋書…④福原鶴三郎、梅家市昭治、住田長蔵、②福原鶴二郎、梅屋市左久、望月姓 6名/②田中涼月ほか田中姓 7名、六郷三吉)
1959(昭和 34)年 12月	歌舞伎座	音源/東京文化財研究所所蔵 CD05-10-064	1C			田中社中(※筋書…②田中涼月ほか田中姓 11名、柏扇太郎、望月左二郎、六郷三吉)
1969(昭和 44)年 7月	国立劇場	音源/国立劇場所蔵 DAT 『第 3 回歌舞伎鑑賞教室』	1D	3D		④福原鶴三郎、梅屋勝松、梅家市昭治、住田長一郎、②福原鶴二郎、住田長九郎、福原喜一郎、望月長五郎、梅屋市邦
1970(昭和 45)年 7月	国立劇場	音源/国立劇場所蔵 DAT 『第 4 回歌舞伎鑑賞教室』			5A	⑩望月太左衛門、望月太左助、梅屋福四郎、望月太左久、③望月太左之助、住田長吉郎、望月太左治、②柏扇之助、望月太喜二郎、望月太意七、望月繁
1972(昭和 47)年 5月	—	附/『歌舞伎の型』収録	1E※			⑪田中伝左衛門による
1973(昭和 48)年 12月	国立劇場	映像/国立劇場所蔵 VHS 『第 62 回歌舞伎公演』			5B	⑩望月太左衛門、望月太左助、梅屋福四郎、望月太左久、③望月太左之助、住田長吉郎、望月太左治、望月太喜二郎、望月太意七、望月太喜三久、②柏扇之助、梅屋勝松、望月左二郎、梅屋勝之輔
1975(昭和 50)年 12月	国立劇場	映像/国立劇場所蔵 VHS 『第 76 回歌舞伎公演』	1F	3E		⑩望月太左衛門、望月久勝、望月久雄、望月太左助、望月太左久、③望月太左之助、住田長吉郎、望月太左治、堅田喜一郎、望月太喜二郎、望月太喜三久、②柏扇之助、田中佐貴司
1977(昭和 52)年 11月	歌舞伎座	映像/NHK-DVD 『歌舞伎名作撰』第 2 期、2006 年	1G	3F	5C	(※筋書…②田中涼月ほか田中姓 4名、⑩望月太左衛門ほか望月姓 10名、堅田喜代蔵、堅田喜一郎、②柏扇之助、藤舎呂誠、梅屋福四郎、鳳声晴由)
1978(昭和 53)年 8月	国立劇場	音源/CD ソニー・ミュージックエンターテインメント SRCL 2120	1H※	3G※		②柏扇之助、望月太左久、③望月太左之助、望月太左治、望月太喜三久
1979(昭和 54)年 7月	国立劇場	音源/国立劇場所蔵 DAT 『第 15 回歌舞伎鑑賞教室』			5D	⑩望月太左衛門、田中佐貴司、②田中長十郎、梅屋勝松、望月左二郎、望月太喜三久、望月雅弘、②柏扇之助
1984(昭和 59)年 6月	国立劇場	映像/国立劇場所蔵 VHS 『第 24 回歌舞伎鑑賞教室』			5E	②柏扇之助、梅屋福四郎、③望月太左之助、堅田喜一郎、田澤裕、堅田喜代蔵、梅屋福丸、②望月太意十郎、望月長輔、望月太喜志朗
1986(昭和 61)年 10月	国立劇場	映像/国立劇場所蔵 VHS 『第 138 回歌舞伎公演』	1I	3H		⑩望月太左衛門、望月久勝、望月久雄、望月太左助、望月太左久、③望月太左之助、望月太意次郎、望月太左治、堅田喜一郎、住田長成、柏裕、望月太喜二郎、望月太喜三久、望月太喜志朗、②柏扇之助
1986(昭和 61)年 11月	国立劇場	映像/国立劇場所蔵 VHS 『第 139 回歌舞伎公演』			5F	⑩望月太左衛門、望月久勝、望月久雄、望月太左助、望月太左久、③望月太左之助、望月太意次郎、堅田喜一郎、住田長成、柏裕、田中欽也、望月太喜二郎、望月太喜三久、望月太喜志朗、②柏扇之助
1989(平成元)年 6月	国立劇場	映像/国立劇場所蔵 VHS 『第 34 回歌舞伎鑑賞教室』			5G	⑤田中傳兵衛、③田中傳次、梅屋福丸、②望月太意十郎、③望月太左之助、住田長成、望月太喜三久、望月太喜志朗
1992(平成 04)年 2月	文楽劇場	映像/国立文楽劇場所蔵 VHS 『第 4 回歌舞伎公演(文楽劇場)』	1J	3I	5H	④堅田喜三郎、③望月太左之助、望月左喜蔵、仙波孝記、望月太嘉雄、望月展司、猪村和彦、②望月長次郎、望月太喜三久
1993(平成 05)年 6月	国立劇場	映像/国立劇場所蔵 VHS 『第 42 回歌舞伎鑑賞教室』			5I	田中佐貴司、望月長樹、仙波和典、猪村和彦、亀井雄三、鳳声晴由、福原由次郎
2001(平成 13)年 3月	新橋演舞場	映像/東京文化財研究所所蔵 DVD-05-10-00282	1K	3J	5J	尾上菊五郎劇団音楽部(※筋書…④望月朴清、⑩望月太左衛門、⑦望月長左久ほか望月姓 15名、仙波孝記)
2002(平成 14)年 10月	歌舞伎座	映像/東京文化財研究所所蔵 DVD-05-10-00136	1L	3K	5K	田中社中か(※筋書…⑤田中伝兵衛ほか田中姓 11名、③望月太左之助ほか望月姓 6名、②福原鶴二郎、鳳声晴由)
2002(平成 14)年 11月	国立劇場	映像/国立劇場所蔵 VHS 『第 231 回歌舞伎公演』	1M	3L	5L	④望月朴清、⑦望月長左久、望月太左治、仙波孝記、柏扇次郎、望月太左次郎、望月拓、望月太三郎、望月清太郎、望月太喜二郎、望月太喜三久
2009(平成 21)年 11月	歌舞伎座	映像/東京文化財研究所所蔵 DVD-05-10-00799	1N	3M	5M	(※筋書…⑦田中伝次郎ほか田中姓 5名、⑩望月太左衛門ほか望月姓 6名、鳳声晴由、鳳声晴之)
2013(平成 25)年 11月	歌舞伎座	映像/東京文化財研究所所蔵 BD-05-10-00096	1O			(※筋書…⑬田中伝左衛門ほか田中姓 7名、望月太左治ほか望月姓 7名、福原鶴十郎、鳳声晴由)

※1E と 1H/3G は公演の記録ではないが、型を残すという意図の強くはたらいた記録として含めた。

鳴物比較においてとりあげることができたのは、近現代における膨大な上演のほんの一部に過ぎない。資料的制約の問題には再三触れてきたが、当然ながら音源・映像のかたちで遡れる年代には限りがあり、またすべてを直列的に扱えるわけでもない。しかしながらこの分析は、音楽が舞台進行とどのように密接にかかわるかを個別的に示すにとどまらず、演奏実態の歴史的変化を考えるうえで有益な手掛かりを与えるものとなるだろう。この意味で注目されるのは、小林責氏が「現在（※引用者注：1960年代後半）でも能楽手法の影響をほとんど受けない演奏で一勢力をなしている」¹¹⁶⁾一人として挙げる四世福原鶴三郎らによる、1969(昭和44)年7月国立劇場の演奏(1D・3D)である。彼らや前後の時期の事例から多かれ少なかれ窺えるだろう能楽囃子導入以前のスタイルは、どのようなものであったのか。それらに対して、時代が下った事例にはどのような特徴を見出せるのか。各曲について十数例を比較検討することで、陰囃子における演奏実践の伝承・変遷をより立体化し、前章で浮かび上がった戦前／戦後の転換点についても考察していきたい。

2-2-2. 大序「鶴ヶ岡八幡宮社頭」の陰囃子の分析

大序は、鶴ヶ岡八幡宮の造営を祝って將軍足利尊氏の弟・直義、高師直、塩冶判官、桃井若狭助ら諸大名が列席している場である。ここで師直と若狭助は対立し、やがて判官の刃傷沙汰や四十七士の討入に至る禍根を残すことになる。長大な作品の発端にあたる大序の幕明は、「莊重」で「非常にやかましい約束がある」とされ¹¹⁷⁾、儀式的ないわれが多い。

2-2-2-1. 大序「鶴ヶ岡八幡宮社頭」の音楽構成

まずは音楽構成一覧に即して、物語の筋を追いながら、各鳴物曲が大序に占める位置を確認する。(表7)の通り、大序は幕明から幕切までを18の件りに整理でき

¹¹⁶⁾ 小林責「明治以後における歌舞伎囃子への能楽囃子の導入について」、37頁。

¹¹⁷⁾ 杵屋栄左衛門編『黒御簾音楽 二』、国立劇場、1970年、218頁。

る。陰囃子はすべて鳴物のみの曲だが、竹本と併奏の関係になっている部分がみとめられる（08～09、16～18）。

【表 7】 大序「鶴ヶ岡八幡宮社頭」の音楽構成一覧

番号	関係する主要な役名	件名	件の内容	曲名
01	—	幕明		天王立下り羽
02	—	置キ	七五三の東西声	七五三置鼓 →（竹本）
03	直義・師直・判官・若狭之助	科	人形身から直り	（竹本）
04	直義・師直・判官・若狭之助	白・科	兜改め評議	（竹本＝掛合）
05	顔世	出		（竹本）
06	直義・師直・顔世	科・白	兜改め質疑	（竹本＝掛合）
07	直義・顔世・供侍	科・白	兜改め	（竹本＝掛合）
08	直義・判官・大名・供侍	入		〔（竹本〔オクリ〕） 下り羽〕
09	師直・若狭之助	科	いじめ	〔（竹本〔カラニ〕） 同 打流シ〕
10	若狭之助	入		早下り羽
11	師直・顔世	白・科	結び文	（竹本＝掛合）
12	若狭之助	出・白	機転	（竹本＝掛合）
13	顔世	入		（竹本）
14	師直	白	憎て口	（竹本）
15	若狭之助	科	怒り	（竹本）
16	直義・大名・供侍	〔出 入〕		〔（竹本） 下り羽〕
17	師直・判官・若狭之助	科	辛抱	〔（竹本） 同 打流シ〕
18	—	幕切		〔（竹本） 下り羽 →早下り羽〕

以下、とくに鳴物の加わる3つの部分（01 幕明・02 置キ、08 直義らの入～10 若狭之助の入、16 直義らの出入～18 幕切）を中心に、劇進行と陰囃子との対応について述べる。

01 幕明・02 置キ

開幕前の口上人形¹¹⁸⁾が幕内に下がると、チョンチョンと柝が入り、01 幕明の【天王立下り羽】となる。【天王立下り羽】は、現行のものは能の囃子事〔下り端〕から能管・太鼓を写したような形でかなり厳格に打ち囃される。ただし、杵屋栄左衛門

¹¹⁸⁾ 開幕前には役割の紹介を兼ねて口上人形が登場する。この際の陰囃子には東西の差がみられる（先行研究のとりあげた事例では、東京演出が【片砂切】、上方演出が【人形砂切】を用いている）。

によれば、この能楽囃子〔下り端〕との襲用関係は「昔は必ずしもそれほど厳格ではなかった」という¹¹⁹⁾。〔下り端〕にならって演奏する今日の【天王立下り羽】については、掛り・初段目・二段目の地の数を3・5・7の「七五三」にするものと言われるが、これについては検証の余地がある（詳しくは後述する）。また、「柝が陰囃子のどこの拍に打込むか」まで決まっていることも特徴的である。幕明の柝は通例見計らいで徐々にテンポをあげて刻んでいくものだが、【天王立下り羽】の場合、八拍子につき1回にはじまり、2回、4回……と刻み込まれる拍が増え、四十七士にちなんで全体で四十七になるとも言われる。この囃子とともに幕は「普通の倍以上にゆっくりと」明き始め、「半分ぐらい明いてから、だんだん速度を上げて、すっかり明け終わると止め柝になる」とされる¹²⁰⁾。

舞台は鶴ヶ岡八幡宮の境内で、すでに登場人物が顔を伏せて並んでいる。最高位の足利直義が石段上・正面中央に座を占め、その上手に高師直、石段下の平舞台上手に塩冶判官、下手に桃井若狭之助と、それぞれの役の位を一目で表す配置である。しかし、幕が明ききっても全員とも人形のように静止したまま動かず、そのまま02置きの【置鼓】が打たれる。これは能の〔置鼓〕を簡略にしたものとされる。演奏内容は、乙音・甲音・乙音の数を七五三に揃えた「七五三置鼓」であると言われるが、【天王立】の「七五三」同様にやや検討を要するものと思われる。その後、「とうざーい、とーざい、とーざい、…」と下手奥7回・中央裏5回・上手裏3回の「七五三の東西声」がかかるなか竹本が始まり、その語りで名を呼ばれるごとに登場人物が顔を上げていく（03「人形身から直り」）。

このように、大序冒頭は幕が明いてから登場人物が動きだすまでにかかなりの間があり、そこへ用いられる陰囃子には数を強調した種々の約束事が集約されて、重々しい雰囲気醸し出す。

¹¹⁹⁾ 景山正隆『歌舞伎音楽の研究：国文学の視点』、253頁。杵屋栄左衛門（明治27(1894)～昭和57(1982)）は、大正・昭和の長唄三味線方。昭和26年から歌舞伎の付師としても活躍し、下座音楽を五線譜化した『歌舞伎音楽集成』（江戸編・上方編）を著す。

¹²⁰⁾ 横道萬里雄『日本の楽劇』、岩波書店、2011年、93頁。

08 直義らの入～10 若狭之助の入

その後しばらく、登場人物の動き・セリフと竹本のみで物語は展開する。新田義貞の兜を丁重に扱おうという言いつけへ異を唱えた師直は、別の意見を述べた若狭之助へ腹を立てる。その場は判官がとりなして収まり、直義の命で呼び出された顔世御前が兜を見定める（04「兜改め評議」～07「兜改め」）。

改め終わると、直義は兜を納めるように命じ、石段を下りる。陰囃子【下り羽】になり、直義を先頭に大名や仕丁らが退場していく（08入）。【下り羽】は、能の囃子事〔神楽〕の能管と太鼓の「高刻ミ」の手から成り、能管の旋律から「ラァラァの下り羽」とも呼ばれる。見計らいで繰り返され、行列が遠ざかるとともに音が自然と静められていく。

最後に判官が師直に一礼して、兜を載せた三宝をもって退場すると、若狭之助と師直が舞台に残される。若狭之助も上役である師直に挨拶しようとするが、師直は無視して受けようとしな（09「いじめ」）。ついに若狭之助が怒って立ち上がると、陰囃子は一変して急速な【早下り羽】となり、若狭之助が走り込む様を効果づける（10 若狭之助の入）。

16 直義らの出入～18 幕切

またしばらく、演技と竹本のみとなる（11「結び文」～15「怒り」）。顔世が絡んでさらに師直と若狭之助の対立が深まったところで「還御」の呼び声がかかる。直義らが出てきて、舞台を通過して再び揚ゲ幕へと入っていく（16 出入）。先ほど（08）と同じ行列で、陰囃子も同じく【下り羽】である。判官に続いて若狭之助も退場しようとするが、「早えわ」と師直に何度も止められる（17「辛抱」）。とうとう若狭之助が刀に手を掛けたところで判官が中に入って止め、柝が入り、18 幕切となって、陰囃子は【下り羽】から【早下り羽】になる。

変則的な台本処理がなされることもあるが、現行上演の構成はおおむね以上のとおりである。なお、このような【天王立下り羽】や【下り羽】を用いる伝承の根は

深く、付帳を比較対照した景山氏は、基本的な型については初演以来一貫している可能性をも示唆している¹²¹⁾。一方で、曲名の指す演奏内容は変化を重ねてきたようである。【天王立下り羽】の用例については景山氏が江戸期の史料から楽器の相違を挙げるほか¹²²⁾、横道氏は笛が普通の【下り羽】のように能〔神楽〕のラァラァを吹いていたという 1966 年国立劇場の演奏を回想し、次のように研究の必要性を指摘している。

「天王立」が、能の〔下り端〕とそっくり同じであるほうが正しいのか、それは新しく生じた伝統なのか、軽々には論じられないのかもしれない。時代時代によって、能のほうでも歌舞伎のほうでも、だんだん変わって来ているのでしょうから、やはりだれかが、研究を重ねる必要があるように思われます¹²³⁾。

そして興味深いことに、少なくとも【天王立】の「七五三」については、同論考自体がすでに規範の流動性を示唆するものとなっているのである。この 1996 年の論考には、刻・高刻・ヒラキ 3 種の総数を七五三と数える「田中伝左衛門説」の図が掲載され、本文中にも「ここで「地」というのは「刻」だけではなく、「高刻」「ヒラキ」を含めての「地」の数です」と注意がある。この場合、高刻・ヒラキの加わる初段目「五」は高刻 1+ヒラキ 1+刻 3、二段目「七」は高刻 1+ヒラキ 1+刻 5 という数え方になる。しかしそこから約 20 年前、1972 年の十一世伝左衛門説は、「七五三」に高刻・ヒラキを全く含めない。「掛りの刻みを三鎖（二十四拍子） 初段の刻みを五鎖（四十拍子） 二段の刻みを七鎖（五十六拍子）」と強調したうえ、その形の附も掲載している¹²⁴⁾。なお 1972 年の同書には、十一世伝左衛門が「囃子に四十七柝を打つためのやり方を研究した」ことや¹²⁵⁾、二段が正式であるという見解も記されている。このような推移も含みつつ残された彼の説は、その後の演奏内

¹²¹⁾ 景山正隆『歌舞伎音楽の研究：国文学の視点』、255 頁。

¹²²⁾ 前掲書、253 頁。『役者時習講上の巻戯場一覧』に「太鼓 楽太鼓」、『歌舞伎事始』に「笛鼓太鼓」の用例がある。

¹²³⁾ 横道万里雄「楽劇の囃子 ―能から歌舞伎へ―」、『楽劇学』第 3 号、1996 年、19 頁。

¹²⁴⁾ 十三世片岡仁左衛門・十一世田中伝左衛門述『対談集「歌舞伎の型」 仮名手本忠臣蔵』1、10 頁。

¹²⁵⁾ 「先達申上げた時には、四十七ではなかなか打切れないということを、私申上げたんでございます。そしたら、あなた（※引用者注：十三世仁左衛門）が打ち上げる処までが四十七じゃないかと仰有ったんで、実はわたくしあれから研究したんでございます」（十三世片岡仁左衛門・十一世田中伝左衛門述、加賀山直三・小沢靖一編『対談集「歌舞伎の型」 仮名手本忠臣蔵』1、国立劇場芸能調査室、1972 年、8 頁）

容（手配り）や今日の鳴物の説明へ、かなり影響しているのではないかと筆者は見ている。

2-2-2-2. 【天王立下り羽】の比較

幕明の【天王立下り羽】から見ていく。続く【置鼓】とともに、今日の実態には能楽囃子との襲用関係があり、数の約束事が多いものとされていることは、前項でふれたとおりである。しかし、そういった特徴はどれほど長きにわたるものなのだろうか。

すでに述べたように、現行上演の【天王立下り羽】は能の囃子事〔下り端〕にもとづく。〔下り端〕は笛・大鼓・小鼓・太鼓からなるが、【天王立下り羽】は笛と太鼓のみである。笛は冒頭のヒシギに続き一巡4クサリの地をくりかえし、太鼓は「刻」の手を中心に進行して「打切・頭」で段をとる。また前にも述べた通り、幕明の鳴物に対して柝で打込む箇所が決まっている唯一の例であり、幕が明いていくのに伴って1クサリあたりの打数は増え、チョンチョンチョン……と最後は速めて止め柝になる。【天王立下り羽】を構成する笛・太鼓の手の構成は（附録1）、柝の入り方（速める前の鳴物拍への対応のみ）を（附録2）として別冊にまとめている。

能の〔下り端〕は二段三節の構成（掛り・初段目・二段目）が正式で、略式として一段二節（掛り→二段目の手配り）があるとされる。【天王立下り羽】もこれにならって二段が本来のかたちと語られがちだが、こちらは役者の動作とは関わらず、幕が明いていくところに入る音楽なので、何をもって正式とするかは判断しがたい。段を一度もとらずに、掛り冒頭と二段目末尾をつなぐ段無シー節の形も可能である。その構成の選択次第で、同じ場面に演奏すべき手の量は大きく変わることになる。

今回参照できた資料のうち、【天王立下り羽】の段数や具体的な手、柝との絡みを読みとれるものは12例に絞られた¹²⁶⁾。1Eと1Hは公演の記録ではないが、ともに型を残すという意図の強くはたらいた記録として含めることとした。それら12例

¹²⁶⁾ 幕が明くまでが長いために、録音・録画のなかには【天王立下り羽】を大幅にカットしているものも少なからず見られた。

における【天王立下り羽】の対照結果をまとめたのが（表 8）である。演奏されている段の数・上演の主な配役・鳴物方の情報を記したのち、太鼓と笛の手配り（略記については附録 1 参照）、柝の入り方、また映像の場合は幕がどのように明くかを示した。

【表 8】『仮名手本忠臣蔵』大序幕明・【天王立下り羽】比較表
 (対応資料：別冊附録 1～2)

- 笛の演奏内容が全体として能〔下り端〕との襲用関係を示していない場合、笛欄を朱色にしたうえで備考欄に注記し、〔下り端〕に即している場合は笛の欄を水色にした。
- 柝：柝が速めて拍とずれていく箇所はイタリックにし、数えられないほど細かい場合は「…」とした。
- 幕：明き始める箇所には「始」、半分まで来たところへ「中」、歩調が速まる箇所には「↓」と記す。幕の動きがある欄を緑色にしている。

	[1B] 1942(昭和 17)年 頃 音源	[1C] 1959(昭和 34)年 12 月 歌舞伎座・音源	[1D] 1969(昭和 44)年 7 月 国立劇場・音源	[1E] 1972(昭和 47) 年 5 月・附	[1G] 1977(昭和 52)年 11 月 歌舞伎座・映像	[1H] 1978(昭和 53)年 8 月 『柝の芸術』録音	[1I] 1986(昭和 61)年 10 月 国立劇場・映像
	段無し	一段	段無し	二段	一段	一段	一段
配役	直義=⑦坂東三津五郎、師直=⑥大谷友右衛門、若狭之助=⑦沢村宗十郎、顔世御前=⑫片岡仁左衛門、判官=⑮市村羽左衛門	直義=③市川左團次、師直=⑪中村勘三郎、若狭之助=②尾上松緑、顔世御前=⑥中村歌右衛門、判官=⑦尾上梅幸	直義=④坂東志うか、師直=⑧坂東新水、若狭之助=④市川段四郎、顔世御前=⑤坂東玉三郎、判官=澤村精四郎	—	直義=⑧中村福助、師直=②尾上松緑、若狭之助=⑪市村羽左衛門、顔世御前=⑦中村芝翫、判官=⑦尾上梅幸	—	直義=②澤村藤十郎、師直=⑪中村勘三郎、若狭之助=⑫市川團十郎、顔世御前=⑦中村芝翫、判官=⑦尾上梅幸
鳴物	不明	田中社中(※筋書…②田中涼月ほか田中姓 11 名、柏扇太郎、望月左二郎、六郷三吉)	④福原鶴三郎、梅屋勝松、梅家市昭治、住田長一郎、②福原鶴二郎、住田長九郎、福原喜一郎、望月長五郎、梅屋市邦	⑪田中伝左衛門による	(※筋書…②田中涼月ほか田中姓 4 名、⑩望月太左衛門ほか望月姓 10 名、堅田喜代蔵、堅田喜一郎、②柏扇之助、藤舎呂誠、梅屋福四郎、鳳声晴由)	②柏扇之助、望月太左久、③望月太左之助、望月太左治、望月太喜三久	⑩望月太左衛門、望月久勝、望月久雄、望月太左助、望月太左久、③望月太左之助、望月太意次郎、望月太左治、望月太喜一郎、住田長成、柏裕、望月太喜二郎、望月太喜三久、望月太喜志朗、②柏扇之助
	太鼓 笛 柝	太鼓 笛 柝	太鼓 笛 柝	太鼓 柝	太鼓 笛 柝 幕	太鼓 笛 柝	太鼓 笛 柝 幕
掛り	打出・頭 1 付頭 1 ワロシ 2 刻 1 1 刻 2 1 刻 3 上ゲ 1 打切・頭 1 " 1	※録音カット 付頭 1 ワロシ 1 刻 1 1 刻 2 1 刻 3 上ゲ 1 打切・頭 1 " 1	打出・頭 1 付頭 1 ワロシ 1 刻 1 1 刻 2 1 刻 3 上ゲ 1 打切・頭 1 " 1	打出・頭 0 付頭 1 ワロシ 1 刻 1 1 刻 2 1 刻 3 上ゲ 1 打切・頭 1 " 1	打出 1 頭 1 ワロシ 1 刻 1 1 刻 2 1 刻 3 上ゲ 1 打切・頭 1 " 1	打出・頭 1 付頭 1 ワロシ 1 刻 1 1 刻 2 上ゲ 1 打切・頭 1 " 1	打出・頭 1 付頭 1 ワロシ 1 刻 1 1 刻 2 上ゲ 1 打切・頭 1 " 1
初段目				付頭 1 ワロシ 1 高刻 1 ヒラキ 1 刻 1 1 刻 2 1 刻 3 1 刻 4 1 刻 5 上ゲ 1 打切・頭 1 " 1			
二段目		付頭 1 ワロシ 1 高刻 1 ヒラキ 1 刻 1 2 刻 2 3 刻 3 4 刻 4 4 刻 5 4 刻 6 4 刻 7 8 刻 1 上ゲ 6 打掛 18 合正 … 止	付頭 1 ワロシ 1 高刻 1 ヒラキ 1 刻 1 2 刻 2 2 刻 3 2 刻 4 2 刻 5 2 刻 6 4 刻 1 上ゲ … 打掛 … 合正 … 止	付頭 1 ワロシ 1 高刻 1 ヒラキ 1 刻 1 1 刻 2 2 刻 3 2 刻 4 2 刻 5 2 刻 6 4 刻 1 上ゲ 4 打掛 8 合正 … 止	付頭 1 ワロシ 1 高刻 1 ヒラキ 2 刻 1 2 刻 2 2 刻 3 2 刻 4 2 刻 5 2 刻 6 6 刻 1 上ゲ 6 打掛 13 合正 5/… 止	付頭 2 ワロシ 2 高刻 2 ヒラキ 2 刻 1 4 刻 2 4 刻 3 4 刻 4 4 刻 5 4 刻 6 4 刻 1 上ゲ 9 打掛 17 合正 … 止	付頭 1 ワロシ 1 高刻 2 ヒラキ 2 刻 1 1 刻 2 4 刻 3 4 刻 4 4 刻 5 4 刻 6 4 刻 1 上ゲ 4 打掛 16 合正 … 止
備考	笛は〔下り端〕と異なる旋律を吹く。	笛の旋律は〔下り端〕より〔神楽〕に近い。	笛は〔下り端〕と異なる旋律を吹く。	掛り 7+初段 11 十二段 29 で四十七の柝とする。笛記載なし。			笛の末尾は、地 3 クサリ目を長く引き延ばして留めている。

(表 続き)

	[1J] 1992(平成 04)年 2 月 文楽劇場・映像	[1L] 2002(平成 14)年 10 月 歌舞伎座・映像	[1M] 2002(平成 14)年 11 月 国立劇場・映像	[1N] 2009(平成 21)年 11 月 歌舞伎座・映像	[1O] 2013(平成 25)年 11 月 歌舞伎座・映像
	一段	二段	一段	二段	二段
配役	直義=片岡進之介、師直=③中村鷹治郎、若狭之助=中村智太郎、顔世御前=中村浩太郎、判官=⑤坂東八十助	直義=②中村勘太郎、師直=②中村吉右衛門、若狭之助=⑤中村勘九郎、顔世御前=②中村魁春、判官=③中村鷹治郎	直義=②市川亀治郎、師直=③中村鷹治郎、若狭之助=③中村歌昇、顔世御前=⑥中村東蔵、判官=④中村梅玉	直義=②中村七之助、師直=⑤中村富十郎、若狭之助=④中村梅玉、顔世御前=②中村魁春、判官=⑩中村勘三郎	直義=②中村七之助、師直=④市川左團次、若狭之助=④中村梅玉、顔世御前=⑦中村芝雀、判官=⑦尾上菊五郎
鳴物	④堅田喜三郎、③望月太左之助、望月左喜蔵、仙波孝記、望月太喜雄、望月展司、猪村和彦、②望月長次郎、望月太喜三久	田中社中か(※筋書…⑤田中伝兵衛ほか田中姓 11 名、③望月太左之助ほか望月姓 6 名、②福原鶴二郎、鳳声晴由)	④望月朴清、⑦望月長左久、望月太左治、仙波孝記、柏扇次郎、望月太左次郎、望月拓、望月太三郎、望月清太郎、望月太喜二郎、望月太喜三久	(※筋書…⑦田中伝次郎ほか田中姓 5 名、⑩望月太左衛門ほか望月姓 6 名、鳳声晴由、鳳声晴之)	(※筋書…⑬田中伝左衛門ほか田中姓 7 名、望月太左治ほか望月姓 7 名、福原鶴十郎、鳳声晴由)
	太鼓 笛 柀 幕	太鼓 笛 柀 幕	太鼓 笛 柀 幕	太鼓 笛 柀 幕	太鼓 笛 柀 幕
掛り	打出・頭 ヒ 付頭 ワロシ 刻 1 ◎1 刻 2 刻 3 上ゲ 打切・頭 " ◎2	打出・頭 ヒ 付頭 ワロシ 刻 1 ◎1 刻 2 刻 3 上ゲ 打切・頭 " ◎2	打出・頭 ヒ 付頭 ワロシ 刻 1 ◎1 刻 2 刻 3 上ゲ 打切・頭 " ◎2	打出・頭 ヒ 付頭 ワロシ 高刻 ヒラキ ◎3 刻 1 刻 2 刻 3 刻 4 ◎4 刻 5 上ゲ 打切・頭 " 1	打出・頭 ヒ 付頭 ワロシ 高刻 ヒラキ ◎3 刻 1 刻 2 ◎3 刻 3 刻 4 刻 5 上ゲ 打切・頭 ◎4 " 1
初段目		※映像カット		付頭 ワロシ 高刻 ヒラキ ◎3 刻 1 刻 2 刻 3 刻 4 ◎4 刻 5 上ゲ 打切・頭 " 1	付頭 ワロシ 高刻 ◎5 ヒラキ 刻 1 刻 2 刻 3 ◎6 刻 4 刻 5 ◎7 刻 6 刻 7 上ゲ ◎7 打掛 合正 ◎8 " ◎2
二段目	付頭 ワロシ 高刻 ヒラキ ◎3 刻 1 刻 2 刻 3 刻 4 刻 5 刻 6 刻 7 上ゲ 打掛 合正 ◎4 " ◎4	付頭 ◎1 ワロシ 高刻 ヒラキ 刻 1 ◎1 刻 2 刻 3 刻 4 刻 5 ◎2 刻 6 刻 7 上ゲ 打掛 合正 ◎10 留 …止	付頭 ワロシ 高刻 ヒラキ ◎3 刻 1 刻 2 刻 3 刻 4 ◎4 刻 5 刻 6 刻 7 刻 8 ◎5 刻 9 上ゲ 打掛 合正 " ◎6	付頭 ◎5 ワロシ 高刻 ヒラキ 刻 1 ◎6 刻 2 刻 3 刻 4 ◎2 刻 5 ◎7 刻 6 刻 7 上ゲ 打掛 合正 ◎8 留 …止	付頭 ワロシ 高刻 ◎5 ヒラキ 刻 1 刻 2 刻 3 ◎6 刻 4 刻 5 刻 6 刻 7 上ゲ ◎7 打掛 合正 留 …止
備考	笛末尾は地 4 鎖目を引き延ばして留める。		定式幕ではなく中央から左右に引く幕が用いられている。		

12 例を段の数で大別すると、段無シが 2 例（1B・1D）、一段が 6 例（1C・1G・1H・1I・1J・1M）、二段が 4 例（1E・1L・1N・1O）という結果となった。

まず能楽囃子〔下り端〕との襲用関係について全体の手配りを眺めると、太鼓の異同は寸法の違いという範囲に限られたのに対し、1B～1D の笛は今日の【天王立下り羽】と演奏内容が全く異なるものであった。とくに 1C については、先に言及した横道氏の回想のように、むしろ能の〔神楽〕の唱歌を応用した現在の【(ラァラァの)下り羽】に近い実態である。鳴物のなかでも能管の旋律の定着が遅いことは、第 1 部の成果を裏付けるものであり、また他の曲に関して行った分析の結果とも共通する¹²⁷⁾。笛の演奏内容も〔下り端〕に準じている 1G 以降では、太鼓の「刻」の数によって、笛の地 4 クサリの区切り (◎) と太鼓の手との対応関係が異なっている。1E を記した十一世伝左衛門は同資料内で「掛りの刻みを三鎖（二十四拍子）初段の刻みを五鎖（四十拍子）二段の刻みを七鎖（五十六拍子）」で七五三と述べている。検討範囲における二段の演奏はいずれも 1972 年の十一世伝左衛門説にならって「刻ミ」で七五三をとっており、1996 年に掲載された説（初段目の五を「高刻 1+ヒラキ 1+刻 3」、二段目の七を「高刻 1+ヒラキ 1+刻 5」とする数え方）の実演は見られなかった¹²⁸⁾。逆に 1O では、初段目の「高刻・ヒラキ」を省略してまで「刻ミ」5 つを保っている。

また、陰囃子の寸法が段無シ・一段・二段と異なることで、陰囃子のみならず、そこに打ち込まれる柀の数や幕の明き方、全体としての印象にも違いが生じる。とくに映像資料 8 例を比べるともっとも意識されるのが、幕との兼ね合いである。一段（1G・1I・1J・1M）の場合、先に引用した横道氏の解説のように重々しく明き始め、半分、つまり中央に座す足利直義が現れたところから、だんだん速度を上げて鶴ヶ岡八幡宮の場へ観客を引き込んでいく。この半分のあたりに太鼓の「刻 上

¹²⁷⁾ 鎌田紗弓 ①「長唄囃子における能楽手法の研究—明治以後の演奏者、レパートリー、音響実態—」、東京藝術大学大学院音楽研究科修士論文、2014 年度提出。明治末期から戦後にかけての 11 種の【狂ヒ】を含む録音を分析した。②「戦前の歌舞伎囃子における能管——【早笛】と【三番叟】を例に——」、『音楽文化学論集』第 6 号、2016 年、25～35 頁。五世福原百之助および六世福原百之助の記録より、副題の 2 曲に能管の戦前・戦後における様式変遷を検討した。

¹²⁸⁾ 十三世片岡仁左衛門・十一世田中伝左衛門述『対談集「歌舞伎の型」 仮名手本忠臣蔵』1、10 頁。なお 1L 初段は映像のカットで確認できないが、中断後の太鼓の刻ミと笛の旋律の相関を見るに、ほかと同じ構成であろう。

ゲ」がきて、段の結びとなる「打掛・合正」へと移行するにあたってノリ（テンポ）が速まり、それを受けて柝が細かく刻み、幕を明ける足取りも速まっていくという構図になる。

しかし二段（1L・1N・1O）では、陰囃子が二段を打っているあいだに幕がほぼすべて明いてしまい、そのような演出効果はみられない（表中の「始」「中」「↓」の位置を比べると一段・二段の違いが分かりやすい）。横道氏は「正式」の二段で演じる場合、二段の刻ミに入ってから明き始めるとしているが¹²⁹⁾、観客をあまりに待たせるからか別の理由からか、いずれも初段の刻ミの時点で明き始めてしまっているのである。さらに、舞台の寸法が変わらないところへより多くの手を入れるためか、明き始めの重々しい足取りにたいして陰囃子がやや性急な印象を受ける。

ノリの変化の参考に囃子1クサリごとの時間を計ると、今日に近づくにつれ、最後の「刻上ゲ」前後の差はなくなっていることが分かる。段無シの1Bや1Dでは「刻上ゲ」までは1クサリ約10～12秒、以降速めて末尾の「合正」では約5秒と倍の変化をつけている。一段のなかでは、比較的古い1C・1Gは最初から「刻上ゲ」の前までが14～17秒、以降急速になり最後には5秒ほどになる。1Jは全体により緩やかで、「刻上ゲ」までは17～20秒、最後は10秒ほどになる。しかし一段1Mでは、10～12秒で始まり、「刻上ゲ」を経た最後の八拍子は8秒ほどと差が少ない。そして二段1Nは、掛りは10～12秒だが、初段以降は一貫して約9秒で進んでいき、「刻上ゲ」の前後に変化はない。

とりあげた12例は役者や鳴物社中が異なるため、【天王立下り羽】の歴史的変化を考えるうえで、すべてを直列的に扱えるわけではない。しかし1970年代以前の1B・1C・1Dの実態を見るに、田中社中・菊五郎劇団鳴物の両系統において近年の公演ほど能の〔下り端〕に近い演奏内容となってきたことは確かである。

限られた検討範囲のため役者・囃子方・劇場による明確なパターンのようなものは見出しがたいが、その中で、役者の制約を受けない附・録音におけるD（田中系）とF（菊五郎劇団系）の顕著な違いは注目に値する。Dでいち早く二段を示した十

¹²⁹⁾ 横道万里雄『日本の楽劇』、93頁。

一世田中伝左衛門は、『京鹿子娘道成寺』の【乱拍子】についても能にならう五段を「本格」とする発言があり¹³⁰⁾、それらの試みによって歌舞伎囃子における「段」重視の見方を大きく方向づけた可能性を指摘できる。彼が主導した改革の結果、とくに田中流においては「やかましい約束」として伝承されてきた荘重さが、ノリの重々しきから数を重ねて段をとる形式へ表現の形を変えたと見ることができよう。

結果をふまえるとやはり、二段が「正式」で、一段や段無シが省略された形であるとする見方には疑問を抱かざるをえない。むしろ情景・雰囲気表現効果という点では、一段程度の寸法が舞台に合っている感がある。柝については、段をとりおえた後2つになって最後の「刻 上ゲ」あたりから細くなるという特徴が寸法にかかわらず共通し、約束事の四十七という数にはそこまで拘泥していない。また陰囃子において七五三の数をとることも、1970年代以前はあまり意識されていない。数を重ねて段をとる二段の形式は新たに創出されたものであり、歌舞伎の演出としては一段・段無シと同列に扱うべきものではないだろうか。

このように演奏内容と舞台進行の関連を比較すると、一貫して用いられてきた【天王立下り羽】にさまざまな実態があり、スタンダードとしての上演がここ半世紀のあいだにも変化を遂げていることが明らかとなった。陰囃子から幕の明き始めや柝の数へ、柝の細かい刻み打ちから幕明きのスピードアップへ...と複数の表現が合図しあうことで、その違いは陰囃子曲自体にとどまらず、舞台全体の印象を大きく変えうるものである。

2-2-2-3. 【置鼓】の比較

幕が明いたところで奏される【置鼓】は、能の〔置鼓〕と演奏内容は大きく異なるものの、格が高くタテ鼓のみが打つものとされている。能の〔置鼓〕は、翁付の能や老女物の能などの一曲の始まりに小鼓のみで奏される特殊な囃子事である。能では笛の音取（アシライ吹）が併奏され、笛・小鼓の交互の独奏から合奏に至る四

¹³⁰⁾ 十一世田中伝左衛門 「『道成寺』五段の乱拍子」、『演劇界』昭和37年1月号、135頁（『囃子とともに：十一世田中伝左衛門著作集』に再録）。

段五節の楽式をもつものに対し、この大序の【置鼓】に笛は重ねられず、小鼓の音のみが舞台に響く。先に触れた通り、近年では乙音・甲音・乙音の数が七五三と解説されることも多い。

【置鼓】を含む1B～1Oの対照結果をまとめたのが次の(表9)である。略号および公演に関する情報、タテ鼓と思われる鳴物方¹³¹⁾、演奏内容を示している。【天王立】とともによく言及される打音の「七五三」の特徴を検討するため、演奏内容の左欄には乙音／甲音／乙音それぞれの数を記すこととした。

[表 9] 『仮名手本忠臣蔵』大序置キ・【置鼓】比較表

	タテ鼓を勤めたと 思われる鳴物方		演奏内容
[1B]1942(昭和17)年頃 音源	不明	43333	○○○○タタタ○○○タタタ○○ ホー――○
[1C]1959(昭和34)年12月 歌舞伎座・音源	②田中涼月	843	○○○ ○○○○○ タタタ(イヤ)タ○○ ホー――○
[1D]1969(昭和44)年7月 国立劇場・音源	④福原鶴三郎	843	○○○ ○○ ○○○ (イヤ)タタタ タ○○ ホー――○
[1E]1975(昭和50)年12月 国立劇場・映像	⑩望月太左衛門	843	○○○ ○○○○○ タタタ(イヤ)タ○○ ホー――○
[1G]1977(昭和52)年11月 歌舞伎座・映像	(②田中涼月)もしくは (⑩望月太左衛門)	843	○○○ ○○○○○ タタタ(イヤ)タ○○ ホー――○
[1I]1986(昭和61)年10月 国立劇場・映像	⑩望月太左衛門	843	○○○ ○○○○○ タタタ(イヤ)タ○○ ホー――○
[1J]1992(平成04)年2月 文楽劇場・映像	④堅田喜三郎	843	○○○ ○○○○○ タタタ(イヤ)タ○○ ホー――○
[1K]2001(平成13)年3月 新橋演舞場・映像	(④望月朴清) (⑩望月太左衛門) (⑦望月長左久) のいずれか	843	○○○ ○○○○○ タタタ(イヤ)タ○○ ホー――○
[1L]2002(平成14)年10月 歌舞伎座・映像	(⑤田中伝兵衛)	753	○○○ ○○○○ タタ タタ タ○○ ホー――○
[1M]2002(平成14)年11月 国立劇場・映像	④望月朴清	843	○○○ ○○○○○ タタタ(イヤ)タ○○ ホー――○
[1N]2009(平成21)年11月 歌舞伎座・映像	(⑦田中伝次郎)	753	○○○ ○○○○ タタ タタ タ○○ ホー――○
[1O]2013(平成25)年11月 歌舞伎座・映像	(⑬田中伝左衛門)	753	○○○ ○○○○ タタ タタ タ○○ ホー――○

こちらの分析結果も【天王立下り羽】と同じく、少なくとも検討範囲において「七五三」は後年の公演に限られた。打粒の構成で大別すると、1Bのみが乙音4つ・甲音3つ・乙音3つ・甲音3つ・乙音3つ(43333)、1C・1D・1E・1G・1I・1J・

¹³¹⁾ 鳴物社中について筋書を典拠としている公演では、とくに大序をどの座組で担当したのかがはっきりしないため、候補となる人物を()に入れる形で挙げている。

1K・1Mの8例が乙音8つ・甲音4つ・乙音3つ(843)、そして1L・1N・1Oの3例が乙音7つ・甲音5つ・乙音3つ(753)である。

いずれも簡略な構成ではあるが、ノリや掛声の掛け方にはやや違いが見られる。参考として演奏時間を計ってみると、とくに1Bは、他の例がおおむね30~35秒の範囲であるのに対し約16秒に数多くの音を打っており、差が顕著である。音源収録上の制約が多かったことも見込まれるので、かつてこのようなノリだったかは疑わしいが、近年に比べて「数」への拘りの薄い演奏例であることは指摘できよう。

このように比較検討すると、【置鼓】に関しても、「七五三を重ねる」という拘りを持っている演奏者もあればそうではない演奏者もいるということが改めて確認できる。【天王立下り羽】とともに、七五三の打ち方は今日の田中流においては重んじられているが、その“正しさ”は現状いささか強調されすぎていると言えるのかもしれない。二世田中涼月が843で打っているところなどを見ると、やはりこの点で、著述の多い十一世田中伝左衛門の影響力は大きかったのではないだろうか。

2-2-2-4. 【下り羽】・【早下り羽（打上ゲ）】の比較

役者の演技が始まって以降、08直義ら行列の入～10若狭之助の入・16直義ら行列の出入～18幕切という二箇所に入るのが【下り羽】・【早下り羽】である。笛と太鼓の手の構成は、別冊に附録3として載せている。

この【下り羽】は、先に取り上げた能〔下り端〕との襲用関係をもつ【天王立下り羽】や出囃子の【下り端】との混同を避けて、「ラアラア（の下り羽）」と呼ばれる。現行上演は能楽囃子事〔神楽〕の唱歌とともに、太鼓の「高刻」の手を打ち行くかたちである。笛の旋律の特徴的な部分が取り出され、高刻という単独の地の手の繰り返しと組み合わせられることで舞台進行に対して調整しやすい手法となっている、歌舞伎ならではの使い方と言える。

また後に続く勢い込んで打上げる箇所は、国立劇場養成課録音『歌舞伎囃子』や先行研究の総合付帳では【早下り羽】とされ本論文でもこの呼称にならうが、実際には「打上ゲ」や「上ヨリ合正止メ」など太鼓の手で呼ばれることも多いようであ

る。この部分の笛についても、今日では能〔神楽〕のうち高音を含む部分に近い旋律（附録3・掛り5-6風の旋律）を吹き流して留めている。つまり両者とも、現行の演奏は「ラアラアヒヤイツ」に始まる笛の唱歌を第一の特色としている。

【下り羽】・【早下り羽】をふくむ13例の演奏内容について、08～10を（表10）、16～18を（表11）として次頁以降に掲げる。上演ごとに鳴物の開始・中断・終了のキッカケが異なることを示すため、映像資料では、太鼓と笛の手配りの横にそれぞれ目安となる劇進行（セリフ・シグサ）を記すこととした。

08～10の（表10）では、直義と行列の大名・仕丁が揚幕に入る箇所（直義入）～（行列入）、判官が兜を載せた三宝を持って立ち上がり揚幕に入る箇所に（判官立）～（判官入）と記す。そのあとの若狭之助が師直に挨拶しようとするがことごとく師直が無視する箇所については思い入れの動きが細かいので、若狭之助の最初の挨拶に（若狭礼）、最後に真正面から師直が無視するところへ（師直無視）とした。若狭之助が怒って立ち上がり揚幕に走り込む【早下り羽】の箇所には（若狭入）とした。

16～18の（表11）では、行列が出る以前から鳴物が入っている場合は、師直の「還御だ／＼」のセリフを記しそのことを示す。直義ら行列が出てきて花道に差し掛かり揚ゲ幕に退場していく箇所（行列出・行列花道・行列入）、師直が若狭之助らの退出をとどめるところへ三遍「早えわ」のセリフを記した。その後竹本の「国のおきてぞ」（大三重）が延ばされるなか一度鳴物は切れ、我慢できず刀に手を掛けた若狭之助を判官が止める形でキマリ、柝頭が入って【早下り羽】となる。公演によってはここで三段目に回りでつなげているので、幕切なのか回りなのかを記している。

【表 10】『仮名手本忠臣蔵』大序・08-10【下り羽】→【早下り羽】比較表

(対応資料：別冊附録3)

●笛の演奏内容が全体として能〔神楽〕との襲用関係を示していない場合、笛欄を朱色にしたうえで備考欄に注記し、〔神楽〕に即している場合は笛の欄を水色にした。また表9同様、「ヒ」はヒシギを指す。

	[1A] 1931(昭和6)年・音源	[1B] 1942(昭和17)年頃・音源	[1C] 1959(昭和34)年12月歌舞伎座・音源	[1D] 1969(昭和44)年7月国立劇場・音源	[1F] 1975(昭和50)年12月国立劇場・映像	[1G] 1977(昭和52)年11月歌舞伎座・映像	[1I] 1986(昭和61)年10月国立劇場・映像	
	別の旋律	別の旋律	別の旋律	別の旋律	ラアラア (2鎖の地)	ラアラア (2鎖の地)	ラアラア (2鎖の地)	
配役	直義=松本純蔵、師直=松本幸四郎、若狭之助=守田勘彌、顔世御前=坂東秀調	直義=⑦坂東三津五郎、師直=⑥大谷友右衛門、若狭之助=⑦沢村宗十郎、顔世御前=⑫片岡仁左衛門、判官=⑬市村羽左衛門	直義=③市川左團次、師直=⑩中村勘三郎、若狭之助=②尾上松緑、顔世御前=⑥中村歌右衛門、判官=⑦尾上梅幸	直義=④坂東志うか、師直=⑧坂東新水、若狭之助=④市川段四郎、顔世御前=⑤坂東玉三郎、判官=澤村精四郎	直義=②坂東亀蔵、師直=⑩市村羽左衛門、若狭之助=①尾上辰之助、顔世御前=⑦尾上菊五郎、判官=⑦尾上梅幸	直義=⑧中村福助、師直=②尾上松緑、若狭之助=⑩市村羽左衛門、顔世御前=⑦中村芝翫、判官=⑦尾上梅幸	直義=②澤村藤十郎、師直=⑩中村勘三郎、若狭之助=⑫市川團十郎、顔世御前=⑦中村芝翫、判官=⑦尾上梅幸	
鳴物	不明	不明	田中社中(※筋書… ②田中涼月ほか田中姓11名、柏扇太郎、望月左二郎、六郷三吉)	④福原鶴三郎、梅屋勝松、梅家市昭治、住田長一郎、②福原鶴二郎、住田長九郎、福原喜一郎、望月長五郎、梅屋市邦	⑩望月太左衛門、望月久勝、望月久雄、望月太左助、望月太左久、③望月太左之助、住田長吉郎、望月太左治、堅田喜一郎、望月太喜二郎、望月太喜三久、②柏扇之助、田中佐貴司	(※筋書…②田中涼月ほか田中姓4名、⑩望月太左衛門ほか望月姓10名、堅田喜代蔵、堅田喜一郎、②柏扇之助、藤倉呂誠、梅屋福四郎、鳳声晴由)	⑩望月太左衛門、望月久勝、望月久雄、望月太左助、望月太左久、③望月太左之助、望月太意次郎、望月太左治、堅田喜一郎、住田長成、柏裕、望月太喜二郎、望月太喜三久、望月太喜三郎、②柏扇之助	
	太鼓 笛	太鼓 笛	太鼓 笛	太鼓 笛	太鼓 笛 劇進行	太鼓 笛 劇進行	太鼓 笛 劇進行	
	高刻 /	高刻 1 高刻 2	高刻 1 高刻 2 高刻 3 高刻 4 高刻 5 高刻 6 高刻 7 高刻 8 /	高刻 1 高刻 2 高刻 3 高刻 4 高刻 5 中断アリ 高刻 6 高刻 7	高刻 1 高刻 2 高刻 3 高刻 4 高刻 5 高刻 6 高刻 7 高刻 8 高刻 9	直義入 行列入 判官立つ 判官入 若狭礼 師直無視	高刻 1 高刻 2 高刻 3 高刻 4 高刻 5 高刻 6 高刻 7 高刻 8 高刻 9 高刻 10	直義入 行列入 判官立つ 判官入 若狭礼 師直無視
		上ヨリ 合正 ヒ	上ヨリ 合正 ヒ	上ヨリ 合正	上ヨリ 合正	若狭入 →	上ヨリ 合正	若狭入 →
備考	笛は能〔神楽〕よりも、今日【天王立下り羽】で用いられる能〔下り端〕の地3(附録1参照)に近い。高刻1鎖足らずでかすめ、竹本の「カラニ」なし。	笛は能〔神楽〕と異なる旋律を吹き、最後ヒシギ。竹本「顔世にお暇賜わりて〜打ち連れ」に重ねて高刻、竹本が切れたところで打上げる。竹本の「カラニ」なし。	笛はアシライ風の旋律を吹き、最後ヒシギ。打ち上げる前、09「いじめ」の件の間は鳴物いったん切れる。	笛はアシライ風の旋律を吹く。「ヒーヤー……ラヒーヤー……」のようなまばらな吹き方で最後も「ラヒーヤー……」のみ。			鳴物が切れたあとしばらく礼→無視のシグサあってから打ち上げ(若狭之助の入)へ。	

(表 続き)

	[1J] 1992(平成04)年2月文楽 劇場・映像	[1K] 2001(平成13)年3月演 舞場・映像	[1L] 2002(平成14)年10月歌 舞伎座・映像	[1M] 2002(平成14)年11月 国立劇場・映像	[1N] 2009(平成21)年11月歌舞 伎座・映像	[1O] 2013(平成25)年11月歌 舞伎座・映像
	ラアラア (唱歌進行)	ラアラア (唱歌進行)	ラアラア (唱歌進行)	ラアラア (2鎖の地)	ラアラア (唱歌進行)	ラアラア (唱歌進行)
配役	直義=片岡進之介、師直=③中村鴈治郎、若狭之助=中村智太郎、顔世御前=中村浩太郎、判官=⑤坂東八十助	直義=⑤坂東亀三郎、師直=④市川左團次、若狭之助=②尾上辰之助、顔世御前=⑦中村芝雀、判官=⑦尾上菊五郎	直義=②中村勘太郎、師直=②中村吉右衛門、若狭之助=⑤中村勘九郎、顔世御前=②中村魁春、判官=③中村鴈治郎	直義=②市川亀治郎、師直=③中村鴈治郎、若狭之助=③中村歌昇、顔世御前=⑥中村東蔵、判官=④中村梅玉	直義=②中村七之助、師直=⑤中村富十郎、若狭之助=④中村梅玉、顔世御前=②中村魁春、判官=⑩中村勘三郎	直義=②中村七之助、師直=④市川左團次、若狭之助=④中村梅玉、顔世御前=⑦中村芝雀、判官=⑦尾上菊五郎
鳴物	④堅田喜三郎、③望月太左之助、望月左喜蔵、仙波孝記、望月太嘉雄、望月展司、猪村和彦、②望月長次郎、望月太喜三久	尾上菊五郎劇団音楽部(※筋書…④望月朴清、⑩望月太左衛門、⑦望月長左久ほか望月姓15名、仙波孝記)	田中社中か(※筋書…⑤田中伝兵衛ほか田中姓11名、③望月太左之助ほか望月姓6名、②福原鶴二郎、鳳声晴由)	④望月朴清、⑦望月長左久、望月太左治、仙波孝記、柏扇次郎、望月太左次郎、望月拓、望月太三郎、望月清太郎、望月太喜二郎、望月太喜三久	(※筋書…⑦田中伝次郎ほか田中姓5名、⑩望月太左衛門ほか望月姓6名、鳳声晴由、鳳声晴之)	(※筋書…⑩田中伝左衛門ほか田中姓7名、望月太左治ほか望月姓7名、福原鶴十郎、鳳声晴由)
	太鼓 笛 劇進行	太鼓 笛 劇進行	太鼓 笛 劇進行	太鼓 笛 劇進行	太鼓 笛 劇進行	太鼓 笛 劇進行
	高刻1 掛り1 高刻2 掛り2 高刻3 掛り3 高刻4 掛り4 高刻5 掛り5 高刻6 掛り6 高刻7 掛り7 高刻8 掛り8 高刻9 掛り9 高刻10 掛り10	高刻1 掛り1 高刻2 掛り2 高刻3 掛り3 高刻4 掛り4 高刻5 掛り5 高刻6 掛り6 高刻7 掛り7 高刻8 掛り8 高刻9 掛り9 高刻10 掛り10 高刻11 掛り11 高刻12 掛り12 高刻13 初段1 高刻14 初段2 高刻/ (中央) 師直無視	高刻1 掛り1 高刻2 掛り2 高刻3 掛り3 高刻4 掛り4 高刻5 掛り5 高刻6 掛り6 高刻7 掛り7 高刻8 掛り8 高刻9 掛り9 高刻10 掛り10 高刻11 掛り11 高刻12 掛り12 高刻13 初段1 高刻14 初段2 高刻15 初段3 師直無視	高刻1 掛り1 高刻2 ① 高刻3 高刻4 ② 高刻5 判官立 高刻6 ③ 高刻7 判官入 高刻8 ④ 高刻9 高刻10 ⑤ 高刻11 高刻12 ⑥ 高刻13 高刻14 ⑦ 師直無視	高刻1 掛り1 高刻2 掛り2 高刻3 掛り3 高刻4 掛り4 高刻5 掛り5 高刻6 掛り6 高刻7 掛り7 高刻8 掛り8 高刻9 掛り9 高刻10 掛り10 師直無視 高刻11 掛り11 高刻12 掛り12	高刻1 掛り1 高刻2 掛り2 高刻3 掛り3 高刻4 掛り4 高刻5 掛り5 高刻6 掛り6 高刻7 掛り7 高刻8 掛り8 高刻9 掛り9 高刻10 掛り10 高刻11 掛り11 高刻12 掛り12 / (中央) 師直無視
	上ヨリ 若狭入 → 若狭入	上ヨリ 若狭入 → 若狭入	上ヨリ 若狭入 → 若狭入	上ヨリ 若狭入 → 若狭入	上ヨリ 若狭入 → 若狭入	上ヨリ 若狭入 → 若狭入
備考	1鎖のあいだでも、若狭之助が移動し礼をするところは大きく、師直が無視するところは小さくという音量の変化。	強弱の変化はあまりつけず。下手で礼、上手で礼、中央へ…と若狭之助の動きに対して鳴物数鎖づつが付いている印象。		音量の変化が大きい。		

[表 11] 『仮名手本忠臣蔵』大序・16-18【下り羽】→【早下り羽】比較表

(対応資料：別冊附録3)

● 笛の演奏内容が全体として能〔神楽〕との襲用関係を示していない場合、笛欄を朱色にしたうえで備考欄に注記し、〔神楽〕に即している場合は笛の欄を水色にした。また表9同様、「ヒ」はヒシギを指す。

● 太鼓が高刻の途中(八拍子の区切れでない部分)から上ヨリ合正へ移行していく場合、「→合正」と記している。

	[1A] 1931(昭和6)年・音源	[1C] 1959(昭和34)年12月歌舞伎座・音源	[1D] 1969(昭和44)年7月国立劇場・音源	[1F] 1975(昭和50)年12月国立劇場・映像	[1G] 1977(昭和52)年11月歌舞伎座・映像	[1H] 1978(昭和53)年8月『柝の芸術』録音	[1I] 1986(昭和61)年10月国立劇場・映像	[1J] 1992(平成04)年2月文楽劇場・映像
	別の旋律	別の旋律	別の旋律	ラアラア (2鎖の地)	ラアラア (2鎖の地)	ラアラア	ラアラア (2鎖の地)	ラアラア
配役	直義=松本純蔵、師直=⑦松本幸四郎、若狭之助=⑬守田勘彌、顔世御前=坂東秀調	直義=③市川左團次、師直=⑩中村勘三郎、若狭之助=②尾上松緑、顔世御前=⑥中村歌右衛門、判官=⑦尾上梅幸	直義=④坂東志うか、師直=⑧坂東薪水、若狭之助=④市川段四郎、顔世御前=⑤坂東玉三郎、判官=澤村精四郎	直義=②坂東亀蔵、師直=⑩市村羽左衛門、若狭之助=①尾上辰之助、顔世御前=⑦尾上菊五郎、判官=⑦尾上梅幸	直義=⑧中村福助、師直=②尾上松緑、若狭之助=⑩市村羽左衛門、顔世御前=⑦中村芝翫、判官=⑦尾上梅幸	—	直義=②澤村藤十郎、師直=⑩中村勘三郎、若狭之助=⑩市川團十郎、顔世御前=⑦中村芝翫、判官=⑦尾上梅幸	直義=片岡進之介、師直=③中村鴈治郎、若狭之助=中村智太郎、顔世御前=中村浩太郎、判官=⑤坂東八十助
鳴物	不明	田中社中(※筋書…②田中涼月ほか田中姓11名、柏扇太郎、望月左二郎、六郷三吉)	④福原鶴三郎、梅屋勝松、梅家市昭治、住田長一郎、②福原鶴二郎、住田長九郎、福原喜一郎、望月長五郎、梅屋市邦	⑩望月太左衛門、望月久勝、望月久雄、望月太左助、望月太左久、③望月太左之助、住田長吉郎、望月太左治、堅田喜一郎、望月太喜二郎、望月太喜三久、②柏扇之助、田中佐貴司	(※筋書…②田中涼月ほか田中姓4名、⑩望月太左衛門ほか望月姓10名、堅田喜代蔵、堅田喜一郎、②柏扇之助、藤舎呂誠、梅屋福四郎、鳳声晴由)	②柏扇之助、望月太左久、③望月太左之助、望月太左治、望月太喜三久	⑩望月太左衛門、望月久勝、望月久雄、望月太左助、望月太左久、③望月太左之助、望月太意次郎、望月太左治、堅田喜一郎、住田長成、柏裕、望月太喜二郎、望月太喜三久、望月太喜志朗、②柏扇之助	④堅田喜三郎、③望月太左之助、望月左喜蔵、仙波孝記、望月太嘉雄、望月展司、猪村和彦、②望月長次郎、望月太喜三久
	太鼓 笛	太鼓 笛	太鼓 笛	太鼓 笛 劇進行	太鼓 笛 劇進行	太鼓 笛	太鼓 笛 劇進行	太鼓 笛 劇進行
		高刻1		高刻1 行列入	高刻 行列入		高刻1 行列入	
		高刻2		高刻2 ◎1	高刻 ※		高刻2 ◎1	
		高刻3		高刻3 行列花道	高刻 ◎1		高刻3 行列花道	
		高刻4		高刻4 ◎2	高刻 行列花道		高刻4 ◎2	
		高刻5		高刻5 行列入	高刻 ◎2		高刻5 行列入	
		高刻6		高刻6 ◎3	高刻 行列入		高刻6 ◎3	
		高刻7		高刻7 早えわ	高刻 ◎3		高刻7 早えわ	
		高刻8		高刻8 ◎4	高刻 早えわ		高刻8 ◎4	
		高刻9		高刻9 早えわ	高刻 ◎4 早えわ		高刻9 早えわ	
		高刻9/		高刻10 ◎5 早えわ	高刻 早えわ		高刻10 ◎5 早えわ	
							高刻11 早えわ	
				(竹本・柝頭) 見得	(竹本・柝頭) 見得		(竹本・柝頭) 見得	
		高刻10						高刻1 見得
		高刻11	高刻	高刻 幕切	高刻 幕切	高刻	高刻 幕切	高刻2 回り
	上ヨリ	上ヨリ	→上ヨリ	上ヨリ	上ヨリ	→上ヨリ	→上ヨリ	上ヨリ
	合正 ヒ	合正	合正	合正	合正	合正	合正	合正
備考	「還御だ」→打上のみ。笛は異なる旋律で最後にヒシギ。	竹本「御先を払う」と同時に鳴物始まる。笛はアシライ風。	笛はアシライ風の旋律を吹く(「ヒューー…」フヒューー…)のようなまばらな吹き方。三段目へ回りで繋いだ形か。		※笛1鎖目のあとに「ヒュールラー」が挟まる。直義が花道に差し掛かるところで竹本「直義公は悠々と歩御なり給う御威勢」と併せて地の1鎖目になるように調整か。	柝の後のみ	11鎖/2鎖途中から打上	三段目へ回りで繋ぐ。

(表 続き)

	[1K] 2001(平成13)年3月演舞場・映像	[1L] 2002(平成14)年10月歌舞伎座・映像	[1M] 2002(平成14)年11月国立劇場・映像	[1N] 2009(平成21)年11月歌舞伎座・映像	[1O] 2013(平成25)年11月歌舞伎座・映像
	ラアラア	ラアラア (唱歌進行)	ラアラア (2鎖の地)	ラアラア (唱歌進行)	ラアラア (唱歌進行)
配役	直義=⑤坂東亀三郎、師直=④市川左團次、若狭之助=②尾上辰之助、顔世御前=⑦中村芝雀、判官=⑦尾上菊五郎	直義=②中村勘太郎、師直=②中村吉右衛門、若狭之助=⑤中村勘九郎、顔世御前=②中村魁春、判官=③中村鴈治郎	直義=②市川亀治郎、師直=③中村鴈治郎、若狭之助=③中村歌昇、顔世御前=⑥中村東蔵、判官=④中村梅玉	直義=②中村七之助、師直=⑤中村富十郎、若狭之助=④中村梅玉、顔世御前=②中村魁春、判官=⑧中村勘三郎	直義=②中村七之助、師直=④市川左團次、若狭之助=④中村梅玉、顔世御前=⑦中村芝雀、判官=⑦尾上菊五郎
鳴物	尾上菊五郎劇団音楽部(※筋書…④望月朴清、⑫望月太左衛門、⑦望月長左久ほか望月姓15名、仙波孝記)	田中社中か(※筋書…⑤田中伝兵衛ほか田中姓11名、③望月太左之助ほか望月姓6名、②福原鶴二郎、鳳声晴由)	④望月朴清、⑦望月長左久、望月太左治、仙波孝記、柏原次郎、望月太左次郎、望月拓、望月太三郎、望月清太郎、望月太喜二郎、望月太喜三久	(※筋書…⑦田中伝次郎ほか田中姓5名、⑫望月太左衛門ほか望月姓6名、鳳声晴由、鳳声晴之)	(※筋書…⑬田中伝左衛門ほか田中姓7名、望月太左治ほか望月姓7名、福原鶴二郎、鳳声晴由)
	太鼓 笛 劇進行	太鼓 笛 劇進行	太鼓 笛 劇進行	太鼓 笛 劇進行	太鼓 笛 劇進行
		高刻1 掛り1 還御だ〳〵		高刻1 掛り1 還御だ〳〵	高刻1 掛り1 還御だ〳〵
		高刻2 掛り2 還御だ〳〵		高刻2 掛り2 還御だ〳〵	高刻2 掛り2 還御だ〳〵
		高刻3 掛り3 行列出		高刻3 掛り3 行列出	高刻3 掛り3 行列出
		高刻4 掛り4		高刻4 掛り4	高刻4 掛り4
		高刻5 掛り5 行列花道		高刻5 掛り5 行列花道	高刻5 掛り5 行列花道
		高刻6 掛り6		高刻6 掛り6	高刻6 掛り6
		高刻7 掛り7		高刻7 掛り7	高刻7 掛り7
		高刻8 掛り8 行列入		高刻8 掛り8 行列入	高刻8 掛り8 行列入
		高刻9 掛り9		高刻9 掛り9	高刻9 掛り9
		高刻10 掛り10		高刻10 掛り10	高刻10 掛り10
		高刻11 掛り11		高刻11 掛り11	高刻11 掛り11
		高刻12 掛り12 早えわ		高刻12 掛り12 早えわ	高刻12 掛り12 早えわ
		高刻13 初段1		高刻13 初段1	高刻13 初段1
		高刻14 初段2 早えわ		高刻14 初段2 早えわ	高刻14 初段2 早えわ
		高刻15 初段3		高刻15 初段3	高刻15 初段3
		高刻16 初段4 早えわ		高刻16 初段4 早えわ	高刻16 初段4 早えわ
		高刻17/ 初段5/		高刻17/ 初段5/	
	(竹本・柀頭) 見得	(竹本・柀頭) 見得		(竹本・柀頭) 見得	(竹本・柀頭) 見得
		高刻18 掛り1 幕切	高刻1 見得		
	高刻 幕切	高刻19	高刻2 ㊦ 回り	高刻18 掛り1 幕切	高刻17 掛り1 幕切
	上ヨリ	上ヨリ	→上ヨリ	→上ヨリ	→上ヨリ
	合正	合正	合正	合正	合正
備考	「還御だ」の後、竹本〴〵御先を払うて」のみで柀、幕切	竹本〴〵御先を払う…から鳴物入る。	三段目へ回りで繋ぐ。	竹本〴〵御先を払う…から鳴物入る。	竹本〴〵御先を払う…から鳴物入る。

前掲の表に示した通り、【下り羽】・【早下り羽】は検討範囲において、笛の演奏の仕方から大きく3通りに分けられる。「ラアラア」と別の旋律を吹く場合、「ラアラアヒヤイツ ヒヤールラー」／「ヒューイヒヒヤイツ ラアラァラー」という〔神楽〕のうちの掛り2鎖を地として繰り返す場合、そして「ラアラアヒヤイツ ヒヤールラー」に始まりそのまま能の唱歌に沿って吹き続ける場合である。

笛が別の旋律を吹くものは、1A・1B・1C・1Dと早い時期に集中している。1Aでは「ラアラア」ではなくむしろ能の〔下り端〕(すなわち現行の【天王立下り羽】)の「ヲヒヤーイヒーウイヤー ヒヤアァーロー」に近い旋律を吹いており、1Cの【天王立下り羽】が〔神楽〕に近かったのと逆のような例になっている。いっぽう1Cの【下り羽】のほうはアシライ風に吹き流すのみであった。興行としての歌舞伎公演もふくめて4例に「ラアラア」ではない演奏が見られたことは、「ラアラア」の唱歌が少なくとも今ほど定着していなかったことの表れと捉えて良いだろう。対照的に、定まった唱歌が進行していくものは、1992年の1J以降の5公演である。そして太鼓の手については、寸法の違いはあるものの、いずれの例も「高刻」から「上ヨリ合正」を演奏していた。

笛の違いにより、劇進行と鳴物がどのように対応するかという点にも違いが見られる。まず「ラアラア」ではない旋律を吹いている場合、寸法の長さもあってか、鳴物に強弱等の変化はあまり見られない(なお1A・1Bの寸法の長さは、音源収録上の都合によるものであろう)。2鎖の唱歌を繰り返す場合、人が遠ざかるところで音をかすめていくのに加え、挨拶をしようとする若狭之助が動くところで強く、師直が無視し続けるところで聞こえないほど弱く…という強弱の変化を笛・太鼓ともより強調する傾向にある。これは同じ旋律(地)を繰り返していくなかで、いかに表現していくかという工夫の一端とも見ることができる。唱歌通りに進行していく例でも強弱の変化はつけられているものの、聞こえないほど弱くするような差はつけられていない。音量や拍を比較的一定にとどめて、むしろ劇が進むとともに進んでいく、旋律自体の違いを聞かせているようにも感じられる。特に、2鎖の繰返しには含まれない高音域の旋律(掛り5鎖目辺りの「リィヤアラアラアラァラー」、

初段 4 鎖目末尾の「ヒウー」が目立つ。とくに 16-18 では、いずれも師直の最後の「早えわ」が初段 4 末尾、最も高い音のあたりへ来るようになっていることが注目される。他の例では【下り羽】が入ってからわりあいすぐ行列が表れるのに対し、「還御だ／＼」のセリフから【下り羽】を入れているのは、ここまで演奏を行うためなのかもしれない。

また 16-18 については、〴〵御先を払う声々に詮方なくも期を延ばす、無念は胸に忘れず、悪事さかって運強く切られぬ高師直を明日の我身の敵とも、知らぬ塩冶が後押さへ、直義公は悠々と歩御なり給う御威勢、人の兜の龍頭、御蔵に入るゝ数々も、四十七字のいろは分け、仮名の兜を和らげて兜頭巾の綻びぬ、国の掟ぞ」という竹本が併奏されている。2 鎖を繰り返すラァラァでは、特に「直義公は悠々と」のあたりでちょうど地 2 巡目の冒頭が来て、直義が花道にさしかかるという点が共通していた。意図的なものとは断定できないが、わりあい行列の歩みが遅かった 1G で地の 1 巡目を半鎖多くしているのは、このためなのかもしれない。唱歌が進行するラァラァでは、掛り 5 鎖目の高音域のところでは花道にさしかかっている。

2-2-3. 三段目「足利館松の間刃傷」の陰囃子の分析

二段目や「進物場」に若狭之助の家老・加古川本蔵が苦心したことで、師直が若狭之助に対して募らせた鬱憤は判官へと向かい、三段目「足利館松の間刃傷」に至る。

2-2-3-1. 三段目「足利館松の間刃傷」の音楽構成

大序の例と同じく音楽構成一覧に即して、劇進行と陰囃子を確認する。(表 12) に示した通り、三段目の「足利館松の間刃傷」の場は、整理された 20 の件りのうち 12 の部分に陰囃子が打込まれ、位の高い武士・武家屋敷の雰囲気演出する。

[表 12] 三段目「足利館松の間刃傷」の音楽構成一覧

番号	関係する主要な役名	件名	件の内容	曲名
01	—	中より		調べ
02	—	置き		(竹本)
03	若狭之助	出	師直待ち	(竹本)
04	若狭之助 師直・伴内	[科 出	切りかかり	早舞
05	師直	白・科	詫び言	コイ合 → (竹本)
06	本蔵	科	見守り	(竹本)
07	師直・伴内・若狭之助	白・科	世辞	調べ → (竹本)
08	若狭之助	入		早舞
09	師直・伴内	白・科	本心	(素)
10	判官 師直・判官	[出 白	登城	[(竹本) 序の舞
11	茶坊主 茶坊主・師直・判官	[出 白 ・ 科	文使い	同 打流シ
12	師直	白・科	文拝見	(竹本)
13	師直・判官	白・科	あてこすり	序の舞
14	判官	科	思案顔	(竹本)
15	判官・師直	白・科	鮎侍	序の舞 → (竹本)
16	判官・師直	白	心意確認	(竹本)
17	判官・師直	白・科	殿中	序の舞
18	判官・師直	白・科	この手をついて	(素)
19	判官	科	刃傷	[(竹本) 早舞
20		幕切		[(竹本) 同 突直シ

以下、劇進行に基づいて 01～09 (若狭之助と師直主従のやり取り)、10～15 (師直から判官へのいじめ)、16～20 (辛抱しかねた判官の刃傷沙汰) に分け、劇進行と陰囃子との対応を述べる。

01 中より～09「本心」

前場が終わると舞台が回り、金襴に大衝立の殿中大広間となる。原文に「脇能過ぎて御楽屋に鼓の調太鼓の音」とあり、太鼓・大鼓・小鼓・能管による【調べ】で舞台が納まる（01 中より）。能の〔お調べ〕は開演前に各楽器の音色の調子を確認する演奏だが、五世百之助曰く歌舞伎としては「音を調べるのではなく、調べの曲として」、能の催しがある大名屋敷という体で用いられているという¹³²⁾。

すぐ竹本になり（02 置キ）、^へ若狭之助はかねて待つ…というところで若狭之助が揚ゲ幕から出て、花道中ほどに膝をついて上手をにらみ、師直を待ち構える（03 若狭之助の出）。

上手の襖から師直・伴内が出て、竹本の^へ師直主従遠目に見つけ」で【早舞】の囃子にかかる（04「切りかかり」）。大鼓・小鼓・太鼓・笛の急迫した短い曲のなか、若狭之助が走り寄って刀を抜こうとすると、伴内はその足にしがみつき、師直は平伏す。前場で加古川本蔵から賄賂を受け取っている師直は、態度を改めて若狭之助に詫びる（05「詫び言」）。この裏には大鼓・小鼓による【コイ合】の手が入ることが多いが、入らない場合もある。また竹本^へ襖の蔭には本蔵が、瞬きもせず守りいる」のところでは、詞章通りに下手の衝立から本蔵が顔を覗かせる（06「見守り」）。師直が若狭之助の背中をさするよう伴内に命じるなど、意気込んだ気持ちの抜けてしまった若狭之助は、腹を立てたまま【早舞】とともに上手へ引っ込む（08 若狭之助の入）。あとに残った師直主従は「馬鹿ほど怖いものはないなあ」などと憎まれ口を叩く（09「本心」）。

10 判官の出～15「鮎侍」

竹本^へ程もあらせず塩冶判官高貞」に大鼓・小鼓・太鼓・能管による【序ノ舞】が被せられ、判官が出仕してくる（10 判官の出）。以降、竹本や科白をきかせるための中斷を挟みつつ、【序ノ舞】の囃子が続く。茶坊主が顔世からの文箱を師直に取

¹³²⁾ 『黒美寿』、148 頁。

り次ぐと少し気をよくした師直だが（11「文使い」）、恋をはねつける歌と気付いて不機嫌になり（12「文拝見」）、判官へ当たり散らしはじめる（13「あてこすり」）。皮肉から痛切な悪口へ移ってゆくのを、判官ははじめ空笑いでかわそうとする（14「思案顔」）。しかし師直はなお調子づき、「鮒だ鮒だ、鮒侍だ」の大見得に至る（15「鮒侍」）。

16「心意確認」～20幕切

ついに判官は堪え切れず、「気が違うたか武蔵守」と詰め寄り（16「心意確認」）、思わず刀の柄に手を掛ける。「殿中だ」と手を打たれて判官はわれに返り（17「殿中」）、じっと辛抱して無礼を詫びる（18「この手をついて」）。

それでも師直がはねつけて去ろうとすると、判官が脇差で切り付け、大鼓・小鼓・太鼓・能管による【早舞】になる（19「刃傷」）。師直は上手に逃げ込み、追おうとした判官は本蔵に後ろから抱き留められ、前からは大名大勢に取り囲まれて、動きがとれず刀を投げ出す。竹本¹³³上を下へと」に、前の件りから続く【早舞】が突き直されて被り、20幕切となる。

以上に挙げた鳴物のうち、複数の件に使われる【序ノ舞】と【早舞】について分析を行う。ともに、呂・中・干・干ノ中という4句の異なる旋律を一巡とする「呂中干」の地の活用例である。呂中干は、多くの能楽囃子（舞事）に共用される地であり、歌舞伎の出囃子・陰囃子にも大いに活用されている。陰囃子においては【序ノ舞】【中ノ舞】【早舞】の3種が挙げられるが、その区別は「格式ある場」に【序ノ舞】、それよりも「ややくだけた場」に【中ノ舞】、「切迫の場」に【早舞】…といった場面の雰囲気による使い分けや¹³³⁾、「非常にゆっくり打ち出す」【序ノ舞】、中庸な【中ノ舞】、中ノ舞よりも「早い」【早舞】…といった曲調から専ら説明され、手配りに焦点が当たることは少ない。三者の音楽構成の違いについては「組立ては

¹³³⁾ 国立劇場養成課制作・田中伝左衛門編『黒御簾音楽（鳴物編）』、9頁。

大同小異」とする記述もあるが¹³⁴⁾、現行上演を鑑賞すると、鳴物曲ごとに、また場合によっては同じ鳴物でも用いられる件ごとに、手の構成からもある程度差をつけているような印象を受ける。この点に着目して、異なる公演・複数の件りの実態を比較していく。

2-2-3-2. 【序ノ舞】の比較

陰囃子における【序ノ舞】は、格式ある場面・配役の登場に使われる鳴物である。大鼓・小鼓・太鼓・能管で囃され、御殿の場面の上使の出入などに三味線の「序ノ舞合方」と合わせる場合もあれば、この三段目のように鳴物のみの場合もある。また趣向によっては大小と笛のみとする。

能楽囃子の〔序ノ舞〕は女体・老体の役が物静かに舞う舞事である。役・用途としてはやや異なるものの、位の重さ・雰囲気という点では能に準じていると言ってよいだろう。能の〔序ノ舞〕は正式五段、略式三段の構成をもつが、現行の歌舞伎鳴物における呂中干地物は、いずれも略式を念頭に置いているようである¹³⁵⁾。このことをふまえ、以下、能楽囃子〔序ノ舞〕に言及する際は、略式三段の形式を指すものとする。

【序ノ舞】は、10（判官の出）から17（殿中）まで、つまりこの場の眼目である判官と師直のやり取りの全編にわたって入る。悠々と登場した判官が理由の知れない当てこすりにだんだんと耐えかねていくという、大きなシグサのない『忠臣蔵』三段目の展開を支える鳴物である。

12公演における4つの件り、計48例をまとめた比較表を、(表13)として掲げる。手配りについてはここまで見てきた笛・太鼓のみの曲よりも異同が大きく、また判別しがたい箇所(※)も多い。別冊に(附録4)として載せた手は、1970年代以降の公演に含まれるものに限っている。

¹³⁴⁾ 杵屋栄左衛門編『黒御簾音楽 二』、国立劇場、1970年、217頁。

¹³⁵⁾ 十一世田中伝左衛門編『鳴物教則本(二)』には、【早舞】の「三段目」への言及がある(142頁)。

また、セリフを中心とした件では、演奏の寸法などは脚本の違いに大きく左右されているので、手配りに何らかの目安を併置するかたちでは劇進行との対応をやや示しにくい。このため、次表には「劇進行」の欄は含めず、竹本の詞章や役者のセリフと八拍子を並べた形の複数例を、(附録 5) ~ (附録 8) として収録することとした。

[表 13] 『仮名手本忠臣蔵』 三段目・10-11/13/15/17【序ノ舞】比較表

● 笛の呂中干地が全体として現行演奏と大きく異なる場合、 笛欄を朱色にしたうえで備考欄に注記した。

	[3A] 1931(昭和6)年・音源				[3B] 1942(昭和17)年頃・音源				[3C] 1959(昭和34)年2月歌舞伎座・映像				[3D] 1969(昭和44)年7月国立劇場・音源			
配役	師直=⑦松本幸四郎、判官=⑦澤村宗十郎、若狭之助=⑬守田勘彌、伴内=助高屋高助、茶道=澤村千鳥				師直=⑥大谷友右衛門、判官=⑮市村羽左衛門、若狭之助=⑦澤村宗十郎、本蔵=、伴内=助高屋高助、茶道=市川たかし(市川門之助)				師直=②市川猿之助、判官=③中村時藏、若狭之助=⑪中村勘三郎、本蔵=⑤片岡愛之助、伴内=②中村吉十郎				師直=⑧坂東新水、判官=澤村精四郎、若狭之助=④市川段四郎、本蔵=③坂東新蔵、伴内=②市川猿之助			
鳴物	不明				不明				(※筋書…④福原鶴三郎、梅家市昭治、住田長蔵、②福原鶴二郎、梅屋市左久、望月姓6名/②田中涼月ほか田中姓7名、六郷三吉)				④福原鶴三郎、梅屋勝松、梅家市昭治、住田長一郎、②福原鶴二郎、住田長九郎、福原喜一郎、望月長五郎、梅屋市邦			
	笛がきわめて不明瞭 10-11 掛り(直り以降)か 13 掛りか 15 ? 17 初段か				笛がきわめて不明瞭 10-11 掛り(直り以降)か 13 掛り(直り以降)か 15 ? 17 初段か				笛は段をとらず 10-11 掛り(直り以降) 13 掛り(直り以降) 15 掛り(直り以降)~初段 17 初段				笛すべてアシライ風の吹き方 10-11 掛り(直り以降)~初段 13 掛り(直り以降) 15 掛り(直り以降)~初段 17 初段			
	大鼓	小鼓	太鼓	笛	大鼓	小鼓	太鼓	笛	大鼓	小鼓	太鼓	笛	大鼓	小鼓	太鼓	笛
10-11	受ケ	三ツ地	付ニツ・半刻	直り	受ケ	三ツ地	付ニツ・半刻	直り	受ケ	三ツ地	付ニツ・半刻	直り	受ケ※	甲三ツ地	付ニツ・半刻	
	ツツケ	ツツケ控	刻	※	地	ツツケ控	刻	呂 or 中※	ツツケ	ツツケ控	刻	干	サソウ三ツ地	ツツケ控	刻	
	ツツケ	短地※	刻	干	地	短地※	刻	干	ツツケ	短地※	短地	干ノ中	地	短地	短地	
	ツツケ	〃	刻	干ノ中※	地	〃	刻	干ノ中	※	〃	〃・半刻	呂	地	〃	〃・半刻	
	ツツケ	乙長地	刻	呂※	地	短地※	刻	呂 or 中※	(一端鳴物切れて)				高刻※	長地	高刻※	
	※	〃	刻	中※	地	〃	刻	干	※	短地※	短地	中	地	〃	刻	
	ツツケ/	/	刻	干/	地	短地※/	刻	干ノ中	地	〃	〃・半刻	干	地	結ビ乙長地	刻	
									地	乙長地	刻	干ノ中	高刻※	〃	打切	
									地	〃	刻	呂	打切	乙	〃	
									地	ツツケノベ	打切	中	受ケ頭	受三ツ地	付頭	
13	※	ツツケ控か	刻	干	受ケ	三ツ地	/付ニツ・半刻	呂※	受ケ	三ツ地か	付ニツ・半刻	直り	受ケ※	甲三ツ地	付ニツ・半刻	
	/地	乙長地か	刻	干	地	短地※	刻	干	ツツケ	ツツケ控	刻	干	サソウ三ツ地	ツツケ控	刻	
	打切/	〃/	刻/	/				干ノ中/	ツツケ	短地※	短地	干ノ中	地	短地	短地※	
									地	〃	〃・半刻	呂	地	〃	〃・半刻	
									/	短地※/	刻	中				
	※	乙長地	刻	干?※	受ケ	三ツ地	刻	干	受ケ	三ツ地	刻	中	ウケ※	甲三ツ地	付ニツ・半刻	
	※	〃	刻	アシライ※	受ケ	受ケ三ツ地※	刻	呂 or 中※	ツツケ	ツツケ控	刻	干	サソウ三ツ地	ツツケ控	刻	
	地	短地※	短地	アシライ※	地	短地※	刻	干	ツツケ	短地※	刻	干ノ中	地	短地	短地※	
	地	〃	〃・半刻	中?※	地	〃	刻	干ノ中	地	〃※	打切	呂	地	〃	〃・半刻	
	地	乙長地ツメ	刻	中?※	地	短地※	刻	呂 or 中※	受ケ頭	ツツケ控	〃	中	地	長地	高刻※	
※	〃	刻	干※	地	〃	刻	※	受ケ	三ツ地	付頭	干	地	〃	刻		
ツツケ	乙長地	ヲロシ打返	干ノ中※	地	短地※/	刻	干	/	/	/	干ノ中/	地	長地ツメ	刻		
/	/	〃/	呂※/	/	短地※/	刻/	アシライ※	(一端鳴物切れて)				高刻	〃	打切		
								受ケ頭	受三ツ地	付頭	直り	打切	/	〃/		
								地	/長地	ヲロシ	干	(一端鳴物切れて)				
								地	〃	高刻	干ノ中	ウケ※	三ツ地	付ニツ・半刻		
								地	キザミ	ヒラキ	呂	サソウ三ツ地	ツツケ控	刻		
								高刻※	結ビヲドリ※	刻	中	地	短地	短地※		
								地	〃	刻	干ノ中	地	〃	〃・半刻		
								地	ツツケノベ	刻	干ノ中	地	長地	刻		
								ツツケ	結ビ※/	打切/	呂	地	〃	刻		
												地	結長地乙	刻		
												高刻	〃	打切※		
												打切	〃	〃		
												ウケ※	受三ツ地	付ニツ・半刻		
												地※	打放ツメ	ヲロシ		
												地	長地	刻		
												地	〃	ヒラキ		
												地	長地	刻		
												地	〃	刻		
												地	乙長地	刻		
												地	〃	刻		
17			頭				頭				頭				頭	
	受ケ頭	受ケ走	付頭	掛り	受ケ頭	受ケ走	付頭	段(1)	受ケ頭	受三ツ地	付頭	掛り	ウケ	受三ツ地	付頭	
	受ケ頭	三ツ地	ヲロシ	中?※	受ケ頭	受三ツ地	ヲロシ	呂 or 中※	高刻	結ビヲドリ	ヲロシ	干	初段※	打放	ヲロシ	
	ツツケ	打放/	刻/	/	ツツケ	ツツケノベ	刻	干	打上か	〃	高刻	干ノ中	地	長地	高刻※	
					(一端鳴物切れて)				二段ヲロシ	ヒラキ	呂		地	〃	ヒラキ	
					受ケ頭	三ツ地	刻	呂 or 中※	地	打放	刻	中	地	長地	刻※	
					ツツケ	ツツケノベ	刻	干	地	打放+ヲドリ※	刻	干	地	〃	刻	
					/	/	刻/	干ノ中?/	地	結ビヲドリ※	刻	干ノ中	地	長地	刻	
										〃/	刻/		地	〃	刻	
													地	乙長地	刻	
備考	笛は「干」以外きわめて判別しづらい。10-11では2鎖目の末尾が一拍長いために3鎖目でやや打ちものとずれているが、4鎖目でつめて戻っている。打ちもの(とくに大鼓)も手が判別しづらい箇所が比較的多い。				笛の地が、呂と中が混ざったような唱歌と干ノ中の3鎖目で一巡となっている。打ちものは小鼓の「短地らしき手」をはじめ、似た手の連続が聞かれる。				3A3Bにくらべれば打ちものの手配りは今日に近いが、打ちものが段をとっているところでも笛は段をとらず呂中干を繰返し続け、打ちものが初段から初めても冒頭の直りの唱歌から吹く。				いずれの箇所も呂中干の地を吹いておらず、「ヲ-----ヒャ-----ル-----」のようなアシライ吹。			

(表 続き)

	[3E] 1975(昭和50)年12月国立劇場・映像	[3F] 1977(昭和52)年11月歌舞伎座・映像	[3H] 1986(昭和61)年10月国立劇場・映像	[3I] 1992(平成04)年2月文楽劇場・映像												
配役	師直=①市村羽左衛門、判官=⑦尾上梅幸、若狭之助=①尾上辰之助、本蔵=⑤尾上新七、伴内=②市川子圓次	師直=②尾上松緑、判官=⑦尾上梅幸、若狭之助=⑦市村羽左衛門、本蔵=⑤市川九蔵、伴内=②市川子圓次	師直=①中村勘三郎、判官=⑦尾上梅幸、若狭之助=⑫市川團十郎、本蔵=②岩井貴三郎、伴内=市村鶴蔵	師直=③中村鴈治郎、判官=⑤坂東八十助、若狭之助=中村智太郎、本蔵=? (見付の侍有右衛門=嵐徳丸)?、伴内=中村扇豊												
鳴物	⑩望月太左衛門、望月久勝、望月久雄、望月太左助、望月太左久、③望月太左之助、住田長吉郎、望月太左治、堅田喜一郎、望月太喜二郎、望月太喜三久、②柏扇之助、田中佐貴司	(※筋書…②田中涼月ほか田中姓4名、⑩望月太左衛門ほか望月姓10名、堅田喜代蔵、堅田喜一郎、②柏扇之助、藤舎呂誠、梅屋福四郎、鳳声晴由)	⑩望月太左衛門、望月久勝、望月久雄、望月太左助、望月太左久、③望月太左之助、望月太意次郎、望月太左治、堅田喜一郎、住田長成、柏裕、望月太喜二郎、望月太喜三久、望月太喜志朗、②柏扇之助	④堅田喜三郎、③望月太左之助、望月左喜蔵、仙波孝記、望月太嘉雄、望月展司、猪村和彦、②望月長次郎、望月太喜三久												
	10-11 掛り(直り以降) 13 掛り(直り以降) 15 掛り(直り以降)~初段 17 初段	10-11 掛り(直り以降・アシライ有) 13 掛り(直り以降・アシライ有) 15 掛り(直り以降)~初段 17 初段	10-11 掛り(直り以降) 13 掛り(直り以降) 15 掛り(直り以降)~初段 17 初段	10-11 掛り(直り以降・アシライ有) 13 掛り(直り以降) 15 掛り(直り以降)~初段 17 初段												
	大鼓 小鼓 太鼓 笛	大鼓 小鼓 太鼓 笛	大鼓 小鼓 太鼓 笛	大鼓 小鼓 太鼓 笛												
10-11	受ケ	甲三ツ地	付ニツ・半刻	直り	受ケ	甲三ツ地	付ニツ・半刻	直り	受ケ	甲三ツ地	付ニツ・半刻	直り	受ケ	甲三ツ地	付ニツ・半刻	直り
	地	ツツケ控	刻	干	地	ツツケ控	刻	干	地	ツツケ控	刻	干	地	ツツケ控	刻	干
	地	短地	刻	干ノ中	地	短地	刻	干ノ中	地	短地	刻	干ノ中	地	短地	刻	干ノ中
	地	乙長地	刻	中	地	乙長地	刻	中	地	乙長地	刻	中	地	乙長地	刻	中
	地	乙長地	刻	干ノ中	地	乙長地	刻	干ノ中	地	乙長地	刻	干ノ中	地	乙長地	刻	干ノ中
	地	乙長地	刻	干ノ中	地	乙長地	刻	干ノ中	地	乙長地	刻	干ノ中	地	乙長地	刻	干ノ中
	地	乙長地	刻	干ノ中	地	乙長地	刻	干ノ中	地	乙長地	刻	干ノ中	地	乙長地	刻	干ノ中
13	受ケ	甲三ツ地	付ニツ・半刻	中	受ケ	甲三ツ地	付ニツ・半刻	呂	受ケ	甲三ツ地	付ニツ・半刻	直り	受ケ	甲三ツ地	付ニツ・半刻	干
	地	乙長地	刻	呂	地	乙長地	刻	アシライ	地	乙長地	刻	干	地	乙長地	刻	干ノ中
	地	乙長地	刻	呂	地	乙長地	刻	アシライ	地	乙長地	刻	干ノ中	地	乙長地	刻	呂
	地	乙長地	刻	呂	地	乙長地	刻	アシライ	地	乙長地	刻	干ノ中	地	乙長地	刻	呂
15	受ケ	甲三ツ地	付ニツ・半刻	中	受ケ	甲三ツ地	付ニツ・半刻	中	受ケ	甲三ツ地	付ニツ・半刻	直り	受ケ	甲三ツ地	付ニツ・半刻	段?※
	地	乙長地	刻	呂	地	乙長地	刻	呂	地	乙長地	刻	干	地	乙長地	刻	中
	地	乙長地	刻	中	地	乙長地	刻	中	地	乙長地	刻	干ノ中	地	乙長地	刻	呂
	地	結ビ乙長地	刻	干	地	結ビ乙長地	刻	干	地	結ビ乙長地	刻	干ノ中	地	結ビ乙長地	刻	干
	高刻	結ビ乙長地	刻	干ノ中	高刻	結ビ乙長地	刻	干	高刻	結ビ乙長地	刻	干ノ中	高刻	結ビ乙長地	刻	干
	打切	結ビ乙長地	刻	干ノ中	打切	結ビ乙長地	刻	干	打切	結ビ乙長地	刻	干ノ中	打切	結ビ乙長地	刻	干
	受ケ頭	結ビ乙長地	刻	干ノ中	受ケ頭	結ビ乙長地	刻	干	受ケ頭	結ビ乙長地	刻	干ノ中	受ケ頭	結ビ乙長地	刻	干
17	受ケ	甲三ツ地	付ニツ・半刻	中	受ケ	甲三ツ地	付ニツ・半刻	中	受ケ	甲三ツ地	付ニツ・半刻	直り	受ケ	甲三ツ地	付ニツ・半刻	掛り
	地	ツツケ控	刻	干	地	ツツケ控	刻	干	地	ツツケ控	刻	干	地	ツツケ控	刻	中
	地	ツツケ控	刻	干	地	ツツケ控	刻	干	地	ツツケ控	刻	干	地	ツツケ控	刻	中
	地	ツツケ控	刻	干	地	ツツケ控	刻	干	地	ツツケ控	刻	干	地	ツツケ控	刻	中
	地	ツツケ控	刻	干	地	ツツケ控	刻	干	地	ツツケ控	刻	干	地	ツツケ控	刻	中
備考	能楽囃子〔序ノ舞〕の掛り(直り以降)~初段にあたる手配り。とくに特に10-11、13はゆったりとしたテンポで呂中干を追いつらい。	能楽囃子〔序ノ舞〕の掛り(直り以降)~初段にあたる手配り。特に10-11、13はゆったりとしたテンポで呂中干を追いつらく、1鎖にあたる部分が「オヒャー……ヒュー……ヒョー……」となるアシライ吹のような吹き方を含む。	能楽囃子〔序ノ舞〕の掛り(直り以降)~初段にあたる手配り。特に10-11、13はゆったりとしたテンポで呂中干を追いつらく、1鎖にあたる部分が「オヒャー……ヒュー……ヒョー……」となるアシライ吹のような吹き方を含む。	能楽囃子〔序ノ舞〕の掛り(直り以降)~初段にあたる手配り。	能楽囃子〔序ノ舞〕の掛り(直り以降)~初段にあたる手配り。10-11では途中4/5鎖目で笛と打ちものの八拍子がずれたか。											

(表 続き)

	[3J] 2001(平成 13)年 3 月新橋演舞場・映像				[3K] 2002(平成 14)年 10 月歌舞伎座・映像				[3L] 2002(平成 14)年 11 月国立劇場・映像				[3M] 2009(平成 21)年 11 月歌舞伎座・映像			
配役	師直=④市川左團次、判官=⑦尾上菊五郎、若狭之助=②尾上辰之助、本蔵=①山崎権一、伴内=①市村鶴藏				師直=②中村吉右衛門、判官=③中村鴈治郎、若狭之助=⑤中村勘九郎、本蔵=⑥嵐橋三郎、伴内=②坂東吉弥				師直=③中村鴈治郎、判官=④中村梅玉、若狭之助=③中村歌昇、本蔵=③松本錦吾、伴内=中村寿治郎				師直⑤中村富十郎、判官⑩中村勘三郎、若狭之助=④中村梅玉、本蔵=④尾上菊十郎、伴内=①坂東橋太郎			
囃物	尾上菊五郎劇団音楽部(※筋書…④望月朴清、⑫望月太左衛門、⑦望月長左久ほか望月姓 15 名、仙波孝記)				田中社中か(※筋書…⑤田中伝兵衛ほか田中姓 11 名、③望月太左之助ほか望月姓 6 名、②福原鶴二郎、鳳声晴由)				④望月朴清、⑦望月長左久、望月太左治、仙波孝記、柏扇次郎、望月太左次郎、望月拓、望月太三郎、望月清太郎、望月太喜二郎、望月太喜三久				(※筋書…⑦田中伝次郎ほか田中姓 5 名、⑫望月太左衛門ほか望月姓 6 名、鳳声晴由、鳳声晴之)			
	10-11 13 15 17	掛り(直り以降) 掛り(直り以降) 掛り(直り以降)～初段 初段			10-11 13 15 17	掛り(直り以降) 初段 二段 三段			10-11 13 15 17	掛り(直り以降) 掛り(直り以降) 掛り(直り以降)・二度 初段			10-11 13 15 17	掛り(直り以降) 掛り(直り以降・ヲロシ) 掛り(直り以降・ヲロシ) 三段		
	大鼓	小鼓	太鼓	笛	大鼓	小鼓	太鼓	笛	大鼓	小鼓	太鼓	笛	大鼓	小鼓	太鼓	笛
10-11	受ケ	甲三ツ地	付ニツ・半刻	直り	受ケ	甲三ツ地	付ニツ・半刻	直り	受ケ	甲三ツ地	付ニツ・半刻	直り	受ケ	甲三ツ地	付ニツ・半刻	直り
	サソウ三ツ地	ツツケ控	刻	干	サソウ三ツ地	ツツケ	刻	干	サソウ三ツ地※	ツツケ	刻	干	サソウ三ツ地	ツツケ	刻	干
	地	短地	短地	干ノ中	地	ツツケ控	刻	干ノ中	地※	※	短地	干ノ中	地	序長地	短地	干ノ中
	地	〃	〃・半刻	呂	地	序長地	短地	呂	地	結び乙長地	〃・半刻	呂	地	〃	〃・半刻	呂
	(一端囃物切れ)				なし	〃	〃・半刻	中	地	〃	刻	中	打放	序長地	刻	中
	受ケ	甲三ツ地	付ニツ・半刻	直り	地	序長地	刻	干	高刻	乙長地	刻	呂	地	〃	刻	干
	地	ツツケ控	刻	干	地	〃	刻	干ノ中	打切	〃	刻	ヲロシ	地	序長地	刻	干ノ中
	地	/	刻/	干ノ中/	地	序長地	刻	呂					地	〃	刻	呂
					地	〃	刻	中					地	序長地	刻	中
					地	序長地	刻	干					地	〃	刻	干
					地	〃	刻	干ノ中					地	序長地	刻	干ノ中
					地	序長地※	刻	呂					地	〃	刻	呂
				地	〃	刻	中					地	序長地	刻	中	
				地	〃	刻	干					地	序長地	刻	干	
				地	序長地	刻	干ノ中					地	序長地	刻	干ノ中	
				地	〃	刻/	干ノ中/					地	〃	刻	呂	
13	受ケ	甲三ツ地	付ニツ・半刻	直り	受ケ	/打放	ヲロシ	中	ウケ	甲三ツ地	付ニツ・半刻	直り	受ケ	甲三ツ地	付ニツ・半刻	中
	地	ツツケ控	刻	干	初段	長地	高刻	呂	地	甲三ツ地	刻	呂	地	序長地	刻	呂
	地	ツツケ	刻/	干ノ中/	なし	〃	刻	中	地	ツツケ	刻	中	地	〃	刻	ヲロシ
					地	長地	刻上テ	干					地	序長地	刻	〃
					地	〃	短地	干ノ中					地	/	/	/
					打放	長地/	〃・半刻	呂					地	序長地	刻	呂
													地	〃	刻	中
													地	/	/	/
														/	/	/
15	受ケ	甲三ツ地	付ニツ・半刻	直り	受ケニ段	三ツ受	付頭	段(1)	ウケ	甲三ツ地	付ニツ・半刻	直り	受ケ	甲三ツ地	付頭	中
	地	ツツケ控	刻	干	〃	打放	ヲロシ	中	地	ツツケ	刻	呂	地	序長地	刻	呂
	地	短地	刻	干ノ中	なし	刻長地	高刻	呂	地	ツツケ	刻	中	地	〃	刻	ヲロシ
	地	〃	刻	〃	地	〃	ヒラキ	ヲロシ	高刻	/	刻	呂/	地	※	短地※	〃
	地	長地	刻	中	打放	二段ヲロシ	刻	〃					地	※	〃・半刻	〃
	地	〃	刻上ゲ	干	地	結ヲドリ	刻	〃	ウケ	甲三ツ地	付ニツ・半刻	直り	地	ツツケか	ヒラキ	呂
	高刻	結び乙	打切	干ノ中	地	〃	刻	呂	地	ツツケ	刻	干	地	序長地	刻	中
	打切	〃	〃	呂	地	刻長地	刻	中	地	ツツケ	刻	干ノ中	地	〃	刻	干
	受ケ頭	受三ツ地	付ニツ・半刻	段(1)	地	〃	刻	干	地	ツツケ	刻	中※	地	序長地	刻	干ノ中
	地	打放	ヲロシ	中	地	刻長地	刻	干ノ中	高刻※	ツツケ	刻	呂	地	〃	刻	呂
	地	長地	刻	呂	地	〃	刻	呂					地	序長地	刻	中
	コス?	〃	刻	中	地	キザミ	刻	中					地	〃	刻	干
	地	長地/	刻	干	地	又キ	高刻	干					地	序長地	刻	干ノ中
					地	打放	刻	干ノ中					地	〃	刻	呂
				地	キザミ	刻	呂					地	序長地	刻	中	
				地	又キ	刻	中					地	〃	刻	干	
				地	打放	刻	干					地	序長地	刻	干ノ中	
				地	キザミ	刻	干ノ中					地	〃	刻	呂	
				地/	/	刻/	呂/					地	序長地	刻	中	
												地	〃	刻/	干/	
17			頭				頭				頭				頭	
	受ケ頭	受三ツ地	付頭	段(1)	受ケ頭	打下シ	付頭	段(1)	受ケ頭※	受三ツ地	付頭	段(1)	受ケ頭	打下シ	付頭	段(1)
	地	打放	ヲロシ	中	三節目	結ヲドリ	ヲロシマクリ	段(2)	地	打放	ヲロシ	中	三節目か	結ヲドリ	ヲロシマクリ	段(2)
	地	長地	刻	呂	〃	〃	〃	中	地	長地	刻	呂	〃	〃	〃	中
	地	〃	刻	中	なし	キザミ	刻	呂	地	〃	刻	中	なし	キザミ	刻	呂
	地	長地	刻	干	地	又キ	刻上ゲ	干	地	長地	刻	呂	地	又キ	刻上ゲ	中
	地	〃	刻	干ノ中	地	打放	高刻	干	地	〃	刻	中	地	結ヲドリ	高刻	干
	地	長地	刻	呂	高刻	結ヲドリ	ヒラキ	干ノ中	高刻※	乙長地※/	刻	呂※	地頭	〃	ヒラキ	干ノ中
	地	〃	刻	中	地頭	〃	刻	呂					〃	地頭	刻	呂
					〃	地頭	刻	中					ノバル	打下シ	刻	中
					ノバル	打下シ	刻	干					地	打放	刻	干
				五節目	結ヲドリ	刻	干ノ中					地	キザミ	刻	干ノ中	
				〃	〃	刻	呂					地	又キ	刻	呂	
				地	キザミ	刻	中					地	打放	刻	中	
												地	キザミ	刻	干	
備考	能楽囃子[序ノ舞]の掛り(直り以降)～初段にあたる手配り。とくに初段にあたる箇所は、打ちものは繰返す地の手組を増やしており、寸法が調整しやすいようになっている。				能楽囃子[序ノ舞]の掛り(直り以降)・初段・二段・三段にあたる部分を各部に用いている。				能楽囃子[序ノ舞]の掛り(直り以降)～初段にあたる手配り。※を付した箇所をはじめ、小鼓の随所に奏奏の工夫。				能楽囃子[序ノ舞]の掛り(直り以降)と三段目にあたる手配り。13と15には能管のヲロシを含む。			

まず目立つのは、1960年代以前の例（3A～3D）において、そもそも今日のような呂中干地が演奏されていないことである。3Aの笛は、「ヒューヤー」をふくむ干らしい部分を除いてきわめて判別しづらい。特に15の件りでは呂中干地に沿わないアシライの吹き方を、呂中干らしき吹き方のなかに挟んでいる点が特筆される。附録7に示したとおり、その部分は「酒は呑んでも呑まいでも」や「その鮒がヨ」といった師直の重要なセリフにあたり、それを妨げないようにする工夫と思われる。3Bは、10-11で呂と中が混ざったような唱歌と干・干ノ中の3鎖を一巡にしているのが興味深い。3Cは、検討範囲では最も早く笛の呂中干が比較的安定して聞かれた例ではあるが、打ちものがどこを打っていても冒頭の直りから吹き始めて呂中干を繰り返している。そして3Dではいずれの件りも呂中干地は聞かれず、一貫してアシライ吹である。これらの例における打ちものはというと、小鼓が「甲三ツ地」でなく「三ツ地」であったり（3A・3B・3C）、大鼓が判別しづらかったり（3A）といった違いもありつつ、冒頭は今日演奏されるものにおおむね共通する。その後繰り返される地手組に関しては、3B小鼓の「短地らしき手」をはじめ、やや趣を異にする。

10から15にかけては能の掛り（直り以降）を、17の刃傷沙汰直前では段をとった後を…という手配りの使い分けは、多くの公演に共通している。この特徴は、打ちもの（とくに小鼓・太鼓）に関しては3Aからぼんやりと片鱗を見せているが、1970年代以降の例ではそこに笛の旋律（段直り）も伴うことで、音楽構成の違いがより分かりやすくなっている。ただし3Fや3Iの笛には、一部アシライのような吹き方が含まれていたり、笛が打ちものと一部ずれて後の唱歌をやや縮めて再び合わせていたり、3Aに共通する特徴も指摘できる。また小鼓の地の手組には、能の小鼓幸流にならって「短地」から「長地」を用いる望月流系統と、能の小鼓大倉流にならって「序長地」を用いる田中流系統という違いが表れている。

2000年代の公演において、田中流の社中と思われる3K・3Mでは、最後の緊迫した場面に三段目を用いている。3Kは4つの件りに掛り・初段・二段・三段をひ

とつずつ配していく構成であり、3M では初段・二段は使わないものの、中間の 13・15 に笛のヲロシを入れるかたちで変化をつけている。

これらの例を比較対照したとき、鳴物手配りの違いとともに顕著なのが、件りごとの演奏のノリ（テンポ）や音量の違いである。検討範囲においては、尾上菊五郎劇団系統の社中による 70 年代以降の公演でその傾向が強い。とくに 3E では、まだそれほど緊迫感が高まっていない 10-11 の件りで、聞きとろうと意識しても八拍子がなかなか捉えられないほど緩めている。また 17 で演技の心情に沿うようにノリを速めたり緩めたりする点もより強調されており、例えば 3J では、「殿中だ」に始まり師直が慌ただしくセリフを重ねる冒頭は 1 鎖あたり 10 秒ほどであるのに対し、「切れ／＼／＼／＼、判官」のあたりでは 30 秒ほどもかかっている。

2-2-3-3. 【早舞】の比較

【序ノ舞】をふまえ、同じく呂中干地物の【早舞】の検討にうつる。

歌舞伎の【早舞】の用法は、能楽囃子の〔早舞〕に対する意識というよりも、先に述べたように「早い」舞の囃子という意識が強いように思われる。公家の霊などがのびやかに舞う能楽囃子の〔早舞〕は、初段目オロシから盤渉基調（通常の黄鐘調より高い調子）になることを特色とする¹³⁶⁾。速度は〔中ノ舞〕よりやや速い程度で、能の舞事のなかでは「急調」とは言いがたい。なお歌舞伎の【序ノ舞】や【中ノ舞】では、とくに上使の出入などの場合で「序ノ舞合方」や「中ノ舞合方」の三味線が併奏されるが、【早舞】は立廻りや急な出入において、専ら鳴物のみで奏される。

音楽構成一覧へ示した通り、三段目では 3 つの件りで【早舞】が用いられる。まず件ごとに場面の性格を整理しておくと、04・08 は若狭之助の出入へつけられた鳴物である。04 では「師直主従遠目に見つけ」という竹本の文句のとおり本舞台の師直・伴内主従を見つけた若狭之助が、花道から勢いよくやってきて切りかかろうとする。08 では、大序とは打って変わった師直の対応に業を煮やした若狭之助が、

¹³⁶⁾ 黄鐘基調の〔黄鐘早舞〕もあるが、単に〔早舞〕という時はふつう盤渉基調のものを指す。

揚ゲ幕へと走りこむ場面である。一方 19-20 は、【序ノ舞】を伴った筋の展開を経て、ついに刃傷沙汰へ至った判官の シグサから幕切へと至る場面の鳴物である。判官が脇差で切りかかるも師直は上手に逃げ去り、なお後を追おうとすると衝立の陰から出てきた本蔵に後ろから抱き止められ、さらに前からは大名大勢に押さえられ…というところで幕切なので、場面自体が 04・08 よりも長く突直シをふくむ。

37 例をまとめた比較表を、(表 14) として掲げる。特に 19-20 の件では、ツケ・柝などの音もさまざま打込まれるために判別しがたい箇所が多く、全体に※印が多くなっている。なお手の構成は、別冊に (附録 9) として載せている。

【表 14】『仮名手本忠臣蔵』三段目・04/08/19-20【早舞】比較表

(対応資料：別冊附録 9)

● 笛の呂中干地が全体として現行演奏と大きく異なる場合、笛欄を朱色にしたうえで備考欄に注記した。

	[3A] 1931(昭和 6)年・音源				[3B] 1942(昭和 17)年頃・音源				[3C] 1959(昭和 34)年 2 月歌舞伎座・映像				[3D] 1969(昭和 44)年 7 月国立劇場・音源			
配役	師直=⑦松本幸四郎、判官=⑦澤村宗十郎、若狭之助=⑬守田勘彌、伴内=助高屋高助、茶道=澤村千鳥				師直=⑥大谷友右衛門、判官=⑮市村羽左衛門、若狭之助=⑦澤村宗十郎、本蔵=、伴内=助高屋高助、茶道：市川たかし(市川門之助)				師直=②市川猿之助、判官=③中村時蔵、若狭之助=⑪中村勘三郎、本蔵=⑤片岡愛之助、伴内=②中村吉十郎				師直=⑧坂東薪水、判官=澤村精四郎、若狭之助=④市川段四郎、本蔵=③坂東薪蔵、伴内=②市川段猿			
鳴物	不明				不明				(※筋書…④福原鶴三郎、梅家市昭治、住田長蔵、②福原鶴二郎、梅屋市左久、望月姓 6 名/②田中涼月ほか田中姓 7 名、六郷三吉)				④福原鶴三郎、梅屋勝松、梅家市昭治、住田長一郎、②福原鶴二郎、住田長九郎、福原喜一郎、望月長五郎、梅屋市邦			
	笛がきわめて不明瞭				笛がきわめて不明瞭				笛がところどころアシライに				笛がアシライの吹き方			
	04	?			04	?			04	?			04	?		
	08	?			08	?			08	?			08	?		
	19-20	?			19-20	?	三段目か		19-20	?	突直シなし		19-20	?	三段目か	
	大鼓	小鼓	太鼓	笛	大鼓	小鼓	太鼓	笛	大鼓	小鼓	太鼓	笛	大鼓	小鼓	太鼓	笛
04			頭				頭				頭				頭	
	※	結ビ※	打切※	干ノ中※	受ケ頭	受ケ走※	付頭	段(1)	受ケ頭	受三ツ地※	付頭	段(1)	受ケ※	受三ツ地	付頭	段(1)※
		/	/		地	結ビ	ヲロシ	中※	地	打放※	ヲロシ※	中	初段※	打放	ヲロシ	段(2)※
									地	長地※	高刻	呂	なし	刻長地	高刻	アシライ※
08		〇〇※	頭				頭				頭※				頭	
	高刻※	結ビ乙	半打込	干ノ中※	高刻※	結ビ乙	ヲロシヨリ	中?※	地	打放※	高刻	呂※	受頭	受三ツ地※	付頭	
	打切※	〃	〃	上ゲ/	打切※	〃	半打込	※	高刻※	結控上ゲ	ヒラキヨリ	アシライ※	高刻※	打放ヲドリ	ヲロシ	アシライ※
									打切※	〃	半打込	上ゲ/	打切・上ゲ	上ゲ	頭ニツ※	
19-20			頭				頭				頭				頭	
	受ケ頭	受三ツ地※	付頭	段(1)	受ケ頭※	受ケ走	付頭	段(1)	受ケ頭※	※	付頭	段(1)	受ケ※	受三ツ地	付頭	段(1)※
	地※	打放	ヲロシ	中	地	打放	ヲロシ	中※	地	※	ヲロシ※	中	初段※	打放	ヲロシ	段(2)※
	(鳴物一端切れて突直シ)				/	/	刻	呂※	二段ヲロシ※	※	ヒラキ	呂	なし	刻長地	高刻	
	受ケ頭	結ビ控上ゲ※	半打込	干ノ中※	(鳴物一端切れて突直シ)				なし	※	高刻	中	地	〃	ヒラキ	アシライ※
	打切※	〃	〃	上ゲ	地※	受ケ走	付頭	段(1)	地※	※	ヒラキ	干	地	刻長地	刻	
					地	打放	ヲロシマクリ※	段(2)	地	※	刻	干ノ中	地	〃・ヲドリ	刻	
					地	乙長地	〃	中?※	地	※	刻	呂※	(鳴物一端切れて突直シ)			
					地	〃	刻 上テ	※	地	※	刻	中※	受ケ※	受三ツ地	付頭	段(1)※
					高刻	結控上ゲ	半打込	※	地	※	高刻※	干※	初段※	打放	ヲロシマクリ※	段(2)※
					打切※	〃	〃	上ゲ	地	※	高刻※	干ノ中※	なし	刻長地	〃	
									地	※	高刻※	アシライ※	地	〃	高刻	
								地	※	刻	アシライ※	地	刻長地	刻	アシライ※	
								地	※	刻 上テ	アシライ※	地	〃	刻		
								高刻	※	半打込	アシライ※	高刻	※	刻 上テ		
								打切	※	〃	上ゲ※	打切	※	半打込	上ゲ	
														〃		
備考	笛は呂中干らしく吹いているものの唱歌をきわめて判別しづらい。録音時間の都合か寸法が短いためか、04/08 は末尾の手のみを入れている。また 08 で太鼓の頭と一緒に小鼓も打っている。				3A 同様に笛の唱歌がきわめて判別しづらく、段をとった箇所よりも呂中干地が不明瞭。小鼓の「受走」、太鼓の「ヲロシマクリ」らしき手が入っているため、どこかといえば能楽囃子における初段目・三段目にあたるものと推定。				3A3B に比べて分かりやすい呂中干を吹いているが、寸法を見計らうためかところどころで打ちものと揃わないアシライの吹き方になる。小鼓の聞きづらい録音状態で、竹本と併奏になる 19-20 では全体として判別しがたい。19-20 で太鼓が高刻らしき手を挟むのは、大名に囲まれたのちの判官の身振りに合わせたものか。				笛は冒頭に「ヤーリーヤーリー」を含む段をとったのちの唱歌を吹いてから、「ヲヒャー」「リ」のように打ちものの拍からずれたアシライの吹き方に。呂中干の 4 韻一巡は全く聞かれない。			

(表 続き)

	[3E] 1975(昭和50)年12月国立劇場・映像				[3F] 1977(昭和52)年11月歌舞伎座・映像				[3G] 1978(昭和53)年8月国立劇場・音源				[3H] 1986(昭和61)年10月国立劇場・映像				[3I] 1992(平成04)年2月文楽劇場・映像			
配役	師直=①市村羽左衛門、判官=⑦尾上梅幸、若狭之助=①尾上辰之助、本蔵=⑤尾上新七、伴内=②市川子団次				師直=②尾上松緑、判官=⑦尾上梅幸、若狭之助=①市村羽左衛門、本蔵=⑤市川九蔵、伴内=②市川子団次				—				師直=①中村勘三郎、判官=⑦尾上梅幸、若狭之助=⑩市川團十郎、本蔵=②岩井貞三郎、伴内=市村鶴蔵				師直=③中村鷹治郎、判官=⑤坂東八十助、若狭之助=中村智太郎、本蔵=? (見付の侍有右衛門=嵐徳丸)?、伴内=中村扇豊			
鳴物	⑩望月太左衛門、望月久勝、望月久雄、望月太左助、望月太左久、③望月太左之助、住田長吉郎、望月太左治、堅田喜一郎、望月太喜二郎、望月太喜三久、②柏扇之助、田中佐貴司				(*筋書…②田中涼月ほか田中姓4名、⑩望月太左衛門ほか望月姓10名、堅田喜代蔵、堅田喜一郎、②柏扇之助、藤舎呂誠、梅屋福四郎、鳳声晴由)				②柏扇之助、望月太左久、③望月太左之助、望月太左治、望月太喜三久				⑩望月太左衛門、望月久勝、望月久雄、望月太左助、望月太左久、③望月太左之助、望月太意次郎、望月太左治、堅田喜一郎、住田長成、柏裕、望月太喜二郎、望月太喜三久、望月太喜志朗、②柏扇之助				④堅田喜三郎、③望月太左之助、望月左喜蔵、仙波孝記、望月太嘉雄、望月展司、猪村和彦、②望月長次郎、望月太喜三久			
	04 ?	08 ?	19-20 ?・三段目		04 ?	08 ?	19-20 ?・三段目		04 -	08 -	19-20 ?・三段目		04 ?	08 ?	19-20 ?・三段目		04 ?	08 ?	19-20 ?・三段目	
	大鼓	小鼓	太鼓	笛	大鼓	小鼓	太鼓	笛	大鼓	小鼓	太鼓	笛	大鼓	小鼓	太鼓	笛	大鼓	小鼓	太鼓	笛
04			頭				頭					頭				頭				頭
	受ヶ※	受三ツ地	付頭	段(1)	受ヶ頭	受三ツ地	付頭	段(1)					受ヶ頭	受三ツ地	付頭	段(1)	受ヶ頭	受三ツ地	付頭	段(1)
	地	打放	ヲロシ	中	地	打放	ヲロシ	中					地	打放	ヲロシ	中	地	打放	ヲロシ	中
	高刻	刻長地	高刻	呂	地	長地	高刻	呂					地	乙長地	高刻	呂	地	刻長地	高刻	呂
	打上ヶ※	〃・ヲドリ	ヒラキ	中	地	〃	ヒラキ	中					地	〃	ヒラキ	中	高刻	〃	〃	ヒラキ
/	/	/		高刻	結ビ	上ヨリ	干					高刻	結ビ※	上ヨリ	干					留
													/	/	/					
08			頭				頭					頭				頭				頭
	高刻	打放・ヲドリ	半打込	中	高刻	結控上ヶ	半打込	呂					高刻	結控上ヶ	半打込	呂	高刻	結控上ヶ	上ヨリ	中
	打切	控上ヶ	〃	上ヶ	打切	〃	〃	上ヶ					打切	〃	〃	上ヶ	打切	〃	合正	アシライ
19-20			頭				頭					頭				頭				頭
	受ヶ※	受三ツ地	付頭	段(1)	※	受三ツ地	付頭	段(1)	受ヶ頭	受三ツ地	付頭	段(1)	受ヶ頭	受三ツ地	付頭	段(1)	受ヶ頭	受三ツ地	付頭	段(1)
	地	打放	ヲロシ	中	地	打放	ヲロシ	中	地	打放	ヲロシ	中	地	打放	ヲロシ	中	地	打放	ヲロシ	中
	高刻	刻長地	高刻	呂	地	長地	高刻	呂	地	長地	刻	呂	地	刻長地	刻	呂	地	刻長地	高刻	干
	※	〃	ヒラキ	中	地	〃	ヒラキ	中	/	/	/	/	地	〃	刻	中	地	〃	ヒラキ	干ノ中
	地	刻長地	刻	干	地	長地	刻	干	(鳴物一端切れて突直シ)				地	刻長地	刻	干	地	刻長地	刻	呂
	地	〃	刻	干ノ中	地	〃	刻	干ノ中	三段目	打下シ	付頭	段(1)	地	〃	刻	干ノ中	地	〃	刻	中
	/	/	/	v	地	長地	刻	呂	〃	結ビヲドリ	ヲロシマクリ	段(2)	地	刻長地	刻	呂	地	刻長地	刻	干
	(鳴物一端切れて突直シ)				(鳴物一端切れて突直シ)				地	〃	〃	中	(鳴物一端切れて突直シ)				地	〃	刻	干ノ中
	※	打下シ	付頭	段(1)	三段目	打下シ	付頭	段(1)	地	結ビカケ	高刻	呂	※	打下シ	付頭	段(1)	(鳴物一端切れて突直シ)			
	※	結ビヲドリ	ヲロシマクリ	段(2)	〃	結ビヲドリ	ヲロシマクリ	段(2)	地	長地	刻	中	※	打放ノベ	ヲロシマクリ	段(2)	三段目	打下シ	付頭	段(1)
	※	〃	〃	中	地	〃	〃	中	高刻	〃	半打込	干	※	打放	〃	中	〃	打放ノベ	ヲロシマクリ	段(2)
	※	刻長地	高刻	呂	地	長地	高刻	呂	打切	控上ヶ	〃	上ヶ	※	打放ノベ	高刻	呂	なし	打放	〃	中
	※	〃	刻	中	地	〃	ヒラキ	中					※	打放	刻	中	地	刻長地	高刻	呂
	※	刻長地	刻	干	地	〃	刻	干					※	刻長地	刻	干	地	〃	ヒラキ	中
※	〃	刻	上テ	干ノ中	地	〃	刻	干ノ中					※	又キ	刻	干ノ中	地	刻長地	刻	干
高刻	打放・ヲドリ	半打込	呂	高刻	結控上ヶ	上ヨリ	呂					※	※	刻	上テ	※	地	〃	刻	干ノ中
打切	控上ヶ	〃	上ヶ	打切	〃	合正	上ヶ					※	※	半打込	※	高刻	結控上ヶ	上ヨリ	呂	
													※	※	〃	上ヶ	打切	〃	合正	上ヶ
備考	19-20 はツケ・柝や拍手と重なり、大鼓が判別しがたい状態。				19-20 はツケ・柝や拍手と重なり、一部大鼓・小鼓が判別しがたい状態。								19-20 はツケ・柝や拍手と重なり大鼓・小鼓が判別しがたい状態。				04・08 末尾では中の唱歌ののちにアシライの吹き方。			

(表 続き)

	[3J] 2001(平成 13)年 3 月新橋演舞場・ 映像				[3K] 2002(平成 14)年 10 月歌舞伎座・ 映像				[3L] 2002(平成 14)年 11 月国立劇場・ 映像				[3M] 2009(平成 21)年 11 月歌舞伎座・ 映像				
配役	師直=④市川左團次、判官=⑦尾上菊五郎、若狭之助=②尾上辰之助、本蔵=①山崎権一、伴内=①市村鶴蔵				師直=②中村吉右衛門、判官=③中村雁治郎、若狭之助=⑤中村勘九郎、本蔵=⑥嵐橋三郎、伴内=②坂東吉弥				師直=③中村雁治郎、判官=④中村梅玉、若狭之助=③中村歌昇、本蔵=③松本錦吾、伴内=中村寿治郎				師直⑤中村富十郎=、判官=⑧中村勘三郎、若狭之助=④中村梅玉、本蔵=④尾上菊十郎、伴内=①坂東橘太郎				
鳴物	尾上菊五郎劇団音楽部(※筋書…④望月朴清、⑫望月太左衛門、⑦望月長左久ほか望月姓 15 名、仙波孝記)				田中社中か(※筋書…⑤田中伝兵衛ほか田中姓 11 名、③望月太左之助ほか望月姓 6 名、②福原鶴二郎、鳳声晴由)				④望月朴清、⑦望月長左久、望月太左治、仙波孝記、柏原次郎、望月太左次郎、望月拓、望月太三郎、望月清太郎、望月太喜二郎、望月太喜三久				(※筋書…⑦田中伝次郎ほか田中姓 5 名、⑫望月太左衛門ほか望月姓 6 名、鳳声晴由、鳳声晴之)				
	04 ?	08 ?	19-20 ?・三段目		04 ?	08 ?	19-20 ?・三段目		04 ?	08 ?	19-20 ?・三段目		04 ?	08 ?	19-20 ?・三段目		
	大鼓	小鼓	太鼓	笛	大鼓	小鼓	太鼓	笛	大鼓	小鼓	太鼓	笛	大鼓	小鼓	太鼓	笛	
04			頭				頭				頭				頭		
	受ケ頭	受三ツ地	付頭	段(1)	受ケ頭	受ケ走	付頭	段(1)	受ケ頭	受三ツ地※	付頭	段(1)	受ケ頭	受ケ走	付頭	段(1)	
	地	打放	ヲロシ	中	地	打放	ヲロシ	中	地	打放	ヲロシ	中	受ケ	打放	ヲロシ	中	
	地	刻長地	高刻	呂	地	刻長地	高刻	呂	地	長地	高刻	呂	地	刻長地	高刻	呂	
	高刻	〃	ヒラキ	中	地	〃	ヒラキ	中	高刻	〃・ヲドリ	ヒラキ	中	地	〃	ヒラキ	中	
	/	ヲドリ/	/		高刻	結び	上ヨリ	干	/	/	/		高刻	刻長地※	高刻	干	
				/	/	/	留					/	〃	打切	干ノ中		
																留	
08			頭				頭				頭				頭		
	高刻	結控上ゲ	半打込	呂	受ケ頭	受ケ走	付頭	段(1)	高刻	結び乙	半打込	中	受ケ頭	受ケ走※	付頭	段(1)	
	打切※	〃	〃	上ゲ	高刻	結び乙	半打込	中	打切※	〃	〃	上ゲ	高刻※	結ヲドリ※	半打込	中	
				打切※	〃	〃	呂						打切※	〃	〃	上ゲ/	
19-20			頭				頭				頭				頭		
	※	受三ツ地	付頭	段(1)	受ケ頭	受ケ走	付頭	段(1)	※	受三ツ地	付頭	段(1)	※	受ケ走	付頭	段(1)	
	地	打放	ヲロシ	中	地	打放	ヲロシ	中	※	打放	ヲロシ	中	※	打放	ヲロシ	中	
	地	乙長地	高刻	呂	地	キザミ	高刻	呂	※	刻長地	高刻	呂	※	刻長地	高刻	呂	
	地	〃	ヒラキ	中	地	ヌキ	ヒラキ	中	※	〃	ヒラキ	中	※	〃	ヒラキ	中	
	地	乙長地	刻	干ノ中	地	打放	刻	干	※	刻長地	刻	干	※	刻長地/	刻	干	
	地	〃	刻	干ノ中	(鳴物一端切れて突直シ)				※	〃	刻	干ノ中	(鳴物一端切れて突直シ)				
	地	乙長地	刻	呂	三段目	打下シ	付頭	段(1)	※	刻長地※	刻	呂	三段目※	打下シ	付頭	段(1)	
	地	〃	刻	中/	〃	結ヲドリ※	ヲロシマクリ	段(2)	※	〃	刻	中	〃	結ヲドリ※	ヲロシマクリ	段(2)	
	(鳴物一端切れて突直シ)				打返?※	〃	〃	中	※	※	刻/	干/	※	〃	〃	中	
	※	打下シ	付頭	段(1)	なし	キザミ	高刻※	呂	(鳴物一端切れて突直シ)				※	※	高刻	呂	
	※	結ヲドリ※	ヲロシマクリ	段(2)	地	ヌキ	刻	中	※	打下シ※	付頭	段(1)	※	※	刻	中	
	※	〃	〃	中	地	打放	刻	上テ	干	※	打放ツメ	ヲロシマクリ	段(2)	※	※	刻	上テ
	※	※	高刻	呂	高刻	結控上ゲ	半打込※	干ノ中	干ノ中	※	刻長地	〃	中	※	※	半打込	干ノ中
	※	※	刻	中	打切※	〃	〃	上ゲ	上ゲ	※	〃	高刻	呂	※	※	〃	上ゲ
※	※	刻	上テ	干					※	刻長地	刻	中					
※	結控上ゲ※	半打込	干ノ中						※	〃	刻	上テ	干				
※	〃	〃	上ゲ						※	※	半打込	干ノ中					
									※	※	〃	上ゲ					
備考	19-20 はツケ・柝や拍手と重なり大鼓・小鼓が判別しがたい状態。								19-20 はツケ・柝や拍手と重なり大鼓が判別しがたい状態。				08 および 19-20 はツケ・柝や拍手と重なり大鼓・小鼓が判別しがたい状態。				

表中へ※印を付した通り、1960年代以前の【早舞】の例（3A～3D）は、やはり【序ノ舞】と同じく、今日聞かれるような呂中干地は吹いていない。地の部分より、むしろ冒頭・末尾の「オヒャ オヒヤリ」の方が分かりやすいとも言える。急調な場面の【早舞】でもこのような実態が見られたということは、【序ノ舞】の場合のみセリフとの調和に配慮してあえて曖昧に吹いたというのではなく、今回検討していない【中ノ舞】もふくめ、当時の呂中干地の演奏全体に、ある程度共通して見られた特徴だった可能性がある。

3A～3Dの笛の特徴は、【序ノ舞】で指摘したものとおおむね一致する。ただし、3Cは【序ノ舞】にアシライを含まなかったのに対し、【早舞】ではところどころ打ちものと合わない吹き方になっている。また3Dは、【序ノ舞】が徹頭徹尾アシライだったのに対し、それぞれの件りおよび突直シの冒頭に「オヒャ オヒヤリ ヒウヤラリ」「ヤリヤリ ヒウヤラリ」の唱歌を吹いてからアシライに移行する。3Dを見るに、冒頭にこの唱歌が急調に吹かれることが、比較的早い時期から歌舞伎における【早舞】の特徴として認識されていたのかもしれない。

打ちものに関しては、3Aや3Bではおそらく録音の都合により、演奏の寸法がきわめて短い。そのことも一因してか04は打ちもののノリが非常に速く、笛と八拍子がずれてすらいる。08や19-20にそのような特徴は見られない。単に打ちものが速く刻みすぎたのか、多少の意図があったのかは、推測の域を出ないことである。ただ師直を切ろうとする若狭之助の出の効果としては、わりあい効果的な音響になっていると言える。特に2000年代の演奏（3J以降）は八拍子が一定に刻まれ、打ちものと笛がよく揃っていて分かりやすいぶん、3Aから順に聞いていくとやや大人しすぎてしまうような印象を受けることもある。

1970年代以降の例もふくむ全体の手配りに特徴的なのは、04・08・19-20いずれの件りも、冒頭で笛は段をとったあとの部分から吹いており、打ちものは〔早舞〕においては掛りに近い手配りを打つことである。また19-20に突直シをふくむ場合、3A以外では、突直した後は太鼓「ヲロシマクリ」（もしくはそれらしき手）をふくむ三段目の手配りとなる。

2-2-4. 五段目「山崎街道二つ玉」の陰囃子の分析

五段目の「山崎街道二つ玉」は、六段目の勘平最期に至るお軽・勘平の脇筋の一場面であり、大序・三段目とは趣を異にする。

2-2-4-1. 五段目「山崎街道二つ玉」の音楽構成

次掲の（表 15）に示す通り、21 の件りのうち 18 に陰囃子が加わるが、【山下シ】【雨ノ音】【風ノ音】など大太鼓の曲が大半を占め、それらの使い分けや変化によって劇進行を支えている。また、件の情景は竹本の詞章によっても描写されており、大太鼓の曲の多くが竹本と併奏関係になっている。この場に含まれる【早笛】は、能楽手法として荘重さや武家のイメージを表すのではなく、急調な場면을囃すものという性格が強い。

[表 15] 五段目「山崎街道二つ玉」の音楽構成一覧

番号	関係する主要な役名	件名	件の内容	曲名
01	—	回り		山下シ
02	—	置		(竹本)
03	与市兵衛	出・白	提灯消え	[木魚ノ合方(ドンツンツン) ×木魚 +雨ノ音
04	与市兵衛	白・科	一休み	同 弾流シ
05	定九郎	科	親仁殺し	風ノ音
06	定九郎	働キ・白	五十両	[忍び三重(チチチチチ) ×時の鐘
07	定九郎	科	死骸蹴込	[(竹本) 風ノ音
08	定九郎	居直	傘拾い	[(竹本) 雨ノ音
09	定九郎	科	猪発見	[早笛 +雨ノ音
10	定九郎	模様	猪逃走	同 打流シ
11	定九郎	科	弾命中	[(竹本) 風ノ音
12	定九郎	働キ	定九郎最期	忍び三重(スリ上ゲ) →(竹本)
13	勘平	出		[(竹本) 山下シ
14	勘平	働キ	猪探り	[(竹本〔トチチン〕) 本釣鐘 山下シ
15	勘平	科・白	コリヤ人	[(竹本〔早メリ〕) 山下シ
16	勘平	科・居直	財布発見	[(竹本〔早メリ〕) 山下シ
17	勘平	科	財布思案	(竹本〔メリヤス〕)
18	勘平	居直	後戻り	[(竹本〔早メリ〕) 山下シ
19	勘平	科	財布拝借	(竹本〔早メリ〕)
20	勘平	入		[(竹本〔三重〕) 山下シ
21	—	回り		山下シ

本論文で扱うのは【早笛】の部分に限られるが、全体の劇進行と音楽構成について述べておく。

【山下シ】または【雨ノ音】による前場からの01回りで、黒幕の正面に掛け稲、下手に松の木のある舞台が現れる。02置の竹本を挟んですぐ【木魚ノ合方】と【雨ノ音】になり、花道から与市兵衛が現れる(03与市兵衛の出)。与市兵衛は、ここらで一休みしようかと本舞台に来て掛け稲の前に腰掛け、娘を売って金を調達した身の上を独白する(04「一休み」)。

祇園一力の一文字屋へ「ここから御礼を申します」と与市兵衛が懐からとりだした財布を押し頂いた時、【風ノ音】で掛け稲から白い手が出て、財布を引ったくり刀で与市兵衛を刺し貫く（05「親仁殺し」）。現れた定九郎が財布をくわえたまま与市兵衛を蹴返し、刃を着物で拭う見得をすると、ゴーン、チチチチチ…と【本釣鐘】・【忍び三重】が入る。定九郎は財布の中身を手探りで数え、「五十両」と凄みに言って懐へ入れる（06「五十両」）。そして与市兵衛の死骸を後ろへ蹴込み（07「死骸蹴込」）、落ちていた破れ傘を差して大またに花道へ行きかける（08「傘拾い」）。

花道の向うを見やると太鼓・能管による【早笛】の陰囃子になり、定九郎は向こうから猪が走ってくるのを見つけた思い入れで舞台へ戻り、掛け稲のなかに隠れる（09「猪発見」）。猪は花道から飛び出して本舞台を小さく一回りし、上手へ走り入る（10「猪逃走」）。陰囃子の【早笛】は、「天テレツク天」という太鼓の打出に始まり、出入・立回りなど急調な場面に広く活用されている。竜神・鬼畜・怨霊などの勇壮な登場に奏される能楽囃子の〔早笛〕は、ふつう四拍子（能管・太鼓・大鼓・小鼓）によるが、歌舞伎ではこの五段目を含め能管と太鼓のみで奏されることが多い。

猪が去ると竹本になり、ゝあわやと見送る定九郎が、背骨へかけてどっさりと…で、定九郎が掛け稲の中から後ろ向きに姿を現し、猪の行った方向を見送る。とたんに本鉄砲の音がして（11「弾命中」）、定九郎は【忍び三重】で苦しむさまを見せて、ぼったりと倒れる（12「定九郎最期」）。

ゝ猪撃ち止めしと勘平は……と、勘平が【山下シ】で出て、七三できまる（13 勘平の出）。以後、竹本と【山下シ】のみで進行し、キマル箇所【本釣鐘】が入る。勘平は銃から外した火縄の火で前を照らして進むが、舞台下手の松の木に行き当たって火が消えてしまう。山刀で足元を探りながら進むと、定九郎の足にそれが当たり、思い入れののちに身をかがめて触り、人であることに気付く（14「猪探り」～15「コリヤ人」）。慌てた勘平は薬を探すつもりで定九郎の懐中を探り、財布を見つける（16「財布発見」）。驚いて花道へ帰りがけるが、前場で千崎弥五郎と約束した金のことに思い至り、再び戻ってくる（17「財布思案」～18「後戻り」）。

勘平は紐を切って定九郎から財布をとりあげ、自分の懐に入れる(19「財布拝借」)。手探りで鉄砲を持ち、花道の七三まで駆けて行き、よろけてつまずき右足を踏み出したかたちでキマルと柝が入る。竹本の「三重」に【山下シ】をかぶせて、よろめきながら花道を駆け込む(20 勘平の入)。舞台はそのまま【山オロシ】で21回りになる。

2-2-4-2. 【早笛】の比較

現行演奏の【早笛】の音楽構成は、笛が繰り返す7クサリの地をはじめ全体としては能楽囃子の〔早笛〕に基づきつつ、いくつか相違点もある。最も大きな違いは、太鼓が「早笛ノ地」として、能で繰り返し演奏する「刻」でなく「祈り地(ヨセ地)」を打ち行く点である。横道氏はこのことを「能からこの囃子事を導入した後に、歌舞伎のほうで工夫した手配りが定着に成功した一つの例」に思われる鳴物と挙げている¹³⁷⁾。また能の〔早笛〕は正式には二段三節の構成で、二段目の幕が上がるところで太鼓が段ノ手を打つが、歌舞伎で二段が奏されることはまずない。この五段目の例では、途中に一段のみをとって段ノ手を入れることが多いとされる。

【早笛】における笛と太鼓の手の内容は、別冊に(附録10)として載せている。なお【早笛】については、近世の劇書から囃子名目とともに「天テレツク」と太鼓の唱歌が書かれることが多く¹³⁸⁾、歌舞伎において近現代を迎える以前から太鼓の打出が特徴と捉えられていたことが窺われる。

09-10の【早笛】13例の比較対照表を、次頁以降に掲げる。映像資料については、驚き慌てた定九郎が本舞台へ戻って掛け稲の中に隠れる箇所(定 隠れる)、猪が花道から駆け出て上手揚ゲ幕に入る箇所(猪 出～猪 入)を目安の劇進行として記すこととした。なお、猪が出入の間に本舞台を小さく一巡する場合、本舞台に来てから一巡し終わるまでのおおよその箇所も記している(猪 本舞台～猪 一巡終)。

¹³⁷⁾ 横道万里雄 「楽劇の囃子 一能から歌舞伎へ」、『楽劇学』第3号、1996年、20頁。

¹³⁸⁾ 例えば、享和3(1803)年刊行の『三座例遺誌』には「はやふえ 笛 太鼓 テンテレツク」、三代目桜田治助が書き残したとされる『拍子記』(文久頃の成立か)には「早笛 テンテレツク」とある。

[表 16] 『仮名手本忠臣蔵』 五段目・09-10【早笛】比較表

(対応資料：別冊附録 10)

- 笛・太鼓の演奏が揃っていない場合、笛欄を朱色にしたうえで備考欄に注記した。
- 劇進行への対応の参考として、猪の出入にあたる部分を緑色にした。

配役	[5A]	[5B]	[5C]	[5D]	[5E]	[5F]	[5G]
	1970(昭和 45)年 7 月 国立劇場	1973(昭和 48)年 12 月 国立劇場	1977(昭和 52)年 11 月 歌舞伎座	1979(昭和 54)年 7 月 国立劇場	1984(昭和 59)年 6 月 国立劇場	1986(昭和 61)年 11 月 国立劇場	1989(平成元)年 6 月 国立劇場
勤平=④尾上菊之助、定九郎=①尾上辰之助、与市兵衛=①利根川金十郎	勤平=⑦尾上菊五郎、定九郎=③河原崎権十郎、与市兵衛=①利根川金十郎	勤平=①中村勤三郎、定九郎=⑩市川海老蔵、与市兵衛=①利根川金十郎	勤平=⑩市川海老蔵、定九郎=②坂東亀蔵、与市兵衛=①市川松栢	勤平=⑤中村勤九郎、定九郎=③中村橋之助、与市兵衛=②岩井貴三郎	勤平=⑩望月太左衛門、望月太左久、③望月太左之助、望月太意七、望月太喜三郎、望月太意次郎、望月太意七、望月太意次郎、望月太意七、望月太意次郎	勤平=①中村勤三郎、定九郎=①尾上辰之助、与市兵衛=②岩井貴三郎	勤平=⑧中村福助、定九郎=⑨市川團蔵、与市兵衛=②岩井貴三郎
⑩望月太左衛門、望月太左助、梅屋福四郎、望月太左久、③望月太左之助、住田長吉郎、望月太左治、望月太喜二郎、望月太意七、望月太意次郎、望月太意七、望月太意次郎、望月太意七、望月太意次郎	⑩望月太左衛門、望月太左助、梅屋福四郎、望月太左久、③望月太左之助、住田長吉郎、望月太左治、望月太喜二郎、望月太意七、望月太意次郎、望月太意七、望月太意次郎、望月太意七、望月太意次郎	(※筋書…②田中涼月ほか田中姓 4 名、⑩望月太左衛門ほか望月姓 10 名、堅田喜代蔵、堅田喜一郎、②柏扇之助、藤舎呂誠、梅屋福四郎、鳳声晴由)	⑩望月太左衛門、田中佐貴司、②田中長十郎、梅屋勝松、望月左二郎、望月太喜三久、望月雅弘、②柏扇之助	②柏扇之助、梅屋福四郎、③望月太左之助、堅田喜一郎、田澤裕、堅田喜代蔵、梅屋福丸、②望月太意十郎、望月長輔、望月太喜志朗	⑩望月太左衛門、望月久勝、望月久雄、望月太左助、望月太左久、③望月太左之助、望月太意次郎、堅田喜一郎、住田長成、柏裕、田中欽也、望月太喜二郎、望月太喜三久、望月太喜志朗、②柏扇之助	⑤田中傳兵衛、③田中傳次、梅屋福丸、②望月太意十郎、③望月太左之助、住田長成、望月太喜三久、望月太喜志朗	
太鼓 笛	太鼓 笛 劇進行	太鼓 笛 劇進行	太鼓 笛 劇進行	太鼓 笛	太鼓 笛 劇進行	太鼓 笛 劇進行	太鼓 笛 劇進行
早笛打出	早笛打出	早笛打出	早笛打出	早笛打出	早笛打出	早笛打出	早笛打出
掛	掛	掛	掛	掛	掛	掛	掛
頭二ツ	頭二ツ	頭二ツ	頭二ツ	頭二ツ	頭二ツ	頭二ツ	頭二ツ
ワロシ	ワロシ	ワロシ	ワロシ	ワロシ	ワロシ	ワロシ	ワロシ
高刻	高刻	高刻	高刻	高刻	高刻	高刻	高刻
地 1	地 1	地 1	地 1	地 1	地 1	地 1	地 1
地 2	地 2	地 2	地 2	地 2	地 2	地 2	地 2
地 3	地 3	地 3	地 3	地 3	地 3	地 3	地 3
地 4	地 4	地 4	地 4	地 4	地 4	地 4	地 4
地 5	地 5	地 5	地 5	地 5	地 5	地 5	地 5
地 6	地 6	地 6	地 6	地 6	地 6	地 6	地 6
地 7	地 7	地 7	地 7	地 7	地 7	地 7	地 7
地 8	地 8	地 8	地 8	地 8	地 8	地 8	地 8
地 9	地 9	地 9	地 9	地 9	地 9	地 9	地 9
地 10	地 10	地 10	地 10	地 10	地 10	地 10	地 10
地 11	地 11	地 11	地 11	地 11	地 11	地 11	地 11
地 12	地 12	地 12	地 12	地 12	地 12	地 12	地 12
地 13	地 13	地 13	地 13	地 13	地 13	地 13	地 13
地 14	地 14	地 14	地 14	地 14	地 14	地 14	地 14
地 15	地 15	地 15	地 15	地 15	地 15	地 15	地 15
地 16	地 16	地 16	地 16	地 16	地 16	地 16	地 16
地 17	地 17	地 17	地 17	地 17	地 17	地 17	地 17
打切	打切	打切	打切	打切	打切	打切	打切
地 18	地 18	地 18	地 18	地 18	地 18	地 18	地 18
地 19	地 19	地 19	地 19	地 19	地 19	地 19	地 19
地 20	地 20	地 20	地 20	地 20	地 20	地 20	地 20
地 21	地 21	地 21	地 21	地 21	地 21	地 21	地 21
地 22	地 22	地 22	地 22	地 22	地 22	地 22	地 22
地 23	地 23	地 23	地 23	地 23	地 23	地 23	地 23
地 24	地 24	地 24	地 24	地 24	地 24	地 24	地 24
地 25	地 25	地 25	地 25	地 25	地 25	地 25	地 25
地 26	地 26	地 26	地 26	地 26	地 26	地 26	地 26
地 27	地 27	地 27	地 27	地 27	地 27	地 27	地 27
地 28	地 28	地 28	地 28	地 28	地 28	地 28	地 28
地 29	地 29	地 29	地 29	地 29	地 29	地 29	地 29
地 30	地 30	地 30	地 30	地 30	地 30	地 30	地 30
地 31	地 31	地 31	地 31	地 31	地 31	地 31	地 31
地 32	地 32	地 32	地 32	地 32	地 32	地 32	地 32
備考	備考	備考	備考	備考	備考	備考	備考
笛は7クサリの地を吹いているが、太鼓の地2鎖目頃から太鼓と拍がずれている。太鼓 32 鎖に対して笛 31 鎖。	なんとなく7クサリの地に沿っているが、より装飾的で唱歌をはっきりとは迎れない吹き方。			※段ノ手冒頭あたりで笛・太鼓がずれるが、地に戻る時に合わせている。	太鼓は段ノ手を打たず。		太鼓は段ノ手を打たず。

(表 続き)

	[5H] 1992(平成 04)年 2 月 文楽劇場 映像	[5I] 1993(平成 05)年 6 月 国立劇場 映像 19:33-20:49	[5J] 2001(平成 13)年 3 月 演舞場 映像	[5K] 2002(平成 14)年 10 月 歌舞伎座 映像	[5L] 2002(平成 14)年 11 月 国立劇場 映像 16:24-17:23	[5M] 2009(平成 21)年 11 月 歌舞伎座 映像
配役	勘平=③中村鴈治郎、定九郎=③中村鴈治郎、与市兵衛=③中村鴈治郎	勘平=⑨澤村宗十郎、定九郎=③中村歌昇、与市兵衛=尾上佳緑	勘平=⑦尾上菊五郎、定九郎=⑦市川新之助、与市兵衛=①尾上佳緑	勘平=⑤中村勘九郎、定九郎=①中村信二郎、与市兵衛=④中村助五郎	勘平、定九郎、与市兵衛=③中村鴈治郎	勘平=⑦尾上菊五郎、定九郎=④中村梅玉、与市兵衛=①澤村大蔵
鳴物	④堅田喜三郎、③望月太左之助、望月左喜蔵、仙波孝記、望月太嘉雄、望月展司、猪村和彦、②望月長次郎、望月太喜三久	田中佐貴司、望月長樹、仙波和典、猪村和彦、亀井雄三、鳳声晴由、福原由次郎	尾上菊五郎劇団音楽部(※筋書…④望月朴清、⑫望月太左衛門、⑦望月長左久ほか望月姓 15 名、仙波孝記)	田中社中か(※筋書…⑤田中伝兵衛ほか田中姓 11 名、③望月太左之助ほか望月姓 6 名、②福原鶴二郎、鳳声晴由)	④望月朴清、⑦望月長左久、望月太左治、仙波孝記、柏扇次郎、望月太左次郎、望月拓、望月太三郎、望月清太郎、望月太喜二郎、望月太喜三久	(※筋書…⑦田中伝次郎ほか田中姓 5 名、⑫望月太左衛門ほか望月姓 6 名、鳳声晴由、鳳声晴之)
	太鼓 笛 劇進行	太鼓 笛 劇進行	太鼓 笛 劇進行	太鼓 笛 劇進行	太鼓 笛 劇進行	太鼓 笛 劇進行
	早笛打出 " 掛	早笛打出 " 掛	早笛打出 " 掛	早笛打出 " 掛	早笛打出 " 掛 定隠れる	早笛打出 " 掛
	頭二ツ ヲロシ 高刻 地 1 地 2 地 3 地 4 ◎1	頭二ツ ヲロシ 高刻 地 1 地 2 地 3 地 4 ◎1	頭二ツ ヲロシ 高刻 地 1 地 2 地 3 地 4 ◎1	頭二ツ ヲロシ 高刻 地 1 地 2 地 3 地 4 ◎1	頭二ツ ヲロシ 高刻 地 1 地 2 地 3 地 4 ◎1 猪出	頭二ツ ヲロシ 高刻 地 1 地 2 地 3 地 4 ◎1
	地 5 地 6 地 7 地 8 地 9 打切 " ◎2	地 5 地 6 地 7 地 8 地 9 地 10 打切 ◎2	地 5 地 6 地 7 地 8 地 9 地 10 地 11 ◎2	地 5 地 6 地 7 地 8 地 9 地 10 地 11 ◎2	地 5 地 6 地 7 地 8 地 9 地 10 地 11 ◎2	地 5 地 6 地 7 地 8 地 9 地 10 地 11 ◎2 定隠れる
	段ノ手 " 猪出 地 10 地 11 地 12 ◎3	段ノ手 " 猪出 地 11 地 12 ◎3	地 12 地 13 地 14 打切 段ノ手 猪本舞台 " ◎3	打切 猪本舞台 " 猪一巡終 地 12 ◎3	打切 猪本舞台 " 猪一巡終 地 12 ◎3	地 12 地 13 地 14 地 15 猪出 地 16 地 17 " 猪本舞台 地 18 地 19 ◎3
	地 13 地 14 地 15 地 16 地 17 地 18 地 19 / /	地 13 猪本舞台 地 14 地 15 地 16 地 17 地 18 猪一巡終 地 19 ◎4	" 地 15 地 16 地 17 地 18 猪一巡終 地 19 ◎4	地 13 地 14 猪入 地 15 地 16 地 17 地 18 猪一巡終 地 19 ◎4	地 13 地 14 地 15 猪入 地 16 地 17 地 18 地 19 ◎4	打切 猪本舞台 " 猪入 " 猪入 " 猪入 " 猪入 " 猪入 地 19 ◎4
		地 20 地 21 / / 猪入	地 20 / 猪入			地 20 地 21 地 22 地 23 地 24 地 25 地 26 ◎5 猪一巡終
						地 27 地 28 地 29 猪入
備考	猪は本舞台一巡せず。				定九郎がすぐに隠れるのは早替わりのためと思われる。 猪は本舞台一巡せず。	

【早笛】の検討範囲は他の鳴物より年代の幅が限られているものの、比較的初期の例に、今日では聞かれない演奏が含まれる。5A・5Bに顕著なのが、笛と太鼓が途中からずれていくという特徴であり、同様のことは5Dの一部にも起きている。これらの例は併奏されている大太鼓の【雨ノ音】とも相まって、個々の手配りとしては他の鳴物より異同が少ないにも関わらず、後年の例とは大きく異なる印象を受ける。

特に5Bでは、なんとなく7鎖を一巡とはしているものの、より柔軟に装飾を入れたりリズムを揺らしたりと唱歌を連想しがたい吹き方をしている。なお六世福原百之助によれば、【早笛】の能管は戦前には5クサリの地を吹いていたという¹³⁹⁾。5鎖を一巡とするような吹き方は、映像・音源資料の上演年代が1970年以降に限られたこともあってか本検討の範囲には見られなかったが、参考として附録10に、六世百之助が実演した唱歌を掲載している。いっぽうで太鼓に関しては、うち5Eと5Gの2例は一度も段をとっていないものの、13例とも大枠の手配りは同様である。段をとっている映像資料の9例を比べると、段ノ手を入れるタイミングとしては、猪が花道に現れ駆けてくるところ(5C・5H・5I)、猪が本舞台にやってくるころ(5B・5F・5J・5K・5L・5M)の大きく二通りに分けられる。

【早笛】の冒頭については、江戸期の劇書にも「天テレツク」という太鼓の唱歌がよく記されている。一方、5鎖一巡の唱歌があったという発言や他の鳴物曲に見られた異同の大きさからして、少なくとも繰り返される地の部分の笛は、戦後に定着の度合いを強めていった可能性は高い。

1984年の5E以降の笛は、いずれも太鼓と揃って7鎖の地を繰り返しているが、特に2000年代の公演では両者が非常によく揃っていて唱歌を判別しやすい。ただしあまりにもよく揃っているがために、5A・5Bのような演奏に比べて「急調な場面」という演出の点で、やや効果が薄れているようにも思われる。例えば五世福原

¹³⁹⁾ 昭和48(1973)年3月29日に収録された記録音源において、唱歌および能管による実演を行っている。五世福原百之助の『黒美寿』と合わせて別稿で検討しているので適宜参照されたい。鎌田紗弓、「戦前の歌舞伎囃子における能管―【早笛】と【三番叟】を例に―」、『音楽文化学論集』第6号、東京藝術大学大学院音楽研究科、2016年3月、25～35頁。

百之助は『黒美寿』において、【早笛】は「拍子に合わせて出這入り」をするのではなく「人間の驚くべき、さわがしき気分の入用の時に見斗って」打つものとし、その効果的な例として五段目を挙げ、「猪の鳴物と言う意味ではなく、定九郎の驚く様に打つ方が鳴物の真理が現われます」と持論を述べている。三段目の【早舞】などにも「ずれ」を含む例がいくつか見られたが、このような効果を重んじれば、5Aや5Bのような演奏もひとつの方法として許容されたのかもしれない。

2-2-5. 小括

以上に述べてきた各曲の分析結果より、注目された点を以下にまとめる。

大序における【天王立下り羽】および【置鼓】

冒頭の鳴物は、その荘重さを能との関係や「七五三」という数から語られがちだが、演奏の実態はさまざまである。特に【天王立下り羽】における笛の実態は、先に挙げた杵屋栄左衛門の「【天王立】と能の〔下り端〕との関係は「昔は必ずしもそれほど厳格ではなかった」という言及を裏付ける結果と言える。

大序における【下り羽】から【早下り羽（打上ゲ）】

「高刻」から「上ヨリ合正」に至るといふ太鼓の打ち方は年代を問わず全ての例に共通するのに対し、笛の吹き方は1960年代まで「ラァラァ」でなかったり、また近年は2鎖を繰り返すのではなく能の唱歌のままに吹いていくことが増えていたりといったバリエーションがある。

三段目における【序ノ舞】と【早舞】

1960年代以前の演奏には、呂中干地でなくアシライになったり、打ちものと笛がずれたりといった今日と異なる特徴が見られる。ただし、意図的なものかははっきりしない。

五段目における【早笛】

一部の公演では、能管と太鼓がずれて、能管・太鼓・大太鼓（雨ノ音）がそれぞれ併奏しているような印象を受ける。昭和 48(1973)年に六世福原百之助が地 5 鎖という「昔の吹き方」を紹介しているが、本分析では 1970 年代以前に遡れなかったことも一因してか、そのような演奏は見られなかった。

2-3. 近現代における傾向の変遷：演奏者の見解をふまえて

2-2 における音源・映像分析では、1960 年代後半に至るまで今日とは大きく異なる実態が観察され、流派差・個人差の問題や演出ごとの臨機応変の工夫などを窺わせる結果となった。ただし、初期の音源は収録時間の制約があること、またあくまで参照可能だった範囲の公演のみをあつかっていることなどに鑑みて、そこから直接変遷の考察に繋げるには危うい面が大きい。そこで、分析結果について実演に携わる側から見るとどのような見解になるのか、また上の世代に対してどのような印象を持っているかといったことについて、演奏家に聞き取りを行ったうえで考察することとした。

2-3-1. 伝承者への聞き取り

2018 年某日、歌舞伎座出勤後の演奏家おふたりにお時間をいただいた¹⁴⁰⁾。

2-3-1-1. 調査の概要

限られた機会となったため、あらかじめ 2-2 の各鳴物の分析結果および質問事項（執筆者の疑問点）を連絡のうえ、当日は鳴物ごとに質問に答えていただきながら、そのほか演奏者から見て気になったことをご指摘いただき掘り下げていくという取材形式をとった。また、取材内容をまとめた文言（2-3-1-2 および 2-3-1-3）について、後日ご確認をいただいた。

¹⁴⁰⁾ インフォーマントの要望を受け、所属する流派や年齢などの記載は控える。

大まかな質問内容を以下に示す。それぞれ、2-2-5の小括で各鳴物曲について述べたことを反映している。

質問1. 大序【天王立下り羽】・【置鼓】について

能との関係・手の数にこだわって説明されているが（※「田中伝左衛門説」を載せる横道[1996]のコピーを参考資料として添付）、分析すると実態はさまざまあるのではないか。杵屋栄左衛門は、【天王立下り羽】と能の〔下り端〕との関係は「昔は必ずしもそれほど厳格ではなかった」と言っている。

質問2. 大序【下り羽】→【早下り羽（打上げ）】について

笛の吹き方が、1960年代まで「ラァラァ」でなかったり、近年は能のまま吹いていくことが増えていたりと変わっている。行列が遠ざかったり師直が礼を無視したりといった劇進行に対する工夫は、どのように捉えられているのか。

質問3. 三段目【早舞】・【序ノ舞】について

過去の演奏では、箇所によって呂中干をあえて崩したり、楽器間で拍をずらしたりしている例が見られた。場面による違いや、演奏の違いについて。

質問4. 【早笛】について

一部の資料では、能管と太鼓がずれて、能管・太鼓・大太鼓（雨ノ音）がそれぞれ併奏しているような印象を受けた。六世福原百之助氏によれば、昔の笛の吹き方は地が5鎖だったと言うが、これに関して何か聞いたことはあるか。

2-3-1-2. 聞き取りの結果① 質問に対して

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[Redacted text]

[Redacted text]

[Redacted text]

[Redacted text]

[Redacted text]

[Redacted text]

[Redacted text]

[Redacted text]

[Redacted text]

2-3-2. 陰囃子における能楽手法の特徴と変遷

第2部の結びにあたり、陰囃子における能楽手法の伝承について音楽分析から見出された特徴をまとめ、変遷の要因について考察する。

2-3-2-1. 近現代における陰囃子の多様性

以上の作業で明らかになったのは、検証されてこなかった近現代の陰囃子の伝承が、手配り・劇進行との絡み・ノリといった種々の特徴に、あまり把握されていない多様性と傾向の変遷を示していることである。とくに笛については1960年代後半に至るまで、各曲にはさまざまな実態が観察された。曲名と約束事以下のレベルに表れるこれらの特徴は、聴覚面の検討を行ってこそ捉えうるものである。

長さが異なる劇進行に合わせていかなければならないという大前提は変わらず、陰囃子の打ちもの手配りは冒頭である程度能楽囃子にならうものの、多くの場合その後は地の手を繰り返して調整する形をとっている。そのうえで、本文および附録の※印（手の推定しがたい部分）の多さにも表れているとおり、「能楽囃子のどの部分に基づいているか」は個人様式や流派差の範囲を超え、総じて近年の上演ほど分かりやすく聞きとりやすくなっている。【下り羽】の能の唱歌通り吹いているものについて「笛の高音に演技が合う」「ここできょうなるという感じ」と演奏者が発言していたように、雰囲気のみならず手の内容としてもある程度定まった構成（型）が定着したことで、陰囃子の能楽手法と劇進行の絡みには、より細かな対応が求められるようになったものと思われる。

2-3-2-2. 戦前／戦後を経た変遷の要因と演奏者の懸念

音楽分析および聞き取りの結果からは、戦後世代の演奏者による改革と録音機材の発達、現行伝承の形成に大きく作用したことが窺える。十一世田中伝左衛門や六世福原百之助らの世代の影響力については、著述とともにさまざま記録音源を残すことができたことも大きいことが改めて認識された。ただし彼らのように発言・記録を残した演奏者は限られており、「一概には言えない」「流派にも人にもよる」という発言がたびたび聞かれたように、細かな表現・音楽構成にはさまざまなやり方がある。本論文で扱うことができたのはかろうじて戦前／戦後の一端を示すような範囲に限られ、近現代における膨大な上演のほんの一部に過ぎないが、一、二例ではなく計149例を比較検討したことは、流派差・個人差の問題にもふれなが

ら公演による差異の大きさを把握し、脚本や演技・演出ごとの臨機応変の工夫などを指摘する手掛かりとなったと考える。

戦後における傾向の変遷には、「本行」として能や文楽を重視する向きをより強めつつある歌舞伎界全体の風潮も見てとれる。十一世田中伝左衛門の聞書でも、文楽に精通している役者から「文楽ではこう弾くから、大太鼓をこう打ったんじゃない、三味線は生きない」といった注文が出るのがふれられている¹⁴¹⁾。

戦後の実態が鳴物方のみならず役者のあいだにも浸透し半ば定型化していることで、演奏者のなかには「はっきりとしたポイントを追ってしまい、ニュアンスに欠けてくる可能性がある」という懸念も生じている。「あのシグサにあの手を入れる」とは、「あのシグサまでに何鎖演奏しておく必要がある」という意識があることを意味する。そのことは、ある件りのあいだのノリがより一定になっていたり、ずれがなくなったりといった手配り以外の表現にも少なからず影響し、「しっかりはしているが、固い印象を受けるという批判もあるかと思う」と小林氏が述べられた「芸の質の相違」に繋がっているのではないだろうか。演奏者の世代交代が進むなか、その傾向はますます強くなっているとも言える。

音楽構成を整え定着させるきっかけをもたらした一人である十一世伝左衛門も、聞書において次のような懸念を示している。

やはり始終芝居を見て、芝居に駆け込んでくると、それから、自分の間というものが生まれてきますね。それは自己流ではいけないんです。それは、役者の動きを中心とした中での間といいますか。あるいは、芝居らしいといいますか。(中略) 囃子の立場としての間もあるし、囃子の立場から、役者を通してできた間もある。(中略) 今はないですね。演技との微妙なつながりが……。それは、俳優さんが、余り黒御簾の音楽に駆け込んで演技をしないからではないかという気がするんです。(中略) 黒御簾の音で演技が出るというよりも、自分の考えてる方へ黒御簾を引っ張ってしまおうとする。それが今のやり方ですね。逆に黒御簾の方も、役者がそれでいいといえればそれまで、黒御簾の人が工夫する必要はない、という考えです。黒御簾の音に深味がないんですね。そこに、差が、芝居の詰まらなさが出てきたのではないかと思うんです¹⁴²⁾。

¹⁴¹⁾ 十一世田中伝左衛門・今尾哲也『囃子 十一世田中伝左衛門聞書』、玉川大学出版部、1983年、190頁。

¹⁴²⁾ 同前、65～66頁。

引用を見るに、手順を整えた戦後世代の演奏者たちも当時の役者も、「ここで役者に合わせる」という意識は持っていなかったようである。上に述べられた「微妙なつながり」が全く失われたとは考えていないが、記録が詳細に残るがゆえに、聞き取りで「出会いの間」と表現されたような偶然の一致よりも「ポイントを追う」かたちになりやすいことは確かである。

第2部では、曲名以下のレベルでほぼ全く多様性を検証されてこなかった陰囃子について、1930～2010年代の『仮名手本忠臣蔵』の映像・音響資料をとりあげて分析した。大序・三段目「刃傷」・五段目「二つ玉」の場面全体の劇進行を示したうえで、【天王立】13例、【置鼓】12例、【下り羽】2つの件り26例、【序ノ舞】4つの件り48例、【早舞】3つの件り37例、【早笛】13例の計149例のサンプルを比較検討し、伝承者への聞き取りを行ったうえで傾向の変遷を考察した。1960年代後半に至るまで今日とは大きく異なる実態が観察されたことをふまえ、サンプルの限られていた先行研究では看過されがちだった流派差・個人差の問題、演出ごとの臨機応変の工夫などを指摘した。聞き取りからは、戦後世代の演奏者による改革の影響力の大きさや、録音機材の発達が現行伝承の形成に大きく影響したことなどが窺い知れた。

第3部 舞踊音楽としての出囃子——長唄曲における三味線と鳴物

第2部の分析は、劇音楽としての陰囃子の伝承に、付帳に記される曲名や語られてきた約束事を超えた流動性・多様性を見いだしうることを示す結果となった。

それでは、出囃子の場合はどうだろうか。劇音楽としてその時々の演技のタイミングに左右される陰囃子の場合とは異なり、舞踊音楽である出囃子は、舞踊の地となる長唄の旋律を前提として作調される。演奏すべき寸法、さらに鳴物の手がどのような旋律にかかるかという詳細な対応まで予めはっきりしていることは、陰囃子とは大きく異なる特徴である。このために、音楽内容については演奏者らのあいだで長唄曲ごとに伝承され、個人的な覚書（付）を記すほかに記録はされてこなかった。

横道萬里雄氏の検討した『東博本鳴物手付』（文政期成立と推定されている）からは、江戸期の実態は手配りの配列のしかたも手組の種類・内容ともより簡略なものであり、能楽手法の用いられる箇所が今日と比べてはるかに少なかったと推定される。しかし、その後の時期については『東博本鳴物手付』のような資料は残っておらず、いつどのような変遷を遂げて今日に至ったかは明らかになっていない。そこに見出される簡略な形式から「工夫を重ねてきた結果」として扱われる「現行伝承」とのあいだには、曲ごとの改作状況が記録されない以上、大きな溝がある状況と言える。

「現行伝承」それ自体の把握に関しては、鳴物に焦点をあてたものとともに、個々の長唄曲の解説・分析に研究の進展を見ることができる¹⁴³⁾。ただし、小塩 [2006: 327-340] や Malm [1963: 117-176] が《鶴亀》で小鼓の手と歌詞進行を対照するほか、音楽実態を決定づける旋律パートと鳴物との関連について、また大鼓・小鼓・太鼓・笛の関連について、音のレベルでの検討はあまり試みられていない。一つの楽曲に焦点をあてた論考でも、能楽手法については音楽内容へ言及するのではなく、

¹⁴³⁾ 宮丸直子氏が長唄現行曲から鳴物手法（とくに大鼓・小鼓・太鼓の打ちもの）を抽出して手配りを比較検討しているほか（「長唄鳴物の手法」1983年）、蒲生郷昭氏は複数の解説記事において唄・三味線・鳴物の音楽様式・構造原理にもとづいて曲を区分し、各パートの演奏内容を一覧のかたちで示す（『日本古典音楽探究』、東京：出版芸術社、2000年所収）。

「能楽囃子事〔〇〇〕に基づく【△△（能楽手法）】が入る」といった由来を述べるに留まりがちである。このことは資料的制約とともに、出囃子における「現行伝承」への変遷の過程や、能楽囃子事に対する独自性をいっそう見えにくくしているようにも感じられる。

たしかに鳴物は旋律パート（唄・三味線）の完成後に手を当てはめる作曲上やや独立した立場にあるうえ、能楽手法は能の手配りという別の構成原理をもつため特に「能楽囃子の形式をほぼそのまま取り入れた」、比較的「三味線のリズムとの結びつきは弱い」ものとされる¹⁴⁴⁾。しかし「結びつきが弱い」とは裏を返せば、どの時点の作調・改作においても鳴物は三味線の旋律を前提に、拍を合わせて進行する「弱い結びつき」を保っていることを意味する。出囃子は陰囃子以上に多種の能楽手法の鳴物を、能につながりをもつ作品から全く関わりのないものまで、多岐にわたって応用している。さまざまな長唄の旋律に対して、出囃子の能楽手法はどのように結びつき、どのような特徴を三部門の合奏における「その手法らしさ」として発揮しているのだろうか。また変遷過程自体の特定には結びつかずとも、今あるものの音楽内容を把握することで、何らかの歴史的考察の端緒も見えてくるのではないだろうか。

第3部では「舞踊音楽としての出囃子」について、近現代の変遷について音源から推測される点をまとめたのち、改作を経てきた結果にあたる現行レパートリーの比較考察を進める。前者は、能楽手法【狂ヒ】を含む1900～1950年代の音源分析にもとづく。後者は本章の中心部分であり、【序ノ舞】【下リ端】【出端】【羯鼓】【早笛】【(神舞)二段目・三段目】【舞働】を用いる長唄30曲計51例を抽出し、三味線の旋律と鳴物の対応関係に焦点を当てる。最後に試論的に曲ごとの位置関係を推測し、歴史的変遷についても考察を試みる。

¹⁴⁴⁾ 横道万里雄「長唄鳴物の古型」、『芸能の科学』第9号、1978年、85～151頁。

3-1. 出囃子の音楽演出

第2部と同じく、はじめに舞踊音楽としての機能や能楽手法の用法など、分析に関わる点を中心に出囃子の概要をまとめておく。

3-1-1. 舞踊音楽としての特徴：舞踊の「地」を成す長唄曲の存在

筋書などに「長唄囃子連中」と記されるように、出囃子は舞踊の地として、唄・三味線・鳴物の合奏による長唄曲を演奏する。とくに能楽手法の場合、舞い踊る役者の動きそのものではなく¹⁴⁵⁾、舞踊の地となる長唄の唄・三味線の旋律を大前提として作調される点で、陰囃子と性質を異にする。もちろん役者ごとの微妙な間・いきなどに合わせていかなければならないが、振りのついている長唄曲の旋律自体がそのときどきで大きく変わるようなことはない。したがって素の場合を除けば、鳴物にとっては長唄の旋律が第一の囃す対象となり、それに対して手配りを定めるといふ形の作調になる。

長唄の曲は、舞踊の進行パターンに対応した構成を基本とする。これは①置（登場人物や場面を設定する前奏部分）、②出（踊り手の登場）、③クドキ（心情の吐露）、④踊り地（軽快な踊り）、⑤チラシ（テンポの速い終結部）から成り、置とクドキにはふつう鳴物は入らない。これらの部分のほか、しばしば挿入される合方（三味線のみ部分）には、鳴物を効果的に使う例も多く、特に御座敷や演奏会など芝居を離れた場で成立した曲にその傾向は顕著である。

唄・三味線・鳴物が同時に作曲されることはなく、唄および三味線が完成してから、鳴物はその旋律に合う形で手を組み合わせた伴奏を付ける。つまり作曲上やや独立した立場にあるが、演奏すべき寸法、さらには鳴物の手がどのような旋律にかかるかという詳細な対応まで予めはっきりしていることは、陰囃子とは大きく異なる特徴である。鳴物を「枕木」、三味線を「レール」、唄を「其の上を走る汽車」に

¹⁴⁵⁾ 歌舞伎手法には振りと関連するものもある。

例える初世望月太意之助をはじめ¹⁴⁶⁾、演奏者は出囃子について、しばしば三者の総合的な理解の必要性を強調する。

3-1-2. 近現代における能楽囃子との結びつき：能の手配りの影響

第1部の検討からは、近現代を経て能楽囃子とより結びつきを強めたことが、とくに出囃子の能楽手法に大きく影響したと予想される。唄・三味線の旋律にもとづいて作調していく出囃子は、公演によって演奏すべき長さを臨機応変に変えなければならない陰囃子よりも、長唄曲ごとに手配りを工夫しやすい。とくに第1部で第三の転換点とした望月流・田中流宗家の能楽囃子修業を経て、能楽囃子の諸流派から「由来」にあたる手配りを一部とりだすような、引用的なやりかたが可能になったように思われる。このことで出囃子の能楽手法の現行伝承については、「ほぼ能楽囃子のまま」という説明が繰り返されているが、より踏み込んだ理解が必要なのではないだろうか。例えば、本研究で扱う望月流の作調については、「九世望月太左衛門が全部変えてしまった」「そのまますぎる」という十一世田中伝左衛門からの批判が散見される。ただし手附を検討すると、単なる抜粋ではない手配りの工夫が窺われる¹⁴⁷⁾。

なお、能楽手法の活用されている長唄は、唄・三味線作曲当初から鳴物を念頭に置いていたであろうもの（顕著なのは能楽手法がほぼ全編にわたる能取物の合方）から、唄・三味線としては全く「能がかり」でない、当該箇所はその鳴物が配される必然性はないようなもの（所作事として初演され、おそらく多くは後年の囃子方に作調を改められたであろう作品）まで多岐にわたる。前者の場合では、鳴物作調に先んじて、長唄の作曲に鳴物を入れるための多少の準備（寸法や手の意識など）がされている。

¹⁴⁶⁾ 「囃子は軌道の枕木にて、三味線はレールであり、又唄は其の上を走る汽車である。乗心地よき汽車は車体の構造にもよるが専門的に見るとレールの善悪如何による事が多い。レールは其枕木によつて動揺もはげしく脱線もする。而して一条のレールの長さは一定しているが距離次第で何本でも延長することが自由である。然るに枕木の数は一条のレールに何本と規定されて居て一定の間隔を置いて並置されるものである。此間隔が即ち囃子の間拍子であつて我らの最も必要とする囃子の基礎である。」（望月 [1932,7:11]

¹⁴⁷⁾ 修士論文第2章第3節「小鼓の手組にみる能楽流派の反映」で分析している。

3-1-3. 出囃子の種類と用法

出囃子の能楽手法は、以上に述べたふたつの要因（舞踊の「地」としての特徴／能楽囃子の影響にもとづく特徴）に特徴づけられ、複数の長唄曲に応用されている。どちらを強く反映した用法となるかは手法や曲によってまちまちなので、主なものを次頁の（表 17）に掲げる。表は以下の 3 つの項目から成る。

1. 編成： 大小物か太鼓物か、篠笛使用例、唄・三味線の有無
2. 一部使用の箇所：能楽囃子事のどの段を用いるか
3. 長唄楽曲における使用頻度と共通性：楽曲における配置の特徴、使用曲数

1 では打ちもの（大鼓・小鼓・太鼓）を大小太の文字で表し、大小物・太鼓物の両方が見られる場合は「(太)」とした。吹きもの（笛）は、合セ吹きかアシライ吹きか、合セ吹きでは呂中干の地を用いるか否かでⅠ・Ⅱ・Ⅲの三種に大別して表示した。また篠笛の使用例がみられるか否かを表示した。2 は基本となる特定の段を表示した。複数を挙げる場合、楽曲によって全て用いる例もいずれかの一部箇所のみの例も存する。3 では配置箇所の特徴を簡潔に述べ、異なる用途が見られる場合は(a)・(b)を付して区別した。使用曲数は、宮丸[1983]の 91 曲の検討における言及を、省略されることが多いものや替エの使用例も含めて数えている。

なお、これらは複数曲における用法を総合した特徴であり、演出によって各項目に当てはまらない用例もあることを前もって述べておく。

[表 17] 出囃子の能楽手法における主な用法¹⁴⁸⁾

能楽囃子事 の分類	手法名	1、編成				2、 一部使用の 箇所	3、長唄楽曲における使用頻度と共通性		
		打ち もの	吹きもの		唄・ 三味 線		楽曲における配置の特徴	使用 曲数	
			能管	篠笛 用例					
舞事	序ノ舞	大小太	合 セ 吹 キ	I 呂 中 干 の 地	あり	あり	掛り	楽曲初頭が多く、踊り地も数例。 ノリのゆるやかな静肅な位どりの部分。	17
	中ノ舞	大 小 (太)			なし	あり	初段、二段目	(a)楽曲初頭で序ノ舞よりノリが速い場合 (b)能の題材の囃子を踏襲する場合	5
	急ノ舞	大小			なし	素	掛り～三段目 寸法変動あり	道成寺にのみ用いられ、【乱拍子】に続 く。極めて速いノリ。	2
	男舞	大小			なし	合方	掛り～三段目	能の模倣という意図が強い特殊例	1
	神舞	大小太			なし	あり	二段目 三段目	(a)合方に呂中干の舞を併せる場合 (b)チランで寸法に即して用いる場合 の2通り。いずれも速いノリ。	13
	天女ノ舞	大小太			なし	合方	二段目	手配リ・ノリとも神舞二段目に準じる。	1
	神楽	大小太			あり	あり	掛り(+二段目)	歌詞や踊りの内容に即した使用。	3
	楽	大小太			なし	合方	掛りの模倣	合方に奏し、笛(渡り拍子)に特徴。	10
	羯鼓	大 小 (太)			あり	あり	三段目	歌詞や踊りの内容に即した使用。能では 大小物だが、太鼓を付加する場合も。	5
	狂ヒ	大小太			なし	合方	掛り～留メ	内容に即した使用(獅子) (a)乱序に続く、標準【狂ヒ五段】 (b)大小の部分的借用・《俄獅子》のみ	7
	乱拍子	小	あり		断片的使用	寸法変動あり	道成寺もの。【急ノ舞】に続く。	2	
出端事	早笛	大小太	III ア シ ラ イ 吹 キ	II	なし	合方	掛り、二段目 二段目	(a)能の模倣を意図する合方 (b)段無シの短い形 の2通り	7
	下り端	大小太			なし	合方	掛り、初段	楽曲初頭。出の振りに当たる部分等。	10
	次第	大小			なし	なし	掛り、初段	楽曲冒頭。謡「次第」に当たる唄が続く。	8
	一声	大小			なし	あり	掛り、(初段)	(a)置唄ノ大小道行の間(曲中) (b)冒頭(後ジテ含)。謡の模倣は伴わ ず。	15
	出端	大小太			なし	あり	掛り、初段(越 ノ段)、二段	(a)登場の囃子として用いる場合 (b)仕抜・太鼓地などに用いる場合	13
	乱序	大小太			なし	なし	段ナシ	内容に即した使用(獅子の登場)・狂ヒ 五段の前	6
入端事	来序	大小太	II	II	なし	あり	段ナシ	(a)内容に即した使用(“狐”) (b)能を取り入れた用法・《鶴亀》のみ	4
働事	翔り	大小			なし	あり	初段	歌詞や踊りの内容に即した使用(狂乱・ 修羅)。笛無シの断片応用も。	21
	祈り	大小			なし	合方	全段	能『紀州道成寺』の模倣	1
	舞働	大小太	なし	あり	掛り～二段目	(a)能の模倣を意図する合方 (b)チラン(寸法に合わせる形)の2通り。	3		
繋ぎ事	ノット	大小	III		なし	あり	段ナシ	三味線の手”ノットガカリ”に対応。	10

¹⁴⁸⁾ 筆者作成。《二人猩々》のみの【乱レ】、一管物(笛のみ)の【名乗笛】、また能楽囃子事の中で位置を異にする「式三番」由来の三番叟物の手法等は、本表では対象外とした。

3-2. 音源から推測される近現代の変遷：1900～1950年代の【狂ヒ】より

近現代に重ねられたであろう出囃子の曲ごとの改作の実態や、具体的な手配りの変遷を示すような文献資料は残っていない。そこで本項では【狂ヒ】を含む11例の音源資料を例として、演奏内容の分析結果を第1部の知見に照らし合わせることで、出囃子の近現代の変遷を考察する端緒とする。【狂ヒ】を選んだのは、地となる三味線合方の寸法が定まっており、明治36(1903)年のガイスバーグ録音をはじめとする複数の音源が残っていることによる。なお、分析の初出は修士論文第5章「音響実態の変化―【狂ヒ】の録音分析から」である。

3-2-1. 分析の概要

3-2-1-1. 【狂ヒ】について

出囃子の【狂ヒ】は、能楽囃子〔獅子〕に基づき、獅子が戯れ遊ぶさまを見せる手法である。獅子を主題とした楽曲において同一寸法の三味線合方を伴って奏される狂ヒ五段が標準型として定着している。楽曲後半部にあり、必ず【乱序】に続くという点も能に倣う。

【狂い五段】とあるように、合方は五段形式の段落をもち、いずれの楽曲も

- (1) 初段 4クサリ (三味線 16小節)
- (2) 二段 5クサリ (同 20小節)
- (3) 三段 7クサリ (同 28小節)
- (4) 四段 7クサリ (同 28小節)
- (5) 五段 7クサリ (同 28小節)

という計30クサリ(三味線120小節)から成る。この合方部分に続いて囃子のみの

- (6) 上ゲ 4クサリ¹⁴⁹⁾

が奏され、「獅子団乱旋の」～と唄が続く構成である。

楽曲により程度は異なるが、三味線合方は〔獅子〕における能管の旋律を模しており、当該箇所の能管の旋律線と大まかに一致して進行する。したがって複数曲に

¹⁴⁹⁾ 曲によっては打返を省き3鎖となる。

おける三味線合方自体を比較した場合も、各段に類似の動きを見ることができる。能管の地における「ヒャウラーロー」を模した「テレンストーン」という手は、狂ヒ五段合方の大きな特色である。

典拠となった能楽囃子〔獅子〕は、流派により六段から八段の楽式を有する。各種の地を一巡ずつ配列する観世流の楽式では、次のようになる¹⁵⁰⁾。

- | | | |
|---------|-------|------|
| [1] 掛り | カカリノ段 | 4クサリ |
| [2] 地 | 初段目 | 5クサリ |
| [3] 小返シ | 二段目 | 6クサリ |
| [4] 甲 | 三段目 | 8クサリ |
| [5] 呂 | 四段目 | 7クサリ |
| [6] 大返シ | 五段目 | 7クサリ |
| [7] 止メ | 六段目 | 4クサリ |

【狂ヒ】はここから中間部を短縮する形で、五段＋上ゲの寸法に収めている。定型の笛の地は、[1]掛りー(1)初段、[2]地ー(2)二段、[5]呂ー(4)四段¹⁵¹⁾、[6]大返シー(5)五段、[7]止メー(6)上ゲに対応し、(3)三段の7クサリは、[3]小返シへ[4]甲に通ずる高音域を加えたような変型となっている。

以上のように〔獅子〕と手の対応関係をもち、能の秘曲であることの重要性をししばしば強調する一方¹⁵²⁾、歌舞伎鳴物における【狂ヒ】の音響には〔獅子〕との決定的な相違がある。〔獅子〕の笛は八拍子第1拍から地の手が始まる「渡り拍子」を吹くが、【狂ヒ】の笛は打ちものと同じく、地の手が第2拍目から始まる「ノリ拍子」の形をとっている。つまり、〔獅子〕では笛の地が打ちものに1拍先行した（第1拍ー第8拍・第2拍ー第1拍という段落のずれを伴った）のが、【狂ヒ】では第2拍ー第1拍で一致し、拍節感が揃っているのである。比較譜を次頁に掲げる。

¹⁵⁰⁾ 『能の囃子事』に倣い、区分は打楽器の段落に従って設定している。

¹⁵¹⁾ ただし《今様望月》では(4)四段を[4]甲ノ手に換えて演奏することが多い。

¹⁵²⁾ 例えば『長唄協會々報』第15号（1929年10月）30頁の「會員の聲」には、「獅子は特別な曲であるのに近頃演奏会へ出すぎる」との不満が挙がる。

【譜例 1】初段 2クサリ目における小鼓・笛の比較¹⁵³⁾
 ——能楽囃子事【獅子】(左)・能楽手法【狂ヒ】(右)

1	ル	1	ル
2	口	2	口
3	ト	3	ト
4	ル	4	ル
5	ラ	5	ラ
6	ヒ	6	ヒ
7	ヤ	7	ヤ
8	ウ	8	ウ
9	ラ	9	ラ
10	口	10	口
11	ト	11	ト
12	ル	12	ル
13	ラ	13	ラ
14	ヒ	14	ヒ
15	ヤ	15	ヤ
16	ウ	16	ウ
17	ラ	17	ラ
18	口	18	口
19	ト	19	ト
20	ル	20	ル

歌舞伎鳴物の能楽手法のなかでも、【楽】【下り端】などの笛の現行演奏は「渡り拍子」を反映している。能楽囃子を強く意識した用途に限定されている【狂ヒ】のみが、なぜこの特徴を失ったままなのだろうか。

3-2-1-2. 分析対象について

分析対象とした音源 11 種の一覧を（表 18）に掲げる。便宜上、ガイスバーグ録音を（a）、戦前期の 4 例を（b）群、戦中期の 4 例を（c）群、戦後の 2 例を（d）群とした。

¹⁵³⁾ 筆者作成。【獅子】の笛唱歌は『一噌流唱歌集』下巻、小鼓手附は早稲田大学演劇博物館所蔵・川崎九淵コレクション「幸清流「乱・獅子」手附」（ハ 13-00121）に拠った。

[表 18] 分析対象の【狂ヒ】音源一覧¹⁵⁴⁾

	タイトル	録音/発売時期	発売元等	演奏者	再生時間
a	囃子ノクルイ	明治 36(1903)年録音	『全集・日本吹込み事始』[4]収録	杵屋彌三郎(5世)連中(囃子方不明)	1分5秒
b1	長唄：連獅子(四)	昭和 7(1932)年録音	リーガル 65821/CO600758	芳村伊久四郎、杵屋栄二、杵屋栄八郎(囃子方不明)。	1分32秒
b2	長唄：連獅子(八)	昭和 8(1933)年発売	コロムビア 35371/CO301497	4世松永和風、杵屋五三郎、杵屋勝丸、梅屋社中。	1分18秒
b3	石橋(外記節石橋)(八)獅子団乱旋の	昭和 9(1934)年発売	ビクター 13357/VI008955	4世松永和風、初世杵屋五三郎、杵屋勝吉治[三味線]、梅屋勘兵衛(3世)社中。	1分21秒
b4	勝三郎連獅子(六)折から笙笛	昭和 9(1934)年発売	ビクター NK-3095/VI011756	4世松永和風、杵屋五三郎[三味線]、杵屋勝吉治[上調子]、梅屋勘兵衛(3世)社中。	1分14秒
c1	連獅子(正治郎連獅子)(五)獅子舞の合方	昭和 12(1937)年発売	ビクター J-54192/VI007499	5世富士田新蔵、2世柏伊三郎[三味線]、2世松島寿三郎[三味線](囃子方不明)	1分12秒
c2	連獅子(正治郎)	昭和 15(1940)年	『九世芳村伊四郎全集』	田中佐太郎(8世)社中	1分26秒
c3	鏡獅子(下の巻＝胡蝶・獅子の精)	昭和 17(1942)年	『九世芳村伊四郎全集』	[笛]鳳声宗郷、[太鼓]望月太意次郎、望月太左衛門(9世)社中	1分36秒
c4	舞踊長唄：執着獅子(七)	昭和 18(1943)年発売	コロムビア 100659/CO304994	杵屋東十郎、杵屋勝東次[三味線]、杵屋勝雄[三味線]、堅田喜三久社中。	1分21秒
d1	鏡獅子 獅子の巻(二)	昭和 26(1951)年発売	ビクター OR-76/VI012227	和歌山真五郎、芳村辰三郎、杵屋花叟[三味線]、柏伊佐之助[三味線]、柏伊千次郎[三味線]、住田長三郎社中(3世か)。	1分24秒
d2	執着獅子(十)	昭和 28(1953)年発売	ビクター OR-130/VI012318	和歌山真五郎、富士田新蔵、柏伊佐之助[三味線]、松島壽太郎[三味線]、住田長三郎社中(3世か)。	1分16秒

(a) 明治末期：ガイスバーグ録音

明治 36(1903)年に録音された(a)《囃子ノクルイ》は、合方および「獅子団乱旋」以下の終曲部分と、三味線の「チンチリレン」の合方から成る。演奏者に関する情報は「杵屋彌三郎連中」¹⁵⁵⁾のみである。

「この『獅子の狂い』は、『俄獅子』である」と解説されているが、本録音の合方部分は現行の《俄獅子》ではない。現行の合方は寸法こそ狂ヒ五段に等しいものの、前節に特徴として述べた「テレンストン」の手を持たず、「チンチリレンの合方」に近い軽妙なものである。現行演奏の鳴物で【狂ヒ】が用いられることはまずなく、通常は太鼓・篠笛の【屋台】と大小チリカラで、大鼓・小鼓の止メの部分にわずか

¹⁵⁴⁾ 筆者作成。代が推測できる囃子方に関しては名前の末尾に(～世)を補った。「再生時間」は回転数により変わりうるが、目安として【狂ヒ】五段部分の実測値を示す。なお(a)は78回転でCD化されているが、「録音速度が78回転よりも遅い可能性があるので、実際の収録時間はこれより長かったかもしれない」と『日本吹込み事始』解説に注記される(21頁)。

¹⁵⁵⁾ 『日本吹込み事始』解説において、杵屋彌三郎(三味線方)は「五代目であろう」と推測されている(55頁)。また、「この一連の録音は、長唄と囃子を聴かせる企画であったようで、唄・三味線が後ろに控えていてバランスは良いとはいえない。しかし当時の長唄演奏の雰囲気伝える貴重なものである。演奏メンバーも詳細は判っていない。」と述べられている。

に【狂ヒ】の手が見られるのみとなっている¹⁵⁶⁾。しかしながら本録音は全編にわたって能楽手法が打たれており、合方は《英執着獅子》と《石橋》を折衷したような形である。

(b) 戦前期の S P 録音

(b)群の鳴物は、記載のない (b1) を除き全て梅屋社中による。大正 9(1920)年に襲名した三世勘兵衛 (明治 15(1882)～昭和 26(1951)) は、大正 3(1914)年 9 月に長唄研精会に入り、鼓方として活躍した。その門弟でのちに宗家を継ぐ梅屋金太郎は、これらの録音に加わっていたかは不明だが、能楽手法の影響をほとんど受けない演奏の鳴物方として先行研究に名が挙がっている¹⁵⁷⁾。いずれも笛の演奏者名は不明だが、演奏内容の異同が大きい。

(c) 戦中・(d) 戦後の S P 録音

(c)群については、(c1) を除いて鳴物社中が明らかである。(c2)はのちの十一世伝左衛門、(c3)は九世望月太左衛門と、奇しくも能楽導入 (第三の転換点) を牽引した二人の演奏が含まれ注目される。

(d1)・(d2) はともに住田長三郎社中によるが、笛の異同から 2 例とも取り上げることとした。

3-2-2. 録音 11 種における【狂ヒ】の分析

(a)～(d)の分析から見出された特徴を、主に現行伝承と比較するかたちで次にまとめるとめる。

¹⁵⁶⁾ なお唄・三味線譜における該当頁には、『囃子ノアル時ハ「狂」ノ前ニ「屋台囃子」ノ類ガ入りマス。又「屋台囃子」ノ代リニ「来序」ヲ用ヒ「狂」モ普通ノ獅子モノ通り鳴物ヲ奏スルコトモ稀ニハアリマス。』とある。杵屋彌之介 青柳茂三編『俄獅子：長唄』（唄譜、三絃譜付研究稽古本・第 43 編）、藤和出版部、1982 年、11 頁注記。

¹⁵⁷⁾ 小林責「明治以後における歌舞伎囃子への能楽囃子の導入について」、37 頁。

3-2-2-1. ガイスバーグ録音の分析結果

(a) を現行演奏と比較すると、主な相違としては以下の4点が挙げられる。

第一に、笛は全く「獅子」にならった旋律を吹いていない。三味線合方では「ヒャウラーロー」を模した「テレンストーン」の手を奏しているのに対し、能管には「ヒュイタルラ」も「ヒャウラーロー」も一度として聞かれず、寸法を持て余しているような印象を受ける。現行演奏で「ヒュイタルラ ヒャウラーロー」と入る冒頭は、聞こえたままを仮に記せば「オヒャーラーイラーローラー」というようになる。各段末尾における地の手の吹き方も一定しておらず、五段の全編にわたって全くの別物と言える。

第二に、打ちもの（小鼓・太鼓）のあいだで、実態が大きく異なる。小鼓は、三味線と揃った八拍子の拍で、比較的安定して能の手を打っている。太鼓もおおむね三味線とは揃っているが、ところどころ八拍子の拍感からずれる箇所があり、各段を頭でしめるほかは全体的に打つ手が異なる。とりわけ顕著なのが各段の地を打ち切る部分で、現行演奏では「 $\overset{1}{\cdot}$ テル $\overset{2}{\cdot}$ テル $\overset{3}{\cdot}$ スケ $\overset{4}{\cdot}$ テツ $\overset{5}{\cdot}$ テル $\overset{6}{\cdot}$ ツク $\overset{7}{\cdot}$ ツク $\overset{8}{\cdot}$ 天 $\overset{1}{\cdot}$ ／天」と入るのに対し、(a)には「 $\overset{1}{\cdot}$ 天 $\overset{2}{\cdot}$ 天 $\overset{3}{\cdot}$ スッテ $\overset{4}{\cdot}$ 天 $\overset{5}{\cdot}$ 天 $\overset{6}{\cdot}$ 天 $\overset{7}{\cdot}$ 天 $\overset{8}{\cdot}$ ／天」という打ち方が複数聞かれる。「 $\overset{3}{\cdot}$ スッテ $\overset{4}{\cdot}$ 天 $\overset{5}{\cdot}$ 」 $\overset{5}{\cdot}$ 天 $\overset{6}{\cdot}$ 天 $\overset{7}{\cdot}$ 天」とはずむような打ち方である。大鼓は録音状態から全体的に判別しがたいが、能の手組にはあまり聞こえない。

第三に、掛け声の掛け方が異なる。録音状態の問題もあって判別できるものは一部だが、(a)における掛け声は、能の手として定まった位置ではなく、三味線の旋律を遮らない箇所へ発する傾向があるように思われる。特に各段で明瞭に聞かれるのが、八拍子の7～8拍目にかけての「ヤーアー（発音：ヨーオー）」である。八拍子の第7～8拍目は、「テレンス $\overset{7}{\cdot}$ ト $\overset{8}{\cdot}$ ン $\overset{8}{\cdot}$ 」という三味線の手のフレーズの区切れに相当する。位置としては大鼓の「イヤー」に近い箇所だが、「ヨ」と「オ」を明瞭に発音している。

第四に、三味線が抜けて鳴物のみになる「上ゲ」の部分が、そこまでの八拍子のノリではなくフリーリズム的に奏されている。なお上ゲについては、杵屋佐久吉が次のようなことを述べている。

小鼓は、打粒としては「打込」のような手を打っているが、掛声が拍ごと省略されているために、八拍子1クサリ目の時点で太鼓とのずれが生じている。笛は上ゲに入るとすぐ演奏を止めている。同時期の録音資料が参照できないため判断は難しいが、以上をふまえると、ガイスバーグ録音は佐久吉が述べる「かなり昔」よりも前には許容された、自由度の高い形なのかもしれない。

3-2-2-2. 戦前期のSP録音の分析結果

(a)のガイスバーグ録音ほどではないものの、約30年を下った(b)の4種にも、現行演奏と異なる特徴がみとめられる。

(a)に見られた4つの特徴（笛の旋律、打ちもの間の拍感のずれ、掛け声、囃子のみの上ゲ）のうち、依然として異同が大きいのは笛の実態である。4種とも「ヒュイタルラ」や「ヒャウラーロー」の【獅子】らしき旋律になってはいるものの、明らかに現行演奏とは異なる箇所を含む。

(b)群全体に共通するのが、初段～五段の各段を締めくくる地ノ手の旋律が部分的に異なること、音を1クサリ以上伸ばして寸法を埋める箇所があることである。(b1)では三段目の2クサリもの長さを、また(b2)・(b3)・(b4)では五段目中の1クサリを埋めている。(b)群各録音の聞こえた通りの唱歌を現行演奏と対照すると、次のようになる。

[表 19] 笛の地ノ手における相違例

現行演奏		(b)群	
ルロトルラ	<u>ヒャウラロー</u>	(b1) ~ (b4)	ルロトルラ <u>ヒュイタルラー</u>
<u>オヒャリヤ</u>	ヒャウラロー	(b1)	<u>・ヒャーリーヤ</u>
		(b2)	<u>・ヒャローヒャロ</u>
		(b3),(b4)	<u>・ヒャーローラロ</u>
オヒャラリヤ	ヒャウラロー	(b1) ~ (b4)	ヒャラリヤ ヒャウラロー

【表 20】 笛の一音を伸ばし続ける相違例(1)三段目

現行演奏		(b1)	
ヒヤア ヒュイ タル ラ	ヒュイ タル ラー	・ ヒュイ タル ラ	ヒュイ タル ラー
オ、 ヒヤイ タル ラ	<u>ヒヤリ</u> ー	・ ヒヤイ タル ラ	<u>ヒヤリ</u> ー
<u>ヒヤリヤリ</u>	<u>ヒュイ タル ライトル</u>	ー ー ー ー	ー ー ー ー
<u>ラ ヒュイ タル ラ</u>	<u>ヒヤウ ラ ロー</u>	ー ー ー ー	ー ー ー ー

【表 21】 笛の一音を伸ばし続ける相違例(2)五段目

現行演奏		(b2)・(b3)・(b4)	
ヒヤア ヒュイ タル ラ	ヒュイ タル ラー	・ ヒュイ タル ラ	ヒュイ タル ラー
オヒヤ ア タル ラ	<u>ヒュイ タル ラー</u>	オ ヒヤイ タル ラ	<u>ヒヤリ</u> ー
オヒヤ ライ タル ラ	<u>ヒュイ タル ライトル</u>	ー ー ー ー	ー ー ー ー
<u>ラ ヒュイ タル ラ</u>	<u>ヒヤウ ラ ロー</u>	(b2)	<u>ヒュイ タル ラー</u>
		(b3)	<u>ヒヤリヤリ</u>
		(b4)	ヒヤウ ラ ロー

ここに挙げたもののほか、(b3)と(b4)では、四段目初頭にある呂ノ手「ラロラロ ララロー」・「ラロラロ ララロラ」の部分がやや異なる。2例ともそれらしき旋律を吹いてはいるものの、1クサリ目後半から打ちものの拍節感とずれ、アシライ気味になっていた。

(b)群の打ちもののあいだに、(a)のような拍節感のずれはみられない。太鼓は安定して狂ヒの地を打つようになっており、小鼓の手の異同も流派差・変奏の範囲といて差し支えない。太鼓や小鼓に比べると、大鼓は現行演奏にくらべて打音が多く、「高刻」らしき手が複数聞かれるなど、まだ手配りとしての定型化には至っていない印象を受ける。なお掛け声の位置は、全体に能の手組構成に即していた。

上ゲの部分のノリは、多少の差もありつつ三味線合方のノリに倣う。ただし、現行演奏とは寸法が異なることが注目に値する。現行演奏は太鼓で言えば「①オロシ・②③打込・④打返」の4鎖を基本とし、曲によっては打返を省いた3鎖になる。しかし、(b)群の上ゲはすべて①が無く、大鼓・小鼓・太鼓が「打込」以降から打っているのである。

現行演奏では、笛の旋律は「①オロシ・②③打込」の3クサリに入るが、(b)群に

はいるのは②③の打込 2 鎖分のみである。4 種とも 1 鎖目を高音域で吹き流すような形を取っており、(b1)・(b2)・(b4)の 3 例にヒシギがないことも特徴的である。この笛の寸法に合わせるために、打ちものは 1 鎖を省略しているのかもしれない。

[表 22] 笛の上ゲにおける相違例

現行演奏		(b)群	
オヒヤリヤ	ラ ラ ラー		
ーリヤララ	ラ ラ ラリヤ	(b1) ヒュイラーリヤ	ヒュイラー
		(b2)~(b4) ヒーヤルラー	ヒーヤルラー
ーオヒャーオヒャ	リャワ <u>ヒイ</u>	(b1) ーオヒャーリャー	ラー
		(b2),(b4) ーオヒャーオヒャ	ローラー
		(b3) ーオヒャーオヒャ	ローヒイ

3-2-2-3. 戦中・戦後の S P 録音の分析結果

(c)・(d)群とした 6 種は、音源ごとの特徴が異なる。昭和 12(1937)年～昭和 28(1953)年と録音・発売時期に幅があるが、必ずしも年代を下れば現行演奏に近づくというわけでもなく、(b)群から現行演奏への過渡期に当たるような印象を受ける。

笛について最も現行演奏に近い形を示した(c3)は、第 1 部でも言及した九世望月太左衛門と義弟の太意次郎（後の藤舎呂船）らの社中で、笛は一噌流笛方・藤田大五郎に師事したという鳳声宗郷による¹⁵⁹⁾。次いで(d1)の録音も現行演奏に近く、同じく「住田長三郎社中」の(c6)とは明らかに異なるので、笛はこの時期に至っても奏者ごとに吹き方がまちまちだったものと推測される。

いっぽう、(c1)・(c2)・(c4)・(d2)の 4 種は、比較的(b)群に近い旋律である。とくに(b2)~(b4)で 1 鎖じゅう一音を引き延ばしていた五段目は、やや現行演奏に近くなったような形で (c1)・(c2)・(c4)が同じような吹き方をしていた。(b)群と同じく、聞こえた唱歌と現行演奏とを次に対照する。

¹⁵⁹⁾ 鳳声宗郷は九世太左衛門の兄・三世堅田喜惣治の弟子である。喜惣治の堅田流再興に伴う名跡復活の一環として、望月喜三郎のちに「三世堅田喜三郎」を名乗り、その後笛の鳳声流を興した。『邦楽百科辞典：雅楽から民謡まで』（東京：音楽之友社、1984 年）、220 頁等。

[表 23] 笛の地ノ手における現行演奏と(c1)・(c2)・(c4)・(d2)との相違例

現行演奏		(c)(d)群		
ル ロトル ラ	<u>ヒヤウ ラ ロー</u>	(c1)	<u>オヒヤーオヒヤヒュイ</u>	<u>ヒュイ タルロー</u>
オ ヒヤリヤ	<u>ヒヤウ ラ ロー</u>	(c2)(c4)(d2)	オ ヒヤリヤ	<u>ヒュイ タルラー</u>
オヒヤ ラリヤ	ヒヤウ ラ ロー		ヒヤ ラリヤ	ヒヤウ ラ ロー

[表 24] 五段目における現行演奏と(c1)・(c2)・(c4)との相違例

現行演奏		(c1)・(c2)・(c4)	
ヒヤア ヒュイ タル ラ	ヒュイ タル ラー	ヒヤア ヒュイ タル ラ	ヒュイ タル ラー
オヒヤ ア タル ラ	<u>ヒュイ タル ラー</u>	オ ヒヤイ タル ラ	<u>ヒヤリ ー</u>
<u>オヒヤ ライ タル ラ</u>	ヒュイ タル ライトル	<u>ヒヤリ ヤ リ</u>	ヒュイ タル ライトル
ラ ヒュイ タル ラ	ヒヤウ ラ ロー	ラ ヒュイ タル ラ	ヒヤウ ラ ロー

大鼓・小鼓・太鼓の打ちものに関しては、(b)群で打音が多めに聞かれた大鼓を含め、現行演奏らしい手配りがより定着している。とくに九世太左衛門らによる(c3)は、望月流の現行演奏と非常に近い。音質の問題も一因していようが、(b)群に比べて大鼓の「地」などで、掛け声が分かりやすくかけられている。

上ゲの部分の打ちものは、(c2)(c4)では(b)群と同じく 1 鎖目のない形、(c1) (c3) (d1) (d2)は現行演奏と同じ形で、笛の旋律と同じく過渡期にあたるようである。笛については、(c1)と(c2)が(b)群の吹き方と共通する。(c1)では打ちものが現行演奏に近いので、本来 3 鎖が必要な寸法を埋める上で、打ちものの八拍子からはより離れた吹き方となっていた。(c3)(d1)(d2)は現行演奏と一致する旋律が吹かれ、ヒシギで締めくくられる。(b)群および(c1)(c2)と同じように始まって最後をヒシギで締めくくる(c4)の特徴は、ちょうど両者の中間に位置するものといえる。(c1)を除き、対照表を次に示す。

[表 25] 笛の上ゲにおける相違例

現行演奏、(c3)・(d1)・(d2)		(c2)・(c4)	
オヒヤリヤ	ラ ラ ラー		
ーリヤララ	ラ ラ ラリヤ	(c2)・(c4)	ヒー ヤルラー
ーオヒヤーオヒヤ	リヤワ ヒイ	(c2)	ローラー
		(c4)	ローヒイ

3-2-3.音源分析に基づく近現代の変遷の考察

分析対象の件数が限られていることから、観察された特徴を直列的な変化として捉えることには注意を要する。しかしながら(a)～(d)の実態からは、今日演奏される内容の定着時期が楽器ごとに大きく異なることが明らかである。とくに笛は、1940年代に至っても異同の大きい例が見られ、定着の遅れが顕著である。また打ちものについては、(a)では小鼓のみ比較的安定して能の手を打っており、いずれの打ちものも掛声の掛け方が異なる。(b)群に入ると太鼓が狂ヒの地を打つようになる。一方で大鼓は、小鼓の隙間を埋めるように打つものも聞かれるなど、定型的な手配りが後年まで固まっていない。

巧みに笛を模した【狂ヒ】五段合方を地としながら、鳴物においては笛自体の旋律が最後まで定着していなかったというのは一見奇妙な状況だが、三味線合方が先行していたことについては、近世から文献上に幾つかの言及がある。

石橋之事

一、くるひと申スハ大古ハ鳴物なし、三味線斗にて有之、鳴物を入レ候は享保三年の頃中村利右衛門・西村弥平治・多田逸八右三人初而くるひへ鳴物を入申候。¹⁶⁰⁾

執着獅子之事

一、昔堺町にて右之所作富十郎相勤る、其節ハくるひへ残らず鳴物を入レ申候、… (後略)¹⁶¹⁾

引用した『芝居囃子日記』2項目をまとめると、「くるひ」はかつて三味線のみで、享保3年(1718)ごろに中村利右衛門・西村弥平治・多田逸八によって鳴物が入れら

¹⁶⁰⁾ 「芝居囃子日記」、藝能史研究会編『日本庶民文化史料集成第6巻 歌舞伎』、東京：三一書房、1973年、546頁。

¹⁶¹⁾ 同前、546頁。

れ（石橋之事）、その後富十郎が勤めた折、安永元年(1772)春森田座で勤めた折には全てに鳴物を入れたという（執着獅子之事）。なお合方の成立に関しては、管見に入った文献では「能楽囃子から直接とったのではなく、佐山検校作とされる手事《七段獅子》が中村座の寿狂言に用いられ市井に流行した」という説がある¹⁶²⁾。

細かな経緯については今後も考証を要するが、以上をふまえると【狂ヒ】は

- (I) 三味線合方の成立→合方（地）によって鳴物の寸法が定まる
- (II) 鳴物作調（・改作）→合方の段落と鳴物（打ちもの）の段落が一致
- (III) 打ちものの手が徐々に定着
- (IV) 笛が合方に即した形で定着

という経過を経て現行演奏に至ったという仮説を立てられる。

これを言説分析の成果と照らし合わせてみると、次のような構図となる。

[表 26] 音源分析・言説分析の成果の対照

		【狂ヒ】の定着過程		第1部で見出された転換点	
近世	?	(I)	三味線合方の成立		
	「享保 3(1718)」 「安永元(1772)春」 (芝居囃子日記)	(II)	鳴物作調（・改作）		
近現代				① 明治初頭	転向者による手法の持ち込み
	(a) 明治 36(1903)	(III)	打ちものの手が徐々に定着 ↓小鼓 ↓太鼓 ↓大鼓	② 明治中～末期	転向者不在のなかでの問い直し
	(b)群 昭和 7(1932)～昭和 9(1934)			③ 大正末～昭和初期	特定流派における能楽囃子稽古を経た打ちものの改革
	(c)群 昭和 12(1937)～昭和 18(1943)				
	(d)群 昭和 26(1951)昭和 28(1953)	(IV)	笛が合方に即した形で定着	④ 戦後	広く能楽囃子研究が可能になったことによる笛を含む全体的変化

¹⁶²⁾ 松本亀松 『能の歌舞伎系譜』、六芸書房、1956年、210頁。かつて松本が所持していた秘曲《七段獅子》の伝書（戦災により焼失）から立論し、複数の文献を辿って結論付けている。

分析結果に見出された時期的な変化は、第1部で注目された大鼓・笛の定着時期の遅れ、すなわち「演奏内容（音のレベル）での定着時期は戦後まで下る」ことを裏付けるような結果となっている。このように楽器ごとに異なる時期に能楽囃子との結びつきを強めるにいたったことは、鳴物における「囃す」意識が笛ではなくあくまで三味線にあり、舞踊の振りとの結びついた地となっていることと、決して無関係ではないだろう。用途（獅子物）のみならず演奏内容もきわめて能楽囃子を意識した現行伝承に至っても、「より能式に演奏するために三味線合方を変えてしまおう」ということにはならないのである。戦後に笛の演奏内容が固まっていく際も、「渡り拍子」（地の手が八拍子の1拍目から始まる形）という特徴を能通りに再現するよりも、すべてが三味線、ひいては舞踊と一体になって進行するかたちが優先された。能楽囃子との結びつきを強めた近現代を経ても、“三味線に対する鳴物”という歌舞伎の出囃子ならではの在りかたは、能楽手法の音楽実態を大きく決定づけていると言える。

3-3. 現行伝承の長唄の楽曲分析：三味線の旋律に対する作調の比較考察

現行伝承の出囃子については、これまで能楽囃子との結びつきのみが注視されがちだった。しかし【狂ヒ】五段合方の例をふまえると、作調の大前提にあたる長唄曲の旋律との関係性は、その音楽的特徴をとらえるうえでさまざま検討に値する。

【狂ヒ】の場合、用途は獅子物に限定され、合方の寸法が定まっておき、冒頭は笛を模したような旋律…と、いわば作調前にすでに鳴物を当てはめることが準備されているようなかたちだったが、これほど「囃す対象」の旋律的特徴が一定している例はむしろ稀である。多くの能楽手法は、成立年代や題材に幅のある複数の旋律に用いられ、舞踊の地としての合奏を成している。

例えば、三味線の旋律フレーズが、どのように八拍子と拍を共有するのか。そこから定まった寸法において鳴物はどの部分を調整・工夫するのか。そもそも幅広い楽曲のどのような部分に、なにをもって応用されるのか。本章冒頭で指摘したように、長唄曲との「弱い」結びつきの実態を把握することは、「静か」「にぎやか」と

いった抽象的な表現のみで説明されてきた、鳴物手法ごと（もしくは応用される長唄曲の段ごと）の印象の違いを何らかの形で裏付けるのではないだろうか。さらには、「簡潔な形式から繰り返してきた」とされる工夫について、何らかの推測の材料を得られるかもしれない。

本項では、鳴物がどのように当てはめられているかという視点に立ち、能楽手法を応用する箇所（三味線と鳴物と）を対照させた比較考察を試みる。特に音楽面の結びつきを捉える上で、「拍を三味線とどう共有するか」「段落が長唄に一致するか否か」「特徴的な鳴物の手・長唄の旋律およびその絡み」を注視していくこととする。

3-3-1. 分析の概要

3-3-1-1. 分析対象曲について

3-1 でふれたとおり、おそらく近現代に大規模な手配りの改作を経ている今日の出囃子は、多様な曲に能楽手法を応用している。比較考察という主眼から、三味線を伴ったかたちで複数の長唄曲に用例があること、また陰囃子で使われているものといないものの双方を含めることなどを考慮し、本論文では【序ノ舞】【下り端】【出端】【羯鼓】【早笛】【(神舞) 二段目・三段目】【舞働】という 7 種の能楽手法を扱うこととした。

検討する長唄曲の範囲は、打ちもの（手配り）を比較検討した宮丸[1983]の 91 曲を基本とし、省略されることが多いものや替エの使用例は省いて、7 種のいずれかもしくは複数の手法をふくむ 30 曲に絞り込んだ。次掲の表に、曲名と成立時期、作曲・初演目的¹⁶³⁾、題材等¹⁶⁴⁾、作曲者をまとめる。現行の鳴物の成立時期とは異なるが、長唄の成立時期で通し番号を付けて整理した。

¹⁶³⁾ 蒲生[1981]における分類表の区分（横軸）に基づく（蒲生郷昭「長唄の種類と形式」、『日本古典音楽大系 第4巻 長唄』、講談社、1981年、14～18頁）。約 100 曲をとりあげた蒲生氏の表には下位区分（二次分類、三次分類）が設けられているが、本表は歌舞伎物・吾妻能狂言物・純演奏物という大別にとどめ、「歌舞伎の一部としてつくられたのか／音楽本位か」をおおまかに示すこととした。

¹⁶⁴⁾ 蒲生[1981]における分類表の区分（縦軸）に基づく（同前）。曲数の違いに伴う記述の煩雑さを避け、能楽に関する区分に限って記すこととした。

[表 27] 分析対象の長唄曲一覧

	曲名	成立(初演・開曲)	作曲・初演目的	題材等	作曲家
1	娘道成寺	宝暦 03(1753)年中村座	歌舞伎物	謡曲取材・道成寺物	①弥三郎
2	娘七種	明和 04(1767)年正月中村座	歌舞伎物		②六三郎
3	高砂丹前	天明 05(1785)年 11 月桐座	歌舞伎物		①正次郎
4	犬神	文化 09(1812)年 11 月森田座	歌舞伎物		②正次郎
5	老松	文政 03(1820)年	純演奏物		④六三郎
6	浅妻船	文政 03(1820)年 9 月中村座	歌舞伎物		②佐吉
7	月の巻	文政 10(1827)年 3 月中村座	歌舞伎物		④六三郎
8	浦島	文政 11(1828)年 3 月中村座	歌舞伎物		④三郎助 [=⑩六左衛門]
9	賤機帯	文政 11(1828)年日吉山王祭	歌舞伎物		④三郎助 [=⑩六左衛門]
10	吾妻八景	文政 12(1829)年 4 月	純演奏物		④六三郎
11	官女	天保 01(1830)年 3 月中村座	歌舞伎物		④三郎助 [=⑩六左衛門]
12	小鍛冶	天保 03(1832)年 9 月市村座	歌舞伎物	謡曲取材・その他	①勝五郎 /②勝五郎説も
13	初子の日	天保 04(1833)年	純演奏物		④六三郎
14	若菜摘	天保 11(1840)年 3 月市村座	歌舞伎物		②勝五郎
15	君が代松竹梅	天保 14(1843)年	歌舞伎物		②彦次郎 [=③正次郎]
16	鶴亀	嘉永 04(1851)年	純演奏物	謡曲取材・その他	⑩六左衛門
17	常磐の庭	嘉永 04(1851)年 9 月 26 日	純演奏物		⑩六左衛門
18	操三番叟	嘉永 06(1853)2 月河原崎座	歌舞伎物		⑤弥十郎
19	末広がり	安政 01(1854)年 3 月中村座	歌舞伎物	狂言取材	⑩六左衛門
20	鞍馬山	安政 03(1856)年 11 月市村座	歌舞伎物		②勝三郎
21	桜狩	安政 04(1857)年	純演奏物		不明 ②孝次郎か⑩六左衛門か
22	廓丹前	安政 04(1857)年 5 月	歌舞伎物		②勝三郎
23	紀州道成寺	万延 01(1860)年	純演奏物	謡曲取材・道成寺物	⑤三郎助 [=⑩六左衛門]
24	竹生島	文久 02(1862)年 8 月中村座	純演奏物	謡曲取材・その他	⑩六左衛門
25	綱館	明治 02(1869)年	純演奏物		③勘五郎 [=⑩六左衛門]
26	船弁慶	明治 03(1870)年	吾妻能狂言物	謡曲取材・その他	②勝三郎
27	元禄花見踊	明治 11(1876)年 6 月新富座	純演奏物		③正次郎
28	今様望月	明治 15(1882)年 6 月新富座	歌舞伎物	謡曲取材・獅子物	③正治郎
29	春興鏡獅子	明治 26(1893)年 3 月歌舞伎座	歌舞伎物	謡曲取材・獅子物	③正次郎
30	楠公	明治 35(1902)年	純演奏物		⑬六左衛門

このように一覧すると、分析対象曲の半数以上は文化文政期よりも後の成立で、歌舞伎舞踊をはなれて音楽本位に開曲披露された長唄(表中の「純演奏物」)がある程度の位置を占める。植田隆之助氏はお座敷長唄出現の背景として、次の三つの理由を挙げている。

- 一 文化・文政期に九世・十世六左衛門、四世六三郎が、続いて幕末から明治にかけて、十一世六左衛門、二世勝三郎、三世正治郎など作曲の名人があらわれ、従来とは異なり、三味線方が唄方をリードするようになってきたこと。
- 二 従来、長唄は劇場専属の音楽であったため、舞踊に対しては常に従の立場に置かれていた。これに対して、三味線方が芸術家としての意識を高め、歌舞伎から独立した新しい作曲をめざすようになってきたこと。
- 三 泰平ムードになれた大名、旗本、富豪たちが、長唄演奏家の後援者となり、屋敷や料亭に彼等を招いてその長唄を鑑賞し、なかには作詞をする

者もあらわれてきたこと。¹⁶⁵⁾

第1部(1-1-1-2)で触れた通り、「舞踊の地」としての展開に制約されない作品様式の出現は、本格的に能楽囃子を意識した作曲・作調を可能にし、能の手配りをより詳細に反映する近現代の変遷を準備したとみることができよう。

3-2-1-2. 鳴物附・長唄譜・音響資料に基づく分析の手法

先に述べたように、出囃子の実態は、ともに舞踊の地を成す長唄曲の旋律・近現代を経て強まった能楽囃子の手配りというふたつの要素との結びつきに特徴づけられている。この分析では、8拍を1周期とする能の「八拍子(やつびょうし)」の枠組みを基本的な指標として、比較対照を試みることにした。

歌舞伎鳴物の伝承は譜に頼らないので、寸法・旋律が決まっている出囃子の場合であっても、複数パートの音楽構成や対応を示す詳細な記録は存在しない。そのため、各楽器の手の名称を記す鳴物附(望月流)、三味線と唄の旋律を示す長唄譜、合奏を収録する録音といった複数の資料に基づき、長唄曲ごとに対照表・訳譜を作成しながら分析を進めた。なお現在も「こちらを使うことが多いがこれも使いうる」「この手はこう変えても面白い」といった自由度はある程度保たれており、本論文に示すのは、あくまでそのうちの一例である。

長唄曲ごとの対照過程については、紙面が煩雑になることを避けて各項目には列挙せず、一部を別冊附録にまとめる。本文では基本的に、対応する附録に言及しながら、それらを集約した分析結果のみを示し、比較考察を進める。

長唄複数曲における能楽手法を扱う次項(3-3-2)では、全体的な特徴に、次のような順序で言及していく。

当該手法をふくむ長唄曲の用例

¹⁶⁵⁾ 植田隆之助「お座敷長唄の出現とその特徴」、『日本古典音楽大系 第4巻 長唄』、講談社、1981年、63～65頁。なお植田氏は「お座敷長唄」を、「のちに振付がなされることがあったとしても、その初演時には全く歌舞伎や舞踊とは無関係に、例えば、御祝儀、襲名披露、舞台開き、或は料亭や邸宅での素の演奏として開曲披露された曲」としている。

まず、分析対象のうち当該手法をふくむ楽曲を一覧し、曲中の位置（①置・②出・③クドキ・④踊り地・⑤チラシ、または合方）等をまとめる。鳴物がどのような使い方で定着しているのか、あるいはどれほど使い方に幅をもっているのかを大まかに示す。

長唄曲の旋律的特徴と鳴物との絡み

続いて、「結びつきが弱い」とのみ言及されてきた、長唄曲の旋律との関連を具体的に見ていく。三味線の旋律や唄の歌詞配分（フレーズ）の特徴について述べたのち、それに対して鳴物がどのような「弱い結びつき」を持っているのかという相対関係を検討する¹⁶⁶⁾。

とくに八拍子が三味線に対してどのような倍率の音価で用いられているのかは、手の数、ひいては三味線に対してどれほどの音加わることか（どのように拍を分割するのか）を決定づける要素である。小十郎譜は、1小節に2音が入るかたちを基本とし、それ以上に細かい音価となる場合は、下線（2分割）・二重下線（4分割）を付している。この表記にならって、線のつかない音価を三味線の「1拍」とし（1小節＝2拍）、鳴物八拍子における【1拍】との対照を試みる。また、唄・三味線のフレーズの段落と、八拍子（とくに八拍子中の2～1で形成される打ちもののノリ拍子）の段落が一致するか否かも注視していく。

参考として、あてはめられる鳴物の音価の違いがどれほど寸法や曲想に影響するのかを（図4）に示す。

¹⁶⁶⁾ 音の密度に着目する分析手法は、金城厚氏によるフシのリズム様式分析から大きなヒントを得ている。金城氏の分析では、声を長く引く「長ブシ」と早いテンポで言葉を明瞭に伝える「早ブシ」の間の位置を示す指標として、特定の旋律の長さを文字数で割る「長ブシ率」（長ブシ率＝旋律の長さ÷文字数）の数値が示される。金城厚「早ブシ・長ブシの概念による「ふし」の分析」、藤田隆則・上野正章編『唄と語りの言葉とふしの研究』、京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター、2012年。

[図 4] 「弱い結びつき」における鳴物音価の伸縮・三味線との対応関係

鳴物八拍子 1 拍 = 三味線 2 拍	1 小節 [1] [2]	1 小節 [1] [2]	1 小節 [1] [2]	1 小節 [1] [2]	1 小節 [1] [2]	1 小節 [1] [2]	1 小節 [1] [2]	1 小節 [1] [2]	鳴物の「1 鎖」は 三味線 8 小節
鳴物八拍子 1 拍 = 三味線 1 拍	1 小節 [1] [2]		1 小節 [1] [2]		1 小節 [1] [2]		1 小節 [1] [2]		鳴物の「1 鎖」は 三味線 4 小節
鳴物八拍子 1 拍 = 三味線 0.5 拍	1 小節 [1] [2]				1 小節 [1] [2]				鳴物の「1 鎖」は 三味線 2 小節

鳴物の手配りにおける特徴

最後に、近現代を経て能楽囃子から大きく影響を受けたとされる手配りに焦点を当てる。八拍子何鎖分の手が入るかは、長唄曲の寸法（およびそこに八拍子をどのような倍率の音価で当てはめるか）によってさまざまである。今日の能楽手法の手配りは、能楽囃子の特定の段を反映したパターンがある程度定まっておき、それを地の手の数や段などで調整していくことが多いが、独自に楽器編成を組み換えていたり、特有の手を創出していたりという例もある。能楽囃子との関連度や、独自性についてもまとめ、鳴物単体としてみた際の特徴を把握する。

3-3-2. 長唄複数曲における鳴物手法

まずは【序ノ舞】【下り端】【出端】【羯鼓】【早笛】【(神舞) 二段目・三段目】【舞働】について、能楽手法に主眼を置いたかたちで特徴を見ていく。

3-3-2-1. 【序ノ舞】の分析結果

歌舞伎の出囃子における【序ノ舞】は、楽曲初頭（①置あるいは②出）に用いられるものとされる。能楽囃子の【序ノ舞】は女体や老体などの役が物静かに舞われるが、出囃子も第 2 部で扱った陰囃子の場合と同じく、雰囲気を重ねて幅広く活

用するに至ったようである。演奏者からは「静かな位」「その名の通り序の位」といった表現がよく聞かれる¹⁶⁷⁾。

舞踊音楽としての出囃子・劇音楽としての陰囃子・舞踊音楽としての陰囃子のいずれの機能においても、「格式を高める」「位をつける」という意識が強いことは、歌舞伎鳴物における【序ノ舞】の大きな特徴と言える。劇音楽としての陰囃子における【序ノ舞】は、武家の御殿・陣屋・屋敷などに用いられる例として、『仮名手本忠臣蔵』三段目を2・2・3・2でとりあげた。また舞踊音楽としての陰囃子では、『戻橋』『紅葉狩』などの「格の大きな」仕抜につき¹⁶⁸⁾、この場合は効果音楽としてオルゴール¹⁶⁹⁾や【奏楽】¹⁷⁰⁾をかぶせたり、能管を竹笛にかえたりすることもある。

長唄曲における出囃子の【序ノ舞】については、大鼓・小鼓・太鼓・笛の各パートを構成する手を（附録12）、また各長唄曲における三味線の旋律との対応関係を（附録13）として別冊に載せている。詳細な記述はそちらへ譲り、以下、全体的な特徴に言及する。

【序ノ舞】をふくむ長唄曲の用例

検討範囲において、【序ノ舞】をふくむ曲は10曲ある（次頁・表28）。

現行伝承の鳴物の成立時期は、先にも述べたとおり長唄作曲時期とは連動しないが、【序ノ舞】の用例は他の手法にくらべて作曲年代の幅が広い。なかでも明らかに長唄の成立が早い《娘七種》と《高砂丹前》については、ともに『東博本鳴物手付』大鼓・小鼓の巻の所収曲ながら、当該箇所には鳴物の記載はない¹⁷¹⁾。少なくともこの2曲に関しては、【序ノ舞】を加えるという選択肢は後の改作から生まれたものと考えてよいだろう。

¹⁶⁷⁾ 望月太意之助 『歌舞伎下座音楽』、東京：演劇出版社、1975年、113頁など。

¹⁶⁸⁾ 小林責「序ノ舞（歌舞伎）」、『日本音楽大事典』903頁。

¹⁶⁹⁾ 西洋のオルゴールの音色を模してつくられたもので、音高の異なる小さな椀型の鉦が3～5個ほどL字形の台に固定されており、桴で鳴らす。蝶の飛ぶ場面や虫の音などに用いられる。

¹⁷⁰⁾ 雅楽を模した鳴物で、御殿・社寺などの場面に用いる。編成は笛・大太鼓・羯鼓/当り鉦（一人で演奏）など。

¹⁷¹⁾ このことは資料を検討した横道[1978]が指摘しており、筆者も東京文化財研究所蔵の写真版を閲覧して確認した。単に記載を省略したという可能性も否定はできないが、別冊で能の手附を詳細にまとめており、作成者の能の手配りへの関心は強かったと推測される。

[表 28] 【序ノ舞】を用いる長唄曲一覧

曲名	成立(初演・開曲)		作曲者	【序ノ舞】の用例	備考
2 娘七種	明和 04(1767)年正月中村座	歌舞伎物	②六三郎	冒頭・出の位付け	
3 高砂丹前	天明 05(1785)年 11 月桐座	歌舞伎物	①正次郎	冒頭・出の位付け	
7 月の巻	文政 10(1827)年 3 月中村座	歌舞伎物	④六三郎	冒頭・出の位付け	
9 賤機帯	文政 11(1828)年日吉山王祭	歌舞伎物	④三郎助 [=⑩六左衛門]	冒頭・出の位付け	
10 吾妻八景	文政 12(1829)年 4 月作曲	純演奏物	④六三郎	冒頭・出の位付け	
13 初子の日	天保 04(1833)年	純演奏物	④六三郎	冒頭・出の位付け	
17 常磐の庭	嘉永 04(1851)年 9 月 26 日	純演奏物	⑩六左衛門	冒頭・出の位付け	段あり
18 操三番叟	嘉永 06(1853)2 月河原崎座	歌舞伎物	⑤弥十郎	翁と千歳の動き	序頭あり・竹笛
21 桜狩	安政 04(1857)年	純演奏物	不明 ②孝次郎か⑩六左衛門か	冒頭・出の位付け	
25 綱館	明治 02(1869)年	純演奏物	③勘五郎 [=⑩六左衛門]	曲舞の部分	序頭あり・竹笛

「現行伝承」における使い方としては、楽曲初頭の唄入りの部分に、大鼓・小鼓・太鼓・能管で演奏するかたちを典型としている。これに対しやや異なる使い方なのが、《綱館》と《操り三番叟》である。《綱館》は、長唄に後から加えられた曲舞の部分でどちらかと言えば曲の後半に位置し、《操り三番叟》は楽曲初頭ではあるが翁・千歳が仕抜様の動きをするところに当たる。能管に代わって竹笛を入れるという点では、先に述べた「舞踊音楽としての陰囃子」の用例に通じるので、どちらかといえば効果音楽的な意図で加えられたものかもしれない。なお《綱館》は九世望月太左衛門の手附の所収曲だが、曲舞の部分は記載されていない¹⁷²⁾。

【序ノ舞】を用いる長唄の旋律的特徴と鳴物との絡み

(附録 13) に示した三味線の旋律は、「チャン・ラン・」や「チントンチャン・」などのスクイに始まり、「チリリリ リン」や「シテン ツン テン」など、ハジキやスリなどの技法が細かく効果的に用いられている。付録で三味線の欄に併記した歌詞の区切れがしばしば行を跨ぐように、唄は息の長いフシで歌われている。フレーズが比較的長いことに加え、しばしば末尾に三味線のスクイが入ったり、唄が母

¹⁷²⁾ 九世望月太左衛門 『望月流改訂長唄囃子手附』(全 20 巻)、東京：望月流譜本刊行会・法木書店／望月太左衛門鼓の会、1929-31/1989 年。

音を長くひきのばしたりすることでその長さにはややばらつきがある。例えば《吾妻八景》では、「江戸紫の」が長く引き延ばされるなかへ三味線が「レイゼイ」¹⁷³⁾を入れている。《賤機帯》や《常磐の庭》にも見られる「レイゼイ」の手は、情景描写の風情ある詞とともに、趣深い印象をつくりだす一助となっている。

これに対し、鳴物はどのように「静けさ」や「位」を表現するのだろうか。興味深いのが、拍の対応をみたとき、いずれも三味線の2拍が鳴物（八拍子）の1拍、三味線に対して鳴物が倍の音価になっている点である。つまり打ちものの手が「ツクツク…」と八拍子の裏拍を刻んだとしても、三味線のカウントでは「^ツ1と^ク2と^ツ3と^ク4と…」と、表拍にしか音は入らない。前掲の（図4）に示した通り、この時点で鳴物が加えられる音の数は（単純計算で）三味線1拍＝鳴物1拍の場合の半分になる。手配り全体の鎖数についても同様で、小十郎譜では丸々2頁、実に100小節（三味線200拍）を超える《常磐の庭》でさえ、八拍子は13鎖しか入らない。三味線の裏拍に鳴物がかぶらないことで、先に述べた細かな三味線の技法もかき消されずに聞かせることができる。

鳴物の手配りにおける【序ノ舞】の特徴

（附録12）に示したように、現行伝承の【序ノ舞】の手および手配りは、《娘七種》《月の巻》《吾妻八景》《桜狩》の8鎖（A）を典型としている。長唄の旋律の長さに応じて1鎖伸ばした《賤機帯》《初子の日》（B）、「序頭」が加わった《操り三番叟》《綱館》（C）、5鎖増やして段をとっている《常磐の庭》（D）、6鎖に縮める《高砂丹前》（E）…と、ほかのどの場合もAをもとに調整したかたちになっており、幅広い楽曲に用いられながらも手配りのパターン化の度合いの強い鳴物と言える。

能楽囃子の掛り（笛の直り以降）を核としていることは、第2部で検討した陰囃子の【序ノ舞】にも通じる。ただし出囃子では、あらかじめ演奏すべき長さが定まっているので、打ちものは地の手の数を調整し、どの寸法においても「打切」や「結

¹⁷³⁾ 各種の浄瑠璃、長唄、山田流箏曲などに広く用例のある旋律型。町田佳聲「三味線声曲における旋律型の研究」（『東洋音楽研究』第47号・第2分冊、1982年）では、「河東節を中心とする江戸浄瑠璃の旋律型」としてとりあげられている。長い旋律型のため一部分だけ使われることも多い。

控上ゲ」で締めくくっている。また掛り以外を用いることはない。大鼓の「サソウ三ツ地」、小鼓の「短地」、太鼓の「付二ツ・半刻」と「短地」など、同じく呂中干ノ地の【(神舞)二段目・三段目】に比べ総じて打音が少なく、太鼓のツケル音の多い構成である。いっぽうで笛は、とりたてて留の楽句などを吹かず、呂中干地を繰り返す。第1部でとりあげた五世福原百之助の記事にもあったように、能管・篠笛の選択肢があるが、近年では能管を吹くことがより一般化している。

Cとした《綱館》《操り三番叟》では、打ちものの「序頭」の手が応用されている。能の「序」の部分は、能管の拍子に合わない譜が特徴的で、打ちものも直り以降とくらべて拍節感の薄い打ち方になる。いっぽう歌舞伎鳴物の場合、これを三味線の旋律に当てはめていく様が興味深い。《綱館》では「序頭」3度目、小鼓の手の末尾の「ポポン」が他と異なる入り方をするのは、明らかに三味線の「4#・—^{チン} 1・^{ツン}— 7—」へ合わせるためである。特にこの2曲に関して能管をまず入れることがないのも、長唄の旋律・詞章がひと続きであるのに対して、直り以降との落差で笛が目立ち過ぎてしまうためなのではないだろうか。

3-3-2-2. 【下り端】の分析結果

出囃子における【下り端】は、楽曲初頭（とくに②出の振りに当たる部分）に置かれる。その特徴を演奏者が説明する際には、「位が静かで「出端」よりは高位、高官の人物に附いた囃子」¹⁷⁴⁾、「序之舞と共通した感の拍子ですが、序之舞より立派な位取り」¹⁷⁵⁾など、同じく楽曲初頭に用いる【序ノ舞】・【出端】と対比させることが多い。

能楽囃子の〔下り端〕は、現在体の役や神仙などの明るく浮きやかな登場に囃される出端事である。前項の【序ノ舞】とは異なり「出」という用途も共通するが、能の場合は後ジテ・後ヅレの登場（一場物では中心部分、二場物では後場の導入部分）に奏されるので、冒頭には位置しない。

¹⁷⁴⁾ 望月太意之助 『歌舞伎下座音楽』、東京：演劇出版社、1975年、109頁。

¹⁷⁵⁾ 『黒美寿』、188頁。

陰囃子には、名称は異なるものの〔下り端〕の能管・太鼓に準ずる【天王立下り羽】、内容は別物で「ラアラア」と称される【下り羽】があり、いずれも時代物の格式の高い囃子として演奏されることは第2部で見てきた通りである。

【下り端】の大鼓・小鼓・太鼓・笛の各パートを構成する手は（附録14）、また長唄曲における三味線の旋律と鳴物との対応関係は（附録15）として別冊に載せている。

【下り端】をふくむ長唄曲の用例

検討範囲に【下り端】をふくむ長唄は7曲あり、その大半は幕末から明治に成立した曲である（表29）。

【表29】 【下り端】を用いる長唄曲一覧

	曲名	成立(初演・開曲)	作曲者	【下り端】の用例	備考
3	高砂丹前	天明 05(1785)年 11月 桐座 歌舞伎物	①正次郎	出	太鼓・能管のみ 【豊後下り端】へ
14	若菜摘	天保 11(1840)年 3月 市村座 歌舞伎物	②勝五郎	出	
15	君が代松竹梅	天保 14(1843)年 歌舞伎物	②彦次郎 [=③正次郎]	出	
18	操三番叟	嘉永 06(1853)2月 河原崎座 歌舞伎物	⑤弥十郎	出	
22	廓丹前	安政 04(1857)年 5月 歌舞伎物	②勝三郎	出	【豊後下り端】へ
28	今様望月	明治 15(1882)年 6月 新富座 歌舞伎物	③正治郎	出	
29	春興鏡獅子	明治 26(1893)年 3月 歌舞伎座 歌舞伎物	③正次郎	出	

出囃子の【下り端】は、《高砂丹前》を除き、すべて大鼓・小鼓・太鼓・能管によって囃される。現行伝承では、打ちものが八拍子の第2拍から始めるノリ拍子であるのに対し、笛が第1拍にあてる渡り拍子で吹き出す点も能にならっている。

《高砂丹前》および《廓丹前》は、後に「丹前合方」につきものの【豊後下り端】（太鼓・能管）¹⁷⁶⁾が続く。作調の主眼は合方との結びつきの強いこちらに置かれており、名称の繋がりから繋ぎとして【下り端】が入っているものと思われる。

¹⁷⁶⁾ 能楽囃子にも笛による同名の囃子があるが、内容は全く異なる。俗説によれば歌舞伎の【豊後下り端】は加賀藩抱えの能役者が創案したもので、その定紋の豊後梅による名称。

【下り端】を用いる長唄の旋律的特徴と鳴物との絡み

用いられる部分が同じく「楽曲初頭」なので、(附録 15) に示した三味線の旋律的特徴は、前項の【序ノ舞】に共通するところが多い。三味線には「チリリリ リン」や「シテン ツン テン」など、ハジキやスリなどの技法が見られる。唄のフレーズの長さにはばらつきがある点も同様である。ただ【序ノ舞】に比べると唄のフシが母音を長く引き延ばしたりする箇所は少なく、同じ三味線の寸法に対してより多くの詞が入っている。この点は、「静けさ」がしばしば強調されていた【序ノ舞】との違いに通じているのかもしれない。また【下り端】のなかでも雰囲気やや異なるのが《高砂丹前》で、「チャン・ラン・チャン・」に始まるものの、「高砂や／木の下蔭の／尉と姥」と3鎖へ区切りよく詞が納まって、【豊後下り端】の部分へ続いている。

全曲で三味線の2拍＝鳴物(八拍子)の1拍、つまり鳴物が倍の音価になる関係のため、打音は三味線の表拍にしか入らないかたちである。

鳴物の手配りにおける【下り端】の特徴

大鼓・小鼓・太鼓・笛を用いる現行伝承の【下り端】は、寸法の違いを調整するほか、おおむね同じ流れの手配りをとっている。なおここに示した手配りでは《鏡獅子》《君が代松竹梅》《操り三番叟》のみ段をとっているが、《若菜摘》などで段をとるやり方もある。

長唄の旋律的特徴では【序ノ舞】との共通点が数々見られたが、鳴物の構成や当てはめ方はさまざま異なる。特徴的なのは、どの曲においても笛ヒシギから太鼓「テ コツ 天 天」という渡り拍子打出から始めている点である。これを三味線の旋律と対照すると、《君が代松竹梅》《操り三番叟》《今様望月》《高砂丹前》では唄の入る前、三味線の合の手のフレーズと「天 天」がよく揃っているが、《鏡獅子》《若菜摘》《廓丹前》では詞の部分に重なっている。長唄へ【下り端】の鳴物を当てはめるにあたり、冒頭において前者は打ちもの(ノリ拍子)、後者は笛(渡り拍子)が三

笛がまったく休止して大小鼓が「越ノ手」を打つ越ノ段、幕が上がって役が登場する二段目という二段三節を正式とする。

【出端】の大鼓・小鼓・太鼓を構成する手は（附録 16）、また長唄曲における三味線の旋律と鳴物との対応関係は（附録 17）として別冊に載せている。

【出端】をふくむ長唄曲の用例

検討範囲に、【出端】をふくむ長唄は 9 曲ある（表 30）。小林責氏も指摘するように、舞踊音楽として【出端】は（1）不越一段の手を打つもの（2）「セリの合方」との合奏（3）「出端の越」の応用の 3 種に大別されるので¹⁸⁰⁾、それぞれに分けて言及する。

[表 30] 【出端】を用いる長唄曲一覧

	曲名	成立(初演・開曲)	作曲者	【出端】の用例	備考
2	娘七種	明和 04(1767)年正月中村座 歌舞伎物	②六三郎	(3) 越ノ段	竹笛入り・演奏者曰く「昔は太鼓地だった」
4	犬神	文化 09(1812)年 11 月森田座 歌舞伎物	②正次郎	(3) 越ノ段	竹笛入り
5	老松	文政 03(1820)年 純演奏物	④六三郎	(1) 不越一段	
6	浅妻船	文政 03(1820)年 9 月中村座 歌舞伎物	②佐吉	(2) セリの合方	大小チリカラへ移行
7	月の巻	文政 10(1827)年 3 月中村座 歌舞伎物	④六三郎	(2) セリの合方	大小チリカラへ移行
10	吾妻八景	文政 12(1829)年 4 月作曲 純演奏物	④六三郎	(3) 越ノ段	竹笛入り
16	鶴亀	嘉永 04(1851)年 純演奏物	⑩六左衛門	(1) 不越一段	竹笛入り クドキ調の部分
24	竹生島	文久 02(1862)年 8 月中村座 純演奏物	⑪六左衛門	(1) 不越一段	合方・途中に唄加わる
27	元禄花見踊	明治 11(1876)年 6 月新富座 純演奏物	③正次郎	(3) 越ノ段	竹笛入り 間に別手法挿入

(1) 不越一段の手を打つもの

能に題材をとっている《老松》《鶴亀》《竹生島》の【出端】がこれにあたる。

なかでも能の本格的な模倣という意図の強い《老松》《竹生島》では、出に準ずる箇所配され、能楽囃子の〔出端〕と同じく能管がアシライ吹きをする。歌舞伎鳴

¹⁸⁰⁾ 『日本音楽大事典』、944 頁。

物の【出端】において、このように大鼓・小鼓・太鼓・笛とも能楽囃子を本格的に模倣する例は数少ない。

一方、《鶴亀》はクドキ調の部分に竹笛入りで重ねており、柔らかな曲調に沿って囃される。打ちものの手配りとしては《老松》《竹生島》と重なるが、鳴物の醸し出す雰囲気は(3)に近い。

(2) 「セリの合方」との合奏

《浅妻船》《月の巻》における【出端】は、セリの合方と合奏される。「セリ」のキッカケとして冒頭の太鼓の打出シが頭付となること、途中から大鼓・小鼓がより合方と結びついたチリカラの手が変わることが特徴的である。出という場面や、チリカラへ移行する前の手配りは(1)に共通するが、かなり趣向を異にする。

(3) 「出端の越」の応用

《娘七種》《犬神》《吾妻八景》《元禄花見踊》で、太鼓地にあたる部分で用いられる。打ちものの「越ノ手」を特徴とするが、能楽囃子〔出端〕とは違うかたちで定型化している（鳴物手配りの項で詳しくふれる）。

このうち《元禄花見踊》はあいだに【豊後下り端】など別の手法を挿入している。また「前は太鼓地だった」として近年の改作が指摘されている《娘七種》のみ、前後に掛り・二段を備えている。

【出端】を用いる長唄の旋律的特徴と鳴物との絡み

【出端】を用いる長唄曲の旋律と鳴物とを対照させると、八拍子と長唄のフレーズの拍の共有のしかたがさまざまある。以下、3種の用いられ方ごとに、長唄と鳴物の絡みについて述べる。（附録17）では、旋律との対応関係を(1)～(3)の順に掲げている。

(1) 不越一段の手を打つもの

(1)では、《老松》と《鶴亀》は三味線 2 拍＝鳴物 1 拍（鳴物が倍の音価）、《竹生島》では三味線 1 拍＝鳴物 1 拍である。

《竹生島》は、合方に始まり、途中から「御殿頻りに鳴動して…」の唄が重なって弁財天の出を表す。三味線 1 拍＝鳴物 1 拍ということもあり、三味線の旋律と打ちもの手が揃って進行していく印象が強い。太鼓の頭（天天）が「^{チン}4#・^{チン}4#・

$\boxed{\overset{\text{ツン}}{1} \cdot \overset{\text{ツン}}{7}}$ $\overset{\text{チ}}{5} \cdot \overset{\text{チン}}{4\#} \cdot \boxed{\overset{\text{ツン}}{1} \cdot \overset{\text{ツン}}{7}}$ $\overset{\text{ツ}}{6} \overset{\text{テン}}{7} \boxed{\overset{\text{ツン}}{5} \overset{\text{ツン}}{4\#}}$ 」に、小鼓受ケ頭の乙音が「 $\overset{\text{チ}}{2} \cdot \boxed{\overset{\text{チ}}{1\#} \cdot}$
 $\overset{\text{リン}}{1\#} \cdot \overset{\text{ツ}}{5} \boxed{\overset{\text{ツン}}{4\#}} \cdot \overset{\text{ト}}{7} \boxed{\overset{\text{ツ}}{4\#}} \boxed{\overset{\text{ツン}}{4\#}}$ 」に重なる冒頭を初め、鳴物と合方のフレーズの一致するところが随所に見られる。

いっぽう《老松》と《鶴亀》は、長唄の曲調じたいの違いに加えて三味線 2 拍＝鳴物 1 拍であてはめられていることで、全体として静かで落ち着いた印象となっている。八拍子 1 鎖に三味線譜 8 小節を要するこの当てはめ方では、同じ寸法に対して《竹生島》の半分の打音しか入らず、【序ノ舞】や【下り端】で見えてきたとおり、長唄のフレーズとは段落があまり揃わない。それぞれ雰囲気にあう形が選ばれていると言えよう。

(2) 「セリの合方」との合奏

《浅妻船》《月の巻》とも、三味線 1 拍＝鳴物 1 拍である。《竹生島》と同じく、合方と揃って進んでいくかたちがとられている。違和感なくセリの合方全体がまとめられることには、チリカラ地になってからの大小鼓の「チョチョタタ」と、そのまま【出端】の手を打っていく太鼓の刻む「ツクツク」とが同じ音価になることも大きいのではないだろうか。

(3) 「出端の越」の応用

《娘七種》《犬神》《吾妻八景》《元禄花見踊》のいずれも、三味線 2 拍＝鳴物 1 拍（鳴物が倍の音価）である。この当てはめ方の例はここまでのいずれも楽曲冒頭（出に準ずる箇所）だったのに対し、「出端の越」が用いられるのは小十郎譜に「スラリ

ト」といった指示があるような、踊り地らしく拍子に乗って進む旋律である。唄も母音を長く引き延ばすような歌い方はしないので、(1)の《老松》《鶴亀》のような静かという印象は受けない。大小太鼓がさまざま手を打っているなか、太鼓の「天天」をはじめ、それらの音がフレーズの区切りに合いすぎないことが、太鼓地調の雰囲気即していると言えるかもしれない。

なお《元禄花見踊》の「出端の越」が唐突に中断するのは、丹前六法の合の手に対して結びつきの強い【豊後下り端】を重ねることが優先されたことによる。

鳴物の手配りにおける【出端】の特徴

以上のように、用いられ方や長唄と鳴物の絡みにはさまざまな実態が見られたが、手配りの共通性に関しては(1)～(3)に目立つ差はなく、段ごとにある程度パターン化されている。

特に掛りでは、《老松》の1鎖省略、《浅妻船》《月の巻》におけるチリカラへの移行などはあるものの、全曲がひとつの手配りをベースとしている。能楽囃子〔出端〕掛りの打ちものを、ほぼそのまま写した構成である。

いっぽう越ノ段は、おおむね定型化しているものの、実態は能楽囃子とは大きく異なる。能楽囃子の〔出端〕では、替エとして太鼓の手を聞かせる場合もあるが、「越ノ手」と言えばふつう大鼓・小鼓が打つものを指す。しかし太鼓が最も活躍する部分と言われる太鼓地に位置するように、歌舞伎鳴物において「越ノ手」といえば、まず太鼓の手である。「出端の越」では最初に太鼓が越ノ手を打ちはじめ、それに続く形で大小が手を打つという構図になっている。

なお「出端の越」として打たれる太鼓は、『仮名手本忠臣蔵』道行、『義経千本桜』道行、『忍夜恋曲者（将門）』などの所作立てで、竹笛・当り鉦・大拍子などが加えられた形で舞踊音楽の陰囃子にもみることができる。長唄曲における「出端の越」は、そこへ「出囃子として大小鼓が加わったかたちで太鼓地に応用したもの」とい

う¹⁸¹⁾、「舞踊音楽」における出囃子・陰囃子の影響関係を示す一例という見方も可能である。

二段目にあたる手配りは、掛りから不越一段で繋げる(1)と、(2)の太鼓、また(3)で唯一前後に掛り・二段を備える《娘七種》に見られる。長唄の寸法はさまざまだが、4鎖目あたりまでは各曲共通である。[宮丸 1983]が指摘するように¹⁸²⁾、《老松》は大鼓が「頭二段」からモリ込ミで「高刻」、《鶴亀》は小鼓が「結ビ」からモリ込ミで「打込」と手をくっつけてしまう形で寸法を調整している。末尾にやや強引とも言える改変が入っても冒頭の手配りを変えていないところに、「頭二段」までの手配りを重んじる意識が窺える。

3-3-2-4. 【羯鼓】の分析結果

出囃子の【羯鼓】は、大小物である能楽囃子〔羯鼓〕には全く入らない太鼓を歌舞伎独自に加えている点で、非常に興味深い例である。

能楽囃子の〔羯鼓〕は、喝食や遊芸人が胸に着けた小さな羯鼓を打ちながら、軽やかに浮き浮きと舞われる舞事である。笛・小鼓・大鼓によって囃され、掛りは〔中ノ舞〕に準じ、初段目から三段目途中までが羯鼓特有の部分である。羯鼓特有の部分では、笛の地が10鎖で一巡して一段をなす。歌舞伎の鳴物としては、この羯鼓ノ地の10鎖一巡に対応する三味線の「羯鼓ノ合方」、そこにつけられた太鼓の手のほうがひとまとまりの定型をなし、特色を発揮している¹⁸³⁾。なお陰囃子として用いる際には多くの場合で大小鼓が省かれ、能管・太鼓に三味線が入って『姫山姥』白菊や『忍夜恋曲者(将門)』滝夜叉などの女性の立回りなどを囃す。このときに《君が代松竹梅》の唄入りになったり、【三ツ太鼓】が併奏されたりする場合もある。

大鼓・小鼓・太鼓・笛の各パートを構成する【羯鼓】の手は(附録18)、また各長唄曲における三味線の旋律との対応関係は(附録19)として別冊に載せている。

¹⁸¹⁾ 項目「出端(歌舞伎)」、『日本音楽大事典』944頁(小林貢)。

¹⁸²⁾ 宮丸直子「長唄鳴物の手法」、73頁。

¹⁸³⁾ 望月太意之助は、「歌舞伎では太鼓を主として大小鼓、能管の囃子である」と述べている(『歌舞伎下座音楽』27頁)。

【羯鼓】をふくむ長唄曲の用例

検討範囲において【羯鼓】をふくむのは次の5曲である(表31)。

【表31】【羯鼓】を用いる長唄曲一覧

	曲名	成立(初演・開曲)	作曲者	【羯鼓】の用例	備考
1	娘道成寺	宝暦 03(1753)年中村座 歌舞伎物	①弥三郎	羯鼓ノ合方	10鎖一巡
9	賤機帯	文政 11(1828)年日吉山王祭 歌舞伎物	④三郎助 [=⑩六左衛門]	唄入りに二巡 替手に合方	二巡 篠笛が多い
15	君が代松竹梅	天保 14(1843)年 歌舞伎物	②彦次郎 [=③正次郎]	唄入り →素	二巡→ツナギ→呂中干
28	今様望月	明治 15(1882)年 6月新富座 歌舞伎物	③正治郎	羯鼓ノ合方 →素	一巡→ツナギ→呂中干
29	春興鏡獅子	明治 26(1893)年 3月歌舞伎座	③正次郎	唄入り	太鼓なし 初段～二段(一巡+α)→チリカラ挟んで呂中干

能楽囃子〔羯鼓〕は羯鼓を打ちながら軽やかに舞う場面を特色とするが、出囃子の能楽手法もその性格を受け継いでいる。ただし舞踊そのものの情景・場面というよりは先に述べた「羯鼓ノ合方」との音楽的な結びつきが強く、《娘道成寺》のように羯鼓をつけた仕抜の前のツナギにあたる例も、《賤機帯》のように羯鼓の仕抜そのものにあたる例も含まれる。

先に述べたとおり、羯鼓ノ地一巡にあたる10鎖が歌舞伎鳴物における【羯鼓】の手配りの核となっており、各曲に共通する。「これは長唄の太鼓で、それを芝居に応用したもの」という『黒美寿』の記述を信じれば¹⁸⁴⁾、出囃子／陰囃子の影響を窺わせる一例である。

また能の〔羯鼓〕が「羯鼓ノ地」の部分と「呂中干ノ地」の部分から成るのに倣ってか、《君が代松竹梅》《今様望月》《春興鏡獅子》などでは、羯鼓ノ地から大小鼓の繋ぎを挟み、素の呂中干地へと移っていく。また表にも示した通り、《春興鏡獅子》では10鎖の部分から一貫して太鼓が入っておらず、他の曲とやや雰囲気を異にする。

¹⁸⁴⁾ 『黒美寿』151頁。

【羯鼓】を用いる長唄の旋律的特徴と鳴物との絡み

【羯鼓】を用いる長唄曲の旋律と鳴物とを対照させると、八拍子と長唄のフレーズの対応のしかたが大きく2通りあり、曲ごとに、また曲のなかでも箇所によって異なっていることが目立つ。笛の羯鼓ノ地には、八拍子第2拍から吹き出す「ノリ拍子」の句と、3-2で言及した〔獅子〕のように第1拍から吹き出す「渡り拍子」の句が混在している（「混合拍子」と称される）。鳴物を三味線に揃うかたちで当てはめるにあたってこの特徴が反映され、長唄のフレーズは、《娘道成寺》をはじめとする羯鼓ノ地との結びつきが強い合方部分では八拍子第1拍～8拍に、羯鼓ノ合方が替手として入る《賤機帯》や、笛が入らなかつたり呂中干地へ移行していたりする部分では2拍～1拍によく一致している。したがって三味線の旋律との対応関係を示す（附録19）では、箇所によって「一行」の区切りが変わっている。

いずれの曲・部分も三味線1拍が鳴物の八拍子1拍の音価に対応するので、現行伝承では三味線の旋律と能管とが揃って進行していく印象が強い。ただし3-2で検討した【狂ヒ】や、第2部で観察された戦前の吹き方を見るに、はっきりと羯鼓ノ地が吹かれるようになったのは、おそらく近年のことである。10鎖の部分で替手として入っている《賤機帯》では、本手のフレーズは鳴物の八拍子2拍～1拍にあたるが、鳴物は替手として入っている羯鼓ノ合方に沿っているため、結果的に生じた段落のずれが効果的な表現ともなっている。《賤機帯》であまり能管が用いられないのは、本手と段落の異なる吹き方が雰囲気とそぐわないことも大きいのだろう。

鳴物の手配りにおける【羯鼓】の特徴

（附録18）では【羯鼓】を構成する手配りを、定型化している一巡10鎖の部分、大小鼓によるツナギの部分、素による呂中干地の一例の三つに分けてまとめている。

一巡10鎖の部分は、後に続く部分との兼ね合いなどから一部末尾の手が変わっている場合もあるが、大鼓・小鼓の手配りとしては能楽囃子の初段にあたる部分を基にしている。興味深いのが大鼓で、冒頭を「受ケ頭」にして残りの部分を「初段

ノ手」としている。この改変により 1 鎖目の笛唱歌「ヲヒャーヲヒャー ヒャー」
と大小の打音がよく揃い、合方と揃って始まることになる。

また歌舞伎独自の太鼓の「羯鼓ノ手」の特徴は、太鼓の手単独としてというよりは三味線の旋律や能管の「羯鼓ノ地」によく合っている点が第一の特徴なので、それらが併記される（附録 19）を参照するほうが分かりやすいだろう。「笛が間違えると太鼓が打てなくなる」と言われており、宮丸[1983]も指摘するように、その構成は能の手というよりも、「能管の「羯鼓」につけられた“太鼓地”」という性格の強い手である¹⁸⁵⁾。しかし 10 鎖を太鼓地調の手に終始するのではなく、末尾では「打切」など能の手にする事で、リズム感を揃えてまとめている。

この定型以降の部分を含むのが、《君が代松竹梅》《今様望月》《春興鏡獅子》の 3 曲だが、こちらは手配りの共通度は低い。《君が代松竹梅》は、大小と能管で再度初段にあたる手を入れ、途中から素の呂中干へ移行する。《今様望月》は能管が入らず、大小の手も〔羯鼓〕との共通性は薄いので、単なる「能地」の作調と見るべきかもしれない。一方《鏡獅子》は、能楽囃子の二段目の手配りが続いて途中で切れる形である。

さらに続く部分は、素ではその時々寸法を変えうるが、自由度が高いなかで比較的よく聞かれる打ち方を一例として示した。《今様望月》では、素に移行する 1 クサリ目に「チテレトツテンチチチャン」という合方と類似の旋律が入ることもおそらく一因して、4 鎖目までは 10 鎖一巡（初段）、大鼓「地」と小鼓「結長地」を挟んで後半の留めるところは能〔羯鼓〕の三段目という、手配りだけ見ればやや大胆な繋ぎ方になっている。一貫して三味線のない《君が代松竹梅》は、《今様望月》の素では後半にあたる、三段目の「地頭」のあたりから留までを演奏する場合がある。〴よしや吉野の…以下の唄入りに入る《鏡獅子》は、「地頭」に続いて「三段目」「打下シ」を入れている点が興味深い。

¹⁸⁵⁾ 宮丸直子「長唄鳴物の手法」、61 頁。

3-3-2-5. 【早笛】の分析結果

出囃子の【早笛】は、そのほとんどが合方に用いられている。

能における〔早笛〕は、竜神や鬼畜、怨霊など（後ジテ・後ヅレ）が勇壮に登場する囃子事であり、「あらゆる出端事のなかでもっとも急調に奏演される」といわれるように速く強い位取りを特徴とする¹⁸⁶⁾。笛・小鼓・大鼓・太鼓ともノリ拍子で、笛は特有のヒシギで始まり7鎖の地をくり返す。二段三節を正式とし、幕が上がる二段目では太鼓が「早笛ノ手」を打つ。

能楽囃子と同じく、歌舞伎でも【早笛】は龍神・鬼・猛将の亡霊などが勢いよく登場する場面に用いられる。陰囃子としては、第2部で扱った『仮名手本忠臣蔵』五段目のように、太鼓・能管で囃すのが原則で、場面についての【山オロシ】【波の音】【風音】【遠寄せ】【ドロドロ】など大太鼓の曲が併奏される。『鳴神』の絶間姫が滝の注連縄を切る荒れ場や、『忍夜恋曲者（将門）』の立回りなどに使われている。

【早笛】の大鼓・小鼓・太鼓・笛の各パートを構成する手は（附録20）、また各長唄曲における三味線の旋律との対応関係は（附録21）として別冊に載せている。

【早笛】をふくむ長唄曲の用例

検討範囲において【早笛】をふくむのは以下の7曲で、《犬神》を除いて幕末～明治に作曲されている。

【表 32】 【早笛】を用いる長唄曲一覧

	曲名	成立(初演・開曲)	作曲者	【早笛】の用例	備考
4	犬神	文化 09(1812)年 11月 森田座 歌舞伎物	②正次郎	合方	
20	鞍馬山	安政 03(1856)年 11月 市村座 歌舞伎物	②勝三郎	唄入り	
23	紀州道成寺	万延 01(1860)年 純演奏物	⑤三郎助 [=⑩ 六左衛門]	早笛ノ合方	
24	竹生島	文久 02(1862)年 8月 中村座 純演奏物	⑩六左衛門	早笛ノ合方	前段からモリ込 天テレツク天なし
25	綱館	明治 02(1869)年 純演奏物	③勘五郎 [=⑩ 六左衛門]	早笛ノ合方	
26	船弁慶	明治 03(1870)年 吾妻能狂 言物	②勝三郎	早笛ノ合方	
30	楠公	明治 35(1902)年開曲 純演奏物	⑬六左衛門	早笛ノ合方	

¹⁸⁶⁾ 『能の囃子事』186頁。

曲により寸法がさまざまだが、いずれも能管・太鼓・大鼓・小鼓による。2-2-4-2でも触れた通り、【早笛】については近世の劇書から囃子名目とともに「天テレツク」と太鼓の唱歌が書かれていた。能取物に限らず「早笛ノ合方」の用例が多いのは、【早笛】が能楽囃子〔早笛〕を意識してというよりも、歌舞伎鳴物のなかの一選択肢としての位置を歌舞伎に占めたことによるのではないだろうか。能の〔早笛〕は登場したのちに〔舞働〕を舞うのが通例だが、これらの曲のうちで後に【舞働】を伴うのは《竹生島》に限られる。なお《紀州道成寺》《竹生島》は同じ合方である。

【早笛】を用いる長唄の旋律的特徴と鳴物との絡み

三味線の旋律と【早笛】の鳴物を対照させると、八拍子における「1拍」の音価は三味線の1拍に対応するもの（《船弁慶》・《紀州道成寺》《竹生島》・《楠公》・《犬神》）と、0.5拍に対応するもの（《鞍馬山》・《綱館》）とがあった。とくに後者の場合、3-3-1の（図4）に挙げた通り、1鎖に要する三味線はわずか2小節となる。三味線1拍を4分音符とすると、太鼓のツクツク…という表拍・裏拍の刻みが16分音符（4分割）に相当し、かなり多くの音が入ることになる。

大半が合方ということもあって、（附録21）に示した三味線のフレーズは偶数小節でまとまりを成しておりノリ拍子によく揃っている。とくに能取物である《船弁慶》と《紀州道成寺》《竹生島》の「早笛ノ合方」は、八拍子第2拍～1拍にあたる4小節のフレーズで進行している点で、【早笛】の鳴物に対する意識の強さが窺われる。また、《綱館》は、合方冒頭の「チン チ リン チ チン」が太鼓の「天テレツク 天」をなぞるような旋律になっている。

「時しもにわか」の唄が入る《鞍馬山》では、「早笛ノ合方」のようには三味線の旋律と鳴物の手は一致しないが、一の糸の開放弦「ト ト ト ト ト ト ト ト」をはじめ、2小節単位のフレーズがノリ拍子（八拍子第2拍～1拍）のまとまりとよく合っている。

やや雰囲気異なるのが《犬神》の合方で、「1^{ツン}・3^{チン}・4#^チ・3^リ・1^{ツン}・7^{テン} 6^{ツン}」
といった鳴物とはあまり拍感の一致しない手が含まれ、他の「早笛ノ合方」に比べ
ると落ち着いたノリで演奏される。検討した【早笛】を用いる長唄全曲のなかで、
太鼓の刻む「ツクツク」より三味線の手が細くなるのは、この「チリツン」が唯
一の例である。【早笛】と「揃える」ような作曲上の意識は、先に挙げた曲より薄
いのだろう。

鳴物の手配りにおける【早笛】の特徴

以上みてきたように【早笛】は用途・曲調・編成などが一定して能楽囃子〔早笛〕
に通じる印象をもたらしているが、逆に鳴物手配りのみを見ると、能楽囃子の各段
を反映するようなパターン化の度合いは全体に薄い。

歌舞伎における【早笛】の手配りには、長唄の寸法に応じて(1)段をとらず適宜
寸法を調整するもの(2)掛りから段をとって二段目に繋げるものがある。このよ
うに述べると、他の鳴物と同じく「掛りに基づく部分」「二段目に基づく部分」とで
分けて手配りを整理できるように思われるが、特に(1)は、能における掛りのなかに
太鼓は段ノ手を挿入するなど、一概に「この段に基づく」とは言いにくいかたちで
定型化しているのである。

(1)の段をとらないかたちは、《犬神》《鞍馬山》《綱館》《楠公》に見られる。「天
テレツク天」の早笛打出に始まり、小鼓が「受三ツ地・打放・刻・ヌキ」と、大小
は能の掛りにならう形が共通するが、《鞍馬山》《綱館》《楠公》では、打出した直後
に「早笛ノ手」として、いきなり太鼓が〔早笛〕二段目の段ノ手にもとづく部分
を入れる。さらに《犬神》《綱館》《楠公》では「高刻」を挟んで、第2部で扱った陰
囃子で「刻」の代わりに地の手となっていた「ヨセ地」へと移行し、それぞれの寸
法の打切まで続けるのである。能取物とはやや異なった性格の構成で、陰囃子との
共通性を窺わせる。

(2)は能取物の《船弁慶》・《紀州道成寺》《竹生島》の「早笛ノ合方」で、作曲時
点から、能を踏襲して鳴物が段をとることが意図されていたと考えられる。

《船弁慶》では頭に特有のヒシギを吹かないことなども能にならっているが、二段目では太鼓が段ノ手を打ったのち「高刻」を挟んで、「天天天…」と打ち続ける「流シ」になるなど独自の手の工夫がある。合方のなかでもスクイを多用して音域を上げていくこの部分を、打音を重ねていく打ちものが効果的に盛り上げている。

《紀州道成寺》《竹生島》の「早笛ノ合方」に対する手配りは、全体としてもっとも能楽囃子の手配りに近いものと言える。《紀州道成寺》は太鼓が初めて打たれる部分でもあるので、太鼓の「天テレツク天」が強調されるが、《竹生島》は直前の「打込」にモリ込で始まるため、「天テレツク」なしに笛が頭を吹き始める。

3-3-2-6. 【(神舞) 二段目・三段目】の分析結果

最初に検討した【序ノ舞】(3-3-2-1)とともに用例の多い呂中干地物である。すでに宮丸氏も指摘しているように¹⁸⁷⁾、(1) “呂中干の舞” をきかせるもの (2) “チラシ” への応用 という大きく二通りの用法がある。

能楽囃子における〔神舞〕は、男体の神が明るく力強く舞う舞事である。「さわやかに淀みなく奏演される」ものとして¹⁸⁸⁾、呂中干地物のなかではノリの速い方だが、演目により差がある。〔序ノ舞〕と同じく五段を正式とするものの、第2部でも述べた通り、歌舞伎では略式の三段四節を基としている。

とくに【二段目】【三段目】とのみ呼ばれることの多い(2)の用例に、能楽囃子に対する意識は見られない。「神舞」と「二段目・三段目」で項目を分けることも考えたが、「神舞ノ合方」以外の合方の扱いがやや難しくなることや現行伝承の手配りの共通性に鑑み、まとめて扱うこととした。なお(1)の場合でも能の〔神舞〕ならではの笛ヲロシなどを特に強調して使っているわけではない。歌舞伎出囃子の【神舞】とは、「合方との関係から「神舞」と称されるようになった【序ノ舞】以外の呂中干地」と捉えるのが実情に即しているのかもしれない。

¹⁸⁷⁾ 宮丸直子「長唄鳴物の手法」、33頁。

¹⁸⁸⁾ 『能の囃子事』318頁。

【(神舞)二段目・三段目】の大鼓・小鼓・太鼓・笛の各パートを構成する手は(附録 22)、また長唄曲における三味線の旋律と鳴物との対応関係は(附録 23)として別冊に載せている。

【(神舞)二段目・三段目】をふくむ長唄曲の用例

検討範囲に、【(神舞)二段目・三段目】をふくむ長唄は 11 曲ある(表 33)。以下、(1)合方における呂中干地 (2)チラシへの応用 に分けて言及する。

[表 33] 【(神舞)二段目・三段目】を用いる長唄曲一覧

	曲名	成立(初演・開曲)	種別	作曲者	【(神舞)二段目・三段目】の用例	備考
5	老松	文政 03(1820)年	純演奏物	④六三郎	(1)合方	神舞ノ合方
6	浅妻船	文政 03(1820)年 9 月中村座	歌舞伎物	②佐吉	(2)チラシ	
7	月の巻	文政 10(1827)年 3 月中村座	歌舞伎物	④六三郎	(1)合方	チリカラ挿入
8	浦島	文政 11(1828)年 3 月中村座	歌舞伎物	④三郎助 [=⑩六左衛門]	(2)チラシ	盛込段切
9	賤機帯	文政 11(1828)年 日吉山王祭	歌舞伎物	④三郎助 [=⑩六左衛門]	(2)チラシ	
11	官女	天保 01(1830)年 3 月中村座	歌舞伎物	④三郎助 [=⑩六左衛門]	(2)チラシ	
14	若菜摘	天保 11(1840)年 3 月市村座	歌舞伎物	②勝五郎	(1)合方	舞の合方
15	君が代松竹梅	天保 14(1843)年	歌舞伎物	②彦次郎 [=③正次郎]	(2)チラシ	
17	常磐の庭	嘉永 04(1851)年 9 月 26 日	純演奏物	⑩六左衛門	(1)合方	神舞ノ合方
19	末広がり	安政 01(1854)年 3 月中村座	歌舞伎物	⑩六左衛門	(2)チラシ	
24	竹生島	文久 02(1862)年 8 月中村座	純演奏物	⑩六左衛門	(1)合方	神舞ノ合方 鳴物通称「天女の舞」

(1) 合方における呂中干地

《老松》《月の巻》《若菜摘》《常磐の庭》《竹生島》がこれにあたる。

舞踊の地ではなく演奏を聴かせることを目的に作られた《老松》や《常磐の庭》は、「神舞ノ合方」として二段目・三段目ともが連続して入る。《竹生島》の「神舞ノ合方」は、鳴物としては「天女ノ舞」と通称されるが内容は【二段目】と変わりが無い。

《月の巻》の合方は、二段目・三段目を用いるが、唄入りの部分に挟まれた複数の短い合方へ適宜手配りを中断しながら配されている。唄入りにはチリカラ地を入れている。また《若菜摘》はチラシの前に入る「舞ノ合方」へ【二段目】を入れている。

(2) チラシへの応用

《君が代松竹梅》が【二段目】、《浅妻船》《浦島》《賤機帯》《官女》《末広がり》が【三段目】を用いる。《官女》は能を想起させる詞章・曲想だが、その他はオーソドックスなチラシである。【早笛】の用例の一部と同じく、能楽手法として選ばれたというよりも、歌舞伎鳴物ならでの常套的な用法として定着したものと思われる。

【(神舞) 二段目・三段目】を用いる長唄の旋律的特徴と鳴物との絡み

三味線の旋律と鳴物とを対照させると、《常磐の庭》を除く 10 曲で、八拍子における「1 拍」の音価は三味線の 1 拍に対応する。《常磐の庭》は譜面上の 0.5 拍に対応するが、「拍子更ル（上ノ倍間ニ）」の指示があることが注目される。前の「三保神楽ノ合方」との兼ね合いもあってこのように記譜されているが、(附録 23) に示したように八拍子 1 鎖あたりの三味線の旋律的特徴（フレーズの長さや音価など）は他の曲ととりたてて変わらない。

(1)・(2)とも、長唄のフレーズは偶数小節単位のまとまりを成しており、鳴物の八拍子第 2 拍～第 1 拍のノリ拍子と揃って進行する。合方・チラシとも楽曲全体のうちでノリの速い箇所のため、三味線も二重下線で記譜されるような細かい音型ではなく、「トチチリ」といったスクイを交えつつ 1 拍 1 拍をしっかりと刻んでいく曲調である。この 1 拍 1 拍が打ちものの打音と音価が一致することは、「揃っている」印象をより強める一因と言える。例えば《老松》三段目の大鼓・小鼓による「地頭」の甲音の掛け合いは、合方の「0 ^{テン}4# 0 ^{ツン}3 0 ^{テン}4# 0 ^{ツン}1 0 ^{トン}・7 0 ^{ツン}3 0 ^{テン}4#」…と音の少ない本手へ替手がさまざま掛け合いを見せるところへ重なり、相乗効果をもたらしている。

(2)チラシに入る唄について鳴物 1 鎖分に併記した歌詞を見ると、《君が代松竹梅》《末広がり》《賤機帯》《浦島》では七五調の歌詞が 1 行へ区切りよく収まっているのに対し、《官女》はやや様子が異なる。《官女》は源平の戦いの後に残された平家の官女が侘しく暮らすさまを描く曲だが、このチラシに至って雰囲気を変え、能およびそこから引いた地歌『八島』の詞を用いつつ、壇ノ浦の合戦を思い起こす強い調子となる。1 鎖に多くの詞が入る唄の早いフシは、その後続く「朝嵐とぞなりにける」の段切との落差が激しく、あたかも壇ノ浦の夢が覚めたような表現につながっている。

鳴物の手配りにおける【(神舞) 二段目・三段目】の特徴

現行伝承の手配りは能の呂中干地物（略式三段）の二段目・三段目に基づくかたちで、(1)・(2)とも大まかに共通している。

二段目については、能の〔神舞〕であれば笛のヲロシが大きな特徴のひとつに挙げられるが、歌舞伎の出囃子ではヲロシを入れる場合もあれば、特に入れずに呂中干地 4 鎖を繰返し続ける場合もある。笛の演奏家に伺ったところ、ヲロシを入れるかどうかは今日も人によって拘りに差がある部分だという。《老松》《常磐の庭》《竹生島》など長い合方では、ヲロシを入れない演奏はあまり聞かれなくなってきた印象を受ける。また打ちものの手は、「受ケ二段・三ツウケ・付頭」にはじまる冒頭と、大小の「二段ヲロシ」、そして「地頭」から「打下シ」に行ったのち寸法に合わせて結ぶという流れである。例外的なのが《君が代松竹梅》で、チラシ冒頭は頭スリ付ケ、4 鎖打ちもののみが初段からとったような手を奏したあとに、能管が加わって二段目を始めている。

三段目は、大鼓「三段目」・小鼓「打下シ」に始まり、長唄の寸法が許せば「地頭」を経て「打込」で締めくくられる。太鼓には、2 鎖目以降で《老松》《常磐の庭》《月の巻》などは「ヲロシマクリ」になり、《官女》《末広がり》などは「神舞三段目ノ手」になるという違いがある。長唄の作曲がそれぞれの手に結びついているわけで

はないので、近現代に手配りが整えられていく過程で、ふたつあった選択肢のうち一方がより定着したということなのかもしれない。

3-3-2-7. 【舞働】の分析結果

【舞働】はここまで取り上げてきたものとは異なり、直接題材をとった能作品が【舞働】を含む場合、つまり舞踊音楽としての出囃子に用途がほぼ限られる鳴物である。長唄曲とは別に踊りで『京鹿子娘道成寺』の押戻シに用いられる場合などがあり、そのほか劇中劇には入れることもできるとも言われているが¹⁸⁹⁾、科白劇で陰囃子として用いられることはないと言っていい。

能楽囃子の【舞働】は、神仏・竜神・天狗・鬼畜など超人的な存在が誇示する働事¹⁹⁰⁾である。笛が打ちものとともにノリ拍子をとるのは働事としては例外的で、「笛の旋律が舞事に共通する働事」が語義に挙げられている¹⁹¹⁾。流儀によって段のとり方や鎖数の長短などは異なるが、二段三節もしくは一段二節である。

大鼓・小鼓・太鼓・笛の各パートを構成する【舞働】の手は（附録 24）、また各長唄曲における三味線の旋律との対応関係は（附録 25）として別冊に載せている。

【舞働】をふくむ長唄曲の用例

検討範囲において【舞働】をふくむのは次の3曲である。

【表 34】 【舞働】を用いる長唄曲一覧

	曲名	成立(初演・開曲)	作曲者	【舞働】の用例
12	小鍛冶	天保 03(1832)年 9 月市村座 歌舞伎物	①勝五郎 / ②勝五郎説も	チラシ
24	竹生島	文久 02(1862)年 8 月中村座 純演奏物	①六左衛門	舞働ノ合方
26	船弁慶	明治 03(1870)年 吾妻能狂言物	②勝三郎	舞働ノ合方

¹⁸⁹⁾ 『黒美寿』、168 頁。

¹⁹⁰⁾ 能の囃子事のうち、演者が舞台上で表現する所作に、ある程度表意的な要素が含まれるものを指す。【舞働】のほか、【打合働】【カケリ】【イロエ】【斬組】【イノリ】【立廻り】などがある。

¹⁹¹⁾ 東洋音楽学会編 『能の囃子事』、東京：音楽之友社、1990 年、416 頁。

曲数が限られているものの、「現行伝承」にはチラシに応用する《小鍛冶》、合方に応用する《竹生島》《船弁慶》という2通りの使い方がある。いずれも大鼓・小鼓・太鼓・笛と能における四拍子が揃った編成で、二段三節を備えている。

《竹生島》と《船弁慶》は、ともに冒頭の【次第】で「合頭」ではなく「オキ」の手を打って名乗りにつなげていたり、【舞働】の前に【早笛】が打たれていたり、能取物のなかでもとくに典拠となった能の意識が強い長唄曲である。

【舞働】を用いる長唄の旋律的特徴と鳴物との絡み

三味線の旋律は、チラシと合方という用例の違いから、《小鍛冶》と《竹生島》《船弁慶》とで大きく趣を異にする。

まず唄入りのチラシに応用する《小鍛冶》の旋律は、長唄の作曲としては前項でとりあげた【二段目】や【三段目】のチラシと似通っており、他2曲の合方のように当初から【舞働】が意識されていたとは考えにくい。能『小鍛冶』では稲荷明神の化身である狐（後ジテ）の出現する場面であるが、長唄の歌詞は「見頭し」というよりは段切に向けてまとめる描写である。拍の対応が三味線1拍＝鳴物八拍子1拍であることも、【二段目】【三段目】のチラシに共通している。題材の繋がりに鳴物方が着想を得た、例外的な作調（改作）と見るのが自然であろう。

いっぽう《竹生島》《船弁慶》における「舞働ノ合方」は、鳴物の手配りに本格的に能楽囃子を反映するという意図のもとに作曲されていることが窺える。ただし合方として三味線を伴っている以上、鳴物は三味線に揃える必要があるため、どれほど手配りが本格的に模倣されようと能とは異なる印象になる。そのことを逆手にとるように、《竹生島》《船弁慶》の合方は能楽囃子とは異なる重々しいテンポで始まり、徐々にノリを速めていくという独自の特徴を持つ。共通するこの変化の理由は断定しがたいが、あえて違うことをしている以上、そこには何かしらの表現の意図があるはずである。ひとつ指摘できるのは、途中で速さを「一転させる」というやりかたによって、合方のなかに分かりやすい変化のポイントが出来ている点である。

すぐに「ノル」《船弁慶》では（4鎖目）、知盛の亡霊が海上に重々しく出現したところから一転して義経に急迫するさまを、また比較的后半に「早メル」《竹生島》では（10鎖目）、龍神が祝福を表して立ち廻ったことで場が高揚していくさまを、より音として分かりやすく描写しているのかもしれない。こちらも拍の対応は三味線1拍＝鳴物八拍子1拍で、合方のフレーズは全体として段落がノリ拍子（八拍子の[2]～[1]）によく一致するのみならず、長唄の旋律も鳴物の展開に揃う部分が多い。例えば《竹生島》「0 2 #1 / 0 2 #1」、《船弁慶》「7・7・6・ / 6・6・#4・」という合方冒頭は能管の「リウヤー」や鳴物の「ウケ頭」「ウケ三ツ地」「ツケ頭」などのアクセントによく合っている。ともに小十郎譜へ「極遅ク」と指示される冒頭の重々しいノリは、その一致を強調するうえでも効果的である。

鳴物の手配りにおける【舞働】の特徴

最後の「打返」の有無を除けば、鳴物手配りにチラシ・合方という用途の差はとりたてて反映されておらず、主に能の〔舞働〕で見計らいとなる「打放」「キザミ」「ヌキ」などの箇所を調節しながら二段三節を打っている。

《小鍛冶》は鳴物が「打込」を打つゝ手柄のほどを比類なき」の後に、狐を表す【早来序】へ移行することもあり、能管のヒシギは吹かれない。またチラシとして全体にノリが一定しているので、鳴物が実は二段をとっているということは意識されにくい。

《竹生島》は、先以述べた「早メル」10鎖目が、ちょうど二段目冒頭にあたる点が興味深い。小十郎譜では、初段目末尾で大鼓の「高刻」の次に「稍シメル」の指示があり、太鼓の「上ヨリ合正」を経て、大鼓「五段目」・小鼓「打下シ」という甲音の多い手とともにスピードアップの箇所へ至っている。

《船弁慶》は、前にとりあげた【早笛】のほうでは太鼓を「流シ」にするなどの改変が加えられていたのに対し、【舞働】は能と全く同じ寸法である。初段の地を「ヨセ地（祈り地）」にするという、観世流太鼓の《船弁慶》の特徴も踏襲している。太鼓の「ヨセ地」が連続して初段目を締めくくる箇所に、三味線が「3・3・ 4#・4#・」

ト ツ 1・ ツ ル 1・ ツ ル 7 7 ・ ト ツ 6 ツ 6 テ ン」というフレーズを三度繰り返している箇所は、三味線と太鼓が一体となって急迫した効果を生みだしている。

3-3-2-8. 小括

ここまで個別に述べてきた各手法の特徴を、次表にまとめる。

[表 35] 出囃子における能楽手法 7 種の特徴比較

鳴物	序ノ舞	下り端	出端	羯鼓	早笛	(神舞)二段目・三段目	舞働	
用いられる長唄曲	曲一覧	2 娘七種 3 高砂丹前 7 月の巻 9 賤機帯 10 吾妻八景 13 初子の日 17 常磐の庭 18 操三番叟 21 桜狩 25 綱館	3 高砂丹前 14 若菜摘 15 君が代松竹梅 18 操三番叟 22 廊丹前 28 今様望月 29 春興鏡獅子	2 娘七種 4 犬神 5 老松 6 浅妻船 7 月の巻 10 吾妻八景 16 鶴亀 24 竹生島 27 元禄花見踊	1 娘道成寺 9 賤機帯 15 君が代松竹梅 28 今様望月 29 春興鏡獅子	4 犬神 20 鞍馬山 23 紀州道成寺 24 竹生島 25 綱館 26 船弁慶 30 桶公	5 老松 6 浅妻船 7 月の巻 8 浦島 9 賤機帯 11 官女 14 若菜摘 15 君が代松竹梅 17 常磐の庭 19 末広がり 24 竹生島	12 小鍛治 24 竹生島 26 船弁慶
	成立時期	宝暦～享和 2曲 文化・文政 3曲 天保～慶応 4曲 明治 1曲	宝暦～享和 1曲 文化・文政 0曲 天保～慶応 4曲 明治 2曲	宝暦～享和 1曲 文化・文政 5曲 天保～慶応 2曲 明治 1曲	宝暦～享和 1曲 文化・文政 1曲 天保～慶応 1曲 明治 2曲	宝暦～享和 0曲 文化・文政 1曲 天保～慶応 3曲 明治 3曲	宝暦～享和 0曲 文化・文政 5曲 天保～慶応 6曲 明治 0曲	宝暦～享和 0曲 文化・文政 0曲 天保～慶応 2曲 明治 1曲
	曲中の配置	②出に準ずる箇所	②出の振りに当たる箇所	(1) ②出に準ずる (2) ②出(セリ) (3) ④踊り地	羯鼓ノ合方	早笛ノ合方 (唄入り、合方)	(1) 神舞ノ合方 (2) ⑤チラシ	(1) 舞働ノ合方 (2) ⑤チラシ
	三味線の旋律的特徴	ハジキ・スリなど細かな技法	ハジキ・スリなど細かな技法	配置・用途により多様	一定(4小節)のフレーズ感	同じ音の連打を多用(力強い印象)	チラシとしての作曲	合方の2曲では笛地の意識
	鳴物1拍の倍率	いずれも三味線の倍の音価	いずれも三味線の倍の音価	(1) 倍か同一 (2) 同一の音価 (3) 倍の音価	いずれも三味線と同一の音価	三味線と同一もしくは1/2	三味線と同一 [17]のみ1/2	いずれも三味線と同一の音価
三味線拍の分割	表拍のみ	表拍のみ	(1) 表拍/2分割 (2) 2分割 (3) 表拍のみ	2分割	2分割/4分割	2分割 ([17]のみ4分割)	2分割	
手の数	6～13鎖 典型例8鎖	3鎖(繋ぎ)、 8～13鎖	(1) 12～14鎖 (2) 13鎖 (3) 9～10鎖、24鎖	10鎖(×1～2巡) +10数鎖	7～25鎖	多様	12/14/18鎖	
フレーズと八拍子相関	不定(息の長い唄のフシ)	不定	(2)はフレーズ末尾に太鼓頭が来る形 (1)・(3)はまちまち	羯鼓ノ地(混合拍子)に合う場合と 呂中干地(ノリ拍子)に合う場合	ノリ拍子によく一致	ノリ拍子によく一致	ノリ拍子によく一致	
鳴物単体の特色	基本編成(変更例)	大・小・太・能管 (大・小・太・竹笛)	大・小・太・能管 (太・能管のみ)	大・小・太・能管 (大・小・太・竹笛)	大・小・太・能管 (大・小・太・竹笛)	大・小・太・能管	大・小・太・能管	
	雰囲気など	静けさ 格式・位	「序ノ舞より立派」 「出端より高位」	多様	軽やか	急調	(1)曲により様々 (2)賑やか	
	特徴的な手	大: サソウ三ツ地 小: 短地 太: 短地 笛: 呂中干地	小: 乙長地 太: 打出シ、合正 笛: 独自の地	大小太: 越ノ手	太: 羯鼓ノ手 笛: 独自の地	太: 早笛打出、早 笛ノ手、ヨセ地 笛: 独自の地	大小: 二段ヲロシ 大: 三段目 小: 打下シ 太鼓: ヲロシマク リ、神舞三段目ノ手 笛: 呂中干地	大: 受ケ二段、 五段目 笛: 舞働ノ地
能楽囃子との関連度	頻用部分に対応する段	掛りの笛直り以降	掛り	掛り→二段目 越ノ段	初段	掛り→二段	二段目・三段目	掛り・初段・二段
	↑に基づくバリエーション	+掛り冒頭(序) +初段数鎖	+初段数鎖	掛り・越ノ段・二段 ([2])	→三段目(呂中干)	—	—	—
	相違点	「出の位付け」という用途	【豊後下り端】との結びつき	太鼓中心の越ノ手 越ノ段に別手法挿入[27]	太鼓の追加	太鼓ヨセ地の活用 打出直後に段ノ手 (二段目)挿入 流シ[26]	チリカラ挿入[7]	(2)ノリの変化

従来の検討において、能楽手法と三味線との相対関係には光が当てられてこなかった。しかしながら、このように手配りおよび旋律との絡みについての比較対照を進めると、出囃子の能楽手法について「音楽的にこう使う（用途・雰囲気など）」という特徴を形成してきた主な要因は、むしろこの「長唄への当てはめかた」に見ることができるのではないだろうか。

さらに言えば、手配り自体は近現代（特に第三・第四の転換点）に改変が加えられたと思われるのに対し、大柀の「拍の共有のしかた」は、少なくともその能楽手法を加えた時点から今日まで変わっていないものと推測できる。なぜならその選択は全体的な音の粗密感を決定づけるものであり、三味線と鳴物を対照させると、いずれの長唄曲/能楽手法も他の選択肢では調和をとりづらいことが明らかなのである。

とくに鳴物を意識した合方の場合、長唄のフレーズと段落が揃う傾向が強いことは、各論でふれてきた通りである。一方で、作曲上鳴物を当てはめる準備がされていない（先行研究の言うところの「弱い結びつき」）のものは、ある瞬間に鳴物の音がはまる面白さをもたらし、結果的に能楽手法の表現の幅を広げていると言える。これは前章で言及した「出会いの間」に通ずることかもしれない。このような観点から眺めると、近年に改められたことが明らかな《娘七種》の踊り地は、【出端】越ノ段を用いる他の長唄曲にくらべ、冒頭のフレーズが些か合い過ぎている印象を受ける。

3-3-3. 長唄 1 曲における鳴物手法：《賤機帯》を例に

先に述べた三味線との相対関係からもたらされる音の粗密感と、長唄曲のどこにその鳴物を用いるかは、どこことなく関連していることが窺われる。そのことを示すため、続いて視点を変えて長唄 1 曲のうちの鳴物の展開にフォーカスしてみたい。対象曲は、前項でとりあげたうちの【序ノ舞】【羯鼓】【三段目】等をふくむ《賤機帯》とする。長唄曲全体の流れを見するという主眼から、ここでは能楽手法以外の鳴物部分についても検討する。

3-3-3-1. 分析対象曲について

《賤機帯》(本名題『八重霞賤機帯』)は、子と別離した母の狂乱・悲しみを主題とする「隅田川もの」に属し、四世杵屋三郎助(後の十世六左衛門)により文政11(1828)年に日吉山王祭の踊り屋台で演奏するために作られた曲である。劇場では、明治25(1892)年7月に東京鳥越座で『賤機帯班女物狂』として上演されている。

分析に先立って、(表36)に、調子・段の内容・詞章と併記した形で鳴物の楽曲構成を示す。鳴物が入る箇所には、①～⑪の番号を付している。

[表 36] 《賤機帯》の楽曲構成

調子	段	詞章	鳴物
一下り	前弾・置唄※	名にしあづまの～古跡の渡なるらん	—
本調子	翔り	春も来る～乱れて名をや流すらん	①翔り
	狂女の道行	笹の小笹の～道たづね (合)	②序ノ舞
		浮きて漂ふ～我が思ひ子の	—
		(合) 有りや無しやと狂乱の (合)	③大小チリカラ →能地
		正体なきこそあやなけれ	—
	舟人との問答	舟人は是を見るよりも～曲もなや	—
	狂女のクドキ	物に狂ふは～教へてたべと夕汐に	—
	舟長の所作	舟長なほも拍子にかゝり	—
		それ其の持つたる～花を掬ひなば	④コイアイ→狂言羯鼓
		恋しと思う～面白う花をすくへとか	—
	花掬い	いでいで花を掬はん	—
		(花掬いの合方)	⑤大小チリカラ、太鼓狂言 羯鼓や社天変奏、篠笛ショーなど
		あら心なの～黒髪も	⑥大小能地→チリカラ
		取りあげて結ふ人もなし	—
二上り	舟長の所作、問答	舟長今は～立ちあがり	—
		そもさても和御寮は～諫むれば	—
	(合) 音頭音頭と～鼓の調べ引き締めて	⑦老調 ⑧鼓唄	
	羯鼓を打って見しようよ	—	
	羯鼓の舞	面白の春の景色や～いとしらし	⑨羯鼓(二杯)
	チラシ	[謡ガカリ]千里も薫る梅若や 恵みを仰ぐ～君が代を	⑩三段目
段切	久しかれとぞ祝ふ氏人	⑪段切	

※当初はなく、後に作曲者が補足した部分。

3-3-3-2. 《賤機帯》における鳴物の展開：三味線拍の分割に着目して

ここでは「三味線拍をどのように分割するか」によって、《賤機帯》における鳴物の音の粗密感、すなわち長唄曲の当該部分をどれほどの音の密度でもって囃しているのかを示す。

3-3-2の検討では併せて「1拍の倍率」を示したが、チリカラなど歌舞伎の手法についてはやや「1拍」の定義に問題も生じるため、示さないこととした。能の手組の場合、八拍子1周期のまとまりが明確で、基本的に太鼓が「ツ¹クツ²ク……」と刻むような1拍の2分割(八拍子1拍が4分音符とすれば8分音符になるような音価)までから構成されるため、三味線拍に対する倍率を反映すればそのまま音の粗密感を窺わせる指標となった。しかし三味線に応じて長短を自在に変えうるうえに構成原理も多様な歌舞伎の手は、それぞれの「1拍」の定義が比較的難しい。また、しばしば「チ¹リカラ²チリト³ト……」のような4分割をふくむために、3-3-2のように「1拍の倍率」を並べるのみでは、粗密感を正確に捉えきれないのである。

加えて考慮されるべきは、「三味線拍自体の長さ」、つまり長唄のテンポの変化である。今回はCD『長唄の美学』収録の《賤機帯》¹⁹²⁾を例にテンポを算出し、分析の参考とすることとした。

分析結果を次に示す(表 37)。能楽手法については、前項小括の一覧とも対照できるよう、参考音源における三味線1拍のテンポを基に、八拍子1拍あたりのテンポを目安として併記した。

¹⁹²⁾ 『杵屋五三郎・宮田哲男大全集 NHKCD 長唄の美学』第1集10巻、トラック2《賤機帯》(26分57秒)、東京：NHKサービスセンター、1993年。唄・宮田哲男、三味線・三世杵屋五三郎、上調子・稀音家六治、笛・鳳声晴雄、小鼓・十一世望月太左衛門、大鼓・望月左武郎、太鼓・望月太喜雄による(平成3年8月15日録音)。

[表 37] 三味線の拍の分割から見た《賤機帯》における鳴物の展開

	鳴物	長唄詞章	三味線の拍の分割 (能楽手法・倍率)	長唄・拍数 小十郎譜	鳴物 (鎖数)	参考音源における三味線1拍のテンポ	鳴物・八拍子 1拍あたりのテンポ
①	翔り ※1	春も来る 空も霞の 滝の糸	4分割 (1/2) ※1	※11拍	3鎖	※63	126 ※1 →253
		乱れて名をや流すらん	→ 8分割 (1/4)	8拍	4鎖		
②	序ノ舞	笹の小笹の～道たづね	表拍のみ (2倍)	144拍	9鎖	82	41
③	大小チリカラ	(合)	2分割	6拍	—	45	—
		(合)	4分割	20拍	—	100	—
③	大小チリカラ →能地	(合)	4分割	44拍	—	88	—
		(合)	4分割 (1/2)	16拍	4鎖	87	174
④	コイアイ →狂言羯鼓	それ其の持つたる掬い 網に	表拍のみ (2倍)	32拍	2鎖	108	54
		面白う花を掬ひなば (合)	2分割	40拍	—		—
⑤	大小チリカラ、太鼓狂言羯鼓や社天、篠笛ショーなど	(花掬いの合方)	2分割	192拍	—	115	—
⑥	大小能地 →チリカラ等※2	あら心なの川風やな	2分割 (同一)	20拍	2鎖半	131	131
		人の思いも～川風	2分割	96拍	—		103
		(合)		36拍			160
		(合)		16拍			180
		沖の鷗の		42拍			48
		ちりや		8拍			120
		ちりちり		8拍			153
むらむらばっと～黒髪も	46拍	—					
⑦	壱調	(合)	表拍のみ (2倍)	—	—	49	—
⑧	鼓唄	音頭音頭と～引き締めて	2分割	—	—	56	—
⑨	羯鼓(二杯)	面白の～いとしらし	2分割 (同一)	160拍	20鎖	77	77
⑩	三段目	恵みを仰ぐ～君が代を	2分割 (同一)	56拍	7鎖	124	124
⑪	段切 ※3	久しかれとぞ	2分割	10拍	—	75	—

※1 鳴物が入る場合【翔り】では三味線が演奏されないが、小十郎譜の記載の歌詞配置が鳴物の手配りと一致したため、参考値として示す。

※2 ⑥の部分は小十郎譜に「稍シズメル」などの速度に関わる表示が多くみられ、対象録音も箇所による変化が著しかったため、特に細かく区分した。

※3 「ひさしかれとぞ／祝う氏人」の【段切】は末尾での拍の引き延ばしが著しいため、「ひさしかれとぞ」のみで測定している。

以上の表に掲げた数値をふまえながら、《賤機帯》各部の特徴を述べる。

① 翔り

大鼓・小鼓とアシライ吹き（拍をとらず自由なリズムで吹き流す吹き方）の能管による。「乱れて名をや／流すらん」の七五調 1句に八拍子 4鎖もの手が入るのは、

八拍子 1 拍が 1/2 や 1/4 にまで圧縮されていることによる。これにより、我が子を探す狂女の切迫した「狂乱の出」が効果的に演出されている。

② 序ノ舞

【翔り】とは逆に八拍子 1 拍が 2 倍、つまり刻んでも三味線の表拍にしか打音が来ない。唄もゆったりしたフシで、鳴物と歌詞の段落が一致しない。この特徴が検討したすべての曲に共通しており、《賤機帯》には《吾妻八景》《常磐の庭》と同じく「レイゼイ」が用いられていることは前項で述べた通りである。《賤機帯》の「レイゼイ」は河東節の長い旋律型のうち一部分の応用で、全体で七五調 5 句の詞に、八拍子 9 鎖分の手が入っている。大鼓の「地」などは①と共通するが、それを感じさせないほど手の印象は変わる。なお参考音源から算出した八拍子 1 拍あたりのテンポは、この出が最も遅いものとなっている。

③ 大小チリカラ→能地

「急に走り出す様な、また、ふいに彷徨う様な姿を演出する」¹⁹³と評される合方冒頭を、ノリの変化のみならず「チリカラ」による分割のしかたの変化（2 分割→4 分割）に見ることができるのが興味深い。以降は中断をはさみつつ、にぎやかな三味線のリズムへ密接に関連して大小が演奏されていく。4 分割を保つことで、にぎやかさを失うことなく能の手に移行していく。

④ コイアイ→狂言羯鼓

問答やクドキなど経て暫くぶりに鳴物が加わる。大小のコイアイの手は、八拍子 1 拍 2 倍（【序ノ舞】と同じ、分割なし）で入ることで唐突にならず、続く【狂言羯鼓】への緩衝材的な役割も果たしているように思われる。陽気な振りを表現する三味線の合の手から、【狂言羯鼓】で能管が加わり、三味線の旋律とよく合った 2 分

¹⁹³ 真しほ会、宮丸直子、配川美加、鴻巣香『邦楽囃子 真しほ会解説集 その一 1986-1995.』、東京：山川出版社、2013 年、226 頁。

割により、鳴物全体としてもより華やかになる。

⑤ 花掬いの合方

狂女が花掬いをする長い合方に、大鼓・小鼓はチリカラ、太鼓は狂言羯鼓や社天と、三味線に即して変奏されながら歌舞伎手法の手が続く。三味線 1 拍を 4 分割することの多いチリカラの手もふくめ、三味線の細かな音型を邪魔しない 2 分割で、合方と一体となって進んでいく。

⑥ 大小能地→チリカラ

⑤に続いて大鼓・小鼓のみとなる。能地からチリカラへの移行をはじめ、しばらく鳴物による三味線拍の分割数はそのままである。その一方で、花掬いに熱中していく狂女を表すように、長唄のテンポが頻繁に変わっていく。

⑦ 壱調

三味線の調子が二上りに変わって舟長が事情を問かける箇所へ、竹笛と小鼓の壱調が入る。打音は表拍のみに入り、「音頭音頭と戯れの 鼓の調べ引き締めて」の 2 句の詞をひきたてている。

⑧ 鼓唄

続いて狂女が羯鼓の振りへと向かう短い場面は、三味線の入らない鼓唄で、大鼓・小鼓の間に長唄が従う箇所である。

⑧ 羯鼓

狂女が羯鼓をつける踊りで、長唄は同じ旋律に適宜フシの変化をつけながら二度繰り返す返シ唄になっている。大鼓・小鼓・太鼓・笛による【羯鼓】の八拍子 1 拍は三味線の 1 拍と等しく、2 分割となる。参考音源をはじめ、《賤機帯》の羯鼓は竹笛で演奏されることが比較的多く、歌詞のフレーズは能管の【羯鼓ノ地】よりも打ち

もののノリ拍子に合っている。

⑨ 三段目

チラシの用法である。⑧以降の鳴物は一貫して2分割だが、謡ガカリと太鼓の頭を挟んで、長唄のテンポはまた一段速まる（参考音源では77→124）。歌詞はそれまでと一転して山王祭を描写する。

⑩ 段切

楽曲を締めくくる定型である。注記したとおり、末尾（特に唄の最後2音）が長く引き延ばされ、三味線および鳴物はそのフシ回しに従う。

3-3-3-3. 小括

1曲の展開を眺めると、歌舞伎鳴物における多様な手法が、「旋律をいかに囃すか」という作調上の選択を経て、旋律に幅広い効果をもたらしていることが分かる。このように述べるとあたかも作調段階で「どのように当てはめるか」が意識されていたような印象を与えかねないが、《賤機帯》の場面・鳴物の雰囲気からしげんとそうなった、と言う方が実情に即していよう。

意識はされていなくとも、鳴物のみからは「急迫」「静か」「にぎやか」といった感覚的な形容でしか表しえない鳴物の印象の違いが、このような相対関係に裏付けられていることは明らかである。「三味線に合わせなくてはならない」というのは、能楽囃子に比べてノリを自ら作っていくことができないという意味では制約になるが、見方を変えれば長唄曲があることでこのような選択の余地が生まれ、歌舞伎独特の使い分けに繋がっているのである。これにより、しばしば唄・三味線がノリを変えるところで相乗効果をもたらしていることも興味深い。

三味線の拍を細分する装飾（4分割等）、三味線との関連（2分割）、微妙なずれと間をもたらす装飾（分割なし）…という旋律に対する鳴物の拡大・縮小は、音の粗密感の違いをもたらし、鳴物のリズム的多様性に大きく寄与している。大小チリ

カラのような三味線と関連した手は、旋律と関連または細分していくかたちの装飾を担っている。能楽手法の場合、手自体は長唄とは関わりなく定型化しているという点で、【翔り】（細分・急迫した印象）から【序ノ舞】（拡大・落ち着いた印象）まで、いずれの引き立たせ方も可能であり、それぞれの曲想を効果的に囃している。

以上の分析は、複数曲における鳴物手法の用例から窺われた「三味線の旋律に対する作調」の差別化を1曲のうちに示す結果となった。さらに、一定のレパートリーから選択される手の組み合わせが、なぜ多様な「囃す」効果を旋律にもたらしうるのかという問題について、歌舞伎鳴物の独自性を指摘する事にも繋がった。

3-4. 手配り・演出の特徴の考察：用途の類型化をめぐって

最後にここまでの分析の結果をふまえ、出囃子において能楽手法の鳴物の用例がどのような特徴をもつのかをまとめ、歴史的考察への手掛かりについても私見を述べる。

3-4-1. 出囃子における能楽手法の特徴

先んじて囃す対象の旋律が定まっている出囃子において、3-3で示した能楽手法の手配りは能楽囃子の特定の段を意識するようなかたちである程度パターン化されており、近現代の改作の結果として今日の実態が定着したことを窺わせる。また3-2の【狂ヒ】の音源分析の結果を見るに、第1部で示唆され、第2部の陰囃子について示された手配りの変遷および大鼓・笛の定着時期の遅れは、出囃子の能楽手法にも言えることのようなのである。

キッカケを見定めるために後半は同じ地の手の繰り返しにならざるをえない陰囃子に比べて、出囃子はより選択された鳴物の手配りを能に近い形で反映することが可能である。ただし「その鳴物らしさ」は、能楽囃子に共通する手配りからではなく、あくまで曲想・雰囲気重視するかたちで理解されているように思われる。とくに【早笛】や【羯鼓】などで見てきたように、曲想に沿って篠笛を用いたり、独自の太鼓の手を加えたり、歌舞伎チリカラを挿入したり、唐突に違う段の手を入れ

たりといった独自の工夫をふくめて定型化している例も数多い。付言すれば、能取物の合方など、三味線作曲・鳴物作調とも能楽囃子への意識が強い例であっても、各楽器の意識は大鼓・小鼓・太鼓・笛という四者間で合図しあうというよりそれぞれ三味線に向いており、そのような意識の多重性も組みかえやすさには一因しているよう。聴覚面に見出された種々の工夫をふまえると、陰囃子にくらべて出囃子は能楽囃子をほぼそのまま取り入れたとは必ずしも言い切れない。

3-3で着眼点のひとつとした「鳴物における八拍子を三味線に対してどう当てはめるか（八拍子をどの倍率で用いるか）」は、この曲想・雰囲気という面をとらえるのに有益な指標であったと考えている。置・出・クドキ・踊り地・チラシおよび合方という楽曲中の位置や鳴物曲ごとに見出されたこの特徴は、唄の歌詞のノリや三味線のフレーズをひきたてるように囃すうえでも、また当該手法のイメージを保つという意味でも影響力が大きいように思われ、歌舞伎鳴物としての特徴の形成に一役買っている。

鳴物の選択やその手配りには数々の選択肢があり、本論文はあくまで長唄曲ごとにひとつの例を示して総合した形だが、複数曲を検討対象としたことは、「現行伝承」における歌舞伎の手配りがどの程度共通し、それは同名の能楽囃子にどの程度共通するかという特徴を把握する事に繋がった。

3-4-2. 長唄曲との「弱い結びつき」から推測される鳴物の定着時期の違い

第1部で指摘したように、鳴物の能楽手法は近現代に“上書き保存”的な改作が重ねられて今に至っており、資料状況からして複数の転換点以前の実態、細かな手配りの変遷を網羅的に明らかにすることはできない。長唄曲じたいの成立時期については正本研究の進展からかなり明らかになっているが、その作曲順と鳴物作調・改作とは結びつけられない。

いっぽうで、各論で触れてきた通り、能楽手法の「現行伝承」にあたる手配りのなかには、歌舞伎独自の使い方が近現代の変遷に先んじていたもの、長唄の作曲段階に能楽手法の寸法が意識されていたもの、近現代を経るなかで加えられた可能性

が高いもの……といった違いは漠然と窺われる。三味線の旋律との「弱い結びつき」の多様性・傾向から、どのような段階・意図で「この鳴物を使う」という選択肢が生じたのか、というごく大まかな形であれば、曲ごとの作調・改作の前後関係は多少推測できそうである。3・2の音源分析よりも広い範囲で、具体的な推移についてヒントを得られるかもしれない。この点について、幾つかの傾向を指摘しておく。

まず、能楽囃子とは異なる編成・用途ながら長唄の旋律と強く結びついている例では、近現代の複数の転換点を経る前、能楽囃子の手配りが今ほど詳細には意識されない段階から、その鳴物を用いること自体はある程度定着していたのであろう。検討範囲において典型的な例は《娘道成寺》など【羯鼓】の曲群で、近現代に入ってから能楽囃子には加わらない太鼓を足して、合方とともに基本構成にしたとは少々考えにくい。能楽囃子との繋がりというよりも、能楽囃子からとり入れられた「歌舞伎鳴物」の一選択肢という意識が強い作調・改作とも捉えられる。

この点で対照的なのは、「〇〇ノ合方」をはじめとする、長唄の作曲段階で、能楽囃子の手配りが意識されていたと思われる例である。この場合、鳴物が段をとるかたちで入れられるよう、合方の寸法が準備されている。勿論長唄にもさまざま後世の補作は加わってようが、細かな手の内容はともかく、少なくともその部分へ鳴物手法を用いること自体は当初から変わっていないものと思われる。このような例は《竹生島》など能取物の長唄曲に多いが、題材としては直接関係のない鑑賞曲など、純粹に演奏技法として応用する場合もある。なお題材を能からとっているものでも、用いるのは必ずしも由来する能作品と同じ囃子とは限らない。

また、作曲上にとりたてて鳴物と長唄の結びつきが見られない例のうち一部は、鳴物が能楽囃子の手配りを知り得るようになってから、それまで別の手法だった（もしくは鳴物がなかった）箇所当該手法が定着した可能性を指摘できる。【舞働】をチラシに用いる《小鍛冶》は、作曲年代からしておそらく当初は【二段目・三段目】とあまり差のない「舞地（能地）」程度の意識だったのが、能『小鍛冶』との繋がりから近現代に整えられたのではないだろうか。なお望月流のみならず、「芦

船や寿鶴が整えたようなものは変えていない」と十一世伝左衛門が述べている田中流もここには【舞働】を使っている。

3-3-2で述べた通り、現行伝承はおおむねパターン化した手配りから地の手の数で寸法を調整する形のバリエーションを示しているので、いずれの場合も、細かな手配りの中身はすべて近現代(とくに第三の転換点)に整えられているはずである。さらに詳細な具体的な変遷を明らかにすることは難しいにしても、「作曲時期と作調時期は一致しない」というところから、「近現代の変遷が鳴物選択自体に影響した可能性」を曲ごとに多少推測できるようになった点で、痕跡の残っていない能楽手法の作調・改作についての考察の余地は広がったと言える。

第3部では、音源分析と現行曲の手配りの比較考察から、能楽手法の「舞踊音楽としての出囃子」における実態について検討してきた。音源分析からは、音のレベルでの「現行伝承」の形成は陰囃子同様に打ちものが笛に先んじていたことや、今日的な手配りの定着に至ったのは昭和に入ってからと思われることが裏付けられた。現行レパートリーにおける三味線の旋律との比較考察からは、各長唄曲・能楽手法のあいだの漠然とした前後関係、比較的早いと思われる応用例の陰囃子の用法との関連性などを指摘した。考察については、すでに演奏者が言及している楽曲の変化に重なるところや、逆に推測の過ぎるところもあるかもしれない。しかしながら音楽に手を入れる過程が残されない以上、このような細かな音の実態に踏み込まなければ、楽曲の生成・変遷や流動性、工夫といったことを具体的に語りにくいことは確かである。資料的制約の中で、音楽の中身について把握することが、個別的な特徴の指摘にとどまらず歴史的考察の端緒となりうることも示した点で、一定の成果をあげたものとする。

結論

本論文の目的は、近現代の歌舞伎鳴物において音楽構成が大きく変遷したとされる能楽手法について出囃子・陰囃子双方にわたる分析を行うことで、多様性に富んだその伝承実態を明らかにすることにあった。結びにあたって第1部・第2部・第3部の成果を総括し、序論に提起した「芸の質の相違」の問題をふくめ、歌舞伎鳴物の近現代における伝承と変遷について考察する。

各部の成果

第1部では、先行研究が導入史として示す人物関係を確認したうえで、能楽囃子導入に否定的な立場のものをふくむ芸談・雑誌記事を検討し、ともすれば一括りに「能に近づいた」と捉えられがちな歴史的背景を再考した。能楽手法が歌舞伎鳴物としてどうあるべきと捉えられているかに着目すると、近現代には、歌舞伎鳴物方の解釈の多様性、能楽囃子導入への反発といった新たな側面が見出される。さらに音楽実態の変化を窺わせる記述を総合することで、約150年間における推移には①能楽囃子からの転向者による手法の持ち込み（明治初頭） ②転向者不在のなかでの問い直し（明治中～末期） ③特定流派における能楽囃子稽古を経た打ちもの改革（大正末期～昭和初期） ④広く能楽囃子研究が可能になったことによる笛を含む全体的変化（戦後）という4つの転換点があったと思われることを指摘した。なかでも④はある種戦略的に進められた③に比べて注目されていないが、斯界全体としての現行伝承の形成という意味で、大きな転機となった可能性が示された。

第2部では、曲名以下のレベルでほぼ全く多様性を検証されてこなかった陰囃子について、1930～2010年代の『仮名手本忠臣蔵』の映像・音響資料をとりあげて分析した。大序・三段目「刃傷」・五段目「二つ玉」の場面全体の劇進行を示したうえで、【天王立下り羽】13例、【置鼓】12例、【下り羽】2つの件り26例、【序ノ舞】4つの件り48例、【早舞】3つの件り37例、【早笛】13例の計149例のサンプルを比較検討し、伝承者への聞き取りを行ったうえで傾向の変遷を考察した。1960年代

後半に至るまで今日とは大きく異なる実態が観察されたことをふまえ、サンプルの限られていた先行研究では看過されがちだった流派差・個人差の問題、演出ごとの臨機応変の工夫などを指摘した。また聞き取りからは、戦後世代の演奏者たちによる改革の影響力の大きさや、録音機材の発達が現行伝承の形成に大きく影響したことなどが窺い知れた。

出囃子を扱う第3部では、近現代の変遷について音源から推測される点をまとめたのち、多岐にわたる現行長唄曲の手配りの比較考察を進めた。1900～1950年代の【狂ヒ】11例の音源分析からは、大鼓・笛の定着時期の遅れという言説分析を裏付ける結果を得た。現行レパートリーについては、曲ごとの改作状況が記録されない以上、変遷過程を明確には特定しがたい。このことをふまえ、長唄30曲より【序ノ舞】10例、【下り端】7例、【出端】9例、【羯鼓】5例、【早笛】7例、【(神舞)二段目・三段目】10例、【舞働】3例の計51例を抽出し、どの時点の作調・改作においても前提となる三味線の旋律との対応関係に焦点を当てた。「複数の長唄曲において各手法がどのような共通点・相違点をもつか」を個別的に検討したうえで、その結果注目された三味線に対する鳴物の音の粗密感の違いを、長唄《賤機帯》一曲に特化した形で示すという手順を踏んだ。最後にパターン化の度合いなどから試論的に長唄曲・鳴物ごとの定着時期の違いを推測し、出囃子が幕末の簡略な形式から重ねてきたとされる「工夫」について、音楽内容の検討が考察の端緒ともなりうることを示した。

近現代における歌舞伎鳴物の伝承と変遷

以上のような成果を示すことで、本研究は近現代における歌舞伎鳴物の伝承と変遷について、曲名以上に詳細な手配りのレベルに踏み込んで音楽実態を把握することに寄与した。このように言説調査と出囃子・陰囃子の音楽分析を併行してきたことには、そもそも「現行伝承」とはいつ頃に定着したものなのかという問いに対して大まかな流れを示し、考察の先鞭をつけられたという点で意義があったと考える。

(1) 音楽面（聴覚面）から見た「芸の質の相違」

「現行伝承」以前の能楽手法についてはこれまで断片的に回顧されるのみで、価値判断の基準を「能楽囃子との共通性」に置いた立場の演奏者からは、ややネガティブに語られがちであった。しかしながら言説調査をふまえて出囃子・陰囃子の双方を分析すると、能楽囃子導入の功罪として小林責氏が述べられた「芸の質の相違」は、耳で捉えうる違いにさまざま表れている。そして「歌舞伎囃子の芸というものは、(中略) 能楽囃子にくらべると粹で艶っぽいものであるはず」(小林[1967:37])という「現行伝承」以前の良さもまた、具体的な実感をもって理解される。

とくに陰囃子についての検討では、本論文には含めなかったもの（一部は参考文献に示した別稿に発表）も含め、さまざまな音源・映像資料を参照してきた。本文および附録の※印（手の推定しがたい部分）の多さにも表れているが、「能楽囃子のどの部分に基づいているか」は個人様式や流派差の範囲を超え、総じて近年の上演ほど非常に分かりやすく聞きとりやすくなっている。小林氏が述べられたことがますます傾向として強くなっていることが窺われ、先行研究と本論文のあいだにある50年の時差も改めて認識された。

出囃子についての検討では、「現行伝承」の把握へより重点を置くにあたり、複数の長唄曲における三味線の旋律との対応関係という新たな分析の指標を打ち出した。また複数曲を検討対象としたことは、「現行伝承」における歌舞伎の手配りがどの程度共通し、それは同名の能楽囃子にどの程度共通するかという特徴も明らかにした。本論でも再三ふれたとおり、鳴物の選択やその手配りには数々の選択肢があり、本論文はあくまでその一例を総合した形である。しかし鳴物ごとに見出されたパターン化の実相からは、近現代の改作の結果として今日の実態があることが窺われる。その一方で、これらの特徴について鳴物手法ごとの比較対照が可能になったことは、「能の囃子をほぼそのまま取り入れた」という現状説明の再考にも繋がった。

分析結果を総合すると、出囃子・陰囃子とも近現代を経る前は手配りが今日ほど定まっておらず、少なくとも能管と大鼓は戦前・戦後で全く異なるとも言えるほど

の変容を遂げている。そのことを窺わせる半世紀以上前の実態は、精密さには欠けるかもしれないが、演奏者それぞれのやり方に高度に委ねられていたという意味で、「粹」や「艶」といった形容の似合う良い意味での適当さ、柔軟性をもっていた。第1部でふれたとおり、能楽囃子にも同様の変遷が見られ、歌舞伎鳴物はそのすぐ後ろを追いかけるような形だったとも言える。もちろん今日も出囃子・陰囃子ともに臨機応変の工夫が盛り込まれることは多々あり、そうした性質が失われたとは全く考えていない。今なお演奏者ごとに能楽手法に対する考え方は多様である。ただ、大筋の手順が定まってきているという点でその余地はやや狭まり、戦前とは一段異なる段階にきている。このような手配りの定着は、単なる鳴物方の意向の変化ではなく、脚本・役者の科白回しや演技・併奏関係にある竹本の演奏といった要素も絡んだ、上演全体のありかたの変化とみるべきであろう。

(2) 歌舞伎というコンテキスト

歌舞伎鳴物は近現代に数度の転換点を経て、演出用途や流派差などによる多様性のある程度保ちつつ、能楽囃子の手配りと結びついた能楽手法の音楽実態を形成してきた。戦後の実態が鳴物方のみならず役者のあいだにも浸透し半ば定型化していることで、演奏者のなかには「はっきりとしたポイントを追ってしまい、ニュアンスに欠けてくる可能性がある」という懸念も生じている。この意見もまた、「しっかりはしているが、固い印象を受けるという批判もあるかと思う」という1967年の小林責氏の指摘と期せずして共通するところが多い。

その背景には、メディアの発達、役者と演奏者との力関係の変化、さらには社会全体における歌舞伎のありかたが「芝居」から「伝統芸能」へと舵を切ったことなど、複数の要因が見てとれる。これまで楽曲の変遷過程が見えにくい要因としては、譜が残されていないこと、臨機応変の工夫を重んじる姿勢の強さが真っ先に挙げられてきた。それに加えて近現代には、演奏者によっては矜持とも言えるほどの「伝統芸能」・「古典」の意識があったことも大きいのではないだろうか。とくに第三の転換点とした世代で行われたことは、明らかに工夫より改作と言うべきものだった

と推測されるが、「江戸時代からの伝統」を強調するためにも、その実際は改作であることが積極的に主張されなかったように感じられる。演奏家への取材や筆者自身の経験でたびたび認識されたが、演奏者個人の見解から辿りうる変化は、自分・師匠・師匠の師匠という三代を超えない。

演奏内容の定着という意味では、基本的には口伝という形をとりながら附・録音という記録も残り共有されるようになったことの影響は大きく、音楽構成のみならず「芸」をつくりあげる間の問題にも通じている。過去の詳細を参照できるようになったことによる演奏内容定着の傾向は、歌舞伎にかぎらず、口伝を基本としてきた芸能すべてに言えることである。ただ、そこに至るまでの上の世代の試みがなければ、歌舞伎鳴物の能楽手法が、能楽囃子の特定の流儀と今日のようなかたちで結びつくことはなかったと思われる。

課題と展望

最後に、今後の課題と展望を述べる。

本論文は歌舞伎における「聴覚面の研究」の試みとして、言説から歴史的背景について再考した成果と出囃子・陰囃子それぞれの資料的制約をふまえて、附・音源・映像などから曲名以下の音楽実態を検討した。“いま参照できるもの”に立脚して論を進めているという意味で、必ずしも代表例を網羅するには至らず、各部それぞれに問題点がある。音源や映像については、演奏者が必ずしも明らかではなく、違いが流儀なのか個人様式なのかといった具体的な要因についてはじゅうぶん考慮しきれていない。とくに演奏の実際に関して最終的な決定権をもつ役者については、第1部で六代目菊五郎ら数人の名を挙げ、第2部で菊五郎型・播磨屋型による【序ノ舞】のタイミングの差へわずかに言及するにとどまっている。また歌舞伎鳴物をより総合的に解明するためには、当然ながら今回とりあげなかった舞踊音楽としての陰囃子の領域や、歌舞伎手法の領域にも目を向けることが求められる。

曖昧な把握のまま残されていた細かな音楽面（聴覚面）の実態にまず焦点化した本論文の成果をふまえ、以上のような課題を念頭に、今後はより視野を広げた検証・

考察を進めていく必要があるだろう。そのことは、近現代の歌舞伎という芸能全体について、総合的な解釈・評価をおこなうことに繋がるはずである。

謝辞

本研究を進めるにあたっては、大変多くの方々のお世話になりました。まずは、平成 21 年度提出の卒業論文以来、温かいご指導と激励をいただきました、主任指導教員の塚原康子先生に心より御礼を申し上げます。右も左も分ならず、今よりもさらに言葉数の少なかった生徒へ根気よくお付き合いくださり、常に背中を押してくださいました。

また、副指導教員の高桑いづみ先生、配川美加先生、安良岡章夫先生、植村幸生先生には、ご専門のさまざまな視点からご助言をいただきました。甚だ未熟ではありますが、先生方のご指導あってこそ本論文を完成させることができました。厚く御礼申し上げます。

鼓演奏家の望月美恵師には、実技を専門的にご教示いただくのみならず、演奏者の心構えや芸について、多くのことを教えていただきました。筆者の研究は、美恵先生にお会いすることがなければ、今とは確実に異なるものになっていたと存じます。深く感謝の意を表します。

盧慶順先生をはじめとする邦楽科の皆さまには、修士研究の頃より、さまざまご助言を頂きました。聞きとり調査等へご協力くださった演奏家のかたがたからは、筆者の気づき得なかったご指摘や、貴重なご助言を頂きました。

国立劇場閲覧室、東京文化財研究所をはじめ、度重なる資料閲覧をお許しいただいた諸機関にも、この場をお借りして御礼申し上げます。

平成 27 年から 3 年間、日本学術振興会に助成をいただいたことは、国際学会発表など幅広い研究活動の支えとなりました。

最後になりましたが、はや 10 年目に入りました大学生活のあいだ、上にお名前を挙げた方々の他にも、諸先生方、諸先輩方、研究室の皆さまからお力添えを賜りましたことに、厚く御礼申し上げます。

平成 30 年 4 月 鎌田 紗弓

参考文献

[事典]

- 渥美清太郎 『邦楽舞踊辞典』、東京：富山房、1956年。
神山彰・丸茂祐佳・児玉竜一編 『最新歌舞伎大事典』、柏書房、2012年。
岸边成雄・吉川英史・田辺尚雄編 『音楽大事典』(全6巻)、東京：平凡社、1981年。
吉川英史監修 『邦楽百科辞典』、東京：音楽之友社、1984年。
倉田喜弘・藤浪隆之編 『日本芸能人名事典』、東京：三省堂、1995年。
郡司正勝編 『日本舞踊辞典』、東京：東京堂出版、1977年。
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、1989年。
西野春雄・羽田昶編 『新版 能・狂言事典』平凡社、2011年。
服部幸雄・富田鉄之助・廣末保編 『新版 歌舞伎辞典』平凡社、2011年。

[年表・名鑑・目録]

- 倉田喜弘監修・解説、林淑姫解題 『昭和前期音楽家総覧：『現代音楽大観』(全3巻)
(1927年刊行『現代音楽大観』復刻)、東京：ゆまに書房、2008年。
伝統歌舞伎保存会編集 『歌舞伎音楽演奏家名鑑—昭和二十年から現代まで— 長唄・鳴物・竹本』、2010年。
伝統歌舞伎保存会編集 『歌舞伎に携わる演奏家名鑑 平成24年版』、2012年。
伝統歌舞伎保存会編集 『歌舞伎に携わる演奏家名鑑 平成28年版』、2017年。
東京音楽学校編 『近世邦楽年表—江戸長唄 附大薩摩浄瑠璃之部』、六合館、1914年。
東京芸術大学百年史編纂委員会；財団法人芸術研究振興財団編 『東京芸術大学百年史
東京音楽学校篇 第二巻』、東京：音楽之友社、2003年。
東京国立文化財研究所芸能部編、『音盤目録Ⅰ・Ⅱ』；『音盤目録Ⅲ』；『音盤目録Ⅳ』；『音盤目録Ⅴ』、東京国立文化財研究所芸能部、1999;1989;1986;1996年。
岸边成雄博士古稀記念出版委員会編 『日本古典音楽文献解題』、東京：講談社、1987年。
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、1966年。

[単行本・論文]

- 浅川玉兔 『楽理と実技 長唄の基礎研究』、東京：日本音楽社(発行);邦楽社(発売)、1955年。
浅川玉兔 『長唄名曲要説』、東京：邦楽社、1956年。
安倍久恵 「邦楽囃子における三番叟の変容：地と手がつくる間の世界」、東京芸術大学邦楽科博士論文(博音第78号)、2006年。
池内信嘉 『能楽盛衰記 下巻 東京の能』(能楽会・1926年刊の復刻増補)、東京：創元社、1992年。
石井千鶴 「囃子の視点による《京鹿子娘道成寺》の楽曲研究」、東京芸術大学邦楽科博士論文(博音第183号)、2010年。
石橋健一郎・金子健・龍城干与枝・土田 牧子・配川美加「資料紹介 陰囃子総合付帳私案(4)」(『楽劇学』第9号、2002年、32~62頁)~「再構成資料 陰囃子総合付帳私案(10)」(『楽劇学』第15号、2008年、31~56頁)。
一噌又六郎監修 『一噌流唱歌集 下巻』東京：わんや書店、1936年。
岩崎菊翁 『小鼓手附大成』第3集、大阪：吉田謡曲書店、1921年。
梅若六郎・鳥越文蔵監修、梅若実日記刊行会編『梅若実日記』全7巻、東京：八木書店、2002/2003年。
江島伊兵衛編著・一噌又六郎監修 『一噌流唱歌集』(上巻・下巻)、東京：わんや書店、1936年。
奥山けい子 「近代における能の囃子方」、『東京成徳大学人文学部研究紀要』第14号、

- 2007年、121～128頁。
- 小塩さとみ 「長唄」、小島美子監修・国立劇場企画編集『日本の伝統芸能講座 音楽』、京都：淡交社、2008年、266～292頁。
- 小塩さとみ 「長唄における音楽表現：「鶴亀」にみる間テクスト性と象徴技法」『お茶の水音楽論集 特別号 徳丸吉彦先生古稀記念論文集』、2006年、327～340頁。
- 小塩さとみ 「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」、『お茶の水音楽論集』第6号、2004年、54～73頁。
- 表章、天野文雄 『能楽の歴史』、東京：岩波書店、1987年。（岩波講座 能・狂言Ⅰ）
- 景山正隆 『歌舞伎音楽の研究：国文学の視点』、東京：新典社、1992年。（新典社研究叢書48）
- 片岡仁左衛門（13世）・田中伝左衛門（11世）述、加賀山直三・小沢靖一編 『対談集「歌舞伎の型」 仮名手本忠臣蔵』Ⅰ・Ⅱ、国立劇場芸能調査室、1972-1973年。
- 金城厚 『沖縄音楽の構造：歌詞のリズムと楽式の理論』、東京：第一書房、2004年。
- 金城厚 「早ブシ・長ブシの概念による「ふし」の分析」、藤田隆則・上野正章編『唄と語りの言葉とふしの研究』、京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター、2012年。（日本伝統音楽研究センター研究報告7）
- 鎌田紗弓 「長唄鳴物のリズム構造—『望月流改訂長唄囃子手附』の手組研究—」、東京芸術大学音楽学部楽理科卒業論文、2012年度提出。
- 鎌田紗弓 「長唄囃子における能楽手法の研究—明治以後の演奏者、レパートリー、音響実態—」、東京芸術大学大学院音楽研究科修士論文、2014年度提出。
- 鎌田紗弓、「戦前の歌舞伎囃子における能管—【早笛】と【三番叟】を例に—」、『音楽文化学論集』第6号、東京藝術大学大学院音楽研究科、25～35頁、2016年3月。
- 鎌田紗弓 「「歌舞伎囃子の能楽手法」再考—文献にみる大正期・昭和初期の実態—」、『楽劇学』第23号、22～29頁、2016年3月。
- 鎌田紗弓 『『仮名手本忠臣蔵』における陰囃子の演出—大序・【天王立下り羽】を例に—』、『音楽文化学論集』第7号、東京藝術大学大学院音楽研究科、13～23頁、2017年3月。
- 鎌田紗弓 「歌舞伎囃子の手法における「階梯的伸縮」」、『第十一回中日音楽比較国際学会研究会論文集』、中日音楽比較研究会、2015年11月、174～181頁。
- 蒲生郷昭 「長唄の鬼」、東京国立文化財研究所芸能部編『芸能の科学』第24号、1996年、79～110頁。
- 蒲生郷昭 『日本古典音楽探究』、東京：出版芸術社、2000年。
- 河合佐季子 「吾妻能狂言の研究：その芸能と後世への影響」、東京芸術大学邦楽科博士論文（博音第213号）、2012年。
- 杵屋栄左衛門『歌舞伎音楽集成 江戸編』、「歌舞伎音楽集成」刊行会、1976年。
- 杵屋栄左衛門『歌舞伎音楽集成 上方編』、「歌舞伎音楽集成」刊行会、1980年。
- 杵屋栄左衛門編『黒御簾音楽（一）』、国立劇場、1966年。
- 杵屋栄左衛門編『黒御簾音楽（二）上方編（付鳴物）』、国立劇場、1970年。
- 杵屋佐久吉 『新考長唄演奏教習の実際』、狛江：糸遊書院、1982年。
- 藝能史研究会編『日本庶民文化史料集成第6巻 歌舞伎』（賀久屋寿々免、三座例遺誌、芝居乗合話、芝居秘伝集、芝居囃子日記、新撰古今役者大全、増補劇場一覧）、東京：三一書房、1973年。
- 小林責 「明治以後における歌舞伎囃子への能楽囃子の導入について」、『東洋音楽研究』第21号、1967年、25～38頁。
- 近藤蕉雨 『長唄大通』、東京：法木書店、1922年。
- 新海立子「囃子方の打音間伸縮操作に見られる歌舞伎と能の劇的表現の違い」、『音楽学』第47巻3号、2001年、223～226頁。
- 新海立子「研究と報告 歌舞伎囃子の能管によるアシライの音楽的特徴—共通する題材の能における演奏実態と比較して」、『音楽学』第51巻2号、2006年、140～143頁。

- 高桑いづみ 『能の囃子と演出』、音楽之友社、2003年。
- 高桑いづみ 「三番叟・三番三の技法」、『伝統芸能の特殊な上演に関する調査研究』プロジェクト報告書、東京文化財研究所芸能部、2006年、4～55頁。
- 寶山左衛門(4世) 『横笛の魅力』改訂新版、東京：出版芸術社、2002年（初版：新芸術社、1990年）。
- 竹内道敬 『杵屋五三郎・宮田哲男大全集 NHKCD 長唄の美学』解説書、東京：NHKサービスセンター、1993;1993;1998年。（第一集;第二集;第三集）
- 田崎延次郎 『四拍子手附大成』（全4帙）、東京：檜大瓜堂書店、1925年。
- 田崎延次郎 『地拍子参考葛野流大鼓階梯』、東京：檜大瓜堂書店、1925年。
- 『週刊人間国宝 9』 「音楽①」（吉住慈恭・七世芳村伊十郎・十四世杵屋六左衛門・日吉小三八・杵屋佐登代・杵屋喜三郎・東音宮田哲男／山田抄太郎・杵屋栄二・三世今藤長十郎・今藤綾子・杵屋五三郎／寶山左衛門・堅田喜三久）、東京：朝日新聞社、2006年。
- 『週刊人間国宝 39』 「歌舞伎⑦」（杵屋栄左衛門・二世芳村五郎治・松島寿三郎・鳥羽屋里長／十一世田中傳左衛門・望月朴清／竹本雛太夫）、東京：朝日新聞社、2007年。
- 田中伝左衛門(11世)編 『鳴物教則本（一）基本技法編 小鼓[1]』、国立劇場、1970年。
- 田中伝左衛門(11世)編 『鳴物教則本（三）基本技法編 歌舞伎囃子・太鼓[1]』、国立劇場、1969年。
- 田中伝左衛門(11世)・今尾哲也 『囃子 十一世田中伝左衛門聞書』、玉川大学出版部、1983年。
- 田中伝左衛門(11世) 『囃子とともに：十一世田中伝左衛門著作集』、田中伝左衛門氏の喜寿を祝う会、1984年。
- 田中涼月(初世)・小林貞著、国立劇場調査養成部芸能調査室編集 『田中涼月歌舞伎囃子一代記』、日本芸術文化振興会、1992年。（歌舞伎資料選書8）
- 土田牧子・前島美保 「宇野長七考一劇場出勤期間と業績の再検討」、『楽劇学』第12号、2005年、67～75頁。
- 土田牧子 「六合新三郎旧蔵 歌舞伎陰囃子付帳一覧(1)」、歌舞伎学会編『歌舞伎：研究と批評』第50号、2013年、84～112頁。
- 土田牧子 『黒御簾音楽にみる歌舞伎の近代：囃子付帳を読み解く』、雄山閣、2014年。
- 東洋音楽学会編 『歌舞伎音楽』、東京：音楽之友社、1980年。（東洋音楽選書12）
- 東洋音楽学会編 『能の囃子事』、東京：音楽之友社、1990年。（東洋音楽選書4）
- 南条秀雄、奥村富久子 『花のむかし』、南条秀雄師追悼出版事業会、1986年。
- 日本舞踊社編 『日本舞踊全集』全7巻、東京：日本舞踊社、1977～1988年。
- 配川（田中）美加 「陰囃子の研究のための一方法 一五・六段目の比較分析から一」『楽劇学』第2号、1995年3月、99～112頁。
- 配川美加 「能・狂言と歌舞伎の音楽」、『楽劇学』第16号、2009年、72～92頁。（第16回大会 奏演とシンポジウム まいとおどり一狂言と日本舞踊）
- 配川美加 『歌舞伎の音楽・音』、音楽之友社、2016年。
- 福原百之助(5世) 『黒美寿』、東京：黒美寿研究会(発行);邦楽社(発売)、1983年。
- 福原百之助(6世)ほか 「五世福原百之助著「黒美寿」の内容と意義」、『季刊邦楽』第28号、1981年、75～83頁。
- 福原百之助(6世) 『横笛と私』、東京：出版芸術社、1994年。
- 町田佳声、植田隆之助 『長唄編』、東京：邦楽と舞踊社出版部、1966年。（現代・邦楽名鑑、第2）
- 町田博三 『長唄稽古手引草：唄のうたひ方・三絃の弾き方・鳴物の打ち方』（東京：邦楽研究会;扶桑社、1923年）、近世文芸研究叢書刊行会編 『近世文芸研究叢書 第2期芸能篇 36 邦楽4』所収、東京：クレス出版、1998年。
- 町田嘉章編 『長唄浄観』、東京：邦楽社、1949年。

- 松本亀松 『能の歌舞伎系譜』、東京：六芸書房、1956年。
- 宮丸直子 「長唄鳴物の手法」、東京藝術大学大学院音楽研究科修士論文、1983年。
- 真しほ会、宮丸直子、配川美加、鴻巣香『邦楽囃子 真しほ会解説集 その一 1986～1995』、東京：山川出版社、2013年、226頁。
- 真しほ会、宮丸直子、配川美加、鴻巣香『邦楽囃子 真しほ会解説集 その二 1996～2005』、東京：山川出版社、2013年、226頁。
- 望月太意之助 『実践長唄囃子教本 第1巻』、東京：長唄囃子研究会、1941年。
- 望月太意之助 『歌舞伎下座音楽』、東京：演劇出版社、1975年。
- 望月太左衛門(9世) 『望月流改訂長唄囃子手附』(全20巻)、東京：望月流譜本刊行会・法木書店／望月太左衛門鼓の会、1929-31/1989年。
- 望月朴清(3世)著、望月太左衛門(9世)編 『鳴物閑談』、東京：日刊通信社、1938年。
- 山田智恵子・大久保真利子編『三味線音楽の旋律型研究：町田佳聲をめぐる』、京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター、2015年。(日本伝統音楽研究センター研究報告9)
- 横道万里雄、表章校注 『謡曲集 下』 東京：岩波書店、1963年。(日本古典文学大系41)
- 横道万里雄 「長唄鳴物の古型」、『芸能の科学』第9号、1978年、85～151頁(『能劇の研究』に再録)。
- 横道万里雄 『能劇の研究』 東京：岩波書店、1986年。
- 横道万里雄 『能の構造と技法』 東京：岩波書店 1987年。(岩波講座 能・狂言IV)
- 横道万里雄編 『能楽図説』 東京：岩波書店、1992年。(岩波講座 能・狂言 別巻)
- 横道万里雄 「楽劇の囃子 一能から歌舞伎へ」、『楽劇学』 第3号、1996年、1～20頁。
- 横道万里雄・石橋健一郎 「資料紹介 陰囃子付帳再構成私案」(『楽劇学』第6号、1999年、18～51頁)～「資料紹介 陰囃子総合付帳私案(3)」(『楽劇学』第8号、2001年、89～145頁)。
- 横道万里雄 「資料紹介 総合付帳の記載案」、『楽劇学』第7号、2000年、45～54頁。
- 横道万里雄 『日本の楽劇』、岩波書店、2011年。
- 吉住小三郎(4世)(慈恭)「翁草」、『舞踊・邦楽』、東京：九芸出版、1979年。(日本の芸談第4巻)
- 盧慶順 「日本舞踊の振りとは邦楽囃子の手組の考察：長唄『汐汲』における花柳流の手組」、東京藝術大学邦楽科博士論文(博音第126号)、2008年。
- 若月宣宏 『歌舞伎囃子解体新書『ここだけのはやし』』、亜州民楽研究所、2008年。
- Malm, William P. 1963. *Nagauta: The Heart of Kabuki Music*, Westport, Conn.: Greenwood Press.

[雑誌記事]

- ◆月刊雑誌『長唄』(長唄社、第1号[1925]～第29号[1928])
 - 望月太意之助「長唄囃子の心得(一)～(十二)」、月刊雑誌『長唄』大正14年11月号～昭和2年2月号。
- ◆『長唄協會々報』(長唄協会、第1号[1926]～第40号[1933])
 - 「長唄解説及演奏心得(一)～(二十八)」、『長唄協會々報』昭和2年4月号～昭和8年7月号(以降未見)。
- ◆『演芸画報』(演芸画報社)
 - 秋元柳風、「女流の長唄界」、『演芸画報』、1921年5月号、(特集「長唄八面観」)
 - 六合新三郎、「現在の長唄囃子に対する不満」、『演芸画報』、1921年5月号、(特集「長唄八面観」)
- ◆『邦楽』(邦楽社、1915～1919)
 - 望月長作、「鳴物のはなし」、『邦楽』、1917年1月
- ◆『新演芸』(玄文社)(大5～15)

望月長左久、「鳴物の研究」、『新演芸』第3巻8月号、1918年
望月長左久、「鳴物の稽古」、『新演芸』第2巻10月号、1918年

- ◆『歌舞伎研究』（歌舞伎座歌舞伎出版部）
山崎楽堂、「鼓笛囃子の基本研究」（一～九）、『歌舞伎研究』第8号～第23号、1927年1月～1928年4月。
山崎楽堂、「本行のトツタン拍子」、『歌舞伎研究』第18号、1927年11月。
- ◆『三味線楽』（三味線文化譜楽会、第1巻[1932]～第6巻[1937]）
山本桂一郎「明治長唄年表資料（一）～（十八）」、『三味線楽』1935年10月号～1937年5月号連載。
町田嘉章、「望月朴清師に思ひ出唄を聴く」、『三味線楽』第5巻2号、1936年2月。
町田嘉章、「望月太左衛門の代数に就いて」、『三味線楽』第5巻3号、1936年3月。
町田嘉章、「今藤長十郎師に思ひ出唄を聴く」、『三味線楽』第5巻5号、1936年5月。
町田嘉章、「稀音家六四郎師に思ひ出唄を聴く」、『三味線楽』第5巻8号、1936年8月。
望月太意之助「長唄囃子大意」、『三味線楽』昭和7年7月号～11月号。
望月太意之助「長唄囃子早わかり（一）～（二〇）」、『三味線楽』昭和10年4月号～昭和12年5月号。
- ◆『芸能』（芸能学会）
長唄総合研究会、「賤機帯一唄と三味線の部」、『芸能』、1962年10月号。
長唄総合研究会、「賤機帯一歌詞の部」、『芸能』、1963年1月号。
長唄総合研究会、「賤機帯一囃子の部」、『芸能』、1963年2月号。
長唄総合研究会、「安宅の松（1）」、『芸能』、1963年11月号。
長唄総合研究会、「安宅の松（2）」、『芸能』、1963年12月号。
長唄総合研究会、「汐汲」、『芸能』、1964年6月号。
長唄総合研究会、「英執着獅子一囃子の部」、『芸能』、1964年9月号。
長唄総合研究会、「英執着獅子一唄の部」、『芸能』、1964年10月号。
長唄総合研究会、「勸進帳」、『芸能』、1965年6月号。
長唄総合研究会、「二人椀久一歌詞の部」、『芸能』、1966年2月号。
長唄総合研究会、「二人椀久（二）一歌・三味線・囃子の部」、『芸能』、1966年3月号。
長唄総合研究会、「二人椀久（三）一歌・三味線・囃子の部」、『芸能』、1966年4月号。
長唄総合研究会、「浦島」、『芸能』、1967年5月号。
長唄総合研究会、「教草吉原雀」、『芸能』、1967年9月号。

[音源・映像資料]

- ◆LP
『九世芳村伊四郎全集』、東京：キングレコード、1981年。
- ◆CD
『歌舞伎下座音楽集成』、ビクター、1999年（LP『歌舞伎下座音楽集成』（1966）復刻）。
『堅田喜三久 邦楽囃子大系』、東京：日本コロムビア、1995年。
『杵屋五三郎・宮田哲男大全集 NHKCD 長唄の美学』、東京：NHK サービスセンター、1993;1993;1998年。（第一集;第二集;第三集）
『歌舞伎 名優たちによる 仮名手本忠臣蔵・俵屋玄蕃・河内山』日本コロムビア、1998年（COCJ-30217/8）。
『日本吹込み事始：全集：一九〇三年サイズバーグ・レコーディングス：1903 first Japanese recordings by Frederick Gaisberg』、東京：東芝 EMI、2001年。

『復刻 仮名手本忠臣蔵』ビクター伝統文化振興財団、2003年(VZCG-8234～8237)。
『柀と歌舞伎下座音楽——柀の芸術』竹柴蟹助、尾上菊五郎劇団音楽部、ソニー・ミュージックエンターテインメント、2007年(音楽---日本の伝統 VOL.5) SRCL 2120

『能楽囃子体系』、金春惣右衛門、増田正造監修、日本伝統文化振興財団、2009年(LP 『能楽囃子体系』(1973)・『能楽囃子体系・補遺』(1974)復刻)。

『歌舞伎 黒御簾音楽精選 110』尾上菊五郎劇団音楽部、キングレコード、2011年。

◆DVD

『歌舞伎名作撰』第2期、NHKエンタープライズ、2006年、10407AS。

[特関資料等]

◆早稲田大学演劇博物館 川崎九淵コレクション

- ハ 13-00152-005 「獅子」唱歌
- イ 11-00151-3 [「獅子」手附]
- ハ 13-00148-1-6 [獅子手附]
- ハ 13-00135 葛野流舞手附
- ハ 13-00123 一噌流笛唱歌
- ハ 13-00121 [幸清流「乱・獅子」手附]

◆東京文化財研究所無形文化遺産部所蔵資料

- ネガ番号 21-0416～21-0422 『古本長唄囃子手付』
- ネガ番号 21-0790～21-0795 『長唄笛手付』
- ネガ番号 21-0998～21-1025 『道しるべ』
- CD 番号 06-60-008・06-60-009 『邦楽囃子 福原流笛[1]・[2]』(旧資料名『歌舞伎囃子 I・II』)
- CD 番号 05-10-064 『NHK 第二放送「歌舞伎特集」第一夜』、1959年12月歌舞伎座公演、1960年4月18日放送録音
- DVD 番号 05-10-00455 『伝統文化放送「忠臣蔵特集」』、1959年2月歌舞伎座公演、放送日不明録画
- DVD 番号 05-10-00282 『伝統文化放送「アンコール」』、2001年3月新橋演舞場公演、2005年12月9日放送録画
- DVD 番号 05-10-00136 『伝統文化放送「最新歌舞伎」』、2002年10月歌舞伎座公演、2003年10月1日放送録画
- DVD 番号 05-10-00799 『伝統文化放送「歌舞伎座さよなら公演」』、2009年11月歌舞伎座公演、2010年6月4日放送録画
- BD 番号 05-10-00096 『衛星劇場「ステージアワー 歌舞伎座こけら落とし～最新舞台～」』、2013年11月歌舞伎座公演、2014年6月17日放送録画

◆国立劇場所蔵資料

- DAT テープ 『第3回歌舞伎鑑賞教室』、1969年7月公演記録
- DAT テープ 『第4回歌舞伎鑑賞教室』、1970年7月公演記録
- DAT テープ 『第15回歌舞伎鑑賞教室』、1979年7月公演記録
- VHS 『第62回歌舞伎公演』、1973年12月公演記録
- VHS 『第76回歌舞伎公演』、1975年12月公演記録
- VHS 『第24回歌舞伎鑑賞教室』、1984年6月公演記録
- VHS 『第138回歌舞伎公演』、1986年10月公演記録
- VHS 『第139回歌舞伎公演』、1986年11月公演記録
- VHS 『第34回歌舞伎鑑賞教室』、1989年6月公演記録
- VHS 『第42回歌舞伎鑑賞教室』、1993年6月公演記録

VHS『第231回歌舞伎公演』、2002年11月公演記録

◆国立文楽劇場所蔵資料

VHS『第4回歌舞伎公演（文楽劇場）』、1992年2月公演記録

図表索引

1. 図

[図 1]	主要な歌舞伎音楽の分類.....	8
[図 2]	歌舞伎鳴物に見出される階層的構造.....	9
[図 3]	歌舞伎鳴物に見出される階層的構造と「音楽実態」の研究領域.....	10
[図 4]	「弱い結びつき」における鳴物音価の選択肢・三味線との対応関係.....	140

2. 表

[表 1]	明治末期～昭和戦中期にかけて刊行された能楽手付本一覧.....	20
[表 2]	山崎楽堂『鼓笛囃子の基本研究』記事一覧.....	37
[表 3]	初世望月太意之助の連載記事一覧.....	40
[表 4]	『長唄協會々報』巻末「長唄解説及演奏心得」記事一覧.....	43
[表 5]	近現代における音楽的变化を窺わせる言説と4つの転換点.....	48
[表 6]	分析対象の『仮名手本忠臣蔵』一覧.....	62
[表 7]	大序「鶴ヶ岡八幡宮社頭」の音楽構成一覧.....	64
[表 8]	『仮名手本忠臣蔵』大序幕明・【天王立下り羽】比較表.....	70
[表 9]	『仮名手本忠臣蔵』大序置キ・【置鼓】比較表.....	75
[表 10]	『仮名手本忠臣蔵』大序・08-10【下り羽】→【早下り羽】比較表.....	78
[表 11]	『仮名手本忠臣蔵』大序・16-18【下り羽】→【早下り羽】比較表.....	80
[表 12]	三段目「足利館松の間刃傷」の音楽構成一覧.....	84
[表 13]	『仮名手本忠臣蔵』三段目・10-11/13/15/17【序ノ舞】比較表.....	89
[表 14]	『仮名手本忠臣蔵』三段目・04/08/19-20【早舞】比較表.....	95
[表 15]	五段目「山崎街道二つ玉」の音楽構成一覧.....	100
[表 16]	『仮名手本忠臣蔵』五段目・09-10【早笛】比較表.....	103
[表 17]	出囃子の能楽手法における主な用法.....	121
[表 18]	分析対象の【狂ヒ】音源一覧.....	125
[表 19]	笛の地ノ手における相違例.....	129
[表 20]	笛の一音を伸ばし続ける相違例(1)三段目.....	130
[表 21]	笛の一音を伸ばし続ける相違例(2)五段目.....	130
[表 22]	笛の上ゲにおける相違例.....	131
[表 23]	笛の地ノ手における現行演奏と(c1)・(c2)・(c4)・(d2)との相違例.....	132
[表 24]	五段目における現行演奏と(c1)・(c2)・(c4)との相違例.....	132
[表 25]	笛の上ゲにおける相違例.....	133
[表 26]	音源分析・言説分析の成果の対照.....	134
[表 27]	分析対象の長唄曲一覧.....	137
[表 28]	【序ノ舞】を用いる長唄曲一覧.....	142
[表 29]	【下り端】を用いる長唄曲一覧.....	145
[表 30]	【出端】を用いる長唄曲一覧.....	148
[表 31]	【羯鼓】を用いる長唄曲一覧.....	153
[表 32]	【早笛】を用いる長唄曲一覧.....	156
[表 33]	【(神舞)二段目・三段目】を用いる長唄曲一覧.....	160
[表 34]	【舞働】を用いる長唄曲一覧.....	163
[表 35]	出囃子における能楽手法7種の特徴比較.....	167

[表 36] 《賤機帯》の楽曲構成	169
[表 37] 三味線の拍の分割から見た《賤機帯》における鳴物の展開	171