

# 江戸中期上方歌舞伎の囃子名目とその用法

—『歌舞伎台帳集成』および劇書を手がかりに—

前 島 美 保

はじめに

幕末上方の狂言作者で考証家としても知られた西沢一鳳（一八〇二—一八五三）は、『皇都午睡』<sup>1</sup>「戯場の方言」の中で「囃子鳴物等京撰と呼ごへ違ふ事数多有といへども今迄訓蒙図会等に委しければ爰に略す」と述べ、江戸と上方の歌舞伎囃子や鳴物の名称の違いを指摘した。江戸時代にも土地それぞれに歌舞伎音楽演出の違いがあったことが窺えるが、この研究分野において先駆的な研究業績を残す景山正隆は『歌舞伎音楽の研究—国文学の視点—』の中で「歌舞伎囃子の地域様式」（江戸と上方／上方の歌舞伎囃子／中井猪三郎のキツカケ帳）、「歌舞伎囃子の研究資料」（歌舞伎囃子の研究資料／囃子研究資料としての附帳／囃子方の覚え書／劇書の囃子名目／囃子研究資料としての台帳ト書）などを著し<sup>2</sup>、劇書の囃子名目は「今後

さらに一つひとつの名目について、より精細に検討が加えられて然るべき」（同書、三九三頁）と述べ、他方、様々な限界を指摘しながらも「ト書・舞台書に見られる囃子の指示は、その台帳が書かれ、その台帳に基づいて上演された時代の、歌舞伎の音楽演出の様相を窺う上に、有力な資料」（同書、四二八頁）とも言っているように、劇書や台帳の吟味から当時の音楽演出を考察する可能性や必要性を強調した。ここでは景山氏の言に導かれながら、今一度初期の史料群から江戸期上方歌舞伎の音楽演出の生成や変遷を説き起こしてみたい。そうした過程を経て、上方の歌舞伎音楽演出史というものが具体的に明らかにされるだろうと考えるからである。

— 依拠する史料についてであるが、江戸中期の上方については絵入狂言本・役者評判記・台帳・劇書・附帳の五つの史料が想起される。この中から「演出演技を考える上において、殆んど唯一ともいえる

資料」(土田衛<sup>3</sup>)とされる台帳と、「いわば同時代の概説書、研究書」(権藤芳一<sup>4</sup>)である劇書という二つの史料群を用いる。台帳(台本)は狂言作者によって書かれた上演用の脚本で、役者の台詞だけでなく、卜書で役者の動作や大道具、小道具、衣裳、そして音楽演出が指定されており、上演に必要な情報の一切を記したものである。そこからは簡略ながら狂言作者の構想による音楽演出を読み取ることができる。今回使用する『歌舞伎台帳集成』には現存台帳の最初期の宝永七年(一七一〇)から安永九年(一七八一)にかけて一三二作品が翻刻収載されており、上方のものは一二一作品に及ぶ<sup>5</sup>。ここから作品ごとに音楽演出を洗い出し検討する。一方、当該期前後に上方で板行された劇書で音楽演出に言及があるものには、以下が知られる。

『新撰古今役者大全』(寛延三年三月刊、京都大学附属図書館本)

『歌舞妓事始』(宝暦十二年正月刊、京都大学附属図書館本)

『役者時習講』(寛政七年三月刊、東京大学総合図書館霞亨文庫本。別

名『劇場一覽』。寛政十二年八月刊『増補劇場一覽』は同書の増補版)

『劇場楽屋図会』(寛政十二年刊、東京藝術大学附属図書館本)

『劇場楽屋図会拾遺』(享和二年刊、東京藝術大学附属図書館本)

これらには囃子名目が掲載されるほか、楽屋の囃子方、稽古の様子を図版で載せることもある。この劇書の囃子名目と台帳から抽出した音楽演出を適宜照合せながら、用例を一つ一つ検討してみたい。なお台帳での囃子名目の定着具合をはかる際、宝暦前後

(一七五〇年前後)を画期とみなしている。その理由は、上方の狂言作者の第一人者と知られる並木正三(一七三〇～一七七三)、奈河亀輔(不詳)、並木五瓶(一七四七～一八〇八)が宝暦以降活躍すること、主要囃子方の世代交代の時期とも重なること<sup>7</sup>、等による。

## 一 台帳にみる囃子名目一覽(未定稿)

まず、『歌舞伎台帳集成』に収載された上方の一二一作品ついて、囃子名目を抽出し、唄、合方、鳴物、その他の順に列挙して概観する(楽器、音具等も含める。表記違い等は基本的に記さない。「」は筆者による)。宝暦以後に初出するものはゴシック体で記す。

唄……小歌 長歌(面白き長歌、はなやかなる長歌、小むらさきぐ

らいの長歌) 騒ぎ歌(騒ぎ) 踊り歌 在郷歌 琴歌 ぬめり

歌(ぬめり、騒ぎぬめり、にぎやか成ル滑(ぬめり)歌) め

りやす(めりやす歌、琴のめりやす、面白きめりやす、「羽衣」

のめりやす、「浪花獅子」のめりやす、一献じやのめりやす、

シントしためりやす歌、笙筆簾(せうしちりき)計のめりやす、

お勤の木魚の音をめりやすにする、歌めりやす、唐のめりやす、

す、おもしろき胡弓入のめりやす、床のめりやす、そのべの助

めりやす、髪梳のめりやす、胡弓入のしつぽりとしためりやす)

手鞠歌(賑やか成手鞠歌) 船歌 三下りの歌 伊達な歌 面

白き歌(面白き) 静かなる歌(胡弓入り) やわらかな歌(琴

の入りし和らか成歌) しめやかな歌 しつぼりとした歌花やか成ル太鼓入の歌 髪梳きの様成歌) 賑はしき早めな歌 黒舟の歌 鼓入の面白き歌 謡(諷)・切謡(善知鳥)、「善界」、「善界」のクセ、「鉄輪」、「三井寺」、「邯鄲」、「小塩」、「羽衣」、「高砂」、「加茂」、「老松」、「松風」、「狸々」の切、「紅葉狩」、「三輪」、「海士」) 太鼓謡 目出度謡 目出度太鼓謡 「翠帳紅閣に枕並べし妹背も 一つの間にかわ隔つらん」といふ謡(江口) 「千秋楽」の謡(高砂) 「夕闇の夜風はげしき松の影」の謡(熊坂) 「四海浪」の謡(高砂) 大小謡「忘れたり秋の夜の 長物語よしなや先いざや汐を汲まんとて」(融) 「狂はする心も我が心から」の謡 「夕闇の夜風激しき」と此謡(熊坂) 謡「それ若作障碍即有一仏魔境と説けり」(是界) 「立木も知らぬ深山にの謡 謡「さる程に 今ぞ和布苅の時至り」 上るり 国太夫節 江戸節 駒太夫節 半太夫 せつきやう 文弥節 小室節 投げ節 一中(仲)節 景事 道行 流行歌 万才歌 順礼歌 念仏(責念仏) 木遣り歌(木遣音頭) 身替り音頭の歌 馬士歌 酒屋歌 「相の山」 「十三鐘の歌」 「二十八六の歌」 「とけつの歌」 「歌 恋ぞ積もりて淵と成」 「今日と暮らせし飛鳥川の」の歌 「露の蝶」 「袖香炉」の歌 「緑りの歌」 括り猿の歌 「先づ木の下に立寄りて」 「放下僧」の歌 「妹背川」の歌 「木津川」の歌 「獅子団乱旋の舞楽の砌」の歌 八郎兵衛の歌 「難波獅子」の尺八入 「安芸の宮島」の歌 「山姥」

江戸中期上方歌舞伎の囃子名目とその用法

の歌 「げにや 一河の流れを汲む酒も」 といふ歌 「面白や三保の津の浪」といふ歌 「猶幾久し有明の月」の歌 船歌「扱も目出たやナ 若松様は」 二の替り歌 「故もなき罪は高野、かゞみ石」 「行末は誰がせきとめんの紅の花」の歌 補陀落やの詠歌 「三国」 鼓歌(数ならぬ身の恥かしゃ)

合方：合方(相方) 琴の合方 立の合方 激しき合方 鼓の合方 舞楽の合方 見世物の合方 三弦の合方 行列の合方(行列三弦) 鳥追いの合方 雲気の合方 歌合方(相方歌) 相の手(物凄き合の手) いさゝめの合方 引流しの合方 砧の合方 面白き合方(琴笙入し) 楽の合方 琴入の合方 軽業の三味線 吼喊の合方 合方の入し神舞 伊勢音頭の合方(伊勢音頭の三味線) 靱猿の合方 踊三味線(太鼓入踊り三味線) 曲手鞠の三味線 対馬の合方 所知入の合方 鳴物釣狐の合方 すゞき合方 ちやるめら入りの面白き合方 岡崎の合方 すがゞき(菅搔、清搔、二上りのすがゞき) 清搔合方 鹿踊りの合方 木魚入の合方 雨乞の合方 壬生のやう成合方 琴三下りやわらかな合方 静か成合方 静かなる琴三味線合方 しんみりとした合方 しつぼりとした合方 静か成浪の音の合方 はなやかな三味線 激しき合方 手の早き合方 早めの合方 修羅の合方 三社の三味線 春駒の合方 六段恋慕の合方 唐楽入の三味線 宿(しゅく)入の三味線 十三鐘の合方 無間の合方 チリ〜チンの合方 太鼓入の合方 是より床二挺三味線

の合方 むめりめいたる三味線 木遣三味線 一献じやの三弦  
太鼓摺鉦入の蛩狩の合方 忍び三重の様な合方の三味線 梅が  
枝の合方

鳴物：寝鳥（静か成寝鳥、音鳥） どころ〜 大どころ〜 薄ど  
ろ〜 かすめどころ〜 ひゆうどころ〜 早鼓 天王立

（天王建、天皇立） 神楽 夜神楽 静かな神楽 庭神楽 一  
声 唐楽（大太鼓笙箏篳の入たる唐楽、唐楽入の舟歌） 楽（笙  
入りし楽、笙箏篳 大太鼓入の楽、三味線入し面白き楽、箏  
篳入の楽、楽を合方にして、合方入りの静か成楽、真の楽、想  
夫恋の楽（想夫恋の楽に合方交る）） 音楽 管弦（本管弦琴  
入） 舞楽 遠責（遠攻、早遠責） 早笛 早太鼓 白囃子 渡  
り拍子 ひしぐ（ひしぎ） とひろ（とひよろよる） 和歌 津  
鳥 下り葉（下り端、下がり羽） 禪の勤 打出し（打出太鼓）  
来序（雷序 乱序、真シの雷序、面白き三味線入の雷序、らい  
じゃう、らいぜう） しゃぎり（しゃぎり太鼓、しゃぎりの囃  
子、踊りのしゃぎり） 山車（だんぢり）のしゃぎり 山車太  
鼓（檀尻太鼓） 攻太鼓（責太鼓） 「式三番叟」（三番叟の囃  
子） 太鼓こいやい 大小のこいやひ 次第「遊行柳」の謡の  
太鼓（謡囃子） 「狸々」（「狸々」の囃子、「狸々」の謡囃） 「白  
楽天」の謡鳴物囃子 「融」の太鼓謡 「道成寺」の鳴物 「老  
松」の太鼓謡 「雲林院」の囃子 「東北」の中の舞太鼓入し賑  
やかな囃子事 乱拍子 さらしの地 早鼓 祈りの囃子 のつ

との鼓 ノリ地 「桜川」のくせの様な鳴物入の調 静かなる  
大鼓入の囃子 歌の入たる行列の囃子 法師物狂ひの出ノ囃子  
摺鉦入の面白き鳴物 大小の鳴物合方入 花やか成鳴物 三味  
線入りし面白き囃子 面白き出囃子 どん〜と七つの太  
鼓 曲馬の鳴物 詠への囃子（詠の鳴物） 幕明の囃子 軽業  
のはやし（軽業の鳴物） 賑やかなる囃子 雨の音（大雨、雨  
音、雨立の音、夕立の音） 雨車 風の音（大風の音） 雷 大  
雷車の音（大） 雷の音（雷鳴、大雷鳴、稲妻） 雷稲光 車輪  
の音 山おろし 半鐘 鐘（暮六ツの鐘等）（壬生の） しゃで  
ん〜（壬生のしゃでんで、しゃでん〜の囃子事、三絃入の  
壬生の囃子） 壬生囃子 酒宴車（酒宴車の三味線、酒宴車囃子）  
江戸囃子 練物囃子 綴拍子 拈拍子 寄せの太鼓 夜番太  
鼓 祇園囃子 御輿太鼓 曲手鞠の鳴物 目出たき太鼓（大鼓）  
どんちゃん 貝鐘太鼓 貝鐘の音 間抜踊の拍子 雀踊りの拍  
子 風の神の囃子 楽屋太鼓 果て太鼓 地謡の鳴物 大小鼓  
の拍子 春駒の囃子 音楽様の囃子 鼓様の鳴物 三社の太鼓  
謡 序立の鳴物

その他：三重 愁ひ三重 引取の三重 いさみ三重 きほひ三重  
忍び三重 大三重 段切 おくり 鉢叩き 大黒舞 盆踊 雀  
踊り 間抜け踊り 序の舞 ウレイ 大落としのフシ 懸地  
壬生狂言「狐」「猿」「花盗人」「桶取」「あやとり」  
三味線 琴 鼓 太鼓 尺八 胡弓 鉦（常念仏の鉦、地念仏

の鉦) 摺鉦 笛 拍子木 時計の音 法螺貝 双盤 笙 篳篥

楽太鼓 銅鑼 鑊鈸 釣鐘 (本釣鐘) 籥 木魚 陣太鼓 檜太

鼓 (矢倉太鼓) 一ツ鉦 鈴 錫杖 鉦鼓 銅拍子 (どびやくせう)

ぼぺん らつぱ ちやるめら 蛙鳴く (蛙の附声、蛙の声) 呼

子 赤子泣く (赤子の声、赤子笛) 鳥鳴く 鶏啼く カウト鳴

く 虫の音 鶯鳴く 人馬の音 鉄砲の音 大坂手打ち 独吟

宝曆前の囃子名目はおよそ百。対して宝曆以降はおよそ二百五十を超える囃子名目が新たに加わり、その数は極めて増加した。<sup>8)</sup>宝曆前は一声、下り葉、渡り拍子、早笛等や謡が頻繁に謡われる場面があるなど能からの影響を色濃く反映した舞台を想像することができると。たとえば、どろくと寝鳥は早くも享保十二年の台帳に初出しており (傍線部筆者)、

・享保十二年七月京松島兵太郎座 (北側西之芝居) 「信徳丸冠柏」上の巻

〔助五〕浦…皆さらばく したが幽霊にどろくのないと 狐

噲 (こんくわい) に太鼓のないとは仕舞がつかん 囃子

の衆頼升く

下の巻

〔小四 新四 兵太郎〕三人 南無阿弥陀仏く

ト是より寝鳥 (ねとり) どろくにて消る仕掛有り

江戸中期上方歌舞伎の囃子名目とその用法

〔歌舞伎台帳集成〕第一巻)

すでにこの時点で幽霊にどろく、狐会に太鼓が入る演出が定型として定まっていたことが窺われる。<sup>10)</sup>宝曆前は台帳に合方の指示は多いが、囃子名目として定まっているものは限られた (琴の合方、雲気の合方等、十程度)。それに対し、宝曆以降は演目に即して詠えられたと考えられる歌や合方、鳴物が著しく増え、次第に歌舞伎音楽らしい具体的に細やかな音楽表現を可能にしていた様子が窺われる。たとえば宝曆前の楽は、

・享保十二年七月「信徳丸冠柏」上の巻

石の舞台に成 舞台に信徳丸 千寿丸伶人の装束にて居る…橋掛りに侍並びいる 楽打上る (第一巻)

とあるだけだったが、宝曆以降には、

・宝曆十三年二月二十五日京四條通北側大芝居「音羽山恋慕飛泉」

第一

大 (鳥羽平) ナイ

ト笙 篳篥 大太鼓入の楽 (かく) に成り 此一巻残らず奥へはいる…

(第十六巻)

(五)

のように、具体的な楽器を想定した形で台帳に記されることもあった(笙入りし楽、三味線入し面白き楽、想夫恋の楽等)<sup>11</sup>。またこの頃、使用される楽器の種類自体も増えて行った可能性が高い。たとえば木魚、双盤、法螺貝、釣鐘、銅鑼、鐃鉞、錫杖等の主に寺で使用される仏具、鼈、銅拍子、鈴等の民俗芸能や神楽系の楽器、蛙の声、赤子笛、呼子笛等の音具は、宝暦以降、台帳に具体的に指示されていくようになる楽器群である。芝居によっては、らつば、ちやるめらも使用された(明和九年一月「三千世界商往来」大序等)。これらは芝居の演出上の要請によるものと考えられるが、擬音等も含め、象徴化・抽象化せずに比較的具体的な音の表現を模索している様子を見てとることができる(後述)。その他、能ばかりでなく地歌筆曲(「浪花獅子」のめりやす、「露の蝶」、「袖香炉」、「六段恋慕」の合方等)や巷間歌(馬士歌、酒屋歌、木遣り歌等)、周辺諸芸能(壬生狂言、だんじり、祇園囃子等)から取材した囃子名目も数多くみられる。残存台帳に限りがあることや狂言作者の構想段階の史料ということも考慮しても、十九世紀を前にして歌舞伎音楽の急速な深化をここに見出すことは可能だろう<sup>12</sup>。なお、『歌舞伎台帳集成』には江戸歌舞伎の台帳も十一本収められているが、岩戸神楽、宮神楽、通り神楽、天つ、等、江戸の台帳に散見する囃子が上方に見られないのは興味深い。

ところで台帳に見られるこれら膨大な囃子名目は、一度しか台帳に登場しないものもあるが、一方で度々使用され、その間に用法の

変遷を経ているものもあった。そこで以下の章では実際の台帳にみる囃子名目と劇書のそれを照合せながら、囃子名目の初出と変遷についてさらに考察を進めてみたい。

## 二 囃子名目の初出と変遷

### (一) すがゞき

すがゞきという囃子名目の上方の台帳での早い例は、享保十一年「女士佐日記」中の巻で、

サアおもしろい騒げく、

ト言ふと皆々(連 都路…)騒ぐ所へ侍出て…此間二上りのすがゞき(すか、き)弾く その拍子にのり騒ぐ (第一巻)

とあるのを初出とする。上方では一般に店先の場面に使用されることが多く、明和七年二月一日「けいせい咬啗吧文章」三では薬店、明和七年閏六月十五日「勢相撲番組」口明や安永三年七月八日「藍桔梗鴈五紋」口明では四条河原の茶店や二軒茶屋の場面ですがゞきが用いられた。

・明和七年二月一日「けいせい咬啗吧文章」三

造り物 三間の間 薬店の体 正面に看板 次に薬筆筒 次に

納戸口 暖簾かけ有：矢倉太鼓にて 幕明る：

ト皆く捨台詞にて 葉買 下手へは入ル トすが、きに成ル  
ト向ふより 十三 和十郎〔助右 祐丹〕連立出て  
(第二十三卷)

・明和七年閏六月十五日「勢相撲番組」口明

造物 四条河原涼みの体 正面葎簀かけし茶店 幕の内より清  
搔(すが、き)の三味線 太鼓 幕引 と仕出し大勢出ル

ト皆々は入 又清搔(すが、き)に成：光蔵〔要人〕汗手拭被  
き ぼん吹出ル (第二十五卷)

・安永三年七月八日「藍桔梗鴈五紋」口明

造り物 見付正面石の鳥居 橋掛り 臆病口 両方筋違に向ひ  
合して 二軒茶屋の模様 すが、き(すか、き)にて幕明る 東

西より 仕出しちらく出る 両方茶屋 女子出て 両方より  
(第三十一卷)

『役者時習講』には「新吉原細見図」口明に「立の狂言の所」で  
用いられたと説明がある。「歌ハ江戸すか、きなり」ともあつて唄  
入りだったらしい。『劇場楽屋図会拾遺』には「江戸めきたる狂言  
にあり」とある。現在、黒御簾音楽のすが、き(清搔)は吉原の場  
面に用いられるのが一般的であるが、江戸中期の上方では吉原に限  
定されていない様子が窺える<sup>13</sup>。

## (二) 禪の勤

禪の勤の台帳初出は宝暦二年三月二十一日「九州菴萱関」で、高  
野山の場面であつた。

・宝暦二年三月二十一日「九州菴萱関」大切

ト禪の勤めに 花道の切穴より下へ抜け 切穴へ出て本舞台  
へ来り (第七卷)

以後も主に寺院の場面にて用いられてゆくが、宝暦十二年「竹篋  
太郎怪談記」では口明に「禪の勤」、四ツ目で「真言の勤」とあつて、  
この頃までは各宗派のお勤め場面に用いられた音楽一般を指したよ  
うに解される。

・宝暦十二年七月十五日「竹篋太郎怪談記」口明

造り物 伽藍の躰 下座の方に弁天の鎮守有：後向に鐘楼堂  
本釣鐘釣て有 来助〔禅性院〕三問の間の真中に椅子を直して  
其上に禅僧の形にて扨子を持って 腰懸居る 両方に禅坊主数多二  
行に並び居る 半鐘鳴 禪の勤の音して幕明：  
四ツ目

作り物 寺の懸り 正面式問の間 真言宗の仏壇 本尊不動明  
王 弘法大師 前に護摩壇に仏具を飾り：幕引 と坊主式人 真  
言の勤して居ル： (第十五卷)

これまで禅の勤は、嘉永六年(一八五三)に没した江戸の囃子方六代目田中伝左衛門の「芝居囃子日記」を典拠として、宝暦十四年五代目団十郎と三代目団蔵の狂言で、藪蔭から六部の出になる所に打ち込んだのが最初とされ、小鼓を能くした西嶋吉之丞の作調とされてきた<sup>14</sup>。このことから先の様な寺院でのお勤めの場を離れ、次第に禅の勤という音楽演出が行われていった様子が窺えるが、上方で決定的となったと考えられるのが、安永七年四月四日「金門五三桐」南禅寺山門の場面であった。

・安永七年四月四日「金門五三桐」二つ目

右高扉 両方へ引分ル 黒幕切て落ス と造物 山門二重目の扉前高欄 垂木 升形宜 右山門両脇 一面の桜の花ばかり 前の蹴込の所 霞にて 下隠れて有 此縁先に 雛助〔五右〕百日鬘 黒羽二重の着付 前帯にて 五右衛門にて 高欄にもたれ 太煙管にて煙草呑 四方の風景を見て居ル見得にて 此道具前へ突出す かすかに禅の勤 木魚しやはりにて 是を合(相)方にて 道具留ル (第三十六卷)

禅の勤を木魚入りの合方にして、「春の眺めは価千金とは小さい譬」の石川五右衛門(嵐雛助)の出を演出した。『戯場楽屋図会拾遺』には「禅囃子」の名で「金門南禅寺の段にあり」と説明がある。

### (三) 唐楽

唐楽は、享保二十年十二月「山椒太夫五人躰」大序に台帳初出する。こうした台帳最初期の頃から宝暦前までは、必ずしも唐(中国)の場面や唐人との関係に縛られていない。公家の出入や禁裏の場面に用いられている様子が見受けられる。

・享保二十年十二月「山椒太夫五人躰」大序

思ひ入有て 向ふへ走りは入

唐楽に成 ト源七〔常陸〕∴出て並ぶ

(第二卷)

・寛保二年一月十六日「雷神不動北山桜」口明

(空白) 王子様の出御

ト唐楽に成 ト次郎三〔早雲〕百性の形りにて 腰に鎌をさし

下駄をはき 笠をさし出て来ると (第四卷)

ところが宝暦以降となると、次第に唐楽は唐めいた場面(唐人の出、唐の城、唐装束等)に頻出し、用法が定型化してゆく様子が窺われる。いくつか事例を示す。

・宝暦七年一月二日「天竺徳兵衛聞書往来」大切

ト御簾卷上る 文七〔義輝〕鎧兜 来助〔播磨〕法被 兵吉〔勝

元〕二役勝元にて陣羽織 元五郎 小伊三〔浅香 揚葉姫〕長刀

持出る 此御簾引上る間唐楽にて 新九郎〔四郎〕恠りして 橋



掛りへ行かふとする：

(第十卷)

・宝曆十年十二月二十三日「仮名草紙国性爺実録」口明

ト唐楽になる 輿の内より唐装束 仰山なる天冠を着て 亀十郎(唐姫) 団扇にて顔を隠し出ル： (第十三卷)

・明和九年一月十日「三千世界商往来」小幕

造り物 二重舞台 唐土の体 橋懸り唐の城の心 下座障子屋 体 唐楽にて幕開く (第二十六卷)

・安永六年四月十五日「天満宮菜種御供」大序

ト唐楽に成 菊五郎(道真) 輪巾深衣の唐装束にて 静々出る (第三十五卷)

・安永六年十二月三日「けいせい素袍壇」大序

ト唐楽に成ル 向ふより 吉三郎(斎官) 明国正使の形り 唐人出立にて出ル： (第三十六卷)

・安永七年四月四日「金門五三桐」二つ目

右の道具西へ引て取 後に一間半の亭屋体 唐の仕立に 向ふに鷹の掛物かけて有 両脇楼門作りの堀：随分結構に飾り付有ル 卜菊五郎(宋蘇卿) 唐冠装束にて 琴を弾じて居ル 此見得 唐楽 遠攻(せ)め交り 此形にて道具突出す 道具留ル (第三十六卷)

宝曆以降、異国の場面が増えてゆくが、それと呼応するように唐楽の用法が増えている。

江戸中期上方歌舞伎の囃子名目とその用法

#### (四) 雨・風・雷

気象現象や水(滝)、浪等は当時どのように表現されていたのか。

雨は初期台帳より頻出する自然描写だが、本雨(本の雨)・雨車・雨の音(雨音)などが混在して表記されている。本雨(本の雨)では、舞台の上に樋を仕掛け、その穴から実際に砂などを降らせて音を出したと考えられ、『役者時習講』に図が載る(図版1)。初期の例は寛保二年一月十六日「雷神不動北山桜」四ノ切で、「ト大鼓謡にて注連縄切と 仕掛にて女龍男龍天上する 滝壺よりしよろく 水吹き上げる と大雷 舞台先仕掛にて本の雨夥しく降らす」(第四卷)とある。また宝曆十二年一月「傾城鎌倉山」三つ目にも、「ト釣り鐘をつく 二つ三つごんく」とつくと すさまじふ震動し 稲光り 本雨一面に降る 砂舞台」(第十五卷)と見え、この時は砂を舞台に降らせたことがわかる。一方、雨車も『役者時習講』に「雨車 雨ふる音をさす道具也 大キ成わけ物にて 中へ兵庫砂を入ル 廻し様の早きとおそきとにて雨の大小の音をいだす也」という解説と共に図が描かれている(図版1)。取っ手を廻す加減で雨音の大小を変えていたらしい。雨車の初期の例は、宝曆七年九月九日「大伴黒主百夜車」三之口で、「作り物 惣黒幕 一面の高キ芦内は暗し：雨車にて幕開く：」(第四十五卷)とあり、暗い舞台に雨車の音で幕が明いた。時には本雨と雨車が同時に用いられる場合もあった。宝曆十二年三月四日「嬬髮歌仙桜」五ツ目大切では、黒主の見顕しに至る場面ですら雨車を用いつつ、本雨も降らせている(「ト

玉を差し上虚空を睨むと 又大雷鳴はためく 稲光り透き間もなく  
 光る 始終雨車 本雨降〔第十六卷〕。ただし、台帳には雨の音(雨  
 音)とだけ記されることも多く、その場合どの様な方法で音を出し  
 たのかは不詳である。中には、

・宝曆十二年七月十五日「竹篋太郎怪談記」二ツ目

新九郎〔大学〕此内静に向ふへは入 ども(とろ)く 雨  
 の音止む： (第十五卷)

・明和八年三月十九日「清水清玄行力桜」大切

ト拍子木 引き道具 一面に黒幕に成る：思ひ入様く有めり  
 やす止んで 一ツ鉦に成 少こしどもく 雨の音する  
 (第二十六卷)

とあって、どもくを雨の音と一緒に表記する例が見られ、あるいは  
 どもくで雨音を演出したかとも考えられるような場合もある。

しばしば雨脚の強い場面では、風の音も鳴り響いた(ト大風雨  
 の音する)「始終大風雨車」(三千世界商往来)等)。風の音は単独  
 でも演出されたが(ト風の音して松動く)(竹篋太郎怪談記)等)、  
 どの様に音が出されていたのかははっきりしない。また、雷の音  
 も初期の台帳から記載があるが、技法は不明である(ト此内 始  
 終雷鳴る 海老蔵〔鳴神〕是より思ひ入(雷神不動北山桜)。安永  
 八年三月十六日「袖簿播州廻」中之巻の幕明で、「作り物 城外の

体 大門締て有 くゞり計開き出入有 大雷車の音にて幕引(第  
 三十八卷)とあるのは、雷車の初例とも考えられ、注目される。

一方、水(滝)や浪(波)、雪の場面があったことは台帳に記さ  
 れているが(ト大立になる 皆く海へ放り込：御殿流れる 此  
 御殿へ水流ては入る と又門流れる)(傾城七草島)、「三間の間よ  
 り臆病口迄の檜垣の大船 沖懸りの心にて 浪打寄ル」(和訓水滸  
 伝)、「ト又九郎〔茂次右〕は入 ト琴歌になる ちらく雪降る」(け  
 いせい嵐山)、実際に何らかの音を使って演出していたかどうかは  
 手がかりがない<sup>15)</sup>。

### 三 音楽演出に関わる覚書

最後に、台帳や劇書の囃子名目を確認して気づいた点について、  
 いくつか覚書として記しておきたい。

#### (一) 奏法

台帳には演奏の仕方を指示するような例も多い。「かすめる」「生  
 け殺し」「早める」「しづめる」等の言葉で表現されている。

・元文三年春「契情鸚鵡石」序中入之上

ト言ふと 来序(らいじよ)早める 本舞台へ直る：来序(ら  
 いじよ)静めて打ツ：上座の狐を見つける

ト泣く ト狐十町〔伝介〕が首切ろうする思ひ入 来序〔らいじよ〕早める…皆く静まる 来序〔らいじよ〕も静める  
(第三卷)

・明和七年六月十五日「勢相撲番組」口明

ト皆く〔九市 おはん お長 藤野〕光蔵〔要人〕を無理に連は入 此間かすめて清掻(すか、き) 弾居る…  
(第二十五卷)

・安永二年十一月三日「大当百足山」上の卷

トどろくにて 岩五郎〔天邪鬼〕よき所へせり上る 終始生け殺しのどろく也  
(第三十卷)

・安永五年十一月二日「源氏再光打出兎槌」下の卷

ト酒を呑 是迄すべて合方 但し合方生け殺し 早めしづめな  
ど望ミ有 (第三十五卷)

芝居の進行に即して緩急を加減する技法は初期台帳から見られる。

また、歌を弾流して合方にするような演奏法も見られ、『役者時習講』の「めりやすの合かたを引ずてにするを引ながしといふなり 則次のせりふに直にかゝるゆへなり」という説明と一致する。演奏を「止める」指示もト書には細かく記され、狂言作者が音楽演出を具体的に描きながら作劇していたことが窺われる。

## (二) 独吟

独吟とは愁嘆や色模様、髪梳きなど役者の心情をしつとり見せる場面で用いられる唄方一人と三味線方による演奏で、役者の見せ場であるとともに、囃子方にとっても聴かせどころとなる効果的な音楽演出である。上方の台帳に独吟の用語が見られた初出は、管見では、安永二年三月十六日大坂中の芝居「日本第一和布苧神事」大切で、へどれ 行てかうと落ち着いても…又改まる恥づかしさ 跡独吟〔第二十八卷〕とあるのが早い。これ以前にも独吟に近い演出はあったが(明和九年一月「傾城桜御殿」四段目など)、名称としての定着は安永以降と比較的遅かったことが窺われる。安永九年十二月九日大坂角の芝居「婦命曲輪敷」でも独吟が用いられた。

ト独吟に成 富十郎〔菊川〕硯箱持出 墨を摺 他蔵〔妙玄〕思ひ入有て 鉦を持出 念仏申 此内 富十郎〔菊川〕は中二階の方を見て うつとりと成ある…

ト又めりやすに成 書終ふと 他蔵〔妙玄〕取て見て

(第四十一卷)

この時は、上方では珍しく正本が板行された(内題「ねなしぐさ作者並木十輔」市源板<sup>17</sup>)。正本表紙には富十郎が筆を執つて袈裟に書いている絵が描かれており、「中村富十郎愁の段」とある。三下りで「はかなさとさしのむかひのねなしぐさ 合 へつゆにこ

の身をすておぶね。かちとりかぬるかはたけの。けさのきぬくにてやわかれの」の詞章。正本連名からこの時の立唄は湖出市十郎、相三味線は小川徳右衛門、ツレは西川与八だったことがわかる。江戸出身の長唄唄方であった市十郎はこの後一度東帰し、再び上坂する。<sup>18</sup>

### (三) 楽屋・奥

台帳のト書には、楽屋から演奏していることが窺われる記述を多数確認することができる。

・元文三年春「契情鸚鵡石」四番目之口

ト楽屋にて 春駒が来たくと 大勢言ふ

囃子 めでたやくと 千代のはじめの春駒なんぞ 夢にみてさ

へよいとや申す：

(第四十五卷)

・宝暦九年閏七月二十八日「大坂神事揃」大序

造物 向ふ一面の水船 樋の上小笠原の屋敷の体 真中に大門

：残らず踊りゐる 祇園囃子に踊り三味線にて 幕開く：家主

〔春五郎〕伊兵衛 〔治郎三〕泥革団九郎 音頭取る 此踊り

暫く有て 楽屋より神輿太鼓打かけ雀踊りの拍子に成 よき時

分に 山車のしやぎりに成 踊り止 (第十二卷)

・宝暦十二年一月十三日「傾城鎌倉山」三つ目

馬の骨を埋みし所より 焼酎火燃上ル 雷序(らいじやう)に

成 和歌野〔静〕飛退 狐の身振り 楽屋遠くにて遠巻きの太鼓 鐘 静に打： (第十五卷)

・宝暦十四年三月三日「けいせい反魂香」四番目

ト楽屋にて 鉦 太鼓 大勢の関の声の様に言： (第十七卷)

・明和八年三月十九日「清水清玄行力桜」大切

ト楽屋より 釣鐘ごとと撞出す 内より 大勢の声にて法華

経を読む と歌右衛門〔清玄〕震ふ 餓鬼 鬻體 残らず震う

此経は大勢して本真に読む也 (第二十六卷)

大勢で声を出す場合や、時に釣鐘等の鳴物を鳴らす場合に、楽屋から行っていたようである。似たような例として「奥にて」というト書も散見する。

・元文四年一月十九日「けいせい嵐山」序中入之巻

ト三味線弾く ト奥にて三味線に合わし琴弾く (第三卷)

・寛保二年一月十六日「雷神不動北山桜」口明

次郎三〔早雲〕いかにも ト奥にて太鼓打上る (第四卷)

・寛保三年三月十二日「菊水由来柴」三つ目

ト泣 奥にて 南無阿弥陀仏南無阿弥陀仏ト 字詰の念仏 鐘

入して これをめりやすにして： (第五卷)

・明和三年三月二十四日「惟高親王魔術冠」大切

ト右の切首を 火鉢へ炭と継ぎ合す模様 扇にて煽ぐ 奥にて

想夫恋(そうふれん)の楽に成 (第二十卷)

・安永六年十二月二十三日「けいせい素袍瓊」六ツ目

ト奥にて善界のクセを謡ひ出す

「しかりとはいへども輪廻の道を去りやらで 魔境沈む其の嘆

き 思ひ知らずや我ながら…」 (第三十六卷)

『劇場楽屋図会』によれば、囃子方は舞台左(上手)の臆病口にて一切の囃子を勤めたという。これに対し、楽屋や奥というのは舞台後方の囃子方部屋を指しているのではないだろうか。そうすることによって、音量や音の遠近感などを演出してみせる効果を狙ったように思われる。なお、『役者時習講』には「楽屋はやし方の図」が描かれている(図版2)。ここでは囃子方が楽太鼓や半鐘を打ったり、拍子木や法螺貝を鳴らしたりしている様子が窺える。

### まとめにかえて

台帳を典拠に当該期の音楽演出を概観すると、宝暦期以降、リアルで具体的な音楽演出が模索されていく様子が見て取れる。例えば、先に挙げた使用楽器の増加、本雨や本水の使用に加え、鉄砲の音、蛙の鳴き声、赤子の泣き声等の擬音の出る道具も、この時期に充実していった。

・宝暦三年十二月十八日「傾城天羽衣」五つ目大切

ト思ひ入有 ト向ふの紅梅に鶯囀る 枝を飛交ふ仕掛

(第九卷)

・宝暦四年七月「恋飛脚千束文月」三ノ口 ト鉄砲の音する…

(第九卷)

・宝暦六年二月二十日「けいせい花街蛙」六冊目大切

ト十蔵(元就)しづく降り 升の血汐を眺め 子役(巳之助)

の首を打落し 袖にて包み 思ひ入有 手水鉢にかゝり 刀に水

懸る 蛙鳴く 仕掛にて蛙出る (第十卷)

・宝暦七年一月十五日「傾城里大集」五つ目

ト思ひ入有て 松之丞(満若)を引抱へ 切戸口の内へついと

入る 矢張りどんちゃんにて 今七(弾正) 井戸の内より姿を

改め出 呼子を吹く (第十一卷)

・宝暦十年二月三日「けいせい棧敷嶽」六ツ目

ト吉三(はるさめ)せりく言ふ 鯉かく 味噌摺る 色く

有べし 此内始終どんちゃん 赤子泣く 良き時分に衝立取…

(第十三卷)

いずれも初出は宝暦期で、以降も頻繁に台帳に明記された。中でも鉄砲の音は、宝暦から安永期までに二十九回を数える。これと共に煙硝など火を使った演出も多くなり、併せて、どろくやせり上げ<sup>19)</sup>も頻出してゆく。在来の楽器を使用して象徴的に演出するのではな

く、リアルな音表現を志向するという音楽演出の時代的な変化は、作品の内容の変遷とも大きく関わることである。今後は「狂言作者」などに、演出の傾向などを吟味してゆきたい。また併せて役者評判記などから、こうした音の演出の変化に対する見物の反応も確認する必要がある。

## 注

- (1) 『皇都午睡』三編下の巻、嘉永三年（一八五〇）（市島謙吉編『新群書類従』第一演劇、一九〇六年、図書刊行会、七三三〜七三六頁所収）。
- (2) 景山正隆『歌舞伎音楽の研究―国文学の視点―』新典社、一九九二年。
- (3) 「台帳」（土田衛執筆）（日本古典文学大辞典編集委員会編『日本古典文学大辞典』第四巻、岩波書店、一九八四年、九五頁）。
- (4) 「概説」（権藤芳一執筆）（藝能史研究會編『日本庶民文化史料集成』第六巻歌舞伎、一九七三年、三一書房、五頁）。
- (5) 歌舞伎台帳研究会編『歌舞伎台帳集成』、勉誠社、一九八三〜二〇〇三年（全四十五巻）。
- (6) なお、景山正隆は前掲書の中で、宝永から元文にかけての十作品について台帳から囃子名目を作品ごと掲出した。しかし以降の作品については言及が限られる（景山正隆「上方の歌舞伎囃子」（『歌舞伎音楽の研究』、二〇九〜二一〇頁））。
- (7) 拙稿「上方歌舞伎囃子方の諸相―近世前中期の顔見世番付に基づいて―」（『東洋音楽研究』第七十五号、二〇一〇年八月、五三〜六六頁）参照。
- (8) このことは同様に、劇書の囃子名目の記載にも窺われる。寛延三年刊『新撰古今役者大全』には「シヤデン」のみであるのに対し、宝暦十二年『歌舞伎事始』には「めりやす ねとり どころく 天皇立 神楽 一声 ぬめり」、寛政七年『役者時習講』には「かいるのなくこへ てつほうのおと 雨車 赤子の泣声（にわとりのこへ）一ツ声 所知入 踊三味線 合方 在郷歌 すぎき合方 碓拍子 天王立 唐楽 下り葉 管絃 騒ぎ歌 白囃子 しやぎり 半鐘 雷声 酒宴車 大小入謡 江戸すがゞき 目出度太鼓 遠責 引流 真神楽 対馬合方 影歌 ぬめり歌 地歌」と宝暦以降の充実が見て取れる。
- (9) 以下、『歌舞伎台帳集成』引用の囃子名目等の（ ）内は、基本的に原本表記。
- (10) 『歌舞伎事始』に「又亡魂ぼうこんなどいづるとき、笛ふえを吹事ふくあり。是をねとりといふ。本楽ほんがくにねとりあり。則是也。太鼓をどろく、打事ハ物もの すぐく見せる一義也。」とある。
- (11) ただし、実際に笙や箏そうを使用したかは不明。笛等で擬似的に音を模倣した可能性もある（明和三年三月「惟高親王魔術冠」では、「笙 箏そう」と「笛 箏そう」の表記が混在する）。
- (12) なお、三代目桜田治助が書き残した『拍子記』は囃子名目を列挙し、

拍子木の打ち方等を記した書だが（川尻清潭『芝居おぼえ帳』、国立劇場調査養成部・芸能調査室、一九七八年〈歌舞伎資料選書2〉）、台帳下書の音楽演出の蓄積を狂言作者が備忘用にまとめたものと解することもできるように思われる。

「天羽衣」の大切で、並木正三の工夫とされ（『役者時習講』、宝暦期だけでも二十回を超える。  
（なお本稿は、科学研究費補助金（課題番号14J02941および16K02246）の研究成果の一部である。）

(13) 「清掻合方」（平野健次執筆）（平野健次他監修『日本音楽大事典』、平凡社、一九八九年、九一〇頁）。なお、この事典解説は「上方の廓の場面には「踊地合方（相方）」を用いる。」とあるが、当該期の台帳にこの用例は見受けられない。

(14) 『芝居囃子日記』（町田佳聲写本、東京文化財研究所蔵）。翻刻は藝能史研究会編『日本庶民文化史料集成』第六卷歌舞伎、五四七頁参照。  
本水は台帳に見受けられ、特に滝を本水で演出することが宝暦期より行われていた。例えば宝暦十三年二月二十五日からの「音羽山恋慕飛泉」第一の幕明には「造り物 清水寺の躰 真ん中に舞台石壇 下座の方 滝本水也 其外桜林：」（第十六卷）とある。

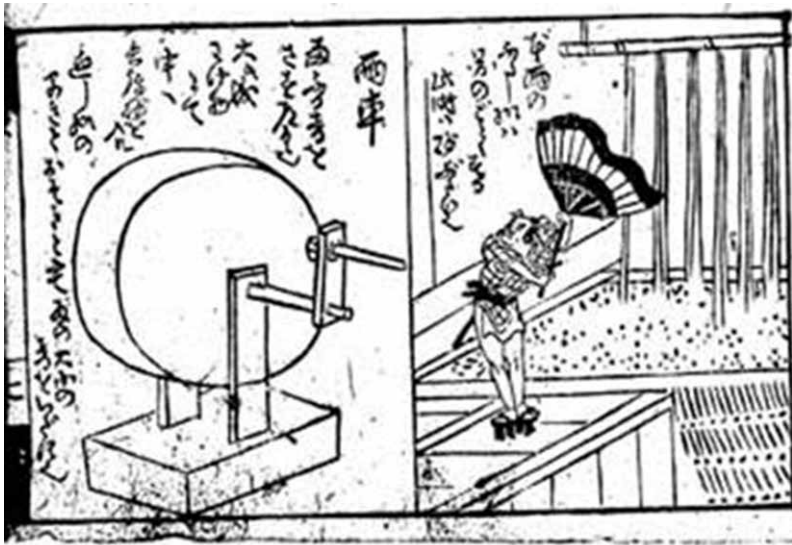
(16) 「独吟」（竹内有一執筆）（富澤慶秀・藤田洋監修『最新歌舞伎大事典』、柏書房、二〇一二年、一六五頁）。

(17) 守随憲治・秋葉芳美編『歌舞伎図説』四四〇七（『守随憲治著作集』別巻、笠間書院、一九七七年、三五二頁。安田善次郎本（元六合文庫蔵））。

(18) 拙稿「歌舞伎囃子方の東西交流―宝暦期から天明期にかけて―」（京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター研究紀要『日本伝統音楽研究』第十号、二〇一三年六月、一〜二二頁）参照。

(19) せり上げの本格的な使用は、宝暦三年十二月大坂大西芝居「けいせ

江戸中期上方歌舞伎の囃子名目とその用法



【図版1】『役者時習講』「雨車／本雨」（東京大学総合図書館霞亭文庫本）



【図版2】『役者時習講』「楽屋はやし方の図」（東京大学総合図書館霞亭文庫本）



**A Study of the Musical Techniques of Kamigata Kabuki  
in the Middle Edo Period:  
Based on Analysis of “*Kabuki Daichō Shūsei*”  
and the Theater Guide Books**

MAESHIMA Miho

The purpose of this study is to examine the musical techniques of Kamigata Kabuki in the middle Edo period by investigating “*Kabuki Daichō Shūsei*” from Hōei 7 to An’ei 9 (1710-1780), in comparison with the theater guide books of the time.

Through my investigation, I found out that, while about 100 musical techniques named Hayashi-myōmoku were observed by 1750, their number increased dramatically thereafter: 250 new musical techniques appeared after 1751. Moreover, not only the varieties of instruments, for instance mokugyo, conch, and bell used in Kamigata Kabuki theaters increased, but also the new sounds, including the sounds of a gunshot, frogs’ chorus, and a baby’s cry, were adopted after 1751. It means that the manner of musical effects in Kabuki plays changed gradually into more realistic sounds, adding new musical techniques to the basis of Noh instruments and Shamisen music. Besides, I examined the first appearances and transitions of musical techniques such as Sugagaki, Zen-no-tsutome, and Tōgaku.

The musical techniques used in Kabuki demands further detailed investigation, including the analysis of the theater audience’s tastes and the patterns of musical effects preferred by each playwright.