

# 「勸進帳」の音楽の構成

川 上 晃

## Musical Structure of “Kanjincho”

Akira KAWAKAMI



# 「勧進帳」の音楽の構成

川上 晃

群馬大学教育学部音楽教育講座

(2016年9月30日受理)

## Musical Structure of “Kanjincho”

Akira KAWAKAMI

Department of Music, Faculty of Education, Gunma University

Maebashi, Gunma 371-8510, Japan

(Accepted September 30th, 2016)

### 1. 「勧進帳」の音楽

歌舞伎「勧進帳」の音楽は、次の人々によって演奏される。

長唄	4人
三味線	4人
笛	1人
小鼓	2人
大鼓	1人

1. 長唄囃子連中
2. 蔭囃子
3. ツケ打

このうち、蔭囃子とツケ打の演奏機会はきわめて少ないから、「勧進帳」の音楽の大部分は、長唄囃子連中によって演奏されるといえるだろう。

### 2. 長唄囃子連中の編成

「勧進帳」の初演は天保11年(1840年)江戸河原崎座。初演時の長唄正本(国立音楽大学附属図書館寄託竹内文庫)や「長唄稽古本表紙絵集」(1932年, 国会図書館), 「近世邦楽年表」(1914年, 東京音楽学校)及び「国立劇場上演資料集〈392〉(1998年, 国立劇場芸能調査室)」の『「勧進帳」上演年表』などをみると、初演時の長唄囃子連中の編成は次のようなものだったと思われる<sup>(1)</sup>。

嘉永2年3月の河原崎座上演の正本には「長唄5人, 三味線5人」, 嘉永5年9月の河原崎座上演の正本には「長唄5人, 三味線6人」, 明治26年5月歌舞伎座上演の正本には「長唄6人, 三味線9人」の演奏者名が書かれているが、舞台上の役者と演奏者を描いた絵には、どの正本にも、「長唄4人, 三味線4人」が描かれている。しかし、明治末期の明治44年(1911年)4月歌舞伎座の「勧進帳」を観た歌之助の「歌舞伎十八番・勧進帳—明治44年4月歌舞伎座所演—」には、「長唄6人, 三味線6人」と書かれている。

＝月の都を立ち出でて＝に移って、六人の声が一緒に聞こえ、六挺の三味線が一調子に鳴る<sup>(2)</sup>。

初演から200年近く経った現在の編成はもっと大

規模になっており、歌舞伎座や国立劇場のような大劇場での上演の場合、次のような編成になる場合が多い。

長唄	8人～9人
三味線	8人～9人
笛	1人
小鼓	5人
大鼓	1人

素の長唄として演奏する場合や、小規模な劇場での上演の場合には、これより少人数の演奏もありうるだろうが、通常の歌舞伎公演の場合、これくらいの人数になる。長唄と三味線が8人の場合には、合計人数は23人、9人の場合は25人。昭和18年(1943年)11月に戦前の歌舞伎座で収録された七代目幸四郎の「勸進帳」の映像をみると、長唄と三味線が10人、小鼓が6人という編成になっており、合計人数は28人になる<sup>3)</sup>。雅楽の舞楽の編成も大きい。舞楽の場合、楽舎の楽人が20人を超えることはめったにないから、現行の「勸進帳」の音楽は、日本の伝統音楽の中では、もっとも大規模な編成の音楽といえるだろう。管弦打楽器の種類は、雅楽ほど多くはない。しかし、ここには雅楽にはない歌(長唄)が含まれ、能と浄瑠璃の編成も含まれるから、表現の多様性という点では、舞楽の上を行く編成といえることができる。たとえば、竹本(義太夫)の場合、浄瑠璃1人、三味線1人だから、連吟も囃子もない。浄瑠璃と三味線を複数揃える常磐津連中や清元連中の場合にも、囃子入りの合方や囃子みの演奏はない。それに対して、大編成の長唄の場合には、独吟、独弾も可能ならば、少人数の演奏も大人数の演奏も可能であり、演奏可能な音楽ははるかに多様になる。歌い手が8人から9人もいるということは、1人で歌うこともできれば、歌い手を替えて歌うこともでき、全員で歌うこともできる。音楽に即していえば、浄瑠璃風の表現、能の謡の表現、長唄らしいリズムカルな連吟の表現も可能ならば、三味線の合方、囃子入り合方、あるいは、囃子みの表現も可能になる。これだけの表現可能性を有し

ていても、「京鹿子娘道成寺」や「鷺娘」のような舞踊音楽の場合には、長唄はそれほど多様な表現を展開させない。作品の内容が始めから終わりまでほとんど舞踊の場合、地方もほとんど舞踊音楽だけを演奏することになる。それに対して、能「安宅」が原作であり、劇的な起伏に富む「勸進帳」の音楽は、たんなる舞踊音楽ではなく、むしろ、長唄の表現可能性を最大限引き出した多彩な音楽といえることができる。

### 3. 長唄囃子連中の表現

長唄囃子連中は、声楽と器楽の演奏家の集合体だから、演奏可能な表現には、大きく分けて次の3つがある。

1. 声楽と器楽による表現
2. 声楽のみの表現
3. 器楽のみの表現

このうち、「声楽のみの表現」は「勸進帳」にはみられない。たとえば、謡ガカリの「旅の衣は篠懸の・・・」は、ほとんど謡のみの表現に聞こえるが、じつさいには大小鼓も入っている。したがって、「勸進帳」には、「声楽と器楽による表現」と「器楽のみの表現」がみられるのだが、この2つの表現は、さらにつぎのように細分化することができる。

#### 声楽と器楽による表現

- ①長唄(連吟、三味線、笛大小鼓)
- ②長唄(連吟、三味線、大小鼓)
- ③長唄(連吟、三味線)
- ④長唄(連吟、大小鼓)
- ⑤長唄(独吟、三味線独弾/連弾)

#### 器楽のみの表現

- ⑥合方(三味線、大小鼓)
- ⑦合方(三味線)
- ⑧囃子(笛)
- ⑨囃子(笛、大小鼓)

## ⑩囃子（大小鼓）

「声乐と器楽による表現」①～⑤のうち、①②③は三味線伴奏の長唄だから、本来の長唄らしい表現といえる。これに対して、④には三味線がなく、長唄と大小鼓だけだから、能の謡に近い表現になり、独吟の⑤は浄瑠璃的表現あるいは独吟を聞かせる歌謡的な表現になる。

「器楽のみの表現」のうち、⑥と⑦には三味線が含まれるから、長唄らしい「合方」の表現になるが、三味線の入らない⑧⑨⑩は、能の「囃子」の表現に近づく。

「勸進帳」には、「声乐と器楽の表現」と「器楽のみの表現」があり、それらは、作品の中で、「長唄的表現」、「能楽的表現」、「浄瑠璃的表現」を使い分けることができる。①～⑩の表現の特徴をかんたんにまとめてみると以下ようになる。

- |                   |               |
|-------------------|---------------|
| ① 長唄（連吟、三味線、笛大小鼓） | 長唄的表現         |
| ② 長唄（連吟、三味線、大小鼓）  | 長唄的表現         |
| ③ 長唄（連吟、三味線）      | 長唄的表現、浄瑠璃的表現  |
| ④ 長唄（連吟、大小鼓）      | 能楽的表現：謡       |
| ⑤ 長唄（独吟、三味線）      | 浄瑠璃的表現、歌謡的表現  |
| ⑥ 合方（三味線、大小鼓）     | 長唄固有の器楽合奏     |
| ⑦ 合方（三味線）         | 長唄の間奏         |
| ⑧ 囃子（笛のみ）         | 能楽的表現：笛一管の表現  |
| ⑨ 囃子（笛、大小鼓）       | 能楽的表現：能の囃子    |
| ⑩ 囃子（大小鼓のみ）       | 能楽的表現：三ツ地、ツツケ |

## 4. 長唄的表現

「勸進帳」の中で、長唄囃子連中が典型的な長唄らしい表現を行う場所はそれほど多くない。音楽的な歌い物である長唄の性格は、「勸進帳」の緊迫した劇の展開にいつも合うとは限らないから、長唄らしい華やかな表現の使用はむしろ制限されている。「勸進帳」の中で、長唄囃子連中が、笛入りの①「長唄（連吟、三味線、笛大小）」の表現をみせる部分は、義経登場の「道行」の部分、本舞台に出てからの祝詞の部分、そしてさいごの「延年の舞」の後半部分。義経登場の「道行」の音楽は華やかだが、役者の登

場音楽であり、詞章は、義経たちが月の都を立てて海津の浦に着くまでの説明になっている。役者は花道へ出るだけであり、「逢坂の山隠す」のところで義経の振りはあるが、舞踊が演じられるわけではない。安宅の関に着いてから、「いでいで最後のつとめをなさん」と始める「祝詞」の部分は、時間的には短い。機械的といえるくらい規則的なリズムの音楽だが、舞踊音楽というよりも、山伏の行法を伴奏するノットガカリ。旋律的には抑制的な表現にとどめられている。また、ここでは大小鼓は一丁づつの演奏。「延年の舞」は舞踊。富樫への返礼の舞であり、あくまでも劇的な展開の一部になっている。「祝詞」の部分がそれほど長くなく、旋律的にも地味だとすれば、「道行」と「延年の舞」だけが長唄らしい華やかな音楽といえるが、このふたつの音楽は、作品の中で最も目立つ開始部と終止部に置かれ、聞き手に強い印象を与える音楽になっている。義経一行が海津の浦に着くまで、①の華やかな長唄が演奏されるが、安宅の関に到着してからは、華やかな音楽はぴたりと止む。

笛の入らない②「長唄（連吟、三味線、大小鼓）」の編成は、笛入りの①「長唄（連吟、三味線、笛大小鼓）」よりもやや地味だが、その分だけ唄と詞章を立てた表現になる。安宅の関の場の後半、強力姿の義経が富樫に見咎められて、「方々は、何ゆゑに、かほど賤しき強力に・・・」と唄われる部分が②の最初の表現。長唄全員が声を張り、三味線と囃子がそれに合わせる力感のある音楽だが、弁慶と富樫の「詰め寄り」につけた音楽であり、舞踊のための音楽とはいいいにくい。山間の場での、弁慶の物語よりの振りにつける「鎧にそひし袖枕・・・」も笛の入らない②「長唄（連吟、三味線、大小鼓）」の表現。弁慶は立ち上がらないが、舞踊的な振りはつく。詞章も七五調。それほど長い時間唄われるわけではないが、山間の場前半をしめくくる終止部であり、立ち上がって舞う延年の舞への導入部にもなっている。囃子方は全員の演奏ではなく、大小鼓一丁の演奏。

## 5. 浄瑠璃的表現（連吟）

「勸進帳」には、囃子の付く①②の表現だけでなく、三味線のみが伴奏する③「長唄（連吟、三味線）」や⑤「長唄（独吟、三味線）」の表現も多い。①②の詞章も歌い物というよりも語り物の詞章だが、囃子の付かない長唄の場合、よりその性格が強まる。つまり、長唄が浄瑠璃的な「語りもの」に傾斜するのである。これは「勸進帳」の劇的な性格上やむをえないことで、長唄の唄方は、歌い物の歌い手としての仕事だけでなく、芝居の進行を語る語り手としての仕事を多めに行う。能の「安宅」の場合には、舞台上の立方や地謡が詞章を語る。歌舞伎の場合にも、能の地謡と同じように連吟の語りがあるが、歌舞伎には能でほとんど用いない独吟があり、ソロの表現も多くなる。連吟はアンサンブルだから、整然とした、音楽的な語り方になる。独吟は、アンサンブルに縛られないソロだから、言葉を強調的に語る浄瑠璃的な語り方になる。連吟による③「長唄（連吟、三味線）」は、「いざ通らんと旅衣、関のこなたにたちかかる」、「士卒が運ぶ広台に、白綾袴一重ね、加賀絹あまた取り揃へ、御前へこそは直しけれ」、「金剛杖をおっ取って、さんざんに打擲す」、「士卒を引き連れ関守は、門の内へと入りにける」。いずれも七五調中心の合わせやすい詞章。声と言葉を揃えた、旋律的な説明部分になっている。

## 6. 浄瑠璃的表現（独吟）

独吟による⑤「長唄（独吟、三味線）」は、整然とした③とは違い、大きく張った江戸古浄瑠璃風の表現。「時しも頃は如月の、如月の十日の夜」は、大薩摩ガカリ。後続の長唄や合方を導き出す効果的な前口上になっている。「元より勸進帳のあらばこそ、笈の内より往來の巻物一卷取出だし、勸進帳と名付けつつ、高らかにこそ読み上げけれ」は、長唄の唄本にはとくに書かれていないが、「上げけれ」の前の三味線の飛序（トーンテンテン）、「上げけれ」の時代に張った歌い方などからみて、大薩摩風の歌い方が求められている。「こは嬉しやと山伏も、しづし

づ立って歩まれけり」や「すはや我君怪しむるは、一期の浮沈ここなりと、各々後へ立ち帰る」も独吟。③「長唄（連吟、三味線）」よりも明らかに劇的な語りになっている。

「勸進帳」では、ソロの語りのために竹本は用いない。天保年間の長唄は大薩摩をはじめ、それまでにさまざまな語り物の技法を吸収していたから、浄瑠璃的な表現に対応するだけの十分な備えがあったろうと思われる。また、義太夫節の表現が松羽目物の「勸進帳」に必ずしも適さない上に、市川團十郎家の歌舞伎十八番にふさわしいのは上方の義太夫節よりも勇壮な江戸浄瑠璃の大薩摩節だろうと思われる。「勸進帳」の詞章には、能からきているもの、能に関わり深いものが多く、それらに適するのは、竹本（義太夫）や常磐津や清元よりも整然とした長唄である。また、勇壮な大薩摩ガカリが長唄のものであるように、旋律優位で語りや曲節の変化に重きをおかない一中ガカリ、表現の起伏をあまり大きく取らず、抑制的に語る説教ガカリなども、豊後系浄瑠璃のものというよりも、長唄に近いものといえる。

## 7. 歌謡的表現（独吟）

独吟による⑤「長唄（独吟、三味線）」には、大薩摩風の独吟とともに歌謡的な独吟もある。山間の場の「ついに泣かぬ弁慶も・・・」の部分は一中ガカリ。安宅の関の場では、連吟の長唄、勇壮な浄瑠璃風の独吟が中心だが、山間の場では、唄を聞かせる独吟が中心になる。一中節は浄瑠璃だが、言葉や曲節の変化に重きを置かない上品な、旋律優位の浄瑠璃といえ、義経が主役のこの場にふさわしい。

山間の場の後半、富樫に酒をふるまわれて、「実に実に心得たり」で始まる部分は、長唄二上りの説教ガカリ。僧であり、男らしい弁慶にふさわしい抑制的な独吟。この部分は、対比部というよりも、延年の舞に向けてしだいに高まる音楽への導入部にあたる。弁慶が酒を飲み、酔いが回ってくるにつれて、旋律も動きを増し、半太夫ガカリの「人目の関のやるせなや」では、声もいっそう高くなり、歌い方も感情を込めたものになる。ここまできると、長唄本

調子の「面白や山水に・・・」を歌い出す下地は十分に敷かれ、フィナーレの準備が整うことになる。

## 8. 能楽的表現（連吟，囃子）

長唄の表現①～⑩のうち、④「長唄（連吟，囃子のみ）」、⑧「囃子（笛のみ）」、⑨「囃子（笛，大小鼓）」、⑩「囃子（大小鼓のみ）」の4つには三味線が含まれていないが、これは明らかに、能の謡や囃子を想定した編成。能「安宅」を歌舞伎化した作品の音楽には、三味線なしの表現の占める部分が多い。

緞帳が上がり、舞台下手の揚幕から富樫が登場する際に演奏されるのが、⑧の「名乗笛」。能のワキの登場音楽だが、それと同じように、歌舞伎でも笛一管で演奏される。「旅の衣は篠懸の・・・」は④「長唄（連吟，囃子のみ）」の謡ガカリ。「旅の衣は篠懸の 露けき袖やしをるらん」の詞章は能「安宅」と同じものだが、「安宅」の謡は拍子合の強吟。現行の「勸進帳」の謡ガカリは囃子入りの強吟あるいは無囃子の弱吟。もともとは独吟（タテあるいはワキ）だったが、いまはほとんどの場合、タテを除くワキ以下の連吟。

花道の「いかに弁慶・・・」以後の部分では、セリフの合間に大小鼓による「三ツ地」が打たれる。勸進帳を読む弁慶に富樫が近づいて、両者の見得で極まるところも笛のアシライと大小鼓。「延年の舞」最初の「達拝頭」の部分は⑨の「囃子（笛，大小鼓）」。「呂中干」形式の笛、そして大小鼓だけで舞を囃す。

三味線を用いずに囃子だけの音で進める表現は、長唄囃子連中だけに可能な表現である。それは、竹本にも、常磐津、清元にもできない。能の囃子方の表現は、打楽器のリズムの表現が主体であり、旋律的な通俗性に流されない厳しさを持っている。この厳しさを共有できるのは長唄だけである。したがって、長唄囃子連中が、三味線を休ませて、能の表現に徹するとき、舞台上には、緩みのない緊張感が漂うことになる。この緊張感は「勸進帳」によって歌舞伎にはじめてもたらされたものであった。

## 9. 合方（三味線，囃子）

「器楽のみの表現」⑥～⑩の中で、もっとも長唄らしい合奏は、「寄せの合方」である。これは、⑥の「合方（三味線，大小鼓）」を代表するもの。「月の都を立ち出でて」と「これやこの・・・」の間に、囃子入りの大規模な合方が演奏される。初演時の小鼓は二丁だが、現行の演奏では小鼓五丁。笛は入らないが、五丁の小鼓を用いる出囃子の音楽は壮観で、主役の義経の出を期待させる華やかな導入部になる。能の次第や一セイには見られない豪華な登場の囃子。三味線がユニゾンで旋律を演奏し、小鼓と大鼓が規則的なリズムを打つ。このような大規模で整然とした、速いテンポの合奏音楽は、長唄だけのものである。

山間の場の最初の部分は、笏の合方の三味線と笏の手を打つ小鼓（二丁）。華やかな「寄せの合方」とはまったく対照的な、静謐な囃子入り合方。音を出すことにより、音のない静けさを表現する日本音楽らしい描写的表現。この合方は、長唄の前後に挿入される間奏の合方ではなく、独立的な三味線合方。山間の場の静けさを表すように演奏されはじめるが、義経の「いかに弁慶・・・」が入るところから、黒みすの合方のように人物の背後に回り、一中ガカリの前後にセリフを伴奏する。江戸後期の歌舞伎の音楽的洗練性を示すような合方の用法といえよう。

## 10. 蔭囃子，ツケ打

「勸進帳」の音楽のほとんどの部分は出囃子の長唄によって演奏されるが、作品の最初と最後には、黒みす内の蔭囃子が重要な働きをする。幕明きに演奏されるのが、「片シャギリ」。太鼓と笛（能管）で演奏される荘重な儀礼的音楽。松羽目物の幕明きに用いる。弁慶の幕外引込みの飛六方に用いられるのが「飛去り」。笛、太鼓、大太鼓による勇壮な退場音楽。能には、登場音楽はさまざまにあるが、退場音楽は「送り笛」などをのぞいて、あまり用いられない。歌舞伎では、花道の引込みにはさまざまな音楽を用いる。飛び六方の最初に、ツケ打が「打ち

出しのツケ」を打つ。ツケ打は、山間の場での弁慶の「石投げの見得」でもただ一回ツケを打つ。

ツケ打

打出し

幕外

: 幕外引込み

## 11. 表現のまとめ

これまで「勸進帳」の長唄囃子連中の編成にしたがって、編成別の表現の違いを見てきた。ここで、「勸進帳」の長唄的表現、浄瑠璃的表現、能楽的表現に対応する音楽をまとめてみる。

### 長唄的表現（長唄、三味線、囃子）

連吟	「これやこの…」	: 登場音楽
連吟 ノットガカリ	「それ山伏といっぱ…」	: 祝詞
連吟	「面白や山水に…」	: 舞踊音楽
連吟	「元より弁慶は…」	: 舞踊音楽
連吟	「鳴るは滝の水…」	: 舞踊音楽
合方	「寄せの合方」	: 登場音楽

### 浄瑠璃的表現（長唄、三味線）

連吟	「いざ通らんと旅衣…」	: 浄瑠璃風長唄
連吟	「士卒が運ぶ広台に…」	: 浄瑠璃風長唄
連吟	「金剛杖をおっ取って…」	: 浄瑠璃風長唄
連吟	「士卒を引き連れ…」	: 浄瑠璃風長唄
独吟 大薩摩ガカリ	「時しも頃は如月の…」	: 大薩摩風独吟
独吟 一中ガカリ	「つひに泣かぬ弁慶も…」	: 歌謡的独吟
独吟 説教ガカリ	「実に実に…」	: 歌謡的独吟
独吟 半太夫ガカリ	「人目の関を…」	: 歌謡的独吟

### 能楽的表現

名乗笛	富樫の登場	: ワキの登場音楽
次第	置	: シテ登場前の序奏
次第 謡ガカリ	「旅の衣は篠懸の…」	: シテ登場前の唄
三ツ地	「いかに弁慶…」	: 囃子の手組（静的）
ツツケ	「何と山伏の御通り…」	: 囃子の手組（動的）
呂中干	「達拝頭」の舞	: 舞事の笛の地。

### 蔭囃子

片シャギリ	幕明き前	: 幕明きの音楽
飛去り	幕外	: 幕外引込みの音楽

## 12. 対比性

長唄の強みは、以上のような多様な表現を「対比的に展開できることにある。それは市川海老蔵から節付けを依頼された四世杵屋六三郎も意識していたことだったかもしれない。たとえば、この作品には、謡ガカリ、大薩摩ガカリ、一中ガカリ、説教ガカリ、半太夫ガカリというように、「…ガカリ」の唄が六種類もあり、しかも、長唄本来の整然とした唄もあるから、唄の部分だけをとっても、きわめて多様で対比的なのだ。さらに、器楽的な対比も加わる。たとえば、「勸進帳」の開始部では、富樫の名乗りの後、「いかに弁慶…」の前まで、役者のセリフはない。ここで、長唄囃子連中は、通常の長唄連吟でつなぐのではなく、独吟、連吟、浄瑠璃風表現、能楽風表現というように、多様な表現を対比的に展開させる。幕明きに黒みすの「片シャギリ」、幕が上がりワキの「名乗笛」、名乗りが終わると「次第」の囃子、謡ガカリの「次第」、独吟の大薩摩ガカリそしてツレ、「寄せの合方」、長唄本調子の「これやこの」とつづき、「いかに弁慶…」からは大小鼓の「三ツ地」になる。「名乗笛」から「三ツ地」にかかるまで、時間的には10分あまりだが、この間に出囃子の長唄がみせる表現の多様性や対比性には驚くべきものがある。とくに能の技法を効果的に使っているところがこの時代としては斬新で、それは「対比」にとって決定的なことだったと思われる。「勸進帳」の音楽を大きくみると、能楽的な表現が「静」の開始部として使われ、音楽が長唄本来の表現へ移行するにつれて、「動」の部分へ移行するようになっている。つまり、能楽の表現を加えたことで、長唄は「静」と「動」の対比を作り出せるようになったのだ。

台本を書いた三世並木五瓶の子の並木五柳（四世並木五瓶）が明治22年（1889年）の「歌舞伎新報」に載せた「五柳耳袋」によると、「勸進帳」の節附を検討する中で、竹本（義太夫節）を使うことも考えられていたようだが、最終的に竹本は用いず、長唄

一本になっている<sup>(4)</sup>。享保16年(1731年)の「無間の鐘」から「勸進帳」の天保11年(1840年)までには、およそ100年間の長唄の歴史がある。明和～安永年間(1764-80)には唄浄瑠璃、文化・文政年間(1804-29)には常磐津・清元との掛合、変化舞踊の流行、大薩摩の吸収などがあり、この100年間で長唄は浄瑠璃のさまざまな語り方を吸収していった。ただし、能楽の手法を用いたのは、「勸進帳」が最初といえ、長唄における能楽的手法は、むしろ「勸進帳」以後に目立つようになる。杵屋六三郎が節付けをし、初演時に上演された音楽が現在の「勸進帳」の音楽とどこまで一致しているか、どう違うのか正確なところはわからない。五代目海老蔵(七代目団十郎)の初演後は、八代目団十郎の再演を経て、五代目海老蔵のその後の上演、明治期になってからの九代目団十郎の上演などがあり、「勸進帳」の芝居や音楽にも、変更や新たな手法が加えられていったことも確かである<sup>(5)</sup>。ただし、五代目海老蔵の本行物への熱意は並々ならぬものがあり、それは杵屋六三郎も承知していたはずだから、能楽的な音楽の土台を作ったのは、四世杵屋六三郎と五代目市川海老蔵だと思われる。

勝彦蔵(河竹黙阿弥)は、杵屋六三郎の作曲した「勸進帳」を聞いた時のことを、次のように書いている。

此勸進帳の一の手柄ハ節付をしたる杵屋六三郎なり(後六翁)前後になき事と評判此時一世一代なり<sup>(6)</sup>。

### 13. 構成

「勸進帳」を音楽的に見た場合、作品は大きく3つの部分に分けることができる。

#### 第1部 安宅の関の場

#### 第2部 山間の場(一)

#### 第3部 山間の場(二)

第1部の「安宅の関の場」は、セリフ劇の場。弁慶と富樫のセリフを中心に劇を展開させる。大小鼓、

笛の音を効果的に用いる能楽的な緊張感のある場、また、旋律を歌うことの少ない、語り物的な場ともいえる。

第2部の山間の場(一)は、旋律的な音楽の場。動きの速かった安宅の関の場に対して、ゆっくりとした速度感を保ち、ソロの歌唱で旋律的に進める。

第3部の山間の場(二)は、リズムカルな音楽の場。ゆっくりとした説経節で始め、延年の舞に向かって速度感を速めてゆき、急速な舞踊音楽で終わる。

セリフを中心にした場から、音楽を中心にした場への移行は、能の劇的な移行と同じものである。能楽では、散文的な詞章から韻文的な詞章への移行、詞からフシへの移行、拍子不合から拍子合への移行、立方から地謡への謡の移行、囃子のない部分から囃子入りの部分への移行、中下音を中心にする旋律から上中音を中心にする旋律への移行など、劇の後半に向かって、音楽性を高めるためのさまざまな工夫がみられる。歌舞伎「勸進帳」も、「安宅」と同じように、芝居の後半に向かって音楽性が高まるように書かれている。ただし、歌舞伎の音楽は能の音楽にくらべて、編成も大きく、用いる音楽の材料もはるかに多彩だから、第1部、第2部、第3部の各部の中でも、さまざまな「静と動」の対比や「静から動」への移行をみせる。いま、「勸進帳」を音楽的に細かく区分するとすれば、次のような34の部分に分けることができる。

舞台上	音楽	編成
<b>第1部</b>		
1. 幕明き	片シャギリ	篠囃子(笛、太鼓)
2. 富樫の登場	名乗笛	笛
3. 義経登場前の序奏	次第(囃子)	笛大小
4. 義経登場前の唄	次第(謡ガカリ)	長唄、大小
5. 義経登場用の独吟	大薩摩ガカリ	独吟、独弾
6. 義経登場用のツレ	長唄	長唄、三味線
7. 義経登場用の合方	寄せの合方	三味線、大小
8. 義経一行の登場	長唄	長唄、三味線、笛大小
9. 花道上の謀議	三ツ地	大小
10. 本舞台へ	長唄	長唄、三味線
11. 弁慶対富樫	三ツ地、ツツケ	大小鼓
12. 祝詞	長唄	長唄、三味線、笛大小
13. 勸進帳取り出し	長唄	独吟、独弾
14. 勸進帳を読む弁慶	笛、三ツ地	笛大小
15. 読み上げ	長唄	長唄、三味線
16. 山伏問答	(セリフのみ)	
17. 元禄見得	長唄	長唄、三味線
18. 富樫の寄進	長唄	長唄、三味線

19. 義経一行、花道へ	長唄	独吟、三味線
20. 呼び止め	長唄	独吟、独弾
21. 打擲	長唄	長唄、三味線
22. 詰め寄り	長唄	長唄、三味線、大小
23. 富樫の退場	長唄	長唄、三味線

## 第2部

24. 場面転換	合方	三味線、小鼓(二丁)
25. 弁慶の涙	一中ガカリ	独吟、三味線
26. 弁慶の回想と振り	長唄	長唄、三味線、大小

## 第3部

27. 盃を受ける弁慶	説教ガカリ	独吟、三味線
28. 酒に酔う弁慶	半太夫ガカリ	独吟、三味線
29. 立ち上がる弁慶	長唄	長唄、三味線、大小
30. 達拝頭の舞	呂中干	笛大小
31. 延年の舞一	合方	三味線、
32. 延年の舞二	長唄	長唄、三味線、大小
33. 延年の舞三	長唄	長唄、三味線、大小
34. 幕外引っ込み	飛去り	薩摩子(笛、太鼓、大太鼓)

第1部「安宅関の場」は、「1. 幕明き」から「23. 富樫の退場」までの部分。全体としてはセリフ劇の部分といえるが、この部分の中にも、「静」の部分から「動」の部分への細かい移行がある。

「1. 幕明き」から「8. 義経一行の登場」までは音楽的な開始部。セリフ劇が中心の「安宅の関の場」の序曲のような開始部だが、ここにも音楽的な「静」から「動」への移行がある。つまり、「名乗笛」、大小鼓の「次第」のような小編成の囃子から大編成の長唄囃子連中の合奏への移行、能楽的表現から浄瑠璃的表現、長唄的表現への移行がここで行われるのである。

「9. 花道上の謀議」は三ツ地のみ「静」。本舞台へ出てから、「12. 祝詞」へ向かってやや動きがあり、音楽的な「動」の動きを感じさせるが、「13. 勧進帳取り出し」から、山伏問答の「17. 元禄見得」まではあくまでもセリフが中心の部分。

山伏問答が終わった後、「18. 富樫の寄進」が始まると、長唄も静かに始まり、そこからすこしづつ舞台上的動きと音楽的な動きが増してゆき、「22. 詰め寄り」で安宅関の場の動的なクライマックスになる。「23. 富樫の退場」はそれまでの激しさを鎮める「静」の終止部。

第2部の「山間の場(一)」は、ぜんたいとしてゆっくりとした速度感で進める独唱のアリア的な部分。速めに進める第1部と第3部に対する緩徐楽章的な対比部であり、セリフ中心の第1部と舞踊中心の第

3部に対する旋律的な対比部でもある。また、弁慶中心の両端部に対する義経中心の対比部ともいえる。いずれにしても、この部分があることによって、第1部と第3部が生きるような重要な中間部だが、この中にも、小さな対比や「静から動」への移行がある。「24. 場面転換」は、セリフも唄もなく、三味線と二丁の小鼓だけの併の合方。深山幽谷を表すような静けさの表現になる。「25. 弁慶の涙」の一中ガカリで旋律的な動きが出て、「26. 弁慶の回想」でリズム的な動きが出る。「25. 弁慶の涙」はゆっくりとした速度、「26. 弁慶の回想」はやや速い速度で唄われる。ここで音楽的な運動感が出はじめるが、富樫が引き返してきたところで音楽は静止する。

第3部「山間の場(二)」は、弁慶の「延年の舞」や「幕外引込み」の印象の強い場だが、「動」である舞踊の部分は後半にあり、ここにも「静」から「動」への移行がある。第3部は、富樫が到着し、音楽的には、音のない静止的状态で始まる。「27. 盃を受ける弁慶」で地味で渋い説教節が始まり、「28. 酒に酔う弁慶」で艶やかな半太夫ガカリへ移行。研譜や青柳譜の「勧進帳」には「説教ガカリ」の三味線二上りに「シヅカニ」、唄に「シットリト」、半太夫ガカリに「キレイニ」の指示がある<sup>7)</sup>。「29. 立ち上がる弁慶」から二の糸を下げた本調子の早間。調子が変わり、いったんテンポが速くなるが、弁慶が舞い始める「30. 達拝頭の舞」では、動きを止めた仕切り直しの「静」。そこから、「31. 延年の舞一段」、「32. 延年の舞二段」、「33. 延年の舞三段」と進めながら速度感を上げて「動」で終わるのである。

定式幕が引かれてからの幕外の動きも、「静」から「動」。静止した弁慶のクローズアップ、打ち出しのツケから動きが出て、飛六方では、黒みすの「飛去り」。「動」的な引っ込みで終わる。

こうして「勧進帳」は、第1部「安宅関の場」、第2部「山間の場(一)」、第3部「山間の場(二)」の各部分で、小さな「静」と「動」の対比を重ねながら、作品ぜんたいとして、大きく「静」から「動」へ移行してゆく。

「京鹿子娘道成寺」や「鷺娘」、あるいは「春興鏡獅子」のような作品の場合、長唄はあくまでも踊りの

伴奏音楽として演奏されてゆくから、曲の中に「緩急」や「強弱」や「静と動」の対比を導入しても、長唄らしい音楽的運動性や拍子の一貫性の優位は動かないように思われる。それに対して、あくまでも「演劇」的な「勸進帳」の音楽の場合、セリフだけの部分やセリフと三ツ地だけの部分などが導入されるから、長唄らしい音楽的な運動性や拍子の一貫性はしばしば断ち切られてしまう。ただし、それによって、音楽的な動きのない「静」の部分と動きのある「動」の部分の対比はより効果的なものになっていく。三味線を用いない「名乗笛」、「三ツ地」、「ツツケ」、「次第」、「呂中干の地」のような能楽的な囃子の技法がこれほど多く取り入れられた作品はなかった。それらも長唄的な「動」の音楽に対する効果的な「静」の部分になっている。また、独吟による「大薩摩ガカリ」、「一中ガカリ」、「説教ガカリ」、「半太夫ガカリ」などの淨瑠璃的な部分も、長唄らしい「ツレ」の部分に対する効果的な対比部になっている。

歌舞伎が能と結びつくことによって、新しい松羽目物の歌舞伎を生み出したように、長唄も能と結びつくことによって、劇的で対比豊かな長唄を生み出したのである。

## 注

- (1) 長唄正本 勸進帳, 国立音楽大学附属図書館寄託竹内文庫、07-0324, 1840年(天保11年)、板元 小川半助正銘, 武藤喜邦編「長唄稽古本表紙絵集」, 1932年(昭和7年), 国立国会図書館, 東京音楽学校編「近世邦楽年表」第2巻 江戸長唄, 1914年(大正3年), 六合館書店, 国立劇場上演資料集(392), 「勸進帳」上演年表, 1998年, 国立劇場芸能調査室,

これらの資料には次のような演奏者名が書かれている。

岡安喜代八(長唄), 岡安喜久三郎(長唄), 杵屋六三郎(三味線), 杵屋三五郎(三味線), 芳村伊十郎(長唄), 岡安喜代七(長唄), 杵屋長次郎(三味線), 岡安君三郎(三味線), 清住長五郎(笛), 望月太左衛門(小鼓), 望月元十郎(小鼓), 六郷新十郎(大鼓)

演奏者名としては、「長唄5人, 三味線5人」の名が書かれているが、「長唄正本」や「表紙絵集」の絵を見るかぎり、描かれている舞台上の演奏者は「長唄4人, 三味

線4人」。おそらく唄方, 三味線方は交代で出演し, 初演時は「長唄4人, 三味線4人」で演奏したと思われる。

- (2) 歌之助「歌舞伎十八番・勸進帳—明治44年4月歌舞伎座所演—」, 「演芸画報」明治44の5・7), 国立劇場上演資料集(165)「勸進帳」, 1979年, 国立劇場芸能調査室, 4-29頁
- (3) DVD「歌舞伎名作撰 勸進帳」, 2004年, 松竹株式会社/NHK ソフトウェア
- (4) 明治22年の「歌舞伎新報」986号の「五柳耳袋」には、次のように書かれている。並木五柳(四世並木五瓶)の父は「勸進帳」の作者三世並木五瓶。  
 ……海老蔵初めての「勸進帳」にて我等父並木五瓶此観進帳を脚色しなり我等十四の遊び盛りなれば判然とは知らねど父机に向いしより毎日の様に海老蔵宅へ呼れ相談ありし哉に記憶せり……(中略)……漸々正本出来して, 節附・振附とも皆秘密に海老蔵茸屋町の宅にて仕たり観進帳へは初めは竹本を入れた方よからんと既に父筆を採りしが後長唄のみが賑やかでよからんと終に唄のみになりし……(歌舞伎新報986号「五柳耳袋」, 明治22年)

- (5) 国立劇場上演資料集(165)には、つぎのような観劇記や芸談がある。

……座がきまると、長唄連中の伊十郎だけが、

＝旅の衣は篠懸の 旅の衣は篠懸の、露けき袖やしぼるらん＝と謡ガカリに重く物静かにうたう……(歌之助「歌舞伎十八番 勸進帳—明治44年4月歌舞伎座所演—」国立劇場上演資料集(165), 6頁)

延年の舞は、昔と今のは大分違います。九代目の晩年頃から変わったので、その以前のは崩れてしまったようです。(杵屋栄蔵「勸進帳」の話, 国立劇場上演資料集(165), 46-47頁)

富樫の出は、名告り笛だけで出ると、寝鳥笛と置鼓とで出ると二タ通りあり、後者の方が古い型で、前者は九代目多左衛門からです。この人は故六代目(菊五郎)とコンビだった人で、六代目には大変信用されていましたが、故実には薄いけれど、腕は非常に立っていた人でした。(田中伝左衛門「勸進帳の鳴物」, 国立劇場上演資料集(165), 50頁)

- (6) 歌舞伎新報988号, 明治22年
- (7) 吉住小十郎編 長唄新稽古本「勸進帳」, 1949年, 邦楽社, 14-15頁, 杵屋彌之助編「長唄勸進帳」, 1983年, 藤和出版部, 14-15頁

## 参考文献

## 正本・譜

- 長唄正本勸進帳 国立音楽大学附属図書館寄託竹内文庫、07-0324  
1840年(天保11年)、板元 小川半助正銘
- 長唄正本勸進帳 国立音楽大学附属図書館寄託竹内文庫、07-0325  
1849年(嘉永2年)、板元 小川半助正銘
- 長唄正本勸進帳 国立音楽大学附属図書館寄託竹内文庫、07-0326  
1852年(嘉永5年)、板元 小川半助正銘
- 長唄正本勸進帳 国立音楽大学附属図書館寄託竹内文庫、07-0328  
1885年(明治18年)、板元 小川半助正
- 長唄正本勸進帳 国立音楽大学附属図書館寄託竹内文庫、07-0329  
1893年(明治26年)、板元 なし
- 吉住小十郎編 長唄新稽古本 勸進帳、1949年(昭和24年)、邦楽社
- 杵屋彌之助編 研究稽古本 長唄 勸進帳、2006年(平成18年)、杵屋彌之助
- 杵屋彌七原著 三味線文化譜 長唄 勸進帳、1952年(昭和27年)、邦楽社

## 著書・論文等

- 瀝美清太郎 歌舞伎十八番「勸進帳」の由来、国立劇場上演資料集(165)、1979年、国立劇場芸能調査室、54-66頁
- 伊原青々園 能の「安宅」と歌舞伎の「勸進帳」、国立劇場上演資料集(165)、1979年、国立劇場芸能調査室、67-74頁
- 歌之助 歌舞伎十八番・勸進帳—明治44年4月歌舞伎座所演—、国立劇場上演資料集(165)、1979年、国立劇場芸能調査室、4-29頁
- 市川海老蔵 歌舞伎十八番之一勸進帳、1890年(明治23年)、堀越秀
- 十二代目市川團十郎 新版 歌舞伎十八番、2013年、世界文化社
- 今藤長十郎 長唄「勸進帳」の弾き方、季刊邦楽35号、1983年、23-24頁
- 大久保喜一郎 長唄「勸進帳」の歌詞とその解釈、季刊邦楽35号、1983年、15-18頁
- 河竹繁俊校注 評釈江戸文学叢書・歌舞伎名作集 下、1936年、講談社

河竹黙阿弥  
杵屋栄蔵

久保田彦作

郡司正勝校注  
小坂井澄  
竹内道敬

田中伝左衛門  
東洋音楽学会編  
戸板康二  
篠田金次  
東京音楽学校編  
富田鉄之助

西野春雄 + 羽田昶  
西山松之助  
服部夏美

服部夏美  
服部幸雄

深谷亀太郎  
武藤喜邦 編

望月太意之助  
守隨憲治校訂  
吉野雪子

芳村五郎治  
渡辺保

- 歌舞伎新報 988号、1889(明治22年)年3月  
『勸進帳』の話、国立劇場上演資料集(165)「勸進帳」、1979年、国立劇場芸能調査室、46-47頁
- 「歌舞伎新報」別冊 市川團十郎於家狂言  
歌舞伎十八番 下、1883年(明治16年)、紅英堂板
- 日本古典文学大系・歌舞伎十八番、1965年、岩波書店  
團十郎と『勸進帳』、1993年、講談社
- 長唄「勸進帳」正本研究、「近世邦楽考」、1998年、南窓社、290-311頁
- 長唄「勸進帳」の囃子、季刊邦楽35号、1983年、24-25頁
- 歌舞伎音楽(東洋音楽選書12)、1980年、音楽之友社
- 歌舞伎十八番、1955年、中央公論社
- 五柳耳袋、「歌舞伎新報」986~988、1889年(明治22年)
- 近世邦楽年表第2巻 江戸長唄、1914年、六合館書店
- 歌舞伎十八番の内勸進帳、国立劇場上演資料集(392)、1998年、国立劇場芸能調査室、95-146頁
- 能・狂言事典、1987年、平凡社
- 長唄「勸進帳」の背景、季刊邦楽35号、1983年、13-14頁
- 長唄「勸進帳」の作曲と作曲家について、季刊邦楽35号、1983年、19-20頁
- 「勸進帳」の関連曲、季刊邦楽35号、1983年、25-27頁
- 歌舞伎オンステージ10 勸進帳 毛抜 暫 鳴神 矢の根、1985年、白水社
- 歌舞伎十八番 勸進帳、1885年(明治18年)、深谷亀太郎
- 長唄稽古本表紙絵集、1932年(昭和7年)、武藤喜邦、第貳拾壹圖 勸進帳
- 歌舞伎の下座音楽、1975年(昭和50年)、演劇出版社
- 勸進帳(歌舞伎十八番)、1941年(昭和16年)、岩波書店
- 長唄正本とその版元、早稲田大学演劇センター紀要第5巻、2005年、67-77頁
- 長唄「勸進帳」の唄い方、季刊邦楽35号、1983年、21-22頁
- 勸進帳 一日本人論の原像、1995年、筑摩書房