

## 長唄に聞く能の古態

高 桑 いづみ

近頃、長唄を聴く機会がふえた。これまでも耳にしていたはずだが、注意して聞いてみるといろいろおもしろい事に気づく。ご承知のように、〈道成寺〉や〈石橋〉など長唄には能から撰取した曲が多い。長唄が成立したのは江戸半ば以降なので、長唄を通してその頃の能の状況をうかがうことができるのではないか、そう感じる様になった。長唄譜は歌詞を記した正本のみで旋律もリズムも書かれておらず、楽譜が整うのは明治以降である。耳から耳への伝承のみでは途中でフシが変わることもあっただろう。江戸時代の長唄のフシは実証できないのだが、現在の演奏には不思議に古い形が残っているようだ。記憶のみに頼る伝承の確かさと危うさのほさまで、二つの例を検討してみたい。

まず、三味線が奏する獅子の合方である。長唄の獅子物では、能〈石橋〉の詞章と「獅子」の囃子を取り込んでいる。能管は能とほぼ同じく「獅子」を吹奏し、三味線は能管のリズムや旋律にあわせて「ヒュイタルーヒャウラーロー」ならば「チンツンツンテレンストン」などと演奏する。能の「獅子」では基本の旋律群(地)をくり返し演奏するが、くり

返す際には少々ヴァリエーションを加えて小返、甲ノ手、大返などと称し、「カカリ・地・小返・甲ノ手・呂ノ手・大返・トメ」という具合に進行する。長唄では高音の続く派手な「甲ノ手」を吹かず、「カカリ・地・小返・呂ノ手・大返・トメ」と進む。「甲ノ手」がないのは観世流の〈望月〉と同じである。〈石橋〉と言いながら〈望月〉の「獅子」を取り込んだのは、能に遠慮したからだろうか。さて、能の「獅子」は江戸時代初期に復興したため、笛の流儀によって唱歌の細部が異なっている。たとえば地の最後に一噌流と森田流が「ヲ<sup>1</sup>ヒヤリヤヒャウラー<sup>2</sup>」と奏する所で、藤田流では最初の「ヲ」は吹かずに「(ン)ヒヤリヤヒャウラー」と吹く。(ン)とは、おなかの中で計る間、コミであって音として外には出ない。藤田流はさまざまなどころに古い奏法を残しているのだ、他の流儀でも古くは「ヲ」を吹かなかつたのではないかと私は想像している。早稲田大学演劇博物館が所蔵する宝永二年(一七〇五)の唱歌付は、万治三年(一六六〇)の古い唱歌付の横に、後の一噌又六郎が直シを入れたものだが、その中の「しんの乱序」は「ひ、ひうりうほひ(ヒ。ヒウリウヒ)ひやりやるるらるるらるるら(ヲヒヤリヤローウロールロールロルロル)」となつてい

るらるら(ヲヒヤリヤローウロールロールロルロル)」となつてい。カッコ内のカタカナが宝永時の直シである。傍線部分の「ひや(ひゃ)」を「ヲヒヤ」と直している点に注目したい。宝永の唱歌付では肝心の「獅子」舞部分の唱歌がないのだが、「乱序」に限らず、「序ノ舞」などでも同じような直シがみられる。本来コミであつた間を、後世になつて「ヲ」と吹く様になつたのであろう。後世の直シが入つた例は少ないが、「ひゃ」と始まる唱歌付はときおり目にする。なにより興味深いのは、三味線が「ヲ」のない唱歌に対応している点である。現在の長唄囃子は一噌流によつていいるが、三味線は能管が吹く「ヲ」の部分は何も奏さず、「ヒヤリヤヒャウラー」にあわせて「テンチンチンテレンストン」などと奏する。

もう一箇所、興味深いのが「呂ノ手」である。これも流儀によつて譜が異なり、一噌流は「ラロラララロー<sup>1</sup>」、森田流と藤田流は「一<sup>1</sup>拍遅れて<sup>2</sup>・ラロラ<sup>3</sup>」と吹き出す、三味線の手は森田流・藤田流に一致している。かつては一噌流も一拍遅れて吹き出したのだろうか。一噌流五世又六郎の三男十助が享保十六年(一七三二)に出走して歌舞伎振付師の中村弥八となつた、という伝えは有名だが、古い一噌流の唱歌を十助は伝えたのだろうか。あるいは、江戸中期の歌舞伎の笛は一噌流とは限らなかつたということかもしれない。

古い獅子物と言えば宝暦四年(一七五四)初演の〈英執着獅子〉が有名だが、享保十九年には〈相生獅子〉が初演され、〈英執着獅子〉の元

になった地歌の《石橋》はさらに古い時代から演奏されているらしい。長唄研究家の配川美加氏によると、《相生獅子》の初演の正本には囃子方の名が記載されていないそうだが、現在演奏する三味線の手は《執着獅子》と全く同じであるという。その後作曲された獅子物は三味線のフシが違っているそうだが、興味深いことに、「ヲ」の箇所は弾かず「ヲロラ」も一拍遅れて弾き出す点は変わらない。古い笛の譜の影響が大きかったのだろうか。

次は、謡のリズムである。江戸時代の謡は近古式、<sup>1</sup>といって現代とは当タリが少し異なり、「かわら<sup>2</sup>らおも<sup>3</sup>てをす<sup>4</sup>ぎゆけば<sup>5</sup>。」と奇数拍に文字を当てる。一字一拍で進行する大ノリ謡も同様で、字余りの句は走りと称して部分的に一拍に二字入れるが、「あ<sup>1</sup>ー<sup>2</sup>ま<sup>3</sup>ーの<sup>4</sup>ー<sup>5</sup>は<sup>6</sup>こ<sup>7</sup>ろ<sup>8</sup>も<sup>9</sup>ー<sup>10</sup>と<sup>11</sup>こ<sup>12</sup>」を拍に当てていた(傍線部分)。長唄では、歌詞は取り込んでもリズムは謡そのままに歌わない例が大多数だが、大ノリ謡は別格で、謡と同じ当タリで謡う例も多い。たとえば嘉永四年(一八五二)に十代目杵屋六左衛門が作曲した《鶴亀》は、謡の詞章をほぼそのまま取り込んだ上に、「月宮殿の」からは近古式の当タリそのままに「く<sup>1</sup>ー<sup>2</sup>も<sup>3</sup>ーの<sup>4</sup>ー<sup>5</sup>う<sup>6</sup>え<sup>7</sup>び<sup>8</sup>と<sup>9</sup>の<sup>10</sup>」と謡う。現在でも、大ノリの古い当タリは金春流に一部残っているが、いろいろな長唄曲を聴くうちに、《京鹿子娘道成寺》に現在とは異なる当タリがあることに気が付いた。《娘道成寺》では、踊りが入らない場合には曲の最後に「さるほどに」から鐘入りまでを歌

う。「さるほどに」と古いアタリで謡い進めていく中で、「江村の漁火」は「こ<sup>1</sup>ー<sup>2</sup>お<sup>3</sup>ーそ<sup>4</sup>ん<sup>5</sup>の<sup>6</sup>ー<sup>7</sup>漁<sup>8</sup>火<sup>9</sup>」とまっすぐに謡う。謡では各流儀とも「こ<sup>1</sup>ー<sup>2</sup>お<sup>3</sup>そ<sup>4</sup>ん<sup>5</sup>の<sup>6</sup>ー<sup>7</sup>漁<sup>8</sup>火<sup>9</sup>」と走りを入れて謡うが、長唄では走らない。

もちろん、長唄ではすべて謡と同じではなく、長唄独自の当タリもある。《鶴亀》で、「翻す」を「ひ<sup>1</sup>ー<sup>2</sup>る<sup>3</sup>が<sup>4</sup>え<sup>5</sup>す」ではなく「ひ<sup>1</sup>ー<sup>2</sup>る<sup>3</sup>ー<sup>4</sup>が<sup>5</sup>え<sup>6</sup>す」と歌うように、「江村の漁火」も長唄風のアレンジと言ってよいのかもしれないが、江戸時代の謡本で確認すると、走りの記号である歌詞右横の傍線の表記がない。もちろん江戸期の謡本は楽譜としては不完全で、細かい補助記号はあまり印刷されなかったが、それでも享保頃になるとどこどこ傍線が入れている。ところが「江村の漁火」には傍線がない。走るか走らないかは流儀差もあり、記載がなくても走りを入れて歌ったかも知れないが、それは本来の形ではなからう。というのは「江村」の左上にヤアと歌い出しの間が記されているからである。ヤアとは第二拍にあてて歌い出す意味で、「こ<sup>1</sup>ー<sup>2</sup>お<sup>3</sup>そ<sup>4</sup>ん<sup>5</sup>の<sup>6</sup>」と走りを入れる場合は第二拍半歌い出しとなるのでヤアと記す。ヤアとある以上走りを入れないう形が本来だったのだろう。金剛流では昭和版になってもヤアと記しており、いつまでまっすぐに謡っていたのか、謡本から確認はできない。

《娘道成寺》はさまざまな歌謡を組み合わせた楽曲で、宝暦三年に初演されたが、初演時の譜本には「さるほどに」が載っていない。ただし享保十六年に初演された《傾城道成寺》に

は「さるほどに」以下の歌詞があり、現在の伝承を聴くと「江村の漁火」はまっすぐに歌っている。走りのない謡い方が《傾城道成寺》初演時まで遡れるのかどうか断言はできないが、古い謡い形が長唄に残っていたのは確実であろう。

長唄には、中ノリも古い形で取り込まれている。天保元年(一八三〇)に作曲された《官女》では曲の最後に能(八島)のキリを取り込み、「かたきとみえしは群れいるかもめ」と一拍に二字づつ入れてスツスツと運ぶ中で、「うちーあーいー」「さしーちごう」と近古式の当タリで歌う。地歌の《八島》も中ノリの古い形を取りこんでいるので、長唄は地歌を経由したのである。

もちろん能の古い形がすべて残っているわけではない。「次第」謡の撰取例は多いが、江戸時代の古いツヨ吟音階を伝えてはいない。一曲の冒頭で、三味線の伴奏なしに立唄が一人で謡うことの多い「次第」の旋律は、変更しやすかったのだろう。

《獅子》の唱歌にしろ地拍子の走りにしろ楽曲全体からすれば微細な部分である。しかし微差などから変化は始まり、逆に言えば微細なところに古態が残る。長唄を通して江戸時代の能を聞く。まっとうな鑑賞の仕方ではないが、変化していく演奏の一端を長唄が残っているとしたら、新たな研究手法として活用できるだろう。長唄に限らず、近世邦楽全般に可能性を広げて考えてみたい。

(東京文化財研究所特任研究員)