

〔資料紹介〕

東京文化財研究所所蔵 フランス・パテ社製SPレコード 長唄『吉原雀』を中心に

星 野 厚 子

はじめに

本稿は、『無形文化遺産研究報告』第六号（二〇一二年三月発行）所載の、飯島満・永井美和子両氏による論文「『特殊再生装置を要する音盤』パテ縦振動レコード」（以下、『飯島・永井論考』とする）に関連する報告である。

〔飯島・永井論考〕では、東京文化財研究所が所蔵するフランス・パテ社から発売されたSPレコード（以下、パテ盤とする）四十枚（重複分一枚を除くと三十九種類）の概要が報告された。所蔵するパテ盤は、義太夫節、小唄、清元節、筑前琵琶、長唄、尺八、新内節、邦楽曲の洋楽器による合奏など、その音楽種目が多岐にわたっている。一般のSPレコードは横振動であるのに対し、パテ盤は縦振動で、再生には特殊な装置を必要としたこと、また、制作された時期は、推測の域を出ないながらも、録音にかかわった演奏家の動向などから明治四十四（一九一）年十月頃としたことなど、製品の特殊性や、録音時期の特定に有効な事例が詳述された。

本稿では、そのうちの長唄『吉原雀』（製品番号：三四六四〇〇三四六四五、研究所整理番号：十七一二二六A～十七一二二九B）を中心に取り上げる。この録音は、当時円熟期を迎えていた十三世杵屋六左衛門、五世杵屋勘五郎、

そして、六世岡安南甫ななほらによるものである。とくに岡安南甫は、録音のまだ少なかった時代に加え、早世であったこともあり、その演奏が残っているのはきわめて重要なことと言える。岡安南甫のパテ盤の録音には、『吉原雀』のほかに『越後獅子』、『松のみどり』が残っているが、筆者が確認した中では、岡安南甫の録音は、現在のところ、これらのみである。今回『吉原雀』を取り上げることにしたのは、岡安南甫の演奏であることはもとより、現行の演奏ではまず聴くことのない「上調子」の入った演奏であったことに格段に興味があったからである。本稿では、パテ盤の演奏者たちの動向、当時の時代背景に触れながら、現行の演奏とは趣の異なる一〇〇年以上前の『吉原雀』のおもしろさを伝えたい。なお、引用文・書名以外の、文中の旧漢字および歴史的仮名遣いは通行の表記にあらため、人名の敬称は略したことを、あらかじめお断りしておく。

一 東京文化財研究所所蔵パテ盤の長唄録音

（一）岡安南甫とパテ盤長唄録音の共演者

まず、パテ盤の演奏者の相関について触れておく。すでに〔飯島・永井論考〕で一覧にされているので重なる事項ではあるが、盤面に記載され

【表一】 東京文化財研究所蔵パテー盤 長唄録音

曲名（本名題等） 作曲者	演奏者名
新浦島（新曲浦島） 十三世杵屋六左衛門・五世 杵屋勘五郎作曲	杵屋千代 杵屋栄子
寒行雪ノ姿見（まかしよ） 二世杵屋佐吉作曲	杵屋喜三郎 杵屋六左衛門
筑摩川 三世杵屋正治郎作曲（六世 杵屋弥十郎説もあり）	杵屋喜三郎 杵屋六左衛門
越後獅子 九世杵屋六左衛門作曲	（長唄） 岡安南甫 （三絃） 杵屋六左衛門（上調子） 杵屋勘五郎 （笛） 望月太喜蔵（小鼓） 望月太左衛門 （大鼓） 望月長左久（太鼓） 田中伝左衛門
吉原雀（教草吉原雀） 初世富士田吉治・初世杵屋 作十郎作曲	（長唄） 岡安南甫 （三絃） 杵屋六左衛門（上調子） 杵屋勘五郎 （笛） 望月太喜蔵（小鼓） 望月太左衛門 （大鼓） 望月長左久（太鼓） 田中伝左衛門
松のみどり（松の緑） 初世杵屋六翁作曲	（長唄） 岡安南甫 （三絃） 杵屋六左衛門
綱館（綱館の段） 三世杵屋勘五郎（十一世杵 屋六左衛門）作曲	（長唄） 芳村伊十郎 （三絃） 杵屋六左衛門（上調子） 杵屋勘五郎 （笛） 望月太喜蔵（小鼓） 望月太左衛門 （大鼓） 望月長左久（太鼓） 田中伝左衛門

た情報を【表一】にまとめてみる。なお、列挙の順番は、製品番号の若い順とした。これらの長唄の録音は、全てデジタル化が完了しており、試聴も可能である。

長唄を知っている人であれば、この演奏者名の多くが、代々続く家元格の名跡であることに気付くであろう。以下、岡安南甫とパテー盤の演奏者を紹介する。

岡安南甫（一八七四～一九一五）は、長唄唄方である。祖父は「天保の三名人」のひとりとされている初世岡安喜代八（一七九二～一八七〇）、父は四世岡安喜三郎（一八四九～一九〇六）、弟は五世岡安喜三郎（一八七六～一九一四）である。南甫は、義伯父で杵屋六左衛門家の家元であった二世杵屋六左衛門（一八三九～一九二二）と、父の四世喜三郎に師事し、明治二十三年三月の歌舞伎座の興行に岡安喜三太郎の名で出演、明治二十六年五月の歌舞伎座『勤進帳』でタテ唄に昇進するとともに、三世喜代八を襲名、明治四十三年四月の歌舞伎座で『鞍馬山』の大薩摩^(三)をつとめた際、六世南甫を襲名した。また、明治四十五年六月には、岡村喜一郎編『校訂長唄集』の校訂者となっている。この詞章集は、長唄作品六十六曲の詞章を集めたもので、大正二年、大正八年にも出版されている。

杵屋六左衛門（十三世。のちの寒玉。一八七〇～一九四〇）、杵屋勘五郎（五世。一八七五～一九一七）は兄弟で、二世杵屋六左衛門の子である。ともに長唄三味線方で、歌舞伎座への出勤、東京音楽学校邦楽調査掛^(三)の嘱託として勤務した経歴もある。また、それぞれが作曲を多く手掛けたことでも知られている。南甫との関係は、二世六左衛門が南甫の伯父なので、十三世六左衛門と五世勘五郎とは、いとこ同士になる。十三世六左衛門は、明治二十七年（一八九四）年に父から名を継承し、家元となった。

芳村伊十郎（六世。一八五八～一九三五）は長唄唄方で、芳村流の家元である。歌舞伎座への出勤のほか、明治三十六年に十三世六左衛門とともに、



〔写真1：前列左より望月太左衛門、岡安喜代八（南甫）、芳村伊十郎、杵屋六左衛門、杵屋勘五郎、杵屋栄蔵、後列左より望月太喜蔵、柏扇吉、六合新三郎。明治42年撮影。『芳村家之代々』より転載〕

イギリス・グラモフォン社の録音を行っている^(四)。明治・大正期の長唄の第一人者である。

杵屋千代は長唄唄方で十三世六左衛門の妻、杵屋栄子（ゑい）は長唄三味線方で五世勘五郎の妻である。

杵屋喜三郎（十三世。のちの十四世杵屋六左衛門。一九〇〇～一九八一）は長唄唄方で、十三世六左衛門の子である。千代、栄子、喜三郎については、『大阪朝日新聞』の杵屋六左衛門の記事（明治四十四年十月十七日・朝刊）と、『帝國新聞』の芳村伊十郎の記事（明治四十四年十月十七日・夕刊）に詳しい。

小鼓の望月太左衛門（七世。のちの朴清。一八六二～一九三八）は、

望月流の家元で、歌舞伎出演のほか、生涯に多くの作調をおこなったことでも知られている。大鼓の望月長左久（二世。のちの八世太左衛門。一八九一～一九二六）は七世太左衛門の子、太鼓の田中伝左衛門（十世。のちの涼月。一八八〇～一九五五）は、田中流の家元で、大正から昭和期の歌舞伎陰囃子の第一人者である。望月太喜蔵は初世か二世と思われるが^(五)、現段階では不明である。

このように、パター盤の長唄録音は、当時を代表する演奏家によっておこなわれたものであった。

また、このメンバーによる歌舞伎以外での共演は、明治三十六年四月に大阪の浪花座で行われた「東京歌舞名人会」、明治四十年十二月に東京音楽学校で行われた「邦楽演奏会」などがあるが、東京音楽学校の「邦楽演奏会」について紹介しよう。

当時、杵屋勘五郎は東京音楽学校内に設置された邦楽調査掛の嘱託として勤務していたが、邦楽調査掛による「邦楽演奏会」に、伊十郎、六左衛門、南甫（喜代八名義）、太喜蔵、太左衛門らが出演している。おそらく、共演者は勘五郎が決めたのだろう。この演奏会は明治四十年十二月の第一回から、大正二年十二月の第七回までの記録があり、演目は長唄だけではなく、平曲、一中節、河東節、富本節、清元節、常磐津節、箏曲など、多岐にわたる。南甫は、前名の喜代八名義で、明治四十二年十二月の第三回まで出演している。長唄の曲目は、第一回は、めりやす四曲（『寿』、『猫の妻』、『びんづる』、『四ツの袖』）、二世杵屋勝三郎作曲の舞踊『連獅子』、第二回は、『京鹿子娘道成寺』、『猿若狂言』、第三回は、清元節・長唄掛合『喜撰』であった^(六)。

六左衛門と勘五郎は作曲も多く手掛けたと前述したが、六左衛門の代表作には、明治三十五年三月初演の『楠公』、明治三十六年三月の『五条橋』、勘五郎の代表作には、明治三十七年四月の『鳥の千歳』、明治四十一年九月の『多摩川』、兄弟合作は、明治三十九年二月の『新曲浦島』などがある。

これらの初演には、伊十郎、南甫、太左衛門らがかかわっており、とくに『島の千歳』は、太左衛門が七世襲名の折の記念の曲であった。よって、このメンバーによる演奏は、明治三十年代から、その間に人数の増減はあつたにせよ、十年以上の共演歴があるということになる。

(二) パテー盤の録音年代

〔飯島・永井論考〕で言及されているとおり、パテー盤の録音年代に関する明確な記録は乏しく、先行研究によると、明治四十四年とされている(七)。〔飯島・永井論考〕では、杵屋喜三郎の襲名時期から同年四月以降と推定し、さらに、パテー盤の演奏者の多くが大阪で演奏していた記録のある同年十月と絞り込んでいる。この考察を踏まえて、生年がわかっている演奏者の年齢を算出すると、伊十郎は五十三歳、六左衛門は四十一歳、南甫は三十七歳、勘五郎は三十六歳、喜三郎は十一歳、望月太左衛門は四十九歳、田中伝左衛門は三十一歳、望月長左久は二十歳となる。

それでは、明治四十四年十月の大阪での演奏とはどのようなものだったのだろうか。〔飯島・永井論考〕で、パテー盤の録音年代を絞り込む際の手がかりとした、明治四十四年十月十七日から二十三日に行われた大阪浪花座での「東京長唄演芸会」の演目を見ていくことにする。当日の演目は、『大阪朝日新聞』と『大阪毎日新聞』をもとにした『近代歌舞伎年表』大阪篇第五卷に、「長唄大会 杵屋喜三郎襲名披露」として掲載されているが、今回あらたに閲覧した『帝國新聞』(大阪)の記事から、この演奏会は喜三郎の襲名披露と同時に、伊十郎の養子で勘五郎の門弟であった三世杵屋栄蔵(一八九〇—一九六七)の、歌舞伎座タテ三味線昇進後の大阪初お目見得もあつたことなど、補完できた情報もある。これらの情報を統合し、各日の演目と演奏者を次に列挙した。

なお、「杵屋」などの芸姓は基本的に省いたが、パテー盤にかかわってい

ない演奏者で、芸姓の記載がある場合はそのまま残した。パテー盤にかかわった演奏者は字体を変え、パテー盤に収録されている曲目と同一の曲目に傍線を付した。

第一日目(十月十七日)

『雛鶴三番叟』松島庄十郎、芳村伊四郎、(三味線)六左衛門、栄蔵、勝蔵、(笛太鼓)望月六郷連 『吾妻八景』南甫、円五郎、杵屋栄蔵、上調子
勘五郎 『外記節石橋』伊十郎、六左衛門 『瓢箪鯨』喜三郎、**勘五郎** 『二人椀久』南甫、**勘五郎** 『新曲浦島』千代、**ゑい** 『勧進帳』総出

* 『帝國新聞』にのみ記載。

第二日目(十月十八日)

『外記猿』庄十郎、**勘五郎** 『鞍馬山』南甫、栄蔵 『蜘蛛拍子舞』伊十郎、六左衛門 『寒行雪姿見』喜三郎、六左衛門 『英執着獅子』南甫、**勘五郎** 『四季の詠』千代、**ゑい** 『勧進帳』惣連中

第三日目(十月十九日)

『老松』松島庄十郎 『四季の山姥』南甫 『楠公』伊十郎 『新曲都の錦』喜三郎 『吉原雀』南甫 『五条橋』千代、**ゑい**、六葉奈、六多計 『勧進帳』惣連中

第四日目(十月二十日)

『浅妻船』松島庄十郎 『越後獅子』南甫 『筑摩川』喜三郎、六左衛門 『犬神』伊十郎 『賤機帯』千代、**ゑい** 『網館の段』南甫 『勧進帳』惣連中

第五日目（十月二十一日）

『鶴亀』松島庄十郎 『鞍馬山』南甫 『外記節石橋』伊十郎 『瓢箪鯰』喜三郎*、六左衛門、勘五郎 『吾妻八景**』千代、ゑい 『娘道成寺』南甫 『勸進帳』物連中

* 『帝國新聞』では「喜十郎」とあるが、誤植であろう。

** 『帝國新聞』では「我妻八景」と記載。

第六日目（十月二十二日）

『高砂丹前』松島庄十郎 『時雨西行』南甫 『連獅子』伊十郎 『二人椀久*』喜三郎、六左衛門、勘五郎 『助六』千代、ゑい 『漁樵問答**』南甫 『勸進帳』物連中

* 『帝國新聞』では「ひとり椀久」と記載。

** 『帝國新聞』にのみ記載。

第七日目（十月二十三日）

『志賀山三番叟』松島庄十郎 『浦島舞曲*』千代、ゑい 『都錦』喜三郎、六左衛門、勘五郎 『望月』南甫 『秋の色種』伊十郎 『二人椀久』南甫 『七福神』物連中

* 『帝國新聞』では「浦島前曲」と記載。

演目の『浦島舞曲』、『浦島前曲』は、ともに『新浦島』のことと考えてよいだろう（現在の一般的な呼称は『新曲浦島』）。パター盤に録音された曲目と共通しているのは、『新浦島』、『寒行雪姿見』、『筑摩川』、『越後獅子』、『吉原雀』、『綱館の段』の六曲、すなわち、『松のみどり』以外全てが共通している。そのうち演奏者も一致しているのは、十月十七日、二十三日の千代・栄子による『新浦島』、十月十八日の喜三郎・六左衛門による『寒行

雪姿見』、十月十九日の南甫による『吉原雀』、十月二十日の南甫による『越後獅子』、同日の喜三郎・六左衛門による『筑摩川』である。この記事からは、パターの出張録音を知る手掛かりとなる決定的な情報を得ることはできないが、パター盤の演奏者、演目が共通していることは注目に値する。

また、明治四十四年は、パター盤の演奏者たちにとって、大きな動きがあった年であった。三月一日の帝国劇場の開場である。帝国劇場は、皇居前という東京の中心に、当時の有力者であった西園寺公望や大倉喜八郎などの後ろ盾により、建物、接客、あらゆる面で西洋を意識して建てられた大劇場である。六左衛門、勘五郎、伊十郎、南甫、太左衛門、伝左衛門は、それまで出勤していた歌舞伎座から帝国劇場への専属契約となった⁽⁸⁾。このことから、演奏仲間としての結びつきはさらに強固なものになっていったであろうことは想像に難くない。

(三) パター盤の収録曲目

前記のとおり、東京文化財研究所が所蔵するパター盤に収録された長唄は、『新浦島』、『寒行雪ノ姿見』、『筑摩川』、『越後獅子』、『吉原雀』、『松のみどり』、『綱館』の七曲である。片面約三分で、長い曲は数枚にわたり、全曲または部分的に抜かして録音されている。

『新浦島』は前述のとおり、十三世六左衛門と五世勘五郎による作曲で、明治三十九年二月に発表された。三味線の調弦が工夫された、変化に富む作品である。現在も演奏される機会は多く、とくに終盤の「舟唄」は、演奏者によって様々に唄われ、本来の伝承がわからない。パター盤の演奏者の杵屋千代と杵屋栄子は作曲者の妻たちであり、作曲者に大変近い人物による演奏であることは明白であるため、この作品の原点を探る重要な録音といえる。

『寒行雪ノ姿見』（現在の一般的な呼称は『まかしょ』）、『筑摩川』は、



〔写真2：左より芳村伊十郎、杵屋六左衛門、岡安南甫、杵屋勘五郎、杵屋喜三郎（明治座）。『芳村家之代々』より転載〕

試聴してみたところ、子供の声によるものである。十一歳の喜三郎が、父・六左衛門の三味線で、『寒行雪ノ姿見』の一部と、『筑摩川』の大薩摩の部分を堂々と唄っている。子供が、願人坊主を描いた『寒行雪ノ姿見』を唄うことはあまりない。喜三郎は、前掲の「東京長唄演芸会」の演目でも、『瓢箪鯰』など、一般に子供では唄わないような曲を唄っている。この録音は、昭和四十九年に重要無形文化財各個認定（人間国宝）となる十四世杵屋六左衛門の幼少期を記録した、貴重な資料といえよう。

『越後獅子』は、レーベルによると、南甫の独吟、そして上調子の記載があったが、試聴の結果、上調子が入っていないようであった。角兵衛獅子の軽快な様子を、現行の演奏のような細かい節回しにせず、大らかに演じているところなど、聴いていて心地よい。また、三味線の替手の旋律が、現在よく弾かれている旋律よりも簡素で、

先行曲にあたる地歌『越後獅子』の趣を感じる演奏に好感が持てる。

『綱館』は、レーベルによると、『越後獅子』と同じく上調子の記載があるが、試聴の結果、上調子が入っていないようであった。何らかの事情で『吉原雀』のレコードのうち、一枚目の第二面に『綱館』が録音されているが、『飯島永井論考』でも指摘されているとおり、その『吉原雀』の一部となつてしまった『綱館』と、この録音は別テイクのものと思われる。渡辺綱を訪ねてきた伯母が鬼神の本性をあらわす緊迫した場面に、伊十郎持ち前の凄みのある声が存分に生かされている。

『松のみどり』は、レーベルでは、三味線に杵屋六左衛門とのみ書かれているが、これこそ『松のみどり』の通常の演奏形態である、上調子入りの演奏であった。上調子をつとめたのは勘五郎ではないだろうか。唄は、言葉がはつきり聴き取れ、祝儀曲としての位取りが感じられる録音である。それでは、次節で『吉原雀』の録音について述べる。

二 パター盤長唄 『吉原雀』

（一）録音の概要

〔飯島・永井論考〕で報告されているとおり、『吉原雀』と記された盤は計四枚ある。一枚目は同盤が二枚あるため、種類としては三つである。レーベルの表記は片面ずつ次のようになっている。

- 一枚目Ⅱ 「吉原雀（其壹）」 「吉原雀（其貳）」
- 二枚目Ⅱ 「吉原雀（其三）」 「綱館（其壹）」
- 三枚目Ⅱ 「吉原雀（其五）」 「吉原雀（其六）」

ここで注意しなければならないことは、一枚目の「吉原雀（其貳）」には、

別曲『綱館』の一部が録音されていること、二枚目はレーベルには「綱館（其壺）」と記載があるが、実際の録音は『吉原雀』の当該部分であること、の二点である。

（二）『吉原雀』の演奏形態に関して

まず演奏者の編成について述べる。レーベルには、三味線二人、唄一人、笛、小鼓、大鼓、太鼓がそれぞれ一人ずつ記載されている。ここで気になる点があった。この曲には通常、太鼓は入らない。この件については、録音を注意深く聴いたが、太鼓の音を確認することはできなかった。推測だが、他のパター盤に録音された『越後獅子』や『綱館』の囃子演奏者と同じの情報を、『吉原雀』にも記載してしまった可能性がある。よってこの演奏は、三味線二人、唄一人の二挺一枚に、笛、小鼓、大鼓の編成である。演奏会でこの曲を作曲する場合、四挺四枚、あるいは五挺五枚など、比較的大人数の編成になることが多い。曲の雰囲気から、大勢でにぎやかな演奏が好まれる。二挺一枚の編成は録音ならでのことであり、さらに、『吉原雀』という曲の成り立ちの上で重要な意味を持つ。長唄正本によると、明和五（一七六八）年の『吉原雀』（本名題『教草吉原雀』^{おしえくさよしわらすめ}）の初演では、富士田吉治の唄、杵屋作十郎、杵屋佐次郎の三弦、堅田新十郎の小鼓、田中伝左衛門の大鼓で演じられた。すなわち、初演の演奏形態が二挺一枚だったのである。

次に、上調子について述べる。本稿で、この録音を取り上げることにした理由は、南甫の唄であること、そして、現在ではめずらしい演奏形態の上調子入りの『吉原雀』であることはすでに述べた。実際に録音を聴き、確かに上調子の音を確認することができた。レーベルの情報から、勘五郎が弾いたものと思われる。現行の『吉原雀』では、通常、替手を入れる。上調子と替手は、ともに本手（主旋律）に対して副旋律を担当する役目で、いずれも大枠はあるものの旋律は演奏者によって異なる。三味線自体に何

も「仕掛け」をしない替手に対し、上調子は事前に「枷^{かせ}」という器具を棹にくくり付け、棹の上部三分の一は使わないようにすることで、高音を専門とする仕様になる。上調子の基本的な調弦法は、本手の三味線の二の糸の音を一の糸の音に取り、その音を基準にした二上りにする。上調子と替手は、一曲の演奏で基本的に共存しないため、上調子が入る場合には替手は入らないと言ってよい。この録音では、現行の演奏で耳慣れている替手の旋律が聞こえてくるが、上調子が出しうる音域と、開放弦の音色とを注意深く聴いた結果、替手ではなく上調子とその旋律を弾いていると判断した。現在は『吉原雀』には替手が主流だが、その理由として考えられるのは、替手のほうが楽器に制約がない分だけ自由がきくし、替手を弾く三味線奏者（多くの場合はタテ三味線）の腕の見せどころが散りばめられているからだと思う。

長唄『吉原雀』の上調子は、現在の演奏会では全くといってよいほど聴くことはない。しかし、長唄総合研究会による楽曲研究「教草吉原雀」（『芸能』一九六七年九月号所載）では、「上調子は、全段あるも『さつさ押せ押せ』までにする事多し」と、上調子の存在が明記されているし、四世杵家弥七（一八九〇～一九四二）による譜本（三味線文化譜）で刊行されている（九〇）。

演奏記録では、パター盤の演奏者の六左衛門・勘五郎の義祖父にあたる十一世杵屋六左衛門（三世杵屋勘五郎）が筆録した『御屋舗番組控』^{おやしきばんぐみひかえ}に見られる『吉原雀』の全二七二回のうち、八回に上調子入りであること示す記載があった。また、明治三十五年に発足した長唄研精会^{（十）}の第五〇〇回（昭和四十二年五月一日）までの演奏記録では、『吉原雀』の全四十九回のうち、十五回に上調子入りであることを示す記載があった。これは、『吉原雀』の演奏形態の変遷をたどる重要な記録といえる。

録音では、四世吉住小三郎（唄）、三世稀音家六四郎（三味線）、稀音家六治（上調子）による昭和十一年二月の『吉原雀』がある。この録音の前

半部に、上調子の音が確認できた^(十三)。六四郎の解説によると、『吉原雀』は「前半は唄浄瑠璃で、後半の『さうした黄菊』からは純長唄であります。このレコードには其意味で、ワキは上調子にしてみました」とある。唄浄瑠璃とは、浄瑠璃風の唄の旋律が特徴とされ、『吉原雀』を初演した富士田吉治が唄ったことで知られている。『吉原雀』はそうではないが、長唄正本で「唄浄瑠璃」の記載のある曲を見ると、三味線奏者の肩書きに上調子が明記されているものがある^(十三)。

別の録音では、国立国会図書館から配信されている「歴史的音源^(十四)」のなかの、昭和二十六年三月の四世松永和楓（唄）、初世杵屋五三郎（三味線）、杵屋勝丸（おそらく上調子）による演奏に、冒頭以外の部分に上調子の音が確認できた。これらのことから推測するに、かつては『吉原雀』に上調子を入れることはそれほど珍しいことではなかったのかもしれない。少し視点を変えてみる。清元節にも『吉原雀』がある。清元節『吉原雀』は、長唄より後に初演された作品で、長唄『吉原雀』の前半部分と共通の旋律が多く認められることが特徴である。それには上調子が入っている。長唄が、清元節の上調子の旋律を参考にして転用したことも大いに考えられる。しかし、上調子や替手など、本手に対する副旋律については、演奏者の意向に拠ることが多いため、一概には言えない。

これらの着眼点を踏まえ、次項で片面ずつ順を追って、録音内容を分析する。資料として、本稿末尾に『吉原雀』の録音箇所を示した詞章と曲目解説、パター盤『吉原雀』の進行表を掲載した。「吉原雀 其貳」には、別曲『綱館』の一部分が録音されていたが、ここでは録音の順番どおり、『綱館』も含めて報告する。

なお、「チリカラ地」、「能地」などの囃子の手組の表記は、横道萬里雄「長唄鳴物の古型」を参考にした。

(三) 各面の録音

デジタル化された録音によると、三味線の調子は、「五本」の本調子でまわっている。三味線の調子は、作曲者が指定している曲もあるが、基本的には唄方の声に応じて決められる。「五本」とは、「ヱ」を一の糸に取る調子で、男性の唄方にしては、比較的高めの設定である。「吉原雀 其貳」に録音されている『綱館』も、同じく「五本」の本調子であった。

①吉原雀 其壹【製品番号…三四六四〇 整理番号…十七―二二六A】
十七―二二九A

演奏部分…へ凡そ生けるを放つことゝ諸国に始まる放生会
唄・楽器…唄、三味線本手、大小鼓

タテ三味線による独弾があつて、唄に入る。鳥獸などを籠から放つ神事の「放生会」の由来を莊重に語る部分。上調子は聞こえない。ふつうはへ養老四年の末の秋」と唄うが、「の」は聴き取れない^(十五)。大小鼓はへ光正天皇のの前にヒカエがあり、へ養老四年」から能地、へ諸国に始まる」からチリカラ地。とくにへ放生会」のところの、鳥が飛ぶさまを表したという速い手は特徴的である。

②吉原雀 其貳【製品番号…三四六四一 整理番号…十七―二二六B】
十七―二二九B

演奏部分…『綱館』へ襖を重ねあためてへ奥のひと間に請しける」
唄・楽器…唄、三味線本手

『綱館』前半の、渡辺綱を訪ねてきた伯母（実は鬼神）のクドキの部分。唄は芳村伊十郎、三味線は杵屋六左衛門と思われる。上調子、囃子が入っていない。へ奥のひと間に」のあとは、「幕三重」と呼ばれる豪快な三味線の旋律となる。

この面の録音時間は、三分ちようどである。もしここに『吉原雀』が入っていたとすれば、へ浮寝の鳥にあらねども」からへさつさ押せ押せエ」が

録音されていたはずである。途中で三味線が二上りに転調し、この曲のなかで一番にぎやかな部分となる。現行の演奏では、三味線奏者の一人（ふつうはタテ三味線）がタマといわれる即興的な旋律を弾くところでもある。前述の、四世小三郎・三世六四郎・六治による録音では、タテ三味線によるタマの旋律と、地（^土）を弾く上調子の音を確認した。この部分の録音が残っていないのは大変残念なことである。

③吉原雀 其三【製品番号…三四六四二 整理番号…十七—二二七A】

演奏部分…へ馴れし廓の袖の香に〜ほかの客衆は捨て小舟

唄・楽器…唄、三味線本手、上調子

へ馴れし廓の」は浄瑠璃風の投節を使ったところで、唄の聞かせどころでもある。へ前渡り」までで止めて、三味線は三の糸を全音下げて三下りにする（^{十七}）。そのあと盤面を変えずにへそうした黄菊」に入っているのので、へさあ来たまた来た」は、あらかじめ抜かして演奏することになっていたようだ。上調子は、調弦を変えないまま、本手とほとんど同じ旋律を高音で弾いている。囃子は入っていない。

④綱館 其壹【製品番号…三四六四三 整理番号…十七—二二七B】

演奏部分…『吉原雀』へ流れもあえぬもみじ葉の〜そっちのしょうが

憎いゆえ」

唄・楽器…唄、三味線本手、上調子、大小鼓

本名題の「教草」に由来して、草花の名前を美しい旋律で唄う部分である。へただ撫子と」やへひとたき薫ゆる」の高音の部分でも声に余裕がある。へ離れがたな」で切るのは、六左衛門と勘五郎が最初盛んにおこなった方法であったという（^{十八}）。へひとたき薫ゆる名香の」は、初演長唄正本によるとへひとたき薫ゆる仲人の」であり、現行の演奏でもそう唄うことが多

いが、前述の三世杵屋勘五郎（十一世杵屋六左衛門）が編んだ改訂歌詞集『露の轉文』^{つゆ}で、「名香」と改訂されているため、そう唄ったとも考えられる。上調子は本手とほとんど同じ旋律を高音で弾いている。大小鼓はへひとたき薫ゆる」から鼓唄地、へそっちのしょうが」から能地を打っている。

⑤吉原雀 其五【製品番号…三四六四四 整理番号…十七—二二八A】

演奏部分…へ隣座敷の三味線に〜ちろりちろりとする時は」

唄・楽器…唄、三味線本手、上調子、大小鼓

へ悪じゃれまさなごと」のあと、本手は一の糸を全音下げて二上りにする。現行の演奏ではへまさなごと」のあとにタマを入れることが多いが、この録音にはない。本手の転調にかかわらず、上調子は調弦を変えていない。本手とほとんど同じ旋律を高音で弾いているが、上調子の手順としては大変に難しい。へ女郎の誠」からの部分とへ君の寝姿」からの部分は、同様の旋律で唄う返し唄である。唄のへよいほいは、現行の研精会系の演奏では「よいほいはよいほいはよいほいはよいほいはよいほいはよいほいは」と小鼓はこの直前のへそっちのしょうが憎いゆえ」の能地に続けてへまさなごと」まで能地、へ女郎の誠、へ君の寝姿」からそれぞれチリカラ地、へひとたきはお客かえ、へ付け差しは濃茶かえ」は能地。三味線本手はへ濃茶かえ」で一の糸を全音上げて、三下りに戻す。最後のへちろりちろりとする時は」は特にゆっくり間を取っている。

⑥吉原雀 其六【製品番号…三四六四五 整理番号…十七—二二八B】

演奏部分…【チンチリレンの合方】〜へ文のたよりにな〜いずれ丸か

れ候かしく」

唄・楽器…唄、三味線本手、上調子、笛、大小鼓

現行の演奏でも、へちろりちろりとする時は」のあと【チンチリレンの

合方^{〔一九〕}を入れることがある。この合方は、通常本手と替手で演奏するが、この録音では替手の旋律を上調子が担当している。替手の場合と同じく、本手と同じ旋律を高音で弾いたり、オツカケ^{〔二〇〕}をしたりする。続く「文のたよりにな」からは篠笛が入る。上调子は替手の場合とほとんど同じ旋律を弾いている。「へ実に花ならば初桜」からは早間になる。大小鼓は「へ実に花ならば初桜」の能地を受け、「へ月ならば十三夜」からチリカラ地を打っている。「へこなたの伊達」のあと、現行の演奏と同じくハシゴの手に合わせて打っている。段切はチリカラ止めで、一曲を締めくくる。最後、録音制限時間が迫っていたのか、聞こえてくる演奏は相当速い。

(四) まとめ

以上、パター盤『吉原雀』の録音を、順を追って分析した。録音の全体像を整理しておく。

- ・演奏は、唄、三味線本手、上调子、笛、小鼓、大鼓の、六人。
- ・上调子は、「へ馴れし廓の袖の香に」から最後まで弾いている。調弦は、おそらく二上りのまま変えていない。
- ・囃子は、現行の演奏とあまり変わりはない。ただし笛については、現行の演奏で曲の初めに吹かれる能管は入っていない。
- ・「さあ来た又来た」かけるもんだえ、「へうちの首尾は」あるわいな」の二箇所は、あらかじめ抜くことになっていた部分。
- ・「浮寝の鳥に」さっさ押せ押せエ」は、別曲『綱館』の一部が録音されていることにより、詳細不明。

岡安南甫の唄について触れておく。南甫の唄は、『綱館』を録音している六世芳村伊十郎の声質に似ている。音程・間は言うまでもなく正確で、殊

に発音が明瞭である。「イ」「エ」の発音に独特の響きがあり、それが南甫の特徴なのかもしれない。演芸記者の森曉紅は南甫の声について、「造り聲で厭だと言ふ者がある、が其の造るといふのも曲の妙で、自然からゆく味合は無いかも知れぬが、其の巧みに造り得た物には亦堪らない面白味がある、南甫のは其れである、少し含ませた聲を綺麗に廻はして靜に納まる處、技巧の妙といふ物を型造つて、正に一家一流となつて居る蓋し粹な長唄として聞くべき極製の品だらう。」と述べている^{〔二一〕}。これは、明治四十四年七月の『演藝画報』に掲載された評であるから、パター録音の時期の南甫の声に関する客観的な言説として重要である。

以下は、録音を聴いての全体の感想になるが、パター盤の再生機から直接聴くと、三味線の共鳴音やタテ三味線の掛け声により鮮明に聞こえ、その場に居るような感覚を得ることができた。また、録音する上で難しかったのではないかと推測するのは、「へほかの客衆は捨て小舟」から「流れもあえぬもみじ葉の」の部分や、「へそちのしようが憎いゆえ」から「隣座敷の」の部分など、通常は続けて演奏しているところを、次の盤に録音するため、中断せざるをえなかったであろうことである。通して聴くと、音量の違い、若干のノリの違いは認められるが、その分、演奏者の苦勞が伝わってくることも、当時の録音技術を垣間見るようで新鮮であった。

上调子は、本手と同じ旋律を、高音で弾いている部分が多かったが、実際に試演してみると、三味線本手が一の糸を下げて二上りの調弦にした「女郎の誠と」からの手順が非常に難しいことがわかった。たいがい、上调子は本手の一オクターブ上を弾くことが多い。しかし、この部分は、二オクターブ上を弾いている。つまり、押さえる勘所は三味線の鳩胸^{〔二二〕}にかかるところまでを使うことになる。勘所が押さえづらいことに加え、超高音のため響きが失われがちになる。しかし、この録音ではそのような苦勞はみじんも感じさせず、むしろ三味線本手と戯れるかのように鮮やかに

弾きこなす様子が伝わってくるところからも、上調子を弾いた五世杵屋勘五郎の技量・表現力の高さを痛感することになった。

おわりに

当時の長唄界を代表する演奏家が、様々な制約がある中で録音したパテール盤を現在でも再生して聴くことが出来ることは、江戸の名残がまだあった明治後期における長唄の伝承、演奏形態を考える上で、重要なことである。

現行の演奏に照らし合わせると、全体的に大らかな印象を受ける。十三世六左衛門、五世勘五郎の、作曲者としてだけでなく、演奏者としての素晴らしさを知ることができた。偶然にも、今年には六世岡安南甫の没後一〇〇年になる。現在、多くの録音が残っている四世吉住小三郎と二歳違い、三世稀音家六四郎とは同年生まれであったにもかかわらず、四十一歳で亡くなった南甫の演奏は現在ではあまり知られていない。当時の追悼文のうち、『帝劇十年史』には「岡安南甫の死は洵に惜むべし、技芸愈々妙境に入り、聴ては長唄界の頭目となるべき身」、「吾演藝界全體の不幸と謂はざるべからず」などと記載され、南甫は将来を大いに期待されていたのである^(二十三)。当研究所所蔵のパテール盤長唄録音は、南甫が唄った『越後獅子』、『松のみどり』を含め、あと六曲ある。演奏家の生い立ちや時代背景を踏まえ、今後も引き続き報告をおこないたい。

本稿を作成するにあたり、稀音家義丸氏、配川美加氏、福原洋子氏にご教示いただいた。また、長唄資料研究会の研究成果を活用させていただいた。厚く御礼申しあげる。

『吉原雀』詞章・解説

【詞章】

*太字が録音箇所

本調子へ凡そ生けるを放つこと 人皇四十四代の帝 光正天皇の御宇かとよ
 養老四年 末の秋 宇佐八幡の託宣にて 諸国に始まる放生会へ浮寝の
 鳥にあらねども 今も恋しき独り住み 小夜の枕に片思い 可愛い心と汲みもせで
 何じややら憎らしい 二上りへその手で深みへはんま千鳥 通い馴れたる土手八丁
 口八丁に乗せられて 沖のかもめの 二挺立ち へ三挺立ち 素見ぞめきは掠鳥の
 群れつつ啄木鳥格子先 叩く水鶏の口まめ鳥に 孔雀ぞめきて目白押し 見世清搔
 のてんてつとん さつさ押せ押せエ 本調子へ馴れし廓の袖の香に 見ぬよう
 で見るようで 客は扇の垣根より 初心可愛く前渡り へさあ来たまた来た
 障りじゃないか またお障りか お腰の物も合点か それ編笠もそこに置き 二階
 座敷は右か左か 奥座敷でござりやす 早や盃持ってきた とこへ静かにおいでな
 さんしたかえ という声にぞつとした しんぞ貴様は寝ても覚めても忘れぬ 笑
 止気の毒またかけさんす 何な かけるもんだえ 三下りへそうした黄菊と白菊
 の 同じつとめのその中に ほかの客衆は捨て小舟 流れもあえぬもみじ
 葉の 目立つ芙蓉の分け隔て ただ撫子と神かけて いつか廓を離れて紫
 苑 そうした心の鬼百合と 思えはおもと 気も石竹に なるわいな 末
 は姫百合 男郎花 その楽しみも薄紅葉 さりとはつれない胸欲の 垣根
 にまとう朝顔の 離れがたなき風情なり へひとたき薫ゆる名香の その
 接木こそ縁の端 そつちのしようが憎いゆえ 隣座敷の三味線に 合わず
 悪洒落まさなごこと 二上りへ女郎の誠と玉子の四角 あれば晦日に月も出る
 しょうがいな 玉子のよいほい よいほい よいほい 玉子の四角 あれ
 ば晦日に月も出る しょうがいな ひとたきはお客かえ へ君の寝姿窓か
 ら見れば 牡丹芍薬百合の花 しょうがいな 芍薬よいほい よいほい

よいはい 芍薬牡丹 牡丹芍薬百合の花 しょうがいな 付け差しは(三下)
り濃茶かえ 工工腹が立つやら 憎いやら どうしょうこうしょう 憎
 む鳥鐘 暁の明星が 西へちろり 東へちろり ちろりちろりとする時は
 内の首尾が不首尾となつて 親父は十面 嬢は五面 十面五面に睨みつけられ去の
 うよ 戻ろうよと云うては小腰に取り付いて ならぬぞ去なしゃせぬ この頃のし
 なしぶり 憎いおさんがあるわいな 【チンチリレンの合方】 へ文のたよりに
 な 今宵ごんすとその噂 一つの紋日も主さんの 野暮なことじゃが比翼
 紋 離れぬ仲じゃとしようがえ 染まるえにしの面白や へ実げに花ならば
 初桜 月ならば十三夜 いずれ劣らぬ粋同士の 彼方へ云い抜けこなたの
 伊達 いずれ丸まるかれ候かしく

【解説】

今から二五〇年ほど前の明和五（一七六八）年十一月、江戸市村座で上演された『男山弓勢競』の第二番目に、九世市村羽左衛門と二世吾妻藤蔵が、鳥売りの男（実は八幡太郎義家）、鳥売りの女（実は出羽国平賀の鷹の精霊）にそれぞれ扮して演じた舞踊の地で、八幡太郎義家の危機を鷹の精が救うという内容だったようである。「吉原雀」とは吉原の遊郭に出入りする、ひやかして歩く素見客をいい、本名題にある「教草」のとおり、曲中に草花の名前をつらね、吉原に登楼する時のしきたりや手順を指南する、という意味が込められている。初演のタテ唄は初世富士田吉治、タテ三味線は初世杵屋作十郎がつとめた。作詞は初世桜田治助、富士田楓江（初世富士田吉治）による。冒頭の大薩摩節を思わせる勇壮な唄から、遊女と客の駆け引きを唄った柔和な節、にぎやかな廓の情景を表現した三味線のタマヤスガガキなど聴きどころが多く、長唄の中でも最も有名な曲の一つであり、演奏頻度も高い。

* 吉原雀 其貳『網館』録音部分の詞章

本調子 へ襖を重ねあためて 和殿を綱と言わせしこと ああ皆みずからが
 恩ならずや 恩を知らぬは人ならず 工工汝は邪慳者かなと 声を上げて
 ぞ泣き給う へさしにも猛き渡辺も あくまで伯母に口説かれて 是非な
 く門を押し開き 奥のひと間に請しける

【パター盤『吉原雀』進行表】

17-228B	17-228A	17-227B	17-227A	17-226B 17-229B	17-226A 17-229A	整理番号
34645	34644	34643	34642	34641	34640	製品番号
3分22秒	3分7秒	3分20秒	3分16秒	3分00秒	2分44秒	録音時間
い い づ れ 丸 か れ 候 か し く	い 染 ま る え に し の 面 白 や い 美 に 花 な ら ば 初 桜	い 離 れ が た な き 風 情 な り い ひ と た き 薫 ゆ る 名 香 の	い ほ か の 客 衆 は 捨 小 舟 い 流 れ も あ え ぬ も み じ 葉 の	い 初 心 可 愛 く 前 渡 り い そ う し た 黄 菊 と 白 菊 の	い 奥 の ひ と 間 に 請 し け る い 馴 れ し 廓 の 袖 の 香 に	詞章・合方
○	○	○	○	○	○	唄
○	○	○	○	○	○	三味線
○	○	○	○	×	×	上調子
○	○	×	×	×	×	笛
○	×	○	×	×	○	大小鼓

【主要参考文献】

- 『演藝画報』一九一一年五月号、七月号。
- 『帝國新聞』一九一一年十月。
- 岡安南甫校訂、岡村喜一郎編『校訂長唄集』東京：飯田書店、一九一二年。
- (国立国会図書館デジタル化資料)
- 杉浦善二『帝劇十年史』東京：玄文社、一九二〇年。
- 杵屋栄蔵編『芳村家之代々』一九二三年。
- 杵屋栄蔵『長唄のうたひ方』東京：創玄社、一九二七年。
- 杵屋栄蔵編『長唄根岸集』東京：黄雲堂、一九二七年。
- 町田佳聲・植田隆之助編『現代邦楽名鑑』長唄編、東京：邦楽と舞踊出版部、一九六六年。
- 長唄研精会編集部編『第500回長唄研精会記念公演』東京：長唄研精会、一九六七年。
- 長唄総合研究会編『教草吉原雀』芸能学会編『芸能』一九六七年九月号所載。
- 芸術研究振興財団、東京芸術大学百年史編集委員会『東京芸術大学百年史』東京：音楽之友社、二〇〇三年。
- 横道萬里雄「長唄鳴物の古型」『能劇の研究』（東京：岩波書店、一九八六年）所載。
- 国立劇場近代歌舞伎年表編纂室編『近代歌舞伎年表』大阪篇、第四卷、東京：株式会社八木書店、一九八九年。
- 国立劇場近代歌舞伎年表編纂室編『近代歌舞伎年表』大阪篇、第五卷、東京：株式会社八木書店、一九九〇年。
- 永山武臣監修・金森和子編『歌舞伎座百年史』資料篇、東京：松竹株式会社、株式会社歌舞伎座、一九九五年。

【注】

- (一) ほかに、二世吉住小三郎、二世富士田音蔵。いずれも長唄唄方。
- (二) 歌舞伎の上演の際、歌舞伎長唄演奏家の三味線方・唄方が一人ずつ（三味線方が二人の場合もある）舞台幕外に登場し、大薩摩節を演じるもの。この大薩摩を演じることが、演奏者の地位を示すものとして認識されている。
- (三) 明治四十年十月に、日本音楽の調査・保存を目的として東京音楽学校に設置された研究機関。
- (四) ガイズバークの録音として知られる。六世芳村伊十郎、十三世杵屋六左衛門は、『勸進帳』、『京鹿子娘道成寺』、『筑摩川』、『越後獅子』を録音している。
- (五) 邦楽調査掛第一回邦楽演奏会プログラム（東京藝術大学附属図書館蔵）および『東京芸術大学百年史』東京音楽学校篇第二巻、七〇八～七一〇頁。
- (六) 前掲注五に同じ。
- (七) 『飯島・永井論考』七十二～七十三頁。
- (八) 『歌舞伎座百年史』資料篇、九十二頁。『帝劇十年史』五十二頁。
- (九) 昭和二十九年一月初版。
- (十) 天保二（一八三一）年から慶応三（一八六七）年までの演奏記録。
- (十一) 三世杵屋六四郎、四世吉住小三郎が結成した長唄の演奏団体。
- (十二) 原盤の音盤番号・コロムビア、四五二～四五二五。国立音楽大学附属図書館寄贈竹内道敬旧蔵音盤にあり。『無形文化遺産研究報告』第二号（二〇〇八年三月発行）に目録あり。CD『四世吉住小三郎全集』（コロムビアミュージックエンタテインメント株式会社、二〇〇七年）に復刻されている。
- (十三) 代表曲に『隈取安宅松』（明和六〔一七六九〕年十一月初演）がある。

- 長唄正本によると、初演は二挺一枚、大小鼓の編成で、富士田吉治の肩書きに「歌浄瑠璃^{マツ}」、ワキ三味線の杵屋佐次郎の肩書きに「上てうし」と明記されている。『吉原雀』の富士田吉治の肩書きは「長哥」であり、三味線方に「上調子」の記載はない。
- (十四) 一九〇〇年初頭から一九五〇年頃までに国内で製造されたSP盤や金属原盤の、劣化・散逸等を防ぐ目的でデジタル化された音源。前述の、四世小三郎・三世六四郎・六治の録音も試聴可能。
- (十五) 南甫が校訂した『校訂長唄集』を見ると、「の」のところに、発音しない場合もあることを示した〇印が付されていた。
- (十六) 三味線の短いフレーズを繰り返し弾き続けるもの。
- (十七) 三下りに転調する方法はこのほかに、二の糸と一の糸を上げる方法もある。
- (十八) 杵屋栄蔵『長唄のうたひ方』、二五三頁。
- (十九) この合方は、三世杵屋正治郎が『京鹿子娘道成寺』（宝暦三〔一七五三〕年初演）に補曲したもので、補曲の年代は、稀音家義丸「長唄囃語（六七）娘道成寺」（『邦楽の友』二〇〇八年十一月所載）によると、明治二十三（一八九〇）年であるという。
- (二十) 裏間を埋めるように弾く奏法。
- (二十一) 『演藝画報』明治四十四年七月号、一〇六～一〇七頁。
- (二十二) 三味線の棹の、胴にかかる湾曲した部分。
- (二十三) 『帝劇十年史』七十九頁。

Report on SP Records Made by Pathé in the Collection of the National
Research Institute for Cultural Properties, Tokyo: With Focus on the
Nagauta “Yoshiwara Suzume”

HOSHINO Atsuko

The present paper is a report that follows the article “Disque Pathé, Records Requiring a Special Player” by IJIMA Mitsuru and NAGAI Miwako in *Research and Reports on Intangible Cultural Heritage No. 6*. That article presents an outline of the 40 SP records (39 works) in the collection of the National Research Institute for Cultural Properties, Tokyo that were sold by the French recording company Pathé. The collection of Pathé records includes various genres of music: *gidayubushi*, *kouta*, *kiyomoto-bushi*, *chikuzen biwa*, *nagauta*, *shakuhachi* and *shinnai-bushi* as well as Japanese repertoires played on western musical instruments. The characteristic of these records is that while SP records in general are laterally cut, Pathé records are vertically cut and require special apparatus for playing. Based on the history of performances of the players who were involved in the recording, it is assumed that the recordings were made around October 1911.

In this paper, focus is placed on the recording of the *nagauta* “Yoshiwara Suzume” (manufacture number: 34640–34645). It consists of 5 sides, with each side being 3 minutes long: in other words, an equivalent of two-and-a-half records. Representative *nagauta* performers of the time including KINEYA Rokuzaemon XIII, KINEYA Kangoro V and OKAYASU Nampo VI were involved in the recording. It may be said that these recordings are extremely valuable, especially with regard to those of OKAYASU Nampo (1874 – 1915), since recordings were still rare in those days and since he died at the age of 41. The characteristic of these recordings is that a special device is attached to *shamisen* in order to express high notes (*uwajoshi*), which today is rarely done in this repertoire.

Recordings made more than 100 years ago are compared with current performances and analyzed from the points of view of singing, *shamisen* and *hayashi*. In addition, the achievements of OKAYASU Nampo, who is not quite well known today, are examined, based on newspaper and magazine articles of his days.

There are 7 *nagauta* recordings in the collection and all have been digitized. Studies of these recordings will be made in order.