

近代能楽観世流のフシの統一 ―ウキをめぐる―

| | |
|-------|---|
| メタデータ | 言語: Japanese 出版者: 京都市立芸術大学 日本伝統音楽研究センター 公開日: 2017-06-30 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 高橋, 葉子 メールアドレス: 所属: |
| URL | https://doi.org/10.15014/0000000187 |

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.



近代能楽観世流のフシの統一——ウキをめぐる——

高橋 葉子

録音や映像記録のない時代、謡の実技は口承によってしか伝えられなかった。楽譜として機能すべき謡本も、その記譜法は体系化されていない上に、ごく基本的な旋律以外、細かな節付は秘伝として扱われてきた。謡本の節付（記譜）が公開され、記譜法の整備が進んだのは明治も末になってからである。それまで、メロディーや技巧など謡の実際は、人により地域により様々であったに違いない。

能楽観世流二四世宗家観世元滋は、当時多くの会派を擁し全国的に勢力を誇っていた観世流の組織的・芸態的統一を遂行した。音楽的には、謡い方の統一を進め、記譜法を改訂し、流儀の正本としての謡本を新たに刊行した。これによって、ツヨ吟の古い謡い方が淘汰されたことはよく知られている。が一方ヨワ吟に関しては、従来、流儀統一の影響が論じられることがほとんどなかった。本稿では、ヨワ吟の「ウキ（浮き）」のフシのうち、江戸後期に謡われていた特定のフシが元滋によって廃止・統一されたことを紹介し、近代において謡の表現がたどった変化と組織的統一について考証する。

〔キーワード〕明和改正謡本、『そなへはた』、観世流改訂本刊行会、観世元章、岩井直恒

はじめに

謡には大小様々のフシがあり、そのフシの扱いにも多彩な技巧がある。謡の表現力を生み出すフシや技巧は、時代によってどのように変わってきたのだろうか。本稿では、観世流で明和から大正期まで存在し、現在では忘れられた或る種のウキのフシを紹介して、謡表現の変遷をたどる第一歩としたい。

現在の謡本には体系的に整備された記譜（節付）が細かく施され、表現上の注意なども添えられて、謡本は、誰もが規範通りに謡える教科書的存在となっているが、謡本に節付や表現の細かな指示が記されて公刊されたのは、観世流一五世宗家観世元章（享保七（一七二二）—安永三（一七七四））による明和改正謡本などごく一部のものを除けば、明治以降のことである。

明和改正謡本は、謡曲本文の大幅な変更が不評を買って元章の没後間もなく廃止されたが、音楽的には現在の観世流の記譜法の基礎となった有意義な本であり、江戸後期の謡を知り得る貴重な資料である。その中には、現在全く謡われなくなったフシも認められる。本稿で論題とするヨワ吟中音部の特定のウキ——ヨワ吟の中音フリーズ内で一時的に音を浮かせ、再び中音に戻るフシ——がその一つである。本稿は、このフシが、大正九年、観世流二四世宗家観世元滋（明治二八（一八九五）—昭和一四（一九三九））によって刊行された「大正改版観世流謡曲正本」において廃止されたことを明らかにするものである。

本稿では先ず第一章で、明和改正謡本といくつかの謡伝書をもとにこのフシの存在を明らかにし、大正期までこれが謡われていたことを紹介する。第二章では、近代謡本の記譜を比較し、大正期にこれが廃止された経緯を探索

する。

このフシには名称がないので、私にウキ節と仮称したい。ウキの音が経過音としてではなくフシとして謡われるという意味での呼称である。ウキ節は、後述するように上・中・下音のそれぞれにあったと思われるので総称としてこれを用い、本稿で専ら論題とする中音フリーズにおけるウキ節は、必要に応じて中音のウキ節等と呼ぶことにする。

なお、明和改正謡本にはツヨ吟のウキにおいても現行とは異なる用法が見られるが、今回は調査が至らなかつたので、本稿で論じるのはヨワ吟に關してのみであることをお断りしておく。またこのフシについては『そなへはた』を現代語訳する試み⁴⁾ですでに指摘しているので、同稿と重複する内容がある事をお赦しいただきたい。

凡例

- ・本稿ではウキ節という仮称以外は、特に断りのない限り現行の観世流の音名・フシの名称を用いる。
- ・本稿では音階の上音・中音・下音およびクリ音を「主要音」と呼び、それぞれの音を核とする音域を「音系」と呼ぶこととする。
- ・本稿で対象としているのはヨワ吟のみであるので、特に必要のない限り、ヨワ吟の断り書きを省略した。
- ・節付及び音位記号はウ、上のようにゴシックで示した。曲名は《 》で示した。

・引用資料中の傍線・傍点・括弧内はすべて筆者によるものである。
・本稿では謡本と団体名の略称を以下の通りとした。

- | | | | | |
|----------|---------------|------------------|-------|--------|
| 明和改正謡本 | ：明和本 | 観世流大成版謡本 | ：大成版 | 大正改 |
| 版観世流謡曲正本 | ：元滋本 | 明治三二年檜常之助刊観世清康訂正 | | |
| 本 | ：清廉本 | 観世流改訂謡本 | ：改訂謡本 | 解説参考謡本 |
| 考本 | 明治一八年一月小梅洲刊謡本 | ：梅若本 | 観世流改訂 | |

謡本刊行会：刊行会

一 明和改正謡本に見るウキ節

本章の構成と要旨は次のとおりである。

第1節では、明和改正謡本（明和本）においてウの記号がどのような意味で使われているかを解説、分類し、現在謡われない中音のウキ節の存在を明らかにした。またこのフシが相当数認められることから、これが一般的に定着していたフシであると結論付けた。

第2節では、明和本一〇曲から中音のウキ節を取り出して、このフシに二種類の典型があることを明らかにし、その謡い方と特徴を、文化文政期の伝書をもとに考察した。

第3節では、ウキの音程について、現在と同じ長二度程度であることを推測した。またウキ節の表現効果を指摘した。

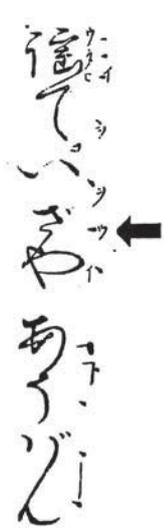
第4節では大正期の謡伝書『謡曲秘伝書』を主な資料として、このフシが近代まで謡われていたことを明らかにした。

(1) 明和改正謡本の「ウ」

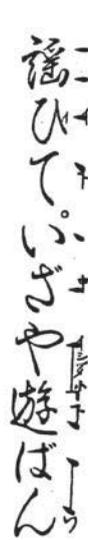
明和改正謡本の節付について

十五世観世大夫元章によって明和二年（一七六五）に刊行された明和本には、直シといわれる謡のフシを指示する補助記号が多数記されている。が、明和本以前の版本の記譜は、元禄年間に刊行された『当流拾遺大成謡』と通称される一連の版本などごく一部の本を除いては、ゴマ点（●、▲等）とその変形であるマワシ（ㄣ）やフリ（ㄣ）などの章譜（胡麻譜）と、上・下・ハル・クルなど音系を示す記号の、基本的なものに限られていた。⁶⁾章譜は基

譜例 1 イ歌 □クセ

明和本
イ


□


大成版
イ


□


このように上行して中音になる場合、大成版の譜面でわかるように、現在は中と記す決りになっておりウとは書かない。現在では、「浮く」とは、専ら上音や中音など旋律の骨格的な音の間での細かな動きを意味するが、謡の構造を上・下の二つの音域で捉えていた江戸時代には、現在の「中音」という音は、「下音域の中での浮いた音」と捉えられていたのである。従って譜例1のようなウは、中音そのものを指示する記号として、(現在の)ウとは別個のものと考えるべきであろう。音程で言えばこの例のみが完全四度上る指示であり、以下にあげる諸例は長二度上る指示である。

実は明和本においても、中音の句の句頭には中と記すことが多く、さらに単語の途中にも中と記すことが多少あり、中音を指示する記号としてウと中が混在した状態である。明和本の時代は、謡の骨格概念が「上・下」から「上・中・下」に変わり、現在と同じ意味での「中音」の概念が定着してゆく過渡期なのである。

◆譜例2は下ノ中音にウの印があり、①に該当する例ではあるが、譜例1と機能的には異なっているので注意が必要である。

譜例 2 □(サシ)

明和本



大成版



譜例2は現在崩シといわれる旋律型で、大成版の譜面でいうならば、「いとふ」の「と」のㄆ(アタリ下ゲ)が下ノ中音に下がる印である。「そなへはた」の七の音(下ノ中音)の解説にも「六の音の所にㄆ等あれば、此音(下ノ中音)へ下る也」とあり、当時も同様の動きをしていたことがわかる。明和本についても、少し形は異なるが「いとふ」の箇所連続したアと下の記号をアタリ下ゲとみなし、ここで下ノ中音に下ったと考えてよいだろう。そのあとの旋律は「かたからめ」のウ(少ウ)の印で浮いた後「ら」で下音

に下るといふものである。この場合ウ(少ウ)は中音と同じ音高まで上ることが多い。従つてその意味においては、①に言うように「中音へ上る印」といえるのであるが、これが譜例1の場合と違うのは、譜例2のウキは下ノ中音から下音に下る一連の音進行の中にあつて経過的な音としてのみ謡われる音であるという点である。つまり音高としては中音と同じであつても、意味としては下ノ中音のウキの音と考えるべきであり、旋律の主要音としての安定した中音と考えるべきではないのである。従つて『そなへはた』の記述にかかわらず、譜例1と2のウは機能的には別種と考えるべきだろう。

ただし、『そなへはた』がこの種のウキの音を中音(六の音)と捉えていることは一考に値する。江戸後期に下ノ中音のウキが中音と同じ高さまで上がつていたことがわかるだけでなく、同書の音高に対する意識の強さが知れるからである。この点は、ウキ節の音程を考える上で一つの示唆となるだろう。

◆譜例3は②bの例である。譜例中のハルは上音を、入は上ウキ音を意味し、その手前のウは中ウキ音を示している。中音から上音以上へ上る際に中ウキ音を経過するのは、現在の音進行と全く同じである。

譜例3 イ歌 □クセ

明和本

イ
白ハク家カとト成ナリつツいイ

□
白ハク根ネのノ罪ツミとトつツくク家カ事コト成ナリつツいイ

大成版

イ
白ハク象ゾウとトなりナリつツいイ

□
白ハク根ネ乃ノ罪ツミとト作ツクるル事コトもモ

◆問題の②cに該当する例を譜例4に示した。「中音上で、上音にならない所」にウがあり、ウのあとに下ゲゴマやアタリ、フリなどが来るものである、すでに述べたように本稿でウキ節と仮称したフシであり、現在は五流共にこのような音進行は行わず、大成版にもウの記号はない。②cの記述によつて解釈するならば、いずれもウの印で中ウキに上り、イとハの例はアタリ(ア)の印で、□はフリ(フ)で中音に戻ることになる。付図としてその旋律イメージを示した。

譜例4 イ上歌(道行) □下歌 ハサシ

明和本

イ うごのりみくほのめ
 □ 下はみやくしん

ハ あづまの女とある
 □ 下はみやくしん

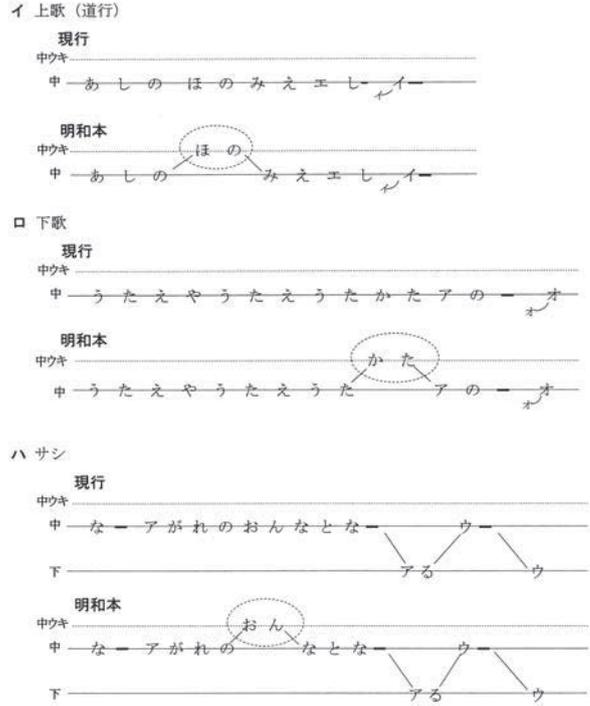
大成版

イ 鶺鴒殿の蘆乃ほの見えし
 □ 謠へや 謡へは流の

ハ 流れの女とある
 □ 謠へや 謡へは流の

現行では中音から中ウキに上る動きは、崩シの場合などを除いては、譜例3のように上音以上の音に上っていく場合に限られている。中ウキはそのような上行旋律の中の経過音として謡われるのである。上音域から中ウキの音に下降した場合でも、そのあとは再び上昇するのであり、中ウキから中音へ下降することはない。付図に示したように、このフシは中音のフリーズの中で一時的に中ウキに上り、また中音に戻るだけであるが、耳慣れないため奇異にも感じられる。また考えようによっては一種の言葉の抑揚かとも思われ、わざわざウと記さなくとも、いわゆる扱イ(微細な技巧を任意に施して彩りを添えること)のレベルで処理できそうな印象も受ける。が、このフシは決して微細な動きではなく、定型もあり、かつての謡においてはレギュラーなフシであったらしい。次節で考察してゆく。

譜例4 付図

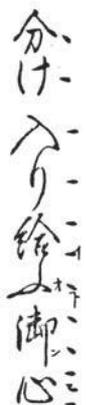


譜例7 《野宮》クセ

明和本

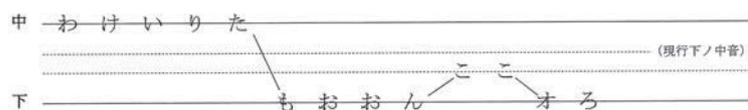


大成版



譜例7 付図

明和本の謡い方イメージ



明和本のウの分類
 以上のように明和本のウには様々な用法があるが、機能的には次のように分類できるだろう。

- A 中音を示すウキ（完全四度上昇）・・・譜例1
- B 他の音系へ移る経過音としてのウキ（長二度上昇）・・・譜例2・3・5
- C 同じ音系内での一時的なウキ（長二度上昇）・・・譜例4・6・7

Aはのちに中の記号に置き換ええられ、ウキの概念から外されたので、これ以降の考察からは除外することになる。Bのウキは、主要音間の進行（中

音↓上音、上音↓クリ音など）に際して経過してゆく音であり、現行のウの用法に一致している。現行のウは、上音のウキフリ（譜例6）を例外としてすべてこの用法で用いられている。⁽¹³⁾ Cはすでに述べてきたように、上音のウキフリを除き、記譜と謡い方のいずれも五流に現存しないウキで、これをウキ節と仮称した。経過音ではなくフシとしてウキを謡うものである。

ウキ節はどのぐらいあったのか

ウキ節がどの程度一般的なフシであったのかを知るために、右の三種のウが明和本にどのぐらい記されているのか、量的に把握しておこう。

サンプルとした曲は《江口》《井筒》《三井寺》《竹生島》《杜若》《俊寛》《松風》《隅田川》《野宮》《羽衣》の一〇曲である（曲順は内組M⁽¹⁴⁾の順）。本稿ではヨワ吟が対象なので、当然ながらツヨ吟のみの曲は調査から外れ、ヨワ吟の分量の少ない曲も除外したが、葛物に偏らないよう留意した以外は任意に選曲した。《江口》《井筒》《松風》《野宮》以外はヨワ吟とツヨ吟が混在しているの、ヨワ吟部分のみを対象としている。（ただし《杜若》のツヨ吟は一句のみである。）

表1にウの総数と、前節で分類したA・B・C三種の用法ごとの数を示した。

表1 明和本のウの表記数

| ウの数 \ 曲目 | 江口 | 井筒 | 三井寺 | 竹生島 | 杜若 | 俊寛 | 松風 | 隅田川 | 野宮 | 羽衣 |
|--------------------------|----|----|-----|-----|----|----|----|-----|----|----|
| 総数 | 28 | 20 | 31 | 12 | 17 | 8 | 31 | 16 | 30 | 17 |
| A：中音・完全四度 (現行の用法ではない) | 7 | 8 | 13 | 5 | 7 | 2 | 8 | 3 | 10 | 10 |
| B：経過音・長二度 (現行の用法) | 9 | 5 | 11 | 2 | 8 | 0 | 13 | 6 | 8 | 2 |
| C：上音ウキフリ・長二度 (現存する) | 1 | 0 | 1 | 1 | 1 | 0 | 0 | 1 | 1 | 0 |
| C：中音ウキ節・長二度 (現存せず) | 11 | 7 | 6 | 4 | 1 | 6 | 10 | 6 | 10 | 5 |
| C：下音ウキフリ・長二度 (現存せず) | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 |

まず総数については、《竹生島》《俊寛》《羽衣》のウの数が少ないのは、この三曲のヨワ吟部分の分量が他に比べて少ないことが主因といえようが、《杜若》や《隅田川》のウが少ないことについて、今のところその理由を判断する材料を得ていない。例えば元章の節付の時期によって精粗の違いがあるのか等、曲による記入の多寡に関しては今後の課題としたい。

問題とするウキ節と、現行と同じ経過的なウキを量的に比べてみよう。《江口》で見ると、総数では二八個のウの記号が記されているが、そのうち¹⁵⁾

Aの七個は中音を意味する別種のウであるから比較からは外そう。現行と同じ経過音を表すウ(B)は九個、それに対してCの中音のウキ節は一個である。他に、ウキ節の一種であるが現在も残っている上音のウキフリが一個(譜例6)である。《井筒》では現行と同じウキ五個に対し、中音のウキ節が七個である。以下、表の数字から、《三井寺》《杜若》《松風》以外は、現行と同じ経過的なウキよりもむしろ、ウキ節のウの方が多いたことがわかるだろう。元章はウの記号を、後に中に置き換わるものを除けば、ウキ節の指示として多用していたのである。

ただし明和本の時代に、例えば《江口》において、経過的なウキが九か所でしか謡われなかったのかというところではない。書かれなくとも謡われていたのである。現在大成版では、《江口》には一五〇個、《井筒》には一四三個のウがあるが、これはウキを謡う箇所が増したためではなく、それまで記されなかった(少しづつ記されていた)ウの記号が、近代の数度の謡本改革を経て、大成版に至って全て記入されるようになったからである。明和本でもかなりの数のウキが謡われていた筈であるが、経過音的なウキは書かれなくとも自然に謡われるので、謡われる頻度に比べて記入は非常に少ない。これに対して、ウキ節は謡うべきフシとして意図的に記入される必要があったのだろう。《江口》《松風》《野宮》に一〇箇所以上に記入されていることから、このフシは当時のポピュラーなフシとして定着していたものと思われる。定型的なパターンも認められるので、次節でその特徴を検証する。

(2) ウキ節の定型

ウキ節の分類

表2は、先の一〇曲にある中音のウキ節すべての例を示したものである。表では必要のない限りゴマ点は省略して問題となる記号だけを示してある。ウと記譜された文字、すなわち音を浮かせたであろう文字をゴシックで表し

| 俊寛 | 杜若 | 竹生島 | | | | 三井寺 | | | | | | | | | | |
|-------------|-------------|-----------|-------------------------------|------------|---------------------------------------|-------------|--------------|------------|---------|---------------------|---------|-------------|--------------|----------|------------|----------------------|
| 1 | 1 | 4 | 3 | 2 | 1 | 6 | 5 | 4 | 3 | 2 | 1 | 7 | 6 | 5 | 4 | 3 |
| 次第 | クセ | 上ゲ歌 | (クセ) | 上ゲ歌 | 歌 | キリ | ロンギ | 下ゲ歌 | 〃 | 上ゲ歌 | サシ | 〃 | 歌 | ワカ | 〃 | クセ |
| ツレ | 地 | 地 | 地 | 地 | 地 | 地 | 地 | シテ | 〃 | 地 | シテ | 〃 | 地 | 地 | 〃 | 地 |
| おがいの三つの山ならん | 三河の国につきしかアは | 女人とてへだてなし | 走るか入ウイウイの嶋の <small>注8</small> | さながらしらぬぎイの | 都人かめつらしや <small>注7</small> (いたわしや) | 親子のちぎりつきせずも | お咎めありしゆえぬれエは | 子故に迷ふおやのみハ | ふねもこがれて | 月ハ曇らぬかのみやま (真澄の) | 夜をかさねたる | 樹めハやぶれあけにけり | 測める樹なの。いるなうて | 月ぞさやけき月ぞ | 聞こえしハありつねが | おくりたりけれエは (けるほどオ) |
| 平 | 平 | 平 | 平 | 平 | 平 | 平 | 平 | 平 | 平 | 平 | 不 | 平 | 平 | 大 | 平 | 平 |
| | ☆ | | | ☆ | | | ☆ | | | | | | | | | ☆ |
| ◎ | | ◎ | | | ● | ◎ | | ◎ | ◎ | ◎ | ◎ | ◎ | ○ | ○ | ◎ | |
| ウア | ウ | ウア | ウ | ウ | ウ | ×× | ウ | ウア | ×ア | ×ア | ウア | ウア | ウア | ウ | ウア | ウ |
| ウア | ウ | ウア | ウ | ウ | ウ | ×× | ウ | ウア | ×ア | ウア | ウア | ウア | ウ | ウ | ウア | ウ |
| ウア | × | ×ア | × | × | × | ×× | × | ×ア | ×ア | ×ア | ウア | ×ア | ウ | ウ | ウア | ウ |
| ×× | × | ×× | × | × | × | ×× | × | ×ア | ×× | ×× | ×ア | ×× | 注6 | × | ×× | × |
| ×ア | × | ×× | × | × | × | ×× | × | ×ア | ×× | ×× | ×ア | ×ア | × | × | ×ア | × |

| 隅田川 | 松風 | | | | | | | | | | | | | | | |
|---------|-------------|-----------|----------------|--------|-------------|------------|------------|-------------|----------|------------|------------|----------|-------------------------------|------------|----------|-------------|
| 2 | 1 | 10 | 9 | 8 | 7 | 6 | 5 | 4 | 3 | 2 | 1 | 6 | 5 | 4 | 3 | 2 |
| 問答 | 下ゲ歌 | クセ | クドキ | 〃 | ロンギ | 上ゲ歌 | サシ | 上ゲ歌 | 〃 | 〃 | サシ | ロンギ | クセ | クドキ | 〃 | 歌 |
| シテ | 地 | 地 | ツシレテ | 〃 | 地 | 地 | ツシレテ | 地 | 〃 | 〃 | ツシレテ | 地 | 地 | シテ | 〃 | 地 |
| ふねにのるなと | 千里を行くもおやごころ | よみしもことわりや | おどいえらまれ (む) | みつしーほの | その名やちかしのしがま | さのみなどあまびとの | 野分汐風いづれもげに | いつまですめハはつべき | 汐波車ふるべなき | 月より外はとももなし | げに音ちかきあまの家 | あど消えて見えす | この島のとりけだものも <small>注9</small> | かいもなききのちどり | われなるもオのを | 落つる木の国のさかづき |
| 不 | 平 | 平 | 不 | 平 | 平 | 平 | 不 | 平 | 不 | 不 | 不 | 平 | 平 | 不 | 平 | 平 |
| | | | | △ | | | | | | | | | | | ☆ | |
| ◎ | ◎ | ◎ | ◎ | | ◎ | ◎ | ◎ | ◎ | ◎ | ◎ | ◎ | ◎ | ● | ◎ | | ◎ |
| ウア | ウア | ウア | ウア | ウ | ウア | ウア | 注10 | ウア | 注10 | 注10 | ×ア | ウア | ウ | ウア | ウ | ウア |
| ウア | ウア | ア | ウア | ウ | ウア | ウア | ウア | ウア | ウア | ウア | ウア | ウア | ウ | ウア | ウ | ウア |
| ウ× | ウア | ×ア | ウア | ウ | ×ア | ウア | ウア | ア× | ×ア | ウア | ウア | ウア | ウ | ウア | ウ | ウア |
| ×× | ×× | ×× | ×ア | × | ×× | ×× | ×ア | ×× | ×× | ×× | ×ア | ×× | × | ×× | × | ×× |
| ×ア | ×ア | ×ア | ×ア | × | ×ア | ×ア | ×ア | ×ア | ×ア | ×ア | ×ア | ×ア | × | ×ア | × | ×ア |

| 羽衣 | | | 野宮 | | | | | | | | | | | | | |
|------------|-----------|-------------|---------|---------|-------------|-----------|------------|------------|----------|-------------|--------------|------------|---------|------------|---------|-----------|
| 3 | 2 | 1 | 10 | 9 | 8 | 7 | 6 | 5 | 4 | 3 | 2 | 1 | 6 | 5 | 4 | 3 |
| クセ | 次第 | 上ゲ歌 | " | ノリ地 | ワカ | ロンギ | " | " | クセ | 上ゲ歌 | 上ゲ歌 | 歌 | " | " | 歌 | 上ゲ歌 |
| 地 | 地 | 地 | " | シテ | 地 | 地 | " | " | 地 | 地 | シテ | ワキ | " | " | 地 | 地 |
| 春の色をみほがさアキ | ウコの時きやはじめ | 吹くまでなつかしや空に | 風岡うぼうたる | あわれむかしの | オオりのしたつゆもりの | 夕暮れの秋のかアゼ | 心の水にさそわれエテ | さびしきみぢらすがら | 風のひびき封でも | こしほがアきいと仮初の | 帰るこそうらみなアれ行き | 伊勢の神垣へだてなく | まぼオウシイも | 消え消えとなりゆきエ | 幻に見えけれエ | 隅田川のあすまアで |
| 平 | 平 | 平 | 大 | 大 | 大 | 平 | 平 | 平 | 平 | 平 | 平 | 平 | 平 | 平 | 平 | 平 |
| ☆ | | | | | △ | ☆ | ☆ | | | ★ | ★ | | ☆ | ☆ | ☆ | |
| | ○ | ◎ | ○ | ○ | | | | ○ | | | | ◎ | | | | ◎ |
| ウ | ウ | ウ | ウ | ウ | ウ | ウ | ウ | ウ | ウ | ウ | ウ | ウ | ウ | ウ | ウ | ウ |
| ウ | ウ | ウ | ウ | ウ | ウ | ウ | ウ | ウ | ウ | ウ | ウ | ウ | ウ | ウ | ウ | ウ |
| × | × | × | × | × | × | × | × | × | × | × | × | × | × | × | × | × |
| × | × | × | × | × | × | × | × | × | × | × | × | × | × | × | × | × |
| × | × | × | × | × | × | × | × | × | × | × | × | × | × | × | × | × |

| | | |
|------|------------|---------|
| 計 | 5 | 4 |
| 66 | " | " |
| | " | " |
| | 雪を廻らすはくうんの | 琴空候コオ雲の |
| 計 | 平 | 平 |
| ☆13 | | △ |
| ★23 | | |
| △3 | | |
| ◎34 | ○ | |
| ○8 | | |
| 内●18 | ウ | ウ |
| | ウ | ウ |
| | × | × |
| | × | × |
| | × | × |

ウキフリの謡い方

江戸後期のウキフリの謡い方を具体的に述べた記事が、観世文庫所蔵の一九代観世大夫清興（宝暦一一（一七六一）—文化一二（一八一五））の口伝書の中にあり。同文庫解題によれば、書き留めたのは清興の次男、鍔之丞家三世の清宣（天明五（一七八五）—文政一三（一八三〇））とされている。謡の細かなフシについて具体的に説明した伝書は数少なく、宗家の口伝として来歴が確かである点でも貴重であり、謡の作法や弟子の謡癖などにも言及した有用な資料である。二項目にわたって書かれているので、記載順にa、bとして左に翻刻する。

- 凡例
- ・小段名は日本古典文学大系「謡曲集」（岩波書店）による。但し「哥」の字を「歌」に改めた。
 - ・同一の小段と、同一小段内の同一役名は「ク」で示した。
 - ・明和本と大成版で謡本文が異なる場合は大成版の謡本文を（○）内に示した。
 - ・明和本のウキの開始の文字を傍線付ゴシックで、終止の（中音に戻る）文字を傍線なしのゴシックで示した。当該箇所以外は、一部参考挙げたものを除き、ゴマ点・節付記号等を省略した。
 - ・校合の近代謡本については明和本のウキの開始と終止の各文字に対する記譜のみを示した。×印はウ・アの表記がないことを示している。
 - ・ノリ型の欄の平は平ノリ、大は大ノリ、不は拍不台型を示す。
 - ・網がけの項目は、中音に戻す位置について判断保留の項目である。
 - ・イの記号は直接関係しないが参考として記載した。
- 注1 明治四二年刊の袖珍本では「ほ」にウが付されている。
- 注2 女人によると思われる朱筆でウが付されている。
- 注3 元和卯月本・万治二年衣更着山本長兵衛本・元禄七年孟春小河多左衛門本・享保十八年仲呂山本長兵衛本などでは「こ」が下ゲゴマであることから、ここで中音に戻すものと判断した。
- 注4 初めの「す」がフリであることから、と同様に「す」の生みで戻した可能性も考えられる。ただし、注3の諸本で最初の「す」がフリであること、その前の「ま」で中音に戻したと判断した。
- 注5 参考解説謡本の頭注には、「夜」で抑えた音を本来の「抑えざる音に」戻す意味であるとの解説がある。
- 注6 参考解説謡本の頭注には、「浮くが如く聞ゆる」が「実際は浮くにあらず」とある。
- 注7 注3の諸本で「ら」が下ゲゴマであり、梅若本や清廉本等で「ら」にアがあることから、「ら」で中音に戻したと判断した。
- 注8 「こ」では「時的に下音に下がるので、その前の「し」で中音に戻したと判断した。
- 注9 明和本および注3の諸本においても「けだもの」の「も」まで直ゴマであり、「の」で下音に下る。他の諸例から判断すると「とり」の二文字が中ウキと思われるが、判断を保留した。
- 注10 三例とも女人によると思われる朱筆でウが付されている。
- 注11 注3の諸本では「で」が下ゲゴマであり、次の「も」では下音に下るので「で」で中音に戻したと思われる。

a 一、フルふしは上の一字をふんばりフリを軽くフルべし。

分入り給ふ御 こ ころ (《野宮》・下音) 浮草のよるべ なき
ウ少持心 カロク 少サク ウ少持心 カロク 少サク
 (同・上音)

右之通りフル章所々有之。皆如此心得べし。乍併、フル前の章、少持心可有。ウク心も有。然共余り大きくウクハ不宜。只気斗にてフンバル心可然。又大くフル所も有り。又拍子ニ合セフル所モアリ。剛キ謡には大クフル所も所々ニ有り。文句ニよるべし。

b 一、曲のうち又ハ章有所に「」の章有。是も「」の上の章ヲウキテ「」をかくるフル也

大ウ 少クカロク
百萬 少持心 高砂 大ウ 少クカロク
 小倉の里の夕か す み (中音) 立寄陰乃朝 ゆ ふ に
 (中音・ツヨ吟)

大ア カロク
 はや夏山になりぬ れ ば (《氷室》中音・ツヨ吟) ぬの字アタリ候てもウク心持有べし。

右の通心得べし。余は是にて知べし。何レも皆如此。

まず第一に右の記事から、江戸後期には、上・中・下音、ヨワ吟ツヨ吟を問わずウキフリのフシがあったことを確認しておこう。aの《野宮》の二例と、ツヨ吟を含むbの三例すべてにおいて、明和本にもウとフリが記されて

いる。⁽¹⁸⁾そして、フリとその前のウキが一体となって文字通りウキフリという一つの定型的なフシをなしていることがわかる。何れも下ノ句の三文字目になり、マワシを伴うbで言えば、ウキ、フリ、マワシがそれぞれ三文字目、四文字目、五文字目となる。

aとbの違いはいえ、aは次句が本間で出る例、bは次句の出だしまで二、三拍分の間があつて下ノ句の最後を伸ばす例(三例とも次句が分離のトリ)である。aでは次の句にすぐ移るので、下ノ句の四文字目と五文字目、つまり七拍から八拍にかけて軽く謡う必要があり、そのためフリの前で「余り大きくウクは不宜」と注記されている。表2では★印がこれにあたる。逆にbでは、次句の分離のトリをたつぷりと謡うために、その前から準備的に引き立てていくのであろう、ウキを大きく謡うように、胡麻点の横に「大ウ」と書かれている。☆印の二三例がこれにあたる。分離のトリは強調したい言葉に設定されることが多いが、《江口8》「泡沫の。あはれ昔の」や《隅田川6》「幻も。見えつ隠れつ」のように、当然ではあるが歌詞として連続しているの、ウキフリ・中マワシからトリへかけての部分全体を強調的に謡うということだろう。ウキの音も高く、より伸ばし気味に謡ったのである。

a bともに、フリには「カロク」「少サク(小さく)」等と書かれ、フリ自体は基本的に軽く謡うべきとされているのに対し、ウキには「少持心」(少しのばす心もちで)、或は「フンバル心」とあるように、力が入り、その結果音も少し伸び気味になるようである。とすれば、aには確かに「余り大きくウクは不宜」と書かれているが、それは「ふんばって浮く」ことを前提としての注意であり、a bともに大きく浮かせて謡う実態も想像し得るのである。定型性の高さから、ウの印がなくとも同様の箇所では音を浮かせて謡っていた可能性があり、謡本に記入されている以上に頻繁に謡われていたことが考えられる。

ウキフリは、ウキという音が経過音としてではなく、それ自体がフシとし

て謡われるものの典型と言えるだろう。江戸後期には上音だけでなく中音や下音においても、フリの前で音をはっきりと上げていたのである。

アタリ・下ゲゴマとの組み合わせ

アタリや下ゲゴマで中音に戻すフシは、単語の頭に位置することが多く、《江口1》「人をも慕わじ」⁽¹⁹⁾、《井筒4》「聞こえしはありつねが」、《三井寺4》「子故に迷う親のみは」⁽²⁰⁾《羽衣1》「空に吹くまでなつかしや」など、強調すべき言葉や心象的な言葉の頭で二文字浮く傾向が見受けられる。

またそれは平ノリ下ノ句の頭に位置することが比較的多い（表2の●印一八例）。江戸後期の平ノリのリズムは、左のような奇数拍でモチを取る近古式地拍子が規範となっている。⁽²¹⁾とすると、下ノ句の頭は一句の中の小さな区切であり、音を伸ばして謡う箇所でもあることから、強調したい語句が下ノ句の頭である場合には、なおさら音が上りやすいとも考えられる。

1 2 3 4 5 6 7 8

きこえーしはあーりつねーが

これらもやはり、ウと書かれていない箇所でも、類似の箇所では一つのパターンとして、浮かせて謡っていた可能性が十分考えられる。なぜなら、他本で、明和本とは別の類似の箇所にウの印が付いている場合があるからである。たとえば江戸中期の直シ入り版本として知られる『当流拾遺大成謡』は、ウの数は明和本よりはるかに少なく、《江口》では全体で二箇所にしかないにもかかわらず、そのうち一箇所はロンギのシテ謡「君とや見えんはづかしや」の「は」で下ノ句の心象的な言葉の頭二文字である。《井筒》では全体で三箇所、そのうち一箇所はやはり明和本には記されていないウキ節で、ロンギのシテ謡「夜半にまぎれてきたりたり」⁽²²⁾である（もう一箇所は表2《井筒5》のウキフリ）。

実は江戸期から近代の本にいたるまで、ウキ節の痕跡は、書き込み（印刷ではなく朱筆や墨筆で書き込まれたもの）としては非常に多く見いだせるのである。《江口》の「思えば仮の宿」の「かり」にも散見し、⁽²³⁾後述するが近代の謡本の節付に引き継がれたりしている。自由のきく役謡であれば、あるいは任意に謡っていたのかもしれない。それほど定着したフシだったと思われるのである。

調査範囲では数としては少ないが、謡の小段落や打切の前などの定型である**三甲**（明和本では**三**）のフシの前で浮く例がいくつかある。《江口2・6》《三井寺6》がそれである。『清興謡口伝』のbと似た条件として、こうした箇所では区切の意識と共に、下ノ句あたりからテンポを緩めることによつて音が伸び、結果として声が高くなる可能性もある。

逆に歌詞の意味内容とは別に、《江口1》、《俊寛1》、《羽衣2》のように、次第の第二句の頭で浮くといった音楽的に定型化する傾向がうかがえるのも興味深い。これも、このフシが定番のフシであればこそその現象であろう。

(3) ウキ節の音程・表現

『清興謡口伝』では、ヨワ吟とツヨ吟、上音・中音・下音の音系の異なる譜例を何も説明もなく並列させ、ウキの音程については何も書いていなかった。このことと、「そなへはた」⁽²⁴⁾（資料1）が中音のウキに対して「五の音」という明確に音階的な説明を行なっていることは相容れないようにも思える。ウキ節は本当に音程の決まっているフシだったのだろうか。

もちろん実演上の音程に幅があることは自明の前提とした上で、次のように考えたい。『そなへはた』の十段音法は、当時実際に謡われる音の高さを整理した結果として帰納的に生み出されたものである。そして資料1にあげた『そなへはた』の記事は、結果として中音のウキ節の説明になっているとはいえ、本来はこのフシの説明ではなく、「音の部」における、ウという音

位の説明として書かれたものである。そこにおいて、経過的なウとウキ節のウが特に断りなく同列に解説されているということは、どちらの場合も、その説明通り、五の高さへ上ると認識されていたと考えてよいのではないだろうか。運用としては『清興謡口伝』のように大きく浮かせる場合も、あまり浮かせない場合もあるが、規範としてはその音高が認識されていたことだろう。さらに、譜例2において触れたように、『そなへはた』には音を、その意味よりも高さで説明する傾向がある。そこから考えると、実態としても一般的には六から五へ、すなわち長二度上がっていたことが想像できるのではないだろうか。

また傍証として、『隅田川5』「なりゆきて（なりゆけば）」のウキフリの箇所にも、元和卯月本で中と記されている（『当流拾遺大成謡』もこれを踏襲している）ことも、この類のウが中ウキの高さの音だったことを想像させると思われるものが多いからである。

とはいえウキ節は、そもその由来としては自然発生的なものかもしれない。強調したい言葉や区切の箇所ですと力がこもって声が高くなるというように、決まった音程の意識や、フシという意識はなく自然に浮いていただけであったかもしれない。左の経路のように、ウと表記されることによって、フシとして規範化したものかもしれない。

⇐ 浮きやすい箇所が無意識に浮く

⇐ 浮く現象に対してウと書きとめる

⇐ 謡本の転写によってウの記号も書き継がれる

⇐ フシとして意識され、浮くことが規範となる

⇐ 浮く音程が規範化する

しかしここで明らかにしておきたいのは、たとえ右のような経路を取ったとしても、遅くとも明和本の時代には右の最後の段階、つまり自覚的なフシとして存在していたに違いないことである。たとえば元章自身が作曲した新作曲である《梅》を見てみよう。

《梅》には明和本で三箇所、中音のウキ節がある（当然現行にはない）。そのうち二箇所は『清興謡口伝』のbの類のウキフリで、クセアゲハあとの「持てはやせしもこのはなを」、「また年の端の大なめに」で、「この花」「大管」という、この曲のキーワードというべき詞にあてられている。残る一箇所は下ゲゴマとの組み合わせで、クセの終わり、「謡ひ舞ふその袖を。移していざや奏でん」の「そ」にウが付され、「を」に下ゲゴマが付されている。この通りに謡うならば「その袖」全部が中ウキであり、少し長いウキ節である。これも大事な言葉であり、「その袖」とは梅の花を冠に添えた大管会の舞人たちが謡い舞うその袖であるとともに、それを移してこれからシテが舞うべき舞の袖であって、劇的展開の転換点ともいうべき言葉なのである。音楽的展開の上でも、直前の「千代萬代と」で頂点に達した高揚が「その袖」を境に解放される、そのポイントとなっている。謡は拍子の束縛から解放され、高らかに歌が詠じられ、そして舞に移ってゆく、凝縮した場面である。演者の意識が求心化し、観客の目も集中するのが「その袖」であろう。ウキ節はここでは自然な抑揚というより、強調的な効果を意図した浮きやかなフシとして設定されたと見るべきだろう。たしかに現代の耳には多少馴染みにくいメロデーかもしれないが、元章の作曲意図が読み取れるのではないだろうか。

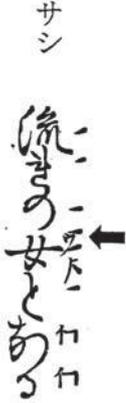
ウキ節は定着したポピュラーなフシであっただけでなく、劇と音楽の大事な場面に使われる効果的なフシでもあったのである。

(4) ウキ節の継承

中音ウキ節はその後大正年間まで謡われていた。譜例8と資料3は、大正三年に大阪の観世流大西家から独自に発行された常磐会謡本といわれる謡本と、その解説書『謡曲秘伝書』⁽²²⁾である。大西家は『そなへはた』を著した岩井七郎右衛門家の筆頭弟子で、明治初期に岩井家の芸統が絶えた後もその謡を継承した家である。『謡曲秘伝書』においても岩井派音楽理論の基幹である十段音法に基いた解説が行われている。それぞれ『江口』から引用しよう。

譜例8 常磐会謡本『江口』

上歌(道行) 

サシ 

歌 

資料3

『謡曲秘伝書』

《江口》(抜粋。傍点筆者)

鶯殿の芦のほの見えし此ほのヲ五ノ音へウキテ見ノアタリヨリ六ノ音へモドス

流れのおんな おんと五へウキ なノアタリニテモドス

思へば仮の宿 シヅメ 仮のは五へウク

『そなへはた』と同じく、現行音名では「五」は中ウキ、「六」は中音に相当する。明和本にあつた次第の「世のほかいづく」の「世」のウキは常磐会謡本にはなく、逆に明和本にはなかつた「思へば仮の宿」の「か」にウキがある⁽²³⁾など、ウキ節の場所には異同があるが、近代までこれが謡われていたことがわかるだろう。謡本の印だけでは、有名無実の記号が形だけ残されている可能性もあるのだが、この記事によって実際に謡われていたことが確認できるのである。

しかしこの数年後に、このフシは公式にはすべて無くなってしまふ。はじめに述べたように、二三世観世宗家元滋による大正改版観世流謡曲正本によつて廃止されたためである。そのときツヨ吟の古い謡い方⁽²⁴⁾伝統的な謡い方が駆逐されたのだが、大西家はその伝統的な謡い方を最後まで保持していた家だった。ヨワ吟のウキ節もまた同じ運命をたどることになる。

二、近代謡本におけるウキ

本章の構成と要旨は次のとおりである。

第1節では前章で取り出した明和本一〇曲のウキ節を、近代の代表的版本五種と校合し、このフシが大正九年の元滋本で観世流として公式に廃止されたことを明らかにした。

第2節ではこのフシの廃止を主張した刊行会の見解を紹介し、近代の東京の謡の変化がその背景にあることを指摘した。

(1) 近代謡本の「ウ」

明治維新の危機を経た能楽界はその後急速に復興期を迎えるのであるが、観世流は、能楽復興に多大な貢献を果たして隆盛を築いた梅若家や分家の観世鏡之丞家、さらに観世喜之家など有力な会派を流内に擁して流儀統一の問題に直面していた。梅若家とは一流樹立をめぐる厳しい不和状態が長期化し、喜之家とは謡本の版權を巡って裁判となり、宗家(元滋)側が敗訴した。喜之家の謡本は、同家初代の観世清之(嘉永二(一八四九)―明治四二(二九〇九))の記譜にもとづき、清之の弟子丸岡桂が設立した観世流改訂本刊行会から発行されたもので、詳しく理論的な記譜による優れた謡本であった。しかも同会は、明治四一年の初版刊行後もたびたび記譜を改訂し解説を加えるなどして版を重ねていく。もとより地方と東京の謡い方の不統一という懸案を抱えていた宗家にとって、謡本改革は急務であった。こうした状況下で生まれたのが、大正九年から十年にかけて刊行された「大正改版観世流謡曲正本」(元滋本)である。近代の謡本改革においてウキ節がどのような変遷をたどったか、元滋本までの近代の代表的諸本の記譜を比較しよう。

校合した謡本は次のとおりで、表2の下端がその結果である。

・梅若本：明治一八年刊。諸本に先駆けて、明和本以降初めて直シ入りで刊行された梅若派の謡本。²⁴⁾ 初世梅若実の節付を写したとされる。

・清廉本：明治三二年刊。当時の観世宗家三三世清廉(慶応三(一八六七)―明治四四(一九一一))の名を冠して檜常之助から刊行された謡本。

・改訂謡本：明治四一年刊。観世流改訂本刊行会(刊行会)から初めて刊

行された謡本。²⁵⁾

・参考本：明治四四年刊。『解説参考謡本』。刊行会が、改訂謡本にさらに改訂を加えた本。記譜法を改め頭注を加えている。

・元滋本：大正九年刊。『大正改版観世流謡曲正本』。

校合欄には、明和本のウキ節の開始と終止の二文字(ゴシツク体)に対して諸本ではどのように記譜されているか、を示した。×印は、ゴマのみでウヤ、その他の記号が記されていないことを表わしている。

まず、梅若本と清廉本の欄を見ると、両者が明和本のウの表示をほぼ継承していることがわかるだろう。《三井寺3》、《竹生島1》など、明和本と異なる場合でもこの二本は同じ傾向を示している。

改訂謡本ではウの数はかなり減っているものの、《井筒》《三井寺》《俊寛》《松風》《隅田川》《羽衣》にこのフシを残しており、特に《井筒》《俊寛》《松風》などには比較的多く残されている。同書では《江口》《野宮》にはウが一例もないなど、曲によって多寡があるが、この多寡は刊行の順序に一致していないから、刊行時期による方針の違いとは考えられない。とすれば、改訂謡本でウキ節のウが残されている箇所は、無自覚に残ってしまったのではなく、謡うために意図的に残されたと見てよいだろう。

が、三年後に頒布の始まった参考本においてはそのほとんどが削除されている。参考本でウを残しているのは、《井筒2・6》《羽衣4》のわずか三例で、それらは例外といえるべきだろう。改訂謡本の節付校訂を行なった観世清之は明治四二年に没し、参考本は嗣子である初世喜之の代の刊行である。実質的には刊行会の丸岡桂の力が大きかったとは思われるが、喜之自身もかなりの理論家であった。喜之と桂が中心となってわずかな期間に急ピッチで記譜法改訂が進められたと思われる。

その一〇年後に刊行された元滋本ではウが完全に削除されている。元滋本の欄にウが一つもないことを確認されたい。謡本の版權問題で宗家から破門

されていた喜之も大正四年には和解し流儀復帰している。版權訴訟に敗訴し、謡本改革において刊行会に先を越されていた元滋にとって、流儀統制の要でもある統一的な謡本の発行は、急務であった。刊行会の新しい記譜法を取り入れることは、流儀統一への近道でもあったのだろう。

(2) ウキ節の廃止

ウの用法の定義

参考本がウの記号の改訂方針について語った重要な記事があるので抜粋して引用しよう。左は、刊行会主催の雑誌『謡曲界』誌上の、質疑応答欄の記事である。

資料4 応問録『謡曲界』大正四年三月号収載

普通の謡本には古来の慣習により、故意に浮かせて謡ふものも、自然に謡はる、もの即ち音の性質上故意に謡ふが如くに響くものも孰れも、ウ又は中の記号を用ふれども、(略) 甚だ紛らはしき記号法なりとの考へより、参考謡本にては故意に謡ふものは残しおき、自然に謡はる、ものは直接には其効力尠きものとして一切削り去りたる次第なり。

絶対音高を定めない謡においてウは極めて基本的な記号であり、それゆえ第一に整備されるべき重要な記号である。詳述する紙幅はないが、ウという記号の整備はこの後も、梅若・刊行会・宗家のいづれにおいても記譜法改訂の重要課題として議論されてゆく。右は近代における、ウの記号に対する本格的整備の第一歩である。

「故意に浮かせる」ウと「自然に謡はる、」ウの違いとは、音階構成音として明確な音程関係で謡われる音と、文意や心持の表現により自然発生的に生まれる音の違いという意味であろう。中音のウであれば、音階の中ウキ音

の高さまで上ることを期範とするのか、音程を問題とせず自由に浮くのか、ということだろう。この問題は、第一章第3節で検討したことそのまま重なる問題であり、前章では、ウキ節のウキは江戸後期には明確に中ウキの音位と認識されていたと結論付けた。大正初期の『謡曲秘伝書』でもそのように書かれていた。が、同じ大正初期にウキ節は、東京では「自然に謡はる、もの」とみなされるほど音程の定まらないフシに変化していたようである。参考本では、ウという記号を、音階音としてのウキの音位まで上がる指示記号と定義し、そこまで上がらないウを削除したのである。この定義には一定の評価ができるものの、表2で残された三箇所以外の六三個のウがすべてそのような削除されるべき例であるとは俄には肯き難い。ウキ節が中ウキまで上がらなくなったのはいつ頃からだろうか。参考本の見解をさらに見てみよう。

ウキ節の廃止

資料5は参考本頒布の際の付録として、謡愛好家からの質問を募集したパンフレットである。

資料5 解説参考謡本付録『質疑通信』第二巻第四集付録 大正二年二月号

〔三二問〕杜若七ノ一「當時その例まれなる故に」の「まれ」の二字を浮かせて稽古せるも参考本には此事なし浮かせぬものにや (大 阪 狂謡生)

〔答〕「まれ」を浮きて習ひしとは恐らくは発問者の僻耳なるべし、「當時其例」と中音にて謡ひ来り「まれ」の二字を中ノウキに謡ひ、二たび中音に復りて「なる故に」と謡ふ如きは他に其例なきのみならず頗る奇異なる謡ひ方と謂ふべければなり。元来「ま」の音は広がり易くして聊か浮ける如くにも響くものなれどこゝにては決して中ノウキに謡ふべからず、謡本によりては「ま」にウキを附したるもあ

れど、こは謡ひ方の記号にあらざして音の聞えを示せるものと見るべし。

明和本ではこの箇所は大幅に改変されているため、該当する部分が無いが、清廉本や梅若本には確かにこの箇所にウが記されている。質問者が尋ねているフシはまぎれもなく中音ウキ節だが、回答者はこれを「僻耳」「奇異なる謡ひ方」と、真っ向から否定している。中ウキまで上げては上げ過ぎだ、という答ではなく、ウは「謡ひ方の記号にあらざ」として、大阪でこの謡い方が稽古されていることを知った上でフシそのものを否定しているのである。その背景は、次の記事から読み取れるだろう。

資料6 解説参考謡本緒言（第一巻第一集巻頭所収）

此に写し此に説きたる節附は現時東京に行はる、観世流一般の節にして特に故観世清之翁の弟子に教へたる所に従ふものなり。

ここから考えるべきことは二点ある。まず、参考本の節付が「清之翁の教えに従うもの」という言葉をそのまま受け取るならば、清之のウキ節の謡い方がすでに「聊か浮ける如くにも響く」（資料5）程度だったということである。清之はいまでもなく幕末から明治二八年まで三〇年間梅若家に在籍し、初世実の薫陶を受けたのであるから、実の謡がすでにそうだったということだろうか。『清興謡口伝』に説かれた、はっきり浮かせる謡い方は、文化年間の実態を伝えていられると思われ、幕末までの五〇年ほどで殆ど浮かなくなるということもあり得るだろう。ツヨ吟の場合がまさにそうであったように、上方と東京の芸態の乖離も、この時代にはあり得ることである。しかしながら、清之は改訂謡本で明和本や梅若本にない中音ウキ節を独自に書き込んだりしている⁽²⁶⁾ので、ほとんど浮かないフシにわざわざウを記すだろうかという疑問は依然ある。もとより、参考本の節付がウ以外の点でも清之

時代の改訂謡本と異なっていることは、表2からも明らかである。「清之翁の教え」を掲げるのは、むしろ節付を変える（自然に変わりつつあるにせよ）ことの正当化のためではないだろうか。

二点目は「東京の観世流」を標榜している点である。「東京に行はる、観世流」という言葉は、他の地域の観世流との違いが顕著となった状況を端的に表すものだろう。社会の近代化に伴う感受性の変化と、それを反映した謡の変化が東京では急速に進んでいたのではないだろうか。低音域の内部で音を上下させ、時にはウキを大きく扱う、ややもすれば謡の流れを停滞させかねないこのフシより、直線的で簡潔な謡いの方が近代的で好ましく感じられるようになっていたのかもしれない。また近代的な演劇観によって、能の演じ方にもドラマとしての表現がより強く求められるようになり、メロディーの過剰によって演劇としての凝縮が妨げられることを避け、いわば音楽優先の謡い方よりドラマ優先の表現が追求されるようになったことも考えられる。

たとえば『隅田川』の終盤で、表2の『隅田川4・5・6』の三個のウキ節が謡われることを想像してみる。左のゴシックの文字がウキフリと中マワシである。「声の中より。幻に見えければ。あれは我子か。母にてましますかと。互いに。手に手を取り交わせばまた。消え消えとなりゆけば。いよいよ。思いは真澄鏡。面影もまほろしも。見えつ。隠れつするほどに」。三個のウキ節はいずれも定型どおりで、『清興謡口伝』によれば大きく浮かせるタイプのフシである。しかし音の上げ下げが言葉の求心力を弱めることもある。近代的な感性は、抑制的な謡によって演劇的効果を高める方を選んでいったのではないだろうか。前章第4節で例示した『江口』のシテ謡「思えば仮の宿」についても同じことがいえるだろう。謡本改革の先頭に立った喜之家としては、謡そのものの改革の一つとしてこのフシを排除したのかもしれない。

元滋が流儀の正本としての大正改版においてこのフシを排除したことに

よって、このフシは公式に観世流から消えることになった。ツヨ吟の伝統的な謡い方が古い謡い方として統制されたのと同様に、ヨワ吟においても、中音ウキ節が古い謡い方として排除されたのである。

ウキ節は、やがては自然消滅する運命にあったのかもしれない。ウキ節がどの時代のどのような嗜好によってどの程度汎用されていたのか、能の音楽の歴史的な志向性を映し出す問題であろう。

まとめ

江戸後期から大正時代にかけて、「中音↓中ウキ↓中音」という動きのフシが謡われていたことを明らかにした。またこのフシの二種の定型とその特徴を明らかにし、これらが一般的なフシとして定着していたことを論証した。声を浮かせて戻すだけの単純なフシではあるが、場面によって、言葉の強調や浮きやかな表現をもたらすことのできるフシだった。本稿でウキ節と仮称したこれらのフシには少なからぬ用例があり、過去のヨワ吟の音進行のパターンの一つに加えることができるだろう。

次に、中音のウキ節は少なくとも大正期まで謡われていたが、謡表現の時代の変化と近代謡本の記譜改革の機運によって、公式には大正九年の大正改版において廃止されたことを明らかにした。なお近代の観世流謡本の系統と記譜法改革の歩みについては別稿であらためて論じた。²⁾

課題の一つはこのフシがいつからあったかということである。唐突なようではあるが、世阿弥自筆能本《江口》の「鶉殿の芦のほの見えし」には、「ほ」の横に下ハルと書かれている。明和本でウと書かれている場所である。勿論現行五流共に下ハルという節付はなく、室町・戦国期の主だった写本の節付にもこの記号の解明につながるような痕跡は見いだせず、意味不明のまま懸案となっていた。が、中音ウキ節の特徴を考えると、下ハルとは下音域（現在のの中音以下）において声を張るのではないかという気がする。写本時代

に痕跡が見つからないのであるから、世阿弥の時代から続いてきたと言うことはできないが、下音域内部で所々音を浮かせる（張る）ことが時代を通じてあり、それが江戸時代にフシとして主張されるようになったという可能性もあるのではないかとおぼろげに考えている。²⁸⁾

もう一つの課題は、このフシがあまり浮かなくなった、つまり廃れはじめたのはいつ頃からかということである。謡本と伝書をあたっていくことでもう少し解明できるかと思う。

謡はある意味で音程よりもフシや技巧を大事にしている音楽であり、そこには時代の価値観が反映している。その意味でフシや技巧の探究は、謡の実像を明らかにし、謡がそれぞれの時代で目指してきた表現や美意識を探るカギとなり得るだろう。

本稿は東洋音楽学会第67回大会発表「明和改正謡本の節付「ウ」——江戸中期能楽観世流の中音旋律——」（二〇一六年一月）、および六麓会例会発表（二〇一五年十二月、二〇一六年二月）、京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センタープロジェクト研究「音曲面を中心とする能の演出の進化・多様化」（代表藤田隆則）例会発表（二〇一六年一〇月）をもとに補足改訂したものである。各研究会の席上において多くの先生から貴重な御意見と御教示を賜り、特にフシや抑揚の概念について、また記譜という行為について、貴重な示唆をいただきました。ここに心より御礼申し上げます。

また明和改正謡本の閲覧と掲載を許可いただいた神戸女子大学古典芸能研究センターに厚く御礼申し上げます。

注

1 近代以降のヨワ吟の変化として、上ウキとクリの音程が縮まりクリの音高が下がったことが音源資料その他から明らかであるが、これは統制による変化ではなく時代的な変化である。

2 山口庄司は「色定法聞書とそなへき」（『能音楽の研究・地方と中央』（一九八五年 音楽之友社）所収）において、「明和改正謡本」におけるウ記号の存在は少なく、しか

も浮くだけでなくとの音系にもどるといった広い役目をもっていた」と述べている(二四三頁)。論考の主旨は異なり、このウキに關してもこれ以上の言及はないが、管見では、これがこのフシに關する従来唯一の発言と思われる。注15参照。

3 明和本以外の江戸期の直シ入の版本としては、万治二年衣更着山本長兵衛本や元禄四年孟春小河多左衛門本に代表される『当流拾遺大成謡』などが知られる。これらの本では、入、イロ(イ)、アタリ(ア)などが多数記され、特に『当流拾遺大成謡』では、音の上げ下げを指示するウキ(ウ)や落シ(ヲ)など、旋律に直接關わる記号も相当数記載されている。なお、謡の段落などに打たれる囃子の打切もまたウと書かれるが、これは記入された場所によって容易に区別ができる。注5参照。

4 『謡を樂しむ文化』藤田隆則・丹羽幸江・高橋共著。〔京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター、二〇一六年〕所収。中音ウキ節への言及は一五二頁。

5 『当流拾遺大成謡』は元禄年間に小河多左衛門、古藤七郎兵衛、船戸半兵衛らによって数度にわたって出版された。直シ・間拍子・小書・頭注・装束付などを記載している。元和卯月本には全百曲のうち六〇曲に中の記号があるが、これらは現在の中音の音位を指すものではなく、上音への上昇過程における経過的な中ウキを表していると思われるものが多い。従って音階主要音を示す記号ではない。

7 現存する最も信頼できる写本は觀世流シテ方大西智久氏蔵の直恒自筆本である。直恒の考案口授をもとに高弟君家義知が著述し、直恒の息信精が校正した上で直恒自身が筆写したもので、義知による年記は天明六年。大谷節子氏所蔵の写真で閲覽した。これを底本として『京觀世謡伝書』『そなへはた』解題と翻刻(大谷節子・松居郁子〔神戸女子大学文学部紀要四五巻所収。二〇一二年〕)に全文が翻刻されている。

8 岩井家の明和本批判については大谷節子「京觀世岩井家の明和本批判―岩井七郎右衛門家旧蔵文書から―」(『能と狂言』第六号、二〇〇八年)に詳しい。

9 詳細は注7『京觀世謡伝書』『そなへはた』解題と翻刻(および注4『謡を樂しむ文化』)を参照されたい。

10 この音階図は横道萬里雄「能の音楽」(『能劇の研究』岩波書店、一九八六年)の音階図(同書七九頁)を、任意の高さで五線譜に直したものである。但し同書での名称「ヨワ音階」を「ヨワ吟音階」とし、下ノ中音を加えるなど一部変更を加えている。横道による原始ヨワ吟音階の根拠は一五八三年奥書の『塵芥抄』(中期ヨワ吟音階の根拠は一八〇四年頃成立の『豊原文秋筆筆策譜』)である。

11 大成版でも例外的に、下音のマワシの肩にウと記して中音に上ることを示す節付がある。ウが中音を表していた名残であろう。

12 下音のフリは、サシの終わりなど拍子不合の部分には多く見られるが、拍子合の部分には非常に少ない。拍子不合型のフリは、ユリや引キに類する謡われ方で、本稿で問題にしているウキフリ等のフシには当てはまらないので除外する。これら拍子不合型の句末のフリは『そなへはた』においてもユリの部類として扱われている。

14 注11参照。
表章『鴻山文庫本の研究―謡本の部』(一九六五年わんや書店)による分類。内組M

15 は、江戸後期から昭和初めまでの觀世流内組の組み合わせ。
山口庄司は、「色定法聞書とそなへき」(注1)において、明和本《江口》のウの数を一五個としている(同書二四三頁)。が、筆者は明和本《江口》を甲乙丙三種の版(大森雅子「明和本に關する一考察―その諸版をめぐって―」)による。参考文献参照)で調べたが、ウの記載箇所、記載数には三種とも違いがなく、記載数は二八個である。また氏は同じ頁で大成版の《江口》のウの数を二〇二個としているが、これも筆者算定の一五〇個とは異なっている。

16 大成版の記号である少ウ二箇所、(ウ)一箇所のほか、マワシの肩のウなどすべてのウを含んでいる。《井筒》も同じく少ウ二箇所、(ウ)一箇所を含んでいる。注15参照。
觀世文庫蔵。觀世アーカイブにより閲覽した。〔觀世アーカイブ1/5/3〕

17 大成版ではツヨ吟のウは限られた特殊な場合にししか使われないが、明和本では「落葉の尽きせぬは」「何時までも君が代に」「高砂」などツヨ吟のウキフリが多く見られるほか、フリを伴わないツヨ吟のウキも多く見られる。

19 ただし、藤田隆則『能のノリと地拍子リズムの民族音楽学』(二〇一〇年 檜書店)一九四頁によれば、天保一五年(一八四四年)の識語を持つ『素謡要略』(法政大学能楽研究所鴻山文庫蔵)には、地拍子の文字配置が現代のそれにやや近い形で書かれており、江戸後期の平ノリのリズムが現代に近づいていることが指摘されている。

20 元禄七年孟春小河多左衛門版で確認。
神戸女子大学古典芸能研究センター蔵の『万治二年衣着山本長兵衛本』(二六五九)および京都大学文学部図書館蔵の同書、觀世文庫蔵の一四世清親書入れのある謡本「觀世流五番綴謡本内組綴変本」(元本は延享二年か。〔觀世アーカイブ42/2/3〕)など。

22 常磐会謡本、『謡曲秘伝書』ともに大正3年刊行。発行所常磐会、増補訂正相統者大喜多信秀。
注21の諸本も同様である。

23 奥付には有志の依頼により百部限り出版したとあり、小梅洲の署名、および筆写として梅若靨の名がある。梅若靨は梅若家分家の薫のことと思われる。初世梅若実の原本によって節付したものとされる。〔法政大学能楽研究所鴻山文庫蔵。鴻一四10〕。なお初世実の節付を残すものとして、同文庫蔵、明治二一(一四年)檜常介本(鴻一四10)があり、前記の小梅洲の謡本に補足的に書き入られた朱の直シは、この初世実の節付と一致するものが多い。

25 京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター図書室蔵。
改訂謡本では、井筒クセ「友達かたらいて」の「ら」に、独自にウを記している。フリと結合した典型的な中音のウキ節である。注27の拙稿を参照されたい。
拙稿「謡本から見た梅若家と觀世喜之家―近代觀世流の節付改革」(『武蔵野大学能楽資料センター紀要』第二八号二〇一七年三月)

28 世阿弥自筆能本との関連についても『謡を樂しむ文化』(注2)一五二頁において言及したことを断りおく。

参考文献

- 大谷節子・松居郁子 二〇一三「京観世謡伝書『そなへはた』解題と翻刻」神戸女子大学
文学部紀要四五巻
大森雅子 一九八三「明和本に関する一考察―その諸版をめぐって―」『観世』一九八三
年五月号
高桑いづみ 二〇一五「下間少進手沢車屋本節付考―桃山時代の謡のフシを考える―」『能・
狂言・謡の変遷世阿弥から現代まで』檜書店
丹羽幸江 二〇〇六「江戸期能楽観世流『明和改正謡本』の記譜法―〈梅〉のイロを中心
に―」昭和音楽大学研究紀要
藤田隆則 二〇一〇『能のノリと地拍子―リズムの民族音楽学』檜書店
三宅航一 一九七八『節の精解』新訂版 檜書店
横道萬里雄 一九八六「能の音楽」『文秋譜』の能音階』『能劇の研究』 岩波書店

本稿は平成28〜30年度JSPS科学研究費助成事業基盤研究(C)「能の略式演奏の歴史
と現在―新しい演出形態を構想するために」(研究課題番号J P 1 6 K 0 2 2 4 5)の研究
成果の一つである。

The Kanze School of Noh: Standardizing *fushi* (melody) in the modern era – focusing on *uki* melody types in *yowa-gin* (the melodic chanting mode)

TAKAHASHI Yoko

Before the advent of audio-visual recording technology, *utai* (or *noh* singing) was transmitted orally. Musical notation of *utai-bon* (vocal scores of *noh*) was not systematized, and was kept secret within the acting families. Needless to say, the actual performance of *utai* showed a wide variety of individual and regional differences in terms of melody and techniques.

By the time of Motoshige KANZE (1895-1939), the 24th head of the Kanze School, *Noh* was extremely popular throughout the country and many local groups existed. Motoshige embarked on unifying the Kanze School and standardizing its art. To that end, Motoshige published official vocal scores (*utai-bon*) utilizing his newly revised musical notation. It is well documented that as a result, the old style *tsuyo-gin* (the dynamic chanting mode) was lost. Meanwhile, there are very few studies done as to how *yowa-gin* (the melodic chanting mode) was affected by Motoshige's endeavor. First, this paper introduces the *uki* melody types that Motoshige abolished or integrated. Secondly, this paper attempts to investigate what changes *utai* expression underwent in the modern era due to Motoshige's standardizing efforts.

Key words: Motoakira KANZE, Kiyoshi KANZE, Naotsune IWAI, Meiwa-kaisei-utai-bon, *Sonae-hata*