

世阿弥自筆本の節付を考える ―「難波梅」から「盛久」・「江口」まで―

高 桑 いづみ

はじめに

六百年もの長きにわたって、師から弟子へ謡は伝承され続けてきた。師匠の謡う通りにフシやリズムを謡い継いで今日に至ったはずだが、人から人へ、伝承される間に少しづつフシもリズムも変化をし、その変化が積み重なって現在の謡をかたち作っている。その変化を遡りながら作曲当時に立ち返って、フシやリズムに籠められた意図を推測することはどこまで可能だろうか。

西洋音楽の研究者が詳細な作品分析をおこなって作曲家ごとに固有の和音やメロディの効果を抽出していくように、国文学の研究者が能作品に引用された和歌を一首一首指摘して引用の傾向や用法から作者を特定するように、世阿弥自筆能本のフシを一音一音たどることで世阿弥の作曲姿勢をうかがうことができるのではないか。音楽家としての側面を追うことは世阿弥の全体像を把握する上で大きな意味をもつはずである。その手始めとして、本稿では世阿弥自筆能本、自筆本に準じる資料として宗節署名本の『音曲口伝』の表記を考察し、「江口」終結部のフシ付ケについて試論を展開したい。

世阿弥自筆能本に詳細なフシ付ケが施されているわけではないが、それについては三宅晶子が「世阿弥時代の能本」の中で「これらの（筆者注

ハル・入・中など）節付け大系は、後代のものと基本的には変わり無く、小段の音楽的特色はおおよそ世阿弥時代に整備されたと考えられる」と集約している⁽¹⁾。大筋において正鵠を得ているが、自筆本には後代には見られない独自の記号や用法も少なからず見受けられ、それらについては蒲生郷昭や望月郁子らが考察をおこなっている。蒲生は「日本の音楽理論における『中』について」⁽²⁾のなかで自筆能本に見える「中」について、望月は「世阿弥自筆能本（宝山寺蔵本）における記号○の分布とその機能」⁽³⁾において、詞章の区切りに見える○の意味について考察をした。その検討内容については小論のなかでおいおい言及することになるだろうが、両者とも明確な結論を出すには到っていない。それ以外の記号についても漠然とした理解が通行している程度ではなからうか。それらを一度整理することに意味もあるだろう。

世阿弥以前の謡がどのような状況だったのか、具体的なことはなにひとつわかっていない。観阿弥が導入した曲舞をもとに「クセ」が誕生したというのが定説だが、曲舞導入以前、はたして拍子合の謡が存在したのかどうか、「クセ」と並んで定型化が進んでいる「上歌」はいつ、だれが形式を整えたのか、まったく解明されていないのが現状である。フシに関する研究はまだ手つかずだが、小段のレベルでは山中玲子が「ワカ受ケ」について論じているし⁽⁴⁾、著者自身も「ハヤフシ」について小論を展開したことがある⁽⁵⁾。いずれも世阿弥に特有の小段だったり独特の表記だったのだ

が、フシの上でも同じようなことが言えるのではなからうか。

このあたりで、資料とする自筆本について概説をしておこう。能本は、後世の忠実な臨模本などを含めて十一。応永二十年（一四一三）の奥書を持つ「難波梅」から正長二年（一四二九）の本奥書をもつ「弱法師」まで、世阿弥が五〇歳から六六歳、作風において円熟期を迎える時期に書かれたものである。現在では観世文庫に「難波梅・松浦・阿古屋松・布留」の四番が、生駒の宝山寺に「盛久・多度津左衛門・江口・雲林院・柏崎」の五番が、それ以外に江戸時代前期の臨模本として「弱法師」、世阿弥と同時代の久次が書写した「知章」が残されている。各能本の書誌については月曜会編『世阿弥自筆能本集 校訂編』の解題を参照されたいが、フシ付けや地拍子に関する記述において精粗のバラツキがある。書式の細かい差異は、作風の深化と関わっている可能性も考えられる。そのような変化を一括して扱うのは無謀に過ぎよう。そこで、本論では、年代順に問題を抽出しながら全体像に迫っていくこととし、フシ付けの比較を行うため現行曲として伝承の続いている「難波梅」「盛久」「江口」「音曲口伝」に載る「融」「関寺小町」を考察の対象にすることとした。それ以降の作品、及び『五音』所収曲については、次の機会に論ずる。なお、乱暴なようだがフシ付けについては現行の謡本を比較の対象とした。桃山時代の謡本の中には拍子不合の部分に現行より細かいフシがついているものもあるが、それでもフシ付けの基本は室町末期の謡本と大筋において相違はない、と判断したためである。現行の謡本でどこまで世阿弥のフシを解説できるのか、ひとつの試論でもある。

一 難波梅 ―区切りの○印を中心に―

自筆本のなかで一番奥書の古いのが、応永二十年（一四一三）（実は応

永二一年と推測されている）七月筆の「難波梅」である。他本にくらべて成立が十年ほど早いこともあってフシ付けはいちばん簡略だが、簡略なだけにそこに記された記号は必要不可欠、とみなすこともできる。後世の視点で判断すると同じような内容なのに指示があつたりなかったりかなり恣意的に見えるが、なんらかの注意を喚起したい、フシを間違えてほしくない、というところに表記をした、と考えられる。「難波梅」のみならず自筆全体の傾向として、自明の箇所は指示しないのが基本方針である。たとえば、「次第」や「一声」にはまったく音位の指示がない。現行と全く同じとは断言できないが、応永二〇年の段階で謡い方がほぼ定型化していたのだろう⁶。「難波梅」を、世阿弥のフシ付け方の出発点と位置づけたい。

「難波梅」に見られる指示は音位に関する「上」と「下」、リズムに関する「延」、句切りに関する「○」、この四点のみである。上・下は、「下歌」や「上歌」「クリ」といった小段の開始部分に置かれることが多いが、それ以外では「サシ」や「ノリ地」の途中などで音位表示に用いられている。こうした音位表示はおおむね現行と一致し、特別な箇所に表示があるという印象ではないが、「下」などの指示は、現行のフシ付けよりも少し後に書かれることが多い。たとえば前場でシテとワキが行う問答の途中「とにもかくにも津の国の。こや都路の難波津に」現在は上掛り・下掛りとも「津の国」の「の」に廻シがあつて、そこで中音に下がるが、自筆本では「こや」に「下」と表記がある。世阿弥時代のフシが現在と同一とは限らないが、小段の途中で句頭から音位を下げる例は少ない。この場合の「下」は、「下ゲ」ではなく、この句の冒頭を「下」（観世流の中音）で謡い出せ、という指示であろう。その前の句のどこかで音を下げているはずだが、「難波梅」の段階ではそれ以上の細かいフシの指定まで意図していない。

クリ音の指示もない。最も音位が高く、詞章を華やかに彩るクリ音は重要な音だが、基本となる上音・中音・下音の指示すらまばらな段階では、是非とも指定しなければならぬほどの重要性をもっていなかったのだらう。ただし「クセ」の中に二ヶ所、「ツクハ山ノ」と「ニライモ」(写真1・2)には上ゲゴマが付いている。現在クリ音で謡うところだが、自筆本ではゴマで上行を示したのである。上ゲゴマはこのほか、舞の直前、「アリガタヤ」にも付いている(写真3)。その前の句「ヲトロカヌミヨナリ」に「下」があるので、「アリガタヤ」で上行せよとの指示であろう。ちなみに現在では「リ」に「ハル」とある。「難波梅」でゴマが付いているのはこの三ヶ所だけだが、すべて上ゲゴマなのが興味深い。⁽⁷⁾

「延」は、「クセ」中に一カ所「ヤシマノホカマテ」の冒頭に記述されている(写真4)。ここは現在ではヤヲの間(第二拍半)で謡い出し、作曲上、分離ノトリの扱いをするところである(譜例1)⁽⁸⁾。この句の謡い出しを遅らせる分、前の句末「フカウシテ」の「テ」を長く延ばして謡うことになるのでその指示か、あるいは「ヤシマノ」の「シ」や「マ」を延ばす指示のいずれかと考えられる。自筆本では「シ」にゴマが二つ付いている。「シ」を二字分延ばせ、ということであろう。ただ、現在同じように分離ノトリで音を延ばすこれ以外の箇所「延」の表記があるわけではない。

「難波」では記号の表記箇所が少ないため、その意図を明確にするのはむずかしい。現在と謡い方が違っていた、と言ってしまえばそれまでだが、「難波」の段階では厳密にフシを記入する意図はなかった、ということであろう。

さて、○は区切りを示す記号である。一句の区切り、上ノ句と下ノ句の区切りは分かち書きで表示するのが自筆本の原則だが、それ以上にはつきりさせたい場合、○を併用したと考えられる。これについて望月は、

世阿弥自筆能本における区切りの点とされてきた○を、分かち書きによる区切りとは別の機能を担うものと見、現行謡本の当該箇所と対照すると、○の現れる箇所「ヤヲハ」が現れる事例が実在するのをヒントに、記号○はおそらく鼓に対する世阿弥の指示ではないかと見当をつけた。――中略――拍子(鼓)が間をもたなければならぬのは、七字五字の五字からさかのぼって本地のはじめに八拍子としての不足字数分の間がある場合であり…

という見解を示している⁽⁹⁾。「難波梅」において○印が頻出するのは「クセ」中で、たしかに望月が指摘したように謡い出しの間がヤア・ヤヲ・ヤヲハなど、本間以外となる句の前に置かれている⁽¹⁰⁾。一例をあげてみよう。「○ハマノマサコノカスツモリテ ユキワ ホウネンノ ミツキモノ」(譜例2・写真5)。「ハマノマサコノ」の前に○がなければ上ノ句「ハマノマサコノ」七文字、下ノ句「カスツモリテ」六文字で、本間謡い出しになる。ところが○があるので本間以外の謡い出しで、謡い出しの間を遅らせる句だと推測できる。つまり、上ノ句を「ハマノ」と「マサコノ」に分離し、その前半をヤヲハの間謡い出しのトリの句、「マサコノ」と下ノ句をヤヲの間謡い出しの本地で謡う、分離ノトリの扱いにするわけである。次の「ユキワ」も現在では同じく分離ノトリとして扱うが、自筆本ではこの句の前に○がない。ここは行が変わるので記すのを省略したのかも知れないが、「ユキワ ホウネンノ」と分かち書きをしているので「ユキワ」部分がヤヲハ謡い出しのトリの句になり、「ホウネンノ ミツキモノ」で次の一句とすることがわかる。こう記すと、分かち書きだけで十分ではないか、と考えることもできよう。しかし、分離ノトリを含めて分かち書きを続けていくと、どこまでを一句とみなすのかわかりにくくなる。そのために○印を併用したのではなからうか。

「クセ」ではないのだが、これと似た意図で○を記した例が後場の大ノ

リ謡「○ヲトロカヌ ミヨナリ」に見える。大ノリ謡は一字に一拍を当て、ヤアノ間（第二拍）から謡い出す形を基本としている。従って上ノ句四字、下ノ句四字が基本となるのだが、この場合は五文字である。半句に収まらないので、部分的に一拍に二文字を当ててヤアの間（第二拍半）から謡いだすか、五文字全体を一句とみなして特殊なアタリで謡うか二通りを選択しなければならない（譜例3）。現行の謡では、○をつけたこの句は前者のアタリになっている。「難波梅」のキリ冒頭には「打ち鳴らす」という句があり、これは後者のアタリだが、ここには○印はない。○は、前者のアタリで謡う指示と考えられる。大ノリ謡ではもう一カ所、「アソヒタワフレ」の前にも○印がある。この前の「ノリナラヌ」は五文字で後者のアタリである。ここは「アソヒタワフレ」から次の新たな一句が始まるぞ、と注意をうながしたかったのだろう。しかし、大ノリ謡のヤアの間謡い出しの句すべてに○印があるわけではない。「難波」ではカケ合で謡うことが多いので、役謡が交代するところには指示するまでもないと考えたのだろうか。判断があやういと考えた箇所には○印をつけたようだ。

ところが、ワキの道行、およびシテ登場の「上歌」にはこれとは異なる用例が見られる。道行では「ウラツタイ□□ユクホトニ」の後（写真6）、シテの「上歌」では「スクナルキミヲ アヲカント」の後に○が置かれている。「上歌」は二節で構成される小段だが、両句とも第一節の終句で、現在では○の位置に鼓の合の手、「打切」が入る。望月は、謡い出しの間が遅れる場合は「不足分の間を鼓がもつ」ので○印を鼓に対する指示と想定した。世阿弥時代の鼓の手配りまで推測できないが、節の切れ目を○印で示したのは確実である。しかしこの場合、謡い出しの間は問題にならない。二カ所とも現在では○印のあとの句を本間で謡い出している。第二節を分離ノトリで始め、ヤアやヤアハの間で謡い出す「上歌」は少なくないが、それは場面が展開して初同や二ノ同になったとき、あるいはシテ登場

の「上歌」でも修羅能以下の作品に限られ、脇能の道行やシテの「上歌」は本間からストリートに謡い出す方が多い。自筆本の場合も現行通り、本間で謡い出すと判断したい。

「クセ」中の○印は本間以外で謡い出す箇所につけられていたが、「上歌」中の○にはそのような意味はない、というより地拍子の点ではむしろ逆の意味を提示していた。鼓の手はともかく、○は、望月が想定した「ヤアハやヤアの間を指示する」印ではなかったのである。現在の視点で考えれば矛盾した記号だが、かつて「ハヤフシ」を考察したときに述べたように、世阿弥の記号、表記は現在の我々と分類の視点を異にする場合が少なかつた。一つの記号が一つの謡い方に対応するのではなく、同じような効果が得られれば音楽構造上異なっても同じ指示を出すのが世阿弥の行き方である。この場合も、分かち書きだけでは判然としない句の切れ目、節の切れ目を明確にする意図で○印を付したのであって、注意を促したかった点がある場合は謡い出しの間、他の場合は節の切れ目だったということだろう。

句の切れ目、という点では拍子不合の謡、「クセ」前の「クリ」や「サシ」、後場の「サシ」に置いた○印がまさにそれである。現在、サシ調の拍子不合の謡では、句末を二字オトシ、一字オトシなど特有の謡い方をする。句末でなければ、文意が切れていてもこうした謡い方をしないのだが、世阿弥が○印をつけた句はこれに類した句末らしい謡い方をしたのではなからうか。また、「クセ」前の「サシ」では、現在では謡の担当が変わる箇所には○印を置いている。担当の交代を示す意図も含んでいたのかもしれない。

鼓の手、という見解が望月から提示されていたが、「クリ」や「サシ」中の○印に鼓の手の可能性があったとは考えにくい。現在、拍子不合の小段では、句の切れ目に関係なく手を打ち流していく。基本的な手は拍子合

と同じでも、カケ声を引き、拍と拍の間を不等にするなど謡の進行を見計らいながら打っているのだが、世阿弥時代にもそれに近い打ち方をしていたのではなからうか。世阿弥時代に拍間を不等にしながら打っていたかどうか不明だが、拍子不合の謡は一句の長さが不定である。不定な句に鼓の手をあてて打ち、一句ごとに区切りをつけるのは不可能ではないが相当に困難である。繰り返しになるが、○印には句の切れ目を指示する役目しかなかったと推測したい。

○印はこのあとの能本ではふえる傾向にある。「難波梅」ではあまりにも多義的であったから、この後の能本では補助記号を加えるようになるのだが、それは次章以降で述べることにしたい。

二 『音曲口伝』の表記 ―「上歌」の旋律を中心に―

世阿弥伝書のうち、応永二六年（一四一九）の奥書を持つ『音曲口伝』の伝本の中には、末尾に「祝言」と「ばうおく」の例として「足引山」「塩釜（融）」「小町（関寺小町）」の一部を載せた写本がある。「花伝」と合写されている宗節署名本（観世文庫蔵）がそれである。岩波思想体系『世阿弥・禅竹』の解題・補注によると、宗節自身の書写ではないらしい。もちろん世阿弥の自筆でもないのだが、「ハル」「下」などの表記のほかにゴマや区切りの句点も付記され、表記法やゴマ、ことにマワシの形状など、フシ付に古態が感じられる。世阿弥時代のフシ付と認めてよからうとする表章の判断に従い、「融」と「関寺小町」のフシ付を現行と比較してみた。後述するように応永三十年以降の自筆本では表記の数もふえるが、「融」も「関寺小町」も文字による指示やゴマを付した箇所がまばらである。原本のフシ付が奥書の年に行われた可能性は高いだろう。そうだとすれば、「難波梅」について古い資料になる。

「融」は、前シテ登場のサシ「陸奥はいづくはあれど」から二ノ同までが載っている。「サシゴト」では「よるべもいさや」の「上」、「心も澄める」の「下」、「定めなき」で中音に下がる指示が現行と一致しているが、「照る月」の「ハル」は現行の謡本には見えない。「定めなき」の「下」は「下ゲ」、「心も澄める」の「下」は「下音（観世流の中音）」謡いだし、と二つの意味を使い分けているように見えるが、「難波」で見たように、現在では音位の変化がなく、上音のまま謡っているところに新たに「上」と記す例は自筆本に多い。ここは上音で謡ってほしい、下音で謡ってほしい、という要求の強いところに記すのが「上」や「下」であり、「下」には音位を変化させる「下ゲ」の意味はなかった、と考えたい。現行の大成版では上音で謡い出すところを「上」、中音から上音に音位をあげて二字以上謡う章に「ハル」と記して区別しているが、『音曲口伝』の用法もこれに近い。一字のみ上行するところは「上歌」の「うらさびしくも荒れはつる」だけだが、「入」と上ゲゴマを併記している。「下歌」は通常上音へ上行せず、中・下旋律に終始する・通常とは異なるフシなので「入」と表記したのでらう。

次の「上歌」では「しほなれ衣」に「上」の指示がある。先述したように「上歌」は二節型の構造を取る小段である。上音で謡い出し、途中で中音に下がったところが第一節、第二節は再び上音から謡い出して下音で謡い収める構造だが、詞章の内容の点でも節の区切りは重要である。「しほなれ衣」は第二節の開始部分にあたるので「上」と付したわけだが、「しほなれ衣」の前の句末「袖さむき」の下線部に下ゲゴマを付している。文字ではなく、ゴマで音位の下行を示したわけだ。

ここで、ゴマについて論じておこう。ゴマは、「盛久」などに見られるものとはほとんど同じ形状で、上ゲゴマ、下ゲゴマ、直ゲゴマのほかに、マワシに相当するゴマも付いている。蒲生美津子⁹⁾が言及したように、こ

これらのゴマは早歌譜に似たものが多い。蒲生によると早歌譜には「直ゲゴマ・下ゲゴマ・上ゲゴマ・入りゴマ・ユリゴマ・マワシゴマ・大マワシ・中マワシ・フリ」などのゴマがあり、表記として「永・延」などがあるそう。謡の表記にあたって、先行する早歌を参考にした可能性は高いだろう。

直ゲゴマ・上ゲゴマ・下ゲゴマは、ほぼ現行と同じ音位の変化に則って記されている。たとえばシテ登場の「サシ」中「つきも」、シテ登場の「上歌」の「夕かな」、初同の「霧のまがき」などがその例である。音位の指示が「上・ハル・入・下」のみで表記も疎らなものをゴマで補った形である。「しはなれ衣」の前の句末に下ゲゴマを置いたのはその例だし、「さざ波や」で始まる「関寺小町」の「上歌」でも第一節の終わりの章に下ゲゴマを付している。

興味深いのは、「融」の「サシ」「うら見て渡る老いが身の」の句末にゴマを付した点である。次の句で上音に上行するので、その前に音位を下げる指示なのかもしれないが、現在の一字落チ、二字落チのように句末で特別な謡い方をする指示かもしれない。

『音曲口伝』にはクリ音の指示がない。ただし「融」の「時雨る松のかぜ」、「関寺小町」の「青柳のいと絶えず」には上ゲゴマが付してある。上・中・下の基礎となる音について重要な音なので、「難波梅」同様、ゴマでクリ音への上行を指示したわけだ。

「マワシ」の記載も多い。生ミ字を出し、生ミ字部分で音位を下げて謡うのがマワシである。現行の謡ではマワシを謡わない章にまでついているのが気になるが、「融」の「サシ」「塩竈の」、「上歌」の「いざ我も立ち渡り」と「むかしの跡をみちのくの」、「関寺小町」の「上歌」「青柳の糸絶えず」と「たとひ時うつり」の傍線部に施したマワシは現行の謡と一致する。マワシは、江戸中期あたりまで「へ」字に近い形だったが、ここでも

それに似た形で、少しカーブのついた下ゲゴマや、半円形をしている。ゴマの形状が自筆本に近いのは、写本としての信頼性の高さを証明するものであろう。

「融」の「上歌」に戻ろう。前半は音位の指示がなかったが、小段末になつて指示がふえる。「袖さむき」に「下」、次の句「夕べかな」に「ハル」。ここはすべて現行と同じである。これと同じ指示が初同・二ノ同にもあり、「ちかの浦わをながめむや」「音をのみ泣くばかりなり」で、下ノ句に「ハル」と表記がある。「上歌」は初句と終句を繰り返す形を完備型としている。その場合、初句は基本的に同じフシで返シを謡うのに対して、終句は返シで必ずフシを変える。終句の場合、下ノ句を上音にあげてから返す場合と中音のままで返す場合の二通りに分類できる(表1)ののだが、そのうちのどちらで謡うのか、世阿弥としては区別しておきたかったわけである。

先に、「上歌」の形式を整えた人物は不明、と述べたが、世阿弥以前の作品には、形式の整わない「上歌」が散見される。たとえば金剛太夫が演じたという「海人」では、定型通りの「上歌」はワキ登場の「上歌」のみである。前シテ登場の段は「下歌」だし、「クセ」の前の「上歌」は途中にシテ謡を挟むなど変則的である。中入り地や待謡に相当する謡は「上歌」風ではあるが「上歌」ではない。ワキ登場の「上歌」だけ形が整っているのは、世阿弥が改訂したときに手を入れたからではなからうか。観阿弥の演じた「嵯峨の大念仏」に基づく「百万」にはそもそも「上歌」がない。唯一「上歌」風なのが通称「笹ノ段」と言われる謡だが、シテと地謡のカケ合に終始している。同じく観阿弥所演の「通小町」にも定型とされるような「上歌」はないし、「綾の太鼓」を翻案したとされる「恋重荷」にも「上歌」はない。大王の演じた「葵上」では、シテ登場の「上歌」は一節型、初同は完備型で一見すると形が整っているが、フシ付ケが変わっている

る。夢幻能という構想自体が世阿弥の発案であるから、ワキの「道行」や「待謡」、前場の状況を描く「上歌」など、「クセ」以外の重要な部分を「上歌」で謡う構造を考案した際、不定形であった「歌」を整えて現行のような「上歌」にしたたのも世阿弥なのである。『申楽談義』によって応永十九年には成立していたことが明らかなのが「松風」である。『五音』では「松風 心ヅクシノ秋風ニ」を亡父曲としている。シテ登場の「上歌」まで観阿弥が関与しているかどうか不明だが、現在のフシ付けを見ると初回の終句、「朽ちまさり行く袂かな」は返シの前の下ノ句で上音に上がる。「葵上」の初回も、上音に上がってから返シを謡うかたちだし、自筆本に音位の表記はなかったが、「難波」の「上歌」もすべて返シの前に上音に上がる形である。表1で示したように世阿弥作の「上歌」には、返シ前の下ノ句で上音にあがるものが多いが、上音にあげない「上歌」もある。「関寺小町」の初回の終句、「鳥の跡も尽きせじや」は中音のまま謡って返シになるので、『音曲口伝』では「跡」の横にわざわざ「下」と記して上音にあげないと注意をうながしている。しんみりした場面では中音のまま返シになる「上歌」を謡うことが多い。返シの前をどう謡うかはその「上歌」の曲趣に関わる大切な問題で、クリ音の指示より重要だったのである。

おもしろいことだが、これだけ細かく終句の指示をしているのに「上歌」のこの部分の旋律について、伝書のなかでまったくふれていない。『曲付次第』のなかで「漢の声は甲の物（注 上歌のこと）一段の内に一所あるべし。乍去、所によりて漢の声を重ねて上る所もあるべし」、『三道』に「甲の物にて、みな同音に謡い出す事より、謡ひ止むるまで十句斗を二切りに謡ふべし」とある程度で、「上歌」については、二節に分かれること、クリ音（漢の声）は多用せぬことなど、大まかな構造がわかる程度である。一方、自筆本では節の切れ目やクリ音の指示がない場合も少なくない。伝

書と自筆本で表記の姿勢が異なるのはなぜなのか、興味深いところである。

三 盛久

(一) フシの表記とゴマ

応永三十年以降、音位や地拍子に関する表記がくだんに多くなる。応永三十年（一四二三）八月十二日の奥書をもつ「盛久」は元雅の作だが、クル・フル・入・ヨク・モツ・遣・延・ノフル・ソラス・ユル・長・中・ツク、と記号の種類もふえ、上下記号や○印も頻出し、ゴマを付した章も多い。一部、詞章も訂正しているが、息子の作に手を入れだしたら細部まで細かく表記してしまった、という感じである。世阿弥時代の表記の一例として見ていきたい。

世阿弥伝書では、同じ年の二月に『三道』が書かれている。そこには「落とし節・早節・切る曲・切拍子」程度の表記しかないが、『三道』に先行して書かれたと推測される『曲付次第』には「拍子をおきて待つ曲・遣る曲・越して持つ曲・切る曲・重ね曲・責め曲・早曲」などがフシの名称としてあがっており、なかには自筆本の表記と一致するものもある。この時期、フシに対する意識が世阿弥の中で高まっていたのだろう。「盛久」の段階では解明できるものは少ないのだが、主要なフシについて表2にまとめたので、気づいたことを述べておく。

旋律に関しては、「クル」を表記するようになった点が大きな変化である。旋律を彩るクリ音をどこで謡うかは、作曲のみならず作詞の点でも大きな問題になる。クルの表記箇所はおおむね現行と一致しているが、現在、クリ音で謡うところで自筆本にクルと表記がないのは、シテ登場の「一セイ」「イツカマタキヨミツテラノ」（ここは入りマワシでクリ音まで上行す

る)、「二ノ句の「ヲトニタテヌモ」、「クセ」中の「タンネンノマコトヲ」と「心ヤスクヲモウヘシ」の四カ所である。ただし「心ヤスク」には「入」と記入されているし、「タンネンノマコトヲ」では「タン」と「タ」字に上ゲゴマが付いている。「難波梅」や『音曲口伝』同様、上ゲゴマでクリ音への上行を示した例である。逆に、クルと書かれていながら現在クリ音で読まないのが「クリ」中の「イマモツテハシメナラス」である。ただし、ここは大成版では「ア」、アタリと記されている。アタリについては未だ解明されていないが、広瀬政次¹¹は「入」の小さい様な節を前章で謡って「ア」のある章で戻るのはなかったか」と推測し、室町時代の観世流写本の調査をおこなった高橋葉子も「中音から一字だけ上音へ上がる節の指示に最も多く用いられている」が、上・クリ音間の一字上昇にも用例があり、その場合の「当と入の記譜箇所には、内容的に違いを認めることができる」と結論づけている¹²。この場合もクリ音への上行と考えたい。興味深いのは「クリ」前「トリ歌」中の「ツルキダンダンニ」である(写真7)。クルという表記は句頭に施されているが、上ゲゴマは「ダ」に書かれている。現行の謡でも「段」でクリを謡うから、ゴマの方が現行の謡と一致するわけだ。

上ゲゴマと「ハル」を併記した例は、「クセ」前の「サシ」「ヘンシヲコタル」の「ン」にも見られる(写真8)が、ゴマのみでメロディを表す箇所もふえた。たとえばシテの道行の「上歌」、「マタヤツハシヤタカシ山」は現在中・下旋律で行き来する箇所だが、「マタヤツハシヤタカシ」とゴマがあり(写真9)、ほぼゴマの通り旋律を上・下行させると現行と同じフシになる。「クセ」末の「ユメワスナワチ」や舞後の「キミライワウ」は、上ゲゴマのみでハルを表した例だが、下ゲゴマと「下」字を併記した章、下ゲゴマのみの章も少なくない。下ゲゴマについては、下向きにかなりの長さを持って記した記号も散見される。下ゲがその後も続く意味を示

したのであろうか。

ゴマを付す箇所はその後の自筆本でも次第にふえるが、それでも、ここぞ、という章に記す程度である。正長二年(一四二九)、と本奥書の年号がいちばん新しい「弱法師」を見てみよう。シテ登場の「上歌」では「マシダラ」、「初同」では「ナニワノコトカ」になって初めて上ゲゴマが付く。現行の謡では両者とも初めてクリ音で謡う箇所である。「上歌」は上音で謡い出し、強調したい詞章をクリ音で謡う。旋律が定型化しているので、クリ音で謡う詞章さえ指摘しておけば、それ以外の指示がなくてもあとは謡えるのである。「一セイ」の「イリヒノカゲモ」、「中ノリ地」の「日想カン」「モウモクノカナシサ」も同じように上ゲゴマでクリ音を示している。「クセ」は下音で謡い出し、中・下旋律を繰り返した後、上音に上行する旋律構造をもつが、「弱法師」の「クセ」では「チスイ」「ナカレヒサシキ」に上ゲゴマがついているので、ここで上音に上がるとわかる。「ハル」や「クル」といった文字表記の少なさをゴマで補い、フシを的確に伝えていると言える。

「盛久」に戻ろう。文字との併用、ということでは、「フル」があげられる。表2に示したように、「フル」と表記された章は、現在ではマワシやノミ、まれにフリで謡う。その中で「上歌」の「ライソノモリ」にはひらがなの「へ」字に似たゴマ(写真10)が、「クセ」の「イノチニ」には「へ」字がひっくり返ったようなゴマ(写真11)が併記されている。「へ」字に似たゴマは単独でも用いているが、現行でマワシに相当する章がほとんどである。ただし、「へ」字に近いもの以外に半円に近いもの、丸味を帯びた下ゴマのようなもの、「へ」字がひっくり返ったものなど、形状は一定ではない。

「盛久」になって表記の増えたのが「入」である。現在と同じく一音位上行の意味で用いる例が多いが、現行では二字バリ(シテ道行前の「サシ」

「セキノヒカシニオモムケハ」写真12)、大成版ではアタリ（シテ登場の「サシ」「ゴケチエンムナシカラシヤ」など）となっている章も少なくない。先述したようにアタリについては不明な点が多く、「入」との違いも明らかではないので、報告にとどめておく。

「盛久」では、ゴマやフシのかんりの部分が現行の謡と一致するが、すべてではなく、「問答」などコトバの部分に「下」などが書かれるなど、解明できないフシ付ケも少なからず見受けられる。コトバとサシゴト、サシコエなどの謡い分けについては従来から論じられている¹⁴⁾が、現在とは異なる謡い分けがあった可能性も考えられる。

(二)「中」について

「盛久」に見える珍しい表記が「中」である。「盛久」に六箇所あるのは「弱法師」に一箇所しかない。二曲とも元雅作という点に興味深いが、これについて蒲生郷昭¹⁵⁾が「クル」と書かれているあたりには「中」の記入はないのである。「中」はやはり低音域と密着した記号であるらしい」と述べ、「音階の中音だろうか」と推測している。蒲生はこのあと室町末期の謡本を調査し、「観世流では、すでに室町時代に、『中』の概念が存在していたのである。しかし、記号として謡本に書くかどうかということになると、たとえば『下』などに較べて、かなり後まで恣意的だったということなのだろう。」と述べ、さらに謡伝書『塵芥抄』や『音曲玉淵集』らの記述から「中」には、ウクという概念との接点もあった」としている。「それにしても中音の『中』と中ウキの『中』は、どのように区別されたのだろうか」というのが蒲生の感想である。

室町後期の謡本は参照するにとどめ、まず「盛久」について検討している。推測しやすいのが、「クセ」の「ハトノツエニスガリツツ」(写真13)

である。この句は中音で始まる。その前にも中音で謡う句はあるが、「中」とは表記されていないし、この後「キヨミツノアタリヨリ」や「モトヨリ大ジ大ヒノ」も、現在では中音で謡いだが、その句頭は「下」となっている。今日的な感覚で言うところの整合性がないのである。だが、それは研究者の視点でみるからであって、世阿弥なりに、また元雅なりに「中」とした意味はあるだろう。前述したように「クセ」は下音で謡い出し、中・下旋律を何句が経た後、上音に上行する、という旋律進行のキマリがある。従って「クセ」の冒頭に中音がでくるのは当然のことなのだが、どこまで中音で謡うか、どの句で上音にあげるかは、謡う際、注意しなければならぬ事項である。「盛久」の場合、現在では「ハトノツエニスガリツツ」の次の句で上音にあがる。ここはまだ上行してはいけない、と注意を喚起するために「中」と付したのではなからうか。次の「メウモン タタシキ」には「ハル」も上ゲゴマもないが、「ハトノツエ」に「中」とあるから次の句で上行する、と推測がつくわけだ。実は、観世文庫所蔵の永正一三年観世弥次郎長俊筆「当麻」でも、「クセ」の「せうみやう観念の」の句頭に「中」、「観念の」に「ハル」と付いている。この譜本で「中」と付したのはこの箇所のみである。「盛久」と同じ条件で「中」と表記したことは確実であろう。「クセ」で上音に上がる直前の中音の句に「中」と記す例は、同じく観世文庫蔵の天文十九年観世又五郎奥書の「紅葉狩」の「クセ」、「じやいんまうこももろともに」や天正十七年観世与三郎忠親筆「きぬた」の「クセ」、「あまの川なみたちへたて」など他にも見ることができ¹⁶⁾る。ゆるやかな慣例となっていたのかもしれない。「盛久」の場合、「クセ」ではないが、「下歌」風に始まる小段の「ノカスヘシヤ」にも「中」と表記がある。ここも次の句に「入」があつて上音に上行する。前述したように、通常「下歌」は上音へ上行しないから、常とは異なるフシに注意をうながす意図で「中」と表記したのであろう。

「サシ」の「シヤリノキン」、「ネカワクワ」、「クセ」末の「モリヒサタツトク」では「下」と「中」が近接して書かれている。いったん音位を下げた後、ハルほどではない、つまり上音まで上行しないけれども中途まで上げる意図で「中」と付した、と仮定するとこれらの章も推測できそうだ。経文を読み上げる場面での「ネカワクハ」(写真14)は、拍子不合の謡である。拍子不合でサシ調の小段は、「クドキ」や「ノット」をのぞくと上音で謡い出すものがほとんどを占めているが、ここは落ち着いた音で信仰心をしつかり表明したいところなので、上音ではなく中音で始めたかったのではなからうか。「クドキ」のようにほそほそ謡い出すところならば「下」と記したかもしれないが、そのような謡い方ではなく、かと言って高音域で謡いあげるわけでもない、そのような意図を「中」という表記にこめたのだろう。

「クセ」の終結部、「モリヒサタツトク」(写真15)の場合は、付則的な文意を「中」で表した、と解釈できる。前の句「夢はすなわち覚めにけり」で「クセ」の内容は完結しているが、そのような夢を見た盛久の心情を、「下」でも「上」でもなく淡々と「中」で謡って「クセ」を終わらせたかったのだろう。「ネカワクワ」にしろ「モリヒサタツトク」にしろ、抑えたフシ付ケが、元雅の作風にふさわしく感じられる。

「下歌」を考えてみたい。「下歌」も中音で謡い出すが、自筆本では小段冒頭に「下」と記している。そこに働いているのは「上歌」と対の概念で、「低い音」で謡い出す、という意識である。音をきつちり下げる意識が働く場合に「下」、きつちり上げる場合に「ハル」と記し、そこまでは下げない、そこまでは上げないという意識が働く場合に「中」としたのであって、具体的にその音位が中音になるか中ウキ音になるか、下ノ中音になるかは旋律の流れに沿っていけば自明であり、問題にならなかったのではなからうか。あくまでも作者や謡い手の意識の問題で、「中途」という

意識がなければ付す必要のない記号だった、と推測される。

かつて「ハヤフシ」について論じたとき、他の「ハヤフシ」と同じ旋律、リズム構造をとる「弱法師」の「眺めしは月影の」以下が「ハヤフシ」ではなく「歌」となっていたことにふれたが、旋律やリズムは同じでも、その句や小段が置かれたコンテクスト、謡うときの意識が異なれば、同じ名称を用いないのが世阿弥の行き方であった。「盛久」は元雅の作だが、この場合の「中」も同じ、と考えたい。とはいうものの、現行の謡では推測できない表記があることも否めない。舞の直前、「モリヒサカカルジセツニアウ事」は、現在ではコトバになっており判断しかねる。ここは保留としておこう。

(三) 地拍子に関する表記

「盛久」には、拍子当たりに関する表記も多い。

句の区切りは原則として○で示すのだが、拍子合の小段で謡い出しの間が遅くなるところには「ヲク」と併記するようになる。ヲクは、その後の室町時代の謡本でも使用しているが、自筆本の段階では、どこまで遅くするか、謡い出しの間を区別する必要は感じなかったらしい。「初同」の「ヲトロヘハ」はヤアの間(第二拍)、「ロンギ」の「イノチナリケリ」(写真16)と「ユキノフシネノ」はヤヲハの間(第三拍)、二つ目の「ロンギ」中「カキリナシ」は次の句がヤヲの間(第二拍半)、と謡い出しの間は異なるのに表記はおしなべて「ヲク」で済ませている。細かい差異は、上ノ句の文字数で判断できるからであろう(譜例4)^(註)。「イノチナリケリ」では「延」も併用している。不明なのが「ニセノ願望」に付された「ヲク」である。ここは現在、拍子不合で謡い流すところで地拍子とは無縁なはずである。内容の点でも経文を読み上げる途中なので、特に間をあげなければ

ばならない必然性も感じられない。間以外の別の意味があったのだろうか。

月曜会が翻刻した『世阿弥自筆能本集』では「クセ」前の「歌」、「マツセニテワ」の前も「ヨク」としているが、これは誤りで、その右隣の行「経文新たに」の句頭への指示である。通常は句の右側に指示記号を書くのだが、記号が多い場合は左に付すことも少なくない。「経文新たに」はヤヲの間謡い出し且つ分離ノトリというので、指示記号も「マイ・同・延・」¹⁸と多い上、その前の行の詞章の訂正がこの行にまで及んでいる（写真17）。書ききれないので左に記したのであろう。

分離ノトリでも、謡い出しの間は遅くなる。上ノ句を二分して上半句をトリの間、下半句と下ノ句で本地とし、一句ですむところを二句に拡大するのが分離ノトリだが、拡大した分、強調したい章にヒキやマワシなど増シブシを施している。「盛久」では増シブシの分を「延」として「ヨク」と併記した例がある。前出した「キヤウモンアラタニ」がそれで、逆に「ヲク」と表記しなくても「延」とあるので分離ノトリだとわかるのが「クセ」中の「メウモンタダシキ」と「ター・ランナリトテモ」である。「延」は主として現在の「引き」に相当するが、現在「マワシ」や「フリ」で謡う章もある。

分離ノトリや句頭に限らず「延」と記す例は、「ロンギ」の「イノチナリケリ」「サヨノナカ山ワ」、「ロンギ」の「ホッシンヒトニコエタリ」などである。「イノチナリケリ」は現在分離ノトリではないので「イノチ」部分に増シブシはないのだが、謡い出しの間が遅くなるので、前の句の句末を引け、という指示だろうか。「延」と同じような意図で「長」と記すこともある。たとえば「初同」の「セタノナガハシ」（写真18）「申ニツケテ事タラス」は、現在分離ノトリで謡うところである。また、先述した「○イノチ○ニ カワルヘシト ノタマイテ」は「フル」となっていた。

現在とは異なる謡い分けがあったのかもしれないが、「延」と「長」、「フル」を書き分けた意図は「盛久」の段階では今ひとつ不明である。

自筆本では同じ意味をゴマで表したり文字で示したり、また両者を併記したり、とさまざまだが、どう表記するか、その選択はかなり恣意的に見える。ここで注意を喚起しておきたいのは、自筆本を見る際に整合性を追求しすぎてはいけない、という点である。当然のことだが、世阿弥も元雅も研究者ではない。作家であり実演者であったのだし、自筆本は、素人弟子へ懇切丁寧に教える譜本ではなく、基本的なフシ付けは熟知した玄人とやりとりする譜であった。整合性を追求しすぎると、作家として、また実演者としての彼らの意図や感性が読めなくなるおそれがありそうだ。

謡い出しの「間」に戻ろう。「ヲク」とは逆に謡い出しの間が早まる場合、すなわち半声の間で謡い出す句には、現行と同じように句頭の右横に線を引いている。道行の「ハヤカマクラニツキニケリ」（写真19）、「次第」の第三句「ノチノヨノ」、物着前の「ツルキダンダンニ」がそれである。「モリヒサカツイノミチヨモクラカラシ」の「チヨ」にも傍線が引かれている（写真20）が、「ヨモクラカラシ」は半声ではなく、本間謡い出しである。ただし現在では「ツイノミチ」に増シブシを入れて謡うので、「つゝいのみいちよもくらかしらし」となって次の句との間に句点が入らない。⁶続けて謡う、という点では半声と変わらないので、同じ表記にしたの
だろう。現在と同じように下ノ句で増シブシを謡ったことが想定できるのも興味深い。

○印は、拍子不合の小段でも一句づつの区切りを示すために付けられているのだが、現行の区切りと異なるところが一箇所ある。「クセ」前の「サシ」末「シヨヤヨリ ゴヤニイタルマテ○セウゼントシテ」で、現在では「初夜より後夜の。一点まで」と切る。「後夜の」でフリを謡うが、自筆本の段階でも単なる区切りではなく、句末にはフシを伴っていたので

はなからうか。

このほか、「遣ウ」「ユル」「モツ」など論じ残した表記もあるが、「盛久」だけでは論じきれないところもあるので、別の機会に譲ることとする。

四 「江口」のキリのフシ付ケ ―結びに変えて―

翌応永三一年九月の奥書を持つ「江口」ではさらに表記が増え、用語も多様化する。現時点ではそれらを詳細に検討する余裕がないので、舞後の改訂部分のみにふれて、論の結びとしたい。

自筆本の「江口」は六枚の用紙を貼り継いで書かれているが、五枚目の紙幅が他に比べて短く、その左端に元の詞章と思われるフシ付ケが残っていることから、最終紙に書かれた舞あと部分は応永三二年、この自筆本が書かれた時点での改訂であろう、と推測されてきた¹⁹。その前のアイのコトバにあらわれる歌舞の菩薩を消して普賢菩薩に直していることから、遊女の普賢菩薩への変身を新たに付け加えた際に全体を手直した、という説を落合博志が唱えている。第五紙左端に残る小段名やゴマが第六紙冒頭の詞章、「実相無漏の」にまったく合わないのでこの部分から差し替えた、とするのが落合論だが、改訂に呼応するように舞あと部分のフシ付ケはかなり詳細になっている。詞章の作詞はフシ付ケと一体であるから、詞章を変更した際、フシも当然変えたはずである。どのようなフシ付ケを行ったのだろうか。

「江口」の前場は西行と詠み交わした和歌をめぐって展開し、後場で、川舟の上での遊女の芸能をみせ、遊女の曲舞ともいえる「クセ」を舞う。クライマックスはシテの舞う「クセ」と「序ノ舞」である。他の夢幻能では、「序ノ舞」を舞った後、静かに夜が明けて僧の見た夢も覚め、シテは姿を消す。たとえば「井筒」では、「序ノ舞」の余韻をうけて大ノりの謡

がひとしきり続いた後、そのノリを断ち切るように平ノりの謡になって現実に戻り、終曲となる。舞や大ノり謡のゆったりしたノリのもと、平ノりや中ノりなどノリの早い謡に変えて一曲を総括するのだが、総括のために世阿弥が考案した小段が「ハヤフシ」であった。クライマックスを受けて静かに淡々と曲を終結に導くために中音で謡い出し、同じ句中音でくりかえすのがハヤフシの定型である。ところが「江口」の場合はそこを少しアレンジした。

舞い終えた遊女はこの世が仮だと悟って静かに去っていく、それが当初の「江口」の構想だったのだろうが、改訂後、普賢菩薩に変身して極楽浄土へおもむく、いわばもうひとつクライマックスを加える形にしたのである。しずかに淡々とハヤフシを謡ったのでは、終曲部の高まりへ盛り上げていくことはむずかしい。そこで、ハヤフシの返シを上音にあげる、という異例な処置を考案した(写真21)。舞による高揚感を受けて「実相無漏の大海に」と今様を謡ったあと、地謡とシテのカケ合が続いてハヤフシに至るのだが、シテ謡の「波の立居も何故ぞ」、「心止むるゆえ」、「人をも慕わじ」、「別れ路も風吹く」はことごとく低音で謡い、地謡(同音)が謡う「心止めずは浮き世もあらじ」、「待つ暮れもなく」は高音で応じ、「花よ紅葉よ月雪」と俗世の華やかさを上音・クリ音などの高音で謡いあげ、「あら由なや」と収まって現実に戻ったところで遊女はハタと感慨にふけり、つぶやくように「思えば仮の宿」と中音で謡う。クリ音がつづいた後のこの中音はたいへん効果的である。通常のハヤフシならば、そのまま中音で謡い続けて現実に戻る所だが、「江口」では「そうだ、仮の宿と言ったのは私なのだ」と再び大きく納得したかのように声を張り上げて返シを上音で謡う。中音で謡うか上音で謡うか、わずかな差異のようにだが効果はまったく変わってしまう。返シを上音で謡ったことで、これに続く詞章「心止むなと人をだに、いさめし我なり」も上音で、また分離ノトリを用いて大

大きく謡うことが可能になったのである。「ココロトムナト」には自筆本でも「ヨク・ハル・ナカム」と記している(写真22)から、現行と同じように「こーこーろー」とマワシや引キを入れながら上音で大きく謡ったのだろう。それは、今様を受けて静かに謡った詞章、「心止むる故」に呼応しながら、さらに普賢菩薩への変身へと展開をうながす詞章である。

このあとのフシ付けも独特で、「スナワチフケン○ホサツアラワレ」、「フケン」と「ホサツ」の間は自筆本で「ヨク」となっている。(写真23)「フケン」と大きく間を取る間に普賢菩薩への変身がおこなわれ、白象、光、白雲、上昇イメージの強いキラキラした詞章をクリ音や上音で荘厳するように謡いあげたあと、「うちのりて」を「下」げて謡う(写真24)。「下」の指示でどの音位まで下げたのだろうか。常識的には下音だが、呂音まで下げることが世阿弥の時代にもあったのだろうか。現在、上掛りでは下音だが、下掛りは呂音で謡う。「白雲に乗る」、上行して成仏する瞬間を下行して謡う逆転の発想と、低音に下げたことで醸し出される一種の厳かさ。このフシ付けは、見事というよりほかはあるまい。呂音まで下げるのが後世の工夫だとしても、ここを下げて謡うよう作曲したのは世阿弥である。

こうした作曲のセンスは、作詞同様、声を大にして評価すべきであろう。返シを上音で謡うハヤフシにしても、「江口」をのぞくと「西行桜」にしかない。ハヤフシは世阿弥自身が考案した小段なのだが、新たな境地を開くためには自ら作り上げた定型すら破り、絶えず模索するのが世阿弥の行き方であった。フシ付けいかに詞章の効果は大きく変わる。フシ付けがいかにか作詞と不可分であるか、世阿弥は熟知していたのである。

譜例1

1 2 3 4 5 6 7 8
 いく…しみふ…こおしてー
 ー。やしーま (トリ地)
 ーのーほか…までな…みもなく。

譜例2

*本地の場合
 1 2 3 4 5 6 7 8
 はま…のまさ…ごのか…ずつも…りて

*分離ノトリ

1 2 3 4 5 6 7 8
 は…ま
 ーのーまさ…ごのか…ずつも…りて

譜例3

部分的に一拍に二文字をあてる場合

2 3 4 5 6 7 8 1
 をとーろかぬーみよなり

五文字を一句とみなす場合

2 3 4 5 6 7 8 1
 をーーとろーかーぬー

譜例 4

本間 1 2 3 4 5 6 7 8
 たな…びきに…けりひ…さかたの。

ヤアの間 ヲトロ…へハオ…イソノヲ

ヤヲの間 カ…ギリナシー
 ———。ソノ…トキモ…リヒサワ。

ヤヲハの間 イ…ノチナアリケリー

註

- (1) 月曜会編『世阿弥自筆能本集 校訂編』岩波書店 974
- (2) 『芸能の科学』20 92.11 所収 『日本古典音楽探求』出版芸術社 2000.5 に再録
- (3) 『二松学舎大学論集』第42周 983 所収
- (4) 『世阿弥の女体幽霊能と「ワカ受ケ」の機能』『国語と国文学』74巻第11号 97.11 『能の演出 その形成と変容』（若草書房 988）に再録
- (5) 『ハヤフシで意図したもの―世阿弥自筆本の小段表記をめぐって―』『芸能の科学』26 983 『能の囃子と演出』（音楽之友社 032）に再録
- (6) 『次第』は三句からなる小段で、現在では第一句は上音で謡いだし、下の句中音へ下がる、第二句は中音と上音の間を行き来して中音に下がる、第三句は中音で始まり、下音に下がって終わる、という定型が認められる。「盛久」の「次第」には音位の表記があるが、それはこの定型からはずれているためである。
- (7) 「アrikataya」の「リ」についているのは上ゲゴマではなく、直ゲゴマにも見える。

- (8) 本来八拍子（本地）に収まる句の上ノ句を二分し、四拍子（トリ地）をプラスして二句分に引き伸ばして謡う技巧を分離ノトリと三宅杭一は命名している。具体的な処理は譜例を参照されたい。
- (9) 注3に同じ
- (10) 平ノリでは第一拍の前から謡い出す形を基本としており、これを本間と言う。具体的な処理は譜例を参照されたい。
- (11) 『早歌の音楽的研究』三省堂 832
- (12) 『観世流 節の研究 増補版』檜書店 847
- (13) 『室町後期観世流謡本における記譜法の二系統』月曜会編『能 研究と評論』11 838
- (14) 香西精『世阿弥新考』（わんや書店622）所収の「さし声・さし」となど注2に同じ
- (15) この譜本では「かのたなばたのちぎりには」の傍線部分にも「中」と表記がある。
- (16) 譜例4に示したように、謡い出しの間は上ノ句の字数で決まることが多い。
- (17) 「マイ」については、「哥」字を崩して記号化したもので「ウタ」と読むべきだ、という説を表章が唱えている（「序に代えて」 月曜会編『世阿弥自筆能本集』岩波書店 974）が、他の箇所に見られる「マイ」とくずし方が一致する。注5にあげた前稿では「ウタ」と解釈したが、本論では「マイ」と考え直している。
- (19) 落合博志「江口への構想と成立」 月曜会編『能 研究と評論』15 875 など

表1 世阿弥時代の上歌・終句返シ前の下ノ句一覧

	道 行	シテ登場	初 同	二の同	待 謡	後 の 同	そ の 他
1-1	高砂(着きにけり)	高砂(名所かな)	高砂(ありがたき)	—	高砂(着きにけり)	—	—
1-1	老松(着きにけり)	老松(困わん 上の句から中音のまま返しの詞章小異)	—	—	老松(待ちて見ん)	—	
1-1	養老(着きにけり)	養老(久しけれ)	養老(嬉しさよ 上の句から中音のまま)	養老(終句の返シなし)	養老(思われず)	—	
1-1	難波(着きにけり)	難波(日影かな)	難波(治めなれ)	—	難波(不思議さよ)	—	
1-1	弓八幡(着きにけり)	弓八幡(運ぶなり)	弓八幡(めでたき 上の句でハル)	—	弓八幡(奇特かな)	—	
1-1	放生川(着きにけり)	放生川(社かな)	放生川(終句の返シなし)	—	放生川(気色かな)	—	
2-1	屋島(着きにけり)	屋島(誘うらん)	屋島(むせばけり 上の句から中音のまま)	—	屋島(待ちいたり)	屋島(申すなり「な」に入)	
2-1	実盛(道とかや)	—	—	—	—	実盛(ざるべき)	実盛(失せにけり 中入り前)
2-1	忠度(小舟かな)	忠度(下歌)	忠度(シテ謡も交じる 終句の返シなし)	—	忠度(旅寝かな)	忠度(終句の返シなし)	忠度(なりにけり 中入り前)
2-1	頼政(着きにけり 上の句から中音のまま)	—	頼政(名所かな)	—	頼政(待とうよ 最後に入)	頼政(終句の返シなし)	頼政(失せにけり 中入り前)
2-1	敦盛(着きにけり)	敦盛(過ぐすなり 上の句から中音の)	敦盛(思し召せ 上の句上音)	—	敦盛(弔わん)	敦盛(申さん トリ歌)	敦盛(失せにけり 中入り中上歌)
2-1	清経(上りけり)	—	清経(泣く音かな)	清経(袂かな)	—	—	清経(知らずらん 中上歌 シテ登場)
2-1	えびら(着きにけり 上の句から中音のまま)	えびら(帰らん 上の句から中音のまま)	えびら(妙なれや 上の句に二字バリ)	—	えびら(臥しにけり)	—	
2-1	田村(着きにけり)	田村(景色かな)	田村(なるべしや)	—	田村(読誦する)	—	
2-1	—	—	経正(あまねしや)	経正(来たりたり 上の句から中音のまま)	—	—	経正(三の同 花もなし 上の句から中音のまま)
2-2	通盛(今宵かな)	通盛(悲しき 上の句から中音のまま)	通盛(遊ばせ 上の句から中音のまま)	—	通盛(切尾型)	—	通盛(なりにけり 上の句から中音のまま 返詞章小異)
3-1	江口(着きにけり)	—	江口(終句の返シなし)	—	江口(不思議さよ)	江口(終句の返シなし)	
3-1	井筒(弔わん 中上歌)	井筒(覚めてまし 上の句上音)	井筒(気色かな 上の句上音)	—	井筒(臥しにけり)	—	
3-1	采女(着きにけり)	采女(景色かな)	采女(劣らめや 上の句から中音のまま)	—	采女(誠なる)	采女(頼もしや トリ歌)	采女(入りにけり 上の句から中音のまま 返詞章小異)
3-1	関寺小町(タベかな)	—	関寺小町(尽きせじや 上の句から中音のまま)	関寺小町(終句の返シなし)	—	関寺小町(終句の返シなし)	
3-1	—	檜垣(着きにけり 上の句上音)	—	檜垣(失せにけり 中入り前)	—	—	
3-1	姨捨(着きにけり)	—	姨捨(景色かな)	—	姨捨(終句の返シなし)	姨捨(終句の返シなし)	姨捨(失せにけり 中入り前)
3-2	—	松風(袂かな)	松風(終句の返シなし)	松風(終句の返シなし)	—	—	
4-1	当麻(着きにけり)	当麻(交るなり)	当麻(風ならん)	—	当麻(不思議さよ)	—	
4-1	櫻川(着きにけり)	—	櫻川(など咲かぬ 上の句上音)	櫻川(川瀬かな 上の句に二字バリ)	—	—	櫻川(出でていく 変則的な中入り地 上歌+中上歌 上の句上音)
4-1	西行桜(心かな 下の句に入 ワキツレ)	—	西行桜(住処なる)	西行桜(終句の返シなし)	—	—	
4-1	芦刈(着きにけり)	—	芦刈(心かな 上の句から中音のまま)	芦刈(召されよや 上の句に入)	—	芦刈(終句の返シなし)	
4-1	砧(着きにけり)	—	砧(心やな 上の句から中音のまま 返シ詞章小異)	—	—	—	砧(なりにけり 上の句から中音のまま 中入り前)
4-1	班女(着きにけり)	—	班女(身ぞつらき 中入り前)	—	—	班女(祈るなり 上の句上音)	—
4-1	花筐(早めん)	花筐(着きにけり シテ 上の句上音)	—	—	—	—	花筐(帰りにけり 下の句に入 中入り前)
4-1	蟻通(鐘の声 上の句から中音のまま)	—	蟻通(はかなけれ 上の句から中音のまま)	蟻通(終句の返シなし)	—	—	
4-2	—	葵上(語らん 上の句上音・下の句に)	葵上(尽きすまじ)	—	—	—	
4-2	雲林院(着きにけり)	—	雲林院(錦なる 上の句に上音 下の句途中でハル)	—	雲林院(臥しにけり)	—	雲林院(なりにけり 中入り前)
4-2	—	—	—	—	通小町(切尾型)	—	通小町(失せにけり 中入り前)
4-2	卒都婆小町(住処なる)	卒都婆小町(誰やらん)	—	卒都婆小町(終句の返シなし)	—	—	
4-2	船橋(心かな 下の句に入)	船橋(渡さばや 上の句から中音のまま)	船橋(終句の返シなし)	—	船橋(ありがたき)	—	
4-2	柏崎(着きにけり 上の句上音)	柏崎(着きにけり 上の句上音)	柏崎(終句の返シなし)	—	—	—	柏崎(衰れなる 中入り前 上の句から中音の)
4-2	—	—	自然居士(人はなし 下の句入)	—	—	—	

4-3	隅田川(ワキツレ 着きにけり)	隅田川(着きにけり 上の句に上音)	隅田川(渡し守 上の句に上音 返シ 詞章小異)	—	—	隅田川(憂き世かな 上の句から中音のまま)	
4-3	—	盛久(終句の返シなし)	盛久(終句の返シなし)	—	—	—	
4-5	蟬丸(着きにけり 上の句から中音のまま)	—	蟬丸(名残かな)	—	—	—	
4-5	花月(住処なる)	—	—	—	—	—	
5-1	山姥(着きにけり)	—	—	—	山姥(深山かな)	山姥(恥ずかしや)	山姥(失せにけり 中入り前 上の句から中音のまま)
5-1	融(着きにけり 上の句に上音)	融(タベかな)	融(眺めん)	融(ばかりなり)	融(旅寝かな)	—	
5-1	野守(着きにけり)	野守(景色かな 上の句に上音)	野守(例かや)	野守(涙かな 変則的な上歌)	—	—	
5-1	鵺(着きにけり)	—	鵺(頼むなり 下の句入)	—	鵺(読誦する)	—	
5-2	海人(海士小舟)	—	海人(終句の返シなし)	—	—	—	
5-2	鵜飼(着きにけり 上の句に上音)	鵜飼(ものうさよ 上の句に上音)	—	—	鵜飼(ざるべき)	—	鵜ノ段(あまり上歌風ではない 終句の返シなし)
5-2	—	昭君(払わん)	—	昭君(払わん)	—	—	昭君(登場2度目の上歌 終句の返シなし この後下歌に続く)

凡例

1 五番立てに従って曲名を列挙した。最初の番号は曲籍、そのあとの枝番号は、世阿弥作が1、世阿弥以前の古作が2、元雅・禅竹作が3、作者不明が5となっている。

2 ()のなかは、終句の下句の詞章である。詞章のみで説明のないものは、返シの前で上音にあがる上歌、説明を付したのは、それ以外の上歌である。

3 参考までに中上歌、クリ歌などのバリエーションで終句を返すものもあげておいた

表2 世阿弥自筆本「盛久」の表記

フルについて

小段名	詞章	現行	ゴマの有無
登場のサシ	マシテヤタネンチクウノ	カキとも今はナシ	ゴマ併記 U
下歌	セタノナガハシ	「ハ」にマワシ	ゴマのみ 〇
上歌	ミナレトモ	マワシ	ゴマのみ 〇
上歌	ライソノ	カキはマワシ	ゴマ併記 〇
上歌	アツタノウラノユウシヲノ	キ・マワシ カ・「ヲ」にマワシ	ゴマのみ 〇
ロンギ	サヨノナカヤマワ	マワシ	ゴマのみ 〇
ロンギ	ミヲノイリウミ	ノミ	ゴマのみ 〇
ロンギ	ユキノフシネノ	カはフリ キは引き	なし
ロンギ後サシ	ケニカハルミノ	カはクズシ音階で下ゲ キはツヨ吟で下	なし
歌	イウツユノ	カキ・ノミ	なし
	アシヨワヨワト	マワシ	ゴマのみ 〇
クリ	ソレフシシヤウカクノ	入マワシ	ゴマのみ 〇
クリ	イツクフタウフ	マワシ	ゴマのみ 〇
サシ	ヘンシヲユタル	「シ」にマワシ	ゴマのみ 〇
クセ	アタリヨリ	カキ・マワシ	なし
クセ	イノチ〇ニ	マワシ	ゴマ併記 U
クセ	タットク ヲモイテ	カキ・「て」に入マワシ	

入について

小段名	詞章	現行
登場のサシ1	ゴケチエンムナシカラシ	キはなし カは「ム」にアタリ
登場の一セイ	カエルハルナキ	カキともになし その前のクリはOK
登場のサシ3	セキノヒカシニ	カキともに二～三字バリ
ロンギ	カクキテミント ヲモイキヤ	カはアタリ キはなし
ロンギ後サシ	一スンノクワウインナ	カは入 キは一字バリ
ロンギ後サシ	チヨモトチキリシ	カはアタリ キはなし
ロンギ後サシ	カワルヨナレヤワレヒトリ	カキともに「ヒ」に入
ロンギ後サシ	ケニカハルミノユクエカナ	カキともにナシ
	ゴシヤウノゼンシヨヲ	カ：「シ」にアタリ
クセ	心ヤスクヲモウ	クリ

中について

小段名	詞章	現行	注記
サシ	一スンノクワウインナ シャリ	カ・和吟になる	中の前に下
サシ	ケニヤコキヤウノ		
	ネカワクワ		中の前に下
歌	ノカスヘシヤ	カ・中音	
クセ	ハトノツエニスガリツツ	カキ・中音	
クセ	モリヒサタットク		中の前に下
コトバ	モリヒサカカルジセツニ		

ヲクについて

小段名	詞章	現行
初同	〇ヲトロヘハ	ヤアの間謡い出し
ロンギ	〇 イノチナリケリ	ヤヲハの間謡い出し 延も併用
ロンギ	〇ユキノフシネノ	ヤヲハの間謡い出し
カカル	〇ニセノ願望	下の中
ロンギ	カキリナシ	次の句がヤヲ
	ココチシテ〇カンルイヲ	ヤアノ間

モツについて

小段名	詞章	現行
サシ	イツカヘルヘキ	カは「へ」にマワシ・「キ」に引き キはマワシのみ

延について

小段名	詞章	現行
ロンギ	イノチナリケリ	カキとも特殊に引き多し
ロンギ	サヨノナカ山ワ	カハフリ キは引き
ロンギ	ミヲノイリウミ	分離のトリだがヲは普通に引クのみ
歌	アリカタシト	カ・前の下の句が6字なのでモチあり
歌	キヤウモンアラタニ	カキ・分離ノトリ キヤウには引きなし
クセ	メウモンタダシキ	分離ノトリ メウには引きなし
クセ	ダイジダイヒノ	下ノ句のモチ キ・「の」に引き?
クセ	タダーヲンナリトテモ	分離ノトリ 「タ」に大のマワシ
クセ	ホッシンヒトニコエタリ	カ・フリ キ・引き
舞前コトバ	○ヲサマリナヒク	中音 「サ」にマワシ
舞あと	マツノハノチリ	ヤアノ間
舞あと	マサキノカツラ	前の字にモチ「マ」は中マワシ キ・大マワシ

長について

小段名	詞章	現行
初同	シルモシラヌモ	下ノ句 次がヤアの間なので引ク
初同	○セタノ	分離のトリで、引き
問答	申ニツケテ事タラス	分離のトリで、引き
クセ	ワレヲネンスル	二段下ゲ
クセ	イワンヤナンジ	アゲハ
クセ	ワレナンデカ	トリでモチ

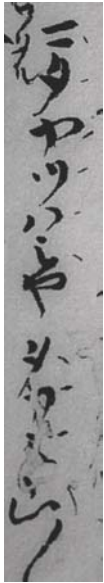
遣について

小段名	詞章	現行
登場のサシ2	ヲモイタツコソ	カは入 キも一字バリ
初同	○アウサカノ	ヤアノ間謡い出し
カケ合	アシヨワヨワト	カ・和吟 キはなし
クセ	キヨメイナルウチニ	カ・半声 下ノ中 キ・半声 中
舞あと	マサキノカツラノ	カ・アタリ キは特になし

- 凡例
- 1 それぞれの文字表記が施されている詞章の部分を取り出し、現行の表記と比較した。表記のある箇所には下線を引いた。
 - 2 「現行」の欄でカとあるのは観世、キは喜多流である。流儀名のないところは上掛り下掛りともに同じ表記という意味である。
 - 3 「フル」に関してはゴマと併記している章が多いので、その有無を示した。

世阿弥自筆本の節付を考える

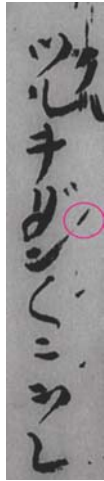
世阿弥自筆本譜例集



盛久 9



盛久 8



盛久 7



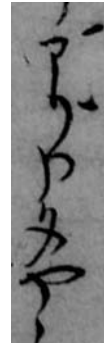
難波 6



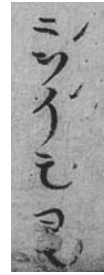
難波 5



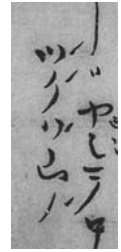
難波 4



難波 3



難波 2



難波 1



盛久 17



盛久 16



盛久 15



盛久 14



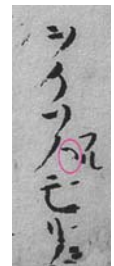
盛久 13



盛久 12



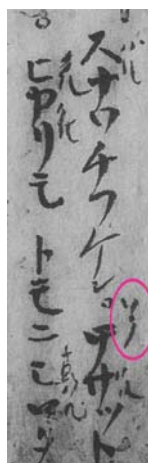
盛久 11



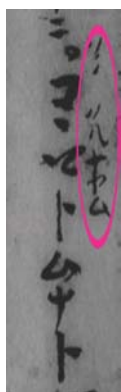
盛久 10



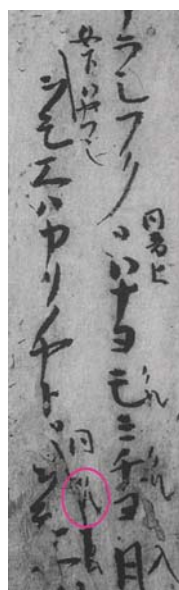
江口24



江口23



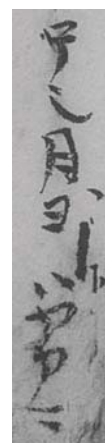
江口22



江口21



盛久20



盛久19



盛久18

写真はすべて岩波書店『世阿弥自筆能本集』によった

[Summary]

On the Composition by Zeami: From “Naniwa no ume” to “Morihiisa” and “Eguchi”

TAKAKUWA Izumi

There are eleven noh texts written by Zeami himself remaining at Kanze Bunko Foundation in Tokyo and Hozanji temple in Ikoma city, Nara prefecture. Although these contain markings that give directions on rhythm and melody that Zeami himself composed, they have not been studied in detail from the point of view of music.

In this study, the characteristics of Zeami's composition is discussed by examining “Naniwa no ume,” “Morihiisa” and “Eguchi” which are performed today. Furthermore, among copies of *Ongyokukuden*, which is one of Zeami's writings, there is one that contains scores for “Toru” and “Sekidera komachi.” These were also selected for this study.

Of the texts written by Zeami himself, “Naniwa no ume” is the oldest, written in 1414 according to a writing at the end. In this text there are only four types of markings: two for melody (上, or high, and 下, or low), ○ to indicate phrases, and 延 (long). Moreover, they are not found at many places. It appears that Zeami tried to write the minimum amount necessary. The ○ mark was said to be a mark related to the rhythm of the phrases or the rhythmic patterns of the drum, but as a result of study it is concluded that this mark indicates the ends of phrases.

In the next oldest text, *Ongyokukuden*, written in 1419 according to a writing at the end, there are not many markings giving directions about the melody. Instead of using letters, he uses short lines later called *goma* to indicate melody and also writes フル to show that these notes are to be made long and lowered. There are comparatively detailed markings in *ageuta*, one of the elements that composes the structure in noh music and which is sung at a high pitch. From these it may be assumed that there were two patterns to the ending part of *ageuta* and that Zeami was quite particular about them.

Although “Morihiisa,” which was written in 1423, is a work by Zeami's son, Motomasa, Zeami edited it and there are many markings about music. Among them there are markings like クル to show the highest tone and 中 to show middle tone. There were cases in which 中 was used and cases in which it was not, but the reason was not clear. Through this study it is assumed that this mark was used when the note was to be raised not to a high tone but to the middle and when calling attention to the fact that the next phrase would rise to a high tone. Markings about rhythm are also more detailed than before.

Finally, the ending of “Eguchi,” which was written in 1424, is discussed. It is written on six sheets of paper that have been pasted into one long piece. However, there is a trace of that sixth sheet having been replaced, and that part is thought to have been rewritten in 1424 so that at the end of this composition the main character transforms into Samantabhadra (Bodhisattva who governs the mind that aspires toward enlightenment) after dancing calmly and disappears into Pure Land. It is an outstanding work in which high and low notes are skillfully combined to express the metamorphosis into Samantabhadra and in which low notes are used to create majestic atmosphere as she disappears into Pure Land.

Most of the markings about the melody and rhythm written in the texts by Zeami are used today. What this suggests is the wonderful sense of Zeami as a composer. Until now Zeami has been highly evaluated as a lyricist but he also should be evaluated as a composer.

Research and Reports on Intangible Cultural Heritage
Number 2
2008

Publisher:
National Research Institute for Cultural Properties, Tokyo
13-43 Ueno Park, Taito-ku, Tokyo, 110-8713, Japan

無形文化遺産研究報告 第2号

平成20年3月28日印刷

平成20年3月31日発行

編集 独立行政法人国立文化財機構
東京文化財研究所
『無形文化遺産研究報告』編集委員会

編集委員	無形文化遺産部 部長	宮田 繁幸
	音声・映像記録研究室長	高桑 いづみ
	無形文化財研究室長	鎌倉 恵子
	成城大学講師	星野 紘
	法政大学能楽研究所 教授	山中 玲子

発行 独立行政法人国立文化財機構
東京文化財研究所
〒110-8713 東京都台東区上野公園 13-43
電話 03 (3823) 2241

© 独立行政法人国立文化財機構
東京文化財研究所 2008

National Research Institute for
Cultural Properties, Tokyo