

室町時代のアクセントと謡のフシ ―《松風》の復元をめぐる―

高 桑 いづみ

はじめに

第十回無形文化遺産部公開学術講座では、歌詞のアクセントとフシの関係をテーマに講演と実演を行った^(一)。従来、謡のフシはアクセントを強く反映しており、それが歌詞の横に付されたゴマの向きから確認できる、と言われている。現在ではゴマの向きに従って細かく音高を上げ下げすることはないが、桃山時代には、ゴマの向きに応じて音高を変化させていたことも明らかになっている^(二)。室町時代のアクセントについては坂本清恵氏にご教示いただき、実演に際してはシテ方観世流能楽師の味方玄師に多大なご協力をいただいて桃山時代の謡を復元し、アクセントとフシの関わりがどの程度密接なのか、考察しながら試演をおこなった。その手順と成果をここに記しておく。

一 《松風》について

復元する曲として《松風》を選んだ理由は、古い謡本の存在である。永正十四年（一五一七）の奥書がある謡本「松風村雨」が観世文庫に残っている。《松風》の謡本として最古であるのみならず、節付ケのある観世流謡本としても最古の部類に入るもので、曲末に六世大夫元広の花押入り署名

がある。創作年代に近い謡本を底本にすることで、作者の意図が見える可能性が高かろう、と推測した。『観世文庫蔵 室町時代謡本集』の解題で、表章氏は「墨筆による後人の本文修正がかなり多い。… 中略 … 元広の花押入り署名の唯一の例。本文は別人筆であろう。」と記し、翻刻の最後に「文句改訂の傍記に*印を添えたのは朱筆分で、節付ケと同時のものらしい。墨筆の改訂はかなり後代のもの」とも付記している^(三)。フシ部分には朱でゴマが付されている。節付ケを施したのが永正十四年からの程度後になるのか断定できないが、「へ」字型のマワシや下ゲゴマと平ゴマを合体させたL型のゴマなど九世観世大夫身愛改革以前のゴマを用いており、室町末期以前と推定される。観世大夫元広と奥書のある謡本は観世文庫にもう一冊「うこん・難波」が残されているが、花押はなく、本文は「松風村雨」とまったくの別筆である。

下掛りでは、金春禅竹の『五音三曲集』幽玄第二 行雲・廻雪曲味の例としてシテ登場後の「サシ・下ゲ歌・上ゲ歌」、第三恋慕麗体曲味の例として後半の「上ゲ歌・クセ」がゴマを付して載っている。国文学研究資料館が禅竹自筆とされる伝本を所蔵しており（金春欣三師旧蔵）、長祿四年（一四六〇）の奥書があるが、自筆だとすれば世阿弥自筆譜に次ぐ古い譜で、金春流としては最古の譜本になる。

復元したのは『五音三曲集』所収部分である。音楽的な性格が異なると

アクセントの反映の度合いが変わるのか、という関心に基づき、詞に近い感覚でサラサラと謡う「サシ」、七五調破律句を主体に物語をつむぐ「クセ」、七五調の歌詞を中心とする「上ゲ歌」「下ゲ歌」（歌謡）を選んだ。

二 《塵芥抄》の五声とアクセント

節付ケの参考としたのは、天正十一年（一五八三）の奥書を持つ『塵芥抄』に収められた《呉服》の「上ゲ歌」である。この「上ゲ歌」には詞章一字ごとに五声（雅楽で用いる音階）が付されており、それをたどることで天正時代のフシが浮かび上がる。《呉服》に付された五声、歌詞のアクセントを戦国から桃山時代の謡本と対応させたのが資料1である。資料1では上掛りの例として室町末期筆長頼本（法政大学鴻山文庫蔵）、下掛りの例として金春喜勝節付綴帖装本（法政大学鴻山文庫蔵）を選んだ。

ゴマの向きと五声の対応については既に発表しているのでその概略だけ示すが、「敷島」「言の葉」をはじめとして、大筋ではゴマの向きとフシの上ゲ下ゲは一致していた^(四)。一致の度合いは上掛りと下掛りで異なり、上掛りは「やま^羽と・織^羽る・こ^宮ころ・むら^宮さき^角」で五声に添うようゴマの向きを変えているが、下掛りはむしろアクセントに忠実で「やま^一と・織^一る」とゴマを付している。『塵芥抄』の内容は観世宗節の校閲を経た、と奥書に記す伝本もあるのだが、『塵芥抄』のフシに上掛りの謡本が合致するのは当然と言えよう。上掛り・下掛りとも現在ならば上音で謡い通すところで細かく音を上下させているが、下掛りの方がアクセントを重視して「あらはし・こ^一ころ」とゴマを付している。しかし「い^一ま・はな^一・きぬ^一・いろ^一・そ^一で・た^一へ」など二字の語になると上掛り・下掛りともアクセントとゴマの向き、フシが合致していた。興味深いのが、下掛りが「み^一ち^一かけ」とゴマを付した点である。このアクセントでは「道」ではなく「満ち」になる。「道かけ」

に「満ち欠け」を重ねてゴマを付した可能性は十分考えられよう。アクセントを視野に入れることで、従来文字面のみに頼っていた語釈に広がりが生まれる可能性は大きい。また、上掛り・下掛りでゴマの向きに対して異なる主張があったことも譜本から具体的にうかがうことができたのも一つの成果と言えよう。

三 《松風》のゴマとアクセント

復元については永正十四年観世太夫元広奥書「松風村雨」（観世文庫蔵以下、元広奥書本と略称）を底本とし、次に示す桃山時代から江戸初期にかけての謡本七本でゴマの校合をおこなった。

伝松平伊豆守旧蔵本（法政大学鴻山文庫蔵）

永祿・元龜・天正 元盛・宗節節付本（法政大学鴻山文庫蔵）

下村徳左衛門父子節付本（法政大学能楽研究所蔵）

堀池宗活章句本（神戸松蔭女子大学所蔵）

小宮山藤右衛門元政本（法政大学鴻山文庫蔵）

伝観世小次郎信光筆謡本（法政大学能楽研究所蔵）

堀池識語本（法政大学能楽研究所蔵）

『塵芥抄』のフシが上掛り系であること、観世流の能楽師に試演を依頼したこともあり、参照は上掛りの謡本のみによることとした。

校合結果をまとめたのが資料2である。ゴマの向きは統計をとって多数派を採用したが、少数派でも底本がアクセントに合致する場合は、底本に従った。たとえば「サシ」末の「寄^一辺^一なき」の傍線部分は「一一」が五点、「一一」が元広奥書本を含む三点であった。アクセントは「一一」であるから、底本のゴマがアクセントに合致している。そのほか底本に従って「クセ」冒頭「おもひ出^一づれば」の傍線部分を「一一」(「一一」)とするもの

が六点)、「かりぎぬ」の傍線部分を「一一」(「一一」)とするものが五点)、「せんかたなみだに」の傍線部分を「一一」(「一一」)とするものが五点)とした。

実際にはゴマの向きだけでフシを示すわけではなく、ところどころに付されたハルや下といった音高に関する指示(これを直シと言っている)が重要で、ゴマが右肩下がりになっているからといって必ずしも音が下がるわけではない^(五)。直シもふまえた上で、資料2ではフシがアクセントに合致する語を□で囲んでいる。

興味深いのが「サシ」中の「浦曲の波のよるよるは」の傍線部である。「一／＼」と付けたのが元広奥書謡本をはじめとする三本、「一／＼」とするのが三本、「一一一一」が二本であった。「夜」であればアクセントは「一／＼」で「寄る」であれば「一一」なので、どちらの意味を反映させるかでゴマの向きが異なった、と考えられる。底本に従って「一一／＼」とすれば「波の寄る夜は」となり、一つの語に異なる意味を重ねて情景を展開させる能の手法をフシが補強していたことになる。岩波書店刊日本古典文学大系の『謡曲集』では「夜々」の左に「寄」と付し、頭注には「『寄る』と掛詞」としているが、アクセントに従って謡っていた時代には、掛詞を意識するまでもなく複数の語彙が聞き取れたのである。同じ語が続く場合はオドリ字くで文字を省略することが多いが、底本ではオドリ字部分にもゴマを付して「寄る」と「夜」を区別していた(資料3)。しかし、オドリ字すると意味の違いが曖昧になるため、後代になると同じゴマを付したりゴマを省略するようになった。観世流大成版に至っては「夜々」と漢字まで固定してしまったため、「寄る」を感じとれない場合もあるのが残念である。もちろん、元広本が常にアクセントに従っていたわけではない。「下ゲ歌」冒頭「かくばかり」、「クセ」中「詠みしも」の傍線部分は元広本のみが「一」としている。両者ともアクセントとは逆になるが、句頭を抑えて謡い

出すのが慣習となっていたため下ゲゴマにすることが多かったのであろう。元広本にはその傾向が多数見られた。元広本のみゴマの向きが異なる場合でも、アクセントに関係のない場合は不採用としている。

その他、「あわれいにしえを」の傍線部分に「一一／＼」とゴマを付けた譜本が一点(永祿・元龜・天正 元盛・宗節章句本)、「御立烏帽子」に「一／＼」と付けた譜が三点、という具合に、たまたまその語だけアクセントに従っている場合も少なくない。アクセント通りにゴマを付ける傾向が強い譜本、さほど従わない譜本、と傾向は分かれるが、アクセントすべてに忠実な譜本はなかった。おおまかな旋律線は決まっても、細部は個人差があり、謡い方はさまざまだったのである。今回の復元は一つの可能性に過ぎないことを明記しておきたい。

また、「あはれに消えし」「三年はここに」などの傍線部分、助詞を平ゴマにするか下ゲゴマにするかで分かれる場合も多かった。世阿弥は『音曲口伝』で「節訛りは苦しからず。文字訛りは悪し。…中略…節訛りと申は、てにはの仮名の声なり。てにはの字の声は、言ひ流す吟のなびきによりて、声が違へども節だによれば苦しからず。」と書き残している。自立語はアクセントに従わないと意味が取りにくくなるが、助詞はそこまではないでなく、むしろフシの流れにそって謡うべきだ、という世阿弥の主張が譜本上、確認できたのである。

四 《松風》のフシの復元 ―二段下ゲ 上音から中音へ―

フシの復元は、『塵芥抄』の《呉服》の旋律進行に従っている。

すなわち、上音・中音・下音の音程は現行ヨワ吟と同じだが、上音から中音へ下行するときは上ウキ音ではなく中ウキ音を、中音から下音へ下行するときは下ノ中音を経ること、クリ音は現行よりも高く上音の完全四度

上であること、などが現行の謡と大きく異なる。復元に際して問題となるのが、上音から中音へ下行する際どの文字で中ウキ音を謡うか、中音から下音へ下行する際どの文字で下ノ中音を謡うかという点である。

上音から中音へ下行する際、現在の観世流大成版では上ウキ音を謡うところに「ウ」と記している。しかし、同じ箇所得上ウキ音の代わりに中ウキ音を謡えば桃山時代の謡になるわけではない。『塵芥抄』成立時とほぼ同時期に活躍していた下間少進が所有していた鳥飼道晰節付本（法政大学能楽研究所蔵 以下手沢本と略称）を見ると、上音から下行するところで「中下」と直シを入れた箇所が散見される。今、その箇所を任意に列挙すると「朝顔のつゆのいなづまの（源氏供養）」「枕や恋を知らすらん（清経）」「ここぞ名にある（杜若）」「うらみなれ（野宮）」「涙の露の玉の名と（玉鬘）」となる（資料4〜6）。「中」の直シで中ウキ音に、「下」の直シで中音に下行したのだろうが、面白いことに手沢本で「中」と直シの入ったところは、現行の謡本では流儀を問わずすべて「下」と記されて、中音に下行する。手沢本では現行謡本より一字あとで中音に下行するのだが、改めて言うまでもなく下間少進は金春流の半玄人である。現在、下掛りでは上掛りより一字あとで落ちや下ゲを謡う（送り下ゲなどと称する）ので、その傾向が桃山時代にすでに見られた、という可能性も考え得る。しかし、現行の下掛り謡本でも「下」やヲチを記す文字は上掛りと変わらない⁽⁶⁾。歌唱の慣習上一字あとで下行するのであって、上掛りと同じ文字で下行するのが本来の節付ケである。桃山時代には、上音・中音間で上掛り・下掛りを問わず二段変化を行っていたが、中ウキ音の代わりに上ウキ音を経過する進行に変わったときに、今まで中ウキを謡っていたあたり「下」と記す様になつたのであろう。江戸初期に上ウキ音を経過するよう変化していたとは確定できないが、元和卯月本では「いなづまの」「知らすらん」「名にある」「うらみなれ」「たまの名と」で傍線を引いたゴマの間に「下」と直シを入れて

いる。このように検証した結果、現行の謡本で「下」とあるところで中ウキ音を謡うよう、すなわち「寄り藻かく」「捨て草いいたづらに」「あはれに消えし」「忘れればこそ」「今はあだなれこれ」と復元した。変化を付けるために「いつまですみは」「たもとかな」では中ウキ音を經ずに直接中音に下行するよう復元したが、これは『塵芥抄』『呉服』の「袖も妙なるかざしかな」に倣った進行である。

五 《松風》のフシの復元 ―二段下ゲ 中音から下音へ イ口の解

釈一

中音から下音へ下行する際、現在では経過音を經ずに直接下行するが、かつては下ノ中音を経過していた。これについて、現在「イ（イロ）」の付いた文字で下ノ中音を謡っていたのではないか、という説を広瀬政次が『節の研究』（一九五二年 檜書店刊）の中で述べている。

「二段落シ」はツヨクの節の性格を示す為、最も大切な節である。ツヨクの「中」から「下」にさがる時に、直接にさがらないで、一度必ず「下ノ中」の音位にさがってから、更に「下」にさがるからの名称で、ツヨクに限られて居る。

この節が現在の様な節付記号になったのは明和改正以後の事で、その以前は「ク」の記号で示されて居る。これを「位落シ」と云ったのである。「クラヒ落シ」は「そなへき」にも

クナレバ七ノ音へ下ル

とあって「下ノ中」にさがる事ヲ示す節であった事は明かである。…中略…

然るにこの「位落シ」がヨワクに用ひられて居る例が諸書に見られる。…中略…又同じ例は玉淵集（寛保三年）にも多数見受けられる。

これ等の節付から考へて現在のヨワクのところにも「位落シ」があった事は確かである。そしてこの「位落シ」はヨワクの場合は、現行法では例外なしに皆「イ」に変わって居るのである。

『塵芥抄』の《呉服》では末句のフシを省略しているので、中音・下音間で具体的にどのような下行したのか不明である。現在では中音までしか下行しない箇所だが、「む宮羽ウ微々ら角々さ商きのオ」では、「む」の生み字で中ウキ音に下行し、「ら」の下ゲゴマで中音に下行したあと、さらに「き」の下ゲゴマで下ノ中音に、「の」の下ゲゴマで下音に、順次下行している。

江戸時代を通して言えることだが、かつて謡本では中音・下音間に「下」の直シはほとんど入れなかった。上音を示す「ハル」やクルはほとんど入っているが、低音域のフシは重視していなかったであろう。音高の変化は下ゲゴマで対応させるか、師匠からの伝授の際、謡本に直シを書き込むかたちが主流で、その状況は手沢本でもほとんど同じである。それでも「中下」ないし「下下」と二段下ゲを指示した数少ない例を手沢本から拾ってみよう(七)。まず、「まことの友を尋ねん(百万)」では傍線部が下ゲゴマで「中」と直シが入っている。現在では句頭を中音で謡い出し、「の」にヲチがあつてここで下音にいったん下行したあと次の「と」で中音に戻るが、手沢本にはこれ以外に直シがないので、「と」で中音に戻ったのか、下ノ中音のまま推移したのかわからない。「と」は平ゴマなので両方の可能性が考えられるのだが、現行と同じとすれば、現在下音まで下行するヲチで、下音の代わりに下ノ中音を謡い、中音に戻っていたことになろう。広瀬が問題とした「イ」は大成版では「まこと」の傍線部に付いている。「還幸なし奉る(清経)」の傍線部分はマワシで「中」と直シがある(資料7)。現在ではこども下ゲで下音に下行するところだが、桃山時代にはまず「る」で下ノ中音に下行し、おそらく次の「あわれ」冒頭の下ゲゴマで下音に下行したのだろう。マワシの「中」以外に直シはない。大成版及び明和改正謡本では

「イ」は「る」の前の「つ」に付いている。「御経をも読みとむらひ給はば(定家)」では、傍線部が下ゲゴマで、二字ともに「下」と直シが入っている(資料8)。おそらく「ら」で下ノ中音に、「ひ」で下音に下行したのだろう。現行ではほとんどの流儀が中音のまま推移する箇所で、大成版では「ひ」に「ア」と付しているが、「イ」の記載はない。これは明和改正謡本も同様である。宝生流のみがツヨ吟と交錯する節付ケで、「ら」にツキ節、「ひ」に下行記号を付しており、手沢本と一致するのが興味深い。「立ち重なれる夜ハなれは(蟻通)」は傍線部が下ゲゴマで「中・下」と直シがある(資料9)。「な」で下ノ中音、「れ」で下音に下行したのである。大成版では「れ」に下ゲがあり、その前の「ハ」に「イ」が付している。「ひかんとするに(千手)」は傍線部が下ゲゴマで、「中・下」と直シが入っている。「る」で下ノ中音、「に」で下音に下行したのである。現在、宝生流、及び下掛りは「に」で下行し、その前の「る」にアタリ(観世流のイロに相当)を付けているが、大成版及び明和改正謡本では「と」に下ゲがあり、「ん」にイと付している。現在はツヨ吟で謡う箇所だが、「紅葉葉の。たつたの(竜田)」は傍線部が下ゲゴマで、「中・下」と直シがある。現行では「つ」に下ノ中、「た」に「下」とあるので手沢本の方が一字あとに下行したことになる。「書いたる文のうらめしきよ(柏崎)」では、傍線部が下ゲゴマで、「中下」と直シが入っている。大成版では「め」に下ゲがあり、「う」にア、「ら」にイと付している。これは明和改正謡本と同じである。

実際、「イ」の付いたゴマで下ノ中音を謡っていたのは《柏崎》のみで、むしろ「イ」の次のゴマで下ノ中音に下行する例が多いようだ。謡本に「イ」と付すようになるのは明和改正本以降だが、イロについて京観世岩井家四代当主岩井直恒(享和二年一八〇二 七十五歳で没)は『あやはとり』の序で次のように記している。

他家ノ朱譜ニハ胡麻章ノ傍ニイ文字ヲ印テ覚ユレトモ、大方六ノ

所（引用者注 中音）ノ下章ノ八（引用者注 下音）ヘ下ズ、中サゲの印トミヘテ、イロエル章ニイ文字ヲ印タル所ハマレナリ

「イ」を中下ゲの記号のように用いているが、本来はイロ、つまりアヤを付けて謡う記号だと述べている。その後、「イ」を付す箇所を列挙した中に

四（引用者注 上音）ヨリ六（引用者注 中音）ヘ下ル三字前ノ章、イナリ

六（引用者注 中音）ヨリ八（引用者注 下音）ヘ下ル前ノ章、イナリ
但シ、下ル章ノ三字前ニ下章アレバ、下章イニテ、八ヘ下ル 前ノ章ニイヲ付ヌナリ 同三字前ニフリ章アレバ フリ章イニテ 八ヘ下ル前ノ章ニイヲ付ヌナリ

と書かれている。四から六への下行については後述する。六から八へ下行する、となっているのでこの時期にはヨワ吟で下ノ中音を経過する謡ではなくなっていたようだ。下行直前の章（ゴマ）に「イ」を付けるが、下行する三字前に下章（下ゲゴマ）やフリ章があればその下ゲゴマ・フリに「イ」を付けて直前のゴマには「イ」を付けない、と記している。必ず直前のゴマに付けるのであればかつてその章で下ノ中音を謡っていた可能性は高いが、三字前、となると事情は異なる。手沢本では、現在「下」とあるところ「下ノ中音」を謡っていたのであるから、「イ」は下ノ中音へ下行する前の章に付いていたことになる。つまり「イ」は下行の記号ではなく、下行する前にイロ（アヤ）を謡う記号として機能させていた、と考えるべきであろう。これは上音から中音への下行でも同じである。先に出した手沢本の五曲、「い^{中下}なつまの」「名^{中下}にある」「たまの名^{中下}と」の傍線部分に大成版では「イ」が付してある。上掛り下掛りの資料を混在させての考察になっってしまうが、「イ」で中ウキ音に下行したのではなからう。『あやはとり』では下行のみならず「四ヨリ二へ上ル章 イナリ」「六ヨリ一字四へ上ル章

イナリ」とも記している。現行の謡本では「イ」字は付けない箇所だが、イロ、アヤを謡う記号だからこそフシの上下行に関わらず付けたのである。

広瀬は、「位落シ」の記号「ク」が後に「イ」に変化した、とも述べており、その例証として『音曲玉淵集』をあげている。巻五の冒頭「落スふしの事（資料10）」「下ルふしの事（資料11）」の二箇所位落シの例があがっているのだが、前者では、「落ス前ノすぐ成章ヲ陰息に諷ふへし 則半分下ル心にて階也 是ヨくらゐといふ」と記し、複数続く下ゲゴマ前の平ゴマに「ク」と直シが入っている。たまたま『玉淵集』が例に挙げた「立重れる夜半なれば（蟻通）」は手沢本でも直シの入っている箇所だが、「ク」の記された傍線部分は、手沢本ならば「中」に下行する前の章である。平ゴマに「ク」とある上、「落ス前」と断っているのだから、他の曲も「ク」の後の章で音位を下行させたのだろう。それに対して後者の「下ルフシ」では下ゲゴマに「ク」と記し、「くらゐさげトハ息斗さくる也」と記している。同じ「位落シ」でも現在では「ク」の付いた下ゲゴマで音位を下げているから、下ゲゴマと平ゴマでは謡い方が異なっていたと考えるべきであろう。《松風》の復曲部分を大成版で確認すると、すべて平ゴマに「イ」が付いていたので、基本的に「イ」の位置で下行させず、「へがアたくみゆうる」「でじおをいざや」「くちまさりゆく」「みとせはここに」「みやこへのぼりたまひ」「おんたてえぼし」「はすゑにむすぶ」と復元した。

六 《松風》のフシの復元 — サシ —

「サシ」でもっとも問題となるのは、サシ音階の有無である。サシ音階はヨワ音階の一種で、上音が通常のヨワ音階より低めに設定されている。通常のヨワ音階では上音と中音の音程は完全四度であるが、サシ音階ではそれよりも音程が狭く短三度になる。ヨワ音階の上音と中ウキ音の音程が

短三度だが、上音から中ウキ音を経て中音に下行していた桃山時代に、上音と中ウキ音の間を短三度よりさらに狭く謡ったのだろうか。謡ったとしても旋律としての効果はほとんど望めない。『塵芥抄』には「サシ」についての具体的な記述がなく、手沢本でも下ゲゴマに「下」と記すものがほとんどである。例外的に「読誦したまうは（定家）」の傍線部分を下ゴマにして「ま」に「中」と直シを入れているが、同じようなフシを謡う《清経》で、「かたみなれとも」の傍線部分には「下」と直シが入っている。きつちりした根拠はないのだが、ツヨ吟音階すら分化していなかった時代に、サシ上音だけ少し低く謡うサシ音階があつたとは想定しにくい。今回、「サシは」通常のヨワ音階で謡うこととした。

手沢本では、「サシ」などはゴマの向きに応じて細かく五声が付されており、音高を変化させていたことが判明している（九）。それに倣ったため、「サシ」の節付ケは細かくなった。

問題となったのが、句末の謡い方である。現在では、句末の下ゲゴマでサシ音階特有のオトシ（少し上行してから元の音高に戻す）を謡う。句末に下ゲゴマが二字分あれば二字オトシ、三字分あれば三字オトシと称するが、オトシを謡う文字が最初の下ゲゴマになる以外に、大きな違いはない。底本を見ると、句末二字前は下ゲゴマになつていても、句末は平ゴマに戻っていることが多い。下ゲゴマの意味を正確にあらわせば二字目で少し下行してから句末で音高を戻すことになる。これは、現在でも金春流でおこなっている謡い方だが、桃山時代から引き継がれた謡い方なのだろうか。今回は観世流の役者に歌唱を依頼したこともあり、句末で戻さず、句末も下行したまま謡うこととした。

終わりに

以上の考察を経て、復元は完成した。資料12に、当日の復元旋律を掲載した。桃山時代のフシの復元は二〇〇二年十一月に横浜能楽堂で上演した「秀吉が見た『卒都婆小町』——現代によりみかえる四〇〇年前の能——」（十）以来の試みである。ゴマの向きに従って細かく音高を変化させたため当時のアクセントをかなり生かした節付ケとなったが、現役の能楽師にとつて演唱はむずかしかった。味方玄師にはたいへんなご苦労をおかけしたが、当日、桃山の謡のあとで現行の《松風》の謡も謡っていたことで、フシの変遷が具体的に明らかになった意義は大きかった。改めて深謝申し上げます。

【注】

- (一) 全体のタイトルは「邦楽の旋律とアクセント——中世から近世へ」。
- 高桑の講演タイトルは「明治以前の謡とアクセント」、坂本清恵のタイトルは「近世邦楽とアクセント」。平成二十七年十二月十八日、東京国立博物館平成館で行われた。
- (二) 高桑いづみ「下ゲゴマ試論」『能と狂言』十 能楽学会編 二〇一二年五月（『能・狂言 謡の変遷』 檜書店 二〇一五年刊に再録）
- (三) 『観世』に連載した観世宗家所蔵文書目録では「年紀は本文と墨色や書風が同一であるが、署名の部分は若干墨色が異なる。従って、六世の観世大夫元広が本文をも書写したのか、節付のみを施したのかは明確ではない。」と記している。
- (四) 注IIの「下ゲゴマ試論」に基づく。
- (五) 注IIの「下ゲゴマ試論」に基づく。
- (六) 戦後版の金春流は、実際に下行する文字に「下」を記す様変更している。

- (七) 手沢本では、中音・下音間の下行には中下と下下がほぼ同じ割合で現れる。本論では、両者を区別せず、最初の中ないし下で下ノ中音に下行する指示と判断した。
- (八) 注Ⅱの「下ゲゴマ試論」で下ゲゴマの用途が複数あると言及した。
- (九) 補注2の論考による
- (十) 横浜能楽堂企画公演で、シテ山本順之ほかにより上演された。

資料1 《呉服》 五声・アクセント・ゴマ比較譜

右・長頼本
左・喜勝本

アクセント 一／＼／（やまこ）
五声 羽々宮

右・長頼本

左・喜勝本

一／＼／（言葉） 一／＼／（花）
宮 羽宮宮 宮宮 羽宮宮羽 角商

／（き）（色） 一／＼／（心）
羽宮 宮羽徵 宮

／（袖）（妙） 一／＼／（鬘才）
宮羽徵徵角 角 宮宮 徵

サシ

かゆきひらの
あまきほ。
うみはす
とほけれど。

かのゆきひらの
さつな。
せき
吹き越ゆる
ながめた。

うわのなみの
すもあは。
げにおとちかき
海人のい。
海)

とほなれなる
かみぢの
つぎより
ほかはてもまじ。
雲にや

うき世の
わだながら。
つたなき
海人小ぶねの。
わたり

かねたる
ゆめの世。
住むて
言はん
うたかたの。
ほへみくへ

よのへなき。
身は海にびとの。
そなま
おまき
ほめ。
いろかな。

下歌

かほかり
縁がたく
見ゆる世のなかに。

あまきほ
うみはす
とほけれど
ながめた

上歌

かげ
はつかじき
我がすがた。

しのびるまを
ひくしほの
あとのこれる。
たまりみじ。

澄みは果つべき。
野なかの
くさのつゆなほ。
日かげに

消えも失すべきに
これは
いそした
寄り離れ。
海人のすて

いたうらた
朽ち増なりゆへ。
たもとかな

資料3

資料4 源氏供養

資料5 清経

資料6 玉鬘

資料7 清経

資料8 定家

資料9 蟻通

資料10 玉淵集 落スふしの事

資料11 玉淵集 下ルふしの事

松風復元 三線譜

上 . サシ ころろくしのあきか づ ぜに。 う みは こ とほけれ ども。 か ゆき ひら うな の のち ごん
中 .
下 .

上 . せき き こ ゆ る な が ふ と ア めた ま ふ。 う わ の な み の よ る は。 に お と ち か き あ ま の い へ。
中 .
下ノ中 .
下 .

上 . に や き よ の わ な が ら。
中 . さ と ば な る か よ ひ ち の オ つ よ り か は と も も な し イ。
下ノ中 .
下 .

上 . と つ た な き あ ま ぶ ね の。 わ た か た る ゆ め の オ よ に。 む や い は ん う た か た の。
中 . こ に を の り ね オ す と
下ノ中 .
下 .

上 . し ほ く み る ま よ る べ な き イ。
中 . み は あ ま び と の そ で と も に お も を ひ ほ さ ア ぬ
下ノ中 .
下 .

松風復元 三線譜

上 . 下歌
中 . こ こ ろ か ア な な ア か ば か り く ア た く み ゆ ウ う ら や し く も
下ノ中 .
下 . ア な な ア く ア へ が ア る よ の な か に。 ま

上 . む つ き イ の で じ ほ を い イ ざ や。 オ よ で じ ほ を い ざ や く も お よ。
中 .
下ノ中 .
下 .

上 . 上歌
クリ . ま を る オ の び ぐ ひ く し ほ の
上ウキ . げ は づ か し き わ が す が た。 し
上 . か イ
中 .
下ノ中 .
下 .

クリ . の こ に れ あ と ア る た ま り み ン づ。 い つ ま で す み は は つ べ き イ。
上ウキ . な か く さ の つ ゆ な ら ば。
上 . の の
中 .
下ノ中 .
下 .

松風復元 三線譜

クリ・
上ウキ
上・ ひかげにきえーうすべきー^もに^に いそべーよりも^にか^か。 ーまの^あー^オすてくさい^イ ーたづ^らに^イ

中ノ中
下・

上・ ー^たも^もー

中ノ中
下・ ーちまさーゆく。ー^とか^な ー^ちまさり^ゆ ー^ウ ー^くー^たも^とか^な。

上 止歌
中ノ中
下・ ーひぐさの。 ーゆもおもひーもみ^イだれつ^イー^つ。 ー^こころきや^うー^きになれ^うごろものー

クリ・
上ウキ
上・ ー^らひ^は ー^イ ー^やいうし^の。 ー^かみの^けたす^けー^もな^みの^うへー^あは^れ ー^にきえし[。]。

中ノ中
下・

松風復元 三線譜

上 クセ

中ノ中
下・ ー^きみな^イー^り ー^おも^ひ ー^ゆき^ひー^のら^ら

上・

中ノ中
下・ ー^うな^ん ー^みとせ^まー^こ ー^みや^へー^のぼ^り ー^この^ほー^のか^たみ^と ー^どて[。]

上・

中ノ中
下・ ー^んた^てえ^え ー^しお^き ー^これを^みー^るた^び ー^お ー^ぼ ー^しかり^ぎー^ぬを^を ー^のこ^へ ー^ども^ん ー^みに^に

上・

中ノ中
下・ ー^いや^まし^のお^もー^ぐさ^ア ー^はず^ゑ ー^ゆの^ま ー^すら^れば^こ ー^ひ ー^そー^ちき^な ー^あや^ー

上・ ー^たみ^こ ー^まは^あだ^な ー^する^るひ^ま ー^か ー^そ ー^い ー^れなく^は。 ー^わ ー^もー^りな^んと^ン

中ノ中
下・ ー^オ

松風復元 三線譜

上 ・ ーひよひに。 ーぎてーがぬるかりごろも。
 中 ・ よーしーことーりー なーおもーこー ーよ ぬ わ
 下ノ中 ・ み も わ や ほ ひ そ はふーかけれー
 下 ・ ウ

クリ・ ーむかひあ ー
 上ウキ・ す ア
 上 ・ ーけてぞたーむおなじよにー らばこそ わすれがた ー
 中 ・ か の オ ーみーしなしー
 下ノ中 ・ ーよ とー
 下 ・ ー

クリ・ ーきふ ー
 上ウキ・ お し
 上 ・ ーてーおかれー ーおもか ー わーかでまく ー
 中 ・ す ても ず ば おも げ ア ーら ー
 下ノ中 ・ ーれ ーにたーちまさー ーよー
 下 ・ と ア ーり。

上 ・ ーとよ こひのー ー
 中 ・ あ り せ めくれ ー ーんかたなーみだに ー
 下ノ中 ・ ーば せ ア ーし ーむ と ー
 下 ・ ーン ーぞかーなしきー
 下 ・ ア

The Relationship between Accent in the Muromachi Era and the Melody of Noh Chant as Verified in the Process of Reproducing “Matsukaze”

TAKAKUWA Izumi

The theme of the 10th Open Lecture of the Department of Intangible Cultural Heritage was the relationship between the accent of the lyrics and the melody of traditional Japanese songs. In the lecture, the present author reproduced the melody of a noh chant in the Momoyama era and requested a noh player to sing the old melody in order to verify to what extent the melody of the chant reflects the accent of the Muromachi era.

There are many music scores of “Matsukaze” dating to the Momoyama era that remain today. In *Jinkaisho*, a writing of the Momoyama era that was used as reference in making the reproduction, the melody of a noh chant is expressed by means of scale terminology used in *gagaku* in addition to the usual *goma* (sesame)-shaped marks placed on the side of the lyrics. A study of this example indicated that the direction of the *goma* and the transition in the scale correspond, that when the *goma* mark falls to the right the melody also falls. So, in order to reproduce “Matsukaze,” the marks found in music scores of noh chants were studied.

As a result, it was found that in comparatively many cases the melody follows the accent to a great extent. It was also found that in the case of homonyms, the melody is changed according to the accent so that it is possible to distinguish the meaning. For example, the word for “night” and that for “to approach” both have the same sound “yoru,” but their accents differ. This difference in meaning was expressed by following the difference in accent. Such distinction, however, is not made today.

The progression of notes in noh chant of the Momoyama era is also different from that of today. According to HIROSE Masaji, the supplementary mark 𠂇 attached to the *goma* mark indicates intermediary notes on a scale which were chanted then but are not today. But that theory, too, has been proven not correct in the process of reproducing “Matsukaze.” The progression of notes in the reproduced melody became more detailed than that of noh chant today which do not necessarily follow the accent of spoken Japanese. However, the author thinks that by being released from the restrictions of the accent of a given time, noh has become a more universally accepted genre of performing arts.

松風復元 三線譜

上 ・ サシ ころろくしのあきか づ ぜに。 みはことほけれども。 かゆきひらのちうなごん
 中 ・
 下 ・

上 ・ せききこゆるなが ぶ と ア
 中 ・ めたまふ。 うわのなみのよるは。 におとちかきあまのいへ。
 下ノ中 ・
 下 ・

上 ・ さとばななるかよひちの つよりかはともも げ う ながら。
 中ノ中 ・ ね れ オ き ほ なし
 下 ・ イ。

上 ・ と つたなきあまぶね わたかたるゆめの
 中 ・ こ に を の。 り ね オ よに。 む やいはんうたかたの。
 下ノ中 ・
 下 ・ す と

上 ・ しほくみるまよるべ みはあまびとの そ オ で おもを
 中ノ中 ・ ぐ なき イ。 もに イ。 ひ ほさ
 下 ・

松風復元 三線譜

上 ・ 下歌
 中ノ中 ・ こころか かばかり たくみゆ うらやしくも
 下 ・ ア な な ア く ア へが ウ るよのなかに。 ま

上 ・ む ほをい くも ほをい
 中ノ中 ・ す つき イ オよ ざ
 下 ・ イの でじ ざや。 オ でじ やくもおよ。

クリ・ 上歌 まを
 上ウキ ・ げはづかしきわがすがた。 のびぐ ひくしほの
 上 ・ か イ し
 中ノ中 ・
 下 ・

クリ・ のこ
 上ウキ ・ に れ
 上 ・ あとるたまりみ いつまで なかくさのつゆならば。
 中ノ中 ・ ア ンづ。 すみははつべき の
 下 ・ イ。

松風復元 三線譜

クリ・
上ウキ
上・ ひかげにきえうすべき いそべよりも あ オ すてくさい
下ノ中
下・ も に に か イ たづ
らに イ

上・ たも
中・ ちまさゆく。 とか な ちまさり
下ノ中
下・ く り な く ゆ
ウ く たも とか な。

上 上歌
上・ ひぐさの。 ゆも おもひ もみ だれつ つ。 こころ きや きになれ ごろ もの
中ノ中
下ノ中
下・ こ つ イ イ う

クリ・
上ウキ
上・ みの ひの は イ やい うし での。 かみ の たす も なみ の うへ あは
中ノ中
下ノ中
下・ らひ は イ け れ
に きえ し。

松風復元 三線譜

上・ クセ
中ノ中
下ノ中
下・ きみ な り おも ゆき ひの
はれ いに しへ を。 いづ れば なつ しや ら
あ か

上・
中ノ中
下ノ中
下・ うな みと せ こ みや この ぼ この ほの かた みと
ち ご は こ へ り ど て。
ん に す の うら。 たま ひし が
ま

上・
中ノ中
下ノ中
下・ んた て え し おき これ を る たび
お ぼ しかり ぬ を の こ たま へ ど も み に
ぎ ン

上・
中ノ中
下ノ中
下・ いや まし の おも ぐさ はず ゑ ゆの ま すら れば
ひ ア に も。 こ そ ちき な
や

上・ たみ こ まは あだ な する る ひ
中ノ中
下ノ中
下・ か そ い れ こ れ なく は わ ま も り なん と
オ あ ン

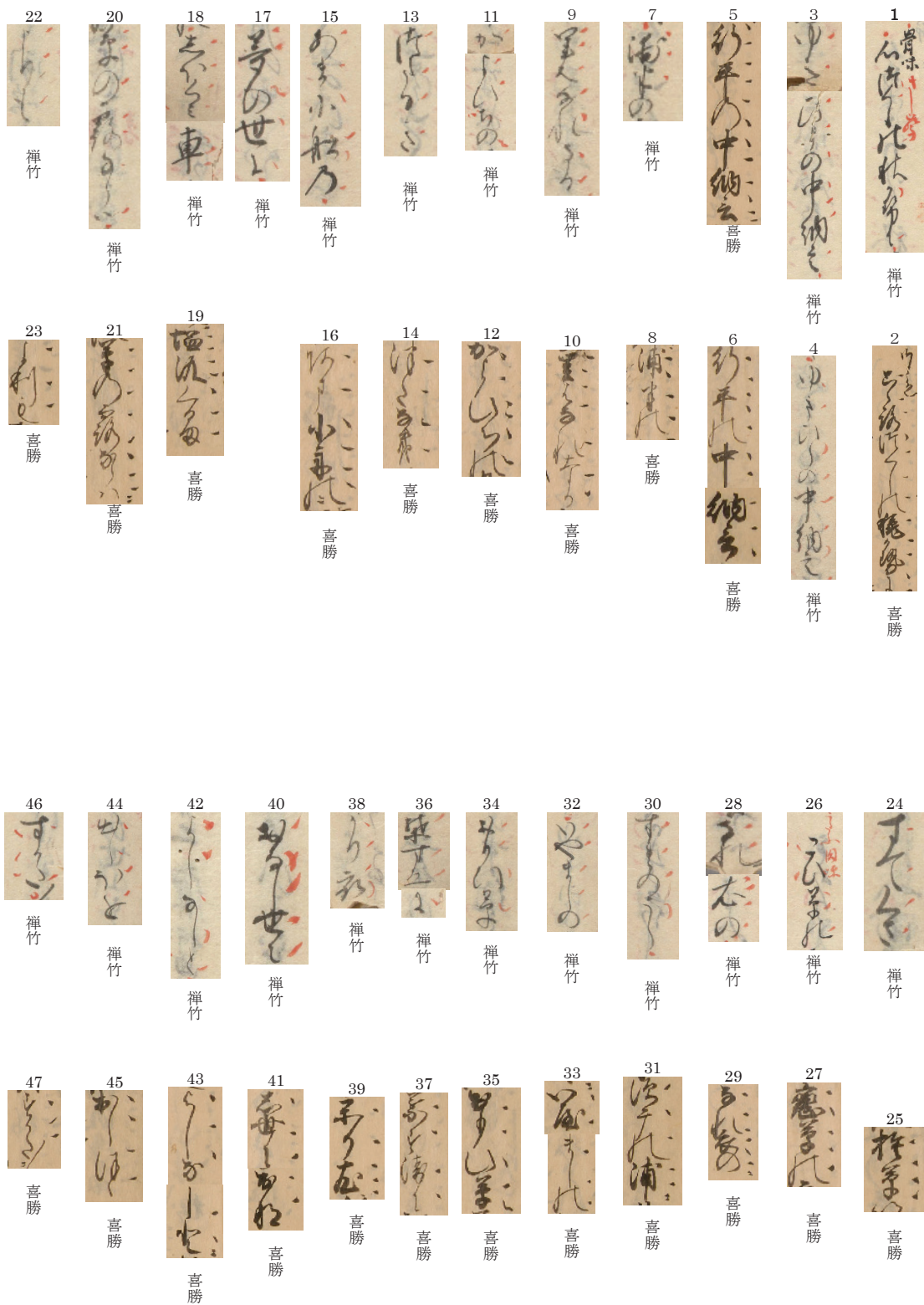
松風復元 三線譜

上 | ・ — ひよひに。 — ぎて — がぬるかりごろも。
 中 ・ よ — し — こと — り — な — おも — こ — よ ぬ わ
 下ノ中 ・ み も わ や ほ ひ そ はふ — かけれ —
 下 ・ ウ

クリ ・ — むかひあ —
 上ウキ ・ す ア
 上 ・ — けてぞた — むおなじよに — わすれがた み
 中 ・ か の — らばこそ オ — も — し — なし —
 下ノ中 ・ よ と —
 下 ・ —

クリ ・ — きふ —
 上ウキ ・ お し
 上 ・ — て — おかれ — — おもか —
 中 ・ す ても ず — ば おも げ — — わ — か — で — ま — く —
 下ノ中 ・ ウ — れ — に — た — ち — ま — さ — — ア — ら —
 下 ・ と ア り。 — よ —

上 ・ — とよ — こひの — —
 中 ・ あ り — せ — ん — か — た — な — み — だ — に
 下ノ中 ・ めくれ — ば — せ — ア — ふ — し — づ — こ —
 下 ・ ン — — し — む — と — ぞ — か — な — し — き —
ア

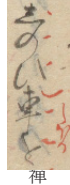


50



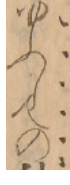
禪竹

48



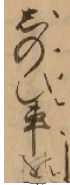
禪竹

51



喜勝

49



喜勝