

能管の唱歌の歌われ方に見る民族音楽の特徴に関する一考察
～ 一噌流「中之舞」を例にして ～

木 暮 朋 佳

美作大学・美作大学短期大学部紀要（通巻第55号抜刷）

論 文

能管の唱歌の歌われ方に見る民族音楽の特徴に関する一考察 ～ 一噌流「中之舞」を例にして ～

Characteristics of Folk Music as Seen in the Singing of *Shoga* for *Nohkan*
- Based on a Study of “Chunomai” as Played by Issoryu School of Nohkan -

木 暮 朋 佳

キーワード：能、能楽、能管、一噌流、唱歌、中之舞、民俗音楽、シテ方、太鼓方

1. はじめに

能は日本伝統音楽の一つとして、民族音楽の範疇には入れないことが多いが、その成立過程や成立後も、民族音楽のフィールドとの接触はかなり多い。室町期の猿楽や曲舞などを統合する形で始まった成立から、江戸期には黒川能や大須戸能などのように民族音楽のフィールドに下りていった例もあり、日本伝統音楽と民族音楽を外的枠組として明確に分けて考えることは、文楽や歌舞伎も含め、きわめて困難であり、逆に交流があることで相互の内容をより充実してきたともいえる。

論者は能の一噌流の能管を演奏するが、その唱歌は個人により実に様々に歌われている。それはわらべうたや鼻歌を歌うように自由で、その奥に民族音楽のある種の特徴を備えているのではないかと以前から考えていたが、本稿はそうした疑問を研究の端緒としている。

2. 研究の対象

本研究の対象は、現在歌われている能管の一噌流の唱歌である。

能管は音高はもちろん音律も個々の楽器によって異なる楽器であり、その音楽は拍に乗った表現はもとより、アシライと呼ばれる拍に乗らない一音一音の音価

が相対的にも確定しないものもあり、音高と音価を確定的に表す五線記譜法を前提とした西洋音楽とは音楽的にかなり遠いシステムの上に成り立っている。その楽譜は、一噌流の場合は上下2巻の八割による唱歌集と1巻の指附集¹⁾で主要な曲目を網羅しているが、重い習物や小書物は個々の先生によって個別に提示されている。その稽古は実際に楽器を演奏する場合と唱歌のみを稽古する場合があり、前者は文字通り能管という楽器を演奏する目的であり、後者は舞囃子、大鼓、小鼓、太鼓という囃子を伴う舞や能管以外の四拍子の楽器を専門に習おうとする者の簡略的な能管の稽古方法である。どちらの場合も八割の唱歌譜を見ながら、先生の打つ張扇と拍子盤による大小鼓もしくは太鼓のリズムの上に、先生が歌う唱歌をオウム返ししながら習うという稽古を先に行い、前者の場合はこの後指附譜や先生の演奏を参考に実際の能管による稽古を行うわけである。しかし、この唱歌の稽古の際に重要視されるのはあくまで「間」つまりリズムのある程度の正確さであり、音高や音程はかなり自由に歌われている。

今回の研究対象は、その一噌流の唱歌から、能管の舞物の基本である中之舞を取り上げるが、それは舞物の中で一番使用頻度が多く、中之舞以外でも「直り」と称して舞の後半が中之舞の一部であることも多く、

サンプルとして最も適切と考えられるためである。

3. 先行研究の検討

能管の唱歌の歌われ方に関する先行研究は存在しない。それは能のどの奏演形式でも表に直接に現れる表芸ではなく、舞囃子や囃子などの稽古のみに用いられる裏芸であることが原因の一つであると考えられる。また、能管の唱歌を必要とする者が玄人の能楽師と舞囃子の舞や四拍子の楽器を習う素人に限られ、その絶対数がかなり少なく、これも研究対象として選ばれてこなかった理由であると推察できる。さらに能管の唱歌の歌われ方が様々であるという事実自体も研究者間で見落とされてきた可能性も否定できないと考える。

4. 研究の目的

民族音楽の定義は「日本では、わらべうた・民謡・民俗芸能の音楽の三つのジャンルに分けられる。～中略～（その特徴として、）楽譜によって固定されることなく、流動的に変化する。その変化は、個人、地域社会、伝承過程など多くの要因が作用する。そのため、正調というものは存在せず、多数のヴァリエーション（変位）を生む。」²⁾とある。したがって、この定義によれば、本論の研究対象である能管の唱歌は日本のわらべうたや民謡や民俗芸能ではなく、能楽として日本伝統音楽の中に属するべきものである。しかし、その特徴に関しては、この民族音楽の特徴を有すると考えられる。そこで、一噌流の中之舞唱歌の歌われ方の個人によるヴァリエーションの違いの一端を提示して分析することで、民族音楽の定義にある特徴がそこにあることを明らかにしようとする。

5. 研究の方法

一噌流の中之舞の唱歌の歌われ方のヴァリエーションとして、論者本人³⁾、シテ方能楽師⁴⁾、太鼓方能楽師⁵⁾、およびレコードとして記録された資料⁶⁾の4つのサンプルを使う。記譜は音高と音価を客観的に表せる五線記譜を使って、論者自身がテープから採譜する。採譜の際には、開始音を一点ホにそろえて移調し

て比較しやすいようにする。その上でその採譜されたサンプルをサンプルごとに概略を示し、その上で中之舞の各部分ごとに比較分析する。主な分析の観点の使用音階とリズムもしくは音価とするが、一噌流能管の演奏者として推論できることは適時加えることとする。音高は伊語のカタカナの「固定ド」表記とする。

6. 一噌流「中之舞」唱歌ヴァリエーション

6.1 論者本人の例（楽譜1）

カカリ、呂、中、干（楽譜1の1～10小節）はミソラシの使用音であり、核音ミと核音ソとラのディスジャンクト結合による陽音階とか陽類とか民謡音階とかいわれるものである⁷⁾。（以下では陽音階のみの記載でこれらを代表する。）干ノ中（11～12小節）の後半は同じくこの陽音階であるが、前半「ヒウルヒューイ」は#ファソラレの使用音であり、核音レと核音ソとラのディスジャンクト結合による琉球音階もしくは琉球類と考えられるが混合類とも考えられる。（以下では琉球音階のみの記載でこれらを代表する。）前半から後半へラの共通核音を媒介にした転音階⁸⁾である。二段以降の干ノ中は旋律が異なるが、同じくこの音階である。

初段カカリから初段ヲロシの2小節目（18～25小節）は曲初のカカリ、呂、中、干と同様に陽音階である。続く初段ヲロシの「ヒヤアヒューイ、タルライ（26～27小節）」の使用音は#レミファで半音階である。それに続く「ヒウルイ（28小節）」の使用音はミ#ファソであるが、核音シと核音ミと#ファのディスジャンクト結合による陰音階（シドミ#ファソ）と考えられる。そして続く「ヒヒョイウリー」からは、干ノ中以外は初めのミとラを核音とする陽音階になり、干ノ中は琉球音階となる。

二段カカリから二段ヲロシ2小節目（30～37小節）は初段の同じ部分と同様の陽音階である。続く二段ヲロシの「ヒヤアララララ（36～38小節1音目まで）」は半音階である。それに続く「リウヒュ（38小節）」の使用音はミ#ファソであるが、これも初段と同様に核音シと核音ミと#ファのディスジャンクト

結合による陰音階（シドミ#ファソ）と考えられる。続く「イ、ヒヒョーイウリー」から三段そして打上打込ノ留まで干ノ中以外は初めのミとラを核音とする陽音階となり、干ノ中は琉球音階である。

最後の留がコイ合ノ留になる時があるが、これは核音ミと核音ラとシのデイスジャンクト結合による陰音階（ミファラシド）と考えられる。

全体を通して見ると、干ノ中は琉球音階、そして初段及び二段のヲロシの3小節目から5小節目にかけて半音階と陰音階、そしてコイ合ノ留でも陰音階を使う以外は、ミとラを核音とする陽音階を使って歌われている。

リズムや音価に関しては、一噌流唱歌集上巻の中之舞の八割譜に示されたものにかなりな精度で準拠している。

6.2 シテ方能楽師の例（楽譜2）

カカリ、呂、中、干（楽譜2の1～10小節）はミソラシの使用音であり、核音ミと核音ソとラのデイスジャンクト結合による陽音階である⁷⁾。干ノ中（11～12小節）の後半は同じくこの音階であるが、前半「ヒウルヒューイ」は#ファソラの使用音であり、核音レと核音ソとラのデイスジャンクト結合による琉球音階である。前半から後半へはラの共通核音を媒介にした転音階⁸⁾である。二段以降の干ノ中は実際の能管の演奏は高い干の音を含まないものであるが、このサンプルの唱歌では同じ旋律で歌っている。

初段カカリから中、呂（13～16小節）は曲初のカカリ、呂、中、干と同様の陽音階である。初段ヲロシの初め（17～18小節）の使用音はミラシ#ドであり、核音ミと核音ソとラのデイスジャンクト結合による陽音階とか陽類であるが、小泉文夫氏の分類では、ここは律音階（ミ#ファラシ#ド）にあたる。この前の初段カカリから中、呂が彼の分類では民謡音階であり、3つの核音は同じであるが、民謡音階から律音階への転音階⁸⁾が起きている。その後、初段ヲロシの2小節もしくは3小節ですぐ前の音階にまた転音階⁸⁾して初段の終わりまでこの音階が続く。

二段は呂中干（干ノ中を含む）の繰り返しの回数が違う以外は初段と同様である。

三段から打上打込ノ留までは、曲初と同じ陽音階である。尚、コイ合ノ留はこのサンプルの録音にはなかった。

リズムもしくは音価に関しては、二つの特徴がある。

一つは呂、中、干ノ中のフレーズ末に見られる呂「ホウホウヒー」の「ヒー」、中及び干の中「ヒヒョーイウリー」の「リー」、に見られるラの核音に進行する前にソの下方隣接音を通して音が進行する点で、音を増やす分リズムも変更されている。これは実際の能管の演奏で差し指つまり装飾音として良く演奏されるものであり、それがこうした所に反映したと考えられる。それは、演歌や民謡そして謡などにも多いズレの手法であり、能管の唱歌にもそうした日本の歌の常套句があることがわかる。

もう一つは、初段カカリ（17～18小節）や二段カカリ（25～26小節）そして三段カカリ（37～40小節）に見られるリズムの簡略化であるが、男舞や神舞等との混同が原因と思われるが、舞を主な関心事とするシテ方にはこれで十分通用すると思われる。

また、呂中干の中「ヲヒヤイヒューイ」（3小節）としたり、干を「ヲヒャラーリ」（9小節）と歌い、森田流の唱歌と混同している部分もあるが、それはシテ方として多くの流派を相手に演奏している結果であり、唱歌は裏芸であるため、舞囃子の稽古等に特に問題となるとは考えられない。

6.3 太鼓方能楽師の例（楽譜3）

この楽譜は論者の太鼓稽古の際の録音から採譜したもので、三段カカリから呂、中、干、干ノ中のみである。この部分の使用音はミソラシレで、上の二つのサンプルと同様に、核音ミと核音ソとラのデイスジャンクト結合による陽音階である。干ノ中も同じ音階であり、上の二つのサンプルの干ノ中の琉球音階は使われていない。

リズムもしくは音価に関しては、二つの特徴があ

る。

一つは、呂、中、干ノ中のフレーズ末に見られる呂「ホウホウヒー」の「ヒー」、中及び干ノ中「ヒヒョーイウリー」の「リー」に見られるラの核音に進行する前にソの下方隣接音を通して音が進行する点で、音を増やす分、リズムも変更されている。これは上のシテ方能楽師のサンプルと類似する点である。

もう一つは、三段カカリの1小節目の「ヲヒャーヲヒャーリ」に見られるリズムで、論者のサンプルにかなり近く、シテ方能楽師のサンプルのような簡略化は見られない。

6.4 レコードとして記録された資料の例（楽譜4）

このサンプルは能管の演奏とともにそのピッチに合わせて唱歌が歌われている。呂、中、干、干ノ中がそれぞれ一回ずつという形である。使用音はド♭レミファ♯ファソ♭ラドで、全く既知の音階ではとられることができないが、音の上下の動きのモーションとリズムは論者のサンプルと同一といえる。このような音高で歌われても唱歌は唱歌であるということであり、少なくとも、能管の演奏者は所有している楽器の音律やピッチに唱歌も左右されるのではないかという推論もすることができる。

6.5 中之舞の各部分による4つのヴァリエーションの比較

音階の観点から4つのサンプルを比較すると、論者本人の例、シテ方能楽師の例、太鼓方能楽師の例の3つの例は陽音階とか陽類とか民謡音階および律音階とかいわれるものを中心に、旋律に顕著な特徴があったり、速度がゆっくりになったりする場合に、琉球音階とか琉球類もしくは混合類と考えられる音階や、陰音階とか陰類といわれる音階、そして半音階を消極的にとりまぜながら唱歌が歌われていると考えられる。

リズムもしくは音価に関する観点では、能管を実際に演奏する立場が、最も唱歌集の八割譜に近く、次いで能の舞台では音楽を近くで共有する囃子方の太鼓方、やや囃子方の音楽から遠いシテ方が一番自由な歌

い方の方向に歌っていると考えられる。

7. 一噌流「中之舞」唱歌の民族音楽の特徴

以上のように、この4つのサンプルは、すべてが互いに異なった旋律であり、そこにはおよその共通した音階はあるものの、時にはそれぞれ違う音階も使った旋律を歌っている。はじめから五線譜に表された楽譜は存在しないわけだが、この4つのサンプルのどの組み合わせを比較しても旋律が異なり、決まった歌い方があるとはいえない。また、八割譜である唱歌により、リズムもしくは音価はある程度は既定はされているわけだが、シテ方能楽師のサンプルのようにそこからかなり離れて自由なものもあり、リズムもしくは音価もこうした楽譜によって固定されずに歌われてもいることがわかる。こうしたことを勘案すると正調と呼ばれる唱歌の存在はないといえよう。

さらに「多数のヴァリエーション」の問題であるが、論者は能管や太鼓などの稽古を通じて、たくさんの唱歌のヴァリエーションも体験している。本論のサンプルでは多数といえるまでのサンプルを示せなかったが、この4つのサンプルで見る限りでも、多数のヴァリエーションの存在は類推できるといえよう。

また、はじめのサンプル3つに共通する音階は陽音階とか陽類とか民謡音階とか呼ばれるものであり、民族音楽の範疇とされるわらべうたや民謡や民俗芸能にも、とても多く使われ、沖縄音階や陰音階なども同様に使われている。もちろんそれは伝統音楽を含めた日本の音楽に共通なことであるが、同時にそれ以外の音楽とは一線を画すものである。

これらの事実を総合的に判断すると、能管一噌流「中之舞」の唱歌は、能楽として日本伝統音楽に属してはいるが、民族音楽の特徴を持っているといえるだろう。しかし、このことは日本伝統音楽の他の曲種にもいえることも多く、民族音楽の特徴と日本伝統音楽の特徴の違いとか、境界が設定できるのかという問題は最後まで結論は出にくいと思われる。

8. 今後の課題

一噌流の中之舞唱歌の歌われ方から、民族音楽の特徴がそこにあることを論じてきたが、今後は他の舞の唱歌も含めたヴァリエーションにもあたり、今回の研究で分かりかけてきたシテ方と囃子方での相違のしかたの特徴などを明らかにしていきたいと考える。

註

- 1) 一噌又六郎監修『一噌流指附集』『一噌流唱歌集上巻』『一噌流唱歌集下巻』わんや書店 1936 年
- 2) 吉川英史監修『邦楽百科事典』音楽之友社 1984 年 pp.961 下段 L.6-L.27 抜粋
この部分は樋口昭氏の執筆である。
- 3) 論者はピアノと作曲を塚本靖彦氏、声楽を斎藤民氏に師事。一噌流能管を一噌幸政師と家元である一噌庸二師および並木睦枝氏に師事。金春流太鼓を松本章師に師事。宝生流謡舞を武田孝史師および並木睦枝氏に師事。能管は盤渉楽や獅子等の重習を含む舞物を経験し、金春流太鼓および宝生流の謡と舞は初級程度にこなす。
東京芸術大学音楽研究科修士演奏として能「猩々」一番の能管を演奏している。
- 4) シテ方宝生流 近藤乾之助師 平成 20 年 6 月の弟子の舞囃子稽古の際の演奏。
- 5) 太鼓方金春流 松本章師 平成 13 年 6 月の論者に対する太鼓稽古の演奏。
- 6) 小寺久美子氏 レコード 5A-7 「楽器の音色と基本の手組み」～「能楽囃子体系」ビクター 昭和 48 年を使用。
- 7) 陽類は東川清一氏の分類名。小泉文夫氏の分類名称は民謡音階及び律音階である。
- 8) 一般的な用語ではないが機能と声法の転調にあたる。音階や核音が曲中でかわることを指すものとして使用している。

楽譜 1

中之舞唱歌（論者）

カカリ

中



呂

中



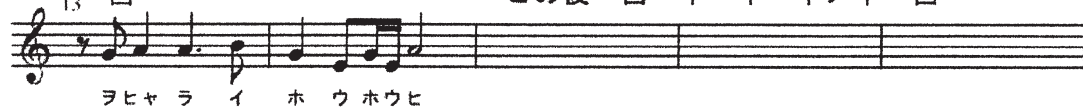
干

干ノ中



13 呂

この後 呂 中 干 干ノ中 呂



18 初段カカリ

中



22 呂

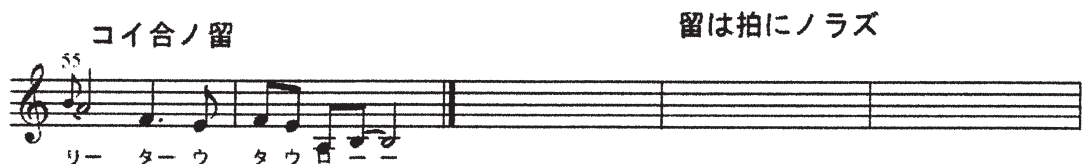
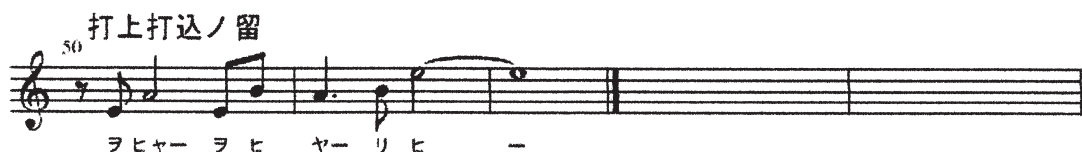
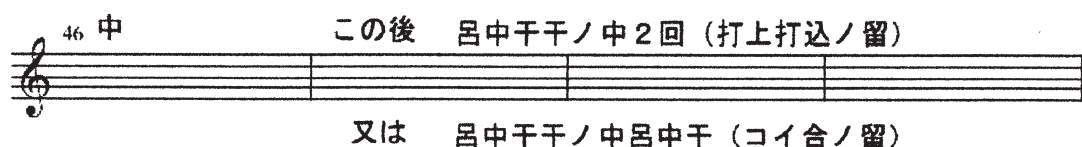
初段ヲロシ



26

この後 呂中干干ノ中2回で呂中

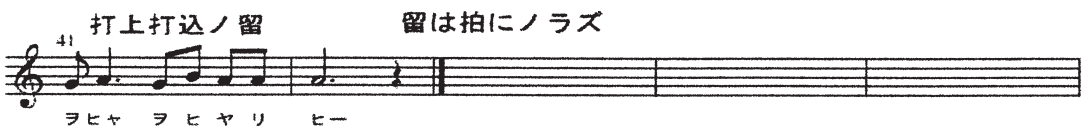




楽譜 2

中之舞唱歌（シテ方宝生流能楽師）





楽譜 3

中之舞唱歌（太鼓方金春流能楽師）

三段カカリ

ヲヒャ ヲヒャー リ ヒ ウ ヤ ラ リ ヲ ヒャ リ ヤー リ

中 呂

ヒ ウ ヤ ラー リ ヲヒャ ヒュ イ ヒ ヒョーイウリー ヲヒャラー イ

中 干

ホ ウ ホウヒー ヲヒャ ヒュ イ ヒ ヒョ イウリー ヲヒャラー イ

干ノ中

ヒ ウ ヤー ヒーウ ル イ ヒ ヒョ イウリー

楽譜 4

中之舞唱歌（能楽囃子体系レコード）

呂 中

ヲヒャ ラー イ ホ ウ ホウヒー ヲヒャ ヒュ イ ヒ ヒョ イウリー

呂 中

干 干ノ中

ヲヒャ ラー イ ヒ ウ ヤー ヒ ウ ル ヒュ イ ヒ ヒョーイウリー