

江戸中期における謡曲音階論の形成——岩井直恒の十段音法を考察する——

高橋 葉子

はじめに

本稿は江戸中期に京都で活躍した観世流地謡方、岩井直恒（享保十二（一七二八）～享和二（一八〇二））による謡曲音階論の形成過程を紹介し、その特徴と意義を考察するものである。

岩井直恒は謡の名手であると同時に稀代の理論家でもあった。直恒考案の謡伝書はいくつか伝存するが、そのなかでも、『そなへはた』（天明六年（一七八六））は、江戸中期の謡の姿を伝えている点で大変重要であるばかりでなく、謡の音楽構造や記譜法を体系的に説いた理論書として、世阿弥の音曲論にはじまる謡の音楽理論の歴史の中で画期的な意味を持っている。本稿で取り上げる十段音法は直恒の音楽理論の根幹をなす音階論で、『そなへはた』においては「十段之音」と称されている。本稿はこの「十段之音」の検討を主軸とし、その前身の「謡ノ音儀」と、改訂を経た最終形と思われる「十段音法」の内容を比較して、江戸中期において体系的な音階論がどのように形成されていったかを明らかにする。さらに、そこから浮かび上がる、謡の音高や音程に対する意識や思想についても考察する。

〔キーワード〕 謡、音階、京観世、謡伝書

凡例

1、直恒の音階論は時期により名前が変わっている。本稿では、直恒の音階論そのものを指す時は、その最終形と思われる十段音法の名で代表させ、括弧を付けずに記している。

2、十段音法には音高と音程が絶対的にも相対的にも示されない。したがって厳密には音階ではなく音組、織、図とも言うべきだろう。周知のように音階という用語は近代以降に西洋音楽理論から取り入れた翻訳語でもある。が、本稿では近現代の謡の音階論に繋がるものとして十段音法を論じることから、煩瑣を避けるために一括して音階と呼ぶこととする。

3、本稿では現在の音名を示す時には、特に断りのない場合は現行観世流の音名を使用する。これは現在の謡の音楽研究において観世流の現行音名が通行していること、および本稿の内容が専ら観世流の音階論を中心としていることによる。

4、文中の『そなへはた』の引用は、大谷節子・松居郁子「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 第四五巻。二〇一二年）による。

一、江戸中期の謡の音階と音階論

直恒の音階論を論じる前に、先行研究に基づいて謡曲音階の変遷を確認し、謡伝書で謡の音階がどのように把握されているかをみてみよう。

I 音階の変遷

謡には現在、ヨワ吟（和吟とも）・ツヨ吟（強吟・剛吟とも）といわれる、音階・発声・メロディーなどの全く異なる二種類の謡い方がある。しかし音階的には、もともとは現在のヨワ吟音階に近いもの一種類であったと推測さ

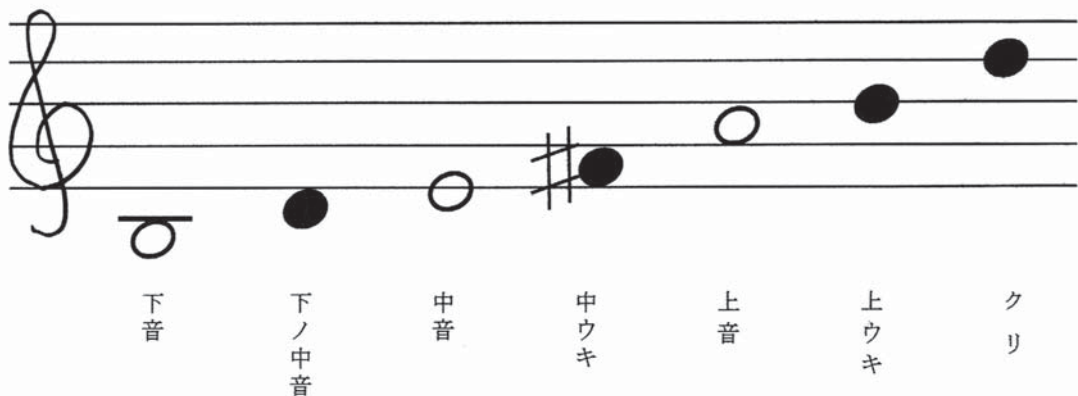
れている。現在のヨワ吟とツヨ吟は、曲想による発声や表現の違いが、次第に音高や音程関係の違いを伴って分化し、それぞれに発展したものと考えられている。謡の音階を特定し得る歴史資料は大変少ないが、謡の音高を、宮商角徴羽の五声や黄鐘・盤渉などの十二律で表したものがいくつもあり、これをもとに、音階と旋律型の変遷のおおよそが解明されている。

譜例1、譜例2はいずれも横道萬里雄によって推定された音階である。^① 譜例3の現行の音階も横道に従った。白ヌキで示した音は音階の主要音である。譜例1は天正十一年（一五八三）成立の謡伝書『塵芥抄』に記された五声十二律に基いて割り出された音階である。確認できる音階は一種類であり、ツヨ吟ヨワ吟は、謡い方として何らかの区別があったかもしれないが音階的には未分化だったと思われる。この音階は、その後高桑いづみによる『下間少進手沢車屋謡本』の研究によっても確認されている。^②

譜例2は文化元年から八年（一八〇四―一）頃の成立と推定される『豊秋筆築譜』（以下「文秋譜」と略す）に基づく音階である。「文秋譜」とは、雅楽の笙の師家である豊文秋が自筆の筆築譜の冊子に、十二律を用いて謡を記譜したもので、現在ツヨ吟で謡われる曲が高砂など二曲、ヨワ吟で謡われる曲が羽衣など五曲、計七曲が採譜されている。ここからはツヨ吟ヨワ吟二種類の音階を割り出すことができる。

ツヨ吟とヨワ吟が版行謡本に初めて表記されたのは、「六徳本」と通称される天和元年（一六八一）出版の下掛謡本^③においてである。したがって少なくとも天和以前に、この二つの吟が音楽的に謡い分けられていたことがわかるが、文化初年には両吟が音階的にもはっきり分化していたことが確認できる。ただし、譜例3の現行音階と比較すれば明らかだが、「文秋譜」のヨワ吟音階が現行とあまり違わないのに対し、ツヨ吟音階の方は大きく違っている。現行のツヨ吟音階は極端な変容を遂げた結果、上音と中音、下音と下ノ中音が同じ音高に集約され、音程も狭められている（下音と上音の音程がヨワ吟短七度に対しツヨ吟短三度）のだが、「文秋譜」ではこれらの音は未だ

譜例1：『塵芥抄』（1583年）の音階



譜例 2 : 文秋譜 (1804 年頃) の音階

1) ヨワ吟

下音 中音 中ウキ 上音 上ウキ クリ

2) ツヨ吟

下音 下ノ中音 中音 上音 クリ 甲グリ

別の音高を保っている。音程も現行より広く、下音と中音の音程はヨワ吟と同じ完全四度（現代は短三度）を保ち、下音と上音の音程も完全五度である。「文秋譜」の音階は、現在の特異なツヨ吟音階が成立するまでの過渡的様相を如実に示しているのである。では直恒の時代の音階はどうだろうか。

凡例で述べたように直恒の音階論からは音階構成音相互の客観的な音程関係を割り出すことができない。が、本稿で取り上げる直恒の音階論は安永七年頃から寛政四年頃の記録で、「文秋譜」とはわずかに二、三十年の隔りであるから、大枠においては直恒の音階も「文秋譜」に近似していたと考えてよいだろう。例えば「文秋譜」には甲グリ音が認められるが、この音の存在を明確に確認できるのは後述するように直恒が安永頃に記した音階図が最初と思われ、音階構成の点でも両者には共通性がある。しかし、たとえ二、三十年の隔りであっても、音程が変化する可能性は当然ある。直恒時代の音階として想定できるのはあくまで、『塵芥抄』から「文秋譜」にいたる過渡的な音階で「文秋譜」に近似したもの、というべきだろう。

謡の旋律は、音進行の規則にもとづくいくつかの小旋律パターンの組み合わせで出来上がっている。従って音階が同じであっても音の進行規則が異なれば、実際の旋律は異なる。この進行規則にも歴史的に大きな変遷があることがすでに明らかになっているのだが、本稿では音進行の規則については触れず、音階と音階論のみを扱う。

譜例 3 : 現行の音階

1) ヨワ吟

下音 中音 中ウキ 上音 上ウキ クリ

2) ツヨ吟

下音 下ノ中音 中音 上音 クリ [クリ頭部] 甲グリ

II 江戸中期の音階論

『塵芥抄』や「文秋譜」など歴史資料は、それ自体は音階を示したり音階について論じたものではない。『塵芥抄』には音階構造の図示に近いものも認められるが、理論化されているとは言えず、「文秋譜」は音楽的興味で採譜されたか、もしくは謡を謡うために書かれたものと思われる。江戸時代には謡の盛行を反映して、謡に関する研究書や手引書が数々編まれ版行もされたが、ここでも発音、発声、旋律、技巧等が詳細に解説されるのに対し、謡の構成音や音高自体が論じられることは殆どない。かろうじて謡の構成音について言及している例を挙げてみよう。

享保一二年（一七二七）刊行の『音曲玉淵集』⁽⁴⁾は全五巻からなる大部の著で、音韻、拍律、旋律など謡に関する総合的な解説書として江戸中期を代表する音楽書である。この本では謡の構成音について次のように書かれている。（旧字体を改め濁点と句読点を適宜加えた）

十二律は本来絲竹の調子に専ら備りたる物なれば上古の神楽歌催馬楽等絲竹に合する詠（うた）ひ物には此調子第一に吟味せる成るべし。謡曲の調子は能、囃子、素調、其時其場の相応を第一として畢竟絲竹の律に合する物にあらず。呂と地声とハルと高きと又たぎりて高きと五位也。然れば壹、平、双、黄、盤の五調子にて足るなり。（後略）

謡の声の高さは時と場合によって変わるもので絶対的な音高はないことを先ず説き、その種類は低い声（呂）、自然に発する声（地声）、張る声（ハル）、高い声（高き）、更に高く出す声（たがりて高き）の五種類であるという。そして十二律の壱越・平調・双調・黄鐘・盤渉の「五調子にて足る」というのは、一見、五種類の謡の声をそれぞれ壱越・平調・双調・黄鐘・盤渉に当てはめて音高を規定しているかのように見えるがそうではなく、その後の説明によれば、「春ならば双調、北向の座敷などは盤渉」と、謡全体の声の調子や雰囲気や状況に応じて変えるのがよいという意味である。「高き」「たがりて高き」など五種類の声音の互いの音程関係には全く触れられない。同書では上音、中音、下音などの音名も使われているのだが、それらと「高き」や「たがりて高き」などの五種類の音とが関係づけられることはない。その後は「上音には臍下を沈めて息をはり、下音には臍下をはり息をゆるめて謡出す」など発声の心構えや、「呂へ落す所、是は落す章より陰息に謠ひ、中程にて必息の起る所有を押へ（後略）」等、フシの謡い方の説明に移ってしまい、音組織の話題は終わってしまう。

時代は降って天保十五年（一八四四）の奥書を持つ写本『素謡要略』⁵は、謡の拍律やフシについて詳細に考察した本であり、謡の音について「上音ノ上中下、中音ノ上中下、下音の上中下」と、三層九段階に捉えた記述がある。しかしこの直後に「又張線（はりせん）入ル等にて七音十二律に叶」と続き、「張線入ル」等のフシで先の九つの音を彩り、様々な調子を生み出すことは「自然の理」だとする。その後は文字の伸縮や緩急、発音、ゴマ節の説明に移り、音構成についてこれ以上語られることはない。

音階論は直恒を除けば、近代になるまでほとんど試みられることがないと言っても過言ではないのである。

二、『そなへはた』と「十段之音」

岩井直恒は京都の観世流地謡方で、江戸の家元との取次家として重きをした岩井七郎右衛門家の四代当主である。宝暦十一年には江戸に在住して十五代観世大夫元章のもとで修行している。考証的な性格で理論的な思考に優れ、かつ筆まめで、江戸中期の能の実態を伝える貴重な記録を残している。

『そなへはた』（天明六年）は直恒の代表的な謡伝書で、昭和七年に池内信嘉が、著書『謡稽古の常道』（昭和七年十月。日月社）に「十段之音」と「音の部」の全文を紹介し（一〇六一―一〇九頁）、廣瀬政次も同年九月の『観世』誌上に、「徳川時代に書かれた謡曲に関する最重要の文献」として、「音の部」から一部を抜粋、紹介している（『謡曲の音階に関する文献（二）』『観世流節の研究』（昭和六二年。檜書店）所収）。が、このように早くから注目されていたにもかかわらず、その全容はもとより所在さえ明らかでなく、なかば伝説的な書物となっていた。近年、岩井家の筆頭弟子であった大阪の大西家に『そなへはた』を含む岩井家史料が伝えられていることがわかり、現当主大西智久氏の協力と大谷節子氏の尽力により研究に供されるようになったのである。

その後同書は大谷節子・松居郁子両氏によって全文が翻刻された（『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 第四五巻。二〇一二年）。また前半部分の現代語訳と解説を藤田隆則・丹羽幸江両氏と筆者が行った（『『そなへはた』を現代語訳する試み』京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター刊『謡を楽しむ文化』所収 二〇一六年）。『そなへはた』の全体についてはこれらの翻刻や解説を参照いただきたい。また本稿には『そなへはた』を現代語訳する試み」と重複する内容があることをお赦しただきたい。

直恒は、謡本の章法（記譜）の乱れを正すべく、みずから章法の改訂を行ったが、その契機となったのは、師である元章が断行し、直恒自身江戸での修行中に下書きに関わった大規模な謡本改正、「明和改正謡本」刊行に対する批判と危機感だった。⁷⁾『そなへはた』は、直恒が謡指南家としての矜持をかけて自らの記譜の理念を伝え、岩井派の記譜法と謡の規則を示した書である。「十段之音」はその記譜法と謡の規則を理解するための前提となるもので、同書凡例にも「十段の音を心得て後、見るべし」と注記されている。

I 「十段之音」の特徴

「十段之音」（写真1）は、その名の通り、階段状の十個の音によって謡が成り立っていることを示したものである。図1はその翻刻である。

謡の音をフシや技巧と切り離して音高順に整理し、最高音から最低音までを一貫して示したものは、『そなへはた』以前には文章としても図としても存在しなかった。その意味で右図は能楽における音階図の嚆矢と言えるもの

写真1 「十段之音」（大西家蔵「そなへはた」より）

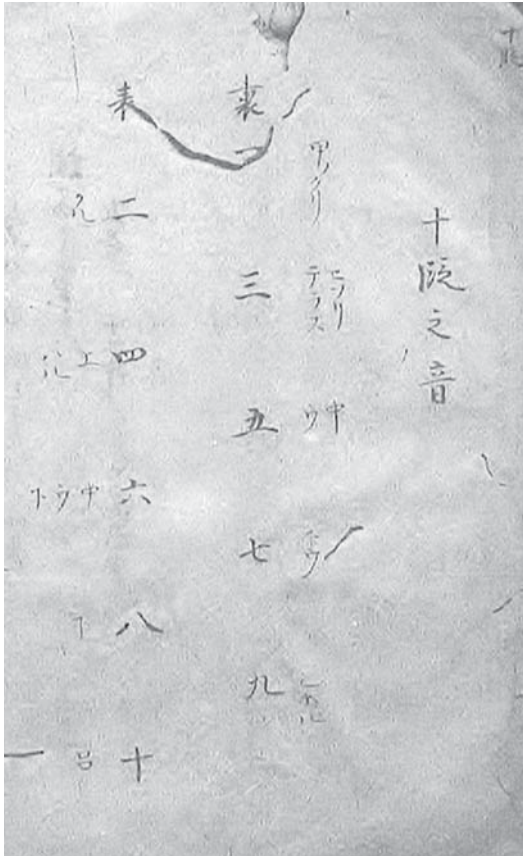
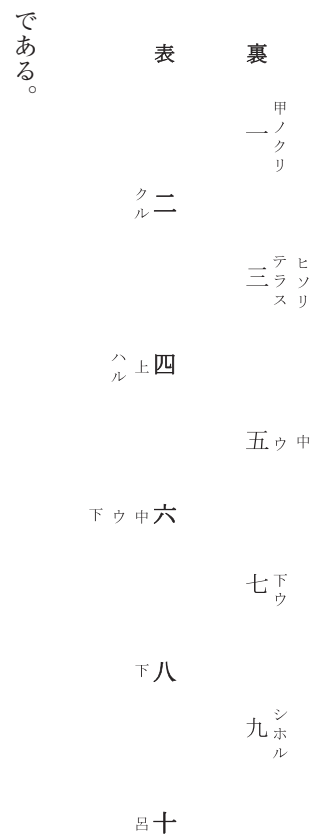


図1 「十段之音」



である。

『そなへはた』はまずこの図を示し、続いて「音の部」で各音の機能を概説し、そののちに個々のフシや墨譜の説明にはいるという具合に、理論書としての構成も適切である。「音の部」の説明の最初は一の音ではなく、最も基本的な音とされる「上音」つまり四の音である。多少長くなるが四の音の説明を全文引用しよう。

上音

謡の正音也。凡、壹越調を用べし。次第、名乗、サシ杯、始て発声する所に印付ざるは上音と知るべし。奥に至りては印ある所もあり、又なき所もあり。准て知るべし。十段に配当して四の音也。此音より二の音へ上り、六の音へ下る間には、大方三の音へ通ひて行也。五の音へ下る時は、三の音へ通はずに下る也。三の音と五の音とは、此四の音の裏なり。

上音の性格や上音に関係する旋律の進行規則を簡潔明快に説明している。「十段之音」とは写真1の音階図だけでなく、音の機能や音進行に関するこのような体系理論そのものである。

それまでの謡伝書においては、個々のフシ（旋律型の小単位）の謡い方や、技巧に関する手引きが説かれるのが専らで、音名とフシの名称は未分化であり、主要な音以外は音名が決められることもほとんどなかった。音の性

格や機能は、謡い方の説明のために言及されることはあっても、体系的に取り上げられることはなかった。音楽構造自体を明らかにするという発想がなかったのである。この点で「十段之音」は謡の理論化の歴史において画期的な意味を持っている。但し十二律が記されているのはこの上音のみで他の音には記されず、そのため各音の音高と音程関係を割り出すことができないのはいかにも惜しまれる。

「音階理論としての「十段之音」の特徴をあげるならば次の五点になるだろう。

- ① 音高を示さない。
 - ② ツヨ吟ヨワ吟とも一つの音階としている。
 - ③ すべての音に名前を付けている。
 - ④ すべての音を数字で表している。
 - ⑤ 音の性格（表・裏）を規定している。
- 以下、この五点にそって考察する。

Ⅱ 考察

① 音高を示さないことについて
直恒は上音を尙越としているが、これは何かの書物の引き写しではなく、実は雅楽の楽師を呼んで実験をした結果の実測値である。その実験の様子が『そなへはた』にはかなり紙数を割いて記されているが、以下手短かに引用する。（傍線筆者）

かの人（雅楽の道に詳しい人：筆者注）笛をとりて…略…謡のハル、ウ、下等の音にしたがひて律をかへられし也。然らば、一曲の調子は何れの律にや…略…いざや十二律を以て試ばやと、楽士三人と謡曲の徒三人を集め、各十二律をとりて、律に応じて声を発し、又、声を発して是に合ふ律をもとめ、…略…数返試るに、いつとても上音の一越調に叶ふ時は心よく

…略…上音を以て正音とし、一越調に叶ふをよしとするより外は、此沙汰に及ばずともすみぬべし。…略

このように直恒は、笛の奏者がハルやウ、下といった音階音一つ一つに十二律を当てはめたのを聞いているのだが、彼にとっての問題は一々の音の高さではなく、「一曲の調子」なのだ。現代の音楽研究にとってはまことに残念なことである。しかし謡の音の高さは、謡が進むにつれ高くなるのが一般であり、一つの音を延ばすだけで忽ち高くなりもする。逆に詞の内容に応じて部分的に低く抑えて謡う事も多々ある。謡の音高は実際には目まぐるしく変わっていくものであるから、楽器の一定した音高には置き換えられないと考えるのは、いわば当然でもある。

直恒の示そうとしたのはあくまで音構造であり、音高や音程の実測値ではなかった。上音を十二律で示したのは、それが謡の最も基本となる音「正音」だからである。これをしっかりとつかむことが肝心なことであり、あとは音高や音程より大事なことがある、という考えである。現代の感覚からすれば、音楽理論として未熟であると断ぜられるかもしれないが、こうした理念が謡という音楽を形づくり発展させてきたことを理解すべきであり、それが具体的な音楽の姿を規定していることを見て取るべきであろう。

その理念とは、端的に言えば、音高より大事なことがある、ということになるろうが、それは決して過去のものではなく現代の謡にも引き継がれていると思われる。現代の楽理研究の見地からすれば、音程が定まらず音高が絶えず変化してゆく謡の特徴は、旋律楽器を伴わない声楽ゆえの属性と捉えられているが、見方を変えれば、それは属性ではなく欠かせない本質とも言えるのである。

② ツヨ吟ヨワ吟とも一つの音階としていることについて

ツヨ吟・ヨワ吟が、文化初年には音階的にもはっきり違っていたことは

「文秋譜」の例ですで見たと。『そなへはた』においても例えば、「甲ノクリ」の説明として「強吟にのみありて和吟にはなし」とするなど、十段の音そのままツヨ・ヨワ両吟に当てはまるわけではないことを明記している。にもかかわらずこの二つの吟を一つの音階で表しているのはなぜだろうか。

それはすなわち、ツヨ吟とヨワ吟の違いを音階の違いと捉えないからであろう。謡の音構造はあくまで一つであり、ただその謡い方によって吟の違いが生じていると考えるからである。両吟があまりにも乖離した現代では説明なしには理解しにくいことだが、その差が現代よりもずっと小さかった直恒の時代の人々には十分理解できることだったのだろう。

直恒の考証的性格については先にも触れたが、彼の覚書類には、謡や舞の型、地拍子や囃子に関する考察が数多く書き留められ、それは観世流にはない曲にも及ぶほどである。引用は省くが、複雑な拍子当たりについても、実際の演奏法の説明に終始せず、謡と囃子双方の拍子当たりを理論的に整理した上で、それらが実演においてはどのように折り合うべきかを考えるというように、まず規範を明らかにした上で實際を導く姿勢が顕著である。直恒はみずから地拍子論を説く中で体と用という言葉を用いているが、ツヨ・ヨワ両吟を一つの音構造として把握する点にも、体としての音構造に対して実際の音を運用すなわち用と考える体用論の影響が見てとれる。すでに構成音間の音程に違いの生じていたツヨ吟ヨワ吟を一つの音階で示したのは、従って、両吟の差が小さかったからではなく（確かに小さかったのだが）、直恒が謡の音構造の根本を示すことを第一としたからと考えるべきであろう。

①で音高が重視されなかったのと同様に、音程は吟の違いとして重視されていない。ヨワ吟とツヨ吟の違いは、一部のフシについては書かれているものの、たとえば上音・中音間の音程が両吟でどう違うか、といった音程関係については全く書かれていないのである。では吟の違いとして重要なのは、この時代何であったのか。ヨワ吟の謡い方が、装飾技法のイロと関連して様々に記述されているのに対し、ツヨ吟の発声や表現に関する直恒の記述は

あまり残されていない。少ない記述からツヨ吟の特徴と発達過程を探ることは今後の課題である。

③すべての音に名前を付けたことについて

音の名称は、現代でこそ流儀ごとに統一されているが、江戸時代にはたとえ流儀内でも統一されておらず、観世流でこの時期にほぼ統一的使用されていたのは「上音」「ハル」「クリ（クル）」の三種類にすぎない。謡本で音高が示されるのは原則として段落の初めや句頭であり、それも必ず示される訳ではないが、いったん謡い出してから問題になるのは音高ではなく声の上げ下げ、つまりフシであり、声の上下はゴマ点だけでも指示できるうえ、フシには決まったパターンがあるので一々音高を指示する必要はない。従って実用的には、すべての音に名前を付ける必要はないのである。直恒が十段すべての音に名前をつけたのは実用のためではなく、一つには理論の完成のためであり、もう一つはその理論を使って能率的な稽古や統制のとれた謡を実現するためと思われる。

「十段之音」には音高・音程が書かれていないが、「音の部」において音の位置や進行法が説明されているので、それによって各音の機能がわかり、機能的に現行のどの音に相当するかがわかる。十段の音を、現在の観世流の音名や謡本での表記例に対応させると表1のようになる。表中の※印は、「十段之音」（写真1）には書かれていないが「音の部」で明示されている音名である。偶数番の「表（おもて）の音」をゴシックで示した。

表1

十段之音	現行観世流の音名
一 甲ノクリ	甲グリ
二 クリ	クリ
三 ヒヅリ・テラス	上ウキ
四 上音・上・ハル	上音・ハル
五 中音・中	中ウキ
六 中音・中・ウ・下	中音
七 下音・シタウキ	下ノ中
八 下音	下音
九 シホル	下ノ崩シ・スエル・オサエ
十 呂	呂

音名で特に注意すべきは以下の三点である。

i. 中音・下音

直恒は音の説明の部で、六の音を「実まじこ（振り仮名筆者）は中音といふべし」とし、八の音を「実に下音といふべきは是なり」と明記している。何故そのような言い方をするのかと言えば、六の音以下は歴史的に、上音域に対する下音域という意味で、下音と言われていたからである。現在も宝生・金春・喜多の三流では、下音といえは六の音をさしている。では中音という呼称はどうかといえは、これは歴史的に多様な意味で用いられ定義の定まらない名称であるが、五の音を指すことが多かった。現在の大成版謡本において「中二」が中ウキの高さを意味するのもその名残である。しかし直恒の時代は、観世流において「中音」という言葉が現代のそれと同じく六の音を指すことが多くなっていたと思われる。明和改正謡本で現行の中音の箇所一致する「中」の表記が、それ以前の謡本に比べて格段に多くなっていることから、それは窺える。直恒はいち早くそして新しく「中音」の意味を確定している。現行観世流の「中音」の定義は直恒に発していると言えるのかもしれない。

六と八の音の位置付けについては⑤でふたたび論じることにする。

ii. ヒヅリ・テラス

「ヒヅリ」と「テラス」は、現在能楽五流のいずれにおいても使われておらず、寡聞にして岩井派の文献においてしか用例を知らない。現在の観世流に伝わっていないことから、直恒周辺のみでの呼称と思われる。前後するが、後述する『十段音法聞書』（寛政四年の写本）にも、「ヒヅリと云も私の名なり」とあり、これが一般的な用語ではなく岩井派で私的に使っていた言葉であることが窺える。

「ひぞる」とは「乾いてそりかえる」という意味で、いかにも高音域の裏の音の感じが伝わる名前である。右に引いた『十段音法聞書』では、上音のイロの付け方に関連して「ひぞる」の語が頻繁に使われている。「テラス」も、「面を照らす」のように、上を向いてその時光が当たるイメージを喚起する言葉である。岩井派の大西一門から大正三年に出版された『謡曲秘伝書』の中で（「上音から中音に）てらして下げる」のように使われており、岩井派ではこの用語が近代まで伝えられていたことがわかる。江戸中期には、たとえば明和五年に大坂で出版された謡手引書『唱曲弁疑』に「浮は上中下に有、声を浮行也」とあるように、上音においても浮く、という表現が一般的だったはずである。詳細は省くが明和改正謡本にも、現在の「上ウキ」と同じ意味で上音にウの記号が付けられている例がある。しかし直恒はあえて上音では浮くと言わずに、以前から自分が使っていた独自の言葉を選んだと思われる。その方が声の扱い方をイメージしやすいからであろう。現代では、中音―中ウキの音程と、上音―上ウキの音程は同じ長2度であるから、上がり方は同じと捉えるかもしれないが、おそらく直恒は否と答えるに違いない。これはイロの技法や上音系の音の進行パターン（旋律型）の変化と関わっていると思われるが、今は指摘にとどめる。

iii. シホル

この名称は、『そなへはた』の中で、この「十段之音」の外にはフシの説明に一度現れるだけである。そもそも実際の謡の中で九の音の出番が少ないので用例も少ないのだが、今の所、他の書にも確認できていない。現在「崩シ」と言われる、屈折した調子の低い音にこの名をあてているのであるから、おそらく「萎れる」を語源としているのであろう。しかし言うまでもなく「シホル」は、上掛の「クリ」に対応する、下掛（金春流・金剛流・喜多流）に特有のフシの名（または音名）であり、特別高い音の名である。この表記の別で上掛と下掛の区別ができるほどに特徴的な用語であり、音曲伝書にも古くから言及されていて、博学な直恒がこれを知らなかったとは考え難い。たとえば直恒の手記には、明和六年に『謡曲微考』という本を転写した箇所があり、クルとシホルを（「少し違あり」とはするものの）同類と見做す記事も書き写されている。「ヒゾリ」や「テラス」と同様に、直恒は下掛の「シホル」を知りながらあえてこの語の語感を重視して九の位置に使用したと思われる。

④すべての音を数字で表したことについて

音のイメージを喚起する独特の音名を決定したにもかかわらず、「十段之音」ではそれを数字に置き換えるという大胆な措置が取られている。『そなへはた』凡例には「音にかゝる趣を述るに、ハル、ウ等にてしるせば廻り遠きゆえに十段の音にて印す」と、説明の便宜のために数字化という方法を考へ出したことがうたわれていて、これが全く合理的な精神から生まれた措置であることがわかる。事実「ウ」の印も「中」の印も複数の音に用いられるため紛らわしい。前項で述べたように「中音」や「下音」の意味も流動的な状況である。これらを数字化したことによって、直恒が意図した通り、『そなへはた』では音やフシの説明が明確に行われることになった。たとえば「クル」の説明を例にとってみよう。先にも引いた『唱曲弁疑』では次のよ

うに書かれている。

クル くりあぐる也、くるとはるは二字の曲と言、まへの文字をふんばつてくるべし。ハルも同じ。

ここでは「くりあげる」「ふんばる」という感覚的な表現で謡い方が説明されるのみで、「クル」と「ハル」の違いもはっきりしない。これに対して『そなへはた』の「クル」の説明は

クル クリといふ二の音なり。三の音以下より二の音へ上る印なり。へこ等より四の音に下る也。

というように、どの音からどの音へという移動規則を明確に示している。『そなへはた』では一貫して数字による説明を行っており、このような合理的で明快な説明を行う謡伝書は江戸時代では（あるいは現代においてすら）他に類を見ない。「ヒゾル」や「シホル」など感覚的なネーミングの一方での徹底した合理性は興味深い。

⑤音の性格を明示したことについて

主要音というべき、旋律の基軸となる安定的な音と、補助音というべき経過的または装飾的、浮動的な音を明確に分類した点も優れた構想である。ここでも陰陽の考えが基盤となっておりと思われるが、それは決して牽強附会の論ではなく、音の性格と発声に合致しており説得力を持っている。そもそもそなへはたやあやはとりという書名は、謡を、経糸横糸をあやなして美しい織物を織りあげることと擬える古来の譬えに因ったものに違いない。その経糸横糸にあたるものが、横主（堅）の声、呂律の声、陰陽の声といわれる、拮抗しまたは補い合う二つの声である。発声や息の扱い、声の調子や心

持など様々な要素において異なるこの二つの声を和することが、謡にとって最も大事なのである。その意味で陰陽、表裏からなる謡の音の構造を明らかにすることが「十段之音」で最も重要な事だともいえよう。

さらに音の表裏を二列に分けて表示したことは大きな意味がある。十段の音を一列に並べて説明を加えるのではなく、このように主要音と補助音が互い違いになる形で示したことによって、謡が「主要音―補助音―主要音」というブロックの積み重ねで構築されていることが視覚的に明らかにされているからである。あるいは直恒が謡の実践の中でこの積み重ねの構造を感じていたからこそ、このような図になったのかもしれない。

ここで、②で問題とした六と八の音について再び考えよう。すでに述べたようにこの二つの音は、元来は同じ下音域の二つの音として捉えられていた。が、「主要音―補助音―主要音」という構造においては、それらは四の音と並んで謡の骨格をなす主要音であり、その意味において四、六、八の三つは同格なのである。六の音を「ウ_{II}浮く」という音の動きで捉えている限り、この構造ははつきり浮かんでこない。この構造を明示しようとするならば、三つの音名には上音・中音・下音という体系的概念に直結する名前がふさわしいのである。補助的な五の音を表していた「中」は、こうして主要音の名前になったのである。

三、「謡ノ音儀」

「謡ノ音儀」(写真2)は、大西家に伝わる直恒の手記の一つ、『直恒聞書兼愚考』(明和九年(一七七二)〜天明元年(一七八一))に記されている。

I 音階論の契機

図2は「謡ノ音儀」の翻刻である。原図の左にある《自然居士》の譜例は

割愛した。手記では「謡ノ音儀」の前後の記事は互いに無関係で、直恒がこれを考えたいきさつなども書かれていない。

写真2 「謡ノ音儀」(大西家蔵『直恒聞書 兼愚考』より)

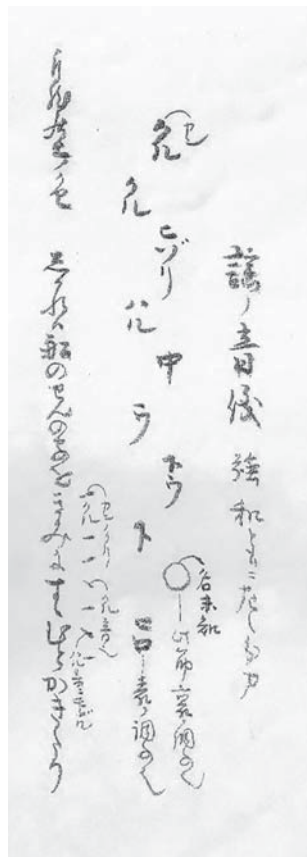


図2 「謡ノ音儀」

謡ノ音儀 強和ともニ左之分カ

(カ) (名未知) 此筋裏ノ調子也
 (クル) ヒソリ ハル 中 下ウ 下 呂……表ノ調子也

この記事に年記はないが、前後の記事の年記から判断すると、書かれたのは安永七年か八年と思われ、七年とするならば『そなへはた』(天明六年)の八年前である。

『そなへはた』は直恒が精魂を傾けて行った天明の改革事業の根幹となる理論書だった。しかし同書によれば、改革の試みは安永年間にも行われたが完遂しなかったという。その安永の改革の時期を知る記事が、直恒の別の手記¹³⁾に記されているので一例を挙げる。

春近といふ謡、脇名乗にしても可作哉と、君家と相談し安永六年當家章改め候砌、左の通新に作り候故、爰に記し置く。

他にも改章を安永六年と明記する記事があるので、この年記は間違いないだろう。「謡ノ音儀」はその翌年の七年頃に書かれたものであるから、安永の改章の折にはこのような音の体系化の意識はまだなかったと思われる。「強和ともに左之分か」の「か」という表現や、一箇所を「名未知」としている所にも、これが前々からの構想ではなく、この頃に考え始めたことが窺われるからである。おそらく直恒は、未完に終わった改章事業の後に、体系的な音楽理論の必要性を感じて、謡の音階論形成に着手したのであろう。

II 「謡ノ音儀」と「十段之音」

「謡ノ音儀」と「十段之音」の異同を、先に「十段之音」の特徴とした五点にそって検証しよう。音名は便宜的に「十段之音」の数字を使うことにする。

①音高を示さないことについて

「十段之音」と同じである。音の表記はフシの表記と未分化で音名も定まっていない。

②ツヨ吟ヨワ吟とも一つの音階としてしていることについて

「強和ともに左之分か」とあるように、二つの吟の違いを考慮した上で、音階構造としては両吟同じであると結論づけている。十段音法の基本方針がこの時決められたことがわかる。

③音名について

「十段之音」との違いは以下の四点である。

i. 名未知

「十段之音」で「シホル」と名付けられた九の音が、ここでは「未だ名を

知らず」となっている。これはこの組織図が直恒独自のものであることの証左にもなる。低い音域でさらに声を落とす、限られた箇所ではか謡われない音には名前がなかったのである。

「名未知」であるゆえに名を書かずにいるということは、逆に三の音の「ヒゾリ」は、この時に決められたのではなく以前から使われていた呼称ということもわかる。「テラス」は書かれておらず、直恒としては「ヒゾリ」の方が馴染があつたことも窺える。

ii. 中・ウ

ここでは五を「中」、六を「ウ」としている。先に見たように「十段之音」本文では六を「実は中音といふべし」としている。繰り返しになるが、五を「中」、六を「ウ」とする表記は、当時の謡本では一般的であり、六の音は八の音から浮くという意味で「ウ」と表記されることが多かったのである。直恒は謡本の表記に従ってこの図を書くにとどまっておらず、表記と音名が未分化な状態である。

iii. ハル

「十段之音」本文で「謡の正音」として最初に説明されていた四の音が、ここでは「ハル」としか書かれておらず、上音とも書かれていない。

当然ながら、上・中・下の三つの主要音を中心とする構造も、まだ築かれていない。謡の音を体系的に把握する試みはまだ緒についたばかりなのである。ハルは声を張るといふ意味からきていると言われているが、音位としては上音を指し、中音以下の音域において一時的に上音へ上ることを指示する記号である。ここでも直恒は音位を表すのではなく、謡本の表記をそのまま記したにとどまっている。音位や音高とフシ、記号の未分化がここにも表れている。

iv. クル(カン)

「十段之音」で最高音に付けられた「甲ノクリ」という名は未だなく、「クル」より更に高い音、ということを示すために「カン」と注記するだけの形になっている。前後するが、寛政四年の『十段音法聞書』の音説明では、「甲ノクリ」は「私の名」とされており、他家では「乱曲のクリ」や「二重クリ」という、とある。その通りであるならば、現行観世流の「甲グリ」という音名は直恒に発していることになる。

原図(写真2)の左には『自然居士』のクセの一節「しかれば船のせんの字を公にすすむとかきたり」が書かれ、「きみにすすむ」の「き」で「カンノクリ」、「す」で「クル」、「む」で「ハル」になることがゴマ点と共に丁寧に記されている。甲グリのフシがいつ頃から謡われたかは定かではなく、明和本でもカングリの表記はない。甲グリの例だけをここに書いたのは、直恒自身がこのフシに注意を要していたからであろう。とすれば、この音を使った謡い方が一定のパターンのもとに整備され、一つのフシとして認知されて定番のフシの仲間入りをしたのはこの頃、すなわち明和から安永の頃だったと考えられる。

③ 数字化について

一見して分かる通り、数字化は全くされていない。数字化という合理的で独創的な考えが芽生えたのはいつごろだろうか。数字化の目的は、音位、音高、音程などを概念化して明確に示すためであり、数字を使って音楽理論を正確に分かりやすく説き広めるためで、『そなへはた』ではそれが実現された。「謡ノ音儀」でも音の配置は十段であるが、「謡ノ音儀」から『そなへはた』の「十段之音」へは大きな飛躍があるといえる。十段音法とは、単に音を十段に配置することではなく、音を数字化してこそその理論であることがわかる。

④ 音の性格を規定したことについて

音を機能と属性で分類している点も、それを表、裏という言葉で表現している点も「十段之音」と同じである。しかし「十段之音」では表、裏の文字が二列の上部に書かれているのに対し、ここでは下部に小さな字で補的に書かれている。「十段之音」の方が音構造を明らかにする意識が強いといえる。

なお「音儀」という言葉は、管見によれば、『乱(蘭)曲十章』という伝書に三個の用例が見られるのみである。『乱曲十章』は、近義という名(姓不明)の人物が岩井直恒に依頼して書き送ってもらったという伝書で、これに近義自身の解説を加えたものが、明治二二年の浅井喜次郎有直による転写本と、明治三九年檜書店刊の『古訓集』¹⁵⁾下巻への復刻によって伝えられている。その奥書によれば、『乱曲十章』は服部宗巴が観世黒雪の言を記録したものを、直恒の父道修が宗巴から借りて書き写し、自身の言葉も交えて編集したものだという。その家伝の書を直恒が写して近義に送ったのである。道修の奥書は寛文八年、近義の奥書は寛政七年である。「音儀」の用例は『乱曲十章』本文のみにあり、近義の解説中には見られない。

『乱曲十章』での「音儀」は、「クルと入とは其音儀同じけれども」のように音高、音位の意味のほか「実(実音)と虚(虚音)との音儀を学び得ること」と是謡曲上達の最初なり」など広い意味でも使われている。奥書によれば黒雪か宗巴、または道修の言葉ということになるが、父道修の書に直恒が手を加えた可能性が考えられるだろう。音の「儀」、すなわち規準を定めるといふ考えが、いかにも直恒らしいからである。

四、「十段音法」

「十段之音」は、「十段音法」という名に変わって、大西家に伝わる『あや

はとり」と題する写本に収録されている。『あやはとり』は、イロという謡の装飾技法について記した伝書『あやはとり』と、同じくイロの法則を記した『色之定法聞書』、そして十段音法を解説した『十段音法聞書』の三つを合写した本で、直恒の高弟である君家義知によって寛政四年（一七九二）に書き写されたものである。奥書に「秘蔵の書に候へども御執心によって書写し進し候」とあることから、誰かの依頼をうけて写されたことがわかる。『十段音法聞書』が寛政四年以前のいつ成立したのかは定かでないが、「十段之音」よりも「十段音法」の方が発展的であり、直恒の音階理論の最終的な形を表していると思われる。その根拠は以下の考察で述べよう。『十段音法聞書』を含む『あやはとり』の全容については、大谷節子・高橋葉子『あやはとり』解題と翻刻―京観世岩井直恒音曲伝書』（京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター刊『謡を楽しむ文化』所収。二〇一六年）を参照いただきたい。

I 「十段音法」の特徴

図3に「十段音法」の図を翻刻したが、原本ではこの部分を真中にはさんで各音から線が両外側に長く伸びており（写真3参照）、その線の先にそれぞれ音の基本内容が書かれている。（先引の、ヒゾリや甲ノクリを「私の名」とする説明もここに書かれている。）その後、改めて個別のフシやイロ

写真3 「十段音法」（大西家蔵『十段音法聞書』より）

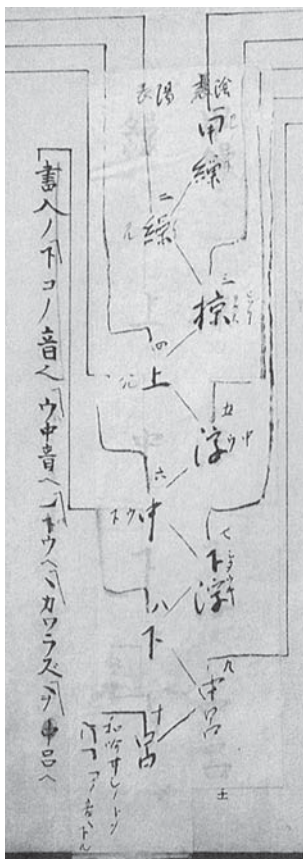
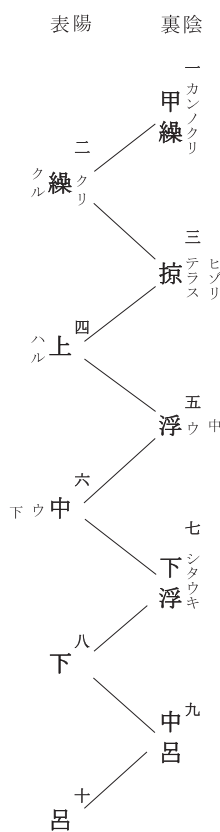


図3 「十段音法」



に関する法則が述べられている。

「十段音法」と『そなへはた』の「十段之音」はほとんど同じだが、「十段音法」では数字より音名が大きく書かれ、上・中・下の三つの主要音がより明確に示されている。その他に異なるのは二点である。一点は九の音を「中呂」と変えていることである。「呂」という最も低い音に対して、呂ほどは低くない、中くらいに低いという意味である。「シホル」をやめたのは下掛のそれとの混同を避けたためだろうか。それは定かでないが、「シホル」という、謡う時のイメージにもとづく感覚的な言葉で命名した音を、「中呂」という体系的に整理されたといつてよい。

もう一点は、上部の表・裏の文字の横にそれぞれ陽・陰と書かれていることである。先に触れたように陰陽論は直恒の音楽理論のバックボーンである。謡の声音の表裏の概念が陰陽論から来ていることは容易に理解できるが、それを表記したことで、この音階論の思想が明確に示されたのである。つまり陰陽の二つの文字は、音の性格を説明するとともに十段音法の思想を表しているのである。この点からも「十段音法」を最終的な形と判断できるのである。

II 十段音法のその後

京都では能とは別に素謡が広く親しまれ、謡の技法が特に発達し独自の表

現が生まれていった。近代になってその独特の謡い方と芸風は京観世といわれるようになり、岩井家も他の四軒の謡専門の家とともに京観世五軒家と言われるようになる。岩井家は明治二二年に芸事上断絶したが、筆頭弟子の大西家一門はその後も岩井派の謡を継承し、大正三年に常磐会謡本という独自の謡本を発行している。先引の『謡曲秘伝書』は、この常磐会謡本の解説書として出版された本であるが、同書において十段音法は根本的な規則とされ、図3とほぼ同じ図が掲載されている。また曲毎のフシの説明にも十段の数字が使われている。

こうして十段音法は岩井派の謡の指針として大正時代まで継承されたが、当時観世流の謡の全国統一を進めていた二四世宗家元滋の意向を受けて、大正一五年に、大西一門もついに岩井派の謡を廃止することになったのだ。以来直恒の音楽理論も表舞台に出ることはなかった。しかし十段音法の「上・中・下」の音名に見られるような音構造の扱え方は、その後の観世流の音楽理論の基本となったのである。

まとめ

十段音法は、江戸中期に形成された音階論として先駆的なものだった。それまで名前のなかった音に名前を付けて音階音として認知し、それを数字に置き換えて概念化し正確で明快な理論展開を行った。現代のテトラコルドによる音階論に繋がるような、音の性格による構造分析を示している。音高・音程を明示しなかった点は、理論の未熟ではなく謡の思想の現れであり、それを理解することは謡が追求する表現や、謡の音楽的变化の仕組みを解明する糸口になるはずである。

音階を実測値ではなく規範的構造として示し、実態を運用形とする体用論的な考え方は、音階論そのものに関わる現代的な問題も提起している。例えば三宅航一は、昭和一四年の著書『謡の基礎技術』で、ツヨ吟の下ノ中・下

音間に音高差のある音階を「本格的と目すべき謡ひ方の規準」とし、すでに音高差のなくなった当時の実態を「運用」として書き分けているが、昭和二六年の著書『節の精解』ではもはや運用形のみをもってツヨ吟音階としており、音階に対する考え方の変化を見せている。が、もしかしたら、著しく変形した現代のツヨ吟の実態をもってツヨ吟音階とする考え方も検証されるべきかもしれないのである。

音楽理論はその音楽をどのようなものと捉えるかと言うことと不可分である。その意味で世阿弥から現代にいたる謡の音楽理論の歴史を明らかにすることは、謡の音楽そのものの研究にとっても必要で有効であろう。今後の課題としていきたい。

末筆ながら貴重な資料の写真掲載を快諾下さった所蔵者の大西智久氏と、種々ご高配をいただきました大谷節子氏に心より御礼申し上げます。

注

- 1 『能劇の研究』（横道萬里雄、一九八六年岩波書店）七九頁による。「文秋譜」については同書所収の「文秋譜」の能音階」参照。
- 2 高桑いづみ「下間少進手沢車屋本節付考」（『能・狂言 謡の変遷』（二〇一五年檜書店）所収）
- 3 天和元（一六八一）年、西森六兵衛・吉田徳兵衛刊。「弓・禾」などの表記で、版本としては初めてツヨ吟とヨワ吟の別を示した。
- 4 三浦庚安編。昭和五〇年臨川書店刊の影印・翻刻版による。
- 5 久枝茂喬序。法政大学能楽研究所鴻山文庫蔵三七―97。
- 6 池内と廣瀬が紹介している『そなへはた』（紹介当時は『そなへき』と誤読）が同一本であるかどうかは不明であるが、転載文で見限り一致している。ただし直恒自筆の大西家蔵本は平仮名書きであるのに対し、両人の本は片仮名書きで、大西家蔵本と文章の異なる所がある。従って池内と廣瀬の『そなへはた』は大西家蔵本を底本としたものではなく、別の経路で書写されたものと思われる。
- 7 岩井家の興亡と旧蔵文書についての経緯、および直恒の明和本批判については大谷節子「京観世岩井家の明和本批判」（『能と狂言』二〇〇八年 能楽学会）で明らかにされている。
- 8 直恒が上音を越越とすることについて、廣瀬政次は「現在の謡から考へると甚だ低い

と云はねばならぬ」(『観世流節の研究』一九六頁)とし、音楽学者の山口庄司も「理解できない」(『能音楽の研究・地方と中央』一九八五年音楽之友社、二四四頁)としているが、直恒の言う老越は「一点二」と解すべきで、現代ではむしろ高めである。しかし現代の男声による謡でもこれに近い高さで謡われることはあり、決して「理解できない」高さではない。また直恒自身も『そなへはた』の中で自分の声は人より高い方だと言っている。

9 増補訂正相統者大喜多信秀の名で、大正三年常磐會より刊行。大正五年に没した大西閑雪の講話集をもとにしている。信秀は閑雪の孫。

10 法政大学能楽研究所鴻山文庫蔵四〇―15―17。

11 大西家蔵『覚書 明和六巳丑年』。大谷節子氏所蔵の紙焼き写真による。

12 大西家蔵。大谷節子氏所蔵の紙焼き写真による。

13 大西家蔵『天明二壬寅年六月 直恒問書』。大谷節子氏所蔵の紙焼き写真による。

14 『閉曲実伝録』法政大学能楽研究所鴻山文庫蔵三七―87。

15 法政大学能楽研究所鴻山文庫蔵三七―111。

16 大谷節子氏所蔵の紙焼き写真による。

本稿は二〇一三年一月の六麓会二月例会での発表「岩井直恒「謡の音儀」と「十段音法」を骨子としている。また京観世研究会ゴマ点部会(藤田隆則・丹羽幸江・筆者)の研究成果の一つでもある。ご教示を賜った諸先生に感謝申しあげる。

Development of Noh music scale theory in the mid-Edo period —A study of the “Ten scale rule” by Naotsune IWAI

TAKAHASHI Yoko

Naotsune IWAI (1728-1802), an outstanding Kanze school Noh actor in Kyoto in the mid-Edo period, was also an exceptionally talented theorist. One of the most important written records on *utai* that he edited is “Sonaehata” (1786), which, in and of itself, is a precious primary source of the Noh music scale of the time. “Sonaehata” provides a systematic explanation of the structure and notation method of Noh music. It also describes IWAI’s music theory based on his epoch-making “Ten scale rule”.

This paper illustrates the process by which IWAI developed his Noh musical scale theory and examines its characteristics and significance. It also explores his consciousness and philosophy towards Noh musical scales and pitch.

Keywords: utai, music scale, Kyō-Kanze, written records of utai