

節の再編——近代謡曲における音階概念の浸透について——

上野 正章

謡曲の音組織は時代とともに変遷する。六百余年の謡曲の音組織を精査し、弱吟と強吟という二つのモードにおける音階の移り変わりに着目して、総合的な見解を打ち出したのが、横道万里雄である。しかし、謡曲界における音階概念の普及が近代から始まることを念頭に置くと、音階を通じて謡曲の音組織を一望する試みは、いささか無理があるのではないだろうか。むしろ、広く謡曲家達が親しんでいた節概念にも注目する必要がある。本論は近代の弱吟音階におけるクリ音の変化に着目し、節と音階の二つの方向から音組織の変化を描き直す試みである。明治期は現在と弱吟音階が異なり、クリ音が半音高いとされてきた説を検討したい。

まず、家元、鎌之丞家、梅若家という謡曲名家による黎明期の録音を調査し、ある謡曲家は半音高いクリ音で謡い、ある謡曲家の謡は音階ではなく節を意識した謡い方をしていることを示す。次いで、直し入り謡本や独習書の出版を推進した丸岡桂による音階概念の普及を論じる。謡曲を理論的に理解することを推奨した丸岡は、穏当な音階概念の導入を試みた。最後に、観世左近(二四世)による節の統一を論じる。音階概念を謡曲に基礎づける試みで、彼はクリ音の音程を正確に定めた。結論では、近代日本における音組織の変化は、節概念の再編と音階概念の浸透に特徴づけられることが示される。

〔キーワード〕 日本近代音楽史、謡本、能楽、記譜法、観世流

はじめに——節と音階の近代

謡曲は語りと歌から構成され、歌には強吟と弱吟という二つの謡い方のモードがあり、それぞれ特徴ある音組織を持つ。六百余年の謡曲史を一望し、二つの吟における音組織の変化を音階から解明し、大成したのが横道万里雄である。文献研究に基づく精緻な仕事は発表以来ほぼ定説とされてきた。しかし、音階という視座から音組織の変化を横断することはやや無理があるのではないだろうか。

過去の謡い方には当時の人々の音の組織化が刻印されている。近代に生じたとされる弱吟の音階の変化を過去の録音を頼りに調べると、横道説とSPレコードに残された謡い方との間に齟齬が浮かび上がる。謡曲の音階の議論によるならば弱吟音階は明治期に次のように変化したとされる(呂、下音、中

音、上音、クリ音は謡曲で用いられる音名で、音程は近似の西洋音楽で用いられる音程である)。

近世

呂—完全四度—下音—完全四度—中音—完全四度—上音—長三度—クリ音

現代

呂—完全四度—下音—完全四度—中音—完全四度—上音—短三度—クリ音^①

上音とクリ音の音程が半音せまくなったという認識であるが、明治期の謡曲の録音を聴くとクリ音の音程の処理は様々である。横道説の通りの謡い方もあれば、一つの曲においてある音は上音から長三度、ある音は短三度と、二

種類のクリ音が混在することもある。完全四度、あるいは完全五度の高さを耳にすることもある。³⁾

確かに明治期の録音において上音から長三度上に謡われるクリ音は多い。最高音に注目し、一度でも上音から長三度の音程が出現すればクリ音の音程は上音の長三度と定めるならば、多くのケースは横道説に当てはめることができる。しかしながら、上音から短三度の音程も少なくない。誤って上音から短三度で謡われた可能性は——初期に録音を残しているのはいずれも名だたる謡曲家ばかりであることを考えると——ほとんどない。上音から短三度上のクリ音を切り捨てて議論を組み立てることは、拙速と言わざるを得ない。

上音から完全五度上に響くクリ音ならば、例外と位置づけても差し支えないだろうか。甲グリと称される完全五度上に響くクリ音は飛びぬけて高い。特に差し障りは無いように思われる一方、クリ音の出現に必ず伴う上音からクリ音への上昇というクリ節に注目するならば、どんな音高のクリ音でもクリ節における到達点とみなすことができる。音の運動に注目すれば一般化への道筋がつく。再考が求められるのは、むしろ西洋音楽における音階概念に準えて謡曲の音組織を説明しようとする眼差しである。

もちろんわずかとはいえ近世謡曲界でも独自の音階研究の試みはあった。例えば、早くも一八世紀に『そなへはた』⁴⁾は十段音法を提唱した。謡曲の音組織を分析し、構成音を抽出し、高低順に並べて音階を定めるのみならず、定められた一〇音を陰陽に照らし合わせて力学関係を考察する旋法研究にも踏み込む試みである。しかしながら、理論は秘匿され、口伝あるいは伝書として特定の家で伝えられたに過ぎなかった。広く一般の謡曲家に音階概念が普及するのは、明治期末に出版された丸岡桂による『観世流改訂謡本別巻』〔丸岡桂 一九一〇〕を待たなくてはならなかった。

逆に近世謡曲界において広く行われてきたのが節の研究である。三浦庚安が享保一二年（一七二七）に著した『音曲玉淵集』や田思明が明和五年

（一七六八）に著した『唱曲弁疑』といったよく知られた謡曲書には、節付け記号一覧があり、問題のクリ節も掲載されている。例えば、『唱曲弁疑』ではクリ節を「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」〔田 一九一・六〕と説明する。「くりあぐる」から上昇が示され、「二字の曲」から二音から構成される節が判明し、「ふんばつてくるべし」「踏ん張つて」から、足に力を入れて十分に力を溜め、エイと力を込めて節を動かすような流れを思い浮かべることができる。刻印されているのは、音節の運動を方向と力の大きさから記述する臨床的な眼差しであり、音階研究を支える楽曲解剖的な眼差しとは別種のものである。

近代に生じた謡曲の音組織の変化は、音階が変化したというよりも、音組織を捉える眼差しが変化したのではないだろうか。時代の変わり目における謡曲の音組織の研究には、音階に加えて過去の謡曲家が表現の拠り所とした節廻しにも注目する必要があるのではないだろうか。

もともと、節は多義的な言葉である。音曲用語に限っても、適用範囲は広い。「木曾節」のように、曲全体を指すこともあり、謡曲における「詞と節」のように、節付けされた詞章全般を指すこともあり、「ユリ」、「クリ節」のように、歌謡の音組織における最小単位を示すこともある。議論を十分に展開するにはこれらの関係において節概念を理解することが求められるが、容易い仕事ではない。⁵⁾ 本論の議論はもっぱらクリ節に終始するので、十分とは言えないが、三番目の節の理解に注目して議論を進めることにしたい。近代初期に変化が生じたとされる弱吟音階のクリ音の変化に着目し、節と音階の二つの方向から音組織と謡曲家の受け止め方の変化を描き直すことを試みる。

近代日本の謡曲界における音階概念の普及は、明治期末から大正期にかけて生じた、観世流から始まった二つの契機に大きな影響を受けている。丸岡桂による『観世流改訂謡本』の出版と、観世左近（二四世）による「節の統一」である。⁶⁾ 前者は謡本の改革として知られるが、同時に試みられたのは印

刷物を通じた総合的な謡曲知識の普及であった。丸岡の影響を受けた謡曲出版物も含めて、書物を通じて広く音階が概説され、音階についての知識も広まっていたと考えられる。後者は地域や家によって様々に伝承されてきた節付けを観世流家元、観世左近（二四世）が統一したことで知られるが、基準となったのは家元の提唱する謡い方であった。家元は音階概念を重視し、これを出出版物やレコード、ラジオを通じて広く流派に広めていった。

観世流の動向を中心に、クリ音の謡い方と音階概念に焦点を当て、まず、明治期末の状況を初期の謡曲録音と謡曲家の文章から解明し、次いで丸岡桂と彼に影響を受けた人々がどのようなクリ音の謡い方と音階概念を広めたのかということ明らかにし、最後に観世左近（二四世）による節の統一を精査する。

一 明治後期のクリ節、クリ音の謡い方

初世梅万三郎（明治元年（一八六九）～昭和二年（一九四六）、観世鏡之丞（七世）（明治三二年（一八九八）～昭和六三年（一九八八年））及び観世清廉（観世左近（二三世）（慶応三年（一八六七）～明治四四年（一九一一））の録音を通じて、彼らの謡い方を検証する作業から議論を始めたい。彼ら三人に注目したのは、規範性による。

大正期以降、当時の観世流家元である観世左近（二四世）は流派の統率に尽力した。制度を改革して組織の強化に努めたことは言うまでもなく、謡い方の統一も積極的に推進した。家元自ら伝書や文献を研究し、指導を通じて「正しい」謡い方を定め、出版物やレコードやラジオを使用して広く日本中に普及させていった。その際に、「正しい」謡い方を書き記した決定版として出版されたのが大成版謡本である。家元の謡い方と観世流名家の謡い方とをすり合わせて節付けが決定されていったのだが、重要な役割を担ったのが先に言及した梅若家の初世万三郎と鏡之丞家の鏡之丞（七世）であった。

私「初世万三郎」は亡父が直しをいれました横綴のものを持つて行きました。これと宗家「観世左近（二四世）」のと西町「鏡之丞（七世）」さんのと三つを較べてみたのでございます。

「そこは私の方がかうなつてゐますが、どうです」

「いやその方がいゝですね」

とか

「高輪（初世万三郎）さんの方が面白いね。西町さん、さうしたらどうで。」

といふ風にして、内の一から始まつて段々と進めて参りました（梅若一九四六・二〇六）。

後年、初世万三郎が『万三郎芸談』で打ち明けた編集風景だが、三家が対等に議論して記譜が決定されるさまが生々しく描写されている。合議による決定は——免状問題にかかわる政治的判断があつた可能性も否めないが——観世左近（二四世）が節の統一を提唱する以前には、家元はもちろん梅若家や鏡之丞家の謡い方も流派の規範として広く受け入れられていたことを示す。したがって、それぞれの家の古い録音を分析するならば、明治期に許容されていた流派の謡い方が判明する。

当時日本中には多くの地域で様々な謡い方が行われていて、これらを含めて議論する必要があるのではないかという意見もあるだろう。たとえば、「クリといふと、無暗に高く上げねばならぬように思つてゐる人があるが」（「三宅 一九四八・四四」とは昭和二三年（一九四八）に出版された『謡の節増補図解入理論と活用 改訂再版』における三宅の所見である。確かに一理あるが、過去のSPレコードに基づく研究は近年着手されたばかりの領域であり、成果が集まりつつある状況である。本論では議論の第一歩として、観世左近（二四世）が昭和前期の段階で、観世流の正しい謡い方とみなした範

囲に限定して、議論を進めたい。

また、録音は過去のある謡い方を保存したものに過ぎず、これで謡曲家や家の謡い方を代表させてもよいものだろうかという考え方も検討に値する意見である。実際、もつともな見解だが、黎明期の録音は非常に少ない。問題があることは否定できないが、他方で残された録音から検討する外に方法はない。もつとも、取り扱う予定の録音は卓越した謡曲家によるので、ある一つの演奏の在り方を記録したということは確かにそうだが、技術的に意に反した録音が残された可能性はほとんどないと判断される。

これらを念頭に置き、各家が共通して吹き込んでいる箇所、クリ音が頻出する部分という条件でふるい分けして残ったのが、「羽衣」のキリである。また、なるべく古い録音という条件でさらに選択を加えた結果が、初世万次郎、鏡之丞（七世）、清廉という謡曲家達のレコードであった。初世万三郎の録音は英グラモフォン社の出張録音に残されている明治三六年（一九〇三）の録音で、録音技師はフレッド・ガイスパーク、平成一三年（二〇〇一）に東芝EMIから出版された『全集日本吹込み事始』にデジタル化されて復刻されている。清廉は、米コロムビア社の明治三八年（一九〇五）の出張録音があり、近年雑誌『花もよ』第二六号の付録として添付された。⁹⁾ 鏡之丞（七世）の録音は、能楽名盤会によるSP復刻に見出される。近年檜書店がデジタル化し、CDを発売した〔観世鏡之丞 出版年不明〕。なお、鏡之丞（七世）に関しては録音データの詳細が不明で調査中である。レコード盤にもジャケットにも情報が無く、七世という判断は、京都芸術大学の資料目録による。¹⁰⁾

試みたのは、それぞれのレコードに収められたクリ節を五線譜に採譜して比較検討する作業である。採譜に際して拍の記譜法は、一拍を四分音符もしくは八分音符と八分音符で示し、うみ字の場合は八分音符等で補った。音高の記譜法は西洋音楽の楽理を援用し、ずれている音には、もつとも近いものを当てはめた。なお、必要に応じて移調し、上音が「レ」となるように調整

した。記されている詞章と拍子は『縮刷参考謡本 天・地・人の巻』（丸岡一九三〇・一五〇）記載の「羽衣」の拍子付けに基づく（採譜は〔巻末謡例〕を参照）。詞章におけるうみ字の表現が秀逸なのでこれを採用し、個々の謡い方に応じて詞章はこれを修正した。

「羽衣」のキリにおいて「クル」の指定があるのは、次の五カ所である。「七宝充滿の宝を降らし」における「七宝」の「シ」及び「充滿」の「ウ」、並びに「愛鷹山や富士の高嶺」における「愛鷹」の「シ」及び「山」の「ヤ」、並びに「かすかになりて天つ御空の」における「かすかに」の「ス」。また、クリ節の終了の記号の「入」の指定があるのが、次の四カ所である。「七宝充滿の宝を降らし」における「充滿」の「マ」、並びに「愛鷹山や富士の高嶺」における「愛鷹」の「タ」及び「山」の「マ」、並びに「かすかになりて天つ御空の」における「かすかに」の後の「カ」。図示すると次のとおりである（表記は大成版による）。

クル		クル	入
シ	チ	バ	ウ
		ジ	ウ
		マ	ン
		ノ	
ア	シ	タ	カ
		ヤ	マ
		ヤ	
カ	ス	カ	ニ
		ナ	リ
		テ	

〔譜例1〕「羽衣」キリの抜粋、謡本に基づいて作成

a. 初世梅若万三郎

初世万三郎の謡い方から検討したい。梅若分家一二代目。稀代の名人と称された人物で、明治元年（一八六九）に生まれ、父梅若実に就いて謡曲を学んだ。

クリ節は、まず「七宝充滿の」の個所に出現する。「シ」と「ウ」がクリ音であり、いずれもファで謡われる。緊張感が続き、下げゴマの「ジ」で半音下がってミになり、また直ちにファに上がり、「マ」で解放されて節が終わる。

続くクリ節は「愛鷹山や」で、ミの「ア」から始まり、#ファで「シ」のクリ音が力強く謡われ、「タ」が入り廻してクリ節が終わり、続いて山の「ヤ」から二つ目のクリ節が始まり、再度、しっかりと#ファが主張され、「マ」で終了する。特筆すべきことは、この個所のクリ節は何れも#ファで謡われることである。現行より半音高い。重厚で重々しい現行の謡曲と比べると、曲調が明るく受け止められ、急に世界が開けたような感すらある。

最後のクリ節は「かすかになりて」の個所で、せり上がるように「ス」のうみ字の#ファまで上昇した後、入り廻しの「カ」で長三度しっかりと下がり、はっきりとわかるようにクリ節が終了する。この個所のクリ節も#ファで謡われる。しっかりと「#ファ」を聴かせる。

初世万三郎の謡い方の特徴は、ファと#ファという二種類のクリ音の使い分けである。五つのクリ節を通じたファから#ファへの推移は高揚感を高めるための表現の工夫のように受け止められる。深読みは戒めなければならぬが、最初ファで始め、曲調が盛り上がるにつれて#ファとなり、#ファを駆使しながら山の描写を試みる表現は、あたかも空高く舞い上がるかのごとく感じられる。

彼は大正四年（一九一五）に、自分の伝習を書き記した『うたひの姿 花の巻』を出版したが、その中で、該当個所の謡い方を次のように示した。

キリ「東あそびのかずくに」キリは乗りをつけて謡ひ出し「三五夜中の空に又」と確かり、「満月真如の」と軽く「七宝充滿の」がむつくりと柔かく「国土に是を……」と確かり謡ふ。「去程に」から気合かけて「あしたか山や富士の高根」と節をたつぷりと天上へ上る様なのび

くとした心持をつけ〔梅若 一九一五…一一九〕。

「あしたか山や富士の高根」の謡い方は、『うたひの姿 花の巻』に合致するように感じられる。

現在の私たちは、クリ節の最音高を正確に「ファ」に謡うことに注意を払うが、分析からうかがわれるのは、節の選択に関する初世万三郎の柔軟性である。クリ音の音高は音階に基づいた全体の構成よりも、伴われる詞章に特徴づけられて変化する。

なお、引用は一部だが、「羽衣」全体に亘ってこのような調子でコメントが記されている。謡い方の技術についての説明はない。曲を鳥瞰するのは位程度にとどめ、曲の進行に従って、センテンス単位で、微細な表現の指針が言葉によって訥々と記されていく。

同書には学習の指針も掲載されている。「謡は声に発し、耳に聴いて習得するものなれば、調律音声の如何によりては文字にも表はし難く、言語にても伝へ難き事一再に止らず、去れば本書ありと雖、自ら修め、自ら覚り、更に稽古を励んで怠るべからざる事は言ふまでもなし」（梅若 一九一五…四）。

謡曲は口伝で学ぶものであり、調子を定めて謡う方法を言葉で示すのは難しく、確かに本にはまとめたが、主体的に学び、覚り、しっかりと稽古して怠けないことが肝心であると説く。文字を楽譜、言語を言葉による説明と解釈すると、理論化を試みるよりもむしろ師匠の謡い方を耳からあたかも丸ごと飲み込むかの如く直接学ぶようにという戒めである。

b. 観世鏡之丞（七世）

続いて鏡之丞（七世）の録音を検討したい。明治三四年（一九〇一）生まれ。五世観世鏡之丞（紅雪）の四男。雅雪としても知られた人物である。初世万三郎同様、複数の高さのクリ音が認められる。残念ながら録音データは

わからない。録音も後半のみで、「時移つて」から始まる。最初のクリ節は「愛鷹山や」で「シ」がクリ音だが、まず、直前の「ア」がミよりも低めでかつ小さな音で始まり、音高が徐々に上がり、クリ音の「シ」でわずかにファで謡われた後#ファに達する。そして、「タ」で#ファを持続しつつ、うみ字でレに下がる。次のクリ節は「か山やまや」で、まず、「カ」はレから始まり、うみ字でミ、そしてクリ音の「ヤ」はファで始まり、うみ字で#ファになり、「マ」がうみ字でレにさがり、「ヤ」が同じくレと推移する。最後のクリ節の「かすかになりて」は、「ほのかになりて」と謡われるのだが、まず「ホ」がミより低めで始まり、クリ音の「ノ」(本来は「ス」)のうみ字までかかって#ファの最高音に達し、続く「カ」で再度#ファが強調され、うみ字で長三度下がってレになる。なお、鏡之丞(七世)の謡い方は音高に揺らぎがあり、五線譜に掬い取ることが困難であった。

鏡之丞(七世)によるクリ音の謡い方は、うみ字が駆使され、ミ、ファ、#ファが入り混じるといふ特徴がある。最高音に#ファが頻見される一方、安定して#ファの音が強調されることはない。むしろ、ファから#ファ、ミからファという上昇する音程が目立つ。なお、最後のクリ節「ほのかに」の箇所は、正しくは「かすかに」と謡われる場所である。おそらく録り直しを断念したのである。当時、録音には多大な労力が必要だった。あるいは、詞章の誤りはともかく、「ホ」からせり上がり、「ノ」のうみ字で最高音に達し、急激に続くうみ字でレの音に戻るクリ節の運動は、曲が軽やかに終わる終末感を見事に決定づけているように感じられる。過去の人々がどのように聴いたのかということは分からないが、精妙なクリ節の動きに心打たれるところがあったのかもしれない。

その他、録音全体を見渡すと、鏡之丞(七世)の謡には、現在私たちが弱吟音階の構成音とみなす音程から外れた音も認められる。たとえば、クリ節には出現しないが、「かすみにまぎれて」の「か」はソで謡われる。朱の直シを重ねて重ねて判読が難しい古い謡本のように、無数の過去の謡い方が沈

殿しているような観がある。鏡之丞(七世)は初世万三郎以上にクリ音を定まった音高で謡うことを重視していないようにうかがわれる。

c. 観世清廉

慶応三年(一八六七)に生まれ、父清孝に謡曲を習う。後に観世左近(二三世)を継ぐ。録音には「羽衣」のキリが囃し入りで収められていて、連吟は橋岡久太郎である。謡い方は先の二人と大きく異なり、全面的に#ファが打ち出される。まず、「七宝充滿」の冒頭の「シ」は正確に#ファで始まり、「ホ」が同じ高さで続き、「ジ」がミ、「ウ」で再び#ファに達し、入り廻しの「マ」が同じ高さを保ち、うみ字及び続く「ン」が「レ」と変化する。

「愛鷹山や」は「ア」がミ、クリ音の「シ」が#ファ、「タ」がこれを引き継ぎ、うみ字でレに下降し、次のクリ節に続く。「カ」は上音のレから始まり、うみ字でミに上昇し、クリ音の「ヤ」で最高音#ファに再び達し、同じ高さで入り廻しの「マ」が続き、うみ字でレに下降する。最後の「かすかになりて」は、「カ」がファ、クリ音の「ス」が#ファ、入り廻しの「カ」が同じ高さで続き、うみ字でレに下降し、「ニ」でレに落ち着く。

清廉の謡い方の特徴は#ファの連続である。上音から長三度の音程が強調され、曲調は極めて明るく特徴づけられ、晴れやかな景色を描き出す。ただし、ファが無いというわけでもなく、「かすかになりて」の「カ」はファで謡われる。忌避されているわけではないように見えるが、全体的にみると、謡は#ファの高音で特徴づけられている。

清廉の謡は豪胆で音程の正確さは上音、中音、下音は言うまでもなく、浮キやクリでこれら三つの音の間の音を選択する場合においても揺らぎはない。整然と規則的な節廻しで謡われる。謡うたびごとに節が生み出されるといふよりも、あらかじめ固定した音の運動パターンを割り当てるといった風で、謡本の記譜をそのまま音に変換するような態度さえうかがえる。新しい謡い方を模索している様にも見える。

清廉は謡曲の楽理に関心を持っていた。『能楽』に独自の音階理論を発表している。下音から下、下音から上音、上音から上という伝統的な三分に分けて、さらにそれぞれの領域を三分するもので、たとえば上音より上は「ハリ」と「クリ」という音位が設けられる。次の文章は雑誌記事からの抜粋である。

元来謡の調子は之れを呂、中、甲の三段階に区別したのですが、私
は更に之れを各三階級に区分しまして、都合九階級としました。まづ甲
から申してみますと左の通りになります。

甲の上 クリの調子にて最上の高き所です

甲の中 ハリと云ふ所の調子にて二階級

甲の下 上と云ふ所の調子にて甲の最下級です」

〔観世清廉 一九〇三・三〇—三二〕

音階ではなく「調子」という言葉を使用していることから、音高に特化して議論しているとは限らない疑いがある。しかしながら、従来の三段階から九段階へという理論化は斬新であり、内面化され、彼の録音で示されるようなクリ音の音高の明確化・固定化に繋がった可能性はある。早世によって仕事が中断したので、清廉の仕事ははっきりしないことが多い。清廉は謡本の改訂にも熱心だった。謡本の筋付けの校訂を行い、現在「清廉本」と呼ばれる謡本を出版している。寿命が許せば、普及・教育活動にも力を注ぎ、観世左近（二四世）のように自分の謡い方を広めたかもしれない。

三人の謡い方を比較すると、幾分繰り返すことになるが、まず、クリ音の音程を一定にするかどうかという点で著しい違いを見せる。初世万三郎はファを最高音とするクリ節と#ファを最高音とするクリ節を組み合わせ上

音域を彩る。鏡之丞（七世）は、音程というよりもむしろ節の運動に留意して、即興演奏の如く上音から自在に節を繰り出す。他方で清廉は、節による音の組織化というよりも、あたかも謡本の記譜にしたがって#ファをクリ音とするクリ節を端正に並べるかのように節を生み出す。初世万三郎と鏡之丞（七世）の謡い方からうかがわれるのは、クリ音の音高を揃えることがクリ節を謡う際に最も重要な要素ではなく、むしろ繰り上がる節の運動を調節することが大切であるという認識である。他方、清廉の「羽衣」の謡い方は、固定されたクリ音の整然とした併置がクリ節を特徴づける。音階概念の内面化が謡い方に影響を与えた可能性が認められる。

二 謡曲家達への音階の浸透——『観世流改訂謡本別巻』の影響

明治期末から昭和前期は、謡曲に関する出版物が増加した時期でもあった。あらかじめ節や拍子を詳細に印刷した直シ入りの謡本、能楽や謡曲を専門的に取り扱った雑誌、独習書や概説書、専門書、通信教育で謡曲を教授する講義録を通じて、謡曲の知識が急速に広まっていった。音階も、もちろん、重要概念として紹介される。

最大級の波及効果という観点から特に注目したいのが、丸岡桂の仕事である。近代的な謡曲研究を試み、精緻に記譜された『観世流改訂謡本』を編集し、手引きの『観世流改訂謡本別巻』とともに出版した。日本音楽の研究書や概説書での謡曲の音組織に関する言及は早期から行われていたが、謡曲家を対象にした詳細にして総合的な書物は類が無く、大いに人気を呼んで、謡曲界に広がっていった。また、彼の解説は後続本にも強い影響を与えた。二〇世紀前半までの謡曲における音階論の歴史を調査した広瀬政次は、「説明が可成り組織的に書かれて居る為に以後の類書はこの書に範を取つたものが多い。音階及び節付けの解説書としては最良のものである」（広瀬一九九〇・二〇四）と評している。

丸岡はクリ節の謡い方と音階を次のように論じた。まずクリ節を次のように定義する。

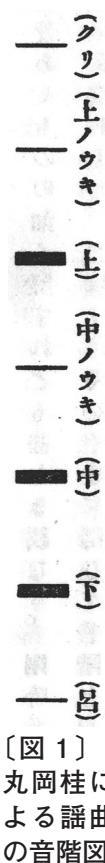
丸

(繰り) 柔吟にては「上」より二音階高く、剛吟にては「上」より一音階高き音位まで音を張り上ぐることを表はす記号なり。常に「直節」に付せられ、又時として「振り」に付せらるゝこともあり。此音位を保つことなく、多くは二音三音長くとも五音六音程に限りて謡はれ、必ず再び「上」の音位に戻るものなり〔丸岡 一九一〇…三七〕。

謡う際に「音を張り上げ」、「柔吟にては『上』より二音階高き」という表から、クリ音を一定の音位で謡うことが求められる。音位の詳細は音階についての説明から明らかになるが、音階は次のように解説される。

観世流謡曲の発声の音色は二種に別れ、一を剛吟といひ、一を柔吟といへり——中略——柔吟には音階の組織に大略二様あり。一つは柔吟本来の音階、一つはその変体なり——中略——七箇以上猶多数の音階を有するが如く聞ゆることありと雖、骨子ともいふべきものは決して七音階以外に出でず〔丸岡 一九一〇…一五—一六〕。

七音階とは「上」「中」「下」と名づけたる三本音位、及び「上」より一段高き「上ノ浮キ」、「上ノ浮キ」より一段高き「クリ」、「中」より一段高く「上」より一段低き「中ノ浮キ」、「下」より一段低き「呂」の四音位なり。かくて謡曲は常に此の七音階中の「上」「中」「下」の三段階に於いて謡はれ、他の四段階は種々の節付によりて之が綾をなすものなり。今高きより低きに到る順序を以て此の七音階を記せば〔丸岡 一九一〇…一六〕、



「クリ」は上の領域の音位で、同時に「種々の節付によりて之が綾をなす」という性質が与えられる。音階構成音の一つとしての一定の音高と、綾に含まれるわずかな音高の揺らぎの許容は、音階概念を規定しつつ、節の豊かな音域変化を保障した穏当な落とし所といえよう。また、謡曲の音階を七音階に拡張したことは、謡曲の音組織を音域による三区分のみならず、浮キにおける最高音やクリ節における最高音、最低音も音階に組み込むことに繋がる。

丸岡による謡本の出版状況から判断する限りにおいて、音階概念は広く普及したと考えられる。当時の謡曲家達は読んで理解できただろうか。おそらく、唱歌教育を受けた世代の人々にとっては、音階概念の理解は類比を通じて造作ないことだったに違いない。ただし、どの程度従来の謡曲教授に組み込まれたかということは、はっきりしない。ただ、丸岡桂の死後、大正一〇年(一九二一)に観世流改訂本刊行会から出版された『観世流謡曲節附解説』に記された稽古における独習書の立ち位置の説明は、この問題を考えるヒントになる。

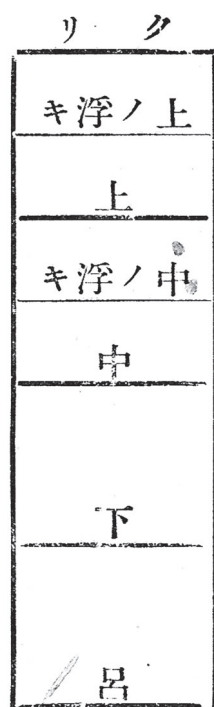
説明ではまず、口伝の重要性を、「謡は声楽なれば必ず師の口授によりて学修せざるべからず。如何に精細なる解説をなしたりとも、師の口授によらずしては独修し得べきものにあらず」〔丸岡 一九二一…二〕と認識し、しかしながら、愚直にひたすら師匠を真似る学習方法を、非効率と断罪する。「されど之が謡ひ方に於ける法則を知りて学ぶと知らずして学ぶとは其進歩に非常の遅速あり」〔丸岡 一九二一…二〕。そして、理論への着目が学習の合理化を進め、進度や深度を高めると指摘する。「其法則を理解しつつ、学べば一を聞いて二を知り三を悟るを得べし。法則を心得ずして学べば、無用の

労を費し応用の働き少なかるべし。故に初学者に対して大体の法則を知らしむることは極めて緊要のことなりとす」〔丸岡 一九二一・二一三〕。

従来の謡曲稽古によつてしか謡曲を学ぶことができないという認識と、独習書による勉強が合理的な学習を推進するという考え方の併存が読み取れる。師匠の否定はもちろん、無理に両者に折り合いを付けることも唱えず、合理的な学習方法として理論的に謡曲を理解して学ぶことを穏やかに推奨する。穏健な主張は「頭では理解し」という状況を容認し、音階概念は、独習書等を通じて、師匠に就いて稽古に励む人々の間で浸透したのではないだろうか。

柔軟な理論は音階概念を取り入れた多くの後続書籍の出版に繋がっていった。初期の例に国学者の正田梅香が大正五年（一九一六）に著した『謡曲手ほどき』に、『観世流改訂謡本別巻』の影響が認められる。参照しつつ古典の知識を整理した入門書だが、クリ節は次のように説明される。「繰りはクリの調子迄音声をあげること。其終りを示すには入。ㄩ、を用ゐます。又クルの符号が二つ重なる所がありますが、之れは後のクリの前に入。ㄩ又は、のない限りは。二重にクルではありません」〔正田 一九一六・一四五〕。そして音階は次のように解説される。

謡曲の調子は、吟声によつて異なります。即ち柔吟の調子と剛吟の調子とあります。観世流柔吟の調子は先づ大体左の七階級となり上中下の三音が基礎となります。中は普通談話に用ゐます調子で。其れより張り上げて二段階高いのが上音で。中音より二段階低いのが下音となります。下音より一段低いのが呂音で。中音より一音高いのが中ノ浮キ。上音より一音高いのが上ノ浮キで。上音より二段高く最高なのがクリの音であります。即ち



〔図2〕 正田梅香による謡曲の音階図

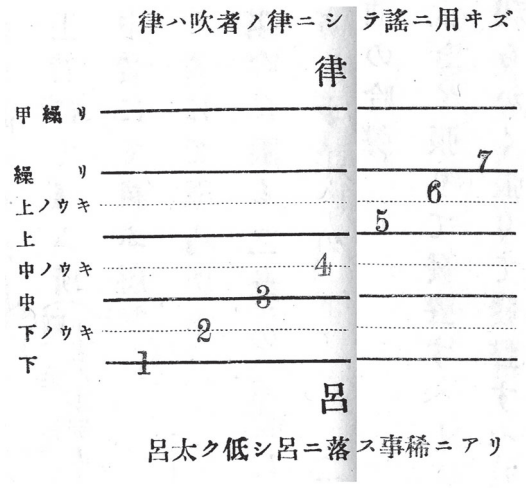
となります。謡曲本中調子に関する符号は主として上中下（クル）（入）ウ。ヲハル等です〔正田 一九一六・五八―五九〕。

丸岡の説がそのまま引かれている。

あるいはもうひとつ初期の例を挙げるならば、同じく大正五年（一九一六）に杉江櫻園は『謡曲独習』を出版したが、クリ音は、「（クル）繰りとも云ふ、音声を繰り揚げて尤も面白き大なる綾を謡ふ事を示す」〔。〕剛柔共に「上音位」にあり「、」柔吟にては「上音位」に声を発して其音を「二段階」〔、〕剛吟にては「一段階」高く其音を繰り上ぐべし」〔杉江 一九一六・一四〕と説明される。また、音階に関しては、次のように記される。

謡曲の調子は上、中、下、を根本として一段高き繰り上げ「、」極めて高き甲繰りの五線に「上ノウキ」「中ノウキ」「下ノウキ」の補助線を加ふ以て「、」学校に用ゆる普通音譜の「一二三四五六七」に割り宛て、初学者に便ならしむ「、」。

此の如き音譜にて唱歌せられしこともあるべし、されば謡に用ゆる音声の高低も略ぼ了解せられしものとす〔杉江 一九一六・九〕。



〔図3〕 杉江櫻園による謡曲の音階図

三音階を基礎とする説が『観世流改訂謡本別巻』と類似する。ただし、本書が、音階の構成において、クリ音及び甲繰りを含めて基本となる音程を五つと提示する点は異なる。ここで指摘できるのは、クリ音の音高のより一層の固定化である。

彼は謡曲を五線譜のように横書きで複数の線上に書き表す意欲的な試みも行った。驚くべき先進的な試みと言えよう。ただし、同時に認められるのは、伝統的な謡本の記譜法の残滓で、譜頭に節の要素が埋め込まれている〔図4〕。

〔譜例2〕 「羽衣」キリの抜粋、杉江による記譜法に基づく

たとえば楽譜の横線を大きくはみ出しながら勢いよく記される変形した譜頭はクリ音を示す。重点が置かれているのは正確な音高というよりも、上音から上昇する節の運動であり、節の運動がダイナミックに表現されている。謡曲の心得があるならば、おそらく譜頭の形とクリ音の音型とを関連付けて理解できるのではないだろうか。クリ音の表記はゴマ点を拡張したかのよう

特 種 記 号

<p>ハ 文字ヲ引キヨセテ訊フ。</p> <p>ハ 寸法度外ニノベテ訊フ。</p> <p>ハ 謡本「(廻シ)ノ變躰。</p> <p>ハ クル(クリ)ノ變躰。</p> <p>ハ 一音ニ附シテ 音尾(韻字)トモニ音如ク訊入「(入り廻シ)ノ變躰。</p>	<p>(振り) 胡麻節等ハ謡本ニ同ジ。</p> <p>音尾ヲ持ツ</p> <p>ハ「(呑ム)ノ變躰。</p> <p>ハ「(入ル)ノ變躰。</p> <p>ハ「(入り廻シ)ノ變躰。</p>
--	--

○ ハ 夕頭。● ハ 音便ノ関ク處。(打切)打切ハ地拍子ニツチ増ス
(但シ素謡ノ場合)

〔図4〕 杉江櫻園による楽譜の範例集)

龍頭の言葉からも、横譜への変換への苦心と、旧来の謡本の記譜法に寄せ
る信頼を読み取ることができる。「謡曲は日本純粹の音楽なり」。「仮に唱歌
の音譜を利用して学者の了解に便ならしむるものなれば不完全は免かれず
「。依て音譜本に記せる処の謡曲の節付け或は其の位置にて詳細なる点を了
解さるべし」(杉江 一九一六・九)。

独習書を著した杉江櫻園は大阪の観世流シテ方の謡曲家で、教授活動はも
ちろん、岸和田城内の能楽堂を自宅に移築して地域文化の隆盛に尽くした人
物である。⁽¹¹⁾ 記譜の工夫を思い付いたのは、謡曲学習法の改良を志したこと
の一環であった。「従来の謡曲教授法たるや特種の旧慣ありて教へずとも自然
に悟り得る時あるべしといふ風にして「。深く問へば謡曲十年の古諺を称
し教授に新工夫をなさざる為であるされば「。五年十年稽古を積み朝夕之
を愛吟する者で有て其の緩急節度を知らず大小鼓に合はせることの出来な
い者が意外に多いといふ情けない状態にある」(杉江 一九一六・二一三)
と批判し、もちろん、講義録や雑誌記事を通じての教授は行われているが、
ある程度心得のある謡曲家でないとは参考にならないとし、自分の教授方法を
次のように自負する。「余は斯道に於て聊か得る所ありて門生に課し然る後
教授するに「。何れも初めより何等の困難苦痛をも感ずることなく容易に
発声し節扱も自由に其進歩上達の速かなることは「。実に予期以上の好成
績を得て居るのである」(杉江 一九一六・二一三)。丸岡同様、稽古と独習
書の併存が龍頭に置かれている。稽古を通じて音階概念が浸透する様子を確
認することができる。

詳細は広瀬の研究に譲りたいが、『観世流改訂謡本別巻』の出版以降に世
に出た謡曲独習書や解説書の大半には、必ずといってよいほど音階の図示が
認められる。どれもが上音、中音、下音に準えてクリ音や上ノ浮キ等の頻繁
に用いられる音を拡張した音階であり、直感的に一定の音高で浮キやクリ音
を謡うことを読者に要求する。師匠から節に組み込まれて浮動するクリ音と
いう謡い方を引き継いだ謡曲家達も、場合によっては師匠達も、音階概念を

内面化することによって、徐々に謡い方を変化させていった人々がいたのではないだろうか。調査することは非常に難しいが、可能性は否定できない。あるいは、ちょっとできる友人から手ほどきを受けて、適当な謡を楽しんでいた人々は、一つ一つの節を覚えていくことよりも、音階を頼りに、直シ入謡本を片手に、クリ節を謡ったのではないだろうか。これも立証することは難しいが、明治期末から大正前期にかけての急激な謡曲人口の増加を考えるならば、安易な謡曲の楽しみの蔓延に伴う固定されたクリ音の普及は、大いに起こりうると思われる。

ただし、独習書の著者たちは、一義的にクリ音の音高を定めることにだいぶ苦労したようで、広瀬は当時の独習書や概説書を整理して、音階一覧を作成しているが〔広瀬 一九九〇・二二七〕、著者によってクリ音の高さにゆらぎがある。音高を定めるには、観世左近（二四世）を待たねばならなかった。

三 クリ音の固定——観世左近（二四世）の活躍

音階やクリ音をどの程度謡曲家達は書物を通じて理解したのか、あるいはどの程度の広がりを持っていたのかということを示すのは難しい一方、謡曲家に総合的に働きかけ、音階の普及に決定的な役割を果たしたのが、観世左近（二四世）である。家元として流派を束ねて空前の繁栄へと導いた功績がよく知られているが、これに勝るとも劣らない大きな仕事は「節の統一」と呼ばれる謡い方改革である。先に少し記したように「正しい」謡い方を定め、稽古を通じて広め、広くラジオやレコードを通じて浸透させていった。クリ音・クリ節の取り扱いについても余念がなく、早くも大正一〇年（一九二二）の『大正改版節付凡例 観世流謡本正本』の出版に際して別冊として刊行した『大正改版節付凡例 観世流謡本正本精解』の中で、次のように明確に謡い方を定めている。

クル「クリ」と云ふ、上音より浮きて繰り上ぐるなり、即ち上音より一段高く又浮きを半音とせば一段半高く繰り上げるなり、剛吟にありても同じなれども音強き故に柔吟程の音階を謡ひ且つ耳にする能はず此の所以は時を待ちて又世に知らすることあるべし〔観世 一九二二…九一〇〕。

「上音より一段高く又浮きを半音とせば一段半高く繰り上げるなり」に注目したい。上音から上ノ浮キまでの音程は長二度（全音）だから、その半分は短二度（半音）になり、上からクリ音までの音程は短三度となる。この定義によってクリ音の音高は流派の謡い方規則として固定され、規定外のクリ音は——わずかな例外を残して——追放されることになった。

想を得たのは大正五年（一九一六）から大正一〇年（一九二二）頃だったと推測される。大正五年（一九一六）に出版された観世左近（二四世）校閲による『観世流謡の節扱ひ』は、クリ節の謡い方を次のように定めているからである。

是は文字通りクル（繰ル）で、字音をクリ上げる意である。普通は、**一クル**に始つて数箇の直節があり、而して後**入**か或は**ノ**を以つて終るものである。但し二音に限るクリは間に直節が無い。此普通のクリは柔吟の場合には上音より二音位高く、即ちクリの音位迄、剛吟の場合には上音より一音位高く、即ちクリの音位まで、何れも字音を上げるのである〔神田 一九一六・五九〕。

上音とクリ音の音程に関する絶対的な定めがない。二音位高いという記述から、クリ音の高さが一定であることは明らかだが、丸岡の定義のように固定された音程はわからない。この時点では、まだ定まらなかったことがうかがえる。

『大正改版節付凡例 観世流謡本正本精解』は大正版として知られる家元による檜書店刊行の謡本のセットに付して出版された。大正後期から昭和前期にかけて用いられた謡本で、普及は広範囲であった。なお、その後昭和前期に同じく家元による檜書店刊行の昭和版として知られる謡本のセットが出版されたが、これにも大正版とほぼ同内容の『昭和版節付凡例 観世流謡本正本解説』〔観世 一九四〇〕が添付する。ただし、出版が戦中と重なり普及は限定的だった。

観世左近(二四世)は昭和六年(一九三一)頃にニットーレコードに「羽衣」を吹き込んでいて、クリ音の謡い方を音からも確認することもできる〔観世 「一九三一頃」〕。

まず、「七宝充滿」の冒頭の「シ」は正確にファで始まり、「ボ」が同じ高さで続き、「ジ」がミ、「ウ」が再びファに達し、入り廻しの「マ」が同じ高さを保ち、「ン」が「レ」と変化する。「愛鷹山や」は「ア」がミ、クリ音の「シ」がファ、「タ」がこれを引き継ぎ、うみ字でレに下降し、次のクリ音に続く。「カ」は上音のレから始まり、うみ字でミに上昇し、クリ音の「ヤ」で最高音がファに再び達し、同じ高さで入り廻しの「マ」が続き、うみ字、「ヤ」でレに下降する。最後の「かすかになりて」は、「カ」がミ、クリ音の「ス」がファ、入り廻しの「カ」にファが一瞬聴こえ、うみ字でレに下降し、「ニ」でレに落ち着く。

音階を意識した端正な謡であり、随所に規範的な謡い方を心がけている観がある。批評家の沼艸雨は、観世左近(二四世)の謡い方を、「流儀の主張によって正しく、いかにも教科書のようなつもりで吹き込んでおります」〔沼艸雨 一九五三・七四〕と評した。

なお、興味深いのは、先代家元の清廉との類似である。両者の謡い方は、全く異なって聴こえる。晴れやかな清廉と、重厚な観世左近(二四世)のコントラストが著しい。しかしながら、音の運動を調べると、両者の違いはクリ音の音程程度に過ぎない。

クリ音の最高音をファと定めた観世左近(二四世)の謡い方は伝承の断絶だろうか。清廉の謡い方を口伝で引き継ぐとすれば、クリ音は \sharp ファで謡わなければならない。この意味で観世左近(二四世)の試みは伝承の否定と受け止めることができる。しかしながら、謡本に忠実という観点から両者の謡い方を評価するならば、両者の謡い方は同じになる。謡本の記譜法はクリ音の音高を定めないからである。明治後期から昭和前期にかけて謡本の改訂が大いに進展し、従来口伝として処理していた部分の多くが書き記されることになった際にも、クリ音の有無、あるいは詞章のどの位置をクリ音で謡うのかということに関しては校訂が試みられた一方、クリ音の音高を精緻に定めることは行われなかった。

観世左近(二四世)は謡曲教育にもヴィジョンを持っていた。『能楽随想』所収のエッセイ「謡曲の稽古法」からの引用だが、次の項目に注意することを促す。一、自然な発声 二、明瞭な発音 三、正確な音階 四、正確な節扱 五、正確な拍子 六、正確な曲位〔観世 一九三九・六六〕。また、音階に関しては、次のような意見を述べている。

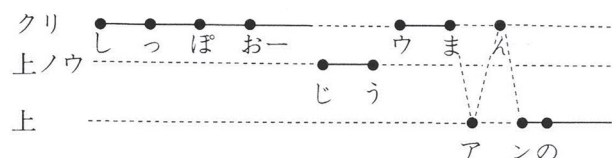
謡曲のみならず、すべての音曲においてその基礎となるのは音階である。初心者はまづ音階をハッキリと会得することに努力を傾注すべきである。音階がハッキリわかりもしないうちから、こまかい節扱ひなどを覚えたがる人があるが、これは本末を誤つてゐる——中略——音階が完全に腹に入ったならば、細かい節扱ひの研究に入るがよからう。クリ、入り、イロ、アタリ、小節などの扱ひを会得することに努力する。この研究が一通り出来れば、先づ謡の外形だけは整ふ訳である〔観世 一九三九・六六〕。

謡曲を分析的にとらえ、基準に従って個々の要素をきちんと習うことが求められる。節についても、まず、音階に習熟し、次いで節のパターンを学

び、その後、細部に向かうという手順が推奨される。師匠の謡を少しずつ聴き覚え、最終的に全体を身につけるといふ初世万三郎が提唱した従来の稽古は、はっきりと否定される。ただ、残念ながら観世左近（二四世）の早世によって教授法の普及は未完に終わった。

なお、一九八〇年に観世左近（二四世）の息子の観世元昭（昭和一二年（一九三七）―平成五年（一九九三））によって三巻組の『観世流謡曲入門講座』（観世「一九八〇」）が出版されている。テキスト、謡本、カセットテープから構成されていて、『大成版観世流初心謡本』に収められた番組が教材である。教本に掲載されている横譜によって明快に記された音程や（譜例3参照（観世 一九八〇…一二二）⁽¹³⁾）、手本の何もかもそぎ落とされたかのよう⁽¹⁴⁾に聴こえる初学者のための教本的な音例は（巻末譜例）、観世左近（二四世）のヴィジョンがそのまま形にされた観がある。なお、（譜例3）は教材テキストからの抜粋で、音高が横線で実に明快に記されている。

上音
七寶元満入



「し」から「お」まではクリ音が続き、「じ」の「ぢ」は、クリに挟まれた抑エで、いちど上ノウキまで抑えて再びクリを謡うことを示す。「う」のクルは、上ノウキを受けクリに上げ「ま」の入はウミ字で上音に下げ、次字「ん」も頭にクリを響かせてから上音に戻す。

〔譜例3〕「羽衣」キリの抜粋、観世元昭『観世流謡曲入門講座』

まとめ

クリ音に注目して近代の謡曲における音組織の変化を検証してきた。明治期末の謡い方、丸岡桂による音階理論の構築と普及、観世左近（二四世）の改革の検討から、音階概念の浸透とクリ節の再編を指摘することができる。初世万三郎と鏡之丞（七世）の謡い方に刻印されていた自在に変化するクリ節は、音階概念の浸透とともに一定の最高音で謡うものであるとされ、観世左近（二四世）が、決定的に上音から短三度にとられた最高音を提唱し、広く普及させていった。

最初の問いに戻ると、近代の謡曲における音組織の変化は、このようなわけで、音階の変化ではなく、節と音階の双方から音組織を一望する必要があるという結論に達する。初世万三郎と鏡之丞（七世）はクリ節による音の組織化を重視し、他方で観世左近（二四世）は音階構成音でクリ節を謡うことを提唱したが、両者を評価するためには音階と節の二つの方向から議論することが求められるからである。この意味で、クリ節と音階概念の両方を包括する丸岡桂による理論化の試みは、明治期末以降の謡曲家達への音階概念の円滑な浸透を促し、観世左近（二四世）による節の統一を準備したと考えることができるだろう。均質な音高のクリ音で謡曲の音組織を構成することの普及は、明治以来急速に広まった唱歌や軍歌といった西洋音楽に由来する歌の浸透に並行して生じた謡曲家の音高に関する好みの変化に基づいたものだったかもしれない。あるいは、『観世流改訂謡本別巻』の熱狂的な普及や後続する独習書の浸透は、近代を生きる謡曲家があたりまえのように合理的な謡曲稽古を希求した現れとも理解することができるかもしれない。大きな今後の課題である。

なお、音階から謡曲の音組織を一望する議論の否定を近世や中世に拡張できるかどうかということはまた別の問題である。そもそも、明治期末の謡の在り方を知る資料が少なすぎるといふ解決できない問題点がある。また、明治期末はクリ音の音位が#ファからファに移行する過渡期だったからこそ、初世万三郎や鏡之丞（七世）のような謡い方が認められたという説を否定する確かな根拠がない。さらに付け加えるならば、江戸時代には、上音から長三度上のクリ音が当たり前のことだった可能性も否定できない。

しかし、クリ節を音階の頸木から解き放つならば、明治期末のクリ節の持っていた、詞章に寄り添い、その都度その都度生成される上音域の最低音から最高音へと向かうダイナミックな繰り上げる運動を蘇らせることができる。クリ音の音程を変化させることによって曲に陰影をつける技法を追求するならば、謡曲の表現はより一層可能性を増すに違いない。

付記

・原則として新字体と新仮名遣いを使用した。固有名詞や引用文はその限りでない。

・著者による補筆は「」で示した。

・二〇二〇年度プロジェクト研究「音曲技法書（伝書）の総合的研究」研究代表者藤田隆則（京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター）の研究成果を活用させていただいた。厚く感謝したい。

・執筆に当たって椛山女学園大学飯塚恵理人教授によるインターネットアーカイヴ「恵理人の小屋」を活用させていただいた。

(<https://zeami.ci.sugiyama-u.ac.jp/~izuka/erito/index.html>)

厚く感謝したい。

・新型コロナウイルス蔓延のために図書館の使用に制限があり、十分な資料調査ができなかった。議論は強い影響力を持つ謡曲家の謡い方や強い影響力を持つ書物を巡る段階にとどまり、具体的な普及のプロセスの解明に及んでいない。今後の課題としたい。

注

1 「横道 一九八六・七八―七九」を参考にして作成。

2 「観世清廉 二〇一六」所収の観世清廉による「松風」には上音から完全四度上のクリ音が認められる（丹羽 二〇二二・八二）参照。

3 「宝生新 二〇一五」宝生新による「羽衣」のキリには上音から完全五度上のクリ音が頻出する。「巻末譜例」参照。

4 「大谷節子、松居郁子 二〇二二」、「高橋 二〇一六」を参照。

5 近年の節研究へのアプローチは「藤田、上野 二〇二二」を参照。

6 丸岡桂の出版活動については、「上野 二〇一九」を参照。昭和前期の観世左近（二四世）による節の統一及び謡曲の普及は「飯塚 一九九九」、「表章 二〇〇八」等を参照。

7 たとえば、「高橋 二〇一九」等がある。

8 詳細は「寺内 二〇〇二・一三―一三六」を参照。

9 詳細は「小野 二〇一六・一六一―一八」を参照。

10 <http://www.kpac.org/kyoten/wp-content/themes/kyoten/pdf/lisl.pdf> 参照。二〇二一年一月三〇日に閲覧。

11 <https://www.city.kishiwada.osaka.jp/soshiki/3/100sen-12sugienougakudo.html> 参照。二〇二一年一月に閲覧。

12 レコードの出版年の典拠は「沼艸雨 一九五三」による。

文献表

飯塚恵理人 一九九九 『近世能楽史の研究 東海地域を中心に』、東京、雄山閣出版。

上野正章 二〇一九 「明治後期における直シ入り謡本の普及について 丸岡桂の仕事を中心に」『東洋音楽研究』第八五号、東洋音楽学会、一一二〇頁。

梅若万三郎「初世」一九四六 『万三郎芸談』、大阪、積善館。

梅若万三郎「初世」一九一五 『うたひの姿 花の巻』、東京、わんや江島伊兵衛。

大谷節子、松居郁子 二〇二二 『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、一五三―一九頁。

小野迪孝 二〇一六 「能楽の出張録音について 付属CDに寄せて」『花もよ 能と狂言総合誌』第二六号、一六一―一八頁。

表章 二〇〇八 『観世流史参究』、東京、檜書店。

観世清廉 一九〇三 「発音の話」『能楽』第一巻第一八号、三〇―三二頁。

観世清廉・橋岡久太郎、囃子：一曾米次郎、幸清次郎、川崎利吉（九淵）、・観世元規 一九〇五 『「羽衣」米 Columbia レコード一枚、Columbia 一二三七七。

観世清廉 二〇一六 「羽衣」『日本初出出張録音』の栄光』花もよ編集室編 花もよ編集室制作、ぶんがく社発売、CD一枚、moyo 一六―〇四五。

観世左近（二四世） 出版年不明 『観世左近謡曲 羽衣』マーキュリー、レコード一枚、LGB〇三。

観世左近（二四世）『一九三二頃』『羽衣 十』ニッポレーコード、レコード一枚、ニッポ 三九九五。

観世左近（二四世）一九三九 『能楽随想』、東京、河出書房。

観世左近（二四世）一九四〇 『昭和版節付凡例 観世流謡本正本解説』、東京、檜書店。

観世鏡之丞 出版年不明 『観世流謡曲 祝言小謡集 独吟・観世鏡之丞』能楽名盤会、レコード一枚、NC五五〇〇七。

観世元昭「述」『一九八〇』『羽衣（講座）その四 指導テープ』『観世流謡曲入門講座 初心中巻 竹生鳥 経正 羽衣 狸々』キングレコード、カセット一本、CNT四一四。

観世元昭「述」一九八〇 東映サウンドファミリー編『観世流謡曲入門講座解説書 初心中巻 竹生鳥 経正 羽衣 狸々』、東京、東映商事。

観世元滋 一九二一 『大正改版節付凡例 観世流謡本正本精解』、東京、檜大瓜堂。

神田豊穂 一九一六 『観世元滋閣、能楽図書研究会編『観世流謡の節抜ひ』、東京、大瓜堂 檜常之助。

正田梅香 一九一六 『謡曲手ほどき』、東京、東亜堂。

杉江櫻園 一九一六 『謡曲独習』、東京、謡曲予習会。

高橋葉子 二〇一六 「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」『日本伝統音楽研究』第一三三号、一五〇―一六六頁。

高橋葉子 二〇一九 「資料 明治の音源に聞く謡のフシ―大西新三郎（小督）駒之段」『日本伝統音楽研究』第一六号、七五―八六頁。

寺内直子 二〇〇二 『全集 日本吹込み事始―一九〇三年ガイズバーク・レコーディングス―』『東洋音楽研究』第六七巻、一三二―一三六頁。

田思明「寺田思明」一九一〇 「唱曲弁疑」『能楽』能楽発行所、第九巻第七号、一一一九頁。田思明『唱曲弁疑』、奈良屋善助、一七六八年の池内信嘉による翻刻。

丹羽幸江 二〇二二 「観世清廉の装飾音にみる明治期の素謡の手法」『歌と語りの言葉とふしの研究（京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター研究報告）』、京都、京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター、七九―九八頁。

沼艸雨 一九五三 『名人のおもかげ 能楽』、東京、檜書店、七四頁。

広瀬政次 一九九〇 『観世流節の研究 増補版』、東京、檜書店。

藤田孝則、上野正章 二〇二二 『歌と語りの言葉とふしの研究（京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター研究報告）』、京都、京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター、一五―二五頁。

宝生新 二〇一五 『宝生新《下掛宝生流》名吟集『羽衣』』『早稲田大学坪内博士記念演劇博物館所蔵コレクション（二）』花もよ編集室編、花もよ編集室制作、ぶんがく社発売、CD一枚、moyo 一五―〇三五。

丸岡桂 一九一〇 『観世流改訂謡本別巻』、東京、観世流改訂本刊行会。

丸岡明 一九二二 『観世流謡曲附解説』、東京、観世流改訂本刊行会編輯部編、観世流改訂本刊行会。

丸岡明 一九三〇 『縮刷参考謡本 天・地・人の巻』、東京、観世流改訂本刊行会。

都家歌六、岡田則夫、山本進、千野喜善監修 二〇〇一 『全集 日本吹込み事始』東芝EM I、CD一枚組、TOCF五九〇六一―七一。

三宅航一 一九四八 『謡の節 増補図解入理論と活用 改訂再版』、東京、檜書店。

横道萬里雄 一九八六 『能劇の研究』、東京、岩波書店。

「羽衣」キリ 1

観世元昭



シイッ ぽー うオー ジー うまんのー たー かー らアーをー ふー らー シイー

観世左近 (24世)



シイッ ぽー うオー ジー うまんのー たー かー らアーをー ふー らー シイー

観世清廉



シイッ ぽー うオー ジー うまんのー たー かー らアーをー ふー らー シイー

初世梅若万三郎



シイッ ぽー うオー ジー うまんのー たー かー らアーをー ふー らー シイー

観世鍊之丞



欠

宝生新



シイッ ぽー うオー ジー うまんのー たー かー らアーをー ふー らー シイー

「羽衣」キリ 2

観世元昭



あー しー たアー かア やアー まア やアー ふうー じー のー たー かー ねー

観世左近 (24世)



あー しー たアー かア やアー まアーやアー ふうー じー のー たー かー ねー

観世清廉



あー しー たアー かア やアー まアー やアー ふうー じー のー たー かー ねー

初世梅若万三郎



あー しー たアー かア やアー まアーやアー ふうー じー のー たー かー ねー

観世鏡之丞



あー しー たアー かア やアー まアーやアー ふうー じー のー たー かー ねー

宝生新



あー しー たア かア やアー まアーやアー ふうー じー のー たー かー ねー

「羽衣」キリ 3

観世元昭



かー すー かア にー なー リー てエー — あアー まア つう みー そらの オ

観世左近 (24世)



かー すー かア にー なー リー てエー — あアー まア つう みー そらの オ

観世清廉



かー すー かア にー なー リー てエー — あアー まア つう みー そらの オ

初世梅若万三郎



かー すー かア にー なー リー てエー — あアー まア つう みー そらの オ

観世鏡之丞



ほー のー かア にー なー リー てエー — あアー まア つう みー そらの オ

宝生新



かー すー かア にー なー リー て エー — あアー まア — つう みー そらの オ

〔巻末譜例〕「羽衣」キリ抜粋

採譜：上野正章

Reorganization of Tune

On the permeation of the concept of musical scale in modern yōkyoku

UENO Masaaki

Yokomichi Mario examined the sound organization of yōkyoku over the past six hundred years and proposed that musical scales change. However, bearing in mind that the concept of musical scales began to spread in the modern era, it may be somewhat unreasonable to attempt to survey the sound organization of yōkyoku through musical scales. This paper focuses on the change of the kuri-note in the modern yowagin scale, and attempts to depict the change of sound organization from two directions, tune and scale.

First, I will clarify the normative pitch of the kuri-note in the Meiji period from past recordings. By comparing the chanting styles, I will show that some yōkyokuka chanted in kuri-note, which is a semitone higher than the present, and some yōkyokuka chanted with an awareness of tunes. Next, I will discuss the dissemination of the concept of musical scale through the publishing activities of Maruoka Katsura. He recommended a theoretical understanding of yōkyoku and attempted a moderate permeation of the concept of a musical scale through yōkyoku culture. Finally, I will discuss the “unification of tunes” by Kanze Sakon XXIV. He grounded the concept of musical scale in chanting yōkyoku, defined the pitch of kuri-note, and vigorously promoted the “correct” way of chanting.

In the conclusion, it will be shown that changes in the sound organization of yōkyoku in modern Japan are characterized by the reorganization of the tune concept and the gradual diffusion of the scale concept.

Keywords: History of Modern Japanese Music, Noh text, Noh Play, Notation, Kanze School