

能楽《不逢森》の節付け面での復曲

丹羽 幸江

二〇二二年一月、復曲上演された《^{あはでのもり}不逢森》について、節付け面で協力した立場から復曲過程と復曲の仕方に関して報告する。復曲とは伝承の絶えた曲を復活させる試みであり、とくに節付けに関していえば、室町末期から江戸時代までに残された楽譜（謡本）を現行の記譜法に直すことをいう。様々な謡本の胡麻を校合し、下げ胡麻などに付す補助記号を考える過程を提示し、客観性のある復曲について考える。また謡では凝った珍しい旋律や、あるいは激しい驚きなどの特定の場面に共通して用いられる旋律がある。そういった旋律を既存の謡から引用する替え歌的な利用方法についても紹介する。さいごに《不逢森》では、現在観世流のレパートリーになっている乱曲《反魂香》が曲中に含まれる。この部分についてのみ四十三世梅若実謡本に基づいて復曲したため、その報告を行う。能楽各流派において数多くの復曲作品が上演されている現在、ほとんど公開されることのない復曲手順を明らかにするのは、意義があると考えられる。

キーワード：能の復曲、謡本、替え歌、旋律の引用、記譜法

はじめに

二〇二二年一月一日、名古屋能楽堂で室町時代中後期の能《^{あはでのもり}不逢森》が復曲上演された。観世流梅若研能会の能楽師加藤眞悟師を中心とする一般社団法人復曲能を観る会の主催による。復曲とは伝承の絶えた曲を復活させる試みであり、とくに節付け面に関していえば、室町末期から江戸時代までに残された楽譜（謡本）を現行の記譜法に直すことをいう。復曲能を観る会のメンバー（加藤眞悟、長谷川晴彦、小室知也、奥津健太郎、伊海孝充、以上、敬称略筆者）のリモートでの4回に及ぶ検討会のなかで節付けが確定した。

《復曲 真田》（二〇一四）以来、加藤眞悟師の復曲活動に節付け面から参加し、今回の《不逢森》では五曲目となった。当初は、そのような作業に慣れておらず難渋したものの、次第にマニュアル化が可能だと感じるほどに慣れてきた感がある。つまり、誰が行っても同じ結果を得られるような作業行程が定まってきたのである。本稿では復曲作業について報告する。多くの伝承の絶えた曲にも共通して適用可能な行程について紹介するとともに、旋律を既存の謡から引用する替え歌的な利用方法についても扱う。また《不逢森》に特有の事象として、現行のレパートリーになっている乱曲《反魂香》が曲中に含まれることから、この部分の復曲方法について報告する。

能楽各流派において数多くの復曲作品が上演されている現在、ほとんど公開されることのない復曲手順を明らかにするのは、意義があると考えられる。さらに能楽において、現在演じられなくなった番外曲は膨大な数量にのぼる。これらのほとんどが現在ではたんに詞章を読む読み物としてのみ享受されており、たとえば声に出して鑑賞されるものである本来の謡として謡われることは、ほとんどない。古い謡本を現行の記譜法に直す方法を紹介することで、復曲として上演する以外にも、例えば素謡として部分的にでもこれらの曲をより気軽に楽しむことができるのではないかと考える。

一 《不逢森》の内容

《不逢森》のストーリーは以下の通りである。鎌倉かめがえがやつ亀江谷に住む商人の娘は、京都に商用で上ったまま戻らない父に会おうと都を目指す。尾張国かやつ萱津の宿まで来たところで慣れぬ旅から風邪に倒れ、そのまま落命する。折しも父は京都から鎌倉への帰宅の途に着いており、同じ時に萱津の別の宿に泊まっていた。父は近隣の宿で亡くなった人があることを聞き、その宿を訪れ、それが自分の娘であることを知る。父は娘の亡骸に直面したいと宿の主人に言うが、娘を不憫に思った主人はすでに森に住む尊い僧に弔いを頼んだ後であった。二人が森の僧を訪ねると亡骸はすでに葬られており、父の悲嘆を見かねた森の僧が、渡唐の際に入手した反魂香を焚いて娘の魂を呼び戻すことを提案する。折しも反魂香を焚くとされている八月十五夜の満月の晩である。反魂香により煙の内に娘の姿が現れる。父が娘の袖に取りすがろうとすると姿は消えてしまう。面影を見ることができても、実際に逢うことはできないので、この森はあはでのもり（不逢森）と呼ばれるようになった。

当日の登場人物の配役は以下の通り（敬称略）。

| | |
|---------|-------|
| シテ娘（女）、 | 加藤真悟 |
| ツレ僧 | 小室知也 |
| ワキ商人 | 安田登 |
| 間宿主 | 奥津健太郎 |

復曲では、どの役をシテやワキが担当するのか、物語の登場人物の担当者を決めることから始まる。謡本にはシテ、ワキなどの役柄は記される代わりに、「女」「僧」「商人」などともっぱら人物名が記されることが多いからである。幸い《不逢森》で主に依拠した謡本では、シテ、ワキと記してあるため、娘がシテであり、ワキが商人であることがわかったものの、実際の稽古の際には、僧をワキ安田師が演じ、父親をツレ小室師が演じることも試みられた。ちなみに筆者が拝見した印象では、シテ方がツレとして父親を演じた場合、シテの娘の物語というよりも父娘の情愛を描く作品としての印象が強くなった。いっぽう当日の配役のように父親をワキ、僧をツレとした場合には、ワキの父親の演技は一步下がってシテにスポットライトを当て、煙の内に儂く浮かぶ娘の面影に焦点が当たり、娘の悲しみや反魂香を焚くという不思議な儀式が際立つと感じた。このようにシテ方・ワキ方では演技の質が異なるため、復曲ではどの役籍が担当するかによって、曲のテーマまでもが変化し、曲の解釈に幅がでるのである。

二 胡麻の配列

さて本稿では、復曲の仕方について《不逢森》⁽¹⁾をもとに考えていく。基本的な復曲の方針は底本となる謡本の胡麻を尊重し、それを変更しないで復曲することである。創作するのではなく、あくまでもある時点で伝承が絶えた作品がもし現代まで伝承され続けてきたらという視点に立つため、例外はあるものの、謡本の記号を遵守し、元の胡麻に対して、その後の時代的变化を付加するというやり方をとった。

《不逢森》で拠り所とした謡本は、以下である。アラビア数字はおよその年代順に番号を振った。本文中の図一～図四の中で用いた謡本と対応する。

底本：③貞享三年九月林和泉掾刊五番綴謡本、通称三百番本、江戸中期

参照本：①東京大学史料編纂所蔵天文二十四年観世元忠奥書謡本、室町末期

②天理図書館蔵室町末期筆観世流謡本（百七十二番）、室町末期

④法政大学能楽研究所蔵福王流番外謡本、江戸後期

⑤四十三世梅若謡本

これらの謡本を元に伊海孝充氏による校訂本文に基づいて、筆者が仮に年代順に番号を振った①～④、および⑤の謡本の胡麻を並べた節付けの比較対照を行った。【図一】は、①～④までの謡本の節付けの比較対照を行った際の一例である。節付けのある箇所すべてに、このように各謡本の胡麻を引き写し、比較対照し、一番右側には「案」として、それらを元に直しを付けた旋律を提案している。複数の案がある場合には、加藤師に謡いやすく言葉の意味を損ねないような案を実際に謡って選択していただいた。

| | ① | ② | ③ | ④ | 案 |
|----|----|----|----|----|----|
| 下取 | 下取 | 下取 | 下取 | 下取 | |
| 夕 | 夕 | 夕 | 夕 | 夕 | 夕 |
| 月 | 月 | 月 | 月 | 月 | 月 |
| 影 | 影 | 影 | 影 | 影 | 影 |
| の | の | の | の | の | の |
| 西 | 西 | 西 | 西 | 西 | 西 |
| の | の | の | の | の | の |
| 空 | 空 | 空 | 空 | 空 | 空 |
| 山 | 山 | 山 | 山 | 山 | 山 |
| また | また | また | また | また | また |
| 山 | 山 | 山 | 山 | 山 | 山 |
| を | を | を | を | を | を |
| 通 | 通 | 通 | 通 | 通 | 通 |
| 々 | 々 | 々 | 々 | 々 | 々 |
| と | と | と | と | と | と |
| | | | | | ヤ |

【図一】「節付けの比較対照の方法」

中心的に扱う底本としたのは、③江戸中期の貞享三年九月林和泉掾刊五番綴謡本、通称三百番本である。これまでも復曲において活用してきた謡本である。曲によりバラツキはあるものの、観世流の江戸期のスタンダードな謡本である山本長兵衛本と共通する記譜法に拠っていることが大きい。これは現行大成版の記譜法の直接の祖でもある元和卯月本（元和二、一六二〇）の流れを汲む江戸期の標準的な記譜法である。「ハル」と「下」によって、上中音域と中下音域を明示するとともに、下げ胡麻などにより、一字分だけ音が下がるなどと言った動きを指示する。つまり現行大成版の記譜法のうち、骨格となる記号のみが記されているのである。

このような記譜法では、たとえば【図二】「道行の一句」で示したように「結びかへたる袖の露」の節付けを現行の記譜法で記すとしたら可能な節付けは二種類しかない。

| | | | | |
|---|---|----|----|-------------|
| | ③ | 案一 | 案二 | 【図二】「道行の一句」 |
| 結 | ハ | ハ | ハ | |
| び | ー | ー | ー | |
| か | ー | ア | ア | |
| へ | ー | ー | ー | |
| た | ー | ー | ア | |
| る | ー | ウ | ウ | |
| 袖 | ハ | ア | ア | |
| の | ハ | ア | ア | |
| 露 | ハ | ア | ア | |
| 。 | ハ | ア | ア | |

【図二】「道行の一句」

「結びかへたる袖の露」の一句には「かへたる」の「る」に下げ胡麻があり、ここにどのような直しをつけるのか、あるいは直しはつけないのかという選択肢のなかで旋律を検討する。詞章の右側の③が三百番本の補助記号のない胡麻とハルと下げのみからなる節付けである。③に直しとして細かな音の動きを指示する補助記号を付加する場合、案一、二が可能となる。まず案一は、下ノ句の三文字目で中音に下がるだけのほぼ三百番本のままの旋律である。上ノ句の最終文字に上ウキ音へ上がる「ウ」を付加する。案二はより細やかに音が上下するもので、上ノ句最終文字の「かへたる」の「る」の字での下げ胡麻が中ウキ音まで下がると解釈し、カタカナの「ヲ・」を付加する。これにより案二では「上音→上ウキ音→中ウキ音」と上ノ句のなかで音が動くことになる。さらに下ノ句の三文字目には中音へと下がる「下」が当初から記されているため、下ノ句の頭でもう一度上音へと上がる必要が生じ、「上音→上ウキ音→中音」という音進行になる。

また道行（上歌）には小段特有の旋律の動きがある。上歌での大まかな音の動きは上音からスタートし、クリ音に到達したあと、重ね中廻して打切となるのが前半、後半は上音から始まり、最後は下音で終わるというように大まかな旋律の動きも決まっているため、そこから外れないように下げ胡麻の音高を確定するとすると、これらの二種類に限られるのである。

前述のように、三百番本は元和卯月本方式の記譜法を採るため、上中音域・中下音域を示す旋律の骨格が明確に記されている。このため、たとえば一句の旋律を中音で始めるのか、それとも上音かといった選択肢はほとんど起きず、より細かいレベルでの音の上げ下げを確定することになる。江戸期までの節付けが確たるものであるため、問題は直しのレベルに終始するのである。

以上のように、復曲作業は基本的には下げ胡麻に対して、どのような補助記号を付けるかを考える作業であり、小段の定型的旋律を利用することで、基本的に誰が行っても大きな違いのない結果になるような客観性を保つことができるといえるだろう。

三 旋律の替え歌的な引用

ところが、必ずしもすべての箇所でも前述の方法のみで復曲を行っているわけではないのもまた事実である。そもそも謡では旋律の動き方に厳密な規則があり、音の進行の仕方は定まっている。さらに小段のなかでの旋律の動きにも制約があるため、可能な旋律は限られてくる。しかし、そうであるからこそ、謡を単調にしない工夫もされており、時折、個性的な旋律もまた存在する。これらを参照して胡麻に付ける直し次第で、珍しい節付けにすることも可能である。復曲ではこうした既存の謡での珍しい旋律を、丸ごと引用する試みも行った。

【図三】「[ロンギ]」での旋律の転用

| | | |
|--|---|--|
| 上 汲めば月をも袖に望汐の。 上 汲めば月をも袖に望汐の。 | ③ 上 立つる煙のうちに現はるゝ。 上 立つる煙のうちに現はるゝ。 | 案二 上 立つる煙のうちに現はるゝ。 上 立つる煙のうちに現はるゝ。 |
|--|---|--|

【図三】「[ロンギ]」での旋律の転用

【図三】は、[ロンギ]の一節である。「立つる煙のうちに現はるゝ。」という詞章は③三百番本ではクリ音を示す「クル」から開始する。これを素直に、ロンギによくある旋律として直しを付け加えると案一になるが、平凡で面白くない。そこで平胡麻に対して音を伸ばすことを示す引キを加え、また変則的ではあるものの、胡麻も二箇所付加して、案二とした。

案二の旋律は《融》[ロンギ]（中入前）での「汲めば月をも袖に望汐の。」を丸ごと引用したものである（【図三】「融 [ロンギ]」）。《不逢森》《融》ともに [ロンギ] の終盤に現れる旋律であるという点も近いだけでなく、文字数も「汲めば 月をも」は上ノ句三文字・下ノ句四文字であり、ヤヲハでクリ音から始まるという点まで等しい。このため、ここではそっくりそのまま《融》の旋律を適用することが可能である⁽²⁾。

一方特定の曲からの引用ではないものの、よく似た手法を取り入れたのが [クドキ] である。[クドキ] では、宿で亡くなった人がいると聞きつけた父親が娘の宿を訪ね、亡き人の特徴を聞くうちに、それが我が娘であることに気づく。その箇所は崩し旋律とした。通常の [クドキ] であれば、小段の終結部分はイロ廻しで下音で終わる。しかしここでは、まさか亡くなった人物が自分の娘であったとは言語道断、という父親の強い驚きと落胆を示す箇所として、定型的な崩し旋律を試みた。もともとの三百番本での胡麻の向きは、定型的な崩し旋律をぴったり埋めるような配列となっており、物語的内容的に父親の心の揺れを示すことだけでなく、胡麻の配列的にも無理なく適用することができた。このような旋律としたのは、【図四】「定型的崩し旋律の適用」での校合旋律④法政大学能楽研究所蔵福王流番外謡本の胡麻に四角で囲ったように「下二」と下ノ中音で謡い始めることが指示されていることから、崩し旋律の可能性に気づいたためである。

| | | | | | | | | |
|----|---|---|---|---------------|---|---|---|------------------|
| | ③ | ④ | 案 | | ③ | ④ | 案 | 【図四】「定型的崩し旋律の適用」 |
| 胸 | — | — | — | あるまじきことにもあらず。 | — | — | — | |
| 騒 | — | — | — | | — | — | — | |
| ぎ | — | — | — | | — | — | — | |
| して | — | — | — | | — | — | — | |
| 心 | — | — | — | | — | — | — | |
| も | — | — | — | | — | — | — | |
| 心 | — | — | — | | — | — | — | |
| な | — | — | — | | — | — | — | |
| ら | — | — | — | | — | — | — | |
| ず | — | — | — | | — | — | — | |
| 候 | — | — | — | | — | — | — | |

【図四】「定型的崩し旋律の適用」を挿入

以上のように、謡の旋律には一句の長さの単位での定型的かつ特殊な旋律というのが存在する。それらの特殊な旋律を既存の別の曲から引用し、替え歌（丹羽二〇二一、二一～二四頁⁽³⁾）として使用することが可能である。実際に現行曲の中でもこうした定型旋律の引用・流用は頻繁に行われていることが確認できる⁽⁴⁾。こうした珍しいけれども定型化されたともいうような旋律を利用していくことは、豊かな旋律を備えた復曲にも繋がる。

四 梅若実自筆謡本

《不逢森》では、曲中の〔上歌〕〔クセ〕が既存の乱曲となっている。最愛の夫人に別れた漢王が反魂香を焚くと、煙のうちに李夫人の面影があるかなきかに見えたという、《不逢森》の父娘とは直接関係がない反魂香の故事を引く。この部分のみが独立した謡い物として、古くは金春禅竹自筆本（国文学研究資料館編一九九七、四五～四六頁）にも遺され、現在の観世流大成版謡本に至るまで乱曲のレパートリーとなっている。そのような《反魂香》部分をどのように復曲するかについて、復曲検討会において議論がなされた。大成版謡本の旋律をそのまま取り込んだのでは、復曲にはならないのではないかと、あるいは既存の独吟の伝承を無視して復曲することにどんな意義があるのかなどが問題となったのだが、梅若万三郎家の所蔵になる四十三世梅若実謡本《反魂香》が発見されたことから、最終的には乱曲部分はこの謡本をもとに復曲することとなった。

四十三世梅若実謡本《反魂香》は、全体で一丁半である。江戸期の山本長兵衛本⁽⁵⁾と推定される印刷譜面に朱や鉛筆などによって直しが入れている。直しを入れた人物が四十三世梅若実なのであろう。全体は「上下二巻 秘密大事 四十三世梅若蔵（在判）」とあり、他曲に関してはわからないため詳細は不明である。最終丁には「梅津兵庫頭友時 四十三世梅若実 在判」と記される。

《反魂香》の朱は、現行観世流の大成版謡本と比較すると決定的な旋律の違いはないものの、以下の二点に違いがある。まずイロの位置と数量である。梅若実謡本にはあり、大成版にはないイロが四箇所、大成版にはあるが梅若実謡本にはないイロが二箇所あった。

より大きな違いがあったのが拍子当たりであるため⁽⁶⁾、ここではそれについて報告する。

【図五】「梅若実謡本での拍子当たりの違い」

①「月の夜更け行く風の声。」

◇節付け

ヤヲ 中元一三行、(大成版)

ヤヲハ 中元一三行、(梅若実謡本)

月 の夜更け行く風 の声。

◇八つ割り

1 2 3 4 5 6 7 8

つきぎの

ーよーオふ…けゆく

「月の夜・更けゆく」(大成版)

つき

のーよオふ…けゆく

「月・夜更けゆく」(梅若実謡本)

②「長安雲上のよそほひ。」

◇節付け

ヤヲハー…ヨ…ニス、ニ…ニ…イッ (大成版)

ヤヲハー…ヨ…ニス、ニ…ニ… (梅若実謡本)

長 安 雲 上 の よ そ ほ ひ。

◇八つ割り

1 2 3 4 5 6 7 8

ちよ…うあ

んーうん…じょうの… (大成版)

ちよ…うー

あ…んうん…じょうの… (梅若実謡本)

【図五】「梅若謡本での拍子当たりの違い」を挿入

二箇所拍子当たりをひとつずつ詳しく見ていきたい。まず①「月の夜更け行く風の声。」は、どちらも分離のトリであるが、大成版ではヤヲの間で謡い出すのに対し、梅若実謡本ではヤヲハの間で謡い出すという違いがある。これによって上ノ句の文字数が異なってくるため「月の夜・更け行く」なのか「月・夜更け行く」なのか言葉の切れ目が変わり、言葉の力点が夜なのか月なのかと変化する。前者は反魂香を焚いているうちに月が移ろい、夜が更けていくと時間変化を強調する一方、後者では反魂香を焚くのがまさに満月の月の光のもとであり、不思議な儀式は月明かりの光のなかで進むというように、解釈が変わるといえるだろう。

いっぽう②「長安雲上のよそほひ。」では、大成版でも梅若実謡本でもヤヲの間で謡い出すため違いはないように見える。しかし、梅若実謡本では、音を伸ばす引きの箇所が大成版とは異なっており、八つ割りの仕方が変わってくる。実際に謡ってみると、大成版では「長安」の「長」は「ちよ…う」とモチを含めて3文字分つまり1.5拍になる一方、梅若実謡本では「ちよ…うー」4文字分つまり2拍分の長さになるため、長音としての「長」が強調される。大成版でも充分引きのばしているかもしれないが、より一層強調することで発音を重視した拍子当たりになっているのである⁽⁷⁾。

梅若実謡本を採用することで、梅若らしい発音を重視した復曲を行うことができただけでなく、大成版謡本により全国的に統一された謡以外にも、様々な伝承があったことを示すこととなった。

おわりに

加藤真悟師は、別の曲の復曲の際に「復曲はあくまでも謡本に忠実に、上演とは小書きである」と述べられた。この言葉通りに、節付けの復曲は基本的には元の謡本の胡麻を改変することなく、そこにどんな直しが可能かを考えていく作業である。したがってだれが行っても同じような結果になる客観性が、存在する。しかしいっぽうで、節付けが単調になるのを避けるため、旋律の替え歌的引用という手法も合わせて用いる場合には、胡麻自体を変更することは少ないものの、どの定型的旋律を引用するのかに関して、復曲者の工夫によりヴァリエーションが生じるだろう。

実際に復曲作業に携わってみて、復曲では謡の持つ定型的様式感を損なうことなく謡いやすい旋律を浮かび上

がるせることが大切だと感じる。いっぽうで単調を避けるため、謡って楽しく、言葉を印象づける印象に残る面白い旋律をも取り混ぜようとする作業も合わせて行う必要があり、定型性の美しさと印象に残る特異さの二極のあいだでバランスが必要となる。

◇本論文のテーマである復曲《不逢森》は法政大学拠点研究「洋々集の研究」（研究代表者藤田隆則、研究協力者高橋葉子、板東愛子、丹羽幸江）および、科研費基盤C「創生期の能の音楽における歌詞の伝達に適した旋律法（課題番号 18K00133）」の助成による研究成果を使用して行われた。

注

- 1 その成果として謡本（《不逢森》復曲検討会、二〇二二）が出版された。
- 2 両者が同じほぼ同じ条件であることに加藤師が気づかれた。
- 3 日本音楽において替え歌は、即興的な音楽表現のひとつであるとともに、越天楽謡い物や様々な歌で行われてきた伝統的な作曲手法である。
- 4 たとえば前述の《融》[ロンギ]での「月をも」での下げ胡麻に引きが二つ続く旋律は、《松風》《盛久》にもあり、どちらも[ロンギ]部分である。これらは変則的な珍しい旋律であるものの、ロンギにおいて半ば定型化しているといえるだろう。
- 5 記譜法から推定されるが、詳細は不明。
- 6 梅若系の伝承については、これまで『『洋々集』の研究』の研究会において、大成版とは拍子当たりが部分的に異なることが明らかになっていた。このため典型的な梅若系での伝承の違いとして、ここでも同様のことが起きていると指摘できるだろう。
- 7 この箇所は八つ割りは《安宅》[読ミ物]の「俊乗房重源。諸国を勧進す。」に類似する。下ノ句での「重源」の「重」もまた、下記の様に「ちょう…」と2拍分に引きのばす。これによりはっきりと「長」が聞き取りやすくなる。

1 2 3 4 5 6 7 8 1 2

しゅんじょうぼう…ちょう…げんー。

◇参考文献

《不逢森》復曲検討会（加藤眞悟、丹羽幸江、伊海孝充、長谷川晴彦、小室知也、奥津健太郎）『不逢森』、檜書店、二〇二二年。国文学研究資料館編「五音三曲集」『金春禅竹自筆能楽伝書』（国文学研究資料館影印叢書 第二巻）、汲古書院、一九九七年、四五～四六頁。

丹羽幸江『日本音楽うた理論』カワイ出版、二〇二一年。

Restoring the music of the extinct *Noh* chant "*Awade no Mori*"

NIWA Yukie

Regarding "*Awade no Mori*," which was restored and performed in November 2022, I will report on the restoration process from the standpoint of having cooperated on the musical side. Restoration of music is an attempt to revive lost traditional music. In particular, in the case of music, it refers to the rewriting of existing music notation from the late *Muromachi* period to the Edo period.

In this paper, I will present a process of collating notes called "*goma*" from various scores, and considering auxiliary symbols to be attached to specific *goma*, and then consider objective reproduction. In addition, in *Noh* chanting, there are elaborate and unusual melodies, or melodies that are commonly used in specific situations such as violent surprise. We will also introduce how to use such melodies as a parody of existing chanting.

Currently, there are many restored works being performed in various schools of *Noh*. It is thought to be meaningful to clarify the restoration procedure, which is rarely made public.

Keywords: restoration works of *Noh*, notation, parody

