

# 近代における謡曲横書き譜の特徴と性質

坂東 愛子

大正期以降、西洋音楽の影響から謡曲の学習教材において、数多くの横書き譜が考案された。そこには、西洋五線譜と異なる独自の規則が存在する。

謡曲横書き譜は、謡本や口伝の補助教材であるため、これまで体系的な楽譜研究が進んでいない。本稿は、その端緒として近代の独習用横書き譜を対象に、横書き記譜法の特徴と性質を明らかにすることを目的とする。

まず、考案者である神田豊穂、杉江櫻園、蘆野敬三郎、鈴木卯太郎、田崎延次郎、観世流謡曲研究会の著作目的や想定読者層を把握する。次に記譜形式の特徴を確認したうえで、記譜頻度の高い節の図形譜を比較し、解釈の相違を分析する。また、蘆野と田崎の楽譜に存在する特殊な息に関する記譜の意味を検討する。

結論では、学習者への効用や現代の学習法に与えた影響を通して近代の横書き譜の位置づけを示す。

キーワード：節の記譜法、図形譜、息の記譜

## はじめに一導入背景

謡の楽譜には、伝統的な謡本の縦書き胡麻譜に加えて、多くの横書き譜が存在する。その嚆矢として明治41年(1908)の邦楽調査掛による西洋五線譜が挙げられるが<sup>(1)</sup>、本格的に導入されはじめたのは、大正期以降である。

独習用横書き譜は、西洋五線譜と異なる独自の規則をもち、現代まで謡本や口伝の補助教材として普及してきた。そのほとんどが、音高や節の謡い方を備忘録的に記した実践的な楽譜である。そのため、書記伝承の基盤である伝統的な謡本の記譜研究に比べて、横書きの新たな記譜法に関する研究が立ち遅れていると言わざるをえない。

これまでの先行研究としては、近代の杉江櫻園の記譜に言及する上野論文〔2021:74-76〕<sup>(2)</sup>、および現代の記譜形式に言及する拙稿〔2022:61-64〕<sup>(3)</sup>がある。しかし、多くの横書き譜が手つかずのままであり、個々の記譜の特徴に関する体系的な分析はいまだなされていない。

本稿は、その端緒として近代の独習用横書き譜における横書き記譜法の特徴と性質を明らかにすることを目的とする。

はじめに、独習用横書き譜に五線譜が導入されなかった経緯とその歴史的背景を確認する。

明治41年より5年間にわたり、東京音楽学校内の邦楽調査掛によってつくられた西洋五線譜による謡曲の楽譜がある。これが最初の謡曲横書き譜である。保存調査を目的としたこの採譜事業に対して、民間の保護組織である能楽会より「能楽社会の習慣を乱さざること」という趣旨の要望書が提出された<sup>(4)</sup>。つまり当時の能楽界には、謡曲の伝統を維持する強い姿勢であったことが示唆できる。

五線譜が適切な記譜法かという点について、邦楽調査掛で採譜にあたった三宅延齢は、当時の雑誌『能楽』において、五線譜は研究用であり実用に適さないという見解を示した。三宅が節の本質的な特徴が記せない課題点を指摘<sup>(5)</sup>したのに呼応するかのように、その後、謡曲五線譜は謡曲学習手段として、即座には普及しなかった。

明治中期から大正期にかけて急速に謡曲愛好家が増加した。享受層や入門者の地域の拡大に伴って、様々な学習法が生み出された。明治30年代には能楽専門雑誌やSPレコードが発売され、補助教材による謡曲独習という新たな学習様式が普及しはじめた。特に観世流においては、明治41年に刊行された節の詳細等を補記した『観世流改訂謡本』以降、謡本の記譜改革が進み<sup>6)</sup>、その影響もあって、節の詳細を図形化した独習用横書き譜が数多く考案されていった。

本稿では、大正期から昭和初期における独習用横書き譜を対象に、記譜形式や節の記譜などの比較をおこなう。比較を通して、横書き譜の効用や現代の横書き譜との関係性を考察していく。

## 1 著作目的と想定読者層

まず、横書き譜が掲載された近代の謡曲独習書の概要を確認し、著作目的や想定読者層を検討する。本稿の対象には、大正期から昭和初期までの八冊の独習書がある（【表1】参照）。

【表1】独習用横書き譜の著者属性と想定読者層

| 出版年            | 書籍名                        | 著者                     | 著者属性       | 流儀  | 芸系統      | 想定読者層、活用目的               |
|----------------|----------------------------|------------------------|------------|-----|----------|--------------------------|
| 大正4<br>(1915)  | 『宝生流節扱』                    | 神田豊穂著・能楽図書館研究会編・松本長園   | 編集人・能楽研究者  | 宝生流 | 宗家系      | 初学者から経験者まで、節の組織的理解       |
|                | 『喜多流節扱』                    | 神田豊穂著・能楽図書館研究会編・金子亀五郎園 |            |     |          |                          |
| 大正5<br>(1916)  | 『謡曲独習自在』謡曲独習附地拍子・付録謡曲音譜第一集 | 杉江櫻園                   | シテ方能楽師(大阪) | 観世流 | 京都林家・大江家 | 新入門者用の予習教材               |
| 大正10<br>(1921) | 『観世流節扱』                    | 神田豊穂著・能楽図書館研究会編・観世元滋園  | 編集人・能楽研究者  | 観世流 | 宗家系      | 初学者、節の組織的理解              |
|                | 『謡曲通信教授法附録写声式謡曲譜』          | 蘆野敬三郎(蘆野空谷)            | 謡曲愛好家      | 観世流 | 梅若万三郎家   | 謡曲通信研究会の会員、初学者・中級者の同吟手引き |
| 大正11<br>(1922) | 『観世流謡曲図解 第一編』              | 鈴木卯太郎                  | 謡曲愛好家      | 観世流 | 観世流之丞家   | 謡曲愛好家の節・音階の理解            |
| 昭和6<br>(1931)  | 『観世流謡曲階梯』                  | 田崎延次郎                  | 能楽研究者      | 観世流 | 宗家系      | 初学者、謡曲愛好家や学校教育用の教科書・参考書  |
| 昭和8<br>(1933)  | 『図解応用謡方詳解 位と緩急第二巻』         | 観世流謡曲研究会               | 謡曲愛好家      | 観世流 | 宗家系か？    | 観世流謡曲研究会の会員              |

### (1) 横書き譜の先駆者：神田豊穂

時系列で見ると、謡の横書き記譜の発端となる謡曲独習書は、神田豊穂による大正4年(1915)の『喜多流謡の節扱ひ』『宝生流謡の節扱ひ』(椀屋謡曲書肆)、および大正10年(1921)の『観世流謡の節扱ひ』(檜大瓜堂)である。

まず、謡曲横書き譜の先駆者である神田の著作目的やその経緯を検討する。

神田は、宝生流専用の出版社であるわんや書肆の編集長、および喜多会理事を務めた喜多流友であった〔岩城2018:108〕。そのために、関係の近い宝生流と喜多流で最初に横書き譜が刊行されたのであろう。また神田は、雑誌『能楽』において池内信嘉以後の後継編集人として携わった。当時の雑誌『能楽』を見ると、音楽研究者等による謡曲教授法の近代化を提唱する記事が散見される。そのことを鑑みると、編集人の神田がそれを動機にして、逸早く近代的な教材開発に乗り出そうとしたことが想定される。

『喜多流謡の節扱ひ』の緒言では、編者が次のように、この出版物のねらいを記している。

藝の根本は嚴重なる稽古、鍛錬によらねばならぬ事は勿論であるが。節の概念を得る事、その扱いの大体を理知的にも心得る事は初心者には勿論、相当に謡へる人にとつても今日の場合極めて緊要な事であろう。  
〔神田 1915:4〕

読者層には、初学者から経験者までと幅広く想定されている。また、実践的な稽古に加え、理論的な節の技法の理解の必要性が主張されている。明治末期以降、節の詳細を記す直し入り謡本が多く刊行されていったが、その節の詳細を旋律として明確に理解するための補助楽譜が待ち望まれた。そのため各独習書の校閲者として、喜多流金子亀五郎、宝生流松本長、観世流観世元滋を迎え、流儀内の節の統一化を目指したと考えられる。また、明治期の唱歌教育の教材では、五線譜よりも文字譜の一種である数字譜が普及しており<sup>(7)</sup>、神田は、謡曲横書き譜においても、数字譜のような独自の記譜法を目指した可能性が推測される。

## (2) 観世流における横書き譜の普及

神田による喜多流と宝生流の横書き譜の刊行以降、昭和初期までに六種類の観世流横書き譜が刊行されており、それらの間には、著者の属性や芸系に多様性がみられる。

大正5年(1916)に大阪の観世流能楽師である杉江櫻岡が新入門者用の予習教材として『謡曲独習自在』を刊行した。その後、大正10年(1921)には、神田豊穂の『観世流節扱』、蘆野敬三郎の『謡曲通信教授法附録写声式謡曲譜』が刊行され、翌年に鈴木卯太郎『観世流謡曲図解 第一編』が出される。

『謡曲通信教授法附録写声式謡曲譜』は、蘆野の別名である蘆野空谷の作譜とあるため、梅若万三郎家素人弟子の謡曲通信研究会会員誌と確認できる<sup>(8)</sup>。鈴木卯太郎は、観世流鑊之丞家林陽梭の社中会に頻繁に参加していることから、素人謡曲愛好家であった可能性が高い<sup>(9)</sup>。

昭和に入ると、能楽研究者である田崎延次郎が昭和6年(1931)に『観世流謡曲階梯』を刊行した。

田崎が想定した読者層について、緒言には「教科用、又は参考用として中等学校、女学校、師範学校、音楽学校に於て謡曲芸術の概念を授くるに好適のものなるべしと確信す。」〔田崎 1931:10-11〕と記される。謡曲愛好家だけでなく、学校教育用として幅広い初学者を対象とするこの書籍は、謡の歴史・流派・作法・声・節の謡い方まで幅広く専門的な知識が纏められており、他の独習書とは一線を画している。

さらに、昭和8年(1933)の観世流謡曲研究会『図解応用謡方詳解位と緩急第二巻』も謡曲愛好家による著作であるという可能性が高いが、著者や研究会に関する確定した情報は現時点で得られていない。

以上の横書き譜の考案者を見ると、その半数が素人の謡曲愛好家という傾向が明らかになった。宗家や師事する師匠をはじめ、能楽関係者に支障をきたす懸念があるにもかかわらず、近代の謡曲雑誌の広告や記事を確認する限り、批判的な意見が見当たらなかった。当時の能楽界では、『観世流改訂謡本』を巡る訴訟や観世喜之家や梅若六郎家の破門騒動などがあったが、補助的な独習用横書き譜に関しては、観世宗家元滋は稽古過程の範疇として容認していたことが推測できる。

## 2 記譜の内容と形式

### (1) 記譜内容の概要

次に、対象となる横書き譜の内容を把握するために、記譜の構成や対象範囲を確認する。【図1】には、節の記譜する構成要素、該当する箇所や節の種類の数を示した。以後、著書名称を神田豊穂の観世流横書き譜を神田譜(観世流)、観世流謡曲研究会の横書き譜を謡研譜のように著者名で略称する。

| 横書き譜    | 記譜の構成                        | 図形譜<br>(一曲全<br>体) | 図形譜<br>(小段全<br>体) | 図形譜<br>(小段一<br>部) | 節の図<br>形種類 | 解説文 |
|---------|------------------------------|-------------------|-------------------|-------------------|------------|-----|
| 神田譜(宝生) | 記号(●○ー)、直線、生み<br>字(ひらがな)、詞章  | ×                 | 4箇所               | 2箇所               | 22種        | ○   |
| 神田譜(喜多) | 記号(●○ー)、直線、生み<br>字(ひらがな)、詞章  | ×                 | 4箇所               | 3箇所               | 20種        | ○   |
| 神田譜(観世) | 記号(●○△×)、直線、生<br>み字(カタカナ)、詞章 | ×                 | 1箇所               | 1箇所               | 18種        | ○   |
| 杉江譜     | ゴマ、曲線、生み字(カタ<br>ナ)、詞章        | ×                 | 10箇所              | ×                 | 10種類       | ×   |
| 蘆野譜     | 紡錘形曲線、詞章                     | ×                 | 6箇所               | 5箇所               | 66種        | ×   |
| 鈴木譜     | 直線、曲線、生み字(カタ<br>ナ)、詞章        | 14曲               | ×                 | ×                 | 19種        | ×   |
| 田崎譜     | 記号(●○)、直線、生み字<br>(カタカナ)、詞章   | ×                 | ×                 | 512箇所             | 57種        | ○   |
| 謡研譜     | 直線、生み字(カタカナ)、<br>詞章          | ×                 | 3箇所               | 37箇所              | 30種        | ×   |

【図1】 記譜構成と対象範囲

## (2) 記譜形式の分類

対象の横書き譜をみると、節の解説文を伴う座学用の四種の横書き譜と、解説文のない実践用の四種の横書き譜に二分される。前者には神田譜(宝生)、神田譜(喜多)、神田譜(観世)、田崎譜があり、後者には杉江譜、蘆野譜、鈴木譜、謡研譜がある。

記譜の範囲は、三つに分類できる。①一曲全体を楽譜化した鈴木譜14曲(高砂・田村・江口・班女・鶉飼・千手・紅葉狩・海士・咸陽宮・通盛・櫻川・吉野天人・大佛供養・烏帽子折)、②小段全体を記す杉江譜、蘆野譜、謡研譜、③小段一部の神田譜(宝生)、神田譜(喜多)、神田譜(観世)、蘆野譜、田崎譜、謡研譜。

節の記譜には、各横書き譜において記号や曲線など独自の組み合わせが考案されているが、詞章や節の旋律を視覚的に図形化するという点ではすべて共通している。

表記の種類については、①旋律を表された直線、②旋律の綾を具体的に記した曲線(ゴマ形、紡錘形を含む)、③音のシラブルの記号化(●○×など)、④生み字の四種類からなる。特に、すべての横書き譜で旋律として用いる直線のほかに、蘆野譜を除くその他の楽譜で生み字を多用することから、生み字は節を記譜するうえで、重要な要素であると認識されていたことがうかがえる。

## (3) 譜線の形式

横書き譜の譜線については、①音階構成音を譜線上に示し不要な部分を省略した神田譜・田崎譜・謡研譜、②上・中・下とクリの四線による鈴木譜、③五線に構成音を配置した杉江譜・蘆野譜の三つに大別できる。音階構成音の配置法は、譜線上に構成音を記譜することが主流であるのに対し、蘆野譜では特殊な記譜形式がみられる。

【図2】に示した蘆野譜の上部のヨワ吟音階をみると、譜線の間が半音ではなく三分割された箇所がある。この記譜設定は、構成音を基準とするものではなく、譜線を中心に構成音を配置する点から西洋五線譜の影響を受けたことが示唆される。





【図2】 蘆野譜の音階譜

### 3 節の図形譜の特徴

#### (1) ヨワ吟の図形譜

##### A 神田譜：シヨリ・クリ

節の記譜法を明らかにするために、まず三種の神田譜に見られる先駆的な節の図形化の手法について考察する。

【図3】には、三種に共通して記譜された基本的なシヨリとクリを示した。

シヨリとクリは、上音からさらに一段高い音階に上昇する基礎的な節であり、下掛り（喜多・金春・金剛）でシヨリ、上掛り（観世・宝生）でクリと呼ぶ<sup>(10)</sup>。

神田は、喜多流のシヨリの謡い方を「細い棒の上下を持つて力を入れて引くと中が凹む、丁度その様な工合に声を扱ふ」〔神田 1915a：104〕と解説する。①-Aでは、上ノ下（上音）から上ノ上（クリ音）までの上昇を直線で表現し、三文字目の後には線がなく、①-Bの胡麻の範囲が長いクリ地特有のシヨリについては、上ノ上に到達する前の声の扱いが曲線で示されている。この音の推移の書き分けについては、習慣的な声の扱いのみを記したことが指摘できる。

宝生流のクリは、「刀か何かで物を斬る、その中がクラレてゐる様にし、その後をズッと張つて謡ふ」〔神田 1915a:80〕と説明されている。②の音階を見ると、上ノ中（上ノウキ）を設定せず、上音から上ノ上（クリ音）へすぐに移行する。直線を急な傾斜に示すことで、宝生特有の角張った節の特徴を視覚化したといえる。

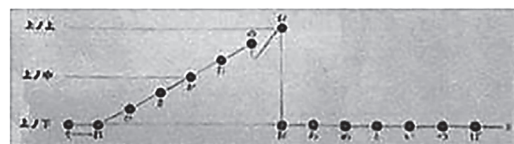
観世流のクリでは、「是は文字通りクル（繰ル）で字音をクリ上げる意」という説明のみであり、謡い方の詳細に触れず、クリ直後の入りと入り廻シの下降方法に解説が集中する。節の結合形の三例が挙げられ、③のようにクリ・落ち・クリ・入のような複数の節が連なる全体の旋律の流れだけが示されて、強調されている。

このようにシヨリとクリの図形譜は、節の音高を単に点と点で繋ぐだけでなく、各流派の節の特色を強調した記譜であることが確認できる。とはいえ、神田は、「図に示す事は矢張り至難である」〔神田 1915a:104〕と述べる。節の特徴として声の扱いをどの範囲まで図形化すべきかという難題に直面したことが解る。

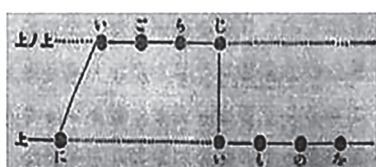
①-A 喜多流 シヨリ〔神田 1915a：105〕



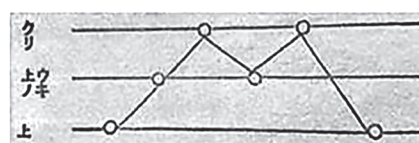
①-B 喜多流 クリ地のシヨリ〔神田 1915a：譜表4〕



② 宝生流 クリ〔神田 1915b：81〕



③ 観世流 クリの結合形〔神田 1920：61〕



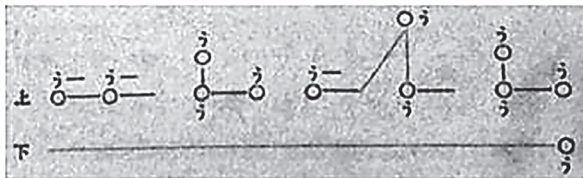
【図3】 三流派のシヨリとクリ

## B 神田譜：本ユリ

三流派の神田譜において、本ユリの節の図形に、他の横書き譜にはない横書きと縦書きの書き分けが存在する。本ユリはユリ節の一種であり、クリの小段最終句にある特有の節である。各流派には、本ユリと短縮された半ユリの区別がある<sup>(11)</sup>。

神田が示した三流派の本ユリには、【図4】のように、一貫した記譜形式が定められず、各流派の特徴的な謡い方の要所を図形化しようと試みたことがうかがえる。②宝生流では横線が縦に並ぶ形式をとり、音高を「高・下・最下」と大まかな音域で示されている。生み字の流れを見ると、時間軸にそって連続した線によって旋律を捉えようとした③観世流に対し、①喜多流と②宝生流では、線が断続的に配置されている。つまり、①喜多流と②宝生流の記譜のほうが、生み字の纏まりや声の綾など、声や息の流れを重視した感覚的な記譜であると言えるだろう。

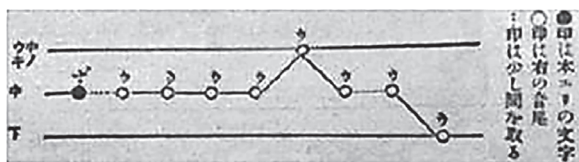
① 喜多流〔神田 1915a : 107〕



② 宝生流〔神田 1915b : 91〕



③ 観世流〔神田 1920 : 40〕



【図4】三流派の本ユリ

## C 観世流図形譜の特徴

次に、六種の観世流横書き譜における記譜頻度の高い基礎的な節を対象に比較検討する。

ヨウ吟のマワシは、通常のマワシのほかに中マワシ・消入マワシ・入マワシ等多種類がある。【図5】のように、各々の横書き譜において、節扱いの特徴がそれぞれ描き分けられていることが確認できる。

通常のマワシは、平ゴマと下ゴマの二音分の長さで最後の生み字を直ぐ下げる謡い方であるが、神田譜・蘆野譜・鈴木譜で垂直に示し、田崎譜・謡研譜で斜線となり差異がある。そのうち鈴木譜は、マワシの角を突き上げ垂直に下げられ、より実践的な扱い方を視覚的に記譜する。

生み字の表記を確認すると、カタカナ1字が付記される神田譜・杉江譜・田崎譜、さらに生み字2字の謡研譜がある。このような語尾の生み字の表記によって、生み字を発音し直すという指示が加わり、旋律の骨格をより明確に表す工夫がなされた。

一方の杉江譜は、他の横書き譜の系統と異なる独自性を持ち、謡本のゴマを基礎形として、ゴマを連結させない点に特徴がある。

中マワシは、現行において中音から下ノ中音まで抑えてから中音に戻す謡い方である。蘆野譜・鈴木譜・謡研譜には、同じ音の推移で示されるが、この部分でも田崎譜は中音から下げず、杉江譜は中音より上げてから戻し、他の逆の動きとなり解釈に差異がある。つまり実践者である杉江は、西洋音楽の視点で節を旋律化することに消

極的であったと推測する。

| ヨワ吟の節 | 神田譜(親世) | 杉江譜 | 藍野譜 | 鈴木譜 | 田崎譜 | 謡研譜 |
|-------|---------|-----|-----|-----|-----|-----|
| マワシ   |         |     |     |     |     |     |
| 中マワシ  |         |     |     |     |     |     |

【図5】マワシ・中マワシの節表記（ヨワ吟）

クリと入は、上ウキ音からクリ音へ上行する際に同じシラブルの音の持続する中で推移した節である。【図6】をみると、藍野譜と鈴木譜の入で、一旦下げてから上げる装飾的な記譜がみられ、謡研譜のクリで二通りの謡い方が曲線で示される。

鈴木譜や謡研譜のように曲線で節の綾を記すことは、実践を重視した記述的な記譜といえる。さらに、直線と曲線の描き分けている点に注目すると、両者は、各芸系の習慣的な扱いを規範化させることを意図した記譜であると考えられることができるだろう。

| ヨワ吟の節 | 神田譜(親世) | 杉江譜 | 藍野譜 | 鈴木譜 | 田崎譜 | 謡研譜 |
|-------|---------|-----|-----|-----|-----|-----|
| クリ    |         |     |     |     |     |     |
| 入     |         |     |     |     |     |     |

【図6】クリと入の節表記（ヨワ吟）

特に各横書き譜で多く独自性が認められる節は、振りと呑ミである。【図7】に示した、神田譜の生み字の表記には、左から右へ進むという時系列の流れから逸脱する点がある。これは、師匠が身振りを交えて口伝する際の動きに類似させた表記であろうと考えられ、視覚的な感覚を重視する図形譜であるとみることができる。



| ヨワ吟の節 | 神田譜(観世) | 杉江譜 | 蘆野譜 | 鈴木譜 | 田崎譜 | 謡研譜 |
|-------|---------|-----|-----|-----|-----|-----|
| 振り    |         |     |     |     |     |     |
| 呑ミ    |         |     |     |     |     |     |

【図7】 振りと呑ミの節表記 (ヨワ吟)

## (2) ツヨ吟の図形譜

ツヨ吟の図形譜は、神田譜を除く五種の観世流横書き譜からみることができる。神田は、ツヨ吟を図形化しなかった理由として、「強吟の非音楽的な所を証するもので、その扱ひは音階といふよりも寧ろ声柄にあるのであるから其扱ひは師について十分に稽古を積むべき」〔神田 1915a : 21〕と述べる。独習よりも口伝による技法習得を優先していることが確認できる。

その他の観世流横書き譜について、【図8】にツヨ吟のマワシ・クリ入・呑ミの三種の節の表記を比較して示した。

三種の節には、各横書き譜ともにヨワ吟と同種の表記と大きな差異がみられない。つまりそれぞれの著者は、発声や息扱いを重視するツヨ吟特有の旋律変化を図形化しておらず、神田と同様に、独習用の教材として実用的、効果的な手法でないと考えていたと推測できるのである。

| ツヨ吟の節 | 杉江譜 | 蘆野譜 | 鈴木譜 | 田崎譜 | 謡研譜 |
|-------|-----|-----|-----|-----|-----|
| マワシ   |     |     |     |     |     |
| クリ入   |     |     |     |     |     |
| 呑ミ節   |     |     |     |     |     |

【図8】 マワシ・クリ入・呑ミの節表記 (ツヨ吟)

## 5 息扱いの記譜について

### (1) 陽息・陰息の歴史的定義

息扱いに関する記譜として、蘆野譜と田崎譜において陽息・陰息を示す記号がある。息扱いを表示する試みは、現行の横書き譜や謡本の記譜法には採用されていない。近代の横書き譜にのみみられる特徴的な記譜である。



まず、陽息・陰息という技法について、歴史的な定義の変遷を確認する。

謡曲技法書における息の「陰陽」は、室町中期の世阿弥『花鏡』の「急（宮）陰。地・呂・出息。尚（商）陽。天・律・入息。」〔表・加藤 1974：84〕が初出である。世阿弥は、音の音階構成音である宮が陰で出る息、商が陽で入る息と区別している。

江戸中期に時代が下ると、三浦庚妥の『音曲玉淵集』や喜多七太夫の『音曲悪魔払』に、陽息・陰息の記述があり<sup>(12)</sup>、ここでは、節の上下の動きに陰陽の息が対応するという解釈が加えられている。

次の文章は、『音曲玉淵集』に記されたクリ・入・マワシ・下ゲの節の扱いを抜粋したものである。




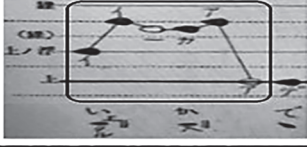

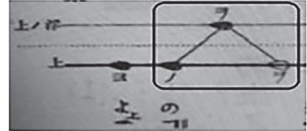
クル所はくり上て陰息成へしクルは律にかゝるゆへ陰息を用ゆ  
 入ル所は陰息なり  
 廻スふしハ陽息より陰息へうつるなり  
 下ルふしハ陰息なり〔三浦 1899:3-33〕

この四つの節（クリ・入・マワシ・下ゲ）については、『音曲悪魔払』も類似する記述〔喜多 1921:10-11〕があるが、上がる節を陽息、下がる節を陰息で扱うと書かれており、『音曲玉淵集』とは捉え方が違っている。

## (2) 近代の息扱いの記譜

次に、近代の蘆野譜と田崎譜の陰息・陽息の記譜を確認し、先行解釈との共通点や差異を検討する（【図9】参照）。

蘆野譜では、息を弱める箇所では節型の上方に小黑点を付記している。その黒点が陰息を示している。また、息を強める箇所では節型の下方に小白点を付記しており、それが陽息を示している。一方、田崎譜では、陽息に黒の音符、陰息に白の音符が用いられている。下がる音のみ陰息とし、上がる音・同じ音高を陽息とする。つまり両者の陰息・陽息の捉え方は同じであるが、表記上で黒点と白点の設定が逆転していることが解る。

| ヨワ吟の節 | 蘆野譜   | 田崎譜  |
|-------|---|--|
| クリ    |  |  |
| クリ入   |  |  |
| マワシ   |  |  |

【図9】 蘆野譜と田崎譜にみる陰息・陽息

## まとめ

横書き譜は、能楽研究者よりも観世流の弟子家所属の素人謡曲愛好家による考案者が多く、同門初学者に向けた独習譜としての役割を持ったものであったと考えられる。また節の記譜について、各考案者による解釈の差異が反映され、謡本に記譜できない装飾的な部分を記すことから、横書き譜は口伝で習得すべき技法を詳細に記そうとした楽譜と位置づけられる。

謡の横書き譜は、五線譜のように音高を固定するものではない。したがって、学習者其々の音高で謡うことができる。また、時系列で音高変化が起こっていることを視覚的に認識することが容易になるという点で、横書き譜は、初学者にとって有効な教材であるといえる。

近代以降、レコードやラジオ放送<sup>(13)</sup>などの音源による学習の機会が徐々に増えるようになった。そして、現代に入り、主に観世流と宝生流において、玄人の能楽師たちが積極的に横書き譜を活用していることに注目できる。その代表的な楽譜として、観世元昭『観世流謡曲入門講座』（1980）<sup>(14)</sup>や浅見真高『能の音楽性と実際』（1993）、宝生編集部による雑誌『宝生』（2022～）所収の第20代宝生流宗家宝生和英が監修した横書き譜が挙げられる。<sup>(15)</sup>

このような流儀内の中核的な玄人によって考案された横書き譜は、謡本の音楽的情報や師匠からの口伝を正しく理解するための教材として重要な役割を果たしているといえる。それに伴い、横書き譜という新たな学習手段が、現代の謡の伝承自体にもたらす影響について検討していく必要がある。今後は、さらに現代の横書き譜の特徴を解明し、近代と現代における横書き記譜法を多角的に考察することが研究課題である。

## 付記

本稿は、日本音楽学会第74回全国大会研究発表「近代の謡曲独習書における横書き譜の諸相」（2023年11月）をもとに増補・改訂を加えたものである。日本伝統音楽研究センター藤田隆則教授主催の研究会においても発表の機会をいただき、研究会メンバーから貴重なご意見を賜った。ここに記し深く御礼申し上げる。

## 注

- 1 邦楽調査掛における謡曲の採譜事業は、明治41～大正5年の予定であったが、結局大正2年までの調査で中断した。〔東京芸術大学百年史編集委員会2003:698〕を参照。
- 2 杉江櫻園『謡曲独習』所収「謡曲音譜第1集」における音階形式とクリ節の表記の特徴に言及する〔上野2021:74-76〕。
- 3 現代の横書き譜の種類と節の表記法を大別し、記譜の目的や役割を言及する〔坂東2022:61-64〕。
- 4 〔東京芸術大学百年史編集委員会2003:566〕参照。
- 5 三宅は「謡として聞いて見ると決して簡単ではないので、節も細かく、技巧も多い様ですが、多くは声の文というようなもので、之れを譜に取って見ると其面白味は顕れず、第一廻しも振りも同じものとなってしまいます」と言及する〔三宅1913:72〕。
- 6 観世清康・大西鑑一郎・大西亮太郎改訂の通称「大西本」（1900）大喜多信秀による通称「常磐本」（1914）などがある。
- 7 数字譜（略譜）は、明治24年の小学校教則大綱に導入され、明治40年代以降五線譜の推進運動によって衰退していった。〔阪田1998:85〕。
- 8 筆名として、蘆野「白旗か赤旗か」『能楽』11-10〔蘆野1913:10〕には理学士蘆野空谷子ともある。
- 9 雑誌『謡の友』4-8、〔1919:18〕参照。
- 10 謡本では、シヲリを胡麻二つ分以上の範囲で右横に「シホル」と表記されるのに対し、クリは、観世流や宝生流ともに胡麻一つの直ぐ下に「クル」と記す。どちらも室町中期以降より記される伝統的な文字譜である。
- 11 本ユリは、主に調子を鎮めるために用いられ、複数生み字を出して声を揺らして謡う技法である。
- 12 息の扱い方を陰息・陽息で解説した。〔三浦1899〕3巻33頁、4巻51頁、〔喜多1921〕6巻11頁参照。
- 13 大正14年東京放送局芝浦仮スタジオ開局以後、謡曲のラジオ放送が開始された〔西野・羽田編1987:476〕。
- 14 観世元昭は、観世流24世宗家左近の実子である。横書き譜は、カセットテープ付属の解説書に掲載される。
- 15 宝生流における横書き譜は、佐藤芳彦『宝生流節の図解』（1958）が最初となる。現宝生流宗家監修の横書き譜は、雑誌『宝生』で現在も連載中の「実践講座 基礎からつくる宝生流の謡」に掲載されている。

## 参考文献

蘆野敬三郎 1921 『謡曲通信教授法』、東京、檜常之助。

- 岩城賢太郎 2018 「喜多流「綾鼓」の成立と土岐善麿・喜多実協同の新才能創作－喜多流の戦後復興との関わりから」『武蔵野大学武蔵野文学館紀要』8、107-135 頁。
- 上野正章 2021 「節の再編—近代謡曲における音階概念の浸透について—」『日本伝統音楽研究』18、65-84 頁。
- 表章・加藤周一校註 1984 『日本思想大系 24 世阿弥 禅竹』、東京、岩波書店。
- 観世元昭 1980 東映サウンドファミリー編 『観世流謡曲入門講座解説書』、東京、東映商事。
- 観世流謡曲研究会 1933 『図解応用謡方詳解 位と緩急第二巻』、大阪、吉田謡曲書店。
- 神田豊穂著、金子亀五郎関・能楽図書研究会編 1915a 『喜多流謡の節扱ひ』、東京、わんや江島伊兵衛。
- 神田豊穂著、松本長関・能楽図書研究会編 1915b 『宝生流謡の節扱ひ』、東京、わんや江島伊兵衛。
- 神田豊穂著、観世元滋関・能楽図書研究会編 1921 『観世流謡の節扱ひ』、東京、檜大瓜堂。
- 喜多七太夫著・喜多六平太編 1921 『音曲悪魔払 乾之巻』、東京、わんや書店。
- 阪田久美 1998 「わが国の唱歌教育における数字譜の導入と変遷－明治・大正期の唱歌教科書・指導書の分析を通して」上越教育大学大学院学校教育研究科修士論文。
- 杉江櫻園 1916 『謡曲独習自在』、東京、謡曲予習会。
- 鈴木卯太郎 1922 『観世流謡曲図解 第一編』、東京、田中大弼。
- 田崎延次郎 1931 『観世流謡曲階梯』、東京、檜書店。
- 東京芸術大学百年史編集委員会、財団法人芸術研究振興財団編 2003 『東京芸術大学史 東京音楽学校篇 第二巻』、東京：音楽之友社。
- 西野春雄・羽田昶編 1987 『能・狂言辞典』、東京、平凡社。
- 坂東愛子 2022 「三線譜作成の経緯について」、藤田隆則編『能「羽衣」を解剖する—音曲面を中心に—（京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター研究報告 14）』、京都、京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター、61-64 頁。
- 三浦庚妥著・大和田建樹訂正 1899 『音曲玉淵集』、東京、江島伊兵衛。
- 三宅延齡 1913 「謡の節と西洋楽の譜号」『能楽』11-1、東京、能楽館。



# Features and Properties of Horizontal Musical Scores for Noh Chants in Modern Times

BANDO Aiko

Starting in the Taisho era, the influence of Western music led to the invention of various horizontally written Noh chants as learning materials. These scores have unique rules differing from those of Western staff notation.

Horizontal musical scores for Noh chants were used as supplementary teaching materials for Noh recitation books and oral instruction. Thus, systematic research of this sheet music has been limited so far. This study clarifies the features and properties of horizontal musical notation, starting with a focus on early modern horizontal musical scores used for self-study.

This notation was invented by Toyoho Kanda, Ōkoku Sugie, Keizaburō Ashino, Utarō Suzuki, Enjirō Tazaki, and Kanze-ryū Yōkyoku kenkyūkai. This study's first part clarifies the purpose of writing this book and its expected target audience. After confirming the characteristics of the musical score writing format, this study compares the graphic notation for melodies that were written frequently in the musical scores and analyzes discrepancies in their interpretations. Furthermore, it discusses the meaning of the special breath notation found in the scores written by Ashino and Tazaki.

The conclusion positions modern horizontal musical scores based on their benefits to students and influence on modern learning methods.

Keywords: Musical notation for melodies, graphic notation, musical notation for breath