

二一六、三線譜作成の経緯について

坂東 愛子

本稿では、映像に添える謡の横書き楽譜における三線譜作成の手順や表記の意図などについて概要を説明する。

一、謡の横書き楽譜について

(一) 横書き楽譜の歴史

はじめに、謡の横書き楽譜における歴史について概括する。
 謡の横書き楽譜とは、左から右へと時系列に音の高さを記した楽譜である。現在用いられる横書きの記譜法には、西洋芸術音楽で用いる五線譜、謡の音階構成音を譜線に記した楽譜とそれを応用した音階の中心となる音で記す三線譜などがある。本来、謡の楽譜は、縦書きの謡本によって伝承され、音の高さなどを横書きで表すことは、西洋音楽の影響を受けたものと考えられる。

歴史的にみると、まず明治初期より西洋音楽が学校教育に導入され、五線譜の楽譜が普及し始めた。その後、明治四〇年（一九〇七）東京音楽学校内の邦楽調査掛において、日本伝統音楽を対象とする採譜事業がなされ、謡の五線譜化も試みられた。この採譜が、謡の横書き楽譜の嚆矢となる。以後、鈴木鼓村『日本音楽の話』（一九一三）の謡曲〈羽衣〉採譜をはじめ、田中正平邦楽研究室採譜による謡曲〈羽衣〉全曲などを収めた田辺尚雄編『近世日本音楽集（世界音楽全集二五）』（一九三一）などの複数の楽譜がみられる。

一方、ヨワ吟の音階構成音（甲グリ音・クリ音・上ウキ音・上音・中ウキ音・中音・下ノ中音・下音）を譜線上に記した楽譜は、杉江櫻國『謡曲 独習自在』（一九一六）や神田豊穂『観世流節扱』（一九二二）を先駆けとし、現代まで謡の解説書に多用される。譜線の数や表記方法には、すべての音階構成音を記したものや不要な部分を省略したものなど多くのヴァリエーションがある。

さらにこの記譜法は、浅見真高『能の音楽性と実際』（一九九三）所収の「横書観世流補助謡本十二曲」において、謡の音階の中心となる上音・中音・下音を譜線とした三線譜へと改良が試みられた。旋律の捉え方も単に音の高低を示すだけでなく、基礎的なフシの単位が把握できる実用向きの補助教材としての工夫がうかがえる。

(二) 三線譜の位置付け

謡を横書きで記譜する際に、どの楽譜の種類が適当であるかは、どのような目的で記譜するかによって異なる。西洋の五線譜と謡の三線譜は、全く異なるシステムによって記譜された楽譜である。五線譜では音の高さが固定され、譜線と譜線の間が全音の幅となるのに対して、三線譜の音の高さは、演奏者に委ねられるものであり、三つの核となる音（上音・中音・下音）の譜線の間がそれぞれ完全四度となる。

特定の演奏を忠実に記譜したい場合、音の高さ、リズム、装飾音、

強弱などの五線譜の機能や記号を駆使し、様々な音楽的情報を記録しておくことができる。その反面、謡は声の揺れやナビキなど無意識に音響の変化が生じるものであり、正確な旋律を捉えることが困難であることも否めない。特に、実際に学習用として楽譜を活用する場合、固定された高さや装飾音を表記する五線譜を見て謡うと、主要な音と補助的な音が認識できずに謡われてしまうという恐れがある。

それに対して三線譜は、楽譜を読む側で音の高さを設定して謡うことができ、主要な音の動きに限定して三線譜上に詞章を振り分けられるため、視覚的に大まかな旋律の流れが認識しやすい楽譜であるといえる。今回の能〈羽衣〉の映像に添える横書き楽譜では、謡に慣れていない初心者を対象とするものであり、学習用の補助的な楽譜として三線譜のほうが適当であると考えられる。

さらに日本伝統音楽の声楽をみると、三線譜と同様のシステムをもつ声明の回旋譜に注目できる。声明の横書き楽譜においても近代以降、西洋の五線譜化が始まるが、それと並行して吉田恒三と多紀道忍らによって、声明の基本音階である宮・商・角・徴・羽を五線とする独自の五線譜が生み出された。その後、多紀の門弟中山玄雄が、その五線譜上に目安博士をよりわかりやすく横書きに図像化する方法を考案したとされ、これを回旋譜と呼ぶ。この記譜法は、「ユリ」「マクリ」「ソリ」などの旋律型の装飾的な音の動きを曲線的に記号化したものであり、博士の補助教材として各宗で独自の回旋譜が展開される。

このように謡の三線譜と声明の回旋譜の記譜法を比較すると、謡の旋律型、つまりフシの単位をわかりやすく図形化した表記が三線譜では進んでいないことがわかる。今回の〈羽衣〉の三線譜では、声明の回旋譜の記譜法を参考にし、新たにフシの図形化を目指した。

二、映像に添えるための新たな表記方法

謡曲〈羽衣〉の全曲を記した最初の三線譜として、浅見真高『能の音楽性と実際』所収の「羽衣全曲三線譜」がある。その表記は、線上に詞章、産み字、長音など謡の骨格のみを記譜したものである。この後書きには、フシの扱い方を教授する際、実際に稽古場で使われた楽譜と記される。

今回の横書き楽譜は、上演映像に添えるための謡のナビゲーションの役割を担うもので、初心者が映像を通して能を鑑賞するだけでなく、謡の基礎的なフシの理解を導くことを目的とする。そのため口伝が不可欠である謡い方においても適宜表記した楽譜として、演者である謡い手側の意識を反映させた規範譜を目指し、視覚的な表記を考案した。

まず、譜面の形式について概観する。

三線譜の譜線は、ワキ方高安流とシテ方観世流の音階概念に従い設定した。ヨワ吟の譜線は、基本の三つの音（上音・中音・下音）を実線、補助音（クリ音・上ウキ音・中ウキ音・下ノ中音）を点線、呂音（点線）を適宜に付加し、サシや掛ケ合（カカルなど）部分は二音（上音・中音）を実線とする。ツヨ吟の譜線は基本の二音（上音・下音）とする。地取りは基準となる音の高さが定まっていなくても便宜上、コトバと区別するために一線上に表記した。

この三線譜は主に旋律を中心に記譜しているが、大まかな拍子の目安として二拍、六拍に拍線を付加し、三ツ地謡で生じる拍の縮約箇所には、▼を付加した。

次に、フシの表記法における三つの特徴を示す。

一つに、基礎的なフシであるクリ・入り・マワシ・フリ・中マワシ・走りの図形的な記譜を試みた。これは、実音を示すものではない

く、声明の回旋譜のフシ表記に相当するもので、あくまで目安となる旋律を図形的に書き表すという方法を取り入れている。

二つめは、基礎的レベルのフシであるクリ・入り・マワシ・フリ・ハル・中マワシとリズム変化のある走りのフシ名称も上欄に記し、譜面上に表わせないフシ独自の音楽性を映像音源から聞き取ることを促すような意図を持たせている。

三つめには、定形化される産み字を片仮名、長音を直線、装飾的なフシの揺れを曲線で表記した。これは、謡い手の感覚で多様性が生じるものであるが、演者へのインタビュを重ねて、出来る限り流儀内の共通した認識と推測される領域のものを表記するように工夫した。

三、フシ表記の作成（過程・意図）について

三線譜の作成手順として、現行の謡本である『観世流大成版謡本』『高安流謡曲集』の指示記号と映像音源をすり合わせながら、原案譜を作成した。その後、演者である河村晴久氏と有松遼一氏にインタビューを重ねて修正を加えている。

両氏から聞き取った情報には、多くの口伝の範囲を含む内容がみられた。謡の学習としてやはり口伝が不可欠ではあるが、実践で変化の生じやすい歌唱技法をどの段階まで表記していくか、研究会のメンバーとともに検討をおこなった。

特に検討が重ねられたシオリ・クリ・マワシ・ウキの表記について取り上げる。

ウキの一声にあるツヨ吟のシオリにおいて、ツヨ吟特有の息の強さで音が変化していくナビキと旋律の動きの表記が検討された。修正後には、曲線の動きによって旋律を表記しているが、謡い手側の意識では音程変化に向かうのではなく、息の深さや強さがシオリの本来の特

徴として捉えられている。そのため厳密には、実音の響きとは異なる表記となった。

シテ方のヨワ吟にあるクリでは、河村氏から「息を使って音を練り上げから、下へクルッと回して上げるような」というような手振りでご教示頂いた。やはり口伝によって体感する、立体的な息の流れを楽譜上で平面的に捉えて表記することは困難であるが、その感覚を許容な範囲で曲線に反映させた。

マワシについて、入りの表記との区別が検討された。マワシは、楷書で謡うように角有の直線として表記している。これは初心者が謡うマワシを想定したものであり、実際には角が取れたように聞こえるが、それは中級、上級レベルの実践技法によるものである。入りについては、マワシより息が緩やかに下げられるため、角なしの直線で書き分けた。

ウキは旋律における装飾的な要素であり、その扱いは流儀内でもヴァリエーションが多いため表記するかどうか検討された。今回は、流儀内であまり謡わない扱いは除き、ある程度映像音源に従い表記していく方法を取った。決して楽譜通りのタイミングで音が浮き上がっているものではないが、音の流れを表記することでフレーズ感がよりイメージしやすくなることを期待する。

以上のようなインタビュを通じた修正作業から、謡う箇所や謡い手の多様性を包括できる表記であることに留意した。また、記譜することが不可能な息の角度、強弱、深淺などの発声の側面にも十分考慮し、慎重に表記を検討していくことが重要だと痛感する。この新たな視覚的工夫を加えた横書き楽譜によって、初心者が正しい謡い方の道筋を見出し、さらに表記できない謡の音楽性にも興味を持つ糸口となっていくことを願いたい。

最後に添付された横書き楽譜（三―四）の注釈を掲げる。この注

釈は、演者によるインタビュウから得られた流儀内の習慣的な謡い方や検討された表記上の工夫など解説したものである。

注釈

楽譜内ピース番号「小段名」…

二「一声」…ツヨ吟入マワシ…音程よりも息の強さ・太さ・角度などを重視して謡われている。

三「一声」、一二「上歌」…ツヨ吟シオリ…旋律を辿るのではなく、真つすぐ発声したものを強い息の力で徐々にたわんでいくような感覚で謡われる。

四「一声」…観世流大成版謡本ではオサエだが、高安流謡本ではサゲズのマワシとなる。但し段の句末のためやや抑え気味になる。

六、八、一四「名ノリサシ」、二七「上歌」、六三「カカル」…句末にある「オサエ」を↓で表記。息を抑えて音をやや下げるような息の扱いをする。

八「名ノリサシ」…「めいげつ」…高安流では「つ」の含を発音しない口伝もある。

「下歌」「上歌」の謡い方…実践では習慣的にツヨ吟の上音・下音の音の高さや音程に変化が生じることが多い。

五九、六一「カカル」…「カカル(掛ヶ合)」の三字オトシ…高安流では三字オトシとなるが、シテ方各流儀にフシの異同あり。観世流ではフシが付かないため、実践ではシテや囃子に配慮した謡い方の工夫がみられる。

六三「カカル」…句末の中音に下がる箇所は、実際少し音高を浮かして謡われる。次に上音から謡う「上歌」への移行を取り持つ役割がある。

六四「上歌」…曲中で初めて地謡が謡う「上歌(初同)」は、それまでの「カカル」の上音とは実際は異なる音の高さで謡われることが多い。玄人間では、羽衣の「上歌」としての位取りという認識が共有される。曲ごとに位取りをしていくことで、同じ上音であっても曲趣の違いで音の高さが変化することがある。

一一「地取り」…地取りにある詳細な旋律は表記していないが、地取り特有のフレーズ感などの息扱いがみられる。

一七「クリ」…本ユリの表記は楷書の謡い方であり、フシの揺らし方には様々な扱いがある。

二〇「サシ」…句末の中音を実際には少し音を浮かして謡い、次の句の中音も同じ高さに引き継がれることが流儀内の習慣的な謡い方である。