

# 三―三、縦書き楽譜 注釈

藤田 隆則  
高橋 葉子

## 凡例

・ここでは、縦書き楽譜のシート（クサリ）に即して、注釈を加える。

・最初に通し番号（二一など）を示す。番号の下に、そこで演奏される歌詞や、部分の名称などを書き加えた。個々のシートの、段および小段の中での位置づけがよくわかるようにするためである。

・番号の次の行から注釈を記す。記載の欄は（備考）（太鼓）（大鼓）（小鼓）（笛）（謡）（シテ）（ワキ）の順である。また、それぞれの役名のあとには、コロン（:）を付し、その後、該当する楽譜シートに記されている手の名称や型の記述などを転記した。

### 一、漁夫の登場

二一 「囃子方、座着クト、後見ガ松ノ作物ヲ持ツテ出、舞台正面先ニ置」(シテ型付より)

（備考）能の前には必ず、「お調べ」（楽器の調整と心の準備の時間）が演奏される。笛・小鼓・大鼓・太鼓の順に音を出す。お調べのための決まった手があるが、それ以外の音を出してもよく、納得がいくまで調整してよい。笛は他の三人が調整し終わるまで見計らって吹き続ける。「お調べ」がすむと、囃子方は、片幕で出、橋掛かりの左寄りを進む。笛方が舞台に入ると切戸口

から地謡が出る。

（大鼓）切戸口の方を向いて座り、大鼓・小鼓が床几にかけると共に正面に向き直る。手を袴に入れて姿勢を正す。

（大鼓）（小鼓）後見が引き始めたのを確認し大鼓・小鼓で動作を合わせて床几にかかる。道具を前に置き、手を袴に入れ姿勢を正す。

二二 「後見ガ引クト、一声ノ囃子ニナリ、ワキ・ワキツレ登場」(シテ型付より)

（大鼓）袴から手を出し道具を取って膝に構え笛の吹きだしを待つ。

（小鼓）袴から手を出し道具を取り締緒を外す。以下大鼓と同じ。

（笛）大小鼓が道具を取り始めるのを見て笛を取り、構える。

### 【一声】

#### 二三 導入部

（大鼓）（小鼓）「ヒー ヤアー 日<sup>ヒ</sup>」のヤアーを聞いて構える。

（笛 諸ヒシギ）二つのヒシギ音（二つ目は「ヒー」、二つ目は「日<sup>ヒ</sup>」と表記）の長短のバランスは「次第は乗らぬによって跡のヒーを短く、一声は乗るによって跡のヒーを長く吹くベシ」（森田光風『千野の摘草』）とされる。

#### 二四 導入部

（備考）【一声】はノルアシライ（ノリ拍子によるアシライ）。つづく謡の小

段〔一声〕もおなじくノルアシライで演奏される。ワキは多くの曲では【次第】で登場するが、羽衣のように【一声】で登場する曲もある（他には〈紅葉狩〉〈大江山〉など）。

〔小鼓：一声打出〕登場楽【一声】は、基本的に小鼓から打ち出される。曲調に相応しいテンポ・音・かけ声の高さ・強さ・雰囲気が必要となる。ヒシギの終わりから最初の打出「○（ポ）」、さらにその次の「ポ」との間隔によって、その後の位（テンポや雰囲気など）が定まる。

#### 15 導入部

〔大鼓：打出シのノルアシライコイ合〕打出。位を定める。最初の掛け声は「ヤア」ではなく「ハア」である点に特徴がある。小鼓を受けて、曲調に相応しく打ち出す。1拍目にかけてハのかけ声をかけるのは例外的である。

〔小鼓：声アル甲三ツ地〕囃子事におけるセクションの最初の三ツ地では、五拍目に「ヤ」声を添える（大倉流の場合）。

#### 16 導入部

〔大鼓：ヌク地〕ここから、テンポやノリの基本となる「地」（基本となる繰り返しのパターン）に入る。ヌク地は、ノルアシライ（ノリ拍子によるアシライ）の地を構成する主要な手である。「ヤ・ハン」の掛け声によって、他のパートに位（クライ）を伝える。

〔小鼓：打放〕打放は、ノルアシライ（ノリ拍子）の「地」の導入のためのパターンであり、その後につづく長地への流れをつくる。

#### 18 導入部

〔大鼓：打放〕1拍目まで打って止めることによって、小鼓に流れをあずける。8拍〜1拍の間をしつかりとる。ここで打放を打たずに、ヌク地を繰り返す流儀もある。

〔小鼓：長地中ヨリ〕長地は、ノリ拍子の基本となるパターンである。ここでは、大鼓の8拍〜1拍の間（ま）に合わせて、ヤ・ハンの掛け声の間が大きくふくらんでいるのがよくわかる。3拍目からはよどみなく打たれ、6拍目から少し速めて自然なノリが作られている。

〔笛：一声〕ヤ・ハンの声を聞いて、雰囲気や位を共有しながら、拍子に合わせずに吹く。一声の譜（唱歌譜）はクリの譜（4,9,10,11）と同じである。

#### 19 導入部

〔大鼓：皆地〕皆地（ミナヂ）は、他流では「シカケ」と呼ばれる。連続的に加速する打音によって、ひとつのセクションが終結に向かうことを表す。

〔小鼓：結〕シカケに反応して、鼓は、結（ムスビ）という手をうつが、大鼓とは対照的に、後半ではテンポを締めていき、次のクサリへとスローダウンして連続させることがもとめられる。

#### 20 導入部

〔大鼓：ノル上ゲ合頭〕「ヨーイ」という掛け声は、ひとまとまりの段落の終結を予告する掛け声である。頭（カシラ）で一段落（導入部）を終結させる。〔小鼓：初段前ノ手〕段落の区切りに向かつて、6拍目以降テンポを抑える。大小鼓は互いに掛け声を合わせ、頭で一段落（導入部）を終結させる。

〔笛：（一声）〕一声の中の「ヒュウイ」は音が上行する旋律として演奏されることが多いが、森田保美氏の演奏は、音が下行する旋律であり、特徴的。笛は、合頭と同時に一声を吹き終える。

#### 21 越ノ段

〔大鼓：ノル上ゲ合頭〕〔小鼓：声アル甲三ツ地〕以下、越ノ段という新しい段落に入る。大鼓の「ハアハ」は、最初が長く後が短い。石井流の特徴である。

1-12 越ノ段

(大鼓：本越ノ手) (小鼓：本越ノ手) 登場音楽【一声】には様々な種類がある。羽衣の【一声】は「本越一声」といわれ、この演奏のように越ノ段を打つのが正式である。が、現在、越ノ段は省略されることが多い。

1-13 越ノ段

(備考)「越(コシ)」とは、大鼓が奇数拍を打たず、そこにある拍を飛び越すような感じで打つ手である。打たずに拍の存在を感じさせる。ここでは8拍目と2拍目に打っているので、第1拍を「越し」ていることになる。

(大鼓：本越ノ手) 本越の中では、大鼓としては変則的に、2, 4, 6, 8の偶数拍を打っている。

1-14 越ノ段

(大鼓：本越ノ手) 大鼓は、8, 2, 4, 6拍の偶数拍を打ち、第1・第5拍の両方を越す。力が入るので「ア」の声は「ハ」に聞える。

(小鼓：本越ノ手) 奇数拍を高く強い音で強調する。小鼓の手としては変則的である。ここでは、3, 5, 7と奇数拍を担当して、大鼓の粒と交互に打つ。

1-15 越ノ段

(大鼓：本越ノ手) 4拍のあとにつづけて奇数拍5拍を打つことによって、終結を予告する。

1-16 越ノ段

(大鼓：本越ノ手) (小鼓：本越ノ手) (打上) 段落の区切りに向かって、6拍目以降テンポを抑えて、大小鼓で互いにかけて声を合わせる。

1-17 地ノ段

(備考)【一声】を略式で演奏する場合には、冒頭の「諸ヒシギ」に続いて、この部分から演奏されることが多い。その省略形式は「一声二ノ句」と呼ばれることもある。

(大鼓：本越ノ手) (小鼓：声アル甲三ツ地) 段落の頭を大小鼓でしっかり合わせる。以下「地ノ段」となる。

1-20 地ノ段

(笛：中高音) ヤ・ハンのあとから中高音を吹き出す。中高音は、「上歌」の中間部分、「クセ」の前半部分にも演奏される。なお、ここでは、中高音の直後に、六ノ下が接続されるが、「上歌」(1-63 から 1-68、2-49 から 2-53)でも同様に、中高音↓六ノ下とつづけて演奏される。

1-22 地ノ段

(大鼓：打カケ) (小鼓 ウケ頭) 小鼓による7拍目のイヤ△と、次の大鼓のイヤ●はシテの登場の合図となる大事な頭(カシラ)。これ以降、幕上げノ段にはいる。

(笛) 中高音を幕上げまでに、吹き終わっている。

1-23 幕上げ段

(大鼓：二段目頭) 石井流以外では段の手は2クサリで、すぐに地の手に入るが、石井流は段の手が4クサリと長い(1-26まで)。段の手は本来幕上げの合図だが、石井流では結果的に人物の登場を彩ることにもなっている。

(笛：六ノ下) 3拍目前のハの掛け声から、六ノ下を吹き始める。

(ワキ) ワキ、ワキツレの順に橋掛かりを歩み舞台へ向かう。

(後見) 大鼓のイヤ●の掛け声で幕をあげる。

## 1-24 幕上ゲ段

(小鼓：打放) ここより小鼓は、ノリ拍子の地を打つ。大きな緩急がなく一定した運びが、ワキ歩行のテンポを示唆する。

## 1-26 幕上ゲ段

(ワキ) このあたりで、ワキツレが幕を出る。

## 1-27 幕上ゲ段

(大鼓：ヌク地) (小鼓：長地) 大鼓は、ここからヌク地ばかりをくりかえし、ワキとワキツレの歩行を伴奏する。小鼓は長地をくりかえす。「地」の数は決まっておらず、登場人物が所定の位置に来るまで打ち続ける。「地」のテンポや雰囲気は曲趣により異なるが、いずれの場合でも登場人物の歩みを促すノリが求められる。

## 1-28 幕上ゲ段

(笛：六ノ下) 六ノ下は、本来は、この「ツロー」の後に「イヤー」と低音の旋律を吹いて終わるのが決まりだが、ここでは、もうすこし長く吹き続けなければならない。そのため「ツロー」から再び「ラー」と高い音を持続させてつなぎとし、1-24 から1-25 にある「リウヒューイ」の旋律にもどる。そこから時間を調整しながら、終わりに向けて、吹くことになる。六ノ下の延長のやり方は、【物着】(3-23 から)でも同様である。

## 1-31 幕上ゲ段

(ワキ：立向所九尺斗。台端にて幽延し立戻り向合) ワキが地謡の前の位置で方向をかえる。

## 1-32 幕上ゲ段

(大鼓：ヌク地) ワキ、ワキツレが所定の位置に到達したことを確認し、次の皆地へ移行する。

(ワキ) 前進して、作り物の横でとまる。1-31 にある「幽延」はワキの型付に出てくる用語。舞台先から正面に目をつけて、遥かに見る動作を表す。

## 1-33 幕上ゲ段

(大鼓：皆地) ワキがワキ柱前で止まり、向きを変えたらシカケる(＝皆地を打つ)。テンポを落とし、ワキとワキツレが向かい合って謡い出すまでの間を作る。

(小鼓：結) 大鼓がシカケたら「結(ムスビ)」の手を打つ。大鼓とテンポを合わせる。

(笛：六ノ下) 大鼓の皆地など【二声】がおわる合図をうけて、終結の旋律である「ツロー」へと進む。

## 【一セイ】

## 1-34 「かざはやの」

(備考) 文字数が「五、七五、七五」の「一セイ」は、ひとつの定型である。「月清き、夜半ともみえず雲霧の、かかれば曇る心かな」(土蜘蛛)、「露の世に、なほ老の身のいつまでか、又この秋に残るらん」(天鼓)、「海士の刈る、藻にすむ虫にあらねども、我からぬらす袂かな」(海士) など、いずれも、この「一セイ」と同じ手順で演奏される。

(大鼓：ノルアシライコイ合) (小鼓 コイ合・甲三ツ地) コイ合ではテンポをゆっくりにする。

(笛：六ノ下) 「ツロー」のあとに、低音の「イヤー」を次のコイ合いっぱい吹いて、六ノ下を終わる。

(ワキ) ワキとワキツレが互に向き合い一足ツメル。コイ合を聞いてから

謡いだす。

1-35 「みおの」

(大鼓：ヌク地ツメ) 「ツメ(詰)」とは5拍目に、連続して打音(粒)を置くことを意味する。これにより「ヌク地」が「皆地(シカケ)」を兼ねることになり、次が打カケに移行することを予告する。

(小鼓：打放ツメ) 「ツメ(詰)」は、8拍目まで打ち詰めることを意味する。次に変化があることを予告する。

1-36 「うらわをこぐふねの」

(大鼓：打カケ) ここで「見計らい」(クサリ数の即興的調整)の判断をおこなう。「舟の」のあたりに小鼓のハシリ(ポポ(〇〇)という手)が来ていれば、つぎに「初段」の手を入れる(ここでは次に初段が演奏されている(1-37)。もし謡の方が早く進み、小鼓の頭ハシリが「浦人」以降になれば、手を1クサリ短くする。つまり、すぐに打上合頭(1-38に演奏している手)に向かう。

(小鼓：頭ハシリ) 5拍目の頭は、「船の」という入り節(高い音の目立つ節)があるところにおよそ位置することによって、節を強調する。

1-38 「とやわぐ」

(大鼓：打上合頭) 「ヨイヨイ」というかけ声は終止の手組に入るための小鼓や謡い手に対する合図。謡の「騒ぐ」を聞いてこのかけ声が来るようにタイミングを調節する。

(小鼓：ヨドリ返シツメ) 「ツメ」ることによって、次の「打上」を導く。

1-39 「なみじかな」

(ワキ：竿ヲ前ニ卸シ両手ニテ持(但左ノ方少上ル)) 左廻りで正面に向く。

後は型付のとおり。

1-40 オキ

(備考) 「ヲキ(オキ)」は、漢字で書くと「置き」であり、文字通り、一段落させる手である。ヲキの後には、この場合のように「サシ」が続くこともあれば、1-68のヲキのように、「詞(問答)」が続く場合もある。いずれの場合であっても、ノルアシライあるいは拍子合などで急迫していく流れをいったん沈静化させて、新たに始まる別の場面を準備するという作用がある。その意味で「ヲキ(オキ)」は、音楽上の切れ目であるにとどまらず、能の段の区分においても重要な役割を果たすものである。

(大鼓：ノルヲキ) 謡の「かな」で合頭、「な」のふしが伸びている間にヲキの手を打つ。

(小鼓：オキ) オキでは、冒頭から続いてきたエネルギーがいったん収まり、段落となる。大倉流はオキの最初の粒を5拍とするが、他流では、記譜の上では、4拍とするのが一般的。

〔サシ〕

1-41 「これは三保のまつばらに伯陵ともうす漁夫にて」

(備考) ふしのたつぷりした「一セイ」から、ふしが少なくスラスラと運ぶサシ調に、ノリが変わる。囃子はノルアシライからノラヌアシライへと打ち方が変化する。「サシ」において鼓は、謡の決まったシラブルに、打音を当てて合わせているのではない。しかし、映像では、謡の1句1句という単位の進行に、鼓の手の「まとまり」を、合わせて(のせて)いるようにみえる(手の連鎖が、適切なテンポを維持したままで、無理なく演奏されていく)。ただし、謡の切れ目と、鼓の手の切れ目が同時に来ることは、避けられているようだ。多くの場合、鼓の掛け声が、句の謡い出しに先行しているのである。その位置関係から、鼓の掛け声は、次にくる謡を促し、引き出していく

ような役割を果たしているように見える。

(大鼓::アシライコイ合) ノラヌアシライのコイ合はアシライの基本の手である。かけ声が大きく伸びる。数は決まっておらず、謡い手によってかなり変わる。「これは美保の松原に」の一句に、コイ合(8拍目から3拍目)の手が重なるように打つ。

(小鼓::甲三ツ地) ノラヌアシライでは拍節感を消し、かけ声を長くかける。小鼓は続く「白龍と申す漁夫にて候」という一句に、三ツ地(4拍目から8拍目)という手が重なるように打っている。

142 「候、万里の高山に雲たちまちにおこり」

(大鼓::アシライコイ合) 「候、万里の高山に」に手がおよそ対応する。

(小鼓::三ツ地) 「雲たちまちにおこり、」におよそ対応する。

(ワキ) 「万里」からワキツレも歌う。ワキの所作は、型付のとおり。

143 「一樓の明月に雨はじめてはれり、げに」

(大鼓::アシライコイ合) 「一樓の明月に雨はじめて」に手がおよそ対応している。

(小鼓::三ツ地) 「はれり、げに」に手がおよそ対応している。

(ワキ) ワキ、ワキツレはお互いに一足ツメル(詰める)。詰めるは、前方に一足踏み出すことで、その動作にはさまざまな感情表現を込めることも可能である。

144 「のどかなるときしもや、春のけしき松原の」

(大鼓::アシライコイ合) 「のどかなるときしもや、」に手がおよそ対応している。

(小鼓::三ツ地) 「春のけしき松原の、」に手がおよそ対応している。

145 「波たちつづくあさがすみ、月」

(大鼓::アシライコイ合) 「波たちつづくあさ」に手がおよそ対応。

(小鼓::三ツ地) 「がすみ、月」に手がおよそ対応。

146 「も残りのあまのはら、およびなきみの」

(大鼓::アシライコイ合) 「も残りのあまのはら、」に手がおよそ対応。「天の原」あたりで3拍目を打てるように、心づもりする。

(小鼓::三ツ地) 「およびなきみの」に手がおよそ対応。次の「心空なる」あたりから、大鼓がツツケの手に入れるように調節する。

147 「ながめにも、こころそらなるけしき」

(大鼓::四ツノツツケ) 「眺めにもオ」の末の廻シがおおよその目印となり、ツツケに入り、「心空なる・けしきかな」と、上句と下句を、ツツケの前半と後半に載せていくのが、およその傾向であろう。

(笛::呂) 「心そらなる」まで謡を聞いて、呂を吹き出す。呂は、「クセ」の前でもかならず吹かれる(「クセノ呂」とも呼ばれる)。呂は(1)ホーヒョー、(2)ラーリウ、(3)ロー、(4)ヒウ(ラ)ーリウ、(5)ローイ、(6)ツロー、(7)イヤー、という旋律単位からなる。ここでは(1)(2)が演奏される。

148 「かな」

(大鼓::上ゲ合頭) 謡の「な」の生み字のふしいっぱいで、合頭が来るようにする。

(笛) (2)のつづき、(3)(4)が演奏される。

149 打切

(備考) 「打切」は、拍子合の謡(「下歌」「上歌」「クセ」「ロンギ」など)の

冒頭におかれて導入部な役割を果たす。また、拍子合の謡の途中にも、段落をつける必要に応じて置かれている。音楽的な区切りという本来の機能のほかに、定型またはその場面に固有の所作を行う短い間奏としての機能もあり、そこに心情や情景の表出が託されることもある。打切の前半の掛け声「ホニヤアー」は大鼓の持分であり、第7・8拍の「ハ・ハ〇」の掛け声は小鼓の持分であるが、大倉流の小鼓は、「ホニヤアー」の部分も大鼓と一緒に唱えることになっている。打切の次の段落のテンポや気分は、小鼓が打つ「第7・8拍」によって予告される。

**〔大鼓：打切〕** 打切の手でしっかり段落感を出す。

**〔小鼓：打切〕** 第7・8拍で次の下歌の拍子合のノリを作る。

**〔笛：呂〕** (4)の続きから、合頭あたりに合わせて(5)「ローイ」をもっていく。すこし休み、大鼓と小鼓の「ホニヤアー」の掛け声に重なるように、(6)を長めに吹き(7)を打切が終わるまでに吹きおさめる。このあたりの旋律の位置の配分は、「クセ」の前に吹かれる「呂」(4-25,26,27)と同じ。ちなみに、拍子合の謡の小段の末に吹かれる小手六ノ下、六ノ下もやはり「ツロイヤー」の譜で終わる。

**〔下歌〕**

1-50 「忘れめや」

**〔備考〕** 能の一段の中では、一般的に、拍子に合わない謡が、拍子に合う謡へと進んでいく流れがある。拍子不合の「サシ」から拍子合の「下歌」「上歌」という流れは、人物の登場する段においては、一般的に見られる流れである。ここからは、「下歌」「上歌」という拍子合の歌になり、音楽的な変化とシーンの変化が感じられる所である。

**〔大鼓：ヤノトリ〕** 歌の始まりに相应しく1拍目は十分間(ま)を大きく取る。ヤノトリは1-56,4-28にも出てくる。

**〔小鼓：一ツトリ〕** 「トリ」は、大倉流の場合、2、3、4拍と打つが、一ツ

トリは、3拍目のみを打つ手である。1-56,4-28にもあり、いずれも、小段の冒頭である。2拍目を打たないのは、謡い手のテンポや息遣いを正確に受け取るためであろう。シテが独唱する箇所でも、一ツトリがしばしば出現する。シテの謡のテンポや息遣いを尊重する目的があるのであろう。

1-51 「山路をわけてきよみがた」

**〔大鼓：コイ合〕** 「山路」の「ま」はふしによって間が大きくなるが、どのぐらいの大きさは謡い手によって様々である。謡をよく聞き、2拍目の「じ」でコミを取る。

**〔小鼓：甲三ツ地〕** 第3拍と4拍の間、第5拍と6拍の間は理論上の時間を詰めて謡われているので、小鼓は偶数拍でコミを取っている。一般にセクシヨンのはじめでは、三ツ地の5拍目が「カン」の音になる(甲三ツ地)。また、先行する手が一ツトリであるときも甲三ツ地になる。

1-53 「立ち連れいざやかよわん」

**〔小鼓：三ツ地ヒカへ〕** 「いざや」の「い」は大きく伸びるので、謡をよく聞き、「や」でコミを取る。ヒカへ(控え)とは、打つのを「控える」という意味であり、ここでは8拍目を控える(打たない)ことで、「ん」のマワシの大きさなど、自由に謡える効果がある。「下歌」(240)「空にいつしか行く雲の」も同様。

1-54 「立ち連れいざやかよわん」

**〔大鼓：控押〕** 小鼓も含め「控」には基本的に謡を束縛せず謡に従う意味がある。テンポの緩め方は謡い手に任されている。

**〔小鼓：打切前ノ手〕** 「通わん」の7拍目から次の打切の6拍目までは実質的に拍子不合である。

## 1-55 打切

(小鼓::打切) 第7・8拍で拍子合に戻し上歌のノリを作る。

## 〔上歌〕

## 1-56 「風むいう」

(備考) 「下歌」が「中音」を基本にした旋律を構成しているのに対して、「上歌」は理屈の上では、完全4度上の「高音」を基本とする歌である。ここでは全体が強吟で歌われるので、音の高さの上昇は、実際上はおこらない。ただ声の張りを変えるなどの、気分には変化がつけられているように思われる。

(大鼓::ヤノトリ) 下歌「忘れめや」のヤノトリ(1-50)とは、かけ声の抑揚と打音のタイミングの両方を変えている。ここではかけ声の最後を下げず、速やかに打って爽やかな謡い出しを導いている。この「上歌」(1-68まで)では、大鼓はコイ合を主としたシンプルな手に終始しているが、込み入った手を打たないことで謡がよどみなく運ばれる効果を感じられる。三保の松原へ向かう朝の情景がすっきりと描かれている。

## 1-57 「雲の浮き波立つとみて」

(大鼓::ヤ声ナシコイ合) 「雲の」の「の」のふしをよく聞いてコミを取る。

## 1-58 打切

(大鼓::打切) 調子を張って歌を推進させる。

(笛::高音) 高音は、頭のあと、打切いっぱい吹く。

## 1-59 「雲の浮き波立つとみて」

(備考) この「上歌」は、2つの打切で区切られる、典型的な3部形式である(2句+4句+4句)。ワキの歌う「上歌」は、ほとんどの部分コイ合と

三ツ地であしらわれることが多い。作品の前半であること、立ち役の舞台上での移動がないことが関係しているか。

(謡) この一句は、ワキツレだけが謡い、ワキは次の句より付ける。

## 1-63 打切

(大鼓::打切) (小鼓::打切) 段落が変わってシーンが進んでゆく感じを出す。  
(笛::中高音) 「上歌」の途中から中高音をおよそ謡の二句に配分し、六ノ下をつづけて、謡の終わりまで吹くのは定型。

(ワキ) 打切の間にワキのみ正面を向く。

## 1-64 「松はときわの声ぞかし」

(備考) 「上歌」の第3部。三保の松原に着く。全体に笛が入り高揚感が増す。

## 1-66 「釣人多きおぶねかな」

(笛::六ノ下) 上句の「多き」と謡がしずまるのに合わせて「ヒユウーイ」をあてる。

(ワキ::太鼓座二行、竿ヲ捨、扇ヲ持、正面二出) 右廻りで後ろを向き後ろへ、数足歩み出す。

## 1-67 「釣人多きおぶねかな」

(笛::六ノ下) 謡の終わりまでに「ツロイヤー」と吹き終える。

(ワキ) 止まって後見座へ歩む。あとは型付のとおり。ワキツレは、地謡の前に行き、着座する。

## 1-68 ワキ (オキ)

(大鼓::乙ノヲキ) (小鼓::ヲキ) オキでいったん終止。囃子はしばらく打たないので道具を前に置き、手を袴に入れ姿勢を直す。



二、天女の登場

〔詞（問答）〕

2-1 「我三保の松原にাগり」

〔備考〕〔詞（問答）〕は、囃子の伴奏のない部分。役が抑揚のついた言葉と、動作で、場面を進めて行く。言葉は、役同士のやりとりの場合も、独白の場合もある。細かく分類すると複雑になるので、ここでは古い謡本につけられている指示語である〔詞〕を小段名称として採用した。問答の部分の演技は、相手を「向く」、正面に「直る」のように、向きを変えること、それから、正面あるいは相手に向かって、足を「ツメル」つまり気を込めて前に迫る動きが中心となる。タイミングは、言葉の内容に合わせておこなわれる。すべて単純な演技だが、ドラマを伝えるための鍵となる重要な演技である。

2-21 「悲しやな羽衣なくては飛行の道も絶え」

〔大鼓〕（小鼓）道具を取る。

〔カカル（掛合）〕

2-24 「このおん詞を聞くよりも」

〔備考〕小段名〔カカル〕は、上掛謡本からとったもの。「節にかかる」すなわち、「サシ」と似た形式の謡になることを意味する表示であるので、これを採用した。「カカル」は下掛謡本では、「拍子にかかる」ことを意味するため、おそらくそれと混同されることをさけるためか、横道氏による小段理論では、「カカル」は小段名として採用されていない。

〔大鼓〕アシライ打出シ 囃子が打ち出すことによって局面の推移がより印象付けられる。場面の内容によって打ち出し方と次のコイ合の声の調子やテンポは大きく異なる。アシライ打出シは、およそ「この御詞を」のあたりに来る。

〔小鼓〕甲三ツ地 甲三ツ地は「聞くよりも」のあたりに来る。

2-25 「いよいよ伯陵力を得、もとよりこの身は心なき」

〔大鼓〕アシライコイ合 コイ合の数は決まっていない。アシライコイ合はおよそ「いよいよ伯陵力を得」のあたりに来る。

〔小鼓〕三ツ地 概して小鼓のアシライは大鼓より間が大きくならないようにする。大鼓が自由に伸縮して見計らいしやすいためである。三ツ地はおよそ「もとよりこの身は心なき」のあたりに来る。

2-26 「天の羽衣とりかくし、叶うまじとて立ちのけば」

〔大鼓〕アシライコイ合 ワキの強い調子につれて切迫感が高まり一句の間が短くなっている。アシライコイ合はおよそ「天の羽衣とりかくし」のあたりに来る。

〔小鼓〕三ツ地 大鼓と同様に切迫感が高まる。三ツ地はおよそ「叶うまじとて立ちのけば」のあたりに来る。

2-27 「今はさながら天人も、羽なき鳥のごとく」

〔大鼓〕アシライコイ合 シテの謡に合わせてコイ合のテンポを落とし、調子を抑える。アシライコイ合はおよそ「今はさながら天人も」のあたりに来る。

〔小鼓〕三ツ地 三ツ地はおよそ「羽なき鳥のごとく」のあたりに来る。

2-28 「にて、あがらんとすれば衣なし、地に又」

〔大鼓〕アシライコイ合 アシライコイ合はおよそ「にて、あがらんとすれば」のあたりに来る。

〔小鼓〕三ツ地 三ツ地はおよそ「衣なし、地に又」のあたりに来る。

229 「住めばげかいなり、とやあらんかくやあらんと」

(大鼓::アシライコイ合) 小段末で落とす(オトシを打つ) ためには、次の「悲しめど」からツツケを打つのがよいだろう。小鼓の三ツ地の手を考えると、アシライコイ合はおよそ「住めばげかいなり、とやあらん」のあたりに来るべきであろう。

(小鼓::三ツ地) 次の「悲しめど」で大鼓がツツケの手に入れるよう第7・8拍を「かくやあらん」に持つてくるとともに、段々状況が煮詰まっていく感じにする。この句と次の句は、7、8拍目を少し変化させノリを付けていることがわかる。小鼓の第7、8拍はノリや雰囲気を作るのに重要な役割を負っている。三ツ地は「かくやあらんと」のあたりに来る。

230 「かなしめど伯陵衣を返さねば、力及ばず」

(大鼓::四ツノツツケ) ツツケの手に入る。

(小鼓::ツツケ) ツツケの最後は、テンポをあげてうち、次の大鼓によるオトシとの対比をつくりだす。

231 「せんかたも」

(大鼓::ヲトシ) オ(ヲ) トシはアシライから拍子合にノリを変えるための中断用の手。

(小鼓::オトシ) 「せんかたも」の「せ」に少し遅れるように打ち、大鼓に「か」のあたりで打たせるようにもっていく。打音を前半までで切り上げることによって、静かな間をつくっている。この静かさが、「涙の露」とはじまる次の拍子合の謡へ焦点をあてる効果をもつ。

(シテ::「せん方も」二足ツメ) シテがワキに向かって二足出ることは「ツメル(詰める)」と表現される。両者の掛合いから拍子合の謡にかわる地点で見られる決まった型であるが、「せん方も無い」という歌詞を合わせると、ワキになんとかして欲しいと詰め寄っているような、そうしながらも諦めを感じ

じているような両義的な意味を持つようにも、受け取れるだろう。

〔上歌〕

232 「涙のつゆのたまかづら」

(備考) 短い、4句で構成された〔上歌〕。「浅ましや」が中音域で終わるので、これは通常の上歌の前半だけのままとまりであると言ってもよいかもしれない。ちなみに、金剛流はここで囃子の打切、謡の返シが入る。

(大鼓::無声ノコイ合) 短い〔上歌〕であるため、以下、コイ合がつづく。

(小鼓::甲三ツ地) 短い上歌であるためか、三ツ地が繰り返される。ツツケへとリズムカルには変化してゆかない。調子は上がってゆかず、「天人の五衰」の気分が描写されることにもなる。

233 「天人の五衰も」

(小鼓::三ツ地ヒカへ) 〔上歌〕が終了する一句前であり、手が来てもよいところである。しかし、短い〔上歌〕なので手はない。そのかわりに三ツ地ヒカへ(8拍目を打たない三ツ地)で静かな雰囲気をつくる。「天人の五衰」という言葉が印象づけられる。

(シテ::「五衰も」サシ込開) サシ込ミ開キがゆつくりと次のクサリまで使っておこなわれる。

〔下ノ詠〕

236 「あまのはら、ふり」

(備考) 直前の地謡の上歌から音域もリズムも変わり、シテの詠嘆がひときわ印象付けられる場面である。人物の登場場面などによく現れる小段〔下ノ詠〕は、ノルアシライで演奏されることが多いが、ここでは、ノラヌアシライである。テンポがゆつくりであること、嘆きの場面であり、謡も下音域中心の詠嘆であることから、ノラヌアシライによる伴奏がふさわしい。

(大鼓：アシライコイ合) アシライのこい合になる。シテの心情を映すようにかけ声が柔らかく伸びている。アシライコイ合がおよそ「あまのはら」に来る。

(小鼓：甲三ツ地) 小鼓の三ツ地の掛け声は、「一声」などのノルアシライあるいは拍子合のとき、「サシ」「カカル」【物着】などのノラヌアシライのときは、それぞれことなる。ノルアシライや拍子合の場合、掛け声はより拍が(また拍と拍の間も)、際立つように短めにかかる。また6拍目の無音の拍もしっかりと数えて、5、6、7、8と等間隔に運ぶのが基本となる。一方、ノラヌアシライでは、拍と拍の間隔は、5拍目と6拍目の間は縮約される。また、掛け声も打音の直後から、長く伸ばすようかけられる。

(謡) 歌い出しが大鼓の「ハア」の掛け声に一致する。拍子合わずの句の歌い出しは、このあたりになることが多い。

238 「くもじまどいて ゆくえしらずも」

(大鼓：四ツノツツケ・半ヲトシ) ツツケからヲトシの基本の手だが、静かな謡なのでツツケを前半までで止めてヲトシの手に移っている(半ヲトシ)。

230,231 のヲトシ(本ヲトシ)のヴァリエーションである。ここでは半ヲトシが常だが、本来は見計らいの手。謡によって半ヲトシか本ヲトシかは即興的に判断される。

(小鼓：ツツケ・オトシ) 「しらずも」の「し」に小鼓が打つことによって、大鼓を「ら」で打たせて、静かな間をつくり、拍子合の謡に渡す準備をおこなっている。

〔下歌〕

240 「そらごころしかゆくへも」

(小鼓：三ツ地ヒカへ) 〔下歌〕の最終句の一つ前に「ヒカエ」がくる。ワキの〔下歌〕(153)も同様。〔上歌〕の中ではあるが、234も同様。

(笛：小手六ノ下) 小手六ノ下(三六ノ下とも)は、六ノ下と同様、拍子合の謡の小段の終止を促す。ともに「ツロイヤー」という低音の唱歌譜で終わる。ちなみにサシの最後に吹かれる「呂」も「ツロイヤー」で終止する。旋律の構成は、呂の後半と同じである。つまり呂は(1)から(7)の7つの旋律単位で構成されるが、小手六ノ下は、(1)から(3)を除き、後半の(4)から(7)までの単位で構成された旋律型である。(4)ヒウ(ラ)ーリウ、(5)ロイ、(6)ツロー、(7)イヤー、ここでは(4)から吹き出す。

241 「うらやましきけしきかな」

(笛：小手六ノ下) (4)(5)(6)と続けて吹く。(6、7)「ツロイヤー」という低い旋律は、ここでは打切前で吹き終わる。それはおそらく、次に来る打切が高い音域の〔上歌〕を準備することになるからであろう。それに對し、〔下歌〕や「クセ」の低い音域で始まる歌の前に(6、7)「ツロイヤー」が吹かれる場合は、打切いっぱい吹かれる。

(シテ) ツメ足でゆっくり前に出ることに感情が込められる。

〔上歌〕

243 「かりょうびんがのなれなれし」

(備考) ワキの〔上歌〕(156以下)同様に3部形式であるが(1句+4句+4句)、1部の冒頭に5文字句がないこと、2部と3部の間に打切がない点が形式上での違いである。3部の始まりは、上句が「千鳥・カモメの」と3・4に分割されて間が生まれる(分離のトリ)。情緒的な効果が込められる場面を構成することとなる。

244 打切

(笛：ヒシグ高音) 〔上歌〕の最初の打切でほぼ必ず吹かれるのが高音である

が、ここでは、途中に「日ウ」というヒシギの音を挿入する手を吹いている。ヒシギの挿入は、高音(タカネ)が何度か繰り返される際に、同じことを繰り返さず変化をつけるために行われる。ここでは、空をあおぎ見る場面にふさわしい表現となる。

(シテ)「上歌」の初句の後に打切が入るのは定型であるが、途方に暮れるシテの心情がおのずと映し出される。

(ワキ・初同打切二放ス) 打切の間に正面に向き直るのは定型の無機的な所作だが、見方によってはワキの心境の変化が感じられる。「放ス」は「見放ス」とも言われるワキの型付用語である。舞台の中央あるいは、常座にいるワキを見ている状態から、体を左にねじり、ワキの正面をむく動作をさす。ワキはシテを見る存在であるが、直接見ない体勢をとることによって、シテ中心の空間を拡大させるような効果が感じられる。

245 「かりょうびんがのなれなれし」

(シテ) この「上歌」で、シテは舞台前方に出て、左に向き、左回りに元に戻る。定型動作だが、歩み、停止、舞台を回ること、などが、詞章の内容にあわせて、意味を個別の意味をもつ可能性をもっている。

247 「かりがねのかえりゆく」

(小鼓・三ツ地) 地謡が「帰り行く」のクリ節をたつぷり歌うのに合わせて、5-6拍の間をたつぷりととっている。

(謡) クリ節はクライマックスとなる言葉を彩る節で、上句につけられることが多いが、ここでは下句に出現する。「帰り行く」という言葉を強調するためである。

248 「あまじをきけばなつかしや」

(備考) 「あまじをきけばなつかしや」という句のあとに打切を入れ、なつか

しく空を見上げる所作を強調する演出もある。

249 「千鳥」

(笛・中高音) 「上歌」の第3部から中高音を吹くのは定型。「千鳥」という言葉の前後のゆったりとした間、そしてシテの大きな左回りの動作をいりどり、情動がこもる音の空間を作り出している。

(シテ・千鳥)「左へ回り」「左へ回り」をするために、「千鳥鳴」とゆつくり左に体をねじる。動作は定型であるが、遠くを見る演技とも見える。

251 「ゆくかかえるかはるかぜの」

(備考) トメの一句前に「初同ノ手」を打つという音楽的形式が整ったことにより、ここに曲のキーワードを持つてくるという作詞法が定着した可能性があると指摘もある(味方健)。

(小鼓・初同ノ手)「春風」という、この曲の情趣を最もよく表す言葉に、ポポと印象的な手を打つ。「初同ノ手」は初同のトメの一句前に打たれる定型の手。小鼓他流でも、「オドル手・乙ノ手」など呼称は違うが、ここで同様に「ポポ」と打つ。

(笛・中高音↓六ノ下) 中高音の最後の「イヤー」は音の高さが下がるが、謡の節が「はるかぜの」で低くなる(中音)のと連動している。「春風」から「ヒウ」と六ノ下に移る。

252 「そらにふくまでなつかしや」

(シテ・空に) シテ柱先ニテ三足出、ワキ正ノ上ヲ見上げ、下リ乍ラシオル「下リ乍ラ」は後退すること。「シオル」は泣く演技。後退する足取りには、落ち込んだ気分をこめることが可能である。

(ワキ・空に吹迄)と向。問答) このあたりまで「見放」の状態が続いているが、「上歌」につづく「問答」に備えて、シテのほうに体をむける(映像

には映っていない。

2-53 「さららにふくまでなつかしや」

(備考) 一つの場面を終止させる場合には、ワキが打たれる(1-67.68~2-1への移行)が、区切りをつけずに次の場面へ繋げてゆきたい場合には、ワキは打たれない。ここでは、控押(大鼓)、止メノ手(小鼓)という組み合わせで、「上歌」を止めている。

(小鼓・止メノ手) 止メノ手は、7拍で打ち納める。静かに歌い納めることを狙っている。もし(1-67.68のように)、オキで終わるならば、きっぱりとした終わり方になってしまうのである。

### 三、天女と漁夫の問答

〔詞(問答)〕

3-1 「いかに申し候」

(備考) 〔詞(問答)〕の部分の主な演技は、相手を「向く」、正面に「直る」のように、向きを変えること、それから、正面あるいは相手に向かって、足を「ツメル」つまり気を込めて前に迫る動き、などである。タイミンクは、言葉の内容に合わせておこなわれる。みな単純な演技だが、ドラマを伝える鍵となる難しい演技である。

(大鼓) (小鼓) 道具を下に置き手を袴に入れて姿勢を正す。

(ワキ) 先行する「上歌」が静かに終わると、ワキは間髪いれず、「いかに」と歌う。それによって場面が連続していることが表現される。ワキの「上歌」の最後(1-68)とワキの言葉(2-1)までの時間間隔とはまったくことなることに注意。

3-3 「衣を返し申さうずるにて候」

(シテ) 涙を抑える手をおろして、ワキへ向く。

3-8 「嬉しやさては天上にかへらん事をえたり」

(シテ) ここからシテのセリフが始まる。セリフが長い場合には、それが始まってからずっと正面を向いて言うのが決まりである。相手のセリフになるまえに、再び、相手に向く。

3-14 「衣なくては叶ふまじ」

(シテ) 「衣なくては」右カケワキウケ) ワキへ向くことを、型付では「ワキへウケル」ともいう。「ウケル」は、鼓の手の名前にも見られる用語で、重要な演奏用語の一つである。

3-15 「やりとては先かへし給へ」

(シテ) 「かへし給へ」ワキに向かって左足、右足と2足ツメル(前に出る)。

3-16 「いや此衣をかへしなば」

(シテ) ワキのセリフになると、2足後退して、もとの位置「常座」というシテの定位置)にもどる。この後、ワキのセリフも長くつづくので、その間、正面を向いている。

〔カカル〕

3-21 「あら恥かしやさらばとて」

(備考) 「カカル」は、「サシ」と同様の拍子に合わない謡の形式であり、大鼓と小鼓はノラヌアシライの演奏を行うことが多い。しかし、ここでは無伴奏。大鼓と小鼓は、次の【物着】からノラヌアシライの演奏を行う。

(大鼓) (小鼓) 道具を取る。

【物着】

3-23 コイ合

(備考) 「物着」の囃子はシテが扮装を変える間のバックグラウンドミュージックともいべきもので、「物着」の作業そのものを表しているわけではない。また男のシテなどの場合にはあしらわれない。物着は戯曲的には存在しない時間であり、ゆったりとした息で演奏される物着の囃子は、まさに時間を超越するように感じられる。ノラヌアシライ。

(大鼓：アシライ打出シ) (小鼓：甲三ツ地) 静かに打ち出す。大鼓の打ち出しの拍は仮に2拍上に記しているが、何拍目であるか明確ではないとする考えもある。

(笛：六ノ下) この次から演奏する「六ノ下」は、七つのフレーズから構成されている。(1) ヒュー、(2) リウイヤ、(3) リウヒューイ、(4) ヒヒユ、(5) イヤーラーリウ、(6) ロイー、(7) ツロー、(8) イヤーと順番に吹くのが基本であるが、さらに延長する場合には、最後の(8) イヤーに入らずに、代わりに「ラーラー」と吹いて、(3) リウヒューイまで戻る。そして(4) (5) (6) (7) と順に最後まで吹く。さらに延長が必要になる場合、(6) ロイーのかわりに「ローリヨ、ラーラー」と吹き、(3) リウヒューイまで戻り、(4) (5) (6) (7) と順に最後まで吹く。(7) のあとに(8) がつながる、つまり「ツローイヤー」となると、落ち着いた低音のフレーズが生み出され、終止の合図となる。

(ワキ) ワキは、着座して、ワキ正面に向いて下に居る。いわゆる「見放」の姿勢になる。

### 3-24 コイ合

(大鼓：アシライコイ合) ごく静かに淡々と演奏する。物着の進み具合に注意しながら、以下、ノラヌアシライのコイ合2回、ヲキ1回の3クサリを繰り返して打つ。

(小鼓：三ツ地) 大鼓と同じ。(基本的に声アル甲三ツ地・三ツ地・オキ)

(笛：六ノ下) 大鼓のヤアに合わせて(1)を演奏。大鼓のハアに促される

ように(2)を演奏。小鼓のヤ・(チ)の粒の後から(3)のリウヒューイを演奏。フレーズは次の鎖に跨いで演奏されていく。

### 3-25 コイ合

(大鼓) ここまでは正面を向いて正座しているが、ここで笛の方へ向きを変える(クツロゲという)。

(笛：六ノ下) (3)の後半ヒューイを大鼓のヤアの掛け声が切れるまで引く。そして大鼓のハアに促されるように(4) ヒヒユ、小鼓の○(ポ)を受けて(5) イヤーラーリウと吹く。

### 3-26 オキ

(笛：六ノ下) (5) イヤーラーリウの「リウ」は、大鼓のオキの粒とほぼ同時になる。(6) ロイーは次の句にまたぐことなく、小鼓のオキの最後と同時に終わる。笛も段落付けに参画しているのである。

### 3-27 コイ合

(笛：六ノ下) 大鼓のヤアに合わせて(7) ツローを吹く。その次は(8) イヤーであるが、これを吹いてしまったら、六ノ下は終わる。さらに延長するために、(7) ツローの後に「ラーラー」を挿入し、(3) リウヒューイ(3-24の7拍目あたりにもある)の譜へともどる。

### 3-28 コイ合

(笛：六ノ下) 大鼓のハアに促されるように(4)、小鼓の○を受けるように(5)を吹く。

### 3-29 オキ

(大鼓：ヲキ) (小鼓：オキ) 打ちながら物着の進み具合には常に注意を向け

ている。ここでは装束付が一通り終わったことを感知する。  
**〔笛：六ノ下〕** (6) 「ローイ」の途中から「イ」のかわりに「リヨ」と吹き、そのまま「ラーラー」を挿入して (3) に戻る準備をする。つまり、まだ終止まで時間があるという判断が下されたのである。

**〔後見〕** このようにワキで装束付を終えると、立ち上がり常座に進む所作が自然にコイ合 2 (3-30,31) に収まることになる。

### 3-30 コイ合

**〔大鼓：アシライコイ合〕** シテが立ち上がったのを確認する。

**〔小鼓：声アル甲三ツ地〕** 声アル甲三ツ地は、ノルアシライ、ノラヌアシライの段落の出発を示す目的で演奏される (1-5,1-11,1-17,3-27,5-1 など)。この箇所は、オキの直後なので、段落の出発点をみなすことができる。したがって、声アル甲三ツ地の演奏になる。

**〔笛：六ノ下〕** (3) にもどり、(4) (5) と吹く。最後まで吹いて行く。

**〔シテ〕** 立ち上がる。

**〔後見〕** シテを立ち上げらせる。

### 3-31 コイ合

**〔笛：六ノ下〕** (5) (6) と吹き、シテが歌い出すまでに、(7) (8) 「ツ

ローイヤー」と吹き納める。

**〔シテ〕** ゆっくり常座に進む。

## 四、天女が舞う

**〔カカル (掛合)〕**

4-1 「乙女は衣をちやくしつ、げいししょう」

**〔備考〕** 「カカル」の囃子は、【物着】に引き続いて、ノラヌアシライで演奏される。大鼓はコイ合、小鼓は三ツ地を繰り返す。最後を「オトシ」で終止

させ、拍子合への移行を用意する。2-24 ~ 31 と同じである。  
**〔大鼓：アシライコイ合 (小鼓：三ツ地)〕** 物着のアシライと変わり、声を張る。

4-2 「ういの曲をなし、天の羽衣風に」

**〔ワキ〕** 掛合のうち「天の羽衣風に和し」の一句のみを歌う。

4-3 「かし、あめにうるおう花の袖、一曲をかなで」

**〔大鼓：四ツノツツケ〕** 次の「舞うとかや」に小鼓がオトシを打つことができるように、ツツケのタイミングを調整していく。

**〔小鼓：ツツケ〕** オトシに向けて、ツツケのタイミングを調整していく。

**〔シテ〕** 「花の袖」とワキへ向く。

**〔ワキ〕** ワキは掛合のうち「一曲を奏で」を歌う。

4-4 「舞うとかや」

**〔備考〕** 2-31 と同じく、オトシ (ヲトシ) によって、前に進むエネルギーは一旦、落とされることになる。それによって、次句の地謡による新たなスタートが際立つことになる。逆に言えば、オトシは、拍子合の謡を導入する手であるとも言える。

**〔大鼓：ヲトシ〕** 「舞うとかや」の最後の2文字までに演奏が終わるように、タイミングを調整する。

**〔小鼓：オトシ〕** 「舞う」におよそ合わせて○(ポ)を打つ。

**〔シテ：「舞ふとかや」両袖アシラヒワキヘツメ〕** ワキに向かっておこなう「両袖アシライ、ツメ」は、他流では「ヨセイ (余情)」とも名付けられる。

自身の存在や言動を相手にアピールする型。「余情」の名は歴史的に古い。

〔次第〕

45 「東遊びの駿河舞」

(備考) 「カカル(掛合)」がオトシで終わり、拍子合の謡「次第」が始まる。〔次第〕は、7・5、7・4の二句からなる。一句目は上中旋律。それがもう一度くり返され(いわゆる「返し」)、二句目は、中下旋律である。その後、さらに低い音域の微音(小さい声)で、一句目と二句目の歌詞をとおして、唱える。これを「地取」と呼ぶ。このような繰り返しは、仏教法要の中で行われる「次第取」(カノン、輪唱)の形式に由来すると考えられている。〔次第〕は能の劇中では、人物の登場と劇の導入を示すだけではなく、人物による行動の開始を告げたり、促したりするなどの、演劇的な働きをもった小段である。ここでの〔次第〕は、つづく「クリ」「サシ」「クセ」とつづく一連の天女による舞の導入部分と位置付けられる。なお、〔次第〕「クリ」「サシ」「クセ」という並びは、「曲舞は、次第にて舞初めて、次第にて止むる也。二段有べし」(世阿弥『申楽談儀』)といわれた曲舞(クセマイ)の完備形式の、残余と見ることができる。

48 地取「東遊びの駿河舞、このときやはじめなるらん」

(大鼓::ノルアシライコイ合) 「カカル」や「サシ」に登場するアシライコイ合と、ノルアシライコイ合とは、楽譜の表記上では区別はないが、ノルアシライは拍節感をより明瞭に意識する打ち方となる。ただ地取においては、ここでは、ノラヌに近い演奏がおこなわれる。

(小鼓::甲三ツ地(ノル)) 静かな謡に合わせて、ノラヌアシライのように打ち出しているが、後半7、8拍目は、次にむけて勢いをつけるように、はっきり拍節感を出して「ノル」。

(シテ・クツログ) クツログ(寛ぐ)は、後見の座にいわばドック入りすることであるが、これからつづく「クリ」「サシ」「クセ」という長丁場の舞に備えて、着付をチェックし、整える目的でおこなわれている。

(ワキ::「東遊び」の地返しニ放ス) ワキの型付にある「放ス」は「見放ス」と書かれることもある。「見放ス」は、ワキが体をシテの方向から、左に動かし、ワキ正面の方向に向き直る動作である。ワキとシテの間答や掛け合いのあと、シテに次第に焦点が当たっていく展開を、自然な流れにするための、重要な所作である(3-23も見よ)。

〔クリ〕

46 打掛キク

(備考) 「クリ」の歌い出しには、先行する謡やセリフのあと、すぐに歌い出す場合と、2クサリ分の鼓の手を聞いた後で歌い出す場合と、がある。脇能物や三番目物では後者となる。観世流の謡本で「クリ」の前に(打掛)という指示がある場合には後者である。

(大鼓::クリ打カケ頭) 謡本上にある「打掛」という名称は、大鼓の手の名称に由来するものであろう。

(小鼓::ツツケ長地) 直前までの雰囲気を一変させて、テンポよく打っている。

(笛::クリ) クリを吹き出す。譜は、【一声】で諸ヒシギの後に吹かれる譜(一声)と同じであるが、クリのほうが、全体に躍動感があるので、ひとつひとつの音も短めに吹くことになる。

47 打掛キク

(備考) 後半でノルアシライからノラヌアシライに変化する。大鼓・小鼓ともに、その技法を「クズス(崩す)」という用語で表現する(大鼓::ノルヲロシクズシ)(小鼓::ツツケ長地(クズス))。なお、この後、クリにおいては、拍の間が等間隔であることを基本とするノルアシライと不等間隔を基本とするノラヌアシライが、目まぐるしく交替する。ただ、クリにおけるノラヌアシライは、躍動感を失わない、引き立った掛け声で演奏されるので、次



に来る〔サシ〕のノラヌアシライとは、まったくこととなった印象を与えるものである。

〔謡〕小鼓のハ〇ハ〇を聞いてから歌い出す。この歌い出しは、謡本や型付の上では「打掛」という用語で指示されている。

411 「それ久方の」

〔備考〕「それ久方の天と言っぱ」「二神出世の古へ」「十方世界を定めしに」の三句に対して、およそ3クサリを配分している。

〔太鼓〕地謡が謡い出すと太鼓を締め直す。ただし舞台で締め直すのは金春流のみ。

〔大鼓〕ヨセツツケ（小鼓〕ヨセツツケ）この句より3句（クサリ）の間、ノラヌアシライ。拍の間隔が等間隔ではない（1〜2拍間、3〜4拍間が縮約）。ヨセは、1拍目と2拍目の間隔を「寄せ」て、演奏することを指す。大鼓と小鼓が同時に1拍目と2拍目を打つために、躍動感が増すことになる。

〔笛〕クリ）ここまでに「クリ」を吹き終える。

〔謡〕謡の音の高さが最高位のクリの高さにあがるが、その旋律が躍動的なノラヌアシライときびきびとした笛のアシライによって彩られる。

412 「あめといっぱ、にじんしゅっせの」

〔太鼓〕締め終わったたら太鼓を台にシカケ、笛のほうを向いたまま姿勢を正し、手を袴に入れる。

〔大鼓〕四ツノツツケ（小鼓〕ツツケ）ノラヌアシライだが、躍動感をもつて演奏される。

413 「いにしえ じっぽうせかいをさだめしに」

〔大鼓〕四ツノツツケ（小鼓〕ツツケ）ノラヌアシライがつづく。躍動感をもつて演奏される。

414 「空は限りもなければ」

〔備考〕ノラヌからノルアシライへと移行する。ここまでの躍動感が、すこし堰き止められるような感じになる。

〔大鼓〕ノル上ゲ）ノラヌアシライはふたたびノルアシライへ変わる。「限りイも」と謡の声が高くなる（クリ音）ところで、「ヨイ」という高い掛け声がきいている。

〔小鼓〕クリ頭）「かぎりイも」の「も」に頭（カシラ（△の記号））が来て、「クリ」の頂点を彩る。

〔謡〕「空はア限りイも」がクリの旋律のクライマックスとなる。

415 「とて、ひさかたの空」

〔備考〕このクサリの後半から再び「クス」して、ノラヌアシライになる。

〔大鼓〕クリ頭）「とてエ」の廻シの位置に合わせるように「イヤ●」がくる。

〔小鼓〕打放ツメ（クス））手の後半を「クス」すなわち、7拍前の「ハ」、8拍前の「ハ」の声を引くことによって、ノラヌアシライへと変化させる。

〔笛〕ユリ）「とてエ」の廻シをおよその合図にして、ユリを演奏する。ユリは（1）ヒビヤウ、（2）ヒーリ、（3）フーターウタウタウ、（4）イヤ、（5）ヒユイ、（6）ターウタウ、（7）イヤラーリウ、（8）ロー

イ、という単位で構成されている。このうち、「タウタウ」という譜は、二つの音高を行き来する、いわゆる「ユル（揺る）」音型であり、このアシライの名称の因つてくるところである。このクサリで（1）（2）と演奏する。

416 「とは、名づけたり」

〔大鼓〕四ツノツツケ（小鼓〕ツツケ）ここで躍動感のあるノラヌアシライのツツケが一つ挿入される。

〔笛〕ユリ）（3）（4）を演奏。

417 本ユリ「リイイイイ」

(大鼓::上ゲ合頭) (小鼓::サシ止メノ手) ここで演奏されるパターンは、「サシ」のおわり(1-48,4-26)にも出てくる、同一の手である。だがここでは、謡と笛のユリの躍動的な旋律と同時に演奏されるため、「サシ」の終結部とは、ことなつた印象を与える。

(笛::ユリ) (5) (6) を演奏。

(謡::本ユリ) 本ユリが2クサリにわたつて詠われる。

418 本ユリ「イイイ」

(備考) (8) のローイは、小鼓のクリオキの「ハア○」とおよそ一致するが、小鼓の○(ポ)と完全に同時ではなく、すこし遅れて吹き終える。オキは、音楽的に大きな区切りとなる。十分に静まることによって、大鼓による次のコイ合(8拍目)すなわち、「サシ」の始まりを準備する。

(小鼓::クリオキ) クリオキは、これまでに出てきたオキ(1-68,3-26,3-29)とはことなり、最初の○(ポ)が、掛け声の「ヤ」に置き換わる(大倉流の手)。

(笛::ユリ) (7) (8) と演奏。

〔サシ〕

419 「しかるに月宮殿のありさま、ぎよくふのしゆり」

(備考) 能の人物による物語は「クリ」「サシ」「クセ」という小段の組み合わせを使つておこなわれることが多い。その意味で、「サシ」は中間に位置するものであるが、部分演奏(舞囃子など)の際には、「クリ」から始まることはなく、かならず「サシ」から演奏される。オキによって、エネルギーが一度遮断されるためである。なので、音楽的には「サシ」が一連の流れの出発点に来ることになる。またここでは、「サシ」は、「しかるに」という物語を開始する常套語から始まつており、物語的にも、「サシ」が一連の流れの出発点であることが、見てとれるのである。

(大鼓::アシライコイ合) 「然るに月宮殿の有様」に手がおよそ対応している。

(小鼓::甲三ツ地) 謡の切れ目から打ち出している。

(ワキ::シテへ向) ここでシテを向いたワキは、「クセ」の冒頭(4-29)でふたたび「見放ス」。

420 「としなえにして、白衣黒衣の天人の」

(大鼓::アシライコイ合) 「としなえにしてエ」にヤアの掛け声が対応、ハアという掛け声が地謡「白衣黒衣の」を誘い出す位置にくる。

(小鼓::三ツ地) 「白衣黒衣の」と謡が切れたところに5拍目の○が来る。手はおよそ「天人の」に対応して演奏される。

421 「数を三五にわかつて、一月夜々の天乙女」

(大鼓::アシライコイ合) 「数を三五に分かつて」と歌い終えたところから、ハアと掛けて、地謡を「一月夜々の」へと誘う。

(小鼓::三ツ地) 「一月夜々の」と謡が切れたところに5拍目に○がくる。そして「天乙女」とつづく。

(謡) 中音が連続する中で、「夜々の」の一句が、上音へとゆっくり上行することによって、旋律上に大きな波が作り出される。

422 「奉仕を定め役をなす、我も数ある天乙女」

(大鼓::アシライコイ合) 「奉仕を定め役をなす」におよそ手が対応している。

(小鼓::三ツ地) 「我も数ある天乙女」におよそ手が対応している。

423 「月の桂の身を分けて、かりに」

(大鼓::アシライコイ合) (小鼓::三ツ地) ここで、大鼓のヤアの声が少し短いのは、「身を分けて」までを小鼓に対応させるためか、と思われる。

424 「あずまのするがまい」

(大鼓：アシライコイ合) 「かりにあずまのー」の「ー」のフリ節にハア●が重なり、●のあとに「するがまい」と謡がつづく。謡の流れと調和し、謡が一段と引き立てられている。

(小鼓：乙ハシリ) 「するがまいイ」の「す」には入り節があり、そこにハ〇がおよそ重なる。「いイ」の廻し節のあたりに〇〇というハシリの手が来て、文句を彩る。「クセ」の直前の「サシ」における乙ハシリは、大倉流を特徴づける手であり、たとえば幸流は、ここでは普通の三ツ地を打っている。乙ハシリでは、小鼓が8拍目を打たないことになるので、それに対応して、石井流大鼓は、次を、8拍を打つ手に差し替える。

425 「世に伝えたる、曲とかや」

(大鼓：サシドメ) 「世に伝えたる」が上句に、「曲とかや」は下句以降にくるように調整する。幸流が相手であれば、ここは、「サシ」を終結させるために「四ツノツヅケ」を打てばよい(47のように)。しかし、ここでは、前句における小鼓の乙ハシリに対応して、8拍目から出発するサシドメを、四ツノツヅケの替わりに打っている。

(笛：呂) 「世に伝えたる」の末から呂を吹き始める。呂は(1) ホーヒョー、(2) ラーリウ、(3) ロー、(4) ヒウ(ラ)ーリウ、(5) ローイ、(6) ツロー、(7) イヤー この鎖では、(1)(2)を演奏する。

(シテ：世に伝へ) ユウケンニツ) 立って舞う「クセ」の直前の「サシ」にあるユウケンには、幽玄、優美、祝福を表現する型と解釈できる。〈東北〉〈采女〉〈西行桜〉〈芭蕉〉等、三番目物に多くみられる。「サシ」の最後は通常は、シテはワキと向き合うだけである。

426 「かアヤアア」

(大鼓：上ゲ合頭) (小鼓：サシ止メノ手) 「かアヤアアア」の廻し節の

最後が、●(打切直前のカシラ)になるように、調整する。

(笛：呂) (2)の途中から(3)まで、謡の「曲とかや」の最後の引きになったあたりで、小手六ノ下と共通する旋律に入る。すなわち(4)を演奏する。

427 打切

(笛：呂) カシラに重ねるように、(5) ローイと演奏。そして「ホンヤアア」と掛け声が引かれるのに重ねて、(6)をたっぷり吹く。小鼓の7、8拍に重ねて(7) イヤーを吹き、呂を吹き終える。

〔クセ〕

428 「春霞」

(備考) 通常、「クセ」は三部から構成される。羽衣の「クセ」では、第一部が428から444まで。下音から始まり、中下旋律が中心となり、上中旋律がまざっている部分。第二部が、446から449まで。中音ではじまり、中下旋律が繰り返される部分。第三部が、上ゲハ(450)から最後まで。これは、上旋律ではじまり、クリ旋律をいくつか織り混ぜながら、後半では、上中旋律を繰り返す、最後は、中下旋律で終わる(高桑・中司「小段ってなに？」『観世』二〇二一～二〇二三年、参照)。

(大鼓：ヤノトリ) ワキの「上歌」の冒頭(156)にも同じ手が演奏されるが、映像で確認すると、ここでは8拍と1拍との拍の間隔が約3秒である。一方、ここでは約6秒である。大鼓が場面にふさわしい位や雰囲気を作りだそうとしていることがわかる。156では謡が上音で始まり曲調も明るいのので掛け声を最後まで上げているが、ここでは掛け声の末尾を下げている。掛け声の抑揚に音楽的な注意が払われていることがわかる。

429 「たなびきにけりひさかたの」

(大鼓::コイ合) 「クセ」の最初は、大鼓はコイ合を繰り返すが、それは数句後にはツツケにうつる。そこまでがひとまとまりとなる。

(小鼓::甲三ツ地) 三ツ地を繰り返す。大鼓がツツケを打つとツツケに移行する。

(謡) コイ合と三ツ地で伴奏されているところでは、1〜2拍、3〜4拍、5〜6拍の間隔は原則として小さくなるが、そこに節がある場合には、大きくなる。

(ワキ::放ス) 「サシ」の最後で、シテの方に体を向けていたワキは、ここで、シテから目を離して、ワキ正面の方向を向く(＝見放ス)。

431 「げに花かづら」

(大鼓::ヤヲハ) 上句二文字なので「ヤヲハ」の掛け声をかけて、歌い出しを指示する。

(謡) 大鼓の「ハ」声を合図に歌い出す。

432 「色めくは春のしるしかや」

(大鼓::ツツケ) (小鼓::ツツケ) ツツケになることよって謡には躍動感が生まれる。「しるしかや」という言葉は、文の切れ目となっているが、その切れ目と一致することによって、このツツケは、文章の段落づけをおこなう表現になっている。

(シテ::しるしかや) 左拍子) シテは、ここまでは静止していて移動がない。「クセ」では、前方への歩行に先立って、足拍子があることが多い。

433 「面白やあめならで」

(大鼓::コイ合) 再びコイ合にもどることで、次のひとまとまりが開始される。ヤアの掛け声の抑揚で「面白や」の謡い出しを誘導している。

(小鼓::三ツ地) 大鼓と同じく、三ツ地になり、次のひとまとまりの開始を告げる。

(謡) 「クセ」の中で、場面が新たに展開するところでは、上句が五文字のことが多い。逆に言えば、ひとつのまとまった段落(音楽的にも内容的にも)は、上句七文字ではなく、それより小さい、上句五文字や四文字などで始まっている場合が多いと感じられる。

434 「こもたえなりあまつかぜ」

(大鼓::コイ合) 流派によってはここで大鼓がツツケになる。その場合次の句がコイ合となる。

(小鼓::三ツ地) 流派によって、大鼓がツツケになったとしても、小鼓は「付き合わなくてもよい」のである。とくに差し障りのない限り、流派で決められている手順に沿う(ここでは、三ツ地の手を維持する)。

435 「雲のかよいじふきとじよ」

(大鼓::ツツケ) (小鼓::ツツケ) 433, 434とコイ合(大鼓)・三ツ地が繰り返され、ここで、大鼓・小鼓もツツケになる。この変化によって、謡の中に、一定の段落感が生まれる。

436, 37 「おとめのすがた、しばしとどまりて」

(謡) 和歌の「第四・第五句」の七・七の、一句目の七文字をトリ、二句目の七文字を本地ヤヲハで上句・下句に分節して配置する例である。これは、謡の節付における常套パターンのひとつである。他に「生ひにけらしな、妹見ざる間に」(井筒)「クセ」「我が身一つは、もとの身にして」(杜若)「クセ」。

438 「この松原の」

(謡) 上句が二文字のときには、当ヤヲハになるのが基本ルールである。  
(シテ：「ツ」) 謡サシ回シ(シ) ここでサシ回シは「松原」を指すとも解釈される。「指し回す」動作は、広々とした風景や空間を現出させる。「眼前のさし」という呼称もある(『能弁惑大全』など)。

440 「月」

(笛：中高音) 「クセ」の前半の中間部分では、中高音が吹かれるのが決まりである。中高音は、(1) ヒヒョーローリー、(2) ヒヒューイヤーの二句から構成される。

(謡) 「クセ」の冒頭から下音域での謡(中下旋律)であったが、ここから上音域に変化する(上中旋律)。

(シテ：「月」) 角トリ左へ回り 角でとまり右上を遙かに見るのは、「月」の句と連動していると思われる。

441 「きよみがた富士の雪」

(笛：中高音) 前句のトリからこの句の終わりまでに(1) ヒヒョーローリー(シテ) 「クセ」の前半には多くの場合、シテの大きな左廻りがある。歩行、向きの変更などに、様々な気分が込められる、「クセ」前半の動作の中心部分となる。

442 「つづれや春のあけぼの」

(大鼓：ツツケ) ここで石井流はツツケを打っているが、これは、同じツツケを打つ幸流・観世流の小鼓と対応していることになる。大鼓と小鼓が互いに同じ手を打つようになっていた場合、そのことを「折り合いがよい」「添いがよい」などと言う。ただし、ここでのツツケと三ツ地の組み合わせは、流派の違いによってしばしば起こることで、「折り合い」「添い」が問題にな

るわけではない。流派の違いによって引き起こされる食い違い(折り合いの悪さ)は、場合によっては、大鼓・小鼓・謡の間に緊張感を与える現象にもなりうるので、何がなんでも避けられるべきものでもない。

(小鼓：三ツ地) 次(443)に手がくるが、幸流・観世流の場合には、ここでツツケを打つ。一方、大倉流では一般に、手(443)に入る直前には、三ツ地を打つ。

(笛：中高音) この句に(2) ヒヒューイヤーがくる。謡の句の後半「あけぼの」で謡の音が中音にもどるが、それと連動するように、(2)の最後の「イヤー」という低い音にさがって終わる。

443 「たぐいなみも松風も」

(大鼓：コイ合) 「なみも」の「な」で上音に上がるフシに合わせてハの声と粒をわずかに膨らませ、地謡と息を合わせていることがわかる。

(小鼓：カケオトシ) カケオトシは、「クセ」の前半によく出現する手のひとつ。手は大概、段落の一句前にある。

(シテ：類ひ波) 左右 映像のように、左右で、左袖を返すのは、特殊な形。袖を返すのは舞の手の一種であり、天女が舞を舞っているこの場面に、幽玄性を付与することになる。

445 打切

(シテ：「打切」) 二重開) 左袖をもどす。

446 「そのうえあめつちは」

(備考) ここより「クセ」第二部である。  
(小鼓：甲三ツ地) セクシヨンのはじめなので、三ツ地を甲の音で開始する。

447 「何を隔てん玉がきの」

(シテ:「何を隔て」右へ回り) 最初に左に大きく回っているので、ここでは、右へ小さく廻ることでバランスが取られている。

450 上ゲハ「君が代は」

(太鼓) 正面に向き直る。

(謡) 「クセ」の中間部にあるシテの謡を「上ゲハ(上端、上羽)」と呼ぶ。上ゲハでは、「上歌」と同様に、上音中心の旋律(上旋律)になる。「君が代は」の五文字は、和歌の冒頭の五文字である。謡に和歌が引用される場合、最初の五文字は、ヤヲハで歌い出される例がよく見られる。「ただたのめ」(田村)「今朝よりは」(竜田)など。

(シテ:「君が代」上扇)「扇広ゲ、上扇、開」という一連の型が、まとめて上ゲハと呼ばれることもある。

452 「なづともつきぬいわおぞと」

(大鼓:コイ合)(小鼓:ツツケ) 大鼓はコイ合だが、小鼓は三ツ地ではなくツツケを打つ。ここから、しばらく三ツ地の手はなく、拍節感が高まったままで、上ゲ羽ノ手、越ス手などの「クセ」の常套パターンにはいる。

(笛:高音三件) 高音三件(「高音三クサリ」とも)は、(1)オヒャーラー、(2)オヒャー、ローイ、(3)ヒヒョー、ルーリー と三句(5つの部分)

に分解できる。いずれの句の旋律も、低い音から中心音(黄鐘)の音に上がって終わる。高揚した場面にふさわしい彩りをくわえる。

(謡) 謡は鼓の手に連動して、これ以後「数々の」まで、鼓に合わせてモチをいれてうたうことになる。

(シテ:「撫つとも」大左右) 大左右からジグザグで正面へでいき、打込開でとまるまでが、上ゲハあとの決まりの型。

453 「聞くも」

(謡) 上音中心の謡は、「聞くも妙なり」でクリ音(最高音)となり、言葉を彩る。

454 「たえなりあずまうた」

(笛:高音三件) (2)を吹き終わるとつづけて(3)に入る。

455 「こえそえて数々の」

(大鼓:打カケ頭) 打カケは、「頭」を導入する手であり、5拍目の頭、次の1拍目の頭を導く。

(小鼓:オドリヨリ上ゲ羽ノ手) 大鼓の打カケに連動して、小鼓が1拍目でオドルのは、「一声」地ノ段の最後(152)でも同様である。オドルあとは、5拍目に頭をうつ。

(笛:高音三件) 「数々の」と謡の音が中音に下がるあたりが、吹き終わりの場所の目安となる。シテが、ジグザグに正面に出て行く足運び、高音ですむ謡の旋律、ツツケ中心に粒を多くうつ大小のパターンなどを、彩ることになる。

(謡) 上ゲハ以降の上旋律は、「数々の」と中音におちる。この次からは、上中旋律がつづく。

456 「しよちゃくきんぐ」

(大鼓:頭コス手) 越ス手は、大鼓が偶数拍を小鼓が奇数拍を中心に構成される手で、「クセ」後半のもっとも華やかな部分となる。

(小鼓:越ス手) 小鼓の越ス手には、7拍目に・○(チポ)という粒があり、文章を彩る効果がこめられるが、ここではとくに何か特定の表示的效果が意図されていることはないと思われる。

(謡) 謡は、以後、上句で上音に上がり(ハル)、下句で中音にもどる(下)

さげ」という旋律型（上中旋律）を繰り返す。

457 「こうんのほかに満ち満ちて」

（シテ：「孤雲」右へ回り）シテは右廻りで常座に戻り、動きに段落をつける。次に再び、正面に歩んでゆくための準備。

458 「落日のくれないは」

（太鼓）太鼓を前に出す。手は膝に置く。

（大鼓：「コイ合」（小鼓：三ツ地）コイ合、三ツ地にもどして、最後の場面に向けた再出発とする。ここが、その出発点となるのは、文意の切れ目だからである。また上句の文字数が、7ではなく5であることも、終結に向けた再出発点となるにふさわしい。

（謡）「落日の紅」は情景としてもシテの型どころとしても大事な言葉。ここでの「ら」の謡い出し方に技巧的な扱いが生きている。大鼓もこの扱いに自然に対応している。

（シテ：「落日」常座ヨリ正へ出、左袖カケ雲扇開）「雲扇」は見る型のバリエーション。古型付には「落日の紅ト西ヲ見」（『七太夫仕舞付』）とも記される。

459 「そめいろの山をうつして」

（大鼓：ツツケ）（小鼓：ツツケ）ツツケによって、勢いがつく。

（謡）謡はここから勢いをつけて、次の句のクリをクライマックスにもつていく。

460 「緑はなみに浮島が」

（大鼓：ツツケ）（小鼓：三ツ地）小鼓の大倉流は、手の直前に三ツ地を打つ。大鼓がツツケであるにもかかわらず、小鼓が三ツ地になっているのは、そう

いった理由（次にクセ止メという手がくるから）である。

（謡）「緑」とクリ音まであがる。

461 「はろうあらしに花ふりて」

（大鼓：「コイ合、サソイノ手」）ここから、「クセ」を終結させるための決まりの手を開始する。

（小鼓：「クセ止メ」）クセ止メは、「クセ」の終結に必ず用いられる決まった手である。五拍目にあるオドル（ポポ）、七拍目のハシル（ポポ）は、それぞれ特徴的な音型であり、文章を生かすためにも用いられる。ここでは、5拍目のオドルと7拍目のハシルが、謡に合わせて、たつぷりと演奏されており、言葉や所作をいろうっている。

（シテ：「払ふ嵐」扇下ヨリ上へ上げ。上ヲ見扇カザシ左へ回り）角の位置で扇を上にあげる（翳す）のは、定型パターンだが、ここでは、右手の扇を前からゆくり上げることで見る演技を強調し、風景を現出させる。右手をかざしたまま、「花ふりて」と、体を左にねじることによって、定型の型が、まるで風景を体現しているかのように解釈できる。シテは、そのまま大きく左廻りする。

462 「げに雪をめぐらす」

（太鼓）撥を取る。

（笛）森田流は、「クセ」の終わり、アシライを吹かない。アシライが無いほうが、「クセ」の最後の太鼓の登場をクローズアップさせるには効果的である、と見る見方もある。

（謡）上句での上音への上昇（つまり上中旋律）はここで最後となる。

（シテ）「めぐらす」で大小前にくると、左袖を返して左右。「クセ」の前半、「類ひ波」の左右（443）でも袖を返したが、意図は同様であろう。

（ワキ：「実雪を」ト（シテを）見）「クセ」の冒頭で「見放」しつづけてい

たワキは、ここで再びシテを見る。

#### 463 「白雲の袖ぞたえなる」

(備考) ここで初めて、太鼓が打ち出すので、これまでの舞台の流れや謡、囃子のテンポ感からの変化と調和とが意識されなければならないところである。なお、この句から太鼓が入るので、463のシートには、次のクサリの2拍目までを収めている。

(太鼓：中頭打出) 「白雲の袖ぞ」の「ぞ」で両撥を静かに撥皮につけ、「たえなる」の「え」(6拍目)で深くコミをとる。小鼓のヤ・ハの声を聞きながら8拍目を軽く打ち、この間合いを受けて右撥で大きくゆったりと第1拍を打つ。静かな曲の場合はこのように「イヤア」のかけ声をかけないが、間合いと意味は常の「頭」と同じである。曲の開始から小一時間、様々な場面を経て物語が熟した。初めて打たれるテンと響く音が、新しい楽章を告げるとともに、空気が澄み渡る印象を齎している。

(太鼓：クセドメ) (小鼓：合頭・甲三ツ地) 太鼓が打ち出すと、大鼓も小鼓も、太鼓の位(掛け声や粒のテンポ、強度、色合い)に合わせて打つ。

(謡) 中音から下音にさがって(中下旋律)、音の響き、テンポともに静まる。

### 五、天女がさらに舞う

(詠)

#### 5-1 「南無」

(太鼓：コイ合) 大鼓の第3拍を受けて第4拍のコミを取る。5・7・8拍は撥を撥皮に付けるのみで音は殆ど出さないが、小鼓とともにかけ声をかけて基本的なテンポを示す。

(大鼓：ウケ) 太鼓の第一拍をうけて深くコミをとりゆったりと第3拍を打つ。ここは【序之舞】への移行部分で、「クセ」の平ノリから、謡は拍子不合、打楽器はノルアシライへとノリ型が変わっている。

(小鼓：声アル甲三ツ地) 太鼓とかけ声を合わせ、5・7・8拍を打つ。

(謡) 太鼓の「ヤア」に合わせて「南無」とうたいはじめている。

(シテ：太鼓コイ合) 扇ツボメ乍ラ右ウケ) 囃子のコイ合1クサリの間に、扇を閉じながら右をウケ合掌し、大鼓の二つ目のコイ合から謡い出す。

#### 5-2 「帰命月天子、本地大勢至」

(太鼓：コイ合) 謡が拍子不合なので基本的には見計らいだが、この箇所ではシテの謡の間はコイ合二つ、その後の地謡は刻1クサリ半が定寸である。

(大鼓：ノルアシライコイ合) かけ声のゆったりした抑揚にシテの(詠)を引き出すような効果が感じられる。

#### 5-3 「あづま」

(太鼓：ツナギ・半刻) 「だせいし」の「し」のユリいっばいにコイ合を打ち、ツナギから地謡が謡い出す。粒が少なく拍の伸縮のあるコイ合から、粒が細かく規則的な刻へとリズムがはつきり変化することでステージの進展が感じられる。

(大鼓：ノルアシライコイ合) 太鼓が打っている間、大小鼓は基本的には太鼓に従うが、コイ合でかけ声をかけるのは大鼓だけなので第3拍までは実質的には大鼓のかけ声によって伸縮の度合いが決まると言ってもよい。ここでは太鼓のツナギから地謡がタイミングよく謡出せるようコイ合の大きさを見計っている。

(小鼓：三ツ地) 地謡が謡い出し、次のステージに入ったので、太鼓とともにノリよく打つ。

(シテ：東遊の常座ヘクツロギ) 【序之舞】の前に、シテはかならず、後見座に行つて立ち止まる。「クツログ」と呼ばれる。後見は、装束をととのえて、シテを【序之舞】へと送り出す。



54 「あそびの、まいの」

(備考) 太鼓の刻、大鼓のヌク地、小鼓のツツケの組み合わせは最も基本的で典型的な「地」の手組。特別な主張をせず規則的なリズムを持続することで、謡や笛をよく聞かせ引き立てる効果があるといえる。

(太鼓：刻・上ゲ) 刻の細かなリズムの連続には前進感があり、地謡のたっぷりとした節回しと太鼓の規則的な刻の取り合わせが高揚感を生んでいる。刻の最後に、ツクツクと抑えた音をテンテンと響く音へ切り替えているのは区切りの手に移る合図で上ゲという手。上ゲの手に切り替えることを「上ゲル」といい、刻の7拍目の粒を抜いて(音を消して)いるのが、上げる合図である。重要な切り替えなので必ずこのように合図が送られる。太鼓は現在、上ゲの合図として刻の7拍目の音を抜くが、かつては1拍分あとの8拍目を抜いていた(『金春流太鼓全書』)。石井流大鼓のシカケが8拍目から始まることに対応した変更と言われる。

55 「きょく」

(太鼓：上ゲ・打切) 打切とは文字通りそれまでの連続性を打ち切ること。次に必ず頭(カシラ)が打たれて完結する。頭は同時に次の新しいセクションの始まりでもあり、ここではこの頭がそのまま【序之舞】の序の頭となる。

(太鼓：皆地) 太鼓が上ゲを打ち始めたら皆地を打ち、打切の準備をする。但し石井流は8拍目から皆地の手が始まる(他流は1拍目から)ので、太鼓が刻の7拍目を抜く合図が重要である。

(小鼓：ツツケ) 太鼓が上ゲ、大鼓が皆地を打つたらツツケを打つ。ここでツツケには打切の役目があり、【序之舞】の序の頭に繋がる手である。拍子合の謡などで地の手として打たれるツツケとは役割が違っている。

【序之舞】序

56 序(一)

(備考) 【序之舞】の「序」は、拍子に合わない進行とされ、拍同士の間隔も一定ではない。しかし、細かく見ていくと、笛も舞も、打楽器が生みだして拍の流れに合わせながら、それぞれの動きを進めている。とくに、シテの動きは「序を踏む」動きであり、小鼓と足ツカイとの連動関係には、道成寺の乱拍子なども通じるものがある。「序」の原型は、シテが小鼓に合わせた足拍子を踏みながら舞台を一周するもので、白拍子舞との関係が指摘されている(山中玲子「序ノ舞」の祖型)。白拍子の舞では舞に入る前の見せ場としてシテが面白く足拍子を踏んだのであろう。

(太鼓：打切・頭) 通常の頭と異なり、8拍目の天(撥を肩から打つ)を打つたあと、太鼓と大鼓・小鼓三人で改めて大きく(ほぼ1拍分)コミをとり1拍目を打つ。次の頭の打ち方も同じ。

(大鼓：ノル上ゲ合頭) (小鼓：ツツケヒカへ・合頭) 三鼓で息を合わせて序の頭を打つ。

(笛：序(一)) 2拍目の鼓の音を聞いてから、(1)ヒヒャーウ、と吹き、太鼓の頭に合わせて、(2)ヒョルリヤー、太鼓の8拍目を聞いてから(3)ヒョーイ と吹き出し、1拍目の頭の後に音が残るように、吹き終える。

(シテ：常座ニテ、正向、三足ツメ、左足ツメ、ソロエ) 位置は「常座」。

57 序(二)

(備考) 現在の【序之舞】の「序」では、小鼓の打ち方には伸縮性があり、耳目を集める印象がある。小鼓大倉流と観世流が最初の粒を第3拍とするのに対し、幸流と幸清流では第4拍としている。このように、同じ手で拍の取り方が違っているのも、そうした自由な伸縮性の結果と思われる。笛は序の間はアシライで吹き、序が済むと拍子に合う舞の譜を吹きはじめる。

(太鼓：付頭) 7拍目までは小鼓が間(マ)を作るので、小鼓に合わせる。具体的には、5拍目のポの音のあと小鼓の「ハア」の声の抑揚を目安に6拍目のコミを取って掛け声をかけ、7拍目のポポという粒を聞いて8拍目を打

つ。8拍目から1拍目にかけての間(マ)のとり方は前のクサリと同じ。手組の構造としては簡素だが、伸縮があるので複雑に聞こえる。

**(大鼓…ノル上ゲ合頭)** 小鼓とともに「ハア」の声をかけ、あとは小鼓に任せる。太鼓の8拍目の音を受け、三鼓で息を合わせて大きく頭を打つ。

**(小鼓…序ウケ走り・合頭)** ハアという長い掛け声とポポと打ち込まれる粒が特徴的。ウケ走りは他の場所でも打たれる手だが、ここでは拍節感を消して打たれ、即興的な雰囲気も感じられる。

**(笛…序(二))** 2拍でコミをとり、「ハ」の掛け声に沿って(1)ヒビューイヤー、を小鼓の5拍に合わせて切り、ハアの声を追うように(2)ラーリウ。ただし、鼓のポポを追うようにリウと吹く。8拍後にイヤの掛け声がかかると同時に(3)ローイと吹き、1拍目の頭の後に音が残るように、吹き終える。

**(シテ…左拍子、左足出し、妻先上ゲ、オロシ、右足ツメ、ソロエ)** この句では、左足中心の演技が展開される。型附によると左拍子は、2拍目と3拍目の間の位置(掛け声ハアの直後の中間的な位置)に置かれている。映像でも大鼓小鼓の「ハア」の掛け声が途切れるタイミングで踏まれる。左拍子のあとすぐに左足を前に出す。5拍で小鼓に合わせて、左の「妻先上ゲ」。小鼓のハシリの7拍に合わせて、左のツマ先を「オロシ」(舞台面に付ける)。1拍目の頭に合わせて、「右足ツメ」で「ソロエ」る。ここから右足の演技に移る。

## 5-8 序(二)

**(備考)** 大倉流小鼓と観世流小鼓では序の最後の8拍目を太鼓とともに打つが、幸流・幸清流小鼓では、太鼓物の場合には最後のクサリでは8拍目を打たず太鼓に任せる。

**(太鼓…付頭)** 前のクサリと基本的に同じだが、8拍目は小鼓と合わせて打ち、次の1拍目は太鼓だけで打つ。序の最後であると同時に舞の開始として

の頭であり、同じく段落を告げる笛の「リウロー」を聞きながらしつかりと打つ。

**(小鼓…序ウケ走り打ツメ)** 基本的に前のクサリと同じ。序の最後は大鼓とともに8拍目を打つ(備考参照)。

**(笛…序(三))** 2拍でコミをとり、「ハ」の掛け声に沿って(1)ホーヒュー、5拍前に切る。5拍あたりから(2)ラーリウ。ただし、鼓のポポを追うようにリウと吹く。8拍目を聞いてから、(3)ローイと吹き出す。その位置からは、拍子合になっていく。

**(シテ…拍子、右足出し、妻先上ゲ、オロシ)** この句では、右足中心の演技が展開される。右拍子は、2拍目と3拍目の間の位置、映像では、大鼓小鼓の「ハア」の掛け声が途切れるタイミングで踏まれる。右拍子の直後に右足を前に出してその姿勢で待つ。右足は、5拍目と同時に「妻先上ゲ」。8拍目(今度は7拍目ではなく)で右足のツマ先を「オロシ」(舞台面に付けて)ている。

## 【序之舞】カカリ

### 5-9 カカリ 中

**(備考)** カカリは、囃子事の最初の部分の呼称。最初の段が来るまでの部分が、このように呼ばれている。ここでは、笛がひたすら地を吹きつけ、特別な手はない。シテはここで、舞台を大きく左回りする。カカリの間、シテは扇をひらかず、右にもつ。舞の間、扇の持ち方は、シテの位置とならんで、舞の中での進行上の現在位置をしめすための、重要な記号となっている。

**(大鼓…小拍子・半刻)** ここから拍子に合う舞が始まるが、本格的に拍子に乗り始めるのは6拍目から。伸縮の大きかった間がツクツクと静かに刻み出される瞬間は印象的である。

**(大鼓…ウケ)** 太鼓の頭と小鼓の2拍目の打音を受け、ゆったりと打つ。

**(小鼓…ツツケ中切)** 2拍目のポは笛の吹き出しのコミであり、大鼓のコミ

でもある。これを打たない流儀もあるが、その場合と比べるとこの2拍目のポにはきつぱりとした感じがあり、拍子型が切り替わる合図のようにも聞こえる。

5-10 カカリ 干

(太鼓::刻) 静かに刻み続ける。

(小鼓::ツツケ序長地) ここからツツケ序長地という手ばかりを打ちゆく。ツツケ序長地は二クサリに跨る手。笛や太鼓のフレーズの切れ目を跨ぎ、7・8・1・2・3の拍を連続して打つことで、太鼓と同様にノリを作る効果がある。

(笛::干) 呂中干形式の場合には、ここが呂になることが多いが、序之舞では、「干に上がる」。その後、太鼓から合図がでて段が終わるまで、「中、干、干中、呂」の4つの旋律のループを吹き続ける。

5-11 カカリ 干中

(太鼓::刻) シテがスミへ進み始めるのを見て刻みの後半から上げ始める。

(大鼓::五ツノツツケ) 大鼓のツツケは拍を規則的に刻む手である。三鼓が揃って刻みはじめ、全体に動きが出てくるのが感じられる。

(シテ) 常座から角へ向かう。

5-12 カカリ 呂

(太鼓::短地) 短地は舞手がスミへ行くときに打つ手。スミトリの型にアクセントを付ける効果がある。

(大鼓::片刻) 打放(8拍以降)は、8〜1拍目の間(マ)をしつかり取り、その後のヤアの掛け声で、全体のテンポや気分をあらたに示していく手である。

(小鼓::ツツケ序長地) 8〜1拍目の間を大鼓に合わせている。

(シテ::角へ行、角トリ) 位置「角」。大鼓の打放のあと、シテは、舞台を左に大きく廻りはじめる。打放のあとは、囃子同様に、足運びにも勢いがついていく。

5-13 カカリ 中

(太鼓::短地・半刻) 6拍目からまた刻に戻る。シテはこの刻から左へ歩み始める。

(大鼓::打放) 「打放」の名称がここに書かれているが、「打放」は8〜1拍を中心にした手であるため、5-12の後半からすではじまっている。打放の後、大鼓は、ヌク地を繰り返してゆく。

(シテ) 角から左へ回っていく。

5-16 カカリ 呂

(シテ::サシ、正中へ出) 左へ大きく舞台を歩んだあと、シテは、もう一度前にでて、今度は小さく左に周り、常座方向に行く。カカリでは大回り小回り、2回左に回ることになる。

5-18 カカリ 干

(太鼓::刻・上げ) シテが大小前で小回りしたのち止まるのを見て上ゲル。段を取る合図である。

(シテ::正へ向、二足出、右ウケ) 位置「大小前」。この位置で初段を通過する。

5-19 カカリ 干中

(備考) 現在は寸法が決まっているが、本来はシテの位置と型を見て見計らって段をとる。

## 5-20 カカリ 呂

(太鼓) 段をとるためにテンポがおちる。しっかり間を取って頭を大きく打ち段落感を出す。

## 【序之舞】初段

## 5-21 初段

(大鼓::ウケ頭) (小鼓::初段ウケ走り) 太鼓の頭を「受け」る手。

## 5-22 初段 中

(備考) 初段では、シテが扇を開いて右にもつ。笛の段の譜のあとに、テンポがゆつくりとなるオロシと呼ばれる部分がある。そのあと地にもどる。

(太鼓::ヲロシ) 頭から地に移るときには必ずヲロシの手を経由する。太鼓のヲロシは地への接続用の手の名前。5-24,25などの、舞の中でテンポが静まりシテが静止する部分をさす「オロシ」とは別種である(5-23 備考参考)。

(小鼓::打放) 打放は非常に用途の広い手。ここでは太鼓のヲロシのように、段の手から地の手へ繋げる機能がある。

## 5-23 初段 オロシ(一)

(備考) 舞の初段と二段にあるオロシは、笛が地から手となる部分、つまり笛の聞かせどころである。なおオロシという言葉は、本来は、地へと以降していくことを意味する言葉だと考えられる(高桑「オロシ考」参照)。

(太鼓::高刻切) 段の頭と次の笛のオロシの間の、1クサリではあるが僅かにノリをつけ緩急の変化をつける部分である。

(大鼓::初段) 舞事の初段に打つ手。1拍目の頭から始まり、次のクサリの1拍目まで連続性のある手。

## 5-24 初段 オロシ(二)

(太鼓::刻) 笛・大鼓・小鼓がオロシの手を聞かせている間、太鼓はそれを支えるように静かに刻を打ち続ける。太鼓はここでは地を演奏する、すなわち背景に退いているのである。

(大鼓::初段) 2拍目以降何も打たず、テンポを他の役に任せる。これを「マツ(待つ)」といい、「マツ」あいだのテンポを受けて、深い呼吸で次の1拍を打ち込む。太鼓が同時に刻んではいるが、この8〜1拍の緩め方は大鼓に任されているといつてよい。

(小鼓::長地) 長地最後の4〜7拍目のオドリという部分で少し緩める。

(笛::オロシ) オロシでは、演奏がゆるやかになる。現在、この部分は「オロシ」と呼ばれているが、笛の立場では、この部分は「手」と呼ばれてきた。呂中干の「地」に対して、低音を多く使った旋律で、静かな印象を与える部分である。

(シテ::身ヲカヘ乍ラ、扇ヲ前へ出シ、左拍子) 舞の初段オロシでは、拍子を踏むのが常である。左拍子は、6拍目に合わせて(笛のヒビユのヒユに合わせて)踏む。

## 5-25 初段 中

(太鼓::刻) 笛がオロシの譜から「中」の譜に直るのに沿って自然に上げてゆく。

(大鼓::序ノ舞初段ヲロシノ手) オロシの手のと、太鼓の上ゲに乗って皆地を打つ。

(シテ::右拍子、扇オロシ乍ラ) 右拍子は、6拍目に合わせて(笛のヒビヤのヒヤに合わせて)踏む。

## 5-26 初段 呂

(太鼓::長地) 長地は名前のとおり「長い地」という意味で、3クサリで構

成され、「模様」ともいえるリズムカルな手が入る。シテの大きな移動のある場面などで打たれることが多く、型や場面を彩る機能がある。1クサリ目は高刻。

5-27 初段 中

(太鼓::長地) 長地の2クサリ目は響かす音を交えた細かく入り組んだ手。広義にはイロエともいわれる「模様」の部分である。

(大鼓::打放) ここまで、舞と音楽の両方ともに入り組んでいたが、この打放の手(5-26の8〜1拍目)にはある種の解放が感じられる。この句の8拍目から次の高刻になる。

(シテ::大左右ノ様ニシ、左へ行) 舞台をまず右方向(ワキ正面の方向)にすすみ、そこから向きを変えて進む。つまり右から左へと横断するように歩む(ワキ正面からほぼ真横に地謡の方向へ歩む)動きは、大鼓の高刻と連動する。シテは、高刻が終わるあたりで止まる。同時に左袖を返す。映像に見られる「袖を返す動き」は型付にはなく、長絹を付けたシテの舞を華やかに見せるオプション。

5-28 初段 干

(太鼓::長地) 長地の3クサリ目は、ハネまたはヒラキと呼ばれる、締めくくりの機能を持つ手である。長地以外にも使用される。

(大鼓::高刻) 石井流の高刻は独特の手。ここでは徐々に粒を小さくしている。装飾的な手であり、シカケのような機能をもつ手ではない。ここでは、シテが舞台の常座あたりから地謡の前へと舞台を横断していく動きに合っている。

5-29 初段 干中

(太鼓::高刻切) 長地のあとには高刻が打たれ、次の部分に移ることが示さ

れる。

(大鼓::ヌク地) ここから初段の終わりまで、最も基本的な地の手、ヌク地を打ちゆく。

(シテ::左拍子、扇上げ乍ラ角へ行) 左の足拍子を6拍目で踏む。左袖をもどす。

5-30 初段 呂

(太鼓::刻) 模様のない「地」に戻る。

5-31 初段 中

(シテ::左拍子) 初段がおわることの合図として足拍子を左、さらに次のクサリで右と、踏む。

5-32 初段 干中

(太鼓::上ゲ・打切) 段の区切として打切の手を打つ。刻から打切への接続として必ず上ゲの手を打つ。

【序之舞】二段

5-35 二段

(備考) 二段では、シテは扇を左にさげてもつ。

(太鼓::付頭) (大鼓::ウケ二段) (小鼓::三ツウケ) ここより二段。三段構成の舞では二段が内容的に中心となり、テンポや手組の上での変化も多い。

(シテ::左へトリ、一足出シ、右足カケ、回ル様ニ常座へ行) この句から次の句にかけて、左にまわり常座にもどる。そこが二段オロシの演技の場所になる。

## 5-36 二段 中

(太鼓：ヲロシ) 初段と同じ。ヲロシの手を經由して地の類へ移る。

## 5-37 二段 呂

(シテ：正へ向、サシ込、開) 常座で正面を向くとすぐに右袖を体の前にもつていき、そのまま体側から頭上に袖を被く(かづく)。舞囃子のときは、ふつうにサシ込開をする。

## 5-38 39 一段 オロシ

(備考) 型も音楽も抽象的な舞の中で、オロシは主人公の内面を表現しうる部分といえる。曲によってはここで特別な演出がされることもある。演じる側が思いを込めるだけでなく、見る側にとっても様々な感興が醸成される時間といえる。

(太鼓：ハネ・刻)(大鼓：ノベ・二段ヲロシノ手)(小鼓：長地・三ツウケ)

(笛：オロシ) 二段オロシでは、一般に初段オロシよりもテンポの鎮まり方が印象的であり、2クサリ分を静かにじっくりと打つ。

(シテ：右へハズシ、三足下り、左一足出) オロシらしくゆつくりと、体を左にねじって、後退する。オロシの間は、袖を被いたまま静止する。

## 5-42 二段 中

(シテ：左へ回リ) ワキの前でとまり、常座方向へ向きをかえると同時に、右袖をもどす。

## 5-44 二段 干中

(太鼓：高刻切) シテの大きな移動を誘うように高刻に類する手を3クサリも続ける。このあと型も打楽器も、地頭といわれる舞のアクセントとなる部分(5-46～49)に移行する。

## 5-45 二段 呂

(大鼓：皆地) 地頭に移るために皆地(シカケの手)を打つ。

## 5-46 二段地頭 中

(備考) 舞(二段)の中では、二段目と三段目に地頭(ヂガシラ)と呼ばれる部分がある。地頭では、【一声】の中間にある本越の部分(1-12～16)と同様に、大鼓と小鼓が頭を多く打つ。本越と同じように、本来奇数拍を担当する大鼓が偶数拍を、小鼓が奇数拍を担当するといった逆転がおこる部分である。頭を多く打つことによって、華やかさが演出される部分である。その間、笛は淡々と地(呂中干)を吹き続ける。

(太鼓：長々地) 長々地は構造も機能も長地と同じだが、高刻とハネ(ヒラキ)に挟まれた、模様に対応する部分が1クサリ増え、全体で4クサリになる。長地よりも複雑で華やかである。

(シテ) この地頭の間、常座にもどってくる。

## 5-47 二段地頭 干

(大鼓：地頭)(小鼓：地頭) 5-47, 48は地頭の本体というべき部分で、大小鼓ともに高く強い音で打ち合う。大鼓が偶数拍を、小鼓が奇数拍を連続的に打つのは変則的である。太鼓の長々地と組み合わさったりリズムカルな手が、シテの小回りの動きを効果的に引き立てている。

## 5-49 二段地頭 呂

(太鼓：長々地) 長々地の最後のハネは、あるまとまりの終結の手で、ヒラキともいわれ、シテのヒラキの型に呼応している。

(シテ：左拍子) 1拍目に踏む拍子は、地頭の終了の合図ともなる。

5-50 二段 中

(小鼓::長地) 基本の地の手に戻る。

5-51 二段 干

(太鼓::刻) (大鼓::ヌク地) 基本の地の手に戻る。

5-54 二段 中

(シテ::左拍子) 二段を終えて、三段に進む合図として、左、右と拍子を踏む(初段を終えるときと同じ)。

5-56 二段 干中

(太鼓::上ゲ・打切) 段を区切るため刻を上げて打切・頭の手に移る。カカリや初段の区切りと同じ。

(シテ::ノリ込様ニシテ二足出、又ハネ扇ノ様ニシテ正へ二足出) 型付には二通りのやり方が記されているが、映像では、ノリ込ミではなく、ハネ扇をしながら、二足出る。

5-57 二段 呂

(小鼓::結段頭) 初段・二段直前の太鼓の頭では大小鼓は粒を重ねることなく控えていたが、三段直前では太鼓の頭の8拍に重ねて小鼓の頭の音が打ち込まれる(大倉流小鼓)。舞が進み全体の運びに弾みがついてきたことのも表れでもある。

【序之舞】二段

5-58 二段

(備考) 三段ではシテは扇を右に逆さにもつ。

(シテ::サシテ、正へ三足出) サシは、左右の袖を返しておこなう。

5-59 三段 ヤリヤリ

(太鼓::ヲロシマクリ) 笛の吹き返しの譜(ヤリヤリ)に対応して、ヲロシマクリという2クサリの手を打つ。常のヲロシを延長した手である。

(笛::ヤリヤリ) 三段の冒頭では段の譜が2クサリとなり、高い音で「ヤーヤーアリ」という吹き返しの譜が吹かれる。舞が一層ノリよくなっているのがわかる。

(シテ::開、右へ回り) 左袖をもどしてから、右へ回る。

5-66 三段 中

(大鼓::皆地) 皆地を打って地頭の手に移る。

5-67 三段 干

(シテ::右足カケ、跡へ、小サク回り) 常座に到着し、地頭をききつつ、舞を終える体勢にはいる。

5-69 三段 呂

(太鼓::刻・上ゲ) 笛の呂を聞いて刻を上げ、カケ切に接続する。  
(大鼓::地頭(謡カケ)) 地頭の途中からシテが謡い出すので、二段の地頭より1クサリ短い手を打っている。

〔ノリ地〕

5-70 「あるいは」

(備考) 観世流の羽衣序之舞のトメ方は「謡カケ」という形式。打切・頭のような明確な区切りの手で終結するのではなく、シテが囃子にかぶせるように「あるいは」と謡い出して舞い終わり、そのまま謡の部分に移ってゆく。

## 5-77,78 「左右左」

(シテ)：「左右」左袖返シサシ分) 左袖を返して左腕をつかい、左袖をもどして右手でさす。「左右」は、「袖をかざす」や「袖を返す」などと並んで、代表的な舞の手のひとつであるが、ここでは、「左右左」という歌詞に合わせ、その手を写実的に表現する。

## 5-79 「花をかざしの」

(謡) 髪に花を挿した天女の優美な姿を表す歌詞にクリ旋律が重ねられて、場面にあふさわしい華やかな謡になっている。

(シテ) 角トリのところで扇をかざす(「かざしの」の歌詞に対応)。古い型付に「角ヲトリ扇下ヨリ上ゲ見ル」(『観世流仕舞附雪』梅若半蔵本)とあるように、「見る」演技である。

## 5-81 「なびくもかえすも」

(シテ)：大小前ニテ左袖カケ左右) 型付にある「袖カケ」は袖を返すと同じ意味。「返すも」の歌詞に対応した型である。

## 5-82 「舞の袖」

(備考) 三つの打楽器、シテともに「打込」という手(および型)の名前を共有している。全体が一体になって次のセクションである舞にとりかかるところを象徴している。

## 【破之舞】

カカリ

## 5-83 カカリ

(笛) 「オヒヤ」を繰り返す譜は、「重ねカカリ」とも呼ばれる。吹き出しの譜が重なることによって、舞の流れに、力強さが加わる。

(シテ) 【破之舞】のカカリは、角へ出て左に大きくまわる。舞のカカリと同様の軌跡である。

## 5-85 カカリ 呂

(小鼓)：打放) 3クサリにわたる「打放・ヌキ地・ノル地」の組み合わせ(大倉流の呼称)は、ノリのよい部分に繰り返して打たれる地の楽型である。別名「短地(みじかじ)」

(シテ) 角取(スミトリ)の型。

## 5-86 カカリ 中

(太鼓)：高刻) シテが角から左へ大きく回る動きと連動している。  
(大鼓)：ヌク地) 以下、基本の地をサクサクと淀みなく打つ。

## 5-90 カカリ 中

(シテ)：左足拍子) このクサリの6拍目の足拍子(左)さらに次のクサリの足拍子(右)が、段への合図となる。

## 5-93 カカリ 呂

(太鼓)：打切・頭) 頭は少しテンポを締めてしっかり打つ。

## 5-94 初段

(シテ) 【破之舞】 初段は、カカリと同様、角に出てから、左に大きく回る軌跡を描く。

## 5-95 初段 中

(太鼓)：ヲロシ) 完全にノリを戻してテンポよく打つ。



5-96 初段 呂

(太鼓：刻) 地頭に向かつてさらにテンポをあげてゆく。

5-97 初段 中

(シテ：角ニテ扇カザシ左へ回り) 「カザシ」は、【破之舞】にはいる前の「花をかざし」の部分にも出てくる型。そこから大小前に向かう歩みの軌跡も同じパターンである。

5-101 トメ

(備考) 【破之舞】に入っていく部分(5-92)と同様に、ここでも、打楽器のパートとシテのパートに「打込」という名称が見られる。

(笛：トメノ手) 打込に対応するよう、ヒシギで終わるトメの手を演奏する。

5-102 打返

(備考) 打返には、大小鼓の打切(1-58)のようにいったん位取りを整える機能がある。ここでは破之舞の高揚を落ち着かせ、太鼓の頭で終曲のゆつたりした謡のノリを導いている。

## 六、天女が去る

〔ノリ地(キリ)〕

6-1 「東遊びの」

(備考) 〔ノリ地〕(大ノリ)は、「一句八文字」という配分が基本であると説明されることが多いが、ここでは七五の一句を16拍に配分するかたちであると理解するほうが、適切である。すくなくともここでは、シテの型や旋律は、16拍を一まとまりとして捉えた方が、適切に構造化できる。この〔ノリ地〕は、内容と旋律型との両方から見ると、天女が宝を施す部分(6-1から

6-18まで)、舞が舞われる時がいつのまにか経過することを示す部分(6-19から6-21まで)、そして、天女が天上に消えて見えなくなっていく部分(6-22から最後まで)、という三部構成と考えることができる。

6-3 打込・打返

(笛：高音ハネ) 高音ハネは、〔ノリ地〕の冒頭部分にある打楽器の打込打返に吹くのが決まりである。

6-4 打返

(太鼓) この打返でさらにゆつたりと安定したノリを作る。

6-5-6 「東遊びの、数々に」

(謡) 6-5と6-6が一組で上旋律。

(シテ：「東遊の」正へ出) 映像では、シテはすぐには動かない。

6-7-8 「その名も月の、色人は」

(謡) 6-7と6-8が一組で上旋律。

(シテ：「その名も」サシ込。「色人」開) 6-7と6-8の2クサリに、サシ込開という前後の動きがおさまる。太鼓のアゲに誘われるように、前方にサシ込ミをし、太鼓の打切から頭に沿うように後退の動き(開)がおこなわれる。

6-9-10 「三五夜中の、空にまた」

(謡) 6-9と6-10が一組となり、上旋律。

(シテ) 「三五夜」角へ行角トリ右上ヲ見乍ラ左へ回り) 6-9と6-10とで、角へ移動し、見上げる。

6-11,12 「満願真如の、影となり」

(太鼓) 「満願真如」の言葉を彩るように高刻・ハネの手を打つ。観世流の太鼓も「上ヨリ」という同様の手を打つ。

(謡) 6-11と6-12で一組となり、上旋律。

(シテ) 6-11と6-12で、左回りの軌跡を描き大小前に向かう。

6-13,14 「御願円満、国土成就」

(謡) 6-13と6-14で一組となり、上中旋律となる。

(シテ：大小前ニテ正へサシ込開) 6-13と6-14の間に、サシ込開をおこなう。場所は大小前。

6-15,16 「七宝充滿の、宝を降らし」

(太鼓) 「七宝」のクリの高音のフシと上ゲの手、「宝を降らし」の言葉の区切りと打切・頭の手がそれぞれ調和している。観世流の太鼓も、前後は異なるが「上ヨリ・打切・頭」という同様の手を打つ。

(謡) 6-15と6-16とで、クリ旋律。

(シテ：「七宝」両手ニテ招扇ニツシ乍ラ正先へ出開) 6-15と6-16とで、招く所作をしながら前に進む。

6-17,18 「国土にこれを、施し給ふ」

(太鼓) 「施し給ふ」で少しテンポを落とし、次の「さるほどに」の運びを導く。

(謡) 6-17と6-18で一組となっている。ただし、七五句ではなく、七七句。旋律は、最後に中音に落ちる上中旋律。その音は、次の句以降、安定した中心音となって引き継がれていく。

(シテ) 「国土」左へ二足出扇左二取。「施し給ふ」正へ開乍ラ扇平二前へ出  
6-17と6-18で宝を施す所作をする。

6-19,20,21 「さるほどに、時移って、天の羽衣」

(太鼓) 刻が悠々と打たれて謡の低音旋律によく沿っている。「さるほどに」の後半で太鼓が上がってゆく所にも自然な時の流れが感じられる。

(謡) 6-19と6-20そして6-21の3クサリをひとまとまりとみなしたい。文字数は、5文字、6文字、7文字、3つとも中下旋律。中音を中心にして淡々と運ぶことよって、いつのまにか時が経過したことが象徴される。

(シテ：扇下ゲツ、左へ回り。「天の羽衣」常座ヨリワキ正へ三足出) 6-19と6-20と6-21と、シテは3クサリ分の時間をつかって、左に大きく回る。6-21「天の羽衣」で常座に到達し、羽根扇の準備をしながら、次の動きをうかがう。

6-22,23 「浦風にたなびき、たなびく」

(太鼓) 太鼓の頭が繰り返されることによって、羽衣の袖が何度も「たなびく」様子が印象付けられる。

(小鼓) ここでは太鼓と大鼓の手は少なく、小鼓の打下の高い音(タタ(△△という記号で表示))とオドリ(フポ(フ○という記号で表示))のリズムが効果的に響く。

(謡) ここから再び旋律が高い音を進む。6-22と6-23が一組となり、上旋律を構成。5文字、4文字、4文字の組み合わせ。

(シテ：扇折返シツ、角へ向面ヲツカヒ乍ラ) 羽根扇は、「たなびき、たなびく」様子を象徴する。

6-24,25 「美保の松原、浮島が雲の」

(謡) 6-24と6-25が一組で、上中旋律を構成。文字数は7文字+8文字。24は上旋律で25は中音中心。

(シテ：扇右ニ持直シ乍ラ角へ行) 6-24と6-25で、シテは角に向かっていく。

6-26,27 「愛鷹山や、富士の高嶺」

(太鼓) 「愛鷹」のクリ旋律を引き立てるように上ゲの手が打たれる。

(謡) 6-26と6-27が一組で、クリ旋律を構成。「愛鷹山」にクリ音がつく。

(シテ：左へ回り) 6-26と6-27とでシテは、左へ回り常座に進む。常座から幕を指すのは、「富士の高嶺」を指すか。

6-28,29 「かすかになりて、天つ御空の」

(小鼓) 「かすかに」のクリ旋律に対し、小鼓の頭の音(タタ(△△))やオドリ(プポ)の装飾的な手が、繊細な僅かな緩急を伴って効果的に打たれてくる。

(謡) 6-28と6-29で、上中旋律を構成する。6-29の後半の「みそらの」で、中からさらに下音までさがる。しかもそこでは歌い方もゆっくりになる。

(シテ：「かすかに」扇力ザシ左へ回り。常座ニテ正へ開) 6-28と6-29で、扇をかざして、くるくるまわり上空に上昇することを象徴し、開の所作で段落をつける。

6-30,31 「霞にまぎれて、失せにけり」

(太鼓) 「御空の」(6-29)の直後の第1・2拍の「イヤ・ア」の掛け声と打音で、太鼓・小鼓・謡に対して、最後の打込のテンポとタイミングを提示する。作品の締めくくりに影響する大事な掛け声でもある。

(謡) 6-30と6-31は言葉の上では8文字+5文字でひとまとまりであるが、旋律の上では、6-30は、中音だけで構成されている(ただし、「まぎれて」と上音に上がり、上中旋律になる流派もある)。つづく6-31は、諸流すべて、上旋律である。

(シテ：右ウケニ足ツメ乍ラ袖返シ。「失せにけり」左・右ト留拍子) 常座にたどりついたシテはもう移動せず、右前方に体を向け(右ウケ)てとまり、

袖を翻して、トメの拍子をふむ(6-31)。左5拍目、右7拍目。

(笛：留高音) 6-31で留高音を吹く。留(トメ)の最後に、ヒシギ(曲の冒頭1-3にもある「ヒィヤアー日<sup>ヒ</sup>」)を吹くのは、楽屋への終了の合図であるとされている。そのため、一日の最後の演奏の場合には、本来、吹く必要はない。現代は、笛方自身やシテ方の希望によって、ヒシギを有無両用にする。(羽衣)の場合には、謡の旋律も上にあがって終わる。天女が広い空高く消えていくという場面なので、ヒシギを吹いてとめるのはふさわしいと思われる。

6-32

(太鼓：留撥) 太鼓が入る作品では、特別の演出以外必ず、最後に留撥が付属する。

