

能管における唱歌と音楽実体の結びつきに関する一考察

森 田 都 紀

1. はじめに

1-1. 研究の前提と目的

能管の音楽は唱歌と密接に結びついていることが指摘されている。蒲生郷昭も「唱歌を知っている者は、笛の演奏に接すると、無意識のうちに唱歌に置きかえて聞き取るというくらいに、音楽と切り離せないものになっている。」〔蒲生1987、改定1999〕と述べているが、従来、能管の唱歌は唱歌から立ち上がる音楽実体との結びつきが強いと考えられてきた。しかし、具体的に唱歌には実際の演奏に対してどの程度の拘束性があるか、そしてその拘束性がどのような過程を経て形成されたかについては明らかになっていない。

本稿は、唱歌と唱歌から立ち上がる音楽実体との間の拘束性の歴史的な生成過程について、唱歌を書き連ねた唱歌付という史料を解読して明らかにすることを目的とする。能管の一噌流を対象に、能管の唱歌と演奏との関係について歴史的な側面と現在の創作面の両面を視野に入れながら考察する。唱歌付に書かれた唱歌の変容を丹念に追っていくと、唱歌と音楽実体との間に本来的には様々な程度の結びつきが存しており、現在みられる強固な結びつきは歴史的に形成されたことが分かる(第2節)。そして唱歌の拘束性が非常に強固になったその反動で、現在の新作活動においては唱歌を完全に失った作品すら作曲されている(第3節)。唱歌は他芸能においても広く使われているが、本稿の考察を通して明らかになった能管の唱歌の現在のあり方が果たして他ジャンルの音楽にも通じて言えることなのかを投げかけ結びとする。

1-2. 分析の視点と方法

現行する能管の3流儀(一噌流¹・森田流・藤田流)は室町時代末期から江戸時代初期に活躍した素人の能管愛好家を流祖にして誕生した。それ以前までの能管には流儀がなく、個人の才能が物を言う芸だったと言われている〔表・天野1987〕。唱歌と音楽実体の結びつきも吹き手によって違い、一つの音楽実体に対して何通りもの唱歌を使ったり、逆に同じ唱歌でもその時々で音楽実体が異なったりしたと推測される。

一噌流唱歌付の成立した最古の年代は、管見によれば1600年前後である。能管に流儀が誕

生したのも1600年前後であることから、流儀の誕生に連動して音楽技法が唱歌付に書き付けられるようになったと考えられている。現在までの約400年間に、一噌流の家元には4本の唱歌付の伝存が確認されている。

唱歌と唱歌から立ち上がる音楽実体との間の拘束性を判断するには唱歌の仮名表記が重要な鍵となる。唱歌はいくつかの仮名が連なることで特定の旋律を構成することになっていて、たとえば「ヒヒョー」という旋律の場合は「ヒ」も「ヒョ」も単独では特定の音高や指使いを意味せず、「ヒヒョー」という一連の仮名が連なるとはじめて確定した一つの旋律をなす。一連の仮名のまとまりによって旋律が確定されるとその旋律に対応した指使いも定まり、それによって奏でられる音響もが自然、規定されていく。唱歌の仮名の配列には指使いを確定する機能があり、そのことが音響をも決定するのである。このことを前提にすると、一つの旋律が同じ仮名使いで統一して表記されている場合にはその唱歌は音楽実体に対し拘束性を持っていると言え、逆に一つの旋律の仮名使いに統一性が見られない場合には唱歌の音楽実体に対して持つ拘束性は弱いと言える。

これを踏まえ次節では、仮名表記の差異を丹念に分析することを通して、唱歌が音楽実体に対して持つ拘束性を検討していく。伝存する一噌流の4本の唱歌付それぞれについてその作業を行ない、唱歌が持つ拘束性の生成過程を現在に至るまで歴史的に明らかにする。

2. 唱歌の音楽実体に対する拘束性の生成過程

2-1. 1600年頃

管見に入ったなかで最古の一噌流唱歌付は、1596（文禄5）年奥書の写本『一噌流笛秘伝書²』（早稲田大学演劇博物館蔵）で、一噌流の事実上の初代である一噌似斎（中村又三郎／1525～1600）の頃の内容をもつものである〔三宅1983〕。この唱歌付では旋律に特定の名称がついている場合にはその名称を唱歌の右側に注記しているので、その注記を根拠に特定の旋律の唱歌を抽出していくことができる。そうして抽出した唱歌それぞれにおける仮名表記の差異を唱歌付全体を通して見ていくと、唱歌が音楽実体に対して持つ拘束性を推測できる。

一例として「中ノ高音」という名称の旋律の記述を紹介する。「中ノ高音」はもっとも頻繁に演奏される旋律の一つで、この唱歌付には6事例記載されているのであるが、そのうちの2事例を記載する「かけりノ吹様」という項目を典型例として取り上げる³。「かけりノ吹様」では、次の網掛けをした2箇所の注記に「中ノ高音」という名称が見られる（網掛けは引用者に拠る）⁴。

ひうヨウラリるうひうい。中ノ高音つきテひヨりり。ひうやひふら。たうたうたうたうたうたいひうヨウ。
ひヨロリヨりりひうヨヤウ。ほひふりり。中ノ高音つくひよロいひういやララるうい。ひより、た

るいやるいやら。たララろうい。ひういや

2 箇所の注記を一見する限り、「中ノ高音」という名称に該当する唱歌がどこからどこまでなのか明確に把握できない。一事例目においては、「中ノ高音」が「ひヨリ」全体であるのか、それとも「ひヨリ」までか、あるいは「ひヨ」の二文字に留まるのかを判断しがたいし、二事例目においても指し示す唱歌が「ひよろい」であるのか、それとも「ひよろいひういやララろうい」までなのか等を判断できないのである。しかも、一事例目と二事例目には互いに重複する唱歌は含まれず、一事例目でいうところの「中ノ高音」の表記と、二事例目でいうところの「中ノ高音」の表記は一致しない。「中ノ高音」という同じ名称の旋律であってもその仮名使いは二つの事例で異なり統一性がないのである。このことから、唱歌と音楽実体との間に拘束性は見られないと言ってよい⁵。同様のことは紙面の都合により紹介できなかった他の「中ノ高音」の事例にも共通して言えただけでなく、「中ノ高音」以外の旋律についても当てはまった。

また、ここでの注記（「中ノ高音つきテ」と「中ノ高音つく」）が、「つきテ」や「つく」などの奏法を表わす用語を含んだ複合的な記述になっていることも特徴的である。「つきテ」や「つく」などというように奏法を具体的に指示していることは、「中ノ高音」と注記するだけでは注記として不十分だったことを示唆している。「中ノ高音」という名称の示す音楽実体が確固としたものであれば、ひとこと「中ノ高音」と注記するだけで十分だったはずであり、「つきテ」や「つく」などの記述で補う必要はなかったと考えられるからである。このことから「中ノ高音」という名称それ自体は漠然とした旋律のイメージを伝えるに留まるものであって、それが指し示す音楽実体を明確に伝えられるものではなかったと考える。

また一方で、「中ノ高音」という音楽実体自体にバラツキがあったために、「中ノ高音」という名称の伝えるものが不明瞭にならざるを得なかったという可能性も考えておきたい。『一噌流笛秘伝書』の成立した1600年前後は、能管の芸が個人の才能が物を言う内容から流儀としてのアイデンティティを示す内容へと転換する時期に当たり、現在と違って音楽技法は極めて流動的であった〔森田 2004a, 2004b〕。この時期には音楽実体そのものが曖昧であったから、「中ノ高音」も演奏のたびに音楽実体を異にしていたとも考えられ、それゆえ唱歌の表記にも小異が生じたのではなからうか。

このように考えると『一噌流笛秘伝書』に見られた仮名表記の差異からは、唱歌の表記それ自体にバラツキがあるために唱歌の示す音楽実体が確定しない可能性と、音楽実体の方がそもそも流動的であるために唱歌の表記にも差異が生じた可能性、そして両者が混在していた可能性などが考えられる。現段階では現存史料の制約によりいずれの可能性が妥当であるかは検証できないが、少なくとも、書かれた唱歌の表す音楽実体と、一つの音楽実体を表すべく書かれた唱歌とが一致していないことは明らかである。

2-2. 1700年頃

1700年頃の唱歌を残しているのが『一噌流笛唱歌付』（早稲田大学演劇博物館蔵）である。『一噌流笛唱歌付』は、2代目中村噌庵（1627没）の唱歌を1660（万治3）年に3代目一噌八郎右衛門（1624～1703）が書写したものを本文とし、そこへ1705（宝永2）年に5代目一噌又六郎正賢（1716没）が朱で加筆した唱歌付である。2代目と5代目の、二人の家元の唱歌を対照して記しており、2代目から5代目までの唱歌の変化を辿ることができる⁶。この唱歌付では、2代目の頃の唱歌は平仮名とカタカナを併用して書かれているのに対し、5代目の唱歌はカタカナのみで書かれている。前述（2-1）の『一噌流笛秘伝書』も平仮名とカタカナの両方を使って書かれていたことを考えると、総じて5代目までの間に唱歌はカタカナで表記されるように変化したと言える。

唱歌がカタカナで記されることになったのに伴い、唱歌と音楽実体との関係も変化した。例えば、2代目の頃に平仮名で「ひや」と記していた唱歌があったとする。平仮名で書かれたこの唱歌は「ヒヤ」と読むこともできるし、拗音のある「ヒャ」とも読むことができるのであって、実際にどちらで唱えたかは今となっては判断できない。しかし、カタカナを用いると、唱える音の通りに「ヒヤ」あるいは「ヒャ」などと書き記すことができるので、平仮名を併用した表記に見られる拗音の不明瞭さが解決できるのである。すなわち、表記がカタカナへ変化していた5代目の頃には、唱歌が実際の音楽実体により近い形で記されるようになっていた。書かれる唱歌が音楽実体に対して持つ拘束性はカタカナが使われることによってより強まったのである。

5代目の活躍した1700年頃、音楽技法はすでに大筋で確立していた〔森田 2004a〕⁷。流動的であったそれ以前までの音楽技法が固定化を見せ始めたこの時期、音楽技法をより実際の演奏に即した形で書き記し残していく必要性が生じカタカナ表記へ変化したとも考えられる。

2-3. 1800年頃

1800年頃の唱歌を確認できるのは、8代目の一噌又六郎政香（生没年不詳）筆で1791（寛政3）年の奥付を持つ『寛政三年平政香笛唱歌⁸』（法政大学鴻山文庫蔵）である。一噌流の流儀としての音楽技法はこの唱歌付の時点ではすでに現在の形を確立しており〔森田 2004a、2006〕、後の1936年にはこの唱歌付を典拠にして現行唱歌付が成立することになる。

この唱歌付では、唱歌はカタカナを使って一つ書きの形式にて記述されるのが特徴である。一つ書きとは、最初に曲目の名称を書いてからそれに相応する唱歌を記していく形式で、当該の旋律をそこに記した一通りの唱歌で演奏するべきことを強調する形式である。たとえば、先（2-1）に言及した「中ノ高音」という旋律はここでは「中高音／ヒヒョルリ、ヒヒヨイヨ⁹」と記されているので、「中ノ高音」はこの一通りの唱歌で演奏しなければならないということであり、すなわち唱歌とそれが示す音楽実体とが一对一の対応関係にあるのである。な

お、「中ノ高音」にはこうした一つ書きで記されるような独立した旋律としての働きだけでなく、長い旋律の一部分を構成する旋律として機能する場合もあるのであるが、その場合の「中ノ高音」も同じ「ヒヒョルリ、ヒヒョイヨ」という一通りの唱歌で統一されて記されていた。

このように、この唱歌付においては仮名表記は徹底して統一されており、表記の一貫性は「中ノ高音」に限らず他の旋律についても見られた。そのため、この唱歌付では唱歌と唱歌から立ち上がる音楽実体とが強固に結びついていると言ってよい。

2-4. 1930年代以降現在まで

2-4-1. 『一噌流唱歌集』と『一噌流笛指附集』

1936(昭和11)年、12代目一噌又六郎(1872~1938)の監修、13代目一噌鉄二(1910~45)の校閲によって『一噌流唱歌集¹⁰』が出版された。この唱歌付は『寛政三年平政香笛唱歌』(2-3)を典拠にして成立したもので、唱歌の仮名使いも『寛政三年平政香笛唱歌』と違わない。そして4年後の1940(昭和15)年には、13代目一噌鉄二が校閲、森川荘吉(1867?~1951)の編著で、この唱歌付に準拠する『一噌流笛指附集¹¹』という指付(奏法譜)が出版された。編著の森川は素人弟子だった人物であるが、一噌流の能管に精通していただだけでなく、幼少から宝生流の謡曲を嗜み、能を数10番舞ったほどの力量の持ち主でもあった。中国の大連市を拠点に実業界で活躍する傍ら、大連市に能楽堂を建設するなど、能楽全般の普及にも貢献した人物である。この指付はもともと森川が稽古に際して個人的に書き控えていたものであったが、森川が一噌流に入門して25年経ったことを記念し13代目鉄二の校閲を経て刊行されるに至った。『一噌流唱歌集』も『一噌流笛指附集』も現在、素人弟子と玄人弟子両方の教則本として使われ、流儀の規範を示すものとして流布している。

『一噌流唱歌集』においては一つ書きの形式が踏襲されており、唱歌の表記にも唱歌付全体を通じて差異がない。そのため唱歌と唱歌から立ち上がる音楽実体とが強固に結びついていると考えられるが、この状態は『一噌流唱歌集』と内容的に相互補完の関係にある奏法譜の『一噌流笛指附集』によってさらに強められている状態にある。というのも、『一噌流笛指附集』では『一噌流唱歌集』の唱歌に対応する指使いが特定されており、唱歌が演奏されて実音になるまでの道筋が一つに固定されているからである。奏法譜というものがなかったそれ以前までの一噌流においては唱歌に対応した指使いは一つに規定されていなかったばかりか、むしろ何通りもあり得たと考えられるが、しかしここにおいて初めて奏法譜というものが登場し刊行されたことによって唱歌と指使いの相関性は確かなものとして確立し、唱歌の示す音楽実体への拘束性は極めて強固なものになったのである。

2-4-2. 同時代の素人の手控え

ここで、家元に伝存する唱歌付ではないが、この時期の唱歌と音楽実体との結びつきが極

めて強いことを示唆する別の唱歌付を紹介しておきたい。筆者は偶然古本屋で『一噌流唱歌集』や『一噌流笛指附集』（2-4-1）とほぼ同じ時期に書かれたと考えられる素人の手控えを見つけた。素人が自分の備忘のために唱歌を控えるのは現在でもよくあることであるが、この時期もたくさん書かれていたと考えられる。ここで紹介するのは表紙に『一噌流唱歌集¹²』とある全4冊の唱歌付で、紙面の上半分に唱歌を記し、下半分には指使いを記したものである。成立年代は不明であるが、唱歌付の表紙が大正5年の年号のある出納帳で作られており、唱歌付には昭和27年の年号の入った記述が見られることなどから、家元の刊行した『一噌流唱歌集』や『一噌流笛指附集』と近い時期に成立したと判断される。1巻には1936（昭和11）年に家元が刊行した『一噌流唱歌集』の序文がそのまま写されていて、2巻には1940（昭和15）年に森川編著で成立した『一噌流笛指附集』の序文も筆写されている。収載曲や曲順は家元が刊行した『一噌流唱歌集』と全く同じであり、3巻には3巻の記述が『一噌流笛指附集』に拠ることを断り書きした文面もあるなど、家元の刊行した『一噌流唱歌集』と『一噌流笛指附集』を書写した部分も含んでいる。また、指使いの表記には森川の考案した「●」や「○」などの符合を使っており、森川編著の『一噌流笛指附集』に影響を受けて成立したことも推察される。

さて、この唱歌付には、手控えの筆者が自身の習得した唱歌の仮名使いや指使いを家元の刊行した『一噌流唱歌集』や『一噌流笛指附集』のそれと比較校合した注記が随所に見られる。手控えの筆者は随分熱心な弟子だったようで、自分の受けた伝承との違いを事細かに記しているのである。

仮名使いに関する記述として一例に挙げるのは、〔大壱面〕という曲に見られる「ヲヒャールラ」という箇所に関してである（【資料】手控え 参照）。

唱歌付の紙面上方右に「藤田大五郎師ハ、ヲヒャーウラト教ヘラレタリ、次ノ句モ同ジ¹³」とあるように、『一噌流唱歌集』や『一噌流笛指附集』ではこの箇所を「ヲヒャールラ」と表記するが、自分は藤田大五郎（一噌流笛方、1914～2008）から「ヲヒャーウラ」という異なる唱歌で教授されたのだと言う。「ヲヒャールラ」と「ヲヒャーウラ」は「ル」という仮名と「ウ」という仮名しか違わないのであるが、このような非常に微細と思われる違いに敏感に反応しているのである。

さらに、指使いに関する比較校合も大変詳細に行なっていて、たとえば、この〔大壱面〕には唱歌付の紙面上方真ん中に「森川氏ハ最初ノラノ打チモ五ノ穴トナリ居ル」という注記もある（【資料】手控え 参照）。ここでは「ヲヒャールラアラアールウラ」の最初の「ラ」という仮名の指使いについて、森川氏は五の指孔を打つように指示しているが、自分はそうは習わなかったと異論を唱えているのだ。

このような自分の受けた伝承との違いに鋭く言及した記述は他にも数多く、ここに挙げたのはあくまでも一例であるが、いずれの場合もたった一字の仮名表記の違いを指摘したもの

であったり、あるいは指孔を打つか打たないかという僅かな違いを述べたものだったりする。このような微細な差異を指摘することは、この時期において一字の仮名が音楽実体に対して持つ拘束性が非常に強かったことと、唱歌の仮名と演奏とが深く関連していて唱歌の仮名が示す音楽実体がかかなり特定のであったことを示唆する。

3. 現在の新作活動と唱歌

最後に現在の新作活動に目を転じて、新作の局面における唱歌と音楽実体との結びつきについて検討し、現在の唱歌のあり方について考察していく。

3-1. 新作活動の現状

一噌流の新作活動は現在、積極的になされているとは言えない。新作能の創作においては多くの場合、既存の古典の譜をそのまま転用するか古典の譜を部分的に借用して作曲するに留まっている。また、囃子事や能管の独奏曲、フュージョンなどの創作においても何らかの形で既存の古典の譜をもとに演奏されることが多い。

新作活動を行う笛方も非常に限定されていて、主に一噌流の一噌幸弘氏（1964～）や森田流の松田弘之氏（1953～）、藤田流の藤田六郎兵衛氏（1953～）らの活動が知られるに留まる。彼らに共通しているのは、能楽師として能の世界で活動していながらも能以外の音楽ジャンル（特に西洋音楽）にも精通しており、その素地を活かした表現も行っているということである。他ジャンルの素養を持つ限られた笛方による活動であることは現在の新作活動を特徴づける点である¹⁴。

3-2. 新作活動における唱歌と音楽実体との結びつき～一噌幸弘氏を例に～

ここで、新作活動を行なっている代表的な笛方として一噌幸弘氏を紹介し、一噌氏の活動を例に新作活動における唱歌と音楽実体との結びつきについて考えていくことにする。

一噌氏は一噌幸政（1929～2004）を父に持つ一噌流の笛方である。父の一噌幸政は12代目一噌又六郎（1872～1938）の孫であり、一噌家は現在の家元の親戚に当たる。こうした家に生まれた一噌氏は幼い時から能楽師になるべくして教育を受け、現在も古典の舞台で精力的に活躍している。一方で一噌氏は中学生の頃から西洋音楽やジャズ、バンド活動等にも強い関心を持ってきた。能管以外にも、篠笛やイタリア・ルネッサンス・リコーダー、ゲムス・ホルン（角笛）等の様々な種類の笛を演奏し、1981年度朝日新聞社主催の全日本リコーダー・コンクールにおいては最優秀賞を受賞している。1991年からはコンサート「ヲヒヤリ」を主宰し、積極的に自作の新曲も発表している。また、能管で交響楽団とバッハの作品を共演するなどしており¹⁵、能管という調律されていない楽器で五線譜の作品を吹いてしまう演奏

家としても一目置かれている¹⁶。

一噌氏も他ジャンルの素養を基盤に新作活動を進めている。なかでも西洋音楽の知識が土台となり五線譜を使う活動が大半を占める。五線譜を使う理由として一噌氏は、「西洋音楽やジャズの演奏家と共演することが多い」ためだと述べるが、一方で「自分の中で生まれる音楽を唱歌では表現できない」とも語り、唱歌の限界についても指摘する¹⁷。唱歌は本来的に人が口で発音可能なものを表わすことを前提とするから、演奏の速度は唱歌を発音する速度と一致し、旋律は歌いやすいように滑らかな上行形や下行形を形作っているのが普通である。しかしながら、一噌氏の新曲では32分音符を駆使した複雑な旋律や、度重なる跳躍等の非常に超絶技巧が用いられており、おそらく旋律に唱歌を当てはめて唱えようとしても口は回らないに違いない。さらに、一噌氏は「循環呼吸」といって息継ぎをしないで演奏する呼吸法を考案しこの超絶技巧をさらに推し進めた。息を吐いて音を出す能管という楽器において、鼻で息を吸いながら息継ぎしないで吹き続ける循環呼吸は元来不可能なことであるが、一噌氏は楽器を改造し、速い旋律を即興的に吹き続けることを可能にしてみせたのである。しかしここにおいても、息継ぎを必要とする唱歌では循環呼吸の旋律には対応できないといった事態が生じる。

このように見えてくると、一噌氏の作品は唱歌で表現できるような性質のものとはかけ離れていると言える。現に一噌氏は、唱歌では自身のイメージ上に鳴り響く音を表せないで五線譜で作曲するようになったと言う。そして従来の能管の音楽について「楽器としては僅かしか活用されていないのではないか」〔一噌・奈良部 2006〕と述べ、古典では表現されてこなかった部分に音楽の新しい可能性があると言及するが、これは声で唱えられる以上のことを能管という楽器に求めていると言えないだろうか。その姿は、能管という楽器そのものの可能性を極限まで追い求めるうちに、従来の能管の音楽の枠組みを完全に越えてしまったかのようである。一噌氏においては自身の理想とする演奏がまず先にあり、そこにそれを表現するための手段としての譜が付随しているのであって、すなわち表現したい音楽を表すのに唱歌では不適切であったということなのだ。唱歌と音楽実体との間にある拘束性が極めて強い現在、ある意味その強い反動として唱歌自体が音楽から剥離してしまったとも考えられよう¹⁸。そしてここにおいて、唱歌の持つ拘束性に従うことを大事として音響を派生させる従来の古典の演奏法とは、進む方向性が逆になった。つまり、五線譜に拠るのかそれとも唱歌に拠るのかという違いはあるにせよ、一噌氏の演奏は唱歌の大事に従ったものではなく、あくまでも目指す音響を具現しようとするもので、そのために譜が生み出されていくのであるから、譜と音楽実体との関係はコペルニクスの転回を遂げてしまったと言えないか。

しかしながら筆者は、能管の唱歌と音楽実体との結びつきに歴史的な推移があった本稿の考察を踏まえると、一噌氏の新曲はこれまで歴史的に育まれてきた能管の音楽伝承から必ずしも離れたものではないとも考えるのである。一噌氏のように理想とする演奏がまず先にあ

りそれを実現するために作曲する様子は、流動性に富んだ音楽技法を固定化させようとする力が強く働いていた1600年頃にも同様に言えたからである¹⁹。凝り固まった現在の状態を崩し新しい音楽を創りたいという一噌氏の強い欲求は、唱歌と音楽実体とが未だ強固に結びついておらず音楽技法の方向性を模索していた室町時代末期に回帰し得る哲学であり、その意味で、伝承における一噌氏のような笛方の登場は自然なことで先祖返りとも言えるのではないだろうか²⁰。さらに、唱歌と音楽実体との間に拘束性が生成され始めた室町時代末期以降にあって、その時代その時代において一噌氏のような笛方はおそらく同じように存在したのであって、現状に疑問符を投げかける彼らの音楽的な姿勢がまた歴史を豊かにしてきたのではないかとも思うのである。

4. おわりに

本稿では、唱歌とそこから立ち上がる音楽実体との結びつきの生成過程について一噌流の能管を例に挙げながら現在に至るまで歴史的に考察した。

唱歌と音楽実体との結びつきには様々なレベルがあり、能管における強固な結びつきは最初からそうであったのではなく歴史的に築かれてきた。そうした歴史的推移を踏まえて現在の一噌流の伝承を見ると、古典の作品においては唱歌と音楽実体との間に自由度を認めたがらないような強い拘束性があるものの、一方で新作活動の局面においては唱歌の持つ拘束性ゆえに障壁も生じ唱歌を完全に失ってしまうという正反対の状況も生まれていると言える。今回はその最も極端な例として一噌流を取り上げたが、程度の差こそあれ能管の他の流儀でも同様の傾向があると考えられる。

こうした両極端の性質を持ち合わせる現在の状況は果たして、唱歌を持つ音楽全般に起こり得ることなのか、それとも能管に特有な問題なのだろうか。つまり、これは唱歌それ自体のある意味での限界を示すものなのか、それとも能管が歴史的に築いてきた唱歌と音楽実体との関係の再構築を迫るに過ぎないものなのだろうか。この問いは、おそらく能管の唱歌だけを見ているのでは結論をだせない問題であり、他ジャンルの唱歌と広く比較していくことが必要であると考えられ、今後検討を重ねたいと考えている。

謝辞

本稿は、東洋音楽学会東日本支部第39回定例研究会（2008年7月5日）にて行われたラウンドテーブル「唱歌（しょうが）研究の射程」での拙発表「能の音楽伝承の現在—教授方法の変容と唱歌」を大幅に修正したものである。本稿執筆に当たり、笛方の一噌幸弘氏、杉市和氏、藤田次郎氏には大変貴重なお話を伺いご助言をいただいた。ここに記して心よりの謝意を表す。

<p>トウロク息絶ヤ 藤田師ニヨシ</p>	<p>再行ス オ ウ ウ ウ ウ</p>	<p>藤原氏、昌和ノ ヲノ打チニ五ノ六 トナリ居ル</p>	<p>藤原氏五ノ師ハ テヒトウヲト教ヘ ラレタリ故ニ向テ 同じ</p>		
<p>ト シ ヒ リ ト ヒ ト ウ ロ</p>	<p>ト シ ウ ウ ラ ア ラ ト ウ ロ</p>	<p>ト シ ウ ル ラ ア ラ ア ラ ウ ラ</p>	<p>ウ ヒ ー ヤ ー ウ ル ラ</p>	<p>ヒ ー ヒ ウ ー ー リ</p>	<p>觀世流 寶生流 大壓面</p>
<p>ヲヒイリトヒトウロ 開スル イハ五ヲ 半月ニシ テ又全</p>	<p>ヲヒウラアラトウロ イハ五ヲ 半月ニシ テ又全</p>	<p>ヲヒルラアラアラウラ イハ五ヲ 半月ニシ テ又全</p>	<p>ウヒヤウルラ 住リ漸次 上ニスリ上ゲル 一段六拍</p>	<p>ヒーハ三ー 住リ漸次 上ニスリ上ゲル 一段六拍</p>	<p>大瘧、天狗ナドヲ登揚スハ階 ニ用フハ留テ主トシタハ瘧 子</p>

主要参考文献

- 表章・天野文雄『能楽の歴史』東京：岩波書店、昭和62年（1987）、（参照は平成11年（1999）第3版）。
（岩波講座 能・狂言 I）
- 蒲生郷昭「唱歌」、新訂増補『能・狂言事典』東京：平凡社、昭和62年（1987）、315頁、（参照は平成11年（1999）改訂版）。
- 高桑いづみ「平岩流唱歌をめぐる一考察」、『能研究と評論』月曜会雑誌15、昭和62年（1987）。（『能の囃子と演出』再収）。
- 高桑いづみ「オロシ考」、東京国立文化財研究所編『芸能の科学』東京：平凡社、平成9年（1997）。（『能の囃子と演出』再収）。
- 高桑いづみ『能の囃子と演出』東京：音楽之友社、平成15年（2003）。
- 奈良部和美「能楽対談489回 能が見えてくる」対談：一噌幸弘×奈良部和美、『能楽タイムズ』第650号（2006年5月号）、東京：能楽書林、平成18年（2006）。
- 西野春雄・羽田昶 新訂増補『能・狂言事典』東京：平凡社、平成11年（1999）。
- 三宅晶子「早稲田大学演劇博物館蔵『一噌流笛秘伝書』一解題と翻刻一」、『早稲田大学大学院文学研究科紀要』別冊第10集（文学・芸術学編）。昭和58年（1983）。
- 三宅晶子「一噌流初期三代」、法政大学能楽研究所編『能楽研究』第9号、昭和59年（1984）。
- 森田都紀「一噌流能管の唱歌の歴史的変化―「序ノ舞」「真ノ序ノ舞」と「下り端」の分析を中心に―」、『音楽学』第49巻2号、平成16年（2004a）。
- 森田都紀「一噌流能管の旋律型の生成と展開の諸相―「中ノ高音」「呂のかすり」「高音ノ吹むすひ」を中心に―」、『東洋音楽研究』第69号、平成16年（2004b）。
- 森田都紀「能管の音楽技法研究―唱歌からみた多様性―」東京芸術大学博士学位論文、平成18年（2006）。

注

- 1 一噌流は中村七郎左衛門長親（1539没）を流祖とする流儀で、その子の一噌似斎（中村又三郎／1525～1600）が事実上の初代である。一噌似斎は、豊臣秀吉や秀次をはじめ、前田玄似、織田信雄、細川幽斎、下間少進ら当時一流の能数奇者の催しに参加して、50代後半から晩年まで第一線で活躍した名人と謳われる〔三宅1984〕。一噌流は、一噌姓を名のった3代目の八郎右衛門（1624～1703）から幕府に召し出され、以後、江戸時代は主として宝生座の座付となった。現在は、庸二氏（1940～）が14代目の家元である。東京と福岡を中心に13名が活躍し、重要無形文化財保持者各個指定（人間国宝）であった藤田大五郎（1914～2008）ら名人の活躍もあって流勢も

さかんである。

- 2 収載曲は、舞事・働事・登場楽等の60項目である。唱歌付には、1704（元禄17）年の5代目一噌又六郎正賢（1716没）による校合や、1718（享保3）年の6代目一噌又六郎政央（1693～1732）による加筆も見られる。なお、本唱歌付には一噌似斎からの聞き書きも記載されている。
- 3 他に「中ノ高音」が記載されているのは、《シントウノツシマ》、《コイノネトリ吹様》、「マタ云ク是も同ね取也」より始まる唱歌、《関寺ノ初段ノ手》、《うラノ手》、「同此面」より始まる唱歌の6事例である。
- 4 この項目には「中ノ高音」以外についての注記も書かれているのであるが、今回は考察対象から外れるため引用は割愛した。なお、この項目の「たうたうたうたう」という唱歌の2つ目と3つ目の「たう」は底本では踊り字になっているのだが、本稿は横書きのため便宜上、踊り字を開いて表記した。
- 5 なお、二事例目のすぐあとには一事例目と同じ唱歌（「ひより、」）が見られる。コトバによる指定はないものの、これも「中ノ高音」の唱歌を示している可能性も示唆され、唱歌付の注記に「中ノ高音」という名称が書かれたり書かれなかったりしたと推測される。その様子からは、そもそも「中ノ高音」という名称の示す音楽実体自体が曖昧で確立していなかった可能性と、唱歌付の書式そのものにも統一した形式がなく備忘録的に書かれていたことが窺える。
- 6 秘事・舞事・登場楽・旋律型等の唱歌を記憶の補助として断片的に収載する。2代目の譜は106項目であるが、そのなかには現行しない曲目も見られる。5代目の手による譜は84項目である。
- 7 高桑いづみは、「檜垣本彦兵衛を芸祖としながら五つに分かれた笛の流儀は、江戸中期にはかなり独自性を主張するようになっていた。……(中略)……流祖以来の個人の吹き癖が様式となり、江戸中期には流是として固定していった可能性が考えられよう。」〔高桑1987、2003再収、引用の中略は引用者に拠る〕と述べており、江戸時代中期には流儀の音楽技法が固定していた可能性を指摘している。
- 8 収載する曲目は、秘事・舞事・登場楽・旋律型・一管の計105項目である。
- 9 「／」は改行を示す。「／」の挿入は引用者に拠る。
- 10 江島伊兵衛編。わんや書店刊。B 6 版横本、上下2巻。基本的な囃子事18曲を八割り形式で収録する。部分的記述や小書き等の記述を含むと33項目である。
- 11 一樹会刊。昭和29（1954）年の3版以降はわんや書店刊。基本的な囃子事と旋律型の唱歌や指使いを42項目収録している。指使いを森川が独自に考案した「●」や「○」などの符合を使って表記しているのが特徴である。『一噌流笛指附集』が広く流布した現在、森川によるこの表記は一噌流の指使いを表すものとして広く知られるようになり、その結果、これが全ての能管の指付に普遍的な符合であると誤解されることもあるほどである。
- 12 収載曲は、1巻が〔中之舞〕〔男舞〕〔神舞〕〔盤渉舞〕、2巻が〔舞働〕〔早笛〕〔翔〕〔下り端〕〔序之舞〕〔鞆鼓〕〔黄渉楽〕、3巻が〔大壓面〕〔神楽〕〔神之序〕、会積之部、4巻が〔盤渉楽〕

〔盤渉序之舞〕〔乱〕〔獅子〕。なお、曲名の表記は原本に拠った。

- 13 句点は引用者に拠る。
- 14 ただし、能管を使って現代曲を作曲・演奏する横笛奏者は多く、滝沢成美氏や金子由美子氏、日本音楽集団などの活躍が知られる。彼らは能管という楽器を演奏する演奏家ではあるが、能を伝承することを専業とする能楽師（笛方）ではないためここでは考察の対象から除いた。
- 15 「笛・幻想の旅」、東京フィルハーモニー交響楽団、於東京オペラシティ。2006年2月。
- 16 代表的なCDに『東京ダルマガエル』（1990）、ドイツのフリー・ジャズ奏者であるペーター・ブレッツマン等とのライブを記録した『フィア・ティーレ』（1993）、『リーヤリ』（2001）、『ふ、ふ、ふ』（2006）、『カカリ乱幻』（2007）等がある。
- 17 以下、一噌幸弘氏に関する記述は主として筆者の一噌氏へのインタビューに基づく（インタビューは2008年6月24日）。
- 18 一方で、こうしてできた新曲は他の笛方によっては演奏されていないのが実状であり、今後一噌氏の作品を演奏し継承する笛方が登場するかどうかは定かでない。
- 19 三宅晶子は1600年頃の一噌流の音楽技法の特徴と、1600年頃に活躍した名人の初代一噌似斎について次のように述べている。「形式が固定化しつつあると同時に、まだまだ流動な面も多く、役者の裁量で千差万別の演奏が可能な時代であった。その中で似斎は新しい工夫に努め、一噌子方の役割に留まらず、笛そのもののおもしろさを開拓した人なのであろう。」〔三宅1984〕この時期に活躍した一噌似斎のあり方は一噌幸弘氏という現代の笛方のそれと重なる部分があるのではなかろうか。
- 20 一噌氏は古典の活動と新曲活動のどちらかに重きを置いているわけではなく、自身にとっては「全部で一つ」であると語る。自身の中では古典と新曲という二分した領域があるわけではなく、あくまでも「能管の音楽」という一つの活動として認識している。

An Investigation into the Ties between *Shōga* of *Nohkan* and Its Actual Sound Produced

MORITA Toki

It has been pointed out so far that *shōga* of *nohkan* was strongly tied with the actually-produced sound based on it. However, the extent of the restrictions and the process of its formation had not been examined.

The purpose of this thesis is to investigate the present status of musical transmission on *nohkan* through clarifying the process of forming the restrictions between *shōga* and the actually-produced sound based on it. First, I revealed that the strong relationships between *shōga* of *nohkan* and its real sound have been historically built up, comparing to the history that the musical technique of *Issō* school have been established. Then, referring to the current transmission of the *Issō* school on the basis of such historical progress, I found out that, in a phase of creating new performances, some barriers have been caused by the binding of *shōga* and possessed the adverse effect of losing *shōga* completely, while traditional transmission had a strong binding which was reluctant to admit the freedom of relationships between *shōga* and its real sound.

The current situation that *shōga* doesn't combine with the real sound as before apparently seems to be unique. However, it may be impossible to summarize it as unique, based on the consideration of this thesis that historical progress existed in relationships between *shōga* of *nohkan* and the real sound.

Today's situation is similar to that of the age before 1600, when musical technique had not been established; the ideal sound existed and in order to embody it, *shōga* music and fingerings were newly created.

The craving for breaking down the current inflexible situations might be regarded as a philosophy which would be able to return to the late Muromachi Period, when *shōga* and the real sound had not yet been firmly connected with each other.