

謡曲譜本の上胡麻について

添田, 建治郎
山口大学人文学部助教授

<https://doi.org/10.15017/12001>

出版情報 : 語文研究. 59, pp.1-14, 1985-06-03. 九州大学国語国文学会
バージョン :
権利関係 :

謡曲譜本の上胡麻について

添田 建治郎

はじめに

謡曲譜本中で謡いの抑揚・旋律を示すために施された線条式の胡麻譜は、そのうちの大半が、中音（基音）をあらわす平胡麻（一）と低音の下（落）胡麻（〵）である。

世二六六）昔にかへる秋はなし（関寺小町 第四63頁上段より）行

平胡麻の（一）は（〵）に比較して相対的な高音を示している、従って、前掲「関寺小町」（日本古典全集『帝室謡曲百番』の第四に所収）の例で言えば、「昔に」の部分が●●●▼の、続く「かへる（帰る）」が●○●なる旋律をあらわすわけである。これらの（一）（〵）などに比べれば少数ながら、ある種の謡曲譜本には、右肩の上った（〵）のとき胡麻譜、所謂「上胡麻」が見出されることがある。右掲の施譜例における「秋」の第二拍目、「き」に対して施された（〵）がそれにあたる。本稿ではまず、この数少ない上胡麻（〵）がどのような過程を経て成立した胡麻譜なのかといった、その出自について吟味を行う、さらに、（〵）は謡曲のどのような抑揚・旋律を示し、ま

た、近世初期京都語アにおけるいかなる調価を反映しているのか。」というような、謡曲の胡麻譜としての音楽的な働きや国語ア史上の意義をも考えてみる、加えてまた、（〵）が詞章解釈に如何様に貢献するのか、謡曲各曲節の有する旋律特徴と種々の働き・意義をもつた（〵）分布との相関はどうかなど、多岐にわたる課題を考察してみたいと思うのである。

今回の調査に用いた基礎資料は、日本古典全集の『帝室謡曲百番』（全四冊、昭和二三年日本古典全集刊行會）であり、本論文中の引用例に付す冊数・頁数・行数なども、右の資料に基づいて示すこととした。ただ、（〵）なる右肩上りの上胡麻の確認は、正確を期して、日本古典全集刊行會版の原本と目される宮内庁書陵部所蔵『光悦謡本』（改裝五番綴全百番本）の複製写真版(註)に、その都度個別にあたって行うように努めた。『帝室謡曲百番』では、上胡麻（〵）の影印に若干の不鮮明な個所がみられたからである。なお、「養老」「清経」では、譜記などについての底本への書き入れが目立つが、前記『光悦謡本』の複製写真版と照合すればその判別が概ね可能である、この度は、二曲を調査報告の対象に加えてみることにした。

一 上胡麻 (〱) の出自について

上胡麻の(〱)は、どのような観点にたつていかなる過程を経て作り出されてきた胡麻譜なのかといった、(〱)の出自に関してまずは考察を行ってみたいと思う。第一に言うべきは、この上胡麻は、四座講式や補志記などにおいて、一般的に、「徴譜(〱) 高音、角譜(〱) 低音、商譜(〱) 低音」体系での商譜の(〱)とは、外形は同じでも性質・働きの点では全く異なる音譜だ、ということである。謡曲譜本での(〱)は、カ、ル、サシ、文など京都語アの反映度の高い曲節でみた場合、基本的には高音に対応する位置に施されているからである。

それでは、謡曲譜本中の(〱)は如何様にして作り出された胡麻譜なのであろうか。この点の課題については、

特製本(一)や上製本(〱)が室町末期写本と同じく節付に採用している「入」を、色降り本(〱)や袋綴本の多くでは元和卯月本と同様にゴマを上げることと代用していることなどは、光悦譜本の内部に当時の観世流の変化が投影している例である。

(表章氏『洞山文庫本の研究』謡本の部) (昭和四十年わんや書店 頁頁)

すでに、概略「一部の光悦譜本に見出される上胡麻(〱)は、観世流の謡曲譜本で行われはじめた施譜法を取り入れたもので、(〱)それ自体の成立は、節付(入)の代用として胡麻譜の右肩を上げる(一入)↓(〱)の過程を経て成ったものである。」といった立場からの指摘が見出される。右に言う節付の(入)は、能楽書のひとつ『音曲玉淵集』(四) (昭和五十年臨川書店)の「入ふしの事」の項に、
内へ入をいふ故陰息にていふへきを陽息にていふ故外へ出は稱上るやうに聞ゆも入ふしの前の一字ふんばつて入へし(後略)

(四十一表)

と説かれていたり、『観世流謡曲節附解説』(大正十年観世流改訂本刊行編輯部編纂)の中にも、

「入り」は「直節」「廻シ」「消シ廻シ」「吞ミ」「振り」の五箇に附せられて其「音を」音階又は二音階高く張り上げて認ふことを表はす補助的記號なり。一入は單に「入り」といひ、(後略) (四十八頁) (引用にあたって振り仮名は省いた)

との記述があるなど、当該拍を「高く謡わせる」という、高音の抑揚を示す発音注記ではないかと推測される。左掲「通盛」曲中の一節、

去程に平家の一門(通盛 第一巻頁左側7行)

における、「平家」の第一拍目「へ」に対して施された譜記(一入)が、その「直節に付された」節付(入)の例である。そして、(入)のあらわす音色(高音)を象りその代用とされたのが上胡麻(〱)だ、というわけである。

ただ、もっかの『御物謡曲百番』の内部徴証を吟味した結果では、既述のような、「上胡麻(〱)は、節付(入)の代用としてゴマの右肩を上げて成ったものだ。」とする説明には、厳密な意味では多少の疑問が残る。何故かなれば、(〱)成立説として(一入)↓(〱)のストレートな過程を認めると、本謡曲譜本には、(一)に接して節付(入)を施した譜記(一入)と、その代用に作り出されたという、簡略な(〱)、これら両譜形併存の傾向(御物謡曲百番)中(〱)514例に対して、(一入)は299例)が見出されることになって、いかにも譜記の表記原理に定まりがないとの印象を受けるからである。「(〱)が(入)の代用として成立した」のならば、かかる二様の施譜傾向があらわれた理由は奈辺にあるのか、その点を測りたいというわけである。そこでいま、右の傾向を説明できるかもしれない形で

《〃》の成立について、まず素朴に思い当るのは、「木活字による印刷」に際しての物理的な事情が関与して、「上胡麻《〃》」による節付《入》の代用が行われた可能性であるが、この解釈は採ることができないようである。たとえば、

越前の三位通盛（通盛 第一冊頁右側上行）

右の「越」、そして前掲の「平」（通盛 などの譜記は、「本文活字」にあてがわれた施譜に要するスペースの、狭さ克服の必要性」という観点にたてば、まずもって、簡略な上胡麻《〃》を使った《〃》の形に行われたいところであるが、いずれの場合にもそのような施譜の形態が見出しえないし、か様な例は本資料中枚挙にいとまがないからである。次の第一表なども、右に述べた立場からすると、《〃》を用いた《〃》《〃》《〃》《〃》《〃》の形の施譜は、「本文

第一表

(b)下記の胡麻譜が本文二字にまたがって施されている		(a)下記の胡麻譜が本文一字あてに施されている	
／	入	／	入
—	—	—	—
11	14	2	1
／	入	／	入
＼	＼	＼	＼
23	38	24	56
—	—	—	—
／	入	／	入
80	50	20	41
＼	＼	＼	＼
／	入	／	入
49	12	12	17

第一表は、二拍以上の自立語について調査したものが、そのうち、
 《〃》《〃》《〃》《〃》《〃》《〃》《〃》《〃》《〃》《〃》《〃》《〃》
 のは省くこととした。

字に二個以上の胡麻譜を施すために施譜に要するスペースが狭くなる」(a)の場合にこそ多くあらわれるべきなのに、かえって、所謂「本文一字に一個の胡麻譜だけしか施さない」(b)の方に多いといった様相がみられるのである。つまり、「施譜に要するスペースの狭さ克服」といった視点では、現に《〃》を施されている例だけがなぜ《入》の代用となったのか、その理由、言い換えれば、併用されている《〃》と《入》両譜記間の使い分けの基準を、合理的に説明できないというわけである。

そこで筆者は、これまでに指摘してきた矛盾を含め、《〃》の成立を次のように解いてみたいと思うのである。まず注目すべきは、『御物番曲百番』の場合、《〃》や《〃》に付された節付は《入》《當》《ハル》等々バラエティーに富んでいるが、上胡麻《〃》には、《入》はおろかそれらが全く施されていないという事実である。この対照によれば、右のような傾向が、「《〃》が《入》の代用として成立した」結果もたらされたものであるか否かは別として、《〃》には本来付されるはずの何らかの節付《入》も含めて《〃》があり、それが意図的に省かれた可能性を教えていること認めざるをえないと思う。その意味では、能楽書のひとつ『音曲玉淵集』(四)での、次のような記述に興味をひかれるのである。

一 入ふしの事

(中略)

松△その水湯となつて

千△袖と／＼の

一 一字はり 當トモ記ス

姑△天上のちからを

定△つ、ゆと、きえても

阿△阿古木か、此浦に

陽息に飄ふへし入ふしに似て別也

クラマ△くも、をふんて

胡 △しゅらたうに遠近の

△なきあとを

(四十丁表裏)

右の一節によれば、節付(入)について、(一人)の譜記の他に上胡麻(ノ)に対して施された(ノ入)例が存したようだし、少なくとも「二字はり」の(當)の場合には、一行「當トモ記ス」とも記されていて、その(當)を省いて(ノ)のみ残す施譜法があったといふわけである。これは、もっかの(ノ)成立過程を考える上で、ひとつの示唆を与えるものである。

いま、右に述べてきた諸傾向を勘案しつつ、(ノ)と(一人)という二種類の施譜法の併用状況を具体的に示した第二表をも加えて、もう一步(ノ)成立に関わる考察を深めてゆきたいと思う。第二表を一見して明らかなく、平胡麻(二)に節付(入)を付した(一)

第二表

付属語		自立語		胡麻譜や節付の施される対象	譜記の形態
助動詞	助詞	活用語尾	用言の語幹部 分や体言など		
43	200	89	182	(ノ)	(ノ)
5	12	16	265 (1)	(ノ入)	(ノ入)
0	0	0	0	(ノ)	(ノ入)

(本表には、後述する上胡麻(ノ)の働き(A)(B)(C)のうち、いずれに属するか所属不明の(ノ)例46例を含む。)内は補り字に対して付されたものを示す。

(入)の形の施譜法は、別例対17例のように、圧倒的に自立語を対象として多く行われ、付属語には極めてその例が乏しいのが特徴である、

この傾向は、ひとり(入)の場合にのみみられるのではなく、(當)でも、自立語へは別例対する付属語35例と、自立語に偏って多く施されていて、節付(発音注記一般)の傾向だったと思われる。

対照的に上胡麻(ノ)の方は、付属語についても多くみられ自立語の場合の別例と拮抗して別例も施されている。右のような(ノ)(一人)両者の分布上の際立った差異は看過ごしえない現象である。この分布相によれば、「ゴマの右肩を上げて(入)の代用とさせた」とする説は、自立語に偏ってなぜ数多くの(一人)なる譜記が残っているのか、なぜ自立語より付属語の方に(ノ)例が多いのか、などの命題をどのように解けばよいのであろうか。やはり、(ノ)の出自についての(一人)↓(ノ)成立説はこの場合難しいと考えたわけである。いま、次の諸点にも注目し併せてそれを考量すべきだと思う。『御物謡曲百番』中の(當)には、平胡麻(二)に付された前述のような多数の(一當)例のほかに、若干数(20例)ではあるが、

聲（一）のあや（二）をなす（三） （采女 第三節真下段14行、真上段1行）

のように、心もち右肩上りで細めの胡麻譜に付されたものがみられるが、もっかの節付(入)の場合には、第二表にもみたごとく、さ様な、右肩上りの上胡麻(ノ)に(入)を付した(ノ入)の形の施譜例は、自立語と付属語とを問わず全く見出すことができないといふこと、それはつまり、(ノ)では時に(當)の省かれることがあったにすぎなかったが(既述の『音曲玉淵集』四「二字はり」の項を参照)、(入)の場合は一貫して省略されたいというのである、それ

に、同じ第二表中の(一人)の施譜分布に明らかかなように、付属語にはほとんど(人)が付されていなかった(全(一人)譜記例中17例)その傾向は、(〃)を対象とした場合の(〃人)でも例外ではなかったはずだということである。そして最後に、(〃)(一人)二つの譜記が、各曲節で併存していて、いずれかに偏ることがない点もまた見落せない、以上の三点についてである。

これらを総合すれば、(〃)の成立は次のようになるかと思う。上胡麻(〃)は、もともと、(一)や(〃)と抵触することのない第三番目の、絶対的な高音の旋律をあらわす胡麻譜として新たに成立したのではないか。この上胡麻(〃)には、「高く謡うことを指示する」節付(人)が、たとえば、『音曲玉淵集』(四)「人ふしの事」の項にみた(〃人)例の存在や、(一人)の譜記が自立語に多いという分布からも推測されるように、自立語を中心として、(〃人)の形に付されることがあったはずである。その(〃人)の施譜法では、(〃)自体がすでに高音の旋律をあらわす胡麻譜であるために、節付(人)のような「一〃二音階高く謡わせる」発音注記の必要性はそれだけに希薄だったと思われる。そこで、『音曲玉淵集』(四)「一字はり」の項で(當)を省いて(〃)のみを施譜する手法があったように、いまの場合も、(人)を便宜的に省略するという同様の施譜法(〃人)↓(〃)がとられることになったのではないか。つまり、上胡麻(〃)は(〃人)の略記というわけである。自立語に付された(〃)例には、かかる出自のものが少なくなかったと考えたい。ただ、(一人)の施譜さえ稀な付属語(第一表参照)の場合には、「やがて(人)を省いて、(〃)のみ残すことになる」(〃人)の形の施譜例が、かつては多くあったのだとは考えにくいことであり、付属語に施された

(〃)例の大半は、節付(人)の省略云々とは無縁な「胡麻譜だけの譜記になるものだと思うのである。他方、(一)に「高音に謡わせる」節付(人)を添えた(一人)の譜記では、平胡麻が中音を示す胡麻譜なるがゆえに、節付を伴わない(一)一般との混同を氣遣って(人)は省略できなかったであろう。その結果として、『御物謡曲百番』では、上胡麻(〃)(御例)の他に(一人)の施譜例(御例)もまた多数ありといったような、第二表にみられるごとく併用の姿を呈するに至ったのではないかと思われる。やはり、「ゴマの右肩を上げた(〃)は、(人)の代用として(一人)↓(〃)の過程を経て作り出された胡麻譜」という表現には、これらの現象を十分に説明し尽していない感が残るわけである。

最後に、曲目によって、施される上胡麻(〃)の数に多少の偏りがあることを指摘しておきたいと思う。(〃)には、「鶴の羽、高砂、松風、蟻通」等々、胡麻譜の活字として、より細めの線条式を採用した曲に比較的多いといった傾向がある。ただ、それらの曲にも(一人)の譜記が見出されることは、もちろんである。ひとくちに『御物謡曲百番』所収の(〃)といっても一様ではなく、宮内庁書陵部本を含む「光悦謡本」の成立や発達、上胡麻(〃)の成立過程に関わって、なお考察を要する点であろう。

二 上胡麻(〃)の働き

次いで本章では、上胡麻(〃)の有する具体的な働きは何であるのか、つまり、「右肩上りの胡麻譜(〃)は、音楽的にみて謡いのような抑揚・旋律を示しているのか、国語史上の意義は奈辺に

見出されるのか、詞章解釈へ如何様に貢献しているのか。」これら諸々の課題について考察を行ってみたいと思うのである。(〱)の施譜例は、『御物謡曲百番』中にもあまり多くを認めることができず、夥しい量の(一)(二)(三)などに比べると際立ってその数が少ない、それゆえに、(〱)のもつ後述(A)(B)(C)いずれの働きに関しても、その施されてあることの中に特定の意図を感じるわけである。まず、「(〱)は、どのような語のいかなる箇所・拍を対象に施され、また、どのような内容をもった詞章中に数多く見出されるのか。」といった、『御物謡曲百番』の内部徴証を精査した結果によれば、「(〱)の有する働きには、大別して三種類が区別されていたのではないかと思われる。

(A) それのあらゆる絶対的な高音の抑揚・旋律が、現実の近世初期京都語アを反映したり存在を裏付ける上胡麻

① 専ら高く平らな高音の拍●を映す場合

② 下降調拍●を反映したりその存在を裏付ける場合

(B) 謡曲の旋律としての音楽的な高音を示す上胡麻

(C) 当該の謡曲詞章のあらゆる内容との間に密接な相関関係をもち、その表現性を高めるために、意図的に高音の抑揚・旋律を示す上胡麻

冒頭にあげた(A)は、京都語アの姿を何らかの形で映し出している上胡麻(〱)、続く(B)は、そのような実際のアの姿とは無関係に、単に、謡曲における音楽的な旋律を示す(〱)、(C)は、(A)(B)いずれの働きとも当面関わりなく、詞章内容との間に強い相関性をもって施譜者の詞章解釈を示す(〱)の諸例である。これより以下、(A)の①②(B)(C)の順に、それぞれの特徴を帯びた(〱)例をあげながら、謡曲譜本

中において上胡麻の有する働きを具体的に実証してゆきたいと思ふ。

(1) (A)「そのあらゆる絶対的な高音の抑揚・旋律が、現実の近世初期京都語アを反映したり存在を裏付ける上胡麻」について

最初に、(A)の①にあげた、専ら高音●を映している上胡麻(〱)から吟味を行ってみたいと思う。(A)の中では、後述②の下降調●を反映したりその存在を裏付ける働きに比べると、より一般的で用例も数が多い。たとえば、二拍名詞の舟類「罪」、三拍名詞兜類の「僅か」などを対象として、

あまりに罪ふかし(松風 第三節頁上段2行)

わづかに残るつはもの(兼平 第四節頁下段4行)

それぞれ、(〱)のごとく(〱)を施した例が見出される。これらの諸例を、(A)の①の働きをもった(〱)の一群だと考えるのである。右に掲げた二語は、近世初期の京都語アにおいては、夫は猶罪深しとて(尾崎家本・平家正節上巻392口説)

(續)

貞享版補忘記上巻)

などの、中世末・近世初期アを反映した諸資料中の記載に明らかのように、「罪●」「僅か●」に行われているものである。従って、先に掲げた『御物謡曲百番』中の二例では、いずれも、上胡麻の(〱)が高く平らな高音拍に対応する形に施され、下胡麻(〱)の方は低く平らな低音部分へ施されていることになる。わけても、第一例の「罪」(松風)では、同じ『御物謡曲百番』中に、京都語アの反映度高い曲節カ、ル、サシにおけるところの、

罪をたすけてたひ給へ(三輪 第三節頁下段4行)

平胡麻(一)を使って「罪」と施された二例があって、いずれも○●型アの反映を裏付けている。第二例の「わつか」兼じ自身も、同じサシ曲節での施譜例というわけである。右の考察によれば、挙例「罪」「わつか」のような(一)群は、近世初期京都語における高音のア●を反映した胡麻譜だ、と考えてまず間違いないのではないかと思うのである。このように、上胡麻(一)の働きのひとつとして、高音のアを映す場合のあることは、

おのへの鐘のをとすなり(高砂 第三7頁上段1〜2行)

常案の縁をなすとかや(軒端梅 第三38頁下段9行)

右掲のような、「おと(音)」「なす(為)」二語を対象として行われた施譜例、(一)○(一)○(一)○が存することによってもまた、明らかだと思われる。近世初期の京都語アでは、二拍名詞の川類語「おと」は「音もせず」(尾・平家正節上巻第4巻、二拍四段式動詞取ル類終止形(A形)「なす」は「人(不審)をなす」(同前上巻第4下巻)のように、それぞれ○、○●に行われている語であって、これらを右に掲げた「高砂」「軒端梅」の施譜形態(一)○、(一)○●に重ね合わせてみると、やはり(一)○の方が、中音の(一)○よりさらに一段高い旋律をあらわして、近世初期京都語アでの高音●に対応しているからである。以上が、専ら高音ア●を映すといった、(A)の④の働きをもった上胡麻(一)であり、『御物謡曲百番』中に似例ほどの所属例が認められる。

続いて第二に、①の◎としての、下降調のア●を反映したりその存在を裏付けている上胡麻(一)○について述べてみよう。この◎の

働きを担う(一)○は、前述した④の場合に比べて、『御物謡曲百番』中に見出される事例が極めて少数にとどまっている。しかしながら、その国語ア史上に占める意義となると看過することができないのである。やはり、実際に(一)○が施されてある例をたどりながら、前述④とは異なった上胡麻◎の働きを裏付けてゆきたいと思ふ。まず、(一)○の施された左掲の三例に注目するのである。

なすの草の露と消し跡は(殺生石 第四39頁上段2〜3行)
今一たび見参らせたくこそ候へ

さうくとして村雨のことし

(熊野 第三30頁上段2〜3行)

(経政 第一11頁左側4行)

二拍名詞の雨類語「露」と二拍一段式動詞見ル類連用形(E形)の「見」、そして一拍動詞為類連用形(E形)「し」への各施譜例である。この中、第二例の「見」は、京都語アの反映度が高い曲節文における例である。近世初期京都語でも、これら三語の単独語形のアは、下降調で順に○●、●、●だったろうと思われる。右三例に次の譜記を対応させてみる。

つゆにぬれたる(尾・平家正節下巻②中ユリ) ほとけ御前
と見奉は(同前下巻②4口説) 弓の弦つき入れなんとして(同
前上巻②2下音)

右は、中世末〜近世初期の京都語アを反映した資料『尾・平家正節』に見出されるものである。このうち少なくとも、先に掲げた『御物謡曲百番』中の「殺生石」曲の施譜例での、単独語形「露」に施された譜記(一)○については、上胡麻の(一)○が下降調のグライド拍●

部分へ対応した形に施されていることになり、注目される。この場合の(〃)が、「近世初期京都語における下降調のA●を反映した胡麻譜だ」と考えようとするのである。そして、残る「見」「熊野」「し」

(釋政)のごとき、当該語に(〃)が施され後統の付属語が(〃)でもって低く下接しているような場合は、「単に高音●を映すのみであれば(〃)ですむところを、敢えて高低差著しい(〃)の形に施譜されていて、このような(〃)が、『見奉る』して』形でもって高音を反映するとともに、それぞれの単独語形での●型Aの存在を裏付けることにもなっている。」と考えるのである。次いで、左掲「呉服」例の教えるところも、◎に関してこれまで述べてきた考察の結果を裏付けて面白いと思う。

悪魔もおそろゝ聲なれや(呉服 第二團頁上段4行)

いま、二拍名詞雨類語「聲」の単独語形第二拍目「ゑ」に対し、平胡麻(〃)に加えて当該箇所を「一音階あるいは二音階高く謡わせる」節付(入)が施されている、事実に着目するのである。先の「殺生行」曲において、同じ二拍名詞雨類語「露」での単独語形第二拍目「ゆ」に、上胡麻(〃)を施した例のあったことが思い出される。かくのごとく、付属語を伴わない二拍名詞雨類語(声「露」)の第二拍目に対して(一人)や(〃)の形の譜記が見出されるのは、雨類語の単独語形では、「その第二拍目が下降調のAを有し、わずか一拍の中で高音から低音へ向けた『Aの急激な下降』が認められる、あるいは、第二拍目●の直前にも低音の○があつて当該の高音部分が一層際立っている」、これらの状況下における●を映し取る手段として、(一人)や上胡麻(〃)が最適だったからだと考えるわけである。このような、下降調Aを映すにあつたとされた「上胡麻(〃)の

選択は、現実の京都語Aが音楽性のはざまに姿を垣間みせたものではなかるうか。(A)の◎としての、「近世初期京都語A●を反映する」といったこの(〃)のもつ働きには、注目をしておきたいと思う。

とりわけ、単独の語形で、(〃)に直統して(〃)が施されてある場合には、その(〃)を付した当該拍について、下降調A●を有する十分の可能性が認められ、(〃)にもう一つ国語A史上の意義を見出すことになるのではないかということである。ただし、それとて、(〃)を使って下降調Aを映す場合が稀にあつたというにすぎないことは、忘れてはなるまい。仮りに、上胡麻(〃)に関しての◎の働きが顕著なものであるならば、下降調Aを有して当然その(〃)が施されたいような、二拍名詞雨類語「聲」での単独語形における第二拍目さえもが、「八島」曲の一節

ときの聲と聞えしは(八島 第一78頁左側7行、79頁右側1行)

のごとく、(〃)を施す手法の方が一般的であつたという事実を説明できないからである。

「聲」の場合、(〃)の施譜例は59例を数えるが、(〃)は皆無である。

胡麻譜を使った旋律表記では、応々にして、「現実Aの正確な反映」をめざすよりも、音楽性を優先した施譜、あるいはAを不完全に反映した施譜などが行われ、下降調Aのような微妙な調価の反映までは力が及ばなかつたという、謡い物・語り物資料特有の一面もあつたわけである。◎の働きを担う(〃)は、『御室謡曲百番』中に全部で21例、該当例が極めて少ない。

以上は、上胡麻の働き(A)の①◎について述べ、(〃)が現実の近世初期京都語A●、●を如何に反映しているかといった、(〃)のもつ国語A史上の意義に言及したものである。

高音や下降調アの存在が考えがたいからであり、後者の、三拍四段式動詞の移ル類連体形(A形「帰る」のAの方も、中世前期までこそ〇〇●型だったようだが、近世初期に至るまでの間にそれを失い〇●●〇〇の頭高型化を遂げて第三拍目が低音に行われているからである。そうして、右二例にみるような、謡曲に多く施されて特徴的な旋律基調●〇●の場合には、傍線を施した下降部分●〇までは京都語アの姿を反映している可能性が強いものの、再び上昇する第三拍目の●になると、それはもはや「音楽性の所産」であること、すでに筆者の旧稿に説くところがあった。つまり、これらの第三拍目に付された(〇)は、「謡曲旋律としての音楽的な高音」を示す胡麻譜というわけである。興味深いことには、『帝室謡曲百番』中に付されたこの(B)の働きをもつ上胡麻(〇)のうちの多数が、上哥・下哥・ロンギ・クセマイ・ワカなどを中心に分布していて、それら曲節の有する旋律特徴―すぐれて音楽的な―との間に符合が認められるのであるが、このような曲節と(〇)分布の相関については、第三章で改めて述べてみたいと思う。

それでは、本節で繰り返し言う「音楽的な旋律」とはどのような性質のものなのか、最後に一例をあげてその一端を説明しておきたいと思う。

第一「第二の絃はさく」として(六三三)
第四の絃はれいとして(二二二)

(経政 第一則頁左側6行/成貞右側2行)

右二つの近接した詞章におけるところの、一拍助詞「は」(。で示す)と「て」(。で示す)に対する施譜の状況をみると、それぞれの上接語が、同一の旋律(一〇)〇(一〇)をもつた同一「絃」「し」で

あるにもかかわらず、下接したその同じ助詞への施譜が(一〇)と(〇)の二様に揺れていることに気付かれる。このような、助詞「は」と「て」に対する多様な施譜は、「現実の京都語アの反映」をさて措いて旋律の流れや場面に即応して施譜を行うという、謡曲の「音楽性の原理」が優先された結果だと考えるわけである。その他に、謡曲全般に固有な旋律基調●〇●や、上哥・ロンギ・次第などの曲節において、詞章の特定部分に〇〇●●や●〇〇〇型の旋律が分布する傾向も、所謂「音楽的な旋律」にあたるものだと思う。 (B)の働きをもつ(〇)は、『帝室謡曲百番』中に3例を数え(A)〇(C)二者の中で最も多い。

(3)(C)「当該の謡曲詞章のあらわす内容との間に密接な相関関係をもち、その表現性を高めるために、意図的に高音の抑揚をもち、それを示す上胡麻」について

この(C)の上胡麻(〇)は、施譜の対象となっている当該語の、近世初期京都語で本来行われるべきアを反映したり、謡曲としての音楽性の求めに応じて高音の旋律をあらわすなどといった、いずれの働きとも当面無関係に施されたところの胡麻譜のようである。(C)に該当する(〇)の顕著な特徴は何かと言えば、上胡麻が、「施譜対象の語を際立てて高く謡うこと」によって、その語を含む詞章の描こうとしている「心情」の核心部分が強調的に示される」といったこととき、一層の表現効果が期待できるような場面に偏って、謂わば意図的に施されていることである。このような、上胡麻(〇)が施譜者の詞章解釈を示す場合について、以下に述べてゆきたいと思う。

ひさしき春こそめてたけれ(老松 第三五頁上段6行)

所からさへ面白や (三井寺 第四頁下段4行)

雪を廻らす 舞の袖かな (舞木 第二二頁上段9〜10行)

百年の姥ときこえしは小町かはての名なりけり

(關寺小町 第四九頁上段3〜4行)

右掲のごとき、係助詞の「こそ」(C)の挙例の他にも、(C)に属する同一例が「帝室

萬曲白番」中に6例あるが、(C)ではなく近世初期Aにも一致した(C)の形に施

譜されている。副助詞「さへ」「終助詞の「かな」詠嘆の意をあらわ

す助動詞「けり」などを対象として施された(C)が、典型的な(C)

の部類に属するものではないかと思う。「めでたき」ことの対象が

「(他でもない)君の永遠に続く長寿の春だ」、何に「興をそそられ

る」のかといえは「月の光が差している場所についてもだ」と強く

指し示したり、「舞姿の美しさに感嘆している気持」、「小町の成れの

果てが『百年の姥』でしかないことを悲しむ気持」などを想いをこ

めて表現するためには、挙例のごとき、ことさら低音の直前や直後

に絶対的な高音を配する旋律の組み合わせ、つまり、高低差が著し

くて高音部分の卓立が浮きぼりになるような旋律形式、(C)の

の形が最適であったということであろう。この(C)の働きを担っ

た(C)は、その高音の旋律が、近世初期Aに一致するものもあれ

ばしないものもあって、その意味では、(A)(B)のいずれか一方にも属

させうるような胡麻譜であるが、いまは、「或意味でプロミネンスに

も通じる強調機能」が発揮された点を重視して、(A)(B)ならざる(C)

として特立させてみた。全(C)施譜例39例、あまりに短かすぎる詞章

中の9例を除けば30例、その中の半数を超える16例が、一曲の末尾

部分か役者の演ずる当該曲節の末尾に集中するのも、謡いのひとつ

の技法として、感情の昂まりがそのような箇所を選んで用意される

ことが多かったためではないかと思っている。この他にも、同じく
(C)の組み合わせによる、係助詞「ぞ」を対象とした(C)例もみ
られるようである。

平等大會のくりきに頼政か佛果をえん

そ有難き (頼政 第一八九頁右側3〜5行)

「えんそ」への施譜に認められるごとき、元来「助詞としての卓立

的なアを持たず、直前の拍の高さとは逆に発音されるような傾向を

もつ」係り結びの助詞「ぞ」に対して、ことさら絶対的な高音の(C)

を配して、その直前の拍における(C)との間に(C)なる高

低差著しい旋律が作り出されている例に注目したいのである。係助

詞「ぞ」では、右とは逆に、直前の拍が(C)である場合には、「ぞ」

自身には、

うきは心とかそとて (浮舟 第八八頁下段5行)

のように(C)が施されて、特に低音に謡われるという次第である。

これらはちょうど、引用の格助詞「と」を対象として行われたとこ

ろの、

あやはとりと名付させ給へは (自服 第二二二頁上段10行)

これはいかなる人やらんと尋させ給ひしに (當麻 第二二頁上段13、

14行)

「』と』の直前の拍が(C)の場合当該』と』に対しては上胡麻(C)

を、逆に(C)の場合には下胡麻(C)を施して、(C)の(C)と

といった高低対照的な際立ちを作り出し、それによって、』と』上

接する引用部分の浮きぼり・強調的な提示をめざした」あたりの手

法と、類似の発想にたつものではないかと思うのである。前掲「頼

政」曲の一節は、「他でもない、平等院の平等大會の法力によって、

『頼政が成仏するであろう』ことが有難い。」と言ったもので、「ぞ」に対して旋された(〱)の示す高音の旋律が、右のような詞章解釈をあらわす上で効果的に働いているというわけである。その他、左掲のような、

荒つれなつれなや(〱) (舞木 第二段頁上段5行)
 嬉しきかなやいささらは(〱) (老松 第三段頁上段14行)

上胡麻の(〱)が、感動詞「あら」「いざ」を対象として、その直前や直後に(〱)を擁しつつ(〱)の(〱)のごとく施された例も、「当該語とそれに続く詞章に心情の昂まりあり」とみた、施譜者の詞章解釈を如実に反映するものと受け取ることができよう。

右にみてきたように、(C)の働きをもつ上胡麻(〱)は、総じて、詠嘆・強意などの意味をあらわす特定の助詞・助動詞、感動詞を対象として施される傾向が強く、この点が大きな特徴となっている。

以上の考察を要するに、上胡麻(〱)のもつ機能は、大きく分けて三種類、(A)現実の近世初期京都語ア(●、●)を反映したりその存在を裏付ける、(B)謡曲の旋律としての音楽的な高音を示す、そして、(C)謡曲の詞章内容との間に相関性をもち、そのあらわす心情の強調のために高音に謡って詞章解釈に貢献する、になるのではないかと思われる。中でも、『帝室謡曲百番』における(〱)の本領が、(A)(C)よりも格段に用例数の多い(B)の働きをもつ(〱) (以下(B)類例(C)類例である)の、謡曲の旋律としての音楽的な高音を示す働きにあつたという事実は、否定できないようである。京都語アを反映する度合の高い曲節カ、ル・サンでさえも、そこに施された(〱)の半数までが(B)の働きをもつ上胡麻であつた(後述第三表参照)ことが、如実

にこのことを物語っている。

三 上胡麻の施される曲節

さて、これまでに述べてきた上胡麻(〱)のもつ働き(A) (C)に關わつて、『帝室謡曲百番』所収の各曲節ごとに(〱)の施譜状況をながめた場合、三者のうちいずれかに属する(〱)が特定の曲節に集中してあらわれる、といったような偏りが見出せるものかどうか、さ様な傾向があるとすれば、曲節と(〱)のもつ働きとの間にいかなる関連性が考えられようか。第三表はこの点を課題に調査を試みたものであるが、これによって、謡曲譜本所収の各曲節のもつ旋律特徴を知る上でも、興味深い現象がいくつか指摘できそうであ

第三表

曲節名	上胡麻(〱)の働き		
	(A)現実の京都語ア(●、●)を反映する	(B)音楽的な高音の旋律を示す	(C)詞章内容を強調する
カ、ル	25	26	5
文	2	1	0
サシ	24	27	5
次第	1	2	3
上哥	12	79	6
下哥	4	18	0
ロンギ	7	37	2
キリ	2	3	0
クセの類	22	55	7
上ハ	2	4	0
一セイ	0	1	0
ワカ	1	8	1

(曲節名の分明でない(〱)、第二表断わり書きに述べた所屬不明の46例の(〱)は、この表から省いてある。

る。まず、「哥の類」の次第・上哥・下哥・ロンギ、「クセの類」のクセマイ、「詠の類」のワカ、以上六つの曲節群に共通する特徴は、(B)に比べ(A)の、「近世初期京都語ア」(●、●)を反映したりその存在を裏付ける」(〽)の例が目立って少なく、対照的に(B)のごとき、「現実の近世初期京都語アとは無関係に、謡曲旋律としての音楽的な高音を示す」(〽)の例が多くなっていることである。次第、上ハ、一セイもこの部類に属するようだが、なにぶんにも用例数が少なくていまは保留扱いとせざるをえない。これらの六曲節に比較して、「サシの類」でのカ、ル・文・サシ三曲節に特徴的なのは、(A)の①②のごとき、「●、●」といった現実の近世初期京都語アを反映したりその存在を裏付ける」(〽)の例が、相対的に多い点である。右の両曲節群に対して認められる偏った(〽)分布の相が、次第・上哥・ロンギ・クセマイ・ワカ六曲節のもつ著しい音楽性と、カ、ル・文・サシ三曲節での近世初期京都語アを反映する度合の高さとに、それぞれ相応しているようで面白い。ここに思い出されるのは、次第、上哥、下哥、ロンギ、クセマイ、ワカ六曲節所収諸語における、施された旋律と近世初期京都語アとの一致率が、56、59、46、7、52、57、3%と総じて低い値を示し、一方のカ、ル、文、サシでは88、78、1、9%と高率になっていた事実との符合である。なおまた、前者六曲節中の三曲節次第・上哥・ロンギにおいては、近世初期の京都語アの姿とは無関係に、ある種の旋律型が詞章の特定部分に集中してあらわれていた。具体的に言えば、上哥やロンギでは詞章の冒頭に○○●末尾●○○型の旋律がよく登場し、次第になると詞章の末尾部分で○○●があらわれそれに●○○が直続するといった、謡曲の音楽性を優先した旋律分布の傾向があったものだが、対照的に、カ、ル・文・サシの三曲節にはそ

のような偏りが認められなかった、この点にも留意をしておきたいのである。以上の三点を考え併せると、(B)のごとき働きをもった(〽)が数多く施されている、次第・上哥、下哥・ロンギ・クセマイ・ワカなどは、「謡曲としての音楽性を強く帯びた旋律」を有する曲節群であり、(A)のごとき(〽)が多いカ、ル・文・サシの方は、近世初期京都語アを髣髴とさせる旋律がその特徴なのだと考えられるかと思う。(A)の①②、(B)いずれの働きをもった(〽)が数多く施されているか、その分布の相が、各曲節が有する旋律の、音楽性の強弱・近世初期京都語アの反映度を測るひとつの物差しになりうるというわけである。そして残る(C)の、「当該の謡曲詞章のあらゆる内容との間に密接な相関関係を持ち、その表現性を高めるために、意図的に高音の抑揚・旋律を示している」上胡麻は、例数は少ないながらもほとんどの「曲節の類」にまんべんなく見出されており、その傾向のあることが、現実アの反映や謡いの音楽性云々あまり、関わりのない胡麻譜であることを裏付けているのではないかと思う。

おわりに

筆者はこれまで、謡曲譜本における数少ない上胡麻(〽)について、その胡麻譜としての成立の経緯・出自と、「(〽)」がどのような抑揚・旋律を示し、近世初期京都語アにおけるいかなる調価を反映しているのか」といった、謡曲の胡麻譜としての音楽的な働きや国語ア史上の意義について、さらには、(〽)が詞章解釈に如何様に貢献しているか、謡曲各曲節の旋律特徴と種々の働きをもった(〽)

分布相との相関はどうか、以上の四点に絞って調査し吟味を行ってきたつもりである。

註

- (1) ●は高音、○は低音、●は下降音を示す。但し、▼、▽は「拍助詞」[「ガヲニハ」]の高音である。
- (2) アクセントをアと略称する。ただ、引用する論文の題目名にはこれを用いない。
- (3) 日本古典全集『帝王御物語曲百番』とは、木活字の欠損や汚れ、虫喰い、譜記の書き入れなど、符合する点が多い。なお、本資料の写真複製には、宮内庁書陵部より格段の便宜を賜った、記して深謝し上げる。
- (4) 拙稿「アクセント資料としての謡曲譜本の意義」(『語文研究』第三十四号)を参照。
- (5) これらの呼称は、奥村・雄氏の『平曲譜本の研究』(昭和五十七年桜楓社)で使われた用語に従った。以下も同様である。
- (6) これより以降、尾・平家正節と略称する。算用数字等は、その渥美・奥村・尾崎・高井氏編『尾崎家本平家正節』(昭和四十九年大学堂書店)によって、順に、頁数、当該頁内での四分された写真版の位置を示し、最後が曲節名である。なお、写真版の位置は、1が上段右側、2が同左側、下段に移って3が右側、4が左側である。その他「補忘記貞享版」(昭和三十七年白帝社)、「四座講式の研究」(昭和三十九年三首堂)より引用した。
- (7) 奥村・雄氏の前掲書『平曲譜本の研究』(37頁)を参照。
- (8) 拙稿「謡曲譜本における●○型の旋律」(『山口国文』第四号)を参照。
- (9) 奥村・雄氏の前掲書『平曲譜本の研究』の44頁。
- (10) 各曲節の範囲の認定に関して、今回新たに「曲節名」を施した詞章に連続して、単にシテやワキなどの役名のみを記した詞章があらわれる場合も、冒頭に示された「曲節名」を適用してみた。