

『梅枝』と越天楽今様

高 桑 いづみ

舞樂を舞おう、といって舞樂の曲名を連ねる作品は少なくないが、雅樂そのものをテーマにした曲はあまり多くない。『梅枝』は、『富士太鼓』と同じく芸道上の争いをテーマに、太鼓の役を争って殺された富士の妻を主人公にした能である。『富士太鼓』は現在能、『梅枝』は夢幻能、という違いのほかに、雅樂曲のフシをそのまま取り込んだ、という点で『梅枝』は希有な作品である。今回、「越天楽」という小書をつけて雅樂のフシを復原し、その部分をおおいにクローズアップして上演することになった。どこが雅樂なのか、どうすると雅樂のフシになるのか、先月の特別講座で行った解説を紙上で再現したい。

法華僧の前に現れた富士の妻の霊は、懺悔の舞として「楽」を舞う。「楽」は舞樂を模した舞だが、舞の前の「ロンギ」、「軒端の梅に鶯の。来鳴くや花の越天楽。謡へや謡へ、梅が枝」に続いて謡われる「梅が枝にこそ。鶯は巢をくへ。風吹かば如何にせん。花に宿る鶯」

がいわゆる「越天楽今様」と言われる歌で、雅樂の『越天楽』にあわせてこの歌詞を歌った、とされている。『越天楽』といってピンとこない方は民謡の黒田節を思い浮かべていただくとよいかもしれない。

能の中に他の芸能の歌詞を取り込む例は、少なくない。『梅枝』でもワキが法華経の文句を唱えると富士の妻の霊が現れるし、『実盛』でも実盛の霊が登場する場面で謡うのは時宗の浄業和讃である。ただしほとんどの能は歌詞が同じだけで、『梅枝』のようにフシをそのまま撰取していない。現行の謡ではどこが雅樂のフシなのかまったくわからないが、桃山時代のフシと地拍子に復原してみると、雅樂の旋律がうかびあがってくる。これを証明されたのは横道萬里雄氏だが、横道氏よりも前に、能樂研究家の小林静雄氏が気づいていたらしい。

雅樂と言えば現在ではもっぱら宮内庁の管轄だが、室町時代には宮中のある京都のほか

に天王寺、春日大社など、寺社に所属する樂人が少なくなかった。寺院では、法会の折りに雅樂と一緒に演奏することが多かったからである。雅樂は器樂の合奏で、通常歌はつかないのだが、そこに宗教的な歌詞をあてて歌う法会が鎌倉時代にはさかんに行われた。雅樂には『五常樂』とか『皇聲急』といった曲がある。

音だけ耳にすると「後生樂」や「往生急」につながるのでありがたい、という含みもあつたのだろう。神奈川県立金沢文庫には、鎌倉時代に称名寺で用いた声明譜が多く残っているが、その中に『越天楽』に歌詞を付けた譜本が三種類あつた。そのうちの一つにまさに「梅が枝にこそ」の歌詞がある。この譜は冒頭に「六首十二句 平調返秘曲可有也」とあつて、平調という調子で演奏すると書かれているのだが、黒田節の原曲となつた『越天楽』はまさに平調である。歌詞の横に「六・中・下」と龍笛の指遣いを記しており、それを追うと旋律が浮かび上がってくる。そのほか「弥陀の浄土こそ／聞くに尊かりけれ／はちすにやあわれ乗りて／常におがまばや」という宗教的な歌詞を持つ譜もある。こちらは龍笛の指孔名を記さぬ代わりに詞章の横に線を引いている。線の向きで音高を示す形である。いずれも解読すると現在の平調の『越天楽』のフシになつた。室町時代に入つても興福寺や多武

峰で越天楽今様を謡ったという記録が残っているが、興福寺の譜本には「本調子 盤渉調」と書かれている。実は『越天楽』には盤渉調・黄鐘調・平調三つの調子の曲がある。原曲は盤渉調で、調子を移した平調は少し旋律を異にするのだが、「本調子 盤渉調」と書くことで、この謡物は本来の盤渉調とは別の調子だという意味をあらわしたかったのかもしれない。多武峰の台本には調子は書かれていない。『越天楽』の中でも平調のフシは日本人の琴線にふれるところが多かったようで、箏曲にも撰取される等広く愛好されたのだが、能にはいつから撰取されたのだろうか。

天正頃の筆写とされる長頼本に『梅枝』があり、「梅が枝にこそ」の前に「サイバラ」と記している。催馬楽とは雅楽風のフシに民謡風の歌詞をつけて歌う歌謡で、平安時代から盛行していた。『越天楽』は催馬楽ではないが、謡本の筆者には雅楽系の歌だという意識があったのだろう。古い時代の謡本は細かいフシは記さないものだが、「えだに」の傍線部分に「入」、「こ」にマワシ、「風ふかば」の前に「下」、「いかにせん」の傍線部分にハルマワシと直シが入っている。「えだに」でクリ音に上がり、「風吹かば」で中音に下がり、「いかにせん」で一音だけ上音に上がってすぐ下がる。おおよその節付けは現行の大成版と同じである。た

だし、現行では「風吹かば」からツヨ吟で謡うので雅楽のフシとはほど遠い。桃山時代のフシを復元する際、根拠となるのが『塵芥抄』である。天正十一年（一五八三）の奥書を持つ謡伝書だが、『呉服』の上ゲ歌を例にあげ、雅楽で使う音階をあてて謡のフシを説明している。復原した結果は他にも記したのでくり返さないが、当時は現在のようなツヨ吟の謡い方はなかったので、『呉服』をたいへんメロディックに謡ったようだ。クリ音は今よりはるかに高く、上音から中音にさがるるとき、上ウキではなく中ウキを通る、という違いも認められる。上音を高いレ、とするとクリ音は高いソ、まで上るし、中音をラとすると、上音から中音へさがるときは「レ・ミラ」ではなく「レ・シラ」と謡っていた。さらに、桃山時代には地拍子の基本が現在とは少し異なっていた。「う…めがえ…だにこーオそーかー。う…ぐいす…わアす…をくえー。かーいぜふ…かばい…かにせーんやは…どるう…ぐいすー」と奇数拍にあたって謡う形である。マワシや引キのある文字は、『越天楽』で音を伸ばす箇所にあたっているもので、雅楽のフシをそのまま撰取しようとしたことは明らかである。ただし能では『越天楽』の冒頭句は歌わず、二句目をくり返すかたちにしてるので、完全な撰取ではない。特徴

ある一句目を謡わないのは、おそらく謡の音高進行にうまく合致しなかったからである。う。

今回復原した旋律は、以下の通りである。

「う…めがえ…だにこーオそー。う…ぐいす…わアす…をくえー。かーいぜふ…かばい…かにせーんやは…どるう…ぐいすー」（表記の都合上、レを高音、ラを中音、ミを下音としている。傍線を引いたのは、高音域の部分。）

桃山時代には謡そのものがメロディックだったので、特別の細工をしなくても『越天楽』のフシを撰取できたし、それが目立つこともなかった。雅楽と能、ジャンルを超えて日本人の好むフシが共通していたのは興味深いことである。だが、地拍子もフシも少し変化した結果、現在ではこの箇所だけ近古式の地拍子、桃山時代のフシに直して謡うと少々目立つ。それを現代の謡とどう融合させるのだろうか。本日の舞台が楽しみである。

（東京文化財研究所）

付記

「梅が枝」の歌詞は『玄象』にも挿入されている。『玄象』は室町時代の上演記録がないが、江戸時代初期に刊行された版本では『梅枝』と同じ節付けになっている。同じように雅楽のフシで謡ったのであろう。