

世阿弥の音楽概念に関する試論

——「調子」をめぐる——

椎名亮輔

この小論で問題にする箇所は、『風姿花伝』「第一年来稽古」の中の「十七八より」の部分、「そうじて、調子は声(に よる)」といへども、黄鐘・盤渉を以て用ふべし。(十六頁)の一文である。この中の「黄鐘・盤渉」とは、紛れもなく中国より伝来の音楽用語であり、中国ではそれ相応の概念を伴っているわけだが、世阿弥はどのような意味でこれらの語を用いてこの文を書いているのだろうか。

岩波日本思想体系本の表章頭注によれば、「黄鐘・盤渉」とは、「ともに十二律・六調子の一。十二律の黄鐘は洋楽のA音、盤渉はB音に相当し、それらを主音とする調子が黄鐘調・盤渉調」となっている。こうした安易な西洋音楽的解説は、世阿弥のテキストを、同じ日本語だという理由で、我々の時代へ引き付け過ぎてしまっていないだろうか。ここでは、当時の文脈のもつ意味の広がり或少し考えてみたい。

従来の説

ここでいう「調子」とは一般に何を指していると考えられているのだろうか。この箇所の小学館日本古典文学全集の表訳を参照してみると、「大体、どの調子で歌うかは本人の声の質によるものではあるが、黄鐘調や盤渉調を用いるのが無難であろう。」となっており、「調子」という大きな概念の中に「黄鐘・盤渉」という(下位分類としての)「調」が含まれる、という風に考えられていることが分かる。しかし表氏自身ここで混乱をきたしていることが分かる。しかし表氏の頭注には、「ともに雅楽の十二律・六調子の一。十二律の黄鐘・盤渉は洋楽ハ調のラとシに相当し、それらを主音とする調子が黄鐘・盤渉調。ここは律(調子とも言う)か調か不明。」としている。

ここではっきりと「調子」には三つのものが(少なくとも

表氏の頭の中には)あることが分かった。一つは「洋楽」における概念、二つ目は雅楽における「律」あるいは「調」、そして最後に世阿弥の用いている「調子」、である。

「洋楽」における「調子」に関しては「調性」と同義のものと考えれば問題がないが、雅楽の「律」あるいは「調」と同じものとされる「調子」についてはどういふものか確認する必要があるだろう。

雅楽の「調子」

表氏によれば、雅楽の理論の中に「十二律・六調子」というものがあり、「黄鐘・盤渉」はそれぞれ一つの音をさすものと考えられ、「十二律」の中に属しているとされる。さてここで、「十二律・六調子」とは何かが問題となる。

雅楽における「十二律」とは、音名のこと、絶対音高を示すものとされている。それは、吉越・断金・平調・勝絶・下無・双調・鳧鐘・黄鐘・鸞鏡・盤渉・神仙・上無、である。それぞれ西洋音名で示すと、D・Dis(Es)・E・F・Fis(Ges)・Gis(As)・A・Ais(B)・H・C・Cis(Des)となるようだ。確かにこれによれば「黄鐘・盤渉」は、西洋音名のAとHにあたる。しかし、では「六調子」とは何だろうか、なぜ表氏はこの言葉をつけ加えたのか。

雅楽の「六調子」とは六つの「調子」の名前であり、それぞれ、吉越調・平調・双調・黄鐘調・盤渉調・太食調、となる。確かに黄鐘調・盤渉調はそれぞれの主音である「宮」に十二律の音名中の黄鐘・盤渉の音を持っている。表氏は、この「調子」名を「調」を抜かして呼ぶことから、「黄鐘・盤渉」とただ言った場合「調子」名をさすこともあることを考えたに違いない。

整理しよう。雅楽において「黄鐘・盤渉」と言った場合、「律(音名)」と「調子(調)」の両方の場合がある。ここで混乱を招くことは、音名は「律」と呼ばれることもあるし「調子」と呼ばれることもあることで、音名を指して言っているのに「調子(調)」を指しているのととられる可能性があるのである。

さらによく注意しなければならないのは、特に雅楽の場合、音名(「律」と「調子」)に関して、名前は同じだが(例えば「黄鐘」)一つの音とそれを主音とする一つの調という違いがある、ということ以上の違いがある点だ。普通「調子」と言った場合、近代ヨーロッパ音楽における概念に親しんでいるものはごく単純に、例えばハ長調とかイ短調とかの、ある主音に基づく1オクターヴの間の音の配列の仕方を思い浮かべるだろう。こうした理解の仕方からいけば、例えば「黄鐘調」といった場合、黄鐘はA音を表わすからその音を主音と

する1オクターヴ間の音の配列（実際、雅楽に用いられる音程は調べられているから、はっきりとA・H・C・D・E・Fis・G・Aという配列が得られる）を思い浮かべてしまふ。

しかし実際には雅楽の「六調子」で六つの調子を区別するのは、そのように主音（宮）と1オクターヴ間の音の配列の仕方によるのではない。もし西洋近代風な分類の仕方をするならば、平調と太食調はともに平調（E）を主音とするから区別が難しいことになる（音階を「律」と「呂」に分けて区別する方法もあるが、実践的にあるフレーズを取り出して区別するにはそれはまったく役に立たないだろう）。この二つの調子は「めぐり」と呼ばれる、「ある特殊な旋律型をも含む、音から音への進み具合（その傾向やくせなど）」¹によって区別されるのだ。こうした「めぐり」は各調に備わっており、六つの「調子」はそれによって区別されるのである（詳細は注の増本氏の論を参照）。雅楽における「調子」とは、「調子」という一つのカテゴリーでまとめられるような、音階をただ主音の違いによって分類しただけの（西洋近代的な）概念とは異なり、六つの種類の異なった音の動き方を指しているのである。

さらに雅楽の「調子」概念には、そうした音の動き方といった現象的な面のみならず、それぞれの調子が持っている効果や雰囲気といった、いわば「観念的」な面の規定を伴っ

ているようだ。永正九（一五九二）年に書かれた雅楽の理論書『体源抄』巻第一は「調子の姿の事」と題されており、それぞれ調子をそれぞれどのような発想によって演奏すべきかが規定されている。その規定は、増本氏によれば、音楽を四季の風物や自然現象になぞらえたやや恣意的ともとられるものようだが、いずれにせよ雅楽における「調子」が西洋近代的な整然とした体系概念ではなく、かなり不透明な深みを持った概念であることを考えに置いておくことは、非常に重要であることに思える。

声明における「調子」

我々はこうして次に、初めに挙げた「年来稽古」の中に見られる世阿弥自身の「調子」概念の内容を探ろうと思うのだが、これが西洋近代音楽における「調性」とは絶対に重ならないものであることは確かだとしても、雅楽の「調子」とまったく同じものとも思えない。実際、理論においても実践においても、雅楽と能の間には声明の存在があったようである。世阿弥は『花鏡』の中で、さまざまな「調子」について論じている（八七頁）が、そこに言及されている「調子」が、雅楽の「六調子」より太食調を除いて「五調子」としている点、さらにそれによって不足する調子を補うために下無（無

調)を入れてある点で、雅楽というよりも声明の理論と一致している。天台声明で用いる調子は、耆越調・平調・下無調・双調・黄鐘調・盤渉調の六調子、真言声明では、下無を除く五調子である。ただし、声明でははっきりした音高を持つような旋律楽器を伴奏に用いないために、理論通りの絶対音高が実践で歌われるかどうかは確かではない。

すると、声明でも雅楽と同じ様に「調子」とは静態的な諸々の音高を指すというよりも、音の動きとかさらにはある種の気分や発想をおもに示すものではないかと考えられる。実際、例えば真言声明における「調子」による分類は、まず呂曲・律曲・中曲・反音曲という特有の四つの区分によってなされ、それぞれには雅楽の「調子」が対応する。例えば、呂曲には耆越調、律曲には盤渉調、中曲には黄鐘調、反音曲には耆越調と平調が対応させられている。この分類は、音高によるというよりは、事実、音の動き方によるもので、呂曲はあまり動きのない『如来唄』など、律曲はいわゆる「民謡風」の音階に基づき、中曲は律曲と同じ音構造で動き方が違うもの(例えば『教化』)、反音曲は「転調」を途中に含んでい⁽²⁾る。

声明と能——「呂」と「律」の問題

声明では、「調子」が持つ気分や発想というところまでは分らないが、表氏によれば、世阿弥の『花鏡』に見られる「調子」に関する説に直接つながっていると見られる、鎌倉時代の韻学書『五韻反音抄』の「調子」論にはそれが見られる。表氏によって引用しよう(四四三頁)。「六調子分成呂律二。呂声喜声也、律声悲ノ声也。双調・黄鐘調・一越調、

呂声。平調・盤渉調、律声也。次、無調トハ呂律二音ヨリ出声也。『花鏡』の記述は『五韻反音抄』にとてもよく似ているが、「呂・律」の分類が反対になっている。つまり、「双調・黄鐘・一越調、是三律。平調・盤渉、是二呂。無調は、律呂両声より出でたる用の声なり。」(八七頁)とされている。『花鏡』のそのすぐあとの部分で、世阿弥は、「時の調子と者、四季に分かち、また、夜・昼十二時に、をのを、双、黄・一越・平・盤の、その時々にあたれり。又云、時の調子とは、天人の舞歌の時節、天の調感爰に移りて通ずる折を、時の調子とは申なり、と云々」と述べている。このような言い方は、雅楽・声明から「調子」理論を受け継いだ際に、そのさまざまな意味のうち、雅楽からは(雅楽の音の動きが入って来ているとは思えないので)雰囲気とか発想などを、声明からは音の動き方と雰囲気などを、そのまま採り入れていくように思わせる。

しかし先ほども述べたように、世阿弥は声明の「調子」の

分類の「呂・律」を逆に解釈している。世阿弥にとって、「調子」と「律・呂」の分類とはどのような関係にあるものだったのだろうか。ここで、世阿弥の言う「律・呂」とは何かを調べておこう。

世阿弥における「律呂」

まず『音曲口伝』に「一、音曲に、祝言・ばうをくの声の分目を知る事。これは、呂・律二より出たり。呂といふは、喜ぶ声、出る息の声なり。律と云は、(悲しむ)声、入る息と云り。先、根本を心得べき様、かくのごとし」(七六頁)とある。しかし、これに似た説明が『花鏡』の「音習道之事」の注記に「律ハ男鳳声、陽。呂ハ女鳳声、陰。律ハ上ヨリ下ル声、入息。呂ハ下ヨリ上ル声、出息。律ハ機ヨリ出声、呂ハ息ヨリ出声。律ハ無、呂ハ有。然者、律ハ主、呂ハ横ナルベキ歟」(一〇五頁)としてあるのだが、これは『音曲口伝』の「呂は喜ぶ声・悲しむ声」と「陰陽」の分類が矛盾するように見える。表氏によれば、その矛盾は『申楽談儀』の「別本聞書」の一節、「律は天、呂は地なり。さればこそ、律呂と文字をば番う也。しかれども、今現在の人間、地なれば、呂の声にて祝言をば言うべき也。律をば悲しみの声と云べき

歟。根本、天が本なれば、律を悦びの声とは申べし」(三一二頁)において、「天」と「地」というその声の発せられる場所の区別の設定によって解決されているらしい。

いずれにせよ、この「呂」と「律」の二種類の声を備えたものが理想であると、世阿弥によって考えられている。例えば、『風曲集』に、「音声に、横・主の二あり。呂律に取らば、横は呂、主は律なるべきやらん。(中略)人々生得の音声に、横なるもあり、主なるもあり。横・主足りたるをば相音と云。是、吉声なり」(一四六頁)とあるのが参考になる。我々は、今ここでは、議論の多い「主の声・横の声」あるいは「祝言の声・ばうをくの声」の問題には足を踏み入れようとは思わない。我々にとっては、世阿弥による「律・呂」の区別が音階や音の動きといった現象的なものではないという点、そしてこの「律・呂」の声を共に具現したものが「相音」と呼ばれ、それが理想的な声であること、以上が確認できたことで充分だと思われる。

世阿弥の「調子」

さて、先程の、雅楽・声明・世阿弥による諸「調子」の「律・呂」による区別を表にしてみよう。

	呂	律
雅楽	壹越調・双調・太食調	平調・黄鐘調・盤涉調
声明	双調・黄鐘調・一越調	平調・盤涉調
世阿弥	平調・盤涉調	双調・黄鐘調・一越調

世阿弥において、「呂・律」の調子が入れ替わったとはいっても、先程の『音曲口伝』と『花鏡』の記述によれば、もしかしたら世阿弥自身もその点については迷っていたのかも（表は『花鏡』によっている）、表氏のように一概に間違いないと言いつれないような気がする。

いずれにせよ、ここで考えたいのは、最初から問題としてきた「黄鐘・盤涉」の位置である。

表を見ると、雅楽において共に「律」に分類されている「黄鐘・盤涉」が、声明と世阿弥においては「呂・律」に分けられている（声明と世阿弥では逆だが）。すなわち、世阿弥の「呂律」の理論から言えば「黄鐘・盤涉」の声で歌うことができれば、もちろんそれ以外の調子もある訳だが、一応基本的に「相音」、理想的な声の出し方をおおうことができることになる。

さらに、直接語の持つ意味とはかかわりはないが、「黄鐘・盤涉」の読み方に注目してみると、「オーシキ・パンシキ」の対は語呂がよく、覚えやすく、用いやすいものではないだ

ろうか（どちらの読み方も、中国から言葉を入力した際の本来の読み方とは違った、まったく日本的なものである）。

読み方の点からいけば、「平調・双調」も対になっているが、「年来稽古」の問題の箇所では、「十七八」の声変わり時期にあまり無理をしない発声の方法を採らせる、というニュアンスで書かれていることを思い出してみよう。そして、上の表をもう一度見てみると、「平調・双調」の次に「黄鐘・盤涉」が並んでおり、「三呂（三律）」の真中に位置している。このことは、「黄鐘・盤涉」が中間的な（決して音高に關してではない）位置にある、いわば基本的な「調子」であることを示唆してはいないだろうか。

現在の能では、謡でも囃子でも世阿弥の言及しているような「十二律・六調子」あるいは「五音（五調子）」は失われてしまい、笛にのみわずかに「黄鐘・盤涉」という言葉がその意味を変えて残っているが、このこともこれらの調が基本的、あるいは中心をなす重要なものであったことを思わせる。また、世阿弥の頃は謡の最初の声の出し方（「調子」）を笛や尺八に合せたらしいことは、『音曲口伝』の初めや『花鏡』の最初の記述に見られる。今、『花鏡』を引用すれば、「調子」をば機が持つなり。吹き物の調子を音取りて、機に合はせずまして、目をふさぎて、息を内へ引きて、さて声を出せば、声先、調子の中より出づるなり。調子ばかりを音取り

て、機にも合はせずして声を出せば、声先調子に合ふ事、左右なく無し。調子をは機に籠めて声を出すかゆへに、一調・二機・三声とは定むる也」(八四頁)とあり、この部分までは『音曲口伝』とまったく同じである。『音曲口伝』の表氏による頭注(七四頁)、「歌い出しの正しい調子(音の高さ)を機が左右するのだ」に見られる「調子_二音の高さ」は、今までの我々の論旨からいえば甚だおかしいことになる。事実、『花鏡』のこの部分のあとの注記に「急尚上下、声成分、謂音之。(中略)分五音成十二律。呂六、律六」と書かれてゐることは、「調子」と「音」が違ふこと、さらにいえば(『音曲口伝』の同じ部分の「情発於声、声成分、謂之音」と考え合せて、これは漢文によって——「毛詩に云——」「一調・二機・三声」と同じ内容を語つたものであるから)「調子」というものは中国で「音」というものと似ているのだ、従つて日本の「音(律)」とは違ふ(「五音を分ちて十二律と成す」)、ということをお願いしたいのだと思われる。

つまりは、歌い出しに「調子を音取る」といった場合、現代のオーケストラがオーボエのA音をもとに音を合せるような音高だけを合せるという意味では決してないということなのだ。そのことは、「機に合はせずまして、目をふさぎて」というような表現からもうかがうことができる。

さらに極端に言えば、我々は世阿弥が「音高」というようなものを考えに入れていたかどうかをさえ疑うことができよう。雅楽でさえ「調子」とは音高以外の多くの意味を抱え込んでいたこと、声明ではさらに音高というものが重要性を失つて来ていること、そしてその傾向を謡が受け継いでいること、さらに、これは現代の謡に見られるのだが、いわゆる「ツヨ吟」では「下音」と「下の中音」、「中音」と「上音」の音高が同じになつてしまふこと、以上の事実からすると、それもあながち無理な考え方ではないのではないだろうか。⁽⁴⁾

いずれにせよ、世阿弥にとつての「調子」とは、音高をも含むが、さらに広くさまざまな意味を持つたかなり不透明な概念であつたと思われる。さてこうして、最初から問題にしている「年来稽古」のくだりに戻れば、十七八の頃は、声の「調子」は笛などに合せるものだが、その「調子」も「機」の持ち方などや、結局人それぞれの声によつて変わつてくるのだから、あまり特別な「調子」ではなく、律呂両方にまたがって応用範囲が広く基本的な黄鐘調や盤渉調で歌うのがよい、と言うような意味になるだろう。

もちろん世阿弥の言つてゐることがすべて雅楽・声明の文脈で読めるというわけではない。以上述べてきたことも類推に過ぎない。しかし、世阿弥と雅楽の距離、そして世阿弥と

近代西洋音楽の距離、この二つを比べてみると、圧倒的に後者のほうが広いに違いない。その上、我々はそのような西洋音楽の方を雅楽・声明よりも身近に感じて（しばしば感じ過ぎて）いる。この間のバランスをとる作業も必要だろう。この小論はそのはなはだささやかな一步と考えている。

世阿弥のテクストはすべて、『世阿弥弾竹、日本思想体系二十四』（岩波書店、一九七四年）により、括弧内にその頁数を記した。

注

(1) 増本喜久子『雅楽——伝統音楽への新しいアプローチ』（音楽之友社、昭和四三年）、一五〇頁。雅楽に関しては多く増本氏に負っている。

(2) このあたりの記述は多く、沢田篤子「真言声明の音構造」（『東洋音楽学会編』日本の音階）、音楽之友社、昭和五七年、所収）によっている。

(3) 雅楽にも「呂・律」によって「六調子」を分類する理論があるが、それによれば、卷越調・双調・太食調が「呂」に属し、平調・黄鐘調・盤渉調が「律」に属する——増本氏によると、『梁塵秘抄口伝集』などに記述がある——。しかし少なくとも今日においては、この理論をあとづけすることは不可能なようだ。

(4) 田辺尚雄氏は、ツヨ吟に同じ音程で名前の違う音が存在することについて、「それは聴者にとって同じ高さに聞えただけであって、演者は頭の中では（聴者に同じ音程に聞える）下音と中音とは異なった音と意識しつつ、それが声帯を通して発せられるときに劇しい感情のために歪曲され口から外に出る空気の音波は同高のものとなって聴者の耳に入ってくるのである。」と述べており（『日本音階の鳥瞰図』、四五頁、前掲『日本の音階』所収）、謡においては音高以外の要素が重要な役割を果たしていることを示唆している。また、音の高低・上下の概念が絶対的なものでないことは、音高の呼び方に関して、例えば三味線奏者の場合は、三味線の棹における勘所の高さで音高を示すので西洋音楽での呼び方と高低が逆になる、とか、ヨーロッパでさえ音の高低を十七八世紀には（フランスでは現在も）「鋭い・重い」と表現していた、ということからうかがうことができる。参照、徳丸吉彦「訳者解説」（J・ブラッキング『人間の音楽性』、岩波書店、一九七八年、所収）一九五——六頁。