

原 著

伝統楽器能管によるワークショップの方法論

山本 宏子 (岡山大学教育学部)・根岸 啓子 (能管演奏家)

本論文は、伝統和楽器の演奏家をゲストティーチャーとして学校に招いたときに、実技指導を有効に展開するためには、「何を音楽教師が事前におこなうべきか」を明らかにすることを目的としている。能楽演奏家根岸啓子(注1)の協力のもと、岡山大学・アメリカウイスコンシン大学・イリノイ大学などで能管のワークショップをおこなった。本研究は、それに基づいて山本宏子と根岸啓子とで共同執筆(山本Ⅰ～Ⅴ・Ⅸ、根岸Ⅵ～Ⅷ)したものであり、伝統和楽器の教授方法について検討し、学校教育の現場でのカリキュラム構築に対して提言をなすものである。

キーワード: 能管、ワークショップ、口唱歌、能管教本、舞事基本構造

I. 研究目的

平成10年度の学習指導要領で、中学校の音楽授業で3年間を通じて1種類以上の和楽器を体験することになったのが、問題が多く見受けられる。1つには、現場の教師が和楽器の学習体験がないこと、また、外部から演奏家を招いて実技指導してもらうにしても知識が不足のためにカリキュラムが作れなくて演奏家に「丸投げ」してしまうこと、さらに、誰にゲストティーチャーを依頼すべきか的確に判断できないこと、などが挙げられる。

中国の福建師範大学では、民族楽器の実習に十分な教員と時間を割いている。琵琶・笛子・揚琴・二胡・古筝などの伝統的民族楽器を、それぞれ専門の教員が担当している。実技の授業は週1回、1年生・2年生は2人で1コマつまり45分、3年生・4年生は1人で1コマのレッスンを受ける。これだけ時間にゆとりのあるレッスンをおこなえるのは、複数の民族楽器の教員が揃っているからである。

翻って、岡山大学を眺めてみると、和楽器実技の常勤教員のポストがないばかりでなく、ジャンルの違いや和楽器の種類に合わせて最小限必要な複数の実技の非常勤講師のポストも確保できないというのが現状である。隔年に半期という僅かな実技授業だけでは、和楽器の指導のできる教員を育成することなど不可能である。次善の策として、外部からゲストティーチャーを招くことになる。では、現場の音楽教師が、どのようなカリキュラムを作れば、有意義な実技学習時間にすることが可能であろうか。

II. 口唱歌を使ったワークショップ

岡山大学教育学部音楽講座では、実験的な試みとして、幾人かの伝統芸能の演者・演奏家をゲストティーチャーと

して招いてワークショップをおこなってきた。歌舞伎囃子の小鼓、能楽の仕舞い、能楽の能管(単に笛と呼ぶこともある)などの伝承者である。

岡山市在住の歌舞伎囃子方望月天津友氏には、2005年と2006年にワークショップをしてもらった。2005年は「日本音楽概論」の受講生を対象としていた。このときは、私は敢えて事前に学生たちに何の知識も与えなかった。つまり、予習なしのぶっつけ本番の「丸投げ」をおこなったのである。経験の豊かな望月氏のワークショップは、非常に良くプログラミングされていた。学生たちは、調緒(しらべお)を締めたり緩めたりすることで、音高を変える楽器の構造などは、興味深く理解できたようである。しかし、鼓の音はそう簡単には出ない。打ち方は形だけ真似るに留まった。さらに、伝統的な楽譜を初めてみた学生たちは、それを追うのに精一杯で、小鼓の伝統的なリズムパターンを掌握するにはいかなかった。この結果を踏まえて、大学院の「音楽学特論」の受講生とともに、望月氏にリズムパターンごと口唱歌(くちしょうが)と実際の小鼓と交互に演奏してもらった事前学習用のDVD教材を作成した。2006年には、そのDVDを使用して、「日本音楽概論」の受講生に対して、私が2回事前授業をおこない、その後3回目に望月氏にワークショップをしてもらった。2005年度とは違い、短時間で学生たちは音が悪いにしてもリズムパターンを打つことができるようになった。また、DVDを作成した大学院生たちは、その課程で口唱歌が身につく、事前授業無しでも、リズムパターンを打てるようになっていた。さらに、簡単ではあるが「さくらさくら」などにリズムパターンをつける「作調」もおこなえるようになった。このように、口唱歌による学習の効果が、かなり大きいことを証明することができた。

打楽器だけではなく旋律楽器でも、学校教育の場で口唱歌が有効に活用できるかどうか、2005年から能管演奏家の根岸啓子の協力のもとに検証を始めた。

岡山大学の短期留学生を対象とした「The Intangible Heritage in Japan — Focus on Traditional Performance (日本の無形文化遺産—伝統芸能に焦点をあてて)」授業で、2006年に根岸啓子に能管についてのワークショップをしてもらった。やはり敢えて何も事前学習なしの「丸投げ」の状態であった。アメリカや中国からの留学生たちは、非常に興味を示し熱心に参加していたが、もともと音楽の訓練を受けていない一般学生だったために、旋律を覚えるところまでは至らなかった。アメリカ人の学生のなかには、非常に貧しい地域に育ったために、義務教育で音楽の授業がなかったという学生もいた。彼ら、西洋の五線譜とは全く異なる楽譜を前に、暗号を見せられたかのようにであった。

時間をかけて入門から教えるのではなく、たった1回のワークショップで教えられることは、本当に限られている。しかも、伝統的には師匠と弟子の間で1対1で伝承してきた音楽を、1対集団で教えるには、新たな方法を考えねばならないだろう。そこで、日本の伝統音楽の紹介と、ワークショップの方法論についての実験的なデータの収集を兼ねて、アメリカでワークショップと演奏会をすることを企画した。

日本の中学生にとっては、日本の伝統文化は異文化といってもよいぐらいである。アメリカの大学生ももちろんのこと、日本の中学生と同じぐらい日本の伝統芸能と接する機会がない。それにも関わらず、わざわざアメリカで実験的ワークショップをするのは、アメリカ人の大学生は日本の中学生よりも、意見を発信する能力が高いので、「何がわからないか」「何が疑問に思うか」「何が知りたいか」「何に興味をもったか」などの意見を聞くことができるからである。我々研究者や演奏家が思いもよらなかった点を指摘してもらえる可能性が、日本の中学生より大きいと考えた。また、プログラムノートを英訳することによって、専門用語ではなく一般用語で解説するための問題点を探り出すことができると考えた。

Ⅲ. アメリカでのワークショップの意義

2006年11月26日から12月6日まで、独立行政法人国際交流基金平成18年度「日本紹介のための文化人派遣」プログラムの助成を受けて、アメリカで日本伝統音楽紹介セミナー「Seminar of Traditional Japanese Performing Arts」として、「MUSICA SAKURA 2006」という演奏会とワークショップをおこなった。

無形文化に対する興味は、初めての体験の良し悪しによ

って、その後持続するかどうかが決まると考える。当たり前前のことであるが、芸術性の高い、そして技量のある演奏家の生演奏に接することが、初体験としては望ましい。そこで、能楽囃子の能管演奏家であり、本論の共同執筆者である根岸啓子と、邦楽囃子の小鼓演奏家である藤舎花帆氏(注2)に、アメリカへの同行を依頼した。

演奏鑑賞体験をより深めるために、演奏会だけではなく楽器解説と楽器体験という3つの要素を組みあわせることが、効果的であると考えた。その趣旨について、プログラムでは、以下のように説明している。

「アメリカの皆様は、日本音楽の美により共感していたくために、演奏会だけではなく、実際に楽器に触れるワークショップを組み合わせました。ワークショップでは、楽器についての簡単な解説もおこないます。このような方法なら、日本文化についてより一層理解していただけるのではないのでしょうか。」(YAMAMOTO・MATSUBARA ed. 2006:1)

能楽にしても歌舞伎にても、今回の演奏会のように音楽だけを取り出すのではなく、演劇総体として紹介し、鑑賞してもらうのが良いのは周知のことであるが、そのためには莫大な経費とスタッフを必要とする。それに比べ、今回の2人だけの演奏家による演奏会は、経費が少なく済み、機動性があるという利点がある。また、囃子の楽器群から「単独の楽器を抜き出した演奏会」という不備は、ワークショップとの有機的に結びつけることで、かなり補うことができ、その上で成果もあげられると考える。プログラムは、山本宏子と根岸啓子と藤舎花帆氏との協議のうえ、ワークショップとの兼ね合いも考慮に入れて作成した。プログラムでは以下のように、この2つの様式を対比させる意義を説明している。

「この演奏会のプログラムは、日本で一般的におこなわれる演奏会のプログラムと多少異なっています。それは、能楽囃子と歌舞伎囃子という2つジャンルによる違いを、感じとっていただくためです。」(YAMAMOTO・MATSUBARA ed. 2006:1)

《秋の調べ》は小鼓による伝統的な歌舞伎囃子に基づく現代曲、《下り端》は能楽囃子の様式で演奏、《獅子》は、能管は能楽囃子の様式で、小鼓は歌舞伎囃子の様式で演奏、《鬨鼓》は能楽囃子の様式で演奏、《昇華》は伝統的ではない即興というように、能楽囃子と歌舞伎囃子のどちらの様式に則って演奏するかをプログラムの中に明記した。

プログラム

I. *Utai* 謡

“Tenko” 《天鼓》

NEGISHI Keiko

II. *Kotsuzumi* 小鼓

Kotsuzumi Iccho 小鼓一調 “Aki-no Shirabe” 《秋の調べ》

TŌSHA Kaho

III. *Nō-kan* 能管 and *Kotsuzumi* 小鼓

“Sagariha” 《下端》 and “Shishi” 《獅子》

NEGISHI Keiko

TŌSHA Kaho

IV. *Nō-kan* 能管

Ikkan 一管 “Kakko” 《鞆鼓》

NEGISHI Keiko

V. Collaboration: *Mai* 舞 and *Nō-kan* 能管

“Shōka” 《昇華》

NEGISHI Keiko

MATSUMOTO Kouhi

VI. *Nō-kan* 能管

“Beyond Memory” 委嘱作品 《記憶のかなたへ》
(Composed for this concert by KANEDA Yūshi)

NEGISHI Keiko

VII. *Mai* 舞

“Fuji Musume” 《藤娘》

MATSUMOTO Kouhi

IV. アメリカにおけるワークショップの実践

演奏会と一緒にこなうワークショップでは、能管と小鼓を体験してもらう。しかしながら、参加者全員にいきわたるほどの楽器を持参できないし、たとえあったとしても、能管も小鼓も音を出すのが非常に難しい楽器なので、リズムや旋律を表現してもらうには、実際の楽器より、日本で古くから伝わる口唱歌のほうが有効である。ワークショップは、解説の読み原稿を前もって用意し、口唱歌を用いて、以下のような手順でおこなった。

1. ワークショップの目的

まず最初にワークショップの目的についての説明から開始した。「皆様こんにちは。日本には多くの伝統的楽器があります。私たち MUSUCA SAKURA の3人は、多くの日本の伝統的楽器の中から、非常に珍しい2つの楽器を紹介するために、日本からやってきました。」

2. ジャンルと楽器の関係についての説明

次にジャンルと楽器の関係について以下のような説明をする。「珍しい楽器というのは、1つはフルート、もう1つはドラムです。フルートは能管（楽器を指し示す）、ドラムは小鼓（楽器を指し示す）です。これらの楽器は、能楽と歌舞伎の両方で使われます。能楽と歌舞伎の概説については、皆さんに配布した資料をご覧ください。能楽と歌舞伎を観劇したことがある人は、たとえ初めて見た外国人であっても、そのスタイルがとても異なるのに、すぐ気がつくでしょう。舞台の形、衣装、仮面の有無など、違う点はたくさんあります。まったく、異なった演劇と思う人もいる

でしょう。しかしながら、歌舞伎は先行芸能である能楽から、さまざまな影響を受けています。演目や音楽や楽器にも影響がみられます。両方で使う楽器を比較してみましょう。配布資料の表1をごらんください。表のなかの用語について、簡単に説明しましょう。囃子というのは能楽や歌舞伎の器楽のことです。いわゆる伴奏音楽とは機能が異なるので、ここではあえて器楽と呼ぶことにします。歌舞伎囃子は、歌舞伎で演奏される音楽のジャンルの1つです。歌舞伎囃子は、さらに大きく2つに分けることができます。1つは出囃子と呼ばれ、演奏者が舞台上に座って、観客に姿を見せて演奏します。主に舞踊の伴奏をします。他の1つは陰囃子と呼ばれ、演奏者は舞台の下手に作られた小部屋にいます。彼らは、黒御簾の後ろにいます。観客からは演奏者は見えませんが、演奏者は黒御簾をとおして演者の動きを見ながら演奏します。陰囃子は、バックグラウンドミュージックと効果音を演奏します。能楽囃子では、能管、小鼓、大鼓、太鼓を使います。歌舞伎囃子は、それに中国大陸の南部から伝来した三味線などを加えました。効果音では、木魚・アタリガネ・ドラなど、さらに多くの楽器が加わります。」

表1 Instruments of Nōgaku-bayashi and Kabuki-bayashi

	Flute		Drum			Strings
	篠笛 shino-bue	能管 nō-kan	小鼓 kotsuzumi	大鼓 ōtuzumi	太鼓 taiko	三味線 shamisen
能楽囃子 Nōgaku-bayashi		○	○	○	○	
歌舞伎囃子 Kabuki-bayashi (出囃子 debayashi)	○	○	○	○	○	○

先にも述べたが、能楽囃子と歌舞伎囃子という異なった様式で演奏する意味について以下のように説明する。

「能楽囃子と歌舞伎囃子の演奏家は、伝統的には同じステージで一緒に演奏することはありません。本日のコンサートでは、珍しい試みとして、《下端》《獅子》という伝統的な演目を、能楽囃子の能管演奏家と歌舞伎囃子の小鼓演奏家が、一緒に演奏します。二人は、短いリハーサルで調整するだけで、一緒に演奏することができます。実は、このようなことができるのは、歌舞伎の《下端》《獅子》という曲目は、能楽から取り入れられたものだからです。今回のコンサートでは《下端》は、能管も小鼓も能楽囃子の様式で演奏をします。《獅子》は、能管は能楽囃子の様式、小鼓は歌舞伎囃子の様式で演奏します。歌舞伎は能楽をそのまま踏襲したのではなく、独自の発展をしました。今回のコンサートの《鞆鼓》と《秋調》では、能楽と歌舞伎の、それぞれの特徴がお聞きになれると思います。」

3. オノマトピアと口唱歌についての説明

伝統的な日本の楽器は、楽器ごとに特有の口唱歌を使って伝承されてきた。口唱歌は単に「唱歌(しょうか)」ともいう。ワークショップでは、西洋音楽のソルミゼーションと似て非なる「口唱歌」というものについて説明することから始める。大学の学生や研究者相手のワークショップの場合、口唱歌とは「オノマトペ」であるという解説で事足りるが、一般市民向けのワークショップでは、オノマトペ自体が何のことだか分からない人もいる。そこで、オノマトペとは何かということを卑近な例を挙げて理解してもらう。

「ところで、日本の伝統音楽は不思議な楽譜を持っています。楽譜を紹介するまえに、1つ皆様に、クイズがあります。『コケッココー』(大きな声で、雄鶏のように鳴いてみせる。)『これは、何のことかわかりますか?』(参加者の何人かに、答えを促す。)『これは雄鶏の鳴き声です。』これは、オノマトピア(onomatopoeia)という表現方法です。雄鶏の鳴き声を、英語ではクックドゥードゥールドゥー

(cock-a-doodle-doo)、フランス語ではココリコ(cocoriquo)と表現します。これは、雄鶏がそれぞれの国の言葉で鳴いていることを意味するのではなく、私たちがそれぞれの言語体系のなかで聞き取るために、このような違いが起こるのです。日本では、楽器の音を表すのに、このオノマトペのシステムを使います。楽器の旋律やリズムをオノマトペで唱えることを、口唱歌といいます。日本人とみなさんアメリカ人では、聞き取り方が異なると思います。ですから、笛のオノマトペを聞いたら、驚くかもしれません。日本では、口唱歌は、単にそのように聞き做したというだけではなく、『音と楽譜との中間』として、記憶を助ける重要な機能を果たしてきました。そして、それを書き取ったものを、楽譜として使ってきました。」

4. 口唱歌による学習の実践

「今日は、小鼓と能管の口唱歌を、皆さんで、やってみましょう」で開始し、まずは小鼓の口唱歌の練習をおこなった。今回のアメリカツアーでは、根岸の能管のワークショップだけでなく、邦楽囃子の小鼓演奏家藤舎花帆氏に参加してもらい、小鼓のワークショップもおこなった。藤舎花帆氏から、前述の望月太津友氏とは違った視点での意見を聞くことができ、演奏家によって解説の仕方や重要と考える事項が異なるということが分かったことも、今後のカリキュラム構築にとって有益であった。なお、本論文は能管のワークショップを対象としている。そのため、小鼓のワークショップについては、いずれ項をあらためて考察をおこなう予定であるのでここでは触れないが、望月太津友氏との、岡山大学における小鼓の実技学習カリキュラムの作成プロジェクトは、現在も進行中であることを付け加えておく。

「さて、能管はとても変わった音が出ます。これは、構造に関係があります。管のなかに、もうひとつ喉とよばれる管をいれます。能管の作成方法についてはプログラムをご覧ください。」

喉と呼ばれる構造が、能管と他の日本の笛とのもつとも

大きな違いであろう。喉は「ひしぎ」と呼ばれる鋭い高音を出易くする機能を持っている。雅楽の竜笛と比較しながら、能管を注意深く観察すると、喉が入っている分、確かに内径が小さくなっていることが分かる。しかし、ワークショップでは、大勢の参加者に、それを確認させている時間を取れないこともある。そこで、能管の製作過程をプログラムに掲載し、それを読むことを促した。ワークショップの時間枠の中で説明し切れないことを、プログラムに情報として掲載し、ワークショップを補完したのである。インタビューに応じていただいた林豊寿氏は根岸の能管の製作者でもある。その技量が認められ、1978年5月9日に能管製作修理で、選定保存技術（個人、無形文化財、芸能）の保持者に認定されている。

V. 能楽の笛のワークショップのための基本情報

ワークショップをした後に、「笛の楽譜はあるのですか?」「どのような楽譜ですか?」とよく質問される。ワークショップで、唱歌をうたったり、披露する曲の紹介をする際、専門用語がきわめて多く分かりづらいと指摘される。また、能楽のシテ方の流儀や狂言方の流儀・役者のことは結構知られているが、笛方となると知られていないのが現状である。

そこで、先ず基本情報としての能楽笛方の流儀と教本について簡単に紹介する。紹介しておけば、取り上げる曲の位置が全体のどこに位置しているのか、おのずと見えてくる。

1. 笛方の流儀について

現在、能楽の笛を担当する流儀として、「一噌流（いっそうりゅう）」・「森田流（もりたりゅう）」・「藤田流（ふじたりゅう）」の三流がある。一噌流の現宗家は第14世一噌庸二。東京で活躍している能楽師が多く、福岡にも地盤がある。森田流の宗家は、江戸期には観世流の座付きであったものの明治以降絶え、現在は宗家不在。シテ方観世流宗家預りとなっているが、笛方三流の中では森田流が一番多い。各家々でそれぞれの技法が守られている。藤田流の現宗家は第11世藤田六郎兵衛。名古屋中心に活躍している。

2. 笛の教本について

三流の唱歌・指使いなどを、詳細に検討すると、流儀の特徴を示す範囲の相違が見られるが、旋律の流れあるいは基本の構造には大差はない。紙面の限りもあるので一噌流の教本のみ取り上げ紹介することにする。

「伝統芸能には一定の教本などなく、師から直接の口伝で学ぶのではないか」との先入観があるが、一噌流では、主に下記の〔1〕〔2〕を教本として用いている。

〔1〕『一噌流唱歌集（いっそうりゅうしょうがしゅう）』一噌

又六郎（12世宗家）監修。一噌鏝二（13世）校閲。江島伊兵衛編。上・下2巻。昭和11年初版、わんや書店刊。

〔2〕『一噌流指附集（いっそうりゅうゆびつけしゅう）』森川壮吉校閲・編著。昭和15年初版。わんや書店刊。

〔3〕『一噌流笛頭付（いっそうりゅうふえかしらづけ）』森川壮吉編。昭和15年初版。昭和19年再版。一樹会刊。

〔1〕〔2〕は能楽書を扱う専門の書店で購入できるが、〔3〕は非売品として刊行されたものだけに入手が困難である。次に、各本の内容を簡単に記す。

〔1〕『一噌流唱歌集』（上・下2巻）

上巻「中之舞（ちゅうのまい）・男舞（おとこまい）・神舞（かみまい）・盤渉舞（ばんしきまい）・舞働（まいばたらき）・早笛（はやふえ）・翔（かけり）・下り端（さがりは）・序之舞（じょのまい）・鞆鼓（かっこ）」の10曲。

下巻「大壓面（おおべし）・黄鐘楽（おうしきがく）・神楽（かぐら）・真之序之舞（しんのじょのまい）・盤渉楽（ばんしきがく）・盤渉序之舞（ばんしきじょのまい）・乱（みだれ）・獅子（しし）」の8曲。

習得の際には、上巻から順に稽古して下巻へ移る。難易度も下巻に移るほど高くなっており、いきなり下巻の最後の曲を習えるということにはならない。免状制度があり、研究する上では構造分析等にこの書を引用できるが、実技の習得になると師匠の許しが必要となる。

笛の唱歌が拍子（リズム）に合う舞の曲であれば、縦書きの八割（やっわり）に記されており、拍子に合わない部分やはっきりと拍子に規定されない曲は八割りにはされておらず、音の長さの長短、切るところなどが目安程度に記号で記されているのが特徴といえる。後者のほうが伝統的な記譜である。

八割りとは、縦書きの楽譜のことであるが、伝統的というよりは新しい記譜法と言える（筆者の手元にあり確認される刊行物としては大正8年『四拍子手附大成』（田崎延次郎著）がある）。八本の横線を縦に並べて、第一拍から第八拍までを記してある拍子割りである。線と線との間を二分して謡、笛の唱歌、大小太鼓の手組を書き込んでゆく。これはあくまでも基本的な法則を書き込んでゆくものであり、これがすなわち西洋の総譜と同じだと置き換えられるということではない。八割りは、能の音楽の組織を視覚的にも明確に捉えることができるので大変便利な楽譜ともいえる。能の音楽は同じパターンや繰り返しが非常に多く、笛の唱歌の場合でも同じ部分や相違する部分が一目瞭然となるので、暗譜する上でも非常に役に立つ楽譜といえる。「MUSICA SAKURA 2006」でのワークショップ用配布資料

ではアメリカの方に抵抗なく読めるようにと、一噌流の唱歌を横書きにして、唱歌にローマ字をふりあて、8拍分の数字を記した。

能楽の舞にも形式があり、舞事の基本構造を示す用語（例：掛り、初段・ヲロシ、二段・ヲロシ、三段、留）が書かれている。

呂中干形式（りょちゅうかんけいしき）の舞（中之舞・男舞他）には、シテ方（観世流・宝生流）の寸法で稽古できるように記されている。

上・下巻ともに各曲についての簡単な解説があり、各曲がどの能の演目で囃されるのか書かれているので参考になる。

この本でいう唱歌とは小学校唱歌（しょうか）の意味ではなく、「しょうが」と発音し、笛の旋律を声に出して歌うものであり、縦書きに記載されている。

この本では、西洋の楽譜のような音程と速度の指定がなく、歌い方あるいは息継ぎなどの指示も書かれていない。あくまでも稽古の基本ラインが示されているだけである。

〔2〕『一噌流指附集』

目録 舞之部。

神之序（しんのじょ）・序之舞（じょのまい）・中之舞（ちゅうのまい）・天女之舞（てんにょのまい）・破之舞（はのまい）・男舞（おとこまい）・安宅之舞（あたかのまい）・神舞（かみまい）・盤渉舞（ばんしきまい）・早舞（はやまい）トモ・楽（がく）（黄渉（おうしき）・神楽（かぐら）・鞆鼓（かっこ）・大壓面（おおべし）・早笛（はやふえ）・下り端（さがりは）

同 會釈（あしらい）之部

「能の會釈 25種・狂言會釈 13曲」

附録 調べ

舞は神之序から鞆鼓まで。あとの3曲は、登場楽となる。この書には、重い習い物である「乱」「獅子」は省かれている。この本は、上記の『唱歌集』と併用される。笛の指穴の開閉を唱歌とともに学ぶためのものであるが、師匠により指附が異なる場合がある。あくまでも備忘録的な書であるが基本は学べる。『唱歌集』が中之舞から始まるので自然、『指附』も中之舞からスタートする。書の配列順ではない。

〔3〕『一噌流笛頭附』

頭付とはそれぞれ、能一番での笛を吹くべきところに笛の譜の名称を記したもので、謡の詞章とともに記されており、能二百十四番・狂言六十番が収められている。

上記の三冊が、一噌流笛に関する教本である。森田流・藤田流も同様に教本を用意している。

VI. 『MUSICA SAKURA 2006』演奏会とワークショップの実際

1. 選曲

演奏会用とワークショップ用に、以下の曲目を選曲した。

演奏会用曲目	一管《鞆鼓》
ワークショップ	デモンストレーション用曲 《早笛》一笛と小鼓一 能管 楽器の説明 A. 双日吉（もろひしぎ） B. 「早舞」の唱歌 一順 C. 「中之舞」の唱歌 一順

2. 演奏会用《鞆鼓》の選曲理由

演奏会では、一管用の曲として、《鞆鼓》を選ぶ。一管という演奏スタイルは、笛の曲を一人で演奏することを指す。

元来、能楽の囃子は、能楽という楽劇の音楽を担当する役で、シテやツレ、ワキ方、狂言方という立ち方およびコーラスのような斉唱団である地謡とともに能の一番を作り上げてゆく役目が大きい。舞台袖の伴奏者というよりは、役者の一員として劇に参加する役が任されているので、独奏曲がほとんどないのである。独奏曲がない代わりに、一人で能の中で舞われる曲を演奏する「一管」という演奏スタイルが定着したのである。

《鞆鼓》を取り上げたのは次の理由からである。

呂中干形式の曲（中之舞・男舞・神舞・盤渉舞（早舞）・序之舞など）は、繰り返しが多い。

特に舞を舞うシテ方、打楽器を担当する鼓方がいないと、視覚的にも単調になりやすく、外国の演奏会では理解されにくいのではと判断した。呂中干物の笛の譜は、〈表1〉からもわかるように同じ譜を繰り返すことが多い。

打楽器の鼓が入れば、笛が同じことを吹いていても各役には同じ手を繰り返さないという大原則が働いているので、変化がつけられる。今回の公演では、日本の伝統音楽を紹介するという大きな目標があったので、先ず基本的な形を提示し、退屈しないような曲を紹介することを念頭に置いて、この《鞆鼓》を選んだ。

《鞆鼓》の楽曲形式は、呂中干形式部分が前（中之舞）・後（男舞）にあり、純「鞆鼓」部分が中間に挿入された格好になる。調子は呂中干部分では黄鐘調、鞆鼓部分になると盤渉調という高い調子に上がる。破掛り・直りの譜が一句ずつあり、次に中之舞の呂・呂ノ中・干・干ノ中という四句を一順として二順吹く。初段という区切りに入ると、そこから鞆鼓専用の譜十句を吹く。二段、三段と繰り返す。

三段では鞆鼓の譜が終わった後に直りの譜を入れて、男舞を観世流では一順吹き、留めの譜で曲を終える。鞆鼓の説明は、プログラムには記したが、純「鞆鼓」の笛の技巧

的な部分が呂中干の技法とは異なり、旋律のパターンを繰り返す部分はあったとしても、旋律ラインそのものが、リズムならびに奏法ともに変化に富んでおり、筆者自身も楽しく吹ける曲の一曲と考えている。

3. デモンストレーション用《早笛》の選曲理由

ワークショップでは、デモンストレーションとして《早笛》を笛と鼓で演奏した。《早笛》は能楽には珍しく、鬼などの異界のものを誘導する速度の速い登場楽である。「速さ」を感じさせる登場楽でもあり、笛はヒシギから勢いよく始まり、笛奏法の技巧としても面白くメリハリの効いた曲である。観客を期待感でわくわくさせる一曲である。

4. 能管紹介

能管は竹製の楽器であるが、細かい複雑な工程を経て、およそ3年という歳月をかけて丹念に作られていることを紹介する。素材の竹は乾燥するとひびが入り割れてしまい演奏できない状態になる。そのような長い経験を繰り返した結果からだろうか、竹が腐ったり、虫がついたりしないように先ず良質な竹を選び、それを染色して、なおかつ籐で主体となる竹を巻き、黒色漆や赤色漆を幾重にも塗って何百年も耐えられる楽器にしてゆくことを紹介する。

竹の強度を保つことと同時に工芸品としての品格も備える楽器であることを説明する。

次に、ワークショップ配布資料に載せたA「双日吉（もろひしぎ）」の演奏をする。この「ヒ ヤア ヒ」という口唱歌の双日吉というフレーズは、能一番の開始や終止を知らせるものである。昔、野外での芝で能を演じたころ、観客に対する初めの合図と一番の能が終わって、次の出番を待つ役者あるいは周辺の人々に「この能が済みましたよ」との合図も兼ねていたらしい。やはり野外で演奏される雅楽での龍笛は、能管の祖形とも言われている横笛であるが、個々の音そのものは能管よりソフトで柔らかい。能管は、龍笛と見た目の形状が似ているので、能管を説明する際には並べて比較することが多い。龍笛でも、ヒシギを鳴らしてみる。出ることは出るが、能管ほどの勢いのある明確な音は出ない。

アメリカの人にとってはヒシギの音は騒音にとられたようだ。ワークショップの会場では狭い空間ということもあり、みな耳をふさいでいた。

能管独特のヒシギという高い音はなぜ出のかを説明する。「喉（のど）」と呼ばれる小さい竹筒が歌口と歌口から一番近い指穴との間に挿入されていることを説明する。

それから、順次、低い呂の音から高い律の音へと指穴を開けて一音ずつ確認する。

5. 能管の「唱歌」紹介

先ず、ワークショップの教材として選ばれる曲は、通常

は入門してはじめて習う「中之舞」である。前掲書〔1〕の『一噌流唱歌集』上巻の一番目に挙げられていることから初めてお稽古する舞の曲とされている。今回はワークショップの時間そのものも笛と小鼓合わせて一時間弱と少ない設定だったので、先ず早舞の初段ヲロシ後の呂中干の一順からスタートしてみることにした。実際、早舞の唱歌はうたいやすく、どこの会場でも難なく参加者はうたうことができた。時間がある会場では、中之舞の唱歌を引き続き試みたが、ついていけない人たちが多数出たことを報告する。

当日配布した資料のCの部分「中之舞」の一順であるが、なぜ付いていけないのかを考察すると、中之舞では、ローマ字として書いた発音 Hya Hyu Hi Hyo という発音が多く、それと半間（はんま；いわゆる拍と拍との間）からスタートしたり、拍を越えて伸ばしたり、付点での細かく動くリズムが同時進行になることによって、初めての人に混乱が起きるのではないかと考えた。

Bの部分である「早舞」では、母音がならび発音もたやすく、歌にして歌った場合、リズムもほとんど一拍一音であるので覚えやすく、素直に旋律線が浸透していくと思われた。ワークショップ後でも、ふっと口ずさめること、それがワークショップの一番の効果ではないかと考えるし、実際に効果があったと思われた。

早舞という舞は、高貴な男性（村上天皇、光源氏、源融（みなもとのおとる））が、心楽しく舞い遊ぶといった趣の舞を本領としており、男舞からスタートするが、初段という区切りの後、早舞固有のヲロシの譜から盤渉調へ転調してBの旋律となる。のびやかさや優雅さが一順の旋律にも現れているので浸透しやすいのかもしれない（成仏した女性の霊もこの舞で舞う）。歌ではないのだが、旋律を楽しめる曲でもある。

Ⅶ. 能の「舞事基本構造」—呂中干形式—について

もう少し認識を確かなものにするために、ここでは「舞事基本構造」—呂中干形式— について説明しておく。

ワークショップ用配布資料の「B. 早舞、C. 中之舞の唱歌」には「呂・呂ノ中・干・干ノ中」の名称はつけず、単なるアルファベットで示してある。アメリカの人に指示しやすいようにとの配慮からだけの理由である。

呂中干形式は、能の舞の中心となる重要な形式であり、この形式以外の舞の方がむしろ少ない。前掲書の舞を参考にしながら舞の曲を分類すると次のようになる。

①. 完全な呂中干形式

中ノ舞（天女ノ舞は中ノ舞の一形式）・破ノ舞・男舞・神舞・早舞・序ノ舞・真ノ序ノ舞・盤渉序ノ舞・急

ノ舞

- ②. 一部が呂中干形式

鞆鼓・神楽・乱

- ③. 非呂中干形式

舞働・楽・盤渉楽・獅子

「MUSICA SAKURA 2006」の演奏会の曲は□で囲み、またはワークショップで紹介した曲にはアンダーラインを引いたので参考にしてほしい。下り端・早笛は通常登場楽として認識されているので舞とは異なる形式になる。舞の形式の名称として、重要なものに「呂中干形式」という語が出てくるが、説明する際に単語として分解すると意味がわかってくる。

「呂」・「呂ノ中」・「干」・「干ノ中」の四つの旋律をひとまとめにして、「地(じ)」・「一順」・「一管(いっかん)」と称する。

「地」とは地面の地を示し、何事においても基本であるという意味で使われ、一番多く出てくるという意味でも使われていると聞く。次ページの表1からもわかるように、この地が何回も何回も繰り返して出てくる。

さて、次になぜ呂・中・干なのか。これは音の高さから来ている用語で、呂は低い音、干は高い音を示し、中は呂と干の間という意味であり、きわめて単純であるが、音楽用語としては曖昧な表現となっている。呂中干形式が笛の旋律からきている形式ということで、笛方にはよくわかる形式名称なのである。また、呂中干形式は、「中之舞」の唱歌が基本となっており、配布資料のCの部分で説明する。例えば、eの旋律で説明するならば、「ヲヒャラーイ」が上句、「ホーウホウヒ」が下句となる。呂中干の音がどのように意識されてきたかという点、下句の特徴に思い当たる。「ホウホウヒ」が「呂」、「ヒウヤ」が「干」、「イウリ」で終わることで「中」とわかる。また、うたい方であるが、上句、下句は西洋音楽でいうところのフレージングにあたると思えばよいと思うが、プリントで横書きした唱歌にローマ字を記してみたら、自然と大文字・小文字の区別をつける結果になった。それは上句と下句の意識があり、息継ぎを取る部分でもある。

次に、呂中干形式の舞での「三段式」の構造についてであるが、<表2>を参考にして欲しい。何のための区切りかという点、シテ方が扇を開閉しながら、能舞台を舞う姿を想像してみて欲しい。昔は、扇の開閉と足拍子がシテ方から囃子方への合図となり、囃子方はいつもシテ方の合図を見て演奏したのである。その名残が呂中干形式として固定化されており、同じ地の繰り返しが多いのも、いつでもシテの合図次第で段落をつけ、区切ることが出来るというライブとして生きていた形式であった。笛方主導の舞もあ

り、この舞の場合は、寸法も固定しているのでシテが囃子方に寸法を合わせる形となる。

以上、ワークショップの成果報告とワークショップでは説明しきれなかった事項についての説明を補足した。

VII. 最後に

「MUSICA SAKURA 2006」の演奏会とワークショップで使用する曲目選択のために、山本と根岸は数回に渡る研究会を持った。結論として、「伝統的な入門曲が、必ずしもワークショップの曲としてふさわしいとはいえない」ということを導きだした。そこを出発点として、ワークショップのための曲目選定が始まった。その作業の過程で、ワークショップの効果を上げるためには、高度な専門知識の支えが必要であると再確認するに至った。今後は、本論を基に、学校教育の現場で利用できるカリキュラムを提示することを試みたい。

最後に、「MUSICA SAKURA 2006」の演奏会とワークショップの開催のために、日本とアメリカでご協力を得た多くの方に、感謝の意を表したい。

<表2> 舞の構造と寸法表 三段式の場合 (観世流)

	中ノ舞		早舞		鞆鼓
カカリ	破掛リノ譜 b 呂ノ中 (直リ) a 呂 b 呂ノ中 c 干 b 干ノ中 abcの「地」を更に2順 a 呂	カカリ	破掛リノ譜 男舞 段ノ譜 b 男舞 呂ノ中 (直リ) a 男舞 呂 b 男舞 呂ノ中 c 男舞 干 b 男舞 干ノ中 abcの「地」を更に2順 a 男舞 呂	カカリ	破掛リノ譜 b 呂ノ中 (直リ) a 呂 b 呂ノ中 c 干 b 干ノ中 abcの「地」を更に1順 a 呂
初段	初段ノ譜 b 呂ノ中 (直リ) a 呂 初段ヲロシ1句目 初段ヲロシ2句目 b 呂ノ中 (直リ) a 呂 b 呂ノ中 c 干 b 干ノ中 a~bの「地」を更に1順 a 呂	初段	男舞 初段ノ譜 b 男舞 呂ノ中 (直リ) a 男舞 呂 男舞ヲロシ1句目 早舞ヲロシ1句目 早舞ヲロシ2句目 早舞ヲロシ3句目 b 早舞 盤渉調 中 (直リ) a 早舞 盤渉調 呂 b 早舞 盤渉調 中 c 早舞 盤渉調 干 b 早舞 盤渉調 中 a~bの「地」を更に1順 a 早舞 盤渉調 呂	初段	1 鞆鼓 固有の旋律 2 " " 3 " " 4 " " 5 " " 6 " " 7 " " 8 " " 9 " " 10 " "
二段	二段ノ譜 b 呂ノ中 (直リ) a 呂 二段ヲロシ1句目 二段ヲロシ2句目 b 呂ノ中 (直リ) 上記a~bの「地」を4順 a 呂	二段	早舞 二段ノ譜 b 早舞 盤渉調 中 (直リ) 早舞 ヲロシ1句目 早舞 ヲロシ2句目 早舞 ヲロシ3句目 早舞 ヲロシ4句目 早舞 ヲロシ5句目 b 早舞 盤渉調 中 (直リ) 上記a~bの「地」を4順 a 早舞 盤渉調 呂	二段	鞆鼓 固有の旋律 (初段に同じ10句)
三段	三段ノ譜 1 三段ノ譜 2 b 呂ノ中 (直リ) 上記a~bの「地」を2順 a 呂 留ノ譜	三段	早舞 三段ノ譜 1 三段ノ譜 2 b 早舞 盤渉調 中 (直リ) 上記a~bの「地」を2順 a 早舞 盤渉調 呂 留ノ譜	三段	鞆鼓 固有の旋律 (上記の10句)の後 b 男舞 呂ノ中 (直リ) 男舞 a~b「地」を1順 a 男舞 呂 留ノ譜

注1：上記の表では、特に呂中干形式がわかるように呂中干を口で囲み見やすくした。注2：中ノ舞の調子は、黄鐘調子(おうしきちょうし)。早舞では、初段ヲロシから盤渉調子(ばんしきちょうし)へ変わる。西洋音楽の転調とは少し意味が異なる。注3：表内のabcは、各舞事の基本構造を示しているだけであり、各舞の旋律やリズムは異なっている。

資料1 ワークショップ用配布資料「能管の口唱歌譜」

A. *Hishigi* ひしぎ

ヒ ヤア ヒ
Hi yaa hi

B. *Haya-mai* 早舞

	1	2	3	4	5	6	7	8
a		ヲ	ヒ	ヤ	イ	ヤ	イ	ウリ
		O	hi	ya	i	ya	i	u ri
b		ヲ	ヒ	リ	ー	ホ	ウ	ヒ
		O	hi	ri	i	Ho	u	hi
c		ヲ	ヒ	ヤ	イ	ヤ	イ	ウリ
		O	hi	ya	i	ya	i	u ri
d		ヲ	ヒ	リ	ー	ト	ル	ラ
		O	hi	ri	i	to	ru	ra

C. *Chū-no-mai* 中ノ舞

	1	2	3	4	5	6	7	8
e	ー		ヲ	ヒ	ヤ	ラ	ー	イ
			Ohya	ra	a	i	Ho	u
			Ohya	hyu	i	Hi	hyo	o
f	ー		ヲ	ヒ	ヤ	ヒ	ユ	イ
			Ohya	hyu	i	Hi	hyo	o
g	ー		ヲ	ヒ	ヤ	ラ	ー	イ
			Ohya	ra	a	i	Hi	u
h	ー	ヒ	ウ	ル	ヒ	ユ	イ	ヒ
		Hi	u	ru	hyu	i	Hi	hyo
								o
								u ri

注1 根岸啓子 能楽囃子の能管演奏家。能楽囃子のジャンルで博士号を取得した第1号である。

2004 博士（音楽）、東京芸術大学。2000 修士（音楽）、東京芸術大学。

引用文献

YAMAMOTO Hiroko MATSUBARA Michiko ed.

2006 *MUSICA SAKURA 2006*.

Okayama : YAMAMOTO Seminar, Department of Music, Faculty of Education, Okayama University

注2 堀口彩衣子 邦楽囃子の小鼓演奏家・日本舞踊家。藤舎花帆

は小鼓演奏家としての、松本幸妃は日本舞踊家としての名前。

邦楽囃子のジャンルで博士号を取得した第1号である。

2005 博士（音楽）、東京芸術大学。2001 修士（音楽）、東京芸術大学

Title : The Method of Workshop of Traditional Japanese Instrument *Nō-kan*

Hiroko YAMAMOTO (Faculty of Education Okayama University)

Keiko NEGISHI(Performer of traditional Japanese music instrument, *nō-kan*)

Keywords : *nō-kan*, workshop, *kuchishōga*, textbook of *nō-kan*, basic structure of *maigoto*
