

本年度大会の公開講演会は七月一八日（日）国立能楽堂大講義室で行われた。テーマは「楽劇の復活と復曲」である。

伝承演劇としての楽劇と、「復活」「復曲」は切り離せない関係にあるといえよう。しかし一口に復活、復曲といつてもジャンルによつて事情、背景、取り組みの状況は様々である。また復活と復曲、「復元」ではその間にどういった共通点があり、差異があるのか。また復活・復曲は今後どのような位置づけになるのかといった諸問題について、改めて検討する機会となつた。

当時は様々なジャンルを見渡す形で、各分野の研究者が登壇した。プログラムは権藤芳一氏「樂劇の復活について」、竹内有一氏「邦樂邦舞に見る復活・復曲」の二講演、そしてシンポジウム「樂劇の復活・復曲を考える—能・歌舞伎

第一八回大会 公開講演会

〈樂劇の復活と復曲〉

を中心にしてある。講演ではまずジャンル毎に異なる「復活」の事情、また国立劇場を中心とした復活の取り組み、そして文楽に見る復活の状況についてといった広範囲に及ぶ問題提起の後、主に邦樂・邦舞における「復活」の定義や具体例について話が及んだ。

シンポジウムでは羽田禪氏の司会にて、能楽実演の立場から浅見真州氏、能楽研究の立場から西野春雄氏、そして近年歌舞伎の復活上演に携わった古井戸秀夫氏によって行われた。西野氏は能作品の復曲にまつわる事情を個々の例に則しながら報告し、合わせて能における「復活」と「復元」の定義と意義についても報告された。古井戸氏は過去における復活の体験を元に、近年での復活上演における諸問題について、主に「誂競館仲町」を事例にとりながら報告し、ジャンルの違いからくる「復活」の性格の違いにも話が及んだ。一方浅見氏は実演者の立場から復活・復曲に対する取り組み方、また復活と能樂界の現況との関係などについて言及した。その後羽田氏の進行のもと、復活の現場における問題、復活の意義についてなど、個々の事例について更に深化した討議が行われた。

以下はその記録である。



〔論 文〕 独吟一管「海道下り」の伝承再考	高桑いづみ :	(1)
初期三味線のサワリについて	蒲生 錠昭 :	(22)
吉川英史による考察の検討を中心に——		
『研究ノート』能『熊野』の主題と芸態構造		
——能の作品研究・作者研究・実技研究の総合体の提唱——		
『第一八回大会公開講演会』『樂劇の復活と復曲』		
基調講演 権藤芳一 :		
講演 邦樂・邦舞にみる復活・復曲		
シンポジウム 権藤芳一 :		
樂劇の復活・復曲を考える——能・歌舞伎を中心には		
講演 邦樂・邦舞にみる復活・復曲		
シンポジウム 権藤芳一 :		
樂劇の復活・復曲を考える——能・歌舞伎を中心には		
講演 邦樂・邦舞にみる復活・復曲		
シンポジウム 権藤芳一 :		
〔書籍紹介〕 浅見真州・西野春雄・古井戸秀夫・羽田禪		
〔書評〕 藤田隆則著『能のノリと地拍子リズムの民族音楽学』		
藤田隆則著『能のノリと地拍子リズムの民族音楽学』	藤田 隆則 :	(67)
表章著『昭和の創作』	竹内 有一 :	(59)
梅原猛の挑発に応えて——	田口 和夫 :	(99)
塚原康子著『明治國家と雅楽』	松本 雅子 :	(107)
伝統の近代化／國樂の創成	蒲生美津子 :	(112)
〔学会記録〕 小田 幸子 :		
〔追悼〕 表章氏 :		
〔追悼〕 小田 幸子 :	(120)	
〔追悼〕 表章氏 :	(121)	
〔追悼〕 小田 幸子 :	(122)	
〔追悼〕 表章氏 :	(123)	

竹内 有一

中世以来の長い歴史を有し幾多の伝承の危機を乗り越えてきた、雅楽や能楽の分野では、伝承されている曲目（現

◆現行曲を把握する困難

なお、ここでは便宜上、もとの形態に戻すための学術的・実演的作業を「復元」、興行的・芸術的に一定の成果をあげ再演に耐えられる作品として魅らせることを「復活」と称し、また、これらを区分せずに、一連の作業や行為および復された作品について述べる場合に「復曲」と称することにする。

邦楽・邦舞にみる復活・復曲

「邦楽・邦舞」には、いろいろなジャンルがあるが、本日は、いわゆる近世邦楽、音楽の伝承にかかる話を中心に行う。「新作」をテーマとした昨年の大会で、鈴木英一氏が、舞踊の新作を事例に「復活作業とは、古典資料を利用した新作と言えなくもない」という核心を突く指摘をされた。それを踏まえて、私自身が伝承と研究に携わってきた、豊後系淨瑠璃の常磐津節における近年の事例を中心に、他種目での先行研究を参考にしながら、近世邦楽の実演家がどういう価値観で復曲を行い、実演家・研究者や聴き手が復曲に何を求め、それらが作品の伝承のあり方とどう関わるのか、ということについて考えてみたい。

邦楽・邦舞にみる復活・復曲

「邦楽・邦舞」には、いろいろなジャンルがあるが、本日は、いわゆる近世邦楽、音楽の伝承にかかる話を中心に行う。「新作」をテーマとした昨年の大会で、鈴木英一氏が、舞踊の新作を事例に「復活作業とは、古典資料を利用した新作と言えなくもない」という核心を突く指摘をされた。それを踏まえて、私自身が伝承と研究に携わってきた、豊後系淨瑠璃の常磐津節における近年の事例を中心に、他種目での先行研究を参考にしながら、近世邦楽の実演家がどういう価値観で復曲を行い、実演家・研究者や聴き手が復曲に何を求め、それらが作品の伝承のあり方とどう関わるのか、ということについて考えてみたい。

邦楽・邦舞にみる復活・復曲

行曲)とそうでない曲(番外曲・廃曲)が、ある時期以降、伝承者や流派によって定められてきた。しかし、近世邦樂の分野では、一部の種目・流派において、重要曲や秘伝曲が「許しもの」として認定される機会はあったが、伝承される現行曲が網羅的に認定されたり公表されたりする機会は、ほとんどなかつた。たとえば、平凡社『日本音樂大事典』(一九八九年)卷末をみると、近世邦樂の各種目ごとの「主要現行曲一覧」が掲載され、主な曲目の概要を知ることはできるが、どれだけの数の曲目が、どのように伝承されているかという現行曲の実態までは把握できないのである。

現行曲に関する調査がもつとも進んでいるのは、長唄の分野である。稀音家義丸師が、長年の調査研究を「長唄伝承記録」(一〇〇二年改訂版、『長唄閑話』所収)として公表された。それによると、現在の長唄の現行曲は約七〇〇、そのうち明治二〇年以前のものが約四〇〇。ただし、実際に舞台によく出る主要曲となると、約一〇〇曲が目安ともいわれ、前掲『大事典』卷末の「長唄主要現行曲目一覧」に一〇二曲が収録される。つまり、残る約三〇〇曲は上演頻度の高くなき曲であり、その中には、演奏の機会や伝承者が極めて稀少な「稀曲」も存在する。

行曲とは認識しがたい曲目が含まれるという難点がある。後者の一例として、寛政六年『時鳥花有里』がある。渥美清太郎が『邦樂邦舞辞典』等で中村流に残ると記すが、常磐津稽古本の出版状況を調べると、後刷りや再板本が確認できない。つまり、稽古淨瑠璃としては衰退していくとみられる曲である。常磐津には『千本桜』の忠信もののがくつかあるので、別の本名題の忠信ものと誤認された可能性もあるかもしれない。

次に寛政九年『初桜浅間嶺』。渥美清太郎が前掲辞典などで大正末期に歌舞伎座で上演と記す。幕末までに刷られた稽古本は少なくないが、明治以降に刷られた本は稀少。

文化六年『新媛房雑世話事』。同じ名題でしばしば江戸三座で再演されたお七吉三の道行だが、稽古本は初演に近い時期の数点しか確認できない。渥美編『日本戯曲全集』に翻刻が所収される。

これらの三曲は、いずれも近年の伝承事例を知らない。

廃曲だと思われるが、思わぬ方が伝承されている可能性もあり、現行曲の把握は難しい。ところで、これら三曲については、渥美清太郎によつて認知されているといふ共通点がある。この一覧表の作成に着手した藤根道雄が、渥美による情報に依拠し、伝承実態について十分な裏付けを取ら

一方、豊後系淨瑠璃の常磐津節の場合、その現行曲は、明治以降の作品を含めると二五〇曲前後かと見積もつていい。その委細は二〇一〇年度から科学的研究費補助金によって調査中だが、たとえば先日、三味線方の常磐津小欣矢師(一九六二-)に伺つたところ、尊父の小欣司師(一九三七~二〇〇一)が、舞台や稽古での使用や記録のために譜本として清書された曲が、約二五〇曲あるという。さらに、淨瑠璃太夫として芸歴約二〇年の私の所有する床本は、約一五〇曲。前掲『大事典』卷末の「常磐津節主要現行曲目一覧」は昭和元年までの一〇六曲を掲載するが、この一覧の選曲には後述するような難点があり、大正以前の作で現在も舞台によく出る常磐津節の曲目は、八〇~九〇曲ぐらいいだらうと考えている。

現行曲の実態を精査していくためには、現行曲の上演頻度や、省略演奏の実態を丹念に洗い直したり、埋もれている稀曲・廃曲を掘り出す作業が必要となる。たとえば、前述「常磐津節主要現行曲目一覧」の所収曲を精査すると、この一覧には、上演頻度がきわめて低い曲が約一〇曲、伝承実態の確認できない曲が約一〇曲、つまり、主要曲・現

ぬままに掲載した可能性も考えられよう。ともかく、このように判然としない情報を少なからず掲載する「常磐津節主要現行曲目一覧」は、大幅な改訂が必要である。

近世邦樂における現行曲の実態調査を進めるためには、たくさん曲目について、伝承の盛衰を把握する作業を蓄積しなければならない。近現代の番付・パンフレット等の上演記録の拾い出し、近現代の正本・稽古本の再版や後刷りの状況調査、そして実際の伝承事例(伝承者を探す、聞き取り、録音物や譜本)の入手等が、その基本的な作業となる。伝承者からの情報収集は、流派を代表する家元や長老からだけでなく、複数の芸系の有力者から得るように心がけることによって、伝承の多様性に対して配慮すべきだらう。

◆復曲の素材 I 生きている伝承から

稀音家義丸師は、復曲を手がける際にまず活用すべきものとして、「録音も譜もないが、御年寄りの方や地方在住の方に伝承されている曲」(『長唄聞書』六一)であるとされた。同様に内山美樹子氏は、「まず最初に生きている伝承者を搜すことである、古い曲を覚えている人から直接稽古を受けること」(『早稲田大学 演劇研究センター紀要

II) であると指摘された。

たとえば、長唄『無間の鐘』は、長い間廃曲となっていたが、大正一二年に横浜の女師匠によつて伝承していること

がわかり、杵屋栄二と四世杵家弥七がそれぞれ習得する

ことで復曲した（浅川玉兎『長唄名曲要説補遺』）。配川美

加氏によると、廢曲だと思われていた曲が、特定の伝承者から他の伝承者へ細々と継承されてきた事例は珍しくない

という（めりやす『信田妻』の復曲）『朱』四九号）。

常磐津節の分野でもいくつかの事例があるが、たとえば、常磐津綱男師（一九五一）は近年、いわゆる「名古屋もの」の復曲とその復活上演に力を入れている。名古屋では、文政以降、三味線方の岸沢派によつて常磐津が隆盛し、幕末から明治にかけ、名古屋独自の伝承曲（名古屋もの）がたくさん作られた。豊後半寿美師が覚えておられる名古屋

ものの稀曲を、綱男師とその門弟が習得され、『茶屋廻

り』『三段目』『桜草売り』の三曲が、一〇〇六年から翌

年にかけて復活上演された。

このように、古老の伝承者、地方在住や女性の伝承者が細々と継承してきた稀曲が、中央の有力な実演家によつてまたまた発掘されたために、息を吹き返したり再認識されるというのは、近世邦楽の分野に共通してみられる現象で

あるが、ある意味、皮肉なことである。中央の伝承も、周縁の伝承も、それぞれが補完しあうような関係にあるともいえよう。

◆復曲の素材2 録音物をどう使うか

明治後期以降の録音技術の発達は、復曲に関わる活動にも大きな影響を及ぼしてきた。

町田博三（嘉章）は、「一つの流儀について最も古く珍しい曲」を発掘する目的で古曲保存会を設立、会員頒布による「古曲蓄音器レコード」（一九二〇—二）を制作し、数々の稀曲を復曲し発表する場とした。とくに、半太夫節・河東節・中節・宮古路節の稀曲収録に特徴があり、当時急速に衰退した富本節にも着目していたとみられる（拙稿「古曲保存会のレコード制作」「日本伝統音楽研究」五、二〇〇八年）。

昭和三十年代になると、実演家がオープンリールテープを使って、自身の演奏を収録、保存する機会が増えた。たとえば、杵屋栄二（一八九四—一九七九）は弾き歌いでたくさんの録音と譜を残している（配川前掲論文）。この世代の実演家には、幕末生まれの師匠を持つ人が少なくない。高齢の演奏者の録音が残されていたら、それをまず活用することができるのである。

用すべき（内山前掲書）という方針は、どの分野にも共通する、復曲の第一の定法といえよう。

録音物を使った復曲の基本的方針には、

(A) 録音物の伝承・表現を忠実に再現しようとするやり方、

(B) 録音物を咀嚼し参考資料として活用するやり方、

この二つがあるだろう。

前述の常磐津綱男師は、名古屋もの『三人万歳』の二〇〇九年復活上演に際し、豊後半寿師の演奏のテープを元に再現した（A）。一方、前述の『茶屋廻り』は、昭和三〇年代に吹き込まれたオープンテープにより（B）の方針で復曲された。

「當時八歳をかしらに三名の子供が語っているのがきっかけです。あまりにも見事な語り口で、子供が語っているとは思えない程のものでした。本来、芸術とは、

子供、大人などと差を付けるものではありませんが、この曲の粹で高踏な心意気まで感じられ、曲の面白みにおおいに惹かれ是非上演をしたいと考えました」

（常磐津綱男師強会チラシ）。

子供による演奏テープが復曲のきっかけとなつたという出会い、曲の雰囲気や心意気に惹かれたという価値観に、

◆復曲の素材3 楽譜の役割と限界

日本の音楽習慣において、譜（楽譜）を書くという作業は、作曲者が曲を構築するために行う作業ではなく、曲を記憶するための補助的手段か、演奏された曲の記録ないしメモとして書き残す作業であった。この記録物としての楽譜は、やがて、伝承や稽古のためにも用いられるようになつたと考えられ、近世邦楽の領域では、地歌・筝曲の分野

を中心に、一部の曲目について出版譜が作られたこともあら。その嚆矢は、「糸竹初心集」（京都、一六六四年）である。それらのほとんどは楽器の譜であるが、中には、歌の旋律を表記した出版譜も數例ある（一八二八年「絃曲大権抄」、一八四二年『三絃独稽古』）。これらの出版譜から復元的復曲を試みた事例もいくつかある（平野健次監修『三味線古譜の研究』一九八三年、東芝EMI、など）。

一方、長唄・義太夫節・常磐津節など、劇場系音楽の分野では、記譜やその出版に向けた意識は一般的に低調であったが、詞章本の出版と、その詞章の行間に節章（文字譜）を版刻することは、しばしば活発に行われた（拙稿「近世音楽史における詞章本とその出版」『詞章本の世界』二〇〇八年、京都市立芸術大学）。しかし、これらの音楽的情報は、いずれも断片的な部分譜・省略譜であるため、これらをそのまま復曲のための素材として使うことはできない。

譜を用いた復曲の手順は、まず、一次史料に相当する古譜を研究し、現在の演奏者が理解できる書式の譜に「訳譜」する作業を行う。ほとんどの古譜は、楽器の勘所しか示さず、間やリズムについてはまったく指示がないか、あっても文字や記号でごく部分的大雑把にしか示されない。その

- (1) 昔の記憶を甦らせること。
子供の頃に祖父から習った珍しい曲がいくつもあるが、演奏する機会がないので忘れていた。しかし、古い譜を久しぶりに見たら、祖父から習った頃の記憶が蘇った。このような古い稀曲の譜は、部分的なメモ程度の走り書きで、祖父や父が書いたものであっても今ではよくわからない表記もあるが、昔習った記憶があるから譜を解読して復曲できた。仮に、同じ稽古を受けていない他人がこれらの譜を見ても、解読や復曲はできないだろう。
- (2) 段階を積み、伝承を確かなものに復していくこと。
まずは(1)をもとに自習を重ね、曲の基本的体裁を整える。次に、門弟の稽古でこれらの曲目を用いることで、門弟とともに作品として練り上げていった。その成果を、非職分の門弟主体の温習会で発表。さらに、いくつかの曲については、公開演奏会およびリサイタルで取り上げることで、その成果を広く世に問うことを目指した。
- (3) 門弟たちの支援や幅広い底力が大切であること。

素人の門弟の中には、私の祖父の代からのベテランで、非職分の名取りとなり、職分並みの腕前を發揮す

ため、勘所以外の音楽的要素については、現在の実演家が体现する表現技法、つまり、彼らの経験と勘を頼りにせざるを得ない。実演者の体現する表現技法は、演奏の場や状況に応じても可変する性質を持つので、唯一無二のものではないが、聴き手の耳に直接訴えるものであるから、復曲の最終的なイメージを形成することになる。理論的にいえば、一つの古譜から複数の訳譜ができるが、それらの訳譜から、多様な復元演奏を試みることが可能なのである。

このような、譜を主たる素材とした復曲事例は、各分野においてしばしば認められるが、近年の常磐津節の分野では、常磐津都屯藏師（一九四二）が二〇〇三年に開催した門弟の温習会で、多数の稀曲を演奏に組み込んだ事例がある。『仮名手本忠臣蔵 八段目下の巻』（名古屋もの。九段目の本蔵下屋敷の翻作）、『閑取千両職 嘘壁の段』『朝比奈地獄巡』『色直肩毛氈』などである。師によると、「父の」文之助が正本に三味線の譜を残していたため復曲可能となつた（都屯藏師監修パンフレット）という。どのような譜が用いられ、どのような復曲（復活）が目的とされたのか、二〇一〇年に同師より聞き取り調査を行う機会を得たので、それに基づいて、師のコメントの要点をまとめてみよう。

「父の」文之助が正本に三味線の譜を残していたため復曲可能となつた（都屯藏師監修パンフレット）という。どのような譜が用いられ、どのような復曲（復活）が目的とされたのか、二〇一〇年に同師より聞き取り調査を行う機会を得たので、それに基づいて、師のコメントの要点をまとめてみよう。

る門弟もいる。こういう門弟は、大方の曲目を稽古して身につけてしまっているので、むしろ、稀曲の稽古には熱心に喜んで取り組んでくれる。職分の弟子よりも時間的余裕の多い人もいるので、じっくりと稽古を付けることができる利点もある。近年、こういうすぐれた素人の門弟は、どの師匠のところでも非常に少なくなり、大きな温習会のできる師匠も少なくなった。稀曲は、舞踊の地で使われる曲よりも素淨瑠璃として伝承されてきた曲のほうに多いが、その分、門弟の稽古・や温習会などで意識的に扱うようにしていかないと、せっかく復曲をしても、また衰退してしまうだろう。

以上、聞書をもとに構成したが、稀曲の復活に際して、門弟の協力、とくにベテランの非職分の存在も重要だという経験談は、一昔前の稽古や伝承のあり方を今に伝える、貴重なものといえよう。集団のトップだけでなく、底辺を支える人々の存在が、淨瑠璃・三味線の伝承にとって如何に大切なことを再認識させてくれる。

◆復曲の目的とプロセス

常磐津節に限つてみても、今回紹介した以外に多数の事例がある。それらを振り返つてみると、まずは、実演家の

やり甲斐と、きっかけの持ちようが肝要だと思われる。実演家が何を目的とし、何を目指すのか。研究者や評論家ならば、合理的な現実性と客観的な歴史性に基づいた「復元」をまずは目指すことになるだろうが、実演家が主体となつて行う場合は、やはり実演家ならではの至高な芸術的意欲や、繊細な感覚を發揮して、共演者や観客に訴えかける「復活」を目指すことになるだろう。

その基本的な作業は、決して目新しいものではない。先輩からの伝承をしっかりと受け継ぐこと、録音物や譜をよく整理しておくこと、門弟の稽古で生かすこと、といった、実演家にとっては通常の地道な作業であり、その積み重ねが復曲に際しても役立つのである。

こうした復曲のプロセスや成果について、実演家自身がそれを積極的に公開する機会は多くはないようである。そういう情報を見つけることは、作品の歴史性を明確にするという学術的観点からも重要である。実際、ある現行曲が復曲されたものであるという事実が、何十年も知られぬまま過ごされるといった事態は、どの分野でもしばしば生じる（例——河東節『三番叟』『松の内』など。吉野雪子氏教示）。今なお、我々がそのような誤解を知らずに続いている曲目も、少なくないだろう。と

くに、近世以前にしばしば行われたであろう、部分的な復曲や改曲については、従来知られる言説を検証することすら困難な場合が多く、新たな事例を掘り出すことは不可能に近いと思われる。

一方、現行曲を当初の姿に復元して演奏することは、西洋クラシックの分野ではオリジナル演奏といった用語で知られ普及しているが、近世邦楽の分野では馴染みにくい。前述のように、明治以前の近世邦楽では、作曲・初演時に作曲者が完全な譜を作成するといった習慣がなく、当初の姿が判明できないからである。

ただし、現行曲をふつうに演奏すること、その何気ない行為の中に、復元・復活に取り組むときと同様の姿勢と精神が必要とされるといつていいだろう。作品の元來の趣旨を把握し、そのイメージをどう練り上げ、どういう表現を実現していくか。そうした芸術的取り組みにおける目的や価値観のありようは、現行曲においても、復曲においても、大きく変わることはないのである。

（この講演および記録に關わる調査研究は、科学研究費補助金による調査研究「豊後系淨瑠璃の伝承実態」研究課題番号二三二五二〇一四四の助成を受けたものである。）

			二〇一一年三月三一日 発行
		発行 機関	樂劇學第一八号
		101-061 東京都千代田区神田神保町 三一六 能樂書林ビル内	電話・FAX：（〇三）五一七五一一七七六七 (毎週木曜日10時～14時)
印 刷	株式会社	松本文信堂	135-072 東京都江東区鰯見二一五—三