

## 謡 三 昧

有國 真砂男

### ～ はじめに ～

謡を趣味として50年超、ますますこの世界の奥深さに魅せられている。時には自らの不明を恥じたり、思うように謡えなくて忸怩たる思いをすることもしばしばであるが、ここまで来たらやめられない。

そして、これは同好の人たちには共通した思いではないかと思われるが、こんなに素晴らしい求道の世界に浸る喜びを出来るだけ多くの人々と分かち合いたいという気持ち、同好の人々とは末長く共に謡うことを楽しみたいという願いが歳とともに募ってきている。

そこで、この場を借りて思いつくままに、口はぼったいことではあるが、先ずはどうしたら謡が上達できるのかといったことから筆を進めていくこととしたい。

これはあくまでも私のこれまでの経験から自分なりに得たものであるから、必ずしも普遍的なことではないかも知れないし、他方、こんなことは誰だって分かっていることだと、反発をかうこともあるかも知れないが、恥を顧みず、ホームページの埋め草とするつもりで、敢えて書き進めていきたいと考えている。

なお、これから記述していく謡の上達法、乃至は謡の技法に関する内容はそのほとんどが半世紀に及ぶ師匠の指導をベースとしているが、私の師匠は紛れもなく天才であり、天才は、必ずしも弟子に対して手を取り、足をとるように指導する訳ではなく、自らの天才の片鱗を舞台の上や弟子の前で垣間見せれば良いのだから、要は弟子がそれをどこまで盗み取るか、否盗み取れるかが肝要である。

もともと芸術はアナログ的なものがあるが、玄人の芸域にまでとても達することの出来ないことが分かり切っているアマチュアの私は、言うなれば、これまでの稽古の過程は師匠の天才芸を盗んで、少しでもデジタル化しようとしてきたプロセスに他ならない。

次回以降ご紹介するのはこのデジタル化した結果であり、故にこれを体得、実現したとしても、天才には成り得ないことを予めお断りしておきたい。

### ～ 上達への道・1 ～

謡を趣味とされている方には、いくつかのタイプがある。

誰でも、謡を趣味とする以上、上手に謡いたい、人よりもましな謡をしたいと思っている筈であるが、それは程度の問題であって、一応謡いこなせば良いとして、謡の上達よりも、謡

を通じて人と仲良くお付き合いすることに重点を置いているタイプとか、謡うことが重要な健康法であって、人よりも特段上手でなくても続けることが大切と考えている人もいる。

人は様々であるから、それはそれで決して否定するものではないが、以下に述べることは、謡が上手くなるためには、多少の苦痛は覚悟の上と考えたり、他の楽しみを犠牲にしても上手に謡を謡いたい人にだけ通用することである。

前置きはこのくらいにして、私は、謡いが上達する方法には三つあると思っている。いずれも当たり前のことであるが、これをいざ実践するとなると意外に難しい。

その一つは、「師匠なり、先輩に、指導されたり、手直しされたらば、それを必ず自分のものにしてしまうこと」即ち、二度と同じことを指導されたり、手直しされないようにすることである。

仮に、一度の稽古で3回直されたとする、月2回の稽古で、年に72回の手直しとなる。これが3年続いたら実に200カ所も指摘されたことになり、これを全部体得し得たら、おそらくは人並み以上の水準になることであろう。

しかし、指導されたり、手直しされたことを正確に覚えなくてはならない。若いころならいざ知らず、歳を経るに従って物覚えが悪くなるから、歩留まりが悪くなる。

これを補うのが、謡本の脇にメモ用紙を置き、指導の都度それをメモすること、若しくはテープレコーダで録音することである。(ちなみに、謡本に書き込むことはあまりお勧めしない。謡本への書き込みは、指導されたことを咀嚼してからにすべきである)

尤も、メモをしたり、録音しただけで安心してはいけない。必ずそれを稽古の後で反芻し、習得することである。だから、「大切なのは予習よりも復習である」と言いたい。

## ～ 上達への道・2 ～

謡が上達するための鉄則の第二は「上手な人の謡を聴くこと」であると思う。そして私は、稽古の「成果の7割は聴くことによって得られる」ものと信じている。師匠なり、先輩なり、或いは自分が最真にしている能楽師なりの謡いを聞くこと、それも一心不乱に聴くこと、これが何よりも大事なことである。

私が謡を習い始めた頃には、持ち運び出来るようなテープレコーダは無かったから、当然のことながら、稽古の場で師匠の謡を、それこそ全身全霊で聴いたものである。(同様に、仕舞のときも身体中を研ぎ澄ましていた)

そうでもしないと、高い月謝(当時は、手取り給与の約1割)が勿体ないと思えたからである。(だから、本当に上手になりたかったら、高い月謝を払った方がよい。)

また、25歳の頃だったと思うが、ようやく念願のリール式のテープレコーダを買うことが出来てからは、毎週日曜日のNHK第二放送で流される謡曲番組が、観世流のときは欠かさず録音して、後で繰り返して、何度も、何度も聴いた。中でも、鮮明に記憶しているのは、先代家元の観世左近（当時、元正）の「賀茂」で、これは何十回も聴いたように記憶している。そして、この録音テープのお蔭で、私は、「一セイ」の謡いだしの呼吸法や、「語」の抑揚や、ロンギのリズム感や、剛吟の大ノリのアクセントを、また、節でいえば、入りのないクリ（キリに2カ所）の謡い方を体得出来たように思う。

その頃に引き換えて今は便利な時代である。掌に収まるようなテープレコーダーも、録画機もあるから、師匠の許しさえあれば、師匠の芸をそっくり写し取って家に持ち帰ることが可能になった。だから、往時に比して、皆がみんな上達のスピードが速くなったかということ、そうでもない。昔から、見ても視えざり、聞いても聴かざりと云われているように、稽古の場がまさに正念場と心得て、最大限の集中力を注がないと、上達に結び付かない。月謝の無駄である。

そういう意味では、テープレコーダーのような利器が果たして、謡上達のために当の意味で役に立つのであろうかという疑問が湧かないでもない。このような手段を復習のために自在に使いこなすならば、その有益性は計り知れないものがあるが、多くの場合、録音・録画しただけで満足してしまっていないだろうか。

大切なのは、録音・録画したものを徹底的に利用する「食欲な追求心」だと思われる。

### ～ 上達への道・3 ～

謡上達のための鉄則の三番目は「能のストーリーと詞章を理解すること」である。

別の言い方をすれば、稽古しようとしている謡の、能としての位置付け（何番目ものか）とか、シテはどういう人物なのかとかを知悉しなければならないことは言うまでもないが、それ以外に、シテなりワキなりがどのような場面で、どのような心境で謡っているのか、モノローグなのかダイアログなのか、そして、何よりも基本的なこととして、人物の台詞であれ、地謡であれ、どういうことを言っているのか、などを承知しているかどうかで謡の質が変わってくるということである。

特に厄介なのは謡の詞章である。謡は、それが編纂された当時の言葉をベースとして、古典からの引用やら掛詞などが多く織り込まれているから、現代人にとってはとても難解である。しかし、これを理解しないままに謡っていたのでは「お経」と同じである。詞章で分らないところがあったら、先ずそれを調べておくこと。そのことで、ストーリーを理解することが可能になり、その結果、一段と緻密な謡を謡うことが可能になる。

幸い、能の流儀の中で我が観世流の「大成版」ほど、懇切丁寧にこれらのことを解き明かして

くれる本はない。即ち、この本では、見開き第1ページで典拠と構想を示し、2、3ページが曲趣と難解な節や拍子の説明、4、5ページでは舞台上で演じられる流れを紹介し、6、7ページで詞章の解説、更に8ページ目でどのような造物が置かれたり、小道具が使われるのかとか、登場人物のキャラクターをはじめとして、どのような衣装や面を着けて舞台上に登場するかなどを語り、加えて、本文の随所で、登場人物の舞台姿のスケッチを配するなど、まさに至れり尽くせりの、能観賞の手引を兼ねた謡曲教科書として編集されている。それにも拘わらず、大抵の人はこれを読まない。筆者も長らく謡い本のこれらの部分は蛇足に過ぎないと高を括っていたのだから大きなことは言えないが、事実として、冒頭の8ページ分を読み、内容を理解することで、どれほど謡の質が向上するかは計り知れないものがある。

また、詞章の解説を読むことで、謡い本の作者がいかに博識であったかが分かるし、過去において、謡が人々の教養向上に役立っていたかをも併せて理解出来る筈である。

さて、これまで謡上達の3原則について述べてきたが、これからは、謡いに関する個々の技法について話を進めていくこととしたい。

## ～ 見本か無本か ～

各論に入る前に、謡い上達法の基本に関わることとして、首記のテーマについて述べてみたい。

発表会など、他人の前で謡うときにタブーとされていることが少なくとも二つある。その一つは、詞章を間違えること、もうひとつは詞章や節を間違えてしまったときに謡い直しをすること、つまり繰り返して謡うことである。これは、筆者が稽古を始めるにあたって最初に教えられた謡の心得である。

この根底にある思想は、謡本を見ながら謡っているのに、詞章を間違えるのはとんでもないことであるということと、詞章であれ、節であれ、間違えて謡い直すのは聞き苦しくて醜いということであろう。しかし、そうは言っても現実には厳しい。本を見ながら、堂々と読み間違いをする例は身の回りに溢れている。まして、無本の場合においておやである。加えて無本のときは、絶句という危険性がついてまわる。

玄人能楽師の場合も、間違い、絶句は無いわけではない。いや、かなり多い。ただ、間違えるにしても、上手に間違えるから、謡本を見ていないと気付かないこともある。絶句のときは、すかさず地頭が後を付けていて声をかけるから、雰囲気までぶち壊しになることはほとんどない。

しかし、ごく稀に能が壊れてしまうようなこともあるようで、古い話になるが、坂井音重師のお父さんの音次郎師が能の途中で、絶句し、シテが地頭のほうに顔を向けて、「何だっけ？」

と問いかけたということもあったらしい。(余談になるが音次郎師は風貌からして豪快で、声も、私の最初の師匠である伯父の表現によれば、「虎がトンネルの中で吠えている」如きであったから、私の観た弁慶の役などは素晴らしかった。反面、熊野など三番目の役は果たしてどうであったか。)

余談はさておき、著名な能楽師のなかには、素人にはあまり無本で謡うことを勧めず、見本で良いから決して間違えないように謡いなさいと指導している方もいるようである。冒頭述べた謡いの基本則に照らしてみたら、それは正しいとことと言えるであろう。

だが、無本の有用性も捨てがたい。何故なら、暗記することで、とかく見過ごしがちな、詞章の深い意味、掛詞の面白さが理解出来るからである。苦勞して、自分の記憶力の劣化に悩みながら懸命に謡いを覚えているうちに、忽然と、ああそういうことだったかと悟ったときの醍醐味はこれまた素晴らしい。

人間、歳をとるに従って、記憶することは即ち苦痛になってくる。しかし、苦痛に耐えながら努力しなければ、果実は得られない。だから、謡い間違いや絶句というリスクを冒しても、ときには、無本の謡いに挑戦することはあながち無益なことではないだろうと思っている。

## ～ 謡いの「間」 ～

茶道のお手前のような「動作」にしても、生花、書道、或いは作庭のような「造形」にしても、日本の伝統的な芸事には、「間」がとても重要な役割を担っていますが、能（謡・仕舞）においては、特にこれが大切な要素になっていると思います。

鼓には「コミ」があり、拍子謡には「モチ」があって、リズムに則った間を作る約束事がありますが、八拍子とは無関係な、いわゆる素謡拍子合の謡いであっても、更には拍子不合の謡いであっても、「間」を意識しなければ、文字通り間抜けた、だらだらとした謡い、乃至は単調な謡いになってしまいます。

現代文の表現上での「間」は、改行や句読点で表し、朗読する際には、それらが「間」を作る目安となりますが、能の詞章には、改行や句読点の「。」はあっても、改行や読点「、」がありません。しかし、そうだからと云って、謡いに改行や、読点がないわけではありません。ただ、それが眼に見える形に、なっていないことだけの話です。能の詞章においては、改行や読点を自分で見つけ出して、それをあたかも、目に見えるように謡わなくてはなりません。

では、どうしたら読点を見つげ出せるのか。その一つは、ごく当たり前のことですが、文意を良く掴みとることでしょう。特に、このことは拍子不合のところで重要です。「弁慶が長刀＝べんけいがなぎなた」は、私が小学校のときに、教科書を音読するときに教えられた教訓で、この警句は大人になってからは、ほとんど耳にしたことがありませんから、今は死語になって

いるのかも知れませんが、謡うときの間を作るときの要諦でしょう。

もう一つは、ロンギなど、特に拍子合ところで注意すべきことですが、七五調の区切りを意識することです。「熊野」のロンギを例に挙げれば、「かんのんも=5) どうざあり=5) せんだいぐせの=8) ほうべんならたに=8) たらちねを=5) まもりたまえや=7)、げにおそろしや=7) このみちは=5) めいどにかよふ=7) なるものを=5) こころぼそ=5) とりべやま=5) ほくとのほしの=7) くもりなき=5)、きよおかくどうは=7) これかとよ=5)、はるのひまゆく=7) こまのみち=5)・・・」と、例外もあるにはありますが、ほとんどが7句か5句で構成されています。

そして、この「間」は時に、息継ぎの場所でもありますが、それについては別稿にしましょう。

## ～ 息継ぎと「引いて謡う」 ～

道成寺のキリ近くの地謡「謹請東方青龍清浄・・・からの3行半の謡いには全く句点がありません。これを息継ぎしないで謡った人がいたと云う伝説がありますが、通常の人だったらちよつと無理ではないでしょうか。

前回に述べたように謡いには「間」がありますから、その場所で息継ぎをするのが基本ですが、必ずしも「間」＝「息継ぎ」ではないことは上記の例でも明らかです。つまり、明らかに「間」がないところで息継ぎをしなくてはならない場合が多々あるのです。こうした意味合いから「息継ぎ」は一種の技法と考えて良いかも知れません。

逆に、間があるのに息継ぎをしない方がよい場合があります。所謂「切り切らず」の個所です。このところは、大勢で謡う時は地頭が必死になって支えますが、独吟のときは、息継ぎをするにしても、巧妙にそれとなく息継ぎをすることによって、あたかも空白が生まれないように努めなくてはなりません。

技法と言えるものが三つあります。一つは、ウキの頂点での息継ぎです。熊野に例をとれば、ロンギの中で、シテの「方便ならたに▼たらちねを・・・、とか、「経書堂は▼これかとよ・・・などの▼のところ。この部分は、意識的に間を取らなくてもよいところですが、息継ぎを巧みにすることで、呼吸が楽になりますし、謡も大きくなります。もう一つは、短時間で大量に息を吸い込む技法です。これは、般若の口のように唇を素早く横に広げて息を吸い込みますが、少し練習すれば比較的容易に体得出来る筈です。三番目は、謡の基本とも言える「腹式呼吸」です。息を結いこむときに肺を膨らませるのではなく、横隔膜を押し下げるようにして吸い込み、吐くときは下腹から絞り出すようにします。

「引いて謡う」ことも重要です。これは、息継ぎの技法と云うよりは、発声のための技法と言えるのですが、これを体得すると息継ぎの間隔を長くできます。かなり高度な技術なの

で、謡歴十年以上の方にお勧めします。

具体的には、呼気で声を出さないで、吸気、と云っても息を吸いながらの発声を続けるのが難しいので、実際には、息を吸うような気持で、咽喉部を開き、口蓋奥の上部の辺りに息をぶつけるようにして発声します。但し、私見ですがこれは拍子合の謡いよりも、拍子不合の謡い、例えば一セイとかサシ謡いの最初の発声に適っているように思います。

興味をもたれたら試してみてください。

## ～ 産字（うみじ） ～

私が、他人様の謡いを拝聴して、その方の実力を推し量る第一の基準は、産字を謡うべき個所で、それをきちんと謡っているかどうかです。産字は謡の部分では、剛吟、柔吟を問わず、また拍子合、不合と関係なく随所に出てきますから、二行ほども謡いを聞けばその方の力量が分かってしまいます。

広辞苑によると「産字」若しくは「生字」とは、「謡・浄瑠璃・長唄など日本の音曲で、1音節を長く延ばして歌う場合の延ばす母音の部分」とありますが、謡曲を謡うときに最も基本であることがあまり認識されていないように思われます。

そもそもこの産字とはなんだろうかと考えると、子音のすべてが五つの母音のいずれかとの組み合わせであるという日本語の特性によるのでしょうか。日本語の属するウラル・アルタイ語系の言語は沢山ありますが、日本語ほど単純な構造を持つ言葉は他にはなく、これ程産字を大切にしている言語はないのではないのでしょうか。

私が謡を習い始めた50年前の時代と今日の謡いの一番の違いは、産字をあからさまに謡わなくなったことと、イロをあまり謡わなくなったことの2点であろうと思いますが、産字は、たとえ控えめではあっても、今も厳然として存在しています。特に留意すべきは、ゴマ点が右下がりの個所です。産み字をあまり意識しなくても良いところもありますが、基本的にはこの個所は産字を出すべき場所と考えてよいでしょう。

忘れてはならないのは剛吟で、上音から中音に変わるところと下ノの中音から下音「入」の次のゴマ点のところですが、但し「入」であってそれが「フリ入」のときは産み字は出しません（例：「百万」の二丁表のシテ「力車に七車・・」のところ。フリ入りの後の「に」のゴマ点は右下がりではないのです）。話を戻して、日本人が言葉を強調するときには、産字を出す習性があるように思えてなりません。

誰でも知っている民謡を例にとってみます。「会津磐梯山は、たあ、かあ、らあ、のお、やあ、まあ、よお・・」とか、「さあ、けえ、はあ、のお、めえ、のお、めえ・・」

## ～ 謡の構成 ～

謡の構成、つまり謡のパーツと云っても良いかと思いますが、これを頭の中に入れておくことも上達の秘訣です。特に、無本で謡うときの暗記の準備とか、或いは一番を通して（独吟など部分的に謡う場合でなく）謡うときにはこれが有効です。何故かと言うと、謡にはそれぞれのパーツ毎に謡い方の特徴があり、その特徴を掴んで謡うのと、そうでないのとでは、随分謡い効果が異なるからです。パーツを知っていれば序破急も付け易くなります。

よく引き合いに出されることですが、「クリは滝の如く、サシは早瀬の如く、クセは淵（若しくは湖）の如し」と云った具合に、能作者、或いは能役者は、謡いぶりに変化を付けることで、一番の能なり謡いが退屈しないように工夫を凝らしたのだと思います。

過多の感情移入は、謡曲では品位を損ねるとして、してはいけないことになってはいますが、全く感情移入がなくては「棒」のような、若しくは無味乾燥な謡いになってしまいますから、限度を超えない範囲内の、曲趣と情景を踏まえた感情移入はどうしても必要です。

「詞」は当然として、「拍子不合の謡」には表現の自由度がありますから、一セイとかサシ謡とかクドキなどの謡いは、演者の力量を十分に発揮できます（時には謡い振りにその人の性格までも滲みでますから怖いですね）。

しかし、「拍子合の謡」にも次第、道行、地謡の修羅ノリ、大ノリなどそれぞれの部分で固有の表現技量が求められますから、パーツ毎に通りの特徴を掴んでおかななくてはなりません。別けても、シテと地謡の掛け合いを基本とし、その多くが前シテの退場のための謡い上げとして位置づけられる「ロンギ」のテンポ、リズム、緩急などは能表現にとって極めて大切なものでありますから、よくよく体得しておく必要があります。

実例で申し上げます。「高砂」の場合、私の分類では次の16のパーツから成り立っています。即ち、次第、名ノリ、道行、一セイ、サシ謡、下歌、上歌、掛合い、上歌（四海波・・・）、クリ、サシ、クセ、ロンギ、待謡、サシ謡、ロンギです。また、「熊野」を例にとれば、名宣、掛合い、次第、サシ謡、道行、着セリフ、サシ謡（草木は雨露の・・・）、掛合い、文、上歌、一セイ、サシ謡、下歌、上歌、ロンギ、掛合い、クリ、サシ、クセ、一セイ、掛合い、サシ謡、留め地となります。

私は、時どきこのような形で、パーツごとに謡いを先ずバラした上で稽古をしています。

## ～ 謡の寸法 ～

謡は言ってみれば三次元の形をしているのではないのでしょうか。つまり、声楽としての謡には、声の調子（高低）と声量（声の強弱）とテンポ（スピードとリズム）の三要素が絡み合っ

ていて、声の立方体とも言えます。

この3要素を、①曲柄乃至曲趣、即ち何番目物かとか習い物か平物かなど、②役割、即ちシテとかワキとか地謡かなどを勘案し、頭の中で調整して自分の謡いを組み立てて行かなくてはなりません。(勿論、これだけの沢山の要素を整然と組み立てることは現実には無理なことなので、直感的に判断しなくてはなりませんが、これは経験を積み重ねることで容易になります)

以下、これらの要素についてもう少し噛み砕いて、私見を記してみます。

先ず、「声の調子」ですが、一般的に役割が重いほど低めに、反対に軽い役は高めに謡います。例えば、ツレは原則としてシテよりも高く、「千手」の重衡のような例外もあります)、ワキツレはワキよりも高い調子で謡います。このことは当たり前のように思われていますが、ワキとワキツレの同吟の上歌などでは、通例として、「返し」をワキツレが独吟で謡いますが、このときワキツレが調子を高めに切り替えしないで謡ってしまうことが間々あるようです。

高低とは別に、曲趣によって、どっしりした声、沈んだ声、軽やかな明るい声、艶のある声などの、ある程度の使い分けも必要でしょう。但し、これは行き過ぎると下品な謡いになりますから、節度をわきまえる必要があります。能は物まねではありません。

なお、声の高低幅や声調は持って生まれたものですが、ある程度は、意識しながら、少々ハードに稽古することで習得できる筈です。

次に声量ですが、これも先ず、役割と曲趣をよく理解すれば、自からどの程度で謡ったらよいかを判断できる筈です。大切なのは場所柄を考えること。狭い会場なのに目いっぱい声を張り上げて、聞く側にやかましく思われることは避けなくてはなりません。

しかし、一番大切なことは、声量を落としても、腹式呼吸で謡うこと。そうでないと軽い謡いになってしまいます。(謡いのテンポについては別の稿で書くことにします)

## ～ 謡のテンポ ～

「テンポ」とは「リズム」であると言えないこともありませんが、私はそれだけではないと思っています。こと謡に関しては、単に快く調子に乗ることも大切ですが、リズム感覚を必要とするのは、拍子合のところだけです。「テンポ」は、拍子不合の個所や詞の部分も含めて無視してはならない、謡の大切な要素です。

また、謡の「テンポ」は、全体のスピードとも似て非なるものです。よく、素人の同好会などで、だらだら、のたりのたりと謡っているのを耳にしますが、聞いている方は飽きてしまいますし、特に、おシテがそうだったりすると、とてもストレスが溜まります。

だからと言って、速く謡えば良いというものではないことは勿論ですし、また、メトロノー

ムのようにかっちりと画一的なスピードで謡っても、これまた情感が表現できません。

結論から言えば、謡の要素としての「テンポ」とは変化のあるリズムと速度であると言えます。言い換えれば、「テンポ」は一定の時間枠の中で、謡いに緩急を付けることです。

総ての謡いに、全体構成上の、例えば上歌とか、次第とか、一声などの中に緩急があり、節の中に緩急があり、句のなかにも緩急があつて、これを表現しながら謡うことで、謡が引き締まったり、迫力や悲哀を表現出来たりすることを心得ておくべきです。

観世流の大成版は、この点では至って懇切丁寧で、至るところに「テンポ」に関する注釈があります。具体例として、「熊野」で見えますと、僅か3ページの中に、「確カリ」、「気ヲカヘスラリ」、「ユツタリ」、「サラリ」、「確カリメニ」、「ユルメ」と7カ所もの注意書きがあり、更にそのあと、「心持シ」、「閑カニ」、「シヅメ」、「ユルメ」、「カカッテスラリ」、「閑カニハコビ」、「優ニハコビ」、「優ニタップリ」、「サラリメニ」等々多彩なコメントが続いています。

曲趣や情景を理解するとともに、こうした謡本に記載された、「テンポ」に関する注釈を謡いに的確に反映することが出来たら、とてもリッチな謡いになること間違いありません。逆に、曲趣や情景を理解したら、なぜこのような注釈がついたのかも納得できます。

「スラリメニ」と「スラリ」と「サラリ」のうち、どれが一番ゆっくりなのか、どれが最も速いのかも判定できる筈です。

## ～ 中音の難しさ（柔吟） ～

謡の音階の取り方で、いちばん難しいのは中音です。それ故に、素人会の謡いではかなりの高い確率で中音が誤って謡われています。しかし、中音を正しく謡う秘訣があります。

結論から言えば、「剛吟の場合は、中音とあつたら意識的に高く謡うこと、柔吟であれば思い切って低めに謡うこと」です。もう一つの秘訣は、「中音で謡い出す場合は、高い、低いと言った要素の他に、静かな、或いは、地味な謡いを心がけること」です。

先ず、柔吟の中音についてですが、通常これが殆ど標準よりも高めに謡われてしまいます。中音の多い柔吟のクセでは、上音や下音との相対関係がはっきりしていますから、音を正確に捕らえやすいのですが、問題はいきなり中音から始まる謡いです。以下、シテ謡いを対象に気付いたことを記してみます。

特に注意を要するのは、三番目ものに多いキリのシテ謡いです。「野宮」の「身のおきどころも…」、「楊貴妃」の「恋しきむかしの…」、「杜若」の「昔男の名を留めて…」、「夕顔」の「お僧の今の…」などなど、枚挙にいとまありません。素人の謡いでは、ついついこの部分が高くなってしまいがちです。

また、三番目物ではありませんが、似たような部分で最も事故が頻発するのは、「小督」のキリで、シテの「言の葉もなき…」で、直前が剛吟だからどうしても高くなる傾向があります。ですから、意識して正しい音を捕まえないと、後を受けた地謡に悲劇が訪れることになります。

また、キリ以外のところで中音で謡い出すときは、音だけでなく気持ちを制御する必要があります。「クドキ」がその好例です。中音で謡い出すところは、相手に向かって謡いかけるのではなく、自分自身に謡いかけたり、ぼやき、愚痴、呟きであることが多いからです。相手を目がけての謡いではありませんから、力を抜いてはいけませんが、総じてもの静かな謡いでなければなりません。

「クドキ」ではなくても、途中で中音になるときは、内向的になる時ですから、謡いもそのように意識して調子を替える必要があります。「葵上」の「梓の弓の…（三丁表）や「熊野」の終盤近いところの「あーら嬉しや尊やな…（十四丁裏）、などはその好例と言えましょう。

## ～ 技術と芸術 ～

体操とかスケートとかのスポーツの世界では、技術点と芸術点の双方が高いことが、高い評価につながりますが、素謡の世界でも同じであると思います。

そして、両者それぞれに沢山の要素がありますから、謡の上手さは、正にこれらが合わさった、多次元方程式の「解」に他なりません。

先ず、素謡における技術点とは、以下の要素の総和です。

- ① 節の正確さ
- ② 声量の大きさと弾力
- ③ 声域（高低）の広さ
- ④ 発音の正確さ
- ⑤ 謡うときの姿勢、居住まい

次に、芸術点に相当する要素ですが、一言で言えば情感の表現が豊かなのか、貧しいかですが、具体的には、多分に私見が交じりますが、次の如くです。

- ① 声の強弱、アクセント、イントネーションのコントロール
- ② 声の色合い（役柄に応じた使い分け）
- ③ 間の取り方とその独創性

④ 息継ぎの巧みさ

⑤ 以上の要素が上げさにならないように、或いは強調し過ぎないようにする「節度」

なお、この芸術性に関しては、能楽雑観で紹介している。「問田語録」の中の「味のある謡」に網羅されているように思います。

技術度の高低を縦軸に、芸術度の高低を横軸にした二次元のグラフで、自分の座標を客観的にスポットしてみて足らざるを補う努力をしてみるのも良いかも知れません。

以 上