

能の音楽

小林 静雄

はしがき

「能の音楽」といふのが私に執筆すべく與へられた題目であるが、「音楽」といふ語は聲樂と器樂の二つを包含するものと思ふ。従つて私は「能の聲樂」即ち謠曲うたと「能の器樂」即ち囃子はやしとに就いて解説せねばならないのであらうが、それには與へられた紙數が餘りに少い。所詮、充分な解説は出來ないと思ふが、その點は御寛恕を乞ふ。

第一章 能の聲樂(上)

限られた紙數を最も有効に使はんが爲に、重點主義の記述法を執りたいと思ふ。その意味で先づ

謡曲の音楽的特色に就いて述べる事にする。

謡曲の音楽的特色は、簡単に言へば、次の二項目に要約することが出来よう。

(1) 音階組織に於いて柔吟ヨウギンと剛吟ツヨギンの二種を具備して居る。

(2) 拍子組織に於いて大ノリ・中ノリ・平ノリの三種を具備して居る。

この二つが謡曲の音楽的特色であると言つて宜い。謡曲が他の音曲に比して傑れて居るのも、この二點に於いてである。それではこの二項目に就いて今少し詳しく説明しよう。

先づ柔吟ヨウギンと剛吟ツヨギンの相違に就いて説明する。柔吟と剛吟との相違は單なる音階組織の相違ではなく、その根柢に發聲方法の相違があるのである。言葉を換へて言ふと、謡曲には二種の異つた發聲方法があり、その二種の發聲方法に適應した二種の音階組織があるといふ譯である。謡曲に柔吟と剛吟の二種があるといふことは單に謡曲が二種の音階を持つて居ると云ふだけのことではないと云ふことを銘記して置いて頂きたい。

それでは柔吟と剛吟の二種が觀阿彌や世阿彌の時代から對立して居たのかと云ふと、どうもさうではないらしい。何故ならば、あれほど澤山な著書を遺して居る世阿彌が柔吟と剛吟の相違に就いては一言も費して居ないからである。世阿彌ばかりではない。金春禪竹や禪鳳の書いたものにも柔吟と剛吟に關する記述は一行もないのである。従つて室町時代の謡曲には柔吟と剛吟の區別はなか

つたものと思はれる。言葉をかへて申せば、室町時代の謡曲は凡べて柔吟で謡はれて居たものと推定されるのである。剛吟なるものが派生分立したのは恐らく江戸時代に入つてからであらうと私は推測して居る。

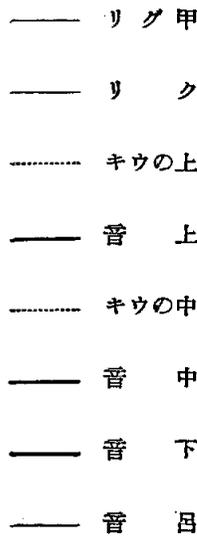
然し、後世に至つて柔吟と剛吟の二種が分立すべき因素は既に観阿彌や世阿彌の時代の謡曲の中に胚胎して居たやうである。世阿彌の著書の一つに『音曲おんぎょく聲出口こゝろ傳』と題するものがある。これは謡曲の發聲方法を詳しく説いた書物であるが、世阿彌はこの書物の中で祝言しうげんの聲こゑと望憶ぼうおくの聲こゑの區別に就いて述べて居る。「祝言の聲」といふのは、明朗な、清爽な、陰翳のない音聲であり、「望憶の聲」といふのは、優美・凄艶・哀切などの様々な陰翳を帯びた音聲である。世阿彌はこの二種の音聲の出し方に就いて詳しい説明をして居るが、それを熟讀して見ると、「祝言の聲」の出し方は現在の剛吟の發聲方法に合致し、「望憶の聲」の出し方は現在の柔吟の發聲方法と合致するのである。この二種の發聲法に依る二種の謠ひ方が、時代を経ると共に、それ／＼の特色を次第に強調して行つた結果、遂には其の發聲方法のみならず、音階組織をさへ異にするに至り、こゝに柔吟と剛吟の二種が對立することゝなつたものであらうと考へられる。

それでは柔吟と剛吟の發聲法は何う違ふかと云ふに、柔吟の發聲法は一般の音曲の發聲法と同様であつて、格別の特色はないが、剛吟の發聲法は全く獨特のものであつて、一寸他に比類がない。

その發聲法を紙上で説明することは困難であるが、要するに胸の中へ吸ひ込んだ息を破裂的に吐き出して行ふ特殊な發聲法である。かういふ發聲法をなす以上、餘り複雑微妙な節扱ひは出来なくなるので、こゝに剛吟獨特の音階組織が発生する結果となるのである。

それでは柔吟の音階組織と剛吟の音階組織とが如何に相違して居るかに就いて解説しよう。

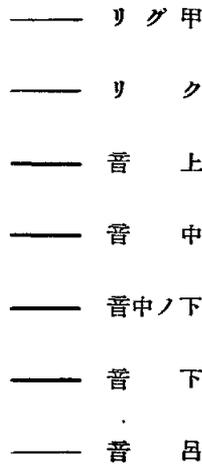
柔吟の音階は上音・中音・下音の三音位を基本とし、上音の上にクリ、更に其の上に甲グリがあり、また下音の下に呂音がある。なほ上音とクリの中間に上のウキ、中音と上音の中間に中のウキと稱する中間音位があり、都合八つの段階をなして居る。これを圖示すると、次のやうになる。



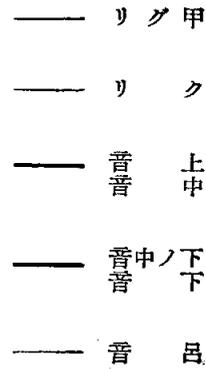
右は正則的な柔吟の音階であつて、この外に變則的な音階がある。即ち、中音と下音の中間に下ノ中(中のクヅシ)、下音と呂音の中間にクヅシ(下のクヅシ)といふ中間音位があつて、これを用ひて微妙な節扱ひをする場合がある。この二音を加へれば、十の段階が構成されるわけであるが、これは特殊な音位であるから、わざと省略して置いた。

斯様な具合で柔吟の節扱ひといふものは、かなり複雑微妙である。これに對して剛吟の音階は著しく簡單である。

剛吟の音階は上音・中音・下ノ中音・下音の四音位を基本とし、上音の上にクリ、更に其の上甲グリがあり、また下音の下に呂音があつて、都合七つの段階をなして居る。これを圖示すれば、次のやうになる。



この圖表で見た所では、それほど簡單でもないが、これは剛吟なるものが派生分立した當初の音階組織であつて、現在では著しく變化して居る。即ち、上音と中音との音差がなくなり、また下ノ中音と下音との音差もなくなつてしまつたのである。従つて現在に於ける剛吟の音階組織は左の如きものである。



即ち、上音から中音へ下げる場合、下ノ中音から下音へ下げる場合は「下」と稱する節を謠ふのみで、實際には音は下らないのが原則である。その上、上音とクリの音差、下音と呂音の音差なども極めて僅かである。従つて剛吟の謠の音階的な變化は剛吟の謠の其れに比して著しく單調であつて、複雑微妙な面白さはないが、その代りには、柔吟では表現し得られない莊嚴な情趣や豪宕な氣分を充分に表現する事が出来るのである。

斯様に謠曲が柔吟と剛吟の二種を具備して居るといふことは取りも直さず謠曲が他の音曲の持つて居ない豊富な表現能力を持つて居るといふことであつて、これは謠曲の大きな長所の一つであると言はねばならない。

次に謠曲の拍子組織、即ち大ノリ・中ノリ・平ノリの三種に就いて述べよう。この三種の拍子の中で、謠曲として最も普通なものは平ノリ拍子であるが、一般の音曲の立場から云ふと、この平ノリ拍子が最も特殊なものであつて、恐らく他の音曲には全く類例を見ない珍しい拍子であると言

ておひのゐのししきばくひそらし。
ちをけりきををりくさなびかせて。

これは謠曲の中ノリ拍子と全く同一のものである。

次に大ノリ拍子であるが、これはやゝ特殊な拍子であつて、細かな點を問題にすれば、謠曲に特有の拍子であると言へないこともない。とにかく一風變つた拍子である。

中ノリ拍子は、これを字音と拍子の關係から言へば、二字・一拍を原則とする拍子である、と言ふことが出来るが、この筆法で行くと、大ノリ拍子は一字・一拍を原則とする拍子である、と言ふことが出来る。例へば「緑の龜も舞ひ遊べば」(鶴龜)といふ文句があれば、これを次のやうに謠ふのである。

ま—み—△
—ひ—ど—△
—あ—り—△
—そ—の—△
—そ—か—△
—べ—め—△
—ば—も—△
— — —△

前の中ノリ拍子に比べれば、やゝ特殊な拍子であると云はねばならないが、この種の拍子が謠曲の外に全くないと云ふ譯ではない。例へば國家「君が代」の如きは一字・一拍を原則とするもので

あるから、大ノリ拍子の類例と見られないことはないと思ふ。

さて然らば平ノリ拍子といふのは如何なる拍子であるかと云ふと、簡単に言へば、七五調の十二字を八個の拍子に配當して謠ふものである。尤も、それだけならば、一向珍しくないことである。

小學校の初年級の唱歌は概ね七五調の十二字を八個の拍子に當て、謠ふことになつて居る。例へば「兎と龜」の歌の如きがさうである。

も—△　も—△　も—△　も—△　も—△　も—△　も—△　も—△
し—△　し—△　し—△　し—△　し—△　し—△　し—△　し—△
か—△　か—△　か—△　か—△　か—△　か—△　か—△　か—△
め—△　め—△　め—△　め—△　め—△　め—△　め—△　め—△
よ—△　よ—△　よ—△　よ—△　よ—△　よ—△　よ—△　よ—△
か—△　か—△　か—△　か—△　か—△　か—△　か—△　か—△
め—△　め—△　め—△　め—△　め—△　め—△　め—△　め—△
ざ—△　ざ—△　ざ—△　ざ—△　ざ—△　ざ—△　ざ—△　ざ—△
ん—△　ん—△　ん—△　ん—△　ん—△　ん—△　ん—△　ん—△
よ—△　よ—△　よ—△　よ—△　よ—△　よ—△　よ—△　よ—△
し—△　し—△　し—△　し—△　し—△　し—△　し—△　し—△
の—△　の—△　の—△　の—△　の—△　の—△　の—△　の—△
う—△　う—△　う—△　う—△　う—△　う—△　う—△　う—△
ち—△　ち—△　ち—△　ち—△　ち—△　ち—△　ち—△　ち—△
で—△　で—△　で—△　で—△　で—△　で—△　で—△　で—△
お—△　お—△　お—△　お—△　お—△　お—△　お—△　お—△
ま—△　ま—△　ま—△　ま—△　ま—△　ま—△　ま—△　ま—△
へ—△　へ—△　へ—△　へ—△　へ—△　へ—△　へ—△　へ—△
ほ—△　ほ—△　ほ—△　ほ—△　ほ—△　ほ—△　ほ—△　ほ—△
ど—△　ど—△　ど—△　ど—△　ど—△　ど—△　ど—△　ど—△
—△　—△　—△　—△　—△　—△　—△　—△

所が、平ノリ拍子の字音配當法は之れとは全く趣を異にして居る。それでは何う謠ふかと云ふと、例へば「不思議や今の老人の」といふ文句ならば、次のやうに謠ふのである。

ふ—△　ふ—△　ふ—△　ふ—△　ふ—△　ふ—△　ふ—△　ふ—△
し—△　し—△　し—△　し—△　し—△　し—△　し—△　し—△
ぎ—△　ぎ—△　ぎ—△　ぎ—△　ぎ—△　ぎ—△　ぎ—△　ぎ—△
や—△　や—△　や—△　や—△　や—△　や—△　や—△　や—△
い—△　い—△　い—△　い—△　い—△　い—△　い—△　い—△
ま—△　ま—△　ま—△　ま—△　ま—△　ま—△　ま—△　ま—△
の—△　の—△　の—△　の—△　の—△　の—△　の—△　の—△
ら—△　ら—△　ら—△　ら—△　ら—△　ら—△　ら—△　ら—△
う—△　う—△　う—△　う—△　う—△　う—△　う—△　う—△
じ—△　じ—△　じ—△　じ—△　じ—△　じ—△　じ—△　じ—△
ん—△　ん—△　ん—△　ん—△　ん—△　ん—△　ん—△　ん—△
の—△　の—△　の—△　の—△　の—△　の—△　の—△　の—△

斯ういふ工合に第一拍の前から謠ひ出し、第一字・第四字・第七字を延べて謠ひ、終字を第七拍と第八拍の中間に配して謠ひ止めるのである。(斯様に字音を引き延べて謠ふことを謠曲の術語では「持つ」と云ふ。)

さて此處で問題になるのは、それでは強聲弱聲の布置は何うなつて居るかといふことである。若し、中ノリ拍子の如く、拍子の當る字音が強聲になるものとすれば、「ふウしきやアいまのオらうじんの」と云ふことになつてしまつて、甚だ不自然なものになつてしまふが、實は平ノリ拍子には中ノリ拍子のやうな強聲弱聲の週期的な布置がないのである。と云ふことは、つまり平ノリに於いては中ノリの場合のやうに謠と拍子が緊密な關係を持つて居ないと云ふことである。言葉をかへて言へば、平ノリに於いては謠と拍子とが不即不離の關係にあるといふわけなのである。

それであるからして、平ノリの謠には中ノリの謠のやうな躍動的なリズムの面白さはない。然しその代りに謠曲の詞章の底に流動して居る文學的な滋味をしみじみと味はふことが出来るのである。この事實を世阿彌は次のやうに述べて居る。

たゞ謠と申すは、拍子にて飾ることもなく、たゞありのまゝに謠ふ故に、文字の聲紛れず。さるほどに音曲の髓腦あらはれて、さしこと・たゞ詞よりして、一句一曲に至るまで、耳を澄まし、心を鎮めて、謠ふ人も、聞く人も、同心一曲の感に應ずる、即ちこれ正しき感なり。(音

曲聲出口傳)

全く世阿彌の言つて居る通りであつて、舞臺に幽玄な詩趣を漂はせることは、リズム感の豊かな音曲では不可能である。その意味に於いては平ノリの謠といふものは實に理想的と言はねばならない。

平ノリの謠は、今述べたやうに謠と拍子とが不即不離の關係にあるので、伸縮が自在である。即ち、囃子の手配りに應じて、謠が伸びたり縮んだりするのである。平ノリの謠は、前に述べたやうに、第一字・第四字・第七字を持つて謠ふのであるが、これは要するに原則であつて、囃子の手配りの如何に依つては必ずしも持つて謠ふ必要はないのである。例へば大小（大鼓と小鼓）が三ツ地といふ手を打つ場合には第一字・第四字・第七字を持たずに謠ふのである。三ツ地といふのは大小の手配りの中で最も簡單なものであつて、大鼓は第三拍、小鼓は第五拍・第七拍・第八拍を打つのみである。即ち左表の如き手配りである。

(大)	ヤ	ア	—1
	—2
	ハ	△	—3
	—4
(小)	ヤ	○	—5
	—6
	ハ	...	—7
	ハ	○	—8

大小が三ツ地を打つ場合に、謠を原則通りに謠へば、謠と大小の手配りの關係は左表のやうになる。

(大)	ヤ	ア	—1
	—2
	ハ	△	—3
	—4
(謠)	ふ	し	ぎ

	い	ま	...

	の	ら	...

	ん	の	...

(小)	ヤ	○	—5
	—6
	ハ	...	—7
	ハ	○	—8

所が、實際は斯うは謡はないのである。この場合には第一字・第四字・第七字を持たずに謡よのである。従つて謡と大小の手配りの關係は左表の如くなる。

(大)	ヤ	ア	ー	ハ	△	—	1
	—	2
	—	3
	—	4
	—	5
	—	6
	—	7
	—	8

斯ういふ工合に謡ひ、また囃すのである。斯様に第一字・第四字・第七字を持たずに謡ふ謡ひ方を三ツ地謡と云ふ。

これに引きかへ、大小がツツケといふ手を打つ場合には、原則通りに第一字・第四字・第七字を持つて謡はねばならない。ツツケといふのは、大鼓と小鼓とが協力して第一拍から第八拍までを間断なく打つ、左表の如き手配りである。

(大)	ヤ	△	—	1
	—	2
	—	3
	—	4
	—	5
	—	6
	—	7
	—	8

大小が斯ういふ手を打つ場合には、謡は原則通りに、第一字・第四字・第七字を持つて謡はねば

ならない。その場合に於ける謠と大小の手配りの關係は左表の如くなる。

(大)	ヤ	△	ハ	—1
	ハ	▲	ハ	—2
	ハ	ハ	ハ	—3
	ハ	ハ	ハ	—4
	ハ	ハ	ハ	—5
	ハ	ハ	ハ	—6
	ハ	ハ	ハ	—7
	ハ	ハ	ハ	—8

斯ういふ謠ひ方をツヰケ謠と云ふ。大小がツヰケ、又は其れに類する複雑な手配りを打つ場合には必ずツヰケ謠を謠はねばならないのである。

尤も、そのツヰケ謠と雖も、右の表のやうにノベタラに謠ふわけのものではなく、第一字・第四字・第七字の持チを前後の字にこめて、どの字を持つたのか判らぬやうに謠ふのが理想的である。

即ち、

ふ	—1
し	—2
ぎ	—3
や	—4
い	—5
ま	—6
の	—7
ら	—8
う	—8
じ	—8
ん	—8

右表の如く謠ふのが理想であるが、これは中々難かしい。然し、決して不可能ではないのである。これは謠と拍子が不即不離の關係にあればこそ出来ることであつて、さうでなかつたら、思ひもよらぬことである。

ともかく平ノリ拍子は斯ういふ特殊な拍子である。斯ういふ特殊な拍子を持つて居るといふことは謡曲の音楽的特色であり、同時に大きな長所であると言はねばならない。謡曲が他の音曲に比して著しく重厚なる風格を具備して居るのは全く平ノリ拍子を基本として居るがためである。その上に大ノリ・中ノリの二種の拍子を兼備して居り、必要に應じて適宜に之れを使用し、種々多彩な表現をなして居ることは謡曲の他の音曲に比して傑れて居る所以である。

第二章 能の聲樂(下)

前章に於いては、謡曲の聲樂としての特色に就いて述べ、其の音楽的性質を綜括的に解説した。本章に於いては、謡曲の各部分に就いて其の音楽的性質を明かにしようと思ふ。

謡曲には節ふしの附いて居る部分と節の附いて居ない部分とがある。節の附いて居ない部分は謂はゆる詞ことばである。

詞にも一定の抑揚はあるが、それは音階的なものではないから、節とは言ひ得ないわけである。この詞に屬するものの中に、名宣なのみり・着白つぎせりふ・呼掛よびかけ・問答もんたう・語かたじなど、特稱されて居る個所がある。先づ其等に就いて述べよう。

名宣なのみり これは登場人物(多くはワキ)が登場直後に觀衆に對して云ふ自己紹介の詞である。次第しだい

(又は一聲)の囃子で登場し、次第(又は一セイ)の謠を謠つてから、名宜なよろにかゝるもの、名宜笛なよろふエで登場し、直ちに名宜にかゝるもの、名宜笛なしで登場し、直ちに名宜にかゝるもの、以上の三種類がある。

着白 つぎせりふ これも同じく觀衆に對して只今何處其處へ着いたといふことを告げる詞である。多くは名宜の後に道行みちゆきと稱する謠があつて、着白になるのであるが、稀には名宜から直に着白になる例もある。

呼掛 よびがけ これはシテ(稀にはツレ又は子方)が幕の内から舞臺に居るワキに對して呼び掛ける詞である。尤も、稀には「山姥」や「張良」の如く詞でなくサン調の謠で呼び掛けるものもあるが、これは例外である。いづれにしても相當の遠距離から呼び掛けて居る感じを表現することが必要である。

問答 もんたう 俗に「モンダフ」(もんたふ)と云つて居るが、これは「モンダヒ」(もんたひ)と云ふのが傳統的な稱呼である。これは問答といふ漢字の熟語を波行四段に活用させ、その連用形を取つて名詞としたものであるから、假名はモンダヒであるべきである。「問對」といふ字を宛てゝあるのをよく見かけるが、これは語源を無視した宛字である。これは讀んで字の如く登場人物の間に交はされる對話のことである。

問答の終りは大抵サン調の謠の掛合かひあひになり、地謠ちざうの上歌うかに連續するのが普通である。

語 かた これは、シテがワキ(又はツレ)に對して、或はワキがシテ(又はツレやワキツレ)に對し

て、詞を以つて物語をなすもので、何れも重要な聞かせ所である。中でも「景清」・「朝長」・「大原御幸」(以上シテ語)、「隅田川」・「藤戸」・「道成寺」・「七騎落」・「鉢木」・「攝待」(以上ワキ語)などの語は極めて大切な謠ひ所になつて居り、詞の扱ひや緩急抑揚に種々な口傳がある。なほ以上の外に小書に依つて特別な語が挿入される場合がある。「船辨慶」の船中語の如きは其の代表的なものであらう。これは武藏坊辨慶(ワキ)が船中に於いて船頭(間)の所望に應じて主君義經の武勳を物語るものである。これらは何れも重い習事になつて居り、妄りには演奏しない。

次に節の附いて居る部分には如何なる種類があるかと云ふと、これは拍子に合ふ個所と拍子に合はぬ個所の二つに大別することが出来る。拍子に合ふ個所には次第・道行・下歌・上歌・クセ・ロ
ンギ・待謠・キリ・ノリ地・讀物・小歌などがあり、拍子に合はぬ個所にはサシ・カ、ル・一セイ
二句・クリ・ワカ・クドキ・文などがある。これらに就いて一々説明を施して置かう。

次第 これは次第の囃子で登場した人物が登場最初に謠ふ所の謠であつて、七五・七五・七四の三句から成る短かいものである。例へば「今を始めの旅衣、く、日も行く末ぞ久しき」(高砂)の如きもので、平ノリ拍子に合ふ。音階推移は上音に始まり下音に終るのを定則とし、クリ・呂などの音位を用ふことは絶對にない。この次第の後には、地取と稱して、地謠が同じ文句を低音で謠ひ返すことになつて居る。地取は拍子に合はぬのが普通であるが、初能物のワキの次第は特別で、

これは地取が拍子に合ひ、地取の後に今一度ワキが次第を謠ひ返す。これを三遍返しと云ふ。初能物以外にも極めて稀に地取が拍子に合ふ例がある。現行曲では「車僧」と「攝待」の二番がさうである。これは次第の後に名宣がなく、直ちに道行になる關係からである。また現行曲の中に唯一番であるが、地取のない次第がある。それは「安宅」で、この曲の次第には地取がなく、その代りに間狂言が次第を謠ふ。即ち、シテとツレとが同音に「旅の衣は篠懸の、
く、露けき袖や妻るらん」と謠ふと、間狂言が其の後を受けて「俺が衣は篠懸の、破れて事や缺きぬらん」と謠ふのである。これを狂言次第と言つて居る。

地次第 これは地謠の謠ふ次第である。普通の次第は人物の登場歌であるが、地次第はさうではなく、多くは曲舞（クリ・サシ・クセ）の序歌として存在する。即ち「羽衣」の「東遊の駿河舞、
く、この時や始めなるらん」の如きものである。従つて其の意味では普通の次第と全く別個のものであるが、音樂的性質は少しも異なる所がない。これにも地取がある。この地次第と本質的には同性質のものをシテが謠ふ場合が稀にある。例へば「道成寺」のシテが謠ふ「花の外には松ばかり、
く、暮れ初めて鐘や響くらん」の如きが其の一例である。これは亂拍子の序歌である。

一セイ 一聲（眞ノ一聲を含む）の囃子で登場した人物の謠ふ謠で、五・七五・七五の三句から成るものが正格である。例へば「高砂の、松の春風吹き暮れて、尾上の鐘もひよくなり」（高砂）の

如きもので、これは拍子に合はぬ。音階推移は上音に始まり上音に終るのが定則で、クリ・入リ・入リ廻シなどの節があつてクリの音位へ上昇する。なほ人物の登場歌としての一セイの外に、舞・翔・イロへなどの序歌としての一セイがある。例へば「小袖曾我」の男舞の掛りにある「高き名を、雲居に揚げて富士の根の、雪を廻らす舞のかざし」の如きが其れである。これも其の音楽的性質は登場歌の一セイと異なる所がない。

二句クノ これは登場歌の一セイに續く同趣の謠で、七五・七五の二句から成るものが正格である。例へば「波は霞の磯がくれ、音こそ汐の満干なれ」(高砂)の如きものである。一セイの後に二句のあるのはシテとツレとが一緒に登場する場合に多く、その場合にはシテとツレとが一セイを同吟し、二句の第一句をツレが獨吟し、第二句をシテとツレとが同吟することになつて居る。ツレの登場しない場合には一セイの後に二句のないのが普通であるが、稀には「弱法師」や「葵上」の如く二句のあるものがある。これらは言ふまでもなくシテの獨吟である。二句も其の音楽的性質は一セイと略々同じく、拍子に合はない。音階推移は上音に始まつて中音に終るのが定則である。第一句にはクリ・入リ・入リ廻シなどがあつて、クリの音位に上昇すること一セイと同様である。なほ一セイ二句の後はサン・下歌・上歌と續くのが普通である。

サシ これは洋樂レシタイフの吟誦調に相當するもので、節の附いた詞と云つた趣の謠である。勿論、拍子

に合はない。淀まず滯らず、さながら流るゝ如くにスラ／＼と謠ふのがサシの特徴である。「高砂」の「誰をかも知る人にせん高砂の云々」の一節の如きが其れである。音階推移は上音に始まり下音に終り、終末にある廻シで呂音に下降するのが正則であるが、終末の廻シを缺くものも少くない。最初の上音は謂はゆるサシ上音で、普通の上音よりも半音低い。従つて中音へ下降する場合は俗に中オトシと稱する特殊な節扱ひになる。これもサシの特徴である。但し、これは柔吟の場合のことであつて、剛吟の場合は上音と中音とが同音位であるから、さういふ特徴も消滅してしまつて居る。カ、ル これは實質に於いてはサシと少しも異なる所がない。たゞ詞からサシ調の謠にかゝる場合にカ、ルと云ふ名稱を用ゐることになつて居るのである。

下歌 まげうた これは平ノリ拍子に合ふ極めて短かい謠で、中音で始まり下音で終るのが定則である。「高砂」の「音信は松に言問ふ浦風の、落葉衣の袖そへて、木蔭の塵を搔かうよ、／＼」の如きものである。これらは下歌としては長い方で、大抵は二句乃至三句から成り立つて居る。上音へ上昇しないのが普通であるが、少し長いものになると、上音へ上昇するものもある。

上歌 あがうた これは平ノリ拍子に合ふやゝ長い謠であつて、上音で始まり下音で終るのが定則である。「高砂」の「所は高砂の」の一節の如きものを云ふのである。上音で謠ふ部分にはクリ・入り・入り廻シなどがあつてクリの音位へ上昇する。最後は下音に下降して終るのが普通であるが、稀に中

音で終るものもある。

道行 みちゆき これは上歌の一種であつて、旅行の道程を謠ふものと言ふ。例へば「高砂」の「旅衣、末はるく、の都路を云々」の一節などが其れである。

待謡 まちうた これも同じく上歌の一種である。ワキが後シテの登場を待ちつゝ謠ふ所の謠を云ふ。「東北」の「夜もすがら、軒端の梅の蔭に居て云々」の一節などが其れである。

初同 しよどう 地謡が最初に同吟する個所を初同と言ふ。「高砂」の「四海波静かにて云々」の一節の如き個所が即ち初同である。大抵は上歌であるが、稀には下歌である場合もある。

クリ くよまひ 曲舞の序部を構成するのがクリである。流儀に依つては之れを序と稱する。上音を主とし、クリ・入り・入り廻シなどの曲節を以つて彩つた、調子の高い、華麗な謠であつて、拍子に合はない。末句で中音に下降し、終尾に本ユリと稱する特殊な節があつて、下音に下降し、一段落となる。總じてクリは調子を引き立て、淀みなく謠ふ。曲舞はクリ・サシ・クセの三部分から成るが、古書には、クリを瀧に喩へ、サシを急湍に喩へ、クセを淵に喩へて、各々の謠ひ方を教へて居るが、これは誠に當を得た比喩であると思ふ。

クセ くせ クセは曲舞の主要部分であつて、これは平ノリ拍子に合ふ。「羽衣」に例を取つて説明すれば、「春霞たなびきにけり久方の」から「白雲の袖ぞ妙なる」までがクセである。クセは殆ど全

部が地謠であるが、途中に一個所シテ（又はワキ・ツレ）の謠ふ所がある。これをアゲハと言ふ。「羽衣」の「君が代は、天の羽衣稀に来て」が即ち其れである。クセは下音（又は中音）で謠ひ出し、前半（アゲハ前まで）は中音と下音とを主にして謠つて行くが、後半（アゲハ以後）は上音と中音を主にして、クリ・入り・入り廻シ・ウキ振り・ハネ節などの華麗な曲節で彩りつゝ花やかに謠ふ。かくして最後は中音から下音へ下降して、一曲を終るのである。このクセの間、シテが舞を舞ふ場合と下に居たまゝで何もしない場合とある。前者を舞グセ、後者を居グセと云ふ。また長文のクセにはアゲハが二つあるものがある。これを二段グセと云ふ。反對に短文でアゲハのないものもある。これを片グセと云ふ。

ロンギ これは論議の意で、問答體の謠を言ふ。多くは地謠とシテの掛合であるが、稀にはワキとシテ、又はツレとシテでロンギを謠ふ場合もある。また文意は必ずしも問答體でないものもある。いづれも平ノリ拍子に合ふ。音階推移は上音と中音とを主とする。總じてロンギには餘り複雑な曲節のないのが普通であるが、中には相當に込み入つた節附のものもある。

ワカ シテが舞を舞ひ終つて謠ふ謠で、五七五七七の和歌の形をしたものが正格であるが、破格のものも少くない。

ノリ地 大ノリ拍子に合ふ謠をノリ地と言ふ。謠本にはノルと記してある。ノルとは大ノリ拍子

に合ふといふ意味である。舞の後は大抵ノリ地になるのが普通である。

キリ 一曲の終末をなす謠の意で、この名稱には廣狹二義があり、廣義のキリは一曲の終末をなす謠の汎稱であるが、狹義のキリは狂女物などの終りにある短かい謠を言ふ。例へば「櫻川」の「かくて伴ひ立ち歸り云々」の一節の如きものを言ふのである。これは平ノリ拍子に合ふ。中音で謠ひ出し、殆ど音階的な變化を示さずに中音のまゝで數句謠ひ、終りから三句目に至つて上音へ張り上げ、花やかに謠つて、最後の句で中音から下音へ下げて謠ひ止める。

クドキ シテ(又はツレ)が感傷的な氣持を吐露する時の謠であつて、これは拍子に合はない。サシ調中音で謠ひ出し、最後は下音に下降し、終尾の廻しで呂音に下つて終りになる。「俊寛」の「この程は三人一所にありつるだに云々」の如きものを言ふのである。クドキの前にはクリ調の謠のあるのが正格で、その終末に半ユリと稱する特殊の節があつて、クドキに連續する。

文よま シテが書狀を讀み上げる場合の謠である。その音樂的性質はサシと異なる所がない。「熊野」の「甘泉殿の春の夜の夢云々」の如きは其の代表的なものと言へよう。

讀物よみもの シテが漢文風の文章を讀み上げる場合の謠であつて、これは拍子に合ふ。「安宅」の勸進帳、「正尊」の起請文、「木曾」の願書の類を云ふ。何れも重い習物になつて居る。文は殆どみな柔吟であるのに對し、讀物は悉く剛吟である。文と讀物とは見た目は似て居るが、其の音樂的性質は

凡ゆる點に於いて對蹠的である。

小歌 室町時代の俗謠を謠曲化して取り入れたものであるから、普通の謠とは全く趣を異にして居る。「花月」の「來し方より云々」の一節、「放下僧」の「面白の花の都や云々」の一節、「藤榮」の「川岸の根白の柳云々」の一節、これらは小歌の代表的なものと云へよう。なほ此の外にも「蘆刈」・「大江山」などに取り入れられて居る。小歌は小歌獨特の拍子に合ひ、その曲節も普通の謠とは一風變つて居る。

第三章 能の器樂（上）

能に用ゐられる樂器は笛・大鼓・小鼓及び太鼓の四種類である。四種の中、三種までが打樂器であり、たゞ一種が管樂器であつて、絃樂器は全く用ゐられない。

能の笛は雅樂の横笛から進化したもので、吹口共に八孔を有する。長さは一尺三寸三分内外、竹を以つて製する。息を吹き込む口を吹口、又は歌口と云ひ、吹口は頭端から三寸八分位の位置にある。吹口から頭端までは鉛及び唐木を填めて蠟で固めてある。吹口を除く七孔を調子口と云ふ。この調子口を指で開閉し、種々の音色を出すわけである。調子口は吹口に近いものから順に、六・中・タ・上・五・干・次と名づける。なほ頭端から二寸六七分の個所に蟬と稱する裝飾物がある。

これは竹筒の節（たゞ一ヶ所だけある）の背部を横に三分ばかり切り缺いて唐木を填め、樹の枝を折り取つた痕跡のやうに拵へたもので、その形が蟬のとまつて居るのに似て居るので、蟬と云ふ。この蟬と八つの孔とを除いて、その他の部分は悉く篠又は樺櫻の皮で巻き、漆で塗り固めてある。笛の職能には二種ある。即ち、大・小・太鼓などと協力して器樂を奏すること、謠の中へアシラヒを吹くことである。勿論、前者が主要な職能ではあるが、謠の中へアシラヒを吹くことも決して疎かには出来ないことで、この巧拙に依つて謠が一層の生彩を發揮する場合と其の反對の場合とを生ずる。

大鼓はオホツヰミともオホカハとも訓む。また略して大ダイとも云ふ。胴と二枚の皮とこの三つのもを連結する調緒シラベツから出来上つて居る。胴は主に櫻の木で作る。全長が約九寸五分ある。兩端の椀形をした部分を乳袋チツクロと云ひ、中央の筒形の部分を棹サホ、又は集合ヌアヒと云ふ。革は牛皮、又は馬皮を用ゐて製する。小鼓の皮よりは太分厚い。周縁に鐵輪を入れ、革は周縁より裏へ折り返して之を包んで居る。その周圍に六つの孔がある。この孔に調緒シラベツを通し、表裏の革と胴とを連結するのである。これを調孔シラベツナと云ふ。調緒は麻を太く燃つたもので、色は朱色が普通である。往古は練達の土が將軍家より許されて淺黄、又は紫の調緒を用ゐることがあつたが、今は其の事も絶えてしまつた。但し、現在でも貴人から拜領した紫の調緒を用ゐて居る古老も稀にはあるやうである。この調緒は二本あ

つて、一本は表裏の革の間を縦に千鳥掛にし、一本は装飾的に横に掛ける。大鼓の革は炭火で焙じ、乾燥せしめてから、調緒を以つて堅く緊め、更に小締コツマと稱する紐を以つて調緒數條を束ねて締め上げ、そして満身の力を右手にこめて打つのであるから、革は數回の使用で廢物となる。これを打つ姿勢は鼓を左手に持ち、左腰に構へて、右手を大きく廣げて打つのであつて、その音色も極めて豪壯である。

小鼓はコツツミと云ひ、また略して小コとも云ふ。大鼓と同じく胴と二枚の革と調緒から出來上つて居る。胴は多く櫻の木で作るが、稀には黒柿などを用ゐて作つたものもある。胴の全長は八寸三分内外で、大鼓よりは一寸ばかり小さい。兩端の椀形の部分を乳袋チヅメと云ひ、中央の筒形の部を如弧チヨコ又は巢合ネアヒと云ふ。革は當歲、又は二歳の若駒の皮を以つて製する。構造は大鼓と同じであるが、小鼓の革は大鼓の其れの如く、數回の使用で廢品となるものではないから、色々な裝飾が施されてゐる。また小鼓の革は長年使用しなければ本當に良い音が出ないので、古い革ほど珍重され、百年以上も経過したのものになると非常な高價である。調緒は矢張り麻で作るが、大鼓の調緒から見ると、ズツと細い。色は朱色を普通とするが、免ウツし色いろには紫・茶などがある。小鼓の打ち方は、鼓を左手で持ち、右肩へ構へて、右手で打つのであるが、打つ時に左手で調緒を適當に締めたり緩めたりして種々の音色を出すのである。その音色は艶麗で、大鼓の男性的なのに對して女性的であり、兩々

相俟つて陰陽和合の妙を發揮するのである。

太鼓はタイコと訓む。大鼓や小鼓の場合の如き略稱はない。胴と二枚の革と調緒とから出来上つて居り、これを又右衛門臺と稱する臺に掛け、撥を以つて打つのである。胴は直徑八寸五分内外、幅(高さ)は四寸六分位で、主として櫂、又は櫂を用ひて作る。就中、赤櫂で作つたものが最良品とされて居る。また、柿・紫檀・黒檀などで作つたものもあるさうである。革は牛皮を以つて製するが、大鼓の革の如く數回の使用で廢品となるものではないから、古革の良品が珍重される。なほ表革の中央には撥革バチカと稱する直徑一寸五分乃至二寸の圓形の鹿革を貼る。打つ時は、必ず撥をこの撥革へ當てるのである。また裏革には裏貼ウラバチと稱して撥革よりやゝ大きい圓形の鹿革を貼る。これは調子を整へるためである。この二枚の革で胴を挟み、調緒シツベウを以つて堅く締め上げ、臺に掛けて打つのである。

さて最後に大鼓・小鼓・太鼓の職能に就いて一言する。この三種の打樂器の職能にも矢張り二種ある。即ち、一つは謠の伴奏をする事であり、今一つは笛と協力して器樂を奏する事である。なほ大鼓と小鼓とは凡ゆる曲に入るが、太鼓は入る曲と入らない曲とがある。概して言へば、賑やかな曲には太鼓が入り、寂しい曲には太鼓が入らないのであるが、いまま少し具體的に言ふと、初能ハツノと尾能オノとは必ず太鼓が入り、二番目物と四番目物は太鼓のないのが原則であり、三番目物は太鼓の入る

ものと太鼓のないものが相半ばして居る。

第四章 能の器樂(下)

前章に於いては能に用ゐられる樂器四種に就いて解説した。本章に於いては其等の樂器に依つて如何なる音樂が奏せられるかに就いて述べようと思ふ。

能の器樂には、中之舞とか神樂とかいふやうな舞踊の地を成すものと然らざるものがある。前者に就いては「能の舞踊」と題して別に説述する筈であるから、本章では専ら後者に就いて述べる。その主なものは演者の登場退場に奏せられる囃子である。

次第 しだい シテ・ワキ (又はシテツレ・ワキツレ) の登場の際に奏せられる囃子の一種で、大鼓と小鼓とで囃し、笛が之れをあしらふ。正式には三段であるが、多くの場合、略して一段にする。最後に打切といふ手があつて、登場した人物が次第の謠を謠ひ出すのである。

眞ノ次第 しんしだい 初能物 はつねもの のワキの登場に奏せられる囃子で、次第の特殊なものである。極めて清爽な感じの囃子で、正式には五段であるが、これも略して演奏される場合が多い。最後に打切があつて、次第の謠になる事は、普通の次第と同様であるが、この場合には次第の謠が謂はゆる三遍返しになる。

一聲いっせい シテ（又はワキ・ツレ）の登場の際に奏せられる囃子の一種で、大鼓と小鼓とで囃し、笛が之れをあしらふ。次第よりもノリの良い（リズム感の豊かな）囃子である。この囃子で登場した人物は、先づ一セイを謠ひ、次いでサシ・下歌・上歌を謠ふのが正格である。然し、破格のものも少くなろ。

眞まことノ一聲いっせい 初能物の前シテ（必ずツレを伴ふ）の登場の際に奏せられる囃子で、一聲の特殊なものである。極めて莊重な感じの囃子であつて、この囃子で登場した人物は必ず一セイ・二句・サシ・下歌・上歌を謠ふことになつて居る。（但し一二の例外はある。例へば「白樂天」・「松尾」が二句を缺くが如きものである。）初能物でなくて眞ノ一聲の囃子のあるのは、たゞ「松風」だけである。

置鼓おきつづみ 初能物のワキが開口の式で登場する場合に奏せられる囃子である。小鼓一調で囃し、笛が音取ねとりを吹く。開口といふのは、往昔、禁中・幕府及び京都本願寺に於ける典禮能の際に、初能開始に先だつて行はれた儀式であつて、その概略を述べれば、初能のワキが置鼓で登場し、舞臺の中央に立つて開口文と稱する祝言の謠を朗吟する。この謠は其の都度新作されるものであつて、この謠の朗吟が終つてから初能が開始せられるのである。言ふまでもなくワキの重い習事であつて、往古と雖も滅多に演奏せられなかつたものである。明治になつてからは、明治四十四年五月一日及び三日の兩日に互つて東本願寺に於いて催された宗祖遠忌能の際に寶生新氏に依つて演奏されたのが

唯一の記録である。この開口の式を模したものに半開口はんかいこうといふのがある。これは初能のワキの登場形式の一つで、現在では「玉井」と「白樂天」の二番が此の式に依つて演ぜられる。これは開口の場合と同じくワキが置鼓で登場し、舞臺中央に立つて、サシ調の名宣を謠ふものであつて、これまたワキの重い習事になつて居る。また翁附初能おきなつきわのうのワキの登場形式に禮脇れいわきと稱せらるゝものがある。この場合にもワキは置鼓で登場する。そして舞臺の常座で正面へ向いて拜禮をすると、大鼓が打ち出して次第の囃子になるのである。なほ以上の外にも重い習能にはワキが置鼓で登場することが折々ある。

眞ノ來序ましのらいじょ これは帝王に扮したシテ、又はワキが登場する場合に奏せらるゝ壯重な囃子である。大鼓・小鼓・太鼓で囃し、笛が之れをあしらふ。この囃子で登場した人物は、玉座に擬せられた引立大宮ひきたておほのみやの中に安座し、サシ調の謠を謠ひ出す事になつて居る。但し「邯鄲」のやうに一曲の中途に眞ノ來序があり、その後が地の上歌になるといふやうな例外的な形式を取つて居る曲もある。然し、これとても眞ノ來序の意義は帝位に即いた廬生の玉座に直るのを囃すのであつて、その意味では他の曲と異なるものではない。

中入來序ちゆういらいじょ 略して單に來序らいじょとも云ふ。シテの中入に奏せられる囃子の一種である。手配りは眞ノ來序と同様で、これも壯重な感じの囃子である。この囃子で前シテが退場し了ると、位が一變し、

狂言來序きやうげんらいじよといふ飄逸な感じの囃子になり、間狂言が登場するのである。狂言來序で登場する役は多く末社の神、又は其れに類するもの（例へば仙人など）である所から、これを一名末社來序まつしろらいじよとも云ふ。

早鼓はやつづみ これもシテ（又はワキ）の中入に奏せられる囃子の一種である。大鼓と小鼓とで囃し、笛のアシラヒはない。來序と違つて爽快な囃子である。來序で退場する人物は神靈、又は其れに類する超現實的な存在の化身であるのに對し、早鼓で退場する人物は原則として現實の人間である。なほこの囃子でシテなりワキなりが退場すると、その場に居合せた役者が全部これに續いて退場してしまふことが特色である。従つて早鼓中入の曲は完全な二幕物と見てよいわけである。この囃子で前場の人物が悉く退場し了ると、囃子の位がガラリと變つて急調になり、間狂言（早打の類）が登場するのである。

出端でせ 後場に於けるシテ、又はツレの登場に奏せられる囃子の一種であつて、大鼓・小鼓・太鼓で囃し、笛が之れをあしらふ。往古は之れを太鼓たいこ一聲いっせうとも云つた。太鼓が入るだけに普通の一聲よりも更にノリの良い囃子である。この出端の囃子で登場する人物は色々あるが、主に男神（例「高砂」・女神（例「右近」）・天女（例「道明寺」ツレ）・龍女（例「海土」）・聖衆（例「當麻」）・公家（例「融」）などである。その外、武將の亡靈（例「實盛」）・草木の精（例「遊行柳」）などの登場に

も奏せられる。

下り端

これも後場に於けるシテ、又はツレの登場に奏せられる囃子の一種である。これは笛が主になり、大鼓・小鼓・太鼓が之れに和する。ノリの良い、陽氣な囃子である。この下り端の囃子で登場する人物には神靈(例「嵐山」ツレ)・天女(例「吉野天人」)・仙女(例「西王母」)・靈獸(例「狸々」)などがある。また稀には舞踊の地として用ゐられることがある。「國栖」の天女の舞が其れである。

早笛

これも後場に於けるシテ、又はツレの登場に奏せられる囃子の一種であつて、やはり笛が主になり、大鼓・小鼓・太鼓が之れに和する。極めて躍動的なリズムを持つた壯快な囃子である。

主として龍神(例「竹生島」)又は其れに類する勇壯なる神靈(例「賀茂」「嵐山」)鬼畜(例「安達原」)怨靈(例「船辨慶」)などの登場に奏せられる。

大應

これも後場に於けるシテの登場に奏せられる囃子の一種であつて、やはり笛が主になり、大鼓・小鼓・太鼓が之れに和する。極めて豪壯な、そして重々しい囃子であつて、専ら天狗物の後シテの登場に用ゐられる。天狗物の外では、「玉井」の老龍王、「皇帝」の鍾馗大臣、「張良」の黄石公などが、この大應の囃子で登場する。

亂序

これは獅子(舞)の前奏曲とも云ふべき囃子であつて、大鼓・小鼓・太鼓で囃し、笛が之

れをあしらふ。極めて豪宕なもので、この囃子を聞いたゞけで、今にも獅子が狂ひ出て來さうな豫感を與へられる。この囃子の終り方に幕を揚げて獅子が颯爽として現れ、橋掛の一ノ松で一ト狂ひし、それから大小太鼓の總流シに乗つて舞臺へ走り入り、正先から大小前へ退つて下に居ると、太鼓の頭かしらがあつて、直ちに獅子(舞)になるのである。斯様に亂序と獅子とは連続したものであるから、亂序のあるのは獅子のある曲、即ち「石橋」・「望月」及び金剛流の「内外詣」の三番に限られるわけである。なほ觀世流の「小鍛冶」に黒頭別習の小書の附いた場合には、後シテが亂序で登場するが、これは例外と云ふべきものであらう。

イロへ これも後場に於けるシテ、又はツレの登場に奏せられる囃子の一種であるが、其の用例は極めて少く、「道明寺」(觀世流)・「舍利」の後シテ、「白鬚」の後ツレ(天女)の登場に用ゐられる位のものである。いづれも大鼓・小鼓・太鼓で囃し、笛が之れをあしらふ。

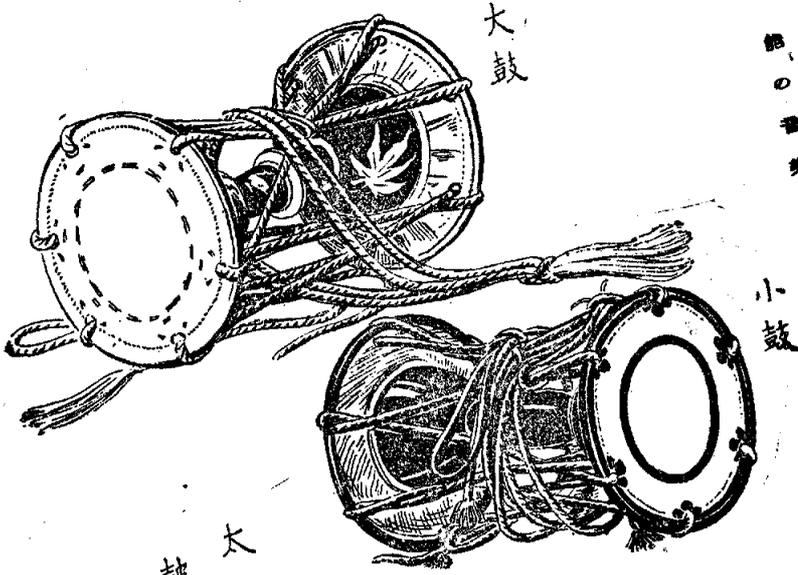
早笛(太鼓ナシ) 普通の早笛は前に述べたやうに太鼓入りであるが、稀に太鼓ナシの早笛がある。用途は普通の早笛とはマルで異つて居り、これは専ら直面物の後シテの登場に用ゐられる。例へば「鉢木」・「夜討會我」の如き曲に用ゐられて居る。

會釋あしらひ これは大鼓と小鼓とで奏する極めて閑かな囃子であつて、主に女性のシテ、又はツレの登場及び退場(中入)の際に奏せられる。この囃子で登場する形式を會釋出あしらひだと云ひ、またこの囃子で

退場する形式を會釋込あしらひこみと云ふ。會釋出で登場する人物は「熊野」「砧」「大原御幸」「草子洗小町」のシテのやうな現實の女性が多いが、中には「巴」「夕顔」の前シテ、「松山鏡」のツレのやうに幽霊である場合もある。また稀には「蟻通」のシテや「金札」の前シテのやうに年老いた宮人である場合もあるが、いづれも物靜かな品のよい人體である點が共通して居る。尤も例外はなきにしもあらずで、「大江山」の後ワキ（頼光）が大勢の從者をつれて會釋の囃子で出て來るが如きは其の尤なるものであるが、こんな例は極めて稀である。これに對して、會釋込は女性を主人公にした現在物（主に四番目物）の中入に用ゐられるのみで、これには例外と見るべきものがない様である。

物着會釋 ものぎあしらひ シテが舞臺で衣裳を着けることを物着と云ふ。この物着の間に奏する囃子を物着會釋と云ふのである。やはり大鼓と小鼓とで囃し、笛がアシラヒを吹く。この物着の中で「眞ノ物着」として特に重んぜられるのが「松風」と「富士太鼓」である。普通の物着は大抵シテが後見座へクツツロいで、其處で衣裳を着ける。所が「松風」と「富士太鼓」の二番に限つてシテは後見座へクツロがないで、大小前に下に居て、正面を向いたまゝで物着をするのである。従つて物着をさせる後見も非常に大役であり、これを囃す囃子方も普通の物着よりも一層慎重に演奏することになる。この二番を特に「眞ノ物着」と稱して重んずる所以は此處にあるのである。

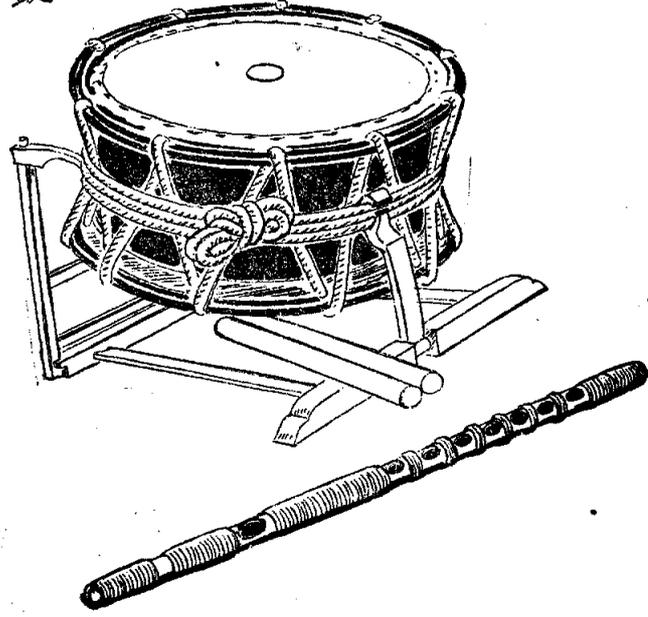
あゆみ會釋 シテが橋掛から舞臺へ入る時に囃す會釋の囃子である。例へば、初能物の一セイ二



大鼓

小鼓

太鼓



笛

句の後には必ずこのあゆみ會釋が入つてサシになる。即ち、眞ノ一聲の囃子で登場したシテとツレとは橋掛の所定の位置に止つて一セイ二句を謠ふ。そして大小鼓の囃すあゆみ會釋の囃子で舞臺へ入り、所定の位置に止つて、次のサシを謠ひ出すのである。初能物でなくても、橋掛で一セイ二句を謠ひ、舞臺へ入つてサシを謠ふ曲は、みなこの形式を取る。例へば、「屋島」「松風」などがさうである。以上は何れもあゆみ會釋の終りにオキと云ふ手があり、それを聞いてサシを謠ひ出すのであるが、あゆみ會釋の終りに打切があつて次第の謠に續く例がある。「葵上」「當麻」などがさうである。「松風」も下懸三流では此の形式を取つて居る。

車出會釋 くるまだしあしらひ これは「熊野」の二回の初句、即ち「牛飼車寄せよとて」の後へ入る特殊の會釋囃子

である。この囃子の間に「いかに誰かある」「御前には」「東山の方へ車を立てはへ」「畏つては」と云ふワキ（宗盛）とワキツレ（從者）の對話があり、それがすむと、後見が揚幕から牛車の作り物を持ち出し、舞臺の常座先へ据えるのである。

打掛 うちかかけ クリの前に入る間の手である。大鼓と小鼓で囃し、笛のアシラヒがある。この間の手のすむのを待つてクリを謠ひ出すことを「打掛キク」と云ひ、然らざるを「打掛キカズ」と云ふ。眞ノ初能のクリの前には必ず打掛があり、これを聞いてクリを謠ひ出すことになつて居る。本三番目物も打掛を聞いてクリを謠ひ出すのが原則であるが、「胡蝶」とか「六浦」とか云ふやうな軽い曲は

打掛を聞かずにクリを謠ひ出すことになつて居る。また初能・三番目以外の曲でも、「當麻」とか、「石橋」とか云ふやうな重い曲は打掛を聞くことになつて居る。また平素は打掛を聞かぬ曲でも、小書の附いた場合には打掛を聞く。例へば「殺生石」は平素は打掛を聞かぬが、白頭の小書が附いた場合には打掛を聞いてクリを謠ひ出すことになつて居る。