

# 樂家録の成立

## 馬淵卯三郎

### I

安倍季尚（1622—1708）の著した大部の雅楽文献『樂家録』（元禄三 1690年跋文）の成立は何時か？何時から書き始めいつ頃までかかって今の形になったのか？という、ごく単純な且つ形而下的な問題が最初にある。是については現在の所残念ながらそれに直接答える史料を知らない。できることの唯一は、今見ることのできる写本類に、それへの手がかりを見出す努力をしてみると云うことだけである。

取りあえず現在筆者の知る範囲で彼の経歴や著作物を年表にして以下に示す。（〔古典全集本第五冊巻末の羽塚啓明による解題、1936.5.22.〕による；\*は筆者追記。以下単に :\*\*\* とコロンに数字を続けたものは古典全集本樂家録のページ数である。）

元和8（1622）年 6月7日生  
正6位下  
正保5（1648）年 1月5日（27） 正6位上  
11日 左兵衛大尉  
\*慶安2（1649）年 9月吉日（卷三十奏楽分類の  
曲目書き上げ  
慶安4（1651）年 1月5日（30） 従5位下  
11月4日 飛驒守  
明暦2（1656）年 2月26日（34） 従5位上  
寛文2（1662）年 2月11日（40） 正5位下  
正5位下行飛驒守安倍朝臣季尚編輯「大成録」

正5位下行飛驒守・・・異本樂家録

\*正5位下行飛驒守安倍朝臣季尚編輯「大成録卷之三  
鳳笙」（東音蔵書印）

\*正5位下行飛驒守安倍朝臣季尚編輯「樂曲訓法」  
延享丁卯（四、1747）孟春、藤正篤写→卷二十八に  
同じ、但し第一、第四は欠。和学講談所蔵書印

\*正5位下行飛驒守安倍朝臣季尚編輯「三鼓拔要 上」  
（狩野文庫本）内容は卷二十四乾坤「三鼓加節」に  
当たるが構成と編集の姿勢がかなり違う。

vgl. 「三鼓要録」

寛文10（1670）年 11月21日（48） 従4位下  
従4位下行飛驒守・・・「聲調考正」

延寶6（1678）年 12月21日（56） 従4位上

\*延寶7（1679）年 11月（57）「三鼓要録／略」六卷（久  
世家→狩野文庫本）「延寶第己未黄鐘記焉、従四位上  
行飛驒守」文政十二年六月六条家本を写す。

貞享2（1685）年 2月2日（63） 正4位下

元禄3（1690）年 樂家録跋年記

5（1692）年 9月23日（70）

元禄12（1699）年 8月11日（77） 正4位上

13（1700）年 2月13日（78） 伊勢守

宝永5（1708）年 12月21日（87） 卒

現在の形の樂家録を完成させる以前、季尚がいろいろの著述を試みていて、大成録と称するものを寛文二年（1662）から同十年にかけて書き上げ、それを後に樂家録という書名に改めたこと、樂家録には正五位下飛驒守と記された「異本」があつて、此の著作の下限が1670年

である[羽塚 1936:3-4]が、筆者の実見し得たものは以下のようなものである。

「三管総論」樂家録十三、十四、十五。第二十号三十八冊ノ内 から十三のみ。[朝田、岸本→音楽取調掛蔵書印]

「樂家録奏楽分類」(巻末に卷之三十)。東音蔵書印  
「大成録卷之三鳳笙」正五位下行飛驒守安倍朝臣季尚編輯(東音蔵書印)。内容は樂家録第十卷に同じだが、巻立てが異なる。大成録全巻を一見する機を持たないが、恐らくそこには樂家録の巻一から七までの神楽催馬楽和琴に関する記述が欠けていて、樂家録卷第八 箏 が大成録の第一巻であろうことが想像に難くない。季尚が正五位下に叙されたのは寛文2(1662)年2月11日(40才)のことであった。それで、この大成録完成の上限を一応1662年に置くことができる。しかしその全貌が知られていないので、此の段階で樂家録とどこまで重なり合うものであったのか、明らかでない。1670年を成立下限とする‘異本樂家録’の巻之一是神楽である[羽塚 1936:3-4]。すると大成録から樂家録への発展的転換が1660年代に行われたわけである。しかし神楽の諸巻が今の形に達するまでにはなお多くの年月を要した。

現実には、樂家録とも大成録とも称しない、以下のような写本が見られる。

「三鼓抜要 上」(狩野文庫本)内容は樂家録の卷二十四乾坤「三鼓加節」に当たるが構成と編集の姿勢がかなり違う。

「楽曲訓法」正五位下行飛驒守安倍朝臣季尚編輯  
「聲調考正」従四位下行飛驒守

「三鼓要録/略」六卷、延寶第己未(1679)黄鐘記焉。打物譜のみだが編成配列は樂家録に同じ。其の内容は  
一 加節卷附番舞 → かなり違うが増補されて樂家録卷二十四 三鼓加節となる。

二 壺鼓譜 → 譜は卷二十 壺鼓の第三 壺鼓譜・第四 謂六三九三事 と同じだがそれ以外はすべて樂家録の段階での追加。

三 鞞鼓譜 → かなり増補されて卷十七 鞞鼓、第十六 諸曲通用之譜となる。

四 太鼓譜 → かなり増補されて卷之十八 太鼓の

第廿一 諸曲太鼓之譜、第廿三 振鉾三節太鼓之法、

五 鉦鼓譜 → 卷十九 鉦鼓、第十一 諸曲鉦鼓之譜、

六 三之鼓之譜 → 卷二十一 三之鼓、第四 三之鼓譜。

つまりかなりの量の記事が追加されて、それぞれ現在の樂家録の卷二十四、二十、十七、十八、廿一になるのである。

この三鼓要録のように延寶己未7(1679)年でもなお樂家録の現在の形に達していない巻があり、現在の内容に達するまでになお多くの年月が掛かった。卷五十に「今年貞享第五戊辰春二月七日」[:1652]と書かれている。この巻は「往年樂書を撰する事、多く遺漏する者有り。故に今復(また)これを集めて一卷と為し以て其の後に附す。」と巻頭に記されているので、此の巻が此の大著の最後に書かれたものであろう。また「今年」という言い方は他に例が見られないので、著者が此の表現で、此の書の完成年を暗示しようとしたものかも知れぬ。更に、貞享五年(1688)は9月30日に改元されて元禄となるので、此の記事はそれ以前に書かれたものであること、且つ9月30日以後に加筆訂正されることはなかったことが明らかである。異本樂家録から数えて少なくとも十八年の歳月を閲している。

ところで、前記「往年」という表現は、果たして各巻の成立が「往年」と言うべき程に遠い過去のことであったのか、またどのような順序で実際に著作されたのか、その手がかりを得るために系年記事を拾ってみる。主として寛文以後で、年記の新しいものを各巻二件挙げる。巻に偏りがあるのは、その内容に由るものである。

卷一 神楽 : 32 延寶八(1680)年(石清水からの請状の写し)

: 37 天和二(1682)年(春日の七箇夜の神楽の記録)

卷四 人長 : 130 天和三(1683)年十二月二十八日内侍所神楽勤仕

1660年代の大成録から1670年の‘異本’樂家録への転換は後述するように単なる名称変更に止まるものではなく、神楽の諸巻を巻頭に置くという構想がポイントであり、

且つこれが樂家録成立の最大のモメントであった。にも拘わらず、1683年の段階ではまだこれらの諸巻は執筆進行中だったのである。

卷五 催馬楽曲説 : 136 天和三 (1683) 年二月十四日「立后御節会也」

卷十一 箏篳 : 362 家蔵の箏篳を弟季高に譲ったという記事に割注して「于時万治四年辛丑年也」とある。万治4 (1661) 年は4月25日寛文と改元しているから、当時の年号標記の慣習に依れば此の記事は1661年の正月から改元までの4カ月足らずの間に書かれ、且つその後手直ししなかったことになるのだが、現実にはそうとも言えないケースが見かけられるので、断定は差し控える。

卷十六 絃管系図

: 515 天和三 (1683) 年

: 523 貞享元 (1684) 年

卷二十五 三鼓総論

: 820 貞享四 (1687) 年「於仙洞有七夕之音楽也」

: 829 貞享二 (1685) 年

卷四十一 音楽珍器 万治4年1月15日禁裏炎上の時焼失した楽器と面が挙げられている (: 1307, 1308, 1337, 1338)。年号標記の問題については上述のとおりで、著述年代の決め手にはできない。

卷四十三 年中奏楽

: 1438 延寶六 (1678) 年

卷四十四 仏前奏楽

: 1476 貞享三 (1686) 年 (後光明院三十三回忌御八講)

: 1477 貞享元 (1684) 年

卷四十七 旧例

此の巻には「今上」という表記が3箇所に見られる。則ち i) 寛文10年4月28日「今上皇帝御笛始」[: 1564]、ii) 「百十三 今上天皇」[: 1568]、iii) 「今上皇帝御賀舞楽也。寛文第二癸卯二月四日」[: 1586] : 癸卯は寛文三年である。此の年1月26日讓位した後西院への尊号宣下が2月3日 [公卿補任]。其の翌日靈元天皇御賀の舞楽が催されたわけである。但し即位は4月27日。これらの記事の執筆時期は靈元在位中 (1663-1687、3月21日讓位) に限定される。

: 1578 多氏系図の久貴の没年注記に天和三 (1683) 年八月十五日とあるので、此の巻の大部分は其れより以後で、上記靈元讓位以前の執筆である。それは

: 1595 貞享五戊辰五月日 (第七十八章)

: 1604 貞享四 (1687) 年大嘗会 (第八十一章)

: 1607 貞享四年豊明節会 (第八十二章)

のように靈元讓位後の記事があるにも拘わらず「今上」の表記が変更されていないからである。従って、少なくとも第七十八章以後は東山天皇の代になってから、且つ1688年9月30日改元 (元禄) 以前に、それまでの記述を訂正することなく単に増補追記されたものであり、元禄3年の跋記まで、もはや改訂されることがなかったという事である。「歴代天皇のうちでも、靈元天皇の朝儀再興によせる情熱はとりわけ注目される」[辻 1991:177] ということだが、靈元在位期間と小論で取り上げる時期とが重なり合うということは、樂家録の成立という問題にとって示唆的である。それは東山即位後の貞享五年に書かれたことが上記のようにほぼ確かである巻五十に於いてなお東山天皇を「貞享第四丁卯正月二十三日於紫宸殿東宮御元服」[: 1669] (下線筆者) と表記することと関わるのではないだろうか。

卷四十八 類話

: 1626 貞享二 (1685) 年六月六日「於禁裏有舞御覽」

: 1632 貞享第五 (1688) 三月「於佛光寺有法事」

此の記事が法事の直後に書かれたとも思えないので、其の意味では前述巻五十の「今年云々」記事も三月より後に書かれたことが想像される。

以上のようにかなり多くの巻が1680年代になお増補執筆中であつたことは確かで、比較的早くに完成していたのは恐らく巻八からの楽器記述の諸巻であろうか。

## II

樂家録はどうして書かれなければならなかったのか？  
季尚の述作の動機はなにか？

これについては樂家録の表現をそのまま受け取るにしても常套的ユーフィズムと取るにしても、幾つかの手がかりはある。例えば巻二十八 楽曲訓法 の序説に、

“曲名の読み方を習うのは至極簡単なことであった。それでも読み方を書いた書物が焼けたりしたので、読めなくなった者が居る。「予私かに、後の今を失うこと猶今の古えを失えるが如きを懼るるが故に楽曲の名を挙げ悉く記聞師伝を取り、書して以て之を子孫に遺さんと欲す。」それで万葉仮名で読み方を示した。童蒙に分かりやすいようにと願ってのことである [ : 842 ]。”このように「童蒙」や「初学」の者のために書いておくという言い方がよく見られる。後進の教育ということが一つ考えられる。或いは卷三十二 楽考 の序説に、日本人が作ったと伝えられているものでも「之を古伝に考うれば皆中華之樂にして本邦之造る所にあらず。凡そ此の如きの類い(略)多からずと為さず。余是を以て文献通考、杜氏通典等之書を考え、精しく樂の起こる所を挙げ、以て千載謬妄の惑いを解かんと、余か云う」 [ : 967 ] と述べている。是を中華思想に毒されたと見るのは、当時の京都の儒者達の思考傾向から見て誤りであろう。そこにはいわば中国起源を考証して権威付けしようという姿勢が見られず、むしろそれらの文献の記事の存在を一つの客観的事実として列挙しておくことによってある種の相対化を結果しているのである。そしてここから中国の様々な典籍を学び、音楽の研究に勤しむ学者安倍季尚が楽人達の没知性的迷妄を悲しむ姿を読みとるべきだろう。

跋文の「愚、後世その道を失わんことを恐る。故に嘗て奏せし所の曲、或いは舊記の諸説、樂器の制法に至り、其の大意を」 [ : 1683 ] 筆にしたと言うのは、後代の為に記録しておくというのであって、狂瀾を既倒に廻らそうといった性格のものではない。後述のように、再興され隆盛を見るに至った雅樂（それは保存された伝承のお陰ではなくて研究の成果なのである）が失われないように [ : 842 ] 記録に止めて置くためであった。

### III

樂家録はそれまでの樂書と較べた時、いくつかの点で独特であるが、それはどうしてなのか？独自性は全く著者の個性からのみ説明される可きものなのか、それとも時代背景、思想的な背景から説明できるものなのか？

### 樂家録の構成

先ず第一に最も分かりやすい論点として樂家録の構成を先行樂書と較べてみる。

教訓抄を見ると、全十巻の構成は、卷第一：嫡家相伝舞曲物語 公事曲、卷二：嫡家相伝舞曲物語 大曲等、卷三：嫡家相伝舞曲物語 中曲等、卷四：他家相伝舞曲物語 中曲等、卷五：高麗曲物語、卷六：無舞曲物語、卷七：舞曲源物語、卷八：管絃物語、卷九：打物部口伝物語、卷拾：打物案譜法 口伝記録 である。

これは明らかに所謂舞樂について書かれたものであり、現在「雅樂」という時先ず想起される「管絃」は此の書の意識の外にある。僅かに「舞の無い」曲を取り上げる卷第六の記述が此のジャンルに関わるが、狛近真がこれらの曲をどう評価しているのか、かなり難しい。鑑賞される器楽曲としての「管絃」という意識が無いことは言うまでもない。多分「(河水樂) 近来登高座の樂にこれを用う」 [ 教訓抄 : 114 ] とか「(越天樂) 錫杖衆の下り樂」 [ 教訓抄 : 120 ]、或いは三十二相についての記述 [ 教訓抄 : 126 ] などが、此のジャンルへの見方を示している、或いは此の巻を述作した理由ではないかと思われる。なお卷八は音律論を含めての「音楽理論」と樂器の起源等々の記述でできている。

序文に「歌舞口伝五巻、伶樂口伝五巻」とある様に、前半は各舞曲の起源等の叙述、実技面での指示と上演慣行の記述である。後半はこれらの舞曲を存続させてきた樂譜・舞譜の存在を前提としての舞と樂器の起源や読譜法、奏法などである。

叙述の細部に於いてはともかく、全体は体系的に構成されていると云うべきであるが、如何にも地下樂人が自己の職掌である舞の伝承の保存に忠実であったことに由来する体系性ではある。

ところがこれを樂家録の構成と比較するとき、安倍季尚の意識が近真のそれと全く異なっていたことが明らかになる。

- 卷一 — 四 神樂、神樂曲説、神樂歌字、人長
- 卷五 — 六 催馬樂曲説、催馬樂歌字
- 卷七 — 十二 和琴、箏、琵琶、鳳笙、篳篥、横笛、
- 卷十三 三管総論

卷十四	—	十五	絃、樺制法
卷十六			管絃系図
卷十七	—	二三	鞀鼓、太鼓、鉦鼓、壺鼓、三之鼓、 鶏婁鼓、措鼓
卷二四	—	二六	三鼓加節、三鼓総論、三鼓用説
卷二七	—	三二	口伝名説、楽曲訓法、奏楽故実、 奏楽分類、本邦楽説、楽考
卷三三	—	三五	本朝律管、律呂算法、聲調考正
卷三六	—	四〇	番舞、舞、舞楽装束、舞面、甲圖
卷四一	—	四二	音楽珍器、楽器
卷四三	—	四四	年中奏楽、仏前奏楽
卷四五	—	四六	楽人姓氏并家紋、舊所楽工
卷四七	—	五〇	旧例、類話、疑惑、雑篇

これを見ると教訓抄とは余りにも違いすぎて比較のポイントをどこに定めるか迷うのであるが、それでも一見して明らかかなことは、

イ) 教訓抄では神楽が全く視野にないことで、樂家録では神楽が巻頭に掲げられているのとは目立ったコントラストを為している。

ロ) 樂家録では、安倍家の伝えを記録保存しておこうと云う意識がほとんど無い。それは此の時代が雅楽にとってどういう時代であったかを考えれば自ずから明らかである。つまり、16世紀に衰亡の危機に瀕していた宮廷の音楽 — 抑も応仁の逆乱、京都の楽人大半害せらる。僅かに残れるものも亦乱世を以て身を安くする能わずして其の業に努むる暇無し。是を以て年々衰え、元龜の比に至っては則ち奏舞の法皆之を失う。大曲に至りては則ち楽聲も亦其の伝失す。(下線筆者。) [ : 1575 ] — を、正親町院が天王寺から、後陽成院が奈良から楽人を召しだして [ : 1575 ] 復活の気配が見え始めたのを受けて、17世紀前半の世代が再興に努力し、そして成功した時代であった。寛永3年家光上洛に際し、二条城に後水尾院が行幸して「御遊有り。四辻大納言季継卿に命じて、催馬楽之を仰す。時に伊勢の海一曲再興し」た [ : 136 ] というのはよく知られた話だが、他にも数件の再興記事がある。しかし上記の引用から考えてみれば、樂家録の楽曲記述はすべて此の再興作業の成果 — 抑も奏楽は密譜有れば則ち伝脈断絶之曲と雖も再興する能わざるは

無し [ : 906 ] — と云うべく、更に季尚自身もそれに父の世代と共に参加した一人であった。従って其の成果が失われないように後代に伝えることが自己の責務であると意識していたのであろう。家の伝えや伝承や故事来歴を祖述することよりも、今自分たちの作り出した“新儀”を後代の規範たらしむる様に記録に止めておくことの方が大切だったのである。

此の点で教訓抄はまったく異なる状況下に書かれた。近真にとっては家の伝えを子孫のために書き残しておく事が至上命題であり、従って家に伝わる舞を記述する事が此の書の目的であった。季尚が所謂雅楽の全領域を覆う記述を行ったのに対して、教訓抄では舞の記述に終始しているのは当然と云うべきであり、それに必要な限りで楽器や音律についての叙述も付加されたのである。しかし他家の舞等にも叙述の筆を進めたことは、「序」に記された愚痴というべき苦衷にも関わらず、他方では舞楽のためにその全てを記述しておこうと云う‘志’が教訓抄の記述に体系性を與えているのである。樂家録にもこの‘志’が共通しているわけで、其の点で両者に通じる体系性の存在がある。

實は樂家録では引用文献としてどうしたわけか教訓抄が挙がっていない。挙げているのは続教訓抄と體源抄である。前者については零本しか現存しないのでここでは問題外である。それで體源抄についてのみ考えてみる。

體源抄の目立った特色はメモ的記事の集積で、しかもそれらが殆ど家の伝えに終始すると云った、いわば無体系性にある。跋文に「思ひいつるにしたかひ、見いたすにまかせて載之」[體源抄: 1856] というのは必ずしも謙辞のみ、とは言い切れないのである。

此の書の構成を断定的に云うことは難しいが

第一卷 — 第四卷 笙をめぐる様々な記事がかなりアトランダムに集められている。奏法や故実、故事来歴、理論面の記事から楽曲について等。最後の楽曲の叙述が僅かに、六調子を順次経ていることに多少の体系性が見られるぐらいである；

第五卷 横笛を始めとする管楽器の記事。其の最後に尺八の記事が加えられている。これは当時流行の、後に所謂一節切についての恐らく極く初期の記録である。此

の巻には、大神景範の根元集を転写して楽曲一覧とし、それに続けて五重十操を写している；

第六 — 七巻 打楽器各種；

第八巻 琵琶・箏・和琴に始まる各種弦楽器の記事から話題は連想を呼んで所謂八音に及んでいる；

第九巻で始めて舞の記事が現れる；

第十巻 各種神楽の記述に始まり、催馬楽その他の音曲にわたり、音律などについての雑記事の後に日蓮宗についての記述；

第十一 — 十二巻 十巻までの記事の拾遺乃至補遺的メモの外、入木道についてなど楽書以外の文献からの抜き書きなどの雑記事および日蓮2件；

第十三巻 楽家の系図数編、笙相承系譜と荒序上演の記録、跋文の後に更に獅子の上演記録。

元祖有秋「より既に及十八代為雅楽嫡家」りし意識、豊原家が楽家の首であるという意識が、「器量の輩なきに よって此時可断絶事」[體源抄：1857]を嘆かせたのであるが、しかし教訓抄のように「これ子孫嫡家一人の為なれば」[體源抄：1858]というのも本音であって、家の楽器についてのメモから此著作が発したであろうことを、笙をめぐる記事が第一巻から四巻までを占めかつ異常に多い事が物語っている。

體源抄と樂家録の構成上の違いは、神楽の位置が完全に逆転していることである。ところが此点を除くと、両者の間には意外なほどの一致が見られる。それは體源抄のいわば未整理な叙述が樂家録では十分整理されているという違いはあるが、楽器ごとにそれをめぐる記事を纏めているという点である。舞が其の後に来る点も、最後に雑記事が続く点も同様である。構成のこのような一致は體源抄がモデルとして季尚に意識されていたことを証明する。しかし體源抄の余りにも無秩序な記事の羅列は季尚の執るところではなかった。樂家録では楽器を叙述する巻は一般に、1) 楽器の名称の出典を挙げ、2) 其の各部の名称を記し、3) 製法（計測値乃至は基準値を含む）を詳述し、4) 奏法に及んでいる。そこには持ち運びに際しての礼儀作法の類から、柱の立て方や舌の削り方、或いは調絃の説明、更に譜字・記号の類の説明は“楽譜を見れば習わずして演奏できる”事を目指しているかのよ

うである。最後に 5) 楽器ごとに故実、伝承の類の、但しすべて演奏の実際に関わる雑記事が続く。更に各曲についての上演慣習、伝承、中国文献に記載された曲についての記事の列挙を、巻を別にして編集したものが続く。教訓抄や體源抄で実技的なものと起源や来歴等の説話的なもの、演奏記録の類などが無差別に纏められていたのを季尚は巻立てではっきり区別した。巻27-32、41以降がそれである。

### 樂家録と同時代思潮

Ⅲの始めに指摘した樂家録の独特な点とはなにか。

一つはその百科全書的な知見・知識の体系的総合記述である。それを更に特徴づけるものとして、楽器の計測と製法の記述及び演奏技法の細部にわたる説明や奏法の指示がある。この一種の合理主義と実用主義の混和に目が惹かれてしまうのだが、しかしこの啓蒙的実用主義とも云うべき思想はどこから来たのか。確かに17世紀後半、僅かとはいえ著作されていた当時の音楽書に見られる合理的思考法、即ち特に師について習わなくとも、又秘伝秘事の類の伝受を受けなくても、手引きの本を読めば演奏できるようになると云う発想は、上述のように樂家録にも現れている。しかし、楽器の寸法を詳細に記載したり、其の製法を記述するのは、音楽書には平行例がないように思われる。ここで常に想起されるのが Michael Praetorius の *Syntagma Musicum* (1615-20) である。

西欧の体系性と明の実用主義と、そのいずれが影響したのか、或いは自発的なものであったのか、とにかく17世紀後半、啓蒙的実用主義と百科全書的或いは網羅的知識の体系化の結びつきの例は確かに樂家録だけではない。中村惕齋の訓蒙図彙(1666)、宮崎安貞の農業全書(1696)その他の編纂物や多くの抄物を挙げる事ができる。

季尚は律管制作のために細かい計算をし[巻三十四]、それによって銅製律管を制作した[: 998、1003]。彼には文献考証だけでなく、実験し試作する科学精神と現実肯定の実用主義があった。何がなんでも中華(武富成亮など)と対照的な相対化思想があった。

「頃日或人曰く古律尺を以て律管を制すれば其の聲今の太簇と夾鐘の間に在る乎。余素より禮楽疏を閲し其の法及び圖を按ずと雖も甚だ今の管の法と異なるを以て之

を訝るのみ。今乃ち一管を制し之を試みるに果たして或る人の截る所に同じ。然れば則ち本邦伝うる所の律は古律を去ること較遠し。」日本の律の起源は解らないが、わが国の音楽の歴史もまた随分と古いものである。允恭天皇の殯宮に歌舞を奏したのがその始めて、聖徳太子以来は相伝して律の伝統が存している。太子が自ら制作されたという天王寺の京不見の笛も河内の上ノ太子の草刈り笛も其の制法聲律、ともに今の管に同じである。だからわが国の楽律は其の伝えを無くしていないことが解るのである。ではあるが、「其の声音毫糸の間は又之を詳らかにする能わず。而して今伝うる所の律管同異有り。孰れか是孰か非なるを知らず乎。」それで今各時期の尺を参考にして管を截って見ると今の管に近いのは唐尺である。恐らくわが国に伝わっている律は唐尺に依っているのであろう。それで更に正確に直径などを測って銅で管を作り、家蔵して楽律を保存できるようにした。ところが或人の曰く、今の律が中国古代の聖人制作の律となお異なっているのなら、どうしてこれを改めて古律を用いないのか、と。答えて曰く「古律に違ふと雖も亦先哲の伝うる所なり。何ぞ其の抛無きを知らんや。」古律は遠い時代異域で作られたものだから、どちらにした方がよいか分かったものではない、と。「蓋し古えは古えを以てし今は今を以てす。…今謾りに古えに復せんとして土糞を以て樂器を為せば則ち夫可ならん乎。聲律も亦此の如し。古律崇む可しと雖も今時世の宜に<sup>カナ</sup>合うや否やを知らず。豈淺見を以て輒(たやす)く之を改めんや。且つは古律を用うれば則ち今の樂器笛箏篳の類、其の聲音皆違ふ。之を用うる能わず。今やただ其の伝うるところを守りて可なる而已。」[ : 997-998]

管長の算出法などは律呂新書によったことが明らかである[卷三十四乾坤]。その律呂新書は惕齋が夙くから訓点作業に取り組んでいたもので、元禄10(1697)年大阪の永昌堂柏原屋佐兵衛から版行されたが、惕齋は銅でいろいろの物を鑄造したのもよく知られているので、恐らく律呂新書の引用も銅律の製作も惕齋との共同研究の成果であるのだろう。

演奏実技や音楽プロパーな分野で文献記述や口頭伝承などを批判する場合は必ず実際に試奏するなどして確か

めている。例えば、弟季高から雙調の曲では笙の譜字「十」を吹くとき下管を除いて四管のみで合竹にすると音が合うと云われて、「是に於いて大神景元豊原頼秋及び予その説に随いて之を試むるに其の言に違わず。(略)此に知んぬ、雙調に下管を加うるは当初笙師誤りて伝えたるか」[ : 473]。或いは、法隆寺の鐘は雙調とされ、寺僧も和泉式部の歌というのを証拠に挙げたが、式部集にもそんな歌は載っていないし、「往年彼の地に至りし時鐘声を考うるに大抵壺越に当たる也。雙調というは不審」[ : 1669]。権威主義的でなく、自ら考えて合理的でない事への批判精神は旺盛である。

卷四十九疑惑(序)「本邦舊記の中未だ曉さざるの説有り。諸家専ら之を用いて可と為せり。昔日此の説を述べて世に遇えりし乎。今の世之を嘲り而信ぜず。余も亦此に惑う。」[ : 1639] 昔はそれでも善かったのかも知れないが、というのは恐らくユーフィズムであって、それに続く「現在は誰もそんなことは馬鹿にしている。信じていない」と言うのが主旨である。卷四十九、第二横笛及び鳳笙調子吹品の記述[ : 1640]も「昔は昔今は今」式の考え方である。

一般に口伝については余り積極的でない[ : 837/8 ほか]。次の文等は比較的肯定的な方だが、しかし、どうやら口伝というのは師について学ぶことの謂いであって、秘密・秘事というニュアンスは無いようである。

口伝・秘曲を否定するかとも取れるのは、「殊に音楽之道学ばんと欲するも学び難し。是君子の所作為る之故なり。是に因って本邦の樂師物物の口伝を備え以て之を授けて至極に至らしむ」とか、ある人の言うのには、口伝は自分の努力工夫で九分通り分かる物であり、それから師について教えを受ければ、既に自分で十分会得しているものだから、そこからの類推で他の管樂器の教えについても全て分かってしまうのである、と。(中略)「是を以て言えば則ち口伝之説世に絶ゆと雖も深く嘆くべからず。樂工の中嘗れ之人無くんば則ち口伝を得ると雖も其の極に至る可からざる也。」[ : 833] や「それ樂は礼刑政とともに国を治め民を化する通法、…而して今或いは秘曲となして輒(たやす)く之を伝えず。何ぞ天下の公道を以て自らの私にせんや。(中略)余聞説(きくならく)中華此の

道断絶して伝わらず。而して本邦聯綿として絶えざるなり。幸甚にあらずや。今之を秘すること太だ過ぐれば則ち此の道知る者鮮なくして或いは断絶に至らんも亦知るべからず。」[：494-495] などである。

ここには朱子学的禮樂思想が関わっている。貝原益軒との関係は文書記録には出てこないが、弟の季高は益軒日記に何度か出現する。朱子語類の引用[：1002]は益軒と全く無関係だったとは言えないような気がする。

しかし最も顕在的なのは熊沢蕃山の影響である。上記の引用[：495]も[源氏外伝：198, 202]に近い行文である。更に「音楽は本聖人の作る所にして性を養い欲を去る之徳有り。天子と雖も亦自ら之を修む」[：1565 <集義和書：121-2]や「楽は人心の汚穢を去り身を脩むるの要道なれば則ち凡そ人たるもの何んぞ之を習わざる。而して本邦近世上は天子親王より下は月卿雲客及び楽工の輩之を業とする而已。此の外之を習うもの幾希(イクソバクソ)」[<集義和書：265]。或いは「瞽者」は昔中国では楽官であったが、わが国ではその例がないのは残念である云々[：1570/1 <雅楽解：273]

「もろこしには、いにしへのがくはなし、、、ただ古楽は日本にのみ残れり、、、我朝の楽人は、、、むかしの伝のままをまもりて不失ゆへに、古楽はにほんにのみ残れり。後世もろこしに明王出たまはば、日本に来て古楽を学ぶべき也。」[雅楽解：255]という蕃山の言葉が、樂家録の跋に「夫雖本朝之樂曲其傳久而未失其統、、、竊聞西域宸旦既其道絶之、、、」[樂家録：1683]と残響するのである。

いずれ儒教の古典を本にしているのだから、言表レヴェルでは益軒も蕃山も大して差がない。しかし同じ禮樂思想と云っても蕃山にあつては政策的な面が強い。其れが樂家録の禮樂思想の底に流れる思想のように思われる。これが恐らく第二の特徴である。

第三の特徴は神楽の扱いである。

樂家録全五十卷(元禄3[1690]年完成)の巻第一から第七までは神楽(及び催馬楽)に当てられている。(巻之七 和琴は神楽部分から楽部分への転換点になっている。)その詳細な神楽の記述(レパートリとその歌詞、執行の次第(上演法)、用具の製法、呼び出し状から故実伝

承上演記録の類、奏法など)を此の大著の冒頭に置いたことは、安倍季尚の神楽への姿勢が従来の楽書にみられるものと異なることを物語る。

つまり、教訓抄では神楽に触れることが全く無く、體源抄では取り上げられはするものの、所謂「楽」全般についての記述の後に神楽の記事が現れる(全十三巻中第十巻の前半)。そして其の後には催馬楽や風俗、管絃の御遊という、プロたる楽人の責任範囲ではない、アマチュア堂上貴族の「あそび」の領域についての記述があり、更に諸々の雑記事が続いている。即ち、體源抄も「楽=舞楽」という教訓抄的理解の線上にあつたのである。

もちろんそこには、楽=舞楽は「中華之曲」であるのに対して、神楽は日本の歌であるという意識があつたであろうし、催馬楽などを考慮に入れると舞楽に対する声楽というジャンルによる区別が意識されても居たであろう。しかしそれを更に越えるものとしてこれらは堂上の「あそび」、堂上の関わるジャンルであるという意識があつて、従つて體源抄の記述の構造は、まずプロの守備範囲を固め、其の後にアマチュアの音楽について言及したものであると捉えることができるのである。

季尚は神楽の記述を巻頭に掲げた。其の意味は、彼が神楽を禮樂思想的な意味で「雅楽」と捉えたということである。もちろん、17世紀後半に謂う所の「雅楽」はいわば理念としての用語であつた。江戸時代を通じて実体に対応する概念は相変わらず「楽」だったのである。しかし神楽を楽つまり宮廷の音楽の体系の頂点に据えるという発想はそれまでの音楽文献には見られなかったことである。所謂四大楽書に限定する限り、樂家録の構想した雅楽体系は新しい、先蹤がないといわなければならない。そしてその意味で、此の問題は樂家録成立の核心の一つになる。

さて、安倍季尚が何時、どのような理由なり機縁によつてこのような構想を抱くようになったか、その解明が小論の課題である。

いつ頃からかは明らかではないが京都在住(1661-67)[宮崎 1990：594-5]期の蕃山に季尚が師事し[宮崎：344]、季尚と熊沢蕃山との間に学問と楽の両面で親密な交友関係があつた。更に、貞享年間大和郡山から蕃

山は屢々上洛し、そうした折りに、例えば貞享元年(1684)10月4日や貞享2(1685)年2月2日には管絃の集まりもあった[宮崎 1990:355]。季尚が蕃山の越天楽の笛を評して「此音は音人にあらず。心情の正しきが音律に発せるなり」[宮崎 1990:355]といったというのもそういう機会に於いてであったのだろう。

蕃山は貞享3(1686)年11月12日阿部飛驒を訪問した(宮崎 1990:361)が、樂家録にも蕃山の名を挙げているところが2箇所ある。「木枯 本は安倍の少弼仲国の笛也。今は武家熊沢次八伯継之を持つ也」[:1335];卷五十、第五神主祭略式[:1666-67]に蕃山の名が見られる。此の章の叙述は些か明快さを欠くが、宗廟で祖霊を祭るに際しての楽の記述であることは間違いない。次に奏者が記されていて、箏は「熊沢氏伯継、彼の家の家臣也。」以下笙、篳篥、笛、太鼓の担当者として楽人の名が挙げられ、割注に「右は万治三年庚子年八月十八日、備前の太守少将平光政之を祭る。而して以来毎年絶ゆること無し。」記述の順序に混乱があるが、これは或いは蕃山が幕府から忌避され、それに関わって光政も又批判を受けていたことを念頭に置いて、本来の叙述を多少省略した改訂版というのでもあろうか。逆に言えば、にも拘わらず此の祭を記録に止めておきたいという気持ちの強さが現れていると言えよう。それに続く記事も同じく意図が明快でないが、「亦一圖」として少し詳しい式次第とそれへの楽の曲名が記されていて、其の末尾に笙、篳篥、鞆鼓の奏者が記されている。鞆鼓の奏者は「飛驒守安倍季尚」である(飛驒守任官は慶安四(1651)年)。更に割注に「他の楽器を交えざるは祭主世を憚る之故也」。そこで、光政は蕃山の勧めで先祖を祭るのに神式で、且つ宗廟雅楽の意味あい「楽」を用いた;それは蕃山が池田家を離れてからも続けられた;祭儀には京から楽人を岡山へ呼び寄せた、と推論できるのである。ということは、蕃山と季尚の接触の可能性も既に万治三年(1660)以前に置く可きであろうか。

此の蕃山こそ内侍所の御神楽を古楽の今に存するもの、雅楽の名に相応しいもの、禮楽思想を実現するものとして、高く評価した人物であった。そして集義和書(1672初板)の巻第八に「禁中の御位を尊くあふぎ奉り、いにし

への禮楽の絶へぬ様に、御神楽には御神楽の領をつけ、節会御遊等にも、それぞれに領をつけ奉り」(下線筆者)[集義和書:154]とあるのが其の証拠である。蕃山は雅楽解や源氏外伝などで禮楽や楽つまり明治以後の所謂「雅楽」について述べる時、特に神楽に言及することがないのは事実であるが、既に和書で此の様に述べていることをその後否定してはいない。彼にとって神楽が宮廷の音楽の最も大事なものであるという考え方は変わらなかったであろう。

神楽を楽の体系の頂点に据える樂家録独自の構想には蕃山の禮楽思想が強く支配していたことは明らかである。しかし此の構想はいつ頃季尚の脳裏に浮かんだのであろうか。

実見していないが、前述のように‘異本樂家録’の成立下限が1670年であるとする、此の構想はそれ以前でなければならぬ。そこで、可能性の問題としては、蕃山が京都に寓居した1660年代が両者の接触の時期、且つ今論じている問題にセンシカルな時期であると考えられる。残念ながらこの時期の両者の接触については、間接であれ直接であれどのような経路を経て蕃山の禮楽論、特に神楽こそ唯一今に残る古楽であるという主張が季尚を動かしたのかについては、未だ詳らかにする手がかりを持たない。

それにしても樂家録の中でも神楽についての記事はとりわけ詳細なように思われる。其の行事の進行の細部に及ぶ記述は、単に当時執行されていた状況を記録に止めると言うよりは、むしろ一種のVorschriftとして後世に残そうとしたのではないかと思えるのである。

ほとんど廃絶したというに近かった宮廷の音楽に、今新たに確立した様式を賦与して楽を蘇らせたという自信、ここに新しく雅楽を始めたという自覚が大成録の執筆に志させたのであるとすれば、それに蕃山の思想が触媒となって樂家録の構想が生まれたのだと言えよう。先に合理主義、実用主義と理解したものは、此の著作の場合は、むしろ規範を作っておかなければならないという発想の発現であったとする方が正しいのかも知れない。

この様な理念は、既に絶えんとする伝統を文字に記して後世に残すことを目的として明言していた先行の樂書

一般には見られないものである。後世に対する軌範の書であるというこの理念の存在が樂家録の最大の特徴、特異性であり、かつ此の著作の成立に関わるものであった。

(俊光日記など未見の史料もあるので、いずれ機を見て季尚と学者達との交流などについて詳論したい。)

本稿は1994年度塚本学院教育研究補助費に依る。

#### 引用文献一覧：

[著者 出版年：頁] として挙げたもの

辻達也 (編)

1991 『日本の近世 2』 東京 (中央公論社)

羽塚啓明

1936 「樂家録解題：1-5」 [日本古典全集本『樂家録』五 卷末所収]

宮崎道生

1990 『熊沢蕃山の研究』 京都 (思文閣出版)

[書名 : 頁] として引用したもの。

[雅楽解] 熊沢蕃山

1979 『熊沢蕃山 下』 東京 (日本図書センター) 「日本教育思想大系」

[樂家録] 安倍季尚

(1690) /1936/1977 東京 (現代思潮社) 「日本古典全集」

[教訓抄] 粕近真

(1233) /1973 東京 (岩波書店) 『古代中世芸術論』 「日本思想体系 23」

[源氏外伝] 熊沢蕃山

1678 東京 (日本図書センター) 『源氏物語古注釈大成 8』

[集義和書] 熊沢蕃山

1672/1971 『熊沢蕃山』 東京 (岩波書店) 「日本思想体系 30 : 7-403」

[體源抄] 豊原統秋

(1512) /1933/1978 東京 (現代思潮社) 「日本古典全集」

dem Modell von *Taigen-shô* hatte Suehisa auch in seiner ersteren Schrift *Taisei-roku* (vor 1670) mit dem Instrumententeil das Werk begonnen. Die Frage ist, wann und warum jene Idee der *kagura*-Schätzung dem Autor eingepflanzt wurde. Der Wendepunkt wird in den Sechzigern des Jh.s angesetzt. Der Anlaß zur Reform wurde wahrscheinlich durch die Begegnung mit dem Konfuzianisten KUMAZAWA Banzan gegeben, der eigenwillige, politisch-ethische Ideen hegte und den Musizierbereich *kagura*, diesen ältesten und verehrungswürdigsten, als den der chinesischen *ya-yüeh* etwa entsprechenden Bereich in Japan gedeutet hatte. Suehisa arbeitete lange Zeit über das Werk und legte wahrscheinlich erst in 1688 die Feder nieder.

## Die Entstehung des *Gakka-roku* von ABE no Suehisa

MABUCHI Usaburo

Suehisa (1622-1708), Musiker am Hofe, der in der chinesischen Klassik bewandert war, schrieb eine *gagaku* - Enzyklopädie *Gakka-roku* (des Nachworts Jahr 1690). Das Buch ist der pragmatisch-rationalen Denkweise wegen bemerkenswert. Aber man sollte die Behandlungsweise der *kagura* genau beachten, d.h. der Autor stellte diesen Musizierbereich ausnahmsweise ganz an vorn des Werkes. Von dem Bereich hatte man früher kaum (*Kyôkun-shô*, 1233) bzw. gegen Ende des Werkes nur kurz flüchtig (*Taigen-shô*, 1512) gehandelt. Nach