

# 樂家録と現行雅樂

—特に箏篋の奏法をめぐって—(1)

廣瀬信夫 馬淵卯三郎

## I

一般論として、日本音楽のように、古い楽譜が存在しているにも拘らず、そのインタープリテーションを否定しかつ演奏伝統の長さを誇称する音楽にあつては、その「現行の演奏様式」が果して長期に及ぶ伝承期間のどの時期を反映しているのかということが、研究者にとって客観的かつ学問的に十分論証されなければならない問題となろう。勿論雅樂のみがそのような検証を必要とするのでないことは言うまでもない。雅樂にはそのような歴史的演奏様式の研究を可能にする程度に資料が整っているということである。これは発想的にはともかく方法論的にはまだその緒に就いたばかりであつて、その意味で、これは試論の性格を持つ。

本稿では箏篋の演奏様式に限定し、樂家録卷之十一 箏篋の第廿四 箏篋譜字之次第、第廿五 箏篋左右手相分之法□ 十二律圖、第廿六 箏篋唱歌之法、第廿七 箏篋息強弱之説、を取り上げて、樂家録の記述と現行雅樂の演奏の実際とを比較し、その異同を論じることにする。(樂家録で箏篋の演奏様式に関わる章は上述第廿四章から第四九章までに及ぶが、ここでは上述の4章のみを取り上げた。これは紙数の制限もさることではあるが、この種の議論では、雅樂研究の現状からしても、何等かの形で本文を提示することが必要であると感じたから、結果的に4章分に限定せざるを得なくなったものである。即ち、これはその報告第1というわけである。)

安倍季尚の『樂家録』は元禄3(1690)年完成した雅

樂の百科全書的大著である。この書に就いては別に取り上げる予定があるので、ここでは使用した諸本に就いて簡単に述べるにとどめる。主として利用したのは日本古典全集所収の活字本(底本は羽塚啓明写本、略:古)である。とはいえ、校訂ないしは校正レベルに対する不信感には抜き難いものがあつて、校合の必要を感じていた。幸い最近本学図書館に狩野文庫本(筆写者不明、略:狩)と京都府総合資料館本(筆写者不明、なお国書総目録に「元禄三写」とあるが筆写年不明。略:京)のマイクロコピーが架蔵されることになったので、これら3本の比較を試みたところ、異同の多くは送り仮名や返り点に見られた。そして(古)が、今回論ずる箇所に関する限り比較的善本であること、また(京)は送り仮名が最も多いが、返り点は逆に書き忘れが多く、かつ助詞を音読する傾向がある;(狩)(京)は(古)とは送り仮名等に関して別系統であること;にもかかわらず(狩)と(京)とは筆写者の系統なり好み異なること、などがわかった。

## II

本文に就いては既に活字本もある事なので、ここでは組版、活字、紙数その他色々の事情を考へて、その提示を諦め、読み下し文のみを示した。これは色々見解の分かれるところだと思ふが、これが本来の漢文つまり中国の文献であれば、原文をそのままいわゆる白文で提示し、それに現代日本語の訳文をつければ必要にして十分な処置である。そこに介在する読み下し文は疣贅である

のみ成らず、往々にして原意へのアプローチの障害物でしかない。ところが日本漢文の場合は、漢文調という特殊な文体の日本語を漢字で書き記したに過ぎないものだから、日本漢文では送り点送り仮名は形態的に不可欠のものと言わなければならない。しかしよく考えてみると、この形態はいわば一種虚構の存在、Scheindasein である。だからこの幻像を省略する事は差し支えないだろうが、この見せかけの存在形態の実体としてその奥に音響として存在する漢文読み下し調の本文というものがある。それを提示せず、いきなり現代語訳文のみを提示するということには躊躇させるものがある。ところが他方で、読み下し文の送り仮名を旧仮名遣いに徹すべきか否かと言う問題があって、もし文語体に現代風送り仮名を交えたら確におかしい筈なのだが、しかしそれはそれで又、我々の見慣れた漢字仮名混じり文の字面と乖離する。ここでは妥協の一案として、上記3本に見える送り仮名は尊重し、また要すれば異同を注記したが、総じて旧仮名に拘らないという方法を取った。実際的な解決案として諒とされることを願う。

異体字などは現行の物に直したが、略字本字の区別はしなかった。活字本の(古)では「聲」であっても(狩)や(京)では略字の「声」である様な例が見られたからである。また原文の漢字をできるだけ呈示するという趣旨で、「而」「之(ノ、コレ)」「也」「于」「於」「者(ハ、テイレバ)」などの助字は、読まない場合は相応箇所( )に入れて記し、読む場合は敢えてそのまま記した。しかし「不」は特に記すことをしなかった。また、3本のいずれかで仮名が送られている場合は仮名の後に( )に入れて漢字を記入した。漢字の読みや送りがなについては、上記の3本に記されたものは片仮名で、筆者によるものは( )内に平仮名で記した。割注は{ }に入れた。改行を/で示した場合がある。律名には適宜ほぼ相応するドイツ音名を注記した。校異は+を以て注したが、送り点送り仮名に関しては特に問題があると考えたものを除き、敢えて注記することなしに3本を総合して読み下すことにした。筆者の感覚よりも、著者に近い時代の読み方を尊重すべきかと思ったからである。語釈乃至注釈には#を冠し、要すれば更に現代語化[\*]を試み

た。Ⅲに引用した図版はすべて(狩)からである。

演奏様式に関わっての現行雅楽との異同については、すべてⅣに譲る。

### Ⅲ

#### 第二十四 筆筈譜字の次第

丁 上 一 四 六 凡 工 五 舌 無 {已上/十字}

右之内無ノ之穴ハ動かさざる也。故ニ楽譜に於いては此ノ字無シ。困てこれを下ニ記ス。又此外、吹品に用ウルノ之七字有り。之ヲ第二十八章に挙ぐ++。

+ (狩) (京) 共に「シヤウ」++ (京)「挙ス」(以下同じ)。

# 天王寺楽所雅亮会で慣用されている穴名の呼び方を挙げて置くと、テイ→チョウ、イツ→イチ、シ→ヨン、リク→ロク、ハン→ボウ、コウ→ク

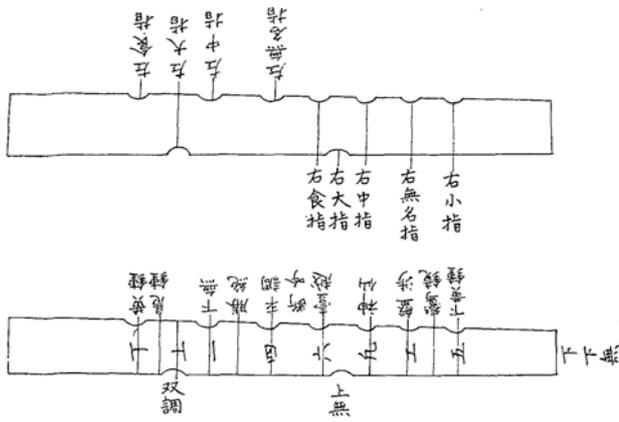
## 吹品：読みは未詳。仮にフキボンと読んで置く。

第二章では穴名以外の、主として奏法に関わる記号(手品に(於)用うる(之)字)が説明され、章の最後には「以上吹品の文字云々」とある。第二章は「変の吹品」、第三章は「中(あたる)の吹品」、また第二章には「手の拍子とは手品のこと」という割注がある。指や手の動作で、メリ音や塩梅音を生み出す技法をさしていることには間違い無いが、これに就いては、第二章以降を取り上げる論考で更めて詳論したい。

\* 第廿四章 譜字(筆筈の指で抑える穴を指す)を上方から、裏穴である無も含めて順に、つまり次第を追って列挙したもの

但し、「無」は「六」と「凡」の間にある裏穴で、これを抑えている指は抑えたままで「動かさない」、つまり此穴は使用しないということになるので、楽譜には此譜字が出てこない。だから下 [=行の最後] に記した。これら十個の譜字の外に、吹品用に七字あって、第二十八に示す。

#### 第二十五 筆筈左右/手相い分かツ之法 並びに十二律の圖



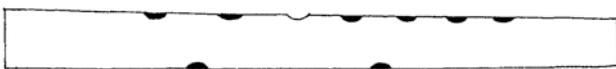
図版 1

右挙ぐる所は十二律古法之圖ナリ也。九竅（きょう）ト雖トモ（而）黄鐘ニ甲乙兩聲有り。故ニ律は八ニシテ（而）其ノ穴皆各一律ヲ隔つる也。故に残る四律ハ者管孔之間ニ在リ。故ニ其上ノ之律ヲ下メラシテ之を用う。是れ古法ト雖トモ此（か）くの如きトキハ則ち勞シテ（而）剩つさへ之ニ合わせ難シ。故ニ愚意に設為（もう）くる之圖<sup>+</sup>、之を左ニ挙ぐ。

<sup>+</sup>（京）には「愚意」に返点が記されていないので、「愚意之図を設為して」読ませるつもりだったのかも知れない。

\* 第 25 章 箏の孔を両手に分けて抑える方法 及び 孔の出すオクターヴ 12 半音のきまり

上に掲げた物は昔の 12 音の出し方である。箏には穴が 9 個あるが、黄鐘 a はオクターヴ差で高低 2 音あるから、音階音としては 8 音で、それを出す穴はすべて [ではなく双調 g と下無 fis, 神仙 c と盤渉 h の間は例外だが] それぞれ半音一つ置きになっている。それで、12 半音の中残りの 4 音は穴と穴との間にある。それでその上方にある穴の出す音高を下げて音を作る。これは昔からの方法であるが、これでは苦勞した割には正しい音高を得ることが難しい。それで私が考えて作成した音高の出し方を下に列挙する。



図版 2

右（図版 2）ハ断吟<sup>+</sup>（dis/es）を生ずる之術ナリ也。圖の如く平調（e）一穴<sup>++</sup>を開き余ハ皆之を塞ぐ<sup>+++</sup>。息和（やわら）カニ吹きテ可也。余は之に倣え。

<sup>+</sup>3 本とも「断吟」。<sup>++</sup>（京）「二穴」。<sup>+++</sup>（京）「塞ス」（以下同じ）。



図版 3

右（3）勝絶（f）を生ずるノ之術也。圖ノ如く下無一穴ヲ開<sup>+</sup>き余は皆塞ぐ<sup>□++</sup>。

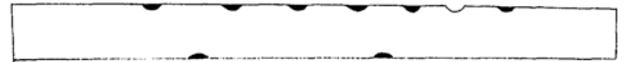
<sup>+</sup>（京）間。<sup>++</sup>（京）読めず。



図版 4

右（4）鳧鐘（gis/as）を生ずるノ之術ナリ也。圖ノ如く黄鐘一穴ヲ開き余は之<sup>+</sup>を皆塞ぐ。

<sup>+</sup>（狩）のみ「之」がある。



図版 5

右（5）鸞鏡（b/ais）ヲ生ずるノ之術ナリ也。圖の如く盤渉一穴を開き余は皆塞ぐ。

# 運指に依ってこのように、孔には無い音高を含めてオクターヴ 12 半音を求めるといふ発想は樂家録以前にも無くはない。箏への言及が殆ど見られない體源抄だが、統秋と同時代の大神景益が始めたと言う、所謂尺八つまり後の一節切による十二律圖（運指法）が示されている【體源抄：635—636】。これは紙鳶の「十二律窺のこと」【糸竹大全：53】と小異がある。問題だと思われるのは、後者には指を翳してメラす技法が用いられているのに対して、景益の圖では抑える孔の組合せに依って音高を得ていることで、この点では季尚の発想の先駆とできるようである。いずれにしても、16 世紀の田樂法師と樂家の交わりのようなものが、17 世紀の樂家と紙鳶の著者との間にも成立していたのではないだろうか。

もう一つここで考えて置くべきことは、リードの操作で音高を変える（第二十七参照。）のが古来の法だという中で、このような方法で正確な音高を得ようと発想しそれを主張する季尚と言う存在をどう評価するかということである。

## 第二十六 箏築唱歌之法

箏築毎句唱へ出し之詞 多乳津傳止 {此ノ外利ノ之詞を相交じうる也。}

\*箏築のフレーズの最初の詞はタチツテト {そのほかにリの詞で始めることもある。}

丁<sup>乳</sup>上<sup>乳</sup>一<sup>多</sup>四<sup>多</sup>六<sup>乳</sup>九<sup>止</sup>工<sup>津</sup>五<sup>傳</sup>古<sup>止</sup>

図版 6

唱へ出ス一句ノ内、唱え替うるノ詞 羅利留礼呂 {此外屋之詞を相交じうる也。}

丁<sup>利</sup>上<sup>羅</sup>一<sup>羅</sup>四<sup>羅</sup>六<sup>利</sup>九<sup>呂</sup>工<sup>呂</sup>五<sup>呂</sup>古<sup>呂</sup>

図版 7

打ウツ詞 波非不邊保 {打ハ者一指を以て叩タタク詞也。}

丁<sup>乳</sup>ノ<sup>非</sup>上<sup>乳</sup>ノ<sup>非</sup>一<sup>多</sup>ノ<sup>波</sup>四<sup>多</sup>ノ<sup>波</sup>六<sup>乳</sup>ノ<sup>非</sup>九<sup>止</sup>ノ<sup>保</sup>工<sup>止</sup>ノ<sup>保</sup>五<sup>津</sup>ノ<sup>不</sup>

図版 8

唱へ出しノ+一句ノ内、屋ト之ヲ謂い替うるノ詞

六<sup>利</sup>上<sup>屋</sup>六<sup>利</sup> 六<sup>利</sup>上<sup>屋</sup>九<sup>呂</sup>工<sup>呂</sup> 上<sup>乳</sup>上<sup>屋</sup>一<sup>多</sup>上<sup>屋</sup>

図版 9

+ (狩) シテ。

+ (狩) 「リ」はすべて「引」。

右五音ノ之中、傳テ礼レ邊ヘノ三字之ヲ用いず。その説、略に曰く、所謂ル三字唱歌之聲共二皆濁ル。故ニ之を除ク也。管聲之清濁は息に（于）有りと雖も、本は唱歌に有ルノ之故に之ヲ用いざる也。後世猶精選シ可ナリ也。凡ソ唱歌之法、之を左に擧ぐ+。

+ (狩) (京) 共に「擧ス」

\*以上唱歌として五十音圖から数行を用いているが、エ段のテ・レ・への3字は使用しない。その理由として、「略」には「エ段の3字の唱歌はそれを歌う聲が皆濁っている。だからこの3字は排除するのである。管楽器の音の清濁は吹く息に依るのであるが、それも本を糾せば唱歌の聲が濁っているからである。だからそれらを使用しないのである。どんな字がよいか今後とも十分考えて選り出すのが良い」とある。さて唱歌のモデルを以下に列挙する。

# 唱：読みは「うたう」も可能だが、送り仮名が（京）に施されていたので、それに従うことにした。

## 略：未詳。卷末文献表には「通史略」が挙げられているが、内容的に適合しているとも思えない。外にも単に「古記」とのみ注記している文献もある。

### 清濁：この時期の清濁の意味するところを的確に把握することは非常に難しいように思う。一般的には、現行の唱歌のエ段に应ずる音高はメツた音で、かつそれに依ってそこに陰旋の音進行が生じるので「濁った音」とは陰旋の音進行を作り出すメリ音のことであると理解されている。現実に第27章には、リードの出し入れでメリ音を出す技法の存在への言及があるから、この解釈は多分正しい。清はだからその反対の、メツてない音ということになる。そして上記の行文から見て、季尚は雅楽に陰声を認めないものようである。であるとしたら、当時の雅楽の旋律進行は多くの点で現行の旋律様式と異なっていたと言わざるを得ない。問題は本当にそうだったのかということである。つまり、現実の音楽における淫声すなわち陰聲の有無と禮樂思想に影響された音楽論に於ける清濁の論議とは必ずしも合致しないのではないかということである。後者の論議は非常に観念的で、現実の旋律様式を反映していない可能性をも想定して置かなければならないからである【馬淵 1992 : 38-40】。

#### 詞：読みは「ことば」。教訓鈔の用語に就いて嘗て短文を草したことがあるが、その際教訓鈔では「詞」は個々の譜字を意味していることがほぼ「疑いようもない」が、樂家録では「唱歌の意味で」用いたり「譜字に関わる用語である」という理解も見られたりするこ



語があつて、単調なことをいうが、この場合どうであるうか。いずれにしてもこの拍子が所謂早拍子で有ることは、そこに挙げられている譜字列と唱歌の組合せからも、また延拍子があつて「早拍子の詞」が無いことから明らかである。

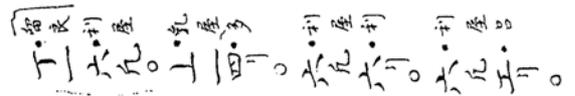
屋ト唱フ之詞 (図版 11)

延ノバ拍子之詞 (図版 12)

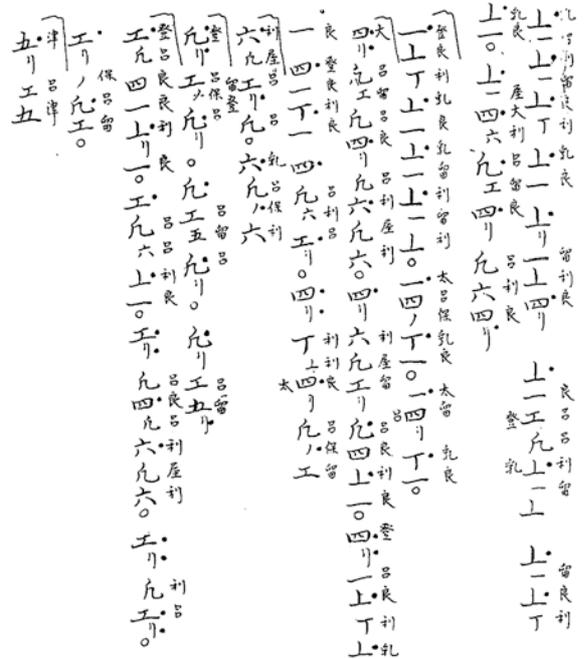
高麗曲ノ中ノ詞 (図版 13)

## 第二十七 筆策ノ息強弱之説

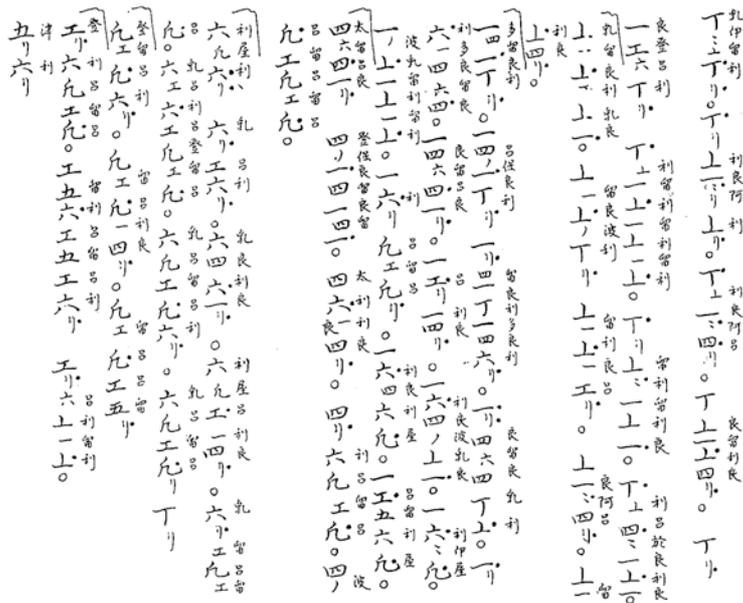
筆策の息籠大抵同じと雖も、他ノ穴ニ於移り替わるに及んで強弱有る可し {強ハ末張ル息/弱ハ末緩む+息}。弱き息ノ時、萎シホルル++聲音有る可し {其聲玉ヲ転ずるが如し}。此習練ニ二術有り。一に曰く、唇を以て少シ蘆舌ヲ縮メ、指の上げ下げニ随いて口舌を機アツリ以て文を為す也 {此術を用うるトハ則ち/其聲重く濁る}。二に曰く、手ノ拍子ニ随いて弱き息を生ずれば {手ノ之拍子とは (者)ノ手品ヲ謂う也} 其聲能く萎シオレテ聲音清ムナリ也 {清聲とは (者)ノ潔聲也/聲涼ク堅キ之謂い也}。手ノ拍子は近代之譜ニ (於) 見えず。古譜に (于) 見ゆ。傳授無くんば則ち之を知る可からず。{譜法第三十四章に (于) 見ゆ++。手移り等は第二十九章已下に (于) 詳らかなり。}



図版 11



図版 13



図版 12

+ (京) 緩ス。++ (狩) シボル。+++ (京) 見リ。

息は(者)正シク直カランと欲す。今強弱を教うる者何ゾヤ(乎)。曰く、始終同じ息に之を吹けば則ち聲音之末緩キガ加かる可し。毎句終リノ息殊ニ然リ。聲音薄クシテ(而)正律ヲ得ず、且ツ濁聲有る可し。故に毎(つね)ニ他律ニ(于)移ラント欲するトキハ則ち手ノ拍子ニ随イテ以て息を弱くし之ヲ吹ク可し。此(か)くの加からざルトキハ則ち其聲尖スルニシテ(而)聲ノ文ヲ成シ難キ也。而して其強弱、息を以て之を為す者好ム所にあらざる(非)也。手指ヲ以テ文ヲ為さば則ち息自ずから之に従う可し。凡そ聲音は其意ニ(于)従イテ発スル者ナリ也。故に息<sup>+</sup>を以て聲の文を為すトキハ則ち其心専ハラ息に在リテ(而)管ニ(于)満たず。故に其聲濁るナリ也。手ノ拍子ヲ以て聲の文ヲ為せば則ち心、指手ニ在リテ(而)息ニ(於)役セラレざる也。故に自ずかう息直クシテ(而)聲音清し。此(か)くの如カルトキハ則ち心、息の主ト為(な)リテ、精神管ニ(于)満ち、其聲寛且つ直ナリ<sup>++</sup>也。又曰ク、専ら直きを志して(而)強弱ヲ知らずんば則ち重キ聲有るカ(乎)。

+ (京) 意。++ (京) 直クナリ。

\*筆策の息の吹き込み方は大体同じだが、抑える穴が変わる際に、強くしたり弱く吹いたりすることがある{強いと謂うのは終りまで同じ強さの息、弱は先細りに力の抜けた息}。弱い息の時には優しく萎えた音がする{その音色は玉を転がすようである}。これを練習するのに二つの方法がある。一つは、唇で少しリードをくわえ込み、指の上げ下げに合わせて口と舌を使ってそれで文を作るのである{この方法でやると音色が低く濁る}。第2は、手の拍子に合わせて弱い息を吹き込む{手の拍子とは手品のことである}。するとその音は十分優しく萎えていてしかも音色は清い{清聲とは清潔な音色のことである。その音は軽やかで芯が通っている}。手の拍子を指示する記号は近頃の譜には見えないが、昔の譜には書かれている。しかし伝授されなければ解らない{その譜のきまりは、第34章にある。また手移りなどは第29章以下に詳しく述べてある}。

息はまっすぐに吹き込もうとするものであるの

に、いまどうして強く弱く息を吹き込むようにと教えるのか。その答は以下の通りである。即ち、常に同じ息で吹けば、音は先細りに成るだろう。特にフレーズの終りではそうなる。音は小さくなり、正しい音高が出なくなり、更に濁聲も有るだろう。だからいつも他の音に移るときは、手の動きに合わせて息を弱めて吹くべきである。そうしない時は音色に角があつて、音色による文ができなくなる。しかしこの文を強弱の息で出すのは私の好むところではない。手や指の動かし方で文を出せば、息が自然とそれに従うはずである。およそ音高や音色と謂うものは、それを吹出そうという意志が有れば出てくるものである。だから息の吹き込み方で聲の文を作りだそうとする時、注意力は専ら息に向いてしまつて管に心が十分向けられていない。だからその音が濁る(つまり低くなる)のである。手の動きで聲の文を出そうとする時は、注意は指や手に向けられていて、息に向けられない。だから息は自然とまっすぐに吹き込まれその音は正しい高さを保ち、音色は清潔である。このように行くと注意力が息を支配し、力が管にいっぱいになり、その音は伸びやかでまっすぐになるのである。また考えるに、専らまっすぐな息のみを求めて息の強弱と言うことを知らない時は音が重くなるのではないだろうか。

# 手の拍子：手の動き、運動、動作を意味している。

### 文：読みはアヤ。これは 樂家録で初出する術語ではないかと思われる。鞆鼓の中丸を意味するが、しかも同時に小丸(あるいは基本拍)の1/4拍をも意味している。拍の細分という意識は恐らく樂家録をそれ以前の樂書と断絶させるものであらうと思われる[馬淵 1993: 241]。但しこの用法は貝原益軒の音楽紀聞にも現れるので、17世紀のある時期から一般化した用語法であらう。そこで、文中の「文を作る」などの意味は、例えば塩梅音や持続の最後のメリ音等を拍子に乗せて正確にアフタクトのリズムを感じさせる様に奏するということ、弱拍であるからその音が鋭く激しくあつてはならないし、細分拍とはいえ正確な持続を明らかに聞かせるためには拍子を取る手の動きに併せて息使いをするのが良いということになるのであらう。

## IV

この章では、明治撰定譜による現行筆算の演奏様式と上述のなかで余り詳しく触れなかった「第廿六」に挙がっている唱歌モデルについて比較を行う。(明治撰定譜という用語を使用したのが、宮内庁楽部に保管されている原譜を使ったというわけではない。現在の雅楽団体が使用している楽譜(引用文献リストにあげたもの)は、元をたどればこの撰定譜の写しだからである。ただ、雅亮会の譜を比較に使用しなかったのは、現在演奏している曲数が宮内庁に比べ少し少なかったからである。)

季尚の記述によると、それぞれの譜字にあてられる発音は、図のようになる。

|   |   |   |   |   |
|---|---|---|---|---|
|   | ヒ | リ | チ | 丁 |
|   | ヒ | ラ | チ | 上 |
| ヤ | ハ | ラ | タ | 一 |
|   | ハ | ラ | タ | 四 |
|   | ヒ | リ | チ | 六 |
| ホ | ヤ | ロ | ト | 九 |
|   | ホ | ロ | ト | 工 |
| フ | ロ | ル | ツ | 五 |
|   |   | ル | ツ | 舌 |

図版14

これに対し現行では図版15のようになる[東儀文禮編筆算譜 1894/1934 鳳明会](現在、このような発音の図が付されているのは、この譜しかない)。

論点は、季尚が「略」を引いてエクスキューズすらつけている「テ・レ・への三字は、これを用いず」という一文に集約される。季尚の示す唱歌の「詞」(唱歌モデル)の中には「テ・レ・へ」の三字がない。そのことは前述の「安倍筆算譜」や「残夜抄之内秘譜」にも当てはまる。しかし現行では「丁」上」にそれらを用いている。勿論それらは演奏に影響する。つまりそれらは「メッタ」音高の指示なのである。すると季尚の唱歌では音をメラさ

|   |   |   |   |   |   |   |   |   |    |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|
|   |   |   |   | ヒ | リ | イ | チ | 丁 | 黄鐘 |
|   |   |   |   | ヒ | エ | ヘ | レ | テ | 上  |
|   |   |   |   | ヒ | ヘ | エ | ル | レ | 上  |
|   |   |   |   | ル | ラ | ヲ | ト | ア | 下  |
| ホ | ヲ | ロ | ト | ハ | ラ | ア | タ | 一 | 平調 |
|   | ホ | ロ | ビ | リ | ル | イ | チ | 六 | 越  |
|   |   | ホ | ロ | ヤ | ト | イ | チ | 九 | 神  |
|   |   |   | ホ | ヲ | ホ | 兄 | ト | 工 | 繁  |
|   |   |   |   | ル | ウ | ロ | ツ | 五 | 黄鐘 |
|   |   |   |   |   | ル | ウ | ツ | 舌 | 双調 |

「筆算譜」東儀文禮編輯 鳳明会発行

(1894/1934) 10p

図版15

なかったことになる。(時代は下がるが、小川守中の「歌舞品目」には、「今按ずるに、天王寺流、之[つまりテ、レ、ヘ]を用いる者有り。」「歌舞品目 : 408」という記述がみられる。)

さてこれらの「詞」が唱歌モデルであったとするならば、それがどのように生かされ、あるいは影響力を持ったのかを検証しなければならない。本稿末尾に掲げた比較譜は、現行レパートリから、各一例を挙げるにとどめたが、しかしまた、まったく対応例を見いだすことの出来なかったものも多い。これはなお今後の課題である。季尚の唱歌モデルと現行演奏との比較譜は、上段が「楽家録」の訳語、下段が現行演奏である。「楽家録」は黒音符を用い、譜字はすべて正律音に訳した。しかしこれは、総て正律で演奏されていた、という意味ではない。「楽家録」中の他の箇所には「メラ」す技法についての記述があり、実際には「メラ」した音も使用していたと考えられるのだが、唱歌からは、それは推測することが不可能だったからである。現行の方は、演奏時の音高、音価を示し、塩梅などの技法は線で記入した。両方とも下には唱歌を付けている。また、「引」はタイでつなぐこととしたが塩梅との混同を避けるため上向きに付けた。その他の記号(「リ」・「ノ」)はすべてそのまま書き込んだ。以下、この唱歌モデルと実際の曲との対応を見ていくことにする。

## 的々拍子の詞 (239 頁参照)

「丁」から始まっているフレーズ (唱歌モデル) は全部で 14 ある。①の唱歌モデルに対応するものとして、現行曲からは大食調長慶子の太鼓 13 の次の小拍子 2 つめから示した (以下、現行曲の引用箇所のみを記す)。②は壱越調迦陵頻急の太鼓 1 の次の小拍子 7 つめ。③は対応する曲が見当たらなかった。似たフレーズがあることはあるのだが、季尚の書いた通りではなかったので無理には対応させなかった。④は壱越調新羅陵王急の太鼓 1。⑤は同じく新羅陵王の太鼓 5 の小拍子 2 つめ。⑥⑦は該当無し (以下該当例の無いものは省略する)。⑧は壱越調賀殿急の太鼓 2。⑨も同じく賀殿急の太鼓 8 の次の小拍子 3 つめ。⑩大食調合歓塩の太鼓 18 の次の小拍子 2 つめ。⑭は黄鐘調平蠻楽の太鼓 5 の次の小拍子 4 つめ。

例えば①は、現行雅楽に於いて 3 通りの吹き方がある。平調 (および太食調)、盤渉調、黄鐘調で、それぞれ次のように演奏する。(ルは上。)

チ イ ル リ  
テ エ ル レ  
チ イ ル リ

図版 16

平調 (および太食調) と黄鐘調は唱歌が「チ」で正律の黄鐘 a の音であるが、盤渉調では、一般的に「テ」となっており、音も双調 g となる。同じ「丁上丁」という譜字を現行では 3 通りに唱歌するのに対し、季尚の唱歌では音高の違いが示されない。現行は一般に、正律音の場合は「イ段」、メラシた (半音もしくは全音下げた) 音は「エ段」で唱う。

「上」は、12 個の例が挙げられている。そのうち、該当箇所の見つかったもののみを挙げると、①は壱越調春鶯囀颯踏の太鼓 3 の次の小拍子 6 つめ。②は賀殿急の太鼓 1 の次の小拍子 2 つめ。⑤は平調王昭君の太鼓 1。⑥は平

調扶南の太鼓 2 の次の小拍子 2 つめ。⑧壱越調蘭陵王の太鼓 6。⑨は平調春楊柳の小拍子 5 つめ。⑫は双調胡飲酒破の太鼓 4 の次の小拍子 2 つめ。

現行の「上」は総て「テ」から始まっている。音高は双調曲の場合を除き大抵勝絶 f である。双調曲は宮音が双調 g であるので、正律音を用いるのは当然だが、他の調子の曲は「一」と同じ音高で演奏する。瞬間的かつ装飾的に g の音高になりこそすれ、持続することはない。季尚の挙げている唱歌モデルの中には、現行でこの g になるものは挙げられていない。

「一」には 14 個の唱歌モデルが存在する。①春鶯囀入破の太鼓 14 の次の小拍子 5 つめ。②迦陵頻急の太鼓 5 の次の小拍子 5 つめ。③平調三臺塩急の太鼓 2 の次の小拍子 3 つめ。④壱越調胡飲酒破の太鼓 7 の次の小拍子 2 つめ。⑧新羅陵王急の太鼓 5。⑨長慶子の太鼓 12 の次の小拍子 2 つめ。⑩平調早甘州の太鼓 7 の次の小拍子 2 つめ。⑬胡飲酒破の太鼓 2 の次の小拍子 2 つめ。「一」は譜字が比較的細かく異なっているものが多く、現行と対応し易いのではないかと考えていたが、完全に一致するものは上に挙げたものぐらいである。

「四」は全部で 6 個である。①合歓塩の小拍子 1。②賀殿急の太鼓 6。③壱越調酒胡子の太鼓 2 の次の小拍子 2 つめ。④も同じく酒胡子の太鼓 5 の次の小拍子 2 つめより。⑤平調林歌の小拍子 4 つめ。⑥扶南の太鼓 10 の次の小拍子 2 つめ。

「六」は全部で 13 個あるうち、①は王昭君の太鼓 5 の次の小拍子 2 つめ。②は賀殿急の太鼓 5 の次の小拍子 2 つめ。③は迦陵頻急の太鼓 5 の次の小拍子 7 つめ。④は王昭君の太鼓 8。⑩は蘭陵王の小拍子 1。⑪は同じく蘭陵王の太鼓 1。

「上」は 3 モデルのみ。①不明。②平蠻楽の太鼓 1 の次の小拍子 4 つめ。③春鶯囀颯踏の小拍子 5 つめ。

「工」は 8 個ある。そのうち①は新羅陵王急の太鼓 2 つめ、②は長慶子の小拍子 1 つめ、④は王昭君の太鼓 1 の次の小拍子 2 つめ、⑤は双調武徳楽の太鼓 1 つめ、⑦は王昭君の太鼓 2 の次の小拍子 2 つめである。

「五」は 3 例ある中で、①は双調武徳楽の太鼓 5 の次の小拍子 2 つめ、③は黄鐘調鳥急の太鼓 7 の次の小拍子 3

つめに該当する。

### ヤと唱う詞 (239 頁参照)

ここでは 4 例挙げられている。「丁」が 1, 「上」が 1, 「六」が 2。対応したものは「丁」で、合歓塩の太鼓 16 の次の小拍子 2 つめからである。現行の曲と譜字・唱歌が一致したのはこの 1 例のみであるが、この「丁」と「六」から始まるものは「凡」を「ヤ」と唱い代えるもので、フレーズは違いこそすれ現行においても同じである。言い換えれば、明治撰定譜は「凡」のみ「ヤ」と唱い代えるのである。

### 延拍子の詞 (239—240 頁参照)

「丁」は 8 句挙げられている中で⑤のみ該当曲を持つ。即ち、壺越調承和楽の太鼓 7 の次の小拍子 4 である。

「上」は 5 つとも総て対応した。①は平調萬歳楽の太鼓 1。②は壺越調迦陵頻破の太鼓 2 の次の小拍子 6 つめ。③は承和楽の太鼓 1 の次の小拍子 4 つめ。④は萬歳楽の太鼓 8 の次の小拍子 4 つめ。⑤は同じく萬歳楽の太鼓 3 の次の小拍子 4 つめ。

「一」は 13 ある内の二つの対応が確認された。③は賀殿急の太鼓 8 の次の小拍子 1 つめ。⑩は承和楽の太鼓 1。ここで、的々拍子のところでの解釈と異なる例が登場した。「賀殿 急」は、現在では「早拍子」ものとして収録されている。もちろん舞楽に際しては舞楽吹きをおこなうが、譜面自体は「早拍子」なのである。しかし、③の例は明治撰定譜の「延拍子」中からは見いだすことはできない。ということは、先の的々拍子に関する解釈は成り立たなくなるのであろうか。

「四」は 5 例中③迦陵頻破の太鼓 1 の次の小拍子 4 のみ。「六」は 8 例中⑧迦陵頻破の太鼓 5 の次の小拍子 2 のみ。「凡」は 3 例中①壺越調十天楽の太鼓 7 のみ。「工」は 3 例中①壺越調賀殿破の太鼓 5 の次の小拍子 6 のみ。

「五」は小指子の無い(狩)では壺越調調子の一句の冒頭部分に対応する。しかし(古)(京)には小拍子があるので、そうすると当てはまらなくなる。

### 高麗曲中の詞 (240 頁参照)

ここには「上」が 5 例、「一」が 3 例、「四」が 6 例、「六」が 2 例、凡」が 3 例、「工」が 5 例、「五」が 1 例挙げられているが、対応する箇所は「六」の②貴徳破の

太鼓 1 の次の小拍子 3 つめからと、「五」で高麗双調の音取の最後の部分だけである。また、「丁」で始まる例が一つも挙げられていないのが不思議である。写本 3 種ともに挙げていないことから見て、誤写乃至脱落とは考えられない。当時は「丁」で始まるフレーズは無かったのであろうか。

もう一つの疑問点は、「舌」で始まる唱歌モデルも挙げられていないことである。明治撰定譜には「舌」から始まるフレーズ唱歌は少ないながらも存在している。高麗曲中の「丁」やこの「舌」の唱歌モデルの欠除は、当時の高麗楽の筆筈の旋律様式が現在のそれとは異なるものであったことを証言しているのであろうか。(未完)

### 引用文献

- 紙鳶 [1685] /1699/1978 日本歌謡研究資料集成 第三卷 糸竹大全 三 (永田長兵衛/勉誠社): 172—198  
樂家録 (1690) /1936/1977 覆刻 日本古典全集 (現代思潮社)  
筆写年代不明 狩野文庫本  
筆写年代不明 京都府立総合資料館本  
歌舞品目 (1857) /1930/1978 覆刻 日本古典全集 (現代思潮社)  
體源抄 (1512) /1933/1978 覆刻 日本古典全集 (現代思潮社)

- (明治選定譜) 筆筈譜 中小曲 1977 小野雅楽会 (監修: 東儀和太郎)  
舞楽用 1978 小野雅楽会 (監修: 同上)

馬淵卯三郎

- 1992 糸竹初心集の研究 — 近世邦楽史研究序説 — 音楽之友社  
1993 「<sup>ガク</sup>「<sup>コトバ</sup>楽の詞 — 《教訓抄》用語抄(一)』『音と言葉 谷村晃先生退官記念論文集』音楽之友社: 230—242

的々拍子

①  
 チル リラ ロ ラリ リルリ  
 チイルリラ ロラ チラ リイ  
 ④  
 ラルリ ルリラリ タハ  
 チイ レルレ チイルリラ レエ  
 ⑦  
 チル リロオラ チル リルリ ラルラ  
 チイ ラルラ  
 ⑩  
 タラリ ラリヤ ラリチラ  
 リタラ リイ チラ リヤ  
 ⑬  
 ロリタ ハロ リラ ラ  
 チラ  
 トル  
 ロ

①  
 チル ラリ ラリ ルリチリタ  
 テイルリイ テラ リイ  
 ④  
 リチラ タ ヤタ ルリラ  
 テエララア テイルレラ  
 ⑦  
 ルリラ ルリチラ ルラリチラ  
 テイルリレラア  
 ⑩  
 リラロ リチラリ ラルラ  
 テエリラロラ テエラルラ

①  
 タルララリ ラリ チラリロ  
 タルララハリヒイ タラ リイ タア レラリ ロルロリイ  
 ④  
 チラリ ハチルラリ  
 タア リラ リイ  
 ⑦  
 ハラルロ ホラルラリ ラリ  
 タア  
 ⑩  
 リロ リロラ リララ リタラリ  
 リロ タア リロラア タア リラア  
 ⑬  
 ラリ ロクタララ タラ リ  
 タア  
 ⑯  
 ハ ロホラ  
 ハロ

①  
 タルララト ラルラトラ リラト ラロホラ  
 タアラララ タアハラルラトラ レラ トララロホラア  
 ⑤  
 タリロ タリラロ  
 タアリロラタア リラ ロホ

①  
 リヤリ チロロリ チロラ リラ ラリ  
 リイヤリヒチロルロリイ チロラア チヒララ  
 ⑥  
 リラリ ラリ ロホ ラルリ  
 ⑩  
 ロホロロ リロホ トロラ チロルチロホ  
 チロホ ロルロ チイ ロホロ

①  
 トル ロロ チロ ホロ チロ ホロリ  
 トラロラホロ トラロ ホルリ

①  
 トルロリ ルラ ルリラ ル  
 トルロリイ トラルラア ハア トラ ホル  
 ⑤  
 ロル ルロリロ ロリ ルラルラ  
 トル ルウ トラ ホルレ

①  
 ツロリロト ルロ ツロリ  
 ツロリロ ツルルリイ

ヤと唱う詞

①  
 ルラリヤ チヤタ リヤリ リヤロ  
 チラリヤ

延拍子

①  
 チイルリ ラ アリ  
 ③  
 リラアロ ラルリラ  
 ⑤  
 ラトロリ リルリルリルリ  
 チイラロルリイ  
 ⑦  
 ルリルリラ リロオラリラ

上

① チル ラリチラ ルラハリ  
② テ エレ エレ エラ ア テ エレ エヘリイ  
③ ル リラロ ラ アロ  
④ テ エレ エラ ロラ テラ アロラ  
⑤ ル リラ  
⑥ テ エレ エラ ロラ

一

① タル ラリ ロハラリ  
③ ルラリタリ ララチリ  
④ タア アラハラタリ リイ  
⑤ リタララ ラルロラ  
⑦ ロリラ リラハチラ  
⑨ リイヤ ハチルルリ  
タハ レルレエルレエ  
リロロ リラリヤ  
ロルリヤ

四

① タル ロラ トホラルラ タリリラ  
② タリヒイラア  
④ リロロ タハロロロ  
⑤

六

① リヤリ チロリ チラリラ  
④ リヤロリチ チルロロ チロリロ  
⑦ ロチロロリ チロロ  
⑧ チロロラリイ

九

① トルロリ ルロラ ルロル  
② トルロラリイ  
一  
① トリロロ ルリロロ ロリリ  
② トラホラララア

五

① ッリ  
② ッウリ

高麗曲

上

① チルリル ラリチラ ルリラ ラロリル  
④ ルラリチラ ヤタリロルラロラ

一

① トラリチラチルリルラロホチラタルチラ

四

① タロロラロリヤリ リヤルロラリラト  
④ ラリチラトタリラロロ リリラロホル

六

① リヤロ ロチロホリ  
② チイヤハリ

九

① トロホロ ロルロ  
② トロホロ

一

① トララリラロロラ  
④ リヤリ リロホロ

五

① ッロ  
② ッウロラ