

『仁智要録』に見る箏の奏法
——唐代の箏の奏法解明の手がかりとして——
The Zheng Playing Method Seen in *Jinchi yoroku*:
As a Clue to Clarify the Zheng Playing Method in the Tang Dynasty

李 嫣 寒
LI Yanhan

キーワード：箏、奏法、『仁智要録』

1. はじめに

1.1. 研究目的

中国の唐時代においては、経済の興隆と皇帝の音楽の嗜好により燕楽¹が次第に広まった（関也維 2006, 33, 54）。また燕楽の広まりとともに、箏も燕楽に欠かせない楽器の一つとして発展・普及した。箏の楽譜は唐代には存在していたが（中 2008, 159-187）²、その後の歴史の中で失われてしまい、記録や伝承の断絶がある。

一方日本は、奈良時代から平安時代にかけて唐に遣唐使を派遣し、その政治や文化、音楽を学んだ。藤原貞敏（807-867）に代表されるような遣唐使たちは、一定期間の学習を経て唐代の音楽を日本に伝え、その音楽は日本の雅楽を構成する外来系の楽舞の一部になった。天皇や貴族層に外来系の楽舞が浸透したことにより、雅楽の演奏形態も盛行した（遠藤 2005, 17）。そうした中で次第に外来系の楽舞の日本化が進むが、日本に伝来した楽曲の中には、燕楽に由来する曲も含まれている（岸辺 1970, 20-21）。こうした背景により、日本の箏譜を考察することで、失われた唐代の箏の奏法を推測することが可能ではないかと考える。本稿の研究目的は、平安期の『仁智要録』を手がかりに箏の奏法の解釈を示すことである³。本稿では、主として左右それぞれの手の使い方を取り上げるが、まず先行研究と問題点を明らかにした上で、『仁智要録』の奏法の解釈を行い、そこに収録されている唐楽曲を検討するという手順を踏む。

1.2. 主な先行研究と本稿の視点

平安時代の箏に関する先行研究は日中両国で複数確認できる。いずれの研究においても、『仁智要録』は重要な史料と位置づけられ、考察対象となっている。

中国音楽史を専門とする葉棟⁴は、『唐代古譜訳読』（2001）の中で、唐代の箏曲を復元し、同名の唐詩を加えて歌うことを試みている。葉棟は、楽譜に書かれたリズムの復元を重視しているが、これは彼独自の見解に基づいたものである。『仁智要録』だけでなく、同じ平安時代の楽譜である『博雅笛譜』（笛）と『三五要録』（琵琶）についても考察しているが、箏の奏法自体に関しては特に分析はせず、

主に楽曲を復元するにとどまっている。

関也維⁵の『唐代音楽史』(2006)では、唐代の箏について知る手がかりとして『仁智要録』が取り上げられているが、この中では調絃法の考察に紙数が割かれ、奏法については限定的な言及にとどまる。

スティーヴン・G・ネルソンは、レクチャー・コンサート「平安時代の箏(そうのこと)—失われた伝承をめぐる—」(2008)において、『仁智要録』に書かれた箏の奏法や、特に調絃について詳しく説明し、平安時代以降途絶していた箏の独奏曲六曲を復元・演奏した。

宮崎まゆみの『平安時代の箏曲—復元の試み—』(2012)は、『仁智要録』の中の十三の調絃法、記譜法および奏法について考察している。また、『仁智要録』に楽譜が載っているものの中から、高い技術を要する二十三の独奏曲を復元している。これらには合奏曲と異なる華やかな奏法などの様々な展開が見られるとしている。またこれらの独奏曲の調絃法は、『仁智要録』や『糸竹口伝』などの記載から、合奏曲の調絃法とは異なると説明する。さらに、現行雅楽の箏の演奏には受け継がれていない奏法や、現行雅楽の箏の奏法とは名称が異なるものが『仁智要録』に書かれていることを指摘している。

寺内直子の『雅楽のリズム構造—平安時代末における唐楽曲について—』(1996)では、楽譜史料による音楽的分析と、楽譜、楽書に見られる述語の解釈研究という二つの分析方法を統合することにより、唐楽のリズム体系を浮かび上がらせようとしている。『三五要録』『仁智要録』の調絃および奏法を考察し、旋律の復元試案を提示する。

遠藤徹の『平安朝の雅楽—古楽譜による唐楽曲の楽理的研究—』(2005)の研究目的は、『三五要録』と『仁智要録』の詳細な分析に基づいて、当時の唐楽の十二の調性の実態を解明することにある。そして、実証的な基礎研究を踏まえて、唐代における理論受容の実態と、それが「六調」「呂律」に吸収されていった過程とその要因について、楽理に基づく内在構造の見解を提示している。箏の奏法に関して詳細な検討は本書では加えられていない。

以上の主な先行研究では、『仁智要録』を史料として用いつつ、様々な観点から分析研究が行われているが、まず箏の調絃法とリズム法について考察されていることがわかる。譜面解読の前提として、この二点が重要であることは論を俟たない。その上で独奏曲の復元を試みているのが、ネルソンと宮崎である。これらの先行研究においては箏の奏法の考察も含まれているが、実際には様々な解釈がなされており、いまだ見解が分かれている。そこで本稿では、調絃法とリズム法については立ち入らず、とくに奏法に焦点を絞ってこれらの先行研究の解釈を再確認し、筆者自身の奏法に対する見解を示すことにより、『仁智要録』における箏の奏法の妥当な解釈へと導きたい。なお今回、筆者も『仁智要録』を主な史料として用いるが、その理由は先行研究に指摘されるように(寺内 1996, 67、遠藤 2005, 40)、撰者自身の正説だけでなく、先達の伝承を体系的に整理・記録している点が重要であると考えており、今後、筆者の関心である唐代の箏を検討していく上でも欠くべからざる史料となるであろうという認識からである。また、箏の奏法については先行研究では独奏曲の復元が中心となっているが、今後の筆者の研究の展開を見据えて、本稿では燕楽由来の唐楽曲に限定する。

2. 『仁智要録』について—写本の種類と使用する写本をめぐる—

本節では『仁智要録』の撰者と成立年代、および今回の研究で使用する写本について説明する。

2. 1. 撰者と成立年代

『仁智要録』は藤原師長⁶ (1138-1192) によって撰述された平安期の雅楽箏譜である。左大臣藤原頼長の次男として生まれ、政治の世界に身を置いた藤原師長であったが、源家と並んで郢曲⁷の流派の一つである藤家の出身として知られ、声明に堪能で、管絃や歌曲に秀でていた。そのことは『十訓抄』や『古今著聞集』にも記されている。とりわけ箏と琵琶の名手であったとされ、箏の『仁智要録』、琵琶の『三五要録』各十二巻の譜集を編纂し、後世に伝えた。

『仁智要録』の確かな成立年代は不詳であるが、各巻（巻三・五・十除く）の撰者記名（「太政大臣従一位藤原朝臣師長撰」）が師長によるものだとすれば、治承元年（1177）以降に完成となる（寺内1996, 43）⁸。全十二巻の構成は、巻第一「箏案譜法」・「調子品」、巻第二「催馬楽律」、巻第三「催馬楽呂」、巻第四「壹越調曲上」、巻第五「壹越調曲下」、巻第六「平調曲」、巻第七「太食調曲」、巻第八「双調曲 黄鐘調曲」、巻第九「盤涉調曲上」、巻第十「盤涉調曲下」、巻第十一「高麗曲」、巻第十二秘説、となっている。

2. 2. 検証対象一写本について

『仁智要録』の写本は多数知られている（遠藤 2005, 50-55）⁹。全巻揃本は必ずしも多くはないが、今回は奏法の点（巻一案譜法・調子品）を中心に検討するため、問題としない。

善本と思われる写本は、寺内直子、遠藤徹の先行研究によれば、京都大学図書館蔵菊亭家旧蔵本（以下、便宜上、「菊亭本」と略称する）、宮内庁書陵部伏見宮旧蔵本¹⁰（「伏見宮本」と略称する）、宮内庁書陵部鷹司家旧蔵本¹¹（「鷹司本」と略称する）の三本で、いずれも江戸期以降に写されたものと知られる¹²。以下、各旧蔵先の来歴についてまとめる。

菊亭家は、師長と同じ藤原北家で太政大臣西園寺実兼の四男兼季が創設した家系で、京都今出川殿を邸宅とし、琵琶の演奏を家業として受け継いだ。菊亭家は『御琵琶誓状案』『琵琶許状』『琵琶秘曲伝受事』『琵琶入門誓紙』などの琵琶の演奏法ならびにその秘伝について、また『催馬楽譜』『箏譜』『奏琵琶要録』『仁智要録』『文机談』『楽道伝授状』などの音楽、楽器に関する稀書珍籍を収蔵したことで知られる。

鷹司家は藤原氏北家の嫡流で、五撰家の一つである。鎌倉中期の近衛家実の四男兼平を祖とする。家蔵の書物と文書が多く、そのほとんどは政通の手によって整理されている。その蔵書には「鷹司城南館」の蔵書印が押されており、明治維新後に明治天皇に献上され、現在は宮内庁書陵部に収蔵されている。『仁智要録』もその中の一つである。

伏見宮は江戸時代の四親王家の一つで、南北朝時代、北朝の崇光天皇の第一皇子榮仁親王を祖とする宮家である。三代貞成親王の第一王子彦仁親王が後花園天皇として即位して以来、宮家の地位はますます高まっていったが、後小松上皇の没後（1433年）に雅楽の活動を引き継いだことで雅楽界との関係が作り上げられた。琵琶を家芸とし、膨大な記録類も所蔵していたが、現在これらは宮内庁書陵部に収蔵されている。『仁智要録』もその中の一つである。

このように、菊亭本、伏見宮本や鷹司本は、現在まで稀書珍籍として伝えられ、状態もよく保存されている。また、音楽的内容の正確さの点からもこの三つの写本は善本と考えられており、鷹司本は

他の二本より後の書写の可能性も指摘されているため(寺内 1996, 60-62)、今回は菊亭本を底本とし、伏見宮本、鷹司本を対校本とする。以下の章では三つの写本のうち、巻第一「箏案譜法」・「調子品」、および巻第四以下の唐楽曲を中心に考察する。

3. 『仁智要録』に記された奏法の説明

本節では『仁智要録』のうち、巻第一「箏案譜法」に示された奏法についての先行研究の見解をまとめ、その上で各々の共通点と相違点を明らかにする。なお、第1節で見たように、関連する主な先行研究は6つあるが、とりわけ奏法解釈に言及するものは葉、関、ネルソン、宮崎、寺内の5つである。ただし、関の見解は、限定的な言及にとどまっており、また右手奏法に関する説明がないため、左手奏法についてのみを参照する¹³。また寺内は、左手奏法について概念図を用いて説明しているが、やや簡略な書き方しかしていないため、今回は右手奏法に限って参照する¹⁴。そのため、右手奏法に関する先行研究は4つ、左手奏法に関するものは4つとなる。本節ではこれらの先行研究をまとめて、比較考察する。

3. 1. 右手奏法—先行研究の見解から

先行研究における「箏案譜法」に示された右手奏法についての見解をまとめたのが表1である。ここからそれぞれの共通点と相違点を確認することができる。

表1 右手の奏法

箏案譜法	葉棟	ネルソン	宮崎まゆみ	寺内直子
「食指」	人差し指で弾く	人差し指で弾く	人差し指で弾く	人差し指で弾く
「中指」	中指で弾く	中指で弾く	中指で弾く	中指で弾く
「大指」	親指で弾く	親指で弾く	親指で弾く	親指で弾く
「返爪」	親指の爪(箏爪の裏側)で弾く	親指の爪(箏爪の裏側)で弾く	親指の爪(箏爪の裏側)で弾くことが多い	親指の爪(箏爪の裏側)で弾く
「食指中指連也」	人差し指と中指で続けて弾く	隣り合った絃を人差し指と中指で続けて弾く	人差し指と中指で二つの絃を同時に弾く	人差し指と中指で続けて弾く
「中指大指適合也」	中指と親指で同時に二本の絃を弾く	中指と親指で同時に二本の絃を弾く	中指と親指で同時に二本の絃を弾く	中指と親指で同時に二本の絃を弾く
「食指中指大指適合也」	人差し指と中指で一本、親指で一本の、合計二本の絃を同時に弾く	現在の楽箏における「早搔 ¹⁵ 」または「閑搔 ¹⁶ 」	人差し指で一本、中指で一本、親指で一本の、合計三本の絃を同時に弾く和音奏法	現在の「菅搔 ¹⁷ 」「早搔」などに近い奏法
「三指適合後更加大指也」	人差し指と中指で一本、親指で一本の、合計二本の絃を同時に弾	言及なし	人差し指で一本、中指で一本、親指で一本の、合計三本の絃を同時に弾	「食指中指大指適合也」に弾き、その後親指で弾いた絃をもう一

	き、その後に親指で弾いた絃をもう一度親指で「返爪」で弾く		弾き、その後に親指で弾いた絃をもう一度親指で弾く	度親指で弾く
「大指歴渡六絃一聲 但絃多小随使用之」	親指でグリッサンドする	親指で隣り合ったいくつかの絃をグリッサンドする	親指でグリッサンドする。現在の楽箏における「連」	言及なし

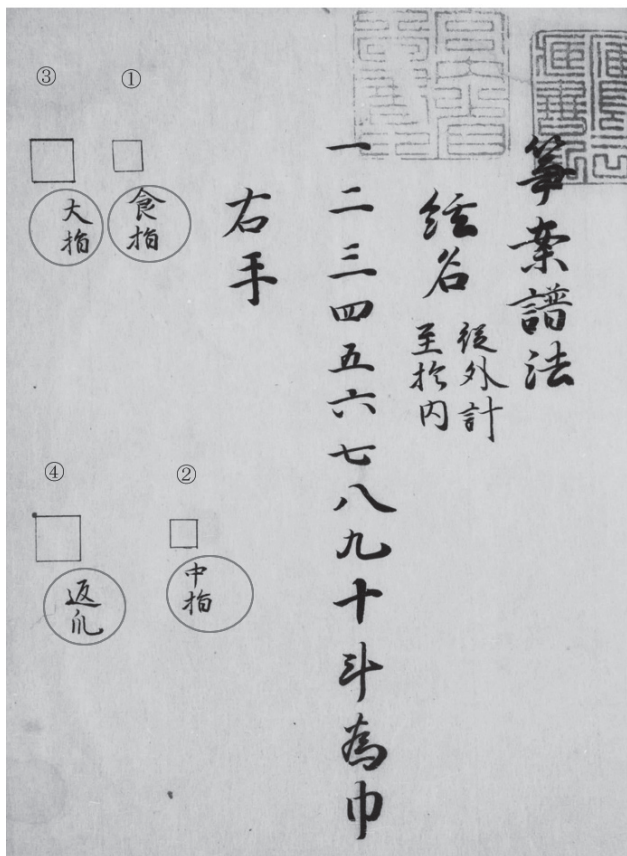


図1 鷹司本より 巻第一「箏案譜法」¹⁸

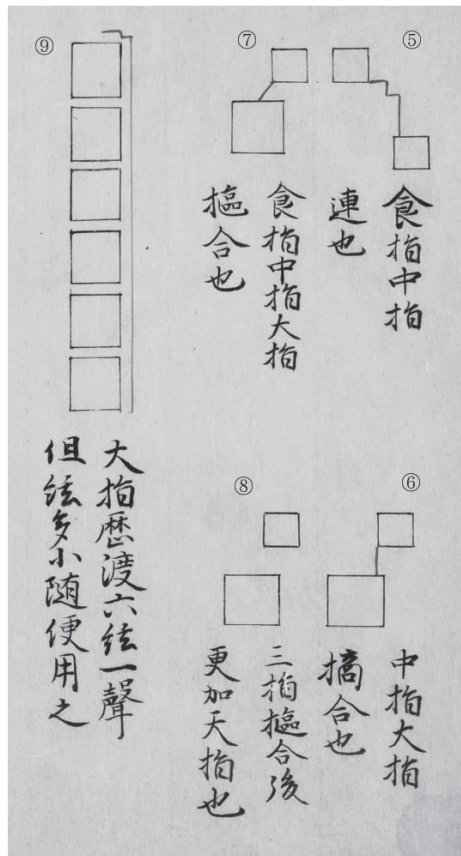


図2 鷹司本より 巻第一「箏案譜法」

図1と図2は、『仁智要録』鷹司本の巻第一「箏案譜法」の部分である。「一～巾」は箏の絃名で、「一」は演奏者から最も遠い絃、「巾」は演奏者の手の近くにある箏絃を指す。大小さまざまな正方形が見えるが、実際の楽譜にはそこに譜字（絃名）が書かれている（図3参照）。図1と図2の正方形の下にある「食指」「中指」「大指」などの字は指づかいや奏法の名称である。

表1の最初の四行に示した通り、図1の丸で囲まれた四つ（①②③④）の奏法（「食指」「中指」「大指」「返爪」）は葉棟、ネルソン、宮崎まゆみ、寺内直子の全員が同じように推測している。すなわち、「食指」が左側に書かれた譜字（漢数字で、弾く絃を示す）であり人差し指で弾き、「中指」が右側に書かれた譜字は中指で弾き、「大指」が中央に書かれた譜字であり親指で弾く。また「返爪」は譜字の

左上に点を書くことで示されるもので、親指の箏爪の裏側で演奏者の方向に向かって弾く。宮崎は、「返爪」は親指の例が多いが、中指の例もあると述べている。

しかし、図2に示された奏法は、「中指大指揃合也」(⑥)以外、研究者によって異なる推測がされている。「食指中指連也」(⑤)は二つの小さな譜字を段々になった線で結んで示される。葉、ネルソンと寺内はこの奏法を、上の譜字を人差し指で、下の譜字を中指で順に弾くと考えているが、宮崎は人差し指と中指で二つの絃を同時に弾くと説明している。「中指大指揃合也」(⑥)は小さい譜字と大きい譜字をまっすぐな縦線で結んで示されるもので、譜字で示された二本の絃を中指と親指で同時に弾く、と四人全員が解釈している。



図3 鷹司本より
巻第四「賀殿急」

「食指中指大指揃合也」(⑦)は小さい譜字と大きい譜字を斜めの線で結んで示される。まず葉は人差し指と中指で上の譜字、親指で下の譜字の、合計二本の絃を同時に弾くと推測している。次にネルソンは現行の雅楽における箏の「早搔」または「閑搔」の奏法ではないかと考えている。これに対し、宮崎は「早搔」や「閑搔」の奏法とは異なると推測し(宮崎 2012, 33)、人差し指・中指・親指を用いた三つの音の和音奏法と考えている。指の長さの比率の関係から、中指の一絃手前に人差し指を置くのが自然だとし、例えば、譜字が「二」と「七」(図3)である場合、中指で第二絃を、人差し指で第三絃を、親指で第七絃を同時に弾く奏法であると推測している。最後に寺内は、「食指中指大指揃合也」を現行雅楽の「菅搔」または「早搔」であると推測している。その理由は、寺内は「箏案譜法」に書かれた「食指」「中指」「大指」は絃を弾く指を示すだけでなく、弾く順も示していると考えているためである(つまり「食指中指大指揃合也」は、まず人差し指、次に中指、最後に親指で弾くと考えており、現行雅楽の「菅搔」または「早搔」がこれにあたる。「閑搔」は親指と中指が最後にほぼ同時に絃を弾く奏法ため、あてはまらない)。

「三指揃合後更加大指也」(⑧)は右側の小さい譜字と中央の大きい譜字で示される。葉は人差し指と中指で一本、親指で一本の、合計二本の絃を同時に弾き、その後に親指で弾いた絃をもう一度「返爪」で弾くと考えている。ネルソンはこの奏法について言及していない。宮崎は「食指中指大指揃合也」で三本の絃を弾き、その後に親指で弾いた絃をもう一度親指で弾くと考えている。寺内は「菅搔」または「早搔」で弾き、その後に親指で弾いた絃をもう一度親指で弾くと考えている。

「大指歴渡六絃一聲」(⑨)は譜字(連続する漢数字である)の右側に長い縦線を引いて示される。葉、ネルソンと宮崎は親指でグリッサンドすると考える。この奏法は現行雅楽の「連」という奏法と同じである。寺内はこの奏法について言及していない。

3. 2. 左手奏法—先行研究の見解から

続いて、先行研究における「箏案譜法」に示された左手奏法についての見解を同様にまとめたのが表2である。ここからそれぞれの共通点と相違点を確認することができる。

表2 左手の奏法

箏案譜法	葉棟	関也維	ネルソン	宮崎まゆみ
「推入」	箏柱の左側で絃を押し	箏柱の左側で絃を押し	箏柱の左側で絃を押し	箏柱の左側で絃を押し
「推放」	箏柱の左側で絃を押し、その後右手で弾いてから左手を放す	箏柱の左側で絃を押し、その後右手で弾いてから左手を放す	箏柱の左側で絃を押し、その後右手で弾いてから左手を放す	箏柱の左側で絃を押し、その後右手で弾いてから左手を放す
「二度推入」	押さえた絃を弾いてから放してまた押し	押さえた絃を弾いてから放してまた押し	押さえた絃を弾いてから放してまた押し	「推入」を二回繰り返す
「取由一度曳緩也」	絃を弾いた後、絃を左手に取って演奏者の右側に引く	「取」によって低める	絃を弾いた後、絃を左手に取って演奏者の右側に引く	箏柱の左側で絃をつまんで、絃を緩めて、音高を下げる「取」と、箏柱の左側で絃をつまんで揺り動かす「由」の組合せを一回行う
「取度々曳緩也」	二回ほど、「取由一度曳緩也」を繰り返す	「取」によって低める。現在の古箏の「顛音 ¹⁹ 」という奏法に似ている	二回ほど、「取由一度曳緩也」を繰り返す	「取由一度曳緩也」をたびたび行う

「推入」(図4の①)は譜字の右下に点を書くことで示される。葉、関、ネルソン、宮崎は見解が一致しており、右手で譜字が示した絃を弾き終えた後、左手でその絃を箏柱の左側で押し、音高を高めると考えている。

「推放」(②)は譜字の右上に点を書くことで示される。葉、関、ネルソン、宮崎は共に箏柱の左側で譜字が示した絃を左手で押し、その後右手でその絃を弾き、左手を放すと考えている。つまり、音高を高めた状態で絃を弾き、その後左手を放すことで元の音高に戻ることになる。

「二度推入」(③)は右上と右下に二つの点を書くことで示される。葉、関、ネルソンは箏柱の左側で譜字が示した絃を左手で押さえ、右手でその絃を弾いた後、左手を放して再度押すと考えている。一

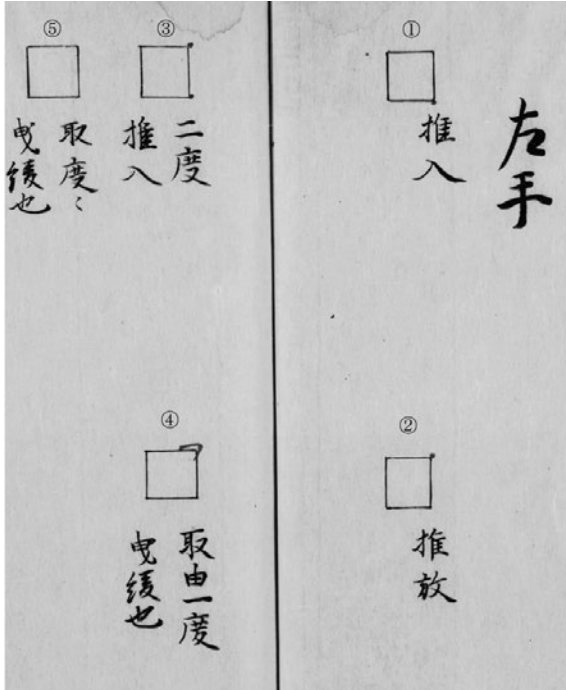


図4 鷹司本より 卷第一「箏案譜法」

方、宮崎は「推入」を二回繰り返す奏法であると推察している。

「取由一度曳緩也」(④)は譜字の右上に、カタカナの「フ」のような記号を書くことで示される。葉とネルソンは右手で譜字が示した絃を弾いた後、箏柱の左側でその絃を左手に取って演奏者の右側に引くと考え、関は「取」は音高を低めると考えるが、具体的な奏法には触れていない。宮崎は、箏柱の左側で絃を左手に取って絃を緩め（「取」）、その後、絃を取ったまま揺り動かす（「由」という組合せを一回行うと考えている。

「取度々曳緩也」(⑤)については、葉、ネルソン、宮崎は同じように推測している。関は現在の古箏（中国の箏）の「顫音」という奏法に似たものと考えている。

林謙三は「箏の調絃の原則と発展」の中で『仁智要録』の左手奏法について考察している

が、林は左手奏法を「推」と「取」に大別している。推は、箏柱の左側で絃を押し、音高を一律または二律に上げることである。取は箏柱の左側の絃を右側に引いて、音高を一律または二律に下げることである。また林は、「推入」と「二度推入」が必要な音高であり、「推放」は原音高を元にした装飾音であるとしている。「取由一度曳緩也」や「取度々曳緩也」も原音高を主とした装飾音である。

3.3. 筆者の見解

以上が、先行研究において推測された各奏法の共通点と相違点である。次に、これらの先行研究に対する筆者の見解を示す。

まず右手奏法について、筆者は図1と図2の①②③④⑥⑨の六つの奏法は先行研究と同じ解釈である。「食指中指連也」(⑤)は宮崎以外の先行研究と同じように考えており、「連」という文字は「連続する」を意味するため、この奏法は人差し指と中指で連続して演奏するものと判断する。

「食指中指大指摺合也」(⑦)の葉の推測（人差し指と中指と親指を同時に弾く）は、「中指大指摺合也」の奏法に近い上、人差し指と中指で同じ絃を弾く必要性はないため、筆者は疑問に思っている。また、現行雅楽の「菅搔」と「早搔」は人差し指、中指、親指で演奏されるが、『仁智要録』にはこの二つの奏法に関する具体的な区別の方法が示されていない。さらに「閑搔」は、最後に親指と中指がほぼ同時に鳴ることになるので、寺内が述べる奏法名に含まれる指の登場順には当てはまらない。宮崎は人差し指、中指、親指の和音奏法と解釈しているが、同時に弾く和音奏法であれば「摺」になるのではないかと。以上のことから筆者は「食指中指大指摺合也」は「早搔」に近い奏法ではないかと考

えている。

「三指摺合後更加大指也」(⑧)の「三指」とは、親指、人差し指、中指のことである。つまり「三指摺合」は「食指中指大指摺合也」と同じであると考えられる。また「後更加大指」はさらに親指でもう一度を弾くという意味である。筆者の「食指中指大指摺合也」の解釈は前述の通りであるため、「早搔」に近い奏法で演奏した後に、親指でもう一度同じ絃を弾く奏法であると判断する。

続いて左手奏法の解説について、筆者は図4の①②の二つの奏法は先行研究の解釈を支持する。「二度推入」は宮崎と同じ解釈とした。「推入」は左手奏法の一つだが、「二度」は二回という意味であるので、「二度推入」は「推入」を二回演奏することになる。

「取由一度曳緩也」の「取」は絃をつまむこと、「曳緩」は絃を引っ張り緩めることを意味する。「由」は「日本音楽における装飾的技法、あるいはその旋律の称、揺、由里、洵とも書き、声にも楽器にも存在する」もので²⁰、したがって「取由一度曳緩也」は右手で弾いた後、左手で箏柱の左側（演奏者側）で絃をつまんで右側に引く時少し揺り動かす奏法だと解釈できる。宮崎と同様ということになる。

「取度々曳緩也」は関以外の先行研究の解釈と同じとした。関が「取度々曳緩也」と古箏の「顛音」が似ていると考えている点については、筆者は異なった見解を持つ。すなわち「取度々曳緩也」は「取」とあるように絃を取るはずなので、絃を押すだけの「顛音」とは異なると考える。楽譜に見られる奏法についての考察は、続く第4節で具体的に説明する。

4. 『仁智要録』に掲載されている楽譜が示す奏法の解説・考察

本節では、『仁智要録』の菊亭本、鷹司本、伏見宮本に掲載されている楽譜の奏法について考察する。唐から伝来したとされる曲を中心に巻第四「賀殿急」、巻第六「春揚柳」「夜半楽」「裏頭楽」、巻第七「傾盃楽」、第3節で検討した奏法（指の使い方）を当てはめて検討していく。

4. 1. 右手奏法の解説・考察

「食指中指連也」は、巻第六「春揚柳」と巻第七「傾盃楽破」に用いられている。両曲において、「食指中指連也」を示す線で繋がれた譜字を見ると、すべて隣り合う数字であった。例として、巻第七「傾盃楽破」の楽譜を図5として掲載する（譜字は「七」「六」が書かれている）。この例で見ると、「食指中指連也」は隣り合う二本の絃を演奏する可能性が高いことがわかる。また、宮崎は二本の絃を同時に弾くと判断していたが、「連」という字の意味から、筆者はやはり二本の絃を連続して演奏するものと推測する。

「中指大指摺合也」は、今回取り上げた楽譜の中では確認できなかったが、例えば、巻第一の独奏曲の壹越性調「斗絃調子」の「五 八」や、双調「絃合」の「一 六」にこの奏法を見ることができる。これらの譜字から、親指や中指がオクターブの和音だけでなく、オクターブでない和音も出てくることがわかる。また、この奏法は曲の終わりによく用いられているが、和音奏法で聴き手に曲の終わりであることをわかりやすくしたものと見ることもできよう。ただ先行研究の見解は一致しており、また文字通りの意味からも、親指と中指を同時に演奏する和音奏法であると推測する。

「食指中指大指摺合也」は、今回取り上げた楽譜で複数箇所を確認できた。巻第七「傾盃楽急」(図

6) においては「三 八」、「四 九」、「五 十」、「七 為」などの譜字が書かれている。楽譜からの考察では、この奏法は「3.3 筆者の見解」の解釈と同じだと考える。

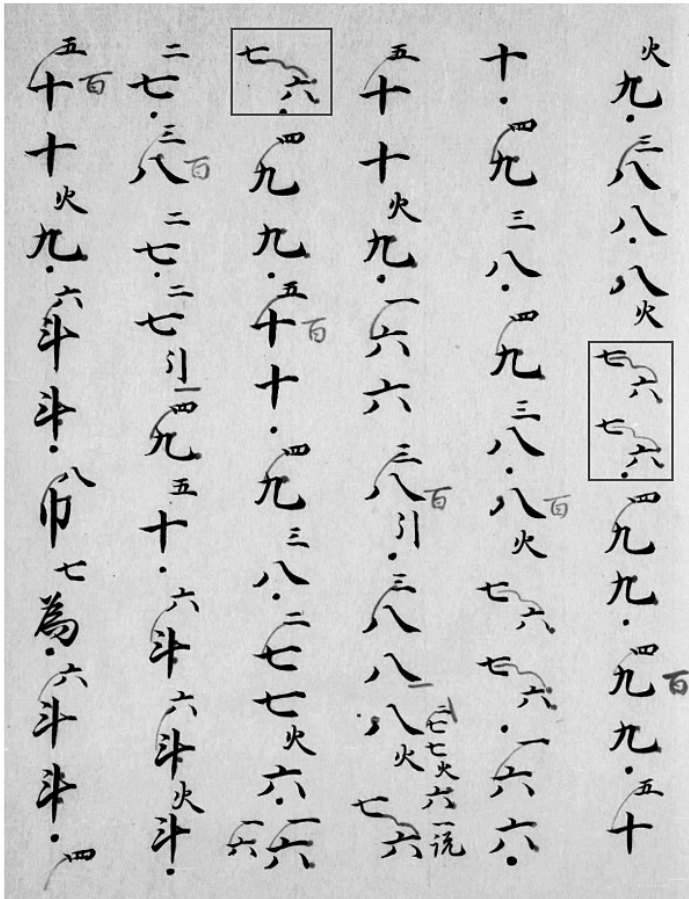


図5 鷹司本より 卷第七「傾盃楽破」

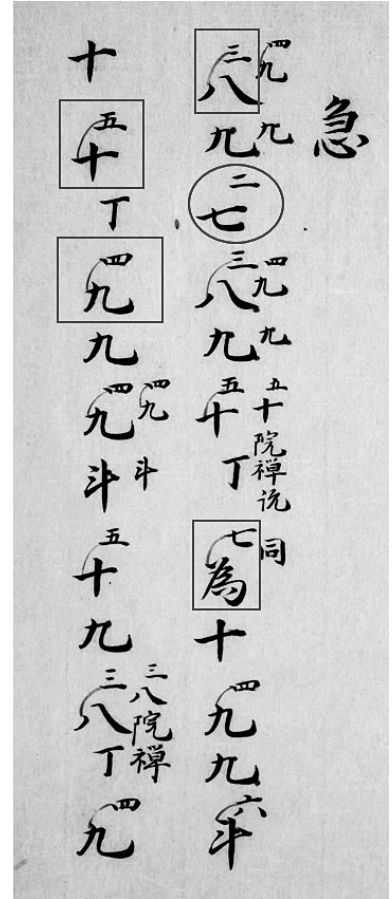


図6 鷹司本より 卷第七「傾盃楽急」
丸は「三指摺合後更加大指也」、
四角は「食指中指大指摺合也」

「三指摺合後更加大指也」は巻第六「春揚柳」「夜半楽」「裏頭楽」、巻第七「傾盃楽」に現れる。例として、巻第七「傾盃楽急」(図6)においては「二 七」の譜字が書かれている。楽譜からの考察では、この奏法は「3.3 筆者の見解」の解釈と同じだと考える。

「大指歴渡六絃一聲」を示す長い縦線は、巻第四「賀殿急」においては「巾為斗」に、巻第七「傾盃楽同曲」(図7)においては「斗十九八七」に引かれている。いずれも連続する譜字であることから、この奏法はやはり現行の雅楽における箏の「連」の奏法に似ていると考えられる。つまり「巾為斗」は「巾」から「斗」に向かって、「斗十九八七」は「斗」から「七」に向かって、親指で順に絃を弾くことになる。以上が右手奏法についての考察である。

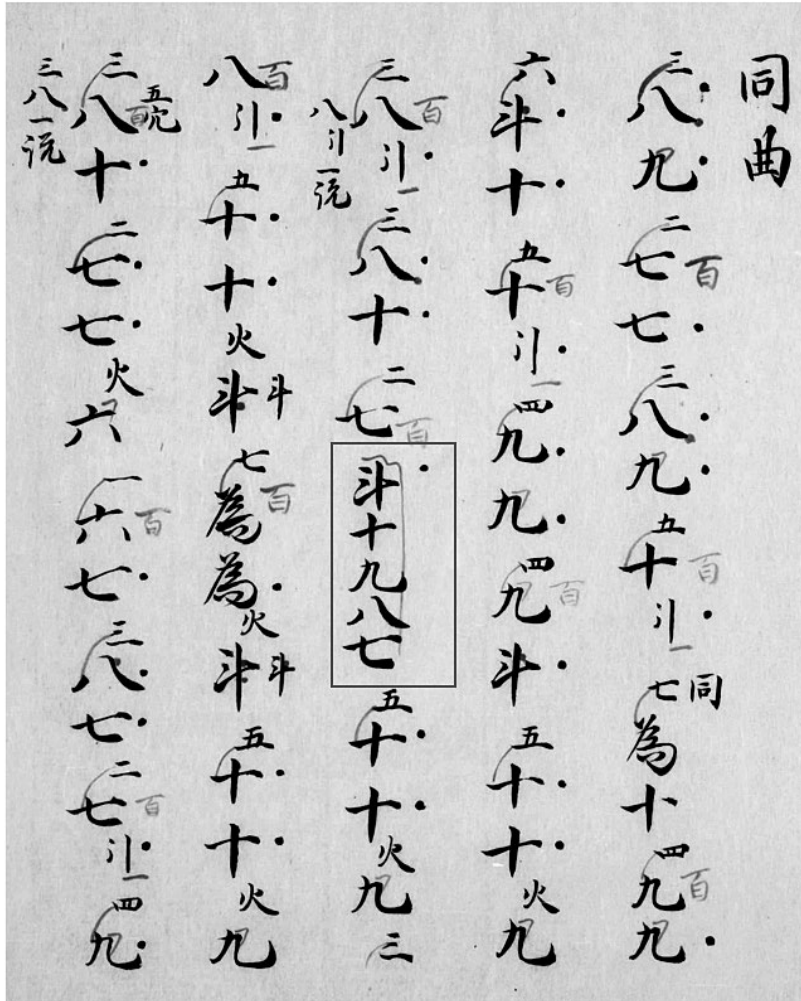


図7 鷹司本より 卷第七「傾盃楽同曲」



図8 鷹司本より 卷第七「傾盃楽急」

4. 2. 左手奏法の解説・考察

左手は、楽譜において一つの譜字に対して記載されるため、その表記から奏法を考察することはできない。しかし、単語の文字通りの意味を説明すると以下の通りである。

「推入」は、今回取り上げた楽譜の複数箇所を確認できる。文字から判断するに、左手で絃を押すことで、現在の箏の「押し手」と類似の奏法である。右手で絃を弾いた後、左手でその絃を押すことで、奏でられた音が高められることになる。例として、巻第七「傾盃楽急」(図8)においては「三 八」の「八」の右下に点が書かれている。

「推放」も、今回取り上げた楽譜の複数箇所を確認できる。文字から判断するに、まず左手で絃を押し、その状態のまま右手でその絃を弾き、更に左手を絃から放す奏法である。絃本来の音高から高められた音が奏でられたのち、絃本来の音高に戻るようになる。例として、巻第七「傾盃楽急」(図9)においては「六 斗」の「斗」の右上に点が書かれている。

「二度推入」は、「二度」という言葉から、「推入」を二回行うことと考える。つまり右手で絃を弾いた後、左手でその絃を押し、放し、再び絃を押しということを行う。その結果、奏でられた音の音高を二度高めることになる。この奏法は巻第六「春揚柳」に見られる。この奏法は巻第七「傾盃楽急」(図8)においては「九」また図9の「四 九」の「九」と「斗」の右上と右下に二つの点が書かれている。



図9 鷹司本より
巻第七「傾盃楽急」

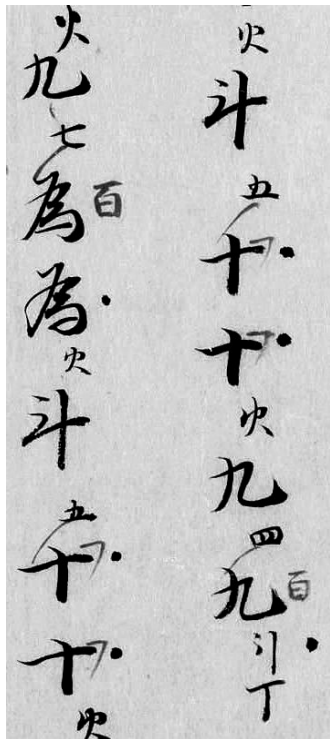


図10 鷹司本より 巻第四「賀
殿急」

「取由一度曳緩也」は、巻第六「春揚柳」に見られる。つまりこの奏法は、右手で絃を弾いた後に、左手でその絃をつまみ、右方向へ少し引っ張りながら少し揺り動かす奏法であると推測する。その結果、奏でられた音の音高はヴィブラートを伴って低められることになる。この奏法は巻第四「賀殿急」(図10)においては「五 十」の「十」と「十」の右上に「フ」のような記号が書かれている。

「取度々曳緩也」の「度々」とは、少なくとも二回またはそれ以上を意味する。この奏法は先行研究によっては「々」で示されることがあるが、今回考察対象とした菊亭本、鷹司本、伏見宮本には記載がなかった。しかし奏法名から、右手で絃を弾いた後に、左手でその絃をつまみ、二回以上右方向へ少し引っ張る奏法であると考えられる。

4. 3. 楽譜に見る両手の奏法の解説・考察

巻第七「傾盃楽急」の楽譜を見ると、譜字には右手奏法と左手奏法が同時に記載されていることが確認できる。例えば、図6の第一列の冒頭「三 八」(食指中指大指摺合也)、「九」(二度推入)などを見ると、右手で弾いている時に左手も同時に演奏し、絃の音高と音色を変えていると理解できる。続く「二 七」(三指摺合後更加大指也)、「三 八」(食指中指大指摺合也)と弾いた後、この「八」に「推入」があるため左手で絃を押し、音を高める。その後の「九」は先ほど同様、二度推入となる。右手奏法だけでなく、左手の奏法も細かに指示されるため、譜面通りに演奏した場合、箏の奏法は華やかな効果をもたらしたと推察する。現行雅楽では箏は拍を明示するリズム楽器として合奏の中で位置づけられ、基本的に奏法も一定しているのに対し、平安時代の箏の奏法はより多様で変化があったことが跡付けられた。このような華やかな奏法が他の楽器とどのように絡み合い、合奏の中でどのように機能していたのかについては、今後の課題の一つである。

5. 結論と今後の課題

第3節と第4節の内容をまとめておきたい。

巻第一「箏案譜法」に対する先行研究の見解の考察と、『仁智要録』の菊亭本、鷹司本、伏見宮本の三つの写本の中の楽譜に書かれた奏法の考察を通して、平安時代の箏の奏法を確認した。

右手奏法については、筆者は「食指」、「中指」、「大指」、「返爪」、「中指大指摺合也」、「大指歴渡六絃一聲 但絃多小随使用之」については先行研究の解釈は一致しており、これを支持する。また、「食指中指連也」は、人差し指と中指で隣り合う二つの絃を連続して弾くものと考え。「食指中指大指摺合也」については先行研究によって様々な見解があるが、筆者は実際の楽譜にあたって考察した結果、この奏法が現行雅楽の「早搔」に似た奏法であると推測する。寺内は、この奏法では「食指、中指、大指」が手の弾き順になっていることから、「早搔」に似ていると推測しており、筆者もこの見解を支持する。「三指摺合後更加大指也」は「食指中指大指摺合也」に続けてもう一度親指を弾くことで、筆者は「早搔」の後に再度親指を弾くことであると推測する。

一方、左手奏法については、「推入」、「推放」は先行研究の解釈を支持する。「二度推入」は「推入」を二回演奏すると考える。「取由一度曳緩也」は、右手で絃を弾いた後に、左手で絃をつまみ、右方向へ少し引っ張りながら揺り動かすものと推測する。「取度々曳緩也」は、右手で絃を弾いた後に、左手で絃をつまみ、二回またはそれ以上右方向へ少し引っ張るものと考え。

最後に『仁智要録』の楽曲において、これらの奏法が実際どのように現れるのかを考察した。平安時代の箏は、頻繁に両手を用いて演奏され、また奏法も多彩であった。そのため現行の雅楽の箏よりも華やかで変化に富んでいたと推測することができた。

本稿では、『仁智要録』の奏法解釈をめぐって先行研究の整理を行い、自身の解釈を提示したが、十分な史料考証と考察が行き届いているとは言い難い。例えば、『仁智要録』巻第一に記載された「食指中指大指摺合也」の「摺」に、「搔」の漢字が用いられている写本も散見されており²¹、ここで示した奏法解釈にも変更が及ぶことも考えられる。今後の課題の一つとして『仁智要録』の今回扱ったもの以外の写本まで含めた考察をすることが挙げられる。これらの平安時代の箏の奏法を解説することを通して唐代の箏の奏法解明の確かな手がかりを得ることが今後の目標である。

註

- 1 宮廷の宴会音楽で、宴楽ともいう。
- 2 例えば、中純子は『詩人と音楽』[II-3 楽譜と楽人]の中で、楽譜が実際多く使われる多く使われるようになってゆく唐代中期に焦点を当て、玄宗の宮廷音楽における楽譜の使用や、都と地方の楽譜による音の伝達などを具体的に考察することで、唐詩から見える当時の楽譜の実相に迫っている。
- 3 ただし、平安初期以降の雅楽の日本化に伴い、唐楽の記譜法にも変化があったことが指摘される（林 1970, 45-63）。伝来箏譜としては「孫賓譜」が知られており、『仁智要録』に見られぬ譜字も確認されることから、検討の余地があると思われる。
- 4 葉棟は上海音楽学院民族音楽科の教授で、長年民族音楽の研究に従事し、『敦煌曲譜』『三五要録』『三五要

録』などの研究と解釈を行った。

- 5 関也維は中国の民族音楽研究者である。『中国大百科全書・音楽巻』編集委員会委員と中国民族音楽主編などを務めた。
- 6 藤原師長は、藤原北家の流れを引く左大臣頼長の次男として保延四年(1138)に生まれた。治承元年(1151)参議、久寿元年(1154)権中納言となったが、保元の乱により土佐に配流(1156)。長寛二年(1164)召還され、後白河法皇の後ろ盾により仁安元年(1166)に権大納言、安元元年(1175)に内大臣、治承元年(1177)に太政大臣に上りつめた。しかし、治承三年(1179)平清盛による治承三年の政変(クーデター)が起こると、解官されて尾張に流罪。出家し理覚と称した。養和元年(1181)赦免され帰京。妙音院と号する。建久三年(1192)五十五歳で歿した(寺内 1996, 33-43)。
- 7 平安鎌倉時代の歌謡の総称。狭義には朗詠や早歌(そうが、宴曲の意味)を指す。語義に変遷があり、平安初期には神楽歌、催馬楽、風俗歌、朗詠等宮廷歌謡を指し、中期に今様(いまよう)、後期に雑芸が加わり、鎌倉時代には早歌が加わった。
- 8 なお、『仁智要録』巻第二には加えて「妙音院箏師」とあって、治承三年の尾張配流後、もしくは東山妙音堂を建てた寿永二年以降の成立とみることできる。
- 9 および国文学研究資料館「国書データベース」参照。
- 10 宮内庁書陵部所蔵『仁智要録』(11冊、伏・865、国文学研究資料館デジタル請求番号: DIG-KSRM-428901)。
- 11 宮内庁書陵部所蔵『仁智要録』(11冊、鷹・593、国文学研究資料館デジタル請求番号: DIG-KSRM-103101)。
- 12 なお、鷹司本は巻第十一の巻末奥書より天明元年(1781)の書写。
- 13 関は右手奏法の解説については、大小二つの譜字は和音演奏にすぎないと推測している。しかし右手奏法は多様であり、和音奏法だけではないと考える。また、「食指」「中指」「大指」の三本の指はそれぞれ組み合わせられて出現するため、奏法の違いを説明することが十分可能であると考え。
- 14 寺内は「推」と「取」の効果のみを分析した。しかし、左手奏法については具体的に説明していない。左手奏法についての寺内の推測では、音の高さを変えたと判断するしかない。
- 15 人差し指・中指・親指で順に一音ずつ弾く。
- 16 十三絃のうちの順に並ぶ六絃を選んで、人差し指・中指・親指を使って、ゆっくりと静かに奏する。
- 17 人差し指で二本の絃を続けて弾いた後、さらに奥側の絃を中指で、手前側の絃を親指で順に弾く。
- 18 図1、図2、図4、図5、図6、図7の数字と文字の囲みは筆者による。
- 19 「顫音」は、右手で絃を弾いたあとに、左手で箏柱の左側の絃を何度も小刻みに押す奏法である。
- 20 蒲生郷昭「ゆり」(『世界大百科事典』第29冊93頁)。
- 21 例えば東京藝術大学附属図書館所蔵『仁智要録』(11冊、請求番号W768.2-J1、国文学研究資料館デジタル請求番号: DIG-TKGL-20509)(8冊、W768.2-J2、国文学研究資料館デジタル請求番号: DIG-TKGL-20510)など。なお、宮崎は「摺」と「撥」と「搔」を同一視している(宮崎 2012, 32-33)。

史料(写本)

『仁智要録』 京都大学図書館所蔵(菊亭本、請求番号: 菊||巻||80)

『仁智要録』 宮内庁書陵部所蔵（鷹司本、鷹・593）

国文学研究資料館デジタル請求番号：DIG-KSRM-103101、2023年10月7日閲覧

<https://kokusho.nijl.ac.jp/biblio/100231737/1?ln=ja>

『仁智要録』 宮内庁書陵部所蔵（伏見宮本、伏・865）

国文学研究資料館デジタル請求番号：請求番号DIG-KSRM-428901、2023年10月7日閲覧

<https://kokusho.nijl.ac.jp/biblio/100248428/1?ln=ja>

引用・参考文献

【中文】

関也維 2006 『唐代音楽史』 北京：中央民族大学出版社

葉棟 2001 『唐代古譜訳読』 上海：上海音楽出版社

【和書】

遠藤徹 2005 『平安朝の雅楽—古楽譜による唐楽曲の楽理的研究—』 東京：東京堂出版

——— 2013 『雅楽を知る事典』 東京：東京堂出版

蒲生郷昭 2005 「ゆり」『世界大百科事典』第29冊：93 東京：平凡社

岸辺成雄 1970 「雅楽の源流」『日本の古典芸能』第2巻雅楽：7-26 東京：平凡社

——— 2005 『唐代音楽の歴史的研究 楽制篇』 大阪：和泉書院

寺内直子 1996 『雅楽のリズム構造—平安時代末における唐楽曲について—』 東京：第一書房

中純子 2008 『詩人と音楽—記録された唐代の音』 東京：和泉書院

ネルソン、スティーヴン・G 2008 「平安時代の箏—失われた伝承をめぐって—」『日本文学はどこに行くのか：日本文学研究の可能性：第6回フェリス女学院大学日本文学国際会議』81-121

林謙三 1968 「箏の調絃の原則と発展」『東洋音楽研究』1968巻24-25号：1-35

——— 1970 「雅楽の伝統—唐楽を中心に」『日本の古典芸能』第2巻雅楽：43-67 東京：平凡社

宮崎まゆみ 2012 『平安時代の箏曲—復元の試み—』 東京：同成社