

〈研究ノート〉『源氏物語』における絃楽器の 曲種と調絃について：古楽譜研究者の立場 から

ネルソン, スティーヴン・G / NELSON, Steven G.

(出版者 / Publisher)

法政大学国文学会

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

日本文学誌要

(巻 / Volume)

92

(開始ページ / Start Page)

2

(終了ページ / End Page)

18

(発行年 / Year)

2015-07-25

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00013156>

『源氏物語』における絃楽器の曲種と調絃について

——古楽譜研究者の立場から——

今から三五年ほど前、留学のために来日した著者は、その後、もともとの専門である日本の古楽譜研究から、少しずつ隣接の研究分野に関心を広げた。また音楽の歴史的研究に必要なことから、日本の古典文学作品にもふれ、最初は英訳ではあったが、古文が読めるようになってからはその原文に接するようになった。古楽譜研究が先であったからか、よほど特殊な予備知識を身につけていたようで、『源氏物語』など王朝文学の音楽場面を、広く読まれている活字本で読むと、しばしば違和感を覚えるようになった。本文表記そのものや、校注者が注や現代語訳に記していることが、どうも違っていたり、誤解を招く内容になっていたりする印象をたびたび受けた。「楽譜を見ればすぐにわかるのに」と独り言が漏れることが多かったのである。

今回のこの研究ノートでは、その中でもしばしば問題に思えてきた、『源氏物語』における絃楽器の曲種と調絃に関する描写を取り上げたいと思う。古楽譜に関して少しでも知識があれば、

ステイヴァン・G・ネルソン

ば、そんなに難しい問題ではないことを、具体的に示してみたい。絃楽器の曲種に関しては、「手」と「曲」という根本的な区別があること、さらにいえば「手」類の中に「撥合」という名の曲種があることへの理解を促したい。また調絃に関しては、校注者の説明で「調子」（音階）と「調絃」との混同が実に甚だしく、一見調子名にみえる用語が、実は調絃名であり、従って内容が異なる可能性を念頭に置く必要があることを強調したい。言い換えれば、現行雅楽が持っている諸特徴を、時代錯誤的に『源氏物語』の解釈に適応することの危うさを、古楽譜研究者の立場から指摘しておきたいのである。

なお、本稿はあくまでも「研究ノート」の範疇であり、つまり、『源氏物語』について云々する前に必ず行うべき古注釈や先行研究の網羅的な探索を、まだ行っていない段階であることを断っておきたい。原則として本文の引用には新編日本古典文学全集（小学館、一九九四―九八年）を使用し、巻名・冊・頁

を例えば「東屋、⑥二二」のように示す。この全集の頭注の他、新日本古典文学大系（岩波書店、一九九三―一九七九）の脚注と、新潮日本古典集成（新潮社、一九七六―八五年）の頭注についても、「諸注」という表現で触れることがあるが、冊・頁の記載は割愛する。参考までに古楽譜に関する覚書を「古楽譜ノート」として本稿の文末に付した。

一 作者と楽器

周知の通り、『源氏物語』を通して四種の絃楽器に関わる描写が重要な役割を果たしている。即ち琵琶（四絃リュート）、和琴（琴柱のある六絃ツィター）、琴の琴（琴柱のない七絃ツィター）、および箏の琴（琴柱のある一三絃ツィター）である。これらの絃楽器に関わる描写は、琴の琴のいくつかの例を除いて、概して現実的で写実的であるが、それはむしろ作者の知識と経験に深く関係している。『紫式部日記』の終わり近くには、本人が持っていた楽器に関する記述がある。

風の涼しき夕暮、聞きよからぬひとり琴をかき鳴らしては、「なげきくははる」と聞きしる人やあらむと、ゆゆしくなどおぼえはべるこそ、をこにもあはれにもはべりけれ。さるは、あやう黒みすすけたる曹司に、箏の琴、和琴、しらべながら、心に入れて「雨降る日、琴柱倒せ」などいひはべらぬままに、塵つもりて、よせ立てたりし厨子と柱のはさまに首さし入れつつ、琵琶も左右に立ててはべり。

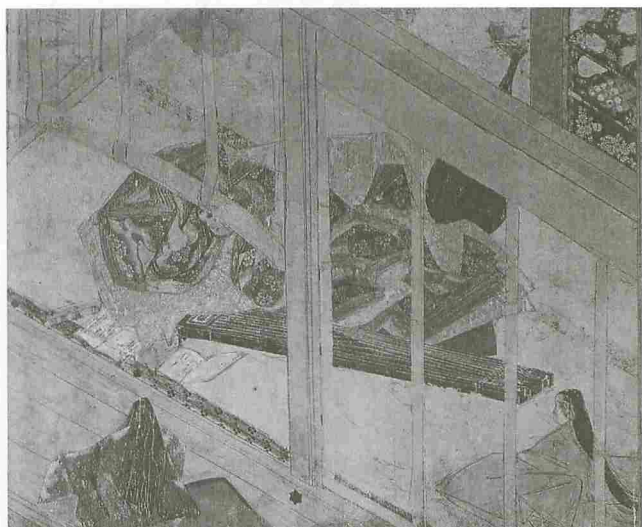
（新編日本古典文学全集本、二〇三―〇四頁）

箏の琴と和琴を、「しらべながら」（＝調絃したまま）、つまり琴柱を立てたまま厨子に立てかけ、また琵琶（二面であろうか）をその左右に、柱との間に差し入れてあるような状況は、楽器にはあまりよろしくないと思うが、それはさておき、とにかく『源氏物語』に登場する四種の絃楽器のうち三種を実際に持っていたことがわかる。中でも箏の琴が得意であった可能性が高い。「箏の琴を教えてください」といつてきた人に対して、『紫式部集』第三番歌の、

露しげきよもぎが中の虫の音をおほるけにてや人の尋ねむ
（新潮日本古典集成本、一一六頁）

という、自分の技量を謙遜しながら詠んだ歌がある。人が箏の琴を教わりに通いたいほどの腕の持ち主であったことが知られるのである。

さて、『紫式部日記』の「風の涼しき夕暮……」の場面を描いたと思われる絵が、鎌倉初期、一三世紀前半に成立したとされる『紫式部日記絵詞』（峰須賀家本、個人蔵）にある（写真一）。簀子の端近く、簾を巻き上げて、式部と思われる人物が箏の琴を弾いており、後ろに琵琶が一面見える。楽器の前には、冊子が二・三冊開かれており、卷子本も二本置かれているようである。演奏しながら見ているその冊子・卷子本は、思うに楽譜ではないだろうか。中世以後の雅楽の伝承では、楽譜は補助的な



二 「手」と「曲」

以下に見るように、『源氏物語』には絃楽器の曲種について「^て手」と「^{きょく}曲」、あるいはそれに相当すると思われる概念が対比される表現法が数箇所見られる。「手」は確かに多義語であり、様々なことを行うのに人間は「手」を用いることから、音楽的な分脈では「琴、笛、鼓など、音曲のわざ。奏法。また転じて、一定の曲、または調子、譜」（小学館『日本国語大辞典』第二版）のように、意味範囲が広がっていく。『源氏物語』の音楽描写の中でも、ほぼ同じような広がりをもって用いられている。理解は文脈次第、という考え方もあろうが、一方、他の音楽用語との対比あるいは併用で、より限定した意味で捉えるべき場合も多い。特に琵琶と箏の琴の場合、「手」とは楽器独自の独奏曲を指し、一方、合奏曲（唐楽や高麗楽）は「曲」もしくは「楽」と表現される。

古楽譜ではどうか。典型的な用例は一二世紀後半成立の『源経信筆琵琶譜』の奥書にみえる（句読点、訓点を私に加える）。

件手并楽等、所^レ受^レ智故兵部卿資通卿一也、資通卿者信明弟子也、信明者博雅二郎也、仍次第習来也。

ものに過ぎず、師から弟子への伝授は主に口伝、口頭伝承によって行われてきたという印象が強いが、後述するように、平安時代の貴族たちにとって、楽譜は非常に重要な役割を果たしており、伝承を確実に捉えるための重要な拠り所であったと考えるべきであろう。

ここで経信（一〇一六―九七）は、自分から遡る形で源博雅（九一八―八〇）から続く、琵琶の「手」と「楽」の相承系譜を文章で記している。楽譜本文には独奏曲と合奏曲の譜が、調絃こ

とに配列されており、奥書ではそのそれぞれを「手」と「案」で表現しているのである。

『源氏物語』に目を転じてみよう。この曲種の大別が最も明白に現れているのは、「東屋」巻における、常陸守の実の娘達の養育ぶりを述べた、実はやや滑稽な場面である。滑稽だからこそ表現がより直接的ということであらうか。

琴琵琶の師とて、内教坊のわたりより迎へとりつつ習はず。手ひとつ弾きとれば、師を起居^{たちろ}拝みてよろこび、祿を取らすること埋^{うづ}むばかりにてもて騒ぐ。はやりかなる曲物^{きもの}など教へて、師と、をかしき夕暮などに、弾き合はせて遊ぶ時は、涙もつつまず、をこがましきまでさすがにものめであり。

(東屋、⑥二二)

内教坊から師を迎えていることも面白い点だが、ここで注目したいのは、「手」と「曲物」の対比である。娘が短い独奏曲である「手」を弾けるようになった時に大げさに喜び、一方、テンポの速い合奏曲である「曲物」を師と合奏していると感激して涙を落とす。初心者でも弾けるようになる独奏曲と、かなりの演奏技量が必要な、テンポの早い合奏曲という対比である。なお、諸注で「はやりかなる曲物」を、若い娘にふさわしくない曲と解釈し、常陸守の無神経なところをさらに指摘するものもあるが、これは深読みではないだろうか。

次の例は、女三宮の琴の琴学習の場面である。琴の琴の場合、琵琶と箏の琴とは事情が少し異なる。合奏に加わることもあつ

たが、独奏主体の楽器であつたため、「手」は特定の調絃もしくは旋法の音楽的特徴を見せるための短いもので、対して「曲」は《流水》のような標題的な曲名を持つ、より長い独奏曲を指すと思われる。この区別については後述する。

調べことなる手二つ三つ、おもしろき大曲^{だいせき}どもの、四季につけて変るべき響き、空の寒さ温さを調べ出でて、やむことなかるべき手のかぎりをも、とりたてて教へきこえたまふに、心もとなくおはするやうなれど、やうやう心得たまふままに、いとよくなりたまふ。

(若菜下、④一八一)

「調べことなる手」とは、調絃もしくは旋法ごとに存在し、その音楽的特徴を示すために演奏される短い独奏曲である。琴のレパートリー内でその対極にあるのが「大曲」つまり「曲」の中でも分量の多い長い曲である。諸注には、古注釈を受けて、雅楽や舞楽の「小曲」「中曲」「大曲」の別を述べるものがあるが、琴の琴の楽曲にはそういった区別はなく、ここでの「大曲」とは全く無関係な事柄であろう。

この節で取り上げる最後の例は、「若菜上」巻の、光源氏の四十賀での御遊の場面である。太政大臣(往年の頭中将)・衛門督(柏木)親子の和琴演奏の素晴らしさ、特にここで勧められて演奏する衛門督の技量のよさが述べられる中、大陸伝来の音楽伝承に関する表現法が注目される。

とりどりに奉る中に、和琴は、かの大^{おとど}臣の第一に秘したま

ひける御琴なり、さる物の上手の、心をとどめて弾き馴らしたまへる音いと並びなきを、他人は掻きたてにくくしたまへば、衛門督のかたく辞ぶるを責めたまへば、げにいとおもしろく、をさをさ劣るまじく弾く。何ごとも、上手の嗣といひながら、かくしもえ継がぬわざぞかしと心にくくあはれに人々思す。調べに従ひて跡ある手ども、定まれる唐土の伝へどもは、なかなか尋ね知るべき方あらはなるを、心にまかせて、ただ掻き合はせたるすが掻きに、よろづの物の音調へられたるは、妙におもしろく、あやしきまで響く。

(若菜上、④五八―五九)

即興演奏を旨とする和琴に対して、大陸伝来の伝承にはそれを知る手立てがはつきりしている、という主旨であるが、やはりレパートリーについては対比がなされている。「調べに従ひて跡ある手ども」とは、調子（あるいは調絃）ごとに楽譜が存在する独奏曲のことであり、「定まれる唐土の伝へども」とは、「曲」・「楽」という表現こそ用いていないが、楽譜のある大陸伝来の合奏曲のことである。諸注では「手」を「秘曲」とするものもあるが、根拠が示されない。「秘曲」どころか、ありふれた、常・手（独奏曲）のことであろう。

なお、この用例は、手と曲の大別だけではなく、大陸伝来の伝承における楽譜の重要性も確認できる記述であるといえよう。

三 琵琶

以下、楽器別に曲種と調絃の問題を取り上げていくが、まず古楽譜が最も豊富に伝わる琵琶から論じる。

琵琶の古楽譜には、文末の「古楽譜ノート」で詳述した通り、八世紀の正倉院文書紙背琵琶譜、いわゆる『天平琵琶譜』（断簡）、九世紀の『琵琶諸調子品』、一〇世紀の『南宮琵琶譜』、一一世紀の『源経信筆琵琶譜』、一二世紀の『三五要録』があり、考察する材料には事欠かない。こうした琵琶古楽譜に記されたレパートリーには、唐楽・高麗楽合奏のためのもの（「曲」「楽」）以外に、現行の雅楽伝承では途絶えてしまった、独奏あるいはそれに準じた演奏形態のためのものも多く、後者はさらに「撥合」（「緒合」とも）及び「手」（「秘手」「調」とも）の二種に分かれている。各楽譜が収載するそれぞれの総数を示すと次表の通りである。

	独奏曲		合奏曲	
	撥合	手	唐楽	高麗楽
『天平琵琶譜』	一	一	〇	〇
『琵琶諸調子品』	二七	〇	〇	〇
『南宮琵琶譜』	〇	一四	〇	〇
『源経信筆琵琶譜』	二	一六	一八	〇
『三五要録』	二四	二一	一〇七	三五

『南宮琵琶譜』以下の楽譜では、「撥合」と「手」は調絃ごとにとまとめられ、広く用いられた調絃（風香調・返風香調・黄鐘調）にはそれぞれ複数存在する。「撥合」には特定の名称は付されないが、「手」には《一手》、《丘泉一手》あるいは《一手丘泉》のように、順序を表す名称、あるいは独自の題名と組み合わせた名称が付されている。説話文学などで特に有名な琵琶秘曲《三五要録》の名称表記に従えば《大常博士楊真操》、《石上流泉》、《上原石上流泉》、《啄木調》、そして琵琶・桂流独自の《将律音》は「手」に分類されるが、順序を表す要素はなく、独自の題名のみである。

次に調絃の問題を考えよう。まず、右に述べたことからわかるように、複数の調絃が存在する。現行の雅楽伝承では、琵琶の調絃の名称は、合奏で用いられる調子名と同じであり、わかりやすい。例えば唐楽曲《五常楽》は平調（主音が平調〔洋楽のEに近い音〕の律旋の調子）の曲なので、琵琶は「平調」と呼ばれる調絃を用いる。ところが、古代から中世にかけて、琵琶の調絃には現行と異なった名称が用いられていた。我々現代人からすればさらに困ったことになるが、琵琶の調絃名と調子の名称とで共通のものがあるものの、それが合致することはない。非常に紛らわしいので、琵琶の古い調絃名には「琵琶黄鐘調」のように、「琵琶」を冠した名称の使用をお勧めしたい。次表でも採用して説明しよう。

琵琶の調絃	呂律	合奏（笛）の調子
琵琶風香調	律	黄鐘調（主音A） 盤涉調（主音B）
琵琶返風香調	呂	壹越調・沙陀調（主音D） 双調（主音G） 水調（主音A） 高麗双調（主音A）
琵琶黄鐘調	律	平調・性調（主音E） 高麗平調（主音F#）
琵琶返黄鐘調	呂	大食調・乞食調（主音E） 高麗壹越調（主音E）
琵琶清調	律	平調（主音E） 盤涉調（主音B）
琵琶双調	呂	壹越調・沙陀調（主音D）
琵琶平調	律	盤涉調（主音B）
琵琶啄木調	一	（主音G）

琵琶の調絃は、琵琶の四絃の相対的音高関係を規定するものである。例えば、琵琶風香調では、第一絃（最も低い音、琵琶奏者が構えた際に一番上にある絃）と第二絃の音程は短三度、第二絃と第三絃の音程は長三度、第三絃と第四絃の音程は完全四度となっている。この調絃を合奏（笛など）の黄鐘調で用いる場合、音高はA c e aとなる（第一絃と第四絃が黄鐘調の主音、黄鐘に「ⅡA」なっている）。同じ調絃を盤涉調で用いる場合、全体的に一音（二律）高くなり、B d f# bとなる（主音

の盤渉「B」は同じく、第一絃と第四絃。

問題は、『源氏物語』の校注者が、この事情を把握していないらしいことである。本文に琵琶の調絃について「黄鐘調」とあっても、それが合奏で用いられる黄鐘調のことなのか、合奏の平調などで用いられる琵琶黄鐘調のことなのか、容易には決められないのが実情なのである。ところが、ほとんどの場合、合奏の調子の説明しか諸注に現れない。

実際、琵琶の「黄鐘調」が現れる箇所が、宇治十帖に二つもある。

◇橋姫 八の宮不在の宇治の山莊を薫が尋ねる

近くなるほどに、その琴とも聞きわかれぬ物の音ども、いとすこげに聞こゆ。常にかく遊びたまふと聞くを、ついできなくて、親王の御琴の音の名高きもえ聞かぬぞかし。よきをりなるべし、と思ひつつ入りたまへば、琵琶の声の響きなりけり。黄鐘調に調べて、世の常の掻き合はせなれど、所からにや耳馴れぬ心地して、掻きかへす撥の音も、ものきよげにおもしろし。筆の琴、あはれになまめいたる声して、絶え絶え聞こゆ。

(橋姫 ⑤一三六―三七)

◇宿木 匂宮、中の君と薫の仲を疑うも、情愛深まる

なつかしきほどの御衣どもに、直衣ばかり着たまひて、琵琶を弾きあたまへり。黄鐘調の掻き合はせを、いとあはれに弾きなしたまへば、女君も心に入りたまへることにて、もの怨じもえしはてたまはず、小さき御几帳のつまより、

脇息に寄りかかりてほのかにさし出でたまへる、いと見まほしくうたげなり。

(宿木 ⑤四六五)

どちらの場面においても琵琶で演奏されているのは「黄鐘調」の「撥合」である。諸注はどれも「主音が黄鐘〔洋楽のAに近い音〕の律旋の調子」と同じ主旨の解説を加えるが、「宿木」の注では新日本古典文学大系は次のように『枕草子』をも引く。「弾く物は琵琶、調べは風香調（ふかうでう）、黄鐘調（枕草子）」。ところが、『枕草子』にいう琵琶の「調べ」はまさしく「琵琶風香調」と「琵琶黄鐘調」のことである。しかし、これは注の「黄鐘調」の解説に合わず、そのため注は内的矛盾を孕んでいる。（筆者の中の古楽譜研究者は「惜しい」と呟く。そして、「確信は持てないが、紫式部のことだから、きつと琵琶黄鐘調のことを書いているのだろう」と想像する。）

「宿木」の同じ場面の続きに、琵琶秘曲の極めて特殊な伝承に関わる記述がある。

匂宮「花の中に偏に」と誦じたまひて、匂宮「なにがしの皇子の、この花めでたる夕ぞかし、いにしへ天人の翔りて、琵琶の手教へけるは。何ことも浅くなりたる世はものうしや」とて、御琴さし置きたまふを、口惜しと思して、

(宿木 ⑤四六六)

後の音楽説話（『江談抄』『古事談』『十訓抄』『平家物語』等）では、この「琵琶の手」は秘曲《上原石上流泉》のことに変化

していくのだが、このことは琵琶秘曲が「手」として認識されていた傍証にもなろう。この手を授けたのが天人なのか、唐の琵琶博士廉承武の霊なのか、授けられた「なにがしの皇子」が源高明なのか、はたまた村上天皇なのか、説話らしいバラエティがいろいろ生じていく。因みに《上原石上流泉》は琵琶返風香調の曲で、同じく琵琶秘曲《石上流泉》の編曲と考えられる。楽譜の初出は一一世紀後半成立の『源経信筆琵琶譜』である。

四 箏の琴

箏の琴は、琵琶と異なり、平安時代に成立し現在まで伝わる楽譜史料が少なく、レパートリーの内容を知るには一一世紀の『仁智要録』を使用するしかない。琵琶同様、独奏曲と合奏曲の大別があるが、独奏曲はさらに三種に分かれる。すなわち、ほぼ調絃の手順に従って各絃の高さを確かめていく「緒合」各調絃の特徴を示す「撥合」、そしてより豊かで、それぞれ独自の音楽的内容を持つ「調子」である。また「調子」には《由加見調子》や《千金調子》といった独自の名称が付く。

『仁智要録』	独奏曲			合奏曲	
	緒合	撥合	調子	唐楽	高麗楽
八					
九					
一三					
一〇五					
三一					

(巻第十二の秘曲を除く)

調絃に関しては、琵琶に似た事情である。現行では合奏の調子と箏の琴の調絃の名称が同じで、わかりやすいが、平安・鎌倉時代では箏の琴独自の調絃法の名称を用いていた。但し、琵琶よりも一般的な調絃法が少なく、箏越性調、箏平調、箏大食調の三種の調絃法を各調子の音高に合わせることで対応していた。箏の琴の調絃名と合奏の調子名とが合致するものも、よく似ているものもある(箏越性調／箏越調、箏平調／平調、箏大食調／大食調)が、一対一の関係ではないので、やはり注意を要する。

箏の調絃	呂律	合奏(笛)の調子
箏越性調	呂	箏越調・沙陀調(主音D) 双調(主音G) 水調(主音A) 高麗双調(主音A)
箏平調	律	平調(主音E) 黄鐘調(主音A) 盤涉調(主音B) 高麗平調(主音F#)
箏大食調	呂	大食調・乞食調(主音E) 高麗箏越調(主音E)

以下に詳述するが、『源氏物語』には、箏の琴の調絃に関連して現れる名称は「箏越調」、「平調」、および「盤涉調」であり、合奏の調子の名称を用いる傾向にあると考えられる。諸注では、

合奏の調子の解説を加えているので、概ね合っている。

なお、「紅葉賀」巻には、箏の琴の調絃という観点から考えたいへん面白い場面がある。光源氏が、まだ小さい紫の上に箏の琴を、笛を吹きながら教える場面である。

……とて、人召して、御琴取り寄せて弾かせたてまつりたまふ。源氏「箏の琴は、中の細緒のたへがたきこそとせけれ」とて、平調におしくだして調べたまふ。掻き合はせばかり弾きて、さしやりたまへれば、え怨じはてずいとうつくしう弾きたまふ。小さき御ほどに、さしやりてゆしたまふ御手つきいとうつくしければ、らうたしと思して、笛吹き鳴らしつづ教へたまふ。いと聡くて、かたき調子どもを、ただ一わたりに習ひとりたまふ。おほかた、らうらうしうをかしき御心ばへを、思ひしことかなふ、と思す。保曾呂俱世利といふものは、名は憎けれど、おもしろう吹きすましたまへるに、掻き合はせまだ若けれど、拍子違はず上手めきたり。

(紅葉賀、①三三二―三三三)

まず、独奏曲の曲種「撥合」と「調子」が出ていることを確認したい。また、「ゆしたまふ御手つき」の「ゆ」に、楽譜で用いられている「由」字を当てるべきではないかということについては、以前別稿で述べた通りである。

「中の細緒」、つまり奏者に最も近い内側の「巾」絃が切れやすいのは、楽器が高い調絃になっているからである。それで源氏は平調に調絃を下げて、「撥合」を弾いてから楽器を紫の上

に差し出す。稽古がしばらく続いてから、「保曾呂俱世利」という、高麗巻越調曲の二重奏となる。

さて、調絃について『仁智要録』で確認すると、平調より「巾」絃が高くなる調絃はただ一つしかないようで、箏巻越性調の巻越調である。これを平調に下げるとはすべての絃の音高を下げることにになり、さらに《保曾呂俱世利》の演奏に必要な箏大食調にするには、平調の三・四・六・九絃をそれぞれ半音ずつ下げる。当時の調絃法がわかる者には、十分想像できる記述である。

箏の琴の関連で「盤渉調」が現れるのは二回であるが、これが低い調絃で、絃が緩く張つてある時に適している事情が、琵琶の節でも取り上げた「宿木」巻の場面の続きで読みとれる。

うち嘆きてすこし調べたまふ。ゆるびたりければ、盤渉調に合はせたまふ掻き合はせなど、爪音をかしげに聞こゆ。

(宿木、⑤四六七―六八)

なお、「盤渉調に合はせたまふ掻き合はせなど」を、「盤渉調に合はせたまふ。撥合など……」と、曲種表記の変更はもちろんのこと、調絃を済ませて「緒合」で確かめたりなどしてから「撥合」を弾くので、「合はせたまふ」を連体形ではなく終止形と解すべきではないかと思う。さて、これまで現れた箏の琴の調絃を参考までに掲げよう。

「若菜下」巻の六条の女楽の場面では、箏の琴の絃の調整、調絃の手順、「撥合」の試し弾きの流れを確認できる。

御簾の下より、箏の御琴の裾すこしさし出でて、源氏「軽々しきやうなれど、これが緒ととのへて調べ試みたまへ。ここにまた疎き人の入るべきやうもなきを」とのたまへば、うちかしこまりて賜りたまふほど、用意多くめやすくて、老越調の声に発の緒を立てて、ふとも調べやらでさぶらひ

箏越性調 笛越調・沙陀調 主音D



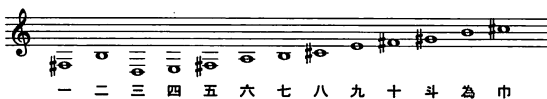
箏平調 笛平調・性調 主音E



箏大食調 笛高麗越調 主音E



箏平調 笛盤渉調 主音B



たまへば、源氏「なほ掻き合はせばかりは、手一つ、すさまじからでこそ」とのたまへば、夕霧「さらに、今日の御遊びのさしいらへにまじらふばかりの手づかひなむおほえずはべりける」と気色ばみたまふ。源氏「さもあることなれど、女楽にえ言ませでなむ逃げにけると伝はらむ名こそ惜しけれ」とて笑ひたまふ。調べはてて、をかしきほどに掻き合はせばかり弾きてまゐらせたまひつ。

(若菜下、④一八八〜八九)

源氏に箏の琴の絃の調整を依頼された夕霧は、まず絃の張り具合を確認してから、調絃の手順で第一に行う「発の緒」の調絃を行った。

『仁智要録』巻第一には、各調絃の手順を細かく記しており、老越調の調絃、箏老越性調においては、次の順に調絃していく。一→二→三→五→六→四→七→八→九→十→斗→為→巾。最初の音は、笛（あるいは笙など）の音に合わせてから、後は原則的に四度・五度（完全協和音程）やオクターヴ（絶対協和音程）、つまり人間の聴覚で合わせやすい音程を用いて調絃する。女楽の場面では、上の五線譜の「箏老越性調 笛老越調・沙陀調 主音D」の調絃を用いたと考えられるので、「発の緒」は第一絃で、その音程はD（老越）、また第二・五・十絃も同じ主音Dであった。

夕霧は、発の緒を合わせてから、遠慮深くそれ以上の調絃をしないが、源氏にからかわれて漸く調絃し終える（調べはつ）。調絃が合っていることの再確認のため、源氏に言われた通り、

「撥合」の「手一つ」演奏し、楽器を返すのである。

五 琴きんの琴こと

『紫式部日記』の内容から本人が所有していたことが確実な琴の琴、和琴、琵琶の場合とは違って、作者に琴の琴との接点があったか否かについては、不明といわざるを得ない。楽器の実物を目にしたことはなかったとも限らないと思うが、『源氏物語』における、琴の琴の音に関わる非現実的な記述から、その音を耳にしたことはなかったとも考えられる。音量の極めて小さなこの楽器の音が、風に乘っても光源氏の手から舟に乗って須磨の海岸を通っていく五節の君のところへ届いたり（須磨②二〇四）、明石では「かの岡辺おかべの家」にいる明石の人々のところへ届いたり（明石、②二四〇）するであろうか。他の絃楽器に関しては、こうした非現実的な描写はない。琴の琴には特別な象徴性があるのだから、虚構であれば超自然的な力が付与されることもあり得るだろう、と反論されそうだが、一〇世紀における実際の音楽史の流れを考えると、琴の琴に関わる記述が不自然になってしまう傾向も理解されよう。以前にこの『日本文学誌要』でも述べた通り、『御遊抄』に記録されている御遊での琴の琴の演奏例は、醍醐・村上天皇の時代に集中しており、最も遅い例は天曆五年（九五二）正月二三日の内宴における重明親王（九〇六―五四）の弾琴である。紫式部の生まれるかなり前のことである。

ともあれ、琴の琴の曲名も、琴の琴独自の演奏手法と思われる

る名称も『源氏物語』の本文に現れるので、書承にせよ口承にせよ、専門知識を得ていたことは確かである。以下、本稿においては他楽器と同様、楽譜史料における曲種と調絃の問題に焦点を当てて論を進める。

琴の琴の楽譜が数多く中国からもたらされたことは、『日本国見在書目録』（藤原佐世、八九一年頃）「楽家」項に、「琴徳譜五卷」「雜琴譜百廿卷」など、琴の琴関連と思われる書物が、他の楽器よりも多く挙がっていることからわかる。現存する楽譜史料には、遣唐使によつて運ばれてきたと思われる『碣石調けつせき幽蘭第五』がある。日本に伝わる最古の楽譜としてつとに有名だが、内容は『幽蘭』一曲の楽譜（弾き方を文章で表す「文章譜」と、巻末の曲名一覧のみである。次に古い琴譜には、中国に伝わる断片的なものがいくつかあるが、曲種や調絃の在り方を知るのに必要な量を備えた楽譜には、一五世紀前半に出版されたとされる『神奇秘譜』を俟たなければならない。

第二節「手」と「曲」で述べた通り、琴の琴のレパートリーは、特定の調絃もしくは旋法の旋律的特徴を表す短いもの、および標題的な曲名を持った、より長いものから成る。『神奇秘譜』の楽譜では、前者は例えば『神品宮意』のように「意」字を付し、せいぜい四―六行の長さであり、一方、後者は、短いものは一〇行程度だが、大曲（広陵散）は二〇〇行を優に超える。なお、『碣石調幽蘭第五』の末尾曲目一覧で、例えば『千金調』のように「調」字を付すものを前者と看做し、『神奇秘譜』で「意」字を付すものと同類であると考えれば、両史料の曲種の総数は次表の通りになる。

『碓石調幽蘭第五』 末尾曲目一覧	何々調 何々意	曲
『神奇秘譜』	四 ○	五五
	○ 一五	四九

『源氏物語』に目を転じてみると、曲種の対比も、そして楽譜が複数存在していたことも、「若菜下」巻女樂の場面での、次の源氏の発言から読み取れる。ただ、音楽用語には曖昧さがあって、解釈がやや難しい。

源氏（「前略」）琴の音を離れては、何ごとをか物をととのへ知るしるべとはせむ。（中略）調べひとつに手を弾き尽くさむことだに、量りもなき物ななり。いはんや、多くの調べ、わづらはしき曲多かるを、心に入りし盛りには、世にありとあり、ここに伝はりたる譜といふものの限りをあまねく見あはせて、後々は師とすべき人もなくてなむ、好み習ひしかど、なほ上がりての人には、当たるべくもあらじをや。まして、この後といひては、伝はるべき末もなき、いとあはれになむ」などのたまへば、（後略）

（若菜下、④一九九―二〇〇）

「琴の音を基準としなかったら、どの楽器を用いて音を整えることができようか」と琴の琴の重要性を述べた上で、その探究が実に難しいものであることを強調する。「調べひとつに手を尽くす」とは、「手」の多義性も手伝って、「特定の調絃にお

けるすべての短い曲」とも取れるし、上記の『碓石調幽蘭第五』末尾曲目一覧における「調」の解釈が正しければ、「調絃（もしくは旋法）の特徴を示す特定の短い曲におけるすべての手法」とも取れる。「多くの調べ、わづらはしき曲多し」においても「調べ」は調絃とも短い曲とも取れて、解釈が難しい。いづれにしても、調絃（調子）も面倒な曲も多いから、世の中に存在し、また日本に伝わったすべての譜を見合わせても、師を尋ね尽くしても、昔の人に匹敵するはずもなく、伝わる子孫もないのが心寂しい、と源氏は語っている。

『源氏物語』における琴の琴の調絃については、これまであまり論じられてこなかったようだが、それは、楽譜史料に限界があり、どうしても時代的にかなり下つてしまう楽譜史料に拠らざるを得ないからであろうか。今回は、『神奇秘譜』における調絃を調査した結果、長いこと議論の的となった『源氏物語』の表現法の一つを考えるための材料が得られたので、簡単に触れておきたいと思う。

琴の琴には、基本となる調絃があり、これを「正調」と呼んでいる。『神奇秘譜』では、この基本調絃に対して、例えば「慢商」（第二絃を下げる）、「緊羽」（第五絃を上げる）のように、基本調絃と異なる調絃をどのようにすれば得られるかが説明されており、各調絃に独自の名称が与えられている。表にまとめると次の通りである。

次に逢うまでの形見として残す。

心の限り行く先の契り（きぎ）をのみしたまふ。源氏「琴（か）はまた掻き合はするまでの形見に」とのたまふ。女、

なほざりに頼めおくめる一（ひと）ことをつきせぬ音（ね）にやかけてしのばん

言ふともなき口ずさびを恨みたまひて、

源氏「逢（あ）ふまでのかたみに契（き）る中の緒（き）のしらべはこと
に交（ま）じらなむ

この音違（ねがひ）はぬさきに必ずあひ見む」と頼めたまふめり。されど、ただ別れむほどのわりなさを思ひむせたるもいとことわりなり。
（明石、②二六六〜六七）

三年ほど経って、再会の折に、形見として源氏が残した琴の琴を、明石の君が差し出す。すると、調絃（てうげん）が変っていない。

ありし夜（よ）のこと思し出でらるるをり過ぐさず、かの琴（きん）の御琴（ごきん）さし出でたり。そこはかとなくものあはれなるに、え忍びたまはで掻き鳴らしたまふ。まだ調（てう）べも変らず、ひき返しそのをり今の心地したまふ。

源氏「契（きぎ）りしにかはらぬことのしらべにて絶えぬころ
のほどは知りきや

女、

変はらじと契りしことをたのみにて松のひびきに音（ね）を
そへしかな

	絃	
	宮	一
正調	D	二
慢商調	D	三
慢角調	D	四
蕤賓調	D	五
凄涼調	D	六
姑洗調	D	七
慢宮調	D	
黄鐘調	D	

商を下げる
角を下げる
羽を上げる
商・羽を上げる
商・羽・武を上げる
宮・角・文を下げる
宮を下げて羽を上げる

調絃法が全部で八種類あるが、多くの曲はやはり基本調絃の正調で演奏される。『神奇秘譜』ではこの調絃を用いて、「宮調」「商調」「角調」「徵調」および「羽調」の曲が演奏される。つまり、同じ正調という調絃で、違った性質を持った五つの旋法の曲が演奏されるのであり、そのそれぞれの旋法を紹介する短い曲が、全部で七つ用意されている（《神品宮意》《神品商意》《神品古商意》《神品角意》《神品徵意》《神品羽意》）。またその他の調絃にもやはり別々に用意されている。

調絃の一覧を眺めると一つの興味深い現象に気付く。八種類ある調絃で唯一音が変らないのは、第四絃（徵）、つまり七絃の真中の絃である。そこで思い出されるのは、『源氏物語』『明石』『松風』巻における、光源氏と明石の君との和歌の贈答であらう。明石での別れに際して、懷妊した明石の君に琴の琴を、

と聞こえかはしたるも似げなからぬこそは、身に余りたる
ありさまなめれ。
(松風、②四一四)

「松風」巻の和歌贈答に「中の緒」という表現こそ現れないが、調絃が変つていないことが、二人の仲が変らないことを象徴している。思うに、琴の琴の調絃において中の緒（第四絃）の音高が変らないことが象徴的に理解される段階を経て、琴の琴の演奏伝承が途絶えても、中の緒のみならず、調絃そのものが変らないことが、心変りがないことの象徴となった。そして、『源氏物語』「横笛」巻で夕霧が落葉の宮を尋ねる場面（④三五五、三五九）での用例のように、琴の琴以外の絃楽器でも用いられるようになったのではないか。

六 和琴

第二節「手」と「曲」でも述べたように、和琴は即興演奏を旨とする楽器であった。そのため、平安時代成立の楽譜史料が存在するはずもなく、本稿で各楽器に対してこれまで行った考察を和琴に対して行うことはできない。曲種に関しては、琵琶・箏の琴同様、「撥合」など「手」類の独奏曲もあり、また合奏に加わっていたことはわかっているが、具体的な内容を考察するには限界がある。

調絃に関しても事情は同じである。具体的な考察はできないものの、『源氏物語』には、調絃も自由であったことを物語る場面がある。第二節で検討した、源氏の四十賀の御遊の場面の

続きである。

（前略）心にまかせて、ただ掻き合はせたるすが掻きに、
よろづの物の音調へられたるは、妙におもしろく、あや
しきまで響く。父大臣は、琴の緒もいと緩に張りて、いた
う下して調べ、響き多く合はせてぞ掻き鳴らしたまふ。こ
れは、いとわらかに上る音の、なつかしく愛敬づきたる
を、いとかうしは聞こえざりしを、と親王たちも驚きた
まふ。
（若菜上、④五九一六〇）

ここには、太政大臣（往年の頭中将）と衛門督（柏木）親子が、現代風にいえば和琴の「高低二部合奏」を行っているのである。この場面は「返り声」（呂から律への変化）前の演奏なので、調子は呂であろう。試しに双調であると仮定すれば、調絃はまず和琴の六絃のうちの五本を双調における呂の五音（G A B D E）に合わせ、残りの一本をまた主音のGに合わせたとも考えられるが、配置などについては知る由もない。

『源氏物語』の本文で和琴の調絃について明白に述べるのは、和琴の独奏、もしくは歌の伴奏の場合が多い。三種類の調絃が認められる。

律

五例 帚木（①七八一七九）、少女（③三六一三七）、

常夏（③二二九一三二）、横笛（④三五三

一五四）、蜻蛉（⑥二七二）

あづま 二例 花散里（②一五四）、真木柱（③三九二）

呂 一例 紅梅(⑤七二)

「あづま」はどんな調絃だったのだろうか。

おわりに

平安時代の音楽に関して、不明な点もあって、類推の域を出ない場合もあることは確かである。しかし、同時代に成立した楽譜も存在するので、それを参考にしない手はなからう。これまでの多くの注釈では、情報源が限られていたために根拠もない珍説が作り出された中世・近世の古注釈を無批判に引き継いだり、楽譜の存在を知りながら調査しようとしていない場合も多かったように思う。曲種などの音楽用語については、楽譜での表記を採用し、絃楽器の調絃については、調子と調絃とを混同するような記述を極力避けるよう、校注を行う方々に切に願いたいものである。

古楽譜ノート

琵琶

- ◇正倉院文書紙背琵琶譜、いわゆる『天平琵琶譜』 天平一九年(七四七)の日付のある正倉院古文書の紙背にある楽譜の断簡。楽譜は六行のみ。短い「緒合」(もしくは「撥合」と後世の『黄鐘調二手』に類似する「調」の冒頭部分から成る。
- ◇『琵琶諸調子品』 唐の開成三年(八三八、承和五年)、揚州

にて琵琶博士の廉承武より、承和の遣唐使に加わった准判官藤原貞敏(八〇七〜六七)に伝えられた調子(手)の楽譜集。伝本では、『南宮琵琶譜』に合写されている。次項参照。

- ◇『南宮琵琶譜』 延喜二十一年(九二二)、宇多法皇の勅定により、南宮貞保親王(八七〇〜九二四)が敦美親王(八九三〜九六七)に「秘手」の伝授を行なった際の伝授譜。写本…①宮内庁書陵部蔵伏見宮旧蔵、通称「伏見宮本琵琶譜」、平安中期(一一世紀頃か)写。②宮内庁書陵部蔵伏見宮旧蔵、通称「院禪本」、院禪による治暦五年(一一〇六)の写本の転写本、南北朝期写。

- ◇『源経信筆琵琶譜』 詩歌管絃のいずれにおいても著明だった源経信(一一〇一〜九七)自筆の楽譜集。「手」の類一七種、唐楽曲一八曲。宮内庁書陵部蔵。

- ◇『三五要録』 妙音院藤原師長の(一一三八〜九二二)の撰による、一二巻からなる楽譜集成。平安時代末期における琵琶の演奏伝承のほぼすべて(調絃法、「手」の類、催馬楽、唐楽、高麗楽)を記録。今回用いた写本…宮内庁書陵部蔵、伏見宮家旧蔵。

箏の琴

- ◇『仁智要録』 妙音院藤原師長の撰による、一二巻からなる箏の楽譜集成。『三五要録』と対をなし、編集方針をほぼ同じくする。今回用いた写本…上野学園大学日本音楽史研究所蔵、江戸後期書写、平戸藩楽蔵堂旧蔵。

琴の琴

- ◇『碣石調幽蘭第五』 中国、梁末期の弾琴の名手、丘公(?)

五九〇）作と伝える『琴譜』を抜書きしたものの。琴曲《幽蘭》の演奏法を文章で記す。唐代初期（七～八世紀）の書写本で、巻首の補筆部分も、唐代の書写らしい。『源氏物語』関係のレパートリーについて述べると、末尾の曲目一覧の中に《胡笳調》に加えて、「胡笳五弄」と呼ばれる《登龍》《望奏》《竹吟風》《哀松路》《悲漢月》がある。京都の神光院に伝来し、現在東京国立博物館蔵。研究・山寺美紀子『国宝『碣石調幽蘭第五』の研究』（北海道大学出版会、二〇一二年二月）。

◇『神奇秘譜』初めて印刷された琴譜で、琴独自の記譜体系、減字譜を用いる。寧王の朱權（一三七八～一四四八）編纂。初版は洪熙元年（一四二五）刊とされる（嘉靖本序）が、現存は確認されていない。現存の第二版は嘉靖年間（一五二二～一六六）、第三版は万暦年間（一五七三～一六二〇）に刊行された。『源氏物語』関係のレパートリーについて述べると、第一巻「太古神品上巻」には《広陵散》《慢商調》と《小胡笳》《黄鐘調》があり、第三巻「霞外神品下巻」には《龍朔操》（旧名《昭君怨》）と《大胡笳》（ともに黄鐘調）がある。影印（上海図書館蔵、嘉靖本）…文化部文学芸術研究院音楽研究所・北京古琴研究会編『琴曲集成』第一冊、中華書局、一九八一年一二月。

注

- (1) 拙論「レクチャー・コンサート 平安時代の箏（そのこと）——失われた伝承をめぐって——」（フェリス女学院大学編『日本文学はどこに行くのか——日本文学研究の可能性——』、八一

～一二頁。二〇〇八年三月）参照。

(2)

拙論「雅楽古譜とその解説における諸問題——主として琵琶譜について——」（蒲生郷昭他編『伝承と記録』、一七～四二頁。岩波書店、一九八八年九月）。「岩波講座『日本の音楽・アジアの音楽』第四巻」）、“Issues in the interpretation of notation for East Asian lutes (*pipa* / *biwa*) as preserved in scores of the eighth to twelfth centuries.”（上野学園大学日本音楽史研究所年報『日本音楽史研究』第八号、巻末一～四一頁。二〇一二年九月）参照。

(3)

琵琶秘曲とその復元試演については、拙論「秘曲尽くし」再現——『文机談』に見える秘曲を聴く——（磯水絵編『今日は一、方丈記』、二〇六～一二頁。新典社、二〇一三年一〇月。付録「秘曲尽くし」再現演奏CD）参照。

(4)

《上原石上流泉》に関わる音楽説話の出所がまさに『源氏物語』のこの記述にあるという可能性について、今後さらに検討したいと思う。

(5)

注(1)の拙論に加えて、拙論「『源氏物語』の音楽を読む——現実と虚構、準拠と創作——」（芳賀徹企画・総監修、伊井春樹監修『源氏物語国際フォーラム集成』、一七二～一八〇頁。二〇〇九年三月）も参照。

(6)

ロイヤル・タイラー、天野紀代子、ステイーヴン・G・ネルソン、阿部真弓（シンポジウム）『源氏物語』の魅力」（『日本文学誌要』第七七号、二～三三頁。二〇〇八年三月）、特に三二頁参照。

(7)

例えば、光源氏が「明石」巻で弾く「広陵」（②二四〇）は

第一絃をD（壹越）としてみることにした。あくまでも「理論上の可能性」を考慮した仮定である。なお、こうすることによって、日本の唐楽で用いられる調子の主音（DEGAB）のすべてが、琴の琴の基本調絃に揃うことになるのである。だからこそ源氏が琴の琴の音を、音を整える基準とすべきだとしたのではないかと、想像を逞しくする。

付記：本稿は「JSES 科学研究費 26370112 基盤研究（C）「琵琶古楽譜の独奏曲——失われた演奏伝承の「再生」にむけて——」の研究成果を一部含む。

(Steven G. NELSON・本学教授)

琴曲《広陵散》の略称とされる。また、「若菜下」巻の女楽の場面で女三宮が弾く曲名や演奏手法については諸説があつて、小学館新編日本古典文学全集（④二〇一）が「琴は、五個の調べ、あまたの手の中に、心とどめてかならず弾きたまふべき五六の撥を、いとおもしろくすまして弾きたまふ」とする本文を、「琴は、胡歌の調べ、あまたの手の中に、心とどめてかならず弾きたまふべき五、六の浣刺を、いとおもしろく澄まして弾きたまふ」とするべきであるという、上原作和の考証による説に、ほぼ従いたい。「はら」は「はつらつ」の「つ」の無表記）。上原作和「源氏物語」の本文批判——河内本本文の音楽描写をめぐって」（『国文学解釈と鑑賞』七七ノ一、一〇六—一四頁。特集・文と文章の諸相。二〇〇六年一月）参照。ただし、琴の演奏手法の「はつらつ」に関しては、《幽蘭》譜で用いられる「浣刺」という表記が、後世の譜で用いられる「浣刺」よりも適切かもしれない。《幽蘭》譜における「浣刺」の用例は、山寺美紀子の翻刻では四二八頁の二行目（文「六」の浣刺）、七行目（羽「五」の浣刺）、および二〇行目（徴「四」の浣刺）に、合計三例が見られる（山寺美紀子『国宝『碣石調幽蘭第五』の研究』、北海道大学出版会、二〇一二年二月。翻刻は四二三—三五頁）。

矢島玄亮『日本国見在書目録——集証と研究』（汲古書院、一九八四年九月）五〇—五一頁参照。

琴の琴の調絃を問題にする場合、第一絃をCとするのが現在の慣例だが、ここでは敢えて「若菜下」巻の女楽に描かれて「壹越調」による合奏に最も適していると考えられる、

(9)

(8)