

# 中央の舞楽と地方の舞楽の旋律様式 ——箏譜にみる基本旋律と遠州森町十二段舞楽の笛旋律——

田 鍬 智 志

こんにちの雅楽では、龍笛（高麗笛）・箏の旋律楽器にたいして、笙・箏・琵琶が一種の伴奏楽器的役割をなしている。印象的にはそれぞれ別々の動きをしているように聴こえる5種の楽器であるが、しかし大まかな音進行、骨格的音列は、ほぼユニゾン（オクターブ）をなしている。伴奏楽器である笙・箏・琵琶の3楽器についても、譜には記されていない慣習的に鳴らしている音を除外して、譜に記された音（管・絃・押さえ所）のみをたどると、それは、Laurence PICKEN (1909-2007)ほぼ骨格的音列と一致する。

東洋音楽研究者のローレンス・ピッケン氏は、その骨格的音列が支離滅裂な音列ではなく、大陸的で民謡的ともいえる形式的にもまとまった旋律となっていることを発見した。そして、それこそが中国・朝鮮半島より舶来した当初の雅楽の旋律であると説いた。彼の発見以来、すでに半世紀以上の時がすぎ、今やこの学説は、おもに海外雅楽研究者の間では研究の基盤となっている。

しかし、上古中世の日本の雅楽が、本当に基本旋律的なものであったのか、その検証が充分なされてきたとはいえない。本研究では、地方に伝承される舞楽のうち、遠州森町の十二段舞楽の事例を取り上げ、その笛旋律と基本旋律との類似性を検証することにより、その命題に迫ってみたい。

キーワード：（隠された）基本旋律、桜御前伝説

## 1 笙・箏・琵琶の譜に隠された「基本旋律」とは——序説

こんにちの雅楽の音楽では、龍笛・箏の2種の楽器が、旋律を奏すのに対して、笙・箏・琵琶の3楽器は旋律楽器とは認識されていない。3種の楽器が奏している内容は旋律といえるものではなく、いずれも伴奏的といってよい。琵琶にいたっては打楽器的役割をなす楽器などと説明されることもある。1950年代、東洋音楽研究者のL・ピッケン氏は（現行の）箏譜の譜字列を眺めていて、そこに唐王朝から採り入れた音楽が維持されていることに気がついたという<sup>(1)</sup>。以来半世紀にわたり、氏および彼の率いたケンブリッジ大学の雅楽研究グループは、その学説に基づいて箏譜『仁智要録』、琵琶譜『三五要録』といった平安期・鎌倉期の伝存楽譜の五線譜訳譜化等を行ってきた。日本国内においては、一部の研究者によりピッケンの説を前提とした古譜研究がなされてきたが、近年では寺内直子氏が、笙・箏・琵琶の譜字列が指し示すシンプルかつ大陸的な旋律に対して「（隠れた）基本旋律」と呼び、平安末期と中心とする古楽譜解読研究の前提とした<sup>(2)</sup>（以下本稿においても「基本旋律」という術語を用いる）。しかし、ピッケンの説は日本国内ではいまなお一般には殆ど知られていない。

『源氏物語』『平家物語』をはじめとする上古中世の古典文学に、箏や琵琶（ほか各種コト類の楽

器)が単独で、あるいはコト類だけの合奏をなす場面が随所にえがかれている点、そして何よりも基本旋律そのものの楽曲としての完成度やポピュラリティー溢れる曲調は、「笙・箏・琵琶などが奏す“基本旋律”が旋律として認識されていた」ことを信ずるのに十分な説得力を持っている。ただ、その真偽については、実のところ深く検証されてきたとはいえない。筆者も、多年にわたる鎌倉期(以前)の舞楽の舞態についての研究において、ピッケンの論説を大前提としてきた一人であるが、率直に言えば、ピッケン説を研究の土台に据えることに、どこか覚束なさを感じてきた。

ところで現在、地方に伝承される舞楽と称する芸能のうち起源が中世以前に遡ると考えられるものについては、曲名や装束等については関連性が認められるものの、旋律様式に関しては、中央で伝承されている雅楽(舞楽)とで著しい相違が認められる。もし、中央の伝承において、基本旋律が認識され、演奏されていたならば、こんにちに遺る地方舞楽の(笛)旋律のなかで、現行中央の笛旋律よりも、むしろ基本旋律に類似する例があってもよいのではないだろうか。そのように考えた筆者は試みまでに、遠州森町に伝わる「十二段舞楽」のうち〈色香の急〉〈鳥の舞の急〉<sup>(鳥名/鳥)</sup>の共通楽曲である〈タンナン〉の笛旋律と、中央の《迦陵頻急》に内在する基本旋律とを比較してみたところ、偶然か否か、〈タンナン〉は現行中央の笛旋律よりも基本旋律との類似性が濃厚で、筆者の予想通りの様相を呈していた<sup>(3)</sup>。そこで本稿では、その〈タンナン〉を含む十二段舞楽中8曲を対象をひろげて、中央の当該曲の基本旋律との関連性を検証してみることにした。

本研究の目指すところは、現在では「旋律」と認識されていない「基本旋律」が過去に「旋律」と認識されていた確証を得ることにあるが、加えて、一般に「民俗化」したもの、「くずれた」と理解されがちな地方舞楽旋律に対しての再評価を促すことにもある。

## 2 考察対象となる楽譜および五線訳譜化の方法

本稿では基本旋律をなす笙・箏・琵琶の譜のうち、音域等の制約に起因する跳躍進行が少なく、かつ唐楽曲・高麗曲両譜を含む箏の譜を取り上げる。古今の箏譜のなかでも、十二段舞楽の推定創始期(後述)とほぼ同時代に成立した藤原師長撰『仁智要録』<sup>(1138-92)</sup>を対象とする<sup>(4)</sup>。

仁智各曲譜の譜字「十」<sup>五</sup>「九」などの五線訳譜にあたっては、ピッケンらの研究に倣って原則1拍、すなわち五線譜において1拍を現すのに最も多用される四分音符に置き換えた。また「十」<sup>五</sup>「十」<sup>五</sup>など複合譜字については、旋律比較において重要な大指が奏す上声(大字で表記されている絃名)のみ訳譜し下声部は省略した(複合譜字の当時の奏法については次稿に譲りたい)。なお、調弦は仁智巻一案譜法に記された調弦法にしたがい<sup>(5)</sup>、推手・曳手の左手奏法については三谷陽子氏の解釈<sup>(6)</sup>によった(本稿各譜例参照)。

また仁智とともに、京方楽人の<sup>(山井景光 1273-1354)</sup>大神景光撰『註 大家龍笛要録譜』(以下、註大家譜)の訳譜および現行龍笛譜・高麗笛譜の採譜(訳譜)も必要に応じて併記した。註大家譜の音価の決定にあたっては、仁智訳譜に合わせたが、1拍内の細かい音の音価の配分については暫定的に筆者の恣意判断によった部分もある。その他、「由」および「由」に続けてしばしば表記される「リ(引)」などについても、あくまで暫定的解釈ではある(譜例1~8当該箇所参照)<sup>(8)</sup>。

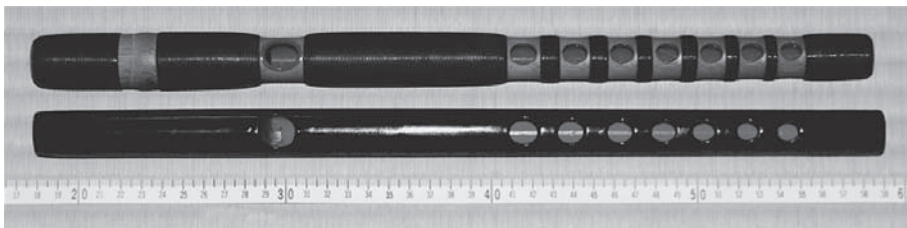
### 3 遠州森町の小國・天宮両社に伝わる十二段舞楽について

十二段舞楽は静岡県周智郡森町に鎮座する遠州一宮小國神社とその摂社天宮神社の両社においてそれぞれ伝承されている。その創始は文武天皇の御代とされ、小國では大宝元年（701）、天宮では慶雲2年（705）と伝わりとされるが実証性に欠く。ただし中世以前であることは諸史料から推定でき、殊に小國社が遠州一宮としての役割を担うようになった11世紀後半以降である可能性が指摘されている<sup>(9)</sup>。加えて『教訓抄』（天福元年1233）に、既に伝が絶えたとある舞楽《菩薩》が、両社に〈色香〉という名で緩急の舞章をそなえたかたちで伝承されている<sup>(10)</sup>ことも考慮すれば、創始期は平安末期から鎌倉最初期頃と推定される。江戸時代、両社の舞楽はともに、小國神社大禰宜で舞楽役（大人の舞）の鈴木太郎左衛門家が掌握するところであった（ただし小國では、大舞の伝習に有力氏子が関わっていたという）。明治にはいつてからは衰退した鈴木家に代わり、楽も舞もすべて両社それぞれの氏子が中心となって伝承するようになった。したがって、こんにちの両社の笛旋律は、細部の相違はあるものの殆ど同じといてよい。

本稿では、考察にあたって、現小國神社舞楽師匠白幡富幸氏による五線採譜<sup>(11)</sup>を活用させていただいた。伝承当事者による採譜を用いるのは、特にリズムの解釈、音価の決定などにおいて、伝承者自身の感覚が反映されていると考えるからである。なお、小國とは大きな相違がない天宮の五線採譜については、紙幅の都合により割愛する。

小國で用いられている笛は、寸法・仕様など龍笛とまったく同じものである。一方の天宮の笛は、樺巻を施さず外観は篠笛に似るが、歌口・指孔の位置は龍笛とほぼ同じである。ただし尾部分が龍笛よりも若干長い点が特徴的である。両社とも、中央において高麗楽に相当する曲も含め、すべての曲を同じ笛で吹奏している。したがって、本稿の中央の高麗曲との五線譜による比較においては、適宜移調し、移調した音位で論述する。

それでは以下、仁智および註大家譜、（中央の）現行笛旋律の訳譜（採譜）と十二段舞楽笛旋律の採譜との五線総譜に基づいて対応関係をみていくことにしたい。



十二段舞楽の笛 上：小國神社、下：天宮神社

#### 4 仁智要録にみる基本旋律・十二段舞楽笛旋律・中央雅楽現行笛旋律の三者比較

##### 中央の雅楽《迦陵頻急》と十二段舞楽〈タンナン〉——譜例1

十二段舞楽のうち、〈色香の急〉と〈鳥の舞の急〉には、共通の楽曲〈タンナン〉が用いられる。〈色香〉は菩薩形の大人二人舞で中央の廃絶舞楽《菩薩》に比定される舞、〈鳥の舞〉は文字通り中央の《迦陵頻（鳥）》に比定される稚児四人舞である。

仁智と〈タンナン〉との関連性が極めて濃厚となっているのは、楽句[C]の前半、および[D]である。殊に仁智の譜字列が示す基本的旋律に極めて近似していることは、説明を加えるまでもない。

なお、[C]、[D]に相当する現行龍笛旋律を最下段に挙げた。言うまでもなく現行の龍笛旋律は、基本旋律をなぞっている。〈タンナン〉の旋律もほぼ基本旋律そのものといってよいものであるから、当然、現行龍笛旋律とは骨格的な音を拾っていくかたちで対応しているのであるが、人間の耳は通常、旋律の骨格音のみを記憶にとどめるような聴取の仕方をしないから、両者を聞き比べたところで、十二段舞楽〈タンナン〉の旋律が、中央の《迦陵頻急》の骨格をなす音列となっていることに気付くのは至難であろう。

### 中央の雅楽《胡蝶楽急》と十二段舞楽〈チューラリ〉——譜例 2

《迦陵頻急》—〈タンナン〉と同様の傾向をしめしているのが、《胡蝶楽急》と十二段舞楽〈チューラリ〉である。〈チューラリ〉は(庭胡蝶/庭小島)〈蝶の舞〉の急のみに用いられる楽曲で、〈タンナン〉のように複数演目共通の楽曲ではない。

《胡蝶楽》は和製の高麗楽で、『教訓抄』巻五の胡蝶の条によれば、延喜6年(906)8月の宇多法皇相撲御覧の時の新作とも、山城守藤原忠房が(ろ〜928)前栽合せんざいあわせの勝負楽として作曲したともあり、「其後天下ノ貴賤賞習云々」というほど長きにわたり膾炙した曲であった<sup>(12)</sup>。たしかに仁智に記された基本旋律をみると、短く簡素な旋律のなかに、蝶が楽しげに飛翔するさま、そして優美さと生命の儚さといった情感も見事に盛り込まれていて、その記述通り賞賛に値する曲といえよう。特に筆者が目にするのは楽句[C]である。〈チューラリ〉の[C]「h gis fis h cis fis gis dis gisナールガナーニートーリャウハー」は、仁智の「h gis h cis fis gis十九十斗八九」(複合譜字の小字略)にたいへん酷似しているのである。

〈チューラリ〉の旋律は、決して仁智との音列と多々一致するわけではないが、楽句[C]部分に関しては、確実に同定できるものである。こんにちの十二段舞楽の笛旋律は、必ずしも基本旋律全体を忠実に伝えているものではないけれども、部分的には、基本旋律そのものを伝えているといえる。部分的と述べたが、それらは往々にして、その曲を象徴するような印象深い一節、すなわち起承転結の転や結にあたる楽句であることが多いといえよう。先にみた《迦陵頻急》の楽句[D]も然り、また次に述べる《抜頭》の[B]も然りである。

### 中央の雅楽《抜頭》と十二段舞楽〈抜頭〉——譜例 3

《抜頭》の楽句[B]は、楽曲のなかでも聞かせどころといえる部分で、hからfisまで順次的に駆け上がり、その後山の尾根を伝うようにfis、e、(d)の長2度ないし長3度内で動く音型は、独特の哀愁感が漂っている(譜例では省略したが、楽句[C]の後に再度[B]が反復され、強調される)。〈チューラリ〉でみた現象と同じく、十二段舞楽〈抜頭〉でも、この聞かせどころ的な楽句がはっきり聞き取れる。仁智(および註大家譜)では、「fis巾巾<sup>々</sup>為為為」(小譜字略)を2度繰り返されているのに対して、十二段舞楽〈抜頭〉では1回分に相当する音列しかないものの、音列的にははっきり同定可能である。

譜例1 《迦陵頻急》と十二段舞楽〈タンナン〉比較総譜

**A**

註 大家龍笛要録譜

上: 若越性調 調弦  
下: 若越調 調弦

仁智要録

タンナン (小園神社)

色香急 ♪ = およそ MM. 60  
鳥の舞急 ♪ = およそ MM. 54

タ ナン ナン ナ ルガナ ハ

**B**

註

仁

タ

ハ 巾 爲 爲 爲 斗 斗 爲 爲 斗 巾 十 巾 巾

ニ チ リリヤハ リ ヤ リ ヤリ

**C**

註

仁

タ

斗 斗 九 斗 爲 爲 爲 斗 巾 斗 爲 爲

こより色香のみ奏する。鳥の舞では演奏しない。

ヤ リ チュ タ ルガナ タ ロ タ ロン ナリヤウハ

♪ = およそ MM. 20→28

現行龍笛

ラロヒロロトヲヒロロロヲ。リロラアタアラア。タラハロヲ。リロラア。タアルラア引引。  
テ六中中六ヤ中タ六ヤテ五五テ五五テ六セテ五五テ五

**D**

註

仁

タ

爲 斗 巾 爲 巾 中 巾 十 リ 巾 穴 八 九 巾 リ 巾 十

ここまで

チャラロラロハハナリヤウハ ト チュタルガリ ヤリヤ

現

タアハアトヲホラアアタア。タアハロヲ。トヲ引引。トヲロヲホ。チヤルラロヲ。トヲリイ引引。  
五ニテ六テ。五テ五タテ五テ六六六テタ。中中中中六六セ

譜例2 《胡蝶楽急》と十二段舞楽〈チューラリ〉比較総譜

註大家龍  
笛要録譜

仁智要録

〈チューラリ〉  
採譜  
(小國神社)  
実音  
約長2度下

現行  
高麗笛

註

仁

チ

現

註

仁

チ

六中リ 十 中 夕五 夕 十 夕 十 中 六中 夕五 十 十 五中リリ

為 為 斗 十 九 十 十 十 為 九 九 九 十

♩=およそMM. 46

チュウ ラアリ トリャウ ハ チュタルガナ ニ トリャウハ

♩=およそMM. 23→57

チヒヒチイ引イヤハハカハラハラハア引引タア引リキリリイオチイユウウタアハラルラアラ。 中 夕五 夕五 中 夕五 十 十 十 十 五 五 五 五

夕 五曲 タリハク中タ五曲 リ 五 十 五 十 六中曲 六 十 六 十 五

九 十 斗 九 十 九 十 十 十 十 十 十 十 十

ナルガナ ニ トリャウハ

(後略)

タア引ラタアハリヤラルラアラアタアハロタアラロフトロロヲホヲ引引トアララ。 夕 五曲 タ 中 夕五 夕五 夕五 五 十 十 十 十 十 十 十 十 十 十

夕 五曲 タリハク中タ五曲 リ 五 十 五 十 六中曲 六 十 十 十

九 十 斗 九 十 九 十 十 十 十 十 十 十 十

譜例3 《拔頭》と十二段舞楽〈拔頭〉比較総譜

仁智要録

《拔頭》採譜 (小國神社)

註大龍笛要録

現行龍笛

早只四拍子

ト ヒ ヒヤ ハハヒト ヒヤルヒヤ ヒヤラヒヤルハ ト

ト ヒ ヒヤル

\* 小國神社拔頭採譜の①, ②, ③は、旋律の順序 (演奏順) を示す。

中央の雅楽《新鞆鞆》と十二段舞楽〈新まく〉——譜例 4

これまでの3曲の比較譜を瞥見する限り、十二段舞楽の笛旋律は、箏譜の譜字列が示す基本旋律に近似するものであり、一方の現行の龍笛・高麗笛旋律と対比してみると、音の数が極めて少なく、拍の数でも、現行龍笛・高麗笛旋律の1/4あるいは1/2であって、聴き比べただけでは同定不可能であることは疑いの余地がない。したがって、遠州森の地に伝播した当初の舞楽笛旋律は、基本旋律に近いものであった、と解釈するのが合理的ではあるが、別の可能性は考えられないだろうか。例えば、現行の龍笛・高麗笛旋律と同様のものが当地に伝わったとして、それが長年にわたる口承の間、半自然的に変化を繰り返すうちに簡略化され (多くの音が脱落していき)、結果的・偶然的に基本旋律と類似の旋律となった (骨格となる音のみが残った) 可能性はあるのだろうか。

その仮説に何らかの示唆を与えているのが後半の楽句[C]である。この部分の〈新まく〉の音列「<sup>h</sup>リー<sup>gis</sup>ラ<sup>gis</sup>ロ<sup>gis</sup>ハ、<sup>h</sup>リヤ<sup>gis</sup>リー<sup>h</sup>ヤ<sup>gis</sup>ハー」は、仁智の当該箇所音列に極めて近似するものである。他方、現

譜例4 《新鞆》と十二段舞楽〈新まく〉比較総譜

注 大家龍笛要録譜  
 仁智要録  
 〈新まく〉採譜(小國神社)実音約短3度下  
 現行高麗笛  
 基政笛譜博雅笛譜より転記  
 注  
 仁  
 上: 筆者採譜  
 小  
 現

行高麗笛における当該旋律の骨格となる音(拍の頭の音)を抽出すると、h-fis-a-gis-cis-hとなっている。cisは〈新まく〉の当該楽句に上方刺繍音的に含まれているとしても、aについては〈新まく〉および仁智《新鞆》の基本旋律には含まれていないので、〈新まく〉・仁智《新鞆》の音列とはまた違った趣となっている。

加えて、註大家譜の当該箇所(音の数)は、現行よりも多く、そしてgis-hが執拗に繰り返されており、現行とはまた趣の異なる動きをなしている。参考までに(山井基政1079~1138)大神基政撰『基政笛譜』所収の源博雅《新鞆》転写譜<sup>(13)</sup>も訳譜してみた。基政譜は、拍子点の書き込みがなく、その意味で扱いにくい史料である。所収の《新鞆》譜も、他曲譜と同様に拍子点の記載がないため、譜例



では符尾なしの音符で訳した。これを見ると明らかに、基政譜は註大家譜よりも装飾的な音が少なく、箏のシンプルな音進行に近似している。《新鞆鞆》に限らず基政譜所収曲の音進行は、仁智の音進行と、さほど大差がない（この点については次稿に譲りたい）。となると、森町の舞楽の笛旋律は、基政の時代、すなわち 11 世紀後半～12 世紀前半頃の笛旋律が（彈箏者を介してではなく）直接伝わった、という仮説も成り立つのではなからうか。

#### 中央の雅楽《納曾利破》と十二段舞楽〈なっそりの序〉——譜例 5

以上 4 曲と同様に〈なっそりの序〉も、《納曾利破》の箏（仁智）の旋律に断片的ではあるが近似している曲である。

この曲で筆者が注目する点は、箏の調絃、音域に起因する旋律の動きを〈なっそりの序〉の笛が踏襲していることである。問題の箇所は、〈なっそりの序〉B 部分の「<sup>e</sup>gis<sup>dis</sup>」にみられる、e から <sup>e</sup>gis への短 6 度下行である。仁智《納曾利破》では、為（e）→九（<sup>e</sup>gis）の短 6 度下行進行が 4 回出現し、当該曲の箏旋律を印象付ける音進行である。為（e）より上の絃は巾（<sup>e</sup>fis）のみであるから、仮に上行して <sup>e</sup>gis にいたるには巾を推して長 2 度上げることによって解決できるとはいえ、しかしその後の「<sup>h</sup>gis<sup>fis</sup>」の連（グリッサンド）をオクターブ上で演奏するとなると不可能である<sup>(14)</sup>。当該箇所短 6 度下行がみられる理由は、音楽的表現であるとともに、太食調調絃の最高音域に抵触するためでもある。琵琶『三五要録』<sup>(15)</sup>の当該箇所「<sup>e</sup>く<sup>a</sup>之<sup>gis</sup>、七」では、e より上行し（a を経て）<sup>e</sup>gis に到っており、短 6 度下行は回避されている。現行の高麗笛の当該箇所でもやはり同様である。註大家譜は甲乙（責と和／基音と第 2 倍音）を明記していないため不明ではあるが、「六」を甲で吹奏したなら、最高音であるから次の <sup>e</sup>fis-gis は下行するより他ない。ただし現行旋律と同様に甲乙を駆使すれば回避可能である。

すなわち、十二段舞楽の笛旋律は、箏の音列に近似しているだけでなく、〈なっそりの序〉については、箏の音域に起因する音進行をも採り入れているふしがある。となると、もう一つの可能性として遠州森の地に舞楽の音楽を伝えた人物が彈箏者であった、という解釈も成り立つのではなからうか。この疑問については最後にふれる。

#### 中央の雅楽《太平楽破（武昌楽）》と十二段舞楽〈太平楽の序〉——譜例 6

《迦陵頻急》や《新鞆鞆》などの早物は、曲が短く楽曲形式（起承転結）が明確ということもあるのだろうか、十二段舞楽の当該曲の旋律のなかに、ほぼ曲全体が受け継がれ遺っている。対して破の曲・延物は、曲の規模も大きくまた形式感も早物ほど明快ではないことに起因するのであろうか、十二段舞楽の延物にあたる楽章では、急の曲よりも中央の楽譜との合致率が低いといえる。《太平楽破》と〈太平楽の序〉がその例である。《太平楽破（武昌楽）》は、延八拍子、拍子二十の比較的大規模の曲であるが、比較対応可能な部分は拍子第 3 後半あたりから拍子第 7 までで、全体の 1/5 ないし 1/4 程度にとどまっている<sup>(16)</sup>。一方の〈太平楽の序〉における対応箇所の占める割合は、楽曲全体の 2/5 程度である。

なお、十二段舞楽〈色香の序〉〈鳥の舞の序〉〈蝶の舞の序〉各舞章に共通の笛曲〈トーリヤハ〉については、仁智《菩薩道行》《菩薩破》《迦陵頻破》《胡蝶楽破》各曲譜との音列対応を試みたが、いずれの曲とも一致しなかった。また《陵王破》と〈陵王の破〉の音列も対応は困難であった。

譜例5 《納曽利破》と十二段舞楽〈なっそりの序〉比較総譜

仁智要録

〔A〕

百 爲 半 斗 半 十 元 十 リ 半 半 爲 リ 爲 爲

♪=およそMM. 22

<納蘇利序>  
採譜  
(小國神社)  
実音  
約長2度下

ヒ ル ヒヤ ル ヒヤ ヒヤ ヒヤ ヒ

♪=およそMM. 21→56

現行  
高麗笛

チ ヒ ヒ ヒ チ リ ヤ タ リ ア ト ヲ ラ ル ラ リ ラ テ タ ハ リ ヤ リ ヤ リ ヤ リ チ ヒ ヒ ヒ

六 六 六 六 六 中 七 中 七 中 七 中 七 中 七 中 七 中 七 中 七 中 七 中 七 中

註

〔B〕 拍子第7から

丁 中 七 中 七 中 六 六 六 六 六 五 五 五 五 五 五 五 五 五 五 五 五 五 五

仁

拍子第7から

Ossia 九

〔十 九 八 七〕

百 半 十 半 爲 爲 九 八 八 八 八 八 七 七 七 七 七

上: 楽織  
堂本

三 五 要 録

乙 乙 下 下 夕

小

ヒ ラ ロ ロ ラ ラ ト ハ ト ト

現

拍子第7から

チ ヤ ロ ホ リ ラ ル ロ ト ヲ ロ チ ウ ハ ロ ラ ト ラ ハ ア ラ ロ ト ヲ ホ チ ウ

六 中 七 中 七 中 六 六 六 六 六 五 五 五 五 五 五 五 五 五 五 五 五 五 五

〔C〕 Ossia 六 八

〔D〕 拍子第12から

百 八 六 六 八 八 八 八 八 八 八 八 九 八 八 七 七 七

小

ロ ロ ラ ロ ラ ロ ラ ト ヒ ピ ピ ピ

譜例6 《太平楽破（武昌楽）》と十二段舞楽〈太平楽の序〉比較総譜

拍子第3、太鼓拍子から

仁智要録

(参考) 仁智要録〈太平楽破〉同曲

(参考) 現行箏譜

♪およそMM. 20→25

ラ ヒ ラ リ ヒ ヒル ラ ラ リ ラリ ト

拍子第6から

ト ラ ト ト ロ ラ ロ ト ツ子

中央の雅楽《納曾利急》と十二段舞楽〈なっそりの急〉——譜例7

以上、十二段舞楽の6曲については、箏（仁智）譜の譜字を1拍として訳した旋律と明らかに同趣旋律といえるもので、註大家譜ほど華麗な装飾音を駆使した旋律ではない。

しかし十二段舞楽レパートリのなかには、それら6曲とは違う傾向を示す曲も伝承されている。その1曲が〈なっそりの急〉である。

当該曲は極めて複雑な順序で繰返す6つ楽句からなる<sup>(17)</sup>。譜例のように6つの楽句を並べ替えて配すると、中央の諸譜と対応することは一目瞭然である。ただし、よくみると現行《納曾利急》の高麗笛旋律とほぼ同一の旋律となっていて、前述6曲とは明らかに異なる傾向を示している。仁智（1譜字1拍原則）の旋律に対しては拍数が明確に倍化している。加えて、註大家譜を1拍=二分音符として訳したならば、音の数（音の密度）およびそれらの一致度、そして拍節数、いずれの点においても十二段舞楽そして現行高麗笛とかなり酷似した旋律といえる。

すなわち、現行《納曾利急》、註大家譜の当該曲譜、そして十二段舞楽〈なっそりの急〉3者の異同がほとんどない希有な例といえる。そして次にあげる〈太平楽の急〉も、箏の基本旋律よりも現行《太平楽急》龍笛旋律に近似する例である。

中央の雅楽《太平楽急（合歓塩）》と十二段舞楽〈太平楽の急〉——譜例8

十二段舞楽〈太平楽の急〉の笛旋律が、現行《太平楽急（合歓塩）》の拍子第1から第8までの龍笛旋律と酷似しているという指摘は、すでに小野功龍氏によって報告されている<sup>(18)</sup>。氏の論文には、詳細な両者の五線比較譜も掲載されているので、本稿では対応箇所すべての例示は割愛するが、曲の冒頭のみ譜例8に示した。氏が指摘するように、音の数・密度の点でも、またフレーズの切り所の点でも、十二段舞楽と中央とはかなり一致することが一瞥ただけで容易に判断できる。一方、仁智のなす基本旋律と〈太平楽の急〉とを比較すると、音の数・密度の点で著しい相違がみとめられる。中央の現行横笛旋律と近似する点では、〈なっそりの急〉と同傾向であるが、1譜字=1拍解

譜例7 《納曾利息》と十二段舞楽〈なっそりの急〉比較総譜

(拍子第3より)

註 大家龍笛要録譜

仁 智要録

♪=およそMM. 52→60

〈納蘇利息〉探譜 (小國神社) 実音 約長2度下

第5楽句 (後半) 第6

ヒ ヒヒ チウラチウラ ト チウラヒ ヒヒチリト アランチ ラリヤンチ ラ

(拍子第3より) ♪=およそMM. 25→39

現行 〈納曾利息〉高麗笛

チ リイ ハアラタタ リアラリ イ チ イラ タハロ タラチ作 ハルロ

トヤ トヤ ニタヌタ タチチ六

註

仁

小

第1 (以下の第3、4楽句が充当する)

チ ラリチ アランチ ラリヤンチ ウラ

現

ト ヲロロヒヨル タラリヤラアラ タ ラリタ ハラ ハチイロラ

六 ニタヌタチチ五チ五チ五チ五チ 夕 中六五 ニチ ニ五チ六チ

原譜冒頭 (拍子第3に続く)

註

仁

小

第2 第3 第4

リヤンチウラチ ラチ ラリチ ラチ ラリチ アランチ ラリヤンチ ラ

原譜冒頭 (拍子第3に続く)

現

タアリロララ タリイラリ タラリタハラ ハチイロラ

チ六中タ五チチ五チ五チ 夕 中六五 ニチ ニ五チ六

譜例8 《太平楽急（合歡塩）》と十二段舞楽〈太平楽の急〉比較総譜

註大家龍笛要録譜  
 仁智要録  
 〈太平楽急〉採譜 (小國神社)  
 現行龍笛

\* 「リ(引)」をフェルマータとして訳した。  
 本譜には「上太鼓時一拍子打之」と注記がある。加拍子の後は等拍で奏する意味か。

釈による仁智の基本旋律とは明確に相違している点で異なる様相を呈している。

雅楽が大陸から将来した当初、またそれから数世紀にわたって、箏のみならず笙・琵琶・笛・篳篥すべての楽器が基本旋律あるいはその修飾旋律を奏していた時代があったとして、その後時代が下るにつれ各楽器が異なる役割を担うようになったのだとすれば、〈太平楽の急〉の笛旋律は十二段舞楽創始当時から伝習されてきたものではなく、もっと後の時代に補われたものと解される。

5 中央の舞楽（雅楽）と地方の舞楽の旋律様式——まとめ

以上、こんにちに伝わる十二段舞楽のうち8曲について考察した。こんにちの十二段舞楽の笛旋律はたしかに「民俗化」したものと見える。大半の曲は、(中央の当該曲と)音列的に一部分のみの同定にとどまるものであり、また同定不可能な曲もある。また全般的に拍節の周期性が不明瞭である。水原渭江氏は、著書のなかで「十二段舞楽の管方の音楽というものは、舞踏でもよくみなければ、それと気がつかないばかりに民俗化してしまっている」<sup>(19)</sup>と結論づけている。ただし、氏がその見解に至ったのは、中央の現行雅楽の横笛旋律との比較においてである。筆者が、以上論じてきたように、十二段舞楽の笛旋律様式は、〈太平楽の急〉といった例外を除き、断片的ではあるが、箏の譜字列が示す「基本旋律」に類似することが明らかとなった。

さて、本稿では箏の旋律との類似性を再三指摘したのであるが、遠州森町には、そのこととの関連性を匂わせる、一人の女性にまつわる伝説がある。桜御前の物語である。地元には、桜御前という地名や桜御前の塚があったとされていて、そして遠州一宮別当寺の蓮華寺に通じる小路は「小御門」と呼ばれている。その伝説とは、大略次のような話である。

桜御前(桜姫)は、16歳の時より美福門院(藤原得子)<sup>(1117-1160)</sup>に仕えたが、その後都を離れ、治承三年<sup>(1179)</sup>に遠州森の地で44歳の生涯を終えた女性という。彼女は、信西の三男、藤原成範<sup>(1135-1187)</sup>と恋仲にな

り、一女をもうけた。<sup>(1159)</sup>平治の乱での信西一家の失脚後、成範は下野国に流罪となるが清盛の娘婿ということもあって、翌年には赦免され京へ戻る。成範流罪と前後して、桜御前も、平家一族がはびこる京に住み続けることは叶わなかったのか、東国に下り諸国を転々としたのち（尼僧となって旅したとする伝記本もある）、都には帰らず、最終的に遠州森の地にとどまったという。いっぽう、京に戻った成範は、その後中納言まで昇進する。彼は自邸に桜を植えて、ひたすら桜御前の帰京を待ちわびたことから「桜待中納言」と呼ばれた。いっぽう桜御前も、成範との再会をひたすら待ちわびたが、叶うことなく遠州森の地で一生を終えたという<sup>(20)</sup>。

さほど荒唐無稽な話というわけでもなく、ただ、桜御前という一人の高貴な女性が森の地で暮らしたことだけを伝えるこの昔話には、どこか現実味が付きまとっている。筆者が特に注目すべきことは彼女の出自である。彼女は、保元<sup>(1156)</sup>の乱の首謀者、藤原頼長の息女だというのである。すなわち、<sup>(1078～1162)</sup>箏・舞に長けた藤原忠実の孫、そして平安末期一の大音楽家にして『仁智要録』『三五要録』撰者である藤原師長とは兄妹にあたり、当代随一の音楽一家の出ということになる。さらには、成範との間に生まれた女<sup>むすめ</sup>というのが、箏の名手にして高倉天皇の寵愛をうけた女性として平家物語に語られる小督であるという。

頼長の息女は二人が知られている。一人は、民部大夫為宗<sup>むすめ</sup>女の八重垣を生母とし、14歳で早逝したという某女子（1140～1153）、もう一人は養子（実父徳大寺公能）で、のちに近衛・二条両帝の後となる多子（1140～1202）である。この二人以外の息女の存在、動向を記した記録は知られていない<sup>(21)</sup>。地元では、桜御前なる人物の実在性を疑う意見もきかれるという。もし本当に、忠実の孫、師長の妹、小督の母親としての桜御前が実在したならば、さぞ腕のたつ弾筆者であったことは間違いないだろう。そして彼女が遠州森で半生を過ごしたのであれば、彼女が直接、箏でもって笛の節まわしを伝授し、十二段舞楽を創始したと考えられるし、あるいは望京の念にかられて都から楽人を呼び寄せ舞楽を催した、などとも考えうる。当時の笛旋律は、鎌倉期以降ほど装飾的・技巧的でなく、箏のシンプルな音進行に近似していたのであれば、箏を以って笛を教えることはさして困難なことではない。ただ、そうだとでも女性でありながら陵王、太平楽といった走舞、武舞をも含む舞の技能を身につけていたか、舞の指導まで可能だったのか、そういった舞に関することについては若干疑問である。

いずれにしても、空想の域を脱する確たる証拠はないのであるが、小國・天宮両社に〈色香〉という名で、舞楽《菩薩》が緩急の舞章をそなえたかたちで伝承されていることと考え合わせても、やはり、平安末期という時代が、伝播した時期としては最も有力といえよう。

\*

今までの地方舞楽研究といえば、現在伝承されている音楽・舞の、中央と地方との比較がオーソドックスな方法であった。しかし、現行雅楽の笛譜と十二段舞楽それぞれの譜（採譜）を曲の頭から突き合わせてみても、整合性が見いだせず暗礁に乗り上げてしまうのは必至である。中央の舞楽も地方の舞楽もともに「舞楽」としてこんにちに伝承されてきたものであるから、こんにちの両者の様式を比較して、多少の共通点を見いだせるのもまた然りであるが、しかしあまりに音楽的に隔たった様式となっているため、その方法にはやはり限界があるといえるだろう。「基本旋律」レベルで比較する本試みは、今後、地方舞楽研究を展開させていく上での打開策を提示するものでもある。地方に伝承される舞楽のなかには、今もなお「基本旋律」が「旋律」として生きているといえ

る。それは、かつて中央において「基本旋律」が旋律として認識され、実際に演奏されていた有力な証であり、ピッケンの論説の信憑性は、フォークロアのアプローチによっても一つ確かめられた結果となった。

前述のとおり、本研究では、音進行の比較と、遠州森に語り継がれる伝説から、十二段舞楽の笛旋律が、平安末期頃に弾箏者を介して伝えられた可能性がある、との仮説をたてるに至った。ただし、註大家譜よりも時代が遡り、仁智とほぼ同時代の笛譜「基政譜」の音進行が、註大家譜よりもシンプルで、箏（仁智）の音進行に近いものであることからして、当時の笛を専業とする地下・上堂楽家によって笛旋律が直接、伝えられた可能性も考えられるだろう。基政譜については、拍子点の記載がなく、仁智などの他の譜と照合しなければリズムが確定できない、という煩わしい問題があるため、現研究段階では、とりあげなかった。しかし今後は、研究の中心に据えるべき楽譜史料である。

本論では、箏（仁智）がしめす基本旋律と十二段舞楽の笛旋律との関連を譜例で示したのみで既に紙幅が尽きてしまった。今後は、細部の検証も必要である。また地方舞楽の他の伝承についても対象としていく必要がある。また本来順序として先に検討すべき課題である、仁智・基政譜と註大家譜との音進行の比較検討や、リズム解釈の考察が、後回しの恰好になっている。これら山積する課題を、次稿に譲ることをお許し願いたい。

本研究にあたり、小國神社古式舞楽保存会・天宮神社十二段舞楽保存会・森町教育委員会の皆様には、貴重なお話を賜りました。殊に、小國神社師匠会および森町教育委員会社会教育課文化振興係長の北島恵介氏には、多くの御教示を賜りました。記して御礼申し上げます。

## 注

- 1 PICKEN, Laurence et al. 1981 *Music from Tang Court* 1: 6, London: Oxford University Press.
- 2 1998 『平安時代末における唐楽の時間構造と概念』: 7～8頁、大阪大学博士（文学）学位申請論文。
- 3 これについては既に、第11回森町文化講演会「遠州の舞楽—平安末期・鎌倉期雅楽資料との比較にみる小國・天宮の十二段舞楽」（2009年8月2日、於森町文化会館小ホール）にて発表した。
- 4 現行では箏も琵琶も基本的には高麗楽の合奏には加わらないが、『明治撰定譜』には高麗楽の箏譜・琵琶譜が含まれていることは知られており、また日本雅楽会発行の箏・琵琶譜（1979、撰定譜の写本）も高麗曲譜をそのまま掲載している。なお『仁智要録』では、巻第十一が高麗曲譜にあてられている。本稿では楽歳堂旧蔵（現上野学園日本音楽資料室蔵）の十二巻本『仁智要録』を用いた（大阪教育大学図書館蔵、複写本を使用）。
- 5 仁智記載の調弦法が現行調弦法と著しく異なっていることは既に知られているが、本稿で対象となる太食調（乞食調、高麗壱越調も同じ調弦）は現行（呂）と同一であり、平調調弦は一部の絃が半音異なる他は現行と同一であるから、この問題については触れない。ただし壱越調曲である《迦陵頻急》については、仁智記載の「壱越調」「壱越性調」両様の調絃に基づく訳を併記した。両調絃をどのように使い分けるのか仁智には何も記されていないが、『懷竹抄』（『群書類従』第19輯翻刻所収）には、壱越調曲には壱越性調調弦を用いる旨記されている。なお仁智・『懷竹抄』所載の壱越性調調弦は、現行壱越調調弦と同じである。
- 6 1978『楽箏手法の変遷』74～76頁、小野雅楽会編『雅楽界』54号: 72～85頁。
- 7 本稿では楽歳堂旧蔵本（現上野学園日本音楽研究室蔵）によった（大阪教育大学図書館蔵、複写本を使用）。
- 8 「由」は一律的に下方刺繍音的な音型として訳した（符幹なしの音符を用いスラーをかけた）。「由」に続く場合の「リ」については、「由」の繰り返しの音符を解釈した。例えば「由リリ」とある場合には、「由」が3度連続して行われるものとした。この解釈は『博雅笛譜』案譜法にある「リ」の解説「釋」の「行字也」に基づくものである。「行」の中古・中世の古訓には「ツラ」「ツラス」「ツラナル」とあることから（1992『角川大辞源』）、「リ」は「長く吹き舒べる」意味とともに「（由が）連なる」という意味でも用いられていたと解釈できる。

- 9 北島恵介氏（小國神社師匠会／森町教育委員会社会教育課）の見解。
- 10 『教訓抄』によれば、舞楽としては絶えたが、法会の大行進の際に菩薩役が「鴨の胸反り手」と呼ばれる手を舞いながら列に加わることがあった。そして「鴨の胸反り手」とは、伝の絶えた舞楽の一部であったとい、同書にはその動作が記されている。筆者は、十二段舞楽〈色香の急〉の舞動作に、その同書所載「鴨の胸反り手」と同じ動作要素が含まれていることを指摘した（2009「遠州の舞楽」：61頁、『季刊悠久』114号：55～71頁、おうふう）。
- 11 1996『森町史一資料編五 舞楽・民俗芸能・民俗資料』440～459頁所収。
- 12 植木行宜校注「教訓抄」98頁、1973 林屋辰三郎責任校注『古代中世芸術論』、岩波書店。
- 13 曲名「新鞆鞆」の下に「三位ノ譜如此」とあって、当該曲の譜については従三位源博雅撰『博雅笛譜』（通称、新撰楽譜・長秋卿竹譜なども）からの転写であることがわかる。現在確認されている『博雅笛譜』諸伝本はいずれも零本で、高麗曲を含む写本の存在は確認されていない。なお『基政笛譜』とは通称である。
- 14 拍子第8では「十九八」の連は本譜の横に傍注されているので、あくまで替の奏法であるが、拍子第7～8と同じ楽句が拍子第11～12に再現する際には、連「十九八」が指示されている（譜例5の□参照）。
- 15 伏見宮旧蔵本（現宮内庁書陵部蔵）『三五要録』に基づく。なお、同本の《納曾利破》譜には、拍子点・小拍子点が記されていないため、異本の楽蔵堂本（上野学園日本音楽資料室蔵）を参照した（大阪教育大学図書館蔵、複写本を使用）。
- 16 なお、仁智の当該曲には、「同曲」として別ヴァージョンの譜を載せているが、本譜と比較して、ところどころ1小拍子内の譜字の数が2譜字に増えている箇所がある。そしてさらに現行箏譜（日本雅楽会発行1979）では、すべての小拍子の譜字数が1字から2字へと倍化している。箏の譜の場合は、左手奏法を示す記号の有無を除けば、古今通じて大差ないが、この曲に関しては、譜字列上からも古今の変化がはっきり認められる例である（譜例6中に例示）。
- 17 〈なっそりの急〉第1～6楽句の演奏（繰り返し）順序：1-2-3-4-2-3-5-6-1-3-4-2-3-4-2-3-5-6-2-3-4-2-3-4-2-3-5-6-2-3-4-2-3-4-2-3-5-6-1-2-3-4。
- 18 1974「遠江小国神社に伝承される十二段舞楽について—太平楽舞を中心として—」、『相愛女子大学相愛女子短期大学研究論集』第22巻：109～130頁。
- 19 1997『シルクロードの音楽文化を伝える民俗舞楽の研究—静岡県周智郡森町』114頁、大空社。
- 20 現在、地元で出版等されている種々の伝記本は、明らかに一般的に史実とされる事象と異なる記述があり、また内容が細部においてそれぞれ異なっている。ここでは、各本照合し、かつ一般的歴史叙述とも照合して、筆者が再構成した。参考とした伝記は、  
蓮華寺（作成）、『蓮華寺桜御前由来記』、パンフレット、森町。  
田中孜「桜御前小考論—歴史秘話伝説・森町の桜御前の香り高い文化の検証」、『森町文芸三木の里』第19号：82～110頁、森町教育委員会。  
鈴木小英 1993「波の音—桜御前物語」、『文芸磐田』第19号：14～30頁、磐田市教育委員会。  
なお、桜待中納言は、一般には桜町中納言と表記される。
- 21 橋本義彦 1985（初版1964）『藤原頼長』：188～189頁、196～198頁、日本歴史学会編〔人物叢書新装版〕、吉川弘文館。



# The melodious style of *bugaku* (*gagaku*) in the central area and local area : The basic melody expressed in the *sô* (zither) score and the melody on the *fue* (flute) of Jûnidan-*bugaku*

TAKUWA Satoshi

In modern performances of *gagaku* Japanese court music, *shô* 笙, *sô* 箏 and *biwa* 琵琶 are described as kinds of accompanying instruments. However, they are not recognized as melodic instruments by the people who hand down the tradition of *gagaku*, despite being acknowledged by the note row specified on the music. These musical instruments are traced to the main sounds of the melody of *ryûteki* 龍笛 and *hichiriki* 篳篥 for a unison / octave.

In the 1950s, Laurence E.R.<sup>(1909-2007)</sup>PICKEN, a researcher in oriental music, noted that a frame note row (sounds specified on the music of *shô*, *sô* and *biwa*) was not enumeration of sounds, rather sounds of a continental folk-tune. It was a melody of the original *gagaku* melody that was derived from China and the Korean peninsula. However, it has not been verified whether this note row is recognized as a melody and if it was played in Japan.

In this report, I try to press the proposition by finding the trace of the basic melody in the *fue* 笛 (flute) of the *bugaku* handed down in local area. The example of Jûnidan-*bugaku* 十二段舞楽 in Enshû-Mori-machi 遠州森町 is examined.

Keywords: covered basic melody, the tale of a lady Sakura-gozen