

享保年間における徳川吉宗の琴楽再興——思想と実践の結節点——

山田 淳平
山寺美紀子

江戸期享保く寛保年間にかけて將軍徳川吉宗の主導で、中国伝来の琴（七絃琴・古琴）を日本の雅楽管絃曲に加えるという琴楽再興事業が行われた。本稿は、特に享保年間における本事業の実態について、歴史的側面と音楽的側面から解明を試みたものである。

第一章では、本事業に携わった楽人辻家の日記等の同時代史料を用いて、その歴史的背景と経緯を考察した。その結果、琴楽再興は、吉宗の雅楽への志向を前提として、儒者たちによる琴についての思想・知識の深まりと、中御門天皇を中心とする朝廷での琴楽への関心の高まりが合わさって実現したものであったことが明らかになった。

第二章では、本事業を拝命した琴家小野田東川の報告書と、本事業の所産とみられる琴譜史料に基づいて、雅楽曲に琴を編入し合奏に至るまでの方法と、完成した奏楽の実態を考証した。その結果、琴楽再興では、中国の儒家の礼楽書『頌宮礼楽疏』に載せる琴の規定と理論に基づきながらも、独自に日本の雅楽曲におけるリズム型や笙の譜に基づく方法を見出して、雅楽曲に琴のパートの楽音と弾法を付けたものであること、また採用された琴の調絃法に関しては、儒者荻生徂徠の楽論からの影響が窺えることを明らかにした。

享保の琴楽再興は、朝廷と幕府の結節点となる事業であり、且つまた思想と実践の結節点であったとも言え、近世音楽史上特筆すべき事例であると結論付けられよう。

〔キーワード〕 琴 雅楽 徳川吉宗 辻近任 小野田東川

はじめに

本稿は、將軍徳川吉宗の主導により享保年間に行われた琴楽再興について、その歴史的経緯と音楽的内容を解明しようとするものである。

琴楽再興とは、享保く寛保年間にかけて実施された、中国伝来の「琴」を日本の雅楽合奏（管絃）に加えるという取り組みである。この琴とは、古来、儒者や文人ら知識人の修養ないし教養として嗜まれてきた楽器であり、「七絃琴」あるいは「雅琴」とも称され、今日では「古琴」と呼ばれる。以下、本稿で「琴」と表記するのは全て、この琴（七絃琴・雅琴・古琴）を

指すこととする。なお、琴の音楽「琴楽」は、付随する思想・学問などを含めて「琴学」とも称し、また、琴を嗜む者については幾つかの呼称があるが、本稿では「琴家」と称することとする。

さて、この琴楽再興事業については、『徳川実紀』に吉宗の音楽にまつわる事績として採録されていることから古くより知られており、享保十四年（一七二九）に着手された「式内染鑑」の編纂や、享保十七年（一七三二）再興の曲水の宴などと並んで、吉宗の古代文化への関心を示す事例として言及されてきた¹⁾。琴学史においては主に、琴楽再興に従事した琴家小野田東川の活動を示すものとして取り上げられてきたほか、雅楽史からも、紅葉山楽

人による江戸で行われた雅楽をめぐる特徴的な活動の一事例として位置づけられている^③。あるいは、儒者荻生徂徠が琴を聖代の楽器として重要視したという政治思想的背景に基づいて、この事業を、幕府独自の音楽制度の制定を試みたものと評価した研究も見られる^④。

以上のように、享保の琴楽再興事業は、既にさまざまな視点から言及されている。しかしその一方で、この事業の内容については、多くは『徳川実紀』等編纂史料の記述に基づいた大要が示されるにとどまっており、琴楽再興に至るまでの歴史的経緯や、この事業で何が行われたのかといった実際の過程、及び琴楽再興の音楽的実態については、ほぼ未解明のままである。よって、同時代史料を用いて、その実態解明を進めていく必要が残されていると言えよう。また、従来の研究では『徳川実紀』が主な典拠とされてきたためか、再興を將軍吉宗と幕府の志向に引き寄せて評価されるきらいがあるようにも思われる。当該期は、荻生徂徠や太宰春台などの儒者の音楽論が展開をみせ^⑤、且つ、朝廷においても雅楽曲の再興が相次いだ時代であることから^⑥、吉宗の志向のみならず、儒者とのかわりや、朝幕関係も考慮しながら再興事業を位置付けていく必要があるとも言えよう。

琴楽再興をめぐることは、これまで吉宗や幕府の志向が重視されてきたためか、朝廷の史料は十分に活用されてきたと言え難かった。ただし、近年、再興に携わった南都楽人辻家の日記が見出されるなど、朝廷関係の史料への目配りによって再興の具体的な経緯の解明が可能となった^⑦。他方、音楽的内実については、雅楽に琴を加えるという、雅楽としても琴楽としても特殊な合奏形態であったためか、具体的な音楽内容にまで踏み込んだ研究は見られない。とは言え、当該期には琴楽再興に関わるものとみられる文書や琴譜史料が複数残されており、その内容を検討することによって、琴楽再興の音楽内容を相当に明らかにできるものと考えられる。

そこで本稿では、まず第一章において、吉宗や楽人、琴家に加えて、儒者や朝廷などが琴楽再興事業にどのように関わったのかを明らかにすると共

に、如何なる歴史的・思想的背景によって当該事業が実現、実践されたのか、解明することを試みる。第二章では、琴と雅楽の合奏に至るまでの経緯や方法、実現した奏楽の実相といった音楽的側面の実態解明を試みる。もって、享保の琴楽再興が、日本近世音楽史においていかに位置づけられるのかを検討する糸口としたい。

第一章 辻家日記からみた琴楽再興

本章では、南都楽人辻家の日記を用いて、享保年間の琴楽再興をめぐる歴史的背景について考察する。辻家といえは、荻生徂徠が琴の古楽譜『碣石調幽蘭第五』（以下『幽蘭』と略記）を借覧した辻近寛や、吉宗のもと小野田東川らと琴楽再興に当たった辻近任などを輩出した家であり、琴楽史において極めて重要な位置を占める楽家である。辻家の史料を読み解いていくことは、近世の琴楽史を明らかにする上で欠かせない作業であると言える。本章では主に辻家の日記に依りながら、享保の琴楽再興の経緯と歴史的背景の解明を目指したい^⑧。

第一節 吉宗の樂事

まずは、辻家の日記から、吉宗の音楽に関する事蹟を追跡していこう。吉宗の音楽との関わりについては、荻生徂徠に命じて行わせた『樂律全書』の校閲や『三五中略』の校正、徂徠実弟で幕府儒官の荻生北溪による徂徠著『樂律考』の献上など、儒者との関わりから、音楽への思想面・理論面からの接近に注目が集まっており、琴楽再興もそうした政治思想的な文脈で位置づけられることが多いように見受けられる^⑨。しかしながら、吉宗の音楽への関心は多岐にわたっており、樂事全体を把握するには、儒者に限らず上方の楽人など、音楽をめぐる多様な関係性を見逃してはならない。琴楽再興を吉宗の樂事全体の中で適切に位置付けていくためにも、再興へと至る前提とし

て、吉宗と音楽との関わりについての基礎的な事実を明らかにしていきたい。

吉宗の雅楽への関心が明瞭に表れるのは、享保三年（一七一八）である。この年、増上寺で催行された徳川家宣七廻忌法会のために辻近寛・近任父子が参府するが、法会終了後の十月十五日に近任が天王寺楽人林広国とともに近習の大島以興宅へ呼び出され、鎌倉声明寺（聖明寺とも）なる寺から出たという楽書『根元集』の断簡を見せられている。これに先立つ同月十三日には紅葉山楽人藺広成が同様の用件で呼び出されており、広成は、紀州藩主時代の吉宗から『根元集』を見せられたという。⁽¹⁰⁾吉宗が將軍襲職前から音楽への関心を持っていたことがうかがえる。翌十六日には近寛から近任を介して大島のもとへ、徳川家宣の代に近寛が著した楽書（いわゆる『狛氏新録』『狛近寛宿祢雑記』）と、秦王についての書付、また垣代の図と「青海波」に関する古い書物を提出している。⁽¹¹⁾これについて近寛は「定而可入 御覧力」と書き記しており、これらの書物は吉宗の閲覧に供するために提出されたものとみられる。享保年間といえは、ちょうど幕命により諸寺社の典籍が蒐集されていた時期であり、この享保三年には金沢称名寺からも典籍が到来しており、そこには『音楽根源鈔』や『三五要録目録』などの楽書も含まれていた。⁽¹²⁾近寛の楽書提出も、こうした当該期の典籍蒐集と符合する動きといえ、雅楽に関する知識が、楽人や寺社など様々なルートで集められ、蓄積されていた様子が見て取れる。

近寛が楽書を提出した翌日の十月十七日には、辻家が所持する笙「孔雀丸」「菊丸」「玉嶋丸」「小重代丸」が吉宗の上覧に供され「御機嫌之由」であったという。同時に雅楽に関する種々の下問があり、「笛ノ秘曲獅子」のことを尋ねられ、伎楽の曲目であることを回答している。⁽¹³⁾やや時期は隔たりますが、元文三年（一七三八）に近任が當中での琴楽上覧のために参府した際にも、天皇や公家・楽家・寺院所蔵の銘器を書き上げた書付が提出され、紅葉山楽人の東儀兼傳には神楽・東遊のことについて質問がなされている。⁽¹⁴⁾こう

した吉宗と楽人たちとのやりとりからは、吉宗の雅楽への関心が、楽書・楽器から楽史に至るまで、また、種目を問わず相当に幅広いものであったことが理解できよう。そして、元文三年九月に実現した江戸城白書院での琴楽上覧に際しては、吉宗の「御好」に従って「五常楽」と「陪臚」が演目に追加されており、吉宗の好楽が琴楽再興の前提として存していたことが察せられるのである。琴楽再興もまた、こうした吉宗の幅広い志向の中で位置づけしていくべきものであると言えるだろう。

第二節 琴楽再興と儒者

次に、儒者たちが琴楽再興をめぐる動向にどのようなかかわっていたのかを述べていく。辻家日記にはじめて琴に関する記事が出てくるのは、获生徂徠とのかかわりにおいてである。享保元年（一七一六）七月二十二日に辻近寛から、徂徠の弟子で常陸下館藩主の黒田直邦を介して、徂徠へ「琴譜一卷」（『幽蘭』）と『琴用指法』と『方磬譜』が貸与されている。⁽¹⁷⁾享保二年（一七一七）五月六日には「琴譜三帖」が徂徠から近寛へ到来しており、この時に返却されたものとみられる。⁽¹⁸⁾徂徠はこの琴譜を、単なる知識というよりは、実際の演奏を念頭において借り出したようで、享保三年（一七一八）閏十月二日には、明確に「琴再興のためニ」との理由で、近寛から六調子序（宍越胡飲酒序・平調五常楽序・双調胡飲酒序・黄鐘西王楽序・盤涉蘇合香序・太食散手序）の笙譜を授けられ、⁽¹⁹⁾同九日には、「秋風楽」の笙譜が送られている。⁽²⁰⁾この年の近寛と徂徠とのやりとりは、言うまでもなく前節でみた家宣七廻忌法会のために近寛が出府していた際になされたものであり、吉宗に楽書や楽器を提出する一方で、徂徠との琴をめぐる交流が深められていたのである。この時近寛から徂徠へ授与された六調子の笙譜には、「右鳳笙六調子序譜為琴^{七絃}再興授物部茂卿刺史訖」との奥書が付されており、「琴」の語に「五絃或七絃」と割書が付されているのが注目される。「五絃」とあるのは、もと五絃であった琴に文武二帝が一絃ずつを加えて七絃琴にしたとい

う逸話に基づくものであろう。五絃琴といえ、徂徠は公家所蔵の琴譜を探索するなかで、近寛から近衛家所蔵の『五絃琴譜』⁽²²⁾の情報を得ているが、「近來明朝ヨリ渡り候琴譜ハ用ニ立不申」とするような、当時中国から渡来していた七絃琴に懐疑的な態度をとっていたことを合わせて考えると、徂徠の理想の琴の形が必ずしも七絃琴という形に限定されておらず、聖代の五絃琴も可能性として存していた様子が見て取れ、興味深い。

一方、辻家の側も、享保二年（一七一七）五月十四日に旗本永井尚品から琴が持ち込まれ、近寛・近任の連名で「古代相用候きんのことにて御座候」と鑑定しているように、琴について一定の知見を有し、また、それが武家などから求められていたようである。享保七年（一七二二）に、徂徠が著した『琴学大意抄』が辻家に贈呈されていることから察せられるとおり、⁽²⁵⁾享保初年には、辻家と徂徠の交流のなかで、琴に関する知識が蓄積されていたのである。

享保二十年（一七三五）二月、辻近任が幕府の琴の御用のために江戸へ召し出された。⁽²⁶⁾この後、琴御用懸りとされた黒田直邦のもと、⁽²⁷⁾琴を雅楽合奏に加える形での琴楽再興が進められていくことになるが、その体制を再興を求めて幕府からなされた褒賞から復元すると次のとおりである。⁽²⁸⁾近任に銀二十枚を与えられているのははじめとして、紅葉山楽人山井景豊・景栄父子には当初より「雅琴取立」に参画したとしてそれぞれ時服二つ・銀十枚、小野田東川と坂部五郎左衛門（政忠）には「雅琴指法取立」とのことそれぞれ銀十枚・銀五枚が与えられている。上方の三方楽人、江戸の紅葉山楽人に加え、小野田や坂部といった琴家たちとの協業で再興が遂行されていたことが見て取れよう。一方で、褒賞には名前が見えないが、儒者も再興に役割を与えられていた。享保二十年閏三月十一日に、小野田・坂部の申し出により、山井父子と儒者の太宰春台の再興への加勢が、辻近任から井上正之に願い出られ、これを認められている。⁽²⁹⁾山井父子と春台は、前年から黒田直邦のもとで小野田・坂部とともに琴再興を進めてきたメンバーであり、実態から

いえば、そうした江戸の琴楽グループに、京都からやってきた辻近任が加わったとも言える。近任は、既に江戸で調えられていた平調の琴楽に五調子を加えて六調子とし、更にそれを京都の朝廷へ伝えるために江戸へ召し出されていたのである。先の近任の願書によると、山井父子は「音律承合」のため、春台は唐書の検討のために加勢しており、これに小野田と坂部が「雅琴指法取立」のために褒賞されたことを合わせ見ると、雅楽・琴楽の実践と漢籍の解読の双方から琴楽再興が目指されていた様子が見て取れる。通説的には春台は、井上正之から琴のことについて召し出されたのに対して、「予ハ楽人ニアラス」と言って固辞したと伝えられるが、辻家の日記には「昨廿二日井上殿より御招ニ付参上之所、琴之儀被仰渡候故、御請申上候」とあり、⁽³¹⁾春台が琴御用を引き受けたことが明記されている。⁽³²⁾ただし、近任と山井・小野田・坂部が度々開催していた会日には、春台の名前は見出せない。次章で述べるように、春台は東川と『頓宮礼楽疏』について討論を重ねていたようであり、実技面を主とする近任とは活動の場を異にしていたため辻家の記録に残らなかったものであろうか。先に見た琴楽再興への幕府からの褒賞に際しても、辻・山井・小野田・坂部が褒賞を受けているのに対して、春台については「春台先生行状」が「先生独不与焉。」⁽³³⁾（先生だけがこれに与らなかった。）とするエピソードどおりその名がみえず、春台の琴楽再興への関与の仕方については、なお実態の検討を要するよう思われる。

また、近任の享保二十年の出府時には、春台ら琴楽再興メンバー以外の吉宗周辺の音楽に関する活動が確認できる。琴楽が調いつつあった六月八日には、江戸城で荻生北溪が琴の吟味を実施しているほか、⁽³⁴⁾特に注目されるのは、吉宗周辺で十二律の検討が行われていたことである。七月十三日に近任は、江戸城での銅管の十二律との「吹合」のため、「年次」の十二律の持参を命じられ、翌十四日には登城している。⁽³⁵⁾吹合により銅管の方が「年次」よりも「少める」、すなわち音高が低いとの結果を得ており、更にこの銅管が近任に下付され、中根元圭の十二律と比較することとなっている。よく知ら

れているように、この年の十月十七日には、北溪に対して『楽律考』の献上が幕府から命じられており、当該期に吉宗周辺に楽律への高い関心が存し、また、そこには琴楽再興のために出府していた近任も関与していたのである。琴楽再興と楽律研究の直接的なつながりは未詳であるが、次章で見られるように、小野田の『減字譜法』では琴の調絃について図入りで説明が加えられているなど楽理面の内容も含まれており、その音楽的内容の充実も、吉宗の意図するところであったであろう。このような、琴楽再興と楽律研究との共時性と、担い手の重なり合いは、琴楽再興を吉宗期の音楽事業全体の中で位置づけていくために重要と思われる。

第三節 琴楽再興をめぐる朝幕関係

ここまで、將軍吉宗や儒者といった、江戸の動向を中心にみてきたが、前稿で指摘したように、享保二十年の琴楽再興は、朝廷御用のために遂行されたものであり、再興の背景を考える上で、朝廷の動向を見逃すことはできない。⁽³⁷⁾ そもそも、琴楽再興の発端については、『徳川実紀』のように吉宗の発議によるとするものと、鈴木自徹『礼用記』のように中御門天皇の発議によるとするもの⁽³⁸⁾の両様の認識が併存しており、そうした両様の認識は、再興が進められている同時代から既に存在していた。琴楽再興をめぐる朝廷の認識については、吉宗や幕閣も気にかけていたところで、再興を進めていた享保二十年閏三月三日に、辻近任は大島以興から、琴楽は京都で用いられるだろうかと率直に尋ねられている。⁽⁴⁰⁾ これに対して近任は、中御門上皇に琴楽再興の意志があるので、上皇自身の琴の所作もあるだろうと述べ、また、関白近衛家久も江戸の琴楽の様子を輪王寺宮公寛親王から伝え聞いており、十分に認識しているとしている。幕府による朝廷御用のための近任の召し出しの前提として、上皇や摂関家の琴楽への関心が存したのである。

近任の出府が老中奉書によって発令されたのは、享保十九年（一七三四）十一月のことであったが、その時に京都所司代土岐頼稔に宛てて出された老

中連署状には、「当夏辻大膳出府之節、唐僧心越伝来之琴^キ覚居候者当地二有之候に付、習練いたし罷登候様ニ於京都被仰付候由」という経緯が記されている。⁽⁴¹⁾ 近任は享保十九年夏にも出府の機会があり、その際に江戸で東臯心越伝来之琴楽を学び上京するようにと、京都で所司代から命じられていたのである。そしてそれは「大膳^{北近任}上京之時分御聴ニも達し候事」、すなわち中御門天皇の耳にも入っていることだとされている。ここで明らかとなるのは、江戸で琴楽を習練し、京都へ持ち帰ることが、当初から近任に課されていた役割だったということである。前稿でも述べたように、江戸では近任出府前から既にある程度の琴楽合奏が可能な状況となっていた。⁽⁴²⁾ もちろん六調子の整備などレパートリーの充実化は近任出府後に実現したものであるが、この幕閣たちのやりとりからは、琴楽の習得とそれを携えての上京が、近任出府の主眼にあつたことが明瞭である。

実際のところ、琴楽再興を江戸で完遂するかどうかは、近任出府後もなお流動的であつたようである。近任は享保二十年二月に着府し、小野田や坂部らと琴楽再興に取り組んでいくことになるが、四月十六日に近任から近衛家に宛てた書状の中で次のようなことが伝えられている。⁽⁴³⁾ すなわち、年頭御礼のために出府していた武家伝奏室頼胤から聞いた話として、琴楽再興を完遂することについては、京都で吟味をしたほうがよいのではないかとの提案が高家から伝奏へなされたことが述べられた上で、近任から伝奏へ、京都には琴に通じた者がいないので、江戸で完備してから、それを近任が習得した上で上京させるようにと返答するのがよいだろうと申し入れたとされている。琴の家として身を立てようとする近任の意思も多分に入り込んでいるが、実際この後、江戸で琴楽の吟味は完遂され、九月に小野田の『減字譜法』が提出され、十月には近任、山井父子、小野田・坂部に対して褒賞がなされていくこととなる。琴楽再興を幕府主導のもと江戸で行うことは決して自明のことではなく、水面下では朝幕間で駆け引きがなされていたのである。

再興成った琴楽は当初期されたとおり近任によって京都に持ち帰られ、十一月二十五日には仙洞御所において中御門上皇の前で、十二月一日には小御所において桜町天皇の前で披露された。⁽⁴⁵⁾ 琴楽に対して、中御門上皇や桜町天皇がどのような反応を見せたのかは明確ではないが、中御門上皇は特に殊勝に感じ入り、近任を昇殿させて琴の独奏に聞き入ったという。元文二年（一七三七）に近任は大島に対して仙洞での琴楽聴聞について報告しているが、そこでは、上皇から昇殿を許され、側近くで弾琴したことを記したうえで、南都楽人の窪近純が仙洞で御楽を命じられた時には昇殿を許されなかったこと、また、地下官人を統括する大外記押小路家や官務壬生家でも昇殿することはないこと、更に、天皇の師範となる楽人であっても昇殿する先例はないことを列挙し、自身の昇殿がいかに特別であるかが強調されている。⁽⁴⁶⁾ 公家社会では、昇殿の可否こそが堂上と地下を分かつ身分差なのであって、ここで主張されているとおり地下楽人である近任の昇殿はまさに異例である。こうした異例の昇殿を許すほどに上皇が琴楽に対して執心であったことを示しているようか。もちろん、撰家の一条兼香が「琴甚難合奏」と伝え聞き、⁽⁴⁷⁾ 老中本多忠良が「琴之義者元糸細ク楽ニハ入かたき物之由」と評したように、⁽⁴⁸⁾ 琴自体の音量が小さいという特性から、側近くに召し寄せて聴聞した可能性もあろうが、その場合でも、楽器自体の特性によって一時的ではあるが一つの身分秩序が突き崩されているのであり、宮廷音楽史上注目すべき事例であると見做せよう。この後、元文三年（一七三八）に加納久通が琴楽再興の経緯について「琴之義ハ先年御吟味有之相極り禁裏より御再興被仰出、此方ニ而ハ御世話被遊被進候之事にて候」と明言していることから看取できるように、幕閣では琴楽再興が、中御門天皇の意向によるものであるという認識が定着していくのである。

ここまで見たように、琴楽再興は江戸で遂行されたものであったが、常に朝廷との関係、京都への移入が念頭に置かれ、事業が進められていた。特に朝廷への琴楽導入の背景には、中御門天皇の琴への志向が存していたのであ

り、朝廷での琴楽への関心の高まりがなければ、吉宗による琴楽再興は実現していなかったと言えよう。

小括

享保の琴楽再興は、吉宗の雅楽への志向を前提として、儒者たちによる琴についての思想・知識の深まりと、中御門天皇を中心とする朝廷での琴楽への関心の高まり、これらが合わさって実現したものであった。再興事業には、辻近任などの楽人と小野田東川らの琴家に加えて、儒者として太宰春台も名前を連ねており、実践と思想の結節点であったと評価できる。また同時に、再興成った琴楽は、幕府から朝廷へ進献されることが既定路線であったように、朝幕の結節点となる事業でもあった。そしてその結節点に、朝廷や幕府、また琴家や儒者それぞれと交渉をもった辻家が存在しているのであり、辻家の視点からは、吉宗の個性や幕府の独自性といった観点のみではとらえきれない、琴楽再興をめぐる多様な関係性を見て取ることができるのである。

第二章 琴楽再興における音楽的内容の実態

本章では、享保年間の琴楽再興における音楽内容の実態を考証する。⁽⁵⁰⁾ 第一節では、琴楽再興を実現させるため、実際どのように琴を雅楽に編入して合奏できるようにしたのかという点を、小野田東川の報告書とみられる『減字譜法』を読み解くことで、明らかにする。第二節では、琴楽再興の所産とみられる複数の現存する琴譜の来歴と内容を分析・解釈し、琴楽再興における奏楽の実態を具体的に示したい。

第一節 小野田の報告書『減字譜法』から知られる琴編入の検討と方法

彦根城博物館所蔵井伊家伝来典籍「Y112」『減字譜法』（写本一冊）は、

「維時／享保二十歳次乙卯九月重陽之翼／藤国光於松菊舎謹識」(〱は改行)との奥書があり、その傍らに朱印「一琴一鶴」「東川」が確認でき、小野田国光(号は東川)が享保二十年九月十日に著したものとみられる。⁽⁵¹⁾ 本文は、小野田が幕命を受けて、琴編入の方法と検討の経緯について報告した内容となっており、幕府側に提出したものと推定される。本書の冒頭部には、小野田が琴楽再興を拝命するまでの経緯が述べられているので、まずは、その内容を要約して以下に示す。

小野田は自身の主君であつた旗本の杉浦正職(号は琴川)から琴を学び、長年鍛錬してきた。その琴の系統は、中国明から来日して徳川光圀に招聘された東臯心越禪師が伝えたものである。杉浦は初め、琴を幕府儒官の人見竹洞から学び、その後、竹洞と共に心越から琴を学んだという。享保二十年二月中旬に小野田は坂部政忠と共に、幕府から、雅楽管絃に合わせる琴の譜の「諧音」(既存の歌辞や楽曲に調和するよう伴奏や合奏の音とその弾法を付けて譜面化すること)を命ぜられ、続いて、その琴の弾法を辻近任に伝授せよとの命を受けた。共に拝命した坂部は、古楽探求を志して琴を学びに来た小野田の弟子であるという。

以上が拝命までの経緯である。次は、引き続き『減字譜法』から、小野田らが行った内容を紹介するが、その前に一点確認しておきたいことがある。それは、この琴楽再興が、なぜ、琴を日本の雅楽管絃に加えるという形を目指したものであったのか。言い換えると、そのような形がなぜ「再興」とみなされたのか、という点である。

琴は、その来歴を辿ると、日本雅楽の管絃(唐楽の器楽合奏)に使用され伝承されてきた楽器(笙、龍笛、篳篥、箏、琵琶など)と同じく、奈良時代には唐代中国から日本に伝来していたことが確認できる。そして、平安時代の文献には、琵琶、箏、笙などと共に琴が奏されたりしき記録が見え、『源氏物語』にも琴と他の楽器との合奏の場面が描かれているが、平安末期以降、琴の伝承はほぼ断絶した。よって、日本ではかつて琴が管絃と共に奏さ

れたと認識されてきた。それ故、この琴楽再興では、雅楽管絃に琴を加えるというのが、失われた古の奏楽の形を再び興すことだと考えられたのである。

しかし実際は、管絃と琴の合奏のための楽譜は残っておらず、⁽⁵²⁾ 当時のように合奏されたのかは知る由もない。つまり再興と言っても、手がかりとなる史料がない中で、小野田らは如何にして雅楽管絃に琴を編入・合奏できるような琴の「諧音」を行ったのか。以下、『減字譜法』に拠って、彼らが採った方法を具体的に見ていきたい。

(一) 参照した文献

小野田らが琴の「諧音」に際して全面的に参照したのは、拝命前からすでに閲読していたという中国明代の儒家の礼楽書、李之藻撰『頓宮礼楽疏』である。更にそれを補うために使用したのは、明代の琴譜集(理論書・奏法書も含む)である張大命撰『琴経』、『琴譜』、『楊掄撰』、『太古遺音』、『伯牙心法』、胡文煥撰『文会堂琴譜』、張廷玉撰『理性元雅』、及び清代の莊臻鳳撰『琴学心声』と、明代の類書である唐順之(荊川)撰『稗編』等であった。⁽⁵³⁾

なお、『減字譜法』には言及されていないが、小野田が『頓宮礼楽疏』を閲読ないし検討した際、実は、荻生徂徠の弟子の太宰春台がこれを主導していたらしい。「春台先生行状」には、享保年間の琴楽再興の時、「国光故与先生善。於是従先生討論李之藻楽書」⁽⁵⁴⁾ (小野田) 国光は以前より「春台」先生と親しかったため、先生に従って李之藻の楽書〔『頓宮礼楽疏』〕を討論した。とある。『頓宮礼楽疏』を使用したのは、その蔭に儒者春台の導きがあったのだろう。

(二) 採用した記譜法

雅楽管絃曲への「諧音」、つまり琴のパートの楽音とその弾法を付ける作業を行う際には、それを楽譜に記す必要がある。小野田らが諧音に際して採

用した記譜法は、彼らが参照したという前掲の明・清代の琴譜集と『頓宮礼楽疏』にも使用されている、「減字譜」と称する現行の記譜法であった。

(三) 使用する演奏法の選択と限定

琴の演奏法は多様で複雑であり(後述)、そのことは、小野田らが参照した前掲の琴譜集の内容からも明らかである。しかし、当該琴楽再興においては、専ら『頓宮礼楽疏』に載せる「雅楽」(ここで言う「雅楽」とは、中国の朝廷における宗廟祭祀や孔廟の積奠等で奏される雅正なる楽のこと。以下「雅楽」と表記するものは、日本の雅楽ではなく、右に述べた、中国で古来言うところの「雅楽」を指すこととする)の規定に拠り、「雅楽」に相応しいとされる奏法のみを使用するよう限定した。では、具体的にどのような奏法を選択したのか。その詳細を述べる前に、琴の通常の演奏法が如何なるものか、先に説明しておく。

〔琴の通常の演奏法〕 琴には柱が無く、表面に「徽」と呼ばれる十三の印が絃に沿って埋め込まれている。演奏の際は、右手の指で解放絃の音(「散音」と称する)を弾じるだけでなく、多くは、十三の徽の位置(「徽位」)を目印に左手の指で絃を押さえて音高を変えながら、右指で絃をはじいて音を出す(絃を押さえて出す音を「按音」と称する)。更には左指を滑らせたたり揺らしたりして余韻に変化を付ける。また、絃上の徽位を左指で軽く触れながら絃をはじき、「泛音」(ハーモニックス音)を出す奏法も多用される。全ての音に対し、どの指でどちらに向かってどのように絃をはじくかといった指遣いの方法や、連続する指遣いのパターンなど、様々な奏法(「指法」と称する)が定められており、百種近い指法がある。

以上が一般的な奏法であるが、『頓宮礼楽疏』、及び本書が全面的に参照・引用する朱載堉(明朝鄭恭王の世子で「鄭世子」と称される)の説に拠ると、「雅楽」では、琴は右に述べたような多種多様な奏法を用いず、演奏法を限定するという。⁽⁵⁵⁾これに倣い、小野田らは使用する奏法を以下のように定

めた。

① 使用する音種と徽位について

『頓宮礼楽疏』巻五「琴詠」に、「泛音鄭声、君子弗貴」(泛音は鄭声(みだらな音楽)であり、君子は泛音を貴ばない。)とあることから、泛音は使わない。散音と按音のみ用いるが、按音は、第九・十・十一徽を押さえて弾ずる音のみに限定する。左の指を滑らせたたり揺らしたりする奏法も「雅楽」では禁じられているため使用しない。——小野田らが定めた内容は以上であるが、按音を第九・十・十一徽のみに限定した点については、以下に説明を加えておく。

第九・十徽按音は、その絃の散音からそれぞれ完全五度上と四度上の音程を発するものである。『頓宮礼楽疏』に引く鄭世子の説で、「惟此兩徽雅樂尚之。」(「雅楽」では、ただこの二つの徽を尊ぶ。)とあり、これに随ったという。一方、第十一徽按音も採用した訳について、『減字譜法』に説明はないが、同書に記載する琴調絃法の図(後掲)等から、次のように推察できる。すなわち、小野田らが採用した調絃法(後述)は、五音音階に基づくものである。この場合、隣り合う低音の絃との音程が、他より半音高い絃が一(二絃含まれる。その絃上で、他絃の散音と同音(同度またはオクターブ異なる音程)あるいは四度・五度音程をなす按音を奏するには、十徽より半音低い位置にある十一徽按音を使用する必要がある。そのため補助的に十一徽按音も一部採用したのであろう。

② 使用する指法とその譜字について

『頓宮礼楽疏』巻五「減字譜法」に随い、「雅楽」の琴譜に見られる指法と譜字のみを用いる。右手で使用するのは次の四法のみである。

○「挑」——人差し指で絃を外に向けて撥ねる。減字譜の譜字は「丨」と表記。

○「勾」——中指で絃を内に向けて引っかく。譜字は「丿」と表記。

○「撮」(「斉撮」とも)——某絃の散音と他の絃上の按音を、二本の指で同

時にはじいて二和音を出す。例えば、中指で第四絃を「勾」し、人差し指で第七絃を「挑」するのを同時に行うなど。親指と人差し指でも行う。

○その他、「散音」（開放弦の音）を表す譜字の「+」を用いる。

左手が使用するのは、中指と親指で絃を押さえる指法のみ。それぞれの譜字は「中」「大」と表記される。

以上、演奏法については、『頓宮札楽疏』に述べる、雅楽の規定に倣い、非常に限定された奏法を採用したことが確認できた。次は、琴の調絃法について見ていきたい。

（四）日本雅楽の六調子に対応させる琴の調絃法の選択

琴の調絃法（「定弦法」とも）は古来、様々な種類があり、例えば『琴経』には三十種の調絃法を載せる。ただし実際に使用される調絃法はそれほど多くではなく、明代以降の琴譜に拠ると、基本の調絃法である「正調」（「正宮調」とも）で奏する楽曲が多くを占めている。では、琴楽再興ではどのような調絃法を用いたのであろうか。

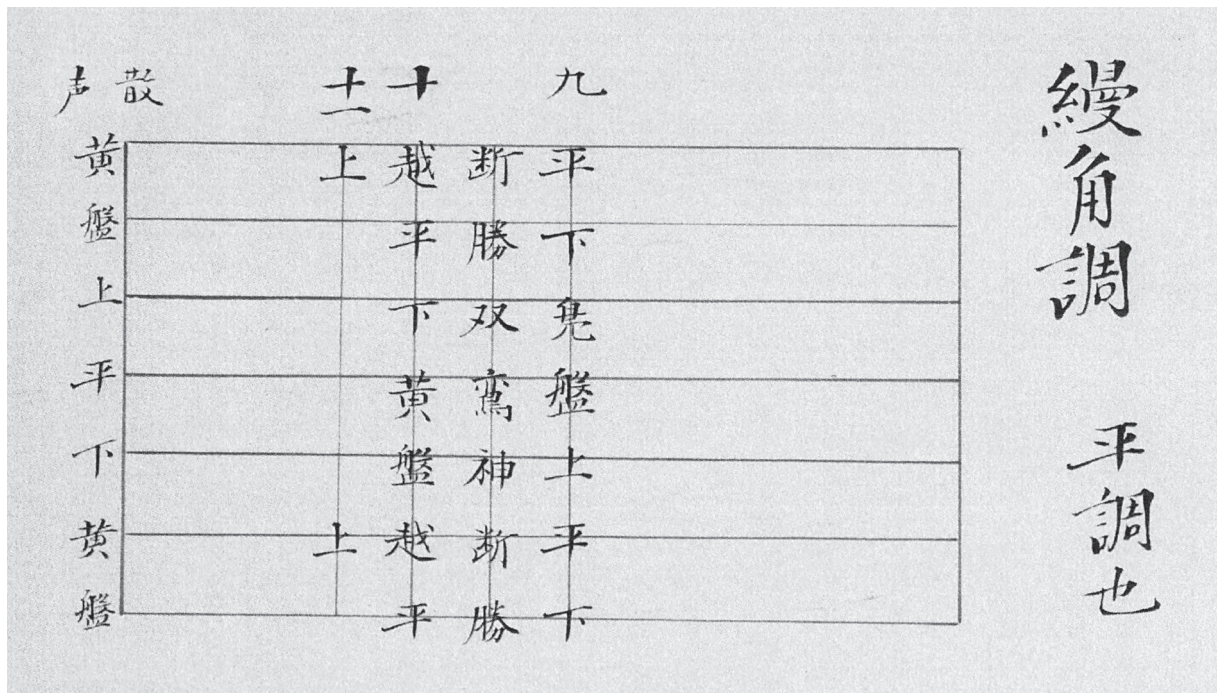
『減字譜法』には、採用した各調絃法の図が記載されており、それによると、右の正調を含め、五音音階に基づいた五種の調絃法（正調・緩角調・緩宮調・緊羽調・清商調）を採用したことがわかる。小野田は、それら五調は『頓宮札楽疏』に随ったと述べており、照合すると、五調の内容（各絃の音程関係の定め方）は確かに、同書巻五「琴話」及び「鼓琴定弦法」を参照したものと看取できた。

なお、これに付言して、彼らがわざわざ五種もの調絃を用いることにした理由ないし背景についても言及しておきたい。辻家の日記によると、『減字譜法』執筆前の享保二十年二月、初めに琴と雅楽の合奏が試演された際、小野田らは日本雅楽（唐楽）の六調子のうち、平調に属する曲を三曲演奏したが、その後三月に、他の調子（壹越調・双調・黄鐘調・盤渉調・太食調）の曲も三曲ずつ取り立てるよう求められたという。⁵⁶⁾この要求に対応するため、

五種の調絃を採用して使い分けることにしたのであろう。また、その背景としては荻生徂徠の楽論が影響したとも推察するが、この件については後述する。

さて、琴を日本雅楽の管絃と合わせる際、問題となるのは、琴の五種の調絃が、それぞれ雅楽の六調子のどれに適合するか（あるいは対応できるか）という点である。これについては当然のことながら、『頓宮札楽疏』を含め、中国の文献はどれも参考にならない。結論から言うと、この問題——六調子の各曲を琴の五つの調絃法のどれで演奏するか——に関して、『減字譜法』では検討の経緯や根拠を何も述べていないが、おそらく荻生徂徠の説に拠って、それらの対応関係を定めたのだと考えられる。詳しくは次のとおりである。

『減字譜法』には、日本雅楽の六調子に対応した琴の五調の図を六種載せている（図1）。これらの図には、一々七絃の散音（「散声」とも）と使用する按音の音高などが、日本の十二律名で記してあり、更に各図には、その調絃法が日本雅楽の調子のどれに当たるかを注記している。すなわち、琴の正調は「黄鐘也」、緩角調は「平調也」、緩宮調は「盤渉調也」、緊羽調は「壹越調也」、清商調は「双調也」とあり、最後の六調目の図には「大食調」「用緩角調也」と記す。つまり、日本雅楽の黄鐘調の曲は琴の正調の調絃で、平調曲は緩角調で、盤渉調曲は緩宮調で、壹越調曲は緊羽調で、双調曲は清商調で奏する。太食調（大食調）曲は、（主音を同じくする）平調と同様に緩角調を用いる、としたことが明らかである。なお前述の如く、本書にはこのように定めた根拠等の説明はないが、これらの対応関係は全て、荻生徂徠が著作『護園隨筆』『楽制篇』『琴学大意抄』等に論じた古楽五調の制に関する持説と完全に合致するのである（徂徠の持説は結論のみを表1にまとめた。詳細は後述）。よって徂徠の説を参照したと推測できる。この調絃の問題にも、太宰春台の協力があつたのだろうか。ちなみに、徂徠の『琴学大意抄』は享保七年に成書し、辻氏に浄書した一本を贈っていたとみられる。⁵⁷⁾



〔図1〕『減字譜法』に記載する六種の調絃の図より「縵角調」の図

〔表1〕荻生徂徠の古楽五調に関する持説

清調	楚調	側調	平調	瑟調	中国周・漢の遺制たる古楽の五調
清商調	緊羽調	縵宮調	縵角調	正(宮)調	上記古楽五調を遺存する琴の調絃法
双調	壹越調	盤涉調	平調・太食調	黄鐘調	上記古楽五調と琴調に符号する日本雅楽の調子

以上が、琴楽再興で用いられた調絃法の内容である。徂徠の説が採用された可能性を指摘したが、その場合に考えられる意義と思想的な背景についても、以下に述べておきたい。

そもそも徂徠の古楽五調の制に関する持説⁵⁸⁾とは、儒学の礼楽思想において理想とされる、中国古代聖人が定めたという雅正なる古楽（「大楽」とも称される）の探求を目的とした研究から出たものである。徂徠の説は、およそ次のとおりである。すなわち、聖人の古楽の調の制度は、周・漢から魏・晋・南朝・隋まで伝えられた五調であり、それは唐代に失われてしまったが、ただ琴の調には遺存する。また、その古楽五調の制は、南朝梁・陳以前に徂徠は考察し、古楽の五調と琴の五調（五種の調絃法）、及び日本雅楽の五調——六調子のうち、平調と主音を同じくする太食調を同類とみなして、実際は五調あるのみとした——の対応関係を分析した（表1）。したがって、徂徠の説からすると、日本雅楽の五調（六調子）の曲をそれぞれ符合する琴の五種の調絃法で合わせて奏するというのは、聖人の古楽の制度に基づいて「大楽」を再興させるという意味を持つとも考えられるのである。

さて、この琴楽再興においては、前述の如く六調子（五調）全ての曲を取

り立てることが求められ、各調子の曲に、徂徠の説のとりの琴の五種の調絃法が採用された。その背景には、徂徠の楽論の影響があったとみて良いのではなからうか。

(五) 具体的な「諧音」の方法

それでは最後に、小野田らが如何なる方法で日本雅楽の管絃曲に琴を編入したのか、という具体的な「諧音」(この場合は、既存の曲に調和するよう琴の楽音と弾法を付けていくという作業)の方法を見ていきたい。

先に結論を述べると、小野田らが採った方法とは、雅楽曲における既存の主旋律に基づくのでもなく、かといって他の絃楽器の伴奏法を参照したものでなかったことが明らかである。やはり『頓宮礼楽疏』を参照し、同書に記載する「雅楽」の琴の演奏パターンに倣って、諧音を試みたという。これ小野田は「古制」と述べている。ただし、この方法では複雑となり難儀したことから、辻近任とも検討し合い、「古制」の作法に倣いながらも、独自に一定の「新制」を作り、日本の雅楽曲の笙の譜に基づいて諧音を完成させたという。具体的には次の如くである。

① 初めに試みた古制に拠る方法

『頓宮礼楽疏』巻五「操縵譜」に拠ると、「雅楽」における「操縵」(琴の基本的な弾法パターン)⁽⁵⁹⁾には、一フレーズが十六譜字(すなわち十六音)からなるものと、十三譜字(十三音)からなるものがあるというが、同書では、後者がより雅正であると述べ、十三譜字の法を用いた琴譜を載せている。そこで、小野田らは初め、『頓宮礼楽疏』が採用する十三譜字の法を用いて「諧音」を試みたという。

なお、十三譜字の法とは、「正・応・和・同」と称する規定の音程ないし指法の型を組み合わせたパターンを繰り返すものである。「正」は、基点となる絃の散音を奏することであり、「応」は、「正」の音と同度またはオクターブ異なる同音となる別の絃上の按音を奏すること、「和」は、「正」の音

と完全四度ないし五度音程となる別の絃上の散音を奏すること、「同」は、「斉撮」の指法(前述)を用いて、二本の絃上で二和音を奏することである。これらを次のように組み合わせ、十三譜字(十三音)を一フレーズとする。

正応 正和同 正和同 正応 正和同

さて、小野田らは右の十三譜字の法に倣って諧音を試みたが、うまく出来なかったようである。そもそも雅楽曲の拍節パターンは大方八拍子か四拍子であり、そこに十三音を一フレーズとする型を合わせるのには難しかったのではなからうか。また奏する音程も、十三譜字の法では同音か四度・五度という限られた音程となるが、雅楽の各調子の構成音は、右の音程以外の音も含まれる。そこに、同音・四度・五度を繰り返す型を合わせるのも困難であったと思われる。『減字譜法』で小野田は次のように述べる。

七弦之内或有散声不備五音之均調者、用六八之和諧音。又強以十三字之法為節、則渡弦動紛乱、按手亦乖戾。九徽大間勾、十暉小間勾、九徽小間勾、十暉大間勾、濶濬不容易記憶、是以為煩。(琴の七絃のうち、散音に五音が備わっていない(雅楽管絃の)調子においては、「六八の和」(完全四度ないし五度で和する音)を用いて諧音を行いました。なお、無理に十三譜字の法に従いすぎると、指を絃から他の絃に渡って奏する動作が複雑にもつれ乱れてしまい、絃を押さえる手も、ちぐはぐに食い違ってしまう。[「同」を奏する際は]九徽の「大間勾」(九徽の「小間勾」)とそこから二本隔てた絃上の散音を「斉撮」すること、十徽の「小間勾」(十徽の「大間勾」)と一本隔てた絃上の散音による「斉撮」、九徽の「大間勾」(十徽の「小間勾」)と二本隔てた絃上の散音による「斉撮」は、入り乱れて容易には記憶できず、煩雑になってしまいました。)

② 検討して調整した新制

『頓宮礼楽疏』に載せる古制たる十三譜字の法では無理があったため、前

述のとおり小野田らは辻近任とも検討して、古制に拠りながらも独自に新制を作り、諧音を完成することができたという。以下は、彼らが作った新制の具体的な内容である。

日本雅楽の管絃では打物が一定のリズム型を作っており、中でも太鼓は、一連のリズム型の最後に打たれる。その打ち所に随い、「百」（太鼓が右の桴で強く打つ箇所）と「百」の間を一フレーズとする。その上で、『頓宮礼楽疏』に見える古制の「正・応・和・同」のパターンに則って琴の指法を施した。また音程については、日本雅楽の笙の譜（に記す合竹の音）から「和」と「応」の音程に合う音を拾い出し、それに基づいて琴の音高を決めて音を配した。

以上が新制の内容である。なお、彼らが笙を用いた理由については、次のとおりである。すなわち、『頓宮礼楽疏』巻五「糸音疏」には、「雅楽失伝、頼有琴笙者尚在。……以笙定琴」（「雅楽」は失伝したが、幸いなことに、琴と笙は今なお伝存している。……笙によって琴を定め……）と述べる箇所が見える。また、小野田は笙を習ったことがあり、雅楽の楽器のうち最も親しんでいるのは笙だという。辻近任においても、特に秀でているのが笙の演奏であることから、笙の譜に基づいて琴の諧音を行う方法を提案したのだという。その結果、「則手法最便、弄弦亦便。」（「琴の」手法〔指法〕は最も順調に付けることができ、また絃を弾ずるのもたやすくできるようになりました。）ということである。

『減字譜法』によると、この時点で彼らは、六調子を完備した雅楽管絃の二十五曲の琴譜を完成させたことが知られる。ただし、その中には古制も新制も含まれており、小野田は、「于茲譜有古制有新制、不知孰以爲是。伏俟哲人機神之明鑑。」（「古制と新制の」どちらが適切であるのか、私には判断できません。謹んで、学識が深い方の機微玄妙なるご明察をお待ち致します。）と述べている。

享保二十年の琴楽再興においては、このような方法で琴の諧音が完成し、

琴と雅楽の合奏が実現することとなった。完成した二十五曲の琴の楽譜について、『減字譜法』では「別巻」に記すと述べるが、筆者は当該別巻の現存を確認できていない。ただし、後の元文年間に曲目を増やした琴楽再興の琴譜と判断できる史料や、後代に書写されたとみられる琴楽再興に関わる琴譜は複数存在する。そこで次節では、それら現存する琴譜から、その音楽の実態を明らかにしてみたい。

第二節 現存する琴の楽譜から知られる奏楽の実相

（一）享保年間の琴楽再興における曲目と演奏の編成

現存する琴譜について述べる前に、享保年間の琴楽再興において取り立てられた曲目、及び実際に演奏された曲目と演奏の編成を確認しておきたい。まずは、史料から得られたそれらの情報を表2に挙げる。

表2の二月十一日の項に挙げた曲目（平調の「五常楽」「越天楽」「抜頭」）は、初めに琴と雅楽合奏が試演された際の曲目であり、三月三十日の項に挙げる六調子各三曲は、先の平調の三曲に加えて更に取り立てるよう求められた曲目である。四月九日、輪王寺宮邸で「五常楽急」「抜頭」「越天楽」が演奏され、十一月二十五日には仙洞御所において中御門上皇の前で、平調の「三台塩急」（または「合歎楽」とも）「抜頭」「鶏徳（慶徳）」「五常楽急」「越殿楽（越天楽）」が奏され、十二月一日、小御所において桜町天皇の前で、平調の「五常楽急」「抜頭」「鶏徳」が奏されたことが知られる。

以上、享保の琴楽再興における曲目を見ると、小野田の『減字譜法』では六調子を完備した全二十五曲が完成したと述べていたものの、実際に演奏されたのは、（現存する史料で知り得た限りでは）平調の曲ばかりであったことが認められよう。なお、一般的に「抜頭」は太食調に分類されるが、この時期の記録においては、平調の曲として扱われている。ただし、後の元文の琴楽再興の所産とみられる琴譜（後掲（二）の④⑤⑥）では、「抜頭」は太食調に分類されている。いずれにしても、この琴楽再興における琴の調絃

[表2] 享保の琴楽再興で採用あるいは演奏された曲目・編成等

年月日	楽会等	曲目	所作家	備考	出典
享保20年2月11日	黒田直邦邸琴聴聞	五常楽、越天楽、抜頭	琴 (小野田嘉兵衛、坂部五郎左衛門) 箏 (山井景豊)	「唱歌にて」「詩にて」とあり	辻家日記
享保20年3月11日	黒田直邦邸琴聴聞	五常楽	琴 (辻近任)		辻家日記
享保20年3月30日	井上正之への辻近任回答書	平調 (五常楽、抜頭、越天楽) 杏越調 (廻孟楽、陵王、胡飲酒破) 双調 (春庭楽、賀殿急、武徳楽) 黄鐘調 (萱春楽破、海青楽、拾翠楽) 盤涉調 (採桑老、青海波、越天楽) 大食調 (打毬楽、還城楽、長慶子)			辻家日記
享保20年間3月6日	辻近任、笙譜を小野田へ渡す	杏越調 (廻孟楽、陵王、胡飲酒破)	琴 (辻近任) 笛 (辻高房)		辻家日記
享保20年4月9日	輪王寺宮邸公家衆琴楽聴聞	平調音取、五常楽急、抜頭、越天楽	箏 (中嶋宮内)	鶴川と中嶋は輪王寺宮家臣	辻家日記
享保20年11月25日	仙洞御所 (中御門上皇) 琴楽聴聞	平調 (五常楽、鶉徳、合歓楽、ハトウ、エテソラク)	琴 (辻近任) 笛 (東儀兼伯) 箏 (多忠寿) 笙 (東儀兼伯) 篳篥 (窪近業)	伝聞記事 多河内守は多忠寿 (讃岐守) のことか。当該期に河内守を名乗る多氏見出せず。	兼香公記
		三台塩急、抜頭、慶徳、五常楽急、越殿楽	琴 (辻近任) 笙 箏 箏 箏 箏 箏 箏	伝聞記事	八槻御記
		平調音取、五常楽、破頭、鶉徳楽	笛 (辻高房)		兼香公記
享保20年12月1日	禁中 (桜町天皇) 小御所琴楽聴聞	五常楽急、抜頭、鶉徳	琴 (辻近任) 笙 (林広房) 箏 (東儀兼陳) 箏 (辻高房)		通兄公記

は、前節(四)で述べたとおり、平調曲も太食調曲も同一の調絃法(縷角調)が用いられた。また表2によると、演奏された時の楽器編成については、琵琶などが入っておらず、管絃における全楽器と琴を合奏したのではなかったことが見て取れる。

(二) 現存する楽譜史料について

それでは、奏楽内容の実態を更に闡明するために、後の元文年間も含めた琴楽再興の所産と判断できる琴の楽譜史料で、管見に入った主要なものを挙げる。各史料の来歴と内容(収録された各譜の曲名や楽曲数など)は、次のとおりである。

① 国立歴史民俗博物館所蔵南都楽人辻家資料 [H-1823-5-24] 『琴唐楽譜』写一冊

〈来歴〉奥書は「宝暦第四甲戌歳十二月日／正四位上行豊前守狛宿禰近任」とあり、宝暦四年(一七五四)十二月に辻近任が撰し書写したものとみられる。本書の転写本も存する(南都楽人辻家資料 [H-1823-481] 『七絃琴譜』写一冊。本奥書「宝暦四甲戌歳十二月／正四位上行豊前守狛宿禰近任撰」、書写奥書「明治廿九年八月辻真茂書」)

〈内容〉壹越調の「小和」(調絃用の小曲で音取のようなもの)、及び同調の「賀殿急」等五曲、平調の「五常楽急」等五曲、盤渉調の「輪台」等五曲の琴譜を収録(平調と盤渉調の小和は標題を記すのみで譜は無し)。譜の形態は、琴減字譜に笙譜・拍子点を併記したもの(図2)。小和は琴減字譜のみ。

② 国文学研究資料館所蔵田安德川家資料 [15-503] 『雅琴譜』写一冊

〈来歴〉蔵書印は田安家の「田安府芸台印」「献英楼図書記」と児玉空々(後述)の「空々居士」が見え、識語に「幸田子泉旧蔵」とある。本書は、田安德川家資料 [15-515] 『琴学集成』第五冊附録「空々宿谷先生琴書目録」中に、「幸田子泉先生旧蔵」と記載されているものである。よって、本書は田

安家家臣の児玉空々(本姓は宿谷、約一七三五―一八一二)旧蔵であり、その前は、空々の琴の師であり且つ小野田の琴の弟子であった、幕臣で曆算家の幸田子泉(親盈、一六九二―一七五八)の旧蔵書とみられる。筆跡からすると、本書は幸田の蔵書そのものか、空々が幸田の蔵書を書写したものは未詳。

〈内容〉「越天楽(別系統)」「五常楽(別系統)」「抜頭(別系統)」「五常楽急」の琴譜、笙の合竹の構成音を記した覚書、「越殿楽」の琴譜を収録(「別系統」との注記は筆者による。「五常楽(別系統)」は標題に「五常楽」とのみ記すが、譜の内容は「五常楽急」である。以下同)。「越天楽(別系統)」「五常楽(別系統)」「抜頭(別系統)」の譜の形態は、琴減字譜に笙譜・拍子点・「正・応・和・同」のパターンを併記したもの(図3)。その他「五常楽急」「越殿楽」の譜の形態は、琴減字譜に笙譜・拍子点を併記したもの。

③ 国文学研究資料館所蔵田安德川家資料 [15-504-1] 『琴譜』写一冊

〈来歴〉蔵書印は「田安府芸台印」「献英楼図書記」、及び児玉空々の「空々居士」「迎暎閣図書記」が見える。筆跡により、空々の書写本とみられる。

〈内容〉「越天楽(別系統)」「五常楽(別系統)」「抜頭(別系統)」の琴譜を収録。これら三譜の琴減字譜の内容は②の「越天楽(別系統)」「五常楽(別系統)」「抜頭(別系統)」と同じ。ただし譜の形態は、琴減字譜に笙譜・拍子点・龍笛の唱歌・箏譜を併記したもので(「五常楽(別系統)」のみ笙譜を欠く)、②のような「正・応・和・同」の注記はない。その他、本書には、「鶏徳」等雅楽曲の箏譜(龍笛の唱歌・拍子点を併記)や中国琴曲の減字譜が数曲書写されている。

④ 国文学研究資料館所蔵田安德川家資料 [15-510] 『楽曲琴譜』写七冊

〈来歴〉蔵書印は「田安府芸台印」「献英楼図書記」、末尾に「空々居士」が見える。『琴学集成』第五冊附録「空々宿谷先生琴書目録」には「楽曲琴譜十冊」との記録が見え、これには「蔵于昌平学庫」と注記する。ただし本書④は七冊本であり、目録中の十冊本と同一のものか否か判断できない。⁶⁴⁾

〈内容〉第一冊（外題「楽曲琴譜一」）は壹越調曲「春鶯囀颯踏」等計十六曲の琴譜を収録。第二冊（「楽曲琴譜二」）は平調曲「三台塩」等計十九曲の琴譜を収録。第三冊（「楽曲琴譜三」）は太食調曲「傾杯楽」等計十二曲の琴譜を収録。第四冊（「楽曲琴譜四」）は双調曲「春庭楽」等計十一曲の琴譜を収録。第五冊（「楽曲琴譜五」）は黄鐘調曲「喜春楽」等十五曲の琴譜を収録。第六冊（「楽曲琴譜六」）は盤涉調曲「蘇合香」等十四曲の琴譜を収録。第七冊（「楽曲琴譜七」）は壹越調・平調・双調の各一曲の琴譜を収録。七冊全体で九十曲収録。譜の形態は皆、琴減字譜に笙譜を併記したもの。

⑤宮城県図書館伊達文庫所蔵 [伊 761.6-5] 『雅琴譜』写五冊

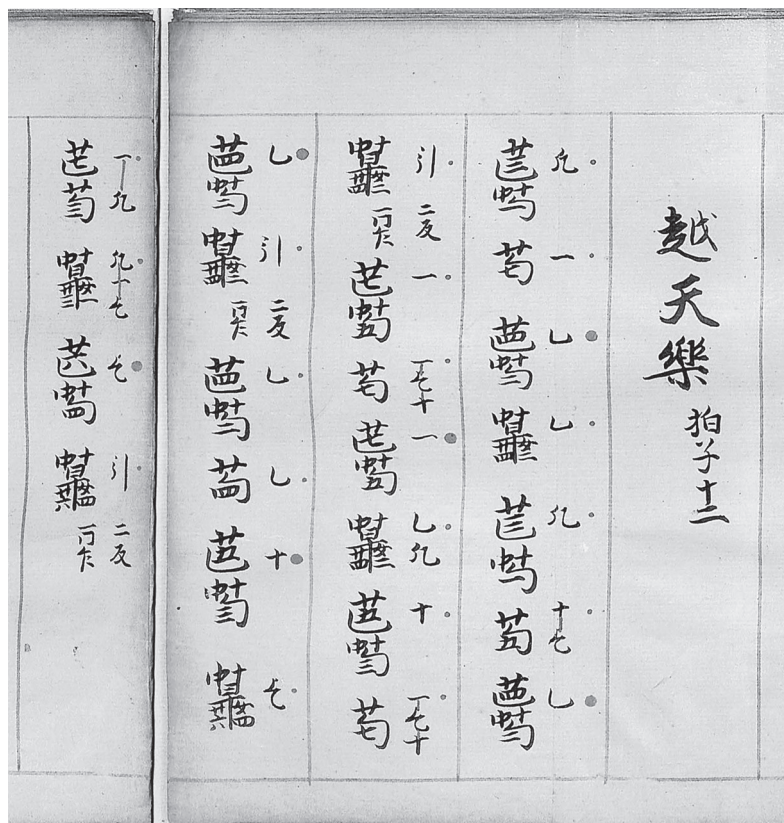
〈来歴〉蔵書印「伊達伯観瀾閣図書印」が見え、仙台藩伊達家旧蔵書と知られるが、詳しい来歴は不明。辻家日記によると、享保二十年に仙台藩主伊達吉村から幕府に琴と琴絃が寄せられたことが知られるため、伊達家も琴楽再興に関わっていたと推察される。

〈内容〉第一冊（題簽「雅琴譜 盤涉調」）は盤涉調の「大和」「小和」及び「蘇合香」等十四曲の琴譜を収録。第二冊（「雅琴譜 黄鐘調」）は黄鐘調の「大和」「小和」及び「喜春楽」等十五曲の琴譜を収録。第三冊（「雅琴譜 太食調」）は太食調曲「傾杯楽」等計十二曲の琴譜を収録（大和・小和は「平調同」として譜は無し）。第四冊（「雅琴譜 双調」）は双調の「大和」「小和」及び「春庭楽」等計十二曲の琴譜を収録。第五冊（「雅琴譜 平調」）は平調の「大和」「小和」及び「三台塩」等計十九曲の琴譜を収録。五冊全体で七十二曲収録。譜の形態は、琴減字譜に笙譜・拍子点を併記したもの。大和・小和は琴減字譜のみ。

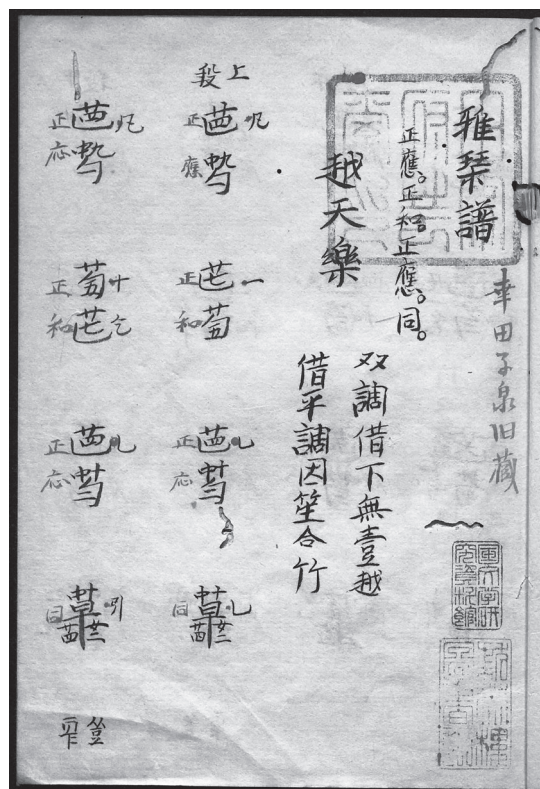
⑥宮城県図書館伊達文庫所蔵 [伊 761.6-4] 『雅琴譜』写二冊

〈来歴〉⑤と同。

〈内容〉第一冊（外題「雅琴譜律」）は、「五調品絃」（六調子各調の「品絃」の琴譜。ただし太食調のみ「平調同」として譜は無し）、太食調を除く五調子の各「小和」と「大和」の琴譜（大和は各調二種）、及び壹越調曲「春鶯



〔図 2〕 ①国立歴史民俗博物館所蔵南都楽人辻家資料『琴唐楽譜』より「越天楽」



〔図3〕②国文学研究資料館所蔵田安德川家資料『雅琴譜』より「越天楽（別系統）」の前半部

轉颯踏」等計十七曲の琴譜、平調曲「三台塩」等計十九曲の琴譜、太食調曲「傾坏楽」等計十二曲の琴譜を収録。第二冊（外題「雅琴譜 呂」）は、双調曲「春庭楽」等計十二曲の琴譜、黄鐘調曲「喜春楽」等十五曲の琴譜、盤涉調曲「蘇合香」等十四曲の琴譜を収録。二冊全体で八十九曲収録。譜の形態は、琴減字譜に箏譜・拍子点を併記したもの。品絃・小和・大和は琴減字譜のみ。

以上、史料①～⑥を分析して得られた私見の結論を先に述べると、②③収録の「越天楽（別系統）」「五常楽（別系統）」「抜頭（別系統）」の三譜は、小野田が『減字譜法』で述べるところの、『傾宮札楽疏』に基づく「古制」（本稿前節（五）参照）で、最初に「諧音」を試みた琴譜である可能性が高い。また、享保二十年二月十一日に琴と雅楽の合奏が試演された際の平調の五常楽・越天楽・抜頭の譜が、これら三譜であったとも推測できる。一方、

これら三譜以外の琴譜（②の別系統ではない「五常楽急」「越殿楽」の譜と①④⑤⑥収録の全ての雅楽曲の譜）は皆、『減字譜法』で述べる「新制」（前節（五）参照）で諧音したものであると看取でき、新制による琴譜が、後の元文年間の琴楽再興でも採用されたと推定した。詳しくは次のとおりである。

各史料にわたって重複して収録されている同名曲の琴譜を抽出し、譜字の内容を比較照合したところ、②③収録の「越天楽（別系統）」「五常楽（別系統）」「抜頭（別系統）」以外は皆、それぞれほぼ同一内容の譜であることが確認できた。なお、④⑤⑥は収録曲数が百近く（品絃・大和・小和を入れると百以上）あることから、これらは元文の琴楽再興における所産と推定する。というのも、『減字譜法』によると、享保年間に完成した譜は二十五曲であったというが、元文年間には百曲まで曲数を増やしたとの記録が残るからである。⁶⁶⁾

さて、②③収録の「越天楽（別系統）」「五常楽（別系統）」「抜頭（別系統）」のみ、他の琴譜と内容が異なるというのは前述したとおりであるが、それらが、初期に古制で諧音した譜であり、且つ享保二十年二月に試演されたものと推測したのは、以下の一～三の論拠による。

一、②収録の「越天楽（別系統）」「五常楽（別系統）」「抜頭（別系統）」の譜においては、冒頭に、「正・応・和・同」からなる一定の型が記してあり、琴譜の各譜字には、「正・応・和・同」のいずれかが、冒頭に示す型に基づいて併記されている。例えば「越天楽（別系統）」の譜では、冒頭に「正・応・和・同」と記してあり、琴譜の各譜字は、その型に則って配されていることが見て取れる（図3）。このような「正・応・和・同」の型を用いた内容は、まさに『減字譜法』に述べる古制と合致する。

二、「越天楽（別系統）」「五常楽（別系統）」「抜頭（別系統）」の曲目は、享保二十年二月十一日に試演された際の曲目（表2）と一致する。また、この時の奏楽のみ箏が入っていたが、③収録の「越天楽（別系統）」「五常楽（別

系統)」「抜頭(別系統)」の譜には、箏譜が併記されている。

三、「越天楽(別系統)」「五常楽(別系統)」「抜頭(別系統)」の譜を収録した②③の旧蔵者(兎玉空々)の琴の師であり、且つ②の先の旧蔵者である幸田子泉とは、壮年の頃の小野田東川から琴を長く学び、その伝を極めたという人である。⁽⁶⁷⁾よって、幸田が直接小野田から琴楽再興に係る楽譜を伝授されたり、あるいは書写する機会があった可能性は充分考えられる。また、②には、「越天楽(別系統)」「五常楽(別系統)」「抜頭(別系統)」の譜のほか、新制で諧譜したとみられる「五常楽急」と「越殿楽」の琴譜や、笙の合竹の構成音を記した覚書も収録する。『減字譜法』には、小野田が新制で諧譜を試みた際、笙の譜(に記す合竹の音)から「和」と「応」の音程に合う音を拾い出して琴の音を配したと述べていたことから、この②は、もとは小野田が著したものであった可能性も窺えよう。

以上のことから、②③に見える「越天楽(別系統)」「五常楽(別系統)」「抜頭(別系統)」の譜は、古制により諧譜したもので、且つ初期に試演されたものと推測した次第である。これら三譜以外の琴譜が新制によるものと推定したのは、右の三譜と比較した上で、譜字の配し方を考察すると、『減字譜法』に述べる新制で作られたものとみても矛盾する点が見られないからである。

(三) 琴の楽譜から推定した琴と雅楽管絃合奏の実態

最後に、先の(二)に述べた楽譜史料からの知見に基づいて、その奏楽の実態を闡明したい。

享保年間に演奏された曲目から平調の「越天楽」を取り上げ、古制あるいは新制で諧譜したものと推定した二種類の琴譜を五線譜に訳譜し、雅楽管絃のパートを併記して、合奏の内容を示してみた(譜例1)。古制の琴譜は、前掲の②『雅琴譜』収録「越天楽(別系統)」(図3)に拠り、新制の琴譜は、①『琴唐楽譜』収録「越天楽」(図2)に拠る。雅楽管絃については、

本節(一)に挙げた奏楽の記録から、合奏に加わったことが認められる楽器のパートを併記した。これらは、芝祐泰編著『五線譜による雅楽総譜』巻二(カワイ出版、二〇一一年)一一一―一二頁収録「管絃記録総譜」の「平調越天楽」の五線譜を引用したものである。笙の手移りの技法による旋律の変化や、「付所」等による実際の演奏様式は反映されていない。琴のパートも、楽譜史料のみからは合奏に加わる箇所が不詳のため、譜面どおりに訳譜した。

小括

この琴楽再興事業は、「再興」と称するものの、実際には拠所となる史料も無いなかで、日本の雅楽管絃曲に琴を編入して合奏できるよう、新たに琴のパートの楽音とその弾法を付ける「諧音」の作業を行い、実現したものであった。譜例1の五線譜を見ただけでは、単純に琴の音を配しただけと感じられるかもしれない。しかし、『減字譜法』によると、諧音の完成に至るまでには、一方ならぬ考究と検討が行われていたことが知られる。すなわち、初めは、中国の礼楽書『頤宮礼楽疏』に載せる「雅楽」の琴の演奏法や弾法パターンの規定に倣って諧音を行ったが、難儀したため、右の方法によりながらも、日本の雅楽曲におけるリズム型や笙の譜に基づく方法を見出して、諧音を完成させたという。つまりは、礼楽思想における「雅楽」の琴の在り方と理論に基づきながらも、実際に伝承されている日本の雅楽管絃曲に合わせることを実践的に検討したものであり、琴家と儒者の考究と楽人の実践経験によって完成したものであったと言える。

また、この琴楽再興では、日本雅楽の六調子全ての曲を取り立てよう求められたが、各調子の曲に琴のどの調絃法を用いるかという問題については、荻生徂徠が論じた説のとおり調絃法を採用していたことが明らかになった。徂徠とその弟子たち——最初に琴楽再興事業を担った黒田直邦や蔭ながら協力した太宰春台ら——による儒者の雅正なる古楽の探求という思

〔譜例 1〕 琴楽再興における琴と雅楽合奏の推測訳譜

琴の調絃（緩角調）
 一 二 三 四 五 六 七
 黄 盤 上 平 下 黄 盤
 鐘 涉 無 調 無 鐘 涉

平調 越天楽

箏
 龍笛 Solo
 篳篥 繰り返しより Solo
 太鼓
 箏
 琴(古制) 芭(正) 鸞(応) 芭(正) 菊(和) 芭(正) 鸞(応) 鸞(同)
 琴(新制) 芭 鸞 菊 菊 鸞 鸞

箏
 龍笛 tutti
 篳篥 tutti
 太鼓
 箏 繰り返しより Solo
 琴(古制) 芭(正) 鸞(応) 菊(正) 芭(和) 芭(正) 鸞(応) 鸞(同)
 琴(新制) 菊 鸞 菊 菊 鸞 鸞

9

笙

龍笛

篳篥

太鼓

箏

琴(古制)

琴(新制)

tutti

苧(正) 芎(成) 苧(正) 芎(和) 苧(正) 芎(成) 苧(同) 芎(同)

苧 芎 苧 苧 芎 苧 芎

13

笙

龍笛

篳篥

太鼓

箏

琴(古制)

琴(新制)

苧(正) 芎(成) 苧(正) 芎(和) 苧(正) 芎(成) 苧(同) 芎(同)

苧 芎 苧 苧 芎 苧 芎

17

笙

龍笛

簫

太鼓

箏

琴(古制)

琴(新制)

笛(正) 芎(成) 笛(正) 芎(初) 笛(正) 芎(成) 笛(正) 芎(成) (同)

芎 芎 芎 笛 芎 笛 芎

21

笙

龍笛

簫

太鼓

箏

琴(古制)

琴(新制)

芎(正) 笛(成) 笛(正) 芎(初) 笛(正) 芎(成) 笛(正) 芎(成) (同)

笛 芎 笛 芎 笛 芎 笛 芎

25

笙

龍笛

箏

太鼓

25

26

25

琴(古制)

琴(新制)

芭(正) 芎(庇) 芭(正) 芎(和) 芭(正) 芎(庇) 中+ 芭(同)

芭 芎 芎 芎 芎 中+ 芭

29

笙

龍笛

箏

太鼓

29

29

琴(古制)

琴(新制)

芭(正) 芎(庇) 芎(正) 芭(和) 芭(正) 芎(庇) 中+ 芭(同)

芎 芎 芎 芎 芎 中+ 芭

33

笙

龍笛

簫

太鼓

箏

琴(古制)

琴(新制)

芎(正) 芎(成) 芎(正) 芎(初) 芎(正) 芎(成) 芎(正) 芎(同)

芎 芎 芎 芎 芎 芎 芎

37

笙

龍笛

簫

太鼓

箏

琴(古制)

琴(新制)

芎(正) 芎(成) 芎(正) 芎(初) 芎(正) 芎(成) 芎(正) 芎(同)

芎 芎 芎 芎 芎 芎 芎

想的動機と、礼楽ないし古楽研究の蓄積があったからこそ、このような琴楽再興が実現したのである。

おわりに

ここまで、享保の琴楽再興について、歴史的側面と音楽的側面の両面から実態解明を行ってきた。最後に、琴楽再興の近世音楽史における位置づけについて考察を加えておきたい。

琴楽再興が、他の楽曲再興と決定的に異なるのは、「再興」とは称しているものの、過去に実体があった楽儀・楽曲を復した訳ではないという点である。江戸時代には朝廷儀礼において数多くの楽曲や種目が再興されたが、基本的には過去の実績を重視する先例主義、あるいは古記録や古文書・古譜に基づく証拠主義によるものであった。⁽⁶⁸⁾ そのようななか琴楽再興は、『源氏物語』や平安時代の楽会に弹琴事例が存するものの、直接そうした先例を求めて再興が進められたわけではなく、朝廷においてはむしろ関東由来の音楽という認識が大勢を占めていた。⁽⁷⁰⁾ 中御門天皇の琴への志向は存していたものの、朝廷とすれば、ほぼ新たな合奏形態と認識されていたと見て差し支えない。

こうしたことを踏まえれば、先例のない合奏形態が朝廷で実演を果たしたことの意味が問われなければならない。ここで注意されるのは、江戸から京都に持ち帰られた琴楽の音楽的な内容とその背景である。第二章で明らかにしたように、再興なつた琴の奏法や調絃法は、琴家や儒者の学問的営為の上から導出された成果であり、また、第一章でみたように、琴楽再興事業には漢籍の検討のために儒者もメンバーに加えられていた。とすると、儒者の音楽思想が、琴を介して京都の朝廷に持ち込まれたということになる。前稿では、琴楽再興を指して、関東由来の雅楽文化の江戸から京都への逆輸入と評したことがあるが、その音楽的内容にまで分け入ってみると、儒者や琴家た

ちの学知が込められた琴が、上方の楽人辻家によって京都へ持ち帰られたということが看取できるのである。

再興された琴楽は、結局朝廷では定着せずに終わるが、一時的にはあれ、朝廷雅楽に儒者の音楽思想が入り込んでいったという事実は注目してよいただろう。近年、近世の音楽思想や音楽理論についての研究が大きく進展しているが、江戸時代は、儒者や国学者などの学者によって、「正しい音楽とは何か」という問題を中心に、音楽思想が深められた時代であった。⁽⁷²⁾ 朝廷の音楽のあり方についても様々な考えが開陳されていたが、そうした思想的営為が朝廷音楽に影響を及ぼした事例は見出し難い。そのなかにあつて、今回検討した琴楽再興では、琴という回路を通して、儒者の音楽思想が朝廷で実践される可能性が開けており、また、実演も果たされたのである。享保の琴楽再興は、まさに思想と実践の結節点であり、近世音楽史上特筆すべき事例であると結論付けられよう。

なお、今回はもっぱら享保年間の動向を考察の対象としたが、再興された琴楽は元文年間には江戸城で吉宗の上覧が行われ、寛保年間までは奏法について具体的な検討が継続していた。また、琴楽再興に参画した紅葉山楽人山井家では近世後期に至るまで琴を家業として相承していた。再興後の琴楽の動向についてもなお解明すべき事柄が多く残されており、今後さらなる研究の進展が望まれる。

注

- 辻達也『徳川吉宗』(吉川弘文館、一九五八)、日光東照宮社務所編『徳川吉宗公伝』(日光東照宮社務所、一九六二)。
- 注50参照。
- 山田淳平「紅葉山楽人考」『芸能史研究』二二〇、二〇一八。
- 印藤和寛「荻生徂徠の佚書『大楽発揮』復原のために―徳川吉宗による古楽復興の試みと徂徠の音楽思想―」(『大阪青山短期大学研究紀要』三六、二〇一三)、Yang Yuanzheng (楊元鋒) *Japanizing the Qin: The Appropriation of Chinese Qin Music in Tokugawa Japan* (香港大学博士論文、二〇〇八)。
- 小島康敬「荻生徂徠一門の音楽嗜好とその礼楽観」(『礼楽』文化 東アジアの教養)

- 6 べりかん社、二〇一三)等。
- 7 今江廣道「舞楽・胡飲酒の再興について」(『雅楽界』七〇、小野雅楽会、一九七二)、同「舞楽春鶯囀と新鳥蘇の再興」(『國學院大學日本文化研究所報』一六五、一九九二)。
- 8 山田淳平「徳川吉宗の琴楽再興―享保期朝幕関係の一齣―」(『日本歴史』八九三、吉川弘文館、二〇二二)。
- 9 本章では辻近寛(近家)と、その養子である辻近任の日記(国立歴史民俗博物館所蔵南都楽人辻家資料、以下辻家の日記は全て同資料所収)を用いる。いずれも途中欠年があるが、近寛の日記は天和二年(一六八二)から享保五年(一七二〇)まで、近任の日記は享保十九年(一七三四)から宝暦六年(一七五六)までのものが残っている。このうち享保二十年(一七三五)の近任の日記については、目録上、二月―三月分(前欠)が「日光御用覚書」、四月―七月分が年未詳の「第三(日記)」、七月―八月分(後欠)が年未詳の「日録 第四」となっているが、いずれも近任筆による一続きの日記である。すなわち、琴楽再興が行われた享保二十年の二月十一日から八月二十六日までの日記が現存していることになる。これにより、同時代史料により再興の経緯を明らかにすることが可能となった。
- 10 前掲注4参照。
- 11 辻近寛「日録第二」享保三年十月十五日条。
- 12 辻近寛「日録第二」享保三年十月十六日条。
- 13 関靖「金沢文庫の研究」(藝林舎、一九五二)、『江戸時代の称名寺』(神奈川県立金沢文庫、二〇二一)。
- 14 辻近寛「日録第二」享保三年十月十七日条。
- 15 辻近任「元文三戊午七月関東之記」元文三年九月二日条。
- 16 辻近任「元文三戊午七月関東之記」元文三年九月十三日条。
- 17 「柳宮日次記」(国立公文書館所蔵内閣文庫)元文三年九月十八日条、『大岡越前守忠相日記』(三一書房、一九七二)一九七五)同年九月十五日条。
- 18 辻近寛「日録第二」享保元年七月二十二日条。
- 19 辻近寛「日録第二」享保二年五月六日条。「琴譜三帖」とは、徂徠に貸与されていた「琴譜」の「琴用指法」「万聲譜」の三書を指すものであろうか。
- 20 辻近寛「日録第二」享保三年閏十月二日条。
- 21 辻近寛「日録第二」享保三年閏十月九日条。
- 22 辻近寛「日録第二」享保三年閏十月二日条。
- 23 この「五絃琴譜」は、現在陽明文庫に蔵される五絃琵琶の譜面を指すものとみられる。陽明文庫所蔵の「五絃琴譜」については、陽明文庫編『陽明叢書国書篇第八輯 古楽古歌謡集』(思文閣出版、一九七八)参照。
- 24 山寺美紀子「获生徂徠の音楽に関する新出資料五点とその意義について―享保五年に有馬兵庫頭の問いに答えた書、「三五要略考」及び音楽に関する覚書、琴(七絃琴)に関する文書、吉水院旧蔵楽書に関する文書、中根元圭に宛てた書簡―」(『関西大学東西学術研究所紀要』五一、二〇一八)。
- 25 辻近寛「日録第二」享保二年五月十四日条。
- 26 注57参照。
- 27 辻近任「関東御用依御召下向前後日記」享保十九年十一月十七日条、享保二十年二月五日条。
- 28 琴御用懸は、享保二十年二月二十九日に黒田の体調不良により寺社奉行三名(井上正之・仙石政房・北条氏朝)に交代した(辻近任「日光御用覚書」享保二十年二月廿九日条)。
- 29 辻近任「元文三戊午七月関東之記」元文三年八月廿九日条。辻近任・則安父子から寺社奉行大岡忠相に提出した幕府からの拝領物についての先例書による。なお「徳川実紀」によると褒賞がなされたのは享保二十年十月五日のことであった(『有徳院殿御実紀』(『徳川実紀』吉川弘文館、一九二九―一九三五)享保二十年十月五日条)。
- 30 辻近任「日光御用覚書」享保二十年閏三月十一日条。
- 31 吉川良和「物部茂卿琴学初探」(『東洋文化研究所紀要』九二、東京大学東洋文化研究所、一九八三)。
- 32 辻近任「日光御用覚書」享保二十年閏三月廿三日条。
- 33 春台が近任とともに井上に呼び出されたのは閏三月十四日であったが、当日は「他行」との理由で返事がなく、翌十五日には「持病」により謝絶し、十九日に「快気」したとして、ようやく二十二日に井上のもとに向いたものであった。直ちに呼び出しに応じなかった春台のこの行動に他意があったのかどうかは不明である(以上、すべて辻家日記による)。
- 34 注54参照。
- 35 辻近任「第三(日記)」享保二十年六月八日条。
- 36 辻近任「第三(日記)」享保二十年七月十三日・十四日条。なお、「年次」の銘を有する律管については、加賀藩に伝来したものや、京都楽人安倍季尚が模作したものなどが存在したことが指摘されているが(林謙三「恩徳院の律管をめぐって」(『東アジア楽器考』カワイ楽譜、一九七三)、高瀬澄子・前島美保「十二律・年次の現蔵地点」(『第十二届中日音楽比較学術検討会論文集』上海音楽学院出版社、二〇一九)、辻家が持参した「年次」との関係性は未詳である)。
- 37 「有徳院殿御実紀」享保二十年十一月十七日条。
- 38 前掲注7山田論文。
- 39 「有徳院殿御実紀附録」巻十七(『徳川実紀』)。
- 40 「礼用記」(京都大学附属図書館所蔵)。
- 41 辻近任「日光御用覚書」享保二十年閏三月三日条。
- 42 享保十九年十一月十一日付老中連署状(『琴御取立之事他四通』(陽明文庫所蔵))。
- 43 享保二十年四月十六日付辻近任書状(『琴御取立之事他四通』)。
- 44 「兼香公記」(東京大学史料編纂所架蔵写真帳)享保二十年十一月廿三日条、広橋兼胤「八槐御記」(内閣文庫)享保二十年十一月廿八日条。

- 45 「兼香公記」享保二十年十二月一日条、『通兄公記』（続群書類従完成会、一九九一）享保二十年十二月一日条。
- 46 辻近任「関東下向之記」元文二年三月七日条。
- 47 「兼香公記」享保二十年十一月廿三日条。
- 48 「大岡越前守忠相日記」元文三年三月十七日条。
- 49 「大岡越前守忠相日記」元文三年三月十七日条。
- 50 琴楽再興については、これまで日本における琴学史研究でも取り上げられてきたが（林謙三「琴書三題」〔『東洋音楽研究』二巻四号、一九四二〕一三九頁、岸辺成雄「江戸時代の琴土物語」〔有隣堂印刷出版部、二〇〇〇〕二五―二八、三二―三三―三五頁、稗田浩雄「修訂近世琴学史攷」〔東洋琴学研究所・梁谿山房、私家版、二〇二〇〕三六四―三七二頁、坂田進一「玉堂琴譜」論攷―浦上玉堂琴の世界―〔学藝書院、二〇二二〕三六―三八頁）、具体的な音楽内容にまで踏み込んだ研究は見られない。
- 51 本書の題簽は「減字譜法」、内題なし。本文は漢文体で句点と訓点が施されている。本書の原文を引用する際は、異体字・旧字等を常用の字体に改め、句点を適宜読点に改めた。以下同。なお、この彦根城博物館所蔵「減字譜法」と同内容の写本が大英博物館所蔵平松家旧蔵楽書資料中にも存する。大英本については、豊永聡美「大英博物館所蔵「平松家旧蔵楽書資料」について」〔『東京音楽大学研究紀要』二三、一九九九〕一一頁に、「書名不詳。写一冊。小野田東川自筆の雅琴弾法に関する書」と紹介する（大英本は外題なし）。稗田浩雄「修訂近世琴学史攷」三六九―三七二頁でも大英本を「無題琴手法書」と称して紹介し、本文を訓読して載せており、坂田進一「玉堂琴譜」論攷―浦上玉堂琴の世界―三七頁には大英本を「雅琴譜次第」と称して一部写真を載せる。
- 52 当時の琴の楽譜で日本に現存するのは、荻生徂徠が辻近寛から借り出した「幽蘭」（本稿第一章第二節参照）のみである。これは雅楽管絃との合奏の譜ではなく、琴の独奏曲の楽譜とみられる唐代七々八世紀前半の写本である。ちなみに「幽蘭」を解説・復元した徂徠においては、中国の文献に「幽蘭」と題する楽曲が箏や箏築でも奏されたと思しき記述が見られることから、「幽蘭」を琴で復元演奏するだけでなく、箏や箏築など他の楽器とも合わせ、更に歌辞を付けて歌い奏することで、琴楽を再興することを提案した（徂徠著「幽蘭譜抄」「琴学大意抄」（荻生家伝来徂徠自筆稿本、東京大学駒場図書館所蔵）、及び山寺美紀子「国宝「碓石調幽蘭第五」の研究」（北海道大学出版会、二〇二二）一一四―一二八、四五―四五頁）。ただし、吉宗の琴楽再興では、「幽蘭」は採用されなかった（前掲注7山田論文五―一〇頁）。
- 53 これらの文献の多くは、林鷲峰を初めとする林家塾周辺の儒者（人見竹洞を含む）や荻生徂徠らがすでに参照してきたもの、あるいは東阜心越が将来したもののである。
- 54 「春台先生紫芝園稿」（太宰春台著、小島康敬編集、近世儒家文集集成六、ベリかん社、一九八六）所収松崎惟時著「春台先生行状」三〇三頁に拠り、旧字等は常用の字体に改めた。
- 55 「頼宮礼楽疏」巻五（静岡県立中央図書館琴文庫所蔵〔AC006〕）。なお以下、本書を引
- 56 用する際は、異体字・旧字等を常用の字体に改め、句読点を補った。
- 57 本稿第二章第二節（一）、及び前掲注7山田論文五―六頁。
- 58 「琴学大意抄」末尾に「粗増ヲ録シテ、狛氏ノ許ニ贈ルナリケリ。享保七年壬寅四月二十八日物部茂卿」とある。「狛氏」は辻氏のこと。「幽蘭」等を徂徠に貸した辻近寛に贈るつもりだったと思われるが、近寛はすでに他界。養子の辻近任が受け取った可能性も窺えるが不明。
- 59 詳しくは、山寺美紀子「国宝「碓石調幽蘭第五」の研究」一〇八―一一二頁、同「荻生徂徠の楽律研究―主に「楽律考」「楽制篇」「琴学大意抄」をめぐる―」（『東洋音楽研究』八〇、二〇一五）八―一頁等。
- 60 古来「操縦」の意味や解釈には諸説あるが、ここでは「頼宮礼楽疏」の文脈に沿った意味のみを（内包する意義は説明せず）「琴の基本的な弾法パターン」と表現した。原文中の「暉」は「徽」のこと。また、「大間勾」「小間勾」については「琴経」（国立国会図書館所蔵「寄別」）等を参照して説明を加えた。
- 61 「減字譜法」に「雅琴新古制譜記在別卷矣」とある。
- 62 元文二年、琴楽再興は更に楽曲を追加して「楽数百曲出来」という状況になり、翌年には江戸城白書院にて徳川吉宗の上覧が実現した。詳しくは、前掲注7山田論文九―一〇頁。
- 63 ただし、譜字中の絃名に数箇所誤写とも思しき異同が見られる。
- 64 本書④の来歴については、あるいは田安宗武との関連も想起されるが未詳。辻家の日記を見る限りでは、宗武と琴楽再興との関わりは、元文三年の江戸城での琴楽上覧の後に、宗武が田安家奥向を通じて辻近任に褒詞を与えている記事が見出せる程度であり（辻近任「元文三戊午七月関東之記」元文三年九月廿一日条、積極的な関与は確認できない）。また、琴楽再興の最中である享保二十年五月十二日に田安邸で辻家と紅葉山楽人を召し出して管絃・舞楽が催されているが、琴は参加していない（辻近任「日光御用覚書」享保二十年五月十二日条）。
- 65 前掲注7山田論文六頁。
- 66 注62参照。
- 67 井上竹逸編「竹逸琴話」（国立国会図書館所蔵〔83323〕）所収「琴家略伝」に「幸田親益……多年東川ニ就テ琴ヲ学、頗其審極ム伝。従学者独空々翁ノミ伝。宝曆八年戊寅、六拾八歳ニシテ歿ス。」とあり、また同書所収新楽閑叟著「閑叟雑話」に「幸田翁ハ東川ニ先たつ事六年、宝曆八年に没す。東川壯年の時字ひ、頗其伝を極む。」とある（句読点を補い、異体字・旧字・合字等を常用の字体に改めた）。
- 68 山田淳平「近世大嘗会における雅楽曲再興」（『東洋音楽研究』八一、二〇一六）。
- 69 平安時代の御遊における弾琴事例については、荻美津夫「平安末期における音楽文化の展開」（『古代中世音楽史の研究』吉川弘文館、二〇〇七、初出一九八〇）、正道寺康子「古代日本文学と琴曲」（『日本琴学史』勉誠出版、二〇一六）等参照。
- 70 前掲注7山田論文。
- 71 山田淳平「近世武家雅楽の普及と展開」（『日本史研究』六六六、二〇一八）。

遠藤徹「徳川治宝の時代の音楽についての一試論」(『楽器は語る―紀州藩主徳川治宝と君子の楽―』国立歴史民俗博物館、二〇一七)、榎木亨「蟹養斎による楽研究―『道学資講』所収の資料を中心として―」(『日本近世期における楽律研究―『律呂新書』を中心として―』東方書店、二〇一七、初出二〇一四)、小島康敬「萩生徂徠の残響―太宰春台・堀景山・水足博泉・乳井貢・山県大弼・帆足万里の「楽」言説を巡って―」(『近世日本と楽の諸相』京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター、二〇一九)、中川優子「熊沢蕃山の音楽思想―日本近世期の音楽文化における雅楽の位置づけから―」(『日本思想史学』五三、日本思想史学会、二〇二二)等。

謝辞 資料の利用や掲載を許可してくださいました彦根城博物館、国立歴史民俗博物館、国文学研究資料館を初めとする所蔵機関に御礼申し上げます。

付記 本稿は、日本学術振興会科学研究費基盤研究(C) 17K02305「萩生徂徠の音楽に関する著作、及び研究と実践について―基礎的研究から全貌解明へ―」及び22K00155「日本に現存する古琴(七絃琴)資料の調査・研究と解題目録・蔵書印データベースの作成」の研究成果を含む。

Shōgun Tokugawa Yoshimune's revitalization of *qin* music during the Kyōhō [1716–1736] years: The junction between theory and practice

YAMADA Jumpei, YAMADERA Mikiko

In the Kyōhō through Kanpō years [1716–1744] of the Edo era, Shōgun Tokugawa Yoshimune launched a project to revitalize the *qin* (7-stringed Chinese zither) by incorporating it into the *kangen* (instrumental) *gagaku* ensemble. This paper explores the status of the project during the Kyōhō years specifically, in its historical and musical aspects.

The first section probes the historical context of the project and the course of events leading up to it by examining documents from the period including journals of the *gagaku* musician family, the Tsuji, who were involved. Research reveals that the effort to add the *qin* to the *gagaku* ensemble emerged as a consequence of Japanese Confucians' deepening knowledge and philosophy of the *qin*, coupled with a heightened interest in its music among the imperial court, centered on Emperor Nakamikado, buttressed by Shōgun Yoshimune's inclination toward *gagaku*.

The second section examines how the *qin*'s part was incorporated into *gagaku* orchestral pieces and how they were actually played, based on reports by the *qin* musician Onoda Tōsen who was appointed to work on the project and music scores for the *qin* that seem to be its product. Scrutinizing these documents leads us to conclude that: 1) adding the *qin* part and its playing techniques used the rules and theory of *qin* music written in the Chinese Confucian book on rites and music, *Pan Gong Li Yue Shu*, as a foundation but the *qin* part was composed independently, in accordance with the rhythm patterns of Japanese *gagaku* and with the *shō*'s pitches notated in the score; and 2) the tuning system employed suggests the influence of the theory of Confucian scholar Ogyū Sorai.

The Kyōhō period venture to revitalize the *qin* engaged interfaces not only between the imperial court and the Bakufu but also between philosophy and practice, meriting special mention in the music history of the early modern era in Japan.

Keywords: *qin*, *gagaku*, Tokugawa Yoshimune, Tsuji Chikatō, Onoda Tōsen

