

日本雅楽の主要源流として見たる唐代音楽の楽器・楽律・楽曲の全貌

林 謙三 著／山寺 三知 解題・翻刻・校訂

解 題

本稿は、東洋音楽学者である林謙三⁽¹⁾（一八九九—一九七六）が、昭和二十二年度（一九四七年度）に「長屋謙三」の名で執筆した、人文科学研究費補助（現在の科学研究費に相当する）の報告書「東亜に於ける楽器に関する研究——その一、日本雅楽の主要源流として見たる唐代音楽の楽器・楽律・楽曲の全貌——」（長屋紘氏所蔵。四〇〇字詰め原稿用紙約八〇枚。執筆時期は、末尾に「昭和二十三年三月」とある。四十八歳の著）を翻刻したものである。

林謙三は、昭和二十二年度（一九四七年度）から二十五年度（一九五〇年度）にかけての四年間、「東亜に於ける楽器に関する研究⁽²⁾」と題する研究課題により、文部省から人文科学研究費補助の交付を受けている。その成果として、昭和二十二年度（一九四七年度）から二十四年度（一九四九年度）までの三か年、年度ごとに作成したと考えられる三部の報告書（手稿本）が残されており、本稿は、そのうちの初年度、昭和二十二年度の報告書にあたるものである。

昭和二十三年度（一九四八年度）の報告書は「東亜に於ける楽器に関する研究（二）——日本楽器学試論（上）——」と題し、東洋古代から西洋近代にいたるまでの楽器分類学の経過を略説し、それらを踏まえた上で独自の楽器分類法を提示し、それに基づいて日本楽器の分類を試み

たもの(四〇〇)字詰め原稿用紙約二二五枚⁽⁵⁾、そして、昭和二十四年度(一九四九年度)の報告書は「東亜に於ける楽器に関する研究(三) 日本楽器学試験(続)⁽⁶⁾——日本楽器史観——」との題で、日本における古代から現代にいたるまでの楽器の変遷を略述し、楽器史観の大意を述べたもの(四〇〇)字詰め原稿用紙約三五枚。昭和二十五年(一九五〇)四月稿⁽⁷⁾であるが、昭和二十五年度(一九五〇年度)の報告書は残されていない。

このうち、昭和二十三年度・二十四年度の報告書は、「楽器に関する研究」という課題名のとおり、楽器に焦点を当てたものであるのに対し、本稿は、楽器のみならず、楽律・楽曲をも取り扱ったものとなっているが、本報告書の研究期間(昭和二十二年)を、林謙三の年譜に照らし合わせると、その当時、すでに楽器・楽律・楽曲それぞれの研究分野において相当の進展が見られたことが伺える。

楽器研究について言えば、昭和二十二年度は、昭和十七年(一九四二)に出版が計画された『東亜楽器考』が出版を目前にして途絶した、昭和二十年(一九四五)の約二年後にあたり、補助金申請の時期がその前年の昭和二十一年度であるとすれば、出版中止の翌年に申請を行った計算になる。この『東亜楽器考』は、昭和三十七年(一九六二)には中国語に抄訳され『東亜楽器考』として、そして、昭和四十八(一九七三)には林謙三自身の手により増補改訂され、日本語版『東アジア楽器考』として姿を変えて出版されることになるが、昭和二十年当時、後の『東アジア楽器考』の原型はすでに出来上がっていたと考えられ、本報告書は、その基礎の上に執筆されたものと言える⁽⁹⁾。また、楽律研究では、昭和十一年(一九三六)に、中国語による大著『隋唐燕樂調研究』が出版されているし、楽曲研究では、昭和十二年(一九三七)に『敦煌琵琶譜』や『五絃譜』の解説に着手、翌昭和十三年(一九三八)、『天平琵琶譜』『敦煌琵琶譜』の解説に関する論文を発表⁽¹¹⁾、昭和十五年(一九四〇)には『五絃譜』に関する論文を発表するとともに、『博雅笛譜』の大半を訳し終え、昭和二十二年(一九四七)には『博雅笛譜』の補訳と『敦煌琵琶譜』の論文の再校を行っていた⁽¹²⁾と言いい、この後、さらに精力的に古楽譜解説の成果を発表してゆくことになるのである。本報告書は、それぞれの分野におけるそれまでの研究成果を踏まえつつ、今後の展開を見据えた内容となっているのである。

林謙三の楽器・楽律・楽曲研究が互いに密接に関わっていることは、彼の個々の研究を見れば自明のことであるが、本報告書は、林謙三のそれぞれの研究分野が、東アジア古代音楽の実態説明という命題のもと、いかに位置づけられているかを俯瞰することのできる数少ない資料であり、彼の研究観を理解する上で大いに参考になるものと考えられる。

本報告書は公開を前提として執筆されたものではなく、その公表は林謙三の本意に沿うものではないかも知れないが、執筆後七十余年を経てもなお、後学たる我々に多くの示唆を与えるものと考え、慎重に校訂・整理を施した上で翻刻した次第である。

なお、本報告書は、要旨のみが雑誌上に公表されている。「翻刻凡例」の後、本論の前に掲載しておいた。併せて参照されたい。

(1) 林謙三は、著名な彫塑家・東洋音楽学者である。日本・中国の古代音楽の解説・復元という前人未到の偉業を成し遂げたことで、世界の音楽学者・東洋学者に知られる。特に、彼は日本に伝存する演奏伝承・古楽譜・古楽器等を手掛かりとして、それまで中国人でさえ果たし得なかった、中国古代音楽の楽曲・楽律・楽器の実態を解明したことで、死後四十年を経た現在でも東アジアの音楽学者からも尊敬を集めている。主な著書に『隋唐燕樂調研究』（郭沫若中国語訳。上海・商務印書館、一九三六年。中華民国二十五年）、『敦煌琵琶譜的解讀研究』（潘懷素中国語訳。上海・音楽出版社、一九五七年）、『東亞樂器考』（中国語訳。北京・音楽出版社、一九六二年。増補改訂日本語版『東アジア樂器考』東京・カワイ楽譜、一九七三年）、『正倉院樂器の研究』（東京・風間書房、一九六四年）、『雅樂——古楽譜の解説——』（東京・音楽之友社、一九六九年）等多数あるが、いずれも斯学の名著であり、『東洋古代音楽の研究と正倉院古楽器の復元』によって朝日賞（一九五〇年）を、レコード『天平・平安の音楽——古楽譜の解説による——』（監修・解説・解説。川崎・日本コロムビア、一九六五年）によって芸術祭奨励賞（同年）を受賞した。本姓は長屋。林は旧姓であるが、音楽学では、林謙三の名で活躍した。

(2) 研究課題名に見える「於ける」の表記について、公の記録では、「おける」「於ける」の二通りあるが、林謙三自身、報告書では「於ける」と表記しているため、本稿ではそれに従った。

(3) 文部省大学学術局研究助成課編『研究課題目録集 人文科学研究費補助金 科学研究奨励交付金 昭・21—昭・25』（文部省大学学術局研究助成課、一九五一年二月）五四・五六・六四・六六頁、人文科学委員会編『人文』第二巻第一号（一九四八年三月）「学界消息」一五二頁、第三巻第一号（一九四九年三月）「学界消息」一五八頁等による。

(4) これらの報告書には加筆訂正した箇所が見受けられ、正本か否か明らかでないが、それぞれの表紙に記入された情報から判断し、文部省に提出されたものと考えられる。例えば、昭和二十二年度報告書には「文部省昭和二十二年度研究費補助による報告」との鉛筆書きのメモが記され、「文部省教育局人文科学研究所」（「■」は不鮮明のため不詳である。「費」か）の印が押されている。また、昭和二十三年報告書には「哲学76」110との鉛筆書きのメモが見え（林謙三が交付された補助金の領域は、「哲学」であった）、昭和二十四年度報告書には「156」と記されたシールが貼られ、その下に鉛筆書きで「5.6」と記されている。これらは、報告書が提出された後、恐らく文部省が何らかの整理のために押印・記入・貼付したものである。なお、文部科学省に問い合わせたところ、同省にはこの時期の報告書は保管されていないとの回答であった。したがって、正本か副本のいずれであったとしても、これらが現在確認することのできる唯一のものということになる。

なお、以前、翻刻者は二十四年度報告書の翻刻を発表したが（『日本楽器学試論（統）——日本楽器史観——』（『滝川国文』第三十五号、二〇一九年）、その解題において、補助金の交付時期について「昭和二十三年（一九四八年度）から二十五年（一九五〇年度）にかけての三年間」と誤った認識を示した（本紀要第三十六巻掲載の「唐代に歌われた詩辞について」（林謙三著、山寺三知解題・翻刻・校訂）の解題においても同様の誤りを犯した）。ここにお詫びするとともに訂正しておきたい。また、その際、交付年度と報告書執筆時期との関連について、「林謙三が補助金を交付された年度は、昭和二十三年から二十五年であるが、報告書に記載された年度とは一年ずつ相違が見られる。……目下、それらの差異が生じた明確な理由は明らかでないが、ひとまず、研究報告を行った翌年度に補助金が交付されたものと理解しておく」と述べたが、二十二年から研究

を行っているため、交付年度と報告書の執筆年度との間には齟齬はない。ただし、最終年度にあたる昭和二十五年度の報告書は存在せず、その理由
は明らかではない。

- (5) 執筆時期についての記載はないが、昭和二十二年度・二十四年度の報告書の執筆時期から類推すると、二年目にあたると思われる。なお、人文
科学委員会編『人文』第三巻第二号（一九四九年九月）一二八頁に掲載された、昭和二十三年年度研究報告書の提出状況一覧（昭和二十四年五月末
までに提出されたもの）との注記あり）に、「東亜における楽器に関する研究 長屋謙三」と見え、昭和二十三年年度報告書がそれにあたるものと思
われる。

- (6) 昭和二十三年度報告書の「日本楽器学試論」が（上）であるのに対し、二十四年度報告書は（下）ではなく（続）とされているが、恐らく、当初
（下）とするつもりであったのを、後にそれら二つの報告書の関係性や分量のバランス等を考慮して、それぞれを正篇・続篇と位置づけたのであろ
う。

- (7) 昭和二十四年度報告書の執筆時期は、草稿には記載されていないが、そのさらなる下書きが残されており、その表紙に「昭和二十四年度人文科
学研究費補助研究 研究経過報告書」「昭和二十五年四月稿」と明記されている。なお、注（4）に示すとおり、昭和二十四年度報告書については、
すでに翻刻を發表している。併せて参照されたい。

- (8) 平野健次・久保田敏子編「林謙三先生年譜・業績目録」（『東洋音楽研究』第二十四・二十五号、一九六八年）。以下、林謙三の事績については、
本年譜による。

- (9) 『東アジア楽器考』（または『東亞楽器考』）には、①一九四五年に出版が途絶した、言わば旧版と、②中国語抄訳版（一九六二年）、③増補改訂日
本語版（一九七三年）の三種があったことになるが、これらの関係性については、稿を改めて論ずる予定である。

- (10) 補助金の研究期間中の昭和二十三年（一九四八）九月、林謙三は宮内府（現宮内庁）より正倉院楽器調査の委託を受け、その後、たびたび調査に
従事し、数々の成果を上げているが、本報告書は、昭和二十三年三月の脱稿であるため、それらの成果は反映されていない。例えば、本稿の第三
章、III絃鳴楽器「10、七絃」に「わが正倉院にも七絃の頭部があるが、その形より判じて、胴は阮咸様のものより、むしろ琵琶様のものを思わせる
が、残闕品であるので、深いことは推知し難い」とあるが、この「七絃の頭部」は、昭和二十三年の正倉院楽器の調査の結果、それまで「桐木琴」
とされていた別の残欠と組み合わせることによって一つの楽器となることが確認され、林謙三はそれを調律音具「準」と推定した（林謙三「正倉院楽器の
研究」〔東京：風間書房、一九六四年〕第三章 主として復原について）の「一、七絃準の復原」を参照）。ただし、「準」とすることには異論もあ
り、正倉院事務所編『正倉院の楽器』（日本経済新聞社、一九六七年）等、公式の報告では「七絃楽器」と表示される。なお、本報告書でたびたび
言及される「正倉院楽器の調査報告」（『帝室博物館學報』第二冊〔帝室博物館発行、一九二二年七月〕）は、大正九年（一九二〇）に上真行・多忠
基・田辺尚雄らによって行われた調査を記録したものであり、林謙三が行った昭和の調査とは異なる。

- (11) 「琵琶古譜の研究」（平出久雄との共著、『月刊楽譜』第二十七巻一号、一九三八年）。

- (12) 『國寶五絃譜とその解讀の端緒』（日本音楽學會誌）二、一九四〇年。後に『雅楽——古楽譜の解讀——』（東京：音楽之友社、一九六九年）に再
録。また、翻刻者のこれまでの調査によると、一九四五年に出版中止となった旧版『東亞楽器考』には、「國寶五絃譜の研究（一）・（二）」という
論文（併せて四〇〇字詰め原稿用紙約一〇五枚）を掲載する予定であったようである。

翻刻凡例

一、明らかな誤字・脱字・衍字等については、適宜これを改めたが、逐一注記しなかった。

一、送りがな・読点・改行については、適宜これを改めた。

一、鍵括弧については、書名には二重鍵括弧を、作品名には一重鍵括弧を適宜補った。

一、本文における漢字の字体については、草稿では、旧字体と常用漢字が混在するが、本稿では旧字体を常用漢字・代用字等、通行の字体に改めた。但し、一部、草稿の字体をそのまま用いた箇所がある。

一、漢籍・古典籍の引用文に誤字・脱字・衍字等があれば、原典に従って適宜これを改めたが、逐一注記しなかった。但し、草稿には原典の底本が明示されていないため、通行する標点本等によって妄りに改めることはせず、複数の版本を参照し、可能な限り草稿の表記を尊重するよう努めた。従って、通行するテキストと異なる場合がある。

一、漢籍・古典籍の引用文（原文）、書名、篇名の字体には原則として旧字体を用い、異体字・俗字・通仮字の類は正字または通行の字体に改めた。但し、一部、原典の字体をそのまま用いた箇所がある。

一、漢籍・古典籍の引用文に附された返り点・読点（草稿では句点は用いず）については、可能な限り草稿を尊重し、一部、訂正を施した。従って、句読点については、通行の標点本とは異なる場合がある。

一、漢籍・古典籍の引用文における割注については、草稿では、体裁上、①丸括弧付きの単行大字によるもの、②丸括弧付きの双行小字によるもの、③丸括弧なしの双行小字によるものの三種があり、また、注釈者としては、①林謙三によるもの、②原典にもともと附された所謂原注の二種がある。単行大字によるものは、林謙三によるものであるが、双行小字によるものは、体裁と注釈者の別が必ずしも一致していない。本翻刻では、単行大字による割注は、そのまま草稿を尊重し、双行小字の割注については、林謙三によるものは丸括弧で括り、一方、原注には括弧を付けずに、区別して示した。また、林謙三による注は、大字小字ともに、常用漢字等、通行の字体とした。なお、引用文中、原典では双行小字による割注でありながら、草稿において単行大字とされているものについては、原典に従い、これを改めた。

一、「鐘」と「鍾」、「簇」と「族」、「絃」と「弦」等、同一のものを意味しながら異なる二種の漢字で表記されるものについては、原則とし

て著者の表記を尊重し、それぞれ「鐘」・「簇」・「絃」とした。

一、「豎」・「豎」の表記については、林謙三の表記を尊重し、漢籍の引用文と固有の楽器名について「豎」を用い（例えば「豎箏篴」等）、それ以外の場合には「豎」を用いた（例えば「豎吹き」等）。

一、翻刻にあたり特記すべき事項がある箇所については、①②等の所謂丸数字を附して翻刻者注を施し、文末に配した。

要 旨

東亜^(ママ)における楽器に関する研究

日本雅楽の主要源流として見た唐代音楽の楽器・楽律・楽曲の全貌^(ママ)

長 屋 謙 三

本研究は軌近発見の新資料を加えて唐代に行われた音楽——特にわが唐楽と関連する当時の俗楽の全貌をさまざまな角度から描こうとするのを目的としている。

唐代の音楽は、これを大別すると雅楽と俗楽であるが、事実上、当代音楽の主流をなし、流れではわが唐楽の源となったのは俗楽であった。俗楽と総称するものには南朝の俗楽（清楽）、北朝の胡漢折衷楽、胡楽（イラン・インド・南蛮諸楽）、唐の新楽等雑多のもの、所謂、十部楽、二部楽、法曲、道曲、仏曲、散楽等を含んでいる。

次に俗楽の楽器も、その楽曲の多様性に呼応し、中国在来の俗楽器も用うれば、外来の胡楽器をも多数に採用し、それらを楽曲の系統とか種目とかによって取捨して用いた。その多くは奈良時代以来、わが国にも伝来し、その中の若干は当時の形制を大差なく今日も用い続けている。

中国上古以来、久しく音楽に用いた調は宮調か徴調と考えられていたが、六朝代、西域音楽の伝来の頻繁に伴い、イラン・インド両楽の感化著しく、殊にインドの七調の理論が中国音楽界に大影響を与えた。その最もやかましい事件は周隋の間に龜茲の琵琶工、蘇祇婆の齎したインド系七調の楽論である。七調は隋唐人の好みによって適宜に取捨され、後、唐の二十八調に進化したのである。わが国に伝来した唐楽の調

も名称もまた、これに淵源している。

これら俗楽調の実際の音高の問題については先年『隋唐燕樂調研究』によって始めて証明したように、現代のわが雅楽の調の律に甚だ近いものであった。

唐楽の曲名は『教坊記』・『羯鼓錄』・『唐會要』等に多数を録しているし、わが国に伝来しただけでも優に百五十曲の名は知られている。ところでこれらの曲の何れかを、まのあたり描き出そうとするには今日伝承の唐楽だけによつては到底果たすことが出来ず、唐代の古譜、又はその写しと見なすべきものの批判的研究による他はない。それには燉煌発見の琵琶譜、正倉院古文書紙背の琵琶譜、陽明文庫の『五絃譜』、源博雅の笛譜の四つがあり、過去十年來の私の比較研究によつて、これらに共通の表現法のあることが確認せられた。続いて楽曲の形式、構成法とか拍子、和声等の原理も次第に明らかになりつつある。

最後に唐楽の大部分が歌辞をもつたものであることは従来も論じられながら、歌辞をどのように節づけしたかの点は全くわからないとせられていたが、私はこの問題を解くことに努力し、唐代古譜の約束から歌辞もこのように楽譜に配すべきであろうと云う仮説を立てるところにまで近づきつつある。

(人文科学委員会編『人文』第四卷第一号(一九五〇年三月)「人文科学研究費補助による研究報告(要旨)」九五—九六頁より転載。ただし、一部、字体・句読点・送りがな・括弧等を改めた箇所がある。)

東亜に於ける楽器に関する研究

——その一、日本雅楽の主要源流として見たる唐代音楽の楽器・楽律・楽曲の全貌——

日本雅楽の主要部を占めている唐楽の楽器・楽律・楽曲は、元來、唐より伝承したもので、唐楽は唐代の諸外国の音楽をも包括集大成し

日本雅楽の主要源流として見たる唐代音楽の楽器・楽律・楽曲の全貌

従来、唐代の音楽の研究と云えば、現存の日本雅楽を持ち出すか、遺物のある少数の楽器の研究とかでなければ、単なる文献的研究の範囲内に止まるものが常であつた。ところが晩近の発見の資料による新研究によつて、従来不明であつた唐代の音楽の具体的知識もある程度まで獲られるように至つた。本研究はこのような新資料によつて唐代に行われた音楽——特にわが雅楽と関連する唐代の俗楽の全貌を種々の角度から描き出そうとするのを目的としている。

第一章	唐代の俗楽	八
I ①	十部楽	
II	二部伎	
III	法曲	
IV	道曲	
V	仏曲	
VI	散楽	
VII	胡楽	
VIII	南蛮楽	
IX	新声	
第二章	唐代の楽器	一三
I	体鳴楽器	
II	皮鳴楽器	
III	絃鳴楽器	
IV	気鳴楽器	
第三章	唐楽の調と音律	三一
第四章	唐代の楽曲	三六
一、楽譜	二、楽曲の形式と構成	
三、和声	四、拍子	
五、楽曲の典型	六、唐楽の歌辞について	
結言	………	四一

第一章 唐代の俗楽

唐代の音楽は、これを大別すると雅楽と俗楽の二つである。雅楽は朝廷の宗廟・社稷の祭祀に用うる儀式音楽であつて、朝廷としては甚だ重要な音楽であるので、新旧『唐書』の音楽の志の大半は、この雅楽に関する記事や楽章で埋めているが、当時、事實上、音楽の主流をなして、時には雅楽にも転用され、流れてはわが国にも伝わつて、わが唐楽となつたものも俗楽であつた。俗楽と総称すべきものには南朝の俗楽

(清楽)、北朝の胡漢折衷楽、胡楽(イラン・インド・南蛮等の楽)、唐の新楽等々雑多のものを含んでいる。今、その俗楽の主なるものを挙げる。

I 十部楽

唐の始め隋の制度を踏襲し、一部改めて宴饗用の楽として用いた九部楽——後、十部楽となる——は次の諸楽を包括していた。

一、燕楽。隋代になかった名称である。楽器は詳しくは記されていない。⁽¹⁾

二、清商伎。南朝系の俗楽で、楽器も多くは漢魏以来のもので、南朝に独自のものを用いている。⁽²⁾

三、西涼伎。西涼は苻秦の末、呂光が亀茲の音楽を伝えたものと、中国の楽と折衷して生じたもので、楽器も中国のものと西域系のものを併用している。⁽³⁾

四、天竺伎。張重華の代、はるばるインドより伝えた楽で、鳳首箜篌と云うインド独自の楽器を用いている。⁽⁴⁾

五、高麗伎。その楽器は西涼のものに近い。⁽⁵⁾

六、亀茲伎。西域楽であって、呂光の亀茲征伐の時、中国に入ったものである。亀茲は西域中、特に音楽を以って鳴り響いた国で、北周代の蘇祇婆、隋代の白明達等は亀茲系の著名な音楽家で、中国音楽に寄与するところ大なる人物である。その楽器は殆ど西域系であるけれど、笙のような中国より伝わったらしい楽器をも用いているのは面白い。⁽⁶⁾

七、安国伎。イラン系の音楽。⁽⁷⁾

八、疏勒伎。今のカシユガル地方の楽。⁽⁸⁾

九、康国伎。イラン系の音楽。⁽⁹⁾

右の三楽も亀茲と共に西域楽として主要のものであった。以上の九つを九部楽と呼んでいたが、高昌平定の後、高昌伎を加えて十部楽と称し、朝廷の宴饗音楽として用いられた。⁽¹⁰⁾

II 二部伎

唐の宴饗の樂には別に立部伎・坐部伎の二つがあった。⁽¹¹⁾ 立部伎は堂下立奏、坐部伎は堂上坐奏の意で、坐部伎の方が上位で、樂人も技能優秀者を配属した。⁽¹²⁾

坐部伎には讌樂・長寿樂・天授樂・鳥歌万歳樂・龍池樂・破陣樂の諸曲があり、立部伎には安樂・太平樂・破陣樂・慶善樂・大定樂・上元樂・聖寿樂・光聖樂の諸曲がある。この中、鳥歌万歳樂・破陣樂・太平樂・上元樂の諸曲はわが国にも同じ曲名のものを伝えている。⁽¹³⁾⁽¹⁴⁾⁽¹⁵⁾

III 法曲

法曲の名は或いは隋代に起ると云うが、唐代著名の樂であつて、玄宗は殊にこの曲を好んだと云う。⁽¹⁶⁾ 大体、南朝系の俗樂である清商樂に近接したものと見做されるが、清商樂は旧樂であり、法曲は新樂と目すべきで、両者の間にある差別はおかれて居たらしい。後、法曲の名は仙韶曲と改称された。⁽¹⁷⁾ その曲の主なるものに破陣樂・一戎大定樂・長成樂・赤白桃李花・堂堂・望瀛・霓裳羽衣・献仙音・献天花があり、その中、破陣樂・赤白桃李花・堂堂の諸曲は同名の曲をわが国に伝えている。⁽¹⁸⁾⁽¹⁹⁾

IV 道曲

道曲は或いは道調と称し、老子の道に由来する名称で、高宗以来作るところと云う。⁽²⁰⁾

V 仏曲

仏教的の音楽で、道曲に対すべきものである。⁽²¹⁾

VI 散 楽

『舊唐書』は後世の戯劇の萌芽をなす大面・撥頭・踏揺娘・窟礪子等の曲を散楽の中に数えている。⁽²³⁾

VII 胡 楽

十部伎中の西域楽は何れも胡楽と称すべきものであるが、旧胡楽の他に唐代に新来の西域楽の数も夥しいものがあつたらしい。それらの曲は胡名のまま用いられたこともあろうし、唐風に改名されたものもあつた。天寶十三載の太常供奉樂曲の石刊目錄⁽²⁴⁾を見ると、多数の胡名曲の唐風改名曲を列挙している。

VIII 南蛮楽

胡楽のもとに取り扱っても好いものであるが、ここに南蛮楽として中唐代に伝わった驃国楽のことを一言したい。驃国は今のビルマ地方に占拠していた大国で、貞元中、唐の朝廷に樂人樂曲を貢獻したことがある。⁽²⁵⁾当時の樂器の詳細な記録が『唐書』に載っているが、半ばはインド系、半ばは土俗系であり、⁽²⁶⁾その音樂の調はインド系に属し、⁽²⁷⁾従つて唐の俗樂の調と親近のものであつた。

IX 新 声

唐代に入ってからの新作曲は頗る多い。これが俗樂中の最も中心をなすものであろう。その樂器はわが国に奈良時代に唐樂曲と共に伝えられたものと大同であろう。

- (1) 『唐書』禮樂志「燕樂、高祖即位仍隋制設九部樂、燕樂伎、樂工、舞人無變者」。しかるに『隋志』九部樂には燕樂を欠いている。郭沫若は『隋志』の礼畢(文康伎)が唐の燕樂であると解釈している。『隋唐燕樂調研究』六二頁。——本章は郭氏の所説である。
- (2) 『唐書』禮樂志「清商伎者、隋清樂也、有編鐘・編磬・獨絃琴・擊琴・瑟・秦琵琶・臥箜篌・筑・箏・節鼓皆一、笙・笛・簫・篳・方響・跋膝皆二、歌二人、吹葉一人、舞者四人」。『通典』及び『舊唐書』はこれとやや異なっている。『樂用』鐘一架・磬一架・琴一・一絃琴一・瑟一・秦琵琶一・臥箜篌一・筑一・箏一・節鼓一・笙二・笛二・簫二・篳二・葉一・歌二。
- (3) 『唐書』禮樂志「西涼伎有編鐘・編磬皆一、彈箏・搗箏・臥箜篌・箜篌・五絃・笙・簫・篳・小篳・篳・橫笛・腰鼓・齊鼓・檐鼓皆一、銅鈸二・貝一、白舞一人、方舞四人」。『舊唐書』によると「編鐘今亡」とある。
- (4) 『唐書』禮樂志「天竺伎有銅鼓・羯鼓・都曇鼓・毛員鼓・篳篥・橫笛・鳳首箜篌・琵琶・五絃・貝皆一、銅鈸二、舞者二人」。
- (5) 『唐書』禮樂志「高麗伎有彈箏・搗箏・鷹首箜篌・臥箜篌・箜篌・五絃・義箏・笙・胡蘆笙・簫・小篳・桃皮篳・腰鼓・齊鼓・檐鼓・龜頭鼓・鐵版・貝・大篳」。……又有五絃・義箏・笙・胡蘆笙・簫・小篳・桃皮篳・腰鼓・齊鼓・檐鼓・龜頭鼓・鐵版・貝・大篳」。
- (6) 『唐書』禮樂志「龜茲伎有彈箏・箜篌・五絃・橫笛・笙・簫・篳・篳・答臘鼓・毛員鼓・都曇鼓・侯提鼓・雞婁鼓・腰鼓・齊鼓・檐鼓・貝皆一、銅鈸二、舞者四人」。
- (7) 『唐書』禮樂志「安國伎有箜篌・琵琶・五絃・橫笛・簫・篳・正鼓・和鼓・銅鈸皆一、舞者二人」。
- (8) 『唐書』禮樂志「疏勒伎有箜篌・琵琶・五絃・簫・橫笛・篳・答臘鼓・羯鼓・侯提鼓・腰鼓・雞婁鼓皆一、舞者二人」。
- (9) 『唐書』禮樂志「康國伎有正鼓・和鼓皆一、笛・銅鈸皆二、舞者二人」。
- (10) 『唐書』禮樂志「及平高昌、收其樂、有箜篌・銅角一、琵琶・五絃・橫笛・簫・篳・答臘鼓・腰鼓・雞婁鼓・羯鼓皆二人」。
- (11) 『舊唐書』音樂志「高祖登極之後、享宴因隋舊制、用九部之樂、其後分爲立坐二部、今立部伎有安樂・太平樂・破陣樂・慶善樂・大定樂・上元樂・聖壽樂・光聖樂凡八部、……自破陣舞以下皆雷大鼓、雜以龜茲之樂、聲振百里、動蕩山谷、……安樂等八舞聲樂、皆立奏之、樂府謂之立部伎、其餘總謂之坐部伎、……坐部伎有燕樂・長壽樂・天授樂・鳥歌萬歲樂・龍池樂・破陣樂凡六部、……自長壽樂已下皆用龜茲樂、……惟龍池備用雅樂而無鐘磬」、『文獻通考』(百四十六)「玄宗時分樂爲二部、堂下立奏謂之立部伎、堂上坐奏謂之坐部伎」。然し高宗儀鳳二年太常卿韋万石の奏の中に已に立坐部伎の名を記している(『唐會要』三十二参照)。
- (12) 白居易樂府「立部伎」「太常部伎有等級、堂上者坐堂下立、堂上坐部笙歌清、堂下立部鼓笛鳴、笙歌一聲衆側耳、鼓笛萬曲無人聽、立部賤、坐部貴、坐部退爲立部伎、擊鼓吹笙和雜戲、立部又退何所任、始就樂懸操雅音」。
- (13) 鳥歌萬歲樂、太簇角盤涉調として『博雅笛譜』中にあり。
- (14) 日本雅樂に破陣樂と称するもの、皇帝破陣樂・秦王破陣樂・散手破陣樂・陪臚破陣樂等あり。
- (15) 太平樂、大食調の曲。
- (16) 『唐書』禮樂志「初隋有法曲、其音清而近雅、其器有鏡・鈸・鐘・磬・幢簫・琵琶、……隋煬帝厭其聲澹、曲終復加解音、玄宗既知音律、又酷愛法曲、選坐部伎子弟三百教於梨園」。

- (17) 『唐書』禮樂志「文宗好雅樂」……製雲韶法曲及霓裳羽衣舞曲、……樂成、改法曲爲仙韶曲」。
- (18) 赤白桃李花——黃鐘調に列するが実は角調。
- (19) 堂堂——国宝^⑤『五絃譜』中、黃鐘角の曲にあり。
- (20) 『唐書』禮樂志「高宗自以李氏老子之後也、於是命樂工製道調、……帝（玄宗）方浸喜神仙之事、詔道士司馬承禎製玄真道曲、茅山道士李會元製大羅天曲、工部侍郎賀知章製紫清上聖道曲、太清宮成、太常卿韋縉製景雲・九真・紫極・小長壽・承天・順天樂六曲、又製商調君臣相遇樂曲」。景雲以下の諸曲は天宝十三載の太常署供奉の沙陀調中に列している。
- (21) 『羯鼓錄』に諸仏曲調十曲を収む。また食曲と称するもの三十三曲あるが仏教的名のもの若干あり、これまた仏曲の類であろう。燉煌発見の古書中にも仏曲がある（羅振玉『燉煌零拾』参照）。
- (22) 撥頭——或いは鉢頭・拔頭・髮頭等と書す。わが乞食調曲にあり。
- (23) 『舊唐書』音樂志「散樂者歷代之有、非部伍之聲、俳優歌舞雜奏、……歌舞戲有大面・撥頭・踏搖娘・窟礪子等戲」。
- (24) 『唐會要』三十三に出ず。
- (25) 『唐書』南蠻傳「雍羌（驃国王）亦遣弟悉利移城主舒難陀獻其國樂、至成都、韋皋復譜次其聲、以其舞容樂器異常、乃圖畫以獻、工器二十有二」。
- (26) インド系——鈴鉞・三面鼓・小鼓・横笛・龍首琵琶・雲頭琵琶・鳳首箏篥。
- (27) 土俗系——鉄板・鼉首箏・大匏琴・小匏琴・大匏笙・小匏笙・牙笙・三角笙・両角笙・螺貝。
- 驃の樂曲十二は黃鐘商伊越調Ⅱ越調と、林鐘商小植調Ⅱ小食調の何れかに属し、樂器もこの二調の何れかに適應している。

第二章 唐代の樂器

唐の俗樂が、以上さまざまな系統の曲を包括していた以上、その使用の樂器にもその反映を見るのは当然である。今、これを中国系と西域系に二大別し、更に休鳴樂器・皮鳴樂器・絃鳴樂器・氣鳴樂器の四綱分類下にその主なるものの名称を列挙してみると、左のようになる。

I
中国固有と普通考えられるものも最始原に於いては外来のものも少なくはない。しかし、ここでは漢代頃、中国に用いられていたものは中国系と見做しておく。中には両系に属するものもあるが暫く重記しておく。
中国系

- 一、体鳴楽器
編鐘、編磬、方響、拍板
- 二、皮鳴楽器
担鼓^⑥、鼗鼓、節鼓
- 三、絃鳴楽器
臥箏篥、秦漢子（秦琵琶）、阮咸、箏、雲和箏、搗箏、臥箏、軋箏、筑、天宝箏、七絃、六絃
- 四、氣鳴楽器
簫、篴、笙、竽、笛、跋膝管、埙、尺八

II
西域系

- 一、体鳴楽器
銅鈸
- 二、皮鳴楽器
羯鼓、都曇鼓、毛員鼓、腰鼓、一・二・三鼓、正鼓、和鼓、齐鼓、答臘鼓（揩鼓）、鷄婁鼓、天竺銅鼓、侯提鼓
- 三、絃鳴楽器
豎箏篥、鳳首箏篥、匏琴、琵琶、五絃
- 四、氣鳴楽器
横笛、篳篥、大篳篥、小篳篥、銀字篳篥、双篳篥、桃皮篳篥、漆篳篥

以上、楽器の起源とか沿革とか語原とか音律とかの考証は諸先輩によって遂げられたものも随分あるが、今、未考の点を主として若干のものについて順次述べることにする。

I 体鳴楽器

1、方響

わが国では後世、方磬⁽¹⁾とも書し、唐以後知られた楽器で、俗樂に於ける編磬の役をつとめる。その鳴体は音律の違った鉄の平板十六枚で、これを一架にさげ、二本の槌で打撃するのである。⁽²⁾その先駆者は已に梁の時代に銅磬と云うものがそれらしいのである。十六枚の鉄板の配置の仕方は陳暘の『樂書』によって明らかであって、日本伝も一部の誤伝はあるが、元来は同様のものであったことが推知される。⁽³⁾

一	應鐘	#c''	八	無射	c''
二	黃鐘清	d'	七	南呂	h
三	大簇清	e''	六	林鐘	a'
四	姑洗清	#f'	五	蕤賓	#g'
五	仲呂清	g''	四	中呂	g'
六	大呂	#d'	三	姑洗	#f'
七	夷則	#a'	二	太簇	e'
八	夾鐘	f	一	黃鐘	d'

上段

下段

わが正倉院には奈良時代の方響鉄板九枚⁽⁴⁾を現存しているが、もと一具十六枚の残闕品と考えられる。この楽器は唐代、鉄製以外に玉製のものもあったことが『杜陽雜編』に記されている。⁽⁵⁾その後久しく用いられ、わが国では足利初世に衰滅したが、⁽⁶⁾中国では近世まで用い、朝鮮では旧李王家の雅樂にこれを用いている。詳しい考証は私の「方響雜考」(『月刊樂譜』昭和十二年)に記してある。

2、拍板

拍板はわが国では、また拍子⁽⁷⁾（百子）とも云う。数枚の平木札を紐で連結したもので、両端の二枚の柄を支え打ち合わせて鳴らすのである。用途は曲の節奏を整えるにある。後世のびんささらはその変化したものに過ぎない。

3、銅鈸

金属製の二枚同形の相撃楽器で、拍手から分化発達した楽器の一つと見做される。古インドでは手掌と同義のターラ⁽⁸⁾（*ṭālā*）を以って、この器を呼んでいるのも尤もらしく感じられる。起源は遙か西方にあり、古エジプト、アッシリア、ペルシャ、ギリシャ、ローマ等の古代文明諸国では何れもこれを用いていたし、インドにも古くから現れている⁽⁹⁾。西域・南蛮古美術に見るものは直径数厘の小形から三十厘以上の大形まで種々あり、中には鈴状の異様なものもある⁽¹⁰⁾。

さて、中国への伝来の始まりは確認がないが、少なくとも器名としては、東晋時代に已に知られていたことは『法顯傳⁽¹¹⁾』とか鳩摩羅什訳の『妙法蓮華經⁽¹²⁾』など当代編纂の書中に見ることによって明らかである。ところが、その「鈸」の文字は唐代の訓詁家の説によると、元來は「拔」とか「跋」を借用したもので、⁽¹³⁾「鈸」はこの器が充分に中国化して後、楽器名として新しく作られた字であることに気付くのである。してみると、元來「拔」とか「跋」とか書したのは、漢語としては意味をなさないことから、ある外来語の音の一部を写したものであることが想像されるのである。そして「鈸」字の出来たのは多分唐に入ってからと思われる。わが国では俗間に銅鈸のことを鐃鈸とも呼んでいるのは、二器の名を一器と誤ったものである。

4、編鐘

編鐘はもとは雅樂の器であるが、俗樂にも用いることがあった。十部樂の清商・西涼の両樂に編磬と共に用いているのもその例である。一架に鐘何枚を下げたものか明記がないが、雅樂の編鐘に准じて考うべきであろう。陳暘『樂書』の俗部の編鐘には二十四・十六・十四の三種を挙げているが、⁽¹⁴⁾これが清商・西涼樂に用いたものかどうかよくわからない。しかし同書の俗部、編磬の条を見ると、依然二十四・十四を挙げているから、凡そこの辺りであることを知る⁽¹⁵⁾。

5、編磬

編鐘と共に清商・西涼の両楽に用いた。陳暘の『樂書』に一架二十四枚を唐の李冲所伝とし、十四枚を『大周正樂』所出としているのは、俗樂用のものを指したものでろうか。また『樂苑』にも十四枚とあれば、清樂・西涼樂用の編磬も凡そ察することが出来る⁽¹⁶⁾。

- × × ×
- (1) 『和名抄』・『伊呂波字類抄』・『拾芥抄』・『教訓抄』。
 - (2) 『通典』(百四十四)「方響、梁有銅磬、蓋今方響之類也、方響以鐵爲之、修九寸、廣二寸、圓上方下、架如磬、而不設業、倚於架上、以代鐘磬、人間所用者纔三四寸」。
 - (3) 『樂書』(百二十五)胡部、方響「大周正樂載、西涼清樂方響一架十六枚、具黃鐘大呂二均聲」、同書(百三十四)俗部、方響「方響之制、蓋出於梁之銅磬、……一六聲比十二律、餘四清聲爾、抑又編縣之次、與雅樂鐘磬異、下格以左爲首、其一黃鐘、其二太簇、其三姑洗、其四仲呂、其五蕤賓、其六林鐘、其七南呂、其八無射、上格以右爲首、其一應鐘、其二黃鐘之清、其三太簇之清、其四姑洗之清、其五仲呂之清、其六大呂、其七夷則、其八夾鐘、此其大凡也」。
 - (4) 「正倉院樂器の調査報告」。
 - (5) 『杜陽雜編』「……時有宮人沈阿翹爲上(文宗)舞河滿子、……俄遂進白玉方響、……光明皎潔、可照十數步、言其犀槌即響犀也、方物有聲、乃響應其中焉、架則雲檀香也、而文彩若雲霞之狀、芬馥着人、則彌月不散、制度精妙、固非中國所有」。
 - (6) 『體源抄』(四)の記によれば、同書の編纂された時代には已に方響は用いなかったらしい。「右方磬圖、故治秋朝臣自筆記置者也、當時絕畢、雖然明白之案譜、幸在之條、爲後生載之、可祕藏之」。
 - (7) 『和名抄』「蔣魴切韻云、拍善拍反、拍子、俗云百師、打也、拍板、樂器名也」。「西大寺資財帳」大唐樂器・唐樂器に百子あり。
 - (8) C. Sachs, *Geist und Werden der Musikinstrumente*, SS. 149-150.
 - (9) Cunningham, *The stupa of Bharhut*, Pl. XV.
 - (10) Griffiths, *The paintings in the Buddhist cave-temples of Ajanta, Khandesh, India*, Pls. 6, 13, 60, 75, 105, 108; J. Burgess, *The Cane Temples of India*, Pl. XLV; —, *The Ancient Monuments, Temples and Sculptures of India*, Pl. 120, fig. 2; Grünwedel, *Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkestan*, Pl. 360; —, *Alt-Kutscha*, Taf. XXX, XXXI.
 - (11) 『法顯傳』醯羅城の条下に「敲銅拔」とあり。
 - (12) 『妙法蓮華經』方便品第二「簫笛琴箏篳篥、琵琶鏡銅拔」。
 - (13) 慧琳『一切經音義』(二十七)妙法蓮花經「銅拔、……亦爲敲、……有作鈸、無所從也」、「一切經音義」(十七)大乘顯識經「銅鈸、……古字書無鈸字、近代出也、字統云、樂器名也」、又(三十)佛說如來智印經「銅鈸、……考聲云、敲樂器名、……案樂經從金作鈸、俗字也」。

- (14) 『樂書』(百三十三) 俗部、編鐘「古者編鐘大小異制、有倍十二律而爲二十四者大架所用也、有合十二律四清而爲十六者中架所用也、有倍七音而爲二十四者小架所用也」。
- (15) 注(3)(16)を参照するに、『大周正樂』の十四枚は西涼・清樂のものらしく思われる。
- (16) 『樂書』(百三十六) 俗部、編磬「大架所用二十四枚、應十二律倍聲、唐李冲所傳也、小架所用十四枚、通黃鐘一均上倍之、大周正樂所出也、……樂苑曰、堂上磬十四枚、下七枚具黃鐘一均聲、上七枚倍也」。

II 皮鳴樂器

1、鼗鼓

鼗はふりつづみである。周以来知られた鼓であるが、二乃至三鼓連結の鼗が西域に伝わり、鶏婁鼓と併用されて同一奏者の執るところとなった⁽³⁾。鶏婁鼓には必ず附随する鼓であつて、この併用法の発明は西域人であろうと思われる。

2、羯鼓

その胴は殆ど長円筒形をなし、両革面を締め紐で緊張した鼓であつて、原型は古インドの浮刻に已に見られる⁽⁴⁾。もちろん西域系の鼓で、これを羯鼓と呼んだのは、『通典』説のごとく、多分、後趙代(西紀三一九—三五二)に羯人が輸入して用い出したのが原因かも知れない⁽⁴⁾。羯鼓の音は焦殺で、他の諸鼓と明らかに区別されるほど特異なものがあつて、玄宗は特に愛好したと云う⁽⁶⁾。普通その胴は山桑・檀等を用うるが、法隆寺には石製のものを伝えている⁽⁸⁾。わが国では唐樂の新樂には常に用うところで、特に樂家の長老の打つところとして重んじられている。

3、腰鼓、都曇鼓、毛員鼓、一・二・三鼓、和鼓、正鼓

これらの鼓は何れも細腰鼓と呼ぶべきもので、胴の中央は細くくびれている。何れも六朝以来、始めて中国に知られた鼓で、インド系のものである⁽⁹⁾。

腰鼓はわが国に伝わった伎樂の腰鼓⁽¹⁰⁾(呉鼓)と同様、腰の辺りにさげた細腰鼓ほどの意をもっている。古図像の類みな同様である⁽¹¹⁾。その遺

品は正倉院に多数ある。

都曇鼓は或いは梵語の *dundubhi* の音を伝えたものかと云われているが、この梵語の忠実なチベット訳は大鼓の意をもち、中国伝にあるような小形のものではないので、考うべき余地がある。⁽¹⁴⁾

毛員鼓は都曇鼓より少し大きいだけのものである。⁽¹⁵⁾ 以上、二鼓は唐の前半代に亡んだ。

一・二・三鼓は次第に大きさを増す同形の鼓で、何れも右手は杖をもって、左手は掌をもって二つの革面をうったのである。わが雅楽では今日一・三鼓を用いている。日本伝によると、その他、四鼓⁽¹⁷⁾まであったと云うが遺物はない。

正鼓と和鼓は、⁽¹⁸⁾蓋し互いに五度、乃至四度関係の音に調律して一对として用いたものであろう。安国・康国のようなイラン系の音楽に特有の鼓である。

4、答臘鼓（揩鼓）

わが国の締太鼓として最も常に見出す短い胴の鼓の原型は、この答臘鼓⁽¹⁹⁾にある。鼓としての起源はインドと考えられるが、指ですり鳴らす特異の手法だけは多分中央アジアに於いて西アジアの手法をとり入れたものではないかと思われる。また、答臘の語原はサムチック語、又はアーリアン語に由来するものではないかと私は考えている。⁽²¹⁾

5、鶏婁鼓

殆ど正しい球に近い胴に小さな革面を附した鼓で、⁽²²⁾革面を鋸で固定している点は中国系の鼓でありながら、西域で考案した鼓と判断される。奏者はこの鼓を左脇と、鼗を握る左手の上膊との間に挟み、これを右手の桴でうったのである。⁽²³⁾左手の鼗はこのような構えのまま、時に応じて振り鳴らしたもので、楽器奏法としては極めて特異のものである。後世わが国ではこの奏法を失い、鶏婁鼓を懸緒で頸から腰の前に下げることになって仕舞った。

×

×

×

- (1) 『周禮』小師注「鼗如鼓而小、持其柄搖之、旁耳還自擊」。
- (2) 『周禮』大司樂、鄭司農注に「雷鼓・雷鼗皆謂六面有革、可擊者也、……靈鼓・靈鼗四面、路鼓・路鼗兩面」とあり、六面は三鼓、四面は二鼓、兩面は一鼓の鼗であることを知る。しかし『周禮』鼓人注には「雷鼓八面鼓也、……靈鼓六面鼓也、……路鼓四面鼓也」として司農注と一致しない。『樂書』(百十六)は司農の靈鼓・路鼗説を非とし、靈鼗は八面、路鼗は四面を正しいとすると示して図示している。とも角、周代の古より一鼓二鼓三鼓の鼗がありしは明らかである。
- (3) Pelliot, *Les Grottes de Touen-houang*, t. II, Pls. LXXIX, LXXXI (十六面): 『西域考古圖譜』繪畫之部43。
- (4) 『通典』(百四十四)「羯鼓」正如漆桶、兩頭俱擊、以出羯中、故號羯鼓、亦謂之兩杖鼓」。
- (5) Fergusson, *Tree and Serpent Worship*, Pl. XXXV.
- (6) 『羯鼓錄』(玄宗)尤愛羯鼓玉笛、常云、八音之領袖、不可無也」。
- (7) 『樂書』(百二十七)羯鼓下「羯鼓之制、鑿用山桑、捲用銅鐵、杖用黃檀・狗骨・花楸」。
- (8) 『法隆寺大鏡』三。
- (9) Sachs, G. W. M., S. 176 seq. 参照。
- (10) 職員令「伎樂師一人、掌教伎樂生、其生以樂戶爲之、腰鼓生准此、腰鼓師二人、掌教腰鼓生」。
- (11) 正倉院彈弓漆画、『信西入道古樂圖』。
- (12) 高楠順次郎「奈良朝の音樂 特に「臨邑八樂」に就て」(『史學雜誌』十八)。
- (13) 西藏記 1) rña, 2) rña-bo-che, 3) rña-chen-po. 一は單に鼓の意、二・三は大鼓の意を示す。
- (14) 『通典』(百四十四)「都曇鼓、似腰鼓而小、以槌擊之」。
- (15) 『通典』(百四十四)「毛員鼓、似都曇而稍大」。
- (16) 『西大寺資財帳』大唐樂器「古樂鼓三面^{一三並}、唐樂器「古樂鼓一具^{一三並}」、『唐書』禮樂志「俗樂者二十有八調、……革有杖鼓・第二鼓・第三鼓・腰鼓・大鼓」、『樂書』(百二十七)の魏鼓の条下に「後周有三等之制、右擊以杖、左拍以手、後世謂之杖鼓」とあるのも一・二・三鼓を指しているらしい。又、『教訓抄』(九)に「一・二・三鼓の奏法を説いている」。
- (17) 『教訓抄』(九)「師説云、此鼓稱大鼓之異名、僻事ナリ、東大寺乃寶藏號四鼓、テ、別姿鼓也、古記ニハ、古樂拍子打之ト云、然而或人云、三鼓二人立タル時次烈打ヲ、可謂四鼓云々」。
- (18) 『舊唐書』音樂志「正鼓・和鼓者、一以正、一以和、皆腰鼓也」。
- (19) 『古今樂錄』「答臘鼓、制廣於羯鼓而短、以指搯之、其聲甚震、俗謂之搯鼓」。
- (20) Fergusson, *Tree and Serpent Worship*, Pls. XXXIV, fig. 1; XXXVIII, fig. 2.
- (21) <ブライ語の toph (打つ)より出た樂器名に daff, deff あり。ギリシャ語の रुपió, ラテン語の tab、梵語の tūp——何れも打つ義あり。答臘の語根、答臘も多分これらの語と同様、打つ義をもつある語の音訳であろう。然らばセムチック、又はアーリアン語系の言語中、同類の語根を有し、且つ鼓の意味をもつある語に由来するものと推測される。

(22) 『古今樂錄』「雞婁鼓、正圓而首尾可擊之處、平可數寸」。

(23) 『樂書』(百二十七)「左手播執竿、右手擊雞婁鼓」、「左手持鼓竿、腋挾此鼓、(鼓) 右手擊之以爲節焉」、「文獻通考」(百三十六)「雞婁鼓……其形如琵琶、腰有環、以綵帶係之腋下」。

III 絃鳴樂器

1、臥箜篌

漢代に箜篌⁽¹⁾と云い、空侯、又は坎侯と云ったものは何れも後世の臥箜篌で、その形は箏に近く、七絃あり、柱は琵琶のそのように固定している。⁽³⁾この系統のものには朝鮮の玄琴があり、わが国の高麗楽の箜篌⁽⁴⁾——或いは箏⁽⁵⁾と書す——がある。満洲の通溝第十七号墳に描かれた見事な遺例は四絃と十三柱を備えている。法隆寺旧蔵の御物金銅幡の天蓋透彫にも同様の樂器が現れており、早くも朝鮮半島を通じてわが国に伝来したものであることが知られるのである。後世、西域系のハープを箜篌と呼ぶようになって以来、二者の混同を避けるために旧来のものを臥箜篌と呼ぶようになった。この樂器は胡楽には用いない。

2、秦漢子

漢代に琵琶と呼ぶものは後世の所謂琵琶ではなく、阮咸様の円体長頸のものであった。四絃十二柱で、南朝では専らこの琵琶を用いていた。⁽⁶⁾晋の阮咸の弾いた琵琶もこれである。後世、西域から新来の琵琶との混同を避けるため、秦琵琶⁽⁷⁾とか秦漢子⁽⁸⁾とか称せられるに至ったのである。弹奏には撥を用いたことは梁の詩によって偲ぶことが出来る。⁽⁹⁾唐代に入ると新造の阮咸ほどには愛好されなくなったらしい。

3、阮咸

秦漢子を模して唐代やや改良した樂器である。創造伝説として、唐の武后の代に蜀人某が古墓の中から獲た樂器が、古図中の晋の阮咸の弾いている樂器に似ているところから、元行冲が工人に新作せしめ阮咸と名づけたと云うが、⁽¹⁰⁾思うに、晋代の琵琶は唐代の秦漢子に当たり、阮

咸の類であるから、秦漢子を参酌しどこか改良して晋の阮咸を記念として作った楽器に過ぎなからう。十三柱あって棹も秦漢子よりは少し長かったらしい。⁽¹¹⁾ わが正倉院には奈良時代の二個の遺物を蔵している。何れも十三柱で、第一から第四の柱の位置は琵琶と全く同様である。阮咸の絃は琵琶とほぼ同じ大小の絃を張ったもので、調絃の仕方は僅かに清風調一つが『和名抄』に記されている。

4、箏

古くは秦の器として喧伝されている箏は前漢時代には何か竹胴五絃の器で、⁽¹²⁾ 後世のものとは余程その形が違っていたらしい。漢末には後世のようなものもあったと云う。しかしその絃数は漸く十二絃に増しただけで、⁽¹³⁾ 十三絃のものは六朝の半ば頃始めて出現したものである。⁽¹⁴⁾ 十二絃のものは南朝系の楽器として清商樂中にのみ用い、他は十三絃のものが最も広く愛用されたらしい。わが国に伝来したものも十三絃である。

5、雲和箏

唐人の詩に斜めに雲和を抱くと云う句があり、⁽¹⁵⁾ 箏でありながら琵琶のように抱えて弾いたものと思われるが、『樂書』には頭に雲形の裝飾のある箏と云っているのみで、詳しいことはわからない。^(15イ)

6、搗箏・彈箏

何れも箏であるが、これを詳しく記述したものがない。西涼・高麗の音楽に用うる。

7、軋箏

片木を以ってこすり鳴らした箏である。⁽¹⁶⁾ 系統不明ながら、奏法は奚琴⁽¹⁷⁾と通ずるものがあり、外来であること疑いなしである。この系統の楽器は元明代に箏⁽¹⁸⁾と呼び、清代にも尚お用いた。

8、筑

戦国時代から名が知られ、箏と同様、竹胴か何かの楽器で、始めは五絃であった⁽¹⁹⁾。筑はうち鳴らし、箏はひき鳴らしたので、撃筑・弾⁽²⁰⁾（搗）箏の語があり、楽器として此の二つは余ほど似たものであったらしい。ところが後世、異形のもものが記されているし、唐代のものも同様、大頭細頸の楽器と記されている⁽²²⁾。

9、天宝楽

天宝年間の新楽器で任僊の作るところと云う⁽²³⁾。その形、石幢状で、円筒の周に絃を張っているところは、正しく今日南方諸地に見るところの竹胴琴に近いものがある。恐らく南方系の楽器をやや改制して造ったものであろう。絃は十四本、柱は六柱と云う^{(21)(?)}。

10、七絃

開元中、鄭善子が考案した阮咸の類で七絃十三柱あると云う⁽²⁴⁾。わが正倉院にも七絃の頭部があるが、その形より判じて、胴は阮咸様のものより、むしろ琵琶様のものを思わせるが、残闕品であるので、深いことは推知し難い。

11、六絃

天宝中、史盛の考案するところの楽器で、六絃四柱に一孤柱をもっていた⁽²⁵⁾。

12、豎箏⁽²⁶⁾

西アジア系の楽器であることは改めて云うまでもない⁽²⁷⁾。その伝来の時期は世人が考えるように漢代にまで遡れるものではなくて、六朝の半ば頃と私は推測している。朝鮮からわが国に入ったものは百濟琴として知られている⁽²⁸⁾。正倉院には残闕品ながら二具あって、アッシリア原型とやや異なった響孔を備えていることを示している。何れも二十三絃で、古人の記録に一致している。

13、鳳首箏篋⁽²⁹⁾

インド音楽独自の楽器であるが、唐代には別に驃国からも十四絃のものを貢献したことがある。⁽³⁰⁾ vinaがその原名で、インドではこれを左脇に抱え、右手の撥で弹奏したものであるが、中央アジアに進出して指弾法に変じた。⁽³³⁾ インドではその後滅び、今日では僅かにビルマのみに存している。⁽³⁴⁾

14、匏琴

匏琴⁽³⁵⁾は南方の土俗楽器で、インドにもそのいくつかを伝えている。中国に知られたものは、隋の世、扶南の匏琴が最も古く、唐の貞元中、驃国から大・小・独絃の三種の匏琴を貢献したことがある。

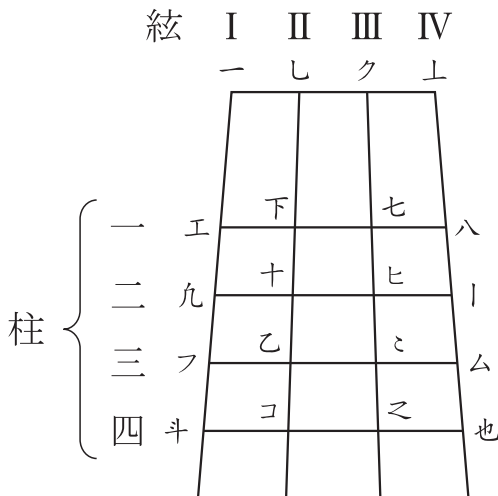
鳳首箏篋と匏琴は、唐人には余り親しまれることなく亡んだもので、俗楽には殆ど無関係と云って好い。

15、琵琶

イラン地方の原産で、四絃四柱が固有の制度である。その柱制は第一柱を欠いたような形を示しているが、これがアラビアの琵琶であるウードの柱制と完全に一致するところで、⁽³⁶⁾恐らくペルシャの理論に負うものであろう。この楽器の中国伝来は六朝の中間で、漢式琵琶の秦漢子より遙か遅れて知られている。しかし一旦伝来するや、大いに当時の人の趣好に叶い、広範囲に伝播し、遂には漢以来の琵琶の地位を奪うようになった。そして単に琵琶と云えば専らこのイラン式琵琶を指すほどになったのである。正倉院には奈良時代の優れた遺物五面と撥二枚を伝えている。

16、五絃

五絃は琵琶に比べると全体的に細長く、且つ頭も真直ぐに伸び、何処となく瀟洒な姿をし



ている。このような琵琶は古インドの壁画や浮刻⁽³⁷⁾によく見ることで、その源がインド方面にあることを示唆している。正倉院には天下唯一の唐式五絃の遺物を蔵しているが、柱は五つあり、その位置も琵琶とやや違っているので人を誤らすところがあるが、音律的には要するに、琵琶と大同のものであり、演奏的にやや相違があると考えられるのみである。⁽³⁸⁾陽明文庫にはこの楽器のたった一つの楽譜を蔵し、この楽器と共に唐楽研究絶好の資料となっている。なお、この楽器を搗琵琶と同視することの誤りであることを一言附しておきたい。⁽³⁹⁾

- × × ×
- (1) 『説文解字』。劉熙『釋名』「箜篌、此師延所作、靡靡之樂也、後出於桑間濮上之地、蓋空國之侯所存也」。
- (2) 『風俗通』「謹按、漢書、孝武皇帝賽南越、禱祠太一后土、始用樂人侯調、依琴作坎坎之樂、言其坎坎應節奏也、侯以姓冠章耳、或說空侯取其空中、琴瑟皆空、何獨坎侯耶、斯論是也、詩云坎坎鼓我、是其文也」。
- (3) 『舊唐書』音樂志「箜篌、……亦依琴制、今按其形似瑟而小、七絃、用撥彈之、如琵琶」。
- (4) 『類聚國史』「大同四年三月……丙寅、定雅樂寮……高麗樂師四人、橫笛・箜篌・莫目・舞等、師也」。文中の箜篌は蓋し臥箜篌を指す。
- (5) 『和名抄』箜篌「本朝格云、箜篌師一人箜篌俗云空古。符谷椽翁が箜篌を臥箜篌と判じているのは正しい。
- (6) 『風俗通』「批把、謹按、此近世樂家所作、不知誰也、以手批把、因以爲名、長三尺五寸、法天地人與五行、四絃象四時」、傳玄「琵琶賦」序「世本不載作者、聞之故老云、漢遣烏孫公主嫁昆彌、念其行道思慕、使工人知音者載琴・箏・筑・箜篌之屬、作馬上之樂、觀其器、中虛外實、天地象也、盤圓柄長、陰陽絃也、柱有十二配律呂也、四絃法四時也、以方語目之、故云琵琶、取易傳於外國也、杜摯以爲嬴秦之末、蓋苦長城之役、百姓絃鼗而鼓之、二者各有據、以意斷之、烏孫近焉」。漢魏晉の琵琶が円体修頸四絃で、後の阮咸様のものであったことは推知出来る。魏の杜摯が鼗に絃したと云うのも、この形に近いことを示している。
- (7) 秦琵琶の名は十部楽の清商伎に見える。「秦」字、時に「奏」に誤る。
- (8) 『唐書』禮樂志「初隋有法曲、其音清而近雅、其器有鏡・鉞・鐘・磬・幢簫・琵琶、琵琶圓體修頸而小、號曰秦漢子、蓋絃鼗之遺製、出于胡中、傳爲秦漢所作」。
- (9) 梁、簡文帝「詠內人書眠詩」「攀鉤落綺障、插振舉琵琶」(『玉臺新詠』)。振は撥である。
- (10) 『唐書』(二百)元行冲傳「有人破古冢得銅器、似琵琶、身正圓、人莫能辨、行冲曰、此阮咸所作器也、命易以木絃之、其聲亮雅、樂家遂謂之阮咸」。
- (11) 『舊唐書』音樂志「阮咸亦秦琵琶也、而項長過於今制、列十有三柱、武太后時蜀人蒯明於古墓中得之、晉竹林七賢圖阮咸所彈與此類、因謂之阮咸、咸、晉世實以下善琵琶、知音律上稱」。
- (12) 『風俗通』「箏、謹按、禮樂記、五絃筑身也、今并涼二州箏形如瑟、不知誰所改作也、或曰、秦蒙恬所造」、⁽⁴⁰⁾『說文』「箏、鼓絃竹身樂也」。
- (13) 晉、賈彬「箏賦」「設絃十二、太簇數也」。

(14) 史に明記はないが、隋代の雅楽に十三絃の箏の存したことよりして、六朝末期にこれが出現していたとすると、その起こりは或いは後魏の陳仲儒が漢の京房の遺制を模して十三絃の準を作った時代に、これと何等かの因縁をもつて十三絃箏が北魏末に出現し、斉・周を経て隋に入つたものかも知れない。

(15) 王昌齡「西宮春怨」「西宮夜靜百花香、欲捲珠簾春恨長、斜抱雲和深見月、朧朧樹色隱昭陽」。

(15イ) 『樂書』(百四十六) 雲和箏「唐清樂部有雲和箏、蓋其首象雲、與雲和琵琶之制類矣」。

(16) 『舊唐書』音樂志「軋箏、以三片竹潤其端而軋之」。

(17) 『樂書』(百二十八)「奚琴、本胡樂也、出於絃鼗、而形亦類焉、奚部所好之樂也、蓋其制、兩絃間、以竹片軋之、至令民間用焉」。

(18) 『元史』禮樂志「箏制如箏而七絃、有柱、用竹軋之、明會典「太樂制度」箏、八架、每架用楸木爲質、長三尺九寸、中虛、四周烏木邊、上施九絃并柱子九、面繪金龍并彩雲文、箏尾垂綵線盼錯二、承以珠紅漆架、四角貼金綠色龍頭四、各垂綵線盼錯」。

(19) 『說文解字』「筑、呂竹曲五絃之樂也」。

(20) 『史記』(八十六) 刺客傳「高漸離擊筑、荊軻和而歌爲變徵之聲」、同(八) 高祖紀「高祖擊筑、自爲歌詩曰、大風起兮雲飛揚……」、「西京雜記」「高帝戚夫人善鼓瑟擊筑」。

(21) 『史記』(八十七) 李斯傳、李斯上書「夫擊甕叩鈺彈箏搏鞀而歌呼嗚嗚快耳目者、眞秦之聲也」、「鹽鐵論」散不足篇「往者民間酒會、各以黨俗彈箏鼓缶而已」、「晉書」樂志「郝索善彈箏」、「宋書」何承天傳「承天又能彈箏」、唐、王灣に「觀搗箏」の詩あり。

(22) 『隋書』音樂志「絲之屬四、……三日筑十二絃」、信都芳『樂書』「筑者形如頌琴、施十三絃」、「舊唐書」音樂志「筑如箏、細頸、以竹擊之、如擊琴」、「樂書」(百四十六) 擊筑「筑之爲器大抵類箏、其頸細、其肩圓、以竹鼓之、如擊琴、然又有形如頌琴、施十三絃、身長四尺二寸、頸長三寸、圍四寸五分、首長廣七寸五分、闊六寸五分、品聲按柱、左手振之、右手以竹尺擊之、隨調應律焉」。

(23) 『舊唐書』音樂志「天寶樂、任偃作、天寶中進、類石幢、十四絃六柱、黃鐘一均、足倍七聲、移柱作調應律」、「樂書」(百四十四)「天寶樂、形類石幢、其絃十四而設柱、黃鐘一均、足正倍七聲、移柱作調以應律、天寶中任偃所進也」。

(24) 『舊唐書』音樂志「七絃、鄭善子作、開元中進、形如阮咸、其下缺少而身大、傍有少缺、取其身便也、絃十三隔、孤柱一、合散聲七、隔聲九十一、柱聲一總九十九聲、隨調應律」。

(25) 『舊唐書』音樂志「六絃、史盛作、天寶中進、形如琵琶而長、六絃四隔孤柱一、合散聲六、隔聲二十四、柱聲一總三十一聲、隔調應律」。

(26) 『通典』(百四十四)「豎箏候胡樂也、漢靈帝好之、體曲而長、二十三絃、豎抱於懷中、用兩手齊奏、俗謂之豎箏候」。文中、漢の靈帝云々は『後漢書』五行志に出るところで、胡箏候とあるが、別に豎箏候を指したものと考える要はない。

(27) Sachs, G. W. M., S. 158 seq.

(28) 『和名抄』「兼名苑注云、空候空候一音、俗云如江湖一音、楊氏漢語抄云、空候白濟琴也、和名久太良古度」。

(29) 『通典』(百四十四)「鳳首空候頸有軋」。

(30) 『唐書』驃傳「有鳳首空候二、其一長二尺、腹廣七寸、鳳首及項長二尺五寸、面飾麋皮、絃一十有四、項有軋、鳳首外向、其一頂有條軋」。

(31) A. Coomaraswamy, "The parts of viṇā," *Journal of the American Oriental Society*, 1930.

- (32) Cunningham, *The Sūpa of Bharhut*, Pl. XXVIII: —, *Mahabodhi*, Pl. VIII, 6; Fergusson, *Tree and Serpent Worship*, Pls. XXIV, fig. 2, XXXVII, fig. 1; LXII, LXXV, fig. 3, LXXIII, fig. 1.
- (33) Grünwedel, *Altkult*, figs. 237, 244, 264: —, *Altkultsch.* Taf. I, II, fig. 1; IX, X, fig. 2, XXIII, XXVI, XXVII.
- (34) Sachs, *Musikinstrumente Indiens und Indonesiens*, S. 140 seq. u. Abb. 97; Kinsky, *Geschichte der Musik in Bildern*, S. 27, fig. 3.
- (35) 劉昫『太樂令壁記』「隋煬帝……平林邑」獲扶南工人及其匏琴「……以天竺樂傳寫其聲」。
- (36) M. Collangettes S. J., "Étude sur la musique arabe," (*Journal Asiatique*, 1904, ser. X, t. IV), p. 402 seq.; J. Rouanet, "La musique arabe," (*Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire: première partie. Histoire de la musique*, t. V) pp. 2702-3.
- (37) Fergusson, *Tree and Serpent Worship*, Pl. LXXIII, fig. 1; Foucher, *L'art Gréco-Bouddhique du Gandhāra*, t. I, fig. 147; 『印度藝術總覽』vol. 1, no. 10; Griffiths, *Ajanta*, figs. 19, 101.
- (38) 琵琶は柱の位置に於いて絃を按じ、五絃は柱間に於いて絃を按ずれば、音律的には同じ結果を得ることが出来る。
- (39) 五絃を搗琵琶と同一視するのは全く誤りで、『唐書』がその俑をつくつたらしい。搗は手弾のことで、搗琵琶を創めたのは裴洛兒(裴神符)で、彼は常の四絃琵琶を搗弾したに過ぎない。これを五絃と思ひこんだのは『通典』や『舊唐書』が引いている琵琶の記事を『唐書』の編者が誤読したからである。『通典』には「五絃琵琶稍小、蓋北國所出、舊彈琵琶、皆用木撥彈之、大唐貞觀中、始有手彈之法、今所謂搗琵琶者是也」とあって、別に五絃が搗琵琶であると説いていないのである。

IV 氣鳴樂器

1、簫

長短の竹管十数本を並列した樂器で、管の内部を蜜蠟でふさいだものが普通である。上下貫通したものは洞簫⁽¹⁾と云い、漢末に已に滅びたと云う⁽²⁾。管の数と音律の差により種々の名称を帯びた簫があつたらしい。唐宋代には、少なきは十三管から多きは二十四管位のものまで種々用いられたらしい⁽³⁾。正倉院に残闕二具あるが、一説に一具ではないかと云う。簫は中国のみならず、西域地方にも用いたもので、龜茲・疏勒・安国の諸樂にも用いている。

2、笙

笙は南アジア地方の原産で、早く中国に入ったものである⁽⁴⁾。漢代の浮刻以来、著しく長い吹口のあることが知られているが、これは原始時

代の笙が自然匏に長い管を附していたものの名残りで、今日でも苗族・ラオス等は極めて長い吹口の笙を持っている。漢代では真直ぐな長い吹口であったものが、唐前後には頗る優美な曲線を描いたように発展している。正倉院に存する遺品三口も同様である。笙の管数は十三以上、十九位まで種々あるが、最も主要なものは今日同様十七管であつたらしい。それは南朝系のもので、唐代の俗樂に入り、わが国にも齎された。この十七管は元来は凡て簧を備えた筧であつて、和声の淘汰のため不用の管だけ後世簧を失い、久しく十五簧を用いている。また吹口もわが国のみならず、中国でも雅樂以外、何時しか長い彎曲部を捨てて仕舞つた。

3、竽

元来の竽は、笙より遙かに管数の多いものを指し、唐宋代には種々のものを数える⁽⁶⁾。しかし唐代の俗樂に用うるものは、正倉院の献物帳や遺物が示すように笙と同様十七管のもので、ただ長大なものを竽と呼んだらしい。その音律は笙の倍律と見て好い。管の排列法も全く同じ。毛管に屏上のあることが注目されている⁽⁷⁾。

4、笛

単に笛と呼ぶものは、本来豎吹き⁽⁸⁾のものを指している。即ち尺八様のものである。漢代西域より伝来した豎吹き笛より、漢の所謂長笛と称する長大なる笛が生まれ、それらは南朝を通じて行われたが、唐代、尺八の誕生と共に次第に姿を消した。清商樂の笛はこれであろう⁽⁹⁾。

5、尺八

尺八は初唐代、呂才の創造するところと云う。これも要するに旧来の豎吹き⁽¹¹⁾の笛に他ならず、寸法が短く、律管の二倍を取った十二本一組の笛であるだけが違っている。指孔は前に五、後に一つあり、後世の尺八より一孔多いのである。正倉院には七管あり、その材質も竹・石・玉・牙の四様あり、音律も悉く相違している⁽¹²⁾。尺八の語原をSasabueとする説には私は賛同し兼ねる⁽¹³⁾。

6、横笛

横笛はインド地方に発祥した楽器で、中央アジアを経て、漢代に中国に入った。横吹き(14)の笛であるので、横吹とも呼んだ。指孔の数は六乃至七が普通で、唐の俗楽では七孔が最も多く用いられたらしい。正倉院の遺品四管は何れも七孔である。但しその形制は後世のわが雅楽の龍笛のように物々しく籐を巻いたりなどせず、また孔の大きさも後者より遥かに小さい。それから音律も四管とも後世のとは余程変わっているので、どのようにこの笛を合奏に用いたか問題である。次に蟬と称する装飾も後世に比べて著しいものがあり、竹製の二管は立派な小枝をそのまま附着せしめている。

7、箏

この楽器のように重寶を備えたものは凡て外来であると云って好い。多分西アジア起源のもので、中国へは案外に遅く六朝代に伝来した。(16)この楽器に龜茲起源の諸説があることや、この名称の特異の音韻から判じて、龜茲語の音訳であると私は考えている。(17)始めは必要と書したが、その声にちなんで悲慄と書し、箏(18)と一応定まったが、唐代に入つて、箏(19)とも書くようになった。箏は漢代の西羌の楽器名(20)の一部である。これを後代再生させて箏字の代わりに用いたまでで、漢代の箏とは何等の関係はないのである。

箏の最も主要なものは、前七、後二孔の九孔のもので、その種類には大箏(21)・小箏(22)・双箏(23)・桃皮箏(24)・漆箏(25)・銀字箏(26)・太平管等が数えられる。(27)(28)

このうち大小の箏は奈良時代にわが国にも伝来し、小箏だけは今日まで永く用い続けている。小箏以外のこれらの諸箏の律については若干考えられるところがある。

× × ×

- (1) 『楚辭』「九歌」「湘君」「望夫君兮未來、吹參差兮誰思、(王逸注)參差洞簫也」、『漢書』元帝紀贊「元帝多材藝、善史書、鼓琴瑟、吹洞簫」(注)如淳曰、簫之無底者、漢王褒「洞簫賦」「幸得諡爲洞簫兮」。
- (2) 『宋書』樂志「前世有洞簫、其器今亡、蔡邕曰、簫編竹有底、然則邕時無洞簫矣」。

- (3) 『樂書』(百四十七) 俗部、雅籥「禮圖、雅籥、尺有二寸、二十四瓠、頌籥、尺有四寸、十六瓠」、同上、短籥「短籥鏡歌軍中鼓吹之樂也、廣樂記有二十一管籥、羽葆鏡吹橫吹部用之、豈短籥歟」、同上、譙樂籥「譙樂之籥二十一管、其正均七聲、左清倍右濁倍、通五均焉、世俗之樂也、與龜茲部所用者大同小異爾」、同上、教坊籥「景祐樂記、教坊所用之籥凡十七管、以觱篥十字、記其聲、然清樂部所用十七管、其聲法不同、故並存之」、同上、鼓吹籥「景祐樂記、十三管之籥凡三種、鼓吹部用之」、同上、李冲籥「唐李冲所傳之籥凡二十三管、雖制作不同、亦一時之制也」。
- (4) 瀧遼「一笙及び竽についての一考察」(『考古學雜誌』二十九ノ八・十)。
- (5) 『周禮』笙師、鄭氏注「竽三十六管、笙十三管、竽宮聲在中、笙宮聲在左」、「爾雅」大笙謂之巢、(注)列管弧中「施簧管端、大者十九簧」、同上「小者謂之和」、(注)十三簧者、「風俗通」笙、謹按、世本、隨作笙、長四寸十三簧、像鳳之身、又「隋書」音樂志「匏之屬、……笙列管十九於匏內、施簧而吹之」、「樂書」(百五十) 俗部、義管笙「聖朝太樂所傳之笙、並十七簧、舊外設二管、不定置、爲之義管、每變均易調、則更用之、世俗之樂、非先王之制也」。
- (6) 『周禮』笙師、鄭氏注「竽三十六管、……竽宮聲在中」、「風俗通」笙、謹按、禮記、管三十六簧也、長四尺二寸、今二十三管、「隋書」音樂志「匏之屬二、……二曰笙、……竽大三十六管」、「樂書」(百三十一) 胡部、十七管笙、十九管笙、二十三管笙「聖朝太樂諸工以竽巢和、併爲一器、率取胡部十七管笙爲之、所異者特以宮管移之左右、而不在于中爾」。
- (7) 「正倉院樂器の調査報告」。
- (8) 『風俗通』笙、謹按、樂記、武帝時、丘仲之所作也、……長二尺四寸七孔、其後又有羌笛、馬融長笛賦曰……」。
- (9) 後漢の画像石に現れた豎笛は皆長大であって、馬融が「長笛賦」を詠じたのに呼応している。
- (10) 魏の明帝以来の笛師、列和の言によると、太樂東廂の長笛は長さ四尺二寸もあり、和はかつて五尺有余のものを作ったが吹くことが出来なかったと云う(『宋書』律志)。又晋の荀勗の十二笛はその最大のものは三尺九寸九分五釐有奇で、黄鐘笛二尺八寸四分四釐有奇のものは隋代にも依然用いていたのである。
- (11) 『唐書』(百七) 呂才傳「侍中王珪・魏徵盛稱才製尺八凡十二枚、長短不同、與律諧契、即召才直弘文館參論樂事」。
- (12) 「正倉院樂器の調査報告」、田辺尚雄「正倉院御物尺八の音律に關する研究」(『東洋音樂研究』一ノ三)、同「笛」。
- (13) 佐伯好郎「漢字音に隠れたる外國語の問題」(『東洋學報』東京、六) は尺八の語原をPipaの訛音を伝えたもので、一尺八寸説を否定しているが、Pipaの原義が脛骨であるのと、今日の尺八が如何にも脛骨然としているのとを結びつけて解釈しようとする説には応じ難い。言語比較の上にも準備を欠いているし、樂器史上からも辻褄の合わない説であると思ふ。
- (14) 『古今注』横吹胡樂也、博望侯張騫入西域、傳其法於西京、……」。
- (15) 「正倉院樂器の調査報告」、田辺尚雄「正倉院御物横笛の音律に關する研究」(『月刊樂譜』二十六ノ六)、同「笛」。
- (16) Sachs, G. W. M., S. 194.
- (17) 唐、李頎「聽安萬善吹觱篥歌」(『南山截竹爲觱篥、此樂本是龜茲出、流傳漢地曲轉奇、涼州胡人爲我吹、令狐揆樂要』(『事物紀原』引)「觱篥出於胡中、或云龜茲國也」、「樂府雜錄」(『觱篥、本龜茲國樂也、亦曰悲栗」、「樂書」(百三十)「觱篥、一名悲篥、一名茄管、羌胡龜茲

之樂也」。

(18) この考証は、今は詳記している暇がないが、龜茲語の特徴が箏樂の音を通じて現れていることを私は認めるところから、この説を立てたのである。

(19) 『説文解字』「箏、羌人所吹角、屠箏、以驚馬也、从角聲、聲、古文諄字」。屠箏とは羌人の吹いた角であって、後の箏樂とは区別せらるべきものである。

(20) 『樂書』(百三十)「箏樂、一名悲箏、一名箏管、羌胡龜茲之樂也、以竹爲管、以蘆爲首、狀類胡箏、而九竅、所法者角音而已、其聲悲栗、胡人吹之、以驚中國馬焉、……至今鼓吹、教坊用之、以爲頭管、……然其大者九竅、以箏樂一名之、小者六竅、以風管名之、六竅者猶不失乎中聲、而九竅者、其失蓋與太平管同矣今教坊所用、上七空、後二空、以五凡工尺上、四六勾合十字譜其聲」。

(21) 西涼樂に用う(『隋書』音樂志)。

(22) 西涼樂・高麗樂に用う(『隋書』音樂志)。

(23) 安國樂に用う(『隋書』音樂志)。「樂書」(百三十)雙箏樂「胡部、安國樂器有雙箏樂焉、唐樂圖所傳也」。「樂書」の図によれば、同長同律の二管を并べたものである。

(24) 高麗樂に用う(『隋書』音樂志)。「樂書格」(又有剝楊樹皮、捲成箏樂、以竹爲管、而吹之、亦有用桃皮者上)、「樂書」(百三十二)「桃皮、卷而吹之、古謂之管木、亦謂之桃皮箏樂、其聲應簫箏、橫吹之、南蠻高麗之樂也、今鼓吹部、其器亦存焉。かく『樂書』には管木と同一視しているけれど、管木は桃皮箏樂とは別のもののように思われる。『舊唐書』「今東夷有管木者、桃皮是也」に当たるものは、『樂書』に別図を掲げている。

(25) 『樂書』(百三十)「唐九部夷樂、有漆箏樂焉、同(百七十三)弄婆羅門「婆羅門樂、與四夷同列、其樂用漆箏樂二・齊鼓一」。

(26) 『宋史』樂志「太平興國中選東西班習樂者、樂器獨用銀字箏樂・小笛・小笙、每騎從車駕而奏樂、或巡方則夜奏於行宮殿庭」、『樂府雜錄』「箏樂、……德宗朝有尉遲青、官至將軍、時青州有三王麻奴者、善此伎、河北推爲第一手、恃其藝倨傲自負、……到京訪尉遲青所居在常樂坊、乃側近僦居、日夕加意吹之、尉遲每經其門如不聞、麻奴不平乃求謁見、聞者不納厚賂之、即引見青、青即席地令坐因於高般涉調中、吹勒部低曲、曲終汗洽其背、尉遲領頤而已、謂曰何必高般涉調也、即自取銀字管、於平般涉調吹之、麻奴涕泣愧謝曰、邊鄙微人偶學此藝、實謂無敵、今日忝聞天樂、方悟前非、乃碎樂器、自是不復言音律也」。

(27) 『樂書』(百四十八)「太平管、形如跋膝而九竅、具黃鐘一均、所異者頭如箏樂爾、唐天寶中、史盛所作也」。

第三章 唐樂の調と音律

中国、上古以来の樂曲に用いた調の性質は、宮・商・角・徵・羽の五声の、宮を主音とするもの(宮調)⁽¹⁾、または徵を主音とするもの(徵調)⁽²⁾が久しく行われ、後、変宮・変徵を加えた七声を用うようになった時代にも、まだその他の調は広くは知られていなかったらしい。ところ

が西域音楽の伝来が頻繁になるにつけ、イラン・インド両楽の影響が濃厚になり、殊にインド音楽の七調の理論の伝来により、中国でも七声のどの声をも主音として曲を作っても好いとする理論が築かれた。史上その最もやかましい事件は、北周代に亀茲の琵琶工、蘇祇婆が伝えた七調とこれに図解する隋初の楽論争議である。⁽³⁾ 蘇祇婆の七調と云うのは、

- 一 娑陀力 宮調 = Sadharita
- 二 鷄識 商調 = Kaisika
- 三 沙識 角調
- 四 沙侯加濫 变徵調
- 五 沙臘 徵調 = Sadava
- 六 般瞻 羽調 = Pañcama
- 七 俟利箏⁽²⁾ 变宮調

の七つの調で、これが当時のインドの楽論に由来していることは今日では已に明らかである。一九〇四年、南インドの Kūṭimīyanatai の磨崖碑刻のセーラーガ (Sēlāga) の名称や調性が右の七調と非常に酷似することが証明されて以来、亀茲楽調はインド楽調より出で、中国の七調は畢竟インド楽調に出ることが明らかになった。⁽⁴⁾ この間の証明は私の『隋唐燕樂調研究』(民国二十五年刊)に詳述してあるから、ここではその要点のみを述べるにとどまる。

蘇祇婆の調は隋初にはいろいろ論議されたが、結局、俗楽には適宜に取捨されて採用され、唐代に入ると、いよいよ流通して、その中国化したものとして、玄宗の天宝十三載の太楽署供奉樂曲の石刊には左の十四調が明記せられている。⁽⁵⁾

- 1 太簇宮、沙陀調。 2 太簇商、大食調。 3 太簇羽、般涉調。 4 太簇角。 5 林鐘宮、道調。 6 林鐘商、小食調。 7 林鐘羽、平調。
- 8 林鐘角。 9 黄鐘宮。 10 黄鐘商、越調。 11 黄鐘羽、黄鐘調。 12 中呂商、双調。 13 南呂商、水調。 14 金風調。

このうち沙陀調は蘇祇婆の娑陀力調の、般涉調は同じく般瞻調の転訛語であって、この十四調の由来が何処にあるかを明示している。更にその後の書『歷代樂儀』には二十八調を記しているが、⁽⁶⁾ 唐代の俗楽の調は要するにこの二十八調の何れかに所属しているのであり、またわが国に伝来した唐樂曲の調も、その名称・調性何れもこれに淵源している。ただ、わが国ではまま異説を伝えたところもあり、⁽⁷⁾ 傍ら後世の誤解⁽⁸⁾

もあつて一致しないものもあるにはあるが、わが雅楽に云う調名中、一越(唐・越)・大食・乞食・双・水・平・黄鐘・盤渉(唐・般渉)等は悉く唐の調名である。

次にこれら唐代の諸調の実際の音の高度はどうかの問題については、先人の諸説もあるが、一つとして信頼するに足るものがなく、十年前に私が証明したように、現代の雅楽の律に基た近いものであつたことは疑う余地はない。⁽¹⁰⁾ 例えば、唐の大簇宮、沙陀調の主音、太簇の律はわが沙陀調の宮音である一越(d)に近いものであり、その他の調もこれと同じ関係によつて整然と排列されるものである。そして唐人はこれらの調の基準として古律と称する標準律を用いたが、古律とは律尺(鉄尺)⁽¹²⁾ 所造の律ではなく、律尺による律と一定の関係をなす低い律であつた。これを図解すると次の如くなる。

鉄尺律	林 _倍	大 _倍	南 _倍	無 _倍	应 _倍	大 _倍	夾 _倍	姑 _倍	无 _倍	太 _倍
古律	(鼓)	大	太	夾	姑	无	太	南	无	太
			一 _越		平調		双調		黄鐘	盤渉

× × ×

(1) 五声のうち、宮を母体とする思想が最始源的である以上、五声を用うる調に於いても宮を主音とする宮調が最も中心であつたと思うのが自然である。

(2) 王西徵「五音七音述攷」(『燕京學報』二十八期)は『管子』の記に基づき、且つ『隋書』の開皇樂議の記事に基づいて、むしろ積極的に徵を主音とする徵調こそ古代中国音楽の中心的の調であらうと述べている。しかし唐人は徵調を余り好まず二十八調も徵調を除いているのは、単に時代的好みとのみ云いきれるであらうか。唐・田崎『聲律要訣』(『白石道人歌曲』引)「徵與二變之調、咸非流美、故自古少徵調曲也」。

(3) 『隋書』音樂志「譯(鄭一)云、……先是周武帝時有龜茲人、曰蘇祇婆、從突厥皇后入國、善胡琵琶、聽其所奏、一均之中、間有七聲、因而問之、答云、父在西域、稱爲知音、代相傳習、調有七種、以其七調、勘校七聲、冥若合符、一日娑陀力、華言平聲、即宮聲也、二日雞識、華言長聲、即南呂聲也、三日沙識、華言質直聲、即角聲也、四日沙侯加盭、華言應聲、即變徵聲也、五日沙臘、華言應和聲、即徵聲也、六日般瞻、華言五聲、即羽聲也、七日俟利筵、華言斛牛聲、即變宮聲也、譯因習而彈之、始得七聲之正」。『隋書』にはこの前後に開皇樂議の甲論乙駁の論を記している。

(4) セーラーガ名は

- 1. Mdhayama- grāma
- 2. Śaḍja- grāma
- 3. Śaḍava
- 4. Sadharita
- 5. Pañcama
- 6. Kaiśika- madhyama
- 7. Kaiśika

の七(び) 々の七名と蘇祇婆調名の親近さを始めて説いたのは『法寶義林』(Dictionnaire encyclopédique du bouddhisme d'après les sources chinoises et japonaises)である。続いて私は二者の間の実際の調としての親近するもの四つあることを実証した(『隋唐燕樂調研究』第二章三節)。今、左に碑の七(び)ガと蘇祇婆の七調中、四調の夫々の調性が如何に合致するかを表解してみよう。

○印を附した声は調の主音である。従って宮の上に○のあるものは宮調となる。

セーガ名	セーガの声 (中国七調の声)							均	中国調	蘇祇婆調
	羽	変宮	宮	○商	角	変徴	徴			
1. Mdhayama- grāma	羽	変宮	宮	○商	角	変徴	徴	I	商調	
2. Śaḍja- grāma	羽	変宮	宮	○商	角	変徴	徴	I	商調	
3. Śaḍava	商	角	変徴	○徴	羽	変宮	宮	II	徴調	沙 臘
4. Sādhārīta	徴	羽	変宮	○宮	商	角	変徴	II	宮調	娑 陀 力
5. Pañcama	商	角	変徴	○羽	○羽	変宮	宮	II	羽調	般 瞻
6. Kaiśika- madhyama	徴	羽	変宮	○宮	商	角	変徴	II	宮調	
7. Kaiśika	徴	羽	変宮	○商	○商	角	変徴	III	商調	鵝 識

(5) 『唐會要』(三十三)「天寶十三載、七月十日、太樂署供奉曲名、及改諸樂名、……」。

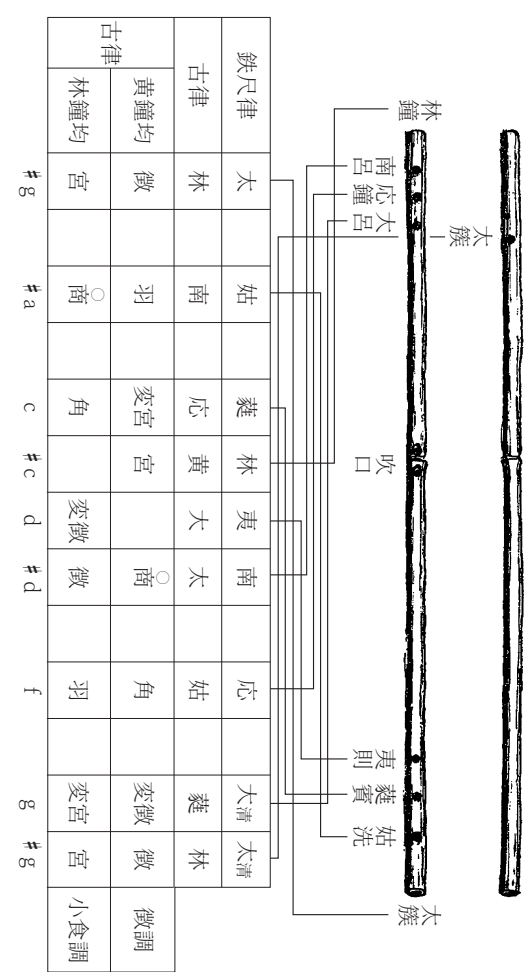
(6) 『唐書』禮樂志の記事は多く『歷代樂儀』(徐景安)に基づくものと云う。志の二十八調も徐氏の説である。「凡所謂俗樂者二十有八調、正宮・高宮・中呂宮・道調宮・南呂宮・仙呂宮・黃鐘宮爲三七宮、越調・大食調・高太食調・雙調・小食調・歇指調・林鐘商爲二七商、大食角・高太食角・雙角・小食角・歇指角・林鐘角・越角爲三七角、中呂調・正平調・高平調・仙呂調・黃鐘羽(調羽の字は羽か)・般涉調・高般涉爲三七羽」。

(7) 一越調は唐の越調であるが、南蠻驃國傳には伊越調とあり、元の劉壘『隱居通議』には「越調を挙げてゐるから、唐代にも一越なるものもあつたのであらう。また般涉はわが国では専ら盤渉と書す。それもよりどころがあるかも知れない。

(8) 唐の水調は南呂商で、わが水調は唐の小食調に当たっている。恐らくは誤伝かと思う。

(9) 例えば、荻生徂徠が唐の律に比べて近代の律が甚だ低下していたと認めてゐる如きである。これは唐代の律の使用法に特異のものであつたこと——即ち古律——を知らず、直接律尺から計算した律を以つて高度を知ろうとした為に生じた誤りである。

(10) その根拠として唐代驃國貢献の樂器の兩頭笛の律を挙げることが出来る。この笛は二管の横笛を、吹口を隣り合せて連結したようなもので、『唐書』に「長二尺八寸、中隔一節、節左右開衝氣穴、兩端皆分、洞體爲二笛量、左端應太簇、管末三穴、一姑洗、二蕤賓、三夷則、右端應林鐘、管末三穴、一南呂、二應鍾、三大呂、下托指一穴、應清太簇、兩洞體七穴、共備黃鐘林鐘兩均」とあるのを図解すると左の如し。



右の笛によつて、黄鐘商＝伊越調(越調、わが一越調)と林鐘商＝小植調(小食調)の二調の曲の吹奏に堪えるのであるが、私の復原実験による

と、現代の律より心持ち高いだけで、今の一越（d）は^レに^レあたっている。このような微細な差は問題とならない。

(11) 唐の古律の正律は久しく不明であった。私は両頭笛の音律の検討によつて律尺の律より五律低いある律の存在を確認し、これを古律に擬したが、この説は今日でも誤りないと信じている。宋人は唐代に低い律のあったことを知り、次のように述べている。

『玉海』（七）景祐二年李照建言「王朴律準視^二古樂^一高五律、視^二禁坊樂^一（『玉海』百五注云胡部）高二律、擊^二黃鐘^一則爲^二仲呂^一、擊^二夾鐘^一則爲^二夷則^一」、王庠麟『困學紀聞』引、范鎮『仁宗實錄』序「王朴始用^レ尺定律、而聲與^レ器皆失^レ之、太祖患^二其聲高^一、特減^二二律^一、至^レ是、又減^二半律^一、然太常樂比^二唐之聲^一猶高五律、比^レ今燕樂^一高三律」、「宋史」（百三十一）樂志「鎮（范）以^レ所^レ收開元中笛及方響^一合^二於仲呂^一、校^二太常樂^一下五律、教坊樂下三律」、沈括『夢溪補筆談』「本朝燕部樂、經^二五代離亂^一、聲律差舛、傳聞國初比^二唐樂^一高五律、近世樂聲漸下、尙高兩律」。

かく宋人が唐律の低いのを述べているが、これが唐の中期、正しく古律と呼ばれたとする理由は、『唐書』南蠻傳、南詔奉聖樂に、新律に対し三律低いものを古律と云っていることに基づく。「南呂羽之宮、應^二古律^一黃鐘爲^レ君之宮、樂用^二古黃鐘^一方響一、……倍黃鐘鬲簫……等」。新律の高度は両頭笛の律を参酌して凡そ^レと考える。上記范鎮所収の開元中の笛・方響は太常樂より五律低いとあるが、南詔樂の古律の方響は范鎮の獲たものと同格であろう。

(12) 唐代の律尺は前後一ではないが、盛唐代のものは鉄尺と認めて差し支えない。狩谷棧斎のこの点に関する考証は聞くべきである（『本朝度量權衡攷』）。鉄尺の黄鐘は凡そ^レに当たる。

第四章 唐代の樂曲

唐代の俗樂の曲数が何千にのぼったかは、これを明記した記録が存しないのでわからないが、『教坊記』には約三百二十曲、天寶十三載太樂署供奉曲には約二百二十曲、『羯鼓錄』には約百三十を録している。

一方、わが国に伝来したものは前後少なくとも百五十曲は越すであろう。

ところで唐代の俗樂をまのあたり描き出そうとするには、唐代の古譜、又はその写しと見なすべきものの研究による他はない。それらの曲譜として挙ぐべきものに

- 一、正倉院古文書紙背の琵琶譜
- 二、陽明文庫藏国宝『五絃譜』
- 三、燉煌発見琵琶譜
- 四、『博雅新撰横笛譜』

の四者がある。一は天平時代の古譜、二は平安中期の写であるが、内容は奈良時代、引いては唐時代の譜の体裁を示している。三は仏国のペリオ博士が発見したもので、年代は決定的には云えないが、晩唐乃至五代のものかと思われる。四は後世の転写本しか存しないけれど、依然、唐時代の譜の面影を持つものと考えられた。この四譜は過去十年間の比較研究によって共通要素のあることが確認せられ、次いで唐代の楽曲の構成形式、作曲法等々も漸く明らかになるうとするに至った。

一、楽譜

唐代の楽曲の譜、特に旋律の譜は、尚お後世のわが雅楽の譜のごとく、実演に可なり近いものを表現すると云うより、楽曲旋律の中心音を簡潔に現したものと云えるのである。これは琵琶・五絃・横笛・笙何れにも共通している。

次に、楽曲の旋律は余り緩急の差の著しいものを持たないところから、楽譜の一字一字は殆ど等しい音長を与えられていたらしい。従って細かい旋律を示す場合には別の記号を要した。また楽譜がかく簡潔であるから、拍子記号はなくてもよく、ただ大鼓拍子のごときものを加える程度でこと足りた。

当時の楽譜には律名を記したのもあったろうが、わが雅楽は遂にこれを伝承せず、各楽器独自の譜字を用いた。楽譜として知られたもののうち、俗楽で中心的なものは宋人の所謂、燕楽十字譜である。合四一上勾尺工凡六五の十字から成立し、中国では遼・宋以来近時まで伝承しているが、わが雅楽に伝承した譜でこれに最も近いのは方響の譜であり、筆策の譜も通ずるところがあるが、かなり齟齬している。十字譜が正しいとすれば、筆策譜は何かの理由で譜の位置が顛倒したと考えねばならない。笛譜・笙譜にも一部十字譜と共通するものを用いている。また琵琶と五絃は、四絃だけは共通の譜字を用い、琵琶と笙も共通するところがあるのは已に説かれているごとくである。箏も独特のものをうし、拍子楽器も夫々の譜をもっている。これらの譜も大抵唐から伝承したものであろうが、中にはわが国で考案されたり改良されたものもある。例えば、仮名譜であり、本譜でも大小字譜を整然と排列する近世の笛・筆策の譜のごときである。

今日のところ、唐時代に相当する年代の古譜の体裁を示すものは、琵琶と五絃と箏と笛があるのみである。

二、楽曲の形式と構成

曲の長短を論ぜず同一旋律の反覆するものもあれば、全然せないものもある。反覆の仕方也非常に整然たるものもあれば、雑然たるものもある。これらの間に一定の約束を見出すことも至難ではないが、容易ならぬものがある。わが雅楽の術語で換頭・重頭・採頭と称するものは失伝古曲のうちにも屢々見出すところで、いくつかの曲を連ねて所謂序破急のように組み立てる仕方古は更に大がかりのものがあったことは、『五絃譜』や『博雅譜』を通じて知ることが出来る。

次に、作曲の仕方は近代の洋楽に比べてかなりの隔たりがあった。例えば、如何に長大曲と雖も、決して同一旋律を移調して再出したりなどはせず、反覆する旋律が常に同じ調であることは今人には退屈であろうが、古人にはかまわなかったのである。殊に唐代では尚お一曲か曲の途中で他調に移ることは犯声として避けることが多く、犯声を多く用いて曲を豊かにする思想は若干の唐代曲にもあるにはあったけれど、それが発達したのは次の宋代に入ってからのことである。

三、和声

わが雅楽の笙の和声や琵琶のアルペジオ奏法による一種の和声、箏の緩徐ながらこれまたアルペジオ奏法と見られる和声は、もちろん唐より学んだものであって、わが祖先の考案するところではない。十七管の笙の音律の並び方と和声の組み立てを吟味してみるに、もともと和声吹奏に適するように構造づけられていることを悟るのである。私は十七管の笙の和声は唐の太簇均の諸調の和声に最も適するように出来ていることに気付いているが、太簇均の関係均——林鐘・南呂二均——にもほぼ適する。わが国では笙の律を替えることなしに何れの調にも用いているけれど、唐代にあってはその間に多少の加減があり、疏遠の均まで同じ笙で吹奏したものではあるまいと私は考えている。琵琶や箏も一種の和声奏法をとっているからには、四絃の調絃、十三絃の柱の立て方に、ある程度の制約がなければならない筈である。

四、拍子

雅楽で所謂太鼓間の間拍子の数による四拍子・六拍子・八拍子等々は、燉煌の琵琶譜にも明瞭に示されている。最も多いのは六拍子で、わが雅楽ではどちらかと云えば珍しい拍子である。古譜には後世の所謂、延八拍子の中曲に見るところのシンコーション風の旋律進行の譜を示したものがない。恐らく私の想像するところ、ある曲は演奏のある場合に拍子をやや変えて演奏することが許されたもので、わが雅楽も昔は多数の曲に只拍子もあれば延拍子もあったように、曲譜にならずとも自由に何れかに演奏出来たものではなからうか。このような自由さ——と云っても約束はあるが——は笛や箏の旋律の技巧化にもあり、琵琶・五絃・箏にもあったもので、それをやや丁寧に書けば、後世の雅楽譜的のものとなったごとく、拍子も一々譜に明記しなくても、隨時他に変更して演奏出来たものではないかと想像する。

五、楽曲の典型

唐代の楽曲には某楽器の独奏のために編したのもあるであろうが、楽曲の根幹は結局、何れの旋律楽器にも応用し得るものであったことは、平安朝のわが雅楽曲と同様であった。後世のわが雅楽では夫々の楽器が夫々の演奏の技巧的發展を遂げるために、笛の曲は箏にはやや不適であり、琵琶の曲は箏には殆ど間に合わないと言ふ状態であるが、それすら旋律の根幹は共通である。各楽器は夫々の特色を高度に生かして技巧を加えるために、その合奏は近世洋楽の管絃楽のように複雑に見えるけれど、後世の笛の裝飾音を節約すると箏の曲に近付き、それを一層簡潔にすると結局、箏の和声の低音が奏するところの曲となる。箏の和声の低音はそのまま箏の譜にあたる管名の固有の音であり、琵琶もアルペジオの高音は琵琶の譜にあたる絃柱上の指定せられた音であって、両者は低音と高音の差こそあれ、譜の示す音が旋律を示していることに差はない。箏の譜も基本はこれらと大同小異である。箏の譜が『五絃譜』と非常に近いものであって、琵琶や箏の譜にあたる旋律も時代を遡るほど、箏のそれに近づく傾向がある。笛すらも平安朝のものは箏譜に非常に近いことを示している。従つて結局は、『五絃譜』や『燉煌琵琶譜』と同程度の簡潔な旋律の箏・箏の夫々の譜の存在を、唐代、又は奈良時代から平安初期にかけて想定しても好いわけである。この点について、私はいささかの想像に走り過ぎているとは思えない。かくて純旋律楽器の笛・箏も、和声を帯ぶ琵琶・

（五絃）・箏・笙も元来は唯一の旋律の上に立つものであつて、旋律に当たる譜が琵琶・（五絃）・箏・笙では同時に和声的演奏を加えさせただけのものである。

従つて唐代の作曲家は、ただ旋律を作つて各楽器の譜の約束に従つて書き下せば、笛にも箏にも琵琶にも五絃・箏・笙にも自在に演奏され得たもので、琵琶・箏・笙のもつ和声を一々考案按配する労は殆ど要しなかつたのである。要するに唐の胡俗の合奏樂は各種の旋律樂器の斉奏（歌のあるものは歌を加へ）に特殊の樂器の規範的和音を加へ、これに節奏樂器を配したものに過ぎなかつたのである。そして時に笛・箏・篳篥、或いは琵琶・五絃の独奏曲もあつたが、それすらも、他の旋律樂器の演奏に替へることが左程困難でなかつたほど、各樂器の性能は後世の器樂に見るほど差の著しいものではなかつたと考えられるのである。

六、唐樂の歌辭について

最後に難解とされている唐樂の歌辭は樂曲にどのように排置せられたかについて一言述べたい。この研究は嘗て試みられたことがない。已に我に唐より伝承の樂曲があり、中国には少なくともそれらの曲の歌辭であつたと目すべきものの集録もあるのに、両々比較して歌える曲にすることが出来ないのは何故か。歌辭も今日のように自由に節づけされる時代ならば、歌辭と曲とを併記しない限り復原は困難であるが、唐樂の場合は旋律の簡潔、歌辭の直截の点より見て、少しは考えも廻らすことが出来るのではないかと思う。

一体、唐代のみならず、上古以来、近代までに著録された歌曲の歌辭は夥しい数にのぼる。それに反し、これらの歌辭が如何に唱われたかを示すに足る樂曲はまことに少なく、千に一つも残されていない。唐の曲と云い伝えている開元郷飲酒礼「風雅十二詩譜」や宋代の姜堯章の『白石道人歌曲』の数曲は歌辭を附した僅少の例であるが、共に唐代の樂曲の歌詞の排置を考えるには好資料である。前者はしかし雅樂風の極く単調なもので、一字に一譜を排し、その音の長さも明清の雅樂のごとく夫々一定したものらしく、音楽としては余り興味のあるものとは思われない。後者は詩余の全盛時代の名手の自作故に曲節が明らかになれば、唐樂の歌辭を考える場合には余程参考になる。惜しいことに曲節の具体的なことはわからない。

私はこれらの歌辭のある曲を参考して、唐代の曲とその歌辭との対照を試みてみたが、その不可能でないのを知った。中にはやや面白い結

果を得たものもある。それにもし、わが奈良時代か平安初の声明の唱い方が明白になったら、一層よい解釈の手がかりを得るかも知れない。今日は、唐楽の歌辞の問題は、尚お一段の考察を要する状態にあるけれど、何日かは解釈される折もあらうと信じている。この歌辞の問題を除くと、唐楽の具体的知識は従来に比し遙かに豊富になりつつあると確言出来るのである。

結 言

唐の俗楽は、その系統から見ても、用うる楽器・楽律から見ても、変化に富み百花競うが如きである。この音楽は中国古来からの音楽的に優れたもの、外国伝来の好いものを悉く包括集大成した感じがする。周漢・明清の盛時といえども、音楽上では到底、唐に比肩することは出来ないであろう。その版図が雄大であり、外国文化の抱擁力もあれば、外国文化の盛時に大きかったごとく、その音楽も後人の企て難い雄偉なもの、豊麗なものを持っていた。ところがこれを継承した宋人は自ずから別の方向に発達した為に衰滅させて仕舞った。わが国でも一旦はそのまゝを伝承したもの、やがては国民性の相違その他の原因から、日本風な唐楽に変えて仕舞ったものを後世に伝えている始末である。しかし今のわが唐楽や平安末から鎌倉の唐楽の諸説、それに唐時代や、奈良時代から平安朝の楽譜を克明に検討することによって、もう一度、唐代の華やかな俗楽の全貌も目のあたり浮かび上がらすことも出来ると信ずるのである。

昭和二十三年三月

翻刻者注

- ① 目次の第一章・第二章における節を表すローマ数字は、草稿では漢数字とするが、本論における見出しの表記に合わせて、これを改めた。
- ② この引用文は『通典』に基づいている。『舊唐書』では「絃琴一」を「三絃琴一 擊琴一」とし、「葉一」を「葉二」とする。ただし、「葉一」については、草稿では「葉二」とするため、『通典』に従い、これを改めた。
- ③ 「鳳首箜篌」に施した取り消し線は、林謙三の草稿を踏襲したものである。『唐書』原典には「鳳首箜篌」が記載されるが、当該楽器が『隋書』『通典』『舊唐書』における高麗楽の楽器編成の記述には見えないことから削除したものと思われる。本論にも見えたとおり、林謙三は「鳳首箜篌」を天

筚篥特有の楽器としている。

④ 「鳥歌萬歲樂」の「歳」字は『舊唐書』では「壽」とするが、林謙三の表記に従い「歳」のままとした。林氏のこの修正は、『舊唐書』の同段落に「鳥歌萬歲樂、武太后所造也……」等と見えること、また、第一章注(13)に言及されるように「博雅笛譜」に同名の曲が伝わることによるものである。なお、「鳥歌萬歲樂」の直前に見える「天授樂」の「授」字は、林謙三の草稿に「壽」とするが、誤記と見なし、原典に従い、これを改めた。

⑤ 『五絃譜』は戦後、重要文化財となり、現在、国宝ではなくなっている。

⑥ 『隋書』『通典』では「擔鼓」(「擔」は「担」の旧字)と表記するが、『舊唐書』『新唐書』では「檐鼓」と表記する。

⑦ 本引用文の返り点には検討の余地があると思われるが、暫く林謙三に拠る。諸賢の批評を乞いたい。なお、林謙三の返り点には拠るところがあると思われる。翻刻者が確認したのは、日本古典全集本と盛岡市中央公民館本の二本のみであるが、そのうち、盛岡市中央公民館本が林氏の返り点と同一系統である。

⑧ 「銅拔」の「拔」字は『大正新修大藏經』・『法顯傳校注』(章異校注、上海：上海古籍出版社、一九八五年)ともに「鉢」に作り、それらの校異には「拔」とするテキストは見えない。林謙三は、論の展開上、複雑化を避けるために敢えて「拔」としたものと考え、改めなかった。

⑨ 「銅拔」の「拔」字は『大正新修大藏經』では「鉢」に作り、その校異には「鉢」とするテキストを示すのみで、「拔」とするものは見えない。翻刻者注⑧と同じく、改めなかった。

⑩ 林謙三はupとするが、『東アジア楽器考』(東京：カワイ楽譜、一九七三年)「革鼙鼓(指鼓)」について「九五頁も同様」、ギリシャ語辞典等に拠り、これを改めた。ただし、翻刻者は、ギリシャ語について全くの門外漢であるため、この訂正に躊躇を覚えないではない。諸賢の批評を乞いたい。

⑪ 林謙三は、『東アジア楽器考』「絃鳴楽器」の「一、中國文獻に現われた原始的管形チター(Röhrenzither)系の楽器」一五〇～一五一頁において、天竺樂の「六柱」について「六柱とは誤字でなければ多分琴の如く調絃する八絃と、箏の如く柱を移動して調絃する六絃とを備えたことになるが、黄鐘一均七声の正倍十四声に適應するには、十四絃にそれぞれ一柱を立てた方が妥当と思われる」と述べる。ここから「六柱」という記述に対して懐疑的であったことが読み取れ、そのような理由から「(?)」という傍注を附したものと思われる。

⑫ 現行の『説文解字』には見えない。林氏は、『梵網經』卷下に「亦不得聽吹貝鼓角琴瑟箏笛篳篥歌叫伎樂之聲」とあり、その注釈『梵網戒本疏日珠鈔』(凝然述)卷四十三に「一吹貝、二鼓、三角、四琴、五瑟、六箏、七笛、八篳篥、九歌叫、十伎樂、……太賢云、角亦所吹、……、又云、……笛者徒的反、周禮小師掌教吹笛、説文云有七孔也、又云、言篳篥者、古人以匏爲篳篥」とあるのに拠るか。ただし、ここに言う「又云」は『説文解字』ではなく、いずれも新羅僧太賢の説と思われる。

⑬ 「盤圓柄長」の「長」字は、管見の及ぶ限りでは、諸本「直」に作り、「長」とするものはない。ここに引用された傳玄「琵琶賦」は、文字表記全体の特徴から判断して、『古今圖書集成』本に拠るものと思われるが、『古今圖書集成』も「直」としている。ここでは、林謙三が本文に「円体・長頸」と言い、この注(6)において傳玄「琵琶賦」を引用した後、漢魏晋の琵琶の特徴について「円体・修頸」「修」は「長」の意)とするのを踏まえ、「長」のままとした。ただし、『東アジア楽器考』「絃鳴楽器」の「十六、漢式琵琶をめぐって」三〇九頁に引用の傳玄「琵琶賦」では「直」としている。

⑭ 「簡文帝」は、草稿では「昭明太子」に誤っているため、これを改めた。

⑮ 「鼓絃竹身」は、草稿では「鼓絃筑身」とするが、文意から『説文解字』原典に拠って改めた。ただし、『東アジア楽器考』『絃鳴楽器』の「六、五絃箏より十三絃箏までの過程」一八九頁では「鼓絃筑身」のまま引用している。なお、希麟『一切経音義』・『太平御覽』・『文獻通考』・『古今圖書集成』等に引く『説文解字』は、林氏の草稿と同じく「鼓絃筑身」とし、段玉裁『説文解字注』は「五絃筑身」に改める。

⑯ 注(28)は、草稿では注番号のみで、注文そのものを欠く。

⑰ 「十三」の「三」字は、管見の及ぶ限り、『風俗通』の諸本では「二」に作り、「三」とするものは見出せないが、論旨を尊重し改めなかった。『説文解字』に「箏、十三簧、象鳳之身也」とあり、それと混同したか。なお、「像」字は、草稿では『説文解字』と同じく「象」とするが、『風俗通』に従って改めた。

⑱ 『風俗通』には「長」字はない。林謙三は、笛は長笛のことであることを強調するために、敢えて賦の本来の題名に合わせて「長笛賦」と表記したものと考え、改めなかった。

⑲ 「漆箏築」の「箏」字は、陳暘『樂書』(巻百七十三)の原典では「箏」としているが、草稿では、敢えて取り消し線で消し、「箏」に書き改めている。ここでは草稿を尊重した。同じく注(25)に引く陳暘『樂書』(巻百三十)漆箏築の条において「唐九部夷樂、有漆箏築焉」と表記しているのに合わせて改めたものと思われる。

⑳ この注は、草稿では本文に注番号のみを記し、注文そのものを欠くため、翻刻者が陳暘『樂書』巻百四十八より該当すると思われる箇所を引用して補った。なお、この文は、『東アジア楽器考』『氣鳴楽器』の「十、箏築の種目と沿革」五七七頁でも引用される。

㉑ 蘇祇婆七調各調の表記は、本章の注(3)に見えるように『隋書』の記述に基づくが、「俟利箏」の「箏」字は、『隋書』原典では「箏」とする。林謙三が、その著「唐樂調の淵源」(未発表原稿、その翻刻は、長谷部剛・山寺三知編訳『林謙三『隋唐燕樂調研究』とその周辺』(大阪・関西大学出版部、二〇一七年)所収)、「蘇祇婆七調とインド樂調の關係」の章において、『隋書』を引き「箏」と表記した上で「箏之誤」と割注していることを踏まえ、「箏」のままとした。

㉒ 「俟利箏」の「俟」字は、草稿では「候」とするが、本章に見える蘇祇婆七調の名称及び『隋書』原典の表記に従い、これを改めた。なお、武英殿本『通典』樂三では「候」とする。

㉓ 草稿では「樂志」の下に「朱熹云」とあるが、当該箇所の引用は朱熹の説ではないため、これを削除した。

【付記】

本稿は日本学術振興会科学研究費助成事業基盤研究(C)「林謙三による東アジア楽器学の基礎的研究」(研究課題領域番号:18K0156、研究代表者:山寺三知、研究期間:二〇一八―二〇二二年度)による研究成果の一部である。

【謝辞】

資料の閲覧・翻刻を快くご許可下さいました長屋紘様 に心より感謝申し上げます。