

架蔵本『箏ことうの糸いとしらへやうの事』について

―江戸元禄期の箏調律法・翻刻と解題―

飯島 一彦

獨協大学国際教養学部

マテシス・ウニヴェルサリス 第十卷 第二号

二〇〇九年三月三十一日 発行

架蔵本『箏の糸しらへやうの事』について

—江戸元禄期の箏調律法・翻刻と解題—

飯島 一彦

架蔵本に『ことのしらへ』と題箋が貼られた袖珍本がある。竹釘を用いた丁寧な作りの誂えの桐箱に入ったもので、表紙には紺刷りに金泥の模様書きの装幀が施された上製本である（次頁写真Ⅰ参照）。この版本の内容は、実は元禄八（一六九五）年十一月、京都の書肆梅村弥右衛門が板行した『峯のまつ風』で、同年二月同書肆刊の『琴曲抄』（箏曲組歌譜本）の内容を簡略化したものであるそれとまったく同一である。『峯のまつ風』は稀覯本に属する刊本で、上野学園大学日本音楽史研究所蔵本の他数冊が知られるのみである。八橋^{注1}検校が江戸時代前期に大成したとされる箏組歌、いわゆる八橋十三組の基本テキストとして知られる『琴曲抄』の内容が、簡便な、しかも上製の袖珍本として時期をおかずに刊行された事情から見て、当時の箏組歌の人氣が窺えるものと言えよう。架蔵本も、箱や表紙には手擦れがあり、実際に使用されたものと見られる。ただし内容部分については書き入れもなく、保存は良好である。しかし、表紙に『ことのしらへ』という題箋が附された事情については、おそらく本来のものではない。

というのも、架蔵本の下には同じ箱内に重ねられて同大に畳まれた一枚物の刷り物が、やはり同様の紺刷りに金泥の模様が入れられた表紙を装幀されて入れられていた（写真Ⅱ参照）。だが表紙には題箋が剥がれた跡があり、丁寧に表紙がつけられたにもかかわらず、外題は分からない。この刷り物は内題に『箏の糸しらへやうの事』とあ

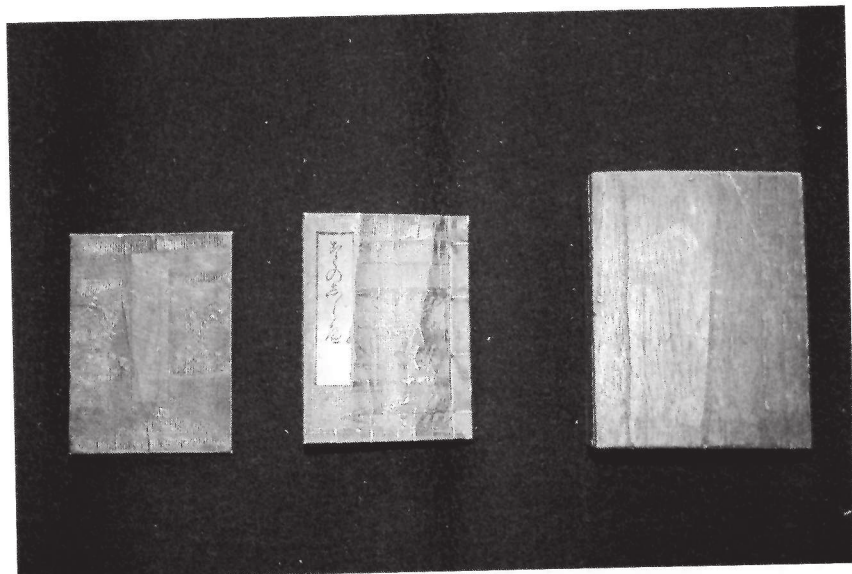


写真 I

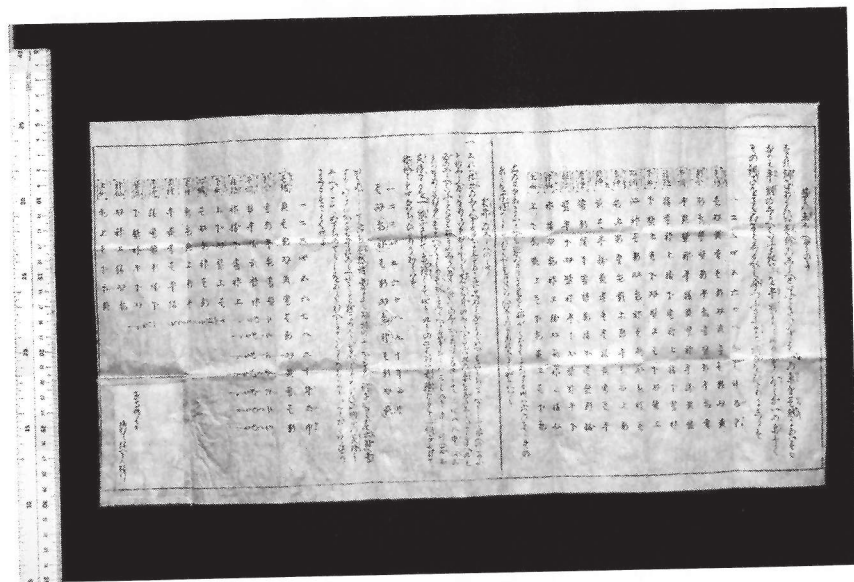


写真 II

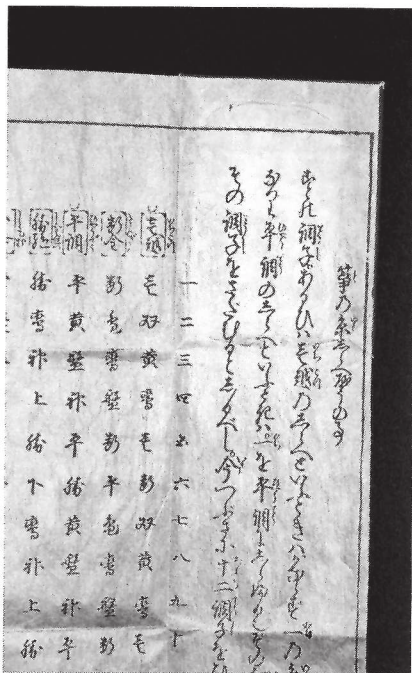
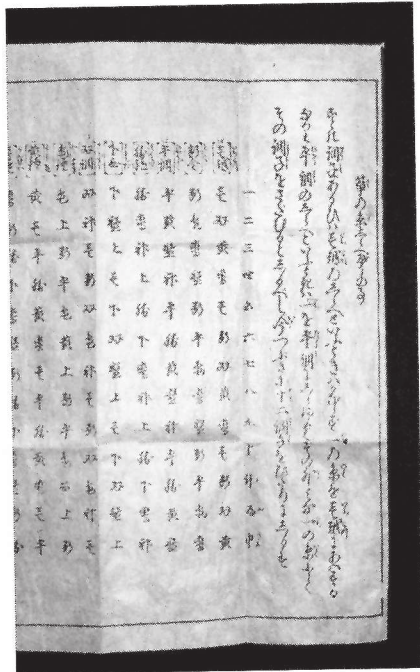


写真 III

を持つ一枚刷り物であると推測されるが、他にこのような刷り物を見ることができず、書肆の広告などにも見いだすことができないので存疑のままとしておく。

『峯のまつ風』についての考究は進んでいない。というより、近世初期から中期の箏曲（特に箏組歌）の発展史に関しては、後期以降の刊本の記述や伝承に負うところが多く、それらの記述に触れられることのない刊本・写本や伝授書類等から帰納する実証的な研究はまだあまりない状態なのである。架蔵本も後印（時期がどれだけ下るかは判断できない）であることは明らかで、元禄八年以降の箏組歌の受容史においても今後時間をかけて考えなければならぬことは多いが、本稿では同梱の『箏の糸しらへやうの事』について興味深い知見が得られるので、その記述を翻刻して紹介すると共に、いくつかの点について指摘をしておきたい。



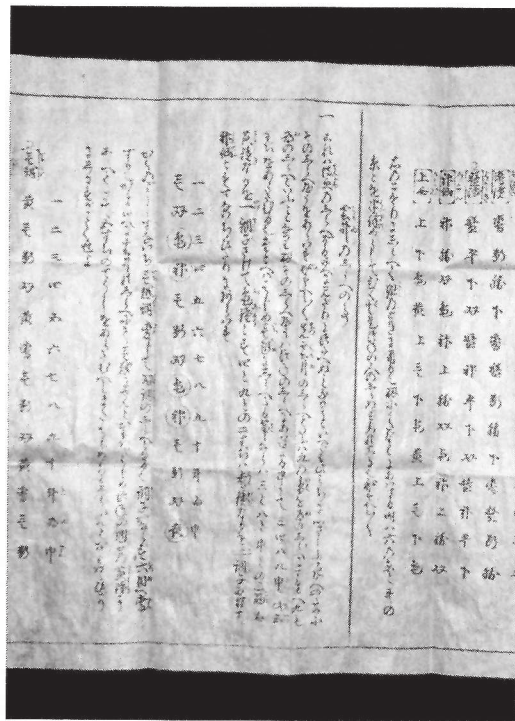
写真IV

『箏の糸しらへやうの事』は右にも延べたように表紙付きの一枚刷り物であるが、非常に細かい彫りの版で、その細字にさらにつけられた振り仮名に濁点さえ見られる。『峯のまつ風』と同様の上製の表紙も装幀され、末尾には同版元が記され、一枚刷りとはいえ読み捨てにされるようなものとして板行されたものではないことが分かる。それは、本文の中に「秘すへし」という記述が二度も出てくると関わりがある。おそらく、当初から『峯のまつ風』と同

梱で製作されたものではないだろうか。

内容（以下写真IV・VI参照）は、まず前半に雅楽の十二律音名（ほぼ西洋音楽の一オクターヴ十二半音に等しい概念）に沿った調絃法（箏の十三絃それぞれに音高をあてる）を示している。壺越（ほぼ西洋音楽のD音に近似）から始まるそれは、雅楽の楽箏に出自を持つ筑紫箏から発展したとされる俗箏の調絃を示すものとしてはふさわしい。調弦の実際は、現在の箏曲でも基本的に用いられる「平調子」（D・G・A・A♯・D・D♯・G・A・A♯・D・D♯・G・A・A♯）である。それを十二律それぞれの音高から始めたときの調弦法が、つまり十二通り示されているのだが、それぞれ相対音高は同一である。その中でも壺越・平調・双調・黄鐘・盤渉の五調の上に○がつけられているのは、おそらく現在と同様に、よく使われる代表的な音高の調弦法であることを示しているのだろう。

ただし、本文の中には「平調子」という単語は出現しない。現在用いられる「平調子」は一般に「八橋検校が筑紫箏から改革して、陰音階によるものに改めた^{注3}」ものとされるが、八橋検校（慶長一九（一六一四）年～貞享二（一六八五）年）と同時代もしくは近い時期にそれを示す具体的な証拠は、実は見ることができない。本書が『峯のまつ風』板行と同時期に刷られたものであるとすれば、平調子が早い時期に箏組歌に用いられていることを一般的に示した例として貴重な資料となろう。「右のとをりにしらへて組^{くみ}のときに用る也（右のように調絃して組歌の際に用いるのである）」という記述はその事情を示している。



写真V

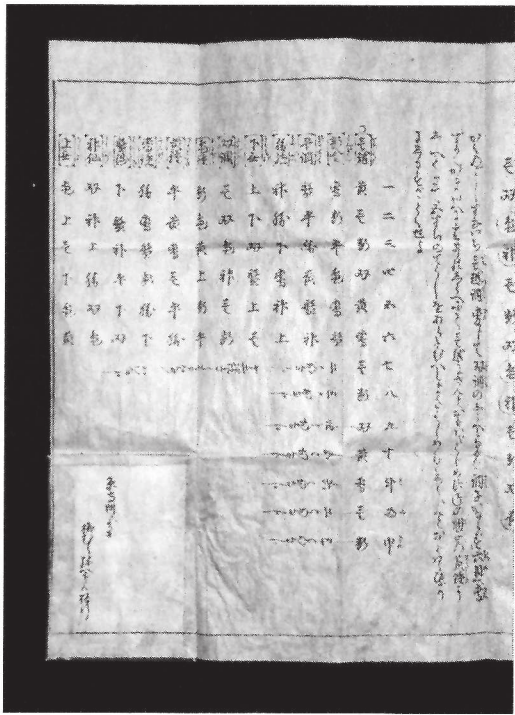
さて、その次に続く「扱小うたなどにあはする時は六の糸と斗の糸とを半律^{はんりつ}めらしてひくべし」という記述も重要である（写真V参照）。ここでいう「小うた」は当時のはやり歌を指すものであろうが、『糸竹初心集』（寛文四（一六六四）年）等にすでに記されていたように、箏はやはり歌などとも合わせて（伴奏として）演奏されたことを示している。ところでその際、「六の糸と斗の糸とを半律^{はんりつ}めらして（六の糸と斗の糸を半律下げて）」弾くようにという演奏法が示されていることは注目される。ここでいう「半律」は明らかに

西洋音楽という「半音」ではない。なぜかと言えば、指示されている「六の糸と斗の糸」は、壺越の調弦で言えば

核音である壺越の半音上の断金であり、半音下げでは壺越と同音になってしまうからで、つまりわざわざ半音下げて六と斗の絃を使用する意味がないからである。従って、ここである「半律」は半音のさらに半音（一律の半分）という意味で、核音に上方から移行する際に半音より狭い経過音を必要とするのだという事を意味するだろう。当時、すでに巷間のはやり歌と箏組歌の音階の違いがきちんと意識されていたことは注目に値する。というのも、日本音楽の基本的音階の一つである律音階を形成する「律のテトラコルドは本来、下端的核音に多少引き寄せられている下行的性格をもっており、それを強めた形が都節のテトラコルド」とされ、都節のテトラコルドによって形成される音階（都節音階）によって平調子は調弦されているのだが、本書刊行当時の巷間の歌謡が、基本的には雅楽の音律論（一オクターブを十二半音で構成する）に基づいて調弦される平調子よりも、さらに核音への下行性を強く持っていることを指摘しているからである。ただし、これが一般的な認識ではなかったことは「是つねの人のしらぬところの大事也秘すへし」とあるところからも明らかである。「秘すべき大事」は、言い換えると一部の専門的な人でなければ理解できない高度な認識ということになるうか。

さて、後半はやはり「秘すへし」とする「雲井のしらへ」の調弦法を示している（写真V参照）。現代の箏曲には、江戸時代後期以降創意工夫された様々な調弦法が存在するが、本書刊行当時は右に示す基本的な調弦（平調子）とここで示す「雲井のしらへ」との二つのみがあったことを示していよう。

ここで示されている「雲井のしらへ」は、現在八橋流で「雲井調子」、他流では「本雲井調子」とする調弦法である（D・G・G#・C・D・D#・G・A・C・D・D#・G・G#：西洋式音名による相対音高）。これは八橋検校が創意したものとして、本書は時期の近さから言ってその伝承を裏付ける一つの証拠ともなう。箏組歌の中では、「扇の曲」「四季の曲」と並んで「奥伝三曲」に数えられる「雲井の曲」のみで用いられる調弦である。一般的には「《雲井の曲》で用いられることからこの名がある」とされる。ところが本書では「雲井のしらへといふ



写真VI

は九の糸を為のしらへにするゆへ九も為のしらへといふことなり」という他に見えない説が掲げられている。これは具体的には、壺越調の「平調子」では為の糸は双調であるが、それを一の糸の音高を壺越のまま「雲井調子」に調弦すると九の糸が双調になるから、「九も為」というのだということを示している。「雲井調子」命名の由来が果たしてこの通りであるか、駄洒落に近い牽強附会にも見えるので定かではない。しかし、箏組歌の他の組と違って「雲井の曲」組の歌詞（すべて恋の歌）からは直接組題へのつながりを見い

だすことができず、意外に事の真相を表しているのかもしれない。

「扱そのしらへやうはつねのしらへにあはせたる中にて」以下に示される、「平調子」から「雲井調子」へ転換するための具体的な調弦の仕方は、現在伝えられている「本雲井調子」への転換（琴柱の移動）法と同一である。ただし、記述には「三と八と巾との三筋は黄鐘なるを二調子さげて鳧鐘とす」とあるが、「すなはちひたりにあらはす」として示された各絃の音高を見ると、巾の糸は鳧鐘となっておらず、黄鐘のままである。この調弦は八橋流以外の諸流で称する「雲井調子」の調弦であり、本書刊行時期にすでにその二種の調弦があった、もしくは「雲井のしらへ」の伝承に乱れが生じていたことを示すものかもしれない。ちなみに、末尾に示される十二律各々の「雲井のし

らへ」の音高はすべて「本雲井調子」で乱れない。あるいは、書肆が本書を刊行するにあたり、専門家の秘事に
関する理解が足らなかつたことを示すものかもしれない。

「すなはち壹越調変じて双調のしらへとなる也」(写真・VI参照)は、「雲井調子」への転換をする(一の糸を同
音にして調弦していく)と、核音は二の糸になる(二の糸を核音とする都節音階ができた)ことを示している。
「調子かならず六目へ変ずる也」はそれを示しているが、この表現は背後に雅楽の転調の方法である「順六逆八」
を意識しているかもしれない。続く記述は「かるかゆへに」として理屈っぽく延べるが、「雲井のしらへにて壹越
にせんとおもはゞはじめつねの調子の黄鐘にしらへてさて五すちのてうしをあらたむへしまたはしめよりしらへん
とおもはゞひだりにするすがごとくせよ」という指示は、一見複雑に見えて、要するに基本となる核音を変えずに
演奏するならばそのように調弦しなさいという意味となろう。それ以下の記述は十二律各々の「雲井のしらへ」の
音高を示している。

以下、本書を翻刻する。なお、句読点、○等の記号、ルビ、濁点等については表記のままとした。

「
箏の糸しらへやうの事

ことの調子。あるひは壹越のしらへといふときは。かならず一の糸を壹越にあはする

なり。平調のしらへといふときは。一を平調にしらふる也。その外みな一の糸にて

その調子をさだむるとしるべし。今つぶさに十二調子をひたりにしるす

一二三四五六七八九十斗為巾

○壹越 壹 双黄 鸞 壹 断 双黄 鸞 壹 断 双黄

断金 断 鳧 鸞 盤 断 平 鳧 鸞 盤 断 平 鳧 鸞

○平調 平 黄 盤 神 平 勝 黄 盤 神 平 勝 黄 盤

勝絶 勝 盤 神 上 勝 下 鸞 神 上 勝 下 鸞 神

下無 下 盤 上 壹 下 双 盤 上 壹 下 双 盤 上

○双調 双 神 壹 断 双 鳧 神 壹 断 双 鳧 神 壹

鳧鐘 鳧 上 断 平 鳧 黄 上 断 平 鳧 黄 上 断

○黄鐘 わうしき 黄 壺 平 勝 黄 鸞 壺 平 勝 黄 鸞 壺 平

鸞鏡 らんけい 鸞 断 勝 下 鸞 盤 断 勝 下 鸞 盤 断 勝

○盤涉 ばんしき 盤 平 下 双 盤 神 平 下 双 盤 神 平 下

神仙 しんせん 神 勝 双 鳧 神 上 勝 双 鳧 神 上 勝 双

上無 かみむ 上 下 鳧 黄 上 壺 下 鳧 黄 上 壺 下 鳧

右のとをりにしらへて組のときに用る也扱小うたなどにあはする時は六の糸と斗の

糸とを半律めらしてひくべし是つねの人のしらぬところの大事也秘すへしく

雲井のしらへの事

一 これは傳受のしらへなるゆへにみだりにつたへぬことなりといへとも此みちに心ざしふかき人のために

そのしらへやうをあらはす秘すへし先雲井のしらへといふは九の糸を為のしらへにするゆへ九も

為のしらへといふことなり扱そのしらへやうはつねのしらへにあはせたる中にて三四八九巾此五

すぢをあらたむる也たとへははじめ壺越にしらへたる箏ならば三と八と巾との三筋は

黄鐘なるを二調子さげて鳧鐘とす四と九との二すぢは鸞鏡なるを二調子あけて

神仙とすすなはちひたりにあらはす

一 二 三 四 五 六 七 八 九 十 斗 為 巾
壺 双 鸞 神 壺 断 双 鸞 神 壺 断 双 黄

かくのごとしすなはち壺越調變じて双調のしらへとなる也調子かならず六目へ変

ずる也かるかゆへに雲井のしらへにて壺越にせんとおもはゞはじめつねの調子の黄鐘に

しらへてさて五すちのてうしをあらたむへしまたはしめよりしらへんとおもはゞひだり

にしるすがごとくせよ

一
二
三
四
五
六
七
八
九
十
斗と
為の
巾きん

○ 七越 いちこつ

黄 𪔐 断 双 黄 鸞 𪔐 断 双 黄 鸞 𪔐 断

断金 たんぎん

鸞 斷 平 鳧 鸞 盤
一 一
一 一
一 一
一 一
一 一
一 一

平調 ひやうでう

盤平勝黃盤神
 〇〇〇〇〇〇〇〇

勝絶 しやうせつ

神勝下鸞神上

下無 しもむ

上下雙盤上壺

双調 さうでう

壺
雙
鳧
神
壺
斷

鳧鐘 ふしよう

断 鳧 黄 上 断 平

十一調子とめみな／＼おなじ

黄鐘 わうしき

平黃鸞壺平勝

らんけい
鵜鏡

勝
鸞
盤
斷
勝
下

ばんしき
盤渉

下盤神平下双

京寺町五条橋

神仙 しんせん

双神上勝双鳧

梅むら弥へもん板行

上無 かみむ

鼻上壺下鼻黃

以上、短い稿ではあるが、架蔵本の『箏の糸しらへやうの事』について紹介と記述内容に対する指摘をした。

(注)

1 架蔵本『峯のまつ風』は二〇〇八年十一月八日、日本歌謡学会平成二十年秋季研究発表会が十一月九日に獨協大学で開催されるのに協賛して展観が実施された上野学園大学日本音楽史研究所「歌謡史料展観」に出陳

2 した。同展観目録では福島和夫同研究所長によって『峯のまつ風』『改裝後印』本として掲げられている。特に写本をも視野に含めた研究は平野健次による以下の著作以外にはほぼ見あたらないと言って良い。

「歌謡文学としての箏曲―筑紫箏と俗箏組歌の資料と問題―」（『国語と国文学』第三十五卷第四号所収、後に東洋音楽選書三『箏曲と地歌』（音楽之友社、昭和四十二年）に再録）

「地歌・箏曲文献目録」（東洋音楽選書三『箏曲と地歌』（音楽之友社、昭和四十二年）所収）

『三味線と箏の組歌 箏曲・地歌研究 I』（白水社、昭和六十二年）

近年刊行された宮崎まゆみ著『筑紫箏音楽史の研究』（二〇〇三年同成社）は筑紫箏にかかわる写本を広汎に扱ったものだが、文献学的方法については不十分である。

なお、架蔵の『琴のくみ』（元禄十五年書写箏組歌本）については『マテシス・ウニウエルサリス』第九号二卷（二〇〇八年三月）に「架蔵箏組歌本『琴のくみ』の位置づけ―附翻刻・影印―」として、写本を視野に入れた場合の箏組歌の発展史の可能性についての卑見を述べた。また、『琴のくみ』は右の展観にも出陳した。ちなみに右論文では『琴のくみ』染筆者を奥書にある「元禄十五年午壬南呂書之」から「南呂」なる不詳の人物であると見たが、福島和夫氏の同展観目録の記述では「南呂」を八月の異名（中国古代の音律論による音名による）と見て、元禄十五年八月の書写としている。確かにその可能性も大きいが存疑としておきたい。

『日本音楽大事典』『箏』の記述。

同右「音階」の記述。

『邦楽百科事典』『くもいちようし』の記述。

“Koto-no-ito shirabe-yō no koto” as a new material for the history of Sō music (箏曲史)

IJIMA Kazuhiko

Summary

“Koto-no-ito shirabe-yō no koto(means ‘The way of tunings of Koto(箏)’)” is one paper printing with my own miniature book “Koto-no-shirabe” indeed “Mine-no-matsukaze” printed in Kyoto 1695(元禄8年), both in a small wood box. They, a printing paper and a miniature book, are same size and covered similar.

“Koto-no-ito shirabe-yō no koto” is instructions of tunings for Sō(箏)to play So-Kumiuta(箏組歌). It’s a new and the earliest instance as such.

Two tunings are bringing up on the paper. Hira-chōshi(平調子)and Kumoi-chōshi(雲井調子)are there.

It’s a legend that Yatsuhasi-kengyō(八橋検校, 1614-1685)made the Hira-chōshi. But, there is no evidence as yet. This printing will be suggestive about that it’s truth.

Moreover the printing said two matters. First, the popular songs had a tendency at that time, to descend tuning a down tone to core tone increasingly.

Second, the Kumoi-chōshi, which had ordinary told to now that named by using on playing ‘Kumoi no kyoku(雲井曲)’, was caused by the way of tuning of 9th string(九)at changing from Hira-chōshi to Kumoi-chōshi as same as 12th string(為)’s tune. So said that ‘Ku mo I(九も為)’.

Anyhow, the printing “Koto-no-ito shirabe-yō no koto” is new material for the history of Sō music in early time in Edo era.