



東京学芸大学リポジトリ

Tokyo Gakugei University Repository

An Elementary Study of Gagaku Research by TAYASU Munetake : Based on the Sho and Koto Scores of Gakkyokuko-Furoku

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2022-01-21 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 遠藤, 徹 メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/2309/00173513

田安宗武の雅楽研究序説

— 『楽曲考附録』の笙譜・箏譜による —

* 遠 藤 徹
音楽・演劇講座（音楽分野）

二〇二二年八月三〇日受理

要旨… 八代將軍徳川吉宗の二男の田安宗武（一七一五～七二）は、国学者・歌人として名高いのみならず、雅楽に通じ、復古を志した雅楽研究を行なったことでも知られる。本稿は、宗武の五男の治察の命を受けて侍臣の金田千秋、長野清良、小田隼男、永田磐村が宗武の草稿を集成して浄書した『楽曲考附録』に収録されている笙譜（巻十九～巻二十四）と箏譜（巻三十～巻三十二）にもとづいて、宗武が当時の雅楽をどのように見ていたか、どのようなかたちの復古を志したかを考察したものである。『楽曲考附録』所収の笙譜・箏譜から田安宗武の思考を辿ると、宗武は所伝の雅楽（唐楽）には原拠となった唐の俗楽二十八調の本来の在り方から逸脱しているところがあり、そのことを問題視したことが知られる。そして、田安宗武の目指した復古のかたちは、所伝の転訛を修正した唐の俗楽二十八調の本来の姿への復古であったと考えられる。

キーワード… 近代日本、雅楽、俗楽二十八調、調弦、田安宗武、復古

一 はじめに

八代將軍徳川吉宗の二男の田安宗武（一七一五～七二）は、国学者・歌人として名高いのみならず、雅楽に通じ、雅楽に関する膨大な研究を残したことで知られる。田安宗武の七男の松平定信（一七五八～一八二九）が著した『俗楽問答』に「田安中納言の君、いとけなき御時より楽をこのみ給ひて、初めは今やうの舞楽とり行ひ給ひけるに、ややその誤をさと給ひてける。しかるに

徳廟にもその御志をとけしめ給わんとの御事にや、古き楽の書籍家々の秘録この楽に用あるはみな 田安府へ下し給はれけるにも、つゝに復古の御考ありてける。それよりして三十年斗もつゝに楽の事はすて給はず。」¹とあるように、田安宗武は幼い頃から楽を好み、はじめは当時伝承していた舞楽を行なっていたが、当時の伝承に誤りがあることを悟り、吉宗の意向を汲みつつ、古楽書にもとづく復古を志して三十年ものあいだ楽の研究を続けたという。では、田安宗武は具体的に当時の雅楽のどのような点を誤りと考えたのか、またどのよう

* 東京学芸大学 音楽・演劇講座 音楽分野（一八四～一八五〇） 東京都小金井市貫井北町四一―一

な形の復古を志したのか。

田安宗武の雅楽研究については夙に土岐善磨『田安宗武』第四冊「有職故実」¹、「二、楽曲研究」（日本評論社、一九四二―四六年）の中で紹介され、その後、昭和四十五年（一九七七）に田安德川家伝来の楽書の資料調査が行われた際には詳細な目録と解題が作成され、宗武の雅楽研究、とりわけ『楽曲考附録』が独特の内容をもち、高い意義を有することが示された。²しかし『楽曲考附録』は膨大なものであることから、内容に立ち入った研究は未だ僅かにとどまる。³そこで、本稿では『楽曲考附録』所収の笙譜（巻十九―巻二十四）と箏譜（巻三十―巻三十二）から田安宗武の思考を辿り、宗武が当時の雅楽のどのような点を誤りと考えたのか、どのような復古を志したのかという問題を考えてみたい。笙譜と箏譜を取り上げるのは、楽譜に先立って楽理の考察が記されており、そこに田安宗武の雅楽の楽理に関する考え方が具体的に示されているからである。

『楽曲考附録』は四十五巻からなる大部なもので、序文（凡例）によると治察宗武の五男の命を受けて侍臣の金田千秋、長野清良、小田隼男、永田磐村が宗武の草稿を集成して浄書し、安永九年（一七八〇）四月に成ったものであるという。

その内容は、凡例と物目録（首巻）、舞譜（巻一―巻十八）、笙譜（巻十九―巻二十四）、箏譜（巻二十五）、笛譜（巻二十六）、羯鼓譜（巻二十七）、太鼓譜（巻二十八）、雞婁鼓振鼓譜・一二鼓譜・鉦鼓譜（巻二十九）、箏譜（巻三十―巻三十二）、琵琶譜（巻三十三）、餘論（巻三十四―四十二）、右方舞譜（巻四十二、巻四十三）、新楽譜（巻四十四、巻四十五）からなる。

『楽曲考附録』は国文学研究資料館に田藩文庫（田安德川家旧蔵）本が伝わるが、その他に宮内庁書陵部、東京藝術大学附属図書館、彰考館、東京大学文学部図書室等にも写本が伝わる。本稿は主として国文学研究資料館の田藩文庫本（配架番号、五九〇）に拠るが、田藩文庫本は巻三十一（箏譜二）を欠くため、巻三十一は宮内庁書陵部本（一六一・六三）に拠った。なお本稿における引用文では旧字、異体字は適宜改め、漢文には返点、句読点を付した。また必要に応じて原文を注に記した。

二 『楽曲考附録』の笙譜

『楽曲考附録』の笙譜は巻十九（笙譜一）から巻二十四（笙譜六）に収められ、楽譜に先立って巻十九（笙譜一）には次のような楽理に関する考察が記されている。

- ①十七管笙及義管笙考
 - ②十七管笙及義二管合竹法
 - ③唐二十八調体法
 - ④義管笙調法
- 以下、順に見ていく。

①十七管笙及義管笙考

巻十九（笙譜一）は「此朝の十七管笙は唐の代に伝へしものなり」という一文にはじまり、「其律千は清姑洗、十は正仲呂（以下略）」と、先ず日本に伝来している十七管笙の音律が記述される。日本の笙の竹管は十七本あるが、そのうちの二管（也、毛）は早くに簧（リード）が取り除かれていたため、実際に音律を有するのは十五管となる。十五管の音律を記した上で宗武は『體源抄』（誦上声次第）に低音から高音に至る竹管が音高順に「乞一工凡亡乙ト下十美行斗七比言上八千也」と記されていることに注目して、也・毛（亡）および日本十七管笙には見られないト・計（斗）の音律を推定して追記する。⁵そして、ト・計については、陳暘の『楽書』「義管十七管笙」の条に「聖朝大楽所伝笙並十七簧、旧外設二管、不置定、謂之義管、每變均易調、則更用之、世俗之樂、非先王制也」とあることを踏まえて、義管（替え管）であると論じる。

これらを表にまとめると次頁の表1のようになる。なお、田安宗武は音律を中国式の十二律で記述しているが、ここでは参考のために日本の十二律およびそれに対応する音名（洋名）を付記した。

也、毛を失い、計、トを使用しない日本の十七管笙は、十二律中の大呂（断

表 1

	所伝の笙の音律	宗武の推定	日本の十二律	対応する音名
乞	濁林鐘		黄鐘	A4
一	濁南呂		盤渉	B4
工	濁応鐘		上無	C#5/Db5
凡	正黄鐘		壹越	D5
毛	今は声なし	正大呂	断金	D#5/Eb5
乙	正太簇		平調	E5
ト		正夾鐘／工の替管	勝絶	F5
下	正姑洗		下無	F#5/Gb5
十	正仲呂		双調	G5
美	正蕤賓		鳧鐘	G#5/Ab5
行	正林鐘		黄鐘	A5
計		正夷則／言の替管	鸞鏡	A#5/Bb5
七	正南呂		盤渉	B5
比	正無射		神仙	C6
言	正応鐘		上無	C#6/Db6
上	清黄鐘		壹越	D6
八	清太簇		平調	E6
千	清姑洗		下無	F#6/Gb6
也	今は声なし	清仲呂	双調	G6

金・D#／Eb)、夾鐘(勝絶F)、夷則(鸞鏡・A#／Bb)の音律を欠くが、表1のようにも、毛、計、トの四管を加えると十二律を完備することになる。なお、也、毛、計、ト以外の竹管の音律については現在の笙の音律と相違は見られない。

このように十七管笙の本来の音律を推定した宗武は、次に唐の俗楽二十八調との関係に目を向け、唐の段安節撰『楽府雜録』と南宋の陳元靓撰『事林広記』の記載を勘案して、俗楽二十八調の音組織を均(音程系列)⁶⁾と調⁷⁾およびその俗名で記述していく。原文には「黄鐘の宮調を俗に正宮調といひ、大呂の宮調を俗に高宮調といひ(以下略)」などと記されているが、これらを表にまとめる」と表2のようになる。ここも参考までに対応する音名を付記した。

表 2

均\調	宮調	商調	角調	羽調
黄鐘 DEF#G#ABC#	正宮調 DEF#G#ABC#	大石調 EF#G#ABC#D	大石角調 F#G#ABC#DE	般渉調 BC#DEF#G#A
大呂 EbFGABbCD	高宮調 EbFGABbCD	高大石調 FGABbCDEb	高大石角調 GABbCDEbF	高般渉調 CDEbFGABb
夾鐘 FGABCDE	中呂宮調 FGABCDE	双調 GABCDEF	双角調 ABCDEFG	仲呂調 DEFGABC
仲呂 GABC#DEF#	道宮調 GABC#DEF#	小石調 ABC#DEF#G	小石角調 BC#DEF#GA	正平調 EF#GABC#D
林鐘 ABC#D#EF#G#	南呂宮調 ABC#D#EF#G#	歇指調 BC#D#EF#G#A	歇指角調 C#D#EF#G#AB	高平調 F#G#ABC#D#E
夷則 BbCDEFGA	仙呂宮調 BbCDEFGA	林鐘商調 CDEFGABb	林鐘角調 DEFGABbC	仙呂調 GABbCDEF
無射 CDEF#GAB	黄鐘宮調 CDEF#GAB	越調 DEF#GABC	越角調 EF#GABCD	黄鐘調 ABCDEF#G

※現在は『唐会要』所収の「天宝十三載七月十日太楽署供奉曲名及改諸楽名」等にもとづいているため、日本の雅楽の各調に対応する均は表2とは異なり、太食調(大石調)は大簇均商調、盤渉調(般渉調)は大簇均羽調、平調(正平調)は林鐘均羽調、壹越調(越調)は黄鐘均商調、黄鐘調は黄鐘

均羽調と解している⁸。双調は表2と一致するが、田安宗武は日本で実際に行われている双調は仲呂均宮調（道宮調）に相当すると考えていたようである（後述）。

※太字は田安宗武が日本に伝来したと考えた調である（後述）。

『樂府雜録』と『事林広記』の間には実際には相違があり、『事林広記』では大石角を黄鐘閏、高大石角を大呂閏とするなど、角を調名の末に付する調は閏調（変宮調）に位置付けているが、『樂府雜録』では「上声角七調」の標題のもとに「第一運越角調、第二運大石角調、第三運高大石角調、第四運雙角調、第五運小石角調亦名正角調、第六運歇指角調、第七運林鐘角調」と調名を掲げるのみとなっている。田安宗武はおそらく『樂府雜録』にしたがって角調を閏調ではなく角を主音とする調に解したものと思われる⁹。

表2のように唐の俗楽二十八調を解した宗武は、十七管笙に義管（替え管）が不可欠となる理由を、「十七管笙に大呂・夾鐘・夷則の三均を闕ときは正宮調・道宮調・南呂宮調・黄鐘宮調・大石調・小石調・歇指調・越調・大食角調・小石角調・歇指角調・越角調・盤涉調・正平調・高平調・黄鐘調の外はなす事あたはず。」と、大呂（D# / Eb）・夾鐘（F）・夷則（A# / Bb）の三均を欠くと、対応できる調が限られてしまうからと説き、義管は（俗楽二十八調が整えられた）唐朝の制であるのは明らかであると論じる。

そしてこの項の末にはトと計がどの管の替え管になるかということを検討し、トは工の替え管、計は言の替え管と結論付けている。

なお、卷十九では唐の俗楽二十八調の組織を記述しているのみで、日本の唐楽の調との関係には言及していないが、宗武は卷三十九（余論六）の「唐俗楽調の辨」において日本に伝来している唐楽の調との関係を考証している。表2ではそれにもとづいて宗武が日本に伝来していると考えた調を太字で示した。なお「唐俗楽調の辨」には各調に所属する楽曲が例示されているが、それらは次の曲目である。

黄鐘の均
正宮調：蘇合香、安樂曲
大石調：秦王破陣樂、打毬樂
大石角調：劍氣揮脱
般涉調：採桑老、宗明樂

仲呂の均
道宮調：双調の武德樂、双調の鳥急¹⁰
小石調：泛龍舟、感城樂
正平調：三台塩、甘州

無射の均
越調：蘭陵王、春鶯囀
越角調：赤白桃李華
黄鐘調：喜春樂、散吟打毬樂

元禄三年（一六九〇）成立の安倍季尚著『樂家録』では「事林広記所載太食調・双調・越調、則商調中之三調也（中略）、盤涉・平調・黄鐘、則羽調中之三調也¹¹」と太食調、双調、越調の呂の三調が商調、盤涉調、平調、黄鐘調の律の三調が羽調に対応することを述べるのみであるのに対し、宗武は楽曲単位で検討した上で日本の雅楽曲には六調子に収まらないものがあることを明示している点は、雅楽の楽理研究の上でとりわけ注目に値する¹²。

②十七管笙及義二管合竹法

上記のように唐の俗楽二十八調の音組織を均と調で解した宗武は、次に義管も含めた笙の合竹（和音）法を記述する。その際に各々の合竹の構成音を分解して所属する均（音程系列）を特定し、各合竹の基音（最低音）を当該均の七声に当て嵌めるといふ独自の方法をとる。一例を掲げると次のごとくである。

黄鐘宮声

凡合竹 凡行乙八七千 (言) (美) 宮 徵 商 羽 角 変宮 変徵

凡の合竹は、凡(D5)行(A5)乙(E5)八(E6)七(B5)千(F#6)の六音からなり、これらは黄鐘均(D E F# G# A B C#)の宮、徵、商、羽、角に当たること、黄鐘均の変宮、変徵に当たる言、美は凡の合竹では用いないことが示される。また、冒頭の「黄鐘宮声」は凡の合竹が黄鐘均に属するもので、基音が黄鐘均七声中の宮声に当たることを示している。

宗武はこのような方法で義管も含む十三の合竹法を記述しているが、これらを表にまとめると表3のようになる。なお、誤写と思われる箇所が散見されるため、一部に筆者による修正案を付記した。また参考のために竹管の音高に対応する音名(洋名)も付記した。

このような合竹法の解釈は管見では他に類例がなく、夙に林謙三が『楽曲考附録』はさらに深く考究して、合竹は「均の七声に当ることを指摘して、もはや合竹の根本原理をいい当てた観がある」と述べているように、まさに卓見といえるように思う。

③唐二十八調体法

笙の合竹法を上記のように解し、唐の俗楽二十八調の全てに対応すべく毛、ト、計の合竹法を新たに考案した宗武は、次に唐の俗楽二十八調の本来の姿を、当時の日本の雅楽の伝承曲の中から「安楽曲(安楽塩)」(宮調)、「弄槍」(商調)、「赤白桃李花」(角調)、「五常楽急」(羽調)の四曲の笙譜を移調して(渡して)提示する。

ここでは楽譜は省略するが、各楽譜に現れる合竹のみを取り出してまとめると以下のようなになる。太字は移調の元になったと考えられる調である。

表3

	宮	徵	商	羽	角	変宮	変徵	均外助音	均外助音	注記
凡合竹	凡	行	乙八	七	千	(言)	(美)			黄鐘宮声
	D5	A5	E5E6	B5	F#6	C#6	G#5			
乙合竹	上	行	乙八	七	千	(言)	(美)			黄鐘商声
	D6	A5	E5E6	B5	F#6	C#6	G#5			
下合竹	上	行	(八)	七	下	千	(言)	美		黄鐘角声
	D6	A5	E6	B5	F#5	F#6	C#6	G#5		
下合竹(修正案)	上	行	(八)	七	下千	(言)	美			黄鐘角声
	D6	A5	E6	B5	F#5F#6	C#6	G#5			
美合竹	上	行	(八)	七	千	(言)	美			黄鐘変徵声
	D6	A5	E6	B5	F#6	C#6	G#5			中世已來比を加ふ、然るときは均外の声主となる故に、律和せず、誤りなる事明らかし
乞合竹	乞行	乙八	七	千	(言)	(美)	(毛)			林鐘宮声
	A4	E5	B5	F#6	C#6	G#5	D#5			
行合竹	上	行	八	七	千	(言)	(美)			林鐘徵声
	D6	A5	E6	B5	F#6	C#6	G#5			黄鐘徵声(修正案)
一合竹	凡	行	乙	一七	千	(言)	(美)			林鐘羽声
	D6	A5	E5	B4B5	F#6	C#6	G#5			黄鐘羽声(修正案)
工合竹	凡	行	乙	七	(下)	工	美			黄鐘変宮声
	D5	A5	E5	B5	F#5	C#5	G#5			
十合竹	十	上	行	八	七	下	(毛)			仲呂宮声
	G5	D6	A5	E6	B5	F#5	D#5			
比合竹	比	(也)	上	行	八	七	千			無射宮声
	C6	G6	D6	A5	E6	B5	F#6			
毛合竹	行	乙	七	千	(言)	美	毛			林鐘変徵声
	A5	E5	B5	F#6	C#6	G#5	D#5			毛の管には右の中指の二節を用うへし
ト合竹	ト	比	(也)	上	行	(八)	七	千		夾鐘宮声
	F5	C6	G6	D6	A5	E6	B5	F#6		
計合竹	計	(ト)	比	(也)	上	行	(八)	七	千	夷則宮声
	A#5	F5	C6	G6	D6	A5	E6	B5	F#6	
										毛以下三管の合竹、今伝へず、伝ふる処の合竹の法によて是を製す

※ () は原文では丸囲になっている竹管を示す。

凡例
曲名
調名
笙譜に現れる合竹

(音階構成音の音名)

安楽曲(宮調)

雅名黄鐘之宮調 正宮調 (D E# F# G# A B C#)

凡乙下美乞一工

雅名大呂之宮調 高宮調 (E^b F G A B^b C D)

毛卜十乞計比凡

雅名夾鐘之宮調 仲呂宮調 (F G A B C D E)

卜十乞一比凡乙

雅名仲呂之宮調 道宮調 (G A B C# D E F#)

十乞一工凡乙下

雅名林鐘之宮調 南呂宮調 (A B C# D# E F# G)

乞一工毛乙下美

雅名夷則之宮調 仙呂宮調 (B^b C D E F G A)

計比凡乙卜十乞

雅名無射之宮調 黄鐘宮調 (C D E F# G A B)

比凡乙下十乞一

弄槍(商調)

雅名黄鐘之商調 大石調 又大食調トモ (E# F# G# A B C# D)

乙下美乞一工凡

雅名大呂之商調 高大石調 (F G A B^b C D E^b)

卜十乞計比凡毛

雅名夾鐘之商調 双調 (G A B C D E F)

十乞一比凡乙卜

雅名仲呂之商調 小石調 (A B C# D E F# G)

乞一工凡乙下十

雅名林鐘之商調 歇指調 (B C# D# E F# G# A)

一工毛乙下美乞

雅名夷則之商調 林鐘商調 (C D E F G A B^b)

比凡乙卜十乞計

雅名無射之商調 越調 (D E# F# G A B C)

凡乙下十乞一比

赤白桃李花(角調)

雅名黄鐘之角調 大石角調 又大食角調トモ (F# G# A B C# D E)

下美乞一工凡乙

雅名大呂之角調 高大石角調 又高大食角調トモ (G A B^b C D E^b F)

十乞計比凡毛卜

雅名夾鐘之角調 双角調 (A B C D E F G)

乞一比凡乙卜十

雅名仲呂之角調 小石角調 又小食角調トモ (B C# D E F# G A)

一工凡乙下十乞

雅名林鐘之角調 歇指角調 (C# D# E F# G# A B)

工毛乙下美乞一

雅名夷則之角調 林鐘角調 (D E F G A B^b C)

凡乙卜十乞計比

雅名無射之角調 越角調 (E F# G A B C D)

乙下十乞一比凡

五常樂急(羽調)

雅名黄鐘之羽調 盤涉調 (B C# D E F# G# A)

一工凡乙下美乞

雅名大呂之羽調 高盤涉調 (C D E^b F G A B^b)

比凡毛卜十乞計

雅名夾鐘之羽調 仲呂調 (D E F G A B C)

凡乙卜十乞一比

雅名仲呂之羽調 正平調 (E F# G A B C# D)

乙下十乞一工凡
 雅名林鐘之羽調 高平調 (F# G# A B C# D# E)
 下美乞一工毛乙
 雅名夷則之羽調 仙呂調 (G A Bb C D E F)
 十乞計比凡乙ト
 雅名無射之羽調 黄鐘調 (A B C D E F# G)
 乞一比凡乙下十

使用されている合竹を比較してみるとすぐに分かるように、原曲(太字)の楽譜を単純に平行移動しただけなのであるが、宗武が末尾に「廿八調の体、是をもて知べし」と述べている通り、丁寧に至二十八調の楽譜を提示することによつて、これらの楽譜を通して田安宗武が唐の俗楽二十八調の正しい姿をどのように考えていたか具体的に把握することができるようになっていく。

④義管笙調法

卷十九の末にはト・計の義管を含めた笙の各竹管の調律法が記されている。それによると田安宗武は、凡₁₁黄鐘(D5)を基準音に、正律(中心になるオクターブ)、清律(一オクターブ上)、濁律(一オクターブ下)を以下のように調律するものとしている。

正律
 凡₁₁〈正黄鐘・D5〉↓行〈正林鐘・A5〉↓乙〈正大簇・E5〉↓七〈正南呂・B5〉
 ↓下〈正姑洗・F#5〉↓言〈正应鐘・C#6〉↓美〈正蕤賓・G#5〉↓毛〈正大呂・D#5〉↓計〈正夷則・A#5〉↓ト〈正夾鐘・F5〉↓比〈正無射・C6〉↓十〈正仲呂・G5〉

清律

凡₁₁〈正黄鐘・D5〉↓上〈清黄鐘・D6〉
 乙₁₁〈正大簇・E5〉↓八〈清太簇・E6〉
 下₁₁〈正姑洗・F#5〉↓千〈清姑洗・F#6〉

十〈正仲呂・G5〉↓也〈清仲呂・G6〉

濁律

言〈正应鐘・C#6〉↓工〈濁应鐘・C#5〉
 七〈正南呂・B5〉↓一〈濁南呂・B4〉
 行〈正林鐘・A5〉↓乞〈濁林鐘・A4〉

清律、濁律はオクターブの調律であるから、これ以外の方法は考えられないが、正律は毛、計、トを加えているため、比と十の音律は所伝のものとは異なることになる。¹⁶⁾

卷二十〜卷二十三の笙譜

卷二十(笙譜二)から卷二十三(笙譜六)にかけては笙譜が収録されているが、上述の卷十九(笙譜一)で提示された考え方に基づいて、正宮調、大食調、大食角調、盤涉調(以上、黄鐘均)、双調、小石調、正平調(以上、仲呂均)、越角調、越角調、黄鐘調(以上、無射調)の三均十調に再編して楽譜が記されている。収録されている楽曲は以下の通りである。

卷第二十 笙譜二

正宮調

調子 同半止様 同端 同端
 蘇合香 賀殿 迦陵嚩 胡飲酒 安樂曲 洪河鳥 武德樂 壹德塩

大食調

調子 同端 同端
 秦王破陣樂 散手 傾坏樂 賀皇恩 打毬樂 還城樂 拔頭 放鷹樂

天人樂 輪鼓禪脱 朝胡子 蘇芳菲 庶人三台 長慶子 合歡塩

大食角調

劍氣禪脱

盤渉調

調子 同端

万秋楽 輪台 青海波 秋風楽 採桑老 鳥向楽 宗明楽 蘇莫者 白柱

遊児女 千秋楽

卷第二十一 笙譜三

双調

調子 同端 同端

春庭花 柳花園

小石調

調子 同端

感城楽 泛龍舟 安城楽 聖明楽

平調

調子 同端

五常楽 三台塩 万歳楽 裏頭楽 甘州 陪臚 越殿楽 皇響 永隆楽 廻忽

相府蓮 扶南 勇勝 春楊柳 夜半楽 雞徳 古娘子 老君子 王昭君

感恩多 太平楽 慶雲楽

卷第二十二 笙譜四

越調

調子 同端 同端

皇帝破陣楽 団乱旋 春鶯囀 蘭陵王 承和楽 北庭楽 玉樹後庭花 弄槍

十天楽 壹弄楽 溢金楽 詔応楽 嘉祥楽 歌曲子 寂涼州 河水楽 菩薩破

新羅陵王急 壹団橋 酒清司

卷第二十三 笙譜五

越角調

調子 同端

赤白桃李花

黄鐘調

調子 同端 同端

喜春楽 央宮楽 河南浦 散吟打毬楽 拾翠楽急 西王楽 菩薩序

不調部

廻坏楽 竹林楽 仙遊霞 海青楽 清上楽 赤白蓮華楽 重光楽 平蛮楽

応天楽 酒胡子

(その他、只拍子の説も収載している。)

各楽曲譜の分析はここでは行わないが、各調の冒頭に掲げられている「調子」は独特のものとなっており、宗武の調に対する考え方がよく現れているので、以下に「調子」についてのみ少し詳しく見ておきたい。

『楽曲考附録』の調子譜

「調子」は調の雰囲気を醸し出す曲で、笙の「調子」は壹越調、平調、双調、黄鐘調、盤渉調、太食調の六調子に存する。六調子の笙の「調子」はいずれも十句以上からなる長大なもので、使用されている音律を精査すると「壹越調調子」には沙陀調、「黄鐘調調子」には水調など、枝調子に転調した句を含む形で整えられていることが知られる。田安宗武はこの点を問題視したらしく、各調の「調子」を他調が混淆していない純粹な姿に戻すべく、各調の音階構成音に合致する部分のみを抄出し、三句から五句程度の短いものに再編している¹⁷。以下順に見ていく。

正宮調調子

正宮調という調は日本の雅楽の伝承にはないが、田安宗武は上述のとおり正宮調を黄鐘均宮調(D E F# G# A B C#)現在の解釈では太簇均宮調)と考えたため、その音階構成音は沙陀調と一致することになる。そのため宗武の調子譜では以下のように「壹越調調子」の中の沙陀調に転調している句(ここでは第十

三句、実際にはそのほかにもある)を採用し、さらに同均(すなわち音階構成音が一致する)の大食調を一部編入して「正宮調調子」としている。

正宮調調子 (採用している句)

- 第一句 壹越調一句 (この句はD A Eの三音しか現れない)
 第二句 大食調二句・三句
 第三句 壹越調十三句 (壹越調十三句を三句に分割、抜粋)
 第四句 壹越調十三句
 第五句 壹越調十三句 (句末は変更)

なお、各調の「調子」には「調子の姿」と呼ばれる観念があり、それらは古楽譜などにおいて比喩を用いて表現されてきた。宗武はそれに倣って各々の調子の姿を独自に簡潔に表現しているが、「正宮調調子」の姿は「此調子寛(ゆるやか)ニ吹ベシ」と記されている。宗武は正宮調をゆつたりとした調と捉えていたようである。

大食調調子

大食調(太食調)については当時の伝承に疑点はなかったようである。所伝の「太食調調子」の五句までがほぼそのまま採用されている。

大食調調子 (採用している句)

- 第一句 太食調一句
 第二句 太食調二句
 第三句 太食調三句
 第四句 太食調四句
 第五句 太食調五句

調子の姿は「此調子根強ク吹ベシ」と記されている。ちなみに『體源抄』に記された京都方の笙の楽家の豊原家に伝わる調子の姿は「板じきの下にてコトヒノ牛ノツノツキヤスルガ如シ」¹⁸である。

大食角調調子 (楽譜無し)

角調は当時の伝承にはないが、越角調については後述のように音階構成音を同じくする同均の「黄鐘調調子」を用いて編曲しているので、本来は「大食角調調子」も同均の「盤涉調調子」を用いて編曲することが可能はずである。そのため『楽曲考附録』の編纂者は「此調子越角調々子ト齊シク不伝、然レハ越角調ニ黄鐘調之句ヲ用テ終リヲ吹替ル 御説之如ク盤涉調之句ヲ用テ終リヲ吹替ベキ事ニ侍ベラメ」と記した上で、宗武の説が残されていないために『楽曲考附録』には収めないことを「未此調子之 御説無レハ暫ク闕奉ルノミ」と注記している。

盤涉調調子

盤涉調も当時の伝承に疑点はなかったようである。所伝の「盤涉調調子」の三句までがそのまま採用されている。

盤涉調調子 (採用している句)

- 第一句 盤涉調一句
 第二句 盤涉調二句
 第三句 盤涉調三句

調子の姿は「此調子静ニ吹ベシ」とある。『體源抄』に見える調子の姿は「何にたとへつべくもなし。只しづかに延て吹ベシ。いづれよりも此調子をハ延て可吹」であり、宗武はほぼ同様な捉え方をしていたようである。但し、所伝の「盤涉調調子」は二十一句からなり、句の構成も延べた形で最長になっているのに対し、宗武の「盤涉調調子」は三句にとどまっている。

双調調子

宗武が示した双調の本来の姿は夾鐘之商調(G A B C D E F)であるから、正しくは義管のト(夾鐘・F)を用いるべきところであるが、宗武の調子譜では通常の十七管笙で吹奏できる楽譜になっている。そのため所伝の「双調調子」の三句までをそのまま採用した上で、「双調ハ夾鐘均之商調ニシテ夾鐘・仲呂・

林鐘・無射・黄鐘・太簇・南呂之七律也。然ル二十七管笙ニハ夾鐘無依テ夾鐘ニカフルニ姑洗ヲ以シ、姑洗ニカフルガ故ニ、無射ヲ除テ應鐘ヲ吹テ強テ双調トテ有也。義管笙ヲ用ユル時ハ全ク双調之律ト、ノフ。此譜ハ暫ク十七管笙ニテ吹カルベキ体也。本調ニハアラス。」と、この楽譜は暫定的に十七管笙で吹くのに適した体を示したもので、本来の調ではない旨の注記が加えられている。

双調調子（採用している句）

第一句 双調一句

第二句 双調二句

第三句 双調三句

双調の調子の姿は「此調子和可吹」と「和（やわらか）」に吹くべきことが記されている。『體源抄』に見える調子の姿は「秋草の花さ（咲）きみだれたる中に、幽玄なる男、大口ばかりにてやさしげながら刀をさし、つか（柄）を拳て立つが如く吹くべし。」となっている。

小石調調子

小石調という調は日本の雅楽の伝承にはないが、所伝の「黄鐘調調子」の前半部分が宗武の謂う小石調と音階構成音（A B C# D E F# G）がほぼ一致する¹⁹。そのため宗武は「黄鐘調調子」の五句までをほぼそのまま「小石調調子」に採用している。但し、黄鐘調五句の句末は乙七八（E5 B5 E4）の和音で終止しており小石調の主音に合致しないので、末尾は乙乙行（A4 E5 A5）の和音に変更されている。

小石調調子（採用している句）

第一句 黄鐘調一句

第二句 黄鐘調二句

第三句 黄鐘調三句

第四句 黄鐘調四句

第五句 黄鐘調五句（句末は変更）

調子の姿は「此調子無事可吹」とある。

平調調子

平調については当時の伝承に疑点がなかったようで、所伝の「平調調子」の四句までがほぼそのまま採用されている。

平調調子（採用している句）

第一句 平調一句

第二句 平調二句

第三句 平調三句

第四句 平調四句

調子の姿は双調と同じ文言で「此調子和可吹」と記されている。『體源抄』に見える調子の姿は「春風に柳のたを（倒）れたるか如くこれを吹くべし」である。

越調調子

宗武の謂う越調は壹越調（音階構成音はD E# F# G A B C）のことであり、²⁰「越調調子」は所伝の「壹越調調子」の三句までが採用されているが、三句には沙陀調（音階構成音はD E F# G# A B C#）に転調している部分があり、美（蕤賓・G#）の音律が現れるため、宗武は注意深く美の部分を除いている。

越調調子（採用している句）

第一句 壹越調一句

第二句 壹越調二句

第三句 壹越調三句（美は除く）

調子の姿は「此調子強クサラサラト吹ベシ」とある。『體源抄』に見える調子の姿は「明障子に砂をうつが如し」である。

越角調調子

越角調は日本の雅楽の伝承にはないが、同均 (D E F# G A B C) の所伝の「黄鐘調調子」を採用し、角調の主音にあたる乙 (E) で終止する三句を末尾にする形に編曲している。但し、黄鐘調の三句には工 (応鐘 C#) が現れるため、注意深く工 (C#) は取り除かれている。

越角調調子 (採用している句)

第一句 黄鐘調一句

第二句 黄鐘調二句

第三句 黄鐘調三句 (工は除く)

調子の姿は双調、平調と同様に「此調子和二吹ベシ」と記されている。

黄鐘調調子

所伝の「黄鐘調調子」は枝調子の水調を包含した形になっており、前半は水調の音階構成音 (A B C# D E F# G#) を中心に進行する。そのため宗武の調子譜では、黄鐘調本来の音階構成音 (A B C D E F# G) が明確になる後半に注目し、所伝の「黄鐘調調子」の八句末から九句、十句の三句を採用している。

黄鐘調調子 (採用している句)

第一句 黄鐘調八句末

第二句 黄鐘調九句

第三句 黄鐘調十句

調子の姿は「此調子少シ重ク吹ベシ」とある。「體源抄」の調子の姿には「銚子にす (澄) みたる酒を入たるをみるがごとくなり」とあるので、少し捉え方が異なるようである。

三 『楽曲考附録』の箏譜

卷三十 (箏譜一) から卷三十二 (箏譜三) までは箏譜を収載するが、箏譜と同様に楽譜に先立って、卷三十 (箏譜一) には箏の楽理に関する考察が記されている。ここにも田安宗武の考え方が具体的に示されているので、少し詳しくみていきたい。

卷三十 (箏譜一) は以下の内容からなる。

① 箏考、② 均法、③ 均図、④ 弾法、⑤ 唐二十八調体法、⑥ 仁智要録調法

以下順に見ていく。

① 箏考

箏考ではまず「箏はもと瑟にもとづけり」と、箏が元来瑟に基づくことを述べた上で、箏の調絃と瑟の調絃の関係を考察し、瑟は二十五絃で二均 (二つの音程系列) を備え、箏は十三絃で一均 (一つの音程系列) を備えていること、瑟は中絃を宮とし、聖人の作では濁律 (低音域) を用いないので中央に大糸 (低音の絃) を張り、次第に小糸 (高音域の絃) を張るが、それに対して箏は俗楽の器で、俗楽は濁律を用いるため、外側の端に大糸 (低音の絃) を張って、内側に向かって次第に小糸 (高音の絃) を張ることを述べ、中央の絃を宮とするところに聖作の瑟 (の法) が残されていると論ずる。

二十五絃の瑟が中央に最低音の絃を張り、そこから両端に向かって高い絃を張ると述べる根拠は明示されていないが、宗武は十三絃の箏の調絃は、こうした瑟の調絃法を受け継いで宮を中央に張る次のような調絃を基本と考えたようである。

中央

一 二 三 四 五 六 七 八 九 十 斗 為 巾
羽 宮 商 角 徵 羽 宮 商 角 徵 羽 宮 商

『楽曲考附録』における宗武の筈に関する所論の要諦はこの調絃法に尽き、この後に説かれている諸説はいずれもこの調絃をめぐったものとなっている。

②均法

均法では、具体的に七均×四調からなる俗楽二十八調に上記の調絃を適応させる方法を、黄鐘均法、大呂均法、夾鐘均法、仲呂均法、林鐘均法、夷則均法、無射均法の順に詳述する。黄鐘均法を例に図解すると以下のごとくである。

黄鐘均法

まず第七絃を笙の凡に合わせて正黄鐘にとり、その後の調絃は以下のようになる。参考までに律名には対応する音名（洋名）を付記した。

- 笙凡（正黄鐘・D5） ↓ 七（正黄鐘・D4）
- 七（正黄鐘・D4） ↓ 二（倍黄鐘・D3） ↓ 五（倍林鐘・A3） ↓ 三（倍太簇・E3）
- ↓ 六（倍南呂・B3） ↓ 四（倍姑洗・F#3）
- 六（倍南呂・B3） ↓ 一（倍々南呂・B2）
- 三（倍太簇・E3） ↓ 八（正太簇・E4）
- 四（倍姑洗・F#3） ↓ 九（正姑洗・F#4）
- 五（倍林鐘・A3） ↓ 十（正林鐘・A4）
- 六（倍南呂・B3） ↓ 斗（正南呂・B4）
- 七（正黄鐘・D3） ↓ 為（清黄鐘・D4）
- 八（正太簇・E4） ↓ 巾（清太簇・E5）

各絃の音律は全て基準音から完全五度・完全四度とオクターブによって求めら

れ、宮（黄鐘・D）、商（太簇・E）、角（姑洗・F#）、徵（林鐘・A）、羽（南呂・B）の五声に調絃される。変徵（宗武の用語では助徵声）、変宮（助宮声）は押し手によって作られ、九（正姑洗・F#4）を押しして助徵声にあたる正蕤賓（G#4）、斗（正南呂・B4）あるいは六（倍南呂・B3）を押しして助宮声にあたる正応鐘（C#5）あるいは倍応鐘（C#4）を得る。

なお、宗武は『楽府雜録』の「筈只有^二宮商角羽四調^一、臨時移^レ柱^二応^二二十八調^一」を論拠に、同じ均に属する調は全て同一の調絃を適用するものと考え、黄鐘均の調絃法を記述した後に「此一均を以て正宮調・大食調・大石角調・盤涉調の四調を弾ず。」と、この黄鐘均の一つの調絃で、黄鐘均に属する正宮調（宮調）・大食調（商調）・大石角調（角調）・盤涉調（羽調）を弾ずると説いている。

黄鐘均法の後には大呂均法、夾鐘均法、仲呂均法、林鐘均法、林鐘均法、夷則均法、無射均法も同様に詳述しているが、煩雑になるのでここでは中央の第七絃に合わせる笙の音高とそれぞれの調絃を適用する調のみを抄出しておく。

大呂均法

第七絃を笙の毛（D#）に合わせる。

この一つの均で、高宮調、高大石調、高大石角調、高盤涉調の四調を弾ずる。

夾鐘均法

第七絃を笙のト（F）に合わせる。

この一つの均で、仲呂宮調、双調、双角調、仲呂調の四調を弾ずる。

仲呂均法

第七絃を笙の十（G）に合わせる。

この一つの均で、道宮調、小石調、小石角調、平調の四調を弾ずる。

林鐘均法

第七絃を笙の行（A）に合わせる。

この一つの均で、南呂宮調、歇指調、歇指角調、高平調の四調を弾ずる。

夷則均法

第七絃を笙の計(A#)に合わせる。

この一つの均で、仙呂宮調、林鐘商調、林鐘角調、仙呂調の四調を弾ずる。

無射均法

第七絃を笙の比(C)に合わせる。

この一つの均で、黄鐘宮調、越調、越角調、黄鐘調の四調を弾ずる。

③均図

均図では均法で詳述した七均の各絃の音律と五声(階名)を図で示す。ここでは表4にまとめ、対応する音名(洋名)を付記した(正律、清律、倍律、倍々律が対応する音域は判然としないものもあるので、ここでは音名のみを記した)。

④弾法

箏の奏法には早搔、閑搔(宗武は「菅搔」と記している)の別があるが、楽は舞が中心と考えた宗武は、「考るに、楽はもと舞をむねとするなれば、箏もいにしへは菅搔ならで三絃一声の早搔を用ひし也けり。すが、きをを用うる事は其声のうるはしきに音楽管絃をむねとするより中古以来の制度なる也。故に譜皆早搔を記す。」と、閑搔(菅搔)は管絃が中心となった時代以降の制度で、古は早搔で奏していたと説き、箏譜には早搔を記した旨を述べる。また、早搔の奏法は食指と中指はかすかにし、大指を強く弾ずると雅になると説く。

⑤唐二十八調体法

唐の俗楽二十八調の七均の箏の調絃法を上記のように考えた田安宗武は、次に俗楽二十八調の体を「武徳楽」の楽譜で例示する。卷十九の笙譜では宮調は「安楽曲」、商調は「弄槍」、角調は「赤白桃李花」、羽調は「五常樂急」と各調に属する楽曲を例に掲げ、二十八調の楽譜を全て提示していたが、ここでは何

表4

	一	二	三	四	五	六	七	八	九	十	斗	為	巾
黄鐘均法 (五声)	倍々南 羽	倍黄 宮	倍太 商	倍姑 角	倍林 徵	倍南 羽	正黄 宮	正太 商	正姑 角	正林 徵	正南 羽	清黄 宮	清太 商
DEF#G#ABC#	B	D	E	F#	A	B/C#	D	E	F#/G#	A	B/C#	D	E
大呂均法 (五声)	倍々無 羽	倍大 宮	倍夾 商	倍仲 角	倍夷 徵	倍無 羽	正大 宮	正夾 商	正仲 角	正夷 徵	正無 羽	清大 宮	清夾 商
EbFGABbCD	C	Eb	F	G	Bb	C/D	Eb	F	G/A	Bb	C/D	Eb	F
夾鐘均法 (五声)	倍々黄 羽	倍夾 宮	倍仲 商	倍林 角	倍無 徵	倍黄 羽	正夾 宮	正仲 商	正林 角	正無 徵	正黄 羽	清夾 宮	清仲 商
FGABCDE	D	F	G	A	C	D/E	F	G	A/B	C	D/E	F	G
仲呂均法 (五声)	倍々太 羽	倍仲 宮	倍林 商	倍南 角	倍黄 徵	倍太 羽	正仲 宮	正林 商	正南 角	正黄 徵	正太 羽	清仲 宮	清林 商
GABC#DEF#	E	G	A	B	D	E/F#	G	A	B/C#	D	E/F#	G	A
林鐘均法 (五声)	倍々姑 羽	倍林 宮	倍南 商	倍応 角	倍太 徵	倍姑 羽	正林 宮	正南 商	正応 角	正太 徵	正姑 羽	清林 宮	清南 商
ABC#D#EF#G#	F#	A	B	C#	E	F#/G#	A	B	C#/D#	E	F#/G#	A	B
夷則均法 (五声)	倍々仲 羽	倍夷 宮	倍無 商	倍黄 角	倍夾 徵	倍仲 羽	正夷 宮	正無 商	正黄 角	正夾 徵	正仲 羽	清夷 宮	清無 商
BbCDEFGA	G	Bb	C	D	F	G/A	Bb	C	D/E	F	G/A	Bb	C
無射均法 (五声)	倍々林 羽	倍無 宮	倍黄 商	倍太 角	倍仲 徵	倍林 羽	正無 宮	正黄 商	正太 角	正仲 徵	正林 羽	清無 宮	清黄 商
CDEF#GAB	A	C	D	E	G	A/B	C	D	E/F#	G	A/B	C	D

故か宮調の「武徳楽」²¹を商調、角調、羽調に移調するかたちで示している。同一の曲を例にすることによって、宮、商、角、羽の四調の曲調の相違を分かりやすく提示する意図であろうか。なお、提示されている楽譜は黄鐘均の宮調「正宮調」、商調「大石調」、角調「大石角調」、羽調「盤涉調」の四譜のみとなっているが、これは絃名を記す箏の楽譜では均が異なっても楽譜は同一となるためであろう。²²

表5

		一	二	三	四	五	六	七	八	九	十	斗	為	巾
第一	壹越調	羽	宮	商	角	徵	羽	宮	商	角	徵	羽	宮	商
		南呂	黄鐘	太簇	姑洗	林鐘	南呂	黄鐘	太簇	姑洗	林鐘	南呂	黄鐘	太簇
		B	D	E	F#	A	B	D	E	F#	A	B	D	E
第二	壹越性調	宮	宮	徵	羽	宮	商	角	徵	羽	宮	商	角	徵
		黄鐘	黄鐘	林鐘	南呂	黄鐘	太簇	姑洗	林鐘	姑洗	黄鐘	太簇	姑洗	林鐘
		D	D	A	B	D	E	F#	A	B	D	E	F#	A
第三	沙陀調	壹越調に同じ												
第四	平調	徵	宮	角	変徵	徵	変宮	宮	商	変徵	徵	羽	宮	商
		南呂	太簇	仲呂	林鐘	南呂	黄鐘	太簇	姑洗	林鐘	南呂	応鐘	太簇	姑洗
		B	E	G	A	B	D	E	F#	A	B	C#	E	F#
第五	大食調	徵	宮	商	角	徵	羽	宮	商	角	徵	羽	宮	商
		南呂	太簇	姑洗	蕤賓	南呂	応鐘	太簇	姑洗	蕤賓	南呂	応鐘	太簇	姑洗
		B	E	F#	G#	B	C#	E	F#	G#	B	C#	E	F#
第六	器食調	大食調に同じ												
第七	双調	徵	羽	宮	商	角	徵	羽	宮	商	角	徵	羽	宮
		黄鐘	太簇	仲呂	林鐘	南呂	黄鐘	太簇	仲呂	林鐘	南呂	黄鐘	太簇	仲呂
		D	E	G	A	B	D	E	G	A	B	D	E	G
第八	黄鐘調	宮	羽	商	宮	変徵	徵	羽	商	宮	角	徵	羽	変宮
	(修正案)	宮	徵	変宮	宮	角	変徵	徵	変宮	宮	商	変徵	徵	羽
		林鐘	太簇	仲呂	林鐘	無射	黄鐘	太簇	仲呂	林鐘	南呂	黄鐘	太簇	姑洗
		A	E	G	A	C	D	E	G	A	B	D	E	F#
第九	大黃鐘調	黄鐘調に同じ												
第十	水調	宮	徵	羽	宮	商	角	徵	羽	宮	商	角	徵	羽
		林鐘	太簇	姑洗	林鐘	南呂	応鐘	太簇	姑洗	林鐘	南呂	応鐘	太簇	姑洗
		A	E	F#	A	B	C#	E	F#	A	B	C#	E	F#
第十一	盤渉調	宮	角	徵	変宮	宮	角	変徵	徵	変宮	宮	商	変徵	徵
		南呂	黄鐘	姑洗	林鐘	南呂	黄鐘	太簇	姑洗	林鐘	南呂	応鐘	太簇	姑洗
		B	D	F#	A	B	D	E	F#	A	B	C#	E	F#
第十二	風江調	盤渉調に同じ												
第十三	羽調	不詳												
		南呂	南呂	姑洗	蕤賓	南呂	黄鐘	太簇	姑洗	林鐘	南呂	黄鐘	太簇	姑洗
		B	B	F#	G#	B	D	E	F#	A	B	D	E	F#

※黄鐘調の七声の配当は誤写と思われるため、筆者の修正案を付記した。

⑥仁智要録調法

「武徳楽」を例に唐の俗楽二十八調の体を提示した後には、陳暘の『楽書』に記されている調絃法が宋代の法で古法ではないことを論じ、傳玄箏賦の「鼓之則五音発」に合致する日本の箏の調絃（所伝の調絃は五声に調絃する）にこそ古法が残されている可能性があることを説く。しかし実際には日本の箏の調絃には多数のものが存することから、これらにも不審が多いと述べ、藤原師長（一一三八～一一九二）撰『仁智要録』所載の十三の調絃法を検討してい

く。
 『仁智要録』所載の調絃をめぐる所論からは、田安宗武が第七絃を宮にする調絃を本来の正しい調絃法と確信するに至った経緯が垣間見られ、箏の考察の中でとりわけ興味深いので、以下に詳しく見ていきたい。
 宗武は先ず『仁智要録』所載の十三の調絃法を解説して詳述し、末には各絃の律名と七声を併記した図を付す。これらをもとに宗武が解した十三の調絃法

を表にまとめると表5のようになる。表には参考までに対応する音名（音域は省略）も付記した。

表5のように『仁智要録』の調絃法を解した宗武は、各々の調絃法の疑点を次のように説いていく。²³

壹越調

壹越調は無射の商調（DEGAC）であるのに、箏壹越調は黄鐘の均（DEFGA）になっており、これは壹越調ではない。

平調

平調は仲呂の羽調（EGABD）であり、箏平調は仲呂の均（GABDE）になつていたので合致しているように見えるが、仲呂（G）の絃は第三絃のみであり、太簇（E）南呂（B）は各々三絃、その他は二絃で、調を詳細に論ずるときは仲呂の均にはなっていない。これは甚だしく乱雑であり、論ずるに足らない。

大食調、器食調

大食調は黄鐘の商調（EF#ABD）であるが、箏大食調は太簇の均（EF#GBC#）となつていて大食調ではない。器食調はその名すら聞いたことがない。もしそのような調があつたとしても太簇の均は（唐の俗楽二十八調の中には）存在しないから、そのような調もあるはずがない。

双調

双調は夾鐘の商調（GACDF）であるが、箏双調は仲呂の均（GABDE）となつており、これは双調ではない。

黄鐘調

黄鐘調は無射の羽調（ACDEG）であり、箏黄鐘調は無射の均（CDEGA）に合致しているように見えるが、無射（C）の絃は第五絃のみにあり、林鐘（A）

太簇（E）は各々三絃、その他は二絃ある。調を詳細に論ずる時は無射の均（CDEGA）ではない。これは甚だしく乱雑であり、論ずるに足らない。

大黃鐘調

大黃鐘調もまた名すら聞いたことがない。もしそのような調があつたとしても一調の中が乱雑である以上は、（これも）また用いるべきではない。

水調

水調は商と見える。しかし箏水調は林鐘の均（ABC#E#F）で、林鐘（A）を宮としている。これは（本来の）水調ではない。

盤涉調

盤涉調は黄鐘の均（DEFGAB）であり、合致しているように見えるが、黄鐘（D）の絃は二・六の二絃のみにあり、南呂（B）姑洗（F#）が各々三絃、その他は二絃ある。調を詳細に論ずる時は黄鐘の均（DEFGAB）ではなく、甚だしく乱雑である。

風江調

風江調は楽の調子にそのような名は聞いたことがないが、もしそのような調があつたとしても一調の中が乱雑である以上は、（これも）また用いるべきではない。

羽調

羽調はまた聞いたことがない。そのうえ仲呂（G）が宮であるべきであるが、南呂（B）姑洗（F#）が各々三絃、その他は二絃ある。そうであれば調の中が正しくない。

上記のように各調絃についての疑問を列挙した後に、壹越調・大食調・双調・水調の四調は本来の姿ではないと言つても、均はそれぞれ正しいので、この中に必ずや古法があるはずであるとして、四つの調を次のように評する。²⁴

- ・唐の俗楽二十八調の中には太簇の均はないため、大食調は唐制ではない。
- ・双調は宮絃が三八巾にあり中央でない。
- ・水調は宮絃が一四九にあり中央でない。
- ・壹越調は宮絃が二七為にあるが、二絃は倍声、七絃は正声、為絃は子声であり、七絃は十三絃の中央である。
- ・宮絃が中央にある瑟の調絃法を継承している壹越調は正に唐法である。

このように四調の中の壹越調が唐法と結論付けた宗武は、『仁智要録』に「大食調已下の十調悉く平調より柱を移す」と注記されていることに注目し、「考るに仁智要録に大食調已下の十調悉く平調より柱を移すを注せり。是を以て見れば本邦の俗みだりに平調の箏調をなし、已下の諸調はまたかれより仕出したる事あきらか也、是等を返しみるに弥壹越調唐の遺法とすべし。」と、本邦の慣習によって平調のような乱雑な調絃を作り、それをもとに大食調以下の諸調が作り出されているのであり、(平調から作り出されたものではない) 壹越調はいよいよ唐の遺法としなければならないとも説く。

次に『仁智要録』には壹越調に適用する調絃に壹越調(下壹越調)と壹越性調(上壹越調)の二つの調絃法が記されていることについて、いずれが本来の壹越調であるかを検討していき、次のように論じる。²⁵

- ・上壹越調には壹越性調や上調などの別名があるが、下壹越調は『仁智要録』には「壹越調」とのみ記され異名がないので本調子である。
- ・上壹越調(壹越性調)は後に作られたもの。『仁智要録』では横笛を基準とする旨が記されているが、壹越調の横笛(の旋律)は清黄鐘が多い。下壹越調(壹越調)は清黄鐘は希にしか用いず横笛に合わない。そのため調を上げた調絃法(壹越性調)が作り出され、それを世の中が好んだため中古以来上壹越調(壹越性調)が常用されるようになったのであろう。性調は清調という意味であるに違いない。

このように宗武は、当時あまり使用されることがなかった壹越調(下壹越調)²⁶

を本来の壹越調と考えたのであるが、では音律の上では黄鐘均宮調(D E F# A B)に合致するこの調絃が何故「壹越調」(宗武の説では壹越調≡越調は無射均商調)として伝えられてきたのか。

このことについて宗武は、壹越調の中に実際には「武徳楽」「酔公子(酒胡子)」などの正宮調の楽曲が含まれていることを指摘した上で、以下のような筋道を考える。²⁷

- ・古の楽官がその伝を失い、郷大夫がいい加減な説をなしていき、正宮調には後世伝える所の越調(壹越調)の曲が多く混じり、正宮調は希になってしまった。
- ・正宮調と越調(壹越調)は声(音階構成音)がよく似ていて、さらに正宮調の宮は黄鐘であり、俗に黄鐘を越調(壹越)という。
- ・これらのことから、正宮の楽を越調の部の中に入れてようになってしまった。すなわち宗武は黄鐘均宮調にあたる正宮調の楽曲が越調(壹越調)に混入してしまつたため、当時の壹越調の中には正宮調も含まれていると考えたわけである。

宗武はさらに沙陀調が壹越調に含まれるようになったことについても、次のような経緯を想定する。²⁸

- ・梵語で宮調のことを沙陀力という。
- ・林邑僧の仏哲等が林邑楽を伝えた楽曲の中に宮調に相当するものがあり、これを沙陀力調と言っていたのを、後世の慣習でこれに似た調を沙陀調というようになった。

これらの経緯を想定した宗武は、「是を以て案ずるに箏余調亡びて、正宮調残りしを、其宮一越調の調の宮に同じければ、誤りて壹越調とせしなるべし。」と、箏の他の調絃が亡んで正宮調が残っていたのを、正宮調の宮が壹越調の宮と同じであったため、誤って壹越調としたと結論付ける。そして「又宮調なれば沙陀調も同じ調とは云るなるべし。これらを通はし見るときは、弥下壹越調は則

正宮調なるべし。」と、壹越調に宮調の沙陀調が含まれていることも合わせて、下壹越調調絃が本来は正宮調であることを確信する。

そして最後に『楽府雜録』の「宮商角羽四調、臨^レ時移^レ柱^ニ二十八調」の記載を根拠に、「是をみて按ずるに則黄鐘・大呂・夾鐘・仲呂・林鐘・夷則・無射の七均有也。その宮商角羽の四調は各柱を變ずるにあらず。たゞ彈法を變ずるのみ。」と、箏の調絃は七均のものがあるが（同じ均では同じ調絃を用い）、宮、商、角、羽の四調は調絃を變えるのではなく、彈法を變えるだけであると論じ、卷三十の箏の考察を結ぶ。

卷三十一、卷三十二の箏譜

卷三十（箏譜一）の考察で宗武は『仁智要録』の十三の調絃法を詳細に検討し、中央の七絃を宮にする箏壹越調に唐法を見出し、その他の調絃は唐法に合わないとして排した。それ故、『樂曲考附録』の箏譜は、全てこの箏壹越調にもとづく独自の手付けによる樂譜となっている。

箏譜は卷三十一（箏譜二）、卷三十二（箏譜三）に収載されているが、卷三十一の冒頭には樂譜に先立って七均の調絃法（立均法）、各均ごとの第七絃に合わせる笙の竹名（宮絃合笙法）、七絃から十三の絃を調絃する手順（生律法）が簡潔に記される。以降、宮調、商調、角調、羽調の四調用の独自の搔合と爪調²⁹を載せた上で、樂曲譜を収録する。収録されている曲目は以下の通りである。曲目は笙譜に比べて少ないが、これは独自の手付けを行なった曲に限りがあったためか、樂譜が失われてしまったためか、今は明らかにし得ないのでいずれ再考したい。

- 卷三十一 箏譜二
立均法 宮絃合笙法 生律法
律搔合宮調 同商調 同角調 同羽調
宮之爪調 商之爪調 角之爪調 羽之爪調
正宮調

蘇合香急 賀殿急 同臨說 鳥急 同臨說 胡飲酒序 同破 同臨說 安樂
曲 同曲唯拍子 洪河鳥 武德樂 同臨說 蘇合香破

卷三十二 箏譜三

大食調

秦王破陣樂 散手破陣樂 打毬樂 還城樂 拔頭 長慶子 合歡塩

大食角調

劍氣揮脱

盤涉調

輪台 青海 千秋樂 越殿樂 同臨說

平調

五常樂急 万歳樂

越調

承和樂 蘭陵王 同曲

双調

春庭樂

四 おわりに

『樂曲考附録』の笙譜、箏譜から田安宗武の思考を辿ってみると、田安宗武は所伝の雅樂（唐樂）には原拠となった唐の俗樂二十八調の本来の在り方から逸脱しているところがあり、そのことを問題視したことが知られる。宗武が推定した唐の俗樂二十八調の本来の在り方は、黄鐘均（D E F# G# A B C#）、大呂均（E^b F G A B^b C D）、夾鐘均（F G A B C D E）、仲呂均（G A B C# D E F#）、林鐘均（A B C# D E F# G）、夷則均（B C D E F G A）、無射均（C D E F# G A）

B)の七均(七つの音程系列)のそれぞれに宮調(ファソラシドレミ)、商調(ソラシドレミファ)、角調(ラシドレミファソ)、羽調(レミファソラシド)の四調を設定するものであった。³⁰この本来の姿に対応するべく、卷十九(笙譜一)では伝を失った也・毛と、そもそも日本の所伝には無いト・計(斗)の義管を加えた合竹を考案して提示し、卷三十(箏譜一)では七絃を宮にする調絃を本来の調絃と説いた上で、この調絃の二十八調への適用法を提示しているのである。また、唐の俗楽二十八調の体を示すために、卷十九(笙譜一)には「安楽曲(宮調)」「弄槍(商調)」「赤白桃李花(角調)」「五常樂急(羽調)」の四曲を例に二十八調に移調した楽譜を作成して載せ、卷三十(箏譜一)には「武徳楽(宮調)」を例に宮、商、角、羽の四調に移調した楽譜を載せる。

上記は宗武が考えた唐の俗楽二十八調の本来の姿であるが、実際に日本に伝来していたのは二十八調の全てではなく、その一部であった。そしてそれらは平安中期以降は壹越調、双調、太食調(以上、呂)、平調、黄鐘調、盤涉調(以上、律)の六調子にまとめられて伝えられてきた。田安宗武は『楽府雜録』と『事林広記』を勘案して、これらの所伝の六調子の原調を以下のように比定する。

- 壹越調 || 越調 (無射均商調)
- 平調 || 正平調 (仲呂均羽調)
- 双調 || 道宮調 (仲呂均宮調)
- 黄鐘調 || 黄鐘調 (無射均羽調)
- 盤涉調 || 般涉調 (黄鐘均羽調)
- 太食調 || 大石調 (黄鐘均商調)

この対応は現在の解釈とは少し異なるところがあるが、注目に値するのは俗楽二十八調との関係を楽曲単位で具体的に検討することで、宗武は所伝の楽曲の中にはこれらの対応関係に収まらない曲が存することを見出している点である。

そして、宗武は日本に伝来した調にさらに次の四調を加える。

- 正宮調 (黄鐘均宮調)
- 蘇合香、安楽曲 (安楽塩) 等

- 大石角調 (黄鐘均角調) 劍氣禪脱
- 小石調 (仲呂均商調) 泛龍舟、感城樂等
- 越角調 (無射均角調) 赤白桃李花

宗武はこのように日本に伝来した調は、正宮調、大石調、大石角調、般涉調(以上、黄鐘均)、道宮調、小石調、正平調(以上、仲呂均)、越調、越角調、黄鐘調(以上、無射均)の三均十調と考えた。そのため『楽曲考附録』収載の楽譜はいずれもこの三均十調に再編した上で記されているのである。そして他に類例を見ないものとして注目されるのは、笙譜では調子譜が三均十調に合わせた独自の編曲になっていること、箏譜では七絃を宮にする調絃を全ての調に適用しているために、所伝のものとは異なる手付けの楽譜になっていること、宮、商、角、羽の四調用の独自の箏の掻合・爪調を載せていること等である。

このように『楽曲考附録』の笙譜、箏譜から知られる田安宗武の目指した復古の形は、所伝の転訛を修正した唐の俗楽二十八調の本来の姿への復古であったと言えるであろう。

ところで、江戸期の儒学者には中村惕斎(一六二九―一七〇二)のように日本の雅楽(唐楽)が唐では俗楽にあたることから、古代中国における本来の雅楽である三代の古楽の復古を希う者もいた。また一方では荻生徂徠(一六六六―一七二八)のように日本の雅楽を三代の古楽の遺声とする儒学者もいた。では田安宗武は三代の古楽との関係をどのように考えていたか。この問題は『楽曲考附録』の笙譜、箏譜の範囲を超えるので別稿に譲るが、中央にあたる第七絃に宮をあわせる箏の調絃を瑟を継承したものとして重要視していることや正宮調を特に重んじていることは、この問題と関係しそうである。

註

- 1 東京大学附属図書館所蔵(南葵文庫)(F20-82)。句読点は引用者による。
- 2 岸辺成雄他「田安德川家蔵楽書目録―その資料的意義」(『東洋音楽研究』四一・四二、一九七七年、五七―一三八頁)。また、国文学研究資料館に寄託された田安德川家伝来の古典籍の目録には、人間文化研究機構国文学研究資料館編『田藩文庫目録と研究―田

- 安徳川家伝来古典籍」(青裳堂書店、二〇〇六年)があり、その資料の意義についての論考には、福島和夫「田安家と楽書」(田安徳川家蔵書と高乗勲文庫 二つの典籍コレクション) 臨川書店、二〇〇三年) 所収、「日本音楽史叢」和泉書院、二〇〇七年再収) 等がある。
- 3 廣瀬信夫「田安宗武の琵琶研究」『楽曲考附録』卷三十三について」(『藝術文化研究』二、一九九八年。一六九―一八六頁) 等。
- 4 国文学研究資料館架蔵の田藩文庫本には、その他に『楽曲考附録』の卷二十五「鬻築譜」(配架番号、五九二)、卷一から卷十八「舞譜」(配架番号、五九二)を抄出した写本も伝わる。
- 5 『體源抄』は『覆刻日本古典全集 體源抄』(現代思潮社、一九七八年)による。なお、『體源抄』では「亡」「斗」と記されているが、『楽曲考附録』では「毛」「計」と表記している。均は西洋の楽理の調号に相当する考え方で、十二律の任意の一音を基準にして三分損益法で作りに出される七音からなる音程系列をさす。例えば黄鐘(D)を基準にすると、D E F# G# A B C#の七音からなる音程系列が作られるが、これを黄鐘均と称する。なお、三分損益法は元の音律から三等分の一を加減する(加えると完全五度上の音律を得、減らすと完全四度下の音律を得る)ことによって音律を求めていく方法である。
- 6 三分損益法で得られる七声の階名は、宮、商、角、変徵、徵、羽、变宮と名付けられ、宮を主音とする調を宮調、商を主音とする調を商調などと称する。
- 7 長谷部剛、山寺三知共編訳『林謙三「隋唐燕楽調研究」とその周辺』(関西大学出版部、二〇一七年)、岸辺成雄著『唐代音楽の歴史的研究 続巻』(和泉書院、二〇〇五年)、拙著『平安朝の雅楽 古楽譜による唐楽曲の楽理的研究』(東京堂出版、二〇〇五年)等。但し、『楽府雜録』においても四調の記載の順序は羽、角、宮、商となっている。また、『事林広記』の記載と『楽曲考附録』「唐俗楽調の辨」の引用文は一致しないところがある。
- 8 『楽府雜録』は田藩文庫に写本が伝わるが、『事林広記』は田藩文庫の目録には見えず、宗武が参照した『事林広記』を特定できていないため、ここではこの問題については立ち入らないことにする。なお、『楽府雜録』『事林広記』所載の調については、元禄三年(一六九〇)成立の安倍季尚著『楽家録』卷三十五調考正でも既に詳しい考察がなされているが、『楽家録』では『事林広記』で閏調としているものが『楽府雜録』では角調とされていることについて、なぜそのようなになっているか分からないと記している。
- 9 所伝の双調の笙譜に現れる合竹は十乞一比凡乙下(G A B C D E F#)で道宮調(G A B C# D E F#)と一致しないが、このことについて宗武は『楽曲考』卷七「春庭楽」の中で「無射を用ゐて應鐘を用ゐざるは此二律笛鬻築あやとりて律をなすにて笙師あやまれる也」と、無射(C)を用いて應鐘(C#)を用いないのは笙師の誤りと解している。なお所伝の琵琶譜では双調は宗武の謂う道宮調(G A B C# D E F#)と一致している。(本稿では『楽曲考』は国文学研究資料館所蔵(田藩文庫)(一五八九一―一〇)に拠った。但し、引用文の句読点は引用者による。)
- 10 『楽家録』は『覆刻日本古典全集 楽家録』(現代思潮社、一九七七年)に拠った。但し、引用文の句読点は引用者による。
- 11 筆者は『平安朝の雅楽 古楽譜による唐楽曲の楽理的研究』(東京堂出版、二〇〇五年)においてこの問題を追求したが、拙著の分析と田安宗武の分析は一致しないところもある。その点については稿を改めて検討したい。
- 12 林謙三「笙律二考」(『奈良学芸大学紀要』三、一九五四年、一―三三頁。東洋音楽学会編『雅楽 古楽譜の解説』音楽之友社、一九六九年再収。)
- 13 『安楽塩』を「安楽曲」と表記することについて、宗武は『楽曲考』卷八「安楽曲」に「多くは安楽塩とかけり。続教訓抄に安楽曲ともいふと云り。考るに唐に塩の字を用うるは樂の作りに故あり。曲の字はなべて用う。然るに此曲三台塩の姿といかはりたれば曲の字ぞうべ也ける」と記している。なお宗武は「安楽曲」をとりわけ好んだようで、同書で「此曲ことにたくみにして、且定法にかなへり。本説なるべし。すべて此曲今この国にあなる楽曲にかばかりなるはなし。皇帝蘇合香などほことにすぐれたれど設けておもしろく作りしなるに、是はさる設けたる事もあらで正しく作りたる中に美はしさのあれば、ゑもいはずおもしろき也。誠に楽曲の本体なれば、楽作らん人は是をもてかゝみとすべき也。」と絶賛している。
- 14 所伝では「赤白桃李花」は黄鐘調であるが、宗武は『楽曲考』卷五「赤白桃李花」で「通志略に赤白桃李花亦曰桃李、唐高祖時歌草木二十一曲之中とあれば此曲も唐国より渡りたるなり。越角調の楽なり。しかるを世の人黄鐘調とおもへるより終の詞たえれば太簇もて曲を終わるなどみだりに説を作り出し人も有けり」と、本来は越角調の楽曲であったことを主張している。
- 15 三分損益法は「往而不返」と言われるように、十三番目に得られる音律は最初の音律の一オクターブ上の音律より少し高くなり、音律は無限に生み出されていく。それ故、三

分損益法による音律では十二律の音高は起点に据える音律によって決定される。毛、計、トを欠く十七管笙では凡を起点にした通常の三分損益法で比と十を得ることはできないため、所伝の調律では凡から逆生で得ることになるが、この場合は実質上の三分損益法の起点は比(C)となる。

17 「調子」譜の古いものは、建仁元年(一一〇一)豊原利秋撰『鳳笙調律呂卷』、建武四年(一一三七)豊原龍秋撰『鳳管譜』、応安三年(一一七〇)豊原英秋撰『瑞鳳集』等の豊原家の楽人による笙譜、陽明文庫伝来『鳳笙譜 調子譜』(撰者不詳、十三世紀)十五世紀か)などが知られる。これらの楽譜は細部に異同が見られるが、枝調子を含む構成になっていること、笛や箏に比べて長大な構成になっていることは変わらない。なお永正九年(一一五二)成立の『體源抄』にも「調子譜」が収められているが、『體源抄』の「調子譜」は現行譜にほぼ一致する。

18 豊原家の笙譜に記されているもので、『體源抄』にも記されている。細部は楽譜ごとに異なるが、以下、本稿では『體源抄』の文言に拠った。

19 美(G#)が頻出しているので、完全には一致しないのであるが、この点については宗武は不問に付しているようである。

20 「楽曲考」巻一の「皇帝破陣楽」に「越調とは本名なり。俗に一越調といふ。」と見える。「武徳楽」は壹越調に属する楽曲であるが、『楽曲考』巻八「武徳楽」に「越調の中には入たれど正宮調の物也」とあるように、宗武は正宮調の楽曲と考えていた。

21 例となる楽譜を掲げた上で、例えば「黄鐘均之宮調 正宮調 武徳楽」では「大呂均之宮調 正高宮調、夾鐘均之宮調 仲呂宮調、仲呂均之宮調 道宮調、林鐘均之宮調 南呂宮調、夷則均之宮調 仙呂宮調、無射均之宮調 黄鐘宮調 右六宮調、正宮調の譜面に同じ」と、譜面は同じである旨が注記されている。

22 原文には「夫壹越調は無射の商調也。しかるに箏壹越調と云ものは黄鐘の均也。是壹越調にあらず。又平調は仲呂の羽調也。箏平調と云物は太簇を宮とすといへども実は仲呂の均也。是正に其実合るに似たり。しかして仲呂の絃唯三のみにあり。太簇南呂各三絃自餘或は二絃有。律を生ずるの序を以て云時は仲呂宮たりと云ども調を詳に論ずるときは仲呂の均にあらず。しかれば是はなはだ猥り也。論ずるにたらず。大食調は黄鐘の商調也。箏大食調と云ものは太簇の均也。是大食調にあらず。また器食調はその名だに聞もおよばざる事也。もしざる調ありとも太簇の均なきうへは其調にもあるべからず。又調は夾鐘の商調也。箏双調と云るものは仲呂の均也。是双調にあらず。また黄鐘調は

無射の羽調也。箏黄鐘調と云ものは林鐘を宮とすといへども、実は無射の均也。是正にその実合るに似たり。しかして無射の絃唯五のみに有。林鐘太簇各三絃自餘或は二絃有。律を生ずるの序を以て云ときは無射宮たりといへども、調を詳に論ずる時は無射の均にあらず。しかれば是はなはだ猥り也。論ずるにたらず。大食調もまた名だに聞もおよばざる事也。もしざる調ありとも、一調の中猥りなる上はまた用うべからず。水調は商と見えたり。しかるに箏水調と云ものは林鐘の均也。しかして林鐘をもて曲の宮とす。是水調にあらず。盤渉調と云ものは南呂を宮とすといへども、実は黄鐘の均なり。是正にその実合るに似たり。しかして黄鐘の絃唯二六二絃のみに南呂姑洗各三絃自餘或は二絃なる有。律を生ずるの序を以て云ときは、黄鐘宮たりといへども調を詳に論ずる時は黄鐘の均にあらず。しかれば是甚猥り也。風江調は楽調子はざる名も聞えねど、もしざる調ありとも一調の中みだりなる上はまた用うべからず。羽調はまた聞もおよばざる。そのうへ仲呂宮たるべけれども南呂姑洗各三絃自餘或は二絃有、しかれば調中正しからず。」とある。

24 原文には「壹越調大食調双調水調の四調は其実にあらずといへども其均各正し。此中必古法有べし。是を考るに夫唐二十八調の中、太簇の均なし。しかれば大食調は唐制にあらず。壹越調正に唐法とす。いかむとなれば箏も瑟に本づく。しかるに瑟の宮絃中央に有。今双調は宮絃三八巾に有。是中央の声にあらず。今水調は宮絃一四九に有。また中央の声にあらず。壹越調は宮絃二七為に有。是を以見れば二絃倍声七絃正声為絃子声なるべし。しかして七絃は則十三絃の中央也。しかれば是唐法也けり。」とある。

25 原文には「但壹越調二柱有。一柱性調と名づく。また上調と云。是中古以来常に用ひて、壹越調たま用う。しかして下壹越調と呼。性調を上壹越調と呼。しかれども二調いづれかもとなると云事をしれるもの或はすくなく。仁智要録を見るに、下壹越調を壹越調として異名なく、上壹越調を壹越性調としてまた上調と云よし見えたり。しかれば、かの譜下壹越調を以本調子とす。また今考るに、下壹越調本にして、上壹越調は後に制せしものなるべし。いかむとなれば、仁智要録を見るに、横笛をもて箏調の準とする事見えたり。三五要略もまた横笛をもて琵琶を調ぶる事見えたり。夫横笛箏の如きは息に依て音変し安し。笙はその律殊に正し。その正しきを準とせずして正しからざるを準とす。是中古横笛をとせしが故なるべし。しかして壹越調の曲、横笛多く清黄鐘をふく。しかるに箏下壹越調を用うるときは清黄鐘を希に用ひて、もはら正黄鐘を用う。よつて横笛に同じからず。ここを以て調をあげて一法をなすなるべし。しかして世是を好で中

- 古已来常となりしなるべし。かくのごとく見れば性調は則清調なるべし。」とある。
- 26 下壹越調は江戸時代には箏の師範家の四辻家が相伝していた調絃法で、通常の楽曲の習得が済んだ段階のものにのみ伝授する調絃だったらしい。
- 27 原文には「按ずるに黄鐘の均を以て一越調を弾ずるは今伝えし所の楽曲、武徳楽、醉公子一越調に有。しかしてその調法を考るに 正宮調也。是中古楽官その伝を失し、郷大夫みだりに浮説を附す。かの正宮調黄鐘とするものは、後世伝ふる所、越調の曲多して正宮調希也。しかも正宮調其声相似たり。且正宮調の宮黄鐘也。俗黄鐘を越調といふ。是等に依て遂に正宮の楽を越調の部中に入しなるべし。」とある。
- 28 原文には「また越調の中に沙陀調有。案ずるに梵語宮調を云て沙陀力とす。かの沙陀力調の中、安楽曲、一徳塩、渋谷鳥、正宮調也。かの林邑の僧仏哲等林邑の楽を伝て、しかして其中宮調なる有て、是を沙陀力調と云しを、後世の俗、其調に似たるを沙陀調とはいへるなるべし。」とある。
- 29 所伝の搔合と爪調は呂(壹越調・双調用)、呂(太食調用)、律(平調・黄鐘調・盤渉調用)の三種。
- 30 田安宗武の解した俗楽二十八調は、叡覧にも供したよう東山御文庫に伝来する「俗楽二十八調図」(勅六〇一四一二)は田安宗武の解した俗楽二十八調に基づく図になっている。

「本稿は、日本学術振興会科学研究費「近世日本で展開した楽律学の成果と意義」による成果の一部である。」

田安宗武の雅楽研究序説

— 『楽曲考附録』の笙譜・箏譜による —

遠藤 徹*

音楽・演劇講座（音楽分野）

(2021年8月30日受理)

ENDO, T.: An Elementary Study of Gagaku Research by TAYASU Munetake: Based on the Sho and Koto Scores of Gakkyokuko-Furoku. Bull. Tokyo Gakugei Univ. Division of Arts and Sports Sciences., 73: 369-390. (2021)

ISSN 2434-9399

Abstract

TAYASU Munetake (1715-71), the second son of Yoshimune Tokugawa, the eighth shogun, is not only famous as a Kokugaku scholar, but is also known for his knowledge of gagaku and his research on gagaku with the aim of restoration. This paper considers how Munetake saw Gagaku at that time and what kind of reconstruction he wanted to do, based on the sho and koto scores in the "Gakkyokuko-Furoku". Analyzing the sho and koto scores in the "Gakkyokuko-Furoku", it became clear that Munetake found that Japanese gagaku (Togaku) was different from the original way of the Tang dynasty 28-tones, and regarded it as a problem. In addition, it can be said that Munetake Tayasu's study of gagaku aimed to restore Japanese gagaku to the original form of the 28-tone Tang dynasty.

Keywords: Japanese early modern, Gagaku, Tang dynasty 28-tones, tuning, Munetake Tayasu, Music restoration

Department of Music and Theater, Tokyo Gakugei University, 4-1-1 Nukuikita-machi, Koganei-shi, Tokyo 184-8501, Japan