

琵琶譜新考

—— 特にその記譜法・奏法の変遷について ——

林 謙 三

(美術教室)

目 次

I 前 言	II 譜字・記号・符号
III 案 譜 法	IV 結 言
附録 1 琵琶諸調子品旧考の正誤	2 南宮譜序・奥書をめぐって

I 前 言

4絃4柱の琵琶はイラン地方に起源をもつリュート族の楽器で、中国六朝代には北方の諸国に流布、隋を経て唐代にはもっとも愛用され、胡樂・俗樂の絃楽器の王者の地位を保持していた。またこの琵琶と共に名を馳せた五絃琵琶（五絃）はインドに起源をもち中央アジアを経て六朝末に中国に入った楽器であるが、中国においてはこの2種の琵琶とも共通の楽譜——もっとも五絃は琵琶より1絃多いだけに、それに応ずる多い譜字を用いる——をもっていた。この2種の唐譜を明示する資料が今日3点知られている。すなわち正倉院にある天平琵琶譜、フランスの *Bibliothèque Nationale* にある中国敦煌発見の琵琶譜とわが陽明文庫にある五絃譜である。これらについては、1938年以来すでに3論文を発表しているが、唐譜と後世の譜との間にあるかなり大きな表現の差のために奏法については疑問を残したところが若干あった。それらもその後次第に明白になってきていた折柄、最近寓目の新資料によって一段と唐譜に対する理解が深まってきたので、ここに改めて唐譜・和譜を再検討し、その表現形態と奏法を追求し、唐譜から和譜へと、その記譜法と奏法がどのように変遷していったかを探ってみようと思いたのが本考である。

資 料

琵琶譜には新古の表現上の差がある。これを時期的に大別すると次の3期に分属できる。第Ⅰ期、奈良時代——平安初期、第Ⅱ期、平安初期——中期、第Ⅲ期、平安中期——現代。

第Ⅰ期では唐譜の形態を正しく表現し、第Ⅱ期では唐譜の和風化の第一歩を示し、第Ⅲ期では和譜が固定化して発展を終えた。以下本考の資料として用いる琵琶譜をその実年代は別として、その表現形態を基として以上3期に分けて掲げ、その概略を紹介する。

第Ⅰ期

1) 天平琵琶譜 正倉院古文書(続々修37帙)中、天平19年7月27日附、写経料紙納受帳の紙背文書断簡で、「黄鍾番假崇」と題し、曲の中間に「調」字を挿み、その前後に琵琶譜を6行に記している。終りは欠損。三五要録所収の返風香調の番假宗(2種)との比較から「調」以前は琵琶の撥合の類であり、以後が本曲にあたる事が明らかである。「黄鍾」は琵琶の黄鍾調の意と認めてよい。調絃はEH e a——奈良時代ではA e a dか。略称〔天〕。

研究論文：林謙三・平出久雄、琵琶古譜の研究(月刊楽譜、vol. XXIX no. 1, 1938)

2) 敦煌琵琶譜 フランスの P.Pelliot 博士によって敦煌石室から発見されたもの (Pelliot no. 3 8 0 8)、五代の筆写をもって「長興四年、中興殿応聖節講經文」と題した首尾完備の卷子で、末に「宋王忠孝奉堯天算等」の語があることから宋人の補記のあることを知る。琵琶譜はその紙背に3様の筆致で3群に書かれ、しかも途中で第Ⅰ群・第Ⅱ群が頭欠の曲に始まっていることから、3群の譜の故紙をつぎ合せて1巻として件の講經文を書いたものとみられる。

第Ⅰ群--1 品弄 2 …弄 3 傾盃楽 4 慢曲子 5 又曲子 6 急曲子
7 又曲子 8 又慢曲子 9 急曲子 10 又慢曲子

第Ⅱ群--1 1〔頭欠曲名不詳〕 1 2 頃盃楽 1 3 又慢曲子西江月 1 4 又慢曲子
1 5 慢曲子心事子 1 6 又慢曲子伊州 1 7 又急曲子 1 8 水鼓子 1 9
急胡相問 2 0 長沙女引

第Ⅲ群--2 1〔頭欠曲名不詳〕 2 2 撒金砂 2 3 營富 2 4 伊州 2 5 水鼓子

以上3群の曲は1群それぞれ一定の調絃をもって書かれたことは明らかで、私はそれらを、各第Ⅳ絃をaとして、第Ⅰ群(H d g a)、第Ⅱ群(A c e a=風香調)、第Ⅲ群(A #c e a=玉神調)と推定している。略称〔敦〕。

研究論文: 上掲、琵琶古譜の研究。その校訂増補として— K.Hayasi, Study on explication of ancient musical score of *p'i-p'a* 琵琶 discovered at *Tun-huang* 敦煌, China (Bulletin. Nara Gakugei University, vol.V, no. 1, 1 9 5 5) = 潘懷素訳、敦煌琵琶譜の解読研究(上海音楽出版社、1 9 5 7); K.Hayasi, On ancient musical score of *p'i-p'a* 琵琶 discovered at *Tun-huang* 敦煌 (Proceeding of the Japan Academy, vol. XXXⅡ, no. 7, 1 9 5 6)。上記諸論文の批評を含めて—饒宗頤、敦煌琵琶譜読記(新亞学報、vol.VI, no. 2 1 9 6 0)。

3) 五絃譜 近衛家世伝のもので陽明文庫にある。今まで外題の五絃琴譜の名をもって知られ、かつては国宝に登録されていた。しかし内題は単に五絃とあって、譜の体裁からしても琴譜ではなく、琵琶譜であることは明白であるので私は、つとに五絃譜と呼んでいる。書写の年代は平安中期であろうが、内容的には奈良時代末期のものとしてよい。目次に調曲并廿七種として調と称するもの、平調・大食調二種・一越調・黄鍾調・盤涉調の6種と、曲と称するもの、王昭君 夜半楽 何滿子 六胡州 如意娘 天長久 薛聞提 惜々塩 崇明楽 秦王破陳楽 飲酒楽 聖明楽 武媚娘 弊弊兒 韋卿堂々 三台 九明楽 胡詠詞 蘇羅密 平調鳳凰 移都師の21種(目次は廿種曲)を掲げている。但し本文には別に上元楽を加えているので調曲并廿八種でなければならない。しかもこの排列は同一調によって統合されておらず、はなはだ雑駁であるのは、原譜本のままの書写でないことを示している。奥書に本文とは別筆で「承和九年三月十一日書之」とあるのは後人の補筆にすぎず、それより注目すべきは夜半楽の末に「五年潤十一月廿九日石大娘」の記のあることで、これによって本譜の原本のあるものが宝亀4年(A. D. 7 7 3)に石姓の夫人によって書かれたか、所持されたものであることを知る。思うに宝亀4年を溯る近い年代に唐より舶載した五絃譜があり、同類の楽譜を後に集めて書写したものか、そのまた書写が本譜であろうか。五絃は琵琶より1絃多いだけに琵琶の20譜字より更に多くの譜字を用いるのはもとよりである。本譜に 子 九 中 口 四 五 小 の琵琶譜に見えない字を用いているのもこの故である。調絃の種類は次の4種が見出されるだけである。略称〔五〕

大食調・盤涉調 (E H d #f a) 一越調 (D A d e a) 平調 (E H d e a)

黄鍾調・黄鍾角 (E A c e g)

研究論文: 羽塚啓明、五絃譜管見(東洋音楽研究、vol. 1, no. 1, 1 9 3 7); 林謙三、国宝

五絃譜とその解読の端緒(日本音響学会誌、2、1940)。原譜本の校勘、五線譜訳、並びに旧論文の補充論文はすでに用意されている。

第Ⅱ期

4) 琵琶譜 宮内庁書陵部本(旧伏見宮家蔵)。甲本(2巻)・乙本(1巻)がある。甲本のうち1巻がコロタイプ版に付して刊行される。甲本は毎紙12行の罫引色紙をつぎ合した卷子である。その内容：①南宮(貞保親王)琵琶譜は、序・目次・調子譜13種〔欠あり〕・手弾用手法・調子品法・案譜法・奥書〔下欠〕からなり、②琵琶諸調子品は開成三年、藤原貞敏が唐の廉承武から受伝したことを示す奥書をもっている。これは壱越調等27種の調子と絃合を列記したものである。甲本の他の1巻は琵琶諸調子(別筆)の内題をもち、内容は風俗譜大鳥以下、風香調(黄鍾調)6曲・返風香調(双調)10曲・黄鍾調(平調)7曲〔下欠〕・返黄鍾調(大食調・乞食調)9曲〔頭欠〕・風香調(盤涉調)9曲を収めている。甲本は平安末期に近い年代の写であるが、出版される1巻は醍醐帝時代の譜式もやや残し、唐譜と完成した和譜との中間の譜の相をもち、音楽史の資料として高く評価すべきものである。刊本略称〔南1〕。

乙本(院禅本)は表は罫引の卷子である。その内容は甲本(刊行本)の全内容の他に別の調子譜をも収めている。すなわち次のごとくである。①南宮琵琶譜〔序・目次ともに欠く〕・調子譜14種〔甲本に不載の調子十一条・曲百三十七条の名目を附す〕・手弾用法・案譜法・奥書、②琵琶調子譜18種〔①の調子譜と異同あり〕・案譜法、③〔裏書〕一琵琶諸調子品〔内容甲本のそれと同じ〕その最後に「治暦五年三月廿六日、於東山書了僧院禅」の識語があるが、乙本(表裏とも同筆)の書写年代は遙かに下るものといわれている。略称〔南2〕。

甲乙二本は互に譜字の書体、符号等に少差があり、相異なる底本に基いていることは明らかである。刊本の欠は乙本によって補われるし、乙本の書写の脱誤は却って刊本によって正することができる点、書写年代の差を無視して甲本と共に資料として重んずべきものである。

第Ⅲ期

5) 琵琶譜 源経信筆 宮内庁書陵部本(旧伏見宮家蔵)。卷子品一巻。経信が源資通から受伝した琵琶の手や楽を集めたもので、奥書に「件手并楽等所受習、従兵部卿資通卿也、資通卿者信明弟子也、信明者博雅二男也、仍次第習来也」とあり、別に「応保三年、自禅閣所下賜也、帥大納言経信卿自筆、二条殿御物也、可秘々々々花押九条兼実」の記がある。書体は尋常。本譜の紹介に小松茂美、平安朝の琵琶の譜(ミュージアム、84、1958)がある。

6) 琵琶譜 春楊柳 岩田家蔵。罫引卷子の断簡である。平安末の書写で平調の春楊柳1曲(首尾完)を収めている。本譜の紹介には上記、小松茂美、平安朝の琵琶の譜がある。

7) 三五要録 十二巻 藤原師長撰 平安末の琵琶譜の庄巻で、同じ著者の手になる箏譜の仁智要録と共に後世永く重んじられている。その内容は案譜法・調子品・催馬楽以下、唐楽諸調曲(壱越調・沙陀調・平調・大食調・乞食調・性調・双調・黄鍾調・水調・盤涉調)・拍楽曲その他である。このうち特に首巻の案譜法・調子品が本考の重要資料となる。調子品の始めに武后撰楽書要録から転載したとみられる琵琶旋宮法があり、つぎに収めた諸調子の撥合や手の類は、およそ藤原貞敏が唐から伝えたものを中心とし、わが国での撰定も含んでいるかと思われるものがある。時代的にかかなりの変移を生じていることは上記4)の琵琶譜との比較対照によっても明らかである。略称〔三〕

8) 三五中録 藤原孝時撰 およそ三五要録の譜説を祖述し省録したもので、その調子品も同譜を掲げている。しかし三五要録に見ない貴重な細注が施されているのは看過できない点であ

る。

9) 三五奥秘抄・音楽雑々集・愚問記上巻 合冊 明治17年山井基万の書写の奥書のある伏見宮家本で、原本は宮内序書陵部にある。このうち三五奥秘抄には後伏見院・光厳院・崇光院の宸翰より書写とある撥合・調子譜7曲その他、案譜法を収む。賀茂清茂書の識語あり。音楽雑々集には風香調・返風香調・黄鍾調・双調・平調・返黄鍾調の琵琶の散声・柱声にあたる7声位と貞敏の琵琶諸調子品中の16調子その他を収めている。

Ⅱ 譜字・記号・符号

奈良時代の唐楽で用いた琵琶譜は天平琵琶譜の断簡が示すように唐譜そのままである。これは琵琶譜だけには限らず、他の楽譜のすべてが舶載の唐譜を忠実にまもったものと考えられる。中国では五代に入っても依然前代の唐譜を用いていたことを敦煌譜が示しているのに、わが国では同年代にすでに和風化の実績をあげつつあったのである。もっとも第Ⅱ期にあたるこの時代では譜の表現の上でこそ、唐譜に見られない演奏上の注書を加えてはいたものの、全体的にはかなり忠実に唐譜の約束をまもったものと思われる。第Ⅲ期では完全に和風化し、譜字も転訛し尽し、奏法も整理され、譜式も統一されて、その後に変化を生ずる余地を与えないまでに固形化した。これらを、 譜字 記号 符号 の上で探ってみよう。

1 譜 字

上記資料にあげた楽譜に見られる譜字には新古の差があり、これを弁別することによって、おのずからその譜の原本の新古を判断することをうるほどである。そこでこれらに見られる譜字の一覧表を下に掲げてみる。笙譜字は琵琶譜字と共通するものがあり、ここにも新古の差が両譜に平行的に見られるので、古体の琵琶譜字に対しては正倉院の南倉の笙の管側の墨書に見られる古体の譜字を、近体の琵琶譜に対しては近体の笙譜字を併せて掲げることとする。

表 1

1	古笙筭墨書	一ユル	レス十乙レ	リセロミ一	上ハ	ムヤ	
	天平譜	一 凡 斗	レス十レ	リセロ	上ハ	ムヤ	
	敦煌譜	一ユルフ斗	レス十乙レ	クセロミ	上ハ	ムヤ	
2	五絃譜	一エルフ斗	レス十レ	クセロミ	上ハ	ムヤ	子九中口四五小
	南宮譜	一エル斗	レ下十乙レ	クセロミ	上ハ	ムヤ	
3	南宮譜 元釋本	一エルフ斗	レス十乙レ	クセロミ	上ハ	ムヤ	
	近体譜	一エ凡斗	レ下十乙コ	クセロミ	上ハ	ムヤ	
	近体笙譜	一エ凡毛	乙下十美包	行セロミ	上ハ	ト千也	

〔※〕

この表を通して〔南1〕〔南2〕のうちに古体字(スレミヤ)と近体字(斗下コ之也)の混在するのを見る。このうち斗又はけが斗に転訛したのは古体が斗の草体にもみえるところから生じたものであろう。古体のレが、近体では琵琶のレ(オツ)笙の乙(オツ)となり、古体の琵琶笙の乙が却って後世ピ(笙:美)と呼ばれているのは一見おかしいが、呼称は後人の勝手につけたものであり、古くからレが角を落してレとなり、乙がそのまま乙になっているために後の琵琶写

譜ではしばしば二者が混同して書かれている。本来ヌは下ではないのに下にしたのも転訛であろう。古笙墨書に下と書いた1例があるが、これはむしろ後人の書き加えとみてよい傍証がある。レがコに転訛する道程を示す例が〔南1〕〔南2〕に見出される。〔南1〕はひと書き、これを〔南2〕ではレテフの3体で現わしている。レは始めは之であったのだろうか。〔南1〕には明らかに之とあり、〔南2〕には稀に之と書いている。三とも読めないこともない。ヌは也の草体で別に論議するほどのこともない。〔南2〕にはヌを多く用い也を混じている。

2 記号と符号

譜字の傍らまたは間に挿んで譜字を意味付け、又は楽譜の反覆等を示すものに記号がある。

第Ⅰ期には「火」「丁」はすべての譜に見られ、「同」「同同」「同同同」〔五〕、「住」「王」「今」「合」〔敦〕が後世の返付の記号として用いられている。

第Ⅱ期には「火」「丁」「了」「由」が多く用いられている。

第Ⅲ期には「火」「丁」「引」を用い由は撥合・手に用いるのみ。曲の反覆には「同」を用いることが次第に遠ざかり、その代り返付の語を用いる。太鼓拍子を示す「百」も記号といえはいる。

文字以外のものをもって譜字に添え、主として奏法を指示するのが符号である。記号に比べて時代的な移りかわりがいちじるしく、第Ⅰ期と第Ⅲ期とは全く別物の観を呈するほどである。

第Ⅰ期の符号にはおよそ表2(a-k)のごときものがあり、その何れも第Ⅲ期には見られない。このうちjは太鼓拍子の符号で〔敦〕に用い、kは譜字の右に付すもので間拍子符に間違われやすいが、実は別の意味をもつことは後に述べるがごとくである。

第Ⅱ期の符号には表2(l-t)のごときものがある。もっとも、ここにみられるものは同期の符号の真の姿をどの程度伝えているかに問題がある。資料の〔南1〕〔南2〕の何れにも不一致の点がかかなりあって、必ずしも書写年代の古い〔南1〕の方が正しいとはいききれないものもある。この点から第Ⅰ期の符号に近づけて訂正してみる必要も生じてくる。〔南1〕は符oを多

表 2

	a	b	c	d	e	f	g	h	i	j	k		
Ⅰ	フ	レ	五	ヒ	一	ク	ハ	ヤ	九	四	セ	ミ	ノ
Ⅱ	一	m	n	o	p	q	r	s	t				
	一	二	ナ	一	レ	七	ハ	ヒ	一				
Ⅲ	ウ	v	w	x									
	火	ハ	ル	ミ									

用し、これにあたる〔南2〕は符n、または符mを用いて2譜の何れが正しいのかを惑わすことが多い。符oは第Ⅰ・Ⅲ期にも現われないところで、〔南1〕の特奇の体であることは明らかであるので、むしろ〔南2〕の符n又は符mの何れかを符oとしたものかとも思われる。符qは第

Ⅰ期の特有のもので、次期には消失する。また手弾のときは譜字の上下右に点を付けてそれぞれの意味を与えているが、譜字の右点は撥を用いる場合も同じで第Ⅰ期のそれと関連をもっている。

第Ⅲ期の符号には表2(u-x)のごときものがある。これらは今まで久しく伝え用いられているものである。符uは放撥、符vは返撥、符wは懸弾(割撥)、符xは搔洗である。

3 総合的観察

第Ⅰ期の譜、すなわち唐譜は古体譜字を用いる。そして1拍1譜字を基本とし、1拍2字のときは「火」を挿むのを原則とするが、「火」は省略されることが多い。唐譜にも大小の譜字を用いるが、その音価は一見無差別で、次期に現われる「弛」のように、1拍子のうちで左手をもって操作するのと意味を異にしている。破のような拍子ものの曲には〔敦〕に見るように、規定の拍子毎に譜字の右に「口」符をつけるのが正しい。しかしこれも〔天〕〔五〕には全く見られない。もっとも〔天〕は本来無拍子のものであるが、〔五〕は序・破を含んでいる。弾停の記号の丁に与えられた拍子数は不定で、1拍子もあれば2~3拍子もある。譜の右につける斜線は起筆点より下行(符a)するか、上行(符b)するか何れかである。唐譜のもっとも不審とされた譜字の右に付した点については、第Ⅱ期の譜と案譜法によって返撥の符であることを悟った。

第Ⅱ期の譜である〔南1〕〔南2〕では、譜字は古体字と近体字を併用している。そして唐譜のごとく一見なお大小譜字を並べたものも見られるが、これが果して唐譜同様の意味をもつか、それとも「弛」の手の書写の脱字形であるか明らかでない。小字は普通「弛」を表現し、例えば符qのように示されるのがこの時期の正しい表現であった〔南1〕。〔南2〕では小字の右に付した小符号を省略している。「由」は笛譜ではゆりを現わすように、これを用いた琵琶譜も同様と解してよいかも知れない。例えば之由である。由を付した譜字では之が圧倒的に多く、その他はわずかにヒ・レがみられるだけである。「火」字は唐譜同様、大字間にも用いており、その他丁・了ともに用いている。符号の斜線は第Ⅰ期のものと関連的にみきわめるのが妥当であろう。上言したように、当期の譜はその符号に関しては資料の間にかかなりの違いがあるので、あまり独自すぎるもの(例:符o)は鶴のみすべきではないし、一応唐譜に近似するものを古型とし、唐譜に未見のもの(例:q)を伝来以後わが国での創始のものともみなしてよい。当期の譜には「弛」の表現ははなはだ多くみられるのに対し、「叩」の表現は「由」を除いてはみられないのは、後者の技法が後世ほどに重視されていなかったことを反映しているのであろうか。「弛」はその代り第Ⅲ期のように限定されることなく、自在な用法を示している。譜字の右に付した点は〔南1〕にのみ見られる。今日残された資料では太鼓拍子や間拍子の記符号はないが、すでに存したことは疑いをいれない。

第Ⅲ期は現代にまで続いている。その譜字はすべて近体字を用いる。この期においても、その譜式が確定するまでには若干の経過期があった。そのごく初期には依然前代の譜法のあるものを用いた形迹がある。「弛」の表現に依然「火」字を挿入し、同様に「叩」の表現にも「火」字を用いるごときである。その他複合的な例として、「ヒヒヒヒヒ」のごときものや、「由」を用いた例、「|ハ由(=|ハ|ハ)がある。これらは何れも〔南1〕の別巻の案(唐楽)のうちに見出される。この期に入って放撥(符u)・返撥(符v)・懸弾(符w)・搔洗(符x)の符号が確立した。もっともこのうち返撥や搔洗の符号の先駆は第Ⅱ期にも見出される。譜字の右に特定の意味をもって付した点がこの期から姿をひめたのは、返撥の符号がこれに代わって専用されるようになったからであろう。太鼓拍子や間拍子の記符号は変るところなしである。

Ⅲ 案 譜 法

三つの時期の琵琶譜の間に譜字・記号・符号その他、全体の形成について差のあることは上述のごとくである。各時期にそれぞれの譜式をもつことは、それに応ずるそれぞれの奏法のあったことを示している。琵琶に限らず唐楽器のすべては伝統楽器として、その楽譜の外は時代によって異っていても、演奏の効果は同じようなものではなかったろうかとは誰しも一応考えたいことであるが、一大局からいうとたしかにその通りであっても、すべてがそうではなく、時と共に変遷のあることは、上述の琵琶譜の表現を通じて明らかである。1例をあげると、「弛」の手法でも第Ⅱ期と第Ⅲ期とでは不合のものが多くみられるごときである。したがって各期の楽譜の理解には、その奏法をたずねる必要がある。第Ⅰ期のそれは不幸にして案譜法を伝えていないが、これを補うものとして第Ⅰ期にもっとも近い譜式をもつ第Ⅱ期の案譜法が重要資料を提供してくれる。今もっとも理解しやすい第Ⅲ期の案譜法から第Ⅱ期のそれのつながりをたずね、最後に第Ⅰ期の案譜法を求めてみることにする。

第Ⅱ期 諸書に記載があるうち、もっとも権威あるのは三五要録であろう。同書の巻頭に案譜法として次のように記している。

絃 名 一 し く 上

柱 名 エ 下 七 八 一柱 九 十 七 一 二柱 フ 乙 り ム 三柱 斗 コ 之 也 四柱

牙 以撥拘両絃 夕 返撥 火 急移 引 延引 丁 弾停 了 弾了

庶 書者以右手弾之 注書者以左手操之

三五奥秘抄には三五の字について藤原師長の注として敘述した後に次の記がある。要録の案譜法の説明として要をえているので、これを抜書してみる。

一 絃名 一 し く 上 この四字いづれもみなをさへぬこゑ也(下略)

一 柱名 みなをしたるこゑ也(下略)

エ・下・七・八。一柱、已上食指ノ所勘 九・(傍注ニ懸拘音) 十・七・一 二柱 已上中指ノ所勘 フ・乙・り・ム 三柱、已上無名指ノ所勘 斗・コ・之・也 四柱、已上小指ノ所勘 この廿の音みな次第の所勘あるか(下略)

一 牙 世俗ニハこれをかきとをすといふ、以撥拘両絃也 かきとをす事ハこのをにかぎるべからず、自余これに准てしるべし

一 夕 俗云返撥 比巴引に云 かいてまたかきかへすをいふ 則これなり、よの返しばらこれに准じてしるべし

一 火 急ニ移也 火急の儀をもてこれをもちる也

一 引 延弾也 延引の儀をもてこれを用る也


一 丁 弾停也 停止の儀をもてこれをもちる

一 了 弾了也 をハる儀をもてこれを用るか但とうしつねにもちるず

庶 書者以右手弾之 そといへるハなかにおほきにかくをいへるなり、ばちにてこれを弾

注 書者以左手操之 ちうといふハそばにちいさくかきたるをいふ、左のてのあやつり也

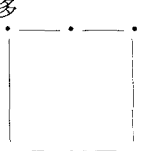
以上の案譜法は後世のものと同じである。樂家録(九)にはもっとも詳しく、その他の手法をも記しているので併せて掲げてみる。

- 搔撥 譜面下・コ・也・、如此皆附拍子文者搔撥也、或一二絃、或至于三四絃、當于每拍子文、連之搔下之言也、余倣之
- 放撥 譜面欠 如此有釣点者放撥也、其法當于拍子文搔之、連續于三四、微音搔捨之、蓋皆拍子之間也、余倣之
- 一撥 譜面別無子細、在不按柱彈之、故是在散聲之四字、其法無異儀、止其一絃耳彈之也然其中於乙詞有一法、加一一乙連彈之、或四絃搔下之譜中、亦有彈于一撥之處、用功夫則可自知焉也
- 返撥 譜面八・ 如此有鷹金点、其法當于拍子搔下、而復當于拍子之間、自四之絃方搔返之(注)直撥建于撥面、不用意、微音搔上也、故不必四絃皆鳴也
- 懸彈 譜面欠 如此之類、當拍子文先彈一乙、連續于此撥、按八而彈ク上之二絃、(注)但非謂八之二字共、當拍子之類也 今世之譜 欠 如此兩字之間用朱引、是懸彈也(下略)
- 搔洗 譜面右傍有釣点、是求同音之術也、詳註于左
- 叩 譜面 也ム也 如此、其法四之絃三之柱以無名指按之、四之柱以小指按之彈之、而放小指復按復放之也、而皆當于拍子之間也、凡所以叩者不拘于聲律、於箏按絃之處也、於箏平調之調有上無之音、而使按之相近于卷越也、準其法叩之也、假令如越殿樂彈初卷越之音也、於琵琶叩之不拘于聲律、以之可知之矣
- 弛 譜面 也ム 如此、其法準于叩之法可知之、又有二指放處、可以譜知之
- 火 譜面有火字者、是古來為隱移于次手之証、然亦有一伝習也、假令譜面 コ・ク・火 如此之類コ字彈之、ク火字強彈之也、火字是令知撥之強弱者也、余亦準之可知焉、是秘伝也

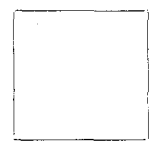
搔下之遲速附四絃搔下之法

謂搔撥者四絃共搔下之撥也、其法有三品、一曰、奏樂之法自一絃至于四絃、不用意速如一声彈下也、是奏樂之法也、(注)謂如一声者、非四声無分別同音彈之言、惟速彈之四絃不區別之謂也、声調者尤以不混為佳 二曰、撥合之法無異儀、少遲緩彈之(注)凡比于奏樂之法、則少遲也、三曰、七撥之法是最遲彈之、(注)比于撥合、則少遲尤柔和彈之 或曰、搔撥置于意肩彈為佳、尤禁手頸屈折

一方やや古風の案譜法として胡琴教録(上)案譜法にあげるものは異様なものを含んでいる。此法ふるきふにのすといへども事とをくしてくはしからず、よて愚案重作点図注案譜

(右) 多  多搔、兩搔、一搔 ^①

フ	引	大延	一逸	老百	白	五字通用	爾仁式
フ	荒	小延	參	參	至此肆之		午基伍
フ	中	火	大早	録	禄鹿陸	以此切句也	
乙	微	又	小早	録	録		

(左) 当有如此然  多返、兩返、一返

上静清淨 四字通用是上下云也 下解 同上自是下ト云也 ^③ 同 返付也 再 二返也

平利歩 拍子ニナル也、三字通用 助遊否 序ニナル也、同上 ^④ 凡 母指 几 将指

全 流下黄鍾 ^⑤ 同音 乙 異音、返風香 乙 同音、啄木調 勿 同上返風香、黄鍾

返之 同風返風 已上二合字也 ^⑥ 波声 只拍子脉 風声 序体 足声 拍子或歩声

大風浪 搔合体、重而落懸而急疊也 飛泉 急ノ手ノ体、荒微相交輕濁也

按ずるに①は譜字の左右の上中下の点の位置による約束を示したもののか。②の荒・微は同書の荒撥・微撥を示したものの、他に遅・速の撥がある。上引の最後の飛泉にもみえる。③は唐譜にみるところで、その後も往々用いている。④は正しくは尪と書く。拇指を用いることを示す。⑤の注に異音、返風香とあるごとく、返風香調では乙クは異音でありながら、搔洗として用いられるのを示したものの。⑥は壘以下が2字を合わせたものであることを指摘したまでである。ちなみにここに掲げられたものの半ばは楽譜上の証迹がみられないが、二合字を介して第Ⅲ期のごく始めあたりに用いたものと考えてよいかも知れない。

第Ⅱ期 「南1」「南2」に(1)手弾用手法と(2)常の案譜法を掲げている。

(1) 手弾法は初唐代に裴神符の創始した搗琵琶の遺制を伝えるものかも知れない。

一しク上丁、小息 一しクハ〔符号付、符1と同型〕 鏤声以大指拘、又号一度声 ヒヒ・火七
 〔符号付、符q参照〕 点頭食指 点下大指 無点中指 点右挑之 書注以指拘 力力 以大
 指合食指挑絃 火字急弾

按ずるに①ⅠⅡⅢⅣ絃と順次アルペジオに弾く。もっともここに一度声とあるが緩徐に弾いてもよい。②は所謂「弛」にあたる。火字を介して右に小符号をつけるが、「南2」はすべてこの符号を略している。③～⑥は手弾譜に例をみるごとく、譜字の上下に有点のものと、無点のものによって右手の指を指示したもの。三五奥秘抄の将律音の注に「以手弾之、故准手弾用手法点之」とあり、また頭注に「上のでんハ人さしのゆび、下のハ大ゆび、てんなきハ中のゆび也云々」とあるのと一致する。⑥挑は逆弾きのことで、高絃より低絃に弾く。撥を用いるときは返撥となる。⑦譜字の下に注した小字である。〔②例にも見える。〕⑧譜字の右に注す。十ヵ儿ヵのごとくである。この他に譜例には2譜字に鈎線を付して「以大指中指齊撮之」の注をつけたものがある。

(2) 撥を主用する案譜法は「南1」と「南2」との間に符号の形態にやや差があり、何れが正しいと判定できないものもあるので、2譜の譜字と符号を表3に対照して掲げ一各左が「南1」、注を以下記することにする。注一1)一度声、2)放点、他絃又同、3)又同、4)長操、以撥操之、他絃又同、5)皆注、他絃又同、6)以撥拘両絃、7)以撥拘挑之、他絃又同、8)又拘挑又同、9)挑拘後迅、又絃又同、「10)火字 急弾 11)刀(「南2」力)字、又同。」

表 3

1	2	3	4	5
しひ 之之 せせ	じひ	之ひ	ひ ッ フ	之 之 火 ヒ
6	7	8	9	
しひ ック	しひ 之 フ	しひ 之 フ	しひ 之 フ ッ フ	

ここに表示した案譜法と楽譜そのものとの間にはかなり著しい表現の差があり、案譜法の意味にも不通のところがあるが、今2譜を基にして判読しえたことを記すと次の通りである。1)は「敦」の符 c・d とは区別すべきであろう。一度の声とあれば順のアルペジオであろう。譜の本文には符Pに示したものがある。これと符1との間にどれだけの区別を与えているか説明が与えられていない。2)放点の意味は明らかでない。南〔1〕には譜の右に点が付してある。これは手弾法の挑にあたり、意味もその

方が通ずるように思われる。このことは後で述べる。3)〔五〕の符bにあたるもので返撥とみとめられる。

は解けたわけである。

第Ⅰ期第Ⅱ期の2種の案譜法に関連のある第Ⅰ期の唐譜については以上述ぶるがごとくであるが、唐譜独自のものもあり、さらに吟味を要する点があるので、ここに詳しく述べることにする。

符aは2字、3字、4字にわたって右に斜線を引く。どの場合も譜は低絃より高絃に並んでいる点から低から高へアルペジオに奏するものとみられる。その音価は1拍子(1間拍)または2拍子で曲における前後関係から推定される。符bは1譜または2譜の後に付き、符号の形よりしても返撥にふさわしいのである。後述の譜字の右に付した点も返撥のしるしと解すると二者の区別は何にあるだろうか。一方を逆のアルペジオ、他方を譜にあたる音に限定して返撥で奏するというとも考えられる。楽譜の上ではこの符号をもつものは点をもつものより、はるかに少ないことを参考すべきである。今は決定を避けたい。その音価は2譜で1拍子をもつものや、2拍子以上のものもある。やや問題となるのは几十〔五〕・一十〔敦〕のようにⅠⅡ絃にわたるものでこの2譜1拍子のものをどのように奏したかということである。この書き方に誤りがなければ、まず几(Ⅰ絃)を返撥し半拍子で十(Ⅱ絃)を返撥すべきであろうか。十几と返撥したのでは譜の並べ方が逆となる。符cは拘・挑を示している。〔南1〕の7)がこれにもっとも近い。符dは2字、または3字にわたって右にう状の線を引くもので、低絃から高絃に及ぶ。絃の関係は相隣るとは限らず、隔1絃、隔2絃、例外的には同絃のものもある〔五〕。〔敦〕の終句に第Ⅰ・Ⅱ群曲が符cをとるに対して、第Ⅰ群曲が符eをとっていることから、符eの形成体である符dは符cの連結と解するのが正しいかも知れない。この符が一見〔南1〕〔南2〕の符1——一度声——と似ているに拘らずこれと区別したいのもこの根拠からである。その音価は2譜乃至3譜とも、それぞれ1拍子程度を保つ。符fは挑・拘・挑を示す。その音価は序ものように自由であろう。〔南1〕の符4・9も拘挑の反覆でこれに近い。符gは〔五〕にのみみられる。2字の右に付し下の字は小さく書く。稀に4小字に付した例がある。同一絃上(1例外もあり)の大小譜字を用いる点は後の弛に近く、〔南1〕の弛=符5も小字に小符号を付ける点も似ており、更に使用曲例からその音価が大小2譜で1拍である点も両者相通ずるものがある。しかし弛は〔天〕〔敦〕にもまだ現われないので、なお疑問の余地を残しておく。殊にこの符は〔五〕では殆んど平調の専用で、大食調の2曲に各1例をみるにすぎないことを附記したい。符hは〔五〕の胡詠詞・火鳳・武媚娘の3曲にみるので、Ⅲ・Ⅳ・Ⅴ絃上の柱声譜のみに用いている。案ずるに近世の月琴の奏法のように柱間において絃を強くおし、又はゆるくして音をふるわせるのと同様の手を示したものであろう。この判断に誤りがなければ五絃の按指法は琵琶と異なり柱間に絃を押すのが正態であり、正倉院の五絃琵琶の柱制とも一致することになる。譜の上では、このあとに挑・拘…を加えた複合的な奏法を示す例がある。これも序ものに適した奏法と考える。符iは〔敦〕にわずかにみられるだけで、類似を求めると〔南1〕の符9(符4参照)の最後の符号があげられる。後者は拘挑の反覆のきわまりを表示しているらしい。その音価は1拍子に判断されるだけで確実なことはなおいえない。符jは後の太鼓拍子符、百または●にあたるもので〔敦〕にのみみられる。

唐譜には四拍子、六拍子・八拍子の例があり、それぞれ4箇、6箇、8箇の譜字毎にこの符号をつけている。これによって1字は1拍子を保つことや、大小譜字も特別な他はそれぞれ1拍子を与えられていることを知ることができる。1拍子に2譜字を要するときは正しくは火字を挿入で示す。〔敦〕では曲の終りだけ加拍子のような太鼓拍子の与え方をしている。符kは再三述べ

たように返撥のしるしとして付した点とみとめてよい。唐代は後世よりはるかに多く返撥を用いたことが知られる。

奏法の根本をめぐる問題点について

比較資料から推定した唐譜の案譜法は以上のごとくである。しかし唐譜と和譜の間にある表現と奏法の根本について、もう少し考えてみなければならない問題が南宮譜の奥書に示されているのを見逃がすことができない。今甲本の欠けるところを乙本で補ったものを次に掲げる（「」印内補）。

今案諸譜、如唐譜只押一柱弾之、如師説打加多絃而弾之、又唐譜少注音、師説多注音、加以諸調子、譜中皆有品絃、「而世不伝、伝如是、事須依准于本、自所伝師説手、以為消息可不可必守膠柱之」

ここに唐譜とは唐伝来の譜、またはその直系の譜を指しているに違いない。天平琵琶譜や藤原貞敏が唐から伝来の旧譜、または敦煌発見の譜（の原流）がこれである。これに対して師伝とは元来は唐人から学んだものであろうが、わが国での新説をも織りこんだ師説の譜を指しているであろう。南宮譜もちろん師説に基いた譜である。さて上文中には特に注目すべき点が2条ある。

① 唐譜は1柱を押すだけで弾くという。これを文字通りに解すると単絃を散声または柱声をもって1音として鳴らすことになる。一方師伝では多絃を打ち加えて弾くとあるのは、一見琵琶の弾法の根本といわれている搔撥等の弾法を示したもののようにとれそうであるが、これは一応の解釈であって、次条を参照し、また伝統を重く見るときは別な解釈もしなければならない。

② 唐譜には注音が少ないのに、師伝の譜は注音が多いという。注音は案譜法に注書または書注とあるもので、小字をもって書かれた譜字・記号・符号を指している。現存の唐譜には別の意味をもつ小字をまじえているものの、和譜のそれらとは比べものにならない少数である。南宮譜のような師伝にしたがった譜にはたしかに注音が多く、ここに述べられていることの真実であることを示している。

この奥書をもつ譜の作られたのは貞敏が唐から琵琶の新説を伝えてから80年後にあたる。南宮は貞敏の没後3年に生れていることから、唐において用いられた奏法がどのようなものであったかが当時聞き伝えられていないはずがなく、ここに示された唐譜の弾法は根拠のないものとは考えられない。では果してこの唐譜の弾法のようなものが久しく唐代に行なわれていたものであろうか。これはいささか不審である。間のびのした単音の連続—これに所々に手弾を加えるとして—で唐代の人々は満足しえたであろうかということや、もう一つは琵琶譜が多数の調子をもつことは単に某々調の曲に弾きやすいことの他に、搔撥のような技法による効果をねらって考案したものと考えられることから、上記奥書の唐譜の1絃1弾とあるのも文句通りそのまま肯定するのは躊躇せないわけにはいかないのである。これはむしろ、②の唐譜に注音が少ないことと関連して、譜の外貌から唐譜は柱声（散声も）を弾ずるのが基本であり、師伝には注音が多く、4絃ともに柱声の他に指弾の声等を加えることを意味したものと解釈すべきかも知れない。

このようにして奥書の真相はなお十分解けないものがあるが、琵琶の弾法の根本は盛唐と中晩唐との間にそれほどの差があるとは思われず、また、わが国において貞敏以来、弾法の根本的改革が行なわれたとも到底思いがたいことから、譜の外貌の上だけから唐譜と師伝の譜とにかなりの差のあることを述べたまでであろう。わが国では第Ⅱ期の譜は第Ⅲ期のそれよりも却って第Ⅰ

期のものに近いことからしても、第ⅠⅡ期の譜の間に実質的にあまり大きな弾法の差を求めるべきではない。

以上の自問自答の末到達したところでは、第Ⅰ期の唐譜の弾法は、搔撥を基本とし、これに一撥(ひとつばち)・返撥その他の手弾の技法を加えたものであり、第Ⅱ期では手弾の技法を譜の面に表示するように、符号にも前代とはやや異なるものを用いたが、その間には相通ずるものをもった。また弾法が搔撥を基本とすることから、おのずから2字・3字・4字を連結した符号は常の搔撥とは別なものを意味することと解釈された。例えば唐譜の一レリハ〔天〕(——線をもって連結符号にかえる。)は1拍子音価に適当に各音を排すべきであり、後世の搔撥のように一〜八までを一挙に急奏する要はないとみるごとくである。その他の符号つきの譜の場合もこれに準じて考えうる。これらの奏法は後世の搔撥のうちでも撥合・七撥に用いるものに似ている。これらを含めて楽家録(九)搔下之遲速付四絃搔下之法の条下に次のように述べている(重記)。

謂搔撥者四絃共搔下之撓也、其法凡有三品、一曰、奏樂之法自一絃至于四絃、不用意速如一声彈下也、是奏樂之法也(注)謂如一声者、非四声無分別、同音彈之、惟速彈之四絃、不區別之謂也、声調者尤以不混物佳 二曰、撥合之法無異儀、少遲緩彈之、(注)凡比于奏樂之法、則少遲也、三曰、七撥之法是最遲彈之、(注)比于撥合、則少遲尤柔和彈之(下略)

唐の古法は案外こんなところに残っているのかも知れない。今の七撥に似たものは唐譜では〔敦〕の諸曲の末に添えた3群それぞれに共通する終句に見られる。これらは各群ともおよそ4譜字からなり、順次Ⅰ〜Ⅳ絃にわたっている。なお1絃・2絃乃至多絃を弾く契として譜字の右側上中下に点をつけることがあったとみえ、胡琴教録(上掲)に図解があり、和譜にはかつて、このようなものが存していたことを教える。

Ⅳ 結 言

4絃4柱の琵琶はイラン起源の楽器でありながら中国に伝入してから一段と巧妙に使用せられ調絃のごときも元来は一つの型——後の平調型 #F H e a——であったものが中国においていろいろの型が創案されている。則天武後の代には琵琶旋宮十二均が存したことが楽書要録の逸文によって知られ、また盛唐代には賀懷智の琵琶譜序により琵琶八十四調の存したことを知る(沈括夢溪筆談)。さてこの楽器に用いる譜は何時に創るものか不明であるが、盛唐代には完成しており、中国ではそのまま五代まで用いられていた証拠がある。わが国へは奈良時代に唐楽と共に楽器・楽譜が伝えられたもので、楽器の遺物5面と楽譜の断簡とを正倉院に伝えている。この譜は黄鍾(一鐘)調を用いていたと推定され、同名の曲が遅れて再びわが国に伝っている。これは多分藤原貞敏が諸調子品等と共にもち帰ったものであろう。伝来当時のこれらの譜はすべて天平譜と通ずる唐譜の型をもっていたことは容易に判断される。それは90年後に書かれた敦煌琵琶譜が依然として天平譜と通ずる譜式をもつことから納得できることで、これをもって西僻の地方にのみ古譜の型が保存されたとみるべきではない。これが第Ⅰ期の譜ですべて唐譜式を示している。

このようにして琵琶譜は唐・五代を通じて殆んど同じ型を保持したのに反し、わが国では貞敏以後、徐々に変貌していった。第Ⅱ期に入ると元来は譜の表には出ず、師伝によってこれを学びこれを知るほかのなかった技法を注音として記譜し出したのである。その一つが後の弛の表現である。叩の先駆としての「由」や搔洗のようなものも用いられ始めた。もっとも、これら技法の使用範囲は後世のように限定されたものでないのが、この期の譜の特色である。それでいながら

唐譜独自の符号をやや変形しつつも伝えていたことと、譜字の若干を原形やその意味を忘れて、安易にわが国独自のものに変え始めていたことも見逃がせない。第Ⅲ期では譜字は完全に今日用いるものと同形になり、弛・叩・搔洗・懸弾等の記譜法が完成し、且つこれらの技法の使用範囲も限定されて、琵琶譜は凝固し、もはやそれ以上の発展の余地ないものとなって今日に伝わっているのである。

琵琶一つに限らず、箏・横笛・笙等の譜についてもいえることであるが、これらは古い曲をかなりよく伝えていると思われる。それはある意味では正しくても唐伝来のそのままではない。伝来後の和風化があり、淘汰による変貌もある。和風化のよい面では記譜法を精緻にして奏者の労をはぶいてくれたことがあげられる。その反面、多分唐代には奏者の自由裁量にまかしたと思われる、与えられた楽譜を奏者の守るべき最狭のわくとする、そのわく外への即興的演奏の道を封じこんでしまうような結果をもたらし、どの楽曲をも型にはまったものに化したことが指摘される。

附 録

1 琵琶諸調子品旧考の正誤

藤原貞敏が唐開成三年、琵琶博士廉承武からうけた琵琶諸調子品については本考の資料中に述べたごとくである。その具体的内容は近著、東亜楽器考（北京音楽出版社、1952）の琵琶的定絃原則及其変遷の条で論じたが、用いた資料が善写本でなかったために、いくつかの誤りを犯しているのを書陵部本との比較によって知った。今その奥書の全文を掲げ、併せて改定を要する推定調絃を略記することにした。

大唐開成三年戊辰八月七日壬辰、日本国使作牒状付勾当官銀青光録大夫檢校太子庶事王友真、奉揚州觀察府請琵琶博士、同年九月七日壬戌、依牒状送博士州衙前第一部、廉承武(注)字廉十郎生年八十五 則揚州開元寺北水館、而伝習弄調子、同月廿九日学既了、於是博士承武送譜、仍記耳 開成三年九月廿九日 判官藤原貞敏記

ここに見える貞敏の師廉承武と三代実録に記した劉二郎とは不一致であるが、貞敏が揚州を中心に滞留していたことから、二人以上の師について学んだとも思えない点、同一人とみなす方が無難であるかも知れない。次に本書の調子数は27種（〔南2〕は1種脱）であるのは正しいかどうか。胡琴教録（上）、諸調子品に二条帝の時、二十八ヶ調として論議されたものが本書の調子に該当し、不足の1調子が高仙調らしいことを後世の書によって知るのであるが、この1調子は後から加えて二十八調と呼ばれるに至ったものか、始めからその数の調子をもったものであるか、原本により近い写本の出現するまで決しがたい。（ちなみに教訓抄・吉野楽書は大黃鍾調をぬいて二十六調としている。）これらの調子は必ずしも皆明解できるものではなく、後世の書に掲げたものでも同様である。（凡例）始めの数字はページ数、後は行数。・印誤、。印正。><印を附したものは削除を意味す。269—11 王成真(友)。王成〔脱“真”字〕(壬戌)。270表9>〔EEHe〕啄木調<。表11 >E #F #c e南呂羽 高平調<。表12〔DA〕(G d g a)。表19 >〔EE e #f〕<。表20 >E e #f #c<。表23 HĀđ a (HĀ e g)。表24 E e #f h (H e #f h) 雙調。表9・11・19・20の4調子は書陵部本でも記載不完全で依然疑問を残している。

2 南宮譜序・奥書をめぐって

貞保親王の琵琶譜である南宮譜は斯道の典拠として、それが存在した時代には大いに重じられたとみえ後代の書に往々その名を見出す。殊に興味のあるのは、その譜の序 261 字の過半や奥書の一部の引用を見出すことで、親王の及ぼすところの感化の大きいのを今更におどろくのである。その序は書陵部本〔南1〕のみによって今日始めて知られるものであるので、今その全文と奥書の一部を掲げ、後代の書にどのように引用されているかを示してみよう。

琵琶譜序

夫琵琶者馬上之楽也、形法三才絃象四時、飛騰鶴於秦年、流妙曲於漢日、公主之向烏孫、緩其絕域之恩、昭君之辞鳳閣、慰其遠嫁之悲、况口谿翫花、石季倫对此、陶興竹林勸醉、阮仲客〔容〕彈之、蕩情者也、太上法皇以此器処躁靜之中、執疎密之要、勅上野太守親王、就余学其音曲、伏惟物以秘為貴、故待価深蔵、音以希見重、故得人乃伝、余百年之半已過、九泉之別難知、若我生涯与桐露而忽晞、恐彼曲調混松風而長絶、道無大小只思不墜、九厥調子數已繁多、其中秘手皆悉伝授、始自延喜廿年孟冬、終于廿一年季秋、親王天性洞曉、聞一知十、縱令朱生再生、伯牙不死、比之天孫間不容鍼、今以此譜奉度我王、嗟乎知音難逢、古人所歎、聊鼓由縁以為後日之張本而已

(奥書) 調子品

風香調 返風香調 黄鐘調 清調

夫琵琶調子品、其數繁多、忽不可彈尽、然貞敏朝臣究彈諸調、無所不貫〔イ実〕綜、而或其音不殊美、或合笛多違、仍定四調備雅楽(注)此四調子則是也、故陸奥介良春之所〔イ所ナシ〕謂伝也、若多欲知諸調、周〔イ同、三五要録作用字〕案譜可覚、必不可拘師伝

これらから引用した文章を掲げたものの第一として藤原師長の三五要録をあげたい。その首巻に

延喜廿一年式部卿親王(傍注)貞保琵琶譜云、夫琵琶調子品、其數繁多云々必不可拘師伝(中略)……然而道無大小只思不墜、一均一曲不可不惜、何況欲知諸調者、用案譜可覚、已有親王之許可 均外諸調豈其捨諸

と述べている。胡琴教録(上)、諸調子品に

師説云、土左大臣殿御上洛の時、四ヶ条のふしむを奉問、一には往昔は雖多曲調、中古所用四調也見南宮譜(傍注貞保)(注)風香調黄鐘調、しかるに今の世双調平調これをひきくはふ、この条南宮のふのをくかきのむねにまかせて、以案譜ひきいたすところか、しからはいつれの時よりもちゆるそや、答云しからさる所なり

と記して南宮譜の奥書の説を伝えている。また古今著聞集(十五)宿執に

誠に道をおもくせんには、あまたになりて、あさくならんことは口惜かるへし、されは南宮譜序にも、物以秘為貴、故待価深蔵、音以希見重、故待人伝と侍ぞかし。

と述べている。これらは本譜を南宮の撰とみとめて引用しているのであるが、南宮は延喜二十一年には五十一才にあたり序の記述に一致している。ところが撰者を貞敏であると信じる人もあった。文机談の著者隆門である。同じ時代に生き、共に琵琶に通じた著聞集の橘成季と隆門とが同一の譜を一は南宮に、他は貞敏に帰しているのはどうしてであろうか。

文机談(二)に

文徳天皇仁明の長子(中略)貞敏帰朝の後はこのうつは物をもて躁靜の中に疎密の要をとる。

愛翫他にことなりけれとも御器量おろそかにわたらせおはしまして御灌頂はなかりけり。(中略)
この御門(清和)の御なかれをは一品式部卿貞保親王につたへ給はらせ給、清和第四の御子也、又南宮とも申、桂の親王とも申、御門の御説のこる御事なく給はらせおはしますうへに貞敏も在世のほとはつねにまいりてきつけ奉る。(中略)

貞敏譜序云、九厥調子数已繁多、其中秘手皆悉伝受、始〔自〕延喜廿年孟冬、終于廿一年季秋、親王天性云々…聊茲由縁、以為後日之張本而已。

御師貞敏もかまつけて本譜を附属し奉るなりけり。

とある。文机談が本譜を貞敏のものとし、これを南宮に授けたというのは全く史実を無視していることで、貞敏は延喜二十一年より半世紀も前に没し、南宮とは直接の師弟関係はありえない。琵琶血脉に貞敏——貞保親王とあるのも誤りである。この血脉は守覚法親王の絲管要秘抄の注にあることが体源抄に見えるから、平安末にすでにこのような誤が発生していたことを知る。隆門はこの説をうけたものか。実際は本譜は宇多法皇の勅をうけて入門した敦実親王(時に上野太守)に南宮が授与した秘譜である。

(後記) 琵琶古譜の表現と奏法のうち永年疑問を抱いていたものが若干ある。いつかは解けるだろうと思っていたとき、宮内庁書陵部から近く出版される平安古鈔本の琵琶譜について前もって質問をうけた。そのとき示された資料が上記の疑問に解答の手がかりを与えるきわめて重要なものであった。しかもこれには久しく逸書とされていた南宮貞保親王の琵琶譜を含んでいたのである。ここで私の責務を果すために古今の琵琶譜を再検討しているうちに副産物として生れたのが本考である。

(昭和38年9月30日受理)

NEW STUDIES IN THE SCORE OF $P'IP'A$

Kenzō Hayashi

Department of Fine Arts, Nara Gakuhei University, Nara, Japan

Some of the studies concerning the ancient score of $p'i-p'a$ of four strings and four frets, a sort of lute, have already been made public by me but a certain problem has been left unsolved. The new data, however, could be found lately which enabled me to dispel the question. So, the new studies added, here is my seeks after the changes covering 1,200 years history of $p'i-p'a$ score in this country.