

## 筑紫箏の奏法について

— その一 伝書を中心として —

## はじめに

本報告は、室町時代より江戸時代中期頃まで、特に北九州を中心に行われていた筑紫箏に関する調査研究の一つである。筑紫箏は、現在一般的に流布している箏曲、すなわち江戸時代初期に当道所属の盲人達によって創始された当道箏曲のことではなく、室町時代頃に、雅楽から発生した「越天楽謡いもの箏曲」(雅楽曲「越天楽」の主旋律に歌詞を嵌めて歌い、伴奏楽器は雅楽の箏を使用した)を中心に展開した寺院箏曲を出発として発展した箏曲である。江戸時代初期までは、北九州の寺僧を中心に行われていたが、その後、佐賀藩士の間で同好の士達により、細々ながら伝承されていた。なお盲人達が行った当道箏曲は、八橋檢校(一六八五年没)が、この筑紫箏を寺僧より学んだことに端を発して創始されたものである。

現在、筑紫箏の伝承者は、ほとんど皆無といつてよい。しかし、幸いなことに、江戸時代の筑紫箏伝承者達によって記述された関係文書が残されており、そのほとんどである約七十点が一括されて、正派邦楽会家元・中島家に所蔵されている。年記の判明するものだけでも、寛永一八(一六四一)年より明治二九(一八九六)年までに及ぶので、それらの書写本を解読することにより、江戸時代の初期から、果ては衰退後の明治まで、筑紫箏の様子および変遷が明白となる。そればかりか、室町時代に行われた寺院箏曲と、江戸

宮崎 まゆみ

時代に誕生した当道箏曲との歴史的中間に位置する橋渡し的存在でもある筑紫箏の解明は、箏曲史全体の流れの解明にも直結する。

筆者は、すでにこれらの文献調査を行い、基礎的な整理結果は発表済みだが、遺された楽譜をもとに、江戸時代筑紫箏の音楽を復元するための準備段階として、今回は、特に奏法面について、伝書内容を検討した。

## 一 口伝書

中島家所蔵筑紫箏文献の内、楽譜・研究書・随筆を除き、口伝書関係は、四系統十一点ある。これらの伝書で、取り上げられている内容についての全体的な比較考証は、すでに発表した通りなので、ここには省略するが、以下書名等概略を記しておく。

なお、以下、中島家所蔵文献とことわることを略す。文献番号は便宜上、中島家使用のものをそのまま踏襲したが内容分類上、区分した方が適切と判断したものは、枝番を付けて分割して取り扱っている。各番号の次に記した「○○本」という表記は、伝授者名あるいは編著者名を示したもので、必ずしも書写者名を示しているものではない。「伝授」という表現は、伝授者が被伝授者へ書き記して与えるという意味で使用する。

- 1-2号 徳応本『筑紫箏秘録』  
 宝永二(一七〇五)年 徳応が桃仙に伝授  
 享保六(一七二二)年 桃仙が厭誉に伝授  
 最終書写年・書写者名記載無し  
 徳応本『筑紫箏秘録』  
 10-1号 宝永四(一七〇七)年 徳応が〔梅坡?〕に伝授  
 最終書写年・書写者名記載無し  
 知利本『筑紫歌集附彈箏式十二条』  
 51号 寛延二(一七四九)年 上野知利自筆著書  
 幽玄本『筑紫知要』  
 36号 文化七(一八一〇)年 玉沢幽玄著  
 昭和十二(一九三七)年 塚本虚堂写
- 以上の四点は、内容上、同系統と考えられるが、51号は、1-2号の一部のみの記載であり、36号は、一部1-2号内容と共通だが、その他権威付けの傾向が強いと思われる独自の内容も含んでいる。
- 10-2号 桃仙本『筑紫楽口訣』原著成立年不明 桃仙述  
 宝暦十四(一七六四)年 伊東祐英写  
 文化三(一八〇六)年 伊東龍卿写  
 桃仙本『  
 』(書名なし)内容は10-2号の続きに該当する。  
 5号 享保十一(一七二六)年 桃仙述 桃仙の友人誌  
 宝暦十四(一七六四)年 伊東祐英が取捨選択しながら写  
 文化三(一八〇六)年 伊東龍卿写  
 最終書写年記載無し  
 桃仙本『筑紫楽口訣』  
 4号 今泉千秋写か

- 享保十一(一七二六)年 桃仙述 桃仙の友人誌  
 宝暦十四(一七六四)年 伊東祐英が取捨選択しながら写  
 文化三(一八〇六)年 伊東龍卿写  
 年号不明 伊東龍卿より鍋島三百子に  
 最終書写年記載無し 伝授  
 今泉千秋写
- 以上の三点は、内容上、同系統と考えられ、1-2号徳応本の内容を更に詳細に説明している。
- 12-1号 政<sup>まか</sup>方本『筑紫箏伝書』  
 寛保三(一七四三)年 村島政方誌  
 書写年記載無し 今泉千秋写  
 12-2号 政方本『筑紫箏伝書』  
 寛保三(一七四三)年 村島政方誌  
 文政九(一八二六)年 今泉千秋写
- 以上の二点は同一内容で、その内容は他書と相違点が多い。
- 7号 龍卿本『筑紫楽詠曲秘訣訓解』  
 文化十一(一八一四)年 伊東龍卿著  
 書写年記載無し 今泉千秋写
- 以上の一点は、龍卿が、徳応本、桃仙本、政方本を比較考証し整理した上で、新規の内容分類や項目立てを付加し、筑紫箏伝書として体系的に集大成したものである。

今回調査の目的である奏法についての検討は、これらの伝書の内、7号龍卿本『筑紫楽詠曲秘訣訓解』（写本・四十七丁）での記述内容を中心に考察する。龍卿（伊東祐之の号。伝承者の一人であった佐賀藩士・伊東祐英の子。一八一八年没）が本書を著した目的は序文に記されているが、その趣旨を要約すると以下の通りである。

筑紫箏は、多くの口伝があったが、伝承の過程で、その奥義を理解していないために、勝手に自己の作意を加えたり、雅楽例と結びつけたり、七絃琴の奏法を無理にこじつけて解釈したりなど、演奏そのものや理論に種々の混乱が生じてしまった。享保の頃、それを嘆いた松隈源菴中原尚美（号・一清軒桃仙。眼科医）が口伝内容を書き記したが、詳しい理由までは記さなかった。その後、元文の頃、村島治左衛門菅原政方が、奏法にこじつけの説が多くあることを知り、実際に即した内容に修正したが、全てについてそれを行わなかった。自分も筑紫箏を学んだが、奏法をはじめとし規則にそぐわない例が多くみられ、心が傷んでいた。文化九年十月二十六日の夜、鍋島齊直公の御前で、筑紫箏を演奏した折、筑紫箏の伝承曲は異説まちまちで一定していない旨を申しあげたら、そのような状態では困るではないか、規則に従った形に統一するように、との命を受けた。よって、伝承曲の楽譜を作り（それまでは、歌詞は書き記されていたが、箏譜は作られていなかった）、口伝秘伝の比較考証および補正を行い、ここに書き記す（文化十一年甲戌仲冬）。

この序文から、すでに一七〇〇年頃には口伝内容は伝承に混乱が生じていたことがわかる。また文化八（一八一）年龍卿著『筑紫楽私記』等から、龍卿が幼少の頃すなわち一七五十年頃には、さらに伝承者自体も希少になり、衰滅の途をたどっていたことがわかる。したがって、7号龍卿本『筑紫楽詠曲秘訣訓解』に記されている内容は、筑紫箏のそのような状況の中で集大成された資料であることを考慮しつつ、取り扱わねばならない。

## 二 奏法に関する口伝

本稿では、奏法に関する事項の中で、直接演奏に関係すると思われる事項を取り上げ、検討材料とする。前述の通り、龍卿本での記載を中心として扱い、他本は、龍卿本と説明内容が異なる場合などはじめ必要に応じて取り上げる。

### （一）箏の構え方について

#### ① 右手を置く位置

「右手の事」として、「右の手の無名指を龍角の上に当て人指中脂の□□所を弾ずる也。凡壱寸斗りの所也。壱寸とは限らず故に寸を離れずと広くいへり。彈手傾かぬ様に龜の甲の如く手の甲をろくにして弾ずるといへり。」（適宜、濁点、句点を入れ、一部当用漢字に改める。以下同様）とある。第四指を龍角上に置く点、楽箏と同様である。なお、当道箏曲では、現在は、第四指は、龍角の際すなわち龍角と絃が接触する所の絃に引っかけて、親指の支えとするか、あるいは第四指をも龍角を離れ、柱側に異動した位置で弾く例も多い。

徳応本では「容像於龜甲鶴背」とある。政方本には記載なし。

#### ② 左手を置く位置

「左手の事」として、「左の手は柱を去る事五六寸斗の所七の糸の辺に中脂の先きの懸る程にしてしとど打懸て置なり。柱に近ければ悪し。柱に遠ければ悪しといへり。」とある。楽箏および当道箏曲と同様である。

徳応本では「容像鷹背變翼」とある。政方本には記載なし。

## ③座り方

「左右脚の事」として、「右の脚を豎に屈し左の脚を横に曲げ左の脚の足心(あしうら)を右の脚の脹(あしたぶ)の内の側(かたわき)に当るといへり。」とある。当道箏曲では正座に変化しているが、筑紫箏では楽箏と同様の座り方を保持したものと考えられる。また、「女子座の事」として、「左右の脚前條男子の座の如くして左の足の脂を右の脚の臍(ひかがみ)の後に挿むといへり。流れ脚(ひざ)と云。」とあり、男性の場合より両足の開きが狭くなっているようである。

徳応本では「附婦人坐口伝」とのみで、桃仙本では、流れ脚という表現はないが、同様の解説が記載されている。政方本には記載なし。

## (二) 調絃方法および調絃の種類

「柱立る次第の事」として、「初め二の糸を龍尾より壹尺斗りの所に立夫より次第に巾の絃迄雁門に立終(をはり)に一の絃を立るといへり。」とあり、また「調子合する次第の事」にも「初に二の絃の律を定め夫より巾の絃迄律を合せ一の絃は終に合すといへり」とある。調絃は、第一絃からではなく、第二絃から行ったことがある。

桃仙本には「筑紫楽十二調井上無調口伝」として、各調絃が実音で示されており、例えば一越調は、黄鐘、一越、平調、下無、黄鐘盤渉、一越(以下略)と記されているので、調絃手順および調絃名称から、楽箏と同様に第二絃が主音であったことが推測される。当道箏曲では、確立途中の時期に刊行された寛文四(一六六四)年『糸竹初心集』では、「凡そいと調べやうは、まづ一越に調べんと思ふ時は、一は一越、二は下無(?)、三は黄鐘、四は盤渉、五は一

越、六平調、七は二のうは調子、八は三のうは調子、九は四の上調子、十は五のうは調子、とは六のうは調子、いは七のうは調子、きは八のうは調子也。残る調子もこれに准ぜよ。」とある。これは調絃した音程を示しているだけで、必ずしも調絃の手順を示しているわけではないかもしれないので、この記述から主音を特定するのは危険だが、少なくとも調絃名称からは、主音は、第二絃ではなく、第一絃に置かれていることが暗示されているように思える。

龍御本にも、調絃の各音が示されているのだが、これによると龍御当時の調絃と、以前の調絃は、異なっていたことがわかる。それを五線譜に訳すと譜1、2のようになる。譜1には「右五音の配當は宗師の弾初られし調子也。」とあり、譜2には「今四ノ絃一律メリ四六打合すと云は」と説明されている。さらに「右配當は中古より起る誰人の制と云事をしらず。能唱歌の節に協ふ。今此配當を用ゆ。村嶋政方此配當を本調子といへり。」とある。譜1と譜2の相違点は、譜2は、音階中に半音を二箇所含むことである(譜2は、四の絃だけではなく、六の絃も一律メリの状態なので、六の絃のことを書き落としたのではないかと思う)。筑紫箏の調絃は、伝承の過程で、半音を含む調絃に変化したことがわかり、その時期は、少なくとも村島政方(一七四三年、四十二歳没)か、それより以前ということになる。「よく歌の旋律に合う」ということなので、歌の旋律に半音が入り、その影響で箏の方も半音が入られたのではないかと思う。楽器伴奏付きの歌曲が、年月をかけて伝承された場合、当然変化が起る可能性が強い。その場合、歌と楽器の各旋律が同時に同じ傾向に変化するのではなく、まず変化するのは歌の旋律の方で、伴奏楽器の方はそれより遅れて、歌の旋律に合うよう徐々に変化していく傾向が強いことを以前指摘したが、やはりここでも同様の現象が起きたのではないかと推測できる。筑紫箏は、創始期では、歌にもまだ半音は含まれていなかったのではないかと考えら

## 譜 1 桃仙本による基本調絃（相对音高）

一 二 三 四 五 六 七 八 九 十 斗 為 巾

## 譜 2 龍卿本による基本調絃（相对音高）

一 二 三 四 五 六 七 八 九 十 斗 為 巾

## 譜 3 桃仙本による上無調

一 二 三 四 五 六 七 八 九 十 斗 為 巾

## 譜 4 龍卿本による上無調

一 二 三 四 五 六 七 八 九 十 斗 為 巾

## 譜 5 桃仙本による上無調を移調

一 二 三 四 五 六 七 八 九 十 斗 為 巾

## 譜 6 龍卿本による上無調を移調

一 二 三 四 五 六 七 八 九 十 斗 為 巾

れるが、段々、他の音楽ジャンルで半音が使用されるようになったことから、その影響を受け、歌は、半音が含まれる旋律の方がなじみやすいと感じるようになり、歌の旋律に半音が入るようになったのではないだろうか。その結果、伴奏の箏の調絃にも半音が入り、楽箏の調絃と一部異なる結果となったのだろう。

ただし、その時期については不明で、桃仙本では、例外の上無調を除き、基本調絃はまだ半音は入っていないので、桃仙本が桃仙当時の事実の記載だと仮定すれば、桃仙（一七二七年没。別説あり一七一八年没 17号）以降に変化したことになる。しかし、村島政方（一七四三年没）以前ということになると、わずかの期間に簡単に変化したことになり、いささか疑問に思う。あるいは桃仙および桃仙系では古態を守り、半音を入れなかったのかもしれない。村島政方は、桃仙と兄弟弟子にあたる武富威亮（一七二八年 八十二歳没）、白翁（没年不明）から伝承を受けているので、村島政方が半音を入れたのではないとすれば、彼らあたりから変化した可能性も考えられないこともないが、村島政方は、佐賀ではなく江戸で活動した人なので、江戸の流行音楽を耳にしていたであろうから、影響も受けやすかったのではないかと考えられるし、また彼は、伝書内容を改革した新規の伝書を作成したり、楽譜の作成等、筑紫箏の保存伝承に力を注いだ人のようなので、調絃も彼が変化させた可能性が強いかもしれない。

なお、基本調絃のことを村島政方が本調子と呼んでいた点について、本調子とは三味線調絃の基本調絃名であるので、意識してか偶然かその理由が興味深い。

また、「五爪成就之口伝」として、各絃五種類について「木火土金水」の思想を当てはめ、各々の絃を弾く時の心得を説いているが、徳応本、桃仙本では、一六の爪（絃）は水・二七の爪は火・三八の爪は木・四九の爪は金・五十の爪は土としているのに対し、龍卿本

では二七為の絃は水・三八中の絃は土・四九の絃は金・五十の絃は木・六斗の絃は火と、変更している。龍卿本は、「愚案するに此五行の配当は天一水を生じ地六これをなすと云。河図の数を其儘箏の一六の糸にうつして水とし夫より次第に二七を火として五行を配当せしなり。是後來の人宗師の意中を誤りしものならんか。夫箏は二の絃を宮とし土に属し土金木火水と六の絃迄配る是通例也。然れども当流五行の配当は是に異り三の絃を宮音と定めて曲節をなせし事明らか也。此意を以て五行の配当弾方の心得を潤色する事左のごとし。〔略〕五行を配当せられし其故を考るに雅楽は皆二七の絃に帰す。詠曲は皆三八の絃に帰す。是商音宮位に代るの曲節なるべし。集義外書に宮ただすといふは管絃の宮音と異なるゆへなるべし。」と説明があり、第三絃を宮音すなわち主音とし、第四、五、六、七絃音の五音構成であることを強調している。

なお、各絃に対する爪の当て方は、宮音が一番深く、五分当て、商、角、徴、羽音に進むに従って一分ずつ浅く当てるのとことである。したがってこれも、徳応本、桃仙本では、第二・七絃を一番深くあてるよう指示しているが、龍卿本では第三・八絃を一番深くあてるよう指示を変更している。

政方本には、調絃に関する記載はない。

なお、「古傳に調子の傳と云十ヶ條あり。当流に無用の條多し。古へを稽へて其取捨は條々に愚案を記す」として、音律論に関する多くの項目が記され、それぞれ無用の理由が明記されている。それらの中で、筑紫箏初期の音楽を考察する上で貴重な情報と思われるものを、記す。

「十二調子并上無調口傳」として「十二調子と云は箏の二の絃を壹越調に合せて中の絃迄次第に調子を合す。是壹ツ。又二の絃を斷金調に合せて中の絃迄次第に調子を合す。是壹ツ。斯の如く二の絃

を上無調迄調子を合すれば十二通りの調子あり。是を十二調子の傳といへり。愚案ずるに此十二調子と云は律呂の十二聲あるを箏の二の絃に配り十二通りあるを以て十二調子の傳といへり。しかれども凡箏を弾ずるには自己の聲の中(ちう)する律にあらざれば弾じがたし。超嘗上人(徳応)の譜に十二調子常のごとく傳なしといへり」とある。同じ調絃法で、出発音が異なるために各音が異なり、結果的に十二種類の調絃ができるが、実際には、十二種類も使用するのではなく、弾き歌いなので、自分の声の音域に則した調絃がおのずと決まってくるので、理論上の十二種類は特に述べる必要はないと龍卿は考え、徳応も十二調子について特別の口伝は無いと書き記していると補足している。龍卿のいっていることはもともとで、筑紫箏成立当初なら場合によっては、權威付けに必要だったであろう音律上の理論も、筑紫箏が衰滅しかけていっている龍卿の頃には、実際にそぐわない理論は伝承する必要はないと考えたものと思う。

また次に「上無調と云は」として調絃の各音を示しているが、「この絃何れの律に定る時も同じ配当也。」とあり、これら一連の記述から、いわゆる西洋音楽でいう「移動ド」音階になっていったものと推測される。雅楽の世界では「固定ド」音階が守られて伝承されたようだが、日本音楽の多くのジャンルでは、「移動ド」音階が主流であり、筑紫箏も、成立当初は「固定ド」音階だった可能性も考えられるが、その後は「移動ド」音階だったことがわかる。

なお、ここで龍卿が示している上無調の調絃は、桃仙本で示しているものとは異なり、音階中に含まれる半音は、基本調絃と同様に二箇所となっている。譜3、4に絶対音高で示し、さらに基本調絃と比較しやすいように移調したものを譜5、6に示す。

さらに上無調について「浮雲曲を弾せし調子也。此調子にて寒夜曲を弾する一法あり。又倫説甲乙に弾ずる時等此調子を用ゆ。」とある。「浮雲曲」は上無調だが、それ以外の曲でも「寒夜曲」など

は調絃を上無調に変えて弾く、すなわち弾く絃は基本調絃の場合と同一だが、調絃音が基本調絃と異なるため発せられる音が異なるという、風流的趣向を凝らした演奏法も存在したようである。また、一つの曲を基本調絃と上無調とで合奏するすなわち本手・替手の合奏スタイルも存在したことがわかり、これらの展開形態は、「移動ド」音階だったからこそ、容易に思い付き、可能ならしめたものと思われる。

またこの上無調について「釈法水此調子を八橋検校に傳へ雲井曲と云を作り俗箏にて雲井調子といふ。」と書かれている。筑紫箏側が、当道箏曲の発展を妬み、對抗意識から、八橋検校が創作した雲井調子を、筑紫箏にあつたものを八橋検校がそのまま使用したに過ぎないといっている、と解釈する向きもあるかもしれないが、筆者はすでに指摘した通り<sup>①</sup>、八橋検校は、筑紫箏の上無調を学んだものと推測している。ただし彼が学んだ時点での上無調は、桃仙本にみられる調絃すなわち音階中に半音が一か所しか含まれていない状態のものであったかもしれない。筑紫箏の「浮雲曲」という曲名と八橋検校作の「雲井曲」という曲名も類似しており(双方の歌詞は異なるが)、調絃法だけではなく曲名からも、両者の関係が示唆されているように思われる。

なお、村島政方は、上無調とはいわず、当道箏曲と同様に雲井調と呼んでいる点、前述の基本調絃を本調子と呼んだ例と同様に、興味深い。

### (三) 調絃完了後の作法

「弾初る絃の事」として、「調子得と合たる上にて七の絃を一筋ならずといへり」とあり、桃仙の頃までは主音であったらしい第七絃(第二絃の一オクターブ上の音)を鳴らす一種の作法があったこ

とがうかがわれる。この作法は、楽箏や当道箏曲にはみられないものかもしれない。1-2号徳応本にはこの條について「口伝相君也」と口伝のあることを示しており、さらに桃仙本ではその口伝を「第二ノ絃ハ君ニテ至尊ノ象也。七ノ絃ハ相君ニテ時ノ撰政閑白ノ象ナリ。萬機ヲアツカリ聞シ召ナリ。是故ニ先七ノ絃ヨリ彈初ルナリ。」と解説している。筑紫箏当初はどのように意味付けをして弾いていたのかもしれない。龍卿本ではこの口伝内容は不要とみなし削除したものである。

さらに龍卿はこの続きとして「古伝に調子成て輪絶を弾と云一條今省之」と記し、徳応本、桃仙本にある「中絃彈終而輪説」という第七絃を弾いた後、「輪説」を弾く教えを削除している。おそらく龍卿の時代には、各調子（調絃）の各「輪説」は伝承が失われていたのではないかと推測される。ここでいっている「輪説」は、筑紫箏で「輪説三段」と表記されている曲のことと考えられ、13号玄恕本（『筑紫樂詠曲唱歌』寛永十八年、玄恕より徳応へ伝授。嘉永四年、今泉千秋写）には特に記載はなく、徳応が桃仙に伝授した桃仙系に、「十曲」という名称で分類されている雅楽「越天楽」系曲のグループに配属されている。しかし政方系では「十曲」に相当するグループには含まれておらず（玄恕本と同様に「梅が枝」という曲がはいっている）、別立てで扱われている。筑紫箏の「輪説三段」は、そもそもは、雅楽曲の楽箏パートの特殊奏法である「輪説」、あるいはその展開形ではなかったかと推測される。4号桃仙本にも「十曲」の條に「輪説三段口伝 古ハ楽ゴトニ輪説ヲ備タリ。今ハ此伝絶タリ。京楽ニハ今モ輪説アル楽多シ。右此三段ノ輪説ハ盤涉調越殿楽ノ輪説也トイヘリ。三段ニ序破急ノ心アリ。又此口伝ニハ初段ハヨモク彈キ二段ハツヨクヒキ三段ハカロク彈ト云リ。又続ケテニ返彈事モ有。（中略）十曲の内残九曲ハ唱歌有。別ニ記セリ。（以下略）」とあることから、筑紫箏本来の「輪説」は、雅楽曲

の「輪説」で、すでに徳応・桃仙の時代には伝承が絶えていたというのであるから、筑紫箏創始期（賢順時代）か、あるいはそれより以前すなわち寺院箏曲の時代のことを述べているのかもしれない。なお、桃仙系では「輪説」の楽譜は伝承されていないが、政方系では数種類の楽譜が伝承されている。しかし、これらいずれも雅楽曲の「輪説」とは傾向が異なる別態の曲と考えられ、当道箏曲「乱れりんぜつ」の祖形ではないかと推測される『糸竹初心集』所収の「りんぜつ」と同一曲と考えられる曲も含まれている。また、近年、筑紫箏伝承者の伝承していた「輪説」も、当然のことながらこの政方系の「輪説」と共通する。

#### (四) 左手奏法

##### ① 絃を押す

「推心得の事 推といふは左の手の人指と中指との両指を揃へ此両指の腹を推糸の柱の外三四寸の所に當（あて）て推す也。大指無名指は糸にあてず都（すべ）て推糸は三たび続けておす也。手の容は鸞鳳の翼の容といへり。」とあり、押し手の説明がされている。押し手に使用する指は、龍卿本では第二指、第三指の二本だが、政方本では「押絃三指和 大指ヲ柱ノハツレニアテ中指ヲノブレバ中指柱ヲサル事数寸ナリ。中指ノ及所ヲ押ス。三指和。」とあり、第一指も、直接絃は押さないが使用していると解釈できる。現在の当道箏曲では、第一指を使用しないのは奏者により異なり、両用である。

また、三たび続けて押すということは、押す回数が三回という意味なのか、あるいは三拍分ぐらいの間押し続けるという意味なのか、明白でない。押し手の奏法は、弾く前から押しておいて音を高め、よく奏法と、弾いた後に押して音を高める奏法の二種類が考えられ



るが、三回押し手をするという意味に解釈すると、弾く前から押ししておくのではなく、弾いた後に、後押しすなわち余韻裝飾として三回押しと解釈する方が自然である。

1-2号徳応本(10-1号)には「左手法三條」の記載なし)では「推容姿鸞翼」、桃仙本では「手ハ鸞鳳ノ翼ノゴトクセヨト也。コノ形容難書頭。推絃ハ四七斗ノ絃ナリ」とあるのみで、三度続けて押すということについての記述はないので、これ以上のことについてはわからない。また、桃仙本では押す絃が指定されている点、今後の解明課題として残る。しかし、七の絃を押すことについては、徳応の弟子・武富咸亮著『月下記』に、記載がみえ、七の絃、すなわち「君」の絃(本書では七の絃を君としている)を押してしまうという批判があるが、「君」を補佐するために押すのであって、「君」を犯すことにはならないと弁明しているところをみると、少なくとも桃仙の時代は、押す絃が特定されていた可能性も高いように思う。また、政方本には「押シ入レ 文豹抱物勢 大指ト食指ノハラヲ甲ニアテ、押シ入ル勢也。巾ノ絃ニ此所作アリ。餘絃ニハ此所作ナシ。三指和。」とある。この説明ではやや把握しにくい点があるが、もっとも高音で張力の強い第十三絃を押す時の、特別の奏法が示されている。なお、「文豹抱物勢」という表現は、中国明代の七絃琴書『太古遺音』(一五一一年)に、七絃琴の左手奏法の意味説明文として記載されている。

### ② 絃をひねる

「牽心得の事 牽といふは左の手の中指無名指小指の三指を揃へて鶏卵を入れる程に内に折曲げ切人指を鷹の背の形ちにまげ此曲げた脂の爪の外脇に捻る糸を流れにのせ大脂の腹にて挟み捻る也。都てひねる糸は二ひねり也。」とある。

政方本では「摸(ヒネリ) 鳴蜩過枝勢 飛鳥啣蟬勢 食指ノ節

ノ上ニ大指ノハラヲアテ大指ノフシヘビガシラノ如クナラヌ様ニ押テハヒネリヒネリテハ押ス勢也。三指和」とあり、押す動作も入れながら捻るよう指示している。

1-2号徳応本では「牽容鷹背」とのみ、桃仙本では、「(略)牽絃は五十巾ノ絃ナリ」とあり、前記と同様、絃の指定がある。当道箏曲の「六段」の冒頭で第五絃を弾き、その後で「ヒキ色」という、左指で絃をつまみ、龍頭側(弾く側)へ押しもどしての動作(音高は下がって再び元にもどる)が伝承されているが、あるいはこの「ヒキ色」と関係があるかもしれない。筑紫箏での牽くは、絃のどの位置で行うかは明記されていないのが、常識的に考えて柱の左側と思われるし(柱の右側では、音が消えてしまう)、しかも柱からすぐの位置の方が効果が出るので、当道箏曲の「ヒキ色」と同様の位置で行ったのではないかと考えられる。しかし、この動作だと、絃は引張られることになるのではないかと思われるため、音高は上がって元にもどることになり、当道箏曲の「ヒキ色」とは多少異なる結果となる。また、二度繰り返すので、余韻裝飾として特徴的奏法だったと考えられる。

### ③ 絃を打つ

「打心得の事 打と云は左の手の五つの脂を揃へ平らかにして打糸の上に覆ひ柱の外二三寸の所を中指の腹にてチヨと打也。都て打絃は一打なり。蜻蛉の水に点ずる容といへり。」とある。打音を一種の音楽として扱っているように思われる。常識的に考えて、右手が休拍の時に、行われた奏法と思われる。

政方本では「餘勢 粉蝶浮花勢 絃ヲ押ヘテ拍子ヲウケ又絃ヲ少シ敲(タタヒ)テ拍子ヲトル勢也。三指和」とある。

1-2号徳応本では「打容蜻蛉点水」、桃仙本では「(略)打糸有テ打時ハトンボウノ水に点ズルガ如クセヨト也。打絃ハ斗九六ノ

絃ヲ稀ニ打也。聲メリタル時チヨトムチ打ココロナリ。」とある。桃仙本では、打つ絃は斗九六のいづれかに決まっていたようで、しかも稀に打つとあるので、この手法は頻繁には使われなかったということだろうか。だとすると、休拍はすべて打つということではなく、特定の場所で特定の目的を持った奏法ということになる。

当道箏曲の江戸時代に刊行された箏曲譜では、休拍を「打」と表記している。筑紫箏では、実際に「打つ」という奏法が存在したが、その「打つ」が、当道箏曲では、休拍を意味する「打」という記譜用語になった可能性も考えられ、両者間に歴史的関係があったのかどうか、興味深い。

### ⑤その他

なお、徳応本には「附」として「二捻三押一打置手 口伝」とあり、桃仙本にも「附リ 二捻三押一打置手トハ牽絲ハニヒネリ也。押絲ハ三タビツツケテ押也。打糸ハ只一度チヨツトウツナリ。置手トハヒキヨス事モナキ時只手ヲシト、ウチカケテヨク也。然レバ響キ上ツラズヨシトナリ。置手モ一術なりと云」とあるが、龍卿は、この程度の内容なら、特に記載する必要はないと判断したものとと思われる。また、政方本にもこの記載はない。

### (五) 右手奏法

右手奏法については、徳応本、桃仙本では「搔撥五箇爪」（1—2号、4号、10—12号）、あるいは「五箇調」（10—11号）と題し、「搔手（カクテ）」「水字瓶」「片垂（カタタリ）」「蒼海波」「雁鳴」の五種類の手法名と簡単な説明が示されている（ただし10—11号には説明文なし）。この五種類の各手法名および「五箇調」という題名は、七絃琴との関係が暗示されている。

「五箇の調べ」あるいは「こかの声」という表現は、『源氏物語』若菜下や『宇津保物語』春日祭の条の、七絃琴の演奏表現文中にみられ、さらに、『源氏物語』注釈書である『河海抄』（四辻善成著 南北朝）巻第十三には、「琴五ヶ調 搔手 片垂 水字瓶 蒼海波 雁鳴調。一説胡茄（七絃琴曲名）歟。〔略〕」と注釈がされている<sup>①</sup>。前者の注釈からは、「琴五ヶ調」という表現は、山田孝雄が『源氏物語の音楽』にも記しているように<sup>②</sup>、必ずしも奏法が五つあるという意味ではないかもしれないし、また「搔手 片垂 水字瓶 蒼海波 雁鳴調」という表現についても、奏法名称以外の解釈もできそうであるが、いづれにしても現在では詳細不明である。筑紫箏では、『河海抄』を参照したか否かは別として、『河海抄』に記載されている五つの名称と同一名称を右手奏法に使用し、口伝として確立させたわけ、かりに奏法自体に七絃琴奏法との直接的関係がなかったとしても、七絃琴が意識下に置かれていたことは明白だと思ふ。

また、時代がやや下るが特に政方本では、各奏法の説明に、前述の中国『太古遺音』の「手勢図」等にもみられる七絃琴奏法の意味説明文と同一表現が多くみられ、借用した可能性も考えられる。

### ①かき手

「搔手」として、「搔手と云はたとへば人脂の脇爪にて七ト八トの二筋の糸をならし次に向爪にて六ト七トの二筋の糸をならし次に前爪にて斗の糸一筋ならすをいふ也。越殿楽の初めの手なり。」とある。この奏法は、楽箏の基本的奏法である「静搔」の奏法と共通点が多く、「静搔」の展開形と考えられる。筑紫箏の音楽は、雅楽「越殿楽」の楽箏パートを伴奏に小編歌謡をいくつも続けて歌うことから出発したと推測されるので、楽箏の基本的奏法が、継承されるのは当然である。当道箏曲では、この奏法は、「懸け爪」と呼ば

れるようになり、この奏法とは異なる別の奏法すなわち第三指で続く二、三絃を同時に手前に向けて鳴らす奏法が搔手と呼ばれるようになった。当道箏曲では「掻く」という言葉そのものから受ける印象に従って奏法内容を変えたのか、あるいは奏法名とその内容が誤って伝わったのか、興味深い。

なお、徳応本、桃仙本では「かき」と添書があるのみである。政方本には記載なし。

## ② 払い爪

「拂爪 逆連とも云」として「拂ふ爪と云は前爪にて前より向へ拂ふをいふ也。巾より斗又十より八或は巾より一迄も拂ふ也。此手を逆連とも云。古伝には片垂(かたたれ)と云。燕の飛虫を遂容といへり。」とある。まず「巾より斗、あるいは十より八」の場合を考えると、当道箏曲での「コロリン」または「コーロリン」の奏法と共通するように思える。しかし、「巾より一まで」の場合を考えると、これは明らかにグリッサンド奏法であり「コロリン」奏法とは異なる別種である。

徳応本、桃仙本とも「片垂 前より向へハロウ」とだけあり、絃の数の指示は特にない。

一方、政方本では「払い爪」と「逆連」は、同一奏法ではなく、別奏法として、分けて記述されている。「払い爪」については、「拂」として、「巾為斗」の例を使って記譜が示され、「大指之所作也。為一絃ヲナラスト思フベシ ツツン」とあり、次に「心之拍子也。巾為斗三絃共ニヒク。ツルツン」とある。この奏法は、当道箏曲での「コロリン」に類似する連続三音の下行形である。ただし当道箏曲と異なる点は、二音目を強調して弾く点で、現在の当道箏曲では一音目を強調し、むしろ二音目は強調しないように弾く傾向が強い。

また「逆連」については、政方本では「逆連 燕遂飛蟲勢 大指ニテ巾ヨリ一マデスミヤカニ弾ズル勢也 甲背三爪和」とあり、さらに図には「逆連 大中小」と題し三種類が描かれている。大連の図には「十二絃 或八九絃」、中連の図には「八九絃 或五七絃」、小連の図には「三五絃 或五七絃」と添え書きがある。これによれば、政方のいう逆連とは、基本的に箏の高音より低音へ向かい、一気にグリッサンドして下がる奏法で、グリッサンドする合計絃数により、大中小と分けている。図によれば、各出發音は大中小により異なっており、大がもっとも高音から出發し、中はそれより低音の位置からで、小はさらに低音の位置から出發するように解釈できる。なお、「燕遂飛蟲勢」という表現は、『太古遺音』に七絃琴左手奏法の一つとして記述されている。

徳応本・桃仙本でいう「片垂」の奏法は、どこまで払うか不明なので除外するが、龍卿本でいっている奏法は、政方本では別種として分けている二種類を、混同したのか、あるいは故意に同類に包括したかの二つが考えられ、問題が残る。

なお、樂箏では「連」は、手前から向こうへ、すなわち高音から低音へのグリッサンド奏法である。筑紫箏では、これを「逆連」と呼び、反対に、向こうから手前すなわち低音から高音へのグリッサンドを「連」と呼ぶ。樂箏奏法の名称と内容が転化した可能性も考えられ、興味深い。

## ③ 引き爪

「引爪 連とも云」として「引爪と云は向爪と脇爪と両爪を描へて糸に打懸け向より前へ引ならすを云なり。引ならす時は脇爪にて糸をならす。向爪は唯副へて引也。此手を順連共いへり。大中小の差別あり。大ひにならすを大連と云。中聲に鳴すを中連といふ。微音にならすを小連と云。古伝には水宇瓶(すいうひやう)と云。

索(なは)を振(ふつ)て鈴を鳴す容といへり。」とある。大中小の連の区別は、ここからは音量の相違のようにかがえるが、政方本では、音量の相違の他、鳴らす絃数の相違を示している。

政方本は、「順連 振索鳴鈴勢 食指二テ一ヨリ巾マデュルヤカ二弾ズル勢ナリ 甲觜三爪和」とあり、図には、大連には「十二絃或八九絃」、中連には「八九絃 或五七絃」、小連には「三五絃或五七絃」と添え書きがされている。さらに図の後に「右順連大中小如是ナレドモ勢大中小アリ。絃数二拘(カカハル)ベカラズ。手附ノ大中小皆勢ヲ記ス者也。逆連モ之ニ準ず。」とあり、勢いに従って、弾く絃数に大中小の相違が生ずるということである。なお「振索鳴鈴勢」という表現は、『太古遺音』に七絃琴右手奏法の一つとして記述されている。

徳応本、桃仙本では「水宇瓶 向ヨリ前ニヒク」とだけあり、大中小の分類は特に示されていない。あるいは、政方の新考案の可能性が考えられるが、もしそうだとしたら、龍卿はその内容を正しく把握していなかったことになるのではないだろうか。

なお、楽箏では「連」は、第一指にて、手前の絃から向こうへ向かって鳴らしていくが、筑紫箏では、第二指(第三指は副えるだけ)で、向こうから手前方向に鳴らす。前述の通り、楽箏での奏法の方角と異なり、反対方向である。なお、当道箏曲では筑紫箏に類似する「引連」があるが、使用する指は、第三指が主で第二指は第三指に添える程度であり、実際に実験してみても、こちらの第三指使用の方が弾きやすい。

#### ④ 逆連と順連の組み合わせ

政方本には、「長連」として、第二指で向こうから手前へ、第一指で手前から向こうへの、二つの相反する方向のグリッサンド奏法を組み合わせた奏法が、図示されている。規模の相違は三種類あり、

「大長連」は、連が五回(片道計算)の連続で、「中連」は、連が三回、「小長連」は連が二回の連続となっている。

当道箏曲にもみられないようであるこの奏法は、全体的に規模が大きく、演奏効果も大と思われるので、どのような曲のどのような箇所を使用した奏法なのか、興味のあるところである。

なお、他本にはこの記載はない。

#### ⑤ 懸け爪

「懸爪 打共颯とも云」として「懸爪と云は向爪と脇爪とを揃へて絃上を打を云也。裏爪にても打也。古伝には蒼海波又波返し共いへり。」とある。当道箏曲で「かき手」と呼んでいる奏法に似ているが、折り返しで裏爪(逆向き)でも行うようである。

政方本には「颯 風送軽雲勢 空谷傳聲勢 中指食指二テサツサツト弾ズル勢也。甲觜三爪和」とあり、「サツサツ」という表現から、打った後、裏爪で逆方向に弾く動作も含まれているように思われる。なお「風送軽雲勢」および「空谷傳聲勢」という表現は、『太古遺音』に前者は七絃琴右手奏法の一つとして、後者は左手奏法の一つとして記述されている。

徳応本・桃仙本では「蒼海波 ナミカヘリ」とだけある。

また『糸竹初心集』では、裏爪は使用しない片方だけの奏法を「打爪」と呼んでいる。前述の通り、当道箏曲では「懸爪」という呼称は、筑紫箏でいう「搔手」の奏法を指しての呼称であり、両者に異同がみられる。

#### ⑥ 割り爪

「割爪」として「割爪と云はたとへば脇爪にて八九邊の糸をさつと同音にならし次に向爪にて又八九邊の糸をさつと同音にならし次に前爪にて中の絃を一筋ならず也。何れの所にてても合糸邊の糸をな

らず手法同様也。蠟(かに)の索(なは)の上を行容といへり。」とある。当道箏曲での「シャシャテン」の奏法と思われるが、当道箏曲と異なることは、「シャシャ」の音は、必ずしも二絃とは限らず、また弾く絃も「テン」を弾く絃のオクターブ下の音の絃辺りを弾けばよいのであって、当道箏曲のように厳格に「シャシャ」を弾く絃が特定されてはいない。これは、『糸竹初心集』でも同様のことが言われており、割爪の説明ではなく一回だけの「シャン」の説明の所だが、「三筋ばかりを、てんと打撞きたる物也。(略)但し糸三筋うつにはさだまらず。前爪より二筋ほど先とあたるに任せうちたるもの也。」とあり、江戸時代初期は、筑紫箏をはじめ一般的に、後の当道箏曲での割爪より規定がゆるやかだったものと思われる。

なお、政方本には「判爪(ハンソウ) (ワリツメ) 蟹行□索(ハカリモトムル)勢 食指中指大指ニテ ツーツテン 甲觜三爪和」とある。唱歌の文字に不鮮明な箇所もあり、やや内容不明であるが、龍卿本や当道箏曲の割り爪から推測されるような第二指と第三指とが、一拍の二分割のリズムになるのではなく、第二指が一拍間を占めるリズムのようにも考えられ、今後の課題として残る。なお「蟹行勢」という表現は、『太古遺音』に七絃琴右手奏法の一つとして記述されている。

徳応本、桃仙本には記載がない。

⑦ 脇爪

「脇爪 人脂の脇爪にはあらず 脇爪と云手法なり」として、「脇爪と云はたとへば向爪にて八の糸を一筋ならし脇爪にて九十斗為の四筋をサラリとならし前爪にて中の糸一筋ならず也。何れの所にても合糸を斯のごとくして鳴すを云也。軽連(けいれん)ともいへり。」とある。具体的リズムは特定できないが、音の進行は、開始音と終

<p>一 脇爪          脇爪と云はたとへば向爪を八の糸と  <small>人脂の脇爪にあらず</small></p>	<p>一 割爪  <small>めく 匠爪の手で中弦の音を容とす</small>          割爪といふは、八九連の          多味まつと回音ありと、次は向爪と又          八九連の糸とまつと回音まつと、次に          前爪と、中の糸と二筋なり、何れの糸と          も合糸を容とすは、向爪の時の糸の上          となり容とす也。</p>	<p>一 雁鳴  <small>雁鳴といふは、柱より内二尺の脇爪をて手のも          ととて、押ふとて、あつて、斗の糸、柱が一寸          計りの尺の大筋とあり、まつとて、又九の糸          の柱とす、計りの尺一人筋とあり、まつとて、又          九の糸とて、まつとす、三筋、押ひ、又、十、八、七、三筋、押          計りの十の二筋、押して、計り、十、八の二筋、押して          九、十、八、何の音とす、三筋、押ひ、計りの、十、八、七、三筋、押</small></p>
---	--	--

始音がオクターブ関係を成し、終始音に向かって順次上行していくパターンである。終始音を第一指で弾くのではなく、そのまま第二指で弾き終わる方が奏法としては楽のように思うが、音型から推測して、筑紫箏の掻手の展開形として誕生した奏法かもしれない。

政方本に、「應連」として「食指之所作也」とあり、譜例が示され、「八 巾」の説明として「此間ヲ應連ト云」とあるので、この奏法を意味しているのかもしれない。

徳応本、桃仙本には記載がない。

### ⑧「コロリン」の展開形

雁鳴

「雁鳴」として「雁鳴と云は柱より内に左の脂を打懸て糸の音をためて拂ふを云也。たとへば斗の糸の柱より一寸斗りの所に左の大脂を当て音をため置又九の糸の柱より一寸斗りの所に左の人脂を当て音をため置前爪にて為より十迄三筋拂ひ又十より八迄三筋拂ふ。此時為十の二筋鳴て斗はならず。十八の二筋なりて九はならず。何れの所にも三筋ツ、斯の如くして鳴すなり。連雁の呼(さけん)で雲際を過る容をいへり。」とある。ここでいっている「拂う」という奏法が、具体的にどのようなリズムになるのかわからないので、全体的なリズムが不明だが、前述の下行連続三音の「払い爪」を想定して考えると、「コロリン」の「ロ」に相当する音を、わざと響きを止めて音を明確に鳴らさず、少しひっかかるような印象を与え、趣深い効果をねらっているようである。歌の歌詞が、雁の鳴く様子を表現するような箇所であれば、箏がその擬音を暗示する趣向となる。歌詞との関係については、後日の課題とするが、楽箏はもちろん、当道箏曲にもみられない奏法のように、興味深い。

また、徳応本、桃仙本では「雁鳴 柱ヲコヘテヲス斗九六四絃也。」とある。「柱を越えて」という表現が、演奏者からみて柱のどちら

側を指しているのか不明ではあるが、龍卿本と同様に柱の内側と解釈すれば、響きを止める絃は決まっていたようである。したがって、為斗十、十九八、七六五、五四三、のパターンとなり、いずれも、開始音と終始音が完全四度の関係で、その両者間に位置する経過音は、筑紫箏基本調絃の場合でいえば、開始音より短三度下、終始音より長二度上の音となる。

政方本には記載がなく、前述の通り、これの反対である「ロ」の音を強調する「拂」という奏法があるのが、興味深い。

### 三爪一和

「三爪一和曲 三爪一露曲共云」として「伝歌曰 ことのねや後に妙なる武蔵野のすすきの糸の露の玉音 後に妙なる伝といへり 是は前より向に拂ふ爪をいふ也。たとへば巾より斗迄拂ふ時糸に爪を一分程かけ巾為の二絃は軽く斗の絃は少し強く弾じ扱斗の糸を左の脂にて捻る也。捻る時は糸の鳴たる後に斗の糸のゆる聲ばかり残るなり。是をあとに妙なる伝といへり。何れの糸を拂ふ時も皆同じ。」とある。「曲」という表現をしているが、奏法の一つで、「コロリン」の「リン」を強調するように弾く両手奏法である。

なお、徳応本、桃仙本、政方本には記載がない。前述の武富成亮著『月下記』に「片垂 水字瓶 蒼海波 雁鳴一露 風拂等の引様有て〔略〕」とあり、龍卿以前の武富成亮の時代に、「一露」および次に記す「風拂」という奏法が存在していたことがわかり、特に「雁鳴」と「一露」はセット奏法として伝承されていた可能性も考えられる。

### ⑨懸爪風払

「懸爪風拂(けんそうふうふつ) 曲 懸爪風露曲とも云」とあり、「伝歌曰 ことのねや絶て後なき武蔵野の風にすゝきの露の玉音

たえてあとなき伝といへり。是は絃上を打爪をいふなり。都て打爪は絃の上に手を四寸程上げて向爪脇爪の両爪を揃へ糸に爪壹分程かけて絃上をサツト打也。颯と打たる爪音の絃上には音絶て後なし。松風颯と吹送る位也。是を絶て後なき伝といへり。」とある。打爪の奏法に対しても、松風の音を歌った歌を作っている点、前条と同様、特徴的である。写者・今泉千秋の書き込みによれば「千秋曰打爪は前爪に應ずる向爪の辺?りを打をいふ。颯とうちたる音打音の首尾あらはれず幽に松風の吹わたるやうなるべし。」とある。前述の「颯」とは使用方法が異なるようで、打つ奏法を強調した趣向と思われる。

徳応本、桃仙本、政方本には記載がない。

#### ⑩三和音奏法

むくやきの爪

「無内垢和(むくやき)の爪口傳」として「此口傳はたとへば三の絃に向爪を五分かけ五の絃に脇爪を三分かけ八の糸に前爪を五分かけて上に引上る心にて三筋の糸を同音にならず也。是は音律相生して調和の音響を試るを云也。何れの糸にても和の音の糸をならず事准(じゅん)じて知るべし。是天地人の和に擬すといへり。無内垢和(むくやき)とは内に垢(あか)なく能(よく)和するといふ事なるか」とある。三つの音を同時に弾く奏法で、ここで「音律相生して調和の音響」と表現している各音は、下の音と上の音は一オクターブの関係で、下の音と中間の音との関係が完全四度、中間の音と上の音との関係が完全五度の構成であることを指しているものと考えられる。基本調絃の場合を絃名でしめせば「三・五・八」、「四・六・九」、「五・七・十」、「六・八・斗」、「八・十・巾」の五組となる。なお下の音と中間の音との関係が長三度、中間の音と上の音との関係が短六度の関係になる「二・四・七」、「七・九・為」

の二組は、西洋音楽でいえば、理論上、協和音に属するが、ここでそれらの三和音をも含んでいたかは疑問である。三味線の調絃も、下の音と中間の音との関係が完全四度、中間の音と上の音との関係が完全五度の構成(本調子)が基本であることから推測しても、日本人の音程の感覚は、完全四度と完全五度の二種類が中心的存在だった可能性が強いと思われるので、この場合「二・四・七」、「七・九・為」の二組は、含まれていないかもしれない。

徳応本、桃仙本にも記載されており、10—1号では「三爪一和傳」として「無内垢和之爪」と記されている。内容からみて、「三爪一和」という表現はこの項目内容に適切と思われるので、前記項目に「三爪一和曲 三爪一露曲共云」というのがあったが、伝承の過程で、項目名に混乱が生じたのではないだろうか。なお、この奏法も、楽箏や当道箏曲にはみられないようである。

政方本には記載がない。

#### ⑪その他

この他、徳応本、桃仙本には「搔撥五箇爪」の末尾に口伝が記されており、徳応本では「已上五箇附拵テ手不過四寸二又打撥一分一寸五分 口傳」とあり、桃仙本では「右五ヶ條共二本文ニテ明也。附タリ拵手不過四寸トハカケ爪ナドスル手ヲ上ル事有リ。然ルトキ高サ四寸ニハ過ズトナリ。又打撥壹分一寸五分トハ打爪撥フ爪ハ爪サキ一分糸ニカクルナリ。深クカクレバ悪シ。一寸五分トハ常ニ彈時ハ龍角ヨリ一寸ノ所ヲヒケトノ訓也。サレ共此打爪ト撥フ爪ノ時ハ竜角ヨリ一寸五分或ハ二寸ノ所ニテモヒクナリ。竜角ニ近ケレバ響悪シトナリ。」とある。カケ爪(当道箏曲でいうかき手のこと)などする時は、上から手を振り落とす形になるが、手を上に振り上げる時、四寸以上は挙げないようにとの注意が一つと、次の「撥う爪」という表現が何を意味しているか不明だが、もし仮に、打つ爪

すなわち絃に対し通常の爪のあて方に対し、逆向きの爪のあて方すなわち当道箏曲で「スクイ爪」と呼んでいる奏法のことを意味しているとするれば、基本的な爪のあて方の注意と、これらの奏法の場合には、通常の奏法の時と異なり、龍角から一寸五分から二寸の所で弾くようにという注意である。なお、通常の弾く位置は、龍角から一寸の所だったことがわかる。

龍脚本、政方本には記載がない。

この他、龍脚本には、特定の曲の特定の箇所、歌詞に則した擬音的奏法が示されているが、それらの曲を復元する時に参考とすることとし、ここには記載を省略する。

### おわりに

基本調絃の調絃中、第三絃が宮音（音階の開始音）だと、龍脚本に明記されていたことは、今後、筑紫箏の音楽構造を分析する上で、また箏曲史を考察する上でも、貴重な示唆を与えてくれる情報であった。第二絃を宮音としている桃仙本の記述から、筑紫箏創始期は、楽箏と同様に第二絃が宮音であったことが推測され、いつから第三絃に変化したのか、調絃音も一部変化した事実をもかんがみ、興味深い問題である。

また、奏法の面では、楽箏にはなかったのではないかと考えられる奏法が登場するのは当然としても、箏でなければ表現できない箏独特の奏法や、その展開形と解釈できそうな奏法が登場した点、が、興味深い。それらの中には当道箏曲の奏法とも異なったのではないかと思われる例もあり、三味線と合奏するようになった当道箏曲の場合と異なり、あくまで箏の奏法として、さらに歌の伴奏としての箏曲としての追求があったのではないかという印象を受けた。当道

箏曲ではあるが、筑紫箏と同様に三味線との合奏をせずに伝承されていった長野県、松代藩主・真田家伝来の八橋流箏曲や、江戸時代初期～中期に流伝したのではないかと推測される琉球箏曲の奏法などとも比較しながら、考察していきたい。なお、楽箏の他に七絃琴奏法の影響がみられるか否かも大きな問題で、今回の口伝書調査では、口伝奏法が直接関係しているか否か明白にはできなかった。しかし、徳応本・桃仙本に記載されている奏法名が、『河海抄』に記述されている七絃琴に関する記述と共通する点、政方本に示された奏法表現文が、『太古遺音』等における七絃琴奏法表現文と共通する点等、七絃琴奏法との関係が存在することは事実であり、さらに、七絃琴曲と同一曲名も伝承されており、七絃琴との関係はさらに追究していかねばならない。今後、楽譜をもとに音楽復元する際に、口伝には記されていない奏法で、七絃琴奏法との関係を暗示させてくれる手がかりが発見できるかもしれない。

以上に記した問題点を抱え、今後、今回の口伝書内容調査をもとに、伝承者の遺音<sup>10</sup>、および遺された楽譜を手がかりに、江戸時代の筑紫箏音楽、およびその変遷をたどる復元考証をしていきたいと考えている。

### 付記

本筑紫箏調査にあたり、正派邦楽会初代家元・故中島雅楽之郡氏、および現家元・中島靖子氏に大変お世話になりました。ここに深く感謝の意を表します。



## 注書

- 1 昭和28年に、筑紫箏がかりうじて伝承されていることが判明し、伝承者である村井れい、井上ミナ氏の二名が国の記録無形文化財保持者に認定された。その後村井れい氏は故人となられたが、現在、一部伝承されている。
  - 2 かつて故塚本虚堂氏が収集され、その後、正派邦楽会初代家元・故中島雅楽之都氏の所蔵となり、現在、二代家元・中島靖子氏蔵。
  - 3 「筑紫箏の歴史的研究 一 中島雅楽之都氏蔵本を中心として」 『楽道』三五九号〜三七三号 正派邦楽会 昭和46年〜47年
  - 4 「筑紫楽詠曲秘訣訓解序  
夫筑紫楽の詠曲には十二格式を初として  
餘多の口伝あり。此奥旨を知らざれば其妙に至り難し。此楽の国に伝来せしに三写烏馬馬の秋のごとく流れを汲継人家々に伝へ其中には好事のもの有て自己の作意を加へ或は管絃と混雜し或は七絃琴の手法等を附会し既に同曲二三様の弾方にも変じ終に章句拍子も混亂し本流の大理を失はんとするに及べり。爰におひて享保の頃松隈源菴中原尚美 一清軒桃仙と号 眼科なり 此事を歎き古へを稽へて其大略を記しぬれども其理を尽さず。其後元文の頃村島治左衛門菅原政方深く此道に分入しが弾方に附会の説ども有事を考へ知り根本の道に踏出ん事を思惟せしかども其全きをえず。予も亦其流に従て此道に遊ぶ事年あり。いたく其深淵をしらざれども宗師の弾初られし濫觴を探求るに大概管絃より出づ。然れ共別に詠曲一家の道を開て五音を配當し章句を分て拍子を定め身軀の形より手法弾方
- 皆其規則を定められたり。此事をぞ知らして伝来の曲を考ふれば章句の長短過ふ及の違ありていづれを是とし何れを非としがたし。心魂を傷むる事久しかりしに齊直公雅楽を好ませ玉ひて予に管絃の道を学ばせ給ひ又詠曲をも翫び玉ふ折 文化九年壬申十月廿六日夜なり 秘曲を聞せらるべき旨  
仰事有けるゆへ謹で寄秋三曲或は朗詠等の数曲を弾じ終り扱此曲共異説区にして一定仕さぶらはず。小臣只此事を喚待ると申上しかば此詠曲は□のくちにのみ□□と  
聞し召れしにかくあらんは本意なき事ならずや其よろしきに随ひて一定せしむべきよし命あるよつて猶古に遡回彼是を考訂し章句の拍子を極めて曲々の手付を記し口伝秘訣も餘れるを除き欠たるを補ひて其大抵を書記し畢ぬ。此書によつて鍛練の功つもらば人倫五常の和を極むるに庶からんか。蓋愚慮の管見誤多からん事必ずといへども子孫の外見すべき物にしもあらざれども慙愧を心とせず後世此あやまりをあらためたらんには予もまた無明の罪を開かむと云か  
文化十一年甲戌仲冬」
- 5 楽箏および当道箏曲の各奏法史は解明されていないため、厳密な比較考証はできない。
  - 6 「地歌黒髪・長唄黒髪に関する一考察」 『東洋音楽研究』47号 東洋音楽学会 昭和59年
  - 7 「筑紫箏の成立過程についての研究」 『音楽学』17-3 日本音楽学

会 昭和46年 他

8 『国文注釈全書』 国学院大学出版部 明治41年 三三二頁

9 山田孝雄 『源氏物語の音楽』 昭和9年（昭和44年復刻） 宝文館出版  
九四頁

10 筑紫箏伝承者の演奏は、文化財保護委員会により録音（昭和29年）されてお  
り、また伝承内容の概要については岸辺成雄、平野健次氏により  
報告（昭和44年『東洋音楽研究』28・29号）されている。

（一九九四年九月三十日受理）