

箏曲京極流に残る先行諸楽の影響

その（一） 筑紫箏の影響

和田 一 久*

Influence of Japanese Classical Musics on the Kyogokoryu Koto-School

Part 1 : Influence of the Tsukushigoto

Katsuhisa WADA

Kyogokoryu Koto-school, authorized as the prefectural intangible cultural asset of Fukui and also as the selected national intangible cultural asset, is originated from the Ikutaryu Koto-school. It has adopted many musical features from the other fields of Japanese classical musics such as the Gagaku and the Heike-Biwa, as well as the other Koto-school such as the Tsukushigoto-school. Their influence on the playing and singing techniques is studied through literatures.

1. まえがき

箏曲京極流①は、生田流から出た^{すずきこそん}鈴木鼓村 (1875-1931) が明治 34 年 6 月に京都で創設した新古典主義箏曲の一流派で、のちの宮城道雄らによる「新日本音楽」の運動の先駆けとなったものであるが、創始後百年を経て徐々に衰退し、今日ではこれを正しく演奏できる者は福井市に三名を残すのみとなった。しかし、京極流には、今日既に絶滅した他の先行流派である^{つくしごと}筑紫箏や、また波多野流^{へいぎょく}平曲（平家琵琶）の演奏技法や歌唱法が断片的にはあるが伝承されており、これらの相互関係を調査・整理しておくことが、後継者育成のため、また日本音楽史の研究のためにも急務である。本稿以降、主として演奏法についてこれを文献から、及び音響学的な測定によって論じるが、はじめに筑紫箏の影響について報告する。

2. 筑紫箏の歴史

筑紫箏は 雅楽から派生した箏曲の流派であって、八橋流をはじめ生田流・山田流など、俗箏と

* 経営工学科

呼ばれる現行諸流派の母体となったものである。筑紫箏の現存する最も古い文献である『筑紫箏秘録』(例えば寶永2年(1705)超譽應徳が松隅桃仙に与えたもの)②によれば、その成立は、平安時代に唐から伝えられた雅樂が九州に根づき、筑紫樂として北九州の寺院に伝承されていた箏の寺院歌謡を、室町時代の末に肥前の国の善導寺の僧・賢順(1534-1623)が整理した時に始まる。その後、肥前鍋島藩の藩士や僧侶の間に受け継がれていたが、あまりに格式を重んじたせいで一般からは敬遠され、明治時代に野田聴松(1850-1924)が上洛してその保存と伝承に努力したものの、実をあげることができず、野田聴松の晩年に習った井上ミナ、村井れい二女史の死去によってその伝承は途絶えた。

筑紫箏は中國の呂旋法の燕樂(宮廷の宴席で演奏される音楽)を基本にし、これに日本古来の郢曲(催馬樂・今様などの謡いもの)が結合して成立したものと考えられるが、明治時代初期までに次のような変容過程を経て来ていることが指摘される。

①初期(17世紀後半・元禄年間まで)……………新しく台頭してきた八橋流に対抗するための朱子学による権威付けがなされ、同時に日本古来の謡いものが律もしくは陽の旋法であることによる律旋化と宮音(主音)の交替(筑紫箏の基本調弦法(第1図③)は第二絃を主音と解せば呂旋法であり、第五絃を主音と解せば律旋法になる)が起きた。この時期の基本文献としては、松隅桃仙著『筑紫箏秘録口訣』(享保11年(1726)成立)がある。

②中期(19世紀前半・文化年間まで)……………19世紀初めに筑紫箏が一度絶滅の危機に瀕し、伊東龍卿による再編がなされた。伊東龍卿はその当時に伝承されていた形に合うように楽理の内容を改編したので、そのせいで主音の第二回目の移動(第三絃へ)が生じた。また、生田流の多様な手法に対抗して七絃琴の演奏法を取り入れた。この時期の基本文献としては、伊東龍卿著『筑紫樂詠曲秘訣訓解』(文化11年(1814)成立)がある。

③晩期(上記以降昭和年間まで)……………生田流の箏曲や三弦樂の多様な手法や調弦法が援用された。

ところで、明治35年と36年の二度、佐賀県から野田聴松(1850-1924)が上洛し、最初は花頂山の知恩院に、二度目は黒谷眞如堂に遇居して、筑紫箏の普及に努めた④。この時、寺町に「京極流」の前身である「國風音楽會」の楽堂を開いていた鈴木鼓村が野田聴松に入門した様子は鼓村の随筆に描写されている⑤。鼓村は伝授された筑紫箏をそのまま伝承することはなかったが、その手法のいくつかをそのまま踏襲し、また、口伝のあるものを京極流にアレンジして用いている。京極流に及ぼした筑紫箏の影響を、次章以下に、調弦法、手法の順に述べる。

3. 筑紫箏の影響——調弦法

調弦法に関しては影響はないとすべきである。鈴木鼓村は明治35年5月に「嚴島詣」(高安月郊作詩)という曲を作曲し、その調弦法(第2図)を「若葉調」と名づけた。後年、鈴木鼓村は

「嚴島詣」の調弦法（生田流で「半中空調子」あるいは「六・斗上がり平調子」と称せられているもの）について質問した塚本一郎に対し、「京極流では「若葉調」と称しているが、筑紫箏の「歸雁調」と同じである。」と語ったことがある。明治 35 年 5 月はちょうど鈴木鼓村が野田聴松に入門した月にあたっているが、村井れい氏旧蔵の文献に見える「歸雁調」の調弦法（第 3,4 図）とも、村井氏が実際の演奏に用いた調弦法（第 5 図）とも異なっている⑥。但し、同じ野田聴松の弟子である井上ミナ氏の伝承する「歸雁調」が村井氏の用いる調弦法よりも四・九絃が高くなっているという不整合があり⑥、現状では比較を云々することができない状態である。

4. 筑紫箏の影響——手法

手法については、鈴木鼓村から、二代・雨田光平へ、そして現在の伝承者へと、「これは筑紫箏にいう〇〇〇の方法である。」と口頭にて教えられたものであって、楽譜への記入などの記録としては残っていない。それらは筑紫箏の文献に遺された説明を見る限り、似てはいる。しかし、筑紫箏を音楽として調査し、手法を解き明かしたり楽曲を復元する研究そのものが現在進行中であるので、ここでは、手法として踏襲していると確実に判断できるものと、口伝として伝えられている部分とに分けて説明する。

（4-1） 手法として踏襲されているもの

（4-1-1） すががき

これは現行箏曲の手法である「合わせ爪（以下、現行の箏の手法については、文献⑦を参照されたい）」に相当するもので、生田流の唱歌（手法を擬音で表す方法）に「シャン」と称されるように、普通には甲（高い方）・乙（低い方）がほぼ同時に鳴る。歌を箏曲の主体に置く山田流では、意識して完全に同時に弾く。京極流の母体である生田流では、無意識にずれる（甲が少し遅れる）ことはあるが、これを意識して遅らせることはない。京極流では、意識して、必ず甲を遅らせ、「トテン」と響かせる。このせいで京極流では大勢での合奏が極めて困難になっている。

（4-1-2） 雁鳴

筑紫箏の手法の解説を集大成した伝書、『筑紫樂詠曲秘訓解』によれば、雁鳴と云は柱（箏の可動ブリッジ）より内に左の脂（^{あて}）を打かけて糸の音をとめて拂ふを云也。たとへば（第十一弦）の糸の柱より一寸斗りの所に左の大脂（^{あて}）を當て音をとめ置、又九の糸の柱より一寸斗りの所に左の人脂（^{あて}）を當て音をとめ置、前爪（親指の爪）にて爲（第十二弦）より十迄三筋拂ひ、又十より八迄三筋拂ふ。此時爲、十の二筋鳴て斗はならず。十、八の二筋なりて九はならず。何レの所にも三筋ヅ、斯の如くして鳴すなり。連雁の呼で雲際（^{さけん}）を過る容（^{かたち}）をいへり。

とあるが、要するに現行生田流の手法である「はずみ」もしくは「運び」（第6図）、即ち「コロリ

ン」において、「ロ」に相当する中間音を、わざと響きをとめて、音を明確には鳴らさず、少しひっかかるような印象を与えるもので、生田流にも山田流にもこの手法はない。京極流では、「橘媛」（高安月郊作詩・明治36年2月作曲）の中にわずか一カ所用いられているのみだが、筑紫箏の場合と異なってコロリンは一回だけ、即ち一つの弦にしか施さないの、食指と中指で柱をはさみ、弦を軽く押さえて音を消している。

(4-1-3) 風連^{ふうれん}

これは現行生田流の手法にいう「引き連」即ち「シャーンツレン」（第7図）の変形であって、

「風の音を擬し、はじめ大きく、終り静かに連（「引き連」のこと）をひく」

と伝書には解説されている。中指の脇にて、「輪連」に似た手つきで龍角より五、六寸のところより始めて、右手首をかえして弧をえがき、かすめる弦を順に手前に移しつつ手首のかえしをだんだん速めて、爲・巾の弦まで引く上向グリッサンドである。一から斗までと爲・巾（爲は拍子外に近い）に移る間にちょっとした間がある。第一弦は龍角（箏の右端の固定ブリッジ）より左五、六寸のところから始めるが、第二弦で急速に龍角に近づけ、あとはずっと龍角のすぐ近くで手首を返してゆく。全体で5秒程度の長さになる。「風連」と同じく「橘媛」の中に一カ所、また二代宗家の雨田光平用作曲の「初夏草心抄」（昭和23年7月）の末尾に用いられているのみである。

今日、筑紫箏における「雁鳴」及び「風連」の手法の内容は、文献にのみ残っていて、実際の演奏法が解明されないままであるのに対して、京極流の演奏法は、筑紫箏伝書の内容と相反することがなく、かつまた、「橘媛」の作曲がちょうど鈴木鼓村が野田聴松から筑紫箏を習っていた時期にあたることからして、京極流の方法が、少なくとも野田聴松の手法を保存しているものであるとして、逆に筑紫箏の手法の解明の手がかりになるものとしてよいであろう。

(4-2) 口伝を借りたもの

(4-2-1) 推容姿鸞翼^{かたうち らんよく}（推す容は鸞翼を姿とす）

これは現行生田流の左手法のひとつ、「押」、即ち「押し色」についてのもので、『筑紫樂詠曲秘訓解』には、

推^{おす}心得の事。推といふは左の手の人指と中指との兩指を揃へ、此兩指の腹を推糸^ちの柱の外三、四寸の所に當て推す也。大指、無名指は糸にあてず。都て推糸は三たび續けておす也。手の容は^{かたち}鸞鳳^{らんぼう}の翼の容といへり。

とあるのによる。鸞鳳^{らんぼう}とは、中國の伝説上の鳥であって、瑞兆として現れる鳳凰の仲間の鳥（現行生田流では、伝承の系統によって、親指の位置（柱に近づける場合がある）や押す場所の柱からの距離が異なっているが、ほぼこの記述に添っている。京極流の「押」も、親指を中指の蔭に隠して、前方から見えないようにする（それが鸞翼^{らんよく}を容^{かたど}るの内容であると教えられている）ことの他は、

この伝書のとおりである。

(4-2-2) 索容鷹嘴 (索は鷹嘴を容る)

これは現行生田流の左手法のひとつ、「ひき色」についてのもので、『筑紫樂詠曲秘訓解』には、

索心得の事。索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ひげ、扱人指を鷹の嘴の形ちにまげ、此曲まげたる脂の爪の外脇うでに捻る糸を流れにのせ、大脂の腹はらにて挟み捻る也。都てひねる糸は二ひねり也。

とあるのによる。現行生田流でも、京都上派のように伝統的奏法を忠実に守っている系統では、この様式の「ひき色」が伝承されている。京極流では「搦」と称し、人差指の腹と親指の爪の先とで弦をしっかりと挟み（それが鷹嘴を容るの内容である）、緩やかに右に押して張力を下げ、元に戻すように、と教えられている。

(4-2-3) 蜻蛉點水

これは現行の生田流における左手法の「突き色」についてのもので、『筑紫樂詠曲秘訓解』には、

打心得の事。打と云は左の手うの五ツの指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うにてチョと打也。都て打絃は一打なり。蜻蛉の水に點ちずる容といへり。とある。手法の詳細は現行の生田流の「突き色」でも同じである。京極流では「撞」と称し、五指を揃えるのではなく、親指を人差し指の蔭に隠して、前方から見えないようにし、中指と人差し指とで、とんぼが尾の先を水にスイスイと漬けるような気持（それが蜻蛉點水である）で上から突くように、と教えられている。

ところで、筑紫箏研究の第一人者である宮崎まゆみ氏（宮崎大学教育学部助教授）は、『筑紫樂詠曲秘訓解』の「都て推糸は三たび續けておす也。」「都てひねる糸は二ひねり也。」及び「都て打絃は一打なり。」について、具体的に回数を示すものと推定しておられるが⑧、そうすると、「推心得の事」については、生田流でいう「押」、即ち「押し手」ではなくて「掩」、即ち「あと押し」を三回繰り返すことになり、極めて演奏が困難になる（生田流でも「掩」を三回も繰り返す手法は殆ど使用されない）し、記録されている筑紫箏の演奏テープとも合わず、筑紫箏の基本的な演奏手法そのものが未だ正確には解明されていないといえる。京極流の対応する手法も、形が似てはいるが指示内容が微少に異なっているところから、現在のところ以上三つは単に口伝を借りたものとしておくべきであろう。

5. おわりに

箏曲京極流に関する文献は極めて少ない。他の古典邦楽諸流派の考え方と同じく、伝承に口伝を重視したことにもよるが、二代宗家・雨田光平(1893-1985)の時代に、東京大空襲と福井大震災とによって資料のほとんどを消失したことにもよる。更にまた、日本音楽の研究者でこれをテーマに取り上げようとする者も現在他になく、伝承者と調査する者とは同一人であるという、あまり好ましくない関係のまま本稿をまとめるに至った。知らず知らず加上になっていないかを恐れる。

調査に際し、筑紫箏について宮崎大学教育学部助教授・宮崎まゆみ氏に多くの貴重なご教示を頂いた。明記して感謝申し上げる。



↑ (第1図) 『筑紫箏秘録』の調弦法「筑紫樂十二調子」のうちの「壹越調」
十二調子の音階は同じである。つまり、第二絃を壹越以下十二律に変えるだけで、
相対的な高さの関係は同じ。



↑ (第2図) 京極流の「若葉調」



↑ (第3,4図) 村井れい氏旧蔵の文献中に見える「歸雁調」の調弦法
異なる二種が存在している。



↑（第5図） 村井れいが実際の演奏に用いた調弦法

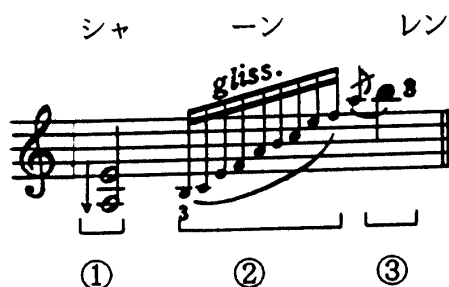
メルとあるのは少し低くすること。

コーロリン



↑（第6図） 京極流の「雁鳴」

コーロリンの口の部分で絃の柱のすぐ右に左人差し指を軽く乗せ、響きを濁らせて消す。



↑（第7図） 生田流の「引き連（シャーンレン）」[左]と京極流の「風連」[右]

①は大きく掻き、②のグリサンドの部分は箏爪で軽く撫でる程度でほとんど発音さなせい。「風連」の場合は、手首を時計回りに返しなが、一から斗（十一）までのすべにわたって絃をこすり、はっきりとした噪音を出す。

参考文献

- ①杉原丈夫「箏曲京極流」『文化財調査報告・第16集』福井県教育委員会・1966年3月
和田一久『京極流歌譜－ひとつの鈴木鼓村傳－』上北野楽堂・1990年6月
和田一久「箏曲京極流の調査報告」『福井工業大学研究紀要』p. 41, 25・1995年2月
- ②『筑紫箏秘録』（寶永2年（1705）超譽應徳が松隅桃仙に与えたもの）。塚本一郎「筑紫樂の内容に就て（五）」『三曲』昭和十年五月号による。
- ③松隅桃仙著『筑紫箏秘録口訣』（享保11年(1726)成立）。佐賀県立図書館蔵による。
- ④井出蕉雨による野田聽松のインタビュー記事「音楽叢談・野田聽松氏」『京都日出新聞』明治36年9月3-5日号
- ⑤「野田先生」鈴木鼓村著『耳の趣味』左久良書房・大正2年6月
- ⑥岸边成雄・平野健次「筑紫箏調査報告」『東洋音楽研究・第36～29合併号』音楽之友社・1971年7月
- ⑦津田道子著『箏の基礎知識』音楽之友社・昭和58年6月20日
- ⑧宮崎まゆみ「筑紫箏の奏法について――その一、伝書を中心として――」『宮崎大学教育学部紀要』第78号・1995年3月

（平成8年12月4日受理）