

## 音の傳承

——唐代における樂譜と樂人——

中 純 子

天理大學

文學と音樂とは深く關わつてゐる。とりわけ、中晩唐から宋にかけて流行する詞は、當時の音樂文化をその土壤として成り立っている。小論で考えたいのは、この詞のベースとなつた音樂についてである。その特徴の一つとして、盛唐の『教坊記』<sup>①</sup>記載の曲目と多く共通していることが擧げられよう。任半塘『教坊記箋訂』によると三百四十三曲中、宋詞の詞牌となるのは二百四十二曲（多少の異同を含む）にもおぼる。盛唐から中晩唐までの一世紀にもおよぶ隔たりにもかかわらず、このように盛唐の曲目が用いられる理由について、筆者はかつて次のように論じた。「唐朝の華やかなりし開元天寶時期に歌詞が作られ、唱われてい

た曲に、ほとんど一世紀近く經て自らもまた作詞していくのは、自らの作品を古からの流れの延長線上に置くことにもなり、「新曲」に歌詞をつけるのとは異なる興趣があつたにちがいない」<sup>②</sup>。そしてこれらの曲目が、元の北曲や明の南曲などにも延々と使われつづけていることを考えれば、この論もあながち否定されるものではないだろう。しかし、「古からの流れの延長線上」というだけでは、それ以前の樂府との違いが鮮明になつていない。もちろん樂府と詞の違いは、その使われる曲が古來の傳統的な樂調である「清樂」系か、盛唐ころに新たに流入した胡樂色の濃い非「清樂」系かにある、という解釋が定説化している。だが、實際に詞のなかには「清樂」系のものもみえ、<sup>③</sup>胡樂一色とは言いがたいことを考えると、樂府と詞の音樂の違いを「古」對「新」という圖式とは別の角度から考究する必要性が感じられる。小論では、その一つの試みとして、その音樂の傳承のありかたに着目し、具體的には盛唐の曲目を傳えた樂譜や樂人についての考察をおこないたい。

一

樂譜というものが、中國ではいつから存在しているのかについては、多くの論考がある。<sup>⑤</sup> 小論では、それには深く立ち入ることをせず、樂譜が實際に多く使われるようになっていく唐代中期についてみてみたい。

そもそも「樂譜」という言葉は、すでに隋の時代にはあった。例えば『隋書』經籍志に見える「樂譜四卷」、「樂譜集二十卷」がそれである。「樂譜四卷」については隋の雅樂制定に實際に貢献した樂工の萬寶常が作った六十四卷のうちの一部とみられている。<sup>⑥</sup> 『隋書』卷七十八萬寶常の傳をみると「寶常詔を奉り、遂に諸樂器を造り、其の聲率ね鄭譯の調に下ること二律なり。并びに「樂譜」六十四卷を撰し、具に八音旋りて相い宮と爲るの法、改絃移柱の變を論ず。八十四調、一百四十四律を爲し、變化は一千八百聲に終う」とあり、樂譜というものは、旋宮法やそれによって現われる調子や律について論じたものであると想定される。また「樂譜集二十卷」のほうは、當時陰陽や算術に精

通し、博學で聞こえた蕭吉の撰とされる。『隋書』卷七八「蕭吉傳」および卷十六「律曆志」をみると、そこには音律の基礎となる尺度について記されており、今日考えられている樂譜とは異なっていることが確認される。この「樂譜」という語は、ほかにあまり目にすることはできない。管見によれば、唐代に入り則天武后のとき、日本に將來された『樂書要錄』<sup>⑧</sup>には「樂譜」の條があり、以下のようになっている。

宮は君爲り、宮音調えば則ち君道得られ、君道得らるれば則ち、夫和妻柔にして宮室制度各おの其の宜しきを得たり、……商は臣爲り、……角は人爲り……徵は事爲り……羽は物爲り……

「樂譜」とは、雅樂を歌うために必要な聲律の知識を記したものを指していたようであり、以後宋代になってもそれに類した用いられ方をしているものもある。<sup>⑨</sup>

では、今日のいわゆる樂譜に相當するのは、唐代ではどのようなものであったのか。現存する樂譜資料のうち最古のものは、七世紀から八世紀前半ころの唐寫本「幽蘭琴

譜<sup>⑩</sup>」である。これは指の位置や、絃の拂い方についてすべて文字で記された七絃琴の譜で、一つの音を出すために長い記述を讀まねばならず、五線譜のように見ながら演奏というわけにはいかない<sup>⑪</sup>。「周・隋自り已來、……惟だ彈琴家のみ猶お楚・漢舊聲、及び清調・瑟調・蔡邕雜弄を傳う」(『舊唐書』音樂志)と、琴曲だけが古曲を傳えてきたことをみても、こうした琴譜は演奏のためというよりは、多く傳承のために用いられたと考えられよう<sup>⑫</sup>。

このような文字譜から、演奏に便利なように、文字をくずした記號で音を表わす減字譜へと移行したのは、唐代中期であるとされる<sup>⑬</sup>。減字譜で書かれたかどうかは現存しないのでわからないが、唐代には多くの琴譜があった<sup>⑭</sup>。『舊唐書』經籍志や『新唐書』藝文志にはともに「琴譜四卷 劉氏、周氏等撰」、「琴敍譜九卷 趙耶律撰」、「琴譜二十一卷 陳懷撰」とある。『新唐書』藝文志にはさらに「陳拙 大唐正聲新址琴譜 十卷」、「呂渭廣陵止息譜 十卷」、「李良輔廣陵止息譜 一卷」、「李約東杓引譜 一卷」、「陳康士 琴譜 十三卷 (字安道、僖宗時人)」などの数々の譜面の

存在が記されているが、唐代中期以降のものがほとんどである<sup>⑮</sup>。さらに、かの嵇康の「廣陵散」のごとき古曲も、傳承をもとにこのころ譜に記されたことが『崇文總目』巻一にみえる。

「廣陵止息譜一卷」は唐の呂渭の撰なり……河東の司戸參軍李良輔云うに、袁孝已竊かに聽いて其の聲を寫し、後ち其の傳絶つと。良輔 之を洛陽の僧思古より傳えられ、思古は長安の張老より傳えらる。遂に此の譜を著す、總て三十三拍、渭に至りて又た増して三十六拍と爲す。

〔「廣陵止息譜一卷」唐呂渭撰……河東司戸參軍李良輔云袁孝已竊聽而寫其聲、後絶其傳。良輔傳之于洛陽僧思古、思古傳于長安張老。遂著此譜、總三十三拍、至渭又增爲三十六拍〕

こうした琴譜の隆盛は、ほかの樂器の譜面の出現とも連動している<sup>⑯</sup>。實際に残る樂譜資料のうち、日本に傳わる「天平琵琶譜」(天平十九年(七四七)七月廿六日の日付がある寫經料紙納受帳の紙背に書寫)が唐琵琶譜最古のものであ

る。<sup>⑧</sup>同じく日本にある「五絃譜」には、その「夜半樂」の曲の終わりに「丑年潤十一月廿九日（寶龜四年 七七三年）石大娘」という書き込みがあり、収録された曲目も、盛唐の「教坊記」と共通するものが多く、七七三年以前に唐から將來された譜を編集書寫したものと考えられている。さらにまた唐代の開元年間に「十二詩譜」という樂譜が存在したという宋人の記載もある。<sup>⑨</sup>こうした樂譜自體の記録は断片的ではあるが、盛唐から中唐への移行期に、當時の人々が樂譜によつて音を傳承していたことを示唆している。では樂譜はどのように使用されたのか、次にみていきたい。

## 二

樂譜の使用に關する記載がはつきりと現われるのも、中晩唐以降に書かれた玄宗にまつわる故事においてである。中晩唐人の意識のなかには、玄宗時期の宮中音樂はすでに樂譜とともにあった。例えば、玄宗は、それまでなかった樂譜をこしらえることに意を注いだとされる。晩唐の段安節『樂府雜錄』『拍板』の條には以下のようにみえる。

音の傳承（中）

拍板は本と譜無し。明皇は黃幡綽をして譜を造らしむるに、乃ち紙上において兩耳を畫きて以て進む。上（玄宗）其の故を問うに、「但だ耳道のみ有れば、則ち節奏を失う無きなり」と對う。

〔拍板本無譜。明皇遣黃幡綽造譜、乃於紙上畫兩耳以進。上問其故、對「但有耳道、則無失節奏也」〕

ここでは「譜」よりも「耳」が大切と樂人黃幡綽はいうが、「造譜」ということが示されている點にこそ注目すべきであろう。拍板は節奏リズムを刻む樂器であり、盛唐以降多く用いられるようになるらしい。この新しい樂器のための「譜」がつくられようとしたと記されているのである。また盛唐に多く取り入れられたのは、龜茲樂を中心とした外来音樂であった。この龜茲樂の譜についての記載もある。

玄宗常に諸王を伺察す。寧王嘗て夏中に汗を揮いて鼓を輓き、讀む所の書は乃ち龜茲樂の譜なり。上之を知り、喜びて曰く「天子兄弟、當に醉樂を極むべきのみ」と。

〔玄宗常伺察諸王。寧王嘗夏中揮汗輓鼓、所讀書乃龜

茲樂譜也。上知之、喜曰「天子兄弟、當極醉樂耳」

〔西陽雜俎〕前集卷一二 語資

寧王は龜茲樂の譜をよみながら、鼓を弾いていた、つまりここでも新たな曲の節奏リズムが譜によつて傳達されていることが示されている。想像を許されるなら、こうもいえよう。最初、樂譜はとくに國外からもたらされたリズム感のある新たな音樂のために用いられたが、たちまち宮廷音樂全般にわたつて使われるようになったのではないかと。ともかく、中晩唐の資料からは、玄宗の宮廷音樂における樂譜の使用が確認される。次の高駘の『劇談錄』の記載は、安史の亂で成都へ逃れる途次に玄宗の作った曲を、お供の一人がすぐさま譜に記したというものである。<sup>②</sup>

天寶十五載正月、安祿山反そだき、洛陽を陥没す。……

（上）力士に謂いて曰く、「吾 九齡の言を取らば、

此に到らざるに」。乃ち中使に命じて韶州に往きて、

太牢を以て之を祭らしむ。因りて馬に上り遂に長笛を

求めて曲に吹き、曲成りて潛然として流涕し、竝立す

ること之を久しうす。時に有司 旋たちまち録して譜を成

す。鑾駕の成都に至るに及び、乃ち此の譜を進めて曲

名を請うも、上 之を記さず、左右を視て曰く何の曲

なるかと。有司 具に駱谷にて長安を望みて下馬する

の後、長笛を求めて吹き出だすを以て對う。上 良や

久しくして曰く「吾 省つまひらにす、吾 九齡を思うに

因り、亦た別に意有り、此の曲を名づけて謫仙怨と爲

すべし。……」と。

〔天寶十五載正月、安祿山反、陥没洛陽。……（上）

謂力士曰、「吾取九齡之言、不到於此」。乃命中使往韶

州、以太牢祭之。因上馬遂索長笛吹於曲、曲成潛然流

涕、竝立久之。時有司旋錄成譜。及鑾駕至成都、乃進

此譜請曲名、上不記之、視左右曰何曲、有司具以駱谷

望長安下馬後、索長笛吹出對。上良久曰「吾省矣、吾

因思九齡、亦別有意、可名此曲爲謫仙怨。……」

〔劇談錄〕卷下「廣謫仙怨詞」

玄宗自身が音樂を創作し、宮廷音樂のレパートリーを擴

げていったことは、「霓裳羽衣曲」の由來に關わる「玄宗

月宮に遊び、月中に天樂を聴く……默して其の聲を記し、

歸りて其の音を傳う」(『太平廣記』卷二十六 葉法善)の逸話にも象徴的に示される。こうした音楽好きの玄宗と彼が育てた樂人「梨園の弟子」<sup>④</sup>は中晩唐の詩人の好む題材となつた。そのなかに音の傳承の手段として樂譜が描かれてゐる。元稹の「何滿子歌」(冀勤點校『元稹集』卷二十六)には「梨園の弟子 玄宗に奏す、一唱して恩を承け鞞網緩む。便ち何滿將て曲名と爲し、御譜親ら題し樂府纂む」と、玄宗が宮廷樂人たちに教えた音樂は、譜の形に整えられていたことが窺えるのである。實際玄宗期に演奏された曲目は、『教坊記』に三百以上記されているようにかなりの數にのほり、もはや樂人の耳からの傳承だけではこれらに對應できなくなつていたと考えられる。記譜が多用されるようになったのも當然のことではなからうか。さらに張祜「李漠笛」(『全唐詩』卷五百十一)には「平時東のかた洛陽城に幸し、天樂宮中 夜 徹明す、李漠の曲譜を偷むを奈ともする無く、酒樓に笛を吹くは是れ新聲」とあり、宮中音樂が、譜によつて記録されるとともに、また譜によつて外部へももたらされたことも記されている。さらに王建「霓裳

詞十首」其の四(『全唐詩』卷三百一)には「新譜を旋翻して聲初めて足り、梨園を除卻きて未だ人に教えず、宣して書家に與えて分手して寫さしめ、中宮より馬を走らせ功臣に賜う」として、梨園より外へ、功臣のところへ音樂が下賜されるときにも、書工の手によつて書き寫された樂譜が使われたことが示されている。また同じく王建の「溫泉宮行」(『全唐詩』卷二百九十八)の「梨園の弟子 曲譜を偷み、頭白人間に歌舞を教う」、吳融「李周彈箏歌」(『全唐詩』卷六百八十七)の「年將に六十にして藝轉た精なり、自ら寫す 梨園新曲の聲」などの詩篇からは、中晩唐以後、梨園の曲が宮廷の外部においても傳承されつづけていったことが看取されるのである。このように中晩唐には、玄宗期の宮中音樂が確かに傳えられており、それを寫す手段として譜が用いられた。そして音樂を傳承する存在として、年老いた梨園の樂人は譜とともに詩篇に描かれたのである。次にその樂人について考えてみたい。

三

唐以前の樂人に關する記載は、斷片的で量も少なく、そのほとんどが歌と舞の描寫に限られている。樂器を操る樂人が多く描かれるようになるのは、やはり唐の中期以降である。玄宗期には、宮中樂人とはいえ、素人を養成することも多かつたことは、「平人の女 容色を以て選びて内に入れ、琵琶・五絃・箜篌・箏を教習する者、之を「搗彈家」と謂う」（『教坊記』）とあることから窺える。だから樂器を習得するのにも時間がかかつた。「宜春院の女一日教え、便ち場に上るに堪うるも、惟だ搗彈家のみ彌月にしても成らず」（『教坊記』）。だが、一旦宮中で教習を終えたなら、彼らはプロの音樂奏者となれたのであつた。ちなみに當時の宮中音樂に携わる者の數は數萬とも言われている。そして安史の亂という宮廷文化のひとつの斷絶を経て、これらの宮中樂人たちは貴重な音の傳承者と化したわけである。白居易「江南遇天寶樂叟」（Ors.）「白居易の作品に關しては花房英樹『白氏文集の批判的研究』（一九七四年再版

朋友書店）による番號を付すこと以下同じ」にみえる「白頭病 叟泣き且つ言う、祿山未だ亂れざるるとき梨園に入る。能く琵琶を弾き法曲に和し、多く華清に在りて至尊に隨う……」は、元和十一年（八一六）―十三年（八一八）、白居易が江州司馬であつた時の作品であるから、安史の亂からは六十年餘りを経ているが、かつての宮中樂人と詩人との遭遇は實際あり得ることではある。しかし、晩唐の溫庭筠にも「天寶年中 玉皇に事え、曾て新曲を將て寧王に教う、鈿蟬金雁 皆な零落し、一曲伊州 淚萬行」（『彈箏人』）「全唐詩」卷五百七十九）とみえることから、樂人が傳える音を耳にすることによって喚起される失われた時代への懐古、という詩のモチーフができあがっていることも窺える。こうした開元天寶期の樂人からの音の傳承を描いたものに元稹の「琵琶歌」（冀勤點校『元稹集』卷二十六）がある。

琵琶宮調 八十一  
 旋宮三調 彈けども出ず  
 玄宗偏許賀懷智 賀懷智  
 段師此藝還相匹 還た相い匹たう

自後流傳指撥衰

自後流傳し 指撥衰え

崑崙善才徒爾爲

崑崙善才 徒爾として爲す

……

段師弟子數千人

段師の弟子 數千人

李家管兒稱上足

李家の管兒 上足と稱さる

管兒不作供奉兒

管兒は供奉の兒と作らずして

拋在東都雙鬢絲

抛なげたれて東都に在り 雙鬢絲の

ことし

……

管兒管兒憂爾衰

管兒管兒 爾の衰うるを憂う

爾衰之後繼者誰

爾衰うるの後 繼ぐ者は誰なるか

繼之無乃在鐵山

之を繼ぐは乃ち鐵山に在る無からんや

鐵山已近曹穆間

鐵山已に曹穆の間に近し

性靈甚好功猶淺

性靈甚だ好しきも 功猶お淺し

急處未得臻幽閑

急處 未だ幽閑に臻るを得ず

努力鐵山勤學取

努力せよ鐵山 勤めて學び取りて

莫遣後來無所祖

後來をして祖とする所無からしむ

音の傳承(中)

ることなかれ

樂人による音の傳承の形態は、最後の言葉「祖とする所」に特に強く表われている。開元天寶の賀懷智から段師、段師から管兒、管兒から鐵山というふうにな音樂は師匠からの藝をうけつぐ形でつながっているのである。元稹の心配は鐵山がまだ藝の精髓を學び取っていないことにある。また、賀懷智の「琵琶譜」は、宋代までも傳承されており〔夢溪筆談〕卷六 樂律二、師匠からの音の傳授にはこうした樂譜が役かっていたことが想像される。ともかく開元天寶時期の樂人が極めた藝をそののち傳承していくという形で音は繋がっていったのであり、それは安史の亂以後の音の傳承のスタイルであった。また、『樂府雜錄』「琵琶」の條に「貞元中、王芬・曹保有り、其の子善才、其の孫曹綱、皆な藝とする所を襲う」とあるのも、その「藝」の傳承を端的に示している。

安史の亂をへて、音は傳承されて、宮廷から在野へ、都から地方へと擴散していったことも、樂人の軌跡をたどることによって明らかとなろう。『樂府雜錄』の「歌」の條



には、開元末に宜春院に所屬していた永新という宮妓についての記事がみえる。「直ちに曼聲を奏し、是に至りて廣場寂寂として、一人も無きが若く、喜ぶ者之を聞けば氣勇み、愁う者之を聞けば腸絶つ」と。彼女は騒然としてしまつた勤政樓での大酺の宴の場を、その歌聲でしんとさせたほどの歌唱力の持ち主であつた。しかし「漁陽の亂泊り、六宮星散し、永新は一士の得る所と爲る。韋青は地を廣陵に避け、月夜に因りて小河の上にて闌に憑るに、忽ち舟中に水調を奏〔「奏水調」は、『太平御覽』卷五百七十三に引くところでは「唱水調」に作る〕する者を聞きて曰く「此れ永新の歌なり」と。乃ち舟に登り永新と與に對立すること之久しうす」とみえるように、開元・天寶の宮中の音は、廣陵の地へも運ばれたのである。かつては皇帝の側に仕えていたものが、一旦異變あらば、このように一介の士の所有物となるのは、宮妓や樂工のあわれな一面ではある。だが、それによつて、宮廷の音は地方へと傳えられていったのである。

有名な杜甫の「江南逢李龜年」〔杜甫詳註〕卷二十三も、

玄宗に可愛がられた樂工李龜年が安史の亂によつて江南へと逃れたことをいい、『明皇雜錄』にも「其の後 龜年流れて江南に落ち、良辰勝賞に遇う毎に、人の爲に歌うこと數闋、座中之を聞き、掩泣し酒を罷めざるなし」とあり、宮中樂人の離散にともなつて宮廷音樂が地方へと擴散していったことがうかがえる。そしてそれは地方で定着していった。杜甫の「觀公孫大娘弟子舞劍器行并序」〔杜甫詳註〕卷二十一には「大曆二年（七七七）十月十九日、夔州別駕元持の宅に、臨穎李十二娘の劍器を舞うを見、其の蔚跂を壯とす。其の師とする所を問うに曰く「余 公孫大娘の弟子なり」と。とみえる。開元天寶の宮廷で活躍した公孫大娘は、その詩中に「晩に弟子有りて芬芳を傳う」というように、弟子を持ち、その藝を傳授していたのである。その弟子のひとりが夔州の地で舞を披露する。それは地方の音樂文化の成長に繋がつたのである。<sup>26)</sup>

この都から地方への音の傳承は、その後も樂人を通してなされた。例えば江州で書かれた白居易「琵琶行」(603)には「其の人を問うに、本と長安の倡女にして、嘗て琵琶

を穆・曹二善才に學ぶ……」とあり、琵琶妓の藝がもともと都のものであることを示している。李紳「悲善才并序」〔全唐詩〕卷四百八十）でも、同じく「余郡を守るの日、客の遊ぶ者有り、善く琵琶を弾く。其の傳えられし所を問うに、乃ち善才の授けし所なり」とあり、穆・曹善才は都での琵琶藝の發信者であることが示されている。また、劉禹錫「秦娘歌并引」〔瞿蛻園箋證〕劉禹錫箋證〕卷二十七）でも武陵郡で會つた秦娘という妓女について「秦娘は本と韋尙書家の主謳なる者にして、初め尙書 吳郡爲りしとき之を得、樂工に命じて之に琵琶を誨え、之をして歌い且つ舞わしむ。幾何ならずして、盡く其の術を得たり。居ること一二歳にして、之を攜えて以て京師に歸る。京師新聲善工多く、是に于いて又た故技を捐去し、新聲以て曲を度し、而して秦娘の名字は往往にして貴游の間に稱さる。元和初め、尙書は東京に薨り、秦娘は出でて民間に居る……」という。これは當時の都中心の音の文化を象徴的に表わしている。吳郡でみつけた秦娘に、その地で音楽を教習させたものの、都へ連れて歸れば、都の音の優れたものには

音の傳承（中）

かなわず、そこで都の音を身につけた秦娘は一躍トップスターに。しかしバトロンの死とともに、民間に、そして地方へと流浪することになるのである。これによってまた都の音は地方へと浸透していったことは確かである。⑦では、中唐以降の都と地方の音の媒介役としての樂譜についても以下に考察してみたい。

四

樂譜によつて音を傳達するためには、送る側と受け取る側とに共通の知識がなくてはならない。都と地方が、また地方と地方が樂譜によつて音を傳達するには、地方の音楽文化の成長が不可欠であった。方干の「江南聞新曲」〔全唐詩〕卷六百五十三）に、「樂工長安の道を識らざるも、盡く是れ書中にて曲を寄せ來たる」というように、樂譜が江南へ送られ、都の音が届けられる。江南ではこれを習い覚えて演奏する。その段階までに地方の音楽文化の育成を助けたのはやはり都から逃れた樂人であった。例えば節度使の王虔休がそのお抱え樂人劉玠に音楽をつくらせて徳宗に

献上した以下の記載をみてみよう。

〔虔休〕嘗て誕聖樂曲を撰じて以て進む、其の表に曰く「：適たま音を知る者有るに遇い、臣と論ずるに樂章に及び、微を探り奥を隲め、理を窮め性を盡くす。臣乃ち「繼天誕聖樂」一曲を造らしむ。大抵宮を以て調と爲し、五音の君を奉じるを表わすなり。土を以て徳と爲し、五運の中に居るを知るなり。凡そ二十五遍、二十四氣に法りて一歳を成すに足るなり。每遍一十六拍、八元・八凱の朝に登庸するを象るなり……其の造る所の譜、謹んで同に封進す。」先時、太常樂工の劉玠の流落して潞州に至る有り、虔休因りて此の曲を造らしめ以て進む、今の中和樂 此に起れり。

〔虔休〕嘗撰誕聖樂曲以進、其表曰「：適遇有知音者、與臣論及樂章、探微隲奥、窮理盡性。臣乃遣造「繼天誕聖樂」一曲。大抵以宮爲調、表五音之奉君也。以土爲徳、知五運之居中也。凡二十五遍、法二十四氣而足成一歳也。每遍一十六拍、象八元・八凱登庸於朝也……其所造譜、謹同封進。」先時、有太常樂工劉玠

流落至潞州、虔休因造此曲以進、今中和樂起此。」

〔舊唐書〕卷一三三 王虔休傳

劉玠はもともと太常寺の樂工であつた。ここには、まづ宮中からの樂人の流出によつて、地方にも音樂文化の土壤ができ、次の段階として地方から宮中に向けて、樂譜というものをその媒介とし音樂が送られてくるようになることが示されている。譜の形で送られた地方から皇帝への贈り物としてはほかに、「元和八年（八一三）十月 壬辰、汴州韓弘撰する所の「聖朝萬歲樂譜」を進む、共に三百首」〔舊唐書〕卷一五憲宗紀も擧げることができる。さらにまた樂譜を媒介として、外來音樂を取り入れることも可能となる。薛濤のバトロンとしても有名な韋臯についての故事をみてみよう。

韋臯 四川に鎮し、聖樂曲を進奉し、兼て舞人曲譜と共に進む、京に到るや、留邸に按閲し、教坊數人潛かに窺い、因りて先に進むを得たり。

〔韋臯鎮四川、進奉聖樂曲、兼與舞人曲譜同進、到京、於留邸按閲、教坊數人潛窺、因得先進。〕

〔太平廣記〕卷二百四（出典 盧氏雜説）

これは『新唐書』禮樂志の記載によると、貞元の時のこととて、南詔の異牟尋が劍南西川節度使の韋臯に使者を遣わして表中の歌曲を献上したとある。その南詔の異牟尋が献上したものに、韋臯の側で手を加えて、「南詔奉聖樂」を作ったのである。それは黄鐘から始まるオクターブを用い、樂人六十四人、羽を執りて舞い、「南詔奉聖樂」という文字を作つて字舞をなしたというから、極めて中國化されたものと言えよう。南詔國にすでに樂譜があつたわけではなく、四川の韋臯が、「曲譜」を作つたことが示されている。同じく『新唐書』禮樂志には、貞元十七（八〇一）年に驃國の王である雍羌が弟の悉利移と城主の舒難陀に音樂を献上させたとみえるが、そのことは『新唐書』卷二二二下南蠻傳には「成都に至りて、韋臯復た其の聲を譜次す」とあり、これも韋臯の側で譜に記された例である。これらのことは別の面からみれば、成都にそれだけ都の音に精通した樂人が存在したことを示している。

地方の音樂文化の成熟は、樂譜を読むことが一般化して

音の傳承（中）

いることによつても示されよう。樂譜を記して郵便で送り、音を届ける、宋代の王灼『碧雞漫志』卷五に書かれた唐代の逸話をみてみよう。

麥秀兩岐——文酒清話に云う「唐の封舜臣は性輕佻なり、徳宗の時に湖南に使いし、道に金州を經るに、守張樂して之を燕す、盃を執りて麥秀兩岐曲を索むるに、樂工能はず、封樂工に謂いて曰く「汝山民、亦た合に大朝の音律を聞くべし」と。守爲に樂工を杖す。復た行酒し、封又た此の曲を索む。樂工前みて、「侍郎に乞う一遍を擧げられんことを。」封爲に唱徹し、衆已に盡く記せり、是に於いて終席此の曲を動す。封既に行き、守密かに曲譜を寫し、封の燕席の事を言い、郵筒中に送りて潭州の牧に與う。封潭に至り、牧亦た張樂して之を燕するに、倡優襍糺數婦人を作し、男女篴管を抱き、麥秀兩岐の曲を歌い、其の拾麥勤苦の由を敘す、封面は死灰の如く、歸りて金州を過ぐるも、復た言わざるなり」。今世傳わる所の麥秀兩岐は、今は黄鐘宮に在り。唐の尊前集は和凝

の一曲を載せるも、今曲と類せず。……

〔麥秀兩岐——文酒清話云〕唐封舜臣性輕佻、德宗時使湖南、道經金州、守張樂燕之、執盃索麥秀兩岐曲、樂工不能、封謂樂工曰「汝山民、亦合聞大朝音律」。

守爲杖樂工。復行酒、封又索此曲。樂工前、「乞侍郎舉一遍。」封爲唱徹、衆已盡記、於是終席動此曲。封既行、守密寫曲譜、言封燕席事、郵筒中送與潭州牧。

封至潭、牧亦張樂燕之、倡優作襪襍數婦人、抱男女篋、歌麥秀兩岐之曲、敘其拾麥勤苦之由、封面如死灰、歸過金州、不復言矣。「今世所傳麥秀兩岐、今在黃鐘宮。唐尊前集載和凝一曲、與今曲不類。」

この「麥秀兩岐」は、『教坊記』にも載っている盛唐の音楽であり、のちには宋詞の曲牌ともなっている。この例は、盛唐の音楽と詞の曲牌の共通性を考えるうえで興味深い。盛唐當時の曲がそのまま傳承されていくというよりは、あるものの記憶のなかにあつた音楽が樂工によって再生されていくというプロセスをへて、原曲とは少なからず異なつたものとなっている可能性もある。しかしこの段階で

「曲譜」に寫され、ひとつの形となつてゐることが重要であり、それゆえに詞の形で和凝の作品などに残つたのではなからうか。では次に中晩唐の詩人と樂人・樂譜の關わりをみることを通して、填詞の興隆を考察してみたい。

## 五

中唐の填詞の作者である文人は樂譜をどのように認識していたのか。以下白居易の例をみてみたい。白居易が元稹の詩に和した形で寶曆元年（八二五）蘇州刺史の時に作つた「霓裳羽衣歌」（2202）には、開元天寶期由來の「霓裳羽衣曲」を當地で教習することが記されている。そして「霓裳羽衣譜」と題された元稹からの長歌についての記述のなかに、彼らが「譜」をどのように捉えていたのかが垣間見られよう。

……

唯寄長歌與我來

唯だ長歌を寄せて我に與えて來り

題作霓裳羽衣譜

題して霓裳羽衣譜と作す

四幅花牋碧間紅

四幅の花牋 碧間の紅

霓裳實錄在其中

霓裳實錄 其の中に在り

千姿萬狀分明見

千姿萬狀 分明にして見れあらわ

恰與昭陽舞者同

恰も昭陽に舞う者と同じ

眼前髣髴觀形質

眼前髣髴として形質を觀るに

昔日今朝想如一

昔日今朝 想うに一なるが如し

疑從魂夢呼召來

疑うらくは魂夢に従いて呼び召し

似著丹青圖寫出

丹青に著し圖き寫し出すに似たり

……

由來能事皆有主

由來能事は皆な主有り

楊氏創聲君造譜

楊氏は聲を創り 君は譜を造る

……

李娟張態君莫嫌

李娟張態 君嫌う莫かれ

亦擬隨宜且教取

亦た擬す 宜に隨いて且しばしく教取

せんことを

「楊氏創聲 君造譜」、つまり音楽は最初から譜に寫さ

れ作られたのではなく、本來の創作者と、それを譜に寫す

者が明確に分けられている。後者が「造譜」なのである。

音の傳承（中）

すでに存在しているある曲を譜に寫すのが「造譜」である

ことが明示されている。ここに開元・天寶の遺曲が中晩唐

になつて再生されるひとつの形をみるができる。「霓

裳實錄 其の中に在り、千姿萬狀 分明にして見れあらわ」、

「恰も昭陽に舞う者と同じ、昔日今朝 想うに一なるが如

し」とあるように、元稹が送つてくれた「霓裳羽衣譜」と

題された長歌は、過去にみた舞を忠實に敘述したものであ

つたようである。そしてこの譜を手掛かりに、蘇州の妓女

たちに「霓裳羽衣曲」を教えて樂しむ白居易の姿、そこに

樂譜の着實なひろまりと、開元天寶期由來の曲の地方への

擴散の狀況をも看取できよう。

白居易は「代琵琶弟子謝女師曹供奉新調弄譜」(3175)

という詩篇のなかにも、琵琶の樂譜について言及している。

それは手紙のような形で、長安から太子賓客分司として洛

陽に住む白居易のもとへと傳達されたものである。向達氏

〔唐代長安と西域文明〕『唐代長安と西域文明』明文書局 一九

八一年所收)によるとその題名の曹供奉とは琵琶の名士曹

綱一家の係累のものともされており、そうであれば、都の

音を代々繼承してきた樂人のひとりとして、女師曹供奉も、「新譜」をつくりあげることもあれば、「舊譜」で教習させることもあったと想像される。

琵琶師在九重城 琵琶師は九重城に在り

忽得書來喜且驚 忽ち書を得來りて喜び且つ驚く

一紙展看非舊譜 一紙展看するに舊譜にあらざ

四絃翻出是新聲 四絃翻出するは是れ新聲なり

蕤賓掩抑嬌多怨 蕤賓 掩抑するに 嬌として怨み

多く

散水玲瓏峭更清 散水 玲瓏なるに 峭として更に

清し

珠顆淚霑金捍撥 珠顆の淚霑す 金捍撥

紅粧弟子不勝情 紅粧の弟子 情に勝えず

自注には「蕤賓、散水は皆な新調名なり」とあるように、ここで「新聲」といわれているものは、實は調子が新しいのであり、新曲ではない。「舊譜」があるからこそ、このように調子を変えた「新譜」が作られると考えられる。同じ曲も短調と長調でかんじが違うように、その曲調が異なる

ることで新鮮味を出していたのである。例えば唐初期からみえる「傾杯樂」という曲を、晩唐において宣宗が製作したという記載があるが、それについて宋の『近事會元』巻四では、「恐らくは先の者は是れ宮調にして、後來宣宗の他調に轉じて之を製るなり」と解している。調子を変え、ことは、新曲の製作にも値しているようである。有名な「涼州曲」についても、『樂府雜錄』「胡部」の條に「涼府の進む所、本と正宮調に在り、……貞元初めに至りて、康崑崙が琵琶玉宸宮調に翻入せしむ、初め曲を進むるに玉宸殿に在り、故に此の名有り」といい、「玉宸宮調」という調子が當時作られたものであり、その調名自體にも工夫が凝らされていることが窺える。さらに「琵琶」の條には古曲の「錄要」について、康崑崙が「一曲新翻羽調の錄要を弾く」と、段善本の扮する女郎が「我れ亦た此の曲を弾かん、兼ねて移して楓香調中に在り」として演奏し、康崑崙を驚嘆させたという記載がある。古曲でも「新翻羽調」と調子を改めてひけば新鮮味があり、「楓香調」などとさらに凝った調子が持て囃されたと想像される。

調子が新たになつた「新聲」に關しては、白居易の填詞で知られている「楊柳枝詞」もとりあげられよう。「楊柳枝」はもともと『教坊記』にもみえ、「折楊柳」などは古曲でもあるが、大和八年（八三四）に書かれた「楊柳枝二十韻」（390）には、題下注に「楊柳枝は、洛下の新聲なり。洛の小妓に善く之を歌う者有り、詞章音韻、聽いて人を動かすべし、故に之を賦す」といい、その當時の「新聲」とある。その詩篇には「樂童 怨調を翻し、才子 妍詞を與う」とみえ、やはり調子を變えたものを「新聲」と呼んでいる例と考えられよう。さらに「楊柳枝詞八首」の其一（338）には「古歌舊曲 君聽く休なれ、聽取せよ 新翻の楊柳枝」とあり、「新聲」は「新翻」にもかさなつてゐる。村上哲見氏は「楊柳枝詞考」で「新翻」は、やはり改編の意と解しておくのが穩當であらうかと思ふ」と結論づけておられる。<sup>33</sup>その改編の内容のひとつとして、變調がまずあげられるのではなからうか。白居易は洛陽分司となつた晩年のころには多くの樂人を抱えて優雅な遊びを樂しんでいたことが知られている。開成元年（八三六）に作

音の傳承（中）

られた「殘酌晚餐」（335）の詩篇にも「舞は看る 新翻の曲、歌は聽く 自作の詞」とあるように、樂人によつて改編された曲に、自ら歌詞を付していったのが、彼の填詞の遊びであつたと思われる。<sup>34</sup>

## 六

調子を變えることのほかに、リズムの變化によつても、「新聲」は誕生した。『樂府雜錄』「歌」の條には、大曆中に將軍韋青がその妓女の張紅紅に「長命西河女」という曲を覺えさせた逸話が以下のようにみえる。

嘗て樂工の自ら一曲を撰する有り、即ち古曲長命西河女なり、其の節奏リズムを加減するに、頗る新聲有り。未だ進聞せざるに、先に青（韋青）に印可せり、青 潛かに紅紅をして屏風の後にて之を聽かしむ。紅紅乃ち小豆の數を以て合せ、其の節拍を記す。樂工歌罷みて、青 因りて入りて紅紅に如何なるかを問うに、云う已に得たりと。

〔嘗有樂工自撰一曲、即古曲長命西河女也、加減其節



奏、頗有新聲。未進聞、先印可於青（韋青）、青潛令紅紅於屏風後聽之。紅紅乃以小豆數合、記其節拍。樂工歌罷、青因入問紅紅如何、云「已得矣。」

ここにみえる「長命西河女」は、『教坊記』にも「長命女」としてみえるものである。しかし「一曲を撰す」というように、その節奏を變えるだけでまるで新曲を作ったかのように扱われ、「頗る新聲あり」と記されている。そして記譜のポイントはこの節奏の記録にあつたが、もとの曲が記されていたからこそ、あとは小豆を置いてリズムの變化をチェックするだけですねだとも考えられる。おなじく『樂府雜錄』の「琵琶」の條に樂吏の楊志についての記載があり、それは楊志の姑がもと宣徽院<sup>⑦</sup>の出身であるにもかかわらず、その藝を教えてくれないので、ひそかに姑が演奏しているときにそれを記して覺えるというものだ。「其の姑の彈弄を竊に聽き、仍りて脂韉帶を繫け、手以て帶に畫きて、其の節奏を記し、遂に一兩曲調を得」<sup>⑧</sup>、帶に記したのはやはり節奏であり、それによって曲を習得したのである。

この記譜のポイントとなる節奏は、填詞を行う際にも重要となつた。上述の白居易「霓裳羽衣歌」のなかでも、自注で節奏つまり「拍」について多く觸れられている。例えば「散序六遍は拍無く、故に舞わざるなり」、「中序に始めて拍有り、亦た拍序と名づく」、「凡そ曲の將に畢わらんとするは、皆な聲拍促進なり、唯だ霓裳の末のみ、長く一聲を引くなり」などであり、それによって「拍」のある部分とない部分が曲のなかに存在することなどがわかる。この節奏のある部分に填詞をしたであろうことは、李太玄「玉女舞霓裳」(『全唐詩』卷八六二)の「舞勢 風に隨い散じ復た收める、歌聲 磬に似て韻還た幽、千迴す赴節、填詞の處、嬌眼波の如く鬢に入りて流る」<sup>⑨</sup>とあるものからも窺える。有名な劉禹錫「和樂天春詞依憶江南曲拍爲句」という詩篇についても、村上哲見氏は、「彼等は「詩」の體格などは全く念頭におかず、純粹にこの曲調(曲拍)に合わせて作詞したのであり、右の注記「依憶江南曲拍爲句」の部分」は、そのことを明示した最初のものとして重視すべきである」と述べられている。<sup>⑩</sup>

節奏のあるものに歌詞を付す詩人たちの姿は、ほかに「楊柳枝」「竹枝詞」などにもはっきりと表われている。

白居易「楊柳枝二十韻」(330)には「袖は收聲の爲に點じ、釵は赴節に因りて遺つ、重重 遍 頭に別ち、一一 拍 心に知る」と楊柳枝を舞う妓女のようにすが描かれているのだが、ここに「一一 拍 心に知る」というように、舞踏は拍、すなわちリズムが要となり、それがひいては、歌詞を作るのにも重要となったのである。また、劉禹錫「竹枝詞」も、その「引」の部分で、「余 建平に來たりて、里中の兒 竹歌を聯歌し、短笛を吹き、鼓を撃ちて以て赴節す」といい、それが「踏歌」のスタイルで唱われたことを示しており、リズムをはっきりともっているものに填詞をしやすきことは明らかである。「拍」は重要であった<sup>④</sup>。そしてこの「拍」を記すのが樂譜の大切な役割であったことを合わせて考えると、中晩唐期に樂人によって傳承された音樂が、譜に記されることとなり、その節奏のはっきりしたことによって、一層填詞を容易にさせるようになったのではないかと推測されるのである<sup>⑤</sup>。

音の傳承(中)

## 七

以上のように、開元天寶期の音樂は、樂人の間で師から弟子へとうけつがれ、都から地方へと傳播していき、その間に曲自體も、調子やリズムを變えて新鮮味を付與されていったのである。それは中晩唐人にとって十分に魅力的なものであり、填詞が現われる條件は整っていた。そしてこの樂譜と樂人による音の傳承が、小論の冒頭で問題とした樂府にはなかつた詞の特徴ではなからうか。また、詞牌となつて後世受け繼がれていくのも、こうした音の傳承形態が定着していくからだと思われるのである。

その後の音の傳承については、例えば、晩唐の南卓「羯鼓錄」に、「廣徳中、前雙流縣丞李琬なる者亦た之を能くす。……嘗て夜羯鼓の聲を聞くに、曲頗る妙なり……今但だ舊譜數本を按じて之を尋ぬるに、竟に結尾の聲無く、故に夜夜之を求む。」とみえる。羯鼓を演奏できるものが、舊譜を手掛かりにして音を再生しようと試みる。その姿勢が、後にも受け繼がれていくのではなからうか。多くの曲

譜が傳承されていったことは、『玉海』卷一百五にみえる「後周正樂」に、「八十四卷具に曲譜を存す」とあることから窺える。また、馬令『南唐書』卷六「女憲傳」にも「唐の盛時、霓裳羽衣は最も大曲爲り、亂に罹い瞽師職を曠<sup>+</sup>て、其の音遂に絶つ、後主獨り其の譜を得るのみにして、樂工曹生亦た琵琶を善くし、譜を按じて粗<sup>ほ</sup>其の聲を得るも、未だ善を盡さざるなり」とあり、唐代の樂譜はその後の時代の樂工によつて、解讀されていった。それは正確な復元というより、その時に可能な解釋がなされていったというほうが妥當であらう。

宋代にみえる唐樂譜についての記載は往々にしてそれがよく解讀できないという嘆きとともにある。その最たるものは、沈括『夢溪筆談』樂律一の「今、蒲中逍遙樓楹上に唐人の横書ありて、梵字に類し、相傳うるに是れ霓裳譜なりと。字訓通ぜず、是非を知るなし」であらう。譜はよくわからないが、それが傳えられており、唐と繋がっているのである。『碧鷄漫志』卷四にも「予 諸樂工に問うに、「舊く凌波曲譜を見るに、何宮調なるかを記さざるなり、

世傳えて之を用いて歌吹し、能く鬼神を招來す、是に因りて久しく廢す」と云う」とある。ここでは、樂譜の管理は樂工に委ねられ、何宮調かもわからないのだが、それを記し留めておこうとしていようである。『夢溪筆談』卷六の樂律二には、「予 金陵の丞相の家に唐の賀懷智の琵琶、譜一冊を得る……懷智琵琶譜の調格は今樂と全く同じからず。唐人の樂學精深にして、尙お雅律の遺法有り。今の燕樂は、古聲多く亡び、而して新聲<sup>おむね</sup>大率皆な法度無し。樂工自ら其の義を言う能はざれば、如何にして其の聲の和なるを得んや」とみえ、唐代と宋代ではすでに音樂の調子も異なっているのだが、なんとか唐代のものによって再生したという意識が傳わってくる。

南宋の詞の大家である姜夔も、このような意識をもつていたらしい。「霓裳中序第一」の題下注に以下のようにみえる。

樂工の故書中に商調「霓裳曲」十八闕を得、皆な虛譜にして詞無し。沈氏の樂律を按ずるに、「霓裳」は道調なるも、此は乃ち商調なり。樂天の詩に云う「散序

六闕」、此は特に兩闕なり、未だ孰が是なるかを知らず。然れども音節閒雅にして、今曲に類せず。予盡く作す暇あらずして、中序一闕を作りて世に傳う。

（『白石道人歌曲』卷四）

ここでもやはり樂譜を有しているのは樂工であり、調子や闕數の面で不安はあるものの、姜夔はこれによつて音を再生しようとしているのである。そこには唐代の音に繋がるうという意識がはたらいっているように感じられる。しかし、音の正確な復元ということにはあながちにこだわらず、それをその場で解釋しなおしていくのである。沈義父『樂府指迷』「腔以古雅爲主」の條にも「古曲譜は多く異同有り、一腔に兩三字の多少有る者、或いは句法長短等しからざる者に至りては、蓋し教師に改換せらる。……」と示されている。ここにいう教師とは音樂を教習する樂工のことであり、音は樂工によつて解釋しなおされながら再生していった。もちろん樂譜だけではなく、詞譜というものもあらわれ、音がなくても詞が作られることにもなるのだが、譜がひとつの根底となり、<sup>④</sup>その上に詞牌が成立し繼

音の傳承（中）

承されていったとみることができるとはなからうか。

詞の起源についてはさまざまに言われているが、詞の作者たちは、開元天寶からの繋がりを意識していたのである。詞の龜鑑となった『花間集』が、その序で溫庭筠の作品よりさきに「明皇朝に在りては則ち李太白の應制清平樂詞四首有り」ととりあげていることや、<sup>④</sup>『尊前集』が玄宗の「好時光」ではじまっていることなども、それを裏付けている。そして開元天寶からの繋がりがかうして意識されるのは、小論でみてきたような音の傳承がその大きな要因と考えられるのである。

#### 註

- ① 村上哲見「教坊記辨附望江南菩薩蠻小考」（『中國文學報』第十冊 一九五九年）には、崔令欽著の『教坊記』は、玄宗の崩じた寶應元年（七六二）の前後に成立したものと考證されている。
- ② 拙論「唐代音樂研究資料としての白詩の再考」（『白居易研究講座』卷五 勉誠社 一九九四年）
- ③ 村上哲見『宋詞研究』（創文社 一九七六年）に、「清樂は六朝以來の（理念的には漢魏以來と稱する）傳統的な樂調であるから、つまりはこれこそが樂府の曲であった」（七五頁）、

「清樂系に非ざる曲の辭は、詞（歌辭）ではあつても樂府とは異質のものと考えられたに違いない。」（七六頁）とみえる。

そして、『宋代詩詞』（角川書店 一九八八年）にも、中原健二氏が「宋代の詞」の總説のところ、「盛唐ごろまでに、燕樂は胡樂系音樂によつてほとんどを占められるようになったと考えられる。そのため、舊來の燕樂に屬していた樂府の音樂はすっかり衰えてしまい、樂府は歌唱を前提としない古體詩の一形式となつた。……こうして樂府に代わる形であつて起こつた歌辭が、曲子詞、のちに詞とよばれるものであつた。」（二四八頁）とある。

④ 陰法魯「關於詞的起源問題」（『北京大學學報』一九六四年第五期、『詞學研究論文集』上海古籍出版社 一九八二年再録）では、「相思引」「長相思」などの琴曲や、「後庭花」などが、詞の音樂に清樂が使われる例として挙げられている。

⑤ 最初の樂譜と考へられてきた「聲曲折」については、修海林「聲曲折概念的重新界定與音韻學研究視點」（『音樂研究』一九九九年第一期）が疑義を提示しており、その説を含めてこれまでの研究をまとめたものとしては、王德頃「聲曲折研究評述」（『音樂研究』一九九九年第二期）がある。また樂譜については、薛宗明「中國音樂史 樂譜篇」（臺灣商務印書館 一九八一年）に整理されている。

⑥ 姚振宗「隋書經籍志考證」（『二十五史補編』所收）

⑦ 『隋書』卷一六律曆志に「蕭吉樂譜云「漢章帝時、零陵文

學史奚景、於冷道縣舜廟下得玉律、度爲此尺」とあり、樂譜の内容が窺える。

⑧ 羽塚啓明「樂書要録解說」（『東洋音樂研究』第二卷）參照。  
⑨ 『舊唐書』卷二十八音樂志に「太常又有別教院、教供奉新曲。太常每凌晨、鼓笛亂發於太樂署。別教院廩食常千人、宮中居宜春院。玄宗又製新曲四十餘、又新製樂譜」とあるのも太常寺掌管の音樂についてのべたものであり、雅樂の樂譜と捉えられよう。また『宋史』卷一百二十八樂志にも范鎮の言として「自唐以來至國朝、三大祀樂譜並依周禮、然其說有黃鐘爲角、黃鐘之角。黃鐘爲角者、夷則爲宮、黃鐘之角者、姑洗爲角。十二律之於五聲、皆如此率。」とあり、やはり「樂譜」というのは、律呂を記したものの、それによつて導かれる調律を記したものと考へ得る。また『玉海』卷一百五「崇政殿觀太常新樂」には「景德三年（一〇〇六）八月四日樂成甲戌宗諤繪引太常樂工詣崇政殿、設宮架作新習雅樂、上召親王輔臣列侍以觀、宗諤執樂譜立御前、承旨先以鐘磬按律準次……」とある。

⑩ 丘明（四九三―五九〇）から傳へられた曲である「碣石調・幽蘭」の寫本は、京都の西賀茂の神光院に保存されていたが、現在は東京國立博物館で管理されている。王德頃「中國樂曲考古學理論與實戰」（貴州人民出版社 一九九八年）によると、その書寫年代は、七六二―七七九年とされている。しかし、一九九九年一月六日に行われた「幽蘭研究國際シ

ンボジウム」(於 東京駒場 日本近代文學館ホール)での東京國立博物館の富田淳氏の「碣石調・幽蘭第五について」の發表では、この譜が七世紀から八世紀前半にかけての唐寫本であると結論づけられており、小論では富田氏の説によった。

⑪ 「徂徠集」卷二三「與藪震菴 第四」に「嘗訪諸伯近寬、渠家有倚幽蘭譜、予借而覽之、乃隋人作、桓武以前筆蹟、其譜與明朝琴譜大異、乃知古樂中華失傳、而我邦有之。按其譜而鼓琴、亦容易耳」とある。徂徠が明朝譜より「幽蘭譜」のほうが容易とのべていることについて、吉川良和「物部茂卿琴學初探」(『東洋文化研究所紀要』第九二冊)の論考では、徂徠にとつては明朝譜より、文章として意味をもつ「幽蘭譜」の運指法の順序が解説しやすかったとされている。

⑫ 増田清秀「隋唐における古曲の傳唱」(大阪學藝大學紀要一九五七年第一六號)には、「唐代はその半ばにして、漢魏以來傳唱の清商三調は勿論、南朝の歌曲すらも、宮廷から姿を消した。けれどもこの宮廷における歌曲の盛衰とは別に、漢魏以來永く士庶人の間で、相傳されてきたものは琴曲であつた」として、その傳承を論じている。

⑬ 『太古大全集』卷五(中國古代版畫叢刊 上海古籍出版社一九八八年所收)の「字譜」の條に、曹柔の減字譜について「趙耶利出譜兩峽、名叅古今、尋者易知先賢制作意取周備、然其文極繁、動越兩行、未成一句。後曹柔作減字法、尤爲易

音の傳承(中)

曉也」とみえる。詳しくは許健編著『琴史初編』(人民音樂出版社 一九八二年)参照。晩唐には琴譜が定着していたことは、杜牧「貽隱者」の「信譜彈琴誤、緣崖劇樂難」(『全唐詩』卷五二六)などにも窺える。

⑭ 『日本國見在書目録』(小長谷惠吉「日本國見在書目錄解説稿」〔小宮山書店 一九五六年〕)によると貞觀一七年(八七五)かその翌年の撰述とする)にも「琴用手法一卷」、「雜琴譜百廿卷」、「彈琴用手法一卷」などがあり、日本へは琴譜も多く傳來していた。菅原道眞の詩篇「停習彈琴」(『菅家文草』卷一・三八)に「心を專にすれども利あらず 徒に譜を尋ぬ、手を用るれば迷うこと多し 數しば師に問ふ」とあるところからも、譜の定着が窺える。

⑮ 陳拙については、『登科記考』卷二四によると唐の昭宗の天復四年(九〇四)に登第とある。呂渭については、『舊唐書』卷二二七に傳があり、貞元時期の人とある。陳康士については、『崇文總目』卷一「琴譜敍一卷」の條に「原釋陳康士等撰、康士字安道、以善琴知名、嘗撰琴曲百篇、譜十三卷、進士姜阮・皮日休皆爲敍以述其能、康士譜今別行」とみえる。⑯ 陳陽「樂書」卷一百十九に「御制韶樂集中、有正聲翻譯字譜、又令鈞容班部頭任守澄、并教坊正部頭花日新、何元善等、注入唐來讎樂半字譜、凡一聲先以九絃琴譜對大樂字、并唐來半字譜、並有清聲……」として、「讎樂半字譜」というものが唐代からあつたことが書かれている。これについて、丘琮

孫『燕樂探微』（上海古籍出版社 一九八九年）三五四頁では、敦煌琵琶譜や日本に藏された天平琵琶譜や五弦譜もこの「燕樂半字譜」のようなものであると指摘している。

- ⑰ 日本に残る唐の樂譜については、林謙三『雅樂 古樂譜の解讀』（音楽之友社 一九六九年）、寺内直子『雅樂のリズム構造——平安時代末における唐樂曲について』（第一書房 一九九六年）に詳しい。具體的には「大田丸宜陽殿譜」（大田丸は嵯峨天皇（七八六—八四二）の笛師）や、清和天皇第四皇子・貞保親王（八七〇—九二四）の「新撰横笛譜」（南宮横笛譜）、「新撰樂譜」の跋文には、貞保親王譜について「貞保親王譜、方別有。嵯峨院雜色、舟部頭麻呂手也。大唐、貞元年中、入唐所習傳也。與今手、尤相異也。其譜又亡失也」とあるゆえに、貞元年間に日本に傳えられたものがあったことがわかる。）、醍醐天皇孫・源博雅（九一八—九八〇）の「新撰樂譜」（博雅笛譜）などがある。
- ⑱ 戸倉英美・葛曉音「天平琵琶譜」番假崇「調性新探」（『中華文史論叢』第五八輯 一九九九年）では、天平琵琶譜と五弦譜との調律が等しいことを解明し、林謙三氏などの従來の研究に新たな見解を付け加えている。
- ⑲ 朱熹「儀禮經傳通解」に趙彥肅の傳えた唐代の開元年間の「風雅十二詩譜」がみえる。趙子敬の傳える「十二詩譜」が、唐の開元年間の郷飲酒で歌われたものであったという記載は、『朱子語類』卷九二「樂」のところにもみえる。

⑳ 『唐語林』卷四にも記録があるが、若干の異同がある。音に關するところだけあげれば「既而取長笛吹自製曲、曲成復流涕、詔樂工錄其譜。至成都、乃進譜而請名、上已不記、顧左右曰「何也」。左右以駭谷望長安索長笛吹出對之。良久、上曰「吾省矣、吾因思九齡、可號爲謫仙怨。」とある。

㉑ 梨園については、任半塘「梨園考」（『唐戲弄』）（上海古籍出版社 一九八二年）所收）に詳しく書かれているが、梨園は數百人の樂人を擁する規模のものであった。

㉒ 德丸吉彦「樂譜の本質」（『樂譜の世界』）（日本放送出版協會 一九七四年）1「樂譜の本質と歴史」所收）は、バロック時代の音樂家の多作と樂譜の關係を述べている。

㉓ 李謨については、元稹「連昌宮詞」（『元稹集』卷二十四）に「李謨壓笛傍宮牆、偷得新翻數般曲」とあり自注では「又玄宗嘗於上陽宮夜後按新翻一曲、屬明夕正月十五日、潛遊燈下。忽聞酒樓上有笛奏前夕新曲、大駭之。明日遣遣捕捉笛者、詰驗之、自云「某其夕竊於天津橋玩月、聞宮中度曲、遂於橋柱上插譜記之。臣即長安少年善笛者李謨也」とある。ちなみに『唐文粹』に所收されたものではこの記譜の部分が「遂於天津橋柱以爪畫譜記之」とある。

㉔ 例外としては、川上子『中國樂伎』（上海音樂出版社 一九九三年）によると、北齊の後主高緯の時、曹僧奴が琵琶をよくする自分の娘を宮中に入れたという記載がある。西晉の石崇の樂伎綠珠の弟子に簫がうまい宋緯がいたこと、羊侃の

家に箏をひく大善という樂人がいたことなど、陸龜蒙『小名錄』にみえる。

㉔ 『新唐書』禮樂志には「唐之盛時、凡樂人、音聲人、太常雜戶子弟隸太常及鼓吹署、皆番上、總號音聲人、至數萬人」とみえる。

㉕ 樂工、妓女の流寓が、地方の音樂文化の水準の向上に繋がったことは、齊藤茂『教坊記・北里志』（平凡社 東洋文庫 一九九二年）の解説の部分でも指摘されている。

㉖ 地方の樂人についても、『雲谿友議』卷下「艷陽詞」と「溫裴黜」の條に、劉採春、周德華親子の記載がみえる。

㉗ 『新唐書』禮樂志に「貞元中、南詔異牟尋遣使詣劍南西川節度使韋臯、言欲獻夷中歌曲、且令驃國進樂。臯乃作南詔奉聖樂……」とある。

㉘ この話は、『太平廣記』卷二百五十七「封舞卿」の條にもみえ、ここでは五代梁の時代のこととしてあり、封舞卿の唱った「麥秀兩歧曲」を樂工が「寫譜」して傳えたように書かれている。

㉙ 『碧雞漫志』卷三には、「唐史又云、其聲本宮調、今涼州見於世者凡七宮曲、曰黃鐘宮、道調宮、無射宮、中呂宮、南呂宮、仙呂宮、高宮、不知西涼所獻何宮也」とあり、宋代に至り、涼州曲の演奏にも多くの調子がみえる。

㉚ この部分は譚帆『優伶史』（上海文藝出版社 中國社會民俗史叢書 一九九五年）でも引かれている。ここでは師匠か

音の傳承（中）

ら弟子への藝の傳授の例として特に擧げられている。

㉛ 開成三年（八三六）唐に渡った藤原貞敏が、揚州において廉承武から傳授された琵琶譜のうち琵琶譜調子品一卷があり、そこには二十八調が記載されており、「風香調」「返風香調」などもみえる。

㉜ 村上哲見「楊柳枝詞考」（『加賀博士退官記念中國文史哲學論集』一九七九年）

㉝ 樂人とともに妓女も存在も、填詞制作には重要な意味をもつことは、拙論「填詞への目覺め」（『中國文學報』第四五册 一九九二年）で白居易の例をあげて論じたが、李劍亮「唐宋詞與唐宋歌妓制度」（杭州大學出版社 一九九九年）、齋藤茂「妓女と中國文人」（東方書店 一九九九年）などに詳しい。

㉞ 任半塘「唐聲詩」（上海古籍出版社 一九八二年）第四章「節拍」には、敦煌曲樂譜の九調のうち、五調は「急曲子」と「慢曲子」の二種に分けられ、敦煌曲舞譜の六調のうち、四調の舞拍も急・慢の曲子に分けられ、これらは同名曲でも、別々のものとみなされることが述べられ、リズムの重要性がしめされている。唐曲のリズムについては寺内直子「雅樂のリズム構造——平安時代末における唐樂曲について」（第一書房 一九九六年）が、「只拍子」と「樂拍子」について考察しており、唐から傳わった「只拍子」（短い小拍子と長い小拍子が交互に連なるリズム構造）が、平安時代を通じて、大變廣く行われたリズム様式と言えらるるとしている。



③⑥ 「長命女」は、詞の詞牌として『花間集』には和擬「薄命女」と、馮延巳『陽春集』にも「薄命女」としてとりあげられている。明の陳耀文『花草稗編』卷二には、「薄命女一名長命女」とある。

③⑦ 宣徽院については、『唐會要』卷三十四論樂に「元和八年四月、詔除借宣徽院樂人宅制、自貞元以來、選樂工三十餘人、出入禁中、宣徽院長出入供奉、皆假以官第、每奏伎樂稱旨、輒厚賜之、及上即位、令分番上下、更無他錫、至是收所借。」、『舊唐書』卷十七下文宗紀に「開成二年三月辛未、宣徽院法曲樂官放歸」とあり、德宗から文宗の頃に宮中音樂の一部を司る部署として存在していたことは明らかである。

③⑧ 「類説」では「記節奏」として擧げられている。ここでは「竊聽脂韞帶以手畫帶記節奏」となっている。

③⑨ 李端「胡騰兒」(『全唐詩』卷二百八十四)にも、「安西舊牧收淚看、洛下詞人抄曲興、揚眉動目踏花毯、紅汗交流珠帽偏……環行急蹴皆應節、反手叉腰却却月」とあり、リズムよく舞う胡騰兒に對して洛陽の詩人たちが曲にあわせる歌詞をつくり與えていたことを表わしている。

④① 『宋詞研究』(創文社 一九七六年) 九二頁

④② 張炎「詞源」「拍眼」の條が「曲の大小は、皆な均聲に合う。豈に無拍なるを得んや。……曲を唱うに苟くも拍に按ぜずんば、取氣は決して是れ勻ならず、必ず節奏無からん。是れは音に習う者に非ずんば、知らざるなり。」としめくくら

れているように、拍、つまりリズムは填詞の重要不可欠な要素といえよう。拍については王昆吾『隋唐五代燕樂雜言歌辭研究』(中華書局 一九九六年)の「隋唐曲子的節奏」、吳熊和『唐宋詞通論』(浙江古籍出版社 一九八五年)にも論じられている。

④③ 羯鼓や拍板という節奏を取る樂器の使用が歌と結びついていくのもそうした流れを表わしている。羯鼓にまつわる開元以來の故事を集めた南卓「羯鼓錄」が晩唐に著わされたのも、填詞の興隆と結びつくかもしれない。拍板については、『唐掖言』卷六には韓愈と牛僧孺の會話として「韓始め題を見て卷を掩いて之に問いて曰く「且に拍板を以て什麼と爲すべし」と。僧孺曰く「樂句なり」と。二公因りて大いに之を稱賞す。」とみえる。のちに『詞源』「拍眼」の條に「蓋し一曲に一曲の譜有り、一均に一均の拍有り、若し聲を停め拍を待てば、方に樂曲の節に合う。所以に、衆部の樂中に拍板を用い、名づけて齊樂と曰い、又た樂句と曰うは、即ち此の論なり」とあるように、羯鼓や拍板で作られる節奏は宋詞の基底をなしている。

④④ 宋詞の記譜については、明木茂夫「詞學に於ける記譜法の構造」(『日本中國學會報』四十三集 一九九一年)の論考がある。  
④⑤ 南宋の黃昇「唐宋諸賢絕妙詞選」も李白の作として「菩薩蠻」(「憶秦娥」)の二首をその最初に掲げ、「百代詞曲の祖爲り」としている。