

雅楽曲の五線譜化に関する問題と試案

久保田 敏 子

現在迄に出版されている五線譜化された雅楽の楽譜集には、芝祐泰氏の〈採譜集・管絃総譜〉と、〈採譜集・催馬楽総譜〉（いずれも龍吟社、1955年）、それに、〈雅楽歌曲集〉（国立音楽大学、昭和39年）があり、さらには、山井基清氏の〈催馬楽訳譜〉（岩波書店、1966年）がある。また他にも、断片的に一・二曲を収録した〈日本音楽集〉（「世界音楽全集」春秋社、昭和7年）などもある。この内、芝氏のもは、他の多くの曲と共に、近く「カワイ楽譜」から再版の予定があり、春秋社のものも、他の曲を含めて、田中正平氏の原稿が東京芸術大学に遺されている。また、直接には雅楽と関係ないのであるが、山井氏が〈風俗訳譜〉を別に出版している。

いずれの書物も大変な労作で、著者の研究成果が大いに発揮されていることが随所に感じられ、しかも、普遍的な五線譜に表わされているので、各方面からの利用者が多いようである。

しかしながらここで、雅楽曲の五線譜化に関して、次のようなことが問題となるのではなからうか。即ち、従来の雅楽では、音程や音階、リズム、ひいては演奏法、その他諸々の事柄に関して、別段詳細な、しかも決定的とも言える解釈が未だ成されていず、中でも特に催馬楽については、林謙三氏の〈催馬楽に於る拍子と歌詞のリズムについて〉（奈良学芸大学紀要、第8巻第1号）や、篠原健三氏の〈催馬楽の音階と旋法〉（東洋音楽研究、第18号）などで論じられている如き未解決の問題が多々あるので、雅楽譜、或は雅楽曲を五線譜化するに当たっては、それぞれの著者の独自の見解に従わねばならないという問題である。換言すれば、上記の楽譜集は、いずれも、あくまでも研究過程に於ける一つの試みとしてのもので、最終的な決定譜でないのは当然のことと考えられるのであるが、いずれの著者も、本来の意味での「Aufzeichnung」と「Übertragung」、さらには「Vorschrift」としての楽譜の概念を正しく規定せずに、気軽に「訳譜」や「採譜」の用語を用いて作業をすすめている点に問題があるのではないかと考えるのである。また、増本喜久子氏は、「雅楽・箏楽旋律の採譜に関する試案」（「音楽学」第Ⅵ巻のⅡ、1961年）で、大変賛同すべき論文を発表されているが、この場合にも以上の概念規定をはっきりさせていない。

例えば芝氏は、表題に「採譜集」という表現を用いながら、上記の〈採譜集・管絃総譜〉の解説に於ては、「採譜」の語を一度も用いず、代りに「採録」という用語を用いており、また

『雅楽全盛期の演奏法や箏の技法等を攷合せ、理想的な雅楽管絃の演奏様式を表示している』と述べ、更に、『吹止句（中略）の採録は不可能な事であるが、便宜上、等時的な小節内でその大要を表した』と述べられている。この規定は即ち既に忠実な意味での「Aufzeichnung」ではなく、結果としてはむしろ我々の言う「Vorschrift」に近いものと考えられるものである。しかも、ここで芝氏が、「採録」という表現を忠実な採譜ではないのだという意味を込めて、意識的に使用されているのならばあるいは肯定し得る点も見いだせるのであるが、実際には表題に「採譜集」と掲げたり、解説の英訳、仏訳に「Transcription」の語を用いたりしている点で、「採譜」という言語への規定に対する配慮が、明らかに無視されていると考えられるのである。従って、雅楽に対する知識や経験のない者が、前掲の五線譜集を忠実な「採譜」として、或いはまた、忠実な「訳譜」として、「雅楽」というものを想像、もしくは再現したとすれば、それは雅楽の実態を把握する上に於いて、大変危険なことであると言わなければならないと思う。

我々のいう「Aufzeichnung」つまり厳密な意味での「採譜」とは、ある定められた時の演奏の忠実な記録なのである。従って、奏者が特別な解釈をもって、一般と異なる演奏をしたかもしれない場合があったとしても、それは勿論そのままの状態、忠実に記録すべき必要があり、同じ曲目であっても、演奏者や演奏場所、演奏時間などによって、採譜の結果に異同の起るのは必然のことと言えよう。つまり、「採譜とは、現実には鳴っている音楽そのものの忠実な記録」であるべきだと考えるのである。

次例は、以上の考えに基いて、「1967年度、四天王寺聖霊会」の舞楽、「賀殿急」（演奏、雅亮会）を採譜したものの一部である

ここでは、およそ一秒の長さの音を♪で表現し、太鼓が強く打たれる箇所や、その他アクセントの感じられる箇所には小節線を引いてみた。装飾音と思われる部分は可能なだけ詳しく書き採り、また、合奏訓練が不十分な為に生じたと考えられる音も、耳に入ってくる通りに記録し、実際には鳴っているはずの音でも耳に聞こえてこない音は省略した。さらに、12平均律の音より高めに聞こえる音には↑印を、低めに聞こえる音には↓印をつけて、できるだけもとの音楽を譜面上に再現するように努めてみた。もっとも、ピッチレコーダーや、その他、各種のエレクトロニクスを駆使することによって、異なる形の、しかも、より正確な記録をとることは可能であるが、しかし、それによって演奏者が還元して演奏することを考えた場合は、やはり、こんなに普遍的に行なわれている五線譜をもとにすることが望ましいのではなからうか。しかも現実にはそういった機械による記録から五線譜に書き改める場合には、色々と問題が生ずるし、それを解決したとしても、結果として五線譜化されたものは、訓練された耳を持つ者がさきに述べた方法で直接採譜したものと、それ程変わらないという可能性があると考えられるのである。

雅楽曲の五線譜化に関する問題と試案

例 1

以上は無視
7mm = 0.1sec. 1sec = 4rj

賀殿急 4月22日 '67

演奏 雅楽会
が 四天王寺六時堂前
録音 Sony TTT-Sony Super 150-5 speed 19cm/sec.
採譜 Satoko

縮小 1/2

ところで、以上のような考えに基いて採譜を行った場合には、まず、次のような利点が見出される。第1には、時間の流れを忠実に音符化することによって、舞踊伴奏としての雅楽の即興的な緩急、即ち、演舞者のいうところの「遊び」を視覚的に表現できるということ、第2には、この譜によって還元演奏を行った場合、他の方法の譜によるよりは、かなり忠実に、実際に行なわれた演奏を復元できる可能性を持つということである。しかしながらまた一方に於いては、次のような問題点をも生じることになる。第一に、如何に工夫しても近似値しか表現できないので、完全に忠実な採譜ではなく、従って完全な還元は不可能であるということ、第二に、演奏者にとって、このような譜によって演奏することは技術的に大変困難であるし、たとえそうした困難を克服できるように訓練したとしても、それが最良の方法とはいえないということである。

また、現実に現在の演奏者たちは、後に述べる伝統的な記譜法による譜本に基いて訓練され、演奏当日にも実際にその同じ譜面を見ながら演奏を行なっているという事実がある。ここに採譜した「賀殿急」の演奏の場合にも、そうした譜面が用いられていたのである。従って、もし、この際用いられた譜面から解釈できる音と、採譜の結果とに相違があった場合は、あるいは演奏者の解釈による即興的な演奏であり、場合によってはその限度を越えた改変演奏であるかもしれないし、またさらには、演奏の誤りによって生じた音であるのかもしれないと考えられる。そのような音をいちいち採譜するというはやたら譜面を煩雑にするばかりで、大した効果がないことになる。こうなると、既に楽譜の存在している芸術音楽を、このように比較音楽学的に採譜すること自体が無意味なことになってしまうかもしれない。

この事実は、我々を「訳譜」の作業に導くことになる。即ち、こうした伝統的文字譜を忠実に五線譜に翻訳することが、より必要なはずなのである。ところで、厳密な意味での「Übertragung」、いわゆる「訳譜」は、ある一定の条件の下に、本来の譜面に還元できなくてはならないと我々は考えている。故に、訳譜上には、元の譜本に表示されていない拍子記号や、一定の約束のない余計な記号の使用を避けなくてはならない。換言すれば、「訳譜」とは、実際の譜面には明示されていないが、しかし、そうした明示が無くても明らかに約束事として普遍的に定められたことを除いて、その他の余分なものを一切付加しないで、しかも、今日では妥当であると解釈される必要な事柄をすべて充たしているべきであると言えよう。この明示されざる約束事の妥当性の範囲は、実際に記譜を行なう場合に、種々の問題を生ずるが、しかしながら山井氏の〈催馬楽訳譜〉は、このような訳譜の制限を越えてしまっているように思われる。即ち、もとの譜面の五線譜化に当って、明示されざる部分の補入の原則が一定していないし、しかも、山井氏の非常な卓見ではあっても、現在、普遍性を欠く一方的な解釈が混入している場合もあるのではなからうか。

雅楽曲の五線譜化に関する問題と試案

以上の考えに基いて〈例Ⅰ〉と同じ部分の訳譜を作成するのであるが、その前に、さきに触れた現行の伝統的記譜法による譜本について考察してみることにしよう。

次例は、現在雅亮会で用いられている譜本で、（これは、もちろん宮内庁でも使用しているものであるが）実際には次のような総譜の形ではなく、〈龍笛譜〉〈箏築譜〉〈鳳笙譜〉と〈打物譜〉とに別れている。ここではそれらを、〈東儀文禮編輯，明治27年印刷〉のものから、〈例Ⅰ〉に概当する箇所を抜き出し、総譜の形に並べてみた。

〈例Ⅱ〉

横 笛	ツ・	ラ ^ハ ・	ラ ^ハ ・	ラ ^ハ ・	タ	ハ	ア	○	チ ^イ ・	リ ^ハ ・	ラ ^ハ ・	ラ ^ハ ・	ア	○	タ	ア	ラ ^ハ ・	ラ ^ハ ・
	上	五 ^ハ	タ	タ	ミ	六 ^ロ	六 ^ハ	上	五 ^ハ	タ	タ	五 ^ハ	タ	タ	五 ^ハ	五 ^ハ	五 ^ハ	五 ^ハ
	テ	ラ	リ	イ	ヒ	イ	○	チ	イ	テ	ラ	リ	イ	○	チ	イ	ラ ^ハ ・	ラ ^ハ ・
上	一	丁	、	、	六	上	一	丁	丁	丁	一	丁	丁	一	丁	一	四	一
下	乞	乞	乞	○	九	下	乞	○	乞	○	乞	○	乞	○	乞	下	○	○
鞆 鼓		正	来	正	来	正	来	正	来	正	来	正	来	正	来	正	来	正
太 鼓		○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
鉦 鼓		金	金	金	金	金	金	金	金	金	金	金	金	金	金	金	金	金
横 笛	チ	リ ^イ ・	ア ^リ ・	ラ ^ハ ・	ラ ^ハ ・	ラ ^ハ ・	ラ ^ハ ・	ア	○	タ	ア	ハ	ハ	リ ^イ ・	タ ^ハ ・	ア	ハ	ラ ^ハ ・
再	中	再 ^ハ	再 ^ハ	上 ^ハ	五 ^ハ	タ	タ	タ	ミ	中 ^ハ	五 ^ハ	ミ	上	上	上	上	上	上
九	工	ノ	丁 ^ハ	上	一	丁	丁	丁	引	一	一	一	一	一	一	一	一	一
一	一	一	一	一	一	一	一	一	一	一	一	一	一	一	一	一	一	一

ここで用いられている記譜法は、東儀文禮氏以前からの伝統的記譜法で、各曲の演奏法に時代的変遷を反映する事はあったとしても、記譜法そのものの改良は、殆ど成されていないとい

雅楽曲の五線譜化に関する問題と試案

える。この点に関しては後日考察することにして、ここではこれ以上触れないことにする。

この記譜法では、唱歌をすることによって音色のニュアンスをも記すことができ、また旋律型抽出の為の要素をある程度表現することができる。さらには、学習者が習得し易く、暗譜し易いという長所を持っているが、次の二つの大きな欠点をも合せ持っているのである。即ち、一つは、一小節と考えられる部分、「・」と「・」の間のリズムの分割が不明確であるという事、第2には、指譜の音程が絶対的でなく、しかも装飾的な動きに対する指示が皆無に近いという欠点である。

そこで、これらを解決するために、次のような便宜的法則を仮設し、「訳譜」の作業を始めてみた。まず、欠点1に関しては、筆築と横笛の唱歌を次のように決めてみた。文字の大きさと長さの配分は明示されてはいないが、例外はあっても、大体次のような音符価に配分するのが普遍的であると考えられる。

大文字一字 = ♩ (ex. タア = ♩ ♩)

大文字一字と小文字一字 = ♩ ♩ (ex. タア = ♩ ♩)

大文字一字と小文字二字 = ♩ ♩ (ex. タアア = ♩ ♩)

大文字一字と小文字三字 = ♩ ♩ (ex. リイアア = ♩ ♩)

小文字一字と大文字一字 = ♩ ♩ (ex. ツリラ = ♩ ♩)

この場合前の♪の時価は直前の音符の時価から差し引く

母音 = 前の音とタイで結ぶ (ex. ラア = ♩ ♩)

・印 = ・印のある音の直前に小節線

○印 = ∨ (ex. ラ ル ラ ア = | ♩ ♩ | ♩ ♩ ∨)

引 = ↓

なお、「唱歌」といわれるソルフェージュにはう行、夕行全部と、ハ、ヒ、フ、ホ、ヤの各文字を用いており、夫々大まかな役割が決っている。五つの色に塗り分けて、符頭で子音を、符尾で母音を表現すれば、このソルフェージュをも五線譜に翻訳することが可能である。しかし、ソルフェージュの問題は、それ自体大きな課題でもあるので、今回はこの点に触れないことにする。

なお、笙に関しては、

一文字 = ○ (ex. 乞 = ○ ○)

引 = ◇

二字連続 = ♩ ♩

気替なしの場合はタイをつける。 (ex. 凡 = 凡)

・印 | ○印 | 筆築・横笛に同じ

以上の如き約束を決め、さらに、欠点2を解決する為に次のような約束を決めてみた。つま

雅楽曲の五線譜化に関する問題と試案

り、東儀文禮氏の譜本の表書きに、下記(1)のような注があるので、それを更に下記(2)の如く、12平均律の近似値に直したものを訳譜の際に使用してみた。それらを整理すると(3)のようになる。もっともこの際(1)に書いたものは、譜本でははっきりことわられてはいないが、単に各記号の標準音程を表わしたにすぎず、実際の使用に当ってはある程度の中があり、とくに塩梅の際にはかなり変化があるということが、演奏者には自明のこととして理解されている。

(1) 箏 築

下=黄鐘, 一=下無, 四=平調,
六=𪛗越, 几=神仙, 工=盤渉,
五=黄鐘, 舌=双調

横 笛

六=𪛗越, 下 = $\left. \begin{matrix} \text{上無} \\ \text{神仙} \end{matrix} \right\}$ (このいずれなのかは明示されていないが、一応ここで
は神仙の方に統一しておく。
中=盤渉, タ=黄鐘, 上=双調,
五=下無, 干=平調, シ=断金,
ロ=𪛗越, セ=1オクターブ高い音

笙の合竹

十=十下八七行上 工=乙工美七行几
美=千比美七行上 比=千比八七行上
下=千下美七行上 乙=千乙八七行上
一=千乙一七行几 几=千乙八七行几
乞=千乙八七行乞 行=千八七行上
十(双調)=十八七行上

この場合、夫々の管名とピッチとの関係は明示されていないが、これは次のようになる事が他の文献から明らかな事であるので、ここに加えておく。

干=下無, 八=平調, 上=𪛗越,
言=上無, 比=神仙, 七=盤渉,
行=黄鐘, 美=鳧鐘, 十=双調,
下=下無, 乙=平調, 九=𪛗越,
工=上無, 一=盤渉 乞=黄鐘

(2)

8
 ♯0 ♯0 ♯0 ♯0 ♯0 ♯0 ♯0
 8
 神 上 吉 / 平 / 下 双 鳥 黄 / 盤
 仏 無 越 / 調 / 無 調 鐘 鐘 / 渉

箏 策

横 笛

8
 5 5 1 9 6 4 - 1 T シ 5 1 タ 中 T 六 □
 (注)

笙 8

下 乙 工 美 一 行 凡 乞 比

⑧
 実際には簡音であるがこの楽譜の性質上
 用いる時は殆どオクターブ上である。

打楽器は、次の約束に従って訳譜を行う。

鞆鼓

正 = ↓
 来 = ↓ x x x x x x x x accel.
 来来 = x x x x x x x x tr.

太 鼓

○ = ↓ 百 = ↓
 鉦 鼓
 金 = ↓ 金金 = ↓ x

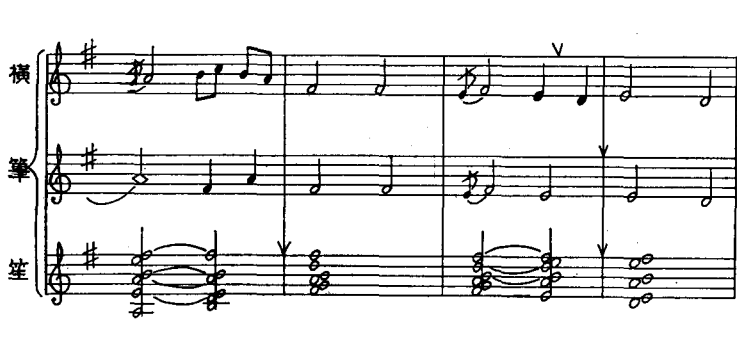
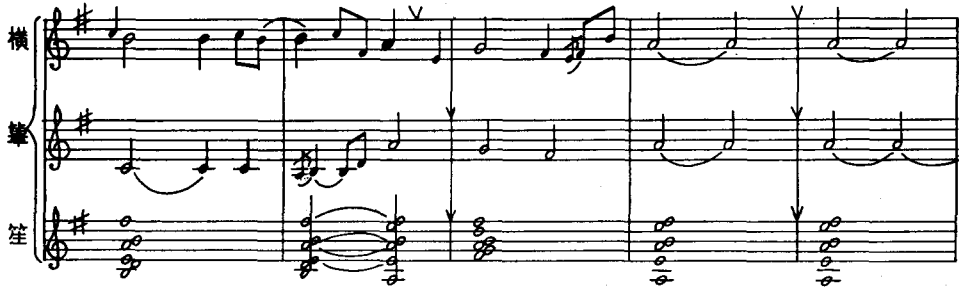
雅楽曲の五線譜化に関する問題と試案

<例Ⅲ>

横笛
箏
笙
鞀鼓
鉦鼓
太鼓

横
箏
笙
鞀
鉦
太

雅楽曲の五線譜化に関する問題と試案



この譜は、上記の約束のもとに本来の譜面、つまり<例Ⅱ>に還元できるのであるが、（もっとも今回はソルフェージュを別としてであるが）、文字譜が五線譜に普遍化されたとは言っても、この譜面をみて、誰もが<例Ⅰ>の音、少なくともそれに近い音楽を再現できるかという、必ずしもそうは言い難いのである。何故なら<例Ⅱ>で問題となった欠点は、明示されていない約束事を<例Ⅲ>に加えることによって、少々解決できはしたのであるが、<例Ⅲ>はあくまでも<例Ⅱ>の翻訳に過ぎず、細部にいたってはやはり、<例Ⅱ>と同じ問題が残されているのである。

この問題を解決する為には、やはり、古文献の朱書きや、伝承者からの口伝を受けることが必要となってくる。殊に、閉鎖的な世界の中で育てられてきた日本の伝統的芸術音楽に関しては、この要素がかなり重要な地位を占めるといえよう。

例えば箏築の場合、「上」と指譜のある場合でも、口の構え方によって「f～a」の範囲にわたる音を出し得るし、実際に使用する場合にも、訳譜の際に仮設した如く、必ずしも「g」の音だけを用いるとは限らないのである。さらに一つの音から次の音に移る時にも譜面通りに、直線的に動くとは限らず、他の音を加えてポルタメントの様に演奏する箇所も存在する。また、一文字の途中での「切所」、いわゆる「チョイ切り」の箇所などは、師匠からの口伝なしには、どうしても解決できない問題である。同様のことが横笛にも概当する。加えて横笛の

場合には、装飾的奏法や、甲音、乙音（オクターブ）の区別など、ある程度は記譜されていることもあるが、網羅的ではない。また、笙に関しては手移りや息つかいなど伝承者からの口伝を無視することは不可能であるといえよう。ところで、ここで言う口伝とは、譜本に明示されていない演奏法や、あるいはまた、その事実と異なる実際の演奏を普遍的な約束事として伝授させる事で、従って、奏者が口伝とは言わない事でも、例えば、実際には次に続く音にひきつけられて自然に譜面の音程とは異なって出る音をたとえ口伝と言っていないくても、我々は口伝として解釈していかなくてはならないと考える。

以上のことから、実際の演奏を行なう手段としての楽譜という点に於て、〈例Ⅰ〉の訳譜は不十分なものといえよう。「普遍化された手本」として五線譜を用いるには、どうしても口伝や朱書を書き加えた楽譜の作成が必要となってくるのである。この譜こそ、我々が今回目的としている「Vorschrift」であり、雅楽演奏の理想形を最も客観的な形で表現したものではないかと考えられるものである。この点で、つまり「理想形の表現」の点で、芝氏の〈採譜集〉も、先述の如く、結局は我々のいう「Vorschrift」に近いものであるとも考えられるが、しかし、その作製の過程において、必ずしも理想的な方法をとっているとわかるだけの説明がないので、資料として用いるには客観性が乏しいように見受けるのである。

さてこれから、この「Vorschrift」としての楽譜、つまり「採譜」でも「訳譜」でもない第3の譜を作製するのであるが、資料としての客観性を備える為にも「訳譜」を土台にしなくてはならないと我々は考えている。

次の〈例Ⅳ〉が、以上の考えのもとに得た楽譜であるが、ここでは、あくまでも訳譜を基礎にし、その上に口伝や朱書きをできるだけ簡単な書法で補足する方法をとることにした。したがって、基本となる訳譜と補入した口伝、及び朱書きとが、視覚的にも明らかに区別できるように工夫した。ここで口伝を受けた伝承者は、横笛＝清水洪、箏＝小野撰竜、笙＝小野功竜、打物＝小野撰竜の各氏で、また、上記の各氏の他に故清水嘯月氏、故高橋静事氏が所蔵している譜面の朱書き、及び口伝書を利用した。もっとも、この際に使用する譜本と朱書き、あるいは口伝の上限を歴史的に裏付けねばならないのであるが、これに関しては後日の問題としたい。

雅楽曲の五線譜化に関する問題と試案

<例Ⅳ>

Score for Example IV, measures 16-20. The score is written for five instruments: 横笛 (Transverse Flute), 箏 (Guitar), 笙 (Sheng), 鞆鼓 (Tsu-Zumogoto), and 鉦鼓 (Shime-Zumogoto). The key signature is one sharp (F#).

Measure 16: Solo. The flute part begins with a melodic line. The guitar and sheng parts provide harmonic support. The drum parts are indicated by asterisks and 'accet.' (accelerando).

Measure 17: The flute continues its melodic line. The guitar and sheng parts continue their accompaniment. The drum parts are indicated by asterisks.

Measure 18: The flute continues its melodic line. The guitar and sheng parts continue their accompaniment. The drum parts are indicated by asterisks.

Measure 19: The flute continues its melodic line. The guitar and sheng parts continue their accompaniment. The drum parts are indicated by asterisks.

Measure 20: The flute continues its melodic line. The guitar and sheng parts continue their accompaniment. The drum parts are indicated by asterisks.

Score for Example IV, measures 21-25. The score is written for five instruments: 横笛 (Transverse Flute), 箏 (Guitar), 笙 (Sheng), 横 (Transverse Flute), and 箏 (Guitar). The key signature is one sharp (F#).

Measure 21: The flute part continues with a melodic line. The guitar and sheng parts provide harmonic support. The drum parts are indicated by asterisks.

Measure 22: The flute continues its melodic line. The guitar and sheng parts continue their accompaniment. The drum parts are indicated by asterisks.

Measure 23: The flute continues its melodic line. The guitar and sheng parts continue their accompaniment. The drum parts are indicated by asterisks.

Measure 24: The flute continues its melodic line. The guitar and sheng parts continue their accompaniment. The drum parts are indicated by asterisks.

Measure 25: The flute continues its melodic line. The guitar and sheng parts continue their accompaniment. The drum parts are indicated by asterisks.

雅楽曲の五線譜化に関する問題と試案

ここで用いた記号を列記すれば、次のようになる。

() = 音頭の部分でこの箇所は奏者が休んでいる。

⊖ = 心持ち長めに延長する。

↓ = この箇所で音をややメラス。時間や長さ、音程は口伝では限定されていないが、一般には特定の個人のくせを模倣しているようである。要するに不自然感を持たず、短い間に投入するが、それを如何に自然にするかが技術の巧拙となる。

∨ = 「折る」技法。横笛が「中」から「夕」に移る時、間にその中間音を経過音として入れる。


， = いわゆる「チョイ切り」の箇所、大体↓で一たん音を切る。

> = アクセント

↑ = ↑のついている箇所で音をハる。

ノ = ポルタメントをかけてハる。

♯ = 助音の付所

ㄨ = いわゆる「ヒイチ」といわれる技法  と「3」の分だけ直前の音の音価から借用する。



= 付尾が2ヶ所ある所は太書きの方が訳譜。細書きの方が口伝。

打楽器は符尾が上向のを右、下向きのを左手で打つ。加え拍子になるか、又は止手になるかまで **|| : : ||** の間をくりかえす。

以上のような方法と経過を経て、＜例Ⅳ＞の楽譜を作成したのであるが、この第3の譜は雅亮会の演奏に関する限り理想に近いものとして提出し得る。しかし、これには現在のあらゆる演奏者の口伝（とくに宮内庁楽部）を網羅してはいないし、また、歴史的考証も十分ではない。したがってこの点に関して更に研究が必要であり、ひいては、より客観性をもった楽譜とする為に、口伝として書き込んだ諸々の記号の妥当性と普及性をも問題にしないであらう。