The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	尺八古典本曲の研究
Author(s)	月溪, 恒子
Citation	大阪大学, 2000, 博士論文
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.11501/3169605
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

尺八古典本曲の研究

月溪恒子

尺八古典本曲の研究

【本文目次】 i
【図表目次】 iii
【凡例】 iv
序論 1

第一部　尺八古典本曲の史料とその解釈

第一章　尺八研究の歴史 13
第一節　尺八の研究史と基本文献 13
第二節　問題の所在 18
第二章　琴古流の成立をめぐる諸問題 20
（従来の記述の検討）
第一節　考察の前提 20
第二節　琴古流の成立 28
（1）琴古流の流名 28
（1、1）琴古流流名の初出 28
（1、2）琴古流と一閑流 29
（2）黒澤琴古と琴古流の相伝系譜 32
（2、1）黒澤琴古の経歴 33
（2、2）琴古流の相伝系譜 40
第三章　琴古流本曲の形成と展開 48
（史料から音楽の実態をどこまで明らかにすることができるか）
第一節　琴古流本曲の成立経緯 49
（1）琴古流本曲の史料 49
（2）目録にみる曲目内容・曲順・曲名文字の異同 52
（3）作者と制定の時期 56
第二節　古譜でたどる琴古流本曲の展開 67
（1）尺八の譜と唱歌 67
（2）指遣い・譜字の比較対照とその考察 71
（3）古譜に記された奏法 75
第三節　考察のまとめ 84

第二部　尺八古典本曲の生成と変化

第四章　楽曲の生成 91
（どのようにして曲はできあがるか）
第一節　樋口対山にみる旋律の改編 92
（1）対山派本曲の成立経緯 92
（2）対山の旋律改編 97
第二節　楽曲生成のしくみ 104
（1）曲の合体 104
（2）曲の分離 107

（3）旋律の加減による整形　110

第五章　楽曲の構成（どういう形をなすか）——116

第一節　旋律の最小単位「音句」——116

（1）対山「嘘鈴曲譜」「嘘空曲譜」の句　117

（2）音句の分類と型　121

（2、1）開始音による音句の分類とその分布　121

（2、2）核音終止型と非核音終止型　124

第二節　楽句の形成と楽曲の型——134

（1）楽句　134

（2）段、段落　138

（3）楽曲の型　140

第六章　伝承と変化（どう伝わりどう変わるか）——153

第一節　時間的継承と地域的拡散——154

（1）変化の要因　154

（2）《鶴の巣籠》の拡散と交流　156

（2、1）胡弓との交流　156

（2、2）尺八本曲《鶴の巣籠》の伝承伝播　158

（3）虚無僧の往来、《薩慈》から《阿字観》へ　159

（3、1）九州地方の流しの曲「さし」　159

（3、2）《阿字観》と《阿字》、《阿字曲》　161

第二節　楽曲の同一性——170

（1）楽曲を同一とみなす要素　170

（2）《秋田菅垣》は「すがき」か　173

（2、1）《秋田菅垣》の帰属関係　173

（2、2）琴古流の「菅垣」　175

（2、3）《秋田菅垣》は「すがき」でない？　177

第三節　考察のまとめ—伝承の不可逆性——185

結論——189

謝辞——199

第三章付録：琴古流本曲曲目一覧の史料解題——203

引用文献——215

梗概（英文）Summary in English——6

梗概（和文）——2

要旨（和文・英文）——1

【図表目次】

一章二節

図0　ライスによる民族音楽学研究のモデル　19

二章一節

図1　《鳳将雛》新曲認定書　29

表1　三世琴古戒名・俗名と没日の異同一覧表　36

図2　初世琴古作「爪琴」「松風」の鑑定書　38

図3　寛政四年の江戸市中尺八吹合所　39

表2　琴古流関係略年表　45

図4　琴古流相伝略系譜　47

三章一節

表3　琴古流本曲曲目一覧　59

三章二節

図5　「尺八譜之定」　79

表4　指遣い・譜字・音律・比較対照表　80

表5　指遣い・譜字・比較対照表　81

図6　琴古流本曲《秋田菅垣》冒頭旋律にみる奏法記譜の比較　82

表6　動詞別にみた尺八演奏用語の記述例の一覧　83

四章一節

表7　明暗対山派本曲曲目一覧　101

四章二節

図7　樋口対山自筆の《虚空》全曲譜　114

図8　《大和調子》の五線比較譜　115

五章一節

図9　樋口対山の「嘘鈴曲譜」と五線訳譜　128

図10　古典本曲の核音構造　129

図11　樋口対山の「嘘空曲譜」と五線訳譜　130

表8　開始音別にみた琴古流本曲の音句の種類数と出現回数　131

図12　「古伝三曲」における開始音グループ別「音句」の出現頻度　123

図13　明暗対山派「三虚霊（附調子）」の核音終止型音句　132

図14　ウとツによる非核音終止型音句　133

五章二節

図15　楽句を形成する核音の両枠（楽句の型）　147

図16　楽句の実例　148

図17　ツで始まる琴古流本曲の構造模式図　150

図18　《阿字観》《三谷曲》の音高線グラフ図　151

図19　《虚空鈴慕》の音高線グラフ図　152

六章一節

図20　《鶴の巣籠》の伝承伝播　166

図21　各種「さし」の旋律構成見取図　167

表9　「さし」分析の使用楽譜（図21①～⑧の典拠資料）　168

表10　「さし」分析の音源リスト　168

図22　対山と紫山の自筆譜比較　169

六章二節

図23　《秋田菅垣》の帰属関係　174

図24　《秋田菅垣》の旋律構造　182

図25　《転菅垣》と《佐山菅垣》の旋律構造　183

図26　《三谷曲》の旋律構造　184

六章三節

図26　対山派《虚空》の帰属関係　187

【凡　例】

一、本文および注で引用した史料の旧漢字、異体字および変体仮名は、原則として当用漢字および通用体に改めた。ただし、人名・曲名はその限りでない。

一、中国語のローマ字表記はピンインによった。

一、人名の初出には生没年をしるした。その数字に星印（＊）があるときは、推定または享年等に基づいて計算（数え年による計算）されたことを示す。

一、人名の世代は、「何世」で統一した。ただし、引用においてはすべて原文どおり（例・二代目）の表記とした。

一、図・表は、それぞれを全篇の通し番号とし、小さいものは本文の当該箇所に、また一頁以上にわたるものは各節の末尾にまとめて挿入した。

一、語句説明、あるいは補足の注記は本文中に（）で示し、記述内容の典拠となる史料の引用等は注であつかった。注は全篇の通し番号とし、各節の末尾にまとめた。

一、文中での出典表記は、すべて（月溪　一九八四ａ：三一六ａ）のようにしるした。これは月溪恒子の一九八四年の複数ある文献のうちａの三一六頁ａ段からの引用であることを示す（縦書きは上段からａ、ｂ、ｃ、横書きは左からａ、ｂ、ｃ）。当該書名・論文名、およびその書誌情報は巻末引用文献表にまとめて掲げた。また、雑誌等からの再掲文は、単行本発行年のつぎに［初出一九三〇］のように初出年をしるした。

一、三章で使用した主要史料の解題を、付録として巻末に添付した。

一、曲名は《》で示した。ただし、特定の曲名ではなく、曲名グループをあらわすときは「」を使用した。

一、書名は『』で示した。

一、文献の角書は（）で示し、副題はダッシュ（――）で示した。

一、論文名、辞書項目名、雑誌記事名、単体ではない楽譜や史料の題名は「」で示した。「」はその他に、引用文、強調でも使用した。

一、括弧の中の括弧は、引用文内の場合は『』を、年号補記等の場合は［］を使用した。

一、音名表記は、絶対音高の表示には和名（例：壱越、二音、：二など）を、音階説明における相対音高名の表記には西洋音階名のドレミを使用した。尺八の譜字名である「ロツレ」などの片仮名文字との混同を避けるために、「ツのメリ」（変ホ音）、ツ゛（゛ミ）のような表記を用いた。

一、「ミウ」のように右肩に付く小さい文字、あるいは「ツ゛」のように左斜め下に付く小さい文字までが一譜字の情報を示す。

一、尺八の指遣いは、●●●●○のように表記した。丸は五つの指孔の開○閉●状態をあらわし、五つの丸の配列は、尺八を構えた状態での上下関係（一番上の丸が歌口に近い指孔）を示す。

一、西暦年は一九七六年、和暦年は昭和五十一年のように表記した。また、引用文献の頁数は三〇〇～三〇二、パーセントなどの数値は五五％のような表記とした。

一、文中の人名はすべて敬称略とした。

序論

日本の尺八

日本の尺八は、箏、琵琶、三味線、胡弓などと同様に、大陸から伝来した楽器である。その起源は中国唐代の尺八 *chi pa*[1] にあり、日本へは七世紀後半から奈良時代（七一〇～七九四）前半にかけて、雅楽唐楽の楽器として渡来した。以来わが国には、およそ五種の尺八が盛衰した。これらの尺八は、つぎのような分類用語で区別される。

(1) 古代尺八または雅楽尺八：中国伝来の六孔三節の尺八。九世紀前半までは雅楽の楽器編成にあったが、その後編成からはずれ、十二世紀後半には歴史から姿を消した。楽器は正倉院に八管[2]、法隆寺（現在は東京国立博物館所蔵）に一管[3]伝存するが、楽譜や演奏伝承（書伝・口伝）はまったく伝わらない。

(2) 一節切（ひとよぎり）尺八：十六世紀後半から十七世紀にかけて流行した五孔一節の尺八。標準管長約三三・六センチ。短い一節の尺八は一五一二年成立の楽書『體源鈔（たいげんしょう）』（正宗 一九三三：六二五～六三五）以前に存在したと思われるが[4]、一節切の名が文献にあらわれるのは文禄二年（一五九三）まで下る（井出一九八八：八四）[5]。十七世紀には『糸竹初心集（しちくしょしんしゅう）』（中村宗三、一六六四年）などの楽譜が公刊される流行をみたが、元禄期（一六八八～一七〇四）の隆盛を境に急激に衰退した。その後、文化・文政期（一八〇四～一八三〇）に江戸の町医者・神谷潤亭が「小竹」（第三章第二節）と名を変えて復興したが絶滅した。なお、一節切の起源については、『糸竹初心集』以来、異人（後にはロアン［朗庵、朗菴、廬安］の名で記述される）が伝えたとされる。

(3) 天吹（てんぷく）：鹿児島県に伝わる五孔三節の縦笛。三〇センチほどの細く短い布袋竹製の楽器で、短い独奏曲七曲が伝承される。一六〇三～四年に長崎で刊行された『日葡辞書（にっぽ）』*VOCABVLARIO DA LINGOA DE IAPAM* に "tenpucu" の項があり、十六世紀後半すでに天吹が盛んであったことがわかる。しかし、「門口に立って施しを乞いながら、所々方々を歩き回る人が吹き鳴らす笛」（土井ほか 一九八〇：六四六）という邦訳版の内容は、薩摩藩島津家を中心に武士階級で吹かれたという鹿児島での伝承と相違する。天吹を上参郷祐康が「古型の化石」[6]（上参郷 一九七四：一一）と呼んだように、形態は虚無僧尺八の古形の小型を思わせるが、歌口の作りが尺八とはちがう[7]。楽器の構造お

よび製法（白尾 一九八六：五四～八五）に独特なものがある。また、伝承曲の旋律構造については、尺八古典本曲に通じる特色が認められる（月溪 一九八六b：一二～二〇）。

(4)虚無僧尺八または普化尺八：江戸時代（一六〇三～一八六七）に、禅宗臨済宗の一派である普化宗の法器（宗教に用いる道具）として発展した五孔の尺八。「虚無僧尺八」の名は『糸竹初心集』にも見られる。節は三つを基本とし、時代が下るにしたがって根竹を用いたことから七節に増えた。この種の尺八が現在につながるもので、本論文の研究対象である「古典本曲」は、この虚無僧尺八で演奏されてきた音楽である。なお、一節切と虚無僧尺八の中間的存在として「三節切」[8]の名の尺八があった（神田ほか 一九九八）。虚無僧尺八は建長六年（一二五四）に、日本の留学僧・覚心（興国寺開基・法燈国師。一二〇七～一二九八）が中国宋から伝えたとされる。しかしこれを記した『虚鐸伝記国字解』（山本守秀解註、一七九五刊。木幡 一九八一）を偽書と疑う説が強く[9]、伝説の域に留まる。

(5)改造尺八：(4)の改造楽器として明治以後に考案された種々の尺八をいう。外見は(4)と変わらないが、指孔の位置を変え、管の内部に漆と石膏を水で溶いた「地」を塗り込めて滑らかに整形した現代製法の尺八[10]と、指孔数を増やした多孔尺八とがある。多孔尺八には七孔尺八[11]、九孔尺八[12]、金属製のオークラウロ[13]などが考案された。これらの多孔尺八は十二律の音を均質に出せることや、西洋音楽の旋律を容易に演奏できることを目的に改造されたものである。「地を塗った」尺八が三曲合奏や近代・現代曲のみならず、古典本曲演奏にも使われる現在の尺八の主流であるのに対して、多孔では七孔尺八だけが一部で使用されるのみである。

以上の尺八のうち、本論文の対象となるのは**(4)虚無僧尺八**である。『糸竹初心集』の著者中村宗三は、「虚無僧尺八といふは、長さ一尺八寸に切るゆへ、尺八といふとぞ。濫觴はたしかに不知。そのかみ由良の法燈此の道の祖たるよしいへども、了簡せず。昔よりぼろぼろの家に用ゆる物と聞えたり。梵士漢士色おししら梵士などいひしもの、此の道の執行者と聞こえたり」（浅野ほか 一九七九：一六）と記した。「我が道にあらざれば、其の深き事をしらず」（同：一七）としながらも、『虚鐸伝記国字解』の刊行より一三〇年前に、我が道である一尺一寸一分[14]の一節切と並行して、一尺八寸の虚無僧尺八の存在を認めていることに注目すべきである。

この記述にある「ぼろぼろ」は「ぼろ」（暮露、梵論）、すなわち既成教団を離れて修行した聖の一種のことである。「梵士漢士色おし

しら梵士」は明らかに『徒然草』第百十五段「宿河原」からの引用で[15]、中村は虚無僧尺八の起源を十四世紀前半の「ぼろ」との関係に求めた。「ぼろ」が馬聖（うまひじり）・薦僧（こもそう）に通じ、さらにこの薦僧が普化宗の虚無僧となる説は『嬉遊笑覧』[16]を始まりとする（原田 一九九八：二八、五一）近世以降のものであるが[17]、「自然居士を代表とする放下僧[18]と暮露は実際に禅宗と関係が深く、（略）また放下僧・暮露という従来、全く別ものとして扱われていた芸能者が極めて関わりが深く、ともに芸能者として中世を生きるものの、禅宗との関係は謡曲・風流を通じ絶えず中世社会の人々に認識されていた」（原田 一九九八：四五）。

有髪の乞食僧（こつじき）と尺八との結びつきは、室町期の『三十二番職人歌合』の「こも僧」[19]図に見られる。虚無僧集団としての普化宗が徳川幕府の公認となるのは延宝五年（一六七七）ごろだが（第二章第一節）、尺八を吹く薦僧（虚無僧）の出現はそれをはるかにさかのぼり、尺八を吹く芸能者としての伝統を形成しつつあった。『糸竹初心集』にいう「れんぼながし、京れんぼ、さむ也井川、よし田などいふさまざまの手」（浅野ほか 一九七九：一七）を吹いていた虚無僧の尺八はやがて、「恋慕ながし、吉野すかゝき、りんぜつ、瀧おとし、鶴の巣こもり」（石山 一九八二：二八七）などの曲をもち、長い時間をかけてしだいに楽曲の数を増やし、音楽の形を整えていった。

これらの音楽は、本論文の対象となる十八世紀後半の虚無僧尺八の音楽と深い関係を持っていたであろう。しかし、それを跡づけるための史料不足から、これらを研究対象から除外し、十八世紀以降に限定することにする。

尺八古典本曲という概念

この虚無僧たちが吹いてきた楽曲を「本曲」という。一節切では短い独奏曲を「手」、箏・三味線との合奏や歌の伴奏を「乱曲」といった[20]。普化宗でも「乱曲」の概念があり、修行における尺八の手は「本曲」として「乱曲[21]」を禁じている（第二章第一節注）。

明治四年（一八七一）に普化宗が廃止となるまでの約二百年間、虚無僧たちによって吹き伝えられてきた本曲は、禅宗の修行の一環として存在してきたものであり、いわゆる歌舞音曲の世界には属さない。普化宗と不可分の関係を保ってきた本曲は、普化宗の解体、托鉢の禁止という変革によって、その本来の社会的脈絡を完全に失った。普化宗寺軒を中心に伝えられてきた虚無僧の本曲を、音楽として伝承しようとするならば、邦楽の他のジャンルと同様に流派組織を形成する必要があった。しかし、虚無僧の尺八を制度的に伝承する組織をすでに形成していた琴古流以外は、組織が確立されないまま雲散霧消の危機に立たされたのである。

尺八という楽器そのものは、明治五年に「法器」から「楽器」への回帰を願い出て[22]絶滅を逃れ、江戸期からすでにおこなわれていた合奏での尺八に移行することで、一気に隆盛を取り戻した。すでに芸能尺八の流派として確固たる基盤を築いていた関東の琴古流（第二章、第三章）に加え、関西に都山流（一八九六年創流）というまったく新しい尺八流派も誕生した。琴古流では三十六の本曲を保持してきたが、宗教行為から音楽行為への脈絡変換[23]をおこなうことによって、「琴古流本曲」を音楽作品に変身させた。また都山流では、普化宗から脱却したまったく新しい音楽作品、「都山流本曲」が作曲された。

いっぽう、虚無僧尺八の伝統遵守派は、明治十四年（一八八一）に托鉢の禁止が解かれるとともに、京都の明暗寺（みょうあん）を中心に虚無僧の尺八を復活させ（第四章第一節）、伝統的な本曲吹奏を復興し始めた。明治・大正・昭和の尺八愛好家たちは、基盤を失った虚無僧尺八の伝統を取り戻すためにさまざまな努力を惜しまなかった。こうして全国に遺された虚無僧の遺曲が収集され、改編されてこんにちに至ったのである。

これら虚無僧たちが吹き伝えた楽曲の総称として、筆者は「古典本曲」という名称を使ってきた。これは明治・大正期に誕生した新流派の「都山流本曲」や「上田流本曲」や「竹保流本曲」らとの区別から作られた用語である。「尺八古典本曲」はさらに、日本伝統音楽の一ジャンルとしての位置づけを明確にするための呼称である。

この用語は筆者の造語ではない。しかし、伝統的な用語でないことも明らかである。統一用語としての種目名称がないために、人々は「明暗本曲」、「洞簫本曲」、「普化宗本曲」、「普化宗虚鐸曲」、「海童道道曲（わたつみどう）」[24]など、さまざまな名称を使ってきた。それらの中から、神如道（じんにょどう）が自身のレコード・アルバム[25]で使った「尺八古典本曲」を採用したものである。

本論文の目的と構成

本論文は、一五〇曲以上伝承される「古典本曲」がどのようにして形成され、伝えられてきたかについて、その「しくみ」を明らかにするものである。

古典本曲は作者および成立年代不詳の音楽であり、その伝承経緯には不明な点がおおい。また、音楽実態の歴史を知る第一次史料としての楽譜は、琴古流本曲をのぞき、江戸期のものがほとんど遺されていない。文字史料についても、演奏法や楽曲の内容に触れたものは同じく琴古流の一部をのぞき、皆無に近い。そして、現在の演奏伝承を過去の演奏に関連づけて、歴史史料として用いることに

は限界がある。

このような状況にあって筆者がとった方法の第一は、楽譜史料のそろった琴古流本曲を対象とし、十八世紀末から十九世紀前半にかけての本曲形成の実態、および演奏慣習を明らかにするものである。琴古流は幕府所在地である江戸にあって、比較的権力をもつ階級の人々によって支えられてきたため、芸の組織的維持に成功した。早くから本曲伝承を組織的におこない、楽譜や文字による書記伝承に積極的であった琴古流を切り口として、本曲形成史の一側面を明らかにすることが可能である。

第二は、十九世紀末を上限とする現在の演奏伝承を対象に、可能な限りの楽譜史料と口頭伝承を組み合わせて、古典本曲の生成の「しくみ」、および伝承によって引き起こされる変化の「しくみ」を明らかにするものである。この方法による分析対象は、琴古流を含むあらゆる伝承楽曲である。具体的に選ばれた楽曲および演奏伝承の例はわずかだが、「しくみ」のモデルを示すに十分な数が提示される。

これら二つの方法はそれぞれ、**第一部「尺八古典本曲の史料とその解釈」**（第一章～第三章）と、**第二部「尺八古典本曲の生成と変化」**（第四章～第六章）で中心的に示されている。以下、その具体的な内容を章にそって説明する。

第一章「尺八研究の歴史」

本章では、尺八研究における本論文の位置づけをかねて、従来の研究が紹介される。また、日本音楽研究において尺八研究、とりわけその音楽学的研究が著しく立ち後れてきたことを指摘する。

第二章「琴古流の成立をめぐる諸問題」

本章では、第一の方法、すなわち琴古流史料を用いた本曲形成の歴史研究の前提として、琴古流の成立に関わる従来の記述の検討をおこなう。比較的最近公開された史料の追加、および文献の精読作業とその分析結果から、従来の定説におけるさまざまな疑問点、矛盾点を指摘するとともに若干の改訂を提示する。この改訂対象には、筆者自身の既発表文章も含まれる。また、本論文の課題の一つである「尺八用語の再検討」のため、専門術語については可能なかぎり初出文献の引用を注記として補った。

第三章「琴古流本曲の形成と展開」

本章は、「史料から音楽の実態をどこまで明らかにすることができるか」を問うものであり、第一部の中心となる部分である。琴古流本曲の楽譜史料二十一点、文字史料十三点から、本研究にとって重要な中心史料十八点が選出された。第一節ではこれらの史料の整理分析を通して、琴古流本曲が制定されるに至った経緯を明らかに

する。第二節では、琴古流本曲がいつの時期にどの程度楽譜化されたか、それが書伝としてどのように伝えられたかを、楽譜・文字史料にそって考察する。第三節では、第二章を含む琴古流本曲の歴史研究のまとめとして、従来いわれてきた琴古流と一閑流の関係が、初世黒澤琴古（*一七一〇～一七七一）と宮地一閑（生没年不詳）の対立関係ではなく、二世琴古の弟子と三世琴古の弟子における系統のわかれであり、後者の系統である久松風陽（*一七八五～一八七一ごろ）の代に、現行につながる若干の変化があったと認められることを指摘する。

なお、第三章考察の基礎となった「琴古流本曲曲目一覧」（表3）の史料については、その解題を第三章付録として巻末に添付する。

第四章「楽曲の生成」

第四章から第六章に至る第二部は「尺八古典本曲の生成と変化」をテーマとする音楽資料の分析研究である。まず第四章では、「どのようにして曲はできあがるか」がテーマとなる。琴古流本曲は、十八世紀後半における本曲曲目の実態と十九世紀前半にいたる書伝の分析にとって最適の事例ではあるが、個々の楽曲の旋律がどのようにしてできあがったかを知ることはできない。なぜなら、初世琴古以下、歴代琴古の楽譜はなく、まとまった楽譜史料として年代の確定できる上限（一七九七年）はすでに、現行に近い整った旋律だからである。

本章においては、「曲のできあがるしくみ」の考察対象として、樋口対山（一八五六～一九一四）の曲制定および旋律改編の軌跡が取り上げられる。対山がおこなった「曲の分離」、「旋律の加減」、「曲名の変更」などは、古典本曲生成の「しくみ」のモデルとして提示することができる。

第五章「楽曲の構成」

本章は、楽曲の作られ方を旋律の最小単位（音句）、中単位（楽句）、大単位（段／段落）に分けて考察し、古典本曲における「楽曲分析の方法論」と「楽曲構成のモデル」を提示するものである。古典本曲には決まった形式がないといわれてきたが、その本曲にも、旋律を作りあげるための「見えない法則」がある。その法則を明らかにするためには、明確な基準にたった旋律区分法が確立されなければならない。筆者はその基準に「核音」を置いた。ここで示された旋律構造のモデルは、琴古流をも分析対象に含むため、十八世紀末にさかのぼる可能性をもつ。

第六章「伝承と変化」

古典本曲は、あらゆる音の文化がそうであるように、絶えず変化してきた。本章は伝承の過程において、古典本曲がどのように変化してきたか、その変化の実態を明らかにするものである。第一節

では、なぜ変化が起こるのか、何が変わるのかに関する疑問を、具体的事例に基づき、時間的な継承と空間的な伝播（地域的拡散）の総合として考察する。第二節では、変化した結果として個別に存在する多数の楽曲の間の「同一性」identity がテーマとなる。ここでは、複数の帰属関係をもつある楽曲は、その帰属流派の奏法によって強く支配されるが、旋律構造というもっとも変化を受けにくい特性から、その曲本来の帰属を推論する。そして第三節では、ひとたび変化し枝分かれした楽曲は、再びもとに戻らないという、伝承の不可逆性を指摘することで本章、および第二部のまとめとする。

以上が本論文の内容であるが、全編を貫く目的は「尺八古典本曲とはいかなる音楽か」を音楽学的に解明することである。古典本曲は本来、普化宗の修行として吹かれてきたものであり、深い精神性によって支えられてきた。普化宗の脈絡においては、尺八は音楽として人に聞かせるものではなく、自己の精神修行のために吹くものである。しかし、音楽を禁じたイスラム教の祈りや教典の朗唱がきわめて音楽的であるのと同様に、古典本曲もまたすぐれて音楽的行為の所産である。筆者の立場は一貫して、この「古典本曲」を日本のすぐれた音楽文化としてとらえるものである。

1　尺八は唐代初期の貞観年間（六二七～六四九）に、楽人呂才 Lu Cai が創案したと『旧唐書』（中華書局 一九八九：八一三～八一四）に伝える。現在の中国には尺八タイプの縦笛はなく、宋代（九六〇～一二七九）に出現した洞簫 *tung xiao* タイプがとってかわった。ただし、尺八の名は残っており、例えば福建省の南音 *nan yin* という音楽で使われる洞簫は、「南尺八 *nan chi pa* 」とも呼ばれる。

2　奈良東大寺の正倉院には、北倉の①刻彫尺八（四十三・七㌢ 竹製）、②玉尺八（三十四・三五㌢ 白玉製）、③尺八（三十八・二五㌢ 竹製）、④樺纏尺八（三十八・五㌢ 竹製）、⑤雕石尺八（三十六・一㌢ 蝋石製）、南倉の⑥牙尺八（三十五・二㌢ 牙製）、⑦尺八 銘「東大寺」（三十九・三㌢ 竹製）、⑧尺八（四十・九㌢ 竹製）。いずれも三節六孔（表五孔裏一孔）で、玉・石・牙製尺八も竹を模した節を持つ。管長はまちまちだが、三つの節と六つの指孔の位置は、管長に比例して、ほぼ一定の関係を保っている（正倉院事務所 一九六七：五四～五八、一〇八～一〇九ほか）。

3　法隆寺旧蔵の尺八については、調査報告書（東京国立博物館 一九九四）に詳しい。

4　『體源鈔』は京方笙の楽家、豊家（ぶんのけ）第二十二代で室町期の代表的楽人として名高い豊原統秋（むねあき）（一四五〇～一五二四）による楽書である。その第五巻の「尺八ノ事」に一節の尺八の図があり、豊家では三代前の量秋（かずあき）（？～一四四一）が尺八に堪能であったこと、量秋の弟子の増阿弥に始まる田楽の連中が尺八を我が道のようにいうのはいわれなきことであって、当家が尺八の本家である、という意味のことが記されている（正宗 一九三三：六二九）。十五世紀前半に、豊家が尺八を伝えていたことを示すものである。一二三三年成立の『教訓抄』（植木 一九七三：一五六）にある「今は目闇（めくら）法師猿楽之を吹く」という「短笛（尺八）」まで遡るにはやや時代の隔たりがあるが、六孔の雅楽尺八が滅んだあと、一節切が登場するまでに中世の（五孔）尺八が存在したことは確かである。

5 高三隆達（一五二七～一六一一）の「隆達節歌謡」（『文禄二年［一五九三］八月宗丸老宛百五十首本』）の「尺八の、ひとよきりこそ、音もよけれ、君とひとよは、寝もたらぬ」（新間ほか 一九五九：三二六）。

6 天吹を世に紹介したのは田辺尚雄（田辺 一九四七：一五四～一六四）である。また田辺は、天吹を「普化尺八の古形の名残ではあるまいか」（田辺 一九六三：一四九）と推定している。

7 日本の尺八の歌口は、中国伝来の雅楽尺八を含めて、管の上端の一部を外側に向かって斜めに削ぐ形だが、天吹は中国の洞簫と同じように、管の上端一部を内側に向けてえぐる形である。この尺八式歌口は世界中で日本にしかなく、歌口の形状からいえば天吹を除く日本の尺八はすべて一本の線でつながっている。これを根拠に筆者は、一節切、虚無僧尺八が雅楽尺八から転化したものとの説を支持している（月溪 一九八八：四二ほか）。

8 三節切は後の根竹のように管尻がそり曲がってなく、細く真っ直ぐな長竹による五孔三節の尺八。田辺尚雄は三節切の名は使っていないが、「細い竹製で三節の普化尺八の古形」（田辺 一九六三：一四八～一四九）の存在を認め、「今日稀に見るのみ」（田辺 一九六六：四八）と記している。古文献では、元禄九年（一六九六）刊の『人倫重宝記』に「一尺八寸あるゆへに尺八となづく、三重切とも竪笛ともいふ。一重切ハ洞簫といふ恋慕ながし吉野すかゝきりんぜつ瀧おとし鶴の巣こもりなどいふこと八、ミな後の世にふきだしたる事也」（石山 一九八二：二八七）とある。また、藤本（畠山）箕山が元禄初年に著した『色道大鏡』にも、「みよぎりの尺八は、普化僧これを専らとす」（野間 一九六一：二三八）とある。この他にも三節切（三重切）の文字や図像が明暗寺史料（虚竹禅師像の尺八や明暗寺什物目録）等にあり、虚無僧尺八の前身として存在したことが知れるが、歴史的解明はまだ十分なされていない。神田俊一による研究の発展が期待される。なお、神田ほか一九九八に収められている『三節切初心書』における譜字、挿画の描き方などは、明らかに『糸竹初心集』を倣ったものである。

9 『虚鐸伝記国字解』は安永八年（一七七九）の跋と、天明元年（一七八一）の日付で末尾に「居士柿原遵書於鼎足菴中」、および「君義」ほかの印が記された序文をもつ。遁翁なる伝不明の人物の記した「虚鐸伝記」（木幡 一九八一：一三～二三）を山本守秀が「国字解」として読み下したのがこの『虚鐸伝記国字解』で、寛政七年（一七九五）、京都の皇都書林升屋庄兵衛によって刊行された。普化宗および尺八の起源にかかわる書として以後の文献で引用される。宮内庁書陵部、国会図書館ほか数本が伝存する。

この書については、そもそも原本なる「虚鐸伝記」の存在自体が疑わしいことを指摘し、これを「一篇の戯曲小説」とする立場が中塚竹禅の『琴古流尺八史観』（中塚 一九七九［初出一九三六～一九三八］：一二八～一三二）で展開された。これに先立つ栗原廣太の『尺八史考』で栗原も、「叙事往々神話に似て、恰も稗史小説を読むの感あり、其の軽々に信ずべからざるや言を俟たず」（栗原 一九一八：一〇九）と評している。田辺尚雄も「原本たる『虚鐸伝記』といふ漢文書が存在して居るべき筈であるが、斯かる書は全く存在しない」（田辺 一九五四：二二四）と否定している。最近の幸野智子の調査と史料検討によって、『虚鐸伝記』が単独で存在した証拠はなく、そのこと自体、形態的に偽書的であるが、記述内容はかなりの程度史実と合致することが指摘された（幸野 一九九八：三五～五四）。なお、「虚鐸伝記」は柘植元一によって英訳されている（Tsuge 1977）。

10 現行の「地塗り尺八」に対して、虚無僧尺八は節を抜いたままの「地無し尺八」である。いずれも単に「尺八」の名で呼ばれている。尺八古典本曲は本来、「地無し尺八」で演奏されてきた音楽であるが、調律や実際の演奏における扱いやすさから、地歌箏曲との合奏や近代以降の楽曲の演奏と同じように、ほとんどの演奏家が古典本曲にも「地塗り尺八」を用いている。

11 七孔尺八は大阪の上田流（一九一七年創流）の流祖、上田芳憧（一八

九二〜一九七四）が考案し、大正九年（一九二〇）公開した（高松 一九二二：一九五〜一九七）。十年ほど後に、竹内寿太郎が考案し、琴古流尺八家の川本晴朗が実用化したものとの二種類があった。現在使われるのは上田式（大橋 一九九五：一九〇〜一九一）。

12 九孔尺八は昭和初年の古賀友禅の先駆的考案があるが（古賀 一九三二）、実用化されなかった。昭和二十四年に京都の尺八家、柴田聖山（後に菊水湖風）が考案し普及につとめたが、現在はほとんど使われない。

13 オークラウロは大倉喜七郎（一八八二〜一九六三）が創案した金属製（銀、真鍮）で、ベーム式フルートのキーシステムを備えた尺八である。大倉のアウロス（古代ギリシャの代表的管楽器）の意味で、音楽学者・伊庭孝（一八八七〜一九三七）により命名された。通称オークラロ。大正十二年（一九二三）四月、「大倉式尺八披露会」で公開されたが、関東大震災のため一時中断、約十年後の昭和十一年（一九三六）に教授開始と同時に発売された。四世荒木古童など著名尺八家がオークラウロに力を入れたが、数年で廃れた。

14 『糸竹初心集』では一節切を一尺八分とし、その後の書、例えば寺島良安の『和漢三才図会』（一七一二年序、一七一五年跋）や斉藤彦麿の『傍廂』（一八五三年）などにこれが引用されてきたが、田辺尚雄はこれを一尺一寸一分の誤りと指摘している（田辺 一九四七：一四一〜一四三）。

15 成立年不詳（一三一九〜一三三一年ごろに成立か）の『徒然草』第百十五段に、「宿河原といふところに、ぼろ〳〵多く集まりて、九品の念仏を申（し）けるに、外より入（り）来るぼろ〳〵の、『もしこの御中に、いろをし房と申（す）ぼろやおはします』と尋（ね）ければ、その中より、『いろをし、こゝに候。かくのたまふは誰（そ）』と答（ふ）れば、『しら梵字と申（す）者なり。（略）』」とある（西尾 一九五七：一八二〜一八三）。「いろをし房」「しら梵字」という伝不詳のぼろの名が引用されている。また、「ぼろ〳〵といふもの、昔はなかりけるにや。近（き）世にぼろんじ・梵字・漢字など云（ひ）ける者、その始めなりけるとかや」（同：一八三）の「梵字・漢字」も引用されている。

16 喜多村信節（節信）の『嬉遊笑覧』は全十二巻、付録一巻からなる風俗関係の百科事典。文政十三年（一八三〇）の序。この巻六上「音曲」にこも僧、尺八、暮露、一節截の記述がある（日本随筆大成編輯部 一九二七：三四〜三九）。

17 暮露と薦僧はそもそも別の存在だったが、これが合流して暮露という存在が消滅し、江戸初期以降の虚無僧となった（武田 一九九七：一七三、一八一、一九八）。

18 放下僧は中世から近世初期にかけて曲芸などの大道芸を僧形でおこなった者。能の演目名、狂言歌謡、地歌の曲名にもなっている。

19 室町中期から戦国期の絵師、土佐光信筆による『三十二番職人歌合』（明応三年［一四九四］）の六番に、尺八を吹くこも僧（虚妄僧）が描かれており（谷川 一九八二：六〇）、尺八と薦僧の結びつきが確認できる。

20 『紙鳶』に「手」と「乱曲」の区別が見られる。『紙鳶』は貞享四年（一六八七）初刊の一節切独習書。初刊本は伝存しない。著者不明。三味線の『大ぬさ』（同年）と合収され、『糸竹大全』として元禄十二年（一六九九）に刊行されたものが流布する。

21 この「乱曲」には、「菅垣」「獅子」などの箏・三味線を起源とする楽曲の意味も含まれる。

22 琴古流の吉田一調（一八一二〜一八八一）は明治五年（一八七二）五月、教部省御役所あてに出した「答弁書」で、「尺八儀は元、唐土に於る楽器に候へば、古復して当今楽器に相用ひ、篤好の人には応需教授仕候而已に御座候」（塚本 一九三一：四一）と、楽器としての尺八の使用を願った。

23 「脈絡変換 transcontextualisation」は山口修によって提唱された用語で、山口は「(音楽の社会的な)脈絡は、時代が変わって政治経済や日常生活のあり方が変化するにつれ、ちがったものになってゆかざるをえないし、それが自然なのである」(山口 一九九五：九五)と述べている(括弧内筆者補足)。尺八の法器から楽器へ、禅の修行という宗教行為から音楽行為への転換は、まさに山口のいう脈絡変換である。

24 海童普門(本名田中賢道、前名田中雄飛。一朝普門、海童道宗祖、海童道祖とも。一九一一～一九九二)は尺八を「法竹(ほうちく)」と呼び、独自の宗教哲学に基づく海童道を提唱し、法竹の曲を海童道道曲と呼んだ。

25 神如道演奏の私家版レコード『尺八古典本曲』(ビクター PRD-2007-2013、一九六四年)。この音源をもとに再構成したアルバムが『古典本曲の集大成者 神如道の尺八』(上参郷 一九八〇)。

第一部

尺八古典本曲の史料とその解釈

第一章　尺八研究の歴史

第一節　尺八研究史と基本文献

筆者はかつて、文化庁の委嘱をうけて「普化尺八の実態調査」をおこなった。昭和四十八年度から五十一年度にかけて四回、北海道から九州まで計二十二名の尺八家を訪問し、史料・資料の所在や地方における伝承状況、研究の実態などを聞き取り調査するものであった。この調査は筆者のその後の研究における予備調査的な役割を果たした。調査報告書は年度ごとに文化庁に提出されたが、同時に、報告論考「普化尺八研究の現状と課題」（月溪　一九七七）として、当時の現状をまとめている。

その中で筆者は、普化尺八（虚無僧尺八）研究を①普化宗・虚無僧の歴史学的研究、②尺八の楽器学的研究、③尺八の音響学的研究、④本曲（普化尺八のオリジナル曲）・外曲の音楽学的研究に大別して、その研究の困難さを論じている。①については明治四年（一八七一）の普化宗廃止によっておおくの史料が散逸したこと、②と③については尺八の古管（地無し虚無僧尺八の製法による尺八で、明治中期ころまでのもの）が私蔵されていて、個人の研究材料としがたいこと、④については音資料や楽譜資料など、音楽の一次資料が集めにくい現状を指摘し、「研究者にとっては、到底手の届かない高価な古書よりも、マイクロフィルム、影印本などの形で自由に利用できることこそ望ましい。そのためにも、世にうもれた資料の発掘と並んで、重要資料の集成と公開が、研究発展のための必須条件である」（同：五一）と記している。

幸いなことに、その後の二十数年間には大きな進展があった。先駆的な業績を含め、報告論考にあげた四つの項目にそって基本文献の概略を述べることとする。

まず尺八史の先駆的研究としては、栗原廣太の『尺八史考』（栗原　一九一八）、中塚竹禅の『琴古流尺八史観』（中塚　一九七九［初出一九三六～一九三八］）がある。普化宗に限るならば、三上参次の「普化宗に就て（就きて）」（三上　一九〇二）が嚆矢であろう。

筆者が論考にまとめた当時、『琴古流尺八史観』はまだ単行本になっていなかった。その初出を収めた雑誌である『三曲』が昭和五十一年（一九七六）から逐次覆刻刊行されるまでは、この連載記事を揃えるのに一苦労であった。『三曲』の覆刻によって、中塚竹禅、高橋空山、塚本虚堂、富森虚山ほか、貴重な文章が簡単に読めるようになったことは大きい。また、一節切研究の重要史料である『糸

竹初心集』、『紙鳶』、『糸竹古今集』を掲載した影印本（浅野ほか 一九七八）が論考の翌年、『虚鐸伝記国字解』の木幡吹月蔵書本が徳山隆の尽力で影印刊行（木幡編 一九八一）されたのが四年後である。

塚本虚堂の初期の功績に『（尺八資料）琴古手帳 全』と『（尺八資料）明暗寺文献 全』（塚本 一九三七a、b）がある。この孔版刷り二書の影印を一冊にまとめたものが、小菅大徹によって一九九九年に覆刻された（塚本 一九九九）。塚本の著作は『三曲』や『藝海』などの雑誌、『芸能新報』や『三曲新報』などの新聞に掲載された小編がほとんどだが、これらを集めることもなかなか苦労であった。小菅大徹・和田一久・神田可遊を実質的編集者としてこの著作類が単行本化され（塚本 一九九三）、文献利用者に大きな恩恵を与えた。

高橋空山の小冊子『普化宗小史』（高橋 一九七一）を発展させた『普化宗史――その尺八奏法と楽理』（高橋 一九七九）は、筆者の報告論考より二年後の刊行、小林紫山と富森虚山による『（尺八本流）明暗吹簫法基階』（紫山居士ほか 一九三二）の再執筆版『明暗尺八通解』が富森の遺稿として刊行されたのも、二年後である（富森 一九七九）。

一九七七年以前でも、啓蒙的な尺八史としては『三曲』主幹・藤田俊一の「尺八の歴史」（藤田 一九六六）があり、音楽学者による初めての本格的な尺八通史、上参郷祐康の「尺八楽略史」（上参郷 一九七四）が存在していた。上参郷の論考はレコード・アルバムの解説書という体裁から、出典文献書誌が記されない恨みはあるが、難解な尺八史を平易に説いて、尺八史考察の筋道を明確にした。この論考も『糸竹論序説』（上参郷 一九九五）に再掲され、さらなる利用が可能となった。

これにつぐ上野賢實の『尺八の歴史』（上野 一九八三）は、豊富な文献引用で尺八研究入門者への指針を与えてくれる。また、値賀笋童の『増補改訂 伝統古典尺八覚え書』（値賀 一九九八）も、注記の形で史料翻刻を豊富に掲載し、ルビを加えて使い易くしてある。

以上ざっと歴史関係における研究の展開を見たが、つぎに、古典本曲の音楽学研究に不可欠な楽譜とレコードの出版について触れたい。

楽譜を掲載した刊本としては内山嶺月の『（根笹派 大音笹流）錦風流尺八本曲伝』（内山 一九七二）が古い。錦風流譜では永野旭影の演奏を初世青木鈴慕が琴古流譜で作譜した『錦風流本曲楽譜集』（青木 一九三七）があったが、一般には入手不可能であった。内山の書は地元弘前の記録として記された唯一の刊本で、一九八九年、神田俊一により追録版とともに覆刻されている。

楽譜の影印本公刊では、稲垣衣白の貢献を記さねばならない。『（明暗寺訳教）樋口対山遺譜』（稲垣 一九七六）、『勝浦正山遺譜』（稲垣ほか 一九七七）、『（対山遺譜拾遺）明暗三十七世谷北無竹集』（稲垣ほか 一

九八二）、折本形態での無竹譜覆刻版『尺八本曲音譜』（稲垣　一九八六）が相次いで刊行された。稲垣の事業を引き継ぐ形で、高橋呂竹らによる『（対山派訳）勝浦正山遺譜』（山上　一九八二）、『山上月山蒐集尺八譜（奥州篇九州篇）』（出井ほか　一九八四ａ）、『（対山譜拾遺）池田寿山集』（出井ほか　一九八四ｂ）が刊行され、樋口対山の直筆譜やその直系弟子の譜が公開された。京都の旧明暗寺系統である勝浦正山譜の公開も、研究の促進に大きな恵みとなった。また、山上月山の譜は、筆者の長年の疑問を解くきっかけの重要な資料となった。

これと並行して、私家版ＬＰレコードの制作がおこなわれた。稲垣衣白が一九五一年から制作した「対山流尺八及びその拾遺」（全十二枚）は稲垣私邸での谷北無竹の録音を中心に、十名五十曲あまりの演奏が収録された貴重な音資料である。この中から二十六曲を選出したカセット・テープの覆刻版「尺八の源流を求めて」が、徳山隆により一九八三年に出版された。また内山嶺月も、自身の演奏をＬＰレコード「津軽伝承　錦風流尺八本曲」二枚ほかに遺している。

一九八五年から数年にわたって、「浦本浙潮の尺八」（稲垣衣白・高橋呂竹編）、「山上月山の尺八ⅠⅡⅢ」（出井静山・高橋呂竹編）、「樋口対山師の俤ⅠⅡ」（出井静山・高橋呂竹編）、「佐藤如風の尺八ⅠⅡⅢ」（佐藤二朗・高橋呂竹編）、「明暗真法流尺八ⅠⅡⅢⅣⅤ」（佐藤鈴童・高橋呂竹編）、「後藤桃水師の俤」（山上月山・高橋呂竹編）、「錦風流尺八」（山上月山編）など、古い私的な録音を音源としたＬＰレコード私家版がありついで制作された。

最近では一九九八年から高橋呂竹が、「谷北無竹伝尺八」、「勝浦正山伝尺八」、「後藤桃水伝尺八」、「本曲尺八」として、自身の演奏と口伝を私家版ＣＤに制作し続けており、すでに二十枚を越している。また、これに対応する形で、私家版楽譜集『虚無僧尺八口伝集』（高橋　一九九八）も冊子化された。

私家版・準私家版レコードでは、坂口鉄心の「明暗双打」（一～五集）、岡本竹外の「普化宗根笹派所伝　錦風流尺八本曲」（一九七九年、ビクター音楽産業）、普化宗谷派による「虚無僧　竹韻」（一九七九年、日本コロムビア）、高橋空山の「高橋空山　竹の響き」（一九八一年）、酒井松道の「竹を吹く」（第一集レコード一九八八年、第二集ＣＤ一九九〇年）などがあり、一昔前に比べると音資料の充実はめざましい。

レコード部門での芸術祭参加が全盛だった一九七〇年代から八〇年代ごろ、尺八部門で優秀賞を獲得したレコードに『吹禅――竹保流にみる普化尺八の系譜』（一九七四年、日本コロムビア）、『（古典本曲の集大成者）神如道の尺八』（一九八〇年、テイチク。一九九九年覆刻）があるが、数的には決しておおくない。そもそも古典本曲は大手レコード会社の商品には向かず、また、虚無僧尺八の伝承者もそれを望ま

ない。したがって、一般に入手できるレコードやCDはきわめて数少ない。音資料における飛躍的な進展にもかかわらず、相変わらず一般には入手困難、視聴困難な状況が続いている。

楽譜の公刊のお陰で音楽分析の可能性が格段に広がったが、これらの楽譜を使用した学術的研究としては、『勝浦正山遺譜』をその一部に用いた馬淵卯三郎の『糸竹初心集の研究――近世邦楽史研究序説』（馬淵 一九九二）と、幸野智子の学位論文「真法流譜の研究」（幸野 一九九八）があるのみである。

最後に、報告論考にあげた尺八の楽器学的研究、音響学的研究についてのその後の進展に触れたい。本来ならば、楽器音響学として括れるものをあえて分離させた理由は、純粋に音響物理学的な研究と、楽器と音楽との関わりについての楽器学研究との区別を意識してのものであった。

尺八の音響学的研究の嚆矢は、寺田寅彦の博士論文 "Acoustical Investigation of the Japanese Bamboo Pipe, Syakuhati." (Terada 1907, 寺田［井尻訳］一九二九、寺田［池辺訳］一九三一、寺田［村田訳］一九七九）である。また、尺八愛好家には物理学、医学、工学など理工系の人が昔も今もひじょうにおおく、『都山流楽報』にも刊行以来、相当数の研究が掲載されている。しかし、これらのほとんどは現代製法による尺八を対象とした音律研究であり、いわゆる古管と呼ばれる「虚無僧地無し尺八」が対象ではない。

筆者の興味は、古典本曲を生みだした楽器がどのような構造的特徴をもち、その楽器の特性が音楽（古典本曲）の演奏様式とどのような関わりをもつかということである。

安藤由典は一連の楽器音響学研究の方法論を用いて、尺八の構造測定をおこなった。初期においては、所用の音律を得るための楽器の構造設計法の開発を目的として、測定対象には現代製法の尺八が選ばれた。一九八四年からの研究ではじめて安藤は、測定対象に古管を取り入れている（安藤ほか 一九八六）。この時、測定対象とした古管は稲垣衣白の所蔵するもので、許可を得て貴重な楽器資料をレントゲン透視撮影した。

安藤の方法をさらに発展させ、音楽レヴェルの言及をおこなうべく独自の方法論で楽器計測、吹奏音の音響分析を実現させたのが、自らが古典本曲演奏家である志村哲の学位論文「古管尺八とその音楽観に関する研究」（志村 一九九九）である。筆者自身、稲垣衣白所蔵の古管コレクションと、旧木幡吹月所蔵の古管コレクション（現八雲本陣記念財団所蔵）の楽器調査に関わったが（月溪［編］一九九二）、このような古管を測定対象とする研究が可能となったのも、所蔵者たちの深い理解による。

尺八家には自ら製管する人がおおいが、小山峯嘯の『尺八の作り

方』（小山　一九七七）、戸谷泥古の『虚無僧尺八製管秘伝』（戸谷　一九八七）、門田笛空の『明暗古管尺八と桜井無笛先生の銘管』（門田　一九九九）などの刊行物は、単なる製管法を越えて、虚無僧尺八の精神世界を垣間見ることができる。楽器と音楽とが、いかに深く関わり合ってきたかが理解されるのである。

第二節　問題の所在

本論文の研究対象は尺八古典本曲である。この中には、四章以降で中心的にあつかう明暗対山派をはじめ、錦風流（きんぷう）、西園流（せいえん）、それに九州地方、東北地方などの演奏伝統と、琴古流において演奏されるものが含まれる。しかし、尺八界最大の流派である都山流の本曲は、近代以降の創作という意味において研究対象から除外される。

尺八には明治四年（一八七一）の普化宗廃止という、不幸な歴史があった。同年には地歌、箏曲、平曲の世界にも、盲人音楽家の保護機関である「当道職屋敷」の廃止という不幸がおこっている。しかし、尺八が地歌箏曲と違うところは、経済的基盤をなくしたばかりでなく、社会的・文化的脈絡まで失ったことである。普化宗および虚無僧と深く結びついてきた尺八古典本曲はさらに、地歌箏曲と提携した尺八の「外曲」（他ジャンルの音楽の尺八への編曲）の台頭や、楽器の改造によって、外からも内からも本来の伝統が忘れさられるという、二重三重の不幸を背負った。

それ以来古典本曲は、地下にもぐった音楽という印象が強かった。演奏活動の場では琴古流をのぞいて、一般の邦楽と並んで舞台にのぼることがなかったため、日本音楽史の表舞台に出ることはなかった。

しかし、江戸時代の音楽の全体を考え、日本人の音楽と音楽性を考えるとき、古典本曲がひじょうに重要な音楽であることは言をまたない。それが証拠に、虚無僧寺から派生した江戸の琴古流が、十九世紀末すでに高い音楽的水準を示す本曲を形成し、こんにちまで受け継がれて、世界的に高く評価されている。ほぼ同時期に、京都の明暗寺においても同レヴェルの本曲が形成されていたと考えられるが、実際には音楽的史料の欠如から、それを証明することが難しい。古典本曲の歴史研究において琴古流にかなりの比重を置くのは、そういった歴史的経緯があるからである。

明治以後のことを考えると、明暗各派が普化宗の精神性と虚無僧尺八の伝統を遵守したのに対して、琴古流は芸能化を明確に押し進めた。その意味において、演奏される音を考慮した古典本曲研究では、むしろ琴古流以外の演奏伝承が重視される。

もともと古典本曲は、普化宗での宗教的な修行行為から生まれたものであったため、担い手である古典本曲の伝承者（演奏者）たちは、古典本曲を音楽としては語ることがなかった。演奏者側にある音楽的記述を拒絶するこの傾向から、古典本曲の研究はたち遅れてきた。こうしたさまざまな歴史的事情にかかわらず、古典本曲の音楽様式がもつ重要性を考えるとき、日本音楽史の研究者はもっとこの音楽に光を与えなければいけなかったはずだ。その点では、箏曲

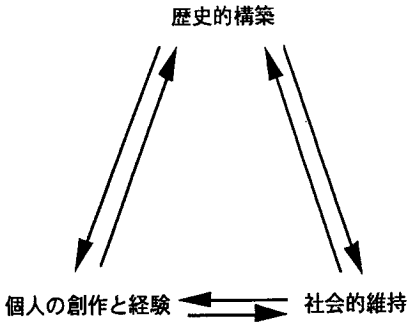
地歌、三味線音楽などに比べて、極めて研究者の層が薄いということが残念ながら指摘できる。

もちろん、外国人や外国語による日本人の研究も少なくはない。例えば、イングリッド・フリッチュの都山流研究（Fritsch 1979）やアンドレアス・グッツヴィラー（Gutzwiller 1983）の琴古流研究、そして、高橋利根の都山流研究（Takahashi 1990）、ライリ・リーの竹保流研究（Lee 1986）と「鈴慕」の研究（Lee 1992）など、博士論文や修士論文が日本国内よりはるかに早く生まれている。しかしそれらは、一つの流派や狭い範囲に対象を限定した研究がおおく、歴史記述は普化宗と虚無僧の歴史、およびそれぞれの流派の歴史に限定されていた。それは日本における研究が、古典本曲の歴史研究や音楽構造の解明にまで進んでいなかったから、当然といえば当然であろう。海外での昨今の尺八演奏の隆盛を見れば、今後はさらにグローバルな観点からの研究が出てくるにちがいない。

古典本曲がなぜ音楽として重要かということを考察するときに、一つのモデルとして筆者が考えているのが、ティモシー・ライス Timothy Rice の提唱した民族音楽学研究の三段階のモデル（Rice 1987:470）である（図0）。従来の民族音楽学の方法とちがって、ライスのモデルは「歴史的構築」の意味と「個人の創作と経験」、すなわち個人の果たす役割がひじょうに大きく取り扱われている。もちろん、古典本曲は無名性ではあるが、実際にそれを担ったのはすべて個人である。そして本研究の成果として、特定の個人が果たした役割、また、現在でも果たしている個人の役割がひじょうに大きいということが、しだいに浮かび上がってきた。また、現在につながる伝承を考えるとき、「社会的維持」と他の二つの項との関係が重要な意義を持ってくる。

歴史的構築については、現在の演奏がいかに過去の演奏慣習に連携しているか、あるいは断絶しているかを、書かれたものから明らかにすることである。その意味ではこの論文は、従来の民族音楽学のように現代にだけ焦点を合わせるのではなく、縦と横、時間（通時）と空間（共時）の関係で古典本曲を考察しようとするものである。こういった大きな枠組みから古典本曲をとらえることで、一つの思考のモデルを提供しようとするもくろみを本論文は持っている。

図0　ライスによる民族音楽学研究のモデル



（徳丸　1991:23, 1996: 27）

第二章　琴古流の成立をめぐる諸問題

（従来の記述の検討）

第二章および第三章は虚無僧尺八[26]における最古の流派、琴古流を事例とする史料研究である。考察に先だち、虚無僧社会において芸の流派が生まれた土壌について述べる。

第一節　考察の前提

尺八の流派としては、一節切に宗左流、指田流など[27]が歴史的に存在し、虚無僧尺八には琴古流・一閑流（一月寺・鈴法寺系。一閑流は廃絶）、津軽藩の錦風流、名古屋の西園流（浜松普大寺系）、そして明暗諸派（新旧京都明暗寺系）などが存在する。

一節切という楽器が衰微するにつれ、その伝承母体である一節切の流派は姿を消したが、虚無僧尺八では旧虚無僧寺の流れを受け継ぐ尺八芸系が、明治四年（一八七一）の普化宗廃止後も流名をつけて存続した。この虚無僧尺八の世界で、歴史上もっとも早くあらわれたのが琴古流である。錦風流や明暗諸流は家元組織を持たないという点で、また古典本曲以外を演奏しないという点で、根本的に琴古流とは性格を異にする。

すでに序論で述べたように、古典本曲の担い手である虚無僧が、ぼろぼろ、暮露から薦僧へ、そして虚無僧へと変容する道のりは長かった。彼らが虚無僧という名で統一されるようになって、彼らと尺八との結びつきも決定的となった。この虚無僧たちが吹いた尺八が虚無僧尺八である。普化宗はこの虚無僧集団をまとめる組織として成立したが、確立後の普化宗においては、尺八は箏や三味線のような楽器としてではなく、宗教活動の道具として扱われた。普化宗でいうところの「法器[28]」である。このように同時代の地歌箏曲とは一線を画す路線を歩んできた虚無僧尺八に、なぜ近世邦楽と同じような「流派」という芸の伝承形態が生まれたのであろうか。

放浪の集団、虚無僧が幕府の管轄下に置かれるようになったのは、四代将軍家綱の末期、延宝五年（一六七七）のころである。この年の十二月に、寺社奉行から「虚無僧宗門諸派」本寺末寺宛に三カ条の「覚[29]」が交付された。これは虚無僧寺に対し幕府が出した初めての公式「達」文書で、幕府が宗派としての普化宗を認めたことを意味する。しかしこの文書には、「普化宗」の文字は使われていない。「普化宗」あるいは「普化禅宗」はむしろ、虚無僧寺院の側から名のりはじめたものである。

延宝五年当時の「虚無僧宗門諸派」がどのような内容であったか、正確にはわからない[30]。文献によって派名の漢字表記など異同が多いが、十八世紀中ごろには普化宗寺院に金先派、括惣派、虚竹派、寄竹派、梅地派、小菊派、根笹派などの派が存在した。この金先派と括惣派には、関東一円にあわせて三十近い虚無僧寺があり、下総国小金（現在の千葉県松戸市）の金先派一月寺と武蔵国青梅（現在の東京都青梅市）の括惣派鈴法寺が、これらの虚無僧寺を統括する寺として「触頭」の地位を与えられた。やがて両寺はその出先機関としての「番所」を江戸市中におく。その役目は、幕府の寺社奉行との連絡や、虚無僧たちに宿坊を提供することだったと思われる。十八世紀後半に、この両寺の番所の尺八指南役として活躍したのが初世黒澤琴古（本名幸八。*一七一〇～一七七一）である。琴古流は、黒澤の「琴古」の名をとって付けられたもので、以後今日までつづく尺八の芸系をいう。

江戸時代を通じて普化宗では、尺八を吹くことを近世邦楽一般におけるような「歌舞音曲行為」ではなく、「宗教修行行為」とみなした。ここでいう修行行為とは、家々をまわり尺八を吹いて施しを受ける「托鉢」のことである[31]。禅宗から取り入れた托鉢という尺八による修行形態を、虚無僧だけに許された特権だとして普化宗は、百姓や町人が尺八を吹くことを禁じた[32]。また、箏・三味線などの楽器との合奏や、遊興の場での吹奏も禁じた[33]。しかし十七世紀後半ごろから、収入源確保のため普化宗は自らの立場を崩しはじめる。

虚無僧以外の者の尺八吹奏の兆しは、万治二年（一六五九）に京都明暗寺の十四世淵月了源（元禄八年［一六九五］没）が書いたという「中興淵月了源定置家訓二十三ケ條」に見られる。これは「後々之住職」に対して、住職の継承法、門弟すなわち虚無僧の取り立て法、虚無僧托鉢の心得、住職の心得、町人百姓と宗縁を結ぶことなどをこと細かに記したものである（塚本 一九三七b：二八～三七、中塚 一九七九：一五一～一六一）。

これを万治二年の史料とする確証はないが[34]、遅くとも明暗十九世正山理中（宝暦七年［一七五七］没）が書き改めた宝暦二年（一七五二）には、百姓町人を虚無僧に取り立ててはならず[35]、武士以外に「本則」（虚無僧に与える免許状）を与えることもいけない[36]としながらも、百姓町人でも相当な人物と宗縁を結ぶことは意味のあることだ[37]、といった矛盾が普化宗のなかで顕在化しはじめていた。これより早く、十七世紀末すでに明暗寺には二種類の弟子がいて、明暗寺はこれを「当寺直門弟」と、京地（京都の地）や田舎に居住する「本則弟子」として区別した。明暗寺はこの直門以外の「本則弟子」が、托鉢修行のほか尺八指南や本則授与の取次をおこなうこと

を認めている[38]。

普化宗内部におけるこうした自己矛盾は、一般への尺八免許状の発行という、より具体的なかたちをとってあらわれた。虚無僧本寺から虚無僧へ出される本則（免許状）は、本来、虚無僧以外の者が取得できるものではなかったが、江戸の一月寺では武家のほか商人にも区別なく本則を与えていた。また、鈴法寺では十八世紀中ごろには、本則を受けられない町人たちに、これにかわる一般用の免許状を授与していた[39]。これを「吹竹免許」または「竹名」という。家元制度における「芸名」と同じで、竹名授与によって得られる「志」を経済的よりどころとしたのである。檀家のない普化宗寺院が、本寺としての体面を保つための苦肉の策だったともいえるし、それほど一般人の尺八を習得する欲求が強かったともいえる。

こうした土壌のなかで、初世琴古をはじめ、尺八指南と尺八製管をなりわいとする専門家が江戸の町に誕生した。京都でも、古鏡という尺八製管名人の名が延享二年（一七四五）版の『（改正増補）京羽二重大全』に見え、初世琴古の活躍期にあたる明和五年（一七六八）の「指南取次連中所書」には、古鏡以下三十三名もの住所と名（一名だけ名がない）が記されている[40]。初世琴古当時、いわゆる家元制度の流派組織が確立していたわけではないが、二代、三代と受け継がれるなかで、しだいに流派の形態を整えていくだけの機は十分に熟していたといえる。

黒澤琴古の芸名（これを尺八では竹号、または号とよぶ）は四世までつづき、二世三世はそれぞれ実子が相伝した。ちなみにこの実子継承法は、日本古来の血脈による芸の伝承のかたちのひとつである。四世で尺八家、黒澤琴古の名跡は絶えたが、黒澤家はいまなお存続する。

ところで、四世黒澤琴古が存命中の文政七年（一八二四）に、山田如童（本名弁蔵）は「琴古」を名のった。「一月禅寺鈴法禅寺両御番所吹合（ふきあわせ）　尺八指南山田弁蔵　別号如童　如童改別号琴古」という署名をもつ楽譜[41]と、二年後の同じく「尺八指南山田弁蔵　別号琴古」の署名入り楽譜[42]からそのことがわかる。久松風陽（本姓は菅、名は雅五郎定晴。＊一七八五[43]～一八七一ごろ）は天保九年（一八三八）の手記「海静法語（かいじょうほうご）」において、この行為を厳しく弾劾した（栗原　一九一八：二一六～二一七）[44]。その結果如童は普化宗門を去り、それ以後琴古の号を黒澤家血族の者以外が名のることはない。またこんにちの琴古流では、「琴古流宗家」の称は流祖である初世黒澤琴古にのみあるとし[45]、琴古流宗家を名のらないことになっている。明治以後いくつかに枝分かれした芸系が、それぞれ「琴古流何々社」、「琴古流何々会」の宗家として併存するのはそのためである。

現在の尺八界は、琴古流と明治二十九年（一八九六）、初世中尾都山（とざん）

（本名琳三。一八七六～一九五六）によって創始された都山流とに大きく二分される。初世都山の生存中に尺八界最大の流派となった都山流が、そのすべての系列[46]をあわせて推定一万七千人（大橋　一九九五：二三）にのぼるのに対して、琴古流の人口は歴史の長さにもかかわらず、約半数の推定八千人（同：二七）しかない。この数の違いは、全国に居住する大師範・師範・準師範らの門人を宗家が束ねるピラミッド型の都山流と、比較的小さな会派が単位となる琴古流との、流派の組織形態の相違からくるものである。

第二章および第三章は、この琴古流をあつかった論考である。両章にまたがる主な主題は、琴古流本曲がいつどのようにして制定され、その後の伝承においてどのような展開をみせたかを、可能な限りの史料に基づき考察するものである。琴古流は他の流派や寺軒にくらべて比較的多くの史料をもつが、しかし、正確な史実を構成するにはその数は多くない。そのような状況下での従来の記述には曖昧な点が多く、また、近年新たに出現した史料によって書き直しの必要が生じた点も多々ある。

したがって本章第二節ではまず、「琴古流」の成立をめぐる従来の説の整理と検討をおこない、課題として残される問題点を明示する。そこから得られた了解事項は、次章における「琴古流本曲」研究の前提となるものであり、次章第二節における音楽的考察は、以後の章への布石ともなる。

26　中村宗三（そうさん）の著書『糸竹初心集（しちくしょしんしゅう）』（一六六四年刊）は、「一節切（または一節切尺八）」「琴（箏の意味）」「三味線」の入門独習書で、楽譜を掲載した近世最古の版本として名高い。序論で述べたように、中村はこの上巻「一節切吹様」で「虚無尺八」、あるいは「虚無僧尺八」の存在を認めている（浅野ほか　一九七八：一二、一六）。この種の尺八は今日一般に「一節切」との区別から「普化尺八」とよばれているが、この名称は歴史的用語ではない。『糸竹初心集』の用例からみても、江戸期のこの種の尺八を「虚無僧尺八」とよぶ方が適切である。

27　一節切の流名は、元和八年（一六二二）の『宗左流尺八手数併唱歌目録』（大森宗勲著）、本奥書が寛永元年（一六二四）、奥書が正徳五年（一七一五）の『宗左流尺八秘伝集』などの書名、貞享元年（一六八四）開板の『雍州府誌』（黒川道祐著）にある「近世吹レ之有二両流一、所謂宗左流西実流是也」（新修京都叢書刊行会　一九九四：五〇七）の記事、ならびに文政元年（一八一八）版行の『糸竹古今集』（神谷潤亭・伊能一雲共著）にある「指田流一節切之伝」（浅野ほか　一九七八：二〇四）のタイトルなどにみられる。

なお、『雍州府誌』の「西実流」について上野賢實は、「西実流は、室町後期の公卿で第一級の学者でもあった三条西実隆に因んで命名されたものであろう」（上野　一九八三：一九七）としているが、馬淵卯三郎は「『西実』は実教・実相を略して『両実』と云うのの誤りであって、（略）蚩庵：短笛秘伝譜（1608）では『両実目録』というふうに用いられている。但し、岫菴宗勲：尺八相伝集(1624)には『実相実教両人目録』として、省略法を用いていない」（馬淵　一九九二：二〇八）というように、『雍州府誌』の「西実」が「両実」の誤りだと指摘している。宗左流、指田流は流名とし

て存在したが、馬淵のいう「両実」はあくまで二名の名前の省略表記であり「流」ほどの意味ではない。従って本文では、馬淵の指摘にならってこの流名の記述を省いている。

28 享保二十年（一七三五）執筆、元文元年（一七三六）奥書の「虚霊山縁起並に三虚鈴譜弁」に「以尺八為法器」とある（塚本 一九三七b：二五、中塚 一九七九：一三三）。また、普化宗本則の「尺八」項に「夫尺八者法器之一也」とあり、この定型文が普化宗の宗旨として通用した（傍点筆者）。

29 以下は『徳川禁令考』前集第五、二六六〇番（法制史学会 一九五九：六九～七〇）からの引用。栗原（一九一八：一五五～一五六）の「覚」はここからの引用と思われる。虚無僧側の記録としては、『琴古手帳』（塚本 一九三七a：七～八）所載の「掟」があり、発行人名に省略と文中に若干の異同がある。これは『古事類苑』（宗教部一）の「[普化宗門之掟]覚」（神宮司庁 一九七七［初版一八九六］：一一一七）からの引用と思われる。

二六六〇　覚

一、本寺之住職者、其末寺并本寺之弟子仲間、以衆評撰器量可相定之。縦雖有由緒、師弟子以相對、後住契約并遺状不可立之、於末寺之住職者、其寺之弟子とも相談之上、伺本寺可居置事、

一、弟子契約之儀、改其人、慥取證人可極之、為背大法、追放人等不可抱置事、

附、虚無僧之作法、古来相定之通、従本寺彌入念急度可申付事、

一、末寺弟子中背一宗之法、令仕置時者、小科之者八断本寺可任差図、大科之族者達奉行落着可申付之、理不盡之働仕間敷事、

右之條々、堅可相守之、若於違背八、可為曲事也、

延宝五丁巳年
十二月十八日　　太田摂津守　印
　　板倉石見守　印
　　小出山城守　印

虚無僧諸派
本寺中
同
末寺中

30 寛永五年（一六二八）の「暮露虚無僧本則」（法燈派本山興国寺修史局 一九三八：七二～七四）には「虚無開山普化和尚末派十六派アリ」として次の派名をあげている。暮露が薦僧に吸収されていった過程を示す文書として注目される。ここにあげられた派名のほとんどは普化宗に受け継がれなかったが、若干関連がありそうなものについては、括弧内にその後の普化宗寺院における派名を付記した。

一　ワサカリ門派、
一　筑紫ニイヌヤロウ門派、
一　北国ノキハ門派、
一　中国ニノキハ門派、
一　伊勢ニサカハヤシ門派、
一　五畿内ヤワタノキハ門派、
一　武蔵ニカヽリ門派、
一　美濃ニ若衆門派、
一　上州サハラ門派、
一　中武蔵ニヨリタケ門派、（寄竹派）
一　下総ニキンゼン門派、（金先派）
一　下野ニコキクハ門派、（小菊派）
一　奥州ニタンシャクヨロコヒ門派、
一　常陸ニウメジ門派、（梅地派）
一　奥州ニタンシャク門派ヨ、
一　北国ニカンタンキノハ門派、
　　（マヽ）
　　リワカル派アリ、
　　暮露

寛永五仲春念一日

なお、『（一閑先生）尺八筆記』（山本萬津校訂、文化十年［一八一三］、三章付録解題参照）には、「又云四居士来朝シテ興国寺ノ廣化庵ニ住テ我宗ヲ廣ム、四居士各四弟子アリ都合十六弟子正法ヲ附与ス、仍テ十六派ニ分ル、今七派相続シ九派ハ断絶ス」とあり、次のような「古十六派」名をあげている。しかしこれらと、「虚無僧宗門諸派」との関係はつまびらかでない。

斬詮（改今ノ金先派）、火下（今ノ活惣派）、宋和（今ノ根笹派）、寄竹、梅士、小菊、夏潭（今ノ不智派）
右七派相続ス
養沢、芝隣（酒林）、峩文（大櫻トモ）、隠巴、司祖、雄南（野ノ派トモ）、短尺（多門義トモ）、
児派、野木
右九派断絶ス

31　元禄七年（一六九四）に、京都の明暗寺が国々の取次指南およびすべての宗縁に対して出した「本則弟子江申渡掟」に、「河東五条より下一の橋迄者古来より留場に申付、尺八修行差留置候」（中塚　一九七九：一六八）とある。特定地域での托鉢を禁止するの意味で「尺八修行差留」という表現を使っている。また、「尺八の手本曲を可為修行、乱曲吹候事不相成候、勿論指南所者不申及、於面々之宅、尺八を琴三味線合候儀急度停止申付候事」（同：一六九）というくだりは、修行として吹奏するのは「乱曲」ではなく「本曲」で、箏・三味線との合奏を停止すべきとする点で興味深い（傍点筆者）。

32　普化宗が幕府公認の宗門である、と主張するための根拠とした「慶長之掟書」（慶長十九年）には、原本がない代わりにいくつもの写しが存在する。条目数の増えた写しのひとつに、天保二年（一八三一）、鈴法寺院代安楽寺住職より寺社奉行に提出されたものがある。その一条に、尺八吹奏を虚無僧に限定する次のような内容の文がある（栗原　一九一八：一三三）。なお、句読点は筆者、括弧にて追加文字は『琴古手帳』（塚本　一九三七ａ：一八）との異同比較。

「虚無僧の外尺八（ヲ）吹申者於有之（者）、急度差留可申候。尤他
（之）　（指）
吹仕度者は、本寺より尺八の免（し）出し吹せ可申候。
（懇望之輩者）　（之）　（為吹）
勿論武士の外下の者共に一切尺八（ヲ）吹申間敷候。
（諸士之外下賤之者江）　（為吹）
尤虚無僧に不可致事。」
（之姿為間敷候事）

33　注31にあげた元禄七年（一六九四）の例の他に、寛政五年（一七九三）の「稽古所定」に、「琴三味線ニ合其外遊興ケ間敷吹申間敷事」（塚本　一九三七ａ：二一）とある。

34　この「家訓二十三條」は、「雨入朽損用立不申ニ付、（略）文言少茂無相違書改、淵月禅師之印鑑之処切抜張置候条、（略）宝暦二壬申季五月廿三日　隠居正山理中　後住眠山一圭首座」とあるように、明暗寺の伝本（これも所蔵した初世中尾都山が東京大空襲に会って焼失）は正山理中が書いたものである。淵月了源の原文が本当に存在したかどうか、中塚竹禅は疑問としている（中塚　一九七九：一六二～一六六）。

35　「家訓二十三條」に「百姓町人之類、如何様願候共決而取立間敷候事」（中塚　一九七九：一五二）とある。

36　「家訓二十三條」に、「令懇望本則願候者有之候共、士官之外百姓町人江附与仕間敷候」（中塚　一九七九：一五七）とある。

37　「家訓二十三條」に、「又町人百姓其身卑劣ニ無之者江は宗縁を結ヒ置候儀茂其意味有之事ニ候」（中塚　一九七九：一五七）とある。

38　注31の「本則弟子江申渡掟」（一六九四年）に同じ。この掟によると、明暗寺の弟子には「当寺直門弟」と京地などに居住する「本則弟子」との区別があり、特に「本則弟子」が指南取次や本則取次を行うさいの心

得を細かく記載している（中塚 一九七九：一六六～一六九）。なお、この「京地」の住所は、注４０の「指南取次連中所書」と関連づけて考えることが可能であろう。

39 宝暦九卯年（一七五九）十月六日に、幕府寺社奉行から発せられた本則授与に関する「申渡」文書（『虚無僧法式』、『普化宗雑記』、栗原一九一八：一六三～一六四に記載）。以下は『徳川禁令考』（法制史学会 一九五九：七〇～七一）からの引用（括弧内は栗原ほかの用語。傍点筆者）。

本則付与之儀ニ付申渡

小金一月寺
青梅鈴法寺

右両寺より本則相望候者江与へ候儀、是迄一月寺ニおゐて、任懇望、士商之無差別致附与来、鈴法寺ニ而八武家之儀者、任望、町家之者江者、望候共、決而不致附与候得共、尺八手練之者相望候ニ付、所名（竹名）を相許来候由、一月寺ニ而所名（竹名）ト申儀無之由、彼是両寺取扱区々ニ相聞候、一宗一派之両寺たる上者、左様ニ者有之間敷事ニ候、（略）鈴法寺方ニ而も、町家尺八手練之ものへ相許候竹名之儀者、是又其用無之事ニ候、向後堅可為無用候、（略）

この年の七月に鈴法寺の嘯山は、「御尋ニ付乍恐以書付奉申上候」として、答申書を幕府に提出した。ここで嘯山は「拙寺ニテ侍ノ外商家へ本則附与不仕候。只今迄老人モ無御座候」と答えている。また竹名については、「尺八好ミ候町人共ノ内、私方出入仕心易キ者ノ内ニ、尺八能修練仕指南モ可仕モノモ御座候得共、拙寺方ニテ本則差出不申候ニ付、尺八能吹候名目に、如俳名名ヲ呼呉候様願候者座候得八、古来ヨリ竹名ト申名ヲ付ケ遣シ申候、畢竟私方へ出入仕尺八能吹候印迄ニテ、本則ト八違ヒ別段ニ軽キ儀ニテ御座候」と答申している（『普化宗雑記』一一七丁、日本大学総合図書館蔵）。これを受けた先の寺社奉行の「申渡」では、同じ宗派における本則の扱い方の違いを糺すとともに、鈴法寺における竹名授与を禁止しているが、こうした幕府と普化宗とのやりとりにもかかわらず、実際は改まるどころか竹名授与は既成事実化していった。

40 『虚無僧法式』（西尾市立図書館、岩瀬文庫）所載。塚本虚堂がこれを若干補足訂正して、翻刻紹介している（塚本 一九九三［初出一九七五］：三六五～三六八）。以下は塚本からの引用（括弧内は塚本の補足訂正による）。なお、*印の「萬」は『虚無僧法式』では「万」。また、「川原」は「河原」の訂正漏れと思われる。

明和五戊子年改
指南取次連中所書

下行（京）之分（シモギョウノブン）
烏丸五条下ル弐丁目　古鏡
室町松原上ル町　林随
万寿寺陽町東江入　如意
下西之分（シモニシノブン）
西六条
東中筋七条上ル二丁目　陵雲
仏具（屋）町魚棚上ル町　観玉
中行（京）上之分（ナカギョウカミノブン）
麩屋町押小路下ル　梅枝
堺町押小路下ル　去風
車屋町二条上ル　義古
上行（京）之分（カミギョウノブン）
烏丸一条下ル　文虹
柳馬場竹屋町上ル　台獄
下立売千本西江入　友松
吉（葭）屋町一条下ル　（逸名）
中行（京）之分（ナカギョウノブン）
柳馬場陽上ル町　如虎
仏光寺柳馬場西江入　友水
仏光寺油小路西江入　超長
河原町四条上ル丁　良仙

御幸町押小路上ル　多水
上行（京）之分（カミギョウノブン）
十条坊辻子
室町新町ト間一町計リ　萬*鏡
黒門丸太町上ル伝馬町　萬竹
丸太町西蔦地東江入　古舟
川東之分（カワヒガシノブン）
建仁寺町五条上ル　聖庵
新門前門前間辻子　流観
縄手三条出町下ル町吉町二在　友山
新婦（麩）屋町
（仁）王門下ル孫橋　慶賀
高倉竹屋町下ル　台獄指南
川原*町竹屋町上ル　明山
六間町五辻上ル町　右同断　巴山
富小路二条上ル　指南　一指
菊康町今出川上ル町　万鏡出指南　如水
小川上立売上ル　清山
三年坂　指南　龍姿
知恩（院）地（寺）中中橋　千国
友閑

41　小菅大徹はこれを山田如童譜『尺八唱歌譜』と名づけている（小菅 一九八八：九九）。しかし、初世川瀬順輔が所蔵したこの譜を中塚竹禅が紹介した文章（中塚 一九三三c：三三〜三六）では、題名についての言及はない。

42　滝川中和旧蔵、及川尊雄所蔵の如童琴古譜。縦一八〇ミリ、厚さ一四ミリ、表紙布貼、片面折本二冊（甲・乙）。小菅大徹が影印・解説つきで紹介（小菅 一九八八、一九八九a・b）。

43　天明五年は筆者による数え年計算の生年。小菅大徹は生年を一年早い天明四年（一七八四）と計算している（小菅 一九九〇aほか）。久松風陽の生年を中塚竹禅は、吉田一調の『法器尺八譜』にある風陽序文の「文久辛酉（一八六二）の冬」「時年七十一」をもとに、寛政三年（一七九一）と推定した（中塚 一九三三b：二七）。これに対して小菅は一九九〇aにおいて、「寛政重修書家譜巻第千百三十八」（高柳ほか 一九六四b：三二〇）に「寛政六年」「時に十歳」とあることにより、天明四年（一七八四）と訂正した。筆者もここで月溪 一九八九の生年を訂正し、「寛政重修書家譜」の記述に従うが、生年計算は数え年によるため小菅より一年遅い。なお、『江戸幕府旗本人名事典』（石井 一九八九：八二）の寛政十一年（一七九九）に「年令、未15」、で計算しても天明五年生になる。

44　久松風陽は天保九年（一八三八）の手記「海静法語（かいじょうほうご）」において、「於此其時如童なるもの、時を得て惑乱、先師の号を略奪し、浮言の偽謀を逞し、加之古惑の誤謬を説て今迷の衆財を貪る。（略）大罪終に免れ得ず如逃鼠如消影宗門を退くといへども、残毒いまださめざる者衆し」と痛烈に批判した。十数年にわたり琴古を名のったすえ如童は宗門を去った。なお、山田如童が琴古を名のったことを「僭称」とみる説が多いが（小菅 一九八八：一〇四、値賀 一九九八：一六三、一六五）、「一時琴古を襲いだ」（市村 一九二三：九）という見かたもある。

45　昭和七年に三世荒木古童が琴古流宗家を名のり、荒木派と川瀬派によって琴古流を二分する論争がわきおこった（荒木Ⅲ 一九三二、勅使河原ほか 一九三二、市村 一九三二a・b、塚本 一九三二、中塚 一九三二b・c）。黒澤琴古以外に宗家はないということで一応の決着をみた。

46　現在、組織としては都山流尺八楽会、日本尺八連盟、新都山流のほか、いくつかの独立会派に別れるが、芸系としては大きくひとつの都山流とみなす。

第二節　琴古流の成立と相伝

この節では、従来の記述の検証を通して、琴古流の成立および相伝をめぐる通説を再検討する。以下、**（1）琴古流の流名**、**（2）黒澤琴古と琴古流の相伝系譜**に分けて論じるが、本節末の**表2「琴古流関係略年表」**、および**図4「琴古流相伝略系譜」**（作成の根拠については本節第2項）を随時参照されたい。

（1）琴古流の流名

「琴古流」が初世黒澤琴古を祖とする尺八流派であることは述べたが、いつごろからこの名称が使われはじめたのであろうか。これに関する確実な史料はこれまでないとされてきた。ところが近年、琴古流流名の成立を考証するうえで重要な史料が公開された。まずはその紹介からはじめる。

（1、1）流名の初出

その一つは、肥後熊本細川家の支藩である宇土（うと）細川家六代目藩主、細川興文（おきのり）（月翁。竹号来鳳。一七二三[47]～一七八五）に関わる一連の尺八史料である（以下これを月翁史料とよぶ）。尺八三管と古文書約六十点を含むこの月翁史料は、昭和四十二年五月三十日、宇土市文化財に指定されたが（市指定番号三十三号）、虚無僧研究会を主宰する小菅大徹がその機関誌『一音成佛』（第二〇号から二十六号）において、ほぼその全容を写真影印・翻刻・解説つきで紹介した（小菅　一九九〇～九六）[48]。市の指定年をみるとその史料価値の認知はかなり古いが、尺八界に公開され一挙に注目されるところとなったのはごく最近である。

この月翁史料のなかに、「《鳳将雛（ほうしょうすう）》新曲認定書」二点（史料表題はすべて小菅による）というものがある（次頁図1）。これらは二世黒澤琴古が所属した、一月寺と鈴法寺の両寺から琴古宛に発行された同文の文書で、寺が《鳳将雛》という曲を「琴古流」の新曲として承認するとともに、虚無僧並びに尺八指南者たちに伝達するという内容である。

《鳳将雛》の作者については、『琴古手帳』（黒澤家伝来の唯一の史料。著者および書写年代不明。原題なし。原本行方不明）に書かれた「初世琴古作」が定説となってきたが、これを覆す「月翁作」説がかつて塚本虚堂によって提示されたことがある（塚本　一九九三［初出一九六三］：一五～一七、同［初出一九七五］：三四一～三四三）。今回の月翁史料は塚本説を補強する内容として注目されるが、いまその詳細には立ち入らない（第三章第一節）。ここでは「琴古流」という名称をつかった最

古の史料として評価したい。安永二年（一七七三）といえば初世琴古が没してわずか二年後のことで、琴古自身が名のらずとも、周辺で琴古流の名がつかわれた可能性も考えられる。

図1　《鳳将雛》新曲認定書

（同文二点の内、一月寺の例）

印
鳳将雛　印
右琴古流新曲弘儀
今度被仰聞致承知候
虚無僧中並尺八免許
指南之輩江可致
伝達候為念書付
進置候也
一月寺　印
安永二年
己十月十三日
黒澤琴古殿
（小菅　一九九〇：八四、八六）
傍点筆者

しかしこれはあくまでも推測なので、新たに別な史料が発見されないかぎりは、安永二年が「琴古流」流名の初出ということになる。

いま一つの史料は、池田一枝（本名仙助、千助とも。*一七五八～?）の記した文政五年（一八二二）の『尺八琴古流手続　乾』（琴古流本曲譜）と、翌文政六年の『琴古流手続　上ノ巻』である。これらは古典尺八家、神如道（一八九一～一九六六）の遺品として近年みつかったもので、子息の神如正によりその一部が公開された（神如正　一九九五）。一枝の楽譜としては、寛政九年（一七九七）の『尺八唱歌譜』（佐藤晴美旧蔵、琴古流美風会宗家所蔵）の存在が知られるが、神家の史料はこれより二十五年後のものである。二点とも野村多仲に同居した泉州岸和田藩の一呂子なる者に書き与えたもので、それぞれ対になるはずの「坤」と「下ノ巻」はみつかっていない。

神家史料の注目すべき点は、その題簽に「琴古流」の名が記されていることである。琴古流関係の古譜や文書類で、琴古流名をつけたものは他に例をみない。また神も指摘しているように（神如正　一九九五：一〇）、『琴古流手続　上ノ巻』に「普化宗両本寺免許指南　十九ヶ年ノ間吹合相勤首尾能隠居仕当年六十六歳　池田仙助別号一枝」とあることから、文政六年（一八二三）から数え歳で逆算して、一枝の生まれ年が宝暦八年（一七五八）と判明したことも重要である。

（1、2）琴古流と一閑流

琴古流は、比較的早い段階で一閑流と分かれたというのが通説である。これを検証するために、流名に関する従来の記述を年代の古い順に記そう（引用の傍点筆者）。

まず最初にあげるのは、二世荒木古童（本名半三郎、別号竹翁。一八

二三〜一九〇八）の述として雑誌『名家談叢』十四号（明治二十九年）に掲載された記事である（荒木Ⅱ 一八九六：五一〜五三）。荒木はここで、つぎのように述べている。「初代の琴古は虚無僧寺の用達をして、尺八を吹いて居りました。是は黒田美濃守の家来です。それから二代目の琴古に至て、一閑と云ふ人が出て、琴古流と一閑流と別れました。」

音楽学者の田辺尚雄（一八八三〜一九八四）は日本音楽の通史や概論書で、もっとも多く尺八について記述した人である。逆にいえば、田辺の同世代と次世代の音楽学者のほとんどが、尺八に全く言及していないか、あるいは添え物程度にしか触れていない。それはひとえに史料不足のためと推測する。

その田辺の著書に、「初代琴古の門弟の一閑は別派を開いて自ら一閑流と呼んだので、二代琴古の門弟等は自ら琴古流と呼んだ」（田辺 一九五一：四八）という記述と、「〜其子幸右衛門が跡を継いで二代琴古と称した。其時初代の高弟宮地一閑といふ者が別に一派を起して一閑流と称した。そこで二代琴古の方は自から琴古流と呼称するやうになったのである」（田辺 一九五四：二三二）という記述がある。田辺におけるキーワードは、①初代琴古の門弟・宮地一閑（生没年不詳）、②宮地一閑が一閑流を称す、③二代琴古の門弟等は自ら琴古流と呼称、の三点である。

①について荒木は言葉ではっきりとは述べていないが、系譜で宮地一閑を二世琴古の弟子としている（この問題は後述）。②について荒木は、一閑自身が一閑流を称したとはいっていない。③についても荒木は、琴古流と一閑流に別れたとだけ述べている。

さてつぎに、田辺より二世代若い音楽学者、上参郷祐康の記述を検討する。上参郷は尺八史の第一作「尺八の歴史」で、「初代の時代には他の流派はないから、琴古流という名称はまだ用いられていない。（略）この頃になって、初代の高弟の宮地一閑が一閑流を自称する。それとの区別のため、琴古流の名称が生まれた」（上参郷 一九七一：一四）としている。つづく「尺八楽略史」でも「二代目琴古の時代になって、初代琴古の高弟宮地一閑が一閑流を称したので、区別のため琴古流と称されるに至る」（上参郷 一九七四：一八b、一九九五：一〇三）と、記述内容はほとんどかわらない。この上参郷一九七四は英訳され（Blasdel 1988：69--132[49]）あちこちで引用されて、いわば定説となった。筆者もまた田辺、上参郷の引用者のひとりで、「二代目の時、初代の門弟宮地一閑が一閑流を唱えたため、以後琴古流と呼ぶようになった」（月溪 一九七五：一八a）としている。

その後の『音楽大事典』で上参郷は、「初世のころは流の名はなかったが、2世のころに一閑流が現れて以来、琴古流の名が定着した」（上参郷 一九八二：一〇五b）と微妙に変化し、『日本音楽大事

典』の「黒沢琴古」［二世］のなかではじめて「一七九二年［寛政四］の資料によれば、江戸市中に三カ所の教授所を開いている。琴古流の称はこのころから用いられはじめた」（上参郷　一九八八：六四〇）との情報を追加している。

先のキーワードと以上の記述の総合から問題となるのは、

（ア）宮地一閑は初世琴古の弟子か、二世琴古の弟子か

（イ）宮地一閑はみずから一閑流を唱えたか

（ウ）二世琴古の代に琴古流の名称が定着したのか

である。この点を検討する前に、初世から四世にいたる琴古が、みずから琴古流を唱えた形跡がないことについて述べる。

三世琴古が、父二世からの伝聞あるいはメモに基づいて書きとめたと思われる『琴古手帳』は、唯一まとまった琴古流宗家伝来の史料で（内容詳細は三章）、大正八年（一九一九）、琴古流の河本逸童によって黒澤家の仏壇中から発見された。この『琴古手帳』には「当流」の文字があるだけで「琴古流」の名はない。また、四世の署名をもつ曲目録（年代なし）も「当流尺八曲目」であって「琴古流尺八曲目」ではない。このほか黒澤家以外からも、琴古が琴古流を称した記録はみつかっていないのである。

さて、（ウ）の問題であるが、既述の月翁史料「《鳳将雛》新曲認定書」において、一月鈴法両寺が二世琴古に対し「琴古流」という名称を使ったことは、両寺が琴古流を認めていたことの証拠である。これと神家史料の『琴古流手続　上ノ巻』との間には半世紀の隔たりがあるが、著者池田一枝が二世琴古から皆伝を受けたという記述の内容からみて、二世の代に琴古流が定着していた可能性が考えられなくはない。しかし、神家史料以外に「琴古流」名をつけた史料の例を見ていないので、どの程度の定着であったかはなんともいえない。

つぎに（イ）の問題。宮地一閑が「一閑流を自称」（上参郷　一九七一：一四）したことを立証する史料はまったく発見されていない。題簽などの表題に一閑流の名がつく伝存史料としては、清埜右門（竹号淡水）の『一閑流尺八本曲譜　全』がある。しかしこれは三世琴古没後三十六年たった弘化四年（一八四七）日付の楽譜で、しかも著者の経歴や宮地一閑との関係など、一閑流を知る手がかりは何も記されていない。明治三十年に影印覆刻された『一閑流尺八本曲譜全』（岩津庄兵衛発行版）の所持者田辺が、もしこの楽譜の存在を理由に「自ら一閑流と呼んだ」としたのであれば、根拠としては不十分である。田辺がこれ以上の一閑関係史料を所持したということもきかない。

また、先の『琴古流手続　上ノ巻』によれば、著者池田一枝の竹（尺八）の師匠は宮地宇右衛門別号一閑子であり、一閑の命で二

世琴古について皆伝をうけた。二世琴古より伝わった曲順や演奏などの手続が末代まで乱れ崩れないよう、また、琴古は三代続いての名人で、一閑も四世名人と呼ばれることを末代に名誉として残すためにこの唱歌（楽譜）を工夫し、書き記したという[50]。題簽以外に「琴古流」の文字はないが、最初の師である一閑のことを「一閑流」ともいっていない。

ここから読みとるかぎり、二世琴古と一閑は対立する関係ではなく、二世琴古の没後十年たったこの時点でも琴古流と一閑流とが拮抗している様子はまったくない。むしろ、一閑を四世名人として琴古親子の系列下においている。荒木が「別れました」と述べた一閑流と琴古流は、二世琴古の力量もさることながら、一閑が二世と同列に並ぶほどの人物であったことの証左とみるべきではないか。事実一閑は、『（一閑先生）尺八筆記』（山本萬津校訂、文化十年〔一八一三〕）という尺八研究史に残る文献（後述）を記した知識人である。

結論的には、宮地一閑が一閑流を称したことから琴古流と呼ばれるようになったとの通説は、よほどの史料がでないかぎり根拠薄弱といわざるをえない。最近出版された『日本史広辞典』の「琴古流」項で、「初世門下の宮地一閑のおこした一閑流に対する名として定着したとされるが、確証がない」（著者不明 一九九七：六三八）といわれるのもやむをえないだろう。ただ、現在での「琴古流名」の初出が安永二年（一七七三）なので、上参郷のいう寛政四年ころ（上参郷 一九八八：六四〇c）よりは約二十年早くあらわれている。

さいごに、筆者が署名入りで執筆した辞書項目「琴古流」で、「①初世琴古の門弟、宮地一閑は、②一閑流を唱えて一派をなしたが、記譜法や伝授法は琴古の一派と変るところがなかった。③従来、この一閑流との区別から琴古流の名が定着したとされる。④ただし古譜などにもその名は見あたらず、琴古流の流名を使うようになったのは、やはり明治以後のことである」（月溪 一九八四a：三一六a）と書いたことについて補足訂正したい。

②は「のちに一閑流と呼ばれる一派をなしたが」に、③を削除して、④は「琴古流の名称は初世琴古が没した直後にあらわれ、一八二二年〔文政五〕の史料表題にもみられる。流としての形態は二世ごろすでに形成されていたが、流名が完全に定着するのは明治以後のことである」と訂正する必要があろう。

①および（ア）については、次項でのべる。

（2）黒澤琴古と琴古流の相伝系譜

前項からの持ちこしは、宮地一閑が初世琴古の弟子か、二世琴古の弟子かの問題である。『日本音楽大事典』付録系図（月溪 一九八

九）をはじめ、初世の弟子とする系譜や文章が圧倒的に多いが、筆者以外の記述もおそらく栗原廣太の『尺八史考』（大正七年）の「琴古流相伝」（栗原　一九一八：二〇〇～二〇三）に準拠したと見られる。いっぽうの二世弟子説（例えば値賀　一九九八）は、比較的最近主張されだしたものである。ここでまず、一閑の師匠が誰であるかを解決しないことには、琴古流伝承系譜の出発点でつまずくことになってしまう。また、初世から四世琴古の経歴についても、これまでの記述にはいろいろ整理し再考すべき問題がある。

ここでは、琴古流宗家としての黒澤琴古の経歴とその後の伝承系譜を中心にしながら、琴古流本曲を形成し支えていった人々について考察する。なお、系譜であつかう人物の範囲は、明治四年（一八七一）の普化宗廃止前後の世代までとする。

（2、1）黒澤琴古の経歴

まず、まとまった琴古伝の初出といえる栗原の記述（栗原　一九一八：一九五、一九八～一九九）を「　」内に抜粋して紹介したのち、(1)～(6)の要点に分けて考察する。傍点を付した箇所が問題となる部分、ないしは補足説明すべき部分である。また［　］内に、筆者による読み方の例を補記した。

初世黒澤琴古（*一七一〇～一七七一）は、「黒田美濃守の家臣にして姓を黒澤名を幸八を云ふ、生年月は詳ならざれども、其の墓碑は今現に四谷区南伊賀町京都大徳寺末の瑞溪山祥山寺［ずいけいざんしょうざんじ、と読めるか］に在りて、明和八年四月二十三日江戸にて没し法名を禅眼院禅叟琴古居士［ぜんげんいんぜんそうきんここじ］と云ふことだけが明らかなり」（栗原　一九一八：一九五）。

二世琴古（*一七四七～一八一一）は、「黒澤幸右衛門後に幸八と改めたる人なり、（略）文化八年六月十二日病死し初代と同く四谷祥山寺に葬る其の墓碑も同寺に在りて法名を普聞院言外琴語居士［ふもんいんげんがいきんごこじ］と云ふ」（同：一九八）。

三世琴古（*一七七二～一八一六）は、「黒澤雅二郎（雅十郎としたる書あるも祥山寺の過去帳には雅二郎とせり）後に幸八と改めたる人なり、初め琴甫と号して本町一丁目家主傳右衛門店に居住し尺八吹合所を設けて尺八を指南せること両本寺より奉行所へ差出したる届書に見ゆ、（略）文化十三年六月二十二日死没後先代同様祥山寺に葬る法名は龍淵院睡應義隠居士［りゅうえんいんすいおうぎおんこじ］なり」（同：一九九）。

四世琴古（?～一八六〇）は、「黒澤音次郎と云ひ後幸八と改名す、（略）万延元年正月十五日に没し祥山寺に葬る法名は恵照院春岳琴行居士［けいしょういんしゅんがくきんぎょうこじ］なり」（同：一九九）。

考察その(1)、黒田美濃守について。富森虚山の調査によると、初世琴古の没した明和八年より遡ること百年間の黒田家には、筑前国福岡藩ほか支藩、別系を含めて「美濃守」を称した人物はない（塚本　一九九三［初出一九六八］：五四）。先にあげた荒木古童の述にも「黒田美濃守の家来です」（荒木Ⅱ　一八九六：五二）とあり、これが未検証のまま引用され続けたのではないか。初世琴古が黒田藩の藩士であったことまでを否定するつもりはないが、これも確たる肯定材料があるわけではない。

考察その(2)、初世〜三世琴古の生年について。『琴古手帳』に、「右者（古伝本手三曲のこと）享保十三戊申年　肥前国長崎正壽軒にて一計子より傳来仕候、尤父（初世琴古のこと）十九歳の節」という記事がある（括弧内筆者注）。これをもとに塚本虚堂は大正十二年、初世琴古の生年を「宝永七庚寅に生まれ、明和八辛卯年に六十二歳で没」（塚本　一九九三［初出一九二三］：四二五）と考証した。『琴古手帳』の記述を裏づけるものとしては、先述の神家一枝史料の「右は享保十三戊申年元祖琴古十九歳之節肥前之国長崎正寿軒にて一計子より被致伝来之由二代目琴古より一枝江被申伝候」（神如正　一九九五：三）がある。

初世の生年はこれで説明がつくとして、いつ頃からか、まことしやかに二世・三世の生年が記されてきた。これにはいかなる根拠があったのだろうか。中塚竹禅が「二代琴古没推定年齢同六十五歳」「三代琴古没推定年令四十五歳」（中塚　一九三四a：二六）と記したのが発端と思われるが、その推定根拠をいまだみつけることができない。つぎに述べる黒澤家菩提寺の祥山寺過去帳には享年の記録はないので、あるいは黒澤家の位牌などにその記録があったのだろうか（中塚　一九三二bにその報告はないが）。

ここで一般の事典辞書類を調べてみると、まず、初版が明治十九年（一八八六）で、昭和十二年（一九三七）の増訂十一版に基づく復刻版『大日本人名辞書』（講談社、著者不明）では、栗原と同様享年や生年についてはまったく触れていない。ところが同十二年初版の『日本人名事典』では、田辺尚雄が初世から三世の享年および生没年を西暦で記している（田辺　一九七九：四七二）。同じく同十二年二月に、中塚竹禅の筆写版を塚本虚堂が孔版印刷として編集発行した『琴古手帳』（第三節参照）には、塚本が加えた思われる付録「琴古歴世」があり、ここにも「享年何歳」が明記されている（塚本　一九三七b：三三〜三四）。田辺の記述はおそらく、中塚の推定説か塚本編「琴古歴世」によったと想像するのだが、その後、昭和五十九年刊の『国史大辞典』第四巻「黒沢琴古」の項（吉川弘文館、西山松之助執筆）にいたるまで、知るかぎりの辞書類、文献類が初世から三世までの生年、没年、（時には享年）をあたかも確定したことのように記している。

いまここで「生年」を踏襲することに抵抗はあるが、それを抹消するだけの材料にも不足する。中塚が「推定年齢何歳」とした根拠を探しつづけるとして、生年には「享年等による計算ないしは推定」を意味する星印（*記号）を付しておく。

考察その(3)、菩提寺祥山寺について。昭和七年ごろの中塚竹禅の調査によれば、祥山寺の黒澤家累世之墓の墓碑は新旧二基あった（中塚 一九三三g：四七）。旧碑は「文化十三年六月二十三日」が最後の日付、新碑は「大正九年十月改修之」。明治元年の大火で過去帳は焼失、「黒澤家の仏壇の中にある位牌からでも写した」（同：四八）新しい過去帳しかなかった（享年の記載なし）。

大正九年（一九二〇）は初世琴古の百五十回忌にあたり、その四年後の命日には、三世荒木古童（一八七九～一九三五）、初世川瀬順輔（一八七〇～一九五九）、三浦琴童（一八七五～一九四〇）を発起人とする「流祖黒澤琴古先生建碑会」の手で、建碑式がおこなわれる予定であった。しかしこの計画は関東大震災によって一時休止される。その十四年後の昭和九年正月、念願かなって祥山寺門前に鈴木雪舫筆の標示碑が建立され、四月には第百六十五回琴古忌が営まれた。この時に霊牌も新調されている。

ところが昭和二十年五月二十四日の戦災で祥山寺山門は落ち、石は三つに割れたため、上の二つは多磨墓地に安置された（下の一つはこの時行方不明となったそうで、現在、旧墓碑の方はない）。昭和二十三年六月二十四日、黒澤家の意向により先祖代々の墓が祥山寺から多磨墓地に移された。くだって昭和四十五年、琴古先生二百年祭を記念して琴古流協会が創立、翌四十六年に、多磨霊園四区一種二三側黒澤家墓地前にて同協会主催による二百一年忌が営まれた。栗原の記述から八十年、紆余曲折をへていま琴古四代は多磨霊園に眠る。

考察その(4)、三世琴古の法名（戒名）・俗名と没日について。これはもっとも異同の多い問題である。(3)で述べた文献と一部重複するが、十種の文献における異同を一覧した**表1**の出典について説明する。

出典i（荒木Ⅱ 一八九六）、ii（栗原 一九一八）は既出。

iiiは「流祖黒澤琴古先生建碑」計画が関東大震災のため一時休止となり、大都市計画で祥山寺が移転させられることを予測して掲載された琴古先生の法名（藤田鈴 一九二三b：五）。

ivは琴古流宗家問題（注45参照）の渦中にあった中塚竹禅が、琴古流宗家としての黒澤家を強調する意図をもって記した祥山寺過去帳と墓碑の法名等の文章（中塚 一九三二b）。表の墓碑戒名欄に「琴甫居士」としか書かないのは、中塚がその点しか指摘していないことを意味する。

vは「当流ニ於クル宗家分家ノ関係ヲ明カニセンガ為メ」として

作製された一枚ものの「琴古流尺八相伝略系」。

viは既述の「探墓行」（中塚　一九三三g）。過去帳戒名欄に「睡翁琴甫」としか書かないのは、中塚がその点しか指摘していないことを意味する。

viiは第百六十五琴古忌の報告文章（中塚　一九三四b）。

viiiは『琴古手帳』の編者が付録として加えた「琴古歴世」（塚本　一九三七a：三三〜三四）。

ixは琴古流協会創立20周年記念誌の巻末に附された「琴古流尺八相伝系統」（宗家黒澤家のみ）（琴古流協会　一九八九）。

xは『（増補改訂）伝統古典尺八覚え書』巻末折り込みの「琴古流略系図」（値賀　一九九八、系図製作は一九九一年）。

表1から明らかなように、異同点は（ア）戒名の院号以下の四文字、（イ）没した日付、（ウ）俗名、の三点である。

資料viで中塚は「旧（墓碑）は文化十三年六月十三日が最終の日附になって居る」とし、「龍淵院松隆琴甫居士　文化十三子年六月十三日」（中塚　一九三三g：四七〜四八）と記している。しかし、一年前のivとv、一年後のviiでは廿二日または廿三日と定まらない。もとの過去帳は焼失し、祥山寺が苦心惨憺して新調したそうなので（同：四七）、中塚報告の旧墓碑日付と院号以下の四文字を信用するのが筋だが、中塚自身の記述にこれだけ異同があっては判断に窮す

表1　三世琴古戒名・俗名と没日の異同一覧表

種別	戒名	没年月日	俗名	出典	著者	執筆年
		文化十三年六月二十一日	雅二郎	i「法器尺八相伝略系」	荒木古童	明治二十九
墓碑	龍淵院睡應義隠居士	文化十三年六月二十二日		ii『尺八史考』	栗原廣太	大正七
過去帳	龍淵院松隆琴甫居士	文化十三年六月十二日		iii『三曲』27	藤田鈴朗	大正十二
墓碑	龍淵院睡翁義穩居士 琴甫居士	文化十三年六月廿二日	雅次郎	iv『三曲』127	中塚竹禅	昭和七
	龍淵院睡翁琴甫居士	文化十三年六月廿三日	雅次郎	v「相傳略系」	中塚竹禅	昭和七
旧墓碑 過去帳	龍淵院松隆琴甫居士 睡翁琴甫	文化十三年六月十三日		vi『三曲』140	中塚竹禅	昭和八
霊牌	龍淵院睡翁琴甫居士	文化十三年六月廿二日	雅二郎	vii『三曲』146	中塚竹禅	昭和九
	龍淵院睡應義隠居士	文化十三年六月廿二日	雅二郎	viii『琴古手帳』	塚本虚童	昭和十二
	龍淵院睡翁琴甫居士	文化十三年六月二十三日	雅次郎	ix『20年のあゆみ』	琴古流協会	平成元
		一八一六年	雅二郎	x『覚え書』	値賀箏童	平成三

る。あまり印刷技術が進んでいなかった時代の単純な印刷ミスか。竹禅の筆書ミスか、あるいは判断のゆれか。十と廿、一と二と三の判別がつかないほど朽ちていたのか。

この混乱収拾のためかどうか、第百六十五回忌に新調された霊牌（資料vii）は栗原一九一八にもどった感がある。しかし依然として院号以下の四文字はことなる。

黒澤琴古の名跡は四世でたえ、黒澤家五代目音次郎（明治四十三年没）のとき明治の維新、普化宗廃止という大変革があった。この五代目は「幕末から明治維新にかけてのドサクサにトウトウ尺八を吹く事が出来ない事情に置かれて内心非常に煩悶し」（中塚 一九三三b：三七）つつ、「止むなく慣れぬ商法に手を出してサンザン苦しい思ひ」（中塚 一九三三g：四八）をした。大正九年に建てられた祥山寺の新墓碑には、四世琴古の戒名がなかったという中塚報告からみても、生活するのが精一杯の時代であったろう。

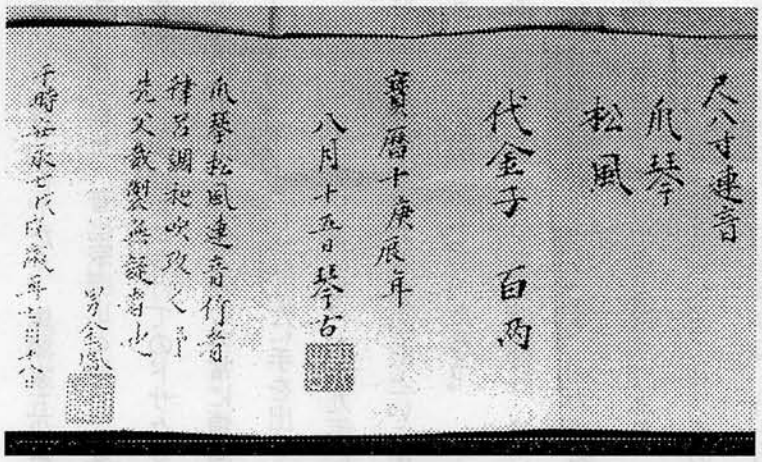
三世琴古の戒名・俗名・没日の問題に、ここではこれ以上の深入りを避ける。塚本虚堂はii、iv、v、viの戒名を比較して、viの旧墓碑が「故人を表現するのに最も適切であり、正しいものと思われる」（塚本 一九九三［初出一九五四］：四）としているが、没日の解決は再調査以外に方法がない。旧墓碑がない今となっては望みは薄いが今後の課題に残し、今は異同の事実を列挙するにとどめる。

考察その(5)、二世琴古の前号について。栗原の記述にはない二世の前号（あるいは別号）について補足する。金鳳の名があるのは、「米国に在る（初代）琴古作の二名管」と題して塚本虚堂が紹介した（塚本 一九九三［初出一九六八］：五二～五六）、「爪琴」「松風」の双管に附属する「鑑定書[51]」である（次頁図2）。

この二管の尺八はその後縁あって一九八八年に、ロサンゼルス在住の筆者の知人をとおして日本に帰国し、稲垣衣白尺八古管コレクションに加えられた。尺八と書き付け文書の現物は、同年十月十五日・十六日に開催された（社）東洋音楽学会第三十九回大会で、関連企画『楽器のかたち展』として大阪のベルギーフランドル博物館にて展示公開された。塚本の文章にひとつだけ補足すると、この尺八の所有者はアメリカで尺八を教授した大野米堂から、一九一九年にアメリカ移住した脇田梅童に移り、その次女の脇田加代子から稲垣衣白へと移ったことである（月溪ほか 一九八八）。

「鑑定書」の内容は塚本一九九三（五三頁）に記載されているが、「宝暦十庚申年」は「宝暦十庚辰年」の誤り、「于時安永七戊歳七月十八日」は「于時安永七戊戌歳七月十八日」の誤り。また、「予先父裁製無疑者也」の「裁」は「截」の写し誤りかと塚本は指摘しており、意味としては塚本の指摘通りだが、原本は「裁」である。

図2　初世琴古作「爪琴」「松風」の鑑定書



さて、署名にある宝暦十年（一七六〇）の琴古と、安永七年（一七七八）の金鳳が誰かについて考察する。宝暦十年といえば二世は数えで十四歳の若さで、しかも初世の存命中に琴古を名のるはずがない。したがってこの琴古は初世と判断できる。つぎに金鳳については、安永七年に初世はすでになく、三世では数え年七歳と幼すぎる。したがって「男　金鳳」は、この時三十二歳だった二世と考えるのが自然である。以上のことから金鳳は、二世琴古が琴古を襲名する前につかった号か、あるいは弟子である細川月翁の号の「来鳳」から推察して（後述）、二世の別号と推定される。

なお、細川月翁史料の書翰の中に、製管についての月翁の質問に対して、二世琴古が側用人の玉崎恵一右衛門宛に送った返書（注48の月翁史料目録番号十四）がある。それによると、二世は「兼忠」を名のり、京橋具足町に居住していたことが判明している（小菅　一九九四：八九～九一）。

考察その(6)、両本寺より奉行所へ差し出した届書について。これは「一月寺鈴法寺ヨリ差出候書付写」というもので、『普化宗雑記』（日本大学総合図書館蔵）の百二十五丁以降に出ている。そこに「町家住居仕尺八指南仕候者ノ儀並姓名御尋ニ付左ニ奉申上候」として十四名、二十一カ所の尺八吹合所の住所と姓名が記されている（次頁図3）。

この書き付けの日付は「子　十一月」としか書かれていない。これを明和五戊子年とみなした記事が『三曲』に掲載されていらい（藤田鈴　一九二三a）、あちこちで引用されてきた（中塚　一九三四a・b、西山　一九五九、塚本　一九九三ほか）。しかし上参郷祐康が指摘したように（上参郷　一九七七：一六）、文書の前後関係からみて明らかにこの年号

は寛政四年（一七九二）の誤りである。栗原のいうとおり、本町（ほんちょう）一丁目の黒澤雅十郎は三世琴古であり、独自の考証で誤りを指摘した小菅の文章（小菅　一九九五ほか）でも訂正され、混乱の収拾をみた。

「吹合所（ふきあわせしょ）」は尺八教授所のこと、「吹合」は尺八指南者のこと[52]、また「細工」は尺八製管を家業とする意味である。これを見ると、琴古親子は吹合所兼製管所をそれぞれ三カ所、二カ所もつという隆盛ぶりである。二世の吹合所の京橋柳町といえば松平越中守の上屋敷から堀をへだてて西南、先の玉崎恵一右衛門宛の返書にある居住地、京橋具足町の東隣である（師橋　一九九五：二〇～二一）。出張所の大伝馬町（本伝馬は誤記）三丁目はのちに通旅篭町とよばれるあたりにあり、西久保天徳寺前はすこし離れて芝増上寺の北西、愛宕神社のそばである（同：二四～二五）。常磐橋東詰のやや北寄りから東西に走る江戸屈指の目抜き通り、本町通りの一番北に本町一丁目がある。今の日本銀行のすぐそばで（同：一八～一九）、ここが三世の吹合所。それをまっすぐ東にいくと父の出張所がある大伝馬町。三世の出張所、新橋惣十郎町は今の銀座七丁目の一筋西寄りあたりにある（西巻　一九七七：付録地図）。

当時の江戸市内一等地ともいえる数カ所で、二世三世琴古親子が尺八指南ばかりか製管師としても活躍し、根岸鎮衛の随筆集『耳袋』の巻七（文化三年［一八〇四］夏を下限）に「京橋辺に、琴古とて尺八の指南をして、尺八をひらく事上手なり」（鈴木　一九七二：六七）と書か

図3　寛政四年の江戸市中尺八吹合所

尺八吹合所名前左ノ通

京橋柳町
家主宇兵衛店
黒沢幸八
竹細工仕候
本傳馬町三町目（ママ）
家主喜兵衛店
右同人
出張
西久保天徳寺前
家主文吉店
同
同
本町壱町目
家主傳右エ門店
黒沢雅十郎
竹細工仕候
新橋惣十郎町
家主孫八店
右同人
出張
兵藤榮助宅

（『普化宗雑記　下』百三十丁）

れるほど、その評判はつづいた。

同様の記事が細川月翁史料の中の「江戸市中指南者名簿」にもある。そこには「京橋　黒沢金吾（ママ）」とあり（小菅 一九九五：七一）、小菅はこれを安永初年（一七七二）ごろと推定している（同：七二）。これは三世が生まれた年であり、前項の「琴古流名」初出の前年にあたる。なお、初世琴古が製管したことはすでに知られており、月翁史料には初世琴古筆の「尺八細工規矩状」（月翁史料目録番号十三）など、貴重な記録が含まれる。しかし製管の問題は本論文テーマの範囲をこえるため、ここでは扱わない。

以上、栗原の記述を出発点として、黒澤琴古にかかわる諸問題を考察した。まとめとして、(1)初世琴古が黒田美濃守の家臣であるとの実証はない、(2)初世琴古の生年は『琴古手帳』が根拠となるが、こんにち定説となっている二世三世琴古の生年に関する推定根拠は不明、(3)歴代琴古の墓は昭和二十三年多磨霊園へ移転、(4)三世の没日、戒名、俗名の異同についての決めてはなく、再調査の必要があるが困難、(5)三世の前号（あるいは別号）は金鳳、名のりは兼忠、(6)寛政四年ごろには、二世三世琴古が江戸市内一等地に数カ所の指南所をかまえて活躍、ということがいえる。

（2、2）琴古流の相伝系譜

栗原廣太は『尺八史考』において、「普化宗寺院に伝へられたるものを参照して之を作る」として、「琴古流相伝」の系図をあげている（栗原 一九一八：二〇〇～二〇三）。これによれば、初代琴古（黒澤幸八）――一閑（宮地宇右衛門）――一枝（池田仙助）となる。既述の細川月翁は一枝の直系で、一枝――月翁（肥後国大守）という系譜である。栗原のいう「普化宗本寺に伝へられたるもの」がいかなるものかは不明だが、栗原がまったく根拠なしに作図するとは考えられず、その後の多くがこの系図を引用してきた（以下これを栗原系図とする）。

もう一つの、一閑を「二世琴古の弟子」とする説（例えば値賀 一九九八：折り込み系図）では、久松風陽が文政六年（一八二三）の手記「独問答」の中で「曲に譜といへる物有何れの頃定たりや」との問いに「二代目琴古門人一閑と譜を定めたりと聞けり」（栗原 一九一八：二一三）と答えた箇所を第一の根拠としている。二世荒木古童の前出「法器尺八相伝略系」（荒木Ⅱ 一八九六：五一）（これを荒木系図とする）や、塚本虚堂編の孔版印刷本『琴古手帳』附録の「琴古流尺八略系（吉田一調手記ニヨル）」（塚本 一九三七b：三四～三五）（これを塚本系図とする）でも、二世琴古の弟子として描かれている。ちなみに、中塚竹禅筆写版（孔版印刷本のもと）の『琴古手帳』に系図はない。

この吉田一調手記というのは、中塚竹禅が『三曲』昭和八年二

月号の「吉田家所蔵尺八史料目録」で、「法器尺八相伝略景（ママ）　一巻　一調先生自筆、当流に於ける現在の系図としては之が唯一のものだらうと思ひます」（中塚　一九三三a：三一）と紹介したものと同一と思われるが、『三曲』にこの中味がみあたらないので、どういうものかは分からない。

『琴古手帳』とはべつに、昭和七年十二月三十一日中塚竹禅作製、とした一枚ものの「琴古流尺八相伝略系」がある（表1のv。これを中塚系図とする）。ここには吉田一調手記云々のことは書かれておらず、何を出処としたかも不明だが、中塚は一閑を初世琴古の弟子で描いている。おそらく同じ一調史料をもとにしたと思われる『琴古手帳』（塚本系図）と中塚系図との異同を、一体どう解釈すればいいのだろうか。

塚本系譜が孔版印刷時の塚本の作図だとすると、その後の文章に彼自身が「初代琴古の門人に宮地一閑あり」（塚本　一九九三［初出一九七五］：三四二）と書いたのはおかしい。また、中塚の作図だとすると、昭和七年の中塚系図とは矛盾する。この二説問題についても、栗原のいう「普化宗本寺に伝えられた系図」、中塚のいう「一調自筆の系図」、あるいは別の確実な史料が出ないかぎり、明快な解決は得られそうにない。

ところで、限られたスペースで系図を描くとき、そのつながりをしめす線の引き方はなかなか難しい。ここにあげた荒木、栗原、塚本、中塚の四種の系図はすべて縦書きで、荒木系図、栗原系図では、ひとつの縦のつながりごとに線を下から上へUターンさせる方法で描いている。荒木の方はやや分かりにくいが、確かに二世琴古から横に出た線で宮地一閑につながっている。中塚系図は縦長の一枚紙なので、縦の関係は一目瞭然である。まちがいなく線は初世琴古からでている。塚本系図は、琴古を初世から四世までを縦一線に描き、その横からでた線をUターンさせたり、横からさらに下へ下がってUターンするかたちで、狭い空間をジグザグさせながら描かれている。うがった見方をすれば、一閑の名は初世琴古の横から線が出ていてもおかしくない位置に描かれている。もとの「吉田一調手記」なる系図がこのような描き方をしていたとは考えにくい。

いろいろな系図を作成した筆者の経験からいえば、一番難しいのが複数の師弟関係がある場合の表記方法である。時には線が交わり、また、人を乗り越えて書かねばならない。線の引き方をちょっと間違えただけで、とんでもない系譜になる。複雑な師弟関係を限られたスペースの平面で描くことの難しさである。だから系図は、もっとも重要な継承関係に限定して、できるだけシンプルに描かざるをえないこともある。

そこで、一閑の師が初世琴古と二世琴古の両者であることを描か

なかっただけではないかと推論した。複数の師弟関係を記していない例を示そう。

まず、前節で紹介した宇土細川家藩主の細川月翁は、池田一枝の門人である。月翁の名がない塚本系図をのぞくすべてがそう記している。先に紹介した一連の月翁史料にも、たしかに一枝との深い関わりを思わせるものがあった（小菅 一九九一：四七～六四、月翁史料目録番号六）。

ところが同史料群から読みとると、月翁は明和八年（一七七一）八月二十六日より琴古にも師事している[53]。この年の四月に初世琴古は没しているので、この琴古は二世のことと考えられる。翌明和九年には、二月十三日から八月までの六ヶ月という猛スピードで二世琴古の指南を受け、「一月寺取次尺八指南兼細工　黒澤幸八」より「蕉月尊翁御用人　玉崎恵一右衛門殿　芦田十左衛門殿」宛で、琴古流本曲表十八曲の免許状を受けた[54]（第三章第一節）。この蕉月尊翁とは細川月翁のことである。

月翁が池田一枝の門人であったことは確かで、系図にそう記されるのはもっともだが、二世琴古にも師事したことについてはいずれの系図、文章にもあらわれていない。わずか一年ほどの琴古との師弟関係で江戸を離れ、郷里の宇土に隠棲したため、一枝門人としての名だけが残ったのであろうか。

同じようなことが池田一枝にもいえる。一枝を宮地一閑の弟子として描いているのは栗原系図、中塚系図で、二世琴古の弟子とするのが荒木系図、塚本系図である。先述の神家史料で紹介した池田一枝の記述では、最初の師匠は宮地一閑で、一閑の命によって二世琴古に入門して皆伝を受けたというから、系譜としては宮地一閑、二世琴古の両者からつながらなければならない。しかしそのような史実に忠実な系図は、最近の研究成果を盛り込んだ値賀笋童のもの（値賀 一九九八：折り込み系図）だけである。

ここでふたたび宮地一閑に戻って、久松風陽のことばについて考える。久松は「二代目琴古門人一閑と譜を定めたりと聞けり」といった。二世琴古が、門人の一閑と譜を定めたと聞いている、と読める。ごく素直に解せば二世の門人ということだろうが、風陽が聞いたのは二世本人ではなく師である三世からと思われるので、漠然と琴古門人の意味でいったのかもしれない。一閑の生没年は分かっていないが、『（一閑先生）尺八筆記』（一八一三年山本萬津の序）のころに六十歳代半ば以上の年齢とすれば、初世琴古にも師事した可能性はある。もちろん、より多く師事したのが二世であったと思われるが。

先の月翁史料、神家史料における複数師匠の記述の例、および、栗原系図が全くの根拠なしに書かれたものとは思われないとの理由

から、本論文における系図（図4）では宮地一閑を、初世琴古、二世琴古の両者から継承するかたちで描く。月翁、一枝についても同様である。これは、従来の筆者の系図（月溪 一九八九：付表＋系図四六）とは異なるものであるが、幾通りもの系図が存在する中でのひとつの「まとめ版」と理解されたい。今後、より確実な史料が発見されれば、とうぜん書き直しが必要となる。

47 「寛政重修諸家譜巻第百六」では、興文（おきのり）は「享保八年宇土に生る」（高柳ほか 一九六四a：三一九）となっているが、『国史大辞典』（12巻）の「細川興文」では「享保十年（一七二五）九月十三日、細川興生の三男に生まれる」（森川 一九九一：七三〇）のように生年が異なる。ここではすでに小菅によって発表されている（小菅 一九九三：六二）享保八年生に従っている。

48 **月翁史料目録**（史料表題はすべて小菅大徹による）

一、尺八　三管（琴古作、月翁作、古鏡昨）
二、尺八曲目ケ條之書（巻物）一巻（明和九年八月、黒澤幸八琴古より蕉月尊翁御用人玉崎、芦田宛）
三、十八曲修了日覚書　二紙（月翁書）
四、「鳳将雛」新曲認定書　二点（安永二年十月十三日、一月寺並に鈴法寺より黒澤琴古宛）
五、普化宗門本則　一巻（安永二年十月十三日、一月寺より来鳳宛）
六、譜本　一帖（六曲）
七、譜面　三点（三曲）
八、琴古流尺八曲目写　二紙（月翁書）
九、「尺八曲目ケ條之書」写　十八條口伝覚書（紙片）　十八紙（月翁書）
十、尺八の吹き方覚書　一紙（明和八年八月、月翁書）
十一、各曲の吹き方覚書　二紙（十四曲）
十二、製管秘方覚書　二紙（月翁書）
十三、尺八細工規矩状　一点（明和六年、初代黒澤琴古書）
十四、書翰　一点（琴古より玉崎宛）
十五、彩管覚状　一紙
十六、製管に関する書翰　四点（玉崎、芦田書）
十七、竹銘命名用資料　一紙（月翁書）
十八、所蔵尺八実測控並竹銘覚書　一紙（月翁書）
十九、黄鐘調図解　一紙
二十、江戸市中吹合所名簿　一紙
二十一、尺八袋（和紙製）一点
二十二、諸種覚之書　十紙（月翁書）
二十三、その他（包紙等）

49 この書（Blasdel 1988）の第二部は、上参郷祐康の「尺八楽略史―吹禅の理解のために」を英訳したものである。なぜか、最後の項「竹保流―外曲と吹禅の合流」は翻訳時に省かれている。

50 「琴古三代続候ての名人、一閑先生も四世名人と呼れ給ひし事共、末代□之□義竹道の誉れの残りしため恩報のために、此唱歌之秘書を一流工夫せし者也」（神如正 一九九五：五）、「初道一閑先生竹弟ト成リ、一閑先生下知ニテ二代目琴古先生ニ随身、皆伝極意ヲ得テ、一閑先生ト多年ニ増考シテ唱歌一流工夫セシモノナリ」（同：六）とある（句点筆者）。

51　この鑑定書の真贋判定は難しいが、尺八そのものは初世または二世琴古作と考えられる。それは、他のいくつかの琴古作尺八と同種の作者焼き印（丸に琴の文字）があるからで、特に「琴爪」の焼き印文字は他の琴古作のものとよく似ている。鑑定書の記述が真実だとすれば、この二管は初世琴古作ということになる。しかし、「丸に琴の文字」にも幾種類かが存在するので、焼き印から初世作と判定することは難しい。ちなみにこの双管はやや細身で指孔が小さく、ひじょうに美しい姿をしている。

52　管楽器同士で合奏することや、他の楽器に合わせて吹くことを一般に「吹き合わす」といい、琴古流譜にも合奏の意味で「吹合（ふきあわせ）」の語を記している。現在の琴古流では、二人の奏者の掛け合い演奏を「吹合」といい、基本的に同じ旋律を二人あるいはそれ以上で演奏するが、ところどころ対旋律になったり、リズム地との組み合わせになる演奏法を「連管」と呼んでいる。「吹合」を指南者の意味で使ったのは、弟子と一緒に吹きながら教授する人、つまり「吹き合わせてあげる人」からきたのではないかと推測する。

53　月翁史料「尺八の吹き方覚書」（目録番号十）の冒頭に、「明和八年八月廿六日より尺八之義琴古申を聞書ス」として、奏法伝授の聞き書きを絵入りで記している。

54　月翁史料（目録番号二）「尺八曲目ケ條之書」（小菅　一九九〇：六七、七二～七四）。

尺八曲目
（曲名略は筆者）
都合十八曲目自古伝来之手続也
（十八條之伝略は筆者）
右十八曲十八條之伝は父琴古以来雖為秘事
蕪月尊翁御執心ニ付当二月十三日より御指南仕候処抜群被出御精力候而段々御会得有之終ニ十八曲之手被為済候儀恐感仕候依之思召茂不被為有候者一月寺江委細可申達候左候ハバ雖無歳月之数右十八曲之手続口訣意味合迄茂毛頭無疎略御相伝仕候儀且精密ニ御会得被成候儀ニ付本則進達並指南免許之儀一月鈴法両寺より書礼（札）出候様可相成候被仰聞次第其通取斗可申候乍恐為後証書物差上候之処如件
一月寺取次指南兼細工
黒澤幸八
明和九年壬辰秋八月　朱印
蕪月尊翁御用人
玉崎恵一右衛門殿
芦田十左衛門殿

ここに記された琴古流本曲表十八曲の「尺八曲目」と「十八條之伝」は、『琴古手帳』冒頭にある「当流尺八曲目録」、「当流尺八一道之事　十八條口伝」および「免許状」とわずかな異同を除いて同じである。『琴古手帳』の「免許状」は、月翁史料の「右十八曲十八條之伝は・・」以下の文章の写しとして書き留められたものと考えられる。黒澤琴古が与えた免許状としては伝存最古のものであり、『琴古手帳』の記載内容を裏付ける史料としてきわめて高い価値をもつ。御家流による公文書の書体で書かれており、琴古直筆ではないが朱印は二世琴古のものとのことである（小菅　一九九〇：七五）。

なお、「尺八本曲ケ條之書」には月翁自身による写しが別に一巻（月翁史料目録番号九）あり、十八條の一條ごとに解説と思われる書き込み紙片が張りつけられている。この書き込みは琴古から直接受けた口伝情報と思われ、『琴古手帳』の内容を補遺するものとして他に類例のない貴重な記録といえる。

表2　琴古流関係略年表

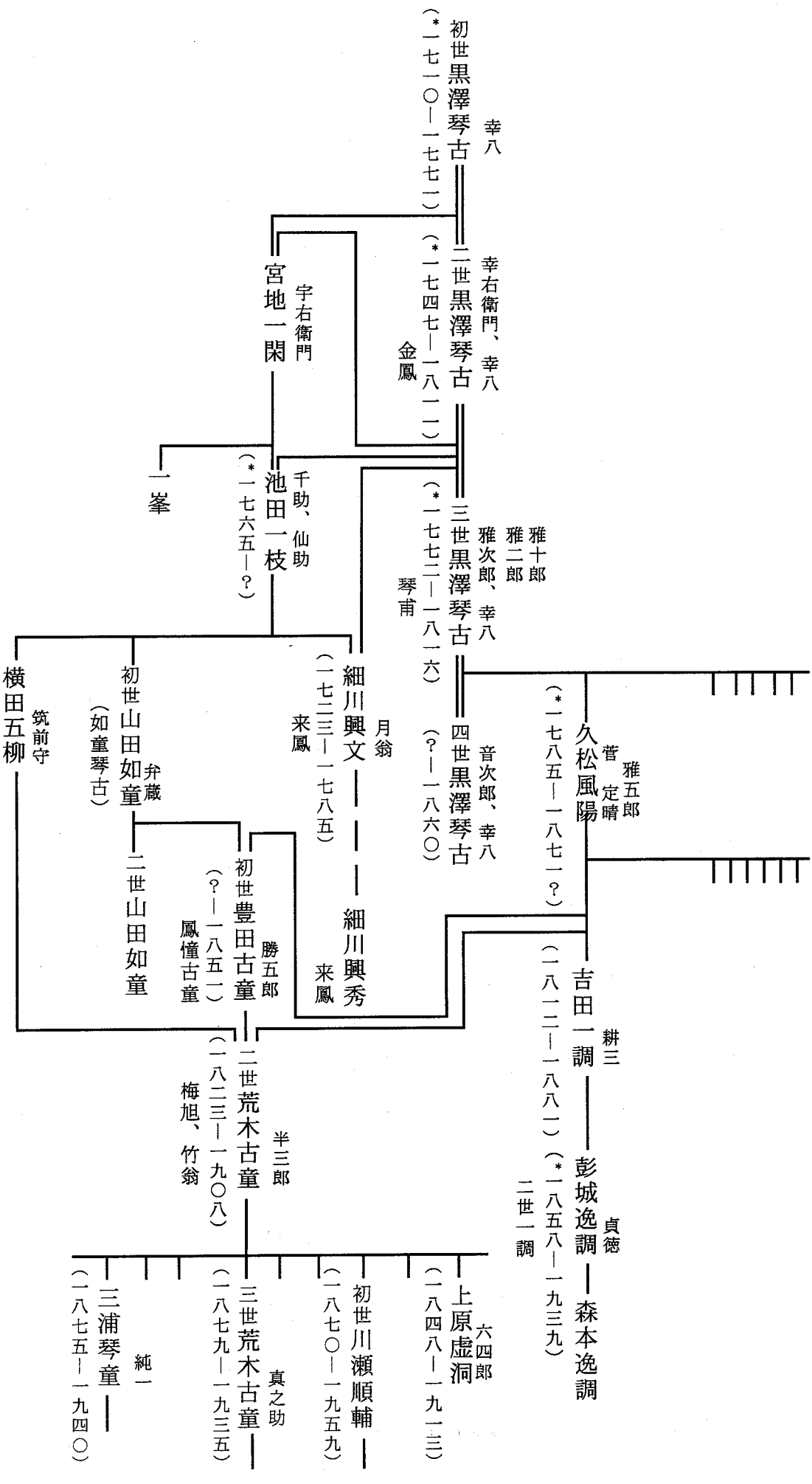
（月溪恒子作成）

西暦	和暦	事項（注記事項を表末にしるす）
一七一〇	宝永七	初世黒澤幸八琴古生＊
一七二三	享保八	細川興文月翁（来鳳、蕉月尊翁）生
一八二七	享保十三	初世琴古長崎正寿軒にて古伝三曲を伝承
一七三二	享保十七	扶桑散人覚心「尺八伝来記」記す
一七四七	延享四	二世黒澤幸右衛門（幸八）琴古生＊
一七五八	宝暦八	池田仙助一枝生（没年不詳）＊
一七六九	明和六	初世琴古書「尺八細工規矩状」（月翁史料）
一七六九	明和六	岡秀益仕候『尺八通俗集』刊
		筆者不詳「北越月潟二川問答」⑭
一七七一	明和八	初世琴古没（四月二十三日）
一七七一	明和八	月翁書「尺八の吹き方覚書」（八月二十六日より琴古申を聞書ス）
一七七二	明和九	月翁書「十八曲修了日覚書」（二月十三日～九月二十三日）
一七七二	明和九	黒澤幸八より蕉月尊翁（月翁）御用人宛「尺八曲目ケ條之書」（八月）④
一七七二	安永元	三世黒澤雅十郎（過去帳雅二郎）（幸八、琴甫）琴古生＊　雅次郎
		「江戸市中指南者名簿」（月翁史料）に岡秀益、黒澤琴吾らの名あり
一七七三	安永二	一月寺鈴法寺より黒澤琴古宛「《鳳将雛》新曲認定書」（十月十三日）（月翁史料、琴古流流名の初出）
一七七三	安永二	一月寺より来鳳（月翁）宛「普化宗門本則」
		月翁書「尺八曲目ケ條之書」写（十八條口伝覚書）、「製管秘方覚書」、「所蔵尺八実測控並竹銘覚書」ほか月翁文書
		筆者不詳「各曲の吹き方覚書」（月翁史料）
一七七八	安永七	「爪琴」「松風」の鑑定書に二世琴古「金鳳」を名のる
一七七九	安永八	『虚鐸伝記国字解』跋
一七八一	天明元	『虚鐸伝記国字解』序
一七八五	天明五	細川月翁没（七月五日）
一七八五	天明五	久松風陽生（明治四年ころ没）＊
一七九二	寛政四	「町家住居尺八指南者姓名」に黒澤琴古二世、黒澤雅十郎三世の名あり
一七九五	寛政七	山本守秀解註『虚鐸伝記国字解』刊
		筆者不詳「尺八礼法」（松岩軒文書）
一七九七	寛政九	大橋思道軒『洞簫伝来』清書
一七九七	寛政九	池田一枝『尺八唱歌譜』記す⑮
一八一一	文化八	二世琴古没（六月十二日）
一八一二	文化九	吉田耕三一調生（明治十四年没）
一八一三	文化十	山本萬津『（一閑先生）尺八筆記』記す⑱
		三世琴古、二世の伝聞に基づき『琴古手帳』を記す①②
一八一六	文化十三	三世琴古没（六月二十二日）

一八一八	文政元	久松風陽「独語」記す
一八二二	文政五	池田一枝『尺八琴古流手続』（琴古流本曲譜）記す ⑯
		細川興秀（月翁孫）「唱歌帖」記す（《鳳将雛》月翁作のこと、《琴六段》一枝作のこと） ⑫⑬
一八二三	文政六	二世荒木古童生（明治四十一年没）
一八二三	文政六	久松風陽「独問答」記す
一八二三	文政六	池田一枝『琴古流手続』記す （⑯）
一八二四	文政七	山田弁蔵如童琴古『尺八唱歌譜』記す
一八二五	文政八	『兎園小説』の文宝堂著「尺八曲名」 ⑰
一八二六	文政九	山田弁蔵如童琴古『尺八唱歌目録』記す ⑤
一八二六	文政九	岩橋主馬如木『尺八伝書』記す ⑥
一八三五	天保六	久松風陽「菅銘録」記す
一八三七	天保八	吉田一調「道の記」記す
一八三七	天保八	和月蔵譜『金括両派尺八唱歌相伝記』
一八三八	天保九	久松風陽「海静法語」記す
一八三八	天保九	吉田一調「竹弟子の虚無僧に授け持たしめたる書」、「尺八伝授巻物書法」記す
		吉田一調「竹道門人控」（天保～明治十四年）
一八四七	弘化四	清埜右門淡水『一閑流尺八本曲譜　全』記す⑦
一八五三	嘉永六	二世荒木古童竹翁《秘曲鹿遠音譜》記す ⑲
		四世琴古「当流尺八曲目」記す ③
一八六〇	万延元	四世琴古没（一月十五日。生年不詳）
一八六一	文久元	久松風陽「尺八大意」記す
一八六一-二	文久元-二	吉田一調『法器尺八譜』記す（久松風陽序）⑧
一八六二	文久二	久松風陽「尺八自得の句」記す
一八六二	文久二	吉田一調「外曲譜」、「尺八本曲と外曲の弁」記す
一八六二	文久二	茶川徳交「尺八唱哥目録」記す
一八七一	明治四	普化宗廃止「太政官布告第五五八号」（十月二十八日附）
一八七二	明治五	吉田一調より教部省御役所宛「答弁書」

注1、丸囲み数字は、第三章であつかう史料番号の意味。
注2、生年記事欄において、人名の後につけた＊記号は、推定または数え年計算によって導きだされたことを意味する。

図4　琴古流相伝略系譜



（月溪恒子作成）

第三章　琴古流本曲の成立と展開

（史料から音楽の実態をどこまで明らかにすることができるか）

古来、琴古流本曲は三十六曲といわれてきた。この三十六曲とはどんな曲か。いつ、誰によって旋律が整えられ、「流曲」として制定されたのか。久松風陽は、その手記「独問答」（一八二三年）でいう。「△問　曲数三十六曲はいづれの頃定まりたりや、○答　三代目琴古予に語て表裏三十六曲秘曲三曲共初代琴古定めたりといへり、是等は予が預る所にあらざれば知らず」（栗原　一八一八：二一三）と。久松は続けていう。「△　曲に譜といへる物有何れの頃定たりや、○答　二代目琴古門人一閑と譜を定めたりと聞けり、是も予が預る所にあらざれば知らず」（同）。

かりに初世琴古が琴古流本曲三十六曲と秘曲三曲を定めたとして、現在演奏される個々の楽曲の旋律内容を、初世琴古の時代にまでさかのぼることができるのだろうか。今と昔では変わったのか、変わらないのか。また、仮に二世琴古が譜を定めたとしたとして、いつのころから今のような奏法がおこなわれ始め、それをどの程度楽譜に記したのか。

本章のねらいは、可能な限りの楽譜史料と文字史料によって、琴古流本曲の成立期に立ち戻ろうとするものである。さらに、これまで「点」としてしか認識されてこなかった史料を「線」としてとらえ、そこに新たな「点」を加えることにより、その後の展開における明確な流れを跡づけようと試みる。すでに述べてきたように、歴代琴古の手になる楽譜は遺っていない。信頼できる史料の上限は二世琴古の弟子たちと、三世琴古の弟子たちの時代である。

そもそも古典本曲は、作者、成立年代ともに不詳の音楽であり、いつどのようにして曲が形成され、どのように伝承されてきたかを「書かれたもの」から知ることが困難な世界である。なぜなら、古典本曲は基本的に口頭伝承であり、楽譜や文書に「書き記すこと」を第一義としないからである。したがって、古い時代の演奏の実態を知るための、直接的手がかりは極めて少ない。その点で琴古流の伝承形態は、虚無僧尺八としては異例の存在といえる。それは琴古流が、早くから芸能尺八の流派として成立していたことによる。

以下、本章を**第一節　琴古流本曲の成立経緯**、**第二節　古譜でたどる琴古流本曲の展開**に分けて論じる。第一節では琴古流本曲の成立過程を、各種史料における曲目録内容の推移の分析を通して検討し、第二節では琴古流本曲の古譜をもとに、十九世紀前半における演奏実態を検証する。第二節で示される音階、奏法といった音楽の構造に関する考察は、古典本曲全般にかかわる重要な問題として、

次章以降で再度言及される。

第一節　琴古流本曲の成立経緯

(1)　琴古流本曲の史料

現在確認されている琴古流関係の古譜（小菅 一九八八：九九～一〇〇、月溪 一九七七：五三～五四ほか）、および曲目を記載した史料（資料）は三十点を越える。明治期のものは参考程度に最小限しかあげていないが、このレヴェルを網羅するとさらに点数は増える。まずそれらの史料をほぼ年代順に列挙する。各項の頭に付した①などの丸付き数字は本論文で使用する史料番号で、本章における本文、表（表3、表4）、および本節付録の史料解題で使われる。また（仮称）は、題簽などによる原題ではなく、紹介者によって仮に付けられた名称の意味である。

【楽譜史料（本曲譜のみ）】

一、岡秀益譜『尺八通俗集』（一曲）、明和六年（一七六九）刊、国立国会図書館蔵。

二、細川興文（月翁）譜「唱歌」（仮称、月翁史料目録番号七）（三曲）、年代不詳、山田文庫（代表舟田義輔）蔵。

三、⑮池田一枝譜『尺八唱歌譜』（仮称）（三十五曲）、寛政九年（一七九七）筆、佐藤晴美旧蔵。

四、⑯池田一枝譜『尺八琴古流手続　乾』（十八曲）、文政五年（一八二二）筆、神如正蔵（坤は不明）。

五、⑬細川興秀（来鳳）譜か『唱歌帖』（仮称、月翁史料目録番号六）（八曲）、年代不詳、山田文庫（代表舟田義輔）蔵。

六、山田如童琴古譜『尺八唱歌譜』（仮称）（九曲）、文政七年（一八二四）筆、川瀬順輔蔵。（筆者未確認）

七、⑤山田如童琴古譜『尺八唱歌目録』（仮称）（十五曲）、文政九年（一八二六）筆、及川尊雄蔵。

八、⑥岩橋主馬（しゅめ）（如木（にょぼく））譜『尺八伝書』（十二曲）、文政九年（一八二六）筆、東京大学図書館蔵。

九、和月蔵の譜『金活両派尺八唱歌相伝記』（十三曲）、天保八年（一八三七）筆、東京国立博物館蔵。

十、⑦清埜右門（きよのうもん）（淡水）譜『一閑流尺八本曲譜　全』（三十九曲）、弘化四年（一八四七）筆、明治三十年（一八九七）影印本、田辺尚雄・及川尊雄蔵・宮城道雄記念館蔵・神如正蔵（一部欠損）。

十一、⑲二世荒木古童（竹翁）譜「秘曲鹿遠音譜」（一曲）、嘉永六年（一八五三）筆、八雲本陣記念財団蔵。

十二、⑧吉田一調譜『法器尺八譜』（三十九曲）、文久元～二年（一八六一～二）筆、佐藤鈴童蔵。

十三、吉田一調譜『法器尺八譜』（三十四曲）、文久元年（一八六一）筆、門田笛空蔵。（筆者未確認）

十四、吉田一調譜『法器尺八譜』（四十七曲）、文久元年（一八六一）筆、佐藤晴美旧蔵。（筆者未確認）

十五、茶川徳交（如鶯）譜「尺八唱哥目録」（三曲）（『新撰洞簫秘譜完』所載）、文久二年（一八六二）筆、宮城道雄記念館蔵。

十六、著者不明「細川豊前守興文侯作曲　琴古流本曲《鳳将雛》」（一曲）、慶応二年（一八六六）筆、佐藤晴美旧蔵（塚本　一九九三：一六）。

十七、吉田一調譜「直筆譜」（仮称）（曲数不明）、明治八年（一八七五）筆、川瀬順輔蔵。

十八、⑨森本逸調譜『洞簫譜一、二』（十五曲）、明治十二年（一八七九）筆、佐藤鈴童蔵。

十九、二世荒木古童（竹翁）譜『尺八曲譜』（仮称）（曲数不明）、明治二十六年（一八九三）筆、佐藤晴美旧蔵。（筆者未確認）

二十、⑪黒澤琴古譜？（六曲）、年代不詳、松下邦夫蔵。

二十一、著者不詳「虚鐸攘書」（五曲）、年代不詳、八雲本陣記念財団蔵（月溪　一九九二：三九）。

【曲目記載史料・資料】

一、扶桑散人覚心「尺八伝来記」（『洞簫伝来』所載）、享保十七年（一七三二）、東北大学狩野文庫蔵。

二、著者不詳「北越月潟二川問答」（『虚無僧法式』所載）、年代不詳、西尾市立図書館岩瀬文庫蔵。

三、④二世黒澤琴古から細川興文（月翁）への『尺八曲目ケ條之書』（月翁史料目録番号二）、明和九年（一七七二）代筆、山田文庫（代表舟田義輔）蔵。

四、細川興文（月翁）『尺八曲目ケ條之書』写（月翁史料目録番号九）、年代不詳、山田文庫（代表舟田義輔）蔵。

五、⑱山本萬津『（一閑先生）尺八筆記』（曲目はない）、文化十年（一八一三）、国立国会図書館蔵ほか。

六、①②三世琴古（後述）「当流尺八曲目録」、「当流尺八曲目」（『琴古手帳』所載）、年代不詳（文化期ころか）、現物行方不明。

七、③四世琴古「当流尺八曲目」、年代不詳、黒澤家蔵。

八、⑫細川興秀（来鳳）か『唱歌帖』（月翁史料目録番号六）、年代不詳、山田文庫（代表舟田義輔）蔵。

九、三世琴古「不用拵曲附」（『琴古手帳』所載）、年代不詳（文化期ころか）、現物行方不明。

十、池田一枝『琴古流手続　上ノ巻』文政六年（一八二三）、神如正蔵（下ノ巻は不明）。

十一、⑰文宝堂「虚無僧定法」（『兎園小説』所載）、文政八年（一八二五）。

十二、著者不詳「普化の三本の事」（『虚無僧次第』所載）、年代不詳、豊橋市立図書館羽田埜文庫蔵。

十三、著者不明「普化の三本とは」（『普化宗門掟書』所載）、年代不詳、森田洋平蔵。

これらの中から選出した十七種の文献を、曲目比較対照のための基本的な史料グループA（①～⑩）と、それを補遺する史料グループB（⑩～⑰）にわけ、各史料に記載される曲名を、そのままの漢字かまたは仮名文字で表記した曲目一覧表を作成した。本節末にしめす**表3「琴古流本曲曲目一覧」**（A）、（B）である。これは筆者の既発表の表（月溪　一九九六b：八〇～八一）に、④～⑥と⑨、および⑪～⑰の十一史料を追加した大幅増補改訂版である。

本来この表は、A4判を横に四枚、縦に二枚並べたサイズ、つまりA判フルサイズの広さをもつものであるが、冊子の形態上これを八分割している。A、Bのグルーピングも、むしろこの分割の必要性から派生したものである。（A）i～ⅳは横に連続し、（B）i～ⅳの⑪以降はそれぞれ（A）i～ⅳの下に連続するものと理解されたい。また、曲名単位に十七種の文献を比較するときは、Ai→Bi、Aii→Biiのような順でお読みいただきたい。

Bの上三段に①②③が重複掲載されているのは、分割されたBにおける曲目の位置関係を把握しやすくするためであり、全体が一枚の表、すなわち縦十七段、横四十八行の大型表になるときこの上三段は不用となる。史料名を示したA、Bそれぞれiの第一行目で、「目録のみ」あるいは「曲目のみ」とある場合、楽譜はない。楽譜がある場合は、その曲数を括弧内に示した。

最上段に『琴古手帳』を掲げたのは、これが琴古流宗家、黒澤家伝来の史料だからであり、年代的に一番古いというわけではない。しかし他の史料群はグループごとに、ほぼ年代順に並べた。また、各曲名の上に付けられた⑴などの数字は、当該史料内における曲の順位をしめす。トップにある①「当流尺八曲目録」の曲順位を基準とした比較対照表なので、各史料内における曲目順位はこの数字で認識することとなる。なお、表内のブランクは、その史料にその曲がないことを意味する。

この**表3**は単に曲名を列挙したものではなく、曲の制定とその後の推移を考察する過程で生まれたものである。したがって次項以下の具体的な記述は、すべてこの**表3**に沿っている。また、**表3**の出

典となる**史料の解題**は本論文巻末に付録として添付するので、あわせて参照されたい。

（2）　目録にみる曲目内容・曲順・曲名文字の異同

まず、琴古流本曲三十六曲の曲目内容について考察する。現在、琴古流の規範譜のひとつとなっている⑩琴童譜では、掲載曲すべてを独立した一曲と数えると三十九曲（あるいはそれ以上）になる。このため、どう数えて「三十六曲」とするかが、派によってあるいは人によって一定しない。例えば、『山口五郎　琴古流尺八本曲指南』の解説書で平野健次は、①「当流尺八曲目録」にはあって⑩では独立曲あつかいされない移調曲八曲、曙調子（あけぼのちょうし）と雲井調子の《戀慕（れんぼ）》、《虚空（こくう）》、《菅垣（すががき）》、《獅子》を曲数から除くかわりに、《一二三鉢返調（ひふみはちがえしのしらべ）》、《寿調（ことぶきのしらべ）》、《盤渉調（ばんしきちょう）》、《曙調（あけぼのしらべ）》、《芦の調（あしのしらべ）》、《厂音柱の曲（ことじのきょく）》などの「しらべ類」を独立曲として数えた。これに《一閑流虚空替手（いっかんりゅうこくうかえで）》と《曙菅垣（あけぼのすががき）》と《月の曲》とを加えると三十七曲になるが、「《一閑流虚空替手》は独立した本曲ではないとしてこれを省くと（略）結局三十六曲となる」、と説明している（平野　一九九一：一四）。

しかし、二世荒木古童作曲の《月の曲》と出自不明の《曙菅垣》を、「古来三十六曲」の中に入れることには疑問がある。一覧表（表3A-ⅳ）からみて明らかに、この二曲は後世の付加曲だからである。現行はともかくとしてここは素直に、『琴古手帳』の「表十八曲、裏十七曲」という記述（A-ⅳ、B-ⅳ最後の行）に従うべきである。したがって一覧表の曲順番号では、平野が数えた「しらべ類」は曲数に入れていない。この「しらべ類」は現在では独立曲あつかいされているが、流曲制定当初は番外曲であった（後述）。

ところで、①「当流尺八曲目録」の記述は中塚竹禅の筆写版（一九三七年序文）によったが、ここに中塚の筆跡で「琴古手帖ヨリ抜粋整理」と書かれており、確かに『尺八界』に掲載された最初の翻刻版（黒澤　一九二〇：109号一〇～一一）の方が詳しい。細かい点は小菅大徹の解説に付された翻刻版の再掲（小菅　一九九九：一六七～一六八）に譲るとして、重要な異同点をあげる。まず、①の35番《砧巣籠（きぬたすごもり）》（A-ⅳ）は、翻刻版では独立曲としてではなく括弧付きで、《下り葉（さがりは）》の下に「（前吹（まえぶき）、砧巣籠、蘆（あし））」と書かれている。《下り葉》の前吹きが《砧巣籠》とは何のことか解せない。しかもその後に「都合計裏十八曲也」とあるが、《砧巣籠》なしではどう勘定しても十六曲しかない。まったく理解に苦しむところで、おそらく中塚もこれを書き誤りと判断したのであろう。《砧巣籠》を独立させ、その前吹きに「柱曲（じのきょく）」を加えて「都合裏十七曲也」と訂正し

ている。中塚の「抜粋整理」の「整理」はこのことを意味したようだ。

翻刻版の「裏十八曲」が単なる誤植でないことは、続いて「右真手十八曲外十八曲之伝　父琴古以来雖為秘事猶追々可致相伝者也」とあり、「ヒキョクナリ　一、呼返之鹿遠音（よびかえしのしかのとおね）」の後に再び「右真手十八曲之伝、外十八曲之伝」とあることから判断できる。数字からは三十六曲に秘曲一曲を加えて三十七曲となるが、曲名のあげ方からすると三十五曲、実際は《砧巣籠》を数えて三十六曲である。この点を②「当流尺八曲目」で確認すると、②には《砧巣籠》とその前吹きがなく、曲数も「都合三十五曲」と実質上一曲すくない。

表3でこの《砧巣籠》をもつのは、⑧一調譜と⑩琴童譜（A-ⅳ）だけである。表裏が全曲そろった⑦淡水譜（A-ⅳ）と、裏の一部をもつ⑫興秀目録、⑮一枝譜（B-ⅳ）に《砧巣籠》はない。二世琴古直系弟子の池田一枝の場合は、もし《砧巣籠》が伝わっていれば⑯の下巻（所在不明）に書かれていたはずだが、①『琴古手帳』の「裏十七曲」との関係からみて、⑯の「裏十七曲」の中に《砧巣籠》が含まれた可能性はまずない。

ところで吉田一調、二世荒木古童によれば、《砧鶴巣籠（きぬたつるのすごもり）》は三世琴古の作という（中塚　一九三三：三一、荒木Ⅱ　一八九六：五一）。二世琴古の門人筋に《砧巣籠》がないのはそのためだろうか。この問題については次項で考察する。②「当流尺八曲目」に《砧巣籠》がないということは、この目録の著者を二世と判断する材料になる。**三章付録解題**（巻末）の①②で詳述するように、ここには「父琴古」「祖父琴古」という記述の混乱があり（付録解題①②の注参照）、しかも琴古・琴甫（三世琴古）の連署があることで著者の特定を複雑にしている。しかしその記述内容は、二世の弟子の池田一枝が書いた『琴古流手続　上ノ巻』と内容的に同じなので（付録解題⑯および①②の注参照）、②の原著者を二世、これを写して『琴古手帳』とよばれる備忘録に書き留めたのが三世、と推定して差し支えないだろう。三世が《砧巣籠》を書き加えなかったのは、この時点で《砧巣籠》がまだ生まれていなかったか、父および祖父への遠慮からではなかったかと想像する。

さて、③の四世琴古目録ではじめて表十八曲、裏十八曲が定着した。このうち、表十八曲は曲順まで含めて比較的安定して伝わったが（A、Bのⅰ、ⅱ）、裏十八曲はその中に八曲の移調曲を含むこともあって、曲数のそろい方、曲順に大きな異同がある（A、Bのⅲ、ⅳ）。「琴古流本曲三十六曲」という数の意識は、四世琴古の後見人といわれた久松風陽のころのことで、中身が安定していたのは「表十八曲」だけだったといえる。

曲名文字・曲順の正確な伝承は琴古と直弟子関係にあった者にお

いて顕著で、④の細川月翁と⑯の池田一枝の表十八曲目は、四十年の隔たりがありながらも、わずかな異同をのぞき①～③と完全に同じである。それに対して、一枝の譜とあまり隔たらない時期の⑤⑥は、表十八曲さえ揃っていない。とりわけ⑥『尺八伝書』の曲名文字・曲順はまったく独自である。

曲名文字と曲順の乱れは、二世琴古の存命中にすでにおこっていた。⑭「北越月潟二川問答」の例がそのひとつで、これは江戸から遠く離れた越後の明暗寺のこと、といってしまえばそれまでだが、表十八曲がほぼそろっているにもかかわらず文字・曲順は大いに異なる。肥後熊本の支藩、宇土細川家に伝わった⑫の曲名文字も同様で、月翁の孫の代まで伝わるうちに乱れをきたしている（B-i、ii）。

お膝元の江戸でも池田一枝が、二十五年前の譜⑮にはなかった異文字を「何々トモ」として、⑯の表十八曲すべてに記している。たとえば《瀧落（たきおとし）》に《瀑布音（たきおと）トモ》、《秋田菅垣》に《厭足（あきた）トモ》というように（B-i）。この異文字は⑰文宝堂の『兎園小説』ときわめて類似しており、『琴古手帳』の「不用拵曲附」で琴古が使わないように、とした文字ともほとんど同じである。三世琴古がわざわざ拵文字の使用を禁止したということは、それほど拵文字が一般化していた証拠であり、三世の没後十年たって文宝堂が随筆に書くほどに常識化していたといえる。《獅子吼（ししくるい）》《賤子（しず）》などの曲名は、さらに約二十年後の⑦淡水譜（A-i、ii）まで残存する。

このような文字表記の乱れは伝承の過程でとうぜん起こりうることで、現行の⑩の曲名文字が①～③にあまりに近いのは、むしろ不自然さを感じる。いつの時点かで意識的に、黒澤家歴代の目録に戻そうとする意図が働いたのではないかと思うのである。久松風陽の楽譜は残念ながら残っていないので断言できないが、そういう見識を持ち得たのは風陽のほかには考えられない。

結果的に、現在の琴古流本曲の曲名は琴古の時代とほとんど変わらない。ただし、曲順はかなり変動している。

さて、曲目についてのもうひとつの問題は「しらべ類」である。「しらべ」は「調」と書き、竹調（たけしらべ）、調子（ちょうし）ともいう。尺八古典本曲における前吹き曲のことで、流派によりさまざまな「しらべ」が伝承されている。ここで漢字を使わず平仮名で表記するのは、《調》と書く特定の曲名と区別するためである。このような表記の仕方は、《薩慈》、《薩字》、《些志》、《左司》などの漢字をあてて個別の楽曲を示す「さし」類（第六章第一節）においても同様である。

現行の琴古流の「しらべ」には《一二三鉢返調》、《寿調》、《盤渉調》、《曙調》、《芦の調》、《厂音柱の曲》がある。《盤渉調》は《真虚霊》の前吹きとして①②にすでに見られ、《芦の調》、《厂音柱の曲》も前述のとおり、《砧巣籠》の前吹きとして三世琴古以降の曲

目にあった。ところが、現在もっともポピュラーな《一二三鉢返調》と《寿調》は、文政九年（一八二六）の⑤如童琴古譜ではじめてあらわれる（A-ⅲ）。それに先行して、寛政九年（一七九七）の⑮一枝譜の冒頭には、《調》、《回向》、《長調》（B-ⅲ）という短い「しらべ」が記されている。これらは《一二三鉢返調》、《寿調》と関係があるのだろうか。

⑤如童琴古譜との校合から、⑩の琴童譜では《一二三鉢返寿調（ひふみはちがえことぶきのしらべ）》という曲名で一曲になっている曲が（表では分けて記載）、もともと《一二三調（ひふみのしらべ）》、《鉢返調（はちがえしのしらべ）》、《寿調（ことぶきのしらべ）》の三種の「しらべ」であったことがわかる。この《寿調》は同じく⑤に「長調トモ」とあるように、古くは《長調（ながしらべ）》といったようだ。現行⑩と⑤の旋律内容を比較しても、《寿調》は《長調》の発展したかたちといえる。残る《調》と《回向》だが、⑮と⑬興秀譜とは同旋律で、これらを現行の《一二三調》、《鉢返調》と比べると、《長調》と《寿調》の関係ほどではないものの何らかの共通性を認めることができる。特に《調》は、《一二三調》の最後の「結び」部分に似ている。《調》を土台として、《一二三調》が形成された可能性が大きい。

ところで《長調》について、細川月翁はおもしろいことを書いている。それは明和九年（一七七二）に二世琴古が、月翁の側用人あてに書いた④『尺八曲目ケ條之書』を月翁が書写した史料（月翁史料目録番号九）のことだが、そこには十八條の一條ごとに、月翁自筆の解説が書き込まれている。その中の「長しらべをふく事」（『琴古手帳』では「長調子吹事」）の條に、「初代琴古工夫して吹出す也」（小菅　一九九二：七九）と書かれているのである。

この記述に従えば、《長調》は初世琴古作ということになる。『琴古手帳』の曲目録に《長調》の文字はないが、同じく月翁が「何曲を吹くとても前に是を吹て息気竹に和し其上にて曲を吹　為に設曲によりて吹仕廻の跡に入る音に伝あり」（小菅　一九九二：七九）と書いていることを見ると、初世のころすでに、曲の吹き始めに《長調》を吹く習慣があった。

以上のような考察と楽譜による検証によって、現行の《一二三調鉢返寿調》の原型を《調》、《回向》、《長調》に求めることができる。あるいは《調》は、②『琴古手帳』の《本調子調（ほんちょうしらべ）》にまでさかのぼることが可能かもしれない。表3のA-ⅲ、B-ⅲにおいて《一二三調》、《鉢返調》、《寿調》を、それぞれ《調》、《回向》、《長調》の同行に配列したのは、このような考えに基づく結果である。

ただしここで重要なことは、これらの「しらべ」が多くの譜本の冒頭に書かれているにもかかわらず、目録に記載されていないか、表十八曲外として扱われているということである。つまり、番外の曲なのである。A-ⅲ、B-ⅲの最初の五行に曲順番号をつけなかっ

た場合も、当該譜本の最初に位置するものと解されたい。

(3) 作者と制定の時期

前項では、「琴古流本曲三十六曲」の曲目内容の推移と、曲名文字ならびに曲順の異同について、楽譜および目録史料にそって考察した。本項ではまず、本章冒頭で引用した「三代目琴古予に語て表裏三十六曲秘曲三曲共初代琴古定めたりといへり」、という久松風陽の手記を検討することから始める（傍点筆者）。

琴古の目録のなかで秘曲と銘打っているのは、①にある《呼返鹿遠音》秘曲一曲だけである。①の曲数は、秘曲一曲を含めた三十六曲なので、秘曲三曲が他にあるような久松の表現は解せないし、具体的に何の曲かも分からない。つぎに、三世琴古が《砧巣籠》を作ったことは前項で述べたが、これは三世琴古自身が「初代琴古定めたり」といったことと矛盾する。もし《砧巣籠》が初世の制定とすれば、すべての目録や楽譜に掲載されてしかるべきだが、二世琴古門人の系統にこの曲がないのは、少なくとも初世の作ではないことになる。久松が「是等は予が預る所にあらざれば知らず」といっているように、この「独問答」自体が禅問答風で、歴史記述として読むには無理がある。

また《鳳将雛》の作者については、②『琴古手帳』に「師父琴古手附」（本章付録解題①②の注参照）と記していることを根拠に、これまで一般に「初世琴古作」と解説されてきた。しかし、前章二節の「琴古流流名」初出史料として紹介した箇所（図1《鳳将雛》新曲鑑定書）で触れたように、「細川月翁作」と記述した史料がある。それは慶応二年（一八六六）の、「細川豊前守興文侯作曲　琴古流本曲《鳳将雛》」譜（塚本　一九九三［初出一九六三］：一六）というもので、佐藤晴美が旧蔵した史料のひとつである。宇土細川家史料（本論でいう月翁史料）の一部が散逸したものと思われる。

塚本虚堂はこの譜と、現行の⑩琴童譜とを比較して、⑩の「曲の始まりから四行半は初代琴古の増補の手と見られ、それ以後は細川興文侯作曲のものと全く同一」（同［初出一九七五］：三四二）と解説した。筆者が楽譜で確認したところ、読み方で「全く同一」とはいえないまでも、「同一」旋律と認めることができる。曲の始まりから四行半（全体の約三分の一）が⑩に付加されていることも明白だ。しかし、これが「初代琴古の増補の手」かどうかは検証不能で、増補がありうるとすれば、時代的に初世ではなく二世である。月翁自身の記した「十八曲修了日覚書」に、「九月二十三日稽古終此時新曲鳳将雛成」（月翁史料目録番号三、小菅　一九九〇b：七七、七八）と書かれたのは明和壬辰、明和九年（一七七二）のことで、この前年すでに初世

琴古は没している。

この「興文侯作曲譜」をほぼ同時代の⑧一調譜（一八六一～二年）、および少し前の⑦淡水譜（一八四七年）と対照させたところ、同様に「四行半」分多く、⑩ともほとんど同じ旋律である。つまり、冒頭の四行半が付加された拡大ヴァージョン（旋律の異形）と、付加されないヴァージョンの二通りの伝承があったことになる。⑦⑧から現行の⑩へとほとんど変化せずに伝わった事実から、前者が伝承の主流となったことは明らかで、後者は宇土細川家だけの伝承である。この「興文侯作曲譜」以外に、後者のヴァージョンの楽譜は見つかっていない。

孫の細川興秀も、目録⑫に「鳳将雛　是肥後宇土細川興文君吹出也　自作世ニ珍敷　君ニて二寺許極伝也　肥後宇土之家来ニハ外々トは違イてかるく伝申候」（小菅 一九九一：六三）と書いている。宇土細川家では一月寺・鈴法寺二寺から極伝の許しを得たことが、孫の代まで伝わったことがわかる。極伝でありながら宇土藩の藩士には、あまり重大に考えず伝授するようにも奨励していることも興味深い。

《鳳将雛》の作曲者と目される細川興文は、明和九年一月二十五日に「致仕」（官職を辞任）した。ちなみに『寛政重修諸家譜』では安永元年正月となっているが（高柳ほか 一九六四b：三一九）、十一月十六日までは明和九年である。隠居直後の二月十三日から八月八日まで尺八の教授をうけ、八月に、側用人の玉崎恵一右衛門、芦田十左衛門の宛名で黒澤幸八（琴古）から表十八曲の免許状をもらっている（前章二節の注54参照）。その後も熱心に稽古を続け、九月二十三日の稽古終了時には、新曲《鳳将雛》もできあがった。そして十一月に江戸から宇土へ帰り、翌安永二年十月十三日に、「来鳳子」の竹名で一月寺の鉄透祖関から「普化宗門本則」（月翁史料目録番号五、小菅 一九九〇b：八九～九一）を受けている。おそらく前章**図1**の新曲認定書も同時に受けたのであろう。なぜなら、認定書もまったく同じ安永二年十月十三日の日付だからである。

「鳳将雛」の表題で始まるこの一月寺・鈴法寺発行の新曲認定書は黒澤琴古にあてたもので、琴古流の新曲として申し出のあったこの曲を承認し、虚無僧や尺八指南者に伝達するというものである。作者を云々する内容ではないが、この文書が細川月翁の手許にあったということは、間接的に《鳳将雛》の作者と認めたものと解釈できる。宇土細川家六代目藩主という社会的地位にある人物と宗縁を結ぶことは、普化宗寺院にとって何よりも歓迎すべきことであり、黒澤琴古にとっても名誉であった。しかし一方、この曲を一月寺・鈴法寺に届けた（二世）琴古が、『琴古手帳』に「父の琴古が手附して届けておいたところ」と記したのは（実際に書いたのは三世）、流

の権威のためすべてを初世の功績に帰す必要があったからであろう。あるいは塚本がいうように、（二世）琴古によって増補された形を琴古手付けとして「当流尺八曲目」に記述したのかもしれない。

以上のように初世の代に三十六曲の曲目制定が完了していなかったことは、《砧巣籠》、《鳳将雛》のほかにも、《砧巣籠》の前吹きである《蘆の調》の蘆月作、《雁音柱の曲》の久松風陽作などから明らかである。結論的にいえば、《鳳将雛》を流曲として伝授したのが二世の代、《砧巣籠》と前吹きが揃ったのが三世琴古の代といえる。

《鳳将雛》のように、比較的初期の段階で二通りの伝承に分かれたことが判明した例は他にない。楽譜でたどるかぎり琴古流本曲は、少なくとも十九世紀以降、枝分かれも認められず、旋律もほとんど変らずに伝わっている。これは、可変性を特徴とする古典本曲においては、むしろ異例ともいうべき伝承の様相である。

なお、本節考察にとって多大の示唆を与えてくれるはずの池田一枝史料（神如正蔵）各下巻が、所在不明なのはまことに残念である。問題となる《鳳将雛》と、もしあるとすれば《砧巣籠》は下巻に含まれるべきものだからである。《鳳将雛》については、作者を「初世琴古」としているのか、「細川月翁」としているのかが気にかかる（上巻の書き方から類推して、月翁の可能性は低い）。また、《砧巣籠》は『尺八琴古流手続上ノ巻』の最後に、「裏十七曲者下之巻に記」（傍点筆者）と書かれた曲数から考えても、この曲を含む可能性は低いが、「ない」ことが判明すればさらに「三世琴古作」が実証されることになる。

本章付録の史料解題⑯に書いているように、田辺尚雄旧蔵書の調査とあわせ、今後の重要な課題としておく。（ちなみに現在、田辺尚雄旧蔵書は東京の国立劇場に移管準備中で、一九九九年中は調査ができないことを付記する。）

A-i

表3　琴古流本曲曲目一覧（A）

①琴古手帳「当流尺八曲目録」（目録のみ）	三世琴古	(1)霧海篪 鈴慕	(2)虚空	(3)真虚霊 附前吹盤渉調	(4)瀧落	(5)秋田菅垣	(6)轉菅垣	(7)九州鈴慕	(8)志図曲
②琴古手帳「当流尺八曲目」（目録と伝承由来）	三世琴古	(1)霧海篪 鈴慕	(2)虚空	(3)真虚霊 前吹盤渉	(4)瀧落	(5)穐田菅垣	(6)轉菅垣	(7)九州鈴慕	(8)志図曲
③「当流尺八曲目」（目録のみ）	四世琴古	(1)霧海篪 鈴慕	(2)虚空	(3)真虚霊 前吹盤渉	(4)瀧落	(5)秋田菅垣	(6)轉菅垣	(7)九州鈴慕	(8)志図曲
④『尺八曲目ケ條之書』一巻（目録のみ） 明和九年八月 一七七二	細川興文 月翁へ	(1)霧海篪 恋慕	(2)虚空	(3)真虚霊 前吹盤渉	(4)瀧落	(5)秋田菅垣	(6)轉菅垣	(7)九州恋慕	(8)志図曲
⑤『尺八唱歌目録』片面折本二冊（楽譜十五曲） 文政九年 一八二六	山田弁蔵 如童琴古	(4)霧海篪 鈴慕	(5)虚空鈴慕 (6)虚空鈴慕 カンの手 替手トモ	(7)真虚霊 前吹盤渉 (8)真虚霊	(9)瀧落ノ曲	(10)秋田攪	(11)轉攪	(12)休愁鈴慕	(13)志図ノ曲 賤子トモ
⑥『尺八伝書』一冊（楽譜十二曲） 文政九年 一八二六	岩橋主馬 如木	(2)ムカイシ（レイホ）	(1)コクウレ イホ		(4)瀧落(し)	(3)秋田すかき	(8)轉菅垣		(11)シツノ曲
⑦『一閑流尺八本曲譜全』一冊（楽譜三十八曲） 弘化四年 一八四七	清埜右門 淡水	(1)霧海篪 鈴慕	(2)虚空鈴慕 虚空替手	(11)真虚霊 前吹盤渉	(3)滝落ノ曲	(4)秋田攪	(5)轉攪	(6)休愁鈴慕 九州トモ	(7)志図ノ曲 賤子トモ
⑧『法器尺八曲譜』両面折本一冊（楽譜三十九曲） 文久元-二年 一八六一-二	吉田一調	(4)鈴慕霧海篪	(5)虚空 一閑替手	(12)真虚霊 附盤渉	(6)瀧落	(7)穐田菅垣 清攪	(8)轉菅垣	(9)九州鈴慕	(10)志図曲
⑨『洞簫譜一、二』両面折本一冊（楽譜十五曲） 明治一二年 一八七九	森本逸調	(8)霧海篪 鈴慕	(7)虚空 仝替手	(9)前吹盤渉 (10)真虚霊	(2)瀧落	(3)秋田菅垣	(5)砲菅垣	(4)九州鈴慕	(6)志図曲
⑩『琴古流尺八本曲楽譜』乾・坤（楽譜三十九曲） 昭和三-四年 一九二八-九	三浦琴童	(8)霧海篪 鈴慕	(9)虚空鈴慕 一閑流虚空替手	(11)真虚霊 (10)盤渉調	(2)瀧落ノ曲	(3)秋田菅垣	(4)轉菅垣	(5)九州鈴慕	(6)志図ノ曲

（月溪恒子作成）

A-ii

①琴古手帳	②琴古手帳	③四世琴古	④月翁へ	⑤如童琴古	⑥如木	⑦淡水	⑧一調	⑨逸調	⑩琴童	
(9)京鈴慕	(9)京鈴慕	(9)京鈴慕	(9)京恋慕	(14)京鈴慕		(8)京鈴慕 壽経鈴慕トモ	(11)京鈴慕		(7)京鈴慕	
(10)琴三虚霊	(10)琴三虚霊	(10)琴三虚霊	(10)琴三虚霊	(15)琴三嘘霊		(9)勤讃虚霊 琴三トモ	(13)琴三虚霊		(12)琴三虚霊	
(11)吉野鈴慕	(11)吉野鈴慕	(11)吉野鈴慕	(11)吉野恋慕			(10)善哉鈴慕 吉野トモ	×吉野鈴慕 目録のみ		(13)吉野鈴慕	
(12)夕暮	(12)夕暮	(12)夕暮	(12)夕暮		(9)夕暮	(12)夕暮ノ曲	(14)夕暮	(11)夕暮	(14)夕暮ノ曲	
(13)堺獅子	(13)堺獅子	(13)堺獅子	(13)堺獅子		(10)さかひ獅子	(13)獅子吼 栄獅子トモ	(16)栄獅子	(14)栄獅子	(15)栄獅子	
(14)打替虚霊	(14)打替虚霊	(14)打替虚霊	(14)打替虚霊			(14)打替虚霊	×打替虚霊 目録のみ		(16)打替虚霊	
(15)葦草鈴慕	(15)葦草鈴慕	(15)葦草鈴慕	(15)居草恋慕			(15)葦草鈴慕	(17)葦草曲		(17)葦草鈴慕	
(16)伊豆鈴慕	(16)伊豆鈴慕	(16)伊豆鈴慕	(16)伊豆恋慕			(16)意子鈴慕	(15)伊豆鈴慕	(12)伊豆鈴慕	(18)伊豆鈴慕	
(17)戀慕流	(17)戀慕流	(17)戀慕流	(17)戀慕流			(17)戀慕流	×鈴慕流 目録のみ	(15)鈴慕流	(19)鈴慕流	
(18)鶴巣籠	(18)鶴巣籠	(18)鶴巣籠	(18)鶴巣籠			(18)巣鶴鈴慕 鶴巣籠トモ	(18)鶴巣籠		(20)巣鶴鈴慕	
・都計十八曲目古伝来之手続也	・右表十八曲	・都計十八曲之目古伝来之手続也	・都計十八曲目古伝来之手続也			・右表組拾八曲終	・表裏二十七手			
	十八曲前吹として「調」三曲を記す(曲番外、次頁)。			曲番(1)-(3)は次頁の「調」三曲のこと。楽譜は(15)で終わり。	後半にあと四曲あり。次表に記す。	巻頭に、次表に示す「調」三曲(曲番外)を記載。	目録にはないが、冒頭に三種の「調」(1)-(3)の譜あり。	後半にあと二曲あり。	冒頭に「調」四曲あり。次表に記す。	

①琴古手帳						(19)鳳将雛	(20)波間鈴慕	(21)曙戀慕	(22)曙虚空	(23)曙菅垣	(24)曙獅子	(25)雲井戀慕	(26)雲井虚空
②琴古手帳	本調子調			曙調	雲井調	(35)鳳将雛	(33)波間鈴慕	(19)曙鈴慕	(20)同虚空	(21)同菅垣	(22)同獅子	(23)雲井鈴慕	(24)同虚空
③四世琴古						(34)鳳将雛	(33)波間鈴慕	(19)曙鈴慕	(20)同虚空	(21)同菅垣	(22)同獅子	(23)雲井鈴慕	(24)同虚空
④月翁へ													
⑤如童琴古	(1)初手調 一二三ノ調	(2)鉢返調	(3)寿調 長調トモ										
⑥如木													
⑦淡水	一二三ノ調	鉢返ノ調	寿調			(26)鳳将雛	(25)波間鈴慕	(34)曙霧海篪鈴慕	(32)曙虚空	(33)曙轉菅垣	(35)曙栄獅子	(28)雲井霧海篪	(29)雲井虚空
⑧一調	(1)一二三調 目録にない	(2)鉢返調 目録にない	(3)寿調(長調) 目録にない	(19)黄鐘ノ調(曙調)	(25)双調調(雲井調)	(33)鳳将雛	(35)波間	(19)黄鐘鈴慕(曙鈴慕)	(20)黄鐘虚空(曙虚空)	(21)黄鐘菅垣(曙菅垣)	(22)黄鐘獅子(曙獅子)	(23)双調鈴慕(雲井鈴慕)	(24)双調虚空(雲井虚空)
⑨逸調	(1)調												
⑩琴童	(1)一二三	(1)鉢返	(1)寿調	(34)曙調		(29)鳳将雛	(27)波間鈴慕	(30)霧海篪鈴慕 曙調子	(31)虚空鈴慕 曙調子	(32)轉菅垣 曙調子	(33)栄獅子 曙調子	(30)霧海篪鈴慕 雲井調子	(31)虚空鈴慕 雲井調子

A-iv

①琴古手帳	(27)雲井菅垣	(28)雲井獅子	(29)下野虚霊	(30)目黒獅子	(31)吟龍虚空	(32)佐山菅垣	(33)三谷菅垣	(34)下り葉	(35)砧巣籠 前吹蘆調 仝柱曲	(36)呼返鹿遠音			(1)—(3)古傳本手 (4)—(9)行草手 (10)—(18)真手 (19)—裏十七曲 秘曲一曲
②琴古手帳	(25)同菅垣	(26)同獅子	(28)下野虚霊	(29)目黒獅子	(30)吟龍虚空	(31)佐山菅垣	(27)同三谷菅垣	(32)下り葉		(34)呼返鹿遠音			(1)—(2)古傳本手 三曲 (1)—(18)表十八曲 (19)—裏十七曲 都合三十五曲 琴古 琴甫
③四世琴古	(25)同菅垣	(26)同獅子	(28)下埜虚空	(29)目黒獅子	(30)吟龍虚空	(31)佐山菅垣	(27)同三谷菅垣	(32)下り葉	(36)砧鶴巣籠 前吹蘆調 前吹柱曲	(35)呼返鹿遠音			(1)—(3)古傳本手 (4)—(9)行草手 (10)—(18)真手 (1)—(18)表十八曲 (19)—裏十八曲 四代目琴古
④月翁へ													(1)—(3)古傳本手 (4)—(9)行草手 (10)—(18)真手 都合十八曲目古 伝来之手続也。
⑤如童琴古													
⑥如木				(12)目黒獅子			(6)三谷菅垣	(5)下葉(乃曲)		(6)鹿ノ遠音			
⑦淡水	(30)雲井轉菅垣	(31)雲井栄獅子	(20)下野虚霊	(21)目黒獅子	(19)吟龍虚空 鈴慕	(24)佐山夢垣	(23)三谷夢垣	(22)下李葉之出		(27)呼返鹿遠音			(1)—(18)表組拾八曲 (19)—裏組拾七曲
⑧一調	(25)双調菅垣 (雲井菅垣)	(26)双調獅子 (雲井獅子)	(28)下野虚霊	(29)目黒獅子	(30)吟龍虚空	(31)佐山菅垣	(27)三谷菅垣	(32)下り葉	(36)砧鶴巣籠 蘆ノ調 厂音柱ノ調	(34)鹿遠音			表裏二十七手 本曲三十六曲 秘曲三曲 (全三十九曲)
⑨逸調				(13)旋獅子									
⑩琴童	(32)轉菅垣 雲井調子	(33)栄獅子 雲井調子	(22)下野虚霊	(23)目黒獅子	(24)吟龍虚空	(25)佐山菅垣	(21)三谷菅垣	(26)下り葉の曲	(38)砧巣籠 (36)芦の調 (37)厂音柱の調	(28)鹿の遠音	(35)曙菅垣	(39)月の曲 (竹翁作)	現行では移調曲を除き、寿調を独立の一曲と数えて三十六曲とみなす。

B-i

表3　琴古流本曲曲目一覧（B）

①琴古手帳「当流尺八曲目録」（目録のみ）	②琴古手帳「当流尺八曲目」（目録と伝承由来）	③「当流尺八曲目」（目録のみ）	⑪黒澤琴古署名の譜（楽譜七曲）	⑫月翁史料唱歌帖（目録のみ）	⑬月翁史料唱歌帖（楽譜八曲）	⑭北越月潟二川問答（曲目のみ）一七七〇年前後	⑮「尺八唱歌譜」（楽譜三十六曲）寛政九年一七九七	⑯「尺八琴古流手続」乾（楽譜十八曲）文政五年一八二二	⑰尺八曲名『兎園小説』（曲目のみ）文政八年一八二五
三世琴古	三世琴古	四世琴古	黒澤琴古	細川興秀	細川興秀	不明	池田一枝	池田一枝	文宝堂
(1)霧海篪 鈴慕	(1)霧海篪 鈴慕	(1)霧海篪 鈴慕	(2)鈴慕霧海篪	(1)ムカイシ霧海篪 レンホ戀募	(4)ムカイシ レンホ	(1)向路蓮ボ	(1)ムカイシ霧海篪 レンホ戀募	(1)霧海篪 鈴慕	(1)無碍ムカヒジ篪
(2)虚空	(2)虚空	(2)虚空	(1)虚空 イレコ	(2)霊空	(5)コクウ	(13)虚空	(2)虚空鈴慕レンホ	(2)虚空鈴慕	(2)虚空コクウ
(3)真虚霊 附前吹盤渉調	(3)真虚霊 前吹盤渉	(3)真虚霊 前吹盤渉	(7)真虚霊 (6)盤渉	(3)真虚霊 前吹盤渉	(7)シンキョ レイ (6)盤渉前吹	(22)シンノケ ウレイ	(3)真虚霊 盤渉	(3)真虚霊 前吹盤渉	(7)虚霊コク (6)盤渉
(4)瀧落	(4)瀧落	(4)瀧落		(4)瀧落		(11)滝落シ	(4)瀧落タキヲトシ	(4)瀧落 瀑布音	(4)瀧落タキヲトシ 瀑布音
(5)秋田菅垣	(5)稲田菅垣	(5)秋田菅垣		(5)秋田菅垣 厭足トモ		(2)アキタ 菅垣	(5)秋田菅垣	(5)秋田菅垣 厭足	(6)厭足アキタ
(6)轉菅垣	(6)轉菅垣	(6)轉菅垣	(3)轉菅垣	(6)転スカヽ キ		(18)コロ菅垣	(6)轉菅垣	(6)轉菅垣 静攪	(3)静攪スガガキ
(7)九州鈴慕	(7)九州鈴慕	(7)九州鈴慕		(7)休愁レン ホキウシュウ		(12)ケウシウ 蓮ボ	(7)休愁戀慕キウシュウレンホ	(7)九州鈴慕 休愁	(5)休愁キウシウ
(8)志図曲	(8)志図曲	(8)志図曲		(8)志図曲		(16)シヅ	(8)志図曲	(8)志図曲 賤子	(9)賤子シズ

（月溪恒子作成）

B-11

①琴古手帳	(9)京鈴慕	(10)琴三虚霊	(11)吉野鈴慕	(12)夕暮	(13)堺獅子	(14)打替虚霊	(15)葦草鈴慕	(16)伊豆鈴慕	(17)戀慕流	(18)鶴巣籠	・都計十八曲目古伝来之手続也	
②琴古手帳	(9)京鈴慕	(10)琴三虚霊	(11)吉野鈴慕	(12)夕暮	(13)堺獅子	(14)打替虚霊	(15)葦草鈴慕	(16)伊豆鈴慕	(17)戀慕流	(18)鶴巣籠	・右表十八曲	十八曲前吹として「調」三曲を記す(曲番外、次頁)
③四世琴古	(9)京鈴慕	(10)琴三虚霊	(11)吉野鈴慕	(12)夕暮	(13)堺獅子	(14)打替虚霊	(15)葦草鈴慕	(16)伊豆鈴慕	(17)戀慕流	(18)鶴巣籠	・都計十八曲目古伝来之手続也	
⑪黒澤琴古												
⑫興秀目録	(9)京レンホ	(10)琴三キョレイ	(11)吉野(ヨシノ)鈴募	(12)夕募(ユウクレ)	(13)堺獅子	(14)打替キョレイ	(15)居草レンホ	(17)伊豆レンホ	(16)恋募流	(18)鶴巣籠		
⑬興秀楽譜												
⑭北越月潟	(8)京蓮ボ	(6)キリシヤケウレイ?	(3)ヨシヤ蓮ボ	(21)ヨウグレ	(14)堺獅子		(10)イクサ蓮ボ	(23)イツ蓮ボ	(5)蓮ボナガシ	(15)巣籠		
⑮一枝	(9)京鈴慕	(10)琴三虚霊	(11)吉野(ヨシノ)鈴慕	(12)夕暮	(13)堺獅子	(14)打替虚霊	(15)居草鈴慕	(17)伊豆戀慕	(16)鈴慕流	(18)鶴巣籠	・都計十八曲目古伝来之手続也	
⑯一枝	(9)京鈴慕興	(10)琴三虚霊	(11)吉野鈴慕善哉	(12)夕暮	(13)堺獅子榮獅子	(14)打替虚霊	(15)葦草鈴慕座草、居草	(16)伊豆鈴慕意子	(17)鈴慕流	(18)鶴巣籠	・表十八曲	・裏十七ノ名順八下ノ巻ニ記ス
⑰文宝堂	(12)興(キョウ)		(8)善哉(ヨシヤ)	(13)夕暮	(15)獅子(シシ、クルイ)吼	(20)檜骨(ウテアヘ)?	(7)座草(ヨクサ)	(10)意子(イス)	鈴蕾(レイボナガシ)挑	(18)巣籠		

B-iii

①琴古手帳	②琴古手帳	③四世琴古	⑪黒澤琴古	⑫興秀目録	⑬興秀楽譜	⑭北越月潟	⑮一枝	⑯一枝	⑰文宝堂
	本調子調		(5)一二三調		(2)調		i調		
			(4)鉢返調	回向(エコウ)	(1)回向		iii回向		
					(3)長調		ii長調(ナガシラベ)		
	曙調								
	雲井調								
(19)鳳将雛	(35)鳳将雛	(35)鳳将雛		(21)鳳将雛(ホウショウスウ)					
(20)波間鈴慕	(33)波間鈴慕	(33)波間鈴慕		(20)波間レンボ			(20)波間鈴慕		(14)波間
(21)曙戀慕	(19)曙鈴慕	(19)曙鈴慕							
(22)曙虚空	(20)同虚空	(20)同虚空					(21)曙虚空		
(23)曙菅垣	(21)同菅垣	(21)同菅垣							
(24)曙獅子	(22)同獅子	(22)同獅子							
(25)雲井戀慕	(23)雲井鈴慕	(23)雲井鈴慕		・雲井ムカイシ					
(26)雲井虚空	(24)同虚空	(24)同虚空					(22)雲井(曲)虚空		

①琴古手帳	(27)雲井菅垣	(28)雲井獅子	(29)下野虚霊	(30)目黒獅子	(31)吟龍虚空	(32)佐山菅垣	(33)三谷菅垣	(34)下り葉	(35)砧巣籠 前吹蘆調 仝柱曲	(36)呼返鹿遠音			(1)—(3)古傳本手 (4)—(9)行草手 (10)—(18)真手 (19)—裏十七曲 秘曲一曲
②琴古手帳	(25)同菅垣	(26)同獅子	(28)下野虚霊	(29)目黒獅子	(30)吟龍虚空	(31)佐山菅垣	(27)同三谷菅垣	(32)下り葉		(34)呼返鹿遠音			(1)—(2)古傳本手 三曲 (1)—(18)表十八曲 (19)—裏十七曲 都合三十五曲 琴古 琴甫
③四世琴古	(25)同菅垣	(26)同獅子	(28)下埜虚空	(29)目黒獅子	(30)吟龍虚空	(31)佐山菅垣	(27)同三谷菅垣	(32)下り葉	(36)砧鶴巣籠 前吹蘆調 前吹柱曲	(35)呼返鹿遠音			(1)—(3)古傳本手 (4)—(9)行草手 (10)—(18)真手 (1)—(18)表十八曲 (19)—裏十八曲 四代目琴古
⑪黒澤琴古													嘉永四亥年十月十九日写之 吉澤完蔵 別号五竹 （旧蔵者）
⑫興秀目録			•下野キョレイ	•目黒シシ	•吟竜コクウ	•佐山スカヽキ	•三谷スカヽキ	•下波		(19)呼返鹿遠音			以上二十九曲の外に対応不可能な十五ないし十八曲を含む。 •曲順不明
⑬興秀楽譜													この他に「琴六段」（一枝手つけ）一曲を所載
⑭北越月潟				(7)目クロ獅子		(20)サヤマ菅垣							(4)クモイ (17)リンセツ (19)バンシキ タクレ 以上二十三曲
⑮一枝					(28)吟龍コクウ					(19)呼返鹿遠音			他に七曲あり。
⑯一枝													裏十七曲者下之巻二記、六十五翁一枝謹書とあり、最後に一尺八一枝風唱歌上之巻」とある。
⑰文宝堂													(11)雲井 (19)倫絶（リンゼツ） (20)櫓骨（ウチアヘ） を外に含む。

第二節　古譜でたどる琴古流本曲の展開

本節ではまず、尺八における記譜体系と唱歌の意味を論じたのち、譜字および奏法記譜の整理分析を史料に基づいておこなうことにより、十九世紀前半における演奏実態を明らかにする。

(1) 尺八の譜と唱歌

音楽における音の高さや長さ、演奏にかかわる重要な要素などを視覚的な記号でしるす方法が記譜法である。日本音楽では、文字や数字のほか、点や線（直線・曲線）、丸や三角などの図形を使った記譜法がジャンルごと、あるいは楽器ごとに考案され、時代とともに変遷を重ねてきた。声の記譜法とは異なり、日本の楽器の記譜法は基本的に演奏法を示す「奏法譜」で、漢字や漢数字、アラビア数字、片仮名文字を基調とした「譜字譜」（平野　一九八二a：六九〇）が多い。

尺八の譜は片仮名文字を用いた譜字譜で、ひとつの文字がひとつの指遣いをしめす。五つの指孔の開閉の方法を文字であらわす尺八の譜字体系は、大きく「フホウ式」と「ロツレ式」に分かれる。

前者は一六六四年刊の『糸竹初心集』上巻（浅野ほか　一九七九：五～五二）を代表とする一節切の譜字を受け継ぐもので、「フホウエヤ」の五文字を基本譜字とする。尺八では廃宗前の京都明暗寺の尺八芸系である明暗真法流（流派は廃絶）に伝わり、また、幕末の関西宗悦流の流れをくむ大阪の竹保流（一九一七年創流）にも残った。現行では竹保流がゆいいつ、「フホウ式」による独自の記譜法を使っている。

後者は、琴古流に始まる譜字体系で、「ロツレチリ（またはロツレチハ）」の五文字を基本譜字とする。文化・文政年間（一八〇四～一八三〇）に江戸の町医者の神谷潤亭（生没年不詳）は、衰滅状態となっていた一節切を「小竹」と名をかえ、復興に努力した。その神谷と伊能一雲（生没年不詳）との共著である一八一八年刊の『糸竹古今集』（浅野ほか　一九七九：二〇一～三二二）を見ると、前半は「フホウ式」だが、後半で「ロツレ式」記譜法を導入している。当時すでに確立していた琴古流記譜法からの影響と思われるが、ここにはフやエの文字も混在しており、完全にロツレに移行しきれないまま、小竹そのものが流行から取り残されたかたちで絶滅した。

「ロツレ式」は琴古流以後の尺八譜の主流となり、錦風流、西園流、普化宗廃止後に京都の伝統となった明暗対山派、都山流（一八九六年創流）、そして上田流（一九一七年創流）などがこれに基づく記譜法を使っている。ただし、これらの流派では、基本以外の譜字の用法、音の長さに関する表記法、音高変化をあらわす方法などにおい

てそれぞれ異なる体系をもち、決して同一の記譜法というわけではない。流により同じ譜字が異なる意味をもったり、逆に、同じ指遣いを別の譜字で表現することも多く、複雑な枝分かれ状態にある。ここではその詳細に触れる余裕はないので、記譜法の概説については既公刊物（月溪 一九七一：一九～二一、一九七四a、一九八四b・c、月溪ほか 一九八〇）などを参照されたい。

音を「書き記す」行為を西洋近代のクラシック音楽では、作曲者が自己の作品を視覚的記号によって紙の上に定着させ、第三者に伝達するための方法とみなしてきた。演奏者は記された記号である「楽譜」を読み、それを演奏という行為を通して現実の音に変換する。八世紀半ばにすでに楽譜を持った日本では、音楽を弟子に、あるいは次世代に伝えるため、また弟子は、師の教えを備忘録として残すため、譜に書き記した。

この「書き記す」行為と並ぶ重要な伝承手段が、「口で伝える」方法である。前者を「書記性」 literacy、後者を「口頭性」 orality とよぶことは、徳丸吉彦、山口修らの研究（Tokumaru/Yamaguti 1986）によって今日ではもはや音楽学の常識となった。日本音楽の伝承ではとくに後者、別のいい方をすれば「口頭伝承」 oral transmission が重視される。しかし両者は相互に補いあう関係にあり、その関係をさらに補強する手段として「唱歌（しょうが）」がある。

唱歌は「しやうが（しやうか）」、「証歌」、「章歌」、「正歌」、「声歌」とも書き、『源氏物語』では「さうが（そうがと発音）」と書いた。その語は『万葉集』（巻八「佛前（ほとけのみまえ）の唱歌（さうが）一首」）における「歌詞」の意味での用例以来、歴史的にさまざまな意味で使われてきた

吉川英史は唱歌の意味について、(1)明治以降、洋楽の影響を受けて生まれた単純な声楽（学校の音楽教育用）、(2)江戸時代における歌詞のこと、(3)楽器の旋律やリズムを口で唱えること、の三種をあげている（吉川 一九七三：一）。楽器の旋律を唱える意味での唱歌は、平安時代初期に成立した『竹取物語』の「あるいは笛を吹き、あるいは歌をうたひ、あるいは唱歌（しやうが）をし」（阪倉 一九五七：三三）が初出であることも吉川が指摘した。歌詞に関しては、「歌詞そのもの」の他に古くは「歌詞を歌うこと」、「歌を教える人」、「歌の唱者」の意味で使われた用例が指摘されている（平野 一九八二b：一二一六a）。

ところで、尺八における唱歌は譜字をさした。譜字を唱歌という用例は、元和八年（一六二二）の大森宗勳自筆とされる『宗左流尺八手数并唱歌目録』（陽明文庫所蔵）が初出と思われる。その後の『糸竹初心集』（一六六四年）上巻でも、目録にある「一節切指遣（ゆびつかひ）、同證歌（おなじくしやうか）」の内容は、「フホウエヤリヒ上神（しやうかん）イタルチ」の十三の譜字とその指遣い方法の解説である。

しかし、貞享四年（一六八七）初刊とされる著者不明の一節切独習

書『紙鳶』（浅野ほか　一九七九：一七二～一九八）では、「唱哥」は三味線独習書の『大ぬさ』（同：一三三～一五三）と同様に、歌詞の意味で使っている。近世邦楽ではむしろ常識であった歌詞の意味での用例は、『紙鳶』以後の尺八にはない。

このような譜字を唱える唱歌のあり方を、平野健次は「譜字唱歌」（平野　一九八二：一二六b）とよび、現行の三味線や箏のように、奏法を記した数字譜とは別に旋律を擬声音で唱える「擬声唱歌」（三味線ではこれを口三味線という）と区別した。また横道萬里雄は唱歌（ソルミゼーション）を、「単純音唱法」、「読名唱法」、「音色唱法」と三分類したうえで、尺八を音色唱法から派生した（横道の図では点線表示）「準読名唱法（奏法名唱法）」と命名した（横道　一九七八：一〇）。この具体例として横道は、「単純音唱法」に「ラララ唱法」、「読名唱法」に西洋の「ドレミ唱法」や日本の笙の「乞一唱法」、「音色唱法」に「口三味線唱法」、「準読名唱法」に「ロツレ唱法」をあげている。

横道の分類は洋楽をも視野に入れた総括的なものだが、尺八に関していえば、読名唱法の名称を持ちながら音色唱法の位置に配された点で理解しにくい。これを筆者なりに理解するなら、ロツレ唱法は基本的に音名・階名・和音名を唱える読名唱法に準ずるものであると同時に、三味線の「トチチリチン」や箏の「コロリンシャン」などに似た音色唱法の要素を兼ね備えた奏法唱法でもある、ということであろう。

たしかに尺八の譜字には、打ち指といって、決められた孔をポンと打つ奏法にラ、リ、ルの文字が流派をこえて用いられているが、これは三味線のスクイ奏法の語音と類似する。また、これを複雑に連続させた「チリチリ」とか「コロココロ」、「カラカラ」などのトレモロ的な反復音奏法、「ハーラロ」「ホロイ」などの定型句的音型などにおいて、奏法名と音色と譜字の語音とが密接に関係した例がある。しかし、三曲合奏や近代・現代曲などの速いテンポの器楽的な旋律部分で、「ハロツレチツレチチチロロハレツ……」などと唱えるとすれば、これは音色・奏法名唱法よりむしろ、移動ドのドレミ唱法にちかい。なぜなら、ハやロの譜字が相対的な音高をしめすからである。こうして考えると、尺八のロツレ（あるいはフホウ）唱法には、横道が準読名唱法・音色唱法・奏法名唱法の三つの名称で説明しようとしたように、単純に「譜字唱歌」として片づけにくい諸要素のからみがある。

ここで問題となるのは、歴史的な尺八の「唱歌」が現代の「唱譜」と同じように、譜字の口唱、つまり、ロツレ（あるいはフホウ）譜字の唱法を意味したかどうかである。

『糸竹初心集』では十三文字を、「よくそらにておぼえされば吹習ふ事成かたし」（浅野ほか　一九七九：二四）とはいっているが、「証

歌（譜字）を唱えよ」という直接的記述はない。しかし、指の開閉を体で覚えると同時に、「そらにておぼえる」助けとして譜字を唱えて覚えた可能性は十分にあるし、実際に『糸竹初心集』の譜字を口で唱えてみても、さほど不自然さを感じない。現に譜字の口唱が行われているからには、何らかの歌唱行為があったと考えられる。

現行尺八での譜字の口唱、すなわち「唱譜」は、例えば「ッレレレロ」（小文字のッは短音の意味）と書かれた譜字は文字の発音どおり、それぞれの指遣いから発せられる音律にのせてうたう。

千葉潤之助は現行の唱歌について、尺八の唱歌が第一義的に譜字であるために、仮名の表音性が生理的ではない語音の連なりとなることがある（千葉 一九八八：三〇五）と述べている。先述の速いテンポの器楽的な旋律を唱える場合、語音の連なりはたしかによくない。千葉はまた、現行尺八の多くがロツレ式を採用したのは、比較的表音性に優れるからと推論している（千葉 一九八八：三〇六）。

歴史的には、錦風流の譜は琴古流に倣って作られ[55]、西園流の譜も、そこから出た明暗対山派の譜も、その基盤には琴古流のロツレ譜字がある[56]ので、意識的に「ロツレ式を採用した」といえるのは都山流だけである。初世中尾都山が新流派を興すときに、「フゝゝゝ」「ホゝゝゝ」よりも唱えやすい「ロツレ式」を採用したというエピソードを塚本虚堂から聞いたことがあるが、都山流創流当時の関西ではフホウ式が本流だったことを考えると、ロツレの採用は旧来からの脱却の意図のほかに、唱えたときの語感の問題が大きかったといえる。

このように譜字を「唱歌」とよぶ伝統は、一節切譜の『糸竹初心集』から尺八譜へと伝わった。本章一節で紹介した【楽譜史料（本曲のみ）】に、仮称として「唱歌」をつけた表題が多いのは、譜書の冒頭に「唱歌目録」などの名称で、譜字と運指法との関係を説明したものが複数存在することによる。この唱歌はたしかに「譜字」を意味するが、「唱歌目録」とは別に「唱歌本文之カタ書」という表現（⑮）があるのを見ると、譜字を並べた唱歌の本文、すなわち楽譜の意味でもあった。また、池田一枝の『琴古流手続』で「唱歌之秘書を一流工夫せし者也」（神如正 一九九五：五）という記述も、明らかに楽譜をさしている。これは『糸竹初心集』の「一節切証歌」という表現が、そこに記された短い楽曲の「譜」の意味でもあることから連続する。

しかし、最初に述べたように、唱歌には歴史的にさまざまな意味での用例があり、ここでさらに「楽譜」あるいは「譜」の意味で「唱歌」の用語を使うことは、誤解を招きかねない。したがって本論文中では、楽譜の意味で唱歌を使うことは避け、特に必要な場合には「唱歌（譜）」、「唱歌（譜字）」といった使い方にとどめる。ただし、

尺八において、「譜」の意味で「唱歌」が使われていた事実はここに明記すべきであろう。

(2) 指遣い・譜字の比較対照とその考察

琴古流本曲の運指法について記述した最初期のものに、寛政九年（一七九七）の池田一枝著『尺八唱歌譜』（表3⑮）がある。まず先述の「唱歌本文之カタ書」があって、「呂ト・イキヨハク吹事」、「カントハ・イキツヨク吹事」、「〇是ハ・イキヲツグ所之印也」と書かれている。つぎに「唱歌目録」として、「口皆フサク」のような十九譜字の指遣い説明があり、息継ぎ区切りを示す〇●△◪の記号が説明されている。これだけの唱歌の説明の後、曲譜が記されているが、後述する他の多くの古譜がそうであるように、冒頭の唱歌目録にはない譜字や奏法を補足する記号が、実際の曲譜上に見られる。

つぎに古いのが一九一三年の宮地一閑の『（一閑先生）尺八筆記』（⑱の国会本、静嘉堂本を使用）である。これには譜がなく、ゆいいつ尺八の音楽的側面に触れた箇所が、「〇門人舟木李閣尺八ノ調子ニ委シクシテ著ス処ノ書アリ此ニ其大略ヲ記ス初ニ出ス者ハ予カ尺八譜ノ定ナリ」で始まるくだりである。その内容は「尺八譜之定」、「尺八図竹十二律二合方ノ事」、「尺八五音五調子ノ事」、「尺八十二調子ノ事」（国会本に写書の落とし部分があるので要注意。静嘉堂本を参照）となっている。

「尺八譜之定」のはじめに、「ヒハヒ。ハハハト耳に聞ユレハ何ナク私ニ定テ人ニ早ク伝ヘン為ナリ。左ノ手ヲ上ニ持右ノ手ヲ下ニ持五孔ノ内裏ノ孔ヲ壱ト定メ夫ヨリ次第ニ表ノ方下ヘ二三四五ト云」とある。「ヒハヒ。ハハハト耳に聞ユレハ」というのは、尺八の唱歌において、尺八音と語音とを関連づけてとらえていた証拠となる。

ただし、ヒはヒ、ハはハと耳に聞こえるとはいえ、現実にいくとおりもの指遣いのヒとハがあることは**図5「尺八譜之定」**から明らかで、ヒといってもいろいろな高さの音を発し、微妙に異なる音色を出すことになる。したがって、ここでいう耳に聞こえるのは特定の音高ではなく、むしろ譜字の語音の音色に重点を置いた表現と解釈すべきである。

これに続いて、二十六譜字の指遣いが説明されている。その内容を図示したのが**図5**である。この三行目と四行目の下に、「カン四ツ半ノレノル」「カン三ツ半ノヒ」とあるが、これは「尺八図竹十二律二合方ノ事」に記された譜字からの転記で、この二譜字を加えると二十八譜字となり、この時代の唱歌解説ではもっとも情報量が多い。なお、**図5**における指孔の開〇閉●図は筆者により付加されたもので、原本にはない。

この記述から第一に注目すべき点は、指孔の数え方である。現行は管の下、つまり管尻に近い方から一、二と数える。しかし、一枝の『尺八唱歌譜』（一七九七年）でもそうであったように、当時は上から数えた。真ん中の三孔以外はすべて逆転である。明らかにこれは、一番上、つまり歌口に近い裏孔を裏、表孔の上から下へ一、二、三、四と数える一節切の伝統を受け継いでいる。

上から数えるか下から数えるかの是非について久松風陽は、「予は下より一二と覚へたれば下より上るを是なりとす」（栗原 一九一八：二一二）といった（傍点筆者）。しかし、中塚竹禅が昭和十年に「極く最近吉田家から出た一調先生自筆の本曲譜一冊」（現在の所在、譜の内容とも不明）として紹介した吉田一調の記述[57]によれば、三世琴古と風陽が合議のうえ、表孔の下から数えることに改めたという（中塚 一九三五：四〇）。

これについて中塚は、三味線や箏などと同じく低い方を一に取ったのではないかと推測している。風陽は人ごとのようにいっているが、明らかな逆転は風陽門人以降の譜に見られるので[58]、指孔が逆転した起源を風陽に帰すことは妥当であろう。

第二の注目点は、『尺八筆記』に記された指遣いがどのような音高を発したか、ということである。

指遣いと譜字との関係を説明したものは比較的多いが、それらと十二律との関係を示した史料は少ない。『尺八筆記』の「尺八図竹十二律二合方ノ事」にある記事は、一尺八寸管での譜字と音律との関係を、壱越（二音）から上無（変二音）までの十二律音名順に対応させた数少ない史料である。**表4「指遣い・譜字・音律の比較対照表」**ではその『尺八筆記』を上段に、現行を下段に置いて、同じ指遣いにおける音律を対照させた。指遣いを基準とした対照表なので、十二律順には並んでいない。現行と対照させた理由は、『尺八筆記』に不足する音律情報を現行で補うことにより、比較の参考とするためである。

『尺八筆記』には、「尤（竹の）太細によりて少し律合狂へども先如斯此内にメリハリ中音三声吹分て調子あらまし合也」（括弧内筆者補足）とある。顎を手前に引いて音律を下げる「メリ」（動詞形はメル）、顎をやや上に突き出すようにして音律を上げる「ハリ」（カリともいう。動詞形はハル）、そして自然体で吹く「中音」の三種の吹き加減で調節すれば、だいたい調子（音律）が合うというのである。尺八吹奏の際にこのような微調整をおこなうのはむしろ当たり前で、とりわけ当時の尺八製作法である「地無し尺八」（節を抜いたままの自然に近い管内状態の尺八）では、現代の「地塗り尺八」（漆に砥粉と石膏を混ぜて水でといた「地」を塗って管内を滑らかにしあげた尺八）よりも内管の整形がないだけ楽器の個体差が大きく、音高の「狂いの度合い」も大きい

はずである。

『尺八筆記』の記述は箏・三味線との合奏を前提としていない。したがって、吹奏時の微調整の度合いや音律に対する厳密さの感覚は、当時と（合奏を前提とする）現行とではまったく違う。また、楽器自体の構造も異なる。それらのことを考慮に入れてもなお、現行との音律の食い違いは看過できない問題である。

表4に見られる現行との食い違い点は、

『尺八筆記』　／現行

ツ（ホ音）　／ツ（ヘ音）

四斗ノレ（変ト音）　／二斗ノレ（ト音）

カン裏ヒメル（変二音）／甲五ノヒ（二音）

二四ノヒ（ロ音）　／二四ノヒ（変ロ音）

裏斗ハ（変ホ音）　／五ノハ（二音）

の五ヶ所に見られる。食い違いの幅はそれぞれ半音（短二度）で、『尺八筆記』の方が半音低いのがツ、四斗ノレ、カン裏ヒメルの三種、逆に半音高いのが二四ノヒ、裏斗ハの二種である。

これらの相違点をおおまかにまとめると、『尺八筆記』の方が自然発音状態（すなわち中音）に近い音律を指している、といえる。例えば、二四ノヒは、現行では特殊音のひとつだが、山口五郎が「コロヽヽ四五ハ二四五ハ二四ヒ」という旋律の「二四ヒ」を「リのメリまで音高を下げます」（山口 一九九一：三六）と解説しているように、下げてリのメリと同じ音律、すなわち変ロ音を出す。

また、裏斗ハ（変ホ音）に対応する現行五ノハ（二音）は裏孔を十分カザして（動詞形ではカザス、名詞形ではカザシ）大きくメル。かなりむりに下げて音階の中核となる安定音、すなわち核音[59]の…二を出すのであって、これも『尺八筆記』の変ホ音の方が自然発音の音に近い。現行で低く下げるのは、旋律の流れ上、あいまいな音高をできるだけ避け、音階構造を明確にする意志が働いた結果と考えられる。曲の結尾の音型「レロ」で使われる二斗ノレは、逆にややカリ気味に吹いてト音を得るが、これも核音（ト音）を意識した結果、『尺八筆記』より半音高い音律の認識となったものと思われる。

これらの食い違いでもっとも気にかかるのが、ツの音律である。

この考察のために、吉田一調の門人、彭城一調（本名貞徳。竹名貞松子。前名逸調。*一八五八～一九三九。昭和七年〔一九三二〕二代目一調の名を継承する）が、明治十年（一八七七）に一調からもらった「許状」に着目したい。指遣いの情報はないが、「一尺八寸ノ竹　十二律」として、十二種の譜字と十二律音名との対応が記されているのである（中塚 一九三三a：二七）[60]。これと**表4**『尺八筆記』とを対照させると、つぎのような異同点に気づく。

（a）ツに、極メルツ（断金）、中音ツ（平調）、カルツ（勝絶）の三種

がある。『尺八筆記』では断金（変ホ音）は^{裏ヰ}ハとしていて、ツで断金の音律を出すことには触れていない。

（b）^{カン四ヰノ}レ^{ノル}を^{二ヰメル}レと呼んでいる。音律は『尺八筆記』と同じ下無。一調では指孔の数え方が逆転していることに注目。

（c）^{二四ノ}ヒを^{カン二四}リと呼んでいる。音律は『尺八筆記』と同じ盤渉。

（d）^{三ヰノ}ヒを^{三ヰ}ウと呼んでいる。音律は『尺八筆記』と同じ鸞鏡。譜字は現行に同じ。

（e）^{上ノ}ヒを^{カル二三四}ヒと呼んでいる。音律は神仙。ただし『尺八筆記』では、神仙を指遣いの違う^{二三ノ}ヒで示している。

（f）^{カン裏}ヒ^{メル}を^{メリ二三四五}ヒと呼んでいる。音律は『尺八筆記』と同じ上無。指孔数逆転。

以上の異同点のほとんどが譜字の違いで、音律は基本的に『尺八筆記』と同じである。したがって『尺八筆記』の音律のほとんどは、一調の時代まで（少なくとも明治十年まで）広げて考えることができる。この中での最大の注目点は（a）であり、一調が断金にツのメリをあてたことである。

このツは、古典本曲の音階の種類を決定する重要な音で、ツが勝絶（ヘ音）ならば民謡音階、平調（ホ音）ならば律音階、断金（変ホ音）ならば都節音階の小単位（テトラコルド）を形成する[6-1]。現行の琴古流本曲演奏がツのメリによる都節音階であることはいうまでもないが、『尺八筆記』当時に、現在のような完全な都節音階で演奏されたかどうかはさらに検討の余地がある。なぜなら、『尺八筆記』を含めたその時代の唱歌（譜字）目録に、「ツのメリ」の情報がないからである。それは、十九世紀前半の史料五種（⑱『尺八筆記』、⑥如木『尺八伝書』、⑤如童琴古『尺八唱歌目録』、⑦淡水『一閑流尺八本曲譜全』、⑫興秀「唱歌帖」）と、現行とを比較対照した**表5**を見れば明らかである。

現在の「ツ」の指遣いである「●●●●○」は、甲呂（甲はオクターブ上の音域）とも勝絶（ヘ音）と認識されているが、『尺八筆記』ではハラないと勝絶とはならない（**表4**）。ツのハリ（カリ）は現在の琴古流では特に指定された音以外に使われることがなく、何も指示がない場合はツのメリ、すなわち断金（変ホ音）で奏される。一調が「^{極メル}ツ」を断金と明記したことは、『尺八筆記』にある平調のツと勝絶のツ以外に、極めてメッて出す「断金のツ」があったことになる。

では、当時の譜字目録になかったツのメリは、実際の楽譜には記されたのか。また、メリ・カリなどの情報以外に、どのような演奏情報が記譜されたのか。

(3) 古譜に記された奏法

本章でこれまで扱ってきた琴古流本曲の古譜には、演奏情報の記し方の精度にかなりの幅がある。**図6**は琴古流本曲《秋田菅垣》の冒頭旋律を、八種類の楽譜史料を活字翻刻し、年代順に配列して比較したものである。こうして並べてみると、時代が下る方が必ずしも精密になるというわけではないことがわかる。

この中にたった一例ではあるが、ツのメリが記されている⑯。また、現行の琴古流本曲奏法の特徴であるナヤシ（顎を引いて半音低い音から滑らかにもとの音に戻す奏法。フレーズの終止感を強める）も、早くから記述されていたことに気づく。現行のメリ込（オリ）やスリといった、音と音とを連結する時のポルタメント的な奏法、音を下げたり上げたりして余韻を残しながら軽く音を消すケシの奏法は、すべてが完全に対応するわけではないが、それに近い装飾的奏法が十九世紀前半に行われていたこともわかる。

この曲に限らず琴古流本曲の旋律は、譜字の連なりのレヴェルにおいてはほとんど変わっていない。特に曲の冒頭はもっとも異同の少ない箇所で、**図6**に示した八種の楽譜は基本的に同一の旋律を示している。しかし**図6**をよく見ると、ミクロの次元での異同に気づく。その注目すべき箇所を丸印で囲み、aからfの記号を附した。

a. 八種の楽譜のうち六種は、ツにメリカリの指示がない。⑯にのみ、ツにメリの指示がある。

b. レまたはロの連続においてナヤシが記されている。⑥にだけはナヤシの指示がない。相対的に⑥は技法の記譜が少ない。

c. ⑯には、リに中ハル中メルの二通りの指示がある。また⑯にはその他に、ウ（メリ）、レ（ハリ）など細かいメリ、ハリの記述がある。

d. ウの延長または連続において、⑯⑤⑦に「引色」の指示がある。これは現行のスリ（指あるいは顎によって音をスリ上げて次の音に進む奏法）の箇所にあたる。

e. 先述した指孔の数え方の逆転が見える。⑮⑯⑤⑦の「二」は⑧の「四」と同じ指孔である。また、記述はないが、⑩も四孔の押し（閉じた孔を瞬時開ける奏法）である。

f. 現行譜⑩の冒頭にツのカリの指示がある。しかし、年代的に近い⑨や⑧にはカリの記述がないので、カリで奏する方法がいつから行われたか、これらの楽譜だけでは判断できない

この例は、あつかった楽譜史料の膨大な情報から取り出されたほんの一部にすぎない。しかし、池田一枝が⑯で極めて精細に書き記そうとしたことは、この部分だけでも十分に読みとれる（実際はナヤ

シの方法などがもっと細かく書き込まれている）。これほど細かく書き記された尺八の楽譜を筆者は見たことがない。また、⑤と⑦は酷似していて、両者が⑯の記譜に近いことも読みとれる。⑮を含めた四種に共通する特徴は、音をのばす「引」の草書体文字が使われていることである。

『尺八伝書』⑥がかなり特異な楽譜であることも、**図6**、**表5**での比較からわかる。⑥は**表5**に示した二四明リ、呂のリ、甲のリ（ヒのこと）、三四ヒなど、譜字の使い方で他との異同がめだち（ウが唱歌目録から脱落）、**図6**に見るように全体的な譜の記し方が粗雑である。前後の年代の譜からみて、技法がなかったのではなく書き記さなかっただけと思われる。『尺八伝書』は公的に一般が利用できる数少ない楽譜史料で、これを使った研究もいくつかあるが、その場合、よほど注意しないと譜字の意味を誤解する危険性があることを補足しておく。

さて、再びツのメリの問題に戻ろう。

「明和八年（一七七一）八月廿六日より尺八之義琴古申を聞書ス」として細川月翁が記した「尺八の吹き方覚書」（月翁史料目録番号十）には、全般的な奏法として極端なカリ吹きが指示されている。「息之吹込ニ構候形を竹ノ向ニ不出候様ニ持て　唇ノ下此図之通ニして吹込度々ニ口ハ向江ツキ出シ竹ハ前に引ク一拍子ニ息ヲ吹入べき也」として記された図には、唇と歌口の間に「此間スキ候クライニスヘシ」とメモ書きされている（小菅　一九九二：八三）。『琴古手帳』にメルの用語がない（**表6**）こととあわせて、最初期の琴古流奏法ではカリが吹き込みの基本で、メリ吹きはおこなわれなかった可能性が高い。

その後の各書唱歌（譜字）目録にもなかったツのメリは、約半世紀後の、一枝の精密な楽譜⑯（一八二二年）に初めてあらわれた。ツばかりでなく他の譜字にも、ほとんどまんべんなくメリハリ（カリ）情報が入っている。

これに対して、**図6**の一枝⑯以降の史料にツにメリ指示がないのは、メリ吹きがなかったということにはならない。なぜなら、⑤には**図6**以外の楽譜部分でツ引（メリ）の記述があり、⑦や⑧にもメリカリの認識があるからである（**表6**）。

特に⑧の著者吉田一調は先述したように、ツ（極メル）を断金（変ホ）と認識した人である。ただ一調は、ツに限らず楽譜にはほとんどメリカリ情報を記さなかった。ツに対する音律の区別認識があったにもかかわらず、ツの譜字そのものにメリカリ情報を記さなかったのは、当時の演奏慣習として「これこれの音運びではメリ」といった暗黙の了解が成立していたからではないかと推測する。

結論的にいえば、琴古流では特に指示がなくても「ツをメリ吹き」

する伝統が、十九世紀前半には確立していたといえる。ウは鳧鐘（変イ音）の認識があり、しかもこのウを一枝が⑯でウ（メリ）と記しているので、メリで吹いてしっかりしたド♭ラソの都節テトラコルドが奏された。また下のソミレのテトラコルドも、記されていないにもかかわらず、ソ♭ミレに近い旋律、すなわち都節に近いテトラコルドで演奏された可能性が高い。

ただし、同じメリでもツのメリはウのメリよりはるかにメラないと♭ミ（変ホ音）にはならない。特に現在の尺八では、自然に発音するとツは勝絶（ヘ音）なので、顎のメリだけではなく半開指を使って長二度低い断金（変ホ音）を出す。しかし当時は、楽器の構造から考えて[62]、顎でメルだけでやや低めの（断金よりは少し高めの）音を出すことはさほど困難ではなかったはずである。このツのメリをしっかり断金まで下げた音と認識するのは、明治以降と推定する。

55　根笹派錦風流の乳井月影（一八二二～一八九五）の『錦風流尺八本曲之譜』に「明治七年、東京茶川徳交ノ、尺八唱歌目録ニ倣ヒ、本調子及ヒ雲井調子曙調子ヲ著シ」（内山　一九七二：四三）とある。錦風流の記譜法が琴古流譜をもとにしたことは明らかだが、その後の改良で、独自のものとなっている。なお、茶川徳交（如鷺）の「尺八唱哥目録」は宮城道雄記念館蔵の『新撰洞簫秘譜　完』に所載。

56　西園流は旧普大寺（一月寺末）の遺曲を伝承するといわれるが、普大寺の後を受け継いだ堀内是空（一八五八～一九四二）の保存史料が灰塵に帰したため、古いものは残っていない。その堀内是空は明治十年ごろ上京し、二世荒木古童に師事して波響を名のった。三世松風軒波響（堀内是空）の楽譜『普化禅林尺八本曲』（明治三十六年）をその弟子であった鈴木犀十郎が旧蔵したが、これは琴古流本曲譜である。鈴木によると、三世松風軒波響の三世は「一世黒澤琴古、二世荒木古童、三世松風軒波響」の意味ではないかという。堀内が浜松に居住したことから「浜の松風、波の響」に因んだ呼称ともいう（以上、鈴木犀十郎から稲垣衣白宛に出された昭和五十年［一九七五］一月二十二日付けの手紙より）。稲垣衣白の調査にもかかわらず旧普大寺系の楽譜史料は発見されなかった（稲垣　一九七六：二六四）。

一方、無相流宗家を称した棚瀬栗童（一八六七～一九四四）は、始め琴古流を二世古童に学び、後に西園流の二世西園・内田紫山（一八四八～一九二三）に学んだ（塚本　一九九三［初出一九六八］：一四四）。棚瀬が収集し清書した『（普化宗普大寺伝）西園流尺八秘譜』はロツレ譜である。これから見ても、西園流がロツレ譜であったことはまちがいなく、堀内以前にさかのぼることが不可能なかぎり、譜字採用に琴古流の影響があったと考えるのが妥当である。ちなみに明暗対山流は西園流から出ているので、ロツレ譜であるのは当然で、対山流の祖である鈴木孝道（樋口対山、一八五六～一九一四）もまた、二世古童に師事している（次章）。

57　「三代目琴古翁与予師風陽先生自在累年究理発明近世下之表穴定一順之二三四五之数也（竹禅註、三代目琴古翁、予が師風陽先生と累年究理発明ありしより、近世下の表穴を一と定め、之に順じて二三四五の数也）」（中塚　一九三五：四〇）。

58　次の楽譜・譜字解説史料を比較したところ、指孔を現行と同様に下から数える方式は、久松風陽門人以降と認められた。二世琴古門人の細川月翁の孫、細川興秀の史料が上からであることから、中塚がいう琴古流と一

閑流の違い（中塚 一九三五：四〇）というより、二世琴古門人系と三世琴古・久松風陽門人系との違いの問題と思われる。

比較した楽譜・史料	指孔の数え方
⑮一枝譜（一七九七年）	上から
⑱『尺八筆記』（一八一三年）	上から
⑯一枝譜（一八二二年）	上から
⑫細川興秀 如童琴古譜（一八二四年）	上から
⑤如童琴古譜（一八二六年）	上から（中塚報告による）
⑥『尺八伝書』（一八二六年）	上から
⑦『一閑流尺八本曲譜』（一八四七年）	上から
⑲二世荒木古童譜（一八五三年）	下から
⑧一調『法器尺八譜』（一八六一年）	下から
茶川徳交譜（一八六二年）	上から
⑩三浦琴童譜（一九二八～九年）	下から

59 核音 nuclear tone とは旋律の中核になる安定した音のこと。尺八古典本曲においては、一尺八寸（約 54.5cm）の尺八で本調子の場合、筒音（全孔を閉じた音）のレ（ドレミのレ）、その完全四度上のソ、さらに完全四度上のドが基本的核音となる。一オクターヴ上の音域（甲）でも同じ。

60 彭城逸調（二世一調）が吉田一調（一八一二～一八八一）から与えられた「許状」にある「一尺八寸ノ竹 十二律」（中塚 一九三二：二七）を、中塚は「琴古流手法其他」でも紹介し、現行譜字と比較している（中塚 一九三五：四一）。ここではさらに、『尺八筆記』とも対応させてみる。

許状	現行	十二律	『尺八筆記』
中音 ロ	ロ	壱越	中音 ロ
極メル ツ	メリ ツ	断金	八 裏斗
中音 ツ	中メリ ツ	平調	ツ ノル
カル ツ	ツ	勝絶	ツ ハル
二斗メル レ	中メリ レ	下無	四斗ノ レ ノル
中音 レ	レ	双調	レ 中音
メル ウ	ウ	鳧鐘	ウ ノル
中音 チ	チ	黄鐘	チ 中音
三斗 ウ	三 ウ	鸞鏡	三斗ノ ヒ
カン二四 リ	中メリ ヒ	盤渉	二四ノ ヒ
カル二三四 ヒ	ヒ	神仙	二三ノ ヒ
メリ二三四五 ヒ	五メリ ヒ	上無	裏 ヒ メル

61 本論では以降の記述において、小泉文夫のテトラコルド理論（小泉 一九五八ほか）に基づいて音階を説明する。一尺八寸（約 54.5cm）の尺八では、レ（ドレミのレ、以下同じ）、ソ、ドが核音となるが、レとソをテトラコルドの枠として説明するなら、レミソが律音階、レ♭ミソが都節音階、レファソが民謡音階となる。なお、テトラコルドはもともと四つの音の組み合わせを指す古代ギリシャの音楽理論用語であるが、小泉は完全四度の音程の意味で用いている。

62 志村哲の楽器計測結果より、当時の楽器構造である地無し尺八では、ツは自然に発音した場合、乙（呂）音域では勝絶より約35セント、甲音域では約50セント低い数値であることが確認された（志村 一九九一）。これはツのカリを勝絶とした『尺八筆記』、一調の記述を証明するものである。少しメレば平調、ごくメレば断金になることも当時の楽器性能からいえる。

図5　「尺八譜之定」（譜字に対応する演奏情報のまとめ）

『（一閑先生）尺八筆記』山本萬津校訂、文化十年（一八一三）

一二三四五（五孔ノ内裏ノ孔ヲ壱ト定メ夫ヨリ次第二表ノ方下ヘ二三四五ト云）

ロ　皆塞ク　●●●●●

ツ　五ヲ明　●●●●○

レ　四五明。　●●●○○　／　カン四斗ノ　レ　ノル　●●●○●

レヽト重ルハ五ヲ打也　四斗明ルモ　メルレ　ナリ

ウ　三五明　●●○●○　／　カン三斗ノ　ヒ　●●○●●

チ　三四五明　●●○○○

リ　二三五明　●○○●○

表　ハ　五指トモニ皆明　○○○○○

裏斗　ハ　一ヲ明　○●●●●

一四ノ　ハ　一四明。巣篭ノ内雄コロニアル手ナリ　○●●○●

上ノ　ハ　一二四明。但カンニテハ三ノヒト云　○○●○●

三　一二三四　○○○○●⬇○○●○●

明居カンニテ三ヲフサク時ノ手ノ印ナリ

ラ　一二四ヲ　○○●○●

明居テ四ヲ打テノ音ナリ

ルツ。ウ。チ。ノ手ニテ五ヲ打テ。ハルノ音ナリ則　ツノル　ウノル　チノルノ類

裏ノ　ハ　一二明。　○○●●●

但カンニテハ四ノウト云

四　一二四　○○●○●⬇○○●●●

明居テカンニテ四ヲフサグ時ノ手ノ印ナリ

下　ハ　一二五ヲ明。　○○●●○

但シノヲルハ

一二四ノ四ヲフサキ又其四ヲ明タル時ノ印ナリ　○○●○●

二五ノ　ア　一二五明居テ　○○●●○⬇●○●●○

右ノ一ニテフサキ。メル　アメ音ナリ　此音ニカンナシ

上ノ　ヒ　二三四明　●○○○●

コロ、、　○○●◎◎

一二ヲ明居テ四五ノ指ヲドル

コロ　皆フサギ　●●●◎◎

居テ四五ヲドル

裏　ヒ　一二三四明。　○○○○●

但呂ニテハ上ノレト云時アリ　一二三四五明ヲモ同断

カン　コロ　一斗。明居テ四五ノ指ヲトル　○●●◎◎

下ノ　ヒ　五斗明　●●●●○

ヒシグヒ也此音ニ呂ナシ

カン　ヒル　二三明居テメリ四五ノ指ヲトル　●○○◎◎

二三ノ　ヒ　二三明　●○○●●

片　コロ　コロ一ツ。又一ロノハ。リノウト吹トキ　リノ頭　五ノ指ニテ打■アリ是モ片コロナリ

二四ノ　ヒ　二四明　●○●○●

メル斗ノヒナリ

三四ノ　ヒ　三四明　●●○○●

律外ノヒナリ

（注）ここに記された文字情報はすべて『尺八筆記』に基づく。その情報を符号化した五孔の開（○）閉（●）図、および文字囲みは筆者により付されたものである。◎は二孔間の交互打ちを示す。

（月溪恒子作成）

表4　指遣い・譜字・音律の比較対照表

（『尺八筆記』と現行との比較）

指遣い	『尺八筆記』 譜字	『尺八筆記』 音律	現行 譜字	現行 音律
●●●●●	カン中音ロ	壱越（二）	ロ	壱越（・二）（・・二）
●●●●○	カンツノル カンツハル	平調（ホ） 勝絶（へ）	ツ	勝絶（・へ）（・・へ）
●●●○○	カン中音レ	双調（ト）	レ	双調（・ト）（・・ト）
●●●○●	カン四斗ノレノル	下無（変ト）	二斗ノレ	双調（・ト）
●●○●○	ウノル	鳧鐘（変イ）	一三ノウ	鳧鐘（・・変イ）
●●○●●			ウ	鳧鐘（・変イ）
●●○○○	カン中音チ	黄鐘（イ）	チ	黄鐘（・イ）
●●○○●	三四ノヒ		二三ノウ	黄鐘（・イ） 鸞鏡（・・変ロ）
●○●○●	二四ノヒ中音	盤渉（ロ）	二四ノヒ	鸞鏡（・変ロ）（・・変ロ）
●○○●○	リ			
○○●○●	二三ノヒ	神仙（ハ）	リ	神仙（・・ハ）
○○○●●			五ノヒ、明ヒ	壱越（・・二）
○○●○●	上ノハ		二四五ノハ、ハ	神仙（・・ハ） 上無（・・変二）
○○○○○	表ハ		皆明ノハ	壱越（・・二）

指遣い	『尺八筆記』 譜字	『尺八筆記』 音律	現行 譜字	現行 音律
●●○●●	カン三斗ノヒ	鸞鏡（変ロ）	三ノウ	鸞鏡（・・変ロ）
●○○○●	上ノヒ		ヒ	神仙（・・・ハ）
○●●●●	裏斗ハ呂	断金（変ホ）	五ノハ	壱越（・・・二）裏かざしてメル
○○○○●	カン裏ヒメル 裏ヒ	上無（変二）	五ノヒ	壱越（・・・二）
○○●●●	裏ノハ、四・		四五ノハ	壱越（・・二）（・・・二）
○○●○●	三・		二四五ノハ	断金（・・・変ホ）
○○●●○	コロ、、		コロ、、	上無（・・変二）
○○●○●	ラ		ラ	上無（・・変二）
○●●○●	一四ノハ			
○○●●○	下ハ			
●●●●○	下ノヒ			
●○●●○	二五ノア			
●●●◎◎	コロ			
○●●◎◎	カンコロ			
●○○◎◎	カンヒル			

注1、『尺八筆記』（国会本）の音律情報は「尺八図竹十二調子二合方ノ事」より。

注2、現行の典拠となる資料は、『山口五郎　琴古流尺八本曲指南』（吉川：一九九一）。半開などを含む指遣いは省略。

（月溪恒子作成）

表5　指遣い・譜字の比較対照表

（十九世紀前半の史料五種と現行との比較対照一覧）

指遣い	⑱筆記	⑥如木	⑤如童琴 古	⑦淡水	⑫興秀	現行
●●●●●	ロ	ロ	ロ	ロ	ロ	ロ
●●●●○	ツ	ツ	ツ	ツ	ツ	ツ
●●●○○	レ	レ	レ	レ	レ	レ
●●●○●						二斗ノレ
●●○●○	ウ		ウ	ウ	ウ	
●●○○●						ウ呂
●●○○○	チ	チ	チ	チ	チ	チ
●●○●●	三四ノヒ＊		下ノヒ		下ノヒ	二三ノウ
●○●○●	二四ノヒ	二四明リ	二四ノヒ	二四ノヒ	ヒ	二四ノヒ
●○○●○	リ		リ	リ	リ	
●○○○●		リ				
●○●○●	二三ノヒ＊		上ノヒ	上ノヒ	上ノヒ	リ
○○●○●	上ノハ	ハ	ハ	ハ	ハ	二四五ノハ
○○○●○			リ	リ		
○○○●●			表ハ	表ハ	表ハ	皆明ノハ
○○○○●						五ノヒ 明ヒ
○○○●○						
○○○○○						

指遣い	⑱筆記	⑥如木	⑤如童琴 古	⑦淡水	⑫興秀	現行
●●●●●	レ		カン四斗ノ			
●●○●○			四斗ノヒ			
●●○●●	ヒ＊		三ノヒ			
●○○○●	上ノヒ	リ	ヒ	ヒ	ヒ	
○●●●●	裏斗ハ	裏斗ヒ	裏斗ハ	裏斗ハ	裏斗ハ	五ノハ甲
○○○○●	カン裏ヒ	ヒ				五ノヒ
○○●●●	裏ノハ四・		裏ノハ四・	裏ノハ四・		四五ノハ
○○●●○	三・	ハ	ハ、三・	ハ、三・	ハ	二四五ノハ
○○●●○	下ハ	ハ、三四ノヒ	下ノハ	下ノハ	下ハ	
○○●◎◎	コロ、、		コロ、、	コロ、、	コロ、、	コロ、、
○○●○●	ラ	ラ	ラ	ラ	ラ	ラ
○○●●○	二五ノア		ア	ア		
●○○○○				ヒ		
			一三ノウ			一二三四明リ

注1、丸囲み数字は史料番号。⑱一八一三年、⑥一八二六年、⑤一八二六年、⑦一八四七年、⑫年代不詳。現行の典拠は吉川一九九一のほかに、史料⑩（三浦琴童譜）を参照した。

注2、史料⑱と⑫に楽譜はない。他は楽譜情報をも援用した。

注3、史料⑱の＊印つき譜字は、『尺八唱歌目録』（一七九七）と異なる。

注4、⑦に下ノヒがない以外は、⑤と⑦は全くおなじ。⑦『一閑流尺八本曲譜全』の書き落としと思われる。

（月溪恒子作成）

図6　琴古流本曲《秋田菅垣》冒頭旋律にみる奏法記譜の比較

（月溪恒子作成）

⑮一枝譜（一七九七年）

ツ引四ヲス、レ引五ヲ打、●リウ、二ヲス○ハ引ラロ引●ツレ引ロ引、ナヤシ●リウ○呂リウ引、二ヲス、ツ引三ヲス、レ引○

⑯一枝譜（一八二二年）

ツ呂、レ、メル四ヲ、ス ハル引ナヤシ、リ呂中ハルウ メル引引色、○ハ呂引ラロ○カンツレロ引、メルハルハル ナヤシ引、リ呂中メルメルウ○呂リウ、中ハルメル二ヲ、ス、ツ、メル二ヲスハル、レ○

⑤如童譜（一八二六年）

ツ呂、四引、レ三引乙、リウ引引色○呂ハ引ラロカンツレ引ロ引乙、リ引呂ウ○呂リウ引、三ツ引、引レ色○乙＝ナヤシ

⑥如木譜（一八二六年）

ツ呂、レ、○リ呂ウ、○ハラロカンツレロ、リ呂ウ○呂リウ、ツルレ○

⑦淡水譜（一八四七年）

ツ呂、四引、三レ引乙、リウ引引色○ハ引ラロ色○カンツレ引ロ引カン乙、リ引呂ウ○呂リウ引、三ツ引、引レ色○乙＝ナヤシ

⑧一調譜（一八六一年）

ツ呂、レ、○ハラロ●カンツレロ、リ呂ウ○リウ、四ヲス、ツ、レ○（＝ナヤシ）

⑨逸調譜（一八七九年）

ツ乙、レ、○リウ、○ハラロ○ツレロ、リウ○リウ、ツ、レ○（＝ナヤシ）

⑩琴童譜（一九二八年）

呂ツ、カ、レ、○リウ、○ハラロ○ツレロ、○呂リウ○リウ、メツ、レ○（＝ナヤシ）

⑮池田一枝『尺八唱歌譜』、⑯池田一枝『尺八琴古流手続』、⑤山田如童琴古『尺八唱歌目録』、⑥如木『尺八伝書』、⑦淡水『一閑流尺八本曲譜　全』、⑧吉田一調『法器尺八譜』、⑨森本逸調『洞簫譜　一』、⑩三浦琴童『琴古流尺八本曲楽譜　乾』

表6　動詞別にみた尺八演奏用語の記述例の一覧

	指										顎									
	あける	あたる	うつ	おす	おどる	きる	する	ぬく	ふさぐ	かる	つく	なやす	はる	ひく	ふる	める	ゆる	こむ
①『手帳』	開		打				摺		閉		突、突色	委（萎か）		引色			淘	込
⑱『筆記』	明ル		打ツ手・同音ル、ラ、レ	押ス手・同音	踊ル手・同音、ヲドル	切			フサク		ツキ色	頭ナヤシ、息ナヤシ		引色	震リ	メル		振込
⑥『伝書』						切ル						ナヤシ	ハル	引			ユリ吹キ	
⑦『一閑流』	明	当リ、当ル	打、打指	ヲス、押指		切	スリ、スル	ヌク		駆ル、カル		ツキ色トモ、ナヤシトモ	ハル	引色、引テ色		減ル、メル、大メル	淘リ、淘リ込	
⑧『法器尺八』	明	當リ	打	ヲス	ヲドル	切	スル、内ヘスル、外ヘスル	ヌク		カリ、カ、カル、小カル		接色		引		メリ、メ、メル、中メル	ユリ ユリ込	
⑩琴童譜	明、皆明	当リ	打、打ツメル	ヲス、押ス	指を跳らせて	切 外ヘ切ル 内ヘ切ル	内ヘスル、外ヘスル			カ、カル	ツキ＝短いナヤシ	（イキナヤシ）		引	フリ＝短いナヤシ	メ、大メリ	ユリ ユリ込	

（月溪恒子作成）

第三節　考察のまとめ

本章では琴古流本曲を通して、尺八における「書記性」を考察してきた。そのまとめとして、本章の冒頭で示した問題提起にたち帰る。すなわち、（1）現在演奏される琴古流本曲の個々の楽曲の旋律は、いつの時代にさかのぼることができるか。今と昔では変わったのか、変わらないのか。（2）いつのころから今のような奏法がおこなわれ始めたのか。（3）それをどの程度、楽譜に記したのか、の三点である。

（1）についてはすでに数度触れたように、細かい情報を除く譜字レヴェルでの旋律内容は二世琴古の弟子（三世琴古を含む）以降、変わっていない。目立った変化は、曲末尾に「レロ」の音型が加わったこと、曲によっては大きな段落の反復方法や終結部分での旋律構成に異同がみられること、息継ぎを示す場所の違いの三点である。相対的に息継ぎ箇所が増加していることは、全体のテンポの問題に関わる。それはまた、先の二つの変化点とともに、曲の構成法にも関わってくる。

なお、音型「レロ」の追加は、指孔数の数え方が逆転したのとほぼ同じ時期とみられ、久松風陽（風陽自身の楽譜は遺されていない）以降の門人系の譜（図6でいうなら⑧⑨⑩）に見られる。

（2）については、前節の表6を参照されたい。これは尺八の演奏用語を、その奏法動作をおこなう動詞に着目し、大きく指でおこなう動作と顎（頸）を動かしておこなう動作に分け、動詞の五十音順に並べたものである。楽譜の中や、演奏についての注意書き等の文字情報として記述された演奏用語例を抜き出し、それらの用語に使われる動詞（動作・作用の叙述）の意味とその変化を考察するための一覧表で、⑥⑧⑩は楽譜の中の情報、⑦は楽譜と文字情報から拾っている。これを見て明らかなように、琴古流の特徴的な奏法は早くからおこなわれていた。ただしそれが、「今のような奏法」であったかどうかは別の問題である。

①『琴古手帳』や⑱『尺八筆記』（一八一三年）に記された演奏用語のうち、「ふさぐ（閉）」、「つく（突）」、「ふる（震リ）」、「こむ（込）」をのぞくすべての用語は⑦⑧にみることができる。また、⑦⑧より年代の早い⑮⑯⑤（図6にて既に提示）においても、⑮に「色」という文字がみられないことを除けば、すべて記述されている。

ここで注目すべきことは、突色・ツキ色の「つく」や、引色の「ひく」の意味、およびナヤシの動作に変化があったことである。⑦『一閑流尺八本曲譜　全』（一八四七年）では、いわゆるナヤシ記号（乙）を「ツキ色トモ」「ナヤシトモ」というように、同じ奏法の符号として説明している。その約二十年前の⑤如童琴古譜（一八二六年）にすで

に、まったく同様の記述がある。しかし、『尺八筆記』ではナヤシとツキ色は明確に区別されており、しかもナヤシに「頭ナヤシ」と「息ナヤシ」の区別があった。「なやす」と「つく」は、動詞の本来的語意からいえばまったく異なる状態をあらわすものである。その本来の意味が失われたまま、同じ動作の時間的長短の差異として、現行⑩につながっている。

なお、このツキ色の名称は箏曲の左手奏法用語からの転用と思われる。それは細川月翁史料（目録番号六、史料番号⑬）に、池田一枝が手付けした《琴六段》の楽譜が掲載されており、「右は三弦琴胡弓みなみなすり違ひ合工夫　一枝」（小菅　一九九一：四七）と書かれていることによる。この史料から、当時（恐らく一八〇〇年代始めごろ）すでに、三弦、琴（箏）、胡弓までも加えた合奏がおこなわれていたことが知れ、尺八にはなかったツキ色の用語が移入された可能性が推測されるのである。ただし、現実に出る尺八のツキ色の音の動きは箏曲とは逆に、音を低めて戻すもの（フリと同様にナヤシの間隔の短いかたち）である。

「ひく」についても語意の変化がある。「引く（引き）」は本来、声や管楽器で「音を延長すること」であり、尺八では**表6**の⑥⑦⑧のように、譜字のあとに延長の意味で「引」の草書体文字を記した。それに「色」の文字が加わり、⑦のように「引」、「引色」、「引テ色」などの微妙な違いが記述されるようになった。戸谷泥古は「引テ色」を「音を延ばしたあと2～3回ユッて色（あや）をつけること」（戸谷　一九八四：九七）と解説しているが、のばすだけと、のばしたあとに変化をつけることとの違いと理解できる。

現行の「引」ではメリ込と同じように顎を引いて音を下げる。メリ込と違うところは引く前に音を切ることであるが、頭を動かす身体動作において「引」と「メリ込」は同じである。つまり、本来の「延長する」の意味に、「顎を引く（メル）」という動作が加えられているのである。⑦の「引色」、「引テ色」と同じ奏法かどうかはわからないが、音の延長後に音高変化が加わることでは共通している。

これら「つく」、「ひく」、「なやす」の語意変化や奏法動作の変化の経緯を、精密に検証する作業はできていない。これまで示してきた楽譜の情報量は膨大なもので、この情報処理の方法はコンピュータを用いたデータベース化以外にはありえず、その作業によってはじめて、現行奏法へと移行していった歴史的経緯を解明することが可能となろう。

（3）の奏法記述の問題は前項で触れたように、池田一枝の一八二二年の⑯『尺八琴古流手続』にきわめて克明な記譜を見た。これほど詳細な楽譜を記したことは、己が伝承する演奏の手続きをぜひとも書き伝えねばならない事情があったと思われる。

その決意のほどは、翌一八二三年の『琴古流手続』で、一枝が記した次のような意味の内容からうかがえる。

「元祖琴古先生は長崎の果てまでも行って数曲習って帰られ、工夫して尺八本曲表十八曲裏十七曲、都合三十五の曲名文字まで整えられた。他の管楽器と違って尺八には、子孫末世まで残せるような唱歌というものがない。師の宮地一閑先生と相談して、しっかりとした唱歌といえるものを工夫し、二代目名人琴古先生より伝来の手続きを相違なく書き記す」（神如正　一九九五：五～六）。

ここで本章冒頭で引用した久松風陽の手記、一八二三年の「独問答」を思い起こそう。風陽は「曲に譜といへる物有何れの頃定たりや」の問いに二世琴古が門人一閑と譜を定めた、と答えた。また、錦風流の乳井月影（一八二三～一八九五）は、明治十六年（一八八三）に「文政ノ頃一閑先生ノ弟子池田一枝ト云フ人ノ始メシ者」（内山　一九七二：四六）と述べている。さらに中塚竹禅の記事には「安永元年（一七七二）、二代目琴古宮地一閑と音譜協定」（中塚　一九三四a：二六）とある。これらを総合すると「二代目琴古と一閑は門人が甚だ多くなったので此等を統一しておく必要を感じ、池田一枝を交えて音符・曲譜の記譜法・各曲の手続き等を協定した」（値賀　一九九八：一六六）という解説になる。

初世琴古が没した翌年である安永元年の音譜協定とはいかなるものか、その典拠を見つけることができないが、先述の一枝の記述より五十年も前に記譜法が整っていたなら、二世琴古から習った本曲の手続きを記すのに「遠い昔からしかと定まったものがないので、尺八の唱歌というものを一流工夫するものである」（神如正　一九九五：五）などとは書かなかったであろう。一枝の二人の師である二世琴古と宮地一閑の両人の意向が入ったことは当然としても、後世に伝えるべき意図で譜を整えたのは一枝その人ではなかったかと考えるのである。

乳井の説明はちょうど、この一枝の『琴古流手続』と時代的に符合するし、伝存する楽譜からいう限り、まとまった形で後世に伝わったのも一枝の譜が最初といえる。

ただし、琴古流のロツレ譜の原型は、初世琴古の時代にすでにあったと見られる。それは、初世琴古が存命中の明和六年（一七六九）に、岡秀益による『尺八通俗集』（国会図書館蔵）が版行されているからである。岡秀益は一月寺の傘下の尺八指南で、竹名は仕候、当時は浅草御門跡前通りに尺八指南所を構えていた。この『尺八通俗集』は譜字、曲譜とも琴古流本曲とは違う。例えば筒音の譜字にフが使われ、ロは別の指遣いである。また、ハアフといったフホウ譜のような譜字並びもある。

岡秀益は初世琴古より七歳年上で、細川月翁史料の「江戸市中指

南者名簿」（月翁史料目録番号二十）に、「京橋　黒沢金吾」（二世琴古のこと）とともに「下谷　岡秀益」（小菅 一九九五：七〇～七一）とある。おそらく一月寺傘下にもいろいろ吹合がいて、一人一流を競い合ったのであろう。琴古の名は当時そうとう売れており、弟子も多かったはずである。しかし、琴古親子の譜がまったく残っていないのは、流の規範となるような楽譜の確立には至っていなかったからかもしれない。

二世琴古に師事した細川月翁の明和九年（一七七二）ごろの自筆譜（月翁史料番号七）も、琴古流の譜がまだ定着していない時期のものであろうか、古いヤの譜字が使われている。旋律内容もこれまで扱ってきたすべての楽譜と異なる。本章第一節で、初世の代に三十六曲の曲目制定が完了していなかったと述べたが、楽譜の定着もおそらく、二世の代も後期（十八世紀末）になってからのことではないかと推定する。

最後に、第二章で考察した琴古流と一閑流の関係について触れておく。二つの流れの記譜の違いは、「引」の文字の有無によって明確に区別することができる。すなわち、「引」を記すのが一閑、一枝の系統である。しかし、二章・三章を通じて論じてきたように、この「一閑流」と呼ばれる流れの特徴すべてを宮地一閑に帰すべきではない。

二世琴古から伝授された本曲を、精密な楽譜に書き遺そうとした池田一枝が、「音合末代迄乱れ崩れ不申ため、扨又琴古三代続候ての名人、一閑先生も四世名人と呼れ給ひし事共、（略）竹道の誉れの残りしため恩報のために、此唱歌之秘譜を一流工夫せし者也」（神如正 一九九五：五）と書いたのが文政六年（一八二三）。二世没して（推定六十五歳）十二年、三世没して（推定四十五歳）七年目のことである。その翌年に山田弁蔵（如童）が琴古を名のっている。

四世琴古は三世の弟が継いだが、「尺八の技能父祖に及ばざる上に身を持すること厳ならずして一時物議もありしが、久松風陽の援助にて漸く家業を襲ぐことを得たりと云ふ」（栗原 一九一八：一九九）人物であった。一枝が「一閑先生も四世名人と呼れ給ひし事」といったのは、四世琴古が空位か、四世の技量のなさを嘆き、一閑を四世と認めさせたかったかのどちらかである。空位であった可能性が高いと考えるのは、山田弁蔵が琴古を名のったことによる（これが僭称であったか継承であったかの判断は微妙である）。

結論的に言えるのは、琴古流と一閑流の区別意識は、二世琴古から出た宮地一閑、池田一枝の系統に対抗するものとして、三世琴古から出た久松風陽・吉田一調・二世荒木古童の系統において強くあったのではないかということである。もとを糺せば、一閑と琴古の

両者の別れではなく、二世門人と三世門人の別れではなかったか。

「引」を記すか記さないかの記譜法の違いや、指孔を上から数えるか下から数えるかの違いは、「二世琴古―一閑」の流れと「三世琴古―風陽」の流れの違いであって、「一閑にはじまる一閑流」と「初世琴古にはじまる琴古流」の違いとしてとらえるべきではない、というのが史料から読みとった筆者の結論である。

第二部

尺八古典本曲の生成と変化

第一部第三章では、琴古流本曲が初世黒澤琴古によって収集された楽曲を中心に、二世琴古、三世琴古の代でその曲目録の完成をみたこと、琴古流本曲の楽譜が二世琴古と門人の宮地一閑、池田一枝によって定められたこと、とりわけ一枝の文政五年（一八二二）の楽譜（『尺八琴古流手続』⑯）は明らかに後世への規範として記されたものであること、そして十八世紀末ごろから、これらの楽曲（少なくとも表十八曲）が曲目制定順位、旋律内容を大きく変えることなく伝承されてきたことを述べた。

この考察は、どこの誰から伝承した曲を（『琴古手帳』曲目録①②、三章付録解題の注187）、誰がどのように流曲、すなわち琴古流に固有の曲として制定していったか、そしてその流曲をつぎの世代である弟子たちがどう書き伝えようとしたかを検証するものであった。ここまではある程度、現存の文字史料、楽譜史料によって跡づけることが可能である。

しかし、歴代黒澤琴古の手になる楽譜が伝わらないので、彼らがどのような手順で個々の楽曲を成立させたかを知ることはできない。初世琴古（および二世、三世）は伝承した通りの旋律を流曲として規範化したのか、ある程度の改編をおこなったのか。おそらく旋律の確定、譜字の選択にはかなりの試行錯誤、紆余曲折があったと推定される。

その理由の第一は、現行旋律につながる多くの古譜とはまったくことなる琴古流譜（あるいはロツレ系一月寺譜）が、わずかながら伝存するからである（三章三節）。第二に、二世琴古は関西系の伝統であるフホウ譜から、ロツレ譜へ移行させて譜の制定をおこなった人であり、楽譜に定着させる段階で何の改編もなかったとは考えにくい。そして第三に、二世琴古門人の楽譜は現行とほとんどかわらない完成度があり、各曲はかなり長大で複雑な旋律構造をもつ。このような楽曲が、何の創作意識もなしに成立したとは考えにくいからである。

ところで、明暗（みょうあん）三十五世（はじめ三十四世）樋口対山（たいざん）（一八五六～一九一四）は明治十八年（一八八五）ごろ、西園（せいえん）流本曲[63]十一曲をたずさえて生地の名古屋から京都に入り、明治二十三年（一八九〇）に設立された明暗教会の「訳教」として尺八教授をおこないつつ明暗対山派（対山流）[64]本曲三十二曲を確立した。時代の隔たりこそあれ、三十曲をこす自流レパートリーの制定をおこなった人物としては古典本曲史上、黒澤琴古と双璧をなす。

この対山には自筆の楽譜があり、曲制定においてかなり大胆な旋律改編をおこなった軌跡を検証することが可能である。対山譜の検証は、古典本曲の生成およびその仕組みを考えるうえで、考察の指針と多くの示唆をあたえてくれる唯一の手段である。

第二部では、ある楽曲が人から人へと伝わる過程で、ある曲が枝分かれし、別の楽曲と混交し、旋律構造の変化を生み、奏法の変化をおこし、曲名が変わり、その結果、一五〇曲をこす個別の楽曲が生みだされた古典本曲の、その伝承実態を解剖する。具体的内容は以下のとおりである。

一、その無名性ゆえに明らかではなかった楽曲の生成過程を、具体的に検証できる事実（対山譜ほか）に基づき考察する（第四章）。

二、歌詞（詞章）という固定の枠組みを持たず、音句（一息で奏する旋律の最小単位）の「恣意的な連続」として片づけられてきた古典本曲の旋律構成の中に、「見えない法則」を見いだす。そして音句、楽句、段／段落としだいに大きな単位を形成しつつ、最終的に形作られる楽曲の型を提示する（第五章）。

三、複雑な伝承の錯綜関係を、時間的継承および空間的拡散にともなう変化ととらえ、その変化が不可逆なものであることを指摘する。また、曲名の同一性、演奏様式の同一性をこえた、楽曲本来の同一性とは何か、ある楽曲を紛れもなくその曲と識別する要素とは何かを浮き彫りにする（第六章）。

第四章　楽曲の生成（どのようにして曲はできあがるか）

第一節　樋口対山にみる旋律の改編

本節は、作者不詳、成立年代不詳といわれる無名の anonymous 古典本曲において、楽曲がいかに生成されるかという問題を樋口対山という一人の人物から跡づけるものである。以下、**（1）対山派本曲の成立経緯**（対山がおこなったレパートリー制定の経緯）と、**（2）旋律の改編**（制定過程での旋律および曲名の変更）にわけて論じる。

（1）対山派本曲の成立経緯

樋口対山は安政三年（一八五六）、材木商[65]を営む鈴木得道の子として名古屋に生れた。本名を治助、対山を名のる前の名を孝道という。幼少より尺八を好み、名古屋の西園流[66]流祖、兼友西園（かねともせいえん）（本名は弥三左ヱ門、名乗りは盛延（もりのぶ））。一八一八～一八九五）に師事した。西園は浜松の鈴鐸山普大寺の看主、玉堂梅山に尺八を習い、西園流本曲十一曲を伝えるとともに外曲（三曲合奏）でも活躍した人である。

明治十八年（一八八五）ごろ京都に移った対山は、知恩院の管長山下大僧正の庇護を受けて京都の尺八界に身を投じた（紫山居士ほか 一九二七：九〇）。京都の明暗寺は明治四年（一八七一）の普化宗廃止と同時に、寺伝の虚竹禅師像や歴代住職・院代・看主の位牌などを東福寺善慧院[67]住職に依託して廃寺となったが、禁止されていた托鉢が十年後に許可されたのを機に、虚無僧の復活を願う気運が京都を中心に一気に高まっていた。折りしも同年、東福寺に火災がおこり、焼失した伽藍再建のために浄財を集める運動がひろがり、やがてそれは明治二十三年（一八九〇）八月の明暗教会設立へとつながった。この設立には対山も尽力している。

明暗教会設立と同じ日付で、京都大本山東福明暗教会の「大本山秘曲本手」として《嘘鈴（虚鈴）》と《嘘空（虚空）》の木版刷り楽譜二枚が出版されている。これには譜の中身は同じながら、末尾が肩書きなしで「対山」（出井ほか 一九八四b：一〇二、一一一）とだけ記したもののほか、肩書きが「訳教鈴木対山」（彭城 一九三三：二二〜二三、稲垣 一九七六：二六一）となっているものや、「明暗尺八師範長　対山樋口孝道」（同：二六〇、五章図9）、「明暗教会理事長　対山樋口孝道」（稲垣 一九七六：二六二、五章図11）など、何種類かが存在する。明治二十八年に樋口家へ養子に入ったあとも、「明治廿有三年八月」という設立日付のままで、肩書きと名前、および曲譜以外を若干変えて刷り増ししたものと思われる[68]。

明暗教会の初代京都支部長には、廃宗前の京都の尺八系統を継承した勝浦正山（本名繁太郎。一八五六〜一九四二）が就任し、没するまでその任をつとめた。正山は、風雲急をつげる幕末京都明暗寺の役僧であった尾崎真龍（本名宇右衛門。一八二〇〜一八八八）の弟子である。幕末の明暗寺看主には三十二世魯堂元協、ついで三十三世観妙玄堂が就いた。観妙玄堂（一八六六年寂）は尾崎真龍や、関西宗悦流の名で一世を風靡した弟子の近藤宗悦（別号道信。一八二一？〜一八六七）らとともに尊王論を高唱し、志士や公卿の密使として暗躍した。その結果玄堂は斬首の刑に処せられ、真龍は故郷の紀州新宮に幽閉の身となり廃宗を迎えた。この時の看主が三十四世自笑昨非である。

尾崎真龍のもとで本曲全曲、四十五曲[69]の直伝を受けた正山は、明治二十一年ごろ京都にでたが（稲垣ほか 一九七七：一四八）、その時すでに、真龍の伝える明暗本曲とはまったく別系統の樋口対山が勢力を伸ばしつつあった。やがて対山の尺八流儀は正山を凌駕し、京都の新しい尺八系統としての地位を確保していった。これがのちに弟子たちによって明暗対山派あるいは対山流とよばれ、現在、普化正宗総本山明暗寺が正統と認める尺八流儀である。対山は没後、昨非の還俗によって除世となった明暗三十四世（のちに自笑の三十四世を復活させ三十五世に繰り下がる）を追贈された。

いっぽうの正山は晩年に、三ケ月ばかり年上の対山をたてて、「対山師が西園流であろうと琴古流であろうと、仮しんば錦風流であろうと、それは尺八道型ではないか、明暗寺廃止後（略）唯一人として明暗道心の復興に精進し成功した者はなかった。唯々孝道対山師あるのみではなかったか」と述べ、「明暗流の養子」対山を「尺八道心より伺えば何も他人扱いをする必要は無かろう。何ぜならば明暗双打[70]の心境伝承は、流派の如何に由るものではないからである。此の意味に於て対山師は明暗道の中興であり大恩人である」と認めている（同：一四三～一四四）。

しかし正山は、廃宗で還俗した自笑が明暗道心の発揮に努力しなかったことに忸怩たる思いを抱き、己の尺八こそが明暗の真法であるとの信念を密かにもっていた。みずから「真法流家元」[71]を称し、最後の皆伝者となった吉川正光（後名、松浦常次）に、昭和八年、真龍の四十五曲に十八曲を加えた真法流本曲六十三曲[72]を与えている。晩年に教えを受けた初世酒井竹保[73]（本名政美。一八九二～一九八四）や山上月山[74]（本名栄。一九〇八～一九九七）によって一部の曲の演奏伝統の糸がかろうじてつなぎとめられたが、明暗真法流の組織的伝承は正山を最後にたえた。

こうして京都明暗寺の尺八流儀は、正山系から対山系に完全にとってかわられた。対山が京都に出たころは、西園流本曲十一曲と外曲が持ち曲のすべてであったので、正山と競い合うには本曲数が少なすぎた。対山にとって本曲のレパートリーを増やすことは、必須の課題であったといえる。さきの「明治二十三年八月」譜から没する前年の『大正二年八月 一、二』という二冊の折本譜までの間に、対山は三十二曲を収集整理したが、対山の脳裏には琴古流本曲三十六曲があったのであろう。もう少し長生きしていれば、曲数は三十六曲を越えていたかもしれない。

公刊されている対山の直筆譜は、稲垣衣白編『（明暗教会訳教）樋口対山遺譜』に所収の折本五冊（稲垣 一九七六）、池田寿山（本名定雄。一八八八～一九六七）が所持した折本二冊の『明暗流尺八本曲譜本』（出井ほか 一九八四b）、三十七世谷北無竹（本名兼三郎。一八七八～一九五七）が所持した折本四冊の『本曲譜』（原物すべて行方不明）と数葉の一枚譜（稲垣ほか 一九八一）である[75]。

これらの自筆譜本①『適意帖』（外曲十九曲を省く）、②『本曲譜』、③『明暗流尺八本曲譜本』、④『大正二年八月 一』、⑤『大正二年八月 二』に、対山の弟子、明暗三十六世（はじめ三十五世）小林紫山（本名治三郎。一八七七～一九三八）の⑥『洞簫本曲』、および谷北無竹の⑦『尺八本曲譜 全』（稲垣ほか 一九八一：一三六～一七七）の掲載曲目をならべ、これに小林紫山・富森虚山の著書⑧『明暗吹簫法基階』（紫山居士ほか 一九三〇：一一〇～一一二）を加えて一覧したのが**表7「明**

暗対山派本曲曲目一覧」である。なお、対山の曲制定を考察するための資料として、出処とみられる西園流から棚瀬栗堂写譜の⑨『西園流尺八本曲集』と、⑩琴古流系および⑪九州系の曲目を付加した[76]。

曲を収集し整曲した経緯について、対山自身はなにも語っていないが、このこと自体、無名世界の本曲においては異例のことではない。『樋口対山遺譜』の編者、稲垣衣白は「あとがき」で、対山の「整譜・集譜・作譜がどんなふうに進んできたか」を、兼友西園から習った十一曲（**表7**の⑨参照）以外の曲を中心に考察している（稲垣一九七六：二六六～二七一）。

稲垣は可能なかぎり対山自筆譜を集め（集まったのは思いのほかわずかのようであった）、明治二十三年（一八九〇）から書き始まった『同好雅名録』[77]（樋口家蔵）の門人記録を参考に、《一二三調》《鉢返し曲》《九州鈴慕》《吉野曲》（善哉曲のこと）《奥州流し》《門開喜》《深夜ノ曲》《巣鶴》《虚鐸》《鹿乃遠音》《采獅子》の十一曲は明治二十三年ごろまでに、また《吾妻曲》《雲井獅子》は同三十年ごろまでに整曲できていたと判断した[78]。しかし、個々の楽曲を誰から習ったかについては、諸氏の意見を紹介しながらもほとんど推測の域にとどまり、出所不明とした曲もおおい。

ついで神田俊一は「対山派尺八の成立過程」（可遊［神田］　一九八六、一九八七a・b、一九九〇）において、対山の人物交流から曲の伝承過程を浮き彫りにするとともに、彼がおこなった改変の実態を解明しようとした。対山が明治二十七年に上京して二世荒木古童に入門し、同時に琴古流の滝川中和（ちゅうか）にも師事したこと、同二十八年の九州旅行で一朝軒の磯一蝶と曲交換をおこなったこと（塚本　一九九三［初出一九七五］：四五〇）などを軸に、曲の出処を推定している。さらに神田はこの中で、《門開喜》《吉野曲》《深夜ノ曲》の三曲が中和からの伝曲で、《吉野曲》が中和の《三谷流》から、また《深夜ノ曲》が《三夜菅垣》からの改名だということを指摘している（可遊［神田］一九八七a：二二～二三）。筆者もこれに従い、**表7**の⑪にこの内容を加えた。

対山の伝授曲の順位を示唆するものとして、谷北無竹の奥伝、別伝免許状[79]と無竹自身の譜②への書き込み[80]、および、池田寿山への初伝、中伝、奥伝免許状[81]がある。これらより、明治四十三年から亡くなる前年の大正二年春までに対山が与えていた曲目の順位（初伝、中伝、奥伝、別伝）を理解することができる。

明治四十一年（一九〇八）に入門した谷北無竹は、同四十三年十一月十六日に初伝（**表7**②の⑿～⒂）を終了して中伝⑸に入っている。中伝の曲目内容は無竹所持譜からは判明しないが、年代的にほぼ同時期の、池田寿山への中伝免許状（明治四十四年春）の《戀慕流》《深

夜曲》《巣鶴》《雲井獅子》と同一ではなかったかと考える。

奥伝許状は両者のものが残っていて、無竹が明治四十五年春、寿山が同年夏である。両者の免許状の曲名は同一である。ただ、無竹所持譜②の曲順位は、寿山所持譜③や対山所持譜④とことなり、中伝《戀慕流》と《深夜曲》が「平物」と呼ばれる③④の(1)〜(8)に割り込むかたちで一冊目に入っている。折本に書かれていたのは21曲目《栄獅子》までで、奥伝の「三虚霊」は別々の形態になっており（**表7**末尾の説明参照）、教習順位と対山がめざした曲目順位との関係を明確に把握するのが困難である。

それに比べて明治四十三年入門の池田寿山所持譜③は、対山が没する前年に記した④⑤にかなり近い。相違点は、④において対山が「平物」に(9)《打波の曲》を加え、中伝の前に(14)《薩慈（肥後左司）》を入れ（つまり初伝は(10)〜(14)、奥伝の前に(19)《陸奥鈴慕》を加えた（つまり中伝は(15)〜(19)）こと、さらに、別伝に《阿字（薩慈）》《曙調》を追加したことである。

これらの変更は、曲の難易度によって伝授の順序を入れ替えようと工夫した結果とみられる。なぜなら、対山の存命中に書かれたか（**表7**注記参照）、または対山が没した直後に清書された（稲垣 一九七六：二六六）と思われる小林紫山の⑥では、21曲目《鹿遠音》以降の曲順が、ほぼ対山による曲の収集順序と一致するからである。

以上のことから、対山が曲を増やしていった過程は紫山譜⑥を基準に、弟子への伝授順位は寿山所持譜③を基準にとらえるのが妥当といえる。

しかし、この④⑤『大正二年八月 一、二』で対山の曲順が完全に固まったのではなく、順位決定の完成途上であったことが、**表7**には掲載しなかった『樋口対山遺譜』所収の二冊の折本、『本曲譜』『本手初伝曲』（稲垣 一九七六：二二〇〜二五六）から分かる。対山は『本手初伝曲』において、④では「初伝」の位置にあった(13)《吾妻曲》と(14)《薩慈（肥後左司）》を取り、(19)《陸奥鈴慕》を入れている。おそらく、つづく「中伝曲」、「別伝曲」の内容やその曲目順位も修正される予定であったろう。

以上をまとめると、対山の曲収集はほぼ明治三十五年ごろには終わっていた[82]と考えられるが、それを改編し伝授するにはまだ時間がかかった。大正二年春の無竹への「別伝」免許状発行の時点で、**表7**（iii）の五曲が弟子に伝授するほど整っていなかったことは明白で、対山の曲目制定は未完のまま終わったといえる。

なお、対山が収集した曲で、**表7**の⑨⑩⑪のいずれにも記載がない曲については、その出処の決め手となる資料が乏しいことを意味する[83]。

(2) 対山の旋律改編

稲垣衣白（本名束。一九一五～一九九五）は『樋口対山遺譜』の「あとがき」で、五冊の譜本から読みとれる注目点を解説している。その中から、整譜と旋律の改編について言及した要点をあげる（稲垣 一九七六：二六〇～二六一）。

(a)《虚空》はあとになって二曲に分け、《虚空下巻》に最初の譜の七行を加えて（紙を貼り加えて）整譜した。

(b)《虚鐸》の最後に、最後の一句を反復する記号を「止」の上の余白に加筆した。

(c)「三虚鈴」（ママ）と《虚鐸》は字体の丸みから、かなりあとに書き移したようす。

(d)《吾妻曲》以後は整曲がおくれたようで、『適意帖』では《吾妻曲》は余白に紙を貼って二度書いている。

(e)『適意帖』の《鳳叫虚空》と《龍吟虚空》は他と書体が少しちがう。ある程度の整譜期間があったのではないか。

(f)『大正二年八月譜 一』の曲名見出しで《筑紫鈴慕》を消して《肥後左志》とした曲は、譜では（筆者補足：曲名に紙を貼って）《薩慈 肥後左司》としている。『大正二年八月譜 二』では、これを《筑紫鈴慕》の名で記載しており、結局は《筑紫鈴慕》とする意志であったようだ。

以上の中でも興味深いのは、楽曲がかなりの年月をかけて順次整っていったようすと、曲の分割による整譜の過程や、曲名が決定されるまでの紆余曲折についての指摘である。

稲垣はまた、西園流からきた十一曲のうち、「ほとんど手を加えていないもの」は《調子》《戀慕流》《秋田菅掻》、「少し整譜されたものは」《志図曲》《瀧落曲》《三谷》《轉菅掻》《霧海笈》《虚空》前半、「沢山改譜してあるものは」《鶴の巣籠》《虚空》の後半（のちの《虎嘯虚空》）《虚鈴》、と述べている（稲垣 一九七六：二六七）。これに琴古流からの移入曲の情報を追加すると、中和からと判明している《善哉曲》《門開曲》《深夜曲》の三曲にはほとんど手を加えていないが、《虚鐸》《鹿の遠音》《龍吟虚空》は大幅な省略がなされている（可遊［神田］ 一九八七a：二三～二四）。

全体的にみて、ほとんど旋律の改編なしに収まった曲はごくわずかで、何らかの手が加えられているとみてよかろう。以上のように、対山によるレパートリー整備の軌跡は**(1)曲の改名**：《善哉》《深夜》《虚鐸》《筑紫鈴慕》《阿字》、**(2)曲の分割**：《虚空》、**(3)序奏部分の付加による楽曲構成の整理**：《鹿の遠音》《虚空》後半、**(4)音型反復の加減による楽曲構成の整理**：《虚鈴》《鹿の遠音》、**(5)旋律型の大幅な省略による楽曲構成の整理**：《虚鐸》《龍吟虚空》などに要

約される。これら曲名や楽曲構成の問題は、楽譜の検討によってさらなる詳細な分類が可能である。また、対山による譜字の整備についても同様である。

しかし、奏法については実証が難しい。装飾性を徹底的に排した直線的な対山派の奏法が、西園流に由来するものか、当時の京都の演奏伝統からの影響によるものか、対山によってまったく独自に生みだされたものかについての明言材料をもちえない。ただ、曲線的な琴古流の奏法を取り入れなかったことだけは明らかで、九州系や奥州系の曲（《陸奥鈴慕》や《打波曲》）もほとんどその曲のオリジナルの地方様式は払拭され、対山様式に統一されている。この点でも対山派本曲は、琴古流本曲のありように似ている。

---

63 西園流本曲は遠州浜松の普大寺伝というのが通説（安福 一九二六（56号）：三一ほか）だが、富森虚山は普済寺としている（紫山居士ほか 一九三〇：八九）。鈴法山普済寺は伊勢国白子にあった虚竹派（山城国明暗寺の派）の虚無僧寺である。普済寺と名古屋との関係については、寛政九年（一七九七）に「金鯱城南　大橋思道軒」が清書した『洞簫伝来　同譜』（東北大学狩野文庫蔵）から、「勢州河曲郡岸岡郷打越鈴法山普済寺門弟」である思道軒蘇龍が「尾州名府城南」にいたことが分かっている。思道軒書の「諸国普化宗寺院」を写したものが『虚無僧雑記　完』（静嘉堂文庫蔵）にあり、ここでは「勢州河曲郡岸岡郷打越　鈴法山普済寺　指南所　尾陽金城下思道軒蘇龍」となっている。普済寺の尺八が名古屋で指南されたことを示すものであり、兼友西園が普済寺の曲を伝承した可能性も否定できない。ただし、普済寺はフホウ譜なので、そのまま西園流に伝承されたとは考えにくい。

64 大正三年の普化塚重修碑には「明暗対山派」とあり（中塚 一九三七b：七五）、塚本虚堂の「明暗尺八家略系」（塚本 一九三七b：一〇六）にも「明暗対山派」とある。また、大正四年（一九一五）の明暗教会別則で、「第二條　本会ノ尺八流名ヲ左ノ通総称ス　明暗流」、「第三條　本会ニハ別に明暗流ノ本部ヲ置ク」（稲垣ほか 一九八一：一三五）とし、明暗流本部の名で「明暗流譜解」（指遣い解説）が発行され、翌五年には「尺八本手献曲」（現在の「尺八本曲全国献奏大会」に匹敵）が開催されている（同：一三二～一三三）。明暗流の名はその後、第三者によって多義的な概念として使われた（富森 一九二三：三六）。筆者はこれまで、勝浦正山の明暗真法流と並列する意味で、対山の弟子の明暗三十七世谷北無竹（一八七八～一九五七）の称した「明暗対山流」の名称をつかってきた（『日本音楽大事典』の多数の人名・曲名項目ほか）が、本稿ではより一般的に使用されている「対山派」の名称で統一する。

65 材木商は富森虚山による（紫山居士ほか 一九三〇：八八）。安福呉山によれば味噌醤油商（安福 一九二七：三八）。

66 西園流の名称は、兼友西園の名乗りである盛延（もりのぶ）を音読したセイエンからきたといわれる（塚本 一九九三［初出一九七三］：二八五）。また、「清園」の字をあてた例（八雲本陣記念財団蔵の樋口対山外曲譜『対山遺芳』財団目録番号602）もある。なお、西園流の流名を使い始めたのは一九一五、六年のことらしく（安福 一九二六（57号）：三四）、西園流本曲の出処についても不明な点が多い（第三章第二節の注56参照）。

67 現在は善慧院が明暗寺となって旧明暗寺の伝統を継承している。

68　筆者の知る限りの版を比較すると、指遣い、音律、末尾の文章に以下の異同がみられた。その異同点のみを記し、詳細は五章で触れる。

「嘘鈴曲譜」

対山名：●○○●●八　神仙、

真ノ秘曲ニシテ他流他門エ伝授ヲ不許。

訳教鈴木対山名：●○○○○八　神仙、末尾の文章同じ。

明暗教会師範長樋口対山名：●○○●●八　盤渉、

普化禅師投機ノ曲ナレバ謹デ吹奏スベシ。

「嘘空曲譜」

対山名：●○○●●八　神仙。

訳教鈴木対山名：●○○○○八　神仙。

明暗教会理事長樋口対山名：●○○●●八　盤渉。

69　「真法流譜（一）」（稲垣ほか　一九七七：二八～九〇）の曲数による。

70　「明暗双打」とは、明暗寺の名称由来でもある「四打の偈」のこと。普化宗の祖と仰がれる中国唐代の普化禅師が、町中で鈴（普化宗の伝承では鈴の大型の鐸）をふって説経をするときに唱えた「四打の偈」とは、「明頭来明頭打　暗頭来暗頭打　四方八面来旋風打　虚空来連架打」（あからさまに来るならば、あからさまに打とう　ひそかに来るならば、ひそかに打とう　四方八面から来るときは、旋風のように打とう　虚空から来るときは、連架で打とう）である。これは普化宗と尺八の起源・伝来を記した『虚鐸伝記国字解』（木幡　一九八一：一三、六九）の一文で、原文は、『大正新脩大蔵経』（第四七巻諸宗部四）の「鎮州臨済慧照禅師語録」にある（高楠　一九二八：五〇三）。

71　吉川正光への免許状（昭和八年六月十八日付け）に、「真法流家元　碧松軒　勝浦正山　日本洞簫総本山」とある（山上　一九八二：扉写真）。なお、「明暗真法」の名称については、尾崎真龍の師で文政年間（一八一八～一八三〇）に明暗寺役僧をつとめたという紀州藩士の渡辺鶴山が、故郷の新宮に隠棲し、「当時の尺八界が俗曲に傾き尺八が町奴の玩弄物化しつゝあることを遺憾とし法器としての尺八と本曲の宣揚を念とし『明暗真法道場』の看板を揚げ」（同：扉写真）たのが始まりという。しかし、この看板の書は正山門人、源雲界によるとの編者山上月山の書き込みがあるように、真偽のほどは疑わしい。

72　「真法流譜（二）」（稲垣ほか　一九七七：九一～一三五）では六十二曲。吉川に与えた譜は《御詠歌》一曲が多い。山上月山によれば、加わった十八曲のうち、「行三虚霊」は勝浦正山作という。

73　昭和六年（一九三一）に「真三虚霊譜」をもらっている。父酒井竹保から伝承した現・竹保流宗家の酒井松道がこれを伝える。

74　昭和六年から十五年に正山の教えを受ける。「真三虚霊譜」は同八年に伝授されている。山上月山から正山遺曲を伝授された長崎の佐藤鈴童と博多一朝軒の磯玄定がこれを伝える。

75　その他、宮川如山が所持した譜（七尾如瑞蔵）、中塚竹禅が曲名を紹介した（中塚　一九三七a：五九～六〇）木下吟鈴の旧蔵譜（原本焼失）、上野学園日本音楽資料室蔵の直筆譜などがある。

76　参考として、現行の曲順位を記す（明暗導主会　一九七二：一八）。

「明暗寺所伝曲」（明暗尺八伝授順位〝規〟より）

入門　平許　一二三調。九州鈴慕。鉢返曲。志図曲。滝落曲。善哉曲。三谷曲。奥州流。

初伝　秋田曲。転菅掻。門開曲。吾妻曲。

中伝　恋慕曲。古伝巣鶴。深夜曲。雲井曲。

奥伝　鹿遠音。鶴巣籠。栄獅子。

別伝　陸奥鈴慕。虎嘯虚空。打鼓曲。鳳鐸。筑紫鈴慕。阿字曲。鳳叫虚空。曙調。龍吟虚空。大和調子。

皆伝　三虚霊　附　本手調子

嘘鈴。虚空。霧海籠。

筆者注：《虚空》後半および《虚鐸》の、《虎嘯虚空》、《鳳鐸》への改名は小林紫山（稲垣ほか 一九八一：六二～六三）。

77 対山の『同好雅名録』には、尺八人四七二名、楽人二二〇数名が記載されており、小林紫山は皆伝者の二番目、入門一〇七人目（稲垣ほか 一九八一：九三）である。明治二十六年に入門し、同三十五年に別伝を終了している（稲垣 一九七六：二六三）。宮川如山（本名辰蔵。一八六八～一九四六）の入門は明治三十年ごろ。皆伝者の四番目で入門二六八人目。谷北無竹は明治四十一年入門、別伝終了が大正二年春。皆伝者の十七番目で入門三八四人目。池田寿山は明治四十三年の入門、初伝と中伝を四十四年に、奥伝を明治四十五年に受けているが皆伝者の印はない。入門四〇七人目である。

78 琴古流系である《一二三調》《鉢返し曲》《吉野曲》《門開喜》《深夜ノ曲》《虚鐸》《鹿乃遠音》《栄獅子》を明治二十三年ごろまでとする根拠は不明。なぜなら、琴古流への入門は明治二十七年であるから。また、後述するように、明治三十年ごろに整曲できていたとみることには問題がある。

79 谷北無竹の奥伝は明治四十五年（一九一二）で曲目は《調子》《虚鈴》《虚空》《虚鐸》《霧海籠》。別伝は大正二年（一九一三）春で《鹿の遠音》《鶴の巣籠》《栄獅子》《鳳叫》《龍吟》。

80 明治四十三年十一月十六日に**表7**の②、⑿《秋田菅掻》から⒂《吾妻曲》までの初伝を終了し（稲垣ほか 一九八一：二六）、⑸《戀慕流》からの中伝に入っている（同：一二）。中伝の内容は池田寿山の免許状から《戀慕流》《深夜曲》《巣鶴》《雲井獅子》と判明しているが（出井ほか 一九八四ｂの扉写真）、無竹の資料から中伝の曲目内容を知るのは困難である。

81 明治四十三年入門の池田寿山の免許状は初伝（明治四十四年一月）《秋田菅掻》《門開曲》《轉菅掻》《吾妻曲》、中伝（同年春）《戀慕流し》《深夜曲》《巣鶴》《雲井獅子》、奥伝（同四十五年春）《調子》《虚鈴》《虚空》《霧海籠》《虚鐸》（出井ほか 一九八四ｂの扉写真）。

82 明治三十年ごろ入門した宮川如山の所持譜には、①『適意帳』の1《一二三調》から22《鹿乃遠音》までと24《鶴の巣籠》の二十二曲が掲載されており、**表7**（ii）までの（《虚空》を一曲と数えた）二十六曲から《雲井獅子》《栄獅子》《鳳叫》《吟龍》の四曲を欠く（可遊［神田］一九八七ａ：二三）。また、明治三十五年に小林紫山は「別伝」を終了している（稲垣 一九七六：二六三）ので、この頃には一応「別伝」までが揃っていたと考えられる。ただし、谷北無竹の「別伝曲」からみても、その曲数はまだ少なかったはずである。

83 稲垣衣白（稲垣 一九七六：二六七～二七一）、神田俊一（可遊［神田］一九八七ａ：二四、一九八七ｂ：二五～二六）の出処についての考察参照。なお、《巣鶴》について神田は、名古屋系を指摘している（可遊［神田］一九八六：一七）。

表7　明暗対山派本曲曲目一覧（i）

	①『適意帖』	②『本曲譜』折本全四冊と別紙	③『明暗流尺八本曲譜本』	④『大正二年八月一』	⑤『大正二年八月二』	⑥『洞簫本曲』	⑦『対山流尺八本曲譜全』	⑧『明暗吹簫法基階』昭和五年	⑨『西園流尺八本曲集』	⑩琴古流系	⑪九州系
	二十七曲	二十五曲	二十二曲	十九曲	十三曲 正味十二曲	三十一曲	三十一曲	三十二曲	十一曲		
	樋口対山 本人所持	樋口対山 谷北無竹所持	樋口対山 池田寿山所持	樋口対山 本人所持	樋口対山 本人所持	小林紫山	谷北無竹	小林紫山 富森虚山	棚瀬栗堂写		
(1)	一二三調	(1)一二三調	(1)一二三調	(1)一二三調		(1)一二三調	(2)一二三調	(20)一二三調		一二三調	
(2)	鉢返し曲	(2)鉢返し曲	(2)鉢返し曲	(2)鉢返し曲		(3)鉢返し曲	(19)鉢返曲	(2)鉢返曲		鉢返調	
(3)	瀧落曲	(3)瀧落曲	(3)瀧落曲	(3)瀧落曲		(3)瀧落曲	(4)瀧落曲	(18)瀧落曲	(3)瀧落之曲		
(4)	三谷曲	(4)三谷曲	(4)三谷曲	(4)三谷曲		(4)三谷曲	(5)三谷曲	(15)三谷曲	(4)三谷		
(5)	九州鈴慕	(8)九州鈴慕	(5)九州鈴慕	(5)九州鈴慕		(5)九州鈴慕	(6)九州鈴慕	(17)九州鈴慕			九州鈴慕
(6)	志図曲	(9)志図曲	(6)志津曲	(6)志図ノ曲		(7)志図曲	(7)志図曲	(16)志図曲	(2)志津之曲		
(7)	善哉曲	(10)吉野曲（善哉）	(7)吉野曲	(7)善哉曲		(6)吉野曲	(8)善哉曲	(13)善哉曲		三谷流（中和より）	
(8)	奥州流し	(11)奥州流し	(8)奥州流し	(8)奥州流し		(8)奥州流	(9)奥州流し	(32)奥州流し			
(9)	秋田菅掻	(12)初伝 秋田菅掻	(9)秋田菅掻	(10)初伝 秋田菅掻		(9)初伝 秋田曲	(10)初伝 秋田菅掻	(11)秋田曲	(7)秋田		
(10)	門開喜	(13)門開曲	(10)門開曲	(11)門開喜		(10)門開曲	(11)門開喜	(9)門開曲		門開　中和より	
(11)	轉菅掻	(14)轉菅掻	(11)轉菅掻	(12)轉菅掻		(11)轉菅掻	(12)轉菅掻	(21)轉菅掻	(6)琴菅垣		
(12)	中伝 戀慕流	(5)中伝 戀慕流	(13)戀慕流し	(15)中伝 戀慕流		(12)中伝 戀慕流	(14)中伝 戀慕流	(12)戀慕流	(5)鈴慕		
(13)	深夜曲	(6)深夜曲	(14)深夜ノ曲	(16)深夜曲		(13)深夜曲	(15)深夜曲	(8)深夜曲		三夜菅垣（中和より）	

（月溪恒子作成）

表7（ii）

①樋口対山 本人所持	(14)巣鶴 古伝	(15)調子	(16)虚鈴	(17)虚空	(18)虚空下巻	(19)虚鐸	(20)霧海篪	(21)吾妻曲	(22)鹿乃遠音	(23)雲井獅子	(24)鶴ノ巣籠	(25)栄獅子	(26)鳳叫虚空	(27)龍吟虚空
②樋口対山 谷北無竹所持	(7)巣鶴（古伝）部分か (16)巣鶴	(23)調子	(24)虚鈴	(25)虚空		(18)虚鐸		(15)吾妻曲	(19)鹿の遠音	(17)雲井獅子	(20)鶴の巣籠	(21)栄獅子	(22)鳳叫虚空	
③樋口対山 池田寿山所持	(15)巣鶴（古伝）	(17)調子	(18)虚鈴	(19)虚空		(20)虚鐸	(21)霧海篪	(12)吾妻曲	(22)鹿の遠音	(16)雲井獅子				
④樋口対山 本人所持	(17)巣鶴							(13)吾妻曲		(18)雲井獅子				
⑤樋口対山 本人所持		(20)奥伝 調子	(21)虚鈴	(22)虚空上巻	(23)虚空下巻	(24)虚鐸	(25)霧海篪		(28)別伝 鹿の遠音		(29)鶴の巣籠	(30)栄獅子	(31)鳳叫虚空	
⑥小林紫山	(14)巣鶴	(15)奥傳 調子	(16)虚鈴	(17)虚空空	(18)後虚空	(20)虚鐸	(19)霧海篪	(27)吾妻曲	(21)別伝 鹿遠音	(26)雲井曲	(22)鶴巣籠	(23)栄獅子	(24)鳳叫虚空	(25)龍吟虚空
⑦谷北無竹	(16)巣鶴曲	(1)本手調子	(18)奥傳虚鈴	(19)虚	(20)後虚空	(21)虚鐸	(22)霧海篪	(13)吾妻曲	(23)別伝 鹿之遠音	(17)雲井獅子	(24)鶴の巣籠	(25)栄獅子	(26)鳳叫虚空	(30)龍吟虚空
⑧小林紫山 富森虚山	巣鶴	(4)調子	(1)虚鈴	(3)虚空	(7)虎嘯虚空	(10)鳳鐸	(2)霧海篪	(30)吾妻獅子	(26)鹿遠音	(29)雲井曲	(27)鶴巣籠	(31)栄獅子	(6)鳳叫虚空	(5)龍吟虚空
⑨棚瀬栗堂 写		(1)本手調	(11)虚鈴	(10)虚空			(9)霧海篪				(8)秘曲 鶴巣籠			
⑩琴古流系			（盤渉調）			真虚霊			鹿の遠音			栄獅子		吟龍虚空
⑪九州系								吾妻曲		雲井曲				

表7（iii）

①樋口対山 本人所持	②樋口対山 谷北無竹所持	③樋口対山 池田寿山所持	④樋口対山 本人所持	⑤樋口対山 本人所持	⑥小林紫山	⑦谷北無竹	⑧小林紫山 富森虚山	⑨棚瀬栗堂 写	⑩琴古流系	⑪九州系
			(9)打波の曲		(31)打波曲	(27)打波曲	(14)打鼓曲			
			(14)薩慈（肥後左司）	(32)筑紫鈴慕	(28)筑紫鈴慕	(29)筑紫鈴慕	(23)筑紫鈴慕			さし
			(19)陸奥鈴慕		(29)陸奥鈴慕	(28)陸奥鈴慕	(22)陸奥鈴慕			
				(27)曙調			(25)曙調			
				(26)阿字（薩慈）	(30)阿字	(31)阿字	(24)阿字曲			さし

①『適意帖』折本一冊（稲垣一九七六：一～七八）より本曲のみ掲載。題簽「適意帖」、影印本の目次は「帳」の字。樋口家蔵。

②『本曲譜』折本四冊と数葉の一枚譜（稲垣ほか一九八一：九～四三）。谷北家蔵。一冊目は(6)《深夜曲》まで、二冊目は(16)《巣鶴》まで、三冊目は《栄獅子》まで。曲順番号は影印本収録順としたが、二年後に入門した池田の③とは異なる。《鳳叫虚空》は一枚譜、《調子》と《虚鈴》は掛け軸、《虚空》は折本。原物はすべて行方不明で、稲垣所蔵のコピーを掲載。《龍吟虚空》の譜がないが、「別伝」免許状には記載されているので、おそらく《鳳叫虚空》と同様、一枚譜であったと思われる。

③『明暗流尺八本曲譜本』折本二冊（出井ほか一九八四b：四～八一）。池田家蔵。一冊目は(12)《吾妻曲》まで。二冊目の最後に、宮川如山伝の《鶴巣籠》《阿字観》《如意》《如意調子》を別に含む。題簽の文字は対山筆ではない。

④『大正二年八月一』折本一冊（稲垣一九七六：一一八～一六八）。樋口家蔵。

⑤『大正二年八月二』折本一冊（稲垣一九七六：一六九～二一九）。樋口家蔵。《筑紫鈴慕》は『一』の《薩慈》と同曲なので実質十二曲、④⑤あわせて三十一曲。ただし《龍吟虚空》はすでに存在しており、『二』の曲名見出しにもあることから、これを加えて全三十二曲となる。

⑥『洞簫本曲』折本一冊。小林紫山旧蔵。曲順位は①に近く、《虚鐸》の曲名や、《虚空》の後半を《後虚空》としていることから、対山の影響下にあった時期の譜と推定される。《鹿遠音》以降の「別伝」順位は、対山が収集ないし整曲した順番を暗示する。

⑦『（対山流）尺八本曲譜全』折本一冊（稲垣ほか一九八一：一三六～一五九）。谷北家蔵。一五六頁に《瀧落し曲》、一五九頁以降に《鈴慕》《歌恋慕》《産安曲》《大和調子》《錦風流調》《曙三谷》を別に含む。この《大和調子》は現行では別伝曲に認定されている。なお、曲譜冒頭の表題は「洞簫本手曲譜」で、影印本の目次表題は「尺八本曲譜」。

⑧『（尺八本流）明暗吹簫法基階』の曲順位（紫山居士ほか一九三〇：一一〇～一一一）。(1)～(4)が本則（本曲）「開宗根元の三虚霊」、以降は助則（外曲）で、(5)～23が「本手」、24～32が「派手」と分類されている。

⑨『西園流尺八本曲集』折本一冊。足立晴舟旧蔵。

第二節　楽曲生成のしくみ

前節では、樋口対山がおこなった曲の制定過程における旋律改編の実際について検討した。この節では対象曲の範囲と考察の視野を、古典本曲全般にかかわる問題に広げたい。

対山が制定した三十二の本曲は、明らかにもととなった曲を特定できるものから、ほとんど創作に近いものまでさまざまなレヴェルがある。これらの楽曲は音の運び（旋律線）、リズム様式、楽曲構成などにおいて完全に古典本曲の様式の枠内にあるので、たとえ対山の創作であろうとも古典本曲としての存在価値を損なうものではない[84]。それどころか、古典本曲の様式において、どのような「曲作り」の意識が働いたかをさぐる格好の素材といえる。

古典本曲を伝承してきた往年の名人たちの中には、伝授された曲に意図的に手を加えることをしなかった人は多い。神如道（本名久雄。一八九一～一九六六）もそのひとりで、彼が収集した百五十曲あまりの古典本曲には、いずれもその伝承源を明示する目的意識をもって「所伝の寺軒名」と「伝承の人物系譜」が記されている（上参郷ほか　一九八〇：四九～五二［原著：神如道　一九五一～五二］）。神如道の意識は、出身地である青森の根笹派錦風流をはじめとして、全国各地の虚無僧寺に遺る古典本曲を収集し、その演奏伝統を（結果的に伝承どおりでなくとも意識の上では）伝承どおりに伝えようとするものであり、伝承源を明かさなかった対山とは正反対の姿勢である。しかし人びとは神如道の演奏を、虚無僧寺軒の遺法そのままではなく「神流である」と評した。それほどに古典本曲では、伝承経路における正統性の判別に厳しく、奏法の微妙な差異に敏感かつ否定的である。

伝承における変化の問題は第六章で述べるので考察のための前提にとどめ、本節では、何らかの既成曲を土台に新たに楽曲が生成される、その「生成のしくみ」に焦点をあてる。具体例として、神如道が伝承した《蓮芳軒・喜染軒　秘曲　鶴之巣籠》[85]（以下、《秘曲　鶴之巣籠》と略記）、樋口対山の改編による《虚空》、谷狂竹（本名武雄。一八八二～一九五〇）が収集した《大和調子》をとりあげる。

（1）曲の合体

無名性を特徴とする尺八古典本曲においても、例外的に個人名をつけた楽曲がある。越後明暗寺の最後の住職、十五世堀田侍川（明治三十三年～三十五年ごろ没）と神保政之助（じんぼう）[86]（政之輔とも。一八四一～一九一四）が、明治二十二年（一八八九）に北海道小樽で共同作曲した（塚本　一九九三［初出一九七〇］：一八二）といわれる《神保三谷》である。神保政之助の《神保三谷》については、藤田定興の研究（藤田定　一

九五一、一九七六）によって二系統に分かれて伝承されたことが判明している。

藤田によれば、一つは神保から引地古山（本名喜市郎。一八七二～一九三九）に伝わった《三谷巣籠》[87]の系統（これを藤田はA系と呼ぶ）、もう一つが浦山義山（本名正義）に伝わった《神保三谷》の系統（これを藤田はB系と呼ぶ）である。神如道の《秘曲　鶴之巣籠》は本人が「引地古山ほか数人」からの伝承と記しているように[88]、A系に属す。B系の方は、京都の大西梅僊（本名延三郎。前号延風。*一八七五～一九六七）が大正三年に、浦山から伝承して関西方面に広めた。これが熊本の津野田露月（一八七二～一九五八）によって《奥州薩慈》と改名されたため、同じ曲が伝承系統により《神保三谷》、《奥州薩慈》のふたつの曲名となってこんにちに伝わる（月渓　一九八六a：二八四）。

ところで、引地が福島で神保に入門したのが明治二十年（一八八七）、浦山が函館滞在中の神保に弟子入りしたのが同二十三年（その後約一年半内弟子）、引地の皆伝が同二十四年なので、両者はほぼ同時代に神保から伝授されている。しかも両者の伝承曲には「神保の三谷」との共通認識がある。しかし、浦山の曲は短く、「巣籠」の要素がない。

これは、もともと神保政之助が楽譜に固定して伝授するというタイプではなく、弟子の年期と器量にあわせ、その時々で少しずつ違う教え方をしたからではないかとも考えられる[89]。また、新潟時代から持っていた「三谷」「巣籠」[90]の曲を神保は巧みにあやつり、その後に出会った虚無僧との交流から[91]、神保自身がいくつものヴァージョンを持つにいたったのかもしれない。

さて、神如道の《秘曲　鶴之巣籠》であるが、神はこの曲を「神保巣籠とも云われています」（神如道譜末尾の略解）と書いている。如道譜（如道会版）にある段落を示す「前奏・調べの手」などの名称と、「鶴飛び来る」などの情景説明が、神のいう「引地古山ほか数人」から伝承したままであるかどうか、今となっては知るすべもない。しかし、もろもろの「巣籠」に共通する巣作り・産卵・誕生・愛育・巣立ちといった情景描写の文言をみる限り、「三谷」の一種としてではなく、神保政之助伝の《鶴の巣籠》と認識していたようだ。つまり神においては、藤田のいうA系の「神保三谷」という意識はなかったといえる。

ところがこの神所伝の《秘曲　鶴之巣籠》を分析してみると、「三谷」の類と「巣籠」の類が合体したような形式を示しているのである。ここでいう「何々の類」というのは、いわゆる「同名異曲」（曲名を同じくする異曲の類）のことであるが、「三谷」「巣籠」「鈴慕」「さし」などはその典型的例である。たとえば「三谷」で約八種、「巣籠」で十数種（第六章第一節）、「さし」（薩慈、薩字、些志、左司、差

之などの字をあてる）で十種以上の旋律の異形が存在する（第六章第一節）。これらはそれぞれ少しずつ異曲ではあるが、どこかに共通する要素、言い換えれば、同名曲として同一視 identify しうる要素をもっている。

このことを前提にいうならば、神如道の《秘曲　鶴之巣籠》は前半に「三谷」、後半に「巣籠」を配した曲である[92]。二種の曲を合体させたこの「曲作り」は、神如道の手によるものではなく神保政之助自身によるものであろう。

つぎに示すのは、神如道の《蓮芳軒・喜染軒　秘曲　鶴之巣籠》楽譜中に記された楽曲構成の段落名と、音楽表現のための状況説明である（段落番号および下に記した段落名は筆者）。

一、調の手（前奏―鶴飛び来る）
二、三谷（巣を作る処をさがす）
三、高音（たかね）（巣を作る処を定めたる喜び―巣を作る）
四、高音（玉子を生む）
五、本手（親子の愛情）
六、子別れ
七、鉢返し（役目を終わって天地に感謝する）
八、大結び（老後安楽に一生を送る）

調	本手	高音	鉢返し	本手	高音	鉢返し	結

ここで不思議に思うのは、「巣籠」の曲の第二段落に「三谷」という名称が使われていることである。また、琴古流譜字でいう三ウ（：変ロ）に始まる第四段落（二度目の「高音」）は、実際は「鉢返し」の旋律であり、このあとに「結び」をつければ、前半だけで奥州所伝の「三谷の類」に類似した形式になる。しかも、「巣籠の類」に共通する特徴的音型要素の、「ホロホロ（コロコロのこと）」の多出は後半第五段落においてであり、親子の情愛と子別れの悲哀を擬音的、装飾的奏法で綴る場面も第五段落以降の後半である。

このような理由からA系《神保三谷》（すなわち《三谷巣籠》）は、「三谷」と「巣籠」を合体させて作られた曲ではないか、《三谷巣籠》とはまさにこのことを意味するのではなかったかと推測する。ただし、同じA系でも、引地古山の曲目解説および引地の門人・西岡虚雲譜の曲構成（藤田定　一九七六：八～九）と神の所伝曲とを比較すると、三者において何れも異同がある[93]。すでに一家をなしていた神如道にたいして、引地が子飼いの弟子と同じ教え方をしなかったのは当然であろうし、一度聞いただけで譜に採ったといわれるほどの神ならば、回数をかけて「きちんと」習わなかった可能性も高い[94]。たとえそうであったとしても、A系三者の伝承における異同が、「三谷」と「巣籠」の合体を否定するものではない。

以上をまとめると、神如道の《秘曲　鶴之巣籠》の前段は「三谷」

であり、一、調――二、本手――三、高音――四、鉢返しの構成、後段が「巣籠」で、五、本手――六、高音――七、鉢返し――八、結の構成、と解釈される。

このような「曲の合体」の別の例としては、琴古流本曲の《一二三鉢返寿調》がある。この曲が三種の「しらべ」であったことについては、すでに第三章第二節（2）で述べた。ここではその合体のしかたについて補足する。十八世紀末に、その原型である《調》《回向》《長調》という「しらべ」があったが、現行とまったく同じ旋律の《一二三調》《鉢返調》《寿調》は、**表3**⑤如童琴古譜（一八二六年）で確立している。そして、この三種の「しらべ」を続けて演奏する指示も、同⑦淡水の『一閑流尺八本曲譜　全』（一八四七年）にすでにある。

その連続演奏の方法は、《一二三調》の前半から《鉢返調》に移り、《一二三調》の後半と全く同旋律である《鉢返調》の結尾部（《寿調》の結尾部とも同一）をとばして《寿調》に移る、というものである。現行では、《一二三調》《鉢返調》《寿調》に共通するこの結尾部の旋律の間に、「竹翁先生入レコノ手」というのが挿入されているが、この点を除けばまったく同形である。このように三曲を連続させることにより、低音域の「調」で静かに開始し、激しい吹き込みのウ（：変ロ）で始まる「鉢返」をへて「寿調」にいたる、長大な楽曲となった。

この例は、複数曲の連続演奏から生まれた結果であり、曲名も三曲を連結したままである。こういう連続演奏の例としては、九州の明暗対山系統で《阿字曲》と《筑紫鈴慕》を続けて演奏する伝承がある。この例は合体というより、いったん分離したものを再び連続して演奏する伝承ではないかと思うのだが、これについては第六章でふれる。

（2）曲の分離

前節で述べたように、樋口対山のおこなったさまざまな旋律改編のなかに《虚空》の二曲分離がある。《虚空》は対山が西園流から持ち込んだ曲であり、木版刷りの「明治二十三年八月」《虚空》譜から推察して、もっとも早い時期から存在した一曲である。

図7は谷北無竹が所持した対山自筆の《虚空》全曲譜（**表7**の②）で、年代不明だが無竹が奥伝許しを受けた明治四十五年（一九一二）夏ごろに書かれたものと推定される。これと同時期の全曲譜が池田寿山にも伝わり（同③）、また、三人のなかでは一番はやく対山に入門した宮川如山の譜（坂口鉄心旧蔵）も同一旋律であることから、西園流からの改編をおこなったあと、明治末までは全曲通して演奏す

るこの形で安定していたと考えられる。

ところが、年代不明の『適意帳』①と『大正二年八月 二』⑤の二譜で、対山は後半を《虚空下巻》として独立させた。『適意帳』の《虚空下巻》では、その冒頭に**図7**の5行までをそっくり移行させている。この部分こそが、各地各流に伝わるもろもろの《虚空》に共通する「虚空の原旋律的部分」（月溪 一九七三：二三三〜二三七、第五章図11参照）なのである。しかし、大正二年譜⑤ではこの部分を、**図7**2行目の「チーチウ三ウツー」から四行目最後の「ロローツツ」に飛ぶ短縮形に改めた（図7の右下参考楽譜）。弟子の小林紫山譜⑥と谷北無竹譜⑥がこのかたちを継承していることをみると、最終的に短縮形を規範にする意志が対山にあったといえる。

この後半の曲名は、紫山、無竹両者の譜では《虚空下巻》ではなく《後虚空》となっている。現行曲の《虎嘯虚空（こしょう）》のことである。無竹によれば、《後虚空》を《虎嘯虚空》と改名したのは紫山で、この改名に無竹は不賛同の気持ちをもっていた（稲垣ほか 一九八一：六三）。しかし、紫山が対山の没後明暗三十五世（のちに三十六世にくりさがる）を継いだことで、《虎嘯虚空》の名が定着するとともに《虚空》全曲演奏の伝承も絶えた。

無竹②と寿山③が所持した全曲譜の存在と、両者の奥伝の時期とを考えると、対山が《虚空》を二分したのは明治四十五年秋から大正二年夏（一九一二〜一九一三）までの間である。この時期に対山は、九州伝の《薩慈（のちに筑紫鈴慕）》や《阿字（別名薩慈）》、奥州伝の《陸奥鈴慕》などの改編もほぼ終えて、盛んにレパートリーを増やしている。

さて、《虚空》における対山の旋律改編は、つぎの三点に要約することができる。第一は全曲構成の整理、第二は膨張した曲の分離、そして第三は後半（《虚空下巻》、あるいは《後虚空》）における冒頭旋律の短縮である。

まず第一点については、**図7**にそって説明する。この《虚空》全曲譜は三十行で記されている。最初に気づくことは、記譜者の段落にたいする意識である。それは、改行によって明確に表現されている。それ以外の表記、例えばリズムや装飾音を示す補助記号のようなものはほとんど見られない。古典本曲は拍子のないリズムで奏されるので、「短い」「普通」「のびる」程度の区別で十分で、装飾的技法については、いっさいの虚飾を捨てさったところに対山様式の特徴があるから、それを記す必要がないのである。この点では、琴古流の古譜とは記譜意識がちがう。

もちろん対山の譜といえども、ここには記されていない、すなわち口頭伝承でしか伝えられない要素はたくさんある。しかし、一音一音の音のつなぎに微細な神経を集中させていった琴古流とは正反

対に、対山にとって大事なことは旋律の段落としてのまとまりであり、それらを連結して形成される「全曲の旋律構成」だったのではないか。それを明確にする意図が、記す行為の中に潜在的にあったのではないかと思えるのである。

図7における17行目までの前半には、5行目の大きな段落のほか、8、11、13、15、17行目に改行がある。このうち注目したいのは、6～8行目に記された△印と、12～13行目に記された□印である。これは対山が、段落の開始と終止を「ここからここまで」というふうに示すときによく使う印で[95]、《阿字》のように、改編後に段落を挿入しようとして、その挿入箇所に□印を記した用例（六章）もある。

これらの印は18行目からの後半にもあり、18～20行目の△印、28行目～最後の□印が、それぞれ前半ですでにあらわれた段落の完全な反復を意味している。《虚空下巻》として独立させた二譜（①⑤）でもこの印は生きていて、冒頭から数行先の△印が「もと、虚空の後半の始まり」であることを示している。

このように対山の旋律改編作業は、作譜作業と切り離しては考えにくい。歌詞をもたず、したがって「言葉の規定力」[96]をもたない古典本曲が、不安定とはいえこんにちまで伝承を保ってきたのは、譜字があるていど歌詞の代役を果たしてきたからではないかと考える。民謡における歌詞のリフレーンや、挿入、削除といった変化を言葉のレヴェルで認識するのと同じように、純粋に音の連続として認知されるべき古典本曲においても、音と譜字（すなわち歌詞の代用）とを一体化させることによって、記憶や思考の助けとしているのである。とはいえ、言語のような意味をもたない譜字の羅列には、規定力にも限界がある。それを助けるためにも、音の連鎖の相互関係が空間的にはっきり把握できるような、楽譜の存在が必要となるのである。対山の改編作業はまさに、譜に書き記す行為なくしてはありえなかったといえる。

こういう見方で対山譜を眺めると、西園流の伝承のひとつである棚瀬栗堂譜（**表7**の⑨）からは見えにくかった全曲構成が、はっきりと浮かび上がってくる。前半がほぼ西園流通りであるのに対して、西園流との相違は**図7**の18行目以降の後半で目立つ。この部分じたいが対山による改編である可能性が高い。その理由は、全曲における同一旋律段落の配し方による。対山譜の後半21～23行の段落は、出だしを除いて9～11行と旋律が異なるが、栗堂譜[97]ではまったく同旋律の繰り返しである。つまり栗堂譜では、6～11行がそっくりそのまま18～23行に反復される。この反復を冗漫と感じたからであろうか、対山は21～23行の旋律を変え、24～27行にそれまでになかった旋律形態を配した。対山はまた、1

2〜13行と同旋律を最後の28〜30行[98]に配置することで、全体の統一感を高めた。

ここまで辿りついたとき、対山は全曲が長すぎると思ったからか、あるいは曲数を増やすことが目的だったのか、第二の指摘点である「曲の分離」をおこなった。その分離された後半の冒頭に1〜5行を付加し、さらにそれを短縮した（第三の指摘点）。こうして誕生した曲が《虚空下巻》あるいは《後虚空》であり、今日の《虎嘯虚空》である。

（3）旋律の加減による曲の整形

あるまとまった旋律の段落を冒頭に付加したり、その段落での音のかたまりを、旋律の流れを損なわない範囲で省略する手法を対山の《虚空下巻》において見たが、ここではそういった「旋律の加減」によって同一曲が枝分かれする状況を取り上げたい。

《大和調子》という曲は、現行の明暗寺所伝曲である。しかし対山はこの曲を知らない。系譜的には、対山門人の宮川如山の弟子であった谷狂竹が伝承し、浦本浙潮（本名政三郎。一八九一〜一九六五）、谷北無竹らによって広められた曲である。明暗寺には三十八世小泉止山（本名元三。一八九四〜一九七八）の代に所伝曲に加えられた[99]。その他では、海童道祖（本名田中賢道。一九一一〜一九九二）の伝えた海童道曲《心月》も、この曲が原曲とみられる[100]。また、富森虚山（本名茂彭。一八九九〜一九七五）が別伝として伝えた《献香讃》も同曲である[101]。

浦本浙潮は、「大和調子は筆者が先年谷狂竹氏に伝授を受けたもので、元来大和国に掘り出したものであるから、之に大和調子または大和調の名称を与えた。（略）大体序、破、急の形式を備えたもので、曲としても相当の価値がある」（稲垣 一九八五：一六三）と書いている。これは昭和四年（一九二九）の雑誌『普化道』の記事なので、「先年」とはそれ以前になる。また谷北無竹も、楽譜（表7の⑦）に「昭和八年三月十三日谷狂竹氏より伝授。奈良村田扇翁よりの直伝にして浦本浙潮の命名に係るものなり。狂竹台湾に移居名残りとして受伝」（稲垣ほか 一九八一：一六七）と記している。

この奈良県郡山に住した村田扇翁という人物は盲人箏曲家で、尺八は幕末の大坂で一世を風靡した近藤宗悦（一八二一〜一八六七）の孫弟子にあたる。扇翁が誰から習ったのかはまったくわからないが、山上月山によれば、《大和調子》はもと《陀羅尼》（大和陀羅尼）という曲らしい。村田扇翁から習った《陀羅尼》の曲を十年ばかり一生懸命吹いて扇翁に聞かせたところ、「そんな曲を教えた覚えがない」といわれ、困った狂竹が浙潮に相談して、大和地方で掘り出し

た曲だから《大和調子》か《大和調》にしようということになったそうだ（山上 一九八六：六[102]）。

浙潮が書いている「序破急の形式」とは、低音域に始まり、真ん中に「高音」をはさんで、前後に同一旋律（図8のXYまたはY）を配した形を指すのであろう。高まったところの旋律は、奥州伝承の《鈴慕》などに似た「鉢返」の旋律型であり、確かに小曲ながらよくまとまっている。

ところでこの《大和調子》には、長短二種類が伝承されており、山上月山によれば、この短縮形は「同じ手が高音を挟んで前後二回繰り返される」という理由から、浙潮と狂竹の合議で編み出されたという。昭和十二、三年ころには浙潮は短縮形を吹いていたそうだ（山上 一九八六：六[103]）。

この関係を五線譜略譜で示したのが図8である。浦本浙潮がこの曲のテーマと指摘したのは図8にαと記した旋律部分で（稲垣 一九八五：一六三）、これがやや変形されて反復される。短縮形とは四段目の浙潮譜、および三段目の西村虚空（谷狂竹の弟子）の伝承をいう。一見して明らかに、テーマαを省略した形である。この省略によって、前半と後半で反復される同一旋律の長さがXYからYへと減り、導入旋律―Y、高音旋律―Yという、二部構成としてのバランスがよくなった。

以上が古典本曲《大和調子》の誕生と、その後の枝分かれの経緯であるが、この曲を原形か、あるいは短縮形かで伝承した人々は、互いに「正統」を譲らないという。しかしこれもまた、《虚空》を全曲で演奏するか、独立した後半を《虎嘯虚空》と呼ぶかなどによってその伝承時期を推定できたと同じように、省略の有無によって《大和調子》の伝承経緯を推理する楽しさがある。と同時に、旋律の「加減」は決して恣意的に行われたのではなく、つねに全曲構成のバランスを考慮したものであったといえる。

84　尺八の世界では、伝承の正統性と歴史の古さをことのほか重視する傾向がある。外曲隆盛の大正末期に、琴古流（荒木家所伝の）本曲こそが尺八本曲の本家（正しいもの）であり、明暗流本曲は対山の創作であって古伝のものではない、との伝承の正統性をめぐる激烈な論議が展開されたことがあった（富森 一九二六a・b、一九二七a・b、市村 一九二六、高橋龍 一九二七）。しかし本章において、「正統性」云々は論議の対象ではない。

85　神如道の楽譜には《鶴之巣籠　蓮芳軒・喜善軒所伝古典本曲》（昭和三十一年作譜）とあり（表紙は「秘曲　鶴之巣籠」）、レコードアルバム曲目解説には《蓮芳軒・喜染軒　秘曲　鶴之巣籠》とある（上参郷 一九八

○別冊解説書：二二）。神は伝承したすべての曲に寺軒名を記したが、神保が喜染軒にいたとの記録はない。しかし、神如道所伝の神保政之助系《鶴の巣籠》として、《蓮芳軒・喜染軒　（秘曲）鶴之巣籠》の名称で今日では定着している。

86　越後新発田藩士の子として天保十二年に生まれ、明治十年ごろ福島に入る。小菊派の虚無僧寺、小菊山蓮芳軒に約四年間逗留。明治二十年代から三十年代の約二十年間だけでも七十名にのぼる門人を擁したが、家庭的にはあまり恵まれず晩年は不遇だった。

87　岡本竹外の譜によれば曲名は《奥州三谷》で、「別称三谷巣籠、又神保三谷とも云ふ　神保政之助の作曲と伝承す」（岡本　一九八四ｂ：四三）とある。

88　神如道自身による伝承系譜（上参郷ほか　一九八〇：五二）では、蓮芳軒（福島市）、喜染軒（あるいは喜善軒。福島県相馬市）の神保政之助から、引地古山およびほか数名を経て神如道に伝わったことを示す系譜が記されている。

89　神保政之助の弟子の長嶋豊三郎は、まだ無理といわれてＡ系を教えてもらえず、短い方のＢ系を伝承したという（藤田定　一九七六：一一）。この例と同じことが、神保政之助の他の門人の教授においてもあったと考えられる。

90　神保の出身地である越後の秀峰山明暗寺には《鈴法（鈴慕）》《サンヤ》《鶴巣籠》《清掻（すがかき）》があったという（高橋空　一九七九：一五四）。

91　乳井建道（にゅうい）によれば、「南部藩も藩主に竹の好きな方があったので、本曲が流行した。維新前、小山武助と云ふ人が藩主に指南され、其の門人に櫻田要助と云ふ人が出ている。（略）櫻田要助は、巣籠の名人で、神保正之助よりも先輩である。（略）神保三谷巣籠は玉音はもとより巣籠の曲節等も大方は櫻田要助の手法を取ったものであらうかと思はれる」（乳井　一九三四：四〇）そうだ（傍点筆者）。この辺の事情については月溪：一九八〇ｂ：一二四を参照されたい。

92　筆者が指摘したこのことは、『神如道の尺八』の曲目解説（上参郷一九八〇：二三）に記されている。

93　引地古山による《三谷巣籠》（俗に神保三谷トモ称ス）の曲目解説では次のような構成になっており（藤田定　一九七六：八～九）、神如道のものとは若干異なる。古山の全曲譜については、岡本竹外作譜の《奥州三谷》（岡本　一九八四ｂ：四三～五一）を参照。

一、竹調（営巣準備）
二、中手結ビ（営巣準備）
三、高音結ビ（営巣中の雌雄の鶴の状況）
四、三十六ユスリノ結ビ（営巣を終え、交配、産卵、孵化までの情緒）
五、巣籠リ（子の幸を祈る親心の表現）
六、鉢返シ（親鶴が子に餌を与える情景を擬音で表現）
七、重ネ高音（子のために餌をとる親、育児の忙しさと心遣いの表現）
八、重ネ鉢返シ（発育した子とともに生活するありさま）
九、大結ビ（天地万有の思への感謝と親子の哀別の状況）
（括弧内は筆者による内容の要約）

なお、引地の門人、西岡虚雲の《神保三谷》（奥州鈴慕トモ）譜には、一、竹調、二、中手調、三、高音、四、三十六ユリ（十八ガブ）、五、重ネ高音、六、鉢返し、七、巣籠、八、大結び鉢返し（巣籠リヲ省クトキハ前出鉢返シヲ用ヒズ大結ヲ用ユ）とあり、引地とは若干順序が異なるが内容は同じ、と藤田は報告している（同：九）。

94　岡本竹外は神如道の《鶴の巣籠》を「引地古山伝の神保政之輔『奥州三谷』を適宜短縮して、その神髄を編曲されたもの」（岡本　一九八四ｂ：三八）としている。

95　琴古流では、『尺八伝書』（**表3⑥**）、『一閑流尺八本曲譜　全』（同

⑦）ほかで、大きな段落の反復場所を示したり、《鹿の遠音》での奏者の交替を示すときに、▲、◪などの印を用いた。

96 徳丸吉彦によれば、日本音楽において「記される」のは、三味線音楽ではまず詞章である（徳丸 一九八四：一五一）。そして、三味線に比べて声のパートの記譜法は精度が低いにもかかわらず、三味線音楽としての安定した伝承を確保しているのは、第一に「言葉の規定力」（同：一五四）によっている。徳丸は口頭伝承を助ける四つの要因として、この「言葉の規定力」のほか、「口三味線（ソルミゼーション）」「楽器に対する指の運動」「音楽的パターン」をあげており、あとの三点は古典本曲にも十分あてはまる。しかし、古典本曲には規定力をもつべき言葉がないため、三味線音楽や箏曲にくらべて、安定した伝承の確保が困難である。

97 対山が兼友西園から習ったのが、棚瀬栗堂写譜におけるこの形と同じであったかどうかはわからないが、ここは栗堂譜を西園流本曲の古譜と認めての考察である。

98 30行目の「ロロ―○ロ」は後に、13行目最後とおなじ「ロロ―」に改められたので同旋律。なお、棚瀬栗堂譜では、全曲末尾の三句の旋律が異なる。

99 小泉止山は短縮されない形を伝承したので、明暗寺の現行曲は短縮形ではない。これは、小泉止山から皆伝を受けた酒井松道（竹保流三代目宗家。一九四〇～）所持の止山譜からも明らかである。

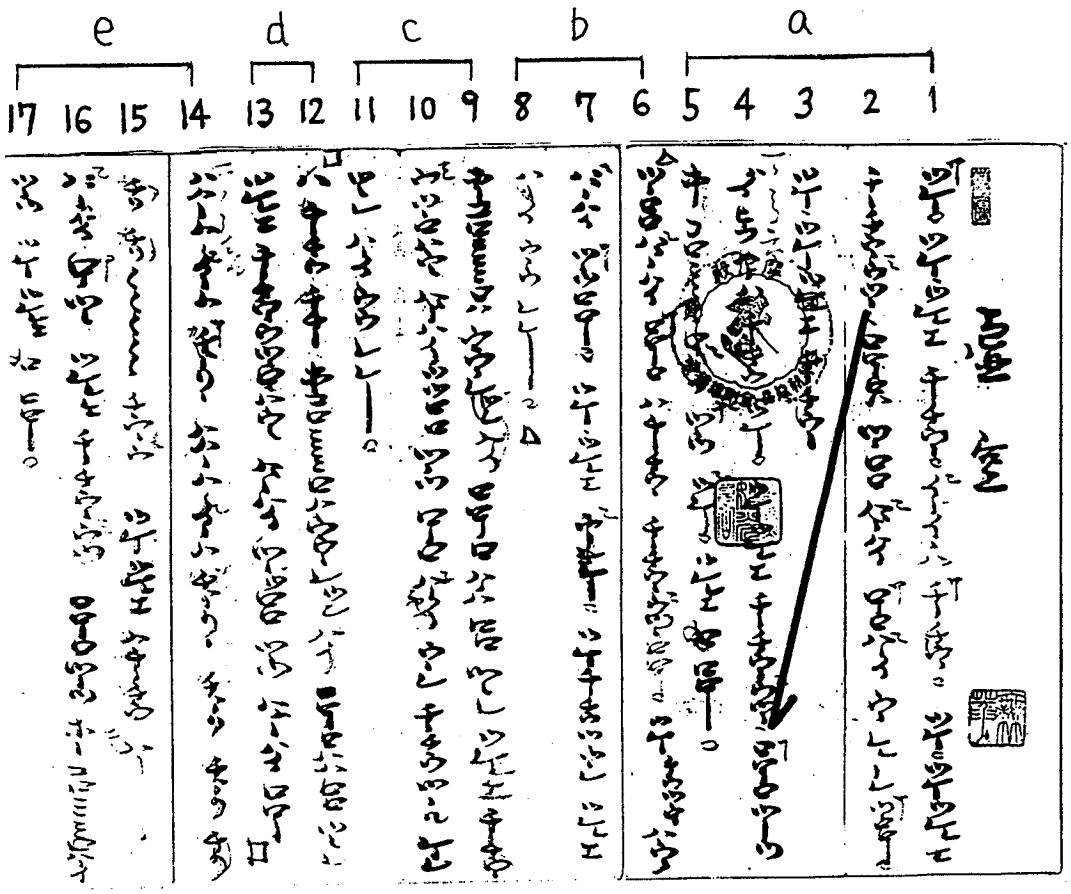
100 海童道祖の門人、横山勝也（一九三四～）の教授用楽譜には、《心月（大和調子）》と書かれている。

101 富森虚山宅でのインタビューの際（一九六八年十月二十七日）に、富森が演奏した録音テープからの筆者による五線譜採譜と、その分析に基づく。富森によれば、献香の間中、後半部分を何回も繰り返し演奏するという。

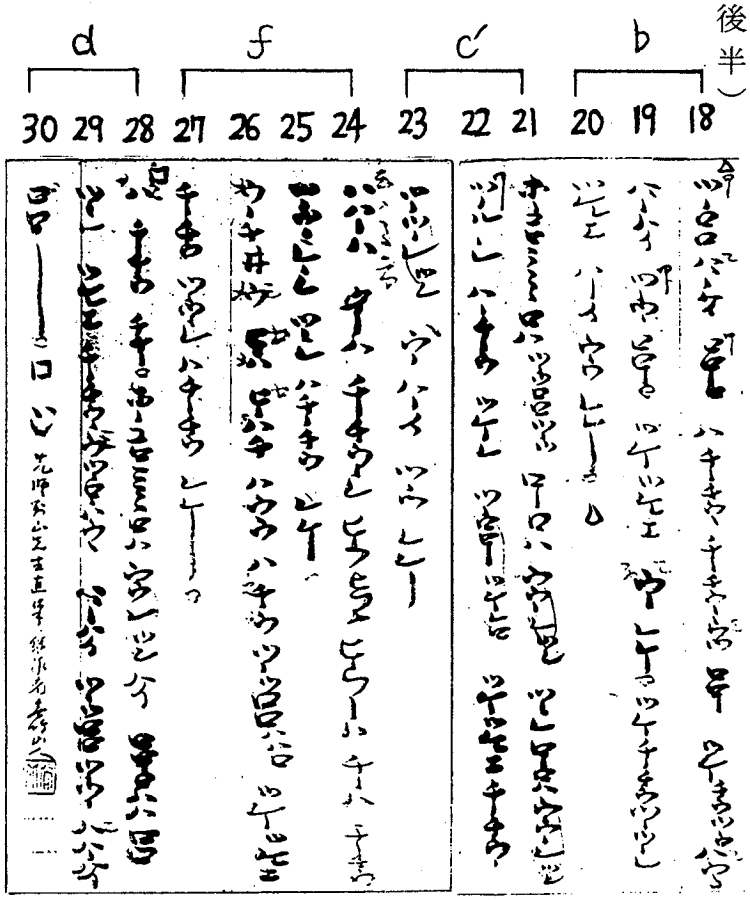
102 これと同じ話を筆者も、山上月山から聞いている（一九八四年八月六日、尺八の伝承に関する調査の録音）。

103 前注に同じ。

図7　樋口対山自筆の《虚空》全曲譜

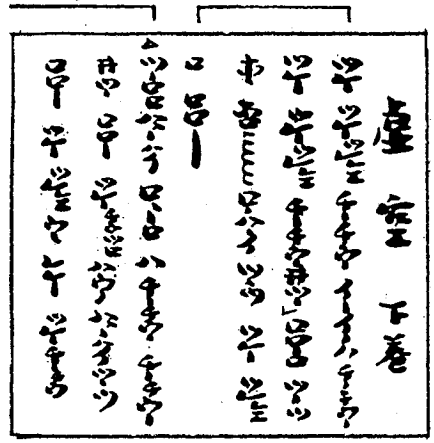


（後半）



（稲垣ほか　1981：41～43）

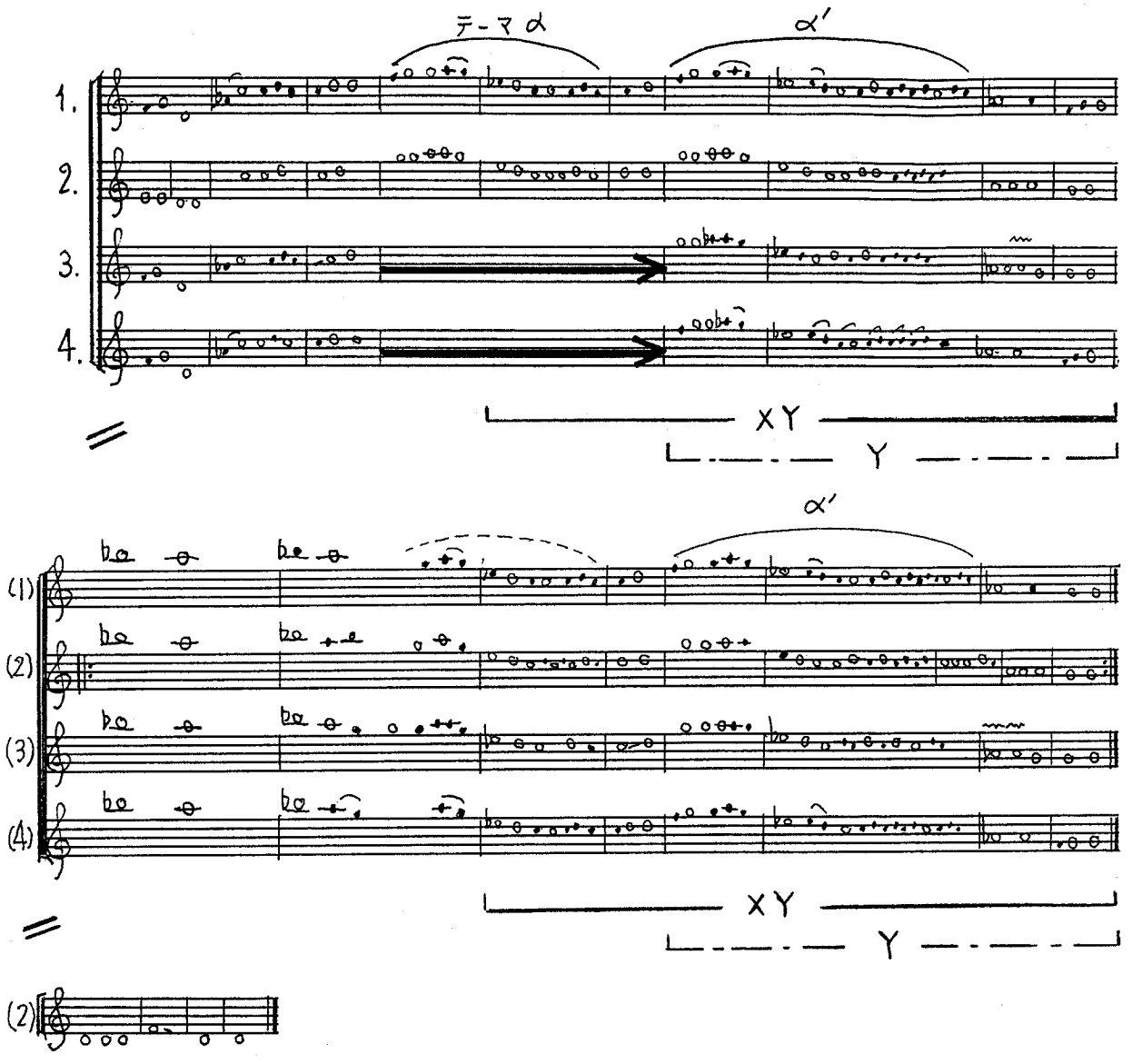
（参考）



（稲垣ほか　1976：177）

注：影印楽譜の２行目から４行目にかけての斜め実線、および楽譜上の数字（行数）とアルファベット（旋律のまとまり）は筆者による加筆。

図８　《大和調子》の五線比較譜



比較資料の説明

1. 谷狂竹伝承《大和調子》：浦本浙潮譜（稲垣 1985：162–163）からの訳譜。
2. 富森虚山伝承《献香讃》：富森虚山演奏からの簡略採譜。
3. 谷狂竹伝承《大和調子》：西村虚空演奏（LP レコード TH7010「普化宗本曲 虚鐸」東京：東芝音楽工業）からの簡略採譜。
4. 谷狂竹伝承《大和調子》：浦本浙潮譜（稲垣 1985：146）からの訳譜。

第五章　楽曲の構成（どういう形をなすか）

前章では、人から人へと伝えられてきた無名の古典本曲にも、ある特定の楽曲の生成に積極的に関わった人物が存在すること、そしてその人たちは、かなり明確な音楽的意図をもって旋律の改編をおこなったことを示した。また、既存の楽曲から別の楽曲を生みだす「しくみ」として、曲の結合、あるいは分離といった大きな単位での改編とともに、無数といってもいいほど多くの例をみる、より小さな単位での旋律の加減の例を示した。これらは、一曲としてのまとまりのよさといった、全曲構成をみすえた立場から曲を生みだした例である。

「どのようにして曲はできあがるか」を考察した前章において、すでに暗示されたこの「楽曲構成」の問題を本章ではとりあげる。

第一節　旋律の最小単位「音句」

古典本曲には、一息で演奏する旋律の最小単位がある。第三章第二節の**図6**（琴古流《秋田菅垣》譜の冒頭一部）や、第四章第二節の**図7**（樋口対山自筆譜）において、○や●で示された譜字の区切り（息継ぎの記号）がこの単位を意味する。一七九七年の池田一枝の『尺八唱歌譜』に「○是ハ・イキヲツグ所之印也」とあったように（第三章第二節（2）、尺八の記譜法におけるこの伝統はふるい[104]。

一息の旋律単位をいいあらわす各流共通の伝統用語はないが、特に明暗系では「一音[105]」「一呼一音[106]」「一息音[107]」などと呼ばれてきた。この「一音」は「一つの音」の意味ではなく、「一息で奏する音」の意味であることはいうまでもない。

ところで樋口対山は、木版刷りの「明治二十三年八月」譜で、一息か、あるいは一息音をいくつか連結した旋律の単位をあらわす語として「句」を用いた（**図9**）。この「句」は、一息音である場合（**図9**の六句、七句）から数息音の場合（**図9**の二句）までの幅があり、物理的客観的区切りというよりは、かなり音楽的なまとまり単位の意味で使われている。そして対山は、後述するように、「一息」に対応する語には「息」を使っている。

そこで筆者は、対山の「句」からヒントを得て、まず最小単位としての一息音をあらわすのに「音句」という用語を使うことにする。文字は似ているが、対山の「句」と同じ意味ではない。そして、いくつかの「音句」の連続で形成されるより大きな旋律単位には、「楽句」という用語を使う[108]。つまり、対山の「句」を、「音句」

と「楽句」という、大小の単位にわけて考察する。

音句の区切りは○によってだけでなく、以下の記号で示される。一般には○が用いられるが、やや短い息継ぎには●や「、」、あるいは段落区切りの意味を兼ねた△▽印でも示される。また**図7**にも見られるように、譜字と譜字の間隔を少し開けて記述されたときは、必ずしも息継ぎを示すわけではないが、まとまりを示す目的と考え、音句の区切りとみなすことになる。

このように定義された「音句」が歴史的にどのようにとらえられてきたかを考えるために、第一の例として、樋口対山の明治二十三年八月「嘘鈴曲譜」（**図9**）を取りあげる。

（1）対山「嘘鈴曲譜」「嘘空曲譜」の句

まず始めに「ロ一越、ツ平調、レ双調、ハ盤渉」とあり、つぎにこれらの音に対応する指遣いが示されている。ツを平調（ホ音）とするのは、第三章であつかった『尺八筆記』（一八一三年）と同じで[109]、現行の認識である勝絶（ヘ音）でない点が注目される。ウの指遣いも現行の琴古流ではなく、古譜に等しい（第三章表5）。つぎのハが盤渉（ロ音）とあるのは不可解で、この指遣いは神仙（ハ音）になるはずである。第四章第一節でも指摘したように、肩書きなしの「対山」名と肩書きを「訳教鈴木対山」とした譜では、ハは神仙（ただし後者の指遣いは●○○○○）としており、しかも「対山」名と**図9**とは同じ指遣いで違う音律を記していることから、単純な誤りではなく対山に迷いがあったものと解釈できる[110]。

つづいて「嘘鈴曲譜」とある下に小さく「○息継印」、「息三十五」と書かれている。丸に一などの数字（以下本文中では(1)と記す）は演奏順序をあらわし、譜字の下にのびた直線が延長の度合いを示している。

曲譜に入ると、(1)は「ツレウ」と「ハハ」という二つの音句による第「一句」で、これを三回繰り返す。二行目(2)は第「二句」で、「ハハハ」「イ、、、」「ハ、、、」「イ」の四つの音句からなる。(3)(4)は第「一句」と第「二句」をそれぞれ一回演奏する。(5)は「ツレウ」と「レレ」による第「三句」で、これを三回反復し、(6)の第「四句」「ツロロ」を三回反復したのち(7)の第「五句」「ロ、、、」でしめくくる。(8)以降は既出の句を一オクターヴ下の乙音域で、指定の順序で指定回数繰り返す。ここまでを一帖とし、神仏法祭[111]ではこれを三帖吹き返すという。

対山の「息三十五」というのは一息音、つまり音句が三十五のことと判断できるが、ここに書かれた通りに単純計算すると一帖は三十五息ではなく六十四息になる。恐らく、反復時に息継ぎ箇所が

減るのであろう。このことを見るために、**図9**の下に五線譜比較略譜を示した。

ここで、五線譜化のさいに採用した音高について説明しておく。ツは平調とあるがこれは自然発音時に近い音のことで、実際に演奏する音が勝絶か、平調か、断金かはカツまたはツカ（つのかり）、ツ、メツまたはツメ（つのめり）と区別して記すのが普通である。しかし、前章の**表7**であつかったどの譜を見ても、**図9**と同様、ツに対する指示はない。

ところが現行の「明暗導主会譜」（小林紫山譜）には「ツレウ」のツに「ツカ」とあり実際にヘ音で演奏するので、このツは勝絶（ヘ音）となる。もう一つの「ツロロ」は、「明暗導主会譜」にも何も記されていない。何も記さない場合はすこしメッた中メリ音（平調）で奏する伝統がある[112]ので、このツは平調（ホ音）で記す。また、ハは盤渉（ロ音）ではなく常識的に神仙（ハ音）とする。そして縦実線は、息継ぎによる区切りを示す（洋楽五線記譜法における小節線の意味ではない）。

なお、比較譜の最上段に示したaが樋口対山「嘘鈴曲譜」の五線譜訳譜で、以下、bは小泉止山の演奏[113]および止山譜からの五線譜化、cは棚瀬栗堂譜（**表7**の⑨）の訳譜、dは琴古流本曲《盤渉調》[114]の三浦琴童譜（**表3**の⑩）からの訳譜である。

この比較譜から、伝承にまつわるさまざまな興味深い問題が浮かびあがるが、それらは次章でとりあげることとし、ここでは音句のあり方の考察に焦点をしぼる。その要点は「息継ぎ箇所」の問題と、対山の「句のとらえ方」の問題である。

まず息継ぎ箇所について、b小泉止山の点線で示した開始部分、「一句」に注目しよう。対山が「ツレウ」を一息で記したものを、止山は一回目「ツ」「レ」「ウ」、二回目「ツ」「レウ」、三回目「ツレウ」という切り方で演奏している（止山譜も同じ）。「三句」の「ツレウ」も同様で、三つの音からなる音句を最初は三息に分割し、反復を重ねるごとに息継ぎを減らすというものである。

これとは逆に「二句」は、二度目、三度目の出現において対山の三息が一息にまとめられている。第一句は分割、第二句は連結という逆の方法によるが、同一旋律が二度、三度とあらわれるとき、後になるほど息継ぎを減らしてテンポを速めることにおいて、結果は同じである。反復旋律におけるこのような音句の連結手法は、古典本曲全般でおこなわれるもので、むしろ毎回同じ息継ぎ方法で反復する方が稀である[115]。おそらく対山自身も、譜にはないが息継ぎの変化をつけて反復したのであろう（そうでなければ三十五息にはならない）。

「一句」と「二句」の例は、「どこで切るか、どこまで続けるか」

によって、音句の実態が変わることをあらわしている。この変化は楽譜に書き記す時点でも、実際に演奏する時点でもおこる。例えば、「一句」に対応するd三浦琴童の譜を見ると、楽譜では「ツレ㆑チヒ」を一息としているが（このこと自体、書記性の段階で対山の二息とは異なる）、実際の演奏では「ツレ」で息継ぎがおこなわれる。このように古典本曲の最小単位である音句は、書記性においても口頭性においても決して固定されたものではない。

つぎに、対山が句をどのようにとらえていたかを考察するが、その説明のために、ここで古典本曲の音組織に多少とも触れておく必要がある。なお、音組織の説明に際しては、西洋音楽の音階名であるドレミを使うことにする。

古典本曲の音組織は、完全四度の間隔に置かれた二つの核音が形成する枠組み（以下「核音枠」とよぶ）によって成り立っている。これらの核音枠は、内部に一つの中間音を持つのが普通である。また核音枠は、一つの音を共有して二つの核音枠が結びつけられる場合がある（これを小泉文夫はコンジャンクトとよんだ[116]）。また、一つの音を共有せずに、長二度離れた二つの音によって二つの核音枠が結びつけられる場合もある（これを小泉はディスジャンクトとよんだ）。

いまその核音枠を、両端の核音の音階名によって表示するとすれば、一尺八寸管（約五四、五㌢）の尺八による古典本曲の核音枠の組み合わせは、一般に、「レーソ」と「ソード」が中心となっている。また、音域を越えて同じ核音枠の組み合わせが反復される場合があるが、異なる音域においては別種の核音枠が組み合わされることもある。

古典本曲の多くのレパートリーにおいては、「レーソ」・「ソード」が根幹をなしているのに対し、雲井調子や曙調子とよばれるものにおいては、「ドーファ」や「ラーレ」の核音枠が出現する。このことは「レーソ」・「ソード」の核音枠の使用が、本曲にとって基本的であることを示唆するものである。『琴古手帳』の「当流尺八曲目」（表3の②）に「本調子調」、「曙調」、「雲井調」という三調子による「しらべ」の曲名が記されており、この「本調子調」が「レーソ」・「ソード」の核音枠による旋律と思われる。しかしその後の伝承に、「本調子」という呼び名が定着していないので、本論ではこの「レーソ」・「ソード」を「基本的核音構造」とよぶことにする。

この古典本曲の核音構造を説明するためには、柴田南雄が提唱した「構造模式図（通称「骸骨図」）」（柴田　一九七八：八～九二）を使用するのが有効である。その理由の第一は、古典本曲の音高関係を図形的に表示しようとする際に、尺八譜では図式化できないからである。第二は、五線譜はもともと図形表示ではあるが、調性音楽を前提とした五線譜と、尺八音高間との隔たりをなくすためである。そ

して第三は、この構造模式図を使用した他の日本音楽のジャンルにおける研究成果[117]と対照させることで、古典本曲の音高構造の特質を明らかにすることができるからである。以上の理由により、ここで新たな図形表示を提示せずに、柴田の構造模式図を使う。

図10に示した「古典本曲の核音構造」は、すでに説明した基本的核音構造や、雲井調子、曙調子の核音構造が一目で把握できるよう配列したものである。下段囲みの中に、図形表示の凡例が示されている。核音を二重丸、非核音を小さい一重丸で表示し、二重線で結ばれた水平に並ぶ二つの核音が、完全四度の核音枠を示す。また、ある核音と長二度、あるいは短二度の関係にある非核音（テトラコルドの中間音）は、斜め右上、または左下に示し、その角度と線の太さで音程種、ひいてはテトラコルド種（短二度が「都節のテトラコルド」、長二度が「律のテトラコルド」）が区別されている。

この**図10**中、**図9d**に示した琴古流本曲《盤渉調》（三浦琴童譜）の第四句、五句にあたる箇所は、ドーファの核音枠（雲井調子）が一時的に出現する例、と説明することができる（**図10**の⑥）。

さて、話しを対山の「句のとらえ方」に戻すと、対山の「句」は第一句がソード、第二句がドーレ、第三句がソ、第四句がレ、第五句がレの核音枠ないしは核音を中心に形成されている。この第一句と二句がさらに一段大きいまとまり（筆者のいう楽句）になる、と対山が認識した様子は、(3)(4)でこれを一回ずつ反復したこと（対山の出処である西園流cにはない）から読みとれる。第四句と五句の連結例はないが、五句は三度目の「ツロロ」のロを反復して終止感を高める働きなので、音楽的に四句、五句はひとまとまりと考えられる。

このように、最少は一つの音で構成されるものから数息が連結された規模まで、対山の「句」にはいくつもの段階があり、「句」としてのまとまりは息数や音数にかかわりなく、核音構造と密接に関連したものであることがわかる。この「句」における音句の連結状態をより明確に把握するために、第二の例、「嘘空曲譜」（**図11**）を提示する（ここに記された部分が、第四章第二節（2）で示した《虚空下巻》の冒頭に、省略されない形で付加された旋律段落である）。

分析に入る前に、ふたたび五線譜化における音高の採り方を説明しよう。

「嘘空曲譜」で新たに問題となるのが「チ黄鐘」である。チは自然発音状態でほぼ黄鐘（イ音）となるが、小林柴山が述べたように（小林 一九二一：二二）、特に記されなくてもチはメリ吹きなので、しっかりメレば鳧鐘（変イ音）のはずである。しかし実際は、ツを軽くメッて平調を得る場合よりもはるかにメラないとチのメリは鳧鐘（変イ音）にならないため、人によっては鳧鐘と黄鐘の中間位の微妙な音になる場合もある（総体に明暗のメリは深くない）。ただ、ここ

では、個々の演奏の微細な相違を記述するよりも、規範的な音という意味で、鳧鐘（変イ音）で記す[118]（ちなみに琴古流ほかでは合奏の経験からチのメリは問題なく変イ音である）。それに連動してウは、「嘘鈴曲譜」では鳧鐘（変イ音）としたものを双調（ト音）とする（これも実際は双調よりやや高めの音で奏される）。また、ハについては先ほどとまったく同じ問題と扱って、神仙（八音）とする。

さて、「嘘空曲譜」でも対山は「句」という用語を使っており、全体は五句からなっている。この曲における句は、第「二句」を除いて「嘘鈴曲譜」よりはるかに長いことが一目でわかる。つまり、たくさんの音句の連結で「句」が成り立っているのである。例えば「三句」は六息からなり、**図11**の五線訳譜（a）二段目にあるように、核音はレードーレードーソーレと移動する。ドーレ間の行き来を「嘘鈴曲譜」第「二句」のように一つと取ると、レードーソーレという動きをひとまとまりとみなしていることになる。同様に八息からなる「五句」（五線訳譜四段目）は、ドーレーソーレの動きである。

対山がとらえた「句」という存在は、筆者の分析に多大の示唆を与えた。息継ぎの箇所も、一息内の音の数も、何一つ「きまり」がないように見える古典本曲の旋律構造を把握するうえで、核音を軸に旋律のまとまりをとらえるべきという、確固たる基準を教えてくれたのである。

（2）音句の分類と型

旋律のまとまり単位の把握のためには、息継ぎによる区切りの存在以外に、核音の認識がいかに重要であるかを述べた。しかしそのために、音句の連結で形成される「楽句」にまで立ち入ってしまった。ここでふたたび、音句のレヴェルにもどり、「音句とは何か」を考察する。この考察のためには、流派を特定する必要がある。なぜなら、「嘘鈴曲譜」の第一句に見たように、流派によって一息単位の区切り方、奏し方に違いがあるからである。したがって、「音句の分類」については琴古流本曲を、また、「音句の型」については明暗対山派本曲を中心に考察する。

（2、1）開始音による音句の分類とその分布

第三章第二節で触れたように、琴古流では『尺八筆記』（一八一三年）ですでに二十八譜字を用いた。現行では本曲に限っても、同譜字異音を含めて三十数種の譜字が使われる。一音句内の平均音数を四として[119]、譜字の順列あるいは組み合わせで音句を作るとしたら、膨大な種類数となる。しかし、実際にそのようなことがあり得

ないのは、きわめて限定された音の連鎖で音句が形成されているからである。

琴古流本曲では、《三谷菅垣》や《下り葉ノ曲》のように、拍子吹きされる曲は例外として、音句内の音数も音高の種類も少ない。時たまたくさんの音数を持つ音型があっても、それらはいくつかに分割して（息継ぎを増やして）演奏されるので、全曲が時間的に均等な音句の連続と聞こえる。楽譜に定着した時代から譜字の並びはほとんど変化していないが、演奏のテンポがはるかに遅くなったため[120]、同一音型や同類音型が省略されることがしばしばある。その省略法は自由な中にもある種の法則があり、そのもっとも明確なものが、同一音句または開始音を同じくする音句グループに飛ぶ方法である。このようなことからも、琴古流本曲の音句整理には、開始音による音句のグルーピングが有効である。

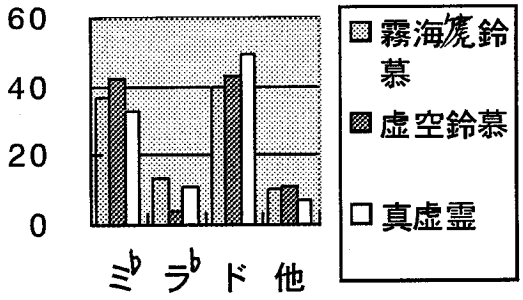
表8はランダム抽出された琴古流本曲十三曲[121]における、開始音別にみた音句の出現総数、音句種類の総数、および、「古伝三曲」（《霧海波》《鈴慕》《虚空鈴慕》《真虚霊》）における同項目の数値統計表である[122]。十三曲の音句総数は一〇七八個、曲別に同一音型を整理した音句種類数の総計が五七六種、さらにそれらから各曲に共通する同一音型（オクターヴの違いを無視）を整理した音句種類総数は三五六種である。約三つに一つの割合で同じ音句が使われていることがわかる。一曲の途中から聞き始めたとして、何の曲のどの箇所か、ほとんど同定できないのはこのためである。

開始音の種類は譜字種で十九、音高種で十二のグループをつくる。その中でハ（ド）、ヒ（ド）、ツ（ファ）、メツ（♭ミ）の譜字で開始する音句種がもっとも多く、ウ（♭ラ）、メヒ（♭シ）、リ（ド）がこれにつぐ。琴古流では音高はきわめて正確に演奏されるため、指遣いによる音色の違いを度外視して同一音高グループとすると、ド音で開始する音句種は全体の約四一％にのぼる。ツは実際の演奏ではメツから入るので、ツとメツを合わせた♭ミ音開始の音句種が約二三％、ウとメチも同律とあつかって、♭ラ音開始の音句種が約一五％となり、この三グループだけで全体の八〇％弱という高い割合をしめる。

同様のことを「古伝三曲」に限定して考察すると、ド音開始の音句種が三曲全体の約三二％、♭ミ音が約二三％、♭ラ音が約一五％、合計七〇％というやや低い数値になるが、出現頻度の総計は八八％にも達し、とりわけ♭ミ音とド音で開始する音句種の出現が際だって多いことが**図12**（次頁）からわかる。

ではつぎに、「古伝三曲」における♭ミ音開始グループ、ド音開始グループの内容を検討する。♭ミ音では、ツで開始の音句が十二種、メツで開始の音句が十五種、ド音では、リで開始の音句が七種、ハで開始の音句が二十種、ヒで開始の音句が十九種ある。ツとメツ

図12　「古伝三曲」における開始音グループ別「音句」の出現頻度



は出現頻度に比べて種類が少ないということは、同じ音句が頻繁にあらわれていることを示すが、ここで種類（種）と呼んでいるものの中から、「ツレヽ」と「ツレヽヽ」のような反復音数のちがいや、「メツロヘ」と「メツロ引ロ」のような技法の相違（音の動きは似ている）を同一視すると、ツで半数の六種に減り、メツも三分の一近くまで減少する。

ド音開始グループの方では、「ヒーメチ」と「リーウ」と「コローウ」は長三度下行（ドーᵇラ）の音進行として同一視する。同様に「ハーメツ」と「コローメツ」は短三度上行（ドーᵇミ）の音進行、そして「ヒー明ヒ」と「二四五ハー四五ハ」と「コロー四五ハ」は技法を無視して長二度上行（ドーレ）の音進行と見なせば、音句種の数は極端に少なくなる。

このように開始音とつぎの音との関係に限定するなら、譜字レヴェルでも音高レヴェルでもかなり大胆なグルーピングの簡略化が可能である。例えばツの場合、同音反復を無視すればツはつぎにレに進む形しかない。同様に、メツの場合はロ、レ、ウへの進行の三通りに限定される。

ただし、演奏の立場からいえば、指遣いのちがいはもとより一つの反復音数のちがいまで、微細な相違がその音句の特徴であり、ひいてはその曲の特徴となることもあるので（例えば《虚空鈴慕》の冒頭の音句は「ツレヽヘ」であって「ツレヽヘ」に置き換わりうるものではない）、微細な相違をまったく無視していいという意味ではない。あくまでグルーピングを目的とした排除である。

以上の考察は、すべての音句が何かに似ているように聞こえる一方、反復音数や技法の微細な相違まで考慮した場合、音句の数だけ音句種が存在するようにも思える琴古流本曲が、譜字のちがいすらも無視して、開始音とそのつぎの音との関係に限定するとき、きわめて少ないグループに収斂することが可能であることを示した。このことは、開始音のつぎにどういう音進行をするかが、ある程度予測可能なことを意味する。

（2、2）核音終止型と非核音終止型

開始音とつぎの音との関係が限定されたものであることが明らかになったが、三つ目の音以降、どこまで音を連鎖させるか、いいかえれば、どこまでを一息音（音句）とするかは、開始音の種により、曲により、また流派により相当ばらつきがある。

古典本曲は音句の連結によって旋律が形成されるものなので、音句の切れ方と、つぎの音句とのつながり方が重要になる。これについては、音句と音句間におけるマルコフ過程[123]の傾向を調べることによって、連鎖の傾向を把握でききるのではないかとの期待が抱かれる。しかし琴古流本曲の、たくさんの種類と膨大な数の音句からは、二次、三次と進めていってもいっこうに収斂せず、明確な傾向が見えてこない。

そこで視点をかえて、明暗対山派の「三虚霊」（《虚鈴》《虚空》《霧海篪》および《調子》）の音句を、終止音別にグルーピングしてみた。なぜ終止音かというと、対山派の場合、音句の切れ方に特徴があり、核音終止しない音句にその特徴が顕著だからである。もちろん琴古流本曲にも、メツやウといった非核音終止の音句がある。「古伝三曲」全体の約三割強だから、数の上では琴古流本曲の方が多いかもしれない。しかし対山派の本曲では、ただ単に非核音で終止するだけでなく、音句の末尾で一種の変奏がおこなわれるという、興味深い特徴が見られるのである。

図13は、明暗対山派の「三虚霊（附調子）」に出現する核音終止の音句をソ、レ、ドおよびラ音終止に分け、それぞれ同一音型（構造模式図が同じもの）を横に並べてまとめたものである。ここでは、反復音数のちがいや多少の技法のちがいは同一視されている。下に行くほど音の動きに特徴があり、特に下の四種（9～12）は、どの曲にも出てくる種の音句ではない。ここに並べた核音終止型音句は、《虚空》で全曲の約七〇％、《霧海篪》で約七五％を占め、旋律の基本を構成するものといえる。

では、残る三〇％ないし二五％の音句はどうであろうか。**図14**は《虚空》と《霧海篪》に出現する非核音終止の音句すべてを整理したものだが、これらはウかツのいずれかで終止する。xとした「チチウ」の音句は《虚空》に固有な音型で、これを含む音句が変形されながら何回も出現する。この「チチウ」を五線譜では規範的な訳譜音として♭ラ♭ラソと記したが、先述のようにウは単独では♭ラであってソにはならず、「チウ」と続くときだけソに近い音（やや高めのソ）まで下がる。その意味ではかなり不安定であり、非核音に準じた音といえる。そのxを音型として、2以下、さらにさまざまな変奏が行われている。

その変奏のしかたは、♭ラ♭ラソから♭ラ♭ラソラミ、♭ラ♭ラソラ

ミレド♭ラ、そしてここにその例はないが、♭ラ♭ラソラミレド♭ラソ♭ラドなどのごとく、流れるような曲線を描いて句尾旋律が変化していく。先ほどの**図11**「嘘空曲譜」で対山は、第「一句」句尾の「チチウ（♭ラ♭ラソ）」を、(3)で「チチウヰツ[124]（♭ラ♭ラソラミ）」とはせずに、「チチウ」のまま反復するよう記しているので、「チチウ」が基本であると認識していたことは間違いない。

ここで断っておくが、もっとも長い音句（8、10）でも、途中で息継ぎされることはない[125]。あくまでも客観的区切りとしての一音句である。しかし、2～11の各冒頭（xの前の音）は、明らかに核音終止の音句として独立しうるものであり、8、9の末尾に付加されたyもまた、別の要素として分離独立が可能である。逆の見方をすれば、三～四つの音句が連結された形が8～10の例であり、ここまでくればもはや「旋律の最小単位」とはいいがたい規模に拡大されている。

とはいっても、これらがそのまま「楽句」になるわけではない。なぜなら核音終止していないからである。その直後か、いくつか先の核音終止音句にいたってはじめて、楽句を形成することになる。5、6、10の例の場合は、必ずレ音やソ音で開始する音句に連結するが、その他はさまざまな方法で、より大きな旋律のまとまりとしての「楽句」を形作っていくのである。

104　さらにさかのぼれば、一六六四年の『糸竹初心集』（一節切譜）でも、「ウヱフヱタヱフヱ。」などの表記を用いている。

105　富森虚山は『明暗尺八通解』で、「一呼吸した息気による音と余音が一音であり、一音中の余音が音階推移して曲節を作ることになる。約言すれば、一呼吸＝一息気＝一音＝一曲節で、一呼吸一音節ということになる。この一呼吸一音節を繰り返し追い重ねてゆくうちに章となり、段となり、一曲を構成することになる」（富森　一九七九：七三）と述べている。これは師である小林紫山の言を継承するものである。この一音の範囲は、小林紫山の『明暗吹簫法基階』において、「ツー」「ツロロ」などであることが示されている（紫山居士ほか　一九三〇：二一一）。

106　小林紫山は一呼一音について、「吹き出したならば其の呼吸の終るまで、息気を真直ぐに吹き通す。そして息気の終った時、即ち一音も終る」（紫山居士ほか　一九三〇：二一〇）と述べている。

107　諸井誠がその著書『ロベルトの日曜日』（諸井　一九七二）で使っている。

108　月溪一九六九a、bにおいて筆者は、「音句」を「モティーフ」と呼び、「楽句」を「フレーズ」と呼んだ。

109　明暗真龍派の三世俣野真龍（一八八六～一九三六）も、ホ（ツのこと）は平調としている（稲垣ほか　一九七七：一四〇）。佐野東界譜も同じ（山上　一九八二：三〇）。

110　戸谷泥古は『虚無僧尺八指南』で、対山に八を盤渉とする考えと神仙とする考えの、二つの考えがあったとし、両者の場合の音階を考察している（戸谷　一九八四：八三～八四）。しかし、盤渉・神仙併記の問題は、「嘘鈴曲譜」だけではなく「嘘空曲譜」に見られるので、必ずしも「盤渉調」にこだわった問題ともいえない。

111　《虚鈴》は《虚空》《霧海荒》とあわせて「三虚霊」とよばれ、明

暗根元の三曲とされる曲である。現在でも明暗寺では、追善会、座禅会、本曲大会などの場で、般若心経のあと《虚鈴》を斉奏する。琴古流では儀式性はないが、《真虚霊》《虚空鈴慕》《霧海籠鈴慕》を「古伝三曲」といい、根本の三曲と位置づける伝統がある。

112 小林紫山は『尺八秘義』で、「チ、ウ、ツ、メリの事、此三音は多くの場合メリ吹きなれば特にメの記号を附さざるを以て総てをメリと知るべし」（小林 一九二一：二一）と記している。ここでいうツのメリとは中メリ音（平調）のことで、メリ音（断金）まで下げた音での都節音階（レ♭ミソ）のことではない。第三章第二節でも述べたように、「九半割り」と呼ばれる古制の指孔位置決定法では、第一孔位置が低いので、ツをかるくメルだけで平調になる（戸谷 一九八四：八二）。

113 一九六六年六月の私的録音。演奏者・三十八世小泉了庵（止山）、芳村竹悠（後に四十世宗心）、録音者・月溪恒子。なお、小泉止山の樋口対山への入門は対山が亡くなる年の大正三年なので、事実上、止山は小林紫山の弟子になる。

114 明暗対山派の《虚鈴》と琴古流《真虚霊》の前吹《盤渉調》が同名異曲であることを、筆者は月溪 一九七三：二二七～二三二で指摘している。

115 琴古流では、記された一息の音句を連結演奏することはなく、分割（息継ぎの増加）のみがおこなわれる。したがって単純な同型反復は、多くの場合省略される。

116 第三章第二節で示した小泉文夫のテトラコルド論（小泉 一九五八ほか）参照。

117 柴田南雄の「構造模式図」を用いた先行研究としては、徳丸吉彦の三味線音楽への適用（Tokumaru:1980）、澤田篤子の声明への適用（澤田 一九八二）、瀬山徹の明暗対山派尺八本曲への適用（瀬山 一九八四）、小塩さとみの長唄への適用（小塩 一九九二）がある。

118 先のツと並んでチの音律は、古典本曲の演奏様式に関わる重大な問題である。尺八の自然発音状態のツとチでは都節音階を形成せず、必ずメラねばならない。チのメリを容易にするために、言い換えれば変イ音を出しやすくするために、琴古流の尺八では第三孔の指孔を小さくした。音律重視からくる楽器構造の改造である。明暗では合奏もせず、したがって都節音階に適合するよう楽器を改造することもないので、チのメリはやや高めのピッチになる場合がおおい。細部を記述する採譜では、四分の一音ほど高め（あるいは低め）の音として、変イ音に↑か、イ音に↓を付けて表記する。なお、筆者の既発表論文での五線譜は記述的方法によっているので、ラにフラットは付けていない。

119 ランダムに抽出された琴古流本曲十曲（音句総数九三〇）の、一音句内の音数平均値は三、八六である。対象曲：《一二三鉢返寿調》《瀧落ノ曲》《秋田菅垣》《九州鈴慕》《志図ノ曲》《京鈴慕》《霧海　鈴慕》《虚空鈴慕》《真虚霊》《鳳将雛》。ただし、同音ないし同音型のトレモロ的な連続打（コロ、、など）は一つと数える。

120 琴古流古譜にはかなり大きい段落を前に戻って繰り返す指示があり、現行三浦琴童譜にも、多い時は二へん、三へんの繰り返し指示が書かれている。それは演奏テンポが今より早かったことを暗示する。

121 対象曲：《一二三鉢返寿調》《瀧落ノ曲》《秋田菅垣》《九州鈴慕》《志図ノ曲》《京鈴慕》《霧海籠鈴慕》《虚空鈴慕》《真虚霊》《夕暮ノ曲》《三谷菅垣》《下り葉ノ曲》《鳳将雛》の十三曲。《一二三鉢返寿調》を二曲分と勘定すると、三十六曲から移調曲八曲を引いた全二十八曲に対して、ちょうど五割の曲数となる。なお、分析に使用した楽譜は三浦琴童譜（第三章**表3**の⑩）。

122 統計表のもととなる基礎データは、渡辺恭子の「情報理論による琴古流本曲の分析」（昭和五十三年度大阪芸術大学音楽学科音楽学卒業論文）に基づく。なお、各曲の数値の詳細等は月溪 一九八〇a：一一六～一一九を参照。

[123] ロシアの数学者 Andrei Andreevich Markov (1856—1922)が創始した確率過程の一つ。この場合は、ある音句の出現がつぎに出現する音句の確率に影響を与える過程。

[124] 対山派本曲のもととなった西園流の《虚空》では、この箇所は「チチウ三ハツ」と変奏されている。また、対山の『適意帖』は「チチウウツ」、『大正二年八月 二』は「チチウヰツ」、池田寿山と谷北無竹所持の対山譜は「チチウ三ウツ」である。譜字のちがいはあるが、いずれも同じ形で変奏されており、「チチウ」のまま反復する例は「嘘空曲譜」以外にない。

[125] 少なくとも図14五線譜のもととなった小泉止山の演奏では一息である。

図9　樋口対山の「嘘鈴曲譜」と五線訳譜

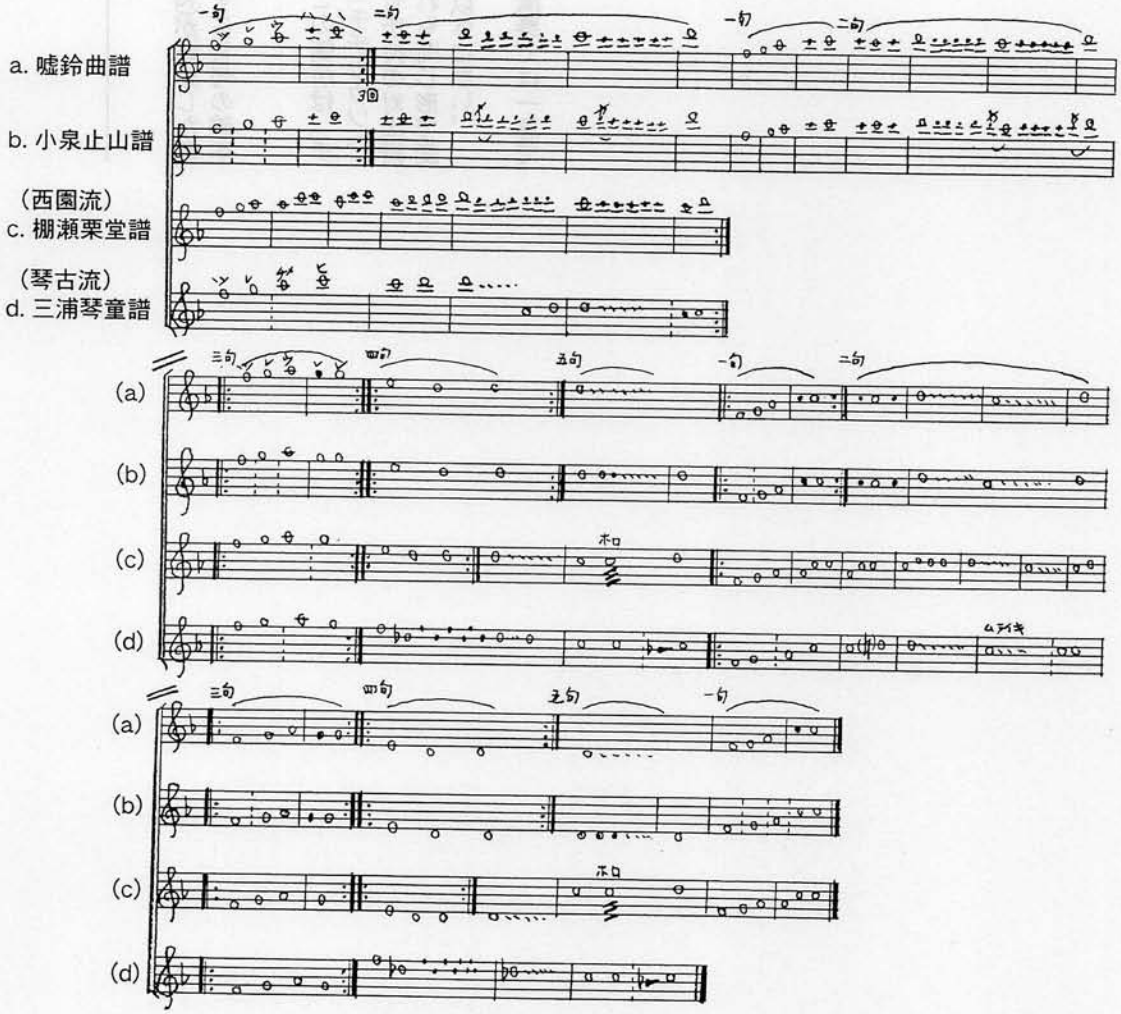


図１０　古典本曲の核音構造

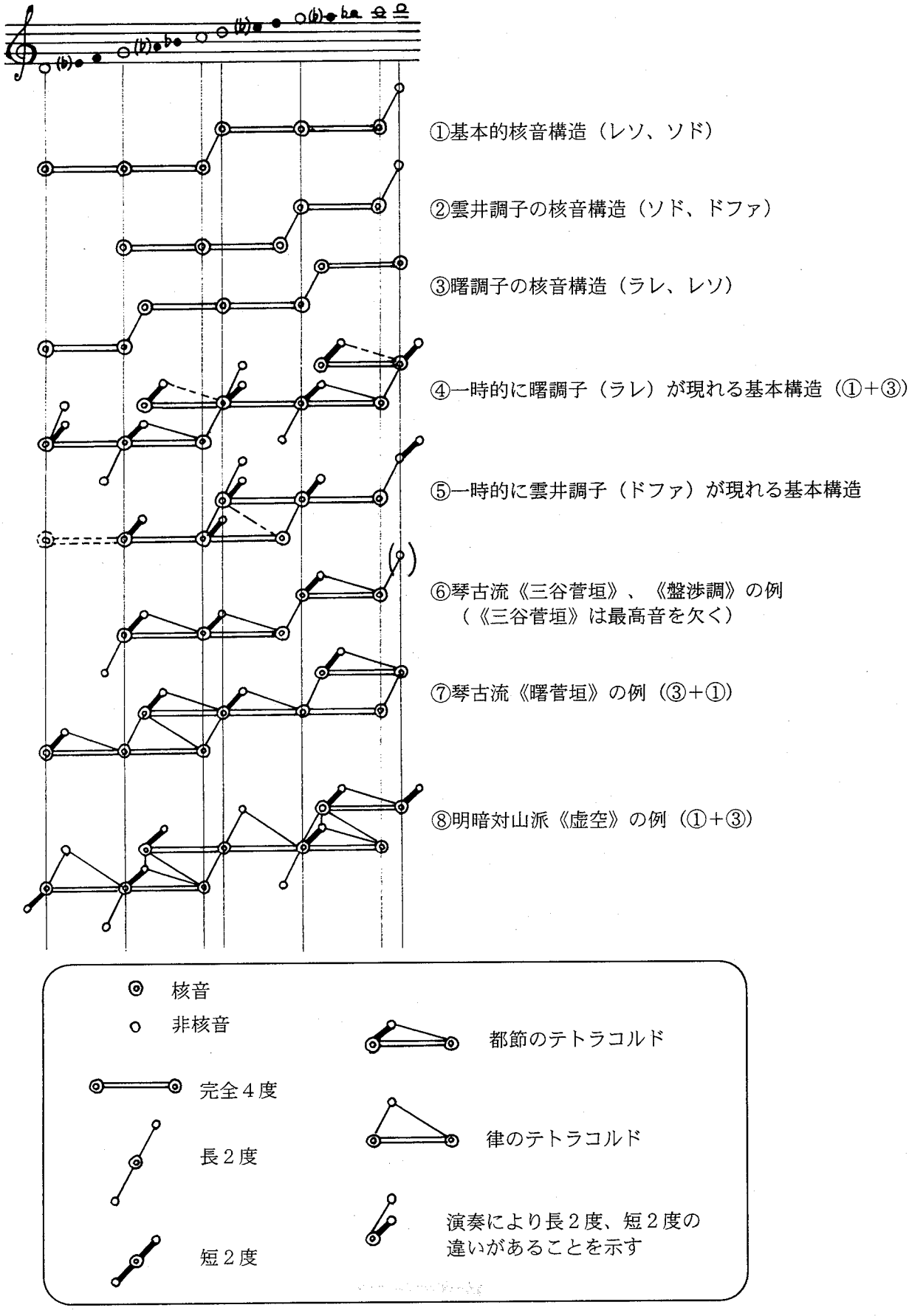
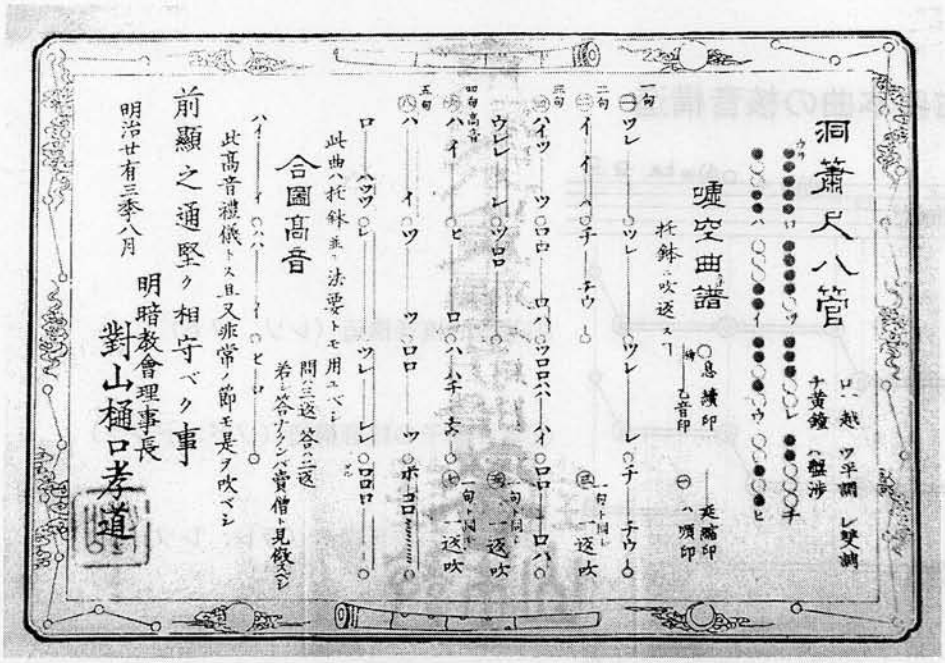


図11　樋口対山の「嘘空曲譜」と五線訳譜



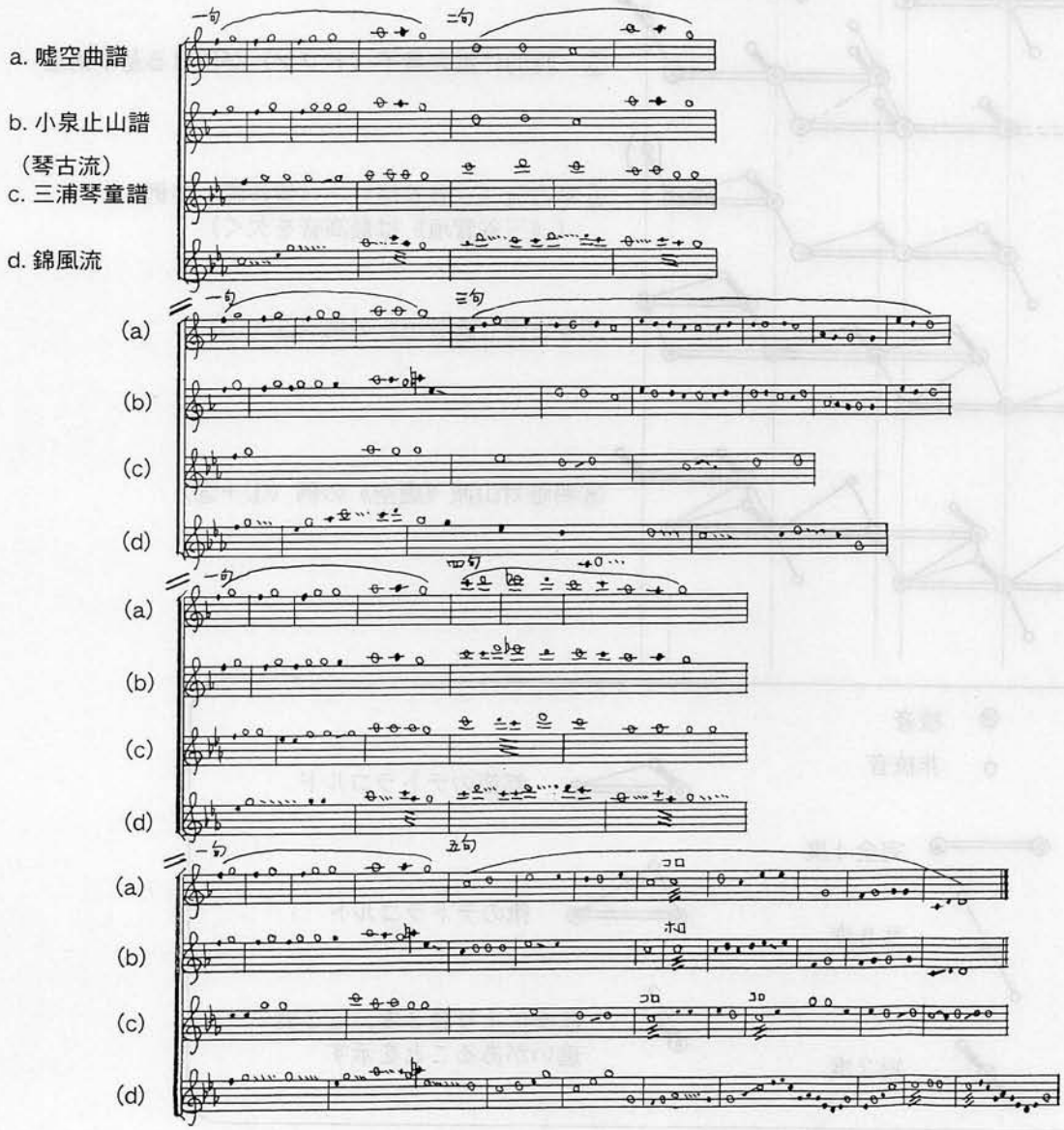


表 8　開始音別にみた琴古流本曲「音句」の種類数と出現回数

開始音		全十三曲における音句の種類総数*1	全十三曲における音句の出現回数総数	出現する曲数（十三曲中）	霧海籠鈴慕		虚空鈴慕		真虚霊		「古伝三曲」音句	
					音句種類数	出現回数	音句種類数	出現回数	音句種類数	出現回数	*2（種類計）	（回数計）
ロ	レ	2	29	8	1	1	0	0	0	0	1	1
ツ[メ]	ミ[♭]	40	201	12	11	23	7	20	9	11	15	54
ツ	ファ	42	155	12	6	21	8	22	7	14	12	57
ツ[カ]	ファ	7	9	4	0	0	0	0	0	0	0	0
レ	ソ	3	14	11	1	1	2	3	2	2	3	6
ウ	ラ[♭]	32	58	8	7	8	0	0	2	2	8	10
チ[メ]	ラ[♭]	21	51	11	7	8	2	4	3	6	10	18
ウ[カ]	ラ	3	4	2	0	0	0	0	0	0	0	0
チ	ラ	15	17	7	1	1	3	4	2	2	6	7
ヒ[メ]	シ[♭]	29	64	10	2	3	3	3	2	2	7	8
リ[中]	シ	2	2	2	0	0	0	0	0	0	0	0
リ	ド	27	83	12	2	6	3	4	4	5	7	15
ハ[二四五]	ド	53	128	12	10	15	6	17	6	8	20	40
ヒ	ド	49	186	12	13	27	5	11	8	17	19	42
コロ	ド	18	54	8	0	0	4	11	6	7	10	18
ハ[五]	レ	5	5	3	0	0	1	1	0	0	1	1
ハ[四五]	レ	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0
ウ[三]	シ[♭]	5	14	4	0	0	0	0	0	0	0	0
ハ[二四五]	ミ[♭]	2	3	2	0	0	0	0	0	0	0	0
計		356	1078		61	114	44	100	51	76	119	290

*1　ランダムに抽出された 13 曲の中に「古伝三曲」を含む。

*2　「古伝三曲」の音句種類数が三曲の合計数より少ないのは、三曲にまたがって同種類の音句が存在することを意味する。

図１３　明暗対山派「三虚霊（附調子）」の核音終止型音句

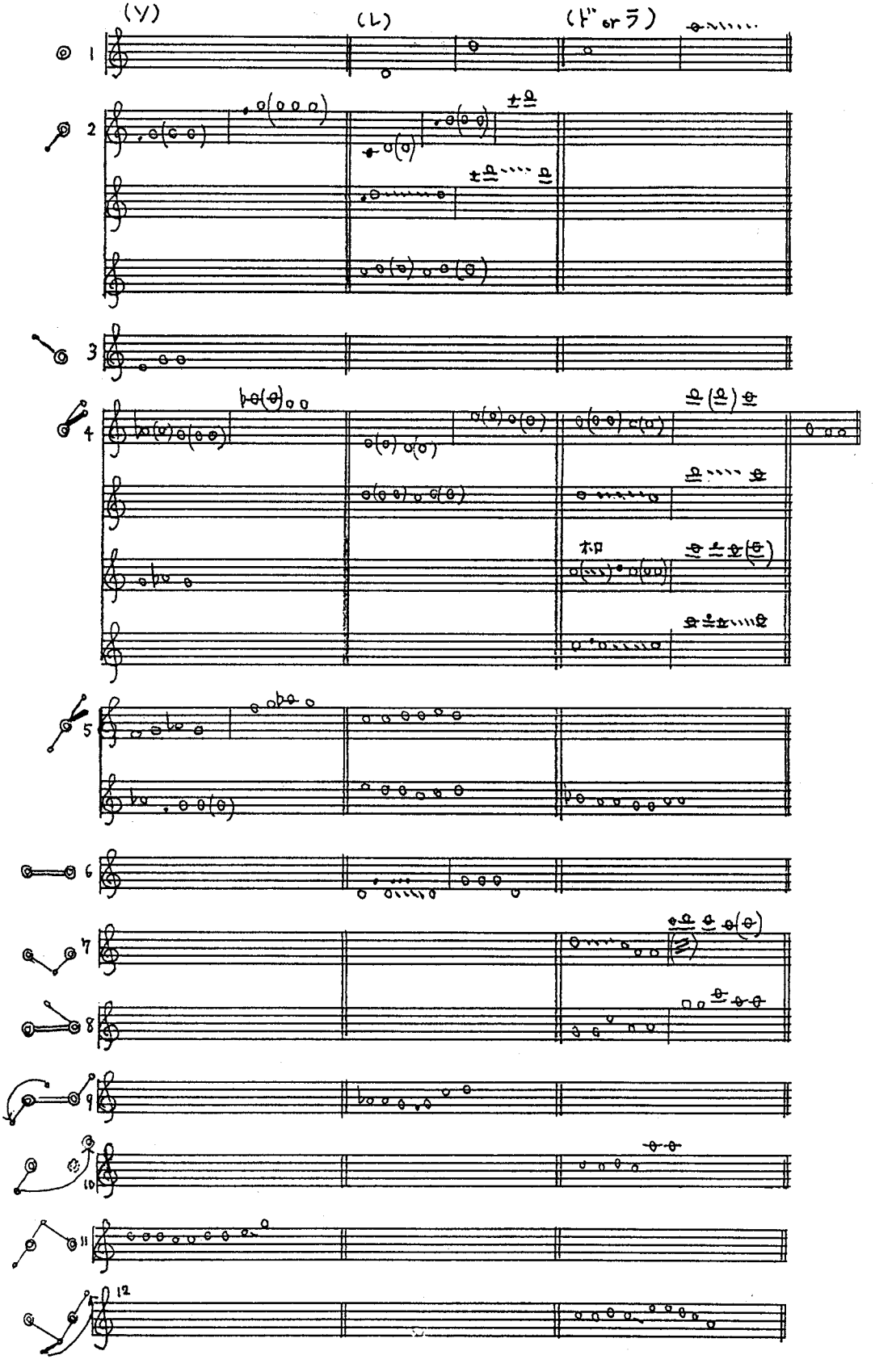
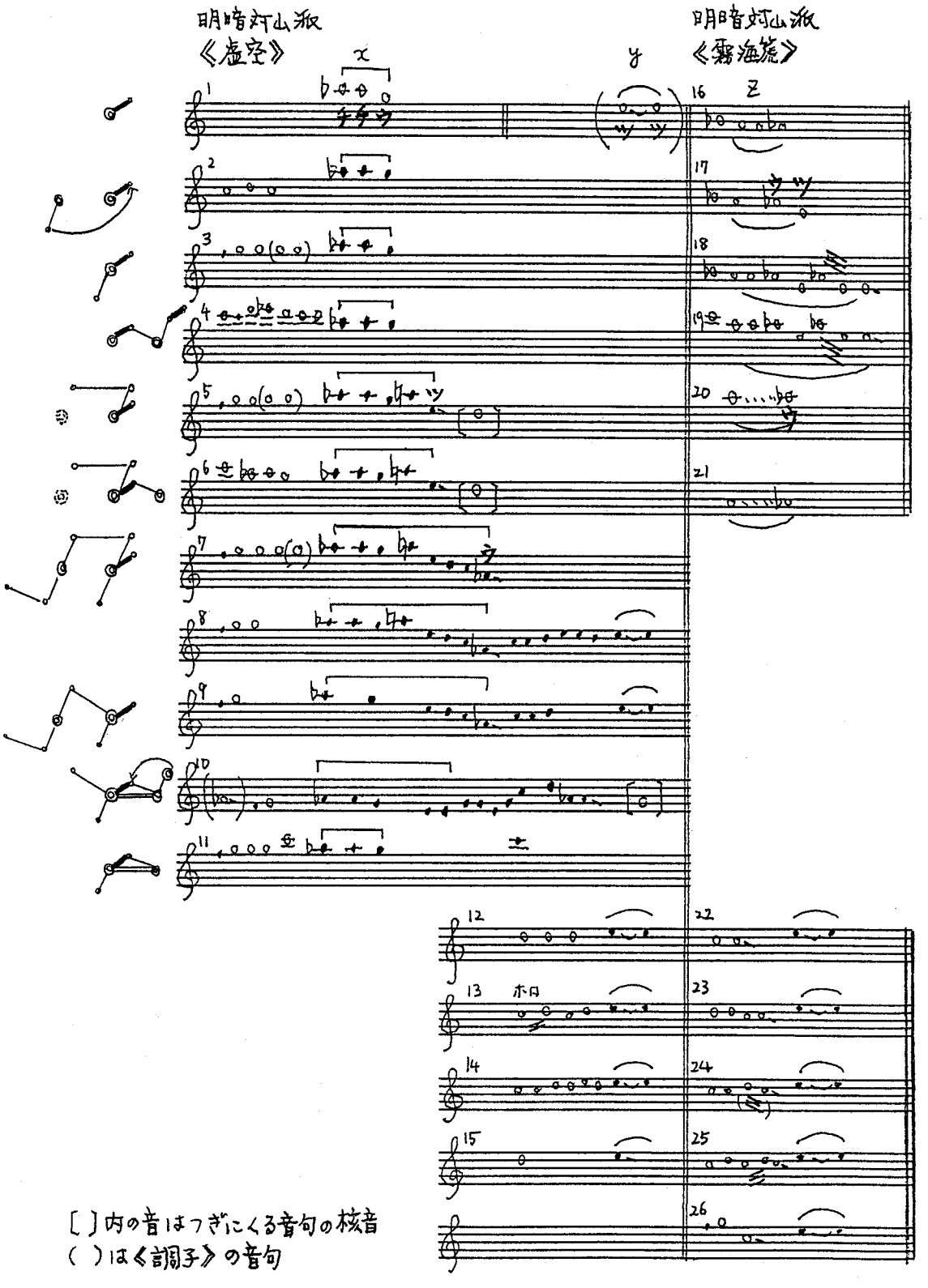


図１４　ウとツによる非核音終止型音句



[ ] 内の音はつぎにくる音句の核音
( ) は《調子》の音句

第二節　楽句の形成と楽曲の型

前節の《虚空》の事例で見たように、「音句」レヴェルですでに「楽句」ともいえる規模の形態が認められた。これらはほとんどの場合、その直後か二つ三つ後にくる安定した核音終止の音句まで連続して、楽句を形成する。楽句の規模もまた、それ自体が起伏に富んだ長い旋律の核音終止音句の場合のように、音句がそのまま楽句となりうるもの（一楽句＝一音句）から、非核音終止の音句が連綿と続くことによって、数音句が連結して形成されるもの（一楽句＝多音句）まで、さまざまな長さと種類がある。これは、対山の「句」における「句と息数」との関係に等しい。

本節の（1）楽句では、楽句としての客観的な旋律区分法の確立と楽句の型、および楽句が形成される過程で生じる演奏様式との関連（主としてリズム、テンポ、強弱法の問題）について、（2）では楽句のもう一段大きい区分単位としての段、段落の存在について、そして（3）では最小単位（音句）、中単位（小楽句・大楽句）、大単位（段／段落）と連結された結果、最終的に形作られる楽曲全曲構成の代表的な型について考察する。

（1）楽句

旋律の最小単位である「音句」には、一息単位という、誰が聞いても判断できる客観的な区分基準がある。また、記されたレヴェルにおいては、古典本曲の様式をまったく理解しない人でも、息継ぎ印を頼りに旋律を区分することが可能である。実際は、この息継ぎ自体は可変的なものであり、流派のちがいはもとより同一流派においても、あるいは同一人においてさえも異同があり、決して固定したものではない。しかも、その単位の大きさは、最少音数の一から十数個まで、きわめて幅が広い。しかし、形式を考えるためには、演奏レヴェルにおける微小な変化を無視する必要がある。前節の（2）はこの立場からの分類であった。

「音句」の連結によって形成される「楽句」を決定するに際しても、このような細かい異同を排除した、客観的基準の確立が必須である。こうして設定される基準は、流派を越え、個人を越え、曲を越えて、古典本曲全般に適用しうるものでなければならない。

こうした条件を満たしながら、客観性を持つ基準としてゆいいつ考えられるのが、「核音」という音高組織上の概念であろう。樋口対山のいう「句」の区切りが、核音構造と深い関係にあることはすでに述べたが、音句の連結で形成される楽句もまた、その核音構造とは切り離しては考えられないからである。

図15は楽句の音運動の型を、開始音句の開始核音と終止音句の終止核音が作る大きな枠組みとして示したものである。一つの核音から三つの核音による枠組みまでが六種に分類され、左からレ音、ソ音、ラ音、ド音、ファ音終止の順で縦に揃えて並べてある。その内容は、

①開始と終止が同一核音の枠組み（水平型）

②長二度関係にある二つの核音の枠組み（上行型）

③完全四度関係にある二つの核音の枠組み（上行型、下行型、凸型、凹型）

④完全五度関係にある二つの核音の枠組み（上行型、下行型）

⑤完全八度関係にある二つの核音の枠組み（下行型）

⑥同一方向に二つの完全四度を接合した（コンジャンクト関係）、三つの核音の枠組み（下行型）

となっている。

つぎに、楽句を決定するための基本的な条件は、次の五点である。

(1)音数の少ない核音終止音句は、単独では楽句とみなさない。

(2)楽句の開始とみなす音句からその開始核音を、終止とみなす音句からその終止核音をとる。

(3)ドとレを核音とした旋律がド音終止し、つぎにレ音終止する音句が来るときは、レ音終止の音句までを一楽句とみなす（②の型、**図16**の②に実例）。

(4)核音終止の音句のあとにその終止核音と同音の音句が反復されるときは、最後の同じ核音終止の音句（音数の少ない音句）までを一楽句とする。

(5)非核音終止の楽句は存在しない（チチウの終止を除いて[126]）。

ここであつかった分析対象曲は、さまざまな流派と個人による楽曲、約二十曲で、演奏者総数は約十五名である。基本的に演奏音からの採譜が基になっているが、可能なかぎり尺八譜とも照合している。おそらく曲数を二倍、三倍に増やしても、ほぼこの範囲に収まると思われるが、あり得るとすれば④完全五度のグループに凸型、凹型があらわれることぐらいであろう。⑤⑥はかなり特殊な例で、息継ぎ箇所のちがいによっては③と④、あるいは③と③に分割されるものである。したがって基本的な楽句の型は、①～④に集約されるといっていい。

以上は核音のみを基準とした旋律の区分であったが、これらの中から①～④の実例を示すことにより、演奏様式と旋律区分法との関係について述べたい。**図16**に掲げた楽句の採譜例はいずれも旋律の断片ではあるが、尺八譜や簡略五線譜からは浮かび上がらなかったリズムやダイナミクスを感じ取ることができる。

図16楽句の実例（i）の①は、対山派と同旋律の《虚空》の冒頭楽句である。海童普門（この演奏当時の名。後に海童道宗祖、海童道祖）の演奏はきわめて音量変化の幅が広く、かつ、リズムが躍動的である。この《虚空》テーマの変形（図14の9に同じ）が③bに見られるが、非核音（♭ラ、♭ミ）はつねに弱音で不安定に細かく揺れ、リズム的には一気に四息目の核音レまでつながっている。三息目もレ音の核音終止音句なのでここまでが楽句のようにも見えるが、このレ音は四息目において強音で反復されるため、三息目の終止感を強めるものとして四息目までを一楽句とみなす（条件④）。

ちなみに、①の一息と③bの二息（図14の9では一息分）はほぼ同じ時間（約十二秒）で演奏されている。ところが楽句全体となると、①が約四十秒、③bが約三十秒、同一演奏者による③eが約二十秒と幅がある。仮に①の息継ぎ時間を③b並に短くしたとしても、約三十六秒かかることになる。これは、その楽句が曲のどの部分か、曲頭か、段落の開始部分か、終止部分か、曲尾か、などによって違ってくるからである。時間経過におけるこのような伸縮自在な演奏を総称して、「虚無僧吹き」と呼んでいる。

そのもう一つの例が**図16**楽句の実例（ii）の③cである。これは「如山の阿字観か、阿字観の如山か」といわれた宮川如山の《阿字観》の途中である。通常の五線譜ではあらわしがたい如山独特のユリ（揺ではなく淘をあてる[127]）と、「節を切るようにブツッブツッと切れる奏法[128]」の特徴がここにも出ている。

この如山の《阿字観》には、ウ、ツによる非核音終止音句がひじょうにおおい。そのうえ○印の息継ぎは全曲に二箇所しかなく、他はすべて短い息継ぎの「、」印である。そのため句尾の旋律は絶えず「淘れ」ながらも、短い息継ぎでどんどん先につながっていく。ここに示した③c部分は、その前がウで終止しているため、原則からいえばもっと大きな楽句（大楽句）の後半ととるべき箇所である。③c自体はソードーソーレの核音で動いているが、その切れ方の特徴から大きくソーレの枠組みに組み込まれ、さらに、**図16**にはない一つ前の楽句から連続させると、複雑な動きを内蔵したドーソーレの楽句枠となり、ますます大きな旋律単位に拡大していく。

同様に④の場合も、二度目の核音レが上行して非核音♭ミで切れるため、レーソ、ソーレーソが、最後のソまで連結させた大きな楽句、レーソ（ーソ）へと拡大される。特に「虚無僧吹き」と呼ばれる種の演奏においては、楽句にもこのように小楽句と大楽句というべき二段階の規模があり、いくつかの小楽句が内蔵された形で大楽句が形成される。この大楽句は実際の演奏と深く関わっており、楽譜には記されない範疇の問題[129]でもあるので、楽譜からの認識は困難である。しかもその演奏は、流派様式や個人様式と切り離して

は考えにくく、いろいろな場合がありすぎて客観的基準が設定しにくい問題である。

この演奏様式と旋律区分法との関係について、数多くの実例から筆者が認識した結果をまとめると、「大楽句が形成される要点」はつぎのようになる。

ア、つねに短い息継ぎで連結される音句の連続は、より大きな楽句を形成する傾向がある。

イ、核音終止していてもその音が短かかったり、弱音であったり、絶えず揺れた状態であるような場合は、小楽句（最初に定義した楽句）としての終止ではあっても、より安定した核音終止音句まで連続し、結果として大楽句を形成する。

ウ、大楽句形成の重要な要因として、核音とともに音量と音価があげられる。

エ、すなわち、楽句の終止感は、長い音価で強い音量の核音によって最も強くなる。さらにいうならば、後続の音句との息継ぎ時間が長い方が、段落感はより強くなる。この時核音の音が短く切れても、長い休止が入れば長い音価と同等の終止感が得られる。

オ、音量と音価の対比がはっきりした演奏（虚無僧吹き）は、楽譜の簡素さに対して実際の旋律が複雑なうねりをもつため、大楽句の切れ目が判別しやすい。それらのうねりを装飾的変奏とみなせば、結局のところ、小楽句と同じ核音枠（図15）でとらえることが可能となる。

いっぽう、**図16**の③aの琴古流の例では、二息程度で一楽句を形成している。②の例のような「打ち」と「押し」による接続音（連続音）130が続く旋律は別として、琴古流ではどの曲のどの部分をとっても、ほぼこの規模で楽句が形成される。当然のことながら、一楽句内の音数は少なく、ほぼ一定のテンポで楽句が並列されていくので、音高変化の起伏以外は全曲が平静、平坦な時間運びとなる。

明暗対山派の場合は、「本手奏法」と呼ぶ強い吹き込みから直線的に音が減衰し移行する奏法で演奏する。長音は強音から弱音へと楔状に減衰する型をとり、旋律全般に「虚無僧吹き」のような激しい長短、強弱の変化の綾はない。したがってほぼ一定した楽句形成となるが、前節の**図14**で示したように、特徴的な非核音終止の音句が連続するときは、楽句内の音の数も多くなりテンポは早くなる。非核音上でのコブシのような装飾的で細かな動きはなく、息継ぎ時間もほぼ一定している。

このように琴古流本曲においても、明暗対山派本曲においても、演奏時の音量や音価を考慮せずに、楽譜だけで楽句区分が可能である。

(2) 段、段落

そもそも楽曲の分析においては、分析者の分析手順が明確に提示されなければならない。まず「音句」では、「息継ぎ」という誰にでも判断できる区分基準があった。この場合、書かれていない箇所で息継ぎされようとも、それは問題にはならない。楽譜で分析するときは書かれたとおり、演奏音で分析するときは吹かれたとおりに区分すればよい。単位規模の大小と種類の増加の問題だけであって、型の結果は同じである。

つぎの「楽句」においても、「開始の核音」と「終止の核音」を見つけることはさほど困難ではない。ただ、「開始の核音」は「開始音」と同等ではないので、核音を判別する能力があればよい。ここまではほぼ、楽譜による客観的な基準にそって分析が可能である。

問題は楽句に小楽句と大楽句を設定するときにおこる、演奏音の導入である。ここには分析者の経験が加味され、主観が入り込む危険性がある。筆者における客観性の基準として「大楽句が形成される要点」を五つあげたが、大楽句の切れ目に核音のほか、音の長さ、音の強さの条件を加えるとき、つねに長く強い核音で奏される演奏様式では、小楽句イコール大楽句か、という疑問がおこる。演奏様式の差異を明確にするという意味において、大楽句の設定は有意義ではあるが、大小という単位規模の区別が曖昧になる。琴古流や明暗対山派には大楽句が存在しないとするのか、小楽句イコール大楽句とするのかを明確にしなければならない。また、大楽句と、筆者が一段階大きい単位と想定する「段」ないし「段落」との関係も解明されなければならない。

先の疑問については、琴古流や明暗対山派にも大楽句が存在することを指摘できる。琴古流では楽譜から楽句を設定すると、非核音終止の長い音句が連なって、そのまま大楽句になるような大規模な楽句となる。しかし実際は、ほとんど楽譜通りには息継ぎされず、長い音句は適当な核音でいったん切れることがおおいので、平均的に**図16**の③aに示したような小楽句の形をとる。したがって大楽句は、むしろ楽譜通りに分析した楽句単位をさす結果となるが、この大楽句内に、「虚無僧吹き」に見たような緩急の変化はない。また明暗対山派においても、楽譜上の楽句の大小がそのまま適用されるので、ここに演奏音を援用する必要がない。

では、大楽句と「段」、「段落」との関係とはなにか。もっとも短い楽曲である「しらべ」においてさえ、一つの大楽句で一曲が成り立つことはなく、より大きい旋律のまとまり単位が存在する。それを「段」または「段落」と呼ぶが、もっとも短い曲では曲全体が

一つの段落ということもありえる。また、段落自体の規模や数も、曲によって大小、多寡がある。ここではこの「段」、「段落」とはなにかを明確にしたい。

まず「段」については、初段、二段などが楽譜に記された場合のみこれを「段」と認定する。現行琴古流（三浦琴童譜）では《巣鶴鈴慕》、《栄獅子》、《砧巣籠》の三曲、明暗対山派（小林紫山譜）では《栄獅子》、《巣鶴》、《鶴巣籠》の三曲がこれにあたる。明暗真法流には《二段菅垣》、《五段恋慕流》（《恋慕流》）、《三段菅垣》、《六段獅子》という段を曲名に使った曲があり、他にも《堺獅子》、《夢正菅垣》、《鶴巣籠》の曲に、段を示す○に二などの大きい漢数字が記入されている（稲垣ほか　一九七七：二八～五九）。これらは記譜者レヴェルの問題であって、例えば同じ明暗真法流譜でも、勝浦正山譜の方は段数字の書き込みがない（稲垣ほか　一九七七：九一～一三五）。比較対照する材料がないかぎり段の所在を確定できないわけで、勝浦正山譜だけをあつかう場合は「段」とは認定できないことになる。

つぎに段落であるが、こちらは記譜レヴェルと分析者による判断レヴェルの二通りがある。前者のもっとも明確な例は、第四章第二節（1）で示した神保政之助伝の《鶴の巣籠》のように、段落名が書かれているものである。奥州伝の《鈴慕》や《三谷》にも同様の傾向がある。もっともこの段落名称は伝承者によって相違があり、段落区分にも若干の異同があるが、その楽曲における段落と認識することには問題がない。

第二の例は、琴古流の三浦琴童譜のように、かなり大きな旋律のまとまりに対して、小さく譜字の右上に○に二、譜字の左下に○に三などと書かれた場合である。これは反復などの演奏順序を示したり、例えば二から三の部分と六から七の部分が合奏（吹合）可能であることを示すもので、古譜にみた△や⊠印からの展開と見られる。そして第三の例が、**図7**樋口対山直筆の《虚空》全曲譜に見たような、改行による段落の明示である。

それ以外の、段落の手がかりがまったくない楽譜や、楽譜が入手できない演奏については、以上の記譜レヴェルから得られた段落構成の特徴や、楽句までの分析で得た核音枠の型の知識から、分析者が判断することになる。つぎに分析者の判断例として、筆者がこれまでに得たいくつかの特徴を述べることにする。

a、段、段落の始まりには新しい旋律の要素がくることがおおい。

b、これとは逆に、段落の始まりにまったく同じか、同種の旋律要素が再三再四出現することもある。

c、段、段落の後半、もしくは終わり部分に、既出の旋律が反復されることがおおい。これは一種の終止形定型となる。

そのほか段落終止と判定する目安になる定型は、全曲終止

に用いられる型（例えばハロやツロ）である。

d、細かい旋律の動きは違っても、楽句の核音枠でとらえると、反復、並列、対比の原理が働いて、段落としての大きな核音枠が形成される。その型は楽句の基本型（図15）に等しい。

e、演奏様式に関わらず、段落の切れ目には長い息継ぎがあり、新たな段落は強音で開始されることがおおい。

以上の特徴のすべてが一曲にあらわれるのではなく、中には前記のどの要件も十分でない楽曲もある。しかし幸いなことに、古典本曲には大楽句レヴェルでの「同じ旋律」またはその一部、もしくは部分を欠いた形がしばしば再現するので、その同じ旋律がどこに位置するものか、始めか、真ん中か、終わりかを判断することで、段落区分の目安となるのである。

（3）楽曲の型

古典本曲の個々の楽曲の全曲構成をとらえることは、どのような始まり方をし、どの音域でどのような音高線を描きながら旋律が展開し、どのような終わり方をするか、を見ることである。旋律の最小単位である音句において、その分類と型の考察基準が開始音と終止音にあったように、また、楽句においても、その型を開始と終止の核音の枠組みでとらえたように、楽曲の型を考察する場合に、曲の「始まり方」と「終わり方」は重要な意味をもつ。

まず最初に、まとまった曲数をもち、その表曲は十八世紀末に、裏曲も遅くとも十九世紀初期までには全曲が今の形に整っていた琴古流本曲を取り上げる。三十六曲中、移調の八曲と「しらべ」類を除く二十八曲が対象となる[131]。

この二十八曲の開始音を調べたところ、ツレ（♭ミソ）で開始する曲が全体の六割強ある。ツの反復や装飾技法は無視し、甲呂、および♯ツ（ファ）を含めての数値である。内訳は一オクターヴ上の甲音域のツレが八曲、呂音域のツレが九曲とほぼ同数である。他に呂のヒ（ド音）開始が四曲ある以外はばらばらで、前節表8、および図12の音句でみた開始音の偏りの傾向が、曲頭ではよりいっそう「ツ」に集中してあらわれていることがわかる。

全曲の終止音については、ツロ、ハロなどの甲のロ（レ音）終止が八十五％と圧倒的におおい。これらにはすべて、琴古流本曲の終止定型ともいうべき「レロ」（一オクターヴ下のレ音終止）が最後につくが、それを排除した終止形の曲数値である。この「レロ」が、指孔数の数え方の逆転と同じように、久松風陽以降の付加であることは第三章で述べた通りで、その定型句を取り去ってもなお、「ロ」が

もっとも強く終止音としての機能を持つ音と認識されていることがわかる。

さてつぎに、ツレ開始の曲十七曲が、どのような旋律構造を示すかを見るために、一曲ごとの構造模式図（図17）を描いた。全体は大きく基本核音によるa、ドファ、レソの平行四辺形をもつb、ソド、ラレの平行四辺形を形成するcの、三つにグルーピングされている。xはそれぞれ、「高音旋律（たかね）」がある場合をしめす。

一見して、各曲がそれぞれさまざまな「顔」を持った個性ある楽曲であることがわかる。音句・楽句レヴェルでは、複雑を複雑のまま放置せず、多様を多様のまま並列せず、小異を捨てて大同をとる方式で分類整理してきたが、それらの総合レヴェルともなると、さすがに音句・楽句の組み合わせの可能性が多すぎて、収斂するどころか多様性の並列の結果となる。

しかしこのことは、大同をとれば数少ない音句種で構成された琴古流本曲に、なぜ三十六曲もの楽曲が存在しえたかの疑問を解決してくれる。開始と終止が同じ型の楽曲でも、また、核音枠では同型楽句であっても、内蔵する音句の組み合わせが無限大に広がれば、それだけ楽曲の数も増えるわけである。このことは、同じ曲名の曲が、奏法を変えたり、旋律の小さい部分を変えることによって、新たな曲が枝分かれ状態で生成される場合と違って、音句の組み合わせの可能性をためす過程で生じた楽曲の数のように思える。

もちろん琴古流本曲が、初世琴古の作でないことは第三章で述べた通りで、ほとんどがいずれかの地方の虚無僧から伝わったものである。しかし、ただ伝承通りに曲を並べただけではこれだけ多様な組み合わせは生まれにくい。

かつて瀬山徹は明暗対山派本曲三十二曲を対象に、その音組織からみた曲の分類を試みた（瀬山　一九八四）。瀬山は音組織を「音の高さ（pitch）に関する『つながりかた』のしくみ」と定義し、構造模式図で描いた三十二曲を、音域と「チとウ」[132]の使い分けによってグルーピングした。結果としては、「乙音域にウ、甲音域にチとウ」の形（十一曲）、「甲乙両音域にチとウ」の形（十五曲）が圧倒的におおいことが報告されている。明暗対山派でいう「チとウ」のウは、すでに何度か説明したように、ウが単独の場合は♭ラ、チウとなるときは高めのソになる浮動的な音である。

瀬山の研究は大量の譜字を情報処理することで、古典本曲における音進行の特性を指摘したものとして高く評価される。しかし、全曲構成の考察にとってさらに重要なことは、古典本曲の最高音である♭ミ音を含む旋律、すなわち琴古流でいう甲の「二四五ハ四五ハ」、対山派でいう「ヒフ」の旋律があるかどうか、また、琴古流の三ウ、対山派の#を含む「ラーレを核音枠」とするユニット形成があるか

どうかである。

前者は、いわゆる「高音旋律」を形成し、曲のクライマックスを作る（図17xのつくグループ）。また後者は、「鉢返（はちかえし）」と呼ばれる段落を形成する。この段落は、一時的に「ラーレを核音枠」とする旋律となるため、本調子（三味線の調弦法の意味ではなく、『琴古手帳』の本調子、すなわち基本的な核音枠によるもの）から曙調子に一時転調したような効果をもたらす。琴古流の《鉢返調》はまさにこの旋律から開始する曲だが、独立曲の開始としては唐突で、《一二三調》に連結して演奏されるのはもっともである。この「ラーレの核音枠」を甲音域にもつ場合は、ソード、ラーレが平方四辺形を形成し、この楽曲の旋律構造の豊かさをしめしている（図17c2、c3のグループ）。

また、全曲構成にとっては、「高音」や「鉢返」的な旋律があるかないかだけでなく、それが全曲のどの位置にあるかが重要である。開始音句が甲音域か、乙（呂）音域かによっても、以後に展開される音高線の描き方が変わってくる。

以上の要件を最重要ポイントとして古典本曲の全曲構成を考えるとき、きわめて明瞭な形式の型を指摘することができる。それらの型を筆者は、その典型を示す曲名をとって愛称にしてきた。最後にこの「楽曲の型」の特徴を述べることで、この章のしめくくりとしたい。

(1)二部構成型（阿字観（あじかん）型）（図18）

古典本曲のもっとも簡潔な形式で、その典型は《阿字観》に見られる。甲音のツレで開始された旋律a（複数の楽句）に続き旋律bがくる。ついで「高音旋律」に移り、旋律bがそっくり反復されて結びとなる。

第Ⅰ部（段落1）　旋律a―旋律b

第Ⅱ部（段落2）　旋律c（高音旋律）―旋律b―結び

第四章第二節に示した《大和調子》（図8）は、甲音域開始でない点と「高音」のかわりに「鉢返」旋律がくる点で異なるが、形式はまったく同じである。琴古流本曲はどれも旋律規模が大きすぎて、残念ながらこの型の楽曲はない。明暗対山派の《霧海篪》は、旋律bにあたる部分が第Ⅱ部で拡大され（同音句の再出現）、Ⅰ部とⅡ部のバランスが悪く、また、開始音がツレではなく甲音のロで開始する点で異なるが、基本的にはこの型にはいる。

(2)山型形成型（鈴慕（れいぼ）型）（図18）

乙音域（ツレかツロ）で開始し、次第に音域を高め、「高音旋律」から「鉢返」を経て再び下降する。全曲がなだらかな山型曲線を描くもので、奥州伝の「鈴慕」類、「三谷（さんや）」類がこの形式をもつ。曲によって段落名は異なるが、「調」A―「本手」A―「高音」B―「鉢返」C―「結」の構成になるのが一般的である。時間的には

やや後半寄り（グラフでは音価を無視しているので、後半に位置していない）に高音の聞かせどころがあり（三谷はこれを三回繰り返す）、布施に対する返礼を意味する「鉢返」から、一気に結びに入る。古典本曲のもっとも美しい形といわれるものである。**図18**の例ではA―，A―B―C―，Aの構成となっており、曲によって若干の異同があっても、ABCの旋律要素で構成される点ではすべて共通する。

具体例としては、《松巖軒鈴慕》（月溪　一九七四b：二八、⑨～11）、《陸奥鈴慕》（同：三一、11～13）、《神保三谷》（《奥州薩慈》）（同：二八～三〇、15～16）のほか、明暗対山派の《三谷曲》、錦風流の《三谷清攬》や《流し鈴慕》、《布袋軒鈴慕》、《越後三谷》、《越後鈴慕》、《宮城野鈴慕》、海童道祖伝承の《山谷》などがある。

また、琴古流の《秋田菅垣》もこの型に属す（第六章）。しかし名称の共通性にも関わらず、《三谷菅垣》は核音構造の異なるまったく別系統の曲である。

(3)四部構成型（虚空鈴慕型）（図19）

そのまま小規模な一曲にもなりうる段落を四つもつ構成で、古典本曲最大規模の楽曲である。各段落が並列的に自立しているが、特徴的な旋律が音句、小楽句、大楽句レヴェルで各段にあらわれ、全体を有機的に統一している。琴古流の《虚空鈴慕》[133]、明暗真法流の《真霧海麓》（月溪　一九七四b：二六、訳譜③～⑤）がその典型である。両曲ともA―B―C―，Bの形を取るが、これは二部構成型の拡大形と見ることができる。

図19は、三浦琴童譜（第三章**表3**の⑩）に基づく《虚空鈴慕》の音進行を、音価を無視してグラフ化したものであるが（横軸は時間軸ではない）、琴童譜を含めた吉田一調（**表3**の⑧）以降の楽譜には、これとは別に「一閑流替手」がある。これは第四段落を若干変奏しただけのほぼ同旋律である。

ところが如童琴古譜（**表3**の⑤）や『一閑流尺八本曲譜』（**表3**の⑦）では、実は「虚空替手」と書かれている旋律こそがこの第四段落旋律のことであり、琴童譜の「一閑流替手」旋律ではない。また、一閑系の古譜[134]では△印に戻って反復し、第二段落をそっくり繰り返す指示がある。つまり第三段落までが《虚空鈴慕》であり、高音を欠くABCB型である。記述はないが、おそらく二度目のBを「替手」（すなわち琴童譜の第四段落）と吹き合わせたものと見られる。

この「虚空替手」旋律は一八二六年の如童琴古譜[135]で初めて出現するので（同年の『尺八伝書』や一八二二年の池田一枝譜[136]にはない）、あるいは如童琴古の手付けかとも思われるが、一例だけでは根拠が弱い。ただ一閑系でも、二世琴古、宮地一閑の意志に基づいて作譜された一枝の譜に「替手」がないということは、二世琴古と宮地一閑に「替手」がなかったことを意味する[137]。

吉田一調以降は如童琴古の「替手」が《虚空鈴慕》の一部となり、さらにこれを誰かが編曲した「一閑流替手」が加わった。また、吹き合わせの演奏伝統は一調譜、琴童譜にもあり、特に後者では第二段落と第四段落、あるいは「一閑流替手」や雲井調子、曙調子の「虚空鈴慕」と合奏可能であることが記されている。第二と第四段落（および「一閑流替手」）は譜字情報の規模がほぼ等しく、音域は対照的だが、オクターブ離れて同一旋律が配されている点など、合奏を意識した創作意図が強く感じられる。

このように琴古流には、早くから替手との吹き合わせ伝統があったが、明暗にはまったくなく、明暗真法流の形式は純粋に古典本曲のものである。また、明暗対山派の《虚空》や根笹派錦風流の《虚空》も似た旋律構成だが、これほど明確な四部構成ではない。

(4)段構成型（鶴の巣籠型）

《鶴の巣籠》には同名異曲がおおいが、例えば琴古流の《巣鶴鈴慕》十二段（月溪 一九七六：八二～八五）、明暗対山派の《巣鶴》五段、同《鶴の巣籠》七段、尾崎真龍（しんりゅう）伝（明暗真法流）《鶴の巣籠》十段などの段構成を持つ曲が伝わる（月溪 一九九五：二九）。

《巣鶴鈴慕》では各段の冒頭に新しい旋律要素が出現し、終止にはa、b、cとその変形、およびdの小楽句が適宜各段に配されており、古典本曲の段落構成の特徴があらわれている（先述の特徴a、c）。と同時に、歴史的には胡弓本曲《鶴の巣籠》との交流関係があり、同じく胡弓本曲《栄獅子（さかえ）》とともに、弦楽器曲と尺八との古くからの関係を示す生きた材料として重要である（胡弓との関係については平野 一九七六参照）。

以上、四つの型の特徴を述べたが、なかでも(1)阿字観型と(2)鈴慕型は、古典本曲の代表的な型として双璧をなす。開始音域は(1)が甲音のツレ、(2)が乙音域のツレ（ツロ）と対照し、全曲の楽句配置（音高線の描き方）も対照的である（図18）。

この《阿字観》は、九州地方の虚無僧たちが吹いた「流しの曲」（戸外で流しながら吹く曲）、「さし」を原曲としている。いっぽうの「鈴慕」は全国の虚無僧たちが流した曲の総称だが、奥州伝の各種「鈴慕」もまた「さし」と同様に、東北地方の「流しの曲」の代表である。その意味で両者は、九州と東北という、日本の南と北の土地柄を象徴した旋律の「かたち」でもある。

次章では、古典本曲におけるこの地方様式の問題がテーマのひとつとなる。

126　前節でも述べたように、ウは単独では♭ラだが、チチウの時はソに近い音まで下げる。このウは音高が不安定なため、音句分類においては句尾変化を生起させる準非核音の扱いとしたが、楽句においては例外的に、このチチウのみを準非核音での楽句終止とする。

127　富森虚山の小冊子『阿字観と如山、狂竹』に、「ユリサシのユリは『揺』ではなく『淘（ゆり）』であって、物をいれた器に水を入れて、ユサブリながらよりわけることで、ユサブルように音をユルのでユリサシといわれるのであるが、宮川さんのはこの淘りサシの吹きかたである。そして、これが実にみごとで真似のできる門人が一人もいないのである」（富森　一九七〇ごろ：八）とある。なお、《阿字観》については第六章であつかう。

128　宮川如山直門の坂口鉄心（本名健一郎、本業医師。一九〇七～一九八六）の談（一九八四年八月十九日）。

129　音の長短（音価）については、文字の大小や延長をあらわす縦線である程度示すことが可能であるが、音強について表記する習慣はない。大正期以後の記譜法では、例えば竹保流のように、洋楽のｆ（フォルテ）やｐ（ピアノ）を補助的に記す例があるものの、現代曲などの例外であり、古典本曲では使わない。神如道は伝承した楽曲の演奏様式にあわせて、記譜法を若干変えている。「虚無僧吹き」の楽曲、例えば奥州伝の楽曲などに対しては、文字や縦線を含めた筆の太細、文字の大小、縦線の長さなどの変化によって、視覚的に演奏様式がとらえられるよう工夫されている（月溪ほか　一九八〇）。しかし、宮川如山や海童普門の譜は、音句頭に小文字が認められることと如山の縦線以外は、ほぼ同じ大きさの文字が連ねられているだけで、この譜から細かい装飾や、音量変化法 Dynamik, dynamics とテンポ変化法 Agogik, agogics における変化にとんだ実際の演奏を想像することは困難である。

130　「打ち」は開いている孔を指で打つこと、「押し」は閉じた孔を瞬時開けること。これらを総称して「接続音」または「連続音」という。いずれもどの指遣いのときにどの孔を打ち、あるいは押すかは決まっているので、この動作を反復すれば一定の音型となる。また、二孔の交互打ちは「オドリ」といい、（次第に速める）接続音の速度変化を「捨拍子」ともいう。

131　「しらべ」は本来的に何かの楽曲の前吹きである理由で除外する。また、現行曲《曙菅垣》は後世の追加曲なので除外する。二十八曲の内訳は第三章の表3③を参照されたい。使用楽譜は三浦琴童（譜表3⑩）。

132　瀬山のいう「チとウ」は、前節の《虚空》で紹介したように、それが「チチウ」や「チウツ」という音進行をするとき、きわめて特徴的であり、この音型の有無で対山派本曲を分類することは効果的である。琴古流本曲の構造模式図（図17）では、「チウ」はすべて「♭ラソ」で処理しているので、この図から「チウ」があるか否かは判断できない。筆者はむしろ、「カチ」と「メカ」、すなわち「ラと♭ラが共存するソードの核音枠」の存在、および、そのラが上のレと核音枠を形成し、甲音域で「ソード、ラーレの平行四辺形」を形成することを重要視する。

133　筆者は月溪　一九七四ｂ：二七において、琴古流《虚空鈴慕》には「あまり明白な形式感がない」と書いたが、これは楽譜からの分析ではなく、省略演奏の採譜に基づく判断であり、事実誤認としてここに訂正する。当時は全曲演奏する習慣はなく、省略によって全曲の形式感が失われることを示す問題である。

134　一七九七年の池田一枝譜（第三章表3⑮）、一八二二年の一枝譜（同⑯）、一八二六年の如童琴古譜と『尺八伝書』（同⑤⑥）、一八四七年の『一閑流尺八本曲譜』（同⑦）にこの印がある。しかし吉田一調譜（同⑧）にはなく、ここにも二世琴古―宮地一閑系と三世琴古―久松風陽系との違いがあらわれている（第三章まとめ参照）。

135　一八二六年の如童琴古譜では、「カンノ手、替手トモ」として現行第四段落の旋律を記している。これは一調が「替手」としている旋律であって「一閑替手」の方ではない。

136　一八二二年の一枝譜には「段」の記入があり、第一段落が「二段」まで、第二段落が「三段、四段」、第三段落が「五段」となっている。もち

ろん、「替手」はない。

137 池田一枝の一七九七年の譜における《転菅垣》は、前半と後半を吹き合わせた形跡があり、十八世紀末すでに合奏編曲の手法があったとみられる。これについては第六章第二節で述べる。

図１５　楽句を形成する核音の両枠（楽句の型）

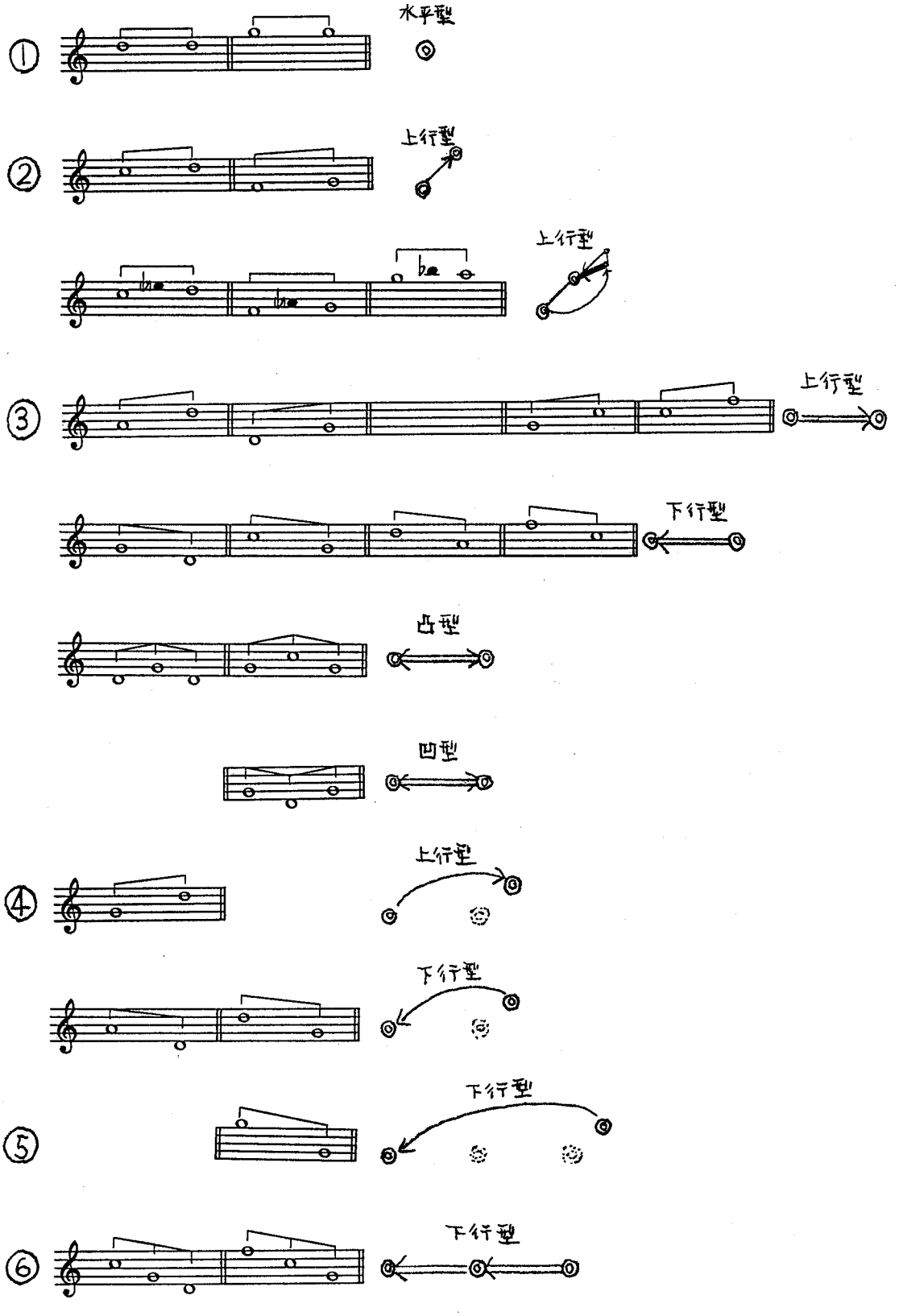
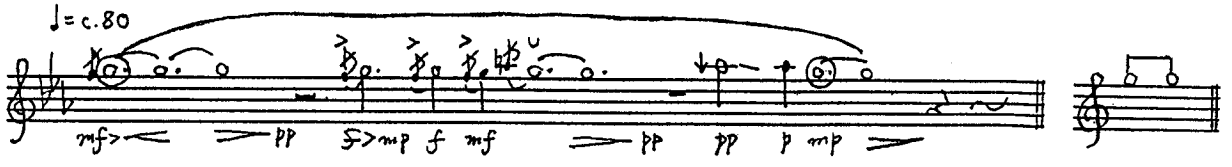
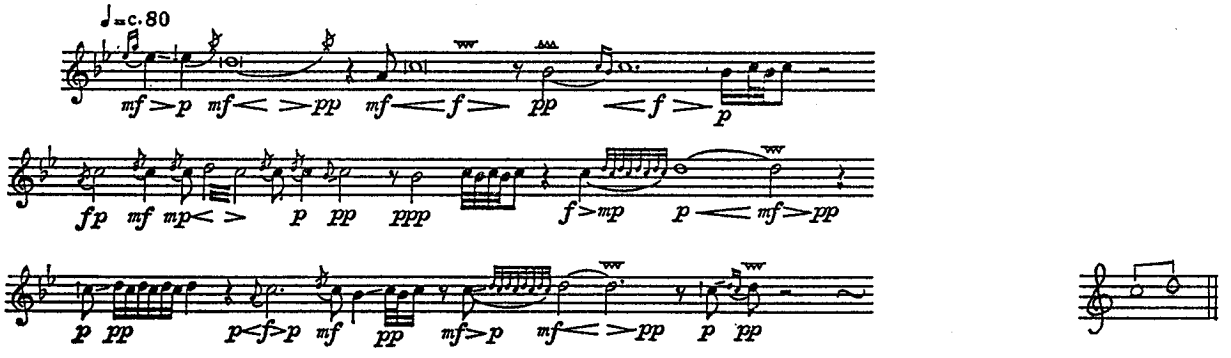


図１６　楽句の実例（ｉ）

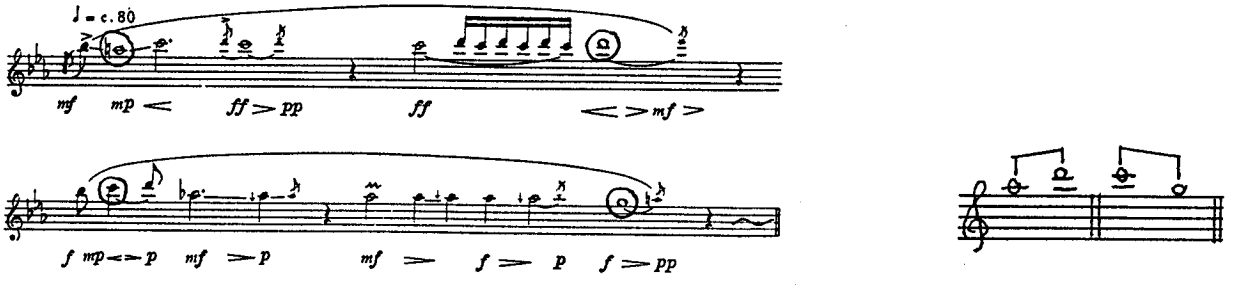
① 《虚空篪》　演奏者：海童普門　採譜者：月溪恒子



② 《霧海篪鈴慕》　演奏者：川瀬勘輔（現・三世順輔）　採譜者：月溪恒子（月溪 1973：240）



③a 《一二三鉢返調》　演奏者：山口五郎　採譜者：月溪恒子（月溪 1969c：12/21）



③b 《虚空篪》　演奏者：海童普門　採譜者：月溪恒子

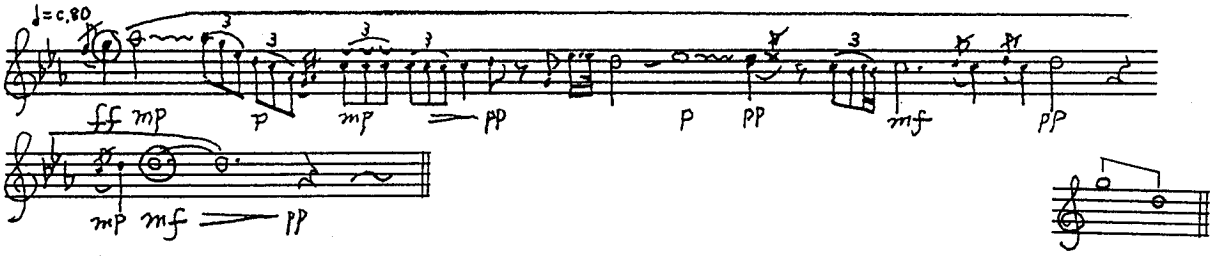
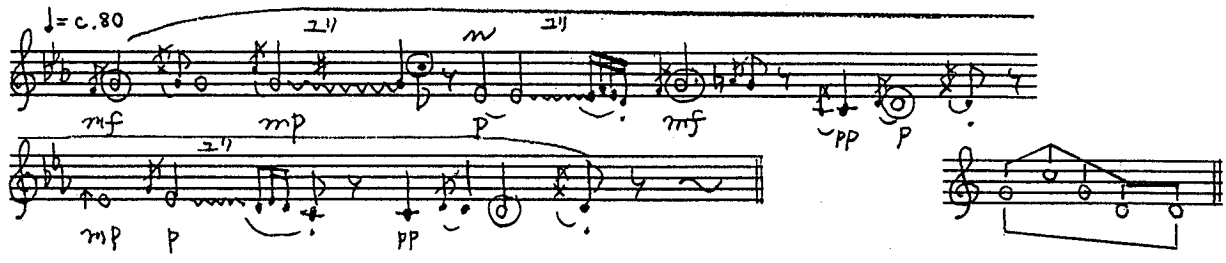
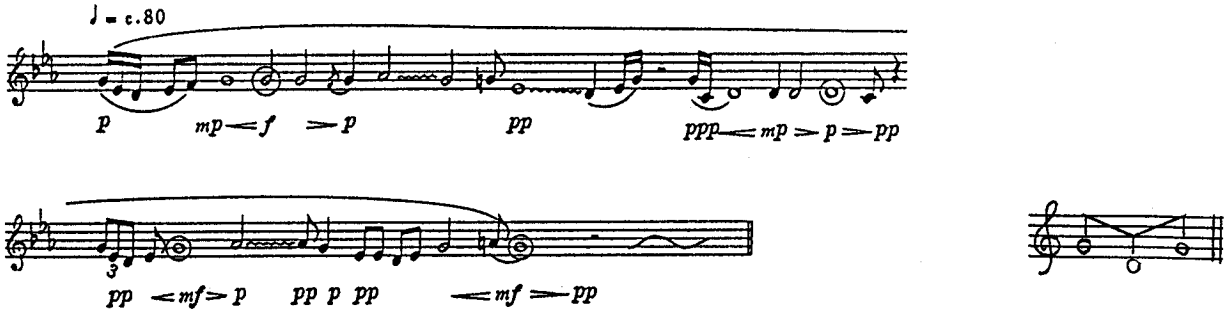


図１６　楽句の実例（ii）

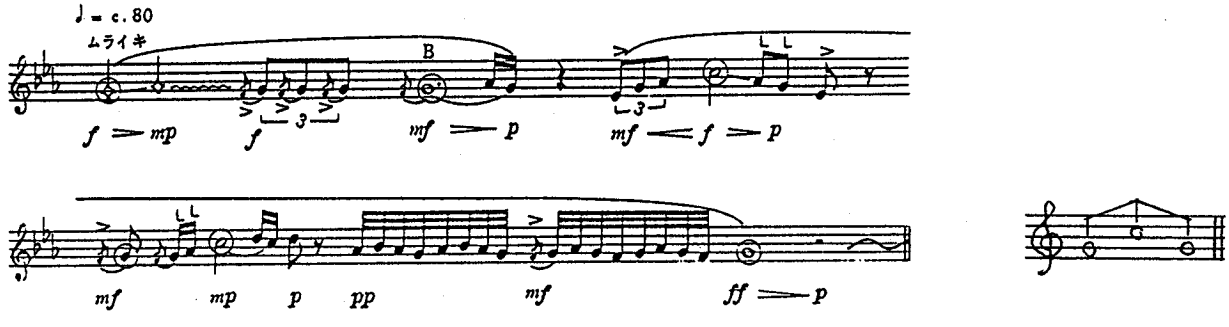
③c《阿字観》　　演奏者：宮川如山　　採譜者：月溪恒子



③d《山谷》　　演奏者：海童普門　　採譜者：月溪恒子（月溪 1969c: 15/21）



③e《虚空鏡》　　演奏者：海童普門　　採譜者：月溪恒子（月溪 1969c: 15/21）



④　《虚空》　　演奏者：神　如道　　採譜者：月溪恒子

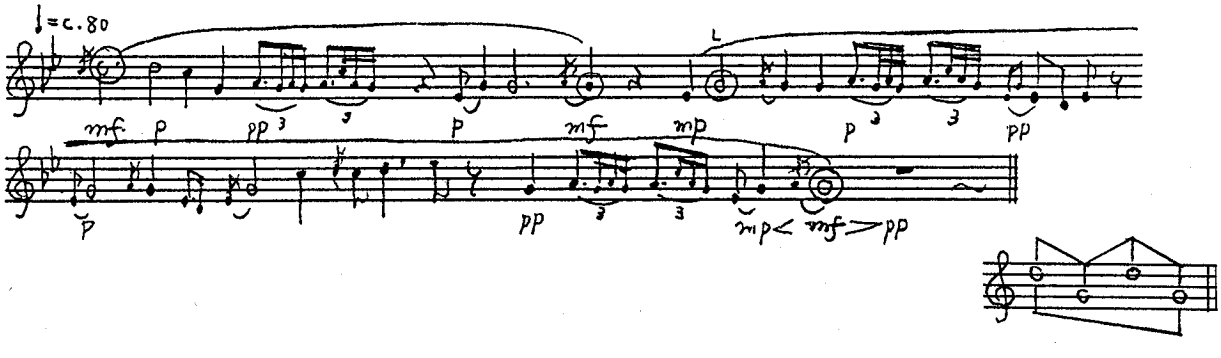
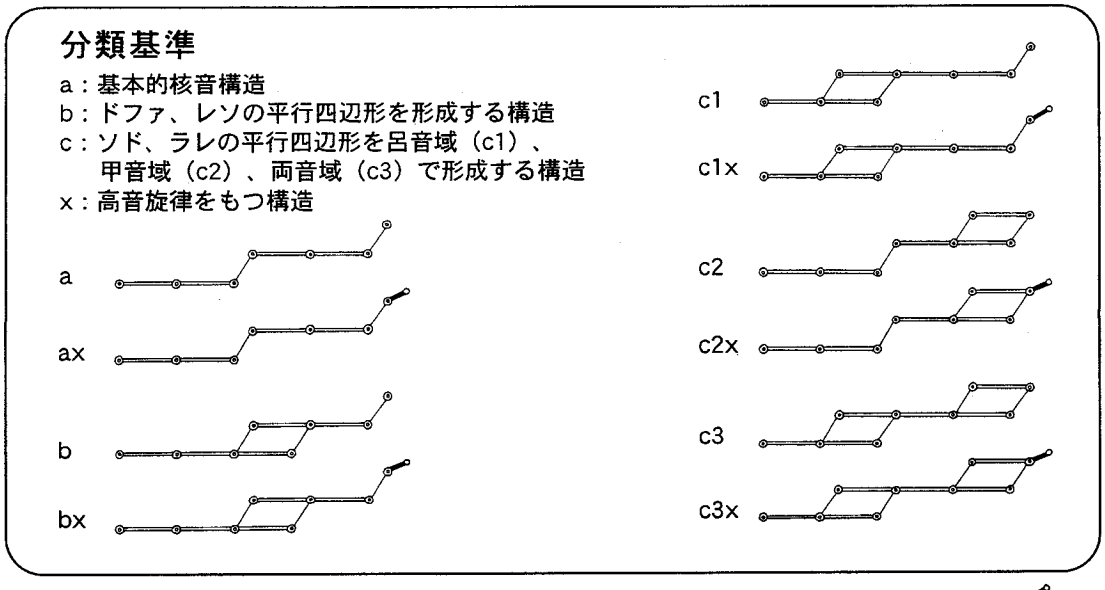


図１７　ツで始まる琴古流本曲の構造模式図



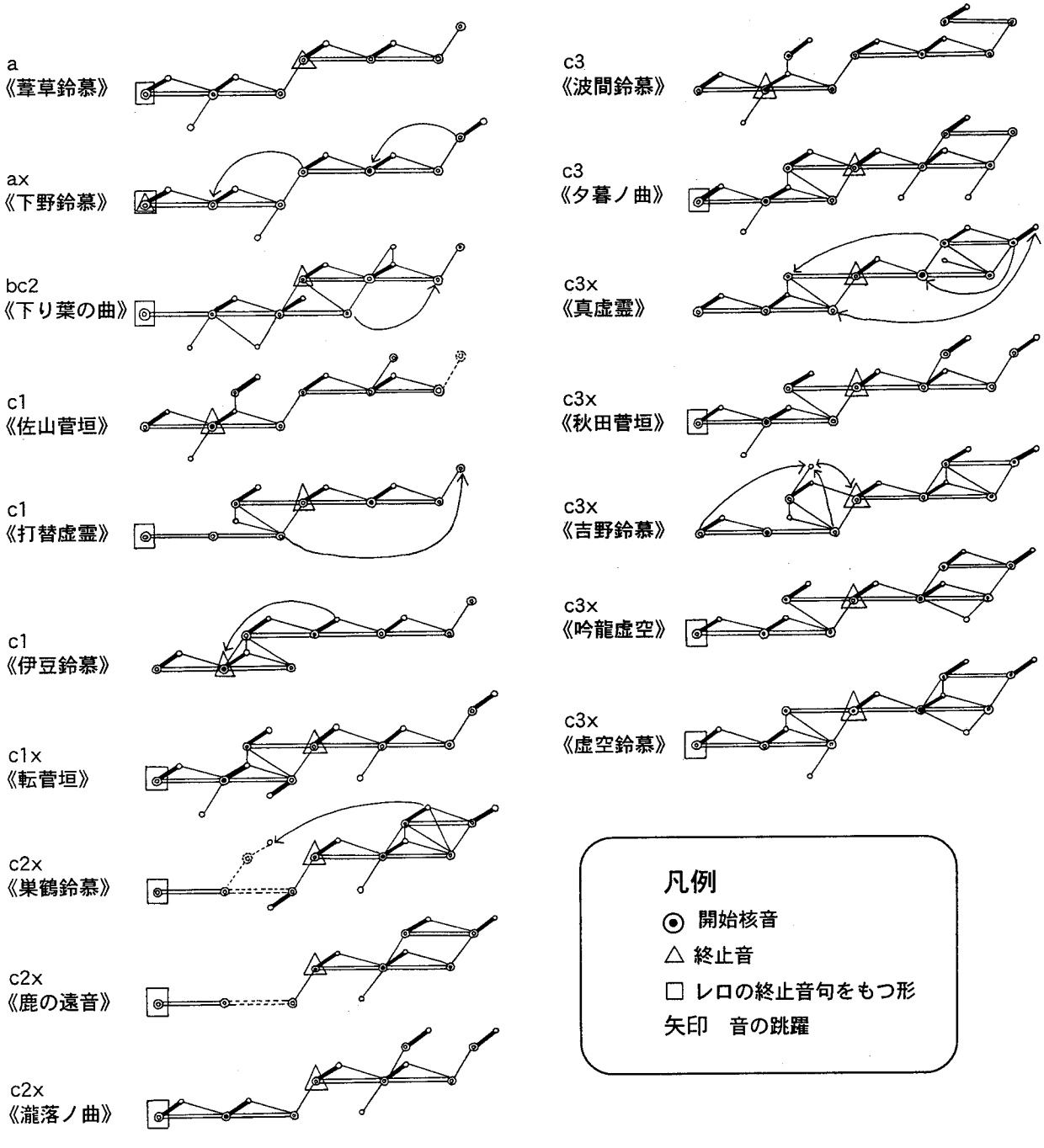
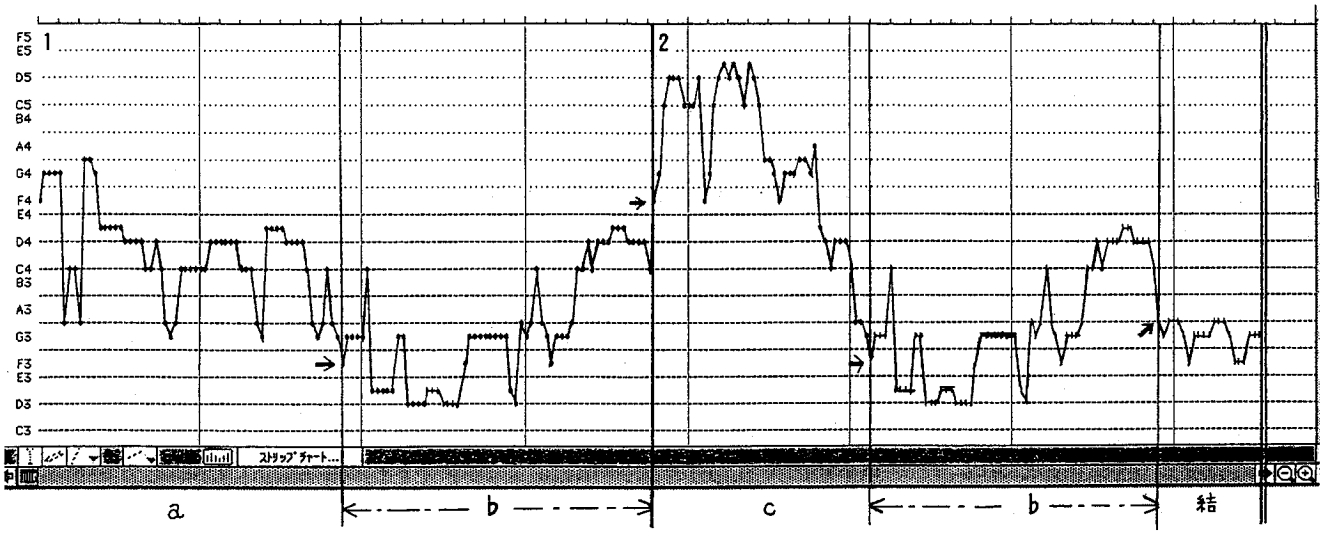


図１８　《阿字観》と《三谷曲》の音高線グラフ図

《阿字観》：二部構成型（阿字観型）の例



対山派《三谷曲》：山型形成型（鈴慕型）の例

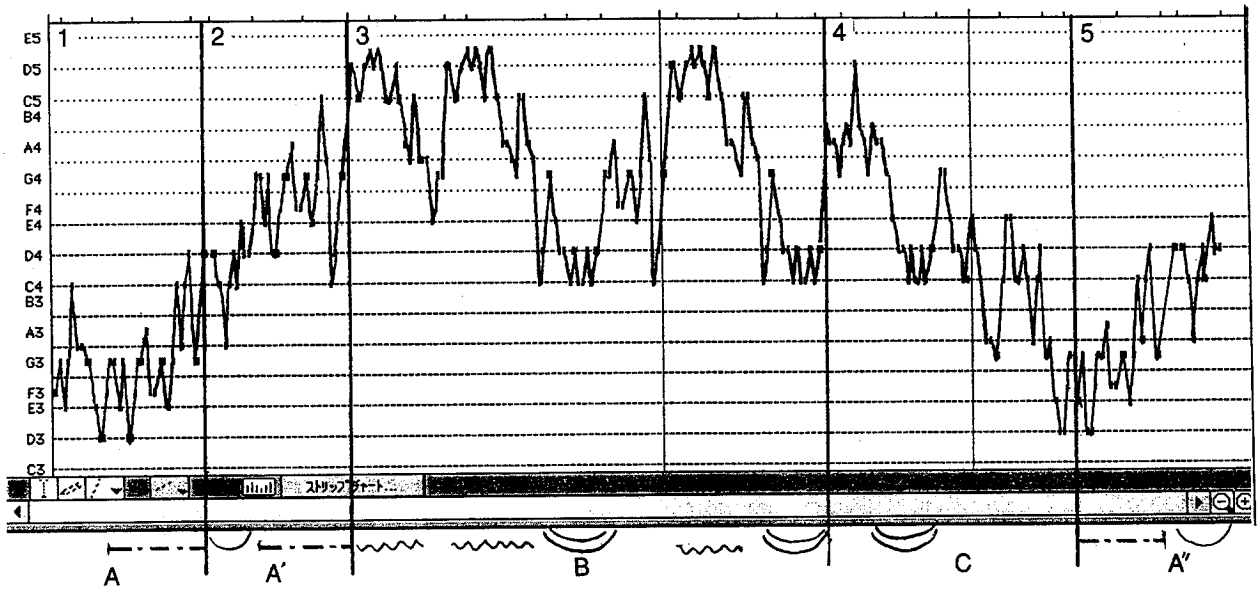
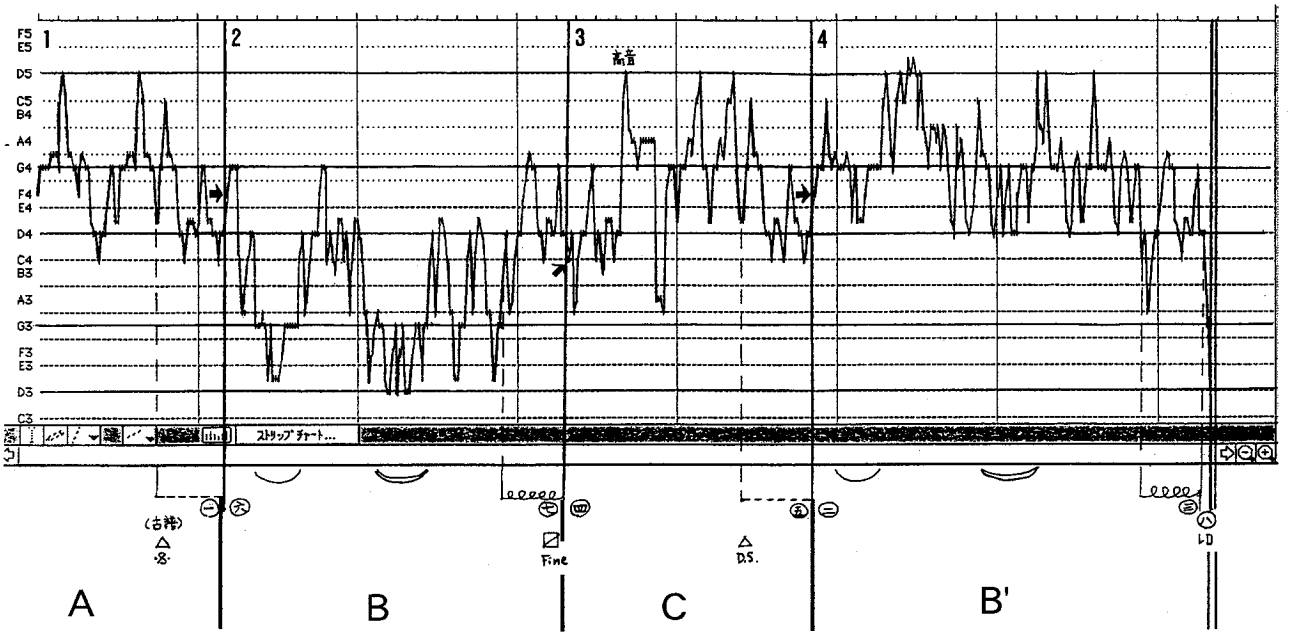


図１９　《虚空鈴慕》の音高線グラフ図

琴古流《虚空鈴慕》：四部構成型（虚空鈴慕型）の例



＊音高線グラフ図のもととなった楽譜は現行の三浦琴童譜（第三章⑩）。
＊ 琴童譜および吉田一調の『法器尺八譜』（⑧）には、この他に「一閑流替手」がある。
＊ 如童琴古譜（⑤）および『一閑流尺八本曲譜　全』（⑦）において「虚空替手」とされる旋律は、このグラフの第四段落（B’）のことである。また、「虚空替手」旋律の初出は如童琴古譜（⑤）である。
＊ 池田一枝譜（⑮、⑯）、如童琴古譜（⑤）、『尺八伝書』（⑥）、『一閑流尺八本曲譜　全』（⑦）に、△印に戻って第二段落（B）を反復する指示がある。しかし、『法器尺八譜』（⑧）にはこれがない。
＊ 如童琴古譜（⑤）以降の譜（⑥、⑦）では、第二段落（B）を「虚空替手」（すなわち現行の第四段落B’）と反復時に合奏した可能性がある。

第六章　伝承と変化（どう伝わりどう変わるか）

尺八古典本曲は、虚無僧から虚無僧へと吹き伝えられてきた作者不詳の楽曲である。普化宗では尺八吹奏を禅の修行[138]とみなした。この修行には寺院内のほかに、家々をまわって吹奏し施しをうける「托鉢」という形態があった。十八世紀には八十ちかい[139]虚無僧寺が全国各地に存在したが、虚無僧たちは、托鉢行脚の旅に出て全国各地の虚無僧寺に逗留し、行く先々の寺や土地に伝わる曲を習い、その返礼に自分の伝える曲を教えた。

このような虚無僧の移動にともなう曲の「伝播と交流」が、全国各地でさまざまな同名異曲や異名同曲を生むことになる。また、一寺一律[140]といって、各地の虚無僧寺は地方色を色濃く持ったその寺固有の奏法と曲を伝えたが、長い年月における虚無僧同士の交流をへて奏法は混交し、旋律は変形した。

かつて虚無僧同士が往来で出会ったとき、二節（ふたふし）、三節（みふし）、自分の寺の流儀で尺八を吹いて挨拶し、相手は自分の尺八流儀でこれに応答した。この虚無僧作法を伝える曲は、《呼竹（よびたけ）・受竹（うけたけ）》や《合図高音》（第五章図11参照）などの曲名で今も残っている。その節回しで、たがいにどの地方出身の虚無僧か判別できたというが、それはちょうど「こんにちは」ということばの抑揚とそれぞれの言い方から、出身地を知るのに似ている。

托鉢時における尺八吹奏は、もっぱら暗譜である。特に「歌詞」を持たない古典本曲では、この暗譜演奏は旋律の変化を容易にする。ある人からある人へ曲が伝わるとき、技量が劣っていて旋律の細かい綾や高度な技法が取りきれないばあいも、あるいは逆に、技量が優れるあまり習った以上の技法を付加するばあいも、教え手から習い手へ伝わる旋律は同一ではない。古典本曲の伝承者たちはこういった細部の相違にはきわめて敏感で、誰それの伝承にはこの技法やこの旋律型がないとか、誰それと誰それはおなじ人から習ったにもかかわらずここが違う、といったことを指摘し、同一性よりも相違性を強調する。

古典本曲の伝承を不安定にするもうひとつの理由に、伝承形態と組織の問題がある。古典本曲の伝承母体が普化宗寺院にあったにもかかわらず、琴古流は別として、その伝習組織はきわめてゆるやかな統制力しか持たなかった。寺院単位での曲の固定化や奏法の規範化、伝承の正統化と権威付け、といったことには寛大であった。この柔軟性、しなやかさこそが古典本曲の特徴であるが、それはさまざまなレヴェルでの変化を許容する結果となる。

本章のテーマである「伝承」とは「伝え受け継ぐこと」、また、「後世に受け伝えていくこと」である。その過程で「変化」はかならず起こる。この変化が古典本曲において、どのようなかたちで生起したのか、つまり、なぜ変わるのか、何が変わるのかについて考察する（第一節）。また、変わってしまった楽曲は個別に存在し伝承されていくが、これらにもどこかに何らかの共通項がある。それらの楽曲を「同一」とみなす要素とは何か、つまり、楽曲の「同一性」とは何かについて考察する（第二節）。そして、「変化」は「ある物事がそれまでとは違う状態・性質になること」であり、「外観や様子が変わる」意味の「変容」より、はるかに不可逆的であることを示す（第三節）。

なお、第一節に示される事例はすべて実際の演奏、楽譜、および伝承者の証言によって裏付けされたものである。したがって、事例のさかのぼりうる上限は、ほぼ明治初期までとする。

第一節　時間的継承と地域的拡散

ここでいう時間的継承とは縦の継承、すなわち師から弟子への伝承であり、地域的拡散とは横の広がり、すなわち空間的な伝播を意味する。本節では《鶴の巣籠》と《阿字観》の事例を取りあげるが、前者は時間軸、空間軸両方の変化要素をそなえ、また後者は地方様式の混交と、楽曲生成の問題（第四章）にも関係する。

（1）変化の要因

古典本曲はなぜ変わりやすいのか。考察に先立って、すでに述べてきたことを含め、その要因となる歴史背景について整理する。

①普化宗寺院が門弟に申し渡した托鉢修行の心得は、虚無僧の礼儀作法や風紀に関するもの[141]であり、尺八吹奏法に直接触れたものはほとんどない[142]。早くから芸能化していた琴古流の『琴古手帳』や細川月翁の史料（第二、三章）などは例外中の例外で、楽曲や演奏法について書き遺す習慣はなかった。尺八を「誦経に換へ悟道を得る第一之法器」[143]としながらも、経書にあたる楽譜をきちんと記すことはなかった[144]。

②楽譜に記さない伝統は普化宗廃止後も受け継がれ、托鉢修行を重んじる虚無僧精神から、暗譜演奏が第一義とされた。

③普化宗寺院は虚無僧の活動を統括したが、尺八吹奏の統制はしなかった。また、虚無僧の尺八がいわゆる家元制度に支えられたものでないため、ひとつの奏法流儀を習うのではなく、複数の虚無僧とのさまざまな交わりがあり、楽曲や奏法の混交が起こった。

④古典本曲は虚無僧によって吹き伝えられてきたものであるから、どこの誰から習った曲かといった伝承経緯や、それをどう変えたかについて語る習慣がなかった。流派として自立する目的を持たないかぎり、楽曲を伝承の型通りに正しく伝えるべきとの意識も希薄であった。

⑤古典本曲は尺八の独奏曲[145]なので、歌詞はなく、他の楽器と合わせることもなく、したがって規定を受ける要素がもっとも少ない音楽である。

では、このような要因を背景に、古典本曲の何が変わってきたのだろうか。

第一には曲名である。同音異字のレヴェルはのぞき、すでに紹介した例では(1)明暗対山派の《虚鈴》と琴古流の《盤渉調》(図9)、(2)明暗対山派の《虚空下巻》と《虎嘯虚空》(第四章第二節)、(3)《陀羅尼(大和陀羅尼)》から改名した《大和調子》と《献香讃》(図8)および《心月》、(4)《神保三谷》と《奥州薩慈》(第四章第二節)、さらに、(5)その他いくつかの樋口対山による改名例(第四章第一節)などがあげられる。

《盤渉調》は初世琴古が長崎の松寿軒(正寿軒)で伝承したとの記述があり(『琴古手帳』『琴古流手続』)、九州博多の一朝軒に伝わる《盤渉》との関連が考えられる。この一朝軒《盤渉》は、同じく一朝軒伝の《太乙(たいおつ)》と連結して、《供養曲》[146]となった。これも合体改名の例である(第四章第二節)。《真虚霊》の前吹きである《盤渉調》が《虚鈴》となった経緯は不明であるが、一月寺から普大寺に伝わる過程で、前吹きだけが《虚鈴》となった可能性はある[147]。他の曲における改名の経緯についてはすでに述べたので、ここでは繰り返さない。

第二には、奏法の変化がある。ここでいう奏法とは、「虚無僧吹き」と「本手吹き」や、奥州地方、九州地方といった地方様式のことをいう。たとえ旋律の音高線、あるいは旋律の骨子が同じであろうとも、奏法を変えればまったく別曲に聞こえることは周知の事実であるが、この奏法の変化こそ、もっともとらえにくい問題である(奏法の具体例は図16の採譜参照)。

第三には、旋律の変化があげられる。旋律の変化は、音句レヴェル、楽句レヴェル、段落レヴェルなど、規模の大小がある。具体例としては、《大和調子》(図8)や《虚空下巻》の冒頭旋律(図8)に見た「旋律の加減」がもっともおおい。また、**図14**で提示した非核音終止音句の句尾変化や、旋律骨組み音に挿入される装飾的音変化などもあげられる。

以上のことを前提として、時間軸、空間軸における変化のありようを、十八世紀以来もっとも通俗的な人気を博した《鶴の巣籠》を

通して考察する。

（2）《鶴の巣籠》の拡散と交流

《鶴の巣籠》については第四章第二節で、奥州地方伝承のひとつである神保政之助伝の《三谷巣籠》を紹介した。神保が郷里の新潟を出て福島入りをしたのが三十歳代後半の明治十年（一八七七）ころ、《神保三谷》の作曲が明治二十二年（一八八九）である。かの名曲の母体となった「巣籠」は、幕末から明治初年ごろまでには新潟から福島、盛岡あたりにかけて伝播、流布していたとみられる（図20）。

この《鶴の巣籠》がよく知られるのは、《恋慕流し》と並んで歌舞伎にあらわれる尺八の定番曲であったことによる。なかでも有名なのは『仮名手本忠臣蔵』の九段目、「山科閑居の段」において、加古川本蔵扮する虚無僧が吹く《鶴の巣籠》である。

義太夫節浄瑠璃の『仮名手本忠臣蔵』は寛延元年（一七四八）に、大坂竹本座で初演された。大星由良之助の山科閑居を訪れた本蔵の妻、戸無瀬が、娘の小浪と力弥との結婚を由良之助の妻、お石に断られ、娘を手にかけて自らも死を決意したその時、「コレ小浪、アレあれを聞きゃ。表に虚無僧の尺八。鶴の巣籠。鳥類でさへ子を思ふに、科もない子に手をかけるは。因果と因果の寄合ひ」（乙葉ほか一九五九：三五七）との詞（ことば）があって尺八音が響く。

この《鶴の巣籠》はどんな旋律であったか。『琴古手帳』によると琴古流の《鶴の巣籠》（現《巣鶴鈴慕》）は、宇治の吸江庵[148]で龍安から一月寺本則の残水が伝承し、残水から初世琴古（*一七一〇～一七七一）が伝承した。残水は寛延（一七四八～一七五一）ごろ、一月寺の本則だった小嶋丈助のことで、忠臣蔵初演期と時代的にも符合する。この情報だけではっきりと曲を特定することはできないが、忠臣蔵初演時の《鶴の巣籠》もおそらく京阪地で盛んに吹かれていた「巣籠旋律」[149]がモデルではないかと想像され、《巣鶴鈴慕》がもっともその「原旋律」に近いものではないかと推測される。第三章で論じたように、琴古流本曲の奏法は変化したが、旋律はほとんど変わらずに伝えられたことを楽譜から証明できるからである。

（2、1）胡弓との交流

ところで《鶴の巣籠》は胡弓本曲にもある。現在は大阪系と名古屋系が伝承されるが[150]、尺八と同様、その起源や伝承に不明な点がおおい。大阪では、地歌三弦と胡弓の演奏家・作曲家の政島検校（?～一七八〇）、およびその子弥兵衛が「巣籠」を得意とした。しかし、その後政島流に伝承された《鶴の巣籠》が、そのまま現在の大阪系に伝わったかどうかはっきりしない。また京都では、十九世

紀はじめに活躍した宇伝佐喜（腕崎検校、腕先とも。一八〇九年検校登官）が演奏した、という記録が藤井高尚の『弾物のさだめ』（一八〇八年、東京大学付属図書館蔵）にあるが、この伝承も絶えて、現在は名古屋系から移した曲（実際は大阪系に近い）が演奏される（久保田 一九七六：六八～六九）。

名古屋系の胡弓には、天保年間（一八三〇～一八四四）に大坂の厳得（岩得とも）が尺八曲から胡弓に移曲したとの説話が伝わる[151]。この話しは尺八にもあり、尺八側では岩哲（厳哲）[152]と伝えるが、伝不明の人物である。《鶴の巣籠》の尺八から胡弓への移入説は口頭伝承レヴェルでしか伝わらず、それ以上は何とも言いがたい。ただ、両者に行き来があったことはその後の伝承と楽曲の類似性から明らかである。

《鶴の巣籠》ではないが、尺八と胡弓とのつながりを示す記述が天明二年（一七八二）版刊の地歌の文献、『歌系図』にある。それは《八千代獅子》が、「元来尺八曲なるを政島検校胡弓にうつし藤永検校三弦にうつせるより世に広まりぬ」（高野 一九六〇：三五七）というものである。これを見ると、《鶴の巣籠》も尺八から胡弓に移った可能性がないわけではない。手事物《八千代獅子》は、『大ぬさ』（一六八七年以前に成立した三味線独習書）所収の《獅子踊》の器楽部分を発展させたものという（馬淵 一九七九：一八四～一八五、平野 一九八三：八六～八七）。《獅子踊》は一節切尺八の譜『紙鳶』（一六八七年初刊の一節切独習書）にもあるので、ここでいう「尺八曲」とは、一節切までさかのぼる可能性がある。

この胡弓の《鶴の巣籠》が再び尺八に逆移入された。それが、明暗対山派の《鶴の巣籠》だというのが富森虚山説である（富森 一九七九：二八）。確かにこの七段《鶴の巣籠》[153]は、胡弓曲に三弦の「巣籠地」（リズム・オスティナート）が付くのと同様に、二管で連管のとき一管が三弦地を奏する。また旋律も、胡弓本曲と断片的によく似ている。しかし、現行の大阪系胡弓とも名古屋系胡弓とも同じではない[154]。胡弓の方でも旋律が変化した可能性があるため、現行旋律同士の比較から逆移入を裏づけることは難しくなっている。

その点では、都山流の《鶴の巣籠》が現行大阪系胡弓曲からの移入であることは明白である。初世中尾都山（一八七六～一九五六）は明治三十年ごろから《三段巣籠》を演奏していたが、この旋律は、大阪系胡弓本曲の旋律と完全に一致する[155]。この《三段巣籠》を軸として、各段の前半に鶴の生態を描写した本曲風の旋律を作曲したのが都山流本曲《鶴の巣籠》（明治三十八年成立）である。都山流本曲は流祖の作品を軸とした新作本曲のため古典本曲の範疇には入らないが、《鶴の巣籠》だけは例外的に古典に通じる。

その他、幕末から明治・大正期にかけて、京阪地では盛んに《鶴

の巣籠》が吹かれた。関西宗悦流の流れを汲む大阪の竹保流（一九一七年創流）や、都山流から分かれた同じく大阪の上田流（一九一七年創流）にも独自の編作曲《鶴の巣籠》があり、上田流には上村雪翁[156]伝、上田芳憧替手という《巣鶴鈴慕》もある。また、名古屋でも《鶴の巣籠》演奏は盛んだったらしく、明治二十年代に愛知県下で出版された『尺八独稽古』（小川 一八九一：六一～六四[157]）や『尺八曲譜集』（村瀬 一八九三：八六～九一[158]）や『尺八手引草』（野田 一九八四：一九～二一[159]、四〇～五〇[160]）には雑曲、外曲、本曲などの中に「巣籠」が掲載されている。

（2、2）尺八本曲《鶴の巣籠》の伝承伝播

尺八本曲《鶴の巣籠》には、細かい枝分かれを含めて三十種あまりがあったといわれる。それらのうち、楽譜や演奏音を手がかりに確認できる種類を一覧したのが**図20**である。各種《鶴の巣籠》の伝承関係について筆者は何度か整理を試みてきたが（月溪 一九七六、一九九五ほか）、今回さらにこれらを手直ししている。伝承の流れを示す矢印は旋律の類似性、伝承情報（書かれたものを含む）などから判断したもので、実証材料に乏しいか検証不完全のばあいは疑問符（?）を付した。

尺八の《鶴の巣籠》は京阪地を出自とする系統と、琴古流あるいは一月寺虚無僧を経由して伝播したと思われる奥州系統とに大きく二分される。前者は胡弓との交わりを思わせる拍子吹き旋律を何らかの形でもつのに対し、後者は奥州系の本曲様式に変化したものである。両者はその演奏様式においてまったく異質ではあるが、音楽的にいくつかの共通性がある。

一、鶴の生態を擬声的・擬態的に表現した、さまざまな尺八独自の技法が駆使される。特に奥州系の曲では、玉音、タバ音の技法が多用される。

二、親鶴が自分の身を犠牲にして雛を育み、やがて子鶴は成長して巣立ち親鶴は力つきて死ぬ・・・といった民間説話「鶴のすごもり」の物語に支えられた一種の「表題音楽」である。

三、物語性を明確にするために段構成、あるいは複数段落による構成をもつ。各段（各段落）の冒頭には物語の展開を暗示する新しい旋律要素があらわれ、いくつかの既出旋律がそれを受け継いで全体を有機的に結びつける。三弦の「巣籠地」を暗示するホロイ（ホロロ・コロロ・コロリンとも）やコロコロの旋律型が拍子の有無の区別なくあらわれ、共通した《鶴の巣籠》の旋律特徴を示す。

このように尺八の《鶴の巣籠》は、演奏様式レヴェルでの変化があるにもかかわらず、長い時間をかけ、広範な地域に伝播したわり

には曲名の変化が少なく、旋律の共通性がつよい。もちろん、これだけ多くの枝分かれ例を並べたということは、とうぜんすべてが「異曲」だからである。例えば、小野寺源吉伝の《鶴の巣籠》と明暗真法流の《鶴の巣籠》には、「子別れの手」という独特の旋律をもつヴァージョンともたないヴァージョンとが伝わり（月溪　一九八六a：二八六）、「楽句単位」での「旋律の加減」による変化も見られる。

しかし全般的に、《鶴の巣籠》の特徴をあらわす旋律要素に変化が少ないのは、何よりも物語性が旋律の枠組みの変化を規制したからであり、胡弓を通して交流した三弦や箏とのつながりが《鶴の巣籠》の性質を維持させたからであろう。

なお、各種《鶴の巣籠》の奏法ならびに演奏様式の違いや「巣籠旋律」の共通性については、ビデオ・テープ『集大成［秘曲］鶴の巣籠』（月溪（監）　一九九五）とその解説（月溪　一九九五）を参照されたい。

（3）虚無僧の往来、《薩慈》から《阿字観》へ

《鶴の巣籠》は古典本曲のなかでは音楽性のつよい楽曲に属す。動物の生態を表現する点で《鹿の遠音》と双璧をなすが、技法の多彩さと種類の豊富さにおいて、《鶴の巣籠》は《鹿の遠音》の比ではない。この《鶴の巣籠》が京都の明暗寺と江戸の一月寺（琴古流）という十八世紀の文化の二大中心地から発した伝承であったのに対して、《薩慈》の伝承の舞台は九州地方である。それが《阿字》、《阿字観》となり、京都（樋口対山）と東京（宮川如山）から全国的に知られるようになった。大正期のことである。

（3、1）九州地方の流しの曲「さし」

九州には筑前博多に一朝軒（虚竹派明暗寺末）、筑後柳川に江月院（金先派一月寺末）、同久留米に林棲軒（同）、肥前長崎に玖崎寺、後の松寿軒（活聡［括惣］派鈴法寺末）の虚無僧寺があった。

寛永年中（一六二四～一六四三）に、京都明暗寺から托鉢行脚にきた一翁（一六四六没）が博多に住みついたのが筑前における虚無僧寺一朝軒の始まりである。第五世一空祖因（一七四〇没）のとき博多岡部の矢倉門に移り、円通寺一朝軒から普門山一朝軒と改めた。幕末時における托鉢の範囲は、筑前、豊前、豊後の三国と肥前の一部の四ケ国におよんだという（三宅　一九八三：一八）。普化宗廃止（一八七一年）後ほとんどの虚無僧寺が取りつぶしとなったが、一朝軒は普化の伝統を守り通した。現在二十一世磯譲山（一九二九～）が一朝軒伝曲九曲[161]ほかを伝承する。

この九州地方の虚無僧は、托鉢時に「さし（さじ）」（薩慈、薩字、薩

些志、差之、左司などの字をあてる）という曲を吹いた[162]。この「さし」にはいろいろな旋律があり、「真・行・草」[163]、あるいは「棒さし、揺りさし、練りざし」[164]などの種類があった。これらは一義的には吹き方の違いを意味するが、結果的に曲の違いでもあった。

佐賀の山上月山の譜（出井ほか 一九八四a）には、十四種の「さし」が収められている[165]。熊本出身の宮川如山が得意とした《阿字観》は「さし」を母体として生まれた曲だが、《阿字観》との旋律一致をみるのは三種である。その中でも一番長い曲が《新七ザシ》で、この《新七ザシ》から《阿字観》が生まれたというのが定説であった（富森 一九七〇ごろ：二ほか）。牧新七は山形出身の虚無僧といわれるが、黒田藩の藩士で一朝軒に竹籍を置いた（海童 一九四三：七）との説もあり、詳細はよく分からない。

《阿字観》と《薩慈》の関係、また、同じく九州伝承の明暗対山派《阿字》、《筑紫鈴慕（薩慈、肥後左司）》および《九州鈴慕》との関係を明らかにすべく作成したのが**図21**（分析の典拠資料は**表9**、**10**参照）である。これは筆者の既発表論文所載の「全曲構成簡略譜」（月溪 一九八六a：二九七～二九九）をもとに、全貌をとらえやすく配列しなおしたものである。以下、この図の説明をかねて前稿の論旨を紹介し、あらたな問題点を解明する。

まず、八曲の五線譜訳譜を個々に作成し、第五章**図15**の楽句核音枠を基準にした「旋律骨子の簡略譜」に変換した。それらを旋律の一致する箇所にあわせ、垂直に揃えたものである。矢印はその旋律部分がないことを意味し、五線があればその上段と同じかまたは似た旋律（骨子は同じ）があることを示す。いわば、旋律のかたまりの配置図である。数段にわたって点線、波線で囲んだ箇所は全種の旋律が共通することを意味し、○で囲んだ音句が考察のキーワードとなる「山越の手」[166]をあらわす。▲印や下線波線、およびα、βなどの記号は完全同一旋律のことである。

前稿では①から⑥の旋律につき、《阿字観》の形式の特性（第五章第二節**図18**）に基づいて、(a)「高音旋律」の有無、(b)第二部後半に第一部旋律の反復があるか否か、また、《薩慈》の特徴である(c)「山越の手」の有無をポイントに考察した。ここで指摘したことは、⑤対山の《阿字》は②《薩慈》から採られた可能性がきわめて高いこと、④如山の《阿字観》の母体は③である可能性が高く、①《新七ザシ》とはもっとも遠い存在だという点であった。

また、⑦《筑紫鈴慕》と⑧《九州鈴慕》とを加えた総合判断から、⑦《筑紫鈴慕》は①《新七ザシ》の後半部分を採って整曲したものであること、九州の現行では⑥《阿字曲》と⑦《筑紫鈴慕》を続けて演奏することがあるが、これを続けると①《新七ザシ》に近くなり、詰まるところ、対山は①《新七ザシ》の前半を⑤《阿字》、後

半を⑦《筑紫鈴慕》として整曲したのではないか、と指摘した。また、対山の弟子である紫山の⑥《阿字曲》は⑤《阿字》よりも④如山の《阿字観》に近いのは、紫山の改曲とは思えず、対山自身が二通りの整譜をもっていたとみる方が妥当、と結論づけている。

（3、2）《阿字観》と《阿字》、《阿字曲》

前稿での考察を受けて、まずその補足と訂正を述べよう。

①から⑥までの類似関係、および①と⑥⑦との関係についての筆者の考え方は変わっていないが、問題が二点ある。その第一は、「⑤対山の《阿字》が②《薩慈》から採られた」ということである。筆者は②の例を山上月山譜から訳譜したが、これは対山派本曲を琴古流譜に直して出版した楽譜（大日本家庭音楽会 一九二〇：六六～六八）を再び月山譜に書き直したものであり、「②《薩慈》から採った」には当たらない。⑤対山の《阿字》が②から採られたものでないなら、原曲は①《新七ザシ》の前半以外には考えにくい。

第二は、「対山自身が二通りの整譜をもっていた」という点である。第四章第一節で考察したように、対山がレパートリーに導入した九州伝の曲のうち、《阿字》と《筑紫鈴慕》の改編制定作業はもっとも遅れたので、対山が没する直前に《阿字》を二種類もっていた可能性はほとんどない。また、その後の楽譜調査から小林紫山の自筆譜（第四章表7の⑥）に書き直しを発見したが、ここからも前説は否定される。図22の上a．はゆいいつ確認できている対山の自筆譜（表7の⑤）、下b．は昭和初期に刊行された「尺八本流大明暗本曲音譜」（現行導主会譜の原譜）に先立つ紫山の自筆譜である。以下、これにそって説明する。

a．対山譜の最後に紙を貼って書き足した形跡がみえるが、この冒頭に小さく□印、末尾に△を二つ重ねた印がある。ちょうど真ん中あたり（11行目終わりと12行目頭）に同じ印があるので、この間に挿入する意味であろう。先ほどの②にはこの挿入されるべき「高音旋律」部分がなく、この点だけが②と⑤の相違点であった。②にこの部分がないことは、②が古い形の対山譜から採ったか、対山が最終的に挿入を取り止めたかのいずれかである。筆者は前者と推論するが、この譜を最後に翌年対山が没しているので決め手はない。

b．紫山譜には、1行目に挿入の印、5～7行目に訂正の書き込み、最後の行に移動の印があり、他の曲にはない大幅な手直しの跡がみられる。5行目に書き込まれた「ツレハイ、、」にはじまる訂正旋律は、対山譜の挿入旋律の冒頭に同じであり、その消された旋律「ツレレレツイハチチウ」は弟一部前半から第二部後半に移る前の、特徴的な「山越1」の旋律である（図21上段右端）。この手直しによって、紫山の⑥《阿字曲》は対山の⑤《阿字》から完全に分か

れ、④《阿字観》に近づいた。この改訂が対山の意志と思われない理由は、1行目の挿入印（ここには対山にないローロが入る）と最後の行の移動の印、および「止」の後の一音句追加、などの改編が紫山によるものと判断できるからである。以上が、紫山自筆譜から得た新たな結論である。

この結論を補強する理由がある。宮川如山が対山のところに《阿字観》を持ち込むより先に、対山は清水静山から採曲した《阿字》を持っていた（富森 一九七〇ごろ：四）。また小林紫山によれば、対山が《薩慈》の曲を「本手の奏法」に整えて《阿字》とした後に如山が持ち込んだという（同前）。対山の九州旅行が明治二十八年（一八九五）で、その時の採曲であれば三十年ごろに如山が対山に入門したことと話しはあう。その対山が最晩年に、如山の《阿字観》に近づけるような改訂をするはずはなく、対山の没後に紫山自身の考えで手直ししたとみるべきである。手直しの理由は想像するしかないが、この改訂版が現行の《阿字曲》となった。明暗対山派三十二曲のうち、これほど対山譜と異なる曲は他にない。

以上の考察をまとめよう。《阿字観》を《新七ザシ》と結びつける伝承の根拠は、その旋律構成ではなく奥州風の吹き方にあった。宮川如山は仙台布袋軒の長谷川東学（一八四七～一九〇九）にも師事し、如山の独特のユリは東学から取得したといわれるが、牧新七が山形の虚無僧であるとして、新七の吹き方にも奥州風の細かいユリとダイナミックな旋律の躍動があったと想像される。

このように如山の《阿字観》は、九州伝の旋律に奥州風の奏法が混ざり合ってできあがり、対山の《阿字》は京都風の本手奏法に整えられて成立した。十分に整え終えずに対山が没したため対山整譜の《阿字》は一代限りとなり、紫山の《阿字曲》、あるいは如山《阿字観》の旋律（谷北無竹、小泉止山）がその後の主流となった。明暗導主会は現在、紫山の《阿字曲》を伝える。

最後に、対山が《新七ザシ》を二分して《阿字》と《筑紫鈴慕》としたという仮説については、これを裏付ける書伝情報はない。しかし筆者はこの仮説が正しいかどうかではなく、楽譜から読みとれる「分離の事実」を重視したい。

如山の《阿字観》が誰のどの《薩慈》からの伝承か不明[167]なのと同様に、対山の《阿字》もたった一種の楽譜以外に情報はなく、伝不明といわざるをえない。時間軸の近さにおいて、古典本曲としてはもっとも生の伝承情報が得やすいと考えられる《阿字観》においてさえ、無名性は厳然と生きていた。しかし、たとえ氏素性が明かされなくとも、遺されたわずかな楽譜から思いがけない伝承の糸が見えてくる。

なお、各種《薩慈》と《阿字観》の奏法ならびに演奏様式の違い

については、ビデオ・テープ『「阿字観」「薩慈」の秘密』（月溪（監）一九九六）とその解説（月溪 一九九六a）を参照されたい。

138　尺八吹奏をもって禅の修行とすることを「吹禅」という。明暗寺文献に嘉永五年（一八五二）の、三十二世魯堂元協による「総門弟中江申渡掟書」（中塚 一九七九：一七六～一七八）があるが（旧初世中尾都山所蔵の現物は戦災で焼失）、その一項の「尺八之儀者誦経に換へ悟道を得る第一之法器に候得者（略）」は、尺八吹奏が「読経にかわる修行」であることを説くものである（傍点筆者）。しかし、「座禅」にかわる尺八修行の意味でいつから「吹禅」というようになったか、その典拠を未だ見つけることができない。

139　中塚竹禅の『琴古流尺八史観』には「明暗寺巻物」（一七六三年）所載が七十二ケ寺、『琴古手帳』所載が六十四ケ寺、『虚鐸伝記国字解』所載が五十五ケ寺として、都合七十七ケ寺が掲載されている（中塚 一九七九：九五～一〇一）。また『洞簫伝来』（一七九七年大橋思道軒清書）に七十五ケ寺、『虚無僧雑記』所載（同じく思道軒書）の「諸国普化宗門寺院」に七十五ケ寺、『尺八筆記』（一八一三年）に八十七ケ寺が記載されている。

140　一寺一律の代表は「鈴慕（れいぼ）」である。この「鈴慕」は普化振鐸の伝承に因んで、「普化禅師の鈴の音を慕う」意味に解釈されてきたが、一節切時代すでにあった「れんぼ（恋慕）」の転訛とみるべきであろう。普化宗ではさらにその儀式性を重んじて「鈴法」ともいう。「鈴慕」は各地の虚無僧寺に存在し、例えば《九州鈴慕》《伊予鈴慕》《京鈴慕》《伊豆鈴慕》《葦草鈴慕》《越後鈴慕》などの地名をつけて伝承した。奥州地方には第五章第二節で紹介した「鈴慕型」構成をもつ各種《鈴慕》があり、「布袋軒」など、所伝の寺軒名をつけて区別した。なお、琴古流本曲の《虚空鈴慕》《巣鶴鈴慕》などの「鈴慕」は、単なる接尾辞であって曲名としての「鈴慕」ではない。奥州系の「鈴慕」については、月溪一九八〇b、一九八二、一九八六、一九九二：一〇一～一〇六を参照。

141　虚霊山明暗寺の門弟にたいする「掟」類には、修行は二人で行うこと、唱もの（鳴物）停止の時は托鉢を差し止めること、宗門姿で喧嘩口論をしないこと、酒宴遊興の場所や大勢群集の所に入らないことなどが書かれている（中塚 一九七九：一六六～一六九、一七三～一七八、一九三～一九八など）。

142　普化宗寺院からの「覚」や「掟書」には、本則弟子に対する「尺八の手は本曲を修行となすべし、乱曲（筆者注：流行歌や箏三味線の曲のこと）を吹くことはならず」（中塚 一九七九：一六九）や、総門弟あるいは市中吹合への「当山（虚霊山明暗寺）相伝の三虚霊怠慢なく習熟すべし、したがって猥なる雑曲等を吹かないこと」（同：一七〇、一七六）といった縛りしか記されていない（引用は筆者の訳、傍点筆者）。

143　前掲注「総門弟中江申渡掟書」（中塚 一九七九：一七六～一七八）に同じ。

144　安政四年（一八五七）虚霊山明暗寺蔵の「三虚霊譜」は年代、出処の分かるゆいいつの虚無僧寺所蔵楽譜史料である。このことを、普化宗廃止によってすべてが消失したと考えるにはあたらない。なぜなら、相当数の文書が遺されているにもかかわらず、普化宗史料としての楽譜は伝存しないからである。

145　《鹿の遠音》は二人の掛け合いで演奏するゆいいつの例外曲である。

146　山上月山によれば、一朝軒に古くからあった《盤渉の曲》と《太乙の曲》は続けて吹く慣習があり、清水静山（せいざん、じょうざん。一八七二～一九一三）がこの二曲を合体して《供養曲》と名付けたという（一九

八四年八月六日の談話）。なお、《供養曲》の楽譜は山上月山（出井ほか一九八四a：八九～九二）、曲解説については戸谷泥古（戸谷一九八四：二三〇～二三七）を参照。

147 《虚鈴》は樋口対山が西園流から移入した曲で、対山の改名ではない。西園流は普大寺の流れを汲む流派で、その普大寺は一月寺の末であるから、一月寺（琴古流）―普大寺―明暗対山派の流れ図となる。

148 吸江庵は紫野大徳寺の一休宗純（一三九四～一四八一）と親交があり、かつ一節切の伝来や虚無僧寺起源の伝説と結びつけられてきた朗庵（盧安）が栖としたところ。

149 序論であげた『人倫重宝記』（一六九六年）に、「鶴の巣こもり」が出てくる。この書は大坂 久保田喜兵衛、京 中野彦三郎の板であり、京阪における「巣籠旋律」の証拠になる。「後の世に吹き出したる事也」（石山一九八二：二八七）とあるので、元禄以前から吹いていた可能性もある。また、扶桑散人覚心の記した「尺八伝来記」（一七三二年）にも、「巣籠」の曲名が見える。これは時代的に初世琴古が伝承した時期に近い。「尺八伝来記」は一七九七年に大橋思道軒が清書した『洞簫伝来』（東北大学狩野文庫）にある文書で、内容的に京都明暗寺末、普済寺の伝承と見られる。

150 他に藤枝流が現行される。藤枝検校（一七三六年検校登官）が宝暦年間（一七五一～六四）に江戸で広めた藤枝流では、藤枝検校創始といわれる四弦の胡弓を用いる。藤枝流では十二曲の胡弓本曲を伝え、《鶴の巣籠》も含まれるが、これは明治四十五年に山室千代子が改調したものである。他の現行曲で尺八本曲との同名曲としては《栄獅子》と《下り葉》がある。

151 大阪の箏曲家、楯城護もつぎのように記している。「明暗流本曲鶴の巣籠」は「天保の頃、大阪の厳得といふ人が、胡弓に移し取りました。又、慶応四年、久幾勾当が出て、厳得師匠の胡弓から、三味線に移しました。この三弦を習ったのが大和の光村検校でありまして、此三弦から琴に移しましたのが、光村検校の師匠の、駒中検校であります」（楯城 一九二三：三六）。

152 富森虚山の伝（富森 一九七九：二八）。筆者は富森から、一九六八年にこの話を聞いている。

153 樋口対山譜では九段だが、七段・八段は口伝として譜はない。この七段は九段に同じ、八段は六段に同じなので、六段―九段を反復するだけである。したがって実質的に七段構成で、小林紫山譜に基づく現行譜はこの口伝を省く七段で記されている。

154 胡弓本曲《鶴の巣籠》との比較についてはレコード・アルバム『胡弓――日本の擦弦楽器』（平野 一九七六）の解説書およびレコードを参照。

155 大阪系胡弓本曲と都山流本曲との旋律一致については、前注レコード・アルバムの解説書（月溪 一九七六）を参照。

156 上村雪翁の『尺八独案内』（上村 一八九五：七七～八二）に《鶴の巣籠》がある。

157 この《鶴のすごもり》は明暗対山派《巣鶴》と同じである。対山のはこれに序と結びを加え、「ホロホロ」の手を足した形である。

158 この《鶴の巣籠り》は明暗対山派の《鶴の巣籠》の二段目以降と同じである。対山のはこれに序と五段目を加え、ほんの少し手を変えた形である。

159 この《古風鶴ノ巣籠》は簡素なもので、明暗対山派《巣鶴》の原形と見られる。

160 この《鶴ノ巣籠》は琴古流《巣鶴鈴慕》からとったと思われる。

161 一朝軒の伝曲は《盤渉調》、《九州鈴慕》、《筑紫鈴慕》、《一朝軒虚空》、

《筑前薩慈》、《阿字之曲》、《雲井之曲》、《吾妻之曲》、《突引（とつびき）》の九曲。樋口対山は明治二十八年に、十八世（筆者注：塚本では十七代）法機伯堂（磯一蝶）から《雲井之曲》《吾妻之曲》《薩慈》を習っている。また、琴古流初世川瀬順助も明治三十三年に磯一蝶から《雲井之曲》《吾妻之曲》を習い、これを外伝とした（塚本 一九九三：四五〇）。なお、一朝軒磯譲山、一光は正規の九曲のほか、数十曲を伝える。

162 海童普門は「托鉢の曲としては、鈴慕（鈴法、鈴暮、臨門、恋慕といろいろ書く）に類するものが多く」と書いているが、「鈴法の調べは、山越という手を織込んで、楔吹きにする形であります。これが更に手をこめ、ユリ吹きとなった曲が、即ち薩慈なのであります。従って鈴法もさじと唱へ、これを俗にボウさじと謂ふのに対し、薩慈をユリさじともいふのであります」（海童 一九四三：六〜七）ということは、鈴慕（鈴法）の吹き方の分れが薩慈と解釈できる。

163 海童普門は《鈴法》、《薩慈》、《大菩薩》をそれぞれ真・行・草の「さじ」としている。

164 山上月山によれば、「棒ざし」は対山派の《九州鈴慕》、《筑紫鈴慕》など、「ユリざし」は《阿字観》の系統、「練りざし」は牧新七の《新七ザシ（練りザシ）》、海童普門の《大菩薩》と説明した（一九八四年八月六日の談話）。

165 神如道伝《薩字》、雲林院（うりん）直堂伝《薩慈》、一朝軒伝《サシ》、神如道伝《筑後薩字》、藤重紫教伝《薩字》、下川如海伝《ねりざし》、《薩慈又阿字観》、三島如水伝《新七ザシ》、津野田露月伝《薩慈》、三島如水伝《高音薩慈》、下川如海伝《高音薩慈》、鶴田南童伝《些志》、海童普門伝《淘薩慈又阿字観》、海童普門伝《薩慈又練薩慈又大菩薩》の十四種。

166 山上月山の教示によると、「山越の手」には二種類ある。筆者は前稿でそれを「山越1」「山越2」と呼んだ。「山越1」は部分的に雲井調子に転調する独特の味わいをもつ音句で、九州伝の《鈴慕》、《薩慈》の特徴である。つぎに、山上月山筆に基づく二種の音型を示す。

「山越1」甲ツレーレレッ｜イーハー甲ーチーチウーウー。

「山越2」甲ツレーヱ乙ハー技巧メ甲チーチウーウー。或ハニスリ明

167 《阿字観》という曲名の誕生についても諸説あるが、結局のところよくわからない。

図２０　《鶴の巣籠》の伝承伝播

（月溪恒子作成）

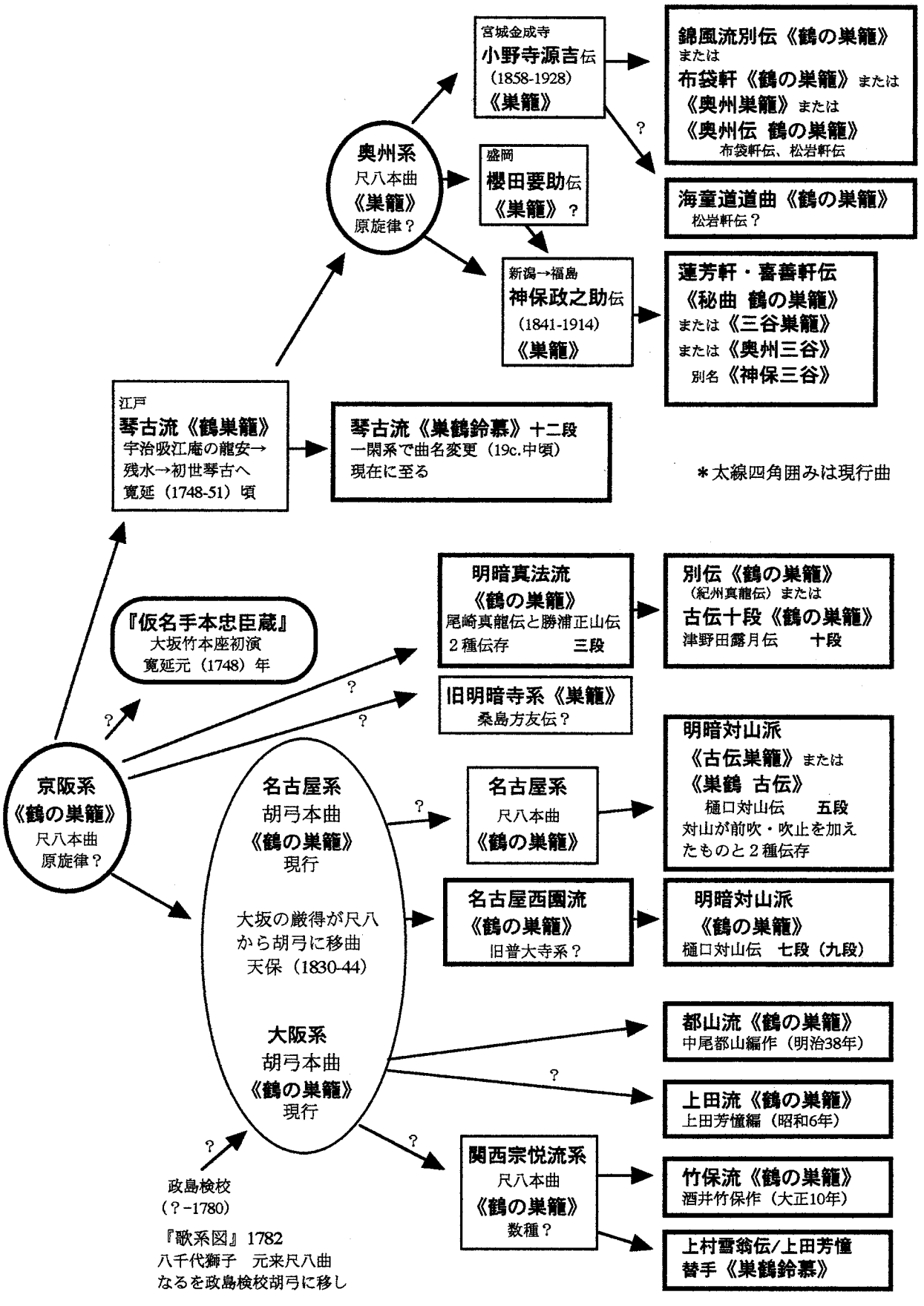


図２１　各種「さし」の旋律構成見取図

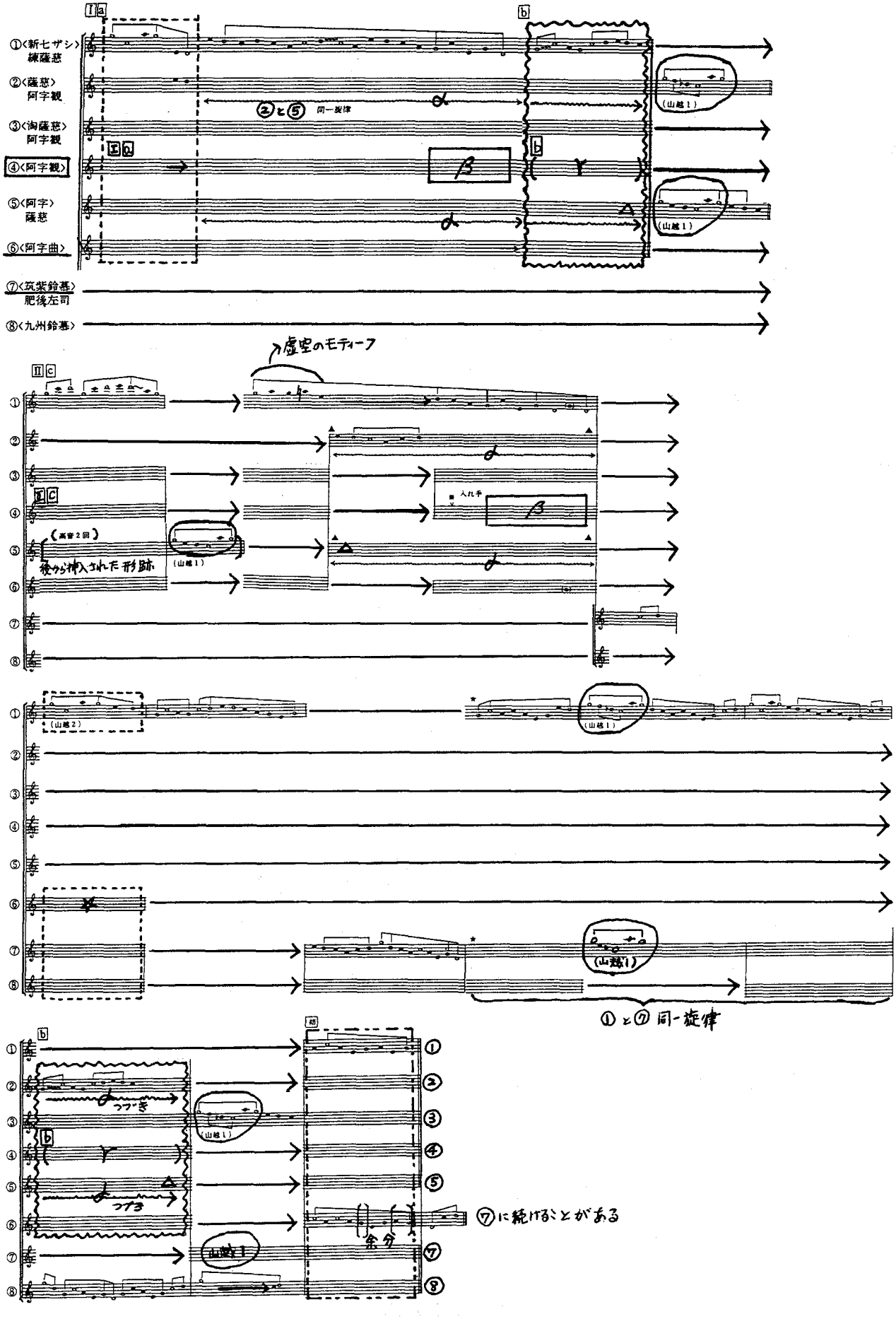


表９　「さし」分析の使用楽譜（図２１①～⑧の典拠資料）

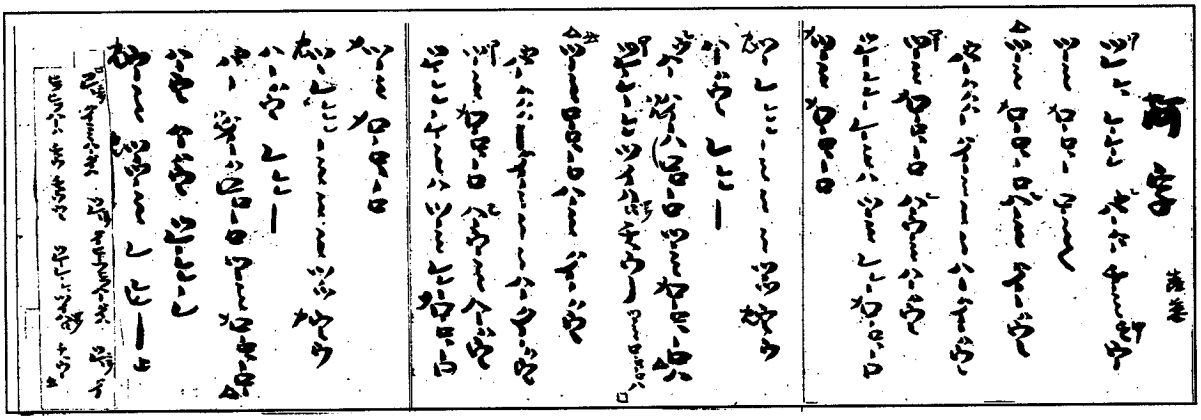
	曲　名	別　名	伝　承	作　譜　者	備　　考
①	新七ザシ	牧新七練り薩慈	三島如水伝	山上月山	①～③［出井ほか　1984a：97－99、144］
②	薩慈	阿字観		山上月山	大日本家庭音楽会編『第七集　尺八本曲集』（1920）の曲
③	淘薩慈	阿字観	一朝軒伝 海童普門伝	山上月山	海童のレコード『法竹』の《薩慈》
④	阿字観			宮川如山	
⑤	阿字	薩慈	清水静山	樋口対山	［稲垣　1976：185］
⑥	阿字曲		樋口対山	小林紫山	⑥～⑧明暗導主会現行譜
⑦	筑紫鈴慕			小林紫山	樋口対山が薩慈→肥後左司→筑紫鈴慕と改名
⑧	九州鈴慕			小林紫山	

表１０　「さし」分析の音源リスト（③～⑧は表９の音源資料、他は参考資料）

曲　　名	演　奏　者	音　源　情　報　（LP，CD，テープ）
薩	神　如道	「古典本曲の集大成者　神如道の尺八」テイチク　GM-6005－10、1980年
高嶺サシ	磯　一光	「対山流尺八および拾遺」第７集（私家版）
練サシ	下川龍道	1977-04-08録音（熊本）の私蔵テープ
筑前薩慈	磯　玄定	1974-04-04録音（博多）の私蔵テープ
大菩薩（練薩慈）	海童道宗祖	「神秘の竹の音」CROUN　SW-5006－7、1968年
薩慈（淘薩慈）③	海童普門	「法竹」ポリドール　LPJ-49、1961年第16回芸術祭参加
阿字観④	宮川如山	「対山流尺八および拾遺」第７集（私家版）
阿字観	坂口鉄心	「明暗双打　普化宗尺八」第３集（私家版）
阿字観	西村虚空	「普化宗本曲　虚鐸」東芝　TH-7010、1965年第20回芸術祭参加
阿字観	浦本浙潮	「浦本浙潮の尺八」（私家版）
阿字観	神　如道	「古典本曲の集大成者　神如道の尺八」テイチク　GM-6005－10、1980年
阿字曲⑥	芳村宗心	「吹禅一如　明暗寺所伝　尺八本曲集」明暗寺（CD版1995年）
阿字観	谷北無竹	「対山流尺八」第５集（私家版）
阿字観	青木鈴慕	「尺八古典本曲集成」Victor SJL-109－110、1976年
筑紫鈴慕⑦	芳村宗心	「吹禅一如　明暗寺所伝　尺八本曲集」明暗寺（CD版1995年）
九州鈴慕⑧	芳村宗心	「吹禅一如　明暗寺所伝　尺八本曲集」明暗寺（CD版1995年）
九州鈴慕	磯　一光	1974-04-04録音（博多）の私蔵テープ
九州鈴慕	鈴木多聞	1977-04-07録音（長崎）の私蔵テープ
九州鈴慕	坂口鉄心	「明暗双打　普化宗尺八」第１集（私家版）
九州鈴慕	谷北無竹	「対山流尺八」第１集（私家版）
九州差之	富森虚山	1968年録音の私蔵テープ
山越	横山勝也	「鹿の遠音　横山勝也　尺八古典本曲集成」RVC JRZ-2563－64、1976年
山越	横山勝也	「横山勝也尺八本曲集１　鹿の遠音　OCD-0911、1989年

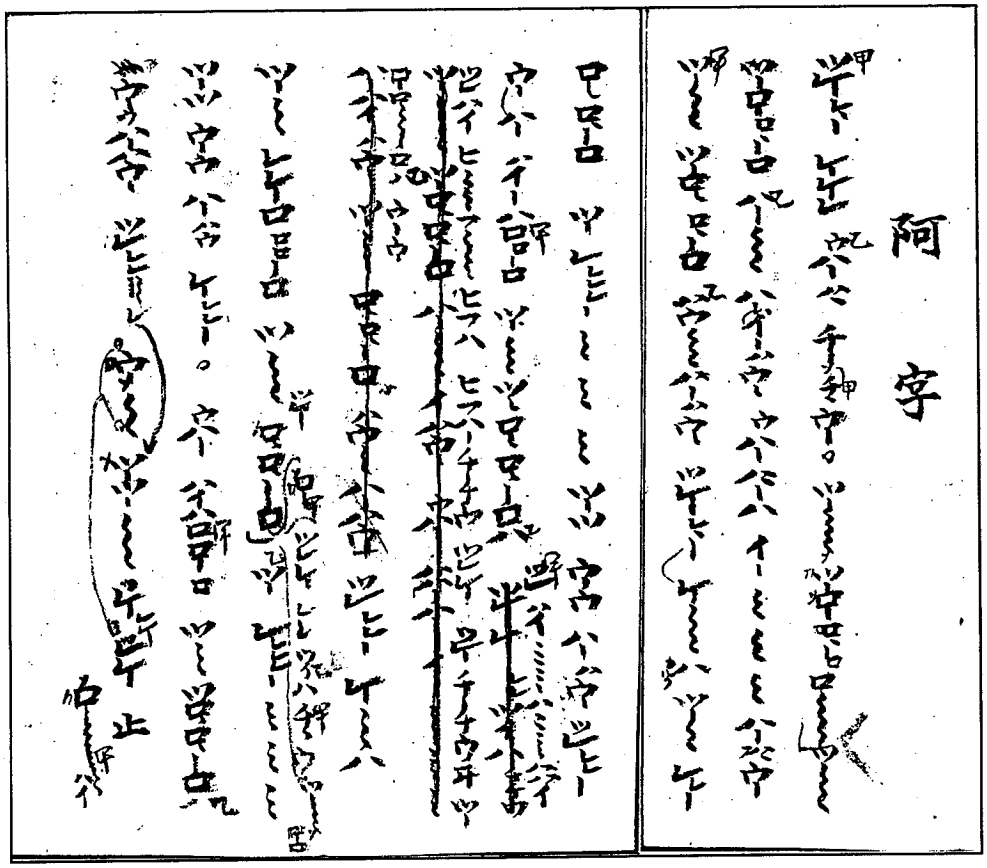
図22　対山と紫山の自筆譜比較

a　樋口対山の自筆譜（表7の⑤参照）



b　小林紫山の自筆譜（表7の⑥参照）

注・現行曲名《阿字曲》



第二節　楽曲の同一性

前節では、楽曲が伝承されるときに生じる変化の実態をさぐった。《鶴の巣籠》は長い時間的継承と広い地域的拡散を経て、演奏の地方様式や流派様式に則った奏法変化がみられたものの、十八世紀ごろから語りつがれた民間説話のゆるやかな規制をうけて、比較的安定した巣籠旋律の伝承が認められた。これは「鶴の巣籠」という共通する物語の特性が、強く楽曲に作用したものと考えられる。

つぎの《薩慈》《阿字観》の場合は、「さし」が旋律の形態を意味する以前に吹き方の概念でもあり、したがって「さし」がいわゆる「鈴慕」の曲類をも包括する（棒ざし＝九州鈴慕、筑紫鈴慕の例）曖昧な存在であったため、きわめて複雑な伝承の錯綜と名称の変化をきたした。もともと「さし」自体がしっかりと固定した存在ではないために、旋律は大幅に変化し、曲名も大胆に変えられた。虚無僧音楽としての古典本曲の柔軟性を如実にあらわした典型例である。

この両者は、楽曲の異なった伝承のありようを教えてくれたが、一段視野を広めて眺めるとき、古典本曲という大きな枠組みにおける共通要素[168]を備えている。

本節のテーマである「楽曲の同一性」とは、「どのような特性をもっていれば、ある楽曲やある演奏が別の楽曲や演奏と同じとみなされるか」ということである。いいかえれば、古典本曲という種目グループの中でさらにいくつもの楽曲グループを形成するとき、その楽曲グループの共通の要素とは何かを調べることである。ここでいう「同一性」は「アイデンティティ」[169]に置き換わるものではあるが、その語意を明確にするために「同一性」の語を使う。

（1）楽曲を同一とみなす要素

古典本曲において、いくつかの楽曲が「同じである」というとき、何を基準に同じとみなすのであろうか。

第一にあげられる要素が「曲名」である。前節で扱った「鶴の巣籠」グループ、「さし」グループ、「阿字観」グループはもとより、第五章の事例に出した「虚空」（図11、19）グループ、そして、分析対象には扱わなかったがたびたびその名が出た「鈴慕」グループや「三谷」グループが代表例である。これらのグループ内で、奏法は異なっても曲名・旋律が同じの場合は「同名同曲」（例えば琴古流と明暗対山派の《一二三調》）となるが、旋律が異なる場合は「同名異曲」であり、その大半は後者にあたる。

第二の要素には「奏法」があげられる。奏法は「楽器の演奏の仕方」一般をいうが、ここでは琴古流、明暗対山派、錦風流、西園流

などの流派様式も含めて考える。また、奥州風、九州風といった地方様式も含まれる。琴古流本曲三十六曲はいろいろな地域から取り入れられた曲ではあるが、長い年月をかけて奏法が統一され様式化されたため、旋律の組立て方（図17参照）や細かい技法の違いから曲を識別できる以外はすべて一様である。琴古流よりは幾分地方様式を遺しているとはいえ、対山派三十二曲もまた「本手奏法」と呼ぶ対山様式に統一されている。そして錦風流十曲は、コミ吹きという独特の奏法だけで「曲」ではなく「流」を識別することが可能である。

地方様式の特性では、九州伝の曲の演奏は豪放で明るく開放的で、奥州伝は情感細やかで華麗な中に哀愁がある。これらの流様式や地方様式は、個々の楽曲を超越して、流あるいは地域としての奏法の「同一性」を主張する。

第三の要素は「旋律」である。旋律といっても規模の大小があるが、まずは「音句」や「楽句」の単位をとりあげる。一曲内での「同一音句」「同一楽句」の存在は枚挙にいとまないが、ある特徴的な「旋律型」が複数曲にまたがってあらわれるとき、そこに同じ旋律を共有する「同一性」が確立される。

そのもっとも顕著な例が《薩慈》《阿字観》における「山越の手」である。「山越の手」は音句レヴェルの小さい「旋律型」で、**図21**では①《新七ザシ》と⑦《筑紫鈴慕》、③《淘薩慈》と⑦《筑紫鈴慕》で同じ箇所にあらわれた。ところが曲名で⑦《筑紫鈴慕》と同じグループであるはずの⑧《九州鈴慕》には「山越の手」がなく、旋律の全体的な流れが似ているにもかかわらず、この旋律型の有無において両者を同一とみなすことができない。

旋律の同一性を別の視点から指摘すると、**図21**にあげた八種の「さし」を同一グループとみなすことができる。**図21**では開始と終止が同一旋律として全段にわたって囲まれている。⑦と⑧は下段から開始するが、この開始旋律（山越2）は上段の開始旋律とよく似ているため、結局ここにあげた八曲は「始めと終わりの楽句が同じ」、という共通した特徴を示している。この八曲の曲名はバラバラだが、結果的に九州地方の「流しの曲、さし」として同一視することができるのである。

さらに旋律規模を拡大して、例えば曲名で同一とした「虚空」グループの場合を考えてみよう。現行五種[170]の虚空旋律の内容は多かれ少なかれ異なり、すべてが同名異曲である。ここで第五章第一節で掲げた**図11**を再び使用する。樋口対山の「嘘空曲譜」の訳譜の下に、琴古流三浦琴童譜の訳譜と錦風流の簡略採譜が比較として記されている。このような比較総譜が作成できるということは旋律が同一だからに他ならない。この部分は「虚空」全体の約五分の一

にあたり、これ以降は各曲がそれぞれ独自の旋律展開をみせるので、旋律の同一性は曲の始めの約五分の一ということになる。このように同名異曲のおおくが、曲の部分をとれば「同一性」を認めることが可能で、いかに伝承の柔軟な古典本曲にあっても、やはり「同じ曲名」を保持する最低限の共通要素が維持されたものと理解できる。

これとは反対に、曲名は異なるが全曲にわたり旋律は同じという例が第五章第一節に掲げた**図9**「嘘鈴曲譜」の場合である。

ここには一曲だけ「きょれい」ではない琴古流《真虚霊》の前吹き曲《盤渉調》が記されている。この《盤渉調》が博多一朝軒伝の《盤渉》（および《太乙》）と関係があることは第六章第一節（1）「変化の要因」で述べた。琴古流《盤渉調》が**図9**の他例と異なる点は、比較総譜の二段目と三段目で、第四句、第五句に相当する旋律が「ファ－♭レ－ド」の核音枠（雲井調子への一時転調）になることである。他の相違、例えば反復回数や楽句の有無は、全曲を同一とみなす許容の範囲にある。核音枠の中の中間音の相違は構造模式図や音階構造の違いを示すものではあるが、全体としてとらえるとき、これだけの旋律一致をみる例は他にない。すなわち、琴古流《盤渉調》は一朝軒伝の《盤渉》よりはるかに、対山派（および西園流）《虚鈴》に近いのである。

このような「異名同曲」の例は、第四章第二節の**図8**《大和調子》と《献香讃》（および《心月》）など、第六章第一節（1）「変化の要因」における「曲名の変化」の裏返しとして存在する。これらは自己のレパートリーに組み入れる際におこる改名がほとんどで、改名者の存在も分かっており、もともと同じ曲の伝承の分かれである。ところが《盤渉》と《虚鈴》の場合は、曲名のすり替わり（前吹き旋律が曲本体の名になったこと）の経緯も不明であり、古典本曲伝承のダイナミズムを象徴する例として注目すべきであろう。

さて、最後にあげる**第四の要素**は、楽曲の形式、あるいは旋律構造である。これについては、第五章第二節（3）「楽曲の型」で示した「山型形成型（鈴慕型）」の曲例をふたたび登場させよう。《松巌軒鈴慕》、《布袋軒鈴慕》、《陸奥鈴慕》、《越後鈴慕》、《宮城野鈴慕》、《流し鈴慕》などの奥州系「鈴慕」の類、《神保三谷》（《奥州薩慈》）、《三谷曲》、《三谷清攬》、《越後三谷》、《山谷》などの「三谷」の類である。要素の二「奏法」でいうならば、これらのうち対山派の《陸奥鈴慕》と《三谷曲》、および錦風流の《流し鈴慕》と《三谷清攬》は各流派様式のグループに、その他が地方様式としての奥州風グループに属す。と同時にこれらすべての曲が、「山型形成型」によって作られているという共通の特性をもつのである。

以上、「同じである」とみなす要素を四点にわけて整理した。曲名の同一性は誰もが判別できる基準であるが、この同一曲名グルー

プはさらに、一部における旋律の同一性や全曲の旋律構成における同一性、そしてその楽曲が所属する流派や地方の演奏個性としての同一性によって取り巻かれている。いいかえれば、その一端を幾重にも重なり合わせた数種の同一グループの輪の中心に、個々の楽曲が存在するのである。

ではつぎに、重なり合う同一性の輪の中心に琴古流の《秋田菅垣》をすえて、特定の楽曲の帰属性について考察する。

(2)《秋田菅垣》は「すががき」か[171]

(2、1)《秋田菅垣》の帰属関係

《秋田菅垣》は琴古流の本曲である。『琴古手帳』ならびに池田一枝の『琴古流手続』(一八二三年)によれば、「秋田にて梅翁子より伝来」した。表十八曲の五番目にあり、「行草の手」六曲中に分類される。

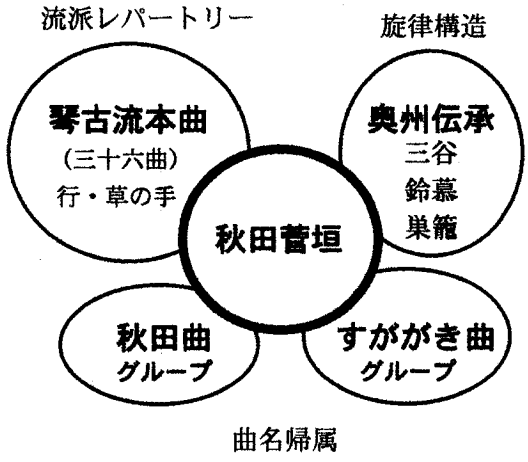
《秋田菅垣》は、「すががき」の一種でもある。琴古流には「菅垣」と名の付く曲が五曲あり、『琴古手帳』の順であげるなら《秋田菅垣》、《転菅垣》(以上表曲)、《佐山菅垣》、《三谷菅垣》(以上裏曲)の四曲と、出自不明の現行曲《曙菅垣》[172]がこれにあたる。尺八本曲の「すががき」は琴古流のこの五曲のほか、明暗真法流に《サンカラサ菅垣》(《讃加羅菅垣》)、《二段菅垣》、《三段菅垣》、《夢正菅垣》の四曲がある。錦風流の《三谷清慨》も「すががき」の宛て字で、他には明暗対山派の《轉菅掻》、西園流の《琴菅垣》が曲名から「すががき」の類に入る。これらたくさんの「すががき」グループの仲間に《秋田菅垣》がいる。

《秋田菅垣》はまた、明暗対山派の《秋田菅掻》(現在《秋田曲》)や西園流の《秋田》、そして明暗真法流の《豊乃秋田》[173]と「同名異曲」の関係にある。対山派と西園流は同曲だが、琴古流と対山・西園、および真法流とは異曲である。対山派・西園流・真法流では《三谷菅垣》といわず《三谷曲》として「すががき」グループから脱しているように、《秋田菅掻》(《秋田曲》)も「秋田」という共通名だけを残して「すががき」から脱している。

そして《秋田菅垣》は、その全曲旋律構成において、「山型形成型」(鈴慕型)のグループに所属する。

これらの関係を図示すると、《秋田菅垣》の帰属は**図23**(次頁)のようになる。この中でもっとも明白なのが琴古流本曲への帰属である。琴古流奏法で演奏されるとき、尺八愛好家なら誰でも即座にこの曲が、琴古流本曲の「何かの曲」であることを聞き分けるだろう。曲が進むにしたがって緩やかな拍子をもつ旋律があらわれたとき、「菅垣らしい」と認識するかもしれない。しかし、《秋田菅垣》

図23　《秋田菅垣》の帰属関係



の旋律を知っている人でさえ、これが「秋田曲のグループ」であるとか、ましてや「奥州伝承の鈴慕型の形式だ」とは考えないだろう。この曲の場合、《虚空》や《鶴の巣籠》や《鹿の遠音》などの同名異曲ほど旋律に個性がなく、流を越えて曲名の同一性を意識させる音楽的特徴が希薄だからである。また、その形式がいかに奥州の「鈴慕型」に似ていようとも、一つ一つの音に着せられた「衣」に注意を払い、その衣の下に隠された骨組みを聞くことはないからである。

《秋田菅垣》は果たして「すががき」だろうか。この素朴な疑問を解くために、まず「すががき」について考察する。

「すががき」は本来、和琴や雅楽の箏などの奏法やパタンを意味した。それが十七世紀中頃から箏、三味線、一節切の楽曲名となった。『糸竹初心集』（一六六四年）の箏、『大ぬさ』（一六八七年以前に成立）の三味線、『紙鳶』（一六八七年初刊）の一節切に、それぞれ「すががき」が掲載されている。これらの古譜にある「すががき」は合奏が可能であり、その復元合奏の試みが平野健次や上参郷祐康らによっておこなわれた。また「すががき」の旋律が、八橋検校（一六一四～一六八五）作曲とされる箏曲《六段の調》（《六段すががき》とも）の初段の原旋律だとする研究も馬淵卯三郎（馬淵 一九八〇）や平野らによってなされた。これら一連の研究は古譜に基づく復元演奏という形で、平野らによってレコード化されている（田辺ほか 一九七三、平野 一九七二、一九七八、一九八三）。

この『糸竹初心集』や『紙鳶』の「すががき」旋律が、尺八本曲に取り入れられたことは十分考えられる。一節切譜はフホウ譜であり、同じくフホウ譜による明暗真法流の四種の「すががき」がその旋律を受け継いだ可能性は高い。馬淵は《曙菅垣》を除く琴古流「菅垣」四種と明暗真法流の「菅垣」四種を分析した結果、これら「尺八のすががき」もまた『糸竹初心集』の「すががき」（箏）や『紙鳶』の「すががき」（一節切）と源泉を共通にすることが立証されたとした（馬淵 一九九二［初出一九八六］：一六六）。

馬淵によれば《佐山菅垣》は、構造の並行ないし一致のみでなく、旋律進行のレヴェルでも明らかな「糸竹初心集すががき」の発展形

態であり、《佐山菅垣》がオリジナルにもっとも近いものである。《転菅垣》や《秋田菅垣》はすでに独自に完成した形式の段階に入っており、その意味では《秋田菅垣》は源泉からもっとも遠く、構造的にも理解困難である（同：一六六、一七三）。《三谷菅垣》については、それが音楽性という面ではもっとも衰弱した段階にある（同：一六六）。馬淵はまた、真法流「菅垣」は「紙鳶すががき」が創造の源泉であるとし、特に《サンカラサ菅垣》は「紙鳶すががき」のパラフレーズとでもいうべき旋律形態を示すと指摘した（同［初出一九八七、一九八八］：一六七）。

いみじくも馬淵が「構造的に理解困難」と指摘したとおり、《秋田菅垣》は、琴古流「菅垣」のなかではもっとも「古典本曲らしい」旋律構造の楽曲である。いいかえれば「すががき」らしくない。

いっぽう、「箏すががき」のオリジナルにもっとも近いという《佐山菅垣》の旋律構造は、**図17**の構造模式図に示したように「高音旋律」を欠いた狭い音域によるシンプルな形であり、音進行の特性からみて「古典本曲らしさ」からはかなり遠い。《三谷菅垣》は雲井調子である点で構造的に異質であり（**図10**）、一音句内の音数（譜字数）のおおさにおいても異例である[174]。音句の一部（これが普通の一音句）にある同一音進行パタンが執拗に繰り返される点で、旋律の豊かさとはほど遠い。

（2、2）琴古流の「菅垣」

ここで、《曙菅垣》をのぞく四種の琴古流「菅垣」について、十九世紀前半までの古譜と現行三浦琴童譜に基づいて検討した結果を『琴古手帳』の目録順にまとめる。

《秋田菅垣》の古譜は、寛政九年（一七九七）の池田一枝『尺八唱歌譜』（第三章**表3⑮**）、文政五年（一八二二）の一枝『尺八琴古流手続』（同⑯）、文政九年（一八二六）の山田如童琴古『尺八唱歌目録』（同⑤）と如木『尺八伝書』（同⑥）、弘化四年（一八四七）の淡水『一閑流尺八本曲譜　全』（同⑦）の五種がある（冒頭旋律の比較は第三章第二節**図6**参照）。『尺八伝書』はすでに述べたように、譜字の使い方や甲呂の表記などに他譜との違いがあり（例えば甲音域にもリを使う、メリカリなど付帯情報の記述がなく理解しにくい箇所が少なくないが、おおむね現行を含む他譜と同一と考えてよい。

全体は十三の大楽句にわけることができる（**図24**、後述）。この十二番目の終わりに『尺八伝書』をのぞく四種に「是ヨリ初へ戻り〆此印迄吹留」と書かれており、十一番目最後の〆印まで二度目を吹いたあと、十三番目「留」の段落を吹いて全曲が終わる。現行譜では○に漢数字の一などを記して演奏順序を示しているが[175]、古譜四種とまったく同じ反復方法である。ところが、『尺八伝書』だ

けは十一番目の終わりに「是ニテ吹留ル口伝有」と記されており、ここで終わるならば十二、十三段落の譜の存在意味がまったく不明である。『尺八伝書』には書き落としがおおいことや、他との照合結果からも、これを「是にて吹留に移る」の記述誤りか伝承の誤りと判断するのが妥当である。

旋律構造は**図17**構造模式図に示したように、音域を最大限に使った古典本曲の典型を示している。

つぎの《**転菅垣**》も同五種の譜本に掲載されている。ここで注目したいのが池田一枝の譜（⑮⑯）である。寛政九年譜⑮の真ん中あたり[176]に「老ノスガガキ斗リ吹時ハ此ノ末△書ノ返リニ留ルナリ」とあり、△の下に短い止め句（一枝譜以外にない音句[177]）が記されている。また、文政五年譜⑯の同じ箇所には「是ヨリ転の段ニウツル左之通」とあり、前半、後半がはっきり分けて記譜されている。『一閑流尺八本曲譜』にも「是ヨリ転ニ移ル」との表記があるが、「老ノスガガキ」、「転（ころ）の段」は何を意味するのであろうか。この解明のため、曲の前半と後半に該当する部分の両頭からの旋律を対応させたところ、両部分の同一旋律はほぼ両部の同一進行箇所で一致することが明らかになった（図25a）。

さらに現行譜の「○に漢数字の一（以下一で代用）」によって記された演奏順序を調べたところ、曲頭から六―一―七、四―五、二―三、八の順で数字が記され[178]、「此曲は一人八真直ニ吹キ他八一、二ノ番号ノ通リ吹合スレドモ、五ノ下ヨリ吹ケバ始メヨリ吹合ス事ヲ得ベシ」との注書きがある。つまり、一枝のいう「老ノスガガキ」は前半、「転の段」は後半のことに間違いなく、分離箇所に現行譜との若干のずれ[179]はあるものの、現行譜にある「五の下から合奏（吹合）」する方法が寛政九年（一七九七）までさかのぼりうることが確認された。寛政九年譜に小段落を暗示する一、二などの数字があるが、これらが前半と後半の旋律対応番号であることも現行譜との照合で明らかになった。この曲の特徴とされるコロコロが前半にはまったくないことから、「転の段」あるいは「転に移る」の意味も解ける。

前半の「高音（たかね）旋律」部分に対応して、後半に「転（ころ）」すなわちコロコロが出現する。合奏すればこの部分は、オクターヴ関係のレ音（d）を核音として、異なった技法によるトレモロ旋律を奏し合うことになるが、両旋律が離れて自由に動いたあとは決まってユニゾンかまたはオクターヴの同旋律に収斂する。あるいは核音レ音（d）かソ音（g）に下降する一定音型に収まる。この曲を一曲と考えるとき、前半と後半に同じ旋律が反復される冗長な並列構成となるが、半分を本手、半分を替手とみるとき、後の《虚空鈴慕》の替手にも通じる、合奏編曲の高度な手法をみてとることができる。この曲が

「糸竹初心集すががき」を源とするものであるとしても、馬淵のいう「すでに独自に完成した形式の段階」にあることはまちがいなく、十八世紀末すでに琴古流（あるいは一閑流）が高い音楽的水準に達していたことが証明される。

全曲（本手・替手の二曲分）の旋律構造模式図は先の《秋田菅垣》をやや単純にした本曲風の形だが、音進行の特性は《秋田菅垣》とまったく異なる。

三曲目**《佐山菅垣》**の古譜は、⑦『一閑流尺八本曲譜』だけにある。裏十八曲の曲目順位が安定しないことや、楽譜の残存率が低いことはすでに指摘した。この曲が『琴古手帳』の伝聞記録にある「尺八スガガキ」の初めならば、もっとも「糸竹初心集すががき」のオリジナルに近いことも首肯できる。

この曲（図25b）には前の二例のような曲頭に戻って反復する指示、いわゆるダ・カーポの指示も「吹合」指示もないが、曲の後半約三分の二が同じ旋律の繰り返しなので（三回目は短縮形）、実質的には曲頭から六分目までの長さしかない。他曲に比べて極端な短かさである。また、後半の反復旋律の中にも冒頭音句が組み込まれており、冒頭音句に続く音句（一音だけ欠いた形だが音型としては同一）が後半に三回、反復をいれると六回も出現する。旋律要素はきわめて少なく、構造模式図も「高音」を欠く単純な形である。

最後の**《三谷菅垣》**は、⑥『尺八伝書』と⑦『一閑流尺八本曲譜』にある。⑦と現行譜には《秋田菅垣》と同じようなダ・カーポおよび終止音句に移る印・コーダ記号があるが、⑥にはない（⑧一調譜にもない）。コーダに移る指示場所で⑦と現行譜に異同があり、⑦はコーダ旋律を除く曲の大半を二回反復する形になっている。

また、⑥には「壱ノ高音」との書き込みがあるが、雲井調子のこの旋律を完全五度高く移調すれば「…♭ラ」が「…♭ミ」となり、確かに高音にはなる。しかしその直後に「…♭ラ」より高い「…ド」（これを移調すると本調子の音域外音になる）があるため、いわゆる本調子の高音旋律とは並行しない。《佐山菅垣》より曲は長いが、単純な旋律の繰り返しがおおく、かえって冗長で貧困な旋律構造となっている。

以上、琴古流の「菅垣」の旋律構造の特徴を述べた。これらを通して琴古流「菅垣」の、「すががき」としての同一性とは何かを考える。

（2、3）《秋田菅垣》は「すががき」でない？

琴古流四種の「菅垣」をその旋律構造から比較するとき、《三谷菅垣》、《佐山菅垣》、《転菅垣》、《秋田菅垣》の順で旋律が豊かになる。あるいは《転菅垣》と《秋田菅垣》は、異質だが同レヴェルの

豊かさにあるといった方が正確である。これは馬淵の分析結果に並行する。

全四種に共通する旋律要素は（《三谷菅垣》は移調して）「ド♭ラソミレ」のような下降旋律が目立つことだが、これに似た動きは《滝落（たきおとし）ノ曲》、《九州鈴慕》、《志図曲（しづのきょく）》、《琴三虚霊（きんさんきょれい）》、《栄獅子》などにもある。このような旋律進行が「糸竹初心集すがき」からの移行とすれば、《秋田菅垣》の「すがき」としての同一度は《滝落ノ曲》以下にあげた曲をやや上回る程度にすぎない。まずこの点で《秋田菅垣》は「すがき」からもっと遠い。

そして決定的な違いが、全曲構成の型にある。すでに述べたように、《秋田菅垣》は低音域に始まり、しだいに音域を高め、高音の旋律を数回（反復をいれて四回）奏し、鉢返しを経て音域を低め、全曲を閉じるという奥州系特有の「山型形成型」でできている（図24）。これは「すがき」との同一性を完全に拒絶する形である。

図24は《秋田菅垣》の旋律を十三の大楽句に分け、可能な限り同じ音進行を垂直に配置してある。中間部の「高音旋律」はその前後の旋律と垂直に合っていないが、これは全体スペースの制限のためである。この十三の大楽句をさらに四ないし五の段落に区分したものが1～5の数字で示されている。この段落は、奥州伝統の「鈴慕」や「三谷」にみる1調―2本手―3高音―4鉢返―5結の構成をあてはめたもので、4鉢返がやや不完全なためこれを3高音の一部に組み込んだ場合は4結となる。これを同様の方法で五線譜化とグラフ化した《三谷曲》の場合（図26）と比較するとき、《秋田菅垣》がいかに「菅垣グループ」から遠く「奥州グループ」に近いかがよくわかる。

ここで少し観点を変え、演奏の問題に触れよう。尺八古典本曲の演奏の基本は、「パルスがなく拍子のないリズム[180]」、いわゆる自由リズムで行われる。しかし曲種によっては部分的に、あるいは大部分を「拍子のあるリズム」で演奏するものもある。「拍子吹き」といわれる楽曲、例えば「すががきもの」、「獅子もの」をはじめ、「鶴の巣籠」「下り葉」など、弦楽器に関連する曲種が拍子のあるリズムで奏される。《下り葉ノ曲》は京都祇園祭礼の笛からとったとの説（『琴古手帳』）があり、祭礼囃子の横笛からの影響も否定できない。

博多一朝軒では、托鉢は日帰りできる範囲内に二人で朝早く出かけ、帰山は午後四時と決まっていた（三宅 一九八三：二二）。午前中には托鉢用の曲「さし」や「鈴慕」などを吹くが、午後ともなれば《雲井獅子（雲井之曲）》や《吾妻（吾妻之曲）》、《トッピキ（突引）》といった、拍子吹きの軽妙な曲が吹かれた。これらの曲を「ヒルカラ（昼から）」と呼ぶ。海童普門によれば、明治に入って《鶴の巣籠》

を吹く虚無僧がいて、こればかりを吹いて産をなした人がいたそうだが（海童一九四三：七）、《鶴の巣籠》も拍子吹きの一種だから「ヒルカラもの」として吹かれたのかもしれない。いずれにせよ、拍子のあるリズムが、ひとえに弦楽器からの影響だけではなく、また、琴古流のように芸能化した流派にのみある曲種ではなく、古典本曲の「派手（破手）」に属す楽曲として愛吹されてきたことは事実である。

ここで、琴古流五種の「菅垣」を演奏のリズム様式で比較すると、もっとも本曲風な拍子のないリズムで演奏されるのが《転菅垣》で、以下、《佐山菅垣》、《秋田菅垣》、《三谷菅垣》、《曙菅垣》の順で外曲風（箏・三味線との合奏リズム様式）になる（月溪 一七九七：六五）。《佐山菅垣》はその旋律構造において「糸竹初心集すががき」、すなわち「箏すががき」に一番近いにもかかわらず、リズム様式では完全に本曲化され、原初的「すががき」を脱している。また、本手・替手の吹合という高い音楽的完成度を示した（禅味を逸脱した）《転菅垣》は、演奏から判断する限りもっとも重厚な本曲様式を保っている。

これとは逆に《秋田菅垣》は、典型的な本曲風旋律構造にもかかわらず、中間以降のリズム様式に「糸」の面影を色濃く残し、その意味において「すががき」的である。

はじめに述べたように、本節では「ある楽曲の旋律や演奏が他のそれと同一とみなすには、どのような特性を備えているべきか」について、《秋田菅垣》を事例に検討した。《秋田菅垣》の旋律構造の由来は「すががき」ではなく、奥州系の「鈴慕」か「三谷」であるという仮説の実証のために、実験演奏[181]をおこなった。その結果、《秋田菅垣》の隠されたもうひとつの顔が明らかにされた。すなわち、《秋田菅垣》に着せられた琴古流奏法の「衣」をはぎ取って音進行の骨だけに戻し、そこに奥州風という別の「衣」を着せるとき、《秋田菅垣》は限りなく《秋田鈴慕》か《秋田三谷》[182]とでも呼ぶべき曲に近づいた。《秋田菅垣》の「すががき的要素」は、楽曲のもつ旋律構造とは関係なく、マクロレヴェルな演奏方法によって付加された特徴であることが証明されたのである。

このことは本来数少ない古典本曲の旋律に、さまざまな演奏技法を加えることによって、すなわち新しい別の「衣」をつぎつぎと着せ替えることによって、数限りない枝分かれ状況を生みだしてきたことを示している。

168 古典本曲としての共通性（言いかえれば同一性）は、①普化宗寺院が伝承母体、②禅の修行者・虚無僧による宗教音楽、③口頭による伝承、④旋律の可変性、⑤独奏曲、⑥拍子のないリズムがあげられる。これを地歌・箏曲との合奏である「三曲」で対応させると、①当道・職屋敷と伝承母体とした家元制度、②盲人音楽家・検校たちによる室内音楽、③楽譜による伝承、④歌詞に支えられた旋律の固定性、⑤合奏曲、⑥拍子のあるリズム、と対比する。

169 アイデンティティは日本語にしにくい単語で、そのまま片仮名表記されることがおおい。そのためさまざまな意味につかわれるが、本来の意味は「同じであること」すなわち「同一性」である。「自分が何であるか」の証明、つまり、自己証明を self-identity といい、身分証明書やパスポートはその具体的な例である。また、特定の集団や民族の成員であるという自覚の意味で、group identity や ethnic identity という言い方をする。そして自分が男性か女性かといった自覚は、gender identity（性自認）という。このような社会的、文化的、民族的、そして生物学的な特徴についての同一性の自覚という文脈において、アイデンティティは独自性、主体性、さらには特殊性などの意味で使われる場合もある。

170 根笹派錦風流の《虚空》、琴古流の《虚空鈴慕》、西園流の《虚空》、明暗対山派の《虚空》、一朝軒の《虚空》の五種。この他に、明暗真法流の《真虚空》《艸虚空》《行虚空》があり、一部に伝承されるが現行とまではいえない。

171 このタイトルは、「国際尺八音楽祭」World Shakuhachi Festival 1998 においておこなった講演テーマ「《秋田菅垣》は《すがき》か――尺八古典本曲におけるアイデンティティの問題」Is *"Akita sugagaki"* a *"sugagaki"*?: issues on identity of the classical *syakuhati* (*shakuhachi*) *honkyoku* によっている（一九九八年七月八日、アメリカ合衆国コロラド州立コロラド大学）。本項はその講演骨子に基づき、大幅に増補した。

172 『琴古手帳』以降にある《曙菅垣》、すなわち《轉菅垣》の曙調子への移調曲とは異曲。

173 山上月山は明暗対山派《秋田菅掻》（《秋田曲》）と明暗真法流《豊乃秋田》は同曲と判断した。

174 第五第一節の注に記したが、ランダムに抽出された琴古流本曲十曲（《一二三鉢返寿調》《瀧落ノ曲》《秋田菅垣》《九州鈴慕》《志図ノ曲》《京鈴慕》《霧海嵐鈴慕》《虚空鈴慕》《真虚霊》《鳳将雛》。音句総数九三〇）の、一音句内の音数平均値は三、八六である。これに対して《三谷菅垣》は十二、二の異常数値を示す。《下り葉ノ曲》も九、六と高い。

175 この方法は吉田一調『法器尺八譜』（一八六一～二年）に同じ。すなわち久松風陽―吉田一調―荒木古童の流れである。

176 「ハロツレロ。リウ、。」と「ツレ、ツロ、レロ」の間。

177 これは「レ、。ツロツ。ハー、ラロー」という曲尾の旋律に同じ。ちなみに、現行「レロ」の終止句はこれまでたびたび述べてきたように、一調以前の譜にはない。

178 吉田一調『法器尺八譜』の《秋田菅垣》にはあった吹合指示が、この《転菅垣》にまったくない。

179 図25aは現行譜の後半、すなわち「五ノ下」から合わせてある。この譜は旋律の一致をみる目的で作成されたもので、実際の合奏方法を記したものではない。一枝譜（⑮⑯）では四段目最後の［］で括った音句のひとつ手前、「ファソレ」から後半になっている。ここから合わせると後半旋律が一歩先に吹き出すことになり、曲の最後でこの「ファソレ」が足りなくなる。そのため、現行の区切り方を採用した。いずれの場合も「ファソレ」だけが余ることになる。現行譜では、後半旋律のコロコロを適当に引き延ばすことで、最後のフレーズを一致させている。

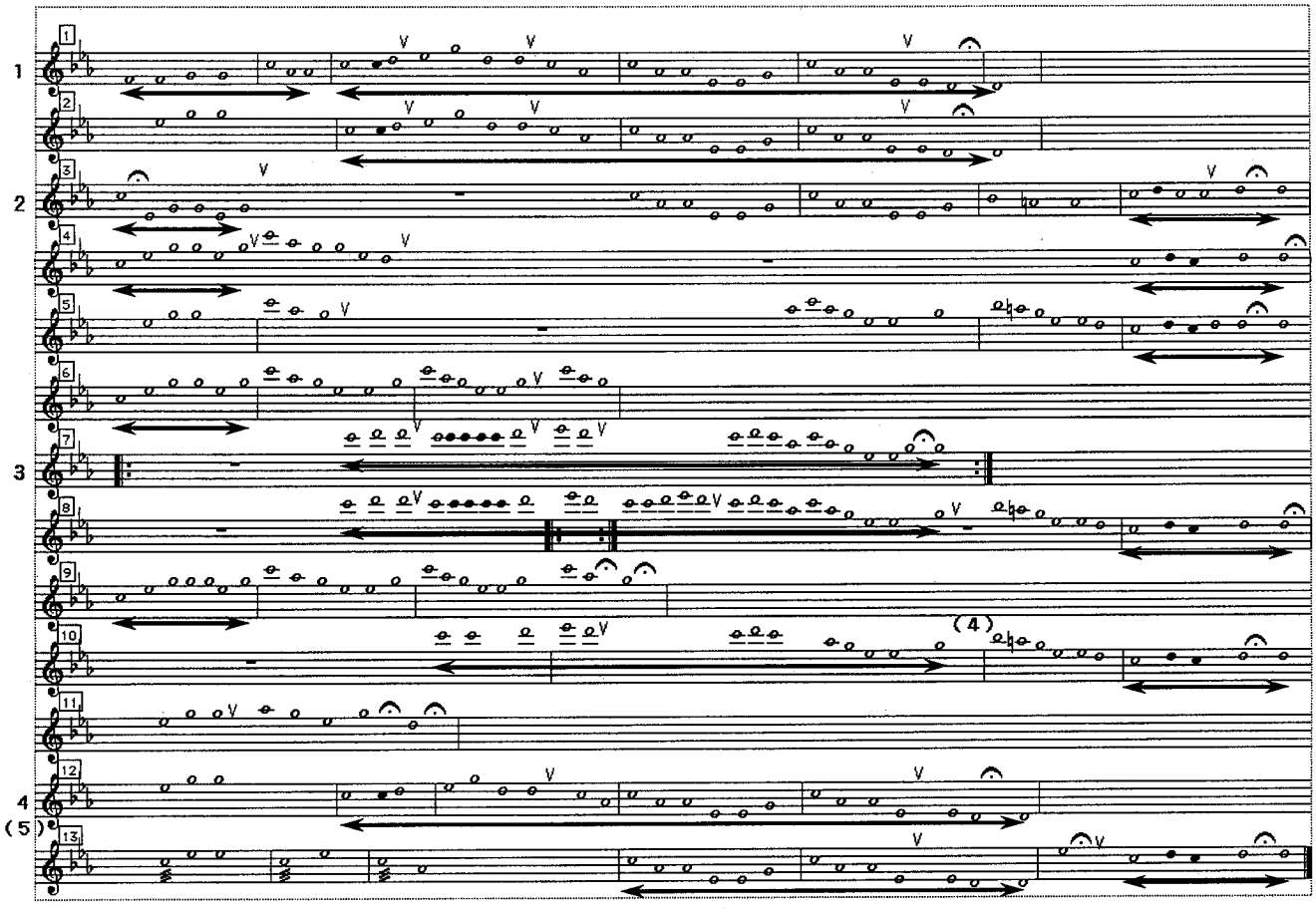
180 クーパー Grosvenor W. Cooper とマイヤー（メイヤー）Leonard B. Meyer のリズム定義（『音楽のリズム構造』*The rhythmic structure of*

music.1960.邦訳一九六八年）に基づく（徳丸　一九八九：一五二〜一五三）。

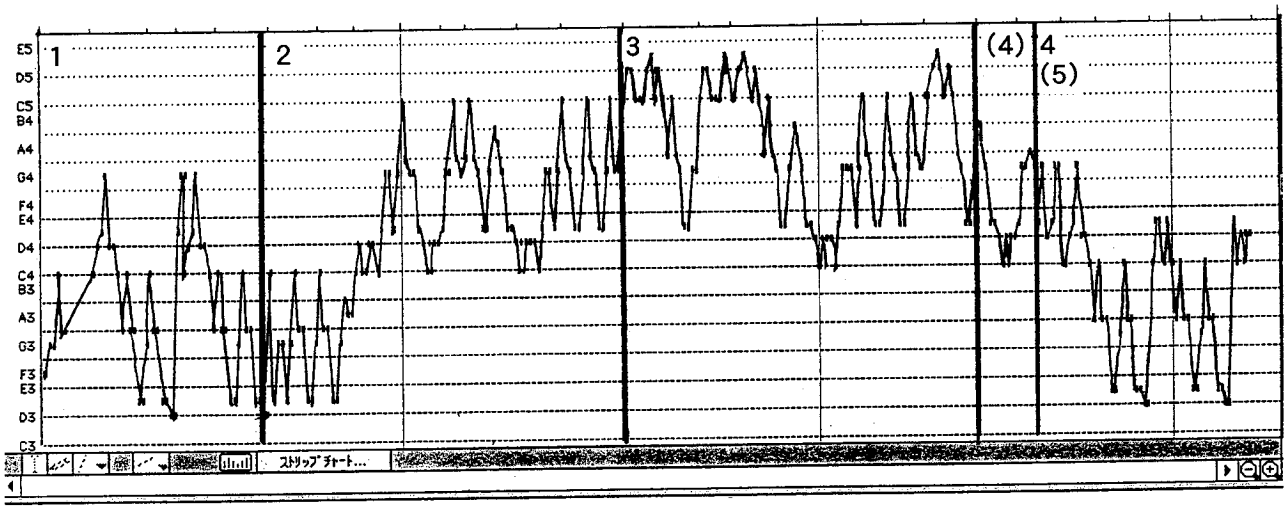
[181] 「国際尺八音楽祭」 World Shakuhachi Festival 1998 における講演での実験演奏。演奏者・志村哲によって、『尺八伝書』の琴古流《秋田菅垣》を奥州伝統の「鈴慕スタイル」で演奏する実験がおこなわれた（一九九八年七月八日、アメリカ合衆国コロラド州立コロラド大学）。楽譜に『尺八伝書』を用いた理由は、琴古流奏法を示す情報がもっとも少なく、音進行の骨組みだけをとらえるのに適しているからである。

[182] このような曲は実在しない。

図２４　《秋田菅垣》の旋律構造



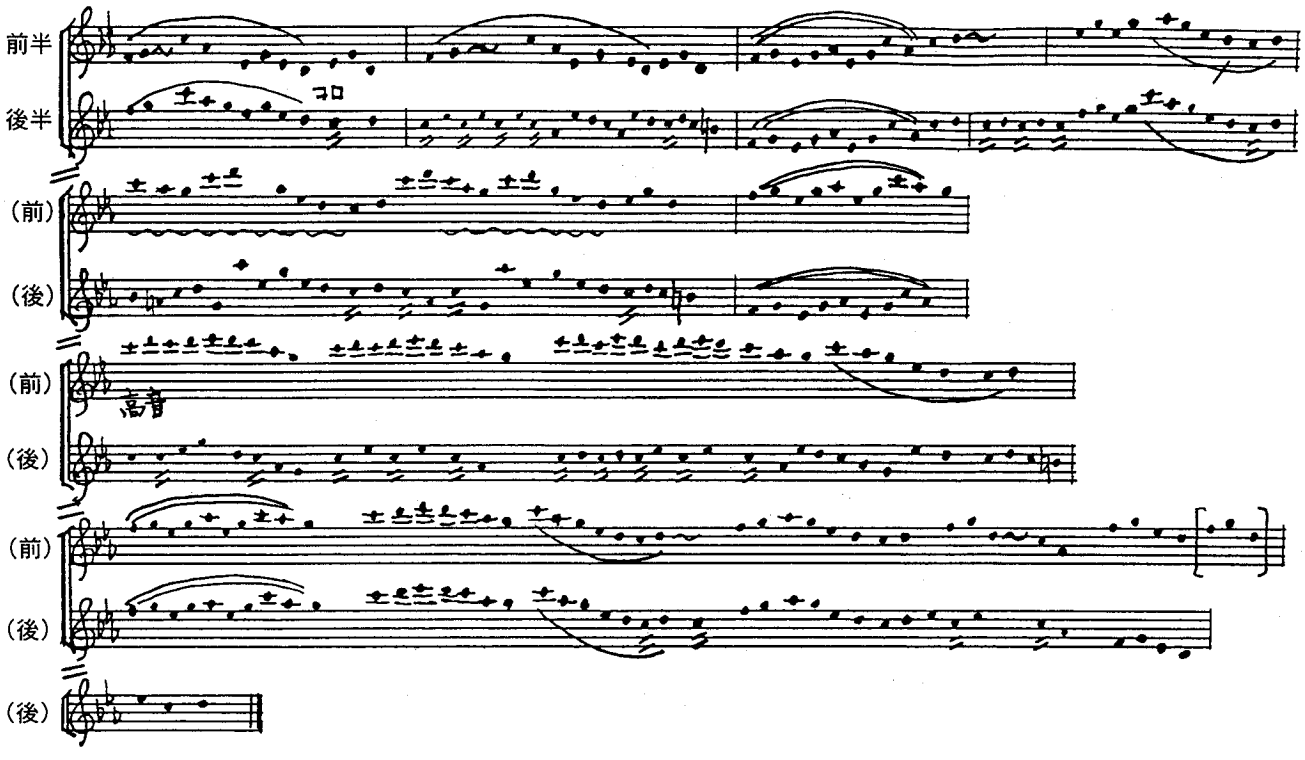
（全曲五線訳譜）



（音高線グラフ図）

図２５　《転菅垣》と《佐山菅垣》の旋律構造

a.《転菅垣》前半・後半の対応訳譜



b.《佐山菅垣》訳譜

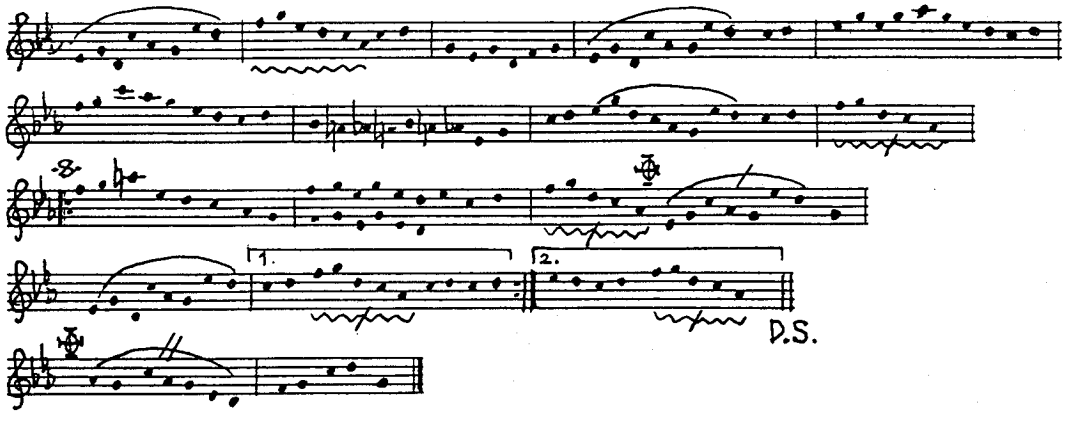
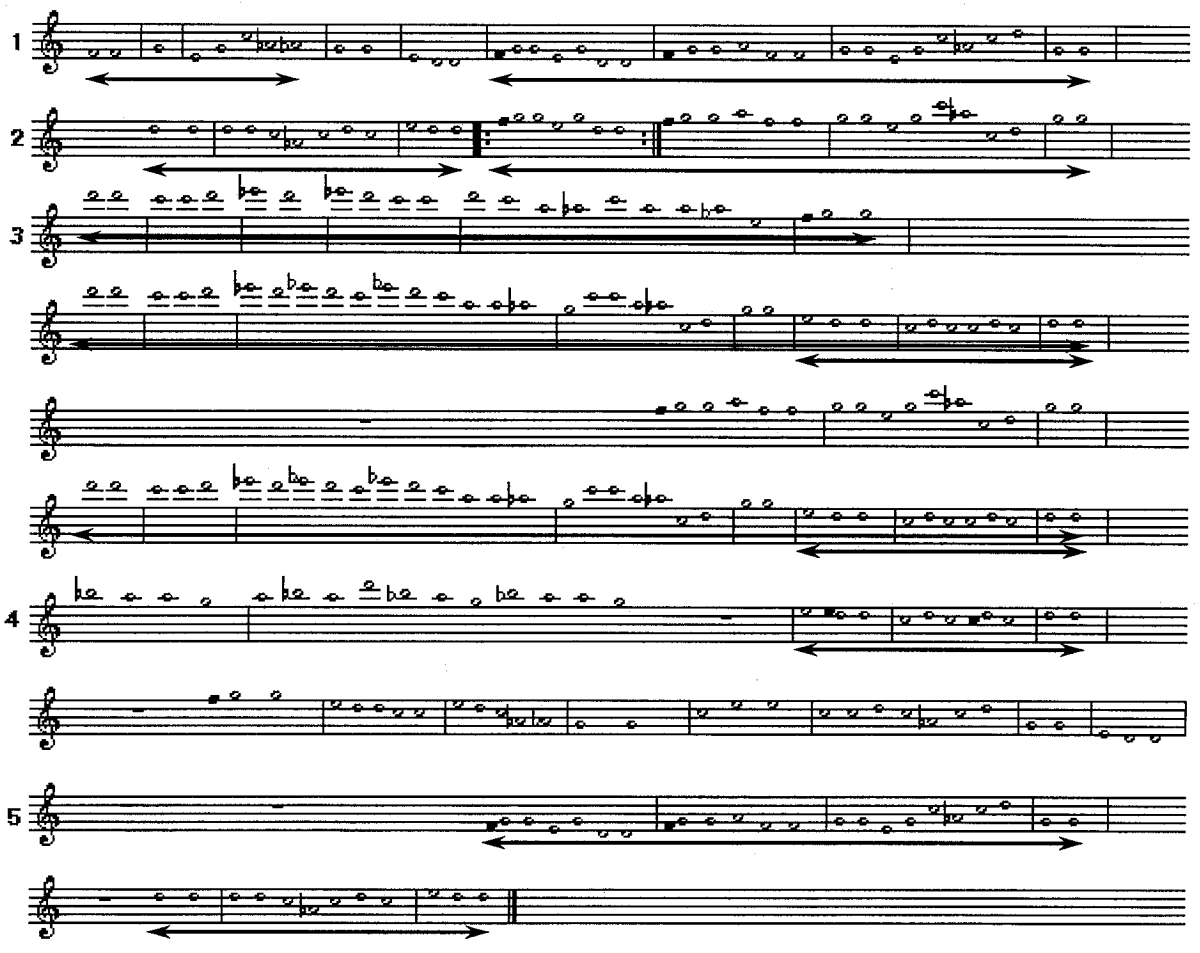
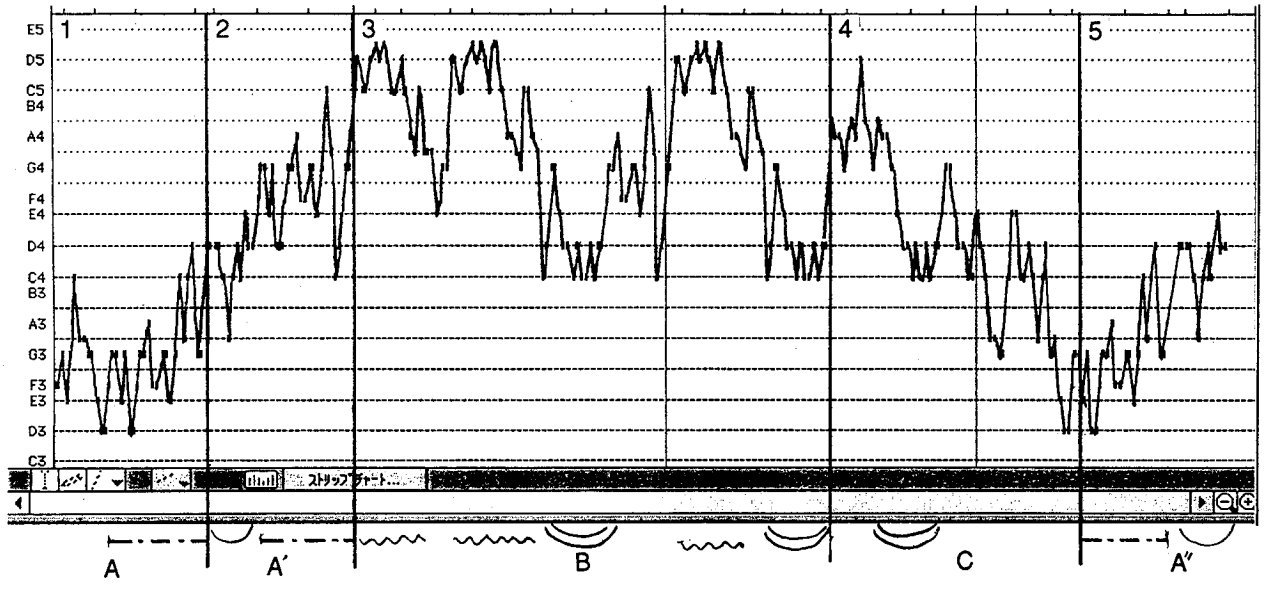


図２６　《三谷曲》の旋律構造



（全曲五線訳譜）



（音高線グラフ図）

第三節　考察のまとめ　―伝承の不可逆性

人間の営みとしての文化は、その伝わる過程で絶えず変化してきた。古典本曲は歴史的背景や担い手である虚無僧の伝承形態からみても、もっとも変わりやすい音の文化のひとつである。作者不詳、成立年代不詳の古典本曲において伝承を考えるということは、今に伝わる個々の楽曲が「原旋律」からどのような経緯で枝分かれし、別の曲として成立してきたかをさぐることである。

この考察のためには、同一曲名でグルーピングされた楽曲の旋律構造を比較分析することにより、それらの楽曲の相互関係をさぐる方法が有効である。筆者によるいわゆる「同名異曲」研究は、こうした目的によってなされてきた。さらにそれらの楽曲が潜在的にもつ構造特性を、伝承という時間軸の線上に位置づけるための手段として、二～三世代前の伝承者たちが口頭で（あるいは書伝で）伝えてきたさまざまな伝承情報の取り入れ作業とその分析作業が援用された。

「同名異曲」研究は、どこがどう違うかを指摘することが目的の第一ではなく、どういうきっかけでなぜ違ってしまったのかという変化の要因をさぐること、そして、奏法や旋律が違うのになぜ同じ曲名を維持できたのか、いいかえれば、同じ曲名を保つための旋律的同一性がどのような方法で保持されたかを、個々の事例にそって考えることである。すなわち、「隠れた同一性」を見つけることといえる。

本章第二節では、ある楽曲がその楽曲であることの証しについて考察した。《秋田菅垣》は琴古流という流派に所属し、「秋田」と「菅垣」いうふたつの識別名称をもっている。「秋田」も「菅垣」も同姓、あるいは同名の関係にある仲間がいるが、中身は同じではない。つまりどれとも同名異曲の関係にある。断片的な旋律の動きにおいて、同じ流派の他の「菅垣」たちの旋律とごくわずかな同一関係を保っているものの、その構造においては「菅垣」の領域を完全に逸脱している。

《秋田菅垣》の潜在的な旋律構造は何世黒澤琴古かの創作ではなく、出自を奥州伝承の「鈴慕の型」に求めるべきである。秋田（あるいは奥州）地方に今はないがかつて「鈴慕型」の「菅垣」があったのか、あるいは琴古流導入時に「鈴慕」などから「菅垣」への曲名のすり替わりがあったのか、歴史経過についていえる材料は何もない。しかし、旋律構造は本来もっとも変わりにくいものであるとするならば、《秋田菅垣》はもともと「菅垣」ではない。この曲が保ってきた「すががき」的な特性とは、「秋田菅垣」という曲名に付帯する「乱曲」としての性格[183]、および箏・三味線との交流を早

くからおこなってきた演奏慣習によって形成されたものである。

このようにひとたびある楽曲がある流派のレパートリーに組み入れられると、たとえば曲名や、旋律構造あるいは旋律のゆるやかな枠組み構造といった、その曲に重複して存在する他の帰属関係は排除されるか隠されて、流派の演奏特性（演奏様式）の影響下に飲み込まれてしまう。対山派の《阿字》も、九州地方の「さし」の一種という厳然たる旋律構造の同一性の輪の中にあるにもかかわらず、《薩慈》あるいは《阿字観》とは別の音の宇宙を形成している。《阿字》と《阿字観》は明治末から大正始めにかけてのほぼ同時期に成立した同源の楽曲だが、再び「さし」に帰ることも互いが一つに戻ることもない。

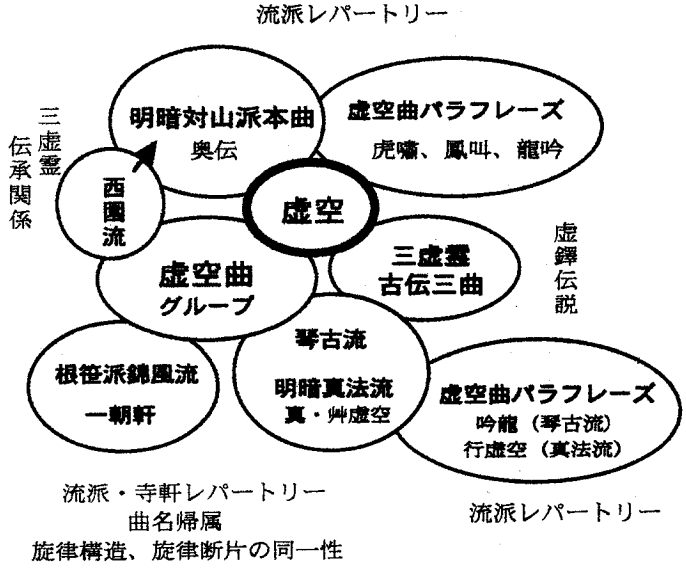
伝承によって引き起こされる変化の考察は、何が変わって何が変わらないのか、どこまでが「どちらでもいい」許容の範囲にあって、どこからが再びもとへは戻れない不可逆なもの[184]であるかを見極めることである。

まず、許容の範囲について考えよう。たとえば、第五章「楽曲の構成」でみた音句、楽句、段落の区分は、「核音」というしっかりした基準を定めても、流派や曲種を越えて区分設定しようとするとき、「ここでなければならない」というものではなく、「どちらで区切ってもいい」性質のものであることがわかる。音句内の反復音数もまた、「いくつでもいい」範疇に入る。琴古流の省略演奏もしかり、ここを省略せねばならないと決まっているわけではなく、省略しない全曲演奏も同時におこなわれる。山上月山（やまうえ）によれば、省略演奏のことを「艸吹き」といったそうだが、これは「省いてもよい」という程度の意味である。

これらは可変性の領域にある。演奏様式も本来、「どちらでもいい」範疇に属するものである。たとえば、拍子吹きの曲を本曲風の拍子のないリズムで演奏することも、あるいはその逆も可能であるし、《阿字》と《阿字観》のように本手吹きと虚無僧吹きを取り替えて演奏することも可能なはずである。《秋田菅垣》でおこなった実験は、琴古流奏法を奥州風・虚無僧吹き風奏法に変換して演奏すれば、《秋田菅垣》が《秋田鈴慕》か《秋田三谷》になることを証明するものであった。もとの楽曲から新たな楽曲が生成される過程で当然起こったであろうこのような奏法の変化（衣替え）は、しかし、伝承の長い時間経過とともに不可逆の領域に入る。

ここで、最後の例を示そう（次頁図27）。円の中心に明暗対山派の《虚空》を据えた、その帰属関係の図である。《秋田菅垣》よりはるかに複雑な図となっているのは、流派のレパートリーに取り組まれた「虚空曲グループ」の同名異曲と、「虚空」をテーマとしたパラフレーズ（既成の旋律や楽曲をもとに作られた曲）がおおいからであ

図27　対山派《虚空》の帰属関係



る。

中心の《虚空》は、対山が制定した三十二曲中の奥伝曲、すなわち「三虚霊」の一曲である。樋口対山はこれを西園流から伝承した。「虚空曲グループ」の他曲と《虚空》とを比較するとき、冒頭第一段落に虚空独特のテーマ旋律があり、段落全体の旋律に同一性が認められる（図11）。第二段落以降は各流派において独自の旋律展開となるが、各段に虚空旋律テーマを配することで全体を有機的に統一する構成法は、すべての同名異曲に通じる。「鈴慕型」のような明確な「型の同一性」ではないが、旋律の断片ではなく曲の総体として「虚空」という旋律特性が伝え守られてきた結果である。

この「虚空」にいくつかのパラフレーズともいうべき曲が存在する。この中で、同年代の二人の古典尺八家、勝浦正山作といわれる明暗真法流の《行虚空》と、《虎嘯虚空》すなわち対山の《虚空後半》の作られ方は古典本曲伝承における変化の不可逆性、およびアノニマス（無名）世界における創造性を考える上で示唆的である。

《行虚空》は真法流の真・艸《虚空》のエッセンスを抽出して簡潔にまとめなおした曲であり、《虎嘯虚空》は《虚空》の後半を改編して独立させた曲である（第四章第二節（2））。対山の《虚空》は明治末までは全曲演奏されたが、《虚空後半》として独立させてからはその慣習が絶えた。と同時に《虚空》という曲が、もと《虚空》の前半であることさえ忘れ去られてしまった。それは対山の没後、《虎嘯虚空》と名を変えて独立したばかりでなく、「三虚霊」[185]の枠からも外されたからである。

琴古流の《虚空鈴慕》は省略演奏も可、あるいは第二段落と第四段落か、第二段落と一閑流替手が吹合（合奏）可という、演奏の許容範囲における変化であった。この演奏形態の可変性はいつでも

元に戻ることが可能だが、《虚空》と《虎嘯虚空》がひとつに戻ることはもはやない。

「変化」とは「ある性質・状態などが他の性質や状態に変わること。または、変えること」（『日本国語大辞典』一九七五年、小学館）とあるが、古典本曲における変化は、「他の性質や状態に変えること、またその変えた結果が元に戻らない状態、すなわち不可逆の存在として新たに固定されること」といえるであろう。古典本曲における楽曲の生成は、こうした不可逆な領域への踏み込みによっておこなわれてきたのである。

183 ここでいう「乱曲」的性格とは、箏・三味線音楽をもとにした楽曲、「菅垣」や「獅子」などをいう。普化宗では、修行時に「乱曲」を吹くことを禁じた。十八世紀末ごろの「虚無僧秘伝抄」に、「右のほか秋田すかゝき、獅子の洞入などいふ色々の数曲ありといへども後世風人の作せし淫音の乱調なり、取に足らず、虚無僧は浮世の午縡楽吹なるかゆへに、かたく致すましき宗門の法度なり」（中塚 一九七九：三七一）とある（傍点筆者）。この文書は京都明暗寺系のものなので、琴古流の《秋田菅垣》に直接は該当しないが、曲名として「秋田菅垣」が、「淫音の乱調」と位置づけられていたことがわかる。

184 バーバラ・スミス Barbara B. Smith は可変性 variability は元に戻ることが可能な変更をいい、変化 change は不可逆なそれをいう、と論じている（SMITH 1987: 218）。筆者のいう変化の問題も、スミスのいう逆行不能な変更を重視している。

185 「三虚霊」における「虚鐸伝説」とは、一七九五年刊『虚鐸伝記国字解』の《虚空蔗》《霧海蔗》の成立伝承（木幡 一九八一：一九、一〇六）をさす。

結　論

本論文の全編を貫く目的は、「尺八古典本曲とはいかなる音楽か」を音楽学的に解明することであった。また、無名の虚無僧たちの音楽である「古典本曲」が、どのように形成され、伝えられてきたか、またその伝承過程でどのような変化をきたしたかについて、その「しくみ」を明らかにしようとするものであった。最後に総まとめとして、本研究を通じて明らかにされたことを述べる。

まず、本論文**第一部「尺八古典本曲の史料とその解釈」**の、第二章および第三章における史料研究の考察結果を箇条書きでまとめる。この部分は、琴古流を対象として、十八世紀後半から十九世紀前半にかけての本曲形成の実態と演奏慣習を明らかにするものであった。

第二章「琴古流の成立をめぐる諸問題」

(1) 琴古流の流名は現在のところ、一月寺・鈴法寺から二世黒澤琴古（*一七四七～一八一一）宛に出された「《鳳将雛（ほうしょうす）》新曲認定書」という二通（図1）の日付、安永二年（一七七三）が初出と認められる。これは、一月寺・鈴法寺が「琴古流」という流名を容認していた証拠ともなる。

(2) 歴代琴古が「琴古流」を名のった形跡はないが、宮地一閑（生没年不詳）の弟子であり、二世琴古にも師事した池田一枝（*一七六五～?）の文政五年および六年（一八二二／三）の史料に、『尺八琴古流手続』（表3⑯）、『琴古流手続』の名称が使われている。その他の史料に「琴古流」を冠したものがないため、十九世紀前半にどの程度流名が定着していたかは、不明といわざるを得ない。

(3) 逆に、宮地一閑が一閑流を唱えたという通説を証明する文書は発見できない。例えば池田一枝の『琴古流手続』（一八二三年）における記述内容には、一閑が自ら一閑流を称した様子はまったくなく、「琴古は三代続いての名人で、一閑も四世名人と呼ばれる」とある。一閑は『尺八筆記』を記すほどの歴史的教養と、優れた尺八の技量をもつ人物であった。一閑の生没年および経歴（尺八は主に二世琴古に師事）は不詳だが、三世琴古と同時代まで活躍した人と推定される。その一閑の名を取って、「一閑流」を名のる一派が存在したことは首肯できても、一閑、一枝においてではない。

(4) 既存の事典・辞典類の「琴古流」、あるいは「黒澤琴古」の項で記されてきた二世琴古、三世琴古（*一七七二～一八一六）の生没

年は、享年を推定した根拠が不明なため、生年を疑うべきである。また三世琴古については、墓碑・過去帳などにおける俗名、戒名、没日記載に数種の異同がある（再調査困難）。

(5) 琴古流の相伝系譜にはいくつかの前例があるが、宮地一閑を初世琴古（*一七一〇～一七七一）の弟子とするものと、二世琴古の弟子とするものとの二種に分かれる。これについて筆者は、「複数の師弟関係」があっても、従来こういった記述法がとられてこなかったことをヒントに、一閑を初世および二世琴古の双方の弟子として描いた。池田一枝、細川月翁（一七二三～一七八五）も同様に、一閑、二世琴古双方からの系譜として描いている（栗原一九一八の訂正）。

第三章「琴古流本曲の形成と展開」

(6) 琴古流本曲三十六曲の由来は『琴古手帳』に記されている。そのうち表十八曲については、池田一枝の『琴古流手続』（一八二三年）がその裏付け史料として存在する。久松風陽（*一七八五～一八七一？）はその手記「独問答」（一八二三年）で、三世琴古からの伝聞だとして、琴古流本曲三十六曲は「初世琴古が定めた」と記した。しかし、少なくとも《鳳将雛》、《砧巣籠》は初世琴古の代に存在しなかったし、《鳳将雛》を流曲として伝授したのが二世琴古の代、《砧巣籠》とその前吹きが揃ったのが三世琴古の代である。したがって初世において、流の曲目制定は完了していなかったと見るべきである。また、《一二三調》、《鉢返調》、《寿調》は歴代琴古の曲目録になく、曲目数にも数えないが、その原形ともいうべき「しらべ」の類は初世琴古の代からあった。

(7) 目録からみる限り、琴古流本曲の表十八曲、裏十八曲が定着するのは四世琴古（？～一八六〇）の代（すなわち四世の後見人・久松風陽の時代）である。表十八曲は曲順まで含めて比較的安定して伝わったが、裏十八曲は曲数のそろい方や曲順において、各譜に大きな異同がある。また、曲名文字の乱れも三世琴古存命中に一般化していた。これが黒澤家歴代の目録（曲名文字）に戻る形で現在に伝わるのは、久松風陽の代に文字を正す意識が働いたと推測される。

(8) 琴古流本曲のまとまった楽譜で現在確認できる最古のものは、池田一枝の『尺八唱歌譜』（⑮一七九七年）であろう。久松風陽は「独問答」（一八二三年）に、琴古流譜は「二代目琴古門人一閑と譜を定めたりと聞けり」と記し、錦風流の乳井月影（にゅういげつえい）（一八二三～一八九五）は明治十六年（一八八三）に、「文政ノ頃一閑先生ノ弟子池田一枝ト云フ人ノ始メシ者」と記した。一枝自身、「遠い昔からしかと定まった唱歌（楽譜）というものが何もないので、末代ま

で乱れ崩れないよう一閑先生と長年かかって考え、尺八の唱歌というものを工夫する」（『琴古流手続』一八二三年の意訳）と述べている。このことから、琴古流規範譜の制定に実質的な貢献をしたのは池田一枝であったと考えられる。その証拠となるのは極めて詳細に書き込みされた一枝譜、『尺八琴古流手続』（一八二二年、乾のみ伝存確認）の存在である。曲目制定が三世になって完了したのと同様に、楽譜の定着もまた、二世の代の後期（十八世紀末）以降のことで、規範譜が固まるのは一枝の力によるものと考えられる。この一枝史料から、一枝の生年が推定されたことも大きい（没年は不明）。

(9) 琴古流の運指法については、『（一閑先生）尺八筆記』（⑱一八一三年）の「尺八譜之定」が詳しい。これは門人舟木李閣が著した書の大略を転記したもので、二十八譜字の指遣いが解説されている。ここで特筆すべきは指孔の数え方で、当時は管の上（歌口に近い方）から一、二と数えた。これを下から数える現行方式に改めたのは三世琴古と風陽の合議による。それ以来、二世琴古―一閑の系列と三世琴古―風陽の系列の間で、指孔の数え方に逆転が生じた。ちなみに、二世琴古門人で肥後国（熊本）宇土細川家六代目細川月翁の孫、興秀が筆写または所持した譜（⑬）も二世琴古―一閑の系列である。これは初世、二世琴古の伝統が地方に残った例といえる。

(10) 指遣いと音律との関係を『尺八筆記』と現行とで比較すると（表4）、五譜字に半音（短二度）幅での音律差異が認められる。その差異は大まかに、『尺八筆記』の方が自然発音の状態に近く、現行がより技巧的発音による音律といえる。『尺八筆記』の十二音律のほとんどは吉田一調（一八一二～一八八一）の時代（少なくとも明治十年）まで変わっていないが、一調が断金（変ホ音）に「極メルツ」をあてたことは大きな問題である。『尺八筆記』の断金には「八裏斗」の譜字があてられており、当時の唱歌（譜字）目録にもツのメリ情報はない。ツはすべて平調（ホ音）なのである。ツを平調とする伝統は京都明暗寺系の明暗真法流や明暗対山派にもあり（第五章）、「九半割り」という地無し虚無僧尺八の孔割り（手孔の位置決定法）からいって、現行のツ＝勝絶（ヘ音）より、ツ＝平調（ホ音）の方が理にかなっている。

(11) 初期の琴古流奏法では、カリが吹き込みの基本で、メリ吹きはおこなわれなかった可能性が高い（表6『琴古手帳』にもメリカリの語がない）。『尺八筆記』当時の譜字目録にツのメリはなく、おおかたの楽譜上にもない。しかし、一枝の規範譜（⑯一八二二年）になると、どの音律までメッたかはわからないがツのメリ情報が記されている。明治十年（一八七七）に吉田一調が記した「一尺八寸

ノ竹　十二律」では、ツに「極メル ツ」（変ホ）、「中音 ツ」（ホ音）、「カル ツ」（ヘ音）の三段階の音律区別認識があったことと考え合わせると、十九世紀を通じた演奏慣習として、ツには特にメリカリ情報を記さずとも「これこれの音運びではメリ」といった暗黙の了解が成立していたのではないかと思われる。結論的に琴古流では、特に指示がなくてもツをメリ吹きする奏法が、十九世紀前半にほぼ確立していたと判断する。これはツのメリを中間音とした「都節テトラコルド」（レ♭ミ♭ソ）の確立を意味する。このツのメリをしっかり断金まで下げた音と認識するのは、幕末以降と推定される。

最後に補足すると、「ツレ」を古法では「ツのメリ」から「ロ」へ瞬間的にメリ込んだあと「レ」に移る奏法だったのが、三世荒木古童（一八七九～一九三五）が「ツのメリ」「ツのカリ」「レ」と吹くようになり、この奏法が全琴古流に蔓延した（塚本 一九九三〔初出一九七七〕：四一二）そうである。また、「『竹翁師（二世荒木古童、一八二三～一九〇八）のツのメリは高めであったけれ共、合奏に於ても、一寸（ちっと）も耳障りとはならなかった』といふ事を聞いた」（清田 一九二七：二九）とあるように、本曲の「ツのメリ」、あるいはその他のメリも現行ほど低くはなかったようである。この話しが正しいとするならば、現行の明暗対山派で「ツ、チ、ウ」のメリを高めにとる演奏法（第四章）が、合奏主流となる以前の本曲の音律をあらわすものとみなせる。

(12) 古譜における補助的な記譜情報、例えばナヤシなどの奏法指示は、早くから記述されていた（図6）。現行のメリ込（オリ）やスリといった装飾的奏法も、十九世紀前半すでにそれに近いものが行われていた。ただし、突色（ツキ色）の「つく」や、引色の「引く」の意味、およびナヤシの動作に変化があったことが認められる。装飾的奏法の変化がいつごろからどのように起こったかの楽譜上の検証は、データベース化などによる情報処理作業が必要である。

(13) 楽譜でたどるかぎり琴古流本曲は、音律の微妙な変化と若干の旋律変化が認められるものの、少なくとも十九世紀以降、旋律構造をほとんど変えずに現在まで伝わっている。これは、琴古流本曲が十八世紀末に、現在の形に整えられていたことを示すものである。と同時に、可変性を特徴とする古典本曲においては、異例ともいうべき書伝伝承の安定を示している。

(14) 旋律変化の目立った特徴は、曲末尾における音句「レロ」の追加、大きな段落の反復方法や終結部分での旋律異同、息継ぎを示す場所の違い、の三点である。音型「レロ」の追加は、指孔数の数え方が逆転したのとほぼ同じ時期とみられ、久松風陽の

門人以降、伝存譜では二世荒木古童の「秘曲鹿遠音譜」（一八五三年、三章史料番号⑲）、吉田一調の『法器尺八譜』（一八六一～二年、⑧）以降に見られる。反復については、大きな段落の反復や吹合（ふきあわせ）の記述（第五章）が十八世紀末の譜からあり、反復する旋律の長さから、当時の演奏速度がかなり速いものであったと推定される。速度の遅緩は、雅楽など、日本の他の伝統音楽ジャンルとも並行する現象といえる。息継ぎ箇所の異同については、可変性の範囲としてあまり問題にならない（第六章）。

(15) 以上の考察の最後にいえることは、琴古流と一閑流は、初世黒澤琴古と宮地一閑の分かれ、あるいは二世琴古の代に始まる対立関係ではなく、二世琴古から出た一閑および池田一枝以降の「弟子系列」と、三世琴古から出た久松風陽以降の「弟子系列」における区別の意識であったということである。これはおそらく、久松風陽と山田如童琴古との対立に起因するものであろう。伝存史料から読みとるかぎり、一閑系の方が初世琴古、二世琴古の伝統を受け継いでいる。一般にいわれてきたように、久松風陽から現行につながる系列が初世琴古に始まる「琴古流」で、一閑に始まる「一閑流」を傍流とする見方は適切ではなく、現在の琴古流は、三世琴古と久松風陽（主として風陽）によって若干の改革がなされた「新生琴古流」とでもいうべき流れ、と位置づけるべきである。

ついで、**第二部「尺八古典本曲の生成と変化」**における音楽資料・史料の分析結果を箇条書きでまとめる。この部分は、十九世紀末を上限とする演奏伝承と口頭伝承に、楽譜史料・資料を組み合わせた音楽分析が中心であった。古典本曲の「生成と変化のしくみ」について、分析から明らかにされたことを要約する。

第四章「楽曲の生成」

(1) 樋口対山（一八五六～一九一四）による明暗対山派本曲三十二曲の収集整理は、明治三十五年（一九〇二）ごろには終了していた。その内容は若干の推定を含めて、西園流からの移入曲十一曲を軸に、琴古流系統から九曲、九州系から五曲のほか、奥州系三曲（《奥州ながし》、《打波の曲》、《陸奥鈴慕》）、名古屋系一曲（《巣鶴》）、分離独立させたパラフレーズ曲一曲（《虚空下巻》）、その他のパラフレーズ二曲（《鳳叫虚空》、《曙調》）というものである。

(2) 対山が亡くなる前年に谷北無竹（一八七八～一九五七）に与えた免許状と無竹所持の対山譜から判断して、《打波の曲》、《筑紫鈴慕》、《陸奥鈴慕》、《曙調》、《阿字》の五曲は弟子に伝授するほど整っておらず、対山の伝授曲制定は未完に終わった。そのた

め、最後の曲《阿字》は、弟子の小林紫山（一八七七～一九三七）以後の伝承では旋律が異なっている（第六章第一節）。

(3) 対山は収集曲のほとんどに、多かれ少なかれ手を入れた。対山によるレパートリー整備の軌跡は(1)曲の改名（《善哉》《深夜》《虚鐸》《筑紫鈴慕》《阿字》）、(2)曲の分割（《虚空》）、(3)序奏部分の付加による楽曲構成の整理（《鹿の遠音》《虚空下巻》）、(4)音型反復の加減による楽曲構成の整理（《虚鈴》《鹿の遠音》）、(5)旋律型の大幅な省略による楽曲構成の整理（《虚鐸》《龍吟虚空》）などに要約される。これらの改編手法は、作者不詳の音楽である古典本曲が、どのように生成されてきたかを考察するヒントとなる。その意味で対山は、楽譜のない黒澤琴古においては探ることすら不可能な、楽曲生成への関与を辿りうる重要人物といえる。

(4) 既成の楽曲を土台にして新たな楽曲が生成される「しくみ」として、(1)曲の合体による生成、(2)曲の分離による生成、(3)旋律の加減による曲の整形という三視点をあげた。(1)では、本来別曲であったか、あるいはあったであろう二つないし三つの楽曲が合体して、新たな楽曲が生成される例をみた。琴古流の《一二三鉢返寿調》や根笹派錦風流の《通り・門付け・鉢返し》のように、三曲の連続演奏で結果的に一曲となる例は可逆であるが、ここに提示した《秘曲 鶴の巣籠》の場合は不可逆である。また、(2)対山による《虚空》の分離で生成された《虚空下巻》も、小林紫山が《虎嘯虚空》と名を変えたことで不可逆な存在（別曲の誕生）となった。(3)は本文であげた他にも、対山にたくさんの例がある。ある楽曲が生成される時にはその生成に積極的に関与した人物（ここでは神保政之助、樋口対山、浦本浙潮）があり、特に対山の場合は、つねに全曲構成をみすえた改編作業の結果として新たな楽曲を生成させたといえる。

第五章「楽曲の構成」

(5) 古典本曲の旋律構成最小単位は、一息で奏する「音句」である。音句内の音数は一音から十数音までの幅があり、流派により人により音句の切れ方（息継ぎ箇所）は一定しない。しかし、特定（流派・個人）の譜に記された息継ぎの印は、最小単位を判別する客観的基準として分析の手がかりとなる。古典本曲の旋律はよく似た音句の連続によって旋律が構成されるため、曲を特定する（その曲であることを識別する）ことが難しい。特徴的な音句の場合は、その音句の存在だけでその曲の特徴となることもあるが、ほとんどの場合は、音句の連なり方、つまり、より大きな単位を形成した結果としての旋律構造に、曲の特徴があらわれる。

(6) 音句の種類は、細かい相違を考慮すると膨大な数になる。しか

し、開始音によって音句を分類すると、琴古流本曲の場合、ドと♭ミの開始音句がおおく♭ラがそれにつぐ。さらに「古伝三曲」に限定するなら、この三音での開始音句の出現総数が八八％という高い数値を示す。また、開始音とその後続音に限定するとき、例えば「ツ」で開始する音句の場合、反復音を無視すると「ツ」は「レ」へ、「ツのメリ」は「ロ」か「レ」か「ウ」へしか進行しない。このような大胆な音句のグループ化により、音句の種類は極端にその数を減じる。

(7) 音句の区切り方には二つの型がある。それは「核音終止型」と「非核音終止型」である。一尺八寸管の場合、古典本曲の核音は基本的にレ、ソ、ドの三音で、雲井調子への転調部分ではファ、曙調子ではラがこれに加わる。音句の終止音を調べると、明暗対山派の「三虚霊」の場合、約七〇％以上が核音終止音句である。もし古典本曲のすべての音句が核音終止であるならば、全曲は小さな旋律単位の羅列になるであろう。古典本曲の旋律構成の面白みは、約三割の「非核音終止型」音句の存在にある。これをどのように繋げ、より大きな単位（楽句）として核音終止するかが、（主としてリズム、テンポにかかわる）演奏様式を決定する分かれ目となる。

(8) 「音句」が連なって「楽句」を形成するが（時には一音句＝一楽句の場合もありうる）、楽句設定の客観的基準になるのは「核音」である。楽句の旋律において、開始音句の開始核音と、終止音句の終止核音とが形成する「核音枠の枠組みの型」は、①開始と終止が同一核音の枠組み（水平型）、②長二度関係にある二つの核音の枠組み（上行型）、③完全四度関係にある二つの核音の枠組み（上行型、下行型、凸型、凹型）、④完全五度関係にある二つの核音の枠組み（上行型、下行型。可能性としては凸型、凹型も存在しうる）、⑤完全八度関係にある二つの核音の枠組み（下行型）、⑥同一方向に二つの完全四度を接合した、三つの核音の枠組み（上行型）に集約される（図15）。

(9) これらの核音枠によって区分された「楽句」の旋律は、実際には多様な様式で演奏される。核音という客観的な音の存在を基準に置いてもなお、音価、音量、装飾法などの演奏法とは切り離せない要素が強く、古典本曲全体に通用する旋律区分法の設定には、演奏様式への習熟が必要となる。

(10) 「楽句」はさらに大きな単位である「段／段落」を形成する。段は楽譜に示されており、段落も一部の曲には記されている。しかし、段落をまったく明記しない楽譜もある。段落の始まりには新しい旋律要素が出現するか、あるいは逆に、その曲の旋律テーマが反復される。段落の後半や終わりに同一旋律を配置

する構成がおおい。演奏様式に関係なく、段落の切れ目には長い息継ぎがおこなわれる。

(11) 音句―楽句―段／段落と、しだいに大きなまとまりを形成した楽曲は、全体としてそれぞれ個別の旋律構造を示す。ほとんど型としてとらえることができないようなものから、明らかな創作意図を感じさせるものまで、多種多様な構造である。これらの中から、明確な「楽曲の型」として、(1)二部構成型（阿字観型）、(2)山型形成型（鈴慕型）、(3)四部構成型（虚空鈴慕型）、(4)段構成型（鶴の巣籠型）を提示した。これらはそれぞれ古典本曲を代表する型であり、高度に洗練された音楽の形式である。

第六章「伝承と変化」

(12) 古典本曲はなぜ変化するか。その理由は、①普化宗では尺八を「誦経に換へ悟道を得る第一の法器」としながらも、経書にあたる楽譜を公的に記さなかったから、②暗譜演奏を第一義としたから、③伝承形態に複数の尺八流儀が混交する土壌があったから、④曲の伝承経緯や変更の事実を語る習慣がなかったから、⑤他の楽器や歌詞からの規定を受けない独奏曲だからである。では、古典本曲の何が変わったか。①曲名、②奏法、③旋律においてである。

(13) 《鶴の巣籠》の例では、時間的継承と地域的拡散を経て著しい奏法変化をみたものの、十八世紀ごろから語りつがれた「鶴の巣籠」という民間説話のゆるやかな規制をうけて、比較的安定した「巣籠旋律」の伝承が認められた。これは曲名以外に、旋律の特徴によって「鶴の巣籠」と同定しうる重要な例である。

つぎの《薩慈》《阿字観》《阿字》は、古典本曲における伝承の複雑な錯綜関係と、枝分かれしながら楽曲が生成されていく経緯を示す典型的な例である。九州伝の吹き方でもあり旋律種でもあるさまざまな「さし」から生まれた《薩慈》、《阿字観》、《阿字》、《九州鈴慕》、《筑紫鈴慕》などの楽曲は、「高音旋律」や「山越の手」の有無によって識別することが可能だが、「始まり」と「終わり」が同一という注目すべき特性があり、「さしグループ」として同一視することができる。

(14) このように古典本曲は、①曲名の同一性（同名異曲の存在）、②奏法の同一性（流派様式・地方様式）に加えて、③旋律の同一性（「鶴の巣籠」や「虚空」の例）、④旋律構造の同一性といった要素によってグルーピングされる。そしてある楽曲は、これら複数の同一性グループに帰属する形で存在する。

(15) 例えば琴古流の《秋田菅垣》は、琴古流という流派の様式に属し、「秋田」と「菅垣」という二つの曲名グループに属す。「秋

田菅垣」という曲名のもと、本曲としては派手（乱曲）と見なされてきたこの曲は、しかし、潜在的に「鈴慕型」の旋律構造をもつ楽曲である。曲の帰属性は奏法という顕在的にあらわれる特性によって支配されるが、旋律構造こそもっとも変化を受けにくいものであり、その意味において琴古流本曲《秋田菅垣》は、もともと本曲的な構造を備えて生まれている。

(16)古典本曲における変化には、「どちらでもいい」という可変のレヴェルのものと、再びもとに戻ることのできない不可逆的なものとがある。本来、数少ない旋律からおおくの楽曲が生み出されてきたのは、古典本曲の伝承における「不可逆な変化」を固定化していった結果といえる。

以上が本論文の内容にそった考察の総まとめである。序論でも述べたように、本論文は「尺八古典本曲」を、無名の虚無僧たちが吹き伝えてきた日本の重要な音楽文化としてとらえている。普化宗の脈絡においては、「古典本曲」を音楽的現象としてではなく、精神的・宗教哲学的思索行為のあらわれ、ととらえるべき立場が主張されよう。しかし、筆者は一貫してこの古典本曲を、担い手たちに「音楽を演奏している」という意識がないにせよ、すぐれて音楽的な表現行為の所産とみなしてきた。

本研究の目的はあくまで「音楽」としての古典本曲の、生成と変化における「しくみ」を解明することであった。したがって、「しくみの解明」のために実際に扱われた素材は、古典本曲のすべての楽曲、すべての演奏伝承ではない。しかし、ここに示した「思考のモデル」は、楽曲の数や演奏伝承の系統を増やすことによって揺らぐようなものではないと考える。

古典本曲の伝承については、ひじょうにミクロなレヴェルにおける奏法の異同や、伝承の正統性についての批判がこれまでたびたびなされてきた。筆者もまた、あつかう演奏資料に対する批判を甘んじて受けてきた。しかし、筆者は何れの流派にも属さず、何れの尺八家とも師弟関係にあるわけではない。すべての演奏伝承は平等に研究の対象であり、平等の価値をもつ。

もちろん、筆者においても楽曲や演奏に対する好みはある。もし、一番好きな曲をたった一曲あげよといわれれば、《阿字観》をとるだろう。それもSPレコードでしか聞いたことがない宮川如山の《阿字観》を。しかしこれは、楽曲の総合的な音楽性に対する好みであって、細かい演奏技術を対象とした問題ではない。ましてや、演奏伝承を客観的基準に基づく史料として位置づけること、すなわち、その史的価値としての正統性を論ずることは、筆者の能力を超える問題である。

ここで、第一章第二節「問題の所在」で示したティモシー・ライスのモデルを想い起こすと、ライスのいう「歴史的構築」、「個人の創作と経験」、「社会的維持」の三つの項目は、双方向で影響し合っている。普化宗廃止によって絶滅の危機に瀕しながらも、古典本曲がこんにちまで受け継がれてきたのは、おおくの無名の個人の創意工夫と、琴古流に代表される芸を維持する組織があったからである。また、歴史的構築については、書記伝承の重要さに対する認識が琴古流の歴史にあったからこそ、完全とはいえないまでも、古典本曲形成史の構築が可能となったのである。

歴史史料としての楽譜の存在が重要なことは言をまたない。しかし、楽譜だけが伝わっても音楽は伝わらない。古典本曲の伝統を生き生きと伝えるために、演奏の伝承がいかに重要であるかはいうまでもない。本曲の伝承は変わるものだ、というのが本論文の根底にある論理である。しかし、だからといって「変えてもいい」、と主張しているのでは決してない。本曲の「何が変わってきたのか」を客観的に把握することから、新たな本曲伝承のあるべき姿が浮かび上がってくるはずである。

尺八古典本曲の音楽学的研究にとって不可欠な楽譜史料や演奏資料の公開事業が、尺八の演奏や音楽学を生業としない尺八愛好家の人々によってなされてきたことは、「尺八の研究史」で述べた通りである。筆者を含めた音楽学の研究者にとって、尺八家側のこうした学問的研究に対する理解と協力と寛容が、計り知れない恩恵を与えてきたことをここで再び強調しておきたい。しかし一方で、伝承者の一部には、かたくなな正統論者と他者を認めない排他主義者がわずかながら存在することも事実である。彼らの攻撃の大半は、ミクロ・レヴェルにおける認識の相違に対しておこなわれる。それは往々にして、マクロな思考の筋道を理解せず、枝葉末節にこだわったものである。こうして自らの系統の伝承のみを正統とし、他の演奏伝承や口頭伝承を一方的に排斥し続けるかぎり、古典本曲研究の未来は明るくない。

尺八古典本曲の「社会的維持」は、演奏の継承とあわせて、一般の研究者を育てる土壌の確立とその維持でもなければならない。

脈絡変換された尺八音楽、すなわち、芸能化された尺八音楽だけが「音楽」であると認識する一般の音楽関係者に、普化宗の脈絡から生まれた尺八古典本曲の音楽性がいかにすぐれたものであるか（あったか）を示すことが、筆者の役目と認識している。また、尺八演奏家に対しては、本論文において示した無名性における個人の創意工夫や、琴古流にみた書伝の重要性とあわせて、明治以後の演奏伝承の実態提示が、こんにちの、そして未来に向けての尺八古典本曲伝承のあり方において、何らかの指標となることを願う。

謝辞

筆者の古典本曲研究におけるさまざまな時点で、実におおくの方たちから資料提供や情報提供のご協力と、古典本曲および尺八についてのご教示をいただいた。ここにお世話になった尺八ゆかりの方たちのお名前を列挙し、深甚なる謝意を表したい（敬称略、五十音順）。

青木鈴慕（二世）、阿部華堂、磯一光、磯譲山、稲垣衣白、上田佳道、上田芳憧、内山嶺月、岡本竹外、鎌田嗣良、川瀬順輔（二世）、北原宏造、北原郁也、小泉止山、児島抱庵、小菅大徹、後藤清蔵、小林西園、小俣興山、木幡修介、木幡吹月、小山峯嘯、小山豊、酒井松道、酒井竹翁、酒井竹保、坂口鉄心、佐藤鈴童、下川龍童、白尾國利、神如正、鈴木多聞、高橋空山、高橋鉄観、高橋呂竹、塚本虚堂、剣虚霧洞、富森虚山、戸谷泥古、原田穂童、平住仰山、平住台山、福田詔童、藤田定興、松岡幸一郎、松岡俊二郎、松山定之助、門田笛空、山上月山、山口五郎、横山勝也、芳村宗心、和田真月。

また、本論文の重要な史料となった池田一枝の未公開譜の使用許可をいただいた神如正氏（如道会会主、琴古流協会理事、元ＮＨＫチーフ・ディレクター）と、細川月翁ほかの史料使用につき便宜をおとりはかりいただいた小菅大徹氏（臨済宗法身寺住職、虚無僧研究会会長）に、篤くお礼申し上げる。

最後に、筆者が主宰する「尺八研究会」の顧問として、さまざまなご助言とご協力をいただいてきた山口修大阪大学教授、ならびに学問の方法論についてのご教示をはじめ、本論文の校閲をいただいた徳丸吉彦お茶の水女子大学教授には、心からの謝意を申し述べたい。そして、「尺八研究会」の共同研究者として、調査、講演、展示、実験演奏、データベース構築、翻訳、出版など、長年にわたる研究活動において協力いただいてきた志村哲大阪芸術大学助教授、瀬山徹大阪芸術大学非常勤講師、幸野智子大阪芸術大学大学院研究員の各位に、篤くお礼申し上げる。

平成十一年（一九九九）九月二十五日

付録（三章史料解題）・引用文献

三章付録：琴古流本曲曲目一覧（表3-A）の史料解題

①②『琴古手帳』（文化期ころか）

黒澤家伝来の史料。題名はなく、著者、年代を判定するための序文や抜文もない。大正八年四月に河本逸童が主催した「尺八展覧会」のおり、黒澤家の仏壇から河本が発見した「縦二寸横五寸程の横綴の小手帳」（塚本　一九三七b：序文）で、公式の記録というよりは黒澤琴古親子代々の備忘録的なものである。河本によって借りだされた原本は、未返還のまま行方不明となった（藤田鈴　一九三一：五六、中塚　一九三三e：二七～二八）。

現在、中塚竹禅が書写した写本（塚本虚堂による昭和十二年一月日付けの序文）と、塚本虚堂がこれを孔版印刷本として自費出版したもの（塚本虚堂による昭和十二年二月日付けの同文序文、塚本　一九三七b）とが伝わる。写本の題簽は角書き「尺八資料」の下に「琴古先生手記」、その下に二行に分けて「竹禅居士写」、「（琴古手帳）」とある。孔版印刷本の書名は『琴古手帳　全』で、同じく「尺八資料」の角書きが付く。内容は「当流尺八曲目録」（①）、「当流尺八曲目」（曲の由来付き②）のほか、本則、免状の形式、虚無僧寺、十七條の掟などを雑多に含む。曲目録および曲の由来については、『尺八界』大正九年六月号から同年十月号（黒澤　一九二〇）をはじめ、『三曲』昭和七年十二月号、八年一月号（藤田鈴　一九三一～三三）、『山口五郎　琴古流尺八本曲指南』（平野　一九九一：一五）で翻刻紹介された。

なお本論文執筆中の一九九九年一月に、塚本虚堂による孔版印刷本二種（塚本　一九三七a、b）をまとめた『（尺八資料）琴古手帳（全）／虚霊山明暗寺文献（全）』が、虚無僧研究会によって影印覆刻され（塚本　一九九九）、一般利用者にとってはたいへん便利になった。この覆刻版としての通し頁番号もあるが、本論ではすべて、孔版原本の頁数で出典表記している。

塚本虚堂は序文で「三代目黒沢琴古ノ手記にカヽルモノ」とし、また別に「河本氏はこの手記は三代琴古の直筆と鑑定されて居ます」（塚本一九九三［初出一九二三］：四二五）としるしていることから、三世琴古（*一七七二～一八一六）が書いたものとみられる。これは、所載記事の「免状之事」（塚本　一九三七b：一七）の署名に「当流琴甫」（琴甫は三世琴古）、②「当流尺八曲目」に琴古（二世琴古）・琴甫の連署（同：二八）、「不用拵曲附」の最後にある「右故実曲名文字琴古琴甫所持仕罷在候事」（同：三三）の記述、などからの判断と思われる。

しかし「当流尺八曲目」文中には、「父琴古」「師父琴古」「祖父琴古」の三通りの表現があり、著者についての疑問が残る[186]。「父琴古」「師父琴古」と書くならば、その著者は二世である。「祖父琴古」ならば三世である。

河本による「三代琴古の直筆」との鑑定根拠は不明だが、少なくとも原本は複数の筆跡ではなかったらしい。とすれば「当流尺八曲目」は、あとの連署者、三世琴古が記したことになる。本節本文で述べたように、この原作者は二世琴古で（なぜなら三世作といわれる《砧巣籠》がない）、池田一枝が『琴古流手続　上ノ巻』のすべての項で、「二代目琴古より一枝へ申伝候」と書いているように、三世もまた二世から

申し伝えられたのであろう。時期的には二世の存命中に三世が書いたと考えられ、「父琴古」「師父琴古」の表記は、「父」が初世と二世の二通りを意味する可能性を示唆している。

中塚竹禅の写本の順序が原本どおりだったとすれば、著者に関する疑問はこの「当流尺八曲目」のみにある。なぜなら、「免状之事」は二世からの継承ごととして三世の名（琴甫）でしるしたと解釈され、最後の記事「不用拵曲附」の内容は⑰『兎園小説』（一八二五年）に類似してしていて、年代的に三世が単独で書いたと考えられるからである。

結論的に、『琴古手帳』全体を書いたのは三世であろう。その内容は二世からの伝聞か、二世の書き留めたメモをもとにしたもの、あるいは二世から引き継いだものが多い。三世が新たに加筆した部分を含めて、初世の活躍した明和期（一七六四～一七七二）から三世の没した文化十三年（一八一六）までの、尺八界における社会通念として読むことができる。そして書かれた年代は、文化十三年までの文化期（一八〇四～一八一八）ごろ、と推定される。

①と②の顕著な違いは、①が純粋に曲目録であるのにたいして、②は曲の由来や制定の経緯[187]がしるされている点である。また、総曲数と「裏」の曲目に異同がある。なお、塚本一九九九の巻末解説で小菅大徹が指摘しているように、中塚竹禅筆写版の①の頭書に「琴古手帖ヨリ抜粋整理」とあり、『尺八界』（黒澤 一九二〇（109号）：一〇～一一）と比較して確かに省略されている。このため①に関しては、塚本一九九九の巻末解説に引用された『尺八界』掲載版をあわせて参照する必要がある（『尺八界』の原本は入手困難）。

塚本の序文による原本の体裁は縦二寸、横五寸ほどの横綴小冊子。

③「当流尺八曲目」

黒澤家所伝の史料。年代不明。四代目琴古（？～一八六〇）筆の曲目録。小奉書横二つ折。『三曲』昭和八年十月号（中塚 一九三三e：二七～二八）で翻刻紹介された。「裏」の曲数、曲目は①と②を足したかたちである。ここでようやく、曲目録として定着した感がある。

④『尺八曲目ケ條之書』明和九年（一七七二）

肥後熊本細川家の支藩である宇土細川家六代目藩主、細川興文（おきのり）（月翁 竹号来鳳 一七二三～一七八五）の尺八史料（月翁史料目録番号二）。小菅大徹が「琴古流関係の本曲古譜本について（五）」（小菅 一九九〇b：六七、七二～七六）に、写真・翻刻・解説つきで紹介している（ただし、最後の條が翻刻では脱落）。この文書は明和九年（一七七二）八月、黒澤幸八琴古より蕪月尊翁御用人玉崎恵一右衛門、芦田十左衛門宛に書かれた尺八曲目で、署名の琴古は二世琴古、宛先の蕪月尊翁は月翁のことである。琴古の直筆ではないが、朱印は二世琴古のものとのことである（小菅 一九九〇：七五）。

『琴古手帳』の「当流尺八曲目」との異同は、《鈴慕》が《恋慕》、《葦草》が《居草》であることのみ。曲目は表十八曲しか記載されていない。神家の池田一枝史料の場合（前節）とことなり、もともと前半しか伝授されなかったことが「十八曲修了日覚書」などの他の月翁

史料からうかがえる。また、表十八曲目の後に書かれた文言は、『琴古手帳』の「当流尺八一道之事　十八條口伝」（塚本 一九三七b：二～三）および「免許状」（同：四）と、わずかな異同を除いて同文である（第二章第二節注53参照）。

『尺八曲目ケ條之書』の月翁の写しが別に一巻あり（月翁史料目録番号九）、十八條については一條ごとに解説と思われる書き込み紙片が張りつけてある。あるいは琴古から直接受けた口伝かと思われ、その内容は他に類例なくきわめて貴重である。

小菅大徹の紹介による体裁は一巻、一八〇ミリ×二二八〇ミリ。

⑤『尺八唱歌目録』文政九年（一八二六）

山田弁蔵（如童）が琴古の名で文政九年（一八二六）、「両寺御番所吹合　尺八指南折原覚兵衛　別号覚融子に与えた尺八本曲譜。旧蔵者滝川中和（一八五五～一九三三ごろ）、現所蔵者及川尊雄。小菅大徹が「琴古流関係の本曲古譜本について（一）～（三）」（小菅 一九八八、一九八九a、b）に影印・解説つきで紹介している。曲数は表十五曲と「調」三曲だが、内容は⑦『一閑流尺八本曲譜　全』に一致するので、一閑流の譜本といえる。後半部分は余人の手に渡ったらしい。

如童琴古譜は別に川瀬順輔所蔵の文政七年版（九曲）があり、これを中塚竹禅が『三曲』昭和八年六月号で、楽譜八曲を省いて翻刻紹介している（中塚 一九三三c）。山田弁蔵は一閑流の池田一枝の弟子で、三世琴古（*一七七二～一八一六）の没後、文政七年十月に、「一月禅寺鈴法禅寺両御番所吹合、尺八指南山田弁蔵別号如童、如童改別号琴古」（川瀬所蔵譜）を、さらに同九年三月には「一月禅寺鈴法禅寺両御番所吹合頭取役、尺八指南山田弁蔵別号琴古」（及川所蔵譜）を名のっている。この琴古名の使用にたいして久松風陽が、手記の「海静法語」（一八三八年）で厳しく批判したことは第二章第一節で述べたとおりである。

小菅大徹の紹介による体裁は縦一八〇ミリ、厚さ一四ミリ、表紙布貼、片面折本二冊。

⑥『尺八伝書』一冊、一八二六年

両本寺免許の岩橋主馬（竹名如木）が、文政九丙戌年（一八二六）に、竹弟の雄政子に与えた譜。如木は山田如童と同系列かと思われるが、表曲、裏曲から任意に選曲された十二曲（おそらく伝曲の一部）の曲順、および曲名表記にはかなり異同がある。指使いや技法を表す情報はほとんどなく、他の史料と比較してかなり異質な存在である。

⑦『一閑流尺八本曲譜　全』弘化四年（一八四七）

弘化四年（一八四七）に、一月寺鈴法寺両本山吹合の清楚右門別号淡水が、鈴木誠軒別号看水子に与えた譜。淡水は信州の人という。《堺獅子》を《獅子吼（栄獅子トモ）》といい、《吉野》を《善哉》、《伊豆》を《意子》というところは⑰『兎園小説』に似ている。《砧巣籠》を欠いた三十五曲に「調」の三曲を加えた全三十八曲を掲載する。明治三十年（一八九七）に、岩津庄兵衛の編集兼発行で東京：愛知堂本店より発売された影印本が流布する。なお、『三曲』昭和十一年一月号

に、重信大道が「最古の尺八本曲楽譜」と題して楽譜以外の部分を翻刻紹介している（重信 一九三六）。

神如道所蔵本は一冊、縦一八〇ミリ横一二〇ミリ。

⑧『法器尺八譜』文久元～二年（一八六一～六二）

久松風陽の門人、吉田一調（一八一二～一八八一）筆の楽譜。長崎の佐藤鈴童所蔵（舅の清田章童旧蔵）の正本と清田写本、大阪の琴古流美風会宗家蔵本（佐藤晴美旧蔵）、大阪の門田笛空蔵本の四種が伝わる。旧清田章童蔵版の正本と清田写本は、寸分たがわぬ同本である。門田笛空蔵本は三十四曲と曲数が少なく、内容については旧佐藤晴美蔵本とともに未調査である。以下、旧清田章童蔵版の正本・写本を、筆者が現所有者から調査した情報、および同者の許可を得て撮影した現物写真資料にそって解説する[188]。

文久辛酉の冬（一八六一年）という久松風陽の序文、表3⑧の(1)～(33)の楽譜（都合曲数二十八曲となっているが、×印をつけた二曲は楽譜が欠落、また、目録になく楽譜のある曲が四曲あるため曲数は合わない）、調子論、34～36の楽譜、同じく文久元辛酉の年号を記した跋文と続き、さらに補足とみられる秘曲三曲《雲中群鶴》、《平調虚空》、《盤渉菅垣》ほかの楽譜を記したのち、二度目の跋文があり「文久二壬戌年（一八六二）仲秋初六日、清風軒吉田一調」となっている。その後にまた《鶴巣籠》、《清風調》、《再改清風韵調》の三楽譜があるが、あとの二曲は朱の×印で消されている。

清田写本は昭和五年四月、清田章童によって一点一書にいたるまで克明に手写されたもの。書体はもちろんのこと、抹消、書き損じや虫食いのところまで寸分違わず写され、まさに原本と見まがうほどのできばえである。この清田写本をもとに、中塚竹禅が『三曲』昭和八年十一月号で楽譜を除くすべてを翻刻紹介している（中塚 一九三三f：二七～三二）。清田はこの写本の空白に「該譜本八左記諸氏ニ高覧ノ栄ヲ得タリ」として人名と日付を記録しているが[189]、これを見ると中塚竹禅は八年の四月に借りだして、十一月に紹介したことになる。久松風陽の序文、吉田一調の調子論、同じく一調作曲の秘曲三曲楽譜など、興味深い記述が多いが、楽譜部分の一般利用はむずかしい。

佐藤鈴童所蔵の体裁は、両面折本一冊、縦三四七ミリ横一二五ミリ厚さ二八ミリ、表裏とも紙張板。

⑨『洞簫譜一、二』明治十二年（一八七九）

吉田一調の門人、森本逸調の琴古流本曲譜。両面折本一冊。これも所有者・佐藤鈴童の許可を得て筆者が撮影した写真資料をもとに解説する。この譜本に「尺八長者吉田一調門生」、「明治十二年（一八七九）二月奥免許」とあるが、山上月山（やまうえげつざん）（一九〇八～一九九七）作の系譜（出井ほか 一九八四：一六八）では、吉田一調―彭城逸調（さかきいっちょう）（二代一調）―森本逸調となっている。表の題簽は左上に「洞簫譜一」、右下に「桀調子」、裏の題簽は同じく左上に「洞簫譜二」、右下に「桀調子」とある。長崎の佐藤鈴童所蔵（舅の清田章童旧蔵）。清田章童は三世荒木古童門人の小川楠童、および彭城逸調の弟子。琴古流川瀬派とのつきあいもあり、人脈広く調査研究熱心な学究肌の尺八家であった。この森本逸調

譜は、地方伝承の琴古流一調系の本曲譜として興味深い存在である。明治初期の楽譜としてこれを選択したが、このレヴェルの楽譜はまだたくさん個人所蔵で残っている。

⑩『琴古流尺八本曲楽譜』昭和三〜四年（一九二八〜二九）

三浦琴童（一八七五〜一九四〇）による琴古流本曲譜。乾・坤二冊。現在の代表的琴古流演奏家、山口五郎（一九三三〜一九九九）、二世青木鈴慕（一九三五〜）、横山勝也（一九三四〜）ほかがこの譜を使用している。題簽は右肩に小さく「三浦琴童先生着拍子、記号附」とあり、一冊目は「琴古流尺八本曲譜　乾」、二冊目は「同文　坤」。乾の序文が昭和三年春、坤の序文が同四年春。坤の巻末奥書に「昭和四年五月二十五日印刷、著作兼発行代表者　琴童　三浦純一」とある。

山上月山所蔵の原本には、乾の末尾に「於　昭和三年　東京小石川　山上月山」、坤の末尾に「於　昭和四年　東京小石川　山上月山」の書き込みがあることから、二年にわたり発売されたらしい。ただし、乾の巻末奥書はない。坤の序文末に「解説は乾巻にあり」としるすが山上蔵本にそれはなく、筆者所有のコピーでは、坤巻末尾に解説が付されている。また、山上蔵本の乾巻が⑳《巣鶴鈴慕》で終わっているのに対し、筆者所有のコピーでは⑳《巣鶴鈴慕の》あとに「以上表曲終、以下裏曲」と二行に記したのち、《三谷菅垣》、《下野虚霊》、《目黒獅子》の三曲を入れている。あるいは同じ日付で複数回数印刷された時の異同かと思われる。

三浦琴童は二世荒木古童（一八二三〜一九〇八）の門人。『俗楽旋律考』の著者で琴古流点附式リズム表記の考案者上原虚童（本名六四郎。一八四八〜一九一三）、初世川瀬順輔（一八七〇〜一九五九）、三世荒木古童（一八七九〜一九三五）らとは同門である。川瀬が主として外曲譜の発行に力を注いだため、本曲は三浦との定評高く、川瀬門の山口四郎（一八八五〜一九三七、山口五郎の父）や初世青木鈴慕（一八九〇〜一九五五、二世青木鈴慕の父）をはじめ、多くが本曲を三浦に師事した。現行譜の代表として三浦琴童譜をあげる意味がここにある。

琴古流本曲曲目一覧（表3-B）の史料解題

⑪黒澤琴古署名の譜

前半五枚が「虚無僧拾七ヶ条之事」、後半九枚が譜本。最後の一枚に旧蔵者と思われる「嘉永四亥年（一八五一）写之　吉澤完蔵　別号五竹」の署名がある。「表拾八曲目奥口伝　黒澤琴古」とあるだけで、日付もなく、譜字への書き込み情報もほとんどない。曲名、曲順の比較対照資料にはなるが、史料的価値については判断不能といわざるをえない。小菅大徹が『一音成佛』第十八号で影印紹介している（小菅　一九八九c）。縦二四〇ミリ横一五〇ミリ。

⑫月翁史料「唱歌帖」の目録部分

④で紹介した月翁史料のひとつ（月翁史料目録番号六）。つぎの⑬と合

わせて一帖。小菅大徹が『一音成佛』第二十一号に影印・翻刻・解説つきで紹介している（小菅 一九九一：四二～六四）。「唱歌帖」は小菅の命名によるもので、原本は無題。縦一五七ミリ横二二〇ミリ。冒頭に「尺八　竹名　来鳳君より伝置候　宇土六代目豊前守興文主　江戸　一月寺　鈴法寺　日本指南所本也」、「来鳳子覚書左之通」とあり、別筆の書き込みとして「来鳳源細川主殿興秀事ハ認メ置事」と記されている。小菅によれば、⑫⑬の著者は月翁ではなく、月翁の四男興章の長男興秀（竹号を来鳳と継承）という（同：六三）。その情報から推定して、一八二〇年ごろの筆ではないかと考えられる。

表には記入しなかった対応不可能な曲名（あるいは重複曲名）はつぎのとおりである。《陣中コクウ（シンチウ）》、《東レンホ（アズマ）》、《曙巣籠（アケホノスコモリ）》、《打替（ウチカエ）》、《雲井曲（クモイキョク）》竹長短吹合、《曙曲（アケホノキョク）》同断、《乱シヽ》、《九州獅子（キュウシュウシヽ）》、《替コクウ（カワリ）》、《羅風スカヽキ（ラフウ）》浅草秋田トモ、《哥袋（ウタフクロ）》、《駿河コクウ（スルカ）》、《厂音レンホ（カリカネ）》、《雲井巣籠》△外ハデノスコモリト申とアリ　面白ク吹ヤスク事、《帰鴈コクウ（カリカネ）》、《呼子鳥（ヨフコトリ）》、《コクウ吹替》、《伴式（ハンシキ）》。ここまでが「合右三十三曲極秘事と四拾四曲有之也」で、外に二上リと三下リの《レンホ》、《コクウ》、《スカヽキ》および、《六段》の名を記す。《六段》には、「同琴同三味線合申奥々控置事」の注書きがある。その他、古伝本手や《鳳将雛》の解説、外曲の語の使い方などに興味深い記述あり。以下⑬に続く。

⑬月翁史料「唱歌帖」の楽譜

⑫の続きで、月翁の孫、細川興秀筆の楽譜と推定される（月翁史料目録番号六）。⑫と同様小菅大徹が影印にて紹介している（小菅 一九九一：四七～六二）。《琴六段》に「一枝手つけ　三弦とも胡弓ともみなみなすり違ひ合せ申し候事」とあり、楽譜のあとに再び「右は琴三弦胡弓みなみなすり違ひ合工夫　一枝印」となっている。

⑭北越月潟二川問答

『虚無僧法式』（岩瀬文庫）所載の問答形式の法式。新潟県南蒲原郡下田村中野原にあった秀峰山明暗寺関係の記録とみえる。年代はないが、ひとつ前の記録が明和五年（一七六八）、後の記録が安永三年（一七七四）、最後の日付が文化九年（一八一二）とあるところから、明和から安永（一七六四～一七八一）の中間の一七七〇年ごろのものと推定される。問答は六あり、そのひとつ、「竹の吹方手数何程御座候哉」の問いに対する答えとして「二十三曲御座候。左の通」として表に掲げた二十三の曲名をあげている。同音異字の実例としての興味と、琴古流に近い曲名が新潟という地方にあったことにおいて興味深い。なお、現行の越後明暗寺所伝曲は《越後三谷（さんや）》と《越後鈴慕（れいぼ）》だけで、ここにある曲名は現在伝わっていない。この史料については、『尺八の歴史』（上野 一九八三：二八三）と『塚本虚堂集　古典尺八及び三曲に関する小論集』（塚本 一九九三［初出一九七五］：三七一-三七二）で紹介されている。

⑮『尺八唱歌譜』寛政九年（一七九七）

宮地一閑および二世琴古（一七四七～一八一一）の門弟池田一枝（一七五八～？）が、寛政九年（一七九七）に「来鳳」（細川興秀）のために書いた楽譜。つぎの⑯をはじめ、他の記録では「仙助」だが、ここでは「尺八指南　池田千助　竹名一枝」とある。表十八曲の曲名は①②『琴古手帳』と若干の異同があり、曲名の用字法、曲順はむしろ⑫細川興秀の「唱歌帖」に似る。裏十七曲はそろっていないが、その代わりに他にはない曲譜六曲を**表3**の末尾に掲載する。

⑯『尺八琴古流手続　乾』文政五年（一八二二）

（附：『琴古流手続　上ノ巻』文政六年〔一八二三〕）

池田一枝（仙助）が、文政五年（一八二二）に泉州岸和田藩の一呂子に与えた、未公開の琴古流本曲譜。現所有者の神如正の好意により、すべてを撮影する許可を得て入手した写真資料をもとに解説する。翌年の文政六年に書かれた『琴古流手続　上ノ巻』も一呂子宛で、これらは補完関係にあると考えられる。この冒頭に「尺八裏表三拾五曲目録　上ノ巻」とあることから、とうぜん下ノ巻が存在したはずだが、『尺八琴古流手続　坤』とともに神家にはない。『琴古流手続　上ノ巻』は**表3**「琴古流本曲曲目一覧」にあげていないが、ここに書かれた曲の由来が②『琴古手帳』と基本的に同一内容なので[190]、参考として一緒に解説する。

『尺八琴古流手続　坤』および『琴古流手続　上ノ巻』の十八曲の曲名、曲順は①②『琴古手帳』に同じである。しかし『尺八琴古流手続　坤』にあげた曲名異文字は、つぎの⑰に酷似する（後述）。②に書かれた伝承由来と『琴古流手続　上ノ巻』との異同点は、「父琴古」「師父琴古」「祖父琴古」がすべて「元祖琴古」となっていること、「二代目琴古より一枝江」という記述が必ず入っていることである。『琴古手帳』の内容を補完する貴重な記録である。『琴古流手続　上ノ巻』は神如正が『一音成佛』第二十五号で、楽譜を除いて全文を翻刻紹介している（神如正　一九九五：二～七）。宮地一閑と二世琴古の両者に師事した池田一枝の楽譜は、一閑流と琴古流の枝分かれ関係を考察する史料として重要である。

なお、『尺八琴古流手続　坤』の最後に「表十八曲終　裏十七曲者下ノ巻ニ記　六十五翁　一枝謹書　一呂子　尺八一枝風唱歌上ノ巻」とある。この「風唱歌」とは、田辺尚雄が「一閑流を開いた宮地一閑の高弟には池田一枝があり（一枝は後に、二代琴古にも師事したといふ）、『風唱歌』を著はして名高い」（田辺　一九五四：一三二）と書いたものと同じだろうか。もしそうだとすると、田辺が神家史料と対になる下ノ巻（坤）を所持した可能性がある。あるいはこれとは別に、一枝の『風唱歌』が存在したのかもしれない。昭和三十七年に開催された「東洋音楽学会第13回大会」の大会プログラム（資料展示目録）をみても、田辺尚雄の出品中にこれは含まれず、また田辺一九五四での注記説明がないため、今はこれ以上のことはいえない。今後の重要な調査課題のひとつとしておく。

『尺八琴古流手続　乾』は縦二七八ミリ、横二〇二ミリ。『琴古流手続

上ノ巻』は縦一六二ミリ、横七五ミリ。

⑰『兎園小説』の「尺八曲名」文政八年（一八二五）

滝沢馬琴（曲亭馬琴。一七六七～一八四八）、山崎美成（*一七九六～一八五六）ら十二人による随筆、『兎園小説』（文政八年、一八二五）の第五集に、文宝堂（文宝亭文宝。通称亀屋［茶屋または薬屋屋号[191]］久右衛門。二代目蜀山人を称す。*一七六八～一八二九）による「虚無僧定法」がある。中味は慶長十九年の虚無僧御定、文化八年（一八一一）の本則の写し、そして文化八年正月の日付をもつ「尺八曲名」である。曲名の用字におおきな乱れがみられるが、これは『琴古手帳』の「不用拵曲附」で使わぬよう記された漢字表記に一致し、⑯の別名とも一致する。

「凡二十一曲、是を表組といふとぞ。此外に、猶裏組もあるよしなれど、いまだゆるしなければしらざるよし、右十八曲の中にこくうといへる名二つあり。はじめにあるは、普化禅師相伝の曲にて、あとのは後人の作りし曲なりといへり。文政八年正月朔　文宝堂　しるす」（日本随筆大成編輯部編　一九九四：九二）とある。「右十八曲」とは、表の(1)～(18)すなわち表十八曲であろう。なお、対照できない曲として表の最終行に記した(11)《雲井》と(19)《倫絶》は、⑮の(4)《クモイ》、(17)《リンゼツ》に共通する曲目である。

⑱『（一閑先生）尺八筆記』文化十年（一八一三）

表3の一覧表にはないが、本章二節の重要な史料なのでここで解題する。

宮地一閑が書き集めたものを、門人の山本萬津が校訂した尺八の総合的文献。文化十年（一八一三）日付の山本萬津の序文をもつ。『国書総目録』によれば、写本の伝本は国会、静嘉（二冊）、東博（天保八［一八三七］写、通俗尺八集を付す）、東北大狩野がある。抄本（早稲田大学蔵）は『一閑先生筆記尺八秘書』。国立国会図書館蔵本の題簽角書は「一閑先生」。以下、国会本に沿って内容を紹介する。

（1）普化宗由来、羅山先生文集第十九載「尺八記」、普化宗本則、根笹派伝統之巻写、虚鐸伝記などの普化宗関係文書、（2）『陳氏楽書』、『源氏物語（末摘花）』、『続世継』、『ぼろぼろの草紙』などにある尺八記事、（3）一節切の記事、（4）「尺八譜之定」における音楽情報が、順不同で抜粋筆写されている。特に（4）は、本研究（三章二節）にとって重要な示唆を与えるものである。

⑲「秘曲鹿遠音譜」嘉永六年（一八五三）

表3の一覧表にはないが、重要な史料なのでここで解題する。

この一枚ものの史料（縦三九四ミリ横五二四ミリ）は、二世荒木古童が出雲出身の虚無僧、廣瀬茂竹に与えた《鹿の遠音》譜とその許書である。茂竹は幕末に大坂で活躍した近藤宗悦（一八二一～一八六七）の門人で、「東都尺八指南　二代目荒木古童」からこの曲を習うとともに、古童に外曲を教えている（月溪　一九九二：三二～三三、三七、三九参照）。

この譜を含む廣瀬茂竹関係の史料五点は、茂竹の弟子の岡垣加竹の遺族が所持したもので、昭和二十四年にこれを譲り受けた木幡吹月

（島根県宍道町八雲本陣第十四世当主、本名久右衛門、一九〇一～一九八三）が所蔵した。現在は八雲本陣記念財団所蔵、宍道町立蒐古館保管。

八雲本陣記念財団所蔵の尺八資料（史料）と雅楽史料は、一九七四年四月の筆者による予備調査（文化庁依頼の「普化尺八実態調査」）を皮切りに、科学研究費補助を受けて、一九八九年から一九九二年の間に、五次にわたって調査された。尺八関係の調査報告は月溪一九九二に、雅楽関係は共同研究者である南谷美保の報告（南谷　一九九一）に詳しい。

なお、第一次調査の調査員のひとりであるライリ・リーが、博士論文（Lee 1992）にこの譜の許書を英訳しているので、参考として原文に並べて注[192]にしるす。

186　神如正（神如正　一九九五：八）、値賀箏童（値賀　一九九八：九）らが同様の指摘をしている。

187　『琴古手帳』の「当流尺八曲目」（塚本　一九三七a：二二～二八）全文をしるす。比較のため、二世門人・池田一枝がしるした『琴古流手続』（神如正　一九九五：二～四）の内容を（）で併記した（異同点比較のための傍線筆者）。

○当流尺八曲目（『琴古手帳』より）

一　霧海鈴慕

一　虚空

一　真虚霊　前吹盤渉

右古伝本手三曲

右者享保十三戊申年肥前国長崎正寿軒ニ而一計子ヨリ伝来仕候尤父十九歳之節

（右は享保十三戊申年元祖琴古十九歳之節肥前之国長崎正寿軒にて一計子より被致伝来之由二代目琴古より一枝江被申伝候）

一　瀧落

右者一月寺御本則小嶋丈助則名残水ヨリ伝来仕候其頃筋遠御門外ニ住居仕吹合所差出罷在候

（右は一月寺御宗縁小嶋丈助則名残水より元祖琴古へ伝来の由二代目琴古より一枝江被申伝候　尤其頃元祖琴古筋違御門外に居住吹合処出被罷存候由）

一　穐田菅垣

右者秋田ニ而梅翁子ヨリ伝来仕候

（右は秋田にて梅翁子より元祖琴古へ伝来之由二代目琴古より一枝江被申伝候）

一　轉菅垣

右者西向寺御本則野田意悦則名虚道ヨリ伝来仕候

（右は西向寺御宗縁野田意悦則名虚道より元祖琴古へ伝来之由二代目琴古より一枝江被申伝候）

一　九州鈴慕

右者一月寺御本則福田伝次則名義好ヨリ伝来仕候

（右は一月寺御宗縁則名義好より元祖琴古へ伝来之由二代目琴古より一枝へ申伝候）

一　志図曲

一　京鈴慕

一　琴三嘘霊

吸　江　庵

右三曲者宇治キウコウアンニ而龍安ヨリ伝来仕候右琴三嘘霊往古者三味線嘘霊ト号吹来候処勇虎尊師泰厳尊師御立会ニ而師父琴古江御相談之上右琴三嘘霊ト御改有之候

（右琴三嘘霊往古者三味線嘘霊と号吹来候所勇虎尊師泰厳尊師より元祖琴古へ御相談の上右琴三嘘霊ト御改メ有之候由ニ而二代目琴古より一枝江伝来仕候）

一　吉野鈴慕
右同人ヨリ伝来仕候
（右四曲宇治きうこ阿んにて龍安より元祖琴古へ伝来之由二代目琴古より一枝江伝来仕候）
一　夕暮
右者一月御役僧半林子ヨリ伝来仕候
（右八一月御役僧半林子より元祖琴古江御伝来之由二代目琴古より一枝江申伝候）
一　堺獅子
右者大森宗郡江残水師父琴古同道二而両人共伝来仕候
（右は大森宗古大森宗郡へ元祖琴古残水ト同道二而罷越両人とも伝来之由二代目琴古より一枝へ申伝候）
一　打替虚霊
右者清山寺御本則川原丹蔵ヨリ伝来仕候尤吹合所二而罷在候
（右は清山寺御本則川原丹蔵より元祖琴古へ伝来之由二代目琴古より一枝江伝来仕候）
一　葦草鈴慕
一　伊豆鈴慕
右二曲勇虎尊師ヨリ伝来仕候
（右二曲は勇虎尊師より御伝授有之　尤其後一月寺御宗縁橋本半蔵則名左交義葦草鈴慕懇望二付　則元祖琴古より勇虎尊師江右之趣御届申上候処向後不及相届候故懇望者茂□□両曲御伝授可仕旨被仰渡候二付右葦草鈴慕元祖琴古より右左交へ伝授仕候由二代目琴古より一枝へ申伝候）
一　鈴慕流
右者一月寺御本則橋本半蔵則名左文ヨリ伝来仕尤其節右左文儀葦草鈴慕懇望二付勇虎尊師江右之段御届申上候処向後不及相届候懇望之者江者両曲共伝授可仕旨就被仰渡候葦草鈴慕師父琴古ヨリ右左文江伝授仕候
（右は一月寺御宗縁橋本半蔵則名左交より元祖琴古へ伝来仕候由二代目琴古より一枝へ申伝候）
一　鶴巣籠
右者宇治キウコウアンニ而龍安ヨリ残水伝来猶又残水ヨリ祖父琴古伝来仕候
（右は宇治きうこ阿んにて龍安より残水へ伝来之上残水より元祖琴古へ伝来仕候由二代目琴古より一枝へ申伝候）
右表十八曲
（右ヲ十八曲ト云）
一　本調子調
一　曙調
一　雲井調
右十八曲名文字并手続順右三調子調右者勇虎尊師泰厳尊師御立会之上御定被仰渡候右十八曲并前吹三調子調手続順曲名文字向後不相乱サ大切ニ伝可仕旨是又被仰渡候右ニ付是迄急度相守罷在候
裏十七曲目
（裏十七曲ノ名順八下ノ巻ニ記ス）　筆者注：以下の文は『琴古手帳』とは異なる。詳細は（神如正　一九九五：五～六）参照。下ノ巻は所在不明のため、比較はここまでとする。
一　曙鈴慕　同虚空　同菅垣　同獅子
一　雲井鈴慕　同虚空　同菅垣　同獅子
右者師父琴古手附仕候
一　同三谷菅垣
右者一計子ヨリ伝来仕候
一　下野虚霊
右者一月寺御門弟秋曲子ヨリ伝来仕候右秋曲子夕暮御懇望ニ付猶又師父琴古ヨリ伝授仕候
一　目黒獅子
右者西向寺御門弟露秋子ヨリ伝来仕候右露秋子其節京鈴慕御懇望ニ付猶又師父琴古ヨリ伝授仕候
一　吟龍虚霊
右者一月寺御門弟吟龍子ヨリ伝来仕候右吟龍子其節九州鈴慕御懇望ニ付猶又師父琴古ヨリ伝授仕候
一　佐山菅垣
右者一計子ヨリ伝来仕候尤尺八スガヽキ初ト聞伝候
一　下り葉

右者京都明暗寺御門弟松山子ギオンサイレイ之節吹被申候右松山子ヨリ伝来仕候
一　波間鈴慕
一　呼返鹿遠音
右者一計子ヨリ両曲伝来仕候
一　鳳将雛
右者師父琴古手附仕候右之曲勇虎尊師泰厳尊師江師父琴古ヨリ御届申上置其後明和九壬辰年セキハウ尊師祖開尊師江愈右之曲外々江伝授仕候段御届申上其節ヨリ伝授仕候
右裏十七曲
都合三十五曲
右十七曲是又勇虎尊師泰厳尊師御立会二而曲名文字手続御糺之上御定有之候猶又右三十五曲吹方并尺八調子合吟味仕若調子不合尺八相用江族茂有之候八丶□□相糺候上取上ケ御両寺御番所江御届可申上旨被仰渡候決而外々ニ而尺八吹方之儀不相乱候様橋本半蔵別号左文并黒澤幸八別号琴古両人江右之通被仰渡候
右之通御座候以上
月　日
琴　古
琴　甫

188　本節【楽譜史料（本曲譜のみ）】の十二を三十九曲としたのは、目録にあっても楽譜が欠落した曲を筆者が数えなかったからで、小菅の記述（小菅　一九八八：一〇〇）では四十七曲となっている。

189　清田写本の空白にしるされた写本閲覧者氏名。清田の几帳面さも驚嘆に値するが、三十七年におよぶ貸し出し記録から、当時の尺八界におけるさまざまな交友関係が浮かび上がる。

該譜本八左記諸氏の高覧ノ栄ヲ得タリ
（折本一頁分一段目）
昭和五年六月　小川楠童氏
〃　六年十月　楠　即童氏
〃　六年十二月　井上天童氏
〃　七年十二月　白武燎童氏
昭和八年四月　中塚竹禅氏
〃　十二年六月　高瀬圭童氏
〃　十三年六月　大石蜩童氏
〃　十八年一月　佐藤晴美氏
〃　廿二年三月　山中州童氏
（同二段目）
昭和廿五年十二月　江口邦童氏
〃　廿六年四月　平山保童氏
〃　廿六年六月　内田方童氏
〃　廿六年十二月　山口旭童氏
〃　廿七年六月　佐藤鈴童氏（注：現所有者）
〃　廿七年八月　林　茂氏
昭和廿九年三月　佐藤晴美氏（注：朱書き、二度目）
〃　〃　年六月　塚本虚堂氏（注：朱書き）
昭和廿九年七月　岩木恒童氏
（同三段目）
昭和三五年五月　高橋空山氏
昭和四一年九月　大串含童氏
（さらに折本一頁分にそれぞれの自署の形式で）
昭和八年四月十三日　彭城一調（注：逸調改め）
昭和八年四月十九日　川瀬竹友（注：初世順輔のこと）
三三・九・二　玄井　雲

190　注186参照。

191　『日本古典文学大辞典（簡約版）』（浜田　一九八六：一六三六）には「江戸飯田町中坂の茶屋亀屋の婿養子」、『兎園小説』（日本随筆大成編輯部編　一九九四：四）には「飯田町にて薬種を商ふ」とある。

192　八雲本陣記念財団蔵（木幡吹月コレクション）より翻刻。

一、尺八譜「鹿遠音之譜免状一通」（財団目録番号596）

（包紙）　一月寺孤本曲三十六曲之奥免
鹿遠音之譜免状　一通
東都尺八指南二代目荒木古童傳之

（譜）　秘曲
鹿遠音譜
●ツレ〻〻ロ・・・・・・・・（楽譜略）

出雲の茂竹ぬしゝたび此地に遊暦（ゆ）し
たまひわが茅舎をたつねて本曲をゝはるる故に
予もまた外曲をゝうとともに其曲濃
たくなるを感しゝJのかたの奥秘
鹿の遠音といくる曲を伝たく畢
東都尺八指南
嘉永六ツのとし　二代目
癸丑五月　荒木古童　荒木　古童
廣瀬茂竹雅君

[Translation:] On this occasion, Mr. Mochiku of Izumo, making a walking tour to each district, visited my humble abode in this district [Edo]. He asked of me [to play] a *honkyoku*, and so at that point I also requested of him [to play] a *gaikyoku*. I felt that the performance of that piece was superior beyond words. And so I transmitted, to its completion, a secret piece from this side [Kinko *ryû*], a piece called 'Shika no Tône'.

Tôkyô Shakuhachi Instructor
Second Generation
Araki Kodô

In the Year Kaei 6 [1853]
10th Calendar Sign, Fifth Month of the Cow
Hirose Mochiku, Esquire

(LEE 1992: 32)

二、尺八古文書「鹿遠音之譜並免状」（一、を挟む桐板二枚。財団目録番号596）

（表）　江戸本手三十六曲之奥許
鹿遠音之譜　並　免状　　蘭の舎
尺八指南之長者清頂軒宗悦門人　茂竹

（裏）　此鹿遠音といくる曲は嘉永六といふとし奥州一見のかくるさ
東都遊暦のころ尺八指南二代目荒木古童より傳はりたる也。
彼方にては三十六曲の奥許としてをしく子たりともみたりに
傳くさるの曲なりとそ
蘭の舎　茂竹

（注）二枚のうちの一枚には、表面・裏面とも「蘭の舎」の文字がない。

引用文献

（著者名の五十音順）

青木鈴慕　一九三七　『錦風流尺八本曲楽譜集』東京：青木鈴慕。

浅野建二・志田延義・平野健次・横山重（監修）（平野健次・上参郷祐康解説）　一九七八　『日本歌謡研究資料集成』第三巻（糸竹初心集、糸竹大全、糸竹古今集）、東京：勉誠社。

荒木古童Ⅱ　一八九六　「尺八の話（続）」『名家談叢』14号：五一～五三。

荒木古童Ⅲ　一九三一　「荒木古童氏より発せられたる琴古流宗家としての声明書」『三曲』124号：四二。

安藤由典・月溪恒子・前田雅一郎　「尺八の構造」『音楽と音楽学』（服部幸三先生還暦記念論文集）三九～七〇、東京：音楽之友社。

石井良助（監修）・小川恭一（編著）　一九八九　『江戸幕府旗本人名事典』3巻、東京：原書房。

石山洋（解説）　一九八二　『職人尽絵詞／人倫重宝記』（江戸科学古典叢書39）東京：恒和出版。

出井静山・高橋呂竹（編）　一九八四a　『山上月山蒐集尺八譜（奥州篇九州篇）』佐賀嬉野：山上月山。

――――　一九八四b　『（対山譜拾遺）池田寿山集』東京：池田和雄。

井出幸男　一九八八　「中世尺八の芸能――その担い手と享受の様相」『季刊コンソート』10号：八四～九八。

市村富久　一九二六　「尺八古曲の伝承に就て」『三曲』56号：七～一二、57号：二八～三二。

――――　一九三二a　「琴古流宗家に就てと題する川瀬順輔氏門人諸氏の説を読みて」『三曲』127号：三二～三六。

――――　一九三二b　「正誤論」『三曲』129号：一九～二二。

稲垣衣白（編）　一九七六　『（明暗教会訳教）樋口対山遺譜』京都：明暗寺明暗教会。

――――　一九八五　『（尺八本曲と古管尺八を愛好された）浦本浙潮先生』豊田：稲垣衣白。

――――　一九八六　『（稲垣衣白蔵）尺八本曲音譜』豊田：稲垣衣白。

稲垣衣白・井出静山・高橋呂竹（編）　一九七七　『勝浦正山遺譜』東京：勝浦正俊。
――――一九八一　『（対山譜拾遺）明暗三十七世谷北無竹集』京都：谷北廉三。
植木行宣（校注）　一九七三　「教訓抄」『古代中世芸術論』（日本思想大系23）九～二二六、東京：岩波書店。
上野賢實　一九八三　『尺八の歴史』東京：キョウワ出版社。
上村雪翁　一八九五　『尺八独案内』大阪：矢島嘉平次。
内山嶺月　一九七二　『（根笹派　大音世流）錦風流尺八本曲伝』弘前：内山嶺月。
大橋鯛山　一九九五　『岐路に立つ尺八』東京：邦楽ジャーナル。
岡本竹外　一九八四a　「鶴の巣籠について（一）」『一音成仏』7号：二～一九。
――――一九八四b　「鶴の巣籠について（二）」『一音成仏』8号：二七～五一。
小川儀蔵（編）　一九八一　『尺八独稽古』愛知県丹羽郡：小川儀蔵（東京：岡上福六）
小塩さとみ　一九九二　「長唄における音高構造」『音楽学』38（2）：八五～九七。
乙葉弘・鶴見誠（校注）　一九五九　『浄瑠璃集　下』（日本古典文学大系52）東京：岩波書店。
上参郷祐康　一九七四　「尺八楽略史」『吹禅――竹保流にみる普化尺八の系譜』九～二三、東京：日本コロムビア。
――――一九七七　「琴古流の始祖　黒沢琴古」『季刊邦楽』10号：一二～一六。
――――一九八二　「尺八」『音楽大事典』3巻：一〇五二～一〇六三、東京：平凡社。
――――一九八九　「黒沢琴古」『日本音楽大事典』六四〇、東京：平凡社。
――――一九九五　『糸竹論序説――日本音楽論考自選集』、東京：上参郷祐康。
上参郷祐康・月溪恒子（構成・解説）　一九八〇　「神如道の音楽系譜」［上参郷（監）一九八〇］（別冊解説書）三七～六三。
上参郷祐康（監）　一九八〇『（古典本曲の集大成者）神如道の尺八』（LPレコードアルバムGM6005―6010）東京：テイチク。（一九九九年CDにて覆刻）

可遊生（神田俊一）　一九八六　「対山派尺八の成立過程㊤」『尺八評論』6号：一〇～一八。
――――　一九八七a　「対山派尺八の成立過程㊥」『尺八評論』7号：一八～二四。
――――　一九八七b　「対山派尺八の成立過程㊦の1」『尺八評論』8号：二一～二七。
――――　一九九〇　「対山派尺八の成立過程㊦の2」『尺八評論』終刊号：一五～二一、二四。

神田俊一・吉田幸一（編）　一九九八　『（近世前期）歌謡集（三節切初心書・他）』（古典文庫620）東京：古典文庫（吉田幸一）。

吉川英史　一九七三　「唱歌（楽器旋律唱法）の歴史と原理と機能――三味線と箏の唱歌を中心として」『武蔵野音楽大学紀要Ⅶ』一～一三。（再掲・『音楽の美的研究』二四八～二八四、東京：音楽之友社、一九八四年）

吉川英史（監修）・平野健次（構成）　一九九一　『山口五郎　琴古流尺八本曲指南』東京：ビクター音楽産業。

清田章童　一九二七　「琴古流本曲に対する私の疑点と希望」『三曲』58号：二八～三二。

琴古流協会（編）　一九八九　『20年のあゆみ』（琴古流協会創立20周年記念誌）東京：琴古流協会。

久保田敏子　一九七六　「胡弓本曲の『鶴の巣籠』」［平野（監）一九七六］（別冊解説書）六八～七九。

栗原廣太　一九一八　『尺八史考』　東京：竹友社。（一九七五年覆刻）

黒澤生　一九二〇　「琴古手帳（一）～（五）」、『尺八界』109号：一〇～一一、110号：一〇～一一、111号：一二～一三、112号：八～九、113号：九～一一。

小泉文夫　一九五八　『日本伝統音楽の研究1――民謡研究の方法と音階の基本構造』東京：音楽之友社。

古賀友禅　一九三二　「和洋両音階吹奏用としての九孔管尺八」『三曲』120号：四二～四四。

小菅大徹　一九八八　「琴古流関係の古譜本について」（一）『一音成佛』15号：九九～一一九。
――――　一九八九a　「琴古流関係の古譜本について」（二）『一音成佛』16号：八〇～一〇八。
――――　一九八九b　「琴古流関係の古譜本について」（三）『一音成佛』17号：八四～一一八。
――――　一九八九c　「琴古流関係の古譜本について」（四）『一音成佛』18号：九四～一一四。

一九九〇a　「久松風陽の家系・生年・屋敷判明について」『一音成佛』19号：一一一～一一四。
一九九〇b　「琴古流関係の古譜本について」（五）『一音成佛』20号：六一～九三。
一九九一　「琴古流関係の古譜本について」（六）『一音成佛』21号：四二～七四。
一九九二　「琴古流関係の古譜本について」（七）『一音成佛』22号：六一～九三。
一九九三　「細川月翁公文献」（上）『一音成佛』23号：一〇～一一。
一九九四　「細川月翁公文献」（中）『一音成佛』24号：七七～九五。
一九九五　「細川月翁公文書」（下）『一音成佛』25号：六一～八一。
一九九六　「細川月翁公文献」（拾遺）『一音成佛』26号：六一～七六。
一九九九　「解説」（塚本　一九九九：一六三～一六九）東京：虚無僧研究会。

小林紫山　一九二一　『尺八秘義』京都：明暗根本道場。

小山峯嘯　一九七七　『尺八の作り方』新潟：小山峯嘯。

木幡吹月（編）　一九八一　『虚鐸伝記国字解』（山本守秀解註『虚鐸伝記国字解』一七九五年刊、木幡吹月所蔵本の影印本）東京：日本音楽社。

彭城一調　一九三三　「古い尺八曲譜の話」『三曲』141号：二〇～二三。

阪倉篤義（校注）　一九五七　『竹取物語／伊勢物語／大和物語』（日本古典文学大系九）東京：岩波書店。

澤田篤子　一九八二　「真言声明の音構造――柴田南雄理論を用いて」東洋音楽学会（編）『日本の音階』（東洋音楽叢書9）三五一～三九五、東京：音楽之友社。

紫山居士・虚山居士（小林紫山・富森虚山）　一九三〇　『（尺八本流）明暗吹簫法基階』東京：大屋書房。

重信大道　一九三六　「最古の尺八本曲楽譜」『三曲』166号：二八～三〇。

柴田南雄　一九七八　『音楽の骸骨のはなし――日本民謡と12音音楽の理論』東京：音楽之友社。

志村哲　一九九一　「史料としての楽器――木幡吹月尺八コレクションの場合」（社）東洋音楽学会第42回大会研究発表資料（平成三年十月二十六日、龍谷大学）

――――　一九九九　「古管尺八とその音楽観に関する研究」（平成十一年年度お茶の水女子大学大学院人間文化研究科提出博士論文）。

白尾國利　一九八六　「天吹の伝承」天吹同好会（編）『天吹』一～一三七、鹿児島：天吹同好会（三木原勝義）。
正倉院事務所（編）　一九六七　『正倉院の楽器』東京：日本経済新聞社。
新修京都叢書刊行会（編）　一九九四　『新修京都叢書』（第十巻雍州府誌）京都：臨川書店。（野間光辰編一九六八年の再版）
神如正　一九九五　「池田一枝筆『琴古流手續』及び『尺八琴古流手續』について」『一音成佛』25号：二～一二。
神如道　一九五一～一九五二　『如道叢書弟一篇』『如道叢書弟二篇』（私家版小冊子。上参郷ほか　一九八〇に再掲）。
神宮司庁　一九七七［初版一八九六］　『古事類苑』（宗教部一）東京：吉川弘文館。
新間進一・志田延義・浅野建二（校注）　一九五九　『中世近世歌謡集』（日本古典文学大系44）東京：岩波書店。
鈴木棠三（とう）（編注）根岸鎮衛著　一九七二　『耳袋　二』（東洋文庫208）東京：平凡社。
瀬山徹　一九八四　「明暗対山流尺八本曲の音楽語法――その音組織から見た一考察」（社）東洋音楽学会第35回大会研究発表資料（昭和五十九年十月二十八日、相愛大学）
大日本家庭音楽会（編）　一九二〇　『（通信教授　音楽講義録分科　第七編）尺八本曲集』福岡：大日本家庭音楽会本部。
高楠順次郎・渡辺海旭（監）　一九二八　『大正新脩大蔵経』（第四十七巻諸宗部四）東京：大正新脩大蔵経刊行会。（再刊一九六七年）
高野辰之（編）　一九六〇　『日本歌謡集成　巻八　近世編』東京：東京堂出版部。
高橋空山　一九七一　『普化宗小史――附　普化尺八吹奏の楽理』東京：音楽研究会（藤由雄蔵）。
――――　一九七九　『普化宗史――その尺八奏法と楽理』東京：普化宗史刊行会。
高橋龍孫　一九二七　「尺八本曲の本家争其他に就ての雑感」『三曲』61号：四五～四八。
高橋呂竹　一九九八　『虚無僧尺八口伝集』（楽譜）東京：高橋呂竹。

高松石羊　一九二二　『上田流史第一巻』大阪：上田流家元（上田芳憧）。
高柳光寿・岡山泰四・斎木一馬（編集顧問）　一九六四ａ　『新訂　寛政重修諸家譜』（第二）東京：続群書類従完成会。
――――　一九六四ｂ　『新訂　寛政重修諸家譜』第十六、東京：続群書類従完成会。
武田鏡村　一九九七　『虚無僧――聖と俗の異形者たち』東京：三一書房。
田辺尚雄　一九四七　『笛――その芸術と科学』東京：わんや書店。
――――　一九五一　『日本音楽概論』（音楽文庫32）、東京：音楽之友社。
――――　一九五四　『日本の音楽』　東京：文化研究社。（一九四七年、中文館）
――――　一九六六　「三曲の成立」『三曲編　現代・邦楽名鑑（一）』一九～五八、東京：邦楽と舞踊社出版部。
――――　一九七九　「黒澤琴古」『日本人名大事典』２：四七二、東京：平凡社。
田辺秀雄・平野健次（監）　一九七三　『沖縄の箏曲――付、本土音楽との比較』（ＬＰレコードアルバムMN-9045-7）東京：ポリドール。
谷川健一（編）　一九八二　『日本庶民生活史料集成　第三十巻　諸職風俗図絵』東京：三一書房。
値賀笋童　一九九八　『増補改訂　伝統古典尺八覚え書』東京：出版芸術社。
千葉潤之助　一九八八　「『唱歌』という用語に関する諸問題――とくに歴史的用語法の観点から」蒲生郷昭・柴田南雄・徳丸吉彦・平野健次・山口修・横道萬里雄（編）『岩波講座　日本の音楽・アジアの音楽』４：二八八～三一一、東京：岩波書店。
中華書局（編）　一九八九　『四部備要　第二四冊　史部　旧唐書（一）』北京：中華書局出版。（中華書局・中国書店一九三六年版の影印発行）
塚本虚堂　一九二三　「初代琴古考」（塚本　一九九三：四二四～四二五）。
――――　一九三二　「琴古流宗家に関連する一月寺と竹翁の関係に就て」『三曲』127号：三八～四一。
――――　一九五四　「三代琴古の法名異同について」（塚本　一九九三：四）。
――――　一九六三　「（琴古流本曲）鳳将雛」（塚本　一九九三：一五～一七）。
――――　一九六七　「大阪竹界の一匹狼　無相流宗家　棚瀬栗堂和尚」（塚本　一九九三：一四四～一四五）。
――――　一九六八　「米国に在る（初代）琴古作の二名管」（塚本　一九九三：五二～五六）。
――――　一九七〇　「名曲『神保三谷』（一名、奥州鈴慕）」（塚本　一九九三：一八二～一八五）。

――――　一九七三　「西園流について」（塚本　一九九三：二八四～二八六）。
――――　一九七五ａ　「初代琴古と鳳将雛」（塚本　一九九三：三三八～三四三）。
――――　一九九五ｂ　「明和五年の京都市中尺八指南者名簿」（塚本　一九九三：三六五～三六八）。
――――　一九九五ｃ　「北越月潟二川問答」（塚本　一九九三：三七一～三七二）。
――――　一九七七　「魂を失った琴古流尺八の本曲」（塚本　一九九三：四一一～四一三）。
――――　一九八〇　「『吾妻の曲』について」（塚本　一九九三：四五〇～四五二）。
――――　一九九三　『（塚本虚堂集）古典尺八及び三曲に関する小論集』東京：虚無僧研究会。

塚本虚堂（編）　一九三七ａ　『（尺八資料）琴古手帳　全』京都：塚本虚堂。
――――　一九三七ｂ　『（尺八資料）虚霊山明暗寺文献　全』京都：塚本虚堂。
――――　一九九九　『（尺八資料）琴古手帳（全）／虚霊山明暗寺文献（全）』東京：虚無僧研究会。（塚本一九三七ａ、ｂの影印覆刻版）

月溪恒子　一九六九ａ　「尺八古典本曲の研究――構成法について」昭和四十三年度東京藝術大学大学院音楽研究科音楽学課程学位論文（修士）。
――――　一九六九ｂ　「尺八古典本曲の研究――構成法について」『音楽学』15（Ⅰ）：四三～五二。
――――　一九六九ｃ　「尺八楽――歴史と特質」『尺八1969』（ＬＰレコードアルバム SWS-3 解説書）七～一六、（芸術祭優秀賞受賞後の再発行版：一六～二三）、東京：日本クラウン。
――――　一九七一　「尺八楽の特色」岸辺成雄（編）『（邦楽大系4）箏曲・尺八（二）』一七～二五、東京：筑摩書房。
――――　一九七三　「尺八古典本曲における同名異曲の問題」小泉文夫・星旭・山口修（編）『日本音楽とその周辺』（吉川英史先生還暦記念論文集）二三五～一五〇、東京：音楽之友社。
――――　一九七四ａ　「尺八の譜」小泉文夫（監）『日本と世界の楽譜』（楽譜の世界3）一八三～一九五、東京：音楽之友社。
――――　一九七四ｂ　「曲目解説」と「訳譜」『吹禅――竹保流にみる普化尺八の系譜』（ＬＰレコードアルバム KX-7001-3 別冊解説書）二六～三三、②～25、東京：日本コロムビア。
――――　一九七五　「尺八の種類と歴史」『季刊邦楽』5号：一三～一九。
――――　一九七六　「尺八本曲の『鶴の巣籠』」（平野（監）一九七六）（別冊解説書）八〇～八七。
――――　一九七七　「普化尺八研究の現状と課題」『芸術』（大阪芸術大学紀要）4号：五〇～六〇。
――――　一九七九　「尺八曲の『すがき』」『季刊邦楽』21号：六二～六七。
――――　一九八〇ａ　「尺八古典本曲の音楽的特徴」（上参郷（監）一九八〇）（別冊解説書）一〇四～一二〇。
――――　一九八〇ｂ　「同名異曲と異名同曲――『三谷』『巣籠』『鈴慕』『さし』をめぐって」（上参郷（監）一九八〇）（別冊解説書）一二一～一二八。
――――　一九八二　「尺八古典本曲『松巖軒鈴慕』考」『花巻市文化財調査報告書』八：一〇四～一一〇。（誤植脱落を訂正したこの改訂稿と英訳文を月溪（編）一九九二：一〇一～一一九に所収）

――――　一九八四a　「琴古流」吉川英史（監）『邦楽百科辞典』三一五～三一六、東京：音楽之友社。
――――　一九八四b　「フホウ譜」吉川英史（監）『邦楽百科辞典』八八八～八八九、東京：音楽之友社。
――――　一九八四c　「ロツレ譜」吉川英史（監）『邦楽百科辞典』一〇六六、東京：音楽之友社。
――――　一九八六a　「尺八古典本曲の伝承考察――レパートリーの形成と変容」編集委員会編『諸民族の音』（小泉文夫先生追悼論文集）二七九～三〇三、東京：音楽之友社。
――――　一九八六b　「天吹の音楽学的研究」天吹同好会（編）『天吹』一～四二、鹿児島：天吹同好会（三木原勝義）。
――――　一九八八　「普化尺八の拡散と交流」蒲生郷昭・柴田南雄・徳丸吉彦・平野健次・山口修・横道萬里雄（編）『岩波講座　日本の音楽・アジアの音楽』（3伝播と変容）三五～五五、東京：岩波書店。
――――　一九八九　「尺八家系譜」『日本音楽大事典』（付録+系図）四六～四七、東京：平凡社。
――――　一九九五　「集大成『鶴の巣籠』」『邦楽ジャーナル』101号：二七～三一。
――――　一九九六a　「《阿字観》《薩慈》の秘密」『邦楽ジャーナル』113号：二二～二七。
――――　一九九六b　「吉川英史監修『琴古流尺八本曲指南』」（視聴覚資料評）『東洋音楽研究』61号：七六～八一。
月溪恒子・上参郷祐康　一九八〇　「神如道の尺八譜」［上参郷（監）　一九八〇］（別冊解説書）六四～七〇。
月溪恒子・志村哲・柳知明　一九八八　「海を二度わたった日本の古管」『楽器のかたち展（目録）』二二～二四、大阪：ベルギーフランドル博物館。
月溪恒子（編）　一九九二　『尺八の基礎資料収集とデータベース構築の試案――国内・国際的利用に供するために』（*Collecting basic source materials for the syakuhati and constructing a tentative data base thereof: a contribution to intra- and international uses.*）（文部省科学研究費補助金研究成果報告書　研究代表者：月溪恒子）大阪：尺八研究会。
月溪恒子（監）　一九九五　『集大成［秘曲］鶴の巣籠』（ビデオ・テープ）東京：オフィス・サウンドポット。
――――　一九九六　『「阿字観」「薩慈」の秘密』（ビデオ・テープ）東京：オフィス・サウンドポット。
勅使河原己幸・井上重美・中塚竹禅　一九三二　「荒木古童氏の声明書に就て竹界の諸賢に檄す（7月号所載琴古流宗家としての声明に対する檄）」『三曲』1 26号：三一～三三。
寺田寅彦（井尻俊童訳）　一九二九　「尺八に関する音響学的研究」『藝海』二号：三七～四一、三号：三二～三七、四号：二七～三一、五号：一一～一六、六号：九～一四。
――――（池辺常刀訳註）　一九三一　「尺八の音響学的研究」『三曲』一〇六号：三六～三九、一〇八号：四五～四八、一〇九号：四三～四七、一一〇号：三九～四二、一一一号：四六～五〇、一一二号：四七～五〇、一一三号：四一～四四、一一七号：二四～二九。

――――（村田靖子訳）　一九七三　「尺八の音響学的研究」『人工自然のデザイン（日本の科学精神③模型と実験）』一一～二五、東京：工作舎。

土井忠夫・森田武・長南実（編・訳）　一九八〇　『邦訳日葡辞書』東京：岩波書店。（オックスフォード大学ボードレイ文庫 Bodleian Library 所蔵本の影印本は一九七三、東京：勉誠社。一八六二～一八六八年に仏訳されたパリ版日仏辞書 *Dictionnaire Japonais-Français* の影印本は一九七四、東京：勉誠社。）

東京国立博物館（編）　一九九四　『法隆寺献納宝物特別調査概報十四』東京：東京国立博物館。

徳丸吉彦　一九八四　「音楽における『記されたもの』と『口で伝えられるもの』――日本」川田順造・徳丸吉彦（編）『口頭伝承の比較研究1』一四六～一七四、東京：弘文堂。

――――一九八九　「リズム」平野健次・上参郷祐康・蒲生郷昭（監）『日本音楽大事典』一五一～一五六、東京：平凡社。

――――一九九一　『民族音楽学』東京：放送大学教育振興会。

――――一九九六　『民族音楽学理論』東京：放送大学教育振興会。

富森虚山坊　一九二六a　「本曲普及の弊害と本曲精進者へ」『三曲』54号：二八～三二、55号：三三～三六。

――――一九二六b　「明暗尺八の解義頒布略説」『三曲』56号：三五～三八、57号：四二～四六。

――――一九二七a　「明暗尺八の解義頒布略説」『三曲』58号：三三～三六、59号：七～九。

――――一九二七b　「高橋龍孫氏の文に対ふ」『三曲』61号：四〇～四一。

――――（富虚山）　一九七〇ごろ　『阿字観と如山、狂竹』（『三曲新報』昭和四十四～四十五年の連載記事をまとめた小冊子）東京：明暗虚山坊同友会。

富森虚山　一九七九　『明暗尺八通解』東京：明暗虚山坊同友会。

戸谷泥古　一九八四　『虚無僧尺八指南』福岡：戸谷泥古。

――――一九八七　『虚無僧尺八製管秘伝』福岡：戸谷泥古。

中塚竹禅　一九三二a　「尺八古老彭城貞徳翁（サカキ）の事」『三曲』126号：二五～二七。

――――一九三二b　「黒澤家の人々」『三曲』127号：三六～三八。

――――一九三三c　「市村富久氏の説を読みて」『三曲』128号：四二～四八。

――――一九三三～三四　「久松風陽先生（一）～（十）」『三曲』（132～141号）。

――――一九三三a　「吉田家所蔵尺八史料目録」『三曲』131号：三〇～三三。

――――一九三三b　「久松風陽先生（二）」『三曲』133号：二六～二八。

――――――一九三三c　「如童琴古筆曲譜に就て」『三曲』135号：三三〜三六。
――――――一九三三d　「久松風陽先生（七）」『三曲』138号：二三〜二九。
――――――一九三三e　「久松風陽先生（八）」『三曲』139号：二三〜二八。
――――――一九三三f　「久松風陽先生（九）」『三曲』140号：二三〜三一。
――――――一九三三g　「第一回探墓行」『三曲』140号：四七〜四九。
――――――一九三四a　「琴古忌に就て」『三曲』145号：二三〜二八。
――――――一九三四b　「第百六十五回琴古忌」『三曲』146号：二一〜二八。
――――――一九三五　「琴古流手法其他」『三曲』158号：三九〜四三。
――――――一九三七a　「雑音集（五）」『三曲』178号：五七〜六一。
――――――一九三七b　「雑音集（七）」『三曲』180号：七一〜七五。
――――――一九七九　（平野健次・上参郷祐康監修）『琴古流尺八史観』東京：日本音楽社。（初出は一九三六〜一九三八、『三曲』172号〜196号）

西尾実（校注）　一九五七　『方丈記　徒然草』（日本古典文学大系3）東京：岩波書店。

西巻興三郎（編）　一九七七　『太陽コレクション「地図　江戸・明治・現代」』第一号（江戸・東海道）東京：平凡社。

西山松之助　一九五九　『家元の研究』　東京：校倉書房。（『西山松之助著作集　第一巻』再掲、一九八二年、東京：吉川弘文館）

日本随筆大成編輯部（編）　一九二七　『嬉遊笑覧上下』東京：成光館出版部。
――――――一九九四　『新装版　日本随筆大成』（第二期）1「兎園小説」、東京：吉川弘文館。

乳井建道　一九三四　「尺八本曲余談」『三曲』152号：三六〜四〇、153号：三九〜四三。

野田勝次（編）（岡沢亀太郎・宮橋勝次郎著）　一八九四　『尺八手引草』名古屋：野田勝次。

野間光辰（編）　一九六一　『完本　色道大鏡』京都：友山文庫。

浜田義一郎　一九八六　「文宝亭文宝」日本古典文学大辞典編集委員会（編）『日本古典文学大辞典（簡約版）』：一六三六、東京：岩波書店。

原田正俊　一九九八　『日本中世の禅宗と社会』東京：吉川弘文館。

平野健次　一九八二a　「記譜法（日本）」『音楽大事典』2：六八九〜六九一、東京：平凡社。

――――一九八二b　「唱歌」『音楽大事典』3：一二一六～一二一七、東京：平凡社。
――――一九九一　「琴古流本曲の伝承」［吉川（監）一九九一］（別冊解説書）一二～一五。
平野健次（監）　一九七二　『箏曲「段物・砧物」の研究――箏の器楽曲の系譜』（LPレコードアルバムSOJZ10-13）東京：CBSソニー。
――――一九七六　『胡弓――日本の擦弦楽器』（LPレコードアルバムPH-8514-18）東京：日本フォノグラム。
――――一九七八　『六段――日本音楽の魅力を探る（その一）』（LPレコードアルバムTHX-60054-55）東京：東芝EMI。
――――一九八三　『三味線古譜の研究』（LPレコードアルバムTHX-90212-17）東京：東芝EMI。
藤田定興　一九五一　「尺八名人　神保政之助のこと」『福島史学研究』復刊12号（通刊18号）：二三～二八、福島：福島県史学会。
――――一九七六　『神保政之輔と神保三谷の曲』（昭和五十一年度青木鈴慕尺八リサイタル小冊子）東村山：鈴慕会本部。
藤田俊一　一九六六　「尺八の歴史」『三曲編　現代・邦楽名鑑（一）』九九～一三八、東京：邦楽と舞踊社出版部。
藤田鈴朗（俊一）　一九二三a　「琴古流々祖黒澤琴古先生在世当時の江戸尺八界」『三曲』27号：四八。
――――一九二三b　「琴古先生の法名」『三曲』27号：四八。
――――一九三二～三三　「本曲の説明」『三曲』129号：五五～五七、130号：三九～四一。
不明　一九九七　「琴古流」『日本史広辞典』東京：山川出版社。
法制史学会（編）（代表者石井良助）　一九五九　『徳川禁令考』（前集第五）、東京：創文社。
法燈派本山興国寺修史局（編）（代表者森彦太郎）　一九三八　『鷲峰餘光』由良：興国寺修史局。
正宗敦夫（編・校訂）　一九三三　（日本古典全集）『體源鈔二』東京：日本古典全集刊行会。
馬淵卯三郎　一九七九　「音楽・楽譜・音楽分析（ラウンド・テーブル報告）」『音楽学』25（3）：一八三～一八八。
――――一九八〇　「糸竹初心集『すががき』『りんぜつ』とdivision技法」『大阪教育大学紀要』I29-1：三七～五六。
――――一九八六　「日本音楽史研究のために――もうひとつの〝すががき〟」上原一馬先生兵庫教育大学退官記念論文集編集委員会（編）『楽拾遺　上原一馬先生兵庫教育大学退官記念論文集』社：上原一馬先生兵庫教育大学退官記念論文集編集委員会。
――――一九八七　「真法流〈菅垣〉の系譜Ⅰ・Ⅱ」『大阪教育大学紀要』I36：一～二〇、八一～八九。
――――一九八八　「真法流〈菅垣〉の系譜Ⅲ」『大阪教育大学紀要』I37：四一～五四。
――――一九九二　『糸竹初心集の研究――近世邦楽史研究序説』東京：音楽之友社。

三上参次　一九〇二　「普化宗に就て（就きて）」『史学雑誌』第十三編第四号：六一～七六、第五号：六四～八二。
三宅酒壺洞　一九八三　『虚無僧寺一朝軒資料』福岡：磯議山。
明暗導主会　一九七二　『明暗寺初伝古典本曲要説』京都：明暗導主会。
村瀬与四郎　一八九三　『（無師独奏）尺八曲譜集』名古屋：横江慶次郎。
森山恒雄　一九九一　「細川興文」『国史大辞典』12：七二九～七三〇、東京：吉川弘文館。
諸井誠　一九七二　『ロベルトの日曜日』東京：音楽之友社。
師橋辰夫（監修・解説）　一九九五　『嘉永・慶応　江戸切絵図』東京：人文社。
門田笛空　一九九九　『明暗古管尺八と桜井無笛先生の銘管』大阪：門田笛空。
安福呉山　一九二六　「（西園流の始祖）兼友西園師の話」『三曲』56号：三一～三二、57号：三三～三四。
――――　一九二七　「樋口対山師に就き見た儘聞いた儘」『三曲』61号：三八～三九。
山上月山　一九八六　「尺八夜話（上）」『尺八評論』6号：二～九。
山上月山（訳・編）　一九八二　『（対山派訳）勝浦正山遺譜』東京：勝浦正俊。
山口修　「音楽――音に託す民族の心」山口修・斉藤和枝（編）『比較文化論――異文化の理解』京都：世界思想社。
山口五郎（述）・平野健次（編）　一九九一　「琴古流尺八本曲曲目解説」［吉川（監）一九九二（別冊解説書）二一～六九。
幸野智子　一九九八　「真法流譜の研究」（平成九年度大阪芸術大学大学院芸術文化研究科博士学位論文）。
横道萬里雄　一九七八　「唱歌概観」『口唱歌大系――日本の楽器のソルミゼーション』（LPレコードアルバム 00AG 457-461 解説書）一〇～一六、東京：CBS・ソニー。

海童道明　一九四三　「本曲薩摩と同字観」『三曲』250号：六～八。

渡辺恭子　一九七八　「情報理論による琴古流本曲の分析」（昭和五十三年度大阪芸術大学芸術学部音楽学社会学業論文）。

（著者名のアルファベット順）

BLASDEL, Christopher Yohmei. 1988. *The Shakuhachi; a manual for learning*. Tôkyô: Ongakuno Tomosha .

FRITSCH, Ingrid. 1979. *Die Solo-Honkyoku der Tozan-Schule.* (Studien zür traditionellen Musik Japans, Bd. 4.) Kassel: Basel: London; Bärenreiter.

GUTZWILLER, Andreas. 1983. *Die Shakuhachi der Kinko-Schule*. (Studien zür traditionellen Musik Japans, Bd. 5.) Kassel: Basel: London; Bärenreiter.

LEE, Riley Kelly. 1986. "Blowing Zen: Aspect of performance practices of the Chikuho ryû honkyoku." M.A. Thesis, University of Hawai.
----------. 1992. "Yearning for the bell: A study of transmission in the shakuhachi honkyoku tradition." Ph.D. Dissertation, Department of music, University of Sydney.

RICE, Timothy. 1987. "Toward the remodeling of ethnomusicology." *Ethnomusicology* 31(3):469--488. reprinted in SHELEMAY, Kay Kaufman (ed.) 1990. *The Garland library of readings in ethnomusicology: a core collection of important ethnomusicological articles in seven volumes.*

SMITH. Barbara B. 1987. "Variability, change, and the learning of music." *Ethnomusicology*. 31(2): 201--220.

TAKAHASHI, Tone. 1990. *Tozan-ryû: an innovation of the shakuhachi tradition from fuke-shû to secularism.* Ph.D. Dissertation, The Florida State University.

TERADA, Torahiko.1907. "Acoustical Investigation of the Japanese Bamboo Pipe, Syakuhati", *Journal of the College of the science , Imperial University.* Vol. XXI., Article 10: 1--34.

TOKUMARU, Yosihiko. 1980. "Le mouvement mélodique et le système tonal de la musique de *syamisen*." *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités cannadiennes* 1:66--105.

TOKUMARU, Yosihiko; YAMAGUTI, Osamu (eds.). 1986. *The oral and the literate in music*. Tôkyô: Academia Music Ltd.

TSUGE, Gen'ichi. 1977. "The history of the Kyotaku Denki", *Journal of the Society for Asian Music*. 8(2): 47--63.

（書名の五十音順。第三章第一節および第三章付録にて提示のものを省く）

『虚無僧雑記』、静嘉堂文庫蔵。

『虚無僧法式』、西尾市立図書館岩瀬文庫蔵。

『新撰洞簫秘譜　完』、横田叡、文久二年（一八六二）写、宮城道雄記念館蔵。

『宗左流尺八手数併唱歌目録』、大森宗勳、元和八年（一六六二）写、陽明文庫蔵。

『宗左流尺八秘伝集』、大森宗勳、寛永元年（一六二四）本奥書・正徳五年（一七一五）奥書、東北大学狩野文庫蔵。

『洞簫伝来　同譜』、大橋思道軒、寛政九年（一七九七）写、東北大学狩野文庫蔵。

『普化宗雑記』、日本大学総合図書館。

大阪大学大学院文学研究科提出　博士（文学）学位請求論文　1999 年 10 月

論文の要旨

論文題目：尺八古典本曲の研究

月溪恒子

この研究は、無名性、無記性である尺八の「古典本曲」において、個々の楽曲の生成と変化の「しくみ」を解明し、その「思考のモデル」を提示するものである。まず、琴古流の書記史料によって、十八世紀末から十九世紀前半における本曲形成の実態と演奏慣習を明らかにした。さらに、楽曲分析を通して、既成の楽曲から新たな楽曲が生みだされる「しくみ」、楽曲の構成方法、伝承における変化と楽曲の同一性の問題を論じた。最後に、古典本曲における楽曲の生成の多様性は、不可逆な変化の過程の結果であると結論づけた。

Dissertation for the degree *bungaku hakase* (Doctor of Literature [D. Lit.]) submitted to the Graduate School of Letters, Ôsaka University, in October, 1999.

Abstract in English

Title: Study of the classical *syakuhati* (*shakuhachi*) *honkyoku*

Doctoral candidate : **TUKITANI Tuneko**

This study attempts to clarify the "mechanism" of creation and the changes of the individual "classical *honkyoku*" pieces for *syakuhati*, a traditional Japanese vertical flute, characteristics of which are represented by being anonymous and oral in terms of composer and transmission respectively, and also provides a "speculative model" to understand/examine the mechanism. First, the author has conducted a survey by examining the historical scores and sources of the Kinko *ryû*, one of the transmission lineages, to clarify the compositional process of the *honkyoku* and the performance practice during the period from the late 18th to the first half of the 19th centuries. Furthermore, by analysing the pieces, the "mechanism" in which a new composition is born from preceding pieces, the methods of constructing the pieces, the changes in the process of transmission, and issues of identity resulting from this process are discussed. The conclusion is that the diverse nature of creation in the classical *honkyoku* resulted from the irreversible processes of changes.

Note: The romanisation of Japanese terms is based on the *kunrei* system. Japanese family names are listed first, given names last.

論文内容の梗概

論文題目：尺八古典本曲の研究

月溪恒子

1．研究の対象

本論文は、尺八のために作られた楽曲である古典の「本曲」を対象とした音楽学研究である。

日本には、七世紀後半から奈良時代（710～794）前半にかけて中国の唐から雅楽の尺八（六孔の尺八）が伝来し、この種をはじめ、大別して五種の尺八が盛衰した。本研究の対象となる尺八は、十五世紀末ごろから有髪の乞食僧である薦僧（こもそう）と結びつき、十七世紀以降は虚無僧（こむそう）へと移行した人々によって吹かれた五孔の尺八、すなわち「虚無僧尺八」である。この種の尺八は一般に、「普化（ふけ）尺八」と呼ばれる。普化尺八として括られる尺八は、現在の尺八と外形的には変わらないが、現代製では管の内部に「地」（漆と石膏を水でといたもの）が塗られているのに対して、虚無僧尺八にはこの「地」がない。

本論文ではこの違いを意識して、歴史用語である「虚無僧尺八」の名称を使う。そして「尺八古典本曲」を、「地無しの虚無僧尺八による音楽ジャンル」と定義する。

「尺八古典本曲」という術語には、担い手である虚無僧の組織であった普化宗（臨済宗の一派）が、明治四年（1871）に廃止されるまでの約二百年間、普化宗の「修行」として吹き伝えられてきた楽曲、という意味がある。ここには、一月（いちげつ）寺・鈴法寺という虚無僧寺を母体に生まれた江戸の琴古流本曲や、京都の明暗（みょうあん）寺をはじめ、奥州地方や九州地方などの虚無僧寺を拠点に活動した虚無僧たちの吹き伝えた本曲が含まれる。しかし、明治の廃宗以後に誕生した都山流（1896 年創流）、上田流（1917 年創流）、竹保流（1917 年創流）などの、新たに作曲された近代の本曲は、使用する楽器の内部構造とその音楽の出所の違いから、この研究の対象から除外される。

現在もなお 150 曲以上の尺八古典本曲が伝承されるが、個々の楽曲がいつ、誰の手によって生みだされたかは不詳である。虚無僧同士の交流や曲の交換をとおして、伝承は複雑な枝分かれを生じ、楽曲の奏法はさまざまに混交してきた。これらの楽曲の間には、曲名は同一だが旋律が異なる「同名異曲」や、旋律は同一ながら曲名が異なる「異名同曲」、さらに、曲名も旋律も異なるが同じ旋律構造（旋律の骨組み）をもつものや、同種の旋律ながら流派への帰属から、違う奏法で別の楽曲として定着したものなど、複雑な相関関係が認められる。

本論文では、十八世紀末以降楽譜として存在し、枝分かれを含めてこんにちまで伝わったすべ

ての楽曲を、研究対象として視野に入れる。

2．研究の目的

本論文は、古典本曲がどのようにして形成され、伝えられてきたかについて、その「しくみ」を解明するものである。

古典本曲は本来、普化宗の修行として吹かれてきたものであり、深い精神性によって支えられてきた。普化宗の脈絡においては、尺八は音楽として人に聞かせるものではなく、修行のために吹くものであった。普化宗の廃止により社会的脈絡を完全に失ったあとも、精神性を重視し音楽性を否定する伝統は、一部の伝承者たちに脈々と伝えられてきている。

しかし、彼らが「音楽を生みだす行為」という意識を持っていなかったとしても、筆者は一貫してこの古典本曲をすぐれた音楽的行為の所産とみなし、日本の音楽文化の重要な要素としてとらえてきた。本論文においてもまた、「音楽」としての古典本曲の、生成と変化における「しくみの解明」に焦点があてられる。そして、無名性の古典本曲ではあるが、楽曲を生成させ、それを社会的に維持する過程において、個人の創意と工夫がいかに重要な働きをしたかを証明する。すなわち、「古典本曲とはいかなる音楽か」を考えるための「思考のモデル」を提示することが、本論文の重要な課題であり目的である。

3．研究の方法

無名性、無記性の古典本曲にあって、楽曲の成立史や伝承における変化の実態については、不明な点がおおい。音楽実態の歴史を知る一次史料としての楽譜は、琴古流をのぞき、江戸期のものがほとんど遺されていない。文字史料についても、演奏法や楽曲の内容に触れたものは同じく琴古流の一部をのぞき、皆無に近い。

このような状況にあって筆者がとった方法の第一は、楽譜史料のそろった琴古流本曲を対象とし、十八世紀末から十九世紀前半にかけての本曲形成の実態、および演奏慣習を明らかにするものである。琴古流は幕府所在地である江戸にあって、比較的権力をもつ階級の人々によって支えられてきたため、芸の組織的維持に成功した。そのため、早くから楽譜や文字による書記伝承に積極的であった琴古流を切り口として、本曲形成史の一側面を明らかにすることが可能である。

第二は、十九世紀末を上限とする現在の演奏伝承を対象に、可能な限りの楽譜史料と口頭伝承を組み合わせて、古典本曲の生成の「しくみ」、および伝承によって引き起こされる変化の「しくみ」を明らかにするものである。具体的に選ばれた分析対象の楽曲、および演奏伝承の例はわ

ずかだが、「しくみ」のモデルを示すに十分な数が提示される。

これら二つの方法はそれぞれ、**第一部「尺八古典本曲の史料とその解釈」**（第一章～第三章）と、**第二部「尺八古典本曲の生成と変化」**（第四章～第六章）で中心的に示されている。

4．研究の概要

本論文は二部に分けて構成されているが、「尺八古典本曲とはいかなる音楽か」を音楽学的に解明することにおいて、全編は有機的な連関をもつ。以下、各章の意図と明らかにされた内容についての概要を、章にそって記述する。

第一章「尺八研究の歴史」では、尺八研究における本論文の位置づけをかねて、従来の研究と基本文献が紹介される。また、日本音楽研究における尺八研究、とりわけ音楽学的研究が著しく立ち後れてきたことを指摘する。

第二章「琴古流の成立をめぐる諸問題」では、琴古流の成立に関わる従来の記述の検討をおこなう。比較的最近公開された史料の追加、および文献の精読作業とその分析結果から、つぎのような点を指摘した。①現存史料における琴古流流名の初出は安永二年（1773）である。②歴代黒澤琴古が琴古流を名のった形跡はないが、1822 年、1823 年の池田一枝の史料に「琴古流」の名が使われている。③宮地一閑が一閑流を唱えたとの通説を証明する史料はない。④二世、三世琴古の享年を裏付ける根拠がないため、事典等における従来記載の生年を疑うべきである。⑤琴古流相伝系譜では、説の分かれる宮地一閑の師弟関係を、初世琴古と二世琴古の双方との関係において描く。

第三章「琴古流本曲の形成と展開」は、「史料から音楽の実態をどこまで明らかにすることができるか」を問うものである。考察のために、琴古流本曲の楽譜史料 21 点、文字史料 13 点から中心となる史料 18 点を選出し、これらを「琴古流本曲曲目一覧表」に整理した。

第一節では史料の分析を通して、琴古流本曲が制定されるに至った経緯を明らかにする。解明された要点は、①曲目制定が完了したのは三世琴古の代、②表十八曲は安定していたが、裏十八曲は曲数・曲名文字・曲順において一定せず、四世琴古（すなわちその後見人久松風陽）の代で定着した、ということである。

第二節では、琴古流本曲がいつの時期にどの程度楽譜化されたか、それが書伝としてどのように伝えられたかを、史料の比較検討により考察する。主な解明点は、①二世琴古と宮地一閑の教えを土台に池田一枝が書いた楽譜（1822 年）が、琴古流の規範譜としての最古に属す、②三世琴古と久松風陽の合議で、指孔の数え方が下の孔から一、二と数える方法に逆転した、③十九世

紀はじめと現行とでは、五種の指遣いにおいて対応する音律認識に半音のずれがある、④琴古流の奏法は十九世紀前半には記譜されていた、⑤若干の異同をのぞき、琴古流本曲の音楽構造についての書伝情報はほとんど変化していない、の五点である。

第三節では、第一部のまとめとして、従来いわれてきた琴古流と一閑流の関係が、初世黒澤琴古と宮地一閑の対立関係ではなく、二世琴古の弟子と三世琴古の弟子における系統のわかれであり、後者の系統である久松風陽の代に、現行につながる若干の変革があったと認められることを指摘した。

第四章「楽曲の生成」にはじまる第二部は、音楽資料の分析研究である。まず第四章では、「どのようにして曲はできあがるか」がテーマとなる。この考察対象として、樋口対山（1856～1914）の曲目制定および旋律改編の軌跡が取り上げられる。第一節で示した対山による「曲の分離」、「旋律の加減」、「曲名の変更」などの改編手法は、第二節における、既成の楽曲を土台に新たな楽曲が生成される「しくみ」のモデルでもある。

第五章「楽曲の構成」では、楽曲の作られ方を旋律の最小単位（音句）、中単位（楽句）、大単位（段／段落）に分けて考察し、古典本曲における「楽曲分析の方法論」と「楽曲構成のモデル」が提示される。古典本曲には決まった形式がないといわれてきたが、その本曲にも、旋律を作りあげるための「見えない法則」がある。その法則を明らかにするためには、明確な基準にたった旋律区分法が確立されなければならない。筆者はその基準に「核音」を置いた。ここで示された旋律構造のモデルは、琴古流をも分析対象に含むため、十八世紀末にさかのぼる可能性をもつ。

第六章「伝承と変化」では、伝承の過程において古典本曲がどのように変化してきたか、その変化の実態を明らかにするものである。

第一節では、「変化の要因」と「変化のレヴェル」（曲名、奏法、旋律）を指摘したのち、《鶴の巣籠》と《阿字観》の楽曲を事例に、古典本曲における伝承形態の典型を提示した。第二節では、変化した結果として個別に存在する多数の楽曲の間の「同一性」identity がテーマとなる。複数の帰属関係をもつ《秋田菅垣》という楽曲は、その帰属の一つである琴古流の奏法によって強く支配されている。しかし、旋律構造というもっとも変化を受けにくい特性において、この曲本来の帰属が、奥州地方の伝統である「山型形成型」の旋律構造にあることを主張した。そして第三節では、ひとたび変化し枝分かれした楽曲は再びもとに戻らないという、伝承の不可逆性を指摘し、古典本曲における楽曲の生成の多様性が、こうした不可逆な過程の結果である、と結論づけた。

Summary in English

Title: Study on the classical *syakuhati* (*shakuhachi*) *honkyoku*

TUKITANI Tuneko

1. Subject of the study

This dissertation is a musicological study dealing with the classical "*honkyoku*", pieces originally composed for the *syakuhati*, a traditional Japanese vertical bamboo flute.

Between the latter half of the 7th century to the first half of the Nara period (710--794), a six-holed *syakuhati* was introduced to Japan from Tang-era China, and was used in a *gagaku* (traditional Japanese court music) ensemble. During this period, several kinds of *syakuhati*, including the instrument mentioned above, prospered and declined. These can be broadly classified into five different types. The *syakuhati* dealt with in this study is a five-holed *syakuhati* played by men of the late 15th century who developed a relationship with the *komosô* ("straw mat priests"), untonsured Buddhist priests who begged for alms, and became more commonly known as *komusô* ("nothingness priests"), mendicant priests of Buddhism around the 17th till the mid-19th centuries. The instrument became accordingly known as "*komusô syakuhati*". This type of instrument is often generically referred to as the "*huke syakuhati*". At first glance, the instruments categorised as *huke syakuhati* may do not appear entirely different from the *syakuhati* commonly seen today. Nevertheless, whereas the modern types are manufactured applying "*zi*", a mixture of *urusi* (Japanese lacquer), plaster and water, to the inside of the bore, the *komusô syakuhati* lacks "*zi*".

In this dissertation the name "*komusô syakuhati*", a historical term, is used to consciously differentiate between these two types of instruments mentioned above. The author defines "classical *syakuhati honkyoku*" as "a musical genre by and/or related to the *komusô syakuhati* without *zi*".

The term "classical *syakuhati honkyoku*" denotes those pieces which were played and transmitted from generation to generation for some 200 years as a means of "training" in Huke *syû*, a sub-sect of Rinzai Zen, an organisation that carried on the tradition until it was banned in the 4th year of Meizi (1871). The repertoire of this genre includes not only the *honkyoku* of the Kinko *ryû*, one of the transmission lineages, born in Edo (old Tôkyô) from such *komusô* temples as Itigetuzi and Reihôzi as its offspring, but also those *honkyoku* pieces which were transmitted by the *komusô* based at Myôanzi in Kyôto as well as at other *komusô* temples in the Ôsyû region

(northern Japan), Kyûsyû (southern island of Japan), and so on. It should be noted, however, that newly composed pieces such as the *honkyoku* of the Tozan *ryû* (established in 1896), the Ueda *ryû* (established in 1917), the Tikuho *ryû* (established in 1917) among others, all of which were established after the abolishment of Huke *syû*, are excluded from the realm of this study, due to the difference of the inner structure of the instruments and the music which come from different lineages.

Although more than 150 pieces of classical *honkyoku* remain extant, it is still basically unknown when and by whom each of those compositions was created. Through communication and active exchanges among the *komusô* priests, the lineage of transmission was divided into many branches and the playing techniques for each piece have been mixed together. Therefore, there are admittedly complicated interrelationships among these pieces: some have identical titles but dissimilar melody lines ("same name, different compositions"), identical melody lines but dissimilar titles ("different names, same composition"), and different names and melody lines but the same melodic structure (framework of melody lines). Moreover, the same melody lines played with different techniques are found across various compositions -- the result of the transition from one lineage to another.

Every piece that is extant in the form of a written score, from the late 18th century to the present, is included in the scope of the survey in this study.

2. Objective of the study

This dissertation attempts to clarify the "mechanism" that formed and transmitted the classical *honkyoku*.

Pieces of the classical *honkyoku* have been played as a means of training in Huke *syû* and sustained by the profound spirituality of the practice. Within the context of Huke *syû*, the *syakuhati* was not an instrument to be played for other people, but for the sake of practising Zen itself. Even after losing its social *raison d'etre*, with the abolishment of Huke *syû*, the tradition has been handed down, over generations by some retainers, who continue to place emphasis on its spiritual aspects, rather negating the musicality of the pieces.

Even if these composers were not consciously "creating music" or intending to do so, I regard the classical *honkyoku* as the product of excellent music ability and as an important element in Japanese music culture. It has also been attempted here "to reveal the mechanism" in the process of their creation and diversification that makes the *honkyoku* "music". Though the composers of the classical *honkyoku* are anonymous, the originality and ideas of each individual as a matter of fact played quite an important role in the process of creating the pieces and

maintaining them in the social context. On this ground, the essential theme and objective of this dissertation is to provide a "speculative model" to examine what kind of music the classical *honkyoku* is.

3. Method of the study

In the classical *honkyoku*, characterised by anonymity and orality in terms of composer and transmission respectively, many things remain unknown about the genesis of a piece and how a piece was altered in the course of transmission. Except for the Kinko *ryû* repertoire, the scores of the Edo period, the source for our knowledge of music history, are for the most part no longer extant. Descriptions of the performing techniques and the content of the pieces too have almost all vanished, except for a small portion of the Kinko *ryû* literature.

Under these circumstances, the author first attempted to investigate into the practice of composing and performing *honkyoku* during the period from the late 18th to the first half of the 19th centuries by way of using the Kinko *ryû honkyoku* as the subjects of investigation. For this period, the scores and historical sources are abundantly extant. Since the Kinko *ryû* began in Edo and was supported by the governing class, who had relatively strong political powers, the musicians were able to maintain a systematic performing tradition. It is, therefore, possible for us to understand some of the historical aspects of *honkyoku* formation particularly by analysing the Kinko *ryû*, the musicians there of having eagerly recorded relevant information to transmit the tradition.

The second method applied was to try to reveal the "mechanism" of creating classical *honkyoku* and the "mechanism" of change caused by transmission. This has been accomplished on the basis of the performances transmitted from the late 19th century to the present, and combining/comparing scores and historical sources with the oral tradition, whenever possible.

These two investigative methods are mainly illustrated in Part One "Sources of the classical *syakuhati honkyoku* and their interpretation" (chapters 1--3), and in Part Two "Creation and verification of the classical *syakuhati honkyoku*" (chapters 4--6) respectively.

4. Summary of the study

This dissertation consists of two parts, closely related to each other, because it is intended in both to clarify "what the classical *syakuhati honkyoku* is" from a musicological point of view. The following are brief summaries chapter by chapter and the central facts revealed in the course of research.

Chapter 1 "The history of *syakuhati* studies": Past research and basic references in *syakuhati* studies are introduced. These serve to place this dissertation in a context. It is also pointed out that *syakuhati* studies as one field in Japanese music research, and in particular musicological research, have visibly fallen behind.

Chapter 2 "Issues on the foundation of the Kinko *ryû*": Past descriptions pertaining to the foundation of the Kinko *ryû* are examined. Additional sources made public relatively recently, intensive reading of already available literature and the result from the analysis illustrate several points: 1) in the existing sources, the name of the Kinko *ryû* first appears in An'ei 2 (1773); 2) although there is no evidence that a person by the name of Kurosawa Kinko declared the founding of the Kinko *ryû*, the term "Kinko *ryû* " appears in sources by Ikeda Issi dated 1822 and 1823; 3) there is no source for the generally accepted theory that Miyazi Ikkan founded the Ikkan *ryû*; 4) no source exists to certify the ages of death of either Kinko II or Kinko III, which suggests that the dates of their births as recorded in encyclopedias published to the present are questionable; and 5) in Kinko *ryû sôden keihu* [The genealogy of transmission of the Kinko *ryû*], the source describes the disputable master-disciple relation regarding Miyazi Ikkan, and it says he has been a disciple of both Kinko I and Kinko II.

Chapter 3 "Formation and development of the Kinko *ryû* classical *honkyoku*": This chapter poses the question, how clear, or to what extent, can the actual circumstances of the music be understood from the source research? To examine the question, 21 historical sources of the Kinko *ryû honkyoku* and the 13 core items from 21 historical literature sources have been selected. These are classified into a list of the Kinko *ryû* classical *honkyoku*.

Section 1: Analysis of the sources makes the process of establishing the Kinko *ryû honkyoku* clear. The important points revealed are: 1) establishment was completed at the time of Kinko III; and 2) the 18 *omote* pieces [surface pieces, or primary repertoire] were consistent, while the numbers, titles, and order of the 18 *ura* pieces [back pieces, or secondary repertoire] changed until being set at the time of Kinko IV (i.e., Hisamatu Hûyô, Kinko IV's guardian).

Section 2: When and to what extent the Kinko *ryû honkyoku* were recorded in notational scores, and how they were transmitted in the form of compilations are examined through the comparative study of the historical sources. The main five points discovered are: 1) the score (written in 1822) by Ikeda Issi based on the learning of Kinko II and Miyazi Ikkan belongs to the earliest scores that considered to be standards of the Kinko *ryû*; 2) the discussions and consensus between Kinko III and Hisamatu Hûyô resulted in the order of the finger holes of the instrument; i.e., the first hole became the hole opposite to the blowing end, but had been the reverse until that point; 3) discrepancies exist in the five kinds of fingering between the perception of the pitch at the beginning of the 19th century and that of the present, which is a half-tone; 4) the performing

techniques of the Kinko *ryû* were recorded in notation during the first half of the 19th century at the latest; and 5) with a few exceptions, written information on the musical structure of the Kinko *ryû honkyoku* has scarcely changed.

Section 3: At the end of Part One, it is pointed out that the relationship between the Kinko *ryû* and the Ikkan *ryû* was not a rivalry between Kurosawa Kinko I and Miyazi Ikkan, as has long been reported, but was instead a division in the lineage of the disciples of Kinko II and Kinko III. It is also observed that at the time of Hisamatu Hûyô, a master of the latter lineage, several innovations were developed that have continued to the present.

Chapter 4 "Creation of pieces": This is the first chapter of the second part, which is devoted to analytical studies of musical sources. Firstly, in Chapter 4, the theme of "how a piece is born" is dealt with. As the subject of this investigation, the establishment of the repertoire and arrangement of melody lines by Higuti Taizan (1856--1914) is examined. The division of a piece, the addition and subtraction of melody lines, the alternation of piece names, and so on (shown in Section 1) are models of the "mechanism" that enables a new composition to be created based on already existing pieces (Section 2).

Chapter 5 "Construction of pieces": The methods of piece formation are examined through the division of the minimum unit (tones/notes), medium unit (phrases), and maximum unit (section/paragraph), and a methodology of piece analysis and a model of piece construction in the classical *honkyoku* are put forward. Though it has been said that there is no pattern for the form in the classical *honkyoku*, there do exist "invisible rules" in the genre according to which melody lines are created. To clearly illustrate the rules, a method for dividing melody lines based on an apparent standard must be established. The author takes "*kakuon* or nuclear notes" as the basis of the norm mentioned above. The model of the structure for melody lines shown here may date back to the late 18th century, as it also includes the Kinko *ryû* in the subject of analysis.

Chapter 6 "Transmission and change": In this chapter, the diversification of the classical *honkyoku*, or the practice of the change, is shown. After illustrating the elements for change and levels of change (in piece names, performing techniques and melody lines), a typical style of transmission in the classical *honkyoku* is provided by considering the pieces *Turu no sugomori* and *Azikan* as examples (Section 1). "Identity issues" related to the pieces after the changes, each of which exists independently, are the theme of the following section. *Akita sugagaki*, a *honkyoku* piece, has relationships with several sects and lineages of traditions to which it potentially belongs, and is dominated by the performing techniques of the Kinko *ryû*. It should be pointed out, however, that this piece originally belongs to the lineage of the Ôsyû region, the tradition of which is exemplified by the type of melodic structure of termed (tentatively by the

present author) "formation of mountain-like shapes", due to the fact that the structure of the melody lines is one of the most difficult characteristics to be changed (Section 2). And, given the phenomenon of irreversible alterations in transmission, the fact that the pieces which were changed would never return to their original form, the conclusion is that the diversity of the classical *honkyoku* resulted apparently from these irreversible processes (Section 3).

Note: The romanisation of Japanese terms is based on the *kunrei* system. Japanese family names are listed first, given names last.