Kobe University Repository : Kernel

PDF issue: 2025-07-15

江戸時代初期における龍笛唱歌に関する一考察

寺内, 直子

(Citation)
国際文化学研究 : 神戸大学国際文化学部紀要,22/23:1-27

(Issue Date)
2004-11

(Resource Type)
departmental bulletin paper

(Version)
Version of Record

(JaLCDOI)
https://doi.org/10.24546/81001273

(URL)
https://hdl.handle.net/20.500.14094/81001273

江戸時代初期における龍笛唱歌に関する一考察

寺内直子

はじめに

本論は、日本の雅楽の管楽器の一つ龍笛の江戸時代の唱歌（しょうが）に関する考察である。唱歌とは、日本の伝統音楽において楽器を学習する際に口で唱えられるオノマトペのような歌である。日本だけなく、口頭伝承で伝えられる世界各地の音楽文化では、唱歌が重要な伝承手段として機能している。

雅楽の管楽器の唱歌に関する研究はこれまでにいくつかあるが、現在の唱歌を分析したものと[1]、歴史的資料を分析したものに[2]大別できる。前者の数に比べて、後者のそれは少ない。歴史的研究が少ない理由の一つは、唱歌によって記された龍笛、篳篥の楽譜（仮名譜）で、ある程度まとまった大部のものは一七世紀以降でないと現れないことにある。唱歌それ自体が古くから存在していたことは、すでに楽書『教訓抄』（一二三三年成立）等によって知られるが、中世までの龍笛、篳篥譜は基本的に唱歌譜ではなく指孔（指の押さえ方のポジション）譜であった。[3]

現在、宮内庁楽部で標準的楽譜として使用されている通称「明治撰定譜」の龍笛譜は、唱歌を楽譜の中心に据え、その脇に、指孔名（音高）やリズムの単位をしめす○や点を添える記譜法である。後述するように、「明治撰定譜」の唱歌は母音、子音の使用法に厳密な規則性があり、かなり精緻な体系を持っている。この唱歌は、特に母音の使用傾

向において天王寺系でないことは指摘されているが、[4]この体系の直接的な祖となる唱歌が江戸時代に存在していたのか、それとも、明治になって、あらたに体系立てられたのかについての詳細は明らかではない。その理由は、江戸時代の龍笛唱歌譜に関する研究が、いまだ数少ないからである。

本論は、その間隙を埋める一助とするために、江戸時代一七世紀後半に編まれた二つの史料の唱歌を紹介、分析する。さらに、複数の資料の唱歌の比較を通して、唱歌の歴史的変化、あるいは、系統の差異を探るためにどのような方法論が可能であるかを提示する。

一、分析対象資料

一―一、『六調子曲譜　和琴』宮内庁書陵部蔵（架蔵番号：伏900）伝伏見宮貞致親王筆

本譜は、和琴の楽譜であるため、龍笛の唱歌の資料としてはこれまで見過ごされてきた。しかし、（御神楽などでなく）唐楽の和琴譜であること、唐楽六調子にわたってかなりまとまった曲数（三四曲）を収録していること、和琴の譜字の脇に龍笛の唱歌を付記している、の三点から、唐楽の龍笛唱歌の資料として分析に値する好資料であると判断した。

本資料は、末尾に「此本二品式部卿貞致親王正筆也」の一文を有することから、伏見宮第一三代貞致（さだゆき）親王（一六三二―一六九四）の撰述とされている。[5]奥付がないため、正確な撰述年は不明であるが、貞致親王の生没年から判断して、一七世紀後半の成立と考えられる。

本譜は、中央に和琴の譜字を記し、その右側に拍子、小拍子点と笛の手付け（指孔名）、そして左側に笛の唱歌を示

している。貞致親王は伏見宮という家柄から考えて、琵琶、和琴など殿上の絃楽器に通じていたものと思われる。龍笛の唱歌は、おそらく、演奏（あるいは和琴譜編集）の便のために、書き添えたものと思われる。親王の龍笛の師は不明であるが、もっとも単純に考えれば、近隣の京都系の楽人に師事したと考えられる。

残念ながら、笛の手付けは、和琴の譜字に対応して、小拍子に一つという配置で、今日の龍笛譜のように、龍笛の細かい唱歌に対応した手付けとはなっていない。このために、唱歌の細かい旋律を知ることができない。しかし、後述するように、「明治撰定譜」の唱歌との比較によって、その体系を推測することは可能である。

本譜の収録曲は、表1の通りである。冒頭一丁目に、各調子の音取が示されている。呂の壱越調、太食調、双調の曲が合計で一三曲であるのに比べ、律の平調、黄鐘調、盤渉調の合計は二一曲と多い。さらに、壱越、平調音を主音とする調子に比べ、双調以上の音を主音にする楽曲の数が際だって多い。舞楽ではなく、御遊の管絃合奏で頻繁に用いられる楽曲をまとめたものと推察される。

調絃名は、各調子の楽譜の前に示されている。それによれば、呂「壱越調　和琴双調」「太食調　和琴返黄鐘調」「双調　和琴返風香調」、律では「平調　和琴黄鐘調」「黄鐘調　和琴風香調」「盤渉調　和琴平調」となっている。しかし、楽譜本文の和琴譜字と龍笛孔名を対照すると、本楽譜で用いている調弦は、調子にかかわらず、すべて図一のようであったと考えられる。これは、催馬楽和琴の律の調弦と一致する[6]。

図一　『貞致譜』の和琴の調弦

	g	(a)	d	f″	b	C″	e	
笛	ㄴ	夕	六	五	中	(丁)	干	
和琴	六	五	四	三	二		一	

なお、本文では、以下、この史料を『貞致譜』と略称する。

表1『六調子曲譜　和琴』収録曲一覧
宮内庁書陵部蔵（伏900）

	六調子音取		平蛮楽
壱越調	武徳楽◎	黄鐘調	海青楽
	賀殿急◎		拾翠楽急
	陵王破◎		越天楽
平調	萬歳楽◎		千秋楽
	五常楽急◎		青海波
	越天楽◎		喜春楽破
	三臺急◎	盤渉調	蘇合急◎
	鶏徳◎		剣気褌脱
	林歌◎		越天楽◎
	夜半楽◎		輪臺◎
太食	太平楽急◎		青海波◎
	抜頭◎		千秋楽◎
双調	延喜楽		白柱◎
	胡飲酒破		
	酒胡子		
	武徳楽		
	春鶯囀颯踏		
	同入破		
	賀殿急		
	鳥急		

◎は『龍笛仮名譜』にも所収

表2『龍笛仮名譜』収録曲一覧（順不同）
宮内庁書陵部蔵（伏809）

	壱越音取	盤渉調	輪臺◎
	平調音取		青海波◎
	盤渉調音取		千秋楽◎
	太食調音取		越殿楽◎
壱越調	春鶯囀颯踏		蘇合香急◎
	胡飲酒破		白柱◎
	酒胡子	太食調	太平楽急◎
	武徳楽◎		抜頭◎
	賀殿急◎		長慶子
	陵王◎		還城楽
	迦陵頻急		朝小子
	新羅陵王急	高麗曲	延喜楽
平調	五常楽急◎		納蘇利急
	越殿楽◎		貴徳急
	甘州		納蘇利破
	鶏徳◎		新靺鞨
	老君子		胡蝶急
	三臺急◎		
	夜半楽◎		
	萬歳楽楽拍子◎		
	林歌◎		
	陪臚		
	王昭君		
	扶南		

◎は『六調子曲譜　和琴』にも所収

一―二、『龍笛仮名譜』（宮内庁書陵部蔵、架蔵番号：伏809）（東儀兼頼撰、一六八〇年）[7]

本論では、『貞致譜』とほぼ同時代（一七世紀後半）に成立した唱歌譜として、『龍笛仮名譜』を参照する。後述するように、『貞致譜』が京都系の龍笛唱歌譜と推測されるのに対して、『龍笛仮名譜』は、天王寺系の龍笛唱歌譜である。本譜はこれまで、いくつかの研究において言及されてきた史料であるが、基本的な情報をここであらためて紹介しておく。

奥書によれば、この譜は、延宝八（一六八〇）年の春、天王寺系の楽人、太秦（東儀）兼頼（一六三一―一七一二）によって撰述された。平出久雄によると、兼頼は同じく、天王寺方楽人であった岡昌秀より笛を習い、子孫家業とした。笛音優美で当代名手と称された、という（平出　一九八九）。現在、宮内庁書陵部に伏見宮旧蔵楽書として架蔵されている本写本が、兼頼自筆本かどうかは不明。また、どのような経緯で、伏見宮家に伝わったのかも不明である。本論では、以下、この資料を『兼頼譜』と呼ぶ。

本譜の収録曲は、表2の通りである（順不同）。楽曲はおおむね調子別に収録されてはいるが、後半は一、二曲ずつ補遺のように掲載されている場合もある。唐楽双調、黄鐘調の楽曲[8]は掲載されていないかわりに、高麗楽が六曲収録されている。このことから、本譜は、天王寺の諸行事に用いられた楽曲を中心に撰述された可能性が高い。末尾に笛の指孔と十二律の対応が示されている。

本譜の記譜法は、中心に唱歌の仮名を書き、その右に小拍子点、太鼓点を付記している。唱歌の音高を示す指孔名は記されていない。このため、細かい唱歌の旋律を知ることができない。しかし、『貞致譜』と同様、現行の唱歌との比較によって、旋律の輪郭を推測することにする。

一－三、明治撰定譜『龍笛中小曲譜』（上、下）

現在、宮内庁式部職楽部で使用されているのは、明治九（一八七六）年と二一（一八八八）年に選定された「明治撰定譜」と通称される楽譜群であるが、実際には楽器、ジャンルによって、『催馬楽和琴譜』『篳篥中小曲譜』などのように個々に名称が付いている。

本論では、現行の龍笛唱歌の分析に明治撰定の『龍笛中小曲譜』（上、下）を用いる。現行の龍笛譜は、唱歌を中心に記し、右に小拍子点、太鼓点、左に唱歌の音程を表す指孔名を細かく付記する。

ただし、「明治選定譜」が撰述されてから、すでに一〇〇年以上が経過しており、その間に、龍笛の実際の旋律や唱歌の旋律にわずかではあるが、変化が生じている。[9] しかし、本論では二〇〇四年現在の実際ではなく、さしあたり「明治選定譜」に記された唱歌の楽譜のレベルで分析を行う。

また、現在龍笛の唱歌で歌われる旋律は、厳密には龍笛で吹かれる実際の旋律と異なる個所がある。その場合、「明治撰定譜」に記された手付けは龍笛の旋律と対応している。本論で、「現行の唱歌の旋律」という場合、「明治撰定譜」に記された手付けによって示される唱歌の旋律を指すことにする。

二、「明治撰定譜」の唱歌の法則

江戸時代の唱歌の分析に入る前に、現在用いられている龍笛唱歌のシステムについて明らかにしておく。なぜなら、現行唱歌のシステムが『貞致譜』『兼頼譜』を読み解く重要な手掛かりを与えてくれるからである。

譜例１（文末参照）は壱越調〈賀殿急（かてんのきゅう）〉の比較譜である。比較譜には、各小拍子に通し番号を付けてあり、以後、本文中で、譜例の参照すべき部分を示す場合、曲名の略号（曲名のはじめの一字）、小拍子番号の

順に記す。たとえば、〈賀殿急〉の第一小拍子は〈賀1〉と記す。

明治撰定譜の龍笛唱歌のシステムは、発音される音節と、音高との関係において、一貫したシステムに則っている。特に母音の使用法には厳密な規則性がある。唱歌における、隣り合った連続する二音の関係を調べると、次のような規則が導かれる。

（一）　母音または子音が変わると音高が変化する

①　母音、子音ともに変化：〈賀17〉現行唱歌「ト→ラ」

子音がｔ　→　ｒに、母音がｏ　→　ａに変化する。ト（Ｄ）よりラ（Ｅ）の方が高い音高が与えられている。

②　母音のみ変化：〈賀17〉　「ラ→ロ」

ａからｏに変化。音高としては、ラ（Ｅ）よりロ（Ｄ）が低い。

③　子音のみ変化：〈賀36〉「ト→ロ」、〈賀37〉「タ→（ア）→ラ」

〈賀36〉では、子音がｔ→ｒに変化する。〈賀37〉では、タからア（産み字）を挟んでラへと、子音がｔ→ｒに変化する。ともに、音程が変化するが、前者はト（Ｄ）→ロ（Ｅ）と上向、後者はタ（Ｆ）→ラ（Ｅ）と下降する。つまり、ｔとｒの間には、音高の上下関係はない。

このように、母音ａと母音ｏが隣りあって現れる時は、ａがｏより必ず高い音程となっている。同様に、ｉ↑→ａ、ｏ↑→ｕ、ｉ↑→ｏ、ａ↑→ｕが龍笛唱歌には隣りあって出現するが、それぞれの関係は、いずれも、前者の方が高い音程を示している。

子音が変化すると音高も変化するが、その際、隣りあう子音の種類と音程の関係は、母音のように決まっていない。

（二）母音＋産み字は音高変化しない

直前の音節の母音のみを言い直す（産み字）場合は、音高は変化しない。譜例一〈賀3〉の「ハ　ア」、〈賀6〉「ラ　ア」、〈賀7〉「タ　ア」などは、その好例である。[10]

このように隣り合う二音の音高と音節の関係を整理すると、母音については図二のように整理できる。

図二　母音の示す音高の相対的な関係

例外的なもの

o ↓ o

a↓i↓o

また、龍笛唱歌で用いる子音はｔ　ｒ　ｆ[11]　chの四種類に限られており、チ（chi）の発音が、高い音域[12]に現れるほかは、ｔ　ｒ　ｆの三つについては、音高上の相対的関係に規則性は見られない。

三、古譜の法則―明治撰定譜との対応関係を中心に

一七世紀の笛譜は、残念ながら、明治撰定譜ほど母音の使用の規則が厳密でない。たとえば、ｉ音は、おおむね高い音域の音に使われるという規則は見いだせるが、ａとｏについては、その上下関係が、今日のように必ずしもａの方がｏより高い音に当てられているわけではない。また、唱歌の仮名に、「明治撰定譜」のような大小の区別がないため、細かいリズムの解読がたいへん難しく、加えて、指孔名の手付けが示されていないため、音高も不明である。しかし、「明治撰定譜」と比較すると、構造的に「明治撰定譜」の唱歌と一定の対応関係が見られる。これを手がかりに、本論では次に、今日一般的に言われている、「明治撰定譜」は天王寺系でない、という理解の意味をいま一度問い直し、さらに、楽曲の構造と唱歌の対応関係から、唱歌の歴史的変化、あるいは、系統の差異を探るためにどのような方法論が可能であるかを考える。

三―一、「天王寺系」龍笛唱歌の特徴

すでに述べたように、今日汎用されている「明治撰定譜」の龍笛譜は、京都系、または南都系と言われてきた。その根拠は、天王寺系の龍笛譜では、エ行の音が使われており、いっぽう、その他の系統ではエ行は使われないという事実にある。ふたたび、譜例1、壱越調〈賀殿急〉の比較譜を見てみよう。

〈賀殿急〉の『兼頼譜』は冒頭一行目だけでも、「トレ（エ）ラアハリ」〈賀1、5〉、「へ　エ引」〈賀3〉、「テ　エ引」〈賀7〉など、エ行の音を含む唱歌が多用されている。これに対して、「明治撰定譜」や『貞致譜』では使われていない。このことから、『貞致譜』は、天王寺系ではないと推察される。しかし、エ行の使用をさておき、全体の唱歌を比較すると、母音や産み字などにおいて、むしろ、『貞致譜』より『兼頼譜』のほうが現行唱歌に近い部分が少

なくない（譜例1〈賀17、21、22、23、28、29、37、45、49、51、60、63、66、77〉、譜例2〈三1、2、3、4、16、17、19、20、32、33、38、49、50、51、59、64、65〉、譜例3〈鶏13、14、27、28、38、39〉）。

従来、楽人組織のあり方に関する歴史的経緯[13]や、エ行音の使用から、天王寺系の唱歌は、京都・南都系と異なるという点が強調されてきた。しかし、実際は、京都・南都系と近い部分を多分に含んでいる。このことから、天王寺系の唱歌はまったく孤立して独自のシステムが確立されたのではなく、特に江戸時代以降は、京都・南都と不断の関係のもとに、相互に影響しあいながら成立してきた可能性を指摘できる。

三―二、楽曲構造と唱歌の対応関係

次に、楽曲の構造と唱歌の対応関係から、唱歌の変化の問題を考える。周知の通り、雅楽唐楽曲は、楽曲に特徴的な独自の旋律型だけでなく、調子に共通の、あるいは、調子を越えて汎用される類型の組み合わせでも成り立っている。一曲の内部も、既出の類型が繰り返し現れることが多い。この、同じ類型が現れる個所を比較することによって、唱歌の歴史的変化の問題を考えることができる。

（一）〈賀殿急〉の場合

まず、かなり既出の旋律が繰り返し用いられる楽曲として、壱越調〈賀殿急〉を考察する（譜例1）。まず、現行の唱歌に注目する。一行目〈賀5〉〈賀6〉は二行目の〈賀11〉〈賀12〉とそれぞれ同じである。同様に、繰り返し現れる類型を探すと、図三のように整理できる。横に並んだ類型が同じ旋律となる。

図三　壱越調〈賀殿急〉の複数回出現する類型

賀1
賀5　賀6
賀11　賀12
賀25　賀13
賀26　賀14
賀27　賀15
賀28　賀16
賀29　賀17
賀41
賀49
賀50
賀30　賀18
賀31　賀19

賀59
賀60
賀61
賀62

賀65
賀66
賀67
賀68
賀69
賀70
賀71

賀33
賀34
賀35
賀36
賀37
賀38
賀39
賀40

賀73
賀74
賀75
賀76
賀77
賀78
賀79
賀80

たとえば、〈賀17〉は〈賀29、41、49、69〉と、計五回出現している。現行唱歌で「トラ　ロ」と歌われるこの部分を、続く部分「リ　ロ」（賀18、30、42、50、70）と合わせて『貞致譜』『兼頼譜』と比較すると、図四のようになる。

図四　「トラ　ロ」の比較

	現行	『貞致譜』	『兼頼譜』
賀17－18	トラ　ロ　リ　ロ	タリイロヲ　リイロヲ	トラアロヲヒ　ロヲル
賀29－30	トラ　ロ　リ　ロ	タリイロヲ　リイロヲ	トラアロヲヒ　ロヲル
賀49－50	トラ　ロ　リ　ロ	タリイロヲ　リイロヲ	トラアロ　ヒイロヲ
賀69－70	トラ　ロ　リ　ロ	タリイロヲ　リイロヲ	トラアロヲヒ　ロヲル
	D　E　D　D’　B		
賀41－42	トラ　ロ　リ　ラハ	タリイロヲ　リイロホ	トラアロヲ　ヒイラハ
	D　E　D　D’　E〻		

賀17－18、賀29－30、賀49－50、賀69－70について、現行の「トラ　ロ」は『貞致譜』では一貫して「タリイロヲ」に、「リ　ロ　」は一貫して「リイロヲ」に対応していることがわかる。また、産み字を除いた部分で、子音が一致しているという唱歌の音の類似性から見て、『貞致譜』も、現行に近い旋律だった可能性が高い（図五）。

図五　現行と『貞致譜』唱歌の類似性（賀17－18、賀29－30、賀49－50、賀69－70）

トラ　ロ　リ　ロ	現行
タリイロヲ　リイロヲ	『貞致譜』
DE－D－　D’－B－	現行の手付け

これに対して、『兼頼譜』の場合、賀49－50だけが他と異なる。つまり、現行の「トラ　ロ」に当たる部分は、『兼頼譜』では大部分は「トラアロヲヒ」になっているが、一例だけ「トラアロ」という別の類型になっているのである。同様に現行の「リ　ロ　」は『兼頼譜』では「ロヲル」のほかに、一例だけ「ヒイロヲ」となっている。

さらに、構造上の対応の非一貫性に加え、唱歌そのものの音の点でも、この賀49－50の部分は興味深いことを物語っている。『兼頼譜』でむしろ例外として現れる「トラアロ」「ヒイロヲ」の方が、現行の「トラ　ロ」「リ　ロ　」に近いと推測されるのである（図六下側）。これに対して、『兼頼譜』で多数派である「トラアロヲヒ」「ロヲル」では、高い音位の音に当てられる傾向がある「ヒ」の音が、前半の小拍子（賀17、29、69）の末尾につく形になっており、賀17－18、賀29－30、賀69－70は次のような旋律であったと考えられる（図六上側）。

図六　現行と『兼頼譜』唱歌の比較

	トラ	ロ	リ	ロ	現行
遠い					より近い
トラアロヲヒ　ロヲル			トラアロ　ヒイロヲ		『兼頼譜』
DE－D－D’　D－B			DE－D　D’－B－		
（賀17－18、賀29－30、賀69－70）			（賀49－50）		

以上をまとめると、次のようになる。現在「トラ　ロ」「リ　ロ　」と歌われる類型は、『貞致譜』（京都系）では「タリイロヲ」「リイロヲ」に一貫して対応し、旋律的にも両者は同じ、またはきわめて近いと推測される。これに対

して『兼頼譜』では対応関係が一元的でなく、二つの類型が見られる。このうち、例外的に一回だけ現れる類型のほうが、現行の唱歌に近い。このことは、江戸時代の天王寺系唱歌は、明らかに現行と異なる体系を用いているが、一部、一致する点も見られ、現行唱歌のもととなったと考えられる江戸時代の南都系・京都系唱歌となんらかの関係があった、と解釈することができるかもしれない。

（二）〈三臺急〉〈鶏徳〉の場合

次に、同じ調子の楽曲間で共有される旋律について、平調の〈三臺急（さんだいのきゅう）〉と〈鶏徳（けいとく）〉の分析を通して考察する。前述の〈賀殿急〉の例は、比較した三つの唱歌のうち、現行と『貞致譜』が一致し、『兼頼譜』だけが異なる例であった。これから示すのは、『貞致譜』と『兼頼譜』が一致し、現行唱歌が異なる例である。

譜例2は平調〈三臺急〉である。〈三臺急〉も、他の多くの楽曲と同じく、楽曲中に既出の類型が繰り返し現れる。たとえば、〈三9〉〜〈三16〉の一行分は〈三25〉〜〈三32〉までの一行とまったく同じである。また、〈三13、14〉の現行唱歌で「ト　ラハ」「ト　ルロ」と歌われる類型は、〈三29、30〉と〈三61、62〉でも現れる。また、太食調の〈太平楽急（合歓塩）〉などにも現れる。この類型は、一例を除いて、すべて、現行、『貞致譜』、『兼頼譜』の間で図七のような一元的な対応関係を示している。

図七　「ト　ラハ」「ト　ルロ」の古譜の対応

トヲラハ　　タアルラ　『貞致譜』

タ　アハ　　ロヲルロ　『兼頼譜』
ト　ラハ　　ト　ルロ　　現行
F　G〻　　B　A　B

『貞致譜』で「トヲララハ」「タアルラ」、『兼頼譜』では常に「タ　アハ」「ロヲルロ」となっている。

今度は、逆に『貞致譜』で「トヲララハ」「タアルラ」、『兼頼譜』で「タ　アハ」「ロヲルロ」となっている個所を拾い出していくと、現行唱歌が「ト　ラハ」「ト　ルロ」でない例が一例だけ現れる。譜例3〈鶏33、34〉である。（図八）。

図八　現行唱歌の例外的対応〈鶏33、34〉

トヲララハ　　タアルラ　『貞致譜』
タア引ハ　　ロヲルロ　『兼頼譜』
ト　ラハ　　トヲロルイ　現行
F　G〻　　B－AFG

『兼頼譜』の「タア引ハ」は他の個所の「タ　アハ」と同義と考えられる。つまり、実質的に、『兼頼譜』と『貞致譜』との対応関係も一元的である。しかし、現行の「トヲロルイ」は、他の個所の「ト　ルロ」とは明らかに異なる音の動きである。

逆に、現行の「トヲロルイ」と似た類型である〈三46〉「ヨヲロルイ」の『兼頼譜』と『貞致譜』の唱歌を見ると、「タアルラ」と「ロヲルロ」ではなく、それぞれ「タアアラロイ」と「ロヲロルイ」となっている。ここから類推できることは、〈鶏34〉の現行唱歌「トヲロルイ」は、江戸時代には「ト　ルロ」ではなかったか、という可能性である。この例からは、現行唱歌が江戸時代と比べて変化している可能性が示唆される。

三―三、産み字の解釈

最後に、『兼頼譜』と『貞致譜』に多く見られる産み字の問題を考える。

一見して明らかなように、『兼頼譜』と『貞致譜』は、現行唱歌より産み字が多い。たとえば、現行の「ト　リ」は、両譜では「トヲリイ」（譜例3〈鶏1〉）、現行の「ツリ　ラ」は両譜では「トレ　ラア」または「ツリイラア」（〈鶏2〉）となっている。

この、産み字の挿入（表記）については、①拍を明示する、②息継ぎのあとの吹き出し、③アクセントを示す、などの目的が想定される。

たとえば、〈鶏13〉の現行「トラ　ロヒ」は、『兼頼譜』では「トラアロヒ」となっていて、産み字「ア」は「ラ」のあとの拍を目に見えるように表示したもの、と考えられる。しかし、単位となる拍が、ある場所では、四部音符、別の個所では八分音符、とまちまちであり、さらに、産み字の挿入が規則的でない。たとえば、同じ〈鶏13〉の『貞致譜』「タリイロヒイ」の最後の「イ」は、拍を示す目的上は不要のように思われる文字である。また、〈鶏3、7、12、14、15〉その他、多数見られる一小拍子内に二文字、たとえば「ハ　ア　」という類型は、単位となる拍を示すとすれば、「ハアアア」となるべきであろう。この例からも、産み字が必ずしも一貫して拍を示すために使用されてい

るわけではないことがわかる。

②息継ぎのあとの吹き出しは、今日でもよく使われる雅楽の特徴的な旋律法である。たとえば、〈鶏徳〉の冒頭の、現在の実際の息遣い（フレージング）を示すと図九のようになる。

図九　〈鶏徳〉冒頭の比較譜

トヲリイ	ツリイラア	ハ	ア	引	『貞致譜』
トヲリイ	トレ　ラア	ハ	ア	引	『兼頼譜』
ト　リ	ツリ　ラ	ハ	ア	引	引	明治撰定譜
ト　リ	ツリイラ	ハ	ア	引	引	現在の実際の吹き方

現在、「明治撰定譜」で「ツリ　ラ」と表記される旋律は、実際は、「リ」のあとで息をとり、あらためて同じ音を「イ」と吹きだす。『貞致譜』の「ツリイラハ」の「イ」も、あるいはこのような吹き方を示しているのかもしれない。また、このほか、現在、特に、同じ音を長く延ばす場合など、産み字の部分にアクセントをつけて吹くことは頻繁に行われている。古譜でもそうであった可能性を指摘できるだろう。

まとめ

以上、本稿では、江戸時代初期、一七世紀の龍笛唱歌を紹介し、「明治撰定譜」の旋律構造と比較分析することによっ

て、唱歌の歴史的変化、あるいは、系統の差異を探るための方法論と、唱歌の仮名の解釈の可能性を示した。紙数の制約から、分析対象資料の楽譜をすべて掲載することができず、また、論文中で提示した分析例も部分的である。

くわえて、今回分析対象とした資料の唱歌のシステムが、今日ほど体系的一貫性を持っていないと考えられるため、これが、どのような音程で、どのようなリズムであったかを、厳密に復元することは現時点ではできない。しかし、今後、同様の資料を掘り起こし、データを蓄積していくならば、本稿で提示した、異なるテクスト間の対応状況を手がかりに、江戸時代の唱歌の実態に遡って近づくことは可能と思われる。

雅楽の研究は、どちらかと言うと、全盛期の平安時代や、それに続く鎌倉時代の研究が多いが、私たちの近い過去である、江戸時代の管楽器譜についても、今後いっそうの研究の充実が望まれる。

注

(1) レコード『口唱歌大系―日本の楽器のソルミゼーション』(横道、蒲生　一九七七)が、日本音楽の多ジャンルにわたる唱歌を体系的にまとめたものとしてもっとも早い。ほかに、唱歌全般について茂手木潔子の論文(茂手木　一九七八)、母音、子音の使用位置の傾向と音律、のどの開閉の関係に関する論文として、デイヴィッド・ヒューズ、蒲生美津子の研究などがある(Hughes 2000、蒲生　二〇〇一)。

(2) たとえば、蒲生美津子、芝祐靖、仲村由樹の研究など(芝　一九八二、蒲生　一九八六、仲村　一九九八／二〇〇〇)。

(3) たとえば『新撰楽譜(博雅笛譜)』(九六六年)、『懐中譜』(鎌倉時代)など。

(4) 芝祐靖は南都系としている(芝　一九八二)。仲村由樹は京都系としている(仲村　一九九八／二〇〇〇)。「明治撰定譜」の龍

笛譜の撰者名は知られていないが、明治三年の草稿譜「明治三年御撰定　雅楽全譜」の巻第五「催馬楽笛譜」では、撰者が、上眞節（南都系）、山井景順（京都系）となっている。両名が、催馬楽以外の笛譜の撰定も行ったとすれば、唐楽笛譜は南都系と京都系の流れを汲むものと言えよう。

（5）『六調子曲譜　和琴』宮内庁書陵部蔵（伏900）伝貞致親王筆。縦二二〇ミリ×横一四六ミリ。冊子本一冊。四四丁。貼外題「六調子曲譜　和琴」、内題なし。見返し裏「図書寮印」。もとは現在の見返しと、裏見返しを表紙とする仮綴じ本か。

（6）唐楽和琴の調弦は、調子ごとに異なることもある。たとえば、綾小路家旧蔵『和琴譜』（一七世紀後半成立）（天理図書館蔵、架蔵番号　761／イ63／375）や楽書『楽家録』の調弦は異なる。中世の楽譜では、催馬楽和琴の調弦を唐楽和琴に転用している。唐楽の調子ごとに独自の調弦を用いるようになったのは、江戸時代に入ってからと考えられる。詳しくは寺内　一九九八参照。

（7）縦一五三ミリ×横一三五ミリ。折本一帖。外題、内題なし。第一紙右上に「図書寮印」。本文料紙界線あり。奥書「右龍笛假字譜者依」大夫将監賀茂縣王清豊」息女所望書写之令附」與訖」延宝八庚申暦仲春良日」正五位下行修理亮太秦兼頼」。

（8）双調、黄鐘調は、管絃でしばしば用いられる渡物（移調曲）を多く含む調子。

（9）拙稿で、現在の龍笛の実際の旋律は、「明治撰定譜」を文字通り機械的に翻訳した旋律よりも細かい息継ぎが増えていることを指摘した（寺内　二〇〇二）。

（10）ただし、盤渉調の「チイチイ」は例外で、「チ（G）」と「イ（A）」は異なる音高を示す。

（11）龍笛、篳篥唱歌のハ行は両唇音。便宜的にfで表記する。

（12）特に「中」のセメ。

（13）南都の楽人は平安時代から宮中行事にも奉仕していた関係から、京都系楽人、南都系楽人は演奏の場と（必然的に）伝承を共有する機会が多かった。それに対して、天王寺の楽人は中世までは主に四天王寺の行事に奉仕していた。天王寺系の一部の楽家

（安倍姓東儀）が、宮中行事に参加するようになったのは江戸時代になってからである。江戸時代には、京都系の楽家と天王寺系の楽家の養子縁組も行われていた（たとえば、京都の豊原家と天王寺の岡家）ことが確認できる。

引用文献

蒲生美津子

一九八六「乱声小考」『諸民族の音』（小泉文夫追悼記念論文集）東京、音楽之友社、二三七―二五六頁.

二〇〇一「音声・音韻の側面から見た篳篥・竜笛の唱歌」『沖縄県立芸術大学紀要』九：四三―六〇.

芝祐靖

一九八二「横笛唱歌考」『雅楽界』（小野雅楽会）五七：四三―九一.

寺内直子

一九九八「催馬楽と唐楽における和琴の用法―綾小路家旧蔵楽譜を手掛かりに」『東洋音楽研究』六三：一六―三六.

二〇〇二「二〇世紀における雅楽のテンポとフレージングの変容―ガイスバーグ録音と邦楽調査掛の五線譜」『国際文化学研究』（神戸大学国際文化学部）一七：八五―一一四.

仲村由樹

二〇〇〇「伝後陽成天皇宸筆『越殿楽唱歌譜』考」『朱』（伏見稲荷大社発行）四三：二〇〇―二三〇（原文は、平成一〇（一九九八）年度、沖縄県立芸術大学に提出した同名の修士論文）

ヒューズ、デイヴィッド HUGHES, David

2000 "No nonsense: logic and power of acoustic-iconic mnemonic system". *British Journal of Ethnomusicology* 9/ii: 93-120.

平出久雄編

一九八九「日本雅楽相承系譜」『日本音楽大事典』付録（初出は『音楽事典』一九五七）東京、平凡社.

茂手木潔子

一九七八「唱歌（仮名譜）についての一考察」『音楽学』二四／二：一五五－一六六.

横道萬里雄、蒲生郷昭構成・解説

一九七七『口唱歌大系－日本の楽器のソルミゼーション』CBSソニー（00AG457-61）

譜例凡例

・『貞致譜』、『兼頼譜』、現行「明治撰定譜」の比較譜。原文では、現行唱歌は譜字に大小があり、古譜にはない。比較のために、すべて同じ大きさにして表示した。その際、同じまたは近い音の唱歌がなるべく近くに来るように配置した。

・現行唱歌の下のアルファベットは、笛の手付けを音名に置き換えたもの。

対応は、次の通り。

六→D、〒→E、　五→FまたはF♯、⊥→G、夕→A、中→B、丁→CまたはC♯

唱歌の産み字の部分は「ー」で記す。

・直前の音の一オクターヴ上の音（セメ）が出てくる時は、区別のために「′」をつける。

・小拍子に通し番号をつける。

譜例１　壱越調（賀殿急）早四拍子

・１	・２	○３	・４	・５	・６	○７	・８	
ツリイラハリ	ラ　ア	ハ　ア	チイリリ	ツリイラハリ	ラ　ア	タ　ア	ロヲルロ	貞致譜
トレ　ラアハリ	ヤ　テエ	ヘ　エ引	チイルリイ	トレエラハリ	ヤ　ア	テ　エ引	ラアルラ	兼頼譜
ツリ　ラハリ	ラ　タ	ハ　ア	チイリリ	ツリ　ラハリ	ラ　ア	タ　ア	ラアルラ	現行
EG　F#〃B	A　A	〃　-	D-C#D	EG　F#〃B	A　-	A　-	F- EF	

・９	・１０	○１１	・１２	・１３	・１４	○１５	・１６
チイリイラ	アアリホラ	ツリイラハリ	ラ　ア	タ　ア引	ハアリイヤラ	タ　ア引	ハアロ
チイリヤ	アリフレエ	トレ　ラアハリ	ヤ　ア	テ　エ	ヘ　リイヤラ	ラ　ア	ハアラ
チ　リイラ	アリホラ	ツリ　ラハリ	ラ　ア	タ　ア	ハ　リイヤラ	タ　ア	ハ　ラ
cB　- cB	- CFA	EG　F#〃B	A　-	A　-	〃　BcBA	F　-	〃　E

・１７	・１８	○１９	・２０	・２１	・２２	○２３	・２４
タリイロヲ	リイロヲ	ホ　ヲ	引	チイイラアルラ	ロヲホ	トヲヲホ	ラアルラ
トラアロヒ	ロヲル	ロ　ヲ	引	チイヤルラ	ロ　ヲ	タ　アハ	ラアルラ
トラ　ロ	リ　ロ	ホ　ヲ	引　引	チイヤルラ	ロ　ヲ	タ　アハ	ラアルラ
DE　D	D'　B	〃　-	-　-	cBcBAB	D　-	E　-　〃	F- EF

・２５	・２６	○２７	・２８	・２９	・３０	○３１	・３２
タ　ア引	ハアリイヤラ	タ　ア引	ハアロ	タリイロヲ	リイロヲ	ホ　ヲ	タ　ア
テ　エ	ヘ　リイヤラ	ラ　ア	ハアラ	トラアロヒ	ロヲル	ロ　ヲ	タ　ア
タ　ア	ハ　リイヤラ	タ　ア	ハ　ラ	トラ　ロ	リ　ロ	ホ　ヲ	タ　ア
A　-	〃　B cBA	F　-	〃　E	DE　D	D'　B	〃　-	F　-

・３３	・３４	○３５	・３６	・３７	・３８	○３９	・４０
引　ルラ	リイタアラ	ロ　ヲ	トヲロヲ	タアアラ	ロ・ト	リ　イ	引
引　ルラハ	レエタラ	ロ　ヲ	トヲロヲ	タ　アラ	ロヲ・トヲ	ヒ　イ	引
引　ルラ	リ　タラ	ロ　ヲ	ト　ロ	タ　アラ	ロ・ト	リ　イ	引　引
-　EF	A　FE	D　-	D　E	F　- E	D　D	D'　-	-　-

・41	・42	○43	・44	・45	・46	○47	・48
タリイロヲ	リイロホ	トヲルリ	トヲヲルロ	チ　イ引	チイイラハ	ラ　ア	引
トラアロ	ヒイラハ	タアロリ	トヲイ	チ　イ	チヤハア	ラ　ア	引
トラ　ロ	リ　ラハ	トヲルリ	トヲルロ	チ　イ	チイラハ	ラ　ア	引　引
DE　D	D'　E〃	FGFA	FGFG	cB　-	cB cB〃	A　-	-　-

・49	・50	○51	・52	・53	・54	○55	・56
タリイロヲ	リイロヲ	ラアアル	ラ　ア	タアルラ	チイイラア	ハ　ア	引
トラアロ	ヒイロヲ	ラ　アル	ラ　ア	タアルラ	チイヤア	ハ　ア	引
トラ　ロ	リ　ロ	ラ　アル	ラ　ア	タ　ルラ	チイラ	ハ　ア	引　引
DE D	D'　E	F　- E	F　-	F　EF	cB cB	〃　-	-　-

・57	・58	○59	・60	・61	・62	○63	・64
タリイヤア	ロヲヲルロ	タ　ア引	ハアリイヤラ	タ　ア引	ハアロ	トヲヲホ	ラアルラ
テエリヤア	エラルラ	テ　エ	ヘリイヤラ	ラ　ア	ハアラ	タ　アハ	ラアルラ
タリ　ラ	ラアルラ	タ　ア	ハリイヤラ	タ　ア	ハ　ラ	タ　アハ	ラアルラ
AB　A	F - EF	A　-	〃 BcBA	F　-	〃　E	E　-〃	F - EF

・65	・66	○67	・68	・69	・70	○71	・72
タア引	ハアアリイヤラ	タ　ア引	ハアロ	タリイロヲ	リイロヲ	ホ　ヲ	タ　ア
テ　エ	ヘリイヤラ	ラ　ア	ハアラ	トラアロヒ	ロヲル	ロ　ヲ	タ　ア
タ　ア	ハリイヤラ	タ　ア	ハ　ラ	トラ　ロ	リ　ロ	ホ　ヲ	タ　ア
A　-	〃 BcBA	F　-	〃　E	DE　D	D'　B	〃　-	F　-

・73	・74	○75	・76	・77	・78	○79	・80
引　ルラ	リイタアラ	ロ　ヲ	トヲロヲ	タアアラ	ロ・トヲ	リ　イ	引
引　ルラハ	レエタラ	ロ　ヲ	トヲロヲ	タ　アラ	ロヲ・トヲ	ヒ　イ	引
引　ルラ	リ　タラ	ロ　ヲ	ト　ロ	タ　アラ	ロ・ト	リ　イ	引　引
-　EF	A　FE	D　-	D　E	F　- E	D　D	D'　-	-　-

譜例２　平調〈三臺急〉早四拍子

○1	・2	・3	・4	○5	・6	・7	・8	
ト　ヲ	ホ　ヲ	トヲホヲ	ロ　ヲ	タリイロホ	リイラロヲ	リ　イ	トヲルリ	貞致譜
タ　ア	ハ　ア	ト　ヲホ	ラ　ア　・	トラアロホ	ララロヲ	ヒ　イ	タアロリ	兼頼譜
タ　ア	ハ　ア	ト　ヲホ	ラ　ア	トラ　ロホ	タ　ラロ	リ　イ	トヲルリ	現行
E　-	〃　-	D　-〃	E　-	DE　D〃	F　ED	D'　-	FGFA	

○9	・10	・11	・12	○13	・14	・15	・16
ト　ヲ	チイイラハ	ルウイ	トヲルリ	トヲラハ	タアルラ	ロ　ヲ	ト　ヲ
トヲイ	チイヤハ	ロヲイ	タアロリ	タ　アハ	ロヲルロ	ロヲホヲ	タ　ア
ロ　イ	チ　ラハ	ル　イ	トヲルリ	ト　ラハ	ト　ルロ	ロ　ヲ	タ　ア
F　G	B　A〃	F　G	FGFA	F　G〃	B　AB	D　-	E　-

○17	・18	・19	・20	○21	・22	・23	・24
ホ　ヲ	引	チイヤロホ	リイヤリイ	トヲリイヒリ	ラ・チイラハ	ルウイ	トヲルリ
ハ　ア	引	チイヤラハ	リヤリ	トヲリイヒリ	ラ・チヤ	ハアロイ	タアロリ
ハ　ア	引　引	チイヤラハ	リヤリ	ト　リヒリ	ラ・チラハ	ル　イ	トヲルリ
〃　-	-　-	B - AG〃	BAB	D　D'〃c	B　BA〃	F　G	FGFA

○25	・26	・27	・28	○29	・30	・31	・32
ト　ヲ	チイラハ	ルウイ	トヲルリ	トヲラハ	タアルラ	ロ　ヲ	ト　ヲ
トヲイ	チイヤハ	ロヲイ	タアロリ	タ　アハ	ロヲルロ	ロヲホヲ	タ　ア
ロ　イ	チ　ラハ	ル　イ	トヲルリ	ト　ラハ	ト　ルロ	ロ　ヲ	タ　ア
F　G	B　A〃	F　G	FGFA	F　G〃	B　AB	D　-	E　-

○33	・34	・35	・36	○37	・38	・39	・40
ホ　ヲ	引	タリ　ロヲ	ホヲロ	トヲヲホ	ロヲヲホ	チイイラ	タアリロヲ
ハ　ア	引	トラ　ロヲ	ロヲホロヲ	ロ　ヲホ	ラ　アハ	レエイタア	引リトヲ
ハ　ア	引　引	トラ　ロ	ホ　ロ	ト　ヲホ	ラ　アハ	チイラ	タアリロ
〃　-	-　-	DE　D	〃　C#	D　-〃	E　-〃	FGE	E- DB

○41	・42	・43	・44	○45	・46	・47	・48
ホ　ヲ	引	チイイラハ	ルウイ	トヲホヒイ	タアアラロイ	フロヲル	ロヲホヲ
ホ　ヲ	引	チイ引ヤ	ハアロイ	トヲホヒ	ロヲロルイ	リイヤ	ロヲホヲ
ホ　ヲ	引　引	チ　ラハ	ル　イ	ト　ホヒ	ヨヲロルイ	フロ　ヲル	ロ　ホ
〃　-	-　-	B　A〃	F　G	B　〃B'	B -AFG	GD　DC#	D　〃

○49	・50	・51	・52	○53	・54	・55	・56
ト　ヲ	ホ　ヲ	タリ　ロヒイ	チイイヤ	ト　ヲ	ロヲホヲ	トヲリイヒリ	ラ・チイ
タ　ア	ハ　ア	トラアロヒ	レイラ	タアロ	ホ　ヲ	トヲリヒリ	ラ・テエ
タ　ア	ハ　ア	トラ　ロヒ	チ　イイヤ	タ　ア	ロ　ホ	ト　リヒリ	ラ・チ
E　-	〃　-	DE　DD'	F　- GF	E　-	D　〃	D　D'〃c	B　B

○57	・58	・59	・60	○61	・62	・63	・64
ヒ　イ	引	タアアラロイ	トヲルリ	トヲラハ	タアルラ	ロ　ヲ	ト　ヲ
ヘ　エ	引	トヲロルイ	タアロリ	タ　アハ	ロヲルロ	ロヲホヲ	タ　ア
ヒ　イ	引　引	トヲロルイ	トヲルリ	ト　ラハ	ト　ルロ	ロ　ヲ	タ　ア
〃　-	-　-	B- AFG	FGFA	F　G〃	B　AB	D　-	E　-

○65	・66
ホ　ヲ	引
ハ　ア	引
ハ　ア	引　引
E　-	-　-

喚頭　省略

譜例３　平調〈鶏徳〉早四拍子

・１	・２	○３	・４	・５	・６	○７	・８	
トヲリイ	ツリイラア	ハ　ア	引	フロヲルロ	リイロヲ	ト　ヲ	引	貞致譜
トヲリイ	トレ　ラア	ハ　ア	引	リイヤリイ	ラアラア	ハ　ア	引	兼頼譜
ト　リ	ツリ　ラ	ハ　ア	引　引	フロ　ルロ	リ　ラ	ハ　ア	引　引	現行
B　B'	EG　F#	〃　-	-　-	GD　C#D	F　E	〃　-	-　-	

・９	・１０	○１１	・１２	・１３	・１４	○１５	・１６
チイイヤラ	ツリイラハ	タアル　イ	ロ　ヲ	タリイロヒイ	ロ　ヲ	ホ　ヲ	引
チイヤラ	トレ　ラハ	レエロヲイ	タ　ア	トラアロヒ	ロ　ヲ	ホ　ヲ	引
チ　ヤラ	ツリ　ラハ	タ　ルウイ	ラ　ア	トラ　ロヒ	ロ　ト	ホ　ヲ	引　引
B　AG	EG　F#〃	A　F-G	F　-	DE　DD'	B　B	〃　-	-　-

・１７	・１８	○１９	・２０	・２１	・２２	○２３	・２４
トヲリイ	リイイロ	フロヲルウ	ロヲホヲ	チイルリイ	チイイラア	ハ　ア	引
ト　ヲ引	ラアラ	リイヤ	ロヲホヲ	チイルリイ	チイヤア	ハ　ア	引
ト　リ	リ　ラ	フロ　ヲル	ロ　ホ	チイリリ	リ　ラ	ハ　ア	引　引
B　B'	F　E	GD　-C#	D　〃	D'-C#D	B　A	〃　-	-　-

・２５	・２６	○２７	・２８	・２９	・３０	○３１	・３２
チイイヤルウイ	ロ　ヲ	タリイロヒイ	ロ　ヲ	ツリ　ラア	タ　ア	ハ　ア	引
チ　イヤロヲイ	タ　ア	トラ　ロヒ	ロ　ヲ	トレ　ラ	タ　ア	ハ　ア	引
チ　イヤルウイ	ラ　ア	トラ　ロヒ	ロ　ヲ	ツリ　ラ	タ　ア	ハ　ア	引　引
B　-AF-G	E　-	DE　DD'	B　-	EG　F	F　-	〃　-	-　-

・３３	・３４	○３５	・３６	・３７	・３８	○３９	・４０
トヲラハ	タアルラ	フロヲルロ	リイロ	チ　イイヤ	ト　ヲ	ホ　ヲ	引
タア引ハ	ロヲルロ	リイヤリイ	ラアラ	チ　イラ	タ　ア	ハ　ア	引
ト　ラハ	トヲロルイ	フロ　ルロ	リ　ラハ	チ　イイヤ	タ　ア	ハ　ア	引　引
F　G〃	B-AFG	GD　C#D	F　E〃	F　-GF	E　-	〃　-	-　-