



東儀兼頼撰『龍笛吹艶之事』と江戸時代初期の龍笛の系統

寺内, 直子

(Citation)

国際文化学研究 : 神戸大学大学院国際文化学研究科紀要, 34:1-43

(Issue Date)

2010-07

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLDOI)

<https://doi.org/10.24546/81002554>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81002554>



東儀兼頼撰『龍笛吹艶之事』と江戸時代初期の龍笛の系統

寺内直子

はじめに

本論は、雅楽の龍笛の演奏法を説いた江戸初期の楽書と楽譜の分析を通して、音楽の流派と継承の問題を考える論考である。周知の通り、日本の伝統音楽は、さまざまなジャンルに分かれ、それぞれのジャンルの内部で、さらに楽器や舞踊の種類が分化し、専門の家柄、流派によって技能が伝承されてきた。雅楽においても例外ではなく、龍笛、箏、箏、琵琶、箏、左舞、右舞、歌もの等をそれぞれ専門に伝承する家系があり、父から子へと継承されてきた。楽人は、その活動の場から、京都（北京）、南都（南京）、天王寺（大坂）の三つの地域に大きな集団を形成し、京都楽人は宮中や周辺の寺社、南都楽人は興福寺や春日大社²、天王寺の楽人は四天王寺や住吉大社の行事に勤仕した（表一）³。

しかし、継承の実態としては、必ずしもいつも優れた後継者に恵まれるとは限らず、また、政治的、経済的、社会的なさまざまな要因から、家の伝承が途絶することもしばしばあった。長い雅楽の歴史の中でも、雅楽伝承全般がもつとも甚大な損害を被ったのは、一五世紀後半の応仁・文明の乱（一四六七～一四七七）から一六世紀半ばの時期である。京都が戦場となったことにより、宮廷儀式は中止や延期を余儀なくされ、楽人は戦死したり、京都から離散し、多くの楽曲や舞の伝承が失われた。

後述するように、京都の楽人組織の立て直しが図られたのは、正親町天皇（一五一七～一五九三）の時代、元龜年中（一五七〇年代）以降で、次の後陽成天皇（一五七一～一六一七）の時代にもさらに補充された。この時、激減した京都の楽人を補うために、勅命により、京都、奈良、大坂の地域を超えて伝承の継承がはかられる。具体的には、①奈良、大坂の楽人を呼び寄せて京都の楽人とともに宮廷儀式で演奏させる、②途絶した京都の楽家を、奈良、大坂の楽人を養子として継がせる、③京都の特定の楽家だけで保存されてきた伝承を、血統が途絶えた時の保険に、他家にも伝承させる、などの方策がとられた。江戸中期以降は、楽家相互の養子縁組がさらに盛んになる。そこには、「一子相伝で守られる家の伝統」とはほど遠い実態がある。このような状況における家の芸とは、どのような音楽的アイデンティティを保有し、どのように継承されたのか。本論では、雅楽の楽器の一つ、龍笛の伝承に焦点を当てて、江戸初期の雅楽伝承には、はたしてどのような異なる系統があったのか、あるいは意識されていたのか、そして、その差異は、実際にはどのようなものであったのかを探る。

本論では、具体的な事例として、天王寺系の楽人、東儀兼頼（二六三二～一七一二）が撰述した楽書『龍笛吹艶之事』と龍笛譜『龍笛仮名譜』（伏見宮家旧蔵）、およびその他の楽譜を用い、楽書で語られる流派に関する言説と楽譜資料を照合しながら、江戸時代初期の雅楽伝承の一端を明らかにする。

表一 地下楽家の専門

【京都方】

多（右舞、神楽歌、笛）

大神（山井）（笛）

豊原（豊ぶんの）（笙）

安倍（箏）

【南都方】

狛こま「上、辻、芝、奥、窪、東」

上、辻（左舞）

上、芝、奥（笛）

窪（箏）

辻、東（笙）

大神（中、喜多、乾、西京、井上）（右舞、笙、笛）

玉手（藤井、後藤）（打物、右舞）

【天王寺】

太秦うずまさ「藺、林、東儀、岡」

藺（笙、左舞、右舞）

林（笙、右舞）

東儀（箏、右舞、左舞、笛）

岡（笛、左舞）

一 中世末く江戸初期の京都の楽道再編

『龍笛吹艶之事』の記述の分析に入る前に、中世末から江戸初期の楽道の断絶と再編の様子を整理しておこう。

雅楽史ではつとに知られているが、荒廃した京都の雅楽界を再編、振興するために、一六世紀の後半には、天皇の勅命によって楽人の呼び寄せや、断絶した伝統の継承がはかられた。江戸初期、元禄年間に京都方の楽人・安倍季尚が著した大部の楽書『楽家録』（一六九〇年）によれば、正親町天皇（位 一五五七～一五八六）の時に、天王寺から藺廣遠（一五四三～一六二六）（笙）、林廣康（一五五三～一六二六）（笙）、東儀兼行（安倍季兼と改名）（一五六四～一六一六）（篳篥）、東儀兼秋（一五六五～一六一六）（篳篥）、岡昌忠（一五五五～一六一二）（笛）ら、五人の楽人を召したのが始まりという⁴。その後、後陽成天皇（一五七一～一六一七）の頃に、南都から辻近弘（一五七〇～一六三五）（笙）、上近直（一五八〇～一六五〇）（笛）、窪近定（？～一六一九）（篳篥）が招かれた⁵。これらの楽人は、京都の御所の周辺に済み、京都の楽人の家系を継いだり、京都の楽人とともに活動した。その子孫も京都に住み、江戸時代以降の南都と天王寺の楽人は、もとの本拠地で活動する家、京都で活動する家、さらに寛永以降は、関東の東照宮の祭祀に勤仕する紅葉山楽人の家に分かれた⁶。

江戸初期の楽家間の養子縁組や、楽人が京都の町のどのへんに住んでいたについては、別稿で詳しく述べたので（寺内二〇一〇）、⁷ここでは、京都方の楽家の復興に焦点を当て、『龍笛吹艶之事』の読解に必要な人物関係を整理する。

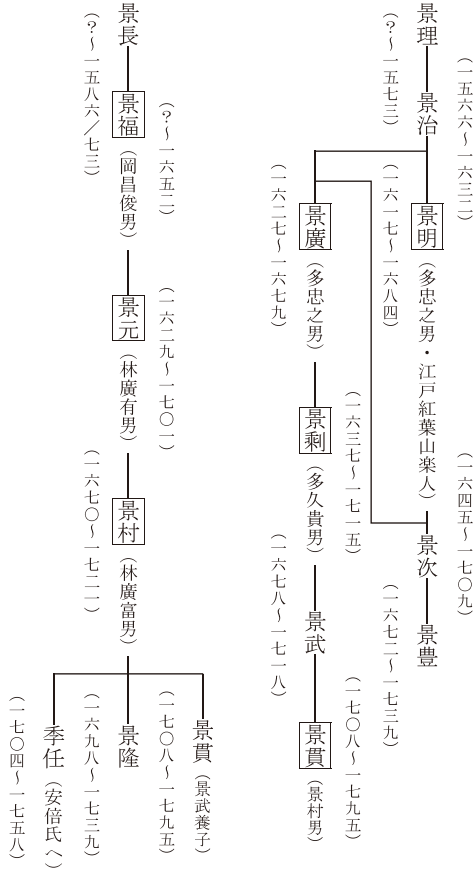
一・一 笛の伝承

伝統的に京都方の笛は大神（山井とも称す）氏によって伝承されてきたが、一六世紀後半の戦乱によって、伝承は危機に瀕した。勅命によって断絶が回避された模様が『狛氏新録』の中に記されている⁷。それによれば、天正元（一五七三）

年の合戦で当主が討死して、伝統が断絶したため、勅によってあらたに名跡を取り立てて相続させることにした。一流は、大神景理のあとを景治（一五六六～一六三二）が継ぎ、さらに大神氏が途絶えた時のために、他家の上近直（前掲）が習ったとある。『地下家伝』によれば、景治のあとは、多忠之の二人の子が養子となり、大神景明（一六一七～一六八四）、大神景廣（一六二七～一六七九）となって継いだ。

もう一つの流は、大神景長のあとを天王寺の岡公久¹⁰の子、景福（？～一六五二）が継承した。笛の流儀としては天王寺系だったと記されている。さらに『地下家伝』によれば、景福のあとにも景元、景村と、続けて天王寺楽人から養子を迎えている。

●大神氏系図（京都市方） □で囲んだ者は養子（以下同様）

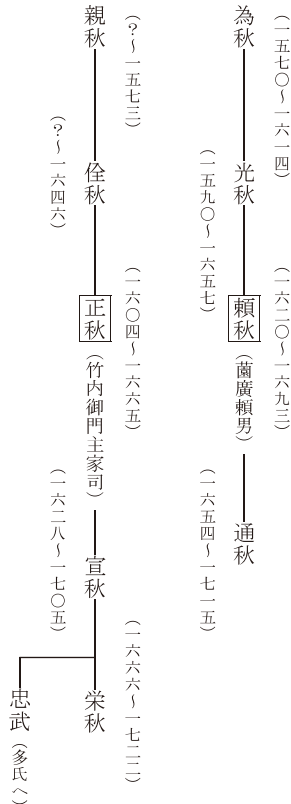


一・二 笙の伝承

京都の笙は、豊原（豊とも）氏によって伝承されて来たが、豊原家の伝承も一六世紀後半の戦乱で、断絶の危機に遭遇した。当時、豊原家は、豊原為秋（一五七〇～一六一四）とその子・光秋（一五九〇～一六五七）の流れと、もう一つ、

親秋（?～一五七三）、侘秋（?～一六四六）の流れがあった。『狛氏新録』は、この二流について、次のように記している¹¹。親秋の流れについては、天正元（一五七三）年八月に、（当主¹²が）戦死し、断絶した。今は、竹内御門主¹³の家司が豊原家を相続している、とする。この継承の根拠となっているのが、豊原家の重要な楽書『體源抄』の所持と禁中への献上である。『體源抄』は、中世における豊原家中興の祖・豊原統秋（一四五〇～一五二四）によって撰述された楽書である。このことによって家司某は「豊原」の姓を賜り、「豊原正秋」（一六〇四～一六六五）となった¹⁴。雅楽の伝承に

●豊原（豊）氏系図（京都市方）



おいて、楽譜や楽書の所持は正統な相伝の証拠となるものである。正秋はおそらく、豊原家の誰かから笙の伝授を受け、『體源抄』まで所持していたため、豊原家の跡を継ぐことになったのであろう。

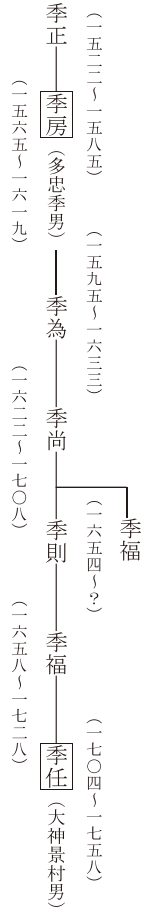
いま一つの流れは、豊原頼秋（一六二〇～一六九三）の系統である。頼秋は、天王寺の菌廣頼の子、菌廣寿の弟であり、『狛氏新録』の記述によれば、笙のスタイルとしては天王寺の系統であったことがわかる。

一・三 筆筭の伝承

京都の筆筭は、安倍氏によって守られてきたが、一六世紀の末に、やはり断絶の危機に陥った。『地下家伝』によれば、

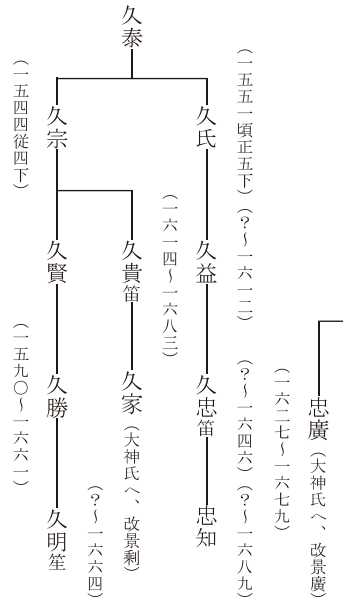
安倍家の季正（一五二二～一五八五）が天正三（一五七五）年に出家したことにより、多忠季の子・忠房が幼少で安倍家に入り、季房となった。このことについて『狛氏新録』¹⁵はさらに、季房に継がせただけでなく、南都の箏篳奏者の久保光成（一六〇四～一六六二）にも相伝させたことを記している。光成もやはり祖父・久保近時（？～？）の代から京都に移住した家系である。

● 安倍氏系図（京都市方）



一・四 多氏の管方への進出

京都市方楽家にはこの他多氏がある。多氏は、もともと神楽歌、人長舞、右舞、〈採桑老〉（胡飲酒）など特定の左舞などを専門とし、笙の豊原氏、笛の大神氏、箏篳の安倍氏と専門を住み分けてきた。江戸時代の初期、多氏はたくさんの子孫に恵まれ後継者不足には至らなかったが、他家の楽器奏者の不足によって、多氏内部で、楽器を担当するものも現れてきた。『楽家録』巻四七卷第廿六「近世多氏吹管之事」には、「多氏為舞修練習管、而、其中有専於舞者、又有勤于管終不得舞者、是多氏吹管之始也。」（句読点引用者）とある。それによると、多氏は舞の修練のために管を習っていた。しかしその中に舞を専らとする者と、管方を専門に務めるもの者が出て来た。これ以降、多氏からも管楽器奏者が出るようになってと推察される。



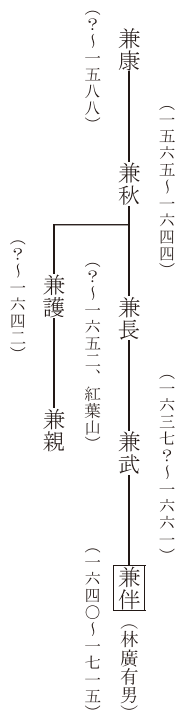
二 『龍笛吹艶之事』

以上のように、『龍笛吹艶之事』が成立した少し前の時代には、複雑な雅楽界の再編成が行われていた。このような状況を反映して、『龍笛吹艶之事』の記述には多数の楽人が登場する。逆に言えば、このような複雑な楽人の系統を理解しなければ、『龍笛吹艶之事』の内容を読み解くことができないのである。内容の分析に入る前に、まず本史料の文献学的な概要を紹介する。

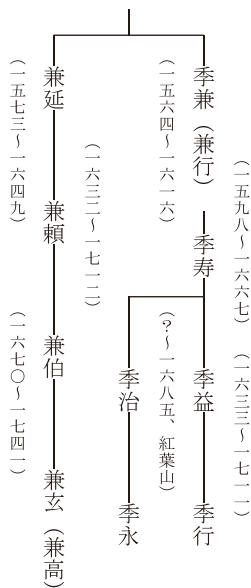
二・一 『龍笛吹艶之事』の書誌

『龍笛吹艶之事』は、じつは、兼頼自身の奥書がない。しかし、内題に「兼頼宿禰筆記」とあることによって、兼頼の撰述であると推定される。東儀兼頼（一六三二～一七二二）は、すでに拙稿で紹介したが（寺内 二〇〇四）、天王寺系

● 大秦氏（東儀家）系図（天王寺方）



● 安倍姓東儀家



多家蔵本（以下、多家本）の三本の存在しか知られていない。本論では、このうち、閲覧が可能な東京藝術大学附属図書館蔵本を参照した。

芸大本は、冊子本、袋綴じ、墨付き紙数八枚、請求番号 W768.2/ka25（マイクロフィッシュ番号 MFW/8/248）、江戸時代末の書写で、外題は、題箋に「兼頼宿禰龍笛吹艶論／季良朝臣律呂之論」とある。内題は、「兼頼宿禰筆記／龍笛吹艶之事」である。一丁表に「東京音楽学校図書印」の印記がある。

の楽人で、『地下家伝』によれば、正四位下越前守で、正徳二（一七一二）年に八一歳で亡くなっている。前掲、正親町天皇の時に京都に召された天王寺楽人・東儀兼行改め安倍季兼の弟・東儀兼延（一五七三〜一六四九）の子供にあたる。平出久雄によれば、同じく天王寺系の岡昌秀（一六〇八〜一六五〇）または昌重より笛を習い、笛音優美で当代の名手と称されたという（平出 一九五七／一九八九）。後述の『龍笛仮名譜』の撰者でもある。

『龍笛吹艶之事』は、『国書総目録』によると、現在わずかに、東京藝術大学蔵本（以下、芸大本と略す）、日本大学蔵本（以下、日大本）、

芸大本『龍笛吹艶之事』の本文は七丁にわたり、裏表紙内側の部分半丁分（八丁表にあたる部分）に幕末の京都方の楽人・安倍季良（一七七五～一八五七）撰述の『山鳥秘要抄』の一部「古律新律之事（律呂之論）」の引用がある。芸大本『龍笛吹艶之事』の本文末尾には、以下のように奥書が三つある。

①右自筆にて反故ノ裏ニ書付被置ルヲ、予ノ写之。為後代覚寤書記者也。于時宝永ノ第七之春 従五位下左兵衛大尉太

秦廣伴

②安政四年丁巳五月写 狛真節（花押）

③時元治元年甲子八月廿三日於洛東ノ知恩教院中浩徳院仮署書写ノ之訖ノ青木齋宮（花押）

奥書①によると、『龍笛吹艶之事』は、もとは反故紙の裏に書き付けたメモのようなものだったことがわかる。それを、兼頼と同じ天王寺系の楽人・蘭廣伴（一六七八～一七三九）（在京）が宝永七（一七一〇）年に書写した。宝永七年には、高齢ではあるが、兼頼はまだ存命している。なお、『龍笛吹艶之事』本文中に登場する人物でもっとも若いのは「肥後守高秀」すなわち、狛（辻）高秀（一六四五～一七〇七）である。『地下家伝』によれば高秀が「肥後守」になるのは貞享三（一六八六）年なので、『龍笛吹艶之事』の成立は、その後から蘭廣伴が書写をする一七一〇年までの間に限定される。奥書②は南都系の狛（上）真節（一八二五～一八九五）による幕末のもので、安政四（一八五七）年の年季がある。上真節もまた、南都系の楽人ではあるが、江戸初期に京都に移住した上近直（一五八〇～一六五〇）の子孫である。

奥書③は、江戸末から明治に活躍した蔵書家・青木信寅が京都の知恩院（知恩教院）の塔頭・浩徳院で元治元（一八六四）に記したものである。②の上真節の書写（一八五七年）の七年後の書写である。ちなみに、東京藝術大学に

⑦ 箏篳ノ句切ノ所

⑧ 「口」ノ音ノ事

⑨ 高秀吹被申候ハ

⑩ 景福被吹候ハ

⑪ 六ヲ透トアレバ

⑫ 乱声ヲフク時

⑬ 安摩ノ乱声

⑭ 乱声モ

⑮ 文ノ楽ノ序

⑯ 第一ニ心得候事

⑰ 延只拍子ノ楽

⑰ 常ノ稽古ニハ

⑱ 上露吹忍ハ

⑳ カヤウニ書記セ候工共

㉑ 四辻大納言公理卿

㉒ 山井安芸守景明

㉓ 芝丹後守直葛

㉔ 今ノ世ノ楽

㉕ 笛ハ箏篳ト違ヒ

②③④⑤⑨⑩⑫は、具体的な譜例を示しながら、龍笛の特定の旋律型や指遣い、吹き方が解説されている。譜例には、指孔を示す記号「手付け」と、旋律を覚えるための歌「唱歌（しょうが）」のシラブルが、場合によって記されている。また、①⑧⑨⑩⑪⑫⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕は楽人の固有名詞が記され、それらの楽説や、系統などが紹介されている。これらの具体的な譜例や楽人名は、本論のテーマである、伝承の流派、継承と内容の分析に貴重な示唆を与えてくれる。

二・三 『龍笛吹艶之事』に登場する楽人とその系統

前述の通り、東儀兼頼は、天王寺系の笛奏者であるが、『龍笛吹艶之事』には、それ以外にも多くの楽人の名が登場す

る。これらの楽人が、正親町、後陽成帝の楽所再編後、江戸初期の楽人組織において、どのような位置にあったのかについて整理しておく。

四辻公理（二六一〇～一六七七）、四辻季賢（二六三〇～一六六八）

『龍笛吹艶之事』の①②⑤には、四辻公理、四辻季賢の名が見える。四辻家は、藤原北家、西園寺公経の四男・実藤を祖とする堂上貴族の家である。室町とも称す。みづから箏、和琴を伝承する一方、江戸時代には、地下楽人の活動を統率する楽奉行の役目も果たした。楽奉行とは、特定の楽曲、楽器の伝承の教授や上演に関する許可、あるいは、特別な行事における雅楽プログラムの取り仕切りや楽人の手配、雅楽に関するもめごとがあった場合の仲裁、裁定などを行う職掌である。四辻家の屋敷は、現在の京都御苑の北東の一角、梨木町（現存しない）付近に位置していた。

『公卿補任』によれば、公理は一七世紀中葉の四辻家の当主で、正二位、権大納言まで上った。季賢は公理の息子であるが、父より先に亡くなっている。いずれも兼頼と同時代の人物である。『龍笛吹艶之事』⑤には、公理は笛の上手であったこと、兼頼は、公理、季賢親子の箏に合わせて唱歌（原文では「頌哥」）を歌った経験があることなどが記されている。

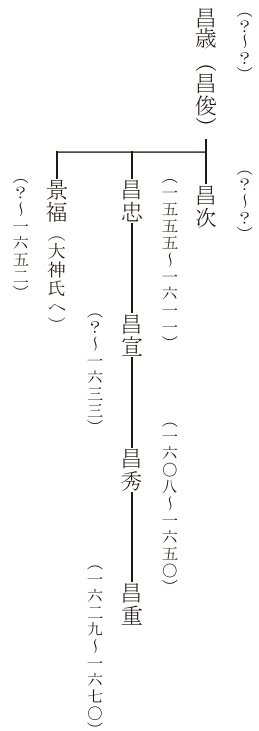
太秦（岡）昌忠（一五五五～一六一二）

『地下家伝』によれば、天王寺系の楽人・岡昌俊（昌歳）の子。天正一七（一五八九）年、伊豆守。後水尾天皇の「御笛御師範」であった。前述の通り、正親町天皇が招集した天王寺の五人の楽人のうちに含まれている。昌忠は、兼頼にとって三代くらい前の人に当たるが、『龍笛吹艶之事』の⑧には、「我等師匠筋に岡伊豆守太秦昌忠ト云シ人」とあり、兼

頼の笛の伝承が岡家系のものであることが

● 太秦氏（岡家）系図（天王寺方）

うかがわれる。平出久雄は、兼頼は昌秀または昌重¹⁷から笛の相伝を受けたとしている（平出 一九五七／一九八九）。



大神（山井）景福（？～一六五二）

大神景福は、すでに述べたように、『地下家伝』によれば天王寺の岡昌俊（昌歳）の

子、昌忠の弟で、京都の大神家に養子として入り、相続した。『龍笛吹艶之事』の⑧には、「近江守大神景福ハ、其弟子タル故ニ、少々マネヲ致サレ候ト被申。」とある。「其弟子」の「其」は、前後の文脈で岡昌忠のことと判断される。

大神（山井）景明（一六一七～一六八四）

すでに述べたように、大神景明は、大神景治の養子として大神家を継いだが、じつは多忠之（忠行）の子である。『地下家伝』によれば、寛永二〇年に紅葉山楽人¹⁸として江戸に召された。『龍笛吹艶之事』²²には、「山井安芸守景明ハ、景福ノ弟子ニテ、後近直ノ弟子にナラレ候。」とあり、師匠は大神景福と上近直の二人であったようである。兼頼は「是モツ、マヤカニウツクシク音声能フカレ申候。近康ヨリヨキ様ニ沙汰有之候也。」と褒めている。

狛(上) 近直(一五八〇～一六五〇)、狛(上) 近康(一六二二～一六八〇)、

狛(上) 近豊(一六二二～一六九二)

上近直は、南都・狛氏の嫡流・上家の笛奏者である。『樂家録』によれば、文禄(一五九二～一五九六)の頃、後陽成天皇が召した三人の南都楽人、辻近弘(笙)、上近直(笛)、窪近定(箏篳篥)の一人である。『地下家伝』によれば、近直には二人の息子がいるが、近康は、じつは辻近弘の子で、江戸城紅葉山楽人として寛永年中に江戸に下った。近豊は在京で父を継いだ。『地下家伝』には、「靈元院御笛師範」とある。

近直は、東儀兼頼よりは五〇歳程度年長であり、『龍笛吹艶之事』の⑧には、龍笛の「ロ」穴の音程をめぐる諸説の中で、その子・近豊の談として、前出の岡昌忠の吹く「ロ」音に上近直が感動し、弟子入りしたかったものの、すでに「師家」として一流を成していた近直が、今さら他流の楽人に弟子入りするのも世間の聞こえが悪かろうと気にして、結局習わず終いだった、というエピソードを載せている。兼頼と近豊は九歳違いであるが、直接にいろいろ話をする機会があったのだろう。また江戸に下った近康は、兼頼より二〇歳年長であるが、兼頼は近康の笛を日光山の舞楽の節¹⁹に聴く機会があったらしく、『龍笛吹艶之事』²⁰の中で、「中々吹手ニテ候」と褒めている。

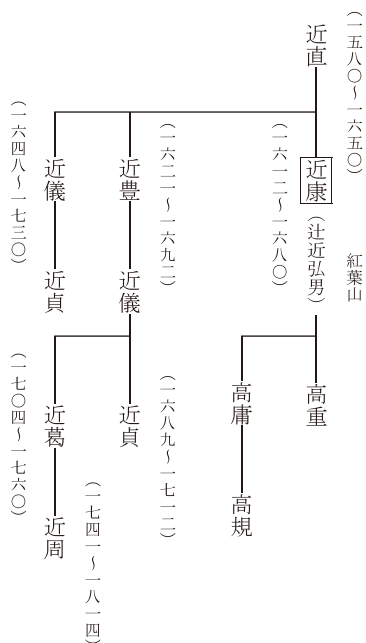
狛(辻) 高秀(一六四五～一七〇七)

後陽成天皇に召された南都楽人・辻近弘の子・近元の四男。『地下家伝』によれば、東山院(一六七五～一七一〇)御笛師範。その子・高房も、中御門院(一七〇二～一七三七)御笛師範となっている。高秀は兼頼よりも一三歳年下になるが、『龍笛吹艶之事』の⑧⑨では、笛の指孔と短い旋律の音程について高秀の説が引用されている。

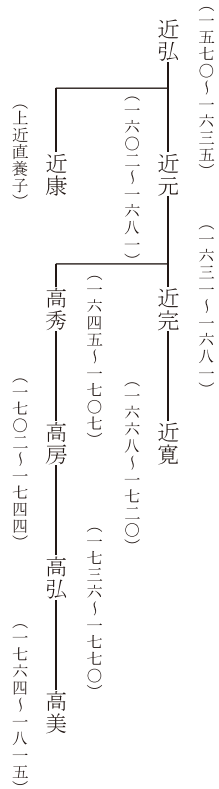
狛(芝)直葛(一五七五～一六五六)

南都の楽人。正保四(一六四七)年に、藤原姓を与えられる²⁰。『龍笛吹艶之事』²³には、「手強ク音ヲカラリトウツクシク吹レ気味ノ能笛ニテ、是ハ五六年モ舞御覽ニ被吹候ヲ聞申候。」とあり、兼頼は直葛の笛に好感を持っていたことがわかる。直葛は、兼頼よりも五七歳も年長であるが、兼頼は「五六年モ舞御覽ニ被吹候ヲ聞申候」と書いていることから、直葛の晩年の演奏を聴く機会があつたのだろう²¹。

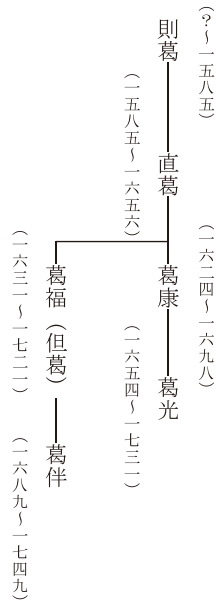
●狛氏(上家)系図(南都方)



● 狛氏（辻家）系図（南都方）



● 狛氏（芝家）系図（南都方）



三 『龍笛吹艶之事』で引用される唱歌の系統

前述したように、『龍笛吹艶之事』の中には、指孔の音程や短い旋律の吹きについて、楽譜を交えて説明している部分がある。譜例はいずれも非常に断片的であるが、先に示した二五項目のうち三カ所②③④は、他の楽譜史料の記述と符合する重要な内容を含んでいる。特に、このうちの②と④の記事は、龍笛の唱歌しょうがについて「天王寺流」と「南都流」が対比

表二 龍笛の指遣いと音程 ○は開放、●は閉じる

指孔記号	吹口				左手				右手				音程
	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	
					人	中	薬		人	中	薬	小	
六ろく (賁)	○	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	D
六ろく (和)	○	●	●	○	●	●	●	●	●	●	●	●	D
丁げ (賁)	●	●	○	○	○	○	○	○	○	○	○	●	C, C#
丁げ (和)	●	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	●	C, C#
中 ちゅう	●	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	●	B
夕 しゃく	●	●	○	○	○	○	○	○	○	○	○	●	A
上 じょう	●	●	●	○	○	○	○	○	○	○	○	○	G
五 ご	●	●	●	●	○	○	○	○	○	○	○	○	F, F#
テ かん	●	●	●	●	●	●	○	○	○	○	○	○	E
ン じ	●	●	●	●	●	●	●	○	○	○	○	○	D#
ロ く	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	C#

的に扱われていて興味深い。唱歌とは、龍笛や箏箏などの管楽器を学習する際に唱える意味のない音節からなる歌である。

ここで詳しく記述を検討してみよう。なお、指遣いの記号と音程は、表二を参照されたい。

② 「中」ノ穴ヲ吹トキ（句読点、濁点は引用者、「」とルビは原文通り。以下同様）

「中」ノ穴ヲ吹トキハ、是又塩梅ノ穴ニテアレバタトヘバ吹出シニ「中引」トフク時ハ、南都流ノ唱歌ノ如「中引」^{トラリイ}

ト指ヲソラセ穴ノ向ヒノ端へ指ヲ覆ヒテ吹ベキナリ。「中引^{トヲリイヒ}」トタ、ク時モ同ジ息ツカイ也。「五上由リリ、中夕」ト吹トキハ「中」ノ穴ヨリタゞヲロスニ「中夕^{リイラ}」ト吹ベシ。穴ヲオホヒ唱歌ノ如ク指ヲオヨガセテ「夕」ノ穴ヘユルくトヲロスベシ。天王寺流ノ頌歌ヲ心ニ持、フキ候エバ、吹音聲フツ、カニ、ツヤナク、イヤシク聞ヘテアシ。南都ノ頌歌ノ如ク心ニ持テ吹ベキ也。

この記述からわかる要点は次の様に整理される。

- (a) 「中」の指遣いは、「塩梅(えんばい)の穴」、すなわち、音程を微妙に変えられる穴である。
- (b) 「中引」という音型の唱歌は「トヲリイ」で、指をそらして、穴の向かい側の端を指で覆って吹く。
- (c) 「五上由リリ、中夕」の中の「中夕」は、「中」から下がる時に「リイラ」と吹く。穴を覆って、唱歌のごとくに指を「オヨガセテ」、「夕」の穴にゆつくり下ろす。
- (d) 天王寺流の唱歌を思い浮かべながら吹くと、音がふつつかで、つやなく、賤しく聞こえてよくない。南都流の唱歌を心で歌いながら吹くべきである。

(a) に書かれている、「中の穴は塩梅の穴」という記述は、おそらく次のような解釈ができる。龍笛の指孔は篠笛などに比べるとかなり大きく、指を完全にかぶせるか、一部を開けておくかなど、押さえ方を微妙に調節することにより、当該の音程だけでなく、その上下の微妙な音程を作ることができる。このような技法によって、(b) に例示されている「中引」という音型も、微妙な塩梅をつけて吹くことができる。「トヲリイ」は、現在の唱歌の音節から推測して、「トヲ」は和(ふくら)、すなわち一オクターヴ下のB、「リイ」は責(せめ)、すなわち一オクターヴ上のBと推測される。つまり、「中引(トヲリイ)」は、下のBから上のBに移る直前の「ヲ」の時に、左手人差し指をわずかに孔にかぶせ、微妙に

譜一「トヲリイ」



譜二「リイラ」



音程を下げ、次に指を開け、息を強く吹き、一気にオクターヴ上のBに上がること指しているのではなからうか。試みに、譜一のように五線譜訳してみた。

(c) に書かれている「中夕」という音型は、現在の唱歌では「中夕(リラ)」と歌われることが多い。この音型に関する兼頼の指示は、「中(リ)」Bから「夕(ラ)」Aにすぐに下がるのではなく、「リイラ」という唱歌のように、「イ」の部分で指を「夕」の穴にかぶせ気味にして、そのままゆっくり「夕」の音程に下がる、と解釈できる。譜二のようにならうか。この、完全に穴を塞がず、微妙に穴の上に指を覆いかぶせ気味にする技法を、兼頼は「指ヲオヨガセル」と形容しているようである。

「中」から「夕」へ移動する音型は、③「万歳楽」ノ吹出シ、の中でも触れられている。すなわち、「上々中夕由リリ」という「万歳楽」の吹出の句に含まれる「中夕」について、「此時モ、中ノ穴ヲ前ニ云如ク心得テオヨガセフキ、「夕」穴へ移ルベシ。」と述べている。

これらの唱歌からわかることは、「トヲ」の「ヲ」や「リイ」の「イ」のような母音の産み字が、ここでは音程の塩梅(微妙な上下)を表す際に用いられているという事実である。産み字は現在の籠笛の唱歌でもしばしば現れ、主として、フレーズの途中で息を切って、おなじ音を吹き出す時や、長くのばす音にアクセントをつける時などに使われ、必ずしも塩梅を表す記号として意識的に使用されているわけではない。現在とすこし異なる産み字の使用法が垣間見えて、興味深い。

(d) では、兼頼自身が天王寺系の楽人であるにもかかわらず、天王寺流の唱歌についてかなり否定的な評価が示され、南都流を用いることを推奨している。これにつ

いては、次の④の記事の中でさらに詳しく考察する。

④「万歳楽」ノ初太鼓ヘカカル処

「中夕上引ミチノチノカミミチ中引」如此、万歳楽ノ初太鼓ヘカ、ル処、是モ心ニ頌歌ヲオモフニ、「トラロリフリヤ」トハ悪敷候也。タララフロロ、ラハチイラ「中夕上引ミチノチノカミミチ中」トカロクフクベシ。初太鼓アタリテ拍子ノツ、ラミジカクナキ様ニ、拍子ノアマル程ニ息引ハリ、能吹結テ「六由り中」ヘウツリ候エバ、笙モ箏築モツケヨク楽ミダレズ候。初太鼓アタリテ拍子ヲ能スヘ、第二ノ太鼓マデ程能吹けば、終リマデ闕ケメナク候。

この部分は、唱歌に関する興味深い情報を含んでいる。引用されているフレーズが〈萬歳楽〉と特定できるため、古譜や現行の旋律との比較が可能である。

まず、冒頭のフレーズは〈萬歳楽〉の初太鼓の付近であるが、笛の手付け（指孔）だけを現在の楽譜と比較するとかなり異なることがわかる。現行の「明治撰定譜」²²は、唱歌を中心に書き、その左側に指孔を小さく書く書式だが、そこから、指の手付けだけを取り出すと左記のようになる。現行譜の方が、細かい旋律の動きが表記されていることがわかる。

『龍笛吹艶之事』

中夕上引 ミチ中 引

現行譜

中夕上ミチノチノカミミチ中引

両者で特に異なるのは、フレーズの中間の部分で、『龍笛吹艶之事』では「引」だけの部分が、現行旋律では「ミチ上」

という三つの音の動きとなっている。

一方、『龍笛吹艶之事』では、同じフレーズが再び引用されるが、今度は手付けの右側に唱歌（原文では「頌歌」と表記）が記されている。これを現在の唱歌と比較すると、よく似ていることがわかる。

『龍笛吹艶之事』（手付け） 中夕上引 ㄥ 丁中 引²³

『龍笛吹艶之事』（頌歌） タララフロヲ、ラハ チイラア

現行譜（唱歌） タララフロヲ ラハ チイラア

現行譜（手付け） 中夕上干五 上ㄥ 丁中丁中引

『龍笛吹艶之事』の唱歌が現行の唱歌と同様細かいことから、『龍笛吹艶之事』の「中夕上引ㄥ丁中引」の中間の「引」は、ただ同じ音を延ばすのではなく、現行と似たような細かい音の動きをもなっていたのではないかと推測される。さて、兼頼は、このフレーズに二つの異なる唱歌があることを紹介している。

「トヲロリフリヤ」 悪敷候也

「タララフロヲ、ラハチイラア」 トカロヤカニフクベシ

この二つは、先に紹介した②「中」ノ穴ヲ吹トキ、で否定的に評価されていた「天王寺流」の唱歌と、肯定的に評価されていた「南都流」のそれに対応していると考えられる。つまり、前者「トヲロリ…」の方が天王寺流で、後者「タララフ

口……」は南都流に当たると考えられる。それでは、江戸初期には、どのような唱歌の系統があったのか、次にさらに複数の楽譜史料で検証してみよう。

四 江戸時代の龍笛仮名譜

龍笛の楽譜は、中世までは指孔記号のみを記す本譜（手付け譜）が中心であったが、近世、一七世紀後半になると、唱歌の音節に仮名を詳しく記す仮名譜が数多く著されるようになる。ここで、江戸時代に編まれた複数の仮名譜の唱歌を比較してみよう。

四・一 『龍笛仮名譜（兼頼譜）』『六調子曲譜 和琴（貞致譜）』『狛家 横笛譜面（近貞譜）』

現在、宮内庁書陵部所蔵の古楽譜の中に、旧伏見宮家蔵『龍笛仮名譜』（伏 八〇九）という笛譜がある。すでに以前に紹介したことがあるが（寺内 二〇〇四）、奥書によれば、この楽譜は、『龍笛吹艶之事』の著者・東儀兼頼によって、延宝八（一六八〇）年に撰述された²⁴。以下、『兼頼譜』と略す。所収曲は、壹越調、平調、盤渉調、太食調の音取と、壹越調八曲、平調一二曲、盤渉調六曲、太食調五曲、高麗六曲である。双調と黄鐘調の曲を含まず、代わりに高麗曲を収めている点特徴的である。記譜法は、唱歌の仮名と、太鼓（拍子）と小拍子を示す点のみで、音高を表す手付け（指孔）は記されていない。

『六調子曲譜 和琴』（伏 九〇〇）も、同じく宮内庁書陵部所蔵、旧伏見宮家蔵の楽譜である。唐楽の和琴譜だが、和琴の譜字の脇に龍笛の唱歌を記している。壹越調三曲、平調七曲、双調八曲、太食調二曲、黄鐘調七曲、盤渉調七曲を収める。この史料も拙稿で扱ったことがあるので、曲目一覧等の詳細はそちらを参照していただきたい（寺内 二〇〇四）。

伏見宮第一三代貞致親王（一六三二～一六九四）撰の伝承がある²⁵。親王の生没年を考慮すると、おそらく一七世紀後半の成立と思われる。

本稿では、さらに、新たに、菊亭家の楽譜史料を考察する。菊亭（今出川とも）は藤原北家の流れ、西園寺から分かれた家で、琵琶、箏などの伝承を伝えてきた堂上の家柄である。現在、その文書の多くは、京都大学附属図書館と専修大学附属図書館に架蔵されている。専修大学が一九九五年に発行した『菊亭文庫目録』には、多くの雅楽譜史料が目録化されており、堂上家と地下楽人との伝承の交流が知られて興味深い。それらによると、菊亭家は、地下楽人に絃楽器を教授する一方、地下楽人からは笛、箏、笙などを習い、特に江戸時代を通じて、いくつかの楽家と頻繁に交流していた。菊亭家文書の中には、南都系の狛氏から得た一連の籠笛の伝授譜がある。伝授譜とは、その楽曲を確かに相伝したという証拠に、師が弟子に与える当該楽曲の譜面である。ここでは、『菊亭文庫目録』口絵にある、『平調五常楽急』と『千秋楽』の譜面を分析対象とする。『平調五常楽急』には、「仲夏下流／狛近貞（花押）」とある。近貞は、狛氏嫡流の上近貞（一六八九～一七二二）のことで、すでに紹介した、後陽成天皇の時に京都に召された上近直、その子・近豊の流れをくむ楽人である。近貞は、宝永四（一七〇七）年に大量の老越調曲や盤渉調の〈萬秋楽〉を今出川伊季（一六六〇～一七〇九）に伝授しているので、『平調五常楽急』もこの頃伝授されたのではないかと推測される。『千秋楽』にも年紀がないが、おそらく同時期の成立と思われる。なお、この『千秋楽』は、唱歌の内容から、黄鐘調〈千秋楽〉と思われる。両史料とも、中央に唱歌を大きく記し、その左に指孔の記号（手付け）、右側に拍子、小拍子を記す。

四・二 『六調子曲仮名譜（新浄安院譜）』『六調子曲仮名譜（季資譜）』

宮内庁書陵部所蔵、旧伏見宮家楽譜群の中には、幕末一九世紀の楽譜も多数含まれる。

『六調子曲仮名譜』（伏 八三五）は、二冊から成る大部の龍笛楽譜で、外題は「六調子曲仮名譜」、内題は無い。所収曲は表三（文末）の通りである。中央に笛唱歌の仮名、左に笛の手付け、右に琵琶譜字（朱）を記す。実際にかなり使用されたものと思われ、全体に手あかまみれた感じで、各丁表の左下は、紙をめくるために文字が消えてしまっている部分もある。第二冊の末尾に「新浄安院御者所持之御譜也／十一年亥ノ残冬九臯アツカル了」という奥書を有す。「新浄安院」とは、一条輝良（一七五六～一七九五）の娘・輝子（一七九五～一八二八）のことで、伏見宮貞敬親王（一七七五～一八四一）の室である。「十一年」と「亥」が一致する年は幕末では見当たらない²⁶。あるいは文政一〇丁亥（一八二七年、天保一〇己亥（一八三九年）のことだろうか。「九臯」についても不詳である。いずれにしても、一八世紀末から一九世紀前半に成立した龍笛譜と考えられる。以下「新浄安院譜」と呼ぶ。

旧伏見宮家楽譜群に、また別の『六調子曲仮名譜』がある（伏 八一八）。やや小振りで、横長の冊子本（二冊）である。外題は「六調子曲仮名譜」、内題なし。第二冊目の末尾に「這譜依／伏見殿仰加校合了／安政元年 大呂中旬／大夫将監季資」という奥書を有する。これにより、安倍季資が、安政元（一八五四）年に校閲したことがわかる。安倍季資（一八一三～一八六八）は、天王寺（在天）楽人の林廣胖の次男として生まれ、在京の安倍季良の養子となった。本来は、箏楽奏者であり、ここでは、笛譜を撰述したというより、校閲したと考えられる。以下、『季資譜』と呼ぶ。本譜は、中央に笛唱歌の仮名、左に笛の手付け、右に箏譜字、一部の曲には箏の右にさらに琵琶譜字が記されている。全体に、精緻な筆致で書かれており、この譜が実際に使用された形跡はほとんどない。所収曲は文末表四の通りである。

四・三 江戸時代の龍笛唱歌の系統

それでは次に、実際に、これらの史料に見られる龍笛の唱歌を比較分析してみよう。まず、『龍笛吹艶之事』で引用さ

れていた（萬歳楽）の唱歌を示す。比較のために、前掲・安倍季尚撰『楽家録』中に見られる（萬歳楽）の唱歌、それに現行「明治選定譜」の唱歌と手付けを記す（譜三三）。（萬歳楽）はリズム類型としては、延八拍子に属するため、一小拍子中の音が多い。ここでは分析の都合上、便宜的に一小拍子を二つのフレーズに分割し、フレーズ①から⑧まで通し番号をつけた。

『龍笛吹艶之事』で引用されていた部分は、フレーズ⑤⑥に該当すると思われる。『龍笛吹艶之事』では、「カロクフク（軽く吹く）」よい唱歌として「タララフロララハ」、一方「悪敷候」唱歌として「トラロリフリヤ」が引用されていたが、兼頼が一六八〇年に著した『龍笛仮名譜（兼頼譜）』には、まさに、「悪敷」唱歌が記されている。これに対し、『貞致譜』『楽家録』には、「カロクフク」唱歌が記されている。このことから、『兼頼譜』は天王寺系の唱歌で記された龍笛譜と考えられる。また、すでに別項で指摘したように、『兼頼譜』は龍笛譜であるが、工行の母音がしばしば現れる。（萬歳楽）ではフレーズ③④（網掛けで表示）に現れる。ちなみに、現在の「明治撰定譜」龍笛譜には工行の音は使われない。工行の音は、天王寺系の箏築唱歌にも頻出する。天王寺系の伝承では、箏築と笛の唱歌で似通っている部分が散見される。

譜四は（五常楽急）の比較譜である。ここでも『兼頼譜』は他と異なる傾向を示している。まず、工行の音がフレーズ⑬⑭に現れる。フレーズ③⑦では、他譜が「トウルリ」もしくは「トアルリ」のところ、『兼頼譜』は「タアロリ」と母音が大きく異なっている。同様に、フレーズ⑮では他譜が「タアラロラ」であるのに対し、『兼頼譜』だけが「ロヲロルロ」となっている。さらに、フレーズ⑩から⑪にかけて見られる「懸吹」²⁷と呼ばれる音型は、『兼頼譜』には見られない²⁸。このように、『兼頼譜』は様々な点で、他に例のない独自の特徴を示している。

それでは、『兼頼譜』以外の譜がすべて一致しているかと言うと、そうではなく、細かい点では相互に微妙に異なる。しかし、大まかには、『貞致譜』『近貞譜』のグループと、『新浄安院譜』『季資譜』のグループに分けることができる。譜

四〔五常楽〕で確認できる両グループの差異はいくつかあるが、まず、フレーズ③⑦⑪⑫などに見られるように、前者では「トウルリ」、後者では「トウルリ」と、かなり規則的に「ヲ」と「ウ」が使い分けられている。またフレーズ⑤⑥、

譜三 〈萬歳楽〉の唱歌比較

貞致譜	ツ	ラア引ハハ	リイイヤアル	ラアルラルウ	ラ	ア引	タアラアラロ	ヲ引ヲハ	チイイラア	ア	引
兼頼譜	タ	ア引ハ	リイヤル	レェルレレエ	ハ	エ	トヲロリヲリ	ヤア引ハ	リイヤ	ア	引
衆家録	止	羅波	利也留	羅留羅留	多	羅羅不呂	遠	羅波	乳羅	阿	
吹聴(良)					タ	ララフロ	ヲハ	ヲハ	チイラア		
吹聴(悪)					ト	ヲロリヲリ	ヤ				
新浄安院譜	トウラハ		リイヤアル	ラアルラル	ヲ	アラロウ	ヲハ	ヲハ	チイラア		引
季資譜	トウラハ		チイヤアル	ラアルラル	ヲ	アラロウ	ヲハ	ヲハ	チイラア		引
現行	トウラハ		チヤアル	ラアルラル	ヲ	アラロ	ヲハ	ヲハ	チイラ		引
現行指孔	五	上 <small>ミ</small>	中	タ	上	タ	上	中	タ	上	中
音程	F	G ♯	B	A-G	A-G A G	A	B	A G G F F	G ♯	cB	cB
	フレーズ①		フレーズ②		フレーズ③	フレーズ④	フレーズ⑤	フレーズ⑥	フレーズ⑦	フレーズ⑧	

備考(譜三、四、五とも共通)

貞致譜=宮内庁書陵部蔵、旧伏見宮家蔵「六調子曲譜 和琴」(伏900) 17世紀後半

近頼兼家譜=専修大学附属図書館蔵、菊亭家旧蔵「横笛譜面」(323) (343) 1707年頃

吹奏家録=[「衆家録」第卷十二「横笛」第十八「案譜」中「萬歳楽之詞」より] (「日本古典全集」) 1690年

吹奏家録=[「衆家録」第卷十二「横笛」第十八「案譜」中「萬歳楽之詞」より] (「日本古典全集」) 1690年

新浄安院譜=宮内庁書陵部蔵、旧伏見宮家蔵「六調子曲仮名譜」(伏835) 18世紀末~19世紀前半

季資譜=宮内庁書陵部蔵、旧伏見宮家蔵「六調子曲仮名譜」(伏818) 19世紀前半

現行譜=宮内庁書陵部蔵、「龍笛中小曲譜 上」1876年(東京藝術大学附属図書館蔵本)

譜四 〈五常築急〉の唱歌比較

貞致譜	トヲロホ	ルウイ	トヲルリ	トヲ	トヲ	ホヲ	トヲルリ	トヲ
近貞譜	チイヲハ	ロ引	トヲルリ	ト引	トヲ	ホ引	トヲルリ	ト引
兼頼譜	トヲロホ	ルウイ	タアロリ	トヲイ	タア	ハア	タアロリ	トヲイ
築家録	止 呂保	留 伊	止遠留伊	止 伊	タア	ハア	トヲルリ	ロウイ
新浄安院譜	トウロホ	ルウイ	トウルリ	ロウイ	タア	ハア	トウルリ	ロウイ
季資譜	トウロホ	ルウイ	トウルリ	ロウイ	タア	ハア	トウルリ	ロウイ
現行	トロホ*	ルウイ	トヲルリ	ロウイ	タア	ハア	トヲルリ	ロウイ
現行指孔	中タミ	五上	五上五タ	五上	千	ミ	五上五タ	五上
音程	BA ^々	F・G	FGFA	F G	E・	々・	FGFA	F G
	フレース①	フレース②	フレース③	フレース④	フレース⑤	フレース⑥	フレース⑦	フレース⑧

*繰り返し返し時は「チ ヲハ」

貞致譜	トヲ	ホヲ	ロヲル	ロヲホヲ	トヲ	トヲホヒ	タアラロロラ	ロウイ	タ
近貞譜	トヲ	ホヲ	ロヲル	ロヲホヲ	ト引	トヲホヒ	タアラロロラ	ロウイ	タ
兼頼譜	タア	ハア	リ イヤ	ロヲホヲ	トヲ	トヲホヒ	ロヲルルロ	ルウイ	ト
築家録						止 保非	多 羅呂羅	留 伊	
新浄安院譜	タア	ホヲ	ロウウル	ロウウル	トウ	2トウホヒ	タアラロロラフ	ロウイ	ト
季資譜	タア	ホヲ	ロウウル	ロウホ	トウ	トウホヒ	タアラロロラフロイ	ロウイ	ト
現行	タア	ハア	フ	ロヲル	トヲ	トホヒ	タアラロロラフ	ロウイ	ト
現行指孔	千	ハア	丁	六 丁	中	七	中 五上タ千	五上	六
音程	E・	々・	G#C	D・C#	D・	B・	B ^々 B ^々	BBAFGAE	F G D
	フレース⑨	フレース⑩	フレース⑪	フレース⑫	フレース⑬	フレース⑭	フレース⑮	フレース⑯	

貞致譜	リイロワ	ホヲロホ	チイイラ	タアリロワ	ホ	ヲ	タアヲロワ	ロヲツラハ	ロ	ヲ
近貞譜	リイロワ	ホ	チイラ	タアリイロワ	ホ	ヲ	タアヲロワ	ロツラハア	ロ	引
兼頼譜	ヲ	ホヲラハ	テイラ	タアリロワ	ホ	ヲ	トヲロルルロ	ルウ引ヒ	ロ	ヲ
兼家録										
新浄安院譜	ラアロウ	ホウラハ	チイラ	タアリロウ	ホ	ウ	タアヲロワ	ロツラハ	ロ	ウ
季資譜	ラアロウ	ホウラハ	チイラ	タアリロウ	ホ	ウ	タアヲロワ	ロツラハ	ロ	ウ
現行	ヲ	ロ	ホ	ヲラハ	チイラ	ヲ	タアリロ	ホ	ヲ	ヲ
現行指孔	ヲ	ロ	ホ	ヲラハ	チイラ	ヲ	タアリロ	ホ	ヲ	ヲ
音程	ニ六	ニ六	五上	六中	中	中	中	五上	五	七上
	E D	- E ♯	FG E	-DB	B	B	B-AFGA	F FG ♯	B	B
	フレース17	フレース18	フレース19	フレース20	フレース21	フレース22	フレース23	フレース24		

貞致譜	ト	ヲ	チイイヤ	ト	ヲ	ホ	ヲ	ト	ヲ	引
近貞譜	ト	引	チ引イヤ	ト	引	ホ	ヲ	ト	引	ヲ
兼頼譜	タ	ア	テイヤ	タ	ア	ハ	ア	タ	ア	引
兼家録										
新浄安院譜	タ	ア	チイヤ	タ	ア	ハ	ア	タ	ア	引
季資譜	タ	ア	チイヤ	タ	ア	ハ	ア	タ	ア	引
現行	タ	ア	チイヤ	タ	ア	ハ	ア	タ	ア	引
現行指孔	ニ	六	五上	ニ	六	ミ	ニ	六	ニ	六
音程	E	-	F-GF	E	-	♯	-	E	-	-
	フレース25	フレース26	フレース27	フレース28	フレース29	フレース30	フレース31	フレース32		

フレーズ⑨⑩、フレーズ⑳などでは、前者では、「ト ヲ」「ホ ヲ」と、オの母音が使われているが、後者は、「タ ア」「ハ ア」と、アの母音が使われている。また、フレーズ⑮では、末尾に「フ(テ||E)」が入るか入らないかで、両者に差がある。それに続くフレーズ⑯⑰では、前者は「タ リイロヲ」であるところ、後者は「ト ラアロウ」と、やはり母音の使用で違いが見られる。

譜五は、黄鐘調(千秋楽)の比較譜である。フレーズ①⑥⑨⑩などで、(五常楽急)と同じく、『貞致譜』『近貞譜』では、オの母音が使われている部分で、『新浄安院譜』『季資譜』はア音が使われている。また、「トヲ」と「トウ」の使い分けも(五常楽急)と同様である。また、フレーズ⑫では、前者は「ロ トルロ」というふうに、「ロ」のあとに休符があるが²⁹、後者は「ラアルラ」のように休符がない。同じことが、フレーズ⑭でも見られる。

以上のように、(萬歳楽)の唱歌の比較と、『龍笛吹艶之事』の記述から、『兼頼譜』は天王寺系の唱歌と考えられる。また、(五常楽急)と(千秋楽)の比較から、『貞致譜』『近貞譜』は同系統と判断される。『近貞譜』は南都系の狛近貞の筆である。上近貞は、すでに述べたように、上近直の子孫である。したがって、『近貞譜』に近い『貞致譜』も南都系の唱歌と推察される。『貞致譜』の(萬歳楽)の唱歌は、『龍笛吹艶之事』の南都系と比定される唱歌とも符合している。

それでは、『新浄安院譜』『季資譜』の系統は、天王寺流、南都流以外、すなわち大神流なのだろうか。これを判断するために、「大神流」と確認できる笛の仮名譜が必要である。大神流の笛譜は『基政笛譜』や『註大神龍笛要録譜』など、古代から中世に成立した指孔記号のみの本譜はよく知られているが、唱歌を中心とした近世の仮名譜はほとんど知られていない。管見によれば、宮内庁書陵部に『萬秋楽仮名譜』という龍笛譜があり(伏八八三)、これが大神氏の伝承を記したものと推定される。この史料の奥書には、「右萬秋楽假名譜一帖者/寛政四壬子年十二月十六日/大曲 御相傳之節御譜之/草也仍大神景貫家残置者也/云爾正六位下行右兵衛大志安倍季隨謹書」とあり、大神景貫(二七〇八—一七九五)

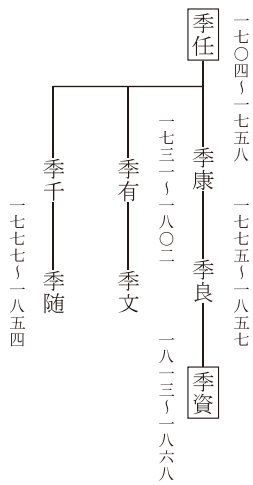
譜五 (千秋楽) (黄鐘調) 比較譜 (冒頭から拍子三つ)

貞致譜	トヲヲルロ	チイイヤロロ	ヲア引	引	トヲロラルイ	ロ	トヲル	ロヲ引	引
近貞譜	トヲルロ	チイヲロロ	ヲア	引	トヲロラルイ	ロ	トル	ロヲ	引
新浄安院譜	タアルラ	チイラルル	ヲア	引	トウロラルイ	ラ	アル	ヲア	引
季資譜	タアルラ	チイラルル	ヲア	引	トウロラルイ	ラ	アル	ヲア	引
現行	タルラ	チヤルル	ヲア	引	トヲロラルイ	タ	アル	ヲア	引
現行指孔	千由	中夕五上	夕		五上夕五上	千由			
音程	E#DE	B AFG	A .	. .	F G A F G	E #D	E .	. .	
	フレース①	フレース②	フレース③	フレース④	フレース⑤	フレース⑥	フレース⑦	フレース⑧	

貞致譜	トヲ引	ホロルウイ	トヲロラルイ	ロ	トヲルロ	ロ	トヲル	ロヲ引	引
近貞譜	トヲ	ホロルイ	トヲロラルイ	ロ	トルロ	ロ	トル	ロヲ	引
新浄安院譜	タア	ハアラルイ	トウロラルイ	ラアルラ	トウロラルイ	ラ	アル	ヲア	引
季資譜	タア	ハアラルイ	トウロラルイ	ラアルラ	トウロラルイ	ラ	アル	ヲア	引
現行	タア	ハロラル	トヲロラルイ	タルラ	トヲロラルイ	タ	アル	ヲア	引
現行指孔	千	六丁	五上夕五上	千由	五上夕五上	千由			
音程	E .	D-#C	F . G A F G	E#DE	F . G A F G	E #D	E .	. .	
	フレース⑨	フレース⑩	フレース⑪	フレース⑫	フレース⑬	フレース⑭	フレース⑮	フレース⑯	

貞致譜	トヲ引	トヲリルル	リイ引	引	○	トヲルリ	トヲル	引
近貞譜	トヲ	トヲリルル	リイ	引	トヲ	トヲル	ロヲ	引
新淨安院譜	トウ	トウリルル	リイ	引	タテ	タテ	ラテ	引
季資譜	トウ	トウリルル	リイ	引	タテ	ル	ラテ	引
現行	トヲ	トリルル	リイ	引	タテ	タル	ラテ	引
現行指孔	タ	セ五上	タ		ト	由		
音程	A - フレース⑩	A AFG フレース⑬	A - フレース⑨	- - フレース⑮	E - フレース⑲	- -#D フレース⑳	E - フレース㉓	- - フレース㉖

が、光格天皇（一七七一〜一八四〇）に〈萬秋楽〉を伝授した³⁰時（寛政四＝一七九二年）の草稿を安倍季随が写したものと考えられる。大神景貫は、大神家の庶流・景村の子に生まれ、嫡流の景武の養子となったが、実兄に、安倍家に養子に行った季任（一七〇四〜一七五八）がいる。季随（一七七七〜一八五四）は季任の孫である。大神流の笛譜を安倍家が所有するのは、こうした養子関係の故と推察される。



この譜の唱歌は、「トウルリ」のように延ばす音に「ウ」母音を使用する点で、『新淨安院譜』『季資譜』に似ている。しかし、これだけで『新淨安院譜』『季資譜』を「大神流」と即断するのはここでは避ける。というのも、この譜を著した大神景貫の実家は、三代前の景福から父・景村の代まで、いずれも天王寺の岡家または林家から養子を迎えている（前掲、大神氏系図参照）。また、養子先の景武の流も、四代前の景明から祖父の景刺まで、いずれも多家から養子を迎えて

家を継いでいる。景貫自身は、帝師となるすぐれた技量の人であったと推測されるが、その伝承が「大神流」であるかどうかは、なお検証を必要とする。さらに、この『萬秋楽仮名譜』および『新浄安院譜』『季資譜』の成立（一八世紀末から一九世紀初め）は、『兼頼譜』『貞致譜』『龍笛吹艶之事』などの成立（一七世紀後半から一八世紀初め）よりほぼ一〇〇年遅い。前者と後者の唱歌の傾向の違いを、流派の違いととらえるか、時代による変化ととらえるかは、なお議論の余地がある。さらなる史料の発掘と分析を交え、後日改めて考察したい。

四・四 唱歌のあらわすもの

ここで、唱歌の仮名譜について、注意を要する点を述べる。唱歌は旋律の細かな強弱、息継ぎ、ニュアンスなどを覚えるため考案された歌であるが、あくまでも旋律そのものではなく、それをことばの音節に置き換えたものである。したがって、さまざまな唱歌譜を比較する場合、唱歌同志の関係と、実際の旋律同志の関係は異なる次元にあることを了解しておく必要がある。つまり、唱歌が異なっても、旋律の実態としては同じ場合、あるいは逆に、唱歌は同じでも旋律は微妙に異なる場合、また唱歌が異なり、旋律も異なると考えられる場合など、唱歌の比較の「解釈」にはいくつかのケースが考えられる。

たとえば、唱歌が異なるが、実態の旋律は同じと考えられる場合がある。これらは手付けの音程などから、同旋律と推定される（ただし実際の吹き方には、微妙なニュアンスの違いがあるかもしれない）。

〈五常楽〉

「トヲホヲ」『貞致譜』『近貞譜』

「タアハア」『新浄安院譜』『季資譜』

「タ リイロヲ」『貞致譜』『近貞譜』

「ト ラアロウ」『新淨安院譜』『季資譜』

〈萬歳楽〉

「トヲロリフリ ヤア引ハ」『兼頼譜』

「タアララフロ フ引ラハ」『貞致譜』

また、次の例は、明らかに唱歌が異なり、実態（音型、旋律線自体）も異なると考えられる。

〈五常楽急〉

「リ イヤ」『兼頼譜』（懸吹がないと考えられる）

「フロ ヲル」『貞致譜』（懸吹あり）

しかし、いずれにしても、唱歌の違いは流派の違いを認識する重要な指標となる。なぜなら、旋律がことばの音節に記号化されている唱歌では、場合によっては、旋律そのものよりも違いが「言語化」「明文化」されて意識しやすいからである。実際に、今まで考察したように『龍笛吹艶之事』の記述などから、江戸時代の楽人の意識においても、唱歌が流派の違いを識別する重要な指標となっていたことがわかる。

また、現代の私たちが実際に聴くことができない江戸時代の旋律を分析する上で、実質的には唱歌や、それに添えられている指孔記号が重要な手がかりとなることは言うまでもない。唱歌のパターンの種類や分布に注目して楽曲の構造分析

を行うことにより、現在と異なる江戸時代の雅楽の姿をたどることができるとは、すでに拙稿で示した(寺内 二〇〇四)。

五 おわりにかえて、流派の単位と識別の指標

以上、江戸初期の楽道の継承と龍笛譜の唱歌の系統について考察したが、ここで最後に、音楽の流派が流派として識別される単位と、識別の指標について整理する。

江戸時代以降、楽家間では家を越えた養子縁組が頻繁に行われ、また、名字を同じくする一つの家の中にも、嫡流と庶流、在京、在南、在天など、さらに細かい分家が存在していた。したがって、雅楽伝承の流派を考える場合、京都、奈良、大坂という単純な地域区分より、さらに細かい区分を想定しなければならない。

しかしながら、京都、奈良、大坂の「三方」の区別も、江戸時代を通じて存在し続けていた。その背景には、「三方及第」という江戸時代を通じて行われた試験制度の存在がある。三方及第とは、すでに平出、西山、南谷らが明らかにしているように(西山 一九八二、一六八―一七四、南谷 一九九七)、楽人の技芸を評価する試験制度で、その結果によって、楽人としての等級や給料が決まった。評価は投票で決まったが、投票は、自分の所属する地域以外の楽人の演奏に対して行うことになっていた。たとえば、京都方の楽人は、天王寺方と南都方の楽人の演奏に投票する。依然として、規範としては三方の区別が強く残っていたことがわかる。『龍笛吹艶之事』や『狛氏新録』にも、「天王寺之流儀」「南都流」「北京之正統」などの区別が見られる。

しかし、実際問題として、芸を相続する最小単位として、親から子(実子、養子を問わず)への継承ラインが根本である。問題は、この親子を核とし、その連続である家としての継承ラインが、音楽伝承の流派としての実態とどの程度重なるかである。これについては、かならずしも判然としないのが実態である。たとえば、養子に入った場合、実家の伝承を

優先するのか、養子先の伝承を引き継ぐのか。幼少で養家に入れば後者の可能性が高く、ある程度長じて婚姻などによって養子となれば、実家の伝承をかなり引きずることになる。さまざまな状況が考えられる。

一方、江戸時代の龍笛仮名譜には、いくつかの異なる系統が見いだされる。本論で取り上げた楽譜では、少なくとも、『兼頼譜』、②『貞致譜』『近貞譜』、③『新浄安院譜』『季資譜』の三つの系統が区別できた。『龍笛吹艶之事』は、①を「天王寺」系、②を「南都」系と呼んでいる。ある家の流れが天王寺楽所に属する家であれば、より大きな単位として「天王寺之流」と識別されると考えられる。しかし、当該の音楽伝承が、所属する楽所の統一伝承（代表する伝承）なのか、あるいは、単に家の個別の説なのかは、慎重に判断すべきであろう。

いずれにしても、江戸時代の雅楽伝承の流派の音楽的研究は始まったばかりである。平出、西山、そして最近では、南谷美保の天王寺楽人に関する研究によって（平出一九五七／一九八九、西山 一九八二、南谷 一九九〇、一九九三、一九九四、一九九五、一九九七、二〇〇五、二〇〇六）、江戸時代の楽人の活動や経済的実態についてはかなり明らかになっている。しかし、実際に家ごとどのような音楽伝承を維持して来たのかは十分に説明されていない。江戸時代の雅楽は、今日の雅楽の出発点である明治の雅楽に直結しているという点で、雅楽の歴史の中でもきわめて重要な位置を占める。今後さらなる楽譜の発掘と分析によって、音楽の実態が解明されなければならない。

註

1 奈良時代には、公的機関である雅楽寮の職員が伝承していたが、一〇世紀以降、近衛の官人などが音楽家として、それぞれの専門を世襲的に伝承するようになった。これらの楽人は、宮廷の官位としては、天皇に拝調を許されない地下（ちげ）に属した。地下楽人は、管楽器と舞を専門とした。一方、天皇に拝調を許される殿上（てんじょう）／堂上（とうじょう）の家では、神楽歌、催馬楽などの歌ものや、琵琶、箏、和琴など、絃楽器の伝承を専門に伝える家柄もあった。

- 2 南都楽人は平安時代から、左舞の舞人として宮中の儀式にも参加していた。南都で演じる場合は、舞楽の伴奏楽器の演奏も分担して行った。
- 3 詳しい系図は、平出久雄「日本雅楽相承系譜」を参照のこと（平出 一九五七／一九八九）。
- 4 『楽家録』第四七卷、第卅四には、「正親町院召天王寺楽人五人〔笙廣遠、廣康、葦築兼行、兼秋、笛昌忠也。但、昌忠者同氏昌次死去之後被召之也。已上皆秦氏〕とある（「忠」内は原文では割り注）。これによると、岡昌次が始めに召され、その没後、昌忠が替わって出仕したことがわかる。
- 5 『楽家録』第四七卷、第卅四には、「又其後文祿比、後陽成院召奈良楽人三人〔笙近弘、葦築近定、笛近直、皆伯氏也〕とある。
- 6 紅葉山楽人については、小川 一九九八、竹内 二〇〇六などを参照されたい。
- 7 原文は次の通り。「古者、太神氏二流を以、北京龍笛之正統とす。然るに、天正元年討死、豊原家同前、及断絶候に付、新に名跡御取立。一流は山井故安岐守景治。依勒命、門弟として、南京の伶人上故越後守伯近直、笛相伝す。当時、紅葉山楽人、山井主膳正景豊家、是也。一流は、天王寺之伶人岡故志摩守太秦公久子、山井故近江守景福、新に相統す。笛に於而は、天王寺之流儀。当時、山井近江守景村家也。」（句読点引用者、以下同様）（国会図書館蔵本）。
- 8 景治の父・大神景理（景雅）（？、一五七三）か。
- 9 「依勒命門弟として南京の伶人上故越後守伯近直笛相伝す」を、芝祐泰は、大神景治が上近直から習った、と解釈している（芝 一九六七）が、年齢的には、近直の方が一四歳年下なので、本論では近直が景治から習ったと解釈した。
- 10 景福は『伯氏新録』では公久の子とするが、『地下家伝』では岡昌俊の子とする。
- 11 原文は次の通り。「古者、豊原氏二流ヲ以、北京鳳笙之正統とす。然に天正元年八月、朝倉戦場にて討死家断絶ス。当時豊原家之事ハ、竹内御門主之家司相統ス。其謂ハ豊原統秋所撰之體源抄所持献禁中、仍賜豊原之姓。筑後守正秋是也。笙相伝之儀ハ南京伶人辻故伯耆守伯近弘、同弘元、依勒命門弟として相伝ス。当時、豊筑後守栄秋家也。今一流ハ、天王寺之伶人藪故相模守弟、豊隠岐守相続ス。笙においては天王寺の流儀、当時豊越中守通秋家也。」（国会図書館蔵本）。
- 12 親秋（？、一五七三）のことと思われる。
- 13 平出久雄は、曼殊院門跡・良尚法親王のことか、としている（平出 一九五七／一九八九）。
- 14 『地下家伝』によれば、正秋は、親秋の甥・定勝なる人物の子となっている。
- 15 原文は次の通り。「古者、安倍氏を以、北京箏築之正統とす。然るに、右同前断絶。備前守多忠季末子新御取立、改安倍之称号。安

- 倍故飛驒守季房是也。依勅命、南京之伶人久保故丹後守伯光成、筆篋相伝す。当時、安倍壹岐守季福家也。」(国会図書館蔵本)。
- 16 『国書総目録』は、『龍笛吹艶之事』の項目では、多家写本は安政四年写、となっているが、『山鳥秘密要録中律呂之事』の項目では、龍笛吹艶之事と合本で、安政五年・真節写になっていて、書写された年紀が異なっている。
- 17 『地下家伝』では、平出の系譜(平出 一九五七/一九八九)とは若干異なり、昌忠の子供が昌宣と昌秀で、昌重は昌宣の子となっている。
- 18 紅葉山楽人とは、徳川氏の東照宮祭祀の雅楽演奏のために、関西の楽家の嫡流でないものが移住して形成した楽人集団。景明の江戸下向の時期は『楽家録』『伯氏新録』『地下家伝』では微妙に異なるが、およそ寛永一八〜二〇(一六四一〜四三)年のことと思われる。
- 19 寛永年間以降、関東の徳川將軍家の祭祀には、多数の禁裏楽人が派遣された。兼頼が近康の笛を聴いた機会は現時点では特定できないが、紅葉山楽人として近康が江戸に下向した寛永一九(一六四二)年から、亡くなる一六八〇年までの間か。この間には、家康三三回忌(一六四八)、家光葬儀(一六五二)、家光一三回忌(一六六三)、家康五〇回忌(一六六五)他多数の法会が日光で盛大に催されており、関西からの楽人の参加が見られる。
- 20 平出によれば、南都興福寺の維摩会に勅使勤仕によって藤原姓を与えられた(平出一九五七/一九八九)。
- 21 『四天王寺楽人林家楽書類』第一八冊「禁裏舞御覧 並 御安鎮之記」(京都大学附属図書館蔵)によれば、直葛は慶安三(一六五〇)年頃まで、笛や左舞で宮中儀式に参加している。
- 22 明治九年と二年に、現在の宮内庁式部職楽部の前身・式部寮雅楽課が編纂した標準楽譜。
- 23 タタク記号「ㄨ」は原文の楽譜では位置が多少ずれているが、タタク音を表す八行の音節、すなわちこの場合「ハ」の横に置かれるべきものである。
- 24 奥書は以下の通り。「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／延宝八庚申曆仲春良日／正五位下行修理亮太秦兼頼」。
- 25 文末に「此本二品式部卿貞致親王正筆也」の一文を有する。
- 26 寛文一一(一六七七)年は「辛亥」であるが、新浄安院と時代が合わない。
- 27 前の小拍子の末尾から始まる、洋楽のアウフタクトのような音型。
- 28 この「リイヤ」の唱歌は、箏の音型を連想させる。

- 29 原文では、句切れを表す「・」が挿入されている。つまり「ロ・トルロ」と表記されている。
- 30 景貫は『地下家伝』には、「光格天皇御笛御師範」とある。

引用文献

小川朝子

一九九八「近世の幕府儀礼と三方楽所——将軍家法会の舞樂を中心に」『中近世の宗教と国家』（今谷明、高榎利彦編）東京、岩田書院、四〇七～四四六頁。

竹内恵美子

二〇〇六「紅葉山楽人をめぐる一考察——幕府の法会と礼樂思想の関係性を中心として」『公家と武家Ⅲ』（笠谷和比古編）京都、思文閣出版、一九三～二二〇頁。

芝祐泰

一九六七『雅樂通解』樂史篇、東京、国立音楽大学。

寺内直子

二〇一〇「慶長八年楽人地図」『日本文化論年報』一三・二二～四二頁。

西山松之助

一九八二『家元の研究』（『西山松之助著作集』第一卷）東京、校倉書房。

平出久雄

一九五七／一九八九「日本雅樂相承系譜」『音楽事典』付録（『日本音楽大事典』一九八九に再録）東京・平凡社。

南谷美保

一九九〇「安土桃山時代の雅樂楽人について」『四天王寺国際仏教短期大学部紀要』三〇…一～二〇。

一九九三『四天王寺舞樂之記』清文堂出版。

一九九四「江戸時代における雅樂の伝播——三方楽所楽人と雅樂愛好家の交流を例として」『四天王寺国際仏教短期大学部紀要』三四…一四七～一七五。

一九九五『四天王寺楽所史料』清文堂出版。

- 一九九七「江戸時代の三方楽所楽人と三方及第——『樂所日記』に基づく一考察」『四天王寺国際仏教大学紀要』文学部第二九号・二一八～二三九。
- 二〇〇五「江戸時代の雅楽愛好家のネットワーク——東儀文均の『樂所日記』嘉永六年の記録より見えるもの」『四天王寺国際仏教大学紀要』四〇・二一〇～四三。
- 二〇〇六「『京不見御笛』当役をめぐる争い——江戸時代天王寺楽所における笛の家」『四天王寺国際仏教大学紀要』四二・二一～四一。

古文書

- 『樂家録』安倍季尚著、一六九〇（『日本古典全集』正宗敦夫編、日本古典全集刊行会、一九三五）（復刻版、東京、現代思潮社、一九七七）。
- 『狛氏新録』「禁裏三方楽人之事」写本、国会図書館蔵（二冊）（マイクロフィルム請求番号 YD・古5559）、活字本、『古事類苑』楽舞部十「楽人」（神宮司庁編、第四版、一九〇九、復刻版、吉川弘文館、一九八四）。
- 『四天王寺楽人林家楽書類』第一八冊「禁裏舞御覧」並「御安鎮之記」（京都大学附属図書館蔵、請求番号 60／シ／7）。
- 『地下家伝楽人』（『日本古典全集』正宗敦夫編、日本古典全集刊行会、一九三七）（復刻版、東京、現代思潮社、一九七八）。

表三 『新浄安院譜』(伏 835) 所収曲一覧

◎は『貞致譜』(伏900)と重複する曲

○は『季資譜』(伏818)と重複する曲

*「じょう」は鹿に章。

「外」の字は「相伝外」を指すか。

**琵琶譜欠。

上 卷			下 卷		
宍越調	平調	双調	黄鐘調	盤涉調	太食調
音取	音取	音取	音取	音取	音取
颯踏○	三墓塩急◎○	春庭楽○	喜春楽◎○	蘇合急◎○	朝小子○
入破○	皇じょう急*○	柳花苑○	桃李花○	輪基◎○	太平楽破
胡飲酒破○	萬歳楽◎○	颯踏◎○	央宮楽	青海波◎○	太平楽急◎○
賀殿破	五常楽序	入破◎○	海青楽◎○	鳥向楽 **	打毬楽○
賀殿急◎○	五常楽破	賀殿破 (外)	平蛮楽◎○	宗明楽○	傾盃楽○
鳥破○	五常楽急◎○	賀殿急◎	十翠楽◎○	採桑老○	庶人三墓○
鳥急○	王昭君○	鳥破 (外) ○	青海波◎○	白柱◎○	仙遊霞○
廻盃楽○	甘州 ○	鳥急◎○	鳥急○	竹林楽○	輪鼓禪脱○
北庭楽○	慶雲楽 ○	胡飲酒◎○	越殿楽◎○	剣気禪脱◎○	蘇芳菲○
河水楽	想夫恋○	北庭楽○	千秋楽◎○	越天楽◎○	還城楽○
承和楽○	裏頭楽○	酒胡子◎○	河南浦	千秋楽◎○	抜頭◎○
酒胡子○	春楊柳○	武徳楽◎○	安城楽	蘇莫者 (外) ○	長慶子○
酒青司○	夜半楽◎○	廻盃楽(外)○	蘇合香急 (外)	白紙	散手序 **
武徳楽◎○	陪臚○	陵王○	西王楽破(外)**○		散手破
羅陵王破◎○	勇勝急○	新羅陵王急○			
菩薩○	扶南○				
十天楽○	老君子○				
新羅陵王○	林歌◎○				
渋谷鳥	小娘子○				
安楽塩	越殿楽◎○				
壹團嬌○	慶徳◎○				
	三墓塩破(外)**				
	感恩多 (外)				

表四 『季資譜』(伏818) 所収曲一覧

▲琵琶譜あり

宍越調	平調	又調	黄鐘調	盤涉調	太食調
音取 瓜調	音取 瓜調	音取	音取	音取	音取 瓜調
春鶯囀颯踏	三墓塩急▲	春庭楽	桃李花	蘇合香急	傾盃楽急
春鶯囀入破	皇じょう急	柳花苑	喜春楽	輪墓	朝小子▲
迦陵頰破	萬歳楽	颯踏	海青楽▲	青海波	合歡塩▲
迦陵頰急	慶雲楽	入破	西王楽破	宗明楽	打球楽
嘉祥楽	甘州	鳥破	拾翠楽急	採桑老	長慶子
賀殿	五常楽急▲	鳥急	平蛮楽	蘇幕遮破	還城楽
廻杯楽	陪臚▲	賀殿急	鳥急	竹林楽	蘇芳菲
胡飲酒破	春楊柳	回盃楽▲	青海波▲	白柱	庶人三墓▲
北亭楽	想府憐	胡飲酒破	越殿楽	劍気禪脱	仙遊霞
承和楽	勇勝急	酒胡子	千秋楽	越殿楽	輪鼓禪脱
酒胡子	扶南	武徳楽		千秋楽	抜頭
酒青司	夜半楽▲	陵王			
一團橋	鶏徳▲	新羅陵王			
菩薩破	小郎子▲	北庭楽▲			
武徳楽	老君子▲				
羅陵王入破	王昭君▲				
新羅陵王急	越殿楽▲				
十天楽	林譚▲				
	裏頭楽				