



江戸時代の「楽家」と音楽伝承のアイデンティティ ： 龍笛と箏箏の唱歌を中心に

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, 37:44-94

(Issue Date)

2011-12

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/81003773>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81003773>



江戸時代の「楽家」と音楽伝承のアイデンティティ

〜龍笛と箏篳の唱歌を中心に〜

寺内直子

はじめに

この論文は、江戸時代の雅楽の流派の実態を、「楽家」の系統と実際の楽譜（仮名譜）の唱歌の分析から考察するものである。周知の通り、雅楽の伝承は、京都、南都、天王寺の三方の楽人によって伝承されてきた。しかし、楽人たちは三方で独立して活動してきたわけではなく、特に、中世末、正親町天皇、後陽成天皇の時代に、京都の楽壇を立て直すために、南都に加え天王寺の楽人も京都に召喚された後は、京都で三方楽人が共同演奏を行うことが普通となった。このことにより、南都方、天王寺方の楽家の中に、在京と在南・在天の区別が生まれた²⁰。さらに、三方や家を越えた養子縁組みも活発に行われ、伝承の流れを複雑にしている。このような状況下、一体、「家」の音楽伝承はどの程度強固に保たれたのか。

本稿は、実際の音楽伝承の系統を明らかにするために、江戸時代に編まれた龍笛と箏篳の仮名譜の唱歌に注目し、分析する。唱歌は音楽を言葉の音節に置き換えた一種の「言語的表象」で、音高などの点で実際に演奏される旋律と微妙に異なることがある。しかし、実際の演奏は、合奏の場における、常に他家との何らかの妥協を含む実践であるのに対し、唱歌は師と弟子間のきわめて親密で閉じた空間で伝達される表象である。よって、唱歌という「言語化」にこそむしろ「家」の流儀が強く表れるのではないか。本論ではこの前提に立ち、唱歌を比較分析した。

現在の「明治撰定譜」の龍笛唱歌は、母音の点でエ段の音を含まない。逆に、箏築譜はテ、レ、ヘなどのエ段音をよく用いる。このことにより、現在では箏築譜と龍笛譜の差異をエ段音の有無で感覚的に識別することが多い。しかし江戸時代の唱歌は龍笛、箏築とも多様で、箏築唱歌の中にエ段の音を用いず、今日の龍笛唱歌とよく似た音節体系のものが、逆に、龍笛譜の中に、エ段を用いる今日の箏築唱歌とよく似た音節体系を持つものがあることが確認できる。本論は、唱歌の音節（母音、子音）の特徴と、産み字、延引などの表記の点から、多様な唱歌譜（仮名譜）をいくつかの系統に整理し、可能な限り、どの楽家の系統に属するのかを同定する。

本稿では、最後に、異なる二つの唱歌体系（片方はミセケチで消去）が記されている、幕末の在京・天王寺方、東儀文均の箏築譜（東北大学附属図書館蔵）を取り上げ、天王寺という「家」と実際の活動の場（在京の楽壇）、養子縁組による伝承の交差などの観点から「複数の音楽的アイデンティティ」の問題を考える。

一 龍笛の唱歌

一・一 楽書に見える龍笛唱歌

実際の楽譜の音節を分析する前に、唱歌に言及した楽書の記述を見ておこう。

(一) 『楽家録』

『楽家録』は、江戸初期、一六九〇年に、京都方の箏築奏者、安倍季尚（一六二二～一七〇八）によって撰述された大部の楽書である。『教訓抄』『體源抄』とならぶ三大楽書として名高い^二。このうち、巻第十二が横笛の解説に当てられている。巻第十二の第十六項目に、以下の様に笛の唱歌に関する解説がある。

第十六 笛唱哥之法

按、笛之唱哥、依師説、雖其詞異、大抵唱出之詞、多乳津傳止、唱出一句内唱替詞、羅利留禮呂、打詞、波非不邊保、無此五音之外。惟、所為要、唱哥之聲、以叶于律、為佳也。

【現代語訳】（引用者による）

按ずるに、笛の唱哥は師説によつてことばが異なるが、大抵の「唱出」（フレーズの頭のことか）のことばは「多、乳、津、傳、止」のどれかである。「唱出」の一句のうちで「唱替」る（ことばを替える）場合は「羅、利、留、禮、呂」、「打」（押さえている指孔の一つ下の指孔をたたく技法）のことばは「波、非、不、邊、保」である。この五音以外は無い。惟うに、肝要なことは（旋律をつけて歌われる）実際の唱歌で、律に合っているものを佳しとする。

この記述で重要なのは、フレーズの始めの音節は夕行のどれかであり、ことばを替える場合はラ行のどれか、また、「打」技法にはハ行の音_三を当てるとする点である。この原則は、現在の籠笛唱歌（明治撰定譜）にもほぼ当てはまる。この説明の後、『樂家録』は左のような例を載せる。

多 多 乳 乳 止 乳 止

下 五 上 夕 中 六 丁 唱出詞也

止 多 多 止 利

羅 羅 羅 呂 呂 留

下 五 上 夕 中 六 丁 唱出一句唱替之詞也

多波 波乳非 乳非 止保 乳非

下 五 上 夕 中 六 打詞也

保 波 保

これは、唱歌の音節と指孔とのおおよその対応を示したものと考えられ、指孔が作り出す音高を加味すると、表一のようになる。『樂家録』は、さらに実際の楽曲から取り出した短いフレーズの実例を五十例近く掲載しているが^四、ここで重要なことは、「多、乳、津、傳、止」「羅、利、留、禮、呂」「波、非、不、邊、保」の音を用いるとしながら、実際の楽曲では、「多、乳、津、止」「羅、利、留、呂」「波、非、不、保」、すなわち「エ」段の音を用いていないことである。このことについて、龍笛の項目では明言していないが、後述するように、箏篋の項目の中で「傳、禮、邊」を用いないことに言及している。ここではひとまず、京都方の笛の唱歌では、「エ」段音を用いないという原則を確認しておく。

表一 『樂家録』の龍笛唱歌

指孔	十二律と音程	唱出	唱替	打
六	一越 [乳	呂	(乳) 非、(止) 保
丁	神仙 C、上無 C#	止	留	
中	盤涉 B	止、利	呂	(止) 保
夕	黄鐘 A	乳、多	羅	(乳) 非、(多) 波
上	雙調 G	乳、多	羅	(乳) 非
五	勝絶 F、下無 F#	多	羅	(多) 波
下	平調 E	多、止	羅	(多) 波、(止) 保

(二) 『龍笛案譜之記』

『龍笛案譜之記』は、安倍季尚とほぼ同時代の音楽家・東儀兼頼によって撰述された、龍笛に関する楽書である。すでに拙稿で紹介したが(寺内 二〇〇四、二〇一〇b)、東儀兼頼(一六三二～一七一二)は京都在住の天王寺方の笛奏者である。中世末に衰退した京都方の楽壇を立て直すために正親町天皇の時に京都に召された東儀兼行(改安倍季兼)の弟・東儀兼延の子にあたる。平出久雄によれば、兼頼は天王寺楽人の岡昌秀(一六〇八～一六五〇)または昌重から笛を習い、笛音優美で当代の名手とされたという(平出 一九五七／一九八九)。同じく笛の解説書である『龍笛吹艶之事』(二六八六～一七一〇頃の成立か)や、笛譜『龍笛仮名譜』(宮内庁書陵部蔵、伏八〇九、一六八〇年成立、後述)の撰者でもある。

『龍笛案譜之記』は、今まであまり知られていない史料なので、すこし詳しく文献的説明をしておく。写本は多くは見当たらず、管見によれば東京藝術大学図書館蔵本^五が一般に利用できるほとんど唯一のものである。次のように二つの奥書を有する。

奥書

① 右可為子孫者披見而能考之可有鍊／磨為其作之置也而為龍笛案譜／之記／元祿十四辛巳曆神無月中旬／正四位下行越前守太秦兼頼

【書き下し】(引用者による)

右、子孫の者の披見となすべし。而して、よく之を考え、鍊磨有るべし。その為にこれを作り置くなり。而して、龍笛案譜之記とす。

② 右作置候得共老筆悪鋪成不致書写有之予乍鹿筆書之／享保十九年甲寅八月上旬／正五位下右近將監太秦兼高
【書き下し】（引用者による）

右、作り置き候えども、老筆悪しくなり、書写致さずこれあり。予、鹿筆（そひつ）ながらこれを書く。

奥書①は子孫のためにこれを著し、「龍笛案譜之記」と名付けた、という著者の識語である。成立年代が元禄一四（一七〇二）年一〇月中旬とわかる。②は兼頼の孫・兼高（一七〇一～一七七七）による奥書で、享保一九（一七三四）年のものである。ただし、当時兼高はまだ三三歳で、「老筆悪しくなり」という記述と符合しない。兼頼が以前から書き置き、老筆悪しくなり、書写もせず放っておいたものを、孫の兼高が兼頼の死の二年後、書写したと解釈できよう。

内容は次の通り、笛の故実、構造、材質、音律、楽譜等に関する解説である。

目録
（実際の内容）

笛之図之事
笛図之事

龍笛出生之事
龍笛出生之事

七穴九調子事
七穴之事

なし
九調子之事

口音之事
口音之事（伊豆守岡昌倫の説あり）

安譜之事 (唱歌の音節と指孔の対応)
 なし 譜ニ小書アルコトハ(天王寺流、奈良流)

手移息艶之事 手移息艶之事

吹形之事 吹形之事

蟬作事 笛ニ蟬ヲ作ル事

笛之竹之事 笛竹之事

笛紙包事 笛紙ニ包事

新笛試事 笛アタラシキヲ吹事

五音吟様之事 五音吟様之事

十二調子事 なし

〔「五音」の後半に「雨乞楽」「新家之嘉祝楽」「送臣有時」「横笛秘曲」「狛
 笛之秘」「舞楽音取」などを含む〕

このうち「安譜之事」の中に、次のような笛の指孔と唱歌の対応を示す解説
 がある。

安譜之事

尙越調六ト云字ハ トウ チイ タア ロウ リイ ルウ ヒ

						楽家録唱歌						
リヤ				ホ		止	留					
	ル		口		ヲ	ウ	止	留				
				ハ	ヘ	ヤ	止	利	呂	保		
	ルイ	レ	エル				乳	多	羅	非	波	
		レ	エ	口	口	チ	ヤ	乳	多	羅	非	
						フ	口	多	羅	波		
			口					多	止	羅	波	保
	ルウ		口	ウ	ヒ			乳	呂	非	保	

平調 ㇏ト云字ハ トウ タア ラア リ ロ ヅ
 双調 タト云字ハ タア テエ ラ ロ ロチ リ レエ ヤ
 鳧鐘調 塩梅黄鐘乙音也 チイル ラアル レエル テエル ルイ
 盤渉調 中ト云字ハ チイ タア トウ リ ハヘ ヤ ラ
 下無調 五ト云字ハ タア ラ リ フロ
 上無調 丁ト云字ハ乙也 字ハ トウ ロ ウ ル ラ
 神仙調 塩梅丁ノ甲也 チイリイヤ トウ ホ リヤ

ここでも、前掲の『楽家録』の唱歌の説明と同様、唱歌の音節と指孔（音高、音域）の対応を意識した整理法になっている。これを音高順にまとめると表二となる。ここで注目すべきは、双調（G）、鳧鐘（G \sharp ）、黄鐘（A）付近の音域で、「テエル」「レエ」など、エ段音を使用する唱歌が見られることである。すでに拙稿で指摘したが、兼頼の著した『龍笛仮名譜』（伏八〇九）にはエ段音を含む唱歌が散見される（寺内 二〇一〇b）。およそ五（F）から中（B）に至る指孔（音域）の範囲にエ段の唱歌が見られるが、楽曲の調子によって異なる音階音（宮、商、角、徴、羽）にエ段音が現れることになる（後述）。

以上から、京都方の笛の唱歌はエ段音を用いず、天王寺方の伝承では用いていたことが確認できる。

表二 『龍笛案譜之記』の唱歌

指孔	音程	唱歌						
丁（甲）	神仙調塩梅 C		チイ			トウ		リイヤ
丁（乙）	上無 C \sharp					トウ		
中	盤渉調 B	タア	チイ			トウ	ラ	リ
（タか？）	鳧鐘調塩梅黄鐘乙 G \sharp , A		チイル		テエル		ラアル	
夕（上か？）	雙調 G	タア			テエ		ラ	リ
五	下無 F \sharp	タア					ラ	リ
㇏	平調 E	タア		ツ		トウ	ラア	リ
六	壱越調 D	タア	チイ			トウ		リイ

一・二 実際の龍笛譜における唱歌～三つの系統

それでは次に、実際の龍笛譜の唱歌を検証してみよう。龍笛、箏築の譜は、一七世紀以前は指孔記号を記す「本譜」が中心であったが、一七世紀以降は唱歌の仮名を記す「仮名譜」が増える。それによって、旋律のより細かい動きが唱歌の音節によって表されることになる。ただし、唱歌の音節自体は個別の音高と対応しているわけではないので、指孔記号が添付されていない限り、音高の上下を読み取ることができない。

唱歌は、母音・子音の選抜、産み字（長音）の表記等の点で、いくつかの系統に分別することができる。龍笛の仮名譜は管見によれば閲覧可能なものは数十点知られるが、ここでは、来歴の信用性と記譜法の体系性の点から重要と考えられる次の六本の龍笛仮名譜の比較を示す。そのうちの五点についてはすでに拙稿で扱ったことがあるので、詳しい文献学的考察はそちらを参照されたい（寺内 二〇〇四、二〇一〇b）。

(一) 『六調子曲譜 和琴』（伏 九〇〇）（貞致譜）宮内庁書陵部所蔵、伏見宮家旧蔵 一冊

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^六。親王の生没年を考慮すると、一七世紀後半の成立と思われる。唐楽の和琴譜だが、和琴の譜字の傍ら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。以下、「貞致譜」と呼ぶ。

(二) 『八拾八曲龍笛假名譜』（八一六〇／カ／三六）（尊常譜）京都大学附属図書館蔵 一冊

巻末に「天保四歳 尊常」という奥書がある。尊常（一八一八～一八三六）は伏見宮貞敬親王第八王子で、天保三年に出家、一乘院門跡となった。貞敬親王の室は、後出の『六調子曲仮名譜（新淨安院譜）』で名前があがる新

静安院・一条輝子である。この資料は、天保四（一八三三）年の成立、尊常筆と考えられる。所収曲は表三の通りである。唱歌の仮名のみ記されており、指孔記号はない。小拍子の点と太鼓を表す▲の記号がある。以下「尊常譜」と呼ぶ。

(三)『龍笛假名譜』（伏 八〇九）（兼頼譜）宮内庁書陵部所蔵、伏見宮家旧蔵 一冊

東儀兼頼によって、延宝八（二六八〇）年に撰述された。

以下、「兼頼譜」と略す。所収曲は、忝越調、平調、盤涉調、太食調の音取と、忝越調八曲、平調一二曲、盤涉調六曲、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、音高を表す指孔記号は記されていない。

表三 『八拾八曲龍笛假名譜』（尊常譜）所収曲一覧

忝越調	平調	双調	黄鐘調	盤涉調	太食調
賀殿破	五常楽破	春庭楽	喜春楽破	蘇合急	朝小子
急	急	柳花園	桃李花	宗明楽	打球楽
迦陵頻破	萬歳楽	賀殿破	央宮楽	輪墓	蘇芳菲
急	甘州	急	蘇合急	青海波	傾盃楽急
承和楽	想夫戀	迦陵頻破	海青楽	蘇莫者	仙遊霞
廻盃楽	慶雲楽	急	十翠楽	白柱	輪鼓禪脱
菩薩破	裏頭楽	廻盃楽	青海波	竹林楽	合飲塩
十天楽	三墓急	颯踏	平蛮楽	劍氣禪脱	還城楽
颯踏	皇じょう急	入破	西王楽	越天楽	庶人三台
入破	春楊柳	北庭楽	鳥急	千秋楽	抜頭
胡飲酒破	勇勝急	羅陵王	越殿楽		長慶子
北庭楽	陪臚	新羅陵王	千秋楽		散手序
羅陵王	夜半楽	胡飲酒破			破
酒清司	扶南	酒胡子			
新羅陵王急	老君子	武徳楽			
酒胡子	小娘子				
武徳楽	林歌				
一團橋	王昭君				
	慶徳				
	越天楽				

(四)「狛家 横笛譜面」(近貞譜) 専修大学附属図書館蔵、菊亭家旧蔵

菊亭は今出川とも称する、藤原北家の流れ、西園寺から分かれた家である。琵琶、箏などの伝承を伝えてきた堂上の家柄である。その文書の多くは、現在、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。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、その中の『平調五常楽急』という伝授譜を分析対象とする^八。この楽譜には、「仲夏下流／狛近貞(花押)」という年記がある。狛近貞(一六八九～一七二二)は、狛氏嫡流・上家の楽人で、中世末、後陽成天皇の時に京都に召された上近直の子・近豊の流れをくむ。在京南都方である。近貞は、宝永四(一七〇七)年に大量の沓越調曲や盤渉調(萬秋楽)を今出川伊季(一六六〇～一七〇九)に伝授しており、年記はないが、『平調五常楽急』もこの頃同様に伝授されたのではないかと推測される。記譜法としては、中央に唱歌を大きく記し、その左に指孔記号、右側に拍子、小拍子を記す。以下、「近貞譜」と呼ぶ。

(五)『六調子曲仮名譜』(伏 八三五)(新浄安院譜) 宮内庁書陵部蔵、伏見宮家旧蔵 二冊

この史料は、二冊から成る大部の籠笛楽譜で、各調子の(音取)を含め、上巻に沓越調二二曲、平調二四曲、双調一六曲、下巻に黄鐘調一五曲、盤渉調一四曲、太食調一五曲を収める。中央に笛唱歌の仮名、左に笛の指孔記号、右に琵琶譜字(朱)を記す。第二冊の末尾に「新浄安院御者御所持之御譜也／十一年亥ノ残冬九阜アツカル」という奥書を有す。「新浄安院」とは、伏見宮貞敬親王(一七七六～一八四二)室・一条輝子(？～一八二八)のことである。新浄安院の近辺の侍者が所持した譜だろうか。一八世紀末から一九世紀前半に成立した籠笛譜と考えられる。以下「新浄安院譜」と呼ぶ。

(六) 『六調子曲仮名譜』(伏 八一八)(季資譜) 宮内庁書陵部蔵、伏見宮家旧蔵 一二冊

横長の冊子本で、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／大夫將監季資」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、京都方の安倍季良の養子となった。本来は箏篋奏者であり、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^九。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。所収曲は、各調子(音取)を含め、壹越調一九曲、平調二〇曲、双調一五曲、黄鐘調一曲、盤涉調一二曲、太食調一二曲である。

右の楽譜は、『貞致譜』『兼頼譜』が一七世紀後半もしくは末頃、「近貞譜」が一八世紀初頭、『尊常譜』『新淨安院譜』と『季資譜』が一九世紀前半から中頃の成立と考えられる。本論では、原則としてこれらの楽譜に共通してみられる楽曲を取り上げ、比較した^{一〇}。また、現行「明治撰定譜」の唱歌も参考までに比較の対象とした。「明治撰定譜」は周知の通り、明治九(一八七六)年と二一(一八八八)年に撰定された雅楽の歌ものと器楽、舞などの譜の総称で、今日の宮内庁楽部の演奏の規範となっている。蒲生美津子の報告によると、明治三(一八七〇)年に今日の宮内庁楽部の前身である雅楽局が太政官下に設置された直後から編纂が始まった(蒲生 一九八六)。「明治撰定譜」の草稿にあたる「明治三年御撰定 雅楽全譜」(国立公文書館蔵)の催馬楽譜には、伴奏の龍笛譜の撰者として南都方の上真節(一八二五～一八九五)と京都方の山井(大神)景順(一八四四～一八八四)の名が見え、「明治撰定譜」の唐楽、高麗楽の龍笛譜もこの二名の撰である可能性が高い^{一一}。

譜一は平調〈五常樂急〉の比較譜である。便宜上、小拍子一つをフレーズ一つと数え、通し番号(①～⑳)をつけた。

譜一 平調〈五常樂急〉龍笛唱歌比較譜

貞致譜	トヲロホ	ルウイ	トヲルリ	トヨ	○	トヲ	ホヲ	トヲルリ	トヨ
尊常譜	チイラハ	ロコイ	トヲルリ	トヲ	トヲ	ホヲ	トヲルリ	トヲルリ	トヨ
近貞譜	チイラハ	ロコイ	トヲルリ	トヲ	トヲ	ホヲ	トヲルリ	トヲルリ	トヨ
兼頼譜	トヲロホ	ルウイ	タアロリ	トヨイ	タア	ハア	タアロリ	トヨイ	トヨイ
新淨安院譜	トヲロホ	ルウイ	トウルリ	ロウイ	タア	ハア	トウルリ	トウルリ	ロウイ
季資譜	トヲロホ	ルウイ	トウルリ	ロウイ	タア	ハア	トウルリ	トウルリ	ロウイ
現行指孔	トヲロホ*	ルウイ	トウルリ	ロウイ	タア	ハア	トウルリ	トウルリ	ロウイ
音程	中タと B A "	五上 F - G	五上五夕 F G F A	五上 F' 1 G'	E -	ハア "	五上五夕 F G F A	五上 F 1 G	五上 F 1 G
	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	

*初回は和の音域、繰り返し時は「チ ラハ」で責の音域

貞致譜	トヲ	ホヲ	フロヨル	ロヨホヲ	○	トヲ	トヲホヒ	タアラロラ	ロウイ
尊常譜	トヲ	ホヲ	フロヨル	ロヨホヲ	トヲ	トヲホヒ	タアラトアラ	ロウイ	タ
近貞譜	トヲ	ホヲ	フロヨル	ロヨホヲ	トヲ	トヲホヒ	タアラトアラ	ロウイ	タ
兼頼譜	タア	ハア	イヤ	ロヨホヲ	トヲ	トヲホヒ	ロヨルルロ	ルウイ	ト
新淨安院譜	タア	ホヲ	コロウル	ホ	トウ	トウホヒ	タアラロラ	ロウイ	ト
季資譜	タア	ホヲ	コロウル	ホ	トウ	トウホヒ	タアラロラ	ロウイ	ト
現行指孔	タア	ハア	コロヨル	ロヨ	トヲ	トホヒ	タアラロラ	ロウイ	ト
音程	E -	" -	G# D - G#	D -	B -	B "B'	B B A F G A E F	G 1 G	D
	フレーズ⑨	フレーズ⑩	フレーズ⑪	フレーズ⑫	フレーズ⑬	フレーズ⑭	フレーズ⑮	フレーズ⑯	フレーズ⑰

貞致譜	リイロヲ	ホヲロホ	チイイラ	タアリロヲ	○	ホヲ	タアラロロヲ	○	○	○	○	○
専常譜	リイロヲ	ホヲラハ	チイラ	タアリロヲ	ホヲ	ホヲ	タアラトロヲ	ホヲ	○	○	○	○
近貞譜	ライロヲ	ホ	チイラ	タアリロヲ	ホヲ	ホヲ	タアラロロヲ	ルヲ引	ツラハア	○	○	○
兼頼譜	ラアロヲ	ホヲラハ	チイラ	タアリロヲ	ホヲ	ホヲ	トヲロルルロ	ルヲ引	ツラハ	○	○	○
新淨安院譜	ラアロヲ	ホウラハ	チイラ	タアリロヲ	ホウ	ホウ	タアラロロヲ	○	ツラハ	○	○	○
季資譜	ラアロヲ	ホウラハ	チイラ	タアリロ	ホヲ	ホヲ	タアラロロヲ	○	ツラハ	○	○	○
現行指孔	ラ六	ホ	チイラ	タアリロ	ホ	ホ	中	中	中	○	○	○
音程	E D	- E "	F G E	- D B	B	B	B - A F G A	F F' G "	F' G "	B	B	-
	フレース⑪	フレース⑩	フレース⑨	フレース⑧	フレース⑦	フレース⑥	フレース⑤	⑧フレース	フレース④	フレース③	フレース②	フレース①

貞致譜	トヲ	ロヲホヲ	チイイヤ	トヲ	○	ホヲ	トヲ	○	○	○	○	○
専常譜	トヲ	ロヲホ	チイヤ	トヲ	ホヲ	ホヲ	トヲ	○	○	○	○	○
近貞譜	ト引	ロヲホ	チ引イヤ	ト引	ホヲ	ホヲ	ト引	○	○	○	○	○
兼頼譜	タア	ロヲホヲ	チイヤ	タア	ハヲ	ハヲ	タア	○	○	○	○	○
新淨安院譜	タア	ロウホ	チイヤ	タア	ハヲ	ハヲ	タア	○	○	○	○	○
季資譜	タア	ロウホ	チイヤ	タア	ハヲ	ハヲ	タア	○	○	○	○	○
現行指孔	タア	ロホ	チイヤ	タア	ハヲ	ハヲ	タア	○	○	○	○	○
音程	E	D "	F - G F	-	"	"	E	-	-	-	-	-
	フレース⑮	フレース⑭	フレース⑬	フレース⑫	フレース⑪	フレース⑩	フレース⑨	フレース⑧	フレース⑦	フレース⑥	フレース⑤	フレース④

『兼頼譜』の唱歌は、他譜と大きく異なる特徴を有している。まず、『龍笛案譜之記』に示されていたように、工段の音がフレーズ⑭⑲に現れる。両フレーズとも、平調の音階中の第二・三音（F、G）付近の、どちらかとうと経過音的音型に使われている。ちなみに、工段フレーズは別の調子では異なる部分に出現する。巻越調では、音階の第五音（A）の長く延ばす音に使われることが多い。音階の第三音（F）（例・賀殿急）、第四音（G）（例、武徳楽）に使われている例もあるが、少数である。また盤渉調では音階の第六（G）、第七音（A）に使われることもあるが、主音のBに使われることが多い。ちなみに、すでに示した『龍笛案譜之記』の唱歌表（表二）の唱歌と指孔の対応は、実際の楽譜では必ずしも当てはまらない。

次に、フレーズ③⑦では、他譜が「トウルリ」もしくは「トラルリ」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「ロラロルロ」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「懸け吹き」^三と呼ばれる音型は、『兼頼譜』には見られない^{三〇}。このように、『兼頼譜』はいくつかの点で、他と異なる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』『尊常譜』^{一四}『近貞譜』のグループと、『新淨安院譜』『季資譜』のグループに分けることができる。譜一〈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「トラルリ」、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、フレーズ⑨⑩、フレーズ⑲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（フ＝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⑰⑱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。現行（明治撰定譜）唱歌には、「ト ウ」と「ト ヲ」の違いを除けば、『新浄安院譜』『季資譜』が最も近いと言えよう。

以上の考察から、エ段音を有する『兼頼譜』の系統、エ段音が無く、「トヲルリ」「トヲホヲ」などのフレーズを共有する『貞致譜』『尊常譜』『近貞譜』の系統、同じくエ段音が無く、「トウルリ」「タアハア」などのフレーズを共有する『新浄安院譜』『季資譜』の系統の三つを識別することができる。このうち、兼頼は天王寺系の笛奏者であり、『兼頼譜』を天王寺系の唱歌^{一五}、近貞は南都系の笛奏者であるので、「近貞譜」を南都系の唱歌と同定することができよう。季資は京都方の箏築奏者であるが、京都方の笛の家・大神家と養子縁組を通じて親戚関係にあり、大神流の笛譜を所有していた事実があるので^{一六}、『季資譜』を大神流の伝承と推定することも可能である。ただし、すでに拙稿で示したが、大神家自体が、江戸初期以来、しばしば天王寺系の岡、林などの家や京都方の多氏から養子を迎えていることを考えると、大神家としての伝承がどれくらい強固に保たれたのかは慎重に判断する必要がある（寺内 二〇一〇b…三三～三四）。

二 箏築の唱歌

次に、同様に箏築についても楽書の記述と楽譜を検証してみよう。

二・一 楽書に見える箏築唱歌？『楽家録』

『楽家録』巻之十一第廿六「箏築唱歌之法」には、笛の場合と同様、箏築唱歌の音節と指孔の対応を示す解説が付されている。

筆築每句唱出之詞 多乳津傳止 此外相交利之詞也

乳乳多多乳止止津津

丁上 一四六九工五舌

利

唱出一句内唱替詞 羅利留札呂 此外相交屋之詞也

利羅羅羅利呂呂呂留留

丁上 一四六九工五 舌

屋

打詞 波非不邊保 打者以一指叩詞也

乳非乳非多波多波乳非止保止保津不

丁ノ上ノ一ノ四ノ六ノ九ノ工ノ五ノ

唱出一句之内、屋謂替之詞

利 屋利 利 屋呂 乳 屋多

六引九六引 六引九工引 上引一四引

龍笛譜と同様、「唱出」には「多、乳、津、傳、止」、「唱替」には「羅、利、留、禮、呂」、打つ技法には「波、非、不、邊、保」の音を用いるとする。『樂家録』筆築の項は、そのあとさらに、

右五音之中、傳礼邊三字不用之。其説略曰、所謂三字唱哥之聲共皆濁、故除之也。管聲之清濁、雖有于息、本有唱哥之故、不用之也。後世、猶精撰可也。凡、唱哥之法舉之左。(傍線引用者)

という一文がある。「傳、礼、邊」の三音を用いないこと、その理由として、この三音はみな聲が濁っていること、などが挙げられている。また、唱歌の役割として、「管聲之清濁、雖有于息、本有唱哥」、すなわち「管楽器の(音、旋律の)美しさは息にあるというけれども、その基本は唱歌にある」として、楽器や楽曲の習得における唱歌の重要性を示唆している。『樂家録』はこの記述のあと、龍笛と同様、実際の楽曲のフレーズを指孔と唱歌を添えて列挙しているが、テ、レ、ヘ音は見られない。ここから、京都市・安倍家の伝承では、筆築の唱歌にエ段音は使用しないことが確認できる一七。

二・二 実際の楽譜における筆築唱歌

筆築仮名譜も龍笛譜同様な数の数があるが、ここでは、来歴と記譜法の体系性から重要な、次の五点を紹介する。

(一) 『六調子曲譜 筆築』(伏八二〇) 宮内庁書陵部蔵、伏見宮家旧蔵 一冊

伏見宮家旧蔵楽譜であるが、奥書等を欠くため正確な成立年代は不明。〈音取〉〈調子〉を入れて、沓越調一九曲、

平調二二曲、双調一六曲、黄鐘調一五曲、盤涉調一三曲、太食帳曲一四曲を収める。記譜法の特徴としては、指孔と唱歌を併記するが、譜字数が比較的少なく、譜字が一つだけの一小拍子が全体の約半数あり、同じ音を延ばす場合には譜字を省略することも多い。打音（ハ行）がないのも特徴である。同じく宮内庁書陵部蔵『六調子曲譜 筆策』（伏八三二）も同系統の楽譜である。

(二) 『六調子曲譜 筆策』（伏八一九）宮内庁書陵部蔵、伏見宮家旧蔵 一冊

奥書等を欠くため正確な成立年代は不明。〈音取〉〈品玄・調子〉を入れて、尙越調二〇曲、平調二二曲、双調一七曲、黄鐘調一五曲、盤涉調一四曲、太食帳曲一三曲を収める。記譜法の特徴としては、指孔と唱歌を併記する。前掲、伏八二〇と似て、譜字数が比較的少ないが、打音（ハ行）を有するのが特徴である。『六調子曲譜 筆策』（伏八二二）、同（伏八三一）も同系統の写本である。

(三) 『六調子仮名譜 筆策』（伏八二二）（季任譜）宮内庁書陵部蔵、伏見宮家旧蔵 折本一帖

奥書に「右三十九曲／官伶従四位下行飛驒守安倍朝臣季任／所傳也」とあり、京都方の楽家（筆策）の家倍季任（一七〇四～一七五八）撰とわかる。季任は、京都方笛の家の大神景村の次男で、安倍季福の養子となった。奥書には「右三十九曲」とあるが、実際の所収曲は〈音取〉を含め四五曲である。掲載の順番は調子別でない（表四）。中央に唱歌の仮名を書き、左側に指孔を記す。唱歌は『六調子曲譜 筆策』（伏八一九）に似るが、伏八一九で「タ ハ」とするところを「タアハア」とするなど、産み字を細かく記す。以下、「季任譜」と略す。

表四 『六調子仮名譜 筆策』（季任譜）所収曲一覧

順番	曲名	順番	曲名
1	音取（平調）	29	還城楽（太食調）
2	五常楽急（平調）	30	柳花苑（双調）
3	越殿楽（平調）	31	甘州（平調）
4	合歓塩（太食調）	32	颯踏（双調）
5	抜頭（太食調）	33	入破（双調）
6	蘭陵王破（壹越調）	34	喜春楽破（黄鐘調）
7	三基急（平調）	35	拾翠楽（黄鐘調）
8	王昭君（平調）	36	越殿楽（黄鐘調）
9	林謠（平調）	37	桃李花（黄鐘調）
10	胡飲酒破（壹越調）	38	輪臺（盤涉調）
11	酒胡子（壹越調）	39	白柱（盤涉調）
12	仙遊霞（太食調）	40	竹林楽（盤涉調）
13	青海波（盤涉調）	41	蘇莫者（盤涉調）
14	鳥急（壹越調）	42	朝小子（太食調）
15	賀殿急（壹越調）	43	庶人三基（太食調）
16	武徳楽（壹越調）	44	廻盃楽（壹越調）
17	萬歳楽（平調）	45	胡飲酒（双調）
18	慶雲楽（平調）		
19	陪臚（平調）		
20	夜半楽（平調）		
21	羅陵王破（双調）		
22	千秋楽（黄鐘調）		
23	慶徳（平調）		
24	音取（太食調）		
25	音取（盤涉調）		
26	音取（黄鐘調）		
27	音取（双調）		
28	音取（壹越調）		

28音取（壹越調）までは表、
以下裏面に記載

（四）『筆策假名案譜』（狩一六九三二）（元鳳譜）東北大学附属図書館蔵 一冊

狩野亨吉旧蔵書。奥書に「右筆策假名譜者當家相／承之秘訣也今般應為目安／太鼓禊拍子揃諸門人需令／書寫授與之訖猥不可有他／傳者也／從五位上行阿波守太秦宿禰元鳳」とある。阿波守太秦宿禰元鳳とは、寛永一九（一六四二）年、江戸に下向し、紅葉山楽人となった天王寺系の楽人・東儀兼長（？）一六五二の子孫、東儀元鳳（一七九三）一八六一である^{二八}。『地下家伝』によれば、從五位上になったのは弘化二（一八四五）年なので、

本譜の成立はそれ以降のことと考えられる。門人に与えるために作られたらしい。所収曲は表五の通りである。記譜法としては、唱歌と指孔記号を有す。一小拍子に二またはそれ以上の譜字があり、長引き音には「引」の文字や産み字を必ず付すなど、諸譜の中では定量的な意識がもつとも強い。部分的に次に紹介する、同じく東儀家の東儀文均の楽譜と同じ特徴を示す。ただし、天王寺系の楽譜であるにもかかわらずエ段音は不使用である。以下、「元鳳譜」と略す。

(五) 『筆築假名譜並高麗樂等』(狩一六九三三)(文均譜) 東北大学附属図書館蔵 一冊

狩野亨吉旧蔵書。「元治元年甲子三月／近江守太秦文均寫」という奥書を有する。元治元(一八六四)年に在京天王寺方の楽人・東儀文均(一八一―一八七三)が記したことがわかる。文均は、もとは南都方の芝葛起(一七七〇―一八一七)の子として生まれたが、在京天王寺方本家の東儀文暉の養子となった。文暉に実子・文

表五 『筆築假名案譜』(元鳳譜) 所収曲一覧

𪛗越調	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	柳花苑	海青楽	輪墓	傾盃楽急
入破	五常楽急	賀殿急	拾翠楽	青海波	仙遊霞
賀殿	皇じょう急	颯踏	平蛮楽	白柱	合歓塩
胡飲酒破	春楊柳	入破	鳥急	竹林楽	輪鼓禪脱
鳥急	勇勝	胡飲酒	青海波	蘇莫者	抜頭
北庭楽	夜半楽	鳥急	越天楽	越天楽	庶人三墓
酒胡子	陪臚	北亭楽	千秋楽	劍氣禪脱	還城楽
蘭陵王	老君子	新羅陵王	西王楽破	千秋楽	長慶子
新羅陵王	扶南	陵王			王昭君
武徳楽	小娘子	酒胡子			感恩多
壹團嬌	林調	武徳楽			
酒清司	越天楽	地久急			
	鷄徳				
	早甘州				
	青海波				

奥書のあとに 笛と筆築の図、筆築孔名(笛、筆築、十二音)

静（一八二四～一八七一）が生まれ、在京天王寺方の分家・東儀文信の養子となった。文均は几帳面に日記をつけており、天保一五（一八四四）年から明治五（一八七二）年にわたる膨大な日記が国会図書館に残されている。本譜の筆跡と日記の筆跡を照合したところ、特徴的な文字の筆跡が同じ一九で、本譜は文均の自筆譜と考えられる。以下「文均譜」と呼ぶ。所収曲は表六の通りである。

文均譜の記譜法は唱歌と指孔を併記するものだが、産み字や「引」は省略されることが多い。この楽譜で興味深いのは、一部の楽曲について二〇、譜字をミセケチで訂正または増補している点である。消された譜字をたどれる場合とたどれない場合があるが、元の

表六『筆策假名譜並高麗樂等』（文均譜）所収曲一覧

●はミセケチのあるもの

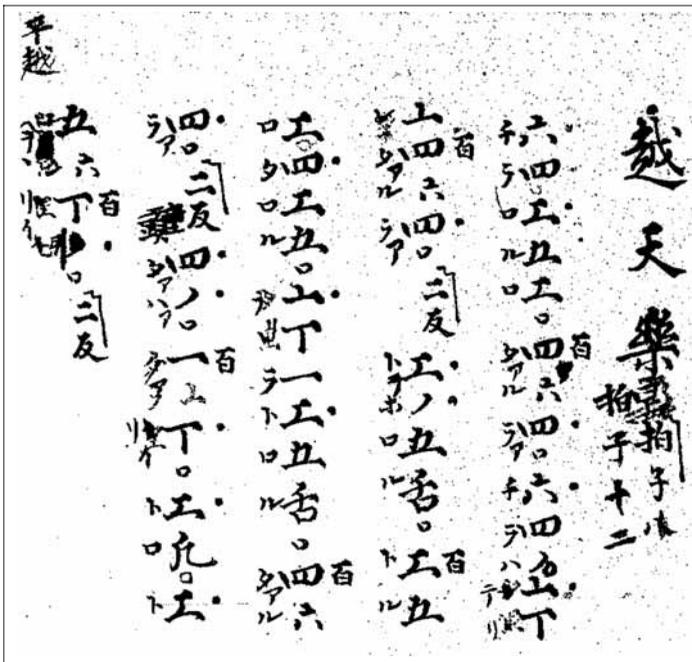
宍越調	平調	双調	黄鐘調	盤涉調	太食調
音取、調子	音取、調子	音取、調子	音取、調子	音取、調子	音取、調子
春鶯囀颯踏	三臺塩急●	春庭樂	喜春樂破	蘇合急	傾盃樂急
入破	皇じょう急	柳花苑	赤白桃李花	宗明樂	太平樂道行
賀殿破	萬歳樂	春鶯囀颯踏	西王樂破	蘇莫者破	破
急●	慶雲樂	入破	中央樂	劍氣禪脱	急●
迦陵頻破	汴州	賀殿破	蘇合急	輪臺	打毬樂
急●	同曲 於世吹	急	青海波	青海波	庶人三臺
廻杯樂	想夫恋	迦陵頻破	海青樂	採桑老	仙遊霞
胡飲酒破●	五常樂破	急	越殿樂	白柱	輪鼓禪脱
北庭樂	急●	廻盃樂	千秋樂	竹林樂	長慶子
承和樂	裏頭樂	胡飲酒	拾翠樂急	千秋樂	還城樂
菩薩破	勇勝急	蘭陵王破	平蛮樂	越天樂	蘇芳菲
酒胡子	陪臚●	北庭樂	鳥急		拔頭
酒清司	春楊柳	酒胡子			王昭君
一團嬌	夜半樂	武德樂			
陵王破	扶南	新羅陵王急			
新羅陵王急	郎君子		狛宍越調	狛平調	狛双調
十天樂	小娘子		意調子、小音取	音取	音取
	林歌		狛梓	林歌	白濱
	鶉德●		新靺鞨		登天樂
	越天樂●		八仙破		地久破
			急		急
			敷手		
			貴德破		
			急		
			長保樂破		
			急		
			胡蝶急		
			仁和樂		
			延喜樂		
			納蘇利破		
			急		

唱歌体系と上書きされた唱歌体系は明らかに異なる(図一)。もつとも大きな相違点は、元のものには工段音が含まれず、訂正後のものには工段音が含まれることである。これについては後述する。

(六) 『筆築譜 全』(八一六〇/カ/三五) 京都大学附属図書館蔵 一冊

巻末に「安政二年乙卯仲春/従四位下行近江守太秦宿禰文均寫之」という奥書があり、前出の東儀文均が、安政二(一八五五)年に著したものと考えられる。筆跡から、文均自筆と考えられる。一丁表に「堀川」「久民」、六四丁裏に「藤原久民」などの印記があり、明治維新後、民間から宮内省の楽師になった堀川久民(一八三三?)が所持していたことがわかる。三。全体に、非常に精緻な筆致で書かれている。楽譜中央に指孔、左側に唱歌、右側に太鼓を表す朱点と小拍子墨点が記されている。便宜上、「京大文均譜」と呼ぶ。所収曲は表七の通りである。

図一 〈越天楽〉『文均譜』 東北大学附属図書館蔵



譜二は右の六点の楽譜の唱歌の比較である。「文均譜」のみ二段示す。「文均 a」の欄には元の唱歌、「文均 b」の欄には上書きされた唱歌を示す。元の唱歌で消されて判読できない箇所は□で示す。

この比較譜からわかることは、まず『文均譜』b説だけが工段音を使用し（フレーズ①②④⑧⁽²⁷⁾）、他譜は使用しない、ということである。同じく天王寺系のもう一つの『京大文均譜』『元鳳譜』も用いていない。使用されている音域は、龍笛と同様、平調では音階の第二～三音付近である。『文均譜』b説は

表七 『篳篥譜 全』所収曲一覧

壹越調	平調	双調	黄鐘調	盤涉調	太食調
調子、音取	調子、祢取	調子、音取	調子、音取	調子、祢取	調子、音取
春鶯囀颯踏	三基塩急	春庭楽	喜春楽破	蘇合急	傾盃楽急
入破	皇じょう急	柳花苑	桃李花	宗明楽	太平楽道行
賀殿破	萬歳楽	颯踏	海青楽	蘇莫者破	太平楽破
急	慶雲楽	入破	拾翠楽急	採桑老	太平楽急
迦陵頻破	甘州	鳥破	央宮楽	輪墓	打毬楽
急	早甘州	急	平蛮楽	青海波	仙遊霞
胡飲酒破	想府連	賀殿破	西王楽破	竹林楽	還城楽
羅陵王破	五常楽破	急	青海波	白柱	蘇芳菲
迴杯楽	急	迴盃楽	蘇合急	越殿楽	庶人三墓
承和楽	裏頭楽	胡飲酒	鳥急	千秋楽	抜頭
北庭楽	勇勝急	酒胡子	千秋楽	劍氣禪脱	輪鼓禪脱
拾天楽	陪臚	蘭陵王 破	越天楽		長慶子
菩薩破	春楊柳	北亭楽			
一團嬌	夜半楽	新羅陵王急			
酒胡子	扶南	武徳楽			
武徳楽	老君子				
新羅陵王急	小娘子				
酒青司	王昭君				
	鶏徳				
	越天楽				
	林歌				

三段目を除いて、現行唱歌とほぼ一致する。前述の通り、現行「明治撰定譜」の筆築唱歌は、「明治三年御撰定雅楽全譜」によれば、(安倍姓) 東儀季熙(一八三二～一九一四)の撰と考えられ、天王寺系の唱歌と考えられる。「安倍姓東儀家」とは、宮中行事でも特に格式の高い御神楽に筆築で奉仕する場合に、太秦氏ではなく京都の安倍氏の一族として参加する家柄である。

譜二 平調(五常楽急) 筆築唱歌比較譜

伏820系	チ	・	チ	・	リ	○	・	チ	・	リ
伏819系	チ	ラ	チ	リ	タ	タ	ハ	チ	リ	
季任譜	チ	ア	チ	リ	タ	ア	ハ	チ	リ	
元鳳譜	チ	リ	チ	リ	タ	ア	ハ	チ	リ	
京大文均譜	チ	イ	タ	リ	タ	ア	ハ	タ	リ	
文均譜 a	□	里	タ	引	タ	ア	ハ	タ	引	
文均譜 b	□	里	タ	里	タ	ア	ハ	タ	里	
現行指孔	チ	エ	タ	レ	タ	ア	ハ	タ	レ	
現行指孔	一	エ	ア	エ	タ	ア	ハ	ア	エ	
現行音程*	F	F	(E)	F	E	F	〃	(E)	F	
	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		

*音程の細かい塩梅は省略する

伏820系	・	・	・	・	○	・	・	・	・	・
伏819系	タ	ハ	リ	リ	ト	ト	ル	□	コ	コ
季任譜	タ	ハ	リ	リ	ト	ト	ル	□	コ	コ
元鳳譜	タ	ハ	リ	リ	ト	ト	ル	□	コ	コ
京大文均譜	タ	ハ	リ	リ	ト	ト	ル	□	コ	コ
文均譜 a	タ	ハ	リ	リ	ト	ト	ル	□	コ	コ
文均譜 b	タ	ハ	リ	リ	ト	ト	ル	□	コ	コ
現行指孔	タ	ハ	リ	リ	ト	ト	ル	□	コ	コ
現行指孔	四	ハ	リ	ヒ	ト	ト	五	エ	引	引
現行音程	E	〃	C	C-D	B	B	A	B		
	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		

伏820系	・	タリ	・	ラ	・	チラ	・	タリロ	○	・	トリル	・	ツ	・	ロ
伏819系	タリ	ヒラハ	ラ	チラ	タア	タア	タア	タア	ホ	トリル	トリル	ツ	トリル	ロ	ロ
季任譜	タアリイ	ヒイラハ	ヒイラハ	チイラ	タア	タア	タア	タア	ホ	トリル	トリル	ツ	トリル	ウ	ロ
元鳳譜	チイ	ヒラハ	ヒラハ	リラ	タ	タ	タ	タ	ホ	トリル	トリル	ツ	トリル	ウ	ロ
京大文均譜	チ	ヒラハ	ヒラハ	（里）ラ	タ	タ	タ	タ	ホ	トリル	トリル	ツ	トリル	ウ	ロ
文均譜 a	チ	ヒラハ	ヒラハ	ラ*	タ	タ	タ	タ	ホ	トリル	トリル	ツ	トリル	ウ	ロ
文均譜 b	チ	ヒラハ	ヒラハ	レラ	ア	ア	ア	ア	ホ	トリル	トリル	ツ	トリル	ウ	ロ
現行指孔	タリ	ヒラハ	ヒラハ	上四	ア	ア	ア	ア	ホ	トリル	トリル	ツ	トリル	ウ	ロ
現行指孔	タ	ヒラハ	ヒラハ	上四	ア	ア	ア	ア	ホ	トリル	トリル	ツ	トリル	ウ	ロ
現行音程	E D	” E ”	” E ”	F E	- D B	六 E	六 E	六 E	E B	BF	BF	F	（E）	E B	E B
	フレーズ⑰	フレーズ⑱	フレーズ⑲	フレーズ⑳	フレーズ㉑	フレーズ㉒	フレーズ㉓	フレーズ㉔	フレーズ㉕	フレーズ㉖	フレーズ㉗	フレーズ㉘	フレーズ㉙	フレーズ㉚	フレーズ㉛

* 修正し忘れか。「テ ラ」または「レ ラ」か。

伏820系	・	タ	・	タ	・	タ	・	タ	○	・	タ	・	タ	・	ア
伏819系	タ	リ	リ	チイ	タ	タ	タ	タ	ハ	タ	タ	ア	タ	ア	ア
季任譜	タ	リ	リ	チイ	タ	タ	タ	タ	ハ	タ	タ	ア	タ	ア	ア
元鳳譜	タ	リ	リ	チイ	タ	タ	タ	タ	ハ	タ	タ	ア	タ	ア	ア
京大文均譜	タ	リ	リ	チイ	タ	タ	タ	タ	ハ	タ	タ	ア	タ	ア	ア
文均譜 a	タ	リ	リ	チイ	タ	タ	タ	タ	ハ	タ	タ	ア	タ	ア	ア
文均譜 b	タ	リ	リ	チイ	タ	タ	タ	タ	ハ	タ	タ	ア	タ	ア	ア
現行指孔	タ	リ	リ	チイ	タ	タ	タ	タ	ハ	タ	タ	ア	タ	ア	ア
現行指孔	タ	リ	リ	チイ	タ	タ	タ	タ	ハ	タ	タ	ア	タ	ア	ア
現行音程	E	D	”	F (E) F	E	E	E	E	”	E	E	”	”	”	”
	フレーズ⑲	フレーズ⑳	フレーズ㉑	フレーズ㉒	フレーズ㉓	フレーズ㉔	フレーズ㉕	フレーズ㉖	フレーズ㉗	フレーズ㉘	フレーズ㉙	フレーズ㉚	フレーズ㉛	フレーズ㉜	フレーズ㉝

さて、特定の箇所について、数は多くないが、伏八二〇系、伏八一九系、『季任譜』のグループと、『京大文均譜』『文均譜（a説）』『元鳳譜』のグループで相異なる傾向を示すことがある。たとえば、フレーズ③と⑦では、前者が「チ ラ」（またはそれに産み字を足した唱歌）であるのに対し、後者は「タ」を長く延ばす唱歌である。また、フレーズ⑬では、前者が「タ リ」（またはそれに産み字を足した唱歌）であるのに対し、後者は「チ」を延ばす唱歌である。これらのことから、伏八二〇系、伏八一九系、『季任譜』を一グループ、『京大文均譜』『文均譜（a説）』『元鳳譜』を別のグループと識別することができよう^{三三}。『文均譜』b説はエ段を含む点で、さらに別のグループに分けることができる。

二・三 龍笛唱歌と箏箏唱歌の差異

箏箏と龍笛の唱歌は、相互に似ている部分とまったく異なる部分からなっている。唱歌が似ている部分は、実際の龍笛、箏箏の旋律も似ており、一方、異なる部分は、龍笛、箏箏がそれぞれの楽器の特性を活かし、相互にかなり異なる旋律を吹く部分に該当している。前掲の〈五常楽急〉譜一、譜二の例で見よう。

フレーズ⑤⑥の平調（E）の音を延ばす部分は、龍笛、箏箏ともに「タ（ア）ハ（ア）」（一部「トラホヲ」など母音が異なる）と、ほぼ同じ唱歌を共有している。同様にフレーズ⑱⑳㉑は、両楽器ともF（G）E E—D（C）—Bと音が下がっていく似た旋律であるが、「チ（イ）ラ タ リロ ホ ヲ」という似た唱歌を使っている。フレーズ㉒も同じ理由で、龍笛、箏箏の唱歌は似ている。

一方、龍笛、箏箏で異なる典型的な例は、冒頭の四小節（フレーズ①②③④）である。龍笛はBから始まる旋律を和（ふくら）という低い音域で始め、フレーズ③で一気に一オクターヴ上の音域に飛んで旋律を続ける。これに

対し、箏篋は、一貫してFの付近の音域を使った旋律を吹き続ける。これは、一オクターヴと三度程度の狭い音域しか持たず、ダブルリードの強い音を出す箏篋と、和と一オクターヴ上の責（せめ）の音域を自在に行き来して、装飾的な細かい音の動きを多用する龍笛の特性を反映している。龍笛の細かい音の動きが唱歌で多くの音節として認識されているのである。同様に、フレーズ⑮⑯では、箏篋はB音を延ばすだけであるが、龍笛はB B A F G A E F Gというたくさんの細かい音の連続からなる旋律になっており、唱歌も当然、両者の間で大きく異なるのである。龍笛譜の中では『兼頼譜』だけが、エ段音を使うなど独自の特徴を示していることは前述した通りである。これを箏篋譜と比較すると、さらにこの譜の独自性が見える。〈五常楽〉の笛譜（譜一）フレーズ⑩では、他譜が「ロル」とそれに類する唱歌であるのに比べ、『兼頼譜』だけが「リイヤ」と異なっている。これは箏篋譜の同箇所（譜二）ですべての譜が使用している特徴と一致している。また、譜一、フレーズ⑲と⑳では、「テイラ」という唱歌が見えるが、これは、譜二の箏篋の天王寺系の唱歌（『文均譜』b説と現行譜）に似ている。

もう一つ例を示す。譜三は平調〈越殿楽〉の龍笛、箏篋比較譜である二四。

譜三 平調 (越殿楽) 龍笛、篳篥比較譜

伝後陽成宸筆譜	・ と を	・ たあるら	○ たあある	・ ら あ	・ とをら	・ ち らりとり	○ ら ある	・ らあゝ
貞致譜	トヲロヲ	トヲルロ	トヲヲロ	ロヲ	トヲロヲ	トヲロヲルイ	トヲヲロ	ロヲ
尊常譜	トヲヲア	トヲルロ	タアアロ	ヲアア	トヲヲ	トヲロヲアルイ	ロタロ	ヲアア
兼頼譜	トイヲヲ	ロヲルロ	タア引ロ	ヲアア	トイヲハ	テエイロロイ	タア引ロ	ヲアア
新浄安院譜	トウヲア	ロウルロ	タアアロ	ヲアア	トウヲハ	トウロヲルイ	タアアロ	ヲアア
季資譜	トウヲア	ロウルロ	タアアロ	ヲアア	トウヲハ	トウロヲルイ	タアアロ	ヲアア
現行	トウヲア	ロウルロ	タアアロ	ヲアア	トウヲハ	トウロヲルイ	タアアロ	ヲアア
現行指孔	トウヲア	ロウルロ	タアアロ	ヲアア	トウヲハ	トウロヲルイ	タアアロ	ヲアア
音程	六 E	中 夕中	下 六	上 E	六 E	五 上夕五上	下 六	上 E
伏820系	D E	B A B	E D	E	D E	F G A F G	E D	E
伏819系	子 ヲ	ロ ルロ	タ ヲル	ヲ ヲ	子 ヲハ	タ リヲ	タ ヲル	ヲ ヲ
季任譜	子 イヲ	ロ ヲルロ	タ アヰル	ヲ 引	子 イヲハ	タ アリヲ	タ アヰル	ヲ ア
元鳳譜	子 ヲ	ロ ルロ	タ アヰル	ヲ 引	子 ヲハ	タ リリ	タ アヰル	ヲ 引
京大文均譜	子 ヲ	ロ ルロ	タ アヰル	ヲ ア	子 ヲハ	タ 里ヲ	タ アヰル	ヲ ア
文均譜 a	子 ヲ	ロ ルロ	タ アヰル	ヲ ア	子 ヲハ	タ 里(ヲ)	タ アヰル	ヲ ア
文均譜 b	子 ヲ	ロ ルロ	タ アヰル	ヲ ア	子 ヲハ	タ リリ	タ アヰル	ヲ ア
現行	子 ヲ	ロ ルロ	タ アヰル	ヲ ア	子 ヲハ	タ リリ	タ アヰル	ヲ ア
現行指孔	子 ヲ	ロ ルロ	タ アヰル	ヲ ア	子 ヲハ	タ リリ	タ アヰル	ヲ ア
音程*	D E	B A B	E D	E	D E	F A F	E D	E
	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

* 篳篥音程の細かい塩梅は省略する

伝後陽成宸筆譜は	・	あ	は	○	・	・	○	・
貞致譜	タ	ア	ハアヲルイ	タアルラ	ちいたあろ	ちらりひ	り	・
尊常譜	タ	ア	ハアヲロ	タアルラ	リイタラ	トヲロラ	イイヤルイ	○
兼頼譜	ト	ヨ	ホヨロルイ	トアルラ	タアトロ	トヲロラ	チイヤルイ	トヲロ
新淨安院譜	ト	ウ	ホウロルイ	トアルロ	タアトロ	トウロラ	チイヤロイ	ロタロ
李資譜	ト	ウ	ホウロルイ	トアルロ	タアトロ	トウロラ	チイヤルイ	タアロ
現行指孔	ト	ヨ	ホヨロルイ	トアルロ	タアトロ	トウロラ	チイヤルイ	タアロ
音程	中		々	中	中	五上	中	タ
伏820系	B		” A F G	B A B	E B A	F G A	B	E
伏819系	ト		ロル	ト ルロ	タ ロル	タ リラ	ト ロル	タ ル
李任譜	ト		ホヨロル	ト ルロ	タ ロル	タ リラ	ト ロル	タ アル
元鳳譜	ト		ホヨロル	ト ヲルロ	タ アロル	タ リラ	ト ヲルロ	タ ア&ル
京大文均譜	ト		ホヨロル	ト ルロ	タ ロル	タ 里ラ	ト ロル	タ アル
文均譜 a	ト		ホヨロル	ト ルロ	タ ロル	タ 里ラ	ト ロル	タ アル
文均譜 b	ト		ホヨロル	ト ルロ	タ ロル	タ リラ	ト ロル	タ アル
現行指孔	ト		ホヨロル	ト ルロ	タ ロル	タ リラ	ト ロル	タ アル
音程	B		” A F	B A B	E B A	F A F#E	B A F	E
フレーズ⑨	ト		” A F	B A B	E B A	F A F#E	B A F	E
フレーズ⑩	ト		” A F	B A B	E B A	F A F#E	B A F	E
フレーズ⑪	ト		” A F	B A B	E B A	F A F#E	B A F	E
フレーズ⑫	ト		” A F	B A B	E B A	F A F#E	B A F	E
フレーズ⑬	ト		” A F	B A B	E B A	F A F#E	B A F	E
フレーズ⑭	ト		” A F	B A B	E B A	F A F#E	B A F	E
フレーズ⑮	ト		” A F	B A B	E B A	F A F#E	B A F	E
フレーズ⑯	ト		” A F	B A B	E B A	F A F#E	B A F	E
フレーズ⑰	ト		” A F	B A B	E B A	F A F#E	B A F	E

龍笛は「ト ラ」、箏築は「チ ラ」を使用するという違いがあるが、冒頭四小節はほとんど同じ旋律である。龍笛の『兼頼譜』冒頭一行は、『文均譜』b説（したがって現行の箏築譜）に酷似している。エ段は、龍笛、箏築を問わず天王寺系の『兼頼譜』『文均譜』b説のみ使用している（いずれも同じ箇所＝フレーズ⑥⑬）。

さて、『兼頼譜』の一部が箏築譜によく似ているのは前述の通りであるが、逆に、箏築譜で龍笛譜によく似た箇所を持つものがある。フレーズ⑱では、箏築の伏八一九の系統と『季任譜』だけが「ハ リロ」または「ハア리로」で、他譜は「ハ ア」となっている。「ハ リロ」は龍笛「ハアラロ（ハ ラロヲ）」の唱歌と近く、『季任譜』の指孔を調べると、「ノ 六工」となっている。つまり、他の箏築譜では、Eの音を長く延ばすだけの旋律であるのに対して、伏八一九系と『季任譜』は、龍笛に近く、E D \sharp と下降する旋律を示しているのである。

さらに、この部分の龍笛唱歌を見ると、「ハアラロ」またはそれに類する唱歌になっているのは、現行譜と『兼頼譜』（ハ ラロヲ）だけで、その他は「ハアラルイ」「ホヲロルイ」などのように、末尾が「イ」が付いている。このような音型（「ロイ」「ルイ」など）はフレーズ⑥⑩⑭に見られ、いずれも、旋律では「イ」の部分で、先行する「ロ」「ル」より高い音が付けられている。このことから、龍笛のフレーズ⑱でも、古くは「ロ↓イ」を「C \sharp ↓D」としていた可能性が指摘できよう^{三五}。すでに拙稿で述べたことがあるが（寺内 二〇〇四）このように、複数の楽譜間のフレーズの細かい異同を観察すると、歴史的な変化をたどる手がかりを発見できる場合がある。

三 『文均譜』の二重性とその背景

龍笛と箏築の唱歌に異なる系統がいくつかあることがわかった。これらの差異は、それぞれ家の伝承とどのような関わりを持っているのだろうか。残念ながら、文均が親しんでいた箏築がどの系統なのか、相承の系譜を直接的

に示す記述は管見では見当たらない。私たちの目の前に事実としてあるのは、『文均譜』の全般にわたって採用されている唱歌（a説）は、同じく天王寺系楽人の『元鳳譜』や『京大文均譜』とも共通する特徴を示し^{二六}、工段を用いず、かつ、安倍系の譜とも異なること、そして、一部の曲のみに、明らかに後から工段を使う唱歌（b説）が書き込まれ、この唱歌は（安倍姓）東儀季熙撰と考えられる現行「明治撰定譜」箏篋唱歌の特徴と共通しているということである。季熙系の工段を用いるb説を、仮に天王寺系の正統的唱歌とするならば、a説は天王寺系の楽家の中にも、（工段を用いない）別系統の唱歌がある、もしくは、他方・他家からの唱歌を採用したことを示すのではないだろうか^{二七}。そして文均はむしろ、a説のほうを日常的に使用していた、と考えられるのである。

『文均譜』が示すこのような伝承の「二重性」は、しばしば言われる「二子相伝」や「他家に伝承を漏らさない」という雅楽伝承に関する一般的理解とは異なり、文均という一人の楽人が箏篋に関して複数の伝承を習得できる立場にあった、あるいは実践していたということを意味する。その背景には、当時の楽壇（楽人の音楽活動）と、楽家間の養子縁組みの状況がある。

三・一 楽壇、または楽人の音楽活動の場

日記によれば、文均の普段の演奏活動は基本的に京都在住の楽人と行う。ただし、演奏を行う行事には規模の点でいくつかのレベルがあり、それによって参集する楽人の人数と種類が異なる。文均日記から知られる年中行事は細かく見ると年代によって異なるが、おおよそ、（一）大規模な宮中行事、（二）堂上公家の私邸における楽会、（三）三方及第の練習と本番、（四）太秦氏関係の行事などに分けられる。（一）には、元日節会 正月一九日頃の舞御覧などがあり、南都や天王寺在住の楽人も上京し、三方の楽人が揃って宮中で盛大に舞楽を披露する。（二）

には、四辻家、菊亭家、裏辻家の楽会や西園寺妙音天講、などがあり、(三方を問わず)京都在住の楽人が参加する。堂上公家邸の楽会は、残楽を含む管絃の催しであり、四辻、綾小路、菊亭、裏辻などの堂上公家数名が主に絃楽器を、地下楽人は三方合わせて十名程度出仕し、管楽器、打楽器(場合によつと絃楽器、後述)を演奏する。妙音天講は、西園寺家で行われる妙音天(音楽の神とされる)を祀る催しで、法楽として奏楽を奉納する。地下楽人は三方を問わず在京のもの数名が参加し、助演する。(三)は楽人の技量認定のための試験で、三年ごとに開かれる。老越、平調、双調、黄鐘、盤渉、太食の六調子の楽曲各五〜七曲を課題曲に、三方の受験者の管楽器の技量が審査される。審査員は、三方から各々八名ずつ出、公平を期すため、自分の地域出身の受験者の採点は行わない。試験は笙、箏、篳篥、笛の二管通りに太鼓、鞆鼓を加えた形式で行われた。新入りのものが試験に受かると「中藝」、中藝の者がさらに試験に受かると「上藝」のランクに昇進する。及第すると、それぞれ楽人としての扶持の外に、「中藝料」「上藝料」という技能給がもらえるため^{二八}、受験予定の楽人は試験の前から集まって相当熱心に練習に励む。文均は、天保一五(一八四四)年、三四歳の時受験し、ただちに合格して中藝に昇進、次の弘化四(一八四七)年の及第で上藝に昇進した^{二九}。練習は受験予定者のうち在京の楽人の自宅(含・実家)を持ち回りで会場にして練習する。在天、在南の者もできるだけ上京して練習に参加する。

(四)は東儀家を始めとする天王寺の太秦氏に関連する行事で、大規模なものとして、四天王寺聖霊会(二月二二日)、小規模なものとして、太秦廣隆寺の法要、太子講(毎月二二日)、大花講(毎月三日)などがある。このうち、聖霊会は四天王寺で行われるもので、天王寺系の楽人が全員参加する盛大な法会で、在京の者は泊りがけて大坂まで下って参加する。廣隆寺の法会はいくつか種類があるが、在京の太秦氏の楽人が二〇人程度参加している。太子講、大花講は数名で行う小規模なもので、在京の天王寺系楽人が持ち回りで自宅を会場に提供し、管絃を五曲程度

奉納する催しである。

ここからわかることは、文均が天王寺在住の楽人と一緒に演奏するのは、三方及第を除けば、(一)正月の節会、舞御覧や、(四)聖霊会などの大規模な公式行事に限られている、ということである。しかも、天王寺系の楽人(在京・在天)一方だけで演奏するのは、ほとんど聖霊会のみと言ってもよい。それ以外は、天王寺系楽人だけであっても在京の者のサークルか、三方の楽人が混合した合奏形態なのである。文均の場合、天王寺の遠い親戚よりも、日頃から顔を合わせる機会の多い在京の楽人(京方、南都方、天王寺方にかかわらず)の方が、「音楽的に」親密であつたと想定される。文均は、規模、目的、顔ぶれが異なるいくつかの楽壇あるいは演奏機会を横断しながら、それぞれの場で成立した「場の流儀」もしくは音楽的コンセンサスと呼べるものを、使い分け、実践していったのではないだろうか。

三・二 家を越えた子弟関係、養子縁組

楽人たちは、一緒に合奏するだけでなく、家を越えて師弟関係を結ぶこともしばしばあつた。これは、時折問題を起こすこともある。次に示す豊胖秋の「改流」事件も、そうした例の一つである。この事件は、文均日記(弘化元年「一八四四、五月九日条」)に見えるが、南都の楽人・芝葛房の日記の方が記述が詳しいので(弘化元「一八四四年五月一日条」)、それを参照し、概要を見る^{三〇}。

京都方の笙の楽人・豊胖秋(一八一六〜一八六〇)は代々辻家門弟であつたが、兄・豊陽秋(一八一二〜一八四八)の門弟になりたいため、辻家に対し、自分を破門してくれるようお願い出た。辻則是(一七八九〜一八四五)は、辻家で諮ることもせず独断でこれを安易に認めてしまった。じつは、則是は胖秋に借金があり、金を受け取る代わり

に、破門に応じたらしい、というのである。兄・陽秋はさっそく、弟がこのたび辻家破門となり自分の門弟となつたことを四辻殿に届けたところ、(相談もせず、勝手にこのようなことをしたため) 四辻中将殿は不承知、ご立腹になり、陽秋らの御樂始や当年の三方及第出入を差し止めてしまった。陽秋、胖秋兄弟は、じつは兩人とも筆篋奏者・安倍季随の息子であったため、父・季随が四辻殿に参上している理屈を述べたところ、四辻殿はますます立腹してしまった、というものである。後日、四辻家から三方それぞれに、胖秋を辻家から豊家に「改流」することに異議がないかどうかのお尋ねがあり、異議がなかったので、四辻家もこの件を承認した。ただし、六月末日に、四辻家から則是、陽秋、胖秋三名に対し、今回は樂人衆から不都合の申立がなかったため認めたが、以後、「私に」破門、改流するようなことがあれば厳しく咎める、という注意が達せられ、樂人衆の回書となっている。

以上がことの顛末である。ここからわかることは、まず、豊陽秋も胖秋も、安倍家出身の養子だということである。さらに、胖秋はこの年まで、辻則是に笙を師事していたという事実である。芝家の日記(葛房記) 弘化元年冒頭の樂人の官位を見ると、この年、豊家から出仕しているのは陽秋、胖秋、徳秋(一八一九—一八四五) 三だけ、すべて他家からの養子である。さらに彼らの父、祖父をたどると、いずれも二、三代前まですべて他家からの養子で相続されている^{三〇}。つまり、当時、豊流の笙を父から子へ伝承できる状況ではなく、とりあえず「笙の家」を継承するためには養子を迎え、伝承自体はその当時活躍している他家の演奏家から習得する以外になかったと推察されるのである。四辻家が最初「不承知」だったのは、むしろ、一族や四辻家に相談なく「私に」ことを運んだことに對する憤りのためであり、「改流」そのものは、背景を鑑みれば止むなしと認めざるを得ない状態だったのである。ただし、陽秋自身が養子であることを考えると、陽秋の伝承も胖秋と同様、他家からの相伝の可能性がある。したがって、この「改流」もあくまで形式的なことに留まるものと考えられる。

この例のように、血統、伝承が一度完全に途絶え、別ルートからの補充によって「家名」を名目上保つ例は中世末、江戸初期に限ったことではなく、江戸時代を通じて大変多い。その背景には、南谷が指摘するように（南谷一九九六）、三方一七家ずつ（計五二）の家に、禁裏、幕府から認められた知行収入や、行事勤仕による上演料が約束されていたからと思われる。つまり、既得権益を手放さないためには、「家」をどうしても存続する必要があるためである。

養子縁組は、文均の家族にとっても無縁ではない。前述のように、文均自身が養子である。文均は南都方の芝葛起（一七七〇）一八一七の三男として一八一一年に生まれたが、葛永（一八〇一）一八三二と葛元（一八〇八）一八四二という兄がいたので、在京天王寺方本家の東儀文暉の養子となった。文暉に実子・文静（一八二四）一八七二）が生まれ、在京天王寺方の分家・東儀文信の養子となった。ただし、この二人目の養父・文信（一八〇一）一八一七）は早くに（文静が生まれる前に）亡くなっているため、文均の文信家相続もあくまで形式上のことで、芸の継承はなかったと考えられる。文均は父が幼少の折に亡くなっているため、比較的早い時期から最初の養父・文暉の養子となって、芸を習得したのではないかと推測されるが、人によっては、かなり長じてから養家に入ることもある。逆に、養子に行った後も、実家で親と同居する例もある。興味深いことに、文均の三人の息子たちは、それぞれ異なる家を継いでいる^{三三〇}。

長男・磐千代Ⅱ文言（一八四七生）は文均の跡を継ぎ、在京天王寺方（兼富家）を継いだ。持管は箏篋で、舞は右舞である。楽人の子供は通常、八〜一〇歳（年齢はすべて数え）で童舞デビューし、一一歳で叙位、その後は大人に交じって本格的に行事に参加していく。文均日記によると、文言は嘉永七（安政元（一八五四）年、八歳の時に在京天王寺方の東儀如雄（頼玄）^{三四}から舞の手ほどきを受け、正月一九日の宮中の「舞御覧」で（納曾利）の

童舞を初めて舞った。翌年には、〈越天楽〉残楽の箏築を稽古で吹き、この年、文均は大花講、太子講など、天王寺方の諸行事に積極的に文言を連れ回っている。安政三（一八五六）年になると、舞楽のレパートリーも増え、正月一九日、舞御覽で〈貴徳〉、初参勤した二月二二日の四天王寺聖霊会では〈胡蝶〉を舞っている。安政四（一八五七）年、一歳の時、「正六位下右兵衛少尉」に補され（一月二五日条）、以後、一人前の楽人として宮中諸行事に参勤すると同時に、諸寺社の奏楽、舞楽を行うようになる。万延元（二八六〇）年には元服し、天王寺楽人の組合に加入する（二月二三日条）。文久元（一八六一）年には、四辻家の楽会メンバーの加入も認められ（四月一四日条）、堂上公家の楽会にも参加するようになる。また、文久四年には、高倉家の衣文道に入門している（一月二二日条）^{三五}。

一方、次男・為之助^{三六}直温（一八五〇生）は、生まれたその年に文均の希望により、文均の実家である南都芝寛葛家を再興した^{三七}。ただし、直温は芝家の養子になった後も、南都での行事に出仕する時以外は京都の文均邸に同居している。芝家の専門は笛と左舞である。いずれも文均の専門ではないため、南都方の楽人から技を習得する必要はある。直温は、まず安政三（一八五八）年、九歳の時に在京南都方の辻高節から〈迦陵頻〉を習っている（九月一六日条）。翌年には、上京した芝葛房（一八一三～一八七二）から龍笛の中小曲を伝授されている。この年十一月、直温は文均に伴われて南都に下向し、二六日の若宮おん祭で東遊を舞っている。また、おん祭のあと、直温は、芝葛房から〈抜頭〉と〈還城楽〉の舞曲も相伝している（十一月二三～二八日条）^{三八}。直温は、ふだんは京都で在京南都方の楽人の辻家、上家、奥家での稽古によく参加しているが、芝家は在京の家がなかったため、このように芝家の人間が上京した折、もしくは、直温らが南都下向した際に、芝家の伝承を習得している。直温は万延元（一八六〇）年一月二二日に、「正六位下右近衛将曹」に叙せられた。直温が参加するのは、南都の春日祭、若

宮おん祭、氷室祭のほか、京都の賀茂祭、幕末に復興された北野臨時祭、祇園臨時祭などの東遊、宮中の舞御覽の舞楽やその他寺社の奏楽、舞楽などである。

三男・依稚Ⅱ文眞（一八五七生）は、文久二（一八六二）年、六歳の時に、在京天王寺方の東儀如雄の手ほどきで笛を稽古し始めたが（五月一九日条）、文久三年に南都方の久保光亨（専門・筆築）に請われて養子となり^{三五}、光利と改名した（一月四日条）（専門・筆築・左舞）。しかし、光利がまだ年少であったことを配慮し、養父・光亨は、光利を十五六才までは文均の下に預け置き、その間、久保家の筆築譜なども渡すので、稽古しておいて欲しい、と申し出ている^{四〇}。実際に、慶応元（一八六五）年、光利が一〇歳の時、光亨から譜面などが文均邸に送られて来ている（一〇月一日条）。この時まで、光利が如雄について笛の稽古を続けていたのか、あるいは、来るべき筆築吹きとしての任務に備えて文均から筆築を稽古されたのか、日記からはわからない。光利は、慶応二年、一一歳の時「正六位下・上総介」に任じられた。

このように、京都の文均邸は、じつは一家の中で天王寺流の筆築と右舞（文均、文言）、南都流の筆築（光利）、南都流の左舞、東遊（直温、光利）、南都流の笛（直温）と、系統が異なるいくつかの技芸の伝承者が同居していたのである。

三・三 文均が書写した楽譜

さて文均は、いくつもの楽譜を書写している。残念ながら、本稿で分析した筆築譜『文均譜』（一八六四年）と『京大文均譜』は、日記に日時が一致する記録は見えなかった。しかし、文均は自身の専門の筆築に加え、笛譜や琵琶、箏譜など多岐にわたる内容の譜を書写したり、入手していることがわかる。譜の実態が不明なものも多いが、文均日記（一八四四～六六年の範囲）から抜き出し、分類すると、次のようになる。単に「譜面」とあるものは便

宜上筆築譜に入れる。

筆築譜（およびそれと類推されるもの）

八十八曲譜面（山井景典へ差出）一八五一年四月一九日

東儀兼陳筆築譜（江戸で東儀文郁より貰受）一八五三年五月五日

譜面（江戸の近江三上藩主遠藤殿へ差出）一八五三年六月一日

譜面（名護屋の間宮、渡邊、高木へ差下）一八五三年六月一日

蘇合香相伝之譜（前田又八郎へ差出）一八五四年四月二九日

八十八曲譜面（堀川筑州へ差出）一八五四年八月一六日^四

譜面（江戸の岡、菊岡へ差下）一八五四年八月二七日

八十八曲譜面（松平佐渡守家中・小川と榎島へ差出）一八五五年七月二九日

譜面（尾州へ差下）一八五六年七月二三日

譜面（安倍季資から依頼、差出）一八五八年五月一八日

狛樂譜面（雲州森脇へ差下）一八六〇年二月一七日

譜面（四辻侍従殿へ進呈）一八六一年五月三〇日

蘇合香相伝譜（真友寺へ差下）一八六五年五月二九日

譜面（山井景典へ差出）一八六五年九月二三日

譜面（南都・久保光亨から光利へ）一八六五年一〇月一日

蘇合香相伝譜（濃州了應寺へ差下）一八六五年一二月五日

譜面（岡昌次へ差出）一八六六年三月一七日

仮名譜（山井家から依頼、差出）一八六六年四月一八日

譜面六冊（參州新家へ差下）一八六六年五月一六日

蘇合香三帖、破、急御伝授、御譜渡（菊亭へ進呈）一八六六年五月二七日

八十八曲譜面（常盤丸殿へ差上）一八六七年四月一七日

笛譜

山井流笛仮名譜黄皿太三調（多忠からの依頼、差出）一八五五年五月二四日

芝葛房から黄蘇合香仮名譜届き、座主宮へ進呈 一八五七年一月一九日

横笛譜（青木佐源次から当春借進したものの返却）一八六〇年九月九日

龍笛＋琵琶・箏譜

芝家笛譜と伏見宮琵琶譜（安倍季資から入手）一八五五年五月二四日

芝家笛譜に伏見宮流琵琶の手を付けたもの進呈（粟田座主宮の依頼）一八五五年七月二一日

笛譜に琵琶、箏の手を付けたもの（長吏宮からの依頼）安倍季良へ差出 一八五五年二一月七日

双、黄、皿、太譜面（粟田座主宮より下される）一八五六年七月一九日

琵琶手付横笛譜納める（粟田座主宮へ進呈）一八五六年九月一四日

琵琶・箏譜

三五要略・仁智要略書写 一八五〇年四～五月

三五要録、三五中録（前年、関東の古川から借用したものを返済）一八五四年三月二三日

琵琶譜（菊亭から五月に依頼された書写が出来、差出）一八六一年九月一八日

箏譜面（上真節からの依頼、差出）一八六一年一二月

琵琶平調譜（菊亭から下される）一八六六年五月二七日

琵琶八十八曲（裏辻へ進呈）一八六六年六月二九日

類箏治要校合 一八六七年一〇月二三日

催馬楽

免許状及び譜面（持明院殿から下される）一八六七年七月二五日

楽書

群書類聚楽部十三冊（江戸で加藤正三郎から餞別として入手）一八五三年五月八日

群書類衆有職部十四冊（江戸の加藤正三郎から届く）一八五四年四月二七日

胡琴教録校合 一八六三年三月一〇日

右によると、箏・築譜に関しては、山井景典のような楽人仲間の他、地元京都だけでなく、江戸、美濃、尾張、三河の町人、武家、僧侶などの素人弟子たちに大量の譜面を与えていることがわかる^{四〇}。笛譜については、楽人仲間、弟子、粟田口の青蓮院座主宮・尊融（一八二四～一八九一）などからの依頼として書写することが多いようである。青蓮院座主宮の依頼は、単独の笛譜ではなく、琵琶、箏の楽譜を併記したものが多く^{四三}。ちなみに、尊融法親王（後の久邇宮朝彦親王）は琵琶を伝承する伏見宮家の出身である^{四四}。文均は、座主宮に稽古をつけるためにしばしば参殿している。文均はまた、菊亭家、裏辻家などにも出入りし、これらの堂上家に箏・築を伝授するのと交換に、絃楽器や朗詠も習得したと思われ、本来、地下楽人は伝承しないはずの箏、朗詠を、堂上の楽会で演奏・演唱している例がいくつか見られる^{四五}。一八六六年五月に菊亭家から与えられた「琵琶平調譜」は、

文均が菊亭家に「蘇合香三帖、破、急」を伝授した見返りと考えられる。このように文均は自らの専門以外にいくつかの楽器、流派の伝承を知りうる立場にいたのである。

以上を踏まえた上で、『文均譜』に二つの異なる唱歌が書かれた意味をもう一度考える。一般的に楽譜の機能を考えると、自らの備忘録として、あるいは誰かに与えるため、今現在実践している伝承を書き留めた場合と、家の伝統としての「あるべき姿」として伝えられたものを引き継ぎ、書き写す場合が想定される。たとえば、すでに見た豊胖秋の例のように、すでに家が断絶し、辻家の伝承を習得した養子が豊家を継ぐ場合でも、もし豊家に楽譜が保持されていれば、それを規範として、あるいはそれをもとに「復元」するなどして、「家の伝承」を主張できるかもしれない。ひるがえって、『文均譜』a説とb説がそのどちらに当たるのかを証明する手だてではない。しかし、a説が全曲に渡って使用されていたことを考えるとこちらのほうが実践譜だった可能性が大きいのではなからうか。何らかの理由で後天的に獲得されたb説を、文均はもとの説と入れ替えて記した。

『文均譜』に書かれた二つの唱歌は、異なる説を整理し、記すことによつて、自家の伝承を相対化する作業ととらえることもできる。このような複数の説の併記は、平安時代末の琵琶譜『三五要録』、箏譜『仁智要録』における催馬楽の「源家説」「藤家説」の併記を思い起こさせる。しかし、『三五要録』『仁智要録』があくまで「併記」の形をとるのに対し、『文均譜』は元の説（a説）がミセケチで消され、b説に書き替えられており、「併記」ではなく元説の「否定」である。何らかの理由で、b説の方を「優先させる」必要があったのだろう。ちなみに、明治三（一八七〇）年から撰定が開始される「明治撰定譜」は、結果としてb説の系統が採用されている。

いずれにしても、江戸時代の唱歌譜の分析はあまり進んでいない^{四六}。そのため、現時点では唱歌の系統に関する決定的な結論を下すことができない。今後、さらなる唱歌譜の発掘と分析、楽壇の研究が積み重ねられ、江戸時代の雅楽伝承の実態が明らかになることが望まれるが、本稿がそのための議論の一つのきっかけとなれば幸いである。

一 この他、一部の楽人は、江戸城紅葉山の將軍の靈廟などでの奏楽に奉仕するため下向し、子孫も紅葉山楽人として活動した。江戸初期の楽人の継嗣の状況については南谷の論考があり（南谷 一九九〇）、拙稿でも扱ったので、そちらを参照されたい（寺内 二〇一〇a、b）。

二 『日本古典全集』に活字化され、復刻版も出ている。本稿は復刻版を参照した。

三 現代日本語のハ行の発音ではなく両唇音の発音。雅楽の唱歌では、この古い発音が残っている。

四 卷第十二、第十八「安譜」に、〈春鶯囀颯踏〉〈胡飲酒〉〈酒胡子〉〈萬歳楽〉〈五常楽〉〈慶雲楽〉〈喜春楽〉〈桃李花〉〈海青楽〉〈採桑老〉〈鳥向楽〉〈青海波〉などから数例ずつフレーズが引用され、笛の指孔と唱歌が記されている。

五 外題「龍笛案譜之記 全」。内題「龍笛案譜之記」。印記「東京音楽学校図書印」「白河」「楽亭文庫」「桑名」「立教館図書印」。文末に「此本品式部卿貞致親王正筆也」の一文を有する。

六 奥書は以下の通り。「右龍笛假字譜者依／大夫將監賀茂縣王清豊／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」。

七 これらの資料は目録化され（『菊亭文庫目録』）、マイクロフィルム化もされている。〈五常楽急〉は目録の口絵写真に掲載されている。

八 後述するように、安倍季資は在京天王寺方の東儀文均とともに粟田座主宮（青蓮院門跡）・尊融（伏見宮家出身）のもとに出入りし、笛譜に琵琶、箏の手を加えた楽譜の作成を依頼されている（東儀文均の日記、安政二～三年の記述）。

九 ただし、一部の譜に不掲載のもの（たとえば『兼頼譜』では双調、黄鐘調の楽曲を欠く）は、他譜で比較を行った。

一〇 卷第五「催馬楽」の龍笛譜に、「明治七年十二月／本文之通取調候事／大伶人上真節（印）／大伶人山井景順（印）」とある。ちなみに、催馬楽の篳篥譜には、「明治七年十二月／本文之通取調候事／大伶人東儀季熙（印）」とある。唐楽、高麗楽の龍笛、篳篥譜には、撰者名は示されていない。

- 一二 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。
- 一三 懸吹のない「リイヤ」の唱歌は、筆楽の音型を連想させる（後述）。
- 一四 『貞致譜』と『尊常譜』がほぼ同一なのは、時代の差はあるが、両譜とも伏見宮家の人物の撰であるから、と考えられる。
- 一五 兼頼は江戸時代前期の楽人であるが、エ段を含む天王寺系の笛の楽譜は、平出久雄によれば、天王寺系の笛の家の岡昌勝（昌和）（一八五二～一八七二）まで保たれていた（平出 一九五九／一九八九・付表＋系図、三三ページ注六五）。
- 一六 大神景貴が帝師として光格天皇（一七七一～一八四〇）に〈萬秋楽〉を伝授した時の伝授譜草稿を安倍季随が書写した写本が宮内庁書陵部に伝わる（『萬秋楽仮名譜』伏八八三）。景貴の実兄は安倍家に養子に行き、安倍季任（一七〇四～一七五八）となった。季随は季任の孫。詳しくは寺内 二〇一〇bを参照。
- 一七 ただし、安倍家は中世末、安倍季正が出家した折、家が断絶し、新たに多忠季の次男を養子に向かえ、一五七五年に季房（一五六五～一六一九）として安倍家を継いだ。このとき季房は、南都方の久保光成から筆楽の伝承を受けた、と『狛氏新録』（国会図書館蔵本）にはある。詳しくは寺内二〇一〇b参照。
- 一八 紅葉山楽人は、『武鑑』によれば、常時八～一〇の楽家（国会図書館蔵、狛氏『楽所録』中「官位次第」によれば、一六～七人の楽人）で、東照宮の奏楽などに勤仕していた。
- 一九 「胡」「陪」「殿」「陵」ほか多数。
- 二〇 〈賀殿急〉〈迦陵頻急〉〈胡飲酒破〉〈三臺塩急〉〈五常楽急〉〈陪臚〉〈慶徳〉〈越天楽〉〈太平楽急〉〈合歡塩〉。いずれも、管絃の会などで演奏される頻度のもっとも高い楽曲である。
- 二一 文均の日記にしばしば登場する弟子の一人に「堀川筑州」がおり、これが久民のことと思われる。堀川家は徳大寺家諸大夫、藤原氏（『地下家伝』）。

二三 東北大学の『文均譜』a説は、上書きされて元の譜字が判読できない箇所が少なくないが、『京大文均譜』によって、か

なり補うことができると思われる。

二四 最上段の「伝・後陽成天皇宸筆譜」は、後陽成天皇の宸筆とされる伏見大社蔵の〈越天楽〉の仮名譜。龍笛譜か箏築譜か判然としないが、先行研究では龍笛譜としている（仲村 二〇〇〇）。本論でも、唱歌の音節の点で、この説に同意する。参考までに掲載する。

二五 『新浄安院譜』『季資譜』の指孔を確認したが、残念ながら譜字の脱落が多く、指孔からは上行する旋律の動きを確認できなかつた。

二六 『元鳳譜』と『文均譜』a説が類似することについては、文均の江戸下向時の交流が背景に考えられる。文均は嘉永六年（一八五三年）美濃、尾張を経由して、二月二十五日～五月八日、江戸に滞在。東儀元鳳、岡昌輪、東儀季達、東儀勝長、多久泰、多時久 多久臣ら、紅葉山楽人と親しく交わっている。なお、文均は帰京時に浅草で隠居していた東儀文郁から饒別として「兼陳書篋策譜」を贈与されているが、この譜については現在のところ未詳である。東儀兼陳（一六七三～一七五四）は在京東儀本家で、文暉、文静らの先祖にあたる。

二七 東儀兼頼は『龍笛吹艶之事』の中で、自身が天王寺の楽人であるにもかかわらず「天王寺流ノ頌歌を心ニ持、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」と述べている（寺内 二〇一〇b・二〇）。

二八 三方及第の実際については、文均日記を詳細に分析した南谷美保の研究を参照のこと（南谷 一九九六）。それによると、中藝料と上藝料の給付には人数の枠があつたため、たとえば中藝に昇進しても、実際には中藝料の給付が受けられないなどの例があつたらしい。

二九 南谷によると、文均の昇進年齢はほぼ平均的なものという（南谷 一九九六・二二九）。

三〇 文均日記の記述は、四辻家からの通知という形であるが、葛房日記のほうは、辻家の則察から直接聞いた話になっている。

- 三一 多忠得三男。
- 三二 多、安倍、岡、芝などの家から迎えている。『地下家伝』平出久雄編「雅楽相承系譜」（平出一九五九／一九八九）など参照。
- 三三 文均には、何人か男子が生まれたが、成人し楽道を継いだのはここに紹介する三名なので、年長から長男、次男、三男とする。
- 三四 南都方、辻近敦男、東儀如壽の養子となる。
- 三五 父・文均は衣文道を習得し、楽人仲間や四辻家等の行事の時の着付けをしばしば手伝っている。
- 三六 文均日記、嘉永三（一八五〇）年七月廿七日条、九月二日条、十月七日条、十一月八日条などに関連する記述がある。この時すでに文均の兄・葛元が死去してから九年が過ぎており、直温は一端完全に絶えた家流を再興したことになる。
- 三七 文均一家は弘化二（一八四五）年一〇月から慶応二（一八六六）年七月まで畠山町（現・京都市上京区役所付近）に、慶応二年七月からは、今出川・堀川北の、北船橋町に住んでいた（明治維新後、東京に転居するまで）。なお、幕末の在京楽人の住居は、国会図書館蔵、在京南都方・辻家の『楽所録』（第九六冊「春日祭御用之記」）などからある程度判明する。
- 三八 この二曲は、南都では只拍子（洋楽の四分の六拍子にあたるリズム）で舞われ、芝家伝来のレパトリートとされる。同じ二曲は天王寺でも伝承されているが、こちらは夜多羅拍子（四分の五拍子）で舞われる。
- 三九 前年、一八六二年の八月二十九日に光亨の養子・光條が死去し、跡継ぎがいなくなったためと考えられる。
- 四〇 文均日記、文久三（一八六三）年十月廿四日条。
- 四一 先に紹介した『京大文均譜』（堀川久民の印あり）の年記は安政二年であるが、文均の日記には、その前年の八月一六日に堀河筑州へ八十八曲譜面寫進したという記述が見える。日時が一致せず不審。別の譜面か。
- 四二 文均が教えた素人弟子のネットワークについては南谷美保の論考でよく整理されているので、参照されたい（南谷

一九九三、一九九四)。

四三 京都大学附属図書館には、文均撰で、筆筈に箏の手を付けた楽譜がある(8-60)カ(32)。「此譜猥不可許外見者也」文久二年壬戌林鐘ノ從四位下行近江守太秦文均宿禰」の奥書を有する。

四四 伏見宮邦家親王王子。一八三八年、興福寺一乘院門主。一八五二～五九年、青蓮院門主。

四五 管見では文久二(一八六二)年以降しばしば見られる。

四六 蒲生美津子の笛の(乱声)に関する考察(蒲生 一九八六)、仲村由樹の「伝後陽成天皇宸筆、越天楽譜」の研究(仲村

二〇〇〇)、遠藤徹・清水淑子・前島美保による紀州徳川家伝来雅楽譜の報告(遠藤・清水・前島 二〇一一)などがある。

引用文献

遠藤徹・清水淑子・前島美保

二〇一一「紀州徳川家伝来の雅楽譜について」『紀州徳川家伝来楽器コレクションの研究』(国立歴史民俗博物館報告、第一六六集) 七～七九頁。

蒲生美津子

一九八六 a 「明治撰定譜の成立事情」『音楽と音楽学』服部幸三先生還暦記念』東京、音楽之友社、二〇五～二三八頁。

一九八六 b 「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。

専修大学図書館

一九九五『菊亭文庫目録』。

寺内 直子

二〇〇四「江戸時代初期における籠笛唱歌に関する一考察」『国際文化学研究』二二・二三、一～二八。

二〇一〇 a 「慶長八年楽人地図」『日本文化論年報』一三、二二～四二。

二〇一〇 b 「東儀兼頼撰『龍笛吹艶之事』と江戸時代初期の龍笛の系統」『国際文化学研究』三四、一～四三。

仲村 由樹

二〇〇〇 「伝後陽成天皇宸筆『越殿楽唱歌譜』考」『朱』（京都、伏見大社発行）四三、二〇〇～二三〇、（原文は平成一〇年度
沖縄県立藝術大学に提出した同名の卒業論文）。

平出 久雄

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

南谷 美保

一九九〇 「安土桃山時代の雅楽楽人について～三方楽所の成立をめぐる一考察」『四天王寺国際仏教短期大学部紀要』三〇、
一～一七五。

一九九三 「江戸時代末期の雅楽演奏の実態をさぐる」科学研究費報告書『江戸時代雅楽の演奏様式の研究』（研究代表者・馬淵
卯三郎）第二部。

一九九四 「江戸時代における雅楽の伝播～三方楽所楽人と雅楽愛好家との交流を例として」『四天王寺国際仏教短期大学部
紀要』三四、一四六～一七五。

一九九六 「江戸時代の三方楽所楽人と三方及第」『楽所日記』に基づく一考察『四天王寺国際仏教短期大学部・短期大
学部二九号・三七号、二一八～二三九。

古文書

『楽所日記』東儀文均、一八四四～一八七二年、国会図書館蔵（マイクロフィルム請求番号 YD-古-1952～1957）。

『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）。

『樂所録』辻家、一七八八～一八六三年、国会図書館蔵（請求番号129-315）。

『伯氏新録』「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-5649）、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）。

『芝家日記』天理大学附属図書館蔵（請求番号 761/65）。

『地下家伝』（『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）。

『龍笛案譜之記』東儀兼頼撰、一七〇一年。東京藝術大学附属図書館蔵、（マイクロフィッシュ請求番号 MFW/8/234）

『龍笛吹艶之事』東儀兼頼撰、一六八六～一七一〇年頃か。東京藝術大学附属図書館蔵、（マイクロフィッシュ請求番号 MF-W/8/248）

Family lineage and musical tradition in the Edo period's
gagaku: focusing on mnemonic sounds of *ryûteki* and *hichiriki*

TERAUCHI, Naoko

This article studies the schools and transmission of the *gagaku* (royal court music) tradition in the Edo period (1603-1868) by analyzing musician's genealogy and musical scores notating mnemonic syllables of wind instruments. It is generally understood that each special practice of *ryûteki* (transverse flute), *hichiriki* (reed pipe), *shô* (mouth organ), *biwa* (lute), *koto* (zither), *mai* (dances), or *utamono* (songs) has been respectively relegated to specific families and handed down from generation to generation in Kyoto, Nara, and Osaka. However, in the late 16th and early 17th centuries, some branches of Nara and Osaka families were encouraged to be settled in Kyoto by the imperial order and to play together with Kyoto musicians at the court. Furthermore adoption of members of the Nara and Osaka into Kyoto families makes flow of tradition more complicated. How did they retain the musical identity of their family tradition in this mingled situation?

To clarify the musical identity of schools on the two main melodic instruments in *gagaku* ensemble, *ryûteki* flute and *hichiriki* pipe, this study analyzed mnemonic sounds of the instruments written in the scores compiled in the Edo period. Mnemonic syllables called '*shôga*' is a kind of verbalization of a melody, usually sung in a mentor-protégé lesson, and therefore recognized as of the primary importance to their family tradition.

Today's *gagaku* practice is based on the unified score *Meiji sentei-fu* compiled in 1876 and 1888, in which *hichiriki* syllables contain *E* sounds (*te, re, fe*...), while those of *ryûteki* do not. However, Edo period's scores show variety in usage of vowel and consonant, which does not match the system of *Meiji sentei-fu* shown above. Based on the analysis on selection of vowel/consonant and indication of extra sounds of prolongation of the preceding notes, this study classified syllable systems of *ryûteki* and *hichiriki* in the Edo period respectively into three groups and tried to identify some of them with specific families' tradition.

In a concluding part, a *hichiriki* score edited by a Kyoto-resident-Osaka musician Tôgi Fuminari (1811-1873) is particularly focused on. This score includes two different *shôga* systems that require further discussion in a socio-historical viewpoint on 'double (or more) identity' of an individual musician, considering family background and performance occasion.

Keywords: *gagaku*, *shôka*, *ryûteki*, *hichiriki*, notation, Edo period
キーワード 雅楽、唱歌、龍笛、箏、樂譜、江戸時代