

【顧問】 川瀬 順輔

【特別会員】 研究者/作曲家/制作者/有識者 ※50音順/15名

愛澤 伯友 泉 武夫 神田 可遊 黒河内 茂 小菅 大徹 志村 哲 高橋 久美子 田中 隆文 谷垣内 和子 長尾 敬 野川 美穂子 藤本 草 前田 智子 村治 学 森重 行敏

【正会員】 演奏家 ※50音順/79名

響庭 凱山 青木 琳道 芦垣 皋盟 阿部 大輔 イオ・パヴェル 石川 利光 石垣 征山 石倉 光山 井本 蝶山 岩田 卓也 大賀 悠司 大河内 淳矢 大山 貴善(理事) 岡田 道明 小濱 明人(理事/副代表) 風間 禪寿 加藤 奏山 金子 朋汰枝 神永 大輔 川崎 貴久 川俣 夜山 川村 葵山(理事) 川村 泰山 菊地 河山 鯨岡 徹 國見 昌史 倉橋 容堂 小林 純 小湊 昭尚 坂田 夕山 坂田 梁山 佐藤 将山 設楽 瞬山 柴 香山 白鳥 良章 菅原 久仁義(理事/副代表) 関 一郎 善養寺 恵介(理事) 素川 欣也 瀧北 榮山 竹井 誠 武田 旺山 田嶋 謙一 田中 康盟 田中 黎山 田辺 蕙山 田辺 嶺山(理事) 田辺 冽山(理事/事務局) 谷 保範 田野村 聡(理事) 津上 弘道 徳丸 十盟(監事) 友常 毘山 中島 孔山 難波 竹山 野村 峰山(理事/代表) 野村 云山 長谷川 将山(理事) 原郷 界山 樋口 景山 藤田 天山 藤原 道山 瀨上ラファエル(広志) 古屋 輝夫 本間 豊堂 眞玉 和司 松本 宏平(理事) 見澤 太基 水野 香盟 三塚 幸彦 三橋 貴風 元永 拓 森田 柁山 山口 連山 山崎 北山 吉越 瑛山 米澤 浩 米谷 和修

第4回定期公演スタッフ

実行委員長 野村 峰山  
運営 菅原 久仁義 小濱 明人  
事務局 田辺 冽山 松本 宏平(会計)  
舞台/進行 芦垣 皋盟 阿部 大輔 石垣 征山 大山 貴善 小湊 昭尚 武田 旺山 田嶋 謙一 友常 毘山 吉越 瑛山  
受付 小濱 明人 菅原 久仁義 田辺 嶺山 田辺 冽山 徳丸 十盟 中島 孔山 長谷川 将山 藤原 道山  
解説 森重 行敏(洗足学園現代邦楽研究所長/特別会員)  
指 導 愛澤 伯友(作曲家/特別会員) 向井 響(作曲家)  
デザイン 澤本 捨史  
舞台 矢野 守彦(おここの店矢野/助演者担当)  
撮影/編集 風間 禅寿 笠原 雅子  
企画/制作 大山 貴善 田辺 冽山 長谷川 将山

一般社団法人 日本尺八演奏家ネットワーク (JSPN) インフォメーション

尺八奏法講座 一プロから学ぼう尺八奏法一

◆第11回 講師:小濱明人

テーマ 尺八(一音の魅力)~音色を変化させるための3つの方法~

2024年 2/23(金/祝)

受付開始: 13:30 開講: 14:00~16:00(終了予定)

studio With The Heart - Aスタジオ(江戸川橋)

一般: ¥6,000 / サポーター・学生: ¥5,000

(一社) JSPN第5回定期公演

「世界を旅する尺八」

~尺八の“外交史”と現在~(仮題)

2024年 7/12(金)18:30開場/19:00開演

豊洲シビックセンターホール

JSPNサポーター(賛助会員)募集

会員	年会費	特典
個人	¥2,000(一口)	・全ての催しへのチケット割引 ・販売物の割引や特典
U25 (25歳以下)	¥3,000	・全ての催しへのご招待 ・販売物の割引や特典
法人/団体	¥20,000(一口)	・全ての催しへのご招待 ・販売物の贈呈

※詳しくはホームページをご覧ください

◆法人/団体サポーター

一城 銘尺八(小林一城)

06-6389-2033 ichijou@pop06.odn.ne.jp

精華 銘尺八 北原精華堂(北原郁也・北原宏樹)

075-231-2670 info@k-seikado.com

澤山 銘尺八(尾崎澤山)

03-3387-5679 taku108koubou@sunny.ocn.ne.jp

南山 銘尺八(村田南山)

0771-65-0162

容山 銘尺八(引地容山)

03-3980-1741 info@yozan-hikichi.co.jp



# Scale Exhibition

一尺八音楽にみる音階の多様性一

Considering the diversity of shakuhachi music through musical scales

Japan Shakuhachi Professional-players Network Presents

一般社団法人 日本尺八演奏家ネットワーク(JSPN)第4回定期公演

2023 | 2.13 | WED

18:30 open

19:00 start

助成 公益財団法人東京都歴史文化財団 アーツカウンシル東京

[東京芸術文化創造発信助成]

後援 公益財団法人日本伝統文化振興財団

有限会社 邦楽ジャーナル

主催 一般社団法人 日本尺八演奏家ネットワーク(JSPN)



## ご挨拶

街は夜のイルミネーションに目を奪われる頃となりました。
本日はご多用のなか、JSPN第4回定期公演にご来場いただき誠に有り難うございます。これも偏に

この数年来のコロナ禍を乗り越えて4回目の定期公演を迎えることができまして、これも偏に皆様よりの温かいご支援、お力添えの賜物と深く感謝を申し上げます。

今夕のテーマは「SCALE EXHIBITION～尺八音楽にみる音階の多様性～」として、それぞれの年代における画期的な作品で現在に受け継がれた作品に加えて新作二題を発表いたします。

また、今回の作品の作曲者年代を並べますと、二世荒木古童(1823～1908)・松坂春栄(1854～1920)・初代中尾都山(1876～1956)・福田蘭童(1906～1976)・初代山本邦山(1937～2014)・

藤原道山(1972～)・向井航(1993～)となり、このアーティストたちは、まるでリレー競技のバトンの受け渡しのように年代が繋がっており、興味深く感じていただけるのではないのでしょうか。

ことに音階・調性に主眼をおいて、尺八の有する多様性・親和性・対応力・表現力など、その時代の背景や音楽的思想、側面からもどのように反映されてきたのかお聴き比べいただき、尺八と尺八音楽の未来を考えると、プログラムといたしました。

どうか最後までご視聴くださいまして、師走のひとつをお楽しみいただけましたよう願っております。

末筆になりましたが、このたびの公演開催にあたり、解説をご寄稿いただきました森重行敏氏、「公益財団法人東京都歴史文化財団アーツカウンシル東京」よりの助成、関係各位からのお力添えを賜りましたこと心より厚く御礼を申し上げます。

一般社団法人 日本尺八演奏家ネットワーク（JSPN）

### プログラム解説

#### ■楽曲解説

【月の曲】 琴古流本曲

二世荒木古童(1823～1908)の作曲で、琴古流本曲中、作曲者のはっきり伝えられている唯一の曲である。

曲は閑寂な夜を想わせる低音にはじまり、ついで高音域へと移り暫時明月を賞める趣まで、最後はざらりと終る。作曲者が推敲をつけたものの、半ばにして残したので、未完の曲ともいえるが、これで十分完成度の高い佳品である。(山口五郎琴古流尺八本曲全集、LP版解説より抜粋)

【渡津海鱗宮】 福田 蘭童 作曲／糺場 富美子 編曲(1928/1981年)

作曲者の福田蘭童は、作曲家・尺八演奏家・随筆家など、多岐にわたる活動を展開した芸術家であり、「海の幸」で知られる画家・青木繁の長男。この曲は父の同名の絵に構想を得た作曲されたプレリュードで、洋画の手法で日本神話を描くという父の手法を音楽面で受け継いだものとも言える。「山幸海幸の神話で山幸が失くした釣り針を探しに海に出かけたところ、海神の娘と出会い結婚する。」海神の宮殿がこの曲名の由来であり、山彦の孫が神武天皇とされている。1981年に作曲家糺場富美子により尺八三重奏に書き改められたものを演奏する。

【楓の花】 松坂 春栄 作曲

明治初年に興った地歌華曲の流れの一つ「明治新曲」を代表する作曲家 松坂春栄校校による作品である。

松坂は自作品を創作するほか、吉沢検校の作品に替手を補作するなど、既存作品のアップデートも行っていた人物であるが、その意欲的な創作態度は『楓の花』にも色濃く現れており、陰・陽旋法が混在する曲調からは独特の香りを感じることができる。

【尺八四重奏曲第三番“衆籟”】 初代 山本 邦山 作曲（1987年）
演奏家・作曲家として多岐にわたる活動を展開した都山流尺八の初代山本邦山による尺八四重奏曲である。門人が結成した尺八アンサンブル「ぐるーぶ竹」の委嘱作品として1987年に作曲・初演された。和声の響きや、音階の交わり、あるいはそこから乖離した響きなど、全パートが同一管を用いることで生じる様々な効果を狙った作品である。

【“途”尺八6重奏のための】 向井 航 作曲（2023年）※委嘱初演

私はこの作品を書くにあたり、まず今昔東西、全国各地の音階を集めることから始めた。律音階や民謡音階、都節音階など尺八によく見られる音階だけでなく、琉球音階、笙に使われる合竹の音階(和音)、アラブや東欧、ハリ島に伝わる音階、教会旋法、ドビュッシー、バルトークやメシアンなどの作曲家の手法を参考に、全音音階、五音音階、八音音階、移調の限られた旋法、十二音技法音列…。そこから、出来る限り多くの音階を選び、組み合わせ、多種多様な音階を万華鏡のように移り変わらせた。そして私ははこの作品で、尺八音楽に(夢)める音階の多様性を、途(みち)に喻え、表現した。

そのためは、一つ一つ、それぞれ音階が聴取出来るよう、様々な仕掛けを用いて構成した。例えば、一音ずつ楽器に振り分けて、少しずつストライドさせながら演奏することで斜めに鳴らしたり、同じリズムを吹きながら各奏者のアクセントの位置をズラし、ランダムに音階を知覚させるなど、単に音階をメロディーに使うだけでなく、尺八アンサンブルとしての特性を生かしながら制作している。同時に、この作品に使われるリズムや拍子、奏法も音階と同様に多様に富んでおり、ホリリズムやフリージャズ、インプロビゼーション等の要素も同時に含み、さまざまな観点から途の表現を試みている。

音階を集めていく過程で、多くの音階は、その土地に根づいた楽器ありきで音階は成り立つ、ということに気づいた。即ち楽器と音階の関係は切っても切り離せないものである。例えば、ガムランなどインドネシアの伝統音楽で使われるペログ音階などは、楽器のもつ複雑な音律によって定められるため、尺八で完全な再現を行うのは難しい。しかし、現代曲を作る作曲家の使命として、楽器として馴染みのない音階や、時に楽器にとって好ましくない音階を取り上げること、尺八音楽の幅を広げ、尺八のポテンシャルを引き出すためには重要なことと考えた。

それだけでなくは他の楽器のアンサンブルと変わらなくなってしまうため、尺八アンサンブルとして、尺八のみがもつ利点、ムラ息やコロコロなどの尺八ならではの奏法や、和楽器特有の間を生かした独自のコミュニケーション/アンサンブル方法、(虚無僧尺八のような)吹きながら歩くー、など尺八がすでに持っている力強さやパフォーマンス能力をも余すことなく使用し、この曲によって欠かせない一部となっている。

この作品が、尺八奏者が迎えるべき長き途になれば、嬉しい。

【尺八二本と十七絃による“水墨”】 唯是 震一 作曲（1973年）
唯是震一は箏曲を宮城道雄に、作曲をヘンリー・カウエルにそれぞれ師事した音楽家である。《水墨》は1973年に作曲された2本の尺八と十七絃によるトリオであるが、委嘱者である宮本幸子氏からの「常套手段でない技法で」というオーダーを様々な作曲技法を以て実現している。

十七絃の調弦において「六全音階」が、尺八の管の選択において「一尺六寸」と「二尺一寸」が用いられているほか、定着した拍子と旋律系を選び、楽器の奏法も多種多様なものを指定するなど、「水墨画」の持つ静と動の情趣を表す工夫が随所に感じられる作品である。

ちくせいしようえい

【竹聲松影】 藤原 道山 作曲（2023年） ※委嘱初演
タイトル「竹聲松影」とは竹が吹く風に音を響かせ、月の光に照らされた松の景を表す禅語です。

4部からなる尺八群を竹林見立て、重なり響く竹林のざわめきをイメージし、ゆったりとした部分は、月の光に照らされた松の影を、テンポのある部分は竹林に吹く風とさざめく音の風景を描きました。

今回のテーマが「音階」ということで、尺八の開放音である「民謡音階」近世邦楽のベースとなる「都節音階」「律音階」を元に構成しています。使用する尺八が一尺六寸管、一尺八寸管、二尺三寸管という3種を用いることで、同じ音階を移調し、なるべく開放音を用いながら調性の変化を試みました。2023年作曲

＜プログラムノート 森重 行敏(特別会員) 長谷川 将山(正会員)＞

#### ■賛助出演プロフィール

**深海 あいみ** AIMI FUKAMI

4歳より箏、12歳より地歌三絃を母・深海さとみに師事／平成21年 東京藝術大学音楽学部生田流箏曲専攻卒業／在学中、宮城賞受賞。卒業時、皇居内桃華楽堂にて御前演奏を務める／平成23年 同大学院音楽研究科修士課程修了／平成28年 利根英法記念邦楽研究科修士課程修了。文化庁新進芸術家育成事業コンクール奨励賞受賞。文化庁新進芸術家を行う／研修生となる／現在、箏・三味線演奏家として各地で演奏活動を行う／宮城社師範、箏曲宮城会・森の会・深海邦楽会各会員、深海合奏団員



**石本 かおり** KAORI ISHIMOTO

箏・三絃を叔母 深海さとみに師事／東京藝術大学音楽学部邦楽科箏曲生田流専攻卒業／同大学院音楽研究科邦楽専攻修士課程修了／在学中、宮城賞と同声会賞を受賞。宮内庁主催皇居内桃華楽堂にて御前演奏を務める／利根英法記念邦楽コンクール第3回古典「箏曲地唄」一般の部において最優秀賞受賞／第1回K邦楽コンクールにおいて古典部門で総合第1位及び大学生・一般の部で特別優秀賞受賞／2018年より5年間、東京藝術大学音楽学部邦楽科教育研究助手を務める／現在、同大学非常勤講師、日本三曲協会所属、宮城社師範。深海邦楽会・森の会・同声会、各会員、和楽器ユニット「SAKURA J SOUNDS」、和奏団「互」メンバー



**中島 裕康** HIROYASU NAKAJIMA

後藤すみ子、樋口雅礼瑤、浜根由香の各氏に師事／東京藝術大学卒業／第38回茨城県新人演奏会新人賞受賞。第20回賢順記念くめ全国箏曲コンクール最優秀賞／第28回くまもと全国邦楽コンクール最優秀賞・文部科学大臣賞受賞／第2回利根英法記念邦楽コンクール～アンサンブル最優秀賞受賞／2021年東京オペラシティリサイタルシリーズ「B→C パッサカレラ」出演／2022年「第4回箏リサイタル」を東京文化会館で開催、全国6ヶ所で行リサイタルツアー開催／NHK-FMラジオ放送「邦楽のひととき」「邦楽百番」NHK-Eテレ「にっぽんの芸能～今かがやく若手たち」に独奏で出演／「生きた箏音楽の力」をテーマに音楽の真価を探求しながら、伝統的な音楽に限らず現代音楽や新作の初演も多く努め、後進の指導にも意欲的に取り組む／(公財)日三曲協会所属。中島裕康等研究室主宰。



## 日本の音階とその変遷について

日本音楽の音階を探ることは興味深いと同時に、文献や楽譜だけでは確認できない様々な問題にも直面する。以下は時代を追ってその諸相を概観していきたい。なお、絶対音高によるものはド/レ/ミ…、絶対音高は英語音名で示すこととする。

**S1** 太古の音

太古の楽器というべき石笛(いわぶえ)は天然の石に穴が開いたもので、能管の高音による「ヒンギ」には今なおそのDNAが感じられる。一方、いわゆる「弥生の土笛」は表4裏2孔が普通で、五音または七音を奏でていた可能性は高いものの、正確な音階を特定することは難しい。

雅楽伝来以前の伝統とされる、宮中祭祀の御神楽や久米歌などで用いられる六弦の「和琴」の琴柱は特殊な配列であるが、音高順に整理すると、レ/ミ/ソ/ラ/シ/レとなり、雅楽の「律旋」にほかならない。これは半音を含まないものであるが、歌には狭い音程も使用している。

**S2** 雅楽の理論と実踐

雅楽の音階理論は極めて合理的で、その原理は古代中国の「三分損益」に遡る。これは笛の管長を2/3にすれば完全五度高い音が生まれ、2倍に伸ばせばオクターヴ下がる原理を繰り返すもので、例としてドから完全五度ずつ算出すれば、ド→ソ→レ→ラ→ミ→シ→フ#…となり、最初の五音を音高順に並べたものを五音音階、さらに二音を追加したものを七音音階とするものである。

五音音階の各音を宮/商/角/徴/羽と呼ぶ。(絶対音高)

古代中国以来これとは別に、オクターヴに12の半音階そのものに付けられた十二律名があり、日本でも平安時代以降、日本独自の十二律が定められた。(絶対音高)

日本の十二律 (伝統的にDを基準音とすと)

英語名	D	D#(Eb)	E	F	F#(Gb)	G	G#(Ab)	A	A#(Bb)	B	C	C#(Db)
日本十二律	壹越	断金	平調	勝絶	下無	双調	尺鐘	黄鐘	蕤鐘	應鐘	神仙	上無
	<span>いちこつ</span>	<span>たんごん</span>	<span>へいじょう</span>	<span>しょうぜつ</span>	<span>げむ</span>	<span>じゅうじょう</span>	<span>しゃく</span>	<span>わうしやう</span>	<span>じゆん</span>	<span>じゆん</span>	<span>しんせん</span>	<span>じやうむ</span>

雅楽には五音音階と七音音階の理論が併存しているためやや複雑であるが、現在では呂旋と律旋の2種とし、主音(二宮)は十二律の中からそれぞれ3調だけに限定している。

呂旋:五音音階ではド/レ/ミ/ソ/ラに、七音音階ではド/レ/ミ/ファ/ソ/ラ/シbに相当する注。

律旋:五音音階ではソ/ラ/ド/レ/ミ(=移調すればド/レ/ファ/ソ/ラ)、七音音階ではド/レ/ミb/ファ/ソ/ラ/シbに相当する注2。

(注1)呂旋は古くはド/レ/ミ/ファ#/ソ/ラ/シと解されていたが、現在の雅楽ではその商(第二音)から始まる「商調」であるレ/ミ/ファ#/ソ/ラ/シドとされ、移調すればド/レ/ミ/ファ/ソ/ラ/シbとなる。

(注2)律旋は古代中国の「羽調」にあたるラ/シ/ド/レ/ミ/ファ#/ソで、移調すればド/レ/ミb/ファ/ソ/ラ/シbとなり、呂旋との違いは第3音だけである。

雅楽で使用される音階は唐楽の六調子(呂旋・律旋各3種)と、高麗楽の三調子がある。高麗楽の音階は唐楽より一音高いが、これは高麗笛が竜笛より一音高い音域であることによる。

◎唐楽六調子

律旋 平調(宮=E)、黄鐘調(宮=A)、盤涉調(宮=B)

呂旋 壹越調(宮=D)、双調(宮=G)、太食調(宮=A)

◎高麗三調子 高麗双調(宮=A)、高麗平調(宮=F#)、高麗壹越調(宮=E)

現行雅楽には、筆葉のように「塩梅」と呼ばれる狭い音程を使用するものと、笙や箏のように半音の無い音階が同時に演奏されるなど、独自の「合わない(すれる)音程感」がある。これが古代以来のものなのか、それとも江戸時代に陰旋の影響が雅楽にまで及んだのかは実証し難い。古代尺八(雅楽尺八)は七音音階に対応していると考えられるが、その詳細は不明である。(後述)

なお現在の雅楽はa=430とされており、明治期に音楽取調掛が製作した音叉はa=437であり、現在の基準は日本雅楽会押田会長が昭和43年にa=430の音叉を作ったことよるとの証言がある。

**S3** 中世の音階

中世を代表する能楽の音階を理論的に記述することは難しい。能管には「のど」と呼ばれる短い管が挿入されているため、倍音が不規則となり、一管ごとの個性もある。すなわち、洋楽的に見れば正しい音程を放棄している笛であった、理論的な音階論が成立しない。謡曲の音高も徐々に変化していくため、笛と謡は合わせることが求められていない。16世紀に賢順が創始した筑紫箏は箏等と俗箏の橋渡しの位置にあった。その基本的な調弦は箏等の呂旋で、琉球箏曲で「本調子」と呼ばれて段物の調弦としているものと同じである。「一節切(ひとよざり)」については後述する。

**S4** 近世の音階

江戸時代になると、三味線の流行、箏の調弦の変化、普化尺八の興隆などが見られるが、これらはずべて、陽旋から陰旋への変化、すなわちミ/ファ/ラ/シ/ド/ミのように半音を含む音階の流行が原因と言っても過言ではない。箏の調弦を例に見ると、箏等の呂旋(太食調)や筑紫箏の四と六(およびオクターヴ)を半音下げたものが「平調子」となり、律旋(平調など)の三と六(およびオクターヴ)を半音下げたものが「雲井調子」である。これらは雅楽以来、理論上の音高より歌などが低めになる音程に対して、調弦そのものが寄り添ってしまったともみられる。六段の調などの段階では箏が第一弦をGとする低音域になるが、それは一節切から変化した普化尺八の音域が完全五度低くなったことに起因するのかもしれない。三味線を合奏させるには五度下げる代わりに四度上げて対処したものと思われる。

筑紫箏・箏等から俗箏への調弦変化(実音)

	一	二	三	四	五	六	七	八	九	十	斗	為	巾
筑紫箏(俗調)	D	G	A	B	D	E	G	A	B	d	e	g	a
平調子	D	G	A	B <b>b</b>	D	E <b>b</b>	G	A	B <b>b</b>	d	e <b>b</b>	g	a
箏等(平調)	B	E	F#	A	B	C#	E	F#	A	B	c#	e	f#
雲井調子#	B	E	F	A	B	C	E	F	A	B	c	e	f#

注:雲井調子の中を半音低くしたものが本雲井調子

(注:厳密には下行形)

**S5** 幕末からの動き…陰陽混合系

陰旋に含まれる2箇所(の半音を1箇所)に減らしたものは陰陽混合系と呼ぶこともできる。雅楽と俗楽が混合された雰囲気となり、光崎校校「秋風の曲」や、吉沢校校「千鳥の曲」古今組」など新傾向の作品が生まれた。結果としては陰旋上行形(後述)と同じで、箏の平調子で四や九を左手の強押しで臨時に対応していたものを固定したとも見られる。相対音でミ/ファ/ラ/レ/ミとなる。

明治になると陽旋系調弦が復活する。社会の変化や洋楽の影響のほか、幕末から明治初期に流行した明清楽(中国系音楽)の影響もあると考えられる。また、華やかな手事が好まれ、京都の松阪春栄は吉沢校校作「古今組」に手事を補作したり、陰陽混合系の「楓の花」を作曲している。

**S6** 近世邦楽の音階理論

江戸時代に箏曲の専門家であった校校たちは盲人であり、理論書は事実上存在していない。調弦名は様々に考案されたが、調弦名と音階名は異なった概念である。例えば「さくら」は平調子、雲井調子、中空調子のいずれでも演奏できる。それは同じ音階が含まれているためであるが、音階名はなかった。明治以降、洋楽も参考に様々な音階論が提唱され、以下にその概略をまとめる。

**a)** 上原六四郎による「陰陽」二分類(「俗楽旋律書」金港堂 1895。復刻版は岩波文庫など) (注1)

半音を含まない五音音階の「陽旋」と半音を含む「陰旋」に大別する。(すべて相対音) (注2)

陽旋(田舎節) レ/ミ/ソ/ラ/ド/レ(上行)、レ/シ/ラ/ソ/ミ/レ(下行)…民謡など

陰旋(都節) ミ/ファ/ラ/シ/レ/ミ(上行)、ミ/ド/シ/ラ/ラ/ファ/ミ(下行)…三味線、箏など

ただし上行、下行の区別は絶対的なものではなく、例外も多くみられる。問題点として、民謡に多く見られるレ/ファ/ソ/ラ/ド/レ(=尺八の音階とも一致)が、陽旋としては宮の位置の解釈が難しくなる。同様の問題は陰旋にもあり、「さくら」はミで終止、「数え唄」はシで終止する。さらに例外的に「五木の子守唄」のようにラで終わるものもある。

(注1)上原六四郎(虚洞)は音響学者であるとともに尺八家でもあり、琴古流尺八譜の改良にも貢献した。

(注2)原著では陰旋/陽旋と表記され、陰旋法/陽旋法ではない。「旋法」を同一音階の主音の位置をずらしたものと定義する場合、陰旋をずらしても陽旋にはならないため、「旋法」と呼ぶのは不適切となる。

**b)** 小泉丈夫による「テトラコルド」の四分類 (「日本伝統音楽の研究 1」音楽之友社 1958 など)

わらべ歌などの研究成果を基礎に、完全四度関係の2音を骨格とし、中間音を一つ含む4種の「テトラコルド」の存在を指摘。さらにそれを二つ接続して、オクターヴ単位の音階名とする。終止可能な音(核音)はオクターヴに二つある。(tc.はテトラコルド、下線は核音を表す)

都節音階 レ/ミb/ソ+ラ/シb/レ = 都節tc.+都節tc.(=ミ/ファ/ラ+シ/ド/ミ)

律音階 レ/ミ/ソ+ラ/シ/レ = 律tc.+律tc.(=ソ/ラ/ド+レ/ミ/ソ)…雅楽の律旋に相当

民謡音階 レ/ファ/ソ+ラ/ド/レ = 民謡tc.+民謡tc.(=ラ/ド/レ+ミ/ソ/ラ)

…尺八の音階と一致

琉球(沖縄)音階 レ/ファ#/ソ+ラ/ド#/レ = 琉球 tc.+琉球 tc.(=ド/ミ/レ/ソ+ソ/シ/ド)

上原理論の「陽旋」が律音階と民謡音階に区別されているとも言える。問題点としては、核音の判定が難しい場合があり、わらべ歌にもよく見られる。レ/ミ/ソ+ラ/ド/レ(=律tc.+民謡tc.)の音階(=陽旋 上行)に適切な名称がない。テトラコルド理論は音階構造を分析するには便利な点も多いが、ごく一般的なわかりやすさでは半音の有無だけを問題とする上原理論にも利点がある。

なお、律音階の中間音を半音下げると都節音階となり、「江戸子守唄」(津軽アイヤ節)のようにどちらの音階でも歌われることもある。一部には呂旋やその陰旋化と見られるものもある。

**c)** その他の音階理論

以上のほか、小泉理論を発展させた柴田南雄の「音の骸骨」論や、東川清一による「旋法」理論には参考になる点が多い。ここで言う「旋法」とはある音階の主音をずらしてできるものを指すもので、例えば小泉理論の「律音階」と「民謡音階」は同じ音階の主音(終止音)がずれているもの(=旋法が違う)という整理がわかりやすい。これらを総合すると、半音の有無による陰旋/陽旋を入口として、テトラコルドの組み合わせによる「同主調的」な比較や、音階をずらして生まれる「平行調的」な旋法理論を適宜組み合わせて理解するのが実際のかと思われる。

**S7** 尺八の変遷と音律

**a)** 雅楽尺八

古代尺八は表5裏1孔で、正倉院に8本、法隆寺に1本伝来している。長さは35.1cmから44.2cmまで多様である。尺の長さそのものが中国では時代により変化があり、現存する古代尺八に様々な長さのものがある一因とも考えられる。あるいは様々な調に対応するために様々なサイズがあるのかもしれない。新しい仮説として、法隆寺伝来のものが全音刻みに近い特異な音階であることに注目し、全開と半開を繰り返せば全ての調

に対応できるという説もある。(明土2016)

中国の洞簫は同じく表5裏1孔で、北部のものとは細長くG調(筒音D)が普及、南部のものは根竹でF調(筒音C)のものが一般的であったが、現在は表7裏1のものもある。いずれも歌口は竹の節を残してその一部をU字状に切り開いた形である。

**b)** 一節切

中世に流行した一節切は35cm弱の小型のもので一尺一寸一分が標準とされる。様々な基音のものもあり、黄鐘切と呼ばれるAが筒音のものが一般的であった。表4裏1孔で、表孔は等間隔に並んでいる。中世の音楽が律旋を主体にしていたとすると、レ/ミ/ソ/ラ/シが標準的音階となる。

「糸竹初心集」や「紙簫」収載の「すががき」はレ→シ/ラ→ラーとなり、一の糸を壹越(D)とした筭(呂旋)やA/D/Aの三味線と合奏できる。なお、薩摩に伝えられた「天吹」は一節切に類似しているが三節あり、歌口は管の内側を抉った洞簫型である。最下部の節には小さな穴が開けられていない。韓国の短簫(タンソ)も形状が似ているが、約40cmで、第二孔と第三孔の間がやや広い。音階はソ/ラ/ド/レ/ミで、歌口は管の内側をU字状に抉ってある。

**c)** 普化尺八

現在の尺八は表4裏1孔で、標準の一尺八寸管はD/F/G/A/Cの五音音階に対応している。一節切で箏の壹越(D)と合奏するのが黄鐘切(筒音A)であったように、普化尺八も筒音DのものがGを主音(宮)とする筭に合わせやすく、完全四度関係のDとGあるいはGとCをテトラコルドの枠組みとすると音階に対応する。琴古流譜字のロ/ヅ/レ/チ/リ の内、骨組みにあたるロ(D)、レ(G)、リ(C)がラ行、中間音のヅ(F)、チ(A)がタ行なのは偶然ではないだろう。近世に流行した陰旋(都節音階)では基本的にヅやチをメリ(半開など)によって対応し、全開音と半開音の音色の差にこそ味があるとも言われる。近年6孔以上の多孔尺八も様々に活用されたが、操作性や音色の均一性という利点が逆に短所ともなり得る。

伝統的な製法では十割や九半割などの伝承があり、表の孔は等間隔が基本であった。このままではヅがFより低く、チがAより高めになり、雅楽の三分損益とも洋楽の音程とも合わない。一節切、天吹なども同様で、5孔の笛は等間隔の孔で対応するが伝統的な音感であったのかもしれない。もっとも陰旋ではヅとチはメリとして変化させるため、全開音のピッチが厳密でなくても不都合はない。現在の尺八は洋楽的な音階に合わせ製作用することが一般化しているが、いわゆる「地無し」と共に「伝統的音律」に関しても賛否両論どちらにもそれぞれの必然性がある。

### ■解説プロフィール



**森重 行敏** YUKITOSHI MORISHIGE

[洗足学園現代邦楽研究所長／特別会員]

東京芸術大学音楽学部楽理科卒業／小泉丈夫教授の影響で日本およびアジアの音楽に関心を持ち、カムラ演奏グループの立ち上げなどに関わる／1985年こどもの城(国立総合児童センター)にて邦楽、カムラン、合唱講座などのコーディネーター／1995年 現代邦楽研究所の開設にあたり授業系主任／その後、東京藝術大学、桐朋学園芸術短大、洗足学園音楽大学、尚美学園大学にて日本音楽理論の講義担当／2012～2014年 国立劇場公演専門委員(邦楽)／2015年より 洗足学園音楽大学客員教授、同大学付属現代邦楽研究所所長



