

琴古尺八講義

全

11
405

5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18

始



11-405

琴古流

尺八講義

宇田川孝童
尺八教授會 著

東京 教文書院刊

大正
9. 12. 10
丙交

序

近時、長足の進歩をなして一躍隆盛の域に達した本邦樂壇の
權威たる尺八界に一革新を與へて、瓊少なりとも愛管家の爲め
羅針盤たる抱負を以つて編纂されたる本書が幸にして諸賢に
見えたることを歡ぶものである。

抑發明以來二千年、時に盛衰あれど、よくその優雅なる妙音に
長き歴史を唱てつゝも深き不遇に置かれたる尺八が復活せし
は獨り斯界の誇りばかりでなく、日本音樂界に加へられたる偉
大なる勢力である。

世の愛管家の一機關たる我尺八教授會は、此の隆盛に鑑み、斯
界の名手宇田川孝童先生援助の下に初めて尺八を吹奏せんと

序

一

尺八講義
する人又は深く研究せんとする人の斯道に迷ひ躓かざらん爲
めに、其の研究の方針を示し、吹奏の要領を明かにしたるもの
として、従来多くの時日を要したる尺八の習得が、此の尺八講義の
出版に依つて最も速成的に了解される嬉びを持つことを編者は
光榮として居る。

大正九年十一月

尺八教授會

誌す

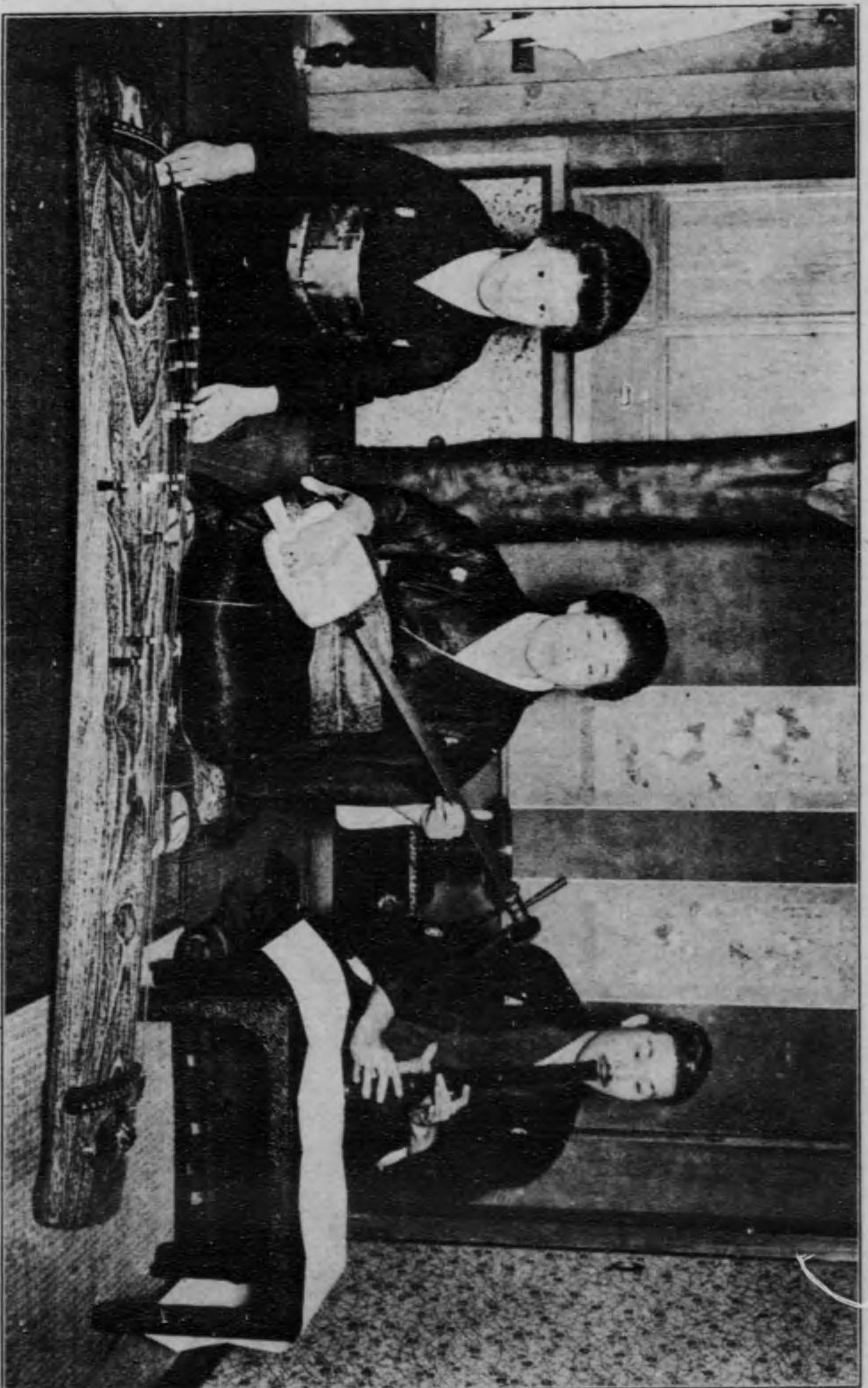
風流艦長 海軍大將 八代六郎閣下書

飛破有少才
境之甚生深
懐境界一
大山丁巳
城山

越元氏藏



勢姿の奏座



琴古流正式三曲合奏

琴古流

尺八講義

目次

上卷目次

一、緒言	一
二、尺八の起源と隆盛の原因	二
三、尺八の傳來	三
四、普化宗の法器と虚無僧	四
五、一節切尺八とその盛衰	五
六、徳川時代虚無僧の尺八	六
七、尺八吹奏に對する準備	八
八、如何なる尺八を選ぶべきか	九
九、尺八と管の長短	一〇

目次

- 一〇、尺八は何うして持つか……………二一
- 一一、尺八を吹奏する時の姿勢……………二二
- 一二、尺八は如何にして吹き込むか……………二三
- 一三、吹奏中に於ける注意……………二四
- 一四、露切の使用法……………二五
- 一五、中繼尺八の継ぎ方……………二六
- 一六、尺八音の名稱……………二六
- 一七、十二律の説明……………二七
- 一八、十二音律對照表と音符表……………二八
- 一九、甲呂の説明……………二九
- 二〇、甲呂音の注意……………三〇
- 二一、カリ、メリの説明……………三一

- 二二、カリ、メリの注意……………二六
- 二三、メリ音の吹き方……………二七
- 二四、甲呂の制限……………二八
- 二五、拍子の説明……………二九
- 二六、最も必要な間拍子の符號……………三〇
- 二七、音符空位の際に於ける符號……………三一
- 二八、大間拍子、小間拍子……………三二
- 二九、拍子の更送……………三三
- 三〇、變隔拍子の説明……………三五
- 三一、早く覺える拍子の練習……………三五
- 三二、記號の省略に對する注意……………三八
- 三三、附記號並省略事例一覽……………四〇

三、音符は必ず句切のあるもの	四二
三、補助運指法とは何か	四三
三、特種音符の説明	四四
三、連続音符の説明	四五
三、特種連続音符の説明	四七
三、スリ手の説明	五一
四、ユリ手の説明	五三
四、掛聲の説明	五三
四、本曲と外曲とに就て	五五
四、合奏の心得	五六
四、合奏の練習	五七
四、合奏の調子	五七

四、合奏は要領	五八
四、打ち合はせとは何か	五九
四、掛合ひとは何か	六〇
四、替手の説明	六一
五、入れ手の説明	六二
五、地、手の説明	六三
五、外曲三調子の説明	六四
五、本調子の説明	六四
五、本調子の吹き方	六五
五、二上り調子の説明	六七
五、二上り調子の吹き方	六七
五、三下り調子の説明	六八

五、三下り調子の吹き方……………六九

五九、三下り調子の別法説明……………七〇

六〇、三下り調子の別法吹き方……………七一

六一、琴との合奏に對する心得……………七二

六二、ヴィオリンとの合奏心得……………七三

六三、洋樂譜と尺八音符表……………七四

六四、和洋音符翻譯……………七五

六五、翻譯音符圖説明……………七六

六六、三曲合奏に對する心得……………七六

六七、連奏に對する心得……………七八

六八、講義の終に……………八一

下卷目次

一、再び稿を新しくするに就て……………八三

二、甲呂に依つて代る音譜……………八五

三、チ、ツ音の特別なるメリ、カリ譜號省略……………八八

四、曲は音の高低に依つて變らぬ……………九一

五、三味線との調子の合せ方……………九五

六、飽くまでも讀者本位に……………一〇一

練習曲目次

一、半拍子の練習……………一

二、一拍子の練習……………二

三、二拍子の練習……………二

四、三拍子の練習	三
五、一拍子半の練習	三
六、二拍子半の練習	四
七、四半拍子の練習	四
八、ユリ手の練習	五
九、連続音の練習	五
一〇、高低音の練習	六
二、君が代	七
三、數へ唄	七
三、博多ぶし	八
四、越後獅子	九
五、六段の調	一〇

一、磯ぶし	二
二、忍ぶ戀路	三
三、立山ぶし	四
四、追分ぶし	五

流古琴
尺八講義
目次完

流古琴

尺八講義

宇田川孝童 共
尺八教授會 編



緒言

自然の儘の數節の竹で他の樂器同様な妙音を、更により以上の旋律を求め得られる尺八こそは全く神州男兒の意氣を吐くに相應しい樂器であります。然しながら此尊重すべき樂器はある因襲的な感情の支配の下に充分誇るに足るべき發展をし得なかつたのは眞に吾人愛管家のために惜むべきことでありました。或は音樂界一般の爲に悲しむべきことであつたかも知れません。

とは言へ尺八は現代人たちに目覺され、向上させられつゝあります。此點に於て眞摯なる研究家の續出すると云ふことを心から嬉ばねばなりません。近く風流艦長八代大佐が戰雲急なる月明の一夜、甲板に依つて吹いた千鳥の一曲は、實に戰神と海神とが散々に弄ばれたてありませう。

何と云ふ美しい尺八が生んだローマンスであり、情緒でありませうか。

尺八の起源と隆盛の原因

支那の太古、黃帝時代に或る人が現今の尺八のやうに完成されてゐない尺八の基を作つたのであります。此説も古書に依つて想像したもので精確なる時代と發明者とは判然しないのであります。其後段々これに改良を加へて時代から時代へ移り變つたのであります。それが唐の時代になりまして一躍非常な進歩をするやうになつたのであります。

その尺八の爲に幸福なことは、其頃鎮州城外の一庵に留つて普化宗と云ふ宗派の祖をなした普化禪師でありました。此禪師は毎日鈴鐸を振りながら「明頭來明頭打、暗頭來暗頭打、四方八面來旋風打、虚空來連架打」と唱へながら市中を托鉢して居りました。此語を聞いて河南府の張伯と云ふ人が禪師の高徳を慕つて遂に普化禪師の徒弟となりました。此張伯が種々苦心研究の結果、師の禪師が振つて歩く鈴鐸の音と同じやうな音を出すことに成功しました。禪師は張伯のその才を愛でると共に、その竹片に虚鐸と云ふ名稱を與へたのであります。此虚鐸が聽て普化宗の法器となり、我國に傳はつては虚無僧尺八の起源を作つたのであります。

尺八の傳來

漸く支那との交通が國際的對等になつた人皇三十二代推古天皇の頃、尺八

は支那から我國に傳來したのであります。そして古書に見ゆる限りに於て時の皇太子聖德太子が我國に於て尺八を吹奏した最初の御方であらせられます。聖德太子の御遺管は今尚大和法隆寺に藏されて居ります。其頃から我國に尺八が擴まり始めたのでありまして當時、尺八の長さが支那尺の一尺八寸に定まつて居つた爲に尺八と呼ばれることになつたのであります。然しながら此樂器は一般に流行を來さずにも間もなく僅少の人を除いては吹奏する人がなくなつたのであります。

普化宗の法器と虛無僧

人皇八十九代後深草天皇の建長年間に、僧覺心は支那に留學し、舒州の靈洞護國寺に禪を學んでゐる中に同學の友に張參と云ふ人がありました。此人は虚鐸の發明者である張伯の十六世の孫でありまして尺八に妙を得て居りま

した。覺心が或日此音を聞いて非常に奇としまして、それから張參から傳授を受け、禪も己に熟し曲も己に成就したので建長六年に歸國しました。法燈國師とは此僧の證號であります。

法燈國師の弟子に寄竹、寶伏、金先など云ふ人がありました。法燈國師から此人たちは尺八を習得して普化宗の勸化には之れを法器として用ひることに致しました。これから尺八が全國の津々浦々に擴まつて行つたのであります。

一節切尺八とその盛衰

一節切尺八とは支那傳來の尺八の節が數個あるに反して唯一節から成つてゐたものからこの別名が出たのであります。

宗佐老人が此祖だと稱されて居りますがその時代や人物に對しては不明な

のであります。織田信長の臣に大森宗勳と云ふ人がありましたが、明智光秀のために本能寺に果敢なくも望み多き生涯の最後の幕を下した主臣信長の在りし世のこととも思ひ出しては只管に隱遁の志の湧いて、塵外にこの一節切尺八を愛奏したのであります。それがために此人は一節切尺八の中興の祖と稱せられて居ります。

然しながら虚無僧尺八に壓せられて此一節切尺八は徳川の初期既に衰運に望んだのであります。

徳川時代虚無僧の尺八

徳川時代の虚無僧はその資格が士人以上の武士で、入門の際は必ず身許経歴を取調べ確實な武家の證人が必要であつた程でありましたから又その風儀も非常に嚴格でありました。それは聽て虚無僧の隆盛の原因となり、その法

器たる尺八の全盛をなしたのであります。

そして多くは浪人たちが世を忍んで復讐のために虚無僧姿に扮して數多の艱難を嘗めたのであります。又その虚無僧の特權がそれが爲に大變な便宜を與へるやうになつて居つたのでした。

然しながら奢る者久しからずの言葉にもれず、普化宗徒は増長して入宗金の定めのあるのを利用して徒に私腹を肥す目的のために士人以下の百姓、町人にまで或る名儀の下に入宗を許可したのであります。

これが紊亂の導火線となつて秩序が全く破壊され、加之幕府の兩三回に渡る嚴達は普化宗徒にその宗徒の心臓へ深く矢を立たせられたのであります。斯くてその衰運は虚無僧の品格を下落させました。尤も此宗は明治四年に廢宗になりましたが、それまでに虚無僧と云へば、直に人々に悪感を催させ、尺八と云へばその附屬物として卑しめる因襲的な悪影響を及ぼしたのは、こ

の徳川末葉のそれに依つて生育された人々の感情であつたのであります。現今になつて漸くその因襲的な感情が軟化して、音楽として獨立した尊嚴を保つやうになつたのは愛管家のみならず、國が養育した樂器として嬉しいこととあります。

尺八吹奏に對する準備

尺八を吹くと云ふのは、琴を彈ずるとか、三味線をひくのと異つて、手に依つて音を構成することの出來ぬものでありますから、此點に於ても既に琴や、三味線に對するよりも長く忍從しなければならぬ出發點を以つて居るものであります。

尺八を吹き始めて暫時の間には完全に獨立した一音はまだしも單にスースーだけの前途心細い有様ですが、練習の積むに連れては、他器の到底企及せざる妙音を發するほどになるものであります。尺八を練習するに最も大切である標語は、永く忍ぶだけの時間に對して反抗の心を擧げるなと云ふのであります。

如何なる尺八を選ぶべきか

單に竹に五孔を穿つたからとて、それは尺八であると云ふことは出來ないのであります。諸君が手に持つに至る迄の尺八製作者の苦心と云ふものは、想像の自由を許さぬまでに大きなものであります。

最初には竹林の無數の中から優良なる資格を供へた若干の竹を選ぶ、さうしたのは孔を穿つに先だつて半箇年もの長時日を毎日々々世話をして、そして初めて穴を穿つ、それには加工をして調律をしなければなりません。斯うした長い時日の中に、落伍したものが縁日や夜店の露店で賣られる三

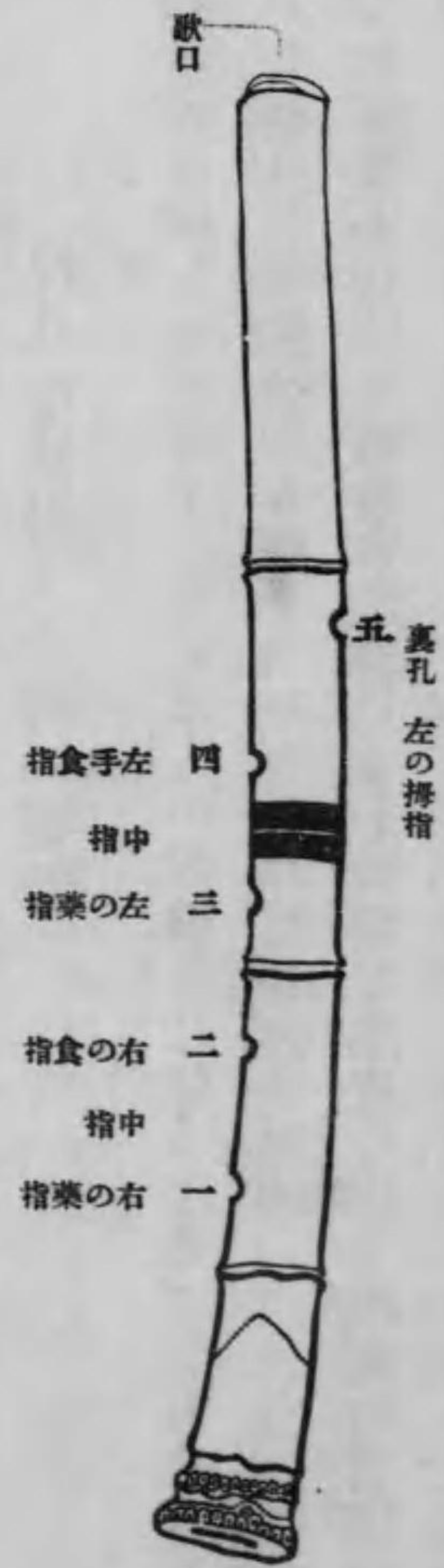
四圓の安物であります。練習には良管を左まで必要とはしないと云つても、かうした安物の尺八には十二律音調が不正確の爲めに合奏とか連奏に使用して到底満足な音を出すことが不可能のものであります。であるから練習時代にしる七八圓から二三十圓位までのを用ひるのが技術の上で得策であります。我尺八教授會では練習生諸君の御希望に依り尺八の選定と實費取次に應ずることに致して居ります。(巻末を御覽下さい)

尺八と管の長短

尺八は管の長短に依つて吹く音が低くも高くもなります。合奏をする際には一尺七寸管は端唄に用ひ、一尺八寸管は琴、一尺九寸管は長唄又はヴァイオリン、二尺管は義太夫といふ様になります。洋樂との合奏には大抵一尺九寸管乃至二尺管を使ひます。つまり一尺七寸は調子が高く二尺は調子が低く

なり約一寸長くなるに對し一音づゝ低くなると思へばよろしいのです。

圖の八尺流古琴



尺八は何うして持つか

尺八の持ち方は右手を下に、左手を上にして吹くのが正式で、習慣上から左右を反對にして吹く人もありますが、馴れて了へば結局同じ様なもの、尺八支持や運指譜送り等に都合の良いばかりでなく此方が正法でありますから

尺八と管の長短 尺八は何うして持つか

この型に依つて習得するのが宜しいのであります。

尺八は右手の中指と親指、左手の中指との三本で支持し右手の薬指で第一孔、右手の食指で第二孔、左手の薬指で第三孔、左手の食指で第四孔、裏孔の第五孔は左の拇指で塞ぐのであります。その指は自由且つ輕快に動作することが出来る様に曲げず捻らずに安定させなければなりません。

尺八を吹奏する時の姿勢

元來姿勢の正しい、正しくないは人の習慣性に依るものでありますから、最初から最良な姿勢をとる癖をつけなければなりません。

尺八を練習するにも演奏會に於けると同様な態度を以て吹奏の習慣を平常の場合にもつけねばなりません。即ち最初泰然と着座し、兩足の指先を重ね工合に、左右の膝を少し割り上體は少しく反氣味にして全身の重みを腰部に

保たせ、下腹部に力を入れるのであります。これが腹の氣力を以つて吹く尺八の爲に最も正式な姿勢なのであります。

而して身體の何れの部分も屈曲させぬやうにして、唇を歌口に、尺八を斜に構へて靜かに持ち臂を張り、あくまでも男性的な悠長と堂々さとを以つて徐に吹奏するのであります。

決して上體を亂しては完成した音は出ないのであります。此點に於て胡座などは大禁物であります。又決して管を膝で支へてはなりません。

尺八は如何にして吹き込むか

吹き込み方の按配要領は一種のユツで一朝にしてそれを會得しやうとしても出来得ないものでありますから、各人の努力と熱心とに依つて工夫し、發明しなければならぬものであります。

唇は絲屑を吹き捨てる時のやうな格好が宜しく、尖らせたり、オナヨボにしたり、特に下唇を出したりしてはならぬものであります。そして自分の口から出る息と歌口の一致点を見合せて軽く息を入れて吹き試みるのであります。吹き込む息は歌口を中央にして半分は内部へ半分は外部へと息を静かに入ると自然音が出るやうになります。

然し最初には全孔を閉ぢずに第一孔、第二孔を明けて吹き初めるのから練習するやうに心懸けた方が宜しいのであります。

吹奏中に於ける注意

吹奏前の用意が如何に調つてゐても曲の進むに従つて亂れてくるものであります。これは最も醜悪なことですがその人の缺點であつて何うすることも出来ないものですから、豫めさうした悪い癖の出ぬやうに練習し、矯正しなければなりません。その著しきものを左に説明することにいたしました。

「身振り」は拍子取りに連れられて上體が左右に動揺すること、拍子運動が活潑になればなるほど甚しくなるものであります。

「竹振り」之も尺八を左右に振つて拍子を取る癖で、更に身振りまで添ふことがあります。

「舌出し」は息繼の度毎に赤い舌をペロリ／＼と出すので外觀上全く體裁の悪いものであります。

又樂譜に引き込まれて譜を見るために上體を前に屈めて恰も谷覗きその儘の好格をする、之れを「谷覗」と稱へ最も排斥する姿勢であります。

露切の使用法

尺八を吹奏すると管の内部に水分が溜りますから吹奏後は露切を通して

管内を拭はなければなりません。露切と云ふのはハンカチ風な布切の一端に
 錘りをつけて管より少し長い紐を附したものであります。仍て此紐を尺八に
 通す時に歌口を要慎せぬとキズをつけることがありますから、歌口を損ぜ
 ぬ様、親指にて軽く掩ひ、表孔を上向きにして歌口の方から下へ静かに通す
 のであります。錘りに鉛りを使ひますが内部を痛める憂があるので我尺八教
 授會選定の露切玉を御薦めします。

中繼尺八の繼方

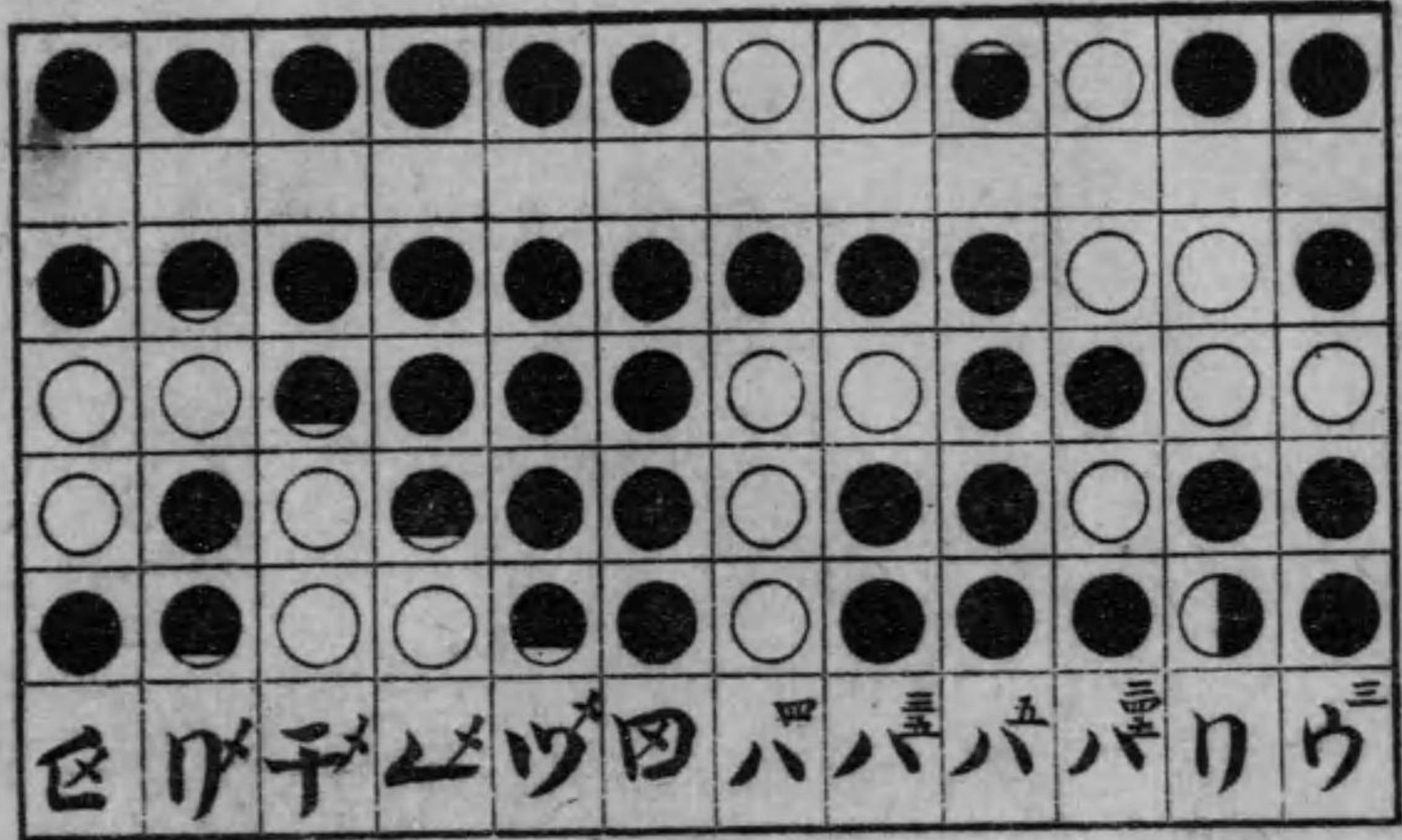
中繼尺八を繼ぐ時には、正しく孔と孔とが合致するやうにして、竹を捻ら
 ぬやうに静かに繼ぎ、抜く時には左の手で繼目を持つて、持った手の手首を
 叩くと軽く抜けるものであります。

尺八音の名稱

尺八からは種々の音が發生いたします。然しながら音と云ふものは、耳に
 依つてのみ判断することが出来るもので、不便至極にも眼で音を知ることが
 出来ません。併し之らは眼を以つて種別のつく様に各音に片假名の記號、口
 ツレチリヒ等の名稱を附して、それを以つて音曲を發表してゆくこと
 になつて居ります、之が則ち尺八の音符であります。

十二律の説明

音を代表する記號が決定された上からは、音の高低を定めることは大切な
 ことであります。然も音と云ふものは實に無數に存在するものであります。が、
 それを悉く用ひると云ふ譯にはゆきませんから其の内から最も快適なるもの
 を選出して一般の代表として居るのであります。普通一めぐり間に十二個の
 音律を求めてそれを代表して居るのであります。洋樂のハニホヘトイロ（ハ



ウ…符號にては「三のウ」といふ必ず甲音なり
 リ…符號にては「リ」といふ一、三、四を開けたる音にて必ず呂音なり
 ハ^{二四五}…符號にては「二、四、五のハ」といふ即ち二、四、五を開けるわけ此音は軽く呂音にて吹くなり
 ハ^三…符號にては「五のハ」といふ五孔だけ開けメリ音即ち半開にして甲音にて吹くなり
 ハ^{四五}…符號にては「三、五のハ」といふ三、五を開け必ず甲音にて吹くなり
 ハ^四…符號にては「四のハ」といふ四孔だけ塞ぎ必ず甲音にて吹くなり
 ロ…符號にては「ロのメリ」といふ孔を塞ぎたるまゝ腮を引きて吹く自然半音にて發音する
 ツ…符號にては「ツのメリ」といふ一孔を半開にすべし總じて「メリ」は半音と思はれたし
 レ…符號にては「レのメリ」といふ二孔を半開にすべし甲呂二種あり
 チ…符號にては「チのメリ」といふ三孔を半開にすべし「チのメリ」に限り甲音なり
 リ…符號にては「リのメリ」といふ一、四孔を半開にすべし呂音なり
 ヒ…符號にては「ヒのメリ」といふ四孔を半開にすべし必ず甲音なり

圖に就いての注意

- 開孔
- 閉孔
- ◐ 半開
- ◑ 翳指

- 一、開孔のときは指を成る可く管より遠ざけること。
 - 一、閉孔のときはスキ間を生ぜざる様孔を閉ぢること。
 - 一、半開は指を孔の上方へ半分かけること。
 - 一、翳指は孔の横を指にておふひ翳すこと。
- 先づ尺八を學ぶ者は上記の音符を暗誦する必要があります。
 次項以下詳細に就いて述ぶることゝ致します。

甲、呂の説明

元來尺八は至つて僅かな數の孔から、多くの音を供給せねばならぬもので

ありますから、従つて一つの孔から二種類の音を出すものであります、息に些か力を籠めて唇を締めて強く吹く場合は甲音と稱して人の聲としたならば痲高い女の聲に等しいものであり、息を太く弱く些か唇を緩めて吹く場合を呂音と稱して、人の聲としたならば男聲の聲と同じやうなものであります。此甲音と呂音との間には十二律の音の間隔があつて、同一の孔から出る甲音の音は呂音よりも十二律、即ち一めぐり高いわけであります。

甲、呂音の注意

諸君が、**ロツレチリ** 甲音 **ロツレ**、と吹き上げてゆく時には初めの呂の口から始めて**チリ**に上るに従つて、漸次呂の聲量を失つて、甲音の聲量に近くなつてゆくものであります。即ち**ロツ**などの呂音の聲量に比して著しく甲音に近くなつてゆくものであります。斯くの如くして呂音から甲音

に移るにしても、そこには確かなる境界はなくして漸次進んできた勢に依つて甲呂の口に移り**ツレ**と上るのでありますから呂で始つたりに續いて来る口は必ず甲音でなければならぬものですから、上記の如き甲音の記號は省略するのであります。若しも呂のりの次の口が呂である場合には呂の記號を用ひます。

定則として甲の記號で始つたときは甲で繼續し、呂で始つた場合には呂で繼續し、甲で始つた場合に記號又は定則に依つて呂に變つたときは、呂で繼續するものであります。呂で始つた場合も同じであります。

カリ、メリの説明

尺八の各孔間には高く一律、低いのは二律、三律と同一の音を指法に依つて加減し、音曲を奏するに足るだけの音を作らねばならない程に普通音が少

數なのであります。尺八音は腮を出せば出すほど高音を發するものであつて、指を原音のまゝにして、腮だけ少し張り出して十分に息を入れて吹いた時の音が、カリであります。最も甚しく腮を出した時を大カリと稱します。

元來カリと云ふのはメリに對して用ひる言葉でありましてメラないと云ふ意味であります。即ち言葉を替へて云へば原音と云ふ意味なのであります。例へて見ますとツのカリと云へばメリでないツの原音のことでありまして、此原音より一律高い音が即ち大カリであります。

孔上の指の位置を換へずに、僅かに指頭を起して、孔上に翳し、腮を引いて歌口と唇との間をなるべく狭く、甲の時には息を細く強く、呂の時には息を細く弱く吹くのをメリと稱して、普通音、即ちカリ音より低い階級の音であります。

メリの種類としてはメリ、中メリ、大メリの三種ありますが、一音に付い

ては何れも二種のメリ方だけあつて、三種類全部を備へて居るのではありません。

メリには原音より一律低いのと、二律低いのがあります。即ち普通音に於いては、

一、一律低き音をメリと稱する音——チ、ロ

二、二律低き音をメリと稱する音——ツ、レ、リ、ヒ、五、ヒ

と區別されます。一に於ける場合を、單にメリと稱する時には、其下の音の二律メリを大メリと稱し、二の場合を單にメリと稱する時には其上の一律メリを中メリと云ふのであります。斯くの如く一の場合にはメリ、大メリ、二の場合には中メリ、メリと二様の呼び方があります。音にカリ、メリの技巧を施す時に、言葉で其の作用を現はすのにカリ、メリを動詞に直してカル、メルと云ひます。

カリ、メリの注意

カリ、メリを完全に吹きこなすには相當に經驗が必要のあるものでありますが、このカリ、メリを判然と吹くことが出来なければ、尺八の十二律を構成することが出来得ず、従つて音曲を吹奏するにも、完全なる音を發することが出来ずに、曲を失敗に終らせるから苦心して早く習得するやう心懸ければなりません。

カリ音、即ち普通音は、メリの時と異つて腮を引くことをしませんから、吹き初めた時と同じ腮の位置を保たなくてはなりません。腮を引いたり、振り動かしたりすると、些少なながらもそれが調子を破るものですから注意しなければなりません。

メリ音の吹き方

口のメリを吹く時に困ることは、他の音のやうに指法に依つて加減すると云ふことが絶対になし得ざることとあります。腮は充分に引いて、唇を締め弱く息を吹き込むのであります。此場合にメリの有する拍子の二分の一の處まで来た時に一層強く腮を引いて吹くのがメリと同律の大メリであります。大メリの附點に到着したと同時に二孔を一寸押せば律位を明かにするのに效のあるものです。

ツのメリは第一孔を半開にして、腮を引き、息を細く細く強く吹き込みます、第一孔を開けて吹けば中メリの音が出ます。

レの中メリはレのメリとレの普通音との中間の音であつて、メリの時よりも指の懸け方を少くし、且つ腮の加減をして吹くのであります。

チの大メリはレと同律であつてメリの時よりも一層腮を引いて、十分に指を懸けて、息を弱く吹くのであります。

リ、ヒの中メリは、レの中メリと同じやうに指と腮とを加減すればよいのであります。

五
ヒのメリはリ、ヒと同律、中メリは口のメリと同律でありますから、それらの音の吹奏に依つて、腮と指の翳しの加減をするものであります。

甲呂の制限

ロ、ツ、レは悉く甲呂共通。

チは甲呂共通、但しメリの時に限り甲であります。

ヒは甲に限りません。呂の時には同律のりを用ひます。

五
ヒは甲呂共通、リ、ヒ、ヒと關聯して吹く音符であります。

ウは呂に限り、メリに限りません。

三
ウは甲に限りません。

リは呂に限りません。

二四五
ハはリと同律で呂音に限りません。

五
ハは甲音で必ずメリに限りません。

三五
ハはツのメリと同律、甲、カりに限りません。

四
ハはツの中メリと同律、甲、カりに限りません。

拍子の説明

一定の時間を置いて繰返されるのを拍子といひ、その一定の時間を間と云ひまして總ての音楽の骨子であります。例へば時計のカッタンや、動物の歩調のバタバタと同じやうなものであります。



上圖に示しますやうに拍子の進行を表の上に示しますと、表拍子より裏拍子、裏拍子より表拍子といふ順になります。

そして表拍子より表拍子まで、裏拍子より裏拍子までの區間を一拍子と謂ひ、表拍子より裏拍子、裏拍子より表拍子の各區間を半拍子、半拍子の二分の一、即ち一拍子の四分の一を四半拍子、四半拍子の二分の一、即ち一拍子の八分の一を八半拍子と云ひます。

一拍子の四分の一を四半拍子、八分の一を八半拍子と云ふやうに、一拍子の二倍を二拍子、三倍を三拍子、四倍を四拍子といふ順序になります。

最も必要な間拍子の符號

拍子の説明は承知しても譜が何拍子であるか判らぬから、附點と補線とを以つて表はすものであります。即ち例を引いて左にその説明を致します。

四拍子 三拍子 二拍子 一拍子 中拍子 四半拍子 八半拍子

一拍子に付き附點を一個、即ち一拍子は一個、二拍子は二個、三拍子は三個といふ風に一拍子を増す毎に一點宛附點を増加いたします。

更に音符の長短を明かならしむる爲に半拍子以下には中央に補線と稱する縦線を引きます。即ち半拍子には一線を用ひ、四半拍子には二線、八半拍子には三線を使用いたします。

音符空位の際に於ける符號

最も必要な間拍子の符號 音符空位の際に於ける符號

附點のある場所に音符が存在しない場合には、○を表拍子の空位符號に、△を裏拍子の空位符號に使用いたします。但し一拍子以上の裏拍子の符號は悉く添加しませんが、表拍子には普通に音符空位を示すものであります。



大間拍子、小間拍子

歩調に駈歩と並歩があるやうに拍子のとり方も大間小間の二つに區別します。即ち大間の倍速度の早拍子を小間拍子と云ふのであります。



大間、小間の二つの拍子は總ての曲に二様に用ひて拍子をとることが出来ますが、丁度小間は大間の倍打ちて大間の裏拍子は小間の表拍子、即ち大間の表拍子も裏拍子も小間の表拍子になつて混亂を來しますから大間の元來の表拍子を判然さするため、圖に示したやうに小間に於ける大間の表拍子には●點を附して、その拍子の素質を失はないやうにして居ります。

拍子の更迭

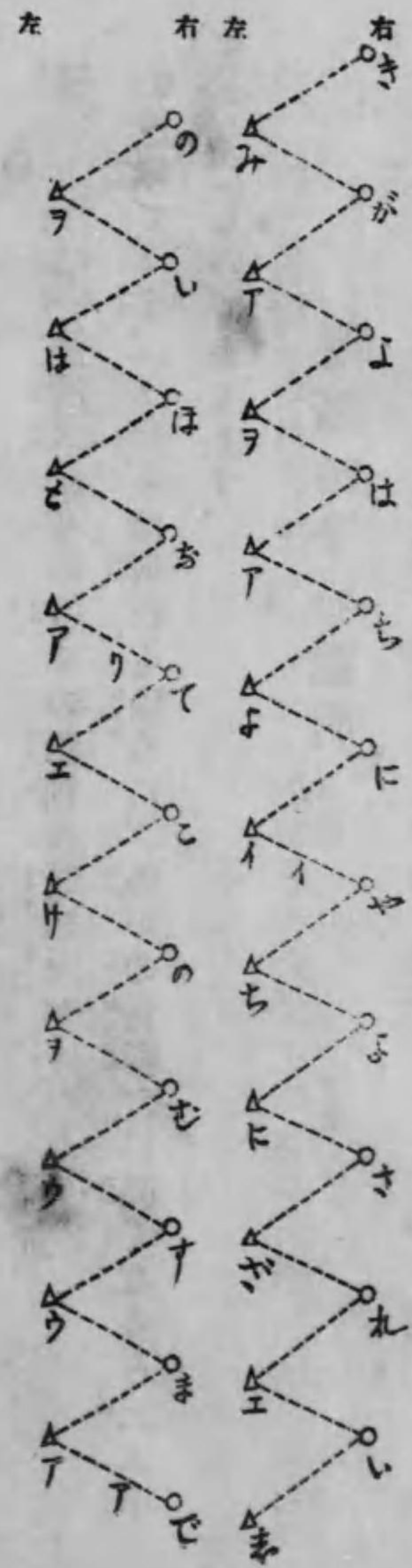
拍子のとり方には大間と小間との二種があるが、曲そのものが支配されて緩いから大間、早いから小間と速斷することは出来ません。曲は其性質と場合に依つて早くも遅くもなります。曲が著しく活氣を帯びた時には、始めに比べて殆んど小間となるやうな場合もありますから、曲の進行中に折を見て、拍子の打ち方を小間どりから大間どりに、又は大間から小間に移す方が都合

大間拍子、小間拍子 拍子の更迭

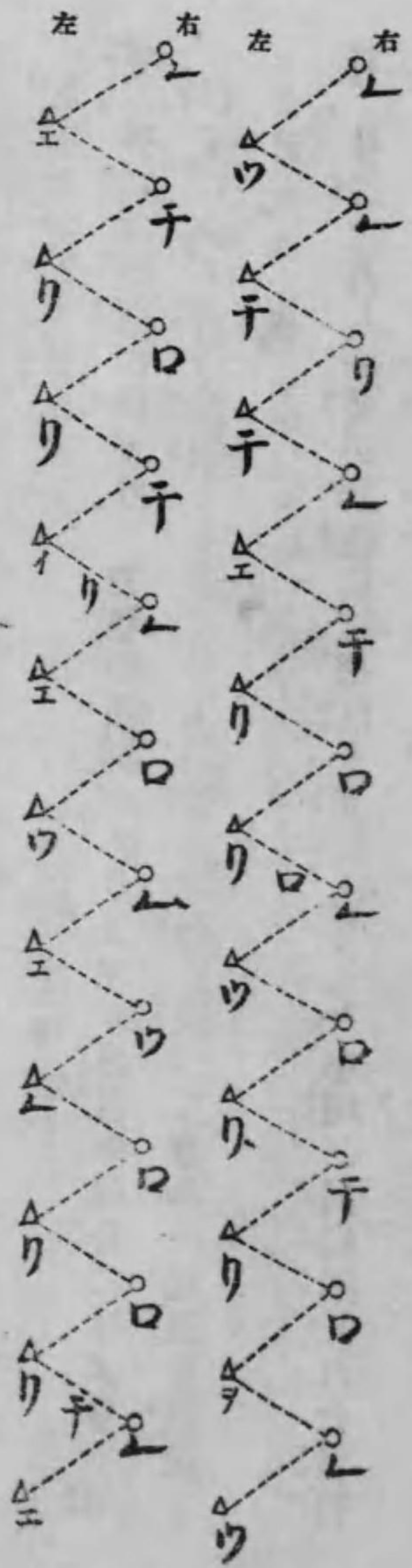
拍子と云ふことは割合に等閑に附されてある蔭の努力であります。それだけ、基礎として重大なるものですから、練習としては必ず覚えねばならぬこととてあります。

先づ拍子を練習するには机の前に正座するか、又は單に端座して、右左の手で、机の上、又は膝を間隔を正しく打つて調子をとるものであります。

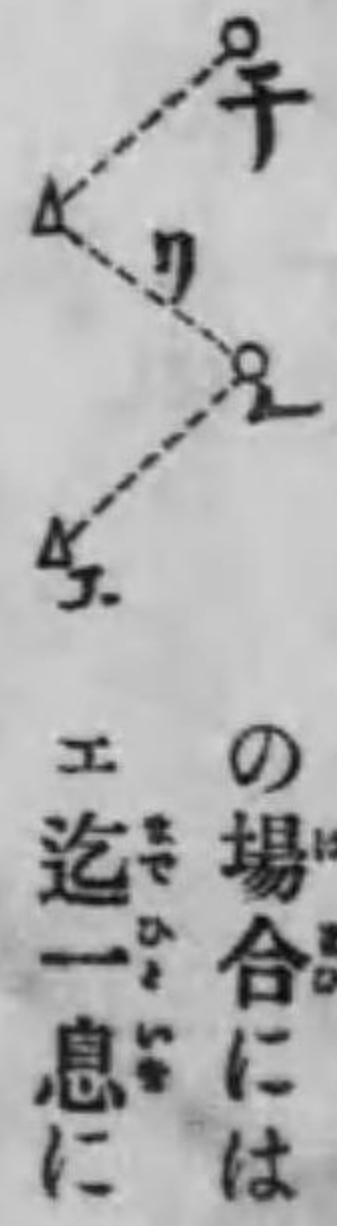
左に君が代を文字と音譜に依つて現はし、拍子を覺えるに便することになりました。



音譜圖



最初は、文字の圖から音譜圖へと練習します。吹奏の場合には○より△まで吹き續けて△に至ると同時に息を切り、息を切ると同時に鼻から息を吸ひ込んで、これを次の音符を吹き出す準備をするものです。これを息をぬすむと云つて居ります。但し、吹き續けるのであります。



記號の省略に對する注意

普通音 普通音がカル場合にはチ、ツ音を除いて總てカリの記號を附記しません。故にロ、レ、リ、ヒ、^五ビ、ウはメリの記號がない限り悉くカリてあります。

ウ、ウ音は絶対に甲を用ふることもカルことありませんからメリも呂も各記號を附記しません。

チ、チ音は甲音にはメリ、カリの區別がありますが呂音の場合にはメリを用ひずにウ音を代用としますから呂音の場合に限つてカルの記號を附記しません。

リ、リ音は若し甲音の場合には指法を異にしてヒを用ひ呂に限られた音符でありますから呂を附記しません。

ヒ、ヒ音は甲に限られた音符で、呂の場合には指法を異にして前項のリを用ひますから甲を附記しません。

ハ、ハ音はメリを附記せず、^五ヒの代用音として常に用ひられますから他の^{三五}ハ、^四ハ等と關聯しない場合は總て五の字を略するものでありますから單にハとある時には^五ハと心得て下さい。

ハ、^{二四五}ハ音は呂音を附記しません、又^{二四五}二四五の記號を略しますが、其使用は「ハロ」、「ハツ」、「ハラロ」、「ハマ」の連続音符の場合に限られます。故に連続音符の場合のハは^{二四五}ハにして其他のハは^五ハと心得て下さい。

^{三五}ウハハ
^四甲を附記せず、
^三又カルを附記しません。

記號の省略に對する注意

三五

レ 甲を附記せず、又メルも附記しません。

以上の各音を統一して表記別として左に掲げます。

一、附記なく當然メルべき音 **ウ、ハ、レ**

二、附記なく當然カルべき音 **呂のチ、ウ、ハ、ハ**

普通音の内口、**レ、リ、ヒ、ヒ**

三、同 **甲音 ヒ、三五、ハ、四、ハ、三五、ウ、レ**

四、同 **呂音 ウ、リ、二四五、ハ**

附記號並省略事例一覽

メ **大メ**
メ **大メ**
メ **中メ**

2 **倍緩拍子**
 $\frac{1}{2}$ **倍急拍子**
イヨイ **半間どり掛聲**

カ **大カ**
カ **大カ**
カ **中カ**

△ ○ 呂 甲 大カ

裏拍子點位置
表拍子點位置
此間掛合
繰返しの事
尺八を吹かぬ箇所
句切り(リズムとも云ふ)
段落又は終焉

ス **スリ手**
ユ **揺り手**
押 **押し手**

生 山 西 東 大 三
生田流 山田流 西京 東京 大坂 三味線

音符は必ず句切のあるもの

楽譜中には必ずリズムと稱へる一印の線があります。この印は句と句との切れ目を表示して居るものでありますし、且つ拍子と曲節とはこゝで切れるやうに作られたものですから必ず句切は正確にせねばなりません。此時の間は息を補ふために息繼をするのであります。

一印の線は曲中の或る節の段落の時に用ひるものでありますから、この前後を吹奏する時には最も緩かに吹くものであります。尙曲の最終にも用ひるのであります。

補助運指法とは何か

補助運指と云ふのは音が次の音に移り行くときに、指で孔を一寸押し明

確にその音の變化を現はすこととあります。アシラフとは此事であつて、アシラヒ指は管より指を遠くけずに瞬間に行ふものであります。

ロよりツに移る時は一孔を開くと同時に第二指をアシラヒます。

レに移るときにはアシラヒ指を使用しないのを常として居るが、レが強聲部に入るとき、又は感じの上に強く現はすときに限り第四指をアシラヒます。

ウ、チに移る時には第四指。

リ、ヒに移る時には、第五指、即ち裏孔。

ツよりロに移る時には第二指。

レに移る時には口よりレに移る時と同様であります。

ウ、チに移るには第四指。

リ、ヒに移る時には第五指。

音符は必ず句切のあるもの 補助運指法とは何か

レよりロに移る時には第四指を用ひることがありますが通常アシラフことをしません。

ツ、ウ、チに移る時には第四指。

リ、ヒに移る時には第五指。

ウ、チよりロに移る時には任意のアシラヒ指を使ひます。

ツに移る時には第四指。

レに移る時にはロよりレに移る時と同じであります。

リ、ヒに移る時には第五指。

リ、ヒよりロ、ツ、レ、ウ、チに移る時には第五指。

五ヒに移る時には第五指。

特種音符の説明

三ウ、ヒのメリと同律で甲に限り、カりに限り第三孔を全開し、腮を出し、息を強く吹き込みます。

三五レ、レの二重甲で、一、二、四孔全開、甲に限り、メリに限り、腮を少しく引いて強く吹き込みます。

ウ、呂に限り、チのメリと同律にして、第一孔を三分の一開孔、第三孔を三分の二開孔、腮を少し引き息を強く吹き込みます。

接續音符の説明

送り符の記號は、>>>でありまして、指法は左の通り音に依つて異なります。指は管を離るゝ瞬間が押すで、管をたゝく瞬間が打つてありまして、すべて非常に短かい時間の間に行ふものであります。これ等の作用が長くなるると別の音を發するものであります。

チ、シのシはハツミでも他のハツミと異り、チ、シに移るときにはアシラヒ指を使はず、**シ**に移る瞬間に第四孔を一寸アシラヒます。以上の如きハズミの場合には**ハズミ**の様に裏拍子表示は略します。然しながら**ハズミ**の如く裏拍子の空位を表示するのは、ハズミでない時です。

ハラロはハアラロと唱へます。



ハラロは甲圖の如く、乙圖の如く、丙圖の如く、丁圖の如く、の代用に作られたものである。

りますが、リヒリロに比してハラロは同律を圓曲に滑かに表はすに力のあるものですから、さうした場合に多く代用されるのであります。二四五のハより次第にカリの聲量を豊富にし(丙、丁圖のアに相當)甲、乙圖のリロのりに相當する域に達した時にメリに歸り、と共に二孔を打ち(丙、丁圖のラに相當)、その瞬間に口に移るのであります。この口は甲に限りません。拍子のとり方は、丙、丁に依つて異り、丙は拍子に先だち吹き始め、表拍子に到着と同時にカリ(五ヒと同律)そのまゝ、ラロ(リロ)に移りますが、丁は表拍子より吹き始め、裏拍子に到着と同時にカリ終り(五ヒと同律)、ラロに移るのであります。

コロコロはコロコロと稱へ、第四孔を半開、第一、第五の孔を全開にして、リと同律に腮を引き、息を弱く軽く吹き込み、第一、第二の孔は早く、細かく、片寄らないやうに交互に打つので

あります。

此法は餘程、經驗を有し、迅速に行はないと、フワフワの特長は發揮されないのであります。

スリ手の説明

吹奏中にその音の終りを滑かに餘韻を残すやうに、又、その次に來る音との間隔に美しい感じを起こさせるために孔上の指頭をスルことをスリ手と稱するのであります。前者のやうな場合にはスリ消しに、後者のやうな場合にはスリ上げて次の音に移るのであります。

スル、スル、スル、スル、スル、スル

上記の如く、ツ、レ、チの各音符の一拍子は普通に吹き込み、二拍子を

吹奏する四半拍子前にツは第二孔、レは第三孔、チは第四孔をスリ上げて、二拍子の附點に及びたる時には次の音符の運指にして居り、三拍子の附點に到着の時レ、チは第四孔をリは第五孔を軽くアシラツて音の變化を明瞭に現します。

スル、スル、スル、スル、スル、スル

上記の如き場合には、スルの附點のある音符に到着の四半拍子前にスリ始めて、そのまゝスリ乍ら息を消してしまふのであります。

ユリ手の説明

音の揺り、顫ひなどに手を揺すり、腮を揺すりなどするのをユリ手と稱するのであります。

スリ手の説明 ユリ手の説明

ハはハのゆりと稱し、二四五のハであります。ハラロのハ
ア(リヒの調子)を六度繰返して吹き後は二四五のハのメリ
で腮と手との加減で細く揺りながら息を消すのであります。

ハは口のゆりで、口の吹込みに續いてナヤシを吹き、中程か
ら腮と手との加減でゆり消すのであります。

其他に

リ
ニ
テ
ツ

があります、腮と手と揺つたり、吹き込みなどは前と同じものであります。
之は押しゆりで、第二孔を押しながら、漸次早く
ゆりながら、中程からゆり込むのであります。

掛聲の説明

掛聲は、間拍子をとる時に間拍子を補ふ方法で、その爲に、曲の繁雜と、倦
怠とに活氣を加へ、氣勢を添へ、とり憎い間に對して便宜上用ふるので、聲
を以つて呼びかけることとあります。然しながら實演上は聲を發してする事
は出来ません。

ハヨシ、ニヤシ

以上の如く一拍子半、又はその半分の間拍子等のとり憎い間に對して補ふ
ものであります。その他に一拍子にヤと云ふ掛聲をかけることもあります。

本曲と外曲とに就て

尺八は大體本曲と外曲とに分つて居ります。本曲とは尺八樂の古來獨特の

掛聲の説明 本曲と外曲とに就て

曲で三十六曲交りて尺八のみに依つて吹奏されるものであります。外曲とはそれ以外のもの、即ち合せ物の類で、普通琴、三味線と合奏されるものであります。

合奏の心得

尺八の本曲と外曲には夫々異つた特長を持つて居るものであります。尺八家の普通進むべきは現今に於て専ら外曲の方へであります。それ此合奏によつて尺八の眞價が更に優越なる發展をなし、他の合奏物に比し最も雅味ある音楽として常に上位に立つ傾があるのは眞に喜ばしい事です。

然しながら合奏の眞意義は決して唯合はせれば良いのではありません。合奏さるゝ音楽と音楽との心からの調和である合奏でなければなりません。

合奏の練習

合奏は他の別な楽器と相應するものでありますから其場合に及んで自身身の吹奏には完全なる自信を以つて自身の曲の進行に對する不安を一掃して合奏そのもの、精神に化した心を持たねばなりません。でありますから合奏する曲は成る可く練習の積んだものを選ばねばなりません。つまり合奏に先立つてその曲の素吹き(獨奏のこと)を十分に於て、相當の自信を以つてすることが必要であります。

合奏の調子

尺八は一本の長さ太さによつてその高度調子が限定されて居りますが、三味線では琴柱又は絃巻を融通して調子を高下することが隨意であります。

故に合奏の際には動かすことの出来ぬ尺八の調子を基として琴や三味線を調節するので、それだけに第一音として提供する基準音も頗る責任の重い音であります。普通第一絃に合はす第一音口音などはすべての基礎をなすものであるから殊更に慎重に取扱ねばなりません。従つてその調子合せに於ては決して輕卒に亂れ吹きをしてはなりません。わざと力を入れたり、別誂への吹き方をして、カルとか姿勢態度を氣にして却つて鳴らぬのを押しついたり、遠慮したり、恐れたりしてメリなどするのは、その合奏を全然失敗に終らせるものであります。即ち第一音は自分の最も普通に用ひる音を提供しなければなりません。他行の吹き方などは曲の進行につれて化の皮の表はれるものであります。

合奏は要領

最初、合奏として衆人の前に現れた時には、大抵戦々競々として武者震ひがして、鳴る筈の音が鳴らなかつたり、咽喉がいやに乾いたり、音がかすれたり、それは初めて演奏臺に登つた時と同じやうな經驗をするものであります。間拍子大事と一生懸命に樂譜に引き込まれて、合奏を忘れて獨奏の氣分らしくなります。さうしたことは必ず一度あるもので、それを通過すると大分合奏になれて若し一箇所に間違ひなどがあつた場合、直ぐ次に於てうまくそれを埋め合せて誤間化して曲を進行することが出来るのであります。つまり此場合の誤間化は臨機の處置でありまして此時まご／＼するやうな風になるとその合奏は目茶苦茶になつてしまひます。何故なれば相手の樂器は曲に従つて正當な進行を續けてゐるのでありますから。

打ち合はせとは何か

D (三)
G (ト) リツ (呂)

そして各絃間は七律の差でありまして普通尺八音のリ又はレを以つて調律するのであります。

右表に據つて調律するのに一尺八寸管ではその調子が高くなるのでE線が屢々切斷する故に常に一尺九寸管又は二尺管を用ひて、合奏するのであります。

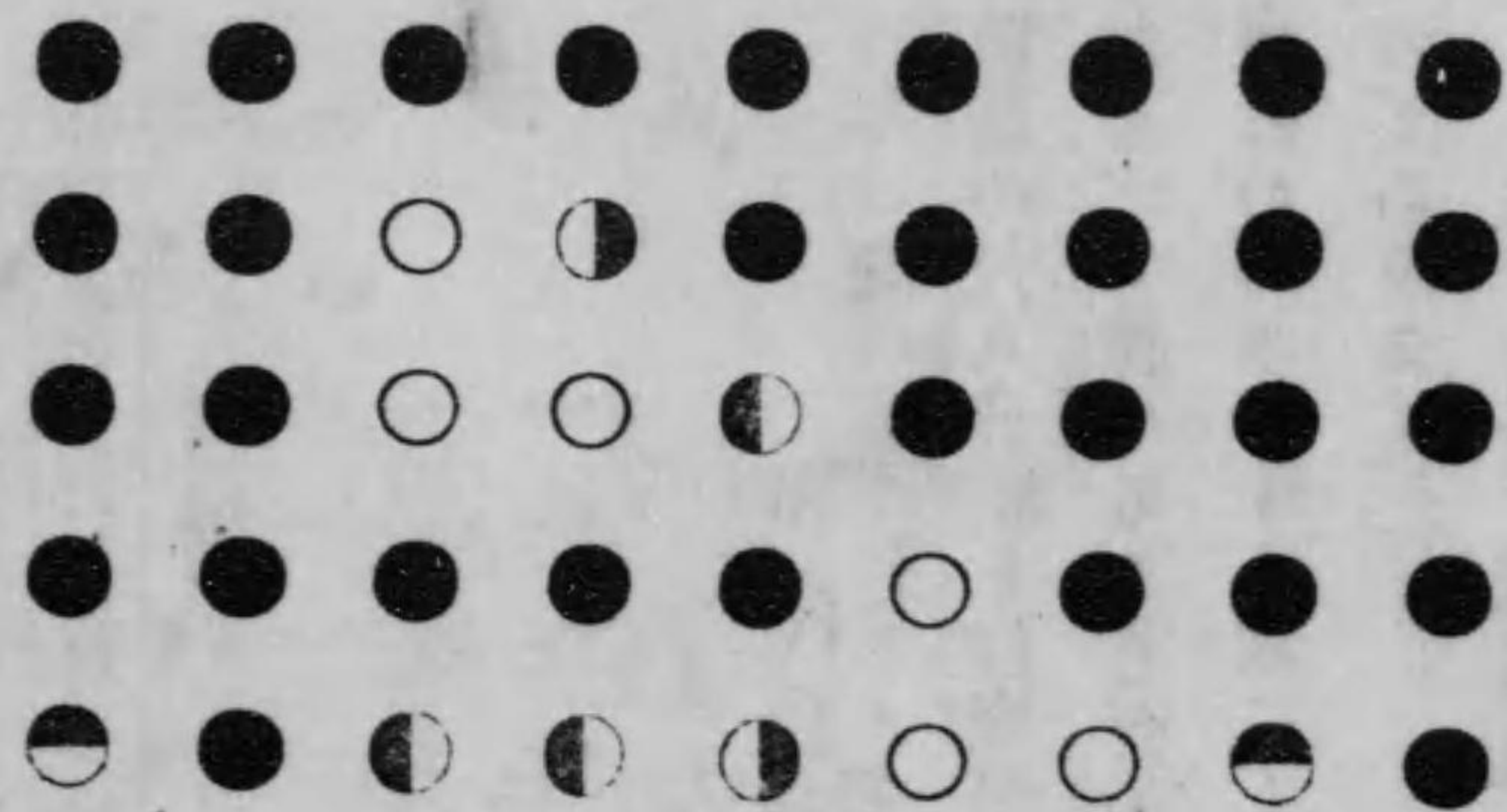
洋樂譜と尺八音譜

洋樂譜と尺八音譜を左に掲げて洋樂との合奏の便にします。總ての和洋音譜翻譯も多く之れに據るのであります。



和洋音譜翻譯

前節の尺八音譜と洋樂譜とを知れば自分自身で自分が好きな泰西の名曲でもなんでも譯することが出来る便利があります。更にわかりやすく表にして見ますと次の様な關係が二ツの間に結ばれて居るのであります。

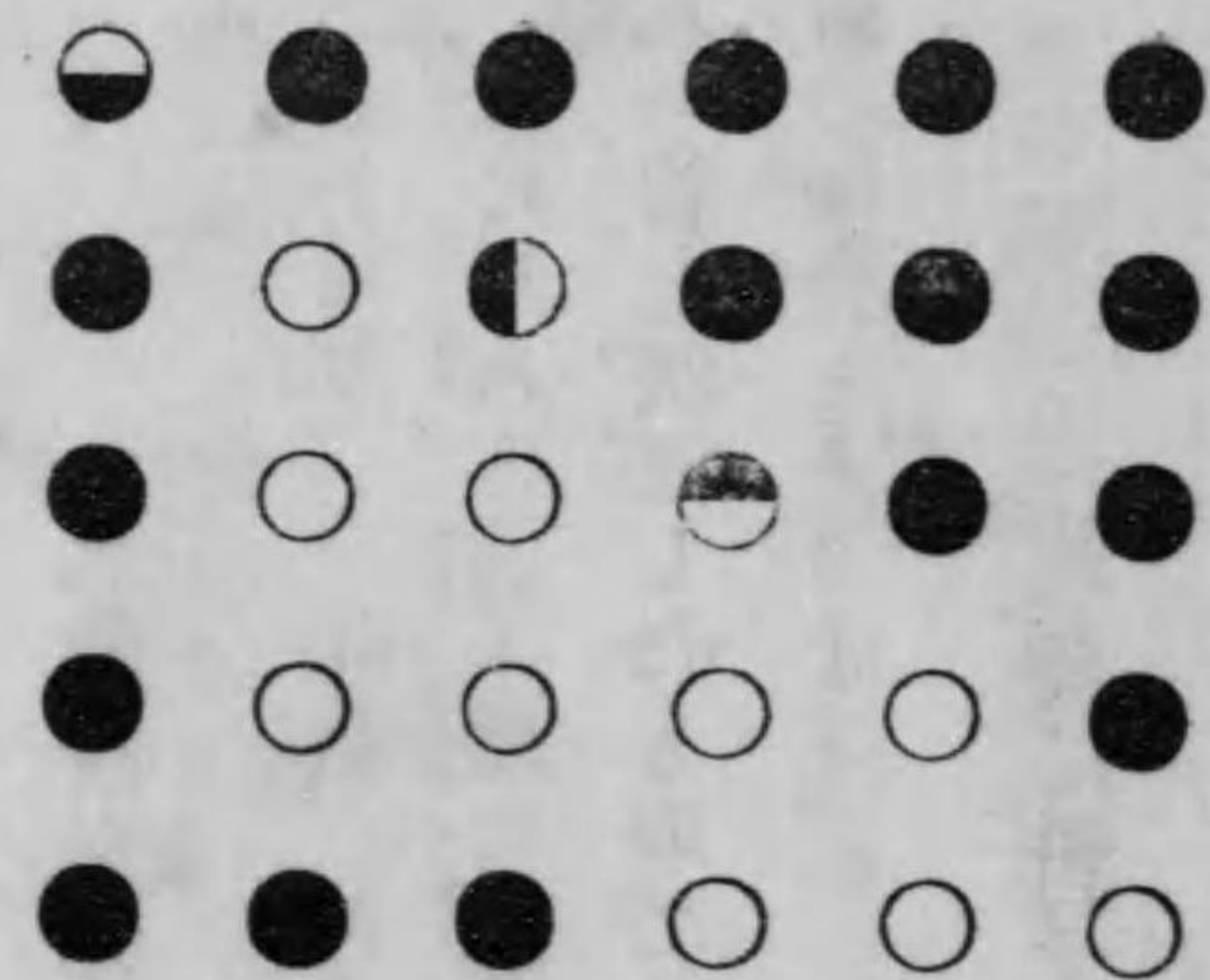


ツ^中ロ リ^カリ^中ウ レ ツ^カツ^中ロ
 3 2 1 7 6 5 4 3 2

上圖はハ調に、即ち洋楽譜の基礎に於ける調子に據つて作製したものでニホヘトイロの各調子を作る場合に早速應用するこゝとが出来るのであります。

圖中にあります **ロツレウ** は尺八音譜名でありまして12

翻譯音譜圖說明



ハ^五 ヒ^カ ヒ^中 チ^メ レ ツ^カ
 2 1 7 6 5 4

34の數字は洋楽譜名の畧記號でありまして、ド(1)、レ(2)、ミ(3)、ファ(4)、ソ(5)、ラ(6)、シ(7)、と稱ひます。

ハ調に於ける2以下は口のメリと大メリを用ひます、即ち1、7、まで吹く事が出来るのでありますが6・5・等は大抵のハ調に於て用ひません。ツ、

ツ、レ、リと呂てゆくのは正當なことでありますが、ハ調に限りりの
 カリだけは甲に使へます。ロ、ツ、ツ、レは甲を用ひますがウは呂ばか
 りに限りますから同律のチになり、其次の音符もすべて前の呂を甲にする
 爲の變化にかすぎません。

三曲合奏法に對する心得

三曲とは琴、三味線、尺八の三邦樂でありまして普通三味線を中央に右に
 琴、左に尺八と云ふ順に並ぶのであります。樂器の數も琴一面、三味線一挺、
 尺八一管と決定したものではありません、二面二挺一管のことも、四面三挺
 二管の場合もあります。

連奏に對する心得

連奏と云ふのは尺八二管又はそれ以上の尺八のみの合奏のことでありませ
 この連奏の際に注意すべきは、連奏といふものが非常に尺八の雄大みを増
 すものであるが、それと反對に連奏の亂たのは頗る聞き苦しいものでありま
 す。

講義の終に

前に述べた數節に依つて尺八に就いての一般を知ることが出來たらうと思
 ひます。

然しながら音樂は理論ばかりで名域に達する時は期待し得られませんが、
 殊更に尺八はその感が最も深いのであります、て輕卒に吹奏を許さぬは勿論、
 謹嚴の心と高潔な精神で吹かねばなりません。

正しい型によつて、正しい練習によつて、そして一步步々と尺八の奥義に

三曲合奏法に對する心得 連奏に對する心得 講義の終に

進み、その眞髓を求めることが研究者の進むべき道であります。早急な發達を追ふて心せわしく又は慌しき練習をなして、而も目的點の遠きに自分の天分を尺八に不適とし、とても尺八の吹奏に成就することは出来ないなど、中途に於て放棄することは避けねばなりません。一度に數段の進歩を歓迎せずに、一步々と確實な發達を望み、輕浮な上達よりも地味な隱忍をもつて尺八を味はうと云ふことが自分の技を磨くための最も良法であります。

流古琴 尺八講義終

流古琴 尺八講義 下卷

再び稿を新しくするに就て

尺八講義に對する一般の説明は以上で終つたと思ひます。然しながら説明などは編者が異なるに連れて、幾通りにも變るもので、必ずしも何れが好いと云ふことは斷言出来ないものであります。最もよく判るやうに綴つたものがあればそれを第一位におさなければなりません。

扱て、今迄記述したことを繰返して讀んで見ると、それは讀めば讀む程、益々不完全である。然しながら此不完全は必ずしも文字説明の上での缺點ではありません。その點に就いては讀者は大船に乗つた氣で居てもらひたいと思ひます。それはさうと、不完全なる言葉は、編者が編者自身に向つて發す

再び稿を新しくするに就て

る言葉であります。茲も、かう説明を直したなら讀者には判り易くもあらう、又、茲にはかうした言葉を加へて説明するのを氣付かなかつたと思ふ點が澤山とまではなくとも可成にありますが。編者はそれを、そのまゝ、不得要領な箇所を見出して居たに拘らず、訂正の筆を加へない、不親切な行動を取りたくない、さうした不眞面目な、然も横着をして、本書を上梓するに忍びませんでした。

本書を読む、何人にも、完全に、竹の持ち方からして一々、胸に響くだけの強い音を與へたいと欲して止まないのが編者の、本書を編するに取つた、終始、變らなかつた方針であり、主義であつたゞけに、自分が完全に説明することの出來得なかつた文字の馳驅に對する、悲しみであり、不満であつたのです。

斯うした結果、上卷に對して記述漏れ、又は説明直しを纏めて成つたのが

此尺八講義の下卷であります。さうした點からして、本書に編輯されたものは、最も撰を嚴にしたる、尺八講義中の寶石と云ふことを得べく、又最も編者が、至らざるの不明に對して奮發したる結晶と云ふべきものであります。尺八講義下卷の手前味噌、依つて件の如し。

甲呂に依つて代る音譜

尺八が吹奏される時に、甲の場合と、呂の場合とは、その音譜名を異にして、同律の音を表はすものであります。普通音譜に於て、呂の場合にはリ二四五て表はすのが甲になると三四五リになるやうなものであります。

ハは比較的合成されて吹奏される音であるから、同律の音を求める必要もないが、強ひて求むる時には、口と同律であります。

三五 ハはツのメリの甲の倍量の音。

甲呂に依て代る音譜

四 ハはツの中メリの甲の倍量の音。

五 ハはロと同律。従つて五ヒとも同律であります。

メ レはレのメリ、ツのカリと同律、指法に無理のある場合、例へばツ

中メ ツツなどの時に用ひます。

三五 レはレの甲の倍量。

メ ウはレの代用に用ひられ、ウは元來がメリ音なる故に特別に明示するた

めに、メリの記號をつけます。

大メ チはレの甲に用ふる場合に、ウは呂音であるから、甲音とした場合に用

ひる記號であります。チに大メリの記號を附するものもチの音には外にメ

リ音がある故です。

メ チは三のウの甲音。

メ ヒはりのメリ甲音。

中メ ヒはりの中メリの甲音。

ヒはりの甲音。

三 ウはヒのメリ音。

大カ チはメリ、リ、ヒ、ヒ等の場合に、リのメリ、ヒのメリに代用せら

れます。

大メ ロはリと同律の呂音。

五メ ヒは、中メ ヒ、カメ ヒの如き場合に、中メ ヒ、五メ ヒ、中メ ヒとなりヒ或はリ

と同律。

五中メ ヒは甲の時には口のメリと同律。

五中メ ヒは呂の時には口のメリの甲と同律。

之れを一纏にして表にして掲げると次の様になります。

甲呂に依て代る音譜

五本 上無 神四本 仙本 盤三本 涉本 鸞二本 鏡本 黄一本 鐘本 鳧十二本 鐘本 双十二本 調本 下無 勝九本 絶本 八本 平調本 断金本 壹六本 越本

五中メ
ロ リ リ リ チ ウ レ ツ ツ ツ ロ
ヒ ヒ ヒ ヒ チ チ レ ハ ハ ロ ヒ
五メ
ヒ ウ
大メ
ロ チ
二四五メ
ハ

三五
レ ウ
三五六
ハ ハ

二四五カ
ハ ハ

チ、ツ音の特別なるメリ、カリ符號省略

本篇に於て説明したやうにロ、レ、リ、ヒ、ヒの場合にメリの記號のない限り當然カルべき音譜は、取扱ふのに都合がよいが、メリ、カリの記號がなくして然もメル場合も、カル場合もある音譜は實に厄介なものであります。チ、ツの兩音が此厄介な仕事の一手販賣をして居ります。この二ツの音

譜は曲に依つてメリ、カリ何れにでも組する卑怯者であります。

本調子の場合に、基音がレであるから、チのカリは用ひることが出來ず變調は別として、普通の本調子ではチの呂は吹かず、従つてチは甲のみであります。且つそのチはメルであります。例へばヒチレチヒの場合、チは悉くメル、ツはメリ、カリに用ひられて、ツより高き音、即ちレに移るときはツはカリであります。換言すればレの前にあるツはカリで吹

きます。

ツより低い音、即ちロに移る時にはツはメリであります。換言すればロの前にあるツはメリであります。

二上りの場合には、基音をロとして居るから、チ音がメル事はなく、ツ音はカル事はない故に、チは悉くカリであり、ツはメリであります。例へばレツロツレのツはメリであり、ヒカチレカチヒのチはカ

チ、ツ音の特別なるメリ、カリ符號省略

此五音は、十二律の壹越、斷金が單に或る高さの音を指定して居るのに反して、何れにでもその階位を保定することが出来るのであります。

即ち口を基音の宮にすれば口調で、レを宮にすればレ調で、前者は後者よりも、その律、即ち曲の力は弱い、口調、レ調に關せず、曲譜は同一なものであります。

ロリロツレツロ

キミガーヨーハー (口調)

レツレチリチレ

キミガーヨーハー (レ調)

上記の場合に於て、律の高さ、即ち基本の保定する處は異つて居るが、曲は同じ曲を吹奏するのであります。

此五音間の一定された律を圖に依つて、説明し、且つ口調、レ調の場合に於ける音の位置を比較して見れば次の如くなります。

十律	二律	律差	(口調基本)
排	列	順	位
二上りに於ける音階			
本調子に於ける音階			
レ	ロ	リ	チ
ツ	メ	ツ	ロ
レ	メ	ツ	ロ
レ	メ	ツ	ロ
ウ	レ	メ	ツ
レ	メ	ツ	ロ

前表の中二上りは、即ち口調であり、本調子はレ調なることは説明する迄もなく、レ、ロが各宮音にあることに依つて知ることが出来るでせう。羽には上行と下行とがあつて、その場合上行と、下行とに音階が位置した時、下行の音はメリなのであります、例へば本調子のロツレツロ、二上りのチリロメリチの如く、音が上つてゆく音は、降つてくる時よりも音律が高くなつて居るのであります。

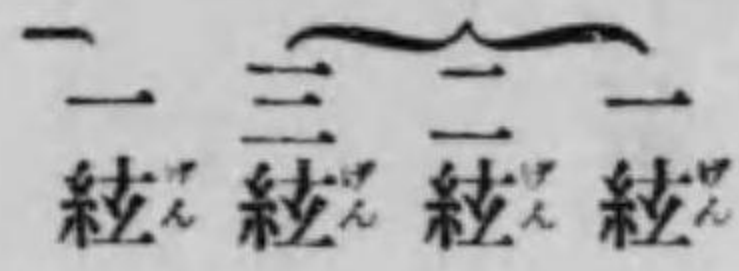
前表の如くにある五音の一ツと一ツとの間は必ずその律差に變更を來すこ

曲は音の高低に依つて變らぬ

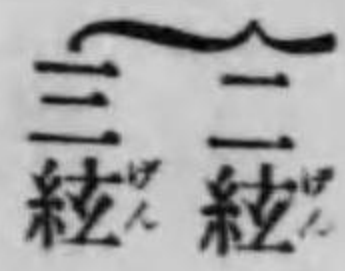
合奏するのに先だつて三味線の原絃、即ち放ちたるまゝの絃に合せて律を調へることは大切なことであります。

本調子。

本調子は三絃調の基本となるもので、三味線の一絃に尺八の口、二絃には五律高きレ、レよりも七律高き口は三絃に合はするのであります。調子の變轉は二律宛の上下に依つて作るものでありますから、全體上りたる本調子にては一絃をツの中メリ、二絃をチ、三絃をツの中メリとするのであります。



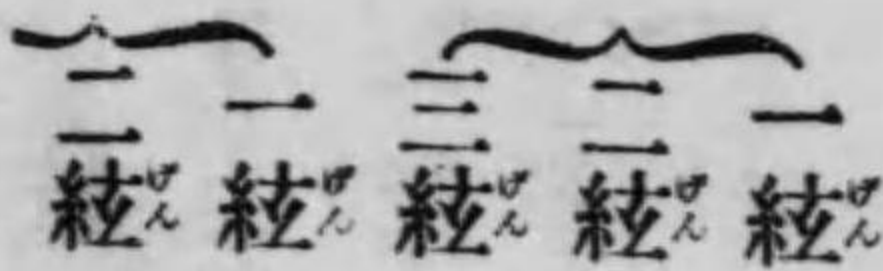
中メ
ツロレロ



中メ
ツチ

二上り。

二上りは本調子の場合に於ける二の絃を二律上げたる調子を云ふのであります。三味線の一絃を口に、二絃を七律高くしてチに、チよりも五律高く口に合はせるのであります。全體に於て二律上りたる二上りに於ては一絃をツの中メリ、二絃をリの中メリ、三絃をツの中メリに合はせます。



中メ 中メ
リツロチロ

三味線との調子の合せ方

ニ上り一メリと云ふ低きニ上りの場合には

三絃

中メツ

リ(大メ)ロ

一絃
二絃
三絃

リレ

三下り。

三下りは本調子の場合に於ける三の絃を二律下げたるものを云ふのであります。

三味線の一絃に口、それより五律高くレを二絃に、レよりは五律高く三絃にリを合せます。

全體に於て二律上りたるものは一絃をツの中メリ、二絃をチ、三絃を口に合はせます。

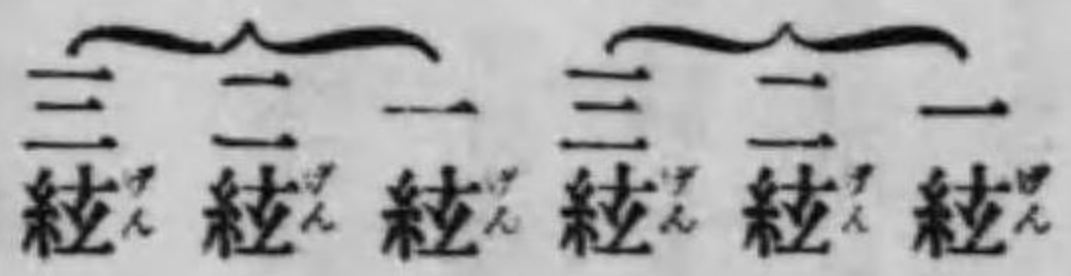
一絃
二絃
三絃
一絃
二絃
三絃

中メ
ロチツリレロ

一下り。

一下りと云ふのは本調子の場合に於ける一の絃を二律下げたものを云ふのであります。一の絃をリに、それより七律高くレを二絃に、三絃にはレよりも七律高き口を合はせます。

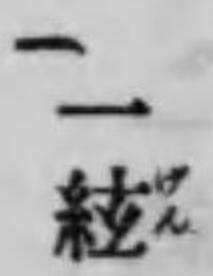
全體として二律を上げた時には一絃を口に、二絃をチに、三絃をツの中メリに合はせます。



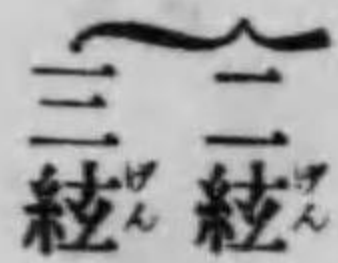
リロロチツ

六下り、又は三三下り、大三下り。

六下りは、本調子に對して三下りを二度行つたものでありますから、三三下り、又は大三下りと云ひます。所謂三下りの場合の三の絃を三律下げたものであります。一絃は口に、二絃は五律高くレ、それより二律高く三絃をチに合はすものです。



口



レチ

飽くまでも讀者本位に

上卷並びに下卷に於て記述し、説明したことに依つて尺八講義を完了したのであります。

然しながら尺八は講義を全部讀了したからとて、決して上達するものではない。各自が熱心なる稽古に依つて初めて技も上達し、講義を讀んだ効果が現はれるのであります。若しも此兩者を俟たずに、自分の上達せざることに不平を云ふやうなことがあつたならば、それはその人が不平を云ふべき資格乃至權利すら所有して居らないことを考へてもらはなければなりません。

本書に注いだ編者の努力は聴て讀者の一助となることに一考を傾けるものではないが、編者と云へども、神でない以上は、それが悉く完璧されたとは云ひ得ないかも知れない。或點に於ては、説明の足らぬところも、或箇所には説明の了解に苦しむところもあるであらう。その時には決して遠慮するには及びません。了解し難い箇所に対して編者は説明の勞を惜まぬものであります。

この書は、讀者が買つて讀めばそれで編者の責任が終つたとは思つて居りません。満足に覚え、且つ讀者が著しく進歩した時になつて初めて編者の責任も軽くなり、編者の喜びも大きくなるのであります。

流古琴 尺八講義 下巻終

半拍子ノ練習

Handwritten musical notation for 'Half-beat exercise' (半拍子ノ練習). The notation consists of vertical lines with various symbols (dots, dashes, and small characters) indicating pitch and rhythm. It is organized into several columns, with some characters written in smaller sizes below the main lines. The notation is a form of traditional Japanese musical notation (likely Koto notation) adapted for a half-beat exercise.

六 以 口 二 十 十 二 十 十 十 一 口 十 以 一 以 十 口 二 口 十 口

一拍子ノ練習

口 以 十 十 一 口 口 以 口 一 十 十 口 一 以 口 口 十 一

口 十 以 十 二 口 口 口 十 十 一 口 口 口 口 一 十 口 十 一

二拍子ノ練習

口 十 口

以 十 十 口 一 十 十 十 口 一 以 十 十 十 十 十 口 十 十 十 十

三拍子ノ練習

口 口 十

一拍子半ノ練習

口 十

Handwritten musical notation on a five-line staff, consisting of a series of vertical stems with various flags and beams, representing a melodic line.

高低音ノ練習

Handwritten musical notation on a five-line staff, consisting of a series of vertical stems with various flags and beams, representing a melodic line.

君が代
Handwritten musical notation on a five-line staff, consisting of a series of vertical stems with various flags and beams, representing a melodic line.

教へ唄
Handwritten musical notation on a five-line staff, consisting of a series of vertical stems with various flags and beams, representing a melodic line.

Handwritten musical notation on a five-line staff, consisting of a series of vertical stems with various flags and beams, representing a melodic line.

II
405

終

