

尺八のアタック奏法についての分析と考察： 古典本曲、三曲合奏におけるアタリの技法

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2018-02-21 キーワード (Ja): 尺八, アタック奏法 キーワード (En): shakuhachi attack technique 作成者: 山口, 賢治, Yamaguchi, Kenji メールアドレス: 所属:
URL	https://senzoku.repo.nii.ac.jp/records/706

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.



尺八のアタック奏法についての分析と考察

～古典本曲、三曲合奏におけるアタリの技法～

Analysis and consideration of the shakuhachi attack technique
Atari method in classical honkyoku and sankyoku repertoire

山口 賢 治

Kenji Yamaguchi

1 はじめに

管楽器において音の冒頭部分の輪郭を明瞭に形作るための重要な奏法として、音のアタックに関する技法がある。クラシック音楽やポップスなどで使用される西洋管楽器においてはタンギング奏法を用いることを原則としている。タンギングは様々なアーティキュレーションを実現する上でも重要であり、管楽器演奏者にとって必須の習得課題である。

しかし尺八は虚無僧音楽である本曲や三曲合奏¹⁾などの古典音楽において、基本的にタンギングを用いない。尺八にはアタリと呼ばれる奏法体系があり、これはタンギングをせずにフィンガリングの組合せにより音の処理を行う技法を指す。アタリを駆使することによって尺八独自の音楽的質感が形成される。アタリは曲や流派、伝承系統、伝承地域等により特徴があり、アタリの使い方によって曲想の違いやヴァリエーションを生じさせる大切な要素である。

本稿においては尺八のアタック法と、それに関連する運指技法をテーマに譜例を示しながら、アタリの技法について解説し、整理、分類、分析を試みる。尺八演奏者、作曲家や他の管楽器奏者にとって有益な活用の一助となることを狙いとしている。

2 基礎音の運指について

尺八の手孔は基本的には5つとなる。他にも7孔や9孔など多孔尺八が存在するが、現代においても5孔尺八が標準として大勢を占めており、古典の演奏においては5孔尺八を使用する。本稿においては5孔尺八を前提に論を進める。尺八の各手孔の番号を図1の通りとする。

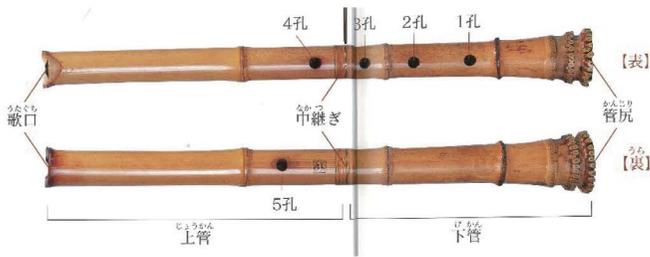


図1 尺八の手孔の番号（「和楽器にチャレンジ 4尺八を吹いてみよう」汐文社 刊より 図1、図3）

運指の表記法には大きく分けて琴古流²⁾、都山流³⁾で用いられているロツレチ式と竹保流⁴⁾のフホウエヤ式がある。本稿では琴古流の表記法を用いる。理由としてフホウエヤ式表記は少数派であることと、江戸時代より伝承されている虚無僧伝来の古典本曲の多くが、琴古流方式で記譜されているためである。

手孔開閉のみによって得られる音を基礎音と呼ぶ。一尺八寸管（D管）の尺八の基礎音の運指記号について図2に示す。

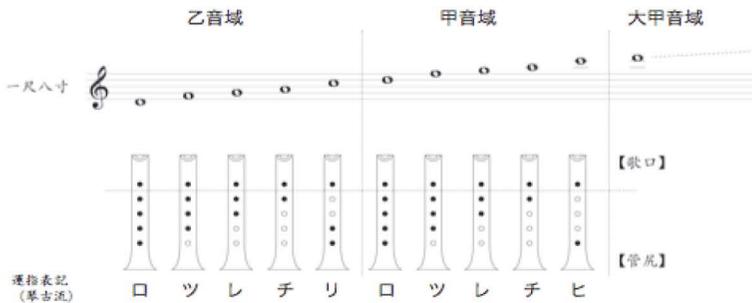


図2 基礎音の運指記号

3 技巧音について

基礎音以外の音程は、技巧音として下記の二つの技法の組合せによってつくられる。

①手孔の直径は1 cm 程と大きく開閉を補助するキーがついていないため、手孔を1/2 或いは2/3 を塞ぐなど、塞ぐ面積を調節して音程を制御する。

②図3にある通り、基本ポジションから顎を引いた状態をメ（メリ）或いは引、顎を出した状態をカ（カリ）或いは出と表記する。メリは基本ポジションの音程より低くなり、カリは高くなる。



図3

メリ

基本ポジション

カリ

基本ポジションから半音低いポジションを中メリ、全音低いポジションを大メリと呼ぶ。カ리는原則基本ポジションから半音高くなる。尺八の運指一覧表を図4に示す。

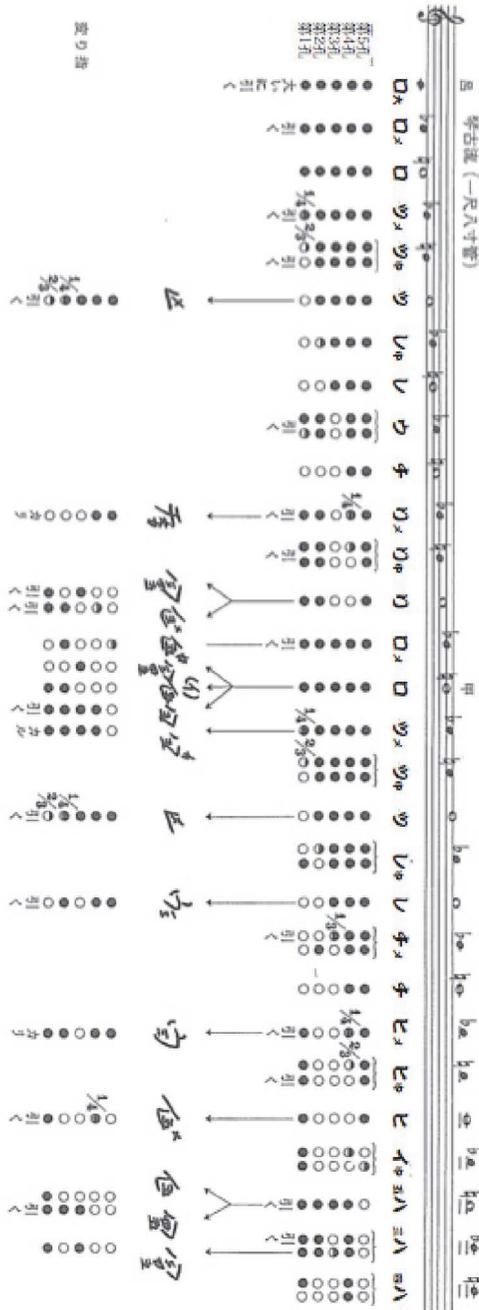


図4 運指一覧表

4 指の動作や手孔の状態の表記について

指の動作や手孔の状態について下記に説明をする。

- ①押（オス）…塞いでいる孔を瞬間的に開閉する指の動作を示す。特に同音程の連続音を押によって区切る奏法を揺る（ユル）と云う。
 - ②明・開…指定された手孔が開いた状態を示す。もしくは指定手孔を開けた状態から息を吹き込むと同時に閉じるまでの動作を示す。
 - ③打・ル…開いている孔を瞬間的に閉じ、すぐに関ける動作を示す。
- これらの記号に手孔番号を組み合わせて奏法表記がなされる。（図5）

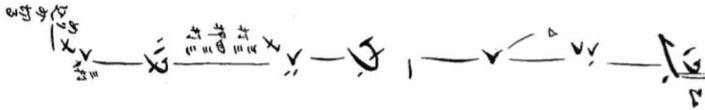


図5 譜例（青木鈴慕⁵⁾著《奥州薩慈》⁶⁾より）

5 タンギング奏法について

尺八においてタンギング奏法は使用しないことを原則としているが、大甲音域で発音が困難な場合や一部の古典本曲において例外的に特殊奏法扱いでタンギング奏法を用いることがある。図6は琴古流本曲《一二三鉢返ノ調》⁷⁾の一部で、矢印の箇所でタンギング奏法を用いることがある。

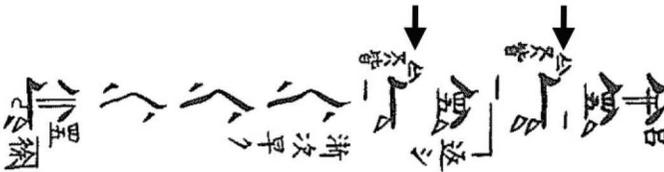


図6 譜例（琴古社刊《一二三鉢返ノ調》より）

明治時代になり西洋クラシック音楽の日本への本格的な流入により、その影響を受けて起きた新日本音楽運動⁸⁾の中で作られた作品でタンギング奏法が取り入れらようになった（作品例：宮城道雄 作曲《春の海》1929年）。また第二次世界大戦後、現代音楽系の作曲家によって前衛的な作曲技法を取り入れた尺八作品において、部分的にタンギング奏法を積極的に用いた作品も産み出された（作品例：諸井誠 作曲《竹籟五章》1964年、廣瀬量平 作曲《鶴林 尺八独奏のための》1973年）。

演奏技術としてタンギング奏法の習得は尺八奏者にとっても重要な課題であるが、その適用には演奏曲の時代様式や曲意を考慮の上、慎重に検討し対応する必要がある。

古典作品でタンギング奏法を行わない理由については定説として明らかになっていないが、音楽と密接に関わりのある日本語の語感や特性、或いは近世音楽の美観や価値観などと関係があるのではないかと想像される。これについては今後の研究が待たれる。

6 連続音について

同音程の音を連続して吹奏する際のフィンガリング動作（揺りの運指）を図7にまとめた。

ポジション	音程	連続音動作	備考
乙	ロ大	C	※1
乙・甲	ロメ	C #	※1
乙・甲	ロ	D	※1
乙・甲	ツメ	E b	※2
甲	ロカ	E b	※2 ※3
乙・甲	ツ中	E	※2
乙・甲	ツ	F	※2
乙・甲	レ大	F	※4
乙・甲	レ中	F #	※4
乙・甲	レ	G	※4 ※5
乙・甲	一三ウ	A b /G	
乙・甲	ウ	A b	
乙・甲	チメ	A b	
乙・甲	チ	A	
甲	チャ	B b	
乙	リメ	B b	
甲	ヒメ	B b	
甲	三ウ	B b	
乙	リ中	B	
甲	ヒ中	B	
乙	リ	C	
甲	ヒ	C	
乙・甲	イメ	C #	
乙・甲	イ中	C #	
乙・甲	イ	D	
乙・甲	五ハ	D	
甲	四五ハ	D/E b	
大甲	三ハ	E b	
大甲	二四五ハ	E b	
大甲	四ハ	E	※6

※1…原則は2押となるが、長管(低音)楽器の場合には楽器の構え方や姿勢の関係で2押の動作を円滑に行いにくい場合があり、1押にすることがある。

※2…原則は2押であるが、曲や流派、楽器によっては3押の場合もある。

※3…古典ではあまり使用されないポジションなので、タンギング奏法で処理することが多い。

※4…曲や流派によって3押と4押がある。一般的に都山流は3押、琴古流の外曲などは4押を基本としている。

※5…琴古流本曲ではレの連続音は1打を基本とする。三曲合奏等では4押。

※6…古典作品では四ハより高音のポジションはほとんど出現しない。これより高い音程の揺りについては楽器や演奏者によって異なる。

図7 連続音のフィンガリング一覧表

五

上記のフィンガリングは原則であり、曲、旋律の前後関係、演奏者、楽器により、異なるフィンガリングとなることもある。また尺八は先に述べた通り手孔の開閉を補助するキー機構が無く、且つ手孔の径も大きいので、指の開閉や打の微妙な動きを音に反映させることができる。息の使い方との組合せで、どの手孔をどのように押すかにより繊細な表現が可能であり、上級者にとって演奏表現上の課題となる。

7 フレーズ冒頭部分のアタリについて

尺八は構造上、発音が困難な管楽器のひとつである。エアーリード系縦笛楽器である尺八は世界に存在する同系の楽器と比較して管の内径が太く（直径約2cm）、図8に示すように歌口の開口部が完全に開放されている。この構造上の理由から安定的な音の吹奏には熟練を要し、フレーズ冒頭で息を吹き込んでから音が立ち上がるまでの反応に対する対応法が課題となる。撥絃楽器である箏や三味線は音の立ち上がりが鋭いので、これらの絃楽器と尺八が合奏する際には、特に奏法上の工夫を要する。

現代の尺八は、音量の増大と操作性や反応性の向上を目指して管内壁面に地（砥の粉や漆の混合物のペースト）が塗布され、管内内径分布の調整や管内表面の鏡面化処理などの精密な加工処理がなされている。しかし、古くは楽器の内壁に地を塗布しておらず（地無し尺八）、精密な内部加工も施されていないので、現代の楽器と比較して一般的に発音の反応性が劣る⁹⁾。



図8 尺八歌口形状

尺八は楽器構造や奏法上の理由によりポジションごとの音色や最大音量に著しい差異がある。概して基礎音は倍音を多く含む明るい音色で大きい音量が得られ、メリのポジションの場合、音量は小さいが影のある独特な音色となり、カリのポジションは淡い音色となる。尺八で旋律を奏でる際には、このような特性を踏まえる必要がある。例えば最大音量が相対的に小さいポジション（大メリポジション）で同音程の別ポジション（替指）の選択の余地がない場合に、音量や音圧の不足をアタリの技法で補う方法を取ることがある。

このような尺八の楽器特性に対して、先人達は様々な工夫や技巧を開発し、アタリとして体系化されてきた。フレーズ冒頭部分のアタリの技法については大別して下記の2つに分類される。

①明（開）や押の技法を用いて発音する。明の場合には発音する音のポジションから指定の手孔を明け、息を吹き込むのと同時に指定の手孔を閉じる。冒頭の音の立ち上がり時間を短縮し、発音が明確になる。押の場合には息を入れると同時に指定の手孔を押す派によってハズミ指と云う。押を行うと厳密には別音程の音が一瞬挿入されることになり、これがアクセントの効果となる。

②発音する本体の音より低いポジションの音を前打音的に付加して発音する。これにより本体ポジションの発音の確実性が担保される。付加される音の冒頭に①の技法が繰り返される。ポジションごとに付加される音は原則として決められており、様式化されている。アタリとしての付加音はアタック法として尺八の楽器特性を由来に体系化されている。音楽的内容の要請によって旋律に付加される西洋クラシック音楽等の装飾音とは基本概念が異なる。

以下にポジションごとのフレーズ冒頭のアタリについて述べる。

【口大 ロメ】

乙、甲共に通常は4明、3明、3押、2明、2押が用いられる。またこれらの運指を組合せることも

ある。図9は息継ぎの後、吹き込みの際に3明から3押への組合せの動きを示す譜例である。

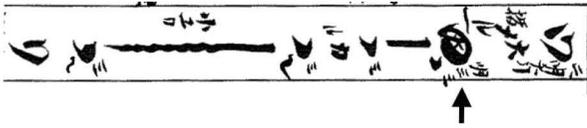


図9 譜例（神如道¹⁰⁾著《蓮芳軒喜善軒所伝 鶴之巢籠》¹¹⁾より）

【ロ】

乙、甲共に通常は4明、3明、2明、2押が用いられる。甲ロは乙二四五ハを付加して吹奏することを基本の型とすることがある（図10のA）。乙ロの場合、3明でロ大を吹いた後、ロに移行し、移行と同時に3押をする型がある（図10のB）。

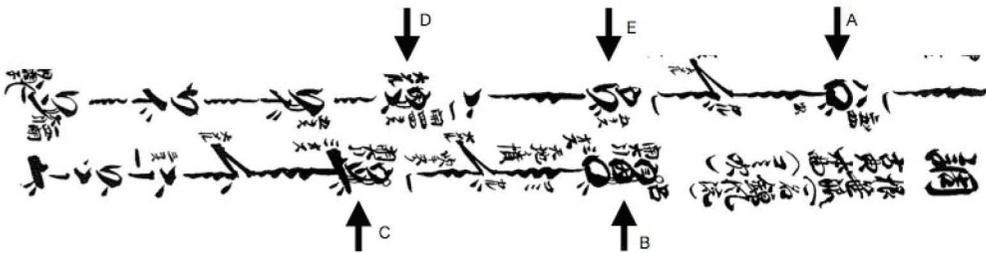


図10 譜例（神如道著《根笹派調》¹²⁾より）

【ロカ】

古典の場合、このポジションはあまり使用されない。しかし同音程のツメと比較して大きい音量が得られるので現代作品ではツメの替え指として頻繁に使用される。従って古典におけるロカに対するアタリの定形を述べることはできないが、アタリとしては3明、2明が考えられる。

【ツ ツメ ツ中】

乙、甲共に通常は4明、3明、3押、2明、2押やその組合せとなる。甲ツメは乙二四五ハ（図11）を付加して吹奏することがあり、ツメへの移行時に2押とすることもある。また強い表現としてロ4明もしくは2明からツやツメ、ツ中に移行することがある（図12）。特に乙ロを付加するアタリは劇的な効果が上がるので他のポジションでも使われることがある。



図11 譜例（青木鈴慕著《鹿之遠音》¹³⁾より）

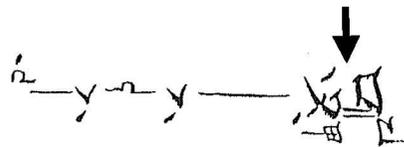


図12 譜例（青木鈴慕著《本手調子》¹⁴⁾より）

【レ レ中 レメ】

乙、甲共に通常は4明、4押、3明、3押やその組合せとなる。レの場合、ツやツメを付加して吹奏す

ること基本とすることがあり、多くのヴァリエーションが存在する。ツ4明からレ（4押することもある）への移行が最も多い型であるが、他にもツ3明3押からレ（図13）への移行、ツメ4明もしくは3明、3押、2押やそれらの組合せからレへの移行（図14、図10のC…ツメ3明の状態は一三ウのポジションに等しいので記譜上ウの表記となっている。）などの型がある。また図15のようにツメとツを組み合わせた型も存在し、ツメは4明もしくは2押からツ4押もしくは2押を経てレに至る型もあり、琴古流本曲に多く見られる。



図13 譜例（神如道 著《越後明暗寺所伝 三谷》¹⁵⁾より）



図14 譜例（神如道 著《普大寺所伝 虚空》¹⁶⁾より）

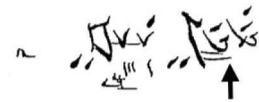


図15 譜例（青木鈴慕 著《鹿之遠音》より）

【チ チメ ウ 一三ウ ミウ】

乙甲チ、乙甲チメ、ウ、乙甲一三ウ、ミウは通常4明、4押やその組合せとなる（図10のD）。チの場合、レ4明からチ（4押することもある）に移行する型を基本とすることがある。

【リ リメ リ中 ヒ ヒメ ヒ中】

リ、リメ、リ中、ヒ、ヒメ、ヒ中は通常5明もしくは5押となる。リの場合、ウからリ5押に移行する型（図10のE）を基本とすることがある。チカからリ5押に移行する別の型（図16）もあるが、現代の尺八では旧来型の楽器と比較して3孔の位置が低いいためチカのピッチがチより半音高くすることが構造上困難なため、チカの代わりにリメで吹くこともある。ヒの場合、三ウからヒ5押に移行する型を基本とすることがある（図17のA）。



図16 譜例（川瀬順輔¹⁷⁾ 著《秋の言葉》¹⁸⁾より）

八

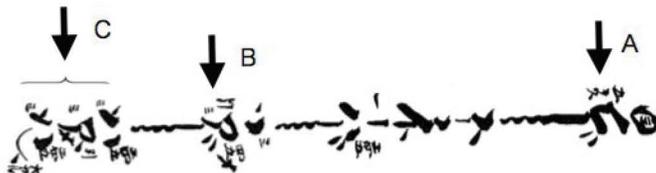


図17 譜例（神如道 著《根笹派 下り葉》¹²⁾より）

【イ イ中】

このポジションは押指や明指をしてもアタックの効果があまりなく、対応法としては息アタリ（吹き込みによるアクセント）を用いる。従って イ中やイが単独でフレーズ冒頭に現れることは殆ど無い。前打音的に別音程の音を付加する場合にはりやヒを5明もしくは5押してイ中やイに移行する（図18）。



図18 譜例（神如道 著《普大寺所伝 霧海簾》¹⁶⁾より）

【五ハ 四五ハ】

乙、甲共に通常は3明、3押、2明、2押やその組合せとなる。

【三ハ】

通常は2明、2押やその組合せとなる。

【二四五ハ】

通常は3明、3押やその組合せとなる。

【四ハ】

通常は4明となる。

8 フレーズの途中でのアタリについて

フレーズ途中の音の強調や、前後の音との区切りを明確にするためにアタリを入れることがある。その際のフィンガリングも図7の表の押指に準じる。

図17のBでは二四五ハの連続音からア引（四五ハのメリと同じ）に移行した際に3押となっている。図17のCでは二四五ハ ア引 二四五ハと続く箇所では各音に3押の指示がある。二四五ハの顎の角度は基本ポジション、ア引の顎の角度はメリなので、この場合の顎の動きは基本ポジションからメリにした後、再度の基本ポジションに戻す一連の動きとなる。

尺八の特性上、顎の動きの変位が音程変化に反映されるため、顎の動作が遅いと音程変化の過程がポルタメントになってしまう。従って吹奏上、俊敏かつ正確な顎の動作が求められるが、指の動きと同等の俊敏な動作は難しい。特に初心者の場合には顎の動作が緩慢なので、メリカリの動作が連続する箇所、音が意図せずポルタメントしてしまい、歯切れが悪くフレーズの輪郭が曖昧になってしまう傾向がある。また顎の角度の変化は音程の変化と共に音量や音色の変化も付随的に伴う。同じ息の量でも基礎音に対してメリ音の音量は小さくなる。均一な音量音圧を保つ、或いは極端な音量音圧の変化を避けるためには、メリの技巧音の際に基礎音よりも息の量を増やし、息の流速を速くするなどの吹奏上の工夫が求められる。このような尺八特有のメリカリの顎の動作と息の制御よりフレーズを形作るが、さらに顎の動

きが伴う箇所ではアタリの技法を組み込むことによって、より明瞭な音の区切りやアクセントを表現する。

他に下降形フレーズの経過音（原則、下降形の経過音にはアタリを入れない）の後の音にアタリを入れることにより、経過音の後の着地音を明確にする技法がある（図19）。

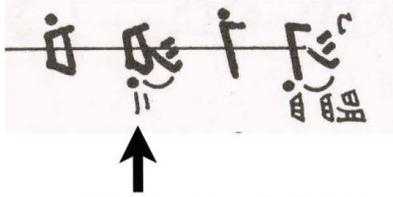


図19 譜例（佐々木操風 著『初歩から六段、千鳥まで 尺八入門』《六段の調》¹⁹⁾より）

この他にも曲や流派によりアタリに関する様々な技法がある。

9 まとめ

楽譜に奏法やフィンガリングが記載してある場合には勿論その指示に則るが、詳細な記載のない楽譜も多くある。尺八古典本曲は元来口伝で傳承されており、その楽譜は備忘録的な性格を有する。演奏に必要な情報の全てが書き込まれているわけではなく、信頼のおける演奏家や指導者から指導を受けることを前提に簡略的な記述に留まっている楽譜の方が寧ろ一般的と言える。本稿の譜例として引用した楽譜は、このような性質を有する尺八楽譜の中でも音楽的的技巧の情報量が比較的多く記載され、かつ現在多くの演奏者が演奏や教材として活用し、信頼を得ている楽譜を研究材料に用いた。

アタリの扱いは、曲や様式、流派、演奏者などによって異なる。古典本曲においてはアタリの使い方が曲全体の雰囲気大きく関わってくる。三曲合奏の場合には旋律の前後関係や奏者の判断によるアドリブ的な側面もあり、現代作品においても適切にアタリを用いることにより尺八特有の音楽的効果をあげることができる。そうした意味で演奏家にとってアタリの研究は重要な課題のひとつであると同時に、作曲家にとっては作編曲上の曲想や技巧の指示、指定に関する重要な情報と思われる。しかしながらアタリの技法については現在でも体系化され整理された研究資料が少なく、不十分ながら本稿において具体例を挙げて説明を試みた。

今回は古典本曲と三曲合奏を題材に尺八のアタック法を論じた。都山流本曲や民謡尺八については触れていない。今後、都山流や民謡尺八も含めたアタック法の検証や研究、体系化の試み等さらに進んだ研究が待たれる。例えば同じアタリの型でも、その解釈は流派によって異なることがある。ツレの型についてツをしっかり吹いてからレに移行することを基本にする派、ツはレを吹くための付加音なのでレよりもツは弱く吹くことを基準にする派、ツはレを吹くための準備音なので息を入れてツが聞こえたらすぐにレに移行させツはなるべく短く吹くことを原則とする派など様々な考え方があ。このような細かいニュアンスを含めたアタリの技法の比較研究が今後の課題となる。

本稿執筆にあたり資料を提供いただいた尺八演奏家である青木彰時氏、神令氏、竹友社やその他協力いただいた関係者の方々に感謝申し上げます。

注

- 1) 近世邦楽における三絃、箏、尺八の楽器編成による合奏形態を示す。元来は三絃、箏、胡弓の編成を示したが、後世胡弓が尺八に取って代わられた。
- 2) 尺八の流派のひとつで、初世 黒沢琴古（1710年～1771年）を流祖とする。関東以北を中心に全国的に広がっている。三十数曲が琴古流本曲として制定されている。
- 3) 琴古流と並ぶ二大流派のひとつで、初世 中尾都山（1876年～1956年）が大坂にて創流。独自の楽譜を案出し、統一試験制度を制定するなど近代的な組織が整えられた。
- 4) 大坂出身の初代 酒井竹保（1892年～1984年）を流祖とする流派。五線譜の導入など新しい試みをしつつ、古典本曲について各地に伝わる曲を収集整理し自流のレパートリーを広げた。
- 5) 二世（1935年～）で琴古流尺八演奏家の人間国宝。
- 6) 北海道小樽にて越後明暗寺出身の神保政之助（1841年～1914年）が幕末最後の住職、堀川侍川と1889年に共同で作曲したといわれている《神保三谷》が、九州地方に伝わり改名された曲。改名者は津野田露月（1841～1914）とされている。
- 7) 《一二三調》と《鉢返調》を合体した曲。元来の前奏曲での位置づけであったが、独立した楽曲としてこれに演奏される。
- 8) 近代の音楽運動であり、1920年11月27日、東京有楽町において宮城道雄と本居長世の合同新作発表会が開催された際、尺八演奏家吉田晴風が〈新日本音楽大演奏会〉と名付けたことに由来している。洋楽の音楽様式を大胆に取り入れ、後世に大きな影響を与えた。
- 9) 近年は音量が大きく、反応性の良い地無し尺八の開発、生産も行われている。
- 10) 尺八演奏家（1891年～1966年）。数十年にわたり全国各地を行脚して諸派の本曲を自ら習い、楽譜の編纂を行った。その楽譜は現在『尺八古典本曲譜本』として貴重な資料となっている。
- 11) 奥州系の曲。他にも同曲名の様々なヴァリエーションが存在する。共通した曲想として、雛鳥の誕生から親鳥の愛情、巣立ちによる離別、親鳥の死という一連の物語が背景となっているといわれている。
- 12) コミとチギリという独特の奏法を有する流派の一曲。津軽藩主の庇護を受けて普及し、流派の別名として錦風流、大音笹流とも呼ばれた。前奏曲に当たる《調》に続けて《下り葉》を演奏することが多い。全部で10曲の伝承曲があり、各曲に本調子に対しての裏調子とされるヴァリエーションが存在する。
- 13) 中学校音楽授業の鑑賞教材に選定された曲。古典本曲では唯一、二人の奏者が交互に演奏する吹奏形態であるが、独奏で演奏されることも多い。
- 14) 明暗対山流、明暗真法流、西園流に伝わる曲。
- 15) 越後松村の城主が松村城下に建立し、後に三条市南の下田に移転された越後明暗寺にて伝えられた曲。
- 16) 《虚空》《霧海麗》に《虚鈴》を合わせて古伝三曲と呼ばれ、古典尺八本曲の中でもっとも古い曲と言われ最も重要視されている。
- 17) 琴古流尺八演奏家で現在は三世（1936年～）。初代（1870年～1959年）が社中を組織し竹友社を設立し、特に地歌箏曲などの手付尺八楽譜を数多く出版している。
- 18) 1877年ころに備前岡山藩主池田成政作詞、西山徳茂一作曲による手事物形式による箏曲。明治時代に入り、旧来の近世邦楽から改革進歩させた明治新曲を代表する一曲。
- 19) 八橋検校（1614年～1685年）作曲とされる段もの形式の箏曲。

引用・参考文献

- 青木鈴慕 1973《奥州薩慈》、1997《本手調子》、1998《鹿之遠音》鈴慕会楽譜
 上参郷祐康・神如道 1980『古典本曲の集大成者 神如道の尺八』テイチク GM6005～6010
 川瀬順輔 2006《秋之言葉》竹友社楽譜
 吉川英史 1984『邦楽百科事典』音楽之友社

- 佐々木操風 1978『初歩から六段、千鳥まで 尺八入門』操風会 90-105
- 佐藤久雄 1981『琴古流尺八本曲 解説篇』琴古社
- 社団法人 日本三曲協会 学校音楽三曲普及の会 1976『三曲の基本と指導』講談社 68-89
- 神如道 1999『尺八古典本曲譜本』《蓮芳軒喜善軒所伝 鶴之巢籠》《根笹派 調》《越後明暗寺所伝三谷》
《普大寺所伝 虚空》《根笹派 下り葉》《普大寺所伝 霧海籠》神如道
- 洗足学園音楽大学 伝統音楽ライブラリー <http://ols.senzoku.ac.jp/TMDL/j/03-shaku8.html>
(2017年8月1日アクセス)
- 月溪恒子 2000『尺八古典本曲の研究』出版芸術社 241-255
- 坪能由紀子・山口賢治 2002『和楽器にチャレンジ! 4尺八を吹いてみよう』汐文社 6-7、34
- 平野健次・上参郷祐康・蒲生郷昭 1989『日本音楽大辞典』平凡社
- 三木稔 1996『日本楽器法』音楽之友社 46-72
- 山口賢治 2016「尺八を用いた音楽づくりワークショップの実施例とその意義」『洗足論叢』45 76-92
- 山本邦山 1994『五線譜による尺八教則本』全音楽譜出版社 31-54
- [洗足論叢:研究論文/研究ノート]テンプレート(案)