

南山進流葦原寂照系における実唱上の呂律観 —鈴木智辨の音源分析—

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター 公開日: 2020-12-10 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 吉岡, 倫裕 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.15014/00000333

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.



南山進流葦原寂照系における実唱上の呂律観

——鈴木智辨の音源分析——

吉岡 倫裕

本稿は、真言声明の一派である南山進流の中でも、明治期に活躍した葦原寂照の系統を対象として扱う。

南山進流声明は、明治期まで伝承された声明の旋律が、楽譜である博士に示される旋律と一致していない。この違いが、進流声明を唱える者を混乱させる一因にもなり、様々なバリエーションを生んだ。明治期以降の声明家達が改変を行った原因は、口頭伝承を疑い、書記伝承を重視したことによると考えられる。では、当時間違って伝承していると考えられた口頭伝承の旋律は、どのような法則によって構成されていたのか。本稿では、呂律観に注目し、これを解明していきたい。

解明のために、本稿では、葦原寂照の系統を引くと考えられる鈴木智辨の音源を分析する。伝承している南山進流声明曲のなかでも、中心的な教則本として使用されてきた『魚山薑芥集』収載の曲を分析した結果、南山進流声明独特の呂律の違いは、構成音の違いにあることが解った。

キーワード：呂曲律曲、真言声明、口頭伝承、魚山薑芥集、声明理論

はじめに

真言声明の一派である南山進流は、旋律が声明家によって異なり、様々なバリエーションを生んできている。このバリエーションの発生は、明治期まで伝承された声明の旋律が、楽譜である博士と一致していないことに起因する。声明家達が博士と旋律を一致させようと個々に変化させたことにより、その変化の度合いに差が生じ、様々なバリエーションを生んだと考えられるのである⁽¹⁾。

明治期以降の声明家達が改変を行ったのは、口頭伝承を疑い、書記伝承を重視したことによるとも考えられる。では、当時間違った伝承であると考えられた口頭伝承の旋律は、どのような法則によって構成されていたのか。本稿では、明治期まで伝承された呂律観を解明することによって、その法則の一端を明らかにしたい。

明治期の呂律観の解明方法は、現存する声明の音源分析によって行う。明治期に声明の命脈を保った葦原寂照^{あしはらじゃくしょう}（1833—1913）という声明家の音源は残っていないので、葦原の旋律に最も近いと考えられる鈴木智辨^{すずきちべん}（1874—1967）の音源を中心に分析をしていく⁽²⁾。伝承している声明曲全体となると多くなりすぎるので、『魚山薑芥集』^{ぎょさんたいがしゅう}（以下『魚山集』と略す）収載の27曲を対象にする⁽³⁾⁽⁴⁾。

1 記録に見る「実唱上の理論」

南山進流の音楽理論は、1オクターブを宮商角徴羽の5音で分割し成り立っている。1オクターブの単位を「重」とし、初重、二重、三重の3オクターブで構成される。低音域の初重の宮商角徴羽、中音域の二重の宮商角徴羽、

高音域の三重の宮商角徴羽が存在し、その中で初重徴から三重徴の間の11音が使われることになっている。南山進流の博士は、白丸が付いている場合はそこが始点となり、真下方向が二重の宮博士、時計回りに45度方向上ごとに1音上がる。下方向を0度とすると、135度が二重徴博士、180度が二重羽博士、225度が三重宮博士となる。呂音階は宮と徴の半音下に反宮と反徴があり、律音階には商と羽の半音上に揚商と揚羽がある⁽⁵⁾。

現在伝承している南山進流は、呂音階や律音階等の構成音の違いによって呂律を区別しておらず、独自の呂律の法則が存在する。本稿では、この独自の法則を「実唱上の理論」と呼称する。

鈴木智辨『声明大全解説』〔1995〕では、「実唱上の理論」を以下のように記している。

- a 呂は男声で重く粗く、律は女声で細く、呂より一位高い。
- b 呂のユリは取り口に当ってからユル、律は当らず、なめらかにユル。
- c ユリが二つ以上続く場合、呂では取り口ごとに当るが、律では切れずになめらかに続く。
- d 呂のユリにはトメあり、律のユリにはトメなし。
- e 呂のモドリは高くならず、律のモドリは高くなる。〔1995：50〕

以上5つが、明治期に近いと考えられる「実唱上の理論」による呂律の違いである。これに比べると、現在伝承されている「実唱上の理論」は鈴木記録から、さらに変化している。鈴木「実唱上の理論」aでは、律曲は呂曲よりも高いとしている。しかし、岩原は「律はすべての場合に呂よりも一音高いというように誤解している事に基いたもので間違いである」〔1997：増補校訂版321〕と述べ、鈴木「実唱上の理論」aは間違いとしている。

・明治期に対する現代の説明

鈴木「実唱上の理論」bとcは〔ユリ〕についての説明であるが、現代の潮〔2017〕の説明は違っている。〔呂のユリ〕は、「三ツ、四ツ等、いろいろな伝があるが、二ツ半ユル」潮〔2017：222〕とある。〔律のユリ〕は、「ユリは五ツから七ツほど。また、ユリを多く唱える伝では、九から十一ほどユル伝もある」潮〔2017：226〕としている。岩原は「呂の〔ユリ〕はおおよそ三歩の連続をもって〔一ユ〕とする。（中略）律の〔ユリ〕は呂の〔ユリ〕とほぼ同じ時間内において五歩あるいは七歩をもって〔一ユ〕とする」岩原〔1997：増補校訂版206〕と同様の説明をおこなう。ちなみに、ここでの「歩数」は、音の上下運動の上った時の頂点を数えたものである。

岩原は、その他に以下の事を述べている。

近世進流声明においていわゆる葦原僧正の正系に属する（私もそうであるが）人びとの唱えられる〔ユリ〕は、一般に呂律ともに強すぎて〔イロ〕とほとんど同じようになっていること、また、呂の〔ユリ〕を四歩も五歩もユラれるので、呂、律、の〔ユリ〕の区別がつきにくい難点をもっていることは注意を要する。この点は現在高野山伝統のユリの方がよいかと思われる。〔1997：増補校訂版207、傍点著者〕

ここで述べられている「高野山伝統のユリ」は、潮の言う「二ツ半ユル」「五ツから七ツほど」の使い分けをさしているのである。高野山は〔ユリ〕の呂律の差を明確にすることで、呂曲と律曲を区別しようと変化したと考えられる。よって、現代でも〔ユリ〕の歩数は呂律を分ける重要な要素として理解されていることが解る。

しかし、鈴木「実唱上の理論」bとcは、呂律の〔ユリ〕を〔アタル〕があるかどうかで判別していた。つまり、〔ユリ〕を以て呂律を区別しようという点は、明治期と現代も同じであるが、明治期は〔アタル〕が有るか無

いかで、呂律を分けていると言えるのである。

再び、現代の潮にもどる。

潮は「口伝に〔呂にトメあり、律にトメなし〕とある」〔2017：223〕と述べる。これは、鈴木「実唱上の理論」dと同じことを言っている。

また潮は「呂曲の声明は、同音でツク如く唱えるが、律の声明はモドリを高く唱え（次の博士）は元の音に下げて唱える」〔2017：175〕と述べる。これもやはり、鈴木「実唱上の理論」eと同じである。

以下、鈴木と現代の「実唱上の理論」のちがいを、整理してみる。

鈴木のア、呂律の「音位の差」については、現代では否定的に捉えられている。

鈴木のアとイは、呂律の「ユリ」における「アタリ」方の区別への言及であるが、現代では、呂律の「ユリ」の区別においては、むしろ「歩数」の違いが強調されている。

鈴木のア、ユリの「トメ」の違いについては、現代でも継承される。

鈴木のア、呂律の「モドリ」の音位の差については、現代も継承される。

以上のことから、明治期の「実唱上の理論」をまとめると以下の3点に整理することができる。

- ① 呂曲の「モドリ」は同音であり、律曲の「モドリ」は1位（長2度）上げる。（鈴木のア。現代もそのまま継承）
- ② 「ユリ」が呂曲と律曲で違う。（〔呂のユリ〕は「トメ」と「アタル」がある。〔律のユリ〕は「トメ」と「アタル」が無い。「トメ」の有無については鈴木のア。現代も継承。「アタル」の有無は、鈴木のアに言及されるが、現代では言及がなし。）
- ③ 律曲は、呂曲より全体が1位（長2度）高い関係にある。（鈴木のアにあたる。現代では否定的に捉えられる。）

2 実唱上の理論から実唱の実態へ—完全4度の有無

記録から見る明治期の「実唱上の理論」をふまえつつ、以下は、音源分析によって「実唱上の理論」そのもののあり方を探る。

鈴木の音源を分析していると、旋律に完全4度が現れる箇所には法則性が見えてくる。以下は、声明の旋律に完全4度がどのように現れるか、または、博士が完全4度を指示しているにもかかわらず実唱上完全4度で無くなる箇所がどのような場合かを観察する。

2-1 「横オロシ」と「本オロシ」の出現傾向からみる呂律のちがい

〈四方讃〉と総称される〈東方讃〉〈南方讃〉〈西方讃〉〈北方讃〉という曲がある。双調唯呂曲とされているが、口伝が存在する。「〔頌曰四方双調唯呂曲〕とあるが、東方讃・南方讃・西方讃・北方讃ともに、口伝により平調律曲に唱えるのが習いである」潮〔2017：404、傍点著者〕とあり、口伝で律曲として唱えるとされている。この4曲中には、角商博士（角と商の音の交替から構成される博士）13箇所、また商博士〔打付け〕（商の音の前に、前の音を短く切ったものが付く旋律）19箇所が存在しているが、これらのうちのいくつかの箇所については、声明家によって旋律が一定していない。進流声明には、「本オロシ」という完全4度下向する旋律と、「横オロシ」という長2度下向する旋律がある。つまり、同じ博士であってもどちらの旋律になるかが決まっていないのである。

特に〈四方讚〉においてはそれが顕著である。比較した音源のなかで、中川、稲葉、玉島の方に顕著なばらつきがみられ、一定していない。潮の〈四方讚〉の音源は無いが、筆者伝習の際はやはり〔本オロシ〕と〔横オロシ〕が混在していたのである。以下、各讚ごとにばらつきが認められる箇所を上げ、各声明家の割合を算出する。割合を%に表記すると【表1】になる。

- 〈東方讚〉角商博士は4箇所、商博士〔打付け〕が4箇所。
- 〈南方讚〉角商博士は2箇所、商博士〔打付け〕が6箇所。
- 〈西方讚〉角商博士は4箇所、商博士〔打付け〕が4箇所。
- 〈北方讚〉角商博士は3箇所、商博士〔打付け〕が5箇所。

中川（以下〔横オロシ〕を〔横〕、〔本オロシ〕を〔本〕と表記する）

- 〈東方讚〉角商博士〔横〕4、〔本〕0。商博士〔打付け〕〔横〕4、〔本〕0。
- 〈南方讚〉角商博士〔横〕2、〔本〕0。商博士〔打付け〕〔横〕2、〔本〕4。
- 〈西方讚〉角商博士〔横〕4、〔本〕0。商博士〔打付け〕〔横〕2、〔本〕2。
- 〈北方讚〉角商博士〔横〕3、〔本〕0。商博士〔打付け〕〔横〕3、〔本〕2。

稲葉

- 〈東方讚〉角商博士〔横〕4、〔本〕0。商博士〔打付け〕〔横〕4、〔本〕0。
- 〈南方讚〉角商博士〔横〕2、〔本〕0。商博士〔打付け〕〔横〕5、〔本〕1。
- 〈西方讚〉角商博士〔横〕4、〔本〕0。商博士〔打付け〕〔横〕3、〔本〕1。
- 〈北方讚〉角商博士〔横〕3、〔本〕0。商博士〔打付け〕〔横〕4、〔本〕1。

玉島

- 〈東方讚〉角商博士〔横〕2、〔本〕2。商博士〔打付け〕〔横〕0、〔本〕4。
- 〈南方讚〉角商博士〔横〕2、〔本〕0。商博士〔打付け〕〔横〕3、〔本〕3。
- 〈西方讚〉角商博士〔横〕3、〔本〕1。商博士〔打付け〕〔横〕2、〔本〕2。
- 〈北方讚〉角商博士〔横〕3、〔本〕0。商博士〔打付け〕〔横〕1、〔本〕3。

表1	中川	稲葉	玉島
角商(横)	100%	100%	76.90%
角商(本)	0	0	23.10%
商打付(横)	57.80%	84.20%	37.50%
商打付(本)	42.20%	15.80%	62.50%

角商博士を中川・稲葉は全て〔横オロシ〕で唱え、玉島は〔横オロシ〕を13箇所中10箇所唱え、確率にすると76.90%である。商博士〔打付け〕においては〔本オロシ〕の割合が増え、〔本オロシ〕の%は、中川42.20%、

稲葉 15.80%、玉島 62.50%である。この3名は、角商博士と商博士〔打付け〕で旋律を唱え分けようとしている、つまり〔横オロシ〕〔本オロシ〕を明確に唱え分けようとする傾向があると考えられる。しかし鈴木は、角商博士、商博士〔打付け〕共に全て〔本オロシ〕で唱えている。角商博士と商博士〔打付け〕とのちがいによる使い分けではないということである。しかしながら、鈴木にも下向旋律の箇所においては〔本オロシ〕だけでなく、曲によって〔横オロシ〕が現れているところがある。ではどのような箇所に〔横オロシ〕は現れているのであろうか。

『魚山集』収録順に上げていくと、鈴木が〔横オロシ〕を唱えている箇所は、〈散花 回向句〉の「我」、〈三條 錫杖〉の「願」、〈五悔〉の「常」「悲」、〈勸請〉の「界」「上」、〈礼仏〉の「悲」「界」、〈九方便〉の「常」「悲」、〈勸請〉の「界」、〈礼仏〉の「悲」、〈理趣経合殺〉6行目の「舍」、〈四智梵語讚〉の「達」「那」「婆」、〈心略梵語讚〉の「地」「摩」「曩」「帝」、〈不動讚〉の「莫」「怛」「始」「訶」、〈仏讚〉の「地」、〈阿弥陀讚〉の「灑」「拏」「那」「多」、〈四波羅蜜讚〉の「曰」が4回、〈南方讚〉の「怛」、〈教化〉の「コ」の合計35箇所である。

ここで1つの傾向が見えてくる。呂律に偏りが見えるのである。〈三條錫杖〉の「願」と〈仏讚〉の「地」の2箇所は律曲である（上のリスト中、傍点を付した箇所）。〈五悔〉〈勸請〉の「界」「上」、〈礼仏〉の「悲」「界」、〈九方便〉〈勸請〉の「界」、〈礼仏〉の「悲」、〈教化〉の「コ」の7箇所は中曲である（上のリスト中、傍点を付した箇所）。それ以外の26箇所は呂曲の箇所である。呂曲は全体の74.28%を占める。また、〈仏讚〉は古本に「呂ノモヤウ也」と注記がある箇所があり、純粋な律曲とは言い難い。〈三條錫杖〉の「願」については、葦原の明治版『魚山集』には「ヨコオロシ」の注記がある。全ての〔横オロシ〕の箇所に注記があるわけではないので、普通は〔本オロシ〕としてしまいがちだが例外的に〔横オロシ〕にせよという指示に取れる。つまりこのことから、すくなくとも鈴木の音源に関して言えば、〔横オロシ〕がある場所は、中曲にもある程度存在するが、大半が呂曲であるということが解り、律曲には例外を除いて存在しないということが、言える。いいかえれば、呂曲と〔横オロシ〕が相関していることが想定できるのである。

次に、他の声明家の大半が〔横オロシ〕にしている箇所で、鈴木が〔本オロシ〕をしている箇所に注目しておきたい。〈仏讚〉の「吠」である。博士と西洋五線譜で表わした旋律を載せると【図2】のようになる。岩原〔1998: 52〕の五線譜によると盤渉調の高さで表記されているので、徴（F#）、角（E）、商（C#）として表記する。

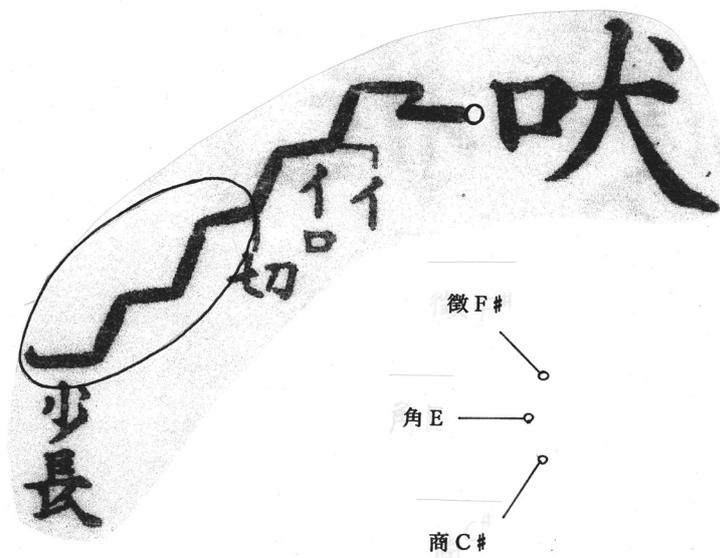
博士が指示する角音（E）が実唱では徴音（F#）になっているのは、口伝の「徴角同」と言われるものによる。この口伝によって、角博士と徴博士は徴音で唱えている。〔モドリ〕とは、同じ方向の博士の間が鍵状になっている箇所を示している。呂曲では同音であり、律曲では長2度音が上がる。これは、鈴木「実唱上の理論」eに該当する。

商角博士の連続（○で囲った部分）を博士通りに短3度幅で唱える声明家が多い中、鈴木とその弟子である加藤だけが完全4度幅で唱えている。この博士と同じ譜形は、〈吉慶梵語讚〉にもしばしば現れるが、各声明家皆〈仏讚〉と同じように短3度幅で唱えている。この博士は、鈴木「唱え方が明治期の葦原に最も近いと考えられるので、完全4度幅であったものを近年の声明家が変化させた箇所と考えられる。明治期の旋律は、律曲の箇所であるので〔本オロシ〕と同じ完全4度で動いていると考えることができる。

以上の事から、筆者は、〔本オロシ〕のような完全4度は律曲に用いられ、〔横オロシ〕のような長2度は呂曲に用いられる傾向があると想定したいと思う。

2-2 〔^{しげ}自下〕の種類と変化一律曲と完全4度

〔自下〕は呂曲特有の旋律型であるが、その種類が4つある。①〔本自下〕は直前に〔ユリ〕が1つあるもの、②〔浅自下〕は直前に〔打付け〕があるもの、③〔略自下〕は直前に何も無いもの、④〔似自下〕は他の3つとは旋律が違い、〔ユリ〕の後、短3度近く下げるだけの短いものである。〔自下〕としての旋律は、①②③が似ていて、その違いは〔自下〕の前に何が付くかで決まる。鈴木「自下」の動きを黄鐘調として徴博士をEに当て、



博士の指示する旋律



鈴木・加藤



その他の声明家



図2 〈仏讃〉の「吠」の旋律

西洋五線譜に採譜すると【図3】のようになる。五線譜に添えた博士は『声明類聚』（以下『類聚』と略す）に載るもので、色の濃い博士が本博士で、色の薄い博士（原本朱書）は仮博士である。

鈴木の〔自下〕は、基本的には完全4度を形成せず、長3度（減4度）の音の幅で行き来する。①の〔本自下〕は中心音の徴音（E）から短2度上で減4度を行き来し、②の〔浅自下〕と③の〔略自下〕は中心音より長2度上で長3度を行き来する。

しかし、鈴木の〔自下〕には、例外的な旋律のものがある。それは、〈四方讃〉に出てくる〔自下〕である。この〈四方讃〉の〔自下〕は、②の〔浅自下〕に類するものであるが、完全4度を行き来している。採譜すると⑤になる。この曲は、〈2-1〔横オロシ〕と〔本オロシ〕の出現傾向からみる呂律のちがいで述べたように、呂曲指定であるが、口伝で律曲に唱える点が特殊であり、各声明家は〔ユリ〕を全て〔律のユリ〕で唱えている。当曲において鈴木は、角商博士も商博士〔打付け〕も完全4度下がる〔本オロシ〕で唱えている。呂曲と指定される曲であるが、呂の旋律である〔横オロシ〕ではないのである。この曲全体が、口伝通り律曲の動きであるとするならば、呂曲特有であるはずの〔自下〕も律の旋律である〔律自下〕と言うべきものに変化していると考えら

① [本自下]  減4度の行き来

② [浅自下]  長3度の行き来

③ [略自下]  長3度の行き来

④ [似自下]  減4度の行き来

⑤ 「四方讚」の[自下]  完全4度の行き来

図3 [自下] の旋律

れる。

①②③は、中心音から短2度上か長2度上かの違いがあるが、長3度（減4度）を行き来することが共通である。そして、律曲に変化した曲においては、完全4度を形成するように変化する旋律であると言える。ここでも、呂曲には完全4度が現れておらず、律曲になると完全4度が現れている傾向が見える。

2-3 [マウス] の完全4度から長3度への変化

〈五梅〉の「勝」の倉掛博士と言われる博士がある。この博士は〈五梅〉〈九方便〉ともによく見られる博士である。【図4】上部の博士は、白丸から始まり、徴、呂角、商となっている。呂曲双調であるので徴音（D）、律角音（C）、呂角音（B）、商音（A）として、以下論じる。

鈴木・加藤は、徴博士を実際には羽音（E）まで上げてから律角音（C）まで下げ[イロ]の末を羽音（E）に再び引き上げ、商博士を律角音（C）に下げる。音が長2度と短3度、博士より上にずれている。岩原、吉田、玉島は徴博士を徴音（D）、角博士を徴音（D）[イロ]、商博士を商音（A）で完全4度下げる。中川、稲葉、児玉、

潮は、徴博士徴音 (D)、角博士徴音 (D)、商博士商音 (A) で唱えており、岩原達の [イロ] を抜いた音の動きである。高橋は音源なし。

鈴木・加藤は、徴博士が羽音 (E) になり商博士が律角音 (C) になっている。商博士が律角音になることは [横オロシ] と同じ現象である。そして羽音から律角音の [マウス] とは長3度になっている。それ以外の声明家は、徴博士徴音 (D)、商博士商音 (A) であり完全4度になっている。これらの旋律を図で表わすと【図4】のようになる。

この箇所は博士通りに唱えると完全4度であるが、呂曲であるので伝承では長3度になっていると考えられる。言い換えれば、呂曲は完全4度にならないように工夫されている曲であると言える。

また、呂曲中に [マウス] が単独で用いられる場合の多くは、鈴木・加藤は [口内当り] と言われる能楽で言う息を押すような節回しを使う。音は同音のまま、音の高下がありません。呂曲特有の動きをしており、他の声明家と違って

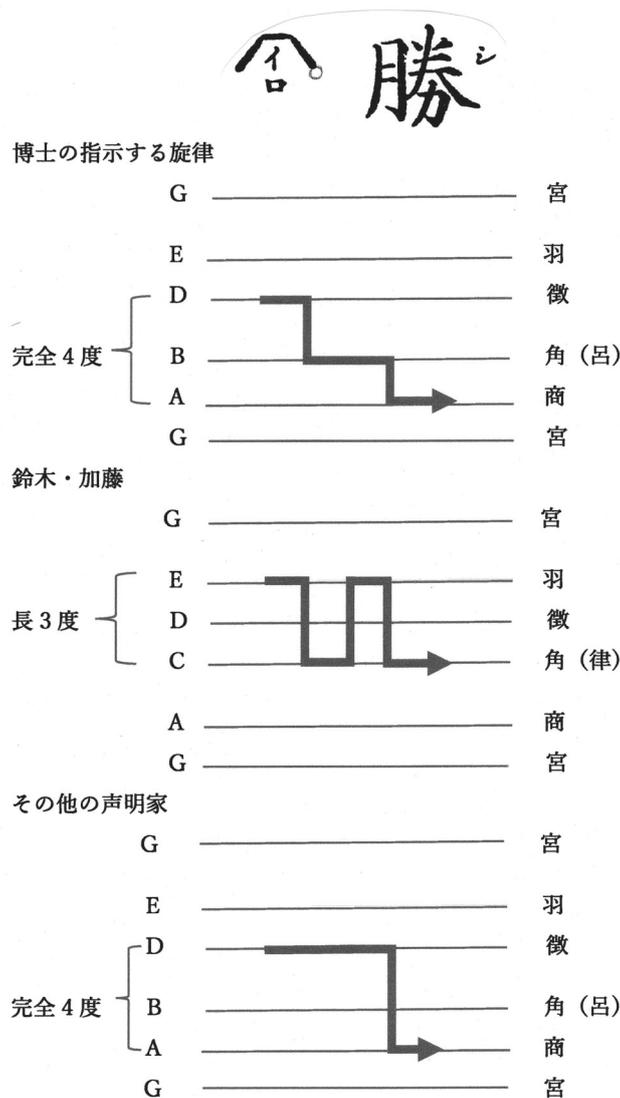


図4 〈五悔〉の「勝」の旋律

2-4 呂曲の反宮音について

『楽書要録』などに説かれる呂音階には、短2度下の音階を表わす反音が宮と徴に付く⁽⁶⁾。宮博士に反宮の注記がある箇所は〈三礼〉の「僧」の博士がある【図5】。この曲は双調呂曲であるので、以下の説明は宮(G) 徴(D)とする。

この反宮博士の音は、各声明家一定していない。鈴木は、注記通りに羽博士羽音(E)から長2度上がり反宮音(F#)と唱えている(【図5】西洋五線譜中段)。それに対して岩原は、三重宮博士を宮音(G)として注記を無視し博士通りに唱えている(【図5】西洋五線譜下段)。他の声明家は、宮博士が羽音であったり宮音であったりと様々である。

南山進流は、徴音が中心音になっているので、反宮音は中心音から長3度上の位置にある。そのまま博士の通りになると完全4度を形成するので、反宮音に短2度下げるとは呂曲としての音の動きとなっていることがわかる。

律音階には、揚商という構成音が存在しており、律曲中の博士に揚商が付されていることがある。しかし、現在伝承している進流声明の律曲中には、揚商の博士をそのままの音で唱える箇所は存在しない。これは理論通りの揚商音を出すと、中心音である徴音から長3度の位置にあるため完全4度を形成しない工夫がなされている呂

図5 〈三礼〉の「僧」の博士

曲と同様の音の幅になってしまう。これによって、実唱上の律曲中には揚商音が存在しなくなっていると考えられる。つまり、音階論ではなく、完全4度幅は律曲、長3度幅は呂曲に存在するというちがいで呂律を分けている傾向が見える。

〈五悔〉〈九方便〉には三重宮博士が存在する。これらの曲は、全体が博士の指し示す通りの動きはしていないが、音が三重宮音まで上がる箇所がある。しかし、注記に「反宮」と付されている。これは元々反宮音であり、完全4度を形成していなかったと考えられる。〈三礼〉のように長3度までの動きであったと考えられるのである。

反宮は、進流声明においては二重の宮には付かず、三重の宮にしか付されていない。澤田〔1985:100〕も口伝書によっては、宮徴の初二三重の性格が別々に区別されていることを述べ、『魚山集』に二重の反宮が存在しないことに言及している。反宮が三重にしか付されない理由は、〈三礼〉のように完全4度にならないために存在しているからと考えられる。進流声明においては、二重の徴だけが唯一中心音になっているので、二重の反宮は存在意義がないと考えられる。

また、「散花」の二段、三段に、中心音が三重宮音に変わる箇所がある。この箇所について葦原は、『要覧』（12丁）には「反音ノユリカケ」と記しており、初重二重等の「重」が上がる反音、つまり移調していると考えている。あまり音の高下がない呂曲において、急に音が上がる箇所であり、しばらくそのままの音が続くので、これは装飾の類ではなく移調と見た方が自然である。

上記の論を総合すると、明治期以前の実際の南山進流声明の呂律観は、呂曲は完全4度を形成せず、律曲は完全4度を形成する。『楽書要録』等に掲載の音階としての区別ではなく、この音構成の違いによって、呂律を使い分けていたことが解る。

3 羽音の使い分け

鈴木の音源を分析すると、羽音が場所によって反羽音、正羽音、揚羽音の3パターンに明確に使い分けられていることが解る。以下は、その3つの羽音について論じる。

3-1 律曲の揚羽音について

揚羽音とは、羽音の半音高い音であるが、使用される箇所に法則がある。この音は、律音階の中に入っており、実唱上も律曲にしか現れない。呂曲には全く現れないのである。それは、揚羽音の役割が三重宮音の導音⁽⁷⁾として働く箇所がほとんどだからである。三重宮音は、中心音二重徴から完全4度上なので、呂曲には基本的に現れない音である。よって、三重宮音の導音である揚羽音は、呂曲中には存在し得ないのである。

その音が現れている箇所は、律曲である〈三條錫杖〉二段の「清浄心」や〈理趣経合殺〉などである。〈三條錫杖〉のこの箇所は、三重宮が中心音になる。その間に入っている二重羽博士には〔ソル〕が付いており、中心音になっている三重宮音から長2度下がった揚羽音からポルタメントで中心音に戻る。この箇所は、中心音から長2度下、完全4度下、長2度上の音で構成されており、中心音から離れてもすぐに戻ってきて三重宮音が絶対的な軸になっている。「心」を採譜したものが【図6】である。これは盤渉調であるので、宮(B)徴(F#)として表記した。

次の例は〈理趣経合殺〉であるが、この曲は「合殺律音六行呂」と指定されており、律曲で途中呂曲に転調するという意味である。明治版『魚山集』・『類聚』には6行目に「頌曰合殺律音六行呂」として、6行目のみを呂曲としている。頌の元来の意味は、呂曲の箇所が合計6行という意味と考えられる。新井『豊山聲明大成』は計6行呂が入り、これが本来の形と考えられる。しかし、伝承は、6行目のみを呂曲としており全体が律曲と解釈されて

図6 〈錫杖〉の「心」の旋律

図7 〈理趣経合殺〉の「仏」の旋律

きた。この律曲の箇所には揚羽音が多く見られる。多くは三重宮音の導音として働くが、3行目の「仏」のみ中心音である三重宮音の周辺を長2度で高下する際に揚羽音が現れている。この場合は装飾音としての動きであるが、導音として「ソリ」が付けられているものよりは圧倒的に少ない。【図7】に載せたものは、合殺3行目「仏」であるが、盤渉調であるので「心」と同じ音構成である。実際の伝承での揚羽の注記は、羽博士に三重宮音が含まれ、三重宮音を2回唱える形になっている。

また、唯一の呂として見られてきた6行目の「舎」の「打付け」を、鈴木が「横オロシ」で唱えているのは、今までの論を補強するものである。

以上のように、揚羽音は律曲のみに現れ、多くは三重宮音の導音である。揚羽音が現れる共通の点は、三重宮音が中心音になっている箇所に見えることである。

3-2 正羽音について

正羽音とは、徴音の長2度上の普通の羽音であるが、揚音・反音と区別するために本稿では正羽音と呼ぶ。この音は、呂律中曲の全てで用いられる音であるが、現れ方に違いがある。

呂曲は、反宮音で説明に出した〈三礼〉の「僧」に三重反宮音の導音として現れるが、導音として働くのはこの箇所のみである。それは、『魚山集』収録内で三重反宮音が残っている箇所が此処しかないことに起因している。小旋律には、[マウス]で説明に出た羽角音の長3度をつくる時に現れている。

呂曲の影響により、正羽音が中心音になって現れる傾向が強いのが、律曲の三重宮の博士である。律曲において、三重宮博士は二重徴音より完全4度上でその当位の音を探っている。しかし、曲中に呂曲から律曲に転調する箇所においては、三重宮音に変化し正羽音になっている箇所が多い。例えば、二重羽博士に[ソリ]が付くと、博士の指示通りならば1音上がるので二重羽音から三重宮音まで音をそり上げると言う指示である。しかし、呂曲は完全4度を形成しないように工夫されているので、呂曲中の羽博士に[ソリ]が付いていても、実際には徴音から正羽音にそり上る旋律に変化している。これに曲中転調で律曲部が隣接した場合、その正羽音のまま三重宮の博士を唱えることになっている。【図8】は、〈心略漢語讚〉の「切善」である。盤渉調の曲なので、二重徴音(F#)、二重羽音(G#)、三重宮音(B)として論じる。この箇所は、「切」最後の羽博士に[ソリ]が付いている。博士通りならば、二重羽音(G#)から三重宮音(B)までポルタメントで音が上がる。しかし、呂曲なので

図8 〈心略漢語讚〉の「切善」の旋律

図9 〈錫杖〉の「清浄」の旋律

そり上った音が正羽音（G #）までしか上がらず、「善」の三重宮博士が二重羽音になっている。

律曲は、徴音が中心音の場合は〔モドリ〕の音が長2度上がるので正羽音になっているほか、三重宮音の直前に現れる箇所が多くある。これは、揚羽音が三重宮音の導音として現れる動きに似ているが、大きな違いはその三重宮音が長く続かないことである。これは三重宮音が中心音に替わる箇所ではなく、装飾音として三重宮音が出てくる箇所と言える。〔ユリ〕が付くということもなく、三重宮音を踏むとすぐに元の中心音である二重徴音に還る旋律をしている。【図9】は〈三條錫杖〉の「清浄」という箇所である。曲調は盤渉調なので、音の高さは前述の〈心略漢語讃〉と同じである。装飾音として三重宮音が入るが、すぐに中心音である二重徴音に戻る。その三重宮音の前は、揚羽音ではなく正羽音である。

律曲に現れる正羽音に、〈阿弥陀讃〉や〈吉慶梵語讃〉に多く現れる〔大ソリ〕がある。南山進流の〔ソリ〕には、目標音までポルタメントで上がる〔声のソリ〕と長2度音が上がり装飾音として働く〔力のソリ〕の2種類がある。〔大ソリ〕は、基本的には〔力のソリ〕で、装飾音としての旋律である。つまり、この正羽音のあとはすぐに中心音の二重徴音に戻る。〔大ソリ〕は、二重徴音が中心音で進行している中に、長2度上の正羽音が装飾音として現れる旋律である。

3-3 反羽音について—理論上の音階には無い音—

反羽音は、呂音階と律音階共に理論上の音階には存在しない音である。しかし、非常に重要な働きとしてこの音が現れている。この音は、鈴木音源には多く用いられているが、その他の声明家の音源ではこの音は極端に少なくなる。それは、理論上の音階には存在しない音と認識されたと考えられるからである。呂音階では正羽音、律音階では正羽音と揚羽音のどちらかしか音階には記されていない。この理論によって、各声明家は反羽音が存在した箇所を改変したと考えられる。以下は、鈴木音源に反羽音が現れる箇所を論じる。

反羽音は、大半が呂曲に現れ中曲にも少し現れる音で、律曲には現れていない。これが、呂曲の大きな特徴と言える。まずは、前述した〔本自下〕に現れる。これは、他の〔浅自下〕〔略自下〕とは違い、中心音より短2度上、反羽音を中心として長3度（減4度）を行き来する旋律である【図3】。〔自下〕自体、呂曲特有の旋律型であるが、その中でも〔本自下〕は呂曲の性格をよく表していると言える。

次は、装飾音として現れる反羽音である。これは上記の律曲〔大ソリ〕と同じ形で現れる。呂曲である「散花」の〔ソル心〕〔ソル〕は、全て反羽音で唱えられている。〔力のソリ〕は反羽音の直線的な動きであるし、〔声のソリ〕は律角音（中心音より長2度下）から反羽音（中心音より短2度上）にポルタメントで音を上げ、中心音の徴音に還る。つまり、律曲中に羽音を装飾音として音上がる場合は長2度上り、呂曲中に羽音を装飾音として音上がる場合は短2度上がる。この半音の使い分けによって呂律の調子を唱え分けているのである。

「散花」は一越調なので、徴音を（A）に当て、西洋五線譜で表わすと【図10】のようになる。この「場」の博士は律曲と指定されているが、記譜のみが律曲で実際の旋律は他の呂曲の箇所と同じ音構成になっている。1つの博士で3か所反羽音が現れるので例に示す。博士に「ソ」とあるは〔ソリ〕で、1つ目のソリが〔力のソリ〕で2つ目が〔声のソリ〕になっている。B ♭が反羽音である。

「散花」は、「唄」という低音曲の次に来る華やかな曲である。この曲は、呂曲では低く出すという通例に反して高音で唱える曲である。「散花」の中の反羽音は、高音ながらも構成音によって呂曲の味わいを表現している音と理解できる。南山進流においての羽音は、呂律を分ける重要な音なのである。

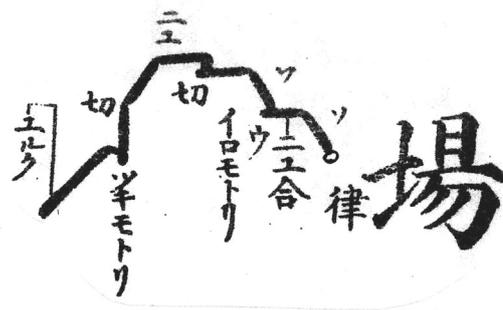


図 10 〈散花〉の「場」の旋律

4 明治期までの「実唱上の理論」

以下は、今までの論をもって呂律の解釈がどのようになされているのかをまとめていく。そして、それで明らかになった呂律の特徴を伝承されている曲に当てはめた場合どうなるのかを論じていく。

4-1 音源分析により判明した「実唱上の理論」

鈴木 の記録により、「実唱上の理論」は3点存在していた。

- ① 呂曲の [モドリ] は同音であり、律曲の [モドリ] は1位（長2度）上げる。
- ② [ユリ] が呂曲と律曲で違う。（[呂のユリ] は [トメ] と [アタル] がある。[律のユリ] は [トメ] と [アタル] が無い。）
- ③ 律曲は、呂曲より全体が1位（長2度）高い関係にある。

以下は、明治期以前の呂律の解釈であり、本論文で発見された分類である。上記①②③に加え、以下の2点を加えることができる。

まず、〈2 実唱上の理論から実唱の実態へ—完全4度の有無〉で論じられた呂律の違いがある。〈2-1 [横オロシ] と [本オロシ] の出現傾向からみる呂律のちがいで〉で説明されたことは、角商博士等の時、同じ博士でも呂曲と律曲の指定によって旋律が変わるということである。進流声明では「徴角同」の口伝により、角博士が実際には徴音に成っており、そこから呂曲の場合は [横オロシ] になり、律曲の場合は [本オロシ] になる。〈2-2

[自下]の種類と変化一律曲と完全4度)では、呂曲特有の[自下]という旋律型が律曲化すると完全4度幅に変化することが解った。そして〈23 [マウス]の完全4度から長3度への変化〉では、呂曲中に完全4度下行を指示する博士があっても、実際の旋律は長3度進行に変化することが解った。〈24 呂曲の反宮音について〉では、中心音である二重徴音から三重宮音の指示では、完全4度になってしまうので、そうならないように反宮音が設けられていることが解った。以上4点を総合し、まとめると④になる。

④律曲は完全4度を構成するが、呂曲はそれを構成しない。(但し、呂曲は重を移調する場合を除く。)

この④の判別は、「徴角同」の口伝と密接な関係にある。進流声明は、徴博士と角博士で表わされるものが同じ音の高さに成り、その音が曲の中心音として終始する。曲中において呂曲から律曲に転調する場合は、中心音が長2度上がる。逆に、曲中において律曲から呂曲に転調する場合は、中心音が長2度下がる。これが「実唱上の理論」③である。この「徴角同」の中心音に対して、羽商宮の博士が来ると音が中心音から上下する。羽や三重宮の博士の箇所では音が上がり、商や二重宮の博士が来れば音が下がる旋律になる。そして、同じ博士が付され

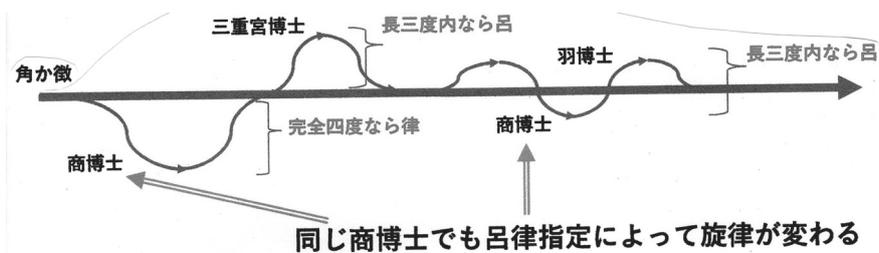


図 11 「実唱上の理論」④

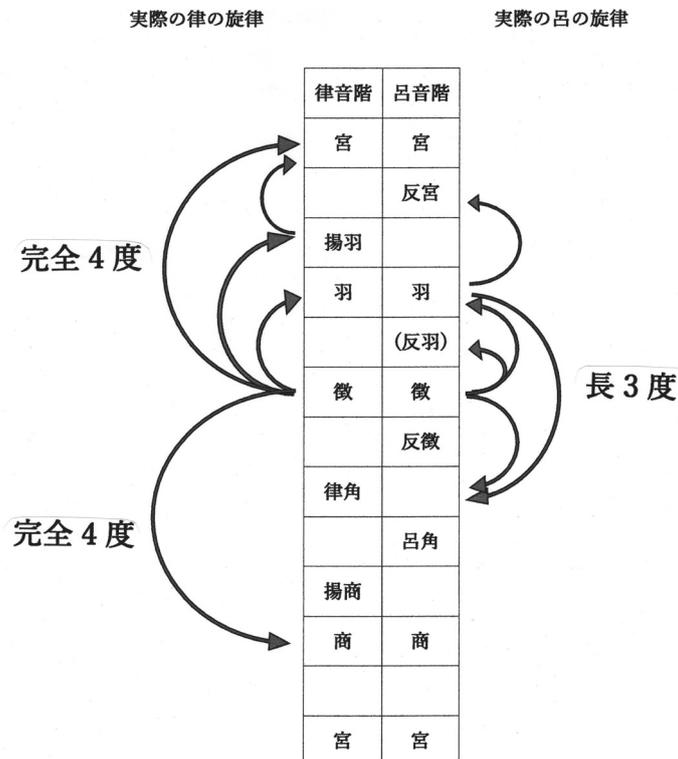


図 12 呂律の旋律図

ていても呂律の指定によって旋律が変わるのである。図示すると【図11】のようになる。

次に〈3 羽音の使い分け〉で判明した内容で呂律を分類することができる。前述の〈3-1 律曲の揚羽音について〉〈3-2 正羽音について〉〈3-3 反羽音について—理論上の音階には無い音—〉の3つの論考で判明したことは、以下のことである。

律曲中では、三重宮音に付随する羽音は揚羽音に変化し、それ以外は基本的には正羽音である。呂曲中では、反宮音まで音が上がる際の導音として現れる場合や、[マウス]において、正羽音から律角音の長3度進行の際には、正羽音が現れる。また、呂曲中では、理論上の音階には無い反羽音が存在し、呂曲中装飾的な音として羽音が活躍する場合に現れる。

羽博士の後に、[ユリ]などが付く中心音である徴音が来ると、羽音が装飾的な音として働く。呂曲の場合は羽音が反羽音になり、律曲の場合は羽音が正羽音になる。この内容をまとめると⑤のようになる。

- ⑤ 呂曲の羽音は、正羽音と反羽音が存在し、装飾的な働きをする場合は反羽音になる。律曲の羽音は、正羽音と揚羽音が存在する。装飾的な働きをする場合は正羽音になり、中心音三重宮音に付随する場合は揚羽音になる。

図13 〈四智梵語讚〉の「縛日羅羯磨迦嚕婆縛」の旋律

明治期以前の呂律の解釈は、以上の5つと見ることが出来る。④⑤の呂律の音の動き方を図示すると【図12】の様に音が動いていることになる。【図12】は、中央の柱が律音階と呂音階を示し、その左右に実際の旋律を図示した。呂音階には反羽音は存在しないが、理解の便を図るために書き加えた。

4-2 判明した呂律の特徴で見る伝承曲

これまでに論じた5つの法則は、現在まで伝わる曲の呂律を判断する材料に成り得る。歴代の『魚山集』でも、呂律の指定位置は違う箇所があり、古来議論が絶えない。中世の醍醐流の書物を参考に呂律の指定位置を記したものに新井弘順監修『豊山聲明大成』がある⁸⁾。この『豊山聲明大成』を参考に伝承曲を解析してみる。

解釈が別れる箇所に〈四智梵語讚〉の「縛日羅羯磨迦嚕婆縛（ばざらきやまきやろはむば）」がある。【図13】の右上部は、寛保版（1743）『魚山集』である。「那」に「此商ヨリ呂也」とあり、「磨」にも「押遣カ如クソルヘシ呂ナル故」とある。寛保版『魚山集』は、「那」の商博士より最後まで呂曲であると理解している。しかし、【図13】左上部の『豊山聲明大成』は、「磨迦嚕婆」が律曲であるとし、最後の「縛」で呂曲に復調している。

鈴木之音源を西洋五線譜に採譜し、岩原〔1998：16〕の西洋五線譜を参考に中心音をEにしたものが【図13】下部である。鈴木は、[ユリ]を全て[呂のユリ]で唱えているので、寛保版『魚山集』と同じく最後まで呂曲と理解している。しかし、本稿で解明した「実唱上の理論」④⑤を使って解析すると違ってくる。【図13】下部には、「実唱上の理論」の該当番号を囲い数字で付した。「羯」の最後の商博士で完全4度下向しているので「実唱上の理論」④に該当し、律曲に転調していると考えられる。また、「迦」にも完全4度の旋律が現れているので律曲である。「嚕」の[折上]は、中心音から長2度上がっており、これは装飾音としての正羽音であると言える。豊山声明も商博士を徴音で唱えており⁹⁾、同じと考えられる。装飾音としての正羽音は、「実唱上の理論」⑤によると律曲である。次に「婆」は、角商博士を[横オロシ]で長2度下向しているので、ここで呂曲に復調していると考えられる。これは、『豊山聲明大成』の呂律の指定位置とはほぼ一致する。新井が、中世の呂律位置で律曲部分であると解明した「磨迦嚕婆」は、呂曲の箇所であると長らく考えられてきた。しかし、「実唱上の理論」④⑤の考え方からすると律曲であり、中世の記録と一致する。

進流声明は、口伝で「呂の音動」「律の音動」と言い、呂律の転調指定文字の前の文字の最後の博士のみが、次の転調する呂律に前もって移行するというものがある。例えば、最後の「縛」から呂曲になる指定であるが、「呂の音動」により前の文字である「婆」最後の博士が呂曲になっている。これが口伝の「音動」である。この事を加味すれば「羯」の最後の博士も「律の音動」と考えられ、新井の説と完全一致する。これは、口頭伝承が、古来の形を伝えている証左とも言える。

また、「仏讚」の「拵」の箇所に、正保版・寛保版『魚山集』ともに「呂ノモヤウ也」と注記されている。明治版『魚山集』にはこの注記が削除されており、「引」の注記が入っている。この箇所の「引」は、長3度に唱えられており、前述の「実唱上の理論」④の呂曲としての動きである。「呂ノモヤウ也」を削除した明治版『魚山集』編纂者である葦原は、「実唱上の理論」④を理解していなかったと考えられる。しかし、師伝は絶対であるとして、そのままの音の動きを伝えていると考えられる。

5 結論

本稿は、鈴木之音源を分析することによって、明治期の南山進流声明を唱える際に運用されている「実唱上の理論」を解明した。本稿でまとめた「実唱上の理論」を再度載せる。

- ①呂曲の〔モドリ〕は同音であり、律曲の〔モドリ〕は1位（長2度）上げる。
- ②〔ユリ〕が呂曲と律曲で違う。（〔呂のユリ〕は〔トメ〕と〔アタル〕がある。〔律のユリ〕は〔トメ〕と〔アタル〕が無い。）
- ③律曲は、呂曲より全体が1位（長2度）高い関係にある。
- ④律曲は完全4度を構成するが、呂曲はそれを構成しない。（但し、呂曲は重を移調する場合を除く。）
- ⑤呂曲の羽音は、正羽音と反羽音が存在し、装飾的な働きをする場合は反羽音になる。律曲の羽音は、正羽音と揚羽音が存在する。装飾的な働きをする場合は正羽音になり、中心音三重宮音に付随する場合は揚羽音になる。

記録にも載る「実唱上の理論」①～③は、鈴木自身も理解して唱えていた。しかし、今回解明した④と⑤は、鈴木も葦原も理解しないまま唱えていたと考えられる。また、前述の〈四智梵語讃〉を見る限りでは、寛保版『魚山集』の編纂者も理解しておらず、古くからこういった理解はなされていなかったと考えられる。

本稿において解明された④⑤は、今後の声明研究に役立つと考えられる。本稿でも行ったが、中世の記録との比較により、今まで証明し得なかったことが理解できる。また、古い時代の記録を読む際の指針にも成り得ると考えられる。そして、本稿での解明は、口頭伝承の重要性を再認識する必要があることを訴えるものでもある。

今後は、この理論で説明できないものも多く出ることと考えられるので、その解明を行いたい。また、より古い史料との比較を行うことも今後の研究課題である。

なお、本論文は京都市立芸術大学大学院日本音楽研究専攻において平成29年度修士論文として発表した論文に基づくものであり、東洋音楽学会西日本支部の第280回定例会において口頭発表した成果を反映させたものである。

注

- 1 吉岡倫裕〔2019〕「明治期以降における真言声明南山進流の変化の諸相」〔『日本伝統音楽研究』第16号 pp: 61-74〕
- 2 吉岡倫裕〔2020〕「南山進流における葦原寂照系の旋律を探る試み」〔『東洋音楽研究』第85号 pp: 21-37〕
- 3 本稿の譜例においては、誰の音源であるかを指定しない場合は、鈴木音源である。声明家の音源は、絶対音を意識して録音されたものではないので、西洋五線譜に採譜すると比較が難しくなる。重要な点は、旋律の相対関係にあるので、採譜する際は理解の便を図るために、曲ごとに存在する指定の高さに中心音を移し訳譜する。
- 4 音源とその声明家の関係を知るために、吉田〔1994: 999-1063〕や潮〔2017: 26-121〕の内容、筆者の声明伝習での情報をまとめ、近代の声明家の系図と音源が残っている声明家を図にすると【図1】のようになる。
二重矢印⇔は血脈の継承有を示し、単線矢印→は講習履歴のみを表す。□で囲った人物は音源が有ることを示している。桑本真定（1852—1917）は葦原の弟子であるが、葦原と同時期に活躍し、鈴木智辨（1874—1967）、高橋円隆（1872—1965）に重授している所以他の弟子よりも上に示した。音源が残っているのは、葦原に直接伝習した鈴木、高橋、その次の世代以降に岩原諦信（1883—1965）、中川善教（1907—1990）、加藤宥雄（1905—1997）、児玉雪玄（1893—1965）、玉島宥雅（1911—1986）、吉田寛如（1912—2007）、潮弘憲（1947—）、血脈相承は無いが中川に師事した稲葉義猛（1914—2011）があり、計10名である。江戸時代後期から枝分かれした系統に、松帆諦円（1860—1943）と松橋慈照（1870—1956）がいるが、その系統は現在途絶えている。

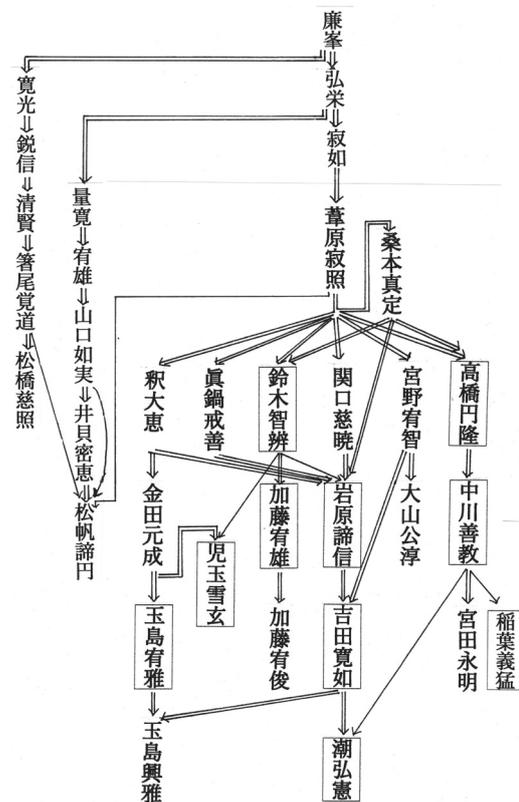


図1 近代進流声明血脈

- 5 「へんおん」には、「変音」と「反音」の2つの書き様があり、「ようおん」には「嬰音」と「揚音」の2つの書き様がある。本稿においては、『魚山集』の注記に倣い「反音」「揚音」で統一する。
- 6 高瀬澄子〔2007〕『『楽書要録』の研究』（p：58）『楽書要録』第5巻に載る「七声相生法」
- 7 刺繍音、補助音とも言えるが、小泉『日本伝統音楽の研究』（合本 p:175）の嬰羽を導音と呼称していることに倣い、本稿でも導音と呼称する。
- 8 新井弘順〔2007〕「真言声明醍醐流〈理趣経讃〉の二種の譜」『真言密教と日本文化』（p：489）『『豊山声明大成』の〈経讃〉（〈讃嘆偈〉）の呂律の部分を確認する上で参考になった』とある。
- 9 『豊山聲明大成』（p：267）

参考文献

【声明集（楽譜）】

寛保版『魚山薑芥集』

1743年 理峯（編）。経師八左衛門刻。

明治版『魚山薑芥集』

1892年 葦原寂照（編）。和歌山、経師木村留松。

『声明類聚付伽陀』

1930年 宮野宥智（編）。和歌山、松本日進堂。

【参考文献】

葦原寂照

1894年『魚山薑芥集要覧』大阪、太融寺発行。

新井弘順

2006年『豊山聲明大成』東京、豊山聲明大成刊行会。

2007年「真言声明醍醐流〈理趣経讃〉の二種の譜」『真言密教と日本文化』（pp：471-500）

岩原諦信

1998年『南山進流声明五線譜』（岩原諦信著作集別巻Ⅲ）大阪、東方出版。

1997年『増補校訂 南山進流声明の研究』（岩原諦信著作集Ⅱ）大阪、東方出版。

潮弘憲

2017年『南山進流 声明大系』京都、法蔵館。

小泉文夫

2009年『合本 日本伝統音楽の研究』東京、音楽之友社。

澤田篤子

1985年「真言声明の口伝書について（第一報）：博士指口伝事」『大阪教育大学紀要。I 人文科学 34(2) 91-103』

鈴木智辨

1957年『南山進流声明集附仮譜』和歌山、松本日進堂。

1995年『声明大全』京都、鈴木智辨・加藤宥雄声明大全 CD 版刊行会。

高瀬澄子

2007年『東京藝術大学音楽学部楽理科 博士論文ライブラリー』『『楽書要録』の研究』東京、コンテンツワークス株式会社。

吉岡倫裕

2019年「明治期以降における真言声明南山進流の変化の諸相」『『日本伝統音楽研究』第16号 p p：61-74』京都、京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター研究紀要。

2020年「南山進流における葦原寂照系の旋律を探る試み」『『東洋音楽研究』第85号 p p：21-37』東京、東洋音楽学会。

吉田寛如

1994年『南山進流詳解魚山薑芥集』（解説編、五線譜編上、下、洋音譜編、資料編）徳島、四大徳報恩出版会。

【参考音源】

稲葉義猛

1990年『南山進流声明集成』和歌山、高野山真言宗青年教師会 CD。

岩原諦信

2010年『南山進流声明』大阪、東方出版テープ、再版四季社 CD。

潮弘憲

2012年『南山進流声明集 理趣三昧法会声明』京都、種智院大学 CD。

児玉雪玄

1965年『児玉雪玄大僧正相伝南山進流声明類聚』京都、六大新報社テープ 大阪、河内真和会再版 CD。

鈴木智辨、加藤宥雄

1995年『声明大全』鈴木智辨、加藤宥雄声明大全 CD 版刊行会。

高橋圓隆

1936年「三礼、対揚、五悔」ビクターにて録音。国立国会図書館で試聴可。
玉島宥雅
1980年『南山進流声明要集』大阪南山進流声明研修会テープ、CD再版。
中川善教
1980年『南山進流魚山薑芥集』高野山出版社テープ CD再版。
吉田寛如
1994年『南山進流声明全集』CD。

図表一覧

- 【表1】 [本オロシ] と [横オロシ] の割合
- 【図1】 近代声明血脈
- 【図2】 〈仏讃〉の「吠」の旋律
- 【図3】 [自下] の旋律
- 【図4】 〈五悔〉の「勝」の旋律
- 【図5】 〈三礼〉の「僧」の博士
- 【図6】 〈錫杖〉の「心」の旋律
- 【図7】 〈理趣経合殺〉の「仏」の旋律
- 【図8】 〈心略漢語讃〉の「切善」の旋律
- 【図9】 〈錫杖〉の「清浄」の旋律
- 【図10】 〈散花〉の「場」の旋律
- 【図11】 「実唱上の理論」④
- 【図12】 呂律の旋律図
- 【図13】 〈四智梵語讃〉の「縛日羅羯磨迦嚕婆縛」の旋律

The view of ryo mode and ritsu modes in Ashihara Jakushō's lineage of Nanzan Shinryū Shōmyō School: an analysis of the sound recordings of Suzuki Chiben

YOSHIOKA Rinyuu

This article examines Nanzan Shinryū, one school of Shingon shōmyō. It focuses on Ashihara Jakushō's lineage, who was active during the Meiji period.

The melodies of Shinryū shōmyō which were transmitted up till the Meiji period do not exactly match the notations of the hakase musical notations. This problem caused confusion among the singers and led to numerous variations. After the Meiji period monks made changes, apparently due to their doubting oral tradition and emphasizing written records.

The question arises: what was the principle of construction of the transmitted melodies which were thought at that time to have been incorrectly handed down? In order to address this question, this article will elucidate their attitudes to the ritsu and ryo modes.

The method taken was to analyze the sound recordings of Suzuki Chiben, who is considered to be closest to Ashihara Jakushō, for whom no sound recording remains. Because the entire current repertory of Nanzan Shinryū shōmyō is too large to be considered thoroughly, I will concentrate only on the pieces contained in the Gyosan taigaishū collection, which is still used as a fundamental manual for singing. As a result, I understood that Nanzan Shinryū Shōmyō's unique view of ryo and ritsu modes is to be found in the differences in the constituent sounds of the melodies.

Keywords: RyokyokuRitsukyoku, Shingon shōmyō, Oral tradition, Gyosan taigaishū, Shōmyō theory

