

『聲明用心集』研究^① 本論一

岩 田 宗 一

はじめに

筆者は先に『聲明用心集』研究序説^②を『唱導文学研究』に発表したが、本稿はそれに続く本論の第一段に当たる。

「序説」では、『聲明用心集』の諸写本^③の比較を行い、その全体構造の把握と検討を行った。その結果、最も充実した構成と内容を備えた資料として叡山文庫蔵三一四般舟院旧蔵の内典七―二六〇と、延暦寺蔵本、播磨照浩師蔵本等を挙げる事ができた。

1 (岩田)
とき前後して天台宗典編纂所から出された『統天台宗全書』^④法儀1の中で、般舟院旧蔵本を底本として勝林院蔵本や多紀蔵本を校合本とした翻刻が収められた。このことによつて同書の研究の進展上極めて大きな便宜を提供され、

貢献されたことは言うまでもない。

本稿においても、これらの資料を比較検討しつつ論考を進めることになるが、その過程において構成の把握や、その翻刻と読み下しに関して、いささか相違の生じる箇所のあることを断わっておかなければならない。

なお本稿では、『聲明用心集』上・中・下巻のうち上巻部分の原文を、可能な限り忠実に読み下した上、意識を行った。そのことによつて、細部に至るまでの解釈を行い、問題点の指摘を行いたい。尤もそれにも関わらず説明困難な部分のあることも十分予測されるが、むしろそのような箇所に関して、高賢の教唆を仰ぎたいとするのも本論の目的の一つである。

第一章 基本論 (由声と由程)

原文に沿った現代訳(「」)と、語彙の解釈を加えた意識を、交互に掲げることとする。原文は紙数の関係で掲げることができないので、『統天台宗全書』収載のものを参照されたい。本稿中には勝林院蔵本の図表の一部を掲載して、原本参照の資とした。振り仮名は筆者による。

さて、最初に掲げている次の文は、いわば前序に当たる。「音曲おんきょくにとつて最も重要なゆりは、由である。何故なら由は律呂にとつて最も肝心なことであり、拍子の根源だからである。この由は由声ゆりこえと由程ゆりほどとからなる。その由程には由始ゆりめし四分全ぶんぜん、容由ようゆ四分一ぶんいち、中由ちゆうゆ三分一ぶんいち、地由ぢゆ四分一ぶんいち、濱由はまゆ五分一ぶんいちとがある。先ず由声とは上中下の五音ごいんのことである。これを十二律と調子に分け、それぞれを三つに分けて論じる。次に由程については図によって見ていくことにする。そしてこれを序曲と破曲に分け、それぞれを三つずつに分けて論じよう。以上の事柄を明らかにするために音楽・法ほく楽らく・器量きりょう・問答もんたうという四つの観点から論考することとする。先ず楽器に就いて十二律を明らかにし、次に法楽、器量を明らかにし、次に問答を行う。」

まず、音曲(ここでは雅楽と声明を指す)にとつて、最

も重要なのは「ゆり」である、としている。「ゆり」は現今では、音高の上下や断続を伴って一定の時間を占める特定の旋律型⑤を指す語であるが、ここでは広く音律論(音律・旋法・音階・調調転調・移調・調性等)やリズム論(テムポポ序破急・リズム型等)を包含する概念にこの語を用いている。

また「律呂」も単に旋法の呼称のみではなく、1オクターヴを構成する十二音(十二律)のそれぞれに付与した性格と分類(今日ではさしたる意味を有さないと行って良い)用語であったり、音律論やリズム論の概念と重なって用いられる場合があるなど多様である。ここでは、これらを総合して「音楽理論」と言い換えてもいいだろう。すなわち、「ゆり」は音楽理論にとつて最も重要なことであり、特に拍子の根源である、と言っているのである。ここで言う「拍子」の意味は拍、リズム、リズムパターン、テムポ、曲想等を包含した概念と言うべきであろう。

この「ゆり」を「ゆりこえ」と「ゆりほど」に分類している。そして「ゆりほど」には由始、容由、中由、地由、濱由の四種があり、それぞれ四分全、四分二、三分一、四分一、五分一がそれに当たるといふ。現在では「由始」は旋律型としての「ゆり」の最初の予備的または冒頭部分を

指し、「容由」は催馬楽や朗詠の旋律に現れる「ゆり」の一種としてあり、「濱由」は真言声明の一部に、これも「由」の一種の呼称として存在するが、それらとの直接の関連を見いだすことはできない。このうち、「容由」はしばしば「客由」と表記され、その例はこの『聲明用心集』にも見られる。もちろんその他の用語の意味も不明である。しかし、この「ほど(程)」の意味するところは、本来、ある事物と事物との間の隔たりをいう語であり、これを音楽に当てはめれば、音と音との高低の隔たり、すなわち縦の關係が音程であり、時間的な隔たり、すなわち横の關係が拍やリズムやテンポということになる。

「ゆりごえ」とは上中下の五音のことと著者湛智は言う。上は湛智が名付けた中国の旋法、中は同じくインドの旋法のこと、下は同じく日本の旋法を指す。五音は一オクターヴを構成する十二音の中から選択せられた五つの音を指し、その各音の選び方に上中下の三種類のあることを意味している。そしてそのことを十二律と調子に分けて説こうというのである。これによれば、「こえ(声)」とは音律や旋法や調の概念をいう語であることが分かる。

「ゆりほど」についてはのちに図で示すと言い、序曲と破曲に分けて説くことを予告している。そしてこの『聲明

用心集』全体の構成を音楽・法楽・器量・問答と述べているのである。すなわち、「音曲」を音楽(雅楽Ⅱ器楽)と法楽(声明)に分け、さらに声明家としての資質論を展開し、最後に総合的な問答を行うというのである。ここまででは前序または構成の目次とでも言うべき部分である。

第二章 音律論

一、音楽

1 管絃 横笛・箏五調子・三種五音 笛孔・笙・琵琶十二律を用う

2 打物 太鼓・羯鼓・鉦鼓

1 管絃 管絃は、三種の五音、五つの調子、十二の律呂、十二旋宮等の音位が明らかでなければ、音の出し方やその作法ははっきりとしないものである。

◇管について述べよう。ここに掲げた横笛は八卷蔵による。」

ここから『聲明用心集』の上巻を占める「音楽」すなわち器楽(雅楽)に関する論説に入るのであるが、その主要部分の一つである管絃に関しては、横笛と箏との五調子と三種の五音を、笛孔、笙・琵琶の十二律でもって明らかにすると記している。打物に関しては太鼓・羯鼓・鉦鼓につ

いて論ずることを予告している。その上で管絃の部の序を掲げているが、この部分の読みと解釈にはこれまで明確な解決がなされていなかったと言える。解釈次第では以下の文脈とのつながりがまるで逆転してしまいう内容を含んでいる。「先管絃者三種五音五箇調子十二律呂十二旋宮等音位不明而出音操其作法尤顯露也」の部分である。特に後半のところを「音位明らかならずして、出音の操りその作法、もつとも顯露なり」とするならば、全く意味が通らなくなる。しかも面倒なことに「尤」は調査したすべての写本に共通している。しかし文脈から判断するならば、「尤」には「異なる・怪しい・とがめる・ためらう」の意があるところから、「顯露とはなり難きものなり」と読むか、または書写者の書癖による「无(無)」とするべきであろうと思われる。

さて、次の図は湛智が安然の八卷藏(悉曇藏)の記述に基づいて作成したものである。

「九條の律呂とは。この図に云う」として次の横笛図を掲げている(第一図)。

この図のうち、各笛孔の上に示された五つの調の、五音七声を五線譜に記せば次のようになる(第二図)。

また、各笛の下に記されている「已上五條為律」すなわち律に属する調は、平調律・霜(双)條律・黄鐘條律・盤

第一圖

今圖云

竹節為尾

尾

平調

霜條律

黄鐘條律

盤食條律

今番者依卷藏堂越調音法是黃鐘之萬故也五音各雜律調子調子未顯當孔兼文五音仍今在

吹孔律呂各可存三種五音吹

自予至于開合次孔所以諸音極極云平調律太食調呂七食條律

霜條律呂未條

黄鐘條律密條呂

盤食條律

昏開合為上之下

聖中存為下之下

去堂越條律先陀條

私云已上五條已上五條為律為

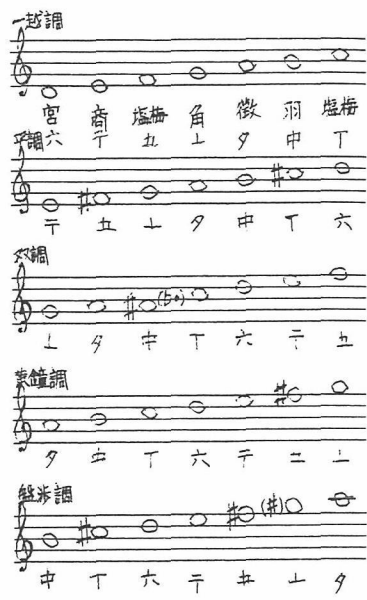
口六同音塞七孔為口

一孔為六

一孔為六

一孔為六

一孔為六



食條律・壹越條律の五つであることが分かる。さらに、呂は、太食調呂・乞食條呂・垂條呂・差陀條呂の四つであり、合わせて冒頭の「九條律呂者」と一致している。ただし、同じ笛図の下の「已上五條若六條為呂」とは一致しない。「未傳」と記した二つの呂をも加えた記述であろうか。なお、「調」と「條」は同じ発音と意味でもって用いられていたことを、この記述は示している。このことは今日においても平調・双調として残っていると見えよう。つぎに、この図の注記第一圖を読んでみよう。

「この図は、八卷蔵に依つて一越調の五音、これを註す。」

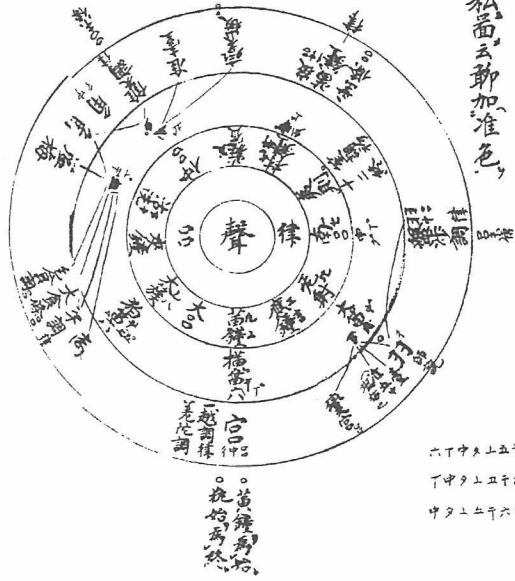
これ黄鐘の笛の故なり。五音におのおの調子を祿すといえども、調子いまだ笛の孔を顕わさず、また五音を兼ね。よつて今、壹越調に准じてこれを註す。この平調等は三種の五音ならびに三箇変音を存するか。」

この図は天台僧の安然（八四一—九一五？）が著した『悉曇藏』（八卷蔵とも言う）の説によつて、壹越調の五音を説明したものである。なぜ壹越調かと言うと、『悉曇藏』の笛が黄鐘（日本名〓壹越）だからである。

五音のそれぞれの音は、その音から始まる調子を持っているが、この図ではその各調の笛孔を顕わしていないので、このことを壹越調に准じて（壹越調の笛孔名で）説明した、として図を掲げている。また、このうちの平調を例にとれば、この調にも三種類の五音、すなわち（湛智が云う）上中の旋法と、三種類の変音、すなわち甲乙・羽・商の変音（転調法）があると述べている。五行説を音律や調に結びつけた安然の『八卷蔵』の記述に基いて、五音に春夏秋冬や木火土金水を当てはめる説明がなされている。また、笛の部分の名称に関して、「首」と「尾」が現在の呼称と逆である。平安末から鎌倉期にかけての時期にはこの定義が一般的ではなかったかと思われるが音楽上の特別の意味は認められない。つぎに「聲」を中心とした五重の同心円図（第二圖）

第三圖

私面云聊加准色



六丁中々上五丁
丁中々上五丁六
中々上五丁六丁

を掲げている。

この図について、筆者の理解に基づいた整理表(第四図)を掲げよう。

この図には次の内容の文が続く。

「図の中の聲には十二の律呂、調子の律呂、諸音曲など様々の内容が含まれている。このようであるから、その音

を出そうとするときは、器の高下によって自在に音を出すことができる。律呂について言うならば、黄鐘(志越)を律と言ひ、林鐘(黄鐘)を呂と言うのであつて、黄鐘から十二律を律呂律呂と辿つていけば、六律六呂となる。また十二月にも同じように律呂を当てはめることができる。また十二律に笙の調も書き添えておいた。また横笛の譜の傍らに太笛の譜を掲げておいた。また五音とその塩梅以外に、要録によつて三音を加えた。これは一調に三種の五音のあることを表すためである。笛の五・下の二孔のところを線を引いたのは、一つの孔が五つの音を出すことができることを表すためである。このことは五・下の二孔に限つたことではなく、この四箇條の孔も同じである。また五音が五調子をつかさどるとは、両調の間に三箇の変音の關係が成立することを表わそうとするためである。たとえば双調は黄鐘調の変音である。律呂とは、一調曲を律と言ひ、両調曲を呂と言ふか。調べるべきである。もしそうであるならば、一條三種の五音は三律であり、両調三箇の変音曲は三呂と言ふことになる。また三律三呂ともに律呂がある。三律すなわち三呂、三呂すなわち三律とはこのことである。悉曇藏の説によつてこのことを推し量るものである。見者これを取捨されたし。」

律(音)名	中国	黄鐘	大呂	大簇	夾鐘	沽洗	仲呂	蕤賓	林鐘	夷則	南呂	無射	應鐘	黄鐘(老越)
	日本	志越	断金	平調	勝絶	下無	双調	鳧	黄鐘	鸞鏡	盤涉	神仙	上無	
音位														
老越調	五音	宮		商		角	角	反徵	徵		羽	羽	反宮	(宮)
旋法	律中呂	律中呂		律中呂		呂中塩	律中	呂	律中呂		呂中	律		(律中呂)
調	律	老越調		平調			双調		黄鐘調		盤涉調			老越調(差陀調)
	呂	差陀調		大食調を長調			呂未傳	美	垂條		呂未傳			(差陀調)
笛孔	笙	几・上		乙・八		下・千	(十)	美	乞・行		一・七	比	工・言	(几・上)
	太笛	干		五・上		上	夕	中	中		下	六	下	(千)
	横笛	六		干		五	上	夕	中		中	下	中	(六)
	狛笛	下		六		干	五	上	上		夕	中	中	(下)

第四図

この部分の原文冒頭にある「圖中聲者」の「聲」とは、序部分で湛智が述べている音律・五音・旋法・調のことを指していることがこの表からも明らかである。つぎの、「器高下」とは楽器の種類、ここでは三種の笛と笙を指すと思われる。

ここで、律呂の概念の多義性を示す一例を挙げている。

六律六呂がそれである。すなわち、和名で云えば律は志越・平調・下無・鳧鐘・鸞鏡・神仙の六つとなり、呂は断金・勝絶・双調・黄鐘・盤涉・上無の六つとなることを表わしている。しかしこの名称は、それぞれの律音を宮とする調の律呂を言い表わしているのではないことは、笛図における調の図示と異なるところからも明らかである。したがってこの律呂は、今日では単に十二律各音の便宜的分類以上には意味を持たない。

五音の塩梅とは、笛図に顕われている商・羽の直上の塩梅音を指し、それ以外の三音を加えたとは、反徵・反宮・呂角のこと。要録とは『樂書要録』^⑦のことである。そして一つの孔音を宮とする調子(一調)には三種、すなわち上(呂曲||中国)、中(中曲||印度)、下(律曲||日本)の五音のあることをこの図で表そうとしたことを述べている。

また「両調」とは、原調と変音した先の調のことを指し、この二つの調の間に三箇の変音すなわち、商変音・羽変音・甲乙変音の關係が生ずるとしている。原

文にある「双調者撰黃鐘調変音也」とは黄鐘調の羽を宮音とする調が双調であることを述べている。すなわちこの場合は羽変音である。

また律呂の多義性のもう一つの例として一調曲を律とし、兩調曲を呂すると述べている。ここで言う一調曲・兩調曲とは、どのような曲を言っているのであろうか。これにはいくつかの解釈が可能であるが、その一つに、律曲は反徵反宮音を持たない律旋法による曲を意味し、兩調曲とは反徵反宮を有する呂旋法による曲を指すのではないかと思われるのである。すなわち、反徵反宮が呂曲の曲中で現れる場合には、その部分が他調に転調(曲中変音^{へんのん})しているかまたは、曲全体が他調に変音していることを意味しているかと考えるからである。

この分類に関しては湛智自らも検討する必要があると述べている。その上で、「若可然者一條三種五音為三律兩調三箇之変音為三呂」と記している。すなわち、もしそうであるならば、一條(調)三種の五音を三律とし、兩調三箇の変音を三呂とする、と言うのである。ところが一條の三種の五音とは湛智自身が呂中律のことであると言っているのだから、これを一括して律というのは如何にも矛盾している。従って三種の五音でいうところの呂中律とは異なる

った概念による分類用語であるとしなければならぬ。

このように解釈するならば、一調曲・兩調曲における呂律の用法と関連していることが分かる。したがって、原文の「三律三呂皆有律呂謂三律即三呂即三律故也」とは、原調を指す「律」や変音先の調である「呂」のいずれにも律呂のあること、また、三種の五音(三律)と三箇の変音(三呂)はともに相通ずる関係であると言っている。そしてこの論法や分類は悉曇藏の説を基にして推察したものであると言い、見(賢)者に、その取捨を求めている。

第三章 五音論

つづいて『聲明用心集』の核心部分に当たる三種の五音の説明に移っている。

「一條三種の五音とは、一、悉曇藏笛の五音、印度の五音のことである。中、但し上れば上に、下れば下に似る。角より相承して羽位に終わる。主(つかさど)ること五条あり。おのおの律呂に分かれる。律呂の九条がどうして三種の五音ならびに三箇の変音でないことがあるうか。塩梅の二音は、おのおの一律半にして相生に叶わない。直昏の兩翺がその本体である。直音は角声のようである。昏音は商羽より一律半引き、反ずれば一音に似ている。ふるまい直

のときは上の七音に、ふるまい昏のときは下の五音に似ている。すでに上下を合用するが故にこの音位を五七音と言ふべきである。横笛の忝越調・黄鐘調・平調などの五音はこの相生に相当する。この七声中の塩梅の両(上梅・下梅)音は、十二律においては中間音である。そうであるならば六十律に相当することになろうか。本図の塩梅の両孔(五・下)に線(筋)を引いてあるのは、密かに一條に三種の五音のあるべきことを表わそうとしたものである。」

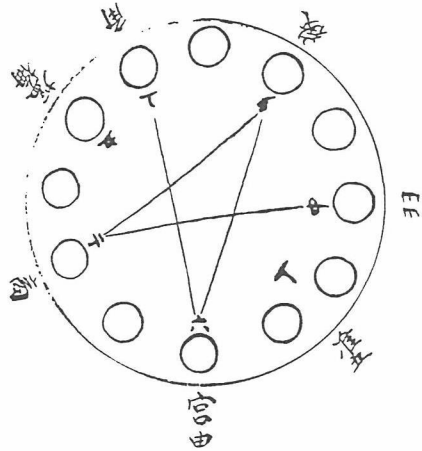
印度の五音とは、湛智の言う中曲を指す。すなわち湛智によれば角音から七律(七半音)ずつ辿っていけば角宮徵商羽の五音が得られるとし、その手順を図示している。但し書きについては後で考察することとして、本文を読み進めば、「主有五條」とは五音のそれぞれの音は五つの調の宮音となることを言っている。そしてその調は律呂に分かれる。その結果九つの調(忝越調・平調・双調・黄鐘調・盤渉調・太食調・乞食調・垂條・差陀條)が存在することになるが、そのいずれもが、どうして三種の五音ならびに三箇の変音で無い訳があろうか。

塩梅の二音(横笛の穴名の五・下)はそれぞれ一律の半分のところにあるので角から羽までのように五度(七律)の上昇の繰り返しでは得られない。この塩梅には直と昏という

翔(振る舞い)がある。直音は、角声(「音」の字を用いないのは、上の五音)湛智の言う印度の五音からすれば五の塩梅音は五音以外の音、すなわち「声」であるからと思われ(る)のである。昏音は商羽より一律半の位置にある。振る舞いが直のときは上(呂曲)の七音に、振る舞いが昏のときは下(律曲)の五音に似る。このように既に呂と律の音を含み用いるので、こうしてできた音の位置を五七音と言ふべきである。

このように原文の初めの但し書き「中但上似上下似下」の意味を述べている。横笛の忝越調律(差陀條調呂)黄鐘調律(垂條呂)・平調律(太食調呂・乞食調呂)などの五音は、このようにして得られる音によっている。この七声中の二つの塩梅音(上梅・下梅)は十二律の中間音なので、六十律に当たることになろうか。なお、別人による書き入れの「魚山蠶芥集云変商変羽者商羽各半律上也 亦名塩梅此二音非別音商羽音也」(魚山蠶芥集に云う。変商変羽は商羽の各半律上の音なり。また、塩梅音と名付く。この二音は別音に非ずして商羽の音なり。)と、塩梅音の位置についての相異が見られる。

また「変」が本来の五音の音から上方に変化する意味に用いられていることは注目すべきである。この「聲明用心



集」で湛智の云う「昏音」が十二律に当てはまらない位置の音を指していると考えられることと合わせて、今日の「嬰」「変」の語義との関連を明らかにする必要がある。なお、「昏」に「フム」と仮名を振った写本があるが、直ちに従うことはできない。「エウ」とするべきと考える。

「この図に云う。音楽の万歳楽などの曲はこの五七音の生ずるところなり。法楽の禮佛頌など、これに同じ。」

ここで『悉曇藏』から湛智が得た五音と二つの塩梅音を合わせた五七音と呼ぶ円形図(第五圖)を掲げている。この図

と解説の中で角音からの五度(七律)間隔によって五音を得ているのは、もしも宮から始めれば最後の角音は呂角と同じ位置にくることとなり、中曲の五音と異なってしまうからである。また、雅楽曲の万歳楽などがこの中曲の五音で成っているとし、声明については「禮佛頌」などが該当すると云っている。

ただ、雅楽曲においては現今、中曲は曲の規模を表示する語として用いられてはいるが(必ずしも当てはまらない場合が多い)、旋法の五音の別を意味していない。歴史的にも律中呂の区別は実際の曲については意味を持たなくなっていると言つて良い。声明曲においては、真言声明に伝わる中曲理趣経との関連は考察の必要がある。また、「禮佛頌」は宗快の『魚山目録』によれば中曲塩梅として出音図が掲げられているところから、当時ではこの旋法が実在していたことは十分考えられるが、現今では黄鐘調の律となつているほか、他の曲にも中曲旋法の生きた例は見あたらない。

二、楽書要録の五音 辰旦 上 但し下れば中に似る。宮より相生して変宮変徴の塩梅に終わる。直音にして並律の昏音無きなり。当世伝わるころの横笛の壹越調・双調、拍笛の壹越調などの五音はともにこの相生によつてゐる。

笙・琵琶・箏などの上五音もこれに准ずる。この七声は十二律に生ずるところなり。(書き入れ)圓珠の随間注に云う。一越調は律なり。沙陀調は呂なり。いま世間に一越調として調べるは皆、これ沙陀調なり云々。」

辰旦は中国を指し、その五音を上曲という。但し、塩梅音(反徴・反宮、ここでは変徴・変宮と記している)が下があれば中曲(印度の五音ニ悉曇藏と同じになる。宮より五度(七律)を繰り返せば反徴・反宮の塩梅音にまで至って終わる。この塩梅音は直音であって半律(原本には並律と記しているが、そのままでは意味不明である)の音音ではない。

現在伝わるところの横笛の一越調と双調と、狛笛の一越調などの五音はともにこのようにして生じた五音である。笙・琵琶・箏などの上(呂)の五音もこれに準じている。この呂の七声は十二律の音から成っている。(書き入れ)圓珠坊喜測(二二五四―一三一九?)が一二七二年から書き起こした『諸聲明口伝随間及注之』には、「一越調は律であり、沙(差)陀調は同じ一越を宮音とする呂である。いま世間に一越調として演奏されているのは皆、沙(差)陀調である」と言っている。

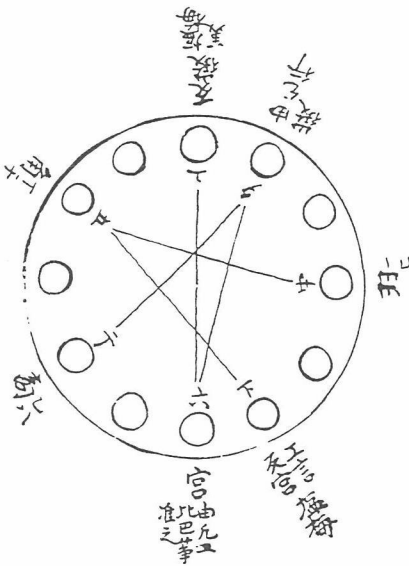
このように述べた後、上曲の五音の円形図(第六図)を掲げている。

「図して云う。音楽の賀殿などの曲はこの七声に生ずるところなり。法楽の四智梵漢などこれに同じ。」

解説では宮より始めてと記しているが、この図では反徴と反宮から線引きをしているのは如何にも不可解である。解説文に従って順次五度上昇を繰り返せば呂の五音七声が得られることは明らかである。

現在、音楽(雅楽曲)の賀殿に呂曲の指定はなく、調は壹越調(渡しに双調曲あり)である。法楽(声明曲)の「四智梵語讚」・「四智漢語讚」は記述の通り呂曲であり、調は黄鐘

第六図

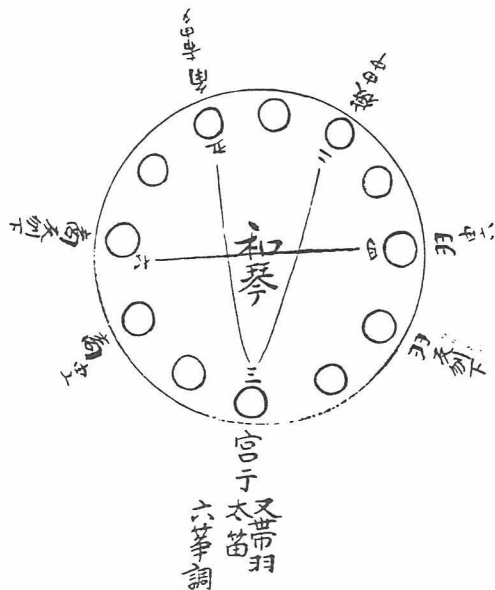


調である。

「三、和国神楽の五音 日本 下(律曲) 但し上げれば中に似る。角より相生して商位に至る。羽音の位は南呂にあり。半律、相生に相叶わず。商羽の塩梅の昏音前の如し。但し一律を過ぎず直音無きなり。世同伝わるところの和琴・太笛などの五音、ともにこの相生なり。横笛は平調と盤渉調これに準じて知れ。中間音を用うれば中の塩梅に似たり。」

神楽と音階を日本の五音とし、下曲とも律曲とも名付けている。そして二つの塩梅音が上がれば中曲(呂曲)に似るといふ。このように記してから解説に入っている。角より相生(七律上昇の繰り返し)して商に至る。羽は南呂(盤渉)である。半律は相生では得られず、商羽の塩梅の昏音は前の中曲と同じようである。但し中曲の場合是一律半に至つたが、律曲の場合是一律を過ぎず、直音ではない音位である。「世同」は「世間」の書写時の誤謬であろう。すなわち世間に伝わるところの和琴・太笛などの五音はこれに基いている。横笛の平調と盤渉調もこれに準じている。さらに中間音を用いければ中曲の塩梅に似ると記しているが、中曲(呂曲)の塩梅とは反徴・反宮のことであり、笛孔の奏法を工夫すればその音を得られることを述べているのであろう。

第七図



そして下曲の円形図(第七図)を掲げている。

「図して云う。音楽(雅楽曲)の蘇莫者などの曲はこの五音に生ずるところなり。法楽(声明曲)の「文殊讚」などはこれに同じ。」

雅楽曲の「蘇莫者」は唐楽に属し、横笛による盤渉調の曲である。法楽(声明曲)の「文殊讚」は『魚山目録』によれば律曲の出音宮となつてゐるが『天台聲明大成』^⑧での採譜では

出音羽となっている。いずれにせよ調は盤渉調であり下曲である。

第四章 変音論 へんおん

次に、この『聲明用心集』の上巻のもう一つの柱である「兩條三箇変音曲者」へと進む。

「兩條三箇変音曲者とは。音曲の北庭楽は三箇変音を兼ねる。

一、壹越條と盤渉條との更互の変音。法楽の佛讚などの曲なり。」

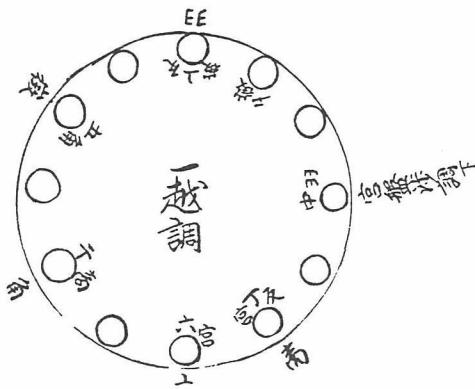
とされているが、雅楽曲の「北庭楽」は一越調（渡し物として双調曲あり）の唐楽である。この曲が三箇の変音を兼ねると言う表現と、その意味内容は不可解と言わなければならぬ。つづいてこの「兩條の三箇変音とは」を三項に分けて述べている。すなわち一越調と盤渉調との間で交互に行われる変音について、声明曲では佛讚などがこれに当たるとし、図して言うとして円形図（第八図）を掲げている。

雅楽の曲例として沙陀調の「安楽塩」、「一徳塩」、「洪河鳥」を掲げているが、いずれも今日では廢曲となっている。書き入れに、多く羽調の変音を兼ねるとあるが、一越調の羽音が盤渉であることの説明にこれらの雅楽曲が挙げられ

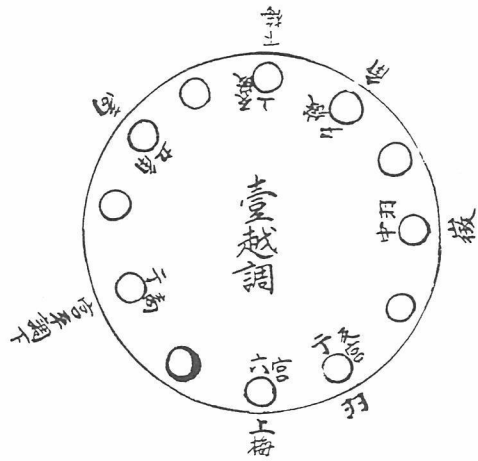
ていることの意味は不明である。また高麗曲双調の「蘇志摩」も羽調の変音を兼ねるとしている。さらに盤渉調の「宗明楽」は黄鐘調の変音を兼ねるとし、同じく「劍氣禪脱」も一越調の変音を兼ねるとし、いずれも羽調変音であると記している。

しかし、これらの雅楽曲はもともと一越調（差陀調）または盤渉調であって、この兩調間の変音の例とした意味は

第八図



第九図



やはり理解できない。なお、輪転略頌に云うとして掲げた「双條平調上黄鐘下磬盤涉還双條」は、双調から羽音（羽変音）を辿る順次を示している。

「二、壹越條と平調との更互変音 法楽には云何唄などの曲なり」

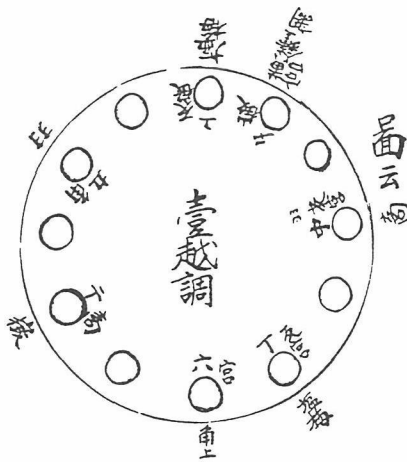
二、として掲げているのは商変音のことである。すなわち原調の商を宮音とする調への変音であり、この二つの調

（両調）の關係を取り上げた項（第九図）である。そして法楽（声明曲）の例とした「云何唄」は『魚山目録』では呂曲の場合には宮徵（甲乙）、律曲の場合には羽商の変音のあることが示されている。したがって「云何唄」は商変音のみの例とは言いがたい。さらに雅楽曲の例として高麗樂一越調の「進走禿」・「退走禿」・「敷手崑崙」・「長浦樂急」を挙げ「已上、商調の変音を兼ね」と記している。

また、黄鐘調の曲として「赤白蓮花樂」を商調の変音を兼ねるとし、「平蛮樂」を商徵兩調の変音を兼ねるとして挙げ、水（垂）調の「重光樂」を商徵兩調の変音を兼ねるとし、「沈（泛）龍舟」を商徵角三調の変音を兼ねるとしている。高麗樂を商調変音と見なすのは唐樂よりも二律高いので、唐樂一越調の商音が高麗樂の宮音に当たるということに拠るのであるが、もともと高麗壹越の曲を唐樂の商調變音曲とするのは無理といわなければならない。

以下、雅樂の例曲の注記は、その意図に不明な部分が多くあることを指摘しない訳にはいかない。『輪転略頌』として掲げている「一越調平調下双調黄鐘盤上還壹越」は一越調と双調から始まって順次、商音の位置を辿ったものであるが、その結果、一律の間隔の部分が生じている。

「三、壹越條と黄鐘條との更互の変音。法楽には引声・



第十圖

散花樂・長音供養文などの曲なり。大食調の散手序は角徵
 兩調の変音を兼ね。同破・太平樂急・還城樂・天人樂・傾
 杯樂急・蘇芳菲・拔頭・庶人三臺已上徵調の変音なり。平
 調の永隆樂・春楊柳は角調の変音を兼ね。皇璽急は徵調の
 変音を兼ね。黄鐘調の応天樂・安城樂・浄上(清浄)樂は徵
 調の変音を兼ね。盤涉調の蘇莫者序・蘇合破・越天樂。已
 上角調変音。徵調の変音に同じ。」

この項は甲乙変音、すなわち原調の微音が変音先の調の

宮音となる関係を述べている(第十圖)。言い換えれば原調
 の宮音が変音先の調の角音になることでもあり、角調変音
 の呼称はこのことに拠っている。但し例として挙げられて
 いる雅樂曲について、このような変音を内包している例は
 見あたらない。

おわりに

このように考察し読み進んできた結果、少なくともここ
 までについて言い得ることは、湛智の分類とその論説のう
 ち、声明に関する部分にあつては画期的な意義を有し、こ
 れ以後の声明理論の展開に計り知れない影響を与えたこと
 は疑う余地のないことである。しかし、声明の変音理論と
 の関連において例挙された雅樂曲は、今日の伝承雅樂の実
 体とはことごとく一致しないことを指摘しない訳にはいか
 ないし、その意図を計りかねるものである。

『聲明用心集』はこの後の部分で「由」に関する論説に
 進むのであるが、その考察のためには与えられた紙数の及
 ばないことであり、後日を期したい(一九九八年一〇月二
 十三日、大谷学会においてその一端を発表した)。

本稿の作成にあたっては、天台宗大原流声明家天納傳中
 師ならびに浄土真宗本願寺派声明審議委員播磨照浩師から

資料の提供を、特に播磨師からは雅楽関係の教示をいただいたことを記し、厚く謝意を表するものである。

註

① 天台宗大原流声明家の湛智(一一六三—一二三七?)が一二二三年から書き始めた声明理論書。のちに宗快(?—一二三三—一二五七?)が抄出したものが伝わる。

② 福田晃・廣田哲通共編 三弥井書店 一九九六

③ 宮内庁書寮部蔵本・叡山文庫蔵本(般舟院旧蔵・吉田恒三旧蔵・延暦寺蔵・多紀道忍旧蔵)・勝林院蔵本(竹園房在判・魚山勝林院蔵在判)・播磨照浩蔵本(澄融写本・奥なし)。

④ 天台宗典編纂所 春秋社 一九九六

⑤ 声明を含む日本音楽全般に広く現れる旋律型の一つ。特定の音階音(声明では徵音・宮音)を強調する旋律運動が定型化したものと考えられる。その位置により旋法の種類が、その形状により拍子の有無ならびに曲のテムボが示されることから、調や拍などを決定付ける重要な役割が与えられていると言うことができる。(「声明の旋律法」拙稿『大谷大学研究年報』三六 一九八四参照)

⑥ 「賁」は仮の意、「即ち仮のユリ」で、事更にユラズ、力であらうに声ユレル程度のものである。和由は賁由の別名であらう。『南山進流声明教典』解説篇 岩原諱 信 松本日進堂 一九三八

⑦ 中国七世紀末または八世紀初の成立か。七三五年に吉備真備が日本に持ち帰り、聖武天皇に献上した楽理書。全一〇巻であったが五・六・七巻が現存。

⑧ 声明五線採譜集。上(一九三五)・下(一九五三)二巻。多紀道忍・吉田恒三著。

(本学教授 音楽学)