

東京藝術大学音楽学部 紀要 第34集 抜刷 平成21年3月

# 四天王寺聖霊会における伽陀付物の音楽的考察

—— 現行例を中心に ——

近 藤 静 乃

# 四天王寺聖霊会における伽陀付物の音楽的考察

—— 現行例を中心に ——

近 藤 静 乃

## はじめに

大阪市天王寺区にある四天王寺は、日本に仏教が伝来してまもなく、聖徳太子によって創建(593年)されたという長い歴史を誇る寺院である。この四天王寺において、毎年4月22日<sup>1</sup>に聖徳太子の遺徳を讃仰して営まれる聖<sup>しょうりょうえ</sup>霊会<sup>え</sup>は、平安時代の遺風を残す舞楽四箇法要という法要形式に則った、歴史的に価値ある仏教儀礼である。聖霊会は地元の人々に「おしょうらい」と愛称され、毎年多くの参拝客で賑わっているが、なかでも人々の耳目を集めるのは、やはり六時礼讃堂(以下、六時堂と称する)の前の石舞台で繰り広げられる数々の華やかな舞楽であろう。聖霊会で行われる舞楽は、1976年に国の重要無形民俗文化財にも指定され、天王寺楽所雅亮会<sup>2</sup>によってその伝承が守られている。

さて、こうした舞楽が行われるまえに、法会の冒頭部では〈総礼伽陀〉という声明曲が六時堂前の石舞台の上で唱えられる。これには、「付物<sup>つけもの</sup>」という伴奏(笙・篳篥・龍笛の三管、各1名による)がなされるが、年間20件以上ある四天王寺の多彩な年中行事においても、現在この聖霊会にのみ伽陀付物が行われているという。現行の法会において、汎宗派的に見ても声明は無伴奏で唱えられるのが主流であることから、聖霊会の伽陀付物は貴重な事例のひとつであるといえるだろう<sup>3</sup>。

本稿では、華々しい舞楽に比べてこれまであまり詳しく取り上げられることのなかった「伽陀付物」に着目し、筆者が聴聞した2008年の聖霊会の調査、および雅亮会における後日の追調査(各管付物の唱歌と演奏および合奏)によって得られた知見にもとづいて、四天王寺に伝わる現行伽陀付物の演奏実態を明らかにすることを目的とする。

論文の構成は、次の二部に分かれる。第一に、付物を担当する雅亮会で現在使用されている『聖霊会用遠楽譜』に焦点をしぼり、聖霊会における奏楽次第を含めた本譜成立の背景や、現行奏楽次第との関連を検証すること、第二に、現行伽陀付物の演奏実態を明らかにするため、1.会場における衆僧や楽人の所作、2.付物の本体となる声明曲〈総礼伽陀〉の文言および唱法、3.付物の奏法や旋律構造、の三項目の分析を行い、主として音楽構造についての結論を導くこととする。

## 1. 雅亮会所用の現行譜『聖霊会用遠楽譜』について

現在聖霊会で行われている奏楽は『聖霊会用遠楽譜』（雅亮会発行）所収の譜に基づいており、ここに伽陀付物譜も収録されている。「遠楽」とは、いわゆる明治撰定譜<sup>4</sup>に入らなかった楽曲に相当するが、近代以前に遡り得る天王寺楽所独自の伝承を現代にまで伝える、という意味で重要な資料である。今回、調査のために拝見したのは、四天王寺創建1400年・雅亮会創立110周年の記念に1冊の譜本に編纂されたもので、平成4年〔2002〕4月22日の復刻<sup>5</sup>、および平成7年〔2005〕3月28日改版<sup>6</sup>の二種類に接することができた。本書の内容は、①「四天王寺聖霊会奏楽次第」、②「<sup>四天王寺</sup><sub>聖霊会用</sub>遠楽鳳笙譜」、③「<sup>四天王寺</sup><sub>聖霊会用</sub>遠楽篳篥譜」、④「<sup>四天王寺</sup><sub>聖霊会用</sub>遠楽龍笛譜」（①～④は筆者による仮番号）からなる。

### 1-1. ①「四天王寺聖霊会奏楽次第」の内容とその背景

まず、『聖霊会用遠楽譜』の①～④のうち、法会中の奏楽次第を記した①「四天王寺聖霊会奏楽次第」について見てみよう。平成7年改版本には、この内題が「重要無形民俗文化財 四天王寺聖霊会<sup>奏楽</sup><sub>舞楽</sub>次第記録」と改められ、小野撰龍師による次のような序文が付されている。

「此ノ次第記録ハ徳川末期カラ明治中期頃マデノモノデ 小野樟蔭師所持ノ手記ヲ基ニ樂道類聚第二十八卷ノ祭要樂録及四天王寺年中法事記ノ聖霊會法事次第等ヲ参照シテ樂家ニ係ル作法ノミヲ纏メタモノデアール 衆徒公人等ノ進退モ同書ニ詳カデアールカ今ハ省略スル 現行ノ次第トハ相違スルトコロガ多イガ事情ノ許ス限りハ旧儀ヲ復原スベキデアアッテ、本書ハ重要ナ参考資料トナルベキモノト思フ 舞楽ノ奏楽ニツイテノ順序モ今後本記録ヲモッテ基準トスル 昭和五十二年 小野撰龍」（下線引用者）

すなわち、この次第は徳川末期から明治中期頃のもので、小野樟蔭師の所持する手記をもとに、江戸期の「樂道類聚第二十八卷ノ祭要樂録」（＝岡昌名『新撰樂道類聚大全』二十八卷、「祭要樂録 第二 摂州四天王寺年中行事」、享保12年〔1727〕<sup>7</sup>）や、「四天王寺年中法事記ノ聖霊會法事次第」（＝寂門『四天王寺年中法事記』、貞享2年〔1685〕<sup>8</sup>）などの樂書類を参考に作成されたということである。

この「四天王寺聖霊会奏楽次第」は、昭和15年〔1940〕の四天王寺五重寶塔落慶慶讃法要<sup>9</sup>の際、上記のような古文書を研究の上で復興されたものが基礎になっている。この落慶供養には、法儀顧問格として比叡山の多紀道忍師を聘し、師の半年に及ぶ法要の研究ののち原案を得て、貫首を初め一山各部長の稟議を経て大綱を決定し、法要中の奏楽舞楽については、雅亮会の楽頭で故実に通曉していた小野經龍師（＝樟蔭師）に一切の統率指導が囑された<sup>10</sup>。落慶供養5日間のうち、第三日が聖霊会であったが、その準備段階において演奏者の便宜をはかるため、「今次法要に依用さるべき總譜面の編纂をした」<sup>11</sup>ということであり、恐らくはこ

れが現在の『聖霊会用遠楽譜』の基礎になったと考えられる。

### 1-2. 奏楽次第における伽陀の位置づけ——古今次第の比較をとおして——

さて、撰龍師の序文に「現行ノ次第トハ相違スルトコロガ多イガ」とあるように、『聖霊会用遠楽譜』所収の次第は、古き伝承を後世に伝えるための参考資料という意味で記されているので、現行とは小異がある。

現行の次第については、聖霊会の当日に配布される「聖霊会舞楽大法要次第」によって知ることができるので、2008年に配布された次第に基づいて法会の冒頭部、総礼（＝惣礼）伽陀までを以下に記し、『聖霊会用遠楽譜』（平成7年改訂版）所収の次第と比較してみよう。

現行次第（2008年配布次第冒頭）	「四天王寺聖霊会奏楽次第」（『聖霊会用遠楽譜』冒頭）
先 道行 忉越調音取 道楽(左方右方) 次 舞台前庭儀 次 両舎利入堂 次 惣礼伽陀 附物 (左方)	一番鐘 如上刻 二番鐘 日出 楽所受七度半之使参集 <small>左方講堂 右方三昧堂</small> 中門乱聲 三節 新楽乱声（一略一） 列地（一略一） 御幸 黄鐘調々子、安城楽 但 近世道楽用之 左右 伽陀附物 安城楽吹止之句更改吹之、則發伽陀樂人 末座三人相残而附物吹之。伽陀初度從右方附物吹之也。 終而衆僧樂人引退。（一後略一、句点および傍点引用者）

このように、現行では伽陀にいたるまでの次第が、『聖霊会用遠楽譜』所収の次第よりもかなり簡略化している。音楽面に着目して現行との相違点を整理すると、次のようになる。

	現行次第	『聖霊会用遠楽譜』
道行（御幸）	忉越調音取＋〈道楽〉	黄鐘調調子＋〈安城楽〉
伽陀	左方のみ3人	左右樂人3人ずつ

すなわち、現行の「道行」に相当する「御幸」において、「但 近世道楽用之」ではあるものの、かつては黄鐘調の調子と〈<sup>あんげいらく</sup>安城楽〉を演奏していたという点<sup>12</sup>、伽陀付物は左右の両樂舎より出しており、初度は右方より付物を吹く、と指示があるということなどが相違点としてあげられる<sup>13</sup>。また、「初度」ということは、複数度にわたり伽陀の演奏がなされたことを示唆するものだが、これを傍証するものとして、序文で引用されていた「樂道類聚」（撰州四天王寺年中行事）に次のような記述がある。

「(前略) 此ノ音響ヲ以テ伽陀ヲ發ス。三段附物之ヲ吹ク、但初ノ惣礼ノ伽陀ハ右方ヨリ之ヲ吹ク也、中度ノ伽陀ハ左方吹之也、終回向ノ伽陀ハ左右共ニ之ヲ吹ク」<sup>14</sup>（下線、および読み下しは引用者）

引用文中に「惣礼」「中度」「回向」とあるが、声明曲の伽陀には法会の趣旨に応じた様々な文言があり、単独の法会中に何種類もの伽陀が唱えられることがある。そうした場合、法会次第の冒頭部で唱えられる伽陀は「総礼伽陀」、二番目に唱えられる伽陀は第二…とつづき、終結部で唱えられる伽陀は「廻向伽陀」などと呼称される。「樂道類聚」（「撰州四天王寺年中行事」）の内容からすると、聖霊会の伽陀はかつて三段（3曲）あったことが推測され、後世に簡略化がすすみ、「伽陀初度從右方附物吹之也」（傍点引用者）というところだけが『聖霊会用遠樂譜』の次第に残ったものと思われる。

さて、ここまで『聖霊会用遠樂譜』の次第のうち伽陀を中心に見てきたが、そもそも本稿の主題とする「伽陀付物」は、天王寺樂所やこの聖霊会において歴史的にいつごろから始められ、どのように奏演されてきたのだろうか。中世を遡る可能性があるものの、聖霊会のはじまりについて特定の年代がわかっておらず、詳細な法会記録については江戸期の資料を残すのみとなっている<sup>15</sup>。

聖霊会の濫觴や次第の歴史的変遷については十分な調査を経る必要があり、別稿にてあらためて検討する所存であるが、現時点で管見に入った事例について少し触れておきたい。江戸期の天王寺舞樂に関する史料『四天王寺舞樂之記』<sup>16</sup>（『四天王寺樂人林家樂書類』全119冊のうち1～17冊、京都大学附属図書館蔵）を参照すると、貞享5年〔1688〕2月に行われた聖徳太子1070年忌法事においてすでに「伽陀回向付樂」<sup>17</sup>とあり、30年後の宝永5年〔1708〕2月朔日からはじまった聖徳太子1100年御忌御法事<sup>18</sup>のなかでは、22日の聖霊会にはないものの、この一連の行事のなかでほぼ毎日のように伽陀付物が演奏されている。

また、前述のように伽陀が三段あったことに関連する記事で、享保8年〔1723〕の2月15日の常樂会では「伽陀一段 左方ヨリ付 廻向 右方ヨリ付／旧冬ヨリ大原流聲明改りハカセ長キニ付伽陀一段略今年初例也。」<sup>19</sup>とあり、さらに2月22日の聖霊会についても、「伽陀一段 左方ヨリ付 廻向 右方ヨリ付 今年初例也」<sup>20</sup>と同様の記述があり、伽陀が一段省略されるようになったことがわかる。これがさらに簡略化の方向に進むと、右方による廻向伽陀も省略され、現行のような「伽陀一段（惣礼）を左方だけで」、となるのではなかろうか。

もとより、このような断片的な見方では不十分であるが、享保8年の記録にあるように、（天台）大原流声明の節博士の長大化に連動して次第が簡略化する、といった動向が窺われ、非常に興味深い。伽陀付物演奏の歴史的変遷については、今後さらに詳しい調査を行うことで明らかにしていきたい。

### 1-3. 笙・箏・龍笛の各遠樂譜（②～④）について

1-1. および1-2. で考察した奏樂次第は、いわば資料的な意味で『聖霊会用遠樂譜』に付加されたものである。そこで、本譜の主体である②「四天王寺 聖霊会用遠樂鳳笙譜」、③「四天王寺 聖霊会用四天王寺遠樂箏譜」、④「四天王寺 聖霊会用遠樂龍笛譜」の内容と、各譜所収の伽陀附物譜について述べる

ことにする。

『聖霊会遠楽譜』収録曲目（平成4年復刻版）

②鳳笙譜	安城楽・伽陀附物・河水楽・十天楽・菩薩音取・賀王恩・天人楽・鳥向楽・回盃楽、 附舞楽譜：甘州・蘇莫者
③箏箏譜	安城楽・菩薩音取・河水楽・賀王恩・天人楽・鳥向楽・伽陀附物・回盃楽、 附：早甘州・蘇莫者序
④龍笛譜	安城楽・菩薩音取・河水楽・賀王恩・天人楽・鳥向楽・伽陀附物・回盃楽
○巻末	椽儀楽（＝路楽／道楽）→笙・箏箏・笛の各譜あり

前述のように、かつて道行で演奏された〈安城楽〉は現行では用いられないが、記録性を意識してか、譜は掲載されたままである。平成7年の改訂版では、現行の道行で実際に使用する〈椽儀楽〉を巻末から各管譜に配分するなど、実用に応じた改編が行われている。このなかで、伽陀付物は網掛けの箇所それぞれ記載されているが、各管ともに黄鐘調の伽陀付物のみで、他の調子の付物譜はない。

では、なにゆえに黄鐘調の付物のみが使用されることになったか。その理由のひとつは、直前の道行で奏される調子と関連があるように思われる。現行は壺越調音取と〈道楽〉（＝椽儀楽）であるが、『聖霊会用遠楽譜』所収の旧次第では、道行に黄鐘調の調子と〈安城楽〉（黄鐘調曲）があり、伽陀を唱える直前まで演奏することになっている。すなわち、声明を唱える際に、直前までの調子は出音のガイドになるので、同じ調子の黄鐘調の伽陀付物譜が残ったのではなかろうか。

前述のように、『聖霊会用遠楽譜』は昭和15年の聖霊会復興時の譜をベースにしていると推測されるが、そもそも本稿で対象とする伽陀付物の譜は、どのような楽譜資料に基づいて再興されたのであろうか。これは筆者の最大の関心事でもあるが、小野功龍師によると、『聖霊会用遠楽譜』所収譜の作成段階で参照したと思われる資料は昭和20年の戦火に遭い、遺憾ながら焼失してしまっているという。それでも、江戸期の天王寺楽人による楽譜類のなかで戦火を逃れたものを丹念に調べることで、『聖霊会用遠楽譜』所収の伽陀譜の淵源に辿り着ける可能性がまだ残されていると思われるが、本稿ではまず現況の把握につとめた。

聖霊会の後日調査によると、現行の伽陀付物では、箏箏と龍笛がこの『聖霊会用遠楽譜』所収の譜を用いているが、笙は同譜所収の箏箏譜をもとに、これとは別の譜で演奏していることがわかった。各管の実用譜やその具体的な演奏法については、次章にて詳述する。

## 2. 現行伽陀付物の演奏実態

### 2-1. 〈総礼伽陀〉の演奏位置と所作

ここでは、現行伽陀付物の演奏実態の一側面として、<sup>えじょう</sup>会場のどの位置で伽陀が唱えられ付物が演奏されるのか、その具体的な所作を示しておきたい<sup>21</sup>。

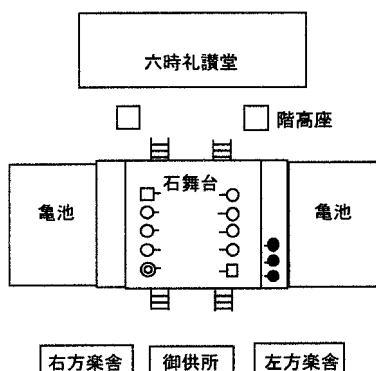
伽陀の演奏は、六時堂前の石舞台で執り行われるが(図1参照)、その前の道行から所作を確認する。まず、集会の鐘を合図に、法会に出仕する全員は六時堂の北東にある本坊前庭に集会する。そして、下記のような左右二列になり、楽人の発する道楽によって進行しながら六時堂前の石舞台の南面に至る。

左方	先棒—獅子—菩薩—迦陵頻—左方楽頭—左方楽人—衆僧—掃部—八部衆—長者—玉輿—一舍利
右方	先棒—獅子—菩薩—胡蝶—右方楽頭—右方楽人—衆僧—掃部—八部衆—長者—鳳輦—二舍利

行列が舞台南面に至ると、舞台前庭儀が始まる。左右の行列は、石舞台南面の左右の階段から登台し、舞台上を経て北側の階段を降り、舞台脇に左右に分かれて待機する。なお、衆僧は、総礼伽陀を唱えるために舞台上に留まり、鳳輦と玉輿はそのまま六時堂内に進んで安置され、一舍利・二舍利(このち階高座にのぼり法華経を購読する役)はこれに供奉する。

これで庭儀が終わり、楽人たちは左右の楽舎に向かうが、そのなかで左方楽人から伽陀付物を担当する笙・箏・笛の各管一名が残り、東面の石舞台下に西向きで起立して(図1の●の位置)、演奏に備える。

図1 聖霊会会場における伽陀演奏の位置



●は南から笙・箏・龍笛奏者の立ち位置。  
石舞台上の○は衆僧、◎は句頭、□は鏡鉦の僧。

舞台上の衆僧は、左右二列に向い合って立ち、右方楽舎に最も近い位置の僧侶(図1の◎)が句頭を唱える。斉唱になったところから舞台下の付物3名も演奏をはじめ、伽陀演唱が終わると同時に吹き止める。伽陀演唱の後には十六鉦(鉦4つごとに鏡1つ)(石舞台上の□→鉦は右列南端の僧、鏡は左列北端の僧が担当)が打たれ、「そうらい、そうらい」の声のあと、「総礼」の本義である拝礼の作法が行われる。拝礼ののち、衆僧は六時堂内に入り、付物の楽人たちも左方楽舎へと向かう。

### 2-2. 〈総礼伽陀〉の文言と音楽構造について

雅楽器による付物について考察するまえに、ここで音楽の主体となる声明曲の〈総礼伽陀〉を詳しく見てみることにしたい。四天王寺の宗派は和宗であるがかつては天台宗であり、昭和15年[1940]宝塔落慶の折の聖霊会復興に

際しては、大原の多紀道忍師の指導があったことも鑑みるならば、声明の系統は天台大原流声明に属するといえる。なお、多紀道忍師の伝承は、吉田恒三師との共著になる「伽陀音楽論」(昭和9年[1934])<sup>22</sup>や、多紀師の演唱を吉田恒三師が五線譜によって記譜した『天台声明大成』(昭和10年[1935])<sup>23</sup>などから窺い知ることができ、現行伽陀の旋律との比較に有効である。

### 2-2-1. 伽陀の文言

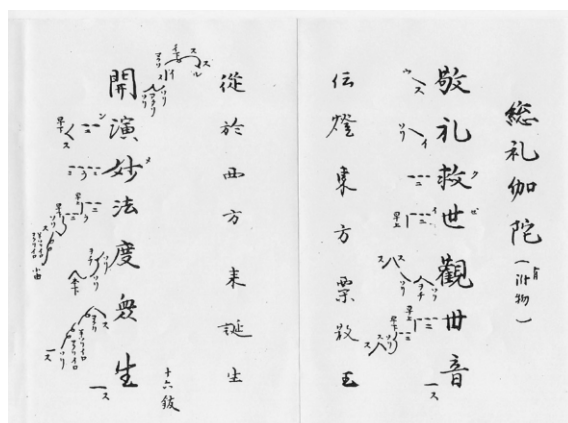
前述のように、四天王寺聖霊会において伽陀はかつて三段唱えられていたこともあったが、現在は「敬礼救世観世音 伝燈東方粟散王 従於西方来誕生 開演妙法度衆生」という、七言四句からなる伽陀一曲が唱えられている。

この文言は、同じく聖徳太子を奉賛する法隆寺のお会式(聖霊会)においても、現在、太子講式の式間伽陀として付楽を伴って唱えられている<sup>24</sup>。同じく、これは中世や近世に編纂された天台系の声明譜にもみられ、称名寺蔵神奈川県立金沢文庫保管の『諸経要文伽陀集』巻上には「聖徳太子 第一」<sup>25</sup>として、また大原勝林院蔵の魚山叢書(覚秀本)舌七十『伽陀集』には「太子講」と分類されている<sup>26</sup>。すなわち、この伽陀は聖徳太子を追慕する法会での用例が認められるのである。さらに、同伽陀は、現在四天王寺において10月22日の経供養にも唱えられているが、付物はなされないとのことである。

### 2-2-2. 伽陀の演唱法

つぎに、同伽陀の唱え方について見てみよう。四天王寺所用の『四天王寺聖霊会 舞樂法会 四箇法要音用』<sup>27</sup>には、法会中で唱える声明曲がまとめて収録されている<sup>28</sup>。

譜例1 総礼伽陀  
(『四天王寺聖霊会舞樂法会 四箇法要音用』)





その冒頭にある〈総礼伽陀〉(譜例1)は、題下に(有附物)とあり、文言の二句目と三句目には節博士が省略されている。すなわち、第一句と第四句のみの、極略の唱え方である<sup>29</sup>。具体的には、第一句の「敬礼救世観世音」までは句頭(図1の◎)が唱え、第四句「開演妙法度衆生」を同音(斉唱)で唱える。

### 2-2-3. 伽陀の調子

四天王寺所用の譜には調子の規定がなく、出音(曲の最初に出す音高)は句頭の任意とのことである。多紀道忍師の「伽陀音楽論」によると、伽陀は本来、季節によって尅越調(d)=土用、平調(e)=秋、双調(g)=春、黄鐘調(a)=夏、盤渉調(b)=冬のように使い分けるべきとの口伝があるものの、「黄鐘調・盤渉調のものは誦唱しえようが、双調は低きに失するであろうし、他の二調は高く苦しむこととなろう」<sup>30</sup>と、盤渉調で論を展開している<sup>31</sup>。

2008年の演唱を分析すると、b-#c-d-e-#f-#g-aの音階構成音が抽出され、さらに譜例1の節博士と照合した結果、実演も盤渉調とみなしてよいと判断した。

ここで、「盤渉調」の音階構成音について、理論と照らし合わせて再考してみたい。「伽陀音楽論」で多紀師が参照している『魚山六卷帖』顕宗上(『魚山顕密声明集略本』)<sup>32</sup>によると、上記の季節による五調子の指示のほか、「合曲」と記されている。天台声明の理論において、「合曲」とは律・呂・中曲の3つの旋法の特徴をあわせ持つ混合曲である。律・呂・中曲の旋法のうち、律と中曲の解釈は時代や宗派によってそれぞれ異なり、また現行の雅楽理論とも異なる。そこで、天台声明の理論における合曲、現行雅楽理論上の律旋法(=天台声明理論の中曲)、聖霊会の2008年実録音による音律を表1のように整理してみた。表中、網掛けの箇所は三者で共通する音である。

表 1

	b	c	#c	d	#d	e	f	#f	g	#g	a	#a
合曲	宮		商	嬰商	角	律角		徵		羽	嬰羽	変宮
雅楽律/中曲	宮		商	嬰商		角		徵		羽	嬰羽	
実録音	宮		商	(嬰商)		角	(変徵)	徵		羽	嬰羽	

合曲と実録音の音階構成音を比較すると、録音では呂角にあたる#dや変宮#aがほとんど現れない一方、徵のユリで変徵(呂旋法で現れる音)が頻出している。しかし、節博士上では「変徵」の指示はないので、徵より派生した音と解釈するのがよいだろう。

嬰商のdについては、実録では冒頭の「敬礼」のところに生じた<sup>33</sup>だけで、他の箇所には現れなかった。したがって、実際の構成音は合曲というよりむしろ中曲に近いといえよう。

## 2-2-4. 伽陀の拍子と旋律型

現行の伽陀には拍子の規定がないが、徴のユリ(譜例1の節博士のうち、横棒で---のように記された箇所。一句目「救世」など)のように、旋律型単位で見れば一定のリズム感をもっている箇所もある。全般にゆったりとなめらかに唱えられており、壮大な法会の冒頭部にふさわしく、荘厳な雰囲気that漂う(本稿末、付録1参照)。

天台声明の伽陀を特色づける旋律型としてあげられるのは、「観世音」の「世」、「妙法」の「法」などに、徴のユリ [♯f-f-♯f-f-♯f] のあとに連続して現れる「早上」(=折下シ)や「早下」(=伽陀下ゲ)である<sup>34</sup>。伽陀に様々な文言があるが、かならずこの旋律型が含まれる(譜例2、譜例3参照)。このほか、譜例1の随所に見られる「ソリ」という旋律型について、伽陀の場合には呂性(長二度のユリ)と律性(短三度のユリ)の二種が混在しているという口伝<sup>35</sup>があり、それが合曲といわれ、難曲といわれる所以となっている。しかし、四天王寺ではすべて律性で唱えられており、五線譜で表すと次の譜例4のようになる。

譜例2 ユリニ・早上



譜例3 早下



譜例4 ソリ



また、第四句の「法」や「衆」にある「半ソリイロ」「マクリイロ」といった旋律型の連続も特徴のひとつとしてあげられる。こうした音型が、雅楽器による付物とどのように符合するのか、次項で分析することにする。

## 2-3. 付物の奏法と旋律構造

### 2-3-1. 三管による付物の奏法

前述のように、『聖霊会所用遠楽譜』には、各管ともに黄鐘調の伽陀付物のみが掲載されており、現行では声明の音にかかわらず、かならず黄鐘調で演奏されている。譜例5は、『聖霊会所用遠楽譜』(平成7年改訂版)から各管の付物譜を抜き出し、筆者が総譜にしたものである。先にも述べたように、笙は『聖霊会所用遠楽譜』所収の付物譜を使用していないので、笙の付物演奏者が先輩より受け継ぎ、各自で用意しているという現行譜を用いた(譜例6参照)。笙の現行付物譜と『聖霊会所用遠楽譜』との異同については、2-3-2.にて後述する。

譜例5に記した①から⑥までの番号は、フレーズのまとまりごとに筆者が分割した仮番号

である。管楽器の付所<sup>つけどころ</sup>（声明に付け始める箇所）は、声明が斉唱になってから（第四句初めから）で、三管一斉に①から吹き始める。序吹のように無拍節でゆったりと合奏し、その曲調は伽陀の荘嚴な曲調によく合っているが、付物の個々のフレーズが声明の旋律のどの箇所に対応する、といった具体的な決まりはない。したがって、声明の旋律をなぞる「付物」というよりはむしろ、「付楽」（独立した楽曲を声明と同時に演奏する楽）に近い。

譜例 5 聖霊会伽陀付物 三管総譜

The score consists of six parts:

- ⑥ 止手**: Shows the final notes for all three instruments, ending with rests.
- ⑤**: A section where the instruments play together, with notes like 'タアル' and 'イヤアリ'.
- ③**: A section with notes like 'タアルライヤ' and 'テエリ引'.
- ④**: A section with notes like 'テエリレエラ' and 'タアル引'.
- ①**: The starting section, with notes like '下 乙' and 'テエリ引'.
- ②**: A section with notes like '下 乙' and 'テエリレエラ'.

この伽陀付物の構成を見てみると、①②③④各フレーズの終わりに「二返」とあるように、旋律には繰り返しが多い。しかも、①は③の後半部分に同じであるし、②は④と全く同じフレーズである。しかし、実際に付けるのは伽陀の第四句のみであり、⑥の止手<sup>とめで</sup>（吹止句）のフレーズに達することはほとんどないという。したがって、止手も特にせず（場合によっては臨時止手をすることもあり）、声明が終わったら自然に吹き止める（本稿末、付録 2 参照）。

2-3-2. 笙譜の異同——合竹進行にみる旋律構造——

『聖霊会用遠楽譜』と現行譜とで決定的に異なるのは、前者では調子や音取のような<sup>いっちく</sup>一竹奏法（単音での奏法で、部分的にオクターブ関係や 5 度関係にある 2、3 音を重ねる）であるのに対し、後者では管絃の合奏曲のような<sup>あいたけ</sup>合竹奏法（6 つの音からなる和音での奏法）にしたという点である。雅楽歌物の催馬楽や朗詠のように、笙による歌への付物は一般に一竹奏法である。聖霊会における伽陀付物が付楽的な雰囲気になるのは、笙がこのように付物を合

竹で奏することから生じているのかもしれない。

こんにち、付物を合竹で奏する最大の理由は、屋外での演奏にそなえて音量を増幅させるためということである。また、『聖霊会用遠楽譜』の所収譜は現在の箏築旋律と合わない部分があるため、主旋律の箏築の音のめぐりに合わせて、合竹を変えたということである。そこで、現行譜(譜例6)と『聖霊会用遠楽譜』(平成7年改訂版)(譜例7)を以下に比較する。

譜例 6

現行 伽陀付物笙譜 (林綱代作譜)

① 下乞。乞引 (二反)      ② 下乞下乙。乙九乙引 (二反)

③ 乙九乙九工。下乞引。乞引。 (二反)

④ 下乞下乙。乙九乙引。 (二反)

⑤ 乙九乙九 比九。 九引。 比九乙九。 乙九 比 一比。

⑥ (止手) 比九乙引。 乙九乙 九工。 下乞。 乞引。 下乞。 乞引。

譜例 7

『聖霊会用遠楽譜』所収の「伽陀付物」笙譜

下・十・行<sub>引</sub>乞<sub>引</sub>乙<sub>引</sub>      行<sub>早</sub>美乙<sub>引</sub>八<sub>引</sub>七<sub>引</sub>      ↓ ① ②

下・十・行<sub>引</sub>乞<sub>引</sub>乙<sub>引</sub>      行<sub>早</sub>美乙<sub>引</sub>八<sub>引</sub>七<sub>引</sub>      ↓ ③ ④

九・比・九・九・比・九・乙<sub>引</sub>八<sub>引</sub>七<sub>引</sub>      ↓ ⑤

九・七・比・七・比引<sub>と</sub>      ↓ ⑤

附 止七・比・乙<sub>引</sub>八<sub>引</sub>七<sub>引</sub>      九・比・行<sub>引</sub>乞<sub>引</sub>乙<sub>引</sub>      止 ↓ ⑥

両者の完全な対応は難しいが、譜例7の下部に↓以下に記した番号は、譜例6の①から⑥の各フレーズにおおよそ対応するものと考え、筆者が書き加えたものである。

その対応関係の根拠は、各フレーズの笙の合竹進行のおおよその原則から推測している。現行譜(譜例6)にしたがって、付物の旋律構造を具体的に見てみよう。以下、合竹進行の大きな流れをシンプルに示してみた。なお、黄鐘調の五音七声：乞(a)=宮、九(d)=商、比(c)=嬰商、乙(e)=徵、下(#f)=羽も合わせて記す(但し、現行譜の場合は嬰羽の十(g)がない)。

●現行譜にみる合竹進行の流れ

- |  |                     |
|--|---------------------|
| ①羽 (下=#f) → 宮 (乞=a)                                | ②羽 (下=#f) → 徵 (乙=e) |
| ③徵 (乙=e) → 角 (丸=d) → 宮 (乞=a)                       | ④羽 (下=#f) → 徵 (乙=e) |
| ⑤徵 (乙=e) → 角 (丸=d) → 嬰商 (比=c) → 商 (一=b) → 嬰商 (比=c) |                     |
| ⑥嬰商 (比=c) → 商 (一=b) → 徵 (乙=e) → 角 (丸=d) → 宮 (乞=a)  |                     |

\* ( ) 内の音高は、それぞれの合竹の基音のみを記した。

□ は各フレーズの終結部にあり、「引」で音を引き延ばされることによって（ただし⑤を除く）、各フレーズが最終的に辿り着く安定した音となっている。

『聖霊会用遠楽譜』（譜例 7）の各行と対照すると、この □ に相当すると思われるフレーズがある。例えば、一行目「下(#f)・十(g)・行-乞-乙」の「行-乞-乙」(a-A-eの和音)は①の □ (乞=a)に、「行(a)・美(#g)・乙-八-七」の「乙-八-七」(E-e-bの和音)は、②の □ (乙=e)に相当する。すなわち、フレーズ始めや途中の経過的な音には差異があるが、安定すべき終始音は両譜で共通しているといえよう。

### 2-3-3. 付物の旋律の特色

前項では、現行譜にもとづく笙の合竹進行のモデルを示したが、先にも述べたように、この合竹はもともと『聖霊会用遠楽譜』所収の筆築の旋律に基づいて組まれたものである。したがって、その唱歌は筆築の旋律にかなり近いものであり、同様のことが龍笛にもいえる。

唱歌に注目して旋律を細かく観察してみると(譜例 5 参照)、音型の特色として、笙：下-乞(合竹の基音#f-a、唱歌ではf-e-a) → 筆築：「テエリ」[上T=f-e-a] や、笙：乙丸乙(基音、唱歌ともにe-d-e) → 筆築：「タアルラ」[四<sub>六</sub>四=e-d-e] の音型が最も頻度が高い。このほか、笙：比丸乙(基音c-d-e、唱歌ではc-b-d-e) → 筆築：「トラリラ」[九六四=c-b-d-e] などが特徴である。

また、丸-工(基音d-#c、唱歌c-e-c) → 筆築：「リイヤ」[六丸=c-d-c] という音型の場合、笙の工(#c)は呂角にあたり、黄鐘調の音階構成音には含まれないものであるが、唱歌にしたがえば、実際には#cよりもcを意識した音型である。同様に、龍笛も実際にはこれを六丁(d-#c) という音型で吹くが、唱歌では「トオロ」(c-d-c)と唱える。

つまり、笙や龍笛で実際に出る音と唱歌には半音のずれがあることがしばしばで、結果として筆築旋律と音が擦れる。しかし、これは通常の唐楽曲の場合にもよくあることで、付物に限ったことではない。むしろ、三管による付物だけを聴いていると、通常の管絃曲で耳馴染みのある、違和感のない音の運びである。詳細は、五線譜化した譜(本稿末の付録 2)をご参照いただきたい。

### 2-3-4. 声明と付物の照合

伽陀付物は声明と雅楽の合奏で成り立つ音楽である。しかし、声明は結果として盤渉調、雅楽は黄鐘調、というように調子の上での一致が見られず、また演奏上でも、付所（演奏を始める位置）は決まっているものの、個々の声明旋律型に対して特定の付物のフレーズをどのように割り当てるか、といった具体的な約束は定められていない。では、声明・付物の両者を同時に鳴り響く音として捉えた場合、何か構造上で符合する箇所があるだろうか。

付物に繰り返しが多かったように、声明も同様の旋律型が曲中で何度も使用されており、必然的にその旋律型で用いられる音高も頻出することになる。そこで、頻出する音高で両者の音階構成音を比較してみたい。

伽陀において、最も出現頻度の高い旋律型は徴の「ユリ」と商の「ソリ」である。まず徴のユリは、[#f-f-#f-f] と下方向にゆらすものである（譜例2の前半）。しいて言うならば、これが付物譜で頻出する [f-e-a]（箏築）[#f-a]（龍笛・笙）の音型の前半と重なっているが、付物でのfや#fは黄鐘調の宮音であるaへ向けての経過的な音にすぎず、徴や宮のように安定した音とはいえない。いっぽう、商の「ソリ」[#c-e-#c-e]（譜例4）のうち[e]は声明の角に相当するが、付物の黄鐘調では徴という安定した音高に相当する。

付物と声明の音階構成音を比較すると、表2のようになる。

表2

	a	#a	b	c	#c	d	#d	e	f	#f	g	#g
声明	嬰羽		宮		商	嬰商		角		徴		羽
付物	宮		商	嬰商		角		徴		羽	嬰羽	

このように、7つの音階構成音のうち5つが一致しており、思いのほか共通音は多い。しかしながら、宮や徴は安定した音、商・角・羽は経過的な音というように、本来、五音にはそれぞれの特性（役割）があるので、たとえ声明・雅楽で部分的に音高が一致していても、両者の調子が異なる以上、個々の音をもつ本質的な性質は異なっているように思われる。

### おわりに

以上の分析の結果、現行の声明曲伽陀およびその付物の音楽構造について、次のようなことが明らかになった。

1. 声明曲〈伽陀〉の旋律について：聖霊会で僧侶が用いる声明譜には調子の指定がないが、実際の演唱によると天台声明で常用の盤渉調で、中曲の音階であった。
2. 付物の旋律について：雅亮会で使用している『聖霊会用遠楽譜』には、黄鐘調の付物譜の

みが掲載され、声明の調子とは関係なく必ずこの黄鐘調で演奏される。黄鐘調は、理論的にはa, b, c, d, e, #f, gという音階になるが、実際には、主旋律となる篳篥では#fがfに下がり、曲の中で[f-e-a]という音型が多い。また、龍笛と篳篥は『聖霊会用遠楽譜』のとおり演奏するが、笙は現在この譜とは異なる演奏をしている。現行笙譜の特色は、一竹のかわりにすべて合竹にして音量を増幅させていること、主旋律の篳篥に合わせて合竹を決めていること、の2点があげられる。

3. この法会における付物の音楽的内容は、部分的に声明と音の高さが一致することがあるものの、原則として声明の旋律をなぞるものではないので、付物というよりは付楽に近い。大法会の冒頭部にふさわしく、付物は序吹のように無拍節でゆったりと演奏されており、たとえ声明の調子とずれがあっても、声明の荘厳な曲調に適った独特の味わいを持っている曲目であるといえるだろう。

#### 【謝辞】

本稿執筆にあたり、四天王寺法務部長南谷恵敬師、同法務部の中西広樹師には、聖霊会当日の調査や伽陀譜の転載に関してご理解とご協力を賜り、また、雅亮会理事長の小野功龍師には、録音のための演奏者の手配や、筆者の度重なる質問にも快く応じていただくなど数々のご厚意を受けた。同じく雅亮会の清水修氏、高橋静龍師、林絹代氏、北條敬彦氏には、お稽古前のお忙しいなか付物の唱歌・吹奏にご協力いただき、また清水・林の両氏には御所持の譜本の撮影をお許しいただくなど、本稿にとって重要な情報をご提供いただいた。また、現行天台声明の唱法に関しては、天台声明七聲会の海老原廣伸師に貴重なご助言をいただいた。お世話になった皆様に対し、ここに記して心よりの謝意を表する。

●本稿は、平成20年度科学研究費補助金（特別研究員奨励費）による研究成果の一部である。

四天王寺聖霊会における伽陀付物の音楽的考察

付録1 <総礼伽陀> 採譜

♩ = 60

【独唱】 Solo

ソリ (ユリ)ニ

早下

ス

マクリ

早上

フチ ソリ ス(ク) ス

ソリ

マクリ (早下)

ス キバ ユリニ

早下 ス ユリニ

ユリニ

ユリニ 早上

ホウ

早下

ソリ

ス

マクリ

早上

マクリ

ソリ

マクリ

マクリ

ソリ

ス

ス

凡例 (付録1)

- ・この五線譜は、2008年4月22日、四天王寺聖霊会におけるライブ録音に基づいて、筆者が採譜したものである。
- ・声明は男声のため、実唱音は1オクターブ下になる。
- ・文言は二段で記し、上段を読み仮名、下段を漢字とした。
- ・旋律型の各名称は、点線によって範囲指定した箇所、上部左端に記した。



付録2 伽陀付物 採譜

♩ = 50

①

笙  
下を乞引

龍笛  
タアリ引チ引

箏  
テエリ引チ引

②・④

笙  
下を乞引

龍笛  
タアロラ引

箏  
テエリレラ引

③

笙  
乙九乙九一エ下を乞引

龍笛  
タアロラ引

箏  
タアルラ引

⑤-1

笙  
乙九乙九比九九引

龍笛  
タアロラ引

箏  
タアルラ引

⑤-2

笙  
比九乙乙九比

龍笛  
トラロラ引

箏  
トラリラ引

\*以下略

凡例 (付録2)

- ・この五線譜は、2008年5月29日、雅亮会において、同会講師の龍笛：高橋静龍、箏：北條敬彦、笙：林絹代の各氏による合奏を、筆者が採譜したものである。
- ・各管譜には、雅楽の伝統的な譜字と口唱歌を併記した。
- ・これは、本稿の譜例5に対応するもので、①から⑤までを記した。

【注】

- 1 往古は太子の命日である旧暦2月22日に行われていた。
- 2 明治17年 [1884] 設立。明治の東京遷都 (1868年) によって、天王寺楽人は京都や南都の楽人とともに東京に召され、天王寺楽所は解体の危機に陥った。その伝統の消滅を惜しんだ大阪願泉寺住職、小野樟蔭師は残留の天王寺楽人や民間の人々を糾合し天王寺舞楽の再興を図った。そして、明治17年 [1884] に雅亮会を設立、以来、百有余年にわたり、雅亮会は天王寺楽所の伝統を受け継いで今日に至る (小野功龍「天王寺楽所雅亮会」『天王寺楽所雅亮会』パンフレット、2007年、12頁より抜粋)。
- 3 他の伽陀付物の現行例は、大原三千院の御懺法講、知恩院の御忌会、東本願寺の御正忌報恩講 (濫谷由美「真宗大谷派声明《伽陀》の研究——音楽とその周辺——」、『真宗文化』第11号、2002年) など。
- 4 明治時代に統一された楽曲譜。明治3年 [1870] 太政官に雅楽局が置かれ、京都・奈良・天王寺・紅葉山 (江戸) の楽人が所属したが、それぞれの伝承を統一し、演奏する曲目を取捨選択して、明治9年 [1876] と明治21年 [1888] の二度にわたって作られた (小野亮哉監修『雅楽事典』音

四天王寺聖霊会における伽陀付物の音楽的考察

- 楽之友社、1989年、286頁)。
- 5 雅亮会副理事長、清水修氏所持の譜による。
  - 6 雅亮会笙科講師、林絹代氏所持の譜による。
  - 7 翻刻が、棚橋利光編『四天王寺史料』清文堂、1993年にある。同書261～270頁に、聖霊会に関する記事あり。
  - 8 『四天王寺史料』、同上、155～156頁。
  - 9 明治維新後、それまで連続と続けられていた聖霊会も断絶の危機にさらされる(注2参照)。明治12年[1879]に西本願寺宗主の光尊(明如上人)のご尽力により再興がかない、その後、明治年間には欠くことなく執行されるも、大正時代に入ると規模が縮小化し、遂に大正10～14年は断絶するに至った。昭和に入って曲数を減らして行われるが、昭和9年の五重塔倒壊によって再び断絶。そうした紆余曲折を経て、昭和15年の五重塔落慶によって華々しく再興されたのである(小野撰龍「四天王寺雅亮會六十年史」、『四天王寺』第7巻4・5合併号、昭和16年[1941]4・5月、93～103頁)。
  - 10 「四天王寺五重寶塔落慶 慶讃法要記」、『四天王寺』第7巻1号、昭和16年[1941]、73頁。
  - 11 小野撰龍「四天王寺寶塔落慶大法會 舞楽慶讃記」、同上、123頁。
  - 12 昭和15年の落慶供養の次第(「聖徳太子一千三百五十年御聖諱大法會 聖霊会舞楽法要次第」)によると、「先道楽 安城楽(黄鐘調音取)」とある(同上、139頁)。
  - 13 昭和15年の宝塔落慶供養の次第では、惣礼伽陀に「左右楽人附物」とあり、左右それぞれ三人ずつ付物を担当している(同上、142頁)。
  - 14 『四天王寺史料』、264頁。
  - 15 南谷美保『四天王寺聖霊会の舞楽』東方出版、2008年、6頁。
  - 16 南谷美保編『四天王寺舞楽之記』(上巻)、清文堂、1993年。(清文堂史料叢書64)
  - 17 同上、27頁。
  - 18 同上、163～170頁。
  - 19 同上、190頁。
  - 20 同上、191頁。
  - 21 小野功龍「法会舞楽と聖霊会」(平野健次監修『雅楽——四天王寺聖霊会と現代雅楽——』CBSソニー、1973年、レコード解説4～13頁)による。
  - 22 東洋音楽学会編『仏教音楽』音楽之友社、1972年、171～213頁。(東洋音楽選書6)
  - 23 中山玄雄編『天台声明大成 全』金聲堂、1968年に再編された。
  - 24 「聖霊會作法」、高田良信監修『法隆寺要集』聖徳宗総本山法隆寺発行、1996年、557～570頁。および、筆者の2008年3月22日のお会式聴聞にもとづく。
  - 25 神奈川県立金沢文庫編『金沢文庫資料全書 第7巻 歌謡・声明篇』便利堂、1984年、17頁。
  - 26 田中幸江編「伽陀集所収伽陀索引」、『日本漢文資料 楽書篇 声明資料集』二松学舎大学21世紀

- COEプログラム中世日本漢文班、2006年3月、17頁。
- 27 譜例1は、四天王寺所用の複写物を転載した。
  - 28 四箇法要音用所収の他の曲目は、始段唄・散華・対揚・梵音・錫杖で、いずれの曲目も省略が多い。
  - 29 伽陀の三句目を略すことを中略といい、三句目と四句目を略すことを極略という（菅田玄昭『伝承と現行の天台声明』芝金聲堂、1991年、228頁）。
  - 30 多紀道忍・吉田恒三「伽陀音楽論」、東洋音楽学会編『仏教音楽』、185頁。
  - 31 多紀道忍師の演唱を五線譜に記した『天台声明大成』（前掲書、66～79頁）においても、収録されているすべての伽陀（総礼、懺悔、釈迦、観経、回向の5曲）が盤渉調で記譜されている。ただし、『天台声明大成』所収の総礼は、「我此道場如帝殊」の文言で、四天王寺聖霊会の伽陀文言とは異なる。
  - 32 天台宗典編纂所編『続天台宗全書 法儀 I 聲明表白類聚』、春秋社、1996年、127頁。
  - 33 最初の「敬礼」は商なので、理論上は#cとなるべきところであるが、dから出音したために嬰商が生じたのであろうか。
  - 34 菅田玄昭、前掲書、228頁。鎌倉期の僧侶、円珠上人の『諸声明口伝随聞及注之』（天台宗典編纂所編、前掲書、302頁）には「伽陀下節有二様事」があり、「折下」と「早下」が二様として挙げられている。
  - 35 天台の常用譜（中山玄雄『魚山声明全集』芝金聲堂、1962年、27頁）にその注記あり。中山師は、伽陀譜の各ソリに呂と律の注記を書き加えたが、実際にはすべて律性となる傾向が多分にあるという（菅田玄昭、前掲書、234頁）。

## A Study of the Music of Today's *Kada-tsukemono* in the Shoryo-e of Shitennoji Temple

KONDO Shizuno

Shoryo-e, a Buddhist rite with *bugaku* dance of Shitennoji temple in Osaka observed in order to praise the virtues of Prince Shotoku who founded Shitennoji temple in 593 A.D., is held every year on April 22. It is a brilliant Buddhist rite that is musically rich. It includes in its program not only *shomyo* (Buddhist chants) sung by monks but also *gagaku* music and dance of various kinds. During Shoryo-e *bugaku* is performed by Tennoji-gakuso Garyokai, a group that has inherited the *bugaku* of Shoryo-e, which was designated an important intangible folk cultural property of Japan in 1976.

Sorai-kada (*gāthā* in Sanskrit), *shomyo* that is sung at the beginning of the rite, takes the style of *tsukemono* performance. In other words, it is accompanied by wind instruments: *sho*, *hichiriki* and *ryuteki*, with one player playing each instrument. Shoryo-e is the only rite among the annual events of Shitennoji today in which there is *tsukemono* (accompaniment) to *shomyo*. Even among various rites observed by different sects of Buddhism in Japan today, similar examples are rare. For these reasons, it is very valuable.

The purpose of this paper is to elucidate the transmission of Sorai-kada and its *tsukemono* based on a study of the performance at the Shoryo-e in 2008 and supplementary investigation made after that.

### Results of investigation and analysis

1. Melody of Sorai-kada: Although there is no indication of pitch on the *shomyo* score used by the monks at Shoryo-e, a live recording made on that day shows that the *shomyo* was sung in *banshiki-cho* (mode on b) and that the notes composing the scale are b, #c, d, e, #f, #g, and a.
2. Melody of *tsukemono*: Tablature for Shoryo-e used by Garyokai indicates only the *tsukemono* tablature of *oshiki-cho* (mode on a). Regardless of the pitch of *shomyo*, it is always performed on this mode in recent years. Theoretically, the scale of *oshiki-cho* consists of a, b, c, d, e, #f, and g but in reality #f is played as f on *hichiriki*, which plays the main melody, and the use of juncture tone f-e-a appears often. *Ryuteki* and *hichiriki* are played according to the tablature mentioned above, but today *sho* is played on a

different tablature from that of the above. In other words, *aitake* (chords composed of 6 notes) is used instead of *itchiku* (a single tone melody) in order to amplify the volume for outdoor performance and the code is changed partially in order to fit the melody of *hichiriki*.

3. Although from the point of view of the musical content of *tsukemono* in this Buddhist rite the pitch matches that of the *shomyo* in parts, by principle it does not follow the melody line of the *shomyo*. In this sense, it is closer to *tsukegaku* (a performance in which an independent music is played at the same time as the *shomyo*) than a *tsukemono*.