

南山進流における中曲の一考察

吉岡 倫裕

本稿は、真言声明の一派である南山進流を考察するものである。真言声明には、呂曲、律曲に加え、中曲という旋法が伝承している。しかし、古来、中曲に対する理解は一定していない。おぼろげに呂と律の間であるといった理解が存在する程度で、しっかりとした定義がなされていない。

本稿では、まず先行研究を交え現在までの中曲の研究成果を確認した。そして次に、現在伝承している南山進流の中曲には、どのような特徴が存在し、「中曲らしさ」とはどのように表されているのかを分析した。その結果、伝承している中曲は、呂律の特徴を併せ持っていることが確認でき、その特性を導き出すことが出来た。また、中曲と同義とされている「半呂半律」と「半律半呂」の違いを音源分析により考察し、その特性を確認できた。

次に、音源分析によって得られた知見を用い、音階論などでは説明がつかない記述を考察した。その結果、時代によって塩梅音の解釈に変化がある事や、音階論以外による中曲の解釈が中世で既に存在し運用されている事が確認できた。

キーワード：真言声明、呂律、黄鐘調、半呂半律、塩梅音

はじめに

本稿は、真言声明の一派である南山進流を考察するものである。真言声明には、呂曲、律曲に加え、中曲という旋法が伝承されている。この中曲は、半呂半律とも呼ばれ、呂曲でも律曲でもない曲調として分類されている。しかし、古来、中曲に対する理解は一定していない。おぼろげに呂と律の間であるといった理解が存在する程度で、しっかりとした定義がなされていない。

本稿では、まず先行研究を交え現在までの中曲の研究成果を確認していく。そして、次に現在伝承している南山進流の中曲には、どのような特徴が存在するのかを解明していきたい。

現在伝承している南山進流は、明治期の葦原寂照^{あしはらじやくしやう}（1833—1913）の系統のみが命脈を保っている。本稿では、葦原の旋律に最も近いと考えられ、音源が現存している鈴木智辨^{すずきちべん}（1874—1967）の音源を参考に考察を進める⁽¹⁾。研究対象は、中心的な教則本として使用されてきた『魚山蠶芥集』^{ぎよざんたいがいしゆう}（以下『魚山集』と略す）所載の曲に焦点を絞って考察していく。

次に、音源解析によって得られた知見を用い、過去の口訣書の解説を試みる。また、声明を唱える際に、実際に運用されている法則を用い、音階論などでは説明がつかない記述を読み解きたいと考える。

1 先行研究に見る中曲像

真言声明の研究は、岩原諦信^{いわはらたいしん}（1883—1965）による研究以降、音楽学的な見地による研究が盛んになる。声明

を伝承する僧侶達の間で音階論などが議論され、音楽学者達による研究も行われた。以下は、研究が行われた始めた頃の中曲に対する理解をまとめ、研究成果がどのようなものであったかを論じる。

1-1 近現代における声明家中曲観

葦原は〔葦原 1888〕『声明大意略頌文解』（以下『略頌文解』と略す）において、以下のように記している。

中曲ハ謂ハユル不偏ノ義。即チ呂ニモ偏セス律ニモ局セス。呂律中間ノ曲ナルカ故ニ中曲ト云。(中略)此調ハ則チ黄鐘調(五音ノ中カ徴ノ位)ニ限ル者ナリ。又中曲ニ二種アリ。曰ク黄鐘。曰ク大食是ナリ。大食ハ律ヲ表トスルカ故ニ半律半呂ト云。(此調曲ハ声明ニハ用ヒス)黄鐘ハ呂ヲ表トスルカ故ニ半呂半律ト云。即チ今ノ所用ナリ⁽²⁾。

葦原の解釈に対し岩原は、〔岩原増補校訂版 1997:130〕「これでは中曲という名称の解釈をしたものか、あるいは旋法の解釈をしたものかはなはだ明瞭を欠く」と述べている。岩原は、中曲の名称は大食調が雅楽の大曲、中曲、小曲の中の中曲によく用いられたので、雅楽から来たのではないかと推察している⁽³⁾。他にも、大食調は呂でも律でもないということと大食調に揚羽⁽⁴⁾が存在することを理由に挙げているが、信用に足る理由になっていない。

中曲は、古来どのような曲調か判然としておらず、児玉雪玄は〔児玉 1965:8〕「これは日本で出来た音階である。即ち寛平法皇の令孫で音楽や声明の達人であった広沢遍照寺開山寛朝大僧正に仍って作られたものである。ところが声明に中曲を用いながら、その旋法を明示したものがなく、中古以来半呂半律即ち呂律の中曲として伝えるのみで、音階として具体的な説明がなかった」と述べている。このように寛朝⁽⁵⁾(?—998)が作ったと伝わっているものの、何を以て中曲というのか定義が定まらず、実態が理解されていないというのが現状である。中川善教〔中川 1972:392〕は、建治2年(1276)の奥書がある書に中曲旋法を示したものが載っていると紹介している。しかし、それは呂音階と同じものが示されており〔中川 1972:393〕「ひとつの旋法にふたつの名をつけるといふようなことがあろうはずはあるまい。これは説明もないので何とも判らない」としている。『魚山集』の中曲の指定がある曲の特色としては、反徴が頻繁に現れることが知られている。このことを加味して岩原は、進流声明における中曲の解釈を二点挙げている。〔岩原増補校訂版 1997:132〕「(A) 呂でも律でもない一種の別の調子である。(B) しかも中曲の中には変徴の存在する点は呂を表と考えられる」この二点が、近現代の声明家達の中曲に対する解釈と言える。

1-2 声明家による中曲音階の研究

上記の現状に岩原は、〔岩原増補校訂版 1997:133〕「中曲調という以上はその調を形成するところの音階がなくはならぬ」として、岩原が初めて具体的な音階の解明を始めた。岩原は資料が乏しく非常に困難したと述べる中、『声明口伝(明応記)』(通称『忠我の記』)であり、以下『忠我の記』とする⁽⁶⁾を参考にして解明を図った。それには、商に塩梅、徴の上に反徴、羽にソルが註されている。これによって岩原は以下のように述べている。

この時代には〔変〕は〔カワル〕の義で、上へでも、下へでも、徴と一律の音程をなす音を指したものとみられるから、これは嬰徴の意味である。次に羽の傍註に〔ソル〕とあるから、ここにも羽の一律高い音があるに相違いない。音階としてみたときに、羽と嬰羽と連続してここに音が存在するという意味か、あるいはこの羽は常の羽をソツタ音、塩梅した音という意味か明瞭ではない。私は、今の場合は羽をソツタ音、塩梅した音一個の意味と解する。つまり、この羽は常に羽にあらずして一律上った羽であるぞとの註釈と解す

る〔岩原増補校訂版 1997：134〕

これに加えて、『音曲秘要鈔⁶⁾』（以下『秘要抄』と略す）に載る笛穴譜付の図を解釈し、干（E）、五（F#）、上（G）、夕（A）、中（B）、丁（C）、六（D）の音階が一致しているのでこれで間違いはないとしている。

岩原論を音階として示すと以下のようなになる（宮をEに当てて示す）。

宮	商（揚商）	角	徵（反徵）	（揚羽）
E	F# G	A	B C	D

次に中川は、証通師『五音七声十二調子相对図解』⁷⁾ というものを挙げている。そこには笛穴譜が併記されている。その図は笛穴「丁」が上無（C#）と記されているが、〔中川 1972：395〕「ただし横笛の丁を上無の音に配してあるが、横笛の丁は夕^マ 五千の四孔を開いて出る音で、十二律の神仙に当るのであるから明らかに誤りである。この誤りを正してみると前の『秘要鈔』とまったく同じことになるのである」としている。

この中川論は、岩原論と同じである。^{うしおこうけん}潮 弘憲〔潮 2017：160〕は、中川の説は徵の位置に「ユル」、揚徵の位置が「徵」になっていると指摘しているが、それは〔中川 1972：394〕『南山進流声明概説』の論考途中の図であり、中川論の最終結論は岩原論と同じになっている。

潮〔潮 2017：161〕は、この説では不十分として考察を加えている。その論をまとめると以下の3点になる。

- ①岩原は、中曲とする伽陀類は、揚羽だけでなく羽も用いられているのに、羽が欠落している。伽陀の博士のみから考えると、『声明声決書⁸⁾』（以下『声決書』と略す）の音階が妥当。
- ②中川論は羽があるが揚羽がない。
- ③中川は、徵のユルを一律低い反徵としているのであれば、宮の〔由〕も反宮とすべき。

①の『声決書』の音階というのは律音階と全同である。②で潮が中川論に羽があるが揚羽がないという指摘は誤りで、徵の三律上に羽が記されているので、この羽は揚羽のことである。③の指摘は妥当な指摘と考えられる。

潮は、上記の3つの見解から導き出した音階を下記のようにまとめている。（岩原・中川論との比較の為、宮をEとする）。

（反宮）宮	商（揚商）	角（反徵）	徵	羽（揚羽）
E ^b E	F# G	A B ^b B	C#	D

潮は、岩原・中川論に羽と揚羽が必要と主張しているがこれは誤りと言える。それは、現在伝承している進流声明は、揚羽の注記があると羽の音を出した直後に長2度上げた音をもう一度出すことになっている。揚羽の注記は、この羽博士は常の羽音より短2度上に唱えろという指示と解するのが元来の解釈と考えられるが、現在は違った解釈が伝承されている。岩原も当時この音の動きがおかしいと気付いており、宮から羽へ音が下がる博士に揚羽の註がある箇所を論じて、〔岩原増補校訂版 1997：352〕「魚山の〔揚羽〕という註の意は、〔正羽〕〔揚羽〕と連続してそのところに存在するの意でなくして、この羽の墨譜は声は揚羽であるぞとの註であるに相違いない」と述べている。これは揚音の性質を的確に理解している。この論から言えば、現在羽音を唱えてから揚羽音を表す音（実唱は長2度上）を唱えているが、中曲の羽博士は揚羽音（羽の短2度上）で唱える指示という理解で問題がないことになる。潮のいうように、音階に羽が無いのはおかしいという論は成り立たない。理論と実唱が完

全に一致していないので、音階理論を考察する際は、実唱をひとまず置いて論ずるべきであろう。潮論より岩原・中川論の方がより進流理論に忠実であると言える。

しかし、この岩原・中川論が正しいかというところも言えない。中川は、横笛穴「丁」を上無（C#）の音と注記してあるものを神仙（C）の誤りであると指摘している。しかし、「丁」は上無（C#）と神仙（C）を兼ねる穴で、指の開け具合によって演奏の際に2音を使い分ける穴であり⁹⁾、記述は上無で問題は無いと考えられる。このことは、澤田篤子〔澤田 2013:89〕も『秘要鈔』の「丁」に上無とあることとの矛盾を指摘している。これは、自分の論に合わせるために注記の意を捻じ曲げたことになる。岩原論も、横笛「丁」を神仙と見てしまっていたので同じ誤りである。そして、「丁」を上無とすると律音階と全く同じ音階になる。中曲が律音階と全同であるのは『声決書』も同じである。

以上の様に、真言声明の伝承者である僧侶達が音階論について様々な論を出している。その論は、専門外である雅楽の知識に明るくないことや、伝承者であるが故に、実唱上の旋律との関係を考慮することによって混乱を招いている感がある。では、純粋な研究者の論はどうであろうか。以下に論ずる。

1-3 音楽学者による中曲の見解

音楽学者による声明の音律論考で精緻なものに、澤田篤子〔澤田 2013〕の論考がある。これは、中世の真言・天台両宗の声明の理論書を雅楽史料と比較し検討したものである。中曲は、寛朝がその創始者とされているが、理論書での初見は天台声明の湛智が承久元年（1219）～天福元年（1233）に著した『声明用心集』である。これを『秘要抄』も引用しているが、中曲の図では妙音院流の律の七声に等しいものが載る。この時点で澤田は、〔澤田 2013:87〕「中曲は未だに各音の音程関係が定まらないことがわかった」としている。

次に重要な資料に聖尊『音律菁花集¹⁰⁾』（1357頃）があり、半呂半律の記述が載る¹¹⁾。これには、呂律の七声を単純に合計した計10音と記されている。そして、この中の律曲の箇所を抽出すると『秘要抄』の中曲と一致することを澤田〔澤田 2013:88〕は指摘している。これは、雅楽・真言声明の律音階と全く同じになってしまう。澤田の研究によると、中世の史料を研究した結果は、中曲の音階は律音階と全く同じという結論になる。

中世の史料では律音階と全同が最も有力と考えられるが、呂と全同という説も存在する。そして呂律の全ての音階を単純に合わせたものという説もある。このように一定しない解釈が、明治期まで続いて当時の声明家たちも「半呂半律」であるという程度の理解であった。そして、昭和初期に岩原がこれを音階として纏めようとし、中川、潮も同様に研究したが、未だに決定的な論が出ていないというのが実状であろう。

澤田は呂律中曲の音階論を研究したが、最後にこのように述べている。

声明ではこのような五音七声の高さや並び方よりも、むしろ、それらの音の機能やその結果生み出された旋律が重要である。「律らしさ」「呂らしさ」などを醸し出すのも、構成音という静態的な側面よりも、それらの動的な側面が凌いでいる。〔澤田 2013:90〕

澤田は、音階論的な解釈よりも、節などの旋律が「らしさ」を表現する上において重要であると解釈している。以下は、中世の音階論から近現代に焦点を移し、澤田のいう「らしさ」というものは、実唱上の中曲においてどのように表現されているのかを探る。中世の音階論から現行実唱は飛躍している感があるが、多角的に解明するために解析を行う。その解析は、近現代の音源を分析することによって行う。

2 現在伝承している中曲の旋律

中曲音階は、真言声明においては確定できないことがわかった。では、現在伝承している真言声明の中曲はどのような特徴があるのかを分析していきたい。現在伝承している南山進流は、明治期の葦原寂照の系統のみが命脈を保っている。葦原の音源が残っていないので、葦原の旋律に最も近いと考えられ、音源が現存している鈴木智辨の音源を参考に考察を進める。

広く利用された教則本である『魚山集』で中曲であることが確定している曲は、「五悔」「九方便」の各「勧請」、^{こかい}「理趣経」の「勧請」と「回向」、^{くほうべん}「仏名」、^{りしゆきやう}「教化」の5曲6か所である⁽¹²⁾。これらの5曲6か所の旋律の特徴を見ていきたい。

2-1 実唱上の中曲旋律の分析

進流声明においては、音楽理論と実唱が乖離しており、その原因は伝承ミスであると近現代において考えられた。その結果、理論と実唱の齟齬を改善しようと様々な変更が個人レベルで行われ、様々なバリエーションを生んだ。この変更によって生まれたバリエーションが、現代の僧侶を悩ませる原因になった⁽¹³⁾。

しかし、近現代において伝承ミスと考えられた明治期の実唱は、書記伝承による理論とは全く違った一定の法則によって成り立っている。吉岡〔吉岡 2020b〕⁽¹⁴⁾は、実際の声明で運用されている呂律の特徴・法則を分析し、その法則を「実唱上の理論」と呼称した。近現代の変更は、この実唱上において運用されていた法則を無視し、楽譜や音階論を重視し変更が行われた。この近現代においての変更の根拠とされ、「実唱上の理論」と対概念となる音階論などの理論を本稿では、「思想上の理論」と呼称する。それは、呂音階や律音階などの音楽理論は、礼楽思想と密接な関係があることによる。

明治期の実唱を分析することによって得られた「実唱上の理論」での呂律の特徴を挙げると以下ようになる。

- 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。

中曲の5曲6か所の中で、呂律の判別が可能な箇所を抽出してみると「五悔」勧請が76箇所、「九方便」勧請が67箇所、「理趣経」勧請が33箇所、「理趣経」回向が3箇所、「仏名」が55箇所、「教化」が45箇所であった。これらの箇所を上記の「実唱上の理論」による分類によって呂曲の特徴があるか、律曲の特徴があるかを分けると〔表1〕のようになる。③の分類は、隣接している曲全体との比較になるので、比較できるのは曲中で呂曲から転調する「五悔」「九方便」だけである。この2曲は、呂曲部分よりも中曲部分の方が全体に長2度高い関係にある。これは律曲と同じ相対音高にある。

表1 各曲の呂律判別表

表1 曲名	①〔モドリ〕		②〔ユリ〕		④〔完全4度の有無〕		⑤羽音		抽出合計
	呂	律	呂	律	呂	律	呂	律	
「五悔」勸請	0	0	6	16	30	4	5	15	76
「九方便」勸請	0	1	5	15	18	5	10	13	67
「理趣経」勸請	0	1	0	21	7	1	1	2	33
「理趣経」回向	0	1	0	0	1	1	0	0	3
仏名	2	10	8	2	12	21	0	0	55
教化	0	4	13	6	16	6	0	0	45
合計	2	17	32	60	84	38	16	30	

表を見ると、中曲はその旋律の呂律の特徴が一定していない。呂曲の特性と律曲の特性が混在している曲であることがわかる。

①は、〔モドリ〕と言われる博士の結合部分の音が、長2度上がるかどうかで呂律の特性が判別できる。〔モドリ〕19箇所中に律曲としての旋律が17箇所89.4%と多い。

②は、〔ユリ〕の箇所です。〔呂ユリ〕が使われているか〔律ユリ〕が使われているかで判断する。これらの中には、中曲特有と言われる〔ユリオロシ〕も使われている。この〔ユリオロシ〕は反徴の旋律と伝わり、葦原の〔葦原1894〕『魚山蕙芥集要覧』（以下『要覧』と略す）に「反徴ハ黄鐘調ニ限レリ⁽¹⁵⁾」とあり、葦原も中曲特有であると解釈している。しかし、〔ユリオロシ〕は実のところ中曲特有ではない。新井弘順が中世の醍醐流の書物を参考に呂律の指定位置を記した『豊山声明大成』では、呂曲部分にも存在するので、呂曲の特徴と言える。今回はこれを考慮した上で分析した。そうすると、〔ユリ〕92箇所中に律曲としての旋律が60箇所65.2%と多い。

④は、音の構成の違いである。進流声明の呂曲は、完全4度にならないように工夫されていると言える。例えば平調とすると徴B→商F#の博士は、完全4度下行する旋律を指示しているが、実際の呂曲はB→Aと長2度下行に変化している。徴博士が中心音になっている場合、律曲ではB→EやB→F#が現れるが、呂曲ではB→AやB→C#になる。これらに注目して旋律を調べると〔完全4度の有無〕122箇所中に呂曲としての旋律が84箇所68.8%と多い。

⑤は、羽音が装飾音として働く場合に、呂曲は反羽音になり、律曲より短2度低くなる。〔羽音〕46箇所中に律曲としての旋律が30箇所65.2%と多い。

これ等を総括すると、中曲は全体的に律曲の箇所が多いように見える。しかし、①②⑤は装飾音として機能している箇所であるのに対して、④は曲の骨格を成している箇所である。その骨格は呂曲としての特徴が優位になっている。よって、中曲は呂曲としての特性が強い土台に、律曲としての特性が強い装飾音が多く載っている曲調と想定することが出来る。

以上のように、中曲は、呂律の特徴が混在している。これは〔葦原 1894:23〕『要覧』に廉峯の言葉として載る「此音ハ半呂半律ノ音ニシテ即チ呂律ノ二音相ヒ交ハル故ニ是レ所謂不ニノ韻ナリ」や、葦原の〔葦原 1888〕『略頌文解⁽¹⁶⁾』「中曲ハ。中ハ謂ハユル不偏ノ義。即チ呂ニモ偏セス律ニモ局セス。呂律ノ中間ノ曲ナルカ故ニ中曲ト云。」という記述にも合致した結果と言える。つまり中曲とは、呂律の中間であり呂曲と律曲の特性を具有するものであると確認できた。

2-2 「半呂半律」と「半律半呂」

以上の様に中曲には、呂曲と律曲の間とも言える特性があることがわかった。しかし、中曲には「半呂半律」と「半律半呂」の2種類があることが口訣書には記されている。『声決書⁽¹⁷⁾』には以下の説明が載る。

高野ニ中曲ト曰醜鬪ニハ半呂半律ト云。已前之調子ニ大食調ノ一調子ヲ加テ大調子ト為。是ノ六調子ヲ呂律二曲ト分ル之時。黄鐘調ハ一雙之呂ニ付シ大食調ハ平盤之律ニ属。又六調子ヲ三曲ト分ル時ハ。黄鐘大食ノ二調子ハ中曲ニ出タリ。彼ノ中曲ニ於二種ノ不同有。黄鐘調ハ呂ヲ本トシテ律ヲ兼大食調ハ律ヲ本トシテ呂ヲ兼タリ。此ノ因縁ニ依六調子ヲ二曲ニ分時ハ黄鐘ハ呂ニ付大食ハ律ニ属ス。是ノ故ニ名字ヲ呼フ時黄鐘調ヲハ半呂半律ト呼。大食調ヲハ半律半呂ト呼フ。是則中曲二種之不同也（原文訓読文）（傍線筆者）

これと同じ内容を〈1-1〉でも引用した葦原の『略頌文解⁽¹⁸⁾』が載せている。その箇所のみ引用すると以下のようになる。

中曲ニ二種アリ。曰ク黄鐘。曰ク大食是ナリ。大食ハ律ヲ表トスルカ故ニ半律半呂ト云。（此調曲ハ声明家ニハ用ヒス）黄鐘ハ呂ヲ表トスルカ故ニ半呂半律ト云。即チ今ノ所用ナリ。

中曲には2種類が存在し、黄鐘調の呂曲が主になっているものが「半呂半律」であり、大食調の律曲が主になっているものが「半律半呂」であるという。『声実抄』（1395）には説が一定しておらず、以下のように載せている。

五調子ノ事。壹（羽・呂）平（宮・律）双（商・呂）黄（角・半呂半律）盤（徵・律）。大食調ヲ加ヘテ六調子ト云フ。位ヒ平調ノ如シ（半呂半律也）。此ハ呂ニ音ヲ取りテ律ノ楽ヲ吹ク也。又黄鐘調ハ律ニ音ヲ取りテ呂ノ楽ヲ吹ク也。故ニ半律半呂ノ曲ト云ク也。（原文訓読文）（傍線筆者）⁽¹⁹⁾

『声実抄』は、黄鐘調を「半呂半律」とも「半律半呂」とも記している。『秘要抄』も「一越・雙調・大食三呂也。平調・黄鐘・盤涉三律⁽²⁰⁾」として逆になっている。中世では、まだ解釈が一定していなかったと考えられる。しかし、正保版『魚山集』（1648）以降の『魚山集』は、黄鐘調が呂を面として「半呂半律」、大食調が律を面として「半律半呂」としている⁽²¹⁾。進流声明の解釈は、時代を経るにつれて黄鐘調が「半呂半律」、大食調が「半律半呂」と定まっていったと見るべきであろう。

現在の進流声明の中曲は、葦原の言うように黄鐘調であり、大食調の指定があるものは存在しない。今回の分析では、進流声明の中曲は呂曲の特徴が骨格になり、律曲としての装飾音が多く載っていることが確認された。この事実は、『声決書』「黄鐘調ハ呂ヲ本トシテ」という記述に一致している。また、『声実抄』「呂ニ音ヲ取りテ律ノ楽ヲ吹ク也。又黄鐘調ハ律ニ音ヲ取りテ呂ノ楽ヲ吹ク」の記述は、「音を取る」ということが旋律の骨格に当たり、「楽を吹く」が装飾音の類と考えられる。この点も現在の中曲の特徴と一致している。葦原は、構成音によって呂律が分かれているとは理解していなかった可能性が高く⁽²²⁾、口伝を記しただけかもしれない。しかし、主になる呂律を先に出し、枝葉になる呂律を後に付ける「半〇半〇」という本になる呂律で使い分ける呼称は、中世から近代まで伝えられていた解釈と言える。

一方の「半律半呂」に関して、興味深い記述が載っている。正保版『魚山集』と寛保版『魚山集』（1743）の「仏名」に「頌云仏名黄鐘調曲者律文 徵ノユリナト全ク律ニ似タルカ故ニ曲者律ト云歟」と記されている。この頌というのは、覚證院隆然（1258—？）作と伝わる『声明集略頌』のことであり、各曲の曲調を指定したものである。隆然作かどうかは疑問が残る頌であるが、中世の成立は確かであり、中心的な曲目の曲調指定は全てこれ

に依っている。この頌の中で、「仏名黄鐘調曲者律」と記されていることに対し、各『魚山集』編纂者たちは、[ユリ]が律性であり黄鐘調中曲であるが律に似ているので「曲者律」と言ったのであろうとしている。これに対し岩原は〔岩原増補校訂版 1997:523〕「仏名は中曲黄鐘調でなしに、律黄鐘調であったのが中途から中曲黄鐘調にかわったのではないかと疑われる」と私見を述べている。しかし、「曲者律」は「曲者似律」というのが伝統的な解釈である。黄鐘調=中曲であるとの見解は、中世から変わっていない。

前述の〔表1〕を見ると、「仏名」が他の曲と違っている特徴がある。それは分類④〔完全4度の有無〕が、他の曲は呂曲の割合が多くなっているのに対し、「仏名」のみ律曲の割合が多くなっている点である。④は曲の骨格を形成している箇所であるので、中曲諸曲の中で「仏名」のみが律曲ベースの曲であると言える。これが中曲であるのに律曲とも表記される所以ではなからうか。各『魚山集』の注記には、[ユリ]が律曲に似ている為とあるが、[ユリ]が全て律性である「理趣経」の「勸請」が律曲にならないのは不合理であり、理由になっていない。また、「仏名」は、現在の伝承では呂の[ユリ]の箇所が多くなっている。他の曲も[ユリ]は律曲のものが多く、伝承する中で「仏名」の[ユリ]が呂性に変化した可能性も考えられる。

以上の事から、「仏名」は律曲を主としていると言える。進流声明に「半律半呂」の中曲である大食調がもし用いられたならば、「仏名」は大食調に分類されると考えられる。

しかし、注意を払わなければならない点がある。それは、頌の続きに「乃至教化亦如是」とあることである。この内容をそのままとると「教化」も律曲ベースの中曲であると考えられる。しかし、〔表1〕の④を見ると「教化」は「仏名」と同じとは言い難い。①②⑤は「仏名」と似ていると言えるが、肝心の④が違っている。

正保版『魚山集』には「頌云乃至教化亦如是仏名ノ如 黄鐘調ナレハ亦如是」と載り、黄鐘調が共通であるからこのように載ると解釈している。この事について注目されるのが、『声明集隆法口伝 重仙記』（以下『隆法口伝』と略す）である。この口訣書は、覚證院隆然より2代隔てた弟子で、同じく覚證院の住職である隆法（生没年不詳）の口伝を弟子の重仙（? - 1468）が記したものである。この口訣書には、隆然の頌が引用されずに違った曲調指定が載るので、頌が隆然作ではない可能性を示唆している。『隆法口伝』には九條錫杖の後の「仏名」に、朱書きで「黄童中曲律也」と載り、「教化」には「黄童周唯呂ナリ律歟」と載る。「仏名」は中曲律であることがはっきりしていたようであるが、「教化」は中曲ではなく、唯呂曲とも律曲とも考えられ不確定であったと考えられる。この事を考慮すると、頌の意味は、『魚山集』の解釈である「黄鐘調という点が共通だから教化が仏名と同じと表現した」が妥当ではなからうか。

以上のように、呂が主になるか律が主になるかで「半呂半律」「半律半呂」が分けられていることが確認できた。真言声明は黄鐘調「半呂半律」なので、中曲は基本的に呂が主になっていると考えられる。

2-3 中曲の「実唱上の理論」まとめ

これまでの研究をまとめると進流声明における中曲の特徴は、以下のようによまとめることができる。

- ①中曲は呂律の特性を具有している。
- ②中曲は基本的には「半呂半律」であるので、旋律の骨格は呂が主になり、装飾音は律曲の割合が高い。
- ③中曲の反音の際の音高関係は、呂曲より全体が1位（長2度）高い関係にあり、律曲と同じである。

中曲は、呂律の特徴が規則性なく両方現れるので、博士を見ただけでは旋律の予測ができない曲と言える。もし、伝承が途絶えた中曲指定の曲の旋律を再現するとなると、大変困難である。中曲は、他曲と同じ譜形の博士が在ればよいが、無ければ博士だけでは旋律が確定し難い曲調と言える。

3 中曲と塩梅音

中曲に関する記述を見るときに、しばしば一緒に論じられているものが塩梅音である。現行の進流声明において、塩梅音は揚音・反音という理解あり、〈1-2〉で述べたように長2度音を上げる旋律になっている。しかし、塩梅音に対する理解は、時代によって変化が見られる。以下、その変化を解明するために、口訣書を紐解き観察する。また、真言声明の理論書に大きく影響を与えたと考えられる『秘要抄』の中曲と塩梅音の記述に注目し、考察する。

3-1 進流声明における塩梅音の解釈の変化

進流声明において、塩梅音の解釈に変化が見られる。以下は、江戸時代から安土桃山時代・室町時代と順に遡りその変化を観察したい。

まず、江戸時代の記述を見ると、廉峯『声明聞書⁽²³⁾』には五音正説として「商。呂ノ時ハスクム。律ノ時ハソル。中曲ノ時ハ塩梅也」「羽。呂ノ時ハスクム。律ノ時ハソル。中曲ノ時ハ塩梅也」と記されている。これは、現在の進流の塩梅の定義とは合わない。潮は〔潮 2017:162〕「塩梅音とは、揚羽・揚商・反徴・反宮である」と述べ、葦原の『略頌文解⁽²⁴⁾』も同意趣である。つまり、現在伝承している進流声明においては、揚音と反音が塩梅音であるとしている。呂に反徴反宮、律に揚商揚羽があることは広く知られるが、江戸中期の廉峯『声明聞書』には、呂と律には塩梅がなく、中曲のみ塩梅が記されているのである。

江戸時代中期は楽理に暗い時代と評価され、岩原は〔岩原増補校訂版 1997:31〕「徳川時代に高野山でできた声明に関する口訣をみるに、声明理論を真個に解することなく書かれたものが多い」としている。江戸時代の口訣書を見ると、音階論などの「思想上の理論」に類する楽理は混乱が多く、正確とは言い難い。しかし、「実唱上の理論」を記したものとすると評価が変わってくる。中曲は呂律の特性を有しているため、徴音が中心的な核音となる進流声明では、羽博士と商博士の旋律が一定しない。〈2-1〉においても説明したが、例えば徴博士→商博士であると、博士の指示は完全4度下行である。しかし、実際の進流声明の旋律は、呂曲は完全4度にならないように変化しているので、呂曲の場合は博士の指示に従わず長2度の下行旋律になる。一方の律曲の場合は、博士通り完全4度の下行旋律になる。進流声明の中曲は「半呂半律」なので、呂曲としての旋律の割合が高くなる。しかし、博士を見ただけでは呂律のどちらの旋律になるのかが一定しない。つまり、浮動性のある博士が、中曲の商博士なのである。羽博士も同様に呂律で旋律が一定しない浮動性のある博士と言える。前述の廉峯の記述は、呂律とは別のものとして中曲が記されているので、中曲の場合の商博士と羽博士は浮動性がある音になると解釈されていた可能性がある。

次に、安土桃山時代に活躍した声明家である朝意の記述に塩梅が出てくる。『声明師秘事』「徴角ワカラス。徴羽ワカラス。之依塩梅ト云⁽²⁵⁾」とある。この記述は秘曲の中の説明であるが、言わんとしていることは、博士の指示する音ははっきりわからない箇所を塩梅としている。実唱上では音が一定しない現象を表わす言葉として「塩梅」が用いられていると考えられる。これは、江戸時代の解釈と同じと考えられる。

さらに遡って室町時代の口訣書に塩梅音の記述がある。室町時代の口訣書は、進流声明の口訣書の中で最古に類する。その口訣書に『声決書』(1396)と『声実抄』(1395)がある。『声決書』の九声についての記述に「変商律曲ニ付商ノ半律上ル音也。亦塩梅音ト名。変羽律曲ニ付羽ノ半律上ル音也。亦塩梅音ト名。是二音ハ別音ニ非 商羽ノソリタル音也(原文訓読文)⁽²⁶⁾」とある。呂曲の反徴反宮は塩梅音ではなく、律曲の揚音を塩梅音としている。この解釈は『声実抄』にも「或人云。七声門ハ呂。五音門ハ律也⁽²⁷⁾」と載るので同じ意か。この解釈は現代の解釈と似ており、揚音が塩梅音であり、中曲に現れるような呂性が律性のどちらの旋律になるかという点で浮動性があることを指していない。

室町時代の中でも時代が下るが、『忠我の記』（1497）には「宮徴ノ二音呂律同。商角羽ノ三即是異。但律作曲唯五音。但呂兼七声。呂律中曲其塩梅一切声明此三在。（中略）律ニ塩梅有レトモ只是レ五音也（原文訓読）⁽²⁸⁾」とある。これも呂曲の反音を塩梅音とは見ず、律曲の揚音を塩梅音と見ている。また、塩梅音はすべての曲調に存在するとも述べている。

室町時代の3つの口訣書は、基本的に塩梅音に対して同じ解釈をしていることがわかる。呂曲は七声という解釈なので、反音に浮動性があるとは見ておらず、主音に成り得る構成音の一つと見ている。律曲中の商か羽のみが、揚音になるかどうかという浮動性のある音として解釈している。そして、この揚音の浮動性のある音を塩梅音としている。中曲に現れるような、呂性か律性のどちらの旋律になるかという点で浮動性があるという理解とは異なる。

以上の事をまとめると、真言声明においては、時代によって塩梅音に対する解釈が変化していると考えられる。室町時代では、律曲の揚音を指す言葉として使用されていたが、安土桃山時代には五音の音が定まらない箇所を指し、塩梅としている。江戸時代においては、中曲の呂律浮動性を表していると考えられる。各時代共通している塩梅の概念は、浮動性があるという点である。室町時代において、塩梅は律曲所用の音であったが、江戸時代ごろから中曲所用の音へと変化していることがわかる。

近現代の口訣書に載る解釈は、室町時代の口訣書を参考にして記述され、さらに反宮・反徴までもが塩梅音として追加されていることがわかる。この「反宮・反徴・揚羽・揚商」すべてが塩梅という解釈は、葦原の師である寂如（1800-1864）が著した「声明略頌文」⁽²⁹⁾に載る「変徴変宮塩梅ノ音揚商羽」が嚆矢と考えられる。これ以降、この解釈に倣うようになっている。

3-2 『秘要抄』にみる中曲と塩梅音

真言声明の史料ではないが、昔から真言僧の間で珍重されてきたものに東大寺の僧である凝然が著した『秘要抄』がある。真言声明が影響を受け、参考にしてきた口訣書なので注目しなければならない。この中に呂曲、律曲、中曲を比較した記述が載る。長文であるが文脈を理解するため以下に全文引用する。

中曲半呂半律有物也。是ニ付様様体有也。其曲ニ取云知令可也。又呂曲中ニ律色音モ節モ有物アリ。律曲中ニ呂節色アル事。加様事呂律音ト色トテ能能思ヒ分ケツレハ知被也。先呂五音者。七音中四七番音ヲ除是也。五音共フバテソル色ノナキ物也。宮由ル。商ハフバル。角ハスクム。徴ハユル。羽ハフバル。律五音者。七音中ニ六ヲ除キタル也。五音中宮ハフバルユラズ。商ハソル。角ハ二様有。徴ヘ移ル時ソル。商ヘ移時ソラズ。徴ハ由ル。羽ハソル也。中曲時呂律両音ニ通。故中曲云也。宮音始ユラデ半末ユルナリ。商音羽音塩梅有也。ソル事律音ニ似タリ。由付大由小由地由賓由云事有。能能尋分可也⁽³⁰⁾。（原文訓読文）（傍線筆者）

この後に、律曲、呂曲、中曲の記述を図にし、笛穴譜を加えた〔図1〕を載せている。

この〔図1〕は、1章で度々言及されていた図である。まず、注目すべきは、中曲の事を呂曲中に律曲の「色」「節」があるもの、律曲中に呂曲の「色」「節」があるものと説明している。この「色」「節」は、小旋律のことと考えられるので装飾音の類であると想定できる。そうするとこの記述は、2章で分析した現代の中曲の構造と同じことを言っていることになる。この中曲の構造については、〈2-2〉で挙げた『声実抄』「呂ニ音ヲ取りテ律ノ楽ヲ吹ク」「律ニ音ヲ取りテ呂ノ楽ヲ吹ク也」と同趣旨であり、中世で既に広まっていた解釈と考えられる。

次に、呂律の五音の特性について述べているが、律曲の揚音を塩梅音としておらず、中曲の商音羽音に塩梅があると記している。ここでの塩梅の意味は、中曲のことを呂律の両音に通じると述べているので、中曲の商と羽は律曲の特性と呂曲の特性の両方を有していることを言っていると考えられる。また、中曲の〔ユリ〕が大由（呂

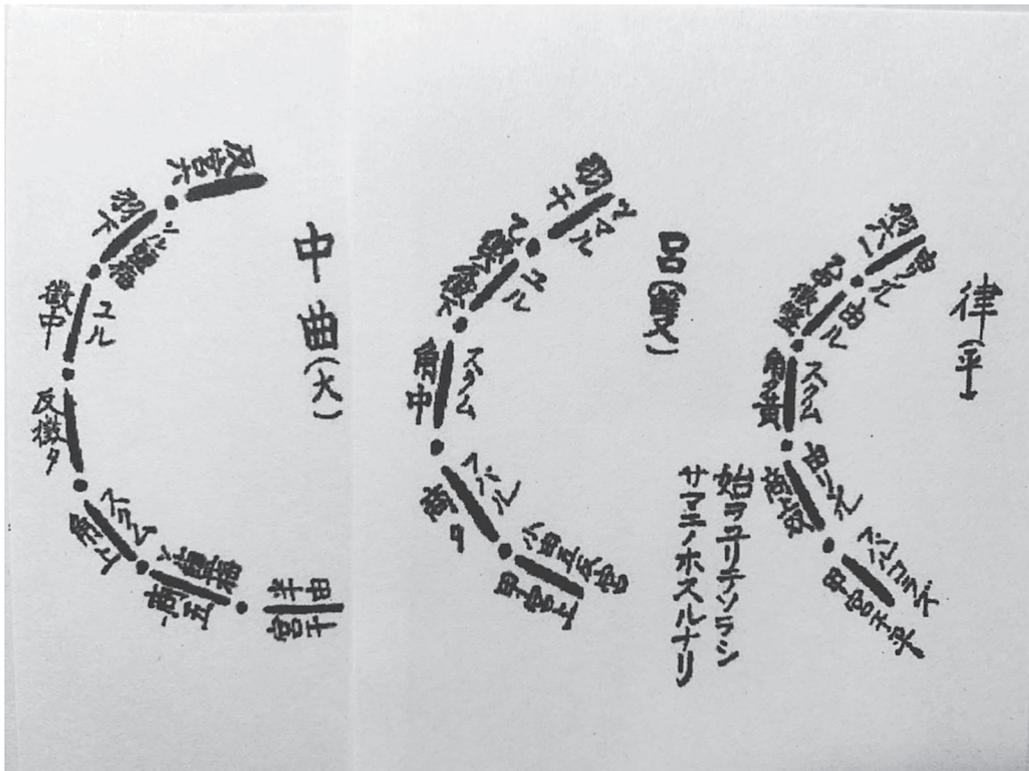


図1 『秘要抄』の呂律中曲図

性のユリ)と小由(律性のユリ)などの全ての[ユリ]を使用する点も、現代での解釈と同じと言える。

『秘要抄』はその後、或人略頌云として下記の呂律中曲の頌文を載せる。

是二五音外有四 変宮変徵二塩梅 異律作曲唯五音 単呂作曲兼七声
 呂律中曲具塩梅 一切声明有此三 一音高下有十二 即是名為十二律
 五音二変及塩梅 一一律中皆具足 是故^マ二調子十二転 具一緒善皆悉題
 但除律中商羽音 (中略)
 配当宮商角徵羽 宮徵二音一律下 各是反宮変徵二 已上十二律調子
 即是単呂曲七声
 商羽二音一律上 各是上下二塩梅 五音二変及塩梅 即是中曲所用音 (中略)
 配当宮商角徵羽 商羽二音各二合 即是二二六三七音
 何故是二合二律 從下至高故二用 已上十二律調子 即是単律曲五音⁽³¹⁾ (傍線筆者)

ここでは、五音・反音(変音)・塩梅の説明、呂曲の七声の説明、中曲の説明、律曲の五音の説明を順に述べている。まず、「変宮変徵二塩梅」とあるが、前の文に二五音(商・徵か)の他に四音があると記しているの、ここでの意味は「変宮変徵と二つの塩梅」と考えられる。中曲の説明箇所にある上下の二塩梅とは、揚商(下梅)と揚羽(上梅)の事であり、揚音の事を塩梅と呼んでいる。次に、律曲の説明では、二二六三七(商・揚商・羽・揚羽)を塩梅とは呼んでいない。しかし、その後の記述に「呂七声七調子為若律五音時五下外二音只塩梅音別調子無。故只五調子也⁽³²⁾。(原文訓読文)」と載り、律曲の二音を塩梅と呼んでいる。基本的には、揚音も塩梅として認識していると考えられる。

ただし『秘要抄』では、前述の呂律中曲の説明箇所に「律五音者。七音中二六ヲ除キタル也」とあり、律曲中

の商・羽が揚商・揚羽に固定されている。よって、中曲では呂曲の性質では商・羽になり、律曲の性質では揚商・揚羽になるという意味で塩梅と表現している可能性も想定できる。頌文のなかでも、中曲に関連する記述にのみ揚羽・揚商について塩梅という言葉を使用している。

凝然は、呂の七音それぞれから調子を派生できるとしているので、呂曲は反音を含めて七音階と考えている。それに対し、律の二塩梅は調子がないとしているので、律曲は五音階と認識している。呂曲の反音は主音と成り得る構成音として認識しているが、律曲の揚音は浮動性のある音に過ぎず、主音に成り得る構成音の1つではないと認識している。

凝然は、塩梅という言葉は浮動性のある箇所を指すという認識で使っているように考えられる。その浮動性のある箇所とは、呂律の特性において浮動性がある箇所と、揚音に対する浮動性のある箇所の2パターンが想定できる。

次に、宮商角徴羽の五音、反宮・反徴、揚商・揚羽の二塩梅の全てが中曲所用音であると述べている。中曲音階は、呂曲の7音階に揚商・揚羽を加えたものと主張している。〔図1〕の中曲大食調の図も呂七声に加え、商・羽に塩梅が付いている。しかし、横に付されている笛穴の音を音階にしてみると、大食調は律音階と全同になっているので矛盾する。実際に使用される音階というよりは、呂曲と律曲に通じていることを表わす為の説明と考えるべきであろう。塩梅は呂律中曲すべてに存在するというのも観念的な説明とも考えられる。

前述のとおり『秘要抄』の中では、律音階の商と羽は、揚商と揚羽に固定されている。これは、『忠我の記』「宮徴ノ二音呂律同。商角羽ノ三即是異」と同じ五音階になっている。一切の声明に塩梅があるという記述も同文があるので、『忠我の記』は『秘要抄』の中の「或人略頌」を参考にしていると考えられる。

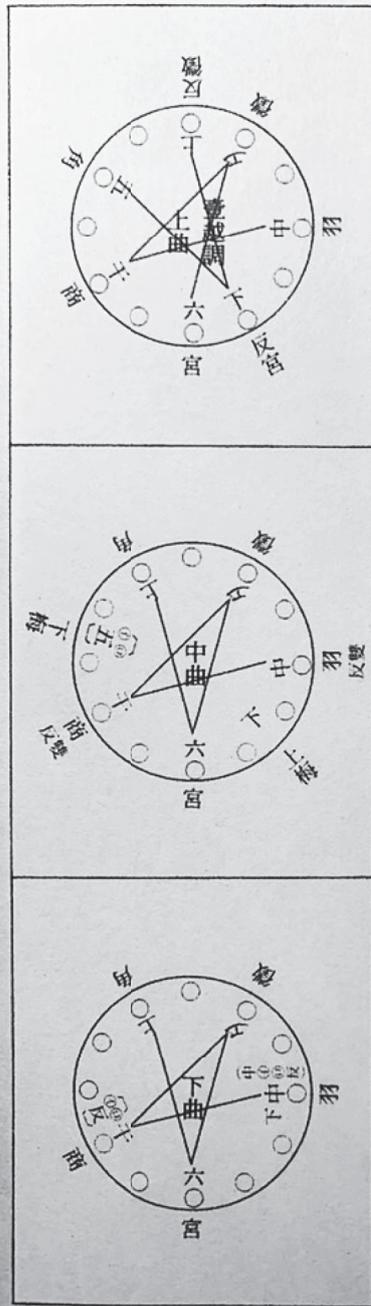
『秘要抄』に載る塩梅を上下に分ける記述は、天台声明の湛智『声明用心集』（1219-1233）も同じである。『秘要抄』の中に蓮入房（湛智）・蓮戒房（浄心）の説を引用しているので⁽³³⁾、中曲論もこれらを参考にしているとも考えられる。現在の天台声明の中曲は、上梅を揚羽、下梅を揚商として固定している⁽³⁴⁾。しかし、『声明用心集』では、商と律角の間、羽と宮の間の2音を塩梅としているので⁽³⁵⁾、中世と現在では解釈が変化している可能性がある。

〔図2〕は『声明用心集』の呂律中曲の説明図である。呂曲を辰旦の七音、中曲を印度の五七音、律曲を日本の五音として表記している。『声明用心集』の図の通りなら、中曲は反徴以外の呂律音階の音は全てカバーできることになる。そして、塩梅をわざわざ位の間中に記しているのが、2音を行き来する浮動性を示しているのではなからうか。下梅では揚商（律性）と呂角（呂性）、上梅では揚羽（律性）と反宮（呂性）を行き来することになり、両方の塩梅共に呂律の特性を具有することになる。また、『声明用心集』では、5音の音階だけを見るならば、中曲は律曲と同じ音階になっている点も『秘要抄』と共通しており、中曲特有の音階を明示していない。天台声明においても中曲は、平安期～鎌倉期は呂律の中間的な存在として、呂律の特徴を行き来する浮動性のある曲調として理解されていたと見ることができる。天台声明でも音階をはっきりと示すことが出来なかったのではなからうか。

以上のように、『秘要抄』に載る塩梅という言葉は、揚音という浮動性のある音や、呂律の特性を行き来するという浮動性の両方に使用されている。進流声明において塩梅の解釈が変化していたが、その両方の解釈がすでに『秘要抄』の中にあつたことが確認できた。

これまで、口訣書に説かれる塩梅音と中曲の記述に注目して考察した。『秘要抄』などの中世の口訣書に存在する中曲は、呂律の特性を具有し、呂律の特性を行き来する浮動性のある調という理解のものだけである。中曲は、寛朝が作曲したという伝承が伝わるものの、中曲音階の明確な記述は存在しない。寛朝は音階を想定して中曲を作ったのではなく、初めから「呂らしさ」と「律らしさ」の入り混じった新たな曲調として創作したと考える方が正しいのかもしれない。

〔三〕就三種五音用笛孔様太笛如



一 呂曲
辰旦、七音如樂書要錄

二 中曲
印度、五七音如悉曇藏說

三 律曲
日本、五音如神樂

図2 『声明用心集』の呂律中曲図

以下は、口訣書に載る声明の唱え方に関する中曲の理解を論じる。

4 「実唱上の理論」でみる中曲の記述

これまでの研究では、口訣書から中曲音階を確定することは困難であった。それは、口訣書の内容が音階論などでは読み解けない記述が多いことにも起因する。以下は、2章で明らかになった中曲の「実唱上の理論」の知見を用いて、口訣書の記述を考察していきたい。また、「思想上の理論」と「実唱上の理論」を対比して考察してい

きたい。

声明の口訣書は、「思想上の理論」と「実唱上の理論」のどちらの記述であるのか判別が難しいものが多い。しかし、『声実抄』の中に、明らかに音階論などの「思想上の理論」では説明がつかない箇所がある。それは、「細谷云。対揚ハ先徳ノ口伝之無ケレドモ中曲ト覚エタリ。其ノ故ハ商ヲ角ヘソラスガ故也⁽³⁶⁾ (原文訓読文)」という記述である⁽³⁷⁾。

この記述は、江戸時代の『魚山私鈔略解』にも引用され⁽³⁸⁾、隆然作とも伝わる『声明集私案記』には「対揚中曲ノ模様ニスル也⁽³⁹⁾」とも載り、広く知られていた説である。細谷とは覚照房恵海という南北朝時代の声明家である。

この記述は、律曲の指定がある「対揚」という曲を実には中曲ではないかと考えている。その根拠は、商を角へそらしているからであるとしている。これまで研究されてきた音階論では説明がつかない。[ソル]は、律曲の商に存在が認められているので問題がない。しかし、これが中曲の根拠であるという。

鈴木の音源の「対揚」では、商博士に[ソル]が付いている箇所は、音が博士の指定より短3度上り、律角音に変化している。商博士→徴博士は、博士の指示では完全4度音上がる事を指示している。しかし、「実唱上の理論」においては、呂曲では完全4度を形成しないので、律角音→徴音の長2度の旋律に変化する。この呂曲特有の変化が、律曲である「対揚」で起こっているのである。また、商博士は、前述の廉峯『声明聞書』「商。呂ノ時ハスクム。律ノ時ハソル」とあるように、商博士の[ソル]は律曲の特性である。つまり、商博士に[ソル]が付き、音が律角音になる現象は、呂律の特性を具有する中曲でしか起こり得ないのである。これと同じ旋律は、中曲である「五悔」「九方便」「理趣経」の各「勧請」に存在する。恵海は、この実唱上の中曲の特性を根拠として「対揚」は中曲であるという推察をしたと考えられる。

以上の様に、中世の記録で既に「思想上の理論」では説明できない記述、つまり「実唱上の理論」をもって記されたと考えられる記述が存在する。当時の声明は、現在伝承している声明と変化している可能性が高いので、上記の論が正しいと証明できるものではない。しかし、音階論では説明がつかないものも、現在まで伝承している声明を用い解析すると、説明がつくものが存在するというのは事実である。

5 まとめ

本稿ではまず、中曲についての先行研究をまとめ、その音階論が決定しきれないことを論じた。ただし、史料を見る限りは、中曲音階は律音階と全く同じであるという解釈が有力であった。次に、現在伝承している進流声明の明治期に近い音源を使い、中曲の特性、「中曲らしさ」とはどのように表現されているのかを分析した。その結果、中曲は、呂律の特性を具有する曲調であることが確認できた。

そして、中曲と同義とされる「半呂半律」と「半律半呂」の違いを考察した。その結果、黄鐘調「半呂半律」は呂曲の特性を主とした中曲であり、大食調「半律半呂」は律曲の特性を主とした中曲であることが確認できた。

以上の事を考察することによって導き出すことが出来た進流声明における実唱上の中曲の特性は、以下のよう

にまとめることができる。

- ①中曲は呂律の特性を具有している。
- ②中曲は基本的には「半呂半律」であるので、旋律の骨格は呂が主になり、装飾音は律曲の割合が高い。
- ③中曲の転調の際の音高関係は、呂曲より全体が1位（長2度）高い関係にあり、律曲と同じである。

次に、中曲の記述に頻繁に現れる塩梅音について考察をした。真言声明における塩梅音は、室町時代では律曲に現れる揚音という理解であったものが、江戸時代ごろに呂律の特性を行き来する浮動性のあることを示す理解へと変化している。この両方の理解は、『秘要抄』を考察することにより、中世から既に併存していることが確認できた。また、天台声明の中曲においても、呂性と律性の浮動性を表す箇所には塩梅が使われている可能性も指摘できた。ここでも中曲の音階論に関する記述はなく、当初から音階がなかった可能性も想定された。

最後に、口訣書の音階論などの「思想上の理論」では説明できない記述に注目し、中曲を考察した。その結果、中世で既に「実唱上の理論」によって中曲を判断した記述と想定できるものがあることが確認できた。

中世において塩梅は、揚羽・揚商を表わすこともあるが、呂律の特性を行き来する為に設定されていた可能性がある。『秘要抄』は、中曲特有の音階を明確には示さず、中曲は呂律の間に位置するものと理解している。また、中世の頃から、実際の中曲声明の運用には、音階論を離れた理解があったことは史料を見るに明らかである。進流声明創成期から、中曲は「呂らしさ」と「律らしさ」の中間的な存在であった。中曲の提唱者とされる寛朝が、音階を示していないことは初めから音階が無かったからという可能性は否定できない。音階は無くとも「中曲らしさ」は表現できたのである。

本稿は、中曲の「思想上の理論」と「実唱上の理論」の両方について考察した。今後も史料を両方の面より分析し、より精密な論にしていくことが研究課題である。

注

- 1 吉岡倫裕〔2020a〕「南山進流における葦原寂照系の旋律を探る試み」。
- 2 『統真言宗全書』30巻、337頁。
- 3 岩原諦信〔1997〕『増補校訂声明の研究』岩原諦信著作集2、130頁。
- 4 短2度上を嬰音、短2度下を変音とも表記するが、本稿では『魚山集』に倣い揚音・反音とする。ただし、引用箇所は除く。
- 5 『統真言宗全書』30巻、67頁。
- 6 凝然〔1313〕「音曲秘要抄」『大正新修大藏經』84巻、867頁c。
- 7 中川善教〔1972〕「南山進流声明概説」『仏教音楽』395頁。
- 8 慈鏡〔1396〕「聲明聲決書」『統真言宗全書』30巻、273頁。
- 9 湛智〔1219～1233〕『声明用心集』『統天台宗全書 法儀I』268頁には「皆開合為上之下 塞中抒為下之下」とある。半開がいつから使用されていたのかは不明であるが、中世には既に存在していたと考えられる。
- 10 聖尊「音律菁花集」『大正新修大藏經』84巻、853頁。
- 11 聖尊「音律菁花集」『大正新修大藏經』84巻、854頁a。
「呂律七声並用」という名目で記される。澤田〔2013:88〕も「半呂半律」を指すと解釈している。
- 12 「理趣經」の各段頭は、中曲かどうか議論があるのでここでは除外する。また、「仏名」は、「三條錫杖」「九條錫杖」の末にも存在するが重複するので、「仏名」点譜の規範とされている「教化」前の「仏名」を代表として用いる。
- 13 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
- 14 吉岡倫裕〔2020b〕「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—」『日本伝統音楽研究』第17号。
- 15 葦原寂照〔1894〕『魚山叢芥集要覽』25丁。
- 16 葦原寂照〔1888〕「声明大意略頌文解」『統真言宗全書』30巻、337頁。
- 17 慈鏡〔1396〕「聲明聲決書」『統真言宗全書』30巻、262頁。
- 18 葦原寂照〔1888〕「声明大意略頌文解」『統真言宗全書』30巻、337頁。
- 19 作者不詳1395年『声実抄』『統真言宗全書』30巻、18頁。
- 20 凝然〔1313〕「音曲秘要抄」『大正新修大藏經』84巻、867頁a。
- 21 この文章は『魚山集』巻末、「教化」の後に載る。澤田篤子〔1986:243〕によると明応5年（1496）の『魚山集』にはこの記述はない。
- 22 吉岡倫裕〔2020b〕「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—」『日本伝統音楽研究』第17号、32頁。
- 23 廉峯「声明聞書」『統真言宗全書』30巻、212頁。
- 24 葦原寂照〔1888〕「声明大意略頌文解」『統真言宗全書』30巻、340頁。
- 25 朝意「声明師秘事」『統真言宗全書』30巻、371頁『声明愚通集』付録。
- 26 慈鏡〔1396〕「聲明聲決書」『統真言宗全書』30巻、271頁。
- 27 作者不詳〔1395〕「声実抄」『統真言宗全書』30巻、27頁。
- 28 忠我〔1496〕「聲明口傳（明應記）」『統真言宗全書』30巻、69頁。
- 29 明治版『魚山集』付録。

- 30 凝然 [1313]「音曲秘要抄」『大正新修大藏經』84 卷、867 頁 a。
 31 凝然 [1313]「音曲秘要抄」『大正新修大藏經』84 卷、868 頁 a-c。
 32 凝然 [1313]「音曲秘要抄」『大正新修大藏經』84 卷、870 頁 c。
 33 凝然 [1313]「音曲秘要抄」『大正新修大藏經』84 卷、868 頁 a。
 34 天納傳中 [1988]『天台声明概説』113 頁。
 35 湛智 [1219 ~ 1233]『声明用心集』『統天台宗全書 法儀 I』275 頁
 36 作者不詳 [1395]「声実抄」『統真言宗全書』30 卷、12 頁。
 37 この文章には澤田 [1986:240] も言及しているが、「いかに評価すべきであろうか」と評価を保留にしている。また、同じ箇所で大中小の中としての中曲拍子という名称が『声実抄』に載ることに言及している。旋法としての中曲ではなく、音階論と関係がないので本稿では省いた。
 38 寛光 [1753]「魚山私鈔略解」『統真言宗全書第 30 卷、184 頁。
 39 年代不詳「声明集私案記」『統真言宗全書第 30 卷、99 頁。

参考文献

【声明集（楽譜）】

『魚山薑芥集』

正保版 正保 3 年 (1647) 影印高楠順次郎 (編)『大正新修大藏經 84 卷』1934 年 :pp.825-842.

寛保版 寛保 3 年 (1743)。経師八左衛門校刻。

明治版 明治 25 年 (1892)。葦原寂照 (編)。経師木村留松。

『豊山聲明大成』平成 18 年 (2006) 新井弘順 (監) 豊山聲明大成刊行会。

【口決類】

葦原寂照

明治 21 年 (1888)『声明大意略頌文解』翻刻中川善教 (編)『統真言宗全書第 30 卷』昭和 61 年 (1986) : pp.321-352. 和歌山、統真言宗全書刊行会。

明治 27 年 (1894)『魚山薑芥集要覧』大阪、太融寺発行。

惠岳

寛政 6 年 (1794)『声明愚通集』翻刻中川善教 (編)『統真言宗全書第 30 卷』昭和 61 年 (1986) : pp.353-376. 和歌山、統真言宗全書刊行会。

凝然

正和 2 年 (1313)『音曲秘要鈔』高楠順次郎 (編)『大正新修大藏經 84 卷』1934 年 : pp.864-865. 東京、大蔵出版。

作者不詳

応永 2 年 (1395)『声実抄』翻刻中川善教 (編)『統真言宗全書第 30 卷』昭和 61 年 (1986) : pp.1-37. 和歌山、統真言宗全書刊行会。

年代不詳 『声明集私案記』翻刻中川善教 (編)『統真言宗全書第 30 卷』昭和 61 年 (1986) : pp.89-130. 和歌山、統真言宗全書刊行会。

重仙

応永 22 年 (1416)『声明集隆法口伝 重仙記』高野山大学図書館蔵。大山 1873。

聖尊

正応 2 年 (1289)『音律菁花集』高楠順次郎 (編)『大正新修大藏經 84 卷』1934 年 : pp.853-856. 東京、大蔵出版。

慈鏡

応永 3 年 (1396)『声明声決書』翻刻中川善教 (編)『統真言宗全書第 30 卷』昭和 61 年 (1986) : pp.255-274. 和歌山、統真言宗全書刊行会。

湛智

承久元年 (1219) ~ 天福元年 (1233)『声明用心集』天台宗典編纂所 (編)『統天台宗全書 法儀 I』平成 8 年 (1996) : pp.267-295. 東京、春秋社。

忠我

明応 5 年 (1496)『声明口伝』翻刻中川善教 (編)『統真言宗全書第 30 卷』昭和 61 年 (1986) : pp.65-88. 和歌山、統真言宗全書刊行会。

理峯

宝暦 3 年 (1753)『魚山私鈔略解』翻刻中川善教 (編)『統真言宗全書第 30 卷』昭和 61 年 (1986) : pp.131-206. 和歌山、統真言宗全書刊行会。

廉峯

年代不詳 『声明聞書』翻刻中川善教 (編)『統真言宗全書第 30 卷』昭和 61 年 (1986) : pp.207-244. 和歌山、統真言宗全書刊行会。

【参考文献】

天納傳中

1988 年『天台声明概説』京都、同朋舎。

岩原諱信

1997年『増補校訂 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。

児玉雪玄

1965年『南山進流声明類聚の解説』京都、六大新報社。

澤田篤子

1986年「真言声明の口伝書について（第2報）：声実抄」『大阪教育大学紀要 I 人文科学』35（2）（pp.231-243）

2013年「声明における伝統的音律論：呂・律・中曲」『洗足論叢』42（pp.79-92）

中川善教

1972年「南山進流声明概説」東洋音楽学会（編）『仏教音楽』（pp.363-404）東京、音楽之友社。

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（pp.61-74）

2020a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（pp.21-37）

2020b年「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—」『日本伝統音楽研究』第17号（pp.15-35）

【参考音源】

鈴木智辨

1995年『声明大全』鈴木智辨、加藤宥雄声明大全刊行会 CD。

【図表一覧】

〔表1〕 各曲の呂律判別表

〔図1〕 『秘要抄』の呂律中曲図

〔図2〕 『声明用心集』の呂律中曲図

A Study of *chūkyoku* mode in the Nanzan Shinryū School of shōmyō

YOSHIOKA Rinyuu

This article examines the musical transmission of a branch of Shingon shōmyō, the Nanzan Shinryū school. Shingon shōmyō has inherited the mode called *chūkyoku* in addition to the *ryo* and *ritsu* modes. However, since ancient times, the understanding of *chūkyoku* mode has not been stable. There is a vague understanding that it is somewhere between *ryo* and *ritsu* modes, but there is no clear definition.

The article starts with a review of the results of previous research on *chūkyoku* mode to date. The next step was to analyze what characteristics exist in the Nanzan Shinryū Shōmyō style of *chūkyoku* mode as currently practised, and how a "*chūkyoku* character" is expressed.

As a result, I was able to confirm that *chūkyoku* mode, as transmitted, displays the characteristics of both *ryo* and *ritsu* modes, and I could derive the characteristics of *chūkyoku* mode. In addition, the differences between the terms "half-ryo half-ritsu" (*hanryo hanritsu*) and "half-ritsu half-ryo" (*hanritsu hanryo*), which are considered synonymous with *chūkyoku* mode, were examined through sound source analysis, and their characteristics were confirmed.

Next, the findings from the sound source analysis were used to examine descriptions that could not be explained by scale theory and other methods.

As a result, I was able to confirm that the interpretation of "accidentals" (*enbaion*), or pitches other than the main pitches, varied from period to period, and that interpretations of *chūkyoku* mode other than those based on musical scale theory already existed and were in use in the Middle Ages.

Keywords: Shingon shōmyō, Tendai shōmyō, *ryo* and *ritsu*, Oushikityou, *hanryo hanritsu*.