Shinshu University Journal of Educational Research and Practice, *No.11*, pp. 129-144, 2017
信州大学教育学部研究論集　第11号　pp. 129-144　2017年

＜研究報告＞

声明から平曲に引き継がれた音楽的な特徴に関する考察

小川萌子[1]　信州大学大学院教育学研究科
桐原　礼　信州大学学術研究院教育学系
池田京子　信州大学学術研究院教育学系

キーワード：声明，講式，平曲，語り物音楽，声の表現，音楽科授業

１．研究の背景と目的

平成 29 年告示の我が国の学習指導要領の教科目標において，小学校音楽科では「生活や社会の中の音や音楽と豊かに関わる資質・能力」，中学校音楽科では「生活や社会の中の音や音楽，音楽文化と豊かに関わる資質・能力」を育成することが掲げられた。この背景には，平成 28 年 12 月の中央教育審議会答申において，更なる充実が求められると示された課題のうち，「感性を働かせ，他者と協働しながら音楽表現を生み出したり，音楽を聴いてそのよさや価値等を考えたりしていくこと」，「我が国や郷土の伝統音楽に親しみ，よさを一層味わえるようにしていくこと」，「生活や社会における音や音楽の働き，音楽文化についての関心や理解を深めていくこと」が関わっていると考えられる。音楽科授業で取り上げる教材について，音楽的な特徴など鳴り響く音のみに着目するのではなく，それぞれの音楽の背景への理解を促すことや，音楽を聴いた際によさや価値等について自らの考えをめぐらせるような扱い方を一層重要視していると考えられる。

これらを反映して，小学校音楽科の「指導計画の作成と内容の取扱い」において，「我が国や郷土の音楽の指導に当たっては，そのよさなどを感じ取って表現したり鑑賞したりできるよう，音源や楽譜等の示し方，伴奏の仕方，曲に合った歌い方や楽器の演奏の仕方などの指導方法を工夫すること」という項目が新設された。また中学校においては，B 鑑賞(1)のアにおいて，「生活や社会における音楽の意味や役割」や「音楽表現の共通性や固有性」について考え，「音楽のよさや美しさを味わって聴くこと」という項目が新設されている。このことから，我が国や郷土の伝統音楽を取り上げる際のねらいや方法について，従来よりも一層具体的な内容が示されたと考えられる。

またこれまでにも，中学校第 1 学年において「アジア地域の諸民族の音楽」，2・3 学年において「諸外国の様々な音楽」を取り上げるよう示されているが，音楽文化において我が国との共通性や類似性が多くみられるアジアの音楽から始め，世界の様々な音楽とのつながりや相違点を発見していくなど，身近な音楽から遠くの音楽への理解を図ろうとする学びの系統性がみられる。その際，基礎となるのは，我が国および郷土の伝統音楽に関す

[1] 現所属：静岡県教育委員会

る体験や知識である。児童生徒が日本の伝統音楽について知る中で，生活や社会の中の音や音楽のあり方について考えたり，固有性といわれるような特徴について価値づけたりしていくことは，世界の多様な音楽文化について理解し尊重していくための助けともなり得る。

今後，先に挙げられた，「生活や社会における音楽の意味や役割」や「音楽表現の共通性や固有性」を知ることが，「音楽のよさや美しさを味わって聴くこと」につながるような音楽科授業を展開していくための，教材選択の観点や指導法について明らかにしていくことが求められるであろう。その際，日本の伝統音楽における固有性といわれるような特徴が，いかなる社会的・文化的脈絡において育まれ，どのような音楽的な影響を受けながら形成されてきたのか，について検討することが有効であると考える。そこで本研究においては，日本の伝統音楽における固有性を示すものの一つとして，日本語と密接な関わりをもった声の表現について取り上げたいと考えた。その中でも特に，代表的な語り物音楽である平曲が生まれた背景として，その源流とされる声明からどのような特徴が引き継がれてきたのか，ということに着目したいと考えた。

声明は，仏教の儀式音楽として仏教の伝来とともに 8 世紀初めに日本に定着したとされており，日本の伝統音楽における声楽系種目は，声明の影響を受けて発展したと言われているほど重要な存在である。日本の伝統音楽は，その大半が声楽で占められるという特徴があり，声楽は語り物と歌い物に分類されるが，語り物音楽には，常磐津や新内など歌い物の要素が濃いものもあり，現代にもそれらの声の表現は引き継がれてきている。このように，長い年月の中で声明を源流として多様なジャンルが生み出されるとともに，日本の伝統音楽における声の表現の固有性といわれるような特徴が形成されてきている。この中で，代表的な語り物音楽である平曲の誕生には，和製の声明として日本語で表現される講式が直接的な影響を及ぼしたというのが現在の定説とされている[2]が，声明の講式におけるどのような特徴が平曲に引き継がれたのか，具体的には明らかになっていない部分が多いと思われる。その理由として，これらの資料はルビの無い漢語の行書体で表記されていることが多く，西洋音楽のような絶対的な音高を示す楽譜とは違った記譜方法を採用しているため，音楽的な側面の分析を行うことが困難であることが挙げられる。また，これらが伝承された歴史的背景や，宗教的・政治的なイデオロギーについても考慮しなければならない。上記のような困難について認識しつつも，現代まで脈々と引き継がれてきた伝統音楽の固有性といわれるような特徴が，どのように形作られてきたのかについて紐解いていくことは有意義であると考える。

そこで本研究においては，語り物音楽における声の表現の一側面として，平曲誕生に際

[2] 岩田（2006）によれば，声明の中でその後の邦楽に最も強い影響を与えたと思われるものに講式があり，代表的なものとして，天台宗の六道講式〈人道段〉や真言宗の四座講式〈遺跡（ゆいせき）段〉などがあげられる。こうした曲の構成法を取り入れたのが，平家琵琶音楽であると多くの研究者が説いているという（岩田 2006, pp.13-16）。

して声明がどのような影響を与えたのか，声明から平曲に引き継がれた音楽的な特徴について明らかにすることを目的とした。まず始めに，声明および平曲における声のあり方について確認し，続いて，平曲誕生に直接的な影響を与えたとされる声明の講式と平曲について比較分析を試みた。この際，平曲誕生に際して直接的に影響を与えたのは，恵心僧都作の「六道講式」であるといわれている[3]が，そこから発生した平曲の曲目等の具体性については定かでないため，本研究では平曲の中の基本的な稽古部分にあたる平物の代表的な一句を採択し，音組織および旋律の比較を行った。

２．声明および平曲における声

一般的に声明には，日本語の講式や和讃および念仏を含む広義的な解釈[4]と，サンスクリット語の仏典をうたう声明である「梵讃（ぼんさん）」と漢訳仏典をうたう声明である「漢讃（かんさん）」のみを声明とする場合がある。声明の狭義的解釈について，木戸（1996）は以下のように定義している[5]。

> 厳密な言い方をすれば，聲明と呼ばれてきたものは梵讃と漢讃だけである。また，聲明という名称を使っているのは，奈良仏教と真言・天台，および天台から鎌倉時代に派生した宗派においてだけである。つまり，奈良・平安時代に，中国から伝えられたレパートリーだけが，聲明と呼ばれてきた。
>
> （木戸 1996, pp.41-42）

本研究では，広く日本の伝統音楽へ与えた影響を取り上げることから，広義的解釈に基づいた声明を前提とする。

また発声について，「日本音楽全体に共通する発声法の理論やその用語を確定することは不可能に近い」（小泉 1994, p.283）といわれているように，西洋音楽におけるベルカント唱法のようにすべてが集約される発声法は，日本の伝統音楽には存在しない。長唄には長唄の，義太夫には義太夫の，そして声明や平曲にはそれぞれの独自の発声法というものが確立している。

では，声明の発声はどのようなものか。まずは声明における歴史的大家の逸話をもとに，声明の声について考えてみたい。安然（あんねん）（841-915）は，著書『悉曇蔵（しったんぞう）』（880 年）の中で声明の楽理の水準を示し，これは以後の声明音律の基礎をなした。天納（1976）は，この安然

---

[3] 岩原（1997）によれば，平曲の産出に直接の影響を与えたものは恵心僧都作の「六道講式」で，慈鎮和尚が性仏のためにこの講式の曲節を平家に転用されたことに始まるという（岩原 1997, p.30）。

[4] 田中（2015）は声明の定義として，梵語・漢語で書かれた外来の声明を「本声明」，和製の日本語で書かれた声明を「雑声明」のふたつに分類しており，「雑声明」の中に「講式」が位置づけられことを図式化して説明している（田中 2015, pp.70-71）。

[5]「声明」と表記するのが一般的であるが，木戸は，「声明文」との混同を避けるために，「聲明」と表記しているようである。

について，「平安初期における声明楽理についての資料を残した声明師としても高く評価されているが，声明実唱に関する記録が残されてはいない」（天納 1976, p.280）と記している。この安然と同時代また同系列の声明家として実唱の記録が残っているのが，浄蔵（891-964）である。

天納他（1995）は，浄蔵について以下のように評価している。

> 「大法師浄蔵伝」によれば，村上天皇の命により天暦四年（九五〇）の仏名会において平調で仏名を唱え，天皇が箏で音位の正確さを確かめ，驚嘆したという絶対音感をもった美声の声明師であった。（天納他 1995, p.155）

片岡（1981）も浄蔵について同様に，「美声の持ち主であったばかりでなく，絶対音感を持っていた」（片岡 1981, p.190）としている。浄蔵にまつわる逸話はこれに留まらず，大内（2016）は「奇瑞を起こす験力と声明の力量で名を馳せた僧」（大内 2016, p.109）としており，続けて『大法師浄蔵伝』の逸話から以下のように示している。

> 村上天皇の賛辞が，天皇の指定した調子でみごと唱えおおせたこと，つまり浄蔵の正確な音高感覚に対するものであったことを示し，それが当時声明実唱に対する重要な評価基準のひとつであったことがわかる。（大内 2016, p.110）

平安期の声明実唱における鍵は，正確な音高感覚であったと考えられる。しかし，大内（2016）はさらに重視された音楽の要素があるとし，それは「旋律型の再現」であると指摘する。以下は，「声明口伝集」をもとに示されたものである。この「声明口伝集」では声明の楽理を体系化した湛智（1163-1237?）の口伝が，後世の弟子によって補完され整理されている。大内（2016）は，以下のように示す。

> 記譜法からみると，声明という音楽表現にとって，絶対音高はもちろん関与性の高い点だったが，もっとも肝要なのは塩梅音を含んだ微細な旋律の動きであり，旋律をつくる単位である旋律型の正確な再現であったといえよう。
> （大内 2016, p.114）

このように，音高の正確さだけではなく，旋律型を正確に再現することの重要性が述べられている。また，「博士に表示される音高および旋律型を正確に再現することが声明実唱の要」（大内 2016, p.114）であることがひとつであり，聴き手が深く心を動かされるのは旋律の動きが精巧にうたわれていたからであるとしている。

では，声明にはどのような声が望ましいとされてきたのだろうか。木戸（2000）は，「鍛錬した聲明家の声で，独特の情報量を含んだ音色の声であるが，いまでは殆ど聞くことがで

きない」ことや,『透かし』などの現在では実唱できる者のいない発声についても言及している（木戸 2000, p.122）。木戸の示す「聲明声」に相当すると推察されるのが，以下に示す大内による当時の声に関する記述である。

> ……繊細な柔らかい響きをもち，旋律の自然で曲線的な流れをより際立たせるような類の発声……（大内 2016, p.115）

また，その発声と共に,「安定した音高感覚，旋律型の正確な唄い分け，楽理に裏付けられた個々の音の機能に沿う表現の理解，それを可能にする声のコントロールといった，種々の技能」（大内 2016, p.116）が声明の声のわざとして求められていたと述べている。以上の記述からわかるように，美声あるいは理想的な声と賞賛されたのは，正確な音高と旋律型の再現が実唱の要であることに加え，それらを具体化できる安定感と表現力に優れた声であったと推察される。

また，清水（2003）は，声の引き方について「『引く』とは音を引きのばして旋律を廻らすという意味での音曲ではなく，文字の発音，四声を弁別するのが本来だった」（清水 2003, p.86）としている。そして，時代が下り，法会のための典礼音楽が伝承されていく中で，基本の音調を区別するために楽器が用いられるとともに声明の音声と器楽曲とが接近していった。その結果として，声明の「特に引き延ばす声は装飾性を増し洗練されていった」（清水 2003, p.86）としている。

上記の大内の指摘から,「繊細で柔らかい声」でうたわれ,「音高と旋律型が正確」であり,「旋律の曲線的な流れをコントロールできる技術あるいは表現力」を携えていることが，声明のうたいにおいて望ましく優れたものであったと考えられる。さらに，上記の清水の指摘を踏まえると，絶対音高と旋律型の再現率の高さを前提として,「曲線的で自然な流れになるようコントロールし，引き伸ばされた柔らかな声」が声明のうたいにおいて求められていたと考えることが出来る。

一方，平曲についてはどうであろうか。平野（1990）によれば,「『朗誦』と『吟誦』とが主体となっている音楽芸能が，音楽としての『語り物』である」とし,「その音楽性は,『吟誦』部分ではなく,『朗誦』部分にあるのである。その意味で，最も代表的な『語り物』といえるのが平曲であろう」（平野 1990, p.37）としている。しかしながら，平野（1990）は「平曲の一曲そのもの全体には,『吟誦』『朗誦』『詠唱』が混在している」（平野 1990, p.38）という。では，この平野の指す吟誦・朗誦・詠唱はどのように異なるのか。「吟誦」は音節の引き伸ばしが行われ，言葉のアクセントとは異なる高低の音調の変化をもつことであるとしている（平野 1990, p.36）。しかしこれは，音高や音価における音楽上の安定性が乏しく，音楽と認めるには足らない部分がある。ゆえに,「音楽様式上の特有の発声法」に従い,「その抑揚や引き伸ばしの動きが，音楽的な旋律となった時に，はじめて音楽としての声楽表現となる」（平野 1990, p.36）としている。そして，この吟誦を発展させた形として「詠

唱」と「朗誦」がある。詠唱は，「長い引き伸ばしが主体となっているもので，その引き伸ばした音が，その動きをも含めて音高や音価が固定するようになったものである。そして，引き伸ばしの動きは，音楽的な旋律となって現れる」（平野 1990, p.36）ものであるとしている。一方の朗誦は，「音楽的な発声を行うための短い引き伸ばしはあっても，長い持続も，持続を中心とする動きもなく，結果的には詞章の一音節もしくは一モーラが音楽上の一拍に対応するのが原則となっているもの」（平野 1990, p.36）とし，平曲の節物より「横笛」を一例に構成を検討した結果，以下のことを明らかにしている。

> 聞かせどころとなる曲節は，いずれも詠唱的な曲節であるが，それを綴っていく曲節としては，朗誦的な曲節が中心となっている。つまり，全体的には朗誦的な曲節を主体として，各段落の聞かせどころに詠唱的な曲節を配するといった構成となっていると考えられる。（平野 1990, p.42）

上記の平野が述べてきたことを総合すると，声を引き伸ばす「詠唱」部分は聞かせどころの曲節であるということがいえる。以下に示すのは，平野（1990）により横笛の段落構造がまとめられたものである（図 1）。

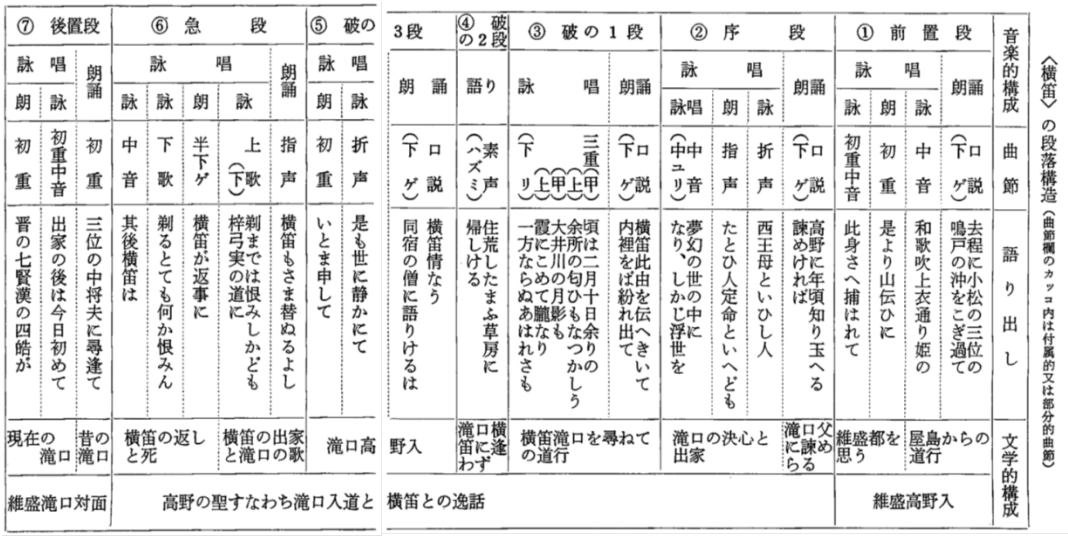


図 1. 〈横笛〉の段落構造 （平野 1990, pp.40-41）

この「横笛」について平野は，「『平家物語』全体の大筋からいえば，平維盛が高野山に入ったことを語ったものであるが，その間に高野において逢った滝口入道と横笛との話が挿入されている」（平野 1990, p.41）としており，「むしろこの曲の中心は，その挿入の逸話にある」（平野 1990, p. 41）という。よって，本研究では「横笛」という句の中心にあたる逸話の最初の詠唱部分，図で示すところの②序段の詠唱の箇所を分析の対象とする。

３．天台声明より「六道講式」

「六道講式」が分類される講式は，語り物の要素の強い雑声明のひとつとされている。その中で，良く知られた講式であり，平曲への影響が最も強いとされているのが「六道講式」である。これは，恵心僧都源信（942-985）によって詞が作られ，大般涅槃経に示された修行法の一つとされるものである。「二十五三昧式」ともいわれ，この二十五という数は衆生が流転輪廻し悪行にしばられて離脱することができない二十五種の苦果の世界を，三昧[6]の力で破壊する方法が説かれていることによる。恵心僧都源信はこの苦果の世界を，地獄・餓鬼・畜生・修羅・人間・天人の六道に集約した。そして，これらの世界を描写し，この世の苦しみから開放されて極楽浄土を願う心を想起させることを目的とした講式文が，二十五三昧式の中心に位置付けられる「六道講式」である。なお，「六道講式」にはその前後に表白と結章文が付され，各段の間には三句念仏と十二礼の和讃節が用いられることが多いようである[7]。

以下に，「六道講式」より「人道段」の博士譜を示す（図 2）。書下し文や白文など様々な譜があるが，ここに示すのは訓読文の博士譜である。

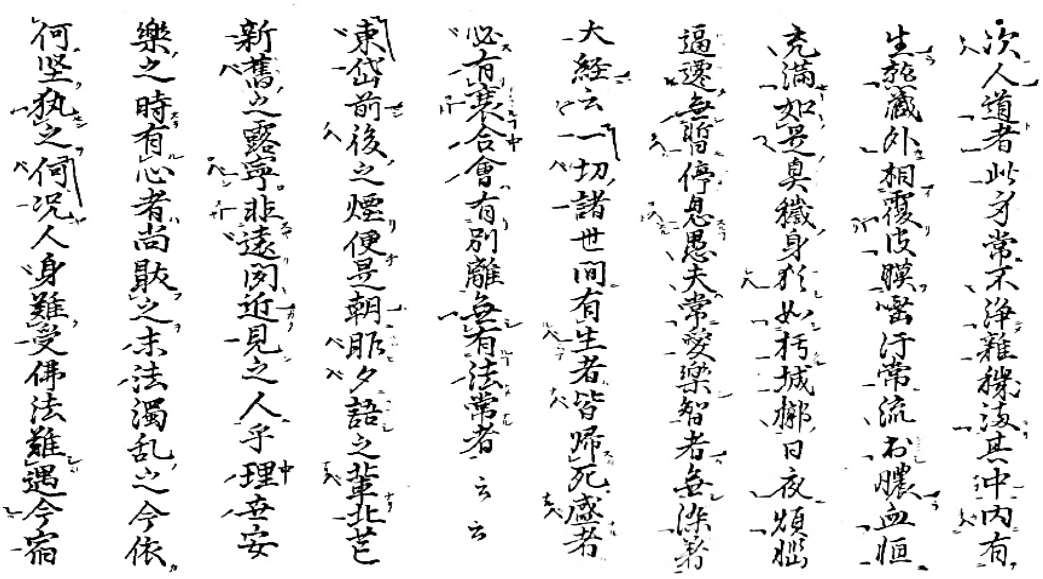


図 2.　「六道講式」より「人道段」の博士譜 (誉田 1983, p.41)

次に，テキストの内容の大意を示す。

人道というのは，不浄でありけがれに満ちた世界のことである。涅槃経によれば，この世のすべての生きとし生けるものは，皆いずれは死を迎える。健康な者も必ず衰える。永遠などない。現世にて，前世の因縁を受けて幸運ならば，あらゆる縁に恵まれているとい

[6] 一つのものに心を集中させて，精神を安定させる宗教的瞑想。
[7] 古くは伽陀や八句念仏が唱えられていた。

うことなのである。生死の心構えは仏門に入ったときに生まれる。名誉と利益に深く執着して生死を厭うのではない。戒律を破った過ちは，極めて非礼なことである。恥を知って，省みよ。しかし，徳を心に持ち，積極的に求め願う心があれば手に入れられるだろう。深く念じれば，心願は成就するだろう。皆，熱心な心で仏名を唱えよ。（筆者意訳）

現行の旋律[8]は永観（1033-1111）の作といわれており，その旋法は乙音（平調）を主軸としたものとなっている。本声明の大半が呂・中・律音の三曲に区別されるのに対して，講式が分類される雑声明は律呂の区別を問わない。それらの多くは，初重・二重・三重などの旋律構造をもつ。「重」とは平安後期から鎌倉・室町にかけて制作された講式を始めとする語り物声明の旋律または構成原理を指す。「重」は複数の意味をもっており，仏教音楽辞典においては，以下のように示されている。

> 一つの中心音とその上下に付随する音とで形成する旋律の動く範囲を指す場合があり，その中心音の音高によって低い方から初重・二重・三重，または下音・中音・上音などと呼んでいる。このほか，声明に用いる音域を三オクターヴ内として，低い方から初・二・三重とよぶ場合や，大旋律型とでもよぶべき旋律定型を指す場合がある。（天納他 1995, pp.135-136）

また，「六道講式」の音階について，以下のように解説されている。

> 乙音を平調規定し，これを中心音（宮）として，上行の二重（下無）を商音，三重（黄鐘）を角音とし，乙音より下行の中音（一越）を羽音，それよりさらに下行の下音（盤渉）を徵音と考える五音階を用い，一定の移調法にしたがって甲乙上下を繰返し式文の内容を強調して聞かせる。（天納他 1995, p.303）

これらから，曲中に現れる頻度が最も高い音，すなわち中心音または核音とも呼ぶべき働きをもつ音と，これに従属する音によって声明の旋律は成り立っているといえる。六道講式の音階の引用から，読み違いによる齟齬が生じないよう整理し，筆者が作表したものを以下に示す（表 1）。

表 1.　「六道講式」の五音階

	下音	中音	乙音（初重）	二重	三重
音名	盤渉	壱越	平調	下無	黄鐘
階名	徵	羽	宮	商	角[9]

[8] 六道講式は天台宗の講式であるが，この講式の旋律は真宗仏光寺派の報恩講式にも用いられている。
[9] 宮・商・角・徵・羽は，中国古代の音律論によって定められた 5 つの音階構成音である。声明だけでなく，雅楽の楽律の基礎となった。

この五音の構成について，仏教音楽辞典による「重」と「六道講式」の解説を照合した際，下音・中音・乙音・二重・三重という関係性に生じた相違について，天納は「講式節」として解説している。

> 表白や式文の旋律は，講式節と呼ばれ，各講式共通のものである。すなわち〈乙音＝初重〉（平調を基本音階とした部分）を中心音位とし，それより二律たかい下無の音階を基本部分とした〈二重〉と，〈二重〉より三律たかい黄鐘の音階を基本部分とした〈三重〉と，乙音より三律ひくい上無の音階を基本部分とした〈中音〉や，〈中音〉より二律ひくい〈下音〉（盤渉の音階を基本とした部分）の箇所などが，一定の移調法のもとに式文の内容をより効果的に表現できるよう繰り返されて作曲・構成されている。　（天納 1996, pp.138-139）

また以下のような解説もみられる。

> 初重，二重，三重は，「讃」など古代の声明においては相互に一オクターヴの関係を示す用語として機能するが，講式では旋律の類型を示し，かつおのおのが五度か四度，あるいはより狭い音程関係をなす。　（平野他 1989, p.440）

図 3 に示すのは，中山玄雄大僧正によって示された講式節に共通する旋律型の一覧である。図の左側に記された，五音階と律音の対応について注目したい。

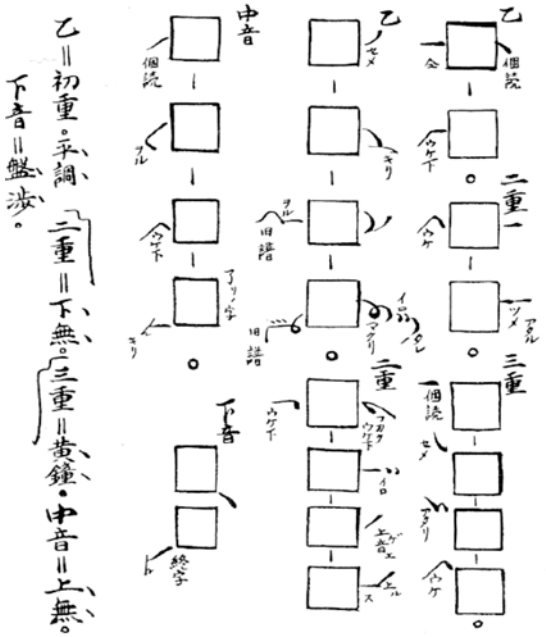


図 3.　講式節の旋律型　（天納 1996, p.142）

これらから，上記に示された六道講式の調子と重の解釈に相違はないと考えられる。また，以下に示すのは，十二の音律を音高の順に並べ，各律の名称と音高を示したものである（図 4)。

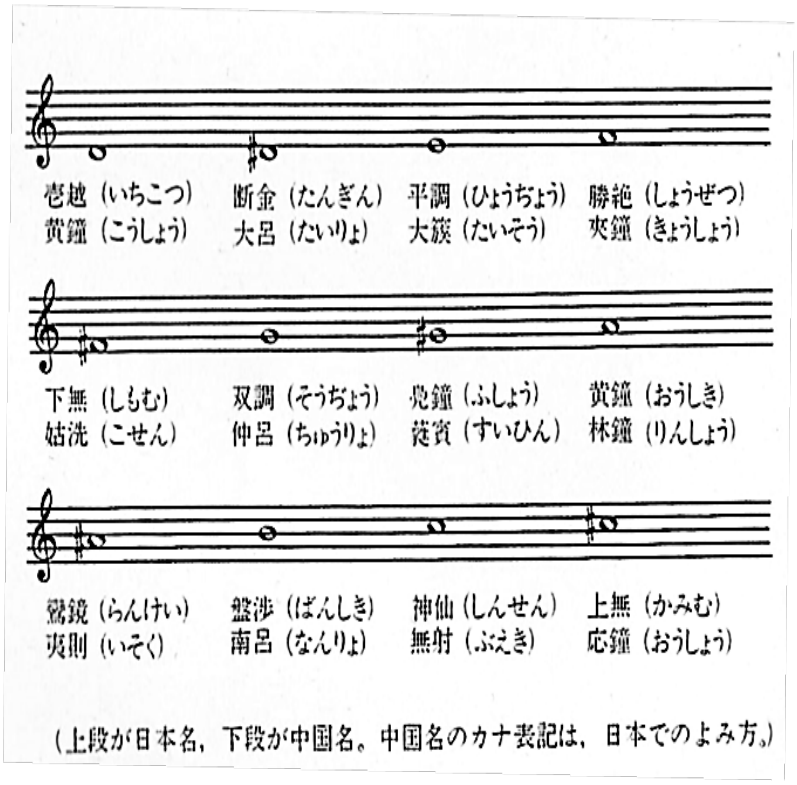


図 4.　十二の音律　（吉川 1984, p.506）

以上を踏まえ，表 1 を五線譜上に次のように表すことができる（図 5)。なお，五音階の低い音から宮・商・角・徴・羽の順に並び替えを行っている。

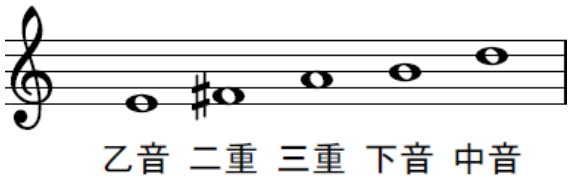


図 5.　五線に示した六道講式の五音階

次に，五線譜に採譜された楽譜を示す（図 6）。

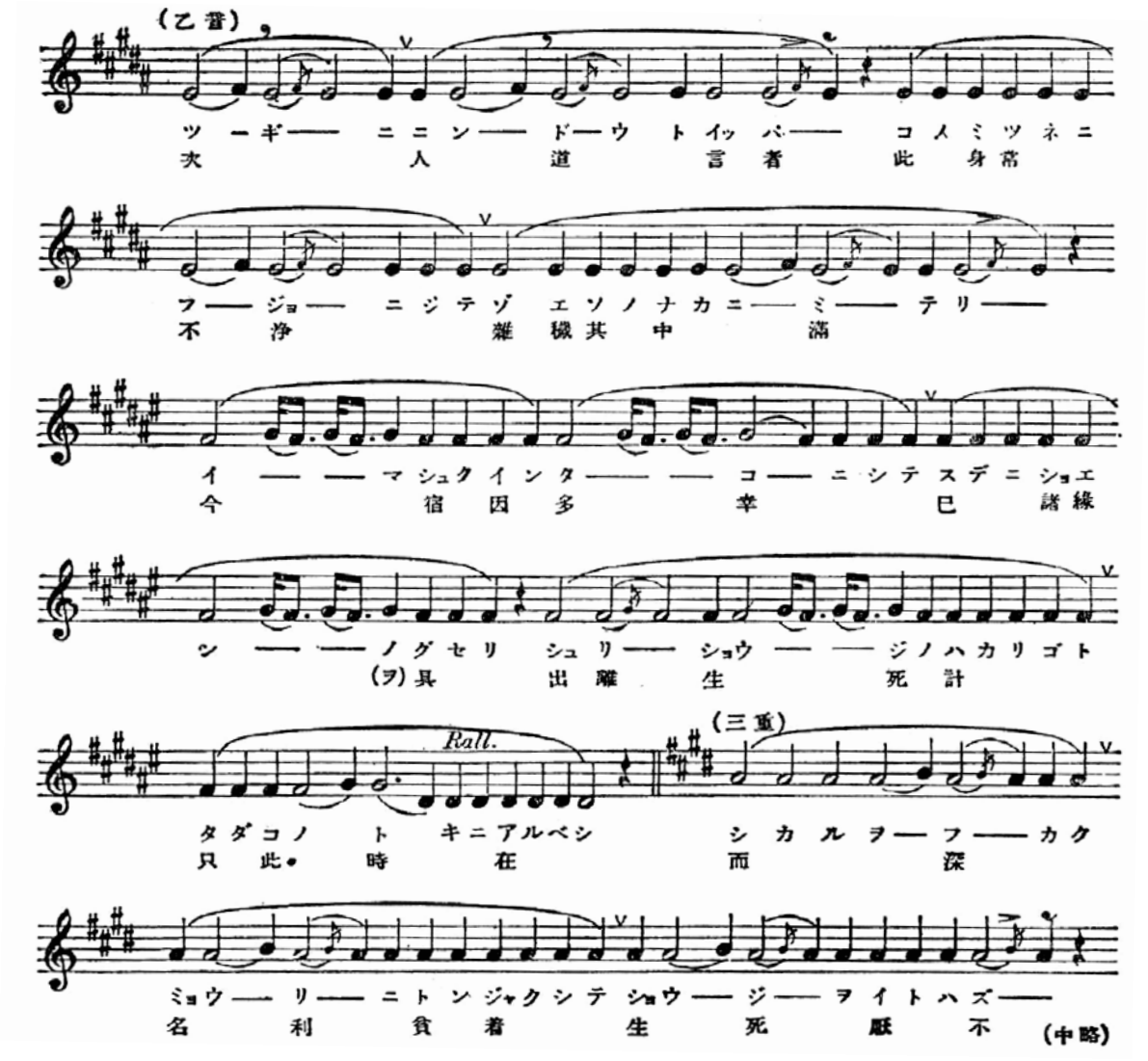


図 6.「六道講式」の採譜 （吉田 1972, p.336）

４．平曲より「横笛」

平曲の誕生は，鎌倉時代の初頭であるという。古くは盲人の間で伝承されてきた音楽であるが，江戸時代以降は晴眼者にも演奏する者が現れた。平曲の種類は，大別すると以下の 3 種に示すことができる。

① 平物（ひらもの）：全体の大部分（節物（ふしもの），拾物（ひろいもの））

② 伝授物：33 曲（読物（よみもの）13 曲，五句物 5 曲，炎上物 5 曲，揃物（そろいもの）5 曲，灌頂巻 5 曲）

③ 秘事（ひじ）：5 曲（小秘事（しょうひじ）2 曲，大秘事（だいひじ）3 曲）

なお，平曲誕生に際して直接的に影響を与えたのは，恵心僧都源信作の「六道講式」であるというのは先に示した通りであるが，その「六道講式」から発生した平曲における曲目等の具体性については定かではない。そこで本研究では，平曲の基本的な稽古部分にあ

たる平物の「横笛」を取り上げたい。平家物語・巻十のひとこまを描いた「横笛」は平物のうちの節物に分類され，叙情的で緩やかなテンポでうたわれるのが特徴である。以下に示すのは，うたい出しの譜本である（図 7)。

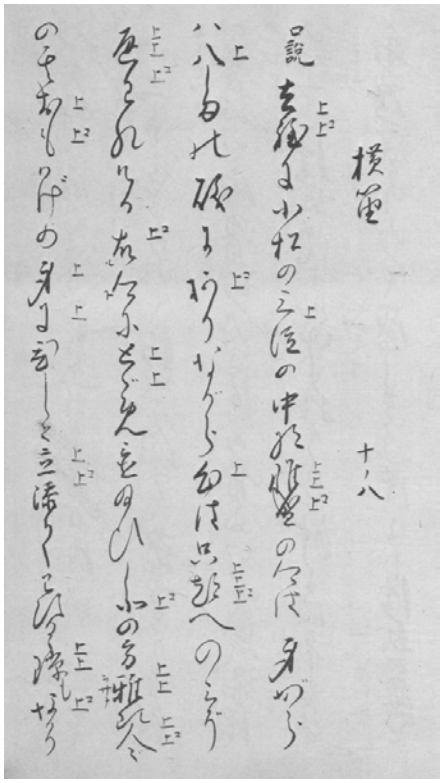


図 7.「横笛」の譜本の一部　（平野・福島 1982, p.108）

以下に，テキスト内容の大意を示す。

武士・時頼は，建礼門院に仕える身分の低い女官・横笛を寵愛した。しかし，それを知った父・茂頼は「世に名の通った者の婿にして奉公させてやろうと思っていたのに」とそれを諌めた。時頼は「人生は長くても 70-80 年，血気が盛んなのはせいぜい 20 年余りである。その夢幻の中に，妻を見ても仕方なく，また愛する者と連れ添うことを選べば父の命に背くことになる。これは仏門に導く機縁だ。このような憂い世はもうたくさんだ」と 19 歳の若さで出家し，嵯峨・往生院で修行に入る。時頼の出家を知った横笛は時頼を探し訪ねるが，面会できず都へ帰る。その後，横笛も出家したが，思いの強さから死んでしまう。時頼はこれを知り，一層深く行を修めた。　（筆者意訳）

この句は，先に平野（1990）による「横笛」の構造を示したように，詠唱の曲節が語り物の聞かせどころである。この「横笛」において，平野が示す序段の詠唱部に当たる箇所は，藤井（1966）による「横笛」の採譜を参考とした。この楽譜から明らかとなった「横

笛」一句全体を通しての構成音は以下のようである（図 8）。

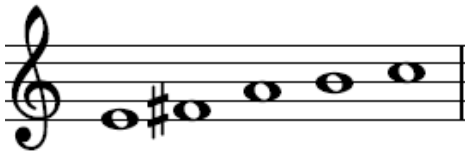
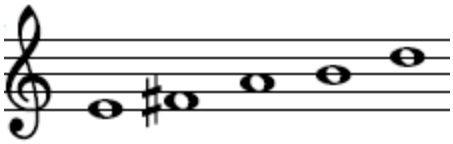
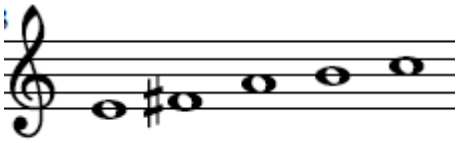


図 8.　「横笛」の旋律構成音

５．音組織および旋律に関する考察

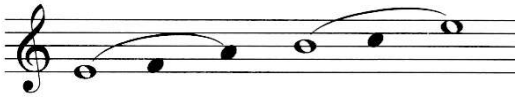
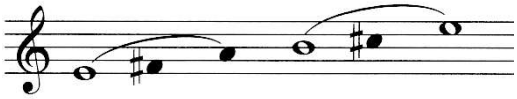
声明の「六道講式」より「人道段」においては，E-Fis-A-H-D の 5 音を用いていたのに対し，平曲の「横笛」は E-Fis-A-H-C を用いていた（表 2）。第 4 音と第 5 音との間が，「六道講式」では短 3 度，「横笛」では短 2 度になっている。以上のように，声明の「六道講式」，平曲の「横笛」の音組織について検討したところ，類似した構成音が用いられていることが導き出された。

表 2.　音組織

「六道講式」より「人道段」	「横笛」
	

また，以下に参考として示すのは，小泉文夫が定義した 4 つの日本のテトラコードのうち，民謡音階と琉球音階を除いた 2 音階である（表 3）。

表 3.　日本音楽のテトラコード　（福井 2006, p.110）

都節音階	律音階
	

都節音階は三味線や箏曲など近世邦楽に多い音階であり，律音階は雅楽や謡曲などの古い時代に成立した音楽に多いとされている。講式と平曲の両者において律呂の区別はないが，律音階では第 4 音と第 5 音との間隔が長 2 度の音程関係になっており，律音階に近い

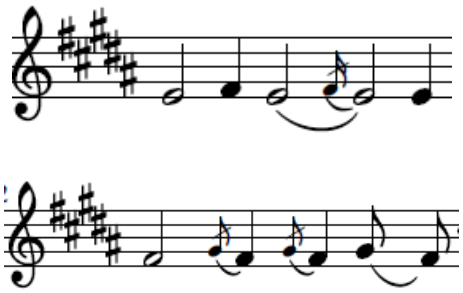
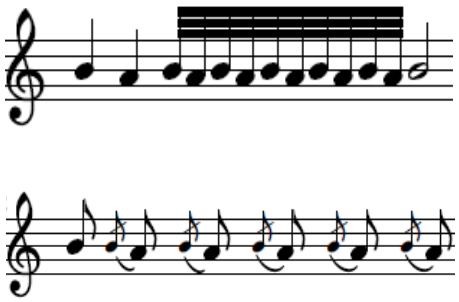
音組織であると言える。

なお，「六道講式」においては構成音が明示されていたのに対し，「横笛」は五線譜に採譜された楽譜資料から導いたものである。採譜者によって多少の差異が生じたり，実際にうたわれる音がしばしば正確な音程を持たなかったりすることも多いため，両曲の 5 音目が異なったのは演奏者の違いによるところであるのか，または採譜時の問題であるのか，ということを断定することは困難である。しかしながら，類似した音組織として表れたことは確かであり，声明から平曲に引き継がれた声の表現の特徴の一つとして示すことができると考える。

また，音組織を司る用語として，「六道講式」の構成音として示された「下音・中音・乙音・二重・三重」における「重」と「音」についても，ここで言及したい。「重」は複数の意味をもち，旋律または構成原理を指す。1 オクターヴの関係（音域）を示す用語として，あるいは旋律の類型によって音程関係を示す用語としての機能をもつが，講式においては，後者である。また，下音・中音・上音なども，講式と平曲の双方において語義が異なるが，両者で同じ用語が用いられている。講式では，先に示したように音組織を指す機能をもつ。一方，平曲でも「重」や「下音」などの用語が存在し，これらは「曲節」の用語とされる。大きく括れば曲節は平曲の音楽構成を司る要素であるといえる。このように，用語の示す意味合いは違っているが，用語自体が後にまで用いられ続けている点においても，声明そのもの，あるいは講式が後の種目に与えてきた影響と考えることもできる。

また声明の「六道講式」と平曲の「横笛」の旋律について，音源と併せて五線に採譜された楽譜を使用して分析を行った。その結果，半音ないし全音程度の音程関係において，音を上下させる旋律が多く見られ，装飾音として付されていることを導き出した。この際，同音が連続して現れる旋律も多く見られた。「六道講式」の「人道段」冒頭部と，「横笛」の詠唱部における旋律から，顕著な箇所を抽出し，以下に示す（表 4）。

表 4.　「六道講式」と「横笛」の採譜

「六道講式」より「人道段」 （吉田 1972, p.336）	「横笛」 （藤井 1966, pp.73-92）
	

６．まとめ

本研究においては，声明から平曲への音楽的な影響として，特に声の表現に関わる特徴について明らかにすることを目的とした。このため，まず始めに文献研究を通して声明の講式と平曲における声のあり方について確認し，続いて，声明の講式と平曲における音組織と旋律についての比較を行った。これまで，語り物音楽である平曲は声明の講式の直接的な影響を受けて発生したということが定説とされてきたが，平曲の成立時においてのみ声明が関与して発生したのか，または伝承されてきた現行の平曲を分析した際にもその影響が見て取れるのかということが本研究の基盤となるところであった。声明の講式から「六道講式」，平曲より「横笛」を取り上げ，音組織および旋律について比較した結果，共通した音組織（旋法）が用いられていること，連続した 2 音の音程関係が半音ないし全音程度の上下反復による旋律が多く表れることが導き出された。本研究におけるこれらの結果は，平曲が声明の講式の影響を受けて発生したという定説に，より具体性をもたせることができたと考えられる。また本研究にて扱った声明および平曲にみられる，記譜法や音組織，旋律は，日本語と関わりの深い，伝統音楽における声の表現の固有性ともいえる特徴の一旦を示すものであった。またテキスト内容は，当時の時代背景を含めた音楽文化を表しているものであった。これらは今後の音楽科授業において，伝統音楽が育まれてきた社会的・文化的脈絡や，固有性といわれるような特徴が他の音楽との影響関係の中で形成されてきた背景について取り上げる際に活用することができると考える。

本研究においては，声明から平曲に引き継がれた特徴を示すために，声明の講式と平曲より一句ずつを取り上げたにすぎない。今後さらに多くの資料について比較しながら，声明が後の音楽に与えた影響についてより詳細に分析していくとともに，音楽科授業において日本の伝統的な声の表現を取り上げていくための具体的な指導法についても検討していきたい。

引　用　文　献

天納傳中 (1976) 「平安中期における声明実唱の一考察」 『印度学仏教学研究』 25 (1), pp.280-284.

天納傳中 (1996) 「平曲を生んだ天台宗六道講式」 日本伝統音楽芸能研究会編 『邦楽百科 CD ブックI日本の音　声の音楽 1』 音楽之友社, pp.137-143.

天納傳中・岩田宗一・播磨照浩・飛鳥寛 (1995) 『仏教音楽辞典』 法蔵館.

大内典 (2016) 『仏教の声の技―悟りの身体性―』 法蔵館.

岩田宗一 (2006) 『声明は音楽のふるさと』 法蔵館.

岩原諦信 (1997) 『増補校訂　声明の研究』 東方出版.

片岡義道 (1981) 『叡聲論攷　仏教学・音楽学論文集』 図書刊行会.

吉川英史（監）(1984) 『邦楽百科辞典』 音楽之友社.

木戸敏郎 (2000) 「聲明以後 ： 博士（ノーテイション）の解読と声（リアリゼイション）の

解釈」 『札幌大学文化学部紀要』 6, pp.111-128.
木戸敏郎 (1996) 「聲明の発生・変遷と現代的意義」 日本伝統音楽芸能研究会編 『日本の音 声の音楽 1 邦楽百科 CD ブックI』 音楽之友社, pp.21-46.
小泉文夫 (1994) 『日本の音 世界のなかの日本音楽』 平凡社.
清水眞澄 (2003) 「声技の思想 引声の系譜―寺流声明の伝承から―」『日本歌謡研究』 43, pp.83-94.
田中健二 (2015) 『図解 日本音楽史』 東京堂出版.
平野健次 (1990) 「語り物における言語と音楽」 『日本文学』 39 (6), pp.33-43.
平野健次・上参郷祐康・蒲生郷昭 （監） (1989) 『日本音楽大事典』 平凡社.
平野健次・福島和夫 (1978) 『日本音楽・歌謡資料集 改訂版』 勉誠社.
福井昭史 (2006) 『よくわかる日本音楽基礎講座：雅楽から民謡まで』 音楽之友社.
藤井制心 (1966) 『平曲：採譜本』 名古屋市教育委員会.
誉田玄昭 他 （監） (1983) 『聲明大系 解説書』 法蔵館.
吉田恒三 (1972) 「天台声明学概論」 東洋音楽学会編 『東洋音楽選書 6 仏教音楽』 音楽之友社.

（2017年 8月 2日 受付）
（2017年 9月19日 受理）