

和 讃 に 寄 せ て

——傳統的音樂に潜むもの——

仲 眞 而

外來の文化が移植され、それがひとたび民衆に觸れると、決してそのまゝの姿で保存される事なく變化してゐるのである。

元來文化形成の活動は精神的自發性に發するものであつて必ずしも氣候風土の直接影響に由來するものではないけれども、その影響には一定の限界がある事は否定出來ない。その限界内に於いて最良の可能性を見出し、そこに文化形成を促すならば或る様式の成立は可能なことである。最良の可能性とは自然の要求と人間の要求の完全なる呼應の合致を意味するものである。而してその可能性を現實化する主體は云うまでもなく文化的歴史の理念に支配されるところの民族の一員としての個人である。

このような考へに立つて我國の傳統的文化を觀察する時、各時代を通じ次々と移植されて來た外來文化が如何なる様式形成をなしたげたか、そしてそれが如何なる特徴を持つてゐるか、この事については既に種々なる角度や立場から検討され、論じられ、或る種の決定的な意見をも發表されているのであるが、とにかく新しい文化建

設のためには常にこの傳統的文化的の中に潛む本質的な要素の探究が決定的な意味を持つもののように思はれる。

日本化された聲明即ち和讃は民衆の血の中に傳統を持つだけに、そこに日本的な要素が藏されているに相違なく、そこから新しい佛教音樂の發展も期待出来るように思はれる。併しこれに關する文獻は少く殊に和讃の佛教音樂としての文獻は皆無に等しい状態であるから、この研究は非常に困難な事であるが俗樂特に民謡との關聯性に於て檢討するのも一つの方法と考へられるのである。この小論はその意圖の下に研究を進める序のようなもので概括的に傳統的音樂を考察するに過ぎないことを先づ御斷りする次第である。

佛教音樂の根幹をなすものは聲明である。聲明が弘法大師、慈覺大師に依つて將來される以前に既に大陸との交通は開けていたのであるから、佛教渡來と同時に佛教音樂の渡來も考へられるが、それは法式の型態を整へていなかつたようである。法式に従つた正規の聲明は弘法大師に依つて將來された眞言聲明である。これに後ること約四十年にして慈覺大師の天台聲明も將來されたのである。この眞言天台の二派は我が國の佛教音樂の根幹をなすものであるが、眞言聲明に就いては岩原諦信氏、天台の聲明に就いては吉田恒三氏其の他數氏によつてその研究を著書論文に發表されているので、こゝでは詳述する必要もないのであるが和讃を知るために先づ聲明とは何であるかを知らねばならない。それは印度に根源を持ち、あの印度の五明即ち因明、内明、醫方明、工巧明、聲明のうちの一つである、明とは學術を意味するのであるから、聲の學という事になるが、元來これは聲音語法を正す法であつて音韻文學を意味するものである、これは佛法を説くに當つて雄辯を必要とするので聲音法や語法が整はなくてはならない。そのために聲明は重要視されて來たといふのであるが、今聲明といふのは佛教

の法式に用いられる聲樂一般を指すことにする。勿論佛教の法式には雅樂や伎樂等の存するのは明らかであるが聲明とは一應佛教に用いられる聲樂を意味し、それには梵讚、漢讚、和讃の三つを包容するものであるということとする。聲明はその初期即ち傳來當初に於いては漢讚に限られていたといつてもよい程であるが、平安初期には既に和讃を創作する機運が動いていたことを認めるのである。文學史上この時代は謡うものから讀むものへと移り變る時機に相當し、五七の調は七五の調に轉じるのである。この波にも誘はれて和讃は生れて來たと思える。和讃は日本文の讚唱であつて主として七五調の四句を一節とする連句の長文である。素より佛法僧の三寶を讚唱するものであるが、和文なるが故に理解し易く民衆に親しまれる要素を具えている。最初天台の學僧の手に依つて創作されたという阿彌陀和讃、空也和讃、來迎和讃、天台大師和讃等は人口に膾炙されたものとされている。平安朝が過ぎ時代は武家政治に入るのであるが支那天台の思想が眞言密教と結びついて獨自の日本天台が生まれ、そしてその基盤の上に立つて更に強力な淨土信仰への轉回の傾向をひき起し、遂には法然上人をして淨土宗を興さしめるに至つた事情は歴史の示すところである。これは社會秩序の混亂を伴つた當時の社會不安、そこより發生した末法思想に起因すると考へられるのであるが、事實この時代は模倣より離脱を試みた時代であつて、傳來の聲明はその發展を停止し、それに代つて和讃の隆盛がみられるのである。

眞宗の親鸞聖人こそ和讃の代表的な行者であると云える。聖人の和讃として編輯され、佛徳の讚仰と他力本願の深義が自からの深い體驗を通して述べられてある。これには淨土和讃、高僧和讃、正像末和讃の三者を含めてゐる。眞宗に於いては現在尙この和讃を聖典に組入れ、偈文の後に讚唱し續けているのである。

如來大悲の恩徳は

身を粉にしても報ずべし

師主知識の恩徳も

ほねをくだきても謝すべし

これは正像末和讃中の最後の一節にして最も人口に膾炙されたものとして擧げる事が出来るが、さてこの和讃の讃唱に當つては如何なる旋律がつけられて來たか。佛教音楽としての和讃に關する文獻が乏しいので正確なる歴史を知る事は困難であるが、この和讃が正信偈と共に諷誦されるという法式の初つたのは親鸞聖人入滅後二百年、蓮如上人の頃よりである。それより以前の勤行には六時禮讃等を稱えていたようである。さてこの和讃を諷誦するための聲律は小原流であるという。それには慈覺大師以後、慈惠僧正、源信僧都を経て後京都小原の良忍上人に及ぶ天臺聲明の流れがある。良忍上人は融通念佛宗の開祖であるが、その弟子に叡空上人があり、更にその弟子が法然聖人である。眞宗に用いる聲明は明らかに天臺聲明であり、又「實悟記」にも本願寺に於ては小原にその研究生を送つてゐることが記されている。そこで考へられるのは和讃が和文であつて、又日本人が讃唱するのであるから漢讚そのまゝである筈はなく、そこに新しい調和を生み出しているということである。先に擧げた和讃（恩徳讚）の讃唱に際しても眞宗では舊譜、新譜なるものがあり更に現在に於いては澤康唯、清水脩兩氏の作曲にかゝる現代作品もあつて、これが日々の法要に用いられている事はいうまでもないことがあるが舊譜とは天臺聲明旋律であり、新譜は餘程變化され簡易化された旋律のものである。

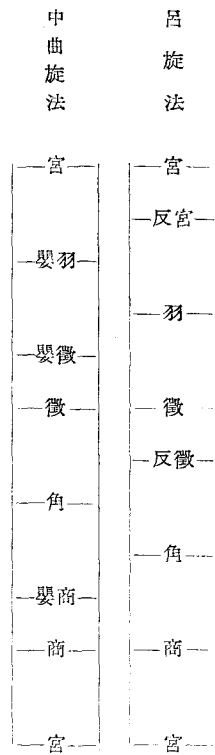
そこで先づ傳統音樂の一般的共通性として單音的であるということ、これは既に吉川英士氏等の所説にもある如く、日本人の情趣的傾向に適合しているとみるべく、殆んど總てのものが單音的である。張源祥氏も人文論究第四卷第六號に於て詳しく論究され、それは事實として否定することが出来ない。併し佛教音樂に於いては民衆の同時的唱和というところから、複旋的形成への可能性が伺える。これは西洋中世に於ける教會音樂の發達段階からしてもその可能性を推し進めることが出来ると考へるのであるが實際に於いては何の具體的な合唱音樂をも持たないのである。この事は後で再び觸れることにするが、現今唱和される種々なる梵唄に於いては、導師の調聲に續いて唱和は同音を強いられているのである。要するに日本人には單音愛好性なるものがあつたという事を認めねばならない。そこに特色があり、意義があるものと考へられるのであるがこれは日本文化を眺める時、日本の目で眺めなければならぬという事の假定をも同時に認めなければならないことになる。我が國の藝術が一般に型を尙び、型に藝術の出發點を求めるのも、これは西洋近代の合理主義的觀點と異つた精神であると思える。型は云うまでもなく理より演繹せられる性格のものでなく、事實に由來する事實的なものであり又優れた典型でもあり得る。この典型の事實の中に藝術の原理を求めようとするのが日本的な立場とでもいえよう。併し理を無視するものではない。又神秘的なものでもないのである。日本旋律が旋律型と呼ばれる一定の型にはまつた旋律の單位によつて成立するむきのあることは既に指摘され、それは類型的であり、従つて或る樂曲に於いてのみ一回限り用いられるというようなものではなく、何回も繰返して使用出来るし、更に同種類の他の樂曲に於いても同様に用いることが出来るといつた旋律型が日本旋律の基礎をなしているということを片岡義道氏も音樂學創刊

號に述べられているが、確かにその事實は認められるのである。聲明に云う「由里、マクリ、アタリ」等の譜名の存するのは、即ち旋律型を指すものである（東洋音樂研究吉田恒三氏聲明學概論參照）。そこでこれ等の旋律型を觀察するにその音域は小さく五度以内に限られ、又西洋近世にみるような機能と聲的の法則より解放された獨自の法則性に従っているものようである。これは西洋音樂に於いてもみられる事であつてバロック、古典、ローマン派の三つの作曲様式に屬する音樂に於いては機能と聲の法則に支配されているのであるがそれ以前のもの及び現代の一部の音樂にはそれ自體の獨自の美の原理に従つて成立している旋律をみるのである。これを純粹旋律といつていたのであるが、聲明の旋律にもこの言葉を用いる事が出来るのである。かゝる旋律に於いてはそこに統一的な印象を與へるためにメルスマンも云つてゐるやうに、何か中心になるやうな音が存在するのである。そしてこれ等の旋律に於いてはその旋律の屈折點、換言すると中心になるやうな位置の音は大體に於いて主音、屬音、下屬音なる音によつて占められているのである。聲明旋律を更に深く觀察するためにその樂音組織について検討を加へねばならない。

西洋の近代に於ける樂音組織は科學の基盤の上に立つて合理的に組織づけられているものであるが、聲明のそれは諷誦するといふ目的に適う様に感情的に自由性がある、従つて音階音の動搖がある。聲明の音階は雅樂の音階を借りてゐるのであるが、それは云うまでもなく中國に起因するものである。中國にあつては三分損益の法に従つて割出され、日本では順八逆六の法をも併せ用いて十二の所謂半音の階段的序列即ち十二律を得るのであるがその出發音は壹越（大略ニに相當する）である。律とは無限に存する自然音中より選ばれた有限の高さを異

にする樂音を指すのであるが、これは旋律音として總べてを使用するのではなく、そこに選擇的な秩序意識が働いて五音を採用するものである。雅樂では五聲といつてゐるが、この五音に宮商角徵羽の階名が附せられてゐる。そしてその旋律音がこの五音を旋る所謂旋法に三種を用いてゐる。即ち呂、中、律の三種である。この中律旋の構成法は呂旋と異つた處置がなされるのであるが即ち順八逆六を一回行つた上で更に順八を行い、次に最初の宮に戻り又順六を行つて得るので、そこに生じた第三階音の角は特殊性を持つてゐるように思える。それが返つて日本人に迎えられるのか、聲明の實際に於ては呂旋のもので律旋化されている實狀である。事實比較的に合理的な呂旋は傳來當初平安初期には用いられてゐたようであるが其の後殆んど省みられず、律旋が大部分を占めるのである。そこで律旋五音の性格を検討してみると、宮と徵の關係は主音と屬音の關係で完全五度、宮と角の關係は主音と下屬音の關係で完全四度、共に協和音程であるので宮に對しよくハーモニーし動搖性が少いが、商と羽は主音に對して不協和關係にあるので動搖する性格がある。従つて聲明はいつれの場合でも安定した宮徵が中心となつて上行下行して旋律運動を行うものである。聲明旋法の組織は五音組織が原則であるが反宮反徵揚羽揚商なる四聲が加へられて七音組織が形成されるのである。これは雅樂の變宮變徵嬰羽嬰商と同じものである。二聲は呂旋に、揚の二聲は律旋に屬するものである。今この七音組織を岩原諦信氏の表を借りて示せば次の通りである。





このような七音組織を眺めると西洋のものと類似はしているがその成立の根本に於いては相違があるのであつて例へば四聲とその原音言いかへれば商と揚商、羽と揚羽が旋律的に連続して用いられるような事はないということによつても理解出来るのである。併しこの表に假りに西洋の階名を借りてその音程間の關係を調べてみると教會調旋法に相似點を見出すことは甚だ興味をそゝるのであるが實際聲明に於てはこのような理論的な組織を持ちながら呂中律の三旋法を律の旋法に準じた唱へ方で済しているのが實狀のようである。しかも尙音階の上には全く表はれて居ない音の活動が實際聲明の上に終始用いられているのである。中曲旋法は聲明獨特の旋法としてその成立の由來に就いては種々なる見解があるようであるがこれは別の機會に考察することにしてこの旋法が特別に生れ出たという事に心がひかれることを附記しておきたい。

こゝでしばらく俗樂旋法に觸れてみたい。俗樂旋法の研究は非常に進められているようであるがあまりにもその種類が複雑で現今では確たる決論を見出していないのである。併し理在までの研究に依つて田邊尙雄氏は次のような標準を示していられる。

どり、その用いられている音程に就いて考察することにする。一般的に聲明旋律には跳躍的な音程は少い。平板的である。しかもその音程は五線に採譜する事が困難な微妙な動きでさえある。概して順次の進行、それは短二度でなくて長二度が主體をなしている。これは日本の言葉そのものにも由来すると考へられるのであつて、日本人が讃唱に際して独自の音感に服従せしめたものであらう。日本語のアクセントは高低關係にあるといはれるのであるが、事實は意外にその音程が小さくて、時には半音より更に小さい音程を示す程である。湛智の聲明用心集に「鹽梅二音各一律半ナレバ三分損益ノ法ニ叶ハズ云々」とあるのはこの間の消息を示すものである。要するに聲明旋律が平板的であるのも言葉との關係に依つて形成された音藝術であるためとも思える。聲明ではアタックに際して常に前倚音（シュライファー風）のようなものが與えられる。これは導音的性質を持つ音であつて大抵は全音下の音、時には短三度下の音より出る事もあるが、何か主音（宮音）換言すれば中心音を求めての準備的性質を持つものである。この方法は眞宗各派ではあまり用いていないようであるが、いづれにしてもピッチを明確に示す樂譜を持つていなかった日本の聲樂一般には共通的なやり口であるといえる。

次に四度音程のことであるが聲明にはこの音程が非常に多く使用されている。墨譜をみると徵角商の下行型が多く見られるのであるが實際は徵商即ち完全四度下行が用いられているのである。一つのフレーズの最後の箇所と思はれる所によくみられる。聲明と關係の深い平曲や能樂にはこの音程が重要な意義を持つていふように思えるのであるが、或は日本個々の樂音組織の根本に完全四度が支配性を持つていふのではないかと考へられる。前掲陽旋第二變形の構成は何ものかを語つていふようである。尙四度に關聯して増四度について一言觸れること

にする。俗樂の中には確かにこの音程が使用され特種な味を持たせている。あれほど西洋の中世古典音樂で拒否された増四度が日本の俗樂に於ては特種な働きを持つていたのである。事實陰旋法の中にはその類似音程がある。ヒンデミットは作曲の中で基音からの近親さの序列を造り、増四度は基音より最も遠くに位置せしめていたが西洋近代の機能と聲に支配される音樂に於ても増四度を含む屬七の和音が數多く用いられて來たために不協和音程の中ではむしろ近親な音程として感じ、特に吾々にとつては古典理論の中の増四度の拒否は不思議に思える程である。これは同時的音程に關しての問題であるが更に旋律的にこの音程を眺める時現代フランスのメシアンを思ひおこすのである。彼は好んでこの音程を用いている。そして彼は倍音中の十一倍音である嬰へを指し、これは正常解決音であるハ音に向つての引力が備つていと説明しているのである。思うに音程の協和感なるものは時代性と民族性に強く關係があるといはざるを得ない。

次に完全五度であるがこれは宮徴の關係であり當然重要な音程である。純粹旋律の一般的特性として曲首に完全五度の跳躍がみられるのであるが聲明に於いてはその例は少ない。こゝで聲明に甲乙なる用語のあることを思い浮べるのである。甲は宮を指し乙は徴を指すのであるがこの場合の徴は完全四度下の徴即ち轉回された徴を指すのである。従つて甲乙の關係は完全五度の關係でなく完全四度の關係である。この事は又後で觸る積りである。六度音程も時には出てくるようであるが殆んど見當らない。素より機能と聲に於ける重要な長三度は問題外といつた姿である。

音樂では旋律が主導權を持つてゐることを否定する事は出來ない。特に單音的であり、それに總てが集中され

て來たと思える日本旋律には數多くの研究課題が藏されていることを疑はないのであるがこのような純粹旋律の複旋化に就いて一言觸れなければならない。聲明の本來は自分が諷誦し、佛を讃仰するにあるのであるが、これが法式に用いられ、民衆にも唱和を求めるとするならばそこに同時的唱和ということから合唱音楽への可能性も考へられるのである。併し事實は何の具體的な合唱音楽をも持つていないのである。只ユニゾンを指定しているのみである。ところが事實はユニゾンでなくて自然發生的な即興的な合唱を聞くのである。それは聲域を異にする人々の同時的唱和であるから當然といえるのであるが日本人の調和感覺として如何なる音程を選ぶかということである。今西洋中世の平行オルガスムの歴史をたどり、その自然發生的な型態を借りるならば、それは完全四度の平行という事になる。倍音現象は自然現象である。それは個々に感知するものでなく音色として意識されるのであるがその多くの倍音中よりオクターブと完全五度が先づ選ばれるであろうことは洋の東西を問はず協和度の點から考へられるのである。オクターブの平行は當然ながら完全五度の音程位置には問題がある。主旋律の上には完全五度がおかれるならば主旋律の印象はうすらぐであらう。従つてその轉回の完全四度下で唱はれる事になる。この場合の根音はあくまで上の主旋律にある。このような完全四度の平行オルガスムが最も自然發生的な型態であつて、西洋中世の平行オルガスムはこゝより形成されて行つたのであるが、七音組織の上に立つ中世のオルガスムに於ては増音程を回避するため、斜行反行等の處置をなさねばならぬことになり、當然平行四度の維持は不可能となつた。この斜行反行の處置は對位法という複旋的處理法の生れる一つの楔機ともなつたのであるが五音組織の領域に於ては行四度の維持が可能であるので返つて對位的な複旋的處理法の形成發展をみなかつたの

ではないかとも考へられる。先にも述べた如く甲乙の用法は完全四度の關係にある。併しこれは同時的唱和のためのものでなく聲明樂節發展のために四種反音なる方法があり、その一種甲乙反音とは甲より乙へ移調を意味し完全四度下に音を取らしめるのである。併しこのことは四度平行への可能性を暗示しているように思える。岩原諦信氏は南山進流聲明研究の中で次のようなことを言つていられる。「切々經は職衆一同が全く同じ高度で唱えらるると云うことはそれが音樂的であつても寧ろ吾々の望まない所であつて、これは職衆一同が各自の持ち前の聲で唱へて、而もそこに一種の調和を持ち得るように唱えるのが理想である。數音を同時に響かす時に、それ等は全然調和せずして混雜して不快を感じしめる場合と、能く調和して快感を覺えしめる場合とがある。切々經は後者の場合について考慮すればよい。即ち同時に響く數音の調和的結合に依つて切々經は唱えられねばならぬ」と述べ更に調和的結合音の例として五線上に長三和音の第二轉回を示しておられる。これは聲明の特種な場合に於ける合唱形態の事實を認めそこにハーモニーを要求して居られるのであると解する事が出来るが長三和音の第二轉回指示には問題があると思うのである。即ち第二轉回に於ける完全四度音程は先程來の説明によりうなづけるとしても長三度の導入は如何と考へる。吾々は長三和音の美しさは認める事が出来るが聲明のような旋律の音樂に於いてはむしろ長二度の音程が意義を持つと考へるのである。自然倍音より形成された西洋近世の樂音組織では三度が三倍音の五度に次ぐ重要な五倍音として意義を持つのであるが五度音列より生ずる律旋に於いては四次の倍音として表れる三度は旋法からも既に除外されて殆んど意義を持つていないのである。五度音列より形成された樂音組織律旋に於いては五度に次ぐ九度それを轉回した二度は重要な意義を持つのである。この意味に於ても

オーケブ、五度に次いで四度、二度音程の合理的結合法の案出が望まれるのである。併し音楽の美的原理は自然科學の理論のみでは解決出来ないという事である。そこには經驗的な美的價值判斷が重要な役割を持つていたのであつて、科學的な合理性のみに基く和聲理論が成立したとしても、直ちに満足なる効果を得るとは考へないのであるが、只推論的にでもその可能性を見出すために深く傳統的音樂の實體にメスを加へなければならぬ。倍音の認識に不利な樂器を使用して來たという事も確かに複旋的な音樂への展開を防げていたと考へる事が出来るし、又單音愛好性という民族性が現在の我々に何の具體的な和聲的要素をも示してくれていないことはいささか失望を感じるのであるが、併し吾々は既に八十年の歴史を持つ洋樂的音感の吸收もしているのであるから、過去に於いて潜在的であつたと思える和聲意識を明るみへ引き出すことの望みを捨てる事は出来ないのである。

以上傳統的佛敎音樂に於ける樂音組織とその上に形成された旋律と和聲の表皮の一端を眺めて來たのであるが更に民族性の究極的な要素と考へられるリズムに就いて深く検討を加へなければならぬのである。これは別の機會に詳論したい考へである。最初にも御斷りした如くこの小論が傳統的音樂の核心に觸れるに至らず表皮の通觀に終り、標題の和讚への考察にも意の滿たざるを感じるのであるが紙數の制約もあつてこの小論の中に提示した二三の興味ある事項に就いては別の機會を待つ次第である。

(御斷り) 説明に五線譜を用いなかつたことはこの種のものに於て不都合と思つたのであるが御諒承願う次第である。