

南北朝・室町期の豊原家笙譜による  
「朗詠伽陀付物」小考

近  
藤  
静  
乃

一 はじめに

二 英秋・幸秋の笙譜とその時代的背景（応安～応永年間）

三 「朗詠伽陀付物」の内容

三―一 演奏技法の特色――付物の合あひだけ竹――

三―二 付物の構成――歌詞との対応――

三―三 付物の役割――「おめりさま」なる奏法――

四 「朗詠伽陀付物」の演奏の場――御懺法講を一例として――

五 まとめ

付録 「朗詠伽陀付物」の翻刻

## 一 はじめに

雅楽歌物の朗詠と声明の伽陀。現在、両者は日本伝統音楽のなかで異種目として扱われているが、中世においては、講式の式間伽陀に朗詠の文言が用いられたり、伽陀の四句目が朗詠の節で唱えられたりするなど、両者は互換性をもつほどに近しい関係にあった。この互換性については、一九八〇年代頃より先学によって既に指摘されているところである。<sup>①</sup>

こうした互換性（近似性）を別の角度から裏付ける例として挙げられるのが、南北朝・室町期の豊原家笙譜に所収の「付物」<sup>②</sup>（雅楽器による伴奏）である。歌そのものではなく、付物という伴奏譜の観点から両者の互換性にアプローチした研究は、特に笙譜に関しては筆者の論攷以外管見に入っていない。<sup>③</sup> この付物譜は、南北朝・室町期の豊原家笙譜のなかで、各調子の〈調子〉や〈音取〉とともに所収されている。楽譜に表記されている曲名は〈朗詠付物〉であったり〈付物〉であったりするが、「朗詠伽陀付物大概同之」といった注記によって、この付物譜が朗詠・伽陀の両者兼用であったことがわかるのである。本稿では、この曲目を「朗詠伽陀付物」と呼ぶことにする。

現存する豊原家笙譜において「朗詠伽陀付物」を収録している最古の譜は、第二庶流に属する豊原英秋「一三四七―八七」の『瑞鳳集』（応安三年「一三七〇」）であり、この内容は英秋の二男、幸秋「一三四八―一四二六」を経て嫡流の譜に受け継がれたものと思われる。前号に掲載した拙稿にて、これらの譜を遡る豊原家笙譜の伝存状況を確認し、その収録曲目を比較したが、『瑞鳳集』に先行する利秋や龍秋の譜には「朗詠伽陀付物」が収録されていなかった。また、英秋没後の譜では、第二〇代嫡流の幸秋を経て「朗詠伽陀付物」が伝えられ、そのうち江戸期にも通秋（第二九代）<sup>④</sup>・陽秋（第三四代）<sup>⑤</sup>といった嫡流の譜に継承された。一方、英秋の属した第二庶流には、幸秋譜のひとつが葛

秋（第二庶流、英秋の五男）の為に書写されたが、同じ第二庶流でも繁秋「一四四五—一五〇一」の『鳳笙譜』三卷<sup>⑥</sup>にはそれが収録されていないことが明らかになった。<sup>⑦</sup>

本稿では、豊原家としては最古の「朗詠伽陀付物」譜に焦点を絞って、南北朝から室町期にかけての政治権力と笙の関係、さらには天皇や将軍の御師を代々務めてきた笙の楽家、豊原家の役割を背景としてふまえつつ、英秋・幸秋父子の楽譜をもとに当時の付物の技法の特色をまとめる。さらに、英秋・幸秋譜に前後する資料（南北朝期の天台声明の口伝書『聲塵要抄』<sup>⑧</sup>や、応仁の乱後に書かれた豊原統秋「一四五〇—一五二四」の楽書『體源鈔』<sup>⑨</sup>など）の記事を参考にしながら、これらの譜が実際にどのような場面で如何に演奏されたのか明らかにすることを目的とする。

## 二 英秋・幸秋の笙譜とその時代的背景（応安・応永年間）

南北朝期、北朝方で庶流であった後光厳天皇によって、それまで天皇が帝王学として学ぶべき楽器が琵琶から笙にうつされたが、時の将軍足利義満もまた天皇と同じ笙を学ぶことで武家の権威を示そうとした。当時のこのような背景については、先学諸氏によって既に明らかにされている。<sup>⑩</sup>本稿で対象とする英秋や幸秋の譜が成立した時代、すなわち応安から応永間には、笙の演奏が政治的に重要な意味を持つようになった時期でもある。

豊原家は代々、天皇家においても足利家においても笙の御師として密接に関わってきた。後光厳帝には、英秋の祖父龍秋が笙の御師として仕え、英秋の伯父信秋が後円融帝に、長子量秋が後小松帝に、そして二男幸秋が称光帝にそれぞれ仕えている。<sup>⑪</sup>一方、武家においては、後光厳帝に仕えた龍秋は足利尊氏、英秋の父成秋は基氏、信秋は義満の御師をつとめていたが、<sup>⑫</sup>康暦元年「一三七九」二月九日の將軍家御笙始之儀では、<sup>⑬</sup>信秋が病のため英秋が代官として演奏している。

そうした豊原家のなかでも、「英秋当道相伝事」(『體源鈔』卷一所収)で評価されているように、英秋は一五歳の若年にて秘曲の陵王荒序を相伝したなど、数々のエピソードを残した才能ある人物として認められていた。英秋の荒序演奏の際には、足利義満によって、將軍家の銘器「達智門」を二度にわたって貸し与えられる栄を賜るなど、当時の権力者が執心していた楽器であるだけに、英秋が当時いかに注目を集めていたかは想像に難くない。

前号(近藤「二〇〇五」)でも述べたとおり、英秋の『瑞鳳集』は「山科中将に書き進らす」との奥書をもつ。英秋の次男幸秋は、英秋亡き後、応永十二年「二四〇五」に教言の命により「英秋自筆秘藏譜」(但し、これが『瑞鳳集』であるかどうかは不明)を書写したことがある。<sup>15)</sup> 教言はこの譜を「可秘藏也」と珍重し、これを孫の教豊に与えていた。そして応永一四年には右大将足利義持が教言にこの英秋譜を所望する一件もあり、英秋の譜が当時非常に価値あるものと認識されていたことがわかるのである。こうした関連から、『瑞鳳集』奥書の「応安三年」は教言が中将であった時期と齟齬を来すものの、「山科中将」は教言であるかもしれないと推定した。<sup>17)</sup>

幸秋は、英秋のような華々しいエピソードは持たないが、『教言卿記』にたびたびその名が見られることから、頻繁に山科家に入出入りしており、応永年間、教言が特記するような大きな法会や月例の禁裏御楽に、かなりの頻度で出仕していたものと思われる。応永一二年の英秋自筆譜書写の影響もあってか、収録曲目やその配列の点で幸秋譜は英秋譜に近似している。なお、『瑞鳳集』は孤本であるが、幸秋譜は次の四種の伝本を確認している。但し(3)は諸事情により筆者未見のため、幸秋譜については(1)(2)(4)の三本を用いる。<sup>16)</sup>

- (1) 『鳳笙譜』。応永二六年「一四一九」己亥六月日 從五位下豊原幸秋判、永祿丁卯(十年)「二五六七」臘月廿日書写、東北大学狩野文庫蔵。
- (2) 『鳳笙譜』三帖。「応永二九年「二四二二」十月日 豊筑後守幸秋」、京都大学文学部古文書室蔵。
- (3) 『鳳笙譜(仮幸秋三帖譜)』。奥書「右三帖譜者為葛秋之更以下可有外見若無相統之子孫者可返惣領者也、応永三二年「二四

二五 二月五日 筑後守幸秋判」(平出「一九四三」)。

(4) 『(鳳管秘抄)』。奥書「右鳳管秘抄壹越調筑後守幸秋筆相伝之趣書写者也」、延宝五年～延宝六年「二六七七―八」從五位下行左京進豊原朝臣通秋(花押)、東北大学狩野文庫蔵。

前号において、筆者は京都大学文学部古文書室所蔵の(2)が善本であり、先行する利秋・龍秋・および英秋の譜を含め、他の諸本も実際は応永以降の転写本であることに比すれば、「応永二九年 幸秋」の奥書を持つ(2)は『瑞鳳集』よりもさらに遡る可能性があったとした。しかし、四本は同じ幸秋による譜であるものの、書写年や書写の経緯、巻立て等が本によって異なる。したがって、これらはそれぞれ別の系統であると思われる、(2)を底本とするのは難しい。本稿では、年記の最も古い(1)を底本とし、未見の(3)を除く他の二本を校本として扱った。以下、本文中では「幸秋譜(1)」「幸秋譜(2)」のように呼称する。なお、英秋・幸秋の「朗詠伽陀付物」部分は、本稿末尾に付録として全文を翻刻して異同を示した。異同については、英秋になく幸秋譜にあるフレーズ、あるいはその逆の場合  で囲んであり、奏法が異なる場合には幸秋譜の該当箇所に            で記した。これらの異同を含め、楽譜の詳細については次章で述べることとする。

### 三 「朗詠伽陀付物」の内容

#### 三―一 演奏技法の特色 ― 付物の合竹 あいたけ ―

英秋・幸秋両譜のなかで、この「朗詠伽陀付物」は楽目録(目次部分)には記されておらず、本文中の〈調子〉や〈音取〉のあとに、〈朗詠付物〉あるいは〈付物〉といったタイトルで、各調子にそれぞれ収録されている。付物譜の配置の意図は、演奏技法としても、また音の調子を知らせるという目的としても、その内容が〈調子〉や〈音取〉に

似ているためであろう。『體源鈔』卷三ノ下「鳳笙調子安譜注」という〈調子〉の樂譜の末尾に、「猶所殘音取<sub>并</sub>付物等以此才學可吹明」（傍線部引用者）という注があり、〈調子〉の奏法をもって〈音取〉や〈付物〉の演奏の参考にせよとの意に解釈できる。すなわち、『體源鈔』のなかでは、〈調子〉〈音取〉〈付物〉の演奏技法が類似したものとして認識されているのである。

通常の雅樂の樂曲では、笙の譜字は合竹（六つ、ないし五つの定められた音を同時に奏する。乞一工凡乙下十美行比言を基音とする和音）と解釈するが、付物譜のなかでは原則として一本吹きになる。笙の竹名と音高を記すと、低い順から、乞<sup>(a1)</sup>、一<sup>(b)</sup>、工<sup>(cis)</sup>、凡<sup>(d)</sup>、乙<sup>(e)</sup>。樂譜中は「と表記されている」、下<sup>(fis)</sup>、十<sup>(g)</sup>、美<sup>(gis)</sup>、行<sup>(a)</sup>、イ<sup>(b)</sup>、七<sup>(h)</sup>、比<sup>(c)</sup>、言<sup>(cis)</sup>、上<sup>(d)</sup>、ハ<sup>(e)</sup>、千<sup>(fis)</sup>となり、歌の旋律にしたがってそれぞれを合竹ではなく単独で鳴らすのである。現在の笙による付物は、原則としてこれらの竹を単独で吹く一竹吹きの奏法でなされている。

一方、英秋・幸秋の譜に見られる付物譜は、次に示すような補助記号が見られるため、〈調子〉や〈音取〉の技法に近いといえる（本稿末の付録参照）。英秋・幸秋両譜にみられる樂譜中の記号について、筆者は次のように解釈した。なお、解釈が不確かなことに関しては「カ」と記した。

合<sub>二</sub>合竹、丁<sub>二</sub>打つ、戈<sub>二</sub>残す、第（樂譜中では才）<sub>二</sub>次第に、具<sub>二</sub>具える、氣（樂譜中では氣）<sub>二</sub>息替え、禾<sub>二</sub>移る、一<sub>二</sub>竹（一本吹き）、才<sub>二</sub>拾うカ、色<sub>二</sub>ユリ的一種カ（幸秋譜のみ）<sub>二</sub>、リ<sub>二</sub>引。

さて、このなかから付物の技法の特色をまとめると、主に次の三つがあげられる。

① 「合竹」奏法

② 「次第に具す」奏法（オクターブ関係や完全五度関係にある音を一本ずつ順次加えていく）

③ 「打つ」奏法（二音ないし三音を重ねた音②に、さらに一本の竹孔を押さえて離す）

である。なお、②には「凡<sup>ナ</sup>イ<sup>イ</sup>」のように、傍線の横に「ナ（＝拾カ）」の記号が付されることがまある。

楽譜では、①の場合「合」（例えば「凡<sup>合</sup>」＝凡の合竹の意）、②の場合は「<sup>第</sup>一<sup>戈</sup>下<sup>具</sup>七<sup>具</sup>」のように、原則として

「一」で結ばれ、この例ならば「一・下・七」の順番で一本ずつ音を残しながら（<sup>戈</sup>）、次第に（<sup>第</sup>）音を重ねて（具えて）いく（具）ことを表す。③（打つ）の場合は、「<sup>丁</sup>」と記号化されている。例えば「<sup>一</sup>下<sup>具</sup>七<sup>具</sup>・<sup>乞</sup>丁」の場合、一・

下・七の和音を押さえたまま、乞の竹を押さえて放す（竹孔を指でゆっくりと叩いているような奏法）という意になる。これを五線譜で表したのが、次頁譜例1の①②③である。これらの技法が、南北朝・室町期の付物の特色であり、現行の付物との大きな違いである。

さらに附言すると、『體源鈔』卷一に「付物之合竹事」という事項があり、それぞれの調子の付物で用いる合竹がまとめて記されているので、以下引用する。

# 一、付物之合竹事

平調 凡<sup>合</sup> 終十<sup>合</sup>

下无 乙<sup>合</sup> 終乞<sup>合</sup>

双調 下<sup>合</sup> 終乞<sup>合</sup> (始乙<sup>合</sup> 終行<sup>合</sup>)

黄鐘調 十<sup>合</sup> 終一<sup>合</sup> (始下<sup>合</sup> 終比<sup>合</sup>)

盤涉調 美<sup>合</sup> 終凡<sup>合</sup> (終行<sup>合</sup>)


𪛗越調 一<sup>合</sup> 終乙<sup>合</sup>

\* (一) は引用者。なお、見やすくするために適宜スペースを加えた。




## 譜例 1

①




凡合

②



一 下 七

③



七 下 乞丁

このなかで、「下无」調だけが唯一、英秋・幸秋譜に収録されていない調子である。付録と照合してみると、各調子の合竹は、譜の中からそれぞれ抜き出して記述したものと思われる。

次項で詳述するが、付物は歌詞の句の構成にしたがって記譜されている。この合竹は歌詞の第四句の始めと終わりに見られるものである。各調子名の直後に書かれているのが、歌詞第四句の始め、「終」とは同句の終わりのそれぞれ冒頭部で吹き出す合竹に一致している。なお、異説がある場合（双調・黄鐘調・盤渉調の「一」の部分）は、下部

に「始」と「終」の説が記されているので、英秋・幸秋譜のなかのいずれかの説と一致している。

『體源鈔』卷一「十種供養伽陀事」や「朗詠之事」においても、「四の句の終ノ合竹」といった記述があるほか、同じく「朗詠之事」では「本儀ニハ合竹伽陀ニ一度朗詠ニ二度可吹之」のように、伽陀で一箇所、朗詠で二箇所「合竹」を用いたという。「十種供養伽陀事」および「朗詠之事」の全文は以下のとおりである。

### 一 十種供養伽陀事

打任テ略<sup>レ</sup>疊<sup>ハ</sup>二つ、あるを始之時者四の句の終ノ合竹之句<sup>ヲ</sup>不可吹之。指置<sup>テ</sup>第二の伽陀之時悉可吹之。段々事雖為何度如此。

### 一 朗詠之事

隋時<sup>ニ</sup>反<sup>モ</sup>あり。雖為何度四の句之終の合竹皆以可吹之。終句なきはわろき也。又不吹あひ竹してふく説も有也。本儀ニハ合竹伽陀ニ一度朗詠ニ二度可吹之。伽陀朗詠之付物尤可相替。又今様之付物ゆゝしき大事也。伽陀朗詠<sup>ニ</sup>皆以相替也。

このような各調子の合竹には、おおまかな原則が見られる。まず、どれひとつとして調子の主音となる合竹がない。例えば、壹越調ならば凡<sup>(D)</sup>、平調ならば乙<sup>(E)</sup>がそれぞれの主音の合竹となるが、いずれも始めは主音より下の音高で、終わりは主音よりも上の音高が原則になっている。これが歌とどのようにに連関するかという点が次の課題となるが、現時点ではこれを付物の音楽的特色のひとつと指摘するにとどめる。

なお、英秋譜と幸秋譜の異同に関していうならば、②の奏法のととき、次のような相違点が見られる。付録の平調

「四句目終」の箇所で、「<sup>第 戈</sup>一<sup>具</sup>下<sup>具</sup>一七<sup>具</sup>」(h<sub>1</sub>-fis<sub>2</sub>-h<sub>2</sub>)と順に重ねる音が、幸秋譜で「七<sup>ナ</sup>一<sup>ナ</sup>千<sup>ナ</sup>」(h<sub>1</sub>-fis<sub>2</sub>)のように一つ音が減り、順番や音域も変わっている。しかし、これはどちらも「(一・七)」と fis(下・千)で構成される和音であるので、音域は違うが、効果としてはほぼ同じと考えてよい。同様のことが、平調「四句終」の「同一説」にもあり、英秋譜で「七<sup>ナ</sup>一<sup>ナ</sup>乙<sup>ナ</sup>八<sup>ナ</sup>止<sup>ナ</sup>」(h<sub>1</sub>-e<sub>2</sub>-e<sub>3</sub>)が幸秋譜では「乙<sup>ナ</sup>一<sup>ナ</sup>七<sup>ナ</sup>一<sup>ナ</sup>八<sup>ナ</sup>」(e<sub>1</sub>-h<sub>2</sub>-e<sub>3</sub>)と書かれているといった違いである。

さらに、両譜の記号に着目すると、息替えを示す「氣」の有無の点で、両譜間で異なる箇所が多い。「氣」の記号が増えると、これによって息替えがなされ、その譜字が二倍に引き延ばされることになる。しかし、こうした記譜上の違いがあっても、実演の際には、歌の伸縮によってこの「氣」をするかしないかフレキシブルに決めていた可能性が高く、両譜の違いもあまり大きな問題ではないと思われる。したがって、②の奏法の違いや「氣」の有無などについては、本質的に大きな違いとはいえないように思われ、 の部分のようにフレーズが長くなった部分も含めて、すべては歌に準じて対応した流動的な部分と捉えることができる。

さて、このように付物の演奏技法が〈調子〉や〈音取〉に近いということが英秋・幸秋両譜によって明らかになったが、もうひとつの類似点「音の調子を知らせる」という目的のほうは如何であろうか。付物はその名のとおり歌に「付ける」ものであり、主体は歌にあるため、付物の演奏法については歌との関係が不可分であるといえよう。しかも、本稿で対象とする「朗詠伽陀付物」は、同譜でもって朗詠と伽陀の双方に使用する特異な譜である。

そこで、まず歌詞の構成に則った付物の構成を確認した上で、楽書類に記述されている口伝から、演奏の特色をあらためてまとめることにしたい。

## 三―二 付物の構成――歌詞との対応――

英秋・幸秋両譜所収の「朗詠伽陀付物」は、どの調子も歌詞の第三句と第四句の付物譜だけが収録されている。各本における「朗詠伽陀付物」の収録状況を整理すると、表1のようになる。

表1

収録項目	英秋『瑞鳳集』	幸秋譜 <sup>(*)</sup> (1)	幸秋譜 <sup>(*)</sup> (2)	幸秋譜 <sup>(*)</sup> (3)
第三句	壹平双黄盤	壹平双黄盤	壹平双黄盤	壹盤
第三句(伽陀時)	壹双	壹平双盤	壹平双盤	壹盤
第四句始	壹平双黄盤	壹平双黄盤	壹平双黄盤	壹盤
第四句始(伽陀時)		壹平双黄盤	壹平双黄盤	壹盤
第四句終	壹平双黄盤	壹平双黄盤	壹平双黄盤	壹盤
同一説(1)	平双黄	平双黄盤	平双黄盤	壹盤
同一説(2)				
第四句終(伽陀時)	壹平双黄盤	壹平双黄盤	壹平双黄盤	壹盤
結手	壹平双(黄盤)	壹平双黄盤	壹平双黄盤	壹盤

(\*)1 幸秋譜(1)の壹越調には、結手のあと、別の内容の「付物」「付止」「廻向」が収録されている。

(\*)2 幸秋譜(4)は壹越調・盤渉調・太食調の三調子のみ現存する(双調は楽目録のみ)。

なお、太食調は「平調に同じ」と注記があるので、譜は各本で省略されている。

さて、英秋譜と幸秋譜(1)(2)(4)(但し(4)は壹越調・盤渉調のみ)を比較すると、英秋譜には四句始の伽陀の説を載せていないが、幸秋譜には必ずあること、また英秋譜には第四句の終わりの説に異説を複数載せていることが多いが、幸秋譜では英秋譜よりもここでの異説が少ないところに特色がある。なお、表1の注(\*)でも記したが、幸秋譜(1)の壹越調にだけ、「付物」「付止」「廻向」という、他の付物とは趣の異なる譜が含まれている。曲調も単調な繰り返し

が多く、「延」の注記が多用されているなどの特色から、おそらくこの箇所は英秋・幸秋より後世に増補された部分であると思われる（付録、本稿末参照）。

両譜の共通点は、原則として朗詠付物を中心に譜が書かれ、伽陀と異なる場合は「伽陀時」と別記されること、また伽陀のときには四句の終わりに「結手」がつくという構成になっている。<sup>④</sup>これには二つの重要なポイントが隠されている。第一に、朗詠は現在、「一ノ句」「二ノ句」「三ノ句」といった三句構成で唱えられているが、中世には四句構成で唱えられていたということ、第二に、伽陀・朗詠の句の構成が共通していることは、唱法の上で両者の互換性を容易にする一因となるばかりでなく、付ける箇所旋律が両者で類似していた証ともなる、ということである。

『體源鈔』巻一「朗詠伽陀今様などに付事」によると、「つけはしめむ事は朗詠などには三句のうめきなとより付へき也」<sup>⑤</sup>、そして、「但優長の人々の所作の様如此ことからを申侍れとも二の句のすゑよりも侍き。」とある。これと同様に、南北朝期の天台宗の僧侶、大原沙門玄雲によって書かれた『聲塵要抄』所収の「付物事」にも、「朗詠二ハ二句ニハ物モツケス。マシテ何モツケス。三句ヨリ地モ一二人付ツケモノモスル也。」という記述がある。

これらを総合すると、1. 歌詞の二句目の末に付ける場合もあるが、原則として三句目から付けるということ、2. 「四の句之終の合竹」や「伽陀朗詠之付物尤可相替」という記述があることから、伽陀と同じく朗詠も四句構成で演奏されていたこと、の二点が口伝からも確認できた。

しかし、『楽家録』（元禄三年「一六九〇」撰了）巻の一三「郢曲附物大意」<sup>⑥</sup>において、朗詠はすでに現行と同じ三句構成になっており、四句構成の朗詠は江戸時代まで伝わらなかったものと思われる。

三—三 付物の役割——「おめりさま」なる奏法——

ここまで、楽譜から読み取れる付物の音楽的特色についてまとめてきた。この項では、英秋・幸秋笙譜の前後に成立した『體源鈔』や『聲塵要抄』のなかから、先に述べた合竹や句の構成以外の「朗詠伽陀付物」に関する特色について補足し、さらに法会などの演奏の場における付物の役割について言及する。

○『體源鈔』卷一

一 付物事

先以<sup>三</sup>音曲<sup>ヲ</sup>為<sup>レ</sup>本、ゆるくとしなやかに、さはく<sup>二</sup>とあざやかに随音可付之<sup>一</sup>。而當世の輩は音よりは動<sup>ヤカニスレハ</sup>さきになる事不可然。付物と号上者、争か可<sup>イカテ</sup>前立哉、縦後合<sup>ウシロ</sup>なるともいたます可付之。然者音を聞て付を云也、せめての事也。能々可得其心也。

まず、右の「付物事」では、「ゆるくとしなやかに、さはく<sup>二</sup>とあざやかに」音に随って付けるという記述があるが、英秋・幸秋譜所収の付物譜の内容は、現行の〈調子〉や〈音取〉のように、澄んだ水がゆるやかに清々しく流れるような美しい響きから類推しても、まさにこの形容にふさわしい音色で奏でられたことと思う。そして歌につける際には、歌よりも先にならず、むしろ後ろになるくらいの方がよいということが読み取れる。

○『體源鈔』卷一一

「朗詠伽陀今様なとに付事」

こと葉ことにひし／＼と付へからさる也。さきの句に付たることはをかへ／＼してめつらしく付へきなり。詞につくり合てつくる事は故実なき事也。おめりさまなるやうに付へし。

卷一の「付物事」と同じく、言葉にびったりと付けるのではなく、「おめりさまなるやうに」、すなわち、少しずれて遅れるようなタイミングで付けるように指示している。<sup>(2)</sup>また、歌詞にあらかじめ合うように作っておくものではないとも述べている。英秋・幸秋譜の「朗詠伽陀付物」は、歌詞による異説を載せているものの、すべての朗詠・伽陀にそのままあてはまるものとは思われない。『體源鈔』に述べられているとおり、実際に使用する際には付物する人が歌に応じて変化させながら演奏したのであるうし、「朗詠伽陀付物」の譜そのものも、そうしたフレキシビリティが感じられる内容である。例えば、三――一で述べた②の奏法（本稿9頁参照）のように、付物譜ではオクターブや完全五度関係にある二音ないし三音を重ねて、息替えをしながら（氣の記号）延ばす奏法が多用されているが、この間、各調子の主要なコードを継続して鳴らしている状態となるので、途中で歌の旋律が多少変化してもあまり違和感がない。

したがって、英秋・幸秋両譜の間で「朗詠伽陀付物」の譜に異なる内容があるのは、時代や個人による様式の違ひとも考えられるが、実際の付物は歌の旋律によってフレキシブルに対応していたため、譜の内容はその一例を示したにすぎないことであろう。

さて、歌よりも「おめりさま」に吹くのであれば、付物による音のガイドは、発声する前に音高を確認するためというよりはむしろ、発声中の音程に上がり下がりがないようにすることに役目があったとも考えられる。実際、第三句目から付けるので、第一句の発声は付物なしで為されるのである。これに関して、『體源鈔』には次のような記述がある。

## ○『體源鈔』卷一一

## 「管絃講作法ノ事」

先堂莊嚴。次伶人着座。次置樂器於伶人座前。次僧侶着座。次伶人奏調子。

同管絃 次樂只拍子次第同管絃但不加拍子不登高座之樂者或師進此時着礼盤

次伽陀。惣礼 次式第初段。次樂自是加拍子。

次伽陀。自是加拍子 次式第二段。次樂自是有小樂者有數反五反三反。

次伽陀。可隨時殘樂之樣見管絃之所 次式第三段。次樂子細同前。

次伽陀。子細同前 次式第四段。次樂子細同前。

次伽陀。子細同前 次式第五段。次樂子細同前。

次伽陀。

自是可有付物上首又堪能人付 上下。

次式第四段。次樂子細同前。

次伽陀。子細同前。

次式第五段。次樂子細同前。

陀子細同前。

次樂号下樂或師下礼盤取香烟三礼若二礼置香烟向本座後佛ヲナス時加拍子又自第三第五有加說雖諸小樂加三度拍子加所定樂陵王破不用之故実歟。

七段三段式之時以之可准據雖五段式有伝供并登高座者樂九歟。

講終之後郢曲等者其後又樂一號樂曲

(本文中  は引用者)

これによると、管絃講（講式を唱える法要で、各段に声明と雅樂を織り交ぜながら進行する）において、講式の第三段の伽陀から付物がなされる。これと同じ事が、天台声明の口伝書『聲塵要抄』の「付物時剋事」の項にもみられ、「惣禮一段二段三段後ヨリ付物アルヘシ。往生講ヲ為レ本伽陀ヲ第四句ニ付物スヘシ。為頭ヲソヘテ返返尋常ニ而モシタタカニ可付也」とあり、「往生講」が基本になっていることや、講式の第三段の伽陀第四句から付物が始められる、とのことである。<sup>(25)</sup>

『體源鈔』の「管絃講作法ノ事」に戻るが、付物では「上首」もしくは「堪能人」が担当するという。付物をするには、歌を熟知しているのはもちろんのこと、「カリサカリノ時可加斟酌歟（演唱者の音程が上下するときには斟酌を加えるべきか）」と注があるように、唱える人によっては差異もあるので、音程が上下していか聞き分けながら（場合によっては手心を加えて）、実際に発せられた音にしたがって付けるのである。当然のことながら、これに



は高度な技術と音感が必要とされる。したがって、こうした法会での付物は、出仕者のなかで首位にある最も優れた演奏家でなければ為し得ないほどに、難しいものであったと思われる。

また、管絃講における導師を「式師」というが、この式師が講式を唱えるにあたっても、笙は琵琶や箏とともに次のような役割を果たしていた。『聲塵要抄』には、式師の心得として次のような記述がある。

### ○式師事

「式師ハ伽陀三句ニ立。(中略)式師ハ無ニ左右ニ音ヲ出スヘカラス。笙ヲトツルルヲマツ。ヒハコトノナラスヲマチテ心ヲ調子ニシメテ出ス也。(後略)」

「一、式師ハ常琵琶・琴ノカキアハスルヲ耳ニフルル也。凡声明ノ故実ニハシヤウノフエヲ耳ニキキモツ也。餘物ヲハ本トセス。若呂ノ調子ナラハ樂ヲハ心ニキキシメサレ。何ニモ無ニ左右ニ音ヲ出サテ。ヒハコトノシラメヲ待ヘシ」

このように、式師はやみくもに音を出すのではなく、笙の音が聞こえ、絃楽器の音を聞いてから発声することである。しかも、声明の故実には笙の音を耳に留めておくともある。笙は絶対音高に固定されているという点で、絃がゆるんで調子が狂う恐れのある絃楽器よりも、音高を的確に知らせることができる。しかし、「式間ニ何ニ調子ノクトモ管ノ物ヲナラサヌ也。琵琶・琴ノ常ニナラシテ聞スヘシ。調子ノケシカタメ也」(『聲塵要抄』「付物事」の一部)とあるように、実際に調子が外れてしまった場合は、管楽器ではなく絃楽器をもって音を知らせたものと思われる。

先に引用した「笙ヲトツルルヲマツ」というくだりは、〈調子〉などの曲目によって、唱えるべき調子(音の高さや旋法)を耳のなかに残しつつ、楽器の音が無くなったところで自分の声を出すに至る、ということではなからうか。したがって、笙は演唱者が音の調子を知る上で頼りとされているのは間違いないが、実際に声明に合わせて演奏す

るのは「付物」の部分だけであり、これ以外のところでは直接声に被らないような間接的なかたちでガイドとなっていた、と筆者は解釈している。また、付物においても、音を取るために声に先行し誘導するような方法ではなく、少々遅れながら追隨する付け方をしたのである。

#### 四、「朗詠伽陀付物」の演奏の場——御懺法講を一例として——

これまで、英秋・幸秋両譜の内容と、それに前後して成立した『聲塵要抄』や『體源鈔』のなかの口伝を参考に、「朗詠伽陀付物」の音楽的特色について一考を述べてきた。本稿ではさらに、英秋・幸秋らによってこの譜が如何に使用されてきたのか、という点についてもふれておきたい。

『體源鈔』などの楽書や『教言卿記』などの記録類をみると、「(如法経) 十種供養」や「管絃講」、「御懺法講」など、いずれも楽と関わりの深い法会のなかで伽陀付物の用例が確認され、法会終了後に余興として行われた法楽や、月次の禁裏御楽などで、朗詠付物の演奏例が見られる。まだ調査が行き届いてはいないが、英秋よりも幸秋の方が付物に関する事例が多くみられた。特に、『教言卿記』は応永年間の楽に関する記事を多く載せる史料なので、応永年間に活動していた幸秋とその周辺でなされた付物については、比較的多くの演奏記録が残っている。<sup>(28)</sup>

どの行事にしても、それぞれ単独で扱うべき大きなテーマばかりなので、本稿では英秋・幸秋の時代のキーパーソン、後光厳天皇や足利義満と関わりの深い御懺法講について述べて、稿を閉じることにはしたい。

英秋譜成立の二年前にあたる応安元年「一三六八」三月一〇日から七日間、後光厳天皇が行った禁裏御懺法(後伏見天皇三十三回忌)は、「文和の御かど(≡後光厳)のおほんとき、はじめて楽を奏しあはせられしかば」<sup>(29)</sup>といわれるように、御懺法講で天皇自らが笙の御所作(演奏)をした初めての例である。<sup>(31)</sup>御懺法講での奏楽は主に、敬礼段や

六根段（眼耳鼻舌身意の六根を懺悔する）における管絃曲や伽陀付物のことをさす<sup>(36)</sup>が、この六根段において後光厳の笙の演奏がなされたことが記録に残っている。南北朝・室町期の公武による追善儀礼について研究を進められている三島暁子氏によると、それまで先帝の追善儀礼として行われてきた宸筆御八講のなかで、その權威顯示の中心の場であった「薪の行道」が財政難によって縮小化するにともない、御八講に代わる法会として宮中で御懺法講が行われるようになったという。さらに、この宮中御懺法講は、御八講での「薪の行道」に代わって、天皇の直接加わる散華行道や奏楽の御所作を供養の中心にすといった、価値の転換があるのではないかと述べられている（三島「二〇〇二」）。英秋が出仕したことがわかる御懺法講は、<sup>(37)</sup>康暦二年「一三八〇」、後田融帝によって行われた後光厳七回忌である。このとき、義満は散華行道で用いる豪華な葩を進上するといった経済的な援助ばかりでなく、天皇とともに自ら行道に加わり、法会終了後の御楽では笙の所作をするなど、法会への積極的な関与が見られる<sup>(38)</sup>。

二条良基の仮名日記『雲井の御法』には、このとき行われた初日の「六根段」での奏楽について次のように書かれている。「六こんだんは二だんづつにがくひとつ。伽陀ひとつなり。蘇合の三のてうおなじく。破急白柱つけ物ども<sup>(39)</sup>のこゑたうとく涙もさらにとゞまらず」（傍線部引用者）とあり、楽の調べや付物に感涙している場面が描かれている。この「つけ物ども」は、蘇合や白柱といった管絃曲の演奏（付楽）と、伽陀の伴奏（付物）の両方の意を含んでいると思われる。このときの伽陀付物を誰が担当したのか、この『雲井の御法』からは直接読み取れないが、もし応永年間の例のように地下の楽人が付物を担当したのであれば、そのなかで「上首または堪能の人」が付物をしたと思われるので、「地下のともがらには。笙秀秋（英秋）……と筆頭にあげられた英秋が吹いた可能性が高い。

また、幸秋の出仕した御懺法講のなかで「付物」の注記を含む事例を見ると、応永一六年「二四〇九」五月六日、義満一周忌に営まれた禁裏御懺法講の初日には、「<sup>(40)</sup>藤秋・幸秋・郷秋……と、藤秋が伽陀付物を担当している。翌年の五月六日に行われた義満三回忌にも幸秋は笙で出仕しているが、「付物事、<sup>(41)</sup>六根段并定秋朝臣并景秀可奉仕之由

被仰之、然而調聲調子相違之間、不能付物<sup>38)</sup>」とあり、定秋<sup>39)</sup>（笙）と景秀（笛）が付物するように仰せつかつてはいたものの、調声（導師）の調子が違ってしまったので付けることができなかったと記されている。先に述べたように、声明に付物するには唱者・伴奏者どちらにも高度な技術を必要としたことが、この一件からも窺われる。また、応永二年「一四一四」五月六日義満の七回忌では、「六根段<sup>并</sup>伽陀付物事<sup>40)</sup>」で、初日と中日には藤秋が、結願日には氏秋が付物を担当しており、幸秋は太鼓で出仕している。

このように、御懺法講ではいずれも「六根段<sup>并</sup>伽陀」の部分に「付物」の注記が確認された。六根段は管絃曲や付物によって華やかに彩られた、音楽的に高揚する一場面である。時代は下るが、『魚山の御のり』（文明八年「一四七六」、後花園院御七回忌）のなかでも、「段々の物のねども山の鳥をおどろかして、つけ物などいとおもしろく、俗楽法楽へだてなきともげにと思ひしらる」とあるように、六根段の奏楽や付物に対し、先の康暦や応永の御懺法講と同様にそのすばらしさが讃えられているのである。

後光厳以来、法会終了後の御楽での演奏はあっても、法会の次第中に天皇が直接演奏することはなかった。しかし、後土御門天皇による文明一四年「一四八二」の後花園一三回忌以降、法会次第中に天皇直々の笙の御所作がみられるようになり、法会における奏楽の意味もさらに重要性を増すことになるのである。<sup>41)</sup>

以上、御懺法講を通して、ごく簡略に付物の演奏の場とその背景について述べてきた。この室町期の御懺法講を見るかぎり、この法会における奏楽の重要性は明らかで、なかでも新たな天皇の器物となった笙の存在が際立っている。そして、声明・楽器のどちらにも高度な技量を必要とする付物はひとつの聴かせどころでもあり、聴衆に感動を与える一要素となったのではなからうか。

「朗詠伽陀付物」が何故に南北朝期の英秋譜から見られるようになったのか、その直接的理由は未だ明らかにできていないが、右に示したような貴人による笙の所作という政治的な背景もあって、その需要が生じたという見方もで

きるであろう。しかし、御懺法講を含めて、他の行事の考察も不十分であるので、演奏の場については稿をあらためて論じることにした。

## 五 ま と め

本稿では、南北朝・室町期の豊原家笙譜のうち、英秋・幸秋父子の譜に所収の「朗詠伽陀付物」に焦点を絞り、主として笙演奏の観点からその音楽的特色をまとめた。

楽譜から直接読み取れることは、1. 「合竹」・「次第に具す」・「打つ」など、〈調子〉や〈音取〉に近い奏法が見られ、現行の一竹奏法（単旋律）とは異なること、2. 朗詠・伽陀ともに歌詞の三句目と四句目の譜があり、伽陀の場合には四句目の終わりに結手がつくこと、3. 朗詠・伽陀ともにほぼ同じ譜で付けることができるが、英秋・幸秋間の相違や、同譜内でも複数の異説が見られ、付物の内容は固定的ではないということである。

2.の結果、朗詠が現行のような三句構成ではなく、四句構成で唱えられていたことが裏付けられ、また朗詠・伽陀の句の構成が共通しているという点は、伽陀・朗詠の互換を容易にする一因でもあると指摘した。3.について、そもそも付物は歌（演唱者）に応じて演奏すべきものであるから、英秋・幸秋両譜間に生じた相違はその流動的部分とも考えられる。また、『體源鈔』や『聲塵要抄』によると、笙は唱者に音の調子を知らせるガイドと意識されていたが、付物では歌を先導するのではなく「おめりさま」に、すなわち歌に少々遅れて追隨するように付けるよう口伝されていることが確認できた。このような付物の演奏には高度な技術が必要とされるため、「上首又堪能人」のように真に音楽的实力のある奏者が担当していた。

「朗詠伽陀付物」の演奏の場については、如法経会・管絃講・御懺法講など、いずれも楽と関わりの深い法会に伽

陀付物が見られ、法会終了後に行われる法楽や禁裏御楽などに朗詠付物の事例がみられた。そのなかで、後光厳帝や義満と関連の深い御懺法講を一例とし、英秋・幸秋周辺の演奏事例を中心に概略を述べた。御懺法講では「六根段<sup>并</sup>伽陀」の部分で「付物」の注記がみられたが、管絃曲や付物によって彩られた音楽的に高揚するこの六根段は、法会のなかでも特に印象的で聴衆に感動を与える一場面であったと考えられる。

なぜ「朗詠伽陀付物」が英秋譜の頃から楽譜中に取り入れられるようになったのか、その理由はまだ明確ではないが、南北朝から室町期における笙の政治的背景によって、天皇家や将軍家と関わりの深かった豊原家の笙譜が、その需要に応じた内容となった可能性は高い。

今後の課題として、音楽的側面については、朗詠・伽陀それぞれの中世の旋律と、今回扱った笙譜「朗詠伽陀付物」を対応させるという必要がある。また付物の奏演された個々の行事に関しては、いずれも音楽性に富んだ興味深い対象ばかりであり、付物に留まらない様々な研究課題を含んでいる。どれも大きな対象であるが、付物の芸能史的側面として、これらの各行事に関する調査をひとつずつ進めてゆきたい。

## 注

- (1) 福島和夫氏、広瀬美都氏、菅野扶美氏らによるご研究で明らかになっている。例えば、①伽陀の四句を朗詠の節で唱える例（金沢文庫蔵『伽陀口決』（文和四年「二三五」）魚山末資額紹記、応安七年「一三七四」苅珍手沢本、「運像末二居シテ等文／此／伽陀／第四／句朗詠／節二誦スルヲ為秘事」、福島「一九八四」a）、②朗詠節付けのまま訓伽陀として転用される例（『法隆寺聖霊会声明集』所収、「尺尊在世ノムカシ」「花上苑二」「第一第一ノ絃ハ」の三首、福島「一九八四」a）、同じく②の例として、法隆寺本『朗詠要集』所収の朗詠「雪ツキ凍」を朗詠節付けのまま訓伽陀として用いる例（広瀬「一九八四」）、③『音楽講式』（高野山金剛三昧院本）の式間伽陀に朗詠文言を用いる例（菅野「一九八七、一九九〇」）などがあげられる。

- (2) 拙稿（近藤「一九九五」）。二〇〇五年二月一日に、東京文化財研究所芸能部主催の公開学術講座において、英秋・幸秋

両譜に所収の「朗詠伽陀付物」や伽陀・朗詠の古譜を復元して、歌と合わせる試みも行った（中世天台声明とその周辺―声明・雅楽の古楽譜による旋律の復元―）。

- (3) 「二六五四―一七一四」。延宝五十六年「一六七七〇八」、幸秋の『鳳管秘抄』を書写している。東北大学付属図書館狩野文庫蔵。

- (4) 「二八二一四八」。「豊氏本家蔵書目録」（平出「一九四三」）によると、陽秋の編纂した『新鳳管抄』、『笙譜拾遺』（新鳳管抄附属）はそれまでの豊原家笙譜を集大成したもので、その引用文献のなかに『隋鳳集』、『英秋譜』などの名称が見られる。ここでは「朗詠伽陀和讃廻向付物」とあり、和讃や廻向の付物も同時に収録されている。

- (5) 『鳳笙譜』（仮幸秋三帖譜、応永三十二年「一四二五」。「豊氏本家蔵書目録」（平出「一九四三」）による。

- (6) 延徳三年「一四九二」。京都大学附属図書館蔵菊亭家本。

- (7) 拙稿（近藤「二〇〇五」）参照。

- (8) 大原沙門玄雲、正和二年「一三二三」自序、暦応三年「一三四〇」良明坊に授けた。奥書に「本云。此口伝、当他家惣相ノ日記也。尤可秘之者也。或上古先達或妙音院殿御説也。〈中略〉已上以或仁秘本写之。可秘可秘。玄雲記之」、『続天台宗全書 法儀Ⅰ 聲明・表白類聚』所収。

- (9) 永正九年「一五二二」撰了。『教訓抄』『楽家録』とならぶ三大楽書のひとつ。本稿では、覆刻日本古典全集の校訂本を参考にしたが、適宜、原本の東北大学附属図書館狩野文庫蔵の紙焼写真を参照した。

- (10) 相馬「一九九八」、豊永「一九九八」、坂本「一九九四」に詳しい。

- (11) 豊永「一九九五」に、御師の一覧表あり。

- (12) 『體源鈔』卷二三、「相伝次第 荒序相伝 并公室所作人入之」。

- (13) 『體源鈔』卷一ノ上、「將軍家御笙沙汰記」。

- (14) 『體源鈔』卷一三、「代々公私荒序所作事」。

- (15) 『教言卿記』応永十二年一月廿一日条。

- (16) 『教言卿記』応永十四年六月廿五日条。

- (17) 応安三年に教言は非参議の正三位にあるが、同年の公卿として名を連ねている人物のなかで、山科は教言ただひとりである（『公卿補任』二、応安三年条）。したがって、『瑞鳳集』奥書は実際の官位ではなく、通称的に「山科中将」と記された



可能性がある(林望氏のご教示による)。詳細は拙稿(近藤「二〇五」)を参照されたい。

(18) 豊氏本家に問い合わせたところ、現在未整理の爲、当面は閲覧が不能との御回答を得た。

(19) 雅楽のビッチで、 $a_1$ を約40 Hz(西洋音楽での  $a$  は約440-442 Hz)とし、以下一オクターブ上がる毎に  $a_2, a_3$  のように数字を付記する。

(20) 色は、声明の旋律型の名称にもみられるもので、これを笙でどのように演奏するのか非常に興味深いところである。この「色」の解釈については、今後の課題としたい。

(21) 英秋譜の黄鐘調には、「結手」の注記がないが、幸秋譜と比較すると同じ結手のフレーズ「イ<sup>戈</sup>・美<sup>禾</sup>・下<sup>丁</sup>・イ<sup>禾</sup>―<sup>第一</sup>乞<sup>一</sup>乙<sup>具</sup>」が書かれている。したがって、英秋譜の黄鐘調に結手が無いのではなく、「結手」の注記を転記し忘れたものと思われる。しかし、同じく英秋譜の盤渉調では、「同一説 伽陀之時結手如此」とあるにもかかわらず、結手の「七<sup>禾</sup>イ・美<sup>丁</sup>七<sup>禾</sup>―<sup>第一</sup>下<sup>具</sup>」というフレーズが欠落している。

(22) 「うめき」に関しては、『梁塵秘抄口伝集』巻一二にも見られる。「朗詠のことを、とりぐ語り侍りき。」という行で、「二、三句のをはり音二うめきヲ入候は、秘蔵のこと、伝へ侍り」という記述があり、二句と三句に「うめき」という特色があったことが推測される。

(23) 収録曲は、〈嘉辰〉〈東岸〉〈德是〉〈二星〉の四曲で、いずれも「第一発声」「第二発声」「第三発声」に分けられていて、「第四発声」はない。

(24) 調子の演奏には退吹き(おめりぶき)という奏法があり、助管が音頭より少し遅れて同じ旋律を演奏することをいう。「おめりさま」とはこれを想起させる表現である。

(25) 同じく、『聲塵要抄』の「付物事」のなかで、「伽陀モ惣禮ニハスヘテ何モ不付。ヨハリニ笙ハカリ音取。琵琶・琴力ヲヲアハセトモスル也。第一段ヨリ面二付物ヲハ頭人達ノスル事也。タトヒ付物ノ人ナリトモ一人スル事ナリ。二人スル事ナシ」という記述がある。「惣禮」(講式に先立って最初に唱えられる伽陀のこと)には付けず、第一段から付けるといふ点では、先の「第三段」を初めとする内容と異なるものの、「付物ヲハ頭人達ノスル事ナリ」(音頭の者が付物を担当する)という点では、「管絃講作法ノ事」とも一致している。

(26) 「十種供養」とは、花・香・璎珞・抹香・塗香・焼香・幡蓋・衣服・妓楽・合掌の十種を捧げ、その随所に樂を取り入れた華やかな法要である。如法経とは、法式どおりに經典を清浄に造写することやその經典をさし、それを安置・埋納するま



での供養もさしている。この如法経会は平安時代の法華経信仰に基づいて始行された、実には大がかりな法会であり、その經典は『法華経』であることが多い。鎌倉期の天台宗の僧侶、宗快による『如法経現修作法』によると、前方便（七日間、一日三時法華懺法）、正懺悔（二十一日間、一日六時懺法）、料紙迎、水迎、写経（七日間、法華三部経、経筒奉納、十種供養、奉（埋）納という壮大な法会であることがわかる（以上、林「一九八八」）。

- (27) 後白河天皇の保元二年「一一五七」五月一日、宮中の仁寿殿で勤修されたのを嚆矢とする。法華懺法を修し、会中の初日・中日・結願日に奏楽があることに特色がある。室町前期までは一会七箇日であったが、応仁の乱などの影響で、室町後期は三箇日に縮小している（三島「二〇〇三」b、一七頁）。故実によると、雅楽が入るときは「懺法講」、雅楽の入らないときは「懺法」と称する（天納「一九九四」、『天納傳中著作集』三七二頁）。

- (28) 『聲塵要抄』の「付物事」の一文にも、「延年管絃式乱拍子畢後」、すなわち、管絃講が終了後に、笙の大音取・小音取、箏の音取、笛の一調子、琵琶（箏）の掻合を順に演奏したあと、朗詠の三句から付物するという記事がある。

- (29) 『教言卿記』のなかで、幸秋と関わりのある事例をあげると、次のようなものがある。応永一四年七月二三日の誓願寺十種供養では、山科教育、教豊らとともに幸秋の名がみられ、藤秋に「音頭・付物」と注記がある。また、同年一月八日、山科家の句楽で教言は朗詠を所望し、「徳是二反、景秀、幸秋、季英付之」とある。景秀（山井）は笛、幸秋（豊原）は笙、季英（安倍）は箏であるので、朗詠の〈徳是〉にこの三管で付物したことがわかる。

- (30) 『よろづの御法』（文明一四年の御懺法講について書かれたもの）で、旧例が示されているくだりである。

- (31) これ以後、御懺法講において天皇自らが笙の所作を行う例は、文明一四年「一四八二」の後土御門天皇の行った、後花園帝十三回忌における御所作である（三島「二〇〇三」b）。

- (32) 天納「一九九四」（『天納傳中著作集』三六二頁）。

- (33) 「仲光卿記」によると「懺法段々奏管絃、御所作基隆、比巴、園前中納言教言笙、前右衛門督、其外侍臣等也。」（三島「二〇〇三」b、二二頁、および『大日本史料』第六編之二十九を参照した）。

- (34) 『雲井の御法』によると、初日の楽人のうち「地下のともがらには笙・秀秋」、結願日にも「かつこひであき」とあり、これは恐らくどちらも「英秋」をさしているものと思われる。

- (35) 後円融帝の望んだ従来の宸筆御八講が経済的理由から困難であったため、御懺法講に変更された（小川「二〇〇三」、「康暦の政変と神木入洛」）。

(36) 三島「二〇〇三」b、二二—二四頁。康暦二年の御懺法講の様子が描かれている二条良基の「雲井の御法」には、法会のスポンサーであった義満に対する賛辞が随所に見られる(小川「二〇〇三」)。その後、応永十三年「一四〇六」の後光厳院三十三回忌において、義満は僧衆として大原僧の良雄らと共に仕出し、より直接的に御懺法講に関与することになった。なお、この応永十三年の次第が後世の規範とされた(天納「一九九五」、天納傳中著作集「三九三—一九四頁」)。

(37) 『教言卿記』応永十六年五月六日条。他の管では、筆筈に「兵部卿<sup>衣冠付物</sup>(楊梅兼邦)」、笛に「景秀<sup>體長</sup>」とある。  
 (38) 『懺法記』(右大将(花山院) 忠定卿記)。「大日本史料」第七編之十三を参照した。

(39) 英秋の弟。

(40) 「不知記」『大日本史料』第七編之二十を参照した。

(41) 三島「二〇〇三」b。

## 参考文献

### ○論文

- 天納傳中「一九九四」  
 「禁中御懺法講—妙法院堯恕法親王の記録—」(『天台声明—天納傳中著作集—』法蔵館に再録)。  
 天納傳中「一九九五」  
 「禁中法要を伝承する大原三千院御懺法講について」(『天台声明—天納傳中著作集—』法蔵館に再録)。  
 小川剛生「二〇〇三」  
 「第三講「雲井の御法」」(『南北朝の宮廷誌—二条良基の仮名日記—』臨川書店)。  
 荻美津夫「一九八六」  
 「南北朝期における楽人豊原氏について」『雅楽界』五九号。  
 近藤静乃「一九九五」  
 「付物にみる伽陀・朗詠—妙音院流伽陀を中心にして—」東京芸術大学修士論文。  
 近藤静乃「二〇〇五」  
 「豊原英秋撰『瑞鳳集』について」『芸能の科学』三三二号。  
 坂本麻実子「一九九四」  
 「足利義満と笙、小島美子・藤井知昭編『日本の音の文化』第一書房。  
 菅野扶美「一九八七」  
 「音楽講式」の朗詠—諸朗詠譜との関連において—『日本歌謡研究』二六号。  
 菅野扶美「一九九〇」  
 「音楽講式」と声楽—「法用ニハ郢曲 伽陀ニハ朗詠」をめぐる—『日本歌謡研究』三〇号。  
 相馬万里子「一九九八」  
 「琵琶の時代から笙の時代へ—中世の天皇と音楽—」『書陵部紀要』四九。  
 豊永聡美「一九九五」  
 「中世における天皇と音楽—御師について(下)—」、東京音楽大学『研究紀要』第一九集。  
 豊永聡美「一九九八」  
 「後光厳天皇と音楽」『日本歴史』五九八号。

林 文理 二九八八 「中世如法経信仰の展開と構造」『中世寺院史の研究』上、法蔵館。

広瀬美都 二九八四 「法隆寺朗詠要集と声明集をめぐる——朗詠と伽陀の接点——」『雅楽界』五八号。

福島和夫 二九八四 a 「朗詠古譜と金沢文庫の朗詠譜」『金沢文庫資料全書』歌謡・声明篇第七卷、便利堂。

福島和夫 二九八四 b 「韓神譜について」『金沢文庫資料全書』歌謡・声明篇第七卷、便利堂。

三島暁子 二〇〇二 「室町時代宮中御八講の開催とその記録——真名記と仮名記——」『武蔵文化論叢』第二号。

三島暁子 二〇〇三 a 「南北朝、室町時代の追善儀礼に見る公武関係」『武蔵文化論叢』第三号。

三島暁子 二〇〇三 b 「御懺法講の定着過程にみる公武権威の主導権争いについて——南北朝から室町後期まで——」『芸能史研究』第一六一号。

# ○史料

『楽家録』二（覆刻日本古典全集）

『伽陀部』「朗詠部」『金沢文庫資料全書』歌謡・声明篇第七卷、便利堂

『魚山の御のり』『群書類従』巻第四二九、第二四輯、釈家部五、統群書類従完成会

『公卿補任』二（新訂増補『国史大系』吉川弘文館）

『雲井の御法』『群書類従』巻第四二九、第二四輯、釈家部五、統群書類従完成会

『衆清録』（羽塚啓明編『日本楽道叢書』復刻版、臨川書店）

『聲塵要抄』（天台宗典編纂所編『統天台宗全書 法儀Ⅰ 聲明・表白類聚』、春秋社）

『體源鈔』一～四（覆刻日本古典全集、および東北大学附属図書館狩野文庫蔵写真版）

『大日本史料』第六編之二十九、第七編之十三、二十。

『日本雅楽相承系譜』（平出久雄編 二九八九）、『日本音楽大事典』（平凡社）

『如法経現修作法』（大正新修大蔵経 第八四卷、大正新修大蔵経刊行会）

『教言卿記』一～三（『史料纂集』、統群書類従完成会）

『豊氏本家蔵書目録』（平出久雄編 二九四三）、『楽道撰書』

『鳳笙師傳相承』（『統群書類従』第一九輯上、管絃部、巻第五三三、統群書類従完成会）

『法隆寺聖霊会声明集 金堂本』（影印解題 福島和夫 二九八三）『東洋音楽研究』四八号）

『門葉記』（大正新修大藏經）図像部一一、大正新修大藏經刊行会

『よろづの御法』（群書類従）巻第四一九、第二四輯、釈家部五、続群書類従完成会

『梁塵秘抄口伝集』（佐佐木信綱校訂『梁塵秘抄』岩波文庫）

○本稿は、平成一七年度文部科学省科学研究費（特別研究員奨励費）による。

## 付録 「朗詠伽陀付物」の翻刻

### 〔凡例〕

・上段を英秋譜、下段を幸秋譜とする。なお、幸秋譜は(1)を底本とし、(2)(4)を校本とする。異同がある場合は、その都度小字にて注記する。

・使用する譜本とその所蔵先は以下のとおりである。

○英秋譜 『瑞鳳集』京都市大学附属図書館蔵（8—60、カ—33）。

○幸秋譜 (1)『（鳳笙譜）』。東北大学狩野文庫蔵（16945-1、七冊のうち三冊）。

(2)『鳳笙譜』三帖。京都市大学文学部古文書室蔵（国史／せ9／特180611）。

(4)『（鳳管秘抄）』。東北大学狩野文庫蔵（5-16945-7、七冊のうち三冊）。

\* (1)と(4)は同じ所蔵番号である。

・翻刻譜は調子毎にまとめ、壹越調・平調・双調・黄鐘調・盤渉調・太食調の順に記した。

・で囲んだ箇所は翻刻者の注記で、上段にある場合は英秋譜にあって幸秋譜にないフレーズ、下段にある場合は幸秋譜にあって英秋譜にないフレーズである。

・下段に記したの部分は、英秋譜と異なる奏法の意で、これも翻刻者の注記である。

・楽譜中で変換不能な文字は、次の字を代用した。

し↓乙

凵↓氣

才↓第



## 四句終

乙<sup>合</sup> 乙<sup>戈</sup> 下<sup>イ</sup> 八<sup>具</sup> 下<sup>イ</sup> 乙<sup>イ</sup> 具

## 同一説

凡<sup>イ</sup> 八<sup>具</sup> 乙<sup>下</sup> 八<sup>具</sup> 下<sup>イ</sup> 乙<sup>凡</sup> 具

## 伽陀之時

乙<sup>合</sup> 乙<sup>戈</sup> 下<sup>イ</sup> 八<sup>具</sup> 下<sup>イ</sup> 乙<sup>凡</sup> 具

## 結手

凡<sup>戈</sup> 工<sup>禾</sup> 一<sup>丁</sup> 凡<sup>イ</sup> 具

伽陀時<sup>(2)依位</sup> 但依伽陀不付事有之

乙<sup>一</sup> 下<sup>イ</sup> 八<sup>具</sup> 美<sup>下</sup> 凡<sup>イ</sup> 具 工<sup>凡</sup> 具

工<sup>一</sup> 乙<sup>イ</sup> 八<sup>具</sup> 美<sup>イ</sup> 美<sup>イ</sup> 下<sup>リ</sup> 乙<sup>イ</sup>

(2)(4) 具

## 四句終

朗詠<sup>(4)朗詠時</sup>

乙<sup>合</sup> 乙<sup>戈</sup> 下<sup>イ</sup> 八<sup>具</sup> 下<sup>イ</sup> 乙<sup>凡</sup> 具

\*伽陀<sup>(4)時</sup>キ

乙<sup>合</sup> 乙<sup>戈</sup> 下<sup>イ</sup> 八<sup>具</sup> 下<sup>イ</sup> 乙<sup>凡</sup> 具

## (2)朗詠時無之 号結手

凡<sup>戈</sup> 工<sup>禾</sup> 一<sup>丁</sup> 凡<sup>イ</sup> 具

・これ以後、「　」は、(1)のみ所収

**\*付物**

一工凡<sup>禾</sup> 凡<sup>延</sup> 工行<sup>禾</sup> 行<sup>延</sup> 乙<sup>禾</sup> 一工凡<sup>禾</sup> 凡<sup>延</sup> 乙<sup>禾</sup>・  
下・行<sup>禾</sup>・行<sup>延</sup>・下<sup>禾</sup>・乙<sup>延</sup>・凡<sup>禾</sup> 凡<sup>延</sup> 工行<sup>禾</sup> 行<sup>延</sup> 乙<sup>禾</sup> 乙<sup>延</sup> 下<sup>禾</sup> 二

**付止**

行<sup>延</sup> 乙<sup>禾</sup> 工凡<sup>禾</sup> 下<sup>延</sup> 乙<sup>禾</sup> 行<sup>延</sup> 乙<sup>禾</sup>

**廻向**

一工凡<sup>禾</sup> 凡<sup>延</sup> 工行<sup>禾</sup> 行<sup>延</sup> 乙<sup>禾</sup> 乙<sup>延</sup> 下<sup>禾</sup> 二 工<sup>合</sup> 凡<sup>延</sup> 行<sup>延</sup>

工行<sup>禾</sup> 行<sup>延</sup> 乙<sup>禾</sup> 一工凡<sup>禾</sup> 凡<sup>延</sup> 工行<sup>禾</sup> 行<sup>延</sup> 乙<sup>禾</sup> 乙<sup>延</sup>

下<sup>二</sup> 行<sup>延</sup> 乙<sup>禾</sup> 一工凡<sup>禾</sup> 凡<sup>延</sup> 工行<sup>禾</sup> 行<sup>延</sup> 乙<sup>禾</sup> 乙<sup>延</sup> 下<sup>二</sup>

乙<sup>合</sup> 行<sup>延</sup> 乙<sup>禾</sup> 乙<sup>延</sup> 下<sup>禾</sup> 凡<sup>延</sup> 行<sup>延</sup> 乙<sup>禾</sup> 乙<sup>延</sup> 下<sup>禾</sup> 二

■平調■

・朗詠付物 伽陀付物大概同之但終ニ結手ヲ吹具<sup>テ</sup>止仍左注之

第三句

八―乙―七伏合 凡氣 乙戈・凡一 第―下―七具 乞氣 一戈・

乞・十・乙―七才 凡具 乙氣 乙戈・凡一 第―下―七具 乞氣 一戈・

一戈・乞・十・下・十才

四句始

凡合 凡乙 第―七―八具 凡氣 乙戈・凡一 第―下―七具 乞

丁氣 乙禾 第―下―七具 乞氣 一戈・乞・十・下・十才

・付物 ・朗詠并・伽陀・自第三句(共付之)

伽陀時<sup>(2)</sup> 凡―乙―七具 此已後同之

八―乙―七具 凡丁・色氣 凡丁 乙氣 凡一 第―下―七具 乞

丁一 乞氣 乞・十・乙才 第―七―八具 凡丁 乙氣 凡一 第―下―七具 乞

四句始

朗詠 凡合 凡乙 第―七―八具 凡丁 乙戈 凡一 第―下―七具 乞

丁氣 乙禾 第―下―七具 乞氣 一戈・乞丁 一氣 乞戈 乞・十・

下リ・十(2)

伽陀時付之但依伽陀不付事有之

下・十・一才 第―下―七具 凡氣 凡工 凡乙 第―七―八(2)具 凡丁

乙戈 凡一 第―下―七具 乞丁 一戈 乞・十・下リ・十才



四句終  
下合 下 戈 一 第 下 七 具 十 戈 下 乙 七 具

四句終一説

十合 十 戈 一 戈 七 千 具 七 戈 一 十 七 第 乙 八 具

同一説可隨音

乙一 七 八 第 下 禾 十 七 千 具 一 十 七 乙 八 第 具 止

伽陀第四句終如此

下合 下 戈 一 第 下 七 具 十 禾 下 乙 七 具 具 止

結手也

乙 戈 一 凡 工 凡 乙 七 八 第 具 止

右付物大概如此但依朗詠 伽陀少々有相替事隨音可付之

四句終

朗詠 下合 下 戈 一 七 千 具 十 下 乙 七 八 具

一説如此可付朗詠必有之

乙一 七 八 具 一 凡 丁 下 十 七 千 具 十 下 乙 第 具 止

一 七 八 具

(2)伽陀

下合 下 戈 一 七 千 具 十 下 乙 七 八 具 具 止

結手

一 凡 工 凡 乙 七 八 具 具 止

「一」は(2)ナシ  
朗詠伽陀付物大概同之但或依伽陀有長短并博士相替事能々受師説付之宜  
隨音者也

■ 双調 ■

朗詠付物

第三句

下十上 伽陀

十<sup>上</sup> 具<sup>不可放</sup>  
 下<sup>上</sup> 十<sup>具</sup> 下<sup>上</sup> 十<sup>具</sup>  
 下<sup>上</sup> 十<sup>具</sup> 下<sup>上</sup> 十<sup>具</sup>

工<sup>上</sup> 凡<sup>具</sup> 工<sup>上</sup> 一<sup>具</sup> 下<sup>上</sup> 十<sup>具</sup>  
 十<sup>上</sup> 下<sup>上</sup> 十<sup>具</sup> 下<sup>上</sup> 十<sup>具</sup>

氣<sup>上</sup> 下<sup>上</sup> 凡<sup>具</sup> 工<sup>上</sup> 凡<sup>具</sup> 一<sup>具</sup> 下<sup>上</sup> 十<sup>具</sup>  
 十<sup>上</sup> 下<sup>上</sup> 十<sup>具</sup> 下<sup>上</sup> 十<sup>具</sup>

第四句始

乙<sup>合</sup> 乙<sup>上</sup> 下<sup>上</sup> 十<sup>具</sup> 下<sup>上</sup> 十<sup>具</sup> 下<sup>上</sup> 十<sup>具</sup>  
 十<sup>上</sup> 下<sup>上</sup> 十<sup>具</sup> 下<sup>上</sup> 十<sup>具</sup> 下<sup>上</sup> 十<sup>具</sup>

\* 双調では、(1)に・やーなどの朱書きが一切なし。―は(2)による。

付物

〔 〕は(2)ナシ  
 朗詠并伽陀自第三句始付之

(2) 具第

伽陀 下十上 氣具

十<sup>上</sup> 具<sup>上押</sup> 下<sup>上</sup> 十<sup>具</sup> 下<sup>上</sup> 十<sup>具</sup> 下<sup>上</sup> 十<sup>具</sup> 下<sup>上</sup> 十<sup>具</sup>

十<sup>上</sup> 具<sup>上押</sup> 下<sup>上</sup> 十<sup>具</sup> 下<sup>上</sup> 十<sup>具</sup> 下<sup>上</sup> 十<sup>具</sup> 下<sup>上</sup> 十<sup>具</sup>

リ 一

四句始

朗詠時

氣具・

乙<sup>合</sup> 乙<sup>上</sup> 下<sup>上</sup> 十<sup>具</sup> 下<sup>上</sup> 十<sup>具</sup> 下<sup>上</sup> 十<sup>具</sup> 下<sup>上</sup> 十<sup>具</sup>



同一説  
十<sub>一ケ</sub>上<sub>具</sub>・イ・七<sub>上</sub>・七<sub>上</sub>・イ・十<sub>上</sub>上<sub>具</sub>

伽陀第四句終如此

乞<sub>合</sub> 乞<sub>戈</sub>・一<sub>凡</sub>イ<sub>具</sub>・一<sub>乞</sub>・十<sub>上</sub>上<sub>具</sub>

結手  
下・乙・下<sub>十</sub>上<sub>具</sub>

■黄鐘調■

朗詠付物

第三句

イ<sub>一</sub>乞<sub>一</sub>乙<sub>伏合</sub>イ<sub>具</sub>・美<sub>イ</sub>・イ<sub>上</sub>上<sub>具</sub>・イ<sub>上</sub>・美<sub>イ</sub>・イ<sub>上</sub>上<sub>具</sub>・イ<sub>上</sub>上<sub>具</sub>・  
美<sub>イ</sub>・イ<sub>具</sub>・美<sub>イ</sub>・乙<sub>第</sub>七<sub>一</sub>八<sub>具</sub> 凡<sub>丁</sub> 乙<sub>戈</sub>・凡<sub>上</sub>・工<sub>上</sub>・  
イ<sub>第</sub>一<sub>乞</sub>乙<sub>具</sub>イ<sub>具</sub>・美<sub>イ</sub>・イ<sub>具</sub>・イ<sub>具</sub>・美<sub>イ</sub>・乙<sub>第</sub>七<sub>一</sub>八<sub>具</sub> 凡<sub>丁</sub> 十<sub>色</sub>・凡<sub>丁</sub> 乙<sub>戈</sub>・凡<sub>上</sub>・工<sub>上</sub>・一<sub>リ</sub>・工<sub>上</sub> 十<sub>色</sub>・凡<sub>丁</sub> 乙<sub>戈</sub>・凡<sub>上</sub>・工<sub>上</sub>・一<sub>リ</sub>・工<sub>上</sub>

伽陀時

乞<sub>合</sub> 乞<sub>戈</sub>・一<sub>凡</sub>イ<sub>具</sub>・一<sub>乞</sub>・十<sub>上</sub>上<sub>具</sub> 結手 十<sub>戈</sub>・

②はこより結手  
下・乙・下<sub>十</sub>上<sub>具</sub>

・付物 朗詠并伽陀自第三句始付之

「一」②はナシ  
伽陀大畧同之

イ<sub>一</sub>乞<sub>一</sub>乙<sub>具</sub>イ<sub>具</sub>・美<sub>イ</sub>・イ<sub>上</sub>上<sub>具</sub>・イ<sub>上</sub>・美<sub>イ</sub>・イ<sub>上</sub>上<sub>具</sub>・  
乙<sub>第</sub>七<sub>一</sub>八<sub>具</sub> 凡<sub>丁</sub>・  
イ<sub>第</sub>一<sub>乞</sub>乙<sub>具</sub>イ<sub>具</sub>・美<sub>イ</sub>・イ<sub>具</sub>・美<sub>イ</sub>・乙<sub>第</sub>七<sub>一</sub>八<sub>具</sub> 凡<sub>丁</sub> ②はナシ 乙<sub>戈</sub>・凡<sub>上</sub>・工<sub>上</sub>・一<sub>リ</sub>・工<sub>上</sub>



同一説可隨音

乞<sup>第</sup>一<sup>ナシ</sup>乙<sup>一</sup>イ<sup>具</sup>一<sup>一</sup>・工<sup>一</sup>・乙<sup>一</sup>イ<sup>具</sup>・工<sup>一</sup>・一<sup>一</sup>・乞<sup>第</sup>一<sup>ナシ</sup>乙<sup>一</sup>イ<sup>具</sup>

伽陀四句

一合<sup>一</sup>工<sup>一</sup>・乙<sup>一</sup>イ<sup>具</sup>・工<sup>一</sup>・一<sup>一</sup>・乞<sup>第</sup>一<sup>ナシ</sup>乙<sup>一</sup>イ<sup>具</sup>イ<sup>一</sup>・戈<sup>一</sup>・美<sup>一</sup>・禾<sup>一</sup>・下<sup>一</sup>

丁<sup>一</sup>・イ<sup>一</sup>禾<sup>一</sup>第<sup>一</sup>乞<sup>一</sup>乙<sup>一</sup>具<sup>一</sup>

■盤涉調■

三句

七<sup>一</sup>一<sup>一</sup>下<sup>一</sup>具<sup>一</sup>氣<sup>一</sup>第<sup>一</sup>一<sup>一</sup>下<sup>一</sup>押<sup>一</sup>乍<sup>一</sup>乞<sup>一</sup>丁<sup>一</sup>乞<sup>一</sup>丁<sup>一</sup>一<sup>一</sup>・戈<sup>一</sup>・乞<sup>一</sup>・下<sup>一</sup>言<sup>一</sup>具<sup>一</sup>乙<sup>一</sup>氣<sup>一</sup>丁<sup>一</sup>

乙<sup>一</sup>丁<sup>一</sup>下<sup>一</sup>戈<sup>一</sup>・乙<sup>一</sup>・九<sup>一</sup>・七<sup>一</sup>第<sup>一</sup>一<sup>一</sup>下<sup>一</sup>具<sup>一</sup>氣<sup>一</sup>丁<sup>一</sup>乞<sup>一</sup>丁<sup>一</sup>一<sup>一</sup>・戈<sup>一</sup>・乞<sup>一</sup>・

下<sup>一</sup>言<sup>一</sup>具<sup>一</sup>乙<sup>一</sup>氣<sup>一</sup>丁<sup>一</sup>下<sup>一</sup>戈<sup>一</sup>・乙<sup>一</sup>・九<sup>一</sup>・工<sup>一</sup>リ<sup>一</sup>・九<sup>一</sup>・

一竹<sup>(2)</sup>一説依朗詠付之<sup>(2)</sup>ナシ

乞<sup>第</sup>一<sup>ナシ</sup>乙<sup>一</sup>イ<sup>具</sup>イ<sup>一</sup>・戈<sup>一</sup>・美<sup>一</sup>・イ<sup>一</sup>第<sup>一</sup>一<sup>一</sup>・工<sup>一</sup>・乙<sup>一</sup>イ<sup>具</sup>第<sup>一</sup>一<sup>ナシ</sup>七<sup>一</sup>八<sup>一</sup>具<sup>一</sup>・

工<sup>一</sup>・\*<sup>一</sup>二<sup>一</sup>第<sup>一</sup>一<sup>一</sup>・乙<sup>一</sup>・イ<sup>一</sup>具<sup>一</sup> \*<sup>(2)</sup>は乞<sup>一</sup>第<sup>一</sup>一<sup>一</sup>乙<sup>一</sup>イ<sup>具</sup>

伽陀時合

一<sup>一</sup>・戈<sup>一</sup>・工<sup>一</sup>・乙<sup>一</sup>第<sup>一</sup>一<sup>一</sup>七<sup>一</sup>八<sup>一</sup>具<sup>一</sup>・工<sup>一</sup>・一<sup>一</sup>・乞<sup>第</sup>一<sup>ナシ</sup>乙<sup>一</sup>イ<sup>具</sup>具<sup>一</sup>

結手<sup>一</sup>イ<sup>一</sup>・戈<sup>一</sup>・美<sup>一</sup>・禾<sup>一</sup>・下<sup>一</sup>丁<sup>一</sup>・イ<sup>一</sup>禾<sup>一</sup>第<sup>一</sup>一<sup>一</sup>乞<sup>一</sup>乙<sup>一</sup>具<sup>一</sup>

付物<sup>(2)</sup>朗詠并伽陀自第三句付之<sup>(2)</sup>

乞<sup>一</sup>二<sup>一</sup>下<sup>一</sup>具<sup>一</sup>伽陀<sup>(2)</sup>時ナシ如此

七<sup>一</sup>一<sup>一</sup>下<sup>一</sup>具<sup>一</sup>氣<sup>一</sup>第<sup>一</sup>一<sup>一</sup>下<sup>一</sup>押<sup>一</sup>乍<sup>一</sup>・乞<sup>一</sup>・一<sup>一</sup>・九<sup>一</sup>氣<sup>一</sup>・一<sup>一</sup>・乞<sup>一</sup>・一<sup>一</sup>・一<sup>一</sup>・

乞<sup>一</sup>・戈<sup>一</sup>・下<sup>一</sup>言<sup>一</sup>具<sup>一</sup>乙<sup>一</sup>氣<sup>一</sup>丁<sup>一</sup>七<sup>一</sup>禾<sup>一</sup>第<sup>一</sup>一<sup>一</sup>下<sup>一</sup>具<sup>一</sup>氣<sup>一</sup>丁<sup>一</sup>乞<sup>一</sup>・一<sup>一</sup>・九<sup>一</sup>氣<sup>一</sup>・

一<sup>一</sup>・乞<sup>一</sup>・一<sup>一</sup>・一<sup>一</sup>・戈<sup>一</sup>・一<sup>一</sup>・乞<sup>一</sup>・下<sup>一</sup>言<sup>一</sup>具<sup>一</sup>乙<sup>一</sup>丁<sup>一</sup>・七<sup>一</sup>氣<sup>一</sup>・<sup>(2)</sup>乙<sup>一</sup>・七<sup>一</sup>・

氣<sup>一</sup>・色<sup>一</sup>乙<sup>一</sup>丁<sup>一</sup>下<sup>一</sup>戈<sup>一</sup>・乙<sup>一</sup>・九<sup>一</sup>・工<sup>一</sup>リ<sup>一</sup>・九<sup>一</sup>・







[Summary]

*Tsukemono* for *Ro-ei* and *Kada*  
of the *Sho* Tablatures of the Toyohara  
Family Dating to Nambokucho and  
Muromachi Periods

KONDO Shizuno

By focusing on the tablatures that contain *tsukemono* (accompaniment) among the *sho* tablatures of the Toyohara family that were written from the Nambokucho to Muromachi periods, this paper seeks:

1. To show that although *ro-ei* (songs of *gagaku*) and *kada* (*gāthā* in Sanskrit and a kind of *shomyō*) are different kinds of music, there was musical compatibility between them in the medieval times.
2. To study in what situations *tsukemono* was performed and what kind of musical characteristics it had, taking into consideration its relation with the political powers of the Nambokucho and Muromachi periods, the time during which these tablatures were written.

The scores investigated were the *sho* tablatures by Toyohara Hideaki (1347–87) and those by his son Yukiaki (1348–1426), the former of the Nambokucho and the latter of the Muromachi periods. The former contains the oldest existing *tsukemono* among the *sho* tablatures of the Toyohara family.

During his time Hideaki was famous among the members of the Toyohara family as a very talented persons. For this reason, tablatures written by him were treasured by people of later generations. There is a close similarity in content between the tablatures of Hideaki and those of Yukiaki.

A study of the contents of these tablatures suggests that at the time of Hideaki and Yukiaki *tsukemono* had the following characteristics.

1. *Tsukemono* for *ro-ei* and *kada* appear at the third and fourth phrases of the lyric (in the case of *kada*, *musubute*, a closing phrase, appears at the end of the fourth phrase). This shows that in the medieval period *re-ei* took the form of four parts rather than today's three parts.
2. Today, *tsukemono* played by *sho* is rendered in a single tone melody, but in the medieval period it included *aitake* (chords composed of 6 notes) or was rendered with 2 notes or 3 notes played together. In this sense, it is closer musically to renditions of *choshi* and *netori*. In addition, *tsukemono* had a similar role with *choshi* and *netori* in that it served as a guide to pitch.

# GEINO NO KAGAKU

Journal of the National Research Institute  
for Cultural Properties, Tokyo  
(Department of Performing Arts)

Number 33

2006

Publisher:

National Research Institute for Cultural Properties, Tokyo  
13-43 Ueno Park, Taito-ku, Tokyo, 110-8713, Japan

芸能の科学 33

平成十八年三月二十五日 印刷

平成十八年三月三十一日 発行

編集

独立行政法人文化財研究所  
東京文化財研究所  
『芸能の科学』編集委員会

編集委員

演劇研究室 長 鎌倉 恵子  
音楽舞蹈研究室 長 高桑 いづみ  
民俗芸能研究室 長 宮田 繁幸  
成城大学講師 星野 紘子  
法政大学音楽研究所 山中 玲子  
独立行政法人文化財研究所  
東京文化財研究所

発行

〒110-8713  
東京都台東区上野公園一三―四三  
電話 〇三(三八二三) 二二四一番

© 独立行政法人文化財研究所  
東京文化財研究所 2006

National Research Institute for  
Cultural Properties, Tokyo