



春日社伝〈倭歌〉の音楽構造 : 南都方楽家・東家伝 来楽譜の分析に基づいて

寺内, 直子

(Citation)

国際文化学研究 : 神戸大学大学院国際文化学研究科紀要, 57:1*-36*

(Issue Date)

2022-02

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/81013084>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81013084>



春日社伝〈倭歌〉の音楽構造

— 南都方楽家・東家伝来楽譜の分析に基づいて

寺内直子

はじめに

この論文は、現在、日本の雅楽の中で「国風歌舞」に分類されている倭舞（やまとまい）（和舞とも）の歌（倭歌）を音楽的に分析するものである。現在、倭舞と称される歌舞は大きく分けて、宮内庁楽部で伝承し、宮中祭祀の鎮魂祭などで演じられるものと、民間の神社の祭礼で演じられるものに分けられる。倭舞の初出を『日本音楽大事典』では、『続日本紀』宝亀元年（七七〇）三月二十八日としている（平出、蒲生 一九八九・三八一〜三八二頁）。実際に『続日本紀』の同条を見てみると、その日は男女二百三十人が歌垣を行い、歌が終わってから、河内大夫藤原雄田麻呂已下が「奏和舞」とある。歌垣の歌詞として次の二首が掲載されている。

ヲトメラニ ヲトコタチソヒ フミナラス ニシノミヤコハ ヨロツヨノミヤ
フチモセモ キヨクサヤケシ ハカタカワ チトセヲマチテ スメルカハカモ

（原文真仮名）（『続日本紀』卷三〇（『国史大系』））

この二首は、現在宮内庁楽部が伝承している倭歌では歌われない。しかし、奈良県の春日大社、神奈川県の大山阿夫利神社、香川県の金刀比羅神社で伝承している倭舞、巫女舞の歌詞には含まれている（金刀比羅宮社務所第一

課 一九三四、飯田 二〇一三)。倭舞は奈良時代、平安時代には諸儀式で演じられた記録があるが(荻 一九七七…一〇二〜一〇四、二二五〜二二六)、『日本音楽大事典』によれば、延慶年間(一一三〇八〜一一)以後廃絶し、江戸時代の寛延元(一七四八)年の大嘗祭の時、一条道香所伝の古譜(富田家所伝のものと同様)や各家所伝の譜をもとに京都市楽人の協力で再興されたという。また、幕末の嘉永元(一八四八)年の大嘗祭の時、安倍季良の提案で『體源抄』所収の多忠資記を参考にして補訂されたという(平出、蒲生 一九八九…三八一〜三八二頁)。現在、宮内庁楽部で採用されている歌詞は、次の通りである。

みやひとの こしにさしたる さかきはを われとりもちて よろつよやへん

(宮人の 腰に挿したる 榊葉を 我れ採り持ちて 万代や経ん) (芝 一九六八…二二)

これに対して、諸社で行われているものは、明治初期に春日大社の神官だった富田光美が富田家で相伝してきたものを「春日大社社伝」の舞として諸社に伝えたもので、歌詞は二〇首程度ある(松村 二〇〇〇、飯田 二〇一三)。「日本音楽大事典」には、春日大社の倭舞は一八五一年に富田が多忠彦に委嘱して再興した、とある(二三八二頁)。富田自身が著した『倭舞伝習之式』¹⁾によれば、春日社の倭舞は長らく絶えていたが、幕末の孝明天皇、元治元(一八六四)年の春日祭(三月)で復活上演されて(富田 一八七九頃…四七頁)、明治に至っている。

富田は明治初期、太政官から許可を受け、各地の神社を廻り「倭舞」を伝授した。『倭舞伝習之式』によれば、富田が「倭舞」を伝えた神社は、琴平宮、住吉神社、多武峰神社、枚岡神社、鹿島神宮、香取神宮、射水神社、田島神社、貫前神社、浅間神社、三島神社、熱田神宮、稲荷神社、北野神社、戸隠神社、阿夫利神社、筑波神社、出羽神社、志波彦神社・塩竈神社であった²⁾。次の文書は、富田からの歎願を受けて、明治四年四月に奈良県から太政官の弁官宛に出された何とその返答である。この文書はすでに飯田隆夫が紹介しているが(飯田 二〇一三、二六五)、ここに再掲して³⁾、

芸能の観点からいくつか特徴を指摘したい。

富田従五位倭舞ノ儀ニ付伺

富田従五位相傳倭舞ノ儀ハ、御廢シ相成候處、當人ハ勿論社家一同悲歎、別紙之通り歎願差出申候。右通富田へ被仰付置候テ、後日ノ害ニモ相成候事ニ御坐候ハ々、不被為得止儀ニ御坐候得共、左様ノ譯柄ニモ御坐アルマシク、譬へ伶人ト二重ニ相成候テモ御差支ノ廉無之哉ニ奉存候間、歎願之通御採用相成候ハ々、夫々面色艶ハシク人氣モ進ンテ御祭事向行届候事故、神慮ニ相叶ヒ可申儀ト奉存候以上

明治辛未年四月 奈良縣

辨官 御中

富田従五位倭舞願云々家傳ノ稱ヲ廢シ、何レノ社ニ於テモ其社ノ傳ト可稱。就テハ是迄和琴四辻家ヨリ傳授仕來候處、自今被止候間、舞以下一社中廣ク修行可為勝手、此旨取計可致候事。

但自來御下行并小忌等ハ不被下候事

別紙欠

(句読点恣意。傍線引用者。)

右によれば、富田家の倭舞は廃止という処分となつたところ、本人をはじめ社家一同から(存統の)歎願が来たとある。ここで興味深いのは、奈良県が「譬へ伶人ト二重ニ相成候テモ御差支ノ廉無之哉ニ奉存候」、「夫々面色艶ハシク人氣モ進ンテ御祭事向行届候」と述べている点である。つまり、雅楽局(後に宮内省楽部、宮内庁楽部)の伶人が宮中で行ふ倭舞と春日社の倭舞と二重になつても差し支えなく、それぞれが麗しく演じられれば、人々も喜び祭事も

うまくいくだろうと、富田の後押しをしている。

これに対して、太政官は「家伝ノ稱」すなわち個人の家の舞ではなく、「其社ノ傳」、すなわちその神社の「社伝の舞」と称するなら伝承してもよい、と返答した。和琴の伝承もこれまで四辻家の独占だったが、明治になってこれを廃止したので、舞などとともに、広く各神社の裁量で修得してよいとも述べている。この時点で、太政官は、御神楽や東遊と異なり、倭舞に関しては雅楽局のスタイルで統一する可能性を早々と放棄してしまったように思われる。そして実際、春日社の倭舞には歌詞の点では二〇首程度、音楽の点では判明しているだけで一〇種類程度の曲調があつたことが明らかであり、本論では詳述する余裕はないが、それらはどれも雅楽局で編纂された通称「明治撰定譜」の倭舞の楽譜と比較すると、異なる様相を呈しているのである^四。

一 東家伝来の倭舞歌譜

東家^{ウガシ}家は、禁裏御用の雅楽の南都方楽人の上、辻、芝、奥などの家と並ぶ狛氏の一族で、狛氏の本流の上家から一四世紀に分かれ、「東」を名乗るようになった(平出 一九五九)。明治維新当時の当主は東友秋(一八三二〜?)で、友秋は、履歴書(東家文書252)によれば、雅楽局の設置(明治三二―一八七〇年十一月)とともに少伶人に任じられ、東上して「東京府貫属士族」になるが、翌年四月に「依重病辞職」とある^五。同年一〇月に奈良県に「貫属替」となっている。以後、奈良で雅楽の維持活動を行った。友秋の息子の友賢の代を最後に、楽道を廃業した。東家文書は、東家に伝来する楽譜、官位の記録、行事の次第、日誌など雑多な内容を含む史料である。現在この史料はデジタルPDF版を「南都狛姓楽家 東友弘家文書」として購入できる。

東家文書中には倭舞に関連する楽譜が三点存在する。一点には明治二二年の年記があり、残りの二点の成立年代は不明だが、後述する理由により、すべて明治時代のものと考えられる。

東家文書41 タテ二四・三ノヨコ一七センチ

仮綴じ冊子。外題「倭舞 友秋」(直書き)。内題なし。裏表紙^六に「狛友賢」とある。

東家文書59 タテ九/ヨコ一九・七センチ

外題、内題なし。

東家文書80 タテ二・五/ヨコ一七センチ

外題「明治貳拾貳年貳月/倭舞歌/友賢」。内題なし。奥書「奈良縣奈良町大字高畑小字北天満 奈良縣士族 東友賢」。

(以下、それぞれ「文書41」「文書59」「文書80」と略す。)

春日社では富田家が倭舞を伝承してきた。このことは倭舞が雅楽の楽人の所掌では無かったことを意味している。江戸時代の春日若宮おん祭の記録(芝家日記^七、東家日記^八)を実際に見ると、楽人が演じた演目として、日使、走馬、東遊、朝座の舞楽、夕座の舞楽、還幸の道楽などの配役が記されているが、倭舞は見えない。若宮おん祭は、東遊、舞楽以外にも、巫女神楽、田楽、細男、猿楽などが演じられているはずだが、それらについても楽人の担当ではないので、楽人日記には記述が見えない。一方、明治期の東家日記を見ると、春日祭、若宮おん祭で東友秋、芝葛忠、西京是陽など、旧南都方楽人が倭舞を舞つたり演奏している記事が見える^九。ここから、明治以降、春日社において、倭舞が富田家以外の神官や旧南都方の楽人に確かに伝えられ、演じられるようになったことがわかる。東家文書の倭舞歌譜は、その修得の証左なのである。

二 倭舞歌譜に見える歌詞

東家の倭舞歌譜の収録曲の一覧は表一の通りである。同一曲が横に並ぶように整理した。スペースの都合で、歌詞は一句目のみ、一句目が同じ曲は二句目まで記して区別がつくようにした。原文では歌詞は原則として真仮名で記さ

れており、一部草仮名で記している。文書59が最も曲数が少なく、諸司舞の〈一歌〉から〈六歌〉までと、〈立歌〉が収められている。末尾に和琴の楽譜と調絃法が記されている。文書80は冒頭に神主舞が二首、そのあと諸司舞の〈一歌〉から〈六歌〉までと、〈立歌〉があり、御神楽の〈幣(みてぐら)〉と保育唱歌¹⁰の〈水底月〉〈コホロギ〉〈君が代〉(サザレイシ)が載っている。文書41は、他の楽譜にない諸司舞の〈七歌〉〈八歌〉と〈柏酒〉〈カゾヘ哥〉、それに〈みかさやま〉のもう一つのバリエーションが掲載されている¹¹。また、文書41は他の二点と比べて、楽曲の収録の順番が大きく異なることに注目しておきたい(後述)。

次に、文書80掲載の歌詞を記す。文書80に無い歌詞は文書41より補う(ただし保育唱歌の楽曲は除く)。()内に読みやすく漢字仮名交りにした釈文を補う。このうちの諸司舞の「六歌(みやひとの)」が、現在宮内庁楽部で歌っている倭歌の歌詞である。「八歌(ふちもせも)」が、『続日本紀』宝亀元年三月二八日の「和舞」初出の条に見えた歌詞である¹²。

●神主歌

○一歌

野母矢万毛 由岐波布礼留袁 賀美加貴能美仁 比登波南 宇米波佐慶理

(野も山も 雪は降れるを 神垣のみにひと花 梅は咲けり)

○二歌

民賀奢屋方 之計留多嘉祢乃 末佐加幾遠 奈加登理母知天 和禮所馬婆末之

(三笠山 茂る高嶺の 真榊を なかとり持ちて 我ぞ舞はまし)

みかさやま しくれはくれ つきかけの さしてこのまの うたくもや みやへいさまいらむ (文書41)

(三笠山 時雨は晴れ 月影の さして木の間の うたくもや 宮へいざ参らむ)

備考1 曲名のあとに×をつけたものは楽譜がなく、歌詞のみ記されていることを表す。

備考2 曲目は文書80の掲載順序を基本に並べた。それ以外の資料の掲載順番は①～で示した。

東家文書59 表題なし		東家文書80 表題「明治貳拾貳年貳月 倭舞歌 友賢」		東家文書41 表題「倭舞 友秋」／末尾に「狛友賢」	
曲名	歌詞(冒頭)	曲名	歌詞(冒頭)	曲名	歌詞(冒頭)
		神主歌	のもやまも	②梅か枝	のもやまも
		同貳歌	みかさやま しけるた かねの	⑤真櫛(春日山 二同)×	みかさやま しける たかねの
				⑫カゾヘ哥	ひとふたみよ
①一歌 閑	とほつおやに	壹歌	とほつおやに	③一哥	とほつおやに
②二歌	しろかねや	貳歌	しろかねや	①二哥 梅か枝	しろかねや
③三歌	かすかやま まつの ひひきも	參歌	かすかやま まつの ひひきも	⑥三哥	かすかやま まつの ひひきも
④四歌×	みやひとの おほよ すがらに	四歌	みやひとの おほよ すがらに	⑩四哥	みやひとの おほよ すがらに
⑤五歌	みやひとの させる さかきを	五歌	みやひとの させる さかきを	⑨五哥	みやひとの させる さかきを
⑦六歌 早	みやひとの こしに さしたる	六歌	みやひとの こしに さしたる	⑧六哥	みやひとの こしに さしたる
				⑪七歌	そらみつ やまとのく には
				⑦八哥	ふちもせも
⑥立歌	すめかみを	立歌	すめかみを	⑭(無題)	すめかみを(筆・笙 譜つき)
				④(無題)×	みかさやま しくれ ははれ
				⑬柏酒	けふもまた みつの かしはの
		神楽幣歌 本方	みてくらは わかにそ あらず		
		(神楽幣歌) 末方歌×	みてくらは		
		(神楽幣歌) 尻上	なつさはるへき		
和琴	(和琴楽譜)			(無題)	(筆筆／笙／筆筆音 取)
調様	(和琴調絃法)				
		水底月	ふたつなき(歌詞十 笙譜)		
		コホロキ×	にはくさに		
		保育唱歌 君力代×	キミカヨハ		

表一 東家文書の倭舞歌譜内容一覧

●諸司舞

○一歌

登保津遠也仁 奈良比婆遍流質 安曾布子良 宇太仁奈良比 婦衣布久古 多我古南留良武
(遠つをやに ならひはべるか 遊ぶ子ら 歌にならひ 笛吹く子 誰が子なるらむ)

○二歌

志呂加祢也 古賀祢乃宇女賀 波奈在久屋 加美乃戸乃登毛 比良賀坐良牟也
(白金や 黄金の梅が 花咲くや 神のとのとも 開かざらむや)

○三歌

賀珠甘也馬 末都乃比々幾茂 也寸美之々 喜民我知登勢乎 奈保与波布良之
(春日山 松の響きも やすみしし きみが千歳を なほよばふらし)

○四歌

美夜毘登乃 遠保与寸賀良仁 伊佐登保志 由幾乃与呂志母 遠保与寸賀良仁
(みやびとの をほよすがらに いざとほし ゆきのよろしも をほよすがらに)

○五歌

美夜毘登濃 佐勢留左賀幾袁 和礼佐之天 与呂豆与馬天仁 賀奈天安曾婆武
(みやびとの させる榊を 我さして 萬代までに かなで遊ばむ)

○六歌(宮内庁楽部で用いる歌詞)

美夜毘登乃 古之仁佐志多留 左嘉伎袁婆 波禮登利毛知天 与呂豆与也遍武
(みやびとの こしに挿したる 榊をば^{二三} 我とりもちて 萬代やへむ)

○七歌(文書41)

そらみつ やまとのくには かみからし たふとくあるらし このまひみれは
(そらみつ 倭の国は かみがらし 尊とくあるらし この舞見れば)

○八歌(文書41)

ふちもせも きよくさやけし はかたかは ちとせをまちて すめるかはかも
(ふちも瀬も 清くさやけし はかた川 千歳をまちて 澄める川かも)

○「神主歌」かぞへ哥(文書41)

ひと ふた みよ いつ むゆ なな や ここのたり ももちよろつ
(一二三四五六七八九たり 百千万)

●柏酒(文書41)

けふもまた みつのかしはの さかづきを てにこそならせ あまのやひらで
(今日もまた みつの柏の 杯を 手にこそならせ 天のやひらで)

●立歌

珠米賀美遠 夜喜毘馬都礼波 安珠夜利婆 安慶野古呂母遠 慶古呂毛仁勢武
(すめかみを よき日まつれば 明日よりは あけの衣を 褻衣にせむ)

●神楽幣歌 本方

美天久良和 和賀仁破安良須 安免仁末須 登夜遠賀比免之
(御幣わ わがにはあらず 天にます とよをか姫の)

神楽幣歌末方

美天久良仁 奈良末之毛濃遠 珠遍賀美乃 美天仁登良礼天 奈珠佐破留遍喜

(御幣に ならましものを すべ神の み手にとられて なずさはるべき)
尻上

奈津佐破留遍喜

(なずさはるべき)

以上が、東家の倭舞歌譜に見える歌詞である。これ以外の歌詞は富田光美が著した『やまとまひ歌譜 并装束調度圖』などを参照されたい。

三 墨譜の特徴と分析の視点

さて、東家の倭舞歌譜では、これらの歌詞の各文字の左側に、線で旋律の動きを視覚的に表す墨譜(はかせ)が記されている。線が下に下がれば音が下がり、上に上がれば音が上がる。多くの場合、線の傍らに音高を表す十二律名、五音名、もしくは、伴奏楽器の指孔名などを添える。東家の倭歌譜三点はいずれも笛の指孔名で音高を示している。倭歌では笛は龍笛を用いるので、対応する西洋音楽の音高は次のようになる。

笛(龍笛)の指孔	中	夕 <small>しやく</small>	上 <small>じょう</small>	五	𠄎 <small>かん</small>	六	丁 <small>げ</small>
近い西洋音高	b	a	g	f#	f	e	d
							c#
							c

この墨譜の形と音高の組み合わせによって、実際の旋律の概要が知られる。たとえば、墨譜の形は同じでも、一方には「中 夕」、他方には「𠄎 六」という記号がついていて、前者は、西洋音高のbからaに下がる旋律、後者はeからdに下がる旋律を表すことになる。御神楽、東遊、倭歌など雅楽の歌ものの旋律は、小さな旋律型がいくつ

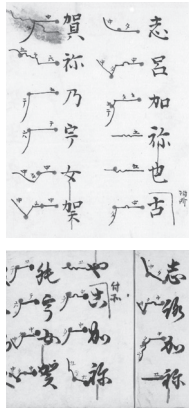
かあり、それらの組み合わせで一曲ができあがるというパッチワーク構造をしている。どの小旋律型がどんな順番で出てくるかが、その曲の特徴を決めることになる。ここではさしあたり、小旋律型は歌詞の一字ごとに付されている墨譜の単位としておく。ある歌と別の歌を比較して、小旋律型の種類と並び方が一致する部分が多ければ多いほど「似ている歌」と判断することができる。

図一は、東家の三点の倭歌の資料の墨譜を比較したものである。

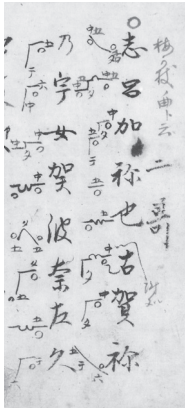
東家文書59と80は類似しており、41だけがやや異なっている。たとえば、①前者は全体に線上に点●があるが、後者は○が線の下に記されている。これらの記号は、いずれも笏拍子を打つ箇所、または小節の頭を表すと考えられる。②墨譜の形の点でも、80と59は類似しており、41はやや異なる。たとえば冒頭の「しろがね」の「ろ(呂、路)」や、「う

東家文書80

東家文書59



東家文書41



図一 倭歌・諸司舞〈二歌〉
冒頭墨譜比較

めが」の「め(女)」は、80と59では墨譜の末尾が跳ね上がる形だが、41は平らである。ただし、これに笛の指孔で示されている音高記号を加味すると、前者と後者で書き方は異なるが、同じまたは、似たような旋律を表現していると考えられる。すなわち、「うめが」の「め(女)」は、いずれの楽譜も「中(b)」から「夕(a)」に下がり、また「中(b)」に上がる音の動きを表している。

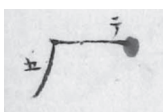
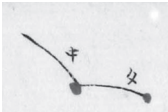
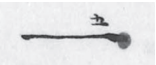

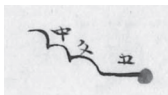
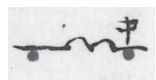
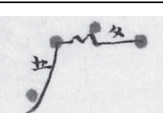
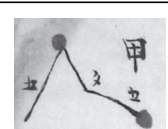
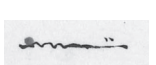

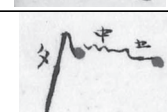


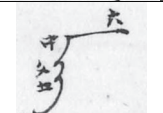
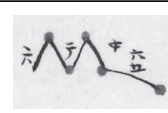

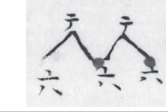
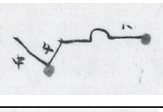
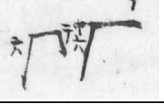
一方、墨譜の形も異なり、音楽的な内容も異なると考えられる箇所もある。たとえば、「うめが」の「が(賀)」は、東家文書59と80では、「中(b)」↓「夕(a)」↓「中(b)」という音の動きだが、41のみ「中」の音を下に「ゆらす」トリルのような動きと考えられ、音楽的実態としては、少なくとも二回は音が下がる「中夕中夕中」と推測される。このように、書かれている記号を

細かく解釈すると、東家文書59と80に書かれている音楽的内容と、東家文書41の内容は、大枠では同じだが細部がやや異なることと解釈することができる。全体に東家文書41は指孔記号や墨譜の修正なども多く、他と比べてやや情報が混乱しているように見えるが、逆にそれだけ著者の校訂や再考の結果が反映されているとも言える(後述)。

表二は、東家文書80に出てくる墨譜の型の一覧である。実際には、線の角度が微妙に異なったり、山のような形の先端が尖っているか平らかななど細かな形状の違いがあるが、一見すると異なって見える墨譜も指孔記号の音高を参考にすると、音楽的には同一内容を示すと考えられるものがいくつかある。指孔の音高と線の向きが一致しない場合は、墨譜の形か指孔の記号のどちらかが間違っていると思われるが、前後の音の動きや文書59との照合によって、正しいと思われる形を導くことは可能である。基本的に、前後の音の高さが変わらないものを「平」、次の音が前の音より高い(上行する)場合は「上」、逆に低い(下行する)場合は「下」と記号化した。それぞれあとに続く音が増えてバリエーションが生じるにつれて番号を増やした。

四 楽曲間の旋律の類似性

以上の基本的な記譜の特徴を踏まえた上で、次に本論では、〈一歌〉〈二歌〉などと異なる曲名がついている歌は異なる旋律でできているのかどうかを検証する。このことは、文書41だけがなぜ曲順に乱れがあるのかという問題とも深く関連している。結論から先に述べるなら、倭歌は、他の雅楽の歌ものと同様に、小旋律型を組み合わせたパッチワーク構造をしているため、どれを聴いても似たような印象を受けるが、どれも完全に一致するわけではない。前述のとおり、ある歌と別の歌を比較して、墨譜の形と指孔記号の組み合わせ(小旋律型)の並びが一致する部分が多ければ多いほど類似度が高いと判断することができる。東家文書の倭歌の楽曲の旋律を相互に比較してみると、相対的に類似性の高い楽曲がいくつかあることがわかった。すなわち、

	下1-1		上1-1		平1-1
	下1-2		上2-1		平1-2
	下1-3		上3-1		平1-3
	下2-1		上3-2		
	下2-2		上3-3		
	下2-3		上4-1		
	下3-1		上5-1		
	下3-2				
	下4-1				

表二 東家文書 80 に見える墨譜型一覧

〈神主舞 一歌〉と〈諸司舞 二歌〉↓後出、譜一
 〈神主舞 二歌〉と〈諸司舞 三歌〉↓後出、譜二
 〈諸司舞 四歌〉と〈諸司舞 五歌〉↓後出、譜三
 〈諸司舞 七歌〉と〈諸司舞 八歌〉↓後出、譜四
 は類似度が高い。

次に実際に旋律を比較してみよう(譜一〜四)。文書80の墨譜の形と指孔記号の分析を示す。墨譜を前掲表二の記号で置き換えて歌詞の音節の下に置いた。墨譜もしくは指孔記号について、文書80で明らかに間違いと思われるが文書59で補正できる箇所は、文書80の指孔記号欄の下に正しいと思われる記号を書いた。また、文書80、文書59ともに間違っていると思われる箇所は、筆者の判断で正しいと思われる記号を★のあとに記した。原文に見える「甲」の文字は、歌ものでは伝統的に一オクターヴ高い音域の音を指す記号で、譜一〜四では指孔記号の下に【甲】と記した。楽曲は類似したものが横に来るように掲載した(すなわち、原譜の掲載順ではない)。太枠で囲んだ部分は、左右に配置した二つの楽曲の墨譜の形と指孔記号が相互に一致している部分である。なお、すでに表一に示した通り、〈諸司舞 七歌〉〈諸司舞 八歌〉〈カゾエ哥〉〈柏歌〉の四曲は文書41のみに掲載されている。

〈神主舞 一歌〉と〈諸司舞 二歌〉を比較してみよう。まず、一行目の「のもやまも」と「しろかねや」は、三文字目(「や」と「か」)についている指孔記号が「中夕五干」「五夕五干」と異なるが、墨譜の形からすると、〈神主舞 一歌〉の「中夕五干」の方が正しいと考えられる。この不一致を除くと、〈神主舞 一歌〉と〈諸司舞 二歌〉の一行目は一致する。二行目は〈神主舞 一歌〉の「ぎ」と「る」の文字の旋律型が、〈諸司舞 二歌〉の「か」と「め」のそれと一致する。三行目は、〈神主舞 一歌〉の方が文字数が多いので、末尾を同じ音高で延ばすという処理をしているが、〈神主舞 一歌〉の「かみ」と「き」の旋律型が、〈諸司舞 二歌〉の「はな」と「く」に一致すると考えられる^四。四行目も双方の歌詞の文字数が異なり、〈神主舞 一歌〉の「は」の一文字に付けられた旋律が〈諸司舞 二歌〉

では「と」と「の」の二文字に当てられていると考えることができる。五行目は〈神主舞 一歌〉の「めは」と「けり」と〈諸司舞 二歌〉の「らか」と「ら」と「や」がほぼ一致している。ここで注意すべきは、歌詞の音節の数が異なると、同じ音高を延ばしたり近接する音高を付け足すなどして、微妙な調節をしているが、旋律の大きな上り下がり傾向は、〈神主舞 一歌〉と〈諸司舞 二歌〉では近いということである。この二者だけを見ると細かな違いが目立つかもしれないが、他の歌と比較すると、この二者が他に比べて類似度が高いことがわかる。たとえば、今度は〈諸司舞 二歌〉と〈諸司舞 三歌〉を比較すると、二歌の冒頭「しろかねや」と三歌の「かすかやま」は、出だしは似ているが、末尾は二歌の「や」は「五」の音に下行しているのに対し、三歌の「ま」は高い「中」のままである。その他の行も、当てられている音域が相互に異なっていて、一致する箇所を探すのが難しい。それに比べると、さきほどの〈神主舞 一歌〉と〈諸司舞 二歌〉ははるかに「似ている」のである。

このようにして、相互の旋律を比較すると、相対的に類似性の高い楽曲をグループ化できる。仮にグループにアルファベットをつけて分類すると、東家文書に見える楽曲は、

- グループ A 〈諸司舞 一歌〉
- グループ B 〈神主舞 一歌〉 || 〈諸司舞 二歌〉
- グループ C 〈神主舞 二歌〉 || 〈諸司舞 三歌〉
- グループ D 〈諸司舞 四歌〉 || 〈諸司舞 五歌〉
- グループ E 〈諸司舞 六歌〉
- グループ F 〈諸司舞 七歌〉 || 〈諸司舞 八歌〉
- グループ G 〈カゾエ哥〉
- グループ H 〈柏歌〉

●神主舞 一歌

の も や ま 一 も

上1-1	下3-2	下2-1	平1-1	平1-3
夕中	中夕中	中夕五	五	五

ゆ 一 き は 一 ふ れ 一 る を
 下3-1 下1-1 上2-1 下1-1 下3-1 下3-1 平1-3
 中夕中 中夕 五夕中 中夕 五六五 中夕中 中

か み か 一 き の 一 み 一 に
 上3-1 下1-1 平1-3 下1-1 平1-1 平1-1 平1-3
 五夕五 夕五 五 五 中 中 中
 【甲】 ★五六か

ひ と は 一 な
 下1-1 上2-1 下3-1 下2-1 下1-1 平1-3
 五五 五夕中 中夕中 中夕五 夕五 五

う 一 め は さ け り
 下1-1 下1-1 下3-2 平1-1 下2-1 下3-1
 中夕中 五五 五六五 五 五五六 中夕中
 ★中夕か

●諸司舞 二歌

し ろ か ね ー や

上1-1	下3-2	下2-1	平1-3	平1-3
夕中	中夕中	五夕五	五	五

中夕五

こ か ね の う め ー か (一)

下1-2	下1-1	上2-3	下1-1	下1-1	下3-1	下3-1
中夕	中夕	六	五	五	六	中夕中

は な さ ー く ー や

上3-1	下1-2	平1-2	下1-1	下3-1
五夕五	夕五	五	六	中夕中

か み ー の と ー の ー と ー も

下1-1	上1-1	下3-1	下1-2	上3-1	下1-1	平1-3
五	夕中	中夕中	中夕	五夕六	六	五

五夕五

ひ ら か さ ら む ー や

下1-1	下1-1	下3-2	下1-1	下2-1	平1-1	下3-1
中夕	五	六	五	中	六	中夕中

五

五夕六【甲】

●神主舞 二歌

み	か	さ	や	ま
上1-1	上1-1	下1-1	平1-1	平1-3
夕中	夕中	中夕	中	中

し	け	る	た	か	ね	の
上3-1	下1-1	下3-2	下1-1	下1-1	平1-1	平1-3
(欠)	五 _下	下 _上 六 _下	中夕中	五 _下	下 _上	下 _上

★中夕か

ま	さ	か	き	を
下3-1	下3-2	下1-1	平1-1	上2-1?
中夕五	五 _下 五	中夕	五	五

★中夕中か

な	か	と	り	も	ち	て
上3-1	下1-1	下3-2	上3-1	下2-1	平1-1	平1-2
下 _上 五 _下	五 _下	下 _上 六 _下	下 _上 五 _下	五 _下 六	中	中

わ	れ	そ	ま	は	ま	し
上1-1	上3-1	下1-1	平1-1	上3-4	下1-2	平1-1
中夕	夕中夕	五 _下	下 _上	下 _上 五 _下 六	中夕	中

【甲】★夕中か

●諸司舞 三歌

か	す	か	—	や	ま
上1-1	上1-1	下1-1	平1-1	平1-3	
夕中	夕中	中夕	中	中	

ま	つ	の	ひ	ひ	き	—	も
上3-1	下1-1	下3-1	下1-1	下1-1	平1-1	下3-1	
中五	五 _下	下六 _下	中夕	五 _下	下 _下	下六 _下	

【甲】夕中五

や	す	み	し	し
下3-1	下3-1	下1-1	平1-1	下3-1
中夕五	中夕五	中夕	五	五 _下 五

【甲】★中夕中か

き	—	み	か	ち	と	せ	を
上1-1	下1-1	下3-2	上1-1	下1-1	下1-1	平1-2	
下 _下 五	五 _下	下六 _下	下 _下 五	五 _下	下 _下 六	中	

な	—	ほ	—	よ	—	は	ふ	ら	—	し
上1-1	上3-1	下1-1	平1-1	上3-3	平1-2	下3-1				
夕中	夕中夕	五 _下	下 _下	下 _下 五 _下 六 _下	中	中中 _下				

【甲】

【甲】 中夕中

●諸司舞 四歌

み ー や ひ と ー の

上1-1	下1-1	下1-1	平1-3	平1-1
六 _一	六 _一	中夕	中	中

お ほ よ す か ー ら ー に ー

平1-1	下1-1	下3-1	下1-1	平1-1	平1-2	平1-1
一 _一	六 _一	中	中夕	中	中	中

★中夕中か

い さ と ほ し

下2-1	下1-1	下1-2	下1-1	平1-2
中夕五	夕五	一 _六	中夕	中

【甲】

ゆ き の よ ろ し も

下4-1	下1-1	平1-2	下1-1	下1-1	平1-1	平1-2
中夕中	中夕	五	一 _夕	中夕	中	中

★中夕中夕か

★一_六か

お ほ よ す か ら ー に

上5-1	上5-1	平1-1	平1-2	下4-1	平1-2	平1-1
六 _一 六 _一 六 _一	五 _一 五 _一 五 _一	一 _一	一 _一	中夕中	一 _一	一 _一

★中夕中夕か

●諸司舞 五歌

	み	一	や	ひ	一	と	の
平1-1	下1-1	下1-1	平1-3	平1-2			
五	下六	中夕	中	中			

	さ	せ	る	さ	か	一	き	一	を
上1-1	下1-1	平1-1	下1-2	平1-1	下1-1	平1-3			
六下	下六	中	中夕	中	中夕	中			

	わ	れ	さ	し	一	て
平1-1	下1-1	下2-1	下1-1	下3-1		
中	六中	中夕五	夕五	中五夕中		
【甲】				中中夕中		

	よ	ろ	つ	よ	ま	て	一	に
上1-1	下1-1	上3-1	下1-1	下1-1	平1-1	下3-1		
五夕	中夕	五夕五	下六	中夕	中	中夕中		

	か	な	て	あ	そ	は	一	む
上4-1	上3-2	下1-1	下1-1	下2-1	平1-3	平1-1		
五中下六	五夕中夕	五下	下六	中夕五	五	下		
六下六下六								

●七歌

そ	ら	み	つ
上1-1	下1-1	下1-2	平1-2
六	千六	五千六	中

や	一	ま	と	一	の	く	に	一	は
下1-2	平1-1	下1-1	下1-1	下1-1	下1-1	平1-1	平1-1	平1-2	
中夕	中	五千	五千	中六	中	中			

★中夕か

か	み	か	一	ら	一	し	一
上3-1	上3-1	平1-1	下1-1	平1-2			
五夕五	夕五	千	千六	中			

★五夕五か

た	ふ	と	く	あ	一	る	ら	し
上5-1	下1-1	下1-1	下1-3	上1-1	下1-1	上3-1	平1-1	
六千六千六	千六	五六	中六	五夕	中夕	五夕五	千	

★中夕か

こ	一	の	ま	一	ひ	み	一	れ	は
平1-1	下1-1	上5-1	上5-1	平1-1	平1-1	平1-1	平1-1	平1-1	
千	千六	中夕中夕	五	千	千	千	千		

★夕中夕中か

●八歌(41のみ)

ふ	ち	も	せ	も
上1-1	下1-1	下1-2	平1-1	平1-2
六	下六	五下六	中	中

き	よ	く	さ	や	け	し
下1-2	平1-1	下1-1	下1-2	下1-1	平1-1	平1-2
中夕	五	五下	下六	中夕	中	中

【甲】 ★中か

は	か	た	か	は
上3-1	上3-1	平1-1	下1-2	平1-2
五夕五	夕五	下	下六	中

ち	と	せ	を	ま	ち	て
上5-1	下1-2	下1-2	下1-3	上1-1	下1-1	上3-1 (欠)
六下六下六	下六	五下六	中五	五夕	中夕	五夕五 下

★中夕か

す	め	る	か	は	か	も
平1-1	下1-1	上5-1	(欠)	(欠)	(欠)	(欠)
下	下六	夕中夕中	五	下	下	下

グループI〈立歌〉

の九グループに分類できる^{一五}。

なお、文書59は〈諸司舞 一歌〉の冒頭に「閑」、〈諸司舞 六歌〉の冒頭に「早」の文字を付す。「閑」は雅楽の歌いものでは伝統的に非拍節的なりズムを指し、「早」は拍節的リズムを指すが^{一六}、文書41の〈諸司舞 一歌〉と〈諸司舞 六歌〉が具体的にどのようなリズムで歌われたのかは不明である。

五 文書41「倭舞 友秋」の曲順について

さて、ここで文書41「倭舞 友秋」の楽曲掲載順番について考察してみよう。倭歌には「一歌」「二歌」のようなかなり即物的な番号のような曲名が付けられている。表一に示した通り、文書59、文書80では、楽曲は題名の数字の若い方から並んでいる。文書41だけが、この順番を大きく逸脱して楽曲が並んでいる。ここで、文書41に掲載されている順番で楽曲を並べ直すと次のようになる。各曲の下に、前掲の旋律のグループ名を付記した。

- (1) 「二歌 梅か枝」 諸司舞 二歌 「しろかねや」グループB
- (2) 「梅か枝」 神主舞 一歌 「のもやまも」グループB
- (3) 「一哥」 諸司舞 一歌 「とほつおやに」グループA
- (4) (無題) 「みかさやま しくれははれ」(墨譜欠)グループCか
- (5) 「真神 春日山二同」 神主舞 二歌 「みかさやましけるたかねの」(墨譜欠)グループC
- (6) 「三哥」 諸司舞 三歌 「かすかやま」グループC
- (7) 「八哥」 諸司舞 八歌 「ふちもせも」グループF
- (8) 「六哥」 諸司舞 六歌 「みやひとの こしにさしたる」グループE

- (9) 「五哥」 諸司舞 五歌「みやひとの させるさかきを」グループD
- (10) 「四哥」 諸司舞 四歌「みやひとの おほよすからに」グループD
- (11) 「七歌」 諸司舞 七歌「そらみつ」グループF
- (12) 「カゾへ哥」 神主舞 数え歌「ひとふたみよ」グループG
- (13) 「柏酒」 「けふもまた」グループH
- (14) (無題) 立歌「すめかみを」グループI

(1)〈諸司舞 二歌〉と(2)〈神主舞 一歌〉はすでに楽曲分析で示したように、類似した旋律構造を持っている(グループB)。同様に、(5)〈神主舞 二歌〉と(6)〈諸司舞 三歌〉(グループC)、(9)〈諸司舞 五歌〉と(10)〈諸司舞 四歌〉(グループD)も似ている。旋律が類似した(7)〈諸司舞 八歌〉と(11)〈諸司舞 七歌〉(グループF)だけは離れたところに掲載されていることが不審であるが、全般的にはどうやら音楽的に似ている楽曲を連続して配置するという編集の意図が働いているように思われる。

次に、右の編集の意図が、この資料(文書41)を書いた東友秋独自の発想ではなく、倭舞を広く普及して歩いた富田光美の教授法を反映した結果であることを示す。富田にはすでに紹介したとおり、『倭舞伝習之式』という著作がある。その冒頭で、富田は楽曲を伝習する順番として、

梅枝曲「以此曲為始。三句許歌之。」

初入門之時、須授之。

一、二段

初曲相伝之後、須授之。

五、六、七、八段

一、二、三、四段相伝之後、此四段及進歌、立歌、御饌歌等、須授之。

(「」内は原文割注。句読点恣意。)

と説明している。最初に習う「梅枝曲」とは、ともに梅の花を歌う(2)〈神主舞 一歌〉「のもやまも」と(1)〈諸司舞 二歌〉「しろかねや」を指すと考えられる。次に習う「一、三段」とは、(3)〈諸司舞 一歌〉「とほつおやに」と、(6)〈諸司舞 三歌〉「かすかやま」を指すと思われる。(6)〈諸司舞 三歌〉「かすかやま」は(5)〈神主舞 二歌〉「みかさやま(真榊)」と旋律的に類似しており、文書41でははつきり「真榊 春日山二同」と書かれている。文書41でこの「真榊」で墨譜が省略されているのも、旋律が次に掲載されている(6)〈諸司舞 三歌〉「かすかやま」と同一だからと考えられる。ここまで修得すると、旋律のグループとしてはB、A、Cという順番で修得できたことになる。

次に学修するのは「五、六、七、八段」だが、(9)〈諸司舞 五歌〉は(10)〈諸司舞 四歌〉と類似している。(11)〈諸司舞 七歌〉と(7)〈諸司舞 八歌〉も相互に類似しているので、実質的には〈諸司舞〉の五歌(Ⅱ四歌)と八歌で、旋律の類型から見ると三種類の旋律(グループD、E、F)を修得することになる。さらにこの後、〈進歌〉〈立歌〉〈御饌歌〉などを習うとあるが、東家の倭舞歌譜には〈進歌〉と〈御饌歌〉は収録されていない。

以上の考察から、一見無秩序に楽曲が並んでいるように見える文書41の倭舞歌譜は、恐らく友秋が歌を習った順番に楽曲を書き留めたもので、その順番には旋律の上で類似した楽曲を連続して学ぶ、という合理的意図があるのではないだろうか。全体に墨譜の書き方も走り書きふうで、書き損じや修正が多いのも、修得の過程での筆記、という資

料の性質を示唆しているように思われる。

おわりにかえて、歌のアイデンティティとは何か

歌は旋律と歌詞から成っている。本稿の考察は、この旋律に焦点をあて、音楽的な分析を試みた。その際、旋律のどこに物差し（スケール、範囲）を置くかによつて、見えてくる特徴が異なる。ごく小さな範囲、たとえば、歌詞の一文字に物差しを当てれば、同じような旋律がいろいろな箇所には散らばっている、という特徴が見える。それより少し大きな物差しにして、たとえば、歌詞の一句（和歌でいえば五文字や七文字）の範囲に焦点を当てれば、題名が異なる楽曲でも類似した旋律が見えてくる。たとえば、〈神主舞 一歌〉と〈諸司舞 二歌〉は、相対的に他の楽曲に比べれば相互に似ていることがわかった。東家文書に見える春日社系の倭歌は、神主舞と諸司舞の部分について言えば、楽曲としては神主舞Ⅱ二曲、諸司舞Ⅱ八曲の計一〇曲となるが、旋律的には六種類になる。つまり、ここでは旋律は同じ（厳密には「類似」）でも、歌詞が異なれば別曲と認知されているのである。このように、「歌詞としての歌」と「旋律としての歌」は別の次元にあり、しばしば旋律より歌詞のほうが歌のアイデンティティ認知の際、優位である。このことは民俗音楽の民謡などにも当てはまる。歌をたくさん知っている、あるいはたくさん作っているという名人を訪ねると、しばしばそれは歌詞をたくさん知っている人、または自作している人であり、極端な場合、それらを乗せて歌う旋律の種類は一つのこともある。

しかし、同じ旋律を使い回したとしても、歌詞には字余りや字足らずがしばしばあり、それに対応するために、同じ旋律の音を微妙に延ばしたり縮めたりして、変奏しながら歌って行く。「歌われる歌」のアイデンティティは、〈一歌〉や〈二歌〉のような歌詞による歌のアイデンティティ、グループB、Cのような楽曲全体の旋律の類型としてのアイデンティティと、さらに実際に歌われる際の細かな変奏を含めた個別のリアリゼーションを総合したものだといえよう。歌詞と対応する旋律の上がり下がりやリズムについて、さまざまなスケールにおいて異同を認識しながら声を出

して行く行為、それが「歌を歌う」ことなのである。歌のアイデンティティの認識がしばしば歌詞によってなされるとしても、それが歌われる歌である限り、特に、倭歌のように似た旋律型の組み合わせによるいくつかの楽曲が一セツトとなっている歌謡の場合、この音楽的な異同の認識は、歌の修得、記憶、習熟には決定的に重要な役目を果たすことは間違いないだろう。旋律型の識別や分類能力が高い人ほど旋律を覚えるのが早いだろう。また、微妙な音の揺れや長さの違いを工夫して、独自の節回しを創作することにもこの能力は発揮されるだろう。

付論 資料紹介

ここで、東家文書中にあった、「倭歌」に関する資料をもう一点紹介する。『舞踏事業秘授畧』である(東家文書55)。この資料は、江戸中期の神道家の今出河如難一友(亦斎翁藤雲)(万里小路家の家侍)^{一七}という人物が遺したものである。如難は生没年不詳ながら、元禄末から享保期にかけて、大和地方の神社の由来等に関する多数の資料を書写したり撰述した人物である。向村九音は論文中でそれらの資料の一覧を掲げているが(向村 二〇一二・二九五〜二九六)、その末尾に『舞踏事業秘授畧』があがっている。向村論文ではその根拠資料を『国書総目録』の多家資料としており、現物は未調査と思われるが、東家文書中の『舞踏事業秘授畧』は、末尾に享保四(一七一九)年の如難の奥書と如難の印と思われる印記があり、如難の自筆本の可能性がある(ここに紹介したい)。

内容は、「舞踏」「採物」「和歌」「博士」、すなわち、舞、採物(手に持つ道具)、歌詞、墨譜(音を表す記号)に分けて整然と記述されている。歌詞は「みやびとの」で始まる、〈諸司舞 四歌〉の歌詞である。

この資料には一つ驚くべき特徴がある。墨譜、すなわち、歌詞につけられる音の高さは、歌詞の母音によって五音(宮商角徴羽)が機械的に割り当てられる、という規則である(図二)。五音とは音階の相対音高である。図二では、

阿(あ) Ⅱ宮(第一音)

伊(い) Ⅱ徴(第五音)

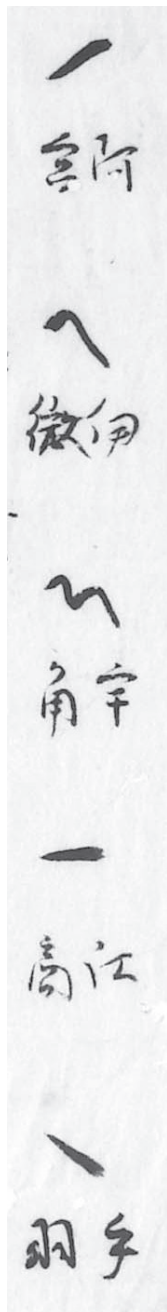
字(う) Ⅱ角(第三音)
 江(え) Ⅱ商(第二音)
 乎(お) Ⅱ羽(第六音)

と対応する。たとえば、「み」には、音階第五音の「徵」、「や」には音階第一音の「宮」、「と」には音階の第六音の「羽」、という具合である。仮に宮を洋楽のeとした場合、冒頭の「みやびとの」の旋律は、

みやびとの
 徵 宮 徵 羽 の
 b e b c# c#

となる。歌詞の母音と音高を結びつけるといふ発想は斬新ではあるが、音楽として旋律の自律性がまったく無く、聞いてみると甚だ奇異な音楽となる。このことについては、如難自身も末尾の奥書で、「蓋歌博士五音附字異他焉」と述べていて、疑問に思っていたふしがある。また、実際の歌詞に横に付けられた「宮」「徵」「角」「商」「羽」の記号のうち、母音との対照の点で原則に則っていない例が三箇所ある(後出、翻刻の中で注記した)。

図二 『舞踏事葉秘授書』の中の「博士」



末尾の奥書によれば、ここにある内容は、大倭神社の祝部・大倭直盛繁(平安時代・仁安年中の人)の伝承で、歌詞は(奈良時代末から平安初期に生きていた)齋部広成による、というが、実証的な根拠は乏しい。本論で考察してきた春日社伝の倭歌とは基本的にまったく別の(創られた?)伝承と思われるが、江戸時代の在地の神道家による古伝解釈の一資料として、参考までに、以下に翻刻を掲載する。

【翻刻】

(以下の翻刻で、図二の「宮」「徴」「角」「商」「羽」の墨譜はそれぞれ、「/」「へ」「m」「|」「\」に置き換えた。歌詞につけられた墨譜記号の中には、最初に提示された規則に照らして明らかに誤記と思われる部分もあるが、そのまま記した。「|」内は原文割注。奥書の句読点恣意。)

舞踏事業秘授畧

南京 今出河如難一友 撰

舞踏

居舞	左 [五字]	右 [七字]	相 ^{スエ} [五字]	本歌	
立舞	左 [五字]	左踏 [七字]	相 [七字]	右踏 [七字]	末歌
立舞	左 [五字]	左踏 [七字]	相 [五字]	右踏 [七字]	本歌
居舞	左 [五字]	右 [七字]	相 [七字]	末歌	

採^{トリ}物
神樹^{サカキ}小枝「或笏 亦扇」

和歌

音律「陽声」

甲へ / 乙へ /
美 夜。比 登 能

本歌

乙 / 甲m /
於 保 與 須。我 良 爾 へ

中へ / 乙 / へ
伊 佐 登 保 志

已上前居舞 亦後立舞

甲へ / 中へ へ
伊 佐 登 保 志

(翻刻者注 「保」の右側の記号は正しくは「/」か)

末歌

中 m
由 伎 能 與 呂 志 茂

(翻刻者注「志」の右側の記号は正しくは「へ」か)

乙 \ \ m 甲 / / 一
於 保 與 須。我 良 爾

(翻刻者注「爾」の右側の記号は正しくは「へ」か)

已上前立舞 亦後居舞

博士^{ハカセ}

/ 「阿 宮」 へ 「伊 徴」 m 「宇 角」 一 「江 商」 \ 「乎 羽」

音呂 [陰聲] * [II] 變宮徴

(翻刻者注 *は原文では



IIは作字で原文では )

已上

右舞者、大和舞之末座事葉也。大和國大倭祝部外正六位上大倭直盛繁^{オホヤマトウケリハ}〔仁安年中之人載在大倭神社秘傳鈔〕所^ニ相傳^レ也。蓋、歌博士五音附字異^レ他焉。亦^{II}〔倭字〕變宮徴猶有^ニ深旨^一。且和歌^田撰^レ從五位下齋部宿祢廣成所^レ筆者也。誠以我邦神道之礼教、猿女神事之遺風非^ニ其人^一以不^レ可^レ示者也。

告

享保第四己亥之歳季秋中旬

亦齋翁藤雲(印)(印)

註

- 一 明治三(一八七〇)〜一二(一八七九)年までの記録を収録。成立も一八七九年頃か。松原秀明による翻刻がある。
- 二 富田が直接赴かず、先方から習いに来る場合もあった(富田 一八七九頃 四一〜四三頁)。金刀比羅神社、大山阿夫利神社相伝の倭舞の歌詞の異同については飯田論文参照のこと(飯田 二〇一三)。
- 三 本稿では国立公文書館蔵『公文録・明治四年・第百十六巻・辛未二月〜七月・奈良縣伺』を用いた。インターネット公開 <https://www.digital.archives.go.jp/img/pdf/2351311>
- 四 宮内庁楽部伝承の倭歌の演唱はCD『雅楽 古代日本のうた』(King Records: KICH2499, 2014) などで聴くことができる。芝祐泰 編著『五線譜による雅楽総譜』巻第一歌曲篇に五線譜あり(芝 一九六八)。
- 五 東家文書207「至急御用召東京江参向覚」によれば、東友秋は芝葛鎮とともに、明治三年一二月二日にまず京都に向い、三日に京都を発つて、東海道経由で、一二月一日に東京表二番町の元旗本筒井武左衛門邸に着いた。東京に約四〇日滞在し、老母の病気を理由に暇乞いを願い出て、東京を明治四年一月二四日に立、再び東海道経由で京都に二月六日に到着、奈良には七日に帰着した。
- 六 この丁のみ罫線つき、やや小さめの料紙。
- 七 天理図書館蔵。
- 八 東家文書中に、弘化五年、嘉永二〜七年、安政二〜六年、万延元年、文久三〜四年、慶応二〜四年分が現存。
- 九 東家文書207「日記」明治一六年二月一三日条「金貳拾錢 右ハ春日神社勅祭之節倭舞和琴奉仕会积也」、明治二〇年一二月一六日条「秋分 金廿錢 倭舞方」「賢分 金廿錢 倭舞方」など。

- 一〇 明治二〇年代はじめに雅楽の楽人が作曲した子ども用の唱歌。詳しくは伊吹山一九八七、安田ほか 二〇〇〇などを参照。
- 一一 現在、春日大社で伝承している倭舞の楽曲は次の通り。神主舞四曲、諸司舞八曲、進歌、立歌、柏酒歌、交替歌、神主舞前歌など。
春日若宮おん祭では神主舞一曲、諸司舞二曲を演じるのが近年の例（春日大社ホームページ）。
- 一二 富田が著した『やまとまひ歌譜 并装束調度圖』にはそれぞれの歌詞の典故が描かれているので参照されたい（富田 一八七〇）。
- 一三 現行、宮内庁楽部の倭歌では「さかきをば」の部分は、「さかきばを（榊葉を）」と歌う。
- 一四 〈神主舞 一歌〉の「き」に付けられた「五」という指孔記号は上行する旋律の動きを表すが、墨譜の形は下降しているので、諸司舞 二歌〉のように「六」と下降するのが正しいと思われる。
- 一五 この他、文書80には「神楽幣歌」が収録されているが、歌詞の一字に対して長大な墨譜がついており、他の倭舞歌の旋律と明らかに異なる系統の旋律的特徴を示している、ここでは考察から除外する。
- 一六 例えば御神楽の〈韓神〉では、同様の旋律を前半の「閑韓神」では非拍節的なりズム、後半の「早韓神」では拍節的リズムで歌う。
- 一七 三枝益人、三枝散人、如雞、文齋、亦齋翁、藤雲その他、多数の名を持つ（向村 二〇一一）。

参考文献

- 飯田隆夫 二〇一三「富田光美が相模大山に伝えた倭舞・巫女舞―歌謡とその背景」『佛教大学大学院紀要 文学研究科篇』四一…五三〇七〇。
- 伊吹山真帆子一九七九「保育唱歌について」『東洋音楽研究』四四…一〇二六。
- 荻美津夫 一九七七『日本古代音楽史論』東京、吉川弘文館。
- 春日大社ホームページ「お旅所祭紹介」<https://www.kasugataisha.or.jp/omatsuri/otabi.html>
- 金刀比羅宮社務所第一課 一九三四『金刀比羅宮舞曲圖會』香川県、金刀比羅宮社務所第一課。
- 向村九音 二〇一一「南都神道家・今出河文齋による由緒記の編者」『人間文化研究科年報』（奈良女子大学）二七…二九二…三〇四。

芝祐泰編 一九六八『五線譜による雅楽全譜』巻一(歌曲篇) 東京、カワイ楽譜。

富田光美 一八七〇『やまとまひ歌譜 并装束調度圖』国会図書館デジタルコレクションで公開。 <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/858444>

——一八七九頃か『倭舞伝習之式』(一九七一 松原秀明翻刻)『神道宗教』六四・三六〇五。

東家『南都伯姓楽家 東友弘家文書』大阪、小林写真興業。

平出久雄 一九五九「日本雅楽相承系譜」『日本音楽大事典』東京、平凡社、巻末附録。

平出久雄、蒲生美津子「やまと歌」一九八九『日本音楽大事典』東京、平凡社、三八一〜三八二頁。

松村和歌子 二〇〇〇「春日社社殿神楽の実像―近世から近代の伝承を中心として」『奈良学研究』三・一三四〜一七〇。

安田寛、赤井励、関庚燦編 二〇〇〇『原典による近代唱歌集成―誕生・変遷・伝播』東京、ビクターエンタテインメント。

A study on the musical structure of
the *Yamato-uta* songs of Kasuga-taisha shrine: focusing on the notations preserved
in a *gagaku* musician Higashi family in Nara

Naoko TERAUCHI

This paper explores musical characteristics of *Yamato-uta* songs, one of the indigenous vocal genre in the Japanese court music *gagaku*. The *Yamato-uta* accompanies dance, which is called *Yamato-mai*. Currently, there are two traditions of *Yamato-mai* (*Yamato-uta*); the one performed in the court ritual *Chinkon-sai* and the other practiced in the annual events in Kasuga-taisha shrine in Nara. The latter had been transmitted in a specific priest family of the shrine, Tomita, but was widely disseminated into other shrines after the Meiji Restoration (1868). This paper clarifies melodic structures of *Yamato-uta* of Kasuga-taisha based on the analysis of three neumatic notations of the Meiji period written by *gagaku* musicians in Nara, Higashi Tomoaki (1831-?) and his son Tomokata (1873-1897).

Yamato-uta of Kasuga-taisha includes at least “Ichi-uta” and “Ni-uta,” both danced by a chief priest, “Ichi-uta,” “Ni-uta,” “San-uta,” “Yon-uta,” “Go-uta,” “Roku-uta,” “Nana-uta,” and “Hachi-uta,” danced by other priests, and “Kazoe-uta,” “Kashiwa-uta,” and “Rikka.” This paper clarifies that some songs share same melodies and as a result only 9 different melodies are discriminated in the 13 pieces in actuality.

Tomita Mitsuyoshi (?-?), a priest of Kasuga-taisha, strenuously taught *Yamato-mai* in various shrines in the early Meiji era. He wrote a textbook *Yamato-mai denshū-no-shiki*, which showed an appropriate order in learning *Yamato-uta* songs. This paper also clarifies that one of the three notations of Higashi family was edited following this order.

キーワード：倭歌 春日大社 富田光美 東友秋 倭舞伝習之式

Keywords : *Yamato-uta*, Kasuga-taisha, Tomita Mitsuyoshi, Higashi Tomoaki, *Yamato-mai denshū-no-shiki*