



# 近代創作巫女神楽の音楽的考察 : 〈八雲舞〉 〈鈴舞 (真澄鏡)〉 〈浦安の舞〉を中心に

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, 58:1\*-58\*

**(Issue Date)**

2022-07

**(Resource Type)**

departmental bulletin paper

**(Version)**

Version of Record

**(JaLCDOI)**

<https://doi.org/10.24546/81013477>

**(URL)**

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81013477>



## 近代創作巫女神楽の音楽的考察

―〈八雲舞〉〈鈴舞（真澄鏡）〉〈浦安の舞〉を中心に―

寺内直子

はじめに

この論文は、宮内省楽師だった多忠朝が、二〇世紀前半に神社の祭祀用に創作した巫女神楽の音楽的特徴を分析することにより、忠朝が提唱した「新しい神社音楽」が音楽的に何をめざしていたのかを明らかにするものである。

拙稿も含め、近年、多忠朝の創作舞楽、創作巫女神楽について言及した論考が増えてきた。特に、朝鮮の京城(現・ソウル)に一九二五年に創設された日本の官幣大社・朝鮮神宮の祭祀音楽に忠朝が深くかかわっていたことから、植民地経営と芸能、メディアの脈絡で、多忠朝の神社音楽に言及する論文がある(寺内 二〇一〇、二〇一六、山本 二〇二〇、武藤 二〇一九、イ・チソン 二〇一九、二〇二一、イ・スジョン 二〇一九)。しかし、意外なことに、忠朝の創作巫女神楽そのものの音楽的特徴を詳しく分析したものが無い。そこで本稿では、多忠朝が創作した巫女神楽としてはもともと初期のものに属する愛知県津島神社の〈八雲舞〉(一九二七)、一九三五年に京城の朝鮮神宮鎮座十周年祭で奉奏された〈榊舞(真榊舞、御榊舞)〉〈扇舞(御国舞)〉〈鈴舞(真澄鏡)〉(完成は一九三一年)のうち〈榊舞〉、そして、紀元二千六百年関連行事で広く奉奏された〈浦安の舞〉(一九四〇)の音楽分析を行い、忠朝が唱える「新しい神社音楽」が従来の雅楽から何を引き継ぎ、何を新しく創出したのかを考察する。

忠朝が創作した巫女神楽は右以外にも多数あり、また戦後に創作されたものもあるが、この三曲を考察対象とする理由は以下の通りである。すなわち、①右に挙げた忠朝作品の中では、津島神社の巫女神楽〈八雲舞〉(一九二七年)はもともと初期の作品であること、②〈柗舞〉〈扇舞〉〈鈴舞〉は、一九三二年に多忠朝が創立した神社音楽協会が、五年後の一九三七年に出版した『祭祀楽神楽歌曲集』に掲載されており、当時、神社音楽協会が普及しようとしていた中心的なレパートリーであること、③〈浦安の舞〉は紀元二千六百年の祝典で、日本国内および当時の日本が実効支配していたいわゆる「外地」でも広く奉奏され、現在なお神社の行事で最も頻繁に目にする事が多い巫女神楽であること、の三点である。楽曲はもちろん相互に微妙に異なるが、ある通底する特徴を持っている。さらにその特徴は、後述するように、二〇世紀後半に忠朝の次世代の宮内庁楽師たちによって創作された巫女神楽にも深く影響を及ぼしているように思われる。本稿は、その特徴について考察する。

## 一、多忠朝と神社音楽協会

### 一 一、多忠朝とその作品

多忠朝(一八八三〜一九五六)は、宮内省楽部の楽人であった。京都方楽人・多忠古の三男として生まれ、明治四二年(一九〇九)に宮内省の楽師に任官、昭和十一年(一九三六)に楽長となった<sup>1)</sup>。忠朝は、宮内省の楽人として活動するかわら、早くから神社における祭祀音楽の興隆を説き、在職中の昭和七(一九三二)年に神社音楽協会(後述)を設立した。この団体は、忠朝の死後、娘の多静子(一九一二〜二〇一三)が継いだ。平成二三(二〇一一)年に一般社団法人となり、現在も存続している<sup>2)</sup>。

多忠朝は多数の楽舞を創作しているが、作品の全貌はよくわかっていない。神社音楽協会が一九九七年に発行した

CD『神前神楽』の解説書によれば、「新作したものは百曲余」に及ぶという。忠朝は、昭和一五（一九四〇）年の紀元二千六百年の祝典に際して、宮内省楽部が制作した新作舞楽〈昭和楽〉と〈悠久〉の作曲、作舞を担当したほか、全国の神社で奉奏された巫女神楽〈浦安の舞〉を創作したことはよく知られている<sup>三</sup>。以下に差し当たり忠朝作品と確認できるもの、及び忠朝作品の可能性があるものを列挙する。

★は国会図書館の「歴史的音源（れきおん）」のサイトで録音試聴可<sup>四</sup>

● CD『神前神楽』（神社音楽協会 一九九七）収録

◎ 『祭祀楽神楽歌曲集 第一編』一九三七（神社音楽協会）に楽譜あり<sup>五</sup>

○ 『神社音楽集 第一輯』一九五〇（神社本庁発行）に楽譜あり

歌舞〈八雲舞〉（一九二七）（津島神社）

歌舞〈悠紀・主基の風俗〉<sup>六</sup>（一九二八）（昭和天皇大嘗祭）

歌舞〈八乙女の舞〉（一九三三）<sup>七</sup> ●

歌舞〈榊舞（真榊舞、御榊舞）〉（一九三一）歌詞：明治天皇◎◎

歌舞〈鈴舞（真澄鏡）〉（一九三一）歌詞：明治天皇◎◎●

歌舞〈扇舞（御国舞）〉（一九三一）歌詞：明治天皇◎◎

歌舞〈五十鈴舞〉（一九三四～五）歌詞：竹田宮昌子内親王

歌曲〈岩屋戸神楽〉（一九三五）★

- 歌曲〈朝鮮神宮奉讃唱歌〉(一九三五)(朝鮮神宮)★
- 器楽〈楽蹲〉(一九三六)★
- 器楽〈胡蝶〉(一九三六)★
- 歌曲〈献饌神楽歌(御鏡)〉(一九三七)◎
- 歌曲〈撤饌神楽歌(神歌)〉(一九三七)◎
- 歌曲〈献饌神楽歌(新嘗祭用)〉(一九三七)◎
- 歌曲〈撤饌神楽歌(古歌)〉(一九三七)◎
- 舞楽〈悠久〉(一九四〇)★(歌付き舞楽、戦後、巫女神楽〈悠久の舞〉に改作●)
- 舞楽〈昭和楽〉(一九四〇)★
- 舞楽〈懐古〉(一九四〇)
- 歌舞〈浦安の舞〉(一九四〇)★●○
- 歌曲〈朝礼歌〉<sup>八</sup>(一九四〇)歌詞・明治天皇
- 器楽〈鶏鳴楽〉<sup>九</sup>(一九四〇カ)○
- 器楽〈浦安の曲〉<sup>一〇</sup>(一九五〇以前)○
- 器楽〈玉盞の曲〉<sup>一一</sup>(一九五〇以前)○
- 歌舞〈靖国の舞〉<sup>一二</sup>(一九四二)●
- 歌舞〈玉垣の舞〉(年代不明)
- 歌舞〈万代の舞〉<sup>一三</sup>(一九五〇以前)○

- 歌曲〈玉串奉奠の歌〉(神拝歌) 一四 (一九四八) ●○
- 歌舞〈倭舞〉<sup>一五</sup> (一九五〇以前) ○
- 歌舞〈神拝舞〉<sup>一六</sup> (一九五〇以前) ○
- 歌舞〈みたま慰の舞〉(一九五二) ●
- 歌舞〈富岡の舞〉(一九五二) (富岡八幡宮)

忠朝作品はおおむね神社の祭祀用の舞が多いが、〈楽躑〉、〈胡蝶〉(一九三六)のように、伝統的な雅楽の楽曲を(当時の)現代風に編曲した作品もある。またテノールやソプラノ歌手が歌う歌曲の〈岩屋戸神楽〉〈朝鮮神宮奉讃唱歌〉などもある<sup>一七</sup>。さらに戦後に作られた〈みたま慰の舞〉(一九五二)は祭祀用の巫女神楽でありながら、C-D-E-F-G-A-B-Cの音から成る(終止音はC)洋楽の長音階的特徴を持つ斬新な音楽となっている。このように、忠朝作品はかなり実験的な趣を持つものもあるが、最も多いのは、伝統的な雅楽の特徴を基調にしつつ新たな工夫を取り入れた巫女神楽である。後述するように、忠朝は、神社で演奏される音楽として、民間芸能者によって奉奏される太々神楽などの芸能も認めているが、神事のもっとも中核の部分で演奏されるべきものは、典拠が正しい歌詞(例えば天皇御製の和歌)による神楽、雅楽器の伴奏、雅楽の舞の型を基調とした女性による新しい巫女神楽と考えていた。新しい巫女神楽が雅楽を基調とすることについて、忠朝はじつは何も述べていない。しかし、実際の作品を見る限り、皇室との関わりも深く、国家神道の成立とそれに伴う神道儀礼の整備の過程で重用された雅楽(塚原 二〇〇九、阪本 二〇一六)こそを基盤として神社音楽を創造することが、忠朝にとって所与の命題であったことは明らかである。

## 一―二、 神社音楽協会

神社音楽協会は、昭和七（一九三二）年に設立された。「神社音楽協会々則」があるので、やや長いが全文を紹介する。講師として名を連ねる楽師の名前の下に、氏名よみがたと生没年を補った。旧字体は新字体に改めた。

### 第一章 目的

第一條 本会ハ神社音楽ノ改善発達ヲ図ルヲ以テ目的トス

### 第二章 名称及事務所

第二條 本会ハ神社音楽協会ト称ス

第三條 本会ノ事務所ハ当分左ノ所ニ置ク

東京市外渋谷町常磐松一

東京女子音楽学校内

### 第三章 事業

第四條 本会ハ第一條ノ目的ヲ達センガ為ニ左ノ事業ヲ行フ

一、 神社音楽ノ研究

二、 神楽舞ノ創作

三、 楽人並ニ舞姫ノ養成

- 四、 楽人派遣ノ需ニ応ズル事
- 五、 神楽舞奉納ノ需ニ応ズル事
- 六、 定期公演会ヲ開催スル事
- 七、 神社ニ於ケル伝来歌舞音楽ノ改善ト修正ノ需ニ応ズ
- 八、 其ノ他本会ノ目的達成ニ資スベキ諸般ノ事業

#### 第四章 会員

- 第五條 本会ノ趣旨ヲ賛同シ毎年金壹円以上ヲ寄贈セラルヽモノヲ普通会员トス
- 第六條 会員ニシテ退会セント欲セラルル場合ハ其旨事務所へ届出デラレ度シ
- 第七條 本会ノ趣旨ヲ賛助シ毎年金五円以上ヲ寄贈セラルヽ者ヲ賛助会員トス
- 第八條 本会ノ趣旨ヲ賛助シ本会ノ目的達成ノ為ニ協力指導セラルヽ者ヲ推薦シテ名誉会員トス
- 第九條 本会ハ毎年一回会報ヲ発行シテ会員ニ頒ツ

#### 第五章 役員

第十條 本会ニ左ノ役員を置ク

- 一、 会長 一名
- 二、 顧問 若干名
- 三、 主幹 一名

四. 幹事 若干名

五. 講師 若干名

第十一條 会長ハ会務を統督ス

主幹ハ会長ノ下ニ在リテ会務ヲ処理ス

幹事ハ主幹ヲ補ケテ庶務会計其他ノ事務ヲ処理ス

講師ハ会員ノ教養ニ従事ス

顧問ハ重要ナル会務ノ評議ニ与カルモノトス

第十二條 本会ノノ経費ハ寄贈金其他ノ雑収入ヲ以テ之ニ充ツ

但シ会計報告ハ年度末ニ於テ之レヲ会員ニ報告ス

附則

第四條ニ関スル細則ハ別ニ之ヲ規定ス

本会ノ教場ハ当分左ノ所ニ設置ス

東京市外渋谷町常磐松一

東京女子音楽学校内

神社音楽協会講習所

役員

顧問

官幣大社日枝神社宮司	宮西惟助
神宮奉賛会々長	今泉定助
別格官幣社靖国神社宮司	賀茂百樹
法学博士	笥 克彦
官幣大社明治神宮々々司	有馬良橋
内務省考証官	宮地直一
官幣大社多賀神社宮司	長谷外余男
官幣大社石清水八幡宮々々司	田中俊清
伊勢神宮少宮司	菟田茂丸
国幣中社金刀比羅宮々々司	琴陵光熙
官幣大社熱田神宮々々司	桑原芳樹
官幣大社稻荷神社宮司	高山 昇
官幣大社橿原神宮々々司	高松四郎
官幣大社春日神社宮司	江見清風
官幣大社住吉神社宮司	副島知一
官幣大社明治神宮権宮司	秋岡保治

講師	主幹	幹事	庶務
宮内省楽師	同	宮内省楽師	官幣大社宗像神社禰宜
多 忠行（おおのただゆき 一八七一―一九三五）	多 忠朝（おおのただとも 一八八三―一九五六）	多 忠朝	吉村 武
同 多 久毎（おおのひさつね 一八七二―一九三五）	同 多 久元（おおのひさもと 一八七八―一九五五）	東京女子音楽学校長 平戸 大	入江 僚
同 豊 時義（ぶんのときよし 一八七三―一九五一）	同 山井基清（やまのいもときよ 一八八五―一九七〇）	大蔵省嘱託 伊藤四郎	堀川師克
同 同 同 同	同 多 忠保（おおのただより 一八七三―一九四一）	県社多神社々司 多 栄次	入江 僚

東京市外渋谷町常磐松一番地

東京女子音楽学校内

神社音楽協会

電話 青山五七六五番

### 趣意書

神武天皇御奠都以来茲に二千六百年、外来文化は我が国民の思想上に大なる影響を齎してして幾多の変遷を重ねたる中に敬神崇祖の精神は弥々牢乎として抜くべからざるものがあります。而して敬神崇祖の実行の表現は祭祀であつて、神社祭祀は即ち国民精神の骨髓より発露せる極めて崇高なる意義深き行事であります。

崇厳なる意義深き祭祀を行はんとするには一定の法則を要すべく、明治維新以来の複雑なる潮流中にありても遺憾なく考究せられて今日の神社祭式の完成を見るに至つたのであります。もとより当然の帰趣といはねばならぬと考へます。

然るにこゝに今日も尚ほ研究範囲外のものゝ如く殆ど世のあらゆる階級と没交渉の状態を継続しつゝあるは神社祭祀に欠く可らざる音楽即ち神社音楽であります。

最近著しく神道研究の声は盛んとなり、これに関する著書、雑誌等も世に公にせらるゝもの数多く、又音楽に於いても和洋何れも著書雑誌等相次いで現るゝに拘らず独り此の神社音楽に關してのみ何等研究の及ばされざるは皇国の為神社の為に誠に遺憾に堪へざる次第であります。

不肖神社音楽の研究に志してより十有余年、不斗も今回斯界諸先生の御賛同を辱うし、楽友先輩諸氏の後援を得て茲に神社音楽の研究機関たるべく、而して改善発達の指範マサたるべく、当協会を創立いたしました次第であります。

大方神職諸先生並に敬神家諸彦には、何卒当協会の趣旨を賛同せられ、格別の御援助と併而御指導あらむことを希ふ。

昭和七年五月

神社音楽協会主幹

宮内省楽師

多 忠朝

(傍線、寺内補)

まず、末尾の「趣意書」の内容から見てみよう。ここでは「敬神崇祖の実行の表現は祭祀」であり、「祭祀を行はんとするには一定の法則を要す」と説く。ところが、その祭祀に必要な神社音楽が「殆ど世のあらゆる階級と没交渉の状態」であり、神道の研究、音楽一般の研究が進んでいるのに比べ、「神社音楽に関してのみ何等研究の及ばざれる」状況であると憂慮している。既に拙稿で論じたことがあるが(寺内 二〇一〇・一〇四〜一〇六)、忠朝はこの認識を、後に〈浦安の舞〉の制定に関連して、雑誌『紀元二千六百年』(紀元二千六百年奉祝会発行)でも繰り返し語っている(多一九三九a、b)。神社音楽協会は、まさに遅れている神社音楽の研究と普及、発展のために設立されたのである。さらに興味深いのは、次の段落にある「不肖神社音楽の研究に志してより十有余年」という部分である。ここから、神社音楽協会を設立した一九三二年の十年以上前、すなわち一九二〇年頃から忠朝は神社音楽の研究または創作に従事してきたことがわかる。

次に、「神社音楽協会々則」第三章「事業」を見てみよう。ここには大きく分けて、神社音楽や神楽舞の研究と創作、楽人や舞姫の人材育成、神社祭祀への出張演奏や定期公演などの事業が列挙されている。また、実際の実技指導を行うと思われる講師には、宮内省の楽師七名が挙げられている。このうち、忠朝より年下は山井基清のみで、あとは一八七〇年代生まれで、一九三二年当時六〇歳前後のベテランの楽師を揃えていたことがわかる。また、顧問の欄には、名だたる大社の宮司の名が連なっている。

発足当時、神社音楽協会の練習所は「東京女子音楽学校内」に置かれたことがわかる。これは、現在の渋谷区東の常盤松公園付近にあった私立の音楽学校で、松山鎰子が創設、発足時の名称は「女子音楽園」であった<sup>一八</sup>。「神社音楽協会々則」の幹事の筆頭に、東京女子音楽学校の校長・平戸大の名が見える。

忠朝は具体的に「神社音楽」として次のような音楽／舞を想定していた。忠朝は「神社音楽の話」という論考の中で（多一九三九a、二〇～二二頁）、自らが考える神社音楽をまず、

「祭祀楽」

「奉納歌舞音楽（一名神楽）」

の二つに分類し、「祭祀楽」とは、開閉扉、献饌・撤饌、降神・昇神、遷座・渡御などの伴奏音楽のこととする。これらの儀式行程では、現在の慣習ではほとんど唐楽が用いられるが、後述する『祭祀楽神楽歌曲集』（一九三七）には、献饌神楽歌二種、撤饌神楽歌二種が掲載されていて、忠朝は「神楽歌」（楽器伴奏付）によって伴奏されるのが適当だと思っていたことがわかる。

一方、「奉納歌舞音楽（一名神楽）」には、

「祭祀中に加へて奉納するもの」①

神饌を供え祭典の要旨を神前に報告したのちに奉納して神慮を慰めるもの

「敬神家己人の祈願に依り臨時随時に奉納せらるゝもの」②

信者の個人の祈願により（巫女や神官が）奉奏するもの

「祭典期間中慣例として神社境内で奉納せらるゝもの」③

本殿、拝殿ではなく神楽殿など境内の他の建物で演じられるもの

の三種類があった。①は神社の主要な年中行事の儀礼の中核の部分で、巫女や神官が演じるもの、②は信者が訪れて臨時の御祈祷などをする時に巫女や神官が演じるもの、③は民間芸能者が演じる里神楽や各種の余興的芸能を想定していると思われる。さらに①について忠朝は「神社音楽の話（二）」で「神前神楽舞とは神社の祭典に当り祭式の式次第中に含まれたる行事として行はるゝものでありまして、即ち供饌に続いて祝詞奏上の直後御神前に於いて奉納する神楽舞を云ふのであります」（多 一九三九b、一六頁）と述べている。その例として、忠朝は『祭祀楽神楽歌曲集』に〈榊舞〉〈鈴舞〉〈扇舞〉の三曲を掲載した。

儀式の中核の奉納歌舞音楽は、なぜ御神楽人長舞のように男性の舞でなく、女性による巫女神楽でなければならないのか。これについて、忠朝は何も語っていない。しかし、記紀神話の天宇受賣命の伝説や、古代に宮中祭祀に関わったとされる猿女君、諸神社の巫女の存在など、神事に女性が重要な役割を果たしてきたことは広く認識されている。また、

神事ではないものの、奈良時代、平安時代には芸能に関わる官署として女性の演奏者・舞人を擁した内教坊もあった。このような背景から、「神慮を慰める」には女性の歌舞が相応しい、と忠朝が考えたことは想像に難くない。

それでは、次に忠朝の神社音楽研究・創作の成果である巫女神楽のいくつかを分析してみよう。本稿で分析するのは、〈八雲舞〉(一九二七)、朝鮮神宮鎮座十周年で奉奏された〈柗舞〉〈扇舞〉〈鈴舞〉の中の〈鈴舞〉(一九三一)、そして、紀元二千六百年で日本国内および「外地」で広く奉奏された〈浦安の舞〉(一九四〇)である。理想的には、すべての楽曲に楽譜(伝統的な墨譜はかせと伴奏譜)、CD録音、動画が揃っていると音楽、舞踊ともに分析が可能だが、残念ながら、入手可能な資料の種類は次のように異なる。

〈八雲舞〉 録音(筆者の実地調査による)

〈鈴舞〉 楽譜(墨譜)とCD録音(〈柗舞〉〈扇舞〉は楽譜のみ)

〈浦安の舞〉 楽譜(墨譜と五線譜)とCD録音

したがって、本稿では、同じ条件ですべての楽曲を比較することができないという限られた条件のもとに分析を行うことを最初に断っておく。すなわち、音楽については、〈八雲舞〉〈鈴舞〉〈浦安の舞〉とも実際の音を踏まえて分析が可能、〈柗舞〉〈扇舞〉については楽譜(墨譜)しか入手できないが、〈鈴舞〉の墨譜と実際の音との対応関係から〈柗舞〉〈扇舞〉の実際の音楽様式を類推することができる。〈浦安の舞〉は墨譜、五線譜および実際の音が入り可能である。

舞踊については、〈八雲舞〉は筆者が個人的に撮影した実演動画、〈浦安の舞〉については、紀元二千六百年の公式記録中にある舞譜とネット上に多数あがっている実演動画<sup>一九</sup>を利用することができる。

## 二、津島神社〈八雲舞〉(一九二七)

愛知県津島市にある津島神社は、江戸時代までは津島牛頭天王社と呼ばれ、祭神は祇園社(八坂神社)と同じく牛頭天王である。明治以降は「津島神社」と改称し、本殿にお祀りする主神も「建速須佐之男命」となった<sup>三〇</sup>が、「疫病よけ」の天王信仰の性質は現在も維持している。

津島神社では江戸時代後期から太々神楽を盛んに行って来た。太々神楽は、社家に属する巫女や小童がいくつもの舞や所作を行う歌舞芸能である。伴奏は神官たちが行い、小鼓や笛、太鼓が用いられた<sup>三一</sup>。明治維新後も巫女による太々神楽が修されてきたことが確認できるが、昭和二(一九二七)年に新しく創作された巫女神楽〈八雲舞〉に取って替わられた。

〈八雲舞〉は、大正一五(一九二六)一月一日、津島神社が国幣小社に列せられた<sup>三二</sup>のを記念して、昭和二(一九二七)に宮内省楽部の多忠朝によって新たに創作された巫女神楽である<sup>三三</sup>。すでに拙稿で、旧来の太々神楽で歌われていた、恵をもたらす漠然とした「神」が、新しい〈八雲舞〉では須佐之男命になっていることを明らかにし、〈八雲舞〉の音楽と舞の概要も記したが(寺内 二〇一六)、本稿ではさらに詳しい音楽分析を行う。

〈八雲舞〉は現在、四月一日から一三日にかけて行われる「大々講神楽」という行事で演じられる。音楽は、筆者が実際に見学したところによれば、歌、笛(神楽笛)、箏の伴奏で、巫女四人が舞う<sup>三四</sup>。雅楽の他の歌ものと同様、歌者は笏拍子を打ちながら歌う。歌詞は、津島神社の主神が須佐之男命であることに因み、『古事記』に見える、須佐之男命が櫛名田比売を妻とする時に詠んだとされる「八雲立つ 出雲八重垣 妻籠めに 八重垣つくる その八重垣を」が採られている。五・七・五・七・七の短歌の形式になっている。「八雲舞」という名称はこの「八雲立つ」という歌詞に由来すると考えられる。

舞と音楽の概略は以下の通りである。音楽は笛の独奏による「参入音声」、歌の部分(当曲)、「退出音声」(音楽は「参入音声」と同じ)から成る。「参入音声」で緋の袴の巫女が左右の控え所から二人ずつ登場し、本殿と拝殿の間の広間で合流し着座する。手には榊の枝を捧げ持っている。〈八雲舞〉当曲の部分で、座ったまま深々と拝礼した後、手を動かして舞い始める。やがて立ち上がり、四人で輪を作り、輪の内側を向いたり、外側を向いたりしながら、反時計まわりに位置を変えて行く。舞の終結部では神前に一列に着座して舞い、拝礼して終る。舞が終わると、「退出音声」で舞人が二人ずつ左右に分かれて退場する。ここでは当曲の部分を見てもよい。

譜一は、〈八雲舞〉当曲部分の採譜である。全体は非拍節的リズムの旋律が付けられており、テンポはだいたい♩40とゆっくりである。おおよそ短歌形式のそれぞれの句ごとに一まとまりとなるような作曲が行われている。各句の最後には、句の終りを明示するように必ず笏拍子が打たれ(譜一では▼で表示)、舞人の動作も足を「突く」という、舞楽でもフレーズの最後に頻繁に用いられる型が用いられている(譜一では【突】で表示)。採譜では一句ごとに一行になるように配置した。一句目「やくもたつ」は句頭(歌の主唱者)による独唱、二句目以下管楽器の伴奏が加わる<sup>二五</sup>。

音階の観点から分析すると、一句目と二句目(やくもたつ いづもやえがき)の部分は「D-E-G<sub>♯</sub>(A)」と「D<sub>♭</sub>-B-A<sub>♭</sub>(下行型)」という半音を含む都節のテトラコルド<sup>二六</sup>(譜一で両閉じカッコでくくり「都」と表記した部分)が強く聞こえる旋律で、三句目の「つまごめに」の「ご」に当てられたE(ナチュラル)の音で、律のテトラコルド(譜一で両閉じカッコでくくり「律」と表記した部分)に変化し、音階が変わった印象を与える。ちなみに、EナチュラルはD-E-G<sub>♯</sub>Aと旋律が上行する時に現れる。EとE<sub>♭</sub>によって転調的な効果が表れる現象は伝統的な朗詠などにも見られる<sup>二七</sup>。リズムが非拍節的であること、音を伸ばして揺らす「ユリ」の技法があること(譜一 第一、二、四、五行目の付点八分音符と十六分音符で表記した音型)、都節を基本として、時々転テトラコルドするなどの特徴は、朗詠に近い。

さて、筆者は、はじめ、このような非拍節的な音楽を四人で舞う場合、動作を合わせるのが難しいのではないかと想像した。しかし、実際の演舞を見る限り、津島神社の巫女さんたちがよく練習して舞に習熟していることもあるのだらうが、非拍節的な音楽でも舞いやすいように、振付けが工夫されているのではないかと考えるに至った。以下に、〈八雲舞〉の舞振りの特徴を述べる。

表一は、〈八雲舞〉の動作と隊列を簡単に図示したものである。一句目「やくもたつ」では、舞人は神前に正座し、手だけを動かし、舞い始め、拝礼した後、立ち上がる。もう少し細かく見ると、「やく」で手を抜き廻す、「く」で拝礼する、「も」で起きあがり、「つ」で立ち上がる、というふうな、文字ごとに大体の動作が当てられているように見える。二句目「いづもやえがき」も同様で、「い」で両手を大きく抜き廻し、「も」で拝礼、「や」

譜一 〈八雲舞〉五線譜採譜<sup>二八</sup>

八雲舞 Yakumo-mai 多忠朝作曲

採譜：寺内直子

都「やくもたつ」  
 や く も た (あ) つ

都「いづもやえがき」  
 い づ も や え が き

律「つまごめに」  
 つ ま ご め に

都「やえがき」  
 や え が き

都「きつくる」  
 き つ く る

律「そのやえ」  
 そ の や え

都「がき(い)を」  
 が き (い) を

備考1：▼は拍子を打つところ  
 備考2：【突】は舞姫が足を突くところ  
 備考3：下の句（繰り返し記号の範囲）は3回繰り返される。

で再び両手を大きく廻してから、「面前で合わせる。句の末尾「き」で、膝を曲げて上体を沈ませてから、伸びたち、右足を突く<sup>二九</sup>」という動作を行う。「突く」の動作は、座位の部分を除き、各句の末尾と、下の句では句の途中でも行われる。下の句（四句目、五句目）も同様に、文字と動作を対応させて振り付けられている。下の句「やえがきつくる」の部分が「やえがきつくる」の部分で四五度反時計回りの方向に位置を変え、外向きになり、「き」で足を突く。

後半の「つく」の部分で再び四五度、反時計回りの方向に位置を変え、内側に向かい合わせになり、「る」で足を突く。一回の移動で四五度ずつ位置を変えるので、舞人が元の位置に戻るには、内向き／外向きの動作をそれぞれ四回ずつ、計八回行う必要がある。これが、下の句を二回繰り返す中で行われる。このように、位置を移動し、外向き、内向きを交互に行う振付けは、舞楽〈春庭花〉〈白濱〉などから想を得たものと推察され

表一 〈八雲舞〉の構造

や く も た つ 座ったまま両手 拝礼 起き上がる 立ち上がる を抜き廻す 1 1 1 2 1 3 1 4	
い づ も や え が き 両手を抜き廻す 拝礼 斜め姿勢で両手下から抜き廻す 合す 沈む／伸る／足突く 1 1 1 2 1 3 1 4	
つ ま ご め に 左向く 左手廻し伏せ 右手廻し伏せ 両手合す 沈む／伸る／足突く ←1 ←2 ←3 ←4	
や え が き つ く る 両手上に廻し閉じ抜き 45度左に移動外向き 沈む／伸る／足突く 45度移動して内向き 櫛を立て持つ 沈む／伸る／足突く 1 2 ←1 ←4 1 3	下句一回目 2 4 / 1 3
そ の や え が き を 両手上に廻し閉じ抜き 45度左に移動外向き 沈む／伸る／足突く 45度移動して内向き 櫛を立て持つ 沈む／伸る／足突く 1 4 ←2 ←3 1 1	2 4 / 2 1
や え が き つ く る 両手上に廻し閉じ抜き 45度左に移動外向き 沈む／伸る／足突く 45度移動して内向き 櫛を立て持つ 沈む／伸る／足突く 1 3 ←4 ←1 1 2	3 1 / 4 2
そ の や え が き を 両手上に廻し閉じ抜き 45度左に移動外向き 沈む／伸る／足突く 45度移動して内向き 櫛を立て持つ 沈む／伸る／足突く 1 1 ←3 ←2 1 4	1 2 / 3 4
や え が き つ く る 移動して正面向き一列に並ぶ 座る 櫛を前に持ってから右手廻し左膝付け 1 1 1 2 1 3 1 4	下句三回目
そ の や え が き を 左手面前に伏せ 右手右上から廻し面前で両手合わせ 拝礼 1 1 1 2 1 3 1 4	

る。下の句の三回目で、隊列を横一列に並びに変え、座る。手・腕だけを動かして舞った後、拝礼して終わる。

〈八雲舞〉の舞の動作は、基本的に先行する舞楽や御神楽の人長舞に共通する、手を披く、廻す、足を披く、寄せる、突くなどの動作から成り立っている。ただし、舞楽や人長舞には無い手の角度、体の構え方<sup>三〇</sup>、舞の動きの組み合わせも見られ、座ったまま手・腕だけで舞う、柵を捧げ持ち深々と拝礼するなどの動きも旧来の舞楽、人長舞には見られない。以上が、多忠朝が創作したもつとも初期の作品〈八雲舞〉の音楽と舞踊の概要である。

### 三、〈柵舞〉〈扇舞〉〈鈴舞〉(一九三二)

#### 三一、朝鮮神宮の創建と鎮座十周年祭

次に考察するのは、一九三二年に創作され<sup>三一</sup>、一九三五年、京城にあった朝鮮神宮の鎮座十周年記念祭で奉奏された〈柵舞〉〈扇舞〉〈鈴舞〉である。

朝鮮神宮とは、大正一四年(一九二五)年、京城の南山の中腹に創建された官幣大社である<sup>三二</sup>。天照大神と明治天皇を祭神とした。近年、南山麓の旧日本人街の形成や、朝鮮神宮創建、祭祀に関する研究が日本、韓国で盛んになっている。その数は膨大なのでいちいちの言及は控えるが、本稿に関連する儀礼、祭祀音楽を扱ったものとして、イ・チソン(이치선、二〇一九・二〇二二)、山本華子(やまもと けいこ、二〇一九)、イ・スジョン(이수정、二〇一九)らの研究がある。イ・チソンによれば、一九二五年の鎮座祭の時は、勅使先進、靈代安置などの部分で軍隊の儀仗隊による軍歌〈国の鎮め〉が演奏され、神饌の献饌・撤饌の時には、雅楽の演奏が行われたという(イ・チソン 二〇一九:三四三〜三四七)。また、イ・チソンは、献饌・撤饌時の雅楽演奏は、当時朝鮮神宮に先んじて創建されていた京城神社<sup>三三</sup>に在籍していた楽人が担当したのではないかと推測している。また、朝鮮神宮鎮座後は、神宮にも常駐楽人が置かれたことを明らかにしてい

る(同前、三四七～三四九) <sup>三四。</sup>

一〇年後、一九三五年に催された朝鮮神宮鎮座十周年祭では、楽舞の点で、鎮座祭の時よりも多様な種類が演じられた。本殿の開扉・閉扉、献饌・撤饌の時に唐楽の奏楽があり、朝鮮神宮奉賛会の会長が祭文を奉読した後には御神楽の人長舞が演じられた。イ・チソンは開扉・閉扉、献饌・撤饌時の奏楽は、神宮在籍の楽人が行ったが、人長舞の奏楽と舞は、この時日本から派遣された宮内省楽部の楽師二〇名が担当したと推測している(同前、三五四～三五五)。その中にはもちろん、多忠朝も含まれていた。

さらにイ・チソンによれば、朝鮮神宮鎮座十周年では、本殿、拜殿での祭祀のあと、奉賛殿で巫女神楽の「御柵舞」「真澄鏡」「御国舞」「五十鈴舞」<sup>三五</sup>と、多忠朝の指揮、宮内省楽部の伴奏、京城第一高女学生たち三〇名の合唱によって〈朝鮮神宮奉讚唱歌〉<sup>三六</sup>が奉奏された。右の曲のすべては、多忠朝によって作曲された。奉賛殿とは朝鮮神宮奉賛会と朝鮮総督府が関与して、朝鮮神宮の敷地内に建設された建物である。一九三五年に完成した。この奉賛殿での巫女神楽と〈朝鮮神宮奉讚唱歌〉はラジオでも中継された<sup>三七</sup>。なお、これらの巫女神楽は、鎮座十周年祭の一年前の一九三四年八月三十一日から九月十二日まで約二週間にわたり、多忠朝が京城を訪問して現地で教習したという(同前、三五五～三六〇)。

右の巫女神楽「御柵舞」「真澄鏡」「御国舞」「五十鈴舞」は何れも楽器伴奏つきの歌曲で舞を伴う。吉田貞治「朝鮮神宮の年中祭祀」では、「御柵舞」は「柵舞」、「真澄鏡」は「鈴舞」、「御国舞」は「扇舞」と表記されている。次の通り、歌詞も掲載されている(吉田 一九三七、四三頁)。

柗舞（御柗舞）（明治天皇御製）

ちはやふる かみのこゝろに かなふらむ わがくにたみの つくすまことは

鈴舞（真澄鏡）（明治天皇御製）

うちむかふ たひにこゝろを みかけとや かゝみはかみの つくりそめけむ

扇舞（御国舞）（明治天皇御製）

わかくには かみのすゑなり かみまつる むかしのてふり わするなよゆめ

五十鈴舞（竹田宮昌子内親王御歌）

こくうすく そめしもみちも みつかきの うちとへたてす かみはみるらむ

なお、「扇舞」「鈴舞」などは舞人の持ち物から来る名称、「御国舞」や「真澄鏡」は歌詞の内容からの名称と考えられる。さて、「柗舞（御柗舞）」「鈴舞（真澄鏡）」「御国舞（扇舞）」の楽譜が、この十周年記念祭の二年後、一九三七年に神社音楽協会によって発行された『祭祀楽神楽歌曲集』に収められているので、以下、音楽分析を試みよう。

### 三一二、『祭祀楽神楽歌曲集』（一九三七）

『祭祀楽神楽歌曲集』は神社音楽協会が発足した五年後、昭和一二（一九三七）年八月に同会が発行した祭祀用の楽曲集である。冒頭に、吉田茂、賀茂百樹、宮地直一の三名によるいずれも「雅楽入門」「神楽歌曲集」を推奨す」と題した推薦文が掲載されている<sup>三八</sup>。続いて目次があり、楽譜本体となる。楽譜は伝統的な歌の墨譜<sup>はかせ</sup>に神楽笛、箏、和琴（猷饌・撒饌神楽歌の場合）もしくは楽箏（俗箏）（柗舞、鈴舞、扇舞の場合）の楽器の譜字を添える形式となっている。

収録曲一覧は、次の通りである。

・笛音取 五才

・和琴菅搔 五才

・献饌神楽歌〔神寶歌 御鏡〕五才〜五ウ

まいひとの ならすこすゝの かゝみにそ うつるはみよの ひかりなりけり

●榊舞歌 五ウ〜六才

ちはやふる かみのこゝろに かなふらむ わがくにたみの つくすまことは

●鈴舞歌 六才〜六ウ

うちむかふ たひにこゝろを みかけとや かゝみはかみの つくりそめけむ

●扇舞歌 七才〜七ウ

わかくには かみのすゑなり かみまつる むかしのてふり わするなよゆめ

・撤饌神楽歌〔神歌〕七ウ〜八才

みかまきを いはひとりきて かしきやに とよみけかしく おとはとゝろに

・献饌神楽歌〔新嘗祭用〕八才〜八ウ

とよとせの いなめまつり ことなくて つかふるけふそ うれしかりける

・撤饌神楽歌〔古歌〕八ウ〜九才

ひとふた みよいつ むゆなゝや こゝのたり もゝちよろつ

・神楽舞笛音取 九才

・献饌神楽歌 [和琴 箏] 九ウ 「まいひとの」

・撤饌神楽歌 [和琴 箏] 九ウ〜十才 「みかまきを」

・献饌神楽歌 [和琴 箏] 十才〜十ウ 「とよとせの」

・撤饌神楽歌 [和琴 箏] 十ウ 「ひとふた みよ」

● 柗舞歌 [琴 箏] 十ウ〜十一才 「ちはやふる」

● 鈴舞歌 [琴 箏] 十一才〜十一ウ 「うちむかふ」

● 扇舞歌 [琴 箏] 十一ウ 「わかくには」

右のうち五丁裏から七丁裏にかけて掲載されている〈柗舞歌〉〈鈴舞歌〉〈扇舞歌〉の三曲の楽譜は、いずれも、歌の墨譜に神楽笛の譜字が添えられたもので、十丁裏から十二丁裏に掲載されている同じ三曲の楽譜は、歌の墨譜に箏と箏（楽箏もしくは俗箏）の譜字が添えられている（後述）。〈柗舞歌〉〈鈴舞歌〉〈扇舞歌〉は、〈八雲舞〉と同様の、非拍節的な音楽であった。このことは、墨譜に明確な拍を示す点などの記号がないことから読み取れるが、このうちの〈鈴舞歌〉は「鈴舞」として、神社音楽協会が一九九七年に発行した〇〇に収録されており、非拍節的な音楽であることが実際の録音からも確認できる（後述）。この点は、太鼓が明確に四拍子を刻む〈浦安の舞〉とは異なっている。

『祭祀楽神楽歌曲集』には、楽譜のあとに「曲譜解説」と題した説明が付記されている。それによれば、伴奏は神楽笛を基本とし、箏について、「箏ノ譜モ特ニ掲載シテ置キマシタガ、コレハ絶対ニ箏モ用ユベキモノト云フ意味、又ハ規定デハアリマセン」と述べている。その理由として、「箏ヲ用ヒマスト、大層賑カニナリマシテ宜シ」いけれども、

「奏法上ノ技術ガ未熟デアルト反ツテ滑稽ニ了ル」からとしている。確かに、『枕草子』で清少納言が酷評しているように、下手な箏は聞くに堪えない。忠朝は結論として箏無しで笛だけでもよろしい、と述べている。〈鈴舞〉の録音を聴く限り、神楽笛と箏は、朗詠や御神楽歌と同様に歌の旋律と付かず離れず添いながら伴奏している。神楽笛と箏だけの伴奏、もしくは和琴の伴奏が付いていると、〈鈴舞〉は御神楽歌とよく似た音楽に聞こえるが、実際はそうならない。その大きな理由が十三絃の箏の使用である。

解説には「種々ナル楽器ガ使用サレテ居リマスガ、本書ニ収メマシタ曲ハ普通ノ十三絃ノ琴ヲ用ユル様式ニ致シテアリマスノデ、特ニ琴ノ手附ヲ記載シテ置キマシタ」とある。つまり〈榊舞歌〉〈鈴舞歌〉〈扇舞歌〉の伴奏譜の「琴」は和琴ではなく十三絃の箏を想定していることがわかる。この箏は「普通ノ十三絃ノ琴」と書かれていることから、もちろん雅楽の箏（楽箏）も使用可能だが、生田流、山田流などの俗箏も想定しているように思える。十三絃の調絃について、忠朝は「第二絃ヲ神楽笛ノ「下」ノ音ニ合セテ宮音即チ根音トナシ、雅楽ニ於ケル平調ノ調ベ方ニ依ツテ調絃スレバ宜シイノデアリマス」と述べている（棒線、寺内補）。つまり、唐楽平調の箏の調絃を長二度下げ、二、七、為の絃を神楽笛の「下」すなわち壹越（D）にした調絃を用いるというのである。西洋音高と対応させると左のようになる。

一 二 三 四 五 六 七 八 九 十 斗 為 中

A D E G A B D' E' G' A' B' D'' E''

さて、後述するように、〈鈴舞〉の実際の歌の旋律には、半音を含む、いわゆる都節のテトラコルドが現れる。しかし右の箏の調絃には半音は含まれていない。雅楽の歌ものの催馬楽などの一般的傾向として、歌の特定の音が箏の音より半音低いことがしばしばある。平安時代には両者の音高は一致していたと考えられるが、現在ではこの半音のズレを放置したまま音楽が進行していく。ところが、この〈鈴舞〉では、歌の半音低い音程に箏が合せている箇所がある。



うちむかふ たひにこゝろを みかけとや かゝみはかみの つくりそめけむ  
 (うち向ふ たびに心を 磨けとや 鏡は神の 作り初めけむ)

まず全体の構造から見る。一行目は句頭の独唱で歌われる。二行目から、斉唱となり伴奏の神楽笛、箏が加わる。伝統的な雅楽の歌ものと異なり、この楽曲では、箏は冒頭の独唱部分から伴奏をする。しかも、句頭が歌い出す直前に、四絃と九絃の音(オクターヴ)をつま弾き、句頭に歌い出すべき音程を示している。笏拍子は、(八雲舞)では歌詞の各句の終りに打たれたが、(鈴舞)はそうではなく、音楽的フレーズの切れ目に打たれているように見える。実は、この歌は、歌詞の五・七・五・七・七のフレーズと旋律のフレーズが一致していない。歌詞だけを取り出して、笏拍子が打たれる箇所を▼で示すと次のようになる。

うちむかふ▼ たひに▼こころを▼ みかけとや▼  
 かかみは▼かみの つくり▼そめけむ▼

次に音高について考察する。全体にフレーズの前半でG・F・E・DやD・C・B・Aなどの半音を含む下行型の都節テトラコルドの旋律の動きが目立つ(譜二で両肩カッコに「都」と示した部分)。このbEやbBの音高は、一つ下の音高の絃を押し手によって半音上げることによって作られる。すなわち、bEはEを下げるのではなく、Dに調絃されている第七絃を押しして#Dを、bBはBを下げるのではなくAに調絃されている第五絃を押しして#Aにする。また、歌の旋律に出てくるCの音高は箏にはないので、これもBに調絃されている第六絃を押しして作られる(譜三)。全体に歌のフレーズの前半は都節の趣が強く、

後半はbEやbBの音を半音上げてEやBにした律のテトラコルドが多い。また、フレーズの後半に必ず出てくる第十三絃(巾)から第八絃にかけての「連(れん)」<sup>三九</sup>(洋楽のグリッサンドに当る)の箇所も、半音を含まない律のテトラコルドの積み重ねでできていて、明るい感じを醸し出す。

なお、旋律の音を長く伸ばしながら、上下にゆらす技法を「ユリ(揺り)」と言うが(譜二では各行の後半に現れる、付点八分音符と十六分音符で表記した音型)、伝統的な御神楽歌、朗詠、催馬楽などによく見られる技法(音型)である。

残念ながら、この〈鈴舞〉については舞譜が見つかっていないので、振付けについて考察することができない。ただし、楽曲の表題から〈榊舞〉は榊、〈鈴舞〉は鈴、〈扇舞〉は扇を手にとって舞ったと考えられる。〈八雲舞〉で見たように、非拍節的なりズムでも、目安となる歌詞の音節と動作の型を対応させることにより、複数の舞人の動きもある程度揃えることができたと推察される。

#### 四、〈浦安の舞〉

##### 四―一、〈浦安の舞〉の誕生

〈浦安の舞〉は、昭和一五(一九四〇)年、紀元二千六百年を祝うために、祝典当日(十一月十日)「全国」の神社で奉奏された新作巫女神楽である。「全国」には、当時日本が植民地化していた「外地」も含まれる<sup>四〇</sup>。〈浦安の舞〉の制定と実施については『紀元二千六百年祝典記録』(国立公文書館蔵)の中に詳細な記録がある<sup>四一</sup>。すでに拙稿で〈浦安の舞〉の制定から実施に至る過程や、当時の時代的脈絡における奉奏の意義などを論じたので詳しくはそちらを参照していただくとして(寺内 二〇一〇)、

譜三 〈鈴舞〉の箏の調絃

箏絃 一 二 三 四 五 六 七 八 九 十 斗 為 巾  
神楽笛 中 干 五 夕 中 丁 六 七 八 九 十

ここでは制定から実施までの概要を簡略に述べるにとどめる。

〈浦安の舞〉は、神社音楽協会から紀元二千六百年奉祝会（以下、奉祝会と略）<sup>四三</sup>への請願（昭和十四年一月）によって実現した<sup>四三</sup>。

紀元二千六百年記念式典ヲ迎フルニ方ニ神前神楽舞ヲ制定シ以テ祭式ノ次第中ニ加ヘ且又是ヲ全国各神社存在地域内ノ青年団処女会員等ニ習得セシメ全国各神社一斉ニ奉納セシメラレナバ挙国一致ノ奉祝精神ハ祭祀ヲ通ジテ体现顕著タルベク敬神観念ヲ昂揚シ国体ノ認識ヲ深ムル亦斯ノ道ニ若クモノナシト思惟ス（傍線、寺内補）

ここで重要なことは、舞人と演奏者として、「地域内ノ青年団処女会員」（傍線部）が想定されていることである。つまり、ふだんから神社内で奏楽や舞を担当する専門職員は当然のこととして、それ以外の氏子の（特に若い）男女の参加を広く想定しているのである。

翌、一九四〇年七月に、奉祝会は①「奉祝神楽舞要項」、②「奉奏指導者講習会要項」、③「受講者講習会要項」を制定して、より具体的に一一月の祝典での奉奏に向けた準備を実行していった<sup>四四</sup>。ここでは原文は省略するが、①では、〈浦安の舞〉の舞人は女子、歌方（伴奏の歌と楽器）は男女どちらでもよい、と規定している。伴奏楽器は笏拍子、和琴または箏、神楽笛、篳篥で、演奏者が確保できない時は最低限、歌だけでもよい、としている。または箏は、山田流、生田流などの俗箏でもよい、としている。②③では、講習会の説明をしている。次のように、講習会は三つの時期に分けて開催され、中央の宮内省楽師などが派遣されて、各地域の神職会から推薦された受講者に対して〈浦安の舞〉の歌、楽器、舞が指導された。

・第一期 八月一〇～二〇日

地域 会場 受講者数 講師

台北 女子高等女学院 一二〇名 多久元、村田嘉雄、多静

福岡 宗像神社清明殿 一七二名 葦津國彦、多忠紀、林多美夫、東儀文盛

奈良 大神神社大礼記念館 九六名 山尾繁太郎、菌廣茂、岡實、(堀川佐一郎)

長野 城山小学校 七九名 豊昇三、浅井忠信、岡武雄

仙台 宮城県神職会 七四名 多忠龍、豊雄秋、嶋重治

・第二期 八月二三～九月一日

名古屋 愛知國學院 一〇五名 多忠朝、村田嘉雄

松山 石鎚神社参籠所 七一名 山尾繁太郎、岡實、豊雄秋

大社町 大社國學館 一二一名 豊昇三、堀川佐一郎、山田清春

神戸 生田神社 七三名 嶋重治、多久元、多静

金沢 第四高等学校 九一名 浅井忠信、岡武雄、松浦彦操

宮崎 宮崎中学校 一二四名 菌廣茂、東儀文盛

東京 國學院大学講堂 一〇五名 多忠龍、浅井忠信、東儀博、村田嘉雄

京城 朝鮮神宮 五九名 東儀文盛、菌廣茂

・第三期 九月五～一四日

札幌市 札幌神社 五〇名 多忠龍、山尾繁太郎

東京 千櫻小学校、皇典講究所 三六三名 園廣茂、豊昇三、豊雄秋、林多美夫、

多忠紀、岡實、東儀博、村田嘉雄、山田清春、

多静、松浦彦操、多忠朝、岡武雄

受講者たちは、さらに自分の居住する地域に戻り、地域の氏子などに〈浦安の舞〉を伝えた。その様子は講師の一人だった多忠龍（一八六五〜一九四四）の著書『雅楽』（多 一九四二）にも見える。また、舞を舞った各地のうら若き乙女たちの素直な感動は〈浦安の舞〉の回顧録である『浦安の舞五十年』（神社音楽協会 一九九〇）に多数綴られている。

#### 四―二、〈浦安の舞〉の音楽的特徴

〈浦安の舞〉は、前掲の『紀元二千六百年祝典記録』に次のような楽譜も掲載されている。

① 参上音声（神楽笛）

② 歌譜（墨譜）＋神楽笛譜字、箏譜字

③ 歌譜（墨譜）＋和琴譜字、箏譜字

④ 歌譜（墨譜）＋神楽笛譜字、箏譜字

⑤ 歌譜（五線譜）

⑥ 舞譜（ことばによる説明に拍子の記号〓●○×）（後述）

右のうち、①は神楽笛の譜字が縦に書かれている。②～④は歌の墨譜の線の上下にそれぞれの楽器の指孔記号もしくは絃名が添えられている。⑤は歌を西洋五線譜に訳譜したものである。この他、説明書きの中に、太鼓の打ち方の説明として、四拍子の各拍を「●・○・」とした場合、一拍目（●）だけを強く打ち、その他は弱く打つこと、笏拍子は四

拍のうち第一拍(●)と第三拍(○)で打つことが記されている。〈浦安の舞〉は〈八雲舞〉〈鈴舞〉と異なり、明確な拍節を持つ楽曲で、洋楽ふうと言えば四拍子である。したがって、〈八雲舞〉〈鈴舞〉と〈浦安の舞〉では、笏拍子の役割が異なる。前者では、笏拍子は歌詞の各句の末尾や、音楽のフレーズの末尾を締めくくる箇所で打たれるが、後者では一定の間隔で拍を刻む。この両方の用法とも、伝統的な御神楽歌などから取られたと思われる。たとえば、御神楽〈其駒〉の三度拍子(非拍節的リズム)では笏拍子は前者のように打たれ、〈其駒〉揚拍子(拍節的リズム)では笏拍子は後者である。

さてここで、〈浦安の舞〉の歌の旋律を音高の点から考察してみよう。すでに述べたとおり、『紀元二千六百年祝典記録』には歌の楽譜は伝統的な墨譜の形式(譜四)と、五線譜(譜五)の二種類で表記されている。

譜四 〈浦安の舞〉歌譜(墨譜)<sup>四五</sup>

歌譜  
墨譜線五音七筆集

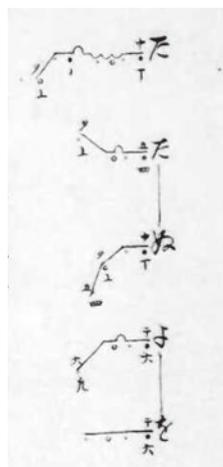
譜五 〈浦安の舞〉歌譜（五線譜）<sup>四六</sup>

浦安の舞

Lento

あ め っ ち の か  
み に ぞ い の  
ら あ さ  
な ぎ の  
う み の こ  
と に な  
み た  
た ね よ そ

#G #G D #D D #D



注：神楽笛の〒=卷越をC#の高さに設定して訳譜している<sup>四七</sup>。D、G#などの音名の書き込みは寺内（現在の演唱による）。

旋律の音高は墨譜では笛、箏、箏などの伴奏楽器の指孔記号の譜字によって知ることができる。ところが、笛も箏も、譜字は一つだけの音高に対応しているわけではない。笛であれば、穴をふさぐ指の位置を微妙にずらすことによって、半音から長二度程度の幅のある音高を出す事ができる。箏に至っては長三度程度の幅を持っている。たとえば、譜四で「中」の記号が出てくるのは(一)二行目の「に」、(二)三行目の「な」と「ぎ」、(三)四行目の「と」「く」「に」と「み」、(四)五行目のはじめの「た」と「ぬ」である。対応する箇所を五線譜(譜五)で見ると、(一)と(二)にはナチュラルのG、(三)以下は#Gとなっている。

この五線譜に従って音高の分析をすると次のようになる。結論から言うと、前半と後半では使われるテトラコルドが異なり、途中で「転調」しているような感じを与える。詳しく見てみよう。前半、歌詞の一句目「あめつちの」から三句目「うみの」までは、「#C-D#F」と「#F-G-B」という都節のテトラコルドが用いられている。上下の都節のテトラコルドは#Fの音を共有しているので、都節テトラコルドの「コンジャンクト conjunct」と見ることができる。歌詞三句目の後半「ごとく」からナチュラルのGに替わって#Gが登場し(譜五と後出の譜九の二四小節目)、上の音域のテトラコルドが上行型は民謡のテトラコルド「#G-B#C」と解釈でき、下行型は「#C-A#G」すなわち都節のテトラコルドに変化する。「#C-A#G(上行型)すると#G-A#C」も音の並びとしては都節のテトラコルドだが、「#F-G-B」に比べると長二度上にずれたことになり、音階が変わったという印象を与える(譜六)。この場合、上下のテトラコルドで共有する音がないテトラコルドの「デイスジャンクト disjunct」<sup>四八</sup>となる。

さて、現在ネット上で見られるいくつかの〈浦安の舞〉の演唱を聞いたところ、必ずしもこの楽譜の音階で歌われているのではない、という事実を発見した。神社音楽協会発行のCD『神前神楽』でも、この楽譜通りには歌っていない。つまり、現在の演唱では、この楽譜のいくつかの音高が変更されて実践されているのである。それを譜五で確認してみ



八)。ただし、譜三では壹越をDに設定して表記したが、譜八では、譜五の歌の五線譜訳に揃えるため、壹越を#Cに設定して表記した。〈浦安の舞〉でも〈鈴舞〉と同様、歌の音高の中で調絃にない音を、絃の押し手によって半音上げて作り出してしている。すなわち、Bは#Aに調絃されている六絃と斗絃を、Dは#Cに調絃されている七絃を、Aは#Gに調絃されている十絃を押し作られる。

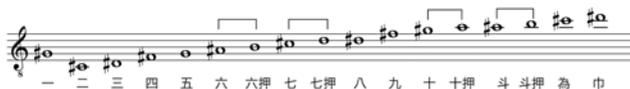
譜九は現在の〈浦安の舞〉(神社音楽協会『神前神楽』より)の歌と箏の五線譜採譜である。伝統的な箏の奏法の「閑搔しずがき」と「早搔はやがき」が混在している。また、六連符や七連符の部分は、「連れん」と呼ばれる音型だが、〈浦安の舞〉では多用されていて、伝統的な「残楽のこりがく」などで見られる、箏が活躍する編曲になっている。

〈浦安の舞〉で使われている音階(テトラコルド)や、音を上下にゆらす技法(ユリ)などは、伝統的な歌もの(≡御神楽歌や催馬楽)から採られている。特に、明確な拍節があり、箏を伴奏に用いると、催馬楽のように聞こえる。ただし、箏が、もとの調絃にない音高を押し手でつくり歌の音高に合わせる、連を多用するなどは、伝統的な歌ものに見られない特徴である。また、太鼓が一拍ずつ拍を刻むのも、伝統的な歌ものには見られず、結果として催馬楽に似ているが少し異なる「新しい歌謡」の特徴を創り出している。

表二 〈浦安の舞〉の  
旋律構造  
浦安の舞の旋律構造

歌詞	旋律
あめ	A1
つちの	A2
かみ	B1
にぞ	B2
いの	A1
る	A2'
あさ	B1'
なぎの	B2' (B2の拡大型)
うみ	A1
の	A2'
ごと	C1 (転テトラコルド)
くに	C2
なみ	C3
た	C2
たぬ	C3'
よを	A2'

譜八 〈浦安の舞〉箏の調絃



譜九 〈浦安の舞〉 現行の歌と箏（採譜）

浦安の舞（現行）歌と箏

採譜：寺内直子

あ め ー つ ち ー

1

2

七閑 九 「巾〜 七押 七押 七閑 「巾〜 7 六押

4

の ー ー か ー ー ー

為早 為 為閑 「巾〜 7

6

み に ー ー ー そ ー ー

六押 「巾〜 7 六押 七八 十早 十 斗押 九早 九 十八 四

9

い の る ー ー ー

七閑 九 「巾〜 七押七押 七閑 「巾〜 7 六押

12

ー ー ー あ ー ー ー

七早 「巾〜 二 二 為閑 斗押 七

浦安の舞（現行）歌と箏

14 さ な ぎ

為斗押 為斗押 為斗押 十早五 十斗 為早七 巾斗押 九押

17 の

九閑四 「巾〜 八押 九早四 九十八七

19 う み

七閑二 九 「巾〜 七押 七押

21 の

七閑二 「巾〜 六押 七早二 七巾為

23 と く

為斗押 為斗押 為斗押 為早七 巾十押 斗十 十閑五

浦安の舞（現行）歌と箏

26 に な み  
 十早 斗 九 八 八閔 十早 巾 為 斗  
 五 三 五

29 た 「巾〜 九 八  
 十閔 十五 「巾〜 九 八  
 五 十五

31 た め 八 閔 三 九 十早 斗 九 「巾〜 七押  
 五 五

33 よ を 七 閔 二 「巾〜 7 六押 七早 七  
 二 二

備考1 「閔」は閑掻、「早」は早掻の音型を表し、音型の範囲を両閉じ括弧で示した。  
 備考2 「押」は絃を押して半音高い音高を作ることを示す。

#### 四一三、〈浦安の舞〉舞踊的特徴

〈浦安の舞〉の舞は、先に紹介した歌を二回繰り返す中で舞われる。前半(歌、二回目)は扇を手にとって舞う「扇舞」、後半(歌、二回目)は鈴を振りながら舞う「鈴舞」である。両者は連続して舞われる。

『紀元二千六百年祝典記録』には舞譜も付いている。舞譜は基本的なことばによる動きの説明に拍を表す記号と歌詞が添付されており、小節の何拍目でどの動きをするのかの目安になっている。拍子を表す記号は

◎ 一 拍目

● 二 拍目

○ 三 拍目

× 四 拍目

となっている。要所要所に姿勢を表すイラスト画と、隊列変化を示す図も付けられている。また、多少説明の文言が異なっているが、雑誌『紀元二千六百年』三(一〇)号にも、「浦安の舞」の舞譜が掲載されている(多 一九四〇)。こちらは、解説の文字の上下に舞人の姿勢を移した写真が二四枚掲載されている<sup>五〇</sup>。

表三と表四は〈浦安の舞〉の前半「扇舞」と後半「鈴舞」の動きを『紀元二千六百年祝典記録』の舞譜に基づき整理したものである。『紀元二千六百年』三(一〇)号の舞の節の分け方と異なる部分を補記した。「扇舞」では、作舞者自身が舞のまとまりを第一〜第八までの節に分けているが、各節の長さは伝統的な舞楽のように同じ長さになっていない。同様に、「鈴舞」の各節の長さも同じではない<sup>五一</sup>。全体に、舞楽や御神楽の人長舞にも見える「披」「伏」「廻」「突」「立」「寄」「腰に付ける」などの動きを基本にしているが、扇や鈴などの道具は舞楽では用いられない。「扇舞」より「鈴舞」の方が説明文が長いが、それだけ手、足の動きが複雑ということになる。この理由の一つは持ち物の鈴の扱いにあるだ

ろう。たとえば、「鈴舞」第九節には、「鈴を右手に持ち更へ左手掌に鈴緒を受けながら寄せつつ両手を前に上げて」という、かなり長い説明もある。

振付けは、一連の動作を左右二回行うことが多い。たとえば、「鈴舞」第十節の前半に

鈴を振ると同時に左足を【立】て 右足を寄せると同時に両手を左上方へ上げ 下しつつ膝を少し折りて 両手を右上方へ廻し上げ

鈴を振ると同時に右足を【立】て 両手を右方へ上げ 下しつつ膝を折りて左足を寄せつつ「一臑、二臑は」正面向となり「三臑、四臑は本座に向ふ」両手を左方へ廻し上げ

という部分がある。これを足と手に分けて表記すると、

足 左足を立て右足を寄せる 膝を折る

手 両手は左上方へ上げてから 右上方へ廻し上げる

足 右足を立て左足を寄せる 膝を折る

手 両手は右上方へ上げてから 左上方へ廻し上げる

と、一回目の動きの左右対称型を二回目に行っていることがわかる。また鈴を左右の手に持ち替える仕草も頻出する。

同じ動きを左右対称で行うのは、伝統的な舞楽にもある振付けである。

鈴の場合は音を出す音具でもあるので、その分、音楽と関連づけた演出の可能性も広がる。

鈴は、小節の一拍目＝動作の締めくり（と同時に次の動作の始まり）で振られることが多いが、第十三節と第十五節のように、一拍ずつ振られることもある（表四 第十三、第十五の△の部分）。結論として、〈浦安の舞〉の振付けは、伝統的な舞楽や御神楽人長舞の動きを基本としつつ、腕の角度や舞人の隊列などに変化を加え、また、扇や鈴などの道具を使用することに

表三 〈浦安の舞〉扇舞の構造

扇舞		小節数	◎●○× ◎●○× ◎●○× ◎●○×
第一	両手を腰の下より【左】右に抜き【上】げ 右手を伏せて 左脇下より膝上を右へ廻し上げ	4	あ--- め---
	左手を【伏】せ 右手を【伏】せ 扇の先を左手掌に受け		つ--- の---
第二	そのまま静かに腰を【上】げ 左膝を立て 右足を【寄】せて立ち 両手を頭の上へ上げ抜きて左右横に	4	か--- み---
	【下】げつつ 膝を折りて両手を前下に廻し 扇の先を左手に受けて前面上げつつ膝を【伸】し 膝を折り 左膝を伸して		に--- ぞ---
第三	右足を【突】き 扇をたたみて 扇の頭先を左手に受け 右手を横に【下】げつつ右足を後に引きて右膝を地に着け 右手を後方へ抜き【上】げて前へ廻し扇頭を左手掌へ添へ	3	い--- の--- る---
第四	左手を【抜】き上げて後方より横下方に廻し【下】げて前に上げ 扇の頭先に【添】へ 右足を寄せて立ち 両手を頭の上へ合せ	6	--- あ--- さ---
	【上】げて抜きて 左右横に下げつつ膝を折り 扇頭を左手掌に受け 膝を伸ししつつ両手を胸前に上げ膝を折り 左膝を【伸】し立ちて右足を【突】き		な--- ぎ--- の---
第五	扇を開き 左手を腰に付けつつ右手を右【肩】上に伸し 扇を返へし 膝を【折】ると同時に右手を右横へ下しつつ 右足を少し後へ移動して 右手を前下へ廻しつつ左向きとなり 【伸】立ちつつ右手を左横へ上げて前上へ廻し 右肩上にて扇を返へし	3	--- う--- み---
第六	膝を【折】りつつ左足を後へ少し引くと同時に 右手を横へ下げつつ 体を左へ回して後向きとなり 右手を前下より左横へ上げて前上へ【廻】し 右肩上にて扇を返へし	4	の--- ---
	膝を【折】ると同時に右手を右横へ下げつつ左足を少し後へ移動して右手を前下へ廻しつつ正面向きとなり 腰を伸ししつつ右手扇を平にして胸前に右上げ【伏】せ 扇を縦てに胸に当て		ご--- と---
第七	三脇四脇は向合となり左足より【左】、右、左、右と歩み寄りて正面向きとなり、【左】、右、左、右と歩みつつ【この時同時に一脇二脇も向きを変え正面向きになる】	4	く--- に---
	【左】右左右、【左】右左右と一列にて進み案の前に至りて止まり		な--- み---
第八	右足を後へ【引】きて膝を地に着け 左足を引きて膝を地に着けて揃へ静かに腰を【下】して正座し膝上にて扇をたたみ 許を右手に持ち頭先を左手掌に受けて	6	た--- ---
	面前に【上】げ 座拜 旧姿勢に【返】り 扇を案上に置き 鈴を持ち		た--- ぬ---
	腰を【上】げ 左膝を立て 【右】足を寄せて立ち 鈴舞に移る		よ--- を---
			A2'
			B1'
			B2'(拡大型) C3
			A1
			A2'
			C1(転テトラコルド)
			C2
			C3
			A2'

備考1 原文は漢字/カナカタ表記だが、カナカタはひらがなに改めた。  
 備考2 【 】内の文字横に原文では◎印があり、各小節の第一拍が来る。  
 備考3 [ ]内は寺内による補。

より、新しい  
巫女神楽とし  
ての表象を創  
り出したと言  
えるだろう。

表四 〈浦安の舞〉 鈴舞の構造

鈴舞		小節記号 ◎●○× ◎●○× ◎●○×	
第九	鈴を【振】り 両手を面前上方に合せ上げ 左右へ披き下しつづ腰を下すと同時に左足を前に出し 左手を鈴緒の結び目へ覆ふ如く当て 右足を寄せると同時に鈴を面前上方へ捧げ 鈴を【振】りて 左手を左腰辺に付け 右足を開きつつ右手を左方より下して右方上方へ廻し上げると同時に左足を寄せ 膝を折り 鈴を見上げ 鈴を【振】り 腰を伸し左足を開きつつ右手を右方より下して面前上方へ廻し上げると同時に右足を寄せ 左手掌を右手先に覆ひ 鈴を左手に持ち更へ右手は右腰辺に著け 左足を【開】きつつ左手を前右方より下して左上方へ廻し上げると同時に右足寄せ 膝を折り 鈴を見上げ 鈴を【振】り 鈴を右手に持ち更へ左手掌に鈴緒を受けながら寄せつつ両手を前に上げて後面向となり	あ-----め----- A1 5 つーちー の-----か----- A2 B1	
第十	鈴を【振】り 両手を右方へ上げ 下しつづ膝を折り 両手を前下より左上方へ廻し上げ 鈴を振ると同時に左足を【立】て 右足を寄せると同時に両手を左上方へ上げ 下しつづ膝を少し折りて 両手を右上方へ廻し上げ 鈴を振ると同時に右足を【立】て両手を右方へ上げ 下しつづ膝を折りて左足を寄せつつ【一隔、二隔は】正面向となり 【三隔、四隔は本座に向ふ】両手を左方へ廻し上げ 鈴を振ると同時に 左足を【立】て 右足を寄せると同時に両手を左方へ上げ 下しつづ膝を折りて 両手を右上方へ廻し上げ 鈴を振ると同時に右足を【立】て 左足を寄せつつ 正面向きとなりつつ両手を右方へ上げ 下しつづ両手を前に上げ	み-----に-----ぞ----- 5 (B1続き) B2 い-----の----- (る) A1	
第十一	鈴を【振】り 両手を前上方へ合せ上げ 左右へ披き下しつづ左足を前に摺出し 両手を前下に廻し 左手掌を鈴緒の結び目外方に覆ひ 右足を寄せつつ鈴を面前上方に捧げ 鈴を【振】り 右足を後へ引きつつ両手を前下にて下げ披きつつ 左足を寄せ 膝を折り 鈴緒を前下にて左手に受け 腰を伸し つづ両手を前に上げ	る----- (あ) 2 A2	
第十二	鈴を【振】り 右手を面前上方へ上げ 右横へ下しつづ右足を右斜後へ摺出し 右手を右上方へ上げると同時に左足を【寄】せて右斜向となり 膝を折り 鈴を見上げ 鈴を【振】り 右足を横に開きつつ右手を前下にて下して左手に鈴を持ち更へ 右手に鈴緒を受け更へつつ 右足を寄せて正面向となり同時に左手を前上方へ上げて 左横下方へ廻し下しつづ左足を左斜後へ摺【出】し 左手を左上方へ上げ 右足を【寄】て左斜向となり 膝を折り 鈴を見上げ 鈴を【振】り 右足を横に開きつつ左手を前下方にて下げ 右手に鈴を持ち更へ左手に鈴緒を受けつつ 左足を寄せつつ両手を前に上げて正面向となり	あ-----さ----- 6 な-----ぎ----- の----- B1 B2' (B2続き)	
第十三	〔鈴を振りながら全員左廻りして後面に向い〕拍子に合せ【左】、右、左、右と歩みつつ正面向となり【左】、右、左と正面に向つて歩みを続け右足を寄せ	う-----み----- 6 の----- ご-----な----- (と) A1 A2' C1転調	
第十四	〔△〕と振り 右足を寄せて立つと同時に両手を前上方に合せ左右へ披き下しつづ膝を折り 前膝を折 鈴を見上げ 【振】り 左足を横へ開きつつ左手を前下にし 鈴を右手に持ち更へ 左手に鈴緒を受けて左足を寄せ 両手を前に上げ(一隔は左廻り 二隔は右廻りして後面に向ひ)	み-----た----- (く) (に) (な) 6 と-----く-----に----- (み) (た) ----- C2 C3 (C3続き) C2	
第十五	〔△〕と振り 左手を腰に付け 右手を左方より下しつづ右足を横に開き 左足を寄せると同時に右手を前下より右上方へ上げ伸し 膝を折 鈴を見上げ 【振】り 右足を横に開きつつ右手を右方より下して 面前上方を廻し上げると同時に右足を寄せ 鈴を左手に持ち更へ 右手を右腰に付け左足を横に【開】きつつ左手を右上方より下して左上方へ廻し上げ伸すと同時に右足を寄せ	た-----ぬ----- 4 よ-----を----- C3' A2'	

備考1 原文は漢字/カナカタ表記だが、カナカタはひらがなに改めた。  
備考2 [ ]内の文字横に原文では◎印があり、各小節の第一拍が来る。  
備考3 [ ]内は寺内による補。  
備考4 鈴舞の第十三～第十五節は、雑誌『紀元二千六百年』(10)掲載の解説では十三～十六節に区分されている。  
備考5 網掛け部分の「祝典記録」の第十三～十四節の歌詞には錯簡があり、正しくは( )内と思われる。

## 五、一般向けの巫女神楽としての特徴

以上、多忠朝が創作した巫女神楽のいくつかの音楽と舞踊の特徴を分析した。最後に、忠朝が具体的に神社の儀礼のどの部分でこれらの新作神楽が演奏されることを想定していたのかと、演者として誰を想定していたのか、また、そのことが、音楽と舞の実際と、教習方法にどのような影響を与えたのかを考えてみよう。

忠朝はこの点について、『祭祀楽神楽歌曲集』末尾の「曲譜解説」の中で次のように述べている。

曲譜解説（十二オ〜十四オ）

（前略）

従来各神社デハ、神楽舞ヲ特種ノモノトシテ取扱ハレ、祭式中ニ奉納サレテヲル神社ハ現在ノトコロ極メテ少数デアリマスルガ、實際ハ祭式中即チ祝詞奏上ノ直後ニ於ヒテ神楽舞ヲ奉納シテ御神慮ヲ慰メ奉ルノガ至当デハナイカト考ヘマス、由ツテ本書ニモ、ソノ参考ノ意味デ三曲ヲ掲載致シマシタ。實際ニ用ユル場合ハ、一曲デモ二曲デモ、三曲全部デモ差支ヘアリマセン、一曲ノ所用時間ハ僅カニ三分位デアリマシテ、三曲全部奉納シテモ僅々十分以内デ完了致シマス。

（後略）

（傍線、寺内補）

〈榊舞〉〈鈴舞（真澄鏡）〉〈扇舞（御国舞）〉の三曲は、朝鮮神宮鎮座十周年記念祭（一九三五）で演じられたが、じつはその時は、祝詞の直後に本殿／拜殿で演じられたのではなく、祭祀が終わったあと、奉賛殿で演じられたことは前述の通りである<sup>五二</sup>。しかし、右の「曲譜解説」を見ると、忠朝としては、祭祀の核部分の祝詞奏上の直後に演じるのが適当だと考えていたことがわかる。すでに紹介した「神社音楽の話（二）」でも、「即ち供饌に続いて祝詞奏上の直後

御神前に於いて奉納する神楽舞を云ふのであります」と述べている(多 一九三九b、一六頁)。

ここで注目したいのは、「實際二用ユル場合ハ、一曲でも二曲デモ、三曲全部デモ差支ヘアリマセン、一曲ノ所用時間ハ僅カニ三分位デアリマシテ」と述べている傍線部分である。つまり、〈柗舞〉〈鈴舞〉〈扇舞〉のいずれも三分程度の短い舞で、見る者も演じる者も、それほどの時間とエネルギーを費やすことなく享受できるものだったことである。多くの場合、巫女神楽を舞うのは神社所属の巫女だが、すでに示した通り、朝鮮神宮鎮座十周年記念祭で舞を舞った八人の舞手は、この祭典のために特別に選ばれて練習をした京城府内の小学生たちだった(うち四人は朝鮮人)。総じて、この八人の舞手たちは、日頃から雅楽に親しみ、専門的で高度な技術を持った芸能者というよりは、十周年記念祭という臨時祭典のために特訓をして舞を修得した、一般の若い女性であった。ここで強調したいことは、〈柗舞〉〈鈴舞〉〈扇舞〉は、雅楽の専門家でないこのような一般の女性たちでも舞うことができる、短く平易な舞であるという点である。これは〈浦安の舞〉にも当てはまる。現在、〈浦安の舞〉は全国の神社の祭礼でもつともよく目にすることができる巫女神楽である。舞手は、神社の巫女(若い女性)の場合が多いが、地方などでは地域の氏子の小中学生の女子児童・生徒のことも多い。雅楽の心得がある人であればなお容易に修得できるが、基本的に特別な才能や長期の修練無しに修得する事を前提に、創作されたものと言えるだろう。

一般向けであるという特質は、教授法にも影響を与えている。忠朝がこれらの新作巫女神楽に用いた楽譜は、基本的に雅楽で用いる墨譜と笛、箏、箏、箏などの記譜法である。従って、雅楽の素養の無い人のために記譜法の解説をする必要がある。『祭祀楽神楽歌曲集』では、すでに引用した「曲譜解説」の文章につづいて、簡単な雅楽の楽器と記譜法の解説が掲載されている(本稿では省略)。『紀元二千六百年祝典記録』の〈浦安の舞〉の楽譜には、このような、雅楽そのものに関する初心者向けの音楽解説は見られないが、その代わりに掲載されているのが、前掲の五線譜である。忠朝

がこの五線譜を掲載した理由は、二通り考えられる。一つは、雅楽の素養は無いが五線譜を読める人のために掲載したという理由、もう一つは、すでに述べた通り、雅楽の管楽器の指孔記号は一つの音高だけに対応しているわけではないので、歌の旋律の音高を五線譜によってより正確に表示しようとした、という理由である。五線譜は学校での音楽教育が始まった明治期から教科書に採用されている記譜法（たとえば、『小学唱歌集』初編、一八八一）なので、原則として誰でも読める楽譜と言えよう。少なくとも、雅楽譜よりは汎用性が高いことは事実である。

舞についてはどうだろう。伝統的な舞楽や人長舞の楽譜は、「披」「伏」「合」「廻」「突」「立」「寄」「腰に付ける」「落居」などの基本形と、それらを複合した「合肘」「伏肘」など、「型」の名称を書き連ねたものである。動きの細かいタイミングはほとんどわからない。このため、宮内庁の楽師の人々も、升目や記号、人形図のようなものを案出し、旋律や拍子との関係がより明瞭になるさまざまな舞譜を個人で開発、保存している。『紀元二千六百年祝典記録』の〈浦安の舞〉の舞譜も、基本的に型の名称を用いる「ことばによる説明」を中心としているが、文字説明が細かい、◎○●×で拍を示す、イラスト、写真、図を活用するなどには伝統的舞譜より大幅に「親切」になっていると言えよう。しかし実際にはこれでも足りないのが、各現場で独自の舞譜を工夫して作っている。基本的にこれらの舞譜は、まったく知識の無い人がそこから動きを復元するためのものではなく、舞を修得した人の備忘録の性質が強い。しかしながら、このような不十分さはあるものの、総じて、伝統的な雅楽の舞譜に比べ、一般人へのわかりやすさを意識して工夫されている、と言えるだろう。

おわりにかえて

ここまで、多忠朝が一九四五年以前のいわゆる「近代」の時期に神社祭祀のために創作した〈八雲舞〉〈鈴舞〉〈浦安の舞〉

の音楽的特徴を分析した。これらに通底する特徴は、雅楽の御神楽歌、催馬楽、朗詠などの節回しや声の技法に基づいていること、神楽笛、箏、和琴または箏など雅楽器の伴奏をつけていること、舞の振り付けは舞楽や御神楽人長舞の動きを基本としていることなどが挙げられる。ただし箏の「連」と呼ばれる技法を多用すること、舞の始まりと終わりに神に向かつて拝礼する仕草が含まれていること、座位のまま手・腕だけ動かす振り付けがあること、鈴、扇などの採物を活用すること、また、一曲が三分程度と短いことも、伝統的な雅楽と異なる特徴である。

戦後の神社音楽の創作は、どのように展開していったのだろうか。結論から言うと、忠朝のように熱心に神社音楽の必要性を言説で説き、自ら創作活動を行った楽師は管見によれば見当たらない。ただし、神社からの依頼を受けて創作を行った宮内庁の楽師は何人かいる。彼らはいわば、忠朝の次世代、次々世代の神楽創作者として、雅楽に基づく新しい巫女神楽を創作した。

戦後、一九五〇年に神社本庁が東京の小野雅楽会に創作を依頼し、以来、全国の神社で演じられている〈朝日舞〉と〈豊栄舞〉もそうした創作巫女神楽（神職舞）の一つである<sup>五三</sup>。実際には小野雅楽会と関わりが深い宮内庁の楽師・東儀和太郎（一九一〇～一九九三）が中心となって創作した。東儀和太郎は安倍姓東儀家の楽人で、宮内庁楽部の楽長を務めたほか、楽部の外での活躍も多い。東京藝術大学、国立音楽大学、アメリカのウエスリアン大学で雅楽の実技を教え、『日本の古典芸能 2 雅楽』（芸能史研究会編、一九七〇）で雅楽の解説を行い、国立劇場の廃絶曲復曲にも参加した<sup>五四</sup>。

〈朝日舞〉は男性神職によって舞われる舞で、基本的に御神楽人長舞の型を多く取り入れている。音楽は $\#F-A-B$ 、 $B-D-E$ （上行）、 $E-\#C-B$ （下行）などの音からなる、すなわち半音を含まない音階から成っている。一方、〈豊栄舞〉は巫女神楽で、その音楽は箏曲や民謡でも広く用いられている「越殿楽今様」の旋律を使用したものである。やはり半音を含まない音階から成っている。伴奏は雅楽の笛、箏、箏などを用い、基本的に伝統的な雅楽の歌ものと同様のヘテ

ロフォニーに編曲してあるが、部分的に歌の旋律との関係、あるいは笛と箏楽同士の旋律関係において完全四度、もしくは五度の音程を意識的に作るように編曲されている点、やや新しさを感じさせる。前半の歌と後半の歌の間に楽器だけの間奏部分があるのも新しい。舞の振付けでは、巫女が時計廻りに位置を変える振付けが見られる。

一方、特定の神社が創作を依頼する、神社のオリジナル巫女神楽も、意外に最近まで創られている。例えば、愛知県の実清田神社（豊桃舞）と熱田神宮の（みつるぎ）は、両方とも宮内庁楽部の楽師だった東儀文隆（一九二七～二〇〇〇）が作曲、菌廣晴（一九二八～二〇〇四）が作舞した。（豊桃舞）は、一九七二年、同社の鎮座二六〇〇年記念に創作された<sup>五五</sup>。四月二十九日「舞楽神事」などで演じられる。また（みつるぎ）は、熱田神宮の雅楽団体「桐竹会」の創立五〇周年記念に創作され<sup>五六</sup>、熱田講社大祭などで演じられる。（豊桃舞）（みつるぎ）とも拍節があり、E-F-Aなど半音を含むテトラコルドを中心とした音階から成り、時々まユリの箇所でも $\sharp$ が現れるなどの、催馬楽に似た印象の作曲になっている。伴奏は笛、箏、和琴または箏、笏拍子である<sup>五七</sup>。振付けは、最初と最後に拝礼する仕草がある、後半で反時計廻りに位置を変えていくなどが共通している。これらの特徴は、多忠朝が創作した巫女神楽の特徴でもある。

かくして、東儀文隆・菌廣晴の作品のように、忠朝の様式に比較的近いもの、東儀和太郎のように、さらに大胆に工夫をしたものなど、創作巫女神楽の様式には多少のバラエティがある。しかし、近代に多忠朝によって提唱された、雅楽を基調とした巫女神楽を創作あるいは、実践するという「伝統」は、確かに、現在まで、継承されていると言えるだろう。

参考文献

- 多忠龍 一九四二『雅楽』東京、六興商会出版。
- 多忠朝 一九三九 a 「神社音楽の話」『紀元二千六百年』二(二)、二〇～二二頁。
- 一九三九 b 「神社音楽の話(二)」『紀元二千六百年』二(三)、一六～一八頁。
- 一九四〇「浦安の舞」『紀元二千六百年』三(一〇)、二〇～二二頁。
- 川村湊 二〇〇七『牛頭天王と蘇民将来伝説―消された異神たち』東京、作品社。
- 芸能史研究会編 一九七〇『日本の古典芸能 2 雅楽』東京、平凡社。
- 小泉文夫 一九五八『日本伝統音楽の研究』東京、音楽之友社。
- 阪本是丸 二〇一六「近代の神社祭祀と「神社音楽」―『浦安の舞』への道程(上)」『神道宗教』二四一、一～三四頁。
- 神社音楽協会 一九九〇『浦安の舞五十年』東京、神社音楽協会。
- 一九九七『神前神楽』(CD) 東京、ポリグラム、DCI-17075。
- 神社本庁 一九五〇『神社音楽集 第一輯』(ガリ版印刷) 東京、神社本庁。
- 鈴木耕太郎 二〇一〇「スサノヲと祇園社祭神―『備後国風土記』逸文に端を発して」『論究日本文学』九二、五五～七二。
- 武石みどり 二〇〇七『音楽教育の礎―鈴木米次郎と東洋音楽学校』東京、春秋社。
- 塚原康子 二〇〇九『明治国家と雅楽―伝統の近代化／国楽の創成』東京、有志舎。
- 筒石賢昭 二〇〇三「山田源一郎研究(Ⅰ)―その生涯と教育的業績」『東京学芸大学紀要第五部門 芸術・健康・スポーツ科学』五五、五五～七五頁。

寺内直子 二〇一〇『雅楽の〈近代〉と〈現代〉―継承・普及・創造の軌跡』東京、岩波書店。

―― 二〇二六『治乱太平』の響き―紀元二千六百年新作舞楽〈悠久〉と〈昭和楽〉』『東洋音楽研究』八一、一―二四頁。

―― 二〇一九「津島神社」太々講神楽の歴史的変遷―芸能の「地域性」と「中央化」』『国際文化学研究』五三、一―三六頁。

東儀和太郎監修 一九八四『龍笛譜』東京、小野雅楽会発行。

内藤正参(東甫)著、赤林信定編、一七八九『張州雜志』(影印本 一九七五―七六、愛知県郷土資料刊行会刊、活字本『張州雜志抄』(津島叢書 第一)一九三二、津島神社刊)。

武藤優 二〇一九「朝鮮雅楽」の公開演奏―朝鮮神宮例祭における奉納の事例を中心に』『韓国朝鮮の文化と社会』一八、一三二―一七〇頁。

山本華子 二〇二〇「植民地期朝鮮における朝鮮神宮で奏でられた音楽―序説として」『洗足論叢』四八、一五―二五頁。

吉田貞治 一九三七「朝鮮神宮の年中祭祀」『朝鮮』第二六九号、二七―四六頁。

이지선(イ・チソン) 二〇一九「조선신궁 진좌제(鎮座祭)와 악부·조선총독부 통치이검의 신진(朝鮮神宮鎮座祭と樂舞·朝鮮總督府統治理念の宣伝)」『국악원 논문집』제 39집、三三九―三六七頁。

―― 二〇二一「조선신궁예제와 조선악악(朝鮮神宮例祭と朝鮮雅樂)」『국악원 논문집』제 44집、二四五―二九〇頁。

이수정(イ・スジョン) 二〇一九「조선신궁예제와 이왕직악악부(朝鮮神宮例祭と李王職雅樂部)」『이화음악논문집』제 23·1호 (이와여자대학교 음악영구소)、七九―一〇六頁。

- 一 塚原康子『明治国家と雅楽―伝統の近代化／国楽の創成』（二〇〇九）、付表二二頁、および神社音楽協会ホームページ「多忠朝（おおのただとも）についで」より。<http://www.jinjaongaku.or.jp/shinmusic/radatomo.html>
- 二 神社音楽協会ホームページ「協会について」<http://www.jinjaongaku.or.jp/about/index.html>
- 三 〈浦安の舞〉は今日もなお、全国の神社で奉奏されている。また〈悠久〉は勇壮な武人の舞であったものを巫女神楽（悠久の舞）に改編して、こちらも全国の神社で今日演じられている（詳しくは、寺内二〇一〇、二〇一六参照）。
- 四 国会図書館「歴史的音源（れきおん）」<https://reikon.dl.ndl.go.jp/>
- 五 国会図書館デジタルコレクションで公開（ただし国立国会図書館内／図書館送信館内限定公開）
- 六 CD『神前神楽』の解説では、昭和三（一九二八）年の大嘗祭の悠紀主基の風俗の作曲作舞、五節舞の復興に忠朝が尽力したとある（神社音楽協会 一九九七）。
- 七 CD『神前神楽』の解説では、昭和八（一九三三）年に佐賀の祐徳稲荷神社の正遷宮式が行われた時、昭和天皇大嘗祭（昭和三〇一九二八年）で、主基の国であった福岡で奉奏された「八乙女舞」と「御田植の舞」をもとに、作曲作舞されたものという（神社音楽協会 一九九七）。ちなみに、昭和三年に福岡で奉奏された「倭舞」「八乙女舞」の映像の一部が福岡県立図書館の映画フィルム「大嘗祭悠紀主基齋田」で見られる。<http://www.lib.pref.fukuoka.jp/hp/gallery/suksaiden/>
- 八 日本録音通信社発行のSPレコードが現存。ラベルに「神楽歌 朝礼歌 謹作曲 吹込指揮 宮内省楽部楽長 多忠朝」とある。日本録音通信社発行のSPレコードが現存。ラベルに「宮内省楽部楽長 多忠朝作曲 鶏鳴楽 神社音楽協会奉仕」とある。『神社音楽集 第一輯』所載の「簡易なる祭祀楽」の〈鶏鳴の曲〉（神社本庁 一九五〇、一八〇―一九頁）と同曲か。
- 九 巫女神楽ではなく献饌用の器楽。作者名記載が無いが『神社音楽集 第一輯』の〈鶏鳴の曲〉の前に掲載されており（神社本庁 一九五〇、一七〇―一九頁）、忠朝の作か。

- 一一 作者名記載が無いが『神社音楽集 第一輯』の〈鶏鳴の曲〉の後ろに掲載されており（神社本庁 一九五〇、二〇～二二頁）、作者名の明記は無いが忠朝の作か。
- 一二 CD 『神前神楽』の解説では、昭和一六（一九四一）年に作曲作舞された。男舞と女舞と二通りで舞うことができ、男舞の時は前半は笹、後半は剣を持ち、女舞の時は、前半は榊、後半は鈴を持って舞うとある（神社音楽協会 一九九七）。
- 一三 『神社音楽集 第一輯』の〈鈴舞〉と〈浦安の舞〉の間に収録されており、作者名の明記は無いが忠朝の作か。所載の歌詞は鎌倉の鶴岡八幡宮用のものとの記載あり（神社本庁 一九五〇、二三～二五頁）。
- 一四 CD 『神前神楽』の解説では、昭和二三（一九四八）年、鎌倉の鶴岡八幡宮のために新作された歌謡。歌詞は当時の宮司・庭田司による（神社音楽協会 一九九七）。
- 一五 宮中の倭舞、春日大社の倭舞とは異なるもの。『神社音楽集 第一輯』では、多忠朝が鎌倉の鶴岡八幡宮のために新作したものとある（神社本庁 一九五〇、三二～三三頁）。
- 一六 『神社音楽集 第一輯』では、歌詞は庭田司、作曲は多忠朝とする（神社本庁 一九五〇、三三～三四頁）。
- 一七 〈楽躑〉〈胡蝶〉〈岩屋戸神楽〉〈朝鮮神宮奉讃唱歌〉の四曲は、国会図書館「歴史的音源（れきおん）」で試聴可能（ただし国会図書館内／図書館送信館内限定公開）。
- 一八 山田源一郎が創立した神田錦町にあった女子音楽学校とは別と考えられる。明治三八（一九〇五）十一月一八日の東京日日新聞（七面）の記事には女子音楽園開設の記事がある。「音楽園演奏会 松山鎰子刀自の創立せる女子音楽園は明十九日午後一時より開園式を兼て講演及び演奏会を開き帝国教育会長辻新次氏の祝辞、坪井理学博士下田歌子女史の講演ありて会員の演奏に移り午後四時卅分頃閉会の予定なり」と。女子音楽園については武石 二〇〇七、筒石 二〇〇三などに言及あり。
- 一九 いわゆる神社の巫女さん（若い女性）が演舞している場合と、地域の氏子の小学生くらいの少女たちが演舞している場合がある。

- 二〇 津島神社ホームページ「由緒」 <http://sushimajinja.or.jp/story.html>。牛頭天王と須佐之男命の習合については鈴木二〇一〇、川村二〇〇七などを参照のこと。
- 二一 津島神社の太々神楽については尾張藩の地誌『張州雜誌』巻七三（内藤一七八九）に詳しい。拙稿でも解説した（寺内二〇一九）。
- 二二 「官報」第四二五一号掲載の内務省令第五二号に「大正十五十一月一日国幣小社津島神社ニ列格報告ノ為勅使参向ニ付当日行フ臨時奉幣ノ祭式及祝詞左ノ通定ム」とある。
- 二三 津島神社ホームページ「祭典」の「大々講神楽」 <http://sushimajinja.or.jp/saiten.html>
- 二四 〈八雲舞〉と御神楽〈其駒〉の歌、舞、伴奏と、献饌・撤饌時の唐楽の奏楽はすべて、神社を本拠として月二回練習している八雲会が行っている。会は津島神社の神職と津島在住の一般人から成っている。現・八雲会会長、伊藤繁氏によれば、〈八雲舞〉には和琴の伴奏譜もあるとのことであるが（二〇一九年四月二〇日、メールコンタクト）、実際には省略されることが多いようである。
- 二五 二曲目以降は、本来は付け歌が加わって斉唱になると考えられるが、筆者が実見した演唱では、歌の担当者は一人であった。
- 二六 民族音楽学者の小泉文夫（一九二七～一九八三）がわらべうたや民謡の音階分析に用いた概念。完全四度を枠として、その中間にある音の位置によって、律（たとえばC-D-F）、都節（C-bD-F）、民謡（C-bE-F）、琉球（C-E-F）の四種類のテトラコルドに分類する。
- 二七 朗詠〈嘉辰〉などもD-E-G-AとD-E-G-Aが混在している。
- 二八 二〇一九年の太々講神楽の演唱から採譜。
- 二九 「突く」は片足の腿が平行になるまで足を上げてからゆっくりと下し、床に着地させる動作。
- 三〇 たとえば、後ろに引いた片足に体重をかけ、体の芯を斜め後ろに倒した姿勢。

三二 CD『神前神楽』の解説では、〈柵舞〉〈扇舞〉〈鈴舞〉は昭和六（一九三二）年「三曲共に作曲作舞なされたもの」としている（神楽音楽協会 一九九七）。

三三 現在、安重根義士記念館、ソウル特別市教育庁南山図書館があるあたり。

三四 明治二〇年代に、日本人居留民の有志によって立てられた神社を母体とし、一九一六年に「京城神社」と命名され、一九三六年に国幣小社に列せられた。

三五 一九三〇年の朝鮮神宮の職員名簿には、楽師として中島重馬が、伶人として樺富次郎、百崎義直、吉川平吉、松浦音治が見えるという（イ・チソン 二〇一九・三四八）。

三六 舞女には京城府内の小学校の女生徒から成績優秀な者、八人が選ばれた。うち四人が日本人、四人は朝鮮人だった（イ・チソン 二〇二一、二五六）。

三七 〈朝鮮神宮奉讃唱歌〉は国会図書館「れきおん」で聴くことができる。

三八 イ・チソンはラジオ放送のプログラムから、巫女神楽の舞人が、四名は日本人（中西都美子、雨谷照代、大和田京子、橋口寛子）で、四名は朝鮮人（鄭淳華、鄭一雨、金琴繡、韓章洙）だったことを明らかにしている（イ・チソン 二〇一九・三五八）。

三九 推薦文からは、当時『祭祀楽神楽歌曲集』と別に、忠朝が『雅楽入門』なるレコード付き解説書も出版していたことがわかるが、このレコードと解説書の探査は後日に期したい。

四〇 『祭祀楽神楽歌曲集』では連は全部で一二箇所に出てくるが、CD『神前神楽』ではこの譜二の通り七箇所が減っている。

四一 『紀元二千六百年祝典記録』中の「神宮並官國幣社以下神社ニ於ケル臨時祭典」から、紀元二千六百年祝典の当日、実際に〈浦安の舞〉を奉奏した神社がわかる。外地では、樺太神社、台湾神社、朝鮮神宮、南洋神社、台南神社、京城神社、竜頭山神社、平壤神社（浦安の舞）が奉奏された（寺内 二〇一〇・一一五、二六八）。

四一 第十一輯「奉祝記念事業」、第二編「紀元二千六百年奉祝会施行ノ事業」、第八章「其ノ他ノ事業」、第一節「浦安の舞」ノ制定」  
国立公文書館のウェブサイトで公開。

四二 昭和一二(一九三七)年に首相の私的諮問機関として設置された財団法人。

四三 「紀元二千六百年祝典記録」第十一輯「奉祝記念事業」、第二編「紀元二千六百年奉祝会施行ノ事業」、第八章「其ノ他ノ事業」、第一節「浦安の舞」ノ制定」の註一。国立公文書館デジタルアーカイブで閲覧可能。 <https://www.digital.archives.go.jp/img/2674205>

四四 「紀元二千六百年祝典記録」第十一輯「奉祝記念事業」、第二編「紀元二千六百年奉祝会施行ノ事業」、第八章「其ノ他ノ事業」、第一節「浦安の舞」ノ制定」第二項「奉奏普及」。国立公文書館デジタルアーカイブで閲覧可能。 <https://www.digital.archives.go.jp/img/2674205>

四五 「紀元二千六百年祝典記録」第十一輯「奉祝記念事業」、第二編「紀元二千六百年奉祝会施行ノ事業」、第八章「其ノ他ノ事業」、第一節「浦安の舞」ノ制定」六一八頁の次の頁に掲載(原文頁ノンブルなし)。国立公文書館デジタルアーカイブで閲覧可能。 <https://www.digital.archives.go.jp/img/2674205>

四六 「紀元二千六百年祝典記録」第十一輯「奉祝記念事業」、第二編「紀元二千六百年奉祝会施行ノ事業」、第八章「其ノ他ノ事業」、第一節「浦安の舞」ノ制定」六一九頁の前の頁(原文頁ノンブルなし)。国立公文書館デジタルアーカイブで閲覧可能。 <https://www.digital.archives.go.jp/img/2674205>

四七 志越<sup>7</sup>、平調などは雅楽の伝統的な音高名で、絶対音高を表し志越は洋楽のD、平調はE、黄鐘はAに近い音高と説明される。ただし、現在の洋楽のA = 442ヘルツに比して、雅楽のA = 黄鐘はA = 430程度で、かなり低く聞こえる。ここでは採譜者が西洋の基準で実音になるべく近いCを志越として選択し採譜しているように思われる。なお、五線譜原文の上から六行目、「と」とに「

の間に「く」の文字が脱落しているので丸カッコに入れて補った。

四八 「コンジャンクト」「デイスジャンクト」をこのように定義したのも小泉文夫（小泉 一九五八）。

四九 この変化がいつ生じたのかは承知していない。また理由については、現在の音階のほうが美的により良い、あるいは歌いやすいなど考えられるが、詳しいことは不明である。なお、念のため申し添えておくが、本稿は、より古い方が正しいと主張しているわけではなく、芸能は時代とともに変化するのが常であり、〈浦安の舞〉についても創作当時と現在では伝承に変化が生じており、両方の旋律にそれぞれの特徴（魅力）がある、ということを指摘するものである。

五〇 本文と照らして、写真の番号に間違いがある。二〇頁下段の13から18までの写真は正しくは7から12。同じく、二二頁上段の7から12は正しくは13から18。

五一 「鈴舞」の第十四節目の説明の横に添えられている歌詞の文字に誤植（錯簡）がある。表四では正しいと思われる歌詞を下段（）内に記した。また、雑誌『紀元二千六百年』三（一〇）号に掲載された忠朝の解説「浦安の舞」の舞譜では、『紀元二千六百年祝典記録』の第十三節の後半が第十四節となり、以下、節の番号がずれ、最後の節は第十六節となっている。

五二 鎮座十周年祭で祝詞の直後に舞われたのは、御神楽の〈其駒〉。

五三 東儀和太郎監修、小野雅楽会発行『龍笛譜』『篳篥譜』などの末尾には、神社本庁制定〈朝日舞〉〈豊栄舞〉の楽譜が掲載されている（東儀 一九八四）。

五四 国立劇場第一九回雅楽公演「舞楽 大曲と稀曲の再興」の〈蘇合香〉と〈河南浦〉など。

五五 「舞楽神事」当日のアナウンス（二〇一八年四月二九日取材）。

五六 二〇一九年一〇月三〇日の朗読会「ヤマトタケルノミコトと熱田神宮」公演（名古屋、御園座）のチラシ。

五七 〈桃豊舞〉の後半では笙を使用している。



# A study on the musical characteristics of modern *miko-kagura* (shrine maiden dance): focusing on “Yakumo-mai,” “Suzu-mai,” and “Urayasu-no-mai” created by Ôno Tadatomo

TERAUCHI Naoko

This essay aims at clarifying musical characteristics of the pieces of modern *miko-kagura* (shrine maiden dance) created by an imperial musician Ôno Tadatomo (1883-1956). He advocated an idea that a special musical genre for Shinto rituals should be developed and he himself created a number of *miko-kagura* before and during the war time. This essay analyzes Ôno’s three compositions; 1) “Yakumo-mai” which was created for Tsushima jinja shrine (Aichi prefecture) in 1927 and is his earliest work; 2) “Suzu-mai” that was completed in 1931 and performed at Chôsen jingû shrine in Keijô (present-day Seoul) in 1935; and 3) “Urayasu-no-mai” which was displayed in the ceremony of the 2600<sup>th</sup> Anniversary of National Foundation (*Kigen nisen roppyakunen*) in 1940. Ôno’s *miko-kagura* borrows many elements from the imperial court music *gagaku* but also contains some new elements of his own invention; for example, frequent usage of glissando pattern or left hand pressing in *koto* zither accompaniment. The essay also refers to post-war *miko-kagura* works composed by imperial musicians for specific shrines which show strong influence from Ôno Tadatomo’s works.

*Keywords:* *miko-kagura*, Ôno Tadatomo, “Yakumo-mai,” “Urayasu-no-mai,” modern period

キーワード：巫女神楽、多忠朝、八雲舞、浦安の舞、近代