



tamachang #3 Album 神代習合

自作解題

tamachang #3 Album 神仏習合



- 01 トホカミエミタメ [結月ゆかり V4 (純・凛・穏)]
- 02 禊祓 [結月ゆかり V4 (純・凛・穏)]
- 03 般若心経 [猫村いろは V4 (Natural&Soft)]
- 04 大悲心陀羅尼 [猫村いろは V4 (Soft)]
- 05 千萬神の神集ひ [猫村いろは V4 (Natural) & SF-A2 開発コード mikiV4&結月ゆかり V4 (純)]
- 06 麿作秋葉原密真言 [結月ゆかり V4 (凛) & Vocoder]
- 07 大金剛輪陀羅尼 [猫村いろは V4 (Natural)]
- 08 ひふみ祝詞 [SF-A2 開発コード miki V4]
- 09 天地一切清浄祓 [猫村いろは V4 (Natural)]
- 10 辯才天真言 [結月ゆかり V4 (純・穏)]

扉絵・題字：イマタニタカコ <https://www.facebook.com/door.from>

使用 VOCALOID 歌声ライブラリ：

AHS 社 猫村いろは V4 (Natural&Soft) / 結月ゆかり V4 (純・凛・穏) / SF-A2 開発コード miki V4

目次

まえがき	2
西洋音楽と対峙するということ	2
神仏習合	4
合成音声による歌声	6
祭文の謂れ	7
1. トホカミエミタメ	8
2. 禊祓	9
3. 般若心経	12
4. 大悲心陀羅尼	16
5. 千萬神の神集ひ	18
6. 麿作秋葉原密真言	21
7. 大金剛輪陀羅尼	23
8. ひふみ祝詞	25
9. 天地一切清浄祓	30
10. 辯才天真言	32

まえがき

このアルバムが目論みについて、その思考の流れを書いてみます。けれども、音楽にあってはたいがい、そうした能書きはあまり意味がないのです。まずはその音楽を聴いてみてください。聴いてはみたものの、なにかもう少し知りたいと思ったときには、これらの能書きをお読み頂ければと思います。（特段、なにも知りたくもないと思ったときには、そっとこのページを閉じると時間の無駄を省けます。）

西洋音楽と対峙するということ

西洋音楽という西欧で発展した民族音楽は、日本を含め、今や、全世界を覆い尽くそうとしています。現代における西洋文明の世界的な覇権は、近代西洋の合理主義に裏打ちされるものでありまして、西洋音楽もまた同じ仕組みによって広がっているのかもしれませんが。

西洋音楽には、楽譜や楽典といった音を扱う上で極めて便利な道具が用意されています。さらには、それらに基づいた和声法や対位法といった作曲の理論さえも提供されています。彼らは、こうした理論の開発に数百年もの年月をかけてきましたし、それらの理論は今もなお、更新され続けています。

日本の伝統音楽がそうであるように、世界各地に伝えられる民族音楽の多くは、師弟関係の中で口伝で伝えられるのが一般的です。なので、その習得には長い年月を要するものも少なくありません。他方、西洋音楽はその理論により、その技法をより簡単に習得できます。西洋音楽の驚異的な拡散の源は、おそらくそこにあるのだろうと思うのです。

けれども、簡単に習得できるということは諸刃の剣にもなります。誰もが習得できるのですから、単に習得しただけではその優越性は保証されません。すぐに横並びになってしまうからです。これは西洋文明についても同じことが言えそうで、西洋の「科学」もまた、きちんと学ばずすぐに活用できます。21世紀という時代は、西洋を学び終えた非西洋が西洋と対等に対峙できる地位を獲得しつつある時代なのかもしれません。

キリスト教の宗教音楽

西洋音楽の骨子たるキリスト教の宗教音楽は、キリスト教への信仰や知識が特段ない者が聴いたとしても、なにかしら受け止めてしまわざるを得ない圧倒的な迫力があります。少なくとも、私にはそのように感じられます。

たとえば、「ハレルヤ」を連呼する合唱。それはヘンデルの作曲したオラトリオ「メサイア」の中の「ハレルヤ・コーラス」でもよいし、黒人霊歌やゴスペルでもよいし、リチャード・ロジャースが作曲したミュージカル「サウンド・オブ・ミュージック」の「アレラヤ」の女声合唱でもよいのですけれど、いずれにせよ、それらの音楽は、キリスト教の信仰についてさほど詳しくもない、通りすがりの私に対してもなにか迫ってくるのです。

「ハレルヤ」は「主を讃えよ」という意のヘブライ語で、ヘブライ語を母国語としない人々にあっても「ハレルヤ」と発音するのが慣例のようです。だから、これは一種の「呪文」とも言えます。そのように考えると、「ハレルヤ」はキリスト教の祭文（さいもん：神などに捧げる文言）ではあるのですが、単に人間の驚きや喜びを直接に指し示す語のようにも思えてきます。英語圏の人たちは、驚いたときに「Oh my God!（ああ私の神よ!）」とうっかり洩らしますが、「ハレルヤ」も文脈としては実に単純で、現代の日本語の言い回しで言うならば「ヤベえ!」「パねえ!」と叫んでいるに等しいのかもしれない。

歌が言葉の文脈から解放されるとき、そこには「魂の叫び」だけがその上澄みとして立ち現れます。ハレルヤの合唱は、その魂の叫びがたくさんの人々によって同時に、しかも同じベクトルに向かって発せられるのですから、文脈や意味などよくわからなくても、なにか頭をガツンと殴られたような、そういう気分になるのも当然であるような気がするのです。

これこそが音楽の持つ本来の力だと信じるのですけれど、たいていの歌曲にあっては、そのような音楽の凶暴性を前面に押し出すことはできません。多くの歌曲は世俗的な（あるいは、日常の論理と因果律の中にある常識的な）歌詞を伴うため、そうした音楽の凶暴性とは相容れないのです。ですから、歌曲における音楽の多くは、あくまでも節度のある、抑制的な範囲の中にいます。そうでないと、音楽は歌詞の意味世界を完全に破壊し、なんだかよくわからない混沌を作り出すことになります。つまり、多くの歌曲にあっては、歌詞が主で、音楽が従の関係にあるのです。

日本の宗教音楽

このアルバムは、日本の伝統的な信仰に基づく、現代日本の宗教音楽を作ることを企図しています。日本には古来より、神や仏など、超越的な存在に対する畏敬の念や信仰はあるのですから、キリスト教の宗教音楽に対峙しうる宗教音楽を構築できるはずです。信仰に基づく歌詞は世俗的な歌詞と異なり、その神秘性から音楽本来の力を解放できるような気もします。

もちろん、日本にも数多くの伝統的な宗教音楽が存在します。神道には、神楽（かぐら）がありますし、仏教には、さまざまな打楽器群を伴う読経や、声明（しょうみょう）や和讃（わさん）といった歌もあります。このアルバムでは、それらの歌を私なりに分析した成果も含まれています。ですけれど、そうした日本の伝統的な宗教音楽はどちらかと言えば内向的で、西洋のキリスト教音楽にあるような威圧的で圧倒的なものを志向していないようなのです。これはおそらく外敵のない島国にあって、そうする必要がなかったからかもしれません。

そこで、このアルバムでは日本の伝統的な歌や宗教歌を西洋音楽の方法論で再解釈し、再構築するという試みをしています。けれど、やみくもに試せば、前衛的で奇妙なものになってしまうので、多くの部分では従前の保守的な方法を固持しています。そこにほんの少しだけ新しい要素、とはいえ、その部分は根本的に西洋とは考えの異なる日本的な異物を混入してあるのです。そのように実験の範囲を限定的にすることで、J-POPや西洋音楽に慣れた人であっても、わかりやすい平易な音を目指したつもりです。

神仏習合

「神仏習合」とは、日本の土着の信仰である神道と、外来の信仰である仏教とが混交し、1つの信仰体系として再構成されたさまを言います。神か仏かと区別するのではなく、神も仏も奉じる、あるいは、神と仏を同一視する信仰の形です。こうした信仰こそが、日本古来の信仰であったようなのです。

このようなおおらかな信仰の形は、直ちに生じたわけではなさそうです。仏教が伝来した直後には「神か仏か」という論争が巻き起こりましたし、それは時の政権を揺るがすほどの大きな争いや暗殺事件にまで発展しています。厩戸皇子（うまやどのみこ：のちに「聖徳太子」と呼ばれることになる人物）の時代に一応の決着がつき、仏教の受容が定められます。けれども、その以降も、重なる疫病や災害などの原因を「神の祟り」とする人々はたくさんいたのです。その争いに終止符が打たれ、「神も仏も」という信仰に向かうのは、壬申（じんしん）の乱によって、その政敵をほぼ制圧した天武天皇の時代からのようです。

神仏習合のはじまり

天武は、天皇を中心とする中央集権体制を確立するべく、仏教を重視するとともに、古来より伝えられる神道も重視する政策をとりました。日本で初めての歴史書である古事記や日本書紀の編纂は、天武によって始められましたが、これはおそらく、古来の伝統が仏教によって塗り替えられてしまわないようにするための防波堤という役目があったのかもしれませんが。あるいは、仏教伝来以前より存在する天皇家の由緒の正しさを示すためだったのかもしれませんが。

つまるところ、天武は、仏教と神道の双方を庇護し、ともに国家の安寧のために祈るよう仕向けたのです。中国の道教に由来する陰陽道（おんみょうどう）もまた、暦を作成したり、占いを行ったりする組織として律令制の中に組み込まれ、道教とは異なる日本独自の発展のしかたをします。そうした宗教の庇護政策は天武以降、中世の各政権が受け継いでいきます。

そのような背景にあって、平安期にはすでに神仏を習合する風潮が生まれていたようです。のちに、神道は「死」に対する「穢れ」の思想から、死者にまつわる部分を仏教に委ねるようになります。やがて、「めでたいこと」は神に、「死にまつわること」は仏に、というふうに、自然と神仏の役割が分担されていきます。神道と仏教は対立するのではなく、相互に補完しあう、持ちつ持たれつ関係を結んでいくのです。

神社と寺

仏教には寺院を中心とする教団という組織がありましたので、時の権力者たちは、仏教教団を通じて宗教を把握しようとしていました。つまり、神道や神社はおおむね、仏教教団によって管理されるようになっていきます。そうしたこともあって、神を祀る寺（神宮寺）なども、しばしば建立されるようになります。その傾向は、江戸期まで続きます。

特に江戸幕府は、戦国時代にたびたび生じた有力寺社の反乱を教訓に、寺社と対峙するのではなく、寺社を庇護する政策を採ります。具体的には、檀家制度を敷き、すべての

人を寺社の檀家として所属させる代わりに、各寺社に対して、新たな信者を獲得することを禁じたのです。各寺社に戸籍制度を受け持つ役所のような役割を与えたとも言えますし、幕府の管轄下にある社会福祉政策を担う組織としたとも言えます。（江戸時代には、「駆け込み寺」とか「寺子屋」とか寺に関係するものがたくさんあります。）

神仏分離

けれども、黒船の来航を経た明治政府は、そうした宗教政策に対して大きく舵を切ります。神仏習合を廃し、神仏分離の政策を断行するのです。これは、徳川幕府がそうであったように、明治政府が日本へのキリスト教の流入を恐れたからです。徳川幕府は鎖国政策によってキリスト教の流入を防ぎましたが、開国を迫られた今はそうはいきません。明治政府は、西洋の帝国主義と対峙するには、西洋が奉じているキリスト教とは異なるもので、日本の民衆が団結していく必要があると考えたのです。

明治政府は、アマテラスの子孫とされるところの天皇を中心とする人工的な「国家神道」を推進していきます。この神道の体系は、江戸末期に、その当時において当然にして禁書であったところの「聖書」を極秘裏に取り寄せてキリスト教を研究し、アマテラスを中心とするキリスト教風の神道の体系を考案した江戸期の国学者の論に従ったものであるようです。明治政府は、各寺社に対して、神を奉じるなら庇護するし、仏を奉じるなら好きにせよ、と通達します。特に神を奉じるとした神社にあっては、神仏をはっきりと分離するため、境内にある仏教由来の建物は徹底的に撤去されました。たとえば、仏舍利（ぶっしゃり：釈迦の遺骨の破片とされるもの）を安置するための五重塔などの仏塔、あるいは、そうした仏塔を模したモニュメントなどは、あとかたもなく撤去されました。

明治以来の「臣民」教育などにより、数十年ののちには、日本中がすっかり「国家神道」に染まります。けれど、第2次世界大戦の敗戦ののちには、戦勝国である連合国は、当然にして、この「国家神道」を廃止させます。そのようにして、信仰の自由を謳う新憲法が制定されるのです。

日本人の多くが「無宗教」を自負するという（世界的には特異な）国民性は、このような歴史的な経緯を踏まえると、それほど不思議なことではないのかもしれない。

現代に連なる信仰の系譜

たしかに、日本人は、キリスト教者が「私はキリスト教者である」と自負するような形では、宗教を意識していません。けれど、日本人たちがもともと持っていた信仰の形は、「なにかよいと思うものを各自の好むように（好き勝手に）奉じる」というものでした。そのように考えると、自分の好きな特定の漫画やアニメや映画やゲームの作者や、小説家や絵師、歌手や声優や俳優、キャラクターなどを「神」として崇め、奉じるのは、とても日本的なあり方であるとも思うのです。

実際に存在する人を奉じることが、過去に生きていた人を奉じることが、架空の存在を奉じることが、あるいは、無生物（たとえば、自然物である山や、人工物である艦船など）を奉じることが、その境目は曖昧であり、その根源にある気持ちはそれほど変わるものではないのかもしれない。ポップカルチャーの文脈における「萌え」なる語に示

される情緒というものは、おそらくは、そうした次元におけるある種の感情を指し示す語であるようにさえ思えます。そのように考えるとき、日本古来の信仰のあり方と現代のそれは、根源において繋がっているように思えてきます。

「今」を生きる日本人として、古代の人々の信仰や思想を訪ねることは、自分たちのルーツを辿るとともに、明治期以降の西洋の影響を相対化して、客観的に捉え直すことにも繋がります。そして、実際、そのように考えて組み立てた、このアルバムの楽曲は、西洋音楽とも一定の距離を置き、また、日本の伝統曲とも距離を置く、古くて新しい音楽になったような気がしています。

合成音声による歌声

このアルバムは、そのすべてがボーカロイドによる合成音声によって歌われます。このアルバムがボーカロイドの歌唱による歌集になることは、最も始めに決定された「枷」です。むしろ、そこから、どのようなコンセプトがふさわしいのか、逆算して考えた結果の1つが、このアルバムなのです。

合成音声による歌声が「人声」ときちんと対峙できるにはどうしたらよいか。言い換えれば、「ああ、なるほど、この歌は人間が歌ってしまっただけでは意味がない」と理解できる形で合成音声による歌声を提示することができるのか、という挑戦です。

合成音声による歌声は、今のところ、まるで人間のように歌うことはできません。そして、たぶん、これからもずっと、そうなることはないだろうと考えています。

声の発生の仕組みは、声帯と仮声帯による発振とその共振、口腔と鼻腔の2つに分かれる共鳴管、息によるノイズ…と極めて複雑な要素が絡み合っています。そして、人声を聴くために進化してきた我々の脳は、それらの声を、極めて厳密に聴き分けることができるのです。

たしかに、膨大な時間をかけてデータを調整し、人間の歌唱をトレースすることはできるし、そうすればかなりの部分で似せることはできます。けれど、それはあくまでも模倣でしかありません。実際に人声を録音してしまえばよいだけのことで、そのトレースにどれだけの意義があるのか、私にはよくわかりません。

けれども、人間の歌唱のトレースを、まったくもって人間とは似つかわない声に対して適用するのであれば、その意義はあります。たとえば、映像のSFXで、人間の表情の演技を録画し、モンスターの3Dデータに対して、その表情をトレースするというような使い方です。ようするに、その最終的なアウトプットが「人間そのもの」ではなくて、「人間に似たモノ」であるならば、トレース、あるいはトレースに類するやり方にも意義が生まれます。人ならざるモノを擬人的に表現するときには、トレースの技法は際立ちます。

人と人ならざるモノの間

「人間に似たモノ」が歌うという状況があれば、合成音声による歌声にも、ある種の意義が加わるのではないかと。人に似ているけれども人ではない存在、たとえば、神とか悪

魔とか、精霊とか靈魂、そうした「擬人化」された何かの声として合成音声が提示されるなら、多くの人にとってすんなりと受け入れられる余地があるかもしれない。

そうした「人ならざるモノの声」は、古くは（そして今も）、「呪術的な声」として表現されてきました。わざと日常的な声の使い方をせず、極端な音の高さをとったり、あるいは逆に音の高さの変化をなくしてしまったり、発音が曖昧になるように仮面をつけたりする、そうした声です。

たとえば、日本の神道の祝詞（のりと）にしる、仏教の読経にしる、日常会話のように語られません。音の高さの変化を抑制した特殊な詠唱法で奏上されます。そうすることで、その祭文の音韻に日常会話とは異なる特別な雰囲気をもたせているのです。

現代科学が軽視してきた、そのような呪術的な声が、現代科学の粋を集めた合成音声と重なるとき、なにか新しい化学反応が起こるのではないか、そのように考えるのです。

祭文の謂れ

このアルバムの各楽曲の歌詞には、神道や仏教にある既存の祭文や、日本の神話や、仏教の逸話に由来するものが多々あります。各楽曲ごとに、その謂れについての説明を述べておきました。けれども、作曲者としては、それらの説明はあまり重要ではありません。その音韻と音楽の中に立ち現れる、奇妙な感覚そのものを直接に感じて頂くことが目的なのですから。

とはいえ、もしかしたら、それだけではどう聴いてよいのか困る人もいるかもしれませんし、文脈もわからずに謎の言葉を聴くことが苦痛な人もいるかもしれません。そういう人のために、その祭文が持つ信仰の文脈などを少しだけ説明しています。

祭文の多くは、その解釈に諸説あり、これはこうというというはっきりしたことがわからないことが多いようなのです。それだからこそ、その祭文には神秘性が宿り、現代にまで受け継がれてきたのでしょう。そうではあるのですが、その祭文のおおまかな文脈や私なりの解釈について、その概要の説明を試みています。これらの説明がこのアルバムの鑑賞において、なにかしらの役に立てば幸いです。

1. トホカミエミタメ

詞：神道祭文による 曲：tamachang [結月ゆかり V4 (純・凜・穩)]

トホカミエミタメ
吐普加美依身多女

詞について

有史以前の時代から伝わるとされる神道の祭文。古代には、鹿の骨を焼き、その骨に生じるひび割れの形によって吉凶を占う太占（ふとまに）という占いがあったのですが、一説に、その太占を行うときに、この祭文が唱えられていたとする説もあります。「魏志倭人伝」に伝わる卑弥呼（ひみこ）も、この祭文を唱えていたのかもしれませんが。現代においても、この祭文は生きた形で伝えられており、神道における祝詞や各地の祭りの中でしばしば唱えられているようです。

「吐普加美依身多女」は万葉仮名による当て字で、漢字には意味はありません。祭文の意味については、日本において文字が使用され始める平安期には、すでによくわからなくなっていて、一種の呪文として伝わっていたようです。「遠くの神 笑み給(たま)え」の意とする説などがありますが、それ以外にも諸説が入り乱れており、どうにも本来の意味はわからないものであるようなのです。

楽曲について

この楽曲の企図は、その「呪文」を、キリスト教音楽の修辞法によって再構築することにあります。

キリスト教音楽においては、3拍子は、2拍子（日常的な歩行のリズム）よりも特殊であり、神聖であると考えています。だから、キリスト教音楽の多くは、3拍子で書かれています。それにならい、楽曲の拍子を3拍子に置くことにしました。それにより、この祭文の音韻が持つ「4拍+4拍」というリズムはあえて崩されています。日本語としては不自然ですが、たしかに神秘的なリズムになっているとも言えなくもありません。

また、キリスト教音楽の基本的な構造となる4声による重唱、カノン形式、多声部からなる対位法的な組み立て、3度音程を重ねていく西洋的な和声も、キリスト教音楽の様式になっています。

けれど、それだけではまったくのキリスト教音楽になってしまうので、その旋律には日本の伝統的な5音音階、それも音階の内部に3度音程の存在しない律旋法（りつせんぼう）を当てました。主旋律が律旋法をとるということは、3度音程の和声は限定的にしか使えません。そのことが全体に影響し、キリスト教音楽の響きとは異なる響きを形成します。もちろん、この響きは日本の伝統音楽の響きとも異なる、異質な響きです。

この楽曲は、このアルバム全体の前奏曲という位置づけです。

2. 禊祓

詞：神道祭文による 曲：tamachang [結月ゆかり V4 (純・凜・穩)]

トホカミエミタメ

たかまがはら かみづまりま かむろぎ かむろみ みことも
高天原に神留坐す 神漏岐 神漏美の命以ちて

すめみおや かむいざなぎ おおかみ つくし ひむか たちばな おど あわぎはら
皇親 神伊邪那岐の大神 筑紫の日向の橘の小門の阿波岐原に

みそぎはら たまとき なりま はらえど おおかみたち
禊祓い給う時に生坐せる 祓戸の大神等

もろもろ まがごと つみ けがれ まお こと よし
諸々の禍事 罪 穢れを祓い給え 清め給えと白す事の由を

あまつかみ くにつかみ や およろずのかみたちとも
天津神 地津神 八百万 神等共に

あめ ふちこま みみふりたて きこしめ かしこ かしこ
天の斑駒の耳振立て聞食せと畏み畏みも白す

(現代仮名遣いで表記)

詞について

禊祓(みそぎはらえ)は、神道思想の中心を成す祭文で、現代においても、しばしば奏上される祝詞。但し、神道における祝詞は、祝詞を奏上する神主自身が、その目的に応じて書くのが通例のようで、祭文としては固定されていません。定型の祭文も流布していますが、宗派などによって固有名詞の読み方や送り仮名などに細かな異同があるようです。この祭文の大意を示すと、次のようになります。

高天原に住まうカムロギ(男の神)とカムロミ(女の神)をもって、
イザナギが、筑紫の阿波岐原の地で川に入り、その穢れを清めたときに生まれた祓戸の大神(穢れを清める力を持つ神)に、
諸々の災い、罪、穢れを、天津神(高天原を治める神)、地津神(地上を治める神)、
八百万の神たちとともに、祓い、清めてくれますようにと、
天の斑駒(スサノオが乗っていた馬：耳がよく聴こえたとされる)の耳をそば立てるように聴いてくださるように、かしこまって申し上げる。

祓戸の大神

要約すると、「祓戸の大神に、災いや罪や穢れを、八百万の神たちとともに清めてくれるようお願い申し上げます」という内容。けれども、この祝詞の真意は、イザナギが「祓戸の大神」を生んだときに清めたとされる「穢れ」の内容を理解しないことにはうまく汲み取れません。「祓戸の大神」は、古事記の伝える、以下のエピソードの中で生まれたとされています。

イザナギは、その妹であるイザナミと夫婦となり、海の中に、島（日本の国土）を生む（詳しくは「8.ひふみ祝詞」で触れる）。そののち、イザナミは火を産むが、陰部にヤケドを負って死んでしまい、黄泉（よみ）の国（地下にあるとされる死者の国）へと隠れてしまう。

イザナギは、妹の死を嘆き、妹を求めて、黄泉の国を訪ねる。が、イザナミの体はすでに腐敗しており、恐ろしい姿となっていた。イザナギは、変わり果てたイザナミを見て、離縁を告げるが、イザナミはわが身の醜さを恥じて恨み、兄を殺そうとする。イザナギは、イザナミの追手を振り払って逃げ切り、地上から黄泉の国へと繋がる穴を大きな岩で塞ぐ。

兄を殺し損ねたイザナミは兄に呪いをかけ、「生きる者たちとその子孫を毎日のように殺す」と告げる。それに対し兄は、「お前が殺すよりも多くの命を生む」と応じる。（日本の神話は、このエピソードをもって、それまで不老不死であった神の世界に「死」という運命が備わったとする。）

その「死者の穢れ」を川で洗った（清めた）ときに生まれたのが、この祝詞に登場する「祓戸の大神」とされています。この「祓戸の大神」は一般に、川や海に住まう4柱（神の人数は「柱（はしら）」と数える）の女神とされ、穢れは、川の神によって海に流され、海の神に呑みこまれ、風の神に吹き飛ばされ、最終的には、海底（根の国）に住まう神によってさすらい失われる、と考えられているのです。

つまり、「穢れ」という概念は、死を中心としたもの、また、「祓う」という概念は、清らかなもの（たとえば水）によって、死に関連する事柄を取り除くこと、ということですね。さらには、イザナミの「生者を殺す」という呪いは、死者の「恨み」が生者に死をもたらすことを意味します。平たく言えば「祟り」の思想です。だから、死者は祀らねばならないし、生きている人に対しても、恨みを持たれるようなことはしてはならない、と考えます。このような倫理観と死生観が、古代の日本の思想、つまり神道の根幹を成すものであるようなのです。

古代においては、「キ」は男、「ミ」は女を表します。たとえば、カムロ「ギ」とカムロ「ミ」。イザナ「ギ」とイザナ「ミ」（「イザナ」は「いざなう」の意）。これは、古事記に記載されている神々の名前からすぐに連想できるものです。

「キミ」というとき、そうした語源から類推するに、原意としては「男と女＝すべての人」の意であるという説がまことしやかに語られることもあります。「男と女＝すべての人＝尊い人＝キミ＝you」。もし、それが、すべて同じ語源に基づくものなのだとしたら、少し素敵な感覚がします。結局のところは、よくわからないようなのですけれども。

楽曲について

そうした複雑な文脈を踏まえた上で、この祝詞を解釈するとき、古代人たちが抱いたであろう自然への畏敬の念や、一心不乱に祈りを捧げる巫女の光景を想起しないではいられないのです。死と、それにまつわる将来に対する不安と恐怖。そうした「穢れ」を取り除いてくれるだろう神たち（別の言い方をすれば自分たちの祖先）への信仰。このイメージを、現代の修辞法で示すとしたら、どうなるだろうか。この楽曲の企図はそこにあ

ります。そのとき、現代のRPGゲームの中にいる召喚士(それはたいてい若い女である)の姿、たとえば、恐ろしき海獣たるリヴァイアサンを召喚する乙女の姿を想起するのです。

静寂の中、シャーマンたる巫女は、「トホカミエミタメ＝遠くの神、笑み給え」と静かに唱え始める。遠くから、その声の木霊が返ってくる。さらに祭文を繰り返し唱えようと、どこからともなく風が吹き、木々がざわめき始める。やがて、巫女の声ではない低い何者かの声が響く。巫女は、海の遙か彼方から訪れた「祓戸の大神」をその場に招くべく、鈴を振る。「神降ろし」の太鼓が響き渡る。

巫女は「祓戸の大神」に対峙し、「トホカミエミタメ」と呼びかける。大神は、その声に応じるように、八百万の神々を引き連れ、その全容を巫女の前に現す。地に轟く大神の呻き声。すべての「穢れ」を呑み込むことができる「祓戸の大神」は、おそらく巨大で、もしかしたら、その全容は巫女の視界には納まり切らないのかもしれない。巫女は、その大神を目の前にして、この禊祓の祝詞を奏上する。大神は、巫女を間近にして睨みつけるが、巫女は、怯むこともなく、決然と、その願いを伝える。

「祓戸の大神」は巫女の願いを聞き入れ、大地に沁みついた「穢れ」を呑み込み、去っていく。巫女は、大神を見届け、大神に対する感謝と畏敬の念を静かに捧げる。そのようにして再び、元の静寂が取り戻され、穢れ(ケ枯れ)のない日常(ケ)が取り戻される。

3. 般若心経

詞：般若心経（玄奘三蔵訳）による 詞補作・曲：tamachang

[猫村いろは V4 (Natural & Soft)]

仏説摩訶般若波羅蜜多心経

観自在菩薩 行深般若波羅蜜多時 照見五蘊皆空 度一切苦厄 舍利子

色不異空 空不異色 色即是空 空即是色 受想行識 亦復如是 舍利子

是諸法空想 不生不滅 不垢不淨 不增不減

是故空中無色 無受想行識 無眼耳鼻舌身意 無色声香味触法 無眼界乃至無意識界

無無明 亦無無明尽 乃至無老死 亦無老死尽 無苦集滅道 無知亦無得

以無所得故 菩提薩埵 依般若波羅蜜多 故心無罣礙 無罣礙故無有恐怖

遠離一切顛倒夢想 究竟涅槃 三世諸仏 依般若波羅蜜多故 得阿耨多羅三藐三菩提

故知 般若波羅蜜多 是大神呪 是大明呪 是無上呪 是無等等呪

能除一切苦 真實不虛 故説般若波羅蜜多呪 即説呪曰

羯帝羯帝波羅羯帝 波羅僧羯帝 菩提 僧莎訶

般若心経

オン アロリキャ ソワカ

聴け 舍利子 こよなき智慧を 現は洞なり

増えず滅びず 知るも得るも無し

怖れも洞なり 心の 焰 吹き消す 大いなる 詞 往け

詞について

日本の仏教において、最も広く知られる経典。仏教は、紀元前の北インドの辺境の小国を治めていたシャーキャ（釈迦）族という部族の皇子であったシッダールタという人物によって創始されたとされる「教え」とされています。

日本に伝えられた仏教は、インドからヒマラヤ山脈を避けて北西に向かい、中央アジアを経て東に向かい、中国、朝鮮半島を経て伝えられたもので、「大乘仏教」とか「北伝仏教」とかと呼ばれる一派の中にあります。北伝仏教は、その遠い道のりを辿るにあたり、各地域の土着の文化や信仰が混交したため、かなり複雑な、言い換えれば、国際色の豊かな信仰となったようです。

その大乘仏教にあって、最も重視される思想の1つが「空（くう）」というもので、その「空」の思想のエッセンスをごく短い文に示したのが、この般若心経であるとされています。

般若心経

般若心経は、観自在菩薩（観音菩薩とも）が、その弟子である舍利子（シャーリプトラ：シッダールタの高弟と伝えられる人物）に語った言葉として書かれています。しかし、現代の仏教研究によれば、おそらくこのテキストは、シッダールタではない誰かによって創作されたものであることは間違いがないようです。いつ誰がこのテキストを創作したのかはよくわかっていません。けれども、この経典は日本だけに留まらず、大乘仏教の伝えられた広い地域で愛され、唱えられています。

現在、日本で読経される般若心経は、サンスクリット語（古代から続くインドの宗教である「ヴェーダの宗教（「ヴェーダ」という古代インドの聖典に依拠するバラモン教とその系譜にあるヒンドゥー教など）」の祭文を口伝するための特殊な言語）から漢訳されたものです。その漢訳にもいくつかは伝えられているのですが、日本ではたいてい、玄奘三蔵（げんじょうさんぞう：「西遊記」に登場する三蔵法師のモデルとなった実在の人物）によって漢訳された漢文が用いられています。

空

この経典の意味する文脈はかなり複雑です。少しだけ、かいつまむと以下ようになります。

シッダールタの死後、彼の思想は、後世の弟子たちによって解釈されることになり、さまざまな分派を生むこととなります。当初の主流派は、「説一切有部（せついつさいうぶ：一切は有ると説く部）」と呼ばれる一派で、これは、シッダールタの思想を、当時のインドに存在していた既存の哲学的な世界観の中で再解釈しようとした一派です。

般若心経の経文にある「五蘊（ごうん）」とは、説一切有部が提示していた概念で、心の中に存在しているように感じられる5つの蘊（塊）のことを指します。具体的には、「色（肉体）・受（感覚）・想（認識）・行（意志）・識（それらを統合する意識）」の5つです。説一切有部は、これらは実際に存在し、「一切は有る」と考えていました。

大乘仏教は、説一切有部への批判として提示された新興解釈で、「五蘊」はそもそも存在しない、とします。つまり、「一切は（そもそも）無い」と考え、「一切は無い」のだから、心に生じるあらゆる苦しきもまた、（そもそも）無い、という論理を説きます。その思想が「空」です。

さて、この違い、よくわからないかもしれませんが、私もよくはわかりませんが、私なりの理解はこんな感じです。

「一切が有る」とすると、修行して悟りを拓くことも当然に「有る」のです。一方、「一切が無い」とすると、修行して悟りを拓くことは「（そもそも）無い」のです。つまり、修行をすると「一切が無い」ということを理解できるようになる、というだけのことで、修行をしようとしまいと「一切が無い」ことには変わりはありません。

と考えると、「すべての人は最初から救われている」と考えることもできます。大乘仏教は、出家信者だけでなく、在家信者をも悟りに導こうとする一派なので、この論理が効いてきます。

諸仏と火

さて、そうした大乘仏教なのですけれど、インドの北西の位置にあたる中央アジアの地に至ったときに、大きな変革がなされたらしい。つまり、仏教は、その地で古代ギリシアと古代ペルシアの文明と出会い、古代ギリシアの彫像の文化を仏像の創作とその崇拜として組み込み、古代ペルシアのゾロアスター教の信仰を多種多様な仏（神々）と火への崇拜として組み込みます。

大乘仏教には、如来（によらい）、菩薩（ぼさつ）、明王（みょうおう）、天部（てんぶ：たとえば「弁才天」というようなときの「～天」という名前のもの）とたくさんの種類の仏がいますが、これらはどうやら、インドや中央アジア、あるいは中国などの土着の神々が姿を変え、仏教の中に混ざり込んだものであるようなのです。また、火と関係の深い明王と呼ばれる一連の仏や、護摩（ごま：火を焚いて読経する儀式）は、ゾロアスター教の拜火信仰の名残りとも考えられるようなのです。

火（と牛）への崇拜は、もとを辿るとアリア人と呼ばれる中央アジアの遊牧民たちの信仰であったようです。アリア人は紀元前のかかなり古い時期に、ペルシアとインドに侵入し、そこで暮らすようになります。アリア人の信仰は、ペルシアではゾロアスター教に、インドではヴェーダの宗教になっていきますが、その2つが長い年月を経て、中央アジアの地で再び出会うのです。ヴェーダの宗教もまた、火に供物を捧げる儀式を行っていました。

楽曲について

この楽曲は、真言宗の護摩焚きにおける読経の法楽（ほうらく）太鼓の響きに靈感を得ています。法楽太鼓とは、読経の際に演奏される和太鼓のことで、その起源はよくわからないのですが、おそらくは、神道の儀式で使用されていた和太鼓が、仏教に取り入れられたものなのではないかと思えます。諸外国の仏教の読経では、和太鼓のような大型の太鼓が用いられることは、ほとんどありません。

日本の後世の各宗派での読経では、木魚を叩くことによって拍をとることが多いのですが、真言宗ではたいてい拍子木によって拍をとります。拍子木による甲高い音、和太鼓の重低音、火の燃えるパチパチというノイズ、そして声。これらが同時に鳴ると、ヒトの可聴範囲にあるすべての周波数帯域が同時に響くことになります。そのことによって、簡素な音の重なりでありながらも、実に迫力に富む、印象的な音響空間が構築されるのです。それが巨大な寺院の室内で奏上されることにも意味があります。野外で奏上するのは異なる、豊かな残響音がさらに印象的な音響空間を彩るのです。

一方、真言宗などの密教（ヒンドゥー教の信仰と混交した仏教）の系譜にある宗派では、「曼荼羅（まんだら）」と呼ばれる仏画を重視します。曼荼羅は、釈迦の化身である如来などを中心に据え、その周囲に無数の諸仏を規則正しく配置して描いたもので、密教の重層的な世界観を象徴的に表現したものであるとされます。

この楽曲で描こうと試みているのは、この曼荼羅の音像です。護摩において読経する尼僧は、自分の声とともに、堂に響く己の声を聴きます。やがて、堂に響く声は幾重にも重なり、奇妙な響きが作り出されていきます。そして、その複雑な声の重なりの中に、経文には存在しない「別の声」が立ち現れます。観自在菩薩の真言（マントラ：呪文）であるところの「オン アロリキャ ソワカ」。そして、日本語で心に直接に語りかける何者かの声。

この日本語の歌詞は、般若心経の伝える内容の骨子を作曲者が意識したものです。涅槃（ねはん）は、一般に、サンスクリット語の「Nirvana（ニルヴァーナ）」の音訳とされるのですが、その原意は、「炎を吹き消す」というようなニュアンスなのらしい。炎を吹き消すように心を吹き消した状態が、悟った状態ということなのでしょう。

4. 大悲心陀羅尼

詞：仏教經典による 曲：tamachang [猫村いろはV4 (Soft)]

だいひしんだらに

なむからたんのーとらやーやー なむおりやーぼりよきーちーしふらーやー
ふじさとぼーやーもこさとぼーやー もーこーきゃーるにきゃーやーえん
さーはらはーえいしゅーたんのーとんしゃー なむしきりーといもーおりやー
ぼりよきーちーしふらーりんとーぼー なむのーらー きんじーきーりー
もーこーほーどー しゃーみーさーぼー
おーとーじょーしゅーべん おーしゅーいん
さーぼーさーとーのーもーぼーぎゃー もーはーてーちょー とーじーとーえん
おーぼーりよーきー るーぎゃーちーきゃーらーちー いーきりもーこー
ふじさーとー さーぼーさーぼー もーらーもーらー もーきーもーきー
りーとーいんくーりよーくーりよー
けーもーとーりよーとーりよー
ほーじゃーやーちーもーこーほーじゃーやーちー
とーらーとーらー ちりにーしふらーやー
しゃーろーしゃーろー もーもーはーもーらー ほーちーりー
ゆーきーゆーきーしーのーしーのー おらさーふらしゃーりー
はーぎーはーざん ふらしゃーやー
くーりよーくーりよー もーらーくーりよーくーりよー
きーりーしゃーろーしゃーろー
しーりーしーりー すーりよーすーりよー ふじやーふじやー ふどやーふどやー
みーちりやー のらきんじー ちりしゅにのー
ほやものそもこー しどやーそもこー もこしどやーそもこー
しどゆーきーしふらーやーそもこー のらきんじーそもこー
もーらーのーらーそもこー しらすーおもぎゃーやーそもこー
そぼもこしどやーそもこー しゃきらーおしどーやーそもこー
ほどもぎゃしどやーそもこー のらきんじーはーぎゃらやーそもこー
もーほりしんぎゃらやーそもこー
なむからたんのーとらやーやー
なむおりやーぼりよきーちーしふらーやーそもこー
してどーもどらー ほどやー そーもーこー

詞について

陀羅尼（だらに）とは、真言よりも長い呪文のこと。陀羅尼もまた、真言と同じく、サンスクリット語を音訳したもので、通常、その意味については考えず、無心に暗唱することが推奨されています。

大悲心陀羅尼は、主に、禅宗系の宗派で読経されるもので、この楽曲での発音は、禅宗での発音によっています。日本での禅宗は、鎌倉時代に中国（宋）から直輸入されたもので、その発音も宋での発音に従っているのかもしれない。

大悲心陀羅尼は、真言宗などでも読経されますが、真言宗では発音の慣習が異なるようです。たとえば、禅宗での「ふじさと」は、真言宗では「菩提薩埵（ぼたいさった：菩薩の意）」となり、「そもこ」は「そわか」となります。般若心経にもある「僧莎訶（そわか）」は、サンスクリット語の「svaha（スヴァーハ）」の音訳で、「幸あれ」というような意味のようです。

また、仏教典によく出てくる「なむ」は、サンスクリット語の「namas（ナマス）」を音訳したもので、「南無阿弥陀仏」とか「南無法蓮華経」というときの「南無」。「曩莫（のまく、あるいは、なまく）」などに音訳されることもあります（「なまく」は「大金剛輪陀羅尼」の冒頭部分にあります）。仏教の文脈においては「皈依する」というような意味になるのですが、ヒンディー語の挨拶のことばである「namaste（ナマステ）」の「namas」と同じ語でもあり、「ナマステ」の場合は、「te（あなた）」に「namas（服従する）」という意味合いになるらしい。

楽曲について

その題目（だいもく：読経する経典のタイトルを唱える部分）は、禅宗風の節回しにしています。禅宗では、たいてい、題目の最後の音韻を長く伸ばして、完全4度に下降してから、元の高さに戻るように詠唱します。この節回しのやり方は、なにか日本的な感じがするのです。というより、日本の伝統的な歌唱音楽の多くは、仏教の読経の節回しの影響を強く受けているのでしょう。

仏教での読経は、たいてい、終始同じ音の高さで、等拍に詠唱されます。陀羅尼もまた、終始同じ音の高さで詠唱するのが一般的なようです。けれど、ここはあえて、音の高低とリズムを伴う旋律を当てることにしました。

禅宗での読経の音韻は、般若心経の硬い響きと異なり、柔らかな感じがします。そこで、旋律を日本の律旋法の中に置き、ある種の子守唄のような、静寂の中に染み入る静かな響きになるよう試みています。

5. 千萬神の神集ひ

詞：柿本人麻呂（万葉集より） 詞補作・曲：tamachang

[猫村いろは V4 (Natural) & SF-A2 開発コード miki V4 & 結月ゆかり V4 (純)]

あめつち ほじ 天地の 初めの時の ひさかたの あめ 天の河原に やおよろず 八百萬
ちよろずがみ かむつど 千萬神の 神集い 集いまして かむあ 神分かち
分かちし時に あまて 天照らす ひるめ みこと あめ 天をば
知らしめすと あしはら みずほ 葦原の 瑞穂の国を 天地の

※ 天地の 寄り合いの極み 知らしめす 神の 命と
あめくも やえ 天雲の 八重かきわけて かむくだ 神下し いませまつりし

春花の 貴くあらむと もちづき 望月の 満わしけむと あた 天の下
よも 四方の人の おおぶね 大船の 思い頼みて 天地の

※

ひむか いすず 日向に霧島 五十鈴は伊勢に 出雲に諏訪に 熊野の那智に
金剛 葛城 榛名に赤城 比叡に摩耶に 日吉に住吉
羽黒に鳥海 妙高 こんびら あたご 金毘羅 愛宕に秋葉に 天満 八幡
龍田に香取に 春日に むなかつ 宗像 伏見の稲荷
木曾の おんたけ はくさん 御嶽 白山 富士も

※

(現代仮名遣いで表記)

歌詞について

歌詞は、万葉集にある柿本人麻呂（かきのもとのひとまる）の長歌からの引用です。長歌とは、5文字による最初の句の後、5・7・5・7…と繰り返す定型詩で、万葉集には多くみられるのですが、中世以降は、あまり詠まれなくなったようです。

短歌は、恋文の代わりとするなどの個人的な事柄を詠むことが多いのですが、長歌はそうではなく、たいていは天皇などの依頼に応じて作られ、なにかの公の場で詠まれたようです。万葉集に含まれる長歌のほとんども、なにかの儀式の際に詠まれたもので、その儀式とはたいてい、天皇家に関連する葬儀の歌です。

この長歌も葬儀のためのもので、天武天皇の皇太子が若くして亡くなったときに詠まれています。原詩では、前半に、神話から続く天皇の由緒が語られ、後半に、そのような由緒のある皇太子の死を悼む内容になっているのですが、この楽曲では、前半部分の一部を抜粋しています。抜粋した部分の大意を示すと、次のようになります。

天地の初めのときに、天の河原に八百万の神々が集まり、
それぞれの神が治める領分を分けた（神分かち）ときに
ヒルメ（アマテラスの別名）は、天を治め、
葦原の瑞穂の国（日本の別名）を天と地の寄り合う果てまでも治める神は、
幾重にも重なる雲をかきわけて降りてきて、今そこにいる

春の花のように貴く、望月のように満ちた天下になるだろうと
多くの人が大船に乗ったような気分になって

「日向に霧島…」以降の囃子の歌詞は、作曲者が付け加えたもので、日本各地の霊峰や神の名の「連ね」になっています。日本各地には、まさに八百万の神々がいるのです。

楽曲について

テクノ風の現代的な音にしてありますが、その基本構造は、シャッフル（1拍を3等分するリズム）による2/4拍子で、ようするに盆踊りのリズムです。岐阜に「白鳥（しろとり）おどり」という伝統的な盆踊りがあるのですが、その楽曲に着想の多くを得ています。白鳥おどりは、かなり速いテンポの楽曲で、老若男女を問わず、多くの人たちが踊りに参加し、3日3晩を徹夜で歌い、踊り明かすと言う熱狂的な盆踊り。白鳥おどりに限らず、地方都市の祭りは、熱狂的なものが少なくありません。

日本の民謡の多くは、7・5調の歌詞を繰り返す独唱と、囃子声の合唱によって構成されています。盆踊りの歌もまた、そのような形式の中で歌われるのですが、その囃子声は、踊っている群衆によって発せられます。群衆が一体となって踊り、一体となって声を発するとき、圧倒的で熱狂的な祝祭の空間が立ち現れるのです。そのような祝祭の音を聴くとき、私はいつも、なにか揺さぶられるような思いがします。

お盆

「お盆」は、古代より日本に伝わる祖先を祀る祭りと、仏教に由来する盂蘭盆会（うらぼんえ）とが混交した行事とされています。けれど、盂蘭盆会という習俗は仏教の発祥地であるインドにはありません。仏教も含め、インドの死生観では、魂は死後、別の生命へと直ちに輪廻するので、先祖の霊という概念がないのです。一方、中国には古代から先祖を大事にせよとの儒教の思想があり、先祖を祀る風習があります。盂蘭盆会なる行事は仏教に由来するとはいえ、どうやら中国で作られたものであるようです。

いずれにせよ、「お盆」は、現代の日本においても特別な期間です。多くの会社が一斉に休暇をとり、多くの人々が故郷に帰省して、墓参りや法事をします。そして、先祖の霊を家に迎え入れ、盆踊りを踊る。これは世界的に見ても、かなり風変りな文化なのかもしれませぬ。

神道としての盆踊り

そのようなことを考えるとき、盆踊りは、どうにも古代日本の信仰が、現代に脈々と受け継がれたものであるかのように感じられるのです。だから、その歌は、八百万の神々を讃えるものであってもよいはずで、少なくとも、仏の話よりは、神々の話のほうが相応しい気がします。

そしてまた、そのように考えるとき、その歌詞は、アマテラスを中心とした天皇家の祖先への礼賛に留まるべきではなく、それぞれの地に根付いている八百万の神々への礼賛であることのほうが相応しい。だから、柿本人麿の長歌に、霊峰を中心としたさまざまな神々の連ねを歌詞として加えたのです。

古代より日本人は、高く聳える山々に神を感じ、山そのものを神体としてきました。そして、今もなお、多くの山岳信仰が伝えられ、残されています。それらの山々は、現代においては、神道や仏教の枠組みの中で、霊峰として解釈されてはいるのだけれど、元を辿れば、古代の日本人たちが崇拜した山々たちなのです。幾千年もの間、そこに鎮座している山々は、今も昔も、そこに聳え立っているのです。

そして、今、その山の名を持つ戦艦の娘たちがネットゲームの中で活躍しています。それらの娘たちの中に、日本の古来よりの神性を垣間見る人がいても、それほどおかしいことではないと思うのです。

6. 贗作秋葉原密真言

詞・曲：tamachang [結月ゆかり V4 (凜) & Vocoder]

唵 毘羅毘羅唵 毘羅祇餓唵 憧諦憩 婆俣寧 娑婆訶

(オン ビラビラケン ビラギガケン ドウテイケ バジンネイ ソワカ)

波羅毘羅 憧諦 飢憩 波羅毘羅 婆俣 飢憩 波羅 波羅

(パラビラ ドウテイ ヨケ パラビラ バジン ヨケ パラ パラ)

憧諦 飢憩 婆俣 飢憩 唵解 毘羅毘羅飢憩

(ドウテイ ヨケ バジン ヨケ ケンゲ ビラビラ ヨケ)

歌詞について

古くから伝わる真言のような文言ですが、この祭文はまったくのデタラメで、作曲者がその靈感により、直接にその脳内から発掘し、感得されたものでしかありません。神や仏にはまったく興味のない、完全に無宗教である人向けにでっち上げられた、まったく意味のない文言です。

オン

真言などの祭文の中によく含まれる「オン (om あるいは aum)」という音韻は、仏教を含むインドの諸宗教においては、特別な音韻として神聖視されています。その発音が、口を開けた状態から、口を閉じた状態へと移行するので、すべての音韻がその中に含まれるとし、すべてのコトバの象徴としてみなされているのです。つまり、「オン」は、言葉や世界のすべてを、また、世界の始まりと終わりを象徴する、とインドでは考えられています。

「阿吽 (あうん) の呼吸」という慣用句がありますが、その「阿吽」は、この「オン」に由来しています。寺院の山門などに配置される1対の仁王像や、神社の参道に配置される1対の狛犬 (こまいぬ) の像の口は、どちらか一方の像が開いており、もう一方の像は閉じています。開いた口の形を「阿形 (あぎょう)」、閉じた口の形を「吽形 (うんぎょう)」と呼び、その1対で「阿吽=オン」を示しているのです。

転じて、常に対となっている仁王像や狛犬像のように「互いの気持ちがあまくかみ合っている」というさまを「阿吽の呼吸」と言うようになったのです。

秋葉権現真言

神道と仏教と山岳信仰が混交した信仰に、修験道というものがあります。修験道はおそらく、道教に由来する陰陽道や神仙信仰 (仙人への信仰) をも混交しており、おおむね、道教における仙人に相当する「天狗 (てんぐ)」を信仰します。そのような修験道一派に、秋葉権現 (あきはごんげん) というものがあります。

天狗信仰のはじまりは、どうにもよくわからないようです。赤い顔をして鼻が高いタイプの天狗の原型は、日本神話の伝える猿田彦（アマテラスの孫を地上へと案内した地上の神、一説に地上における太陽神）の姿と重なるらしい。口がクチバシの形となる烏天狗のタイプは、インド由来の鳥の神である迦楼羅（カルラ）天に由来するらしい。いずれの天狗も、高下駄を履き、背中に羽が生えていて、空中を自在に飛べる神通力を操るとされています。

秋葉権現には、火事を防ぐ霊力があると信じられ、大火が頻発した江戸の町においても広く信仰されました。現代においても、東京には、秋葉権現が祀られている場所があり、それは地名にもなっています。けれども、現代にあっては、秋葉権現とはまた別の、さまざまな神々の祀られる「聖地」になっているようです。

本家の秋葉権現の真言は、次のようなものです。「オン ヒラヒラ ケン ヒラケンノウ ソワカ」。この楽曲の文言と、秋葉権現の真言との類似性は、誰もが否めないところでしょう。「パクったのですよね？」と問われたら、言い逃れはできないでしょう。しかし、「ヒラヒラ」は「ビラビラ」となり、あるいは「ギガ（おそらくは単位としてのギガ?）」というふう書き換えられます。

よくわからないのが、「ドウテイ」「バジン」といった文言です。これらの謎の文言はおそらく、現代の新しい神々を奉じるための文言なのではないかと推察されます。

楽曲について

キン（仏教で使用される鐘）や木魚など、一般的な仏教の読経の響きに似せてはありますが、それは単なるまやかしに過ぎません。なぜなら、この経文は、まったくのデタラメだからです。

この楽曲の本来の企図は、ボーカロイドの低音域への大胆な拡張であり、歌詞を伴うベースが果たして可能なのか、という企ての中にあります。シンセベースなどの専らベースを担当する楽器の音なしに、ボーカロイドの声だけで、その上部にあるすべての音を支えきれぬかを実験しているのです。確かに、低音域においては、歌詞が若干、聴き取りづらいということは否めません。けれども、この実験はおおむね成功したように思います。

思うに、高音域への声部の拡張には、限界があるのです。母音を決定するとされる第1、第2フォルマントの周波数は、おおむね、500Hz～3kHzの間とされています。そのとき、440Hzがト音記号における加線なしの「ラ」。その1オクターブ上の「ラ」は、 $440 \times 2 = 880\text{Hz}$ 。さらに1オクターブ上となると、 $880 \times 2 = 1760\text{Hz}$ 、となります。つまり、それらの周波数が基音となる高音域においては、フォルマントをうまく構成できないのです。なので、母音の発音は常に曖昧なものとなります。けれども、低音域への拡張には、そのような弊害は生じません。Electronic Dance Musicにおけるワブル・ベースやVowel（母音）ベースがそうであるように、声のようなベース音は理論上可能なのです。

また、リアルの人声にあっては、低域を担当するのは常に男声になるのですが、女声が低域を担当するというのは、ちょっと面白い。これは極めて特異な音響で、とにかく面白い。

7. 大金剛輪陀羅尼

詞：密教經典による 曲：tamachang [猫村いろは (Natural)]

曩莫 悉底哩也 地尾迦喃	ナマク シチリヤ ジビキヤナン
薩嚩 怛他藥哆喃	サルバ タタギヤナン
唵 尾囉爾 尾囉爾 摩賀 作訖囉	アン ビラジ ビラジ マカ シャキヤラ
嚩日哩 娑哆 娑哆 娑囉底 娑囉底	バシリ サタ サタ サラテイ サラテイ
怛囉以 怛囉以 尾馱麼爾	タライ タライ ビダマニ
三畔若爾 怛囉摩底	サンバンジャニ タラマチ
悉馱儼哩曳 怛覽 娑嚩賀	シッタギレイ タラン ソワカ

歌詞について

「仏説大輪金剛總持陀羅尼經」などの密教經典の中に登場する陀羅尼で、真言宗でよく唱えられるという。大「輪金剛」陀羅尼が本来の名であるように思うけれど、なぜ、日本では語順が入れ替わったのか、その経緯は調べるもよくわかりませんでした。

この陀羅尼のタイトルを意識すると「大いなる特別に硬い煩惱を打ち砕く武器の陀羅尼」のようなことになるのだろうか。題目のそれぞれの語の意味は、次のようになります。

「大悲心陀羅尼」にもある「大」はサンスクリット語「maha (マハ)」の漢訳で、日本語のニュアンスで言うと「偉大な」とか「大いなる」というような意。そのまま音訳したときは、「摩訶 (マカ)」とか「マハ」と発音することが多い。

「金剛 (こんごう)」は、「最も硬いもの」の意のサンスクリット語を漢訳したもので、転じて、ダイヤモンドのことを指すのが一般的であるけれど、仏教の文脈では、仏教の教えが特別に硬く、堅牢であることを示す専門用語になっている。

「輪 (りん)」は、チャクラム (輪の形をした刃で投げて使う古代インドの武器) のことで、仏教の文脈では、仏教の教えが煩惱を打ち砕く武器となる、との比喩の中にそのチャクラムをとらえる。

また、陀羅尼の本文の大意は、「金剛の悟りを拓いている如来よ、その輪によって、わが煩惱を打ち砕き、取り除き給え」というような内容になっています。この陀羅尼は、雑念や邪念が生じた際の赦しを乞う為に唱えられるようです。

楽曲について

日本の伝統的な歌曲には、独特な節回しがあります。演歌の世界では「コブシを回す」などと言いますが、そのような歌い方は日本の民謡の標準的な歌い方です。そして、そ

の節回しは、明治期に誕生した「詩吟」や「浪曲」といった音楽ジャンル、また、昭和期に大成する「演歌」へと受け継がれています。

このような日本的な「コブシ」を持った歌い方をそのままに合唱ができないかと考えるとき、ブルガリアン・チャント（ブルガリアの合唱）が少し参考になるのです。ブルガリアン・チャントは、各声部が独特な節回しを伴いながらも、声によるドローン（低音の特定の音高の音を終始鳴らしつづける音楽の修辞法）などを伴い、複雑な和声を構成します。西洋の合唱とは異なる響きを持つ、高度に発展した合唱音楽です。

この楽曲は、そのブルガリアン・チャントに靈感を得ています。音階の音列もまた、日本的な5音音階ではなく、ブルガリアや西洋、あるいはインドと同じ7音音階の中に配置しました。けれど、それではまったくのブルガリア風になってしまうから、伴奏には日本の打楽器群、それも仏教でよく使われる打楽器群を合わせました。そのことが、なにか異様な、独特の音響を構成させる要因にもなっています。

楽曲の大部分を4/4拍子の中で組み立てています。けれども、陀羅尼の文言そのものが持つ語句の繰り返しが、4/4拍子の枠からはみ出るので、かなり複雑なポリリズムを構成します。また、部分的に、陀羅尼の音韻のリズムのままに、変拍子にしてある箇所もあります。そうしたことが、この合唱に極度に高い緊張感を作り出し、馬に乗って駆け抜けるような疾走感を作り出しているような気がします。

大乘仏教は、中央アジアの騎馬民族を経て、中国に伝わっています。そのようなことを考えるとき、中央アジアの平原に響き渡る、まったく異なる音像をイメージするのです。少なくとも、チベットやインドシナ半島に現存する仏教の音は、日本のそれとはまったくかけ離れているので、もしかしたら、日本に現存する仏教の音とは異なる仏教音楽が、過去にはあったのかもしれない。

8. ひふみ祝詞

詞：神道祭文による 詞補作・曲：tamachang [SF-A2 開発コード miki V4]

ひふみ ゆらゆら ふるべ をけ
一三 由良由良… 布留部… 飢憩

あま ところ ところ めぐ ちぎ ひふみよいむなや
餘れる處と足らざる處は廻りて約りし 一三三四五六七八

あま ふた ぐわ ぬかる ぬ
餘るは塞ぎて足らずは銜えて泥濘む濡る沼 一三三四五六七八

ぬぼこ おぼこ まぐわい ころ ころ も もろもろ
沼矛と未通女の麻具波比許々袁々呂々洩れたる諸 一三三四五六七八

ほこ ほと みあい か な したた みずほ
矛蕃登御合て晝き鳴し滴る瑞穂の八嶋の出で立ちき

※1 あな あはれ ここのたり をけ おもしろし やおよろず
阿那阿波禮九十飢憩阿那於茂志呂志八百萬

阿那 たのし 飢憩 ももちよろず さやけ 飢憩
阿那多能志飢憩百千萬阿那佐夜憩飢憩

※2 あめ つち
天由良由良布留部飢憩地由良由良布留部

星由良由良布留部飢憩空由良由良布留部飢憩

一三 由良由良… 布留部

成り餘れる矛成り合わざる蕃登ふとまにうらな
布斗麻邇ト一三三四五六七八

阿那 にやし え おとめ 阿那 邇夜志 愛 おとこ くみど おこ
邇夜志愛袁登賣阿那邇夜志愛袁登古久美度に興して 一三三四五六七八

あわじのほのさわげ いよのふたな おきのみつご
淡道之穂之狭別伊豫之二名隱伎之三子 一三三四五六七八

つくし いきしま つしま さどのしま とよあきつしま
筑紫に伊伎嶋津嶋に佐度嶋豊秋津嶋出で立ちき

※1

山由良由良布留部飢憩川由良由良布留部

峰由良由良布留部飢憩谷由良由良布留部飢憩

ひとふたみ よいつむゆななやここのたり
一三三四五六七八九十

※3 布留部 由良由良止 布留部 飢憩

一三三四五六七八九十百千萬

※3

ひふみよいむなやこともちろらねしきるゆみつわぬ

そをたはくめかうお糸にさりへてのますあせえほれけん

※3

※1

皆 由良由良布留部

一二三四五六七八九十

布留部 由良由良止 布留部

(旧字体・現代仮名遣いで表記)

歌詞について

さて、この楽曲の歌詞の文脈はちょっと複雑です。大きくわけて、4つの要素があります。1つめは、タイトルにある「ひふみ祝詞」。2つめは、日本神話の中の「国生み」と呼ばれる物語。3つめは、日本神話の中の「天岩戸（あまのいわと）」と呼ばれる物語。最後に「あめつちの詞（ことば）」。1つずつ、説明してきます。

ひふみ祝詞

「ひふみ祝詞」は、古くから神道に伝わる祭文で、数への信仰を伴うものとされています。いつかの祝詞の型が伝えられており、この楽曲では、それらを組み合わせて挿入しています。

1つは、「布留（ふる）の詞（ことば）」と呼ばれる次のようなもの。

一二三四五六七八九十 布留部 由良由良止 布留部

ひふみよいむなやここのたり ふるべ ゆらゆらと ふるべ

古い文献の伝えるところによると、この祭文を唱えると、死者が蘇生するほどの呪力が発揮される、とあるそうです。十種神宝（とくさのかんだから）と呼ばれる、鏡2種、剣1種、玉4種、比礼（ひれ：女性が首に掛けるスカーフ様のもの）3種の計10個の宝物を、順次、振るという方法もあるらしい。

「振る」という語彙は、おそらく「奮う」にも繋がるイメージなのかもしれません。神道では「鈴」や「大麻（おおぬさ：神主が儀式などで使う白いフサフサのついた棒）」など、振ることで音を鳴らすことがよくあります。そのことにより、八百万の神々の魂をふるわせ、生氣を取り戻す、というような意味合いがあるようです。

もう1つは、数に相当する文言を唱えて、「祓い給え 清め給え」と続くもの。

ひふみよいむなやここのたり

ひとふたみよいつむゆななやここのたり

最後に、「ひふみよいむなや」から先、さらに長い文字列が続くもの。

ひふみよいむなやこともちろらねしきるゆみつわぬそをたはくめかうお糸にさりへて
のますあせえほれけ（ん）

「こ=ここの、と=十（とう）、も=百（もも）、ち=千（ち）、ろ=万（よ[ろ]ず）」までは数に関するものであるとするのが一般的な説です。けれど、その先の文言は、さ

らに大きな数の単位を示すとする説や、意味のある文として解釈する説など、諸説あります。

いずれにせよ、「ひふみ」の文脈はどれも、呪術的な背景を伴う神秘性の中にあります。一説に、数を区別することというのは、存在を区別することであり、それはあたかも、なんらの区別もない「クラゲのように漂う（と古事記では表現されている）」原初の混沌の中に、神という明らかに異なる存在が生まれるということに等しい、と解釈する説もあるようです。

そして、その数がたくさんに増えるということは、たくさんの区別、つまり、多様性が生じることです。その多様な「もの」に対して、それぞれ名前が名づけられます。「ひふみよいむなやこともちろらね…」の祭文には、音韻の重なりが1つありません。このことは、この祭文が「数」の祭文であると同時に「ことば」の祭文だということを示しています。

音韻をどう繋げて束ねるかによって、さまざまなモノの名前が立ち現れるということは、我々の認識（あるいは観念）の中で、万物がまさに生成されているその瞬間に立ち会っているとも言えるのです。こうしたことが、古来から日本に伝わる言霊（ことだま）の信仰と密接な関係を持つだろうことは想像に難くありません。

国生み

「ひふみ」をそのように考えるとき、私には、それはちょうど、日本という国土の誕生のイメージと繋がるのです。「禊祓」の歌で登場するイザナギは、その妹であるイザナミと夫婦となり、日本の国土を生みます。その物語とは、以下のようなものです。

イザナギとイザナミは、高天原（天上界）の神々から、海の中に国土を作るように命じられる。2柱は高天原にかかる橋から、天（あめ）の沼矛（ぬぼこ）を海に降ろし、「塩許々袁々呂々（しおこをろこをろ）」とかき回すと、小さな島が出来たので、その島に降り立ち、以下のような会話を交わす。古事記の書き出し文のママ、台本の形式にして記すと次のようになる。

イザナギ 「汝（な）が身は如何（いか）にか成れる。」

イザナミ 「吾（あ）が身は、成り成りて成り合わざる処（ところ）一処（ひとところ）あり。」

イザナギ 「我が身は、成り成りて成り余れる処一処あり。故（かれ）、此の吾が身の成り余れる処を以ちて、汝が身の成り合わざる処に刺し塞（ふた）ぎて、国土を生み成さむと以為（おも）ふ。」

イザナミ 「然（しか）善（え）けむ。」

イザナギ 「然（しか）らば吾（われ）と汝（いまし）と是（こ）の天（あめ）の御柱を行き廻り逢いて、美斗能（みとの）麻具波比（まぐわい）為（せ）む。」

ト、2柱、小島に立てたる柱の周りを回り、

イザナギ 「あな（＝ああ）にやし（＝とても）え（＝よい）おとめ（＝乙女）。」

イザナミ 「あな にやし え おとこ（＝男）。」

ト、久美度（くみど＝組む所：寢室）に興（おこ）して生める子は、水蛭子（ひるこ）。

2柱は高天原に戻り、太占（ふとまに）に占うところ、結婚の儀式は、女から声をかけるのではなく男から声をかけるべきとなり、儀式をやり直す。再び、久美度に興し、「ほこ」で「ほと」を刺し蓋ぐ。（この二つの語句の始まりは、ともに「ほ」であり、「ほ」は古く「火」を意味する。）

そのようにして、兄妹は、淡路島、四国、隠岐の島、九州、壱岐島、対馬、佐渡ヶ島、本州からなる大八島（歌詞では「瑞穂の八嶋」）を生む。

天岩戸

この楽曲では、天岩戸の物語に関係する文言も引用しています。天岩戸の物語は、おおむね、次のようなものです。

高天原を治めているイザナギの娘、アマテラスのもとに、その弟スサノオがやってくる。スサノオは母（イザナミ）のことを思うあまり、嘆き荒んでいて、高天原でいろいろな悪さをする（糞を撒き散らしたり、死んだ馬を家に投げ込むなど）。それを嘆いたアマテラスは、天岩戸なる岩戸の中に隠れてしまう。すると、高天原は闇に包まれ、悪いことがたくさん起きようになる。

このままではまずいと神々は相談し、天岩戸の前で祭りを行うことにする。祝詞を奏上し、桶を打ち鳴らして、アメノウズメ（芸能の女神）がほとんど全裸になって踊ると、八百万の神々がどっと笑う。その音と声を岩戸の中で聴いたアマテラスは何事かと気になって、岩戸の戸を少し開けると、怪力の神がその戸を一気に開け、高天原に光を取り戻される。

そのとき、神々によって語られた言葉が以下のものであると伝えられています。但し、この文言は古事記には記されておらず、古い文献や、神楽などに伝えられるものです。

阿那 阿波禮 阿那 於茂志呂 阿那 多能志 阿那 佐夜憩 飢憩
あな あはれ あな おもしろ あな たのし あな さやけ をけ

「あな」は「あなにやしえおとめ」の「あな」と同じ、「ああ」というような感嘆詞。「あはれ」は驚きを示す感嘆詞とされ、「はれ」は「晴れ」の意。後世に「もののあわれ」という文脈になったり、「天晴（あっぱれ）」という文脈になったりする語。

「おもしろ」は「面白」で、光が当たって神々の顔が白く輝いたさま。

「たのし」は「楽し」で、一説に「手（た）」を「のす（差し伸べる）」たくなるほどに嬉しい、あるいは、愛おしいという意。

「さやけ」は「さわやか」の意。清らかな感じを示す語。

「をけ」は打ち鳴らしていた桶の意とも、神々が囃し立てた掛け声（囃子声）とも伝えられる。

この文言に含まれる喜びの表現を示す語彙たちは、現代にも形を変え、伝えられているものばかりで、日常会話の中にもちよくちよく顔を出します。このことは、日本語を母語とする自分には、なにか感慨深いものがあるのです。「日本語でおけ」といった現代の言い回しにさえ、なにか神秘的な響きを感じます。

あめつちの詞

音韻の重なりが1つもない仮名48字からなる文で、平安時代初期に成立されたとされる以下の詞（ことば）。

あめ つち ほし そら やま かは みね たに くも きり むろ こけ ひと いぬ うへ
すゑ ゆわ さる おふせよ えのえをなれみて（天地星空山川峰谷雲霧室
苔人犬上末硫黄猿生ふせよ 榎の枝を 慣れ居て）

言葉を覚えるための文として広く伝えられていた詞のようです。その用途においては、後世に成立した「いろはうた」にその地位を奪われることとなります。「いろはうた」は、仏教の文脈が色濃く入り込んだものですが、あめつちの詞は、それとは異なり、八百万の神のイメージの中にある素朴なもので、私のお気に入りの詞です。（この詞に曲をつけたものをすでに作曲しているくらいですから。）

この文字列にある「あめ つち ほし そら やま かは みね たに」までを、歌詞の中に組み込んでいます。「振るべ」くは、これらの万物なのです。

楽曲について

このアルバムは、その楽曲を制作した順には並べてはいません。最初に作ったのが、極端な重唱の試みである「般若心経」。次にV4の新しい機能である「クロスシンセシス」を試すための「禊祓」。そして、その次がこの「ひふみ祝詞」。そうなのですが、この楽曲は、実に難産でした。

まず、楽曲の骨子となる旋律と和声を先に作りました。世界各地によくある、そして日本の伝統音楽にもよく使われる5音短音階で旋律を組み立て、その旋律に対して、音階に存在しない音を用いたジャズ風の和声をつけるという作業。この作業は、慣れてないためか、やや複雑でしたが、適度に面白く、すぐに完成。けれども、気楽に始めた作業は、その後、まったくもっての頓挫。この旋律にどういう歌詞を当てはめてよいのか、どうにも思いつかないのです。

「ひふみ祝詞」の呪術的な祭文それ自体には、さまざまなイメージが湧くものの、祭文の長さが短かすぎて、の長さに合わない。で、「あなあはれ」の文言と「国作り」の神話のエピソードを加えることにしました。そうして歌詞が出来上がってみると、どうやらこれは、日本の国生みを「祝う」音楽なのらしい。

古い日本の言葉に「言（こと）祝（ほ）ぐ」という語があります。言葉によって祝うという意味です。この漢字の語順をひっくり返すと祝詞になります。この「ことほぐ」は、のちに「寿（ことほ）ぐ」という漢字が当てられ、それが訛って「寿（ことぶき）」となります。この楽曲は、そういう文脈の歌として育ったようです。

現代的なテクノ音楽の上に、V4で実装された「ピッチスナップモード（ピッチをわざと機械的に変化させるモード）」の歌声が重なると、現代における新しい「天使の歌声」のような気がしてならないのです。大変な難産だったこの楽曲は、不思議な音に育ってしまったけれど、さらなる不思議へと誘う存在でもあるらしい。あるいはそれは、天使ではなくセイレーンの歌声なのかもしれない。

9. 天地一切清浄祓

詞：神道祭文による 曲：tamachang [猫村いろは V4 (Natural)]

天^{しょうじょう}清^{じょう}浄^{じょう} 地^{ないげ}清^げ浄^{じょう} 内^{ろっこん}外^{こん}清^{じょう}浄^{じょう} と 祓^{はらい}給^{たま}う

天清浄とは 天^{しち}の七^{しち}曜^{しゅう}九^く曜^く 二^{はっしゅうく}十^く八^く 宿^{しゆく} を清^{きよ}め

地清浄とは 地^ちの神^{かみ} 三^{さん}十^{じゅう}六^{ろく}神^{かみ}を清^{きよ}め

内^{さんぼう}外^{だいこうじん}清^{じょう}浄^{じょう}とは 家^{さんぼう}内^{だいこうじん}三^{さんぼう}宝^{だいこうじん} 大^{だい}荒^{こう}神^{じん}を清^{きよ}め

六^{ろく}根^{こん}清^{じょう}浄^{じょう}とは 其^その身^み 其^{たい}の体^{たい}の穢^{けがれ}を 祓^{はらい}給^{たま}え 清^{きよ}め給^{たま}ふ事^{こと}の由^{よし}を

八^{やおよろず}百^{かみたち}万^{もろとも}の神^さ等^{おしか} 諸^{やつ}共^{おん}に 小^{おん}男^{ふり}鹿^{きこ}の八^めの御^{おん}耳^{みみ}を 振^{ふり}立^{たて}て 聞^きし食^くせと申^{まを}す

歌詞について

修験道の系譜にある祭文。修験道についてのおおまかな説明は「贗作秋葉原密真言」に書いたので割愛し、ここでは、この祭文を例に、もう少し掘り下げて説明してみます。

神道、道教、仏教

この祭文には「祓」とあるので、神道の祝詞の体裁です。その内容は、「祓給え 清め給ふ事の由を…八百万の神等」に「…聞し召せと申す」もので、「禊祓」とよく似た構造になっています。けれど、禊祓と比べると、やたらと漢字の熟語が増えていて、漢字文化が日本に根付いたのちの祭文であることがよくわかります。

また、禊祓では「天の斑駒の耳振立て」となっているところが、「小男鹿の八の御耳を振立てて」となっています。山あいの地域では馬がいなかったのも、山でよくみかける鹿に置き換わったのかもしれませんが。

「天の七曜九曜 二十八宿を清め」という部分は、中国の天文学と占星術に関連する用語。「七曜」は「木火土金水」の五行に「日」と「月」を加えたもの、あるいは北斗七星のこと。「九曜」は、七曜に日食と月食を加えた概念。「二十八宿」は、月の満ち欠けの周期に基づいて天球を28に区分けしたその部分のことを指すようです。

「地の神 三十六神」は、調べるもよくわからず。12の倍数であるので、十二支に関係するのかもしれませんが。

「三宝大荒神」は、おそらく「三宝荒神」のことで、仏・法・僧の三宝を守護し、不浄を取り除く日本独自の仏神のこと。日本古来の荒魂（あらみたま：荒ぶる神の魂）のイメージが仏教と混交したもののようにです。

「六根清浄」は、仏教に由来する用語で、「六根」とは、般若心経の経文の中にある「無眼耳鼻舌身意」の「眼（視覚）耳（聴覚）鼻（嗅覚）舌（味覚）身（触覚）意（意識）」のことです。「各感覚器と心を清らかにする」というような意味になります。

楽曲について

この楽曲もまた、「トホカミエミタメ」と同じく4声合唱です。けれど、この楽曲は、「トホカミエミタメ」とは異なり、日本的な歌い方（節回し）の中に和声を置こうとしています。ボーカロイドによる極端な「メリスマ（音韻を引き延ばしてさまざまなリズムや音程をとること）」を試すための楽曲ということです。

「メリスマ」という語は西洋音楽の用語で、本来は五線譜に実際に音符の書かれるようなものを指します。西洋人たちは、それを音符という図形の中で量子化していくのですが、それ以外の地域では、その歌い方が、ビブラートなのか、コブシなのか、（音程の異なる音であるところの）メリスマなのか、という区別は曖昧です。

まとめると、この楽曲は、以下の連立方程式を組み、それを解いたものになっています。

- ・祭文の文言、音韻にしたがって音を配置すること。
- ・律旋法の中に旋律を置くこと。但し、主旋律は、長く伸びるメリスマを持たなければならぬ。
- ・メリスマ、またはコブシをすべての声部が持つこと。
- ・西洋音楽の和声を用いること…但し、それは、ドビュッシー以降の2度音程を含む、近代的な和声であってもかまわない。

合唱の伴奏には、「伏せ鐘（がね）」と呼ばれる伏せて置いて叩く鐘と、「鈴（りん）」という神道の鈴（すず）とは異なる仏教の鈴だけを使っています。この2つの鳴り物の組み合わせは、「和讃」と呼ばれる仏教の伝統歌の様式になっています。和讃とは、仏教の教えを日本語の歌詞で歌う伝統的な歌謡です。

また、メリスマの構築には、日本の伝統的な民謡の謡い方のほかに、ほとんど無伴奏で和歌を謡う「白拍子（しらびょうし）」と呼ばれる謡いの節回しも取り入れています。白拍子は平安から鎌倉時代にかけて流行した歌謡で、現代に伝わるその歌い方を聴くに、音韻を長く伸ばし、その伸ばした音が拍を刻むように半音下の音程に一瞬下がって、装飾音を伴うように歌うようです。そのやり方は、各音をダンギングなどで区切ることのできない楽器、たとえば篠笛やバグパイプが、細かな装飾音を用いて音を区切っていくという方法によく似ています。こうした表現は単純ではあるけれど、効果的で面白い。

10. 辯才天真言

詞（辯才天真言、宇賀神真言による）・曲：tamachang [結月ゆかり V4（純・穩）]

※ おん そらそばていはい そわか…

雲 棚引き漂い 空めぐり 雨 舞い降り沁み入り 土めぐり
沢 出で立ちせせらぎ 谷めぐり 川 大地に広がり 歌うたう

流れよ うねりたまえ しぶく泡よ 歌いたまえ
（おん うがや じゃや ぎゃらべい そわか）

※

木々 緑に萌え立ち 生い茂り 花 とりどり色づき 咲きほこり
鳥 湖飛び立ち 空めぐり 人 水辺に寄り添い 歌うたう

流れよ 満たしたまえ 息吹くものよ 歌いたまえ ※

とこしえ
永久 巡って 溶かして 結んで 潤し（清め）たまえ ※

歌詞について

辯才天真言は「おん そらそばていはい そわか」。宇賀神（うがじん）真言は「おん うがや じゃや ぎゃらべい そわか」。その他の部分は、作曲者が加筆した部分。

辯才天

辯才天の表記は「辯」をその略字体である「弁」とし、「弁才天」として記すことが一般的です。「七福神」と呼ばれる7神のうちの1神で、七福神の中では紅一点となる唯一の女神。

なお、七福神を構成する7神は、日本固有の神が1神（恵比寿：えびす）、インド由来の神が3神、中国由来の神3が神という構成になっています。「恵比寿」も、本来は「異邦の者」のことを指し、外来の神を指す言葉でした。が、のちに、イザナギとイザナミが「国生み」で最初に産んだ「水蛭子（ひるこ：えびす）」への信仰などと習合していくという変遷を辿ります。

と考えると、七福神は、すべてが外来の神に由来すると言ってもよいものなのですが、この七福神への信仰というのは日本に固有の信仰でして、日本人がその好みに合わせて、適当に組み合わせた神々なのです。

日本人はその昔から、日本固有の神も、外来の神も、それほど区別せずに、ご利益（りやく）があるのならなんでも奉じてきたのかもしれない。現代の大阪で信仰されている

る「ビリケン」も、アメリカ発の新興の偶像崇拜に由来するもので、そこらへんの事情は今も昔も変わらないのかもしれませんが。

さて、辯才天の原型は、「saraswati (サラスヴァティー)」という名のインドの女神で、インドでは川と音楽の神とされています。そのサラスヴァティーが仏教と習合したのが辯才天で、別名を「妙音 (みょうおん) 天」とも言います。「妙音天」というときは、音楽の神のニュアンスが強められた呼び名のようです。インドのサラスヴァティー像は、その手にヴィーナと呼ばれるシタールの祖先にあたる弦楽器を持っています。それに対し、日本の辯才天像は、ヴィーナの代わりに中国から伝えられた琵琶 (びわ) という弦楽器を持っています。いかにも音楽の神という姿です。

辯才天真言にある「そらそばていはい」は、サラスヴァティーの音訳で、サンスクリット語風にこの真言を発音すれば、「オン サラスヴァティエイ スヴァーハ」ということになります。

宇賀神

そうした辯才天が日本に伝えられると、辯才天と日本固有の神々が習合していきます。辯才天と習合した日本の神の1つに、宇賀神という神があります。宇賀神は、古事記に記されているウカノミタマ (食物の女神) に由来するとするのが一般的ですが、その姿は蛇の姿として現されます。神道には、蛇を神の遣いとする宗派もあり、その蛇神が形を変えて、宇賀神となったのかもしれませんが。一説に、神社にある注連縄 (しめなわ) は、交尾をする雌雄の蛇を表しているとする説などもあります。

蛇の細長い姿は、「蛇行」する川の流れに重ね合わされ、川の神となります。蛇神が川の神となり、川の神である辯才天と習合した、ということのようです。

楽曲について

シンプルな構成の合唱曲を伴う歌という構想のもと、制作しています。合唱の声部は終始、辯才天と宇賀神の真言を繰り返し、その伴奏の上に、水と生命を讃える歌が歌われる。とうとうと流れる川のイメージに合わせて、和声も複雑に動くことなく、ゆるやかな変化に留める。

辯才天はインドに由来する神であるので、インドの伝統楽器である「タンプーラ」をその伴奏に加えています。タンプーラは、ドローンを専門に作り出すギター様の弦楽器で、共鳴による長い持続音を持ち、常に開放弦で演奏されます。インドの伝統音楽の「ビョーン」と響く不思議な音はたいいてい、このタンプーラによって作られています。他方、日本の辯才天が手に持つという琵琶の音は、残念ながらよい音源がなかったので、その代替として、箏を配置することにしました。

日本の箏と大太鼓と巫女の鈴。そして、インドのタンプーラとガムランで使用される「ゴン (銅鑼)」。日本の音と外来の音が混ざること、意図的に無国籍な響きになるようにしてあります。それと、人が住むところには必ずあるだろう、川のせせらぎの音を背景に敷きました。般若心経の「火」に対し、この楽曲は「水」なのです。

TAMAWARI MUSICAL OFFICE
田廻音楽事務所

2015年11月14日発行

発行所：田廻音楽事務所 <http://tama-music.sakura.ne.jp/>

発行人&著者：tamachang

VOCALOID is a registered trademark of Yamaha Corporation.

VOCALOID is a singing synthesis software and its technology of Yamaha Corporation.



©2015 tamachang ALL Rights Reserved.