

「執拗低音」としての律の主五声

— 雅楽における唐楽六調子と呂律について —

The five basic notes of the ritsu scale as “basso ostinato” of Japanese music:
Reflections on the theory of the six main Togaku modes
and the “ryo and ritsu scales”

奥波一秀
OKUNAMI Kazuhide

【要旨】 平安期の雅楽において「唐楽六調子」が整理され、呂律の旋法が理論化されたが、そこに至るにはどのような課題があり、どのような解決あるいは選択・決定があったのか。唐代の饗宴楽とその楽理は、本邦に受容されたあと、どのような日本独自の展開を辿ったといえるのか、検討する。

第一章では、古代中国の楽理、唐代の饗宴楽の受容、その後の日本での整理について概観する。

第二章では、「唐楽六調子」および「呂律」の概念成立の前提条件、なされた選択・決定の意味を検討する。

第三章では、「唐楽六調子」および「呂律」、とくに「律」の旋法・音階の概念形成が、どのような意味で日本独自であるといえるか、考察する。

はじめに

《君が代》の旋律は、どのような意味で「日本的」か。

この問いに関して旧稿では、墨譜《君が代》に記された「壹越調律旋」という規定のうち、とくに「律旋」の意味するところを、文部省音楽取調掛『音楽取調成績申報書』（1884）と上原六四郎『俗楽旋律考』（1895）に即して追究した。

本稿では、「律旋」の前史として、旋法・音階の意味での「呂律」の明識が、どのような経緯で成立したかを確認したい。中国から唐代の饗宴楽と楽理等が受容されたあと、いかにして「唐楽六調子」と「呂律」の概念へとたどり着くことになったか。その経過において、どのような問題・課題があり、どのような解決・決定がなされたといえるのか、検討したい。

第一章では、古代中国の楽理から、唐代の饗宴楽の受容、その後の日本での整理について、通説にしたがって、概略を確認する。

第二章では、「唐楽六調子」および「呂律」の概念成立の前提条件や、そこに至るまでにあった選択・決定の意味を、いくつかの仮説をもとに検討する。

第三章では、「唐楽六調子」および「呂律」、とくに「律」の旋法・音階の概念形成が、どのような意味で日本独自であるか、という問いを中心に、呂律それぞれのその後の変容とその意味を検討する。

本稿の考察の土台となっているのは、遠藤徹氏の一連の研究、なかでも『平安朝の雅楽 — 古楽譜による唐楽曲の楽理的研究』（2005）である。古楽譜解読への突破口を開いたのは、横笛譜

の「由(ゆり)」に関する林謙三の洞察だったが、さらに遠藤氏は琵琶譜の「叩(たたき)」との対応に着目することで、より広範な古楽譜を検討材料として確保し、平安朝雅楽の楽曲とその楽理の変遷について興味深い洞察や説得的な仮説を提示することに成功している。どれも本稿にとっては有益だが、なかでも唐饗宴楽から容れた曲の調子のバランス(変化)についての比較データ、具体的に言えば、唐代の『天宝十三載石刊』(754)と平安末期の『三五要録』の調子ごとの曲数の比較は他に例のないものであり、この比較データにもとづくかたちで、さらにいくつかの考察を試みるのが、本稿第三章の核心ともなっている。

古楽譜や楽理書の一次資料に立脚した遠藤氏の研究は、雅楽の歴史に関する第一級の浩瀚な基礎研究であるだけでなく、雅楽の現在・将来への実践的な関与や期待に裏打ちされているためか、視点そのものがたんに骨董趣味のそれではなく、筆者のような門外漢にも随所に訴えてくるものがある。その貴重な研究成果からの不当な「我田引水」は避けたつもりではあるが、意図せぬ誤解等あるかもしれない。それはひとえに筆者の力量不足の問題であることを、ここにお断りしておく。

1. 中国の楽理とその受容についての通説

第一章ではまず、中国から雅楽とその楽理、とくに唐楽六調子と呂律の整理までについて、これまで何が通説とされてきたのか、確認しておきたい。

1.1. 三分損益法と十二律

三分損益法と呼ばれる原理に従って、古代中国では周朝後期ごろに十二の律が定められ、その後、下記のように、「黄鐘」以下、あわせて十二の律名(音名)が確立した。

黄鐘	大呂	太簇	夾鐘	姑洗	仲呂	蕤賓	林鐘	夷則	南呂	無射	応鐘 ¹⁾
1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1

この十二律は、たんに相対的な音程関係ではなく一定の音高体系になっており、音高の基準は時代によって異なるが、それぞれ特定の鐘や管によった。十二律の第一音「黄鐘」という名称は「鐘」が基準音とされた名残りともいわれる。「黄」は古くから中国では尊いとされる色である。

1.2. 音階としての五声・七声

上記の音高体系としての十二音の音程系列を、そのまま十二音のパレットとして脱中心的に用いれば、近代音楽における十二音音楽と同様の音楽が成立することになるだろうが、そうはならない。古代中国では五つの音からなる音階が用いられた。この五音音階の音程関係も、三分損益法にもとづいて規定される。起音の「宮」に対して、五度上を「徴」、その五度上を「商」、その五度上を「羽」、その五度上を「角」とする。これを低いほうからオクターヴにおさめれば、「宮商角徴羽」となり、ドレミでいえば「ドレミソラ」²⁾、半音数表記で示せば「2 2 3 2 3」の音階となる。

さらに後には、二音を加え、七音音階も用いられるようになる。さきほどの操作をさらに二度繰り返す、つまり、「角」の五度上を「変宮」、その五度上を「変徴」とするのである。かくして、

低いほうから並べると、次の七音音階が成立したことになる。

古代中国の七音音階：

宮	商	角	変徴	徴	羽	変宮
ファ	ソ	ラ	シ	ド	レ	ミ
	2	2	2	1	2	2
						1

近代西洋の七音音階 (ダイアトニック音階)：

ド	レ	ミ	ファ	ソ	ラ	シ
	2	2	1	2	2	2
						1

中国では以後、この七音音階が音楽の基本となる。それはちょうど、近代以降の西洋音楽の基本が、ドレミファソラシド (2 2 1 2 2 2 1) のダイアトニック音階であることと、類比的に理解できる。もちろん、両者の音程関係は厳密には同一ではない。古代中国の音階をドレミで言い換えれば、上に示したように、ファソラシドレミ、ということになる。

音高の指定は、上記の七音音階のうちの「宮」の音高の律名で行い、それを「均」と呼ぶ。たとえば、その曲の「宮」の音高が「黄鐘」なら黄鐘均、「仲呂」なら仲呂均である。

旋法の指定は、上記の七音音階に沿って動く楽曲中の「主音」の階名 (声) で指定し、それを「調」と呼ぶ³⁾。たとえば、宮を主音とする曲なら宮調 (ファソラシドレミ)。商が主音なら商調 (ソラシドレミファ) である。

かくして、「○均△調」という仕方で、曲の音高と旋法 (音階) が規定される⁴⁾。

1.3. 唐の俗楽と日本の雅楽 — 唐楽六調子の源流

こうした中国の音楽原理は、日本においてどのように受容され、取捨選択され、あるいは変容してきたのだろうか。上述のような楽理とともに、中国から楽曲が日本に受容されていくのは、奈良時代ころとされる。楽理としては、三分損益法や中国の十二律、五声や七声などが入り、まずはそのまま受け継がれる。

しかしその後、音高を全体に二律あげた俗楽律に従うことになり、さらに平安時代に律の名前もあらためられていく⁵⁾。下図において、1. は唐の古律 (雅楽律)、2. は饗宴楽律 (俗楽律)、3. は日本式律名である。

1. 黄鐘 大呂 太簇 夾鐘 姑洗 仲呂 蕤賓 林鐘 夷則 南呂 無射 応鐘
2. 黄鐘 大呂 太簇 夾鐘 姑洗 仲呂 蕤賓 林鐘 夷則 南呂 無射 応鐘
3. 壺越 断金 平調 勝絶 下無 双調 鳧鐘 黄鐘 鸞鏡 盤涉 神仙 上無

古代中国の楽理上、「均」は十二律、「調」は七声なので、「○均△調」は十二×七=八十四通り

ありうる。しかし実際に通用していた楽曲についていえば、器楽が盛んだった唐代においても二十八通りあっただけで、さらに日本に伝来したのは、そのうちの十二ほど、さらにその後、半分ほどが廃絶し、今日には、原調子(雅名)でいえば、黄鐘均商調、林鐘均羽調、仲呂均商調、黄鐘均羽調、太簇均羽調、太簇均商調の六つが伝わる。調でいえば、日本に伝わったのはそもそも宮調、商調、角調、羽調の四つだったが、最終的にはこのように、商調と羽調の二つに収斂したわけである⁶⁾。

日本に伝わり、最終的に伝承されていった唐楽の六つの均調について、その原調子(雅名)は先に挙げたとおりだが、日本では、中国での「時号」(俗名)⁷⁾を受け入れて調子名とし、商調は呂、羽調は律の日本式階名で定式化され、唐楽六調子⁸⁾のそれぞれが呂と律に分類された。

唐楽六調子：

原調子(雅名)		時号		日本調子名		旋法(音階)としての呂律
黄鐘均商調	—	越調	—	壹越調	—	呂
林鐘均羽調	—	平調	—	平調	—	律
仲呂均商調	—	双調	—	双調	—	呂
黄鐘均羽調	—	黄鐘調	—	黄鐘調	—	律
太簇均羽調	—	般涉調	—	盤涉調	—	律
太簇均商調	—	大食調	—	太食調	—	呂

中国の商調：商 角 变徵 徵 羽 变宮 宮
 2 2 1 2 2 1 2

日本の呂：宮 商 角 嬰角 徵 羽 嬰羽

中国の羽調：羽 变宮 宮 商 角 变徵 徵
 2 1 2 2 2 1 2

日本の律：宮 商 嬰商 律角⁹⁾ 徵 羽 嬰羽

このように、中国から受容した楽理と、それを受容し取捨選択した結果できあがった日本の楽理体系は、両者の対応関係ともども、上記のように整理できる。しかしながら、この結果にいたるまでの個々の局面では、さらなる説明・考察を要するさまざまな紆余曲折やズレがあった。この点を次章でとりあげていく。

2. 唐楽六調子と呂律の成立

古代中国の楽理、唐の饗宴楽とその時号、日本式の調子名および呂律の旋法(音階)の対応関係を第一章では確認した。第二章では、対応関係が確立するまでのいくつかのフェーズにフォーカスし、事実関係の正確な理解を試みる。中国の楽理および音楽に対する奈良朝以後の日本の「雅楽」の独自性がどこにあるかといえるかを検討するための準備作業となる。

2.1. 時号と日本調子名と日本式律名の論理関係

これまで見てきたように、中国の俗楽の理論上・実際上の調子は日本に渡って以降、六調子へと収斂し、それぞれの調子について日本独自の命名が行われ、現在に至っている。こうした変容過程に関しては、日本の新律名の成立もからんでおり、錯綜しがちなので、厳密におさえておく必要がある。とくに明治期の保育唱歌作譜を機に整序されていった、洋楽の影響を受けた「調旋」の呼称・指示方法に誤導されないよう、注意が必要である。

たとえば、「黄鐘均商調」が、日本では「壺越調」という名称を得たことは、先に示した唐古律（雅楽律）と日本式律名の対応結果からすると、一見して自明に思える。つまり、黄鐘均商調の主音は「太簇」であり、その日本律名上の律名は「壺越」であり、かつ、日本では主音の律名で調を呼ぶことになったのだから、これを「壺越調」と呼んだのだ、という理解である（以下の囲みの「太簇」と「壺越」の音位の合致）。

	黄鐘商の主音	太簇商の主音
唐古律(雅楽律) 1.	黄鐘 大呂 太簇 夾鐘 姑洗 仲呂 蕤賓 林鐘 夷則 南呂 無射 応鐘	
日本式律名 3.	壺越 断金 平調 勝絶 下無 双調 鳧鐘 黄鐘 鸞鏡 盤涉 神仙 上無	
	壺越調の主音	太食調の主音 (かつ平調の主音)

しかしこのような理解は、壺越調以下、盤涉調までの五調子ではうまくいくが、六調子目の「太食調」では挫折する。「太食」という律名はないからである¹⁰⁾。「太食調」の原調「太簇均商調」の主音の位置を確認してみれば、それは「姑洗」で、日本律名では「平調」にあたる（上記の囲みの「姑洗」と「平調」の音位の合致）。とすれば、「太簇均商調」は、日本式には「太食調」ではなく、たとえば「第二商調」とでも呼ぶべきだった、ということになるが、そのようなことは起きるはずもなかった。調子名は日本式律名の後に、それに基づいて成立したのではなく、日本式律名に先んじて成立・受容されていたからである。

では「太食調」という調子名はどこからきたのかといえ、もちろん、さきに触れたように、他の調子名と同様、唐の俗楽の調子に与えられていた名称（「時号」）から来ているのであり、実際、日本にも「太食調」の曲は入っており、独自の存在感を備えていたからこそ、のちに「唐楽六調子」の一角を担うことにもなったのである（遠藤:490）。

以上のように、やや回り道をして確認してきたことが意味しているのは、唐俗楽の「時号」と日本式律名との論理関係は、前者が先、後者は後、ということである。歴史的にもおそらく、唐から俗楽がその楽理や「時号」ともども受けとられたあとで、さらに五調子がことさら選択され、その重要性ゆえに、さらにその調子名がその主音の律名にまでスライドした。「思ふに五調の曲が唐から傳來した當初先ず調名として親しまれ、そのうちに一調の最主要的の主声の律を呼ぶ場合にもつい調名を借りて用ひたのが慣用となつたものであらう」（林 1943:6）。日本律名といっても、呼称すべてを日本で案出したわけではなく、「壺越」「平調」「双調」「黄鐘」「盤涉」の律名は、唐俗楽において用いられていた調子の俗名としての「時号」から来ているわけである。ちなみに「盤涉」はインドの音楽とその楽理に遡る名称で、シルクロードの末端に吹き溜まった文化の多層性をよく伝えるものとなっている（遠藤:395）¹¹⁾。

2.2. 日本式音階としての呂律の前提

「均」と「調」とにもとづく中国の調子規定は理論的にはじつに合理的な体系である。しかし実際に用いられた曲の調子は、中国においても日本においても、いくつかの特定の調子に限られていた。いくつかの調子だけが使われるとなれば、「均」「調」による説明体系は煩瑣で回りくどく感じるであろう。それこそ近所の馴染みの「八百屋」をつねに緯度と経度で呼ぶようなものであり、生活世界においては、「八百屋」「魚屋」「米屋」等々で、相互の位置は十二分に区別されている。唐饗宴楽において、二十八調子中のさらに特定の調子についてのみ、上述のように「時号」が登場したのは、似たような経緯によるのではなかろうか。

そもそも奈良時代において、日本は中国の「均」「調」に基づく音楽理論を、まともに受容したことがあるのだろうか。雅楽の理論体系としての「均」「調」について記された文書を容れた事実があったとしても、受容した饗宴学を理解・演奏にとくに役立つ知識ではないとみなされ、定着しなかったとしても不思議ではないだろう。九世紀半ばからの楽制改革において調子の簡素化・体系化がなされたとの通説に関して、「中国の複雑な体系を全て把握した上で、取捨選択をして簡素化した」のではなく、「断片的な知識をもとに比較的簡素な体系にまとめあげたというのが実態に近いのではないだろうか」との遠藤氏の指摘は説得的にみえる(遠藤:510)。

とにかく、結果的に受容した唐俗楽は、いくつかの特定の調子(最も多い時期でもたかだか十三調子)に限られていたため、十二均×七調=八十四調子の体系はもちろん、俗楽二十八調子(=七均×四調)さえ、「鶏に牛刀」のように不都合だっただろう。つまり本邦では、受容した唐俗楽に付随していた「時号」を調子名として、そのまま使用することで事実上、一定の均(音高)と調とを指定していたわけである。

このことと同時か前後してか、事実関係も論理関係も不明なところはあるが、それぞれの調子の音程系列を呼ぶにあたって、その曲の終わりとなる音を「宮」と呼んで第一音とみなし、以下、「商」「角」「変徴」「徴」「羽」「変宮」と呼ぶ、ということが起きた。どの音域(音高)で曲が展開するかよりも、主音を中心とする音程関係(旋法の感覚)のほうが重視された結果であろうと想像できるが、正確な理由はわからない¹²⁾。

とにかく日本の音楽理論においては、どの調子(調)であれ、第一音つまり主音を「宮」と呼ぶこととなった。もちろんこの階名の付け方では、調子ごとに(正確には四調ごとに)、階名相互の音程関係が異なってしまうことになる。このことはしかし、本来の調の音程関係を覚えているかぎりにおいては、特に不都合はない。現代でもドレミの階名を似たような仕方で使う例がみられる。たとえば同じ曲をみんなでさらっているとき、「シャープ」とか「フラット」といちいち言うのが面倒なケースなどで、正確な音程関係(対応)がわかっているならば、これでもかまわないどころか、むしろやりやすいわけである¹³⁾。

同様に、X調子とY調子の場合とで、「宮商角・・・」という同じ階名を用いていたとしても、それぞれ別々の音程系列であることが共通理解として前提されるかぎり問題はない。習熟した実践の現場、慣れ親しんだプレイヤーの間では、藤原師長の『仁智要録』のような階名指称でも問題ないどころか、むしろ簡便で実用的ですらあったかもしれない。しかし、狭いサークルを超えて、曲や演奏の理論として広く共有する場合、あるいは理論家として整理する立場からは、問題が生じることになるだろう¹⁴⁾。

伝わった四調のうち、宮調以外の三調、つまり商調、羽調、角調に関しては、正確性・通用性を期そうとすれば、別の呼称・表記が必要となり、実際、長く議論され、模索がなされたようだ(遠藤:87)。角調は羽調の変容・同類と整理されたため、結果的には商調と羽調について、次のような日本式階名が成立した。

中国の商調：	商	角	変徴	徴	羽	変宮	宮
	2	2	1	2	2	1	2
日本の呂：	宮	商	角	嬰角	徴	羽	嬰羽
中国の羽調：	羽	変宮	宮	商	角	変徴	徴
	2	1	2	2	2	1	2
日本の律：	宮	商	嬰商	律角	徴	羽	嬰羽

これが、音階・旋法としての呂律の区別にあたるわけだが、ここに至るにあたっては、なお紆余曲折があった。

2.3.1. 唐楽六調子の成立条件 — 同主音の別調子の弁別 —

既に述べたように、日本が中国から導入した曲の調子数は、多い時でさえ十三ほどであったが、そこからさらに六調子を選ばれ「唐楽六調子」とされ、「呂と律」の二旋法が区別される。これが結果だが、遠藤氏によれば、六調子の別格化および呂律の旋法の確立のためには、二つの前提条件があったという(遠藤:475)。

- (1) 主音を中心として調子の整理を行った結果、同主音の別調¹⁵⁾の弁別が必要になったこと。
- (2) 中国から伝来した調が商調、羽調の二つの調を中心としていたこと。

(1)のように、主音を中心とした整理がなされることは、前節でも述べたように、階名呼称の問題であり、かつ音域よりも旋法的な違いのほうを重視することと関連するようにみえる。主音の観点から、唐から伝わった十三ほどの調子を整理しようとする、同じ音高を主音する調子が複数ある場合、これらの調子相互をどう弁別するかということが問題になった、というわけである。

たとえば上記2.1.でも触れた平調と太食調がそうだが、これらはどちらも「平調」を主音とする調子である。主音の音高の違いによっては両調子が区別できないとすれば、両調子はさらにどういう観点から区別できるのだろうか。こう考えていくと、主音からの音程系列ひいては旋法の違いという観点に行き着き、これがやがて「呂と律」の区別・自覚にいたるわけだが、まずは、おそらく数が多いとか好まれているといった理由にもとづいて、同一主音の調子相互の関係は、「主」とそれ以外(「枝」と)に整理された。

『悉曇藏』(880)における呂律は、まさにその程度の原理にもとづく分類であって、「律」でもって主とする調子を、「呂」でもってそれ以外(枝)の調子を指している、と遠藤氏は解釈している。

この意味で、のちに六調子として整理されることになる調子のうち、「壹越調、平調、双調、黄鐘調、盤渉調」の五調子は「律」、太食調以その他の調子は「呂」と記されている、というわけである（遠藤：435）¹⁶⁾。

壹越調と双調も「律」としているこの分類は、後の旋法としての呂律の区分そのものではない。しかし、同一主音の調子の弁別は、旋法としての呂律の明識への事実上の第一歩となった、とみてよいだろう。

2.3.2. 調による呂律の弁別

主音を同じくする調子相互の関係整理の経過のなかで、五調子を「律」、その他を「呂」とするという区別が『悉曇藏』にあらわれたわけだが、さらに律と呂それぞれ三調子をそなえる唐楽六調子へと整理されていくにあたっては、「(2) 中国から伝来した調が商調、羽調の二つの調を中心としていたこと」がひとつの重要な前提条件になっていただろう、と遠藤氏は指摘している。

中国から伝来した曲のバランスを見ると、宮調および角調と比較して、羽調と商調の曲が圧倒的に多い。さらに、調ごとの曲数のバランスは、そもそもの輸入先である唐俗楽におけるバランスと、顕著な違いを示している。唐の俗楽における調ごとの曲数のバランスと、日本に受容され・通行していたと想定される曲数のバランスとについて、遠藤氏による比較結果は、以下の通りである（遠藤：410f）。数値は全曲目中の調ごとの割合（%）を指す。

	宮調	商調	角調	羽調
『天宝十三載石刊』（754）	21.1	48.5	5.7	23.3
『三五要録』（平安末期）	9.9	43.2	1.8	45.0

このように調ごとの曲数のバランスは、唐代の中国と平安末の日本で、顕著な違いがみられるわけであるが、その理由として考えられるのは、次のaまたはbである。

- a. 唐代に通行していた曲をまずは無差別に受容したが、平安末までに淘汰・新造され、バランスが変化した。
- b. 唐代に通行していた曲をそもそも受容する段階で、そもそも上記のような偏りがみられた。

はっきりしているのは、商調と羽調とが他の二調に比して格段に多いことで、この二調の量的優位が、「呂律」の二分と相関しているであろう、と遠藤氏は指摘している。

「意識的か結果的かは別としても日本における唐楽の受容は商調・羽調の二調を機軸としてなされたことが想定されるのである。この点が、後世に「呂律」の二分分類を成立せしめる重要な前提条件になっているものと思われる」（遠藤：411）。

妥当な想定であろう。商調が多く、次いで宮調と羽調が同程度という唐の俗楽の実態からは、あえて二分化する理由がみいだせない。強いて言えば、三分鼎足がありえたかもしれないという

程度であろうか。対して、商調と羽調の二調が突出して多い平安朝の唐楽が、御遊の歌舞における対照的な演目配置や陰陽思想に牽引されて二分していくのは、不思議なことではない¹⁷⁾。

さて、同一主音の別調子の関係整理の途中経過として、まずは五調子を「主」とする弁別がなされたわけだが、これらの五調子の原調はどうなっているかといえば、壺越調、双調が商調、平調、黄鐘調、盤渉調が羽調となっている。つまり、商調：羽調＝二：三となっているわけで、総数5の分割としてはバランスのよい結果になっている。

では、そもそも、同一主音の別調子の整理において、どれを主とするかの選択に際して、原調が商調か羽調か、という観点は介在したのだろうか？ 好みとか愛着、親しみをもたらす調子という意味で、無意識・間接的には介在していた可能性もないわけではないが、直接的・意識的な選択原理ではなかったと考えるのが自然と思われる。が、結果的には、羽調と商調がほぼ半分拮抗する、そうした選択になっていたわけである¹⁸⁾。このことはやはり、両調子の曲数が圧倒的に多かったという母集団の性格からきた結果とみるのが妥当であろう。

さて、何らかの理由で目に付く五調子を主たる調子として選んだわけだが、そもそもなぜ五なのか。最初から六ではないのはどうしてか。換言すれば、そもそも五調子を選抜したところに、さらに太食調を加えて六とした理由はなにか、ということが問題になる。

2.4. 五調子ではなく六調子

同一主音の調子の弁別の結果、『悉曇藏』では、「壺越調」「平調」「双調」「黄鐘調」「盤渉調」が「律」、「太食調」その他が「呂」と区別されたわけだが、その後、旋法・音階の違いに従って、「壺越調」「双調」「太食調」が「呂」、「平調」「黄鐘調」「盤渉調」が「律」と整理された。主音の音高を同じくする平調との関係では、太食調は主ではなく「枝」だが、六調子としての整理においては、主調子と同格の扱いになっている。

五ではなく六であるべき楽理的理由は特にはないと思われる。ただ、律が三、呂が二ではおさまりが悪いと感じられた、御遊などで呂と律の曲が対になる必要があったなど、楽理外的な理由から、「呂」の調子を六番目として補うことになった。商調を原調とする調子としては、乞食調、水調もあるなか、太食調が選択されたのは、相対的な曲数の問題や、太食調の西域由来の性格が、平調の唐風の性格などに対して、固有の魅力をもっていた、というようなことが理由として考えられるという(遠藤:490)。

六番目として、別の主音を選択する余地はなかったのか、という問いは検討に値すると思う。本来「枝」である太食調が昇格するだけの条件を備えていたことは述べたとおりだが、別主音の「呂」を追加するほうが、ある意味の整合性は保てたのではないだろうか。この問題はのちに立ち戻って考えてみたい。

3. 呂律のその後と律の日本らしさ

第三章では、呂律の旋法の成立後の変容と、律が日本的な旋法として意味づけられていく経緯をとりあげ、考察する。

3.1. 唐楽六調子と呂律の意味

唐楽六調子と呂律に関しては、1.3. で確認したような整理がなされたことになる。結果だけみると、ただ中国の調子名・時号・階名体系を日本式に改名し、日本好みの六調子を選んだだけとみえるが、そうではない。第二章でもみたように、そもそも外来楽である唐饗宴楽についての知識・理解・評価・趣味の刻々とした変容・変動のなかで、個々さまざまに名称や意味づけが模索され、やがて上記の対応関係と呼称に落ち着いたのである¹⁹⁾。とくに律の定式に関しては、原調とは違う音階(旋法)への意識的な選択・決定が書き留められたとみなしうる。

まずは、それぞれの原調の音程系列だけでなく、音組織上の機能もそのまま受け継がれた。機能とは、主五声と変声の関係、均の「宮」と「徵」に付される「由」「叩」という装飾(効果)などである²⁰⁾。

とはいえ、原調の「均」からくる「由」「叩」の装飾は、主音を中心とした調からくる主音/副主音の機能と干渉し合ったこともあったらしい(遠藤:366)。「由」「叩」も主音/副主音も、完全五度の関係から来ると想定されるわけで、そうした同じ論理・嗜好からくる機能が二重に投影される音楽様式が、唐俗楽において、またそれを容れた日本において、いつまでどう続いたのか、気になるところである。

原調の機能からの変容・逸脱については不明だが、日本の「律」の定式は、日本の雅楽における主音/副主音や主五声/変声の関係の機能を、ある意味では先取りし、あるいは最終的に確認する意味をもったようだ。

3.2. 呂の宮調化

まず呂に関していえば、そもそも商調の音程系列だったはずが、宮調の音程系列として理解され、通用していくようになる。具体的にいえば、以下の呂1の商調の音程系列が、呂2の音程系列に変容していったわけである。

呂1: 宮 商 角 嬰角 徵 羽 嬰羽
 2 2 1 2 2 1 2

呂2: 宮 商 角 変徵 徵 羽 変宮
 2 2 2 1 2 2 1

律: 宮 商 嬰商 律角 徵 羽 嬰羽
 2 1 2 2 2 1 2

こうした変容の理由としては、六調子の筆頭にあたる「壹越調」の音程系列が、三分損益法によっ

て調律される七声（宮調）とすりかわりやすかったこと、御遊における律の曲との対照性を高めるためなど、いくつかの理由が考えられるという。対照性に関しては、三段目に置いた律と比較してみた場合、同一の音位（囲み部分）は、呂1が五に対して呂2は三で、コントラストが強まっていることがわかる（482ff）²¹⁾。

呂とされる曲は、結果的に宮調として理解されるようになったため、あたかも唐俗楽のそもそもの受容において、宮調という最も正統な調（三分損益法で導かれるプロトタイプとしての七声）が受け継がれてきたようにみえるかもしれないが、実際は違うわけである。

3.3. 羽調と律の主五声

羽調と日本の律の場合も、商調と呂と同様、横笛や琵琶のような楽器の奏法は、まずは中国の原調がそなえていた機能をそのまま保っていた。

中国の羽調において「宮」と「徵」が担っていた機能（意味）は、そのまま、日本の階名体系における「嬰商」と「嬰羽」の位置に引き継がれ、ここに「由」「叩」の指示がついている。同様に、「変宮」と「変徵」の二声は、その他の主五声に対して副次的で、とくに「宮」と「徵」を潤色するという原調の機能も、やはり平安の唐楽にそのまま引き継がれた（遠藤:415）。

こうした中国の「均」と主五声／変声からくる機能連関はしかし、日本ではやがて、日本の主五声／変声の機能連関に上書きされていく。一見して同じ七音の音程系列だが、内的構造が転換していくわけである²²⁾。

中国の羽調：	[羽]	変宮	[宮]	[商]	[角]	変徵	[徵]
	2	1	2	2	2	1	2
日本の律：	[宮]	[商]	嬰商	[律角]	[徵]	[羽]	嬰羽

主五声と変声に関していえば、上述のように、囲みを付した主五声部分を比較してみると、同一の音位関係にあるのは商＝律角および角＝徵のみであって、残り二音の音位はズレている。したがって、七音全体の音程系列としては同じとみえても、主五声と変声（嬰声）の関係からみると、異なる機能をもつ音階ということになる。「律」の定式は、たんに呼称の変更ではなく、重要な換骨奪胎がなされたことを表示しているわけである²³⁾。

3.4. 日本乃五音と中国の徵調

律の主五声、つまり宮商角徵羽と、宮調として理解されるようになった呂の主五声を対比してみると、次のようになる。

律の主五声：	宮	商	角	徵	羽
	2	3	2	2	3
呂の主五声：	宮	商	角	徵	羽
	2	2	3	2	3

異なるのは一点、角のみである。違う音程関係と同じ「角」と呼ぶのは混乱をまねくため、前者を「律角」、後者を「呂角」と呼び分けることもあるが、歴史的な経緯からすれば、呂のほうはそもそも無徴のただの「角」であって、律のほうはそこからの派生・変位の意味で「律角」と有徴化していたはずであろう。

ただ一箇所の、この角のズレ、つまり「律角」の登場こそが、中国の音楽に対する日本独自の音階・旋法のユニークさとして解釈されてきたものである。

とはいえ、23223の音程系列は、中国の枠組みにもないわけではない。徴調である。徴調はしかし、理論的にはともかく、俗楽においては実装されなかった。二変声の場合は、主五声との思想的な意味での差別化から調を形成しなかったのと想定されるが(岸辺:137, 158)、主五声のひとつである徴声に調(主音)が置かれなかったのはどうしてか。

「音楽理論上より考えると徴調と宮調との関係はまさに西洋音楽のC調とG調の関係にほぼ等しく、すなわち両調は互いに相似しわずかに一声において相違するのみであるから互いに融通することが可能であり、したがってより根本的な宮調が残されて徴調が省かれるのは当然のこととなる」(岸辺:46f)。

実際、岸辺の指摘のとおり、七声で見た場合、徴調の第三音を半音あげれば宮調と同じ音程系列になるわけで、「相似」しており、「融通」しやすい。主五声でも同様である。

このように、中国では、宮調と徴調は、ことさら区別する必要はなく、むしろ同類の扱いだったわけだが、日本ではむしろ両者の違い、とくに徴調の固有の価値が強く意識されたかたちになっているわけである。

徴調と同じ音程系列「23223」は、鎌倉時代以降、そもそも外来楽以前から連綿と伝わりと観念された神楽歌の音階として再発見され、本邦独自の「日本乃五音」と関連づけられ、支那の主五声(宮調)との相違において、理解されるようになっていく²⁴⁾。

したがって、律の定式が書き留めているのは、「日本乃五音」といういわば古来の執拗低音が、羽調の主五声を書き換えた結果あるいは先取としての、日本独自の七声の構造と言えるかもしれない²⁵⁾。

3.5. 日本式律名における五音の意味

唐俗楽二十八調子のなかから、時号をもつ十二ほどの調子が日本に伝わったことは、すでに触れた。さまざまな調子を主音の音高に着目して整理することになり、主音を同じくする調子相互の関係は主と枝というかたちで理解されるようになった。

さて、『天宝十三載石刊』にみられる調子のうち、時号をもつ調子の主音の音高は、まとめると、下記の囲いのところに限定されていることがわかる。

	c	d	e	g ^b	g	a	c^b	c						
唐古律(雅楽律) 1.	黄鐘	大呂	太簇	夾鐘	姑洗	仲呂	蕤賓	林鐘	夷則	南呂	無射	應鐘		
日本式律名 3.			𪛗越	断金	平調	勝絶	下無	双調	鳧鐘	黄鐘	鸞鏡	盤渉	神仙	上無

時号をもつ調子に限って、その曲数の全体における割合(%)を、主音の音高ごとにまとめれば、次のようになる(遠藤:408f.)。

d : 24.7 e : 18.5 g : 16.3 a : 18.5 c^b : 14.5

合計すると 92.5% であって、時号をもつことそのものが、多く実用(実装)されていることの如実な反映であることを、はっきり示している。

このように唐の饗宴楽においてすでに一定の調子の取捨選択がなされ、「時号」ともなうほど通行していた曲が、多少のバランス変更はあれ、そのまま日本にはいり、かつ、主音の音位でもって調子(曲)が整理されれば、おのずから「壹越、平調、双調、黄鐘、盤渉」の音高選択、つまり五調子の主音となっており、この系列を壹越からの音階としてみれば、まさに「2 3 2 2 3」という律の主五声となっている。

結果としてみれば、じつにスマートである。出来過ぎである。もしも、容れた唐俗楽の調子を、主音で整理したら律の主五声がストレートに導かれた、ということだとすれば、唐の俗楽においてすでになされていた選択(時号をともなうほどの調子の選択)が、たまたま律の主五声を導いたのであって、日本独自なのは主音での整理という発想だけということになりそうである²⁶⁾。が、実際に起きたのはそういうことではなかった。

たとえば「双調」ではなく「下無」の選択がなされ、中国と同じ呂の主五声の「2 2 3 2 3」の枠にとどまるという選択肢はあったのだろうか? g^bを主音とする調子が唐俗楽に一定数あり、それが日本に受容される、ということになっていたら、ありえたかもしれない。実際、g^bを主音とする調子は、時号はもたないものの、『天宝十三載石刊』の五均十三調には含まれており、日本にも伝わっている。「太簇均角調」のことで、平安唐楽では「太簇角・角調」と呼ばれた。しかし、時号がないことが示すように、太簇均角調の割合は、2.6%で、黄鐘均宮調の0.4%、金風調の1.3%に次ぐ少なさである(遠藤:409)。また角調そのものが、2.3.2.に掲げたデータが示すように、中国においても日本においても、俗楽の四調のなかでは、最少である。したがって、容れた曲の調子からの選択というかたちでは、「下無」の選択は起きようがなく、呂の主五声の圏内に留まる可能性もなかった、といってよいだろう²⁷⁾。

では、「下無」ではなく「双調」という選択、つまり「日本乃五音」の成立にとって決定的だったように思える選択は自然で自明だったのかというと、じつはそうではない。

「双調」を主音とする調子は、唐においては、双調と道調(林鐘均宮調)があった。『天宝十三載石刊』では、時号をもつだけのことはあり、道調は6.6%で、「太簇角」よりは多い。が、日本では道調の存在感は希薄で、ほとんど伝わっていない(遠藤:339)。加えて道調は宮調であり、商調との互換性はあるものの、呂=商調、律=羽調とストレートにつながらない、という限界もあっただろう。

では、主調子となるほどの双調はどうかというと、驚くべきことに、唐から双調の調子の曲として容れたものはない。今に伝わる日本の双調のレパートリーは、別の調子の曲を移調したり、新作したものなのである(遠藤:499f)。このことは、じつに興味深い事実だが、どう解釈すべきだろうか。「日本乃五音」への要求が、やはり神楽歌の伝統のなかに連綿としてあって、「双調」

を主音とする曲を補填するかたちで移調・新作を促したということだろうか²⁸⁾。

いずれにしても、「双調」の選択は、たまたま容れた調子の主音として多かったからという単純な流れではなく、むしろ、律の主五声ひいては「日本乃五音」への先行する選択が導いたようにみえる。この律の主五声がどれほど重要なものであるかは、日本式律名の完成形において、主音の調子名が律名にまでスライドしているのが、「壺越、平調、双調、黄鐘、盤渉」の五音、壺越からみれば律の主五聲(2 3 2 2 3)を形成する五音であることが、十分に物語っているといえよう。

五音の選択そのものが、たんにそもそも下無を主音とする調子の曲が唐饗宴楽において乏しかったことからくる偶然の結果ではないことは、横笛の笛孔が傍証となる。九世紀以降、少なくとも平安後期まで、横笛が唐楽理論の基準で、その笛孔の配置・選択は、音高や音階の決定と密に連動していた(遠藤:498)。ある時点までは、二種類の横笛が用いられていたが、やがて「六」孔を壺越とする横笛に一本化され、少なくとも『悉曇藏』以降は、もっぱらこの一本化された横笛が唐楽では用いられるようになる(遠藤:496)。

さて、その統一され通用していた横笛の笛孔には、下無に相当する孔が歴然とあった(遠藤:501)。下無を選択し、双調の場合と同様、下無の調子の曲を新調する可能性は、少なくとも笛孔における音高選択からは排除されていなかったわけである。にもかかわらず、最初の五つの主調子の選択において、下無を主音とする調子を選ばれることはなかったし、六調子への増築においてさえ、下無の音を選択されることはなかった。あくまで五音のうちの「平調」を主音とする太食調を、旋法の違いによって弁別し、かつ主調子とみなす、という方法で増築したわけである。五音(五調子)の選択がいかに強い決定であったか、ということが伺える。

最後に、第二章の最後(2.4.)で触れていた問いも考えてみよう。六調子目で、別の主音の呂(商調)を選択する余地はなかったのか、という問いである。量的側面からみるかぎり、「下無」選択の可能性が乏しかったことは、すでに触れた。それ以外の音高はどうだろうか。

『天宝十三載石刊』の主音の音高として残るのは「神仙(c)」だが、これを主音とする黄鐘均宮調は、「商調」でない点は度外視したとしても、その曲数の割合は0.4%にすぎない(遠藤:409)。

したがって、受容した曲の調子から、六番目の主音を選択するという余地はなかった、といってよい。そもそも、『天宝十三載石刊』において、時号をもたない調子の曲が占める割合は、調を一切度外視して総計したとしても、7.5%にしかならず、時号をもつ調子の曲のなかでも最も少ない「盤渉」を主音とする曲14.5%の半分でしかない。

もちろん、双調の調子の場合のように、何らかの仕方を選択した第六番目の主音にあわせて、移調・新作をする、ということは、可能性としてはありえたかもしれない。しかし、実際にはそうしたことは起きなかった。

おわりに

呂律の成立には、平安初期から中期に成立・流行したジャンル、つまり唐俗楽風の器楽に俗謡の和語を載せた催馬楽が密接にかかわっているが、江戸期における復興・評価その他の問題ともども、ここでは立ち入ることができない。

律のうち、呂は宮調化し、律は日本固有の旋法と意識されていく。その後、律の旋法が優位と

なり、呂は対等な存在感を保つことなく、律に影響され、あるいは背景化していった。その後の応仁の乱による中絶、江戸期の再興、和算家の楽律研究や儒者の楽書解説を通しての呂の再評価、国学における催馬楽評価など、明治初期の雅楽にいたるまでには、まだまだ検討すべきことが多いが、ここまでとする。

文献リスト：

- 遠藤徹：2005：『平安朝の雅楽』東京堂出版【この文献への指示は、たんに（遠藤:XX）とし、発行年は略す】
 遠藤徹：2000：「国歌「君が代」の旋律の背景」『伝統文化鑑賞会 和歌の披講 プログラム』日本文化財団
 遠藤徹：2014：「中村惕斎と近世日本の楽律学をめぐる試論」『国立歴史民俗博物館研究報告』183集
 岸辺成雄：2005：『唐代音楽の歴史的研究 続巻 楽理篇・楽書篇・楽器篇・楽人篇』和泉書院
 田邊尚雄：1924：『最近科學上よりみたる音楽の原理』（増補第四版）東京内田老鶴圃
 中村清二：1897：「日本支那樂律考（承前）」『東洋學藝雜誌』195号 東京社
 長谷部剛・山寺三知（共編訳）：2017『林謙三『隋唐燕樂調研究』とその周辺』関西大学出版部
 林謙三：1943：「楽律新考」『樂道撰書』第六卷、樂道撰書刊行会【本書には頁数がないため、国立国会図書館デジタルアーカイブのコマ数で指示する】
 林謙三：1970：「雅楽の伝統」『日本の古典芸能 第二巻 雅楽』平凡社
 平野健次（他）：1989：『日本音楽大事典』平凡社

注

- 1) 本稿では、オクターヴを、だいたい同じほどの半音程が十二個できるように分割した場合の半音一個分の幅を1、二個分を2、三個分を3と表し、音程系列を、音と音の間の半音幅の数で表す。たとえば「ドレミファソラシ」の音程系列は「2 2 1 2 2 2 1」と表すことになる。
- 2) ドレミの七音階名を、五音音階にあてがう場合、複数の可能性がある。いまの場合なら、「2 2 3 2 3」は、ソラシレミとも読める。いずれにしても、便法にすぎない。
- 3) 本稿では、単体で「調」といえば、旋法ないし音階のことを指し、均かつ調（の指示）にあたるものは「調子」と呼ぶ。「調」という語そのものは、平「調」、双「調」のように、日本式律名、調子名それぞれに現れうるため、文脈におうじた理解が必要になる。林謙三の説では、そもそもは全律名に「調」が付いていたところ、略して今の形になったという（林 1943:5）。
- 4) ただし、たとえば「黄鐘商」と記す場合、「黄鐘均」の「商調」の意で、宮の律を黄鐘とする商調を指す場合（之称法あるいは之調法）と、商の律を黄鐘と為す商調を指す場合（為称法あるいは為調法）がある。岸辺は後者の呼称・指定法を「自然」としている（岸辺:36）。
- 5) そもそも日本に入ったのは、唐の饗宴楽なので、最初から2.の律名が入ったと考えるのが自然とも思えるが、田邊尚雄の説明では、古律（雅楽律）がその律名ともども入っていたように読める（平野:122）。
- 6) 宮調が商調、角調が羽調に編入され、さらに呂と律と概念化されるにあたっては当然ながら、理論上の問題があった（遠藤:477以下）。
- 7) 日本に入った「時号」は、唐楽俗楽二十八調子を整理した『天宝十三載石刊』（754）にみえる（岸辺:41f）。
- 8) 「六調子」という語は、遠藤氏によれば、『口遊』（970）にみられる（遠藤:456）。
- 9) 音位の指示としては嬰角でも不都合はないはずだが、調律（調弦）上も、思想的にも、律の主五声を呂の主五声と同等に扱うなかで、「嬰」という副次的な表記で示すことが避けられたのだろうか。
- 10) 越調と壹越調の対応については、第一律の意味を加えて「壹」越調にしたとの説があったようだが、

岸辺は、そもそも「越調」は「一越調」の略称にすぎないとしている(岸辺:52)。いずれにしても、越調と壹越調の実質的な対応関係に疑義はない。

- 11) 早くは中村清二が、「我律名は支那の調名より胚胎し來れるならん」と指摘している(中村:521)。とくに「黄鐘」は中国の律名にもみられる重要な名だが、そこから直接来ているのではなく、唐俗楽の調子名(時号)としての「黄鐘調」(原調子としては「黄鐘均羽調」を指す)から来ていることは、日本律名体系におけるその位置(「黄鐘均羽調」の主音の位置)から自明と思える。対して田邊は、中国の「黄鐘(おうしき)」と日本の「黄鐘(こうしょう)」のズレに、之称法と為称法の違いが絡んでいると想定しながら説明を試みているが、そもそも俗楽律とその前・元にあった雅楽律との関係を考慮できていないためか、論旨がよくわからない(田邊:363)。後年の補遺においても、俗楽の呼称が「誤まつて」いるという前提のままなのは、雅名/「時号」の関係が未詳だったことによるのだろうか(田邊:512)。林謙三は、日本式律名と宋代の楽理の関連について考究している(長谷部・山寺:156)。近世の儒学者・中村惕斎(1629-1702)は、日本の調子名と律名が混用されていることが調子の理解を妨げるとし、「太簇」等の律名に戻ることを提唱し、当時これに従う例もあったが(遠藤:2014:250,259)、その後、大勢としては五調子名の律名への混入が正されないまま今日に至っている、ということになる。
- 12) 上記の注4でふれたように、中国には為調法(為称法)と之調法(之称法)があった。論理的には等価で、呼び方の違いにすぎない。ただし、調子の音高を、均の「宮」の律名ではなく、調の主音の律名で呼ぶことは、「均」の背景化を示唆しているようにみえる。ここからもう一歩、重心を動かせば、日本の主音=宮とする整理になるのではなかろうか。
- 13) 現代の合奏では階名「ドレミ」はさらに音名「ハニホ」の代用でもあるらしく、その点、事情は複雑だが、異なる器楽の合奏としての唐楽と比較可能な点があるかもしれない。
- 14) 似たようなことが、明治にはいて、保育唱歌の墨譜に起きたようにみえる。呂および律に関する一定の慣習を共有している式部寮内部では、「羽」の表記で済んだところ、外部、たとえば保育唱歌を教える立場の保姆その他のための楽譜としても使われるようになると、習慣を明示するよりは、「嬰羽」と記すほうが簡便ということで、結果的に後者で統一されていったようにみえる。平安末における外部とは、宮中に対する寺社仏閣のことだったのだろうか。
- 15) 別調ではなく、別調子というのが正確かもしれない。この段階で、調の違いが明示的に意識されていたと前提できるだろうか。
- 16) のちに「呂」とされる壹越調と双調を「律」とする『悉曇藏』の分類について、林謙三が「異様」としたのに対して(林1970:52)、遠藤氏は、旋法の分類ではなく、主と枝の分類にすぎない、との解釈を対置しているのだが、戦中の論考では林自身、『悉曇藏』の呂律は「調性」の区別ではないとし、「思ふに沙陀調より一越調が、大食調・乞食調より平調が、水調より黄鐘調が重んぜられたところから、先ず第一にこれらの名を挙げ、これを律と注し、他を呂と注したに過ぎないのであらう」(林1943:6)としている。問題は「重んぜられた」理由で、遠藤氏が具体的に考察しているように、調や数量など、調子ごとにさまざまな要因があったと考えられる。もうひとつ、『悉曇藏』の呂律に関して、「そのうち律に當るものを取り上げられて、彼の五律名になつてゐる点は味はふべきである」(同上)との林の指摘は注目に値する。五律が、律の主五声の音程関係になっていることも「味はふべきである」というのが、本稿の趣旨のひとつである。
- 17) 唐俗楽における商調と羽調の優位は、つとに指摘されてはいたが(田邊:512)、日本での曲数もふくめ、具体的な数値でそのことを示した例は、管見の限り、遠藤氏の研究以外にはない。西洋音楽においても、古代ギリシアや教会音楽の七旋法が理論的にはあったわけだが、通用曲のバランスはどうだったのだろうか。長調と短調への収斂は、たんに旋法の選択ではなく、縦の和音関係の志向もかかわるため同列には語れないが、やはり曲数のバランスが、長旋法と短旋法の選択とかかわるフェーズがあったのだろうか。
- 18) 商調と羽調の曲数だけを比較すれば、微差ながら、後者が1.8ポイント多いので、商調が二つ、羽調が三つは、辻褄があう。ただし、編入されることになる宮調と角調をそれぞれ加算すると、商調グループのほうが6.3ポイント多くなり、単純な割合の反映とはいえなくなる。
- 19) 林は、日本式の十二律名について、「(一)この名称は何時頃から行はれてゐるものであるか、(二)また一時にその全部が制定されたものであらうか、(三)その順序は當初から現状の如くであつものだらうか、(四)その音律は何を基礎としたものであらうか」との問いを立て、(四)について議論はあったものの、どれも未決であるとし、試論を展開している(林1943:6)。その後の探究の成果は、「楽用語の変遷」

- (林 1970:51 以下)にまとまっている。
- 20) 具体的にいえば、笛の「由」、琵琶の「叩」という奏法の箇所は、中国の原調(の均)における「宮」「徵」の箇所と対応している。同奏法の現れる音位として林健三は「商」を「宮」と同程度に登場するとしているが、「商」を、八律上(半音七個分上、つまり五度上)への転均において現れる音位とし、「徵」および「宮」の二つで足りるとするのが遠藤氏の解釈である(遠藤:363f)。
 - 21) 一律ないし二律下がって戻る、という「由」の装飾も、音程の変容を促す条件になっていたと考えられる(遠藤:487)。
 - 22) 主音、具体的にいえば、終わる音からくる感覚は、唐俗楽でも平安朝の日本でも同じだっただろうか。そもその最初から、羽調の曲を、由の重心を一律下で(本家とは異なる感覚で)聴き取っていた、つまり羽調の主声 3 2 2 3 2 でなく、律の主五聲 2 3 2 2 3 として聴き取っていた、ということはあるだろうか(遠藤:487)。
 - 23) 律の呼称法の成立は、『梁塵秘抄口伝集』とみるのが一般的のようだが、遠藤氏は同文献の成立事情に関して留保したい部分があるようで、律の成立年代については、「中世以降」という慎重な書き方をしている(遠藤:480 に付されている注 10 (493))。
 - 24) 神楽歌の音階といっても、遠藤氏の再構成にしたがえば、和琴「2 3 2 2 3」、歌「2 3 2 3 2」という違いがある(遠藤 2000:36)。ちなみに、国歌《君が代》と神楽歌の音階の適合をみると、和琴の音階の場合、例外音は「ハ(c)」の四個、歌の音階の場合、例外音は「ロ(h)」の一個ということになる。歌の音階は、小泉文夫のテトラコルドでいえば、下部が律テトラコルド、上部が民謡テトラコルドの混合型だが、どの解釈が《君が代》に適しているだろうか。
 - 25) 横笛の「由」、琵琶の「叩」ともに、羽調の主五声から日本の五音への転換を許容しやすい装飾奏法だったが、「声」という楽器は、もっと自由に音程を動けるわけで、羽調の伴奏・旋律を、日本の五音の感覚で歌うということは容易に起きえたのではないかと想像できる。が、この問題は、神楽歌や催馬楽の検討ともども、別稿に委ねる。
 - 26) 律は、鎌倉時代から、支那の呂との対比して日本固有との意味合いを強めていくが、唐俗楽との断絶・差異は、それほど大きいだろうか。少なくとも唐俗楽の成立、時号での整理が、実質的な意味で重要な前提になっていることは間違いないように見える。「當時の燕樂には呂旋よりも律旋法が多く行はれ、殊に律旋法が我邦に多く傳はつて日本楽律の基をなした」との田邊尚雄の言は、同じことを念頭に置いたものかもしれない(田邊:512)。
 - 27) 委細不明な金風調が、かりに下無を主音とする調子だったとして、この分の 1.3 ポイントを加算したとしても、「下無」主音の割合は 3.9% にすぎず、「盤渉」の 14.5% にさえ遠く及ばない。
 - 28) 神楽歌の音階がかりに律の主五声と同じだったとして、古来土着の歌は歌、外来の楽は楽として棲み分けされていれば、唐楽六調子の呂律への整理、とくに律の音階の成立はなかったのではないか。注 25 でも示唆したように、唐楽風の器楽に載せて和語で歌うことが、唐楽の旋法を変容させる契機だったのではないか、と思える。なお、2.3.2. であげた、『三五要録』における四調のバランスをもたらした機序としては、双調のレパートリーの成り立ちを考える限り、a. が正しい、ということになるだろう。つまり、唐代の曲をまずは無差別に受容したが、平安末までに淘汰・新造された結果として、商調と羽調のレパートリーの優位が確立した、ということである。