

# 律旋の諸問題の考察

— 文部省音楽取調掛『音楽取調成績申報書』(1884) と  
上原六四郎『俗樂旋律考』(1895) —

Problematics of the Ritsu Scale:  
The Institute of Music's "Report on the Results of the Investigations  
Concerning Music"(1884) and Rokushiro Uehara's  
"Examination of the Scales of Popular Music"(1895)

奥 波 一 秀  
OKUNAMI Kazuhide

【要約】 文部省音楽取調掛の編纂した『音楽取調成績申報書』(1884)の「本邦音階の事」および上原六四郎『俗樂旋律考』(1895)等に即して、「律旋」の問題を検討し、以下のことを明らかにした。

「本邦音階の事」は「律旋」を七音音階であるとみなしているが、そこには西欧の七音音階と同等のものが日本にもあることを主張したいという関心が働いている。音階構成音のなかに「不定音」を認めるのも、西洋の音階との同一を言うためであって、七音音階という理解の修正にはいたらない(第1章)。

対して上原六四郎の研究は、「律旋」における嬰商不使用・上行嬰羽という観測結果にもとづいて、それを五音音階であるとみなし、さらに「律旋」=田舎節の音階という(それ自身としては問題のある)発見にもとづいて、雅楽のなかの「催馬楽」という古代の風俗歌が、今日の風俗歌としての田舎節につながると示唆している(第2章)。

## はじめに

1999年に国歌に制定された《君が代》は、その音楽的性格から判断した場合、はたして「日本的」だと言えるのだろうか。

いわゆる国旗国歌法では、《君が代》は五線譜上に規定されている。調号はないから通常ではハ長調またはイ短調となるが、開始音・終始音はともに「レ」であることから、ニ長調またはヘ短調と判断する可能性も残され、そもそも長調か短調かも判断できない。西洋音楽の楽理で《君が代》の音楽的性格を規定することに無理がある<sup>1)</sup>。

ではやはり《君が代》の音楽的性格は、西洋音楽とは異なる「日本的」なものということになるのだろうか。《君が代》(1878)はそもそも雅楽の墨譜として書き留められ、その写しには「壹越調律旋」という指示も記されている<sup>2)</sup>。「壹越調」は一定の音高を、「律旋」は一定の音階を指示しており、これこそ《君が代》の音楽的性格に関する由緒正しい規定ということになるのかもしれないが、ことはそう簡単ではない。

「律旋」は権威のある雅楽の伝統の中で確固たる歴史的・理論的背景を持つ「日本的」な旋法・音階とされてきたかもしれないが、「律旋」という術語そのものは明治初期に、西洋の楽理の影響を受けて成立したとされる(林:52)。したがって、《君が代》が「律旋」であるがゆえに「日本

的」だとする論法は、「律旋」の構造・由来・意味に関する検討を待ってはじめて、有効なものとなるだろう。

そもそも「律旋」とは「レミフソラシド(2 1 2 2 2 1 2)」に相当する音程系列で、雅楽の階名では「宮 商 嬰商 角 徴 羽 嬰羽」となる<sup>3)</sup>。この律旋に関して、次のような問題がある。

- a. 七音音階なのか五音音階なのか。
- b. 嬰商および嬰羽の音の性格はどのようなものか。
- c. いつ・いかに成立した音階なのか。

律旋は、さしあたり七音からなる音階とみえるが、律旋の楽曲の実際に即せば、五音音階であるとの見方もある(a)。五音音階とみる立場からすると、嬰商の音は使用されることがなく、嬰羽の音は羽の音の変位にすぎない、と理解される(b)。

平安時代の『悉曇藏』(880年)には、律旋と同じ音程系列の母体となる「新五聲」が登場し、平安末期の『梁塵秘抄』(1180年頃)には、「律の七聲」が記されているという(平野 1992:125f)。平安末期のこの定式が、そのまま明治初頭、「律旋」という新しい名前を得ただけなのか、そこに意味上・概念上の変容・断絶はないか、という問題があるわけである(c)。

こうした歴史的背景と問題をもつ「律旋」だが、本稿ではこの「律旋」という術語が登場した後に記された二種のテキストにおいて「律旋」がどのように理解・解釈され、意味づけされているか、確認したい<sup>4)</sup>。文部省音楽取調掛の編纂した『音楽取調成績申報書』(1884)のなかの「本邦音階の事」というテキスト、もうひとつは上原六四郎の『俗楽旋律考』(1895)と「音響学(12)」(1897)である。

「本邦音階の事」は、「律旋」もそれと対をなす「呂旋」も、七音音階であるとみなしている。こうした把握の背後には、西欧の七音音階に相当・匹敵するものが本邦にもあることを証明・主張したいという関心が透けて見える。音階構成音のなかに、変位する音(不定音)があることを認めてはいるが、それは、西洋の短音階および長音階との同一を言うためであって、七音音階という理解の修正にはいたらない(第1章)。

対して上原六四郎の研究は、主題としての俗楽研究の陰に隠れがちではあるが、雅楽の「律旋」についての独自の発見・主張も含むものであり、嬰商不使用、上行における羽から嬰羽への変位という観測結果にもとづいて、「律旋」は五音音階であるとする。そして、雅楽の「律旋」=田舎節の音階という(それ自身としては問題のある)発見にもとづいて、雅楽のなかの「催馬楽」という古代の風俗歌が、今日の風俗歌としての田舎節と通底しあっている、と示唆される(第2章)。

## 1. 『音楽取調成績申報書』『本邦音階の事』における「律旋」

「本邦音階の事」では、日本音楽が雅楽と俗楽とに大別され、まず雅楽について解説される。そのなかで、「律旋」についても立ち入った言及がなされている。ここではまず、「律旋」の話題に至るまでの前提部分を、基本事項を補足しながら、確認していくことにしたい。

### 1.1. 古代中国の音階・階名・音名・音律

雅楽のそもそもの核は、古代中国から伝来した音楽である。古代中国の音楽には、一定の音階

と一定の音高体系があった。音階は五音音階で「五聲」と呼ばれ、その階名は「宮商角徴羽」、音程系列は「2 2 3 2 3」である。音高体系は、オクターヴを十二分割したもので、「十二律」と呼ばれ、「黄鐘」以下、あわせて 12 個の音(律)がある。

「宮商角徴羽」は階名であり、「黄鐘」以下は音名である。「階名」は、1 オクターヴ中の一定の相対的音程関係の指示なのに対して、「音名」は特定の(絶対)音高を指示している。具体的には、「黄鐘」の絶対音高を特定の鐘や特定の長さの管によって指定することで、その他の音高も定まることになる。

五聲の「宮商角徴羽」の音程系列や、十二律の相互の音程関係は、「三分損益」によって定立された。

理想的な弦長に即して説明すれば、宮(ド)の弦長 1 に対して、それを三分割した場合の 1 分を減らして(損らして)、 $2/3$  の弦長の徴(ソ)の音が作られる( $1 - 1/3 = 2/3$ )。次に、徴の弦長  $2/3$  に対して、それを三分割した場合の 1 分を増して(益して)  $8/9$  の商(レ)の音が作られる( $2/3 + 2/3 \times 1/3 = 8/9$ )。

このように、減らす(損らす)ことと増す(益す)ことを交互に繰り返す操作を、「三分損益」と呼ぶ。「五聲」の場合、さらに商に対して損で羽(ラ)、羽に対して益して角(ミ)をえる。十二律の場合は、操作を都合 11 回行い、12 の音を得ることになる。

## 1.2. 日本の雅楽の音階・階名・音名・調律法

日本の雅楽の核は、そもそもは古代中国からの伝来で、上記の音階、階名、音名、そして音律としての「三分損益」を、まずは、そのまま受け継いだといわれる。

その後、音高が全体に二律あげられ、さらに音名が、「黄鐘」→「壺越」以下、日本式に改名され、音律としての三分損益が、調律法としての順八逆六と曖昧に同等視され、今日に至っている<sup>5)</sup>。

「順八逆六」は、オクターヴが 12 分割されていることを、つまり「十二律」を所与として前提して、まず基音としての「宮」から、八律上(順)の音を取り、これを「徴」とする<sup>6)</sup>。次に、この「徴」から六律下(逆)を取り、「商」とする。この操作を繰り返すのが、「順八逆六」である。

「八律」上、「六律」下という言い方は、西洋楽理の「度数」と似て、注意が要る。その意味は、第一律からの「八」番目、第八律からの「六」番目ということであり、半音の個数(幅)でいえば、半音 7 個分上、半音 5 個分下ということになる(下図で確認してほしい)<sup>7)</sup>。

1	—	2	—	3	—	4	—	5	—	6	—	7	—	8	—	9	—	10	—	11	—	12	( — 1 —…)
宮				商										徴									( — 宮 —…)

## 1.3. 七音音階の問題

さて、基本事項を補足しながら、「本邦音階の事」の内容を、「律旋」についての言及部分の直前まで確認してきた。

五音音階、十二律、三分損益という古代中国音楽の形式・方法は、そもそも日本にそのまま受け入れられ、その後、十二律名の変更や、順八逆六への変更はあったものの、古代中国から受け入れた楽理から理解可能な枠内にとどまっていたとの前提で「本邦音階の事」の解説は記されて

いるといえる。

対して、古代中国音楽のスキームにすっきりとは収まらないのが、七音音階の問題である。まずは、七音音階としての「呂旋」についての解説からみていこう。

#### 1.4. 呂旋の成立

「本邦音階の事」は、「律名」(音名)についての簡略表記、音階についての数字表記を導入したうえで、呂旋という七音音階の成立・構造、調律法についての解説へと続いていく。それにしたがえば、そもそも音楽の学理上は五音音階(五声)で充分なのだが、楽曲制作の立場からは不十分と感じられたため、「二個の変声」を要したのだという。

問題は、二音を付加するとして、既存の五音音階に対して、どの位置に挿入するか、ということである。「呂旋」と呼ばれる七音音階の場合は、次のように成立するという。

「呂旋に在りては、其変声は、先ず之を角より順八にとるべし。角より順八は、即ち変宮なり。因て次に変徴をとる。変徴は変宮より逆六にして、之を得べし。是れ、本邦音楽実地家の要するところのものなり」(伊澤:58)。

呂旋の場合は、五音音階を構成する方法としての順八逆六を、さらに二度繰り返して、変宮、変徴の二音を得る、というわけである。結果を本稿なりに整理すれば、次のようになる。

1	—	2	—	3	—	4	—	5	—	6	—	7	—	8	—	9	—	10	—	11	—	12	(	—	1	—	…)
宮		商		角		変徴		徴		羽		変宮	(	—	宮	—	…)										

#### 1.5. 呂旋と自然長音階

興味深いことに、この呂旋について、「本邦音階の事」は、西洋音楽の自然長音階との詳細な比較を行っている。

自然長音階:	ド		レ		ミ		フ		ソ		ラ		シ		ド													
	1	—	2	—	3	—	4	—	5	—	6	—	7	—	8	—	9	—	10	—	11	—	12	(	—	1	—	…)
呂旋:	宮		商		角		変徴		徴		羽		変宮	(	—	宮	—	…)										

上図の示すように、呂旋と自然長音階とは、変徴≠フという一点でのみ相違するとし、この相違は、呂旋の「変徴」の取り方さえ変更すれば解消されるとの趣旨で、次のように記される。

「若し之【変徴】を宮より順六にとらば、即ち其第四音の正しきものを得べし。故に其相異なるところは、独り変徴の取方のみに存せり。変徴は或は退徴に至り、第四音となることありと云えり。夫れ自然長音階と我呂旋とは、此の如くただ一個不定音の異なるところあるのみとす」(伊澤:58)。

呂旋の「変徴」は、変宮から逆六で定めているわけだが、もしも、宮から順六（半音5個分上）を変徴としていたならば、西洋音楽の自然長音階とまったく同一になる<sup>8)</sup>。この意味で、呂旋と自然長音階は酷似している、というわけである。

さらに、雅楽の実際においては、変徴の音は低くとられる傾向があって、「第四音」、つまり西洋音楽の「フ」と同じ音程関係になることもある、というのである。

こうした現象が実際にみられるかどうかはともかく、呂旋と自然長音階の近似、あるいは実用における「同一」さえ示唆しようとするこの文章にみてとれるのは、『音楽取調成績申報書』を作成した文部省音楽取調掛、ひいては当時の明治日本にとって、西洋（の伝統）と近似あるいは同等でありうることを示すことが、いかに大事だったか、ということであろう。

さて、本稿の問題関心から注目・確認しておきたいのは、次の2点である。

- a.「順八逆六」と異なる調律法としての「順六」が、当然可能なものとして前提されている。
- b.「変徴」が、変動しうる「不定音」という性格のものとして把握されている。

「順八逆六」は、古代中国の「三分損益」に由来する調律法として理解可能だが、対して「順六」および「順六逆八」は、古代中国の音楽様式からの逸脱を意味しているようにみえる。「不定音」という観点については、古代中国の音楽論にも似た考えはあるのかもしれないが、『音楽取調成績申報書』には、この点での古代中国の文脈への言及はない。

かくして、「順六」も「不定音」も、古代中国の音楽あるいは音楽論との関連づけのないままに、導入・使用されている方法・観点なのである。この二つの方法・観点は、つづいてみるように、「律旋」の扱いにおいて、より前景に用いられることになる。

## 1.6. 律旋の主五聲と呂旋の主五聲

呂旋の説明と、その自然長音階との関係についての解説のあと、「律旋」についての説明がつづく。

「律旋も亦、宮商角徴羽を以て成れり。但し此旋法に於て、先ず呂旋に異なる所は、角に在りとす。即ち、律角は呂角に比すれば一律を高くす」（伊澤：59）。

呂旋の場合と同様、律旋も、宮商角徴羽の五音音階（五声）からの増設という仕方で成立するが、基盤となる五音音階 — これを「主五聲」という — のうち、角の音が、一律上になっている。この角の違いを明示するために、呂旋の角を「呂角」、律旋のそれを「律角」と呼び分けることもある。律角は、呂角よりも半音分高いわけである。

では、律旋の母体となる五音音階、「主五聲」は、どのような調律法で獲得するのか？

「其調音は宮より順八にて徴をとる。徴より逆六は商となり。商より順八は羽となる。茲にて、呂旋なれば羽より角を取るべきなれども、律旋なるを以て、宮より順六に其角を求めざる可らず」（同上）。

順八逆六で宮、徴、商、羽までとり、最後の角を、そのまま羽の逆六にとれば、呂旋の角となるが、律旋の場合、宮からの順六をとって角とする、というわけである。

以上、呂旋と律旋、それぞれの母体としての五音音階の違いを図示すれば、次のようになる。律旋の角が、宮から上に6律目、対して呂旋の角が、羽から下に6律目になっていることがわかるだろう。

呂旋の主五聲:	宮	商	呂角	徵	羽	( — 宮—…)
	1	— 2 —	3 — 4 —	5 — 6 —	7 — 8 —	9 — 10 — 11 — 12 ( — 1—…)
律旋の主五聲:	宮	商	律角	徵	羽	( — 宮—…)

呂旋の母体となる主五聲は、本稿の音程系列表記であらわせば、「2 2 3 2 3」、律旋の母体となる主五聲は、「2 3 2 2 3」となっている。

### 1.7. 七音音階としての「律旋」

呂旋同様、律旋も、五音音階の物足りなさに応えるかたちで、「嬰羽嬰商の変声」を次のように付加し、七音音階として完成したという。

「嬰羽は角より順六に当り、嬰商は嬰羽より逆八に当る。順六逆八は、律旋を調ずるに必要なものとす。雅楽にて箏を調ぶるにも、実際、順六の法を用うると云う」(伊澤: 59f)。

律の母体としての五音音階は、最後の角の音を、宮からの順六にとったわけだが、七音音階への増設にあたっては、その角の順六をとって「嬰羽」、さらにその逆八をとって「嬰商」とするのであり、この調律は実際、雅楽の箏の調律において用いられている、というのである。

結果として、律旋は次のような音程系列「2 1 2 2 2 1 2」となる。

	1	—	2	—	3	—	4	—	5	—	6	—	7	—	8	—	9	—	10	—	11	—	12	( — 1…)
律旋:	宮		商		嬰商		角		徵		羽		嬰羽		( — 宮…)									

### 1.8. 律旋と自然短音階

興味深いことには、呂旋の場合と同様、律旋についても、その構造を確認したあと、西洋の音階との比較が行われている。律旋の場合は、自然短音階との、つまり「ラシドレミフソ」という音階との近似が指摘される。

自然短音階:	ラ		シ		ド		レ		ミ		フ		ソ		(一ラ…)									
	1	—	2	—	3	—	4	—	5	—	6	—	7	—	8	—	9	—	10	—	11	—	12	(一1…)
律旋:	宮		商		嬰商		角		徵		羽		嬰羽		(一宮…)									

上図のように、羽≠フの一点のみが相違しているが、やはりこの場合も、理論的にはともかく、

楽器のない唱歌の実際においては、羽から半音下、つまりフと同じ音程関係をとることがあるとの説明がなされている。

かくして、呂旋の「変徴」、律旋の「羽」は、それぞれ、西洋の音階と相違するものの、これらの音は、「全く不定音に属するもの」であって、実用においてはしばしば西洋音階と合致する音となる。この意味で、呂旋と律旋は、西洋の音階と「大体に於ては相同じきこと、自ら明了なるべし」とされるのである。

一定の音程を安定的・固定的に出せる楽器を離れて、律旋の曲を吟じる場合、「羽」が下がる傾向があるというのは、本当だろうか。

呂旋の場合、変徴は、主五聲に対する変声として「不定音」の挙動を示すことはありうるようにみえるのに対して、律旋の場合、主五聲のひとつとしての「羽」が変動するというのだが、どうだろうか<sup>9)</sup>。苦しい説明によって、自然短音階との実用における合致を述べ立てようとしているようにみえなくもない。

以上で本邦音楽のうちの雅楽の説明がおわり、続いて俗楽の説明がなされるが、この点は割愛する。ただ一点、「田舎の童謡等の如き風俗歌中」には「自然音階に近似せるものあり」（伊澤:62）というように、西洋音楽との「近似」を見出したいとの動機は、俗楽研究においても一貫していることのみ、一言しておく<sup>10)</sup>。

## 1.9. 「本邦音階の事」についての考察

以上、いくつかの基本事項を確認しながら、基本的には叙述の流れにしたがって、律旋の成り立ち、調律法についての説明をみてきた。

ここでは、律旋についての説明を振り返りながら、いくつか気づくことを指摘していきたい。

### 1.9.1. 「律旋」への史的視野の限界

まず、「本邦音階の事」において説明されている律旋の音程系列を、対となる呂旋のそれと対比して掲げれば、次のようになる。

呂旋:	宮		商		角		変徴	徴		羽		変宮	(宮…)											
	1	—	2	—	3	—	4	—	5	—	6	—	7	—	8	—	9	—	10	—	11	—	12	( —1…)
律旋:	宮		商	嬰商		角		徴		羽	嬰羽		(宮…)											

呂旋は、主五聲に二変声を付加することで、成立したとされていた。この増設は、主五聲の構成原理でもある三分損益あるいは調律法としての順八逆六を、さらにそのまま二回用いることでなされるという意味で、素朴で自然な増設とみなすことができる。音律あるいは調律法として自然というだけではない。古代中国の歴史において、まさに主五聲から、呂旋と同じ七聲への拡張がなされたといわれており、その意味では呂旋は、自然なだけでなく、由緒正しい、正統的な七音音階(の末裔)とみることができる<sup>11)</sup>。

対して、律旋のほうは、同じ音程系列が古代中国に稀ながらみられたとの指摘はあるものの、とくに日本の伝統で使用・愛好されてきた音階とされる(中村 1897a:474)。歴史的には、平安末



期には、すでに同じ音程系列が登場し、さらに定着していくことになるが、こうした「律旋」の前史は、「本邦音階の事」はもちろん、次章で検討する上原六四郎の研究においても、考慮されていない。「呂旋」にしても「律旋」にしても、術語としての誕生当初、その歴史的な源流に遡上する探求は、資料アクセスその他の制約が大きかったため、きわめて限定的なものにならざるをえなかったということだろうか。

### 1.9.2. 調律法としての順八逆六と音律としての三分損益

「本邦音階の事」は、律旋の調律のために実際に用いられている「順六逆八」なる方法について詳しく解説している。これは、律旋の音律論と思われるかもしれないが、そうではない。

順八逆六は、1 オクターヴに 12 の音（律）があることを前提としてしまっている調律法、所与としての 12 音パレットからの一定の音程系列のピックアップ法にすぎない。

対して、三分損益は、そもそも、たとえば 1 オクターヴ中に 12 の音の一定の音程関係をはじめて創設する音律の一種で、2:3 に即す点では、ピタゴラス音律と同じであり、純正律や平均律と区別されるべきものである。だからこそ、古代中国では、三分損益による十二律が、厳密には同じ半音程でないこと、そもそも 12 回目の操作でもって起点の宮音に戻らないこと、「還って宮を相為さざる」（平野 1992:121）ことなどが意識され、六十律その他、さまざまな音律の考案がつづいたわけである<sup>12)</sup>。

### 1.9.3. 「順八逆六」と「順六逆八」

「順八逆六」は、調律法にすぎないが、音律としての三分損益とのつながりはみやすい。他方、「順六（逆八）」という調律法については、注意すべき点がある。

「本邦音階の事」では、この二つの調律法について、まずは簡潔に、次のように言及されている。

「但し呂旋に在りては、此法【順八逆六】を以て諸音を取り得べしといえども、律旋にては少しく難きところあり。故に、順六逆八なるものをを用うるを便とす」（伊澤:57）。

呂旋の場合、宮から「順八逆六」を 4 回で主五聲、さらに 2 回で七音を得るのに対して、律旋の場合、宮から「順八逆六」を 3 回、宮から「順六」を 1 回で主五聲、さらに「順六逆八」で七音を得ることになるわけである。

このように、「律旋」の調律において「順六逆八」が用いられているのは事実なのであろうが、この方法の意義は厳密に確認しておく必要がある。

上記の引用では、「用うるを便とす」とされている。用いるのが便利だ、という意味である。対して、「七音音階としての「律旋」」の節（1.7.）でみたように、「順六逆八は、律旋を調ずるに必要なものとす」とも述べられている。この場合の「必要」とは、「それがないと不可能」という意味ではなく、便利な方法として必要だ、という意味でとるべきだろう。なぜなら、「順八逆六」だけによっても、嬰羽・嬰商に近い音はとれないわけではないからである。

そもそも呂旋の主五聲から変宮、変徴と増設したあと、さらに順八逆六を繰り返していけば、十二律を設定できるのでから、第四律に相当する嬰商も第十一律に相当する嬰羽も、それぞれ



10 回目、11 回目にとることができる。ただし、この操作を前提すると、たんに煩瑣なだけではなく、結果としてとることのできる主五聲以後の 7 音のうち、なぜその他を落とし、嬰羽と嬰商のみをとるのか、ということの説明がある<sup>13)</sup>。

対して、角より順六で嬰羽、嬰羽より逆八で嬰商という調律をすれば、直接に二嬰声を得る(上述 1.7.)。この場合でも、そもそも違う音階を組み立てる理由は不明ではあるが、調律の手続きとして、「順六逆八」という操作は簡便かつ現実的で、かつ雅楽において実際用いられていたとの指摘は、注目に値する<sup>14)</sup>。

#### 1.9.4. 不定音という現象の扱い

最後に、律旋だけでなく、呂旋についても、「不定音」という性格の音の存在が指摘されていることが注目に値する。「本邦音階の事」においては、西洋音楽の音階に引きつけようとする動機のために、牽強付会気味に利用されているようにみえるが、「不定音」という現象が実際、本邦の音楽にみられることは確からしい<sup>15)</sup>。

抽象的にいえば、たとえばオクターヴ中、12 の音が区別されるといっても、それらは同等無差別なのではなく、とくに一定の旋律・旋法・音階構成においては、変動しやすい音と変動しない音とが区別できるようにみえるのである。次章で見ていくように、とくに「律旋」においては、この「不定音」が、その構造理解の鍵となる。

## 2. 上原六四郎『俗楽旋律考』(1895)における「律旋」

上原六四郎『俗楽旋律考』は、本邦の俗楽についての楽理的研究の古典というべきもので、俗楽と区別される雅楽にしても、その雅楽由来の「律旋」にしても、俗楽分析のための前提事項・説明項・比較項ではあっても、それ自身が解明されるべき対象ではない。基本的にはそういえる。

ところが、上原の書いたものをみると、たしかに、俗楽についての調査・考察・発見が主眼とはいえ、上原自身は、雅楽の「律旋」についても分析・検討を試み、独自の発見をしたつもりでいたことがわかる。

本章では、主題としての俗楽研究の背景として陰に隠れがちだった、「律旋」の問題に焦点をあて、その律旋についての上原の理解・発見の内実を検討する<sup>16)</sup>。

### 2.1. 俗楽研究にとっての雅楽・西楽

上原六四郎の『俗楽旋律考』(1895) は、本邦の俗楽理論の可能性を切り開いた画期的な研究で、さまざまに引用・参照され、あるいは議論・批判されてきた。

上原の研究対象とした「俗楽」とは正確には明治初期あたりまで本邦に伝わる雅楽以外の音楽であり、西洋音楽ももとより除外されている。とはいえ、雅楽や西洋音楽はただ埒外というわけではない。むしろ雅楽や西洋音楽の知識・楽理は、考察そのものの前提として当然のように利用されているし、もっというならば、そもそも上原の俗楽研究のモデル・理想でもあった。このことは、緒言の次の箇所に読みとれる。

「雅楽ニハ呂律等ノ旋法、西楽ニハ長短ノ二音階アリテ、各其曲節ヲ律ス。俗楽ニ於テモ亦

斯法ナキ能ハズ。然レドモ古来之ヲ論ズル者ナク、僅二近時、伊沢修二、瓜生寅等ノ三氏之ヲ論ズルアルノミ」(上原 1988:197)

雅楽や「西楽」同様、俗楽にも一定の法則性があるはずで、それを厳密に学的な姿勢で探究・解明し、俗楽の楽理を確立すること、これが上原の狙いだったわけである。

上原の前に、三人ほどの先行研究があると上原自身記しているが、たんにそれらを参照して理論を組み立てているのではなく、対象としての俗楽を直接調査・吟味して、独自の洞察・発見にたどり着いている<sup>17)</sup>。対して、雅楽や西楽に関しては、ただ知識として学び、研究の視点として用いているだけで、それらに関しては独自の発見はないのだろうか？ そうではない。「俗楽」という主題の陰に隠れて見過ごされがちだが、上原自身は、雅楽に関しても、或る面で、独自の発見をしている、つもりでいた。

## 2.2. 「律旋」についての発見

「十九 律旋ノ事」と題された章には、次のように記されている。

「雅楽ニ称スル律旋ナルモノハ、宮・商・角・徴・羽ノ五音ノ外、更ニ嬰商・嬰羽ノ二音ヨリ成リテ、恰モ七音々階タルコトハ従来世人ノ称道スル所ナリ。然ルニ實際歌曲ニ就テ之ヲ研究スルニ、大ニ其非ナルヲ発見セリ」(上原 1988:223)。

七音音階としての律旋の成り立ちについての説明は、すでに『音楽取調成績申報書』『本邦音階の事』において確認したとおりだが、ここで上原は、律旋＝七音音階とする「従来世人ノ称道スル所」について「非」、つまり間違いだと述べているわけである。

「従来世人」は、たんに一般人だけではなく、雅楽の伶人や学者たち、さらには『音楽取調成績申報書』の立場も含むとみてよいだろう<sup>18)</sup>。『音楽取調成績申報書』には、細かくみれば、五音音階が基本であること、「不定音」があることなど、七音音階としての「律旋」という見方とは抵触しうる視点もふくまれていたのだが、西洋音楽と近似・同等の音楽文化があることを発見・納得したいという動機が優ってか、西洋の七音音階と近似・同等のものが日本の雅楽にも認められるという方向で解説されており、七音音階という構造把握への疑義は一言もなかった<sup>19)</sup>。

七音音階としての「律旋」への疑念は、だれかの説得的な新説によるのではなく、上原自身が「実際二歌曲」を研究した末にたどりついた「発見」と称されている。彼以前には、律旋＝七音音階という理解を疑問に思い、否定するものはいなかったというのである。

では、七音音階であることを否定する根拠、つまり彼独自の発見とは、積極的にはどういうことか。それは、a. 嬰商の不使用の発見、b. 上行における変位としての嬰羽の発見、の2点である。

### a. 嬰商不使用

「嬰商」について、上原自身は、「律旋風ノ数十曲」を調べて、嬰商の不使用を確認したという。「稀二用フ」との説はあるが、それはかえって非存在という持節を支持するのだ、という。「稀二用フル音ハ、即チ臨時音ナリ。臨時音ハ音階中ニ加フベキモノニアラズ」(上原 1988:223)とい

うわけである。

#### b. 上行嬰羽

「嬰羽」については、「絶エテ下行スル二之ヲ用フルノ例ヲ見ズ」（同上）とあり、嬰羽を変位音とみることを主張している。羽と嬰羽とは、同等の音階構成音として区別されているのではなく、本来の音階構成音たる羽が、旋律上行の際に上ずって「嬰羽」に変位しているだけ、というわけである<sup>20)</sup>。

かくして上原の指摘のとおり、嬰商が不使用で、嬰羽も羽の変位にすぎないとすれば、律旋という音階は、「宮商角徴羽」の五音音階であって、ただ「羽」の挙動によって、せいぜい六音音階のようにみえているだけ、ということになる。いずれにしても、西洋音楽における七音音階と同等視できるような七音音階ではまったくない、ということになるだろう。

以上、七音音階の否定にしても、嬰商の不在にしても、上行嬰羽にしても、その主張内容だけでなく、その主張が「歌曲」あるいは「律旋風ノ数十曲」を調べた結果に基づくとされていること、このことが重要である。

### 2.3. 「律旋」の母体としての主五聲の発見

「律旋」についての探求はさらに続いたようで、『俗楽旋律考』の翌年から『音楽雑誌』に連載された「音響学(12)」(1897)には、「律旋」の由来、成立事情について、ひとつの興味深い仮説が、そっけない仕方で記されている。

「右呂旋の外、雅樂の所謂律旋なるものあり。其成立の由来は漢籍に未だ見聞せざるも西洋の書に前記第四表の音階は古代の支那人亦之を用ゐたりとあり。されは後世此五音に更に二音を加へて完備せしものゝ如し」（上原 1897:5）。

結果としての律旋の定式が、安倍季尚『樂家録』（1690）など、遅くとも、元禄時代以後の漢籍に登場することは、当時も知られていたようだが（中村 1897b:511）、上原が調べたかぎり、「律旋」の由来・成立経緯の説明はみあたらなかった、ということなのだろう。

ただし漢籍ではなく、「西洋の書」に、「前期第四表の音階」が古代の支那で用いられていたとの記述をみつけた上原は、その五音音階を、律旋の母体としての主五聲とみなしうる、と考えたわけである。

さて、この「音響学」の記述からわかることは、「律旋」は当時、七音音階としての結果がひろく受容されていただけで、その由来は不明だったらしい、ということ。対して上原は、成立の経路を自分なりに突き止めようとしていた、ということである。そもそも主五聲からの増設というパターンで理解してよいかどうか、という根本的な問題は残るのだが、上原は、律旋を主五聲からの付加とみる解釈を前提としたうえで、その要件のひとつとしての「主五聲」をみつけた、つもりでいたのである<sup>21)</sup>。

## 2.4. 「律旋」の由来の考察 — アレクサンダー・エリス『諸国民の音階』

さてしかし、上原の推理はどのようなものか、それは妥当だろうか。上原のいう「西洋の書」とは、アレクサンダー・エリス『諸民族の音階』だった可能性がある<sup>22)</sup>。そう前提できるとした場合、律旋の成立に関する上原の推理は、半分正しく、半分間違っている。

### a. 可能な推理

上原が律旋の原型としての「五音音階」をみつけたと思ったのは、中国の音階の歴史に関するエリスの記述で、1884年の衛生展覧会に出品された目録に翻訳・抄録されたヴァン・アールスト (van Aalst) の論文をもとにした概観の箇所と思われる。「律旋」に関連する要点だけざっくりまとめれば、次のようになる<sup>23)</sup>。

B.C.1300年の古代中国は、CDEGAの音階だったが、B.C.1100年頃に二つの音が加わり、CDEFisGAHになった。モンゴルの支配が、CDEFGAHの音階をもたらしたが、明朝は半音を除外し、CDFGAの音階を用いることにした、と概説されている部分である (Elis:515 一五八以下)。

さて上記解説中、CDEGA (2 2 3 2 3) から CDEFisGAH (2 2 2 1 2 2 1) への二音増設は、「本邦音階の事」でもみたように理論上、呂旋と同じ七音音階の成立を意味する。「呂旋」という名称の誕生・普及は明治にはいつてからだが、「呂旋」は、実質的に中国古来の由緒正しい七音音階の伝統をそのまま受け継いでいるかのように解釈することが可能なのである。

他方、それから二千年のち、明朝において定められたという CDFGA (2 3 2 2 3) の五音音階、これこそ「律旋」の母体とみなせると上原が考えた可能性がある。この五音音階の音程関係は、「本邦音階の事」においてみたように、律旋の基となる主五聲とされていたものと同じである。むしろ、明朝 (1368-1644) の音階を、「古代の支那人亦之を用ゐたり」と呼ぶのは適切とは思えないが、例えば『樂家録』 (1690) おける「律旋」の定式よりも時期的には先行しており、この点では齟齬はない<sup>24)</sup>。

この明朝の CDFGA (2 3 2 2 3) が、現行の律旋の呼称が示す基本形としての五音音階として、たんに理論的・文獻的にであれ、先行して通用していたのであれば、そこから二音を増設して「律旋」を導くことができる。上原がそう考えても不思議ではないし、十分に可能な推理とみえるわけである。

### b. 錯誤あるいは誤謬

ところが、上原が、律旋の歴史的な母体として提示している「前記第四表の音階」は、古代ギリシアのピタゴラス音律から導かれるとされる五音音階 CDFGB (2 3 2 3 2) であって、明朝の五音音階 CDFGA (2 3 2 2 3) とは異なっている<sup>25)</sup>。連載ゆえの不注意だったのか、それとも西洋音楽との近似・同等を強調したい当時の国策にすりよったのだろうか。

「2 3 2 3 2」の五音音階は、上方五度と下方五度 (つまり上方四度) を二回ずつとることで作成可能で、さらにそれぞれ一回ずつで、「2 1 2 2 1 2」の七音音階へと増設できるので、上方五度 (≡ 順八逆六) だけで作る方法よりは、自然かつ直接に律旋の音程関係を設定できるのは確かである。

しかし、その場合、律旋は、たとえば「宮 変商 商 角 変徵 徵 羽」というような階名

になり、これは、たとえ結果としての音程系列は同じ「2 1 2 2 2 1 2」であっても、「宮 商 嬰商 角 徵 羽 嬰羽」という律旋の通常の呼称とまったく合致しないことになってしまう。經由すべき主五聲の音程関係が、「2 3 2 3 2」と「2 2 3 2 3」という仕方、異なっているからである。

もうひとつ、上原が誤っていると考えてよい理由があると思う。CDFGB という五音音階が中国において用いられたとの記述は、エリスの概説のなかには見出せないのである。上原の蔵書にはヘルムホルツ『音感覚論』のフランス語訳があったという証言もある(上原 1992:13)。同書には、「2 2 3 2 3」の五音音階が古代中国にみられたとの指摘はあるが、「2 3 2 2 3」や「2 3 2 3 2」については、理論的な構成可能性について触れているだけで、古代中国において用いられていたとの指摘はない(ヘルムホルツ:425ff.)。むろん、エリスあるいはヘルムホルツ以外の「西洋の書」に記されていたのかもしれないが、どうだろうか<sup>26)</sup>。古代中国においてCDFGB という五音音階も成立・通用していたのだろうか。

## 2.5. 《俗楽旋律考》における研究の材料の問題

以上みてきたところの上原の主張をまとめれば、次のようになる。

- p. 律旋は、a. 嬰商の不使用、b. 羽の上行変位としての嬰羽という観察結果からして、七音音階ではなく、五音音階である。
- q. 七音音階としての律旋という概念は、中国にみられる一定の主五聲からの増設として理解されうる。

q. に関して、律旋の歴史的な母体としての主五聲に関して誤解ないし錯誤がありうることは、すでに述べたとおりである。

p. に関して、気になる点がある。主張そのものの妥当性以前に、嬰商不使用、上行嬰羽の現象を確認するにあたって調べたとされる「律旋」の母集団はどれか、という問題である。つまり、「律旋風ノ数十曲」を検討したというのだが、具体的にどの曲のことか、記されていないのである<sup>27)</sup>。

兼常は、上原の「研究の材料」として、「古いもので雅楽謡曲」等があり、「此各々の種類や曲目や数はあげていないが、言ふまでもなく、澤山な数になるであらう」(上原 1992:15)とし、具体的な調査対象が不明としつつも、調査数は信用できるもの、としている。

しかし、上原自身、「田舎節」については「僅二之ヲ玩味スルヲ得タルノミ」(上原 1988:197)とし、調査不足を認めており、兼常も「馬子唄や船歌などの純粋な田舎ぶしについて、十分な研究の材料をえられなかつたのは、誠にやむを得ない事」と述べ、選曲の問題に言及している(上原 1992:16)。

このように、「田舎節」についての上原の主張は、サンプルの少なさ・偏りという意味であれ、「田舎節」の定義のズレからくる混乱という意味であれ(平野 1989:18)<sup>28)</sup>、修正・限定を必要とすることは、今日では共通理解となっているといつてよい。

他方、「律旋」についての発見を支えるべき雅楽の楽曲の母集団に関する疑問はみかけない。たとえば兼常は、上原の研究の材料に「古いもので雅楽」があると指摘しつつも、田舎節の場合

とは異なり、数や選曲に関する疑念は一言もない。すでに述べたように、「俗楽」という主題の陰に隠れて、「雅楽」に関する上原の主張が顧みられない、ということが大きいのだろうか。

## 2.6. 「律旋風ノ数十曲」とはどれか？

科学の合理性とは、一定の条件のもとでの再検証可能性だが、上原の結論の土台にあるデータがはっきりしないと、追証しようがない。

そもそも、「律旋」について調査・検討するためには、「律旋」として認識・言及・マークされた作品がすでに前になければならない。逆にいえば、上原の発見・結論にあうものを「律旋」の曲として選ぶのでは、論点先取であって、調べる意味はない。嬰商不使用、上行嬰羽等が上原独自の有意義な「発見」であるためには、それらを条件・徴表とすることなしに、「律旋」あるいは「律旋風」として、あらかじめ認定・通用している母集団が要る。

では、嬰商不在、上行嬰羽という特徴を明示されることなく、そうした特徴をあらかじめ目印にまとめられたのでもなく、ただ「律旋風ノ数十曲」として上原の目の前にあったのは、どのような曲だったのだろうか。そうした母集団としては、二つ可能性があるようにみえる。保育唱歌と催馬楽である。

### 2.6.1. 「律旋」の保育唱歌

「律旋」という術語そのものの誕生はじつは比較的新しい。塚原康子にしたがえば、明治初期、雅楽の伶人たちが作った「保育唱歌」に「律旋」と「呂旋」という分類表記が登場するという(塚原:165)。上原にとってのサンプルは、保育唱歌だったのだろうか。実際、保育唱歌のうち、「律旋」とされる曲については、嬰商の不使用、上行嬰羽の現象、それぞれ顕著に認められる。

伊吹山真帆子にしたがえば、保育唱歌における嬰商不使用の傾向は顕著で、とくに閑拍子の唱歌の場合、嬰商はまったく使われない(伊吹山:18f)。さらに本多佐保美は、保育唱歌の分析図(骸骨図)を作成しているが、それにしたがえば、「律旋」の保育唱歌において、羽から宮への上行はみられず、上行嬰羽の現象がはっきり確認できる(本多:98f)。

こうしてみると、保育唱歌の「律旋」と表示された曲が、上原にとっての「律旋風ノ数十曲」だった可能性が充分にあるようにみえる。

かりに保育唱歌が、「律旋」とマークされた最初の作品として、上原の素材であったとすれば、次の問題は、「保育唱歌」が、雅楽の伝統に、どのていど・どういう意味で属するとみなしうるか、ということになる。保育唱歌の作曲者たちのほとんどが、雅楽の伶人たちだったことは、まずもって重要な事実だが、「律旋」という術語が生まれるにあたって、どのようなことがそこに意図されていた(はず)か、この点をさらに検討する余地があるだろう<sup>29)</sup>。

### 2.6.2. 「律の催馬楽」

もうひとつの可能性は、雅楽のなかの一ジャンルとしての催馬楽である。上原自身、律旋と田舎節の音階の同一という(それ自身問題のある)発見から、古代の風俗歌としての「催馬楽」と今時の風俗歌としての田舎節の同一性あるいは連続性のようものを示唆しているからである(上原 1988:224)。



たしかに、催馬楽の曲は、嬰商不使用、上行嬰羽の特徴を示している。たとえば伊吹山は、保育唱歌との比較のために、雅楽歌曲のなかから神楽歌、久米歌、催馬楽それぞれ一曲ずつ検討しているが、それにしたがえば、神楽歌、催馬楽に嬰商不使用が観察できるという（伊吹山:18f）。本多佐保美も、比較のために、「呂の催馬楽」と「律の催馬楽」の曲の骸骨図を作成しているのだが、それをみるかぎり、「律の催馬楽」には上行嬰羽がはっきりと確認できる（本多:98f）<sup>30)</sup>。

上原の調査した「催馬楽」は、明治選定譜（1876）に含まれたものだったのだろうか。雅楽の伝統では、「呂（調）」と「律（調）」とが区別されていたので、催馬楽のうちの「律（調）」を上原が母集団として調査した可能性はある。ただし、「律（調）」はそのまま「律旋」ではないので、このことをふまえ、「律旋風」とほかした呼び方をしたのかもしれない。

## まとめにかえて

「本邦音階の事」も『俗樂旋律考』も、律旋あるいはその成立の理路について、一定の音律あるいは調律法とその応用というかたちで、限られた文献をもとに議論し、あるいは推理を試みようとしていた<sup>31)</sup>。

「本邦音階の事」は、日本の音楽を西欧の音楽に引き寄せて理解・提示しようとする関心が主なものに対して、上原においては、雅楽の「律旋」＝田舎節の音階という（それ自身としては問題のある）発見にもとづいて、雅楽のなかの「催馬楽」という古代の風俗歌が、今日の風俗歌としての田舎節と通底しあっている、と示唆されていた。

「國風」としての執拗低音のようなものが、中国や西洋の音楽の流入後も、脈々となりつづけている、という発想そのものは、たとえば上原の参照している瓜生寅の所論にすでにみられるが(瓜生:11)、瓜生が、不正確な楽理理解にもとづいて、都節的な音階を「國風」として提示したのに対して<sup>32)</sup>、上原は、「律旋」をいわば日本音楽の古層とした。この上原の主張はかなり説得力をもったようで、二年後の中村清二の「日本支那樂律考」(1897)は、上原の説を受けた上で、「律旋」を「我邦古代の遺音」とし、「横川の行宣法師が申し侍りしは唐土は呂の國なり律の音なし和國は單律の國にて呂の音なし」という『徒然草』の一節を、呂旋＝中国、律旋＝日本という解釈を支持しうるもの、と解釈している(中村:513)。

実際のところは、『徒然草』にいう「呂」／「律」「單律」は、決してそのまま呂旋／律旋なのではない。西洋音楽の楽理の影響のもとで概念化・造語された「呂旋」「律旋」が、平安時代以来の伝統をどのような意味で継承しているかは、それ自身、検討の余地のある問題なのである。

とりわけ、「日本固有の音階」としての「律旋」という意味づけにканしては、明治という時代からくるバイヤスを丁寧に見届けつつ、楽理や史実に即して、丁寧を検討していく必要があるだろう<sup>33)</sup>。

## 参考文献

Ellis, Alexander J. 1885 : On the musical scales of various nations, *Journal of the Society of Arts*, No.1688, March 27. (A・J・エリス『諸民族の音階』門馬直美(訳)音楽之友社 1951)

明土真也：2011「基本的な統計手法の活用による日本の十二律の推定」『日本統計会誌』第41巻、第1号



- 安倍孝尚 : 1935『樂家録 四』日本古典全集  
 伊澤修二 : 1971『洋楽事始 音楽取調成績申報書』平凡社  
 伊吹山真帆子 : 1979『保育唱歌について』『東洋音楽研究』44号  
 上原ツル : 1987「上原六四郎「音響学」講義録」『東京藝術大学百年史』  
 上原六四郎 : 1988『俗楽旋律考』『日本近代思想体系 芸能』岩波書店(校注:倉田善弘)  
 上原六四郎 : 1992『俗楽旋律考』岩波文庫(解説:兼常清佐)  
 上原六四郎 : 1897「音響学(12)」『音楽』第70号  
 瓜生寅 : 1889「日本音楽調子ノ辨」『日本演藝矯風會雑誌 第二號』  
 遠藤徹 : 2006『平安朝の雅楽』東京堂出版  
 兼常清佐 : 1930『日本音楽集成 第一編 雅楽 第一輯 催馬楽』南葵音楽図書館  
 兼常清佐 : 2008『兼常清佐著作集 1 日本の音楽』大空社  
 黒沢隆朝 : 1978『音階の発生よりみた音楽起源論』音楽之友社  
 小泉文夫 : 1958『日本傳統音楽の研究 1』音楽之友社  
 神津専三郎 : 1889「瓜生寅氏ノ日本音曲調子ノ辨ヲ辨ス」『東洋學藝雑誌』東京社 88号 1月  
 小島美子 : 1991「日本人の音楽感覚」『日本音響学会誌』47巻 11号  
 佐藤秀夫(編) : 1995『日本の教育課題 第一巻 「日の丸」「君が代」と学校』東京法令出版  
 芝祐泰 : 1967『雅楽通解 楽理篇』国立音楽大学出版部  
 芝祐泰 : 1968『五線譜による雅楽総譜 第一 歌曲篇』  
 田中正平 : 1940『日本和聲の基礎』創元社  
 田邊尚雄 : 1931『日本音楽全集 第十八巻 日本音楽集』春秋社  
 塚原康子 : 2009『明治国家と雅楽』有志舎  
 中村清二 : 1897a「日本支那樂律考」『東洋學藝雑誌』東京社 194号 11月 25日  
 中村清二 : 1897b「日本支那樂律考(承前)」『東洋學藝雑誌』東京社 195号 12月 25日  
 中村宗三 : 1978『糸竹初心集』『日本歌謡研究資料集成 第三巻』勉誠社  
 林謙三 : 1970『雅楽の伝統』『日本の古典芸能 2 雅楽』平凡社  
 浜野政夫・服部幸三(監修) : 1976『音楽教育成立への軌跡』音楽之友社  
 平野健次 : 1988「日本において音楽とはなにか」『岩波講座 日本の音楽・アジアの音楽 第一巻 概念の形成』岩波書店  
 平野健次 : 1989「日本音楽史序説」『岩波講座 日本の音楽・アジアの音楽 第七巻 研究の方法』岩波書店  
 平野健次(他) : 1992『日本音楽大事典』平凡社  
 ヘルムホルツ、H : 2014『音感覚論』辻伸浩(訳)、銀河書籍  
 本多佐保美 : 1997「明治期新作雅楽唱歌(保育唱歌)の音楽的性格」『千葉大学教育学部研究紀要』(45)人文・社会科学編  
 山内盛彬 : 1962『民族と旋法』民族芸能全集刊行会  
 吉田孝 : 2011『毫モ異ナル所ナシ』関西学院大学出版会

## 注

- 1) 国歌としての《君が代》について、たとえば海上自衛隊を代表する防衛大臣直轄の東京音楽隊のHPには、テンポ指定のないこと等への批判はあるが、五線譜であることそのものへの疑問はない。<https://www.mod.go.jp/msdf/tokyoband/gallery/download/kimigayo.html> (2019.10.17. 確認)
- 2) 《君が代》の成立過程は、ながく議論的であって、作曲の実質が奥好義によることは、ほぼ通説といえるが、「保育唱歌」の一環だったのか、もともと「国歌」としての発注に応えたものかなど、謎がある。いくつか伝わる「墨譜」にしても、奥好義の原初のかたちにとどの程度忠実かなど、その由緒・資格については、はっきりしない点がある。
- 3) 本稿では、階名の「ファ」は、図として対比する場合の見やすさを考慮して「フ」とし、音程系列を、音と音の間の半音幅の数で表す。たとえば「ドレミフソラシ」の音程系列は「2 2 1 2 2 2 1」と表す。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と表す。
- 4) 唐楽の六調子から呂律の調子への整理等に関して、実証的・歴史的な研究としては、遠藤徹の研究

- がある。
- 5) 「三分損益」と「順八逆六」の関係、違いについては後述する(1.9.2.)。
  - 6) 日本の雅楽の十二律について兼常は、三分損益のような「数学上の議論」とは関係なく、「知らず」の間にある一種の十二律を作った」とみている(兼常:495)。明土の場合、四度および五度についての「聴覚という主観的な判断」にもとづいて、雅俗その他、本邦の十二律は定まっており、「数学上の議論」を通しての演繹ではない、とみなしている(明土:27)。芝祐泰は、均され閉じた十二律を志向して、「循環無端」という方法が実践されてきたとし、「洋楽に謂う「十二平均律」は東洋では漢の時代」から「笙竽に實用されて来た」としているが、これも数学的原理というよりは、経験的操作を指すようである(芝1967:17)。
  - 7) 「音楽上の術語」では順八は「第五音」、逆六は「第四音」と解説されているが、これは今日いうところの「完全五度」と「完全四度」のことである。『音楽取調成績申報書』の用語の問題については、吉田:175以下を参照。
  - 8) この置換が実際、清代の中国で、洋楽の影響下、行われたという(黒沢:75)。
  - 9) 奥好義の仮綴本『保育唱歌』には、壹越呂その他、雅楽階名を五線譜上に置いた場合の図があり、どれも主五聲名のあとに、変声、嬰声などの「補助音階名」が記されているという。主五聲と増設二音の資格・機能の違いが明治に入っても意識されつづけていた証拠といえるかもしれない(佐藤 1995:465f)。
  - 10) つづく「本邦音階の事」の締めくくりの節では、ピッチの上昇傾向についての言及があるが、本邦の音楽だけについての指摘なのか、西洋もふくめた音楽全般のことか、はっきりしない。
  - 11) ただし、呂旋が、歴史的事実として、古代中国の七音音階から直接に由来する、ということではない。別の音程系列を「呂旋」とする立場もあって、「呂旋」も、その由来・成立については検討の余地がある。
  - 12) 芝 1962:33f では、三分損益は「十二律を算定する根本の数理」「音律」を定める方法であり、順八逆六は「確定した十二楽律の中より所要の均(七声音階)を作る(立均)法」、「音階を構成する」方法であると区別されている。もちろん、本邦においても、いわゆる「ピタゴラス・コンマ」についての理論上・実用上の取り組みがなかったわけではない。
  - 13) 兼常は、『三五要録』(1170 頃)と『樂家録』(1690)を検討し、そこに律旋を導く数理的な音律論はないとし、唯一妥当していたはずの三分損益という音律から律旋を説明する困難さについて、「その間の音を捨て、獨り第十、十一回の音を取り入れて七聲にする理由は何處にあるであらうか」(兼常:501)と指摘している。兼常が、『音楽取調成績申報書』における「順六逆八」にまったく言及していないのは、たんに経験的な調律法の問題であって、音律の楽理・理論とは別物とみていたからだろうか。
  - 14) 「順八逆六」も「順六逆八」も、術語としては近代のものであるという(明土:26)。造語は『音楽取調成績申報書』ないしその直前あたりだろうか。調弦の手続きとしては、相当する二つの方法が、『糸竹初心集』(1664)に記されているというが(明土:27, 中村宗三:124)、同書における箏の調弦法を、「雅楽」のそれと同じとみなしてよいのかどうか、わからない。律旋と同じ音程系列が書き留められている『樂家録』(1690)では、「順八」に相当する「當于八」(八にあたる)という音程関係が言及されており(安倍:1117)、呂旋に相当する音階の主五聲と律旋に相当する音階の主五聲とが異なること、後者に別の調律法が用いられることも触れられているようだが、その内容、つまり「順六逆八」に相当する手続きへの言及はみられない。
  - 15) 芝 1962:73f によれば、とくに歌に関しては、上へそる・下へめる動きがあることが、雅楽の伝統での共通理解となっていたらしい。ただし、田舎節の変位については、否定的な見解(町田嘉章)や、転位説(山内成彬)など、意見がわかれている。
  - 16) 1893 年から、高等師範学校付属音楽学校(東京音楽学校)にて講じていた音響学について、上原ツルの講義ノートが残っているが、「律旋」については支那の音階とするなど、不正確な理解にとどまっており、「雅楽ノ哥テ用ヒル旋律ハ大概陽旋ナリ」など、上原にとっての「律旋」の母集団をうかがわせる言及はあるが、確定的なことはいえない(上原ツル:490f)。
  - 17) 三人のうち、『音楽取調成績申報書』の伊澤修二、「日本音曲調子ノ弁」の瓜生寅の名前はあがっているが、三人目が不明である。倉田善弘は、アレクサンダー・エリスか小関茂義の可能性を指摘している(上原 1988:198)。
  - 18) 上原は、1882 年 5 月から 1912 年まで音楽取調掛とその後身である東京音楽学校等に勤めた。「音楽取調意見書」なるものを専門学務局に個人的に提出したことが、伊澤修二の不興をかい、「取調掛の事業を干渉するようなものではない」との弁明を余儀なくされたともいう(浜野/服部:314, 335)。意見書

の内容は不明だが、西洋音楽にすり寄るような音楽取調掛の姿勢に対する異論だったのかもしれない。

- 19) 同時代のエリスは、雅楽に七音音階がみられるとの伊澤修二の主張を否定はしなかったが、『諸民族の音階』の章立てが示すように、日本音楽を基本的に五音音階とみなしていた。近代西洋の七音音階に対して、五音音階は遅れた・劣った音楽様式である、との意識は根強かったようで、1961年の段階でも、「近頃邦楽を、五音音階だと、さげすんだ声があったようだが」と山田耕作は記している(山内:4の2)。
- 20) 本稿では立ち回らないが、羽→嬰羽の変位そのものは、さらに西洋音楽における「導音」との比較で、解釈・説明されるようになっていく。
- 21) 律旋は七音音階ではないという主張と、七音への増設の母体としての五音音階の追究は矛盾するだろうか。七音音階への増設はなくとも、律旋の主五聲そのものは、上原の解釈からしても存立しているのだから、この五聲の由来への問いは十分に成り立つだろう。ただし、律旋の七音は、今日の実証的・歴史的研究成果にしたがえば、主五聲からの増設ではない、とみるのが有力らしい(下記の注24を参照)。
- 22) 『俗楽旋律考』にとって三つの先行研究のひとつが、エリスの同書だった可能性がある(上記、注17を参照)。
- 23) 音名を用いることの弊害はあるが、ここではエリスの訳書にしたがってドイツ語音名にて説明し、適宜、本稿式の音階表示を補う。ちなみに、エリスの原著では、英語音名で記されているので、Hに替えてBと表記されている。
- 24) ただし、林謙三にしたがえば、この推理は失当となりそう。林によれば、平安期、五聲からの増設という生成を無視して、(のちの呂旋と同じ音程関係の)七聲の呼び名を、全く別の音程系列にあてはめる、ということが行われ、さらに平安後期には、「嬰商、嬰羽」という呼称も登場し、「新五聲」が重視されていたという。嬰商、嬰羽を含む新しい羽調の音程系列・呼称は、律旋と同じである(林:53f)。「新五聲」としては別の選択肢も競合していたようで、「2 3 2 2 3」に落ち着くには紆余曲折があったようだが(平野 1992:126)、とにかく林の説明にしたがえば、主五聲を輸入しての増設という仮説は不適となる。本邦の古い楽理書に広くアクセスできていないことからくる限界が、上原の推定にはつきまといっている。
- 25) ピタゴラス音律といっても、共通理解となっているのは、五度(2:3)を基本とすることだけであって、上方五度だけなのか、下方五度(つまり上方四度)も適当に組み合わせるのか、解釈がわかる。ここで上原のいう、ピタゴラス音律から導出される五音音階とは、上下に二回ずつで得られる「2 3 2 3 2」の五音音階である。ちなみに伊庭は、「レミソラド」(2 3 2 3 2)の五聲の「情緒が日本固有」のもので、呂旋と律旋の骨子として通用してきた、とみなしている(伊庭:73f)。嬰商を抜かした場合、律旋の上行は宮商角徴嬰羽(2 3 2 3 2)の五聲となるので、これを日本固有の五聲とみなしている、ということだろうか。
- 26) 神津専三郎は1881年、音楽取調掛に勤務し、音楽史も担当しており、その蔵書には数々の洋書が含まれていた(浜野/服部:64f)。上原六四郎も、1882年5月から音楽取調掛に勤めており、神津の用いた洋書を紐解いた可能性はある。
- 27) 上原の講義筆記が遺されていたようだが、公刊された形跡はなく、所在も不明である(上原 1992:22)。注16で触れた上原ツルの講義ノートとは別物と思われる。
- 28) 「田舎節」についての上原の主張の問題点はつとに指摘されてきたが(上原:16、伊庭:157f、小泉:202)、平野によれば、そもそも上原の念頭にある「田舎節」は、「俗曲・俗謡」と同類の器楽旋律で、「地方習俗としての民謡」を指していない、という(平野 1989:18)。ちなみに、平安期には「宮 角 反徴 徴 反宮」(3 2 2 3 2)の主五聲も用いられたらしく、これは小泉文夫のいう民謡音階と同じ音程系列となっている(平野 1992:125f、遠藤:27)。
- 29) 江戸末から『音楽取調成績申報書』にいたる過程で、雅楽方面において、西欧の楽理がどのように、伝統と接合されて「呂旋」「律旋」が概念化・造語されたかについては、芝の証言などがあるが(佐藤:465ff)、詳細は今後の課題としたい。
- 30) 催馬楽の「律」に属する曲の五線譜化したもの(兼常清佐 1930、田邊尚雄 1931、芝祐泰 1968)をみると、陰旋化を書き留めたものもあるが、嬰商不使用、上行嬰羽は共通して確認できる。ただし、催馬楽以外の「律」の歌曲にも同現象が観察可能ともみえる。律旋における嬰羽の挙動パターンに関しては、田中正平が簡潔に法則化している(田中:9f)。ただ、田中のパターン抽出の母集団も不明であり、呂旋に対して律旋のほうを「もっとも古くより行なはれたもの」(田中:6)とするなど、その歴史認識についても

検討の余地はある。「田舎節音階」を最古とみる小泉文夫に対して、「律音階」が「日本では歴史的に最も古層に属する音階」とする小島美子の意見と一致するのだろうか(小島:894)。

- 31) 『音楽取調成績申報書』以前の、雅楽における「理論化」等は今後の検討課題としたい。「理論化」以前の楽曲と理論普及後の楽曲を同列に扱えないということは、上原六四郎の理論前後に関してもあてはまる難しい問題である(山内:4の3)。音階や旋法という観点からの考察にそもそも、それ自身、限界がありうることについては、平野(1988:29)を参照。
- 32) 日本の伝統な音階理論に関する瓜生の理解に関しては、即座に、神津が辛辣な批判を記した(神津:32fff)。
- 33) 明治から大正、昭和と時代が下るほど、たとえば田邊尚雄の一般向け解説等を通して、「律旋」=「我邦古代の遺音」に連なる理解・意味づけが優位になっていったようにみえるが、「唐から伝来した楽曲のもつ調と、それに伴う弦楽器の調弦の関係などの偶然的な理由」からの所産とする、冷静な見方も近年にはみられる(平野 1992:125)。