

日本音楽の調制度における「律・呂」の区別とその発展の再考

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 京都市立芸術大学音楽学部 公開日: 2023-03-23 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: デュラン, ステファン・アイソル メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.15014/0002000290

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.



論文

日本音楽の調制度における「律・呂」の区別とその発展の再考

デュラン ステファン・アイソル

A New Theory for the Historical Development of the *Ritsu-Ryo* Distinction
in the Ancient Sino-Japanese Modal System

DURAN, Stephen Ithel

One of the most well-known theoretical constructs of the ancient Japanese musical system was a distinction between two modal groups known respectively as *ritsu* and *ryo*. Despite the pervasion of these two terms in the music-theoretical manuscripts of *Gagaku* (Japanese Court Music) and *Shōmyō* (Japanese Buddhist chant), as well as in the scholarship regarding those two great and ancient musical traditions, there is no consensus in the historical-ethnomusicological literature as to how the terms developed in the Japanese context, and in the case of *Shōmyō*, there is even ambiguity as to their precise meanings in, and relevance to, contemporary practice. In this paper, I trace the origins of the musical terms *ritsu* and *ryo* from their first appearance in 1st century BCE China, through the medieval manuscript traditions of Japanese *Gagaku* and *Shōmyō*, and to the forms that they take in contemporary musical practice. I also give an account of the various streams of musical thought that led to the two terms *ritsu* and *ryo* taking-on the modal significance that they maintain today, presenting a new theory for their historical development.

はじめに

日本音楽の音楽理論では「律・呂」という概念があり、特に音階に関する言葉として、この「律・呂」より頻繁に参照されるものはないのではないかと考えられる。本稿ではこの「律・呂」の概念のルーツを探り、その起源と歴史的な発展に関する新しい仮説を提示する。

中国における律呂

音楽概念としての「律・呂」は、紀元前1世紀頃に、天文学者と数学者でもあった劉歆（紀元前46年－紀元後23年）によって書かれたとされている『律曆志』に最初に登場する¹⁾。

劉歆の音律作成法は「三分損益」と呼び、律管の長短を増減することにもとづいてできたものであった。「三分損益」の基本音律とそれに相当する律管は「黄鐘」と呼び、残り11本の律管それぞれどちらか二つの方法によって作られた。

一つ目の方法では、律管の長短に三分の一を加え、これによってその律管の音高がもとより完全4度下になる。二つ目の方法では、律管の長短から三分の一を取り除き、これによってその律管の音高がもとより完全5度上になる。一つ目の方法で出来た音高は「律」として分類され、二つ目の方法で出来た音高は「呂」として分類された。

表1 中国における「律・呂」と「三分損益」

律	C	D	E	F#	G#	A#
	黄鐘	太簇	姑洗	蕤賓	夷則	無射
呂	C#	D#	E#	G	A	B
	大呂	夾鐘	仲呂	林鐘	南呂	応鐘

紀元後6世紀になると、西域の音楽文化がホータンや亀茲など中央アジアの王国から駐屯地の市であった敦煌を通して西中国の国境を超えて入ってきた。これによって中国の音楽理論において改革が起きた。7世紀頃に成立したとされている『隋書』では、亀茲の琵琶奏者であった蘇祇婆が、6世紀頃に北周の武帝(543-578)に七音音階の転回法を教えた、というエピソードがある²⁾。

ここでは、蘇祇婆がそれぞれの七音旋法を紹介し、それぞれの代表的なものとして、西域で流行していた「調」を利用し、これらの「調」の名称が漢字によるサンスクリット語やプラクリット語の音写となっているため、同年代のインド音楽の「調」が起源になっていることが分かる³⁾。

表2 蘇祇婆の「調」と古代インド音楽の調制度等

主音	音写	古代インド音楽の調名	該当する古代インド音楽の調制度	旋法 (蘇祇婆の調に対して示す)
宮	娑陀力	Sādhariṭa	grāmarāga	リディア
商	雞識	Kaiśika	grāmarāga	ミクソリディア
角	沙識	Sadji	jāti	エオリア
変徴	沙侯加濫	Sa-grama	grāmarāga	ロクリア
徴	沙臘	Ṣadava	grāmarāga	イオニア
羽	般贍	Pañcama	jāti or grāmarāga	ドリア
変宮	俟利筵	Arsibha	jāti	フリギア

この音楽的異文化交流の成果として挙げられるのが、8世紀半ば頃に成立した唐代中国の俗楽28調である。この調制度には四つの旋法があり、西洋音楽の教会旋法でいうと、それらはリディア、ミクソリディア、エオリア、ドリアの四つの旋法であった。これらの基本的旋法に加えて7つの「均」（原調の主音を変えることによって決まる絶対音高群）があり、それぞれの旋法を7つの「均」に当てると、28調が出来上がるという調の理論であった。

表3 唐代中国の俗楽二十八調⁴⁾

7-tone series (keys) modal species	taicou 太簇均 d e f# g# a b c#	jiazhong 夾鐘均 e b f g a b b c d	zhonglü 仲呂均 f g a b c d e	linzhong 林鐘均 g a b c# d e f#	nanlü 南呂均 a b c# d# e f# g#	wuyi 無射均 b b c d e f g a	huangzhong 黃鐘均 c d e f# g a b
宮調 gong/kyū (lydian)	D e f# g# a b c# zhenggong 正宮 shatuodiao 沙陀調 sdachō 沙陀調	E b f g a b b c d gaogong 高宮	F g a b c d e zhonglügong 中呂宮	G a b c# d e f# daodiaogong 道調宮 daodiao 道調 dōchō 道調	A b c# d# e f# g# nanlügong 南呂宮	B b c d e f g a xianlügong 仙呂宮	C d e f# g a b huangzhonggong 黃鐘宮 (lacking)
商調 shang/shō (mixolydian)	E f# g# a b c# d dashidiao 大食調 dashidiao 大食調 taishikichō 太食調	F g a b b c d e b gaodashidiao 高大食調	G a b c d e f shuangdiao 雙調 shuangdiao 雙調 sōjō 雙調	A b c# d e f# g xiaoshidiao 小食調 xiaoshidiao 小食調 kotsushikijō 乞食調	B c# d# e f# g# a xiezhidiao 歇指調 shuidiao 水調 suichō 水調	C d e f g a b b linzhongshang 林鐘商	D e f# g a b c yuediao 越調 yuediao 越調 ichikotsuchō 老越調
角調 jue/kaku (aeolian)	F# g# a b c# d e dashijue 大食角 (lacking) kakuchō 角調	G a b b c d e b f gaodashijue 高大食角	A b c d e f g shuangjue 雙角	B c# d e f# g a Xiaoshijue 小食角 (lacking)	C# d# e f# g# a b xiezhiue 歇指角	D e f g a b b c linzhongjue 林鐘角	E f# g a b c d yuejue 越角
羽調 yu/u (dorian)	B c# d e f# g# a banshediao 般涉調 banshediao 般涉調 banshikichō 盤涉調	C d e b f g a b b gaobanshediao 高般涉調	D e f g a b c zhonglüdiao 中呂調	E f# g a b c# d zhengpingdiao 正平調 pingdiao 平調 hyōjō 平調	F# g# a b c# d# e gaopingdiao 高平調	G a b b c d e f xianlüdiao 仙呂調	A b c d e f# g huangzhongyu 黃鐘羽 huangzhongdiao 黃鐘調 ōshikichō 黃鐘調

9世紀頃に、この理論が日本にも齎され、最初に天台宗の僧侶、安然（841年－915年？）の記した『悉曇藏』に現れる⁵⁾。安然の調制度を唐の調制度に比べると、前者の方が調の数が少ないのである。そして、安然は「律・呂」という言葉を使っているのだが、彼の言う「律・呂」は中国の資料には見られない二項対立的調分類を指しており、全ての調が「律」か「呂」か、それらのどちらかとして分類されている。

表4 安然の『悉曇藏』における「律・呂」の調分類

主音	律	呂
宮	壹越條	差陀條
塩梅	無條	—
商	平條	大食條・乞食條
塩梅	無條	—
角	霜條	(未伝)
徵	黃鐘條	垂條
羽	盤食條	(未伝)

現在の日本音楽における「律・呂」

安然が紹介している調の中には、現在の雅楽と声明で使われている六つの調、いわゆる「六調子」に相当するものがあり、現在の六調子と同じように安然がこれらを「律」と「呂」に分類している⁶⁾。ただし、安然の分類方法は現在の六調子の分類方法と異なる。現在の六調子では、三つの調が「律」として分類され、残り三つの調が「呂」として分類されている。現在の六調子では、「律」はドリア旋法に相当し、「呂」はミクソリディア旋法に相当する。

表5 現在の雅楽と声明における「律・呂」の調分類

律（ドリア旋法）		呂（ミクソリディア旋法）	
調名	主音	調名	主音
平調	E	双調	G
盤渉調	B	一越調	D
黄鐘調	A	太食調	E

安然によると、六調子の中の五つの調が「律」として分類され、一つの調のみが「呂」として分類されている。それにも関わらず、現在の六調子のそれぞれの音階と旋法が、唐の28調における同名の調等の音階、旋法等と一致する。

そして、安然の少し年上である同時代の人物、藤原貞敏（807-867）の記した『琵琶譜』では、調の説明があり、ここで藤原は「律・呂」の言葉を用いているのだが、彼の言う「律・呂」は現在の「律・呂」の意味と似ている⁷⁾。藤原は二つの調グループを挙げ、それぞれの調グループには二つの調がある。

表6 藤原貞敏の『琵琶譜』における二つの調グループ

調名	調の構造						
風香調 (ドリア旋法)	A (羽)	B (変宮)	C (宮)	D (商)	E (角)	F# (変徴)	G (徴)
返風香調 (ミクソリディア旋法)	A (商)	B (角)	C# (変徴)	D (徴)	E (羽)	F# (変宮)	G (宮)
調名							
黄鐘調 (ドリア旋法)	E (羽)	F# (変宮)	G (宮)	A (商)	B (角)	C# (変徴)	D (徴)
返黄鐘調 (ミクソリディア旋法)	E (商)	F# (角)	G# (変徴)	A (徴)	B (羽)	C# (変宮)	D (宮)

これらのグループにおいて、一つ目のメンバーの名称には「返」という接頭詞が付いていて、もう一つのメンバーの名称には「返」が付いていない。両グループにおいて、調名に「返」が付いていない調はドリア旋法となり、調名に「返」が付いている調はミクソリディア旋法となる。

二つの調グループの中の一つのグループ、すなわちドリア旋法を持つ「黄鐘調」とミクソリディア旋法を持つ「返黄鐘調」に対して、藤原は「律・呂」の用語を適応している。藤原によると、「黄鐘調」は「律音」となり、「返黄鐘調」は「呂音」となる。

これで分かってくるのが、「ドリア・ミクソリディア」といった二項対立と、「律・呂」の区別、これらの二つの概念が調の理論において重要であったが、必ずしも、これらの二つの概念が同じものであったとは限らないことである。

そして、安然が、現在の雅楽と声明でいう「呂・ミクソリディア」の調の多くのものを「律」の調として分類していることから、その当時の音楽システムでは、主音、終止音、特性音などの区別があり、これらが調の分類にも関わっており、現代に生きる私たちの「律・呂」の歴史的理解を混乱させてきた可能性があることが分かる。

音高的機能の多様性、七音音階の利用、ドリア旋法とミクソリディア旋法の二つの旋法の優先など、これら全ての要素が、6世紀以前の中国と日本の音楽理論には見られないため、調の二項対立としての「律・呂」も、唐代中国の音楽改革を起こした中央アジアの音楽システムに遡る可能性がある。その音楽システムは古代インドの音楽システムまで遡るため、これから古代インドの音楽について少し述べていこう。

古代インド音楽理論

古代インド音楽の基本的七音音階は、伝統上ではドリア旋法の形で、「サルガム」という階名唱法によって示されており、「サ・リ・ガ・マ・パ・ダ・ニ」(Sa Ri Ga Ma Pa Dha Ni)となっている。“Nāṭyaśāstra”と“Dattilam”などのサンスクリット語で書かれた音楽理論書によると、二つのグラーマ（基本的音階）があり、「サ・グラーマ」と「マ・グラーマ」の二つである⁸⁾。

表7 古代インド音楽の二つのグラーマ

サ・グラーマ (ドリア)	Sa		Ri	Ga		Ma		Pa		Dha	Ni		
マ・グラーマ (ミクソリディア)	Ma		Pa		Dha	Ni		Sa		Ri	Ga		
相対的十二律 (参照のため)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11		12

これらのグラーマの名称は、それぞれの音階の最初の音によって決定され、「サ・グラーマ」は「サ」の音で始まり、「マ・グラーマ」は「マ」の音で始まる。「サ・グラーマ」はドリア旋法を有し、「マ・グラーマ」はミクソリディア旋法を有する。

ここでは、現在の雅楽と声明における「律・呂」の調的二項対立と共通しているところが見えるのだが、「サ・グラーマ」と「マ・グラーマ」の違いは、旋法だけの相違ではない。古代インド音楽の基本的音階は同年代のメソポタミア音楽の基本的音階と異なり、前者のオクターブは22個の微分音、いわゆる śruti によって分けられており、このような微分音理論が二つのグラーマの区別に機能していた。例えば、「サ・グラーマ」と「マ・グラーマ」の間の相違点の一つとして、それぞれにおける「パ」の音の位置が異なることが挙げられる。

「パ」の音の二つの位置は、完全音程の位置によって決定し、「サ・グラーマ」の場合は「サ」の音から「パ」の音まで13個の śruti（完全五度）があり、「マ・グラーマ」の場合は「リ」の音から「パ」の音まで9個の śruti（完全四度）がある⁹⁾。

二つのグラーマの間の他の相違点として、それぞれの sādihāraṇa（補助音）の使い方が挙げられる。Sādihāraṇa は「ガ」と「二」の二つの音を半音高くしたものであり、「ガ」を高くしたものは antara-ga と呼び、「二」を高くしたものは kākālī ni と呼ぶ。古代インド音楽の最初期には、これらの補助音が、それぞれのグラーマにおいて導音として機能していた可能性がある¹⁰⁾。

表 8 二つのグラーマの微分音的構造

Ni	22	12	9 (完全四度)	Kākalī-Ni (Sadharana-Sa)	22	13 (完全五度)	10	
	21				Ni			21
	20							20
	19							19
Dha	18			Dha				18
	17				17			
Pa	16			Pa	16			
	15				15			
	14				14			
	13				Ma			13
Ma	12			12				
	11			11				
	10			10				
Antara-Ga (Sadharana-Ma)	9			Ga	9			
	8	8						
Ga	7	Ri	7					
	6		6					
Ri	5	Sa	5					
	4		4					
Sa	3	Sa	3					
	2		2					
	1		1					

古代インド音楽の発達とともに、七音階の転回法も取り入れられたのだが、それにおいても二つのグラーマの間の微分音的な違いが保持された。七音階の転回法をそれぞれのグラーマに適応し、結果として14個の旋法が出来上がり、これらを mūrchanā と呼んだ。

表9 サ・グラーマの Mūrchanā¹¹⁾

Mūrchanā の名称と 相当する旋法	旋法転回												
Uttaramandrā (ドリア)							Sa	Ri	Ga	Ma	Pa	Dha	Ni
Rajanī (イオニア)						Ni	Sa	Ri	Ga	Ma	Pa	Dha	
Uttarāyatā (ロクリア)					Dha	Ni	Sa	Ri	Ga	Ma	Pa		
Śuddhaṣadjā (エオリア)				Pa	Dha	Ni	Sa	Ri	Ga	Ma			
Matsarīkr̥tā (ミクソリディア)			Ma	Pa	Dha	Ni	Sa	Ri	Ga				
Aśvākr̥ntā (リディア)		Ga	Ma	Pa	Dha	Ni	Sa	Ri					
Abhirudgatā (フリギア)	Ri	Ga	Ma	Pa	Dha	Ni	Sa						

Mūrchanā を元にして、それぞれのグラーマで決まっている音高一对群（七音音階の中で決まっている二つの音高からなる二音高グループ）を除くことによって五音音階を作る方法もあり、このようにできた五音音階は tāna と呼ばれた。

「サ・グラーマ」の tāna を作るために除く音高一对群は「サ・パ」、「ガ・ニ」、「パ・リ」の三つの組であり、「マ・グラーマ」で除く音高一对群は「ダ・リ」、「ガ・ニ」の二つの組であった。

表10 Tāna の五つのパターン（グラーマによって異なる）¹²⁾

グラーマ	ターナのパターン		
サ・グラーマ			
マ・グラーマ			

後代インドの様々な音楽理論が発達して変化が生じてても、この基本的音階理論は伝えられてきたのだが、6世紀になるとインドと中央アジアにおいて一番普遍的に利用されていた調制度は grāmarāga であった。

グラーマラーガ

Grāmarāga のそれぞれの旋法は、音階転回法によって作成されたのではなく、寧ろ「マ」か「パ」、二つの音のどちらかを終音として設定した上で、sādhāraṇa の片方、あるいは両方を利用、それとも利用しないことによって作成された。このシステムで sādhāraṇa は、それぞれのグラーマの導音として機能していたというよりも、寧ろ両者の sādhāraṇa は二つのグラーマにおいて補助音として適応されたものであった。

表 11 Grāmarāga 制度における Sādhāraṇa¹³⁾

Ma		Pa		Dha	Ni	K-Ni	Sa		Ri	Ga	A-Ga
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

Pa		Dha	Ni	K-Ni	Sa		Ri	Ga	A-Ga	Ma	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

この状況の中で、実際に使われる旋法の数は、より古い時代のインド音楽システムよりも少なくなってきており、リディア、ミクソリディア、イオニア、ドリアの四つの旋法に限られていた。

表 12 Grāmarāga における旋法

Grāmarāga とそれらに相当するグラーマ	音程構造 (T= 全音, S= 半音)							旋法
Sādhārita (Sa-grama) Kaiśikamādhyama (Ma-grama)	T	T	T	S	T	T	S	リディア
Ṣaḍava (Ma-grama)	T	T	S	T	T	T	S	イオニア
Ṣaḍjagrāma (Sa-grama) Madhyagrāma (Ma-grama) Kaiśika (Ma-grama)	T	T	S	T	T	S	T	ミクソリディア
Pañcama (Ma-grama)	T	S	T	T	T	S	T	ドリア

実験その 1：グラーマと旋法

これら四つの旋法の優先と、決まっている補助音の調整による旋法作成法も、グラーマでの実践を行った結果として、自然と現れたのではないかと考えられる。「サ・グラーマ」と「マ・グラーマ」のそれぞれの最初の音を、共通している固定音を設定した上で始め、それぞれのグラーマの基本的な旋法、要するに「サ・グラーマ」ではドリア旋法、「マ・グラーマ」ではミクソリディア旋法をベースにすると、sādhāraṇa の調整をすることによって四つの旋法が出来る。それらは grāmarāga の制度で使われているリディア、ミクソリディア、イオニア、ドリアの四つの旋法である。

リディア旋法は二つの sādharmaṇa の利用によって「マ・グラーマ」のみで作成され、ドリア旋法は二つの sādharmaṇa を利用しないことによって「サ・グラーマ」のみで作られる。イオニア旋法とミクソリディア旋法は、sādharmaṇa の様々な調整によって両方のグラーマで作られる。この一連の原則は、外国の音楽文化にとって、取り入れ易いものであり、少なくとも刺激伝播のきっかけとなったことに違いない。それを念頭に置いた上で、6世紀～13世紀の間に行われていた中央アジア、中国、最終的には日本の音楽文化交流について考慮しよう。

『梁塵秘抄口伝集』における「調」

12世紀に後白河天皇（1127年－1192年）が、その当時流行していた神楽、馬楽、今様などの音楽種目について述べた『梁塵秘抄口伝集』を著し、その12巻の中に出てくる音楽理論では、様々な「調」が紹介されているのだが、全ての「調」においては四つの旋法しか使われない¹⁴⁾。それらは二つのグラーマで作成するもの、そして grāmarāga で使われているもの、すなわちリディア、イオニア、ミクソリディア、ドリアの四つの旋法になる。そして興味深いことに、後白河天皇の調の制度は移調できる主音「宮」を元にしてできており、「律・呂」の用語も使われている。

表 13 『梁塵秘抄口伝集』における調と旋法¹⁵⁾

「律・呂」分類	音度（ローマ数字で示す）											旋法		
	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII		
呂													VII	リディア
半呂半律	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	VII	イオニア
半呂半律	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII		ミクソリディア
律	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII		ドリア
相対的十二律 (参照のため)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12		

予想通り、「律」はドリア旋法を指しているのだが、「呂」はミクソリディア旋法を指しているのではなく、寧ろリディア旋法を指している。「半呂半律」と言う用語も使用されているのだが、ミクソリディア旋法とイオニア旋法を指している。

『梁塵秘抄口伝集』の旋法を、以上で述べたグラーマの旋法と比べると、リディア旋法は「呂」と「マ・グラーマ」のみで作られ、ドリア旋法は「律」と「サ・グラーマ」のみで作られ、更に、イオニア旋法とミクソリディア旋法は限定されていなくて、「律」と「呂」両旋法、そして「サ・グラーマ」と「マ・グラーマ」両者のグラーマで作成できるものとなっている。要するに、『梁塵秘抄口伝集』での調制度が、以上で述べたグラーマからの旋法の導き方、そのシステムと完璧に一致しているのである。

表 14 『梁塵秘抄口伝集』での「律・呂・伴呂伴律」とグラマーとの関係

旋法 (律・呂)	Grama	音階構造											
リディア (呂)	Ma-grama	Ma		Pa		Dha	Ni	Kākalī Ni	Sa		Ri	(Ga)	Antara Ga
イオニア (伴呂伴律)	Sa-grama	Sa		Ri	(Ga)	Antara Ga	Ma		Pa		Dha	(Ni)	Kākalī Ni
	Ma-grama	Ma		Pa		Dha	Ni		Sa		Ri	(Ga)	Antara Ga
ミクソリディア (伴呂伴律)	Sa-grama	Sa		Ri	(Ga)	Antara Ga	Ma		Pa		Dha	Ni	(Kākalī Ni)
	Ma-grama	Ma		Pa		Dha	Ni		Sa		Ri	Ga	(Antara Ga)
ドリア (律)	Sa-grama	Sa		Ri	Ga	(Antara Ga)	Ma		Pa		Dha	Ni	(Kākalī Ni)
相対的十二律		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

以上を踏まえて、少なくとも 13 世紀までに、日本ではグラマー理論が知られており、これに「律・呂」の用語が適応され、グラマーで作られる四つの旋法も導き出されたのではないかと考えられる。

Śruti、Grama、Sādhāraṇa、律角・呂角の再考慮

日本でグラマー理論が知られていたとしたら、それらの微分音的構造に関する知識、少なくとも理論上での理解があったことは当然なことだと考えられる。興味深いことに、蘇祇婆が北周の武帝に七音音階転回法を教えた際に使った相対的音高名が、『梁塵秘抄口伝集』の十二律相対的音高名の中に含まれており、そのため古代インド音楽の音階との比較と、『梁塵秘抄口伝集』の音楽システムの中に微分音理論の痕跡が残されているかを確認することもできる。

実験その 2：『梁塵秘抄口伝集』と微分音理論の痕跡

『梁塵秘抄口伝集』での十二律相対的音高名等は、「宮」、「変商」、「商」、「嬰商」、「呂角」、「律角」、「変徴」、「徴」、「変羽」、「羽」、「嬰羽」、「変宮」の 12 個である。蘇祇婆の音階、その転回する前の基本形式はリディア旋法の形をとり、その音高名等は「宮」、「商」、「角」、「変徴」、「徴」、「羽」、「変宮」の 7 個になる。

表 15 『梁塵秘抄口伝集』での相対的十二律と蘇祇婆の音階

『梁塵秘抄口伝集』の相対的十二律	宮	変商	商	瓊商	呂角	律角	変徵		変羽	羽	瓊羽	変宮
蘇祇婆の音階	宮		商		角		変徵	徵		羽		変宮
古代インド音楽の音階	Ga		Ma		Pa		Dha	Ni		Sa		Ri
相対的十二律	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

ここで念頭におくべきものは、リディア旋法が古代インド音楽の七音音階の Ga の音から始まったものに相当することである。そのため、古代インド音楽の音階を、『梁塵秘抄口伝集』の相対的十二律の中に隠れている蘇祇婆の音階と合わせる際、「宮」を Ga として設定する必要がある。こうすると、「呂角」の位置が、グラーマの微分音理論の中心となる Pa の音の位置と一致する。

Pa と同じように、「角」には二種類あり、これを考えると「角」の二種類は元々、二つの Pa を表したのではないかという仮説を立てることができる。この仮説が正しいのであれば、『梁塵秘抄口伝集』の相対的十二律音高名等は、元々古代インド音楽の śruti 理論にあったような対数単位から進化して成立してきたものであり、十二律が中心となる中国の音楽理論に適応されてきた中で、22 個から 12 個まで減少してきたと仮定する必要がある。これを念頭に置いた上で論じていこう。

それでは、海外の誰かが、蘇祇婆の音階の少し修正したものを使い、日本の音楽理論家に微分音法を教えたとしたら、私達はある論理的な規則を作成した上で、その当時使われていた対数単位の痕跡をたどることが出来るはずである。次のような規則を設けるとしよう。

まずは、二つの「角」の位置と二つの Pa の位置が同一であることを推定する。要するに、「呂角」が「マ・グラーマ」の Pa と同一し、「律角」が「サ・グラーマ」の Pa と同一であることを推測する。

次は、残りの三種類の音高名、すなわち接頭詞を有しないもの、「変」と言う接頭詞を有するもの、「嬰」と言う接頭詞を有するもの、この三種類それぞれが、決まった音程的空間に相当していることを推定する。以上で述べた規則に従えば、śruti による音階的分析は次のようになる。

Śruti による音階的分析

古代インド音楽の śruti 制度では、Ga と Ma の間に 4 śruti があり、Ma と Pa の間では、「サ・

グラーマ」と「マ・グラーマ」によって異なったが、「サ・グラーマ」の場合は4 śruti、「マ・グラーマ」の場合は3 śruti あった。Pa と Dha の間もまた「サ・グラーマ」と「マ・グラーマ」によって異なったが、「サ・グラーマ」の場合は3 śruti、「マ・グラーマ」の場合は4 śruti あった。Dha と Ni の間に2 śruti があり、Ni と Sa に間に4 śruti があり、Sa と Ri の間に3 śruti があり、Ri と Ga の間に2 śruti あった。

両グラーマを重ね合わせると、重なっている二つの Pa（「サ・グラーマ」の Pa と「マ・グラーマ」の Pa）が含まれている Pa から Dha までの音程的空間には4 śruti があるため、以上で述べた規則に従うのであれば、重なっている「角」が含まれている「角」から「変徴」までの音程的空間もこれと同じである。

残りの単位の値を判断するため、śruti の値で既に分かっている最小の単位、すなわち2 śruti を有する Dha と Ri の音程的空間から考えなければならない。それぞれの相対的音高名は「変徴」と「変宮」の二つになる。そのため残っている「変」を有する音高名等それぞれの音程的価値は2 śruti になる。

なお、Ga の音程的空間は「宮」と「変商」の二つの音高名だけに生じ、Ni もこれと同じように「徴」と「変羽」の二つの音高名に生じる。この二つの音程的空間のそれぞれが4 śruti の音程的価値に相当する。これを踏まえて、「宮」、「商」、「徴」、「羽」、すなわち接頭詞を有しない音高名は2 śruti の音程的価値を持つことが推測できる。

未計算の音高名の値には、「嬰」を有するものしか残らない。ここで目立つのは、このような音高名は3 śruti の音程的空間のみに対して適応されており、この場合は、2 śruti の値を有する接頭詞を有しない音高名とともに、利用されていることである。そのため、「嬰商」と「嬰羽」、それぞれが1 śruti を有することになる。

表 16 Śruti 論と相対的十二律

宮	変商	商	嬰商	呂角	律角	変徴	徴	変羽	羽	嬰羽	変宮
Ga		Ma		Pa (Ma-grama)	Pa (Sa-grama)	Dha	Ni		Sa		Ri
2	2	2	1	(1)	3	2	2	2	2	1	2
4		3		4		2	4		3		2

これを日本化したグラーマとしての「律・呂」に対して示すと、次のようになる。

表 17 グラマとしての「律・呂」と Śruti の十二律化

Sa-Grama (律)	Kākalī-Ni (Sādhāraṇa-Sa)	変羽	22	Ma-Grama (呂)	Antara-Ga (Sādhāraṇa-Ma)	変商	9	
			21				8	
	Ni	徴	20		Ga	宮	7	
			19				6	
	Dha	変徴	18		Ri	変宮	5	
			17				4	
	Pa	律角	16		Sa	嬰羽	3	
			15				羽	2
			14				1	
	Ma	(呂角)	13		Ni	変羽	22	
		嬰商	12				21	
		商	11				徴	20
	Ga	変商	9		Dha	変徴	18	
			8				17	
			宮				7	Pa
	6	15						
	Ri	変宮	5		Ma	嬰商	12	
			4				商	11
	Sa	嬰羽	3		Ma	商	11	
			2				10	
		1						

この理論的再構築では、「サ・グラマ」と「マ・グラマ」、それぞれが「律角」と「呂角」を用いることとなり、「律とドリア」、「呂とミクスリディア」、それぞれの概念的同一性が確認され、グラマ理論との繋がりも確認できる。

「グラマ」から「律・呂」へ

以上、グラマ理論が日本に伝えられたことを示す証拠を提示したのだが、一つ疑問が残り、それはどのような方法で「律・呂」が二つのグラマと繋がりができたのだろうかということである。

ローレンス・ピッケン氏 (1909-2007) によると、日本の雅楽でドリア旋法とミクリディア旋法が好まれていたのは、グラマ制度の中でこれら二つの旋法が優先していたことに影響を受けていたのではないかと提示し、二つの旋法が、藤原貞敏の記した『琵琶譜』で示された二つの調グループの中の一つのグループ、「黄鐘調」と「返黄鐘調」の二つの調からなるグループ

において、それらの調の3番目の音（第三度）の位置によって関連付けられたのではないかと推測した。

表 18 藤原貞敏の黄鐘調（Eを主音とするドリア旋法）と三分損益

律	A	B	C#	D#	F	G
	黄鐘	太簇	姑洗	蕤賓	夷則	無射
	商	角	変徴			宮 (短三度)
呂	Ab	C	D	E	F#	G#
	大呂	夾鐘	仲呂	林鐘	南呂	応鐘
			徴	羽 (主音)	変宮	

これらの二つの調を「三分損益」に適応すると、前者の短三度と、後者の長三度、それぞれが「律」の音と「呂」の音になる。これは非常に興味深い説になるのだが、藤原貞敏の示したもう一つの調グループ、「風香調」と「返風香調」の二つの調からなるものを、「三分損益」に適応すると、3番目の音（第三度）の位置が逆転し、今度は「返」が付かない「風香調」の短三度が「呂」の音となり、「返」が付く「返風香調」の長三度は「律」の音となり、ピッケン氏の説の妥当性が問われてしまう。

表 19 藤原貞敏の返黄鐘調（Eを主音とするミクソリディア旋法）と三分損益

律	A	B	C#	D#	F	G
	黄鐘	太簇	姑洗	蕤賓	夷則	無射
	徴	羽	変宮			
呂	Ab	C	D	E	F#	G#
	大呂	夾鐘	仲呂	林鐘	南呂	応鐘
			宮	商 (主音)	角	変徴 (長三度)

興味深いことに、日本では十二律に対して特殊な音高名制度が使われており、この制度の中に、ピッケン氏の説をさらに強化するための二つのヒントが秘められている。

一つ目のヒント

日本の十二律には、西洋音楽でいうBの音を指す「盤渉」という音高名があり、「盤渉」はサンスクリット語の「pañcama」の音訳であり、「pañcama」は、グラーマ理論の中心となる徴

分音的な違いによって異なる二種類を有する音の音高名である。そのため、これを元にして、古代インド音楽の音階を日本の十二律に適応することができる。

二つ目のヒント

日本の十二律には、「黄鐘」と言う音高名があるのだが、劉歆の『律曆志』も含めて古代中国の音楽理論では、同じ漢字で「黄鐘」と言う音高名があり、「三分損益」と十二律の基本となる音である。「黄鐘」を「三分損益」の基本音として設定し、「盤渉」を「pañcama」と同一とすると、どのようにして古代インド音楽の音階が初めて「律・呂」の二項対立と関連付けられたのかが想像できる。

表 20 日本の十二律・古代インド音楽の音階と三分損益

律	A	B	C#	D#	F	G
	黄鐘 (おうしき)	盤渉 (pañcama)	鳳音	断金	勝絶	双調
	Ma	Pa	Dha	Kākali-Ni		Ga
	商	角	変徴	変羽		宮
呂	Bb	C	D	E	F#	G#
	鸞鏡	神仙	壹越	平調	龍吟	鳧鐘
			Ni	Sa	Ri	Antara-Ga
			徴	羽	変宮	変商

このように組み合わせると、もともと「マ・グラーマ」に限定され、そのグラーマにおいて導音として機能していた sādharmaṇa、すなわち antara-ga は、「呂」の音となり、もともと「サ・グラーマ」に限定され、そのグラーマにおいて導音として機能していた sādharmaṇa、すなわち kākali-ni は、「律」の音となる。

この段階での音楽理論的総合化では、22 微分音理論がもともと日本に伝えられたと仮定しても、その理論が十二律に適応された際に本来の意味が途絶えてしまい、本来の「律角」と「呂角」の微分的区別も十二律の中に吸収されてしまった。

このようにして日本では、sādharmaṇa、すなわち「律」と「呂」の導音のみが、「ドリア・ミクスリディア」の二項対立とともに、グラーマを決定する基準となり、そこから「律」と「呂」それぞれが「サ・グラーマ」と「マ・グラーマ」を指すようになり、最終的には、それらの代表する旋法、ドリア旋法とミクスリディア旋法のみを指すようになったのではないかと仮定する。

声明における「律・呂」

日本では13世紀までに、「律」と「呂」は七音階を基本とする旋法等だけではなく、五音階的構造を有する旋法等として説明されるようになってきた。このような説明の代表的なものは、天台宗の僧侶湛智が著した『声明用心集』に現れる¹⁶⁾。

ここでは「律」と「呂」の七音階等は、『梁塵秘抄口伝集』での「律」と「呂」の七音階等と一致し、それぞれがドリア旋法とリディア旋法に相当する。これらの五音階的別形は、次のようになる。

表21 『声明用心集』における「律・呂」の五音階

律・呂	旋法構造											
律	宮 (Do)		商 (Re)			角 (Fa)		chi (Sol)		u (La)		
呂	宮 (Do)		商 (Re)		角 (Mi)			chi (Sol)		u (La)		
相対的 十二律	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

これらの五音階的別形の二つを、絶対音高に対して同じ主音を設定した上で、二つのグラーマに対して示すと、明らかに古代インド音楽の tāna 概念が働いていることが分かる。特に「ガ・二」という音高一対群を除くことによって作成する tāna が利用されていることが分かる。この tāna には二つの特徴がある。一つ目の特徴は、この tāna を作成する際に除く音高一対群「ガ・二」の二つのメンバーは、sādhāraṇa を有する音になることである。もう一つの特徴は、この tāna は唯一両グラーマで使えるものになることである。そのため、『声明用心集』にある湛智の「律・呂」と「五音階」の理論は、海外から伝来してきた音楽理論を巧妙に融合させたものになっていることは間違いない。

表22 『声明用心集』における「律・呂」の五音階等と Sādhāraṇa・Tāna

律	Sa		Ri	Ga	Antara-Ga	Ma		Pa		Dha	Ni	Kākalī-Ni
宮			商			角		徵		羽		
呂	Ma		Pa		Dha	Ni	Kākalī-Ni	Sa		Ri	Ga	Antara-Ga
宮			商		角			徵		羽		
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

移調的「宮」と装飾音

そして、湛智は「変音」という転調法も紹介し、これは「律」と「呂」の五音階別形等の間に行う転調法である。この「変音」論では、「律」と「呂」の間には、音階的な違いがあるだ

けではなく、「律」と「呂」それぞれが異なる音域を代表するものであり、この二つの異なる五音音階・音域においては、使われている装飾音も異なる。

表 23 『声明用心集』における「変音」

相対的 十二律	羽調変音		相対的 十二律	商調変音		相対的 十二律	乙甲・甲乙		相対的 十二律
	律	呂		律	呂			律	
12			12			12	12		
11		徵	11		宮	11	11		
10	羽		10	羽		10	10	羽	角
9			9			9	9		
8	徵	角	8	徵	羽	8	8	徵	商
7			7			7	7		
6	角	商	6	角	徵	6	6	角→	宮
5			5			5	5		
4		宮	4			4	4		
3	商		3	商	角	3	3	商	羽
2			2			2	2		
1	宮	←羽	1	宮	←商	1	1	宮	←徵

湛智の変音には四種類あり、それらは「羽調変音」、「商調変音」、「乙甲変音」、「甲乙変音」の四つである。「羽調変音」と「商調変音」の二つは、「呂」から「律」へ、という性格を持つ一方向的転調法になり、それぞれが、ピボットノート（共通音）を元にして名付けられている。

「乙甲変音」と「甲乙変音」は共に使われるものであり、「乙甲変音」の場合は「呂」から「律」へ移り、「甲乙変音」の場合は「律」から「呂」へ戻るという性格を持つ一周的転調法群になる。

この「律・呂」の装飾的特徴等は、14世紀に成立した真言宗の声明の口伝書『声實書』で次のように説明されている。

「覚（意）曰ク。一切ノ音声ハ明ラカニ五音カラ出ズ、其レヲ取ル。呂ノ五音ハ、形男ニ主リ、律ノ五音ハ形女ニ主ル也。故ニ呂ハ、サワサワトシテ、ソラシナンドセズ。律ハユララカニユリナンドスル也。」

同口伝書には、次の文章もある。

「凡ソ呂ノ音ハ麤ク大也。律ノ音ハ細キ者也。又静カナリ。」

このような音域限定的装飾音は雅楽には現れず、これがもともと仏教声楽にあった現象であり、そこから「律・呂」の理論と混同させられたと考えられる。このようにして雅楽とは関係なく、新しい「律・呂」の理解が生まれ、現代まで私達の「律・呂」の理解を混乱させてきた。雅楽と声明、両分野に置いてこの区別は今まで指摘されていなかったため、ここではそれを提示したい。

結び：日本音楽史における律呂の再考

以上を踏まえ、これから日本音楽に関する理論・歴史・実践などの研究は、以上述べてきた雅楽と声明における「律・呂」の様々な異なる機能の考慮も含めて行うべきであることを提示する。日本の国内・国外両方に置いて新しい音楽学的展開を可能にし、今まで見えなかった東アジア、南アジア、中央アジア、更にメソポタミアを超える、歴史的音楽文化交流の幕を開けることが期待される。

注

- 1) Picken、9 頁参照。
- 2) 岸辺、187-195 頁参照。
- 3) Widdess、15-18 頁参照。この時代までのインド音楽には、主に二つの調制度があり、それらは *jāti* (ジャーティ) と *grāmarāga* (グラーマラーガ) の二つであった。
- 4) Hughes、22 頁参照。この表は、スティーヴン・G・ネルソン先生によって作成されたものである。
- 5) 安然、T2702_84.0382b01- T2702_84.0382b18。
- 6) 安然は「調」という漢字ではなく、同音を有する「條」という漢字を使っている。そして「一越調」を「壹越條」、「双調」を「霜條」と書いている。
- 7) Picken、7-8 頁参照。宮内庁書陵部編『伏見宮本琵琶譜』も参照。
- 8) Widdess、5 頁と 209 頁参照。
- 9) Widdess、205 頁 -209 頁参照。
- 10) Rowell、155 頁参照。Widdess、111 頁も参照
- 11) この表は、Lath、239-240 頁から取って、修正したものである。
- 12) この表は、Rowell、162 頁から取って、修正したものである。ここでは「サ」の音が西洋音楽の D の音として設定されている。
- 13) この表では、グレーの色が *sādhāraṇa* の利用・非利用によって調整できる音程的空間を指している。
- 14) 佐佐木信綱 137 - 150 頁参照。Hughes、23 頁も参照。
- 15) Hughes、23 頁参照。この表は、スティーヴン・G・ネルソン先生によって作成されたも

のを元にして作成したものである。

16) 湛智の『声明用心集』を参照。

引用文献

和書

安然『悉曇藏』『大正新脩大藏經』第84巻、2702号。

岸辺成雄『古代シルクロードの音楽：正倉院・敦煌・高麗をたどって』講談社1982年。

宮内庁書陵部編『伏見宮本琵琶譜』複製 東京：宮内庁書陵部。

佐佐木信綱 新訂『梁塵秘抄』（復刻版）響林社文庫、1941年。

『声實抄』続真言宗全書刊行会編（1986）続真言宗全書第30巻声明編 続真言宗 全書刊行会、和歌山。

湛智『声明用心集』（1231）、新日本古典籍総合データベース（オンライン）。

洋書

Bhise, Usha R. *Nāradīyā Śikṣā*. Poona: Bhandarkar Oriental Research Institute, 1986.

Ennin, and Edwin Reischauer. *Ennin's Travels in Tang China*. New York: Ronald Press Company, 1955. (671-695), translated by Junjirō Takakusu. Oxford: The Clarendon Press, 1896.

Hughes, D. W., & Tokita, A. *The Ashgate Research Companion to Japanese music*. Ashgate, 2008.

Lath, Mukund. *A Study of Dattliam*. New Delhi: Impex India, 1978.

Muni, B., & Ghosh, M. *The Nātyasāstra*. Calcutta: Asiatic Society of Bengal, 1951.

Ouyang, X., & Song, Q. *Xin Tang Shu*. Zhong hua shu ju, 1975.

Picken, L., & Nickson Noël. *Music from the Tang court 7: Some ancient connections explored*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

Rowell, Lewis. *Music and Musical Thought in Early India*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

Wang, P. *Tang Huiyao*. Shanghai Guji Chubanshe, 1955.

Widdess, Richard. *The Rāgās of Early Indian Music*. Oxford: Clarendon Press, 1995.