OUKA
The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	『律呂正義』続編について : 西洋楽典の東漸
Author(s)	川原, 秀城
Citation	中国研究集刊. 1990, 9, p. 20-29
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/61203
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

に準じ、2価法を採用しているが、三準や二分度三分度によっても変化するという。かかる休符の制度は音符のばあいのごとく、白符定量記譜法の組織に類似しているけれども、異なるところも多い。たとえば、休符の形象は半分（ミニマ休符）以下が同じではない。

総じていえば、『律呂正義』続編の音符休符の記譜システムは一方において、ヨーロッパ15世紀以来の白符定量記譜法の組織に非常によく似ているが、他方において音符や休符の分割ないし増減に際し完全に2分割ないし2価法を使用するなど、近現代の記譜法にかなり接近していることも否めない。かかる同楽制の新旧併存的性格は17世紀のヨーロッパ音楽が旧来の楽則の合理化等をとおして、和声的調性音楽の完成を摸索していたことに起因しており、その変革期に固有の楽理上の混乱がまさに当時のヨーロッパ音楽の実情であり、楽理上の混乱の直接的反映が続編のシステムにほかならないのである。

（1990.4.25）

［後記］

本稿執筆時、岐阜大学教育学部音楽学科の久野寿彦先生には、有益なご教示を多数賜まった。謹此致謝。

［文献］

陳万鼐『清史楽志之研究』、台北・故宮博物院、1978

楊蔭瀏『中国古代音楽史稿』上下、北京・人民音楽出版社、1981

矢沢利彦“律呂正義と徳理格”、『東洋音楽研究』１の３

皆川達夫“記譜法の歴史”、『音楽芸術』1957.1～58.3

――――“中世後期から現代までの記譜法の変遷”、『音楽芸術』1959.2～61.2

――――監修『楽譜の本質と歴史』、日本放送協会、1974

アインシュタイン『音楽史』（大宮・寺西・平島・皆川訳）、ダヴィド社、1956

マックス・ウェーバー『音楽社会学』（安藤・池宮・角倉訳解）、創文社、1967

岸辺成雄『音楽の西流』、音楽之友社、1952

山根銀二編『岩波小辞典音楽』2版、岩波書店、1965

浅香淳編『標準音楽辞典』、音楽之友社、1966

Oliver Strunk, Source Readings in Music History, NewYork, 1950

（＝大半準の音価）を一定の比率で縮小ないし拡大することである。

第14項“八形号配合音節”は大半準に即する八形号の“遅速長短の節”の説明であるが、４声（最高声・高声・中声・下声）のスコア譜にたいすることをのぞけば記述に目新しいところはない。

第15項“八形号準三分度”は再びプロポルティオの説明である。ただし第13項の三準（平分度）が音符の基本価（Cの音価）の平分（２分の１縮小）を基礎とするにたいして、いわゆる三分度は基本価の三分（４分の３縮小）を基礎とする点がそれに異なっている。三分度の音価を記せば（手勢の１抑１揚＝１度）――。

	倍長	長	緩	中	半	小	速	最速
大半準㊂	6	3	3/2	3/4(2/3)	3/8 (1/3)	3/16(1/6)	3/32(1/12)	3/64 (1/24)
小半準㊂	3	3/2	3/4(2/3)	3/8(1/3)	3/16(1/6)	3/32(1/24)	3/64(1/24)	3/128(1/48)

表中、括弧外の数字は真の音価を示し、括弧内の数字は歌奏時に代用する仮の音価である。なお白符定量記譜法では、“大半準の三分度”のプロポルティオ記号は３分の１縮小にたいして用いられたといわれている。

第16項“平分度三分度互易爲用”は最初に平分度と三分度の連用を例として“楽音の遅速”テンポを変通する方法をのべ、つぎにそれに関連してテンポを変える種々の方法を紹介している。(1)広度や(2)形号傍加一点などがそれである。広度はプロポルティオの１種であり、２倍に音価を拡大することをいう。形号傍加一点は現行記譜法の付点 dot に等しく、音符に付けられた点は本音にその音価の２分の１をプラスすることを意味する。同項はまた古法＝遺棄された方法として、白符定量記譜法のコロル color（中形号の塗黒を以て差速の記と爲す）や分割点 punctus divisionis（各形号の傍において各頂点式を綴り、以て度分を別く）にも言及している。

第17項“楽音間歇度分”は休符 rest にかんする説明である。休符の名称は音符に等しく、(1)倍長分(2)長分(3)緩分(4)中分(5)半分(6)小分(7)速分(8)最速分とよばれる。その形号は図９のとおりである。休止の時価は音符のシステム

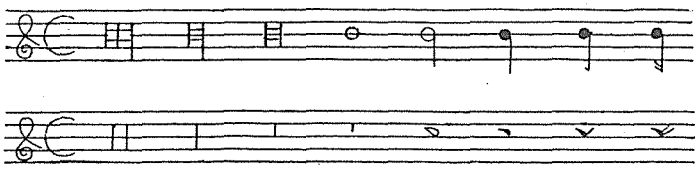

図９

その形状はセミブレヴィス以下の5符の符頭が菱形であるのをのぞいて、ほぼ続編の八形号に等しい。基準音価は手勢の1抑1揚タクトゥス tactus にとり、セミブレヴィスによってそれを表示する。各音符の音価は基準音価を遞増ないし遞減して定めていくが、増法ないし減法には完全 perfectum ＝3価法と不完全 imperfectum ＝2価法があり、8音符の7間隔のうち、ブレヴィスとセミブレヴィスの間＝テンプス tempus およびセミブレヴィスとミニマの間＝プロラツィオ prolatio には2価法ないし3価法のいずれかを用い、それ以外には2価法を使用する。4種の拍子——(1)不完全テンプス不完全プロラツィオ tempus imperfectum cum prolatione imperfecta (2)不完全テンプス完全プロラツィオ tempus imperfectum cum prolatione perfecta (3)完全テンプス不完全プロラツィオ tempus perfectum cum prolatione imperfecta (4)完全テンプス完全プロラツィオ tempus perfectum cum prolatione perfecta がその結果である。拍子記号としてはテンプスの完全に円、不完全に半円、プロラツィオの完全に点を採用している（図8）。続

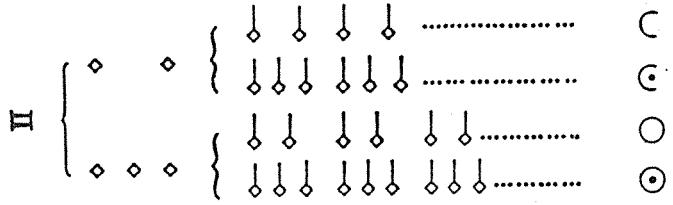

図8

編の音組織に対応するのはいうまでもなく、その完全に2価法による不完全テンプス不完全プロラツィオであり、楽譜の冒頭、音部記号・変位記号につづいて𝐂を記譜するのがまさにそのばあいである。

第13項“八形号定爲三準”は“節奏の緩急”テンポ tempo の基準として三準を与えている。(1)全準 (2)大半準 (3)小半準がそれに相当する。三準の八形号は手勢の1抑1揚を1度として、それぞれ

	倍長	長	緩	中	半	小	速	最速
全準 ○	12	6	3	3/2	3/4	3/8	3/16	3/32
大半準 𝐂	8	4	2	1	1/2	1/4	1/8	1/16
小半準 𝐂	4	2	1	1/2	1/4	1/8	1/16	1/32

のごとき音価を有している。大半準と小半準は記号まで含めて、白符定量記譜法の不完全テンプス不完全プロラツィオとその2分の1縮小プロポルティオ・ドゥプラ proportio dupla に等しいけれども、全準はそうではない。なおプロポルティオとは、音符の基本価インテゲル・ヴァロール integer valor

は過渡期のため、教会旋法の影響が色濃く残っており、そこではヘクサコード教会旋法による和声とヘプタコード全音階的和声が混然と併用されていたのである。この中世的要素と近代的要素の併存という点にかんしては、続編の記す音符休符の定量的記譜法においても再度みいだすことができるであろう。

㈢ 音符休符の定量的記譜法

『律呂正義』続編は第10項以下、一転して楽音の長短の記譜法について説明する。リズム rhythm の表示なしには、正確に音楽を記することなど不可能だからである。

まず第10項“楽音長短之度”は音の長短の表記にかんする総論である。楽音の長短を記すには㈠長短に一定の基準をとり、㈡それに則って一定の形号を決めるべきであり、その基準音価としては手勢の抑揚を採用し、“手の一揚を取りて半度と爲し、一抑を半度と爲し、一抑一揚を合わせて全度と爲す”とのべている。

第11項“八形号紀楽音之度”および第12項“用八形号之規”は八形号＝8個の音符 note の形象を図示し、その名称と音価について説明を加えている。音符の名称はそれぞれ(1)倍長分 (2)長分 (3)緩分 (4)中分 (5)半分 (6)小分 (7)速分 (8)最速分とよばれ、その形号は図7のとおりである。音符の示す音長は

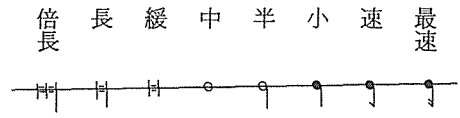

図7

“手勢の一抑一揚”をもって全度ないし中分の音価とし、その基準音価を順次倍倍あるいは半半にして各音価を定めていく。音符の形象や2進（2価）の原則は現行の記譜法と同様であるけれども、音符の音価は固定的であり、現行法と同じではない。

かかるシステムは、ヨーロッパの白符定量記譜法 white mensural notation の組織に類似しているといわねばならない。白符定量記譜法とは、楽音の長短を定量的に表示する記譜法の1種である。基本符として白符 white note を多用するところにその名の由来がある。15世紀中頃から17世紀初頭にかけて行なわれたという。音符の名称は緩符から速符へ(1)マキシマ maxima(2)ロンガ longa (3)ブレヴィス brevis (4)セミブレヴィス semibrevis (5)ミニマ minima (6)セミミニマ semiminima (7)フーサ fusa (8)セミフーサ semifusa とよばれ、

へ読み易えなければ階名を唱えることができない。これが階名の読み易え＝ムタツィオの存在するゆえんである。第８項“半分易字”はそのムタツィオの原則を記し、“もし（声字）上起して拉を出で、下落して烏を過ぎれば、則ち七楽名の第二楽名拉鳴勒・第五楽名拉朔勒の両楽名の内の一字を以てこれを易う”云々とのべている。図５のばあい、拉朔勒＝d^2音の勒は上品の

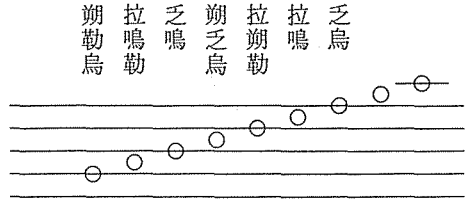

図５　　烏 勒 鳴 乏 勒 鳴 乏 朔 拉

朔を読み易えたものにほかならない。

第９項“新法七字明半音互用”は名のごとく新法の説明であり、その制度は第７第８項に記す中世のヘクサコードの組織とは全く別のシステムを採用している。その新たな制度はすなわち、㈠“七字を以て七楽に配す”――ヘクサコードの階名の(1)烏(2)勒(3)鳴(4)乏(5)朔(6)拉に第７の厐シ siを増し、その７シラブルをもって７幹音の音名(1) c (2) d (3) e (4) f (5) g (6) a (7) hを示すこと（固定ド唱法）、㈡七楽名の各調――(1)ハ調(2)ニ調(3)変ホ調(4)ヘ調(5)ト調(6)イ調(7)変ロ調の長音階を考え、変位記号を用いてそのヘプタコード七音音階を表示すること、を主要な改革点としており、現行のシステムと基本的に等しい。だが各調長音階の説明には五線譜を用いず、“一絃全度”を首音とする七声の度を用いている（図６）。

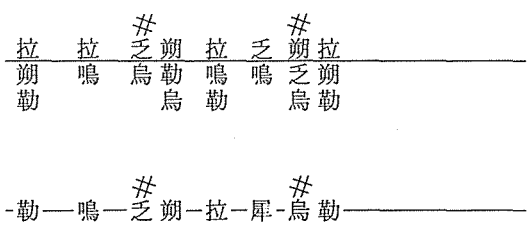

図６

かかる第７第８項と第９項のあいだの内容上の矛盾は直接には、17世紀ヨーロッパ音楽の先進地であったイタリア出身の宣教師、ペドリニによる最新理論の補筆に帰すことができるであろうが、より根底的には、その17世紀が中世的教会旋法の音楽から近代の和声的調性音楽へのあわただしい過渡期であった、ことに由来するととらえなければならない。ヨーロッパ17世紀の音楽に

ると推定しなければならない。

その西洋のヘクサコードの組織であるが、それは11世紀にグィード・ダレッシォが体系を定め、13世紀にヒエロニムス・デ・モラヴィア Hieronymus de Moravia が敷衍して音域G～e^2のうえに7つの音列を作り（図4）、17

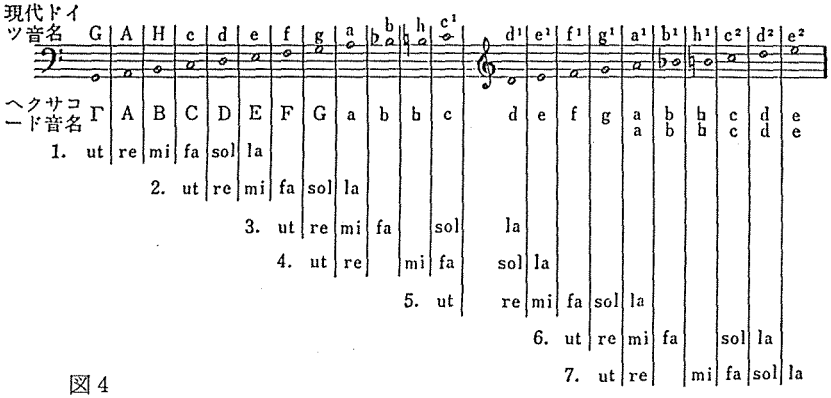

図4

世紀にいたり調性音楽の進展にともなって自然に消滅したといわれている。その7つのヘクサコードは3種すなわち、(1)硬いヘクサコード hexachordum durum (2)自然のヘクサコード hexachordum naturale (3)柔らかいヘクサコード hexachordum molle に分類することができる。図4の第1第4第7の音列がその硬いヘクサコードであり、第2第5の音列が自然のヘクサコード、第3第6の音列が柔らかいヘクサコードである。ヘクサコードに‘硬’‘柔’の名があるのは、音列の第3音に硬い口音 b durum＝現在のh音、または柔らかい口音 b molle＝現在のb音を用いることに由来しているが、その内部の音構成についていえば、3種のヘクサコードはいずれも中央に半音をおき、前後に2つずつ全音をならべ、全く同形式である。

上中下三品の制は簡潔な音標式の音名表示法をもっていないけれども、ヒエロニムスの組織の1種のヴァリエーションに相当すると解さなければならない。なぜなら、㈠音域は一致し、㈡上品は硬いヘクサコード、中品は自然のヘクサコード、下品は柔らかいヘクサコードに等しく、㈢第三楽名の剛記は硬いヘクサコードの硬い口音、柔記は柔らかいヘクサコードの柔らかい口音を意味し、㈣第8項の“半分易字”（後述）はヘクサコードのソルミゼーションに生じるムタツィオ mutatio に対応しており、両制の綱領的理論が1対1に対応することはあまりに顕著だからである。

さて実際の旋律はしばしばヘクサコードの音域をこえて展開していくが、ヘクサコードのソルミゼーションにおいてはそのばあい、別なヘクサコード

その説明図である。(1)首線の“朔勒烏”はｇ音ないしｇ線を示し、(2)“拉鳴勒”はａ音ないしａ線、(3)“乏鳴”はｈ音ないしｈ線、(4)“朔乏烏”はｃ音ないしｃ線、(5)“拉朔勒”はｄ音ないしｄ線、(6)“拉鳴”はｅ音ないしｅ線、(7)“乏烏”はｆ音ないしｆ線を示す、と解することができる。

だが“楽名七級、ただ一図を列するは、以て声字の何品調に属するかを明らかにするに足らず、故にまた図を列す”。その図が“上中下三品紀楽名七級図”（図３）であり、その解説が第７項の“上中下三品紀楽名七級”であ

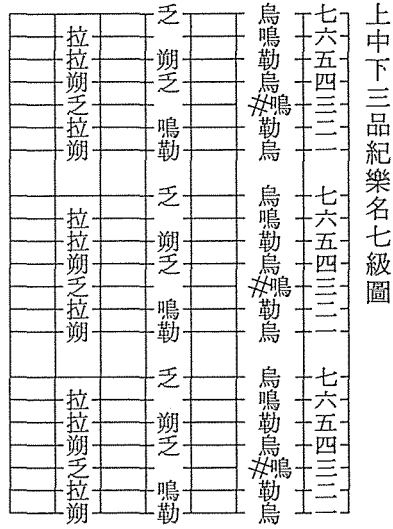

図３

る。図３の音域は声楽等の実際から、Ｇからｆ²の３オクターブ octave にまたがると解すべきであるが、楽名七級と三品の関係はその幹音にたいして、“第一楽名朔勒烏の烏、第二楽名拉鳴勒の勒、第三楽名乏鳴の鳴、第四楽名朔乏烏の乏、第五楽名拉朔勒の朔、第六楽名拉鳴の拉、みな上品に属し”、第４幹音の烏、第５幹音の勒、第６幹音の鳴、第７幹音の乏、第１幹音の朔、第２幹音の拉が中品に属し、第７幹音の烏、第１幹音の勒、第２幹音の鳴、第３幹音の乏、第４幹音の朔、第５幹音の拉が下品に属す、と与えられている。これは(1)Ｇやｇ、ｇ¹から始まる音列が上品に属し、(2)ｃやｃ¹から始まる音列が中品、(3)ｆやｆ¹から始まる音列が下品に属するということである。だが所与の７幹音によるかぎり上品の音列に、第６音と全音へだたる第７音を加えることが不可能であるからには、上中下三品の制は七音音階ではなく、六音音階ヘクサコードからなるととらえざるをえず、したがって同制はまさに、ヨーロッパ中世の音階理論の基礎をなす、ヘクサコードの組織に対応す

が書かれはじめ、15・16世紀の頃に水平線の数が5本になり、その形式が定められたといわれている。

第3項“二記紀音”は変位記号 accidentals の説明である。“およそ楽は剛柔二端を出でず、故に剛柔二記を用いて以て清濁の互いに易りて用を爲すの号を紀す”として、(1)柔記の♭フラット flat と(2)剛記の♯シャープ sharp を与える。♭記は幹音より半音低い濁声ないし柔音を示し、柔楽に用い、♯記は半音高い清声ないし剛音を示し、剛楽に用いるといい、その2記は同時に調（宮調）を示す記号でもあるとのべている。

第4項“六字定位”は楽音の相対的高低を示す階名唱法ソルミゼーションについて説いている。その要点は、(1)烏ウト ut (2)勒レ re (3)鳴ミ mi (4)乏ファ fa(5)朔ソ sol (6)拉ラ la の6シラブルをもって階名とし、それによって“声音の位を定む”——半音音程の位置を示すところにある（図1）。だが

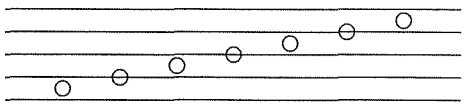

図1　　烏　勒　鳴　乏　朔　拉　○

続編が六字によって階名を記し、そこに第7音のシラブルが存在しないからといって、その音階がただちに西洋中世のヘクサコード hexachord 六音音階を意味するというわけではない。“それ絃音七声の度、五全分二半分あり。いまただ六字を用いてこれを紀す”とあるからには、続編の音階（声）がヘクサコードに第7音（無名）を加え、すでにヘプタコード heptachord 七音音階を構成していたことは否めないからである。なお階名唱法の直接の起源は中世イタリアの音楽理論家、グィード・ダレッツォ Guido d'Arezzo（990頃～1050頃）の発明にかかるといわれている。

第5項“三品明調”は音部記号 clef の説明である。五線上の音の絶対的高低を決め“調の等差を明らかにす”るために、(1)上品の形号すなわちト字記号・高音部記号 (2)中品の形号すなわちハ字記号・中音部記号 (3)下品の形号すなわちヘ字記号・低音部記号を導入している。三品の形号は現行の記号とやや形を異にするも大差ない。また上品は首線または二線のうえにかき、中品は二線三線四線に、下品は四線五線にかくと記している。

第6項“七級名楽”は音名 pitch name の唱法について説き、“楽名の七級（7幹音の音名）を用いて以て絃度の七音を明らかにし”ている。図2が

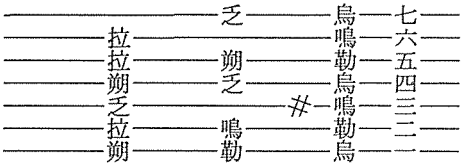

図2

一させるのである。その点につけば、同書は『数理精蘊』などと同じく、古今律暦学の集大成としてのみならず、“中西会通”的思惟の成果としても把握しなければならない。

『律呂正義』の完成には王蘭生・魏廷珍・梅穀成の尽力が多大であったといわれるが、続編の完成には音楽に堪能なヨーロッパの宣教師の存在も不可欠であった。康熙期には、漢語で綴られた西洋音楽書など皆無であつたからである。ポルトガル人耶穌会士の徐日昇トメ・ペレイラ Tomé Pereira（1645～1708）と、イタリア人遣使会士の徳理格テオドリコ・ペドリニ Teodorico Pedrini（1670～1746）がその続編の編纂に関係した宣教師である。

だが『律呂正義』続編のフレイムワークはペレイラとペドリニの講ずるところにかかるとはいえ、かれらが同時期に一致協力してそれを作りあげたのではない。ブーヴェの『康熙帝伝』、続編の“総説”や構成、“徳理格馬国賢上教王書”などにもとづけば、最初にペレイラ編の漢語の音楽教科書があり、ペドリエがそれに修補を加え、続編の基本的形式を定めたと解さなければならない。

『律呂正義』続編１巻を最終的に完成させたのは、むろん蒙養斎の詞臣たちであったけれども、同書の整然とした構成については、その功をペレイラとペドリニに帰す必要がある。同書は第１項が“続編総説”であり、以下第２～第９項において楽音の高低にかんする五線譜とソルミゼーション solmisationを説き、第10～第17項において楽音の長短にかんする音符休符などの記譜法をのべ、第18項の“楽図総例”において同巻をしめくくっており、その構成が西洋の楽典 music grammar のそれと一致しているためである。

だが『律呂正義』続編の説く記譜規則は、楽音の高低と長短を正確に表示することを最優先にしているけれども、近現代の記譜法と完全に等しいわけではない。従来の音楽史研究が続編のシステムを十分に解明しえなかったゆえんは、その近代記譜法との不一致にあり、われわれがヨーロッパ17世紀の記譜法の史的展開を考査し、続編の規則と相互に対比しなければならぬゆえんも、その両制の異質性にある。

㈡ 五線譜とソルミゼーション

『律呂正義』続編は西洋音楽の記譜規則の説明を、楽音の高低を与える五線譜の呈示でもって開始している。すなわち、第２項“五線界声”において規則の第一として五線譜を図示し、“およそ度曲の声字（階名）は七音に過ぎず、第八に至りてなお首音に合す。因りて五線を用いて以て声音の序を界す”云々と解説するのがそれである。五線譜は西洋音楽史では、10・11世紀頃から旋律の上り下りを示すネウマ neuma に、音高の基準としての水平線

『律呂正義』続編について

——西洋楽典の東漸——

川原秀城

㈠ 律暦淵源と律呂正義続編

『律呂正義』5巻は清朝康熙帝欽定の音楽理論書である。天文学書の『暦象考成』42巻、数学書の『数理精蘊』53巻とともに、科学宝典『律暦淵源』の一部を構成している。

『律暦淵源』の編纂事業は、次のごとく進展していった、と整理することができる。㈠康熙五十一年（1712）、陳厚耀が“歩算諸書を定め、以て天下に恵むを請う”。㈡五十二年九月、聖祖が和碩誠親王の允祉等に、“律呂算法諸書”の修輯を命じる。㈢五十三年十一月、允祉等が『律呂正義』を進呈する。㈣六十一年六月、『数理精蘊』『暦象考成』が告成。㈤雍正二年（1724）、世宗が3書を合編し刊行する。

『御製律暦淵源』100巻は3部よりなり、次のごとき構成を有している。

I『暦象考成』42巻
　上編“揆天察紀”16巻、下編“明時正度”10巻、表16巻
II『律呂正義』5巻
　上編“正律審音”2巻、下編“和声定楽”2巻、続編“協均度曲”1巻
III『数理精蘊』53巻
　上編“立綱明体”5巻、下編“分条致用”40巻、表8巻

上編は暦律算各学の淵源を明らかにし、下編はその致用の術を記している。

『律暦淵源』の“纂修編校諸臣職名”表には、同書の纂修に従事した官員の姓氏がみえる。“承旨纂修”の和碩荘親王の允禄と和碩誠親王の允祉、“彙編”の何国宗と梅穀成、“分校”の魏廷珍・王蘭生・方苞などがその人である。また“考測”には欽天監正の明安図が従事している。

『御製律呂正義』5巻は“古今楽律の大成”の書である（“文淵閣本書前提要”）。大成の名に恥じず、上編2巻においては最新の理論にもとづく清朝十四律の制（正律審音）を講じ、下編2巻においてはそれに則る楽器の製作理論（和声定楽）を説いている。だが同書は、ただ経学的な伝統に則って音響物理学的な考察に古典学歴史学的な考察を重ね、それによって清朝200年にわたる楽律の正統理論を構築するばかりではない。続編1巻においてはほんらい体系を異にするヨーロッパ音楽の記譜規則（協均度曲）を記し、その外国の楽律理論を“経史の載する所の律呂宮調”に証し、“陰陽二均高低字譜に分配す”る（“続編総説”）ことによって、清朝楽律の制に収斂ないし統