

“わらべうた”の和声化に関する一考察

小林 昭 三

Shozo KOBAYASHI: On the Harmonization of “Warabe-Uta”

序

近年、わが国の音楽教育において、民俗音楽、特に日本の伝統音楽への関心が高まってきていることは当然のことと云わねばならない。日本の伝統音楽に親しみ、理解を深めるためには、これらの原形を内包し、自然発生的とも云えるわらべうたから導入するのが当然であろう。

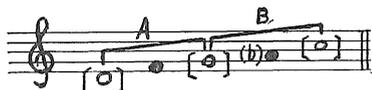
このように、伝統音楽と密接な関係にあるわらべうたについて、あらゆる角度から研究がなされねばならない。最近まで、音楽教育の場では、主として西洋の18・9世紀の音楽だけが芸術性の高い音楽文化として取扱われてきていたと云っても過言ではない。しかしながら、世界の各地では、いろいろな特色をもった音楽が存在するという。しかも、これらの音楽文化のなかには、芸術的に優れた音楽も数多く存在するということを認めないわけにはいかない。我々はこのことを認識し、広い視野にたってこれらの文化遺産にふれ、これを継承し、さらに発展させるために努力を惜しんではならない。

日本の伝統音楽は、西洋音楽にみられるような体系づけられた“和声”をもたない。わらべうたも、本来、単旋律で歌われるべきものだが、果して教育の場で扱われる教材として、単旋律の形でのみ与えるだけでよいかどうか。優れた教材とするには、当然、音楽的諸要素を含み、これらの要素が指導できる内容をもった作品となるように配慮されねばならないであろう。

この論文では、主として、“わらべうた”の和声化に焦点をしばって、その考察を試みたものである。

[音 階]

譜例 1



〔譜例1〕は、わらべうたに最も多く使われている音階で、これをわらべうたの音階という。小泉文夫氏の理論によれば、わらべうたの音階は、A（民謡のテトラコード）とB（律のテトラコード）が *conjunct* されてできている。この二つのテトラコードの両端にある音を“核音、

と呼び、民謡のテトラコードのGの核音と律のテトラコードのGの核音が互いに重なって、一つの音階が構成されている。核音とは、旋律の中核になる音高の安定した音のことで、旋律の重心として他の音を支配し、引き寄せる力をもっている。〔譜例1〕でわかるように、理論的には三個の核音（全音符で示した音）が存在することになるが、このうち、中央に位するGの核音が最も強く働く核音で、Dの核音がこれに次ぎ、Cの核音は前者の二個の核音に比べてその機能が弱く、実際には二個の核音（GとD）が存在すると考えた方がよいようである。実際の作品について検討してみると、Cの音が核音としての機能をもっている作品は極めて数少ない。もちろん、Cの音が核音としての性格を強く示している旋律に和声づけする際には、当然これにふさわしい和声を考えられねばならないが、ここでは取上げないこととする。

多くのわらべうたは、二音から五音までの音が使われている。もちろん、転調を含む楽曲では、もっと数多い音が使われることもあるが、転調の部分を持ち離し、これらの部分を別々に考えれば、やはり五音までの音で構成されていることがわかる。つまり、音階を転ずる場合にはテトラコードが一つの単位として使われるからである。

律のテトラコードの中間にあるAの音は、Asの音に変化して使われることがしばしばあり、また、ここに示したわらべうたの音階は多くのわらべうたの基本になるものだが、数多い作品のなかには、この音階とちがった別の音階から作られているものもある。ここでは紙面の都合上、〔譜例1〕の音階だけに限定して考察することにする。

譜例 2



〔譜例1〕に示した音階はC-durで記符してあるが、調号を変えて、〔譜例2〕のようにF-durまたはB-durとして記符しても実際の音は変化しない。したがって、記符する場合には、この三つの調のいずれを用いてもよいことになる。要するに、歌い易いと感じられる調号を選べばよいであろう。

〔譜例3〕は、二音旋律・三音旋律・四音旋律からなるわらべうたの各旋律が、音階のうちのどの部分の音から構成されているかを実作品から分類したものである。二音から構成されている旋律には、1と3が存在するが、3の実作品は極めて数少ない。また、1型・2型・4型はいずれも二音間の音程が長2度から構成されているので、移調して考えれば全く同じものである。しかし、長2度からなる二音旋律においては、常に長2度をなしている上の音が核音としての機能をもっているため、4型の場合は除外されることになる。1型と2型は両者とも核音が上の音に位置しているため、いずれを使用してもよいが、実際に和声化する場合には、使用される音（和音）が幾分かちがってくることもある。三音から構成されている旋律には、1型

・2型・3型の三種があり、3型でできている実作品の数は少ない。4型と3型、5型と2型はそれぞれ同型をなしているが、二音旋律のところでは述べた4型と1型（又は2型）の関係と同様に、核音の位置が異なっているので、4型と5型は除外する。四音から構成されている旋律には、1型・2型・3型・4型の四種があり、4型でできている実作品は数少ない。また、理論的には5型のものも考えられるが、この型で作られている実作品はみあたらない。

譜例 3

二音旋律

三音旋律

四音旋律

譜例 4

a

a'

b

b'

たい たい なん ぼ たい なん ぼ

たい たい なん ぼ たい なん ぼ

〔譜例4〕は、三音旋律でつくられているわらべうたに、簡単な和声づけをしたものである。

a は 2 型, b は 5 型を使用。いずれも 3 小節目以外の低音には核音を使用し, 3 小節目には終止前の部分にあたるので, 4 小節目の終止感を強める意味で核音の隣りの音を使用してある。a' と b' はもう一方の核音を低音に使い, 旋律が同じ高さになるように移調したものである。前述に 5 型は除外すると記したが, いずれも 3 小節目の和音がやや不自然なひびきになっている。低音に核音を多く使用する理由は後述する。

[和 音]

わらべうたの音階から二つ以上の音を重ねて, 二和音から五和音までの和音を作ることができる。

譜例 5

二 和 音



三 和 音



五 和 音



四 和 音



これらの和音を実際に演奏して, 各々の和音の「ひびき」を検討してみよう。

前述したように, わらべうたの音階の特徴は二個の確定した核音を有し, 一方の核音が他方の核音より, より強固にその存在を主張する。また, 二個の核音の間にはさまれた音は, 核音に比べて従の立場にあり, その音高もやや安定度に欠け, 時によっては 2 度の音程関係で変移することもある。(例 A→As) したがって, これらの性格を持つ音階の各音をもとにして作られる和音においても, 当然旋律の中核をなす核音を含む和音と核音を含まない和音との主従関係が成立し, 同一和音内に核音を多く含む和音ほど, そのひびきも充実感があり, 主動的に働く。

また、核音の数を同じくする和音においては、核音が和音の外側に位置する和音の方が安定度が強く、また核音が上声にある和音の方がさらに安定的である。この現象について、西洋音楽の和音構造と比較してみると、西洋音楽では、基本形の方が転回形よりも、より充実した安定的なひびきをもたらすが、わらべうたの和音ではこれと逆に、上声に核音をもつ和音の方が安定したひびきをもっている。このことは、西洋音楽の和音は5度を中心にして作られているのに対し、わらべうたの和音は二個の核音を両端とした4度を中心にして構成されているからと推測される。つまり、西洋音楽では完全4度の音程は不安定な音程として特別な取扱いが必要だが、わらべうたでは逆に最も安定した音程として取扱われることに注目したい。

(注) 核音は白音符、非核音は黒音符で記す。

譜 例 6

[譜例6] は、二和音 (aは核音を含む和音、bは核音を含まない和音) うち、一音を重複させてそのひびきを検討したものである。その結果、次のようにまとめることができる。

(注) すべて左側に記符された和音の方がひびきがよい。

1. 一つの核音を含む和音では、核音を重複させた方がひびきがよい。
2. 二音とも核音からなる和音では、上声にある核音を重複させた方がひびきがよい。
3. 核音を含まない和音でも、やはり上声音を重複させた方がひびきがよい。

ただし、以上述べた三つの事項は、いずれも決定的なものではなく、実際に和声化する場合には、リズム・音符の長短・音の強さ・フレージング・終止感などにより変化することを考慮されねばならない。また、「ひびきがよい」と記しているのは、単に一個の独立した和音として比較した場合に、そのひびきがより充実していることを指しており、実際の和声化の作業では、旋律にふさわしいひびきをもった和音を選ぶことが大切である。つまり、何時も充実度の高い和音のみを使用するのではなく、必要に応じて充実度の低い和音を混用することにより、かえって変化に富んだ美しい和声づけがなされるからである。

三和音・四和音・五和音についても、重複に関しては上記の三項が原則として適用されるので、これらの例については省略する。

[終 止 法]

譜例 7

すべての旋律には、各種の終止感を伴った部分がある。西洋音楽の旋律と異なり、わらべうたの旋律では、旋律の開始音と終止音は、音階のすべての音が使用されていることである。ただし、旋律の中核をなす核音の使用例が最も多い。和声づけに際しては、まず、旋律のなかで核音を見出し、旋律のどの部分に、どのような終止感をもった部分があるか。その旋律構造をはっきりとみきわめることが大切である。

一般に調性のある旋律では、T・D・Sの機能をもった和音で和声づけがなされるが、わらべうたの旋律は、本来このようなはっきりとした機能と声で、和声づけすることは不可能である。しかしながら、わらべうたの旋律にも終止感が存在する以上、これにみあった和声づけが必要となる。〔譜例7〕は特に終止部分だけの取扱いを二声（旋律とバス）で示したものである。もちろん、同一型でも幾通りも考えられるが、紙面の都合上、そのうちの一例を示すことにとどめる。右手部の4分音符は、このままの形で旋律として使われるだけでなく、この音を中心にして、もっと細分化して使われてもよい。ここでは単純化してその骨格のみを表わしてある。

この例にみられるように、安定した終止感をもたせるには、原則として旋律とバスが反進行（又は斜進行）していることである。そして最終音のバスには、二つの核音のいずれか一つを使用すること。最後の四例は、旋律の終止音にいずれも核音を使用していない例だが、やはりバスに核音を使用した方がより安定感が得られる。もちろん、楽曲の終止は、その終止感の強いものから稀薄なものまで多様であり、したがって、いつもこの例のように処理しなければならないということはない。例えば、終止感の稀薄な箇所では、最終音のバスにあっても核音以外の音を使用した方が、かえって効果的にひびく場合も考えられる。

[和 声 化]

わらべうたを和声化する方法として、次にあげるような手法が考えられる。

1. 西洋音楽の機能と声法を用いて、わらべうたを和声化する方法で、概してこの種の手法によるものは極めて不自然であり、旋律本来の美が損われる。
2. やはり、骨格は西洋音楽の機能と声法を使用するものだが、前述の手法に幾分工夫が試みられた、いわゆる和洋折衷の手法で、この種の手法による作品が割合に数多くみられる。
3. 以上の二つの手法とは異なる手法、すなわち、わらべうたの音階から作られる和音を基にして処理する手法で、わらべうたの旋律に融合させ、その美しさを自然に生かすように工夫する。さらに適当と思われる箇所は、わらべうたの音階に含まれない音を使用する場合もあるが、このような音の使用に際しては、感覚的に不自然さを伴わないように、十分吟味されなければならない。これらの音を慎重に扱わないと、ともすれば1.の手法のような悪いひびきを作る恐れもある。これらの音階に含まれない音の使用に関しては、一定の法則を見出すのは困難であり、現在までのところ、幾つかの優れた研究がなされているが、西洋音楽でみられるような理論的に体系づけられたものはみあたらない。
4. この手法は、西洋音楽でよく使用される多調性（幾つかの異なった調性の同時的使用）特に複調性（二つの調性の同時的使用）を基にした手法で、ある種のわらべうたの旋律にはよく適合し、芸術性の高い作品を生むこともある。もちろん、機械的に行なえるわけではなく、あくまでも優れた音楽的感覚によって処理されるべきものである。
5. 調性に関係なく、個々の和音の自由な連結により、全く感覚的に和声化される手法。

次に実作品の和声化について、例をあげて説明する。

譜例 8

おおなみ こなみ

Example a (2/4 time):

Example b (3/4 time):

a 例の 1), 2) の箇所では、左手部にわらべうたの音階に含まれていないC音が使用されており、そのため「」をつけた音群は自然的短調 (a-moll) のTのひびきをもたらし、不自然な感はまぬがれない。このようにわらべうたの音階に含まれていない音の使用に関しては、ともすれば不自然な感じを伴うので、十分に留意しなければならない。b 例では、左手部の音は、すべてわらべうたの音階固有音を使用しているため、a 例でみられるような不自然さはない。

[譜例9] も同一旋律に、a・b二通りの和声化を試みたものである。a 例、b 例とも前半の左手部に二個の核音からなるオスティナート（ある一定の音型を楽曲のあるまとまった部分を通じて、たえずくり返して使う手法）を使用している。この手法は、一定の音型をくり返すため、和声的役割だけでなく、リズムを明確化するのに効果があり、わらべうたのような単純な旋律の伴奏部によく使われる。a 例の 1), 2) の箇所では、わらべうたの音階に含まれていないC音の使用がみられるが、前例の「おおなみ こなみ」の場合とちがって、ここでは前後の小節にはさまれた経過部分として処理されているので、さほど不自然さは感じられない。b 例にも、わらべうたの音階固有音でない音が 1), 2), 3) の箇所で使われている。しかもこれらの音は、いずれも変化音として、音階の固有音の間に位置する音である。このような音は、わらべうたのような半音を含まない音階からなる旋律に和声づけする場合には、とかく融合しないように思われるが、ここでの使用例は、骨格をなす音としてではなく、経過音（又は経過和音）として扱われている関係で、かえって効果的にひびいている。このように音階に含まれない音を巧みに使って、数少ない音からなるわらべうたの旋律に、変化のある多彩な和声づけを行なうことも可能である。この方法は、小山清茂氏の理論によるもので、日本の伝統音楽の和声化のための優れた一技法といえよう。

譜例 9

ひらいた ひらいた

ひらいた ひらいた

ひらいた ひらいた なんのはなが ひらいた 水んげのはなが ひらいた

ひらいたと おもたう いづのまにか つ - - ほん だ

ひらいた ひらいた なんのはなが ひらいた 水んげのはなが ひらいた

ひらいたと おもたう いづのまにか つ - - ほん だ

譜例 10

ぞんこ ぞんこ

ぞんこ ぞんこ

ぞんこ ぞんこ 水んげは と なるの はんばこ

かけた水ん口 きてきて ホッポリカッポリ みなめた

〔譜例10〕は、二声の線的技法によって処理されており、わらべうたのように、本来、和声をもたない旋律にあっては極めて自然に和声化が可能な一手法である。対位旋律の1), 2)の箇所、わらべうたの音階に含まれない音(経過音として使用)がみられる。

譜例 11

どじょさん どじょさん

Musical score for 'Dojyosan Dojyosan'. The score is in 2/4 time and consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line has lyrics: どじょさん どじょさん どいこい く の おおはし わたて こもりがさ かいに. The piano accompaniment features various chords and arpeggios, with some notes marked with accidentals (flats and naturals).

〔譜例11〕〔譜例12〕は、これまでの例にみられるようなわらべうたの音階をもとにして和声化したものではなく、〔譜例11〕では、5・6小節目を除いて全く別の音階からなる音(Ges-durの第1度音から第6度音までの六個の音)を使用している。また、〔譜例12〕では、ある一定の音階からなる音を使用するのではなく、全く自由に和音を選んで和声化したものである。この例では、すべて長三和音によっているが、もちろん、その都度旋律にみあった和音を選択すればよい。いいかえれば、旋律のもつ内容・表情を積極的に支えることのできる和音を、厳選することが必要である。このように、全く感覚的に処理される手法は、西洋音楽においてもよく使われるもので、どのような和音を配置するかということは、全く作曲者、編作者の優れた音楽的センスによらなければならない。

譜例 12

おちやらか ホイ

Musical score for 'Ochiraka Hoi'. The score is in 2/4 time and consists of two systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line has lyrics: セッ セッ セ の ヨイ ヨイ ヨイ おちらか おちらか. The piano accompaniment features various chords and arpeggios, with some notes marked with accidentals (flats and naturals).

む す び

わらべうたは、こどもの遊びのなかで生まれ、遊びと共に育ってきたもので、単旋律の形が本来の姿であるが、音楽教育の場で取扱う教材としては、これを和声化した形のものが必要である。現在、出版されている作品のなかには、あまり好ましくないものも数多くみられることは、まことに遺憾である。少くとも和声化する以上は、旋律と和声の関係において違和感があるてはならない。すなわち、旋律と和声を美しく調和させることが大切で、実際和声化の作業は、理論を越えたところの創造の世界にあり、最終的には作者の優れた感覚に頼るしか方法がないであろう。

ここに示した基本音階によるものの他、形は基本音階と全く同じだが、核音の位置が異なる[＊]ヨナ抜き音階、によるもの、混合音階によるものなど、実作品にはいろいろ変った形のものが見られる。これらのものについては、その都度、核音はどの音か、終止はどのようになっているか、和音はどれを選ぶかなど、十分考慮して適切な処理を行なわなければならない。

今後、作曲家により、多くの優れた作品が生まれることを期待し、また、これらの作品をもとにして、体系づけられた理論がうちたてられることを願う者である。

参 考 文 献

- 日本伝統音楽の研究 小泉文夫著 音楽之友社
日本のわらべうた(室内遊戯歌編) 尾原昭夫著 社会思想社
日本旋律と和声 坊田寿真著 音楽之友社
日本和声と作曲 音楽教育研究 小山清茂 1965年4.5.6月号音楽之友社
日本のわらべうた集 真篠将・浜野政雄編ポプラ社
俗楽に於る和声法についての私論 岡田昌大 1964年9月 中国地区教育大学音楽学会 研究発表