

# わらべうたの音階と和声

児 玉 和 光

## I はじめに

### 1 研究目的

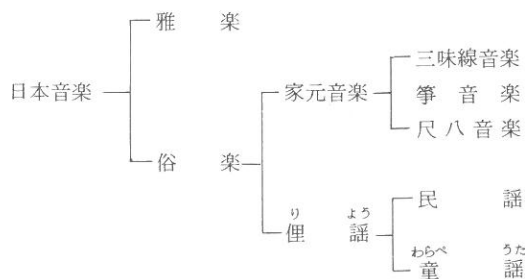
最近、わらべうた教育の重要性が盛んになるとなえられそれが教材として採りあげられる場合が少なくないにもかかわらず、その根本になる音組織についてはさまざまな説が論じられていながら確定されたものはない。ましてや和声処理にまでつなげ得る系統的な音階論は確立されていない。

しかし、このままでは保育者養成の現場にある者としてはその指導に混乱を招くばかりでなく、ひいては幼児の感覚教育の面においても誤まったものを植えつける結果になりかねない。

そこで、先人達の数多くある研究理論の中から、わらべうたのための音階理論や和声理論を内包し得るような共通原理に基づく音階論を探究し、わらべうた音階として確定することによって幼児教育の現場に活用しようとしてこの研究を試みた次第である。

### 2 研究方針

坊田寿真氏の説を入れて、日本音楽におけるわらべうたの位置づけを図に表わせば次のようになる。



この図を参考にして次のような研究手順をとることにした。即ち、わらべうたをこれまでにもみられたように、2音歌・3音歌……と自然発生的な意味から遂次

その音組織を追究するのではなく、それらをすべて俗楽俚謡の音組織の中の一部として捕らえ、2音歌にしても3音歌にしても、ある原則的な音階の中の2音であり3音であるという立場に立って研究を進めることにした。しかも保育者が洋楽的な記譜法や読譜法(ソルフェージュ)を使う以上、わらべうたについても、論理的・情感的に洋楽と並行して把握できるような音階論を求めようとした。

そしてそのようなわらべうた音階を求めるためには、その母体と考えられる俗楽音階について考察する必要があり、さらにその俗楽音階に影響を与えた雅楽の音階についてもさかのぼって調べてみる必要があると判断して、まずそこに研究の発端を求めた。そして拠り所とすべき音階論を探究しそれを基盤としてさらに和声処理法にも発展させるべき道を求めようとした。

音階と旋法のことばの用法については、いろいろの定義があり両者を殆んど同義語とみなす人もあるが、私は日本音楽の場合原則として「音階」のよびかたをとった。しかし、先人達の論の紹介において、やむを得ない場合はその人のよびかたを踏襲した。

## II 日本音楽の音階

### 1 雅楽の音階

日本人は古代において独自の音楽文化を持っていたが、5世紀中頃から7世紀後半にかけて大陸音楽の影響を受けるに及んでそれらとの融合体として雅楽を創った。以後雅楽は数百年間宮廷音楽として栄えた後、武家の抬頭と共に衰退したが、その後の日本音楽にあらゆる意味で大きく影響を及ぼした。

#### 1) 中国の音階

元来、古くから中国の音楽は、ピタゴラスの純正5度率と同じく三分損益の法によってその音階をつくった。

まず、移動基音である宮の完全5度上に徴をつくり、それから順に完全5度づつ上に商・羽・角の各音を設定した。これらの音を1オクターブ内におさめて宮・商・角・徴・羽の順に並べて音階をつくりこれを5声とよんだ。いま、宮を洋楽のC音に置いてそれら5音による5声音階を楽譜で示すと次のようになる。(この宮・商・角・徴・羽は洋楽の階名に相当するものである)

(楽譜1) 5声音階



その後さらに同じ方法で2声をふやして、それぞれ変宮・変徴と名づけ、これらの音を加えて7声の音階をつくった。この7声音階(楽譜2)の成立過程が洋楽のそれと異なるところは、洋楽がテトラコードを2つ接続してできたのに対してこの場合は5音階をもとにしてその延長としてできたことである。中国では、この7声音階で、宮をそのまま初音とする旋法を宮調(楽譜2)といった。そしてその他に商を初音とする商調(楽譜3)と羽を初音とする羽調(楽譜4)があった。

(楽譜2) 宮調(正宮調)



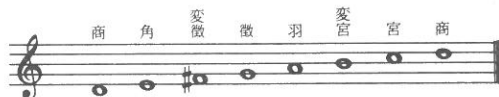
(図A)



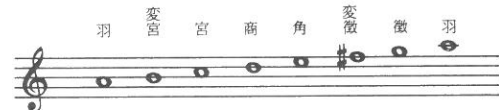
(図B)

音名	d <sup>1</sup>	dis <sup>1</sup>	e <sup>1</sup>	f <sup>1</sup>	fis <sup>1</sup>	g <sup>1</sup>	gis <sup>1</sup>	a <sup>1</sup>	b <sup>1</sup>	h <sup>1</sup>	c <sup>2</sup>	cis <sup>2</sup>	d <sup>2</sup>
振動数	290.33	307.59	325.88	345.26	365.79	387.54	410.59	435.00	460.87	488.27	517.31	548.07	580.66
振動数	292.7	305.6	326.2	343.1	365.7	391.5	410.1	437.0	460.0	491.5	517.3	549.5	585.4
律名	壺 越	断 金	平 調	勝 絶	下 無	双 調	晃 鐘	黄 鐘	鸞 鏡	盤 渉	神 仙	上 無	壺 越

(楽譜3) 商調



(楽譜4) 羽調



古い中国では、音階の基音(宮)と旋律の終始の音(始めと終りの音は同一でなければならぬ)とは必ずしも同一ではなかった。宮に当たった音を均といい、それとは別に終始の音を調といった。(楽譜2)の宮調は均と調が一致している—音階と旋法が一致している—例で最も標準的なものであり、中国の正楽であったので正楽宮調という意味で正宮調とよばれた。これに対して商調(楽譜3)・羽調(楽譜4)は俗楽であった。

## 2) 雅楽の音律

雅楽では音の高さを音律といい、洋楽の音名に相当する言葉(律名)という。元来中国の音律法は数理的に非常に進んでおり、或る時期には1オクターブを360分する論もあったぐらいであるが結局12分法に落ちついた。日本の雅楽も1オクターブを12律に分けているが、その律名を洋楽の音名に相当させ、さらにその振動数を洋楽の平均率の振動数と対比させると次の(図A)・(図B)のようになる。

(図A)は、洋の東西において1オクターブを12分するという共通性を示している。また(図B)は、それぞれの振動数において多少の差があってそれが洋楽と日本音楽の情緒の差を生んでいるとはいえ、かなり近い範囲で似通っていることを示している。

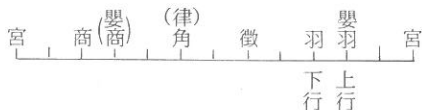
3) 律音階と呂音階

中国の正宮調(楽譜2)は、全部5度律によって創られているためそれから受ける感覚はどうしても硬い感じを免れない。これに柔らかさを加えるために宮の完全4度上に新しい音をつくり(音組織に完全4度の音程が入ると感じが柔くなる—これはテトラコードへの潜在的希求でもあろう)宮調の角の替りにこの音を角とした。その新しい角から完全4度上に嬰羽をつかってこれを変宮の替りに第7声とし、さらにその完全4度上に嬰商をつかって第3声とした。こうしてできたものが律音階である。宮調と比較してその階程図を次に示す。

(図C) 宮調



(図D) 律音階



上図の1目盛は洋楽の半音に当りこれを1律という。律音階の角は宮調の角より1律高いので宮調の角と区別して律角ともよぶ。この律音階の嬰商は、越天楽などにもみられるように、旋律の中に経過的に現れるが音階の正音としては認め難いとされている。また、羽と嬰羽は上行・下行によって使い分けられるので2つで1音とみなす。そうすれば一見7音に見えるこの音階も実質は5音音階ということになる。

元来、中国の正楽旋法を雅楽においては呂旋といった。その正楽旋法の宮調(図C)の変徵・変宮を共に1律づつ上げてそれぞれ嬰角・嬰羽とし、変徵・変宮の代りに新しくそれらを含めた音列をつくると実際の雅楽の呂音階になる(田辺尚雄氏の説による)。宮調と比較してその階程図を次に示す。

(図C) 宮調



(図E) 呂音階



また、呂・律両音階は、「中国の音階」の項で述べた商調(楽譜3)・羽調(楽譜4)にそれぞれ当てはまることから、中国の音階(楽譜2, 3, 4)の均と調を混同したためにできたとの説もある。呂・律両音階を商・羽両調に対比させて、その階程図を下に示す。

(図F) 商調



(図E) 呂音階



(図G) 羽調



(図D) 律音階



呂・律両音階のそれぞれの宮を雅楽の12律(図A)全部に当てるとすれば合計24調ができる筈であるが、実際には次の6調しかない。

- 呂音階 { 壹越調 (D音が宮)
- { 双調 (G音が宮)
- { 太食調 (E音が宮)
- 律音階 { 平調 (E音が宮)
- { 黄鐘調 (A音が宮)
- { 盤渉調 (H音が宮)

雅楽の6調のうち平調(E音)を宮とする調だけが呂・律両音階にあるので、その2つの音階を楽譜に表して対比させると次のようになる。

(楽譜5) 太食調(呂音階)



(楽譜6) 平調(律音階)



(楽譜5)(楽譜6)によって2つの調を比較すると、その違いは律の嬰商を除けば角の位置だけであることがわかる。しかし伊庭孝氏は「呂音階では角は音律上存在していても実際には1律高い嬰角が用いられることが多く律音階に非常に似通ったものになっている」と述べて、事実上呂と律に差は殆どないとしている。そしてさらに「商調(楽譜3)の7声から変宮・変徵を除いた残りの5声が呂音階の骨子であり、唐楽の中から日本人の性情にいちばん合ったものとして Re Mi Sol La Do Re に近い形を選んだのであろう」と述べている。

2 俗楽の音階

俗楽は一般民間に行われる音楽の総称である。その俗楽の音階についてはいろいろの説があるが、ここではそのうちのいくつかを紹介する。

1) 俗楽音階についての諸説

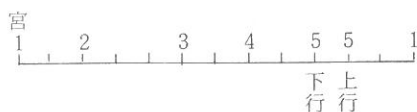
① 上原六四郎説

明治28年に刊行された上原氏の「俗楽旋律考」は、日本音楽を科学的に研究したはじめての著として知られており、その結論が教科書や音楽関係書に引用されていることが多い。それによれば上原氏は「洋楽に長音階と短音階があるように俗楽にもいなかぶしとみやこぶしの2旋法があり、これらをそれぞれ陽旋法・陰旋法と名づける」と述べて次のような階程図を示している。そして、陽旋法は雅楽の律旋法と同体のものであるとしている。

(図D) 律旋法



(図H) 陽旋法(いなかぶし)



(図I) 陰旋法(みやこぶし)



② 伊庭孝説

昭和3年に「日本音楽概論」を著した伊庭氏は、その中で、今日の俗楽旋法と称せられるものは三味線音楽の発達に伴って起った浄瑠璃・江戸長唄などの基調となっている旋法を指していると定義している。そして「俗楽の旋法を決定するのは、多くの楽曲を弾いてみてその中で最も多く用いられた音を選び出し、それを宮の音の上に並べていくより他に方法はない」と述べて、三味線のツボをもとにして得た俗楽旋法の原形として次の本調子なるものを示している。

(図J) 本調子(陰旋法)



氏はこの旋法について「上行の嬰羽と下行の羽は確定しているものではなく、下行の旋律に嬰羽が用いられることもあるのだが、いずれにしても嬰羽と羽が両立することはない」と述べ、また「陽旋法といわれるものは陰旋法に対等して存するものではなく、本調子の旋律が進んでいくうちに転調として存しているに過ぎない」としている。しかし、彼のいわゆる転調というのは、基本の旋法の中に基音の高さの異なる旋法に属する音が臨時的に混入する場合を指しているので、これは一種の借用音を意味していると思われる。そして「本調子の中に陽旋(即ち嬰側)への転調が用いられるのは、旋律の流れが強さや明るさを要する場合や曲趣に荘厳と活気を要する場合などで、即ち大体において精神の高揚した場合においてである」と述べている。

さらに「俗楽は単調な雅楽の旋法から一步を進めて、転調によって一種の混成旋法ともいべきものを創りあげ、5音階の1オクターブの中に事実上10個の音を自然な感じで内包させ得た」としている。その混成旋法の生成過程を楽譜に示してみると次のようになる。

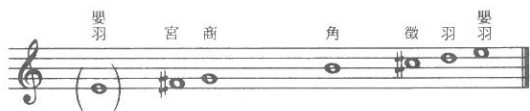
(楽譜7) 本調子(陰旋法)



(楽譜8) 順八の調(属調)



(楽譜9) 順八=順八の調(ドッペルドミナント調)



(楽譜10) 陽旋法



(楽譜11) 逆八の調(下屬調)



(楽譜12) 混成旋法



注 順八の調は5度上の調, 逆八の調は5度下の調, 順八=順八の調は5度上のまた5度上の調(ドッペルドミナント)を意味する。

本調子(楽譜7)をもとにして, それに属調(楽譜8)とドッペルドミナント調(楽譜9)の各音を混入して整理すると, 伊庭氏のいわゆる陽旋法(楽譜10)といわれるものができる。また, 下屬調(楽譜11)の各音を(楽譜8)・(楽譜9)の各音と交えて本調子(楽譜7)の音列に混入してできたものがいわゆる混成旋法なるもので(楽譜12)がそれである。

伊庭氏は「俗楽はこの混成旋法のつくりかたに基づいて, 陰を基本として随時陽への転調や上・下行の音の使い分けなどを行い, 貧弱な材料から複雑な効果を挙げ得た」と述べている。

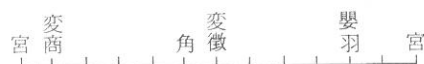
### ③ 坊田寿真説

昭和16年に「日本旋律と和声」を著した坊田氏は, その中で, 20年にわたって数百の俚謡を採譜し分析した結果として次のような俚謡音階を発表した。

(図K) 陽旋(長調)



(図L) 陰旋(短調)



坊田氏はこの俚謡音階の特徴として次の点をあげている。

- ・陽旋も陰旋も共に上行下行において階程の変化がない。
- ・陽旋の階程は雅楽の律音階の上行階程である Re Mi Sol La Do Re と同じであるが, 陰旋の階程はこれまでのいずれの音階にも当てはまらない Si Do Mi Fa La Si に相当するものである。
- ・陽旋と陰旋との宮が短3度ずれていて, それぞれの階程関係が洋楽の長・短両音階の関係と似た立場にある。

### ④ 伝統音楽としての音組織説

音楽辞典によれば「日本の伝統音楽の音組織はテトラコードと核音の存在を理解する必要がある」として, 次の4つの基本音階を示している。

(楽譜13) 民謡音階



(楽譜14) 律の音階



(楽譜15) 都節音階



(楽譜16) 琉球音階



そして, これまでの説のように民謡音階(楽譜13) — 他説の陽に当るもの — と律の音階(楽譜14)をひとまとめにして考えるのは誤りであるとし, テトラコードと核音の組み合わせ構成からみて都節音階(楽譜15)と律の音階(楽譜14)がお互に近い関係であるとしている。

### 2) 俗楽音階についての考察

#### ① 陽・陰2音階の対等性について

伊庭氏はその説の中で, 陽が陰に対等して存在することを否定し, 陽は陰の旋律の中に転調として一時的に現れるものであり, いわば陰に対して従属的な存在であるとしている。しかし, 氏のこの説は三味線音楽興隆以後のいわゆるみやこぶしの爛熟期の作品に焦点を合わせたことからいえることであろう。一方で氏は,

八橋検校（1614～1685）以前には律音階の影響を受けた陽に当る旋法が標準的なものとしてあったことを認めている。その昔、律の影響を受けたであろう俚謡が地方地方でうたい伝えられて現在に至っているとすれば、それこそいなかぶしと呼ばれるにふさわしいものであると思われる。その意味で俗楽俚謡に陽音階と陰音階が対等してあると考えるのが妥当であろう。

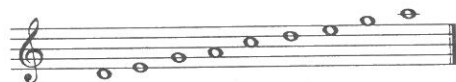
坊田氏の採譜によれば、後出の（楽譜29）は江戸時代から東京地方でうたわれていた子守歌であり、（楽譜30）は関東地方のすこしいなかで歌われていた子守歌である。（楽譜29）は、みやこぶし（陰）であり（楽譜30）はいなかぶし（陽）であるが、このように同じ歌が土地の変化によって陽・陰両音階で歌い分けられる例は他にも見受けられることである。これはわらべうたにおける陽と陰の対等性を示していると同時に、いなかぶしとみやこぶしの命名の妥当性をも示していると思われる。

（楽譜29）と（楽譜30）は洋楽的にいえば同主調の関係にあるといえる。

### ② 陽音階について

上原氏の陽旋法（図H）の上行音列、伊庭氏の陽旋法（楽譜10）から嬰商・正羽を除いた音列、坊田氏の俚謡陽旋（図K）はいずれも同じ階程になるがその音列を継続的に並べて楽譜に示せば次のようになる。

#### （楽譜17） 陽の音列



前出の伝統音楽説の中の民謡音階（楽譜13）は他説の「陽」に相当するものであるが、これを洋楽的ソルフェージュで自然な階名読みにすれば（楽譜13の2）のようになり、それをさらに調号の付かない調に移調すれば、（楽譜13の3）のようになる。

#### （楽譜13） 民謡音階

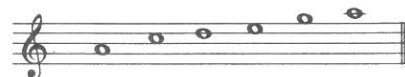
再掲



#### （楽譜13の2） 民謡音階



#### （楽譜13の3） 民謡音階



この民謡音階（楽譜13の3）の音列は（楽譜17）の「陽の音列」にそのまま包含される。

上原氏が陽旋法（図H）の階程で上行と下行を変化させた説を立てたについては、氏自身が「結論を得るために選んだ曲例が数・質ともに不適當であり研究そのものも浅かった」ことを認めており、伊庭氏もそのことを確認している。

伊庭氏のいわゆる陽旋法（楽譜10）なるものは、その生成過程のうえで一応正羽はあるが音階の下行音としてその定着を認めているわけではない。

坊田氏は、数百の俚謡の分析結果から上行下行の階程の差は見られなかったとし、下行時に別の音が現れてもそれは転調による場合が多いとして実例もあげて説明している。

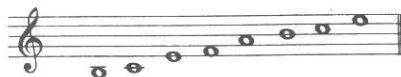
また、後出の「かごめかごめ」（楽譜27）の第4・6小節を例にとってみても下行時に階程の変化は現れていない。

以上のことを総合すると、「陽」といわれるものの音階は上・下行の階程の差はなく、その音階音はすべて（楽譜17）の「陽の音列」の中に包含されるものであり、それ以外の音が現れた場合は転調音として解釈すべきであるという結論に達する。

### ③ 陰音階について

寛文4年（1664）刊の「糸竹初心集」は当時上方に流行した俗謡に関する最も古い文献であるが、その中の三味線のしょうがから得たツボを音列に配すと次のようなものであったらしい。

#### （楽譜18）



三味線の名手であった八橋検校（1614～1685）は筑紫流箏曲の奏法を大成させて八橋流を創始した。その後箏音楽は三味線音楽とともに発達したが、その結果俗箏平調子の各弦の音高は次のようになった。

#### （楽譜19） 平調子（陰の音列）



以上の経緯から（楽譜18）の音列が（楽譜19）の音列の中に包含されてしまうのは当然かもしれない。

伊庭氏は「八橋流は直接には今日伝わっていないが雅楽の律旋法と俗楽旋法である平調子との橋渡しが八橋流であったかもしれない」と述べている。

伝統音楽の項で述べた都節音階（楽譜15）を洋楽的

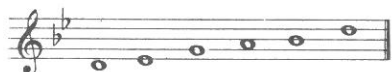
ソルフェージュで階名読みすれば次の(楽譜15の2)のようになり、それをさらに調号の付かない調に移調すれば(楽譜15の3)のようになる。

(楽譜15) 都節音階

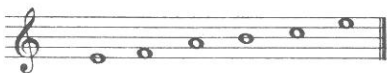
再掲



(楽譜15の2) 都節音階



(楽譜15の3) 都節音階



この都節音階(楽譜15の3)も(楽譜19)の平調子の音列の中に包含されるものであることがわかる。

そして、上原氏の陰旋法(図I)の下行音列、伊庭氏の本調子(図J)の下行音列、坊田氏の俚謡陰旋(図L)の音列はいずれも(楽譜19)の平調子の音列に包含されることになる。即ち、陰音階というものの基本の形として「陰の音列」(楽譜19)があり、各音階論はこの基本音列の中のどの音を基音(宮)と考えたかによってそれぞれ違った形になっている。洋楽風といえば、坊田説はSiを主音として音階を考え、他の説はMiを主音として考えたこととなる。

このことは、中国の音階の項で述べた均と調の関係に似ており、正宮調(楽譜2)の音階から商調(楽譜3)・羽調(楽譜4)が生じたことに通じる。

上原氏は自説の陰旋法(図I)において上・下行を変化させた階程図を提示している。しかし一方、坊田氏は数百の俚謡の分析の結果、上・下行の階程の違いは見当らなかったとして俚謡陰旋(図L)を提示した。また、都節音階(楽譜15の3)の階程においても上・下行の変化は示されていない。

伊庭氏は本調子(図J)において上・下行の変化した階程を示したが、それは、彼の混成旋法生成説によれば転調音として処理されて然るべきものであろう。

もし、上原氏の説の如く、上行の際に常に嬰羽(階名に当てればRe)の音が現れるものとすれば、後出の「さくらさくら」(楽譜28)の第5・9小節、「くろだぶし」(楽譜33)の第1・9小節のいずれにもそれがみられるはずであるが実際にはすべて裏切っている。

「くろだぶし」(楽譜33)の第11小節に現れる Re

は、本来ならば Do であるが、伊庭氏のいわゆる「旋律の流れに強さや明るさを要する場合」の嬰側への転調と解釈すべきであろう。また、第3小節から第8小節にかけてと第15・16小節は、「曲趣に荘厳と活気を与える」ために数小節にわたって陽音階に転調した例であると思われる。

後出の「ことしのぼたん」(楽譜31)、「ずいずいずっころばし」(楽譜32)の場合も明るさを要するために数小節にわたって転調している例であるが、特に「ことしのぼたん」は陰から陽に転調したものがさらに別の陽に転調するというわらべうたととしては珍しい例である。

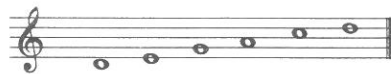
以上のことを総合して結論すれば、「陰」といわれるものの音階音はすべて(楽譜19)の「陰の音列」の中に包含され、それ以外の音が現れた場合は転調音として解釈すべきである。

#### ④ 考察のまとめ

これまでの考察によって陽にあたる音階は(楽譜17)の音列を原形とし、陰にあたる音階は(楽譜19)の音列を原形とする結論を得た。これをもとにしてさらに陽・陰の音階設定を考察してみる。

日本人は古くから Re Mi Sol La Do Re の音階を指向してきた傾向があり、雅楽の音階においても外来音楽をそのような音感覚で同化してきたことはすでに述べた。また各説を総合してみても陽にあたる音階の基音として Re を設定することはほぼ妥当であると思われる。したがって(楽譜17)の「陽の音列」から Re を基音(宮)とした音階をつくりそれを陽音階として次に示す。

(楽譜17の2) 陽音階



洋楽の長・短両音階の同主関係を楽譜に示すと次のとおりである。

(楽譜20) 長音階



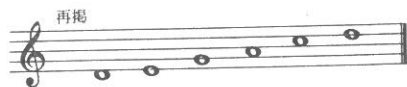
(楽譜21) 短音階



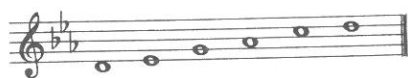
陽・陰の関係を上記洋楽の長・短関係に近づけるために、「陰の音列」(楽譜19)をフラット3つの調に

移調し基音（宮）を陽音階（楽譜17の2）と同じD音に設定して音階をつくる。できた音階を陰音階として、上記陽音階と併記して次に示す。

（楽譜17の2） 陽音階



（楽譜19の2） 陰音階



ここに示した陽、陰両音階は、いろいろな考察の結果探究し得た俚謡音階で、洋楽との並行理論をも内包しており、わらべうた音階を理解する上で拠り所とするに足るものであると考える。

そしてこの音階は坊田説とも一致する結果となったため、わらべうた音階の設定にあたっては坊田説に準拠するものとする。

### 3 わらべうたの音階

#### 1) 音階階程

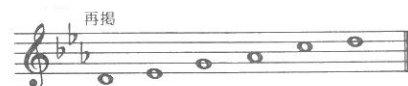
わらべうたの音階として陽音階と陰音階を設定し、その階程は次のとおりである。

#### わらべうた音階

（楽譜17の2） 陽音階



（楽譜19の2） 陰音階



音階の宮にあたる音は、陽音階では Re，陰音階では Si となり、それらをそれぞれの音階の主音とよぶ。

#### 2) 主音の位置と音階名

旋律の各音を音階音として継続的に並べ、3音が連続して並ぶ（Do Re Mi あるいは La Si Do）箇所中央の音が主音である。

主音とそのひとつ上の音との音程が、長2度ならば陽音階、短2度ならば陰音階である。

旋律が2音あるいは3音で音階音を完成させ得ない場合は、それらの音が音階音の中のどの音に当てはまるかを考えてみるしかないが、大体次のことがいえる。

#### ① 2音の場合

Do と Re でできていて Re が主音で陽音階であ

る — 後出「おせんべやけたかな」（楽譜34）参照。

#### ② 3音の場合

Do Re Mi でできている場合と Re Do La でできている場合があり、いずれも Re が主音で陽音階である — 後出「夕やけこやけ」（楽譜35）・「だるまさん」（楽譜36）参照。

#### 3) 調名

主音の音名を調名とし、それに陽・陰の音階名をつけて「イ調陽音階」「イ調陰音階」のように呼び、それぞれ〔A〕〔a〕の記号で表す。〔A〕の〔 〕は洋楽の場合の A: と区別するために付したものである。

また、洋楽で「イ調長音階」を「イ長調」，「イ調短音階」を「イ短調」と呼ぶように「イ調陽音階」を「イ陽調」，「イ調陰音階」を「イ陰調」と呼ぶことも可能である。

#### 4) 調号

陽音階の場合は主音の位置を Re，陰音階の場合は主音の位置を Si とよぶ洋楽と同じ調号をつける。後出（楽譜22～26，22の2～26の2）参照のこと。

## III わらべうたの和声

わらべうたの音階の理論の拠り所を坊田説に求めたことから、和声理論も坊田説に準拠する。

### 1 和音構成の原理

和音の構成法としては、音階構成音のそれぞれの音をもとにして下方へ音階音を1つおきにとっていき、その音を2個重ねた場合を2種音音、3個重ねた場合を3種音音とよぶ。4個重ねれば4種音音である。

いまここでは2種音音についてのみ述べる。

### 2 2種音音と和音記号

各調の2種音音とその和音記号の例をいくつか次に示す。

和音記号にはそれぞれ次のような意味をもたせている。

D = D音の完全4度下の音

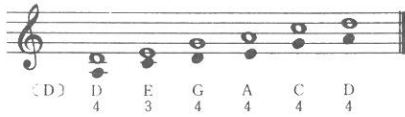
$\overset{4}{D}$  = D音の増4度下の音

$\overset{4+}{E}$  = E音の長3度下の音

$\overset{3}{E_s}$  = E<sub>s</sub>音の短3度下の音

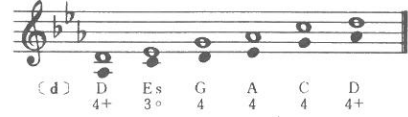


(楽譜22) ニ調陽音階



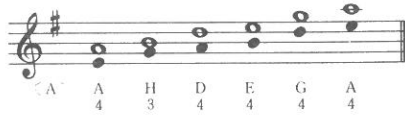
(D) D 4 E 3 G 4 A 4 C 4 D 4

(楽譜22の2) ニ調陰音階



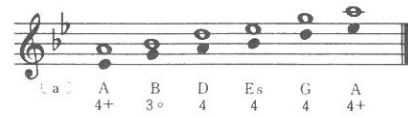
(d) D 4+ Es 3° G 4 A 4 C 4 D 4+

(楽譜23) イ調陽音階



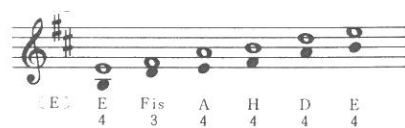
(A) A 4 H 3 D 4 E 4 G 4 A 4

(楽譜23の2) イ調陰音階



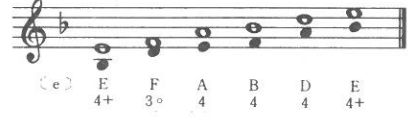
(a) A 4+ B 3° D 4 Es 4 G 4 A 4+

(楽譜24) ホ調陽音階




(E) E 4 Fis 3 A 4 H 4 D 4 E 4

(楽譜24の2) ホ調陰音階



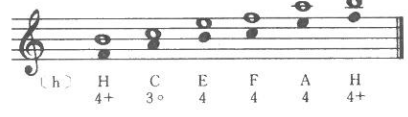
(e) E 4+ F 3° A 4 B 4 D 4 E 4+

(楽譜25) ロ調陽音階



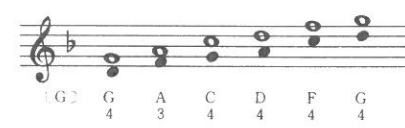
(H) H 4 Cis 3 E 4 Fis 4 A 4 H 4

(楽譜25の2) ロ調陰音階



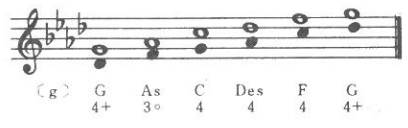
(h) H 4+ C 3° E 4 F 4 A 4 H 4+

(楽譜26) ト調陽音階



(G) G 4 A 3 C 4 D 4 F 4 G 4

(楽譜26の2) ト調陰音階



(g) G 4+ As 3° C 4 Des 4 F 4 G 4+

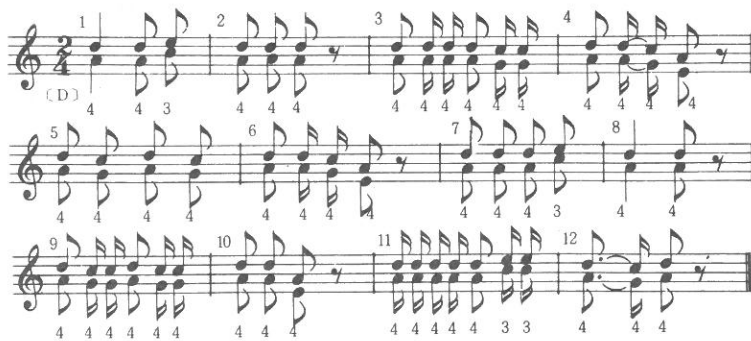
### 3. わらべうた和声の実例

#### 1) 陽音階和声の例

(楽譜27)

かごめかごめ

(楽譜22)参照



和声音を書いた場合は和音記号の数字は書かなくてもよい。

記号だけ書く場合は、3の箇所のみ記入しておけばあとはすべて4であるから省略も可能である。

### 2) 陰音階和声の例

(楽譜28)

さくら さくら

(楽譜24の2)参照

(楽譜24の2)によって、あらかじめホ陰調の和音をよく把握しておけば、4+や3°の記号をいちいち意識しなくても結果的に増音程・短音程になる。

### 3) 同主調の例

(楽譜29)

子守歌(東京地方)

(楽譜26の2)参照

(楽譜30)

子守歌(関東地方)

(楽譜26)参照

4) 転調の例

①

(楽譜31)

ことしのぼたん

(楽譜25の2)(楽譜25)(楽譜23)参照

h

H

A

②

(楽譜32)

ずいずいずっころばし

(楽譜23の2)(楽譜23)参照

[a]

[A]

[a]

③  
(楽譜33)

くろだぶし

(楽譜24の2)(楽譜23)参照

この曲はわらべうたではないがいろいろな意味で非常に参考になるのでここで採りあげた。  
元来雅楽の管弦の曲であった「越天楽」が歌詞をも

った「越天楽今様」になり、それが「くろだぶし」のもとになったとされている。

5) 2音歌・3音歌の例

① 2音歌の例

(楽譜34)

おせんべやけたかな

イ調陽音階(楽譜23)参照

旋律音が2音でできている場合はDoとReがその構成音であると考えるのが普通であるからこの曲はシャープ1つの調であるイ陽調ということになる。

このような簡単な旋律の場合は、いちいち和声音を書かなくてもすべて4度下の音であるから上記のような標記でよい。

② 3音歌の例

(楽譜35)

夕やけこやけ

ト調陽音階(楽譜26)参照

上例のような3音歌の場合はDo Re Miが構成音であると考えて、フラット1つの調であるト陽調という

ことになる。和声づけは3の箇所だけを明記すればあとはすべて4であるため省略してもよい。



上例のような3音歌の場合は Re Do La が構成音であると考えてシャープ1つの調であるイ陽調ということになる。和声音はすべて4であるから省略してもよい。

#### IV おわりに

この論の組み立てにおいて、民族音楽的な意味でその自然発生的な面からの考察が不足していることは充分承知の上であえて利点を挙げれば、

- ・洋楽と理論的に共通点を持ち得たこと。
  - ・和声の構成法を理論的に整理し易く、転調時の処理に活用できること。
  - ・和音記号を用いることにより、論理的理解が深まると共に伴奏譜を簡略化できること。
  - ・和声感覚が日本的に自然で無理がないことなどである。
- 今後の課題としては、3種和音や4種和音を含めてわらべうた和声の機能化について考えてみたい。

#### 参 考 文 献

日本旋律と和声 坊田寿真著 音楽之友社  
日本音楽概論 伊庭孝著 学術文献普及会

昭和57年3月31日受理