

小泉文夫の民謡音階について

— 東北地方の三味線を題材に —

宮内基弥

はじめに

大塚拜子は、小泉文夫の提出した民謡音階は近世三味線音楽に適用できないとして、その主音を小泉が副主音としたものにすればよい、とした¹。私は、日本の音楽を考察する上で、テトラコードやその混合などのオクターヴ未満の音組織だけに注目するのではなく、それと同時にオクターヴ単位の考察も必要であると考えている。本論文では、小泉と大塚の見解をみながらその問題点を指摘し、主として東北地方の民謡三味線に見られる特殊な現象を通して、民謡に現れる陽音階を取り扱う際の難しさについて考察を行い、最後に私の問題意識を述べたい。なお紙面の都合上、小泉の核音概念やテトラコード概念、そして、それらに基づき音階発展仮説を通して提出された四つの基本音階については、以下既知のこととする²。

1. 問題点について

日本の5音音階において、半音を含まないものを陽音階といい、半音を含むものを陰音階という。このような分類は、上原六四郎が、雰囲気により日本の音階を陰と陽に分けたことが端緒である³。ただし、沖縄に見られる、主音への短2度上行導音を持つ音階について、私は陰音階や陽音階という分類に適用しない。

さて、西洋音楽の短音階においては、その第6音と第7音がメロディーの動向によってそれらの音高が変わる現象、あるいは、それらの音高を変える行為、がみられるが、陰音階と陽音階においても、似たような現象があり、そのような行為が行われている。例えば都節音階などである。また、陰音階と陽音階において、そのような現象のない場合、すなわち構成音が純粋に5個だけの場合もある。日本の音楽においては、5音だけで構成される曲も数多くあるので、これらを整頓して把握しておくことは我々に見通しの良さを与えてくれる。純粋に5音からなる陽音階は、その構成音において、主音の位置を巡回置換させることにより、五つに分類することができる。なお以下、私の議論においては音名は英語音名を用いる。

譜例1 陽音階の分類



この分類は、その存在の立証が難しく、目下考察中であるところの第5陽音階が最後になるようにしたものである。冒頭で述べた小泉の民謡音階は第2陽音階に相当し、大塚の主張する音階は第4陽音階に相当する。純粹に5音の陰音階については、ここでは省略する。なお以下、音階の構成音を低い方から順に、宮、商、角、徵、羽と呼ぶ。例えば、宮の音高を同じくする第1陽音階と第4陽音階では、それぞれの、商、角、徵の音は同じであるが、羽の音が異なる。

日本音楽の理論的な研究は、明治以降、雅楽などのように古代中国から作品群とともに理論をも継承し発展させてきたジャンルを別として、西洋音楽の理論を援用する形で行われてきた。そこでは、日本の音楽にも当然音階がある、という前提のもと、それを見つけようという姿勢があった。

上原六四郎(1848~1913)は、1895年の『俗楽旋律考』⁴において、近世邦楽の音階として都節音階を、民謡の音階として田舎節音階を提出した。

譜例2 都節音階



ここで、B^bはその上行形の第5音、A^bはその下行形の第5音で、これらは一般的な傾向として、旋律の上下行に即して、それぞれその音高を変える。ただし例外もよくある。

田舎節音階として、上原は二つ、すなわち、上下行音の区別のない場合と、ある場合を提出した。上下行音の区別のない場合は第1陽音階と同じものである。

譜例3 田舎節音階 上下行音の区別のある場合



ここで、B^bはその上行形の第5音、Aはその下行形の第5音である。これらは旋律の上下行に即して、それぞれその音高を変える傾向がある、と上原はごく僅かに入手出来た曲例をもとに考えた⁵。しかしながら上原自身「此音階ヲ講究スルニ足ルベキ材料ヲ得ズ」⁶と述べて

いるように、彼が曲例としてあげているものはどれも都会で行われていた俗曲の類である。のちの民謡研究によって、実際の民謡においては田舎節音階における上下行音の区別に関するこの傾向はほとんど見られないことが分かってきた。なお、以下、都節音階と田舎節音階の羽について、上行形のを上行羽、下行形のを下行羽と呼ぶ。

大正から昭和の前期にかけて、民謡の研究家達によって、精力的な民謡の採集と理論的な考察が行われた。それらの研究家達によって提出された民謡の陽音階としては、第1陽音階、第2陽音階、第4陽音階などがある。また、特に重要なものとして、町田佳聲(1888~1981)による高正低嬰羽型⁷があげられる。これは羽の音が、低い音域では田舎節音階の上行羽が、高い音域では下行羽が現れる音階である。

都節音階については、その主音の位置が明確であるため、主音の位置について明治以降の日本音階論の研究者の意見は全て一致していた。実際、近世邦楽ではほとんどすべての曲が主音で終止する。それとは極めて対照的に、陽音階においては一般にその主音の位置が曖昧なため、何かしらの楽曲に対する音階の設定について非常に錯綜した状態があり現在まで続いている。言い換えれば、都節音階の主音の位置について研究者の感覚は上原の感覚⁸と一致しているが、陽音階の主音の位置については感覚的な一致がない、ということである。実際に観察してみれば、1オクターヴに一つの中心音という意味での主音概念は近世邦楽における都節音階においては適用できるが、民謡における陽音階には適用が困難であることがよく分かる。そのような状況で、小泉文夫(1927~1983)の研究により飛躍的な前進があった。

小泉は、1958年の『日本伝統音楽の研究1』⁹において、核音やテトラコードなどの概念を提出し、日本音楽の分析に新しい手段を提供するとともに、それらの概念をもとに、狭い音域から広い音域へのメロディーの発展形態を観察することによって、オクターヴ単位の音階を理論づけようとした。私の考えでは、小泉のアイデアを、オクターヴを単位とする音階の理論に適用する際に最も重要と思われるのは、1オクターヴ中に存在する二つの重要な音の位置によって、音階を形式的に分類できることである。“形式的に”と述べたが、それは、与えられた曲において、そこに現われる重要な音を観察することによって、1オクターヴに一つの中心音という意味での主音の位置を考察することなしに、その音階を決定できる、ということである。それら重要な音は、旋律の中で中核的な役割を果たしているため、小泉は核音と名付けた。陽音階における核音について、譜例1において全音符で表してある¹⁰。例えば、このアイデアによって、小泉以前には非常にしばしば混同されていた第1陽音階と第4陽音階の分類は可能となった。そのような混同の分かりやすい例を一つあげる。

譜例4 子守うた¹¹

我々のよく知っているこの歌は、陰音階と陽音階の両方で歌われる場合のある例では最も有名なものでもあるが、今はその陽音階の場合に注目しよう。この曲の音階はどのようなものであろうか？構成音は明白であり、GとDが重要な役割を果たしていることもよくわかる。それでは主音は？

小泉以前には、この曲をG調の第1陽音階と考え、その属音で終止すると考えた者もいれば、D調の第4陽音階と考え、主音で終止していると考えた者もいた。さて、この曲の旋律において中核的な役割を果たしている音、すなわち核音は、GとDである。そして、G調の第1陽音階の核音はGとDで、D調の第4陽音階の核音はDとAである。したがって、この曲は、その二つの核音を観察することによりG調第1陽音階と分類できる。実際のところは、この曲の場合、GとDのどちらが、1オクターヴに一つの中心音という意味での主音であるのか、私には感覚的には判然としない。同様に、陽音階では主音の位置を特定するのが難しい場合が多い。この点において、核音の位置によって形式的に分類された音階は、1オクターヴに一つの中心音を持つ長音階や短音階とは、音階概念としての乖離がある。しかしながら、ここで重要なことは、主音の位置が感覚的に分からなくても、二つある核音の位置を観察することによって、ある曲を特定の音階に分類することができ、結果的に主音の位置を、中心音云々ぬきに形式的に決めることができる、ということである。

このようにして第1陽音階と第4陽音階は区別可能であることがわかる。同様にして、例えばいまC、D、F、G、Aという5音で構成される曲があった場合、譜例1における各陽音階の核音の位置を見れば、その曲が、第1陽音階であるのか、第3陽音階であるのかは確定できる。しかしながら、第2陽音階と第4陽音階の二つの核音は共通しており、したがって、この二つの陽音階をその他の陽音階と区別することは可能であるが、この二つの陽音階を区別するために核音の位置の考察は適用できない。これが現在、我々のかかえている問題である。

2. 大塚拜子の民謡音階批判

小泉以前の民謡研究家達は、民謡の主要な陽音階として第4陽音階を提出した。作曲家の藤井清水（1889～1944）は、第2陽音階と第4陽音階の区別の困難さについて言及してきえ

いる¹²。しかし、小泉は第4陽音階を第2陽音階と同一視して、その存在を否定した¹³。これに対して、冒頭で述べたように、大塚拜子は異議を唱えている。三味線の演奏家でもある大塚は、近世三味線音楽の研究から、三味線音楽における臨機音高組織理論¹⁴を提出した。そして、小泉の民謡音階、すなわち第2陽音階は近世邦楽に適用できないとしている。以下の引用ではドイツ語音名が使われている。

小泉は、「日本音楽の音階と旋法」で、「オクターヴ中に1個の主音という立場を捨て」¹⁵て、なおかつ「主音」と「副主音」という言葉を用いている。しかも、たとえばe-g-a-h-d1-e1という「民謡音階」において、何故eが「主音」で、aが「副主音」であるかについては、述べていない。私は、かつて小泉の講義の中で、「どちらかといえばコンジャンクトしている核音の方が強いからeを主音とする」と聞いたことがある。「オクターヴ中に1個の主音」という考えを否定しながら、自分のオクターヴ音階構成音のうち1つの音に「主音」という呼称をあたえるのは、矛盾している。「オクターヴ中の主音の数を1つに限定せず、3個（オクターヴを入れて4個）の核音中、2個を主音および副主音（どちらも終止音になりうる）として示した」¹⁶という文章から、小泉の「主音」と「副主音」は同じような機能をもち、「主音」の方がとくに強いわけではないことが察せられる。

一方、臨機音高組織には、オクターヴ中に1つの中心となる音が存在する。その音(宮)をe1として、臨機音高組織と小泉の3種の音階（「民謡音階」、「都節音階」、「律音階」）の主音を重ね合わせてみると、g1のみ合わないのである。[中略]

三味線音楽と民謡の相違であろうか。私には、そのように割り切ってしまうことはできない。わらべうたや民謡に潜在する音感覚が、三味線音楽に反映されないはずはない、と考えるからである。わらべうたと三味線音楽の音高組織を説明しやすい臨機音高組織が、民謡の音高組織を説明しているはずの小泉の「民謡音階」と異なるのは何故だろうか。[中略]

三味線の音高組織では、「民謡のテトラコルド」は1オクターヴに1つしか現われない。2つ現われたら、すなわち、宮の短3度上の音高が現われたら、そこで転調しているのである。私は、「民謡のテトラコルド」の音進行に、「ドミナント→トニック」の機能を認めている。それに対し、1オクターヴに1つの主音という立場をとらない小泉には、「ドミナント機能」という発想もなかったであろう。[中略]「ドミナント機能」を考えないなら、「ドミナント」によって決められる「主音」もないのであるから、どれかの音を主音とする根拠がなくなる。

[中略] 主音を設定することが必要なら、「民謡音階」の場合は、小泉が副主音とした音を主音とすればよいのである。この音階であれば、わらべうたの音高組織も説明でき、

臨機音高組織とも一致する。[中略]

オクターヴに「民謡のテトラコルド」1つを含む臨機音高組織は、三味線音楽の音高組織として考え出されたものではあるが、上述のようにわらべうたや民謡にも適用することができる。それに対し、オクターヴに「民謡のテトラコルド」2つを含む小泉の「民謡音階」は、三味線音楽には適用できない、といわざるをえないのである。¹⁷

近世邦楽における三味線の音組織に焦点を当てた大塚の臨機音高組織理論は、大きく、義太夫節と、それ以外の主に長唄を中心とした種目の理論に分けられる。三味線の特殊奏法の多い義太夫節に関する部分は、その特殊性ゆえ、他のジャンルに応用しづらいので、長唄を中心とした音組織理論について、必要な範囲で説明する。先ほどの引用からも分かるように、この音組織は、1オクターヴに一つの中心音としての主音、すなわち宮、があり、それがドミナント機能によって決定づけられる。角と徴はそれぞれ宮の完全4度および完全5度上の音であるが、商と羽は、臨機応変にその音高が変わりうる。例えば、調をEで考えれば、ドミナント機能はB→D→Eという音進行で、商はFとF[#]、羽はCとDを取ることができる。言い換えれば、この音組織は、都節音階と第4陽音階を混合したものである。

そうすると、ある調の臨機音高組織において、ドミナント機能の候補となる音の進行は二つあることになる。例えば、E調で考えれば、B→D→EとF[#]→A→Bである。この点についての大塚の説明を引用しよう。

e調において、fis(商)→a(角)→h(徴)の音進行が見られたとしても、gの現われる可能性がないという点で、h調におけるfis(徴)→a(羽)→h(宮)とは根本的に異なっているのである。¹⁸

「現われる可能性がないという点で根本的に異なっている」という言い回しは曖昧であるので、言い換えれば、F[#]→A→Bという音進行がB調におけるドミナント進行であるためには、B調の下行羽音Gの出現可能性が必要であるということになる。

大塚の提出した理論に対して、私は細かい点で反論もあるが¹⁹、近世邦楽に現われる陽音階的な音組織をうまく抽出しており、近世三味線音楽の理論としては、大体のところ正鵠を射ている。そして、第2陽音階は近世邦楽に適用できないが、第4陽音階が適用できるという主張は正しく、これは小泉以降の日本音階論におけるターニングポイントとも言うべき優れた貢献の一つである。

さて結局のところ、大塚も第4陽音階と第2陽音階を同一視し、今度は第2陽音階の存在を否定している。私は、大塚が近世三味線音楽の理論を、無条件に民謡の陽音階に当てはめている点を妥当ではないと考える。なぜなら、民謡では、ある曲が第4陽音階あるいは第2

陽音階と考えられる場合、そこには下行羽の出現可能性がないので²⁰、ドミナント機能の候補とされる二つの音進行、例えば、譜例1の第4陽音階と第2陽音階を例にとれば、D→F→GとA→C→Dのどちらにドミナント機能があるのか決定不能であり、結果的に大塚の理論では、主音云々の議論ができないからである。

更に、大塚はその臨機音高組織理論で、「勘所と臨機音高組織の関係をみると、商および羽は開放弦ではないことがわかる。[中略]商および羽は、開放弦とは本質的に異なった性質もっている、と考えなければならない。」²¹と述べているが、次の節で見る「じょんから節」の例のように、ある特定の曲を第4陽音階とみなすとすれば、そこでの音の構成から、その商が開放弦となってしまうような曲群もある。

近世邦楽と民謡の間には、音階や音組織の点で緩やかな連関は確かにあるが相違点もあり、上記の理由からも、片方での議論を無条件にそのままもう片方へ応用することは適切ではない。そして、その緩やかな連関と相違点の詳細な様相については、小泉が民謡研究の立場から第4陽音階を否定し、大塚が近世邦楽の立場から第2陽音階を否定していることから分かるように、まだ明らかにはされていない。

3. 第2陽音階と第4陽音階の区別について

第2陽音階と第4陽音階を、その核音の位置によって区別するのが不可能であることは、すでに述べた。しかしながら、都節音階と対比的にこれらの音階を考察するとき、その違いは明瞭になる。この点について、私の考えを述べたい。

主音の位置を変えずに音階が変わることを一般的にmodal interchangeという。例えば、C major scaleからC minor scaleに移る場合などである。近世邦楽や民謡を観察すると、しばしば都節音階と第4陽音階との間でmodal interchangeがあるのがわかる。例として、広島の有名な民謡である「敦盛さん」をあげておこう。

譜例 5 敦盛さん²²

659

敦盛さん

備後国比婆郡庄原町

柏本イチ子 他〔放〕 昭14.5.8

〔本調子, 才1絃D〕 ♩=104→108

〔唄〕
に じょおーぎょ お でん だ い
あつ もりー きょ お わ お ふ え

なーごーんすけ か たーぎょ お の ひ め ぎーみーわーいっ
のーやーくーそ の ひ めーぎ む わ こ と のーやーくーいっ
こ

ぞと(り)をーみい で らる お むの るーのがーごし たーつひ きと のめーうたら げのーあ
だん ずる そ の すーがーすーひ とら ーら ーあ

りし そ の とーきりーにー
んじ そあ つ もーりーきょう

【実際の音高】半音下

この例では、G調の都節音階と第4陽音階の間でmodal interchangeしているのがわかる。都節音階の主音の位置の明確さが、第4陽音階においても、その主音の位置を明確にしているとされる。近世の三味線音楽においてもこのような例はしばしば観察される²³。

さて、我々は第4陽音階の存在を見た。それは都節音階の存在を認める限り存在する。都節音階は、1オクターヴに一つを中心音という意味での強い調性感を持っており、それゆえ、都節音階とmodal interchangeしつつ第4陽音階が現れる場合、第4陽音階の主音の位置は、都節音階の調性感の強さに影響されて明確になる場合が多い。これが私の見解である。

それでは、第2陽音階は存在するのだろうか？大塚の言うように、第2陽音階は考える必要がなく、第4陽音階だけを考えればよいのだろうか？この問題を掘り下げるために、私は

東北地方の民謡の三味線に特徴的に見られる、二上りの調弦法とそこで使用される諸音の関係に着目した²⁴。例をあげて説明しよう。

譜例6 じょんから節²⁵

南津軽郡地方

じょんから節

(167) (三味線)

$\text{♩} = 152 - 160$

この曲で使用されている音はB、D、E、F[#]、Aの5音である。Bの核音性は非常に強い。それは旋律線の随所に感じられる。それではEの核音としての性質は？色々な種類の三味線音楽に親しんだ人ならば、もしこの曲の音階をE調の第4陽音階であるとみなすとすれば、開放弦が下からB-F[#]-Bであり、主音であるEがどの開放弦にもないことに若干の違和感を感じるかもしれない。また、曲から受けるイメージも、先ほどの『敦盛さん』の第4陽音階の部分とはかなり異なっている。

東北地方の民謡を観察すると、その他にもいくつかの興味深い点が浮かび上がってくるが、より深く探求するために、まず、小泉の提出した核音概念について若干の考察をしておこう。

4. 核音概念について

ここでは、核音概念における曖昧な点を認識してから、私の問題意識を定式化したい。『日本伝統音楽の研究1』において、核音の概念は次のように導入された。

[前略]終止音は一方からは単に楽曲の終止音としての意味ばかりでなく、旋律線の上下動における中核的な意味を持つという理由で、他方では、連続的にくり返されるべき性質の「数え唄」や「網引唄」の中には、かならずしも終止音に終わらない旋律も多いという理由で(そのばあいですら旋律線の中核的意味を失わない)、終止音とよぶより中核音または単に核音とよぶ方が適当ではないだろうか。²⁶

しかしながら、核音は、最終的にはテトラコードの両端の音という意味でも用いられる。例えば、小泉は結論において次のように述べている。

私の考えている理論をもし2分間で説明しろという人が現れたら、私は次のようにいうであろう。

日本の旋律には、音程のはっきりしない、動きやすい音と、けっして動かない中心の音とあって、後者を核音とよぶ。

この核音は4度の「わく」をなしていて、中間にはただ1つの中間音がある。この3つの音からなる「まとまった音の単位」をテトラコードという。²⁷

旋律線の中核となる音と、終止に際して安定した段落を作る音、すなわち終止音としての機能をもつ音とを、同一視すること、この点は、それぞれの楽曲に依存する点でもあり、議論すべきであるがここでは保留する。しかしながら、そのような意味での核音と、テトラコードの両端の音としての核音には概念の乖離がある。これは小泉の核音概念において、解釈に

困ることの一つである。

参考として、統計的にこの点について追求した新海立子の1994年の研究「小泉理論における核音の再検討」²⁸を見ておこう。新海は、

小泉は研究の出発点では、曲の段落感のある場所に現われる終止音を核音と見なした。[中略] ところがその後、これらの核音の機能的差異について実証的データに基づく検討が行われないうまま、テトラコードの積み重ねによる音階論が展開された。ある曲の音階分析について、テトラコードを積み重ねたものであるとする説明は、テトラコードの上と下の核音を同質であるように取り扱った結果であると解釈することができよう。この点について筆者は、実際の旋律の動きを分析しているうちに、果たしてこの上の核音と下の核音が機能的に同質であるのだろうかという疑問を感じはじめた。²⁹

という問題意識のもと、テトラコードの両端の音の機能的差異を考察するために、「子守歌は[中略] わらべうたに比べると音域も広く、曲の途中の段落感と終わりの段落感を見分けることが容易である。また民謡に比べると、旋律的技法が少なく、旋律の骨格を直接的に見ることができると言えよう。」³⁰として、子守歌を対象にその終止音の統計を取った。そして、例えば、民謡のテトラコード（ラドレ）の上に律のテトラコード（レミソ）がコンジャンクトされた形の場合については、

[前略] 同質とみなされている3個の核音ラ、レ、ソ各音への集中の比率は、ソのみ低く中間終止音では13.21%、完全終止音としてはわずか2.42%しか現れていない。ラとレへの集中の比率については、中間終止音としても、完全終止音としても、同じような集中の比率を示している。³¹

と報告している³²。このようなことは、我々が実感として持っているものであるが、その裏付けとしての、一つの統計的な報告として参考になる。ただし、新海がその対象を子守歌に限ったことから分かるように、民謡における旋律の骨格に対する核音の観点からの考察は、子守歌の場合とは比較にならないほど複雑で困難である。例えば、先程みた『じょんから節』の例では、Eは部分的に旋律線における中核として機能しており、そのような意味での核音としての性質を持っていると言えるが、旋律は一度もEでは終止していない。このように、曖昧な点があるとはいえ、小泉の核音概念は現象に対して何かしらの言及を行い、分析するための有効な手段であることは強調しておきたい。

小泉の論証では、旋律線の中核となる音、あるいは、終止音の機能を持つ音として導入された核音概念が、議論の途中で、テトラコードの両端の音という意味でも使われているのだ

から、核音概念のそれぞれの意味によって、その機能も異なるのは当然と言える。もっとも、我々がよく知っているように、小泉の議論では最終的に、1オクターヴの音階論の場面で、四つの基本音階のどれもが、3音法則の適用から、同種のテトラコードのディスジャンクト部分において隣接する核音のうち、どちらか一方が核音としての機能を失うという説明がされるわけである。そして、小泉は、四つの基本音階に合わない曲は、テトラコードの混合で説明するという方式を採用したのであった。

私がここで新海の指摘を紹介しながら述べたかったことは、混合された諸々のテトラコードに現われる全ての核音が等しく終止音としての機能を持っているわけではないことを認識していれば、小泉の説明方式は現在でも有効である、ということである。しかしながら、小泉の四つの基本音階は、オクターヴ単位の考察としては不十分なものである。我々としては、小泉のアイデアを批判的に継承しながら、より詳細な考察が必要である。いずれにしても、ここでは、核音概念の曖昧なところを確認した。ところで、一つの曲には一つの終止音しかありえないので³³、終止音の機能を持つ、というのは、曲の途中あるいは最後に段落感を持って終止することのできる音という意味である。

さて、以上の前置きの上で、それでは、例えばいま第2陽音階が、主音の下に完全4度、上に完全5度の音域であるような旋律線として現れたとすればどうなるのか？この場合、テトラコードのディスジャンクト部分がないので小泉の3音法則は適用できない。この問題も、オクターヴ単位の音階を考察する上でこれまで看過されてきた。我々の現在の一般的な音階概念では、それを教会旋法の時代のように、正格と変格のような区別をしない。例えば、ジャズのチャーチモードでは、そのような区別をしていないように。第2陽音階が、主音がその旋律線の音域の中心になるように現れたとしても、それは第2陽音階であるはずである。それとも違う音階になるのであろうか？この場合、核音の位置によって音階を分類するというアイデアはどのような形で展開するべきなのだろうか？主音の完全4度下に現われる民謡のテトラコードの下音は、やはり核音としての性質を持つのであろうか？

5. 東北地方の民謡の分析

先に述べたように私は、東北地方の三味線に特徴的に見られる二上り調弦に注目した。『じょんから節』で見たように、そこでは、曲の音階は、B調第2陽音階あるいはE調第4陽音階と考えられそうであるが、核音としての性質を持つEの音が開放弦にはなかった。このような調弦法と音の組織のあり方は、B、D、E、F[#]、Aという音の集まりの中であって、Eの核音性よりも、Bの核音性が強調され、なおかつF[#]-A-Bという民謡のテトラコードを演奏するのに好都合であることが予想される。そして、そのような三味線の伴奏は、歌の旋律線にも影響を与えているであろう。そこで、私は、このような東北地方に見られる特殊性が、

第2陽音階と第4陽音階をめぐる問題、特に第2陽音階は存在するのか、言い換えれば、第2陽音階を音階として設けることに意義はあるのか、という考察を追求するために何かしらの手がかりが得られるだろうと考え、武田忠一郎（1892～1970）の採集した『東北民謡集』全6巻³⁴の中で、三味線の伴奏のある民謡を対象に分析を行った。なお、以下、このような音の使われる二上り調弦を、一般的ではないという意味で変則二上りと仮称しておく。

曲集において、三味線譜であることが明瞭でないものや、三味線の調弦の表示はあるが譜のないもの、あるいは三味線のパートの表示がごく一部の場などには除外して、残りの三味線譜のある250曲あまりのうち、部分的に陰音階となる場合も含めて陽音階の曲は、同名の曲のヴァリエーションも計上して173曲程度あったが、その中で、変則二上りの曲は、ヴァリエーションも含めて、26曲であった³⁵。なお、曲集中で、宮城県と福島県には変則二上りの曲は観察されなかった。

『東北民謡集』における三味線パートは、一の糸をBとして表記されている。すなわち、変則二上りの曲においては、二の糸がF[#]で、三の糸が一の糸のオクターヴ上のBであり、そこで使用される音の構成は、B、D、E、F[#]、Aとなるわけである。実際には、これら変則二上りの26曲中でこれ以外の構成音も僅かに見られた³⁶。さて、そのような例を度外視してみると、終止音およびテトラコードと核音の観点から、これらの曲に共通して見られるいくつかの傾向が観察される。

まず終止音についてだが、これらの曲には歌のない三味線譜だけのものもあれば、三味線譜が、繰り返しを前提のためにその終止音が書かれていない場合などがあり、歌と三味線の全ての終止音を知ることはできないが、そのような場合を除外すれば、歌は1曲³⁷を除いて全てBで終止しており、三味線も2曲³⁸を除いて全てBで終止している。

テトラコードの構造は、曲によって異なるのは当然としても、ほとんどの場合が、多かれ少なかれ、民謡のテトラコードF[#]-A-Bの上に民謡のテトラコードB-D-Eがコンジャンクトしている形がその土台となっている。核音の機能としては、Bはほとんど全ての曲で中核的な音で、ほとんどの曲がBで終始していることから、終止の段落感や安定感も一番強い。音域はEの上にも大きく広がっているのであるが、上のEには核音としての性質が、あったとしても弱くその機能は定かではない³⁹。またF[#]が所々で強い段落感を与えることはあるものの、Bのような強い核音性を持ってはいない。先ほど例にあげた「じょんから節」は、F[#]の核音としての機能が弱く、Eの音に所々核音としての機能があるという点で、例外的といえる。

ここでは、F[#]に強い核音性のある例をあげよう。この例では13小節目にG音があるが、この音はここでは度外視する⁴⁰。

譜例7 秋田おぼこ⁴¹

仙北郡角館町地方

250 秋 田 お ぼ こ

(その三)

演奏高度

$\text{♩} = 104$
8va.

横 笛

三味線

[オイサカ サッサア オバコダヘイ]

以下横笛は唄と同じ

お ぼ - - こ - オ - - - - - な - - - - -

ほ - - - に - - - な - - - る - - - - - こ - - - の

と - - - - - し - - - く - - - ら - - - せ - - - ぼ - - - と - - - と

な - - - - - な - - - つ - - -

この曲のテトラコードの観点からの構造は、民謡のテトラコードF#-A-Bの上に民謡のテトラコードB-D-Eがコンジャンクトしている形である。前の節での考察をふまえつつ、核音の観点からは、上のEには旋律線の中核という意味での核音機能は部分的に感じられるが、終止感のあるという意味での核音機能はほとんど感じられない。下のF#は所々で段落感があり、その意味での核音としての機能はあるが、完全な終止感としてはBには及ばない。小泉の提出したテトラコードや核音の概念ではこのように分析できる。さらに、この曲ではEに1オクターヴに一つの中心音としての主音という概念が当てはまらないので、この曲をE調の第4陽音階と考えることはできない。

さて、私の問題意識は以下のことである。すなわち、このようなタイプの曲を、オクターヴ音階の観点から考えることはできないのか？それは意味が無いのか？意味が無いとすれば、どのような理由で意味が無いのか？例えばB調の第2陽音階と考えることはできないのか？ということである。また、小泉による、四つの基本音階に合わない曲はテトラコードの

混合で説明する、という方式を採用するとしてもその場合には、このタイプの曲が第2陽音階ではない、と言えるはっきりとした理由を述べた上でない限り、私が思うに、それは学問的進展ではなく、単に、ここに潜む問題を無視しているに過ぎない。

B調第2陽音階を、主音が旋律線の中心となるように展開すれば、自然と、民謡のテトラコードF[#]-A-Bの上に民謡のテトラコードB-E-Eがコンジャンクトしている形となるように私には思われるのである。しかも、この場合、下のF[#]には3音旋律の法則が適用できないので、その音が核音機能を維持していることには納得がいく。しかしそれでは、上の音域に現れるEに終止音としての核音機能が感じられないことについては？これは、核音の位置による音階の形式的な分類において、核音概念や核音の機能的差異をより詳細に記述する必要性にもつながるであろう。

また、核音の位置による音階の形式的分類を完全に遂行するとしたら、このタイプの曲は第5陽音階と分類すべきなのか？例えば、譜例の「秋田おぼこ」の歌パートは、B、D、E、F[#]、Aという構成音で、段落感を演出する機能という意味での核音はBとF[#]である。構成音と核音の位置から、これは第1陽音階から第4陽音階のどれにも当てはまらず、第5陽音階とせざるを得ない。このような理由で私は譜例1における、第5陽音階の核音の位置を譜例のようにしておいた。

さらに、私が非常に気になるのは、この例のように民謡のテトラコードがコンジャンクトした場合、Bの中心性は非常に強いということである。このことは、観察した曲のほとんどがBで終始していることから確認できる。都節音階では主音の中心性が強いという感覚を皆が共有したから、核音の議論云々以前に、その主音の位置が確定したのであった。この場合、実は一番大切とも思われる感覚的な事柄を、どのような形で理論化することができるであろうか？

これらが、第2陽音階と第4陽音階をめぐる、現在私が抱いている問題意識である。しかし、これらの問題は更に広い観察を通して考察する必要がある。特に、今回は触れることができなかったが、三味線の伴奏のある東北民謡には興味深い事例が多くみられる。

最後に結論をまとめる。

大塚は、小泉以降行き詰っていたオクターヴ単位の考察を復活させ、小泉以前の研究者においては主流であった第4陽音階の存在を再び主張したが、その考察は近世三味線音楽の理論を無条件に民謡に当てはめるという点で適切とはいえない。

第2陽音階と第4陽音階をめぐる議論は、小泉や大塚が考えていたほど単純な問題では決してなく、その考察の不十分な点については本論で述べた。この二つの陽音階を区別するような明確な分水嶺が最終的には存在しないとしても、その性質の違いをより深く探求することは必要である。例えば、第4陽音階は都節音階としばしばmodal interchangeするが、第2陽音階ではそのようなことが起きない。また、第2陽音階の現れは、それが存在するとすれ

ば旋律線の動向に依存すること、などである。

ここでは、大塚の臨機音高組織理論の当てはまらない例として、変則二上りの曲を取り上げ、観察した。これらの曲に第4陽音階は適用できない。それでは、その音階は何なのか？果たしてオクターヴ単位の音階を考える意義はあるのか？あえて音階を設定するとすれば先ほど述べたような問題が出てくる。そうであれば、一般的に民謡の音階を考察する際に生じる様々な問題点の様相を分類し整理することが学術的な使命であり、これは次の課題である。

注

- 1 大塚拜子 『三味線音楽の音高理論』東京：音楽之友社、1995年、158-161頁。
- 2 これらについては、小泉文夫の『日本傳統音楽の研究1』（東京：音楽之友社、1958年）を参照のこと。
- 3 上原六四郎 『俗楽旋律考』東京：金港堂、1895年、79頁。
- 4 上原六四郎 前掲書。
- 5 上下行音の区別のある田舎節音階の典型的な例は、「沖の大船」（『日本俗曲集』永井岩井、小島賢八郎、大阪：三木書店、1891年、83頁）。
- 6 上原六四郎 前掲書、68頁。
- 7 町田嘉章 「日本民謡の旋法並旋律型を論ず」、岸邊茂雄編『東亞音楽論叢』東京：山一書房、1943年、675頁。町田佳聲は、何度か、その字名を変えているので、本論文ではその最後のものを用いた。ただし、引用文献は、そこでの名前を用いる。
- 8 上原は、都節音階の主音の位置を決定する際、まず、三味線の各調弦法における終止の感じかたを通してその考察を行った。（上原六四郎 前掲書、20-22頁。）
- 9 小泉文夫 『日本傳統音楽の研究1』東京：音楽之友社、1958年。
- 10 ただし、第3陽音階、いわゆる呂音階は、小泉はこれを正式には認めていなかったもので、ここでの核音の位置は私の考えによる。しかしながら、第3陽音階の核音については、今後検討の必要があるので、ここでは、その主音だけを核音としておいた。
- 11 町田嘉章 前掲書、673頁。ここでは陽音階のものだけを例としてあげた。
- 12 藤井清水 「日本旋律學入門」『アルス音楽大講座第3巻 作曲の基礎』東京：アルス、1936年、347頁。
- 13 下総皖一は、民謡の陽音階として、第1種陽音階（第4陽音階に相当）と第2種陽音階（第2陽音階に相当）を提出したのだが、これについて小泉は、「[前略]下総皖一氏は、民謡の陽音階をその終止音の位置によって第1種音階、第2種音階に分けている（原注13）。しかしこれらは同じ音階であるからどちらの音にも終止感があり、第1種音階の例でも、第2種の主音にあたる音には終止感があるし、その逆の場合もありうる。」（小泉文夫 前掲書、202頁。）と述べ、その二

つの陽音階を同じ音階である、としている。引用にある(注13)は原注で、下総皖一著『日本民謡と音階の研究』(昭和29年、音楽之友社音楽文庫版)39頁。なお、小泉は「下総皖一氏は、民謡の陽音階をその終止音の位置によって第1種音階、第2種音階に分けている」と述べているがこれは小泉の誤りである。小泉の引用で原注13とある下総の著書の該当頁には「[前略] さてこの第一種音階で出来ている旋律を見ると割合に沢山の種類が属音終止の形をとっている。これは終止する音を主音と定める事の危険さを物語るものであろうかと思う。」と書かれている。このことから分かるように、実際には、下総は当該書で、この二つの陽音階を終止形によって分類している。

- 14 大塚拜子 前掲書。
- 15 原注 小泉文夫 「日本音楽の音階と旋法」『日本の音階』東洋音楽選書9 東京：音楽之友社、1982(1973)年、76頁。
- 16 原注 同前、71頁。
- 17 大塚拜子 前掲書、159-161頁。
- 18 大塚拜子 前掲書、138頁。
- 19 詳しくは、私の博士論文『日本音階論の基礎的研究』東京藝術大学2012年度、第4章「大塚拜子の臨機音高組織理論」を参照。
- 20 長唄三味線の臨機音高組織に、律音階の羽の音高を追加したとしても(簡単にいえば、この場合、臨機音高組織は都節音階と田舎節音階を混合したものと同一。実際、義太夫三味線の臨機音高組織にはその音がある。)、高正低嬰羽型の陽音階の場合は、下行羽の出現が認められるとしても、あくまでも、第4陽音階と第2陽音階では、そのような出現可能性がない。
- 21 大塚拜子 前掲書、131頁。
- 22 日本放送協会編 『日本民謡大観 中国篇』東京：日本放送協会、1969年、501頁。
- 23 実は、都節音階と第4陽音階の間でmodal interchangeのあることは、小泉以前の日本音階論では当然の事実であった。しかしながら、小泉が第4陽音階の存在を第2陽音階と同一視してしまっただけからは、オクターヴ単位でこの現象に言及することができなかったわけである。
- 24 日本民謡大観の本州篇全9巻を見る限り、このような調弦と使用音の特殊な関係は、東北地方以外では見られないようである。
- 25 日本放送協会編 『東北民謡集 青森縣』東京：日本放送出版協会、1956年、113頁。
- 26 小泉文夫 『日本傳統音楽の研究1』東京：音楽之友社、1958年、115-116頁。
- 27 同前、247頁。
- 28 新海立子 「小泉理論における核音の再検討」『音楽学』第40巻1号、1994年、16-29頁。
- 29 同前、16頁。
- 30 同前、17頁。
- 31 同前、27-28頁。

- 32 実際には、新海はその他のテトラコードの積み重ねの場合についても分析をしているが、ここでは、小泉の核音概念の曖昧さを指摘する一例としての参照にとどめた。
- 33 三味線と歌で、それぞれが異なる終止音を持つことはありえる。また三味線や箏が和音で終わるとき、複数の終止音を持つこともありえる、が、その場合、旋律線の観察から、一つの音が旋律的な終止音で、その他は補助的な音である場合がほとんどである。
- 34 日本放送協会編 『東北民謡集 青森縣』東京：日本放送出版協会、1956年。
日本放送協会編 『東北民謡集 秋田縣』東京：日本放送出版協会、1957年。
日本放送協会編 『東北民謡集 宮城縣』東京：日本放送出版協会、1959年。
日本放送協会編 『東北民謡集 山形縣』東京：日本放送出版協会、1960年。
日本放送協会編 『東北民謡集 福島縣』東京：日本放送出版協会、1962年。
日本放送協会編 『東北民謡集 岩手縣』東京：日本放送出版協会、1967年。
- 35 曲集の各曲には通し番号がふられているので、それら変則二上りの曲の番号を書き出しておく、青森県：28、98、165、166、167。秋田県：140、143、229、250、252、253、254、255、256、257、258、271、276、277、390。岩手県：276、482。山形県：508、541、562、571。
- 36 これら変則二上りの曲中で、6、7曲にC#の音が見られ、2曲にG音が見られた。このうち、C#音の出現は、Dとの半音ではなく、ほとんどの場合、D音の代わりに1、2箇所に見られている。ここで6、7曲と曖昧にしたのは、『秋田おぼこ(前奏の種々)』(『東北民謡集 秋田縣』、215頁。)を1曲と数え、そこに含まれる7曲の前奏のうち、2曲(前奏番号Fと前奏番号G)にC#の音が含まれるからである。またG音の出現は山形508の番号“ハ”の歌の2小節目にあるG-F#という進行(これは歌のコブシであろうか?)と、秋田250の13小節目最後のE-G-Eという進行である。
- 37 秋田276。
- 38 秋田390では三味線はF#、山形508では三味線はAで終止している。
- 39 例外的に、秋田276はEで終始しているが、曲の前半ではEに段落感はない。
- 40 実際Gは少し唐突な感じもするが、この部分はEにそれなりの核音としての性質を感じる部分でもある。しかし、それは終止感を持っているという意味での核音性ではなく、E-G-Aと続く民謡のテトラコードの下の音としての、完全4度の枠を作るという意味での核音である。
- 41 『東北民謡集 秋田縣』、208頁。

On Koizumi's *Minyō* scale: Considering the folk Shamisen music in Tohoku region

MIYAUCHI Motoya

In this study the distinction between 2nd(Koizumi's *Minyō* scale) and 4th *yō* scale is discussed. A pentatonic scale without semitone interval is called a *yō* scale. Today there is no classification of *yō* scales; therefore I have made my own classification and divided them into 1st, 2nd, 3rd, 4th, 5th *yō* scale.¹ A pentatonic scale with semitonal intervals is called an *in* scale. *Miyakobushi* scale is one of them.

While there have been considerable disagreements among researchers since Meiji era on how to define the *yō* scale, there have been no such controversies about the *miyakobushi* scale. The reason for these disagreements is because *yō* scales often lack a strong tonality and have been very difficult to separate from each other.

The most common disagreement is between the 2nd and 4th *yō* scale. Koizumi Fumio cleared up some of the confusions between the *yō* scales. He classified the Japanese pentatonic scales by an idea he called *nuclear note*. However, he could not resolve the confusion between the 2nd *yō* scale and the 4th *yō* scale. Koizumi, through the observation of folk music, identified these two *yō* scales and denied the existence of a 4th *yō* scale. However Ōtzuka Haiko made objections to Koizumi. She, through the observation of classical Shamisen music, also identified these two *yō* scales but denied the existence of a 2th *yō* scale.

In my opinion, 4th *yō* scale exists. Because in classical Shamisen music there are quite often modal interchanges between the *miyakobushi* scale and the 4th *yō* scale while there are no such changes between the *miyakobushi* scale and the 2nd *yō* scale. However it is too naive of those two researchers to omit the difference between these two genres, folk music and classical Shamisen music. In this paper I discuss inconsistencies of their logics and the difficulties to distinguish these two *yō* scales.

1 1st *by* scale: C D F G A, 2nd *by* scale: D F G A C, 3rd *by* scale: *by* scale, 4th *by* scale: G A C D F, 5th *by* scale: A C D F G.