

秋田民謡についての覚書

—音階構造を中心にして—

桂 博 章

The notes on the Folk Songs in Akita

—about the structure of the scales—

Hiroaki KATSURA

Summary

This thesis is intended to clarify the general features of the scales of the Folk Songs in Akita, using the theory of the tetrachords of Japanese traditional music proposed by Koizumi.

In consequence of examining 320 notations, 4 conclusions as follows were brought out.

- 1) Most of all the Folk Songs in Akita are based on the Minyo (民謡) tetrachord, and Miyakobushi (都節) tetrachord are rarely used. Folk Songs based on Ritsu (律) tetrachord are not many and have the tendency to be combined with Minyo tetrachord.
- 2) It is more reasonable to regard the scales of Folk Songs as a combination of three kinds of tetrachord and the frequent taransfar of the tonal center than regard as the one octave scale.
- 3) The method of using the borrowed tone and the modulation are based on the general rules of those of the traditional Japanese music.
- 4) Perhaps getting the folk evaluations are useful method for the synthetic resarch for Japanese Folk song.

1. はじめに

これまで多くの研究者によって秋田民謡についての研究がなされているが、郷土史家らによるそれらの研究の多くは、唄の分類、唄の伝播や歴史、歌詞の分類などに関するもので、民謡の音楽構造自体に言及した研究は少ない。また、唱法などについて触れた記述もあるが、演奏法や音楽様式についての説明や分析のための用語が確立されていないこともあって、主観的な感じ方や印象を述べるにとどまっている。

民謡の音楽様式を分析する視点としては、①唄が基になっている音階や旋法¹⁾、②旋律のヴァリエーションの比較、③ユリや廻しなどのいわゆる小節（こぶし）と呼ばれる装飾技法の音楽上の意味や機能、④リズム構造、⑤異なる様式を分ける様式上の要因、などを挙げるができるが、これら音楽構造面からの研究は、秋田民謡の分類や伝播の過程などについても、有益な情報を提供する可能性をもっているといえる。

音楽構造面からの民謡の研究方法としては、採譜され

たものに研究者が客観的に分析を加えるという方法がとられるのが通例である。これに対して山口は、文化の担い手自身による音楽評価を組み入れた分析方法を重視し、音楽用語について以下のように述べている。

文化の担い手が——とくに音楽家たちが——音楽について自分たちのことばで語るならば、そのとき使われる語彙はとりもおさず、音楽構造を説明するための専門用語であるとみなしてもさしつかえないであろう。外部の研究者による「科学的な」雰囲気をつくる学術用語でもって記述分析することも確かに必要であろうが、むしろ民間語彙・語句こそが当該音楽の本質的な側面を的確に表現していることの方が多くに思われる。(山口・松原 1977)

筆者の最終的な目的は、山口が提唱するように担い手による音楽評価を組入れながら、秋田県の民謡の記述分析をすること、特に小節（こぶし）と呼ばれる装飾技法を中心に、音楽様式の決定要因を抽出することにある。小節は唄のなかで不安定要因としての役割をもち、それと相補う形で、小節に続く次の音は安定要因としての役割をもつので、小節の次に現れる音は、唄の中で重要な

音として担い手に意識されていると想像される（桂・鈴木 1992）。従って、小節を身につける過程を調べたり、唄や小節についての担い手自身による評価を抽出することにより、民謡の様式を総合的に把握できるものと考えられる。

以上の目的を達成するためには、担い手自身が音楽をどのように評価しているかを調べる必要があるが、しかし、このことと共に、調査者自身が秋田県の民謡の音楽構造について、ある程度、一貫した概念の枠組みをもち、それに基づいて方向性のある質問を積み重ねていくことが必要となる。そのためには、秋田民謡の音楽構造の基本的な要素に焦点をあてた、基礎的な資料を整理しておくことも必要であろう。なかでも「音階」の研究は、民謡の研究の基本的側面であり、将来の研究の指針を得るために、秋田民謡に基づく音階構造を概観し、整理してみるのには意味のあることと考える。

2. 目的

秋田県の民謡の音階を「民謡」、「律」、「都節」のテトラコルド（譜例1）を基準に分析し、秋田県の民謡に基づく音階の基本構造を導き出し、今後の研究の方向づけをする。また、借用、転調の分析から、そのパターンを導き出す。

3. 分析対象曲

『東北民謡集・秋田県』（武田 1957）に採譜されている曲の中から、「祭り唄と祭り囃子の部」と「神楽その他舞曲の部」、及び、三味線などの楽器の演奏の採譜を除いた全320曲を対象にした。武田による採譜は、小節（こぶし）もある程度記譜されており、調号の付け方なども妥当で一貫したものであり、基礎資料として十分に信頼できると判断した。

また、この曲集には同一曲のヴァリエーションが多く含まれているが、①今回は全体を概観することが目的であること、②同一曲の変奏の許容範囲を今後、調べるために有用である、という理由で、同一曲のヴァリエーションの音階構造もすべて分析した。

童唄も56曲含まれているが、民謡の音階構造と比較するために分析の対象に含めた。

譜例1 民謡、律、都節のテトラコルド

民謡 律 都節



4. 方法

上記の曲集の個々の曲を東川（1990）の方法に従い、移動ドによって、低い音から⁽²⁾①ラドレミソラ、あるいは②ミファラシドミ、さらに両者が組み合わせられ、東川が混合類と名付けた③ミファラシレミ、の構成音によって階名づけをする。曲の途中で転調によって階名を読み換えることも起るが、その場合には同一の階名づけが可能な部分を曲の一つの単位として扱う。

また、ラドレミソラと読める音階にシ、あるいはファと読める音が出現する曲が多数あるが、曲の中で一時的に現れる場合には借用音として扱った。つまり、シが出現する場合には5度調の借用音、ファが出現する場合には4度調の借用音として扱った。

階名づけをした後、小泉（1958）の理論に従い、旋律のなかで完全4度の音程を形成し、核をなす音（核音）を取り出し、それらの完全4度の枠組みが、小泉のいう①民謡、②律、③都節、のいずれのテトラコルドを形成しているかを検討した。

個々の曲、または転調が起こるまでの曲の部分の音階は、これら3種類のテトラコルドの組み合わせによるものとみなし、対象とした曲のすべてについて、音階の構成音を取り出した。ただし、完全4度の枠組みを形成しているかどうか、あるいは3種類のテトラコルドのうち、どのテトラコルドであるかの判断は主観的にならざるをえない面もあるし、また、多数の曲を扱っているうちに、判断の基準が無意識のうちに変わってしまうということも考えられる。また、民謡音階のなかに一時的に律の音階を用いたり、あるいは律の音階のなかに民謡音階を用いたりするなど、判断が難しい場合も多い。しかし、今回はおよその傾向を調べることを目的としているので、主観的な判断に従った。

こうして全355曲⁽³⁾の音階音を調べて、秋田民謡に用いられるテトラコルドの組み合わせの型を取り出し、記号をつけたのが譜例2である。

譜例2に示されているテトラコルドの組み合わせの型は暫定的なものであり、従って、記号も暫定的につけられたものであるが、Mの記号には民謡のテトラコルドが組み合わせられた音階型が、Rの記号には律のテトラコルドが組み合わせられた音階型が、そして、Yの記号には都節のテトラコルドが組み合わせられた音階型がまとめられている⁽⁴⁾。

このうちM8（レファソラドレ）とM9（ラドレファソ）は、ラドレミソラ（M8）とミソラドレ（M9）に読み換えが可能であり、採譜からは4度調への転調であることがわかるが、暫定的に独立した音階型に含めておく。ま

5. 秋田民謡の音階構造

5.1 類とテトラコルドの種類について

陽類、陰類、混合類と分類した東川の方法に従って対象曲の類を分類すると、355 曲中 314 曲(88.5%)が陽類、32 曲が陰類(9.0%)、3 曲が混合類で、陽類の割合が圧倒的に高い。また、旋律型 K4, 5, 6 は陰類と混合類の組み合わせられたもの、つまり頻繁に陰類と混合類間の変換が起きることを示しているが、このような音階型に基づく曲は、計 6 曲を数える。

また、民謡のテトラコルド、律のテトラコルド、都節のテトラコルドの別については、民謡のテトラコルドのみで構成されている曲が 195 曲(54.9%)、律のテトラコルドのみで構成されている曲が 18 曲(5.1%)、都節のテトラコルドのみで構成されている曲が 32 曲(5.1%)となる。また、MR の音階型のように、民謡のテトラコルドと律のテトラコルドが接合された曲は 23 曲(6.5%)、K1, 2, 3 の音階型のように都節のテトラコルドと民謡のテトラコルドが接合された曲が 3 曲となる。さらに、1 曲のなかで、民謡音階から律の音階に(あるいはその逆に)テトラコルドの変換が起り、謂わばテトラコルドが明らかに二重構造になっている曲が 66 曲(18.6%)ある。また、これと同様のことが都節音階と民謡音階の間で起

きている K4 から K7 までの音階型に属する曲が 6 曲ある。残りの 12 曲には、特定のテトラコルドがみいだせなかった。

このように対象曲のほとんどは民謡音階に基づいており、比較的多く現れる律音階も、民謡音階と接合されたり(MR の音階型)、民謡音階との間で変換が行なわれ、民謡音階と律音階が謂わば二重構造になっていることが多い。

5.2 民謡のテトラコルドによる音階

M1 から Y7 までの音階のパターン別の合計は表のとおりで、()のなかの数字はその中に含まれる童唄の数を示している。

民謡音階の場合、合計数の多い音階型は、M5(ミソラドレ)の 74 曲、M1(ラドレ)の 51 曲、M2(ラドレミソラ)の 51 曲、M6(ミソラドレミソラ)の 35 曲である。

そのなかで、構造が単純な M1 の音階は童唄に多く用いられているが、民謡の場合、1 曲をとおして用いられているのは 14 曲にすぎない。この音階型ではテトラコルドの下と上とにソとミが付加されている音階(ソ+M1+ミ)が多く、また、律のテトラコルドをあわせもつ曲を除いた 45 曲中、レで終止するのが 24 曲、ラで終止するのが 18 曲、ドで終止するのが 3 曲あり、レとラが 4 度の強い枠組みを形成している。

M1(ラドレ)と同じ音程構造をもち、完全 4 度下に位

表 音階型とその合計

音階型	階名	合計	音階型	階名	合計
M1	ラドレ	51(29)	MR1	ラドレミソ	12(3)
M2	ラドレミソラ	51(1)	MR2	ミソラドレミソ	10(4)
M3	ラドレミソラドレ	17	MR3	レミソラドレ	1
M4	ミソラ	16(5)	Y1	ミファラ	6
M5	ミソラドレ	74(2)	Y2	ミファラシドミ	5
M6	ミソラドレミソラ	35(1)	(Y2)	ミラシドミ	7
M7	ミソラドレミソラドレ	1	(Y3)	ミラシドミファラ	2
M8	レファソラドレ	3	Y4	シドミ	4(1)
M9	ラドレファソ	1	Y5	シドミファラ	3
M10	ドレミ	3(1)	Y6	シドミファラシドミ	5
R1	レミソ	13(6)	K1	ミファラシレミ	1
R2	レミソラド	17(3)	K2	ミファラシレミファラ	1
R3	レミソラドレミソ	4	K3	シレミファラ	1(1)
R4	レミソラドレミソラド	1	K4	ミファラシドレミラ	1
R5	ソラド	15(4)	K5	シドレミ	2
R6	ソラドレミソ	16	K6	シドレミファラ	3

置する M4 (ミソラ) の音階型は 16 曲あり、M1 と比較してそれほど多くない。このことから M1 (ラドレ) のテトラコルドの方が優位であると推測される。また、律音階と二重構造になっている曲が全 16 曲中、半分の 8 曲あり、M4 の場合にはテトラコルドの下にレ、上にドが付加され、レミソラドの律の音階の要素をもっている曲が多い。このことから日本の音階を発生的にみた場合、M4 の音階はラドレ (M1) のテトラコルドと結びついて、音域を広げる役割をしていると推測される。

M5 (ミソラドレ) の音階型は 74 曲と最も数が多い。最も安定した M1 のテトラコルドに M4 のテトラコルドを接合した M5 の音階のパターンは、安定感があるのだろう。また、M5 の下にレ、上にミカミソを付加した音階が多いが、これはテトラコルドの上下の隣接音を含んだ旋律の動き、及びレミソの律の音階も強く支配しているからだと推測される。

M1 (ラドレ) の完全 5 度上に同じ音程をもつ M4 (ミソラ) を重ねた M2 (ラドレミソラ) は 51 曲、また、M1 の上下に M4 のテトラコルドを接合した M6 (ミソラドレミソラ) のパターンも 35 曲と数が多い。M2 の場合には M4 が上に接合された形なので、M5 の場合よりも安定性を欠き、そのために M5 よりも合計数が少ないと推測される。また、M2 も M6 もテトラコルドの下にソ、あるいはレを付加した音階、つまり「ソ+M2」、「レ+M6」の音階が多くみられる。一方、両者ともテトラコルドの一番上の音 (ラ) の上に 5 度調の借用音であるシを付加する形が多く、テトラコルドの両端には隣接音が付加されやすいという特徴が伺える。

M8 (レファソラドレ) と M9 (ラドレファソ) は、M1 (ラドレ) のテトラコルドがふたつ積み重ねられた形で、レファソをラドレと読み換えるのが適当であろう。つまり、レファソの部分を転調と考え、ラドレと完全 4 度上の調に読み換えるのが妥当である。

5.3 律のテトラコルドによる音階

律音階は、それ自体、独立して出現することが少なく、MR の音階型のように民謡音階に律のテトラコルドが積み重ねられたものや、あるいは民謡音階と謂わば二重構造を形成し、曲の途中で両者の変換がしばしば起る場合が数多くある。事実、R1 (レミソ) では 13 曲中 7 曲、R2 (レミソラド) では 17 曲中 10 曲、R3 (レミソラドレミソ) では 5 曲中 4 曲、R4 (レミソラドレミソラド) では 1 曲中 1 曲、R5 (ソラド) では 15 曲中 8 曲、R6 (ソラドレミソ) では 11 曲中 10 曲において、民謡音階と律の音階とが併存している。また、民謡音階に基づいている曲でも、弱い律のテトラコルドを感じさせるものも多くみいだされる。

M1 (ラドレ) がもっとも基本的な音階構造であることから考えると、その下にソを付加した R5 (ソラド) の音階と、R1 の上にミソを付加した R1 (レミソ) の音階は、音域を広げ、また、音階上の核となる音の位置を変えることにより、旋律の動きに流動性を与える役割を果たしているのではないかと考えられる。

5.4 都節のテトラコルドによる音階

Y のグループに属する音階型に基づく曲は、予想されたことではあるが、全体で 32 曲と少なく、秋田民謡に占める都節の割合は小さい。また、広い音域に跨がる曲で、たとえば「ラシドミファラシド」という階名に基づく曲であっても、ミファラの音をめぐる旋律の動きのみにしか都節のテトラコルドを明確に感じられず、所謂、短調の四七抜き音階と化した曲もみられる⁽⁶⁾。

また、Y のグループの音階は、一番下のテトラコルドにミファラがあるもの (Y1 から Y3) と、シドミがあるもの (Y5 から Y7) とに分けられるが、テトラコルドの上下に付加された音も含めて全 32 曲の音階構成音を調べてみると、31 曲にラシドという、隣接した 3 音がみいだされる。このことから、都節においてはラシド上の旋律の動きが重要であると想像される。陽類の曲においても、長 2 度間隔で隣接する 3 音 (ドレミ) は、真ん中の音 (レ) で終止し (小泉 1968)、日本音楽の音階の基本的な性格となっているが、陽類のドレミの音の連続が、陰類のラシドの音の連続と同様の働きをしているといえる。しかし、秋田民謡においては都節のテトラコルドに基づく曲が少ないので、童唄など基本的な音階構造をもつ唄の分析をとおして、民謡音階と都節音階との関係を発生的にみていく必要があるだろう。

下のテトラコルドがミファラ (都節のテトラコルド)、上のテトラコルドがシレミ (民謡のテトラコルド) が結合した混合類は、K1 から K3 まで、それぞれ 1 曲ずつ、計 3 曲しかみいだせない。終止音はミが 2 曲、転調のため終止音が特定できないのが 1 曲である。また、K4、5、6 は、シとミの完全 4 度をなす音の間に、ドカレのいづれかの音が入り、都節と民謡のテトラコルドが入れ替わる形である。つまり、厳密には一時的な転類 (あるいは転テトラコルド) とみなすことができるが、都節音階に基づく曲数自体が少ないことから、この音階のパターンがみいだされるのも 6 曲と少ない。

5.5 借用・転調

陽類における一時的なファとシの出現は、一時的な転調と解釈できるが、暫定的に借用とみなした。つまり、シの場合には 5 度調のミ、ファの場合には 4 度調 (5 度下の調) のドの借用とした。全 355 曲のうち、シが現れる

のは39曲、ファが現れるのは9曲、シとファの両方が現れるのは1曲である。シの場合もファの場合も、①経過音的に出現するもの、と②テトラコルドの枠を形成するもの、とに分けられる。シの①の現れ方としては、たとえば飴売り節がソラシラと始まるように、ソラシの隣接した3音の旋律を構成するという形が多い。ソラシを5度下の調で読み換えるとドレミとなり、基本的な音階構造であるドレミは完全5度上で現れやすいといえることができる。

借用音は、M2(ラドレミソラ)の音階パターン全51曲のうち21曲に、また、M6(ミソラドレミソラ)の音階パターン全35曲のうち11曲に現れ、これらの音階のパターンに借用音の現れる比率は高いといえるが、先にも言及したように、テトラコルドの最高音がラの音の場合は、その上にシの音を付加して、ソラシの音階の旋律を形成しやすい。

②の場合は、シレミ、あるいはレファソの民謡のテト

譜例4 転調の例(1)

レ ミ ソ ラ ド レ ミ ソ ラ ↓
シ ト ミ フ ラ シ ト ミ フア

譜例5 転調の例(2)

ミ フア ラ シ ト ミ ↑ ↓
ラ ド レ ミ ソ ラ

譜例6 転調の例(3)

A シ ト ミ フア ラ シ ト ミ ↑
B ミ フア ラ シ レ ミ フア ラ ↑ ↓
C レ ミ ソ ラ ド レ ミ ソ

ラコルドを形成する。シレミとレファソを完全5度上の調で読み換えると、ミソラとラドレとなり、このようにテトラコルドを形成してシとファの音が現れる場合には、転調感が強まる。

曲のなかで、音階の構成音、あるいは音階の絶対的な高さが変わり、ある程度の長さにはわたって持続される場合を転調とした。曲の途中で転調が起きている曲は、童唄2曲を含めて19曲ある。そのうち陽類2曲、陰類3曲の計5曲が完全5度上に転調し⁽⁷⁾、陽類8曲、陰類1曲の計9曲が完全4度上に転調している。テトラコルドの種類を変えずに完全5度、あるいは完全4度上に転調するのがもっとも一般的な転調の仕方といえる⁽⁸⁾。

また、譜例4に示されているように、民謡音階のミとラを半音下げ、完全4度の枠を長2度ずらせた都節音階と民謡音階の間の転調は2曲(酒屋唄と喜代節)みられる。

譜例5に示されているように、完全4度の枠組みを変えずに、中間音をずらすことによって、都節音階と民謡音階の間で転調する曲が、童唄1曲と民謡1曲(牛方節)に現れ、譜例4, 5の転調は、童唄や日本民謡によくみられる典型的な転調の方法といえる。

また、混合類を含んだ転調は1曲(石刀節)あり、譜例6はB, C, B, Aの順に現れるが、それぞれの音階構成音の違いは、AとBの間、及びBとCの間で1音のみで、残りの音高は共通している。また、東川の分類に従うと、いずれもホ均となり、それぞれの類の基準となる音の高さは同じとなる。

6. 結論と今後の課題

今回は秋田民謡の音階を整理することを主な目的としたので、まとまった結論は導き出せなかったが、秋田民謡の特徴として、およそ以下のことが挙げられる。

- (1) 陰類と陽類を較べると、陽類の数が圧倒的に多い。また、混合類は3曲で、K4からK6までも含めると6曲となる。
- (2) テトラコルドの種類は、民謡のテトラコルドが多く、都節が少ない。律のテトラコルドは独立して現れることが少なく、民謡のテトラコルドと組み合わせられたり、1曲のなかで律と民謡のテトラコルドの変換が起こることが多い。
- (3) 民謡の音階は1オクターブを単位とするよりも、完全4度の枠の組み合わせ、または旋律の核となる音の移動としてみる方がわかりやすい。このことについては、童唄の音階を発生的に研究することが必要であろう。
- (4) 4度調と5度調の借用音(シとファ)を用いる曲が多く、借用音を用いることにより転調感を与え、旋律の動

きを多彩にしている。借用音を用いる際には、一時的にテトラコルドを新たに構成する場合と、経過音的に用いられる場合とがある。また、4度調、5度調へ転調するのが普通で、その他の転調も一般的で規則的な方法に従っている。

この小論では、類、均、音階、転調などの定義に一貫性をもたせておらず、従って転調についても体系的に論じていないが、従来の音階論では説明できない点を明らかにしていくことにより⁽⁹⁾、秋田県の民謡の音階構造を今後、整理していくことが必要である。また、1曲を短い部分に区切り、小節（こぶし）の入り方も考慮にいれながら、旋律の動きをもっと詳細に検討したり、同一曲のヴァリエーションを通時的視点と共時的視点の両方から調べることも必要であろう。さらに最初に言及したように、民謡の担い手による評価も組入れながら、音楽様式と演奏様式について記述分析することが最終的な課題である。

注

- (1) 音階は曲の構成音を、音の機能を考慮せずに高さの順に並べたものであり、旋法はこれに音の相互関係や機能をも含めたものであるが、この論文では厳密な区別をしないでこれらの用語を使っている。
- (2) 以後、階名を記す場合には、低い方の音から順に並べる。
- (3) 全320曲を対象としているが、曲が転調している場合には、それぞれの部分を独立した単位とみなしたので、355曲

を数えた。以下、原則として同様に扱う。

- (4) 都節のミファラのテトラコルドの中間音が欠けた、ミラシドミとミラシドミファラの音階型もあり、その場合には(Y2)、(Y3)の記号をつけて示した。
- (5) 本文で簡単に説明しているが、詳しくは東川(1990)を参照。
- (6) たとえば、『姉こもぎ』がこれにあたる。
- (7) K6のような音階をもち、それが完全5度上に転調する曲(喜代節)も1曲、含まれている。
- (8) このように原調と4度、5度調との間の転調が最も一般的であるが、4度調と5度調の間の民謡音階の転調(つまり、長2度の関係の転調)が1曲(五月唄)ある。
- (9) たとえば、東川(1990)の理論では、主音を曲の終止音としているが、同一の曲でも、2種類の終止音をとることもあるし、転調する際に終止音(主音)を特定できないことも多い。

参 考 文 献

- 桂博章・鈴木敏朗(1992) 民謡の音楽的教育的価値について
秋田大学教育学部教育工学研究報告 14号 p.33-41.
- 小泉文夫(1968) 日本伝統音楽の研究 音楽之友社
- 小島美子(1982) 日本音楽の音階 『日本の音階』(東洋音楽学会編) 音楽之友社
- 武田忠一郎(日本放送協会編)(1957) 東北民謡集・秋田県
日本放送出版協会
- 東川清一(1990) 日本の音階を探る 音楽之友社
- 山口修・松原武実(1977) 音楽への民族意味論的接近——主として徳之島亀津を事例にして——人類科学 29号 p. 1-31.