

小学唱歌とヨナ抜き長音階の考察¹⁾

大畑 耕 一

藤女子短期大学 保育研究室

はじめに

明治時代の「きんたろう」から昭和 20 年以後の「ぞうさん」に至るまで、ヨナ抜き長音階でつくられた子どもの歌は数えきれない程多い。この音階は、明治の小学唱歌に始まって、大正時代の童謡運動、昭和十年代のレコード童謡、そして戦後の子どもの歌と、明治から現代までの長い子どもの歌の歴史の底流を生き続けて来た。

本小論は、このヨナ抜き長音階を中心にして、日本音階やヨーロッパの全音階などと比較しながら、それが子どもの歌にとってどのような意味を持つのかをテーマに考察しようと思う。

1. ヨナ抜き音階の定義

標準音楽辞典(音楽之友社)で「ヨナ抜き」を引くと、「ヨナぬき-抜き。ヨナ抜き音階の略。明治時代に使われた言葉で、ドレミソラの 5 音音階のこと。当時は階名をドレミ……の代わりにヒフミヨイムナを使っていたので、その 4 度と 7 度、すなわちヨとナを抜いた音階という意味で生まれた俗称である」とあり、続けて「当時の音楽取調掛長 伊沢修二は呂旋法とヨーロッパの長音階はほとんど同じであるという、性急な誤った結論を下し、ヨーロッパ音楽を実際には全面的にとり入れることに方針を定めたが、その際五音音階の方が日本人に理解されやすいとの判断から、とくにこの音階は音楽教育の基本音階として使われた」と書かれている。確かに、伊沢

は「本邦音階の事」⁽¹⁾という一文で、雅楽の呂旋法と長音階を、そして、律旋法と短音階を「相等しきもの」と論じているが、ヨナ抜き長音階を音楽教育の基本音階としたという点については、それを確かめる文献にはまだ行き当たっていない。

伊沢修二は、明治 11 年に文部省に提出した「唱歌法取調書」の唱歌法凡例で、「一二三四五六七八はスケールの名にして、ヒー、フー、ミー、ヨー、イー、ムー、ナー、ヤー、と読むべし」と階名の読み方を示し、また次の項には、「ハ、ニ、ホ、ヘ、ト、イ、ロ、ハ、はピッチの名にして…」と音名について記している⁽²⁾。以上のことから、この当時、ヒフミヨ…を今で言う「移動ド唱法」に用いたと推測出来るのであるが、そうすると、[レ]と[ソ]が抜けるヨナ抜き短音階は、本当ならば「ファイ抜き短音階」と呼ばなければならないはずである。このヨナ抜き短音階の名称について、東川清一は、「固定ドの階名」という用語を使ってこの矛盾を解消しようとしているが、問題解決にはなっていない⁽³⁾。これは、階名法上から言えば誤りなのだが、ここではヨナ抜き長音階の名称をもじって使われるようになったと推定しておこう。

次に、ヨナ抜き音階の構造や日本音階とヨーロッパの全音階とのつながりについて考察するが、それには、東川清一の音階理論を援用するのが最適であると思われるので、まずそれを簡単にまとめておきたい⁽⁴⁾。これは、日本音階からヨーロッパの全音階までを、同じ理論体系のなかで考察することが出来る大変合理的な音階理論であると思う。

1) KÔICHI ÔHATA: A historical and analytical consideration of the "yona-nuki" major scale, or a kind of pentatonic scales used in Japanese primary school music curriculum.

この理論では、まず基本音階を想定する。これは上下に際限なくのびる音高の特定されていない音列である。そして、主音(東川理論では終止音という)とその音列の音高を特定したときに、基本音階は具体的な音階となるのである。では、1例として、変ホ調長音階とハ調短音階を上記理論に対応させてみると、両音階の基本音階は共にディアトニック音階(全音階)であり、音階の音高はフラット三つの同じ音列上にあつて、この音列を変ホ均と呼ぶ。そうすると変ホ調長音階はディアトニック類の変ホ均変ホ調ド旋法となり、ハ調短音階は同じくディアトニック類の変ホ均ハ調ラ旋法となる。このように、変ホ調長音階の基本音階は類で表し、調は均に、長は旋法に対応している。そして更には、変ホ調長音階とハ調短音階が変ホ均という同じ音列によっていることも表されているのである。このようにして、全音階では七つの音すべてを終止音とする七つの旋法が存在することになる。

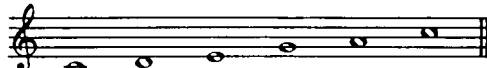
一般的に、旋法というのは調性音楽以外で使われる言葉であり、和声に裏付けられた長調と短調は調性とよぶのが普通だと思うが、旋法はそれらも包括していると考えられる訳である。

音階や旋法という名称は、従来概念規定が曖昧なままに用いられて来た嫌いがあるが、ここではそれが論理的に明快に整理されていると言えるであろう。

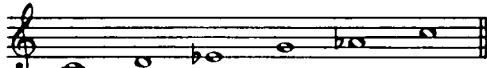
では、これにならつて、ヨナ抜き音階を考えてみたい。

上述のとおり、ヨナ抜き音階には長音階と短音階があり、長音階は〔ファ・シ〕が抜けたドレミソラ、短音階は〔レ・ソ〕が抜けたラシドミファの5音からなっている。つまり、この二つの音階の基本音階は異なっているのである。(譜例1, 2)⁽⁵⁾

譜例 1



譜例 2



譜例1. 2. 退け、暗き影「固定ド」よ／から転載。

ヨナ抜き長音階の基本音階は陽類と称し、そのド旋法がヨナ抜き長音階である。そして陽類のソ旋法は日本音階の律音階を、また、陽類のラ旋法は、同じく民謡音階を指すことになる。陽類にはレ旋法と

ミ旋法とを合わせて五つの旋法が存在するのである。次に、ヨナ抜き短音階の基本音階は陰類と称し、そのラ旋法がヨナ抜き短音階であり、そして陰類のミ旋法は日本音階の陰音階を指し、そのほかに、シ旋法、ド旋法、ファ旋法の合計5旋法が存在すると考えるのである。本稿では、各音階の関係を相対的にとらえる時には上記理論に基づく名称を用い、それ以外では、混乱の起こらない範囲で従来呼び習わして来た名称を使うこととしたい。

2. ヨナ抜き音階の構造

ディアトニックの長・短両音階にしる、ヨナ抜き短音階にしる、階名の読み方は当然のことながら、一通りしかあり得ない。ところが、ヨナ抜き長音階には、三通りの階名読みが出来るという特徴がある。譜例1を階名で読めば、疑いもなく〔ドレミソラ〕であるが、同時に〔ソラシレミ〕とも〔ファソラドレ〕とも読むことが出来る。この理由は、この音階が〔ファ〕と〔シ〕を欠いていることによるのである。

ディアトニック長音階の特徴の一つは三全音〔ファ-ソ-ラ-シ〕を持つ音階だと言うことが出来る。増4度音程を持つと言ってもよいように思えるが、そうすると和声的短音階も含むことになり、長音階だけの特徴とはいえなくなるのである。長音階は調が変わる度に、新たに三全音を作らなければならないのだが、それはつまり、三全音の両端に位置している〔ファ〕と〔シ〕を変化させることであつて、調号のシャープが新たに増えるのは常に〔ファ〕の位置であり、それを新しい調では〔シ〕と読み、同じように、フラットの場合は〔シ〕の位置につき、それを〔ファ〕と読むというように、調号が増えて行くのは新たな〔ファ〕や〔シ〕を作ることだとも言えるのである。そして、音階を構成している他の5音と比較して、この2音は他にはない次のような特徴を持っているのである。

階名というのはその音の置かれた音環境で決まる⁽⁶⁾。例えば、〔ド〕と〔ソ〕を比べてみると、それぞれの音から上に向かって、長2度、長3度、完全4度、完全5度、長6度、とここまでは共通しているが、7度では、〔ド-シ〕が長7度であるのに対して、〔ソ-ファ〕が短7度で、ここだけが違っている。つまり、〔ド〕と〔ソ〕は六つのうちの五つまでは同じ音の配列に囲まれており、その意味では性質のよく

似た音だと言える。そして、[ド]と[レ]では、3度と7度以外の四つが共通の音である。ところが、[ド]と[シ]を比べると、4度だけが同じ完全4度であるが、これを除く五つの音は配列が異なっている。そして、[ファ]と[シ]の2音では共通する音が全くないのである。つまり、ヨナ抜き長音階は、性質の異なるこの2音を欠いた音階なのである。

ヨナ抜き長音階のもう一つの特徴としては、陽類の五つの旋法の第1音と第3音の間隔をみると、他の四つの旋法が完全4度であるのに対して、ド旋法のみが長3度であることである。これは、他の四つの旋法では、第2音が第3音のどちらかが短3度をとっていて、それがそれぞれの旋法の特徴になっているのであるが、ド旋法は長2度が二つ重なり合った形で、最も特徴が薄い。それはちょうど、ヨーロッパ音楽が、中世の教会旋法から近世に向かって展開し始める過程で、音構造が調性音楽には最も有利で、しかも、特徴の一番少ないイオニア旋法(長音階)を選択したことを思い起こさせる。このように、ヨナ抜き長音階は、音構造と旋法の両面で特徴の少ない音階であると言うことが出来るのである。

では、ヨナ抜き短音階の場合はどうであろうか。この音階では、抜ける音は[レ]と[ソ]であって、[シ-ファ]の間に減5度(増4度の転回音程)という特殊な音程が存在し、しかも[ミ-ファ]の短2度を[ミ-ド]と[ファ-ラ]という二つの長3度音が囲む形で、極めて特徴的な音階になっており、扱いを間違えると、この音階の色合いが曲全体を支配してしまう恐れがあり、長音階とは逆の意味での難しさがあると思われる。

3. [ファ]と[シ]の機能

上述のように、[ファ]と[シ]は音階の中にあって大変特徴的な音であるが、ここではこの2音の機能を具体的に探してみたい。

[シ]は短2度上の主音を導く導音の機能を持っており、一方[ファ]は[ミ]へ流れる性質を持つと我々は認識しているが、中世のグレゴリオ聖歌の時代にはそうではなく、[ミ]から[ファ]へ、そして、[シ]から[ド]へと音は流れた。つまり、常に下に短2度を持つ音が主要音であった。グレゴリオ聖歌の4線譜では、ハ音記号(C)とヘ音記号(F)の二つが用いられていたことはその痕跡といえる。いま、音は[シ]から[ド]に流れると書いたが、

実際には当時は半音の部分は常に[ミ-ファ]と読んでいた。仮に、現代でいうハ長調の[ド]から1オクターブ上の[ド̄]までを階名法で歌うとすると、[シ-ド̄]については途中の[ソ]か、または[ラ]でト長調の読み方に変えて、[ミ-ファ]と歌ってそこを通り抜けたのである。つまり、中世からルネッサンス期には、音階の概念はヘキサコード(Hexachord-6音階)であり、[シ]は存在しなかったのである。8種類の教会旋法(後に12種類)が、長調と短調の二つの調に収斂して行く過程は、フラットによって[ミ]への移行音としての[ファ]をつくり、新たなヘプタコード(Heptachord-七音音階)の概念によって、導音としての[シ]が生まれる過程であった。そして、この導音の誕生は、和声を背景にした旋律が主音を中心にめぐるといふ、調性の確立への歴史的な出来事であった。

では次に、ドイツの子どものうたを分析して、調性的な旋律のなかでの[ファ]と[シ]の2音の機能を考察したい。旋律分析の方法は、J.S.フォン ヴァスケベルゲ著(東川清一訳)「旋律理論」⁽⁷⁾の分析法によることとする。

我々の常識では、調性的な旋律は和声に裏づけられている訳だが、ここでは、旋律を和声から完全に切り離して、旋律独自の論理で分析しようとするものである。この理論を本稿の旋律分析に合うようにアレンジし、長調を例にその概略を述べると次のようになる。

1) 主音[ド]を基音と称し(本来は音階上のすべての音が基音になり得る)、その3度上の[ミ]を基音3度、5度上の[ソ]を基音5度と言う。また、このような同じ機能の音のつながりを機能単位という。

2) それに対して、基音の隣接音[レ]を対比音という。更に、対比音の3度上[ファ]を対比3度、5度上[ラ]を対比5度という。

3) 基音[ド]の長7度上の[シ]は導音の性格を持つために、2度上の[ド̄]と旋律的なまとまりを形づくるのである。従って、基音3度音列はド-ミ-ソ-シ-ド̄であり、[シ]は基音7度として扱う。

4) 基音[ド]から3度下の[ラ]は基音3度音、[ファ]は基音5度音として扱い、それに対して、2度・4度下の[シ][ソ]を対比音及び対比3度音として扱う。つまり、基音の上と下では各音の機能が逆になるのである。

5) 基音の1オクターブ上の[ド̄]は、基音では

ない。この音は、上述したように、基音3度音列に属するが、また一方、レ-ファ-ラ-下の、対比3度音列にも属しているのである。

6) 曲の始めなどの[ソ→ド]の進行は、協和4度(quadra consonans)と呼ばれ、基音機能として扱う。

7) 旋律を構成する音のうち、機能的に重要な音(基音・対比音)を主要音という。

8) 2度上または下への音の揺れは、プロソディック音と称して、その前後の音を強める働きをする。

9) 主要音同士をつなぐ経過音を連結機能と言う。

以上、分析に必要な法則を簡単にまとめたが、ポイントは、和声的には主音の対立音は5度上の属音であるが、旋律的にはこの音は基音と同じ機能を持った基音5度であり、対立するのは、基音の隣接音と、その3度音列上の音なのである。そして、まだ和声が旋律の論理のなかで捉えられていたルネッサンスの初期の頃までは、カデンツとしてII→Iの和音進行がみられるのである。その1例として、ここでは、14世紀前半ブルーゴーニュ楽派のデュファイ(G. Dufay)の作品から終止部分を掲げておこう。(譜例3)⁽⁸⁾

では、ドイツの子どもの歌の分析に入るが、その対象として幼児向けの曲集「Liederbuch」⁽⁹⁾を選んだ。この曲集中の全128曲のうち、短調の曲5曲と、子どもの歌とは考えられない1曲を除く、長調の曲122曲が分析の対象となる。

まず、[ファ]と[シ]の1曲のなかでの出現回数を調べた結果が表1である。

表1 ドイツの子どもの歌における[ファ]と[シ]の出現の状況

出現回数	[ファ]		[シ]	
0 回	6曲	4.9%	53曲	43.4%
1	10	8.2	23	18.9
2	26	21.3	27	22.1
3	24	19.7	8	6.6
4	25	20.5	5	4.1
5	12	9.8	4	3.3
6	9	7.4	0	
7~10	10	8.2	2	1.6
合計	122	100%	122	100%

表2 ドイツの子どもの歌における[ファ]と[シ]の機能分類

機能	[ファ]		[シ]	
対比(3度)音 (半終止)	253	59.3%	96	61.5%
(完全終止)	(13)		(25)	
	(31)		(26)	
基音7度	—		6	3.9
基音5度	1	0.2%	—	
機能連結	158	37.0	41	26.3
プロソディック音	15	3.5	13	8.3
合計	427	100%	156	100%

122曲中に出現する[ド]から[シ]までの音の総数は3769であり、そのなかで、[ファ]の出現率は10.9%、[シ]は4.3%である。一方、この122曲中で[ファ]の使われていない曲は、6曲(4.8%)に

Ave maris stella

祝されたまへ海のみ星 Guillaume Dufay

2. - - tans He - vac no - - men.
6. - - per col - lae - te - - mur.

2. He - vac no - - men.
6. col - lae - te - - mur.

2. - - tans He - vac no - - men.
6. - - per col - lae - te - - mur.

譜例3. 教会暦ミサ・モテットコワイヤブック第1集 から転載。

対して、[シ]では53曲(43.4%)にのぼり、[ファ]は殆どの曲に出現するのに比べて、[シ]の使われている曲は大変少ないことが分かる。

次に、この122曲のなかで、[ファ]や[シ]がどのような役割を果たしているのかを見るために、五つの機能に分類したのが表2である。

この表で見る通り、2音共に対比音の機能を持つ音が60%前後となっているが、[シ]では完全終止や半終止が対比音中の60%となっており、多くはフレーズや曲の終わりで機能していることが分かる。また、導音の機能を持った音は156中51で、使われている[シ]の約30%強が導音として機能している。[ファ]では、対比音と共に、連続機能としての経過音が37%ある。次の表3は、上記のうちの対比音について分析したものである。

基音に対しては、1個の対比音よりも2個の対比機能単位の方がより強い力を持つのであるが、そのなかでも、[レ-ファ]の機能単位が最も強い対比機能を持つのである。そして、この表に見るように、[ファ]の対比3度音としての使われ方は、この[レ-ファ]の機能単位が断然多く、また[ファ]が単独で機能している場合も多い。これは、[レ-ファ-ラ]という対比機能単位の中間に位置し、単独でも[レ]に次いで有能な対比機能音なのである。これに比べて、[シ]の場合は、やはり[シ-レ]の機能単位が多いが、[シ]単独では19例と少ない。この音は、基音に対して短2度の位置にあるため、上述したように、基音と一つにまとまろうとする性質があり、そのために[レ]に比べて対比機能が弱いのである。

この結果からも分かるように、[ファ]は旋律のなかで重要な機能を果たしているのであるが、反面、[シ]は子どもの歌ではあまり使われていない。それは、[シ]の歴史的な成り立ちが、調性音楽の音組織上必要とされたものであり、旋律自体の要求によるものではなかったと言うことを思い返せば、上記分析の結果も納得出来るよう。

表3 ドイツの子どもの歌における[ファ]と[シ]の対比機能

[ファ]		[シ]	
[ファ]	67 26.4%	[シ]	19 19.8%
[レ-ファ]	143 56.5	[シ-レ]	57 59.4
[ファ-ラ]	43 17.1	[ソ-シ]	20 20.8
合計	253 100%	合計	96 100%

4. ヨナ抜き音階の成立時の概観

次に、明治時代に、ヨナ抜き音階が出現し、定着した頃の状況を概観したい。

ではまず、軍歌の事情から見てゆこう。日本で最初の軍歌は、周知の「宮さん宮さん」(明治元年)で、(譜例4)⁽¹⁰⁾ 戊辰戦争において、有栖川宮幟仁親王を東征大総督に仰ぎ、江戸幕府討閥の軍を起こした時に、行進の足並みを揃えるためにうたわれた歌であると言われる。この曲は、民謡音階(陽類へ均ニ調ラ旋法)によっているが、終止だけが陰音階(陰類変ロ均ニ調ミ旋法)に転調(転類転旋)している。明治18年から23年までの間に作られたと推定される「教導團歌」(譜例5)⁽¹¹⁾は、いわゆる軍隊隊と言われる基本音階がヨナ抜き長音階と共通の陽類変ロ均ハ調レ旋法によっている。

宮さん宮さん

品川保二郎(伝) 作詞
作曲者未詳

♩ = 60 ぐらい

譜例4. 日本の唱歌[下] から転載.

ヨナ抜き長音階で書かれた初期の作品を揚げると、明治22年の作曲者不祥「三千余萬」、24年の小山作之助作曲「敵は幾萬」(曲の終りの一箇所だけ[シ]を導音として使って完全終止しているが、この部分だけがディアトニック長音階に転類したと解釈する)、25年には納所弁次郎作曲「凱旋」(あな嬉し喜ばし戦い勝ちぬ)、26年の「波蘭(ポーランド)懐古」、27年の「婦人従軍歌」(一箇所だけ[ファ]を含む)、28年には「勇敢なる水兵」(煙も見えず雲もなく)、「雪の進軍」(雪の進軍氷を踏んで、一箇所だけ[ファ]を含む)、以下多くの曲が作られた。

一方、学生たちに歌われていた寮歌は、ほとんどがヨナ抜き長音階と短音階によっている。明治34年に一高の寮歌として「アムール川の流血や」(大正時代には、立て万国の労働者…の歌詞で始まるメーデーの歌として歌われるようになった)が作られたが、

教 導 團 歌

作 詞 作 曲 者 不 詳
堀 内 敬 三 和 聲

♩=114

1. すんじつタ
2. めしんタ
3. 一タ
4. ヲ一

2. ら
3. み
4. く

1. 一
2. 一
3. は
4. な

1. 一
2. 一
3. は
4. な

1. に
2. コ
3. ナ
4. シ

1. の
2. セ
3. ト
4. ヲ

1. ま
2. カ
3. タ
4. ア

1. す
2. ら
3. バ
4. ヲ

1. し
2. れ
3. ん
4. ん

1. わ
2. きて
3. ノ
4. ノ

1. ひ
2. ナ
3. カ
4. カ

1. き
2. ヲ
3. テ
4. ザ

1. わ
2. ロ
3. ヲ
4. イ

1. 一
2. 一
3. セ
4. 一

1. た
2. ズ
3. ん
4. コ

1. て
2. ヲ
3. チ
4. コ

1. よ
2. ノ
3. の
4. ん

1. い
2. ノ
3. た
4. ミ

1. さ
2. チ
3. い
4. ナ

1. ん
2. ん
3. ん
4. ヒ

1. し
2. デ
3. ト
4. ト

1. を
2. モ
3. を
4. ツ

譜例5. 軍歌唱名曲選 から転載.

この曲は後に歌詞を変えて軍歌としても歌われた。更に、35年の「嗚呼玉杯に花うけて」（この曲には長短両調がある）、36年の「緑もぞ濃き柏葉の」、37年には旧制三高の寮歌「紅萌ゆる丘の花」（長短両調がある）、同年の旧制五高の寮歌「武夫原頭に」などを始めとして、これも多くの曲が作られ、そして歌われた。

小学唱歌では、まず明治14年に刊行された「小学

唱歌集」は伊沢修二とL. W.メーソンによって編纂された最初の唱歌集がある。ここに集められた曲のうち半数以上は外国曲であり、特にそのなかのスコットランド民謡「螢の光」と「思いいずれば」の二曲が目される。スコットランドにも、[ファ]と[シ]を欠いた五音音階で作られた曲があり、「思いいずれば」は旋律線に和声的な動きも多く見られるが、「螢の光」は、曲の始めのアウトタクトのリズム

と変格旋法的な音型を除けば、見事に日本のヨナ抜き音階風の曲である。

一方、日本人による作品では、奥好義作曲の「金剛石」(華族女学校校歌・明治20年)や、伊沢修二作曲「紀元節」(明治21年)などが、ヨナ抜き長音階の最初期のものであるが、これらは荘厳さや優雅さをもった雅楽調で書かれており、後の曲とは感じが随分違っている。一応ヨナ抜き長音階が定着したと見られる時期は、多梅雅作曲「鉄道唱歌」の明治32年、田村虎彦作曲「きんたろう」の明治33年、納所弁次郎作曲「ももたろう」の明治33年などのように、明治30年代の始めと見るのが妥当であろう。次に、ヨナ抜き短音階は、唱歌では数が少なく、明治29年の新編教育唱歌集に加えられた小山作之助の「四条畷」があるが、この曲はもともと軍歌として作曲されたものである。

以上のように、この音階の定着の時期は、唱歌よりも軍歌の方が早かったことが分かる。軍歌は、「宮さん宮さん」の民謡音階から「教導團歌」のようないわゆる軍隊節に変化していったのであるが、軍歌は当時の一般大衆の流行歌でもあったのであり、その意味ではその頃の人達の音感に触れるようで、大変興味深い。そして、徐々にヨーロッパ的な音楽が浸透するにつれて、必然的に同じ基本音階の陽類ラ旋法からド旋法-ヨナ抜き長音階へと変化したのである。このようにして、軍歌は明治27~28年頃には、その様式が定まったと言える。また一方の寮歌も独特の様式を感じさせるが、リズムや旋律線は軍歌と類似している。

一方、唱歌の場合には、明治30年代初頭までは、全音階や日本音階などの曲が多く、唱歌という曲の性質上、教育的な考えから多様な試みがなされた時期があったのではないと思われる。例えば、小山作之助の作品を見ると、ヨナ抜き長音階の(一箇所)に[ファ]が使われている「夏は来ぬ」と、ディアトニック長音階による「川中島」が同じ明治29年の作であり、また「勅語奉答」が、歌詞は異なっているが、ヨナ抜き長音階と、ディアトニック長音階による2曲があり、また邦楽的な旋律の「漁業の歌」があるなど、唱歌に対しては多様なスタイルを模索しているように見えるのである。しかし、そのような試みもその後には影響を及ぼすことなく、明治30年代に入って小学唱歌の様式がヨナ抜き長音階と共に固定化して行くのである。

5. ヨナ抜き長音階による楽曲の考察

次に、明治時代の小学唱歌を考察する。対象とする曲は、現代まで歌い継がれている曲を精選した曲集である「日本の唱歌[上](明治編)」⁽¹²⁾とすることとした。

この曲集は、明治時代の唱歌など163曲が掲載されているが、そのうち、子どもには不向きであると考えられる軍歌や中学唱歌など27曲を除く136曲のうち、更に外国曲33曲を除いた103曲が日本人の手になる小学唱歌ということになる。そして、このうち、ヨナ抜き長音階による曲は72曲(この中の29曲は、[ファ]または[シ]が1度または2度出現するが、それは一時的にディアトニック長音階に転類しているものと解釈する)、ディアトニック長音階による曲は15曲、そして、短音階・日本旋法による曲は合わせて16曲である。

上記のヨナ抜き長音階の72曲を、大きく次の三つのタイプに分類する。

1)のタイプは、「紀元節」・「春のやよい」・「花さく春」(一箇所)に[ファ]が使われている)、「勅語奉答」など6曲がある。これらは最初期の作品に限られ、ヨーロッパ音楽の形式によりながら、雅楽調などの日本的な曲調を強く持っているタイプである。

この例として、明治21年の伊沢修二作曲「紀元節」(譜例6)をあげる。この曲は、[a-a'-b-b']の2部

紀元節

高崎正風 作詞
伊沢修二 作曲

くもにそびゆるたからほの
たかねおろしにくさもきも
なびきふしけんおおみよを
あおぐきょうこそたのしけれ

譜例6. 日本の唱歌[上]から転載.

形式で、始めの4小節は、[ソ]と[ミ]の基音5度3度を[ラ]と[レ]がプロソディック音として強調している。9~12小節目は対比のフレーズで、13小節目の[レ]は次の[ラ]との対比4度機能というよりは、[ラ]を強めるプロソディック音と考えた方

がよいだろう。全体に、[ラ-ミ]や[レ-ラ] (3段目の[レ-ド-ラ]も含めて) など4度の動きが緩やかなリズムと相まって、この曲の壮重な雰囲気をつくっている。この曲の10小節目の「ふしけん」は、当初[レ-レ-レ-シ]としたが、歌いにくいと考へて、現在の[レ-レ-レ-ド]のように改めて発表したもので、より雅楽的なものを作ろうとしていたらしく、必ずしも始めからヨナ抜き長音階を考へていたのではない。

2)のタイプは、「お正月」・「雀」・「星」・「犬」・「日の丸の旗」など38曲があるが、このタイプは、1)の流れを受けながらも、次第に雅楽などの影響を排除して、子ども向けの、いわゆる唱歌調が表れたタイプだと言えよう。その例として、明治34年の滝廉太郎作曲「お正月」(譜例7)をあげたい。この曲は[a-b-a']の小三部形式をとっている。1小節目の3拍目[レ]は対比音、4拍目の[ド]は[レ]のプロソディック音、3小節目の[レ]は対比音で、3拍目の[ド]は[レ]のプロソディック音、5小節目の[ラ]は経過音、[ソ]は対比3度音、7小節目の[レ]は経過音、8小節目の[ミ]も経過音、11小節目の[レ]は対比音で、[ミ]はそのプロソディック音である。このように、この曲ではプロソディック音と経過音が音楽的には意味を持っている。全体的には、歌詞の雰囲気をもよく表現していると言えるだろう。

お正月

東 作曲
滝 編曲
廉太郎 作曲

譜例7. 日本の唱歌[上]から転載。

3)のタイプでは、「うさぎとかめ」・「桜井の訣別」・「鉄道唱歌」・「きんたろう」・「桃太郎」など28曲がある。このタイプはリズムパターンと共に軍歌の影響がかなり強く感じられるが、明治40年代には次第に少なくなっている。

その例としては、明治34年、納所弁次郎の「うさぎとかめ」(譜例8)をあげよう。形式は「a-a'-b-c」

うさぎとかめ

石坂和三郎 作詞
納所弁次郎 作曲

真快に

譜例8. 日本の唱歌[上]から転載。

の二部形式、基音5度と3度の繰り返して始まるが、このモチーフは歌詞から発想されたもので、軽快で楽しい。2小節目の[レ]は対比音、3小節目の[ド]は基音、10~11小節目の[ラ-ド]は対比機能単位、13小節目の[ラ-ド]も対比機能単位であるが、14小節目にかけての[ラ-ド-ソ]の移行4度はちょっと不自然。全体にリラックスして楽しいが、音楽的には安易さも否めない。

上記の72曲について、対比音がどのように使われているかを表4にまとめてみたのであるが、対比音として[レ]が圧倒的に多く、しかもほとんどが単独で使われており、対比機能単位は非常に少ない。このように、対比音の扱いが極めて単純であることが分かる。

このような現象が起こるのには、この音階の構造にもその理由の一つがあるのである。すなわち、基音機能は、[ド-ミ-ソ]が揃っているが、対比音機能では[ファ]を欠いているために、[レ-ファ]や[ファ-ラ]の機能単位を作ることができないという、基音機能の勝った音階構造になっているのである。しかし、主音[ド]を根音とする三和音を持つことが、ヨーロッパ音楽の構造との接点であり、この音階が盛んに用いられた大きな理由が、まさにここにあった筈である。

ではここで、ディアトニック長音階に分類した「天長節」・「川中島」・「こうま」・「ふじの山」・「われは海の子」・「村祭」など15曲についても考察しておきたい。

この中「天長節」では、[ファ→レ]、[ラ→ファ]など、[ファ]が対比機能単位の中心となって、この曲の壮重な感じを出すことに成功している。また、「われは海の子」では、[レ→ファ]の対比機能単位が2度出て来る以外は、経過音として使われるだけ

だが、バランスのとれた音の運びである。また、「雪」では、[ラ]と[ファ]がそれぞれ[ソ]と[ミ]のプロソディック音として奔放な感じを出している。これらディアトニック長音階による曲15曲の対比音を分析したものが表5である。この表と、表4を比べて目につくのは、やはり対比機能単位の多様さの違いである。これは音楽的な質の違いにもなると思う。

このように、ヨナ抜き長音階による曲の単純さは、対比音として重要な機能をもつ[ファ]を欠いていることが大きな理由だが、それを補っている好例として、「日本の唱歌[中](大正・昭和編)⁽¹³⁾にあるドヴォルザークの「家路」を分析してみよう。(譜例9)

家 路

場内歌三 作詞
ドボルザーク 作曲

Largo

譜例9. 日本の唱歌[中]から転載。

1小節目は基音3度音から出発して、基音5度へ、そして経過音[レ]を経て基音に至る。2小節目は対比音から経過音[ミ]を経て基音5度3度から対比音に至り半終止。4小節目の[レ]は対比音、[ミ]はプロソディック音で対比音[レ]の強化、[ド]へは3拍目にゆくべきところだが、2拍の後半で入り、対比音と基音の間により強い緊張関係を作っている。5~8小節目は、対比5度7度の[ラ-ド]と基音7度5度の[シ-ソ]の二つの機能対比を繰り返して、9~10小節目の、曲の冒頭と同じモチーフに進む。11小節目は基音3度5度から基音8度[ド]に至り、ここで基音はこの基音8度[ド]に移行し、更に、経過音[レ]を経て基音3度[ミ]まで到達する。そして12小節目は、プロソディック音[ド]によって強化された対比音[レ]と[ラ]をつないでいるが、この[ラ]は本来ならば[レ-シ]という3度の対比機能単位を作るところを、[シ-ド]という基音[ド]への半音進行を避けて[ラ]へ逸脱した音

表4 ヨナ抜き長音階による72曲の対比音と機能単位

[レ]	239	57.6%
[ラ]	97	23.4
[ソ]	42	10.1
[ラ-ド]	26	6.3%
[レ-ラ]	3	0.7
[レ-ソ]	8	1.9
合 計	415	100%

表5 ディアトニック長音階による15曲の対比音と機能単位

[レ]	45	40.6%
[ファ]	5	4.5
[ラ]	21	18.9
[ソ]	10	9.0
[レ-ファ]	11	9.9
[ラ-ファ]	4	3.6%
[ラ-ド]	4	3.6
[レ-シ]	4	3.6
[シ-ソ]	4	3.6
[レ-ソ]	3	2.7
合 計	111	100%

であり(これをユーフォニー現象(Euphony)と言う)、この[レ-ラ]は対比4度といい、基音[ド]に解決する。対比機能の要に位置する[ファ]を欠いているこの曲では、プロソディック音やリズム的な工夫などによって[レ]の対比機能を強化することと、対比5度と7度の機能単位[ラ-ド]を多用して補い、また最後には、基音を1オクターブ上に移動することで、より多彩な旋律となっているのである。この曲がどこか民謡風な感じを与えるのは、[ファ]を欠くことのほかに、[シ]に対比機能や導音の機能を与えず、この音の存在を目立たなくしていることもその理由となっていると思われる。本稿の前半であげた「螢の光」でも、やはりプロソディック音に強化された対比音[レ]と、対比5度音[ラ]が単独ではあるが、繰り返し使われているのである。

唱歌の中にも、上記と似た手法で作られた数少ない1曲がある。それは、明治29年小山作之助作曲の「夏は来ぬ」(譜例10)である。1小節目は、基音5度と3度を経過音[ファ]でつないでいる。この[ファ]は経過音であるが、音楽的には重要な音である。ここには、まだ基音が出てはいないのだが、それが[ド]であることは了解の上で始まっている(仮に

夏は来ぬ

佐佐木信綱 作詞
小山作之助 作曲

譜例10. 日本の唱歌[上]から転載.

基音が1オクターブ上の[\underline{D}]とすると、対比3度音[\underline{F}]から曲が始まることになるが、開始音は基音機能でなければならない。2小節目では、対比機能単位[$\underline{ラ-D}$]から[$\underline{ソ-L}$]という移行5度(基音系と対比系という機能の異なる5度関係)を経て基音8度の[\underline{D}]へ、そして、経過音[$\underline{ラ}$]から基音5度の[\underline{F}]に至る。この小節は、基音8度の[\underline{D}]を一時的な基音と考えることも出来る。そうすると、[$\underline{ラ-D}$]は基音機能、[$\underline{ソ-L}$]は対比機能、[$\underline{D-ラ}$]は基音機能、[\underline{F}]は対比3度音となる。3小節目の[$\underline{ラ-D-ラ}$]は対比機能、4小節目の[$\underline{ラ-L}$]は対比機能、[$\underline{レ-F}$]は対比音から基音5度への移行4度、4拍目の[$\underline{レ}$]は対比音である。6小節目の1拍目にある[\underline{F}]は[$\underline{ラ}$]のプロソディック音、[$\underline{ラ-D}$]は対比機能、7小節目の[$\underline{D-M}$]は基音機能というよりも、[\underline{M}]はつぎの対比音[$\underline{レ}$]を飾るプロソディック音に近い機能を持っていると考えられる。そして、この小節からは、1オクターブ上の[\underline{D}]が基音となるのである。このように見て来ると、ここまで譜例で示してきた他の唱歌と比べて、この曲の手の込んだ作り方が分かるであろう。3箇所に対比単位[$\underline{ラ-D}$]のほかに、[$\underline{ラ-L}$]や[$\underline{ソ-L}$]の5度音程は、唱歌には使われることの少ない多少難しい音程だが、音楽的な必然性が感じられる場合には、容易に歌うことが出来るのである。このように生き生きとした感覚でつくられたこの曲が、小学唱歌の初期の作品であることに注目したい。

さて、ここまでヨナ抜き長音階による曲について述べて来たが、ここにこれまでとは違うタイプの曲を示してみよう。それは、大正2年の作品で、「朝の歌」(後に「朝日は昇りぬ」に改題)(譜例11)⁽¹⁴⁾である。この作品は[$\underline{ファ}$]と[$\underline{シ}$]が使われてはいないが、ディアトニック長音階と考えるべきである。それは、この曲が分散和音を基本とした、ヨーロッ

朝の歌

文部省唱歌

譜例11. 日本の唱歌[中]から転載.

パ的な和声の体系から生まれた旋律(文部省唱歌とあるだけで出典は不明であるが)だからである。そして、このように主音に向かって強い求心力を感じさせるのは、[$\underline{V_7 \rightarrow I}$]というカデンツ中の[$\underline{ファ-ミ}$][$\underline{シ \rightarrow D}$]という隠された音進行も同時に感じ取られるからである。

このような、強い音組織を感じさせる曲と比べると、これまで見てきた曲は、ゆるやかな力関係のなかで、音がめぐるという感じがするのである。ことに、ヨナ抜き長音階では三通りの階名読みが可能で、その分だけ音階各音の性質が曖昧になっており、主音や隣接する音の関係が緩やかなのである。そのために、旋律の隣り合った音同士が緊張感のあるつながりを作ること、つまり、基音機能に対する対比音機能の在り方がポイントになるのである。

6. むすび

明治20年頃には、まだ軍歌「教導團歌」のような、純粋に日本的な旋法感覚の歌が一般にうたわれていたのであり、ここからヨーロッパ的な音感覚へ転換するのは大変なことであつたに違いない。そのなかにあつて、両者を折衷したヨナ抜き長音階が果たした役割は、小さくはなかつたと思われる。

しかし、ヨナ抜き長音階というのは、民謡風な色合いや素朴さも持ってはいるが、音のつながりの弱い、陰影の出しにくい音階である。そのなかにあつて、小学唱歌の最初期の作曲家たちは、子どもに合った曲を作り出すことに成功したとは言えないけれども、日本的な格調の高い作品を目指して様々な工夫を重ねた跡がみられるのである。しかし、小学唱歌が一つのジャンルとして確立し、ヨナ抜き長音階も根づいてからは、子どもにとっての歌い易さが前

面に出て、それが類型化していったと考えられるのである。この時期に、最初期のような工夫努力が続けられ、この音階がもっと大事に扱われていたならば、状況はもっと違ったものになっていたであろう。

時代は下るが、山田耕筰の「赤とんぼ」や「あわて床屋」などは、この音階を使って、優しきや日本風な諧謔を歌い、ヨナ抜き長音階の存在の意味を教えてくれていると思うのである。

引用文献

1. 伊沢修二：「洋楽事始め」, p.106 (1988). 平凡社.
2. 遠藤 宏：「明治音楽史考」, p.60 (1948). 有朋堂.
3. 東川清一：「退け、暗き影「固定ド」よ！」, p.14 (1983). 音楽之友社.
4. 東川清一：「日本の音階を探る」, p.33 (1990). 音楽之友社.
5. 前出：「退け、暗き影「固定ド」よ！」.
6. 前出：「退け、暗き影「固定ド」よ！」.
7. Joseph Smits van Waesberghe 著 (東川清一訳)：「旋律理論」, (1971). 音楽之友社.
8. 基督教音楽出版社：「教会暦ミサ・モテットコワイヤブック第1集」, (1967).
9. Unipart-Verlag：「Liederbuch」, (1987). Stuttgart.
10. 金田一春彦・安西愛子：「日本の唱歌 [下] (学生歌・軍歌・宗教歌篇)」, (1989). 講談社.
11. 堀内敬三編：「軍歌唱歌名曲選」, (1989). 名著出版.
12. 金田一春彦・安西愛子：「日本の唱歌 [上] (明治篇)」, (1989). 講談社. なお、譜例6, 7, 8, 10, はここから転載した.
13. 金田一春彦・安西愛子：「日本の唱歌 [中] (大正・昭和篇)」, (1989). 講談社.
14. 前出：「日本の唱歌 [中] (大正・昭和篇)」.