

高等学校・音楽科教育における伝承音楽の取扱いについての一考察

小笠原 勇 美*

(1992年12月11日受理)

A Study on Education of Traditional Music in High School

明治以来、日本の伝承音楽は西洋音楽に比して見劣りのするものと受け止められてきたように思われるが、その原因として、日本の伝承音楽が和声化されていないことにあるのだろうということに着目し、日本風な味わい深さを生かした和声法を模索しながら、高等学校音楽科教育における伝承音楽の取扱いについて考察した。

I はじめに

高等学校の新学習指導要領は、平成6年度に全面实施されるが、その新学習指導要領において、その目標を「芸術的な能力を伸ばし、美に対する感性を高めるとともに、生涯にわたって芸術を愛好する心情を育て、豊かな情操を養う。」と規定し、さらに、その内容の取扱いにおいて、「内容のA(表現)及びB(鑑賞)の教材については、地域や学校の実態を考慮し、郷土の音楽を含めて扱うよう配慮するものとする。」としている。

ところで、昭和43年におこなわれた第4次学習指導要領改定によって、日本の伝承音楽を音楽教育の中に取り入れようとしたが、しかし、その後の経過を見ると、現在にいたるまで日本の伝承音楽が文部省の意図したように、音楽科教育の現場では、教材としてあまり取り上げることもなく、むしろ退化していったと思われるのである。

その理由として、「わらべうたを音楽科教材として取り上げるとき、①. 旋律をうたわせる。②. 身体表現や遊びをさせる。③. 旋律的問いに対して答句を作る。④. オスティナート伴奏とともに、あるいはカノンでうたう。の四つの方法以上に音楽的な展開をさせることができず、教育的に発展させることができないため。」(中嶋:28)だったのかも知れない。たしかに、音楽科教材として扱う場合、児童・生徒に興味・関心を引きつけ、意欲的で自主的な活動ができるような伝承音楽の教材化に、なにか今までとは違った工夫なり方法があるのではないかと考えられるのである。

藤井知昭氏は、「明治初年、学校教育制度が施行されて以来、音楽教育の根幹に置かれたのが、導入されたヨーロッパ音楽である。感情の直接的な表現としてかわる音楽にお

いて、日本人の感情を切り捨てるところから音楽教育は出発した。以後、洋楽百年の歩みは、合理的な体系をもつヨーロッパ音楽を、教育のシステムの中で、客観的真理として教え、その成果は、たしかに大きく広がった。しかし、このヨーロッパ音楽偏重の教育がもたらした悲劇は、日常性の中から学校音楽を離し、音楽そのものを矮小化していくことになった。」(藤井:226)と述べているように、日本における近代の学校教育は、江戸時代の教育の遺産を引き継いできたことは言うまでもないことであるが、しかし明治以来、富国強兵を目指し、殖産興業の振興を図ることを主な目的として、西洋の学校制度とその仕組みを取り入れることから出発した。

音楽教育は、そうした明治期における近代学校教育の西洋化される過程において、音楽科教育においても、近代西洋音楽、あるいは近代西洋音楽の理論体系に基づいて作曲された音楽が、音楽科の教材として取り上げられるようになったのである。

その後、戦後において学習指導要領が数回改定されてきたが、そこでの伝承音楽の扱い方はもとより、今回の改定においてさえ、依然として近代西洋音楽の枠組によって日本風に色付けされた教材が、文部省検定教科書の中心に位置付けされている。たとえば、小学校、歌唱共通教材のわらべうた《ひらいた ひらいた》や、日本古謡《うさぎ》、《越天楽今様》、日本古歌《君が代》がそれであり、中学校・歌唱共通教材の日本古謡《さくらさくら》においても、単に、日本風に色づけされた西洋音楽の理論体系によって作り変えられている。つまり、今日においてもなお、学校教育の中で一般的に行われている音楽科教材の中心を成している形態は、近代西洋音楽の理論に体系付けられた伝承音楽であり、こうした中で多少日本の音楽の色彩をわずかに残しているというのが現状である。

ところが近代西洋音楽は、学校教育において小学校に入学して以来、中学校、そして高等学校にいたるまでの長時間にわたって体系的に指導されているのに対し、日本の音楽は決して体系的に指導されているとはいえない。たとえば、鑑賞教材をみても、小学校高学年から中学校、そして高等学校に進むにつれて、もともと日本音楽に対する基礎的な知識の積み重ねのないところに、いきなり高度な日本の芸術音楽を取り扱うように組まれている。

こうした音楽科学習指導要領における伝承音楽を含む日本の伝統音楽の混乱した扱い方は、直接指導する教師はもちろんのこと、児童・生徒たちにも大変な戸惑いを生じさせているように思われるのである。その結果、教師自身もいよいよ日本の音楽から遠ざかることになり、ましてや、児童・生徒にとっては日本の音楽は難しいもの、近寄りがたいものと受け取られているのではないだろうか。

明治以来、近代西洋音楽は急速に発展していったが、しかし、その近代西洋音楽は世界のあらゆる音楽よりも決して優れたものであるとはいいがたい。世界には多種多様な民族があり、それらの民族には、独特な生活や歴史、風土から生み出され、遠い祖先から伝承されてきた音楽がある。その音楽のほとんどは、民族の言語や舞踊などと結びつきながら歌い継がれてきたものであり、それぞれの民族の民族感情、あるいは民族の精神から生まれ育んできたものである。ただ、近代西洋音楽は理論的で、組織的に体系付けられたところに世界的な優位性をもっているといえる。明治期の学制改革を契機としてそうした理論的に体系付けされた近代西洋音楽を、世界人類の普遍的な芸術とみなし、今日にいたるまでその発展に努力し邁進してきたのである。しかし、日本におけるその近代西洋音楽を中

心とした音楽の目覚ましい発展の過程で、学校の音楽科教育の現場のみならず、日本の楽壇のおおかたが、日本の伝承音楽を含む日本の民族的音楽のほとんどを、低級な音楽あるいは未発達な音楽とみなして意識的に排除し、差別してきた事実があったが、そうしたことの損失は非常に大きく、そのために、日本の伝承音楽は急速に消失しつつあり、変質化していったということは、日本の国民的・民族的な文化遺産としての損失が、はかり知れない損失を被ったことを意味しているのである。

完成された高度な日本の芸術音楽は別として、もともと日本の伝承音楽は、その地域の生活や風土の中に根差したものであり、児童・生徒にとっても身近なものとして、地域の祭りや各種の行事の中で行われているものである。さらに、かつては各家庭の中においても様々な形で歌い継がれてきたものであった。そうした地域社会に根差したところの日本の伝承音楽を、学校教育の中において音楽学習の場で取り扱う場合に、その音楽の取扱が非常に難しいというのは、何か奇異な感じがするのは、以上述べてきたような事情に基づいていると思われるのである。

ところで、西洋諸国において初等教育における音楽の教材は、その国における伝承的な子供の音楽、つまり、日本で言うならば、わらべうたを中心として扱われていて、子供の頃から自然のうちに伝承的な音感覚が育成されているといわれているが、今回の平成4年度から平成6年度にかけて全面実施される小学校、中学校、および高等学校学習指導要領の改定においては、近代西洋音楽的思考による音楽はもとより、日本人自らの足元にある身近なものを見直し、伝承的な音楽を含む日本の伝統音楽を学校教育の場に取り扱うことによって、児童、生徒が日本人としての国民的な自覚を促しながら、日本の音楽への興味・関心をいかに高めていくことができるかということが、今回の学習指導要領の大きな課題となっており、とりまなおさず、日本の伝統的な音感覚の育成を重視していこうというのが今回の学習指導要領改定の大きなねらいでもある。

II 日本の伝承音楽とそれを取り巻く社会的環境

伝承音楽という場合、一般的には〔わらべうた〕〔民族芸能〕〔民謡〕の3種目を指している。この3種目は、ともにわれわれの遠い祖先から現代にいたるまで口伝によって歌い継がれ、伝承されてきた貴重な日本の文化遺産である。

1 わらべうた

日本人の音感覚をもっとも単純な形であらわしているのはわらべうたである。わらべうたは、日本の言語の抑揚と直接に結び付きながら、そのリズムや音程感覚をもっとも基本的で単純な形であらわしており、自然発生的に生まれたものであるといえよう。そしてそのわらべうたは、船頭、旅人、行商人、盲人芸人などの往来により、さらにその他のさまざまな方法で各地域との交流が行われ、全国各地に伝播されて歌い継がれてきた。そうしたことから、全国に共通したわらべうたが各地に伝承されてきている。

ところで、最近の家族構成は急速に核家族化されてきたことによって、古来から伝承されてきたわらべうたが、祖父母から両親へ、そして子供へといった伝達の回路が希薄になってきた。さらに、最近では上級学校進学のための進学塾が盛んになり、小学生の頃か

らその塾に通わせる家庭が多くなってきたことから、子供たちが日常において集団でわらべうたを歌い、遊戯をする時間的な余裕が失われつつあることなどから、急速にわらべうたが消失しつつあるといえる。

2 民族芸能

民族芸能は、郷土芸能、民間芸能とも呼ばれ、古い文献としては3世紀の『魏志』や『日本書紀』の中に見られる。本来、古代信仰、民間信仰と結びついていたものであり、それが6、7世紀頃に中国から伝来した舞楽、伎楽、散楽、さらに仏教などからの影響を強く受け、それを日本風に作り変えられて多様化していったが、そうした民族芸能は人々の生活に結び付いて発展していった《神楽》《田楽》《風流》《祝福芸》などである。現在では、その民族芸能に付随する声楽の多くは民謡として扱われていることが多いが、ここでは、各地域における生活共同体の構成員によって行われる催しを民族芸能と狭義に捉えることとする。

三隅治雄氏は、「おらが国さの独善性といおうか。そのために、鹿踊りは鹿踊り、太鼓踊りは太鼓踊り、里神楽は里神楽と、まるでそれぞれが日本でただ一つだけある奇習のように考えられて、今日に伝えられてきた。しかし、実際には、日本の文化は昔からきわめて融通無礙に全国各地を流通し、芸能に限っていても、よその土地のものがこちらに流れ、こちらのものが広く各地に伝播される例は数多く、そして、ある土地で生まれた芸能が一生その土地だけで終わるという例は全くないといって良かった。」（三隅：193）と述べてるが、ただ、各地に伝播されていった民族芸能は、その土地の風土の特色を加えながら変形されながら伝承されてきたものである。

しかし、特に、労務作業における合理化・機械化などの生産形態の変化などによって民族芸能も次第に衰退して来つつあるのが現状である。

民族芸能は、現在、全国各地の小学校、中学校の学校行事の中に組み入れられ、高等学校では特に農業高等学校でクラブ活動に位置付けて、地域の各種保存会の協力のもとに、その保存に熱心に取り組んでいる場合が多い。

3 民謡

民謡の概念について、小泉文夫氏は、次のように規定している。（小泉：40）。

- (1) 創作者が問題にされない唄であること。
- (2) 記録によらず伝承的であること。
- (3) 没個人的で、郷土性を持つ集団による伝承であること。
- (4) 時間的に相当の歴史性をもつこと。

この小泉氏の規定にしたがえば、民謡として存在するためには、必ずどこかで最初に歌い出した人があるはずである。しかし、その歌い出した民謡は、特に楽譜として書かれることがなく、誰が歌いだしたもののなにかを問題にすることがなく、そして、特定の師弟関係による厳格な規範形式を持つことのないもので、その土地の人々の間で日常における生活習慣のように、習慣的に長い間その土地で歌い継がれて伝承されてきた歌が、その土地の民謡なのだということになる。

中には、全国を駆け巡って伝えられていった（竹内：45～47）民謡も数多くある。そう

した民謡は北前船やその他の交通期間を利用して、船頭、旅人、酒盛り女、瞽女、芸者、座頭などによって各地に伝えられていったが、ただ、その伝播される過程で、ひどく歌い崩されていったものも多くあったことは当然考えられることである。しかし、そうした民謡は、その土地に住む人々によってそのままの形で受け入れられたのではなく、その土地に合うように無意識的に、または意識的に改作されたものが受け入れられて、その土地の風土に馴染んだものがその郷土の民謡となる場合もあった。

民謡は、信仰、労働、娯楽といった生活と密接に結び付いて発展してきたが、その中には、民族芸能の音楽である場合がかなり多い。

また、小泉文夫氏は「民謡の分類を民族的生活の内容から、①労働、②宗教、③娯楽」の3種類に分類し、次に、各項目を「(A) 集団、(B) 個人(単独)の2種類」に分類して(小泉: 87)、さらに「日本の民謡には《八木節様式》と《追分様式》といった2つの目立った様式の違いがある。」と指摘し、おおよそ次のように説明している。「《八木節様式》は、比較的メリスマ的でなくリズムが明確で、音域は比較的狭く、だれでも歌える範囲内にとどまり集団で歌われることが多く、別の歌詞を自由に付けられることができる有節歌曲である。伴奏楽器は三味線が適している。《追分様式》は、メリスマ的でリズムがはっきりせず、音域は一般に広く、単独で歌われるものに多い。一概に規定しがたいが、歌詞が変われば旋律も変わりやすく有節歌曲ではない。伴奏楽器には尺八が適する」(小泉: 91~94)と述べている。

こうした小泉文夫氏の分類は、民謡だけにあてはまるものではなく、日本の伝統音楽全体にも共通した分類であり、しかも日本の伝統音楽にかぎらず、世界各地の民族音楽にも適用できる分類の仕方である。

ところで、民謡は民衆の生活に結び付き、郷土的、職業的な性質をもつものである。その大部分のものは農業、林業、水産業、畜産業における労務作業における労働歌であり、そうした労務作業における共同作業の場で歌われ、あるいは単独で歌われるものとして古くから伝承されてきたものである。ところが現在では、科学が急速に発達し、第一次産業や第二次産業における技術の発展、労働集約型産業から資本集約型産業へ、そして製造業の重化学工業化への移行、といった産業構造の変化、高度化が進められるにともなって、労働歌としての民謡の歌われる場がほとんど消失してしまったことによって、民謡は急速に消失されつつあるというのが現状である。

そうした生産方式の近代化にともなって、労働歌としての価値を失った民謡はまったく消失してしまったかという点、そうではなく、特にラジオ・テレビなどの発達にともなって、放送局の民謡専属歌手や、各種の民謡コンクールなどで電波に乗せられて全国各地の家庭の茶の間でも民謡がたやすく鑑賞できるようになり、むしろ民謡ブームが到来したかのようにみられることである。しかし、それは全国的に有名なマスコミ受けするような民謡がほとんどであり、また、本来、無伴奏で自由に歌われるべき民謡が、派手な伴奏をとまうようになり、素朴な味わいがなくなり、いつしか流行歌のように物まね芸に変質してしまったといえるのである。

III 日本の音階

日本の雅楽、平曲、能、三味線、箏曲、尺八等の伝統音楽に用いられている音階は、各種目や流派には、それぞれに微妙な違いがあって、それを包含した音階が確立されていないのが現状である。しかし、そうした各種目での細かな特徴を一応度外視して、全体的に共通した点を拾い出し、そして、伝承音楽で用いられている音階を含めて検討してみると〔民謡音階〕〔都節音階〕〔律音階〕〔琉球音階〕の4種の音階が考えられる【楽譜1】(小泉:249)。

【楽譜1】



しかし、実際にはこの他に〔律音階の変種〕と〔民謡音階の変種〕が、民謡の中で実際に用いられていることから【楽譜2】(小島:50)、日本のわらべうたや民謡に用いられている音階は、以上の6種類が考えられる。

【楽譜2】



もちろん、日本の古代に大陸からアジアの様々な音楽が移入されたが、そうしたアジア諸国の音楽は独特な味わいをもち、独特な音階によるものであろうことは十分推測されるが、そうした音楽のほとんどは平安朝時代に行われた輸入音楽の国風化によって整理されていったと考えられる。

日本の音階に大きな影響を与えたと思われるものに、特に、中国から移入された律・呂などの音階が考えられる。中でも、中国から渡来した《散楽》が奈良朝時代に〔散楽戸〕を組織して、その教習を宮廷で保護奨励したが、平安朝時代にその教習所が廃止された。職を失った散楽の芸能者たちは、その後、その芸をもって寺院に所属したり、賤民の芸人である散楽法師となって各地を放浪し、《田楽》に大きな影響を与えることとなった。その田楽の中のある種の芸能は、今日に民族芸能として各地に残されていることから、そうした中国から移入された音階と、民謡音階や都節音階などとの混合された音階が存在することは充分予想されることである。岩手県に伝承されているわらべうた、子守歌、そして民謡の大部分は民謡音階、都節音階の2種類からなっているが、中には律音階による子守歌が存在しており、さらに剣舞、念仏踊の中には、律音階と民謡音階の混合したものも存在している。

IV 高等学校における伝承音楽の扱い

1 伝承音楽の単旋律による歌唱表現。

音楽科の学習において、特に、一般的に行われる教室における音楽活動では、民族芸能を扱うには様々な制約があるので、伝承音楽のうちでわらべうた、子守歌、そして民謡を

その教材として取り扱うという前提の基に、この論を展開する。

日本の伝承音楽のうちで、民族芸能を除けば、わらべうた、子守歌、そして民謡は、もともと単旋律による歌唱形態をもつものであるから、わらべうた、子守歌、民謡のもつ本来の曲趣を味わおうとする場合には、ポリフォニーやホモフォニー、つまり複音楽としての合唱や器楽の伴奏を伴った形態ではなく、モノディ、つまり単旋律音楽による演奏形態であろう。

小学校音楽科教材で単旋律音楽を取り扱う場合、身体運動をともなう遊戯歌としてのわらべうたを中心に置くことが望ましい。その理由として、伝承音楽にかぎらず身体運動をともなった音楽は、いつまでも心の中に記憶として残され、美しく響くことになるからである。しかし、中学生にもなると、そうした身体運動のともなったわらべうたは、なにか幼稚なものとして受けとめられがちである。ましてや高校生では、単旋律音楽のわらべうたをそのままの形で教材として取り上げることは適当ではないだろう。

指導計画の作成と内容の取扱いの中で、「(3) 内容のA及びBの教材については、地域や学校の実態を考慮し、郷土の音楽を含めて扱うよう配慮するものとする。」を受けて、身近な民謡を高等学校の音楽科教材として積極的に取り上げ、それを第1学年、第2学年及び第3学年のそれぞれに、1ないし2曲を配置することが望ましいだろう。高等学校においては、中学校と同様、相当に高度な民謡を扱うことは困難ではあろうが、ある程度の民謡ならほとんど教材として取り扱うことができる。そして、われわれが祖先から無意識的に受け継ぎ育んできたところの文化遺産としての民謡を、表現活動や鑑賞活動を通して、その味わい深さとその良さを感じ取らせ、それを大事に守り、積極的に伝承していくこうとする心情を培うことが大切である。

高等学校において、もともと単旋律音楽である民謡をそのまま教材として扱う場合、《八木節様式》も当然扱えるが、《追分様式》の民謡を取り上げるのが適当であろう。というのは、《八木節様式》の民謡を単旋律による教材として扱うよりも、日本風な和声化した合唱や合奏教材として扱う方が効果的であると考えからである。

【楽譜3】は《南部馬方節》である。馬方節は、全国各地で広く唄われているが、馬方節はもともと仕事唄であるが、最近では馬方唄、馬子節、追分が混同されて歌われている場合が多い。馬方節と馬子唄はともに仕事唄であり、追分は芸者や酒盛り女が三味線の華やかな伴奏をともなった酒宴の騒ぎ歌である。岩手県から青森県東部のいわゆる南部地方は、古くから馬の産地であったことから、さまざまな旋律による、しかも歌詞も異なった馬方節がたくさん歌われている。

竹内勉氏によれば、「この歌詞による馬方節は《秋田馬子唄》だ」（竹内：286）。と述べているが、岩手県では《南部馬方節》として各地で唄われている。歌詞は七七七五調で、江戸時代以後に作られた詩型である。また、この南部馬方節は民謡音階による民謡である。

【楽譜4】は《南部木挽き唄》である。もともと出稼ぎの木挽き職人の本場は、岩手県から青森県東部にかけてのいわゆる南部と、広島県の木挽きである。その中でも南部木挽きは力が強いために各地から招かれ、関東地方から中部地方まで出掛けていた。したがって、南部木挽き唄は、東北から関東、中部地方にまで分布しているといわれている。この木挽き唄は甚句の一種であるが、七七七五調である。木挽きが鋸を引きながら歌うので、かなりゆっくりした歌い方である。岩手県内ではこの他に、旋律も異なり、歌詞も異なる

木挽き唄が多数歌われている。この南部木挽き唄は民謡音階によっている。

【楽譜3】

南 部 馬 方 節

演唱者 工 藤 祐 造

(1991年11月 52才)

採 譜 小 笠 原 勇 美

$J = 42$

あさ
の - - てがけ - - に - - - - ハア - -
- え - やま - や - ま - - - - み - れ - - - - ば -
- - よ ハア - - きり の - - - - - イ
ハア - - か か - - ら - - ぬ - - - - - イ ハア - や - - - ま
- - も な - - - - い

【楽譜4】

南 部 木 挽 き 唄

演唱者 工 藤 祐 造

(1991年11月 52才)

採 譜 小 笠 原 勇 美

$J = 46$

ハア - - - - - こびき - いた - よう - - - - - だ ハア
- - - - - あ - さ - わ - - - - - お - - - - - くに

よ ハア-- - - - - - けさ - も や - す--り

の - - - - オヤ サ-ハア - - - - - おと - - -

が- - - - - する-- よ -

【楽譜 5】《南部牛追い唄》は、生活物資や年貢米などを、牛飼いによって運搬されたり、博労が売買用の牛を追いながら歌ったのがこの唄で、《牛方節》とも呼ばれている。南部という地名は、岩手県と青森県の東半分を領有した旧南部藩のことである。奥羽山脈と北上山脈に囲まれた岩手県では、もともと身体が小さく力のなかった日本の馬はあまり役に立たず、そうした険しい山道では、歩みは遅くとも力の強い牛が物資運搬の手段として利用された。

岩手県内ではこの曲の他に、九戸郡、二戸郡、下閉伊郡、紫波郡などの各地に、旋律も歌詞も異なる南部牛追い唄が存在するが、さらに、同種の唄は全国各地で歌われている。この曲は盛岡市、岩手郡を中心に歌われているもので、この曲がもっともよく知られている。歌詞は七七五五の詩型による都節音階で、歌われる速さは、一般に1分間40～50程度の速度に美しく朗々と歌われる。この牛追い唄は、民謡音階変種の例である。

【楽譜 5】

南 部 牛 追 い 唄

演唱者 工 藤 祐 造

(1991年11月 52才)

採 譜 小笠原 勇 美

♩ = 40

い な か なれど-も サ- ハ - - - エ - - - なんぶ-

の - - - く-に-は よ - - - に し も ひがし-も サ- - - ハ - -

エ - - - か-ね- の- - - や-ま コ リザンサ-エ - -

以上の【楽譜 3】【楽譜 4】【楽譜 5】の2曲は、メリスマ的でリズムのはっきりしないノン・メトリックな音楽で、しかも、音域が比較的広く作られている。小泉文夫氏の分類によるところの《追分様式》に相当する曲であり、八木節様式によるものに比べて難易

度の高い民謡だといえる。

以上のことを念頭にかいて、音楽科の学習指導における伝承音楽としての民謡の取扱いについて、次の諸点が挙げられる。

- (1) 日本民謡の美しさを感じ取り、それに感動させる指導の工夫をする。

日本の民謡は一般に地味であるが、しかし、その旋律の中に含まれている暖かく味わい深い美しさに浸らせて、その美しさで感動させ、自主的に積極的に学習に参加する意欲・態度を養い、単旋律による民謡の効果的な指導の方法を工夫をする。

- (2) 必要に応じて歌詞を修正する。

感動を呼び起こし、音楽性を伸長するような味わい深い美しい旋律を持ち、芸術的価値を持ち、しかも、教育的価値のあると思われる民謡の中には、その歌詞の内容が教材として扱うにはふさわしくない場合が往々に見受けられる。そうした民謡は、必要に応じて教材として扱い得るようにその歌詞を修正する。

- (3) 階名模唱、階名暗唱により視唱の指導をする。

その場合、階名については〔かな〕付けの助けを借りることも有効な手段である。階名唱することによって、近代西洋音楽とは異なった5音音階からなる日本の独特の音階組織を理解させる。

すなわち、《南部馬方節》は〔嬰へ民謡音階〕であり、《南部木挽き唄》は〔ト民謡音階〕からなり、《南部牛追い唄》は〔ホ都節音階変種〕で、ともに5音階からなっている。【楽譜6】

【楽譜6】



- (4) 暗唱した歌は必ず楽譜として譜面化させる。

階名で歌った旋律を楽譜に書く学習をし、正しく記譜するように持っていく、次に進むべき即興表現、創作指導に発展させるようにすることが大切である。

- (5) 高等学校段階においては、単旋音楽としての民謡に、即興的なこぶし、つまり、装飾的な技巧を加え、その民謡に、より味わい深い豊かな情緒なり感情をもたせるとともに、生徒自身による即興表現を積極的に取り上げることによって、より一層の学習効果を上げるよう工夫する。

このような装飾的な技巧は、決して日本独自のものではなく、古い時代から単旋音楽には常につきまとう即興的装飾技法であった。例えば、「1390年にはすでに、ザルツブルクの修道僧は彼の作曲の生徒たちが、よく知られた節に即興的に対位旋律をつける能力をもっているのが当然だと考えていたし、一五、六世紀の作曲法の全体は、この同じ技法に基づいていたのであった。たとえばモーリーのPlain and Introductory Musicは、冒頭から学生に音楽の基礎と視唱法を教えているし、その第2巻はモーリーやその同時代人が〔ディスカント〕—— すなわち即興的声楽対位法 —— と呼んだものを取り扱っている。」(Dart: 98) ように、西洋の音楽が複旋律化された時代においてさえも、即興的な装飾技法が重視されていたし、われわれが知っている

バッハ、ヘンデルが活躍したバロック時代においてもなお、それが音楽家としてあるべき重要な素養であったばかりでなく、自身が即興演奏すべきものであった。

こうした即興的な装飾を、高等学校の音楽科の教材としての民謡で取り扱うことによって、生徒一人一人の個性や能力に応じた自己表現活動を通して、創造性を養い、日本の民謡のもつ味わい深さを感じ取らせることにつながるものである。

2 伝承音楽の和声づけ（複旋律）による試み。

日本古代の音楽は、歌謡を中心とした音楽であり、楽器が存在したとしても、原始的なものにすぎなかった。もちろん、その音楽も、ましてや楽譜も現存していないので知ることとはできないが、一般に和声をともなっていないといわれている。

「平安朝の後期以後の日本音楽においては、和声ということはあまり考えられていない（全くないわけではなく、やはり一種の貧弱なる和声はあったが、しかし和声が一つの目的とされたことは全くない）。日本音楽において和声の一つの要素として取り扱われたのは、平安朝前期における中国の輸入音楽（すなわち管弦及び舞楽）に限られている。」

（田辺：278）というように、5世紀頃からアジア大陸の音楽と、それに伴って、高度に洗練された楽器が次々に日本に移入されてきたが、それらの音楽にはもともと和声がついていた。ところが、平安時代の9世紀頃に、律令国家によって組織化された日本古来の音楽、及び外来音楽が日本的に整備されたが、その過程で、日本人に馴染まない和音を取り払っていった。つまり、本質的に日本人は単旋音楽を愛好する国民であったといえるのである。

明治初年に学校教育制度が施行されて、学校の音楽教育は近代西洋音楽を採り入れ、その模倣から始まり、その発展に努力してきた。その過程で、日本の音楽が和声化されていないことに、何か未発達な音楽と一般に受けとめられて、切り捨てられてきた。しかし、諸外国の民謡が、和声づけされた合唱に編曲されたものが世界的に愛唱され、それが日本の学校の音楽科教材の中に取り入れられてきた経緯があったと考えられる。そうしたことを念頭において考えるならば、日本の伝承音楽においても、合唱や器楽合奏用の楽曲として和声づけし編曲することによって、国際的に理解されやすい楽曲にすることが重要な課題なのだろうと推察されるのである。しかし、ここで和声づけする場合、念頭に置かなければならないことは、明治以来進められてきた近代西洋音楽を基礎としたものではなく、あくまでも日本的音感覚に近い和声づけをするということである。本来、和声を持たない日本の音楽の旋律に、日本的音感覚に近い和声については、坊田寿真、貴島清彦、松本民之助などの多くの作曲家によってさまざまに考案されているが、今日にいたるまでその和声理論の明確な確立にはいたっていない。

「創造性を養うために即興表現が重要である……しかし、即興表現が、すべて直接的に創造性につながるというわけではない。……即興表現（即興演奏）には創造性も必要であり、また技術も必要であるが、これはともに、他の学習活動によって、即興的でなく、系統的に、意図的に、継続的に養っていくものなのである」（山田：269）といったように、即興表現というのは、決してでたらめなものであってはならないのである。また、伝承音楽に即興的な和声づけをするという行為は、その教材を合唱曲、あるいは、合奏曲として扱わせようとすることを意図するものである。合唱活動、合奏活動はいうまでもなく、

表現の喜びを深く味わうことによって一層の充実を図ることが期待されている表現活動である。歌心を高め、歌い合わせる喜びや楽しさを経験させ、音楽の美しさを味わわせることによって音楽的な感覚や能力を高め、歌い合う喜びや楽しさを、生徒一人一人の自主的で意欲的な活動によって、音楽を愛好する心情はもとより、豊かな音楽性と人間性を育成するようにすることにある。

単旋音楽による民謡教材は、《追分様式》を主として扱うのが適当であるが、和声化する場合、《追分様式》の民謡も扱うことができる。しかし、《八木節様式》の民謡が作りやすいことから、その教材としては《八木節様式》のものが適当と考えられる。

【楽譜7】は《南部よしゃれ節》である。もともと越後（新潟県）方面から流入したと考えられ、《津軽よされ節》もその流れを汲む民謡である。この津軽よされは、明治中期に盲人の遊芸人によって作られた《字あまりよされ節》で、座をもたせるために長編の〔口説き節〕化したものである。《南部よしゃれ節》（中心地の地名をとって、雫石よしゃれとも呼ばれている）は、その古くからの宴席歌の形をそのままのこしている。〔よしゃれ〕〔よされ〕は「まあ、およしない」の意味である（町田・浅野：27）。

歌詞は、基本的には五七七五からなっている。

【楽譜7】 南 部 よ し ゃ れ 節

演唱者 工 藤 祐 造

（1991年11月52才）

採譜者 小笠原 勇 美

♩ = 88

ハア 二 - - よしれ - ちやの - か - - か サ - はなぞ
ハア 二 - - よしれ - こま - - けた - の サ - はなの

め - - - の た - す - - き サ - ハ - ヨ か たに - か からね -
お - - - - か き - れ - - た サ - ハ - ヨ だ れが - た てるや -

で - サ - - きに - か か - る ヨ - サ - - レ サ - ハ - ヨ ち
ら - サ - - わし - し ら - め ヨ - サ - - レ サ - ハ - ヨ ち

サレサッ サ
サレッ サ

【楽譜8】は《沢内地方の子守歌》である。子守歌は、一般にわらべうたに分類されているが、しかし、子守歌は実際には子供が歌うのではなく、母親、年長の兄弟、子守女が赤ん坊をあしらいながら歌うものである。したがって、わらべうたよりは音域の幅は広く、民謡に近いことから、民謡に分類されるべきものだろう。大部分の子守歌の旋律は経過的に順次進行による場合が多いが、この《沢内地方の子守歌》は珍しく飛躍進行によっていて、歌詞は七七五からなり、美しい素朴な子守歌である。秋田県や青森県の津軽地方の子

守歌には「もっこくらね」という歌詞が多い。つまり、泣いてばかりいると蒙古が攻め寄せてくるぞと脅かすのである。ところが岩手県の子守歌は、〔山の白犬が一匹吠えると皆吠える〕という歌詞が多い。

【楽譜8】 沢内地方の子守歌

演唱者 高橋 サダ
(1980年 9月 77才)
採譜 小笠原 勇 美

♩ = 50

やいやい や いと やいやい こ や い - やい -

やいやい や まの しろいぬ こ いっぴき ほえれば

みなほえ る - やい

【楽譜9】は《そんでこ節》である。〔そんでこ〕、あるいは〔そでこ〕というのは山菜の牛尾菜（しおで）のことであり、山に山菜取りにいった時の歌ということになる。

〔しおで〕が〔そで〕または〔そんで〕となまり、それに東北地方独特の方言のいい回しである〔こ〕が語尾について、〔そんでこ〕となったものである。その《そんでこ節》が秋田県の民謡では《ひでこ節》となり、山形県では《しょんでこ節》となった。いずれの民謡の歌詞の中に〔烏帽子長嶺〕というのがあるが、岩手県下閉伊郡小川村にある山の地名である（町田・浅野：82）。《そんでこ節》は、この民謡の中でも最も単純素朴な美しい民謡である。歌詞は五七五からなっている。

【楽譜9】 そんでこ節

演唱者 下 坪 マサオ
(1980年 9月 76才)
採譜 小笠原 勇 美

♩ = 50

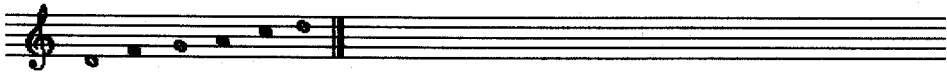
そんで - こ な こりゃ ど こで う - - ま - れ -

て こ え が よ - い こら そんで こ な

以上の【楽譜8】【楽譜9】【楽譜10】の3曲は、いずれも《追分様式》であり、二民謡音階【楽譜10】である。

【楽譜10】

二民謡音階



3 2和音による即興表現

高等学校での伝承音楽の教材における和声づけの仕方には、次のような方法でおこなうのが適当だと考えられる。

2和音は、基本的には4度平行によるものであろうという前提に立って、音階の中から音階音の一つ置きにその下にとって2和音を構成したものである。

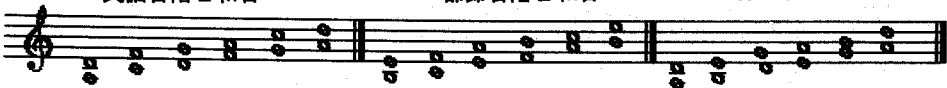
そのようにして作られた2和音は、【楽譜11】のように構成される。

【楽譜11】

民謡音階 2和音

都節音階 2和音

律 音階 2和音



(1) 2和音による2部合唱の即興表現

2和音による2部合唱の即興表現は、比較的容易に作られ得るものであるが、この学習を進めるにあたって、次のことを生徒に指示する。

① 2和音の展開形を自由に使用することが可能であるが、ただし、主旋律に対して音階の2つ下の音、つまり、民謡音階ではIV度音に作られた和音が長3度で、他は完全4度からなる。律音階は第V度音の和音が長3度で、他は完全4度である。都節音階ではIV度音とV度音の和音がそれぞれ増4度、短3度となり、他は完全4度である。この基本位置による和声進行でおこなうのが特に響きが良い。

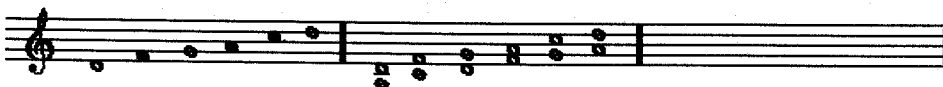
② 終止は同度やオクターヴ、完全4度下で終止する。ただし、都節音階の場合においては完全5度下の核音で終止し、増4度を避けるようにする。

以上の①、および②により即興表現するならば、たとえば、《そんでこ節》を2和音に即興表現する場合、この教材の楽曲が〔二民謡音階〕であるから、その音階、およびその2和音は【楽譜12】である。このようにして即興表現されたものは【楽譜13】のようにも作られ得るだろう。

【楽譜12】

二民謡音階

二民謡音階 2和音



【楽譜13】 そ ん で こ 節

演 唱 者 下 坪 マサオ

(1980年 9月 76才)

採譜・編曲 小笠原 勇 美

$\text{♩} = 50$

そんで-こな こりゃ ど こで う--ま-れ -

て こ え が よ-い ころ そんで こ な

4 3和音を取り入れた混声4部合唱の即興表現

この3和音は、基本的には2和音と同じ考えに基づいた和音であるが、日本音階の基礎をなすテトラコードの3つの音の一つの和音としたものである。したがって、【楽譜14】のようにI度音とIV度音の和音が3和音を構成するが、他はすべて2和音である。近代西洋音楽の音楽理論体系にしたがえば、不協和音は好ましくない和音として響くが、日本の音楽の場合には、平行4度や不協和音の連続すらあまり気にしないし、むしろ好む傾向にある。

今日、大多数の高等学校が男女共学であるから、高等学校の音楽科の表現学習においては、混声4部合唱を念頭において即興表現をすることが考えられる。

この学習をすすめる前に、次のことを生徒に指示する。

- ① 3和音を4声体にする場合には、当然のことながら、ある音を重複しなければならないが、その重複する場合には、根音を重複すると特によい響きが得られる。
- ② どうしてもある音を省略しなければならない場合には、4度下の音を省略すると良い。しかし、できるだけ省略は回避するようにする。
- ③ 主旋律が細かく動く場合には、たとえば、主旋律が8分音符や16分音符が連続しているような場合には、2声部以下の声部に、ある程度の長さを持つ持続音を置くことができる。
- ④ 終止は、同度、またはオクターヴ、および、完全4度下で終止し、3和音による不協和音をできるだけ避けるようにする。また、都節音階に場合においては完全5度下の核音で終止し、増4度で終止することを避けるようにする。ただし、特殊な音響効果を求めようとする場合は、自由に使用してもよい。

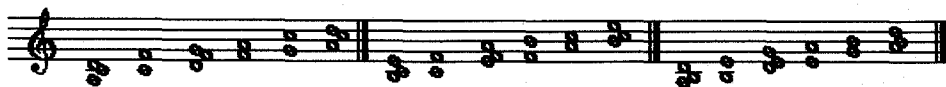
以上の①, ②, ③, および④により即興表現するならば, たとえば, 《そんでこ節》を3和音により混声4部合唱に即興表現する場合, この教材を長2度上の調に転調して声区を調整すると, この教材の楽曲が【ホ民謡音階】になるから, その音階, および, その3和音は【楽譜15】である。このようにして即興表現されたものは【楽譜16】のようにも作られ得るだろう。

【楽譜14】

民謡音階3和音

都節音階3和音

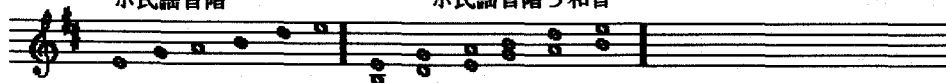
律 音階3和音



【楽譜15】

ホ民謡音階

ホ民謡音階3和音



【楽譜16】

そ ン で こ 節

演 唱 者 下 坪 マサオ

(1980年 9月 76才)

採譜・編曲 小笠原 勇 美

♩ = 50

そ ン で - こ な こ りゃ と こ で う -- ま - れ

こ え が よ - い こ ら そ ん で - こ な

5 カノンふうな2部合唱の即興表現

輪唱やカノンふうな合唱教材は、それぞれの声部の旋律や和音をお互いに聞き合いながら、その響き合いを意識するように表現活動できる楽曲であり、また、対位的な合唱音楽の導入として、基礎的で楽しく合唱できる教材である。この学習をすすめる前に、次のことを生徒に指示する。

- ① 2つの声部が、できるだけ同度にならないように、重ね合いに注意する。
- ② カノンとして作る場合は、結尾を置く。

以上の①、②により《そんでこ節》をカノンふうな即興表現するならば、【楽譜17】のようにも作られ得るだろう。

【楽譜17】 そんでこ節

演 唱 者 下 坪 マサオ
(1980年 9月 76才)
採譜・編曲 小笠原 勇 美

♩ = 50

そ nder-こ な こりゃ ど こで う--ま - れ -

て こ え が よ - い こら そんで こ な

そ ん で-こ - な こりゃ ど こで う--ま - れ -

そ nder-こ な そ nder-こ な - -

て こ え が よ - い こら そんで こ な

V 即興表現したものは必ず譜面化させる。

即興表現は創造的活動であり、児童・生徒一人一人の創造的意欲を高め、個々の生徒に

内在する創造的能力を育成し、個性化するのがそのねらいである。したがって、その場かぎりの即興ではなく、即興表現したものをさらに練り直したり修正したりして、少しでも完成度の高い芸術的なものにするためには、それを必ず楽譜に書き留めさせることが大切である。

日本の伝統的な音感覚を表現する和声は、近代西洋音楽の和声のように厳格な規則はあまりなく、平行4度や不協和音の連続をむしろ好む傾向にあることから、その即興表現は近代西洋音楽よりもたやすく、しかも、音階の数が7音よりも少ない5音であるところから、楽譜に書き留める作業も比較的たやすくできるものである。

VI おわりに。

岩手県二戸郡葛巻町立葛巻小学校江刈川分校（全校生徒17名）で、こうした日本の感覚による和声づけした合唱曲、すなわち、岩手県立盛岡第4高等学校教諭、佐藤司氏編曲による、わらべうた《正月正月》と、盛岡地方の子守歌《あずきまんま》の2曲を、全校合唱の教材に取り上げた。児童たちはこの曲に熱心に取り組み、そして、この2曲を盛岡市で開催された、平成4年度全日本音楽教育研究大会部会大会全国大会 小学校部会大会の研究演奏で演奏したが、それが大変に好評を受け、音楽教育関係のある著名な複数の先生たちから、「私たちが、日頃扱うことをためらってきた日本的な和声づけによる合唱曲を、岩手県では先取りして、教育の現場において教材として取り扱っていることに敬意を表する。」という講評を受けた。さらにこの2曲を、IBC岩手放送局主催による「子ども音楽コンクール」で演奏して最優秀に選ばれ、東北大会に出場し優良賞を受賞した。

江刈川分校の児童たちの演奏が素晴らしかったことにもよるだろうが、日本的な和声づけされた音楽が、一般に認識されるようになってきたのだらうと思うのである。

近代西洋音楽と日本の音楽には、たしかに大きな違いがある。日本の音楽は、日本人の生活感情や日本人の美的感覚、そして日本人の精神から生まれたものであり、ヨーロッパ音楽、即世界の普遍的な音楽という観念を捨てて、世界にはさまざまな国家があり、さまざまな民族が存在している。そうした国家なりその民族の音楽は、それぞれにその土地の自然環境や民族感情によって生み出されたものであり、それぞれの精神によって培ってきたものであることを理解させることが大切である。そうした違いを理解させるには、まず足元にある日本の伝承音楽を取り上げ、表現活動や鑑賞活動を通してその良さに触れさせて、理屈よりもまず感覚的に捉えさせることが、その導入に大切なことだと考えるのである。また、創造性を養うための学習は、創作領域にかぎったものではなく、表現、鑑賞、創作の全領域でなされるものであろう。そうした学習活動を通じて、一人一人の児童・生徒に、日本の遠い祖先から伝えられてきたところの、文化遺産としての伝承音楽に対する興味・関心を高めながら音楽性を培い、伝承音楽を愛好する心情と、音楽に対する感性を養いながら、美しいものを美しいと感じて感動し、崇高なものに感動する心を育成することが大切であろう。そして、自ら進んで理解していこうとする主体的な学習態度の育成を図るとともに、日本の伝承音楽を積極的に伝承させていこうとする心情を培い、学習活動の場において、生徒一人一人の能力をいかに引き出していくかという指導が、いよいよ大きな課題になってきたといえる。

注

- 小泉文夫 1958年5月 『日本伝統音楽の研究』 音楽之友社
- 小島美子 1989年3月 『日本音楽大辞典』 平凡社
- 竹内 勉 1969年9月 『うたのふるさとー日本の民謡をたずねて』 音楽之友社
- 田辺尚雄 1984年9月 『日本音楽講話』 講談社学術文庫
- 中嶋恒雄 1990年12月 『即興表現ー即興表現の一体系』 音楽教育学第20ー1号
- 藤井知昭 1977年3月 『講座・比較文化 第八巻 比較文化への展望』 「六 比較音楽ー音楽人類学への接近」 研究社
- 町田嘉章・浅野健二編 1960年9月 『日本民謡集』 岩波書店
- 三隅治雄 1965年6月 『東洋音楽選書12巻』 「日本の民謡と民族芸能」 東洋音楽学会編
- 山田浅蔵 1991年10月 『実践音楽教育学』 音楽之友社
- Dart, Thurston. 1954 The Interpretation of Music. 日本語版 奥田恵二訳
1967年3月 『音楽の解釈』 音楽之友社