

早わかり小泉理論

植村 幸生

1. はじめに：小泉理論の方法と基本用語

この講演では、小泉文夫が1950年代に提唱した画期的な日本音楽の音階理論、いわゆる「小泉理論」を、できるだけわかりやすく説明しようと思います。この理論は、小泉文夫の初めての単著『日本伝統音楽の研究1』（1958）という本で示されました。続編が予告されたものの、小泉の生前にはこの『日本伝統音楽の研究1』だけが刊行されましたが、しかしこの本は、日本の音階理論を一新しただけでなく、のちの小泉の思考と活動を決定づけたという意味でも、たいへん重要な著作です。

『日本伝統音楽の研究1』は、小泉の著作には珍しく、難解な本として知られています。しかしそれは、本書で扱われた従来の音階理論があまりに複雑であったことに由来します。小泉理論自体はとてもシンプルで美しいものであると言っておきます。

本書における小泉のもくろみを一言でいえば「日本人は音をどのように構成して音楽にしているか」というテーマです。ここで「日本人」とは「すべての日本人」を意味します。当たり前と思うかもしれませんが、実はそれまで「日本音楽」と呼ばれてきたものは、貴族、僧侶、武家、都市の町人といった、いわば一部の日本人が作り上げてきた音楽にすぎず、民謡やわらべうた、民俗芸能のような一般庶民の音楽は、「日本音楽」のなかでめったに論じられてこなかったのです。小泉理論は、わらべうたや民謡を日本音楽の主役に据え、「下からの」日本音楽のとらえ方を提唱した理論であるといえます。

小泉の「下からの」という発想は、その理論の組み立て方にもあります。中国や西洋の音階理論やその概念を、受け売りのように日本音楽にあてはめる従来の見方に対して、小泉は、実際の音楽から観察される音の動きと働きから法則を発見していこうとしました。そのために、扱い得る最も単純で基本的な音の現象から、より複雑な現象へと分析を積み上げる方法をとりました。それはあたかも、元素とその組み合わせから複雑な物質までも説明していく化学の手法を思わせます。

この理論にとって最も基本的な二つの用語、「核音」と「テトラコルド」を紹介しておきます。

ふつう音階といえばオクターブのサイズで出来ているものと考えますが、小泉理論ではオクターブよりも狭い完全4度を、より基本的な単位と認めます。そしてこの完全4度を構成する二つの音を重要な音と見なします。そのように音楽的に重要な役割を果たす音を「核音 nuclear tone」と呼びます。「核音」

は「主音」とよく似ていますが、これまで使われてきた「主音」という概念はオクターブ音階と強く結びついているので、ここではいったん保留とします。そして、二つの核音からなる完全4度の単位を「テトラコルド tetrachord」と呼ぶことにします。

2. 二音旋律と三音旋律

最も簡単な音の現象として、小泉はまず、全音間隔で隣り合った、たった二つの音からなる旋律をとりあげます。次の例をごらんください。

【ex. 1】 (小泉 1974:75)

となえごと(二音旋律)

音階

核音

あした 天気になーれ

「あしたてんきになーれ」と節をつけて歌うとき、その最後の音は、必ず高いほうの音になります(低いほうの音に終わらせると、非常な違和感を覚えます)。ほかの例でもこの規則に変わりはありません。ここに「長2度間隔で隣り合う二音からなる旋律は、必ず上の音に終わる」という一つの法則が成り立ちます。

二音旋律から一つ音を増やした、隣接する三音からなる旋律ではどうでしょうか。

【ex. 2】 (小泉 1974:75)

となえごと(三音旋律)

音階

核音

かみさまの ゆう とおり

この例では、隣接する三音は基本的に全音間隔ですが、上と真ん中の音の間隔は半音に近づくこともあります(あとで述べる「陰旋化」現象です)。しかし、やはり最後の音の位置には一定の法則があります。すなわち「隣り合う三音からなる旋律は、必ず真ん中の音に終わる」という法則です。これにあたる他の例としては、ラーメン屋のチャルメラでおなじみのメロディーが挙げられます。このメロディーを、仮に真ん中の音でなく、下の音や上の音で終わらせてみると、ラーメンの味がしなくなるほどの違和感に襲われます。

3. テトラコルドとその種類

次の例は同じ三音からなる旋律ですが、音程が広がっていて、両端の音が完全4度をなしています。

【ex. 3】 (小泉 1974:75)

となえごと(テトラコルドI)

とん でき た 核音 核音

この場合では、真ん中の音はむしろ終止音にならず、代わって両端の音が重要になります。下の音は終止音にもなりますが、フレーズの終わり、いわば半終止の音ともなります。このような重要な役割をもつ音こそ「核音」です。つまり、4度をなす旋律では、4度間隔で離れた二つの音が核音になります。そしてこの二つの核音で作られた枠をテトラコルドと呼ぶことは、さきほど述べた通りです。

小泉理論では、一つのテトラコルドの中に入る音（中間音）は一つだけしか許されません。その場合、中間音の位置によって四種のテトラコルドが考えられます。そして、日本音楽のなかには四種とも実際に存在します。

【ex. 4】 (小泉 1974:75)

譜6 テトラコルドI テトラコルドII テトラコルドIII テトラコルドIV

短三度 短二度 長二度 長三度

この四種を、小泉は第I種、第II種、のように番号でも呼びますが、次のような、その特徴を表す名前でも呼んでいます。

- (I) 民謡のテトラコルド
- (II) 都節（みやこぶし）のテトラコルド
- (III) 律のテトラコルド
- (IV) 琉球（沖縄）のテトラコルド

各テトラコルドの特徴を見てみましょう。(I) 民謡のテトラコルドは、その名の通り、民謡やわらべうたに最もよくあらわれるものです。小泉はこれを第

I種にあげているように、日本の音楽にとって最もベーシックな単位であると考えました。

次の(II) 都節のテトラコルドは、三味線音楽や箏曲といった近世邦楽に典型的にみられるもので、民謡やわらべうたにもよくあらわれます。小泉は、民謡と都節のテトラコルドは、たとえば前者は上行的、後者は下行的といった、互いに対照的な性格をもっているとししました。

【ex. 5】 都節 (第II種) のテトラコルド (小泉 1974:75)

開いた開いた 都節のテトラコルド

いつのまにかつぼんだ

第III種、律のテトラコルドは、律旋という雅楽の理論用語に由来します。実際、雅楽や声明といった、古く日本にもたらされた音楽にこのテトラコルドがよくあらわれます。また西日本の民謡にもしばしばみられ、とりわけ沖縄・奄美には多くあります。ただし日本本土ではその中間音が半音下がって、都節のテトラコルドに接近しがちです。小泉はこの律のテトラコルドを、日本音楽にとっては外来の要素と考えていました。

【ex. 6】 律 (第III種) のテトラコルド (小泉 1974:75)

子守唄 律のテトラコルド

しばのおりどのふせーがやーに

最後の琉球のテトラコルドは、日本では沖縄にだけあり、沖縄の音楽をはっきりと特徴づけます。

【ex. 7】 琉球 (第IV種) のテトラコルド (小泉 1974:75)

谷茶前節

たんちゃめぬーはまにすーるーる

ぐわがゆていてん どーえー

4. テトラコルドの結合

さて、4度以上の広い音域をもつ旋律は、小泉理論では二つ以上のテトラコルドが結びついたものと考えます。そして、この二つの結びつきには二種類があります（二種類しかありません）。二つが直接に連結される「コンジャンクト conjunct」と、長2度間隔をおいて連結される「ディスジャンクト disjunct」です。

もし同じ種類のテトラコルド二つがディスジャンクトで結合したとすると、その上端と下端との音程はオクターブになります。これが、私たちがふつう「音階」と呼ぶものの姿なので、小泉はこれを「オクターヴ音階」として、やはり次の四種類をあげています。

【ex. 8】（小泉 1974:77）

民謡音階

律音階

都節音階

琉球音階

（この譜例で、点線でつながった音は、連続する三音をなしており、上に述べた原則から、真ん中の音が核音（白丸の音符）となることを意味しています）

しかし、現実の音楽ではこのようなオクターブの音階がきれいな形で現れるとは限りません。それどころか、オクターブという単位が成り立たないものすら、日本音楽には時々見受けられます。小泉自身があげているのは次の例です。

【ex. 9】（小泉 2009:155）

「最上川舟唄(かけ声)」

有海喜巳夫採譜

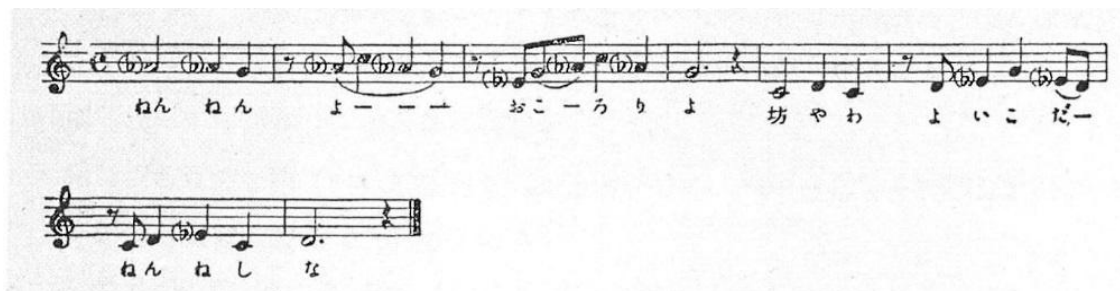
この例では、下段の分析譜が示すように、三つの民謡テトラコルドがコンジャンクトで結合されています。その結果、いちばん下の音 (e) からみて一オクターブ上の音が出てきません。こういう事例があるので、オクターブという単位は日本音楽では絶対的なものとはいえないわけです。

5. 「転調」

「転調」にあたる現象も日本音楽のなかにたくさん見られます。小泉理論ではそれをテトラコルドの変換とみなし、そこには二つの原理があると考えます。ここでは小泉の用語でなく、小島美子の用語を用いて説明しますが、「転テトラコルド」と「転核音」の二つです。

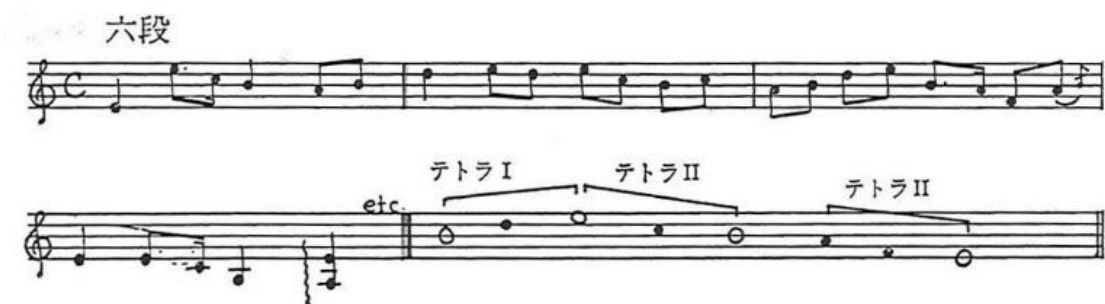
「転テトラコルド」は、核音の位置はそのままに、中間音を変化させて、テトラコルドの種類を取り替えるものをいいます。あえて比喩的にいえば、たとえばハ長調からハ短調にかわる「同主調転調」に似ています。このうち、最も頻繁にみられるのが、律のテトラコルドの中間音を半音さげて都節のテトラコルドに変えるというものです。次の譜例をご覧ください。フラットがついている音はテトラコルドの中間音で、ナチュラルで歌うこともあるが、半音下がる傾向が強いことを示しています。これは昔から「陰旋化」と呼ばれてきた現象です。この場合には曲全体にわたって音が変更されているので、転調というより「移旋」にあたります。

【ex. 10】 子守唄 (日本放送協会編 1955:673)



もう一つの、よく見られる「転テトラコルド」の例が次の譜です。旋律の全体は都節テトラコルドでできていますが、旋律が上行する時に、民謡のテトラコルドを一時的に使っています。箏曲では、この高い中間音を出す時に、弦を強く押して音を高めます。

【ex. 11】 箏曲《六段》の一部（初段の末尾）（小泉 1974:79）

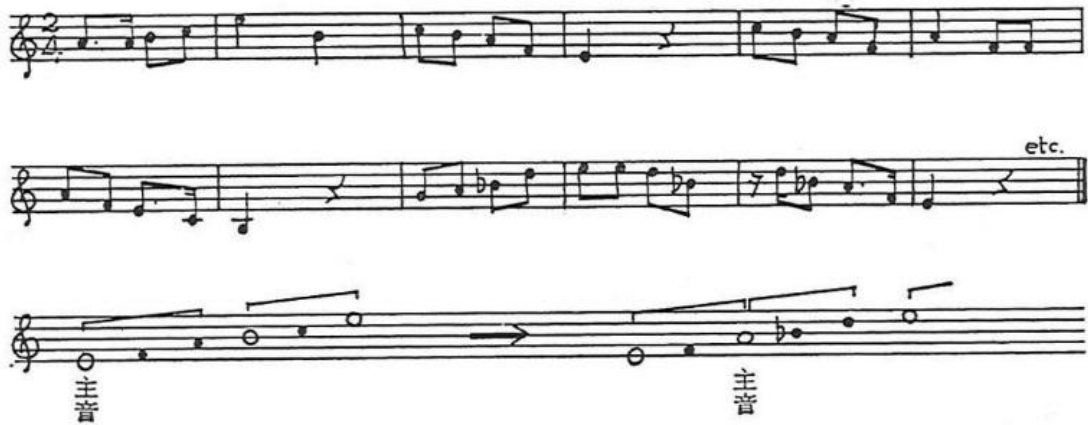


別のタイプの「転調」である「転核音」は、音の並びは（基本的に）変えずに、そのテトラコルドの位置を変える、すなわち核音の位置を変えるというものです。単純な「転核音」ではテトラコルドの種類を変える必要はありません。これを先の比喻でいえば、ハ長調からイ短調に移すような「平行調転調」に似ています。

下の例の前半では二つの都節テトラコルドがディスジャンクトで結合していますが、後半はコンジャンクトにかわっています。このようにテトラコルド結合の仕方を変えることで核音の位置が変わり、転調したような感覚が得られます。このケースをオクターブ単位で見れば、前半と後半とでは音階が5度ずれたような形になっているともいえます。この転核音は三味線音楽によくみられます。

【ex. 12】 長唄《越後獅子》（小泉 1974:79）

越後獅子



さらに「転テトラコルド」と「転核音」が併用される転調のケースもありますが、説明が複雑になるのでここでは省略します。

6. 小泉理論の成果

小泉理論のごく基本的なあらまは以上ですが、この理論が何をなしとげたといえるでしょうか。私の考えでは、大きく四つの成果があります。

- 1) 民謡のテトラコルドを発見し、民謡をめぐる理論的混乱に終止符を打った
- 2) 民謡のテトラコルドに日本人の音楽的アイデンティティを見いだした
- 3) 沖縄（琉球）音楽を日本音楽の枠組みに合理的に組み込んだ
- 4) 日本音楽と周辺諸民族の音楽を比較する道を拓いた

第一のポイントを説明するには、それまでの日本音楽の音階論の流れを振り返っておく必要があります。

雅楽および声明では、伝統的に中国の理論を受け入れ、呂（呂旋）と律（律旋）という二つの音階を考えてきました。明治にはいり、上原六四郎(1848-1913)が『俗楽旋律考』(1895)という本を書いて、俗楽すなわち雅楽・声明以外の音楽について理論的な考察をしました。上原はここで、①俗楽の音階は5音音階であり、半音を含む陰旋と含まない陽旋がある、②両音階ともに上行形、下行形がある、③前者は都市の音楽(都節)に、後者は地方の音楽(田舎節)に特徴的に現れる、④田舎節は律旋と同一である、と主張しました【ex. 13】。

【ex. 13】(日本放送協会編 1955:672)

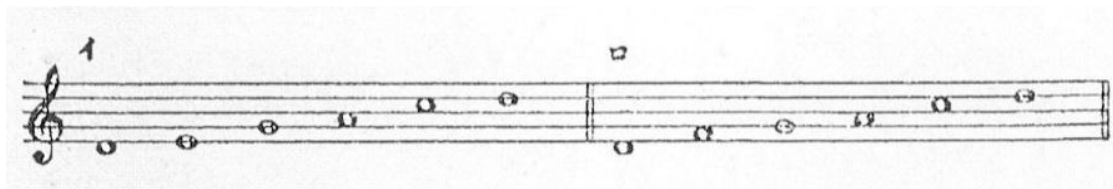


(上原の原書では五線譜を用いずに表記しているのですが、ここでは町田嘉章による上原理論の説明を例示します)

上原が提唱した陰旋、陽旋の考え方は、いまでも音楽の教科書に使われているくらい、当時としてはすぐれた理論でした。しかし、彼のいう「田舎節」とは、実は本当の民謡を指していませんでした。日本各地でうたわれている本当の民謡は、この当時まだ詳しく調べられていなかったのです。

1920年代以降、日本の「真の民謡」を追求する機運が高まりました。町田嘉章(1888-1981)は、膨大な現地調査をベースに民謡の音階を調べ、終止音の位置で細かく類型をたてました。一方、下総皖一(1898-1962)は、作曲家の立場から、わらべうたなど言語に密着した音楽表現に注目した結果、従来の「田舎節」に二種類があることを見いだしました【ex.14】。町田と下総は、小泉の理論を準備する役割を果たしました。特に下総の考えは小泉理論とよく似ています。「真の民謡」を探し求めた両者の業績を踏まえながら、シンプルかつ体系的に組み立てられたのが小泉理論だといえます。

【ex.14】 (下総 1954:35)



第二のポイントについて、小泉は生涯を通じてさまざまところで発言をしてきました。たとえば、《恋の季節》(ピンキーとキラーズ、1968年)や《春一番》(キャンディーズ、1976年)《ペッパー警部》(ピンクレディー、1976年)といった「最新の」流行歌のなかに民謡のテトラコルドが見いだされるということを、次のように、いかにも小泉らしい軽妙な表現で述べています。

「こういうのは二六抜き短音階というんです。…下からいけばラ・ド・レ・ミ・ソという音階です。…ラドレ、ミソラという音階は、実はあんたがたどこさ…というのと同じ音階なんでして、あるいは『江差追分』だとか、有名な日本の民謡の大部分がその音階でできています。…しかも平安時代の風俗歌…という

ものがありますが、…それ[風俗歌の楽譜]を解説してみますと、今の『春一番』とよく似た音階でできているんです。その平安時代の貴族でも、もちろん外国から入ってきたりっぱな雅楽を勉強しましたが、それとは別に、こうした民謡を歌うとき、心のなかでは本当に楽しんでいたと思います。日本民族にとってはなかなか忘れることのできない、そういう音階です」(『歌謡曲の構造』82～83頁)

【ex. 15】(小泉 1984:61)

恋の季節 詞・岩谷時子 曲・いずみたく

わすれられないの
あおいシャツきて た

あんたが たど こサ
く まも とサ

自然的短音階 二六抜き短音階

1 (2) 3 4 5 (6) 7 i ラ ド レ ミ ソ ラ

第三、第四のポイントは、のちの小泉の研究活動と深く関わります。小泉が琉球のテトラコルドを設定して、日本音楽の体系に沖縄音楽を組み込んだことはきわめて画期的でしたが、それは沖縄音楽に対する彼の関心の出発点でもありました。すなわち復帰前の沖縄で行った予備的調査に始まり、小泉の没後に完成した『日本民謡大観 沖縄・奄美』(4巻、日本放送協会編、1989-93)に至る、学生たちを巻き込んだ沖縄民謡の共同調査がその現れです。実は小泉は、沖縄の音楽のなかに自説を乗り越える理論的可能性を見出していたのですが、新しい理論を打ち立てる前にこの世を去りました。

一方、周辺民族との比較については、すでに『日本伝統音楽の研究1』のなかで、朝鮮(韓国)、中国、インドネシアの音楽をとりあげて、テトラコルドの観点から日本との共通点と相違点を考察しています。その結果、地理的、歴史的な関わりが深い朝鮮や中国よりもむしろインドネシアに、日本とまったく同じように四種類のテトラコルドがすべて認められることから、日本音楽の音階を考察するのに重要な示唆を与える、と述べています。

本書脱稿の直後に小泉が向かった留学先はインドであり、留学を終えてから

はさらに西アジアにも赴いて、彼はそれらの地でもテトラコード理論がどこまで通用するか考えていたようです。1970年代に入ると小泉は再びインドネシアに関心を向け、ガムランやケチャを日本に紹介し、若い世代を夢中にさせました。本書で小泉が描いた壮大な理論的展望が、世界の音楽をくまなく訪ねるその後の彼の旅を導き、支えたといつてよいでしょう。

(譜例出典)

- ・ 下総皖一 1954『日本民謡と音階の研究』東京：音楽之友社。(音楽文庫)
- ・ 日本放送協会編 1955『日本民謡大観 中部篇 (北陸地方)』東京：日本放送協会。
- ・ 小泉文夫 1974「理論篇」国立劇場事業部編『日本の音楽：歴史と理論』東京：国立劇場事業部、65～93頁。(のちに「日本音楽の基礎理論」と改題され『日本の音：世界のなかの日本音楽』東京：青土社、1977年に収録)
- ・ 小泉文夫 1984『歌謡曲の構造』東京：冬樹社。
- ・ 小泉文夫 2009 (初刊 1958, 1984)『合本 日本伝統音楽の研究』東京：音楽之友社。

(本稿は2017年10月22日に東京藝術大学で行ったリターン講演会の内容を一部修正し加筆したものである)