

基本構造考察のためのこもりうた楽曲分析

肝 付 文 子

The Lullaby Piece Analysis for Fundamental Considerations

KIMOTSUKI Fumiko

はじめに

「子供に聞かせる」という目的で、主に子供に焦点を置き、この世に生み出された音楽の1つに「こもりうた」というジャンルがある。

「こもりうた」は、生活の中において非常に身近な音楽の種類で、多くの人々が、人生のどこかで、何らかの形で接点を持っているため、「子守りをする際の音楽」と、単純に、また安易に捉えがちであるが、実際には、一言に「こもりうた」と言っても、その定義を明確に位置づけるのは、非常に困難である。

世界のこもりうたの共通点は、「子供に聞かせるために存在する音楽である」ということだけで、その種類、音楽の表現方法（歌われ方や演奏のされ方）は多岐にわたり、世界各地の文化や言語体系、社会の中での子供の役割、演奏の手段や場面などによって、その在り方は多様である。作曲者によって芸術楽曲として意図的に作曲された楽曲もあれば、伝承音楽として、自然発生的に誕生し、そこから口伝で歌い継がれているものもある。こもりうたを歌って（演奏して）聞かせる者が、子供を安らかに寝かしつけようと、また子供のために、静かで穏やかな環境を作ろうと、愛情を持って歌う（演奏する）音楽もあれば、子供の歌い手が、歌い手自身に向かって、まるで「独り言音楽」のように発信するような音楽もある。さらに、子供に聞かせる、という本来の目的から逸脱し、その音楽のみが、独立して一人歩きし、芸

術作品として、舞台などで演奏される場合もある。

「子供をあやす」「子供に聞かせる」という単純明快なキーワードに対し、世界に誕生したこもりうたの多種多様な在り方は、非常に複雑で、統一した形式を持たない。

しかし、本当に、そこに統一性はないのであろうか。

多種多様であるならば、なぜ「こもりうた」という1つのジャンルに、無数の音楽が分類されるのであろうか。

どんなに多種多様なスタイルを持ち、一見そこに統一性を見出すことが難しいように感じられても、「こもりうた」という1つのジャンルに分類される以上、「子供に聞かせるために存在する音楽」という根底にある共通項をつなぐ、何かしらの共通した音楽的要素が存在するのではないか、という予感を感じる。旋律につけられた歌詞が子供をあやす内容である、もしくは、作曲者によって「子守歌」というタイトルが付けられた、というような表面的な根拠によってこもりうた音楽であることを安易に分類することは可能である。そして、これまでも、音楽学的、民族学的見地から、さらには文化や文学的な観点からこもりうたは探究されてきている。しかし、ここでは、「作曲学」という音楽の基本構造に着目した、新たな視点によって考察を深め、どのような音楽的構造を持ったものが、こもりうた音楽として今に残されてきているのか、何か共通した音楽的性格を持ち合わせているのではないか、という疑問をいくつかの楽曲例を挙げて探究していきたい、と思う。

以下、「こもりうた」という文字の表記は、すべてひらがな表記とする。ただし、作曲者によって原題、もしくは、外国語作品の日本語訳を「子守歌」「子守唄」などとしてあるものについては、その表記に従う。

I こもりうたの分類と比較

1. こもりうた音楽の源

こもりうた音楽の発生の源は、大きく2つに分けることができる。それが下の2項目である。

- ①作曲者が存在し、芸術楽曲として意図的に作曲されたもの
- ②伝承音楽として、主に口伝によって歌い継がれてきているもの

さらに、日本においては、童謡や商業音楽の中でのこもりうたのように、あえて子供が口ずさむことを狙いとして作曲され、メディア（テレビやラジオなどを中心とした電波放送）や学校などの教育機関（教科書や音楽の授業など）を通して発信されたものもある。これも、①に分類される。

2. 作曲された「こもりうた音楽」

まずは、前の項目の①である、「作曲者が存在し、芸術楽曲として意図的に作曲されたもの」に該当する音楽を検証してみたいと思う。

こもりうた音楽作曲を、作曲家達がこぞって手がけてきたのは、主に、西洋クラシック音楽の分野においてである。作曲された後、出版や演奏の機会に恵まれず、著名な作品となることなく音楽史の中に埋もれてしまった作品を入れると、「こもりうた」として生まれた芸術作品は、西洋音楽世界には、星の数ほど存在すると考えられる。その中でも世界中で知られることとなった代表的な楽曲が、「シューベルトの子守歌」「ブラームスの子守歌」「モーツァルトの子守歌」であるだろう。この3つの子守歌は、「世界三大子守歌」という位置づけをされている。「世界三大子守歌」と呼ばれる明確な根拠はなく、学術的な側面から何らかの学会や研究団体によって発信された見方でも

ない。しかし、世界規模における過去から現在における出版数、芸術音楽の場面における演奏回数（作品の再演回数）、それに伴う人々への認知度は、他のいかなるこもりうた音楽と比較しても圧倒的であり、プロモーションのフレーズの1つとして生まれたであろうこの言葉に、異議を唱える必要はないと考える。この論述の中でも、芸術作品としてのこもりうた音楽の代表格として、このあと、作品分析の素材としてそれらを採用し、考察していきたいと思う。

因みに、この3曲目に挙げた、「モーツァルトの子守歌」は、モーツァルト作曲作品の作品番号を示すケツヘル番号が350番（K.350）とつけられているが、後年の研究によって、これまで作曲者であると考えられていた、ウォルフガング・アマデウス・モーツァルトは間違いで、ベルンハルト・フリース（モーツァルトと同時期の医師）がこの作品の作曲者である、ということが判明している。しかし、長期に渡り、「モーツァルトの子守歌」とされてきたため、その認知度が高く、本来の作曲者が判明した後も、作品名が変更されずに紹介されることが一般的である。ここでは、これ以降、「フリース（モーツァルト）の子守歌」という表記を行う。

一方、日本においては、この分野を手がけた作曲家の数は、非常に少ない。作曲を試みた日本人作曲家達の多くは、西洋音楽の作曲技法や西洋楽器学を学び、その影響を大きく受けており、西洋音楽の作曲技法を基盤としながらも、日本、または東アジアの音楽文化から触発され、東西の作曲技法を融合させて、独自の世界観を展開しているものが目立つ。

「こもりうた」が、芸術作品として多く生み出されてこなかった日本であるが、その一方で、日本の各地に残る伝承音楽のこもりうたは、多くの作曲家達によって編曲され、歌曲・合唱曲・室内楽作品・管弦楽作品、またジャズやポピュラー音楽へと形を変え、数多く演奏、出版されてきている。そして、その多くは、西洋音楽の西洋楽器を使用しての演奏という形式が最も多いが、日本独

自の邦楽器での編曲演奏も多くみられる。

日本国内で、芸術作品として作曲された作品と、伝承音楽の編曲として演奏された作品の一部を次の表で紹介したい。いずれも、それぞれの作品群の一部である。

表1に示した作品は、芸術歌曲・管弦楽作品として、日本人作曲家達によって作曲された主な作品である。

表2に示した作品は、伝承音楽としてのこもりうたが編曲された作品である。

日本では、西洋音楽に比べ、芸術作品としてのこもりうたの作曲数が圧倒的に少なく、また、数少ない楽曲の中でも、その中のいずれかの作品が有名になったり、歌ったり演奏されたりするような形で、一般に広く浸透している楽曲はさらに少数である。

それでは、なぜ、西洋音楽世界と比較して、日本では、こもりうた音楽の作曲が発展していかなかったのであろうか。それは、「作曲されたこもりうた」のほかにもう1つ存在する「伝承音楽としてのこもりうた」と、何らかの関係があるのではないだろうか。

次では、伝承音楽としてのこもりうたを検証し

(表1) 日本人作曲家による「こもりうた」

| 作曲者 | 作品名 |
|--------|----------------------|
| 草川 信 | ゆりかごの歌 |
| 高田 三郎 | 3つの子守唄 |
| 池辺 晋一郎 | 6つの子守唄 |
| | 風の子守歌 |
| 山本 純ノ介 | ねむの木の子守歌 |
| 芥川 也寸志 | 弦楽のための三楽章より、2楽章『子守歌』 |
| 佐藤 敏直 | ファンタスティックな子守歌 |
| 吉松 隆 | 子守歌 |
| 山田 耕筰 | 中国地方の子守唄 |
| 新実 徳英 | 北極星の子守歌 |
| 三善 晃 | Berceuse (子守歌) |
| 吉岡 しげ美 | 七つのこもりうた |

(日本子守唄協会資料室・新作資料より一部抜粋)

てみたいと思う。

3. 伝承音楽としてのこもりうた

「作曲されたこもりうた」が、西洋音楽世界と日本の音楽世界において、作曲楽曲の絶対数や、一般への浸透の具合において大きな違いが見られるとおり、伝承音楽としてのこもりうたにも、日本と西洋では特徴の違いが見られるかどうかを、まずは検証してみたい。

検証する素材として挙げる音楽は、次ページの8曲とする。例として挙げる音楽は、いずれも、現在でも残っている伝承こもりうたである。

(表2) 日本人作曲による編曲された「こもりうた」

| 編曲者 | 作品名 |
|--------|-------------------------|
| 佐藤 敏直 | 五ツ木の子守唄 |
| 秋山 文紀 | 五ツ木の子守唄 |
| 土屋 祐介 | 五ツ木の子守唄 |
| 毛利 巨麿 | 五ツ木の子守唄 |
| 松井 忠重 | 五ツ木の子守唄 |
| | 江戸子守唄 |
| 書上 奈朋子 | 中国地方の子守唄 |
| | 五ツ木の子守唄 |
| 白田 圭介 | 竹田の子守唄 |
| 林 光 | 中国地方の子守唄 |
| 西澤 健一 | 竹田の子守唄 |
| 河野 久寿 | 島原の子守唄 |
| 山口 巖 | いか採り舟の唄 (神奈川県の子守唄) |
| | トイカワホプニベ (アイヌの子守唄) |
| | 我んが守り (沖縄県の子守唄) |
| | おじゃみおふた (兵庫県のお手玉唄) |
| | 七つ八つから (石川県の守り子唄) |
| | いの字 (京都の府手合わせ唄) |
| | よいさっさ (京都府のお盆唄) |
| | ねんねんやおべろんや (福井県の子守唄) |
| | お月さん幾つ (東京都の月の唄) |
| | べーべーの草 (沖縄県の子守唄) |
| | もうひとつの五木の子守唄 (熊本県の守り子唄) |
| | 堅雪かんこ (岩手県の雪の唄) |
| | ねんねこヤーエ (青森県の子守唄) |
| | 一人でさびし (宮城県のお手玉唄) |
| | 雪やコンコン (京都府の雪の唄) |
| | きょんきょん京橋 (和歌山県の手毬唄) |
| | 四方の景色 (京都府の手毬唄) |
| | 天満の市 (大阪府の子守唄) |
| | 盆ならさん (愛知県のお盆唄) |
| | 泣かないよ坊ややよ (鹿児島県の子守唄) |

(日本子守唄協会資料室・子守唄題名順、演奏会情報より一部抜粋)

西洋の伝承こもりうたの例として挙げる4曲は、ヨーロッパの主要な3言語（ドイツ語、フランス語、ラテン系言語）圏内で確認される音楽として、選択した。日本の伝承こもりうたの例として挙げる『江戸子守唄』は、一地域を発祥の起源に持ちながら、日本全国に伝承される結果となった、最も認知度の高い音楽であるため、日本の伝承こもりうたの代表格として、選択した。また、全体の比較材料として、歌詞の内容が重要となるため、他に、日本の幅広い地域で親しまれる3曲の歌詞を例として提示する。譜例、歌詞例として挙げる日本の伝承こもりうたの計4曲は、東北地方、関東地方、関西地方、九州地方の4地方を発祥の起源に持つ。

西洋の伝承こもりうた例

- ①『Ninna nanna』ニンナ ナンナ（イタリア）
- ②『Ninna nanna』ニンナ ナンナ（①と同じ歌詞で、旋律が異なる形。イタリア地中海南部地方）
- ③『A ninnnia』子守歌（フランス南西部地方～地中海北部離島）
- ④『Fame la nana』子守歌（オーストリア南部地方～イタリア北部地方）

日本の伝承こもりうた例

譜例1

The musical score is written in treble clef with a 3/4 time signature. It consists of four staves of music. The first staff starts with a treble clef and a 3/4 time signature. The melody is simple and repetitive. The second staff starts with a measure rest labeled '5'. The third staff starts with a measure rest labeled '10'. The fourth staff starts with a measure rest labeled '14'. The piece ends with a double bar line.

- ①『江戸子守唄』（発祥江戸地方～全国）
- ②『五木の子守唄』（熊本）=歌詞例のみ
- ③『竹田の子守唄』（京都）=歌詞例のみ
- ④『東北地方の子守唄』（東北地方全体）=歌詞例のみ

上記音楽の譜例と歌詞例提示において、次のことを前提として理解しておく必要がある。

1. 口伝による伝承音楽であるため、基本的には、そこに旋律や歌詞の特定の完成形は存在しない。
2. 譜例、歌詞例とも、伝承されているものの一例である。
3. 地域や伝承者によって、発展、変化した自由な表現例は、ここでは言及しない。

『Ninna nanna（こもりうた）』ニンナ ナンナ（イタリア）=譜例1

楽曲の音楽的基本情報：調子=長調、拍子=3拍子
 ニンナ ナンナ=イタリア語で「こもりうた」の意味。「ねんねんころり」「ねんねしな」というような寝かしつけの声かけを行う際の言葉で、文法的な意味の言葉ではなく、発音の語呂や音が優先してできた言葉。

『Ninna nanna (こもりうた)』ニンナ ナンナ
(イタリア地中海南部地方) = 譜例 2

楽曲の音楽的基本情報：調子 = 長調 (短調)、拍子 = 6 拍子 (2 拍子、3 拍子の両要素を合わせ持つため、受け手によって印象が変わる。そのため、記譜は、両要素の捉え方を可能とする 8 分の 6 拍子とする。)

譜例 1 と同じ歌詞を持つが、伝承者や地域によって旋律が変化したものと考えられる。譜例 1 のニンナ ナンナは、16 小節の楽曲形式として成立しているのに対し、譜例 2 のニンナ ナンナは、この 4 小節のフレーズが、歌詞が続く間、リピー

トして何度も歌われる。

曲の調子は、長調で歌われることが多いが、伝承者によっては、短調の調べになることもある。短調の響きを作るには大きな意図的な操作は必要ではなく、下の譜例 2 を参考にした場合、アフタクト後第 1 小節の A 音を、本来の A 音より少し低め (フラット) に歌うだけで、短調の調子と捉えることができる。偶発的に歌手の音程が変化することで、音楽の調子が簡単に変化するため、どちらが主であるかを結論づけることはできない。譜例 2 は、長調で記譜する。

譜例 2



『A ninna (こもりうた)』ア ニンニア (フランス南西部地方～地中海北部離島) = 譜例 3

楽曲の音楽的基本情報：調子 = 短調、拍子 = 2 拍子

ア ニンニア = ニンナ ナンナ 同様、「ねんねんころり」「ねんねしな」というような寝かしつけの声かけを行う際の言葉で、文法的な意味の言葉ではなく、発音の語呂や音が優先してできた言

葉。

歌われる言語も、地中海離島やフランス南西部において異なるが、フランス語、イタリア語という標準言語よりも、地中海地方離島の独自の方言を使用して歌われるほうが一般的である。日本の民謡の「こぶし」のように声を揺らして表現するような歌い方は、記譜においては、装飾音を使用する。

譜例 3

『Fame la nana (こもりうた)』 ファメ ラ ナナ
(オーストリア南部地方～イタリア北部地方)
= 譜例 4

楽曲の音楽的基本情報：調子＝短調、拍子＝6拍子（2拍子、3拍子の両要素を合わせ持つため、受け手によって印象が変わる。そのため、記譜は、両要素の捉え方を可能とする4分の6拍子とする。）

ファメ ラ ナナ＝『ニンナ ナンナ』『ア ニ

譜例 4



次に、上に挙げた譜例1から譜例4の音楽の歌詞例を、下に示す。

譜例1、譜例2の『ニンナ ナンナ』は、旋律は異なるが、基本的に同じ歌詞が当てはめられて歌われている。そのため、歌詞例は、この2つのニンナ ナンナに適用するものを示す。この音楽は、イタリア国内において、イタリア語で歌われるため、ここでは、イタリア語（原語）と、その日本語訳を示す。

『Ninna nanna (こもりうた)』 ニンナ ナンナ＝
譜例1・譜例2の歌詞

Ninna nanna ninna oh! ねんねんこ、ねんねんこ
Questo bimbo a chi lo do'? この子を誰にわたそうか？

Se lo do' alla Befana, se lo tiene una settimana.
もし魔女のベファーナに渡せば、1週間は面倒みるかな

ンニア』と同様、「ねんねんころり」「ねんねしな」というような寝かしつけの声かけを行う際の言葉で、文法的な意味の言葉ではなく、発音の語呂や音が優先してできた言葉。

オーストリア南部の国境付近で伝承されているため、歌われる言語自体も多種であり、ドイツ語、イタリア語の歌詞が残っているが、本来は、国境地域独自の方言での伝承が一般的であるとされている。

Se lo do' all' uomo nero, se lo tiene un mese intero. もし黒人の男に渡せば、1ヶ月は面倒みるかな

Se lo do' a mamma sua, se lo tiene tutta la vita
もしこの子のお母さんなら、生涯そばから離れない

譜例3の『ア ニンニア』、譜例4の『ファメラ ナナ』は、使用言語が、数ヶ国語の標準言語から地域の方言にまで、と広範囲に及ぶため、ここでは、どの言語でも共通して歌われる歌詞の内容を日本語訳したものを示す。

『A ninnia (こもりうた)』 ア ニンニア＝譜例3の歌詞

ねんね ねんね
私の小さな子、おやすみ
ねんねするのよ、ねんねするのよ

私の小さな子、おやすみ
ねんねするのよ
ねんね、ねんね

『Fame la nana (こもりうた)』 ファメ ラ ナ
ナ = 譜例4の歌詞
ねんね ねんね
いたい いたいは飛んでいけ
パパはもうすぐおうちに帰る

この譜例1から4までに挙げた音楽の内容を考察すると、曲の調子や歌詞は、伝承者の気持ちや生活・文化背景によって自由自在に変化するような、シンプルで柔軟な構成で成り立っており、同

譜例5



『江戸子守唄』 = 譜例5の歌詞例
ねんねころりよ おころりよ
〇〇ちゃんは いい子だ ねんねしな
この子の子守りは どこへ行った
山を超えて 里へ行った
里のみやげになにもろた
でんでん太鼓に 笙の笛

じような歌詞や旋律、リズムを何度も繰り返す、単純で覚えやすい性質を持っている。そして、これらの音楽的性格を持ったこもりうたの根底にある観念は、「母親が赤ちゃんを抱き、あやし、精神を落ち着け、穏やかな気持ちや環境を導きながら、親の愛情を歌によって表現し、伝える」というものがベースとなっているように感じられる。これは、歌詞の内容からも明らかである。

それでは、日本の伝承こもりうたは、どうであろうか。その代表的な例として、江戸子守唄（譜例5）を挙げる。

『江戸子守唄』（発祥江戸地方～全国）

楽曲の音楽的基本情報：調子 = 調性定義困難。
律音階の変形による旋律。拍子 = 4拍子

他にも、日本の伝承こもりうたの性格を探るため、日本各地の代表的な伝承こもりうたの歌詞例を、いくつか見てみたい。挙げる音楽と順序は、上記のP.4の日本の伝承こもりうた例に記したとおりとする。

『五木の子守唄』（熊本）歌詞例

1 おどまぼんぎり 盆ぎり（私たちの子守奉公はお盆まで、お盆まで）

盆からさきゃ おらんと (お盆が過ぎたら居
ませんよ)

ぼんが早よくりゃ はよもどる (お盆が早く
来れば、早く家に帰れる)

2 おどまかんじん かんじん (私たちは 貧乏
でみすぼらしい)

あんひとたちや よかし (ご主人たちは お
金持ち)

よかしゃ よかおび よかきもん (あの人た
ちはみんな 美しい帯や着物を持っている)

3 おどま打ち死んだなら (私が死んだら)
道端ちゃ いける (道端にでも埋葬して下さ
い)

通る人ごち花あげる (通る人たちに 花で
もあげてもらえるでしょう)

『竹田の子守唄』(京都) 歌詞例

守もいやがる盆から先にゃ (子守も嫌がるよ
お盆から先は)

雪もちらつくし 子も泣くし (雪も散らついで
くるし 赤ちゃんは泣くし)

盆が来たとして なに嬉しかろ (お盆がきても、
嬉しいことなどあろうか)

帷子(かたびら)は無し 帯は無し (かたびら
(裏地のないひとえの着物)は無いし、帯も無い
し)

この子よう泣く 守をばいじる (この赤ん坊は
よく泣くよ 子守に苦勞するよ)

守も一日 瘦せるやら (子守は一日で 瘦せそ
うだ)

早よも行きたや あの在所越えて (早く行きた
い、この村・部落を越えて)

向こうに見えるは 親の家 (向こうに見えるの
は 親のうちだよ)

『東北地方の子守唄』(東北地方全体) 歌詞例

1 月が出て、風もなく、
木の葉が窓に掛り
我が子よ、ねんころりん、
夢を見て眠れ

2 月が明るく、風も静か、
揺り籠がゆっくり動いている
私のかわいい子よ、目を閉じて、
眠れ、あの夢を見て眠れ
(歌詞の意味は、明解であるため記載しない)

歌詞例から、西洋の伝承こもりうたと、日本の
伝承こもりうたでは、歌われている内容が、大き
く異なっていることに気づく。西洋の伝承こもり
うたの持つ柔らかな言葉による歌詞とは異なり、
日本のそれには、哀しみや寂しさを連想させるよ
うなものが多く、ここでは、『江戸子守唄』『五木
の子守唄』『竹田の子守唄』がこの印象を与えて
いる。一方で、比較的西洋の伝承こもりうたの概
念に近い歌詞で歌われている音楽も存在する。こ
こでは、『東北地方の子守唄』が、それに該当す
るだろう。曲中の歌詞の中には、優しさや愛情に
あふれる言葉が並べられている。

音楽の調子については、日本の伝承こもりうた
は日本独自の音階が使用され、西洋音楽の十二音
平均律の概念と安易に比較することはできないが、
日本独特の調べが耳に届くことは明らかであり、
特徴的である。

ここで見てくることは、こもりうたの概念の
違いである。日本の伝承こもりうたは、西洋のこ
もりうたで常識とされる、「子守りをされる赤ん
坊に向けての愛の唄」という概念から完全に離れ、
全く別の概念で存在しているように感じられる。
「別の概念」とは、子守りをする側である「守り
子」と呼ばれる奉公人の子供の側に焦点が置かれ
た「慰め唄(守り子唄)」としてこもりうたが存
在する、というものである。その歌詞からは、守
り子が、子守りをしながら、その境遇にある守り
子自身を唄っていることがよくわかる。

奉公に出なければならぬ、家庭やその地域の
貧しい環境、その境遇から襲われる不安感、寂し
さ、故郷や家族に対する強い郷愁の念、そのよう
な感情が、子守唄という形になり、唄う自分自身
への慰めとする、ということであれば、奉公先で
守り子によって子守りされる赤ん坊に焦点を合わ

せた音楽は成立せず、音楽的にも哀しみや寂しさを湛えた内容に展開していくのは、必然であると考えられる。しかし、ここで興味深いのは、守り子自身が自分への慰め唄として歌う音楽であっても、その表現方法は、ぶつぶつと独り言のようにつぶやき歌う、という方法であり、背中に赤ん坊を背負いながら、独り言音楽を奏できれば、自分を慰めるだけに留まらず、背中の赤ん坊もつぶやきによる単調な調べから眠りに誘われる、という守り子の仕事の本来の目的も達成できる、という利点である。このようなスタイルや概念で残されるこもりうたは、西洋的概念と比較すると、非常に独自性が高いと感じられる。

4. 性格の根本的な相違

「日本の作曲家達は、なぜ西洋の作曲家達に比べ、こもりうた作曲の分野に手をつけてこなかったのか。」その原因は、日本の伝承こもりうたの、強烈にして独特な概念や、日本音階という独自の旋律線のもつニュアンスにあるように感じられる。

日本に古くから存在する伝承音楽としてのこもりうたが、「守り子の独り言音楽」という、あまりにも独自の世界観で日本の土壌に根付いており、人々の心に強烈かつ絶対的印象をもって植え付けられているため、新たな観念や技法において作曲し、そのジャンルをさらに展開していく可能性やその意義を、多くの日本人作曲家たちが感じてこなかったのではないだろうか。一方、西洋音楽の世界では、伝承こもりうたも地域ごとに存在してはいるが、作曲家達によって作曲された芸術楽曲のほうが印象強く、一般的に浸透してきている、という側面がある。

先にもすでに述べたとおり、作曲された楽曲が少ないその一方で、確立した独自の世界観を持つ日本の伝承こもりうたは、編曲という形で、現在でも数多く手がけられ、演奏されている。このことから、伝承こもりうたの独自性を、多くの日本の音楽家達が認め、音楽構造の面で大きな魅力を感じさせる要素があることが推察される。

しかし、こもりうたは、このように、洋の東西、

伝承や芸術作品、などのように異なる特性を持ちながらも、「子供の心」「子供の環境」という点に焦点が置かれて存在していることは、1つの重要な共通点である。この「子供のための音楽」という唯一の共通ワードを結ぶ決定的な要素は、一体どこに見出すことができるだろうか。

次では、これまでに挙げた楽曲を実際に楽曲分析し、音楽構造的な側面から、その特徴を探るとともに、異なる性質や概念のこもりうたの中に存在する共通要素を模索したいと思う。

II 作曲学的観点からの楽曲分析

1. 楽曲分析の方法

分析を行う楽曲を、下記の5曲とする。

西洋芸術楽曲としての子守歌

「シューベルトの子守歌」「ブラームスの子守歌」「フリース（モーツァルト）の子守歌」

日本の芸術楽曲としての子守歌

「ゆりかごの歌」

日本の伝承子守歌

「江戸子守唄」

上の5曲を分析曲として選択した理由は、何よりも分析の目的が、「異なる概念やスタイルを持つこもりうたの中に音楽的共通要素を模索する」というものであるためである。異なる特徴として、作曲された芸術楽曲と、伝承音楽の比較は、必須であるだろう。作曲された芸術楽曲の中でも、「愛情を持って、子供をあやす」という西洋の伝承こもりうたの性格をそのまま反映して作曲された西洋の芸術楽曲と、独特な伝承こもりうた音楽文化を持つ中、こもりうた作曲作品が少ない日本の音楽世界の中で、あえて作曲の試みが行われ、広く認知されていった作曲作品を取り上げたいと思う。ヨーロッパからの作品は、世界三大子守歌と言われる「シューベルトの子守歌」「ブラームスの子守歌」「フリース（モーツァルト）の子守歌」を分析の題材とする。これは、前述にもあるとおり、西洋社会においても、世界的にも、最も広く認知された楽曲であり、西洋の作曲され

た芸術楽曲の代表として最もふさわしいと考えるためである。それに呼応するように、日本の作品例も、比較的認知度の高いものを分析素材として取り上げたい。そこで、「ゆりかごの歌」を選択する。そして、最も特徴的な、日本独自の概念で存在する日本の伝承こもりうたの分析は、欠かせないものであるため、ここでは、全国区で伝承した数少ない音楽のうち、最も一般に浸透していると考えられる「江戸子守唄」を選択する。西洋の伝承こもりうたを分析素材として採用しないのは、西洋の作曲された芸術楽曲のこもりうたと、その概念やスタイルに違いがないからである。伝承こもりうたの延長線上に、それをさらに発展させた形で、芸術楽曲のこもりうたが存在すると考えられるため、音楽構造的な詳細の分析を省略する。

楽曲の分析方法は、次のとおりである。

上記楽曲の中の、江戸子守唄以外の4曲において、まずは原曲の旋律譜を提示し、それをA譜とする。そのA譜の旋律線から、装飾音や非和声音を全て除去し、旋律の核となる音のみを抽出する。その抽出された音のみで旋律線を新たに書

き出し、抽出音のみで構成された楽譜に変換する。それをB譜とする。A譜、B譜から見えてくる、旋律線の動き・和声進行・リズムの動きを分析し、それぞれの楽曲の共通点を模索し、楽曲の作曲学的な特性を見出す。さらに、その分析に、日本の伝承こもりうたの一例として挙げる「江戸子守唄」の分析を加え、比較対照し、共通点や相違点より、さらに深くその特性を模索する。

2. 楽曲分析

分析用の譜例の見方について

1. 2音の音符上部がカッコでくくられ、数字が記入されている箇所があるが、これは、2音間の音程を表すものである。音程は数字のみで示されており、音程のさらに詳細を表す、長・短・増・減・完全の表記は全て省略されている。
2. 譜例冒頭部の下部につけられたアルファベットは、調性を表す。(大文字は長調)
3. 音符下部につけられたローマ数字は、和音記号である。

芸術音楽として作曲された楽曲例

シューベルトの子守歌

A譜

B譜

G: I V I V I V I V I

V I V I V I V I

(表3)

| 考察項目 | 特徴 |
|------------|---|
| 旋律線 (B譜参照) | <ul style="list-style-type: none"> ・ 主要な旋律線に、順次進行は多く見られない。 ・ 3度、5度を中心とした跳躍進行に全体を支配されている。 |
| 旋律線 (A譜参照) | <ul style="list-style-type: none"> ・ 跳躍進行の旋律線は、上下行を交互に反復する形で進行する。 ・ B譜で見られるシンプルな反復による旋律線に、細かい周辺音による修飾が施され、全体の流れを柔らかく演出している。 ・ 修飾音によって、一見旋律線が複雑化したかのように見えるが、和声音であるB譜の旋律抽出音の印象は極めて強く耳に残り、単純な反復音型は、修飾音の有無に関係なく、全体を支配し、印象を決定づけている。 |
| 和声 | <ul style="list-style-type: none"> ・ I度、V度 (属7を含む) 和音のみで構築されている。 ・ 旋律の上下行に対応して、トニック (I度) とドミナント (V度) が交替する形で成り立っている。 ・ サブドミナント和音が入らないことで、楽曲の和声感是非常に直接的で、単純明快な印象を与える。 |
| リズム | <ul style="list-style-type: none"> ・ B譜のように、旋律線の装飾音を除去すると、四分音符のゆったりとした揺れで全体が統一されており、冒頭のリズム提示から、終曲部に至るまで、リズム変化は、全曲を通して見られない。 ・ 単純で、変化していかないリズムが、旋律線や和声の、単純かつ反復を特徴とする動きをさらに引き立てる効果を持つ。 |

ブラームスの子守歌

A譜

B譜

B 譜の和音表記について

V 度、IV 度和音の表記の下部に、| (縦線) を置いたが、これは「主音上の」を意味する。この楽曲においては、全曲に渡って、和声変化はすべ

て主音上で行われている。この楽曲は、Ddur であるため、主音は、I 度の D 音である。この和声処理は、伴奏譜によって見る事ができるが、ここでは、他の楽曲同様、伴奏譜は提示しない。

(表4)

| 考察項目 | 特徴 |
|-------------|---|
| 旋律線 (B 譜参照) | <ul style="list-style-type: none"> ・ 旋律線に、順次進行は多く見られない。 ・ 3 度、5 度を中心とした跳躍進行に全体を支配されている。 ・ 楽曲の前半 = 跳躍進行の旋律線は、上下行を交互に反復する形が多い。 ・ 楽曲の後半 = 旋律は跳躍しながら最高音 D 音に到達すると、そこから下行音型をたどり、その動きを 2 度繰り返したところで、終止に向かう。 |
| 旋律線 (A 譜参照) | <ul style="list-style-type: none"> ・ B 譜の跳躍進行の隙間を埋めていくように順次進行音による修飾がゆるやかに施されている。 ・ 抽出音を修飾する音は、周辺音で細かく表現されることはなく、非常に経過的であり、抽出音の印象を大きく崩すことがない。 |
| 和声 | <ul style="list-style-type: none"> ・ I 度、V 度 (属 7 を含む) 和音中心に構築されている。 ・ わすかに IV 度和音が登場する箇所、旋律線は最高音である D 音に達しており、楽曲の印象に変化を与え、この箇所が楽曲の頂点であると感じさせる。 ・ 使用される和音全て、主音上の IV 度・主音上の V 度処理がされている。 ・ 全和音が主音上にあるため、和音変化は「小さな揺れ」程度に抑えられている。 ・ 主音上に処理された和声進行は、和声変化による「動」の性質を消し去り、停滞感のある「静」を演出している。 |
| リズム | <ul style="list-style-type: none"> ・ 西洋音楽の基本拍子である「3 拍子」の楽曲である。 ・ 二分音符 → 四分音符という旋律リズム形態は、A 譜においては全体を統一して試みる事ができないが、それは装飾音に隠れているためであり、B 譜の抽出音の印象が耳には強く残り、基礎リズムと考えることができる。 ・ 単純ではあるが、印象的なこの「二分音符 → 四分音符」の反復は、緩やかで規則的な揺れをイメージさせる。 |

フリース (モーツァルト) の子守歌

A 譜

B 譜

(表5)

| 考察項目 | 特徴 |
|------------|---|
| 旋律線 (B譜参照) | ・ B譜は、3度、4度、5度を中心とした跳躍進行の旋律線が見える。 ・ B譜の跳躍進行と並んで、順次進行の動きも印象的に展開している。 |
| 旋律線 (A譜参照) | ・ A譜は、B譜に装飾音が入ったことで、順次進行の旋律線が、より強調される。B譜の主要旋律音に上下2度範囲での修飾音や、同音連打による修飾が挿入され、滑らかな旋律線になり、B譜で見られるような跳躍進行の性質は、弱まる。 |
| 和声 | ・ I度、V度(属7を含む)和音を中心に構築されている。 ・ 前半3小節目と、中間部の2箇所のみ、IV度和音が登場する。使用頻度は低いが、滑らかな旋律線の中にサブドミナント和音が挿入されることで、トニックやドミナント和音による単調な反復を避け、曲調を和らげている。 |
| リズム | ・ 8分の6拍子で、3拍子と2拍子の両性格が聴こえる。 ・ 2小節を1つの単位として、8分音符のまとまりが8回反復される。短いフレーズのまとまりを、同様に何度も反復することで、音楽が大きく発展していくことを避け、こもりうた独特の揺れるような停滞感を生み出している。 |

「ゆりかごの歌」(草川 信作曲・北原 白秋作詞)

A譜

B譜

F: I V IV I V

I V I

(表6)

| 考察項目 | 特徴 |
|--------------|--|
| 旋律線 (A・B譜参照) | ・ B譜は、3度と4度を中心とした跳躍進行の旋律線が目立って見える。 ・ B譜の3度中心の跳躍進行に、周辺音による修飾が行われているが、A譜の完成した旋律の印象は、なめらかな旋律線と跳躍的な動きが、入り混じっている。 ・ 旋律線は、2小節単位に、緩やかな上下行の線を交互に反復するように描かれているが、全体的に、旋律線においては決定的な規則性はない。 ・ 旋律は、前半4小節は、細かい単位で音の上下行を繰り返しながら発展していき、後半4小節で、リズムの刻みこそあるが、長い同音連打で高音での停滞があり、楽曲の頂点を5, 6小節に設定していることがわかる。 |
| 和声 | ・ 旋律は、Fdur長音階の、第4音と第7音を抜いた、四七(ヨナ)抜き音階が使われているが、伴奏体は、西洋音楽機能 and声のI、IV、V度和音で構成されている。 ・ 日本では、商業音楽や民謡においても、旋律にヨナ抜き音階が多く利用されているが、この旋律に西洋機能 and声を当てはめていくことも、特徴的である。 |
| リズム | ・ 旋律のリズム形態は、前半4小節と、後半4小節とに、特徴が分かれている。 ・ 前半4小節では、冒頭1小節目の旋律リズムが中心となり、多少の変化がありながらも、同様のリズム感覚で進行している。 ・ 後半4小節では、前半4小節のリズム配置が前後して、交替した形を見ることが出来る。しかし、そのリズム形態はあくまでも冒頭1～2小節目の旋律リズムかの「配置替え」であり、新たなリズム形態が登場してくる動きには聴こえない。同素材による小さな変化で工夫させることによって、単純なりズム反復の形態を避けながらも、全体を統一したリズム感でまとめている。 |

これまでに分析した4つの楽曲は、いずれも、西洋、そして日本の作曲家によって芸術楽曲という分類で作曲されたものである。それらの作曲技法においても、分析表から見て取れるように、こもりうたを意図的かつ効果的に演出して、書かれていることがわかる。

それではここで、作曲家による「作曲の意図」がまったく入り込んでいない、日本の伝承のこもりうたは、どのような音楽的構造を持っているのか、分析してみたいと思う。

題材としてとりあげる音楽は、日本で最も広範

囲にわたって伝わったとされる「江戸子守唄」である。一般的に、伝承音楽は、県・市・町・村単位の、比較的狭い範囲の地域で、口伝による伝承で伝わるものが多いとされているが、「江戸子守唄」のように、日本全国に広まっていった音楽も存在する。これは、江戸時代の参勤交代による地方の人々の移動、移住、という「生活上の行動範囲の広がり」に比例するように、音楽も移動し、広範囲にわたって広まっていったことが、最も大きな要因といえるだろう。

日本の伝承音楽のこもりうた

「江戸子守唄」（伝承音楽であるため、下記旋律は、地域や伝承者によって少しずつ変化する。）

The image shows four staves of musical notation for the song 'Edo no Komoriuta'. Each staff represents a different bass note (基音):

- Staff 1: 基音E (E bass note). Fingerings: 4, 3, 3, 3. Includes a 'y' symbol for a grace note.
- Staff 2: 基音A (A bass note). Fingerings: 4, 5, 3.
- Staff 3: 基音E (E bass note). Fingerings: 3, 3, 3, 3.
- Staff 4: 基音A (A bass note). Fingerings: 4, 5, 3.

(表7)

| 考察項目 | 特徴 |
|------|--|
| 旋律線 | <ul style="list-style-type: none"> ・ 譜面からもわかるように、3度、4度、5度の跳躍進行が、旋律のあちこちにちりばめられて点在しているが、全体を支配するような規則性はない。 ・ 順次進行と跳躍進行は不規則に混在しており、旋律線が曲調を決定づけるような性質を持っていない。旋律線が、明確に定まった形を見せないことが、偶発的に旋律が発生した印象を受ける。 ・ 旋律音を音程関係で1音ずつたどっていくと、偶発的で規則性のない旋律線に見えるが、一方で、4小節ごとに旋律線を支配する「基音」の存在が感じられる。この基音の存在が、和声感や調性感を否定し、日本独自の音感を与える。 ・ 4小節ごとに、旋律の基音は、E音→A音→E音→A音と、完全5度の範囲で上下した動きを見せ、反復していることがわかる。 |
| 和声 | <p>旋律に対して、伴奏が存在する、というような、西洋音楽的な構造から乖離している。旋律以外に、唯一感じることができる音があるとすれば、基音によるオスティナート（通奏低音、保続音）である。</p> |
| リズム | <p>前半4小節は、1～4小節まで全て異なる旋律リズムを持っている。</p> <p>1～4の各小節の旋律リズムは、その後、他小節で同様に反復される。</p> <p>1小節目 = 5、9、13小節に 2小節目 = 6、10、14小節に 3小節目 = 7、11、15小節に 4小節目 = 8、12、16小節に</p> <p>総合的に捉えると、1～4の小節を音楽の一段落と考え、その後、同リズムを反復しながら、5～8、9～12、13～16と3つの段落でできていることがわかる。</p> |

Ⅲ 楽曲分析から見出す共通点

これまでに5つの音楽を分析してきた結果、それぞれが異なる環境のもとで誕生した音楽でありながら、音楽的共通点は複数存在する、ということに気づく。その共通点を下に列挙する。これらの要素は、こもりうた音楽という多種多様で曖昧な音楽分野の特徴を、1つの性格にまとめる重要なものであるだろう。

1. 旋律には、3度や5度を中心とした跳躍進行が多く見られ、順次進行は修飾的な動きとして登場する。
2. 反復（繰り返し）の要素が、各所に様々な形態で取り入れられている。
3. 単純な和声進行によって構成されている。
4. 旋律線の最高音と最低音の音程が、ほぼ1オクターブである。

この4つの共通点について、さらに詳しく検証したい。

1. 共通点項目1（旋律線の跳躍進行）について

上の1の項目に挙げた「旋律には、3度や5度を中心とした跳躍進行が多く見られ、順次進行は修飾的な動きとして登場する。」という共通点は、楽曲分析した5つの全ての曲で確認することができる。さらに、その様相の詳細を整理すると、下記の表8のような特徴が比較できる。

下の表8の共通点分析結果から、シューベルト、ブラームス、フリース（モーツァルト）の3つの子守歌は、西洋機能และ声の和声構成音が、旋律に大きな影響を与えていることがわかる。旋律線の中に、3度と5度の跳躍が基本的なラインとして見えるということは、単純な3和音による和声構

(表8)

| | |
|------------------|---|
| シューベルト | 3, 5度を中心とした、旋律線の明白な跳躍進行 |
| ブラームス | 3, 5度を中心とした、旋律線の明白な跳躍進行 |
| フリース (モーツァルト) | 旋律の核を成す音による3, 5度を中心とした跳躍進行（しかし、順次進行的修飾音によって、旋律線においてその性質が弱まって聴こえる） |
| ゆりかごの歌 | 3, 4度を中心とした、旋律線の明白な跳躍進行 |
| 江戸子守唄 | 旋律線の不規則な跳躍進行（しかし、旋律の性格を決定づける印象はない） |

成音を、まずは旋律の核と成す音に配置し、それに修飾音（主に順次進行的な）を加えることで旋律線全体を滑らかな流れに持っていく、という書法が取られた、ということである。それに対し、ゆりかごの歌では、3度と4度の跳躍進行が目立つ。これは、日本人に親しまれてきた、日本独特のヨナ抜き音階を旋律に採用している影響である。例えば、上で楽曲分析を行った「ゆりかごの歌」のようにF音を主音とするヨナ抜き音階は、F → G → A → C → D → Fという音列構成になる。同様の長音階（F → G → A → B → C → D → E → F）から排除されたB音とE音は、修飾音としても登場することはなく、特にB音とE音をわざと排除して直接的に跳躍して進行する、A音 → C音、D音 → F音の旋律進行部分は、ヨナ抜きの特色が色濃く耳につき、独特の音色を印象付ける。A音 → C音、D音 → F音は、いずれも印象的な3度進行で、ヨナ抜き音階による印象付けの影響であると言え、そこには機能和声の和声構成音の影響はほぼない、と感じられる。また、ヨナ抜き音階のG音 → C音、A音 → D音、C音 → F音の4度進行も、ヨナ抜き音階の中の3度跳躍音程の印象と同様で、機能和声の和声構成音の影響は感じられない。伝承音楽である江戸子守唄になると、跳躍進行による旋律部分は、非常に偶発的であり、話し言葉を発展させ、リズムにのせて、音の高低を若干つけることで発生した感があり、跳躍進行旋律に、その他の楽曲において明確に存在していた理由や意図（和声構成音やヨナ抜き音階の影響など）が、特にあるようには見えない。しかしながら、西洋機能และ声による和声構成音、ヨナ抜き音階の音階音、偶発的発生音、と発生理由は異なっている、跳躍進行がこもりうたの旋律に多用されているということは、それが

こもりうた音楽に効果的に作用しており、聴いたり、歌ったりする庶民や、音楽を発信する作曲家によって好んで使われているのである。このことは、順次進行による滑らかな、そして比較的「しゃべり言葉」に近い音列によって旋律を構成するよりも、跳躍による音楽的なラインのほうが、動に対する静の世界、眠りの世界への誘いとして、大きな効果が期待できることを人々は感じているからであるに違いない。一見、静寂や、眠りなどの世界に誘う方法は、静寂そのものが環境として有用と思いがちであるが、動きのある「静かなる刺激」こそが、人々の心の安静に有効であるのかもしれない。これは、実際に、静寂を感じるためには、全く音を感じない真の静寂環境よりも、静寂の中に、時計の針の音だけが規則正しく、静かに聞こえるほうが、静寂をより強調させる効果があるのと、同様であると考えられる。

2. 共通点項目2（反復素材）について

次に、5つの共通点の2つめに挙げた「反復（繰り返し）の要素が、各所に様々な形態で取り入れられている。」という項目について解説する。楽曲分析した5曲の反復要素は、下の表9のとおりである。

表9による共通点分析結果からわかるように、反復要素は、旋律線、和声、リズム体系、音楽の段落（フレーズ）と、様々な形態で確認することができる。この要素のいずれも、音楽構造の中では、最も重要な項目であり、音楽の大きな発展よりも、単純な反復こそが、こもりうたにふさわしいと認識されてきたことがわかる。このこと

は、跳躍進行の旋律線の共通点で前述したとおり、「静かなる刺激」にも関連していると考えられる。音楽の中の様々な要素が次々に変化したり、新たな素材が次々と登場する形では、音楽は動的に進行してしまう。その中で、音をむやみに休止したり、長い音価によって停滞したりするような「完全な静」ではなく、一定の動きの中で静のイメージへとつなげていく効果を、「反復」という要素の中に期待することができるのである。まさしく、その「一定の動き」というのが「静かなる刺激」であると言えるだろう。

3. 共通点項目3（和声進行）について

次に、共通点の3つめに挙げた「単純な和声進行によって構成されている。」という項目について解説する。シューベルトの子守歌では、和声は、I度とV度のみの構成となっている。ブラームスの子守歌は、I度、IV度、V度が使われているが、IV度、V度とも主音上の処置がされており、IV度、V度ともI度内での揺れの範囲である、という解釈をすることができる。フリース（モーツァルト）の子守歌では、I度、IV度、V度が使われている。同様に、3種類の和声で構成されているのが、日本の「ゆりかごの歌」であるが、これは、ヨナ抜き音階による旋律に、感覚的に合わせているだけのような和音付けであり、大きな意味を成すような印象を持つことはできない。日本の音階と、西洋音楽の機能和声の融合に関する必然性や、理論的な解釈、賛否については様々であり、この文章の中で、結論づけることはできない。そして、日本の伝承音楽の江戸子守唄では、和声感はない

(表9)

| | |
|------------------|---|
| シューベルト | ・跳躍進行による旋律の上下行の反復 ・I度とV度の和声進行の反復 |
| ブラームス | ・跳躍進行による旋律の上下行の反復 ・3拍子のリズムが内訳として、二分音符→四分音符の反復 |
| フリース (モーツァルト) | ・2小節を単位として、八分音符6個→付点四分音符1つ、という旋律リズムの反復 ・旋律の核をなすB譜の抽出音に対し修飾される音の上下の周辺の反復 |
| ゆりかごの歌 | ・トニック和音が、サブドミナント和音、ドミナント和音のいずれかと交互に登場する和声進行の反復 ・前半4小節と、後半4小節に分けられる旋律リズムの反復 |
| 江戸子守唄 | ・前半8小節と、後半8小節の音楽構造の総合的な反復 ・前半4小節を1単位と捉える場合、その後終曲部まで、同様、または酷似（発展系）の3回の反復 |

が、その代わりに基音の E 音と A 音という 2 音のみのオスティナートが、単純な和声感と同じ性質を感じさせる。2 種類、もしくは 3 種類の和音（江戸子守唄の場合「基音」）に和声を絞ることで、楽曲は、曲内で大きな発展を遂げていかない。単調に繰り返される、トニック和音中心の和声構成で全体を統一することで、曲には絶対的な安定感が生まれ、次への進行への不安定さ、発展への予感を感じさせず、聴く者の心に動的な刺激を与えない。緩やかで、単純な反復の和声によって、一定の波長で優しく揺れているような感覚を与えるのである。和声が、同和音連打で、長い時間動きを止めてしまうのは、かえって「音楽が安定を与えたい」という狙いにとっては逆効果であり、心地よく、程よい和声の揺れが、上記の他項目でもすでに述べたように「静かなる刺激」となって、こもりうたを、こもりうた然と成立させるために、大きな意味を持つと考えられる。

4. 共通点項目 4（オクターブ音程）について

4 つめの共通点として取り上げた「旋律線の最高音と最低音の音程が、ほぼ 1 オクターブである。」という項目について、最後に述べたいと思う。

まずは、楽曲ごとの音程間隔をみてみたい。各楽曲の旋律の最高音と最低音、その音程差を、表 10 に示す。

(表 10)

| 楽曲 | 最高音 | 最低音 | 音程差 |
|--------|----------|----------|--------|
| シューベルト | 2 点の D 音 | 1 点の D 音 | 完全 8 度 |
| ブラームス | 2 点の D 音 | 1 点の D 音 | 完全 8 度 |
| フリース | 2 点の D 音 | 1 点の D 音 | 完全 8 度 |
| ゆりかごの歌 | 2 点の D 音 | 1 点の C 音 | 長 9 度 |
| 江戸子守唄 | 2 点の A 音 | 1 点の A 音 | 完全 8 度 |

(音程差に記した完全 8 度は、1 オクターブのことである。)

上の表 10 でもわかるように、旋律の最高音と最低音による最大音程差は、ほぼ 1 オクターブである。ゆりかごの歌は、長 9 度であるが、これも、1 オクターブ + 2 度という、限りなく 1 オクターブに近い音程内で構成されており、この音程差は、ほぼ誤差の範囲内であると考えてよい。このよう

に、こもりうたの旋律の最大音程差が 1 オクターブであることは、特別な歌唱技術や歌唱に必要な一定の音量を必要とせず、話し言葉の延長線上に歌うことが可能であることを示している。話し言葉の際に生じる音の抑揚に、多少の音の高低を拡大させた形で旋律が成立し、話し言葉の音のリズムを、単純な音楽的リズムにのせて表現することで、拍子感が生じる。話し言葉の抑揚やリズムから大きく逸脱しない範囲で音楽を成立させていることも、重要な共通要素であり、これも、話し言葉と比較すると、「静かで、緩やかな刺激」である、と考えることができる。

IV まとめ

楽曲分析を進めていく中で、非常に興味深かったことは、西洋の芸術楽曲として作曲された 3 つの楽曲とも、こもりうたの「心を落ち着ける環境作り」「心の安定を促す狙い」という意味において、旋律、和声、リズムなど、細やかで、多様な音楽的要素における工夫が施され、人々に受け入れられるための大きな努力が見られる、ということである。そして、その中でも最も印象的であったのは、「静かなる刺激」「緩やかな刺激」という共通点が、核として存在している、ということである。この最も重要な核は、決してあからさまに目に見えたり、耳に入ったりしてくるものではない。しかし、こもりうたの楽曲のどの音楽的項目や、楽譜内のどの地点を取り上げてみても、それは、確実に手法として練りこまれており、見えなくても大きな存在感で楽曲を支えていることが伝わってくる。そして、西洋の芸術音楽に触発されながら日本で作られた楽曲（ゆりかごの歌）、そして伝承音楽として偶発的に発生した音楽（江戸子守唄）の中にも、自然とその核となる要素は入り込んでおり、「静かなる刺激」というものは、作曲家によって意図的に操作された作曲技術であると同時に、人間が、何らかの意図を持たずに口ずさみ奏でるようになった偶発的音楽にも見られる自然発生の現象であることも、見えてきた。も

ちろん、自然発生の伝承音楽のほうが先に存在し、そこから感じられる要素を作曲技術として、作曲家達が理論的に音楽構造に盛り込んでいった、という順序が自然であるが、その裏側には、概念やスタイルなどにおいて、どんなに相違があっても、「子供に聞かせるために存在する音楽」という目的のために、音楽的要素はその相違の垣根を越え、1つのまとまった在り方に集約されているような印象を受けた。多くの作曲家達を魅了したこもりうた音楽独特の書法や技法、伝承こもりうたへの大きな敬意、社会や家庭の中の子供への思い、守り子の思いなど、こもりうた音楽の中に盛り込まれた様々な人間模様が、1つの音楽形態として集約され、その独特の音楽個性は、これからも人間の歴史が続く限り受け継がれていくであろうと確信、希望すると同時に、さらなる深い研究によって、こもりうた音楽の独特の在り方が、これからの作曲家達の新たな技法開拓の手がかりになっていくのではないかと強く感じる。

参考文献

1. 島岡譲（執筆責任・その他）著 『和声学 理論と実習1』 音楽之友社 1964.3 全般参考
2. 石桁真礼生（その他）著 『楽典 理論と実習』 音楽之友社 1997.1.20 p93-p134 第5章
3. 長田暁二 『日本叙情歌全集（1）』 ドレミ出版 1986.12 全般参考
4. 長田暁二 『世界叙情歌全集（1）』 ドレミ出版 2006.10 全般参考
5. 吉松隆著 『ピアノ曲集 吉松隆 アヴェマリア／子守歌』 音楽之友社 2010.7 子守歌楽譜参考
6. 藤田正著 『竹田の子守唄—名曲に隠された真実』 解放出版社 2003 全般参考
7. 赤坂憲雄著 『子守り唄の誕生』 講談社 2006 全般参考
8. 右田伊佐雄著 『子守と子守歌—その民俗・音楽』 東方出版 1991 全般参考
9. 川原井泰江著 『守り子と女たちのこもりうた』 ハンナ社（旧ショパン社） 2003.7.1 全般参考
10. 西館好子著・日本子守唄協会著 『ねんねんころり—赤ちゃんの心が育つ子守唄』 エクスナレッジ 2008.1 全般参考
11. 松永伍一著 『日本の子守唄—民俗学的アプローチ』 角川文庫 1984.1 全般参考
12. 真鍋理一郎著 『イタリアの旅～古い民謡をたずねて～』 全音楽譜出版社 1988.9.15 p49 p179 楽譜参考
13. 日本子守唄協会資料室・資料全般

（埼玉東萌短期大学非常勤講師 肝付文子）