

# 歌われる歌としての日本民謡

小島美子

## 序にかえて

### ――『聞かせる民謡』への変質の問題――

いまここで『歌われる歌としての日本民謡』という、あまりにも当然過ぎることばをあえてタイトルにしたのは、日本民謡研究史の上で、そのことの再確認がいま必要な段階にきていると思われるからである。ただこのことばは、日本民謡自体の歴史の上で、別の形でいま重要な意味を持ってきていると思われる所以、本論に入る前にそのことに簡単にふれておきたいと思う。

一九七九年から八〇年にかけて全国的にいわゆる民謡ブームが起り、職業的な民謡歌手たちが舞台やラジオ、テレビ、レコードなどで盛んに活躍するようになった。この人々が歌っている民謡は、それぞれの地域でごく普通の人々が昔から日常生活の中仕事の時とかくつろいだ時、またお祝いの席とか祭りや盆の踊りの際などに折にふれて歌ってきた本来の素朴な民謡の形ではない。もともと旅回りの民謡歌手たちや各地の民謡の名人たちが、本来の民謡のメロディを、たとえばここは高音の美声を聞かせようといって、もとは音が下がるところを高く上げる形にしたり、にぎやかなはやしことを付けたり、他の民謡のメロディを一部借用してメロディに変化

を付けたり、小ぶりやゆりなどの技巧を加えたりして練り上げ、またはやしことを専門にする人を付け、伴奏者たちが三味線や太鼓、尺八、笛などを工夫して付けて、しだいに舞台で歌って聞え栄えがするように洗練してきた歌である。これは本来は民謡であるということから、ほんとうの庶民に愛されているとはいっても、もはや庶民が歌うためには、民謡の師匠から習わなければならないような、芸術的な『聞かせる歌』に変質したものである。したがってこれららの歌は地域との結び付きも弱くなり、東北出身の歌手が九州の民謡を歌い、大阪で津軽三味線がひじょうに盛んに演奏されるというようなことが、ごく普通に見られるようになってきている。このような民謡を私たちとは冗談に『全国区民謡』と呼んだりしているが、流行民謡とか舞台民謡などと呼んでいる人もある。おそらく近世末に都会の流行歌であつた端唄が後に芸術的な音楽として扱われるようになつたのと同じように、いずれは民謡という名がこの種の芸術化した民謡を意味するようになるのではないだろうか。

このような民謡の変質に対し、民謡というものは本来このようないのではない、と否定的に考える人も少くない。しかし本来の民謡が日常的に歌われてきた農山漁村の生活自体が、第二次大戦後に急速に現代化してしまい、本来の民謡の実感とすつかり遊離してしまつたまでは、こうした変質も民謡がとにかく何らかの形で歌わ

れ、歌として生き延びていくために当然起るべき変質ではないだろ  
うか。またより積極的に民謡を歌つて来た側からいえば、民謡をも  
つとはなやかに、現代の人々にも共感できる形に仕立てあげたいと  
いうのは当然の要求で、この変質も近代化の形であり、民謡の歴史  
から考えれば自然な流れであろうと私は思う。またさらに問題を広  
げていえば、日本の音楽史の上で、本来民俗的な段階で作られたも

のが、やがて職業的な音楽芸能者の手に渡り、ゆたかな形に練り上  
げられて芸術音楽の一つになるという形がいろいろあつたが、そう  
した動きが私たちの眼の前で起こっているというふうに見ることが  
できるのではないか、と思うのである。

ただこのようにして民謡が日常生活から離れ、芸術的な「聞かせ  
る歌」に変質してしまって、これまで民謡を歌うことによって、自  
分の気持を何の気取りも何の気兼もなく表したり自分自身を慰めた  
りしてきた庶民たちは、そういうほんとうの自分たちの歌を失うと  
いう結果になる。いわばそうして穴があいてしまったところに、歌謡  
曲がマスコミを通して都会と同じテンポと量で入ってくるので、農  
山漁村でも都會と同様にカラオケが流行することになる。人々の生  
活に必要なものは何でも商品化されてしまつという現代社会ではあ  
るが、しかし私たち民謡に深い関心をもつてゐる者も想像しなかつ  
たほど民謡ブームが盛り上がつたことを考へると、あるいはそうい  
う歌謡曲でも満されない何かが、庶民の気持にあるのではないかと  
思われる。あるいは現代社会にもつと密着した、しかし本来の民謡  
のように伝統的で自然に歌うことのできる新しい形の「歌う民謡」  
の出現を、庶民は待望しているのではないかと思われる。

このような民謡の変質過程は、もちろん今の民謡ブームで始まつ  
たことではなく、明治以降、とくに二十世紀に入ってからしだいに

進行してきたものであるが、それは音楽の側からの民謡研究にも大  
きな影響を与えてきたし、今も与えつつある。それについては後に  
されることにして、本論に話を進めたい。

## 1 音楽学における日本民謡研究史と 現在の問題点

日本の音楽についての研究は、わずかながらひじょうに古く古代  
から始まつたといつてもいいと思われる。それはもちろん雅楽を始  
めとする芸術的な音楽や仏教音楽など宗教的な音楽についての研究  
であるが、それなりに研究の歴史を形づくってきた。ところが民謡  
についての音楽の側からの研究ということになると、明治以前には  
研究らしい研究はほとんどなかつたといつてもいいであろう。

また研究の資料となる記録についても、歌詞についてはいろいろ  
あるが、メロディの記録となると、ずっと時代が下つてたとえば江  
戸時代の『糸竹初心集』(寛文四、一六六四年)などのような、楽  
器の入門書の形で記された簡単な楽譜の中に、民謡と考えられるも  
のも入つてゐるという程度である。

やはり民謡の本格的な音楽的研究といえば、明治以後洋楽の理論  
が入ってきてからということになる。しかしその初期には何といつ  
ても民謡研究の資料がなかつた。だからたとえば上原六四郎は『俗  
樂旋律考』(明治二八・一八九五年)を書いたとき、民謡の音階の  
研究に手を付けたつもりだつたらしいが、実際には民謡ではなく、  
都會の流行歌を分析したために、都會の音楽については成果があ  
つたが民謡の音階については誤った理論をうちたてた。その影響は  
きわめて大きく、現在の学校教育における音階理論にまで及んでい  
る。それほど民謡の音楽的資料はなかつたのである。

したがつて音楽の側からの民謡研究は、まず音楽的な資料の収集から始めねばならなかつた。それも最初は録音機がなく、もちろん初期のレコード用の録音機などは民謡の採録に使えるような移動可能なものではなかつたので、民謡を聞いてその場で五線に採譜する

という形がとられた。その最初の段階のもつとも代表的な人物は、藤井清水である。この人は広島県呉市出身の作曲家で、たいへん独創的な民俗的なスタイルの作品を作つた、近代日本の音楽史に残る人であるが、自分の作品の足場を民謡におくべきであると考えて、ひじょうに早く明治の末頃から一人で民謡調査をやついたのである。この藤井清水は後に『日本民謡大観』の編纂が始まつた際、町田佳馨氏とともに最初の中心的なスタッフとして採譜や解説に大きな役割を果した。

その『日本民謡大観』と『東北民謡集』から日本民謡の採録採譜が本格的に組織的に始まつたといつてもいい過ぎではないのだが、その前に忘れることができないのは、『日本童謡曲集』(昭和八、一九三三年)と『続日本童謡民謡曲集』(昭和九、一九三四年)である。これは山本寿を中心とする広島高等師範学校付属小学校音楽研究部が、音楽教育の資料とする目的で全国の先生方に呼びかけて採譜を集めたわらべ歌と民謡の採譜集であり、その範囲は当時日本の植民地であった朝鮮や台湾まで含むスケールの大きなものであつた。この採譜集の採譜のレベルは高く、今でも貴重な資料になつてゐる。さて『日本民謡大観』と『東北民謡集』は、ともに日本放送協会の事業の一環として編纂されたものである。『日本民謡大観』は昭和十六年から準備が始められたもので、昭和十九年に関東篇、そして第二次大戦を越えて昭和二十七年に東北篇が刊行され、以後各篇の刊行が続き、昭和五十五年に最後の九州篇(南部)・北海道篇が出

版されて完結した。採譜総数五、八八四曲、全九巻に及ぶ四十年間にわたる大事業であつた。その間最初のスタッフであつた藤井清水や小寺融吉が昭和十九年、同二十年に相ついで死んだ後は、町田佳馨氏が終始責任をもつて採録や編集に当られた。

また『東北民謡集』は昭和十七年に日本放送協会仙台中央放送局の事業として出版された『東北の民謡第一巻岩手県の巻』を足がかりに、戦後改めて『東北民謡集』として各県別に六巻編まれたもので、採譜・解説、編集を直接担当したのは武田忠一郎であった。

この二つのぼう大な採譜集の特別大きな意義は、民謡が先に述べたように大きく変質してくる前の本来の民謡の姿や変質しつつある過程の姿を記録しているという点にある。民謡というものが歌詞の上でも旋律の上でも、いってみれば無数のヴァリアンテ(Variante)を持つてゐるということを考えれば、これらの採譜集に記録されたものは、その無数のヴァリアンテの一つの形に過ぎないということもできる。しかしそのヴァリアンテ一つさえ記録されなかつた場合を考えれば、これはたいへんな違ひである。また一部の曲に関してはいくつかのヴァリアンテも示されており、また同一系列の歌が各地で少しずつ変化しながら歌われているのが記録されているので、それらから民謡の変化の可能性や変化の仕方の特徴なども推察することができる。またこれ程多くの例数があるということは、たとえ小さなミスがあつたとしても、これからコンピューターなどによる数的処理によつては、これらから日本の民謡の音楽的性格を知ることも可能であろう。

この第一段階で、民謡の基礎的資料の整備の進展とともに、町田佳馨氏によつて進められた研究は、民謡の系譜研究であつた。たとえば「鹿児島ハンヤ節」と阿波踊りの踊り歌である「阿波よしこの

節」、「佐渡おけさ」、「津軽アイヤ節」、さらに、奄美の「六調」というように、一見脈絡を感じさせない全国の民謡を一本の糸でつなぎ、また軽井沢あたりの馬子歌が北前船に乗つて北上して江差で洗練を重ねて「江差分」になった系路を突きとめるというような作業が町田氏によつて行なわれたのである。この研究は町田氏の愛弟子の竹内勉氏によつて引き継がれ、その系路をさらに詳細に確かめ〔注1〕、他の民謡の系譜を追求する研究が行なわれている。この竹内氏の研究の成果によつては、おそらく全国の民謡の大部分がひじょうに少数の民謡の系譜の傘下に收められてしまふのではないかと予想される。

こうした第一段階の調査研究に対し、私たちが進めてきた調査研究の方法は次のようなものである。これを日本民謡研究の第二段階といつてもいいのではないかと思う。これは小泉文夫氏をリーダーとする東京芸術大学の民俗音楽ゼミナールが、昭和三十六年に東京のわらべ歌を集中的に調査した時から始まつた。この時私もこのゼミナールの一学生であったが、ゼミナール全員で手分けして東京の小学校分校を一年間に採訪してわらべ歌を録音採譜した。第一段階では調査者の多くの経験と研究とすぐれた勘によって、それぞれの地域のめぼしい民謡は採集されたが、そうした経験などを持たぬ私たちがとつた方法は、この東京のわらべ歌の調査のように、ある限られた地域のわらべ歌や民謡を集中的に片端からできるだけ多數採録採譜してしまい、比較研究するという方法であった。それによつて一つの歌でも、その歌が現在も生きたものであれば、子どもたちの遊びのグループの異なるヴァリアンテができると考えるべきであることがわかつた。わらべ歌や民謡には本来は正調と呼ばれるような規範形式はなかつたわけで、実際に毎日の子どもたちの

遊びの中で、子どもたちのちょっととした思い付きなどから、歌詞も旋律もよく変えられていくのである。したがつてそれらの姿を示すためには、そのヴァリアンテ全部を並べた比較譜の形にならざるを得ない。そしてそれを比較検討した上で、それらのヴァリアンテの中でもっとも典型的な形が明らかになるわけだ。

このようある限られた地域の多数の例を集中的に採録して比較検討するという方式は、わらべ歌や民謡といふものが絶えず変化しつつ生きていくものであるという、いわば民俗音楽の基本的な生理のようなものや、一つ一つのわらべ歌や民謡の形やその変化の仕方、系譜などを明らかにするというだけでなく、それぞれの地域の民俗音楽の音楽的な性格を明らかにするためにもきわめて有効な方法である。そのためその後の東洋音楽学会の渡島半島、能登、土佐、飛騨、薩摩などの民俗音楽調査や、九学会連合の下北、利根川流域などの総合調査に参加した東洋音楽学会班の調査などでも、さまざまに形で発展的に使われた。卑近な例からいえば、まず私たちは出会うことことができた演唱者からは、その持ち歌を時間の許す限りできるだけ多數採録することにしている。そしてある程度の人数の演唱者を確保することができれば、その地域でどんな民謡が歌われているか、それにどういうヴァリアンテがあるか、またそれの歌がそれらの中でどんな位置を占めているか、などということもわかるし、これまでその存在が知られていないかった民謡を探り当てることもまれではない。またたとえばその地域に広がる神楽とか獅子舞のよくなじみの音楽の多数例を比較検討することによつて、その地域の音楽文化がどの方向から入つてきて、どのように変化しつ流れていったかを明らかにするようなことも私などは試みた。

この音楽文化の流れの方向やいわば音楽文化圏をはつきりさせる

という問題のとらえ方は、実は九学会連合の総合調査という場で私が採り始めたことなのだが、こうした方向で日本の各地域の音楽を調べていけば、日本の音楽が実際にどんな形で変化発展してきたか、歴史的にもある程度アプローチできるのではないかとも、私は考えているのである。というのは、日本音楽史研究は音という瞬時に消えてしまふものを研究対象にしている。ところがこれまでの日本音楽史研究の多くは文献研究に偏したり、完成した芸術音楽の分析研究に眼を奪われたりして、各時代の人々が実際にどんな音で音楽をやっていたのか、ほとんどわからないままになってしまった。いわば音の聞えない日本音楽史であった。それに対する私自身の反省から、現在伝えられている音楽を比較検討することによって、時代をさかのぼり、古い音楽の生きた姿を探つていけないものか、と考えた。それとこれらの調査を結びつけてみたのである。つまり日本音楽史研究の一環として、民謡や民俗芸能の調査研究を行なうという方向を考えているのである。

またこの時期はアメリカの民族音楽学の影響も強く、とくにアラン・P・メリヤムに刺激を受けて藤井知昭氏や山口修氏などは一定の地域を継続的に集中的に調査する方法をとったが、藤井氏がその地域の社会と文化の全構造の一環として音楽をとらえるという方向を強くうち出しているのに対して、山口氏はアラン・P・メリヤムの、音楽を行動科学と結び付けて考えようとする側面を強く実践しているように思われる。

もう一つ見落すことができるのは、メログラフやコンピューターなどを用いた民謡研究が始まることである。東京国立文化財研究所では柿木吾郎氏が中心になって、メログラフによる旋律分析をいろいろ試みている。また国立民族学博物館では藤井知昭氏や山本

順人氏を中心に、それに私など外部の者も加わって、ひじょうに多くの多い主観の入り易い採譜の仕事をコンピューターで能率的に客観的にやる方法を研究している。すでにその初步的な形は成功しているのだが、それを精密化することと、その成果を用いての研究はこれからである。採譜以外にももちろんコンピューターを用いて多量のデータを計量的方法で処理分析する実験も試みられている。おそらく民謡研究の第三段階は、こうした方法を用いて日本民謡全体の形をつかむところまで進むのではないかと想像される。

このようない形で民謡研究の第二段階は進んできたのが、現在における問題点について私自身の反省もこめて述べてみたい。九学会連合の沖縄と奄美の総合調査に参加して、私がしだいに固めてきた研究のテーマは、それぞれの地域の民謡や民俗芸能の音楽を分析することによって、各地域の民俗音楽の諸要素、たとえば音階やリズム、音色、楽器などの特徴を抽出し、それを周辺の音楽と比較し、また周辺諸科学の成果を参照することによって、その地域の日本列島における音楽文化圏を明らかにすることである。その結果は沖縄と奄美というとくに問題の多い、古い要素を多く残した地域の調査であったために、そうした方向で考えてゆくことは、日本音楽史の上で日本の音楽文化の起源の問題にどうしてもつながってゆくことになり、私なりに収穫は多かった。

しかし、こうして民謡の基礎的な資料の整備や個々の民謡の系譜調べの第一段階から、このようない広がりをもつた研究の第二段階へと進み、それが多少とも成果をあげてくるにつれて、私の気になり出したことは、次のようなことであった。それは第二段階の研究で音楽的な諸要素を抽出したり、地域の音楽性を明らかにするためにそれらの結果を集約したりする過程で、一つ一つの歌そのものや、

一人一人の歌う人の姿などが見えなくなってしまうということである。たとえば奄美大島の民謡は、いまだに日常生活の中で生き生きと歌われているが、歌者と呼ばれる民謡の名人たちが競いあってメロディや歌い方や三味線伴奏を練り上げており、いわば生命力の裏付けを持つつつ芸術化してゆくという、もつともいい段階を今まさに生きている。ところが少くとも私自身がこれまで志向してきた研究では、そういう姿を生き生きととらえ、浮き彫りにすることはできないのである。そういう私の反省を強めさせたのは、小川学夫氏の文学の側からの奄美民謡研究であった。この小川氏の『奄美民謡誌』は、日本民謡研究史において方法上ひじょうに大きい問題を示唆していると思われる。それでこれについては文学の側からの日本民謡研究の項の中で改めてふれたいと思う。

## 2 民謡の歌詞研究における問題点

本稿のほんとうの目的は、実は文学の側からの民謡研究と音楽の側からの民謡研究をつなげるための一つの試みにある。私は小川学夫氏の奄美民謡研究から反省させられたことが多々あったが、それはまた文学の側からの民謡研究に対して私が日頃感じていた疑問にもつながる点がある。それでまことにおこがましいことをお許しいただいて、それについて述べさせていただこうと思う。

その第一は、文学の側からの民謡研究はあまりにも文字の記録に頼り過ぎ、また信頼をおき過ぎていているのではないか、ということである。前にもふれたように、民謡やわらべ歌は、それが実際に歌われる場に臨んでいると、歌詞が実によく変わることがわかる。メロディも変わるが、歌詞の方がはるかに多く変わる。民謡は本来その時その時の自分の心情を吐露して歌うものだったわけだから、その

場で即興的に作ったり一部のことばを入れ替えて歌つたりということとも多かった。民謡が生きた歌だった時代にはそれが普通だったと思われる。

たとえば益田勝実氏は「民謡の基層」<sup>(注5)</sup>といふ論文の中で、九州の

ある未解放部落の盆踊りを敗戦の年に見に行つて、戦死者の新盆が多かつた中で、病死した人の妻が自分の気持を抑えきれず、『うちのとうちゃん、病氣で死んだよ!!』と歌つた例をあげておられる。

私自身もこれに類した例に何回も出会つており、民謡もわらべ歌と同じくこのような無数のヴァリアンテをもつたものであろうと考えている。だから文学の形で記録されている民謡の歌詞は、その中のほんの一例に過ぎないわけで、そうした記録された歌詞のみを基にして民謡の歌詞の比較研究や系譜研究を行えば、当然ひじょうに多くの問題を多く含むのではないかと思われる。

こうした問題を避けるためには、民謡が実際に生活の場で歌われるところに臨むことが必要なではないだろうか。小川学夫氏の民謡研究が実に生き生きと民謡の姿をとらえているのも、まず根本的には小川氏が奄美大島や徳之島に何年も住み、奄美の人々以上に奄美を知り、奄美的民謡が歌われる歌遊びなどを日常的に体験しているからである。その中で民謡の歌詞が変わる場合のモメント、変化の仕方、変化の可能性などを体験的につかみ、その変化までを考慮にいれて、比較研究や系譜研究を行っているのである。

たとえば奄美では歌者たちが歌を掛け合つて楽しむ集りを歌遊びというが、奄美的民謡はまだまだ生活実感をもつてゐるので、歌者たちはその時の瞬間にふさわしい歌詞を即座に選んだり、一部歌詞をいれ替えたり、たまには即興的に作つて歌つたりしなければならない。そこにい合わせる人々は節まわしや声のよさと同時に、その

歌詞がその場にふさわしい、いいものであるかどうか、いつも注意深く聞いていて、いい歌詞の時は卒直に賞讃のため息をもらし、声をあげる。だから歌詞の即興性も強く、また掛け合いで歌うために、前の歌詞の一部をくり返して歌ったり、強調して歌ったりなどといふこともよく起こる。そういう実際に歌われる形は、詞型の展開に大きな影響を与えたであろうと小川氏は推測されるのである。またこの歌遊びや八月踊りなどの経験から、日本の歌の伝統の中でこの掛け合い形式が果してきた大きな役割についても小川氏は論じておられるが、これもひじょうに大きな問題提起である。

第二に、文学の側からの民謡研究は、これまでやしことばやかけ声やくり返しの形を、ほとんど無視してきたのではないかと思う。ところが実際に歌われる場合には、それらはきわめて大きい役割を果す。まずはやしことばについていえば、現在の職業的な民謡歌手の間では、はやしことばだけを専門にして、それで職業として成り立っている人たちがいる程である。この人々が担当しているのは、ソレとかソイなどというような単純なかけ声から、「秋田長持歌」のようにかなり旋律的なフレーズに至るまでたいへん広い。また歌い手自身が歌うかけ声やはしことばもある。ここではもつとも広い意味で使わせてもらうが、いずれにせよ、そういうはやしことばがこれ程独立の役割をもっているという例は、世界の民謡でも、日本本の伝統音楽の他のジャンルでも、私は知らない。しかたとえばごく初期の三味線組歌には当時の民謡や都会の流行歌が組み入れられていると思われるが、それにははやしことばがたくさん使われている。また能や長唄などの囃子の大小の鼓や太鼓ではかけ声が様式化されているのは周知の通りだし、古くは筝曲の「六段」のような器楽曲でもかけ声があったという。かけ声やはやしことばは日本の

音楽の中では重要な位置を占めてきたのである。  
ところがこのよなはやしことばは、民謡の歌詞集では記録されていなかつたり、また歌詞研究では無視されたりしていることが多い。たとえば今もちょっとふれた「秋田長持歌」の場合には、歌詞集には次のように記されていることが多い。

蝶よ花よと 育てた娘

今日は他人の 手に渡す

ところが實際には次のように歌われる。

蝶よナーヨ 花よとヨ

(ハーヤレヤレ)

育てた娘

今日はナーヨ 他人のヨ

オヤー手に渡すナーエ

第二行めの( )の中にははやしことばの人が、第一行めの終りのリヨリの音のところから重ねて歌い出す。しかしそれ以外の片仮名の部分は歌い手の本来のメロディの中に入ってしまっていることばかりである。リオナーヨリリヨリのくり返しは、本来の歌詞の生み字のようにも一見思われるが、他の歌詞の場合も同じようにリナーヨリリヨリが付くので、生み字ではないだろうと思われる。あるいは歌以前のこの地域の日常的な会話の段階でも、フレーズの終りに付き易いことばなのかも知れないが、韻を踏んだ形にもなっていて、ひびきとしては美しく、愛情のこもった地域語らしい表現を感じさせられる。リオナーヨリリヨリも同じようなことがいえるかも知れないが、リオヤーはかけ声のようにもとれる。

このフレーズの終りのことばやはやしことばは、七七七五調の歌詞が変わつても変わらないので、これまで記録から省かれ、研究で

は無視されてきたわけだが、実際に歌われる歌として考えると、かえって変わらないからこそ、この歌の本質にとっては重要だということがいえるのではないだろうか。小川学夫氏は『奄美民謡誌』の中でも、これらの広い意味のはじことばが変化しないからこそ、歌の系譜を辿るためにモメントになるということをこまかく立証し、『曲にとつてハヤシ詞やハヤシは、歌詞や曲名等よりは、はるかに忠実な僕である』と結論している。

また小川氏は歌詞をくり返して歌う形が、奄美民謡にきわめて多いところから、この反復形式に注目し、それが歌詞や曲に比べて変化していく要素であることを同書で実証し、それが本土の民謡にもあてはまるであろうことを示唆している。この反復形式も民謡の歌詞集ではほとんど無視されている問題であるが、やはり歌われる歌としては、旋律が反復される場合もあるということも含めて重要な問題である。

第三に文学の方々は、詞型が七七七五調であるとか、七五調、五七調、あるいは字余り、字足らずであるなど、ことばのシラブル数にたいへんにこだわって考えておられる。確かにこれは重要な問題であるが、実際に歌われる場合には、ことばのシラブル数はかなり自由に増減できるので、それを一応考慮にいれた上で、詞型を考え直す必要があるのではないかと、私は思うのである。

たとえばわらべ歌のように単純な歌でも、ことばの一シラブルと音楽の一拍はイコールではない。『かごめ、かごめ』はことばは三プラス三シラブルだが、音楽的には四プラス四拍になる。最初の『かごめ』が二拍分あり、また終りの『め』のあとに一拍分の休みがあるからだ。『開いた開いた』の曲の終りの『つぽんだ』の部分などは、音楽的にはだいたい八拍分に引き延ばして歌われる。このよう

な増減は、もっぱら音楽的に旋律の形を整えるために行われるのである。

譜1の「ソーラン節」は、民謡としてはリズムのもつとも単純な例で、ことばのシラブル数がそのまま音楽の拍数に現れている形であるが、それでも七七七五調の最後の五シラブル『なみにきけ』はリズムのバランス上少し引き延ばして歌われ、最後に『チヨイ』といふはやしことばまで付けられている。しかもこの七七七五調の前に『ヤーレン、ソーラン、ソーラン、ソーラン、(ハイハイ)』、後に『ヤサエー・エンヤー・アンサーノ ドッコイショ アドッコイショ ドッコイショ』といふはやしことばも付いているのである。

また先にあげた「秋田長持歌」の例でも、詞型として考えられる七七七五調が、実際にははやしことばが付いて違ったシラブル数で歌われていることは、はつきりわかると思う。

譜2は「貝殻節」の最初の二フレーズであるが、第一、二、三節の各節のことばのシラブル数が全部異なる。とくに注意したいのは第二フレーズのあたまである。『かいがら』は第一節では『かい』『がら』がそれぞれ一拍分ずつに歌われ、第二節では『かい』『が』『がら』がそれぞれ一拍分になるので、全部で三拍分になり、第二節では同じところが『ろ』『か』『いい』がそれぞれ一拍ずつで三拍分になっている。

このようにして歌えば、字足らずは引き延ばして歌えればいいし、字余りもつめて歌えればいいので、どんなふうにでも歌えるように見える。私自身はまだそれらの実例をいろいろ調べたわけではないので、体系的には述べられないが、しかし調べてみれば、おそらく音韻上一シラブルのものを一シラブルとして扱うことのできるシラブ

ルと扱いにくいものがあるのではないかと思う。たとえば今の場合、「かい」は第一、二節では一シラブル扱いで、第三節では二シラブル扱いであったが、アイとかウイなどの母音が二重母音のように一シラブルとして歌われる例はわらべ歌にもいろいろ例がある。しかしいつもそう歌われるわけではなく、二シラブルになることが多いのである。ただこういうことはむしろ言語学や文学の領域の問題であろうから、私がこれ以上深入りすることは避けたいと思う。

音楽の側で考えられることは、字足らずの場合は一シラブルを引き延ばしてリズム上効果のあがる形や、引き延ばし得るリズム上の限界、また何シラブルかを短い音につめて歌える限界や効果もあるということである。たとえば小泉文夫氏がいい出されたことだが、「追分」のような自由なリズムの歌では、フレーズの最初の方にとばが集中して発音される。「沖の」というフレーズならば、「お」はもつとも短く、すぐ「き」に入り、それを少しのばし、「の」はゆっくりとのばして歌うという形になる。また逆に最近のポピュラーな歌では、むしろ字余りを意識的に一定のリズムにつめ込んで、日本語をダイナミックに、あるいはリズミカルに歌うという試みもしきりに行なわれている。しかしとにかく日本語のアクセントが強弱ではないこと、日本音楽のリズムに強拍弱拍の区別がないことが、字余り字足らずの処理をたいへん容易にしているわけで、ことばと音楽の両側からこの問題について検討してみる必要があるのでないかと思う。

そして最後にもう一度考え方直したいのは、このように字余り字足らずは実際に歌われる場合には簡単に処理されるし、たとえば七七五調でもたくさんの大い意味のはやしことばが付け加わって歌われて、シラブルの数などどうでもいいように見えながら、しかし七

七七五調というような詞型は厳然とあるということである。たとえば譜1の「ソーラン節」のようにもつとも単純な形では、そのリズムは、多くの方々がすでに指摘されているように、「おきの、かもめに しおどき、とえま わたしや、たつとり なみにきけ」というように、三四、四三、三四、五（ここでは三一だが四一などもある）のリズムになつており、これは音楽的にきわめて好都合なリズムになつてゐる。フレーズの最初と終りに長い音（休みの分も含んで）がくると、フレーズ全体が安定してくるからである。しかし「貝殻節」や自由なりズムをもつた「秋田長持歌」になれば、そのようなリズム感もほとんどなくなる。また「ソーラン節」でもたくさんはやしことばが付いていため、四フレーズという形式さえ、歌うためには直接的にあまり大きめの意味を持つていてない。そう考えてみるとたとえば七七五調のような基本的な詞型は、実際に歌うというよりは、むしろ歌詞を作つたり覚えたりするときの基本的な発想に深くかかわっているのではないかとも思われる。とにかくこのような検討を経て詞型の一つ一つのタイプの意味を考え直してみると、たとえば七七五調が成立した条件などについても、新しい視角で見ることができるかも知れないと思う。

### おわりに

これまでの民謡研究が文学と音楽の両側から別々に行なわれてきたことの限界が、はつきりと見えてきたように思われて、おこがましいとは思いつつ、敢えて文学の側の民謡研究についての私の疑問も述べさせていただいた。もしもこれから文学と音楽学が共同で、あるいはさらに言語学にも加つてもらつて研究を進められるようになれば、民謡研究は以上のような問題も含めて飛躍的に発展するの

ではないだろうか。

またこのような実際の音に即した問題ということになれば、民話や昔話などについても、語り口の調子の問題があるのでないかと思う。それはさまざまな語り物や民謡の「くどき」類と深い関係があるかも知れない。その意味では民謡ばかりでなく、民話、昔話、説話などについても、文学と音楽の両側からの研究を共同で進める必要があるのでないか、と思われる。

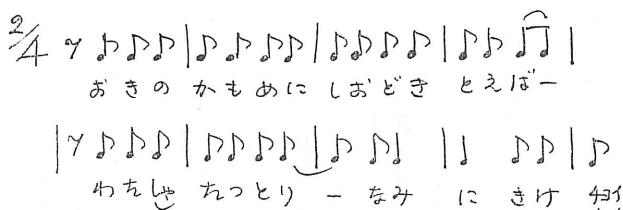
(なお本稿は、広島大学における日本口承文芸學会昭和五十五年度大会での公開講演の要旨をもとにまとめたものである。)

### 注

- 1、たとえば竹内勉著『新保広大寺——民謡の戸籍調べ——』昭和四十年、錦正社。竹内勉著『追分節——信濃から江差まで——』昭和五十五年、三省堂。
- 2、小泉文夫編『わらべうたの研究·上巻樂譜篇』『同下巻研究篇』昭和四十五年、わらべうたの研究刊行会。
- 3、その主著『音樂人類學』は藤井知昭、鈴木道子両氏の共訳で昭和五十五年に音樂之友社より出版された。
- 4、昭和五十四年、法政大学出版局
- 5、『国文学』第十五卷八号 昭和五十五年六月臨時増刊号
- 6、『奄美民謡誌』第一章第一節歌掛けの形式(二二五~一五四頁)
- 7、第二章第四節ハヤシ詞について(二二〇~二二五頁)
- 8、二二五頁
- 9、第一章第三節反復形式(一七七~一〇九頁)

(こじま・とみこ・東京藝術大学)

### 譜 1 ソーラン節



### 譜 2 貝殻節

