

東京音楽大学リポジトリ

Tokyo College of Music Repository

民謡のリフレーンと囁し詞： ポピュラー・バラッドを中心に

メタデータ	言語: ja 出版者: 公開日: 1976-01-01 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: メールアドレス: 所属:
URL	https://tokyo-on dai.repo.nii.ac.jp/records/614

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.



民謡のリフレーンと囁き詞

— ポピュラー・バラッドを中心に —

秋山龍英

- 〔1〕民謡とリフレーン（民謡とは何か——リフレーンの性格——リフレーンのないバラッド——反復するということ——リフレーンと漸層法）
- 〔2〕チャイルド・バラッドのリフレーン（リフレーン一覧表——バラッドの内容——リフレーンの少ない場合——バラッドの詩型——民謡の旋法——音型とリフレーンの位置——リフレーンが拡大した場合——5行詩の場合——口笛のつくりフレーン）
- 〔3〕日本民謡と囁き詞（日本民謡の分類と性格——めでためでたの若松様よ——“若松様よ”の囁き詞——ポピュラー・バラッドと踊口説）

〔1〕民謡とリフレーン

民謡とは何か 英語の *folksong* の語は、18世紀後半のドイツのヘルダー (Johann G. Herder) が用いた *Volkslied* に由来すると考えられている。日本の民謡とフォーク・ソングとを同一視することはできないが、民衆の口伝で拡まった歌という点では、共通した本質をもっているので、ここでは便宜上、一括して民謡なる語を用いることにする。その多様な民謡のなかでも、ここでは特に、叙事的歌謡であるポピュラー・バラッドのリフレーンを中心に考えてみたいが、リフレーンにふれる前に、民謡とは何かというその性格について、まず簡単にふれておくことにする。それについては今までのところ、1954年にサン・パウロで開かれた国際民俗音楽会議で採択された定義によるのが妥当のようである。そこでは、民謡というものが話し言葉による伝承である口伝を通して発展してきた音楽伝統の所産であることをまず規定して、(1)過去と現在を結ぶ持続性 (continuity)。(2)個人や集団の創造力から生じる変化 (variation)。(3)社会による選択 (selection) の3つをその要因としてあげている。(1)の持続性については、都会文化の影響を受けない農村社会で発展した音楽の中に求められ、当初は個人により創作されたにせよ、その後の社会の中で記録されずに伝統を作りあげた音楽であること。(2)の変化については、社会の中で絶えず改作と再創造がなされ、それは口伝によるからこそ可能であったこと。(3)の選択については、このような歌が生きのびえたのは、社会の選択による結果であるとして、これら相互関係の中で民謡の成立を定義づけたのであった。これについて民謡研究家のカープレス (Maud Karpeles) はさらに次のように説明を加えている。(註1) (1)に関しては、持続性の要素がなければ、伝統が成り立たないのは当然のこととして、民謡研究で伝統のあとをたどるということが容易ではないこと。それは記録されることがまれなためであり、特に音楽面でそうで、むしろ

歌詞をたどることがはるかに楽で、歌詞は音楽ほど変化しない。それについて彼はシャープ (Cecil Sharp) の次のような例をあげる。サマセットに住む82歳の盲目の歌い手の歌ったロビン・フッドのバラッドを採集したとき、その各詩節と、ボードライアン図書館に保存されているゴシック体の片面刷りの古い印刷物の詩節とが一言一句ほとんど同じであった例をあげて、このことはこのような田舎の歌い手には考えられないことなのだが、200年以上も歌詞が変ることなく口伝によって伝えられてきた例証ではないかという。(2)の変化については、口伝により伝えられる間には、音楽が常に少しづつ変化していったことで、したがって、これが唯一の正調であるというようなヴァーチョンは存在しない。ヴァーチョンによってこちらのほうがより良いということしかいえぬのである。にも拘らず2度と同じように歌わぬこともあるのに、歌い手というものは常に自分の歌こそ正調であると主張したがるものである。といって、このことは民謡がでたらめな発展をしたということではなく、言語同様、特定の原則を無意識のうちに守ってきたのである。作曲家が作品を意識的にやるのに対し、民謡の歌い手によって歌が変ってゆくのは、潜在意識下になされるからで、作曲家の作品の発展が、ただひとりの人間に限られ（伝統は負ってるにせよ）、その人の一生に限られているのに対して、（つまり死後の継承が不変であるのに対して）民謡の発展は、個人ではなく民衆によってであり、したがって歌い続けられてゆくあいだは、歌の最終形態というものはない。印刷された譜にしばられることなく、再創造を行なってゆくので、もし譜があったとしても、きまりきった音符を歌うことではなく、歌詞についても同様であるとし、ここでもまたシャープの言葉をあげて“口伝の方法というものは、民謡がそれをとることによって生きた存在であるというだけでなく、口伝をとることによって民謡が発展し、創造されてゆく過程である”と強調する。しかし、もちろんすべての歌い手が創造的に曲を変化させるわけではないことは、前述の盲目の歌い手の一言一句ちがわぬ伝承の例でも明らかである。したがって伝統的歌い手には、受けついだ通りに歌う保守型と、無意識に歌を変える発展型の2つのタイプがあるとする。(3)の選択については、自分の歌が仲間に訴えかけるものがなければ、伝えられることはなかったにちがいないとして、個人の作り出したものは、社会 (community) によって選択されるとする。しかし、民謡の歌い手は、歌は変えてはゆくが、伝承の限界をこえることはしないし、社会による選択もまた伝承によって影響されるものであり、そのようなことが民謡を持続させることであるとして、カープレスは最後に次のような、1899年の民謡学会の閉会の辞をのべたパリー (Sir Hubert Parry) の言葉を引用してその章を終えている。“真の様式というものは、個人ではなく、多くの働く仲間たちのあいだから生まれるものである。彼らは自分たちの日常生活に合った好みを見出すまでなんべんもふるいにかけてやってみる。このような努力を重ねた結果の最も純粹な所産というものが民謡というものなのである。”

こうして、中世のミンストレルから拡まったバラッドは、16世紀に最盛期を迎え、時代と共に生き続け、変化し、あるいは消えざる中で、いまなお歌いつがれているのである。それが音楽的には单声であり、各詩節が、たえず同じ旋律を反復してゆくという原則は、歌い手が潜在的に守り続け、いまなお変わぬ伝承形態なのである。

この英語圏のポピュラー・バラッドで、一大集成をなしとげたのはチャイド (Francis J. Child) で、彼の代表作「English and Scottish Popular Ballads」(1888—98年) は、その後のポピュラー・

バラッド研究の出発点となる古典的労作の1つとなった。一般にチャイルド・バラッドの名で呼ばれ、同じ物語りに属するバラッドを1篇として、305篇のバラッドがこの書に含まれ、チャイルド番号の名で呼ばれている(註2)。

しかし、彼のやった仕事は、過去の印刷物や写本による源流と思われるものの歌詞の整理・集成にあったので、音楽面については、他の研究を待たねばならなかった。こうしてチャイルド・バラッドの音楽面は、1959年から72年にかけて4巻からなる「The Traditional Tunes of the Child Ballads」を出したブロンソン Bertrand H. Bronson によって集大成された(註3)。しかし、これは彼自身の民謡採譜によるものではなく、それまでの研究家によって採譜された音楽、採録された歌詞を総合的にまとめあげたもので、チャイルド番号にしたがって、各篇のヴァリアントを可能な限り収録し、地域的・形式的にまとめ、教会旋法と5音音階のいずれかの種類に分類し解説を加えたものである。ここでは、このブロンソン版の譜例を中心にリフレーンのあり方を考えたいと思うので、文中の譜例には、ブロンソンのヴァリアント番号をつけておくことにする。

リフレーンの性格 バラッドにリフレーンが付くのは、ただポピュラー・バラッドのみではもちろんない。芸術的バラッドにもその形はうけつがれている。ただその違いは、ポピュラー・バラッドが文字ではなく口伝によっているということである。のちに、いわゆるブロードサイド(broadside)といわれる、17世紀に多く現われた片面だけの粗末な一枚刷りの印刷物になってリフレーンが減少しても、口伝以来のリフレーンの性格は変らず、広地域に拡散し、同一のバラッドでも、多数のヴァリアントを生ずることになる。ここではドイツのヘルブルガー(Felix Hoerburger)の説(註4)とデンマークのステンストルプ(Johannes Steenstrup)の説(註5)に基いて、リフレーンの性格・特長を考えてみることにする。

- (1) リフレーンの原理は、あらゆる時代・地域の民族音楽にみられるものである。
- (2) 有節歌曲である民謡が、それぞれ詩節(stanza, Strophe)ごとに繰り返してゆくなかで、“語り”の詩句は各節ごとに歌詞を変えてゆくが、リフレーンの部分は、歌詞・旋律とともに同じ反復を繰り返す。
- (3) ヨーロッパ各国で踊られている民族舞踊の定型の踊りに続く輪舞のリフレーンと同じく、民謡でもリフレーンの部分は、単純化、総括、休息、分節を意味し、全体に統一感を与える役割りを果たしている。定形の踊りで歌われる踊り歌が、急迫や展開を示すのに対し、リフレーンはひと休みの部分となる。この関係は、中世歌曲の Pes versus と volta にあてはまる。つまり、ポピュラー・バラッドの場合には、“語り”的詩句が、叙事的進行に従って進んでゆくのに対して、リフレーンは静止の部分で reflective である。
- (4) したがって、歌い手は聴き手の注意をリフレーンで惹きつけ、物語りを理解させる余裕をもたせ、叙事的進行の堅さを和らげようとする。この時間的余裕は、また歌い手に次の詩節の言葉を思い出させる時間でもある。ファロス島では、歌い手が次の詩句を忘れてしまったときは、思い出すまで聴き手がリフレーンを繰り返す習慣があった、とステンストルプは述べている。
- (5) “語り”的部分で、歌い手は自分の考えや発言を挿しはさむことは極力避ける。彼がその機会を使えるのはリフレーンに於てのみであり、同様に聴き手が歌に参加できるのもリフレーンに於て

である。これは合唱によって聴き手が参加する唯一の場となる。ヘルブルガーは、イギリス民謡の場合は、このリフレーンが歌詞の上で合唱的であるだけで、実際には合唱で歌われるかどうかは問題ではない、としているが、ステンストルプは、ドイツでもスコットランドでも聴き手が合唱でリフレーンを歌っていたようである、と言っている。チャイド・バラッドを音楽的に研究したブロンソン版でも、refrain と chorus の指定が出典によるちがいをみせてはいるが、意味するところは同じである。

- (6) ひとつのバラッドにはいくつかのヴァリアントがあるが、そこで用いられるリフレーンには、似たリフレーンを愛用することが多く、ヴァリアントが多くなれば、幾種類かの同型のリフレーンをみることができる。また種類のちがうバラッドでも、共通するリフレーンを用いることがあり、歌いなれたリフレーンが他に使われたりする。

例えば<The Three Ravens> (Child 26) を収録している Kidson 版 (1801) のリフレーン
“A-down, a-down, a derry down, Heigh ho !”

は、<King John and the Bishop> (Child 45) を収録している Chappell 版 (1838~40) の
“Derry down, down, hey, derry down”

のリフレーンと同形であり、バラッドの物語性を離れて、リフレーンが独立し、容易に他のバラッドに移換しうることを示している。

あるいは、<King Henry Fifth's Conquest of France> (Child 164) の Jewitt 版(1867) の
„Fal de ral de ray”

と<The Farmer's Curst Wife> (Child 278) の Purslow 版 (1965) の
“Fal—la—lal—la—li—day”

のように、物語りの陽気さを、リフレーンの調子良さで気分を助長するなどの例もしばしばみられる。つまり、合唱で参加する聴き手は、時に応じて彼らの好むリフレーンを勝手に付け加えたりすることも可能であり、“語り”との分離を示す。

- (7) 詩節の“語り”的部分が、歌い手によって、自由に即興的に歌われるという個別化に対し、リフレーンは、簡潔な、それだけで完成した普遍化の傾向をとる。特にバラッドがまだ文字で固定されない口伝の場合は、独唱される歌い手の旋律部分は、詩節ごとに変わってゆくことも珍らしくなかった。その残存する形をブロンソン版で冒頭の音楽部分だけあげてみる。<The Gaber-lunyie-Man> (Child 279, Appendix) の中の<Jolly Begger> (次ページ譜例 1)

- (8) リフレーンはバラッドの重要な構成要素であるが、文字により固定されてくると、詩節ごとに繰り返す形が単調なので、初めと終りを除いて、短かくしたり省略してしまったりする。ブロードサイド版では全部省略される場合が少くなく、歌われるときに、適宜につけられたりする。もしリフレーンがつかなければ、多くは理詰めの歌になりやすく、雰囲気も出ないし、気分の転換も行なわれず、なにより民衆（聴き手）の歌への参加が不可能となる。

- (9) “語り”と関連のあるリフレーンの歌詞がある一方、語意を持たないアクセントのある綴りや、時には楽器の擬声的模倣、あるいは意味のない原文の音や響きをリフレーンで使うこともしばしばおこる。それは、歌詞が音楽に密着して、詩の気分を一貫して歌いあげる手法である。

〔譜例1〕(ヴァリアント No.42) 複縦線のあとがリフレーンの部分



(10) 詩節が進むにつれて、リフレーンの歌詞も変わってゆく型があるが、その結果は歌い手が常に聴き手に何を次に歌うのか思い出させねばならず歌い手の休むひまがなくなってしまうので、あまり良いバラッドとはいえないステンストルプはいう。この場合には、明らかにリフレーンの形態はとっても、歌い手自身でその部分も歌ってしまうことになりやすい。

(11) リフレーンは、詩節の終りにつけられることが多いが、詩節の中でつく場合もある。それが2つなら2重の情緒を生じることになる。リフレーンはしばしばこっけいな意図をもつものに成功する場合があり、あまりに長いバラッドでは単調さを救うために、露骨になる傾向がみられる。また、バラッドの冒頭に歌われて、詩の雰囲気を予め聴き手に伝える手法をとることもある。

リフレーンのないバラッド ステンストルプはまたリフレーンをバラッドの本質的な構成要素とみなしながらも、「The Medieval Popular Ballad」の Refrain の章で、更にリフレーンのつかないバラッドの1節を設けて、果たしてリフレーンが本質的なものかどうかを反問している。それはリフレーンのないバラッドがあることも否定できないからである。そしてグルントヴィグ (Svend Grundtvig) の 500 にのぼる収集バラッドのうち、リフレーンを持たないのは約20 にすぎず、それは問題にならぬとして、元来バラッドにはリフレーンがあったとする見解に間違はないとも見る。その例証として、17世紀に低地ドイツ語からデンマーク語に移された写本である<ニーベルンゲンの歌>をあげ、その拙劣さを指摘し、これは筆によって書かれたものだから歌いうるバラッドにはなりえなかつたとし、特にリフレーンのないことをもって、歌うことを考えたものではないとしている。さらに彼はいくつかのリフレーンのないバラッドの例をあげて、次のような結論に達する。リフレーンのないバラッドが僅かしかないこと。それもその大半が時代の流れのなかで失われてしまったにちがいないとする。また、その中で重要な 2, 3 のものも、起源は中世にまでは求められないことを裏づけ、外

国から移入されたもので、デンマークのものではないことを指摘し、その多くが16世紀から17世紀にかけてデンマークにもたらされたものであるからとする。これら移植されたバラッドは“歌われるためのものではなく、歌われたこともない、ただ単に書き残されただけ”なのである。

このようにステンストルプのリフレーンに対する見解は、明らかにその始源に於ては、リフレーンが必ずあったものという点から出発している。原一郎の「バラッド研究序説」によると、“バラッドは最初例外なくうたわれ、例外なくリフレーンを持っていた”とするチャイルド門下のガメレー Francis B. Gummere の説を紹介しているが、しかし“いまここに概説した諸説を整理し、この始源の論争に終止符を打つかの如く唱えられたのが、ジェラルド (G. H. Gerould) の The Origin and Development of the Ballad as a Musical and Poetical Form なる論文である”として British ballads にみられる melodic and poetical form の始源に関して、“リフレーンについては、初めからリフレーンをもっていたバラッドと、リフレーンを伴わなかったものの二種類があったであろう”という説を紹介している(註6)。

チャイルド・バラッドで起源の最も古いと思われるものは <Judas> (child 23) で、チャイルド版では 1 つが収録されているが、ブロンソン版では欠除されている。次いで古いと思われるのは <Riddles Wisely Expounded> (Child 1) で、前者の教会典礼歌に類すると思われるのに対して、後者はポピュラー・バラッドの最初の形をとどめていると思われるものである。しかし、このバラッドも多分に教会調との類似をみせていることは、ブロンソンがその解説で、聖歌との類似性を指摘していることでも明らかである。彼は、Thomas D'Urfey が1719年に採譜した譜と、ミサのアヌスディイ (Kyrie Magnae Deus Potentiae から) とを譜例 2 のように比較している。

[譜例 2]

The musical notation consists of four staves of music. The first staff shows the beginning of the melody with lyrics: 'Be - ne - dic - tus qui ve - nit'. The second staff continues the melody with lyrics: 'There was a lady from the north country'. The third and fourth staves show the continuation of the melody.

チャイルド版では、このバラッドの 1 つだけ歌詞をのせており、ブロンソン版では 7 つの譜例をのせており。そのうち 6 つにはリフレーンがついており、リフレーンのないのは最後の 1 つだけである。このひとつは1937年に Barry と Bayard がメイン州で採集したもので、年代が最も新しい。これは前記の D'Urfey のブロードサイド版を、ヘルダーが独訳したものを、更に英訳したものによったもので、ヘルダーによる自由な独訳が、読むためのものであり、歌われるためのものでないところからくるリフレーンのなさを、ここでもみることができる。

しかし、他のチャイルド・バラッドのブロンソン版をみても、あまりにもリフレーンを欠いたバラ

ッドの多いのに気付くのである。それは次章のリフレーン一覧表（表1）をみればすぐ感じことである。これは、年月を経ることによって、リフレーンが消えてしまったことや、また印刷化によってなくなるばかりでなく、リフレーンを歌う余地のないバラッドの種類があることも思わせる。対話形式のバラッドで、“語り”を貫して歌いあげるような場合には、リフレーンの入る余裕は望めない場合もしばしば起こるのである。

プロンソン版をみたとき、歌詞は失なわれてしまったけれども、旋律だけは残されているという例もかなり見ることができる。それでも明らかにリフレーンと解る音形を残している例を見ることがある。また、“語り”的歌詞は失われて、リフレーンの言葉だけを残しているという例も見受けられる。歌が生き続ける限り、変容してゆくという民謡の性格を考えるとき、バラッドは死んでも、リフレーンは他のバラッドにのり移って生き続けるというそのたくましさを感じるのである。しかし、リフレーンのないバラッドの存在を考えたとき、そこには民衆の参与を拒否する姿勢も考えずにはおれぬであろう。歌の種類によって、リフレーンの欠除を招くとしても、より大きなリフレーンの欠除は、やはり共同体社会（Community）から近世社会に変遷する過程の中で当然起こるべき結果のように思えるのである。それは、リフレーンが多分に聴き手によって創造さるべき部分であって、歌い手の守るべきバラッドの制約ではないからである。

反復すること 同じ歌詞を同じ旋律で反復することはリフレーンの最も大きな特長である。その単純さゆえに聴き手も歌に気楽に参加しうる。ヘルブルガーが民謡のリフレーンについて述べるとき、まず冒頭に、“あらゆる時代・地域にリフレーンの原理がみられる”としたのも、反復する音楽の形からみたときに妥当るのである。

反復することとは、バラッドやリフレーンの特色に止まらず、音楽形式の発生に関連してくる行為である。ボーゼ（Fritz Bose）はその「形式」論で“踊りはある動きの形（Bewegungsvorgangen）の絶えざる反復によって生じ、音楽は小さな反復する言葉のモティーフの連なりによって生ずるこのモティーフは、反復することによってリズム化され、音楽的に固定する。それによりリズムと共に、同時に旋律となる。最も単純なモティーフは、単純な各身体動作に一致して、高揚と沈潜、緊張と弛緩を生ずる。踊りの場合は、ひとつのアクセントのある足踏みの後で、もう一方の足を引きずる。歌の場合は、アクセントのある音（silbe）に、アクセントのない音、つまり強音より弱音が続き、声が沈む”といっている（註7）。

この形式の基本的原理である反復を、更にネットル（Bruno Nettl）は次のように分類する。旋律とリズムの相互関係と楽曲の部分的相互関係をみた場合、次の方法がみられる。第1は、若干の変化はあるにせよ、ある部分を直ちに繰り返す反復的（iterative）な方法。第2は、歌の始めの方で現われた素材を反復する復帰的（reverting）な方法。第3は、完全に新しい素材に発展してゆく発展的（progressive）な方法の3つである。アフリカ音楽にみられるような、短い反復の部分からなる様式は、第1の反復型であり、ハンガリーの民俗音楽にみられるような ABCA、または ABBA のパターンが多いのは復帰型であり、発展型は、どの音楽にもある程度みられるものとする。

これを更に、反復される部分の長さにより様式を分類して、第1に曲全体が繰り返される場合の有節歌曲と、第2に、規模の大きな反復の欠ける、つまり各詩節が異なる音楽で歌われる通作歌曲。第

3に詩節というには短かすぎるもので、何回も反復されるものをあげ、これに加えてゲンリヒ(Friedrich Gennrich)とラッハ(Robert Lach)の用語を借りた連禱型(litany type)の、全体が1つの短いフレーズで反復される最も古い型をあげ、この型が反復性をもつ他の形式の発生を促したものとする。ポピュラー・バラッドは有節歌曲に属し、反復型、復帰型、発展型やリフレーンを伴うもの、交誦的、応誦的技法によるものなど多くの型をとるが、西ヨーロッパ民謡の主要なものは復帰型である、とネトルは述べである(註8)。

このようなバラッドの反復性の中で、リフレーンは、反復する中での反復性をとることになる。メルスマント(H. Mersmann)はそれを第1に、歌曲のコーダのように、旋律展開の最後の円熟した本質的な「凝縮」の型。第2に、「語り」の詩句を離れて、調子のよい純粋な音楽形態を指向する「拡張」の型。第3に、踊りの定型に続くNachtantzにもあたる形式の自由な「独立」の型の3つに分類している(註9)。

このように、バラッドとリフレーンの反復性を考えるとき、バラッド詩節の反復とリフレーンの反復とでは、まったく反復の意味がちがってくることが考えられる。それは歌い手が、独唱で長い物語を歌うためから必要となってくる反復性と、聴き手が合唱で参加して、物語に一段落を告げ、次の詩節を捉がし、全曲を完成させるために必要な反復性との違いである。リフレーンが加わらぬ種類のバラッドの場合は、必ず聴き手が思わず参加せざるを得ないような詩行が準備されているはずであり、それは、ある時は物語のサワリであるときもありうし、次にふれる漸層法の場合であることもあろう。ネトルが指摘したヨーロッパの民謡やバラッドに多い復帰型は、リフレーンのつかない場合には、多分にリフレーン的性格を持ったにちがいないのである。

[次ページの譜例3](ヴァリアント No.48)

a I



An outlandish knight came from the North Land,
And he came a wooing of me
[He] said he would take me to the North Land,
And there he would marry me,
And there he would marry me
[He] said he would take me to the North Land,
And there he would marry me.

リフレーンと漸層法 リフレーンと並んでポピュラー・バラッドで反復形をとる手法に漸層法（または疊詠形式 incremental repetition）がある。ガメレーの使い出した用語で、バラッドにはしばしば用いられる手法である。リフレーンが歌詞ともに各詩節で反復するのに対して、漸層法は、歌詞のみ同じ詩行を重ね、それによっていっそう“語り”を高揚させる効果を出す。リフレーンが“語り”的詩句を離れても成立するのに対して、漸層法による詩行は語りの一端として、各詩節ごとに異なった詩行を作りあげてゆく。例えば<Lady Isabel and the Elf Knight> (Child4) をみると譜例3のようである。

これは7行詩であるが、歌詞の上では第5行は第4行の詩句を反復し、第6行は第3行を反復し、第7行は再び第4行を反復していることが解る。これは漸層法による手法で、反復する部分を除けば、4行詩になってしまふ。だからここで7行詩型をとってはいても、バラッドの定型である4行詩の基本は守られているわけである。これは1904年にシャープが Somerset の Holford で採譜したものであるが、次の同じシャープが2年後に Bridgwater の Southwood で採譜した同じバラッドは、基本的4行詩に1行の詩行を漸層し、5行詩としたものである。

[譜例4] (ヴァリアント No.15]

p I

The outlandish knight came from the Northlands
He came a wooing of me
He said he would take me unto the North Lands
And there he would marry me
And there he would marry me.

このような手法は他のバラッドにも多くみられるが、なぜ本来の4行詩を、漸層して7行詩にしたり、5行詩にするかといえば、詩行を重ねて感情を高揚させるという手法以外にも、2つの原因が考えられる。第1は、この章の冒頭のカープレスが民謡の性格でふれたように、時代と共に民謡が変化することである。その際、旋律は変りやすく、歌詞は比較的変りにくいということで、変化して長くなつた旋律に対し、歌詞の足りなくなつた部分は、漸層法を加えることによって補足する。次に第2として、逆に旋律の物足りなさを補うために歌詞を延ばす必要があったということ。これは、この2つの譜例をみたとき、7行詩の場合は、本来の4行になお3行を付け加えるべき必要が生じたこと。5行詩の場合は4行になお1行を付ける欲求があったことを考えさせる。この譜例で、ブロンソンは、前者を教会旋法のイオニア調、後者をヒュポイオニア調で分類しているが、前者の譜(譜例3)をみたとき、第4フレーズでいったんはフィナリスのCに落ちついて一段落しているのに(詩行

の変り目は、小区分線で記してある), 以下のリフレーン的漸層法では、なお似たような旋律型で再びフィナリスCに落ちつかせている。後者の5行詩(譜例4)では、第4フレーズでフィナリスCのオクターブ上まで昇っているのに、第5フレーズで第1音のgまで下降して終っている。

このChild4のバラッドは、ブロンソン版では141の譜例がのせられている。しかし、リフレーンはひとつもなく、以上のような漸層法が20例みられる。財産目当ての求婚者に殺されそうになった女主人公が、逆にすきをみて求婚者を殺してしまうというこのバラッドの緊迫した“語り”には、リフレーンの付け加わる余裕はないかも知れぬが、歌詞の不足を補うための漸層法にせよ、旋律の不足を補うための漸層法にせよ、いずれにしても、リフレーンを欠いた物足りなさを、リフレーン的漸層法で満たしているという点では変りないだろう。7行詩では、第5フレーズ以下がリフレーン的形態をとり、5行詩では第5フレーズがリフレーン的である。このようなリフレーンのないバラッドに、漸層法で詩句を積み重ねるという手法は、イギリスよりアメリカに多くみられるようである。漸層法が、詩節の冒頭や中間にみられるときは、バラッドの情感をたかめ、物語性の効果をあげることになるが、最後に置かれるときは、著しく独立したリフレーン的性格をもつことになる。しかし、漸層法がリフレーンと異なるところは、各詩節ごとに詩句を変えてゆくということで、もし、これをもってリフレーンとみるならば、ステンストルプもいうように、聴き手が参加しにくくなり、あまり良いバラッドとはいえない。ここに同じChild4のブロンソン・ヴァリアントNo.16の14詩節あるうちの冒頭の3詩節の歌詞を次に掲げておく。

1. He was mounted on a milk-white steed,
And he led a dappled gray,
And he rode till he came to the old king's house
Six hours before it was day, day, day,
Six hours before it was day.
2. He softly called the princess fair,
"Come ride abroad with me,
And I will take you to fair Scotland
And there I'll marry with thee, thee, thee,
And there I'll marry with thee."
3. He rode upon the milk-white steed
And she the dappled gray,
And they rode till they came to the old salt sea
Three hours before it was day, day, day,
Three hours before it was day.

この5行詩におけるリフレーンの用法については、さらに後章の「リフレーンが拡大した場合」と「5行詩の場合」でさらに考えてみたいと思う。

[II] チャイルド・バラッドのリフレーン

リフレーン一覧表 チャイルド・バラッドを音楽面から研究したブロンソンのヴァリアントによって、リフレーンの有無と漸層法による詩行の反復の数を、次に一覧表として掲げる。305篇のチャイルド・バラッドは、ただ歌詞のみであり、その後の伝承の中で、音楽面は消滅したものもある。

〔表1〕

チャイルド番号	チャリアリード版の歌詞の	ブロードソングのソングアーリアントと数	ブロードソング版のリフレ	ブロードソング版によるソングアーリアント法数	チャイルド番号	チャリアリード版の歌詞の	ブロードソングのソングアーリアントと数	ブロードソング版のリフレ	ブロードソング版によるソングアーリアント法数	チャイルド番号	チャリアリード版の歌詞の	ブロードソングのソングアーリアントと数	ブロードソング版のリフレ	ブロードソング版によるソングアーリアント法数
(82)	1	欠	×	×	(111)	1	欠	×	×	(140)	3	7	×	×
(83)	7	7	×	×	(112)	5	39	36	×	(141)	1	1	×	×
(84)	3	198	×	2	(113)	1	1	×	×	(142)	2	欠	×	×
(85)	2	43	×	×	(114)	13	15	×	12	(143)	1	欠	×	×
(86)	2	1	×	×	(115)	1	欠	×	×	(144)	2	3	1	×
(87)	4	0	×	×	(116)	2	1	×	×	(145)	3	欠	×	×
(88)	6	4	×	×	(117)	1	7	×	1	(146)	1	欠	×	×
(89)	3	3	×	×	(118)	1	欠	×	×	(147)	1	欠	×	×
(90)	4	1	×	×	(119)	1	欠	×	×	(148)	1	欠	×	×
(91)	6	0	×	×	(120)	2	1	×	×	(149)	1	欠	×	×
(92)	2	22	×	×	(121)	1	欠	×	×	(150)	1	欠	×	×
(93)	22	30	×	1	(122)	2	欠	×	×	(151)	1	欠	×	×
(94)	2	1	×	×	(123)	2	1	×	×	(152)	1	欠	×	×
(95)	8	68	7	2	(124)	2	2	×	2	(153)	1	欠	×	×
(96)	7	2	×	1	(125)	1	欠	×	×	(154)	1	欠	×	×
(97)	3	2	×	×	(126)	1	3	1	×	(155)	18	66	×	37
(98)	3	2	×	×	(127)	1	欠	×	×	(156)	6	1	×	×
(99)	16	12	×	×	(128)	1	欠	×	×	(157)	8	2	×	×
(100)	9	22	13	13	(129)	1	1	×	×	(158)	2	欠	×	×
(101)	3	2	1	×	(130)	2	欠	×	×	(159)	1	欠	×	×
(102)	3	2	×	×	(131)	1	2	×	×	(160)	1	欠	×	×
(103)	3	2	×	×	(132)	1	14	2	×	(161)	5	2	×	×
(104)	2	欠	×	×	(133)	1	欠	×	×	(162)	2	10	×	×
(105)	1	34	×	8	(134)	1	1	×	×	(163)	2	21	11	×
(106)	3	7	×	×	(135)	1	欠	×	×	(164)	1	10	7	×
(107)	2	欠	×	×	(136)	1	欠	×	×	(165)	1	欠	×	×
(108)	1	欠	×	×	(137)	1	欠	×	×	(166)	1	欠	×	×
(109)	3	欠	×	×	(138)	1	欠	×	×	(167)	2	10	×	1
(110)	12	24	21	3	(139)	1	2	2	×	(168)	2	欠	×	×

チャイルド番号	チャーリアンド版の歌詞の数	プロ詞ソング版のソヴァンニア版のア譜例と数	ブロンソン版のリフレ	ブによるソボンニア版リのア漸層ト法数	チャイルド番号	チャーリアンド版の歌詞の数	プロ詞ソング版のソヴァンニア版のア譜例と数	ブロンソン版のリフレ	ブによるソボンニア版リのア漸層ト法数	チャイルド番号	チャーリアンド版の歌詞の数	プロ詞ソング版のソヴァンニア版のア譜例と数	ブロンソン版のリフレ	ブによるソボンニア版リのア漸層ト法数
(256)	1	1	×	×	(274)	2	58	×	×	(291)	1	欠	×	×
(257)	3	1	×	×	(275)	3	20	12	1	(292)	1	欠	×	×
(258)	1	1	×	×	(276)	2	3	3	×	(293)	5	23	×	×
(259)	1	欠	×	×	(277)	5	64	28	20	(294)	1	欠	×	×
(260)	2	1	×	×	(278)	2	71	70	20	(295)	2	49	×	×
(261)	1	欠	×	×	(279)	2	37	23	2	(296)	1	欠	×	×
(262)	1	欠	×	×	(280)補	1	42	40	×	(297)	1	欠	×	×
(263)	1	欠	×	×	(281)	4	38	32	3	(298)	1	1	×	×
(264)	1	欠	×	×	(282)	1	7	1	1	(299)	3	27	8	×
(265)	1	1	×	×	(283)	4	43	23	×	(300)	1	欠	×	×
(266)	2	1	×	×	(284)	1	7	×	×	(301)	1	欠	×	×
(267)	2	4	×	×	(285)	1	15	13	1	(302)	1	欠	×	×
(268)	1	欠	×	×	(286)	3	111	83	2	(303)	1	欠	×	×
(269)	5	4	×	×	(287)	1	11	×	×	(304)	1	欠	×	×
(270)	1	1	×	×	(288)	2	2	1	×	(305)	1	欠	×	×
(271)	2	欠	×	×	(289)	6	42	29	5	計	1,095	3,834	956	473
(272)	1	12	×	×	(290)	4	欠	×	×					
(273)	1	3	1	×										

チャイルド版に対してブロンソン版には欠けているものもあり、逆に系統別なものとして追加の1篇に数えられるものもある。また、共に完成後に追加された補遺もあるが、ここではそれは一応除外することにする。なお、ブロンソン版では、譜例のみで歌詞の欠けているもの多くあり、また歌詞が1節のみで、続く詩節を欠いたものもある。それらは前後のヴァリアントの関係でリフレーンのあるものとして一覧表に入れた場合もあるし、除外したものもある。したがって、この一覧表は、リフレーンがどのように残存しているかを見るための、ひとつの目安として作ったものである。

以上のように、ブロンソン版の譜例中、約4分の1にリフレーンがみられ、約8分の1に漸層法の手法が使われていることが解る。またこの中で、前章でもふれた5行詩で、最後の2行が漸層法で歌詞が重複してくるとき、旋律もまた反復する場合があり、著しくリフレーン的にみえることがある。この場合は、音型の上からみて判断し、リフレーンと漸層法の両方に数えたものもある。しかし、それ以外の詩型でのリフレーン内の歌詞の重複は漸層法には加えてない。また、詩節の一部分のみみら

れる詩行の繰り返しも、漸層法には加えなかった。

バラッドの内容 原一郡は「バラッド研究序説」で、チャイルド・バラッドの物語の内容からみた型を、(1) Riddle (謎かけ) ballad (nos. 1-3; 45-46), (2) Supernatural (超自然) ballad (nos. 4-28; 39-52), (3) Romantic and Tragic (恋愛・悲劇) ballad (nos. 4-44; 47-53; 58-105), (4) Religious (宗教) ballad (nos. 21-24; 54-56), (5) Robin Hood (ロビン・フッド) ballad (nos. 117-154), (6) Historical (史実) ballad (nos. 156-68), (7) Semi-historical (準史実) ballad (nos. 169-271), (8) Comic (喜劇) ballad (nos. 274-78) の8つに分類しているが、(2)と(3)はモチーフが混入しているので判然とした区別を立てることは難かしいが、数の上でも、また物語の美しさの点でもこのグループのものを、主要タイプものとみなしている(註10)。

プロンソン版で以上の分類をリフレーンと漸層法の数でみると表2のようである。

これでみてみると、数は少ないが、「謎かけ」にリフレーンが多く、「喜劇」がこれにつき、バラッドの中心である「超自然」と「恋愛・悲劇」にも多い。反対にリフレーンの少ないもの、あるいはないものは、「宗教」、「ロビン・フッド」、「史実」で、「準史実」ではむしろ漸層法による歌いかけの多いことが解る。口伝から文字化され、印刷されることによって、リフレーンが失われる一方、もともとバラッドによっては、リフレーンを加えにくい分野があることを、いくぶんでも知ることができる。

次に、よく知られたバラッドとリフレーンの関係をみることにする。よく知られているということは、ヴァリアントが数多く伝承されているということである。ヴァリアントの数の最も多いのは <Bonny Barbara Allen> (Child 84) で、198の譜例があるが、リフレーンはまったくみられず、僅かに漸層法が2例あるにすぎない。ただこのようにポピュラリティの高いバラッドになると、リフレーンがなくても、歌詞が良く知られて、聴き手が同時に歌い手として参加しうることも可能であ

〔表2〕

バラッドの内容	チャイルド番号	ヴァリアント	リフレーン	漸層法
①謎かけ	1—3; 45—46	113	71	2
②超自然	4—28; 39—52	814	335	143
③恋愛・悲劇	4—44; 47—53; 58—105	1,800	405	256
④宗教	21—24; 54—56	67	1	×
⑤ロビン・フッド	117—54	45	8	3
⑥史実	156—68	5	×	×
⑦準史実	169—271	870	62	93
⑧喜劇	274—78	214	113	41

る。同様にヴァリアントが100以上もあるもので、リフレーンのないものに<Lady Isabel and Erf-knight>(Child 4)と<James Harris>(Child 243)がある。前者は貴族の一人娘を誘惑して殺し、財産を奪おうとした騎士が、逆に海に突き落されて殺されてしまうバラッドで、後者は昔の恋人の船乗りに会った大工の妻が、夫も子も捨てて船出し、嵐に会って海深く沈むという物語。<The House Carpenter>の名で現代のフォーク・シンガーなどにもよくとりあげられる歌である。この歌の日常的事件を素材に仕立てられたバラッドにしても、昔の恋人が実は海で死んだ男の亡靈であると感じさせるところに「準史実」というよりは「超自然」に属する歌を感じさせる。「喜劇」では、<Five Night's Drunk>(5晩飲み続け)で知られる<Our Goodman>(Child 274)が58例中、リフレーンはひとつもない。飲んだくれのお人好しの亭主は、留守の間に女房が間男しても気がつかない。ベッドに間男の寝ている現場を見つけながらも“あれはメロンだ”などと女房に酔ったせいにされ、“それにしても広い世の中歩いてみたが、ひげのあるメロンなんて見たこともない”などと亭主がぼやく落語のようなバラッドである。これなども、リフレーンがつかぬとはいえ、各詩節ごとに同じ詩句が反復され、ただ“あの見馴れぬ長靴は何だ”といえば、女房は“あれが長靴なもんかよ。水差しだよ”“それにしても拍車のついた水差しなんて見たこともない”とか“あのパンツは何だ”“あれがパンツなもんか、ふきんだよ”“それにしてもジッパーのついたふきんなんて見たこともない”という中でのこっけいな小道具的語句だけが変ってくるのであり、リフレーンの入る余地がないというよりも、曲全体が殆ど同じ歌詞で反復するもので、特に最後の各詩節ごとにつく“広い世の中歩いてみたが……”という結びの詩行に、リフレーン的機能をみることができるのである。

逆にヴァリアントが100以上のバラッドで、リフレーンの多いものは<Lord Randal>(Child 12)や<The Gypsy Laddie>(Child 200), <The Sweet Trinity>(Child 286)などで、最初のバラッドはランドル卿が恋人に毒を盛られて死ぬ物語を、母と子の対話で歌ったもの。103例中85例にリフレーンがある。次の奥方を誘惑したジプシーが、城主に追われて捕えられる物語は、128例中37例にリフレーンが付く。最後は船長に、敵艦を沈めた者には娘と賞金をやるといわれて、海に潜って見事艦底に穴をあけ沈めた少年が、そのまま海上に置き去りされてしまう物語で、111例中83例にリフレーンをもつ。「喜劇」では、<The Farmers's Curst Wife>(Child 278)など、71例中に70もリフレーンがつく。「宗教」と「ロビン・フッド」にリフレーンがないか、ほとんどないのは、古いために時代とともに興味をひかなくなってしまったこともあるが、それ以上に歌詞の調子悪さと音楽的魅力のなさで、聴き手に飽きられてしまったことが考えられる。チャイルド・バラッドのプロンソン版の譜例をみると、リフレーンの無いバラッドの方がが多いし(表1参照)，有るものでも、すべてについているものではなく、僅かについているものや沢山あるものなど不定である。ガメレーのように元来はあったとする説やジェラルドのように、有・無の2つがあったとする説以外に、無いものに、いつの間にか途中から付いていったということも考えられる。それについてはのちにふれるが、バラッドが社会の中で選択されて消長を重ねてきたように、リフレーンも、伝承されるうちに、民衆によってリフレーンが付き、またそれを必要としないバラッドでは、時には全部をリフレーン的に聴き手が共に歌い、あるいは聴き手のみで歌い続ける場合も生じたことは当前考えられるのである。

リフレーンの少ない場合 今までふれたリフレーンの少ないバラッドを、もひとつの例で考えて

みたい。<The Maid Freed from The Gallows> (Child 95) はブロンソン版では68例中、リフレーンの付いているのは4例、リフレーンだけ残存しているのが3例にすぎない。なぜ少ないかといえば、次のような応答形式で話が進められるからである。無実の罪で首吊り台にのせられた娘が、“首吊り人さん、ちょっと待って下さいナ、あっちからお父さんがやってくるから”と頼むのが第1の詩節。“お父さん身代金を持ってきてくれたの”と期待をこめてたずねるのが第2の詩節。お父さんがそれに答えて“そんなものは持てこないよ。ただお前が吊されるのを見物に来ただけ”というのが第3の詩節。1詩節が4行だから3節12行で1区切りとなり、以下父のかわりに、母、姉、兄など適宜に現われて応答するが、詩行は相手に呼びかける言葉がちがうだけである。最後に昔の恋人がやってきて金を払うので娘は救われることになるが、曲名も以上その他に<The Prickly Bush>の名をとることがある。それはひと区切り(3詩節)ごとにこの題名ではじまるリフレーンがつくからである。つまり、物語が1段落した3詩節ごとにリフレーンがつくわけである。ブロンソン版では、この

[譜例5] (ヴァリアント No.17)

p I



“O hangman, hold thy hand,” he cried,
“O hold thy hand awhile;
For I can see my own dear father
Coming over yonder stile.

“O father, have you brought me gold?
Or will you set me free?
Or be you come to see me hung,
All on this high gallows tree?”

“No, I have not brought thee gold,
And I will not set thee free;
But I am come to see thee hung,
All on this high gallows tree.”

Chorus:

“Oh the prickly bush, the prickly bush,
It pricked my heart full sore;
If ever I get out of the prickly bush,
I'll never get in any more.”

リフレーンが付いている4例中、3例に明確に chorus または refrain の指示があり、他の3例には“語り”的部分が欠除している。前ページの譜例5は“語り”と chorus の指示のある例である（この例では、吊されそうになるのは息子で、助けるのが女性になっている）。

このリフレーンの形は歌詞からみても、音型の上からいってもすぐれたものに思える。ここで歌い手はひと休みし、聴き手は、肉親の非情さを“The prickly bush……”なる心に突き刺すバラにたとえてリフレーンする。拍子も3/4拍子から2/4拍子となって、これまでの緊迫さを和らげ、全体に統一感を持たせる。“語り”ではなく、肉親の冷酷さを責める聴き手の批判がここに現われている。音型も歌いやすいように“語り”的旋律を追いながら、決して激高したりはしない。“語り”が欠除して、このリフレーンのみ残っているヴァリアント（No. 8, 18, 51）も、こう考えてみると、ただ欠除してしまったのではなく、この部分だけを意識的に独立させて歌い残したのではないかとさえ思えてくるのである。なぜこのようなすぐれたリフレーンを捨てて、大部分のヴァリアントが“語り”的みを歌うようになってしまったのであろうか。時代と共に民謡が変ってゆく中で、リフレーンが新しく付加されてゆく場合もあれば、その一方でこのように失われてゆく場合も生じる。それもまた聴き手の選択にはちがいなかろう。

バラッドの詩型 詩の言葉と音楽の関係は、民謡においても重要である。カープレスはこの関係について“音楽をしてまず第1に言語とリズム、次いで音楽（tone）たらしめよ”という16世紀の音楽家カッチーニの言葉を引用して歌い手にとっては、“彼が歌っている物語、または彼が物語っている経験談が最も大事なので、音楽の役割りは、おもに言葉の調子を高め、意味深いものとするものである。すぐれた歌い手は、言葉と音楽を強く結びつける名人である。”といっている（註11）。ポピュラー・バラッドもまた、歌詞にしたがって音楽が作られてゆく。ここで<The Jolly Beggar> (Child 279) をとりあげて詩型とリフレーンの結びつきをみてみよう。ここでは全部で37のヴァリアントのうちで、23例にリフレーンがついており、左の表3のような型をみることができる。

〔表3〕

詩型	語りの部分	リフレーンの部分	ヴァリアントの数
3行詩	1, 2行	3行	2
4行詩	1, 2行	3, 4行	4
同	1, 3行	2, 4行	5
5行詩	1, 2行	3, 4, 5行	1
6行詩	1, 2, 3, 4行	5, 6行	4
同	1, 2, 4, 5行	3, 6行	1
7行詩	1, 2, 3, 4行	5, 6, 7行	1
8行詩	1, 2, 3, 4行	5, 6, 7, 8行	2
同	1, 2, 5, 6行	3, 4, 7, 8行	1
同	5, 6, 7, 8行	1, 2, 3, 4行	1
9行詩	1, 2, 3, 4行	5, 6, 7, 8, 9行	1

前述したように、バラッドの基本型は、4行詩である。ここでリフレーンのない4行詩をあげてみる（譜例6）。譜例中の小区分線はフレーズの区切りであり、左上の記号は5音音階の種類の略記号であるが、これについてはのちにふれる。

この4行の基本型にリフレーンが付くと譜例7のようになる（複縦線のあと2フレーズがリフレーンで、左上の記号はのちにふれる教会旋法の略記号）。

〔譜例6〕(ヴァリアント No. 9)

p π¹



There was a jolly beggar
An' a-beggin' he was bound,
He begged the farmer's daughter
An' he come to Looney Town.

〔譜例7〕(ヴァリアント No.24)

a D



1. 'Tis of a ragged beggar man, came tripping o'er the plain,
He came unto a farmer's door, a lodging good to gain.
Rom-be-low, zin-garee, Rom-be-low, below-below.

2. The farmer he came out to view, and looked the man
around,
Said he, "For ragged beggar men, no shelter here is found."
Rom-be-low, &c.

この6行詩の縮小形が譜例8のような3行詩で、第3フレーズがリフレーンとなる。

〔譜例8〕(ヴァリアント No. 3)

a I



There was a jolly beggar, and a begging he was 'boun',
And he took up his quarters intil a land'art toun;
And we'll gang nae mair a-roving!

この譜例8の“語り”の部分にリフレーンが2行加わると譜例9のような4行詩となる（コーラスは2行が1フレーズとして歌われる）。

[譜例9] (ヴァリアント No. 7)

m π^1



1. There was a jolly beggar, for beggin' he was boun',
And he took up his quarters into a lan'art toun.

Chorus:

And we'll gang nae mair a-roving,
So late into the night,
We'll gang nae mair a-roving,
Let the moon shine e'er sae bright.

2. He wad neither lie in barn, nor yet wad he in byre,
In ahin' the ha' door or else aside the fire.

Chorus.

以上のなかで、基本的な4行詩（譜例6）に、リフレーンの行数が加わることによって、さらに7行詩、8行詩、9行詩その他の詩型が構成されることが多いのである。

民謡の旋法 ブロンソン版にのせられている3,834の譜例（補遺を除く）は、すべて教会旋法か、5音音階によって分類されている。便宜上、ここに教会旋法の一覧表をのせておく（註13）。（表4）

ブロンソン版では、この教会旋法は次のように略記されている。I（イオニア旋法）、D（ドリア旋法）、P（フリギア旋法）、Ly（リディア旋法）、M（ミクソリディア旋法）、Ae（エオリア旋法）、Lo（ロクリア旋法）の7つで、正格の場合は前にa(authentic)をつけ、変格の場合はp(plagal)をつけ、正変が混合している場合はm(mixed)をつける。5音音階は π で略記し、 π^1 は4,7度欠、 π^2 は3,7度欠、 π^3 は3,6度欠、 π^4 は2,6度欠、 π^5 は2,5度欠である。

カープレスによると“このうちロクリア旋法は用いられていないので論外であり、イギリス民謡ではリディアとフリギア旋法が少なく、多く用いられるのはイオニア、ミクソリディア、ドリア、エオリアの4旋法である。これら諸旋法の使用は、個々の歌い手によって異なるが、特に多いのはイオニア旋法である。これは近代的な長音階と一致するが、そのために多く用いられるというのではないのはもちろんである。旋法というものが、上昇または下降する音の連続とみるべきではなく、諸音と主音との関係が重要なのであり、単声なので、和声進行に用いられるということもないである。シャープはこの旋法の差異をそれほど重要視しなかったが、ブロンソンは、音城が旋律形と重要な関係をもつものとして、旋律の性格、色彩、形(shape)が、特定の旋法によって影響を受け”といつて

いる(註12)。しかしプロンソン版では、リディアやフリギア旋法も多く、その結果はコリンスキー(Mieczyslaw Kolinski) らの批判も生じている(註14)。カープレスは“5音音階は、イギリスの民俗音楽では少なく、むしろ6度(または3度や7度)を欠いた6音音階(hexatonic scale)に特長がある”とみているが、プロンソン版では、それらも一応7音音階(heptatonic scale)として、例えば6度を欠く時はマイナスをつけ「-VI」のように表示している。しかし、アパラチャ山脈を中心にアメリカでみられる民謡には5音音階が多くみられ、またスコットランド低地地方や高地のゲール語の民謡にも5音音階がしばしばみられるので、プロンソン版では5音音階も非常に多くの例をのせている。

音型とリフレーンの位置 バラッドの音型とその中のリフレーンの関係を、プロンソン版の<The Two Sisters> (Child 10) でみることにする。リフレーン表でも示したように、このバラッドではリフレーンのあるものが97例中90例もあり、漸層法の手法を用いているのが74例みられる。ここでの詩型は表5のようである。

このうちで、ここではヴァリアントの多い2, 4行にリフレーンをもつ4行詩と、2, 4, 7, 8行にリフレーンをもつ8行詩の音型とリフレーンの形をみてみる。

まず31のヴァリアントがある4行詩をみると、4つのフレーズの関係は表6のようである。この場合、フレーズの両端の音が最後に1音でも高くなるもの(または低くなるもの)は上昇(または下降)とみなし、両端の音が同度で山型となるものは凸型、谷型をとるものは凹型とした。

これで1行目に多い上昇は、上昇といっても前後の音は僅かな音程の差で、殆ど山型のカーブを描いている。ここで凸型が多いのはこのためである。したがって、2行目のリフレーンに移るとき、上昇と下降が半々であっても、下降するためには、2行目への音の飛躍が必要となる。その際1オクターブ飛躍するものが4例あり、経過音をとって1オクターブ上昇するのが3例みられる。3行目のフレーズでは、下降型をとるものが多いが、この部分が詩節の中心で、“語り”が最も高調するところであり、殆どの曲がここで最高音をとって下降する。この4行詩では31例中25例がこの第3フレーズ

[表4]

正格第1旋法	ドリア	
変格第1旋法	ピボドリア	
正格第2旋法	フリギア	
変格第2旋法	ヒボフリギア	
正格第3旋法	リディア	
変格第3旋法	ヒボリディア	
正格第4旋法	ミクソリディア	
変格第4旋法	ピボミクソリディア	
	エオリア	
	ヒボエオリア	
	イオニア	
	ヒボイオニア	
	(ロクリア)	
	(ヒボロクリア)	

〔表5〕

詩型	リフレーン	漸層法	ヴァリアント数
3行詩	2, 3行	×	1
4行詩	2, 4行	×	31
同	3, 4行	×	1
5行詩	2, 5行	1, 3行	2
同	3, 4, 5行	×	1
同	2, 4, 5行	×	3
6行詩	2, 5, 6行	1, 3行	10
同	2, 4, 6行	1, 3行	2
7行詩	2, 4, 7行	1, 3, 5行	2
同	2, 4, 5, 7行	×	1
8行詩	2, 4, 7, 8行	1, 3, 5行	39

〔表6〕

詩行	上昇	下降	凸型	凹型
1行	15	6	10	×
2行⑧	13	16	×	2
3行	8	19	3	1
4行⑧	17	10	×	4

(註) ⑧はリフレーンの略。

〔表7〕

詩行	上昇	下降	凸型	凹型
1行	20	4	13	×
2行⑧	1	29	4	2
3行	24	4	9	×
4行⑧	22	1	8	6
5行	7	20	10	×
6行	×	36	1	×
7行⑧	35	2	×	×
8行⑧	×	35	2	×

(註) 第2行はこの他に同度のものが1つある。⑧はリフレーンの略。

われてくるのである（表7では、ここで高潮して下降するので下降数が多い）。次行（6行）の異なる歌詞の“語り”のフレーズでは、1例を除いて全部下行型をとり、7行と8行は独立した山型（7

で最高音をとっている。そしてフレーズ後半は急激に下降し、したがって4行目のリフレーンは軽い山型のカーブを描いてフレーズの最初の音よりはいくぶん高めに終る例が多い。こうしてみると、リフレーンの性格のところでふれた、“語り”的部分は飛躍、急迫に当り、リフレーンはひと休みの部分になるということが、音楽的にも裏づけられる。第2行目のリフレーンが語りの急迫さを準備し、終りのリフレーンがそれを静めるかのように、しみくくるのであり、リフレーンでは決して高調する音型はとらないのである。この4行詩の中で、5例ある5音音階は、すべて最後のフレーズで主音をとって終止し、他の教会旋法によるものでフィナリストで終止するのは26例中23あり、ドミナントで終るのが1例、第1音で終るもののが2例みられる。

同様に、2, 4, 7, 8行にリフレーンをもち、1, 3, 5行が漸層法で同じ詩行をもつ8行詩をみると次のようである。ここでは39例のヴァリアントのうち、変則のものを除いて37例について表7でみる。

この表をみると、8行詩のほうが、4行詩より各フレーズの性格がより明確である。1, 3, 5行は漸層法による同じ歌詞なので、多くが似たような上昇型をとり、1と3行は旋律も同じであるものが37例中33例もある。そして5行で高調し、殆どがここで最高音に達する。漸層の効果がこの5行目に現

行で上昇し、8行で下降)をとつて最後のリフレーンを独立させるのである。

ここで以上の4行詩と8行詩の例をあげてみる。

[譜例10] (ヴァリアント No. 6)

p $\text{A}^{\#}$

The musical score consists of four staves of music in G major, common time. The first staff begins with a dotted half note followed by eighth notes. The second staff starts with a quarter note. The third staff begins with a dotted half note followed by eighth notes. The fourth staff starts with a quarter note.

There were twa sisters lived in a bower,
Binorie, O and Binorie,
There cam' a knight to be their wooer,
Bi [norie, O and Binorie.]

この旋法はヒュポエオリアであり、山型に下降した第1フレーズに対し、リフレーンの第2フレーズでは上昇してフィナリスに安定する。そして“語り”の第3フレーズでは、e-c' と6度飛躍して最高音まで盛りあがり、最後のリフレーンでは、安定したフィナリスから谷型に沈潜して、再びフィナ

[譜例11] (ヴァリアント No.54)

a D, ending on IV (inflected III)

The musical score consists of five staves of music in D major, common time. The first staff begins with a quarter note. The second staff starts with a quarter note. The third staff begins with a quarter note. The fourth staff starts with a quarter note. The fifth staff starts with a quarter note.

i. Two sisters went down to the river's brim—
Bow it down, bow it down—
Two sisters went down to the river's brim—
The boughs are bent with me—
Two sisters went down to the river's brim,
The elder pushed the younger in.
True, true, to your true love,
And he'll prove true to thee.

リスで終止する。リフレーンの Binorie は、姉に殺された妹の死体が流れつくダムの名である。次に前ページの譜例11で8行詩の例をみる。

これはドリア旋法であるが、変わっているのは、第4度の g で終止し、第3度 f が fis に半音あがり、音型も少しづかう。ドミナントの安定した音の連続から上昇する第1フレーズに続き、第2フレーズのリフレーンは、下降してフィナリスに落ちつく。第3フレーズと第5フレーズは歌詞の漸層にあわせて、音楽も第1と同じ音型を重ね、歌詞の変わる第6フレーズで“語り”のクライマックスを作つて（最高音は中間の第4フレーズにあるが）フィナリスの d までオクターブ下降するが、この下降型は、第2フレーズのリフレーンの音型と殆んど同じである。最後のリフレーンの2行は、途中でオクターブ飛躍して下降してゆき、“語り”の調子を離れた自由な性格を出している。

こうして、8行詩が、基本的には4行詩の形式を拡大したものであることは構成の上でも解るし、また採譜された8行詩の年代が新しいことからも、4行詩より後の所産であることが解るが、それは聴き手が歌への参加をより多く求めたリフレーンの増加の結果でもあり、歌い手が“語り”を盛りあげるための同一歌詞の漸層法による結果でもあろう。民謡の単調な限界を守りながらも、伝統的バラッドは、時代の中で絶えず工夫を重ね、多様な形式を作りあげていったのである。

リフレーンが拡大した場合 これまで譜例でみてきた<Two Sisters>では、“語り”の歌詞とリフレーンが4行詩では交互に、8行詩では漸層法による歌詞と交互に現われ、最後にリフレーンでしめくくる形をとっていたが、次の<The Gypsy Laddie> (Child 200) では、“語り”的部分とリフレーンがまったく分離しているので、そのいくつかをみてみたい。このバラッドは、プロンソン・ヴァリアントでは128例あり、そのうちリフレーンのあるものは37例、漸層法は21例みられる。詩型とリフレーンの関係は表8のようである。

このバラッドでも4行詩は多いが、リフレーンのついたものはひとつもない。しかし、4行の終りか2、4行の終りに O! という感嘆詞が加わるのが38例みられる（この数の中には譜例だけで歌詞のないものもあるが、題名に<Wraggle Taggle Gipsies O!>などとあるのはいずれも O! が入るので数に加えてある）。ステーンストルプによると、歌の中に Oh とか Jah などと入るのはドイツからの影響であまり感心しない、ということを述べているが（註5）、日本民謡の囁き詞にも似て、歌い手をはげまし、興を盛りあげる上では効果的であろう。その例をひとつのせておく。（譜例12）

[表8]

詩型	リフレーンと漸層法	ヴァリアント数
4行詩	リフレーンはないが、感嘆詞が入る	38
5行詩	4, 5行に漸層法の手法	21
6行詩	4行+⑧2行	15
7行詩	4行+⑧3行	2
8行詩	4行+⑧4行	19
9行詩	5行+⑧4行	1

（註）⑧はリフレーンの略。

次に21例ある4行詩の最後の行を漸層して5行詩としたもののひとつをあげてみる。（譜例13）

この歌詞の4, 5行は同じ言葉で反復されるが、次の詩節ではまた別の歌詞で反復されるからリフレーンとはいえない。しかし音楽的には2, 3行で同じような出だしをして高調し、4行では下降して終止的に主音に落ちつき、5行で再び同じ音型を反復してい

〔譜例12〕(ヴァリアント No.60)

a I



1. There were three gipsies all in a row,
And O but they sang bonnie, O;
They sang so sweet and so complete
That they charmed the hearts of our ladies, O.

2. Lord Cassils' lady came downstairs
With all her maids behind her, O;
With a bottle of red wine into her hand
For to treat the gipsy laddies, O.

〔譜例13〕(ヴァリアント No.39)

m π¹



1. I'll saddle up my white milk horse,
I'll saddle up my pony,
I'll ride and ride to the river-side
Till I overtake my darling,
Till I overtake my darling.

る。各詩節ともに反復の歌詞はちがいながら、聴き手にとっては、リフレーン的に参加しやすい形である。他に同じか、似た形を反復するものが6例ある。このリフレーン的な最後の行で、音楽は沈潜して次の詩節への体制を整える。そして、同じ旋律で続く次の詩節の第1フレーズで、最高音まで上昇するのが10例、第2フレーズで最高音に達するのが15例、第3フレーズで最高音になるのが11例みられるが、漸層による第4フレーズと第5フレーズで高調する例はひとつもない。漸層法よりはむしろリフレーン的なのである。この漸層法による5行詩については、次の「5行詩の場合」で他のバラッドの例について再び考えてみるとこととする。最後に19例ある8行詩についてみることにする

が、この8行詩は、基本になる4行詩にリフレーンが4行ついている型である。ここでは聴き手の合唱が歌い手のソロと同じように勢力をもつ。譜例14での例をひとつあげてみる。

〔譜例14〕(ヴァリアント No.93)

a I/Ly



1. My lord came home quite late one night,
Inquiring for his lady.

The servant made him this reply:
“She’s gone with a Gypsy Davy.”
Raddle daddle dingy day,
Raddle daddle dingy davy.
The servant made him this reply:
“She’s gone with a Gypsy Davy.”

2. “Go saddle for me the white,” said he,
“The brown is not so speedy.
I’ll ride all night and I’ll ride all day
Till I find my charming lady.”
Raddle daddle, etc.

”語り“ の部分が同じ（第1，3フレーズ）または似た音型（第2フレーズ）で上昇を繰り返して、最後にドミナントからフィナリスに下降して落ちつくと、リフレーンはそれを受け、同じ音型を（8分音符を交えてはなやかにしながら）反復する。4行詩の倍の長さとはいえ、聴き手の合唱にはまったく負担がかからない。歌詞もまた、愉快な、いかにもリフレーン的詩句をつらねて、最後の、7，8行は、歌い手の3，4行を反復すれば良いのである。歌い手と聴き手の合唱の接続も、まったく同度で受け渡しする型が、19例中16例あり、他の音程差のあるものも、いずれも近い音程なので歌うにも無理がない。リフレーンの前後も、歌い出し（第5フレーズ）の最初の音と、最後（第8フレーズ）の終止音が同じものが、17例もある。そして合唱の終止音が、歌い手の次の詩節に同度で受け渡されるものが12例ある。その旋法の諸音関係を次ページの表9でみてみる。

以上のようにみると、この8行詩におけるリフレーンは、各詩節が続けて反復される中で、”語り“ の部分よりも、いっそう変化のある聞きどころとなっており、バラッドの中心となる感じが強く、最早リフレーンが付加的存在ではなくなるのを知るのである。

〔表9〕

ヴァリアント番号	旋法	“語り”の歌い出し音	“語り”の終止音	リフレーンの最初の音	リフレーンの終止音	終止音
6	mπ'	g	g	g	g	主音
9	aM/D	d	d	d	d	フィナリスか ドミナント
12	aI/M	c	c	c	c	フィナリス
15	〃	g	g	g	g	ドミナントか フィナリス
93	aI/Ly	c	c	c	c	フィナリスか ドミナント
96	aI/M	g	g	g	g	ドミナントか フィナリス
98	aI	g	g	g	g	ドミナント
99	〃	g	g	g	g	〃
106	〃	g	g	g	g	〃
107	aI/M	g	d	g	g	フィナリスか ドミナント
109	aM	g	g	g	g	フィナリス
110	aI/M	g	g	g	g	フィナリスか ドミナント

5行詩の場合 5行詩の最後の2行が漸層法をとった場合、リフレーンか、漸層法かの問題は、音型によって決まることをすでに述べたが、それだけではバラッドによってはどうも判然としない場合が出てくる。次に<Willie O Winsbury> (Child 100) の中から例をあげて、さらに5行詩の問題を考えてみたい。

〔譜例15〕(ヴァリアント No.12)

a I/Ly

i. "What's the matter with my daughter?" the old man said,
"For she seems so sick and wan.
She must have some kind of a fever," he said,
"Or in love with some young man."

(*Refrain: repeat the last line.*)

ここでは詩行は4行までで、終わりに“リフレーン：最後の行の反復”なる註がついている。明らかに、この漸層法による結びの詩行は、リフレーンとみなしているのである。譜例の小区分線によるフレーズ数も5つある。“語り”的最後の詩行を反復するので、ここにはこれまで述べてきたリフレーンの性格はみられない。歌詞は各詩節で変ってくるのである。リフレーンとするにはあまり良いリ

フレーンとはいえないが、音型的には、この第5フレーズを作らなければ終止にはならないのである。同じバラッドでリフレーンの指定はないが、次のような漸層も当然リフレーンとみなされるであろう。

[譜例16] (ヴァリアント No.18)

a I



- i. There lived a girl in a far country,
And she dresses all in green,
As she was sitting at her father's castle door,
She saw a ship sail in,
She saw a ship sail in.

しかし、この第4フレーズでフィナリスに終止している音型を再び反復的に繰り返すのは、各詩節異った歌詞で歌われる以上、第5フレーズのみが歌いやすく合唱されるという可能性を含んでおり、4行詩の型に、のちに聴衆がリフレーンで参加して加わった詩型であろうことが考えられるのである。すると、リフレーンの成立には、時代の流れの中からも生まれてくる型があるということがいえそうである。

口笛のつくりリフレーン 喜劇的なバラッドは数少ないが、そのいくつかはいまなお諷刺が利いて笑わせるものがある。中でも<The Farmer's Curstwife> (Child 278) は、ブロンソン・ヴァリアント71例のうち、70例のリフレーンがある。表10でその詩型をみてみる。

[表10]

詩形	語りの部分	リフレーン	数(口笛つき)
3行詩	1, 2行	3行	4 (×)
4行詩	1, 2行	3, 4行	8 (×)
同	1, 3行	2, 4行	27 (12)
5行詩	1, 3, 4行	2, 5行	10 (1)
同	1, 3行	2, 4, 5行	9 (7)
同	1, 2行	3, 4, 5行	1 (1)
6行詩	1, 2, 4, 5行	3, 6行	1 (×)
同	1, 3, 4行	2, 5, 6行	9 (2)
8行詩	1, 3, 5, 7行	2, 4, 6, 8行	1 (×)

このバラッドは、口笛が歌い手によって吹かれるヴァリアントがある点で他と異っている。ガミガミ屋の婆さんを悪魔にさらされてホッとした爺さんが吹くもので、いかにも解放感を味わっているという雰囲気が出て、口笛ならではのリフレーンである。これは殆ど中間の2行目で短かく吹かれるので、リフレーンが4行詩の、2, 4行にあるもの、5行詩では、2, 5行にあるものか2, 4, 5行にあるもの、6行詩でも2, 5, 6行のものしか現

われない。ただひとつ、5行詩の3, 4, 5行のうち3行目で吹かれるヴァリアントがあるのが例外である。次に口笛のついた譜例17をあげる。

[譜例17] (ヴァリアント No. 2)

a I, ending on the octave



i. There was an old farmer in Yorkshire did dwell.

[Whistle]

He had an old wife and he wished her in Hell.
Sing fa la la la, fa la la la,
Sing fa la la liddle la day.

ここでフィナリスに下降した第1フレーズの音は、12度跳躍して口笛のリフレーンとなり、最後のリフレーンではドミナントから始って、フィナリスのオクターブ上で終止する。

次の同じ5行詩は、口笛が加わらぬが第2フレーズでオクターブ跳躍して最高音に盛り上る口笛的音型をみせ、第3フレーズでオクターブ下まで下降したあの最後のリフレーンは動きの静かなひと休みの部分となる。

[譜例18] (ヴァリアント No. 3)

a I



i. There was an old man who owned a farm,
Hi Hi diddle um day,
There was an old man who owned a farm,
And he had no cattle to carry it on,
Singing twice fi dum fi diddle fi dum fi day.

2. He yoked two pigs in order to plow,
Hi Hi diddle um day,
He yoked two pigs in order to plow,
And if he did it the devil knows how,
Singing twice fi dum fi diddle fi dum fi day.

このように、中途のリフレーンで最高音の盛り上りをみせ、あるいは最後のリフレーンで上昇しながら歌いあげて終止するというのは、他のバラッドには少ない。このリフレーンのあるヴァリアント70の例の中で、最高音をリフレーンのフレーズでとっているものが48例（口笛がそのうち10例）あり、反対に曲の最低音をリフレーンの中でとっているフレーズも49例みられる。いかに曲の動きが激しく、陽気な気分をもって振幅の激しさをみせているかが解り、ノンセンス・リフレーンと呼ばれるこの曲にふさわしいものである。

〔Ⅲ〕日本民謡と囁き詞

日本民謡の分類と性格 これまでふれてきたことは、イギリスの民謡、特にポピュラー・バラッドを中心とするものであった。それに関連して、最後に日本の民謡についてもふれておきたいと思う。最初に述べたヨーロッパ民謡の定義からみれば、日本もまったく変るところはない。第1に、農村社会を中心にして口伝えに伝承されてきたこと。第2にその伝承のなかで、時代によって変化してきたこと。第3に民謡を定着せしむるには社会（民衆）の選択によったこと。そしてこれら3つの相互関係によって民謡が成立してきたこと。しかし、現象的にみると、東西両者のあいだには、著しい差がみられることは、社会的、歴史的相違からいっても当然である。次の種目別一覧表（表11～13）をみれば、その相違は明瞭であろう。

まず日本民謡では、労作歌が著しく中心となっている。その原因として藤田徳太郎は“……労働の歌も、その種類が甚が多い。あらゆる労働に民謡が存在している。……外国に労働の歌が少いのは、一つには外国において早く手工業的なものが減退し機械の作業が発達したからである”としている（註24）。

これに対して、イギリスの民謡（表12）で最も多いのは愛情に関するものである。“Jack of All Trades”（よろず屋の歌）とか“Song of Occupation”（仕事歌）などの労作歌もあることはあるが、中心となるのは“Seduction”（誘惑）とか“Courtship”（求愛）という愛の姿である。ところがアメリカの民謡（表13）となると、この表以外にもBluesのような愛の民謡のジャンルを除外するわけにはいかぬし、イギリス民謡を受けついだ愛の歌も数多くあるが、中心となるのは労作歌である。それはいざれも、資本主義への過渡期のなかで展開するもので、なかんずく鉄道を中心にそれに附隨する伐採、カウボーイなどの歌で、必ずしも藤田徳太郎のいうような“機械の作業が発達したから”労働の歌が少いというものでもない。特に南部のプランテーションにおける黒人の労作歌（work songs）など、アメリカにおける近代的な集団的労作歌と日本における封建的な個人的、家族労働的、あるいは村中心の小集団的労作歌とでは、著しく民謡の性格にも相違があり、また愛の歌といっても、イギリスと日本ではその形を変えている。

表11 日本民謡の種目別一覧表

	「日本民謡研究」(1932) (藤沢衛彦)(註15)	「一つの分類案」(1936) (柳田国男)(註16)	「日本民謡大観」(1944~) (日本放送出版協会)(註17)
勞 動 民 謡	<p>(A) 農事歌 草取歌, 田うなひ歌, 田植歌, 稲刈歌, 麦刈歌, 麦打歌, 粽搗歌, 米搗歌, 麦搗歌, 摺白歌, 白挽歌, 餅搗歌, 田打歌, 草刈歌, 米踏歌, 桑摘歌, 茶摘歌, 茶撰り歌, 茶揉歌, 祝ひ歌, 田歌・山歌その他の農事歌</p> <p>(B) 工事歌 地搗歌, 木遣歌, 石搗歌, 木挽歌, 石曳歌, 大工歌, 石工歌, 金堀歌, 棟上歌その他の工事歌</p> <p>(C) 他の労働歌 酒造歌, 湯揉歌, 糸繰歌, 機織歌, 紙漉歌, 馬方歌(馬士歌, 馬追ひ歌, 牛追ひ歌), 雲助歌, 木樵歌, (木伐歌), 船歌(船頭歌), 大漁歌, 祝ひ歌</p>	<p>(+) 田歌 田打唄, 田かき唄, 踏ませ唄, 大足ふみの唄, 水かけ唄, 田植唄, 草取唄, 田刈唄</p> <p>(+) 庭歌 稻扱唄, 穂打唄, 稗搗唄, 粟かち唄, 麦搗唄, 麦ふみ節, 白摺唄, 米搗唄, 物つき囃し, 粉挽唄, そまひき唄, 味噌搗唄, わら叩唄, 繩より唄, 糸引唄, 特殊作業の唄, 地搗唄</p> <p>(+) 山唄 山行歌, 草刈歌, 山おろし, 木おろし唄, 木伐唄, 桧唄, 川狩節(木流し唄), かな山唄</p> <p>(+) 海歌 船卸唄, 船唄, 潮替節, 網起し唄, 地曳網唄, 鯨唄, 浜唄, 塩垂れ唄, 海苔採唄</p> <p>(+) 業歌 大工唄, 木挽唄, 綿打唄, 茶師唄, 酒屋唄, 油絞唄, タタラ唄その他</p>	<p>(1) 子守唄</p> <p>(2) 季節唄(春唄, 秋唄など)</p> <p>(3) 農耕に関する唄・白唄 苗取唄, 代搔唄, 田植唄, 田草取唄, 水かえ唄, 稲刈唄, 稻扱き唄, 稲掛け唄, 餅搗唄, 麦打唄, わら打唄, 摺白唄, 搗白唄</p> <p>(4) 建築土木に関する唄 地固め唄, 土搗唄, 石搗唄, 粘土搗唄, 千本搗唄, 護岸工事唄</p> <p>(5) その他の諸産業に関する作業唄 酒造唄, 茶作唄, 製糸唄, 機織唄, 編紡ぎ唄, 油しぼり唄, 砂糖縮め唄, 真田組み唄, 藍こなし唄, 寒天造唄, 柿むき唄, 傘貼り唄, 石切唄, タタラ踏み唄, 鉱山唄, 炭坑唄</p> <p>(6) 山の仕事唄 木挽唄, 木樵唄, 木おろし唄, 山行唄, 草刈唄, 炭焼唄</p> <p>(7) 海・川の仕事唄 筏流し唄, 木流し唄, 船唄, 地曳網唄, 艉漕唄, 船曳唄, 藻とり唄, 鯨唄, 馬刀貝突唄, 潜りポンプ押し唄, 鰐節ばら抜唄</p> <p>(8) 道中唄 馬追唄, 馬方節, 荷持唄, 飛脚唄, 馬子唄, 牛追唄</p> <p>(9) 祝唄 長持唄, 御船唄, 大漁唄</p> <p>(10) お座敷・さわぎ唄</p> <p>(11) 盆踊唄</p> <p>(12) その他の踊唄</p> <p>(13) 社寺に関する唄</p>
儀 式 歌 ・ 踊 り 歌	<p>(A) 儀式歌 神事歌, 歳事歌, 虫追ひ歌 厄神送り歌, 祝ひ歌</p> <p>(B) 踊り歌 田植踊歌, 豊年踊歌, 雨乞踊歌, 盆踊歌, 祭礼踊歌</p>	<p>(+) 道歌 馬追唄, 牛方唄, 夜出唄, そり唄, 木遣唄, 道中唄</p> <p>(+) 祝歌 座敷唄, 嫁入唄, 酒盛唄, 御立酒唄, 物吉唄</p> <p>(+) 祭歌 宮入唄, 神迎唄, 神送唄, かまど唄</p> <p>(+) 遊歌 田遊唄, 的射唄, 鳥追唄, 綱曳唄, 正月様, 盆唄, 踊唄</p> <p>(+) 童歌 子守唄(ねさせ唄), 遊ばせ唄, 手まり唄, 御手玉唄, その他</p>	

表12 イギリス民謡の種目別一覧表

「The Folksongs of Britain」 (P. Kennedy, A. Lomax) (註18)	「Cecil Sharp's Collection of English Folk Songs」(註19)	「Folksongs of Britain and Ireland」(P. Kennedy) (註20)
<p>(1) Songs of Seduction (誘惑の歌)</p> <p>(2) Songs of Courtship (求愛の歌)</p> <p>(3) Jack of All Trades (よろず屋の歌)</p> <p>(4)(5) Child Ballads</p> <p>(6) Sailarmen and Servingmaids (水夫と小間使の歌)</p> <p>(7) Fair Game and Foul (ゲームといかさまの歌)</p> <p>(8), Soldier's Life for me (兵士の歌)</p> <p>(9) Songs Christmas (クリスマスの歌)</p> <p>(10) Animal Songs (動物の歌)</p>	<p>(1) Thwarted Lovers (心変り)</p> <p>(2) Love and Courtship</p> <p>(3) Lover's Farewell</p> <p>(4) Lover's Return</p> <p>(5) False Heated Lovers and Seducers (女たらし)</p> <p>(6) Cuckolds (不義)</p> <p>(7) Burdens of Single and Mar- ried Life (悩み)</p> <p>(8) Adventurous and Crafty Maidens (女のてくだ)</p> <p>(9) Rakes, Robbers, and Highway- men (ろくでなしと追はぎ)</p> <p>(10) Country Life (田舎)</p> <p>(11) Sports and Pastime</p> <p>(12) Sailors and Soldiers</p> <p>(13) Ballads</p> <p>(14) Nursery Songs</p> <p>(15) Carols, Religious</p>	<p>(1) Songs of Seduction</p> <p>(2) Songs of Courtship</p> <p>(3) Songs of False Love and True</p> <p>(4) Songs of uneasy Wedlock (気ままな結婚の歌)</p> <p>(5) Songs of Occupation (仕事歌)</p> <p>(6) Songs of Country Life (田舎の歌)</p> <p>(7) Songs of Good Company</p> <p>(8) Songs of Diversion (気晴らしの歌)</p> <p>(9) Songs of Newsworthy Sen- sation (事件とうわさの歌)</p> <p>(10) Songs of Travelling People (放浪者たちの歌)</p> <p>その他地域別の歌</p>

表13 アメリカ民謡の種目別一覧表

「The Folk Songs of North America」(A. Lomax) (註21)	「American Ballads & Folk Songs」(John & Alan Lomox (註22)	「Native American Balladry」 (D. K. Wilgus) (註23)
<p>(1) Lonesome Love Songs</p> <p>(2) Workers and Farmers</p> <p>(3) Timber Tigers (伐採)</p> <p>(4) Hard Times and the Hill- billy (重労働)</p> <p>(5) Railroaders and Hoboes (鉄道作業員と貨車放浪者)</p> <p>(6) Cowboys (カウボーイ)</p> <p>(7) Soldiers and Sailors (兵士と水夫)</p> <p>(8) Rowdy Ways (酒宴)</p> <p>(9) Frolic Tunes (騒ぎ歌)</p> <p>(10) Ballads</p> <p>(11) Murder Ballads</p> <p>(12) Pioneers (開拓者)</p> <p>(13) White Spirituals</p> <p>(14) Negro Spirituals</p> <p>(15) Reels (踊り歌)</p>	<p>(1) The Railroad (鉄道)</p> <p>(2) The Levee Camp (川工事)</p> <p>(3) Chain Gangs (囚人)</p> <p>(4) Desperadoes (無法者)</p> <p>(5) Mountains (山歌)</p> <p>(6) Cocaine and Whisky (麻薬と酒)</p> <p>(7) Cowboy (カウボーイ)</p> <p>(8) Shanty (伐採と舟歌)</p> <p>(9) Sailors and Soldiers</p> <p>(10) Reels, Breakdowns and Play Parties (踊り歌)</p> <p>(11) White Spirituals</p> <p>(12) Negro Spirituals</p>	<p>(A) War Ballads (戦争)</p> <p>(B) Ballads of Cowboy and Pi- oneers (カウボーイと開拓者)</p> <p>(C) Ballads of Lumberjacks (伐木と製材作業)</p> <p>(D) Ballads of Sailors (水夫)</p> <p>(E) Ballads about Criminals and Outlaws (犯罪者と無法者)</p> <p>(F) Murder Ballads (殺人)</p> <p>(G) Ballads of Tragedies and Disasters (悲劇・災難)</p> <p>(H) Ballads on Various Topics (時事ニュース)</p> <p>(I) Ballads of the Negro (黒人)</p>

日本で愛の歌として分類する者はいないが、愛の歌は少くない。高野辰之は“歌謡全部に関しては、これを内容の上から類別して、宗教的歌謡と世俗的歌謡に分けるのが最も便利で”として、“後者の内容なるものは種々多様であるが、最も多いのは愛の満足、愛の懊惱をうたった恋愛の歌である”とする(註25)。特に「松の葉」、「山家鳥虫歌」と江戸期に入ると、愛の歌は、満足よりは懊惱の度を増し、あきらめややるせなさといった形が露骨となる。寛永(1624~43年)以後にみられる遊里の公設も、また愛の形をゆがませることになったことであろう。赤裸々で率直な万葉時代の愛の世界は江戸期の民謡では労作歌に付随する男性中心の愛の歌となり、女性はただ愛を待つ形だけの姿になってしまう。愛の形は多くても、そこには愛する積極性は失われて、技巧的な愛の手管に詩句化されてしまう。現在歌われている民謡の多くが、この江戸期以後の歌で占められている。長い封建制度下における束縛された圧迫観が、あるときは愛を茶化し、シャレとばし、あるときは騒ぎ歌として発散させているのである。

江戸期の長い封建体制は、またこのなかで多くの労作歌に祝儀的性格を与えた。船おろし歌、大漁歌などの漁師の祝い歌、建築の木遣歌、山仕事の神送り歌、農民の種蒔き、さなぶり、刈り上げ、鎌洗い、豊年祝い、嫁入りの長持歌、あるいは伊勢音頭、甚句、松坂など、数多くの祝い歌が生活を中心となった。そこには予祝の意味をこえて、現実逃避の未来社会への願望が色こく感ぜられ、日常化して根を下ろしているのである。

加えて大道芸である放浪芸人の万歳とか春駒、鳥追、大黒舞、猿廻し、獅子廻しなどの祝言職による専門音楽家による祝い歌は、封建制下における孤立したムラ中心の祝い歌を広い地域に結びつける。”万歳以下年頭に米錢を乞う者は、何れも先ず「四方白壁八棟造り」と其の家の表のかかりを誇大にしてほめ、次いで座敷の飾りつけ、其の一族の繁栄と富貴とを蛭子や大黒に結びつけて謡ひ、鶴や亀に寄せて寿福無量と祝うのが例であった。”と高野辰之は述べている(註26)。その大道芸の伝統は、ヨーロッパ民謡の源流にある中世ミンストレルにも比すべきものがあるが、祝福の歌詞にいたっては、絶対主義的封建制下における日本民謡の特殊性を考えぬわけにはいかぬのである。労作歌と並んで祝儀歌があるのでなく、労作歌の中にも祝儀性を多く含み、祝儀歌にこそ日本民謡の特殊性を考えざるをえないのである。

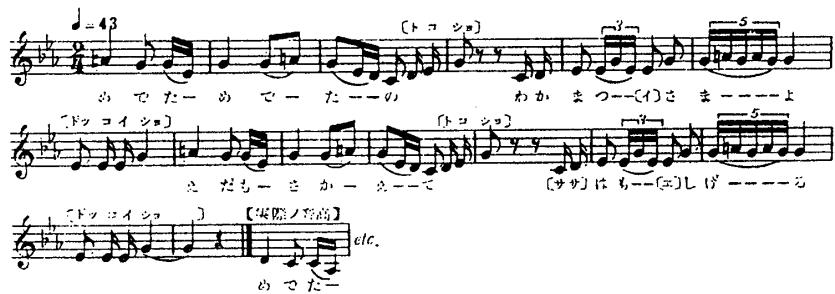
めでためでたの若松様よ 祝儀歌の典型例としてこの歌を考えてみることにする。元禄16(1703)年に刊行された三味線歌謡集である「松の葉」第1巻には、“祝いめでたののう、嬉しめでたのうよう、若松も栄ゆるのう、葉もしげる”という小歌が裏組四「早舟」として出ており、すでに室町末期から江戸期にかけて流行していたことがわかる。それから1世紀以上も経た明和8(1839)年刊行の民謡集である「山家鳥虫歌」では山城国風の部の筆頭に“めでためでたの若松様よ、枝も栄える葉も繁る”が出てくる。志田延義は“室町時代から安土桃山時代にかけては、小歌時代をなしてて、閑吟集、宗安小歌集、隆達小歌集、狂言歌謡などに小歌盛行の姿を見ることができる。……小歌は、戦国時代から諸国に盛んに行われた踊小歌をも包含して、近世初頭の女歌舞妓踊に至る踊組歌や三味線組歌に組織されて行くのであるが、組歌化の趨勢は筝歌や御船歌にも及んだ。小歌は自由で変化に富む細かい律調を形成し、不整律から数種の定律のものに及び、最も短小な詩形のものをも交えている。その間に形成せられた七七七五調の中の3・4+4・3+3・4+5なる律調が近世の弄斎あた

りに確立せられ、近世歌の代表として普遍化せられて民謡にまで及んだ”といふ^(註29)。また高野辰之は“古来五七又は七五乃至七七と奇数を取ったのは国語の構造に支配された結果である”として“室町時代末に勢力のあった七七七七の形又は七五七五及び七五七七の形が徳川初世に於て、從来弱勢であった七七七五に全く其の勢力を奪われたのは恐らく三昧線の影響であろうと思う”といふ^(註28)。いうまでもなく“めでためでたの若松様よ”は民謡の多くを占める34+43+34+23の7775型をとってゐる。ここでは、日本放送協会編の「日本民謡大観」の現在まで刊行されている東北、関東、中部（2巻）、近畿、中国、四国の7巻についてみると、この“若松様よ”の歌謡をみると、合計124の多きにのぼり、祝い歌のなかで最も人気のあることが解る。他にも「山家鳥虫歌」における“こなた百までわしゃ九十九まで、髪に白髪の生ゆる迄”（和泉），“稻の葉結び思ふ事叶ふ、末は鶴亀五葉の松”（丹波），あるいは「鄙の一曲（ひなのひとふし）」にみられる“これの旦那は長者なり。大黒眉に恵比須顔……”といった七福神にあやかった祝儀歌は、“若松様”同様に各地の民謡に多く伝承されている。「日本民謡大観」にみる“若松様”的種目別をみると、長持唄や餅搗唄、松坂、伊勢音頭のような純然たる祝い歌との関連で歌われることが多いが、労作歌でも田植唄、舟唄、酒造唄あるいは盆踊唄や摺臼唄、搗臼唄、タタラ踏唄、味噌搗唄、馬子唄、製糸唄、機織唄などあらゆる分野にわたって歌われている。特に多いのが地形唄で、労作における祝儀性の根強さを示している。しかし、この7775型の詩句が、民謡として歌われるときは、“国語の構造に支配され”て歌われるのではなく、まったく別な自由な形で歌われるのである。そのいくつかを、次に囁き詞との関連でみることにする。

“若松様”的囁き詞 リフレーンの性格については、“各地・各時代にリフレーンが存在する”というヘルブルガーの説をすでに引用したが、日本民謡にそれを求むるとすれば、囁き詞がそれに近いと思われる。有節歌曲としての民謡が、異なる歌詞を同じ旋律で繰り返すなかで、囁き詞は変ることなく繰り返されるのである。藤田徳太郎は“囁き詞には無意味の囁き詞と、意味のある囁き詞との二種がある。又後者は極めて短い囁き詞で、外形上は、前者に似ているものと、一編の長い歌詞となっているものとの二種がある。この三つの囁き詞は、大体此の順序で発達して来たものと思われる”と囁き詞を分類しているが、統いて”又一方、囁き詞は、音楽的に拍子をととのへる作用、間（マ）をとるという重要な作用を持つようになっている。此の事は歌謡形式の変化にも関係して来て、七五七五という古い歌謡形式を七七七五という近世調形式にするのには、第二の五音句に二音の囁き詞を加えればよいのである”とする。そして“雨の降笠イヨ日照り笠又はこなたにかよい笠”と“しちく寒竹ノウからの竹末は女郎衆の筆の軸”の2つの歌を例としてあげ、七五七五の歌にイヨとかノウという意味のない囁き詞を加えて、七七七五の近世調にしたとしており、“それでこういうことが云われると思う。却ち、無意味な、感動詞的な囁き詞を有するものは原始性を持ち、民謡性に富んでいるが、その囁き詞が、ある内容上の意味を持って来るほど流行歌の性質に近づくのである”。

しかし、2音の囁き詞を加えて5音句を7音句にして近世調にするというのは、あくまで歌詞を中心とした上での問題で、民謡にのせた場合は、音を延ばし、あるいはつめることによって詞型は自由に操作することができる。もし、囁き詞の2音句を加えて、5音句を7音句にしなければならぬとすれば、次のような場合である。（以下譜例はすべて「日本民謡大観」による）

[譜例19]



これは愛知県の「床打唄（田打唄）」^(註29)で、7775型の歌詞だが、前半と後半は同じ音型であるから、どうしても最後の5音句には、2音を加えねばならず、“ササ”の囁き詞が必要となってくるのである。

同じように、次の山形県の「地形唄」^(註30)も、“ソリヤ”の囁き詞を加えることによって旋律の繰り返しに囁き詞をとっている。

[譜例20]



つまり、民謡では詩節内で音型が繰り返される場合のみ、2音の囁き詞が必要となってくるので、7575型を近世の7775型にするために、“二音の囁き詞を加え”るのではないのである。したがって、旋律が同じように繰り返されないときは、囁き詞のもつ役割もまた別のものとなってくる。まったく囁き詞の付かない“若松様よ”ではどうか。譜例21でみてみる。

[譜例21]



これは京都府の「製糸唄」^(註31)であり、囁き詞がない。糸巻きの単純な労作歌なので旋律は繰り返しに近く、歌詞のもつ祝儀性もなく、歌詞はなんでもよいわけであるが、酒造唄とか地形唄、餅搗唄のように祝儀性を伴うもの、または祝い歌となると、囁き詞がつかか、あるいはなくてもそのかわりに、母音唱法で音を延ばす方法をとる。次の譜例22の富山県の「目出度節」^(註32)は、囁き詞のかわりに、母音を延ばして歌う例である。

[譜例22]



このように母音唱法で極度に延音する例としては、石川県七尾市の祝い歌「七尾まだら」のように、「目出度アメでエーエー、エエエエーエエエーたアのーオーオー、オオオーオオー……”というように歌詞はほとんど意味をなさなくなってしまうものもあり、母音を延ばすことで祝儀性を誇示する。

しかし、多くは囁き詞が加わることによって、祝儀性を増すことになる。このような祝い歌には、しばしば囁き詞が歌詞よりも歌の中心となることがある。山口県の「長持唄」^(註33)をひとつここにあげておく。

[譜例23]



歌詞の7775形式の歌詞を音型としてみると、最初の7音句は“祝いナーエ”と“目出度のヨーエー”の2つのフレーズに分かれ、次の77音句が続いて“若松様がナーエー栄えて”と“枝も”が“ナーエー”と囁き詞に代って第3のフレーズを作り、最後に“ア葉も茂るナーメ”と最後のフレーズで結ばれる。このフレーズを拍子で数えると次のようになる（マルで囲んだのは囁き詞の拍数）。

第1フレーズ（1+③）、第2フレーズ（2+②）、第3フレーズ（3+③+1.5）、第4フレーズ（0.5+1.5+②）。歌詞の9拍に対して、囁き詞は10.5拍になり、いかに囁き詞がこの歌の中心となっているかが解る。歌詞は出来るだけ縮めて、囁き詞を高音域で音を延ばして歌いあげている点でも囁き詞の優位を示しており、ポピュラー・バラッドのリフレーンと反対の性格をもっていることが解る。母音唱法以上に、囁き詞には、弾みのある祝儀的性格がある。また日本民謡にしばしばみられる“ハーエ”ではじまる歌い出しの囁き詞はハエ（栄、映）であろうし、囁き詞の祝儀性を象徴している。次の譜例24は、新潟県の「味噌搗唄」^(註34)で、“目出度”の歌詞を“ハー”に代えて歌っている。

ここで“ハー”は、高揚した気分で曲中の最高音にまで盛りあげていってしまう。ポピュラー・バラッドの詩型でふれたように、4行詩の第3フレーズで最高音にまで盛りあげることが多かったが、日本民謡の祝儀性は最初のフレーズで一気に調子をあげて、以後この音域をこえることがない場合が殆んどである。イギリス民謡では、歌ってゆくなかで、次第に感情が高揚して、最後のリフレーンがその激した感情を冷静に受けとめ、しばしば聴き手が、ここで歌い手に対する批判的立場に立ってリ

[譜例24]



フレーンを合唱する。日本民謡では高揚した感情のなかで自ら囁いたて、あるいは音頭と一同による応答形式では、音頭取の詞に一同が囁いたてる場合が多い。いったいにハヤシとは何か。志田延義は「日本歌謡史」(註35)で“記紀歌謡の囁し詞は、一面において内容と不可分の詠歌と呼びかけとの歌詞を構成している点を注意すべく……”と囁し詞における“呼びかけ”的形が支配的であることを指摘しており、土橋寛は「古代歌謡論」(註36)で、“ハヤシは、栄ヤシで、相手を元気づける”ものとして囁し詞を、歌い手への聞き手の参加の形とみている。古代歌謡におけるこの囁し詞のもつ意味は、近世歌謡にも引きつがれ、特に民謡の場合は、山の中、川の上での孤独な歌であっても、自らをはげます詞として、ハヤス(栄ヤス、映ヤス)という呪術的力を持ってくるし、まして、酒造唄や餅搗唄、地形唄、長持唄、盆踊唄、騒ぎ唄というような集団的に歌われる場合には、この囁し詞の意味は更に強くなり、歌には欠かせぬ要素となってくるのである。それは、ポピュラー・バラッドでのリフレーンのもつ意味が、ファロス島での、歌い手に対する聞き手のはげましの意味を持っているのにも比すべきであるが、更に、日本民謡ではそこに祝儀性が加わることによって、囁し詞のもつ特殊性が考えられてくるのである。

ポピュラー・バラッドと踊口説 日本の歌謡には、“歌い物”と“語り物”的区別がある。“歌ひ物”は曲節豊かに変化あり、音楽を聞かせる事が重要な目的で、純韻文的である。“語り物”は曲は平板单调で、節廻しを聞かせるよりも、むしろその内容即ち詞の意味を明瞭に知らせる事が主となっている。従って詞章はやや散文的である。文学としては「歌ひ物」は抒情的であり、「語り物」は叙事的である。「語り物」は多く或る特殊の職業的演奏家が伝承したもので、民衆はこれを聞いて享樂するが、語り手は専門的職業家となっている。上代の語部が伝えた神話伝説や祝詞宣命の類、中世の「平家物語」、近世の淨瑠璃系統の諸種のものや、その他説教・祭文・浪花節の類もこれに属する”(藤田徳太郎)(註37)。このように、この“語り物”的伝統を、叙事的民謡という枠に入れるには、あまりに専門家の歌謡なるがゆえに、民衆的立場にはなりえないことが生じてくる。“歌謡は元来叙情詩に属するものであるが、わが国には小督や小野小町や松風村雨・玉藻前というような女、新しい処では高尾・夕霧・小春・八百屋お七、また男では浦島太郎・業平・義経・曾我兄弟・名古屋山三・梶久・紙屋治兵衛・飛脚屋忠兵衛・山名屋時次郎といったような説話の上の人や実在の事蹟を綴った叙事詩もあって、これを歌謡の中から除外することは出来ない。然るにこの叙事詩は民謡の中にだけ存していない。総じて民謡なるものは叙情詩に属し、人の心に湧いた情を単純率直に表現したものが多いのである”(高野辰之)(註38)。

それならば、民謡における独自な叙事詩形態がないかといえば、それは“語り物”と“歌い物”的中間に類する口説（くどき）をあげることができるであろう。口説は“語り物”ではあるが、語るとはいわず歌うといい、盆踊りなどで歌われる踊口説も含まれる。成田守はこのような盆踊口説を(1)祝儀物、(2)教訓物（仏教・儒教的教訓など）、(3)心中物、(4)伝承物（説教・祭文・淨瑠璃や伝説、昔話、寺社縁起など）、(5)六部物（六部となって遊行するもの）、(6)敵討物、(7)世話物（世間話的滑稽なもの、一揆・合戦などの供養、竣工記念、男女の情話、新作・人物など）に分類しているが、数こそ少ないがここでも祝儀物が一分野を占めており、特に踊りの最後にはめでたい詞で終りをしめくくる場合が多いのである。ポピュラー・バラッドの叙事性を日本に求めるなら、この踊口説がまず妥当するであろうが、長い詞句を有節歌曲として、繰り返す形態は同じでも、踊りを伴って伝承されている点では、ポピュラー・バラッドの原初的形態ともいえなく、なにより盆踊歌における詞句は、このような叙事的よりは、叙情的な自然の情景を歌ったものが圧倒的に多いのである。しかし、専門芸である義太夫などを物真似する都会の旦那衆とはちがって、労働力の激しい農民が年に一度の盆踊りに歌いあげる楽しみとしては、歌詞も稚拙で、単純な節づけではあるが、誰でも歌える民謡として消化する以外にはありえなかつたであろう。もともと「お夏清十郎」とか「八百屋お七」などの淨瑠璃が劇文学として成立するには、市井の小事件が、まず民謡に歌われて情報伝達の役割を果たしていったという背景があり、すでに流行歌として拡まっていたものも多い。農村における踊口説は、いわば彼らが直接に参加しうる生活の場に、再びものと民謡として取り戻していったともいえるのである。

このような盆踊唄における口説の詩型は、ほとんど連続する77型か、75型をとり、音頭取の語りに、踊り子の囃し詞を加えて歌われる。

〔譜例25〕

譜例25は愛媛県の盆踊唄（木山踊音頭）の「那須与一扇の的」（註40）で、7777型の歌詞に、踊り子の囃し詞がはやしたててゆく。次の譜例26は群馬県の盆踊唄「縦樽音頭」（註41）で、踊り子はもっぱら踊るだけであるが、歌い出しには歌い手の長い囃し詞がつき、国定忠治の物語を繰り返し歌ってゆく。

譜例26でも呼びかけの囃し詞は、最高音にまで上昇して、歌詞を77で区切りながら歌ってゆく。

[譜例26]



それを区切る小休止は、また歌い手のひと息つく個所でもある。譜例25の場合でも、77型を1フレーズとして、踊り子の囁き詞が、歌い手の小休止のかわり入っており、イギリスのポピュラー・バラッドにおけるリフレーンの合唱が、歌い手にとっての休息の場であることと同じ役割を果たしていることを知ることができる。同じリフレーンの型が、他の民謡にも容易に転用されることも同様であり、メルスマンのリフレーンの3つの型における第2の詩句を離れて調子のよい「拡張」型をとっていることもここにあてはまるが、囁き詞の根本的にもつ“榮ヤス”という祝儀性は日本民謡独特の性格である。それは藤田徳太郎の“意味のない囁き詞の原始性”には違ひなかろうが、それ以上に、呪術力をなお持ち続けようとする民衆の執念とでもいうものを感じさせるものである。その意味のない囁き詞が、例えば青森県の「弥三郎節」のように“コレモ弥三郎エー”というように、意味を持ってくるとき、われわれは、ポピュラー・バラッドにおけるリフレーンの持つ民衆の歌への批判を読みとることができ、祝儀性のもつ神の呪術力を離れて、批判力をもった囁き詞の存在を確認することができる。しかし、そのような意味をもつリフレーンが極めて僅かであるということもまた日本民謡の特色といえるであろう。

[注]

- 注1) Maud Karpeles : An Introduction to English Folk Song, Oxford Univ., 1973.
- 注2) Francis James Child : The English and Scottish Popular Ballads, repr, Dover, 1965.
- 注3) Bertrand Harris Bronson : The Traditional Tunes of the Child Ballads, Princeton Univ. Press, 1959~72.
- 注4) Felix Hoerburger : Refrain (II), M.G.G.
- 注5) Johannes C. H. R. Steenstrup : The Medieval Ballad, 1916, 英訳 repr, Univ. of Washington Pres, 1968.
- 注6) 原一郎：バラッド研究序説，南雲堂，1975。
- 注7) Fritz Bose : Musik der aussereuropäischen Völker, Das Atlantisbuch der Musik, 1953.
- 注8) Bruno Nettl : Music in Primitive Culture, Harvard Univ. Press, 1956, p.p. 68.

- 注9) Hans Mersmann : *Musikalische Werte des Kehrreims* in Jb. f. Vldf I, 1928.
- 注10) 原一郎 : バラッド研究序説, p.9
- 注11) M. Karpeles : *An Introduction to English Folk Song*, p.29.
- 注12) 同上 p. 32.
- 注13) 音楽之友社 : 標準音楽辞典 (教会旋法)
- 注14) Mieczyslaw Kolinski : "Barbara Allen" Tonal Versus Melodic Structure, Part I. Ethnomusicology, vol. XII, No.2, 1968, p.208.
- 注15) 藤沢衛彦 : 日本民謡研究, 六文館, 昭和7年.
- 注16) 柳田国男 : 民謡観書 (定本柳田国男集第十七巻), 筑摩書房, 昭和44年.
- 注17) 日本放送出版協会 : 日本民謡大観, 昭和19年~.
- 注18) P. Kennedy and A. Lomax : *The Folksongs of Britain*, Caedmon Records, 1961.
- 注19) M. Karpeles : *Cecil Sharp's Collection of English Folk Songs*, Oxford Univ. Press, 1974.
- 注20) P. Kennedy : *Folksongs of Britain & Ireland*, Cassell, 1975.
- 注21) A. Lomax : *The Folk Songs of North America*, Doubleday & Company, 1960.
- 注22) J. A. Lomax & A. Lomax : *American Ballads & Folk Songs*, Macmillan Company, 1934. (Twenty-Third Printing, 1972).
- 注23) D. K. Wilgus : *Anglo-American Folksong Scholarship*, Rutgers Univ. Press, 1959.
- 注24) 藤田徳太郎 : 日本民謡論, 昭和15年, 萬里閣, p. 10.
- 注25) 高野辰之 : 日本民謡の研究, 大正13年, 春秋社, p. 5.
- 注26) 同 : 弱者の歌謡「日本演劇の研究」, 大正15年, 改造社.
- 注27) 志田延義 : 中世近世歌謡集「日本古典文学大系」解説, 昭和34年, 岩波書店.
- 注28) 高野辰之 : 歌舞音曲考説, 大正4年, 六合館.
- 注29) 日本放送協会編 : 日本民謡大観 (中部篇=東海地方), 昭和35年, p. 290.
- 注30) 同 : 同 (東北篇), 昭和27年, p. 338.
- 注31) 同 : 同 (近畿篇), 昭和41年, p. 136.
- 注32) 同 : 同 (中部篇=北陸地方), 昭和30年, p. 200.
- 注33) 同 : 同 (中国篇), 昭和44年, p. 599.
- 注34) 同 : 同 (中部篇=北陸地方), 昭和30年, p. 26.
- 注35) 志田延義 : 日本歌謡史, 昭和33年, 至文堂.
- 注36) 土橋寛 : 古代歌謡論, 昭和35年, 三一書房.
- 注37) 藤田徳太郎 : 歌謡「日本文学大辞典」, 昭和25年, 新潮社.
- 注38) 高野辰之 : 日本民謡の研究, 大正13年, 春秋社, p. 3.
- 注39) 成田守 : 盆踊りくどき, 昭和49年, 桜楓社.
- 注40) 日本放送協会編 : 日本民謡大観 (四国篇), 昭和48年, p. 228.
- 注41) 同 : 同 (関東篇), 昭和19年, p. 132.