

東京音楽大学リポジトリ

Tokyo College of Music Repository

フォークソング考(I)：その定義と概念をめぐって

メタデータ	言語: ja 出版者: 公開日: 1980-01-01 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-ondai.repo.nii.ac.jp/records/639

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



フォークソング考 (I)

—その定義と概念をめぐる—

秋山龍英

- I-1 民謡における受容説と創造(生産)説
- I-2 集団の創造
- I-3 民謡と芸謡
- I-4 民謡虚構説
- I-5 ヘルダー批判
- I-6 ヘルダー以前の民謡概念
- I-7 メルスマンの民謡研究
- I-8 カーピリーズの定義
- I-9 ブライロイユの批判

I-1 何の研究に拘らず、定義となると、なんとも味気ない思いがする。うまい魚の身を残らずそいで、骨だけにしてしまうようなものだからである。だがまず定義とか概念を刳枝にのせて料理することから始めよう。骨だけでも、スープのダシぐらいにはなる。それに、まず定義に包丁を入れる必要もあるのである。というのは、ヨーロッパでの定義の決め方と日本の民謡の定義にどれほどの違いがあるか、それともないかということも考えてみたいし、それによって日本における民謡の性格も考えられたら、という狙いもある。表題はフォークソング考としたが、文中では民謡で話を進めていくことにする。前者は7字分あるが、後者は2字分ですむというわけだからだが、この用語は、もとは何かといえば、**Volkslied** の訳が **folksong** になっわけで、そのどちらかの訳語が近代日本での“民謡”となったという事情もある。〈民謡新辞典〉(明治書院)の“民謡”の項をみると、それが明治24(1891)年発行の〈国民の友〉にのった森鷗外の〈希臘の民謡〉というのが最初の訳語だそうである。フォークソングと民謡では、同じ民衆の歌というのとは受ける感じが大分ちがう。前者の愛好家は若い人たちだろうし(といっても、最近はフォークソング・ブームも大分冷めて、本屋でポピュラーソングの棚をみても、フォークソングの本は一向に見当たらないのだ)、一方、民謡というと教授所が方々であって、その愛好家はもっぱら中年層であるらしい。民謡歌手を目指す若者はいるだろうが、伝統民謡を受けつごうという若者はどれほどいることか。

まず、日本における定義、または定義に類する言葉のみてみる。藤田徳太郎の〈古代歌謡乃研究〉(昭和11=1934)には「流行した歌が替歌として歌われ続けてゆく。」という字句が見え、同書の98ページには次のような字句もある。「民謡は無名氏の作が殆ど全部である。いや無名という如

きは一個人の作ではなくて、一村一郷、或いは一郡一国の民衆が作り出したものである。此の点より見て民謡の研究には、むしろ作者名の分らぬ歌が面白みが多いのであって、作者の明らかな歌は、ある一部の人々に歌われたとしても、あまり面白みのある歌はない。」

民謡研究の出発点にまずこのような定義の一面が現われ、やがて、誰か、という無名の一個人が歌った歌が、多くの民衆によって歌い広められていく（創造説）、または、その時代の上層の芸術音楽を、民衆は歌い変えてしまう（受容説）というような論争を生ずる。これはヨーロッパの民謡研究史、特にドイツで盛んだったようである。

ダンケルト Werner Danckert はその〈ヨーロッパの民謡〉(1970版)^(注1)で次のようなリーリエンクロン Rodus von Liliencron の説を引用しながら受容説 *Rezeptionslehre* について述べている。「歌っている民衆は“自分自身で彼らの単純な音楽を作りあげるのではなく”その時の芸術音楽からその手本を受けとるのである。“歴史的にみれば、音楽芸術は、キリスト教の教会の学校の中で発展した。それが民衆の中に入りこんでいく際に、さまざまな媒介要素が加わり、とりわけ職業的な放浪楽人や歌手を通じて移された。”放浪楽人はその際、リズムやメロディを単純化し、歌い易くした。言ってみれば、民謡とは“その時代の、あるいはそれ以前の芸術音楽の反映”なのである。」このような上層から下層へと移るとみるのが受容説だが、その際に生ずるのは“歌いくずし *Zersingen*”の問題である（これについては後述のブライロイユの批判がある）。「ナウマン H. Naumann らの受容説に従えば、歌に対する民衆の積極的関心は“歌いくずし”にある。この概念の中にある軽べつ的な気持は、とりわけ近代歌謡のさまざまな衰退過程の中で正当化された。文学史研究は、民衆が理解できない教養を、いかに自己流のやり方で勝手に解釈してしまうか、その例は無数にある。たとえば南ハンガリーのある村では

この谷に一本の菩提樹が立っている

上は太く、下は細い

という古い歌の歌い始めを

われわれの庭に一本の抗が立っている

上は太く、下は細い

というようにくだらなく歌ってしまうのである。」

この受容説の“歌いくずし”の否定面は、創造説では“歌い換え *zumsungen*”として、ヴァリエーションとしての口伝の活気をもたらすのである。

「レクラム版の〈ドイツ民謡〉(1935年)の“回顧と展望”の章で、ヨーン・マイヤー John Meier は熱を込めて“歌い換え”の創造性を強調する。民衆は“内容と形式において、しばしば全く新しいものが生まれる程に激しく、断固として”変えてしまう。このヴァリエーションは“たいてい無意識のうちに”なされ、その際には“時代や地方的特色が、さまざまな形で歌詞やメロディに現われることもある”。歌い換えがどうして起るかについて彼は“忘れてしまったとき、独特の思いつき、他の歌に似た表現や状況を思いおこして”などの理由を挙げている。」この問題、民衆の選択と口伝で伝わっていくことが、その時だけの自由な活動に止まらず一定の方向に向ってゆく地方や

民族の原動力を“歌詞と音楽の面からせひとも考えねばならぬと私は思う。その解明と解釈は民謡学 *Volksliedkunde* の最もさし迫った現代の課題である”とダンケルトは言うのである。

I-2 ヴィオラによると「今年(1970)の音楽学は、そのライフワークの大半を民謡に捧げた二人の人、即ち25年前の1945年9月26日に亡くなったベーラ・バルトーク *B. Bartók* と、数ヶ月前の¹1970年3月5日に亡くなったヴェルナー・ダンケルトのことを思うべきであろう」(註²)と言っているが、ヴィオラの見解については後にふれるとして、まずダンケルトの〈外国の民謡〉(1966)(註³)における“集団の創造”の章をみてみよう。「グリム兄弟は兩人とも、民謡は個人の創作ではなく、集団の創作と見ている。」現代ではこのような考え方は否定されている。たとえば、ブレンナー *E. Brenner* の〈ドイツ文学史〉(1960)では「民謡は決して民族集団によって詩作されたものではない。その成立、言語、方法はひとりの個人のものである。」と言う。しかし、グリム兄弟を批判した者に対して、ダンケルトはこう言うのだ。「なんともお粗末な誤解さ加減! グリム兄弟は、集団的同時創造などとはひとことも言ったことはないのだ。それは口承文芸のように、多くの人によって歌いつがれて行く間に、様式を集団的に作りあげていったので、いわば、植物的無意識のうちに作りあげられていったのだ。」

口伝は、民謡定義の中で、最も大きな特色のひとつである。「あるものが始め、他の者が続け、ついに歌ができる」のが真の民謡の集団成果なのである。逆に見れば、民謡が変化しなければ、民謡は死滅する。「生きいきした民謡は、分流や異形にあるので、最終的には、これが本当などという歌詞は存在しない。こうしてイギリスの民謡伝承は“硬化”をきたし、17世紀以降のドイツの伝承も“石化”した。歌謡本で歌ったり、合唱団はレパートリーに入れる。しかし、それらの残存物は影である。ところが、この“石化”した18・19世紀の唯一のものが、フィンランドに流れると、たちまち12の支流となり、創造は継続をうながし、ドイツの聖歌は、スカンジナビア、フィンランド、リトアニアで新しく息吹き、おびただしい数の創造的なヴァリエーションを生んだ。」ここに定義のもひとつのヴァリエーション思考をみることができ、後述するブライロイユの中心思想となるのである。

I-3 さて、ここでわれわれのお膝元をみてみよう。まず手っとり早く一つの民謡辞典で“民謡”の項目をのぞいてみる。辞典という性格は何かしら“定義”づけをせねばならぬので、つまり客観的にみな誰にでも納得できる言い方をするわけだが、ここではそれを避けて、より主観的な“概念”という言葉を使う。「“民謡”の概念は一般には確定せず、揺れ動いている。したがって民謡ということばも正確に使っているとは言い難い。学問的にもその立場立場によって必ずしも対象が一致していないが、学問的に使われたのは、明治39年の志田義秀の〈日本民謡概論〉あたりが最初である。……柳田国男は民俗学的な立場からこれをとりあげ“平民の自ら作り自ら歌っている歌”と定義している。作者のわからぬ歌で……長い年月にわたって庶民の間にうたいつがれてきたものであるからその流動性も激しく、元唄がその一部をうたいかえられて広い地域に伝承されていることも多く、また一つの唄があらゆる用途にわたって、あらゆる機会にうたわれるという現象も顕著である。」

この本は〈日本民謡辞典〉^(注4)で、編者のひとりである仲井幸二郎が、さらに巻頭に“民謡と芸謡”という章をのせている。そこでは前述の柳田国男の定義は民俗学的立場からの発言で「他に国文学的立場、歴史学的立場、音楽研究の立場など、種々の方面があって……それらは立場により民謡という概念のとらえ方にずれがあり」として、その一定しない原因を、研究領域の違いに帰している。しかし、民謡というものが歌われるということを前提とする以上、音そのものを中心とする音楽学的アプローチか、音と共にその背景となる人間の生活を中心とするか（人類学的立場）に、現在の民族音楽学内の動きは分かれる傾向があり、もちろんこれは定義如何の問題ではなく、研究方法の相違である。^(注5)そして、近代における民謡研究が、国文学から民俗学へ、さらに音楽学へという順で研究が広まってきたように、ヨーロッパでも、近代ではロマン派の民謡再認識の動きから、民俗学的音楽研究へと広がってきたのである。

著者はこの点に関して、「“民謡”という概念のとらえ方が一定しないということは、民謡研究のひとつのウィークポイントであった。たとえば先述の民俗学的立場からは、ごく狭義のものがその対象となったが、立場により、もっと広義のものを対象とすることがあり得たのである。しかも“民謡”という概念は規定する困難な点を数々含んでいた。」として、民謡変遷の例をあげ「それにもまして、われわれが地域的な民謡として、庶民の生活と深いつながりをもつと感じているような唄にも、その変遷の途次に芸能者の手の加わっているものすら多いのである。芸能者により芸能のうたとしてとりあげられたものが、また庶民のうたとして定着したというのも、現在に見られるのである。従って、民謡の概念を定義づけようとするとき、そのどのあたりに境界線を引くのが最も妥当であるかは、むずかしい問題である。先に述べた“民謡”ということばが広義にも狭義にも解釈されるのも、そういう民謡の変遷に起因している。」と言うのである。さらに著者は“芸謡”という言葉について次のように言う。

「芸謡とは“芸能者のうたう歌で”で、庶民の生活からうたいあげられた、いわゆる狭義の民謡でなく、かといって、いわゆる芸術に近づいたり、あるいは芸術的意識をもっているような本格的なうたいものでもなく、芸能としてうたう歌ということである。折口信夫は、中世・近世の歌謡を芸謡としてとらえ、殊に“室町の、芸謡でない民謡は世に残らぬ”と説いた。」

本稿のⅠの1でふれた“受容説”では、上層から下層へ流れる過程に芸能者が介在したが、受けとる民衆はそれを単純に作り変えて歌った。前述の論説の中で“芸能者としてとりあげられたものが、また庶民のうたとして定着した……”とあるのは“また”とあるから、上層から芸能者が受けとったものではないのであろう。再び民衆の手に歌が戻ったとき、それもまた“民謡”として考えられるのであろうか。次項で小泉文夫が要約したヴィオラの民謡についての概念があるので、その一つをここに引用しておく。^(注6)「古代・中世の放浪楽、職業音楽家、現代のダンスバンドなどで演奏されるのは民俗音楽でなく、民衆によって聴かれたポピュラー音楽である。」

それゆえ、民衆の中に生まれ、芸能者の手を経て、再び民衆の中に戻ったときは、もはや“民謡”とは言われまい。民謡の本質である“変化”による展開はもう望めず、同じ繰り返しを保守することになり、歌う立場は聴かせる立場となり、民衆の中のごく少数の所有物となってしまうから

である。

I-4 ヨーロッパ民謡史を語るとき、ヘルダー J. G. Herder が一つの分岐点になる。文学史的立場からの研究ではあり、また自らは採譜などしなかったが、音楽的側面も重要視している。彼の文学的考察が引き金となって、やがて音楽的民謡採集がおこるきっかけを作るからである。英国教会派司教で、古い抒情詩の収集家であったトマス・パーシィ Thomas Percy の影響を受けたヘルダーは1778年から翌年にかけて4巻の民謡集を出版し、ヨーロッパの多くの国に民謡採集（歌詞のみだが）の流行をもたらした。すでに1766年以降、彼は“国民歌謡 National lieder” “国民歌 National gesängen” “民族歌謡 Liedern des Volkes” “民族の娯楽歌 Lustgesang des Volkes” “大衆歌謡 Popularlied” と種々の名を使っているが、1773年に初めて合成後“民謡 Volkslied” の名を登場させる。ミュラー・ブラトー Joseph Müller-Blattau はその著〈ドイツ民謡〉で、Volklied という単語についてヘルダーの意味するところをこう説明している。

「第二の構成要素 (Lied) は、われわれがこれまでみてきたように、歌い得ること、つまりただ生きいきした歌にのみ成立する歌詞との不可分の関係をさしている。(口から口へを歌いつがれることが、その独得の生命力を形づくるとヘルダーは言う)。第一の構成要素 (Volk-) については(1)彼と同時代人の自然のままに生きる感性的な諸民族、そのうちの一族からヘルダーは歌による啓示を得た。(これは若き日に、祝日の前夜、あるいは祝日に、ラトヴィア民族の歌を耳にした時のことを指す。)(2)日常性から歌を必要とした自国のかつての民族。(3)人間、人類一般の基層としてある民衆。これらの事を指している。この意味で民謡は詩と音楽の根源領域である。』^(註7) つまりヘルダーの考えている Volk には、それまでしばしば使ってきた自分たち“国民 National” というナショナリズムを多分に負っている。「民族の熱狂、原動力、永遠に滅びぬ歌、楽しい歌」それが彼にとっての民謡なのである。

1970年の〈音楽研究 Die Musikforschung〉誌の第3号に、ヴィオラは〈民謡という概念の古めかしさ〉を書いた。^(註2) その、冒頭のバルトクとダンケルトの名は、前述のII-2の項で記したが、それに続いて、ヴィオラはこう言っている。

「この二人を知り、尊敬している人なら、彼らの活動の対象(注・つまり民謡のこと)を非現実的だなどと思うまい。けれども最近、そのような考えが公然となってきたのだ。民謡なんていうものは存在しないし、過去にも決して存在しなかったというのである。この民謡という概念は、一つの虚構であって、現実とその背後に隠れていたものは、ヘルダーやゲーテ、あらゆる詩人たちが、彼らに続いた音楽家や研究者たちが夢見たものとは違うものなのである」と言うのである。

この奇妙な考えは一体どこから来たのであろうか？ 今から半世紀前、バルトクやコダーイがヨーロッパやヨーロッパ以外の民衆の歌を徹底的に研究していたとき、この研究には程遠いナウマン Hans Naumann を中心とするドイツ文学史家らは、ニコライ F. Nicolai からマイアー John Meier に至る伝統を受けて、民謡は沈んでしまった文化財であり、ヘルダー以来、その理念は一つの詩的虚構であったという極端な理論を展開させた。〈ドイツ歌曲史〉(1925)の中で、ミュラー Günther Müller はこう言うのである。“好奇心をそそる謎めいた民謡という概念が、新たな抒情

詩を志向する似て非なる歴史的、言葉による表われに過ぎないことは、新しい民俗学の歌曲史に対する一つの特に重要な収獲で”あろうとさえ言った。

この民謡虚構論ともいべき半世紀前の理論は、今も引き継がれているとヴィオラは言う。ヴィオラの論文はこれに対する反論であり、直接には1969年に〈民謡、その発見とその虚構 *Volkslied, Fund und Erfindung*〉を書いたクルーゼン Ernst Klusen に対する批判である。そして、この兩人ともヘルダー解釈において、対立するのである。

クルーゼンが上述の論文を思いついたのは、虚構論はなやかなりし頃書かれた コメレル Max Kommerell のエッセイからで、コメレルは次のようなことを言うのである（以下ヴィオラ論文よりの引用）。「民謡とはまず第一に一つ概念であり、また概念としては一つの虚構である。ミンネザングの時代でも、ルターの時代でもドイツ・バロックの時代でも、誰も民謡について語りはしなかった。疑う者は言うかも知れない。ヘルダーはただ民謡という名称に止まらず、それ自体を見つけたのだ、と。しかし、この場合に発見が虚構にどれだけ比例しているかを知ることは、ドイツ歌曲芸術の生成についての重要な説明になろう。」

これを受けてクルーゼンは「ヘルダーの概念が、一つの創造的錯誤だとしても、それが成立した瞬間に既に一つの虚構にすぎなくなる……そこで私は端的にこう主張する。われわれがヘルダー以来この概念を用いてきたような意味での民謡などはどこにも存在していないのだ、と」（E. Klusen. *Das Gruppenlied als Gegenstand, Jahrbuch für Volksliedforschung* XII, S. 39, 1965）。

ここでクルーゼンは「この概念のかわりに、基本的な概念として団体歌 *Gruppenlied* を提唱する。それは階層、民族、労働、仲間、保護団体など“団体生活における一つの素朴な日用品”とみる」のである。こうしてヴィオラは、クルーゼンは果たして民謡についてのヘルダーの考えを正しく受けとめたか。ヘルダーの概念は、それを一つの虚構と呼ぶ程に新しかったのか。ヘルダー以前に実際に民謡の普遍概念は存在しなかったか。という問いを發してクルーゼンのヘルダー批判に答えるのである。

I-5 われわれから考えても、クルーゼンの説は無茶だと思われるが、ヴィオラはなぜ好んで彼を批判の対象にしたのであろうか。それは、クルーゼンをふみ台にして、自己の民謡に対する、これまでとは違った見解を述べたかったのではなかろうか。

クルーゼンによれば、「ヘルダーの民謡概念には、三つの特色がある。どんな民謡でも、(1)美しく、(2)一般に普及しており、(3)古いことである」と言う。これに対してヴィオラは「実際には、クルーゼンが主張するのはむしろ正反対」と言うのである。というのは、

「(1)の美しいということについて。ヘルダーの民謡に対する“極端に高い評価”について、あまり当てにはできないのだが……ヘルダーがその民謡集において、単に記録したのみである、ということは、彼の記録しなかったのも美しいと見なした証拠にはならないのである。……ヘルダーは、“どこでもいつでも、良いものは稀”という。……ヘルダーは民謡の本質に単に感激していたのではなく、その上、民謡の本質に対して芸術豊かな地位は認めなかった。彼が“最も妥当な名”、つまり民謡という名で呼ぶのは、“それ自身詩芸術であるというよりは、詩芸術のための素材として”

なのである。

(2)の広く普及するについてクルーゼンによれば「民謡における民衆 Volk とは、国全体の住民ではない。一部の都市住民は国全体の住民ではなく、歌ったり、詩を作ったりせず、わめいたり打ちこわしたりする路地裏の下層民は民衆とは言えぬのだ」と言う。ヴィオラはこれに対して、ヘルダーは民謡の本質を“民謡”という彼の概念で覆い隠してしまったが、これも(1)でふれたように、“どこでもいつでも良いものは稀”という見解によって、そのような批判が間違いであることを指摘している。

(3)の常に古いという点に関しても、その誤解をこう批判する。クルーゼンによればヘルダーは、ミンネゼンガーの詩は“生きた民謡ではない。ただ古い、好ましき小品のコレクション”として蔵書の中に残っているにすぎない。これに対してヴィオラは「しかし、ヘルダーが同時代の詩人によびかけたことは、“民謡がその時代のために歌ったように、われわれの時代の題材のために歌え!”ということで、だからこそ同時代のゲーテの詩も彼の民謡集に取り入れるのである。グライム Gleim が1772年に出した民衆のための歌集に対しヘルダーが“ドイツ最初の、そして殆ど唯一の民謡歌人”と賞讃しうるのもそのためである。

ヘルダーの民謡に対する関心は、大部分シュトラム・ウント・ドラック期に向けられているが、数年のうちに変化が生ずる。“民謡を語るには、その時期というものがある。民謡について語らないのにもその時期がある。今の私には後者である”。彼はドイツでの民謡収集が不毛に終わったことに失望する。それは“あまりに民謡らしからぬ熱弁をふるう”垂流が民謡熱をおおったためである。……ヘルダーは、民謡についての形式ばった定義をした論文は書かなかった。彼は論理的思考よりも豊かな理念にめぐまれた思想家に属している。」

ヴィオラがこうクルーゼンに反論しながら、ヘルダーを評価するのは次のような点である。

「(1)ヘルダーは“民謡”という言葉を使う以前に、自然詩 *Naturpoesie* についてふれているし、民謡以後にも似た用語を使った。モンテーニュやゲーテ同様、彼は芸術の構成物としてでなく、自然の作物のような歌の可能性と存在に惹かれたのである。これらの歌は単純素朴、粗野で、荒削りであるように見える。技巧的でなく、しばしば韻をふんでいないが、まさしくその点で、なめらかで均齊のとれた詩よりも、しばしば生命力にあふれている。それらは聴く者や歌う者にとってのものであり、読む者のためではない。“どの民謡も変化していく。どここの地方でも民謡を変化なしに歌うことはない”。

(2)歌は歌われるものであること。口伝で広まること。その際に変化すること。それらが日常生活に関連していること。形式やリズムが荒削りなこと。そのようなことがヘルダーを魅了したのである。(a)ヘルダーの意味する民謡とは、野暮で“最も粗野”で、いまだに“野蛮”な民族に見られると考えている。だから民謡を人間歴史の初期の条件と考える。彼はそれを野の花と人工花との対比にも似た民謡と文学的詩との対比においてとらえるが、そんなところから、古代ギリシャの古風な斗いの歌と、インディアンの斗いの歌、あるいは古代ギリシャ喜劇の始まりとインディアンの仮装劇との比較のうちに、民謡の起源を求めつもりであった。(b)民謡が歌われるのは、芸術詩をもつ

ている農民やその他の下層階層の人たちによってであり、“真の民謡”と、大道芸人の歌や通俗的感傷的なロマンスも含むが“比較的新しい甘ったるい露路裏の歌”は民謡とは区別している。(C)民衆の中から出てきた歌と共に、教養ある作者（たとえばゲーテ）のような人のそうした歌も“わざとらしくない”限り、民謡とみなすことを認めている。

(3)ヘルダーの民謡という用語は、彼の死後〈諸民族の声 *Stimme der Völker*〉という題名が暗示しているように当初の国民的 *National* という意味は持っていない。それどころか、それは人種的に細分化された生けるものとしての、人類自身 *Menschheit selbst* の生きいきした声なのである。

(4)民謡はヘルダーによれば、高等な芸術のための萌芽、素材である。“ギリシアの詩芸術のうち最も気高く、最も生きいきしたものが、この源泉から生じてきた”。」

こうしてヴィオラは、最後の“ヘルダー以前に民謡の普遍概念は存在したか”という自らの問いに、次のように答えるのである。

I-6 ヘルダーにも、民謡に対する概念、そして現代の定義にあたる諸条件があるのを、以上のヴィオラの論文の中に見ることができるが、ではヘルダー以前はどうであろうか。ヴィオラは前項に続いて次のように言う。

「(1)下層社会の歌では、古くから“牧歌 *Carmen Pastrale*”“素朴な歌 *Purengesangk*”“騎士の歌 *Reuterliedlein*”のような集団の歌の名が、ある一部の自分特有の歌としてでなく、より広い住民社会を意味している。今日でも地方の人たちの歌は、しばしば農民歌と呼ばれ、以前は田舎風 *Rustikale* と都会風 *Urbanen* とが区別された。

(2)つまり、単に羊飼いや農民のもとでのみ聴かれるわけではなく、身分を越えて、地方の歌全部、あるいは他の大きな住民社会の歌を呼ぶのにも使われていたのである。プラエトリウスがヴィラネルラを“農民や低俗な手工業者の歌う農民歌”と定義したとしても、彼らは確かにただこの両者の身分の特殊なもののみ考えているわけではない。

(3)たとえば“最も多くの人に知られた歌 *carmen vulgatissimum*”“最も知られた歌 *notissimum canticum*”といった呼び方は、一つの歌が一般民衆に広く普及したことを表わしている。

(4)*carmen patrium* という呼び方は、言葉も含めて、その土地固有のものと伝統とを受けついだものであることを示している。

(5)ヘルダーが野蛮、粗野、素朴といったことを言うように、しばしば歌は共通の観念にまとめられた。そのような呼び方に“野蛮な歌 *carmen incultum*”“粗野な歌 *inconditum*”“技巧のない歌 *incomptum*”“下層民の歌 *cantus plebisonus*”などがある。

(6)“民衆の歌 *carmen vulgare*”“詩的な民衆の歌 *cantica poetarum vulgarium*”“俗人の歌 *laicorum cantus* や *odae laicae*”“民衆や大衆の歌 *cantus vulgaris sive popularis*”などで、これらはポピュラーソング、民衆の歌、民謡のような言葉に最も近い。しかし、*carmen vulgare*は、しばしば通俗語による歌のみを意味していた。」

このようにヴィオラは民謡に当る、または民謡の意味を含んだ呼び方を列記しているが、古代以来、下層民の歌や技巧的でない歌の普遍的概念として当時普及していたことを示している。彼らは

このことはまた、ヘルダーの民謡概念の一部に一致することは明白であるとみている。つまり、“*carmen vulgare*”のような呼称が、自然と芸術に同じ関連としてみられるなら、これはヘルダーの民謡概念の核心に迫る”と言うのである。そしてヘルダーの民謡集の序文を引用する「この序文で最も重要な点は、モンテーニュが“ポピュラーなポエジーと純粋な自然 *la poésie populaire et purement naturelle*”と“街を基盤とした真のポエジー *poésie parfaite selon l'art*”とを対比して、前者の魅力を称賛している所である。」そして、このような「作為的 *Künstlich* と自然的 *Natürlich*」によって「有力な一つの概念が生み出されるとしたら、モンテーニュがその創始者であったろう。」とヴィオラは言い、その言葉は次第に省りみられなくなったが、このモンテーニュの言葉の中に「ヘルダー序文の理念の核心がある」と言うのである。しかし、このような考え方は「古代以来、修辞学と詩学より受け継がれているもので、クインティリアヌスが“あらゆる民族で、歌われ、踊られる限り技巧的である必要はない”と言い、アウグスティヌスが“技巧と自然の対立を扱い、技巧のない歌に独自の価値”を認め、あるいはアダム・フォン・フルダが音楽を“規則的 *regulata* と日常的 *usualis*”に分けるなど民衆歌を音楽体系の中に一つの場所を与え、ヘルダーに近づくのである。」

こうしてヴィオラは最後にヘルダーの民謡概念の意義を再認して、「だから、ヘルダーは決して民謡概念を虚構などとは考えなかった」と結論するのである。

なお、ヴィオラの概念規定については、小泉文夫の〈日本伝統音楽の研究Ⅰ〉、中の“民謡の概念”の項でヴィオラを高く評価して、1949年の論文を要約引用しているので一読されたい。そのあとで、小泉文夫は次のように言っている。

「そもそも民謡の概念については、彼（ヴィオラ）ほど厳密に考察している者は少い。それはすべてドイツ語の *volk* という英語の *nation* と *folk* を一緒にしたような概念のあいまいさから来ていることであるとも考えられよう。Mersmann などは、民謡の実態についてよりも、言葉の包摂する概念からひじょうに広くとり、かえって民俗音楽の研究を不純なものにしてしまったが、Wiora はその実態を社会学的・民俗学的に究め、対象とその基本的な性格を明確にすることができた。しかし英語の *folk song*, *folk music* は昔からそれほど混乱して用いられない上に、英国には早くから *folk-lore* の実績と伝統があるので、この詳細で厳密な議論（ヴィオラの）は、かえって英国の学者たちを驚かすことになったようである。」さてここで、この文で批判されたメルスマンについて次にみてもみることにする。

I-7 ヴィオラより半世紀前に発表されたメルスマン Hans Mersmann の〈音楽的民謡研究の基盤〉(1922)^(注9)で民謡の定義あるいは概念をどのように考えたかをみることにする。まず彼はこの概念または定義することは極めて困難だという。どこまで民謡と言うことができるか、で途惑うのである。

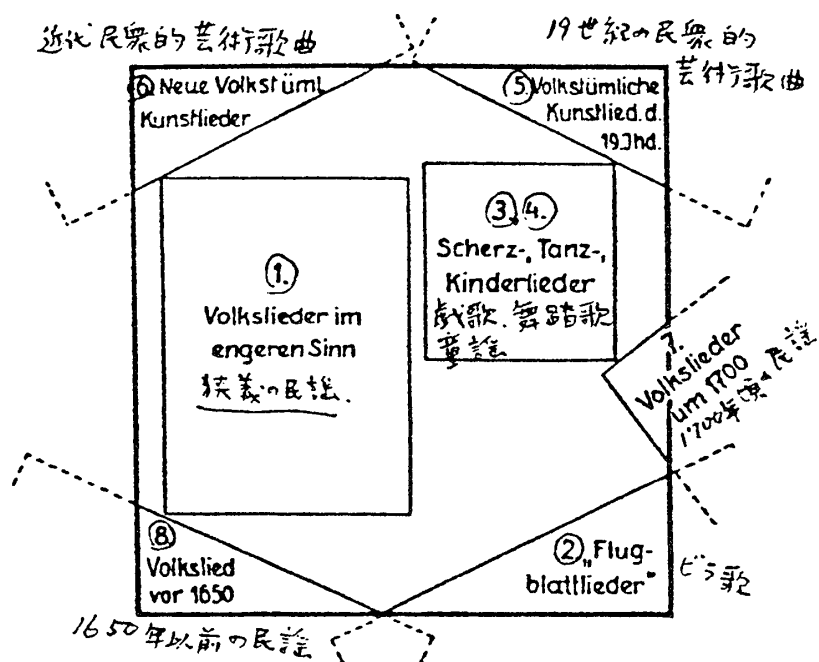
「民謡を文学的にしても、音楽的にしても、ある一つの方向に限定しようとする、いつでも、歌という概念の総体は、その限定の境界を越えてしまうのである。民謡を形式的、内容的あるいは様式的に確立するのはまったく不可能である。民謡というものは、根本的に文学的ファクターでも

なく、音楽的ファクターでもない。一つの文化史的ファクターなのだという認識が必要である。民謡は音楽的に制約されたものではなく、それ自体共通する無に等しいさまざまな歌の類型をつなげるための、一つの契機にすぎない。」

これでは身もふたもない。民謡という存在はなくなってしまう。話はそれるが、メルスマンがこれを書いた数年後に、フランスの代表的民謡研究家ティエルソー Julian Tiersot が、ラヴィニャックの音楽百科事典に書いた“民謡”，これは各国の民謡を分析した大部のものだが、そこでも定義らしいものはなく、ただ民謡を「一言ですべてを言うどすれば、それは無学の人々の芸術である。その事は明白な事実で、民衆に属しており、近年に至るまで民衆は無学であった」(註10) と述べている。しかし、メルスマンはまずⅠで資料を検討し、Ⅱで問題点を提出し、初めてⅢで音楽分析に入る。

「だから以下のような問題が起ってくる」と彼は言い、「いかなる種類の歌が民謡という概念に含まれるのであるか？ これに答えることが、さしあたり定義づけの代わりになるし、また民謡に属すると考えられる多くの共通点にあるか、または無いのかも知ることができよう。」こうして彼がまず始めたのは音楽的立場から民謡を分類することであった。この「区分の原則は、歌の本質をみることである」(注・傍点は原著者である)。

しかし、次に彼が分類した8群の分野は、甚だ通俗的であり、時代おくれで、本質には程遠い。というのは、彼は時代的に分類していったからである。音楽史家としての彼の姿勢は、民謡については明らかにマイナスになっている。彼が民謡を定義しようとして、し得なかったのも、この時代精神による。民謡分類となると、また他の重要な研究家の分類もあげねばならぬが、分類をすることによって“歌の本質をみる”というメルスマンの方法も解らぬではない。民謡の対象を考えることによって概念が当然現われるからである。こうした分類はまず次に挿入した図を見ていただきたい



まず第1群が最も大きなスペースを占める。この群はわれわれが本能的にすぐ民謡と呼びたくなる歌のすべてを包括している。「これらの歌は民族の極めて幅広い層に現われており、それらは主として19世紀の人々の感情に相当するものであり、また大部分19世紀に生み出されたものである。」第2群ははやりすたりのある「時の歌 *Zeitlichkeit*」の概念で表わしておこう。……18世紀末の最後20～30年代から19世紀の初頭に広まった。」続く第3, 第4群は、本質的な特徴を共に持っている。このうち第3は子供の歌 *Kinderlied* と子供の遊び *Kinderspiele* で、第4群は“戯歌(ざれ歌, *Scherzlieder*)”で幅広く流行した。これには“諷刺歌 *Spottlieder*, 舞踏歌 *Tanzlieder* を含んでいる。彼はこの群を「厳密な意味での民謡」とみなしている。

第5群は19世紀の民衆的歌曲である。時代的には第1群に相当する。第6群には、近代の民衆的芸術歌曲だがあまり価値の認められない発展途次にあるもの。純粋な民謡にはたいがい関係がない。最後の第7と第8は、前者は17世紀半ばから、18世紀にかけての歌で、後者は1650年以前までさかのぼるもの。

以上には、いずれも音楽的特徴と若干の譜例の分析があり、どうやらメルスマンの言う音楽の本質とは、その音楽的な説明を指しているようである。以上の中で、彼が“厳密な意味での民謡”とみなした第3, 4群について、「民謡はいかなる理由で、民衆的 *volkstümlich* 正確には“民衆に親しまれるもの *landläufig*” (マイアー) になったかということに対してこの群には当てはまらぬとする。なぜならこれらの歌は民衆に親しまれたものに“なった”のではなく、もともと親しまれて“いた”ものだったからである。民衆の内部から出てきたものなどである」と言う。彼はこの親しまれた理由を、素材理念(宗教とか祖国愛, 故郷など)から考えているが、民謡概念を考えるには多様すぎて結論に達しない。そこで最後に考えるのが「伝わっていくこと *Fortpflanzung*」である。これを考えることで、新しい本質的問題が明らかになると考える。この“伝わる”ことの特徴は、口伝によることで、「民衆と親しまれた歌すべてに共通する決定的特徴といえるのは、自由な、しばしば思いのままの伝わり方であり、民衆の中に広く根深く伝えられたすべてが民謡ということができよう。」こう結論づけて、次の民謡分析に入っていくのである。

どうやらメルスマンは“口伝”ということに民謡概念を見出したようだが、口伝が民謡概念の一つであるにしても、全部ではないし、口伝にこだわることは危険であろう。現代の流行歌も、いってみれば口伝のようなもので、流行歌手のうたう歌を、聴き手(つまり民衆)は決して楽譜によって歌ったりはしないのだ。聴いて覚えるのであって、楽譜から初見で歌うということはない。都会の流行歌をまで民謡概念に入れるとすれば別だが、そのような歌は口伝されてもすぐに消えていくのである。それは歌であっても、民謡ではない。

I-8 最近亡くなったカーピリーズ *Maud Karpeles* はイギリスを代表する民謡研究者であった。彼女は〈イギリス民謡入門〉^(註11)の中の民謡の定義について次のように言う。「これまで言われてきた多くの民俗音楽の定義の中で、最も満足のゆくものは、おそらく国際民俗音楽協議会(IFMC)によって1954年サン・パウロ大会で採択されたものであろう。」この定義は同協議会の機関誌^(註12)の冒頭に行っているが、これは彼女自身の発表である。その定義とは「民俗音楽は口伝を通して発

展してきた音楽的伝統の所産である。伝統をつくる諸要因は、(1)連続性 continuity。それは現在と過去を結びつける。(2)変化 variation。それは個人または集団の創造的衝動 creative impulse から生ずる。(3)選択 selection。それは共同体による選択で、それによって民俗音楽に残っているような形式を決定づける。」というものである。

この定義はさらに次のことが付け加わる。

「(1)民俗音楽という言葉は、それが未発達初期からポピュラーな音楽や芸術音楽 art music の影響を受けていない共同体によって発展されてきた音楽に適用することができる。またこの言葉は同様に、個人の作曲家によって創作され、その後共同体に入って日常生活の中に生き続け、吸収されてきた音楽にも適用することができる。

(2)この言葉（注・民謡のこと）は、共同体によって既成のものとして受け継がれ、変化することのなかった民衆により作曲された音楽は含まない。なぜなら共同体に民俗的性格を与えるのは、改作と再創造によるからである。」

こうしてカーピリーズは前述の〈民謡入門〉の中で「連続性、変化、選択の三つの要素がいかに作用するかを、いささかでも考えてみれば、民謡の性格を理解することができる」として、上述の定義を補足し、まず「“連続性”は、伝統を守る。実際、自明のことだが、何らかの連続性の要素がなければ伝統はあり得ない。その例として、イギリスから北アメリカに渡った数百もの民謡について考えてみればよい。」と述べ、イギリスとアメリカの同じ歌が変化してゆく形についてふれている。そして、他の比較研究からみても、歌詞はメロディほど変化しないから“歌詞をたどるほうが容易である”と言う。カーピリーズは、シャープ Cecil Sharp の採譜を長く手助ったが、そのシャープが歌詞が変わらない次のような実例を伝えている。シャープがサマセットで聞いた82歳の盲目歌手のロビンフッドのバラッドは、ボードライアン図書館に保存されていた200年前の片面刷りの印刷と一言一句まったく同じであったという。メロディは変化するから調べようもないが、歌詞からの側面は、時としてこういうこともおこる。その老人がこの古文書を見るのはずがなく、ただ口伝により伝えられたのである。しかし、このような例はまれで、多くは“変化”する。「口伝によって伝わる歌は常にある程度絶えず変化」していく……歌い手というものは大体は自分が習ったように歌をくり返すが、その際、彼は多かれ少なかれ無意識に若干の変化を加える。ついでながら、彼はメロディを必ずしもいつも同じに歌うわけではないのに、自分のこそは正しい歌だと常に主張するものである。しかしこのことは民謡がいろいろ加減に歌われてきたということを意味しない。」ここでカーピリーズはシャープの“口伝という手段は、民謡がそれによって生命をもつ手段であるばかりでなく、また民謡が歩み、創造されるところの過程でもある”という言葉を用いて、譜例をあげて同じ歌の変化を説明して、歌い手が忘れるということは口伝にはつきものなのだが、それは原因の一つにすぎないのであって「民謡の歌い手による変化は多かれ少なかれ潜在意識下になされる」ことを挙げている。「民謡の歌い手というものは、印刷されたページに束縛されない。だから彼が再現しようとするものは、曲に対するイデーであり、その一般的な形と感情であって、一連の固定された音符にあるのではない。言葉についても同様で、歌い手は物語の感じを出すことができれば、

物語を一言一句彼が受けついで通りに歌う必要がない。」しかし、前述した老人歌手が、歌詞の上で200年前の歌と同じに歌ったというような変化しないものもある。「大別して伝承歌手には二つのタイプがある。自分が受け継いだ通りに歌をくり返す保守的タイプと無意識に歌を変化することによって、自分の創造力のはげ口を見出すような想像力に満ちたタイプである。」そして、その中間にある歌い手もいる。それは「歌の始めから終わりまで同じ節を繰り返すが、その間にヴァリエーションを加えるという変化の仕方である。これは特にポピュラーバラッドによく見るが、その変化の各様については私が本紀要の第一集に発表した「民謡のリフレインと囃し詞」を参照していただきたい。

さて、最後の選択については、当然のことながら、歌い手が訴えかける魅力を持たないなら（メロディにせよ歌詞にせよ）それは伝わらないので、それは聴き手の選択による。そして、歌が変化するということが、この聴き手に対する歌い手の苦心のしどころであるかも知れないのだ。カーピリーズも「歌や、とも角も歌の中でその特定の歌い手固有のものすべてが、もし他の歌い手によって認められねば、彼とともに歌もろ共消え去ってしまう、ということの意味している」と言うのである。「考えつくのは個人だが、選ぶのは共同体である。もちろんこの選択は、共同体の意識的申し合わせでなされるのではなくて、共同体に属する個々の人たちによって受け入れられ、あるいは拒否された結果なのである。」

しかし、民謡は拡散する。受け入れられるのも、拒否するのも一町村に限られた共同体ではなからう。現在の日本の流行歌はマス・メディアを通して全国に広がるが、まだ無名の歌手が地方の片隅で歌ったのが受け入れられて、流行歌手となる例もある。しかし、歌われた歌はやがて消え去って、流行歌は残らず、伝統とはならない。連続性、変化、選択のどれ一つ欠けても、民謡とはならない。カーピリーズも、この三つの「個々の過程は密接に結びついており、それらは伝承の別々の側面なのである。民謡の歌い手は、自分の歌を変えるかもしれないが、伝承によって設けられた限界を越えることはしないのである。そして共同体による選択もまた伝承によって左右される。」と言うのである。

I-9 以上、主にドイツの民謡を中心に定義のあり方をみてきたが、ルーマニア人のブライロイユ Constantin Brailoiu についてふれておきたい。私が編集した〈民謡音楽学リーディングス〉^(注5)に訳されているボワレス Charles Boilés と ナティエ Jean-Jacques Nattiez の“民謡音楽学に関する批判的小史”によると「ブライロイユは自分がその先輩から受けている恩義を強調することを決して忘れなかった（注・先輩というより友人といった方が良い）バルトークと同じ精神で、彼は偉大な民謡収集家になっていく（特に1929-1932年の間）。彼は1925年に、民俗学についてのルーマニアの古文書館を創設し、ジュネーヴで研究生を送り……1948年から1958年の早すぎる死に至るまでパリの国立学術研究所で仕事をする。」^(注13)

そのブライロイユが書いた〈音楽民俗学〉^(注15)で彼はこう言う。「最近の言葉でいえば“音楽民俗学”，より古い言葉では Volkslied, chanson populaire, folksong, イタリアでは etnofonia がそれに当るが、それらが民俗音楽学の対象である。そして、これらすべてが、民衆というものを対象にしている。」そして、この音楽民俗学をめぐる多くの者が研究し、論争したが、彼は次のよう

に言うのである。それは“ある理論家によれば”という形を借りて、今までの定義を集約しているからである。

「この研究に専念しているある理論家の言うことに従えば、それは“ロマンティック”(注・彼に反対する立場)か、“学問的”(注・彼自身の意見)である。」そこで民謡を定義づければ、彼によると次のようになる。彼自身の意見はカッコ内であるが、彼の皮肉家であることを承知の上で読まれない。

(1)均質に組織され、それに重なり合う階層(その階層のみで国民が構成されているのではないとしたら)とは対立はしていないにせよ、ある程度距離をおいて生活している社会的“劣等”階層から由来してきている。(または反対に由来していない)。

(2)特殊な生活規範、および“あらゆる書法への無智、あるいは嫌な言葉でいえば文盲”ということが条件となる。(あるいは無い)。

(3)そのような状態が、少なくともヨーロッパでは農民または牧畜民のいる農村にしか残存しないのであるから、それは“農民歌”という名がつけられ得る。(つけるべきではない)。

(4)伝播するにあたり、口伝による道しか採らないのであるから、それはもとのままで流布するとは限らず、“取り入れることにより繁殖する”。すなわち、めぐりめぐっていくうちに、その“民衆的”性格の証明であるところの多くの変形を受ける。(この点ではほぼ全面的に一致する)。

(5)だからそれは^{コレクティブ}集合的である。なぜなら、それは単なる彼らの好みが一面的であるからにすぎないとしても、個性というものが溶けて消えてしまうあの^{かて}大なり小なり数多い民衆に対する、精神的な糧として役立っているからである。(この点でも異論は殆どない)。

(6)そのためには作者を持たない。(必ずしもそうではない)作者は知られていないし、それを見つけたそうとする望みは空想にすぎない。(それを見つけたす機会は大きい)。

(7)それは単一にして、かつ、複数の一個の人格として理解される民衆それ自身により創造された。(どんな程度にせよ、そうではない)その源泉は、そこからそれが自然にあふれ出てきたところの“民衆のメロディ的な魂”の中にある。(実際的にはそうではあり得ない)。

(8)だからそれは、教養人の育るに比較すると、特有な、明確に定義しうる“技術的差異”(セル・シャープ)を呈している。(必ずしも常にそうとは限らない)。

こうして論争は限りなく広がる。ブライロイユに言わせれば「これらは現実に背を向けた単なる理論的仮定、一つの抽象にすぎない」のである。

ブライロイユはこの上述のように意見の対立を列記したが、この対立を述べる前に次のような注意をしている。「後になぜかは解るだろうが、次の事を注意しておこう。それは最もしばしば“音楽”ではなくて、民衆的歌謡、(リート、ソング)の問題なのである」。これは(4)の変形(ヴァリエーション)の問題であり、ブライロイユの結論もそこに集約されるのである。これまで論争となった多くが、民衆の手により始まったとする“創造説”や、自然に生ずるという受容説、作者名のあるなし、教養のあるなし、あるいは“口から耳へと長期間、たとえば50年くらいの間伝播して、教養ある、あるいは半ば教養的な人たちが伝播させてきたものは、すべて民衆的なのである”、という

意見がある。ブライロイユは、「特に歌詞中心にこれらの問題が扱われたことに対して“音楽からではなく”と特に注意する。したがって当然ヴァリアシオンの問題は、音楽面を考えた上のことであろう。それゆえ、ブライロイユはこう書く。「1世紀以上も前からヴィヨトー Villoteau はエジプトですでにそのことに驚いたし、彼は後にはアンブローズ Ambros や、アミヨ Amiot やバロー Barrow のような同時代人の研究者たちや、同じ中国でメロディを同じように演奏してないことに注目している。zersingen されたリートとは、分解された原型からとり出された断片から成るリートを意味し、民俗学すべての研究は、それら原型の失墜の道をたどることに限定されることであろう。その出所など大した事ではない。……民衆の中に取りかこまれて繁殖するのは、すべて民衆的なのだとメルスマンは決断した。……サンティエヴ Saintyves は1933年に“それが完全に民衆により創造されたということも、さらに民衆により完全に修復あるいは再生されている”ということすら必要ではない。」ブライロイユはこの〈民俗音楽学〉を書いた時、“まさに問題はここまで来た”と書いた。彼はダヴェンソン Davenson の「問題となるのは民謡が由来する点ではなく、それが民謡として成立したところにある。……その生成の様式は大したことではない」という言葉を引用する。ブライロイユはバルトークらの名をあげ「ヴァリアシオンの中に民衆的創造の大きな神秘の鍵がある」とし「ヴァリアシオンの本能は無意識に同じ方法で働き、いつも同質のメロディ集団を生み出す」というのである。(本学教授=民族音楽学担当)

注

- 注1 W. Danckert : Das Europäische Volkslied, S. 9, 1970.
 注2 Walter Wiora : Das Alter des Begriffes Volkslied from *Die Musikforschung* XXIII, S. 420, 1970.
 注3 W. Danckert : Das Volkslied im Abendland, 1966 (これは新版で、初版は1936).
 注4 中井幸二郎・丸山忍・三隅治雄編：日本民謡辞典，東京堂，1972（昭和47年）.
 注5 秋山竜英編：民族音楽学リーディングス（解説）音楽之友社，1980.
 注6 小泉文夫：日本伝統音楽の研究，音楽之友社，1958（昭和33）.
 注7 Joseph Müller-Blattau : Deutsche Volkslieder, S. 175, 1959.
 注8 注6のP. 37.
 注9 Hans Mersmann : Grundlagen einer musikalischen Volksliedforschung, II. Die Probleme, *Archiv für Musikwissenschaft*, 1922.
 注10 Julien Tiersot : La Chanson populaire, *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire* II, 1930.
 注11 Maud Karpeles : An Introduction to English Folk Song, 1973.
 注12 Journal of the International Folk Music Council Vol. 7, 1955.
 注13 注5の p. 258.
 注14 同, p. 258.
 注15 Constantin Brailoiu : Le folklore musical, 1949.