

秋田民謡についての覚書

—「小節（こぶし）」について—

桂 博 章

The Notes on the Folk Songs in Akita

—The Roles of 'Kobushi'—

Hiroaki KATSURA

Abstract

In Japanese Folk Songs, minute ornamental tones named 'kobushi' (short tune) are used. And 'kobushi' were not used so often when Japanese Folk Songs were sung by unison.

The principles of the usages of 'kobushi' in the melodies are as follows.

1. It is used when specific tone in the melody has long duration.
2. It repeats the part of the fundamental melody that appeared just before.
3. Some part of the fundamental melody changes into 'kobushi'.
4. It complicates the part of the fundamental melody.
5. It can become the part of the fundamental melody.

The role and the function of 'kobushi' are to give the unstableness and the strain both rhythmically and melodically so that the unstableness and the strain are resolved at the next tone that follows 'kobushi'.

1. はじめに

民謡教室などで初心者が日本民謡を習う際には、まず曲の基本となる旋律を覚えることから始め、師匠により初心者に示される唄は、謂わば、真っ直ぐで平な発声により唄われる。初心者が曲の基本的な旋律を完全に身につけ、ある程度の学習期間^①を経た後に「小節（こぶし）」^②と呼ばれる装飾技法を教えられる。

現在のプロの民謡歌手、あるいは唄が上手であると評価されているアマチュアの歌手は、コブシの使い方が巧みであることから、演奏の善し悪しの判断にコブシを使いこなす技量の占める割合は大きいといえる。

このように、コブシは現在の民謡においては本質的な部分であり、「コブシのつかない民謡は唄として面白くなく、民謡の生命はコブシにある」という意味のことを、ある民謡の師匠が語っていたのも頷ける^③。

しかし、コブシが唄い手に意識されるようになったのは、そう古いことではない。秋田県田沢湖町（旧生保内村）では、戦前は民謡を唄う時にコブシをつけることは余り意識されておらず、「昭和7、8年頃に行なわれていた

民謡の練習会では、上手な人でもコブシをつけて唄っていなかった」という。コブシが一般に意識されていなかった理由として、「昔は民謡は座敷での酒盛りなどで唄われ、その場に居合せた者は声を揃えて斉唱するので、個人芸、あるいは名人芸が要求されるコブシを唄のなかに織込むことは必要なかった」ということがある。

また、「素人の唄い手がコブシを意識して唄うようになったのは、昭和20年代から30年代にかけてのことであり、のど自慢大会の影響が大きい。NHK主催の『全国民謡のど自慢大会』において優勝した秋田県代表の出場者の唄い方をまねて、一般の民謡愛好家がコブシを意識的に使うようになっていった」^④という。

このように、秋田県では民謡においてコブシが重要視されるようになったのは、比較的、新しいことであるが、大正の末、あるいは昭和の初めには、レコード化されているような現在の民謡と同じような唄い方（コブシの使い方）の例を見出すことができる。秋田県仙北郡出身の佐藤貞子や黒沢三一の唄の録音を聴いてみると^⑤、彼等の唄が現在知られている民謡とほぼ同じ旋律であり、コブシも現在とほぼ同じように用いられていることがわかる。現在の我々の耳には彼等の唄は特別に上手とは聴こ

えないが、コブシを多用している現在の民謡の元となる唄い方を確立したという点において、彼等は時代に先駆ける存在であったといえるだろう。

佐藤貞子や具沢三ーがコブシを用い、現在の民謡の元となる様式を確立したのは、彼等が舞台等で民謡を唄っていた、つまり唄い手と聴き手とが分化した状況で唄っていたからである。このことと同様に、プロではない一般の唄い手がコブシを意識して廻すようになったのも、座敷の酒盛などで多数の歌い手により斉唱されていたのが独唱されるようになり、個人の表現力が要求されるようになっていったためであると考えられる。この間の具体的に詳細な経緯は今後、調査する必要があるが、民謡の享受のされ方の変化が、コブシが唄のなかで重要な位置を占めるようになった大きな原因のひとつであり、一般の唄い手は、プロの唄い手や、のど自慢の優勝者の唄い方をモデルにしたと考えられる。

以上のことから、日本民謡をひとつに括って論じることは困難であり、昔、その土地の人によって唄われていた労作唄のような民謡と、現在レコード化されたり、のど自慢で唄われるような民謡とは大きく異なることがわかるし、また民謡が変化していった事情も曲によって異なっている。従って、コブシについて論じる場合にも歴史的な視点を持ち、個々の曲が変化していった具体的な事例を集めることが必要であろう。


しかし、佐藤貞子等による民謡が一般の民謡愛好家に受け入れられたということからも、コブシが日本人の音楽的な癖に合うことは事実である。また、昔は一般の人はコブシを意識していなかったとはいっても、無意識の内にコブシがつけられていたことも、容易に想像出来る。筆者は以前、秋田県田沢湖町で78歳の土地の人に、出来るだけ昔と同じように「田沢湖おぼこ」を唄うように頼んだことがあるが、フレーズの終りなどにコブシがつけられていた。この演奏者が昔の唄い方をそっくりそのまま伝えているとは限らないが、古い民謡にもコブシの萌芽が見出せるといえる。

コブシについて論じるためには、(1)古い録音資料の分析、(2)異なる世代の唄の収集と分析、(3)プロの歌手と一般の人の唄い方の比較、分析、(4)レコード化された、謂わば人工的な民謡と、それ以前の民謡との比較、(5)節廻しやコブシについての、担い手(唄い手)自身の意識と評価、など、多角的な視点から研究する必要があるが、この小論では民謡のコブシの現われ方や音楽的役割を指摘するに止め、今後の研究の指針を得ることを目的とする。

2. コブシの定義、及びその性格

日本民謡には数種類の装飾法が用いられており、柿木吾郎氏は8種類、亜分類も含めると13種類の装飾法を挙げている⁶⁾。しかし、それらのすべての装飾法がコブシの範疇に含まれるという訳ではなく、単なるヴィブラートやポルタメントと区別されるためには、ある程度のまとまりをもった「節(ふし)」の要素が必要となるだろう。

また、コブシを定義するためには、担い手自身がコブシとして意識している装飾法を特定すればよいが、しかし、プロ、アマチュアの演奏家を問わず、民謡の担い手は「コブシ」という語を用いないのが普通であるし、また、同一の装飾法についても「スクイ」、「マワシ」、「シャクリ」など、異なる名称を用いている。

秋田市在住でプロの民謡歌手である千葉美子氏も「コブシ」という語を直接、用いないが、1. 細かく音が動く箇所、2. 単音で用いられるのではなく、ある程度、節(ふし)が持続する箇所、3. ふたつ以上の異なる高さの音で構成されている箇所、をコブシとしているようであり、大きくは *mm* と記号化される音型⁷⁾と、*l* と記号化される音型⁸⁾の2つに分けている。また、 と記譜されるような、長く保持した音の途中で短く他の音に触れる装飾音や、ポルタメントなどはコブシとはみなしてはいない。

譜例1は『生保内節』をプロの民謡演奏家である藤丸貞蔵氏が記譜したものであるが⁹⁾、この楽譜では装飾音として *mm* と、*m* と、*l* という3種類の記号が用いられており、*mm* を「小節(こぶし)」、*m* を「下がる小節(こぶし)」、*l* を「すくり」、「すくい」、あるいは「シャクル」としているが、*m* と *m* とを同種類のものともみなしている。また譜例1に見られる *ml* は *m* と *l* とが結合したものであるので、結局、藤丸氏は2種類のコブシを用いて記譜していることになる。(なお、譜例2は譜例1を参考に筆者が五線譜に写し換えたもので、コブシの構成音は棒をつけず点のみで示されている。また、音の数は意味をもたないので、厳密には記譜されていない。)

また、『秋田追分』の楽譜¹⁰⁾には、これらの装飾法の他に *ひ* と、スクイよりも大きく表記する *Q* という記号が用いられており、それぞれ「はんすくり」と「ごろすくり」という説明が記譜者によりなされている。しかし、これらの装飾法が藤丸氏によって記譜されているのは35曲中、『秋田追分』1曲のみである。また、千葉美子氏によると、「素人が江差追分などによく使われているこれらのコブシを唄い分けるのは難しいし、一般に使われるコブシとの違いを聴き分けるのも難しい。プロの

譜例 1. 民謡演奏家が記譜した『生保内節』

譜例 2. 五線譜による『生保内節』

唄い手でない限り、これらの唄い方が出来なくても差し支えなく、基本的なコブシを用いればよい」という。

民謡に用いられる装飾法を分類し、コブシを定義するには、担い手自身が装飾法をどのように分類し、どのような用語をそれらに当てているかを、今後、詳細に調べる必要があるが、藤丸氏による楽譜の記号と千葉氏の言葉からも、コブシの基本的な役割を調べるには、*m*、並びに *l* と記号化される音型の現れ方を調べればよいことになる。従ってこの小論では、コブシの意味を広げ、担い手により本質的であると考えられているこれらの装

飾音を暫定的に「コブシ」と定義し、また、秋田追分に用いられるような高度なコブシは除外して論じていくことにする。

なお、これらのコブシの記譜のされ方は、出すべき（出された）音を正確に記していくという性質のものではなく、唄の様式感のある程度、身につけている民謡の学習者が感覚的、並びに身体的に把握出来るように記譜されたものであるといえる。たとえば「すくり」は *l* と示され、五線譜では譜例 2 のイ（17小節目）のように記されるが、音楽が音の時間的な流れに従う以上、音が

時間の経過と逆に進行することはありえない。しかし、筆者の経験からも「すくり」は譜例2のイのようにではなく、*ㇿ*と記譜する方が感覚的に納得できるし、*ㇿ*という身体（頭部）の運動を伴って唄われるものである。また、コブシを構成する音の数も西洋音楽の五線譜のように定期的に働くのではなく、唄い手による相違や、同じ唄い手であっても演奏毎の相違が生じ、音高も含めて流動的で可変的なものであるといえる。

3. 「コブシ」の現れ方

3.1. フレーズのなかで「コブシ」が現れる位置

コブシは、「1音は母音で終る」という日本語の特徴に基づくものであり、また、母音を旋律的に引延ばしたものと見える。日本語は産み字も含めて2音が単位となっており、ひとつのまとまりを形成するという特徴をもつが、拍節的な日本民謡では、産み字も含めた2音が単位となっており、ひとつのまとまり（2拍子）を形成する⁽⁴¹⁾。民謡教室などでは、このまとまりを「両手を重ねる」、「重ねた手を開く」という動作で示すことがよくあり、それぞれの拍を「表」、「裏」と意識している。コブシが現れるのは、原則として2拍のまとまりの2拍目であり、また、フレーズの終わる直前には必ずといってよいほど出現する。これとは逆に、フレーズの歌い始めで「コブシ」が現れることは稀である。それは、唄い出しでは言葉を発声し、音高を確立すること、つまり安定感をもたらすことに意識が向けられ、音高とリズムが不安定となる「コブシ」を避ける傾向があるからである。譜例1と2の『生保内節』は、民謡教室で初心者が最初に習うことが多い曲であるが、それはこの曲でのコブシの現れ方が上記の基本原則に従っており、初心者には唄い易いからであろう。

拍節的な民謡であっても、上記の基本原則から外れて「コブシ」が現れる場合も多くみられる。フレーズの始まりにコブシが入ったり、2拍目（裏）と1拍目（表）の間に、つまり小節線を跨いで「コブシ」が現れ、拍節感を失わせたり、1拍目に現れたりすることもある。しかし、これらのことは、故意、または無意識のうちに基本原則から逸脱することにより、唄に緊張感を与えるという効果を産み出すためであり、そのためには担い手に基本原則が定着していなければならない。言い換えれば、

型破りなコブシの入れ方により音楽的な効果をもたらせるためには、型どおりのコブシの入れ方が、担い手に感覚的に定着している必要があり、拍節的な民謡では、基本的には上記の原則に従ってコブシが現れているといえる。

3.2. 旋律進行における「コブシ」の現れ方

旋律のなかでのコブシの現れ方については、藤丸貞蔵氏が記譜した曲⁽⁴²⁾と、武田忠一郎氏が『東北民謡集』⁽⁴³⁾に採譜した曲について調べた。武田忠一郎氏による曲集は五線譜で採譜されており、装飾音で記譜された部分がコブシであることが多いが、それ以外の音符の箇所でもコブシが現れているので、コブシの部分が明確には区別できない。そこで、筆者がコブシの入り方を既に知っている曲で、五線譜からコブシの部分を容易に特定できる曲を対象にし、また、不明な点は民謡歌手の千葉美子氏に確認することにより、コブシの部分を特定した。

コブシの前後の旋律進行との関係から、コブシの現れ方を考察した結果、およそ以下のような現れ方をしているといえる。ただし、以下の現れ方はそれぞれ、独立して個別に現れるのではなく、複数の条件を併せ持っているのが普通である。

①長い音を保持する時に、コブシを入れる

譜例3の『秋田船方節』の始まり⁽⁴⁴⁾では、階名で「ミソ」⁽⁴⁵⁾と始まる「ソ」の音が長く延ばされ、途中、2回のコブシが入っている。フレーズの始まりは、発声して音高を保持する必要があるためにコブシは現れないが、ある程度、声を保持してからコブシが現われ、初めは同一の音（ソ）に戻り、2回目のコブシではフレーズの到達音である「ミ」で終止している。つまり、長く保持した音の間にコブシが入る場合と、長く保持した音からコブシに入った後に、別の音に到達する場合とがある。

また、譜例4の『秋田荷方節』⁽⁴⁶⁾の始まりの「ア」の箇所（2小節目）では、「ラ」の音が伸ばされた後にコブシが現われ、再び「ラ」の音に安定している。また、「イ」の箇所（8小節目）でも「ラ」の音の後にコブシが入り、再び「ラ」の音で短く安定している。

初心者が唄う時にはコブシを入れずに、音をただ長く引延ばした歌い方になるが、その場合は間延びした感じがする。音（おん）を発声して長く保持することにより安定感が与えられるが、上記の例ではそれと同時に、長い音の途中や終りにコブシを入れて旋律に変化を与えている。

譜例3. 『秋田船方節』の始まりの部分



②基本的な旋律進行の一部分がコブシに変化する

譜例4の『秋田荷方節』の「まアーち」の歌詞の部分の階名は、「レーレードレードーラ」であるが、16分音符で記譜されている部分は実際には細かなコブシである。（「ド」と「レ」の間の音の進行の回数は本質的な問題ではない。）しかし、①と同様に、初心者の場合にはこの部分を「レーレードーラ」と唄い、コブシを入れなくても差し支えなく、基本旋律の一部分（レード）を繰り返す形でコブシが入れられている。

譜例5のAの『秋田長持唄』⁽¹⁷⁾も同様に、初心者は6連譜の箇所（2小節目と4小節目のアとイ）を譜例5のB⁽¹⁸⁾のように、それぞれ「ソーミ」と「レード」の2音のみを唄うのが普通である。また、4小節目の「レ」と「ド」の音によるコブシは、それに続く「ラーソーラ」の進行と結合したものとて唄い手に意識されている。

③コブシにより次の音を先取りする

譜例6のAの『ひでこ節』⁽¹⁹⁾を装飾音やコブシをつけずに記譜すると、譜例6のBようになる。譜例6のAのイの箇所（4小節目）では、「ド」に達する前に「ラード」の間のコブシにより「ド」に触れている。また、エ（5小節目）の部分でも「ミーソ」のコブシにより、安定音であるミの音を先取りしている。

譜例7の『秋田船方節』⁽²⁰⁾では、アの箇所（3小節目）は、8分音符で記譜されているが、実際にはコブシの一部分であり、次の「ラ」の音で安定する前に「ラーソ」の間のコブシで「ラ」の音に軽く触れているし、また、エの箇所（9小節目）の8分音符も、実際には「レード」の間のコブシの一部分であり、コブシの直後に「レ」の音で短く安定している。（ただし、初心者が唄う場合には、アとエの8分音符は安定した音として唄う。）

譜例4. 『秋田荷方節』の始まりの部分

譜例5. 『秋田長持唄』の始まりの部分

譜例6. 『ひでこ節』

譜例7. 『秋田船方節』

譜例8. 『秋田おぼこ』の始まりの部分

譜例9. 『鮎賣節』

譜例3の『秋田船方節』の始まりの部分でも、コブシを構成する「ミ」の音が、そのフレーズの終止音となっている。このように、これらの例では、基本旋律を構成する安定した音として現れる前に、コブシによりその音を取っている。

④前の旋律の動きをコブシにより繰り返す

上記の③とは逆の現れ方であり、基本旋律の一部分をコブシにより再度、繰り返して複雑化する。譜例6のAの『ひでこ節』のアの箇所(2小節目)のコブシは、その直前の旋律をコブシ化したものである。

また、譜例8の『秋田おぼこ』⁽²¹⁾の始まりの部分でも、アとイの箇所で直前の旋律の動きをコブシによって繰り返している。

⑤音階的な旋律進行をコブシによつて複雑化する

譜例9の『鮎賣節』⁽²²⁾のア、イ、ウの箇所(4, 6, 8小節目)は、*ℓ*の記号で記譜されるコブシであり、それぞれ「ドーレード」、「ソーラーツ」、「ドーレード」の音進行をひとまとめに捉え、顎をすくい上げるような感じで唄う。初心者が唄う場合には装飾音を抜いた旋律になるが、このコブシ(スクイ)を入れることにより、順次進行している旋律を複雑化している。

⑥旋律とコブシの融合

これまで指摘してきたコブシの現れ方は、基本的な旋律に、謂わば装飾音のようにコブシが付けられたもので

ある。従って、基本的な旋律の一部分がコブシ化した②の場合を除いて、初心者が唄を習い始める時には、これらのコブシを省略して唄っても差し支えないし、コブシを入れないで基本的な旋律のみを唄うことは、初心者にとっても、さしてむづかしいことではない。しかし、『秋田船方節』では、初心者が唄うのに困難を感じる部分がある。

譜例7は藤丸氏が『秋田船方節』を記譜したものを五線譜化したものであるが、点と装飾音で示されたイとウの箇所(5, 8小節目)の細かな音は藤丸氏による楽譜には書かれておらず、筆者が書入れたものである。藤丸氏の楽譜では、この箇所には *me* の記号がつけられているが、この部分を省略して唄うと、『秋田船方節』の旋律とは聴こえてこない。『秋田船方節』の旋律として聴こえてくるためには、コブシの一部を旋律として唄うことが必要で、少なくとも装飾音で記譜された音も唄わなければならない。

この例ではコブシが装飾的な動きを越えてそれ自体で独立し、旋律とコブシの区別がなくなってしまっており、そのために初心者には唄い辛くなっている⁽²³⁾。コブシが複雑化した段階ではコブシの旋律化が起り、『江差追分』などはその極点に達した例であるといえる。

4. コブシの役割

4.1. リズム的役割

コブシは短時間に細かく音が進行する現象であり、従って、その間の音密度は高くなるので、音楽的に不安定となり、心理的にも緊張感を与える。また、長いコブシの部分ではコブシの終りに近づくにつれて加速され、不安定感や緊張感は一層、高められる。一方、コブシの入らない部分は音密度が低く、音楽的にも心理的にも安定している。特にコブシにより緊張感を与えられた直後の音は、緊張感が解決し、安定感が強まる。

譜例3の『秋田船方節』の始まりでは、音（おん）の発声と、発声した音を保持することに意識が向けられるために、コブシは現れない。しかし、「ソ」の音を長く保持した後にコブシが現れ、再び「ソ」の音で安定した後に2度目のコブシが現れ、今度は「ミ」の音でフレーズが終止している。同じ音を長く保持するだけでは面白味はないが、しかし、コブシを入れることにより、フレーズの途中に緊張感を与え、唄にメリハリが生まれる。そして、2度目のコブシにより、緊張感がさらに高まった後、「ミ」の音で終止し、緊張感は解決される。

しかしコブシを入れる技術を持たない初心者の場合には変化に乏しく、同じ音を長く保持するだけなので単調に聴こえ、面白味は感じられないし、拍節感を失うために伴奏と合わなくなることがよくある。これに対して熟練者は、コブシにより拍節感が保持される、つまり、不安定部分と安定部分が交互に現れることにより拍節を感じているので、拍を失うことはない。また、コブシによって唄にメリハリを与え、旋律の進行の点では単調な部分も、曲のなかでの聴かせ処のひとつにまで高めている。

このように、コブシはリズム的には不安定な要因であり、また、心理的には緊張感を与える部分でもあるが、コブシの直後に現れる音でそれらは解決する。また、コブシが長く続いたり、拍節に合わないで現れたりすることにより、リズム的な不安定感や緊張感が高まるほど、コブシの直後に現れる音で、安定感や解決感が強くなる。

現在の『秋田船方節』では、曲の始まりの「ハアア」の部分11.5拍分あるが、昔の『秋田船方』⁽²⁴⁾では6.5拍分しかない。それは、現在のようにコブシの技術を巧に使っていないために、単純な旋律進行にリズム的な緊張感を与えることが出来なかったからであると考えられる。

4.2. 旋律的役割

上記のように、リズム面からはコブシが不安定要因であり、コブシの次の音で緊張が解決し安定するが、このことと同様のことが旋律に関してもいえ、以下のような

旋律的要因が重なって緊張感が産みだされる。

音高の安定度に関しては、基本旋律の音高は一定しているが、コブシの部分の音高は不安定で、唄い手の側にも一定の音高を出すという意図はない。このことは曲の記譜の仕方にも現れており、*m* や *l* といった記号は唄い方を明確に限定して示すものではなく、演奏者が感覚的に把握するものであり、個人によって異なるし、また不確定な音高でもある。そして、不確定な音が短時間に音高の変化をすることにより、不安定感はさらに高まり、緊張感が産まれる。

また、コブシにより、次に到達する旋律構成音に前もって触れることにより、次に出現するであろう音に対する期待感が高まり、そのことによっても緊張感が高められるし、コブシに次の安定音が含まれていない場合にも、次の音を待つ心理が産まれる。前記のように、譜例7の『秋田船方節』のアの箇所（3小節目）では、コブシに入る直前の音は「ミ」であり、終止するのは「ラ」であるが、「ミ」から跳躍して直ちに「ラ」で安定するのではなく、実際には「ラーソーラーソ」というコブシで「ラ」に触れて、到達音を予告してから後に「ラ」で安定している。つまり、完全4度上の「ラ」の音に直接、到達するのはなく、「ソ」と「ラ」の間でのコブシにより音階上のテリトリーを確保し、安定音である「ラ」の出現を予期させてから「ラ」に到達することになり、その間、心理的には緊張感を産むことになる。

譜例6のAの『ひでこ節』のエの箇所（5小節目）でも到達音である「ミ」の音を含んだコブシによりミの出現を予期させている。さらに、ウの箇所（5小節目）のように基本旋律にはない上の音（ミ）に触れる場合には音域が広がり、曲に変化を加える。これらのことが重なってごく短い時間の内に旋律進行に緊張感や不安定感を産み出すのである。

これに対して、コブシに続く音は安定要因として働き、コブシの到達音は旋律進行の上でも、その曲の安定音である場合が殆どである。

日本の音階は完全4度をなす2つの音が核となり、その2つの音の間どの高さにも核とはならない第3の音が位置するかによって音階の性質が決定され⁽²⁵⁾、また、核となる音、あるいは中心となる音は固定しているのではなく、旋律の進行に伴って移動するという性質をもつ⁽²⁶⁾、殆どの場合、コブシに続く音は、その曲の音階の核となる音であり、これにより旋律進行の上で安定感を与えているのである。

このように、コブシはリズム的にも、旋律的にも唄に緊張感を与えることにより、表現の幅を広げてきた。現在、レコード化されているような曲が、元の旋律から大きく変化してしまったのは、コブシの技法が発達し、次

第に多用されるようになったことが大きな原因であると考えられる。

5. 今後の課題

この小論では、『江差追分』などに用いられるような高度なコブシについては論じていないし、コブシの定義自体も暫定的なものに止まっている。今後、コブシには含まれない装飾音の技法から、高度なコブシの技法まで、日本民謡の装飾技法を整理、分類することが必要である。そのためには、プロの演奏家からアマチュアの愛好家まで、個々の旋律の装飾技法について、詳しく調査することが必要であろう。

また、コブシの直後に出現する音については、殆どの場合、その曲の音階上の安定音であるという以上の結果は得られなかったが、コブシの前後の音の関係から、その現われ方を分類し、一般化された原則を導き出すことも可能であると考えられる。

さらに、唄の旋律の変化との関係で、民謡の装飾法、並びにコブシの変遷を調べることも今後の課題である。

注

- (1) 学習者の音楽経験や素質により異なるが、普通は半年から1年程で簡単な小節（こぶし）が廻せるようになる。
- (2) 「小節（こぶし）」は、以下、「コブシ」と表記する。
- (3) 桂 博章・鈴木敏朗（1992）「民謡の教育的音楽的価値について」秋田大学教育学部教育工学研究報告 14号 p. 33-41
- (4) コブシについての以上の情報は、秋田県田沢湖町在住の田口稔雄氏と千葉恒氏とのインタビューから得た。
- (5) 田口稔雄氏所有の録音テープ。元のレコードの発売元、発売の年は不明であるが、大正の末から昭和の初めにかけての録音であると思われる。
- (6) 柿木吾郎（1988）「日本民謡の音楽性」『日本の音 3 声の音楽』音楽之友社
- (7) 譜例2のアの箇所のように、2音間の細かな音の動き。
- (8) 譜例2のイの箇所のように、上の音に軽く触れてから下行する細かな音の動き。
- (9) 藤丸貞蔵（1986）『秋田民謡 唄・三味線・尺八・太鼓おさらい教室』（第1～4集）フジオ企画の第2集より、『生保内節』の唄の部分のみを抜粋。
- (10) 注9の藤丸（1986）の第1集。
- (11) 注3と同じ。
- (12) 注9の藤丸（1986）の曲集に記譜されている曲。
- (13) 武田忠一郎（日本放送協会編）（1957）『東北民謡集・秋田県』日本放送出版協会
- (14) 注9の藤丸（1986）の第3集の楽譜から、筆者が五線譜化した。
- (15) 以下、音の高さは階名で示す。
- (16) 武田忠一郎（日本放送協会編）（1957）p. 55
- (17) 武田忠一郎（日本放送協会編）（1957）p. 51
- (18) 『秋田長持唄』は規則的な拍をもたない曲であり、譜例5のAと同様に正確な音価は意味をもたない。
- (19) 武田忠一郎（日本放送協会編）（1957）p. 95
- (20) 注14と同じ。
- (21) 武田忠一郎（日本放送協会編）（1957）p. 209
- (22) 武田忠一郎（日本放送協会編）（1957）p. 223
- (23) そのほかに、小節線に跨ってコブシが入っているために、拍節感を失わせることも、唄い辛くしている原因である。
- (24) 武田忠一郎（日本放送協会編）（1957）p. 384
- (25) 小泉文夫（1968）『日本伝統音楽の研究』音楽之友社
- (26) 桂博章（1997）「秋田民謡についての覚書—音階構造を中心に—」秋田大学教育学部研究紀要（人文・社会科学）第51集 p. 93-99