

## 歌謡の歌詞と三句体詞形について

——『琴歌譜』歌謡を手がかりに——

はじめに——言葉としてのウタの自立

『古事記』『日本書紀』の歌謡において（577）の音数律からなる三句体の詞形が、歌謡の部分的単位として機能し、場合によってはそのみで独立的に扱われること（その一つの形が『記』にいう「片歌」である）はよく知られている。この577の三句体詞形について、『記』の歌謡物語の歌謡観を明らかにする視点から別稿（『記された歌謡——三句体詞形に見る古事記の歌謡観——』『日本歌謡研究』四七号）で考察する機会があった。その際深く触れえなかつたことの一つに、『記』の歌謡に見られるような三句体の様態、もしくは潜在的様態が歌謡の唱謡法を通して探ることができるとか、どうかの問題があった。『記』『紀』の歌謡に唱謡のあり方を見ることはほとんどできないけれども、幸いに『琴歌譜』には歌謡の言葉

歌謡の歌詞と三句体詞形について

駒 木 敏

を「歌詞」として記したものと、歌曲としての歌の唱謡法を示した「譜詞」（声譜）とが併記されている。「譜詞」とはウタの唱謡法（調子の緩急、引声の長短、囀詞の挿入、句の反復などのあり方）に即した言葉の連なりであり、「歌詞」とは、実際に歌われるウタ言葉から音楽性が削ぎ落とされ、音数律と意味的構成によってまとめられた言葉の連なりである。歌詞は譜詞をより言語的に整理した次元のウタ言葉である。譜詞から歌詞への間には、ウタが音楽を離れて、言葉の自足した形式と意味をもつものとして定位されること——つまり「詞形」に根拠づけられたウタとして自立することがある。

小稿では、『琴歌譜』の唱謡法を参考にしつつ、歌謡の歌詞に内在する律音としてのブレ三句体（短長長 $\#$ 577）とでもいうべきあり方について検討してみたいと思う。

本来ならば、『琴歌譜』と『記』『紀』についての前提的条件を整理しておく必要がある。が、ここでは、その原本は弘仁初年(九世紀前半)まで溯りうるという指摘<sup>②</sup>、その当時の唱謡法を伝え、中には『記』『紀』の歌謡の唱謡法に通じるものがあるとの理解<sup>③</sup>などに従い、考察を進めていきたい。なお、テキストに関しては、神野富一氏他『琴歌譜注釈稿(一)―(四)』(『甲南国文』四十三―四十六号)に拠るところが大きい。

さて、その要点の一つは『琴歌譜』の示す『譜詞』と『歌詞』との対応が相対的に〈歌譜Ⅱ音声のウタ〉と〈歌詞Ⅱ文字のウタ〉の対応としてあることであろう。『譜詞』は相対的に歌謡(唱謡)に即したウタ言葉であり、〈歌詞』は相対的に文字に即したウタ言葉であるということもできる。

山口佳紀氏は、古代の歌謡の音数律を検討するにあたり、「音楽的な『歌唱』と音楽から離れた『律読』とを区別したほうがよい。すなわち、和歌の歌詞を音楽に載せて歌う場合と、単にリズムをもたせて読み上げる場合とがあったと考えるのである」という前提を立てられる。その上で、音数律の形成については、次のように述べおられる。左に、二つの部分を引用する。

和歌が音数律をもつのは『律読』が前提にされていたからであつて、もし飽くまでも『歌唱』のみを前提にするものであるな

らば、音数律はでてこないであろう。すなわち、和歌の音数律を考へる場合には、『律読』を考へればよく、『歌唱』などは考へなくてもよいことになる。しかし、和歌について『歌唱』ができないわけではなく、しようと思えば『歌唱』も可能であつたと考へるべきである。

『古事記』『日本書紀』の歌謡と言われているものは、案外『万葉集』の和歌に近い点が認められる。それは、『記』『紀』の歌謡が『歌唱』のみを前提に歌が作られた時代に形成されたものではなく、『律読』を前提として歌が作られた時代に入つてから、形成されたものだからである<sup>④</sup>。

これを要するに、記紀の歌謡は律読という方法をもつて歌が作られた時代に形成されたものというのである。記紀の歌謡を律読するというケースは、普通には考へにくいかも知れないけれども、文字化の過程でそれに近いことが想定されてよいだろうし、『古事記』を文字で記し、併せて歌を文字で記すという営み自体が、言語的に自律したウタを形成することであつた。謡われた歌謡から言語的側面のみを文字化して自立させ、また書かれたウタを「読む」ときに、そこに何らかのリズムが要請されることは考へやすい階梯である。ウタの音数律の形成をどう考へるかは大きな問題であるが、日常の会話を中心とする音声言語とはやや異なる発話形態による音声言語

(ウタフ・トナフ・ナガムなど)では、言葉自体のまとまりを中心とするリズム(つまり音数律)が意識されたと考えるのが自然である。歌謡の範疇においても、楽器を伴い、そのリズムやメロディ、音の高低・伸縮等を駆使して歌われるもの以外に、楽器を伴わない徒歌や朗唱風の歌もあったはずであり、そのような種類のウタでは言語の属性、つまり音韻と意味とにより比重をかけて音楽性が意識されたに相違ないのである。その場合の一つが言葉の連なりと組み合わせによるリズム、すなわち音数律に他ならない。したがって、唱え言や朗詠のようなものもまた、それなりの音数律をもつのである。

歌を「唱える」こと(音楽的に「歌う」のではないという意味)に内在する「言葉の律」を、山口氏の指摘された「律読」のレベルで考えておくことにする。書くことを通して詞形を整えるに際しても、音楽性に付随する言葉のまとまりと同時に、音数律が意識されずに違いないからである。

### 一 長歌謡の構造と三句体詞形(宇吉歌)

『記』『紀』の長歌謡の終止形式は577詞形が主流であり、わずかに537詞形、その他の終止形式があるという様相である。これに対して『琴歌譜』の場合は、長歌謡形式で明確に577の詞形で

歌謡の歌詞と三句体詞形について

結ぶものはむしろ少ない。例えば、『記』では57(短長)句の連続で進みそのまま57詞形で終止する「志良宜歌」(七八番、紀六九番も同じ)が琴歌譜(二二番)では577詞形に整理されているのなどは、両者の相違を示す一例である。<sup>⑤</sup>これは琴を伴奏とする琴歌謡の特徴と考えるべきものなのか、あるいは謡われる歌を文字化(歌詞化)する際の歌形(歌型)の認識の相違などによるものなのか、詳しくは分からない。ただそのような中で、『琴歌譜』歌謡にあっても、短歌謡ないし短歌形式の二段唱謡法や、ある種の長歌謡の前半や中段の部分において、577詞形が区切りの機能を強くしていることは注目されてよい。その一つが『記』一〇三番(宇岐歌)と同じ歌謡である「宇吉歌」(二四番)のあり方である。その歌詞と譜詞とを対照して示そう(【】は異伝。)印は私に段落の句切りを示した)。

#### 歌詞

- (1) みなそそく
- (2) おみのおとめ
- (3) ほだりとり
- (4) かたくとれ【とらさね】

#### 譜詞

- ① みなそそく
- ② おみのおとめ
- ③ ほだりとり
- ④ かたくとれ
- ⑤ ほだりとり
- ⑥ ほだりとりす【】

- (5) したかたく  
 (6) やがたくとれ  
 (7) ほだりとらすこ

- ⑦ ほだりととり  
 ⑧ かたくとれ  
 ⑨ したかたく  
 ⑩ やがたくとれ  
 ⑪ ほだりと  
 ⑫ ほだりとらすこ

(一四番・宇吉歌)

この歌は、雄略記の「豊楽<sup>トヨガク</sup>」の条にも「宇岐歌」として出ていて、歌詞は次のようである。

みなそそく おみのをとめ ほだりとらすも  
 ほだりととり かたくとらせ

したがたく やがたくとらせ ほだりとらすこ (記一〇三)

これを音節数(音数律)によって対応させると、

『記』 5・6・7 『琴歌譜』 5・6  
 5・6 5・5【7】  
 5・7・7 5・6・7

のようになり、『記』と『琴歌譜』とは歌詞(歌形)も音数律も異っている。歌詞だけを比較すると、『琴歌譜』は『記』の第三句「ほだりとらすも」を脱落させた形とも見えるが、譜詞からはそれに対応する形を想定できないから、ことは単純ではない。歌詞の差

異に対応して譜詞(曲形)にも違いのある可能性がある。『記』では(三句体十二句十三句体)の形式で、音数律的には、中間の55の二句を挟んで、前半の577と後半の577とが対偶する形である。「構造的にいうと577・577の旋頭歌形式を基本とし、後句の577の部分が、呪詞的繰返しのために57・577に伸びたもの」<sup>⑤</sup>とあるように、曲形は三句体を軸に、前後半が対応する二段構成を基本にしている。これに対して、『琴歌譜』では〈短長短長〉と進行し、最後に長音句(7音句)を加えて終止する形式である。歌詞が示すように、音数律の不整形という要素はあるものの、小長歌と認めてよい形式に見えるのである。

ところが、『琴歌譜』そのものに即してみると、実は歌詞と譜詞との間にも若干の違いがあることわかる。譜詞の全体が前後半六行ずつの十二行であるのに、歌詞は七句の奇数句形であり、二段構成的な要素に乏しい。それを手掛かりにすると、歌詞に基づいて想定された詞形とは異なった「詞形Ⅱ曲形」が見えもするのである。つまり、譜詞に基づいて曲形を想定すれば、「二段に構成される唱謡法をもつ」と指摘されるところでもある。具体的に確認すると、譜詞⑤、⑥の「ほだりと ほだりとらすこ」の部分は、最終句⑪、⑫を先取りして歌う形で、この曲形の反復(歌詞の反復でもある)は大きくは前後半の区切りを示す指標であることが分かる。のみなら

ず、その唱謡法に即した次元での歌詞は、⑤と⑩の「ほだりと」の句は反復なので括弧に括れば、

前半 ③ほだりとり

後半 ⑨したかたく

④かたくとれ【とらさね】

⑩やがたくとれ

⑤（ほだりと）

⑪（ほだりと）

⑥ほだりとりらすこ

⑫ほだりとりらすこ

のような対応として取り出すことができる。そうすると、後半の⑩に対応する前半の④は「かたくとれ」の短音句（五音節）ではなく、異伝に（「一説に云ふ『かたく』とらさね」とある長音句が本来の形であったことになる。こうして、明らかな繰返し句などを省いて整理される歌詞（x）は、

みなそそく おみのをとめ

ほだりとり かたくとれ【かたくとらさね】 ほだりとりらすこ

ほだりとり かたくとれ

したかたく やがたくとれ ほだりとりとらすこ

となり、前後半が五句ずつで対応する二段構成で、その句切りは、  
(5・5【7】・7)（前半）、(5・6・7)（後半）のように、(短長長)の三句として段落を構成することになる。こう考えて、短長音句(57)の連続に長音(7)句を加えて結ぶ現在の琴歌譜の歌詞が、必ずしも譜詞に即応してはいないことがはっきりする。譜詞

から歌詞への表記化の際に、何らかの錯誤があったと推定してよいであろう（もししくは、『琴歌譜』のこの曲形から、二つの歌詞が整理されうると考えることもできる）。

またこれに関しては、上代特殊仮名遣の問題も看過しえない。すなわち、当該歌のトの音の表記に際して、歌詞では五例のすべてに「刀(甲)」の文字を当て、譜詞では九例のすべてに「止(乙)」の文字を当てている。「琴歌譜注釈稿」は「甲類の文字が残されている」という点で、歌詞の方に古い表記が残っている<sup>⑧</sup>とする。「琴歌譜」の仮名遣いは「歌詞に比べて、声譜の方に混用が多い<sup>⑨</sup>」のである。この事実からすると、譜詞とは別に文字化された歌詞（資料）が伝わっていた可能性も高い。おそらくウキ歌の唱謡法は琴歌譜に定着する以前の段階で若干の変化をきたし、歌詞はその変化する以前の資料の文字遣いを残したものであろう。

『琴歌譜』と『記』【紀】に共通する歌謡においては、基本的には同様の歌詞を取り出すことができるが、部分的には微妙に異なることもある。もとの唱謡法が同じであるとすれば、その差異は謡われるウタから文字のウタとして歌詞を整理する（意味的、音数律的に整形する）場合の差異なのかも知れない。つまり、同じ曲形から二つの詞形（記・琴）が記し留められるという可能性もないとはいえない。

ウキ歌の『記』と『琴歌譜』の歌詞の相違は措くとして、現在の『琴歌譜』に見る宇吉歌の歌詞は〈5 6 5 5【5 7】 5 6 7〉か〈5 7 5 5 7【5 7 7】 5 5 5 6 7〉か、いずれにしても二段構成であることは動かず、5 7 7のブレ三句体が顕在化している歌謡の事例としてよいであろう。

二 六句体と短歌形式(継根扶理と高橋扶理)

唱謡法を通して見られるブレ三句体の顕在性という点では、次の「継根扶理」(八番)も注目すべきである。

歌詞

- (1) つぎねふ
- (2) やましろがはに
- (3) あきづはなふく

譜詞

- ① つぎねふ
- ② やましろがはに
- ③ あきづはなふく
- ④ あきづはなふく
- ⑤ はなふとも
- ⑥ あがはしものに
- ⑦ あはずはやまじ
- ⑧ あはずはやまじ

先の宇吉歌は長歌謡であり、かつ二段構成を取るものであった。この継根扶理は六句体の短い形式であるが、歌詞と譜詞の対照によ

って明らかのように、「4・7・7・(7)——5・7・7・(7)」の二段唱謡法である。譜詞によれば、前半の三句めの長音句(「あきづはなふく」)が繰り返され、後半も六句めの長音句(「あはずはやまじ」)が繰り返される。「短・長・長」の三句を繰返して歌う六句体である。この唱謡法における(5 7 7詞形)の顕在性は、あらためて説明する必要がないであろう(ただし、古代の歌謡として「旋頭歌」形式が存在したかどうかはなお問題を残すところである。特に記紀の次元での六句体詞形は、おおむね前半の三句体に対して後半の三句体詞形が意味的に同調、反復する形をとっていて、旋頭歌の様式に直結する要素がないとされる)。

右の事例と旋頭歌形式の関係は措くとして、『琴歌譜』の唱謡法に関して考えてみたいのは、いまの六句体と短歌形式の唱謡法とがきわめて近いあり方を示していることである。短歌形式の一つである「高橋扶理」(四番)などがそれである。高橋扶理の歌詞と譜詞を示そう。

歌詞

- (1) みちのへの
- (2) はりとくぬぎと
- (3) しなめくも

譜詞

- ① みちのへの
- ② はりとくぬぎと
- ③ しなめくも ないよ
- ④ しなめくめや

- (4) いふなるかもよ  
(5) はりとくぬぎと

- (5) しなめくも  
(6) いふなるかもよ  
(7) はりとくぬぎと  
(8) はりとくぬぎと

歌詞に整理された形は継根扶理が六句体、高橋扶理が五句体であるが、譜詞を見るとどちらも八行である。それを、繰返し部分を括弧に入れて表示すると、

〈継根扶理〉

- 前半……4・7・7・7・(7)  
後半……5・7・7・7・(7)

〈高橋扶理〉

- 前半……5・7・5+ハヤシ・(4+ハヤシ)  
後半……5・7・7・7・(7)

のように、同様に前後半がともに四行の対称的な構造となっている。高橋扶理の譜詞の第三行めが「しなめくも な いよ(5+ハヤシ)」となっているのは、この句が短音節であるため、ハヤシを入れて後半の相当句(⑦の七音節)に合わせて等量にしているためとみられる。すでに、賀古明氏が『琴歌譜』から「本末詠唱法」(二段構成)の歌謡を取り出された中に、継根扶理と高橋扶理とを含めておられ、また「琴歌譜注釈稿」も継根扶理について、高橋扶理と

同じ二段構成の歌曲としておりである。また「琴歌譜注釈稿」の〈歌い方〉の項に、「他の二段構成の歌に比べて第3句、第5句の繰返しが多い。前段には囉詞「な」「いよ」「めや」があり、後段の対応部に対して言葉の量を調節している。手の数は前段と後段、いずれも十四で、その位置も次のようにほぼ対応している」<sup>⑬</sup>とある。神野富一氏も、『続紀』天平六年の歌垣の「本末を以て唱和したとある記事などをあげ、「前段を本方が、後段を末方が歌って唱和したか」と推定されているとおりであって、神樂歌や催馬楽に見られる本末に分けて歌う唱謡法と共通したあり方が見られるとしてよいと思う。

三 短歌の唱謡法と三句体詞形

歌謡の唱謡法において、二段構成に基づく長歌謡の句切りのあり方が、歌詞として言語化されたときに577詞形に定着化する事例を、幾つか考察してきた。『琴歌譜』の様態に即してではあるけれども、この問題は短歌形式(短歌謡)の唱謡法にも深く関わっているように思われる。

前節で見た関係ほど前後半のあり方が近似的ではないにせよ、いずれも短歌形式である「片降」(三番、十一月節)、「大直備歌」(二番)、「短埴安扶理」(五番)、「片降」(一五番、正月節)などに見

られる唱謡法もまた、二段唱謡法で一貫しているのである。ことに、三番、五番、一五番などは、前後半の対応のあり方や「手」（拍子）の数に至るまでの一致が認められる。これらの唱謡法は、次のように示される。

歌詞

- (1) ゆふしでの
- (2) かがさきなる
- (3) いなのほの

- (4) もろほにしてよ
- (5) これちふもなし

譜詞

- ① ゆふしでの
- ② かがさきなる
- ③ いなのほ めや
- ④ いなのほの
- ⑤ もろほにしてよ
- ⑥ これちふもなし（三番、片降）

譜詞に見られる構造は、〈5・7・4+ハヤシ（前半）——5・7・7（後半）〉となる。同じ短歌形式で二段構成をとるものでありながら、先の高橋扶理が、前半の最後の行（五音相当句+ハヤシ）と後半の最後の行（七音相当句）とを反復して八行に互っているのに対して、「片降」の譜詞は六行であることから分かるように、『琴歌譜』では同じ短歌形式にもいくつかの唱謡法があったと推定される点は、留意されてよい。ただ、高橋扶理のような例は他には見当たらないから、『琴歌譜』においても、「片降」に見られる唱謡法が、短歌形式の一般的なものであったとしてよいであろう。とい

うのも、右は神楽歌の大前張（三六番歌「木綿垂で」と類歌関係にあつて、次のような唱謡法が確かめられるからである。

〔本〕 木綿垂での 神の幸出に 稲の穂の

〔末〕 稲の穂の 諸穂に垂でよ これちほもなし（三六）

右の神楽歌の場合も、ハヤシの存在は不明なものの〈5・7・5

——（5）・7・7〉の唱謡法である（大前張は「宮人」「難波渦」

「榛」なども同じ。他に明星の「朝倉」（七九番）なども同じ）。

すでに指摘があるように、ここに想定されるのは、短歌形式の前

後半を本末に分けて歌う、〈575——（5）77〉の唱謡法であ

る。この唱謡法は古代の短歌形式の一般的な唱謡方法であるが、す

で『記』『紀』の歌謡に見られる<sup>⑩</sup>。

さて、これらの唱謡法をみると、第三句めの繰返し（反復）は、

5音句（短音句）に囉詞を加えて歌うことが分かる。つまり、前後

半が相似形をなすいわゆる二段構成の場合はもちろん、短歌形式

（五句）の場合でも、細かな旋律や引き声などの違いはあつても、

前後半を等量的に歌うという傾向があり、それが短歌形式のひとつ

の唱謡法であつたと想定される。いわば、〈短・長・短・長・長

（57577）とある歌の第三句に囉詞を付加して

短（5）・長（7）・短（5+α）・短（5）・長（7）・長（7）

とするのであつて、そこに内在する基本律が想定できるとすれば、

前半 5・7・7 (115+e)

後半 5・7・7

という音律を取り出すことも可能なのであり、短歌体の唱謡法を適用しても、そこに(577)の音律としてのブレ三句体詞形が強く意識されていた可能性は高いといえよう。

短歌形式の唱謡法には二つの型があり、もう一つは五七調唱謡法である。それは『承德本歌謡集』が伝える伊勢の外宮の北御門の神楽歌のように、第二句めの七音節を反復して歌う形式である。

〔本〕河社 篠に折りかけ 篠に折りかけ

〔末〕干す衣 いかに干せばか 七日干すといふ(承德本歌謡集)

つまり、(57(7)——577)の唱謡法であり、言葉の意味の構造としては二句切れに対応するので、(575——(5)77)の七五調唱謡法より古い形式であろうとされる。<sup>16)</sup>

この五七唱謡法(57(7)——577)と七五唱謡法(575——(5)77)の大きな相違は、後者においては短音句(五音節句)が繰返されるため、(575——(5)77)のように、音律の不均衡が生じる点である。しかし、『琴歌譜』の短歌形式の譜詞によれば、前半に反復される五音節句には、「ナ イヨ」(三番)、「エヤ」(五番)、「メヤ」(一五番)などの囃詞が例外なく挿入されている事実がある。

歌謡の歌詞と三句体詞形について

唱謡法における歌ことばの内在律をそのまま歌謡の歌詞に投映するのは危険ではあるが、言葉の音律という面からすると、五七唱謡法ほどには明確でないにしても、七五唱謡法の形式も内在的には(短長長(577))の音律の対応を基本としていることは動かないであろう。短歌の唱謡法の二種は、二句切れ、三句切れという表現構造の側面から問題にされることが多いけれども、唱謡の二段構成という点では、構造的には大きな相違はなかった可能性も考えられる。

おわりに

『琴歌譜』歌謡の、短歌を含めた二段構成の唱謡法を通して見るかぎりでは、ブレ三句体(短長長)の三句の連結)は音楽的な単位としてかなり固定的なあり方を持つており、「音楽(音声)としての言葉」のなから「意味としての言葉」を取り出し歌詞を構成するに際しても、中止や終止の段落(区切り)を決定づける指標として意識されていた様相が確かめられた。

本稿が述べてきたことは『琴歌譜』のレベルにおける(短長長)の三句体の意味・リズムの集約に関する(段落、終止など)の機能についてである。それが、詞形(歌謡の部分)としてどう現象しているかは、『記』『紀』歌謡の三句体そのものに即して見る他はない。

こうして音声のリズムとしてのブレ三句体とそれに基づく三句体の単位(ユニット)が意識されたとして、それが詞形として独立するために、意味的なまとまりをもつ単位として認定されることが必要だからである。「意味的な自足性」こそが、この詞形が物語歌謡の中である機能を担う条件であったと思われる。三句体詞形は、歌が音楽性を離れ、言葉それ自身の形による歌(書かれる/読まれるウタ)として措定される過程で、音数律や意味のまとまりの単位として、もつと自由にその機能が認識されていくことになるかと予測してよいであろう。「記」の物語歌謡には、そのような自立して自在にはたらく三句体詞形が展開している。

注

- ① 「譜詞」「歌詞」の用語については、賀古明氏(『琴歌譜新論』「第三部 琴歌譜詠唱法」、一九八五年、風間書房)、および神野富一氏他(『琴歌譜 注釈稿(一)』(四)、『甲南国文』四三三号、四六号、一九九六年、一九九年)の論稿に負う。
- ② 土橋寛『陽明文庫所蔵古歌謡集の解説』(『土橋寛論文集』 古代歌謡の生態と構造、一九八八年、塙書房)。
- ③ 注②参照。また近年、岩駒水幸氏は「琴歌譜の中の記・紀歌謡は、記・紀成立時の実態を留めているものと思われる」(『古代の歌謡と叙事文芸史』139頁)とされ、山口佳紀氏は「古代の歌の音楽的『歌唱』の姿を示すもの」(「字余りの様相と唱詠法——音数律の成立と関わって

——』『上代文学』100号、二〇〇八年)とされている。

④ 山口佳紀、前注に同じ。

⑤ 拙稿「五三七結解型長歌の形成」(『和歌の生成と機構』、一九九九年、和泉書院)。

⑥ 土橋寛『古代歌謡全注釈 古事記編』、一九七三年、角川書店。

⑦ 神野富一他、注①の前掲論。『琴歌譜注釈稿(二)』の〈歌い方〉に、「全十一句。前表の通り譜詞では句の繰返しが多く、5・6・5・5・4・7/5・5・5・6・4・7と前段、後段各六句ずつの二段曲。唯子詞はない。また前段と後段とは、符号や記号の位置もほぼ対応する。本歌は、琴歌譜の大歌中、唯一の二段曲である」とされている。

⑧ 注⑦に同じ。なお『琴歌譜』の上代特殊仮名遣いについて早く指摘されたのは西宮一民氏(『琴歌譜における一、三の問題』『帝塚山学院短期大学研究年報』一九五九年一月)である。

⑨ 土橋寛・注②に同じ。

⑩ 林謙三『琴歌譜の音楽的解釈の試み』(『東洋音楽会編』『雅楽——古楽譜の解説』、一九六九年、音楽之友社)。

⑪ 賀古明・注①の前掲書、「第三部 古代歌謡の詠唱」。

⑫ 神野富一他・注①の前掲論。

⑬ 前注に同じ。

⑭ 前注に同じ。なお、神野富一「歌謡と和歌」(『解釈と鑑賞』一九九七年八月号)参照。

⑮ 土橋寛「歌謡としての短歌の唱詠法」(『土橋寛論文集』 古代歌謡の生態と構造、一九八八年、塙書房)には、すでに「記」「紀」の歌謡に見られることが指摘される。

⑯ 前注に同じ。