

五絃バンジョウ覚書

三 井 徹

イギリスの民謡、及び英系アメリカ民謡の研究は、伝承バラッドを中心としてこれまでさまざまな面から進められてはきているけれども、それが現に表現された、また、されるさま、つまりどのようなように歌唱されてきているかという点については体系だった研究はまだ殆どなされていない。文字に書き移され、音符に記されたもの自体は伝承の歌謡の場合、その歌謡の形骸なのであって、具体的なものとして我々が把握出来る歌謡そのものは口に出してうたい出されたものである。ここでは色々な事柄が問題となってくるのであるが、中でも主要なものが歌唱様式ということになる。

本来、民謡（正確を期せば伝承歌謡とでも言い得ようか）、殊に伝承バラッドは楽器の伴奏のない独唱のものであり、現在においてもその伝統は生きてはいる。そして、それはそれなりにこれから先綿密に研究されねばならない。しかし、筆者にとってもう一つ興味のあるものは、楽器の伴奏のついた（普通は歌唱者自身の伴奏）歌唱である。古くはフィドルを伴奏としてうたったであろうし、新しくは十九世紀初頭あたりから、英民謡を移民がもちきたったアメリカの、殊にアパ

ラチア山脈南部においては、所謂マウンテン・ダルシマ、それにおそらく十九世紀後半あたりからは五絃バンジョウ、二十世紀に入ってからはギターなどが伴奏楽器として使われるようになった。これは伝承のバラッド歌唱様式の主流ではないにしろ、一九二〇年代に入ってから、ラジオとレコードの発明が南部に伝えられた英系の民謡・民俗音楽を商品化したことが器楽伴奏歌唱をかなり南部の常民の間に普及させることになった。それらのレコード（所謂ヒルビリー・レコード）は、無伴奏歌唱を全然録音せず、録音された歌には全て楽器の伴奏がついていたのである。これらのレコードが、それにラジオ放送が、それまで少なかった伴奏付き歌唱を拡めることになったというわけである。

そこでこの楽器の伴奏というものが、伝承の歌謡の諸相になんらかの変化を与えてはいまいかということが問題になる。誰しも先ず思いつくことは、音楽的な面であり、曲のリズムや言葉の韻律に対する影響といったことは容易に察しがつく。併しそれ以上に、歌の内容とか情緒のものにも微妙な変化を与えてはいないだろうか。そういっ

た問題について筆者は考えてみたいのであるが、その前に、先ず、個々の楽器、つまりアパラチア山脈南部の場合では、五絃バンジョウ、ダルシマ等の楽器とその奏法そのものについての、文献及び体験から得た知識や見解を纏めておく必要を感じている。実際、これら民俗楽器についてはまだ総合的に論究されているとも思えない。そのようなわけで、先ずは伴奏楽器として、ここ百年程の間使用頻度の高い、アパラチア南部に定着している民俗楽器である五絃バンジョウについて、ここに覚え書きをものしておいてみようという次第である。

一

バンジョウという楽器の起源は他のさまざまな楽器と同様、定かではないにしても、その道の音楽学者の間では、アフリカでこの楽器がかなり一般的であったらしいということは認められている。グロウヴの『音楽・音楽家事典』(*The Dictionary of Music and Musicians* 一九五四年版)にしても「アフリカ諸地域の原始的な種族の間でバンジョウが用いられているのがこれまで発見されてきている」と述べている。それに、この楽器がアメリカに渡来したのは、アメリカに売られた黒人奴隷達の手に依るものであることは間違いないと言ってよいであろう。英語の辞典はたいいてい、語源は *bandore* であるという。これがアフリカ黒人の発言で *banjore* と変化したらしい。ブルーノウ・ネトルは、バンジョウはもととは西アフリカの *bania* であると言っている(「註一」)。奴隷貿易が盛んであったのはこの西アフリカである。ピーター・シーガは、これもどういいう根拠に基くものかは記していないが、西アフリカ海岸にその楽器をもちきたったのはアラ

ブ人であり、そのアラブ人は更に東の方の文明からとり入れたのではないかと述べている(「註二」)。

更にグロウヴの事典に依れば、古くは一六八八年に書かれた西インド諸島の生活についての書物に、バンジョウに似た楽器に言及した箇所があるという。直接に楽器の名前を指したものとしては一七六三年に英領西インド諸島の英国人が書いた詩に出ており、バンショー(*banshaw*)と称されている。アメリカでは、デーン・ブルースティンが指摘しているところに依ると(「註三」)、古くはトマス・ジェファソンが一七八一年の『ヴァージニア覚書』(*Notes on Virginia*)の中で、精密ではないが、バンジョウと黒人奴隷のことを述べている。ここではバンジャー(*banjar*)と称されており、四絃楽器だと記されている。アフリカのバンジョウは一般に瓢箪乃至はそれに類似した材料から出来ていると考えられているが、このジェファソンの記述からして、当時の黒人奴隷のバンジョウも、瓢箪で作ったものだと見做されている。大きな瓢箪の種をとり除き、鉢状に削り、これに髹した洗熊の皮などを張ったものらしい。

さて、ここでとり上げる五絃バンジョウの前身といふべき今述べた楽器がアメリカにおいて徐々に形を変えて発展をしていった。十九世紀初頭には原則とし三絃であったらしいが、後には絃の数がいろいろに増えたりし、ついには右手の親指のみではじくところの、しかも他の四絃よりも音程が高い「ドロウン」絃である第五絃(「註四」)が棹の左側の上寄りの途中に付けられ、又一方共鳴体は鉢形ではなく、丸い枠が使われるようになり、ここにアメリカ独自の楽器と言われるに値する形へと発展したのだと一般に考えられているとみてよいだろう。そして、そこで引き合いに出されるのが、一般にはおそらくロウマク

ス父子の記述〔註五〕で知られるようになったと思われるジョウエル・ウォーカ・スウィーニである。即ちこのスウィーニという男が五絃をつけ、かつ、丸棹を胴に使ったバンジョウの発明者だと一般には認められている。(シーガは一八三一年発明だと言い、ロウマクスは一八四〇年だと言っている。)併し、些か怪しいことには、スウィーニが発明者であるとそもそも言い出したのが、スウィーニ本人とその友人であるという。(註六)

生涯(一八一〇年)の地であるヴァージニア州中部のアポマトクスで黒人の奴隷からバンジョウの弾き方を教わったというこのスウィーニは自らを有名なバンジョウ弾きで、黒人の歌のうたい手であると宣伝し、アメリカは勿論、イギリスにおいても「ミンストレル」・バンジョウ弾きとして人気を得た。スウィーニと同時代の人の中にも、バンジョウに親指絃(第五絃)を付けたのはこのスウィーニが初めてだという人がいる。併し、例えば先にも挙げた——註四——クルト・ザックスの名著『楽器の歴史』を繙けば直ぐにわかることだが、所謂「ドローン」絃というものは非常に長い歴史があるのだし、スウィーニが奴隷からバンジョウの弾き方を教わったのは間違いないということからしても、彼が初めてだと言いつけるかどうかは大いに疑わしい。それに丸棹にしたところで、一六八八年の文献にジャマイカの黒人がそれらしい楽器を使っている描写があることだし(グロウヴ『音楽・音楽家事典』第一巻、四〇二頁)、何れもスウィーニを発明者とするのは当たっていないのではないかということになる。ただ、ロウマクスが言っているように、今見る五絃バンジョウの形へ発展してきたこと自体にはアメリカの独自性を認めてもよいであろう。

アフリカから渡ってきた後、アメリカでは黒人の奴隷が、白人の主

人がうたうイギリスから伝えてきた歌の曲や、イギリスのフィドルで奏するダンス曲等を耳にしてバンジョウにそれらの曲を適合させていたものかと思われる。それを白人が真似し、更に芸人がとりあげて、所謂「ミンストレル」音楽が興隆することになり、バンジョウがかなり変化していったものらしい。(註七)しかしこのミンストレル音楽は十九世紀終りには衰退する。二十世紀には新たに出現した音楽であるジャズがバンジョウをとり入れ(絃は四本)、所謂「テナ・バンジョウ」と称されて一九二〇年代に大いに流行する。棹は短かく、胴は大きくなり、合奏する管楽器の音に匹敵するよう音量を増すべく、共鳴体の裏側に木製又は金属性の蓋がとりつけられた。(註八)このテナ・バンジョウも一九三〇年頃から以降は衰退していった。

南部山岳地帯に五絃バンジョウが入り込んだのは十九世紀の半ばすぎで、おそらく少数の黒人鉄道労働者などによりもちこまれたものらしい。そしてその白人の間にイギリスから伝えてきたフィドルのダンス曲を伴奏し、また自ら奏する楽器として、また歌の伴奏をもする楽器として用いられ、定着していったことらしい。(南部に入り込んで普及する以前には所謂「Farty-niners」の気に入りの楽器であったこともあるという。)この南部では、家底での手作りの段階を経て、二十世紀の初めには山の人々にも店で作られるバンジョウが徐々に容易に手に入るようになり、一層南部山岳地帯の民俗音楽の楽器として著しいものになってきたと言える。それにはラジオとレコードの発明によって民俗音楽が南部の人々を対象として商品化されていったことも大いに関連している。併し、この五絃バンジョウもテナ・バンジョウと同様一九三〇年頃から衰え、一九四〇年にはもうバンジョウ製作販売をするところもなくなる程であったという。これがま

た後になって復活するのであるが、それについてはかなりの人が周知のことであろう。ピータ・シーガが南部のスタイルに則った所謂シーガ・スタイルを普及させ、一方アール・スクラッグズが独特のスクラッグズ・スタイルを編み出して一世を風靡し、五絃バンジョウは復活し、大いに普及するのである。但しこれら新しい奏法はこの稿には直接は関与しない。

なお、先に述べた十九世紀の「 minstrel」曲や、寄席演芸の曲、またラグタイム曲等を演奏する五絃バンジョウ奏法は細々とながら存続はしてきていることも知っておく必要はある(註九)。一般に「クラシカル・バンジョウ」と呼ばれるもので、代表的な奏者にヴァン・エプスとヴェス・オスマンがあり、少数ながら熱心で排他的な愛好者が今なおいる。バンジョウは五絃であるが、絃は金属製ではなくガットかナイロンを用いている。

二

我々が知り得ることの出来る五絃バンジョウの奏法は、過去の記録に欠くために、結局は、二十世紀初頭以降の白人の奏法だということになるのであるが、現在にも存続しているフレットがない五絃バンジョウによって或る程度は過去のことと推測出来なくもないし、現在の五絃バンジョウ奏法がフレットのないバンジョウの奏法に根ざしていることも判断がつくといい。

ピータ・シーガの『五絃バンジョウ奏法』には多くの絵や写真が挿入されているが、十九世紀中頃のウィリアム・シドニ・マウントの絵(一八五六年)や、一八六一年の *Today's Magazine* に出ている絵、また、スウィーニ(一八六〇年没)が姪のために作ってやった左きき用

バンジョウなどを見つめるに、いずれも棹の指板にフレットはなしである。(スウィーニ自身のバンジョウもまだフレットのないものである。) アンソニー・ベインス編『楽器の歴史』(*Musical Instruments through the Ages* ロンドン、一九六一年)中の図版一七頁に出ている一八六〇年頃のバンジョウの写真を見てみても、フレットはない。(但しこのバンジョウの絃は棹の途中から出たペグの絃を加えて全部で七絃——音楽学者エリック・ヘイペニ氏所蔵。) 十九世紀も終り近くならなければバンジョウにフレットはまだつけられなかったものかと思われる。

それまで各人がいろいろに作ってきたバンジョウも一八七六年には、ステューアトというバンジョウ製作者の「サラブレッド」(*Thoroughbred*) 型がバンジョウの型として定着してきたが、これはフレットつきであったと思われる。この、十九世紀を四分の三すぎた頃からフレットなしのバンジョウはかなりフレットつきにとって代られたものらしい。(デューデ・バーネット・スミス編の繊細で魅惑的な絵を満載した『挿絵入り英国バラッド集』 *Illustrated British Ballads* 全二巻、一八八一年、の第一巻、一一四頁に出ている絵に見られる五絃バンジョウらしき楽器はフレットレスと見受けうる。一八九二年に出たコンヴァースという人のバンジョウ教則本に出ているという絵のバンジョウにはフレットがついている。)

フレットが左手の指の押絃を容易にしたことは勿論だし(音程の点でも)、指の肉に代って鉄のフレットが音量を大きくすることにもなったが、フレットなしにはそれ独自の味わいがあった、ヴァデニア州や北キャロライナ州の或る一定の地域などの少数の人々の間ではいまも

存続し続けている。これらの人々はその独自の音に執着するが故に、普通の市販の五絃バンジョウのフレットをわざわざ取り除いたりもするという。元来自家製のバンジョウはフレットなしであり、現にフレットなしのバンジョウを自家製造している人もいまだいるにはいて、先年亡くなったフランク・プロフィットは一躍民謡復興のせいで名高くなつたし、他にカイル・クリードとか、プロフィット製作のものでとっくり同じ、又はそれよりも磨きがかかっていると思えるものを作っているレオナド・グレンなどが好事家の間では知られている。このフレットのないバンジョウの奏法が、実は、指摘している人はいないようだが、結局はアパラチア南部のバンジョウ奏法全般のもとをなしていると言ひ切れるのではないか。その点に留意して、フレットなしバンジョウを先ず観察し、ついで今日の伝承的五絃バンジョウ奏法一般について考えていきたい。

左手の指で音程を定めながら押絃するということは、フレットのあるバンジョウとちがって、フィドルなどと同様或る程度の経験により、勘で音を探し求めてひくということであり、そうして押えて出してみた音自体がフレットつきのバンジョウがフレットの金属を媒介として音を出すのとはちがって、指の肉で押えて出た音であつてみれば、音の振動がかなり少ないということになる。そうであればなるべく開放絃を活用しようとすることになるのは当然のことであろう。開放絃の使用が少なくなればなる程、音は小さくばけるし、音程もぐらつきがちということになる。従つて、フレットなしのバンジョウでは、棹の途中に突き出た第五絃のねじあたりから共鳴体寄りの位置の指板では押絃は殆どしないということも頷けよう。音を探する場合の物理的な目安となつているところの、ナットの位置から一層離れるとい

うことと、絃上の全音や半音の間隔が短くなるということなどで、音程を定めるのが、指板上共鳴体の方向に進む程に、極めて難しくなつていくわけである。

開放絃を出来るだけ活用して奏するということは、一種や二種の調絃法だけではさまざまな曲を奏するのに無理であるということになり、調絃の仕方の数が多くなるということになる。おのおのの演奏曲の音階の拡がりにあわせて開放絃をなるべく使える調絃法を次々に工夫していくことになるのである。奏者がうたう場合にはその声の高さの領域にあわせても調絃しないといけない。(ケイポ・タストがかなり以前からあつたにしても、フレットなしのバンジョウには利用出来るわけがない。)

それに和音を奏することが少ない。殆どないといつてよいかもしれない(主和音以外は)。これは演奏する音楽の性質そのものにも依るのであり、現在の長、短音階以前の諸旋法に基いた音階の曲や、五音階といった音の数の少ない曲が山間地帯に伝えられている曲の大部分を占めるということに原因があるのかと思われる。(山間地帯の伝承のフィドル音楽にしろ、ダルシマ音楽にしろ、和音がきちんと奏されるのは新しい要素が外部から入り込んできてからのことである。)併し、もうひとつには、フレットがある場合とちがって、二本、三本もの絃を同時に押絃して和音を求めようとすると、押絃した指の肉により、音の振動が少なくなり、音がこもつてしまふ度合が強くなるというようにも考えられ得るかもしれない。

今述べてきたようなフレットなしバンジョウの奏法の観察は、實際山間地の伝承音楽を奏しているバンジョウ奏者全般の奏法にもみられるものであり、その人々のバンジョウにフレットがあつてもなくても

ちがいはない。数々のレコードを聴いてみれば一番よくわかることだが、例えば、フレットのあるバンジョウを使っているビュエル・ケイジーにしてみても(フォウクウェイズ・レコード、FS二八一〇)、調絃のこつは出来るだけ開放絃を使えるようにすることだと言っているし、彼の奏する音楽では、現代人の耳からして予想される和音の變化はなく、トリックの和音のままで(この場合三度の音がないことが多い)旋律をひく。そこに必然的に出てくる「不協」和音が山間地帯の伝承の五絃バンジョウ音楽の独特の味わいのひとつとなっている。

ドミナントやサブ・ドミナントを奏したがる昨今の職業奏者、また職業奏者を多少とも手本にした奏者と大いにちがう点である。五絃バンジョウ教則本にあれこれ示してある和音の押絃の仕方はマウンテン・バンジョウ音楽には元来殆どかわりはないのであって、寧ろ邪魔なだけである。

山間地の奏者はビュエル・ケイジーの言葉のように、フレットつきのバンジョウを手にしても調絃はあれこれと数多く使うことが普通のようである。アート・ロウゼンバウムは二十三種類、教則本の中で示しているが(註十)、かつてフィドルや五絃バンジョウの伝承音楽を採集してまわったピータ・フーヴァは筆者に二十四種類の調絃を示してくれた(一九六六年七月)。また、ジョン・コウヘンは二十五種類以上はあるだろうと言っている(註十一)。フレットなしのバンジョウの調絃並びに奏法が現在のバンジョウのそれらのもとになっていることをよく示している。

主に用いられる調絃はG調絃、C調絃、短調(マイナ)調絃の三種類であるというが、それにしても、あとの二つは現在の都会の職業奏者やそれに類した演奏者の調絃とはちがっている。G調絃は同じだと

しても、C調絃はGCGGDではなくGCCGDであり(第五絃から第一絃に向って見た場合)、マイナ調絃はGDGBDではなくGDDGDである。これらも明らかにフレットなしのバンジョウの奏法の名残りをそのままに留めているのにちがいない。フレットなしバンジョウでは、ナットの位置から半音上の位置を押絃するのは、全音上の位置を押えるよりも音が定まりにくい。だから教則本の教えるC調絃のように第二絃をEにしてCの位置を指板上で押えるというのはフレットなしではやりにくいわけである。それにこの音(C)は主音であるから、頻繁に出てくる音として常用されるのに、音程が定めにくいというのは困る。併し、それ以上に、もともと曲の中における和音の組合せということが念頭にないのであるし、又GCCGDと調絃して、開放絃を出来るだけ活用したいわけである。このGCCGD調絃では主和音は別として、属も下属和音も作り出しにくい、それに構う必要はないわけである。マウンテン・バンジョウ調絃は、要は旋律をいかにひきやすくするかである。都会では一般化している新しい調絃であるC調絃(GCGBD)は明らかに主要三和音を押えやすくするための工夫である。

マイナ調絃の場合は、本来山間地帯の音楽である、十七、八世紀に英国より伝承されてきた音楽には殆どなく、現在都会地で一般化しているGDGBDという短調主和音の調絃は山間地の奏者にはもともと思いつきようがなかったし、必要もなかったわけである。なお、山の人は彼等が用いるGDGCCDという調絃を「マイナ」の歌の調絃だと称しているが、それは音楽用語に無知なだけであって、その「マイナ」が指す音階は、ドリア旋法、イオリア旋法、又はそれらより一層一般的である、それらから一つか二つ音を欠いた六音階や五音階

のことである。

職業奏者、それに類した奏者は今ではG調絃(GDGBD)、C調絃(GCGBD)、短調調絃(GDGB^bD)の三種をたいていの曲の演奏に当て嵌めている。それ以外のものを使うことはごく少ないようである。それにその他の調絃を知らないという奏者も多いことである。又、ケイボ・タストの利用が曲に応じての調絃変更の工夫の間を省いている。(便利にはなっているが、反面、それだけに、さまざまな調絃による独自の音の効果は失われてしまったわけである。)

五絃バンジョウの右手の運指法は、プレクトラムを用いない、親指と人差指(又は、人によっては中指)の二本の指を用いるものが主である。これにはいくつかの種類があるが、最も一般的なものを通常「フレイリング」(frailing)と称している。絃楽器の奏法としてはおそらく他ではとても考えられない変わったものであり、人差指(又は中指)は、関節を曲げこんでしまつて(但し、指の付け根の関節は曲げこまない)、その指の爪の表面にて絃を叩くような感じではじくのである。親指はそりぎみにびんと立て、指の腹で第五絃のみをはじく。親指以外の四本の指全体が折曲げられ(中指使用の場合は人差指は延びている)、人差指の場合はあとの三本、中指の場合はあとの二本も、奏するにつれて或る程度絃をはじく役目を果たす。ともかくこの人差指(又は中指)が主体となつて旋律を奏し、これに親指が第五絃をはじいてリズムをきざむ手助けをする。この第五絃は勿論、絶えず開放絃のままであるから、同一音程の音(主音又は五度の音であるのが普通)が演奏中絶えずなりびびき、所謂「ドロウン」の働きをする。これが他の楽器のドロウンのように低音ではなく、高音であるために、五絃バンジョウ独特の味わいが出てくるわけである。(この点は他の奏

法の場合も同じことである。)ところで、一般化している呼称の「フレイリング」は比較的新しいものであつて、もともとは地方によつていろいろに呼ばれてきたものだといふ。「クロー・ハマ」(claw-hammer)もよく耳にするが、他の名称もいずれもこの独特の右手の奏法をうまく表現しており、「drop-thumb」「down-picking」「rapping」「thumb-cock」「knocking」「clubbing」「beating」「framing」「knock-down」などといふ(これらの名称の大部分は先述のジョン・コウハンの文章中に列挙してある)。

二本指奏法にはもう二種類あり、一つはケンタツキ東部の、普通ダブル・サミング(double thumbing)と呼ばれているもので、親指が旋律を受け持ち、それと共に第五絃を奏し(いずれも指の腹ではじく)、人差指が第一絃のみを同じく指の腹にてはじく。つまり第一絃を第五絃以上にドロウンとして利用する奏法である。親指の方が主体になっている。もう一つはノース・キャロライナ西部のもので、夫々の指の役割が今述べた運指法と逆になり、人差指が旋律をはじき出し、それと共に第一絃をドロウンとしてはじき、親指がドロウンの第五絃のみをはじくといふ奏法である。〔註十二〕

左手の運指の特徴としては、一つに、明確なリズムをきざむ都合上、開放絃をはじめに奏して、続いて同一絃上の通常二度高い音程の音を右手指を用いることなく、左手の指にて絃を叩くように押えつけて、スラーと同じ効果を出す運指法がある。これは、おそらくピータ・シーガが教則本を通して言いはじめたのであろうが、あたらしい五絃バンジョウをひく人々の間では「ハマリング・オン」(hammering on)と称されている。

もう一つの特徴は、同じく教則本式のあたらしい呼称で言う「プリ

ング・オフ」(pulling off)で、これは逆に、指板上にて左手の指で押絃し、右手で弾絃した後、続いて同一絃上の通常二度か三度下の音を、右手指を用いることなく、今用いていた左手指そのものを、ただ単に絃からはなすのではなく、絃を引張るようにしてはじきながらはなすことによつてスラーを作り出す運指法である。この左手指によるプリング・オフは、教則本には余りふれられていないのだが、伝承の奏法では、リズムをきざむ上で、開放絃をはじくのによく用いられる。

左手の運指上のこれらの特徴はいずれもリズムを豊かにするための工夫であつて、基本的リズムを「**一**」と表記した場合、その変化としての「**二**」「**三**」というリズムを作り出すのが普通である。また、旋律を装飾的にするために、これらのリズムの第二拍目に用いられることも多い。〔註十三〕

註

- 一' Bruno Nettl, *An Introduction to Folk Music in the United States* (ネタローア、一九六二年)、五六頁。
- 二' Peter Seeger, *How to Play the 5-string Banjo* (第三版、ビーコン、ニュー・ヨーク、一九六二年)、五頁。
- 三' Gene Bluestein, "America's Folk Instrument: Notes on the Five String Banjo", *Western Folklore* (第三三卷、一九六四年)、二四一頁。
- 四' 第一絃から第四絃に向つて音程が低くなつてゐる四本の絃の第四絃のそばに音程が最も高い絃を張るといふ特殊な配置は、偶然にも古代ギリシヤのライア(Lyre)と一致してゐるが、絃の並ぶ順序は丁度正反対になり、右手で弾絃する場合は、ライアでは第五絃が一番低い位置で小指があてられ、五絃バンジョウでは逆に、第五絃が一番高い位置にきて親指ではじかれる。(Curt Sachs *The History of Musical Instruments* ニュー・ヨーク、一九四〇年、三四一―三五頁参照)
- 五' John A. & Alan Lomax (eds.), *Folk Song U. S. A.* (ニュー・ヨーク

一九四七年)、一四四頁。

六' スウィーニについては筆者は未見であるが、Arthur Woodward, "Joel Walker Sweezy and the First Banjo", *Los Angeles County Museum Quarterly* (第七卷、一九四九年、七一―一頁)という文章がある。この雑誌の題名にある博物館にスウィーニ使用のバンジョウが所蔵されてゐるといわれる。

七' ミンスレル音楽のバンジョウについては、筆者は直接には参考に出来なかつたが、次のような文献がある。

Hans Nathan, "Early Banjo Tunes and American Syncopation", *The Musical Quarterly* (第四二卷、一九五六年)、四五―五十四頁。

Hans Nathan, *Dan Emmett and the Rise of Early Negro Minstrelsy* (イマン、オウクラホマ、一九六二年)。

八' バンジョウについてあれこれ知識を与えてくれる愛好者向けの文章である Eric Weisberg, "Banjo on My Knee", *Hootenanny* (第一卷、第一号、七〇―七二頁)にはジャズのリズムのテンションについてのおもしろい観察がある。

九' *JEMF Quarterly* (第五卷、一四号、一九六九年)中の編集者宛書簡欄にある Neil V. Rosenberg の手紙を参照。

十' Art Rosenbaum, *Old Time Mountain Banjo* (ニュー・ヨーク、一九六八年)。

十一' John Cohen, "Strictly Instrumental: Banjos, Banjos and More Banjos about Frailings, Claw-Hammering and the Popular Styles Today", *Hootenanny* (第一卷、第二号、一九六四年)、九頁。

十二' ここでは伝承の奏法に限つて述べており、五絃バンジョウの伝承的奏法から発展したいくつかの三本指奏法や、更に新しい、オール・スクラッグズがあみ出し、他の奏法をおしのけてしまふ程の勢いをもつた夫々の指にピックを用ゐる三本指奏法(フルーグラス音楽を特徴づけてゐる)などについてはふれない。これらについては筆者としては拙著『ブルーグラス音楽』(一九六七年)六一―六八頁で論じてゐる。詳しくは、その後出たオール・スクラッグズ自身による *Earl Scruggs and the 5-String Banjo* (テネシー、一九六九年)に匹敵するものはなう。

十三' 五絃バンジョウ小史の文章としては、オール・スクラッグズ夫人、ルイスの書きた『A History of America's Favorite Folk Instrument', *Tennessee Folklore Society Bulletin* (第二七卷、一号、一九六一年三月号所載)が底か持映られ、『Sing Out!』誌に転載されたり(第一三卷、五号、一九六三―

四年、十二月一月号)、先述のスクラッグズの教則本に再録されたりしているけれども、どうみても、大雑把すぎた学問的でない文章である。バンジョウの歴史と奏法についてかなり参考になる文章として、ビル・マロウンは著書 *Country Music: U. S. A.* にて(二三頁)、ジョン・グリーンウェイとアラン・ロウマックスの、伝承音楽のLPレコードに付けた解説文を挙げているが、筆者は残念ながらもまだ目にする機会がない。

他に文献について付記しておく、これまでにこの稿でふれなかったものとして、ロウゼンバウムのフレットなしバンジョウについて書いたもの (*Sing Out!* 誌第一八巻、四号、一九六八年、十月一十一月号、四二―四五頁)、バンジョウの共鳴体の皮についてウィニ・ウインストンが書いている短文 (*Caravan* 誌一九五八―九年、十二月一月号、三五―三七頁) などがある。ロウゼンバウムはその文章でフレットなしのバンジョウの大きな特徴としてスラーをあげているが(正しくはスラーではなく、グリッサンドと言うべきである)、それは普段フレットつきバンジョウをひき馴れている者の、グリッサンド効果に対する驚嘆であって、実際にはフレットなしバンジョウを常用する奏者はそれ程グリッサンドを生かしてやろうと気にする程のことはない。

文献としてはグランパ・ジョウンスやベギ・シーガの教則本、ビリ・フェアの曲集等があるけれども、それらについては省略する。なお、五絃バンジョウ演奏のレコードについては、つまり五絃バンジョウ・ディスクグラフィイとでもいったものについては別の機会に別の場所で発表するつもりでいる。