

東北地方に於ける民俗芸能の音楽性について

鷹 薺 洋 一

On the Musical Elements Peculiar to "Folk Arts" in the Tohoku District

YOICHI TAKANOHASHI

序 言

民俗芸能は神社仏閣を中心に行われているものが多く、その発生についてはそれぞれ縁起や由来があり、信仰にもとづいた伝統は今日でも存続の意義を明らかにしている。然しながら発生当時の素朴な礼拝行為や呪術行為を原型としたと思われる歌謡舞踊は、長年月の間に変遷発達を遂げ、本来の姿と現在の姿との間に著しい距りを生じていることが多い。このような変遷は社会の進歩発達に即応した宗教的感情の高まりや、文化一般に対する価値意識の向上などによるもので、具体的には歌謡舞踊の主要な要素としてのリズム感、旋律性、多音性の発達、更に交流による各種芸能の混合など実情は複雑をきわめている。ことに東北地方は文化交流に於ては一方的に受入側に立っていたであろうことは推察に困難でないが、年代や経路に不明な点が多く、特に民俗芸能に関しては正確な記録が少ないので口伝による資料や楽器、装束の現状、実演による形の把握以外には考究の道はないといってもよい。今日行われているものの中には相当に長い年代を経ているにもかかわらず新しい要素を取入れないで古い形を残しているものもあり、中には近頃になって再構成されたかと思われる程新しい形のものもある。これらは皆それぞれの理由によるわけであるが、これを歴史研究上の意味を別として芸術性の上からみて行くとすればその価値づけはすこぶる困難であって、古いものほど有価値といふ難く、変貌したもの程無価値とも断定できない。新しい要素を導入することはそれ自身が時代の姿であったであろうから問題はその芸能のオリジナリティにかゝっていると見るべきであろう。この意味から本論文では現在東北地方に行われているいくつかの民俗芸能を主としてリズム、旋律性、構造、多音性の上から比較考究し、時代的変遷の概観及びオリジナリティの存続の状態を見ようとするものである。資料として用いたものは主に次の芸能で一応東北地方に於ける代表的なものである。尚声楽を主にした民謡、俗謡については資料は一層豊富であろうと思われるが地域的な流動性が甚だしく時代的変遷も激しいと思われるので、研究は新たな観点で他の機会にゆずるつもりである。

- (1) 毛越寺延年の舞 (岩手県平泉町)
- (2) 大日堂五大尊舞 (秋田県八幡平村)
- (3) 杉沢比山 (山形県遊佐町)
- (4) 白河天道念仏サンジモサ踊 (福島県白河市)
- (5) 熊野堂十二神鹿踊 (宮城県名取市)
- (6) 田野畑鹿踊、剣舞 (岩手県田野畑村)

- (7) 原体剣舞 (岩手県江刺市)
- (8) 二子鬼剣舞 (岩手県北上市)
- (9) 釜石虎舞 (岩手県釜石市)
- (10) その他¹⁾

I リズムの発達について

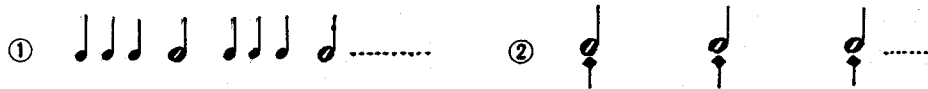
(1) リズムの形成と変化

歌謡舞踊のリズムは本来自由であってその表現には何等の制約はないものである。原始的な礼拝、呪術が集団的に行われる場合、統一の目的で或る種の動作や音響の連続的な繰返しが必要とされ自然にある単位の反復となり、特に朗誦的なことばがアクセントを中心に波状的なイントネーションを形成し、せまい音域の短い旋律型と簡単なリズムパターンを形成していくことが考えられる。集団のリズムと旋律の反復や停止は指揮者によってなされ、本来の即興的自由は制限され定型化していくのであるが、その過程に於て人々のリズムに対する同化性及び協調性が発現され、礼拝呪術の目的をより多く叶えさせることになったであろうと思われる。

五大尊舞に於ては主要リズム①は五拍子の比較的早いテンポで太鼓が執拗に反復し、歌は旋律というよりもつぶやくような節で音域はせまい。主要リズム②はゆるやかな二拍子で太鼓と同時に板木の打撃音を伴い、単調ではあるが朗詠的な歌の旋律を主にして行う。リズム①と②が適当な間において交替し合う時は非常に古めかしい儀式的な印象を与える。特に板木の非樂器的な響きは原始的な感情をよび起す(譜表1)。

〔譜表2〕

五大尊舞の主要リズム



主要リズム①の変化

〔譜表2〕



主要リズム①は剣を扱った舞踊の中で次のような変を化する(譜表2)。原型は五拍子であって変型1は六拍子、変型2は六拍子又は三拍子変型3は四拍子である。この変化はテンポの増大、減少やかけ声に似た歌と共に長時間行われ、²⁾ 舞曲として盛りや緊張感の表現としては効果的である。原型及び変型リズムの反復の状態についてはリズム構造のところで表示するが必ずしも規則的ではない。一般に変型リズムは基本リズムの性格と対立するものではなく、あくまでも変化であり舞踊的要素の導入による場合が多い。

リズム変化の比較的新しいものの例として二子鬼剣舞の一部をあげると次のようである(譜表3)。

この変化は五大尊舞に比較すると拍の分割が細かく整然とした二拍子のフレーズの内部で行われ、各フレーズの後半のみの変化であるから現代舞踊のリズムパターンの統一ある変化の原則に一致してい

1) 資料の中(2)(3)(4)(5)(6)は、昭和35年東北各県市教育委員会主催による郷土芸能大会発表の場合の録音テープ、他は筆者の録音採譜によるもの

である。

2) 祭文を誦じ抜刀しながら舞う。

る。¹⁾ なおフレーズの中頃に休止をおいて強拍をずらしてアクセントを強調する形は全く舞踊的であるといえよう。

〔譜表3〕 二子鬼剣舞のリズム変化



基本リズムと変化リズムの組合せの花々しい例として釜石虎舞の遊虎の太鼓の一部をあげる(譜表4)。虎舞は三陸沿岸に行われ伎楽獅子系のうちでも変わった踊りであるが、²⁾ 旧尾崎領内の例祭と関係深く、虎の威赫の所作を舞踊化したもので基本リズムの固定化を避け流動的、即興的要素を多分に持っており現代的な技法と通ずるところが多い。



〔譜表4〕

釜石虎舞のリズムより



(2) リズム感の発達と打楽器

拍は時間的な区切りであるが打楽器の進歩しない時代に於ては先づ始めに手拍子、次いで各種の代用楽器、そして専用の打楽器を考案することになる。拍の単位をなす長さは速度感覚によってきまるのであるが、礼拝呪術の中で教虔、慎重、期待などはゆるやかなテンポ、喜びや興奮は急速なテンポで表わされる。これらの速度感脈は脈膊や歩行や呼吸等の人間の生理的条件をもとに略々共通的な意識下にあるわけで、それにもとづく拍の観念は安定した速度による均斉な時間的区切りの意識によって生ずる。即ち最素朴で単純な拍の観念は次のような同価値の並列である(譜表5)。

〔譜表5〕

拍の中に強弱(アクセント)の規則的な交代の観念が入ってくると拍節を生じ、二拍子、三拍子及びその複合拍子である四拍子、六拍子等が生じ、舞踊的行為が拍節の中でリズムパターンを形成する。更に一拍が細分されることにより、リズムパターンは複雑化しリズム内容は豊富になり、舞踊の形式及び打楽器自身の進歩を促がすことになる。



1) 邦正美著 動きのリズム——理論と指導——

本田安次による。

2) 伝統芸術講座IV民俗芸能中郷土芸能分布表

打楽器は木質や金属質のような弾性を伴わないものより皮革による鼓質性のものが細かいリズム演奏に適することはいうまでもない。板木やささら、鉦のような楽器はリズム感発達の過程の上からみる時はそれ程重要ではない。これは音色的な組合せ、即ち多音性の発達の面からみるべきであってリズムの特質はやはり太鼓類にある。太鼓の発達の上で注目すべきは毛越寺延年の紙太鼓である。これは鼓面に和紙を貼り重ねたもので弾性に乏しく、細竹に紙を巻きつけた撥で打つ時鋭い響を發し軽快なリズム演奏には不向である。ことに『路舞』の時には撥の代りに笏を用いるが弾性はますます乏しく響きは非樂器的な打撃音である。同じように弾性の乏しい太鼓であっても福島の天道念仏の太鼓は鼓質性で、響きは鋭いが撥が特殊の構造で、¹⁾ 軽くしなやかであるためすこぶる変化に富んだ細いリズムを打っている。殊に踊のあとで太鼓の曲打はリズム変化とクレッシェンドの迫力を示すが、撥が長いので太鼓は長いひもで首からつるして膝のあたりに提げている。これはリズム表現の技術的要求が撥の構造や太鼓の提げ方を自然に導き出した例と思われる。

(3) 拍節内の強弱の変位 (シンコペーション) とリズムフレーズ中の休止

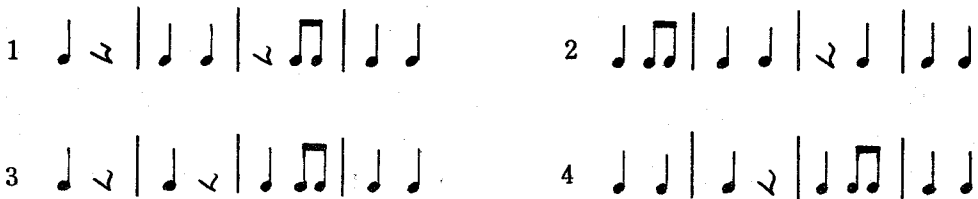
長時間にわたるアクセントの規則的交替に対して変化の要求は自然であって、前述の五大尊舞の例に於ても五拍子から六拍子、三拍子、四拍子等の変化は見られるのであるが、真の変位は念仏踊系や風流系の舞踊的発達の中に頻繁に見受けることができる (譜表6)。

これは歌謡発達に於けるイントーネーション [譜表6] 強弱の変位 (シンコペーション) の例

と同じように、舞踊動作に於けるアクセントの所在によるもので一個のリズムパターンをなしている。リズムパターンは当然区切りの休止を持つのであるが、区切りの休止とは別にアクセントを強調するためにリズムフレーズ内に一個又はそれ以上の休止を持つ場合がある (譜表7)。

[譜表7]

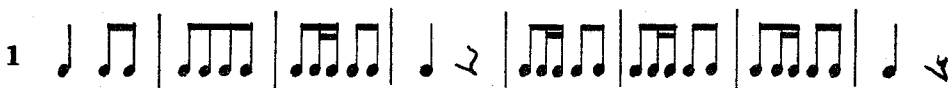
リズムフレーズ中の休止 原体剣舞より



以上の例はいづれもフレーズの中に休止を持ってそれぞれちがっているが拍節的には二拍子に統一され、変化は統一の中で処理されている。

十二神の鹿踊は踊手の首振り動作によって鹿頭の噛み合う木質性打楽器音と、腰につけた小 [譜表8]

十二神の鹿踊主要リズム

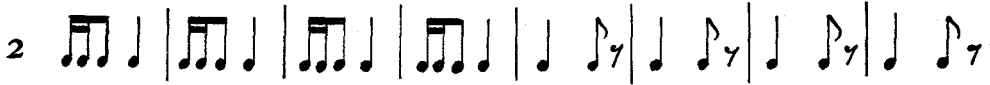


1) 撥は長く、柄の部分を残して中空になっていて一見バイオリンの弓状である。

型太鼓によって次のような主要リズムを奏する（譜表8）。

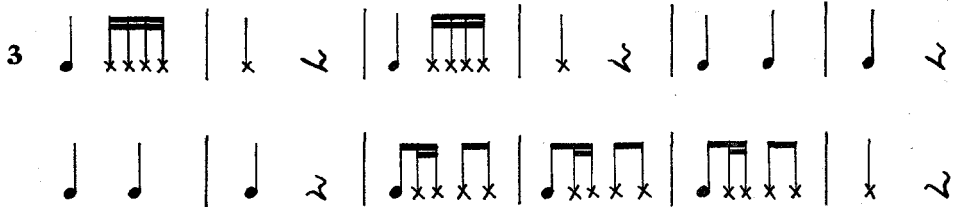
中ごろ少しゆるやかに打つ（譜表9）。

〔譜表9〕



その後太鼓及びワク打で次のように打つ（譜表10）。

〔譜表10〕



踊りのきれめにあたって切換の太鼓の手が入るが旋律型もリズム型も整然とした二拍子に統一されていることは原体剣舞と同じである。鹿頭の打楽器音と小太鼓のワク打などの組合せにより音色的には多様性を持っているが首振りの舞踊動作からくる動きの制限により躍動感乏しい。然し一種の哀感を伴った笛の旋律と共にリズム構造の変化と統一の状態は剣舞と略々一致している。

II 旋律性の発達について

歌に於ける旋律は発生的な立場からみる時、①語り物的な朗詠調、②韻律的な詩篇調、③抒情的詠嘆的な歌調の三つに大別され、それぞれリズムやアクセント、イントネーションに様式上の差異がある。現在行われている民俗芸能には①②③の要素が混在している場合が多い。例えば神楽や延年能などのように劇的構成を持つ芸能では朗詠調が叙事的な形で進行を受け持ち、詩篇調や歌調が生彩を与え、更に笛太鼓等の鳴物入りで舞踊的表現が行われることが多い。

朗詠調は旋律がことばに従属しリズムはアクセントの所在が不定で音程的にはせまく滑音的な個所が多い。これは朗読の要素、せりふ的要素それに幾分旋律的装飾を加えたもので音楽諸要素は未分化であるが強弱やズリ上げズリ下げによる原質的な効果を持っている。毛越寺延年の『花折』や『京殿舞』にはそれと思うものが多くふくまれている。一般に朗詠調は譜面に表わすことは困難である。

詩篇調は独立した形の例はあまり多くはないが朗詠調より旋律的要素が多くリズムの固定化が目立ち、然し歌調程流動的ではない。毛越寺稚児延年の『路舞』は唐拍子ともいい一部朗詠的要素を持った詩篇調といえることができる（譜表11）。

歌調はリズムが拍節的に統一された比較的新しいものに多く、旋律はことばに優先し歌詞を除いても独立し得る程度に音楽性を備えている。民謡俗謡は旋律的に発達したものが非常に多く一つのシラブルの旋律的引きのばしがことばの意味の不明を来たす場合が多い。歌調の例は無数であるが原体剣舞の中から念仏歌の一部をあげる（譜表12）。

楽器による旋律は主として笛であるが、笛は各芸能に於て固有の音階を持ったものを使用している。一般にどの芸能に於ても演奏しやすいいくつかの短い旋律型の組合せによるフレーズを持っている。ことばの制約を受けない笛の旋律は固有の調律により指孔操作の技巧とか他の

[譜表11]

毛越寺稚児延年「路舞」より

ソヨヤニミユルー ソヨヤニミユルー

ゼゼゼガサザラズルローヤ ザザラズルローヤ

シモゾロヤ ヤラスバソゾロロニ ソゾロメニ

コーコロナレツクシニ ソヨヤニミユルー

ゴダイサンニハ モンジュコソ ロクジニハナラバ

チーラスナリ リーリヤリーリヤリーリヤリ

1. 音符の上の一は笏拍子をあらわす。
2. ————— のところは滑音的進行をあらわす。

[譜表12]

原体 剣舞より

ナ ムー ア --- ミー ダー --- ブー ツ

ナムー ア --- ミ --- ダー --- ブー ツ (ハイ) ナムー

ア --- ミ --- ダー --- ブ --- ツ (ハイ) ナムー ア

リズム楽器との音色的な組合せの中で経験的に軽妙な楽句を次々と発達させてきたように思われる。

笛は舞踊の始まる前に雰囲気醸成するためと音取りの目的のために前奏的に単独に奏される場合が多い、五大尊舞の始めの笛は拍子が不定であって古来の「ゆり」の奏法を活かした旋律で、¹⁾古式ゆたかな舞をよく導いている(譜表13)。

〔譜表13〕

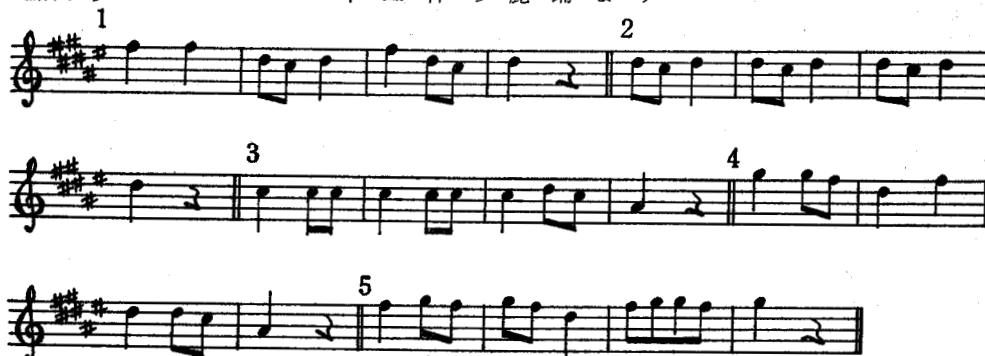
五大尊舞の笛の前奏



近世の舞踊を主にした剣舞や鹿踊では朗詠調や詩篇調は殆どなく、儀式的ではあるが内容としては抒情性を多分に持った歌調の声楽的な部分と、笛や打楽器によるリズムカルな部分が適当に交替する形で行われることが多い。笛の旋律はフレーズが短かく軽妙で多くは太鼓のリズムと同じで拍子やアクセントは規則正しくすべて舞踊のリズムパターンと一致している。次にいくつかの例をあげる(譜表14. 15. 16)。

〔譜表14〕

十二神の鹿踊より



〔譜表15〕

原体剣舞より



1) 今日のトレモロの一種で神楽歌「庭燎」、催馬楽「更衣」などに見える。

〔譜表16〕

田 野 畑 鹿 踊 より



III 音楽的構造の発達について

音楽的構造の発達は同一要素の反復から始まる。例えばある進行に於て太鼓の基本リズム型がひき続いて何回現われるか、又他のちがったリズムを中にはさんで何時頃再現するかということは、美学的にはシンメトリーの問題であり、音楽的には三部分形式の問題である。そして基本リズム型がどのような形をとるべきか、又中間部分にはどのようなリズムがシンメトリーの上に効果的であるかということは全く芸術表現上の問題になる。旋律についても同様なことが見られる。例えば笛についてみると、笛は音色の純粹さの点からいっても音域の上からいっても人間性を離れている楽器でその神秘感は古くから人間に神性を思わしめたといってもよい。民俗芸能の多くのものが前奏として笛を用い肅然とした雰囲気醸成から始まる事が多いのであるが、単一の音色と簡単な旋律に対する変化の欲求は打楽器との対比とか、異なるテンポの対比とかリズムの場合同様シンメトリーの構成に赴くことになる。

初期に於ける民俗芸能はもちろんこのような美学的観点から構成されたわけではないのであるが、礼拝行為や呪術行為を日常生活から切り離した一種特別の行為として、それ自体を価値づけるために技法の工夫がなされたことは当然であって、原始的な宗教感情を母胎として美的感情の生れてくる経過の中で民俗芸能の音楽舞踊の構造が発達して来たことと考えられる。次に五大尊舞のリズム構造の概要を表わしてみる(譜表17の一、二)。

Aの前に笛の独奏による導入部(楽譜前掲)があり、Aが始まると儀式的に舞手一人々々に面が手渡され着けられる。¹⁾ B C Dの区切りは必ずしも明瞭ではなく、礼拝と舞踊が一体であり、²⁾ 舞踊は表現としては動きの少ない内面的なもので、Eは明瞭に舞踊即ち儀式の終止を告げている。以上は五大尊舞のリズム構造の概観であるが、結論的には主要リズム①と②のシンメトリーにかかっており、内部構造に或程度の反復の規則性を認めることはできるが、微細な点についての分析の結果厳密な規則性はないといつてよい。然し主要リズムの強調による感情の高揚は原始性を持ったこの舞曲のオリジナリティを十分に発揮しているものと見てよい。

近世の念仏踊系や風流系は音楽的要素より舞踊的要素が強く、技法的な進歩が著しく、リズムや旋律の反復による構成は一段とすぐれたまとまりを持っている。儀式的な礼拝行為と感情表現としての舞踊との間に明瞭な区切りがある。例えば原体剣舞の作法、即ち音楽的には演奏順序は次のようになっている。

1. 庭入
2. 門讀め
3. 仏の回向
4. やすけんばい
5. うへいけんばい
6. 祝儀讀め
7. 太刀入けんばい
8. いとまごい
9. 退出

以上のうち1. 2. 3. 6. 8. 9は儀礼であって、4. 5. 7がこの剣舞の特質を持った舞踊である。このような作法は他の剣舞や鹿踊にも大体共通であって、背景となっている信仰と芸能とのたてわけがみついていると考えられる。更に舞踊の内容を検討するために原体剣舞で行われる

1) 両部大日如来を中心に文珠菩薩、普賢菩薩、毘沙門天、不動明王の六人。

2) 舞手は長い精進潔斎を経ているといわれる。

[譜表17の一]

五大尊舞のリズム構造

A

太鼓と笛

B

I 太鼓. 歌つがやくように入る $\text{♩} = 132$

II 太鼓. 単調であるが歌う旋律 $\text{♩} = 40$

III 太鼓のみはげしく $\text{♩} = 152$

C

I 太鼓と歌 $\text{♩} = 144$

II 太鼓. 板木と歌 $\text{♩} = 40$

III 太鼓と板木はげしく $\text{♩} = 184$

[譜表17の二]

D

I 太鼓

II 太鼓. かけ声 $\text{♩} = 132$

III 太鼓 $\text{♩} = 40$

$\text{♩} = 152$

IV 太鼓. 歌. 板木 $\text{♩} = 40$

太鼓のみ $\text{♩} = 152$

V 太鼓. 板木. 歌 $\text{♩} = 40$

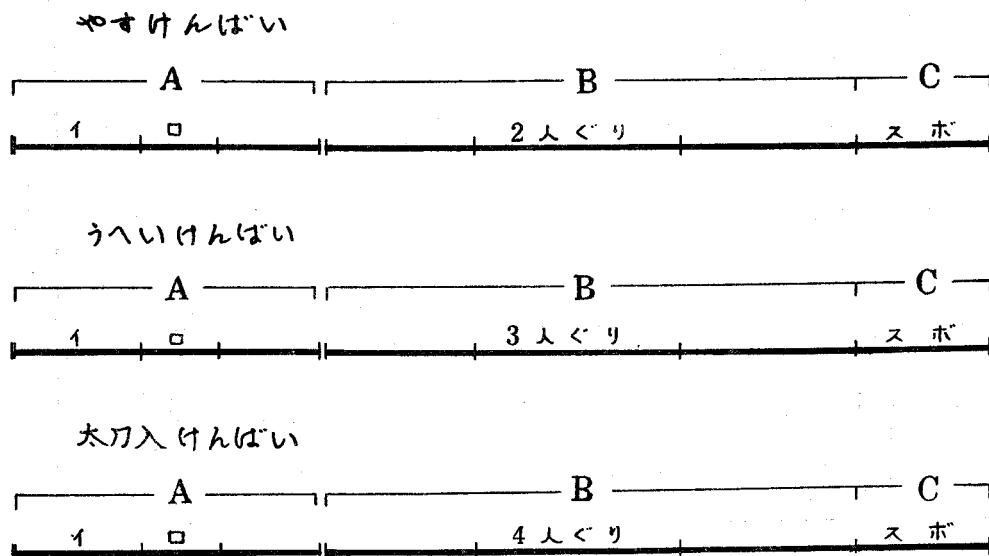
VI 太鼓. 板木. 歌 $\text{♩} = 40$

E

太鼓

三種の構造を比較すれば大要次のようである（譜表18）。

〔譜表18〕



Aは前半が念仏歌を主にしたゆるやかな踊が主になっていて、イ、ロの部分は三種とも同じでありBとの区切りは明瞭である。Bは笛と太鼓を主にして器乐的であり、テンポの増減やテーマの反復に特徴がある。内部は三つ又は五つに区切って考えられるが三種ともそれぞれちがっており、特に2人ぐり、3人ぐり、4人ぐりといって全体から選ばれた特定の踊手の数や舞の手に変化があり、ちがったテーマが用いられる。共通な点は終り近くスボと称する空也上人を模したと思われる人物の踊りが入ってテンポの急迫が激しく、明瞭な区切りがなく *a tempo* してCにおちつくことである。Cはスボのソロで三種とも同じである。次に三種のうち最変化に富んだ太刀入けんばいのテーマ配列からみた構造表を掲げる（譜表19）。Aは反復をふくめて小節数は195。Bは同じく314。Cは29小節でその内訳は表中のそれぞれの欄の末尾に示した通りである。a. b. cは楽譜15の1. 2. 3でそれぞれ4小節の旋律である。（d. e.の楽譜省略）旋律は口音を宮とする陽旋律で、全曲四分の二拍子、小節総数は546。演奏は約15分位かかる。

IV 多音性について

民俗芸能に於ける多音性発達の状態をみる場合西洋に於ける旋律の多声化による対位法様式発達の状態と比較することはできない。これは音楽構造の質的な相違からくるものである。例えば邦楽の古典と目される能楽に於てさえ笛の旋律と声楽的部分の旋律の間に音相互間の音程的又は律動的法則は立てられていないのである。劇的な朗詠調や抒情的な歌調の声楽進行の上に装飾的な器楽旋律が雰囲気として漂うのみである。一般に民俗芸能の多音性について考える場合、音相互間の多声的な原理はまずないものとして考えるべきであろう。

これは絵画に於て西洋の油絵に対する日本の線画のようなものであって、日本の線画が無雑作に見える一本の線に立体感や筆力感のような生命力を附与しようと試みたように、日本の芸能に於ては個々の楽器の音色に対する意味づけは内面的であって構成的ではない。これは音楽表現について日本人の感覚が西洋のそれと根本的な相違を示す重要な点の一つであろうと思

〔譜表19〕

太刀入れんぼんの構造

A

1	南無阿弥陀佛の歌 3回繰返し	69
2	三国一の……(歌9笛.太鼓23)3回繰返し	126

きりがえ太鼓 8

太刀をぬく

3	$a \times 11$	44	3
	$a \times 2$ $b \times 2$ 16	$a \times 2$ $b \times 2$ 16	

きりがえ太鼓 4

4人ぐり

4	$C \times 2$	8	太鼓	16
	$C \times 2$	8	太鼓	24

きりがえ太鼓 4

B

5	$C \times 2$	8	太鼓	4
	$C \times 2$	8	太鼓	16
	$C \times 2$	8	太鼓	4
	$C \times 2$	8	太鼓	16
	$C \times 2$	8	太鼓	4

きりがえ太鼓 7

6	$a \times 2$	8	$b \times 2$	8
	<u>きりがえ太鼓 4</u>			
	$C \times 2$	8		

スホ入る

7	$d \times 2$	8	$C \times 2$	8
	<u>きりがえ太鼓 10</u>			
	e			26

C

8	スホの曲 (笛.太鼓のみ)	29
----------	---------------	----

♩ = 100

120

138

120

138

144

152

160

120

れる。一つの曲目の中で二つ以上の旋律の組合せは殆んど見当らない。二本の笛を使用する場合でも二人の奏者が同一旋律を同時に奏するか交替して奏するかである。¹⁾

笛と太鼓の組合せは最も多い形であるが、大てい同一リズム型を用い、多少のリズムの相違があったとしてもそれは指づかいや打法の便法から行われるものであって基本的な相違ではない。これは剣舞や鹿踊などに多く見受けるところである。笛と太鼓又は笛と歌が同時に行われ、それぞれのリズムや旋律が独立的であって然も内面的な表現の上で一体化している芸能は技術的に高度なものを見てよいと思う。これは前に述べた能楽の声乐部分と笛や鼓の関係、浄瑠璃の歌と三味線の関係などに見る現象であって、表現上の統一感を大まかに「入り」とか「変化」のコントラストに求めた形である。これは唐楽伎楽など外来直輸入の技巧の発達年代の古いものの系統をひく度合の多いものにもあり一見素朴なようであっても神楽や番楽の中に片鱗を見ることがある。

打楽器の組合せに於ては旋律性は殆んど問題にならないが、音色的にはダイナミックの表現技巧として頻繁に使用され複雑な多音性の用法が見られる。太鼓類の鼓質性音、拍子木、板木、ささらなどの木質性音、鉦、銅羅、鈴などの金属性音など素材的に異質な多音の組合せは古いもの程雑多に多く、同質性音の組合せによるニュアンスの微妙な変化を扱ったもの程新しい形と見ることが出来る。虎舞では高度のちがう二個の太鼓を一人の奏者が扱い、盛岡地方の祭礼の山車は二種類の然も多数の太鼓を合奏形態で扱っている。一個の太鼓でも杵打ちによる軽快な音は鼓質性音とは別な響きを持っているので、鼓面の打撃音と杵打ちの軽快な音との二音色の組合せは進んだ打法と思われる。例えば古い舞楽系にはなく、五大尊舞や延年にはないことであり、剣舞鹿踊盆踊などでは通常のことである。尚後者に於ては奏法自体は舞踊の一部であり、リズム内容には舞踊的要素が豊富に入っている。

金属性音の中で鉦は一個の鉦で打点をちがえることにより数種の高度の音を出すものがある。原体剣舞の鉦は携帯用の小型なもので三種の音高を持っているが実際は一音のみしか使用していない。宮崎県の臼太鼓踊の中では次の様な旋律型ともリズム型もと見られるものを打っている(譜表20)。

金属性音使用の高度に発達したものは東南アジア [譜表20] 臼太鼓踊りのはやしより

のガメラン音楽で高度の違う鍋状の楽器を並列して奏しているが、この音組織に於ける優れた旋律的な打楽器の影響は東北地方はもちろん日本には



見受けられない。銅羅類の刺戟的な響きは南方や西域系のものと思われるが、小型の銅鉦子(俗称てびらがね)は神楽や剣舞の一部に使用されている。これは音響的刺戟が主で旋律性はなくリズムの上でもすこぶる単純である。

木質性音は弾性がなく非楽器的であるがささらは多数の木片類の集合音であるから打撃的ではなく軽く複雑で他の打楽器のダイナミックを柔げ装飾的な効果を表わす。形状によって操作が著しくちがう、例えば毛越寺田楽躍のものは長大で大人が弓の様に曲げて振りかざし、両端を持って鳴らす操作は熟練を要する。²⁾ 原体剣舞のささらは小型で女兒が携帯し踊の列に加わって舞いながら鳴らす。ここでも踊りを主にした奏法や形状の変遷をうかがうことができる。

1) 毛越寺延年の舞のように雅楽の合奏形態の模倣が強く残っている舞楽風なものはこの限りではない。

2) 現在は操作が難しいので中程のところを持って用いている。

尚、原体剣舞の口伝に伴奏は五音を以て行うとあって、笙、笛、太鼓、ささら、鉦の五音を示したものとされているが笙については全く痕跡もとどめていない。もし口伝に信頼をおくと仮定すれば、庶民対象の念仏踊に貴族的な笙の技法は受入れ難いものとして省かれたと推定され笙の持つ優雅な和声的多音性を失う代りに躍動的で自由なリズムの方面に発展したものと考えられる。

結 語

民俗芸能の研究は社会史、文化史、特に宗教的な精神の歴史の立場で今後も尚進めなければならないのはもちろんであるが、同時にその意義は将来にまで及ぶものであるから、単に保存の意味ばかりでなく美的感情を中心とした芸術的な価値創造にまで進むべきではなからうか。能楽、浄瑠璃、箏曲、その他大成された日本の古典芸術はその源流に於ていくたの民俗芸能の持つ古典性の集約と発展と創造があったのであるが、少数の夫才によるこれらの業績は当時の社封建会との結びつきに於てなし遂げられたものであって、今後の民俗芸能を考えるにあたって同様の集約大成は考えられない。社会的条件はますます都合が悪くなる一方、人々の感覚もテンポやリズムについて次第に距りが大きくなっていく傾向を持っている。従って民俗芸能存続の意義はそれ自身の価値によらなければならない。今日現存するものはすべて長い年月の間そのオリジナルな芸術性の故に伝承されて来たものであるが、多くは素材的羅列になり勝ちであるから、形式のみの伝承ではなく演出技法の向上と共に本来の意義にもとづいた内面的な性格の研究が必要ではなからうかと思う。

参 考 文 献

- | | |
|-----------------------------|----------|
| (1) 能 勢 朝 次 | 能楽源流考. |
| (2) ロベルト・ラッハマン
岸 辺 成 雄 訳 | 東洋の音楽. |
| (3) 田 辺 尚 雄 | 日本音楽の研究. |
| (4) 邦 正 美 | 動きのリズム. |
| (5) 本 田 安 次 | 郷土芸能分布表. |