

太鼓の民俗音楽誌の試み —— 島根県の場合を中心に ——

松 田 明*

An approach to write Ethnography on TAIKO (pucussion)

Akira MATSUDA

はじめに

民俗学の地誌的研究はめざましく、その成果は余すところなく網羅されている。しかしながら、楽器、家畜、農具、履き物といった項目別の概説は決して多いとはいえない。楽器について考察すると太鼓、笛、鐘、として一括して扱われるが、それらが各地域を網羅して分析的に考察されている場合は少ない。例えば「横笛」として記載されることがあるが、それが篠笛、神楽笛、高麗笛、竜笛、能管のいずれを指すのが、定かでないことがしばしばである。

『周防の大島の瀬戸で旧6月の頃に、何処とも知れず太鼓の音が聞こえる。これを虚空太鼓という。昔、宮島様のお祭りの日に、軽業師の一行がここで難船して死んだからとい¹⁾る。』『村人が賭博をしているところへ天狗がやってきて、これに参加し、賭に負けたとい²⁾つて太鼓を置いていった。』といった太鼓にかかわる昔話、伝説、説話の類いは多い。しかし、音、音楽、楽器が民俗学に材料を提供するのはなく、音、音楽、楽器から民俗学的な観

察と考察を試みるのが、この小論の目的である。特に「太鼓」に焦点を絞って、地誌的研究を横断することを試みる。しかし、その願いにはほど遠く、筆者が最近の3年間に、島根県内をフィールド・ワークしたささやかな記録と、渉猟した多少の文献の内容を基礎としたものに過ぎない。

次に、なぜ太鼓なのか、太鼓のもつ意味を述べなければならない。太鼓は4つの重要な意味をもつ。太鼓は存在を示す座標軸である。

第一の理由は、先史時代から現代まで、種類の差こそあれ、すべての時代にわたって、太鼓は存在している。さらに太鼓は音楽の意味の他に、言語的意味や宗教的意味をも含んでいる。つまり文化を考察する場合、太鼓は歴史的経過を担った垂直の時間軸となりうる。第二の理由は、太鼓は人間が生活を営むあらゆる地域で存在する。太鼓を持たない民族はない。日本国内ばかりか異文化を比較考察する場合、太鼓は比較の根拠となる水平の空間軸となりうる。さらに第三の理由は、太鼓は自然の樹木から作り出すために、色、艶、木目など、1点ずつ異なり、独自性を主張する。楽器の作り方にも地域の文化性を持っている。太鼓は音楽を奏する道具であると共に、音そ

* 島根大学法文学部哲学教室

のものを発する道具、つまり音具³⁾としての意味をも有するからである。太鼓の打ち鳴らす音が、音楽であると同時に、音そのものであり、その時代、その地域の人々に、どのような意味をもって受容されたかという考察も可能である。第四の理由として、太鼓を「打つ」という、比較的単純な身体動作のなかから、複雑な文化的背景を読み取ることができるからである。

以上の4点を根拠に、音楽学の立場から太鼓の持つ民俗的な意味を考察してみる。この小論で論じる民俗とは、島根県を中心に、現存する神事や宗教儀礼と、伝統的な郷土芸能を意味し、太鼓を焦点として考察するものである。当然、宗教性の希薄なものも含まれる。部分的には西洋の太鼓類をも視野に入れ、島根県外の事例にも目を配りながら、また実際に鳴り響く太鼓の音に耳を傾けるのであって、文献的な研究をするものではない。

島根県は、廃藩置県まで、出雲、石見、そして隠岐に別れていた。さらに詳細にみると、出雲と石見の中間、現在の大田市周辺は天領地であった。隠岐も島前の諸島と島後に分けて考えることができる。それぞれの地域の間、民俗的な差異が認められるか否か、島根県の歴史的背景と地理的位置づけを考慮しつつ太鼓の民俗音楽誌を展開してみたい。

なお、この小論では、西洋音楽の記譜法による採譜を文末に記載しているが、音符は、音の相対的な長さの比較である。譜例1のリズムを速く打てば譜例2となり、逆に譜例2のリズムを遅く打てば譜例1となる。同じ太鼓のリズムを採譜しても、採譜者の音感覚によって、記譜法は異なる。また楽譜に記されたRは右手打ちを、Lは左手打ちを、Bは両手の同時打ちを意味する。また太鼓の革その

ものを打つ場合は通常の音符で、杵打ちは×印で記譜している。杵と杵を頭上で打ち合わせる奏法もあるが、島根県では、いまだ確認できていない。

1. 太鼓の定義

太鼓の定義は極めて困難である。英語のドラム (drum) の概念がそれに当たるかも知れないが、アフリカのドラムというのは本当に正しい表現なのだろうか。ヨーロッパの民族博物館で、モービル石油の空き缶に動物の革を張った文字通り、ドラム缶で作ったドラムに遭遇したが、筆者にとってはまさに絶大なカルチャー・ショックであった。

日本に「弾き物」「吹き物」「打ち物」という楽器分類法があるが、「打ち物」は打楽器一般を指すものである。この小論では太鼓を、

『一定の杵に動物の皮革を張って、その皮革自体が音を発することを目的とした道具』と一応の定義をしておく、安来節のパフォーマンスに用いられる銭太鼓は、機能的にはラテン音楽に使うマラカス (maracas) に相当するので、小論では、太鼓とは位置付けない。また、大地を足で踏み鳴らして、地に潜む悪霊を払う原始の地太鼓もまた太鼓には含めない。

皮革を振動させるのに、手そのものを用いる場合と杵を用いる場合に分けられる。杵および奏法については、後節に譲る。

2. 太鼓の分類

太鼓は様々な角度からの分類法が考えられるが、その結果、重複することもある。この小論は次のように分類し、島根県内の太鼓を中心に動態的に考察することとする。

1) 革の枚数による分類

近代の西洋音楽において太鼓類を代表するのが一枚革のティンパニー (timpani) である。数種類のマレット (後述) を用いる。語尾の i が複数を示すごとく、いくつかのサイズのものを組み合わせて演奏する。正確な音程をもち、強弱差も自在である。これに匹敵する和太鼓は島根県だけでなく、日本の打ち物類には存在しない。日本には日蓮宗や歌舞伎の下座音楽に使う団扇太鼓が一枚革であるが、日蓮宗がそれほど盛んでない島根県内で、打ち鳴らされている団扇太鼓に、まだ一度も遭遇していない。出雲地方は曹洞宗、石見地方は浄土真宗の勢力が強い。また隠岐地方が宗派を特定できないのは、中世からの盛んな京都との交流の結果と考えられる。島根県内の民俗音楽に用いる太鼓は、すべて二枚革のものである。

西洋のタンバリン (tambourine) は、金属打楽器であり、かつ一枚革の打楽器であるから、日本の団扇太鼓と銭太鼓の機能を合わせた楽器といえる。

2) 一面打ちと二面打ちの分類

二面打ちは両面打ちともいう。二面打ちというのは、LPレコードのA面とB面と同じ意味ではない。胴の両端に張られた2枚の革を、2枚とも打つという意味である。

雅楽の羯鼓、振り鼓は二面打ちである。大原郡大東町の「とんど太鼓」という大小3種類の太鼓と笛の合奏による郷土芸能は、大太鼓を1メートルほどの高さの檜に乗せて威勢よく二面打ちをする。隠岐郡五箇村の大形の宮太鼓もまた低い台に乗せて二面打ちをするが、それ以外で二面打ちは、筆者が調査した範囲、入手した資料の範囲では見当たらない。なぜか西洋の太鼓は、二面打ちをされること

はない。

一枚革太鼓と両面打ちは、革そのものの表と裏に、それぞれ別な絵 (例えば魚と貝、山伏と巫女など) を画しておくパフォーマンスとしては興味があがるが、日本の郷土芸能にはそのような演出は無い。和太鼓は全て哺乳類の皮革を鞣したものをを用いるが、民族楽器のなかには爬虫類の皮革を用いているものもある。また湿度の変化に強い人工皮革 (化学製品) も次第に使われつつある。

3) 用途による分類

神社の境内の一定の場所に置いてあって、神事に用いる太鼓を普通、宮太鼓とよんでいる。多くはクリヌキ (後述) 太鼓である。八束郡美保関町の美保神社の境内にある太鼓は、巨大なものである。もともと鳥取城の檜太鼓で、一本の巨木を挽き出して、それを分断して作られた姉妹太鼓であったが、廃藩置県の際して大きい方は鳥取県の名和神社に、小さい方は美保神社に奉納された。

島根県内の太鼓は、革の直径と胴の長さがほぼ同じものや、胴がやや長いものもあるが、胴の短いものは少ない。胴の長さが革の直径よりも短いのは締め太鼓の類だけである。最近では公民館や小学校の体育館も郷土太鼓の演奏の場、稽古の場であるが、昔は鎮守の森から音が聞こえてくるので、郷土芸能の太鼓といえば祭り太鼓と関係なくても宮太鼓、祭り太鼓といった。島根県には神事に宮太鼓の音は付きものであるが、優雅な葵祭りを執り行なう京都の鴨、加茂の両神社での神事では、太鼓はほとんど打ち鳴らされない。

合戦の合図に使われる胴の薄い携帯用の陣太鼓、軍鼓ともいわれる太鼓がある。紐で吊り下げて持ち歩く。陣太鼓は命令や指示を伝達し、士気を鼓舞し、軍神を招くために用い

られたものだが、合戦に鉄砲を用いてからは次第に意味を失った。長崎県の平戸観光資料館には、兵法の大家であった山鹿素行の用いた山鹿流陣太鼓が保存されているが、打ち鳴らされた陣太鼓のリズムについては、何の記述もない。戦国時代から、歴史的な大きな合戦のなかった島根県は、軍鼓、陣太鼓がほとんど残っていない。携帯用の太鼓は、触れ太鼓としての機能がある。

京都に中世から伝承されているという中堂寺六斎念仏踊りには、胴に柄の付いた携帯用の太鼓が使われるが、それを高く持ち上げて踊りながら1人で打つ。島根県出身の画家、平野勲の描く出雲七福神の絵には同型の柄付き太鼓が描かれている。

荷太鼓もまた移動しながら打つ触れ太鼓であるが、柄付き太鼓や陣太鼓のように1人で携帯するのではなく2人で担う。祭りの行列には、臨時に、桶胴太鼓を紐で縛ったり、宮太鼓の胴に付いている金輪に縄を通して担い棒（竹の場合が多い）に縛りつけ、荷太鼓にしている（大田市鶴岡八幡宮など）。宮太鼓は胴が丸いので安定した縛りが困難である。美保神社には、当初から荷太鼓として担げるようになった立派な六面体の木の枠に納められた物が収蔵されているが、実用されてはいない。

音楽表現のための大太鼓は、合奏楽器としてリズムや拍子の強調に使われる。浄土宗声明のように時には裏打ちにも使われる。太鼓は歌、笛類、鐘類、そして三味線と合奏されることもあるが、島根県でも、民謡の中に例があった（後述）。「安来節」や「関の五本松」の伴奏にも三味線が使われているが、いずれも、昭和の初期の編曲と思われる。

4) 胴の形状による分類

胴の形状として凸胴（丸胴）太鼓、ゾン胴（円柱胴）太鼓、凹胴（砂時計型胴）太鼓がある。

1本の巨木を輪切りにして、その内部をくりぬいてつくったものをクリヌキ太鼓という。胴の形状は凸型となる。宮太鼓はほぼ全部、クリヌキの凸胴太鼓である。それに対して細長い木片を桶のように継ぎ合わせてつくったものを桶胴太鼓という。胴の形状はゾン胴、つまり円柱状となる。松江の鑿太鼓は典型的な桶胴太鼓であるが、直径が1メートル以上もある太鼓で、旧市内の町内ごとに伝わる車の付いた屋台に乗せて打ちながら列を組んで市中を練り歩く鑿行列は優れた郷土芸能の楽器である。鑿行列は打ち鳴らす鑿太鼓（譜例3 変奏の型は多い）の後ろに篠笛を吹く成人のグループが続くが、さらにその後ろに学校で使うタテ笛（リコーダー）を吹くハッピーを着た鉢巻姿の小学生の集団を認めたとき、文化の伝承のもつ意味を反芻した。

鼓（つづみ）類は極端な凹胴太鼓である。狭義には太鼓に含めないこともある。極端に細くなった中央部分も、細い穴が貫通している。表革を手で打つと、その空気振動が裏革に達するので、原理的には鼓類もまた太鼓に属する。実測していないが目測では、島根県の民俗楽器としての小鼓と大鼓は、能や歌舞伎で使う物より僅かに小型のように思える。

5) 鉾打ち太鼓と締め太鼓の分類

クリヌキ太鼓は、張られた革の端を太鼓の枠に鉾を打ち込んで固定したものである。原始的なものは、鉾ではなくて楔で革を固定したものがあつたが、島根県内では実用しているものを発見していない。桶胴太鼓や鼓の類は、通常、12方向へ麻紐で革を引っ張るので、締め太鼓という。ただし、鼓の類は締め太鼓の

類に含めないこともある。島根県にはどちらの太鼓も豊かに使われている。安来市には和太鼓の制作者が健在である。

西洋音楽には鉦打ち太鼓はない。すべて締め太鼓で（タンバリンを除く）ある。締め太鼓は8本、または12本の細い金属管の内側に螺旋を彫って、ボルトとナットの関係として革を締めつける。西洋の小太鼓もまた締め太鼓であるが、日本の締め太鼓とは著しく音色が異なる。それは裏革に触れるようにコイル状の金属線（響き線）が数条、取り付けてあり、表革の振動に連動して裏革も振動し、同時に響き線が鳴るように仕掛けがしてある。響き線と裏革の間にハンカチを挿入すると、その音色は限りなく日本の締め太鼓に近づく。

和太鼓の特徴は鉦打ち太鼓にある。その鉦打ち太鼓の革の直径と胴の長さの様々な比率や容積の大小、伝統的な製作の技術が、様々な郷土芸能の特徴的な音色となるのである。

岩見の民俗音楽で用いる羯鼓は、小型の鉦打ち太鼓で、激しい舞を舞ながら手で打つ。雅楽で用いる羯鼓は両面打ちの締め太鼓である。雅楽の羯鼓の奏者は、両サイドの革を桴で打ちながら、演奏のテンポを決め、桴（指揮棒の役割を果たす）で音の立ち上がりを指示する、いわばコンサート・マスターの役割を持つ。しかし、楽器自体を持って舞うことはない。

6) 大太鼓と小太鼓の分類

大太鼓と小太鼓に、厳密な基準はない。革の直径何寸まで、胴の長さ何寸まで、といった基準はない。中太鼓、という分類を加えてもよい。民俗楽器としての太鼓は、一定の場所に据え置かれているもの、台や櫓、押し車を必要とするものを大太鼓、持ち運びが容易なものを小太鼓としているようである。

西洋の太鼓も革の直径をインチ表示するが、厳密な区別はない。中太鼓、長太鼓とも呼ばれる特種なサイズによる太鼓もある。論理が逆転するが、結局マレット（後述）を用いるのが大太鼓、スティック（後述）を用いるのが小太鼓と区分するのが無難である。中太鼓にその方法は通用しない。

3. 太鼓のバチの意味

バチは「撥」と「桴」の表記がある。どちらもバチと読むが、撥は弦をハジク道具である。三味線や琵琶は撥は英語ではプラクトラム (plectrum) という。箏の義爪も撥の一種といえる。撥は一般に扁平であるが桴は打ち棒である。桴にも区別があって、英語ではマレット (mallet) とスティック (stick) に分ける。マレットは先端が柔らかい革や布、ハード・ラバーで巻かれている。先端に硬質の木の球、軟質の木の球などが付いているものもある。スティックは磨かれた打ち棒である。仏教音楽ではマレット類も用いられる。ただし仏教音楽は金属打楽器が主流であるので、硬質の打ち棒では音色が鋭いので、それを回避する。日本の民俗楽器には、仏教音楽を含めては金属棒を金属棒で打つトライアングル (triangle) 類はない。

広義には桴に属する槌状のT字形をした打ち棒 (hammer) も仲間に入れることもあるが、それによって太鼓を打つことはない。譜例10は槌状の打ち棒で奏する当たり鉦のリズムである。

島根県の民俗音楽としての太鼓（つづみ類を除く）に比較的、細長い桴を使うのは、出雲地方の神事、出雲神楽、石見神楽、隠岐島前の神事などであり（益田市の神津神楽は短

い桴をもちいる),比較的短い桴を用いるのは隠岐島後の神事,出雲の郷土芸能(例えば大東太鼓,松江市の鑿太鼓など)である。長い桴は柔らかい木(爪で桴に傷を付けることができる程度の硬さ),または割り竹を磨いたものを用いる。マレット系の桴を使用するのは仏教系以外には発見できない。1989年に,久留米市の善導寺(浄土宗)で催された「筑紫箏の始祖,賢順を偲ぶ十夜法要」は,京都の浄土宗本山,黒谷金戒光明寺や,その宗門に属する法然院,金戒光明寺の塔頭「やつはし寺」(常光院)での法要と,まさに同じなので,仏教音楽は民俗音楽とは言い難い。

太くて長い桴(少年野球のバット程度のもの)を両手で握って,バットでボールを打つごとく大太鼓の革を打つ,おそらく日本国内では例のない特大の桴が大東町に存在するのは特筆に値する。

太鼓は桴を握って打つとはかぎらない。ペダルを踏むと自動的にマレットがドラムの革に命中する仕掛けになったフット・ドラムもあるが,日本の民俗楽器に同類のものはない。

4. 太鼓の奏法

和太鼓の奏法は,右手と左手の交互打ちが一般的である。西洋の大太鼓は,右手打ちで,左手は余韻を殺す働きをする。それは,裏革の振動を左手で止めることをいう。余韻を大切に残す和太鼓は,俗にいう「遠鳴り」がする。佐太神社の場合,約300メートル離れた位置まで太鼓の音が聞こえる。一般に太鼓の奏法は,右手打ち,左手打ち,両手打ち,杵打ち,桴の同士打ちとがある。2本の桴の同時打ちは,鹿島町の佐太神社,浜田市の日脚神楽で一度ずつ見た。1本の桴を両手で打つ奏

法は,大東町以外,日本中に例をみないと思われる。桴と桴を頭上で打ち合わせる奏法,つまり桴の同士打ちは,島根県の民俗音楽には,現在のところ発見できない。

譜例4は隠岐郡,島前・知夫島の一宮神社の祭礼の大太鼓で,日本の郷土芸能には極めて珍しい4調子(後述)3拍子のリズムである。しかも左右の手の機能は全く同じで,楽器を身体の正面に据えているのは島根県としては珍しい。それは韓国の文化の影響と思われる。島前は地質そのものも韓国と似ている。露出した岩肌がそれを示している。島根県の民俗太鼓としては少数派である。同じく島前・西ノ島の焼火神社の神楽は,笛を用いる替わりに,女声で歌を歌う。知夫島の一宮神社の場合も笛を使わないが,本来,使わないのか,後継者が不在なのかは審らかではない。

譜例5-1は日脚神楽の「八幡」の大太鼓のリズム,譜例5-2は同じく小太鼓のリズムであるが(2つの譜例は同時に打ちれることを意味しない。特徴的なリズムを採譜したものである。位相を変えれば同じリズムになるが,筆者には採譜通りのアクセントに聞こえた。)どちらも明らかに右手主導で左手は補助的に使われている。譜例5のリズムは激しく,演者は歌舞伎の隈取りを思わせる実物大の面を掛け,採り物は弓矢で,所作も豪快で,まさに「八幡」である。譜例6は同じく日脚神楽の「鐘旭」の大太鼓のリズムである。江戸初期につくられたといわれる木彫りの面は凄みがある。右手優位の豪快なリズムである。1拍目に両手打ちがある。

大太鼓を身体の左側に置いて,長い桴で打つ奏法は島根県に多い。その場合,左手の発する音にパワーがない。それは左手に握ったテニスのラケットで,バック・ハンドの技術

でボールを打つような、手首や腕の使い方になるからである。そのために、筆者が調査した範囲では、左手による連打は2回までである。譜例7は隠岐郡西郷町（島後）の玉若酢神社祭礼の大太鼓のリズムで、左手の連打がみられる。譜例5にも左手の連打がある。西洋の小太鼓は、桴を打ちおろすと革の張力で桴が撥ね返り、桴の重力でまた革をうつ。熟練すると撥ね返りを利用して片手の一動作で6連打くらいが可能であるが、日本の小太鼓には、この奏法はない。

締め太鼓（小太鼓）を身体の正面に置いて打つのが日本の場合で、西洋ではやや左右のどちらかに少し寄せる場合が多いので、サイド・ドラムともいう。

西洋の場合、小太鼓を1つの大皿にみたとすると、2本の桴は、ナイフトフォークを扱うがごとくに動かす、即ち2本の桴の延長線はほぼ直角に交わるが、日本の太鼓の2本の桴は、箸を扱うかのごとく、ほぼ平行関係を保つか、腕を回して打つかのどちらかである。西洋の打楽器で、桴が打つ革の位置は、革の円周の内側10センチメートルくらいであるが、日本の太鼓は常に、革の中央部分を打つ。鉦打ち太鼓の桴を桴で打つのは日本の郷土芸能ではしばしばみられる。譜例8は桴打ちを多用する滋賀県甲賀郡の大原太鼓であるが、島根県では太鼓の桴打ちの実際の演奏に、まだ出会っていない（記録はある）。

鹿島町の佐太神能には、大鼓を立てて上から打つ奏法がある。能や歌舞伎では楽器を水平に保って真横から打つ。佐太神社の大鼓自体、「酒樽」と銘名されているように、この変則的とも思える奏法は、酒樽を伏せて、その上でおもしろおかしいパフォーマンスを演じた神話に由来しているものと思われる。また、

安来節のパフォーマンスに、一人二役で小鼓と大鼓を打つ人がいる。人手不足による苦肉の策か名人芸なのかは判然としないが、奏法としては特異なことには間違いない。

太鼓は多くの場合、立って打つか座って打つ事が多いが、島根県の民俗音楽では椅子に座ることが多いのも特徴的といえよう。

5. 太鼓音の口唱歌

口唱歌（くちしょうが）は、一定のリズム型や旋律型を、トントンカトン、とかコーロリンシャン、などと歌うことである。和太鼓の口唱歌は、ほぼ、一定している。「ト」「コ」は軽く打って短い時間、響かせる場合であり、「トン」は強く打って長い時間、響かせる場合である。「カン」は強い桴打ち、「カ」は弱い桴打ちである。譜例8は「カ」を口唱歌する好例である。「カチ」は、頭上で2本の桴を打ち合わせる際の口唱歌である。

鑿太鼓の音をドオーン ドオーンと口唱歌するのは、いかにも松江らしい（譜例3）。ドオーンと歌うためには、ゆったりとした落ち着いたテンポである。祭りの日に、旧町内ごとに、多少のアレンジされた音型の音が行列と共に去って行ったり、向かって来たりして、音が重層的に聞こえ、結果的には極めて複雑なサウンド・スケープ⁵⁾を形成する。

譜例7の玉若酢神社の太鼓のリズムはトントコトントン トントコトンと聞こえる。譜例8の大原太鼓はトントンカトンカ カカかと聞こえる。

島根県独特の口唱歌は、毎年8月7日に行われる大東町の七夕太鼓のものである。譜例9の太鼓のリズムは

さい さい さいさい てんてこさんの

たなばたさん おくれ おくれ

たなばたさんを おくれ

と歌いながら太鼓を打つ。「さい」は「祭り」のこと、「おくれ」は「送れ」の意味で、「てんでこてん」は太鼓のリズム擬態語である。譜例9のリズムを打ちながら、祖先の精霊を送るために、川へ、飾り付けた笹を流しに行く(ただし、最近では、河川の汚染防止のために流すことはできない)。言語リズムと音楽リズムが見事に一致している。これは単なる口唱歌の域を越えて、言語性を有しているといえる。

大田市の鶴岡八幡宮の例祭当日は、かつては農繁期には午前3時ころに触れ太鼓を打った。祭礼の準備を告げる際にも夜明け前に打ち鳴らした。現在は午前5時に打ち鳴らして市内の川南地区を巡る。太鼓の音は一種の言語音である。市内の有線放送によって祭礼が行われることを予告しても、ほとんどの人は聞いていない。例祭の日も忘れていた。しかし太鼓の音を聞くと、急いで祭礼の準備にとりかかる。太鼓の言語音的性格は、今も残っている(石崎宮司会談)。

目覚まし時計やラジオ、テレビ、有線放送が普及しても、触れ太鼓の音の言語性は形骸化することはなく、祭りの日の暁には欠かせない音となっている。

6. リズム型、拍子、音色の問題

口唱歌は地域の出身者のアイデンティティーを保つ上で、重要な役割を果たす。口唱歌にも民族性と民俗性がある。例えば鶏(くたかけ)の鳴き声をコケコッコと聞く日本人に対してトゥテンコウ(東天紅)と聞く中国の人々、カックドゥドゥルドゥと聞

く英語圏の人々と言った、擬声語の音感覚に違いがあるように、太鼓の音をドン・ドン・カッカッと聞く日本人に対して、同じリズム、同じ音色を、中国の人々はカティ・カティ・トン・カティと聞く。

京都人は祇園祭りの囃しのことをコンコンチキチン コンチキチン(譜例10)と聞く。コンとチンはT字型の木槌で当たり鉦の底を、チは周囲の部分に槌を打ち下ろし、キは打ち上げた時の音を表す。また、壬生狂言の囃しの音をデンデン ガンガン(譜例11)という。デンは大太鼓、ガンは鱧口(偏平で大型の金属打楽器)の音の口唱歌である。囃しは次第に速くなり変化する。コンチキチンやデンデンガンガンの音が街に聞こえると、これが季節の言葉となる。いずれも音色を表す言葉でもある。

神楽太鼓は、打っている人の意識は解からないが、採譜者には逆付点リズムに聞こえることもある。譜例12は佐太神楽である。その際、アクセントの付く音は必ず右手である。トートトートトートトートトトトトと聞こえる。このように楽器音に口唱歌を使って言語性を持たせると、伝承の有力な手段となる。口唱歌はリズム型の他、拍子、旋律、音色、奏法までも暗示するのである。

邑智郡の大元神楽には6調子、5調子、4調子があって、それぞれの複雑なリズム型を簡単は口唱歌に置き換えている。譜例13-1は6調子、譜例13-2、13-3は5調子、譜例13-4、13-5は4調子である。それぞれ「と」は右手打ち、「こ」は左手打ちと考えられる。「ん」は、西洋音楽でいう半拍、「すつ」は1拍の休符に相当する。リズム型、拍子は口唱歌を利用すると理解し易い。

7. 太鼓の音の日常性と非日常性

太鼓の音をサウンド・スケープ⁵⁾論的に考察すると、太鼓の音は本来、日常性と非日常性に分けて考えることができる。

1日に何度も打たれる。参詣者を神に告げる太鼓の音（譜例14 大田市鶴岡八幡宮の場合）、夜明、日没を告げる太鼓の音、正午を告げる太鼓の音（半ドンの語源ともいわれる）は日常的な太鼓の音である。太鼓の音は時計、ラジオ、テレビの普及した今日では想像もできないほど日常的な音であった。

何かの行事の開始を予告する触れ太鼓の音、神迎えや神送りに打たれる太鼓の音、豊年祈願や大漁祈願に打ち鳴らす太鼓の音、神隠しにあった子供を探して日常へ戻すために打ち鳴らされる太鼓の音、火急、津浪などの異変を告げる乱打される太鼓の音などは、非日常的な音である。太鼓の音は天空に轟く雷鳴や嵐の擬音でもある。雲の上の雷神は背中に環状に7～8個の太鼓を背負っている。雷神は、打つ太鼓の音と共に雨を降らせる。雨乞いの儀礼には太鼓が付き物である。京都、妙法院所蔵の国宝「雷神像」は、「風神像」と並んで、その究極である。

能の囃しに太鼓が加わる場合、「太鼓物」という。それはリズムカルな舞を誘導するが、鬼畜が出没して非人間的、非日常的な世界を形成したり、吊いの場面、死後の世界をも表現する。つまり太鼓の音は異界や異人の象徴となる。これもまた太鼓の音のもつ非日常性である。歌舞伎ではドロドロと呼ばれる大太鼓の小刻みな弱奏による連打と、笛の微分音的な上昇音は、「亡霊の合方」とよばれ、その音と共に、異界の妖怪や幽霊がやってくる。新潟県栃尾市には「遠い山奥で、炭焼きの木

駆伐り仕事をしている時、谷間でドンドコドンドコと、太鼓をたたく音が聞こえる。天狗の太鼓だと昔から言うている」は、新潟県史 資料編22 民族文化財1に記されている。

太鼓の音の有する日常性、非日常性といった性格は、島根県以外のすべての民俗芸能にも敷衍することができる。

8. 民謡と太鼓

NHK編の〈日本民謡大観〉には、島根県の民謡として143曲が記載されている。正確な採譜で、歌詞も付されている。仁多郡横田町、飯石郡赤来町、那賀郡旭町、邑智郡石見町などでは、太鼓の伴奏付きの田植え歌があったことが記録されている。石見町の虫送り唄にも太鼓伴奏で歌う民謡がある。いずれも太鼓を一定のリズム・パターンで打ちながら唄うものであるが、筆者は実際に聞いていない。いわば動態的研究ではないので、〈日本民謡大観〉からの転載は行わない。ただし、この書物によると、神楽では例のない太鼓の粹打ちや、「ささら」や三味線との合奏が記されている。そこでこれらの民謡が、なぜ衰微していったかを考察しなければならない。

1950年ころから生活様式の急速な変化、産業構造、交通手段など、日常生活のすべての面で、生活文化は急速な変容をとげている。労働歌としての民謡も、労働の質的転換と共に消滅した。田植えは機械化して、かつての「田植え唄」を唄う機会がなくなった。かつては能義郡、仁多郡、邑智郡などで盛んに唄われた「たたら唄」も、近代的な製鉄法の前に屈した。歴史的、考古学的価値のみが残り、音楽は滅んだ。美濃郡美都町の榎採り唄も、榎そのものの需要減のため、榎採り作業と共

に消えた。

各地の船唄、漕ぎ唄も、手漕ぎ船から動力船への切り替えと共に姿を消した。各地の子守唄も、野外で子守をしながら労働することが少なくなったことに伴って次第に衰退し、代わってシューベルトやブラームスの子守歌が登場した。木遣り唄、木挽き唄がなくなったのも、白蟻病をひきおこす動力工具のためである。

〈日本民謡大観〉の採譜のもとである演唱にあたって、演唱者は、録音当時（昭和15～35年ころ）すでに60歳代以上の人々で、その時点で、既に滅びかけていたものである。動態的保存はないものと判断できる。これらの現象は島根県だけのことではなく、日本中にみられる。民俗音楽は、文化の均質化、生活様式の近代化の犠牲となった。民謡と太鼓の結び付きは、地方別に間違いなく、独自の文化を形成したはずである。〈日本民謡大観〉は、当時の技術の粋をつくして録音し、採譜し、歌詞を記録し、考証して、他地域の同じ唄との比較を行ったものである。同じ旋律が別の地域では別の歌詞が付いていることもしばしばであった。同書は滅びていった民俗音楽の記録である。

ま と め

かつて日本の在るガムラン音楽の金属打楽器、ゴングが割れた。溶接工学の最先端の技術を駆使しても巧く修理ができなかった。インドネシアのその楽器の制作者は、いとも簡単に修理した。つまり楽器は制作する材料も制作する技術も、使われ方も民族文化であり民俗文化である。

民俗文化としての太鼓の音の伝承が、年長

者から年少者へ、学校教育を經由せずに、口唱歌を基礎に口承で行われる。しかしながら日本文化が均質化の方向へ進み、口承という方法よりも学校という組織が優位に立ち、民俗性は次第に希薄になりつつある。音楽の国際性と民俗性をいかに整合させるかが、今後の大きな課題である。

太鼓に人工皮革を用いるか否かは、今後の重大な課題である。森林資源の保護のために、大形のクリヌキ太鼓の生産が次第に困難になることが予想される。今後は生産よりも修理が、より重要となると思われる。

中国地区の文化を概観すると、山口県は大内氏の藩政のもとに、京都の文化が花咲く一方で、明楽も栄えた。また、箏曲段物発祥之地でもある。日本で最初にキリスト教の典礼音楽であるミサを挙げた地でもある。

広島県は芸北神楽を擁し、能跡の多いところでもある。また福山市だけで日本の琴の生産数のほぼ80%を占める。

岡山県も備中神楽、吉備楽が盛んな地域である。民俗音楽とは言い難いが、黒住教、金光教などが、雅楽の流れを汲んだ独自の音楽をもっている。

鳥取県は全国明暗教会会員の虚無僧が28名と断然多い。ちなみに島根県は1名、山口県5名、岡山県8名、広島県5名、(日本全国で215名 戸谷泥古〈虚無僧尺八指南〉による)である。鳥取県は出雲と京都の通過地として重要で、諸国への入国の自由を許されたといわれる虚無僧が多いのかも知れない。中国地方は、それぞれ独自の文化をもっている。

八百万の神々が住まう島根県は、神社の数が多く、それぞれの神社に立派な太鼓があり、祭りがあり、それぞれの地域に優れた郷土芸能がある。島根県の代表的郷土芸能は神楽で

ある。多くの研究者が出雲6調子、石見8調子として神楽を特徴づけているのは原則的に正しい。さらに詳しく考察すると、隠岐には4調子、5調子のものである。この3地域の神楽は相互に影響しあっている。例えば同じ出雲でも、佐太神能は教会カンタータ、神代神楽は農民カンタータの趣きがある。3地域の調子は混じり合っているというべきだろう。なぜならば、例外もまた多い。

8調子は速く6調子は遅い、という理由はない。いずれもメトロノーム表示で120~152程度である。速度は調子とは関係がない。ただし8調子はリズムが細くなるので速く感じ、動きが激しくなる。7調子、6調子、5調子と次第にリズムが粗くなるので遅く感じ、動きは穏やかになるのであって、西洋音楽というテンポの問題ではない。それぞれの演目が緩から急に向かう。拍子、調子の関係は文末の4)で説明している通りである。

筆者がフィールド・ワークに費やした時間が少なく、県内をくまなく調査したわけではない。この小論は、いつか、大幅な補筆と訂正をしなければならぬであろう。それを筆者自身が行うか、筆者以外の研究者によって厳しい叱正のものに行われるか、解らない。しかし太鼓の響きが人々の暮らしの音の一部として、今も息づいていることだけは確認できた。荒神谷遺跡、出雲大社、たたら製鉄、石見銀山などにかかわる一連の史実は、京都とは異質な文化を育て、ある部分では京都を越えた文化を育んだ地域である。今後は豊かに残っている優れた島根県の民俗音楽の保存と発展の方法を模索しなければならない。なお、この小論で、比較の対象にしばしば京都が登場したが、筆者が京都人で、京都以外が解かってないのである。お許しを乞いたい。

註1) <定本 柳田国男集 第4巻>

2) <定本 柳田国男集 第4巻>

柳田国男の膨大な論文に散見する、楽器にかかわる記述部分の抽出と意味づけが必要である。しかし、柳田論文から採譜ができないのが筆者にとって痛恨である。

3) 楽器は音を出す道具である。musical instrumentsである。特定の民俗音楽にのみ使われる音を出す道具を音具というが、英語に訳せば、やはりmusical instrumentsである。その地方独特の楽器の製作材料、製作方法、使用方法があっても良いし、あるべきである。

4) 調子とは、西洋音楽でいう長調、短調ではない。基本となる時価を4つの音で打つ場合、4調子という。5つの場合は5調子という。拍子は強弱の周期性を示す用語である。譜例4は3拍子で4調子、譜例13-4は4拍子で4調子、譜例13-2は4拍子で5調子である。石見神楽には8調子が多い。8調子は1小節を8分音符8つで連打する、いわゆるエイト・ビートなので、ノリが良い。出雲神楽は6調子が多いので、8調子のように激しくない代わりに、所作が優美となる。しかし、いずれの地域の音楽もワン・パターンではなく、調子も速度も変わる。部分部分で序・破・急の理論が機能している場合も多い。6調子が8調子に変わり緩やかな円運動が小刻みな早い所作に代わると、笛は高い割れた音(能管のヒシギに似た音)を発生し、太鼓が打ち止めして神楽は終わるのが常套である。

5) soundscape音環境と訳するが、景観landscapeからの造語として定着した。音の垂直な重なるの研究(和声法)、旋律の位相の研究(対位法)、音楽時間の構成の研究(楽式論)、楽器用法の研究(管弦楽法)が、西洋古典音楽研究の重要な手段であるように、民俗音楽ばかりか民族音楽の研究方法としてsoundscapeの研究

は、社会組織の研究と共に不可欠となりつつある。

- 6) 吉備は備中、備後、美作の美名である。吉備楽はこの地方に存在する、雅楽の流れを汲む音楽をいう。黒住教、金光教の音楽もこの中に含まれる。

参考文献

<音の文化誌・東西比較文化考>

佐野清彦著 雄山閣 1991

<中世の音・近世の音>

笹本正治著 名著出版 1990

<石見神楽>

矢富巖夫 山陰中央新報社 1985

<ふるさと山陰の祭り>

平野 巖 毎日新聞社 1986

<邑智郡・大元神楽>

邑智郡・大元神楽保存会 1982

<日本民謡大観>

日本放送出版協会編 1976

<日本の古典芸能・神楽>

芸能史研究会編 1985

譜例1 採譜比較の実例

譜例2 採譜比較の実例

譜例3 松江市鼈太鼓

譜例4 隠岐 一宮神社の太鼓

譜例5-1 浜田市 日脚神楽「八幡」

譜例5-2 同上

譜例6 同上「鐘旭」

譜例7 隠岐 玉若酢神社の祭礼太鼓

譜例8 滋賀県 大原太鼓

譜例9 大東町 七夕太鼓

譜例10 京都 祇園囃し

譜例11 京都 壬生狂言

譜例12 鹿島町 佐太神楽

譜例13-1 大元神楽6調子の例

譜例13-2 大元神楽5調子の例

譜例13-3 大元神楽5調子の例

譜例13-4 大元神楽4調子の例

譜例13-5 大元神楽4調子の例

譜例14 大田市 鶴岡八幡宮の太鼓