

しょうが 唱歌の機能(4)

— 新潟県糸魚川市天津神社舞楽の事例から —

伊 野 義 博

I はじめに

本研究の目的は、民俗芸能における舞や踊りなど、動きを伴った芸能において使用される唱歌（しょうが）の存在と機能を明らかにすることにある。音楽的側面において、唱歌（しょうが）は一般的に日本の楽器の旋律やリズムを口で唱えることと考えられている。しかし歴史的にみた場合、必ずしもこの範囲に限定されてはこなかった。唱歌が楽器の教習や旋律の暗唱以外に、旋律を口ずさむという歌いものとしての性格を持っていたとする辻の推察¹⁾をはじめ、様々な意味・用法の存在が指摘される²⁾。また唱歌を考える場合、いわゆる音楽用語としての唱歌だけではなく、それをも包含した人間の身体行為全体の中で体系的に把握される必要がある。この意味において民俗芸能は格好の資料を提供してくれる。

民俗芸能においては、芸能の教習や上演において唱歌を唱える場合がしばしば見受けられる。唱歌の全体像を把握するためには、こうした芸能に見られる唱歌の実態と機能をより明確にしていける必要がある。本研究ではすでに一つの事例を取り上げ、その唱歌を詳細に分析してきた³⁾。それに続き、先の小論⁴⁾では新潟県糸魚川市天津神社舞楽を例にとり、分析の基礎資料として楽と唱歌を五線譜により視覚化し、その構成を示した。本稿ではこれをもとに唱歌を分析し、天津神社舞楽における唱歌の実態と機能を明らかにしていきたい。

その手順と方法であるが、まず唱歌について分類を行った後、楽一唱歌一舞の関係について、すでに分析された能生町白山神社の唱歌と比較しながら明らかにする。さらに天津神社舞楽に特徴的な唱歌の存

在や唱歌に対する考え方、すなわち「舞の唱歌」の概念について具体的な例をあげて考察する。

なお、本稿は先の小論＜唱歌の機能(3)＞と一対をなすものであり、本稿で示される演目の番号及び楽や唱歌に記されるアルファベット等はすべて先の小論に一致する。また、先の小論執筆後、修正・訂正が必要とされる箇所が出てきたので、最後に付記しておく。

II 天津神社舞楽における唱歌の位置

舞楽の指導は、練習の中心となる一名の楽頭（がくとう）を中心に数名の指南及び先輩舞人・楽人によって行われる。練習は唱歌を唱えられながら進められ、これに太鼓と笛の奏者が加わる。楽は一台の大太鼓（長胴鉦留め太鼓）と複数の篠笛によって奏される。まれに指南役が一人の場合、指南役が唱える唱歌を頼りとした練習となる。いずれにしても、舞の練習のためには唱歌はなくてはならない存在である。

対して楽器の習得は、唱えられる唱歌や楽器の旋律や太鼓のリズムを聞きながら次第になされていく。唱歌が舞から離れて楽器の教習のみに使用されるということはほとんどなく、楽は舞の練習時に舞に合わせて太鼓を叩いたり、笛を吹いたりする中で自然に習得されていく⁵⁾。

III 唱歌の分類

1 複数の舞に共通する句及び節そして唱歌

楽の句や節⁶⁾の各々にはそれぞれ定まった唱歌が唱えられる。これらの句や節の旋律と唱歌には、複数の舞に共通して用いられるものが存在する。また、それらの中には「出の三つ拍子」「三つ拍子」「七

つ拍子」など、固有の名前がついている場合がある。

1) 登退場の場合

①振鉦 (1-A1,A2), 鶏冠 (3-A1,A2), 破摩弓 (5-A1), 華籠 (8-A1,A2), 太平楽 (10-A1,A2) に用いられるこれらの節の旋律と唱歌は同じもので「出の三つ拍子 (出る時の三つ拍子)」と呼ばれている。なおこの「出の三つ拍子」は、退場の楽として振鉦 (1-A3,A4), 鶏冠 (3-A3), 破摩弓 (5-A2) といった演目にも使用される。

②安摩 (2-A1), 抜頭 (4-a1,a2,a3,a4,a5), 児納蘇利 (6-A1), 能抜頭 (7-A1), 大納蘇利 (9-A1) の登場に用いられるこれらの句や節の旋律と唱歌は同系統のものである。なお、この句や節には特に固有の名称はない。

2) 当曲の場合

①破摩弓 (5-C1), 華籠 (8-B1), 太平楽 (10-B1) の節の旋律と唱歌は同じもので「三つ拍子」と呼ばれ、当曲において用いられる。なお「三つ拍子」の「三つ」は「ヒヤリヒャーイヒトードンドン」「フータンガイツ」「ミーカットーオンドン」という三つの句の集まりを意味するものと思われる。なおこの「三つ拍子」は先の「出の三つ拍子」と同様の名前であるが、両者は全く異なったものである。

②鶏冠 (3-B1), 華籠 (8-B2), 太平楽 (10-B2) の節の旋律と唱歌は同じもので「七つ拍子」と呼ばれる。楽譜を検討すれば明かなように「七つ拍子」は「三つ拍子」を基本としている。以下に示すように、「七つ拍子」の「七つ」にも「三つ拍子」と同様のことが言える。

「ヒヤリヒャーイヒトードンドン」「(動いて)
フータンガイツ」「ミーミーミーツ」「ヨーヨーヨ
(持ちかえて)」「イーツムーツ」「ムーツオー」
「ナーナイヤカットーオンドン」

③その他句や節の旋律と唱歌が同系統のものには次のようなものがある。

- ・安摩 (2-C1) と児納蘇利 (6-D1,D2,E1,E2) と大納蘇利 (9-D1,D2)
- ・抜頭 (4-a5,a6,a7,a8,a9) と能抜頭 (7-a1) と陵王 (12-c1)
- ・児納蘇利 (6-B1,B2,B3) と陵王 (12-G1,G2,G3)
- ・児納蘇利 (6-D1,D2,E1,E2) と大納蘇利 (9-D1,D2)
- ・能抜頭 (7-d1,d2,d3,d4) と大納蘇利 (9-b1,b2,b3)

2 舞に固有の句及び節そして唱歌

安摩 (B1,B1) 抜頭 (c1,c2,c3,c4,c5), 児納蘇利 (B1,B2,B3), 能抜頭 (c1,c2,c3), 陵王 (E1,G1,G2,G3,H1,b4) などはそれぞれの舞に固有のものとして唱えられ、舞を特徴づけている。

3 舞以外の楽及び唱歌

舞の他に御輿渡御の楽として「三つ拍子」(0-A1,A2,A3), 「お走り」(0-b1), 「しゃぎり (+カラウス)」(0-C1,C2,C3,+0-d1) がある、この「三つ拍子」は「出の三つ拍子」と同種のものであるが、旋律・リズム、それに楽器の組み合わせが異なっている。また、ややまぎらわしいが、先述した舞に使用される「三つ拍子」とは異なるものである。「お走り」は御輿のお走りの際に用いられる速いテンポの楽である。「しゃぎり」は、お走りの後や祭礼の終了時に演奏される。「カラウス」は「しゃぎり」の演奏中に加わる拍子で、「しゃぎり」太鼓の奏者が打つ面と反対側の杵を「カラウス」の奏者が「しゃぎり」とは独立したテンポで加わる。なお、陵王の終了直後にも「しゃぎり」が奏される。

4 唱歌に用いられる仮名及び指示語

表1は、唱歌が唱えられる際に用いられる仮名及び指示語の分類である。

1) 唱歌の仮名

唱歌に用いられる仮名には、「笛の音色を模したもの」「太鼓の音色を模したもの」などいくつかの性質が混在している。

①笛の音色を模したもの

「オーヒャヒヒョー」(出の三つ拍子)「オーイヒョイ」「ヒーハン」などのように笛の音色を模したものが存在する。これらのうち「オー」は句の頭に用いられる。また「ヒー」は、その直前の音より音高が高い場合が多い。

②太鼓・銅鑼の音色を模したもの

「ドンドコドンドンカッドン」「ドデドン」「ドーン」「ドンドンドン」「クワー」「カーイカカ」「カンカラカーツ」「テツツドン」「ズク」「ジャ」「ジャー」「シャン」「シャーン」などが見られる。これらの唱歌は太鼓の奏法に直結している、すなわち、「ドン」「デコ」「ドデ」は太鼓の中心を打ち、「カ」「クワー」「カン」などカ行は杵打ちとなる。また、「ドン」「ドーン」「クワー」「カーイ」などは楽譜で表わせば、四分音符や二分音符という比較的長い音であり、「デコ」「ドデ」「カラ」「ズ

ク」などは八分音符で表わされるように短い音の固まりを示している。

また「ジャ」「ジャー」「シャン」「シャーン」は銅鑼の音色を模倣しているものと思われる。

③数字を唱えるもの

「ヒトー」「ヒトーツ」「フー」「フターツ」「ミー」「ミーツ」「ヨー」「ヨーツ」「イーツ」「イツーツ」「ムーツ」「ナー」「ナナーツ」などが見られる。典型的な形は舞における「三つ拍子」「七つ拍子」に見ることができる。これらを唱えることにより、句や節あるいは所作のまとまりの数を知ることができる。

④かけ声が唱歌になっているもの

「イヤー」（例、鶏冠：3-B1）「ホー」（例、抜頭：4-a9）などがある。「イヤー」は七つ拍子の最終句の前に置かれる。このかけ声をかけることにより、次の拍に向かってのアフタクト的なエネルギーが生じている。

「ホー」は、一連の舞の区切りや当曲の終了後に裏声を使用して叫ばれる。舞の大きな節目に登場するかけ声である。笛や太鼓など楽器の奏法とは直接には関係がない。裏声というのも異質である。

この「ホー」を唱歌に分類してよいかは疑問のあるところであるが、唱歌を唱えるという行為の中で他の唱歌と一緒に唱えられ、舞の所作を行うのに不可欠なものとなっているため記しておく。分類表（表1）にも入れてあるが、他の唱歌とは区別しておいた。

⑤語呂合わせ的なもの

「ドンダリショウ」（例、児納蘇利：6-D1）「ドンダイドン」（例、児納蘇利：6-B3）「ヒーハン」（例、能抜頭：7-c1）のうち「ダリ」「ダイ」「ハン」などは、その前後の「ドン」「ショウ」「ヒー」などと共に語呂合わせ的に唱えられ、ひとつの句を形成している。

また、児納蘇利（6-D1）や破摩弓（5-C1）に見られる「ヒーヤ」「アイツ」などは、唱歌の旋律を唱える際に生ずる「間」をとりもち、舞人が動きやすくするために唱えられるものと思われる。

2) 指示語

天津神社舞楽の練習において唱歌が唱えられる場合、表1下部に示したような、動きを指示する言葉が挿入される。本稿ではそれらを「指示語」という用語で表わす。

指示語には「足だ」「肩だ」「頭から」「その手で」などのように、身体の一部を具体的に指定して

次の動作を指示するものや、「行くぞ」「動いて」「切って」「すわりだ」「立って」「持ちかえて」「もう一つ」などのように、次の動作の内容を示唆ないし指示するものが存在する。

これらはいずれも、舞を舞うためには欠かせないものであるが、こうした指示語を唱歌を唱える中に組み入れ、唱歌とともに唱えられているのが天津神社の特徴である。指示語には、「静かに」「すわりだ」のように、言葉ととして語られるものと「さした」「動いて」のように他の唱歌と同様に音程を伴って唱えられるものがある。

これら指示語は楽器の演奏には全く関係のないものであり、舞のためにだけあるといってよい。また、指示語はあくまでも言葉を用いた直接的な指示であり、旋律を唱える唱歌とは性格が異なる。これらのことから指示語を唱歌として扱うかどうかは疑問の生ずるところであるが、この点については、「舞を舞うための唱歌」との関わりから後述したい。

5 笛の唱歌と太鼓の唱歌

唱歌の多くは、上記のように笛の音色や太鼓の音色を模したものなど、いくつかの要素が混合して一つの唱歌として唱えられる。しかし種類によって唱え分ける部分もある。例えば、安摩（2-A1）、児納蘇利（6-A1）、能抜頭（7-A1）、大納蘇利（9-A1）の登場に用いられる唱歌では、楽の同じ部分に対して太鼓の唱歌としては「ドンドンドンドン…」、笛の唱歌としては「ヒョイヒョイヒョイヒョイヒョイ…」が唱えられている。また、抜頭（4-b1）では、太鼓を「ドデドンドン」笛を「ヒヒョーローヒー」と唱える部分がある。これらのどちらを唱えるかは、特に決まりはないが、主として太鼓を奏する楽人は太鼓の唱歌を、主として笛を奏する楽人は笛の唱歌を覚えているということである。

IV 唱歌の機能

1 楽一唱歌一舞との関係において

天津神社舞楽の唱歌の機能を明らかにするために、先行した筆者の研究結果に照らし合わせてみよう。

筆者は先に能生町白山神社舞楽における唱歌の機能を明らかにした。その際、まず各演目における唱歌の役割を「楽との関係」「舞との関係」から詳察した。その結果、唱歌が楽・舞の双方の細部に渡って影響を及ぼしている事実が具体的に判明した。それらは次のようにまとめられた。

* 楽における機能

・ 楽の把握

旋律〔音高、旋律（型）、句・節の単位、開始・終止、アーティキュレーション（発音法・発語法）、暗唱補助〕

リズム〔拍と音価、リズム型、言葉のリズム〕

速度〔拍の伸縮・間、速度の変化〕

音色

音力〔拍の軽重〕

・ 奏法

・ 楽器の特定

・ 楽の構成

演奏回数

楽の特定〔旋律の特定、舞の特定〕

・ 楽の伝達

楽の記憶

楽の記録

楽の習得

* 舞における機能

・ 楽の代理

・ 所作の様態

開始・タイミング・終了

動きの方向性〔重心移動、なめらかな動き、角ばった動き、収縮・開放・伸張、速度〕

・ 舞の構成

所作のまとまり〔所作の単位、所作の小単位、所作の回数、所作の移行〕

舞の特定〔演目内の舞の特定、演目の特定〕

・ 舞の伝達

舞の記憶

舞の記録

舞の教習

さらにこれらの結果を整理統合し、楽一唱歌一舞の機能的な連関を明らかにした⁷⁾。

これらの結果の各々に天津神社舞楽の唱歌を当てはめて検討してみると、天津神社の場合も唱歌は同様の機能を果たしていることが判明する。唱歌は常に楽と舞の細部に渡って深く関わるとともに、双方を有機的に結び付ける役割も果たしている。両舞楽の唱歌の機能を図1、2に示しておく。

2 「舞」をより意識した唱歌

1) 「三つ拍子」と「七つ拍子」

しかしながら、天津神社では「舞う」という行為と唱歌との関連において、能生白山神社の場合と異なる点が見受けられる。というのも唱歌を唱えた際、

その旋律が楽の実際とは異なるものが存在するからである（楽譜1：三つ拍子、楽譜2：七つ拍子）。白山神社の唱歌の場合、唱歌の旋律は基本的に笛の旋律をなぞるものであり、従って楽（笛）の旋律と唱歌の旋律は同一のものであった。同様のことが天津神社においても確認される。しかし、このケースに当てはまらない唱歌も存在するのである。

こうした現象は、三つ拍子、七つ拍子と呼ばれる楽に見られる。先述したように、三つ拍子は破摩弓（5-C1）、華籠（8-B1）、太平楽（10-B1）の演目に、七つ拍子は、鶏冠（3-B1）、華籠（8-B2）、太平楽（10-B2）の演目に共通して用いられる。これらは全12演目のうち4つの演目に登場し、舞楽において重要な拍子となっている。

①三つ拍子

破摩弓の三つ拍子（5-C1）の場合、唱歌と楽の関係は楽譜1のようになっている。句の区切りが一致すること、1小節目、4、5小節目の音程が一致することから、大きくとらえれば、唱歌の旋律は笛の旋律をなぞっているということはある。また、「ドンドン」「カッターオンドン」というように、唱歌を唱えることにより太鼓のリズムと奏法を理解することができる。

しかしながら、笛と唱歌の旋律を比較すれば明らかのように、両者はあきらかに異なった音組織で構成されている。すなわち笛の旋律はes-f-g-aという、各音が全音の関係で示される4つの音により構成された独特なものとなっているのに対し、唱歌の旋律では、c-d-f-g-a-cが現われ、律の音階が形成されている。また、単調で音の数の少ない笛の旋律に対して、唱歌では細かな音の動きがあり、小節を伴って唱えられ、それ故に楽譜1のイ・ロ・ハに見られるように、演唱者により独特の唄い方も生ずる。こうしたことから音高やリズムの点において旋律のいたるところで笛の旋律との不一致が生ずるが、唱者も舞人もまた楽人も特に気にとめることもない。

このように三つ拍子の唱歌は楽の旋律とは、異なったものである。当然のことながら三つ拍子の唱歌の旋律は笛で演奏されることができない。他の唱歌では可能な唱歌の旋律の楽への変換が不可能なのである。

しかし三つ拍子は、舞人や舞の指南役にとっては、舞を舞うためにこそ必要なものとなっている。

三つ拍子と舞との関係を破摩弓を例にとって述べてみよう。

破摩弓では当曲はすべて三つ拍子で舞われる。舞

台登場の後最初の所作のひとくさを記述する。

三つ拍子の唱歌は次のようなものである。

「ヒャリヒャーイヒトードンドン アイツフー
タンガイッ ミーカッターオンドン」

「ヒャリヒャーイヒトードンドン」：「ヒャリ」で持っている弓とともに両手を静かに上げ、頭上で拳を軽く合わせ、拳に目をつけながら弓とともにおじぎをするようにして前方正面まで降ろし、両手を離す。「ヒャーイ」で、両手を両側に広げ、上体を起こし体を右に開き右足を上げる。矢を持った右手は体の後方腰、弓を持つ左手は体の前方腹の定位置につける。「ヒトー」で右足を半歩後方に降ろし、「ー」で左足を上げる。「ドン」で左足を後方に降ろす。「ドン」でさらに右足を後方に降ろす。

「アイツフータンガイッ」：「アイツ」で右足を半歩進め左足を前方へ出す。同時に弓を持った左手を前方へ伸ばす。「フー」で左足を降ろし、左手を左後方へ持っていく。「ー」を弓を左肩にかぶる。右足のかかとを上げる。

「タン」で右足のかかとを下げ、左足を上げると同時に左手の弓を右斜め上に上げる。「ガイ」で左足を一步踏み出して下げ重心をかけ、弓を左斜め下に振る。この時右足のかかとを上げる。「ツ」では、右足を上げ、矢を持った後方の右手を前方に持ってきてさらに後方に戻す。

「ミーカッターオンドン」：「ミー」で右足を下げて両足を揃え、右手を後方定位置に定める。「ー」で左足をあげる。「カッ」で左足を降ろし、右足を上げる。「トー」で右足を下げ両足を揃え、「オン」で両かかとを上げてつまさき立ちをし、両足を揃える。「ドン」で両足を降ろす。

このように三つ拍子の唱歌は、「タン」「ガイ」「ツ」「ミー」「カッ」「トン」などの唱歌の小単位の各々に所作の細かな単位が連動しており、それらが句・節とまとまって、一連の所作が完成している。唱歌を唱えることが、舞を舞うために有効に作用しているのである。

②七つ拍子

七つ拍子の性格も基本的に三つ拍子と同様であるが、唱歌と笛の旋律あるいは太鼓のリズムは三つ拍子以上に異なっている（楽譜2）。笛の旋律はes-f-g-aの4音でできている。一方で唱歌の旋律はa-c-d-f-g-a-cという音からなり、やはり律の音階により形成されている。唱歌の旋律は一応笛の旋律を巡っ

た形はとってはいるが、音組織そのものが違っている。唱歌は細かな小節も加わり、より装飾的に唄われる。この唱歌の旋律も、楽とはかなりかけはなれたものとなっており、七つ拍子を唱えることが楽の教習に直結するとは思えない。ただし、「ドンドン」「カットン」のように太鼓の奏法に関しては、唱歌が手助けとなっている。三つ拍子と同様に七つ拍子も「舞う」ことと直結した拍子と思われる。

当曲を七つ拍子のみで舞う鶏冠の事例を記述してみよう（3-B1）。

七つ拍子の唱歌は次のようになっている。

「（頭から）ヒャリヒャーイヒトードンドン
（動いて）フータンガイッ ミーミーミーツ
ヨーヨーヨ （持ちかえて）イーツムーツ
ムーツオーナアナ イヤカッターオンドン」

舞台登場の後の最初の所作のひとくさを記述してみる。

「（頭から）ヒャリヒャーイヒトードンドン」：「（頭から）ヒャリ」で両手に花を持ったまま垂直に頭上前方に上げる。「ヒャー」静かに腕を伸ばしたまま下げ、正面水平の高さで手を離し、花は右手で持ち、両手を開きながら上体を前へ30度くらい傾け、「ーイ」で両腕を伸ばしたまま、両横水平から正面に引き寄せながら上体を起こし、「ヒトー」で花を手前胸の高さに持ってきて直立する。「ドンドン」は直立姿勢を保つ。

「（動いて）フータンガイッ」：「（動いて）」で右足を右後方へ下げ、体を斜め右に開く。「フー」で右足をつく。「ー」で左足をさげ、左斜めに体を開く。「タン」で左足を床につけ、同時に右足を引き、「ガイ」で右足を床につけ「ツ」でその右足を一步前に踏み出し、同時に左足を上げる。

「ミーミーミーツ」：「ミー」で左足を踏み出し重心をかけて、花を左手に持ちかえて斜め左前に腕を伸ばし、「ー」で右ももを上げ、右斜め前を向く。次の「ミー」で右足を踏み体は左前を向き、左足を後方へ引きながら上げる。次の「ミー」で左足を踏み、右足は後方へ上げる。「ツ」でその右足で前方へ踏み出す。同時に左足が上がる。

「ヨーヨーヨ」：「ヨー」で左足を踏み出し重心をかけて、花を左手に持ちかえて斜め左前に腕を伸ばし、「ー」で右ももを上げ前へ蹴る。花は手前に引き右斜め前を向く。「ヨー」で右足を踏み、左足を上げる。「ヨ」で左足を踏み、両足を揃える。

「(持ちかえて) イー ツ ムー ツ」(持ちかえて) 花を右手に持ちかえて、「イー」で、右足を前に踏みだし重心をかけ、右前に腕を伸ばし、「ー」で前に出した腕を左側に振り左斜め前を向き、右足に重心をかけ左ももをあげる。「ツ」で左足に重心を移し、右ももをあげて戻す。「ムー」で右足を踏んで両足を揃える。「ツ」で右足をあげ、左手は剣指にして腰に、花を持った右手は右横水平に伸ばす。

「ムー ツ オー ナ ア ナ」: 「ムー」で右足を踏み、伸ばした右手を正面に移動させる。「ー」で左足をあげ、花を持った右手を前に出し、左手は手のひらを開いて腕をやや広げる。「ツ」で左足を踏み、同時に花の側面を左手で軽く打つ。「オ」で同じ動作をし、「ー」で右足をあげ花を左手に持ちかえて前に出し、右手は手のひらを開いて腕をやや広げる。「ナア」で右足を踏み、同時に花の側面を右手で軽く打つ。「ナ」で同じ動作をする。

「イヤ カットー オン ドーン」: 「イヤ」で、左ももを上げる。同時に左手は花を支え、右手は剣指で下・横・上と円を描き花の内側まで降ろす。「カッ」で左足を降ろし、右ももを上げる。同時に右手は、逆に上・横・下へを円を描く。「トー」で両足を揃え、右手の甲を顔の前に上げ剣指を下に向ける。「オン」で両かかとを上げ背筋を伸ばし、右手は上・横・下へ円を描く。「ドーン」でかかとを下げ、右手を花にそえる。

このように七つ拍子もまた、「フー」「タン」「ガイ」「ツ」など唱歌の最小単位の一つ一つに動きの変化が伴ない、それらは唱歌を唱えることによりスムーズに連結され、一連の所作が仕上がっていく。笛の旋律や太鼓のリズムよりさらに細かな唱歌の旋律を唱えることにより、楽の旋律・リズムを唱えるだけでは表わすことのできない、舞の細部にわたった動きを表現することができるわけである。

③三つ拍子、七つ拍子の持つ意味

三つ拍子と七つ拍子の唱歌の旋律が、楽の旋律と異なっている原因としては、笛の旋律のes-f-g-aという音組織があげられるだろう。各音の音程がすべて全音による旋律は、舞人にとっては唄いにくかったのではなかろうか。さらに、笛の旋律は同音を伸ばす部分が多いために、この伸ばしの部分において所作に直結する細かな言い回しを必要としたことも考えられる。それ故に親しみのある唄いやすい律音階の唄い方へ変わったこのであろう。

唱歌の旋律はなぜ律音階に変化しているのだろうか。それは各音の関係が全音でしかも固定された

わずか4つの音により形成されている笛の旋律に対して、「唄」として唄おうとしたときの人々自然な欲求が根底にあるものと考えられる。具体的には、es-f-g-aという笛の音組織の-f-g-aの枠組みを基本として、そこから日本人の唄い馴れている律音階(c-d-f-g-a-c)が形成されていったのであろう。

しかし、結果として現在こうした唱歌が用いられているという事実については、さらに考察しなければならない。というのも、これら三つ拍子、七つ拍子の唱歌に限って言えば、唱歌の旋律と楽器の旋律が異なった音組織で構成されているため、唱歌を唱えることが楽器の教習に直結するとは思えないからである。もちろん、「ドンドン」「カットー オン ドーン」の太鼓の奏法は認識されるし、笛の旋律はわずかではあるが重なる部分はある。しかし、他の演目の唱歌や先に検討した能生町白山神社舞楽の唱歌では、唱歌の旋律は笛の旋律を唱えていたのを考えると、大きな相違である。

もちろん、旋律が異なるからという理由で、楽との疎遠な関係を決定づけるものではない。旋律楽器の唱歌においては、楽器の旋律と唱歌の不一致はしばしば見受けられる。この点について、千葉は、雅楽の旋律管楽器の唱歌においては、「唱える際に唱歌と楽器音との距離をなるべく縮めようという、引力のようなものが働く」のに対して、能管の場合は「より直観的に、肉体的に楽器音に結び付けられており、その点では、能管という楽器の打楽器的な特性に相応しい。」ことを指摘している⁸⁾。ここで問題にされなければならないのは、舞と唱歌との距離であり、他の唱歌以上に舞の側に引かれている「三つ拍子」や「七つ拍子」の唱歌の性格である。

この唱歌が使用されてきたのは、「舞を舞う」ために必要であったからに他ならない。唱歌を唱えることの目的が楽器の旋律や奏法を覚えることよりも、舞を舞うことをより重視しているからである。実際上記のように、三つ拍子、七つ拍子によって舞われる舞の所作を分析してみると、唱歌の小単位に舞の細かな所作が伴い、唱歌を唱えることによって、これらがひと続きの舞に仕上がっていることが判明する。唱歌の句・節の各々が舞のそれぞれの所作と深く関わっているのである。複雑な動きを伴う舞を笛の旋律や楽器のリズムで舞うことは不可能なのである。

こうした理由から、これらの拍子が生まれてきたものと考えられる。三つ拍子、七つ拍子は舞を舞うことを優先させた唱歌と言ってよい。楽譜1のイ、

ロ、ハに見られる唱え方の相違は、舞を舞うことに支障がない限り問題がないわけである。

2) 指示語とかけ声の存在

唱歌が舞を舞うことに対して重視されていると思わせる事例は、指示語やかけ声の存在にも見ることができる。

①指示語

先に説明した鶏冠の七つ拍子には、「頭から」「動いて」「持ちかえて」という指示語が他の唱歌とともに唱えられていた。これらの言葉が用いられている部分の所作を取り出して見る。

・「頭から」：「(頭から) ヒヤリ」で両手に花を持ったまま垂直に頭上前方に上げる。

この所作は、花を持った両手を頭上前方に上げることから始まる。すなわち「頭から」は、手を頭のところにあげることから開始せよという意である。

・「動いて」：「(動いて)」で右足を右後方へ下げ、体を斜め右に開く。

直前に直立姿勢を保っているのが、「動いて」の指示と同時に体を右後方に動かす。舞人は動きのタイミングを知ることになる。

・「持ちかえて」：(持ちかえて) 花を右手に持ちかえて、「イー」で、右足を前に踏みだし重心をかけ、右前に腕を伸ばす。

この指示により動作の変更とタイミングを間違わずに行うことができる。

すでに表1に示したように、これらの他に「足だ」「いくぞ」「切って」など、13種類の指示語が存在する。これらはより良く「舞を舞う」ためのものである。しかも単独しては存在せず、唱歌の一部となって唱えられているのが特徴的である。

②かけ声

かけ声が唱歌になっているものには、「イヤー」「ホー」があげられる。こうした唱歌は白山神社舞楽においても確認された⁹⁾。白山神社の場合、かけ声の唱歌は、唱歌の旋律を唱える中で自然な「唄」として他の唱歌の中に組み込まれていた。天津神社の場合も、「イヤカッーオソドーン」(七つ拍子)の「イヤ」の場合は同様のケースである。しかし「ホー」の場合は2つの点で他と異なっている。一点めは、発声の仕方である。他の唱歌が話し声あるいは自然な発声で唱えられるのに対し、この「ホー」は、裏声を使いこの一音のみ高音で叫ばれる。このため、大変目だって聞こえてくる。

二点めは、このかけ声が果たす役割である。「ホー」のような役割を担っているのだろうか。

以下に振鈴の当曲における楽の構成図を再掲した¹⁰⁾。「ホー」はHOと記してある。ここに出てくる二つの「ホー」について考察してみよう。

当曲

B1(3)(頂き)-B2(3)(立ちの掃き)-B1(1)(正面の頂き)-B2(3)(立ちの掃き)-B1(1)(正面の頂き)-B2(3)(すわりの掃き)-B1(1)(正面の頂き)-B3(1)-B3(2)(手)-HO-C1(1)(蹴る)-B4(1)(正面の頂き)-B2(3)(すわりの掃き)-B1(1)(正面の頂き)-B3(1)-B3(2)(手)-C1(1)(蹴る)-B4(1)(正面の頂き)-B1(3)-HO-d(1)

まず第一番目のかけ声である。当曲が始まってから舞人はB1,2,3の唱歌により、手にしている鈴を上下させたり(頂き)、鈴先をすべらせたり(掃き)、剣指で円を描いたり(手)する動作を行う。この一連の動作が終了したところ、すなわちおよそ当曲の途中で「ホー」のかけ声が入る。その後楽はC1に変わり、これまでとは違った「蹴り」の所作に入る。

この場合のかけ声「ホー」は、いくつかの節が組み合わさったより長い舞の単位において、その大きな区切りを示すものとして使用されている。

第二番目のかけ声は、当曲の後半でやはり「頂き」「掃き」「手」などの一連の所作が終了した時点である。この後舞人はd1により向きを変え、退場となる。ここではかけ声「ホー」は、舞台上での舞の終了を知らせている。

このように「ホー」は、舞の大きな単位の区切りや舞台上での舞の終了において使用され、次の異なった動作や場面を導く役割を果たしている。祭礼本番においても太鼓役によってこの声は出され、舞台まで届けられる。笛の旋律や太鼓のリズムの演奏に直接関係はせず、舞の区切りを明確にし、間を保ち、次の動作や場面の転換を導くために用いられている。

このかけ声も、唱歌の中に組み込まれ、楽人によってひと続きのものとして唱えられる。

③指示語とかけ声の持つ意味

このように天津神社舞楽の唱歌には、指示語とかけ声が組み込まれ、一連のものとして他の唱歌とともに唱えられる。両者はともに、楽器の旋律やリズム、または奏法を示しているわけではないため、楽器の演奏のために直接的には役だっているとはいえない、これらは舞のためこそ存在し、舞人や指南役にとって

は、動きを直接的に指示したり、舞の大きな単位や区切りを確認する大切なものとなっている。

唱歌全体が、楽器の教習よりも舞の習得に重きが置かれている結果とみてよいだろう。

これら指示語とかけ声については、楽人や舞人あるいは指南役が必ずしも他の唱歌と同質のものとして認識しているわけではない。しかし、再三指摘したように、舞の教習時に関係者が唱歌を唱える場合、これらは唱歌の一部としてその中に組み込まれ、時に旋律化される。舞のための唱歌という性格を考えるならば、これらかけ声や指示語は広い意味で唱歌として分類してよいのではないだろうか。

3) 「舞の唱歌」の意識

このように天津神社の唱歌を検討してみると、それは楽器の習得よりも舞を舞うための唱歌として機能していることがわかる。実際、舞人は「唱歌を覚えて舞を舞え」と言われ、筆者の練習参観時でも楽頭が、稚児を集めて三つ拍子や七つ拍子を暗唱させていた。また練習においても「舞の唱歌」という言葉を使用している。

この「舞の唱歌」という用語であるが、文献においても散見する。『天津神社舞楽の手引き¹¹⁾』では、次のような記述が見られる。

- ・鶏冠：『舞の「ショウガ」は七つ拍子』(p. 15)
- ・破摩弓：『舞の「しょうが」は「三つ拍子」』(p. 25)
- ・華籠：『舞の「ショウガ」は「三ツ拍子」と「七ツ拍子」があり「七ツ拍子」の時は「すわり」をする。』(p. 45)

こうした表記は『天神地祇¹²⁾』の次の記述がもとになったものと思われる。

- ・鶏冠：『舞の「しやうが」は七ツ拍子なり』(p. 36)
- ・華籠：『舞の「しやうが」は三拍子と七拍子とす』(p. 51)

これらは、例えば鶏冠の当曲は七つ拍子の唱歌で舞うの意である。

ここで言う三つ拍子や七つ拍子という「舞の唱歌」に対して、「楽器の唱歌」という言い方があるかと言うとそうではない。また、三つ拍子や七つ拍子の場合、III-5で示した「笛の唱歌」「太鼓の唱歌」の区別も存在しない。楽器はこの「舞の唱歌」(三つ拍子や七つ拍子)に従って奏されるが、前述したようにその旋律は、笛の旋律とは異なったものであり、太鼓のリズムや奏法に関してもわずかな情報し

か与えられていない。「舞の唱歌」は舞を舞うための唱歌として理解されている。つまりそこには「笛の唱歌」でも「太鼓の唱歌」でもない、すなわち「楽器のための唱歌ではない唱歌」という意識と唱歌が存在するわけである。

V まとめ

さて、民俗芸能における舞や踊りなど、身体表現をともなった芸能において使用される唱歌について、これまで明らかにした二つの事例(新潟県能生町白山神社舞楽及び新潟県糸魚川市天津神社舞楽)に関する見解をまとめると次のようになる。

- ・唱歌は、楽の把握、奏法、楽器の特定、楽の構成、楽の伝達など楽の細部に機能している。
- ・唱歌は、楽の代理、所作の様態、舞の構成、舞の伝達など舞の細部に機能している。
- ・唱歌は、楽と舞の双方に深くかわり、それらを有機的に結び付け、楽一唱歌一舞という脈絡において有効に機能している。(以上、白山神社舞楽、天津神社舞楽)
- ・唱歌には、天津神社舞楽の三つ拍子、七つ拍子のように、楽器の教習や習得以上に舞を舞うことを目的として唱えられるものがある。
- ・天津神社舞楽では、指示語やかけ声などが、唱歌の中に組み込まれて唱えられ、舞を舞うために不可欠な存在となっている。これらも広い意味で唱歌に分類されて良いのではないか。
- ・天津神社舞楽では「楽器のための唱歌ではない唱歌」という意識と唱歌、すなわち「舞の唱歌」が存在する。
- ・二つの事例における唱歌を、舞楽以外に用いられる唱歌(たとえば、御輿渡御の楽の唱歌など)も含め、仮に音楽用語としての唱歌[楽器の唱歌：A]¹³⁾と(地方の)舞楽用語としての唱歌[舞の唱歌：B]に二分し図示すると、それらの関係は次のように整理することができる。

二つの事例における唱歌



注

- 1) 辻莊一「源氏物語に於ける合奏の心理学的考察」『心理学研究』第20巻第1号 1949年 p.43
- 2) この点について千葉は、音楽用語としての唱歌の範囲で、詳細な検討を試みている。
千葉潤之介「「唱歌」という用語に関する諸問題—とくに歴史的用語法の観点から—」『岩波講座 日本の音楽・アジアの音楽 第4巻 伝承と記録』岩波書店 1988年 pp.287-311
- 3) 拙稿「唱歌の機能(1) —新潟県能生町白山神社舞楽の事例から—」『新潟大学教育学部紀要 第37巻第2号』1996年 pp.307-325
拙稿「唱歌の機能(2) —新潟県能生町白山神社舞楽の事例から—」『新潟大学教育学部紀要 第38巻第1号』1996年 pp.131-141
- 4) 拙稿「唱歌の機能(3) —新潟県糸魚川市天津神社舞楽の事例から—」『新潟大学教育学部紀要 第39巻第1号』1997年 pp.149-192
- 5) 拙稿を参照されたい。「教わらない楽—民俗芸能に見られる音楽学習の側面—」『民俗音楽研究 第20,21合併号』日本民俗音楽学会 1997年10月 pp.77-91
- 6) 句は原則的に1～2小節程度のまとまり、節は原則的に句より長いまとまり。句、節については、剣持（剣持康典「能生白山神社舞楽の研究」上越教育大学修士論文 1992年 p.75）の表示を援用している。なお詳細については、拙稿（注3論文p.320）を参照されたい。
- 7) 詳しくは、前掲注3）の拙稿を参照されたい。
- 8) 前掲注2）p.308
- 9) 「ハァ」「ヤ」「アー」など。前掲注3）「唱歌の機能(1)」p.308
- 10) 前掲注3）論文p.160より再掲。アルファベット大文字は節、小文字は句を表わす。括弧内の数字は繰り返しの回数である。なお「ホー」はHOと記してある。
- 11) 『天津神社舞楽の手引き』天津神社舞楽会編 糸魚川教育委員会発行 昭和58年3月
- 12) 『天神地祇』一の宮舞楽研究会 昭和16年
- 13) 本論では、ここにまとめとして「音楽用語としての唱歌」＝「楽器の唱歌」という形になっているが、今後の調査でこの関係は変化する可能性もあると考える。注2）で指摘されるように、唱歌には多様な様態が考えられるからである。「舞の唱歌」にも同様のことが言える。

〔前稿修正・訂正部分〕

1 振鈴

*説明文言

- ・ a 3 : ころがしばちの時の太鼓→散る時の太鼓 (ころがしばち)
- ・ d 1 : 捲く時の太鼓→トル

*楽の構成

- ・ 登場 A1(1)-A2(5)-a1(1)-A2(4)-a21.-A(2)-a3(3)-

↓

A1(1)-A2(5)-a1(1)-A2(4)-a2(1)-A(2)-a3(1)-

- ・ 退場 A3(2)-a1(1) → A3(n)-A2(n)-a1(1)

ただし、退場時A3-A2に変わる (すなわち、太鼓の革打ちが杵打ちとなる) のは、舞人が鈴を唐子に渡して、両手を張った直後である。この太鼓の打ち方の変化は、舞の所作に添って行われるものであり、A3の途中から所作の変化に伴って太鼓は杵打ち、すなわちA2になる。

4 抜頭

*楽譜

a8 ♩ = 96 ♩ = 75 ×n

* () について：反りをいれる時のみ二拍めを強く奏する。

8 華籠

*楽の構成

- ・ 退場 || : [B1(1)-B2(1)] : || × 2 → || : [B1(1)-B2(1)] : || × 3 -B1

10 太平楽

*文言

- ・ a1 捲く時の太鼓 → トル
- ・ E2 → E1

*楽譜

cl ♩ = 54

なお、楽の記録は練習場におけるものを基本としている。練習場で走縁に想定されている距離は実際より短いため、祭礼当日の登退場時の走縁での楽の回数は、構成図とは一致しない場合もある。また、走縁での楽の回数は舞人によって異なる演目がある。

表1 唱歌が唱えられる時に用いられる仮名及び指示語分類 (天津神社)

ラ行	ヤ行	マ行	ハ行	ナ行	タ行	サ行	カ行	ア行	
ロ ロー	ヨ ヨー ヨーツ	ミー ミーツ ムーツ	ハン ヒ ヒー ヒトー ヒトーツ ヒーヤ ヒヤー ヒyai ヒヤーイ ヒヤリ ヒョ ヒョー ヒョイ ヒョーイ イ フー フターツ	ナー ナナーツ	タン ダイ ダリ ツ ツン ヅク テ テッ テン デ デコ デン デーン ト トン トーオン ド ドン ドーン ドコ	ショー ショウ シャン シャーン ジャ ジャー ズ ズク	カ カイ カー カーイ カカ カッ カラ カン ガイ クワァ クワッ クワー クァラ コ	アイ アーイ アイツ イーツ イツーツ イヤー オ オイ オー オーイ オン	仮 名
			[ホー]						
				もう一つ 持ちかえて	立って	さした 静かに すわりだ その足で	肩だ 切って	足だ 頭だ 頭から いくぞ 動いて	指 示 語

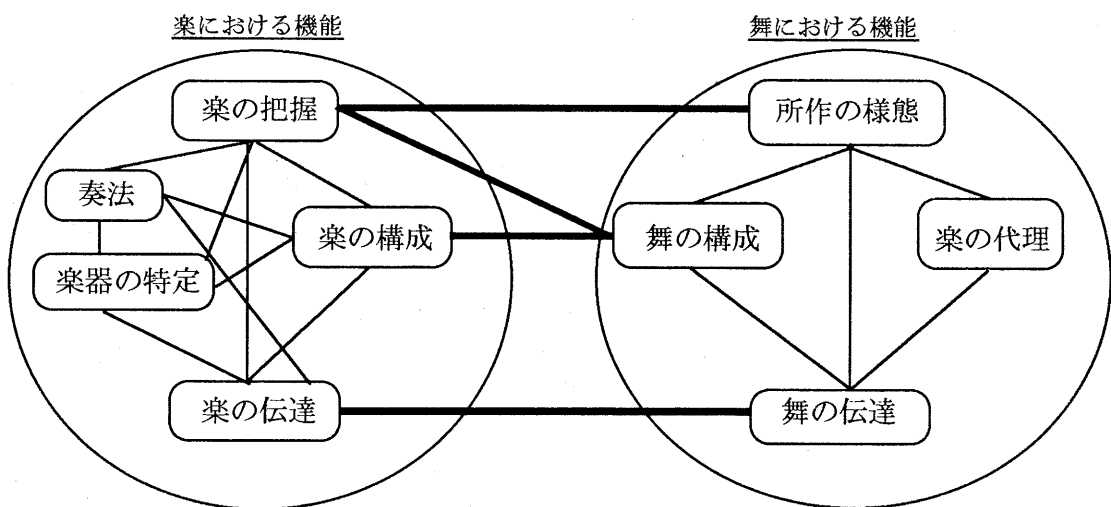


図2 両舞楽における唱歌の機能2

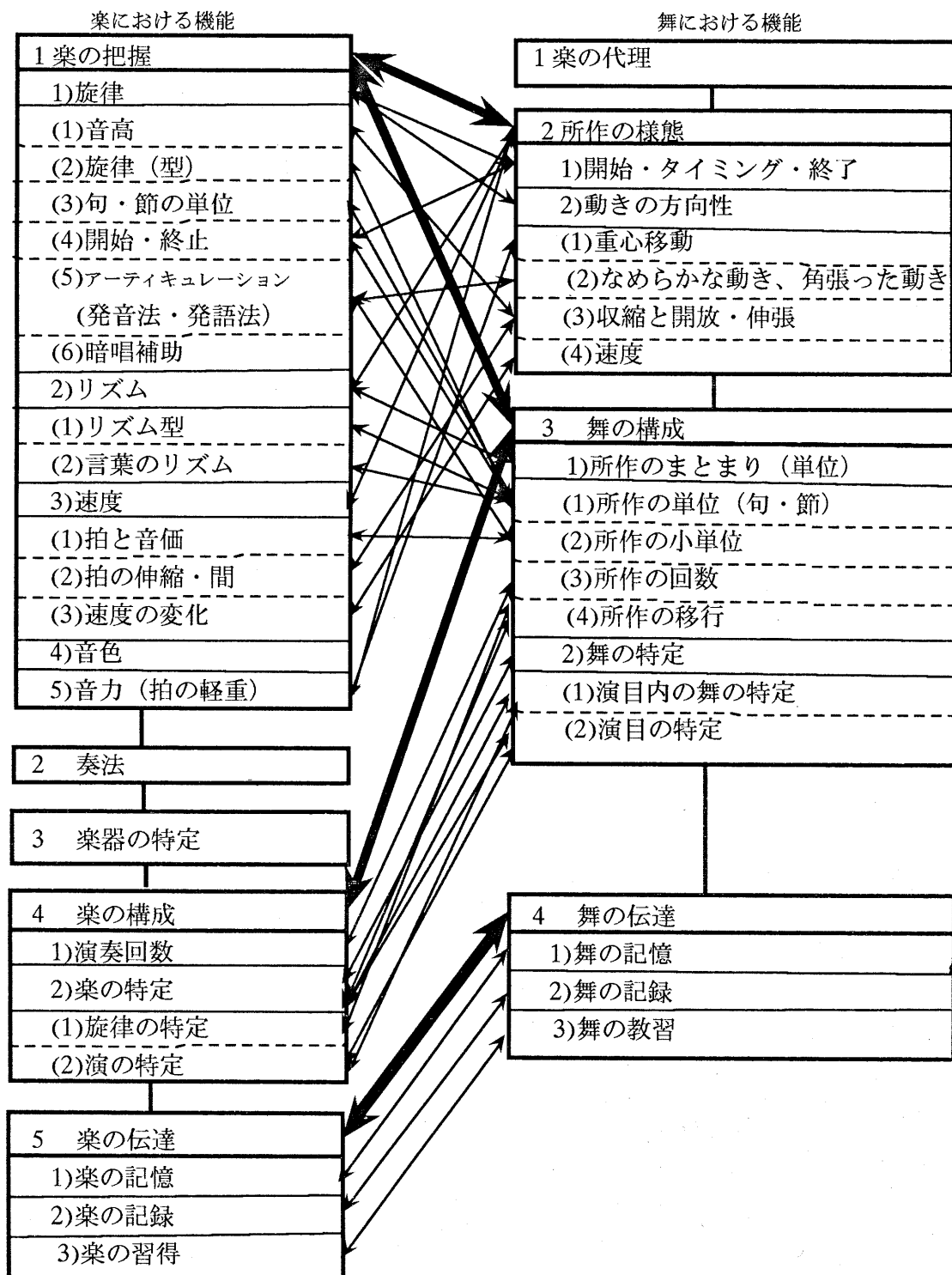


図1 両舞楽における唱歌の機能1

楽譜 1

イ 三つ拍子：A氏

笛

太鼓

唱歌

(頭から) ヒヤリ ヒヤー イ ヒト ー ドンドン アイツ フー ー タン ガイツ ミ ー カット オン ドン
(静かに)

ロ 三つ拍子：B氏

(頭から) ヒヤリ ヒヤー イ ヒト ー ドンドン アイツ フー ー タン ガイツ ミ ー カット オン ドン
(静かに)

ハ 三つ拍子：C氏

(頭から) ヒヤリ ヒヤー イ ヒト ー ドンドン アイツ フー ー タン ガイツ ミ ー カット オン ドン
(静かに)

楽譜 2

七ツ拍子

(頭から) ヒヤリ ヒヤー イ ヒト ー ドンドン (動いて) フー ー タン ガイツ ミ ー ミー ツ ヨ ー ー
(静かに)

ヨー ヨ (持ちかえて) イ ー ツ ム ツ ム ー ツ オ ー チヤ チヤ カット オン ドン