

赤倉神楽 囃子の学習法

伊野 義博*

The Method of Learning Kagura Accompaniment: The Case of Akakura-Kagura

Yoshihiro INO

目 次

I 研究のねらいと方法	31
II 赤倉神楽について	32
III 囃子の学習の記録	32
1 子どもの頃	32
2 青年団	33
3 各々の楽器の習得	35
4 基本曲：オカザキ	38
5 熟達	39
IV 学習の特徴	40
1 学習のプロセスから	41
2 共同体が育てる囃子方	42
V 学校の音楽学習への示唆	42
VI おわりに	43

I 研究のねらいと方法

新潟県十日町市赤倉地区は市の中心部から山あいへ8キロほど入った戸数20戸あまりの集落である。ここには「赤倉神楽」と呼ばれる民俗芸能が伝承されている。赤倉神楽がどのような過程でこの地区に伝承されるようになったかは明かではないが、明和7年(1770年)の興行記録が残っていることから、新潟県内では古い歴史を持つ神楽といえる¹⁾。近代化の

波にのまれ、多くの民俗芸能が衰退していく中で、赤倉神楽は今も地域文化の核として存在し継承されてきている。

神楽は獅子舞、狂言、端踊りなどの演目があるが、このすべてを総称して赤倉神楽としている。これらの演目に笛・太鼓(唄)・三味線の囃子がつく²⁾。現在熟達した三人が囃子を伝承されている。三人はいずれも昭和初期(昭和2年、3年、5年)の生まれで、子どもの頃から神楽に親しみ、長じて囃子の習得に没頭してこられた。

*新潟大学教育人間科学部音楽科教育研究室

近年、民俗音楽学習について多くの研究が紹

介されるようになってきている²⁾。これらの事例の中での音楽の学習法はその一つひとつが異なるものである。しかしそこには、音楽を十分受容する期間の設定、模倣行為、一つの対象（音楽）への長期の関わりと結果として生ずる音楽の内面化・傾倒、また、「動き」と音楽との密接な関わり、共同体の中での音楽、などの意味や重要性が明かになりつつある。また、人間が自然発生的に生みだしてきた音楽学習を照射し、そこから体系化された現在の学校教育における音楽学習を見直すことは、音楽教育において必要な作業でもある。今後より多くの事例が研究されることにより民俗音楽学習の一連の体系が明かにされるものと考えられる。

小論では、このような観点に立ち、囃子方の学習歴を記述することにより、赤倉神楽の囃子がどのようにして伝承されてきたかを明かにし、民俗音楽の学習法を解明する一助としたい。

研究の方法は、三人の囃子方に筆者が同時に面接をし、質問をする形をとった。面接日は1997年8月22日である。この面接の記録を原資料とし、その後必要に応じて、不明な点を直接質問させていただいた。対象とする囃子方は、次の方々である。

笛：庭野栄蔵氏 昭和2年11月
17日生まれ：屋号、富田屋（T氏と略記）

太鼓、唄：庭野辰栄氏 昭和3年8月
1日生まれ：屋号、下峰（S氏と略記）

三味線：庭野重左門氏 昭和5年7月
21日生まれ：屋号、上峰（U氏と略記）

質問者：伊野義博（筆者：Iと略記）

以後小論においては、それぞれ屋号の頭文字をとってT氏（笛）、S氏（太鼓、唄）、U氏（三味線）と略記させていただく。

II 赤倉神楽について

赤倉神楽は、その中核に獅子舞に属するものとして「庭舞（庭舞、弊舞、蛇起こし）」「岩

戸舞」「面神楽」「剣の舞（翰つき舞、抜き舞、八重振り）」の四座がある。さらに「おかめ狂言」「漫才」³⁾が加わる。また、幕間に「広大寺」「伊勢音頭」「追分」「花笠踊り」「茶摘み踊り」「浅くとも」「待つがづらい」「光影姿（こうけいし）」「よしよし踊り（十二梯子）」「おけさ」といった端踊りも踊られる。こうした演目のすべてを含めて赤倉神楽と言われている。

このように赤倉神楽は大きく「踊り」とそれ以外の獅子舞・狂言・漫才に分けることができる。後述するが、神楽の学習はまず「踊り」の練習から始まる。これは囃子方も例外ではない。「踊ること」が学習の基本となっていることに注目しておきたい。

囃子は笛と太鼓（唄）、三味線によって構成されている。笛は六本調子の篠笛、六孔のものを使用する。太鼓はオードと呼ばれる一台の長胴型杵付き締め太鼓とコードと呼ばれる一台の短胴型杵付き締め太鼓の組合せを一人で演奏する。なお、太鼓の担い手が唄も担当する。これに三味線が加わる。現在恒常的に演奏される編成は笛1、太鼓（唄）1、三味線（1）の3名による組合せである。

神楽は毎年9月、赤倉地区の鎮守十二神社の祭礼で奉納される他、求めに応じて様々な場所で演じられている⁴⁾。全演目を演ずると3時間あまりにも及ぶ神楽の囃子は、前述した3人の囃子方だけで行われる。技巧的に難しいものもあり、動きに合わせた高度なアンサンブルは魅力的である。演目数が多く、難易度の高い囃子であるため、そのすべてを習得することは容易ではない。

III 囃子の学習の記録

以下、各項目に従って囃子の学習をまとめていく。なお、必要に応じて筆者の質問と囃子方の発言を枠で囲んで示した⁵⁾。

1 子どもの頃

3人の囃子方はいずれも小さな頃（6,7才）

から、日々の生活の中で神楽の真似事をして遊んでいた。特にU氏の祖父が、孫のために子ども用の獅子頭を自ら彫り、与えているが、この獅子頭を中心に「遊び」として神楽を楽しんでいた。太鼓も「どういふふうにはたくかはわからんけれど、真似事に音がすればいい」という気持ちで叩いた。日常的に子どもの遊びの世界の中に神楽が浸透していたわけである。

神楽は、祭礼のみならず、新年の大切な行事としても行われ、人々の生活に溶け込んでいた。そうした中で「自然に風習とか、そういうものを小さい時から身につけていく。赤倉に生活することそのものの中に学習の場が存在していた。

T：子供だから大人のすることを真似事するわけですね。おじいさんが獅子頭を自分で彫って、自分の孫にかわいいから獅子を舞ってみろということ、神楽のまねをして遊んだわけですね。

U：この人（T氏）は、先輩だけど、先輩がやってみれとかそういうことを言っていたんだ。

T：太鼓も孫たちがかわいいからって、こんげな太鼓をはたいたわけです。どういふふうにはたくかはわからんけれど、真似事に音がすればいいということだわね。

T：いろんなことを、あそびでやっていた。

T：自然に風習というか、そういうものを小さいときから身につけてきたわけです。だから、そういうものが遊びになったわけだね。

2 青年団

15,16才になると、地区の青年団に入ることになる。入団するとまず最初に習得するのは、囃子ではなく、踊りである。当時の青年団は、50~60人という大所帯であった。踊りを習う時期は、祭礼の1ヵ月前、お盆の頃からである。

学習の場は地区の集会所となる。そこでは、先輩の踊るのを見ながら踊りを習得していく。

S：直接踊りから、教えるわけだ。あの頃は太勢で、ちょっと神楽習うといっても、太勢過ぎて。

T：5、60人もいたんだ。

S：だいたい（お祭りの）1ヵ月前から。

T：お盆の頃からだね。

T：場所は、クラブって言って、今の集会所みたいなもんだね。今は教員住宅になっているけど、あそこは集会所だったんだ。

踊りの習得方法は、まず先輩の所作を見て、真似ることである。ただし、小さいころから遊びの中で神楽を楽しんできた学習者にとっては、所作の大枠はすでに習得されており、ここで、踊りの細部にわたり、学習することになる。ここでは模倣が重用な学習の手段となる。

S：先輩が踊って見せて。

U：だいたい子供の頃から見てるんだから、かっこうくらいはわかる。

U：真似るんだ。

踊りを習得する手順は大まかな段階が設定されている。入団当初はまず「広大寺」「伊勢音頭」「花笠踊り」「おけさ」が教えられる。1年目はこれら3~4演目を覚える。「おけさ」は、神楽の最後に踊るのでどうしても習得しなくてはならない。2~3年目になると「十二梯子」「茶摘み」「光影姿」「待つがづらい」などを覚えることになる。これらの中では、待つがづらいが最も難しい。これら踊りのすべてを習得するには、3年から5年の年月が必要であった。覚えの早かったS氏は、19才までには、これらを習得していた。

T：習う時には、広大寺というのを一番始めに教えたわけです。

T : ある程度上達してくると、難しい踊りにはいる。最初の年は、いくつも覚えられないから、せいぜい、3つか4つだね。

I : そうすると、廣大寺、伊勢音頭の次には、どんなのが来ますか。

S : 花笠。

U : おけさも教えたね。

S : それは、最後に踊るのでどうしても覚えなければいけない。

S : 2年3年たってくると。

T : 十二梯子、茶摘み、光影姿、待つがつらい。

T : 待つがつらいは、一番難しいというか、元気よくやってばっかいてもいいというわけでもないし、踊りにくい踊りなんだ。

I : 待つがつらいまでくるには、何年くらいたっているのでしょうかね。

S : 3、4年だね。

T : 4、5年経たなければだめだね。

I : じゃあ、二十歳前後になりますね。

S : おらは、割合に順調にいったほうで、3年頃位で(覚えた)。踊りだけだけれど、19の年にはもう呼ばれていた⁶⁾。

「廣大寺」「伊勢音頭」「花笠踊り」などの踊りを2、3番あげて初めて獅子舞などの他の神楽へ進む者が出てくる⁷⁾。これらは踊り以外のもの、「庭舞」「岩戸舞」「面神楽」「剣の舞」の四座に「おかめ狂言」「漫才」が加わる。これらに登場する役「獅子舞」「天狗」「おかめ」「六兵衛」「神主」「太夫」「才藏」を新役と言って踊りと区別している。各々の役の決定は、役の性格と演ずる者の性格、体格、動きの特性を考慮し青年団の先輩が行うが、各家により大まかな役配が決まっていた⁸⁾。

現在の囃子方の場合、青年団の時期に全員が踊りを習得している。三味線のU氏は、天狗の経験もある。

T : ある程度やると新役とって。

I : 新役というのは、

T : 獅子舞い、天狗とか、おかめとか、漫才であれば太夫とか。

U : 神主。

I : ある程度になるとそういうふうに分かれていく。

T : 先輩がその人に合ったのをさせるわけだ。

I : そうすると、踊りの方は、まずみんながやる。

S : 中間で新役やるとみんな踊らんくなるんだが。途中で新役やらされると踊らんなくなる。踊りのメンバーも必要だから。

U : おれは、16のとき天狗様習った。

I : 自分でこれがやりたいというのはできないのですか。

T : できないこともないけど、自分からはなかなか。先輩がこれがいいというのを決めて、自分からこれをやらしてくれなんて言った人はない。先輩がある程度やらして見て、この人はこういう役につけたほうがいいんじゃないかと。

I : なにか基準はありましたか。

U : 基準はないけれども、踊らせて見るとわかる。

U : 足の上げ方、獅子でも天狗でも。踊る時にばかに足を上げる人はだめなんだ。

I : あまり足を上げない人のほうがいい。

U : それと才藏というのは、しゃべっちょでなければいけない。

I : しゃべるの上手な人ね。おかめはどうですか。

U : おかめは見て品(しな)がよくなくてはいけない。

I : おかめは女形だからね。しながよい。

U : 踊らせてみて。

3 各々の楽器の習得

囃子方への決定は、踊りや新役と異なり、囃子に興味のある者の自主性が大きく作用する。また、笛・太鼓（唄）・三味線はそれぞれ専門が分化しており、師匠が存在する。最終的には三つの楽器のアンサンブルにより成立する囃子であるが、弟子の稽古はそれぞれの役が独立して行われる。師匠の存在と独立した稽古は赤倉神楽の学習法特徴といってよい。

I：ここが聴きたいところなんですけれども。各々笛も三味も太鼓も一緒に練習するのではなくて、別々に練習したんですね。

T, U, S：そうそう。

1) 笛：T氏

篠笛のT氏は、青年団に入団して間もない頃（17才）に、自ら練習を開始している。から笠の柄を切り、火箸で孔を開けて、見様見真似で笛を作成して練習を始めたことからわかるように、笛に対する本人の強い熱意が原動力となっている。

当初の練習の方法はもっぱら自主練習といってよい。それは、自ら作成した笛の音律を調整し、改良を重ねながら、誰に教わるでもなく、神楽練習で覚えた旋律を吹くという方法である。また、この時期師匠につけなかったT氏は、師匠の所から帰る時に道すがら吹く他の仲間の笛を聴き、その旋律を盗んで覚えている。

「お前は笛吹きになれるから一生懸命吹け」という周囲の期待のもとに、その後師匠について練習を重ねていく。笛、太鼓、三味線には各々の師匠が存在し、別々に練習をしていた。笛の場合、師匠が吹く笛を繰り返し模倣することにより習得していく。曲の習得にはおよその順番があった。平易な曲として「伊勢音頭」「おけき」などがあり、難曲としては、「獅子舞」の曲などがある。師匠に習う時期は正月、盆、祭礼時や休日であった。

T氏は、23才の時に師匠の代がわりとして独

立するが、それまでにしばしば師匠に命ぜられ、神楽の本番で師匠の変わりに笛を吹き、技能を高めている。

T氏が笛の囃子方に成長するまでの過程を見ると、まず最初に本人の興味と関心により自ら笛を吹き始めていることがあげられる。多くの弟子が最後まで笛を習得することなく終わったのに対し、T氏が現在も笛を吹き続けている背景には、笛への愛着と同時に「盗む」という言葉に代表されるような強い探究心と自主性が必要であった。また、師匠についた後のたゆまぬ努力とそれを認め伸ばそうとする周囲の期待と導きがあったことがわかる。

T：先輩があれやってみろとかこれやってみろとかそういうことは言わなかった。自分で好きで笛を吹いた。

T：師匠につくまでに、そういう人が吹いているのを聴いて自分で、から笠の棒で作って吹いたわけだ。

I：自分で？

T：そうそう。火箸があるでしょ。その火箸を焼いて、孔を適当に掘ったわけだ。本物見てそうしたんではないんだ。6つはあいていることは確かだ。吹く所は大きくあければいいというんで…。見本があつてするわけでないから、長さは適当にして。だから、それを吹くには唇が痛むくらいになった。

I：かなり練習を？

T：練習をした。孔を大きくしたり、小さくしたりして吹いたわけだ。

I：本物の音とどうも違うからこちょっと大きくしてみようと。

T：そうそう。剣の舞いなんてほとんど習わないうちに（覚えた）。

I：それはいつごろですか。自分で作られたのはいつごろですか。

T：おれが17才の頃だな。

I：まだ、本当に青年団に入って間もないころですね。

I : その頃、笛は他の人もいましたか。ライバルといおうか。

T : ああ。そのしょう⁹⁾は、直接、丸山という家に習いにいった。家の人に、習う人が大勢すぎて、人もやっかいだから、おまえは行くなと言われた。だから、自分で吹きたいから自分の家で吹いていたわけだ。そして(習ったひとたちが、丸山さんの家から)出てきて、別れる時に笛を吹いていたわけだ。道で、3人もいたわけだ。

I : 笛を吹いて帰るわけですね。

T : そうそう。それを、俺が聴いていて自分で吹いた。

I : そうやって、盗んだということですね。

T : そう。まだ俺の父親の兄が生きているうちだけれど、「おまえは笛ふきにはなられるから一生懸命吹け」と。

T : 自分で吹かれないんだが、さくたろう氏の所へ行って、よく習え、と言った。それで、連中がいったども、だれも最後まで続かなかった。一人前に終わらせたひとは一人もいなかった。

I : その後は、笛の方は後できちんと習うこともできたというわけですか。

T : まあ、そのひと(師匠)が死ぬまで。最後まで。

I : どういうふうに教えて下さったですか。

T : だから、俺が習いにいった時は、神楽はすべて笛が導き¹⁰⁾だから、笛にみんなついて三味も太鼓もやると。あまり遠慮なくていいから、自分で吹くだけのことは吹けと習った。それで、速さとかそういうものがあるよね。それはやっばし、ある程度芸と一緒にやってみないことには。

I : じゃあ、基本的にこうやって吹くというのは何回も何回も笛のパートを習ったと。

T : そうそう。

I : やはり、やさしいのから難しいのとい

うのがあったんですか。

T : ありました。やさしいのは、まあ結局、伊勢音頭とか、そういう、まあ、はねおけさ。

I : 難しいのは、

T : 舞出しだな。獅子舞の笛だね。

I : 最初のころは、伊勢音頭とかいっばいやって…。それから難しいのに。

T : そうそう。

I : 全部で、師匠のところへは何年位通われたのですか。

T : そうそう、おまえにまかせたから俺はひっこむということで。

I : それが23才の時ですか？

T : はい。

I : どの位の割合で習っていたのですか。

T : 正月とか、結局盆とか休みのとき。ふつうの時はあまり、人の仕事のさまたげにもなる。お祭りのときや休みの時。

S : 主に正月だな。

U : この人は若い衆が踊る時も吹いたんが。

T : 招待された時など、笛吹いたり踊ったり、忙しい。

U : まあそれがけいこだ。

T : その時は結局、親方も行ったわけだ。

I : 笛が有るときは自分は踊ると。

T : そうすると親方が、「まあ、踊りなんてしなくたっていいすけ、俺の変わりすれ」って。

2) 太鼓(唄) : S氏

太鼓(唄)のS氏の場合、まず踊りの唄を覚えることが肝心であった。それは、師匠が歌うのを「見なり、聞きなり」覚えることである。S氏は19才から25、6才の頃までこのようにして師匠について神楽の上演の場で踊りの唄を覚えていった。この時師匠は時々自分の代わりにS氏を歌わせたという。師匠はこうして次代の後継者を育成し、同時にS氏にとってはこれが実践的な練習となっていた。

本来ならば、このように唄を習得してから本格的な太鼓の練習に入るわけであるが、その時期に師匠の病気により、太鼓が習えなくなってしまう。そのためそれ以降は笛のT氏と太鼓のU氏と実際に合わせることによって、自らの記憶の中の太鼓を再現させ、またその際の二人の指摘により、演奏を完成させていくことになる。「師匠につかんだが。こうして叩くんだとか、こういう時はこうするんだとか、若い時踊って知っているんだ。」という発言に見られるように、長年太鼓を聞きながら神楽を踊ってきたという経験が、太鼓の習得の重用な基盤となっているのである。

S氏がまず唄を習得していたということは、太鼓の演奏においても大きく役に立っていた。太鼓叩きは「合いはをたく」とか「合いをとる」というふうに言われているが、あくまでも唄を歌うことを中核としながら、唄の合いの手のように太鼓を挿入するのが良いとされる。もちろん、唄以上に太鼓が活躍する部分や楽器のみで演奏する部分はあるが、基本的に太鼓は唄の調子をとることが大切なのである。唄を覚えることが太鼓の学習過程において大きな意味を持っていた。

また、太鼓の練習はすべて耳で聞いたリズムを直接模倣することであり、その過程において唱歌（しょうが）や奏法譜などを使用することはなかったことを付記しておく。

S：結局は唄を習わなければだめなんで、私は、全盛時代、他に呼ばれている時代にたまたま師匠が唄わない時に、見なり聞きなりで唄っていたわけだ。19才から25,6位まで。

I：だいたい唄を唄える段階になってからまた次の段階があったわけですか。

S：俺の場合はそれがなかった。師匠がちょうど、俺がやるようになってから中風になってしまっただけで出られなくなって。太鼓を習えなくなっちゃった。それでこういう人達（T氏とU氏さん）か

ら、まあ合わせるようにしてならったわけだ。

I：三味線も笛もお二方ができるからそれに合わせるように、自分の記憶の中でやるように？

S：そうそう。

I：それじゃあ、合わせていてちょっと違うという時は、「そこ違う」と言われたり？

T：そりゃあ、長くやっているとわかるんだがね。私の時は、私はUさんとSさんたちの先輩と一緒に相当の年月一緒にやっていた。

I：それじゃあ大変でしたね。

U：まあこの人が一等苦しんだんじゃないかね。師匠につかないんだが。こうして叩くんだとか、こういう時はこうするんだとか。若い時踊ったんで知っているんだ。

S：しょっちゅう聞いているんだ。

T：太鼓はたきというのは、合いはをたくというのはそこで、やはり唄を歌っているとき、叩こうとするからだめんだ。唄うときは唄を専門にやって、ある程度太鼓は調子をとっているだけで、唄を歌おうと思えばこれは絶対に合いつかないわけだ。叩いて歌ってはだめだから。調子をとって今度他の文句になったとき歌いだしてもらわなければ、自分でいちがいにどっちもやろうというやり方をすればとってだめだ。

I：じゃあやっぱりSさんが最初に唄を覚えたということが大事なことなんですね。

T：そうそう。

U：太鼓というのは合いの手でいいんだ。本当は。

S：笛の三味線の間で合いをとってればいいわけだ。

I：太鼓でドンドンとかカカカということがありますが、そういうふうにして覚

えたということはありませんか。それとも普通に合わせて？

S：うん、そうそうそうそう。おら師匠は、この人に合わせてということ言われた。

T：そういうことはないんじゃないか。

I：そういうのなしにどんどん耳で覚えた。

S：はあ。

3) 三味線：U氏

小さな頃から神楽囃子を聞いて育っているU氏は、師匠につく以前に平易な曲の三味線の旋律の大枠はわかっていた。また、「オカザキ」（後述）「廣大寺」「伊勢音頭」くらいは、祖父に教わり弾けるようになっていた。しかし、調弦や細かな技法、その他の曲に関しては師匠について習得している。U氏の祖父は三味線の演奏ができたにもかかわらず、自らは教えず、U氏を他の師匠につかせている。祖父の強い要請があり「夜遊びにも行かない」ほどの練習をすることになる。また、U氏は笛にも興味を持っており、笛の師匠の門を叩くが「おまえは家行って三味線せい」と諭されている。笛のT氏の学習過程でも見られたことであるが、囃子の楽器に対する適正を見極め、楽器の分担を明確にし、能力を伸ばそうとする先達の意味が伝わってくる。

伝承の方法は楽譜など、演奏に関する記録されたものを頼りにするのではなく、師匠の演奏を耳で聞き取り、真似ることが原則である。また、廣大寺や伊勢音頭など唄が伴う曲でも、唄を歌いながら教えることはせず、楽器の演奏による学習が行われていた。教習時「チリツレ」などの唱歌を用いることもなかったという。

U：「オカザキ」くらいはもうできた。
「廣大寺」「伊勢音頭」はおじいさんから教わってほしい弾かれた。
U：その、音というものはこういうふうだということわかった。

I：音がこういうのだということが耳の中でわかった。

U：はあ、そりゃあ。

I：でもちゃんと例えば、これは三さがりたどか二上がりだとか。

U：そりゃあ（師匠に）ついた。そうだな、おれが学校にあがったんが15,16か、そっから、4～5年、冬になるとおらしょうが行け行けという。師匠の所へ。

I：それは、おじいちゃんではないわけですね。

U：そこへ行けといわれて行った。それで、人はあそこ夜遊びをするわけだ。若い頃、夜遊びに行かれないわけだ。どうでも三味習えと言う。家のじいちゃんが。

I：どうして、自分の孫に教えなくて、他の師匠につけといたんでしょ？

U：そら、わからないな。

S：結局はうちというのはわがままがでるんだが。

U：大変だったな。二上がり、三下がり、本調子なんてわからないんだが。

I：最初から大変だったということですね。

U：大変だった。音の合わせ方が一番面倒。譜がないんだが。

U：俺も本当はあの人（笛の師匠）の所へ（笛を）習いに行ったが、というか、見に行った。そしたら「おまえは家へ行って、三味せい、って」こう言う。

I：三味線を習う時はお師匠さんは、唄を歌いながら教えてくれましたか。

U：いや、三味線だけで。

U：歌いながら三味線を弾くわけにはいかない。初めからやればできたろうが。

4 基本曲：オカザキ

笛と三味線には、「オカザキ」という基本となる共通の曲が存在する。「オカザキ」は入門期、まず最初に教えられる曲である。この曲は、

直接的には神楽の演目の中には存在しない。獅子舞の「弊舞」の中に「岡崎女郎衆は よい女郎衆」といった文句が登場する。ここから題名をとったとも言われるが、旋律は異なっており、この名のいわれは明らかではない。「オカザキ」の曲の旋律は、神楽で使用される基本的な音律により構成されており、音の順次進行や隣接音への進行が多い。また曲は覚えやすく短い。これにより、笛においては初心者が主として指を順番に離し、隣接音を演奏していくことにより曲の演奏が可能となる。三味線（二上がり）では、基本となる音のポジションを習得することができる。民俗芸能の囃子の中に、演目に直接使用されないこうした練習曲が存在することは注目してよい。

U：はあ、あった。オカザキというのがある。「おかざきゃ とつあのこ」それが三味の始まりだ。オカザキを習えば全部はいつている。ドレミファだ。

T：笛もオカザキがある。おらも初めて笛を吹かせるのにオカザキを吹かせた。

U：「おかざきゃ とつあのこ あっぱのさーだは ちゃちゃのこ」

U：オカザキには全部入っている。

S：オカザキ弾ければ、三味の音にみな入っている。

T：これを最初に吹かないとうまくないということで教わったんだね。

S：その音が出なければ笛を吹いてもだめだ。みんな音がでているわけだ。

I：基本になる音が全部入っているわけですよ。習われた時には節は知ってらしたんですか。

T：知っていました。

T：そうそう、神楽をやるにはその音程がでないともまずいということですね。

5 熟達

師匠が弟子に教えるのは、まず基本的な運指

や旋律・リズムである。これを「粒（つぶ）」という言葉を用いて表現している。当然のことながら芸が熟達するためには、粒を習得できただけでは不十分である。細かな旋律装飾や音色の変化はすぐにできるものではない。師匠は「ああそれでよし、よくできた」と言って細かいことは教えなかった。

例えば「剣の舞」の三味線には、右手で絃を掻いてただちに左手で響きを止める技法が多用されるが、U氏によれば、これを自分のものにするだけで三年は必要だという。また、U氏は左手で押さえたツボを少し揺らして音程を変化させる（ビブラート奏法）こともよく行う。笛のT氏の場合、細かな装飾や孔をわずかに塞いで音程を揺らす奏法が見られる。師匠は当然これらの技法を取り入れた演奏を規範として示してくれるが、細かな部分を丁寧に教えることはなかった。そこに弟子の探究心と年月をかけた練習が要求される。

U氏の場合まず「どうしてああいう音がでるか。」という気持ちが出発点となり、模索を重ねていく。そのうちに「こっちで掻いて中指で押さえて、それでちっと押さえてれば」という方法を発見する。さらに何年もかけて奏法をマスターしていく。「人のを聞いた時、いい音するのは自分で練習する。」という発言に見られるように、より良い演奏を盗んで自分のものにしようとする態度が著しい。

T氏の場合も徹底的に師匠の演奏を追求していく姿勢が顕著である。「同じことしてるとも同じ音がでない。」ことから、「じっと師匠のを見てる」。「何か秘訣がある」ということを感じながら徹底して師匠の演奏を見て聞く。そして「指をいくらかあけて風が通る程度にやってみる。」などの工夫を重ねていく。こうした練習を重ねることにより細かな味を出せるようになっていく。三味線も笛も「音をころばす」ようになって始めて「一丁前」と言われる。

師匠の演奏を見聞きし、それを盗みとるという強い探究心と実践力を持ちながら、長期間模倣を重ねることにより高度な演奏技法を獲得し

ていくのである。

U：師匠は教えなかった。ただ粒（つぶ）を教えるだけ。
I：場所のことですね。
T：数だ。粒というのは数。全体的な数をいっている。

I：今の三味線の中にあつた（剣の舞）、ぱつと音をとめる（技法）が大事？
U：はあ、これはね。これはおさえるばかりで三年はかかる。ころばすのも、とてもころばない。押さえ方でべたべたで指押さえたらいい音がしない。

U：そういうふうなのは教えない。こういうふうになるという音は教えるども。それはおれは勉強してみた。どうしてああいう音がでるか。こつちで掻いて中指で押さえて、それでちっと押さえてれば、ああいう音はでらんだ。一緒にならつた人はさっぱりできない。
U：師匠は教えなかった。ただ粒を教えるだけ。
U：人のを聞いたとき、いい音するのは自分で（練習する）。

I：師匠は教えないんですか？
T：教えることは教えるがんだけども。
U：しれない（できない）んだ。
I：何年もかかって自分で。
T：押さえているようで押さえられないように押さえるとか。
T：おかしいなあ、同じことしてるとも同じ音が出ない。そうするとそこには一つの秘訣があるわけだ。
I：どうやらなんか工夫があるらしいと。
T：じつと師匠のを見てるんだも。同じこ

とやってらんだがな、なんでいい音がでないのかなあと。ころころっという音がでない、同じ指だんが。

U：確かにある、そりゃあ勉強しなけりゃ。一年や二年じゃあだめだ。音をだいたいい聞かんきゃあ。

T：こうしれ、ああしれというけれども。これを浮かしてとか指先を孔に押さえないようにいくらか空気の出るようになれというけれども、そうしたって、だめだ。

I：一応そういうふうになるんだぞとは教えてくれるけれども、まだその時点ではできないと。

T：音が違つたらどこか研究しなければならぬんだが、まるで、指をいくらかあけて風が通る程度にやってみる。そうすれば音がちっと変化してくる。まあその程度さ。

U：おらあ、じさは絶対教えなかったな。おらは教える。

T：おらは教える。あらの師匠は「ああそれでよしよくできたというが」細かいことはおらみたいには教えない。

S：熟練だつて。長年の。

U：あれは音をころばすという。

I：三味線でも。

U：ああ。

I：笛でもいいますか？

T：いいます。

U：音をころばすようになって始めて一丁前と言われる。

IV 学習の特徴

こうした事実から、囃子の学習の特徴をまとめてみよう。

1 学習のプロセスから

1) 生活の中にある音楽：遊びの中にある音楽

囃子方の3人は、5、6才の子どもの頃から、日常の遊びの中に自然な形で神楽を取り入れていた。神楽は子どもにとっても生活の一部であり、いつの間にか耳にし、体験しているものであった。本人も気がつかないうちに、神楽の学習を始めていたことになる。また、U氏の祖父は孫のために獅子頭を制作して与えているが、神楽を愛好し、次代を担う子どもにそれとなく期待する身近な大人の存在も見逃せない。

こうした背景には神楽が赤倉の人々の生活に密着し、なくてはならない存在となっていたことを考えなければならない。

囃子方の学習は、生活の中にある音楽を感覚的に受容し、大人の行為を遊びの中で真似る段階というのがまず最初であった。このような事例に共通するものとしては、日本の伝統音楽の学習法研究においてすでに「知らず知らずのうちにある音楽を耳にしているという段階、そして模倣する段階」の重要性が指摘されている¹¹⁾。ただ、本事例の場合「知らず知らず」耳にした神楽・音楽を子ども時代に積極的に<遊び>として取り入れていることが特徴的であると言える。この過程では、先の研究と同様に模倣行為が学習の中心となつてはいる。しかし、学習者が神楽・囃子を習得するという明確な意思のもとに意欲的に模倣を繰り返すのではなく、その目的はあくまでも友達と<遊ぶ>ことであり、神楽の概観を単になぞる程度のものである。従つてこの場合、<真似る>といった方が適当であろう。遊びと学びの未分化な状態であり、遊びの中に存在する「基礎としての音楽学習」の重用性に改めて気付かされる。

2) 自ら音楽に関わる時期

ある時期になると、それぞれ特定の楽器(役割)に興味を持ち、積極的に関わろうとするようになる。この場合「ある時期」とは必ずしも特定されているわけではない。三味線のU氏の場合、師匠につく依然から「広大寺」「伊勢音頭」くらいまで、祖父から手ほどきを受けている。U氏にとっては、祖父との関係、すなわち家の環境そのものが、三味線への関わりに大き

く影響していると言える。

太鼓のS氏は、青年団に入り、踊りを習得した後、少しずつ師匠の代わりに歌うことを始めている。楽器(唄)の開始年齢は時期的には3人の中で最も遅い。

一方、笛のT氏は青年団入団直後(17才頃)、笛に対する強いあこがれを形にしている。から笠の柄を切り、火箸で孔を開け、見様見真似で笛を作成した。「それを吹くには唇が痛むくらいになった。」ほどの練習を自身で開始することになる。またその際、道すがら笛を吹いて帰る先輩の音を盗んで覚えようとするといったような積極的な姿勢が見られる。

このように囃子方の3人が自ら囃子の各楽器に関わり始める時期はそれぞれ異なる。しかし共通することは、子どもの頃に遊びと未分化な状態で身体に染み込んだ囃子に対して積極的に関わっていかうとする自己の内部からの変化が青年期にあったという事実である。

3) 踊りを通して囃子を知る

赤倉神楽の場合、青年団の入団と同時に踊りの練習を開始する。「伊勢音頭」「広大寺」「花笠踊り」などから始まる踊りの習得に3～5年もの年月が費やされる。その後人によっては、「おかめ」「神主」などの新役や笛、三味線、太鼓などの囃子に役が分化していく。つまり、神楽の習得過程のすべての基本に踊りが存在するのである。これは囃子方にとっても同様であり、踊りを踊ることが囃子ができるための欠かすことのできないプロセスとなっている。

もとより神楽は囃子と踊りが一体となったものであるから、踊ることにより囃子の節を覚え、リズムを覚え、さらに細かなテンポの揺れを自身の身体に覚え込ませていく。そしてこの体験は後に囃子を担当した時に、身体の動きと一体となった演奏を可能していく。

自らの身体の動きと深く関わりながら音楽学習がなされること。身体を通して身につけた音楽性が演奏に不可欠であること。すなわち踊りを通して音楽を学ぶことが大きな意味を持っている。

4) 担当楽器への専門化

踊りを習得した後、囃子の各楽器の担当へと分かれていく。赤倉神楽の囃子の場合、各楽器(唄)を専門とする師匠が存在する。

囃子を学習するものは、まず師匠に師事する。三味線のU氏の祖父は自ら楽器を演奏したにもかかわらず、U氏を他の三味線弾きに弟子入りさせている。遊びに行きたいU氏を制し、三味線の練習をさせている。こうしたことから、人について囃子を学ぶという意識が明確にあったことがうかがえる。弟子となった者は盆や新年、あるいは祭礼時に師匠の家に習い行く。練習の方法は基本的に師匠が規範となる演奏をし、それを弟子が模倣するという形であった。師匠にとっては特に演奏の基本となる運指や旋律・リズムなどの「粒」を教えることが重用な役目であった。細かな表現は、師匠の規範を模倣する弟子が自ら工夫をしながら獲得していくことにより達成される。「音をころがす」ことができるようになって一人前と言われる。

こうした学習の過程においては「聞くこと」「見ること」「模倣すること」「探究すること」が大切である。従って、五線譜はもちろんのこと奏法譜も存在しない。また、唱歌(しょうが)による教授も行われていない¹⁹⁾。

やがて、弟子は師匠の代理を務めるようになる。それは例えばT氏の場合「まあ、踊りなんてしなくたっていいすけ、俺の代りすれ。」というような指示により、少しずつ囃子に加わっていく形をとる。弟子はこのようにして本番を通して「合わせる」ことを学んでいく。もっとも、太鼓のS氏に限ってはこの時期には師匠を失っており、U氏とT氏の協力により、太鼓の細かな演奏や「合わせること」を学んでいる。

こうした過程を経て弟子はやがて独立していく。独立のきっかけは、師匠の病気や老い(U氏)であったり、あるいは師匠の死(T氏)であったりする。

2 共同体が育てる囃子方

こうして3人の囃子方が成長する過程を記述

してみると、そこには3人の個人的な努力とともに、神楽を有する赤倉という地区の共同体としての存在が大きく浮かび上がってくる。

神楽が子どもの遊びとして自然に取り入れられていたのは、それが赤倉の人々の生活に欠いてはならない存在として深く染み込んでいたからである。そうした雰囲気の中で成長した若者は、やがて青年団に入団することにより、神楽そのものに傾倒していく。

青年団や地区の先達は、一人ひとりの個性や適正、さらに家とのつながりを判断し、それぞれの青年の最も適する役を決定していく。師匠は弟子を教え、やがて彼等を自らの代理を務めることができるまでに成長させる。U氏の祖父の例で見られたように、共同体の成員の中においては、次代の若者を成長させ赤倉の文化を引き継がせようとする強い意思が存在する。共同体全体が大きな教育機関として機能しているのである。この意味においては、3人の囃子方は赤倉という地区全体が育て上げたといえるのである。

一般に音楽の学習は個人的なものと考えられがちである。しかし本事例の場合、学習過程のどの部分を見てもそれは実に社会的であり、人とのつながりの中で行われる創造的な営みである。個人の音楽的成長はそのまま神楽の質の高まりに直結し、同時に赤倉という共同体の文化の土壌を肥沃にすることなのである。赤倉の青年は神楽を通して、神楽を含む赤倉の文化そのものを学習してきたと言える。従って囃子の学習もこうした文化化(enculturation)の脈絡において捉えられる必要がある。

V 学校の音楽学習への示唆

赤倉神楽の囃子の学習法が、現在の学校教育における音楽学習に対して示唆することはあまりにも多い。その詳細は別稿に譲るとして、ここでは現時点での要点を整理するに止めておきたい。

まず、音楽をまるごと受容する時期と時間の必要性についてである。囃子方の3人は、子ど

もの時代に遊びとして神楽の真似事を楽しんでいる。無意図の無計画ないわば空気のように存在する長期間の音楽の受容体験が神楽学習の基盤となっている。赤倉という環境で過ごすことにより、学習者は自らも気がつかないうちに少しずつ神楽の世界に潜入していく。

囃子の学習はまた、身体を通した音楽学習でもあった。もとより、神楽は踊ること演ずることが重要な位置をしめている。踊るということは単なる身体動作ではなく、囃子と一体化した身体表現である。十分な身体表現による音楽の受容と同時に音楽の旋律、リズムやテンポ、神楽特有の間などを体得していく。このような身体による学習が音楽の実際の表現に直接関わっている例は、民俗音楽の学習においても観察される¹³⁾。学校における音楽教育はこうした身体性との関わりにおいて見直される価値があるであろう。

神楽はまた身体の動きと囃子だけで成立してはいない。衣装や面、さらにはこの地方の方言など赤倉の文化を形づくる様々な要素が絡み合い、一体となっている。言わば熟成された赤倉文化の現われとして神楽が存在する。従って、学校教育においては、民俗芸能の音楽のみを断片的に扱うとしたらそれはほとんど意味をなさないであろう。神楽の持つ総合性を生かすことが、同時に音楽を学習することになってくる。

こうした音楽の学習法は学校のそれとあまりにも異なる部分が多い。しかし見事に音楽表現をされている3人の囃子方のことを考えれば、民俗の世界でいわば自然に形づくられてきた音楽学習の姿を真摯に学ぶ必要があるだろう。

囃子の学習はまた共同体の中で共同体に参加する形で行われていた。囃子を学ぶことは地域の一人として認められていくことであり、文化的実践者として成長することであった。実際神楽は共同体を維持するための様々な社会的な機能を持っており、それ故に赤倉では今も生き生きと伝承されている¹⁴⁾。学校における民俗音楽・民俗芸能の学習を真に成功させようとするならば、学校が共同体から分離していることは許さ

れまい。現在、地域とのつながり、伝統文化の見直し、総合的な学習の必要性が叫ばれている。新しい教育は学校自体が共同体の内側に入り、その一員として活動を開始した時に一つの方向性が見えてくる。

VI おわりに

地区内の赤倉小学校では、教育課程の中核に赤倉神楽を取り入れ、9人の全校児童が学習している。伝承者はごく自然に学校に出入りし、文化の伝達者として児童と密接に関わっている。神楽学習が児童の成長に与える教育的な効果には目をみはるものがある¹⁵⁾。継続した実践の中で、現在児童は踊りのほとんどを習得するに至った。そこで昨年度（平成9年度）より、囃子の学習に取り組んでいる。

小論で取り上げた3人の囃子方が師匠となり、児童に囃子を教えている。十分な踊りの学習を経た囃子の練習はスムーズに行われ、児童の伸びも著しい。小学校でのこうした囃子の学習は、小論で言及した学習プロセスそのものである。

赤倉小学校の教育は、地域の中で伝統的につくりあげてきた音楽学習の方法を生かしながら、それを無理なく新しい形に再生していくことができることを見事に証明している。小論ではその詳細を報告することはできないが、こうした実践が数多く積み重ねられていく必要があるだろう。

最後にご協力いただいた囃子方の庭野栄蔵氏、庭野辰栄氏、庭野重左門氏、赤倉小学校長大野源氏をはじめとする赤倉小学校職員、児童の皆様、そして赤倉神楽保存会の皆様深く感謝申し上げます。

注

- 1 十日町市史編さん委員会編『十日町市史資料編8 民俗』平成7年 p.756
- 2 赤倉神楽の詳細については、次の文献を参照されたい。住吉順二著『伝承芸能 赤倉神楽』オーガン出版局 1996年
- 3 例えば次のような研究があげられる。拙稿「能生白山神社における稚児舞の習得過

- 程—音楽教育的視点からの考察—」新潟大学教育学部紀要 人文・社会科学編 第37巻1号 pp.133～142 1995年
- 降矢美彌子『民俗芸能の伝統と継承—「じゃんがら念仏踊り」のフィールドワークから—』宮城教育大学紀要第30巻 pp.97～120 1995年
- 中原ゆかり「奄美のウタシャの音楽的経歴(1)『南日本文化19』鹿児島短期大学南日本文化研究所 pp.101～132 1986年
- 高見富美子「越中八尾における「越中おわら節」の学習—民俗音楽文化の音楽学習—」『音楽教育学第9号』日本音楽教育学会 1979年 pp.36～37
- 西郷由布子「芸能をく身につける—山伏神楽の習得過程」『身体の構築学 社会的学習過程としての身体性』福島真人編 ひつじ書房 pp.101～142 1995年
- 4 「漫才」は現在伝承が途切れている。
- 5 例えば平成9年には、外務省の要請により、インド貿易見本市の「日本文化紹介事業」の一環としてのインド公演、栃尾市民会館大ホールにて開催された「栃尾・十日町神楽合同公演」への出演などがある。
- 6 枠内の質問や発言は、面接時の記録から必要と思われる箇所を取り出したものである。従って、枠内全体が会話として成立しているわけではない。
- 7 各所の公演に呼ばれ、踊り手として踊っていた、の意。
- 8 十日町市史編さん委員会編『十日町市史 資料編8 民俗』p.760
- 9 『例えば、獅子を舞う家は、屋号でいうなら「下峰」「宮の下」「五郎助」「堂の下」「前村」「村新」の家々の若者、「天狗」の役は「下」「上の山」「上峰」「下峰」…といった具合で、時代や適任者の有無、芸の優劣などにより、重複する家もあるが、ほぼ決まっていたのである。』十日町市史編さん委員会編『十日町市史 資料編8 民俗』p.759
- 10 その人達、の意。
- 11 笛が音楽を導くという意味。導入の合図や終了のきっかけを笛がリードする。
- 12 小島律子・沢田篤子「日本音楽の伝統的学習方法—その特徴と学校教育における現在の意義」『大阪教育大学紀要』第1部門第30巻第1/2号 pp.15～32 1985年
- 13 もっとも踊りを踊る時に三味線の音を「チリツレ」などのように便宜的に発音したり、楽器の教習時に旋律を声でなぞる程度のことは行われていたという。
- 14 例えば次の論文で紹介されている新潟県能生町白山神社稚児舞、同糸魚川氏天津神社稚児舞などがあげられる。拙稿「能生白山神社における稚児舞の習得過程—音楽教育的視点からの考察—」『新潟大学教育学部紀要 第37巻第1号』pp.133～142 1995年
拙稿「教わらない楽」『民俗音楽研究 第20.21合併号』日本民俗音楽学会 pp.77～91 1997年
- 15 民俗芸能・民俗音楽の機能や音楽を通じての文化化については次の論文に詳しい。甲地利恵「下北の村落共同体の音楽文化—大利の「能舞」をめぐって—」『東洋音楽研究54』東洋音楽学会 pp.1～45
- 16 新潟県十日町赤倉小学校「喜びがふくらむ学校～全人的発達を促す教育過程の創造～」1998年