

平群囃子と佐原囃子
 —風流系芸能の音楽的モチーフに着目して—
Heguri Bayasi and Sawara Bayashi:
Focusing on Musical Motives in Folk Performing Arts Called *Furyū*

川崎 瑞穂
KAWASAKI Mizuho

筆者は本誌第51号に掲載した拙稿にて、千葉県館山市、南房総市、鋸南町に伝わる「平群囃子」について研究したが、ここでは、千葉県香取市佐原から千葉県北東部・茨城県南部一帯に広く分布が確認されている「佐原囃子」との関係について考察することができなかった。本稿ではまず、佐原囃子の先行研究を辿りつつ、平群囃子と比較分析することで、両者の関係性について考察する。ここでは、前稿で指摘した平群囃子と「風流拍子物」^{ふりゅうばしもの}との関係が、佐原囃子にも指摘されていることを確認した上で、両者の楽曲《サンギリ》（シャギリ）の比較分析を試みる。次に、前稿にて若干指摘した、平群囃子における楽曲《祇園囃子》に用いられている特徴的な旋律モチーフについて、さらに事例を広げて考察し、平群囃子と風流拍子物との関係について、音楽学の立場からの一定の見解を提示する。

キーワード：祭囃子、風流拍子物、シャギリ、三匹獅子舞、神楽囃子

はじめに

房総半島には様々な祭囃子が伝わる。系統ごとに研究の蓄積はあるものの、それらの相互影響関係を明らかにした研究は存在しない⁽¹⁾。それには、各芸能が「ジャンル」として同一ではないことも一因として存在する。例えば、「佐原囃子」と「平群囃子」は、双方広範な分布を示す祭囃子の系統であり、両者の影響関係についても指摘されているものの⁽²⁾、その具体的な、とりわけ音楽学的な研究は未だ充分な蓄積があるとは言い難い状況である。

写真1 佐原の大祭（本稿の写真は全て筆者撮影）



これに対し、例えば幕末の鼓笛隊が元となって成立した「おらんだ楽隊」（千葉県香取市扇島）については、日本各地の「幕末鼓笛隊」との比較研究は存在するものの⁽³⁾、房総半島という文脈からの比較研究は為されていない。

相互関係を明らかにする一つの方法として、その囃子の音楽分析がある。筆者は本誌第51号に掲載した拙稿⁽⁴⁾（以下「前稿」と略記）にて、千葉県館山市、南房総市、鋸南町に伝わる平群囃子について研究した。この囃子は小太鼓、大太鼓、一本調子の篠笛を使用して演奏される13曲の囃子の総称である。千葉県旧富山町（現・南房総市）平群地区の米沢という地域において、江戸期に創られたものであるという口頭伝承は存在するものの、それを証明する史料は存在しない。前稿では、平群囃子のいくつかの楽曲を分析し、平群囃子の源流の一つに風流拍子物（囃子物）⁽⁵⁾が存在する可能性を指摘した。

しかし、平群囃子の源流の一つに佐原囃子が存在する可能性もしばしば指摘されている。だが、前稿では紙数の都合もあり佐原囃子については考察できなかった。また、平群囃子に関する最も新しくかつ包括的な研究として、伝承者である前田優輔の秀逸な論文⁽⁶⁾があるが、前田論文でも、佐原囃子との関係は指摘されるのみで、証明されていない。

千葉県香取市佐原の市街地では、毎年「佐原の大祭」と呼ばれる祭礼が挙行される。この祭礼は、7月の本宿祇園祭と10月の新宿秋祭りに分けられるが、佐原囃子は、両祭礼において曳行される山車の中で演奏されるほか、周辺の祭礼でも演奏される囃子である。佐原囃子は、「千葉県香取市佐原を中心とした、千葉県北東部及び茨城県南部地域一帯に広く分布をみせている⁽⁷⁾」。

本稿ではまず、佐原囃子の先行研究を辿りつつ、平群囃子と比較分析することで、両者の関係性について考察する。これら二つの囃子は、房総半島を代表する祭囃子の系統であり、両者の音楽的な関係性の解明は、房総半島全体の祭囃子の構造的連関を解明するための第一歩ともなろう。

次に、前稿にて若干指摘した、平群囃子における楽曲《祇園囃子》に用いられている特徴的な旋律モチーフについて、さらに事例を広げて考察し、平群囃子と風流拍子物との関係について、音楽学の立場からの一定の見解を提示する。

1. 《サンギリ》と《馬鹿囃子》— 共時的分析 —

南房総の平群囃子のほぼ唯一の先行研究が、伝承者の精力的な調査による論文であることは前稿にて述べたが⁽⁸⁾、佐原囃子もまた、その音楽自体への言及の多寡を問わず、その研究の多くは伝承者や地元出身者によって主導されてきた。本節ではとりわけ、坂本行広と塚原伸治の論文を中心に、佐原囃子を参照しつつ、平群囃子について今一度考えてみたい。

まずは、佐原囃子の演奏者でもある坂本行広の論文を見てみよう。坂本論文において中心的に分析されているのが《さんぎり》と《馬鹿囃子》である。「シャギリ」や「サンギリ」といった名称を有する祭囃子のヴァリエーションは実に多様であり、その研究の蓄積は厚い。坂本はそれらの研究を細かく辿った上で、佐原囃子の分析を展開している。坂本は佐原囃子を次のように定義しているが、その上では「さんぎり」が重要な位置にある。

江戸囃子に連なる山鉦の囃子の一類で、笛5前後・大太鼓1・附締小太鼓1・鉦1・大鼓1・小鼓5前後による楽器編成で行われ、「役物」、「段物」、「端物」に分類される曲群からなり、様々な芸能を囃子に取り込む。大小の鼓を用いる囃子と用いない囃子の二重構造を持ち、後者で演奏され

る「さんぎり」「馬鹿囃子」で始まり、「馬鹿囃子」「さんぎり」で終わる構成を原則とする⁽⁹⁾。

ここにある「さんぎり」と「馬鹿囃子」については、前稿で平群囃子の考察の折にも触れたが、佐原囃子の《さんぎり》と《馬鹿囃子》の関係はほぼ平群囃子の《砂切り》と《馬鹿囃子》の関係に対応する。もっとも、音楽的な相違は大きく、その意味では同名異曲といつてよい。

坂本は「シャギリが馬鹿囃子に伴い伝播したか、時間的な差をもつのかは明らかにすることはできないが、少なくとも、江戸において区別されていた段階における伝播の事例であるといえる。その後、地域的変容を遂げて『さんぎり』として成立⁽¹⁰⁾」したと述べるが、平群囃子の場合、後述するように《さんぎり》の旋律の骨格は《馬鹿囃子》とほぼ同一のもので、リズムが変化したものであるため、両者の関係は非常に緊密である。

また、平群囃子と佐原囃子との関係に関する興味深い傾向として、その「笛」がある。前稿で示したように、平群囃子は一本調子の長い笛を特徴とし、笛が長いことを一つのアイデンティティとしてもいる。類例がないわけではないが、祭囃子の中で一本調子を使用する例は多くはない。近年の「存在論的転回」の議論に依拠しつつ、佐原囃子の近現代史を見事に描き出したのが、佐原囃子の演奏者でもある塚原伸治だが⁽¹¹⁾、その記述の中で、佐原囃子の笛の長さの変化について以下のように述べている。

五本調子と四本調子の違いを説明するのは容易なことではないが、単純な説明をすれば、四本調子のほうが音が低く、笛自体も少しだけ長い。初心者が音を出しやすいのは五本調子のほうだが、四本調子のほうが強く吹き込み大きな音を出すのに向いている。四本調子の笛は、力自慢の技術を見せつけるのにちょうど良く、若者の食指を動かした。佐原では現在でも、力強い音を出すことができ、かつ長時間吹いてもかすれない、パワーのある笛吹きが評価され、羨望の対象となるが、この四本調子の笛は物理的にそのような笛吹きを生みだしやすいのである⁽¹²⁾。

これは、もしかすると平群囃子が一本調子であることの原因を教えてくれるかもしれない。同様の変化の末に現在の形態になったとも考えられるからである。

拙稿⁽¹³⁾で示したように、平群囃子の場合にはLEDを搭載したスケルトンの笛まで登場しているため、時代における笛の変化は少なくなかったはずである。

これ以外にも佐原囃子と比較することで出てくることは多い。例えば、村落を越えた下座連(演奏団体)が作られたこと⁽¹⁴⁾については、平群囃子伝承地域でも観察されることであり、筆者が長年お世話になっている「彩響會」は地域を越えた演奏者(伝承者)のネットワークを形成し、県内外のイベントなど、地域を越えた活動を展開している⁽¹⁵⁾。

前掲の前田論文は、佐原囃子、平群囃子、そして大杉囃子の「シャギリ」の関係性に注目していたが⁽¹⁶⁾、そこには音楽自体の分析はない。では、音楽的な面では、両者にはどのような共通点、相違点があるのだろうか。坂本は「さんぎり」の楽曲的特徴について次のようにまとめている。

「さんぎり」は、早いテンポで演奏される一分前後の曲で、山車曳行の開始時と終了時及び特別な行事の時に限って演奏される曲である。開始の「さんぎり」の後と終了の「さんぎり」の前は決まって「馬鹿囃子」を演奏する。「さんぎり」、「馬鹿囃子」がセットの関係にあり、これらの演奏には大小の鼓を用いず、一丁笛となるのが特徴の一つである。[……]佐原では、「さんぎり」は「三つの切」からなるのでそのように呼ばれるようになったとの解釈があるように、大きくは三つのフレーズから構成されている⁽¹⁷⁾。

次に平群囃子の「さんぎり」と「馬鹿囃子」を見よう。前稿でも指摘したように、平群囃子では、「馬鹿囃子」が途中で拍子に変拍子(3+2+3)に変化する。これに対し、「さんぎり」は一定の拍を刻む。というより、「さんぎり」の曲は、ちょうど「馬鹿囃子」の旋律を一定の拍に調整したような曲になっているのである。「馬鹿囃子」と《砂切り》は笛の旋律が同じで拍子を4/4に変えたものではないか、そのように考え、2019年7月25日、伝承者である青木芳和氏にお話を伺った折に聞いてみたところ、まさにそうだと驚きをこめて答えてくださった。笛の旋律が同じという認識があるのである。といっても、採譜するとわかるように、厳密に「同一」というわけではなく、拍子に合わせるように旋律が「ずらされている」といった方がより正確かもしれない(譜例1)。青木氏によると、平群囃子を学ぶ際には、「馬鹿囃子」

から始めるという。であれば、「馬鹿囃子」→《砂切り》という流れを想定することができるため、ここから、「個体発生は系統発生を繰り返す」と解釈し、「馬鹿囃子」から《砂切り》が発生したと考えるのは実に魅力的な立論ではあるものの、この事例のみではいささか早急に過ぎるかもしれない。言うまでもなく、《砂切り》から《馬鹿囃子》が生成された可能性も否定できないからである。

譜例1 平群囃子における《馬鹿囃子》と《砂切り》⁽¹⁸⁾
《馬鹿囃子》(部分)

The image shows two staves of musical notation. The top staff is for 'Baka Uta' (part) with a tempo marking of ♩ = 230. The bottom staff is for 'Sakigiri' (part) with a tempo marking of ♩ = 75. Dotted lines connect corresponding notes between the two staves, illustrating the relationship between the two pieces. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#).

前稿でまとめたように、平群囃子の《砂切り》は神社を出る際と戻る際に演奏される。ゆえに、伝承者はこの曲を「神」に捧げるものだという。この場合、神社が「中心」とするならば、そこで奏されるのが《砂切り》であるのに対し、移動中に奏される《馬鹿囃子》は、いわば「周縁」にて奏される囃子ということもできるだろう。これは佐原囃子ともある意味では共通している。坂本は《さんぎり》と《馬鹿囃子》の関係を以下のように述べている。

「さんぎり」を演奏する際、山車は決まって停止状態であることが特徴として挙げられよう。[……]「さんぎり」の演奏終了後、「馬鹿囃子」で山車は動き出す。曳き終いは、所定の停車位置の直前に「馬鹿囃子」を演奏し、停車位置に停車させるまで「馬鹿囃子」を演奏し続ける。そして、山車の停車を確認した拍子木(佐原では「チャキ」と呼ぶ。)の合図で「さんぎり」を演奏するのである。[……]曳きはじめの「さんぎり」「馬鹿囃子」と曳き納めの「馬鹿囃子」「さんぎり」の演奏様式は原則であり、これらは、運行の始まりと終わりという山車を囃す上で最も重要な位置にあるのである⁽¹⁹⁾。

平群囃子では、「馬鹿囃子」、《砂切り》、そして《早馬鹿》(《馬鹿囃子》のテンポを速めた楽曲)はひとく

くりに「道中物」と呼称されている。ここで注目したいのは、譜例1を見てもわかるように、《砂切り》に対し、《馬鹿囃子》は「変拍子」であることである。つまり、ここからは「静」の四拍子と「動」の変拍子という対立を得ることができる。とりわけこの「3+2+3」のリズムについては神楽研究に頼もしい先行研究がある。松永建は神楽囃子における「3+2+3」のリズムが、古代中国の儀礼的跛行「禹歩」や民俗芸能の「反閨」における「三三九度形式⁽²⁰⁾」(3歩+3歩+3歩)の真ん中が一つ減ったものである可能性を指摘している⁽²¹⁾。

更に、民族音楽学における指摘に目を向ければ、伊東信宏の『東欧音楽綺譚』には、「跛行」のリズム(アクサク・リズム)に関する示唆に富む考察がある。

「アクサク」とは、トルコ語における「跛行」のことで、バルカン半島などに見られる変拍子(どこかが半拍子余りになっている拍子、たとえば $2+2+3=$ 七拍子や $2+2+2+3=$ 九拍子など)のもつ独特の引っかかるような性格を指している⁽²²⁾。

シンデレラのいわゆる「片足サンダルのモチーフ」が、クロード・レヴィ＝ストロースの有名な「オイディプス神話」の分析における「跛行」のモチーフの残滓であるとする、カルロ・ギンズブルクの『闇の歴史』の議論に代表される神話的・儀礼的跛行論については、既に拙稿にて詳細に検討したが⁽²³⁾、伊東はこの問題系をリズムに接続し、次のように述べる。

字余りの拍子が「跛行」を連想させるのは、特別なことではない。だから、ブライロユもそこに特に深い意味は込めなかったのかもしれない。だが、このリズムを特徴とする「コリンダ」が[……]祖霊、死者の世界をめぐる儀礼と隣り合わせであり、その死者の国と行き来できる者の刻印の一つに神話的＝儀礼的「跛行」があったとすれば(そして実際にそのような世界を表象する儀礼に「跛行」が用いられていたとするなら)、コリンダの「跛行」にもそのような刻印を読み取ることは決して無謀とは言えないのではないか、という気がしてくる。もっとはっきり言えば、コリンダの「アクサク・リズム」は、祖霊による「跛行」の儀礼の残滓なのではないか、ということだ⁽²⁴⁾。

アクサク・リズムのような変拍子が「移動」するときに使用されるということは、やはり移動することと跛行が関わっていることを示してはいないだろうか。この議論を発展させるならば、この囃子の「意味論」を展開することも可能かもしれない。本稿の範囲を大きく越えたテーマではあるが、祭囃子の研究に有効な視座を提供する可能性は指摘しておきたい。

2. 《サンギリ》の音楽的モチーフ— 通時的分析—

このように、坂本の佐原囃子論は、平群囃子の「共時的」な分析、すなわち「現在」という断面からその構造の諸相を描き出すことにも貢献するが、それだけではなく、平群囃子の「通時的」な、すなわち歴史的な展開過程についても考察する糸口を与えてくれる。坂本の2013年の論考における興味深い結論は、「江戸の『出し』の囃子と三匹獅子の音楽がミックスされ、地域変容⁽²⁵⁾」したもとして「佐原の『出し』の囃子」が生まれ、それが佐原囃子の基となったとしていることである。

佐原の大祭と三匹獅子舞(風流獅子舞)には深い関係がある。佐原の祇園祭の神輿神幸の先払いとして、氏子町内の八日市場が獅子を伝えており、写真2はその獅子頭と羯鼓(杵なし縮太鼓)である。もっとも、獅子舞といっても「舞」はなく、道笛による道行を行うのみである⁽²⁶⁾。

写真2 「獅子仮宿」に祀られた三匹獅子の獅子頭



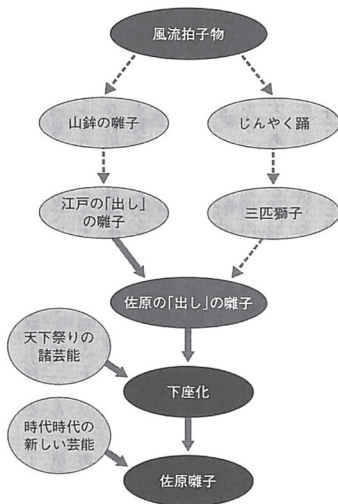
坂本は「多田の獅子舞」(香取市多田)との比較を行なった上で次のように結論付ける。

これらのことから、「さんぎり」を構成する基本的な要素が三匹獅子の音楽に含まれているといえる。したがって、「さんぎり」が成立する過程

において、三匹獅子の音楽がその構成に影響を与えたといえるのではないだろうか。そして、「さんざり」の持つ機能ゆえに、三匹獅子でも新たなハヤシとして取り入れた結果が、現行の多田の伝承となっていると考えられる⁽²⁷⁾。

つまり「さんざり」と「三匹獅子」の音楽の相互浸透を想定しているわけである⁽²⁸⁾。筆者はこれまで佐原囃子を専門としてこなかったゆえ、その妥当性について判断する力がまだないものの、動態的な芸能史記述として実に魅力的な結論であることは疑いない。この議論の上で坂本は、「初期の段階（正徳4年（1714）から明和4年（1767）までの約50年間）では、練物の音楽は三匹獅子などの音楽が主体的であったと想定される⁽²⁹⁾」とする。当然、三匹獅子は風流囃子物（拍子物）に行き着く⁽³⁰⁾。

図1 坂本が提示する佐原囃子の展開過程⁽³¹⁾



ゆえに、この指摘は筆者の平群囃子論が提示した仮説、すなわち、平群囃子の「囃子物」には「拍子物」の残滓があることも通じるものであり、その可能性を高めてくれる。筆者の平群囃子論は旋律型に注目したものであるが、本稿でもまた旋律型に注目し、より考察を深めてみたい。

坂本は「さんざり」と三匹獅子の音楽の共通点として、①「始まりと終わり、あるいは場面の転換時に限り演奏される曲やフレーズがある。それらの出発音または終止音は2高音a〔坂本の用語法ではドを示す〕

である」、②「引端歌に付随するフレーズは『さんざり』の結尾部と同じである」という二つを挙げている。これらの共通点のいくつかを有するフレーズは他の三匹獅子の事例にも見出すことができる。例えば筆者は拙稿において、多摩川中下流域の事例を中心として、その「間奏」のフレーズに注目して比較分析をしたことがあるが⁽³²⁾、これもやはり共通点が多い。

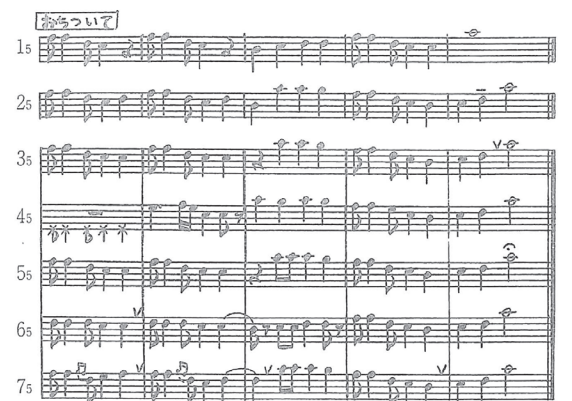
例として、東京都国立市谷保に鎮座する谷保天満宮の獅子舞を挙げる⁽³³⁾。この獅子舞は「古式獅子舞」と呼ばれており、毎年9月25日に近い土曜日、日曜日の例祭にて奉納される。この祭礼は、「万灯行列」という行列が有名であるが、この行列が神社に到着したあと、獅子舞が行われる。天曆3年（949）に村上天皇から獅子頭を賜ったと伝えられている⁽³⁴⁾。谷保天満宮古式獅子舞の「キリ」という部分は譜例2のようにになっている。

譜例2 谷保天満宮「古式獅子舞」の《キリ》⁽³⁵⁾



これに対して、佐原囃子の《さんざり》と平群囃子の《砂切り》の結尾部は譜例3・4のようにになっている。坂本は佐原囃子を冒頭部・中間部・終結部と分け、変化が激しい中間部に対し、冒頭部・終結部の変化は少ないのではないかと指摘している。

譜例3 佐原囃子《さんざり》の終結部（牧野系・潮来系・玉造系のみ引用）⁽³⁶⁾



譜例4 平群囃子《砂切》(最後)

これらの譜例だけではつながりが見えにくい、さらに事例を増やして重ねていくと、共通点に気がつくはずである。坂本は、とりわけ《さんぎり》の「結尾部」に注目しているが、その中で「内野流さんぎり」がこの結尾部を「ぶっきり」(=終わり)と呼んでいると述べている⁽³⁷⁾。興味深いことに、筆者が長く研究してきた埼玉県秩父市の徳丸流神楽では、一日の演目の最後に「ぶっきりばやし」を奏するほか、それぞれの囃子の楽曲の最後に佐原囃子の「さんぎり」の「終結部」に酷似した囃子を奏する。

譜例5 徳丸流神楽の一つ「神明社神楽」(秩父市荒川白久)の囃子における演目終了時の曲

興味深いことに、入江は「さんぎりの音楽は神楽囃子からきていると地元ではいわれている⁽³⁸⁾」と報告している。もっとも、入江自身が「神楽と佐原囃子との関係解明には詳細な広域調査が必要である⁽³⁹⁾」と述べているように、実際この結尾部もまた、これらの

写真3 西馬音内盆踊り(2013年9月28日の「秋田けけ祭り」にて撮影)



地域/ジャンルに限ったものではなく、分布域はより広いものであると推察される。というのも、遠く離れた秋田県の「西馬音内盆踊り」でも聴くことができるからである。

8月16日から18日にかけて行われるこの芸能については、西馬音内出身の小坂太郎は、「西馬音内盆踊りには、藩政時代〔江戸時代〕の流通経済がもたらした、上方文化の交流の影響がみられる⁽⁴⁰⁾」と述べている。囃子には「静」の囃子《がんげ》と「動」の囃子《音頭》があり、小坂は次のように詳細にまとめている。

西馬音内盆踊りは、まず寄せ太鼓から始まりがんげで終るが、その行われる順序は一応次の通りである。「寄せ太鼓の前奏」4小節。続いて12小節を幾度も繰り返す。「寄せ太鼓の切り」4小節を一度。「音頭の前奏」2小節。続いて6小節を幾度も繰り返す。「とる音頭」に移りし繰り返す。音頭と「とる音頭」を代る代る演奏。「音頭の切り」最後を切りで決める。「がんげの前奏」2小節。幾度も繰り返す。「がんげの切り」音頭の切りと同じ。この後、音頭(とる音頭も入れて)とがんげを代る代る演奏する。踊りの終了は「がんげの切り」で決める。引き続き、前奏のない「寄せ太鼓」、そして「寄せ太鼓の切り」で終る⁽⁴¹⁾。

小坂のまとめを参考に聴いてみると、《寄せ太鼓の切り》は、囃子の最後に奏される譜例6のモチーフであることがわかる。

譜例6 西馬音内盆踊り《寄せ太鼓の切り》(2013年9月28日の「秋田けけ祭り」での演奏を基に採譜)

こちらでも谷保天満宮古式獅子舞のように「切り」と呼ばれている。では、ここまでの事例から何がわかるか。重要な点は、おそらくこれらは「シャギリ」の各時代層を示しているということである。

西馬音内盆踊りは「彦三頭巾」(写真3中央)を使用しており、この役は亡霊を表すとも言われていることから別名「亡者踊り」とも呼ばれているが、「この

頭巾は、明治の初期、東京で歌舞伎を見た西馬音内の人、役者・坂東彦三郎の後見をする黒子の覆面から思いついて作られたので、『彦三』の名がついたといわれている⁽⁴²⁾』というように、歌舞伎との関係性が指摘されている。同様に神明社神楽をはじめ、秩父地方の神楽には歌舞伎の影響が強い。ゆえに、おそらくこの類似したモチーフは、歌舞伎囃子の《砂切》の最後の部分のヴァリエーションであると推察される⁽⁴³⁾。もっとも、《砂切》は歌舞伎囃子に「淵源」するものではなく、植木行宣・田井竜一（編）『祇園囃子の源流—風流拍子物・羯鼓稚児舞・シャギリ—』（岩田書院、2010年）で各論者が詳細に報告しているように、それは能⁽⁴⁴⁾や風流拍子物にも密接に関わっている。ゆえに、三匹獅子舞における「切り」は、風流拍子物の特徴を継承したものであると考えられるだろう⁽⁴⁵⁾。また、前掲した坂本論文（2012年）の指摘に、「佐原では、『さんぎり』は『三つの切』からなるのでそのように呼ばれるようになったとの解釈がある」という言葉があった。ここから、佐原囃子においても「切り」という表現が使用されていることがわかる。

例えば、上述の論考集において歌舞伎囃子のシャギリを研究した土居郁雄は、シャギリの語義について「しゃぎり、またはしゃぎるの『切る』とは、恐怖などからくる硬直からの緩和あるいは切断・解放への移行をいったのではないか⁽⁴⁶⁾」とし、「ある空間と空間を区切る意味で用いられるのが、シャギリの正体かも知れぬ⁽⁴⁷⁾」と述べているが、ここから「切り」のモチーフが「サンギリ」と共通していることを理解することができるかもしれない。そうであるならば、筆者が「間奏」のモチーフと便宜的に呼称していたモチーフ（例えば譜例2の《キリ》など）は、「サンギリ」のモチーフと呼び替えることも可能かもしれない⁽⁴⁸⁾。換言すれば、三匹獅子舞において、セクションの「切れ目」にまさに「間奏」のごとく挿入される短いセクションは、「サンギリ」との関係で考えるべきではないだろうか。またその作業仮説は、佐原囃子と三匹獅子舞とを接続する坂本の諸論文にもスムーズに接続可能である。

3. 風流拍子物の旋律系

西馬音内盆踊りの《寄せ太鼓》の途中で以下のようなモチーフがある（譜例7）。このモチーフは、前稿にて挙げた、平群囃子における《祇園囃子》のモチーフ（譜例8）に若干の類似性がある。

譜例7 西馬音内盆踊り《寄せ太鼓》（一部）（笛のみ）



譜例8 平群囃子《祇園囃子》（前稿の譜例の音部記号を実際の音程に変更した上で再掲）



譜例8は、「ドーシードーシードーシーラーシ」あるいは「ドーシードーシードーシーラーソーラ」のように、数回半音を繰り返して下行するモチーフであり、民族音楽学でいうところの「旋律系 tune family」のように、関東地方各地の囃子で聴くことができることは、前稿で詳細に述べた。マツト・ギランはその優れた論文において、「旋律系」について以下のようにまとめている。

20世紀半ば頃から、欧米の民族音楽学では、バヤード、ブロンソン、シーガー等の研究者により、歌や旋律の類似性を音楽的に分析する理論として「Tune Family」（旋律系）の概念が打ち出されてきた[……]バヤード（1950: 33）はこの「Tune Family」を「一つの『本歌』（ほんか）を祖先にすると思われ、変奏、模倣、同化のプロセスにより、複合的な系譜を形成し、一定の旋律類似により基本的相互関係を示す旋律グループ」と定義した⁽⁴⁹⁾。

これについては次のような批判の例もある。当然民俗芸能の音楽研究においても注意すべきであろう。

リスト（1978: 50）は、共通点があっても必ずしも特定の旋律の伝承過程で形成されたとは断言できないと指摘している。一つの音楽様式（style）が共通していても、同じような旋律が偶然に作り出されるプロセスも考えられる。つまり、一つのジャンルではある程度限られた数の旋律パターンしか用いないので、そのジャンルの中では、直接的な関係がなくても、類似した旋律が偶然作り上げられる可能性も十分にある⁽⁵⁰⁾。

民俗芸能の音楽にも同様の例は多い。民俗芸能研

究家の宮尾しげをは、その著書『芸能民俗学』(1975)の中で、民俗芸能における「音楽」について次のように述べている。

芸能の中の音楽曲も移動している。[……] どうも音楽の方が舞踊を伴った芸能より伝播力の早い関係があるので、割合に飛躍している。[……] 音楽曲も芸能と同じように、山伏、修験者、法師、ごぜ、門付芸人といった者によって国々へと移し付けられたものが多い。その当時は最も新しい文化的な芸能であったものが、しばらくすると、あとからまた新しいものが押し寄せてくるので、それを巧みに受けとめる土地と、そのまま見送ってしまう土地、中には素通りだけのところもあった。たまたまその土地に根を張ったとしても、人はそのままうけつぐ事なく、手を入れて改良することも多くあった。それで同じ芸能が点在している割りに、どこか違ったものになっていて、その目立つ例が幾つもある⁽⁵¹⁾。

宮尾がいうように、そのまま受け継がれているわけではなく、それらの音楽の多くは多彩な地域変容をみせている。囃子のみが祇園囃子から派生したものであるが、比較的本来の形を留めているものも多いが、祇園祭に付随した諸芸能、中でも風流系の芸能における囃子は、各地に伝播する中で多様な変容を成し遂げている。しかし、それらの芸能には共通した音楽的特徴が全く見いだせないというわけではなく、樋口昭の一連の研究で指摘されるリズム・パターンのほか⁽⁵²⁾、筆者もまた、自身の研究の初期の段階から共通する旋律について考察を巡らせてきた⁽⁵³⁾。本稿では以下に、前掲したモチーフを、筆者が調査した各地の事例から辿っていく。

坂本と筆者が行き着いた「風流拍子物」との関係を実証するための一つの方法として、各地に数多伝わる風流系の芸能を調査し、当該モチーフの有無を調べていくという方法が考えられる。無論、風流系の芸能の豊富さからいえば、筆者の調査はそのごく僅かにすぎない。例えば、福島県の「御宝殿の稚児田楽・風流」(福島県いわき市)における「鷲舞」においても、冒頭の旋律に類似性が見られる。

入江宣子は「動物風流」とその音楽に関する興味深い論考⁽⁵⁴⁾の中で、この芸能とその音楽を報告しているが、そこでの分析では、この旋律系の広範囲での分布には触れられていない。その試みの一つが、科研費

譜例9 御宝殿の稚児田楽・風流「鷲舞」(●の符頭が太鼓の革を打つ部分、×の符頭が太鼓の縁を打つ部分を表わしている。)

に基づいて行われた筆者の調査であった⁽⁵⁵⁾。筆者の調査では、風流系芸能の旋律モチーフの「共時的」な構造のみならず、それらがどのような通時的特性を有しているのかについても研究した。だが、後者は並大抵のことではない。伝わっているモチーフが過去を照射している可能性はあっても、その「年代」について、「モチーフ自体」はほとんど何も教えてくれないからである⁽⁵⁶⁾。とはいえ、こちらも前節で検討した「シャギリ」(サンギリ)同様、多くの事例を重ねていくことで、ある程度の編年は不可能ではないだろう。

例えば、祇園祭の調査において、六斎念仏の伝える囃子から以下のモチーフを採集することができた(譜例10)。もっとも、これは実に断片的なモチーフであって、こういったモチーフが同時発生することは十分に考えられる。これだけでは風流系芸能の同一モチーフの説明にはなりえない。

譜例10 久世六斎保存会《祇園囃子》(京都市)

また、同じ科研費による調査では、他にも「祭囃子」から類例を採集することができた。八雲神社例大祭・烏山山あげ祭(栃木県那須烏山市)で聴くことができる「小宅流囃子」である。例えば、《矢車》には以下のようなモチーフがある。

譜例11 小宅流囃子《矢車》(泉町)

入江宣子は「江戸祭り囃子とその周辺」のなかで、「山

揚げ祭りでは有名な烏山で奏される囃子も、〈昇殿〉〈四丁目〉〈新囃子〉〈神田丸〉など江戸神田囃子系であるが、その他小鼓使用の曲も混じっている⁽⁵⁷⁾と、小宅流囃子が神田囃子系統であることを指摘している。

《矢車》については早くに『祭礼囃子の由来』にも下記のように記されている。

而して文化時代には煎餅屋留七、神徒安五郎、神主増五郎の三氏斯道の名人なりきりして最も破矢、横笛を能せしなり是より大井馬込の江の島、経堂の安宅崩、谷山の矢車、金獅子、目黒の本間矢車、碑文谷の大幕、上目黒の本間崩、大平分の麒麟崩其他下り葉等の新囃子続々起れり以上記する所は斯道の主なるもの而已を挙げたる迄にして以間の大祭に關したる囃子は往々泰平記、及當時の雜書に明なるを以て茲に大略す⁽⁵⁸⁾。(下線は引用者による)

『日本民謡大観 東北篇』にも《矢車》のヴァリエーションが採集されているが、興味深いことに、「上の山代神楽」(山形県)の《矢車》には、譜例12のように、2小節を繰り返す特徴的な部分がある。

譜例12 上の山代神楽(山形県)《矢車》⁽⁵⁹⁾(当該部分のみを楽譜作成ソフトにより再編集したもの)



矢車については佐原囃子も伝えている。端物に分類されているものの、早くから「『矢車』は準段物とも云うべき荘重な曲であり、これを段物として扱っているところもある⁽⁶⁰⁾」とされており、現在は段物として扱われている⁽⁶¹⁾。「西洋音楽」との関係を指摘した地元の菅井源太郎は、《矢車》を「 Rond 形式」として扱っている⁽⁶²⁾。ゆえに、各時代のモチーフからなる有機的構造体として佐原囃子を見るべきだろう。近代にも様々な楽曲が付加されていった。それらを総体として、また「動態」として見ていかなければならぬ。

また、地域のみならず、ジャンルを越えたつながりも見出される。例えば前述した「おらんだ楽隊」は幕末の鼓笛隊の民俗芸能化した事例の一つであるが、そ

の囃子《ナミアシ》の中にも類似したモチーフが見られる⁽⁶³⁾。その他、先行研究を一瞥すると、地理的／ジャンルの隔たった事例にも見出すことができる。例えば、小島美子の「下北の芸能圏」⁽⁶⁴⁾の中に、「目名・栗山系大神楽 神楽拍子比較譜」という小島による採譜があるが(譜例14)、ここに記載されている11以外の神楽囃子の冒頭の旋律は、全て当該旋律系と特徴を共有している。

このように、離れた地域／ジャンルに見られる類似した楽曲への注目は音楽学における重要なテーマの一つであり、当然民俗芸能の音楽でも注目されて然るべきであるが、その考察を阻むのが民俗芸能研究において常に強い影響力を持つ「歴史」の発想である。無論、民俗芸能の囃子の場合、囃子の旋律やリズムも全体的にパターン(ルーティーン)があり、どれを「特徴的」なものとするかは難しく、帰納的に事例を増やしていくほかはないものの、地道な研究の果てにはこの旋律系の正体を掴むことができる、と期待することは許されよう。

4. 結びにかえて

本稿の分析から導き出される指摘は次のようになるだろう。①佐原囃子と平群囃子は類似した成立の過程を経た可能性があること、②「サンギリ(シャギリ)」には共通するモチーフがあること、③風流系芸能には、「サンギリ(シャギリ)」のように共通するモチーフが他にもあり、それらは地域／ジャンルを越えて共有されていること、である。

本稿は筆者のこれまでの研究期間の全てにおいて継続的に調査してきたことを現段階で一通りまとめたものであるが、事例も断片的であって、包括的な結論を出せたとはいえない。もっとも、多彩な民俗芸能に「包括的」な一つの解答を求めるのはその多様性を捨象してしまうものでもあり、断片的であることがまた、多様な民俗芸能の特性でもある。少なくとも、千差万別な民俗芸能の音楽が、重ね合わせることである程度理解可能になることだけは了解していただけることと期待する。とはいえ、本稿で提示した主張は、現段階で言えるささやかなものでしかないことは断っておく。

謝辞

本研究は研究課題「民俗芸能の音楽における『主題と変奏』—囃子のモチーフの通時的・共時的研究—」(JSPS 科研費 JP18J00237)に基づいている。平群囃子については2018年10月20日に「平群祭礼」の調査を

行なったが、そこでは青木芳和氏に大変お世話になった。また、山あげ祭については2018年7月28日に調査を行なったが、その折には公益財団法人ポーラ伝統文化振興財団学芸員・相愛大学特別研究員の小泉優莉菜氏に協力していただいた。「御宝殿稚児田楽・風流」については、公益財団法人日本科学協会「平成27年度笹川科学研究助成」の研究課題「日本の民俗芸能『鷺舞』の構造人類学的研究—音楽分析を基軸として—」(2015年4月～2016年2月)において調査した(2015年8月1日)。調査に協力していただいた皆様に感謝申し上げる。

また筆者は、2016年10月29日(土)、香取市佐原の小野川沿いにある与倉屋土蔵で行われたイベント「佐原囃子三流派聞き比べ」に評者として参加したが、取り次いでくださったのはレヴィ＝ストロース研究の故・渡辺公三氏であった。また、渡辺氏に紹介していただいた言叢社の島亨氏には多くの資料を参照させていただき、本稿での分析に大いに役立った。また、佐原囃子調査の折には株式会社ヒストリーデザイン代表・久保健治氏(九州大学大学院学術研究員、神田外語大学兼任講師)に大変丁寧な案内を頂いた。また、本稿で言及した筆者の論文(川崎 2019)と塚原伸治氏の論文(塚原 2019)は、共に平成30年度民俗芸能学会大会シンポジウム「民俗芸能研究の新しい視点に向けて」の報告に基づくものである。シンポジウムとその準備、懇親会の折には塚原氏に多くの示唆を得た。皆様に心から感謝申し上げる。

註

- (1) 無論、房総半島の民俗芸能や祭礼に関する研究には蓄積がある。とりわけ『房総の祭りと言能—南房総のフィールドから—』(大河書房、2004年)を代表例とする田村勇の諸研究は、房総半島の芸能に関する考察に多くの示唆を与える。その他、とりわけ祭事に特化したものとしては千葉県神社庁特殊神事編纂委員会(編)『房総の祭事』(千葉県神社庁、1984年)がある。
- (2) 前田優輔「平群囃子の系統を探る—平群囃子はどこからきたのか—」『房総を学ぶ：房総地域文化研究プロジェクト記録集8』東京成徳大学人文学部日本伝統文化学科房総地域文化研究プロジェクト、pp. 16-70、2015年
- (3) 奥中康人『幕末鼓笛隊—土着化する西洋音楽—』大阪大学出版会、2012年
- (4) 拙稿「平群囃子の起源に関する—考察—囃子物の旋律分析を中心に—」『研究紀要』第51集、国立音楽大学、pp. 9-20、2017年
- (5) 「風流という芸能は、趣向を凝らした作り物を掲げ、さまざまに仮装して囃し踊るものであった。ことに囃しが特徴的だったので拍子物と呼ばれることもある」(守屋毅『日本中世への視座—風流・ばさら・かぶき—』日本放送出版協会、1984年、p. 146)。なお、「拍子物」についての近年の研究としては、山路興造「風流系芸能における『囃子物』の位置付け—鳥根県津和野弥栄神社『鷺舞』を中心に—」(『民俗芸能』第99号、pp. 54-69、2019年)がある。本稿では津和野ではなく福島県の鷺舞を挙げるが、本稿の考察の参考として併せて山路論文も参照されたい。
- (6) 前田、2015年
- (7) 坂本行広「佐原囃子の構造—『さんぎり』を中心に—」『民俗芸能研究』第54号、pp. 47-71、2013年(p. 47)
- (8) 前稿で紹介しなかった論文としては、他に利涉房幸「館山の祭ばやし—わが主観的祭ばやし考—」(『館山と文化財』第8号、pp. 38-41、1975年)などもあり、そこではとりわけ屋台・山車・お船、それぞれの「太鼓」に着目して平群囃子の地域差を描き出している。
- (9) 坂本、2013年、p. 67
- (10) 坂本、2013年、p. 49
- (11) 塚原伸治「関係のなかで民俗芸能をとらえ直す—もの、偶然性、意図されなかった結末—」『民俗芸能研究』第67号、pp. 61-82、2019年(p. 80)
- (12) 塚原、2019年、p. 73
- (13) 拙稿「民俗技術論の民族音楽学的継承—平群囃子と田野十二神楽を事例として—」『比較民俗研究』第31号、pp. 125-144、2017年(p. 127)
- (14) 塚原、2019年、pp. 68-69。なお、下座については、やはり佐原囃子分布地域(成田市)出身者である貝原塚知美の修士論文「佐原の祭りにおける下座の役割」(国立音楽大学大学院、1999年度)がある。
- (15) 例えば、筆者は自身の講演において、彩響會にレクチャーを2回依頼したことがある。公益財団法人ポーラ伝統文化振興財団・神奈川大学国際センター(共催)日本文化研修「聞いてみよう 演奏してみよう ~日本の祭囃子~」(2018年2月14日)と、同じく日本文化研修「日本の民俗音楽『囃子』」(2019年7月25日)であり、それぞれこれから留学する学生と日本留学中の学生が日本文化を学ぶ内容であった。後述する青木芳和氏との話というのは、2019年の講演ののち、彩響會の方々と横濱中華街で夕食を共にし、そのときに色々とお話を伺った時のエピソードである。
- (16) 前田、2015年、pp. 46-47、51

- (17)坂本行広「佐原囃子におけるシャギリの考察」『民俗芸能研究』第52号、pp. 105-125、2012年 (p. 111)
- (18)以下、但し書きのない譜例は全て筆者採譜。平群囃子の採譜は、出口地区の囃子の練習 (2009年8月6日)、岩井祭礼調査 (同年8月21～22日) の録音音源に基づいて2010年2月22日に採譜したものである。なお、メトロノーム記号で記したテンポは、ある程度の演奏の速度を示すための便宜的なものである。
- (19)坂本、2013年、pp. 47-48
- (20)星野紘『歌垣と反問の民族誌—中国に古代の歌舞を求めて—』創樹社、1996年、p. 212
- (21)松永建「神楽の三拍子と混合拍子」『民俗芸能研究』第45号、pp. 24-45、2008年 (pp. 38-39)
- (22)伊東信宏『東欧音楽綺譚—クルレンツィス・跛行の来訪神・ペトルーシュカー』音楽之友社、2018年、p. 62
- (23)拙稿「儀礼的跛行の比較文化学—構造主義的芸能研究の実践—」『比較文化研究』第144号、pp. 59-72、2021年
- (24)伊東、2018年、p. 81
- (25)坂本、2013年、p. 63
- (26)坂本、2013年、p. 49
- (27)坂本、2013年、p. 61
- (28)「『さんざり』を道行の出発時に演奏すること自体は、佐原囃子の用例を三匹獅子で取り入れたものである。現行の多田の獅子舞は、完成された『さんざり』を取り入れながらも、その古態を残す重要な伝承であるといえる」(坂本、2013年、p. 57)。
- (29)坂本、2013年、p. 65
- (30)「『三匹獅子が』山路興造氏がいわれる風流踊の系統に属し、植木〔行宣〕氏がいわれる、その源流が風流拍子物にあるならば、根源的に疫神鎮送を目的とした佐原の祇園祭りの練物に、当初から組み入れられたことも、出し続けることを義務化されたことも偶然とはいえない」(坂本、2012年、p. 120)。
- (31)坂本、2013年、p. 64の図1を引用。
- (32)拙稿「川崎市の三匹獅子舞における間奏のリズム型(その1)—変換規則の検討と谷保天満宮古式獅子舞の事例研究—」(『川崎研究』第56号、pp. 70-75、2018年)、「構造主義的芸能研究序説—囃子のモチーフに着目して—」(『民俗芸能研究』第67号、pp. 7-30、2019年)。
- (33)谷保天満宮古式獅子舞については、日本民俗音楽学会の第30回記念東京大会において、国立音楽大学新一号館(オーケストラスタジオ)で公演を行っていたことのある(2016年12月11日)。また、以下の「古式獅子舞」の分析は、川崎郷土研究会創立60周年記念「会員研究発表会」(川崎市文化協会主催「かわさき市文化祭参加行事」、2015年10月16日)における研究発表「音楽からみる川崎市の三匹獅子舞」に基づいている。
- (34)笹原亮二「三匹獅子舞の分布」『国立民族学博物館研究報告』第26巻2号、pp. 171-236、2001年 (p. 206)
- (35)拙稿、2019年、p. 12の譜例4を補正(音部記号を実際の音程に変更)して再掲。
- (36)入江宣子・貝原塚知美(採譜・清書)「楽譜編」千葉県佐原市教育委員会(編)『佐原山車祭調査報告書』佐原市教育委員会、pp. 3(204)-6(201):比較譜(入江)、pp. 7(200)-27(180):総譜(貝原塚)、2001年、p. 6 (201)
- (37)坂本、2012年、p. 117
- (38)入江宣子「第5章 佐原囃子」千葉県佐原市教育委員会(編)、pp. 81-103、2001年 (p. 83)
- (39)入江、2001年、p. 83
- (40)小坂太郎『西馬音内盆踊り—わがこころの原風景—』影書房、2002年、p. 46。なお西馬音内盆踊りについては、柴田千尋の修士論文「地域社会における音楽伝承活動の実態と変容—西馬音内盆踊りを例に—」(国立音楽大学大学院、2005年度)があり、伝承と音楽の変化を楽譜を用いて示している。ちなみに、後述する《寄せ太鼓の切り》については15頁に言及がある。
- (41)小坂、2002年、pp. 156-157
- (42)小田島清朗『秋田音頭考・西馬音内盆踊り考』秋田文化出版、2020年、p. 165。「踊りの振りや衣装にも、京踊りや上方〔関西〕で流行した歌舞伎踊りなどの影響が、色濃く反映されている、とよくいわれる」(小坂、2002年、p. 46)。
- (43)ただ、両者の関係が、どちらも「歌舞伎」を引用したのではなく、歌舞伎を経由せずに相互に交流した可能性も留保しておくべきである。というのも、拙著『徳丸流神楽の成立と展開—民族音楽学的芸能史研究—』(第一書房、2018年)では、徳丸流神楽が伝えられる秩父と佐原との関係を指摘したが、そこでは幕末期に秩父の猿師が佐原に派遣されたことを挙げ(pp. 322-323)、徳丸流神楽に「おらんだ楽隊」(香取市扇島)に類似した旋律型が用いられていることについて考察を試みたからである。無論、房総地方との関係についてはさらなる調査が必要であるものの、徳丸流神楽に祭囃子の色彩が濃いことの原因を考える上では注目してよい地域的なつながりと言えるかもしれない。
- (44)藤田隆則「能と狂言における下り羽・渡り拍子・囃子物・シャギリ—登場から退場への構造—」植木行宣・田井竜一(編)『祇園囃子の源流—風流拍子物・羯鼓

- 稚児舞・シャギリ一』岩田書院、pp. 267-289、2010年
- (45)「同じような機能をもつシャギリでも、あるものは風流拍子物系統、あるものは歌舞伎囃子系統、はたまたあるものは江戸囃子系統と、囃子の様式は千差万別という事態がよくみられる」(田井竜一『『祇園囃子』の源流—風流拍子物・羯鼓稚児舞・シャギリ—』植木行宣・田井竜一(編)、2010年、pp. 3-69 (p. 64))。
- (46)土居郁雄「歌舞伎囃子におけるシャギリの諸相」植木行宣・田井竜一(編)、2010年、pp. 291-307 (p. 293)
- (47)土居、2010年、p. 303
- (48)もっとも、筆者が研究対象としている三匹獅子舞の事例では、打楽器の打つ数がちょうど「三三七拍子」に近い数打たれている事例が多いものの、本稿で挙げたサンギリ・シャギリは打つ数がより多くなっていることは重要な相違点ではある。
- (49)マツト・ギラン「琉球音楽の旋律における『拡大』と『縮小』—『作田型の歌曲』を中心に—」『音楽学』第54巻1号、pp. 15-29、2009年 (p. 16)
- (50)ギラン、2009年、p. 16
- (51)宮尾しげを『芸能民俗学』伝統と現代社、1975年、p. 198
- (52)樋口昭「羯鼓稚児舞・獅子舞・しゃぎりにみる旋律および拍節構造」(植木行宣・田井竜一(編)、2010年、pp. 71-99)で指摘される「前拍+二分割された後拍」(p. 72)である。もっとも樋口は論考の最後で、「拍子物・獅子舞・羯鼓稚児舞に共通する音楽要素は[……]リズムおよび旋律パタンの反復のみである」(p. 92)とも述べているが、モチーフ分析は「反復」以外の「共通する音楽要素」の発見に資するはずである。
- (53)拙稿「菅の獅子舞にみる祇園囃子の影響」『川崎研究』第51号、pp. 50-55、2013年
- (54)入江宣子「動物風流とつく舞—舞台・芸態・音楽—」植木行宣・田井竜一(編)、2010年、pp. 171-200
- (55)日本学術振興会特別研究員奨励費・研究課題「民俗芸能の音楽における「主題と変奏」—囃子のモチーフの通時的・共時的的研究—」研究代表者：川崎瑞穂、2018年4月～2021年3月、JP18J00237
- (56)拙稿「民俗芸能の音楽にとってモチーフとは何か—神楽囃子『テケテットン』を事例として—」『東京電機大学総合文化研究』第18号、pp. 63-72、2020年
- (57)入江宣子「江戸祭り囃子とその周辺」植木行宣・田井竜一(編)『都市の祭礼—山・鈴・屋台と囃子—』岩田書院、pp. 153-186、2005年 (p. 180)
- (58)加藤権兵衛(編)『祭礼囃子の由来』加藤権兵衛、1895年、pp. 10-11
- (59)日本放送協会(編)『日本民謡大観 東北篇』日本放送出版協会、1952年、p. 402
- (60)岡野全一郎(編)『限定版 佐原囃子』佐原囃子連中、1964年、p. 34
- (61)川尻信夫(監)、佐原山車伝説出版委員会(編)『ビデオ CD ブック 音と文字と映像でつづる 佐原山車伝説』ニューエイジアート、1996年、p. 105
- (62)菅井源太郎「佐原囃子のこと」『写真文集 佐原の大祭』言叢社、2017年、p. 180
- (63)拙著、2018年、p. 312-313 (譜例40の第14～17小節)。
- (64)小島美子「下北の芸能圏」九学会連合下北調査委員会(編)『下北—自然・文化・社会—』平凡社、pp. 315-347、1967年