

[研究論文]

## 「創作太鼓」の音楽的特性と音楽教育への応用

—「三宅島神着神輿太鼓」の成立と伝承を事例として—

### Musical Characteristics of Creative Drumming and Its Application to Music Education

—A Case Study of the Formation and Transmission of “Miyakejima Kamitsuki  
Mikoshi Taiko”—

小林史子

KOBAYASHI Fumiko

〈抄 録〉

本研究の目的は、「創作太鼓」の音楽的特徴を考察し、和太鼓を音楽文化として捉える視点と音楽科の学習指導への応用について示すことである。「創作太鼓」は、民俗音楽をルーツとし、娯楽としての大衆性を持ちながら、音楽性を志向する舞台芸能である。本稿では、民俗芸能の一部を再現しながら、舞台での演奏を前提として創作された演目である「三宅島神着神輿太鼓」を事例として、演目が成立する過程における構成の工夫と、伝承における口唱歌の役割に着目し、他の芸能との関連や、その効果を明らかにした。成立の過程については、伝承者である津村春快氏へのインタビューを行った。音楽科の学習指導では、教師が様々な芸能の中から、音楽文化として「創作太鼓」を捉える手がかりを示し、口唱歌を応用することで、音や音楽に対する学習者の感性を高めることができる。

キーワード：創作太鼓、舞台芸能、音楽文化、口唱歌

Abstract

The purpose of this study is to consider the musical characteristics of creative taiko and then present a perspective on taiko as a musical culture, as well as its application to music education. Creative taiko is a performing art that has its roots in folk music. It has a popular appeal as entertainment music, but it is also oriented toward artistic music. In this paper, I use *Miyakejima Kamiki Mikoshi Taiko*, a performance that reproduces part of a folkloric performance but was created for performance on stage, as a case study. I focus on the ingenuity of the composition in the process of its establishment as a performance. I also explore the role of oral chanting in its transmission, and I clarify its relationship to other performing arts, as well as its effects. In music education, teachers can increase students' sensitivity to sound and music by giving the students the clues they need to view creative taiko as “music that can be the object of pure contemplation” from various performing arts. They can also achieve this through the application of oral chanting.

Keywords: creative taiko, performing art, musical culture, oral chanting

## はじめに

我が国の伝統音楽に用いられる楽器の中でも、和太鼓は、現在、最も広く世界中に愛好者が存在する楽器であるといえるだろう。元来用いられてきた祭礼行事等を離れ、舞台上で演奏される機会も多い。こうした演奏の中には、「創作太鼓」あるいは「創作和太鼓」と呼ばれるものがあり、オーケストラの作品に取り入れられている例も見られる。

しかし、音楽としての「創作太鼓」に迫る研究については、十分な蓄積がなされていない。祭礼行事等を離れた和太鼓演奏の歴史は、ようやく50年を迎えるに過ぎないからである。また、元となった祭礼行事等の芸能が主として民俗学の視点から研究されてきたこと、そこから派生した「創作太鼓」については、主に、地域再生やコミュニティ形成の文脈から捉えられてきたことも、その要因であろう<sup>1)</sup>。

一方で、和太鼓を用いた音楽活動として、学校や幼稚園、保育園等における教育実践については、多数の報告や検証がなされている。そこには、小・中学校の音楽科において、我が国や郷土の伝統音楽に関わる指導の充実が求められ、その指導法や教育効果への関心が高まってきたという背景がある。近年では、平成29(2017)年の学習指導要領改訂において、「生活や社会の中の音や音楽、音楽文化と豊かに関わる資質・能力」を育成することが中学校音楽科の目標となった<sup>2)</sup>ことから、生活や社会との関わりが深い和太鼓を音楽文化として捉え、学習指導に生かすことが求められているといえる。

そこで、本研究では、「創作太鼓」の事例として「三宅島神着神輿太鼓」を取り上げ、その音楽的特徴を考察し、音楽科の学習指導への応用について示す。「三宅島神着神輿太鼓」は、東京都三宅島三宅村神着地区の祭礼行事で太鼓係を務めていた津村明男が、その芸能を舞台演奏用に再構築したものである。このうち、「打ち込み太鼓」の部分については、すでに「三宅太鼓」として取り上げ、「深い学び」を実現する教材としての特性を示した<sup>3)</sup>。本稿では、「打ち込み太鼓」以外の部分も含めた「三宅島神着神輿太鼓」について、成立過程と伝承における口唱歌の特徴に着目する。祭礼行事の芸能が「創作太鼓」として成立するまでの過程には、音楽の構成における工夫や他の芸能との関連が見られ、伝承における口唱歌には、フレーズの捉え方や演奏効果の特徴が表れているからである。この2点に着目することは、音楽科の学習指導においても、有効である。

なお、本稿では、「創作太鼓」と「創作和太鼓」を同義と捉え、「創作太鼓」に統一して用いる。また、広義では、膜鳴楽器全般を「太鼓」というが、本稿では、撥を用いて打つものを太鼓、手で打つものを鼓と表記する。

## 1. 「創作太鼓」とは何か

「創作太鼓」は、地域の祭礼行事等での伝統を離れて演奏される和太鼓に対して用いられる、明確な定義のない語である。基本的には舞台上での演奏を前提にしており、その音楽は、視覚的效果を生む演奏動作と不可分である。そこで、本稿では、「創作太鼓」を「和太鼓の演奏を主とした舞台芸能」と定義する。学校等の音楽教育において、和太鼓を用いた創作活動で生み出される演奏は、「創作太鼓」を模倣したものと考えられる。

## 1.1 舞台芸能としての「創作太鼓」

本稿における「創作太鼓」の定義に舞台芸能という語を用いるのは、「創作太鼓」が、従来用いられている「舞台芸術」や「伝統芸能」の内容に当てはまらないためである。文部科学省は、ホームページ内の子供向けコンテンツ『キッズページ』<sup>4)</sup>の中で、「伝統芸能とは、日本に古くから伝えられてきた能楽、文楽、歌舞伎などの演劇や音楽のことをいいます。」と定義したのち、「現代舞台芸術とは、明治時代以降に外国から入ってきたオペラ、バレエ、舞踊（ぶよう）、演劇などのことをいいます。」としている。「伝統芸能」については、「能楽、文楽、歌舞伎」の例から、「古く」という部分が「近代化以前」を指していると捉えられる。よって、「創作太鼓」は、「伝統芸能」と「現代舞台芸術」のどちらにも当てはまらない。

なお、「舞台芸能」は、地域の祭礼行事等の中で行われていた芸能をそのまま舞台上で再現する行為とは、異なるものである。日本で最初に民俗芸能が地域を離れ、舞台上で再現されたのは、1925年に日本青年館竣工を記念して催された「郷土舞踊と民謡の会」でのことある<sup>5)</sup>。この催しは、後に、「全国民俗芸能大会」として、2019年には第68回を数える事業となった。日本青年館の事業紹介によれば、この事業は、民俗芸能について、文化財としての重要性を訴え、保存の機運が高まったことを成果としており、近代化によって失われた地域独自の芸能を復興したり、伝承の担い手や予算の確保につなげたりすることを主眼としている。したがって、例えば、ここで行われる芸能は、舞台上で上演していたとしても、民俗芸能の一部を再現しているのであって、舞台上での演奏を前提として作られてはいないため、「舞台芸能」とはいえない。

しかし、「創作太鼓」のレパートリーには、民俗芸能の要素が強く見られる演目があり、それが舞台芸能なのか、それとも民俗芸能を舞台上で再現しているものなのか、明確な線引きができないこともある。本稿の事例である「三宅島神着神輿太鼓」は、民俗芸能の一部を再現しながら、舞台上での演奏を前提として創作された演目である。

## 1.2 「創作太鼓」の歴史と演目

「創作太鼓」の始まりは、1950年代に、小口大八が「組太鼓」による演奏を確立したことに求められる<sup>6)</sup>。小口は、長野県諏訪地方の伝統芸能である御諏訪太鼓を復興するとともに、ジャズドラムの経験から「組太鼓」を考案し、祭礼行事などに付随する芸能から独立した音楽として、和太鼓による楽曲を作曲・演奏した。「組太鼓」は、ポピュラー音楽のドラムセットのように、異なる種類の和太鼓を並べて演奏する。これに対して、1種類の和太鼓で演奏する「創作太鼓」もある。いずれにおいても、ソロで演奏する場合と、アンサンブルで演奏する場合がある。

演目については、個人またはグループで一から創作する場合もあれば、地域に伝承されている祭礼行事等の音楽を発展させたり、そこからモチーフを借用したりする場合もある。例えば、佐渡を拠点に活動する太鼓芸能集団で、世界52の国と地域で6500回以上の公演実績をもつ鼓童<sup>7)</sup>の「三宅」は、東京都三宅島の牛頭天王祭で演奏されている太鼓のモチーフに、独自の独奏パートを加えて発展させたものである。この演目は、30年以上にわたって鼓童の重要なレパートリーとなっている。さらに、鼓童のメンバーによって2002年に新たに創作された「祭宴」は、「三宅」の一連のリズムから、本来のフレーズよりも短いリズムパターンをモチーフとして取り出し、反復させながら組み合わせていく手法で構成されている。

## 1.3 「創作太鼓」の特性

「創作太鼓」は、民俗芸能から独立した音楽性を志向するが、和太鼓を使用するため、そのルーツ

は民俗音楽であるといえる。「創作太鼓」は、民俗芸能の中で伝承されてきた音楽のリズムや奏法を取り入れたり、そこから発想を得たりしている。

しかし、民俗芸能における太鼓の演奏が、神仏への奉納や雨乞いなどの祈禱、演劇や行事を盛り立てるなどの目的をもち、しかるべき立場の人物によって継承されるのに対して、「創作太鼓」は、娯楽としての大衆性を備えている。「創作太鼓」は、プロの演奏家が自作自演で録音・録画媒体による作品発表を行ったり、興行に力を入れたりすることで、様々な場所で鑑賞されると同時に、太鼓教室(道場)、太鼓サークル、太鼓クラブなどで、誰もが演奏活動を楽しめる。例えば、「三宅島神着神輿太鼓」は、国内外での公演はもとより、首都圏で常時開設されている教室と、日本各地の支部や海外の拠点で、これまでに1万人以上がその指導を受け、演奏活動を楽しんでいる<sup>8)</sup>。

## 2. 「三宅島神着神輿太鼓」の成立過程と音楽的特徴

「三宅島神着神輿太鼓」は、東京都三宅島の神着地区で行われる牛頭天王祭の芸能を元にした、太鼓を主とした舞台芸能である。牛頭天王祭において、神輿巡行に合わせて演奏される太鼓と、その進行を司る木遣が一体となった芸能は、1970年に「神着木遣太鼓」として、東京都の無形民俗文化財に指定されている。使用される楽器は、長胴太鼓と締太鼓が各1台で、神輿を先導しながら、要所要所で打ち込みを行う。締太鼓は、限られた場面でのみ用いられ、大半が長胴太鼓で演奏される。本稿で扱うリズムパターンは、全て、長胴太鼓のみで演奏する部分である。長胴太鼓は、地面の近くに置き、2人で両面を同時に打つ。1人はオスティナートである「地打ち」のパートを打ち、もう1人が、主となる「上打ち」のパートを打つ<sup>9)</sup>。

牛頭天王祭の芸能を担うのは、基本的に神着地区の地域住民である。「神着郷土芸能保存会」(以下、保存会)は、島内での「神着木遣太鼓」の継承を担いつつ、一般にも門戸を開いている。これに対して、「三宅島神着神輿太鼓」を構成した津村明男が代表を務める「三宅島芸能同志会」(以下、同志会)は、島外での舞台演奏や教室運営を中心に活動している。同志会の活動の背景には、民俗芸能から舞台芸能への転換という事情がある。ここでは、その際、音楽にどのような変化があったのか、同志会のメンバーである津村春快氏(以下、春快氏)へのインタビュー<sup>10)</sup>を元に検証する。

### 2.1 リズムパターンの構成と音色の追求

同志会の「三宅島神着神輿太鼓」が、保存会の「神着木遣太鼓」と異なる点の一つに、「上打ち」のリズムパターンを繰り返す回数がある。

「上打ち」は、【図1】に示す三つのリズムパターンで構成されている。

A	ツク	ドン	ツク	ドン	ツク	ドン	ドン
	○	●	○	●	○	●	●
B	ド	ドン	ガ	ドン	ドン		
	●	●	●	●	●		
C	ス	テ	テ	コ	ドン	ドン	
	●	●	●	●	●	●	

\* □の囲みを1拍とする。  
(「ドドンガ」はシンコペーション。)  
●=打つ  
○=打たない(無音)

【図1】「上打ち」の3つのリズム(筆者作譜)

無音（休符）からはじまる7拍のAに対して、B、Cは4拍で、Aよりも細かいリズムが用いられる。BとCは類似したリズムだが、Bは、1拍目から2拍目のはじめにシンコペーションが現れる。

保存会の「神着木遣太鼓」は、Aを2回続けて演奏した後にBとCを1回ずつ演奏すると、Aを1回だけ演奏した後にBとCを1回ずつ演奏するのを交互に繰り返す。すなわち、A→A→B→C→A→B→Cが1セットとなり、これを反復する。一方、同志会では、Aは、常に2回続けて演奏する。すなわち、A→A→B→Cで1セットとなり、これを反復する。

春快氏は、この違いこそ、そもそも同志会が保存会と別に活動しはじめた背景であると伝え聞いている。A→A→B→C→A→B→Cを1セットとして反復を続けていると、途中でAを2回繰り返すのか、1回だけでBに進むのか、わからなくなることがある。そのため、B、Cを演奏している間、直前のAが2回だったのか、1回だったのかを覚えていなければならない。そして、演奏順を間違わないことに意識が向くと、一打一打の音への意識は低くなる。そこで、同志会では、演奏順を間違わないことよりも、一打一打の音への意識に重きを置き、常にAを2回続けて演奏するようになったのである。

このように、「三宅島神着神輿太鼓」は、音色を追求することで民俗音楽から独立した音楽性を志向し、「創作太鼓」としての性格を備えていったといえる。

## 2.2 演奏動作の型とその効果

同志会の演奏は、島外の舞台での演奏を経験したことをきっかけに、舞台芸能としての性格を強めていった。津村明男は、このきっかけについて「島で打っているときは、自分が楽しめ、祭が盛り上がればよかったのですが、東京に出てきて舞台に立ったとき、自分が楽しむだけでは、太鼓の魅力を伝えることはできません。」と語っている<sup>11)</sup>。もともとは神輿を囃すものであった太鼓の演奏が、不特定多数の聴衆を意識した演奏を志向しはじめたのである。春快氏によれば、こうして聴衆を意識した演奏を磨いていく過程で、撥先を上向きにして頭上の高さまで上げたり、左手の撥を肩に載せてから振り出したりする型が定まってきたということである。この型は、舞台上での見栄えもさることながら、素早く力強い打ち込みで、身体に響く音を極めることを可能にするものになっている。

これらの撥の動きには、能の囃子に用いられる太鼓（締太鼓）の型に類似した部分がある。能の太鼓では、「頭」



【写真2】（三宅島芸能同志会HP内「MATSRINE2021」ポスターより）

や「切」という手（リズムパターン）を演奏する際に、左手の撥を右肩に載せてから斜めに打ち下ろし、続けて右手の撥を高く振り上げてから打つ。その際、

例えば観世流では、「ホォー」という声と共に間をとってから、右肩に載せた左手の撥を打ち下ろす。そして、左手の撥が太鼓を打つと同時に右手を高く上げ、「イヨー」の声に続けて右手の撥も、強く響くように打つ。声が入る間、左手の撥が右肩に載った状態や右手の撥が高く上がった状態で、動きが止まるのが特徴である。これは、一連の演奏の中で際立った部分となる。

同志会では、Aのリズムを演奏する際に、同様の動きをする。



【写真1】（三宅島芸能同志会HPより）

「ホォー」などの声は入らないが、左手の撥が右肩に載った状態（写真1）や、撥を高く上げた状態（写真2）の型を作る。能の型を学んで参考にしたわけではないが、聴衆を意識した演奏を志向する中で、自ずと定まっていた動きである。能の太鼓で際立つ部分に用いる打ち方と同じ動きが連続することで、緊迫感が生み出されている。

### 2.3 民俗芸能の要素を生かした創意

津村明男が構築した「三宅島神着神輿太鼓」には、長胴太鼓による打ち込み以外の要素として、「木遣」「神楽」「ひょっとこ」「獅子舞」が加えられている。長胴太鼓のみでシンプルなりズムを反復するため、10分を超えて舞台上で演奏するには、様々な工夫を要するのである。このうち、「木遣」と「神楽」は、牛頭天王祭の芸能に由来し、祭礼全体の構成を取り入れたものである。音楽の要素として、「木遣」では声、「神楽」では締太鼓の音が加わる。

これに対して、「ひょっとこ」と「獅子舞」は、本来、牛頭天王祭の芸能には含まれない舞踊である。神着地区の「ひょっとこ」は、2年に1度、三宅島全地区で行われる富賀神社大祭に登場する。この祭礼では、富賀神社から宮出しされた神輿が、6日間かけて島内の各地区を廻る。地区の境で神輿を受け渡す際に、相手をからかう役割で登場するのが「ひょっとこ」の舞踊である。「獅子舞」は、三宅島では初午の行事として行われ、各家庭を踊り歩いて厄払いする。どちらも、観ている相手に近づいて働きかける舞踊であり、「三宅島神着神輿太鼓」の中でも、観客を囃し立てる役割を発揮する。「神楽」や「木遣」のように音が加わることはないが、演奏者と観客が一体となって芸能を味わう趣向が加わる。

観客と演奏との関わりでは、観客の声が演奏に組み込まれる場面もある。「木遣」の最後に「わっしょい」の掛け声が入ると、観客もこれに続いて「わっしょい」を唱和する。このように、民俗芸能の要素を取り入れ、その特性を生かした構成は、「三宅島神着神輿太鼓」の特徴となっている。

なお、打ち込み部分の反復において、楽曲の構成上、最も重要なのは、速度の変化である。はじめは緩やかな速度で悠然として力強い響きを聴かせ、徐々に速度を速めることで高揚感を生む。長い演奏の中では、これが何度か繰り返され、一旦、上がりきった速度が緩む際には、「木遣」が入る。「木遣」は、もともと、時に応じた様々な歌詞で神輿の進行を司る、重要な役割をもった歌である。緩やかな速度で演奏される太鼓の音と、張りのある「木遣」の声の重なりは、牛頭天王祭の芸能の中で最も音楽的な要素が充実した部分であり、「三宅島神着神輿太鼓」は、この部分を効果的に取り入れている。

## 3. 「三宅島神着神輿太鼓」の伝承における口唱歌

ここでは、「三宅島神着神輿太鼓」の音楽的特徴をより深く捉えるために、口唱歌に注目する。

「口唱歌」は、音楽の口承に際して、楽器の音に言葉の音を充てて示したものである。雅楽の用語である「唱歌」に由来し、近年では、明治期以降の学校教育における歌唱教育やその教材である「唱歌」（文部省唱歌）と区別するために、「口唱歌」の語が用いられている。楽器や楽曲の特性に応じて様々な口唱歌があり、それぞれの口唱歌は、音高やリズム以外に、強弱や音色、奏法なども示す。拍や音律の揺らぎなど、微細なニュアンスを伴って口承されるため、五線譜の音律やリズムに依らない音楽の伝承に適している。

また、一連の演奏パターンに対して特定の口唱歌を充てることは、楽曲の記憶や練習時の意思疎通に役立つ。そのため、口唱歌による伝承では、共に演奏する仲間内で覚えやすいことも大切である。全ての楽器に共通する口唱歌の規則はなく、同じ楽器であっても、時代や地域、種目や流派によって、

それぞれの口唱歌が存在する。さらに、口唱歌は、生活言語とも密接に関わっている。例えば、歌舞伎の礼式囃子として開演前に演奏される太鼓の口唱歌には、「ドントコイ（どんと来い）」と唱える部分がある<sup>12)</sup>。

このように、口唱歌は、その音楽が伝承される過程で重視された微細な表現や、各フレーズの表現意図などを示している。よって、口唱歌に注目することは、音楽的特徴をより深く理解することにつながるのである。

### 3.1 口唱歌における打音と無音の示し方

太鼓の口唱歌は、音律をもつ楽器と比較して、当然、音色とリズムの伝承に特化したものとなっている。音色については、オノマトペ（擬音語）の要素が強く、打音にダ行、タ行、カ行を充てることが多い。日本語には、「ドンドン」や「トントン」、あるいは「コツコツ」という、生活の中の様々な打音に対して使われるオノマトペがあり、ダ行、タ行、カ行が打音を示すという感覚は、生活に根付いている。いずれも、擬態語として、実際に音を伴わない動作や状況にも使われる。そのため、太鼓の口唱歌には、その音に伴う動作やイメージも含まれているといえる。

リズムについては、音価の比率に注意する必要がある。音価の長短については、「ド」に対して「ドン」、「テ」に対して「テン」など、長い音に「ン」が付くことが多い。ただし、同じ楽曲の中でも、「ド」や「ドン」が常に同じ比率で、同じ音価を示すとは限らない。例えば、「三宅島神着神輿太鼓」の口唱歌では、上打ちの「ドン」と、地打ちの「ドドン」が同じ音価である。また、上打ちの「ドドンガ」は、書かれた文字をそのまま読めば1:1:1:1の音価になるが、実際の音価は、概ね2:1:2:1である。口承では自然に伝わるが、書かれた文字だけでは伝わらない。

一方、太鼓の口唱歌で無音を示すときには、「ス」を用いることが多い。一般の太鼓教室などでは、無音の部分を「ス」または「スッ」と決めている場合も見られる。学習者が理解しやすいための配慮であろう。ただし、伝統芸能や民俗芸能の口唱歌では、「ス」の部分で打つこともある。例えば、歌舞伎の囃子では、「スツンススタスタ」の「ス」を大鼓、「トン」と「タ」を小鼓が打つというように、掛け合いの部分で大鼓の打音を「ス」としている。逆に、「ツク」は、能の太鼓で小さな動きで刻むように打つ場合に用いる口唱歌だが、祭囃子の太鼓では、無音になる場合がある。

このように、「ス」や「ツク」が打音になったり無音になったりすることは、非合理的にも思われる。しかし、こうした口唱歌は、掛け合い特有の音楽表現を示したり、無音の拍の感じ方を示したりしている。「三宅島神着神輿太鼓」の口唱歌でも、「ツク」が無音、「ス」が「打音」となっており、表現上の効果を生み出している。以下、「三宅島神着神輿太鼓」の口唱歌について、特徴的な部分とその表現上の効果について詳述する。

### 3.2 地打ちの口唱歌

「三宅島神着神輿太鼓」の地打ちの口唱歌は、「神着木遣太鼓」と異なっている。同志会の「三宅島神着神輿太鼓」では、「ドドン」と唱え、はじめの「ド」を左手、後の「ドン」を右手の撥で打つ。これに対して、保存会の「神着木遣太鼓」では、地打ちを「ドンコ」と唱えている。「ドン」を右手で打つことは共通である。同志会では、初心者が地打ちを「ドンコ」のまとまりで覚えると、曲の開始時に入り方を間違いやすいため、これを「ドドン」に改めた。

短い音価の口唱歌が「コ」ではなく「ド」になることは、入り方を間違えないこと以外にも、演奏上の効果も生み出している。「ドン」と「コ」では、響きの軽重が大きく、「コ」が入ることで軽快さが生じる。一方、「ドン」と「ド」では、響きが均一で、力強さや安定感が得られる。祭礼の神輿を

囃す太鼓として相応しい軽快な拍感が、打音の迫力を前面に出す舞台演奏に相応しい、力強く安定した拍感になっているのである。

### 3.3 無音の「ツク」

前述のとおり、太鼓の口唱歌で「ツク」は基本的に打音だが、祭囃子では、無音の拍に充てられることがある。「三宅島神着神輿太鼓」の口唱歌は、「ツク」は常に無音である。なお、「ツク」は、主として締太鼓の打音に使われる口唱歌で、長胴太鼓の口唱歌に用いられることは稀である。長胴太鼓の口唱歌に「ツク」が用いられている確たる理由は不明だが、「神楽」の部分で長胴太鼓と締太鼓を同時に使用することから、他の部分にも、これが転用されたと考えることができる。

無音の拍に「ツク」を充てることは、この拍を強く意識することにつながる。「三宅島神着神輿太鼓」では、左手で「ドン」の部分をつとくときに、2.2で記したとおり、右肩に左手の撥を載せてから打つ。「ドン」の直前には無音の「ツク」があり、右肩に撥を載せるのは、このタイミングである。特定の動作が伴うことで、この拍への意識が自ずと高まる。同じ長さの無音を示すのに「スツ」を用いることも可能だが、「ツク」の方が、「無音を聴く」効果が高いといえる。あたかも打っているかのように、無音の拍を意識するのである。

さらに、「ツク」が入る直前の拍（右手で「ドン」を打つ拍）では、左手の撥を左肩の延長線上で、撥先を上に向けて、頭の高さまで上げる（前掲写真2）。撥を大きく上げてから下ろす動作は、さながら能の太鼓の「大バチ」（強く響かせる音に用いる）のようである。「ツク」の拍は無音だが、「大バチ」と同じ予備動作をとることで、無音の拍にも強さをもたせているのである。なお、右手で「ドン」を打つ際の予備動作も、同様の効果を得られる型になっている。

### 3.4 「ドドンガ」と「ステテコ」

「ドドンガ」と「ステテコ」は、どちらも、上打ちで「ドン」よりも細かいリズムで演奏する部分の口唱歌である。全ての打音を「ド」で示すのであれば、「ドドンド」と「ドドドド」となり、①の「ドドン」と同様に、力強く安定した拍感が得られる。逆に、軽快さを得るのであれば、「ドドンガ」の部分は「ドドンコ」でも構わない。しかし、「ドドンガ」は、適度な軽さを感じつつ、後に続く「ドンドン」までを1つのフレーズとして捉える機能をもっている。「ガ」は、日本語で様々な機能をもつ助詞である。「ガ」の音を用いることで、この音がつ役割や個性も決定づけられるのである。

「ステテコ」については、他の部分との差異が大きく、覚えやすいことが何よりの特徴である。長胴太鼓の口唱歌では「ス」が無音を示すことが多く、これに慣れてしまうと、「ス」が打音であることに違和感を覚えることもあると思われる。しかし、このフレーズは、他と比べて短い音価が続くことで軽快さが生まれ、楽節の構成が明確になる部分である。そのため、この部分に「ス」「テ」「コ」を充てることは理に適っている。もっとも、「ステテコ」と唱えることは、語呂のよさから自然に定着していたと推測できる。「ステテコ」は、現在では衣類の名称として認識されているが、1880年頃には、宴席で幫間が踊っていた「すててこ踊り」を落語家の三遊亭圓遊が高座で踊り、これが流行したという<sup>13)</sup>。「ステテコ」には、民俗芸能に特有の滑稽味が感じられ、長時間にわたって神輿を囃す際の口唱歌として、自然である。「三宅島神着神輿太鼓」において、「ステテコ」のフレーズは、緊張感の高い部分との対比をなし、楽節に程よい緩急を与えている。



## 4. 音楽教育への応用

ここまで、「創作太鼓」の例として、「三宅島神着神輿太鼓」の音楽的特徴を述べてきた。その際に注目した、成立過程における創意と、伝承における口唱歌への視点は、平成29年の中学校学習指導要領改訂で示された、「生活や社会の中の音や音楽、音楽文化と豊かに関わる資質・能力」を育成するという目標<sup>14)</sup>を実現するために応用できる。

この目標に対する解説は、「音楽文化と豊かに関わるができるようになるためには、音楽科の学習において、音楽文化についての理解を深めていくことが大切になる。また、グローバル化が益々進展するこれからの時代を生きる子供たちが、音楽を、人々の営みと共に生まれ、発展し、継承されてきた文化として捉え、我が国の音楽に愛着をもったり、我が国及び世界の様々な音楽文化を尊重したりできるようになることも大切である。」となっている<sup>15)</sup>。本稿で扱ってきた「創作太鼓」は、人々の営みと共に生まれ、発展し、現在、その継承が検証できるようになりつつある音楽文化である。そして、和楽器を用いた伝統音楽の要素を基に、その発展が同時代に進行し、大衆性をもって継承されている点で、「我が国の音楽に愛着をもったり、我が国及び世界の様々な音楽文化を尊重したりできるようになること」に対して、優れた教材性を備えている。

では、音楽教育において、「創作太鼓」の楽曲が成立する過程における創意と、伝承における口唱歌への視点は、どのように応用され得るのだろうか。「神着神輿太鼓」の例に基づいて考察する。

### 4.1 音楽文化についての理解

音楽文化を捉える視点として、「音楽が人々の営みと共に生まれ」たことは、「生活や社会の中の音や音楽」という文言と結びつけて考えられる。労働に起源をもつ民謡、祭礼や儀式における音楽が、その例である。「創作太鼓」も、祭礼や儀式で用いられる楽器の演奏を発展させたものであり、その歴史や発展の契機を生活や社会との関わりから捉えることが可能である。いうなれば、創作太鼓が発展した背景に対する、民俗学的な視点や社会学的な視点からの捉えである。しかし、「創作太鼓」には、演者が音色の追求や構成上の工夫によって音楽性を志向したからこそ発展したという側面がある。音楽科の学習活動では、何よりも「創作太鼓」の音楽的特徴を捉えることが大切である。

「創作太鼓」の音楽的特徴を捉える際には、先行する芸能を幅広く見渡して比較対照し、構成上の創意や演奏動作に着目することが有効である。「三宅島神着神輿太鼓」の例では、楽曲構成において、元となる芸能から効果的な要素のみを抽出して取り入れたり、上打ちの型に能の太鼓の型と類似した部分があったりすることなどが、音楽的特徴に結びついていた。他の楽曲でも同様に、楽曲構成や演奏動作について、先行する芸能と比較対照し、その音楽的特徴を捉えることができるであろう。

また、口唱歌は、「創作太鼓」の音楽的特徴をより深く理解することにつながるものである。口唱歌には、ある程度の法則はあるものの、例外も多く、共通の規則はない。それゆえに、伝承において自由に変更することが可能である。伝承の過程で、適宜、創意工夫するものであるといってもよい。その際、記憶のために工夫された口唱歌が、音楽表現に影響を与えていることは、第3章で示したとおりである。

このように「創作太鼓」の音楽的特徴を捉えることで、私たちは、音楽文化とは、先行する芸能とのつながりや伝承の過程の中で、音楽的な創意とともに発展するものであることを理解できる。また、「創作太鼓」が同時代の大衆的な舞台芸能であることから、それが単なる歴史上の出来事ではなく、現在も、私たちの身近な音楽活動の中で繰り返されていることを実感できる。

## 4.2 具体的な学習指導

実際の学習指導では、その学習で扱う教材について、指導者が先行する芸能から比較対照すべき点を見つけ出し、関連する芸能を合わせて提示することが考えられる。あるいは、学習者が自ら比較対照すべき点を見つけ出すことができるよう、計画的に様々な芸能を学ぶ機会を設けることも有意義である。中学校音楽科の学習指導では、歌舞伎が成立した文化的な背景として能や文楽を合わせて鑑賞させたり、3年間を通した指導計画の中で、これらの伝統芸能を効果的に配置して指導したりすることがある。「創作太鼓」についても、能や歌舞伎、郷土の芸能と、その学習で扱う「創作太鼓」の教材とを合わせて学び、比較対照できる学習指導を構想することで、効果的な学びが得られるであろう。「創作太鼓」が、先人が極めた音楽文化を意識的に、また、無意識的に取り入れて発展したことに気付き、その気付きを自らの表現や鑑賞の活動に生かすことこそは、音楽文化に豊かに関わる資質・能力だといえる。

また、口唱歌を用いることは、児童生徒の音や音楽に対する感性を高めることにつながる。手元に楽器がない状態でも表現を試行錯誤することができるため、技能の限界に囚われることなく、質の高い表現を目指すことができるのである。実際に出した音を聴きながら試行錯誤することは重要だが、長胴太鼓のように大きな音量をもつ楽器は、大勢で同時に演奏した場合、自分の音だけを聞き分けることが難しい。また、交代して順番に音を出すことになると、長時間の試行錯誤はできなくなる。そこで、口唱歌によって「出したい音」のイメージを練っておくことが役に立つ。

例えば、創作の学習活動において、リズムパターンを組み合わせた作品をつくる際に長胴太鼓を用い、「ドンドン」「ドコドコ」「ドンドコ」などの口唱歌をつなげて作品をつくる活動は、誰にでも取り組みやすく、小学校の教科書にも掲載されている<sup>16)</sup>。長胴太鼓を用いた学習活動では、往々にして、打音の口唱歌は「ドン」が中心になりがちだが、これを発展させて、強弱やアーティキュレーションの工夫も含めた創作をする際には、他の口唱歌を充てることもできる。このとき、「三宅島神着神輿太鼓」の「ステテコ」のような口唱歌を知っていると、自由な発想が広がり、より和太鼓の特徴を生かした作品をつくることができるであろう。締太鼓や桶胴太鼓も用いて、組太鼓の作品をつくるのであれば、さらに多様な口唱歌が考えられる。太鼓の口唱歌は、もともと生活言語に馴染みが深く、自由度も高いため、身近な情景を表現する際の創意工夫につながりやすい。そして、口唱歌によって練られたイメージを実際の楽器で演奏するときには、意図したとおりの表現になっているか注意深く聴くことになる。このような経験が、音や音楽に対する感性を高めることにつながるのである。

## おわりに

本研究では、「創作太鼓」を「和太鼓の演奏を主とした舞台芸能」と定義し、民俗芸能から舞台芸能へと発展した「三宅島神着神輿太鼓」を例に、その成立過程における創意と伝承における口唱歌に着目して、音楽的特徴を考察した。また、これを音楽教育に応用すると、先行する芸能とのつながりや伝承の過程における音楽的な創意に気付くことは、音楽文化の理解につながり、自由な発想による口唱歌によって練られたイメージは、音や音楽に対する感性を高めることを示した。

以上のことから、「創作太鼓」は、音楽科の目標である「生活や社会の中の音や音楽、音楽文化と豊かに関わる資質・能力」を育成するために重要な要素を備えているといえる。今後は、「創作太鼓」について、より広く検証するとともに、音楽教育において和太鼓を用いる意義や、さらなる可能性を再考していくことが課題である。

最後に、三宅太鼓教室での丁寧な実技指導に加え、インタビューに応じていただいた津村春快氏に、

あらためて御礼申し上げます。

## 注

- 1) 例えば、松本（2015）は、創作太鼓の来歴をまとめた上で、地域の創作太鼓について、「地域への愛着が芽生え、コミュニティに一体感がもたらされる」としている。
- 2) 文部科学省『中学校学習指導要領（平成29年告示）解説 音楽編』第2章第1節の1「教科の目標」（9頁）より。
- 3) 玉川大学芸術学部研究紀要『芸術研究』第12号の拙稿「小学校及び中学校音楽科の学習材としての「三宅太鼓」」。
- 4) 概ね18歳以下の子供たちが主たる利用者として想定されたウェブサイト。文部科学省の仕事について紹介する「見てみよう」の中で、「文化財」として伝統芸能と舞台芸術について説明している。令和2年3月31日公開。（2021/12/26閲覧）
- 5) 「郷土舞踊と民謡の会」及び「全国民俗芸能大会」については、日本青年館ホームページの記述による。
- 6) 組太鼓による演奏の確立については、松本（2015）2-4頁を参照した。
- 7) 鼓童ホームページ（<https://www.kodo.or.jp/about>）による。（2021/12/26閲覧）
- 8) 三宅島芸能同志会公式サイト（<https://miyaketaiko.com>）による。（2021/9/28閲覧）
- 9) 「地打ち」のリズムと上打ちとの関係は、前掲3) に示している。
- 10) 2021年8月10日、新宿四谷スタジオ（三宅太鼓新宿四谷教室）にて実施。津村春快氏は、津村明男氏の三男で、筆者が通う三宅太鼓新宿四谷教室の講師である。
- 11) 「アースセレブレーション 2020」（オンライン配信イベント）に寄せたビデオメッセージより引用。2021年9月現在、<https://youtu.be/Fab0FCd4a98>で閲覧可能。28分6秒～。（2021/9/28閲覧）
- 12) 横道萬里雄と蒲生郷昭によるレコード集『口唱歌大系：日本の楽器のソルミゼーション』の解説書（60-61頁）及びレコード（4枚目A面）による。このレコード集では、他にも雅楽、能の囃子、箏曲、尺八、薩摩琵琶等について、様々な例を確認することができる。
- 13) デジタル大辞泉（小学館）「すててこ踊」の解説による。
- 14) 前掲の注2) に同じ。
- 15) 文部科学省『中学校学習指導要領（平成29年告示）解説 音楽編』第2章第1節の1「教科の目標」（12頁）より。
- 16) 教育芸術社『小学生の音楽2』（令和2年2月10日発行）40-41頁では、「音楽づくり おまつりの音楽」として、「ドンドコ」「ドンドン」など6種類のカードを使った教材を掲載している。選んだカードを並べて4分の2拍子4小節のリズムをつくる学習活動で、具体的な手順として、同じカードを2回使って反復させること、リズムを声に出して確かめることが示されている。

## 参考文献

- 小原光一ほか『小学生の音楽2』，教育芸術社，2020年，40頁-41頁
- 小林史子「小学校及び中学校音楽科の学習材としての「三宅太鼓」」『芸術研究』第12号，玉川大学芸術学部，2021年，15頁-26頁
- 小学館「デジタル大辞泉」 <https://kotobank.jp/word/すててこ踊-542422#E3.83.87.E3.82.B8.E3.82.BF.E3.83.AB.E5.A4.A7.E8.BE.9E.E6.B3.89>（2021/12/26閲覧）

小林史子  
KOBAYASHI Fumiko

日本青年館「民俗芸能」<https://nippon-seinenkan.or.jp/seinenkan/minzoku-3/> (2021/12/26 閲覧)

松本晴子「地域芸能としての創作太鼓：《みやぎ龍神太鼓》を事例として」『宮城学院女子大学研究論文集』  
120号，宮城学院女子大学，2015年，1頁-15頁

三宅村役場「三宅村の主な年間イベント」<https://www.vill.miyake.tokyo.jp/kankou/event.html> (2021/12/26  
閲覧)

文部科学省『中学校学習指導要領（平成29年告示）解説 音楽編』，教育芸術社，2018年

横道萬里雄，蒲生郷昭『口唱歌大系：日本の楽器のソルミゼーション』，CBS・ソニー，1979年