

儀礼のメロディーとリズム

横川 理彦

1. 日本の歌の古層

雅楽・仏教音楽が渡来する以前の日本音楽がどのようなものであったかは、古事記・日本書紀・風土記等の文字資料や埴輪の和琴、銅鐸などの遺物によって研究されてきている（『音の万葉集』高岡市万葉歴史館編、『埋もれた楽器』笠原潔著など）。

本稿では、今回の共同研究で実地調査した宮古島（伊良部島）・五島列島の嵯峨島、出雲大社の古伝新嘗祭、春日若宮おん祭りに、1978年の沖縄・久高島の「イザイホー」などの事例も加え、儀礼における歌のメロディー及びリズムを分析する。文字資料や遺物からではなく、実際に現存する（もしくは近年まで存在した）儀礼の音と映像から古層をシミュレートするやりかたで、雅楽や仏教音楽、あるいは近世以降に成立した邦楽のさまざまなジャンルとは異なる日本のメロディーとリズムのありかたを探りたい。

メロディーとリズムは歌のなかで互いに絡み合っているが、ここでは別々に考察していく（註1）。

[儀礼のメロディー]

2. メロディーの分析法

分析の道具として律・呂・民謡などの音階を使用する（譜例 2-1）。便宜のために、音階はすべてハ調（in C）で記しているが、律・呂・民謡の3つの音階は、譜例 2-2 のように同じ音列の主音の違いであり、歌によって律・呂・民謡の判別の難しい場合もしばしばある。また、歌の多くは12音平均率を外れ、レとミのbの中間や、シとソのbの中間といった微分音程を取る場合もある。

音楽学者の小島美子は、民俗音楽の分布から日本では律音階と呂音階がもっとも古い層だ、としている（『音楽から見た日本人』p.93）。以下、儀礼における具体例を見ていこう。

3. 伊良部・宮古の神歌

譜例 3-1 は、伊良部島仲地で大きな儀礼の最後に歌われる「皿の歌」。「皿の主」（さらぬしゆ）と呼ばれる男性がリードし、祭祀参加者が同じ節を繰り返すコール&レスポンスの形を取っている。声は張らない。音階は、律音階で、手拍子を伴いテンポ（註2）も約90と速め。2つのメロディーの組み合わせで1曲になっている。2番目のメロディーのときに1小節4つの拍打ちであった手拍子が半分の2拍に1回になるのが特徴だ。

譜例 3-2 は、仲地と隣りの伊良部の共通の御嶽（うたき）で、ユークイ祭りの最後に女性のみ踊りで歌われる歌。音形は律音階の1つのフレーズの繰り返しで、祈りの最後に必ず「ユーンテル」（豊年満作でありますように）が付くのが特徴。丸く輪になって中央を向き、おのおのが上衣の裾にユー（幸せ）

を受け取る仕草でゆるやかに時計回りに廻って行く。ここでも、声量は抑えめで張らない。音階は呂音階。

譜例 3-3～6 は、伊良部島の佐良浜の儀礼で神女たちの歌う歌である。譜例 3-3 は沖縄音階+レ。3-4 は4度と5度音程を中心とした独自の4音音階だが、律音階に近い。3-5 は律音階、3-6 は都節音階（律音階の変形で、江戸後期から日本中で爆発的に流行した）である。

譜例 3-7～11 は佐良浜の神歌の中でオヨシと呼ばれる、カカランマ（神女のうち直接神に歌いかける役）が必ず一人で歌う歌。小声で早口で歌われることが多い。3-7 はシードーファーツの4音音階（ミを欠く沖縄音階とも考えられる）。3-8 はドーミーファーツの4音音階（シを欠く沖縄音階）、3-9 の4音音階はソを欠く律音階、3-10 はラを基音とするミーラーシードの4音音階。3-11 は律音階だ。いずれも4音音階で音程に4度の飛躍が多いのが大きな特徴になっている。

譜例 3-12～13 は宮古島狩俣の神歌で、3-12 は律音階、3-13 はソードーレの3音音階である。

なお、譜例 3-7～13 は映画『スケッチ・オブ・ミャーク』（大西功一監督 2011）から採譜している。

4. 久高島のイザイホー

沖縄・久高島のイザイホーは、12年に1度の神女の就任儀礼で4日間にわたる大規模なものだ。1978年以降、中断している。ここでは映画『沖縄 久高島のイザイホー』（東京シネマ新社 1979）から採譜した。

譜例 4-1 はムトゥティルル（神歌）。神女たちの斉唱による4音のメロディで、下方に2回の四度跳躍（ドーソーレ）と上方に長2度（ドーレ）のメロディ形を6回繰り返す美しい歌だ。音階としてはオクターブ重複を省くと3音音階になるが、歌の実感としてはオクターブ上下のレの音は別物に感じられる。

譜例 4-2 はイザイホーの中で願い事に何回も歌われるティルルでレを核音（中心になる音）としレードとレーミという上下長2度の移動をする3音のメロディ。なお、このメロディはイザイホーの別の場面では神女のリーダーと他の神女たちのコール&レスポンスに使われる。

譜例 4-3 は祭場の指揮者である男神（ニプトゥイ）のティルルで、撥で小太鼓を打ちながら歌う3連系（註3）のメロディで、民謡音階である。このとき、神女たちは別のイザイホーのティルル（譜例 4-2 と同じメロディ）を歌っているのだから、別のキー、別のメロディが祭場で並行する。

譜例 4-4 は東のニライカナイに歌うティルルで、民謡音階。

譜例 4-5 はアリクヤーのティルルで、高音で声を張る。民謡音階。このときも、ニプトゥイのティルル（同じメロディ）と並行する。

譜例 4-6 のティルルはソードーミの3音のシンプルなメロディ。

譜例 4-7 の久高ノロのティルルは4-6 と同じ3音音階である。

譜例 4-8 は外間ノロのティルルで、ドーレーミトーフアーツーシトの6音階で、民謡音階にレの音がかわった、イザイホーの中で最も音数の多い音階になっている。沖縄本島とのつながりを歌っている内容と、メロディの複雑さの組み合わせが興味深い。

4日間のイザイホーの儀式が終わると、村人全員でカチャーシーを踊るのだが、このメロディは普通の沖縄音階である。

なお、採譜した範囲では半数が民謡音階なのだが、歌の印象は明るく、呂音階（ドーレーミーソーラ）でラが終止音になっているとも解釈できる。

5. 嵯峨島のオーモンデー

長崎県の嵯峨島のオーモンデーは、福江島のチャンココ、平戸のジャンガラなどと同じ念仏踊りの系統で、800年以上の歴史があるとされている。鉦たたき役が歌うメロディ（譜例 5-1）は、歌詞は「オーモンデー」の繰り返し、音階は4音音階（律音階系か？）だが、メロディに4度のジャンプが多く、高音での裏声の使用とあいまって独特の味わいになっている。踊りとメロディの連携（追分風の自由拍節に聴こえるメロディは、実は踊り手たちの足運びを見てタイミングをはかっている）も重要だ。伊良部島や久高島の神歌との関連として、メロディの4度での移行が共通する特徴である。

6. 出雲大社古伝新嘗祭の神歌

11月23日の新嘗祭の最後、神職たちが琴板を打ち鳴らしながら歌うメロディ（譜例 6-1）。神職たちのなかの一人が前半をソロで歌い、後半を外の神職がレスポンスする。呂音階で採譜しているが、ラからスタートする民謡音階としても解釈可能。発声が素直なため、歌の印象は平明で明るい。隠岐の田植え歌（素直な呂音階）と曲調が似ている。また、コール&レスポンスの形式も共通している。

なお、広島県壬生で鎌倉時代からの歴史を持ち、日本の無形文化財に指定されている「壬生の花田植」でも、男女のコール&レスポンスがある。メロディは同じ形で呂音階のもの（古い形）と呂陰音階（古い形のメロディを流行の音階に従って変化させたもの）の両方歌われている。

7. 春日若宮おん祭の東遊、社伝の神楽など

春日大社の若宮おん祭においては、東遊、田楽、細男などが奉納され、還幸の儀の終わりに社伝の神楽が舞われる。東遊、神楽などのメロディに注目すると、都節的な陰旋法を基本としメロディの進行によって一時的な半音の変化を加える形（雅楽のメロディと共通）することがほとんどである。呂音階にチューニングされた琴とメロディの音階は異なっている（譜例 7-1）。御神楽や雅楽において、中国から伝わった調律とメロディが「すれる」のは日常茶飯事であり、このため木戸敏郎（国立劇場元演出室長）は＜国振りのウタはもともと陰旋法＞と想定している（『日本音楽叢書 歌謡』p13）。

しかし、近世に義太夫・長唄などで都節が発生し、元々呂音階・律音階であった民謡が呂陰音階・都節のスケールに変更された歴史過程を見ると、この木戸の説は支持しがたい。ただし、日本の雅楽のような宮廷音楽の中で都節的なスケールが導入されてくる過程は、韓国からもたらされたのか、内在的に発展したのかを判断するに足る材料がない。小泉文夫によれば、韓国の音楽においても日本と同じようなスケールの変化が見られるそうである（『日本の音』p17）。

8. アイヌの歌

今回は現地調査をしていないが、資料でみるかぎりアイヌの歌やユーカラは律音階を基本とし裏声の使用、幅の広いヴィブラート、メロディの移動に上方長2度・下方短3度だけでなく上方5度（裏声の使用）、下方4度の移動が多い。ユーカラにおけるメロディのジャンプは、口承による叙事詩という内容と相俟って、大きな特徴である（譜例 8-1 芦別市砂浜クラのユーカラ YouTube 動画から採譜）。弥生からさらに縄文へと、古代の年代幅を広く取るなら、アイヌの歌は見逃せない要素となる。

9. 古代のメロディの可能性

大和朝廷の成立以前の日本の古代社会でどのようなメロディが歌われていたかを想像するとき、アニミズム的世界観を強く残し、口承によって神歌が伝えられてきた伊良部島、宮古島、久高島の神歌は古代のメロディのモデルとして大きな説得力を持っている。すなわち、

- ・ 呂音階と律音階を基としたペンタトニック（5音音階）が中心で、4音音階、3音音階など音数の少ない音階も多い
- ・ メロディ形は1～4小節の繰り返しで、音階を上下に追うだけでなく、しばしば4度音程でジャンプする
- ・ 儀礼のシチュエーションと歌詞（テキスト）の内容により、歌の形態は独唱、斉唱、独唱と斉唱のやりとり（コール&レスポンス）となる
- ・ 伴奏楽器は手拍子か太鼓で歌が中心
- ・ 歌唱法は、声ははらず、ときに裏声が用いられる
- ・ 神歌は圧倒的に女性が歌うことが多い
- ・ 歌にはテンポ感があり、3連的に跳ねているためリズムのノリを感じさせる
- ・ 4拍子が多いが、3拍子系や5や7などの変拍子もある。また、コール&レスポンスではレスポンスのタイミングによって2拍付加することがよくある

[儀礼のリズム]

10. リズムの分析法

メロディを音階で分析できるのと同様に、リズムも様式（リズム・パターン）で分類して考えることができる。この100年間は、メディア（ラジオ・レコード・映画）などの発展によってポピュラーミュージックは世界同時的にスタイルが変遷し、リズムもジャズの4ビート、ロックの8ビート、R & Bの16ビートと様式が変化し、日本の音楽もおおいに影響されてきているが、古代にまで至る歴史をさかのぼってみるとリズムの変化のスピードはとても遅く、それぞれの民族は固有のリズム様式を持っていた。

小泉文夫は日本音楽のリズム原理をわらべ歌や民謡から調べ、拍（同じ長さの時間的単位）を持つ「八木節様式」と、＜時間的に等拍の制約を受けない＞「追分様式」の2つの様式を大別した。「追分様式」のリズムは、雅楽の声楽曲、仏教音楽の声明、能、尺八本曲などにもあり、日本音楽の＜極めて重要なリズムの様式＞になっている。（註4）。また、読経にみられる＜等拍の連続したリズム＞を小泉は「雨だれ拍子」と呼んでいる。（『日本の音』 p327-334）

小島美子は『音楽からみた日本人』の中で日本人のリズム感をよくあらわすものとして、水田耕作の＜静かな二拍子＞、沖縄の＜スウィングするリズム感＞、山村畑作民の＜ダイナミックなりズム感＞、韓国の牧畜民のリズムと似た＜津軽の民俗音楽＞と、4つの類型を提示している。（『音楽からみた日本人』 p26-43）この4つの類型を譜面にすると譜例 10-1 のようになる。（註5）

本稿では、こうしたリズム様式と類型を枠組みとした上で、具体例を見て行くことにする。なお、スウィングとは譜例 10-2 のように音符が跳ねることで、等分の跳ねないリズムから三連符で2:1になるところまで、さまざまな跳ね具合のヴァリエーションを持つ。リズムが跳ねるとうきうきした感じで楽し

く踊りたくなる。また、同じテンポ・タイミングで跳ねたリズムでも、拍の頭（表拍）を強調する、拍の後ろ（裏拍）にアクセントを置く、どちらも重みをつけずさらっと流す、などでリズムのニュアンスは大きく変化する。ポピュラーミュージックでは、こうしたリズムのニュアンスを「ノリが良い」「グループがある」といった表現であらわし、たいへん重要なポイントになっている（註6）。

11. 伊良部・宮古のリズム

仲地ユークイの「皿の歌」は、テンポ90で手拍子を伴い、リズムは8分音符が少し跳ねているので、座って歌っているが立って踊りたくなるグループを持っている。この跳ねたリズムは、仲地の「ウンテル」にも共通する。「ウンテル」は儀礼に参加する女性が丸い輪をなし、輪の中央に向かう姿勢で時計回りに軽くステップを踏みながらコール&レスポンスで歌う。テンポは84くらい。

佐良浜の「ゴデンポー」と「カンナヤギ」は神女たちが斉唱するものでところどころで歌を引き延ばすため「追分様式」に近い印象を持つが、ゆっくりとしたテンポ54～60の拍はキープされている。スウィング感は薄い。「ハイユヌカナス」と「アマグイ」も斉唱だが、ともにテンポ66くらいでリズムははっきりと跳ね、ゆったりとしたスウィング感がある。

オヨシは#4以外はテンポが100～126と速く、小さな声ですばやく歌われる。神女の一人だけが直接神に歌いかけるもので「雨だれ拍子」の形式に近いが、同じ高さの音の連続ではなく、音数が少なく明快なメロディを持つ（註7）。

狩俣の神歌#1は神女たちが輪をなし、杖を地面につきながら輪唱するものでテンポは80くらい。西アフリカの女性たちが棒形の杵で粉挽きをするときの歌に似たスウィング感を持つ。

12. 久高島イザイホーのリズム

譜例4-1～4-8で取り上げたイザイホーの中の歌は、テンポは46～84まで、歌唱形態もソロ/コール&レスポンス/斉唱とまちまちだが、すべての歌で柔らかなスウィング感がある。このリズムは伊良部・宮古の儀礼の歌の多くと共通する＜沖縄のリズム感＞だ。音階はいくつかあるが、リズムに関しては＜沖縄のリズム感＞が一貫している。

なお、伊良部島でも久高島でも、大規模な儀礼が終わると参加者全員によるカチャーシーが歌い踊られる。このときのリズムは、テンポが速くスウィング感の強いダンスブルなもので、同じリズム形が儀礼においては緩やかだったのと対照をなす。

13. 嵯峨島のオーモンデーと福江島のチャンココのリズム

嵯峨島のオーモンデー、福江島のチャンココはともに一集落につき1つの演目で、歌・踊りともに集落によって異なる。嵯峨島のオーモンデーは歌が主体の前半と、踊りが主体の後半の2つのパートからなり、前半はルバートの「追分様式」、後半はテンポ104の等拍リズムだ。前半部分で歌が伸びている部分も、踊りとの間合いを計って歌われるので、歌が独立しているのではなく踊りと関連し合っている。前半の裏声を使う歌唱は、伊良部や宮古の歌に似た柔らかなスウィング感を内包した気持ちのよいものだが、後半のリズム形は譜例13-1のような形で、パターンとしては奥三河の花祭りや宮崎県椎葉村の神楽と同じ＜ダイナミックなりズム感＞の系統である。

福江島のチャンココも、集落によって歌と踊りが異なるが、基本となるリズムのパターンは嵯峨島のオーモンデーと共通する〈ダイナミックなリズム感〉だ。嵯峨島の対岸にあたる福江島の玉之浦のカケ踊りは、歌と踊りを形式だけ抜き出すと嵯峨島のオーモンデーとよく似ているのだが、歌も踊りもストレートで速く揺らぎが少ないため、まったく違う印象を受ける。

14. 出雲大社古伝新嘗祭の神歌のリズム

古伝新嘗祭では、儀礼の最後に神職たちが琴板を打ち鳴らしながら神歌を歌う。琴板は1・3拍で打つ。歌（譜例 6-1 参照）の譜割りには、8分音符はかなり3連寄りにスウィングしているのだが、テンポが57と遅いのと歌い方が平坦なためにリズムのグルーブ感はうすい。琴板を打つ音はノイズで、等拍のシンプルなフレーズでこれもグルーブ／ノリを感じさせるものではない。厳かな儀式である。

壬生の花田植や、他の田植え歌のリズムを見ると、10. で取り上げた小島の種類のうちの〈静かな2拍子〉のヴァリエーションにほぼ入る。リズム形としては山村畑作民の〈ダイナミックなリズム感〉とほぼ一緒なのだが、歌い方や太鼓の叩き方が平坦になっている。〈ダイナミックなリズム感〉においては、踊りも縦の大きなジャンプが多くみられるのに対し、〈静かな2拍子〉では踊りは腰が低く足の動きが少ない。特に田植え歌においては、ほとんどの場合苗を植える動作と歌や太鼓のリズムはシンクロせず、作業の切れ目と歌の切れ目が一致する程度である。

15. 春日若宮おん祭りの細男（せいのお）、警蹕、神楽歌

若宮おん祭りの細男は、中世に田楽と並んで近畿地方で行われていた芸能が現在まで残っているものと思われる。その内容は白装束で白い覆面をした6人の舞人（小鼓2、笛2、素手2）が進んでは退く、独特の舞である。『年中行事絵巻』巻九の祇園御霊会の細男を見ると、もともと躍動的な演目だったと思われるが、現在の形はシンプルなもの、テンポ70くらい、鼓のパターンは譜例 15-1 のような2つで、スウィングしない。腰に鼓を付ける形はオーモンデー／チャンココと共通だが、リズムの形はまったく違う。

若宮からお旅所へ向かう還行の儀と若宮へ戻る還行の儀においては雅楽の演奏とともに参加者全員が警蹕の「ヤー、ヤー」という声を発する。低音から高音へなだらかにポルタメントする声の響きは、定拍を持たないノイズのアンサンブルとしてたいへんおもしろい（註8）。

若宮神が本殿に鎮められたのちに演奏される社伝の神楽は、形式としては雅楽の御神楽と同じでテンポは45くらいと遅く、笛と歌と舞が並行していく中でときどき笏拍子と琴のアクセントが入る。

さて、宮中やいくつかの神社で演じられる久米歌や東遊といった、由来は古代にさかのぼる歌と踊りも、リズムから見るとテンポが遅く踊りの足の運びがゆっくりとしていて、雅楽化している。宮中儀礼化する前の、元のリズムは大きく異なり、拍がありノリのあるものだったことが想定される（註9）。

16. アイヌのリズム

アイヌの舞で典型的なリズムはテンポ60くらいの16ビートで、現在のポップミュージックのリズムでいえば「重いファンク」になる。1拍に4つの16分音符がスウィングしている。このリズム感は「ユーカラ」の歌にも共通していて、アイヌ固有のものだ。

踊りは、拍頭で沈み込むバネのきいたもので、リズム形と踊りは北米のネイティブ・インディアンのものにとっても似ている。また、アイヌの歌の中にはこのままのリズム感で三拍子のものもある。

17. 津軽のリズム

小島美子の指摘のように、津軽の民謡と韓国のリズムは三拍子のノリ（正確には、小島の指摘のとおり長い拍と短い拍の組み合わせ）が共通している。津軽三味線はこのノリに左手の速い3連符が絡んで強いグルーブを生む。また、津軽の歌も、このリズムを感じながら聴くとリズムに嵌ってグルーヴィーに歌われているのがよくわかる（註10）。

18. 古代のリズムの可能性

日本の音楽のリズムとしては、輸入された雅楽・仏教音楽の流れとは別に、

- ・ 沖縄の＜スウィングするリズム＞
- ・ 山村畑作民の＜ダイナミックなリズム＞
- ・ 「追分様式」の決まった拍のない歌
- ・ アイヌのリズム
- ・ 津軽のリズム

の5つが異なる系統のリズムとして考えられる。リズムに大きく影響する海／山／米作などの生活様式の違いと共に考えると、この5つのリズムは古代の歌や踊りのリズムのモデルとして十分な可能性を持つ。

また、儀礼において、速いテンポの「雨だれ形式」の歌があることは確実だと思われる。

さらに、警蹕・打楽器によるノイズ、テンポを遅くする演出なども、リズムからとらえられる儀礼の神聖さの側面である。

（註）

(1) メロディとリズムが別々に発展・変化する好例は、日本の近世における都節の大流行である。これは、各地の民謡を、リズムはそのままでメロディのみを律音階から都節音階に変えた。宮崎県の刈干切唄は、現在正調（律音階）と都節音階の2つのメロディが同じ歌詞で歌われている。メロディが同じでリズムが異なる例としては、オペラの名曲がポピュラーソングに焼き直されたり、ヒットポップスがボサノバやレゲエ・バージョンで発表されている。

(2) テンポ（曲の速さ）は、均等な速さの四分音符が1分間にいくつあるかで表す。英語では bpm (beat per minute)

(3) リズムが ♩ ♪ ♩ ♪ のように 2:1 の形で跳ねている。後のリズムの項目で述べているように、これは沖縄型のリズムの基本形である。

(4) 明確な拍がない「追分形式」の歌は日本だけの特徴ではなく、世界にたくさんある。「追分」との

類似がつとに指摘されているモンゴルのオルティンドー（長い歌、の意）のほか、イラン、トルコ、アイルランドなど世界の民俗音楽に無拍の歌は頻出する。特にウーム・クルスームを代表とするアラブ音楽は、無拍の部分の歌の技巧と等拍のリズムでノル部分の繰り返しが聴衆を沸き立たせる。西欧クラシックやジャズのカデンツァも、しばしば独奏で無拍となる。

また、民謡歌手の木津茂理さんへのインタビューから、無拍といっても、音を伸ばした後のメリスマ（コブシ）をきかせるところの節回しのかげひきにはノリ／グルーブ感があり、等拍のリズムの中でのノリ／グルーブと別物として区別する必要はないこと、民謡の「追分」が今のようにたいへん引き延ばされるようになったのは太平洋戦争後の「NHK のど自慢」で技巧を聴かせるようになったからで、元の歌は無拍でもほどよく引き延ばしていた、という指摘をいただいた。

(5) 日本民謡を研究した竹内勉の提示した「4つの大きな民謡の系譜」（西角井正大著『民俗芸能』p251）と小泉・小島のリズムの様式・類型を比較すると、民謡の「松坂」と「追分」は「追分形式」、「ハイヤ節」は<スウィングするリズム感>、「新保広大寺」は<ダイナミックなリズム感>にほぼ対応する。

(6) 邦楽囃子方仙波流家元の仙波清彦さんによれば、歌舞伎のリズムでは3連の2:1に跳ねるのは「野暮」とされ、「泥をはらって」3連の1:2の方向に「跳ねない」ことが「粹」とされる。自然に踊りたくなるのと逆の方向にリズムを洗練させていく方向性は、邦楽の独特な美学でとても興味深い。

(7) 宮古島の漲水御嶽（はりみずうたき）で拝見したユタ根間忠彦さんの儀礼の前半部分は非常に速い「雨だれ拍子」でジャズの速い4ビートに似た強力なスウィング感があった。このリズム形態は佐良浜のオヨシと共通している。後半部分はテンポ60で呂音階のスケールの大きな歌であった。

(8) 警蹕とは、さまざまな神事においてしばしば神職が声を出すこと。魔を払うためにノイズを出すのは、弓の弦打（つるうち）も同様。また、三重県伊賀の観菩提寺の修正会では、堂内で火を使う達陀行法（だったんぎょうほう）の際に「乱声（らんじょう）」のかけ声と共に鉦太鼓を一斉に打ち鳴らし、大音量のノイズを出す。儀礼においては、カオティックなノイズの使用も重要な役割を持っている。

(9) さまざまな芸能が宮廷化されるとともに、ダイナミックな表現が抽象化・形式化されてテンポのおそい儀礼的なありかたに変わって行くのは、世界のありとあらゆるところで見られる現象だ。日本においても、雅楽に御神楽や倭歌が統合され、中国の音階理論で整理されたが、実際の演奏は楽器によって音名と実音が一致せず、「音がすれる」。このありかたは、里神楽や田植え歌などでひんばんに笛と歌のキーがずれたまま進行する（チューニングをきにしない）ことにもつながっていると考えられる。

(10) 現在の民謡では、レパートリーがさまざまに混交していて、追分形式の拍のない歌を津軽三味線のリズムの上で歌う、といったこともひんばんに起きている。追分形式の歌は、良いリズムなら何でも合わせられるし、リズムと合わせて聴いていてもとても気持ち良い。

ちなみに、音楽と踊りの間でも同様の現象がある。筆者がインドネシアのスラウェシ島で見た豊作祈願の伝統儀礼では、両面太鼓をフィーチャーしたパーカッショングループの6/8拍子の速いリズムに合わせて、若い女性4人が日本舞踊に良く似た遅い踊り（立ち上がるだけで5分ほどかかる）を踊っていて、そのクオリティの高さにたいへん感銘を受けた。

譜例 2-1 律・呂・民謡音階とその変形

律音階 → 都節音階

呂音階 → 呂陰音階

民謡音階 → 沖縄音階

譜例 2-2 律・呂・民謡音階の関係（構成音は同じで主音が違う）

律 in G 呂 in C 民謡 in Am

譜例3-1 仲地「皿の歌」

律音階

譜例3-2 仲地・伊良部ユーフイの歌

呂音階

譜例3-3 佐良浜「ゴデンポー」

沖縄音階+レ

譜例3-4 佐良浜「カンナヤギ」

4音音階

譜例3-5 佐良浜「ハイユヌカナス」

律音階

譜例3-6 佐良浜「アマグイ」

都節音階

譜例3-7 佐良浜 オヨシ #1

4音音階

譜例3-8 佐良浜 オヨシ #2

4音音階

譜例3-9 佐良浜 オヨシ #3

4音音階

譜例3-10 佐良浜 オヨシ #4

4音音階

譜例3-11 佐良浜 オヨシ #5

律音階

譜例3-12 狩俣 神歌 #1

律音階

譜例3-13 狩俣 神歌 #2

3音音階

譜例4-1 久高島イザイホーの「ムトウテイルル」

3音階

譜例4-2 イザイホーのテイルル

11

3音階

譜例4-3 ニプトウイ（男神）のテイルル

民謡音階

譜例4-4 ニライカナイへのテイルル

民謡音階

譜例4-5 アリクヤーのテイルル

民謡音階

譜例4-6 ウナイガミ神事のテイルル

3音階

譜例4-7 グーキマイの久高ノロのテイルル

3音階

譜例4-8 グーキマイの外間ノロのテイルル

民謡音階+レの6音階

譜例5-1 嵯峨島のオーモンデー

4音階

譜例6-1 出雲大社古伝新嘗祭の神歌



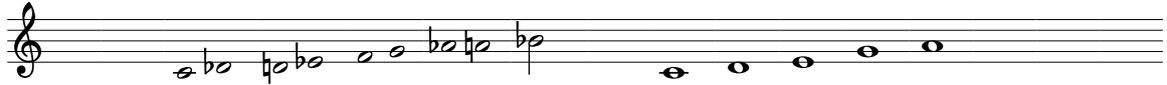
呂音階



譜例7-1 春日大社若宮おん祭り選幸の儀の神楽の音階

歌と笛

琴



譜例8-1 芦別市砂沢クラのユーカラ(1976)

4音音階



譜例10-1 日本のリズムの4 類型

水田耕作の<静かな二拍子>

沖縄の<スウィングするリズム感>



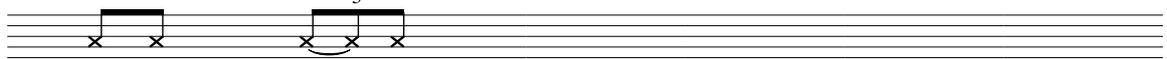
山村民の<ダイナミックなリズム感>

<津軽の民俗音楽>



譜例10-2 スウィングするリズム

跳ねない → 跳ねる 3



譜例13-1 福江島チャンココのリズム



譜例15-1 細男（せいのお）の鼓パターン

パターンA

パターンB

