

## 二一三、太鼓は何をしているか

高橋 葉子

### I 太鼓の特別な表現

太鼓と他の楽器の最大の違いは、笛・小鼓・大鼓が、能のすべての曲に必ず用いられるのに対し、太鼓は特定の曲にしか用いられないことだろう。太鼓の加わる曲は、現行約二五〇曲のうちの約一五〇曲。しかも笛・小鼓・大鼓が曲の最初から最後までまんべんなく演奏するのに対し、太鼓は曲の一部分でしか演奏しない。能の演出にとって、他の三つがいわば「地」の楽器であるのに対し、太鼓は「地」としては使いにくい個性的楽器なのである。太鼓が聞く者に喚起するのは、高揚感や荘厳さ、異界や霊界の不気味さ、呪術的な雰囲気といった特別な感覚であり、その意味で太鼓は非日常的な楽器といえる。

たとえば、武将の霊が主人公である実盛や通盛では、後シテが登場する前後だけに太鼓が打たれる。現実の人間が主人公である正尊や烏帽子折では、鬨が白熱しいよいよ大団円を迎えるときになってようやく太鼓が入る。どちらも太鼓の入る時間はごくわずかだが、前者ではこの世に霊がよみがえる異様な気配を醸し出し、後者では鬨争の緊迫感とともに局面の変化が如実に知らされる。太鼓が打ち出した途端に、それが幽遠なものであれ現実のものであれ、舞台には異常な、ある種の高揚が齎されるといえよう。こうした特性のゆえに、太鼓の有無を演出意図に応じて選択できる曲もある。たとえば雪(金剛流上演曲)や砧、姨捨などである。雪についていえば、太鼓無しであれば雪

の日の静かな情緒や雪のはかなさが印象付けられるであろうし、太鼓が入れば、雪の精の神秘的な美しさや舞の軽やかさが、効果的に表現されるだろう。

羽衣では、漁師と天女のやり取りという前半の現実的な場面には、太鼓は入らない。天女が舞を舞いながら月の世界へ帰ってゆく後半において、天上の音楽のイメージを喚起し、天女の舞の華やかさや浮遊感を演出する。

### II 太鼓の特別な役割

太鼓地(太鼓が入る部分)には大小物にはない特別な演奏システムがある。見計らい(みはからい)と、音楽上の段落付けの二点が、太鼓に一任されているのである。そのため、太鼓地では「太鼓に従う」とか「太鼓次第」などと言われている。

#### ◆見計らいを担当する

見計らいとは、クサリ数や手を、演者の謡や動きに合わせて、その場で決めることである。拍子不合の謡や、登場楽、退場楽、働キ事(舞働・イロエ・カケリなど、主に所作的動きをするもの)などは、演者が前もって決められた寸法に合わせて謡ったり演じたりしているのではなく、囃子方の方が、演者の謡や演技に合わせて、いわば即

興的に演奏しているのである。当然ながら、ここでは即座の判断が必要となるが、混乱を避けるために太鼓に判断が一任されている。そして他の役はこれに従う約束となっているのである。ちなみに太鼓の入らない曲の場合は、基本的には大鼓が見計らうが、「オトシ」を「本オトシ」(縦書き譜2-30-31)にするか「半オトシ」(2-38-39)にするかなど、小鼓の方から見計らうことも少なくない。

羽衣序之舞前の、拍子不合のシテ謡「南無帰命月天子。本地大勢至」(縦書き譜5-1-2)は、通常この録画通りに、コイ合二つ分の寸法(クサリ数)で謡われるが、仮に謡が大きく延びた場合には、コイ合を一つ増やすことになるだろう。もう少し複雑な例をあげると、たとえば船弁慶の後シテが早笛で走り出る場面では、その時のシテのスピードと早笛のテンポの両方を計り、トメの手をどのあたりから打てばよいかを逆算する必要がある。続くシテ謡と舞動も見計らいなので、謡の膨らみ具合を聞き、シテの位置と型を見て即応する。これらは経験で培った勘で瞬時に行われるのだが、万が一見計らいがまざっても、大小鼓は太鼓に従うので、太鼓の責任は重い。しかも演者はその都度変わり間合いも変わる。見計らいは、シテが思い通りに動き、舞台が円滑に進行するための、太鼓方の重要な任務だが、そこには熟達した高度な技が必要とされる。

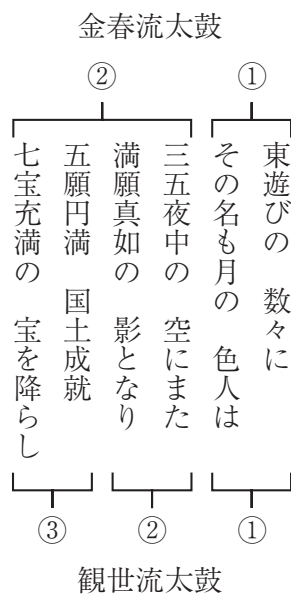
#### ◆段落を規定する・・・頭の機能

太鼓の手組は、基本的に「頭→ヲロシ→刻→打切→頭」という構造を一段落として、これを繰り返している。右の「刻」の部分の寸法は長短様々で、高刻などのヴァリエーションが入ることもあるが(「満願真如の影となり」縦書き譜6-11-12)、構造としては右のように明瞭である。段落の区切りには頭が打たれ、大小鼓は太鼓に合わせて区切りの手を打つことになっている。太鼓が入らない場合には、大鼓

と小鼓の段落が常に一致するとは限らないのだが、太鼓地では必ず大小鼓が合わせるシステムになっており、それだけ太鼓の支配が強いといえる。おそらくこれは太鼓の音が大小鼓より大きく強いことと関係しているのだろう。実際、「イヤア」という掛け声とともに大きな撥扱いで打ち込まれる頭には強い拘束力が感じられ、これを無視して独自に手を打つのは難しいに違いない。

太鼓には金春流(この録画の演奏)と観世流の二流があり、どこで段落を取るかは流儀ごとに決まっているので、大小鼓は事前に確認しておかねばならない。羽衣のキリでは、金春流太鼓が「三五夜中」から「宝を降らし」(縦書き譜6-9-16)までを一つの段落とするのに対し、観世流太鼓では、途中の「影となり」で一段落取って、二つの段落としている(図1)。もちろん大小鼓はこれに合わせてるのである。このように頭の位置が手組の基準となるため、囃子の譜本は歴史的に「頭付(かしらづけ)」とも言われている。

図1



曲の中の頭の打ち方は、次の段落をどう導くかということと常に関わっており、それが場面の展開や位取りに直結している。映像では、序之舞の初段、二段、三段と、頭の打ち方がそれぞれ変わり、音

楽的なまとまりを提起するとともに曲の展開をリードしていることがわかるだろう。

### Ⅲ 太鼓の特別なリズム

大鼓と小鼓では、謡の多様なノリ型に対応して、拍の伸縮や、拍節感を消すようなリズム体系が発達したが、太鼓は基本的に拍節感が明瞭である。中でも太鼓の最大の特徴は、拍と拍の間、いわゆる半間を打つことであろう。大鼓も稀に拍と拍の間を打つことがあるが、これはその箇所を特に強調したり装飾したりするための特別の手であり、半間に入れるのではなく、拍を外して鋭く打ち込まれるもので、稀であるからこそ強い効果をもたらす。小鼓には、「オドリ」などの形で通常の手として半間の粒があるが、打つ場所は8拍半か4拍半、または6拍半に限られている。太鼓は、すべての拍の半間を打つという点で、大小鼓のリズムと決定的に異なっている。その代表が、8拍すべてに半間を刻む「刻」の手である(図2…縦書き譜では6-13)。

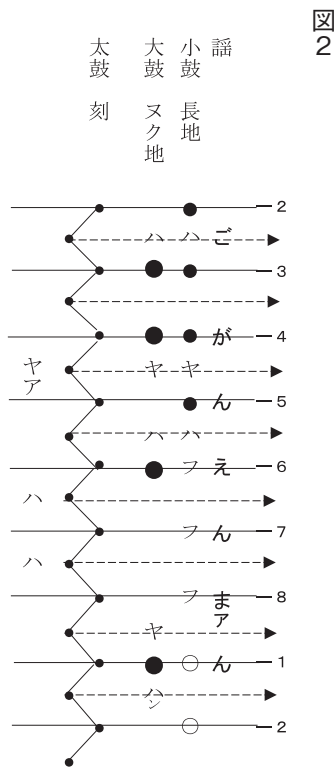


図2

#### ◆テンポを主導しノリをつくる…刻の機能

指揮者のいない能の囃子では、拍は、そのつどその拍の担当者が打つことで確定する。それを受けて次の担当者が次の拍を確定していくのが能のアンサンブルの仕組みである。図2のように刻は、大小鼓が打たない半間を確定し、それによって拍のサイズ、つまり一拍の時間を提示している。そしてその連続性でテンポを決定するのである。刻に限らず、太鼓の左撥は、他の楽器の粒とかち合うことなく打たれるので、細やかなタイミングの操作を伝えやすく、加速や減速の合図として機能している。この機能のゆえに、太鼓はテンポやノリにおける主導的な立場にあるといえる。

テンポやリズムの変わり目では、太鼓はことさら大事な役を担っている。たとえば序之舞の、拍の伸縮が大きい序の部分からカカリへ移る場面では(図3…縦書き譜では5-9)、半刻の6.5、7.5拍(図3の○印)の左撥で等拍の新しいリズムとテンポが示され、他の囃子方もそれを受けて規則的なリズムに乗ってゆくのがわかる。破之舞から終曲の謡「東遊びの」に入る所では(図4…縦書き譜では6-11)、最初の一、二個の左撥で(ここでは手としてはヲロシだが)、ゆったりとしたテンポが示され、それが確かに伝達されている様子を聞き取ることが出来る。

図3

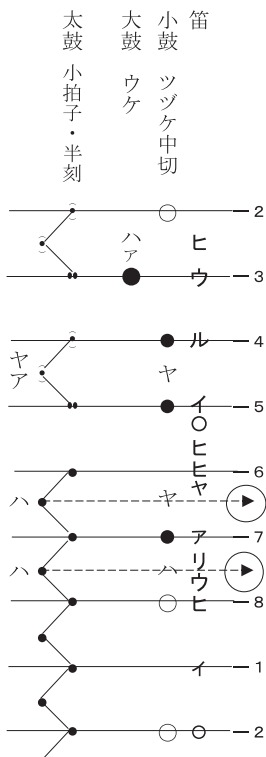
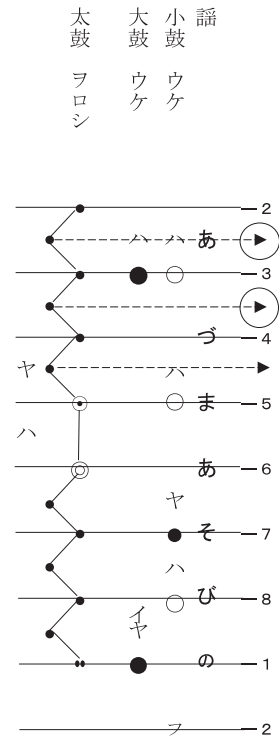


図4



刻は、手としては単純だが、太鼓では最も難しいといわれる。太鼓にとつての「地」の手として汎用性が高く、場面にふさわしい多様な表現が要求されるからであろう。撥の押え方によって音色が変わり、明るい気分を誘うこともできれば、鬱々とした世界を描くこともできる。左右の音のバランスや掛け声によっても表情は変幻自在である。羽衣の映像で、破之舞の刻を序之舞のそれと比べると、破之舞ではテンポが速いだけでなく、音そのものが軽やかに聞こえる。刻の打ち方によって、終曲にふさわしいノリと気分が生みだされることがわかるだろう。刻の手は、楽譜上では粒と線の機械的な連続でしかないが、実際には、テンポとノリに対する強い牽引力とともに、多彩な表現力を内包した奥深い手なのである。

刻によってノリを創り、頭で音楽的なまとまりを示す。頭と刻は、太鼓の音楽の二本の柱である。