

桂六齋念佛に見る 個人のリーダーシップの重要性 —過去への回帰と変化・刷新の選択をめぐって—

志川 真子

総合研究大学院大学 文化科学研究科 比較文化学専攻

要 旨

本稿の目的は、一度中断した桂六齋念佛の復活の過程における、個人のリーダーシップの重要性を明らかにすることである。そのために本稿では、桂六齋念佛における個人のリーダーシップが発揮される場面として、リーダーの選択の場面、すなわち、リーダーたる個人が、どのような理由でいかなる選択を行っているかに着目する。なぜならば、リーダーたる個人の選択は、桂六齋念佛保存会の活動方針や演目・演奏のあり方などに大きな影響を与え、どのように芸能を復活させるかを左右する。そのような責任が伴うからこそ、選択という場面には、リーダーの意思と、組織を牽引する能力が発揮されると考えられるからである。

調査対象は、京都市西京区の東部に位置する桂で伝承されている桂六齋念佛と、その保存会会長N氏である。六齋念仏とは、15世紀半ばごろに、仏教經典に説かれる六齋日と念仏信仰が結びついて成立したとされる芸能で、太鼓や鉦を叩きながら念仏を唱える形態をもつ。中でも京都で伝承されている六齋念仏は、江戸時代中頃から、能や獅子舞、祇園囃子など他の芸能を取り込んで独自に発展し芸能化してきた。現在京都では、京都六齋念仏保存団体連合会に所属する14の保存団体によって六齋念仏が伝承されている。そのうちの一つである桂六齋念佛保存会は、14年間の中断を経て、2019年に活動を再開した。N氏は現在、保存会会長として保存会の運営の中心的存在となっているのみならず、中断前にも保存会に入会していた経験者の一人として、子どもを含む会員への指導の大部分を担っている。こうしたN氏の存在は、桂六齋念佛の復活に必要な不可欠なものであると共に、活動の随所に見られるN氏の選択は、桂六齋念佛の復活と伝承に大きな影響を与えている。

本稿ではまず、民族音楽学および日本の民俗芸能研究において、音楽や芸能の伝承における個人がどのように位置付けられ、理論化されてきたのかを整理した。次に、N氏が提唱した「昔の演奏に戻す」という選択について述べた。昔の演奏と現在の演奏にはどのような差異があるのかを確認するために、昔の音源・中断前の演奏・現在の演奏を採譜した上で、その音の差異を整理し、それらの差異がN氏の「昔の演奏に戻す」という選択によってどのように変化したのかを比較分析した。続いて、断絶していた演目の復曲や新しい演出、新曲の創作などN氏が行った選択を具体的に記述すると共に、インタビューを元にそうした選択の理由やN氏の見解を述べた。最後に、N氏個人の生い立ちや桂六齋に関する経験を詳しく記述した。

以上の調査から、伝承の中心的存在であるN氏個人は、できる限り過去の姿へ戻し、元のままの形で伝承しようとする選択と、一方で、変化や刷新を加えながら伝承しようとする選択の2つによってリーダーシップをとっていることが明らかになった。一度中断した芸能をどのように復活させるか、そして再び中断に陥らないためにどうすれば良いのかという問題が生じた時、改めて、影響力のある個人のリーダーシップの重要性が再認識される。一方で、伝承においては、個人の選択通りにはならず、個人のリーダーシップが影響しえない部分もまた存在することが明らかになった。

キーワード：民族音楽学、民俗芸能、六齋念仏、伝承、個人、リーダーシップ、中断と復活

Importance of Leadership Observed in the Katsura Rokusai Nenbutsu Revival Process:

With a Focus on the Decisions Concerning Past Performances, Change and
Renewal

SHIGAWA Mako

Department of Comparative,
School of Cultural and Social Studies,
The Graduate University for Advanced Studies, SOKENDAI

Summary

The purpose of this paper is to clarify the importance of leadership in the process of reviving the Katsura Rokusai Nenbutsu. To that end, this paper focuses on the leader's decisions, which can greatly impact the policies of the preservation organization, programs, and performances and determine how this performing art is revived. The authors assume that the decisions of a leader are driven by his responsibilities; these demonstrate the leader's will and ability to lead the organization.

This paper investigates the Katsura Rokusai Nenbutsu, which has been passed down in the Katsura area of Kyoto, and Mr. N, who serves as the leader of a preservation organization for Katsura Rokusai Nenbutsu. Rokusai Nenbutsu is a performing art that is said to have been established around the mid-15th century based on the concept of the "Six Ritual Days" ("Rokusai") from Buddhist scripture and "Nenbutsu" faith. It is performed by chanting a Buddhist prayer while beating drums and gongs. It developed and became a performing art in its own right in the mid-Edo period, incorporating other types of performing arts such as Noh, lion dance, and Gion music. In Kyoto, there are 14 Rokusai Nenbutsu performing groups at present; one of them is the Katsura Rokusai Nenbutsu, which ceased activities for 14 years but resumed in 2019 with the help and support of the Katsura residents. Mr. N, the leader, is a central figure in the management of the preservation organization; furthermore, as one of its experienced members from before the 14-year interruption, he is also one of the people responsible for teaching participants, including children. He was essential to the revival of the Katsura Rokusai Nenbutsu, and his decisions, which can be seen throughout his activities, have greatly influenced its revival and transmission.

First, this paper summarizes how the respective individuals were positioned and perceived in theory in the transmission of music and performing arts in ethnomusicology and Japanese folk performing arts research. Next, Mr. N's decision to "go back to the old performances" is discussed. In order to find the differences between earlier and current performances, analysis of old sound sources, performances before the 14-year interruption, and current performances was conducted. In particular, how these differences can be attributed to Mr. N's decision to "go back to the old performances" was investigated. Furthermore, the authors addressed the reasons and points of view behind some of his decisions, including the revival of programs and creation of new performances and programs. Finally, Mr. N's background of and his experiences with Katsura Rokusai Nenbutsu are described in detail.

The following three points are presented in this paper. First, Mr. N demonstrated leadership not only through his decisions based on past performances and "going back to the old performances," but also his commitment to passing down changes and to renewal. Second, the leadership of an influential person is particularly important in the face of threats to the continuity of performances and difficulties associated with the desire to pass down a performing art to future generations. Third, in some instances, preservation and revival of the Katsura Rokusai Nenbutsu, however, do not necessarily depend on the decisions of certain individuals and their leadership.

Key words: ethnomusicology, folk performing arts, Rokusai Nenbutsu, transmission, individual, leadership, interruption and revival

- | | |
|-------------------|-------------------------|
| 1. はじめに | 3.2 《あみだ打ち》の創作 |
| 1.1 本稿の目的 | 3.3 《土蜘蛛》の新演出 |
| 1.2 民族音楽学の視点 | 3.4 《桂女》と「桂女祭」 |
| 1.3 個人に焦点を当てた先行研究 | 3.5 高いヒリヒリで始まる《四つ太鼓》の復曲 |
| 1.4 調査対象概要 | 3.6 まとめ |
| 1.5 研究方法 | |
| 2. 「昔の演奏に戻す」という選択 | 4. N氏について |
| 2.1 N氏の見解 | 4.1 生い立ちと音楽経験 |
| 2.2 新旧音源の比較分析 | 4.2 六齋念佛の精神性の重視 |
| 3. 演目の復曲と創作 | 4.3 N氏個人の六齋の捉え方 |
| 3.1 《地藏ぶち》の復曲 | 5. まとめと考察 |

1. はじめに

1.1 本稿の目的

筆者は、中断を経験した民俗芸能の伝承の実態を、民俗芸能の実践を通して、民族音楽学的な視点から明らかにした上で、都市近郊で芸能を復活させるとはどのようなことであるのか、現代日本における民俗芸能の復活に関するモデル化や枠組みの提示を目指して研究を行っている。本稿は、そうした研究に関する一事例を示すものである。

本稿の調査対象は、京都市西京区の東部に位置する桂で伝承されている桂六齋念佛¹⁾（以下、桂六齋）とその保存会である。六齋念佛とは、15世紀半ばごろに、仏教經典に説かれる六齋日と念佛信仰が結びついたとされる芸能で、太鼓や鉦を叩きながら念佛を唱える形態をもつ。中でも京都で伝承されている六齋念佛は、江戸時代中頃に、能や獅子舞、祇園囃子など他の芸能を取り込んで独自に発展し芸能化してきた。現在京都では、京都六齋念佛保存団体連合会に所属する14の保存団体によって六齋念佛が伝承されている。そのうちの一つである桂六齋念佛保存会は、14年間の中断を経て、2019年に活動を再開した。

本稿の目的は、一度中断した桂六齋の復活の

過程における、個人のリーダーシップの重要性を明らかにすることである。そのために本稿では、桂六齋における個人のリーダーシップが発揮される場面として、リーダーによる選択の場面、すなわち、リーダーたる個人が、どのような理由でいかなる選択を行っているかに着目する。なぜならば、リーダーたる個人の選択は、桂六齋念佛保存会の活動方針や演目・演奏のあり方などに大きな影響を与え、どのように芸能を復活させるかを左右する。そのような責任が伴うからこそ、選択という場面には、リーダーの意思と、組織を牽引する能力が発揮されると考えられるからである。

本稿で焦点を当てる個人は、現会長のN氏（40代男性）である。N氏は幼少期から演者として保存会に入会しており、2019年の活動再開を押し進めてきた中心メンバーの一人であった。N氏は2019年の活動再開時には副会長を務めていたが、当時の会長が2021年7月に退会してしまったため、その後会長に就任した。N氏は現在、保存会会長として保存会の運営の中心的存在となっているのみならず、中断前にも活動していた経験者の一人として、子どもを含む会員らへの指導の大部分を担っている。こうした立場にいるN氏は桂六齋の復活のためにはなら

ない存在であり、その影響力は大きい。本稿では、このようなN氏が、一度中断した桂六齋を復活させる過程においてどのような選択を行ってリーダーシップをとっているのかに着目する。

1.2 民族音楽学の視点

民族音楽学は、世界のあらゆる音楽を研究対象とし、フィールドワークを主な研究手法としながら、人間と音楽の関係や、音楽を含む人間の行動を考察する学問であると考えられている。1964年にアラン・P. メリアムによって発表された民族音楽学の研究モデルは、その後20年あまり民族音楽学研究に大きな影響をもたらした（メリアム 1980）。メリアムの研究モデルは、「音楽についての認識」「音楽に関わる行動」「音響としての音楽」の3つの項目から成り立っており、この3つが循環する形をもつ。さらにメリアムは、「音楽に関わる行動」を、「身体行動」「言語行動」「社会行動」「学習」の4つに分類している。そして民族音楽学を「文化の中における音楽の研究」と定義した（メリアム 1980: 17-18）。メリアムの研究モデルは、「音響としての音楽」に向かいがちであった1960年代の民族音楽学を「行動」と「概念化」に向かわせる上で大きな役割を果たした（徳丸 1996: 26）。つまりメリアムは、音楽構造の分析等に重点をおいた音楽学的な研究と、民族誌的な記述と分析に重点をおいた人類学的研究を関連付けたと言えよう。民俗芸能の中断と復活の過程においても、「音響」のみならず、その芸能に関わる人々の「認識」や「行動」が伝承に大きく作用しうるため、本研究においてもメリアムの研究モデルは重要である。しかし、メリアムのモデルにおいては、「認識」したり「行動」したりする対象の多様性が考慮されていない上、文化の均質性ととも、多様であるはずの個人もまた変化しないという前提が感じられる。また、個人の「認識」や「行動」には、その個人の経験や歴史が強く影響しているという点も考慮されるべきである。

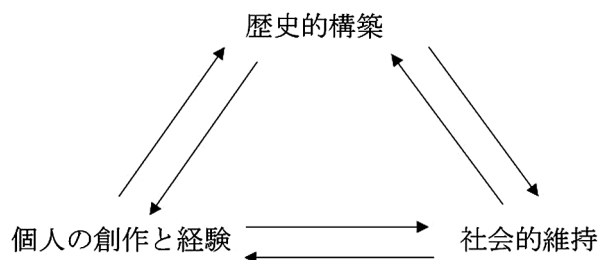


図1 ライスの研究モデル（ライス 2001: 106）

その後、メリアムのモデルを基盤として1987年に新たな研究モデルを発表したのがティモシー・ライスである（ライス 2001; Rice 2017）。ライスは、「人々はどのように音楽を生み出すか」つまり音楽の「生成プロセス」を研究すべきだとし、そのための研究モデルを、クリフォード・ギアツによる文化の解釈のためのアイデアに基づいて提案している。すなわち、「歴史的構築」「社会的維持」「個人の創作と経験」の3つが双方へ循環する研究モデルである（図1参照）（Rice 2017）。

「歴史的構築」は、「時代の推移に伴う変化のプロセス」と「現在の各時点において、過去の形態や遺産に再び直面し、再創造していくプロセス」の2つから成り立っている（ライス 2001: 100）。ライスはまず後者から説明を始める。後者は、ある特定の場所や時間における「その時」の共時的な研究である。これまで構築されてきた音楽形態を把握し、また人間が音楽を創造するためには、実際の音楽それ自体を学び、聞き、そして演奏していくことで実現される。一方で、言論の分野にいる音楽学者は、その音楽形態について言葉で説明しなければならない。演奏家が音楽を創造するにせよ、音楽学者が論文を書いたり話したりするにせよ、人間は歴史的に構築された形態と出会う必要があり、それを「歴史的構築」の一つのプロセスであるとライスは述べている。そして前者は、音楽の変化に関する「その時点以外」の通時的な研究であるという。ライスは、これまでの民族音楽学者たちが変化の問題に興味を示してきたことを指摘し、それ

ゆえに、このモデルの中で変化の重要性を扱うことの妥当性を説いている。そしてこのモデルは、変化に関する研究を高いレベルに引き上げることによって、歴史が音楽創造における基本的なプロセスであることを明らかにすると述べている。こうした「歴史的構築」のプロセスは、まさに、現在の桂六斎が、中断前のかつての姿を参考にしたり、あるいは変化を伴ったりしながら復活していく姿に重なる。

「社会的維持」は「社会的に構築された制度や信念のシステムによって、音楽がどのように持続され、維持され、そして変化させられているか」(ライス 2001: 101、一部筆者修正)というプロセスである。社会システムが音楽に影響を与えるプロセス、または音楽が社会システムに影響を与えるプロセスの研究は、メリアム以降民族音楽学において最も成果のある領域であると述べられている。

最後に、「個人の創作と経験」で議論できる問題には、個人による作曲や演奏のみならず、個人の経験や認知構造も含まれる。個人を強調する研究は、個々の作曲家や創作活動の研究が確立している音楽史学や、個別性に重きを置く人文的研究に、従来分かれていた民族音楽学を接近させる意義があるという。また、「バランスのとれたアプローチは、個々の社会における個性と特異性の範囲と重要性を積極的に認めるべき」(ライス 2001: 102)であるとした上で、歴史的・社会的・個人的プロセス間のバランスを見つけ出すことが「文化の解釈」にとって重要であると述べている。

以上のような3つのプロセスからなるライスのモデルは、「音響そのもの」の研究がモデル内の、より低いレベルに置かれる一方で、音楽を創造し、経験し、そして利用する中で人間の行為が、研究の目的」となる(ライス 2001: 105)。ライスのモデルは、伝承における個人の存在を積極的に捉え、その個人の経験や歴史も視野に入れられるという点で、個人の選択という行為を扱

う本研究にとっても有益であると思われる。

またライスは、このモデルによって「人々はどうのように音楽を生み出すか」という総括的な問いにアプローチでき、そこから「他の事例研究との比較を可能にさせる事例研究」(ライス 2001: 106)へと発展させることができると述べている。すなわち、桂六斎の復活の事例研究をライスのモデルに接合することによって、筆者が将来的に目指す「人々がどのように芸能を復活させるのか」という民俗芸能の復活に関するモデル化や枠組みの提示にもつなげることができる。また、他の復活の事例研究との比較も可能となり、豊富な事例から、民俗芸能の復活のプロセスを考察できるようになると考えられる。

しかしながら、こうした研究モデルは確かに簡潔で扱いやすいが、表面的で抽象的な議論に陥る危険性もある。したがって本稿では、ライスの研究モデルを参考にしつつ、調査対象の実践や発言をできるだけ具体的に記述することを心がけている。そうすることで、個人の存在を積極的に認めると共に、個人の選択と、その選択に現れるリーダーシップを詳細に把握できると考えられる。

1.3 個人に焦点を当てた先行研究

まずは民族音楽学の先行研究の中から、個人に焦点を当てたものを取り上げてみたい。ライスは前述の論文を発表した後、ブルガリア音楽についての研究の中で、ある音楽家とその家族に焦点を当てた具体的な事例から「個人の経験と創作」についての民族誌を提示している(Rice 1994)。個人に焦点を当てることによって、「音楽、歴史、社会的・経済的・イデオロギー的な力がいかに日常の経験に結びついているかを報告し、またその過程で過去70年の急激な変化を通してブルガリア人が音楽を作ることにどのような意味があるかを描き出すことができる」(Rice 1994: 8)とライスは述べている。そして、個人は音楽的行動をすることで自身を社会的に

構成し、自分の経験に意味を与えていること、個人の音楽経験は、過去の経験の歴史と記憶によって媒介されること、個人的な音楽の歴史の要素は同じ社会集団の人々によって共有されていること等を明らかにしている (Rice 1994: 299-302)。このようにライスは、個人的な音楽的行動を、その社会的・歴史的背景と共に考察している。

加藤富美子は、「なぜこれほどまでに自分たちの音楽を大切にするのか」を明らかにするため、個人の音楽学習の道すじを生活史の観点から記録し、調査地である小浜島の音楽伝承の構造を描き出そうとしている (加藤 2002)。加藤は、「音楽伝承の実際は、構成員それぞれの音楽に関するライフヒストリーの中にみることができる」 (加藤 2002: 212-215) と推論し、ライフヒストリー法を用いて、個人からとらえた音楽伝承のエスノグラフィーの作成を試みている。加藤の論では、ある個人の音楽に関わるライフヒストリーや、また別の個人のライフヒストリーとの重ね合わせによって、民俗音楽と人々の関わりが明らかにされており、個人の具体的な音楽経験や体験から音楽伝承の実態を把握している。しかし、加藤は「エスノグラフィーはあくまでも事実を報告することが目的」 (加藤 2002: 226) と述べ、事例から何が読み取れるかまでは明らかにしておらず、分析や考察には至っていない。

また、ライスは2017年の『Modeling Ethnomusicology』の中で、第7章を個人についての研究に充てている (Rice 2017: 201-231)。ライスはジェシー・D. ラスキンと共に、1976年から2002年の間に出版された、書籍化された音楽民族誌を100冊以上調査し、音楽民族誌における個人の研究を位置付け、定義することを試みている。初めに、彼らが調査した音楽民族誌のうち、個人がほとんど登場しないものは少なく、逆に、限定的に登場したり、個人が物語の中心となったりするものが多数を占めていることが明らかにされる。次に、個人を扱った研究の中

には、革新者・鍵となる人物・平均的な音楽家・非音楽家 (聴衆) などの個人が登場することが示されている。このうち、本稿で調査対象となるN氏はまさに「鍵となる人物」に当てはまる。ライスは「鍵となる人物」が鍵であると見なされる理由について、「音楽的に重要な役割を担っていること」を挙げている (Rice 2017: 208)。桂六斎念佛保存会の事例では、リーダーという役割を担っているN氏の選択が、桂六斎の伝承に大きく影響を与えているという点をかながみると、N氏は注目すべき個人であるといえよう。続いて、音楽民族誌の中では個人がどのように扱われるかについて、2つの方向性が示される。一つは、「個人の考えや行動はより大きな全体によって形成されるとみなす」という観点から、「音楽文化に働く一般原則を説明する」ために個人が使われるという方向性であり、もう一方は、「個々の行為者や主体者間の差異が、その音楽文化の再生産と変容に極めて重要である」という観点から、個性やアイデンティティ、音楽の解釈や経験の違いが扱われ、個人は社会的・文化的実践の主体であると見なされる (Rice 2017: 209-213)。本稿では、個人が全体によって形成されるというよりもむしろ、個人が復活の過程でどのような選択をし、リーダーシップをとっているかに焦点を当てているため、上記の方向性のうち、後者をとっていると言える。実際に、後述の第3章や第4章においては、N氏の桂六斎に対する解釈や経験について重点的に記述している。

そしてライスは、個人について書くために使われる技法が、伝記・アシストされた自伝・対話・複数の声・音楽テキストと演奏の分析という5つに類型化されることを指摘している。この5つのうち、本研究の場合は、主に対話、音楽テキスト、演奏の分析の技法を用いていると言えるだろう。最後にライスは、民族音楽学者たちはこれまで、音楽の文化的、社会的プロセスに関心を持ち続けてきたにもかかわらず、同

時に個人も大きく取り上げていることを「逆説的な状況」とし、「民族音楽学が個人と出会い続けることは、文化の極めて個人的な側面と、個人の基本的な社会的側面とを明らかにする」と述べている (Rice 2017: 221)。しかし、ライスらはこうした「逆説」を否定的には捉えていない。むしろ、民族音楽学が個人を扱うことは「フィールドワークの特殊性と文化の一般化を調和させようとする試みの結果」であると結論付けられている (Rice 2017: 222)。

次に、民俗芸能研究の中から、個人に焦点を当てた先行研究を見てみたい。まず、1993年に行われた民俗芸能学会盛岡大会でのシンポジウムの記録である (門屋・西郷・神田・上野 1993: 23-51)。シンポジウムのテーマは「民俗芸能の継承・断絶・再生」であり、3名のパネリストの発表と、その後の討論が学会誌に収録されている。この中で神田より子は、早池峰山岳神楽の舞い手と、宮古の黒森神楽の舞い手という2人の個人を対象に、「個人としての芸能者」という題で発表を行っている。注目したいのは、シンポジウムの終わりに、まとめとして司会の上野が述べた発言である。神田の発表に対し上野は、「民俗学では暗黙の了解として、個人はその対象外としてきました。[中略] 従来の研究が分析の単位を、ムラ単位、イエ単位に照準を合わせたのに対し、今後は照準を個人に限定する方法も試みられてよいでしょう。」(門屋・西郷・神田・上野 1993: 51) と述べている。当時、もっぱら集団を分析の対象としていた民俗芸能研究において、個人に着目した神田の発表は革新的なものであったことがうかがえる。

小林康正は、伝承という概念を分析するために民俗芸能を取り上げる (小林 1995: 207-260)。小林によれば、伝承とは、「技能 (=知識)、社会、個人という相互に交渉する要素が結び付いた全体的な働き」であるという (小林 1995: 256)。したがって、個人は「社会のなかで技能を獲得することにより社会化し、かつその技能を用い

て何事かを遂行することにより社会を再生産していく」と述べている (小林 1995: 256)。小林の論からは、技能・社会・個人は不可分であり、個人や個人の技能を扱う際でも、社会との関係を見無視することはできないということが読み取れる。

以上、民族音楽学と民俗芸能研究における、個人についての研究をいくつか概観した。共通するのは、個人を研究の中心に据えながらも、個人と社会や伝承との関わりも看過できないという点である。これは、地域社会で伝承されてきた芸能に関わる個人を取り上げる本稿においても重要な視点である。しかしながら、本稿の調査対象となる桂六斎の場合、14年間の中断によって、地域社会との関わりも、また伝承それ自体も一度は途切れてしまっている。社会や伝承との関わりを再構築していく過程、すなわち復活の過程における個人に焦点を当てることは、本稿の独自性であり、個人についての研究に新たな視点を提供しようと考えられる。

1.4 調査対象概要

1.4.1 活動再開の過程

桂六斎は1906年から現在までに、中断と復活を4度繰り返している (図2²⁾ 参照) (田井 2006: 42-43)。直近では、2005年から伝承が途絶えていたが、2019年、14年ぶりに活動を再開した。

活動再開を押し進めてきたのは、2019年の再開時に会長であった人物 (以下、元会長) と、現会長のN氏だった。両者はともに第3期に保存会へ入会しており、幼少期から桂六斎に関わっていた。両者の仕事落ち着いたことや、自身子どもたちも大きくなって、ある程度の人数が集まったことから、再開には良いタイミングであると考えたのがきっかけであったという。

2019年5月に活動を再開してからは、翌年の夏の行事に向け、子どもたちの稽古が始められた。当初の会員は、大人が、元会長とN氏を含めた経験者4名、子どもは、元会長・N氏の子どもと

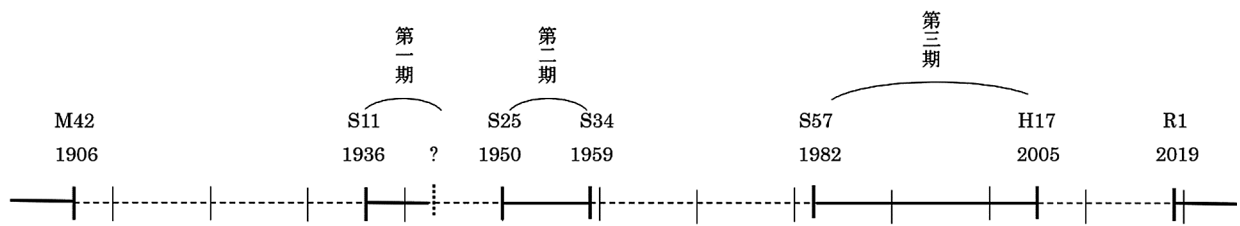


図2 桂六齋の中断と復活の歴史（点線が中断の時期を示す）

その友達、合わせて6名であった。その後、2019年の活動再開を機に初めて桂六齋を知ったという人たちも入会し、サポーター（後述）を含め約30名となった。休止前はもっぱら口頭伝承が行われていたが、録画や録音を活用した伝承方法を取り入れたり、以前は禁止されていた女性の入会を歓迎したりするなどの変化も加えながら、2020年8月の行事では11演目を奉納するに至った。

N氏によると、身体の感覚が自然と残っていたため、演目を復曲させる際に特に苦労はなかったという。一部記憶が曖昧になっていた箇所は、後述する第2期に録音された昔の音源を参考にしながら思い出していたという。

1.4.2 地理的概要

現在桂六齋は、桂六齋念佛保存会（以下、保

存会）によって伝承されている。その活動拠点である桂東学区は、京都市西京区の東部に位置する地域で、阪急京都線の桂駅を中心に住宅が多く立ち並ぶベッドタウンである（図3³⁾参照）。2022年9月現在、桂東学区の人口は約9,800人、世帯数は約4,600世帯である⁴⁾。

1.4.3 保存会について

現在保存会には子ども18名、大人14名、サポーターが11名加入している。大人14名のうち、中断前から参加していた経験者が9名、2019年の活動再開を機に初めて参加したのが5名である。また、サポーターとは、実際に楽器を演奏したり演目に出演したりする演者ではないが、子どもの着付けや準備などを手伝う人たちであり、子どもの保護者がこの役割を担っている。なお、子どもとサポーターの保護者は、全員2019年の

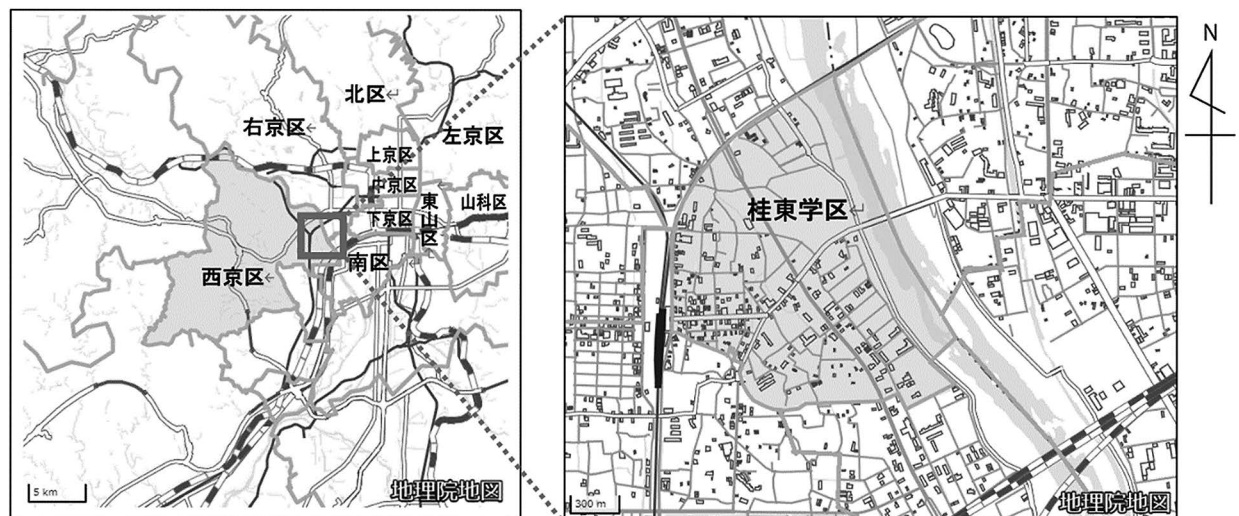


図3 西京区、桂東学区

活動再開後に初めて参加した人たちである。

保存会の主な活動の機会は、毎年お盆の時期に行われる棚経と、地蔵寺での奉納である。棚経とは、元来、お盆に死者の霊を祀る精霊棚に向かって経を唱えることであったが、江戸時代には、僧が各檀家を巡り精霊棚の前で読経することが幕府によって義務付けられた⁵⁾。京都の六斎念佛では、僧に代って各保存会の会員が地域の各戸を回り、門口等で念佛を唱えたり演目を奉納したりする。桂六斎は、2022年の場合、8月13日と14日の2日間で桂東学区内の約60軒を回っている。続いて重要な行事が、毎年8月22日に行われる地蔵寺での奉納である。この奉納は「一山打ち^{いっさんうち}」と呼ばれており、この日までに稽古してきた演目を全て行う機会となる。場所は六地蔵巡りの一つである桂地蔵寺で、境内に常設されている舞台で行われる。この他、依頼があれば地域のイベント等にも出演する。2021年11月には高台寺で行われたイベントにおいて一山打ちを行った。

上記の行事に向け、保存会では週に1回2～3時間ほど、桂東小学校にて稽古を行っている。前半は子ども向けの稽古で、会長のN氏が子どもたちへ指導を行っており、後半は大人の稽古となる。8月の行事が近づくと稽古の回数や時間が増える。

1.4.4 演目と楽器

現在、一山打ちで行う演目は14演目ある。この他、経験者は経験があるものの未だ復曲には至っていない演目が4演目ほどある。桂六斎には、能狂言などの古典芸能や大道芸、座敷芸などから取り入れられたと考えられる、芸物と呼ばれる演目が他所の六斎に比べて多いのが特徴であ

る（田井 2006: 53-56）。芸物には踊りを伴う演目が多く、また芸物用に豪華な衣装が伝承されている。芸物以外の演目は太鼓物と呼ばれ、他の芸能から取り入れた演目を太鼓の音で表現しているとされている。桂六斎では、太鼓物において太鼓の高度な技術が要求される演目が多いのも特質の一つと考えられている（田井 2006: 53-59）。

桂六斎で現在使われている楽器は8つある。このうち、本稿で扱う5つの楽器⁶⁾について表1に、そのうち4つの打楽器を写真1に示した。

1.4.5 文句（唱歌）について

保存会では、演目の習得の際に唱歌がよく使われている。唱歌とは、楽器の旋律やリズムに言葉を付けて口で唱えることであり、雅楽や能、三味線音楽などでも用いられている。楽器の音を模した言葉が多く、例えば、太鼓なら「トコ」、鉦なら「チン」などの言葉で表される。唱歌は主に習得や暗記の際に用いられるが、人前での演奏中に声に出されることはない。唱歌が、実際に演奏される旋律の音に一致する場合もあれば、一致しない場合もある。また、楽器ごとに唱歌が違っている場合もあれば、どの楽器も同じ唱歌を使う場合もあるなど、唱歌の様相はジャンルによって異なっている。

桂六斎では、唱歌のことを文句と称しているため、本稿でも文句と呼ぶこととする。桂六斎の場合、文句の旋律は笛の旋律とほぼ一致するが、文句は1演目につき1種類のみであるため、どの楽器の担当であっても全員同じ文句を覚える。上記のように、楽器の音を模した言葉を使う演目には、たとえば《四つ太鼓》がある（譜例1参照）。



譜例1 《四つ太鼓》の文句

一方、京都の六斎念仏においては、唱歌に意味のある言葉をつけて歌うという珍しい特徴がある。桂六斎にもそのような文句がいくつかあり、特に《青物づくし》には137種類もの食物の名前が列挙されている(2.2.3参照)。また能から借用されたとされる《娘道成寺》には、能の謡の言葉がそのまま文句に用いられている部分もある。

1.5 研究方法

本稿の研究方法は、2019年から行っている桂六斎念佛保存会を対象としたフィールドワークと、2022年4月27日と同年6月1日に行ったN氏へのインタビュー調査を基本としている。また筆者は修士課程の時から、桂六斎に笛の演奏者としても関わりを持っており、本稿の調査でもそうした立場を取りながら参与観察を行っている。

本稿ではまず第2章で、N氏が提唱した「昔の演奏に戻す」という選択について述べる。昔の演奏と現在の演奏にはどのような差異があるのかを確認するために、昔の音源(第2期の演奏)・第3期の演奏・現在の演奏を採譜した上で、その音の差異を整理し、それらの差異がN氏の「昔の演奏に戻す」という選択によってどのように変化したのかを比較分析する。第3章では、断絶していた演目の復曲や新しい演出、新曲の創作などN氏が行った選択を具体的に記述すると共に、インタビューを元にそうした選択の理由やN氏の見解を述べる。第4章では、N氏個人の生い立ちや桂六斎に関する経験を詳しく記述し、最後に、個人の選択という観点から、N氏のリーダーシップの重要性について考察する。

2 「昔の演奏に戻す」という選択

2.1 N氏の見解

現在保存会には、最も古い音源として、戦後10年以内(第2期)に録音されたもの(以下、昔の音源)が残っている。その音源は、現在の経験者が覚えているものとは微細な差異があった

り、経験者の知らない演目が収録されていたりする。2021年11月に行われた高台寺での奉納のための稽古の際、N氏はこの昔の音源通りに演奏するよう演者たちに指示を出していた。稽古中にN氏がよく口にしていたのは「昔の演奏に戻す」という言葉だった。

先述のように、2019年の活動再開時にも、記憶が曖昧な部分に関してはこの昔の音源を参考にしながら演目を復曲させたとN氏は述べている。しかし、N氏が他の演者にも昔の音源通りに演奏するよう促し、「昔の演奏に戻す」といった発言が増え始めたのは、筆者が観察する限り、N氏が会長に就任して以降のことである。活動再開後初めての実施となった2020年の奉納は、ある程度の数の演目を復曲させることに重点が置かれ、細部の調整にまで時間を充てる余裕が全体的になかったため、再開後すぐに「昔の演奏に戻す」ことは難しかったのではないかと筆者は予想している。

なぜ昔の音源を参考にし、それに合わせようとしているのかという点について、2022年4月にインタビューを行った。N氏は、桂六斎は郷土芸能であるため、伝わってきたものをできるだけその形のまま伝えていきたいと考えている。当然、打つ人や吹く人によってニュアンスは変わってくる。しかし、「原曲」がこうであったというのが残っているのであれば、明らかに違う部分に関しては、元の形に戻した上での表現のほうが好ましいという。「僕の郷土芸能に対する芸能観というか、そういうところですけどねそれは。できるだけ同じ形の中で、その時代によって、演じ手によってどう変わっていくかっていうほうが、魅力を感じるかな、そこを変えちゃうんじゃないくてね。」と述べている。昔の音源は、N氏の師らが若いころに録音したものであるが、師らはその後休会しているため、年を取ってからN氏たちに教えていることになる。そのため、曖昧な記憶を思い出しながら教授する中で、変化してきた部分があるのではないかとN氏は言

う。しかし昔の音源は、師らが現役の時に録音されたものであるため、やはりそのほうが「原曲」に近かったのだろうとN氏は考えている。

2.2 新旧音源の比較分析

以上の見解を受け、N氏が昔の音源を参考にし、自身を含む経験者らの間で認識されてきた演奏を変更する（＝「昔の演奏に戻す」と述べた5演目の該当箇所について、第2期・第3期・現在の音源を採譜し、比較分析を行った。第2期の分析には、戦後10年以内（第2期）に録音された昔の音源を用いている。これはもともとカセットテープであったが、第3期にN氏がMDへダビングした。分析に使用したのは、そのMDをさらにCDにダビングしたものであり、現在は昔の音源を参考にして稽古を行っているため、このCDは会員全員に配られている。第3期の分析には2種類の動画を用いた。一つは、筆者が入手できた第3期の最も古い動画であり、1992年8月の桂地藏寺での奉納のDVD（撮影者不明）である。これはもともとN氏が所持していたVHSであったが、N氏がDVDにダビングした。これを以下、第3期aとする。もう一つは、YouTubeにアップロードされていた2003年8月22日の桂地藏寺での奉納⁷⁾（撮影者不明）である。こちらを以下第3期bとする。そして現在の分析には、2021年11月6日の高台寺での奉納の動画（筆者撮影）を用いる。参考として、現時点で最も新しい記録である2022年8月22日の桂地藏寺での奉納の動画（筆者撮影）も分析したが、2021年の動画と大きく異なる部分は少なかったため、本稿では省略する。以下の比較分析では、演目の簡単な説明と文句を示し、そのうちN氏が指摘した部分に下線を引き、それらの部分について分析を行っている。なお、 ㇿ は皮面を、 ㇿ は胴を打つことを表す。

2.2.1 《発願念仏》

《発願念仏》は、一山打ちの際、《道行》《青物

づくし》とセットで必ず一番初めに行われる。使われる楽器は、鉦（凸面）、中ドロ、カッチンである。鉦を担当する1人と全員が「南無阿弥陀仏」と交代に唱えながら、厳かな雰囲気が始まる。「なむあみだ」が6回続くところからカッチンと中ドロが加わる。

文句：(1人) ㇿ 願 ㇿ 南無阿弥陀仏 (全員)「南無阿弥陀仏」 (1人)「南無阿弥陀仏」 (全員)
 ㇿ 一身帰命 ㇿ 南無阿弥陀仏 ㇿ 南無阿弥陀仏
 ㇿ 南無阿弥陀仏 ㇿ 南無阿弥陀仏 ㇿ 南無阿弥陀仏
 ㇿ 南無阿弥陀仏 ㇿ なむあみだあ ㇿ あんぼう ㇿ ソレ
 ザン 一、二、三、四、五、六 ザン テテテ
 テテテ テテカ 一、二、三、四、五、六 ザン
 テテテ

N氏が第2期の録音に合わせるよう指示したのは、全員が「南無阿弥陀仏」と唱えるタイミングである。初めの一人が「発願 南無阿弥陀仏」と唱えた後、鉦が数回鳴らされるが、第2期の録音では鉦が鳴り止まないうちに全員が「南無阿弥陀仏」を唱えている。一方で第3期では、第3期a・bともに、全員で「南無阿弥陀仏」を唱えるのは、鉦が鳴り終わってからであった。この全員で「南無阿弥陀仏」を唱えるタイミングを、昔の音源に合わせるようになった。続く全員の「一身帰命 南無阿弥陀仏」も同様に、一人が唱える「南無阿弥陀仏」の後の鉦が鳴り止まないうちに唱え始めるよう稽古が行われていた。

2.2.2 《道行き》

《道行き》で用いられる楽器は、中ドロ、カッチン、鉦、笛である。笛のみの前奏から始まり、冒頭は非常にゆったりと進む。中盤から徐々に速くなり、切れ目なく《青物づくし》に続く。

文句：(前奏は文句なし)「ツントン」 此処こそ
 みだの 正覚寺の「コレコレ」 未だ花咲かぬ
 ㇿ 梅ヶ枝に 来るは ㇿ 鶯の 降る雪こそ テンテ

ン 人の トッチリリンリン トッチリリンリ
ン カラカラカッカァ うまい 二人 テレツ
クテン 若い女夫と なぶられて チン チン
カラカン 顔は ほやけの 御地蔵尊 哀れつ
たなき 我らが カラカラカァンノ 知らずば
扱^{あつこ}ても やみぬべき ステレコ コテレコ ス
テレコテン 既に その理を わきまえて ツ
ントン 後世^{こせい}を恐れぬ 儂さよ チン トン
娑婆にて 慈悲の 名号を一度唱ふる 功力に
て オオ カラカン オオ カラカン オーオ
オオオオ ザンザンチン ザンチキチン

N氏が稽古中に指摘していたのは、「ザンザンチン」に入る前の「オ」の回数である。分析の結果、第2期、第3期a、現在は5回、第3期bは6回となっていた。第2期と現在は5回目の「オ」を強めの音で切るように演奏しているため、メリハリが付き、続く「ザンザンチン」がはっきりと揃っているように聞こえる。第3期aも5回であったが、5回目の「オ」の音を第2期や現在のようにはっきりと切ってはいなかった。また第3期bも「オ」の6回目から「ザンザンチン」へ入るタイミングがバラバラになってしまっていた。おそらく、第3期aからbの間に「オ」の回数が変わり、「ザンザンチン」へ入るタイミングが曖昧になってしまったのではないかと思われる。稽古時には、「オ」の回数を第2期と同じ5回にし、はっきりと切るようN氏が幾度も呼びかけ、繰り返し練習が行われていた。

楽器ごとに比較をしてみると、笛は第2期・第3期a・現在が全く同じであり、第3期bも上記の「オ」の回数を除けば音は同一である。ただ、第2期及び現在は「オオ カラカン」の「カラ」がはっきりと2音当てられているのに対し、第3期a・bは1音のみとなっているように聞こえる。

カッチンは、1人対その他大勢の相打ち⁸⁾となっている（第2期は音源のみしか残されていないため、確定はできない）。第2期では「オオ カラカン」で休符が入らず一定のテンポを刻んでい

るが、第3期a・bと現在は「オオ」の部分に休符が入る（譜例2～4参照⁹⁾）。つまりこの部分のみは、現在と第3期が同一、すなわち第2期（昔の演奏）に戻していないということになる。「ザンザンチン ザンチキチン」は、第2期と現在は同一、第3期aは「チン」が休符、そして第3期bは「チン」と「チキチン」で胴を打っている。第3期a・bは相打ちでないのに対し、現在は1人対その他大勢の相打ちである。

鉦のパートを見てみると、どの演奏も異なっている。唯一、第3期a・bと現在における「ザンザンチン ザンチキチン」の部分がほぼ同一であるが、現在は最後に1音多い。

中ドロは、第3期a・bには使われていない。現在は「オオ カラカン オオ カラカン オーオオオオ」の部分で、大勢のカッチンと同じリズムで胴を打っているが、第2期は音源のみしか残されていないため胴を打っているかどうかの確認はできない。「ザンザンチン ザンチキチン」は第2期・現在とも同一である。

前述のように、稽古時N氏が「オ」の回数を第2期と同じようにする点を強調している様子が観察されており、特にこの部分に何らかのこだわりがあるように思われる。しかし、実際に採譜して4種類の演奏を比較してみると、「オ」の回数のように、第2期つまり「昔の演奏に戻」そうとしている箇所がある一方で、カッチンの休符の有無に見られるように、第3期から変わらない部分も残されていることが分かった。

2.2.3 《青物づくし》

文句のほとんどに意味のある言葉（137種類の野菜・果物・乾物・煮炊き物等）が使われている演目。これまで意味の通じない言葉が混ざっていたが、N氏が解説を試みて一通り意味が通るよう改訂した。演者はみな文句の習得から始める。なお、最後の「鳥羽が焼けた」は、野菜名ではなく「これですべて終わった」という意味で、鳥羽伏見の戦いにおいて「旧幕府軍もこ

譜例2 第2期の演奏

譜例3 第3期a・bの演奏

譜例4 現在の演奏

れで終わった」という意味に掛けていているという。かつては吉祥院六斎でも同じ演目が伝承されていたというが現在は途絶えており、またその他の六斎には見られない。使われる楽器は大ドラ、中ドラ、カッチン、鉦、笛である。

文句：朝瓜 加茂瓜 子芋 芋頭 なが芋 じねんじょ まめのは 熟みほおずき ちゃくろ まるめろ かき くり もも なし びわ ちしゃぶど ほほずき めうがに 蔞のと つくね芋 薩摩芋 中ぬき かぶら菜に 吊るし柿 トコほうき木 松茸 こうたけ なめたけ しめじにはつたけ くろかわ ぬのびき 人参 慈姑に 蜜柑 柚子 よめの葉に 橙 とんがらし そら豆 あを豆 なた豆 いんげん豆 味噌豆 煮豆 白豌豆 黒豆 小豆 人参 ちそ なんば きび 茄子 辛漬 たんぼぼに せり つくづくしにごぼ むかごに くねっぼ きんかん 粒椎茸 干蕪に しんはじかみ 梅干に 筍 ぜんま

い 林檎 ぐみ 玄圃梨^{けんぼなし} かぼちゃ きゅうりに 眞桑瓜^{まくわ} 龍安寺瓜 山椒 木くらげ 西瓜 黄西瓜 切り売りか いちぢく にんにく わさび 新生姜に かんぴょう 棗 十八ささぎ^{かや} 榧^{かや}や 勝栗^{よもぎ} ほんだわら トコ 蓬^{しょうぶ}に 菖蒲 水菜 ほうれん草 葉人参 干大根 ねぎ ハア わけぎ あさ漬け きく菜に まつ菜に いら 山ごんぼ つまみ かいわれ菜に ひよそば とうきび 鷹の爪に 「ハア」 おのみ くるみ 「ハア」 岩梨 苺 山の芋 しなの梅 「ヨウイ」 小梅 「ヨウイ」 穂紫蘇^{ほじそ} 三ツ葉 長茄子 しょうず 白小豆 江戸ささぎ 畑ぜり ねぢ大根 切干 守口丸口 千切 ちりめん うど はす すももに らっきょに ゆりねに 山ごんぼ ぼけ^{ゆう} 柚に 尾張大根 近江蕪菜に のびる 松明ごんぼ いなだ桃 あをとんがらし 鳥羽が焼けた

現在N氏が、第2期の録音を参考にして大きく変更させたのは、大ドラである。「榧^{かや}や」から「ね

ぎ」までをしてみると、第3期aは全て休符、第3期bは「葉人参」の部分にしか演奏されない。しかし現在は、第2期の録音に合わせ「榎や 勝栗 ほんだわら」の部分に大ドロを加えている。つまり、第3期bは「榎や」から「ねぎ」まで中ドロが演奏し続け、「葉人参」の部分にだけ大

ドロを加えていたが、第2期と現在は、大ドロと中ドロが1フレーズごとに掛け合いをしている。続く「ハア」から「まつ菜に」までを見ると、第2期は大ドロのみ、第3期aは「ハア」のみに大ドロで中ドロは休符、第3期bは中ドロ・大ドロ共に休符、現在は中ドロ・大ドロの両方が演奏さ

譜例5 第2期の演奏

譜例6 第3期aの演奏

譜例7 第3期bの演奏

譜例8 現在の演奏

れている（譜例5～8参照）。また第2期の大ドロは八分音符を刻んでいるが、現在は四分音符+八分音符となっている。筆者の参与観察によると、これは、現在の大ドロの奏者が八分音符を刻み続けるのが苦手であり、拍が徐々にずれてきてしまったため、拍頭を四分音符にして強打すればずれないのではないかというN氏の提案からこのようになった。

大ドロ以外の楽器も比較してみると、笛は基本的にほぼ同一である。しかし、第3期a・bの演奏は、第2期や現在と比べて装飾音が少ない印象である。また第3期bは「トコ 蓬に 菖蒲」が他より1拍少ない。

カッチンは他の楽器と違い、第3期a・bと現在がほぼ同一である。

中ドロは先述のように、第3期a・b共に「樞や」から「ねぎ」まで演奏し続け、第3期bでは「葉人參」だけ大ドロが加わっていたが、第2期と現在は、大ドロと中ドロが1フレーズごとに掛け合いをしている。また「干大根 ねぎ」の部分はどの録音も同一のリズムであるが、それ以外は全てリズムが異なっていた。続く「ハア」から「まつ菜に」までは上述のように、第2期は大ドロのみ、第3期aは「ハア」のみに大ドロで中ドロは休符、第3期bは中ドロ・大ドロ共に休符、現在は中ドロ・大ドロの両方が演奏されており、現在の演奏にのみ中ドロが演奏されているということになる（譜例8参照）。

鉦はどの録音もリズムが異なる。

以上4種類の《青物づくし》を比較してみると、現在大ドロは、「ハア」から「まつ菜に」のリズムを除けば第2期の録音と同一と言える。また、大ドロとは異なり、現在のカッチンは第3期a・bと同一であるため、第2期の演奏のようには戻していないということが分かった。また、「ハア」から「まつ菜に」の間の中ドロが、現在の演奏にのみ見られるという点が特徴的である。

2.2.4 《越後晒し》

芸物の一つで、踊り手が2人登場する。踊り手は、両手に1つずつ持った晒を上下左右に振りながら踊る。桂六斎で用いられる晒は他所の六斎より長いことが特徴で、綺麗に振るのがより難しいという。白い晒を振ることで水の流れを表し、見ている人たちに視覚的に涼んでもらおうという意図があると言われている。使用される楽器は、大ドロ、カッチン、鉦、笛である。

文句：（前奏文句なし）「イヤ」 シャシャシャン
リンシャンリンシャンリン トチトチシャンリン
トチトチシャンリン トットチデトンチリ
ガンデン トットチデトンチリガンデン チリ
ツンテンチンシャン 「イヤ」 チリツンテンチ
ンシャン チイチチリガン チイチチリガンデ
チリチリガンデ チリチリガンデ チイチチリ
ガンデ チイチチリガン チリチリガン チリ
チリガン チリチリガン チリチリガン チリ
ガンチリガン チリガンチリガン チンチリガ
ンノチンシャン 「イヤ」 チリガンチリガン
チリガンチリガン チンチリガンノチンシャン
「イヤ」 チンチリガン 「ドッコイ」 チンチリ
ガン 「ドッコイ」 チリガスチリガス チンチ
リガンノ チンチリガンノ チンチリガン チ
リガスチリガス チンチリガンノ チンチリガ
ンノ チンチリガン 「ドッコイ」 チンチリガ
ン 「ドッコイ」 テレツクテレツクテレツクツ
ンノ スッテンステレコチンシャン ドドンツ
ドン ドドンツドン 大波小波の絶え間なく
逆巻く怒濤を堰き止めよ 堰き止めよ [中略]
「イヤ」 シャンシャンシャンシャン トッチリ
ガン テレツクテレツクテレストン テレツ
クテレツクテレストン 「ヨウイ」 シャシャ
シャンシャンシャンシャン シャンシャンシャ
ンシャン テレツクテレツクテレストン テ
レツクテレツクテレストン チンシャン チ
ンシャン チンシャン チンシャン 「ヨウイ」
チンチイチリガン チンチイチリガン チッチ

ンチリガンチッチリガン チッチンチリガン
 チッチリガン チリガスチリガスチリガスチリ
 ガス ザッテンザッテンザッテンザッテン チ
 リガスチリガスチリガスチリガス ザッテン
 ザッテンザッテンザッテン チリガスチリガス
 チリガスチリガス ザッテンチリガス ザッテ
 ンチリガス ザッテンチリガスチンシャン 晒
 細布の手にくるくると 晒細布の手にくるくると
 いざや帰らじおのが住家へ

《越後晒し》は全体的にアップテンポでノリの
 良い演目であるが、比較部は少しテンポが落ち
 ゆったりとした曲調になる。笛の旋律は4回とも
 ほぼ同じであるが、第3期a・bは第2期や現在と
 比べて少し装飾音が少ないように聞こえる。

比較部分における違いは、第3期a・bともに中
 ドロが奏しているリズムを、第2期と現在は大ド
 ロで打っているという点である。リズム自体は
 「ドドンツドン ドドンツドン 大波小波の絶え
 間なく」の部分などがどれも同一である。それ以外
 の部分は、第2期と現在が全て同じリズムである。

鉦は、第3期bと現在の「晒細布の手にくるく
 ると 晒細布の手にくるくると」が似ているが、
 その他の部分は全て異なっている。第2期は奥を
 擦る音が多く、上下と奥を正確に使い分けてい
 るように感じられる。

また全体的に見ると、第3期bのみ「晒細布の
 手にくるくると 晒細布の手にくるくると」の部
 分が少し（採譜では半拍）短くなっている。

現在の演奏は、昔の録音と比較すると、大ド
 ロのリズムが忠実に「昔の演奏に戻」されてい
 ることが分かる。第3期のみ中ドロが使用されて
 いたが、N氏自身は筆者がその理由を尋ねるま
 で中ドロを使用していたことを知らなかった。
 当時は適当な部分があったと語っている。N氏
 が知っている範囲では大ドロを使用していたと
 いい、「音の響きとしては僕は中ドロのほうがい
 いなって。なんか中ドロちょっと軽いし、波を
 表現するにはやっぱり大ドロのほうがそこはいい

なと思うし。」と述べている。

2.2.5 《八兵衛晒太鼓》

芸物の多い桂六斎の演目の中で、数少ない太
 鼓物の一つ。用いられる楽器は、大ドロ、中ドロ、
 鉦、笛である。舞台の中心に大ドロが1人立ち、
 その周りを囲むように中ドロが4人並ぶ。中盤で
 中ドロの4人が、少し前屈みの状態で楽器を首の
 後ろに乗せ、身体を捻りながら中心にいる大ド
 ロの周りを回る。アップテンポでノリの良い演
 目である。

文句：一寸来い ^{ちよいと} 隣の ^{とな} 八兵衛の ^{かか} 嬢 テントコ
 トコテンテントコトコテントコテンテン テン
 テ テントコテントコトコテントコトコテン
 テンテントコトコ トコトコとコトコテンテン
 トコトコテンテン テンテンテンテントコテン
 トコトコ テントコトコテンテントコトコトコ
 テントコトコテン テッ テン ト テントコ
 トントン テッテ テレトコ テレトコ テレ
 トコ テレトコ テレトコ テンテン テンテ
 ンテケ テンテンテントコテンテンテントコテ
 ントコテンテン テンテンテン テントコテン
 テン テンテントコトコテン 淀鳥羽まわれれば
 伏見町 一寸来い 隣の八兵衛の嬢 「ソレ」
 ザンザン チンチン ザンチキチンノ ザンチ
 ン ザンチンザン 「あっ ソレ」 ^{たちなみ} 立波や 立
 波や テントコトコテン テントコトコテン
 テントコトコ テントコテントコテンテン テ
 ントコトコテントコテンテントコトコ テント
 コテントコトコテン トコトコテン テ テン
 ト テントコテン チーンシャン チーンシャ
 ン テントコテン テントコテン テントコ
 テントコ テントコ テントコ テンテントコ
 トコテントコテン テンテントコトコテントコ
 テン テンテントコトコテントコテン テンテ
 ントコトコ テンテントコトコ テントコ テ
 ントコ テントコ テントコ/テンテントコト
 コ テンテントコトコトコ テントコトコテン

譜例9 第2期の演奏

譜例10 第3期aの演奏

譜例11 第3期bの演奏

テン テントコトコ テントコ テントコ テントコ テン テン テン テン テン テン テン テン テン テン テン テン テン テン テン テン テン テン テン

譜例12 現在の演奏

テン トコ トコ トコ テントコ トコ テントコ テン テン テン テン テン テン テン テン テン テン テン テン テン テン テン テン テン テン テン

稽古中にN氏が第2期と合わせるように呼びかけていたのは、「テ テント」の部分の中ドロである。第3期a・bは、下線部冒頭は中ドロの胴の部分で打ち、「チーンシャン」の「チ」で皮面を打っている。第2期も冒頭は胴を打っているが、「チーンシャン」より手前の「テ テント」の「テ」で皮面を打っている（譜例9～12参照）。N氏はこの皮を打つタイミングを、第2期のように「テ

にするよう注意を促していた。それ以降を見ると、皮面を打つ拍・胴を打つ拍・休符が、第2期、第3期a・b、現在で異なっている。

笛の旋律は、装飾音が微少に異なっているが、ほぼ同一である。

大ドロは、第3期bと現在が全く同一である（同一人物が演奏している）。第2期や第3期aもほぼ同じであるが、やや音が少ない。

鉦は、第3期bと現在の「チーンシャン チーンシャン テントコテン」が同一であるが、それ以外の部分は他の演目と同様、どれもリズムが異なる。

《八兵衛晒太鼓》の場合、「テ テント」の「テ」で中ドロの皮面を打つという点は第2期の録音を参考にして「昔の演奏に戻」されている。鉦以外の楽器はどれもほぼ同一であるが、微細な点に着目すると、現在の演奏が全く第2期のように戻されているわけではないと言える。

2.2.6 比較分析まとめ

N氏が昔の演奏（第2期の録音）を参考にし、自身を含む経験者らの間で認識されてきた演奏を変更する（＝「昔の演奏に戻す」）と述べた5演目の該当箇所について、第2期・第3期a（1992年8月）・第3期b（2003年8月）・現在（2021年11月）の4回分の音源を採譜し、比較分析を行った。比較の結果、5演目の該当箇所について共通して言えることを楽器毎に述べていく。

まず笛は、旋律の点ではほぼ変化がないと言える。また現在の笛の演奏者たちは、2019年の活動再開時から始めた参加者と、他団体からの助っ人であり、全員第2期の録音を聞いて曲を覚えている。そのため第2期と現在の笛の演奏はほとんど同一である。第3期の演奏も第2期及び現在とほぼ同一ではあるが、全体的に装飾音を省いており音が少ない印象である。

対して鉦は、どの演目においても4回とも異なる演奏をしている傾向がある。第2期の録音は、鉦の奥を擦る音と上下を擦る音が混在し、リズムに合わせて音を使い分けているように聞こえる上、絶妙に太鼓との掛け合いがなされている。一方で第3期と現在の演奏は、奥と上下の音の使い分けに加え、リズム自体も大雑把になっている印象を受ける。第2期の録音を参考にして「昔の演奏に戻す」選択をし、その取り組みを指揮していたのはN氏であるが、鉦に対して指示を出している姿はあまり見られなかった。この理由について、N氏にインタビューを行ったところ（2022年4月）、昔の演奏と現在の演奏が違っているのは分かっているものの、実際に鉦の指導にまで手が回らないというのが本音だという。

しかし、六斎はもともと鉦講中であり、鉦は非常に重要な楽器であるため、鉦を演奏する人材の育成に力を入れていきたいとN氏は言う。「今は鉦なんとなく合わせといたらいいねんっていうことになっているけど、本当は一番大事。そこを一番厳密にやっていかなあかんねんけど、もう実際手が回らへんのと、メンバーがね、そこまでいいひんのと。」と述べている。

そして比較した5演目のうち《青物づくし》と《道行き》に使用されているカッチンを見てみると、現在の演奏は第2期よりもむしろ第3期の演奏と重なる部分が多い。よってカッチンに関しては、「昔の演奏に戻」されていないと言えることができる。

現在の演奏が第2期の録音により近いのは、中ドロと大ドロである。実際の稽古中もN氏から出される指示は、この2つの楽器担当者に対してのものが多かった。また、大ドロの音と中ドロの皮を打つ音は聞き取りやすく目立つ音でもあるため、音源を聞いてその通りに覚えるという作業が比較的容易な楽器であるとも考えられる。こうした楽器の特質も、中ドロと大ドロが他の楽器に比べて「昔の演奏に戻」されている箇所が多い理由かもしれない。

さらに興味深いことに、第2期にも第3期にもなく現在の演奏のみに見られる、つまり2019年の活動再開後に新しく加えられたり変更されたりしている部分も確認された（《青物づくし》の中ドロ）。

以上をまとめると、①第2期・第3期・現在の4回ともほぼ同一、②4回とも異なる、③第3期と現在が同一、④第2期と現在が同一（「昔の演奏に戻」されている）、⑤現在に新しく加わった部分がある、の5つのパターンが5演目の中に見られた。現在の演奏は、第2期の要素・第3期の要素、そして新しく加えられた要素が混在し、複雑な様相を成している。

また、N氏に「昔の演奏に戻」そう（つまり④の状態にする）という選択の意思があるとは

言え、現時点では全ての演目及び楽器が「昔の演奏に戻」されているわけではないことが分かった。これは、現在指導することのできる人間がN氏のみであるため、全ての演目・楽器にまでN氏の手が回らないという現実的な問題に起因するだろう。つまり、現在の桂六齋においては、N氏の選択通りにはいかない部分もまた存在することが明らかになった。

3. 演目の復曲と創作

「昔の演奏に戻す」選択以外にも、N氏が独自に行った選択がある。それは複数の演目の復曲と創作を行うというものである。以下、元会長が退会し、N氏が新会長に就任して以降（2021年7月～）のN氏の選択について記述すると共に、2022年4月に行ったインタビューやグループLINEでの発言から、自身の選択に関する思惑や見解について記す。

3.1 《地蔵ぶち》の復曲

2021年7月末ごろ、N氏から桂六齋のグループLINE¹⁰⁾にメッセージが送られてきた。N氏は日頃から、桂六齋には発願があるのに結願がない点を不思議に思っていたという。発願は、奉納の際1番はじめに行われる演目で、鉦を叩きながら「南無阿弥陀仏」と唱える念仏である。一方結願は全演目の最後に行われる念仏であり、京都の他の六齋では発願と結願の両方を行う。しかし桂六齋の現在の伝承者の間には結願が伝承されておらず、最後の演目が終わると念仏は唱えられずに奉納が終了する。

田井の論文では桂六齋の演目とその構成について、「結尾の回向念仏〈あみだ打ち〉（一般の場合）、〈地蔵ぶち〉（六地蔵の場合）、いずれも現在はおこなわれていない」（田井 2006: 47）と述べられており、かつては桂六齋でも演目の最後に念仏が存在していたことが明らかになっている。この田井の記述を見たN氏は、昔の音源を聞き直したところ、「地蔵菩薩」という言葉で

始まっている知らない演目があることに気がつき、これが《地蔵ぶち》ではないかと推測したという。以下、2022年4月に行ったインタビューを元に、《地蔵ぶち》復曲の流れを記す。

昔の音源は「じぞうぼさつどうぜあんじん」と言っているようにN氏には聞こえた。この中の「どう」が何なのか疑問に思っており、お堂の「堂」や、「同」ではないかと予測していたという。その後、桂地蔵寺の住職に、このような言葉は残っているか、お経の中に見られるか等を聞きに行った。しかし地蔵寺の住職には分からないと言われたため、続いて自身が檀家となっている極楽寺の住職にも話を聞きに行った。極楽寺の住職もこのような言葉は知らなかったが、住職は「どう」が「道」なのではないかと話したという。すると、「じぞうぼさつどう」が「地蔵菩薩道」、「ぜ」が「是」、「あんじん」は「安心」（仏教ではあん「じ」と訛るという）、つまり「地蔵菩薩道是安心」（地蔵菩薩の道これ安心）となり、意味が通じたため、「もうこれやっているより、それで通じるから、それでええわっている。もうとにかくそうしとこうと思ってそうした。」と述べている。

そして同年8月の通し稽古¹¹⁾にて《地蔵ぶち》を公開するに至った。N氏は通し稽古の数日後に桂六齋のグループLINEで「御霊神社の通し稽古の際、一番最後に結願として地蔵ぶちを復活させました。戦後、桂には何故か発願だけが残り、結願が途絶えてしまっていたのを惜しんでの事です。」と述べている。

その後、上鳥羽六齋が所持する資料を見せてもらった際、《地蔵ぶち》の文句が記されていたという。N氏によると、そこには「地蔵菩薩は安心」ではなく「地蔵菩薩誓願寺（じぞうぼさつのせいがんじ）」という記載があった。昔の資料にはこのように書いてあったため、次の行事では「地蔵菩薩誓願寺」に戻そうかと考えているという。しかし、他にも文句が変わっていた演目があったことを考えると、昔は「地蔵菩薩

道は安心」だったという可能性もあり、「そうやって発見したら、またそこに戻して、これは戻さんほうがいいかっていうのは戻さんとやって、っていうのでもいいかなって思ってるんだよね。どっかで折り合いを付けて、演技手がそうやと思ってやっていかんかぎり、すっきりしいひんから。」と述べている。とはいえ、「地藏菩薩誓願寺」でももちろん意味が通るので、子どもたちにも教えるつもりだという。

3.2 《あみだ打ち》の創作

《地藏ぶち》と同じく伝承されていなかった《あみだ打ち》に関しては、棚経の際ははじめに奏する「なむあみだーあーんぶー」で始まるもの（名前はなく、「棚経のやつ」と呼ばれている）の可能性があるとN氏は推測している。そして「千本六斎会では結願の代わりにあみだ打ちをされているようなので、桂もお地藏さん以外の場所で奉納する時の結願をこれにしても良いかと考えております」（7月末のLINE）と述べている。そこでN氏は、棚経の際ははじめに奏する「なむあみだーあーんぶー」で始まるものを、カッチン→中ドロ→大ドロという順で重ねていく構造で《あみだ打ち》を創作した。2021年11月の高台寺奉納の際にこれを全演目の最後に奉納している。以下、2022年4月に行ったインタビューを元に、《あみだ打ち》創作の流れを記す。

N氏は、何かの資料に《あみだ打ち》の文句として「なむあみだあんぶ」という記載があるのを見つけ、これは棚経の時に唱えるものと同じではないかと考えた。昔の音源を聞いた際、N氏も一つ知らない演目があり、これが《あみだ打ち》かもしれないとも思ったが、短くて淡泊すぎる印象だったという。「エンディングに当たるもんやからね、やっぱりそやし、もうちょっとっていう思いもあったから、それやったら文句が残ってるし、それをアレンジして、結願として、少しやけど聞きごたえのあるというか、ああやって順番に打って行って、[中略] そうし

たら、みんな出演できるし、総出でやるほうがいいから、いいかなと思ってね。メロディに関しても、ちょっと明るめで終わるような、ハッピーエンド的なものを、それはもう新たに作り上げたほうがいいかなっていうのもあったんだよね。」と述べている。

《あみだ打ち》として資料に残っていた文句と同じ「棚経のやつ」をベースに、結願に対するN氏の見解を反映させながら新たな《あみだ打ち》が創作されていったことが分かる。《地藏ぶち》の復曲と《あみだ打ち》の創作という一連の選択についてN氏は、「六斎は時代により様々に変化するものですし、途絶えて無くなってしまふよりは、とにかく今ある「音」を伝えて行きたいと考えております。」（7月末のグループLINE）と述べている。

3.3 《土蜘蛛》の新演出

2021年11月に行われた高台寺のイベントでの奉納時、N氏は《土蜘蛛》の演出を一部変更するという選択を行った。《土蜘蛛》は能の演目を借用したものとされている芸物の一つで、登場人物は源頼光と土蜘蛛である。頼光が眠っている場面から始まり、怪しげな旋律が響く中、土蜘蛛が徐々に頼光に忍び寄って行く。土蜘蛛は頼光に近づくと、顔を隠していた着物をパッと取り去り、蜘蛛の糸を投げながら頼光と対峙する。2人の戦いがしばらく続くが、最終的に頼光が土蜘蛛を退治するという内容である。本来、土蜘蛛が退場した後、頼光は刀を掲げてポーズを取りそのまま退場となる。しかし高台寺奉納では、頼光がポーズを取っている間に、幼児が演じる小さな蜘蛛（チビ蜘蛛と呼ばれていた）を登場させ、驚きながら頼光が逃げていくというコミカルな演出がなされた。N氏は自宅で自分の息子が土蜘蛛の真似をして遊んでいるのを見て、こうした演出を思いついたという。その際N氏は、「六斎は時代ごとに変化してきました。だから、古典に基づいてお客さんが喜んでいた

だけの創作ならオツケーな気がします。」(10月末のグループLINE)と述べている。

その後、翌年1月、再びこの《土蜘蛛》の件についてグループLINEでN氏の発言があった。《土蜘蛛》について調べていたN氏はウィキペディアで『土蜘蛛草紙』の記事を見つける¹²⁾。この記事によると(正当性はともかく)、『土蜘蛛草紙』は日本の絵巻物の一つで、その内容は能の演目とは少し異なっている。頼光が巨大な山蜘蛛の首を切ると、その傷口からは死人の首と、人間の子どものくらい大きさの小蜘蛛がたくさん現れた、とある。これを見たN氏は「人間の子どものくらい大きさの小蜘蛛」に注目し、「チビ土蜘蛛は僕がジョークで創作したもののつもりが、[中略]これを見つけて、何か呼ばれたようでゾツとした反面、キチンと古典に基づいて六斎が出来る喜びがあらたになりました。」(2022年1月のグループLINE)と述べている。こうして、以降の奉納ではチビ蜘蛛が登場する演出を続けることになった。

3.4 《桂女》と「桂女祭」

2022年1月末、N氏は自身の創作曲の録音(マルチトラックレコーダーを使い一人で全楽器を録音)をグループLINEで公開した。《桂女》という題名のその曲は、「六斎に必要な初歩的な技巧をおりませた子供達の為の(大人がやっても、もちろん練習になる)練習曲として作曲」(10月末のグループLINE)されているという。使われる楽器は大ドロ、中ドロ、カッチン、鉦、笛で、桂女役の踊り子が1人登場する。

桂女は、かつて現在の桂付近に居住し、出産や婚姻に立ち会って巫女のような役割を担ったり、京へ桂の特産物である鮎や鮎を売りに出たりしていた女性たちのことを指す。明治まではこうした風習が続いていたという(江馬 1938: 299-327)。N氏はこの桂女を題材に《桂女》を創作しており、その文句には桂女に関する歴史が入れ込まれている。また、演目の終盤に、桂

女役の踊り子が麦の入った小包¹³⁾を観客に向かって撒くという演出もなされる。

N氏は、2022年3月に予定されていた子ども六斎の発表会が中止になって以降、練習に励んできた子ども達のために、なんとか発表の機会を作れないかと思案していた。下桂の御霊神社では毎年春に桜祭りを行っており、そこに出演させてもらうことも考えたというが、結局その祭りも中止となってしまった。そこでN氏は、5月5日の子どもの日に、御霊神社で「桂女祭」を開催する企画を考案したのである。《桂女》をはじめとする子どもの演目をその祭で発表しようという意図がある。御霊神社の使用には神社の総代会の許可が必要となるが、2022年4月からその総代会の会長にN氏の父親が就任することになっていたため、企画の提案がしやすかったと考えられる。この桂女祭についてN氏は、「僕が作った演目は桂女を題材にしたものですが、その郷土の文化であった桂女を祭にすることで歴史に埋もれさせないようにする狙いがあります。祭を通して郷土の歴史に存在した桂女をしってもらおうと。」(2月上旬の桂六斎運営委員会のグループLINE)と話している。また、桂女は上桂と下桂で10軒ほど継承されていたが、上鳥羽にも1軒存在したと言われている(江馬 1938: 313)。そこでN氏はその桂女祭に上鳥羽六斎を招致することを考え、上鳥羽六斎の保存会からも了承を得た。こうした六斎の出演の他、桂六斎の保存会会員からボランティアを募り小規模な出店を出し、近隣の高校の農業科の生徒に作物を売ってもらうといった企画が実施された。N氏は「桂女祭は毎年この日に開催していく予定です。少しずつ認知され、ゆくゆくは伝統的な桂の祭になってくれればと思っております。」(4月上旬の若手のための六斎交流会グループLINE)と述べている。

3.5 高いヒリヒリで始まる《四つ太鼓》の復曲

《四つ太鼓》は「ヒリヒリ」という文句の部分

から始まるが、子どもたちが奏する場合、このヒリヒリの部分の笛の旋律は低い音である。しかし昔の音源には高い笛の音で始まるヒリヒリが残っており、これを大人バージョンの《四つ太鼓》として2020年夏の奉納時に復曲している。高いヒリヒリで始まる《四つ太鼓》は、元会長が退会する前にはすでに復曲していたため、N氏のみが復曲を選択したわけではないが、その選択に関する経緯や理由について、2022年4月にN氏へインタビューを行った。

四つ太鼓は何人もが打つため、聞いている人が飽きるから少しでも変化があったほうが良いというのが、復曲させた理由の一つであるという。また、大人のほうが技術的には優れているため、緊張感のある高い音で始まるほうが場の空気が締まる。そのため、高いヒリヒリの《四つ太鼓》を大人バージョンとして、子どもとダブルでやっていくのが良いのではないかと考え取り入れた。N氏自身は低いヒリヒリしか知らなかったというが、本来は高い音で始まるヒリヒリしかなく、それが伝わっていくうちに、低いヒリヒリが登場したのではないかとN氏は考えている。「平和な時代やから、低いヒリヒリも子どもがやるにはかわいいし、子どもが打つのにあまり緊張感のある笛の音が響くのも…。昔は子ども入れへんかったからね、六斎、青年からやったから。そういう時代背景の差も、音によって現れてくるというか、変わってくるっていうのが、あってもいいかなっていうのは思うね。」と述べている。

3.6 まとめ

元会長が退会し、N氏が新会長に就任して以降（2021年7月～）のN氏の選択について記述した。昔の音源を参考に現在の演奏を変化させたり、資料に記載のある文句を使って演目を復曲・創作したりする選択からは、「原曲」を重んじ、できるだけ元のままの形で伝承していきたいという思いが読み取れる。一方で、N氏独自の視

点から新しい演目を創作したり、演出をアレンジしたりする選択も確認された。また「(昔の演奏に)戻さんほうがいいかっていうのは戻さんとやって」や「時代背景の差も、音によって現れてくるというか、変わってくるっていうのが、あってもいい」という発言も見られ、「原曲」に対する変化・刷新を認める側面も読み取れる。

4. N氏について

本章では、これまで述べてきたN氏の選択や思考がどのように形成されてきたのかを明らかにするため、N氏の生い立ちや桂六斎に対する認識や思い等について、2022年6月1日に行ったインタビューと会員向けに配られた活動指針を元に記述する。

4.1 生い立ちと音楽経験

N氏は1976年、桂の地にN家の次男として生まれた。父親に連れられ、幼稚園のころから桂六斎の稽古を見に行っていたという。高齢者が打つ四つ太鼓に感銘を受け、小学1年生の時からは自分も参加するようになる。その後、東京で働いていた4年間以外は、2005年に休止するまでずっと桂六斎に携わっている。

小学生の時はアメリカのロックにはまり、ハードロックのライブへ行ったり、友達とバンドを組んでギターを演奏したりしていたという。小1の時、初めて親にねだってグレンミラーオーケストラのレコードを買ってもらい、そのレコードを学校から帰って必ず1回は聞いていた。そのすぐ後に《青物づくし》を聞く、といった毎日を過ごしていたといい、自身も「ものすごい極端な、振れ幅がえげつなく広がっている。ちょっと変わった。」と述べている。中学では部活(サッカー)が忙しかったためバンド活動などは行っていなかったが、中2で左膝を怪我し、以降運動は行わなくなる。高校の時は古い洋楽を良く聞いていたという。大学ではフォーク研究会に所属し、バンドや弾き語りなど音楽活動を再

開している。桂六齋での活動を続ける傍ら、洋楽やバンドにも興味を持ち続けており、自身も幼少期から青年期までの音楽経験を振り返って「ほんとに様々なジャンルの音楽がわりと身近にあった」と述べている。

大学卒業後は東京の飲食店で4年間働いていた。その後半年ほど篠山で飲食業をし、2004年に独立。現在に至るまで、桂で蕎麦店を営んでいる。独立してから1年後に桂六齋は休止したが、休止中は特に稽古などは行っていなかったという。

4.2 六齋念仏の精神性の重視

2022年度に入り新しい子どもや保護者の参加が増えたことを受け、筆者を含む保存会の運営委員会は、活動指針を記した冊子を作成することになった。活動指針は、行事などの際に保護者等が行うべき役割や仕事内容を記した事務的な側面と、どのような心持ちで活動に臨むべきかという精神的な側面の二部構成となっており、精神的な側面は、N氏の話を中心に筆者がまとめた。以下、N氏や運営委員と共に内容を確認・修正を行い、実際に会員に配られた冊子の中から、精神的側面についての記述を載せる。

六齋の活動で何よりも大切なのは、奉納に直接関わる事柄だと考えています。具体的には桂女祭、棚経、地藏寺での一山打ち(全演目を行うこと)です。六齋はもともと、鉦や太鼓を打ちながら念仏を唱えることが本来の姿です。もちろん現在でも、こうした姿を残しながら念仏六齋を行っている保存会もあります。しかし、桂六齋をはじめとする多くの京都の六齋は、獅子舞や能狂言、祇園囃子などを独自に取り込み芸能化してきました(芸能六齋と呼びます)。ですから、本来六齋は神事・仏事であったという事実が忘れられがちですが、芸能六齋であってもそうした本質を失ってはいけな

と思います。むしろ、芸能化したからこそ、六齋は神仏に捧げる神事・仏事であるということ意識していかなければならないと思うのです。これが、奉納を最も大切にしたいと思う理由です。

また、桂六齋は地域の郷土芸能の一つです。棚経において地域の人たちからいただくお布施が活動の資金となっています。補助金などの制度も使っていますが、それは事務作業の対価としておりてくるお金です。ですから、神仏はもちろんですが、六齋の活動を支えてくださっている地域の人たちに対しても、少しでも良いものを届けたいという思いがあります。そして、250年以上の歴史がある桂六齋を受け継いで来て下さった先人達に感謝し、少しでも自分達の世代で上達させ、良い会にし、次世代へ繋いでいくことも大切です。

もちろん、活動を続けていくためには楽しくやるのが大事です。でもその楽しさというのは、「太鼓を使ったお楽しみ会」のような楽しさではなく、神仏からのお下がりとしての楽しさです。それは例えば、奉納が円滑に行った、上手になった、成長した、という結果としての楽しさであり、お下がりが先にくるものではありません。

[中略]

桂六齋は14年間の休会を経て令和元年に復活しました。長い休止期間があったため、復活していない演目が数曲あります。出来るなら今すぐにでも休止している全ての曲を復曲させたいのですが、現実的に考えて一年で何曲も復曲は難しいため、最低でも一年に1曲は復曲をしたいし、しなければならないと考えています。

復曲に限らず、六齋に関わる全てにおいて、やる前から「そこそこいい」とは思わずに、向上心を持って臨んでほしいと思います。そうすることにより、大人・子ど

も共に人間的な成長にもつながります。長くなりましたが、六齋を続けいく上でブレてはいけない大切なことを書き記しましたので、常に意識をしていただければ幸いです。

この活動指針からは、六齋は何よりも神仏のため、そして地域の人びとや先人達のために行うべきである、という六齋の精神性をN氏が重要視していることが読み取れる。「神仏からのお下がりとしての楽しさ」という表現が非常に印象的である。

4.3 N氏個人の六齋の捉え方

第2章や第3章で述べてきたように、会長に就任して以来N氏は、昔の音源を参考に「昔の演奏に戻す」という選択をしたり、複数の演目の復曲や新曲の創作を行ったりする際、プライベートな時間さえも桂六齋のために使っている。なぜそこまで熱心に桂六齋に携わっているのか、またプライベートを含めたN氏自身の人生や生活の中で桂六齋をどのように捉えているのだろうか。上記の活動指針からは、N氏が六齋の精神性や信仰面を重視していることが明らかになったが、保存会の活動方針としてN氏が会員へ向けて語った内容であるため、会長という立場が全面に押し出されており、N氏個人が六齋をどのように捉えているのかは描かれていない。したがって、2022年6月1日に行ったインタビューの中から、N氏個人の桂六齋に対する思いや認識についての発言を抜き出し、2例を以下に示す。なお、「えー」や「まあ」などの繋ぎ言葉は除き、N氏の口調を大きく損なわない程度に体裁を整えている。

例1：「現在、どのような思いでここまで熱心に桂六齋に携わっているのか」という筆者の質問に対して

「僕がやらんと潰れるしやな、まずは。ま

あまあそこそこでいいやんっていうのが若いころ嫌やったわけなんですよ、桂六齋で。技術的に下手やったというのが自分の中で嫌やったし、休会するって言った時に、まあ休会してもいいやって思ったのはその一点やねんな。あんまりいつまでも下手なん見せるのもかっこ悪いしっていう。でもやるんであれば、もうそういう思いを自分もしたくないし、これからやる子たちがそういう思いにやっばりなってほしくない。他所を見に行ったら、いや桂も負けてへんなって自分たちで自分たちの講中を誇りに思えるように、やっばりなってほしいわけね。でそこに持っていけるのはもう正直、経験者いない分僕しかいないし。やるんやったら、できるだけここに立っても恥ずかしくないものを。まあ技術的なものだけじゃないけど、桂の良さみたいなのを最大限にせめて引き出せるとか。まあでも一生懸命やらないとこれ無理やから。[中略]徹底してその時しんどいと思うかもしれんねんけど。しんどいと思うのもおかしい話やな逆に、好きでやっていたら。もっと上手になりたいっていう気持ち、向上心って大事やから。その向上心をみんなに持ってもらいたっていうことは思うけど。まあ難しいとこやな。ほんとに指導するっていうのは難しいですよ。みんながみんな僕みたいなメンタルじゃないから。でも僕が頑張らなと、やっばり、それこそ誰も付いてこないでしょ。」

N氏は休止前から、保存会の中でも一目置かれるほど太鼓の演奏技術が優れていた。一方で、休止前の桂六齋が全体として技術的に劣っていたことを非常にコンプレックスに感じていたことが分かる。当時の悔しさ、そして現在の子ども達には自分のような思いをしてほしくないという強い思いが、N氏に様々な選択をさせる理

由の一つであると考えられる。また、休止前の状況、そして当時の悔しさを知っているのは自分しかないという責任感のようなものも感じられる。

例2：「N氏の人生や生活の中での六齋の位置付けは、N氏にとって六齋とは何か。」という筆者の質問に対して

「もうライフワークになっちゃてるよね、これは。それは六齋がっていうよりは、この年になってきたら、仕事に対する物の考え方っていうのも変わってきた。店やって20年近くになるでしょ、そうなってくると、店もそれなりに安定はしてくるし、店で自分が当初掲げていた目標っていうのは、ひとまずある程度達成はできている。[中略]そういうのと、六齋と、もちろんそこに家庭っていうのもあるし、バランスっていうか。僕の場合はね、全部ひっくるめて生活って最近考えられるようになったのね。六齋休会中は仕事のことしかなかったから、徹底的にストイックに仕事をしてきたけど、今はそういうのも一段落して、仕事も、家庭も、趣味も、で地域も含めて、自分の生き方ということで全てを捉えるようになってきた。前までは仕事は仕事、生活は生活、結構ズバツと分けるところがあったんやけど、最近はそこらへんが融合しだしているというか。ここでこういう仕事している意味と、密接に関わっているというか。あそこで蕎麦屋やっているあの人は、地域の郷土芸能の六齋念佛もやってはるんやあって一っていうのが、仕事であり生活であり、僕自身であり、だからそこを分けないっていうか。もうそんなもんやと思うねん、なんか結構突き詰めていくと。だからもうそういうのひっくるめて自分っていうのを表現するように最近はなってきたのかなー、まあこれ年のせいもあるからな。そういう年代になっ

てきたのかな。」

年を重ねることで、仕事、家庭、趣味、そして六齋、全てを含めて生活、自分自身の生き方であると捉えるようになってきたことが「ライフワーク」という言葉に表されているように感じられる。筆者をはじめ、プライベートな時間さえも六齋のために使うN氏を見て、仕事や家庭に充てる時間が減ってしまっているのではないかと、余計なお世話だと思いつつも少々危惧していた。しかし、「全部ひっくるめて生活」と語るN氏にとっては、仕事・家庭・趣味・六齋の間にはっきりとした境界線はなく、したがって筆者が危惧していたような「六齋だけに時間が偏る」という意識も生まれないのではないだろうか。インタビューを通して、N氏の六齋に対するスタンスが明らかになった。

5. まとめと考察

桂六齋は14年間休止状態にあった影響により、現在、子どもたちや2019年の活動再開後に加わったメンバーに指導できる人手が限られている。そのため現在の保存会の伝承活動は、2019年の再開時にその活動を推進してきた中心メンバーの一人である会長N氏に全面的に委ねられている。本稿は、桂六齋の復活において、活動の中心的な存在となっている個人のリーダーシップの重要性を明らかにするために、リーダーシップが発揮される場面として、リーダーの選択の場面に焦点を当て、いくつかの事例を記述してきた。

第2章では、昔の音源を参考に「昔の演奏に戻す」というN氏の選択について扱った。インタビューからN氏は、昔の音源のほうが「原曲」に近いと考えており、できるだけ元の形に戻した上で表現していきたいと考えていることが分かった。本稿では、N氏が演者に対し、昔の音源通りに演奏するよう指示を出した5演目の該当箇所について、昔の音源（第2期の録音）、休止

前の動画（第3期）、そして現在の演奏を採譜し、比較分析を行った。そして、N氏の「昔の演奏に戻す」という選択によって現在の演奏がどのように変化しているのかを考察した。分析の結果、5演目の中に、①第2期・第3期・現在の4回ともほぼ同一、②4回とも異なる、③第3期と現在が同一、④第2期と現在が同一、⑤現在に新しく加わった部分がある、の5つのパターンが見られた。N氏の「昔の演奏に戻す」という選択は④に当たるわけだが、現時点では楽器ごとにその達成度は大きく異なる。④の状態に特に近いのは中ドロと大ドロであったが、この二つの楽器はN氏が主に担当している楽器でもあるため、N氏の「昔の演奏に戻す」という選択の影響をよく受けていると言える。全体的に見ると現在の演奏は、第2期の要素のみならず、第3期の要素や新しい要素も加わり、単純に「昔の演奏に戻」されているわけではないことが分かった。N氏としては全ての楽器、演目において「昔の演奏に戻」したいと考えているようであるが、N氏以外に指導者がいないという現在の状況から、演目や楽器の間で「昔の演奏に戻」されている程度に偏りが発生し、N氏の選択通りにはなっていない部分もあることが分かった。

第3章では、断絶していた演目の復曲や新しい演目の創作など、N氏が会長に就任してから新たに行った選択に着目した。具体的には、《地藏ぶち》の復曲、《あみだ打ち》の創作、《土蜘蛛》の新演出、《桂女》の創作、高い音で始まる《四つ太鼓》の復曲である。N氏へのインタビューや桂六齋に関するグループLINEでのN氏の発言から、これらの演目の復曲や創作の過程、そしてN氏の思惑や見解について記述した。第2章で述べたような、「原曲」に忠実でありたいという態度は、資料や古い音源に基づいて演目を復曲させようとする選択にも共通する部分がある。一方で、N氏の主観や好みを取り入れ、新たな演目を創作したり演出を変更させたりする選択も見られることから、変化・刷新を認める側面

の選択もあることが明らかになった。

第4章では、N氏の生い立ちや会員向けの活動指針、そしてN氏へのインタビューを元に、N氏個人について記述した。活動指針からは、六齋は神仏に捧げるためのものであるという精神性や信仰面を重視するN氏の姿勢が明らかになったが、これは会長としてのN氏の意識を反映させているように感じられる。一方で、会長としてではなくN氏個人が六齋をどのように捉えているかを明らかにするために行ったインタビューでは、休止前のコンプレックスが現在の活動への原動力の一つになっていること、仕事やプライベートなど同様に六齋もライフワークになっていることが明らかになった。

以上をまとめると、桂六齋の伝承の中心的存在であるN氏個人は、できる限り過去の姿へ戻し、元のままの形で伝承しようとする選択と、一方で、変化や刷新を加えながら伝承しようとする選択という2つの選択を同時に行っていると言えるのではないだろうか。

では、この2つの選択は、N氏の中でどのように形成されてきたのだろうか。第4章から考察を行えば、前者の「過去の姿に戻そうとする選択」は、休止前の桂六齋に対するN氏のコンプレックスが大きく影響しているのではないかと筆者は考えている。N氏は「昔の演奏に戻す」選択をする際、自身が幼少期に習ったものや第3期の音源ではなく、第2期に録音された昔の音源を参考にしている。第3期を振り返って、「当時は適当だった」「下手だった」と述べるN氏は、第3期に「原曲」が忠実に伝承されていなかったと考えているのではないだろうか。第3期の桂六齋が技術的に劣っていたことに対する悔しさが、N氏を、昔の音源、そしてより過去の姿に向かう選択をさせたと言えよう。

その一方で「変化・刷新させる選択」は、N氏が六齋の精神性を重視している姿勢が反映されているのではないかと考えられる。前述の活動指針から明らかなように、奉納に関する事柄

が保存会の活動の中で最も大切であるとN氏は考えている。したがって、六齋を捧げる対象である神仏はもちろんだが、経済的な面で保存会の活動を支えてくれる地域の人びとや、これまでの桂六齋の歴史を築いてきた祖先のために、より良い、より面白い六齋を奉納し、楽しんでもらいたいという思いがあるのではないだろうか。そうして演出を変化させたり新たな演目を創作したりするN氏の選択は、他の芸能を様々に取り込み独自に発展してきたという京都の六齋の歴史にも通ずるものがあるように感じられる。

N氏の行動を観察している中で、筆者ははじめ「昔の演奏に戻す」選択をしたN氏が、新しい演目や演出を取り入れるという選択を行うのは矛盾しているのではないかと感じていた。しかし、フィールドワークやN氏へのインタビューを進めるうちに、「過去の姿に戻そうとする選択」と「変化・刷新させる選択」は二項対立のものではないということが分かってきた。N氏が自身の生活を、仕事・家庭・趣味・六齋といった項目に分けず、全てを含めて自分自身であると認識しているように、N氏にとっては「過去の姿に戻そうとする選択」も「変化・刷新させる選択」も「全部ひっくるめて」桂六齋なのではないかと考えるようになったからである。桂六齋の復活にとっては、どちらの選択もバランス良く必要なものであり、この2つの選択を行うことによってN氏はリーダーシップをとってきたのである。

もし仮に桂六齋が中断せずに伝承されていたとすれば、このような個人のリーダーシップは大きく現れなかったかもしれない。なぜなら、何の問題もなく順調に伝承されていれば、伝承に影響するほどのリーダーシップをとる個人も、その個人が大きな選択を迫られる場面も、必要ないからである。一度中断した芸能をどのように復活させるか、そして再び中断に陥らないためにどうすれば良いのかという問題が生じた時、

改めて、影響力のある個人のリーダーシップの重要性が再認識されるのである。

一方で、伝承においては、個人の選択通りにはならず、リーダーシップが影響しえない部分もまた存在することが明らかになった。N氏は「昔の演奏に戻す」という選択を行っているが、現時点では全ての演目及び楽器が「昔の演奏に戻」されているわけではない。これは現在指導者がN氏一人しかおらず、全てに手が回らないという問題に起因する。今回の調査では、リーダーシップをとる個人の選択が伝承や活動に重要である一方で、個人のリーダーシップの限界、個人の儂さもまた浮き彫りになったと言える。

本稿では、N氏という個人の選択という観点から、復活における個人のリーダーシップの重要性を明らかにしてきた。今回は保存会の伝承活動の中心人物であるN氏を対象にしたが、保存会内部には、第3期に成人してから習得した経験者や、2019年の活動再開時から始めた参加者など、多様な個人が存在する。こうした様々な立場の個人が、それぞれどのような選択を行いながら活動に参加しているのかという点からの考察が、今後の調査課題の一つである。

謝辞

本稿の執筆にあたり、指導教員の福岡正太先生や、査読者の2名の先生方には、丁寧なご指導、ご助言を賜りました。また、本研究の要となる桂六齋念佛保存会会長のN氏には多大なるご協力をいただきました。ここに厚く御礼申し上げます。ここに上げた方々をはじめ、親切な助言と励ましをくださった院生の方々、常日頃から研究にご協力くださる桂六齋念佛保存会の皆様に、心から感謝申し上げます。

注

- 1) 桂六齋念佛保存会では当事者らが「佛」の字を意識的に使用しているため、本稿でもこのように表記することとする。桂六齋念佛を含めた六

- 齋念仏一般を指す場合は「仏」を使用する。
- 2) 田井の記述をもとに筆者が作成。
 - 3) 京都市「土砂災害・水害・地震に関するハザードマップ」を参考に、筆者が地理院地図（電子国土Web）に加筆して作成。
 - 4) <https://www2.city.kyoto.lg.jp/sogo/toukei/Population/Suikei/>。(2022年9月16日閲覧)
 - 5) 『望月佛教大辞典第四卷』（世界聖典刊行協会、1933年）、「棚経」の項。
 - 6) 残りの3つは、締太鼓・小鼓・大鼓である。
 - 7) <https://www.youtube.com/watch?v=Mlc2jp0H2lo&t=923s>、<https://www.youtube.com/watch?v=zDjkKJBffFM&t=12s>。
 - 8) 掛け合いで交互に打つこと。
 - 9) 実際の演奏の際に演奏者が五線譜を使用することはなく、本稿の譜例は視覚的に比較しやすいよう便宜上五線譜に表しているにすぎない。そのため、必ずしも西洋音楽で表される○/△拍子というような意識を演奏者が持っているとは言えず、拍子を決め、恣意的に小節線で区切りを付けることには違和感があった。稽古等で観察された実践に則そうとしたため、以下譜例では拍子と小節線は省いている。
 - 10) 大人の会員がほぼ全員参加している。
 - 11) COVID-19の影響により地蔵寺での奉納が中止となり、御霊神社での通し稽古に変更された。
 - 12) N氏が見つけたウィキペディアの記事は<https://ja.wikipedia.org/wiki/%E5%9C%9F%E8%9C%98%E8%9B%9B%E8%8D%89%E7%B4%99>。
 - 13) 麦も桂の特産物であったという。

参考文献

日本語

江馬 務

- 1938 「桂女の新研究—附 桂包・お産風俗・巫女・白拍子考」名取壤之助編『桂女資料』299-327、大岡山書店。

加藤富美子

- 2002 「個人からとらえた音楽伝承のエスノグラフィ—沖縄・小浜島を事例として」水野信男編『民族音楽学の課題と方法—音楽研究の未来をさぐる』205-227、

世界思想社。

門屋光昭・西郷由布子・神田より子・上野 誠

- 1993 「シンポジウム民俗芸能の継承・断絶・再生」『民俗芸能研究』18: 23-51。

小林康正

- 1995 「伝承の解剖学—その二重性をめぐって—」福島真人編『身体構築学—社会的学習過程としての身体技法—』207-260、ひつじ書房。

田井竜一

- 2006 「桂地蔵前六齋念仏—その特質と伝承をめぐって—」『日本伝統音楽研究センター研究紀要』3: 41-66。

徳丸吉彦

- 1996 『民族音楽学理論』放送大学教育振興会。メリアム、A. P.

- 1980 『音楽人類学』藤井知昭 鈴木道子訳 音楽之友社。

ライス、T.

- 2001 「民族音楽学の再モデル化へ向けて」吉川秀樹 高橋美樹訳『ムーサ』2: 93-116。

英語

Rice, Timothy

- 1994 *May It Fill Your Soul: Experiencing Bulgarian Music*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

- 2017 *Modeling Ethnomusicology*. New York: Oxford University Press.

オンラインサイト

京都市：京都市統計ポータル/推計人口

<https://www2.city.kyoto.lg.jp/sogo/toukei/Population/Suikei/> 2022年9月16日閲覧。

京都市：土砂災害・水害・地震に関するハザードマップ https://www.bousai.city.kyoto.lg.jp/bousai/hazardmap/index.html?lay=saigai_34#

2022年6月14日閲覧。

2022年9月30日 受付

2022年12月7日 採択決定

表1 楽器の説明と演奏の様子

名称	楽器の説明	演奏の様子
大ドロ	<p>大型の太鼓。胴に持ち手が付いている。片手で持ち、木製のバチで打つ。皮面だけでなく胴部分も打つ。</p>	
中ドロ	<p>中型の太鼓。胴に持ち手が付いている。片手で持ち、木製のバチで打つ。《四つ太鼓》のみ木の枠に置いて両手で打つ。皮面だけでなく胴部分も打つ。</p>	<div style="display: flex; justify-content: space-around;">   </div> <p style="text-align: center;">左：片手で打つ 右：木枠に置いて打つ</p>
カッチン	<p>小型の太鼓。胴に持ち手が付いている。片手で持ち、細い竹製のバチで打つ。甲高い「カンカン」という音が出る。皮面だけでなく胴部分も打つ。</p>	
鉦 (2丁づり)	<p>枠に掛け、凹部分を、鹿の角が付いたバチで擦る。1人または2人で擦るが、二股のバチを用いて2つの鉦を1人で擦る場合もある。</p>	
笛	<p>6穴、竹製の篠笛。子どもの練習用にプラスチック製もある。</p>	



写真1 4種の打楽器（左から、大ドロ・中ドロ・カッチン・鉦（2丁づり））