

# 奄美・徳之島の田植歌に於ける三系統

## ——旋律の伝承と変形——

酒井正子

### 一 概況と問題の所在

徳之島の田植歌は、内田るり子によれば日本本土から東・東南アジアにかけて点在する「隣田」の形態を留め、その日本に於ける南限であると位置づけられている。

奄美・沖縄地域を通じて組織だった田植歌がみられるのは徳之島だけである。植え手の女達と、畦又は田の後方に立つ太鼓打ちの男達との間で交される掛け合いの歌に合わせそのリズムの統率のもとに苗を植え、テンポを速めると植える手も速まった。歌上手も加勢して、田植は手踊りや酒、馳走でお祭りのようであつたという。辛勤の労働を終日賑やかにはやして仕事を速め祝いに転化すると共に、交換共同労働（ユイワク）の手手集めの知恵でもあり、儀礼的には豊穣予祝祈願の意味があつた。<sup>(2)</sup>

古くからの伝統歌謡であるが、特に、薩摩藩の苛酷な黒糖政策による厳しい作付け制限から解放され、米の増産と新田開発が促進さ

れた明治中期～太平洋戦争前にかけては、大衆的な規模で盛んに歌われた。後に述べる目久の東節は、この時期の盛んな歌の流通の所産とも考えられる事例である。当時から二〇人以上集まる大きな田植や新田の入手の際には、「果報な事があるように」と必ずしたという。戦後も復興したが、本土復帰（昭二八）以降の人口流出、更に昭和四五年以来の減反政策により次第に姿を消した。しかし慢性的な食糧飢餓からの脱出の願いを込めて懸命に歌われた歌と、田園の風物詩的光景は人々の心に深く刻み込まれ、今もなお、祝いの席では集落共同体（シマ）のめでたい歌として歌い継がれている。

田植歌の音楽的枠組は、交互唱の形態である「集団の掛け合い歌」に属し、徳之島固有のものである。男女が齊唱で対等に歌を掛け合う「集団の掛け合い歌」は、徳之島の伝統歌謡に盛んに行われる特徴的なジャンルで、田植歌を始め七（八）月踊り歌、正月歌、キヨーダラ（まんきや）、餅貴い歌、伊仙方面のまんかい玉など多彩な曲種がある。いずれも伴奏は太鼓のみで、シマの儀礼に欠かせない歌として共同体が管理し、一定の節まわしと形式が守られている。

その最大の特色は、男女がゆるやかな反復のうちに歌を掛け合い、相手の歌の途中に入り込んで歌を継いでゆくうち次第にテンポを速め、歌を奪い合うような激しさの頂点で突然太鼓の乱打と共に終る。というドラマチックな構成である。しばしば男女の二声が美しく重なり合って緊迫感を高め、リーダーは男女の呼吸を合わせ歌詞を競いながらいかに盛り上げて終局に向うかに心を配る。男女の二元的対立のうちに口承伝統に支えられた豊かな即興性と遊戯性が見事に洗練され様式化されている。



田植えの習俗（昭和59年）

田植歌は全島的にみられる重要なレパートリーであるが、特に集落ごとの節まわしの違いが著しく、又男女の歌の継ぎ方が複雑で技巧的な差異をみせていく点が注目される。ウネウネと長くひき伸ばした節の曲げ方が様々で、初めて聞くと同じ歌とは思えない程その印象は違う。元来一つの歌だったとしたら、集落毎の違いは如何に生じてきたのであろう

田植歌は全島的にみられる重要なレパートリーであるが、特に集

落ごとの節まわしの違いが著しく、又男女の歌の継ぎ方が複雑で技巧的な差異をみせていく点が注目される。ウ

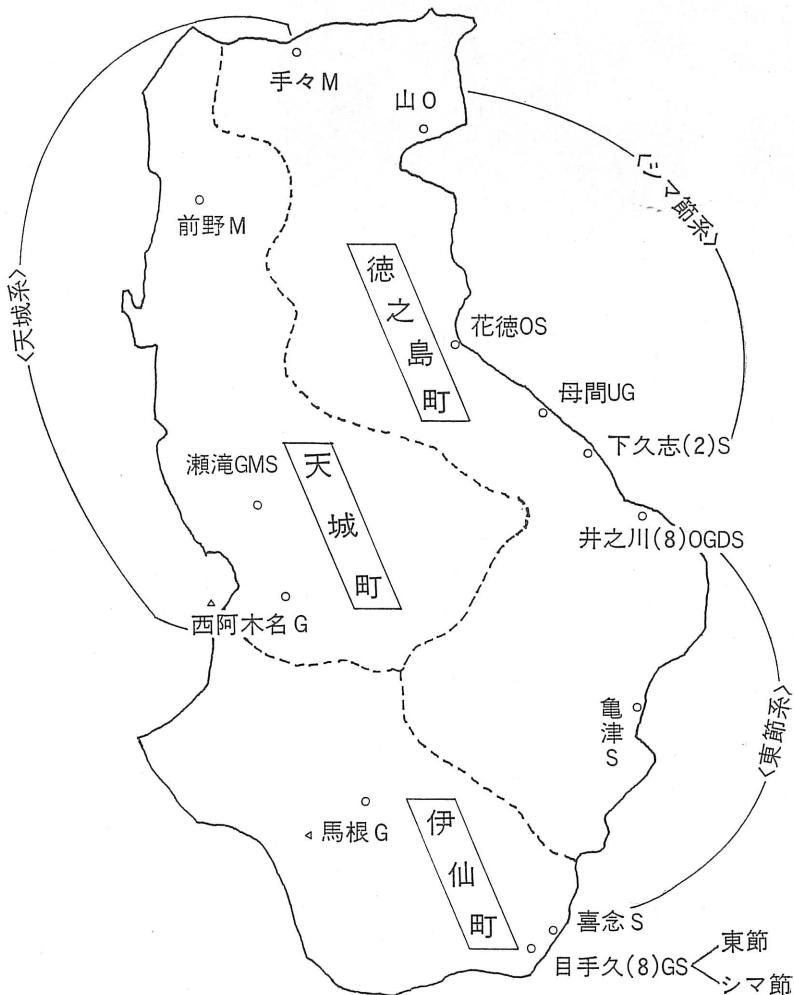
か。複数の中心地があつて異ったスタイルが生み出され、各地に伝えられた可能性はないのだろうか。その成立には数々の問題点が含まれている。

本論は、同一集落に系統を異にする二つの節が存在していた伊仙町目手久の特異な事例を手がかりに、全島的な田植歌の系統と地域性を論じ、更に、口頭伝承に於ける一つの文化領域内（島）での歌の移動と旋律の変形について考察しようとする試みである。各集落には個人の即興を許容しつつも旋律形の一定の範型が認められ、それは集落ごとに異っている。人から人へ伝わる過程では、相手を真似ると同時に、好みや無意識の感性的な選択（ここをちょっと変えた方が面白い、というような）が働き、両者の作用で旋律の変形が生じてきたと思われる。集落の範型が成立するに至る伝承過程を、音声によるコミュニケーションの一形態として把え、その特質を、現存する差異を基に類推してゆくことに本稿の目的がある。それは音楽的側面からみた伝承研究の可能性をも示唆するものである（なお旋律の形態比較は五線譜の採譜資料によつて行った）。

## 二 目手久の「シマ節」<sup>ぶじ</sup>と「東節」<sup>ひがしまつぶし</sup>

「東節」とは東から来た節、「シマ節」とは自分達のシマ（集落共同体）である目手久に固有の節という意味である。一九八五年の現地調査の際に、現在歌われている田植歌は東節であり、古くから歌は「シマ節」「シマ風」といって別にあるが既に廃れている事

## 田植歌収録地図



収録者・収録データ

内田るり子 U'65 小川学夫 O'66 町田 進 D'84

松山光秀 M'82 東京芸大 G'82 酒井 S'83-'86

(△印は独唱のもの)

合いで再現して頂いた所によれば、シマ節は男女ともかなり省略の多い形で、旋律も東節とは異なるものであった。特に歌い始め（第一句の頭）と終り（第四句の尻尾）を欠いている為、極めて掛け合いにくい形となっている（資料1）。

二人の女の演唱者（明三九、四十生）の話では、東節は東海岸の井之川から目手久に隣接する面縄の東浜に移住してきた「みな女はあさん」とその妹が、明治末し大正初頭に目手久の人々に教えて流行らせ、こちらの方が好まれるようになつたという（當時、広い農地を求めて井之川方面から目手久への移住者が多かつた事は歴史的事実であり、今もその子孫をたどる事ができる）。もともとはシマ節であつた所に東節がとつて代つた訳である。シマ節は「あちこちだから（省略が多くあちこちにとぶから）歌いにくく、ついつい東節になつてしまふ」との事だが、「本当に懐しいのはシマ節」という人も中にはいる。東節は高音域に声が伸びて動きもスマーズなため、華やかでモダンな感じがしたのであるうか。ともあれ、伝統的な歌が、比較的近年の流行によりアッという間にその姿を変えられたという興味深い事例である。

目手久の事例によつて考えられる事は、田植歌には全島的にみて少くとも「シマ節」と「東節」にタイプ分けされるような二種類の系統の節があつたのではないか、そしてそれが相前後しながら各集落に伝わつたのではないかという可能性である（但し二種類が並存する例は今の所目手久のみである）。そこで手元にある13集落の録音例を採譜し、その音楽様式を〈目にみえるレベル〉の比較譜上の形態、及び〈隠されたレベル〉の構造的要素という両側面から比較

検討してシマ節・東節と対比させ、系統を探つた。その詳細は三と四に分けて論ずるが、ここで議論の前提となる田植歌一般の形式の概略を述べておこう（→は関連事項）。

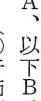
一、太鼓が唯一の伴奏楽器で、最初から最後まで途切れずに打たれ、リズム・テンポを誘導する。

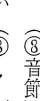
二、リズムは二拍子系、テンポは加速。

三、男の節と女の節が区別される（→音列）。

四、一曲は樂譜では  の枠内に納まり、前半に上の句、後半に下の句が入る（→詞型）。

五、歌詞の「詞型」は、男女共 8・8・8・6 の音数律からなる四句体歌詞の第1句をA、以下B、C、Dとして次に例を示そう。

A、今日ぬ吉かる日や 

B、下田原ぐわ植いてい 

C、下田原稻や 

D、生まり成しき 

六、実際は次のように歌われる（歌唱形式<sup>(3)</sup>）。

（男）ヘハイネウネヨ／今日ぬ吉かる日やヨ／下田原ぐわ植いて  
いヨ／下田原稻や／ハレ生まり成しき

（女）ヘヨーハヌ

（男）ヘ下田原稻や／ハレ生まり成しき

自分が歌うハヤシを【】相手がかける合の手のハヤシを【】、Cの反復句をC等で表せば、【】ABC D 【】C Dの歌唱形式となる。「反復型」は下句反復型である。

資料-1  
歌詞

目手久

田植歌シマ節

1985年12月13日

目手久にて収録

男

1.[打出し]. 田ぐわや／薄々と縮えて／出口や固く／生まれ(なしき)

田のまん中は疊らに縮えて、出田の方は密に縮えれば豊作だ。

2. (上ね)田ぐわもば田ぐわ／下ぬ田ぐわんば(我田ぐわ)／吾妹なり<sup>アツメ</sup>娘<sup>ムネ</sup>(抱かす)

上の田も私の田、下の田も私の田。私の娘になる娘には真米を抱かす。

3. (高うすじ)登<sup>アツテ</sup>い／うしゅぐだりみりば／鳥浦や見り<sup>ウリ</sup>り／ながめ(リ)ゆり

高い丘に登って下を見れば、鳥も浦もよく見える。

4. (ひきながめ)ながめ／喜念人<sup>ハニタメ</sup>ひきながめ／日手久いらつきやが／あただん(草<sup>ハラ</sup>ら)

喜念の人がゆっくり長々と掛け歌をやっていると、せっかちな目手久の人が急に遠くした。

5. (わがかしゅて)しゃんてんな／我が為なゆめ／大細いしゅぎらが／為ど(なりゆり)

私がこんなに働いても私の為ではなく、薩摩の為になるだけだ。

6. (歌掛け)掛けれ／七ツ八ツ掛けれ／七ツ八ツがでも／やすき(ちゆ<sup>ヲ</sup>思ひん)

7つでも8つでも歌を掛けときなさい。そのくらいやさしいものですよ。

7. (この遊び)たてて／家<sup>アシテ</sup>かち戻らりゆめ／明日ぬ太陽がなし／上がる(までも)

この遊びを始めたからには家に戻られようか。明日の朝日が昇るまでも遊びでいいこう。

8. (愛<sup>ハシメ</sup>)や抱<sup>ハシメ</sup>して／後などでなしゃんど／白波の上なん／行ちゅり(よしやや)

愛しい人が歌だつて後が寂しい。白波の上を追いかけて行きたい。

(注)開始([打出し])は男、以後男女交互に掛け合う。1・2番は田植歌固有の歌詞(元歌)であるが、以後は決つておらず、その場で出し合って鬪合戦のようになるのが常である。この演唱では、特に依頼したわけではなかったが歌詞を10番まで演唱者の方で予め決め、「タグワヤセビシシトウ」と歌い出しただけ簡単にメモされていた。しかしざ歌い出すといつもと違つてメモを見て歌うためかえってスマーズに繰げず、途中で抜けたり順番が前後したりして混乱した。結局8番で止まつてしまい最後までゆかず、かえつて口頭伝承の根強さを垣間見させる結果となつた。

女  
1. (音階<sup>ヨウケイ</sup>や)手けて／手もみしゆ(る煙草<sup>タバコ</sup>)／愛<sup>ハシメ</sup>人が傍寄れば／刻みな(リ)ゆん)  
音苗を手掛けで田植をすると忙しくて煙草も刻む間がなく、手糊する。  
彼氏の傍へ寄れば刻んでくれる。

2. (うまり)桶<sup>ハシル</sup>かなし／繭かけ(てみ欲<sup>シヤ</sup>)／雷<sup>アメ</sup>ら生まれ女童<sup>ガネ</sup>ぐわ／手かけ(み欲<sup>シヤ</sup>)

うまり裏った桶に繭をかけてみたい。きれいな女には手をかけてみたい。

3. (しゅんにや)しゅんにや兄弟<sup>ブロ</sup>ぐわ／わきやとしゅんにや兄弟<sup>ブロ</sup>ぐわ／わきややや犬<sup>イヌ</sup>のかずいの／負くやせ(一らに)  
私達と掛け合ひしますか、兄さん達、私達は犬が吠え立てるよう大声で歌うから、負けはしませんよ。

4. (東<sup>ヒタチ</sup>)たかきしの／寄<sup>ハシメ</sup>つてきゆた(子見んちやめ)／タぶえなちやる馬<sup>ハシメ</sup>の<sup>ハシメ</sup>走りゆす  
見ん(ちやめ)  
東の丘が寄つて来るのをみたか。夕べ生まれたばかりの馬の子が走つてくるのをみたか?

5. (天<sup>アキハ</sup>)いしゅぎらや／天かち上<sup>アキハ</sup>(上げて)／落<sup>ハシメ</sup>て来<sup>ハシメ</sup>ば始<sup>ハシメ</sup>い／笑<sup>ハシメ</sup>わ(に)かまち

薩摩の春を天にはうり投げて、落ちたら犬にくわそう。

6. (うしく)かじゆるや／石抱きや(に音<sup>ノ</sup>でいる)／高抱きや青<sup>アオ</sup>でいる／与入ゆ(くめ)  
うしく・かじゆるは石を抱くと大きく音つ。島を抱いて大るのは与入、横目

の島役人だ。

7. (上<sup>アガリ</sup>)ゆん)太陽<sup>ハシメ</sup>だまし／雲かし(たなりゆり)／いきや<sup>ハシメ</sup>らさや<sup>ハシメ</sup>いも／下<sup>アガリ</sup>どな  
(り)ゆり)

昇る太陽は雲が下になる。いくら美しい女でも男の下になる。

8. (池<sup>ハシメ</sup>)水くめて／<sup>ハシメ</sup>下<sup>アガリ</sup>(り)走らち／<sup>ハシメ</sup>来<sup>ハシメ</sup>ぬ補<sup>ハシメ</sup>がなし／<sup>ハシメ</sup>ま((ら)

池の水を濁めて水路に満し、来年の稻は豊作だ。

七、「男女の歌の継ぎ方」 相手に合の手のハヤシ<／＼>を入れるのをきっかけに、相手が反復節C・Dを続けて歌っている途中に入り込む。そこで二声の重なり合いが生ずる。継ぎ方には様々なタ

イフがみられる。〔→歌掛けの構造で詳述〕。

八、「歌詞の順序」 開始の一~二番は田植にちなむ予祝的な歌詞が大むね決っている(元歌)。後は固定されおらず、男女のリード役が相手と関連づけながら適当なものを選び、他は齊唱で声を合せる。

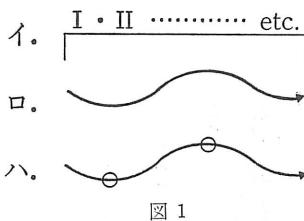


図 1

### 三 系統しらべ (1) — 形態からみた三系統

比較譜を一見して、男女各々に認められる大きな形式上の特徴がある。それは〈シマ節系〉に集約されているように、1、男の開始

二小節の脱落、2、女の第六~八小節への男の割り込み(歌い継ぎ)である。この

2大特徴を指標とし、フレーズ区分や旋律形なども加味した形態比較を比較譜上で行なった結果、全島の田植歌は三つの系統に分けられることがあきらかになつた。なお検討に際して男女の歌は一組のものとして合わせて考察され、比較譜の上部にはフレーズ区分(1)、区分内の旋律形(2)、節を曲げるポイント(3)を記した

(図1)。各系統ごとの違いが男の歌の開始の旋律形に明瞭に表われている点が注目される。以下各系統ごとに詳細にみてゆくことにする。

1、「シマ節系」 前述の2大形式特徴を男女が合わせ持つ。東海岸の山、花徳、母間、下久志の隣接4集落から成り、目手久のシマ節に最も近い形である為、シマ節を加えてヘシマ節系とした。男では、打出し(全体の開始)は「田ぐわや……」で始まり、音形は極めて類似している(譜例1)。山以外は、打出しと三番以降では開始の旋律形が異なる。山と花徳は女から打ち出す全島でも唯二つの例である。フレーズ区分、旋律形とも全体に似ている(特に母間と下久志)中で、シマ節はやや独自の傾向を示す。

(一)は歌詞の脱落を表す。

前述の2大形式特徴を、下久志の歌唱例で詞章からみてみよう。

(一)「男<／＼(わが植える)田ぐわやヨ／三條取ていど植ゆじヨ／五六六

譜例1

目手久  
シマ節

下久志

母間

山

The musical notation consists of four staves, each representing a different group. The first staff (Mito-ko) has lyrics: 「たぐわんぱーかーたぐわ」. The second staff (Shimo-ko) has lyrics: 「ーたぐわーー やヨ」. The third staff (Mu-ko) has lyrics: 「ーたぐわーー やヨー」. The fourth staff (Yamato) has lyrics: 「三・いらーー やヨー」.

資料-2

比較音譜

<シマ節系>

I      II      III      IV

馬 日久 4↑ 郡 下久志

J=53

J=52→1/2

母門 5.0↑ J=63

J=56→82

三 たかやま もうかく あらわし わたし 3↑ R. わかむ なきよめ おもひで まぐれ せんじや

アレタ いわくに くわん くわん わたし 3↑ R. わかむ なきよめ おもひで まぐれ せんじや

ア いわくに あらわし わたし 3↑ R. わかむ なきよめ おもひで まぐれ せんじや

〈シマ節系〉

**I**

目  $\text{f}$   
 犬  $\text{2}^{\circ}\text{上}$   
 鳴  $\text{2}^{\circ}\text{下}$   
 下久志  
 $\text{4}^{\circ}\text{下}$   
 美也  
 う ま も ら の い い い り す き あ ん

**II**

(1)  
 犬 - な ー - し イ 工 か 玄 か 呂 ト ヨ イ ト  
 う ま う ま う ま う ま う ま う ま  
 R. 雅 び く う ま う ま う ま う ま う ま  
 (2)  
 ら - と - く - う ゃ と - う ゃ と - う ゃ と  
 ャ ヨ - と - う ゃ ャ ヨ - と - う ゃ ャ ヨ  
 あ

**III**

四 三 二 一  
 ム マ ラ ル ウ ハ レ ト ヘ フ ネ リ ヨ ヘ ハ  
 ハ リ ハ ヒ ハ ヲ ル ハ ニ ハ ヒ ハ ヲ ル  
 ロ ル ロ リ ロ バ ロ バ ロ リ ロ ブ ロ  
 ハ ハ ハ ハ ハ ハ ハ ハ ハ ハ ハ ハ ハ  
 ロ ロ ロ ロ ロ ロ ロ ロ ロ ロ ロ ロ ロ

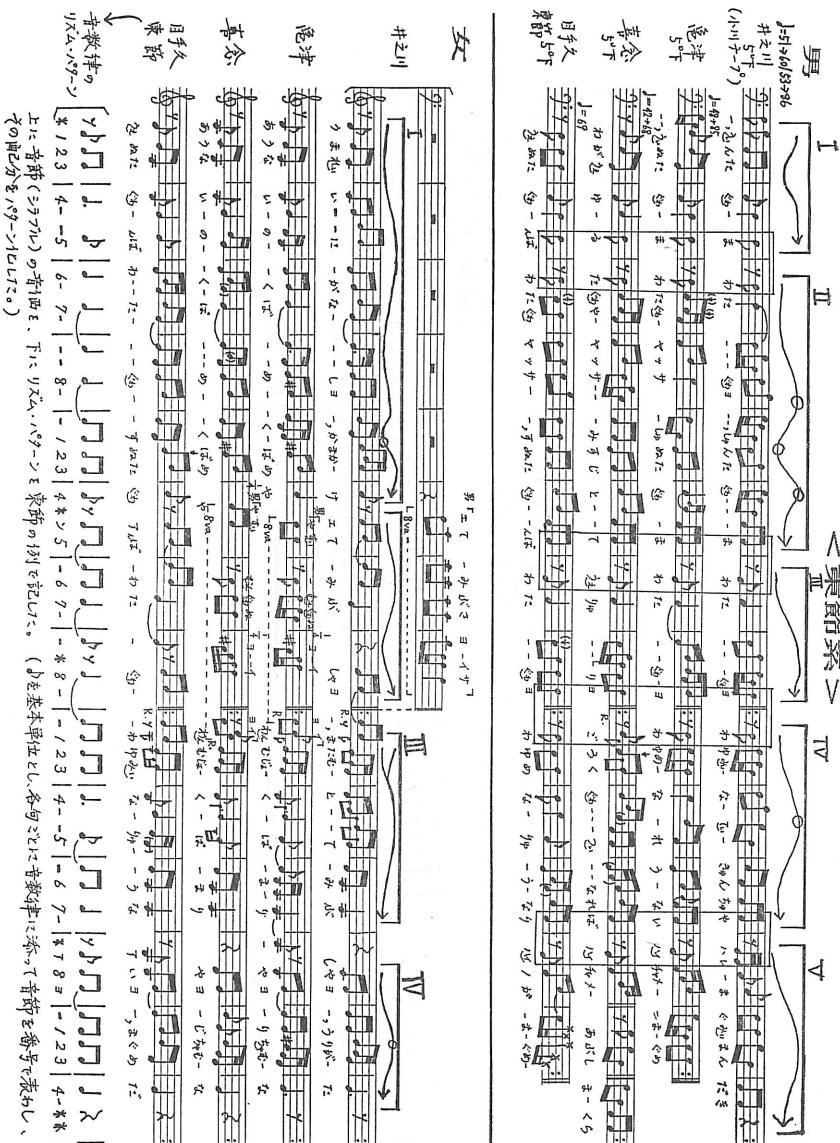
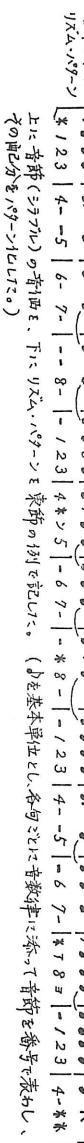
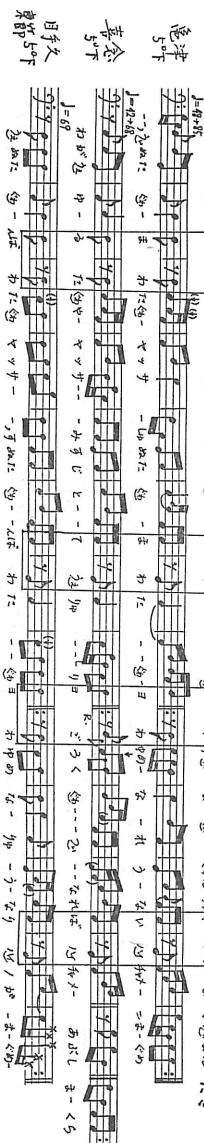
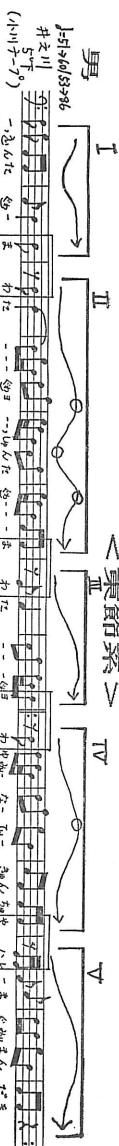
**IV**

シ マ ヨ ヴ ラ ー フ ハ ハ ハ ハ ハ ハ ハ  
 フ ハ ハ ハ ハ ハ ハ ハ ハ ハ ハ ハ ハ  
 ハ ハ ハ ハ ハ ハ ハ ハ ハ ハ ハ ハ ハ  
 ハ ハ ハ ハ ハ ハ ハ ハ ハ ハ ハ ハ ハ

**◎ 指**

花 德

三 沢、さ ら わ 花 德、か ま こ ー く ー ひ か り う た ト ト ト  
 小 や ま ー し く ー し う と ト ト ト  
 わ ん ひ な ー け ー う な 7 - い - え ぐ も 7



男

J = c=64/64

手 4F

手 4F

前野

前野

潮 涌

潮 涌

I

II

III

IV

V

<天城系>

I

II

III

IV

V

<天城系>

男

J = c=64/64

手 4F

手 4F

前野

前野

潮 涌

潮 涌

I

II

III

IV

V

注) 1. この比較譜は、旋律形の態比較を目的として作成された。手順としては、まず実音で採譜・校閲し、次いでハヤシとなるべく同じものを選んで記載した。  
2. 小節線は2拍単位の便宜的な区切りであって、2／4拍子の概念を表すものではない。反復形が異なる場合はRとしで小さく記した。又テンボの変化は男の歌の始めに表示した。

譜例3

手を下  
4°下

前野  
5°下

瀬瀬滝  
5°下

さんねー 一さー ひよ  
うりんた くわんぱよ  
三、 うきぬた くわんぱよ

譜例2

井之川  
ゆー ま わた

亀津  
ゆー ま わたゆー

喜念  
ゆー る た(ゆ)やー

目久東節  
ゆー いば わた(ゆ)

月ヨなりば／畔枕あわしゆく  
女エガオ一ネエ

男エガオ一ネエ  
男ヘ五~六月ヨなりば

田ぐわ やヨエ／なまどあエ  
(おだ)

男エガオ一ネエ  
男ヘハイウネウネヨエ

(一)私が植える田は苗を三本とて植える。五~六月になれば実った稻の穗エが畔に垂れる。

(二)豊作に実った田の稻に鎌をかけて刈る。なまけ者の田はまだ青い田だ。

男の開始2小節の脱落は、詞型では第1句頭の5音節にある。

音数律⑧音が「わガ植える・田ぐわやエ」のように細部では(5+3)音の文節に分かれており(細部律)、そのうちの頭の5音が脱落した現象であるとの解釈が成り立つ。しかし一方では「生まれ・稻いがなし」のように細部律が(3+5)音の句もあるので、その由来は一概には言えない。

女に於ける男の歌い継ぎは、詞型では第2句を「鎌かけエ(女)／て刈エるじエ(男)」のように四音ずつ歌い分けており、ここでは細部律(5+3)音は無視されている。シマ節のII句目後半の脱落は、この男の歌い継ぐ4音がすっぽりと欠落した形である可能性が強い。2(東節系)フレーズ区分と旋律形に於て東節と類似性が強い井之川、亀津、喜念及び東節から成る。男ではI~IVの各フレーズの終りの音と、次のフレーズの開始音が4集落ともピタリと揃い(譜例2)、旋律形も類似している。女の第2句後半を亀津・喜念は男が

歌い継ぎ、井之川は男が加勢しており、形式の統一はない。女だけで歌い通す東節の旋律形に最も類似しているのは井之川である。

3(天城系)<sup>あまきやせ</sup> 以上のどちらにも入らず、一定のフレーズ区分及び旋律形の特徴を分け持つ手々、瀬澗、前野、西阿木名を(天城系)とする。なお西阿木名は瀬澗の上段に類似した旋律であるが、演唱者が男一人で男女両方の節を歌い分けており、掛け合いの形ではない為比較譜からは除外した。男では、開始は極めて類似し(譜例3)特にフレーズIの区分が4小節にわたるのは他の系統では見られない特徴である。フレーズIでは手々と前野が、フレーズIIとIIIでは前野と瀬澗が、後半のフレーズIVとVでは手々と前野が各々旋律形の類似をみせ、錯綜した組合せとなっている。

女では、前野の第2句で男の加勢がみられるが歌い継ぎの例はなく、女の歌は途切れずに通して歌われる。手々と前野は、フレーズIIIの前半を除き旋律線は類似している。瀬澗は明瞭な反復をせず、フレーズ区分は他と様相を異にし、旋律形もIV区分以外は独自の動きを示す。なお瀬澗は男女とも十三番の八節変わせ以降旋律が変わること珍らしい例である。

#### 四 系統しらべ(2)——構造的側面

ここでは、モデル化して初めて把えうるような(隠されたレベル)の構造的要素から三系統を検証していく。具体的には、1、音数律のリズム・パターン(詞章の旋律化への対応)、2、音組織、3、歌掛けの構造(男女の歌の継ぎ方)の三つの観点から考察する。

##### 1、音数律のリズム・パターン

田植歌の詞型は前述の如く8・8・8・6の音数律を基本とする四句体である。これが実際に歌われた(旋律化された)状態では、各音節の伸び縮みや部分的な脱落が生じ、更にハヤシ詞・産み字・埋め字等の本文以外の副次的要素が加わって一つの楽曲に構成される(本文は平がな、副次的要素は片カナで表記。p.115の井之川、p.122の下久志の例参照)。

このような旋律化によってひきおこされる言葉の伸び縮み等の変化を明示する為に考案されたのが音数律のリズム・パターンであり、言葉が音楽化される時に働く作用を捉えることが発想の基本にある。具体的な方法は採譜資料を前提としており、比較譜(資料2)の(東節系)の最後に目手久の女の歌詞の例で示した。まず歌詞本文の各句ごとに音節を順次1~8の番号で表わし、個々の音価(長短関係)の違いによって生ずるリズム・パターンを、八分音符を単位として記号化する(音高や音程関係は捨象)。更にリズム的に重要な機能を果たすハヤシ詞等の副次的要素もこれに含める。

音数律のリズム・パターンは、旋律構成の分析及び比較の手段として極めて可能性に満ちたものである。楽曲の構成を各句の音節レベルで明らかにし、その曲の特性を浮き彫りにして他との比較を可能にするからであり、特に系統しらべには大きな力を発揮する。「その曲をその曲たらしめる」固定的な要素として、このリズム・パターンの重要性を直感的に感じとったのは、以下に述べる二つの経験がきっかけであった。



#### 譜例4

1. (正) リズム・パターン  
 ロ. (誤) リズム・パターン

第一は、目手久の田植歌の収録の際、男が東節の歌い出しをロのように歌つた所、女の古老からいのように何度も直された(譜例4)。つまり「うえぬたーぐわーんば」ではなく「うえぬたーぐわーんば」(パターンでは \*1-2|3-4-5 ではなく \*123|4-5) でなければ目手久の東節とはならない。その範型がシマの長老により、伝承の過程で絶えず周囲に教えられており、その変化は旋律形にも影響を及ぼしているのである。

第二は、東節が本当に言い伝え通り井之川から来たものかどうかを知る手がかりとして、両者の比較譜を作成した時である。音の動きの類似もさることながら、同じ歌詞をあててみるとシラブルなどによく揃う事がまず目についた。これは両者の関連を充分に感じさせるものであった。このように音数律のリズム・パターンは、その集落の範型を保つ固定的な枠組であり、直接的耳にとらえられるとも、曲の印象を潜在的に左右する重要なポイントであると言えよう。では、田植歌のリズム・パターンを、全集落について男女別に比較考察してみよう。全体の楽曲構成は、総括的には表1のようになり、各句ごとに旋律形は異っている。リズム・パターンに関してはより複雑であり、実際には各集落で微細な違いが認められる。」の

〔考察〕

5. 譜例5

#### 譜例5

される為、言葉が聞きとりやすい。第5音節に微細な違いがあり、旋律の重点の置き方が異ってくる(譜例5)。ここに各系統の特色がしばしば表れる(表2に記入)。2句目が⑨音節で不定形な花徳・山では、このを4-56のように詰めて1音節の増加を調節している。シマ2句目は、二拍先行型である。

後半では \*67---8 と \*678 に大きくタイプが分かれ。第4句の「」は【】の詰まつた形で、音数律のパターンの基本は同一である。しかし脱落には様々なタイプがある。

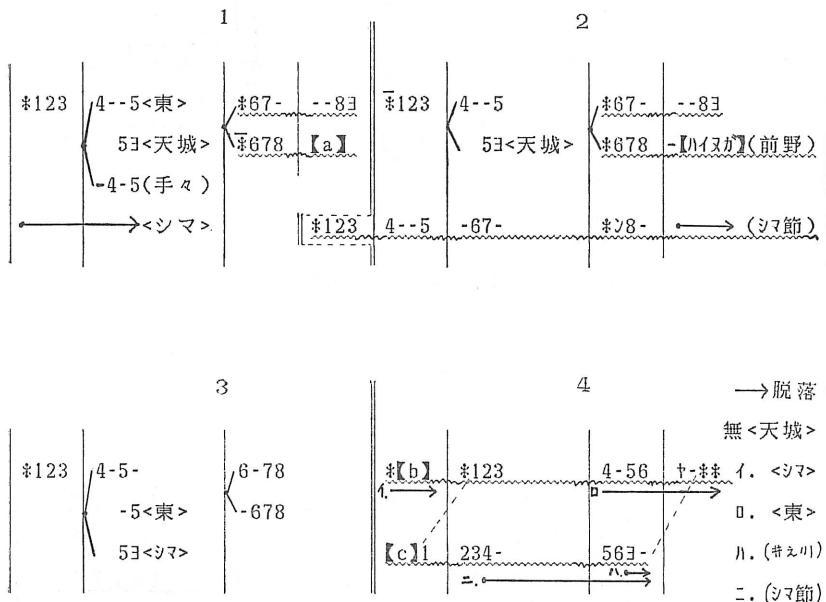
更に前半(大むね \*1234-5-)をA、\*67---8 とB、\*678 をC、6-78をD、第4句の \*1234-56 をE、4以下脱落をFとする。しかし脱落には様々なタイプがある。

と、表3を得る(女の2句目に關しては後述)。

表 1

各句の名称	1	2	3	4
音 数 律	8	8	8	6
旋 律 型	a	b	c	d
リズム・ パターン	男 女	イ イ	イ イ	ロ ロ

表2(男)



注 1. 基本的な表記法は、資料2: 比較譜〈東節系〉の後に例示した。

2. < · > は系統、( ) は単一集落を表す。

3. 【 】はハヤシ詞ないしは短いかけ声を表す。a～c には次のような詞が入り、各系統ごとの特色がみられる。

a: ャッサー <東>, ヨーマタ <天城>, ヤレサノ <シマ>。

b: ハイチャメ・ハイノガ <東>, ハイナメ (山), ヨハレ・ソラ <天城>。

c: ハレ (井之川・シマ節)。ヤー (前野)。

4. → は脱落箇所。D では多様なパターンがみられる。

表3

	1	2	3	4	女の2
「井之川	○ A B	A B	A D	○ [ ] A°	
東 亀津	ACK [ ] 〃 ク	〃	〃	[ ] a [ ] A° / a [ ] a ○ [ ] a	加勢
節 系 喜念		〃	A C	A° † 〃	男繼
▼ 東節			〃		
「シマ節	○ → C	A B →	○ A D		
シ マ 節 系 シ 母間・下久志(一) マ （三以降）	→ B → C [ ] ク → B	A B ク A B'	〃		
花 徳	ACK [ ] ク	A B	〃		
山	○ A B' ヌカ"	○ A C [ ] ク	〃		
手々		A B''	〃		
天 城 前野			○ [ ] A° † [ ] A° Ǝ [ ] A Ǝ [ ] A° Ǝイ		
瀬淹					加勢

注 [ ] は短かいかけ声 (ハレ, ヤーなど) を表わす。

表4(女)

1	2	3	4	→脱落 前野・ 手々 以外
*123   4--5   6-7-   --8-   -123   4- 15   -67-   *8- [女]   5- <シマ>   -6   8 Ǝ     *1   567-   -8 (手々)   53   *67-   8-Ǝ-(瀬淹)     75   *678   [a] [男] →   *45-   6-7-   --8[イ]     → (シマ節)				
*123   4--5   -67-   *8 Ǝ   -123   4--5   6-* (前野)   →脱落   6-   *7-8(山)     234-   -56-   (手々)   前野・ 手々 以外				

注 a: ヨイサ (<シマ>・井之川), ソラサイ, ヨイヨイ。

表5

男	1・2	3	4
	*1234-5- *67---83 *678 【】	*1234-5-6-78	1234-56†
女	1・2・3	4	
	*1234--5 6-7---8- *678 【】(Bの男)	-1234--56-	

## 〔考察〕

- 第1・2句が同じか類似なのは井之川・瀬澗、第1・3句が同じなのは喜念・東で、他は各句異ったパターンになる。
- 一曲を通して同一パターンなのは下久志と母間、類似なのは井之川と瀬澗である。
- 、〈系統〉ごとのゆるいまとまりが各句ごとにみられ□で囲んでグループ分けを行つた。一曲を通して比較的等質性が高いのはシマの「下久志・母間・花徳」東の「亀津・喜念・東」の二グループで、「天城」はまとまらない。
- 系統内での異質なものに、各句毎に○印をつけると、井之川、シマ節が多い。井之川は「東」の中では比較的独立しており、瀬澗との類似がむしろ強い。シマ節前半は亀津の二拍先行型、後半は同じ集落の東節に近い。
- 【】は、Cの後に付いてBと拍数の均等性を保たせたり、「」と共に第4句の拍数を伸び縮みさせる機能を果たしており、構造的要素として重要なものである。
- 次に女の歌のまとめをしよう（表4）。
- 全体に男ほどの差異は無く、ハヤシ詞もほとんどみられない。第2句の\*678【】は、男の部分のみに現われるリズム・パターンである（歌い継ぎと、加勢の区別を表2に記載）。他には、シマ節の脱落と、瀬澗第1句・手々第4句の一拍にわたるずれが不規則性としてあげられる程度である。半拍単位のずれを無視すれば第1~3句はほぼ同一パターン、第4句はその前半部分であって、各集落とも類似し、〈系統〉に由来する差異は認めにくい。

より微細には「亀津・喜念」、「下久志・母間・花徳」及び「井之川・前野」の類似性が強いが、同一のものは無い。

全体として男女の簡略パターン（半拍のずれを統合したもの）は表五のように総括される。男女を通して、第五シラブルがパターンの分歧点となっているのが、注目される。また、井之川はむしろ「天城系」との関連を感じさせる。

## 2、音組織

楽曲を構成する音そのものの組織原理、特に音列と音階の問題に簡単に触れておこう。なお考察は、ハヤシの旋律も含め、比較譜の音高ではなく実音でなされる。

イ、音列。音列とは構成音を音高順に並べたもので、音組織分析の基本となるものである。井之川の例を示そう（譜例6）。民謡のテトラコルド<sup>(5)</sup>（四度枠、終止音↑、中間終止音↑）が各々書き加えられている。↓は主音程下がり気味、（）は演唱の途中で時々生じる現象を表わす。

音域はオクターブ乃至十一音に集中しており、もっとも広いものは手々の女、もっと狭いのは瀬滝の女である。開始音は、男は下のドーンの間でしが多い。女は以下のファーレの間でラが多い（譜例6 参照）。

テトラコルド（以下T）の種類は、ラードーレ等の民謡（以下民T）を基本とするが、ドーレーフア等の律の要素もみのがせない。律Tに注目しつつ各系統の特色をみてゆこう。

〈東〉譜例7。①民一律 con. 井之川では民Tがほぼ確立しているが、他の男女とも高音域が充実せず、例2のようにラを接合点として民一律の con. を形成する。低音域及びラが強く、民の dis. に発展してゆかぬ。

②民一律の揺れ。譜例6の女の（シ）、ド、譜例7のソのように、両端の核音は動かず中間音が下がって民と律の間を揺れ動く。これは田植歌全般にみられる顕著な現象であり、徳之島の音階感覚の一つの特色ではないかと思われる。

〈シマ〉譜例8。シマ節を除いて以下の傾向がみられる。①律の活用。男では民の con. が確立しているが、女では民の dis. が一応確立しているものの譜例8のソーラードのような律の活用が目立つ。②女2句目の男の歌い継ぎ部分は、男の音列に属するものの、女の音列にひっぱられやすい。これは加勢の場合と同じである。さて、シマ節は特異な例である。譜例9のように、女の前半は律 con. の様相をみせ、律の音階が確立した唯一の例である。男も律の活用がみられ、全体に律系の要素が強い。これは、同集落の東節にも通じる傾向である。

ロ、音階。二つのテトラコルドの連結による五音音階を形成している。男女の一方がコンジャンクト（con. 譜例6の男）であれば他方はディスジャンクト（dis. 譜例6の女）する、という様に男女で入れ代る傾向がみられる。

## 井之川（譜例6、表6）に於いてみられるように、テトラコルド

ハ、男との音列の関係

譜例6

男 民  
↑ ↑ 民  
レ~ミ~ソ~ラ~ド~ レ~ミ~  
女 民 民  
(レ~シ)~ド~レ~ミ~ソ~ラ~シ

譜例7

東節 (男)  
民  
↑ ↑ 律

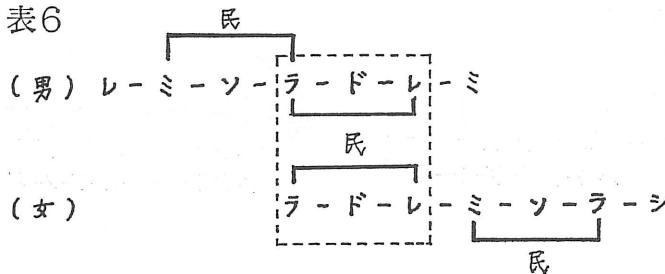
譜例8

下久志 女 民 民  
↑ ↑ 律

譜例9

シマ節 女 前半(律) 後半(民)  
男 民 民  
↑ 律

表6



の一方を共有しながら、一つながらの五音音階を形成している。これは男女合わせて一つの宇宙、という観念の象徴ともみるとことができ、興味深い。

### 3 歌掛けの構造

男女個々の歌の分析から一步進め、ここでは互いの歌の継ぎ方の関係に焦点をあてていこう。

まず実際の歌われ方を図2のように井之川の例で図示する。mは男（実線）、fは女（点線）、□は産み字、短いかけ声、○は脱落の音節数を表わす。時間の進行と共に歌詞本文A～Dには次々と色々な歌詞が当たられて変わつてゆくが、【】、〔〕、□、○の位置は固定されており、

進行と共に歌詞本文A～Dには次々と色々な歌詞が当たられて変わつてゆくが、【】、〔〕、□、○の位置は固定されており、

進行と共に歌詞本文A～Dには次々と色々な歌詞が当たられて変わつてゆくが、【】、〔〕、□、○の位置は固定されており、

進行と共に歌詞本文A～Dには次々と色々な歌詞が当たられて変わつてゆくが、【】、〔〕、□、○の位置は固定されており、

進行と共に歌詞本文A～Dには次々と色々な歌詞が当たられて変わつてゆくが、【】、〔〕、□、○の位置は固定されており、

進行と共に歌詞本文A～Dには次々と色々な歌詞が当たられて変わつてゆくが、【】、〔〕、□、○の位置は固定されており、

- ① 標準型……井之川、下久志。下久志のmの入りは五音節脱落で始まり、三番以降〔 〕が入る。fの入りは、井之川では演唱例により異り図2にみられるような幅がある。下久志ではCの途中で入る。反復節の長さは、井之川では、一番古い昭四一年の演唱では男女ともC・Dを行っているが、企画編集された2例ではfは反復をしない。他の2例は、CないしはC・Dである。
  - 変則型……亀津・喜念。【f】がmの4句と重なる。男女ともC・Dを完全に反復し、極めて重なり合いが多い。fの入りはDの頭が通常であるが、亀津ではテンポが速まるにつれCの途中へと早まる。すると男はDを止める。
  - 簡略型……瀬瀧（図4）。男女とも【 】に続けて入る。反復は男のCのみfのAに添えられ、シンプルな形となる。
  - ② 均等入り込み型……花徳・母間・山（図5）。
- 男女とも相手のC句の途中に均等に入り込む。反復節はmはCのみ、fはC・Dを完全に行いmが入ってきても止めない。なお山は変則的で、テンポの加速につれてmはfのC（\*の位置）で入つてしまい、最後はCの頭の位置まで早まる。【m】とfのC・Dはそれに伴い、消滅する。

図2

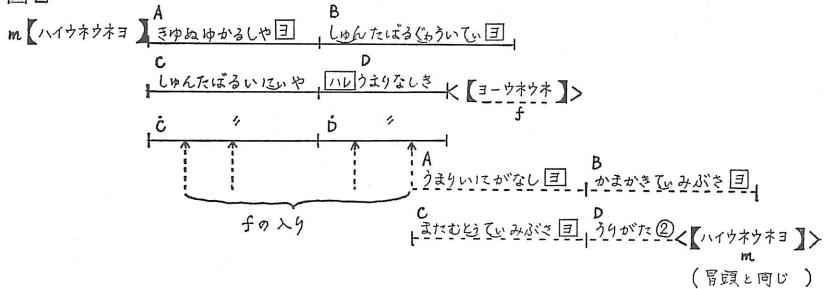


図3

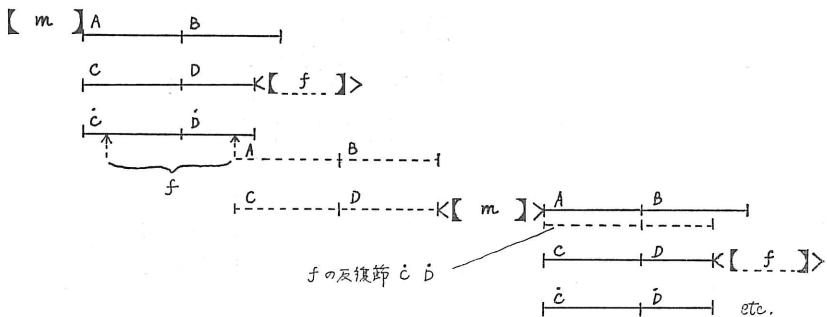
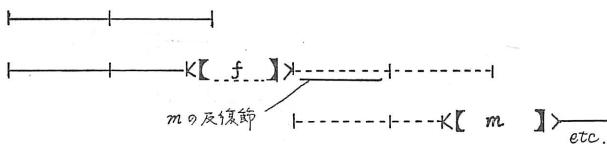


図4



歌の継ぎ方では、花徳の例が注目される。二番以後は以下のよう  
に歌う。IIは二声の重なる部分、↑は入り、( )は脱落を示す。

二、(男) (昼食ぐわや) 据かていヤレサノ／昼食食まちすればヨ／

(女) 清ら女童ぬヨ来むんぬ／抱かちうきゆめヤ

(男) 清ら女童ぬヨ来むんぬ

(女) (エガオーネ)

(男) 清ら女童ぬヨ来むんぬ

三、(女) 清ら女童ぬ腰／抱ちにちやんせ青年達ヨイサ／千里走る舟

(男) な／乗たるぐ(くる)

(男) (ハイウネウネヨ)

(男) (せんきや) にせんきや 青年達ヨイサ／千里走る舟

三、(女) 清ら女童ぬ腰／抱ちにちやんせ青年達ヨイサ／千里走る舟

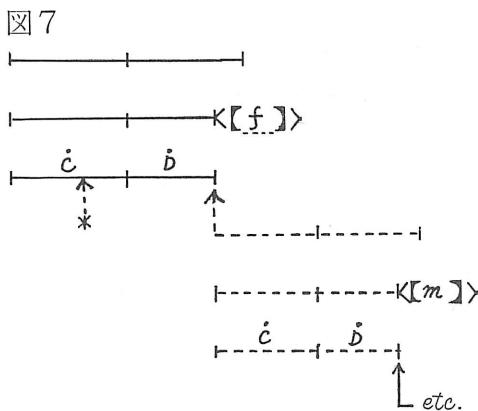
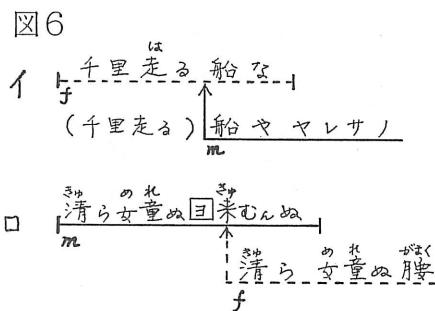
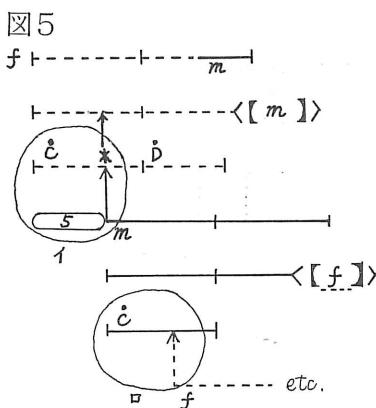
(男) な／乗たるぐ(くる)

(男) 清ら女童ぬヨ来むんぬ

二、(男) 馬ぬ走いヨ口や／(以下略)

三、美しい女の腰を抱いてみたか青年達。千里走る舟に乗った  
ずにおかれようか。

三、美しい女の腰を抱いてみたか青年達。千里走る舟に乗った  
ような心地だ。



四、千里走る舟は種子油を敷いたように走る。馬の走り口は煙を巻き上げる。

三の女から四の男へ繼ぐ時は図5のイ、二の男から三の女へ繼ぐ時はロのように行われる。この部分を拡大すると(図6)、イでは男の出だしは女のC句の出だしの「千里走る」と共通で重り合うため、自分は歌わざ女に歌わせたのに続いて入る。開始の五音脱落の由来の一端がここに窺える。ロは、fがmのCの頭「清ら女童ぬ」をうけて歌い始める。継ぎ方のルールの一端がここに示されている。

花徳のパターンは、井之川の意図的に企画・編集された例や、瀬瀧のように後から整理・合理化の手が加えられたと思われる型に比べれば、歌の継ぎ方、反復の仕方の古い形をよく留めていると考えられる。

③、対称型……東節とシマ節、手々、前野(図7)。男女同形で途中の入り込みはなく、反復も完全に行う。ただし前野の終りでは、テンポの加速と共にfの入りが\*の位置に早まり、男はDを歌わない。

目手久の東節は他地域から来たものであるにも拘らず、同集落のシマ節と同じこのパターンに統一されている。集落独自のパターンがよほど強固なのであろう。

現時点でも明らかにされた事及び、旋律の伝承と変形に関する仮説と三系統の地域的背景についてまとめてみよう。

## 五 おわりに

(1)田植歌の音楽様式の大きな枠組は共通で、もとは一つの歌であつたと思われる。歴史的経緯は明らかではないが、現存する旋律形の差異の形態上、各集落は三系統に分けられる。

(2)構造的側面では、各系統に添いながらもそのグルーピングはより多様化・流動化してゆく。シマ節は一忯の系統は得られたものの、かなり異質な珍らしい歌である。井之川は独立性が強く、(天城系)は音階を除きまとまりを欠く。シマ節と東節は、特に歌掛けの構造に集落としての同一性がみられる。

(3)形態・構造の両面で最も同質性が高いのは(シマ節系)の「下久志・母間・花徳・(山)」と(東節系)の「亀津・喜念・(東節)」の二グループで( )内は同質性がやや落ちる。

(4)前者の隣接四集落は「点」ではなく「帯」状の広い地域で同質性を保持しており、たまたま外から伝わったというよりはむしろ(シマ節系)の様式を生み出した核となる地域であろう。その中心は、歌の継ぎ方の整合性、男女の入り込みのバランスの良さから考えて花徳にあるのではないだろうか。

(5)隣の井之川に来て、女が歌い通すという形式上の大きな変化が起きた。これが東節の原形となり、(東節系)の「亀津・喜念・東節」にまとめて影響を及ぼしたと思われる。

(6)シマ節と東節の原形を同系統内の中心的なものに求めれば、花徳と井之川が各々想定される。シマ節と花徳、東節と井之川及び同集落のシマ節と東節を対比させ、旋律の伝承と変形のなされ方の特質を探ってみよう。質的には三つのレベルが考えられる。まず(直接)耳で把えうる旋律的特徴(比較譜上の旋律形や形式に対応)は

他集落のものがよく真似られ取り入れられている。一方、音階や歌掛けの構造などの「隠された」構造では、同集落のシマ節と東節は等質で、集落の独自性が貫ぬかれている事が分かる。そして「間接的」に旋律的印象を左右する音数律のリズム・パターンでは、東節は近くの壹念・亀津と同質で井之川とはやや隔る。その間に波状的な細い差異が各集落でつけ加ってきた過程があつたと考えられる。

(7) 各系統区分は、沖縄と本土、奄美大島の文化のぶつかり合う徳之島の文化的位相をある次元で反映したものといえる。民俗音楽文化を中心いて、各々の特色を述べてみよう。

○シマ節系——古くから奄美大島との直接の交流が盛んで、大島の歌が多く入った。歌の表情はよく流れ明るい調子である。花徳は歌の古い所と言われ、下久志ではチヨーダラや田植歌は母間を経由し花徳から来たといい伝えられる。

○井之川——薩摩藩の指定港であり、三百年近く文化の流入口として栄えた。今も伝統芸能が根強く残る。田植歌でみると、その歌は比較的独立した「強い歌」で、東節だけでなく全島に影響を与える。伏線としては天城系との関連も考えられる。

○東節系——亀津に連なる伊仙町東部（目手久を含む）は、沖縄

交易の中心地、面繩港を通して琉球文化の影響が強い。古くから集落が開け、遺跡の発掘調査が盛んである。広い農耕地を求めて井之川を始めとする東海岸からの移住者が多く、これが東節を生み出す直接のきっかけとなった。歌は骨太で素朴な調子である。

○天城系——他の二系統に比べあまりを欠く。島内各地及び大島本島からの影響を個別に受けたと思われ、複雑な様相を呈する。独

自の歌のレパートリーはやや少ない。瀬瀬の田植歌には「歌の始まりは東から」という一節があり、現地では東海岸の花徳・井之川あたりから歌が来た、と解釈されている。

ともあれ田植歌にみられる各集落の入り組んだ差異は、奄美文化の縮図でもある。幾十もの集落共同体（シマ）は、「水も言葉も違う」固有の文化を持った小宇宙として存在してきた。人々は、他シマとの言葉や気質、しきたりや自然環境の違いについて、何時間も熱中して語り合うことができる。このような文化的差異は、狭い島という閉鎖空間を、意識の上で広いものを感じて生きてゆけるような作用を人々に及ぼしてきたのではないだろうか。

#### 〈付記〉

本稿は一九八三—八六年の七回の現地調査に基づき、東京芸大民族音楽セミナーでの討論、第十回日本口承文芸学会及び徳之島郷土史講座での発表を踏まえて執筆された。適切な御助言を頂いた内田るり子、小柴はるみ、久万田晋の各氏、貴重な資料を提供下さり又調査に御協力下さった方々に心から感謝申しあげます。

#### 〔注〕

(1) 内田るり子、一九八三（初出一九七三）「徳之島の田植歌

の音楽的性格について」『奄美民謡とその周辺』雄山閣

(2) 歌詞には、稻魂（イニガナシ）の受精と男女の性・生殖の比喩による、豊穣の観念のシンボリズムが色濃くみられる。

なお本土のような田の神信仰は無いが、泉田（水源地の田）

の田植えに対し豊穣を祈る簡単な祭祀を行う。

(4) (3) 小川学夫、一九七九『奄美民謡誌』第二章。法政大学出版局

詳しい資料を含めた論考を『南日本文化』(鹿児島短大)に掲載予定である。

(5) 小泉文夫の音階理論と用語法による(一九六〇『日本伝統音楽の研究』音楽之友社)。