

東京藝術大学大学院 博士課程  
平成28年度博士論文

三味線を用いた現代作品の分析的研究  
—独奏曲、合奏曲及び協奏曲における三味線の特徴—

音楽研究科 音楽文化学  
(音楽学)  
平成25年度入学 2313907  
Schmuckal, Colleen Christina

教員名  
(主査) 塚原康子  
植村幸生  
松下功  
小島直文

# 三味線を用いた現代作品の分析的研究

## —独奏曲、合奏曲及び協奏曲における三味線の特徴—

### 目次

|                                   |    |
|-----------------------------------|----|
| 序論 .....                          | 4  |
| 第1節 研究課題 .....                    | 4  |
| 第2節 邦楽器を用いた現代作品を分析する上で生じる問題 ..... | 5  |
| 第3節 先行研究 .....                    | 7  |
| 第4節 研究方法 .....                    | 9  |
| 4-1. 習得術・演奏の分析 .....              | 10 |
| 4-2. 作曲方法の分析 .....                | 10 |
| 4-3. インタビュー .....                 | 11 |
| 第5節 本論文の構成 .....                  | 12 |
| 第1章 三味線の特徴 .....                  | 13 |
| 第1節 楽器の特徴とは .....                 | 13 |
| 1-1. 方法論 .....                    | 14 |
| 第2節 三味線の特徴とは .....                | 14 |
| 2-1. なぜ三味線を取り上げるのか .....          | 15 |
| 第3節 三味線研究の三本柱 .....               | 16 |
| 3-1. 記譜法 .....                    | 16 |
| 3-1-1. 三味線の記譜法の歴史 .....           | 17 |
| 3-1-2. 記譜法とその読み方 .....            | 19 |
| 3-1-2-1. 研精会譜 .....               | 20 |
| 3-1-2-2. 五線譜の読み方 .....            | 21 |
| 3-2. 技法・奏法 .....                  | 22 |
| 3-2-1. 技法 .....                   | 23 |
| 3-2-2. 奏法（演奏表現） .....             | 26 |
| 3-3. アンサンブルにおける役割 .....           | 26 |
| 3-3-1. 三味線の歴史 .....               | 27 |
| 3-3-2. アンサンブルにおける技法や奏法 .....      | 28 |
| まとめ .....                         | 29 |
| 第2章 分析1 —三味線独奏曲— .....            | 30 |
| はじめに .....                        | 30 |
| 第1節 三味線独奏曲の歴史と概要 .....            | 30 |
| 1-1. 三味線の音楽的な役割 .....             | 30 |
| 1-2. 三味線独奏曲の問題点 .....             | 30 |
| 1-3. 三味線独奏曲の歴史と代表的な作品 .....       | 31 |

|   |    |
|---|----|
| 第2節 中能島欣一作曲《盤渉調》(1941)                            | 33 |
| 2-1. 記譜法  | 34 |
| 2-2. 旋律構成とノリ                                      | 35 |
| 2-3. 旋律   | 38 |
| 2-4. 三味線の奏法                                       | 39 |
| まとめ   | 40 |
| 第3章 分析2 –複数の種類の三味線合奏曲–                            | 42 |
| はじめに  | 42 |
| 第1節 音楽的な展開方法                                      | 42 |
| 1-1. 西洋音楽における縦>横の図式 –和声–                          | 42 |
| 1-2. 日本の伝統音楽の横>縦の図式 –音色の変化–                       | 43 |
| 第2節 複数の種類の三味線による作品の歴史と概要                          | 45 |
| 2-1. 複数の種類の三味線を扱う場合の問題点                           | 46 |
| 第3節 中島勝祐作曲《西鶴一代女》(1984年)                          | 47 |
| 3-1. 記譜法  | 48 |
| 3-2. 《西鶴一代女》に見られる各種の三味線の技法と役割                     | 49 |
| 3-2-1. 長唄   | 49 |
| 3-2-2. 義太夫  | 49 |
| 3-2-3. 小唄   | 50 |
| 3-2-4. 地歌   | 50 |
| 3-3. 長唄及び義太夫の音楽的な展開 (譜例3-1)                       | 50 |
| 3-4. 長唄、小唄そして三曲の音楽的な展開                            | 52 |
| 3-4-1. 〈長唄〉三下り (ただならぬ緊張感) 「江戸は隅田の川景色」 (譜例3-2)     | 52 |
| 3-4-2. 〈小唄〉 (不安感) 「舟の騒ぎをよそに聞く」 (譜例3-3)            | 53 |
| 3-4-3. 〈長唄〉 (次の部分の情感を際立たせる下準備) 「吉原は、連れ三味」 (譜例3-4) | 54 |
| 3-4-4. 〈三曲〉本調子 (死を連想させる虚無感) 「宵の遊びに声枯れて」 (譜例3-5)   | 55 |
| 3-4-5. まとめ  | 56 |
| 3-5. 序奏と終奏における全三味線の展開                             | 58 |
| 第4節 なぜ伝統的なメロディーや和声がないことに表現的な自由が与えられるのか            | 58 |
| まとめ 現代音楽の枠組みにおける可能性                               | 59 |
| 第4章 分析3 –三味線協奏曲–                                  | 60 |
| はじめに  | 60 |
| 第1節 西洋の協奏曲  | 60 |

|  |    |
|--|----|
| 第2節 日本伝統楽器を使用した協奏曲の歴史 .....            | 63 |
| 2-1. 長唄の古典曲における唄・三味線・囃子の役割 .....       | 63 |
| 2-2. 日本人が最初に作った邦楽器による協奏曲 .....         | 63 |
| 第3節 三味線協奏曲の歴史と概要 .....                 | 66 |
| 第4節 長澤勝俊《三味線協奏曲》（1967年）の分析 .....       | 68 |
| 4-1. 長澤勝俊（1923～2008）《三味線協奏曲》について ..... | 68 |
| 4-2. 初演者の杵屋五三吉（杉浦弘和、1935～2015） .....   | 68 |
| 4-3. 第一楽章の分析 .....                     | 69 |
| 4-4. 第二楽章の分析 .....                     | 70 |
| 4-5. 第三楽章の分析 .....                     | 71 |
| 4-6. 分析のまとめ .....                      | 72 |
| 第5節 三味線協奏曲の問題点と可能性 .....               | 72 |
| 5-1. オーケストラ・吹奏楽が伴奏する場合 .....           | 72 |
| 5-2. 邦楽器が伴奏する場合 .....                  | 73 |
| 5-3. 緩徐楽章での表現 .....                    | 74 |
| 5-4. 初演者の役割の重要性 .....                  | 76 |
| 5-5. 記譜法 .....                         | 77 |
| まとめ .....                              | 77 |
| 結論 .....                               | 79 |
| 第1節 記譜法 .....                          | 79 |
| 第2節 技法・奏法 .....                        | 80 |
| 第3節 アンサンブルにおける役割 .....                 | 81 |
| まとめ .....                              | 82 |
| 参考資料 .....                             | 83 |
| 参考文献一覧 .....                           | 83 |
| 文献（和書） .....                           | 83 |
| 論文（和書） .....                           | 83 |
| 辞典（和書） .....                           | 84 |
| 文献（洋書） .....                           | 84 |
| 論文（洋書） .....                           | 85 |
| 楽譜 .....                               | 86 |
| （DVD）等（CD） .....                       | 86 |
| プログラム .....                            | 86 |
| インターネット .....                          | 86 |
| インタビュー .....                           | 87 |
| 付録 .....                               | 87 |
| 自作曲のCD『野澤徹也によるコリーン・シュムコー三味線作品集』 .....  | 87 |

## 序論

民族音楽学の権威マントル・フッド (Hood, Mantle, 1918~2005) は、著書の中で「民族音楽学の分析には、研究対象の持つ一般的な『原則』や『規則』を調査する方法と、独特な奏法を研究する方法がある<sup>1)</sup>」と述べており、この考え方は常道の一つとして定着しているが、これは音楽を形成している外枠に焦点が合わせられることで本来主題とすべき音楽そのものを分析していないというパラドックスを内包しており、各音の分析まで細分化されている西洋音楽の理論的な方法では可能な、本来的な音楽の分析が疎かとなる一面を持っている。しかし、このフッドの考え方が支持されることで、現在の民族音楽学における研究では、本来重要視されるべき音楽そのものの分析が副次的な要素となってしまうことが多い。

歴史的に、民族音楽学の研究は、西洋音楽の理論を用い、民族音楽を西洋音楽と比較して分析し、世界各地の民族音楽を五線譜で採譜することが一般的だった。しかし、西洋音楽理論に基づく西洋との比較を通した分析方法では、民族音楽に対する西洋音楽の優位性をイメージさせることが多く、それ故、この比較を通した分析方法は民族音楽学では使用されなくなった。その代わりに、民族音楽の演奏形態や、文化的・社会的な背景を明らかにし、その音楽の中で繰り返される構造的、旋律的、リズム的に特徴のあるパターンなどを五線譜に採譜する方法が一般的となった。この手法にも長所はあるが、より音楽的な精度の高さを持った分析方法も用いないと、民族音楽に特有の響きや深みは理解できず、その音楽独自の価値を見出せなくなる可能性が高い。

この問題を解消するには、演奏者や作曲者と言った音楽の作り手の視点に立った、各音の表現の意味や理由を示す、新しく音楽的に正確な分析方法が不可欠である。かつて、民族音楽学の研究者であるステファン・ブルーム (Blum, Stephen) は、「音楽分析とは、我々が音楽家たちから学ぶべき学問である。しかし、既に存在する手掛かりを見越した音楽の分析者が散見されるのは否めない事実である<sup>2)</sup>」と述べ、この事実を指摘している。分析する際には、演奏者と作曲者を含む音楽を生み出す人々の目を通すことを強調することによって、西洋音楽だけではなく、さまざまな音楽的な伝統を効果的に表現し、それに言及する能力が広がるのではないかと考えている。

### 第1節 研究課題

本研究は、三味線を用いた現代作品において三味線の特性がいかに表現されているかを、独奏曲、合奏曲、協奏曲において検証し、記譜法、技法と奏法、アンサンブルにおける役割に注目して、三味線を用いた現代作品の効果的な分析方法を提示することを目的とする。三味線には種類が多いが、本研究では、技法や音色の幅が広く、近代以後に作られた作品の歴史も長く、三味線の演奏者だけではなく西洋音楽の作曲家も数多く作品を手がけている長唄三味線を中心に扱う。

この分析を通し、西洋音楽と伝統的な日本の音楽とのベーシックな音楽理論の違いを比較するなかで、今日、三味線の役割がどのように捉えられているか、各三味線を比較しながら、三味線の本来的な奏法や音色がどのように表現されているのかを明らかにし

<sup>1</sup> “Each of the many analytic strategies adopted by ethnomusicologists offers one or more routes for moving between specific performances and general ‘principles’ or ‘norms’”  
Myers, Helen (Ed). *Ethnomusicology: An Introduction*, The Macmillan Press, Basingstoke, Hampshire: 1992. 197.

<sup>2</sup> “Music analysis is a discipline that we learn, above all, from musicians... It is difficult to avoid the impression that analysts of music often fail to recognize much of the guidance that is readily available to us.”  
Myers, Helen (Ed). *Ethnomusicology: An Introduction*, The Macmillan Press, Basingstoke, Hampshire: 1992. 213.

たい。三味線を用いた現代作品の意義を明らかにする上で、三味線の特徴が非常に重要な視点となると考えている。

三味線の特徴を提示するため、三味線の現代作品を三つのカテゴリーに区分し、そのカテゴリー毎に作品の分析を進めることとする。その三つのカテゴリーとは、(1)三味線独奏曲、(2)複数の種類の三味線による合奏曲、(3)三味線協奏曲、である。

(1)の三味線独奏曲では、本来歌や合奏における伴奏楽器としての役割を担ってきた過去から離れた、独奏楽器としての三味線の音楽的な役割を分析し、その過去と現在の音楽的な表現方法を明らかにする。その上で、山田流箏曲の演奏者であり作曲家でもある中能島欣一（1904～84）の先駆的な三味線独奏曲《盤渉調》（1941）を主要なテキストとする。このカテゴリーの対象として《盤渉調》を選んだ背景には、数ある三味線独奏曲の中でも、同曲の旋律構成やノリなどに、他作品と比較して、特に三味線の伝統的な表現が際立っていたという事実がある。

(2)複数の種類の三味線による合奏曲では、それぞれの三味線の担ってきた異なる歴史的な役割や奏法、音色によりどのように音楽が表現されるかを分析し、その上で、現代作品において、異なる三味線を用いることによる効果を明らかにする。ここでは、長唄三味線方であり作曲家でもある中島勝祐（1940～2009）の長唄・地歌・小唄・義太夫三味線を含む合奏作品《西鶴一代女》（1984）を主要なテキストとして扱う。このカテゴリーでは、異なる種類の三味線の技法や奏法を用いることによってどのように音楽が展開するのかが主眼となっている。音色や奏法の異なる三味線の組み合わせを分析することは、日本の伝統音楽の基本的な表現方法や理論を理解する上で重要であり、この分析には三味線を現代音楽に使用することにより表現の幅を広げるための重要なヒントがある。

(3)三味線協奏曲では、異文化の音楽や楽器を体験する手段として三味線協奏曲がいかに機能するか、そして、三味線を協奏曲という西洋音楽的な枠組みの中でどのように表現させるのかを分析し、協奏曲の中で三味線を扱うことにより生じる可能性や制約を明らかにする。そのためのテキストとして、日本音楽集団の作曲家である長澤勝俊（1923～2008）の先駆的な三味線協奏曲である《三味線協奏曲》（1967）を扱う。《三味線協奏曲》の分析を基に、オーケストラや吹奏楽による伴奏の場合、邦楽器による伴奏の場合、緩徐楽章の表現において、それぞれどのような問題が出来るのかを解明し、その上で、初演者の役割や記譜法が協奏曲の作曲に与える影響を明らかにする。

## 第2節 邦楽器を用いた現代作品を分析する上で生じる問題

作曲家が古典的な技法を無視しているというわけではない。彼らは関心がないのだ。三味線音楽ではなく、楽器だけに関心をもっている。それぞれの楽器には制約がある。三味線の場合、指、音、撥の音などに制約が生じる。三味線には制約がある。西洋楽器ではないのだ。演奏者のあるものは新たな技法を作る。例えば、小指や親指を使い、撥の代わりに指を使う。最近、演奏者の中には西洋音楽に親しむようになった者もいるが、この新たな技法を三味線で表現するのは難しい（菊岡裕晃）<sup>3</sup>

歴史的に、日本の伝統音楽は西洋音楽のような音楽理論や和声を用いず、邦楽器は和声や一定のリズム・ピッチなどを表現できる方向には発展しなかった。和声やその音楽

<sup>3</sup> Keister, Jay. *Shaped by Japanese Music: Kikuoka Hiroaki and Nagauta Shamisen in Tokyo*. Taylor & Francis Group, Routledge: 2004. 117.

理論は西洋音楽にとって代表的な表現方法であり、和声が用いられていない無調音楽でも、和声の基礎的な役割が、楽句に色を添え、主音・導音や緊張・解決などを作り出し、音楽を進ませるため、和声を用いた西洋作品と持たない西洋作品とを比較分析することができる。しかし、邦楽器、特に三味線を、西洋楽器の標準的な技法と比べると、三味線の演奏的な制約を強調し、和声を含む西洋楽器、特にピアノやバイオリンより演奏の可能性が低いと評価されてしまう。三味線の場合、定義として三味線音楽イコール「三味線と歌の音楽」<sup>4</sup>であるため、古典曲を中心とする演奏者の間では、歌から離れた三味線だけの音楽を表現するのは難しいという意見が多い<sup>5</sup>。このような意見から、三味線に制約があるという菊岡の説明は理解できる。

しかし、制約があるとされる楽器は、邦楽器や民族楽器だけではない。西洋楽器にも少なからず制約はあるのだが、西洋音楽の理論からはそれぞれの楽器の制約があまり明確にされない。それはなぜだろうか。西洋楽器は西洋音楽を表現できるように発展したため、楽器にとって制約がある部分は、西洋音楽の中には出てこない。しかし、日本の伝統音楽を表現できるように発展してきた邦楽器は、異文化の音楽を表現すると、自然に制約が生じる。同じように、西洋楽器が日本の伝統音楽を表現する場合、西洋楽器であることの制約が強調されるはずである。

例えば、現代音楽では尺八の風のような揺れのある表現が人気の奏法となっている。しかし、西洋のフルートではどのように試みても尺八のような奏法を効果的にはできない。フルートと尺八は同じ楽器ではないため、互いに異なる制約を持っている。しかし、当然、得意とする特徴的な奏法も異なるため、2つの楽器は同じように演奏することよりも、異なる演奏をするほうが、奏法、技法、音色やリズムなどの幅が広くなり、現代音楽を最も効果的に表現できるのではないかと考える。

日本の伝統音楽に和声がないのは、もともと和声以外の表現方法を多く用いてきたので、和声を生じさせることに表現上の必然性がないからである。日本の伝統的な音楽では、和声やそれに関連した音楽理論ではなく、各楽器の異なる音色や異なる技法により生じる音の差異が表現方法の基盤になっている。この表現方法は、ピッチ（音の高さ）の変化や音の配列に留まらず、無音との対比、その音のリズムや「間」（音と音の間にある時間）の差異、そして、その音の自然な響きや音色、テクスチャーなどを表現する奏法も含まれる。古典曲では、一緒に演奏する楽器によって各音の自然な響きや音色、テクスチャー、そして「間」などの表現が異なる傾向にあり、使用される各楽器は音の違いに広がりを持たせるべく発展してきた。そのため、一定のピッチで組み合わせられた和声は表現しにくく、西洋音楽の理論によって分析することは非常に難しいのである。

この問題点は、三味線音楽のジャンルに非常によく当てはまる。三味線音楽の各ジャンルは調の概念を持たない音楽である。三味線には本調子や二上り、三下りなどの調子があるが、その役割は、音の響き、音色、指使いやテクスチャーなどを変化させることであり、日本の伝統音楽として、各ピッチの構成よりも、各楽器の生み出す音が重要であるため、その音を発する楽器とその本質的な役割・奏法などが第一義である。

例えば、西洋音楽では和声の役割とは楽句に色を添え、緊張感を作りながら音楽を進ませることであるが、長唄の場合は和声がないため、他の表現方法で色を添え、緊張感を作りながら音楽を進ませるのである。ウィリアム・マルム（William, Malm, 1928～）は著書『Nagauta: The Heart of Kabuki』にて、和声の役割の代わりに、長

<sup>4</sup> “shamisen-vocal music”.

Keister, Jay. *Shaped by Japanese Music: Kikuoka Hiroaki and Nagauta Shamisen in Tokyo*. Taylor & Francis Group, Routledge: 2004. 117.

<sup>5</sup> 2012年9月17日から12月24日に中島久子にインタビュー。

唄では三つのグループがその役割を担っていると述べている。まず一つ目は、旋律的なグループであり、唄、三味線そして竹笛が唄の楽句を飾るように使用される。二つ目は、リズム的なグループであり、三味線の楽句のリズムを直接支える。三つ目は、囃子のうち小鼓・大鼓のみか、それに太鼓と笛が加わるグループで、和声の代わりに緊張と解放によって音楽を進ませる<sup>6</sup>。つまり、歴史的に、西洋音楽と長唄では、実際にどのように音楽が表現されるかは異なり、それぞれの楽器やリズム、音の役割が異なるのである。

柴田耕穎は「旋律上のその音の役割というものをもっと考えてほしい。なぜならば、五線譜に記せば同じ音階でも、一旦音階上の個性、旋律上の役割が違っていれば、それは全然別の音となるからである」と述べた<sup>7</sup>。すなわち、日本の伝統音楽の各楽器は、それぞれの合奏に応じた特有の奏法や役割などの様々な表現方法を発展させ、磨き上げてきたのであり、三味線の場合であれば、三味線の音や奏法、役割といった「三味線の特性」を分析しなければ、その音楽の本質的な意味を見誤ってしまうだろう。

つまり、邦楽器の問題は、楽器に制約があることではなく、それぞれの楽器には得意とする奏法があり、そこに着目すべきであるのに、そのような手法が取られてこなかったことである。言い換えれば、それぞれの楽器がどのような表現のために発展してきたか、その表現を現代音楽にいかに効果的に使用できるかを明らかにする分析方法がまだ確立されていないのである。西洋音楽の分析方法を用いると、西洋楽器の得意な奏法を強調しながら、西洋以外の楽器の制約だけを強調することになる。民族音楽学において、西洋音楽の分析方法を用いることの問題点は以前から指摘されてきた。しかしまだ、各民族音楽独自の新しい音楽的分析の理論は確立されていない。三味線のための効果的な分析方法を作るには、まず三味線独自の表現を理解することが重要である。

したがって、邦楽器を用いた現代作品でも、各楽器に特有の表現をどう工夫・発展させて用いているのか、また、和声のような伝統音楽にない表現の取り込みによって、伝統的な三味線の特性がどう変化するのか、そのバランスの検証が重要である。

### 第3節 先行研究

なお、従来の日本芸能では『芸に理屈は禁物』とされていて、理論的方面の研究が忘れられていた為すべてが科学化、合理化されて行く現代では一層その封建性が目立って、現在の人達から親しみが持たれなくなる傾向にあると思います。勿論、理論だけをいくら研究しても、それがそのまま技術とはなりません、芸を習うにも鑑賞するにも、現代人は多少ともこれに理論的な裏づけを求めているのに、従来の邦楽はあまりにも理論がなさ過ぎました（浅川玉兎）<sup>8</sup>

ここでは、本論文の課題である三味線の特性や、三味線を用いた現代作品の分析に関連する先行研究を検討する。

三味線の先行研究は、歴史的、文化的かつ社会的な背景を明らかにし、演奏形態や各楽器を説明し、作品を五線譜に採譜して示した研究が多い。

たとえば、1956年に、浅川玉兎は『長唄名曲要説』<sup>9</sup>という本を出版した。この本には、長唄の代表的古典曲の、解説、歌詞評釈、曲節の研究が述べられている。歌詞評釈では、古い言葉の意味を説明するだけでなく、歌詞の文化的かつ歴史的な意味も説明する。曲節の研究では、作品は、例えばどの音楽ジャンルの調弦やメロディーなどの影

<sup>6</sup> Malm, P. William. *Nagauta the Heart of Kabuki*. Charles E. Tuttle Company, Rutland, Vermont and Tokyo, Japan: 1963. 217.

<sup>7</sup> 柴田耕穎「律旋音階と陽旋音階の根本的相違について」『音楽教育研究』1969年8月号、72頁。

<sup>8</sup> 浅川玉兎『長唄の基礎研究—楽理と実技』兵庫：浅川治男、1957年、16-17頁。

<sup>9</sup> 浅川玉兎『長唄名曲要説』兵庫：浅川治男、1956年。



響を受けたか、作曲者はこの曲について何を述べているか、唄と三味線についてどのような基本的な技法を使用するのかを観察している。演奏のし方や演奏者間での掛け合いについても細かく説明しているが、なぜその技法が用いられているかは分析されていない。

そして、浅川は翌1957年に『長唄の基礎研究—楽理と実技』<sup>10</sup>を出版した。この本では、長唄曲を内容的・形式的に分類し、曲節の多様性や音楽的な特徴を詳細に説明している。さらに、実技や理論について、三味線篇・唄篇・綜合篇に分けて、それぞれの基礎技法や関係を説明した。三味線に関しては、構造と取り扱い方、基礎技法、性能<sup>11</sup>、律調<sup>12</sup>、楽理について述べている。さらに、囃子や長唄の稽古、楽譜などについても示されている。しかし、長唄の曲が詳細に分析されている部分はない。

2009年に出版された『まるごと三味線の本』<sup>13</sup>は、作品分析を行っているわけではないが、本論文の課題である三味線の特性を考える上で、さまざまな種類の三味線の特徴を網羅していて非常に参考になった。

西洋の研究者も三味線、特に長唄の古典曲について研究を行った。例えば、1963年に、民族音楽学の研究者であるマルムは、*Nagauta: The Heart of Kabuki Music*<sup>14</sup>を出版した。この本には、長唄の各楽器の演奏形態や役割などを説明した上で、《鶴亀》（1851年）と《五郎》（1842年）を分析し、五線譜に採譜した。この分析では、小節数を数え、楽句の長さ及び楽句の中のモチーフの長さや、楽句の最初の音高と最後の音高、楽句の進行（上がり下がりなど）などを比較している。この比較から、音楽的な傾向を観察し、発表した。つまり、マルムは作品の旋律的な流れを分析することに重点を置いた。マルムの結論では、長唄音楽を理解するには、ステレオタイプ化した旋律的なパターンの存在を認識することが必要だと述べている<sup>15</sup>。さらに、長唄の三つの肝心な要素とは、旋律、リズム及びダイナミズムである<sup>16</sup>ということも述べている。しかし、いかにその三つの肝心な要素を効果的に使って表現するかは、理論的に明確に述べていない。

三味線の現代作品の分析研究としては、二つの研究がある。一つは、2004年、ジェイ・カイスター（Keister, Jay、1960～）による、菊岡裕晃についての民族誌 *Shaped by Japanese Music: Kikuoka Hiroaki and Nagauta Shamisen in Tokyo* である。彼はこの民族誌の中で、長唄演奏者であり、東京芸術大学の教師であった菊岡裕晃の作品《雪娘》（1965）と《桜絵巻》（1965）を分析した。この分析研究は、音楽的な分析よりも、長唄の新曲が日本の社会にどう受けとめられているか、長唄がいかに習得されているかを観察し、長唄の文化および長唄演奏者の音楽生活<sup>17</sup>を分析することに焦点を当ててい

<sup>10</sup> 浅川玉兎『長唄の基礎研究—楽理と実技』兵庫：浅川治男、1957年。

<sup>11</sup> 本論文でいうところの三味線の特性に相当する。

<sup>12</sup> 調弦を扱っている。

<sup>13</sup> 田中悠美子、野川美穂子、配川美加『まるごと三味線の本』青弓社、2009年。

<sup>14</sup> Malm, P. William. *Nagauta the Heart of Kabuki* Charles E. Tuttle Company, Rutland, Vermont and Tokyo, Japan: 1963.

<sup>15</sup> “This study has shown that one important factor in the understanding of this music is an awareness of the presence of stereotyped melodic patterns”.  
Malm, P. William. *Nagauta the Heart of Kabuki* Charles E. Tuttle Company, Rutland, Vermont and Tokyo, Japan: 1963. 213.

<sup>16</sup> Malm, P. William. *Nagauta the Heart of Kabuki* Charles E. Tuttle Company, Rutland, Vermont and Tokyo, Japan: 1963. 217.

<sup>17</sup> “The human life in the music”.  
Keister, Jay. *Shaped by Japanese Music: Kikuoka Hiroaki and Nagauta Shamisen in Tokyo*. Taylor & Francis Group, Routledge: 2004. 21.

る。それに加え、《雪娘》と《桜絵巻》の歌詞の意味、歌詞に添って三味線の奏でる旋律、音高、調弦などを比較し、その結果を五線譜に訳譜した。

長唄の新作について、Keisterは、三味線と歌および長唄と舞踊の関係性に影響されて、今まで、長唄は効果的に現代化されていないと述べている<sup>18</sup>。菊岡裕晃は長唄のための音楽（純粹な長唄）を作り、「過去の通訳<sup>19</sup>」という目的を果たしたが、現在、菊岡の作品はそれほど聴かれていないとも述べている。

もう一つの三味線の現代作品の分析研究は、2013年に、本論文の筆者が提出した横浜国立大学大学院教育学研究科の修了論文「長唄を中心とした現代邦楽作品の研究—中島勝祐の作品を中心に—」である。この論文では中島勝祐の《松・竹・梅》（1984年）を分析した。この分析は、文化的な分析ではなく、長唄の演奏者がどのように新しい作品や演奏技法・形態に取り組んでいるかということ、特に作品の良し悪しを決める美的価値観を調査し、日本の伝統音楽の本質的な要素ともいえるポイントを明らかにした。この分析では、伝統音楽のための音楽を効果的に分析するため、「楽器の心」という分析方法の概念を提案した。長唄音楽がただ単にエキゾチックな音楽にとどまり、本質的な価値を損なってしまう問題点を回避するには、作曲家が「楽器の心」を一番深く理解している演奏者を信頼し、「楽器の心」を深く考えて作品を作ることが大切なのではないかと結論づけた<sup>20</sup>。

1996年に三木稔が出版した『日本楽器法』<sup>21</sup>は、三味線を含む邦楽器のさまざまな技法を説明した本である。三味線の種類の違いはそれほど区別されていないが、三味線の技法を網羅し、三味線のため作品の記譜法についての説明は、本論文でも参考にした。

このように、先行研究における分析は、音を正確に分析するよりも、文化的・社会的な意味や、演奏形態を調査する手法をとっている。そこで、本論文では、歴史的・文化的・社会的な背景を調査した上で、効果的な分析方法を探り、その分析方法に基づいて三味線の表現方法がいかに音楽を展開させ得るかを明らかにする。

## 第4節 研究方法

本研究では、事例として取り上げる独奏曲、複数の種類の合奏曲、協奏曲を分析するために、先行研究を調査するとともに、自ら三味線を稽古し、演奏活動を行い、邦楽器のための作曲を試み、演奏者や作曲者へのインタビューを実施した。稽古と演奏活動を通して、自ら三味線の基本的な技法を習得し、演奏会に参加し、三味線どのような作品が演奏されているかを行っているかを調査した。邦楽器のための作曲では、筆者自らが三味線や邦楽器のために作曲しながら、作曲者かつ演奏者として、現代音楽のなかの問題点を調査し、同時に、新曲を作る際に演奏者がどのように貢献しているかを観察した。また、2009年から2016年にかけて9名の演奏者や作曲者にインタビューを行った。

---

<sup>18</sup> Keister, Jay. *Shaped by Japanese Music: Kikuoka Hiroaki and Nagauta Shamisen in Tokyo*. Taylor & Francis Group, Routledge: 2004. 115-117.

<sup>19</sup> “Successful in his goal of ‘translating the past’ into the present day.”  
Keister, Jay. *Shaped by Japanese Music: Kikuoka Hiroaki and Nagauta Shamisen in Tokyo*. Taylor & Francis Group, Routledge: 2004. 143.

<sup>20</sup> シュムコー、コリーン・クリスティナ『長唄を中心とした現代邦楽作品の研究—中島勝祐の作品を中心に—』 横浜国立大学修士論文、2013年。

<sup>21</sup> Miki, Minoru (translator Regan, Marty). *Composing for Japanese Instruments*. University of Rochester Press: Har/Com edition, 2008.

#### 4-1. 習得術・演奏の分析

三味線の演奏方法や習得術を明らかにするため、2007年から2016年まで、自ら三味線の稽古を受け、様々な演奏会を観察し、実際に演奏も行ってきた。以下に、三味線の習得術・演奏の分析にかかわる筆者の学習歴・演奏歴を示す。

- ・2007年3月から2013年3月まで、西村真琴師（東京芸術大学邦楽科卒業。菊岡裕晃に長唄三味線を師事）に三味線と研精会譜の読み方を学ぶ。
- ・2008年8月2009年3月まで、ハワイ大学大学院にてJune Suzuki師に長唄三味線を学ぶ。
- ・2009年4月から現在まで、藤舎呂鳳師より長唄囃子の小鼓、太鼓を学ぶ。
- ・2009年4月から現在まで、福原寛師より篠笛と能管を学ぶ。
- ・2009年8月から現在まで、野澤徹也師より現代三味線と、五線譜で記された三味線譜の読み方を学ぶ。
- ・2010年1月から現在まで、樹本かおり師より地歌三味線・箏を学び、縦譜ワク式楽譜の読み方を学ぶ。
- ・2011年野澤徹也師の師匠である西潟昭子師の「ゆかた会」（勉強会）に参加。
- ・2012年9月17日から12月24日まで、岡安祐璃師より長唄の現代作品、特に中島勝祐の作品《松・竹・梅》を学ぶ。
- ・2012年12月16日に坂田誠山師（尺八・指揮者）が創設した邦楽器オーケストラ「神奈川ドルチェ邦楽合奏団」第4回演奏会で《おらあめにちゃんだ》三味線ソロを演奏。
- ・2013年より毎年、京都での「野澤徹也の三味線の会」（勉強会）に参加。
- ・2013年11月10日から16日まで、沖縄県立芸術大学で三線を研究。
- ・2015年5月11日、「野澤徹也の三味線の会」第3回勉強会で中能島欣一作曲《盤渉調》を演奏。
- ・2015年11月22日、「野澤徹也三味線合奏団」第4回演奏会で藤井凡大の《二種の三絃の為のソナタ》を演奏。

#### 4-2. 作曲方法の分析

三味線に用いた作品の作曲方法を理解し、その方法が三味線に与える影響を分析するために、2008年から2016年まで、現代邦楽の作曲グループに入り、他の作曲家とともに活動しながら、インタビューを行い、邦楽演奏会の聴き手や状況を観察した。更に、筆者自身も実際に三味線やほかの邦楽器のための新作を作って<sup>22</sup>、作曲法に関する問題点や、いかに反応するかを調査した。これらの結果は、本論文の分析のベースとなった。以下に、三味線を用いた作品の作曲方法の分析にかかわる筆者の活動歴を示す。

- ・2008年、ハワイ大学の作曲グループに参加し、Hawaii Public Radioで篠笛と弦楽四重奏のための《篠笛の曲》を発表。
- ・2006年および2009年から2011年まで、玉川大学のジョナサン・リーに作曲を学ぶ。
- ・2011年から2013年まで、横浜国立大学で島田広に作曲を学ぶ。

<sup>22</sup> 筆者は2012年《風舞千尋》、2013年《Terra's Mirror》、2015年《The Dance of Threads》、2016年《When the Waves Crash〜波濤の飛沫：三味線協奏曲》を作曲した。これらを収録したCD『野澤徹也によるコリー・シュムコー三味線作品集』（2016年10月発売）は、本論文の付録とした。

- ・2012年10月、三味線独奏曲《風舞千尋》を作曲。2013年1月29日、第6回の「牧野由多可賞作曲コンクール」で杵家七三の演奏による《風舞千尋》が佳作を受賞。2015年6月21日京都の「野澤徹也の三味線の会」（勉強会）で《風舞千尋》を自演。
- ・2013年3月、「ICJC Composers' Project Concert」で三面の箏による《Pink Waves of Yokohama Bay》で最優秀賞を獲得。
- ・2013年4月、作曲家グループ「邦楽2010」のメンバーとなる。
- ・2013年11月7日、「邦楽2010」メンバーとして「音のカタログVol.4」に中棹三味線二重奏曲《Terra's Mirror》を発表（初演は野澤徹也・浅野藍）。
- ・2014年2月1～2日、「全国邦楽合奏フェスティバル」に「邦楽2010」作曲家グループの一員として参加。
- ・2014年10月16日、邦楽創造集団「オーラJ」の「三木稔：声楽と邦楽器合奏特集」定期演奏会に参加。
- ・2014年10月30日、「オーラJ」の「三木稔ダンスコンセルタント四部作のタベ」に参加。
- ・2014年11月5日～6日、アジア音楽際2014で通訳を担当。
- ・2015年3月2日に「邦楽2010」メンバーとして「音のカタログVol.5」に地歌三味線と箏と歌による《The Dance of Threads》を発表（初演は野澤徹也・松村エリナ）
- ・2016年4月25日、「邦楽2010」メンバーとして「音のカタログVol.6」に三味線協奏曲《When the Waves Crash～波濤の飛沫：三味線協奏曲》を発表（三味線ソロ初演は野澤徹也）

#### 4-3. インタビュー

三味線の現状を調査するため、9名の三味線演奏者や邦楽演奏者にインタビューを行った。そこから得た三味線の特性に関する情報、本論文で扱う三味線独奏曲・合奏曲・協奏曲の記譜法や演奏に関する貴重な情報は、本論文の各章での分析に盛り込んだ。以下に、これまでにを行ったインタビューを示す。

1. 2010年9月12日、千葉暢、東音田口祐に長唄や三味線の新作についてインタビュー。
2. 2012年5月16日、福原寛に中島勝祐作曲《松・竹・梅》についてインタビュー。  
2014年6月20日、福原寛に篠笛・能管の特性についてインタビュー。  
2015年9月20日、福原寛に《西鶴一代女》についてインタビュー。
3. 2012年9月17日～12月24日、岡安祐璃に長唄の新作や中島勝祐作曲《松・竹・梅》についてインタビュー。
4. 2012年9月17日～12月24日、中島久子に長唄の新作や中島勝祐作曲《松・竹・梅》についてインタビュー。  
2015年10月30日、中島久子に中島勝祐作曲《西鶴一代女》についてインタビュー。
5. 2014年9月22日に、岩波滋(元宮内庁式部職楽部首席楽長)に武満徹作品や雅楽器の特性についてインタビュー。
6. 2016年5月7日、杵家七三に長澤勝俊作曲《三味線協奏曲》についてインタビュー。
7. 2016年8月4日、田村拓男（日本音楽集団名誉代表。日本音楽集団の創立メンバー）に長澤勝俊作曲《三味線協奏曲》についてインタビュー。
8. 2009年10月14日、カーティス・パターソンに箏の新作や特性についてインタビュー。

## 第5節 本論文の構成

本論文は全4章から成り、三味線の特性とはなにか、それがいかに効果的に表現されているかを明らかにするため、三つの観点から三味線作品の分析を行う。

第1章では三味線の特性に焦点をあて、この楽器の特性とはなにか、なぜ三味線を取り上げるのかに言及する。三味線の特性を見定めるうえで、作品を分析する際の三つの重要事項、すなわち記譜法、技法と奏法、そしてアンサンブルにおける役割、を取り扱う。

第2章においては、長らく伴奏の役割を担ってきた三味線の、三味線独奏曲の形式のなかでの表現を明らかにするため、中能島欣一作曲《盤渉調》(1941年)の分析をおこなう。中能島の《盤渉調》は、三味線の技法や奏法に根ざしながら、特徴の表現方法である異なる音色の変化によって音楽の意味を表している。三味線が本来もっていた表現方法を理解し、現代の独奏曲で使用できれば、三味線の演奏者と作曲者との間に新たな通路を見出すことができると考えている。

第3章では、複数の種類の三味線による合奏曲のなかで、それぞれの三味線が担ってきた歴史的な役割や奏法、音色の違いがどのように反映されるかを分析するため、中島勝祐作曲《西鶴一代女》(1984年)を中心に取り上げる。音楽を進ませ、緊張と解放を作るための音楽的な展開方法、特に日本の伝統音楽における展開方法に着目し、複数の種類の三味線による作品において、どのような問題が生じるかを明らかにする。《西鶴一代女》は、作曲者が作品の歌詞の表現する世界観を音として具現化するメソッドとして、旋律や音組織、そして和声よりも、それぞれの三味線の異なる奏法や音色の違いが生み出す音の響きに重心を置いている。各種三味線の響きや奏法によって音楽的な展開が生み出され、三味線だけではなく、現代音楽でも音楽的な表現の幅を広げると考える。

第4章は、異文化の音楽や楽器を体験する手段としての三味線協奏曲が、西洋音楽的な枠組みの中で三味線をどのように表現するのかを、長澤勝俊作曲《三味線協奏曲》(1967年)の分析を中心に検討する。この分析から、三味線協奏曲の記譜法、緩徐楽章での表現、そして西洋合奏と邦楽合奏の場合に生じる問題点と可能性を明らかにする。

結論では、以上の三味線の特性に即した先駆的な各作品の分析を踏まえて、三味線だけではなく、民族楽器が将来において単なるエキゾチックな楽器に留まらず、楽器固有の価値を高め、現代の音楽界に影響を与え、表現方法を広げるための展望を論じる。

# 第1章 三味線の特性

## 第1節 楽器の特性とは

本研究は、三味線、特に細棹三味線を使用する現代作品の効果的な分析方法の解明を課題とする。三味線だけではなく、邦楽器や民族楽器全般にとっての作品の効果的な分析方法を解明するため、楽器の特性を分析することは重要であると考ええる。

楽器の特性とは、その楽器の歴史的・文化的背景に由来する奏法や記譜法、習得術などの諸特徴のことである。邦楽器はその種類によって楽器の特性が異なる傾向にあるため、現代邦楽作品を分析し、また作曲するには、音組織や旋律的な構造のみに注目するのではなく、楽器の特性に重きを置くことで更に興味深い結果が得られると考えられる。

現代音楽には、民族楽器を効果的に使用する作品ももちろんあるが、これらの作品はそれほど普及していない。民族楽器の演奏者が新たな作品を演奏できず、新作に興味がない訳ではなく、それらの作品が民族楽器にとってなぜ効果的であるかを認識する方法があまりないため、その普及を妨げているのである。

実際、民族楽器演奏者は自らの楽器を現代社会と結び合わせるため、新しい作品を委嘱したり、自分で作曲することが多い。また、作曲家も自らの作品の表現の幅を広げるため、新しい音色、技法、音楽的な理論を学び、その楽器のために新作を作ることが珍しくない。しかし、この際、徳丸吉彦氏が著書「音楽とはなにか」にて「見えない理論」として論じたように、西洋音楽の理論をベースとする作曲家がいかに関民族楽器の特性を理解し、自分らのスタイルに組み込むか、その一方で民族楽器演奏者がいかにして西洋音楽出身の作曲家に異文化の音楽理論を伝えられるかなど、様々な問題点が生じてしまう<sup>23</sup>。

例えば、箏の演奏者であり、現代邦楽の代表的な作曲家である沢井忠夫（1937～1997）は現代邦楽の作曲方法の問題点について「問題は、現代邦楽をどう発展させるか。宮城道雄さん以降と、前衛的な現代邦楽との架け橋というか、その空白を埋める曲がない。作曲をもっと勉強し、古典も掘り下げたい。そして自分だけの世界を作り出してみたい<sup>24</sup>」と述べた。つまり、沢井忠夫は、邦楽器を現代化させるため、西洋音楽を取り込むことだけではなく、その楽器の背景を理解しながら、いかに架け橋となれるかを試みた。沢井箏曲院師範、横浜インターナショナルスクール邦楽プログラム講師、沢井忠夫合奏団団員であるカーティス・パターソンも、箏の現代作品の問題点は、二十弦のように、箏の弦の数を増やすことよりも、箏そのもののために最も効果的な作品を作ることではないかと述べていた<sup>25</sup>。邦楽器の構造を現代化させることよりも、邦楽器の特徴的な表現方法がいかに関現代音楽の価値となるかを調査することが重要である。同じように、楽器の特性に着目するのは、異文化の音楽を理論的に理解でき、現代音楽の表現の幅を広げる一つの方法である。

特に三味線の場合、西洋音楽の理論ではなく、三味線の特性を生かして現代音楽の構成や音組織、表現方法を用いることにより、三味線の表現の幅が広がり、作品の展開が

<sup>23</sup> 徳丸吉彦『音楽とはなにかー理論と現場の間から』岩波書店、167-182頁。

<sup>24</sup> 沢井忠夫記念館「プロフィール」 <http://www.sawai-tadao.jp/profile/index.html> 2016年10月1日閲覧。

<sup>25</sup> “We don’t need to add more strings to the koto, we need to learn how to write better music for koto.” 2009年10月14日にオーラJの「新箏協奏曲特集」にてカーティス・パターソンにインタビュー。

深まり、作品を非常に興味深いものにできるのではないかと考えられる。ここでいう展開とはあらゆる音楽表現手段によってもたらされる緊張や解放などの感覚である。

### 1-1. 方法論

楽器の特性を本研究の主眼の一つとする根底には、音の配列のみでなく、それを超越したところで作品の構造や理論を説明するという狙いがある。それを実現するにあたり、単に楽器の演奏する音の配列だけを分析するのではなく、なぜその特定の音を選び、如何にその音の奏で方を規定し、その楽器の歴史にとってどのような意味があったか、という部分に目を向ける必要がある。このアプローチをとることにより、作品の持つ構造や理論の全体像を明らかにすることができる。

邦楽器に留まらず、西洋楽器も含め、特定の楽器の資質（あるいはそれは楽器の特性という言葉に置き換えることもできる）を見定めるには、その楽器の辿ってきた歴史と、今日、どのように伝承されているかを分析することが肝要である。分析を成功させるには、楽譜や演奏会を調査することだけではなく、実際に楽器を演奏し、奏でる音の演奏表現を分析し、演奏者から聞き取りをすることも重要である。

分析の鍵を握るこの考えをベースとすると、対象となる楽器に対する理解が広がり、現代的な視点からも、古典的な文脈からも、何故その楽器が今日の演奏形態に至ったのかという点を明らかにできるのではないかと考えられる。

## 第2節 三味線の特性とは

1963年、「Nagauta: The Heart of Kabuki」の筆者であるウィリアム・マルムは、長唄の古典曲には代表作が多いのに対して、長唄の現代作品の代表作が少ない理由を以下のように述べた。

「長唄の作曲家が今日直面している重大な問題は、長唄の本質的な要素を古ぼけた要素からいかに選り分け、これらの本質的な基盤の上に、新鮮な発想を生かして新たな音楽をいかに創り出すかということである。ことによると、数多くの古典的技法が関係しあって、このように発展することは不可能かもしれない。現在、だれかがこの問題を深く意識している兆しは見当たらない。現代の長唄は、伝統的な技法と、オーケストラの音響規範の概して効果的ではない模倣が交錯する傾向にある」<sup>26</sup>

マルムの述べたように、三味線の現代作品の問題は、音色と楽器の関係が三味線の表現方法として不可欠であるため、現代作品でもこのような表現を使用する方法を講じないと、現代楽器としての三味線の価値を下げてしまうのである。

したがって、現代作品における三味線の価値を高めるには、三味線の特性を解明することが重要である。そのためには、三味線という楽器自体の特性に加えて、三味線音楽にとって不可欠な点が何であるか、現代音楽の中にそれをどのように使用できるかを理解することが必要である。

---

<sup>26</sup>“The great problem that nagauta composers face today is how to separate the essentials of their music from the hackneyed elements and create a new music exploiting fresh ideas set within the matrix of these essentials. Perhaps the special interrelation of so many traditional techniques makes such a development impossible. At present there is no indication that anyone is deeply aware enough of the problem to struggle with it. Modern nagauta tend to be a mixture of traditional techniques and generally ineffectual imitations of the Western orchestral sound ideal”.

Malm, William. *Japanese Music and Musical Instruments*. Charles E. Tuttle, Japan: 1959. 218-219.

## 2-1. なぜ三味線を取り上げるのか

邦楽器が使われている現代作品を観察すると、最も頻繁に使われている邦楽器は箏であることが分かる。事実、現代作品では箏の使用頻度が最も高く、箏には日本人に限らず世界中に演奏者が数多く存在し、今日では邦楽合奏でも箏が合奏のベースとなっている他、オーケストラとの協奏曲で一番多く使われている邦楽器も箏である。言い換えれば、箏は現代邦楽だけではなく、日本の現代音楽を代表する主要な楽器として唯一無二の地位を確立しているのである。

江戸時代には三味線の方が大衆の間ではより一般的な楽器であったにも関わらず、なぜ現代音楽では箏が主要な楽器となったのか。その理由の一つとして、明治維新後の近代化に伴い、西洋音楽が普及した中で、三味線よりも箏の方が西洋音楽により馴染みやすいという利点があったからではないかと考えられる。

たとえば、『音楽取調成績申報書』において伊沢修二は、箏曲家の山勢松韻に初めてピアノの音を紹介する時に「其律と箏の調子とは毫も異なる所なし」と述べた。更に、別の雅楽家は「我十二律はピアノの十二音（全音七、半音五を合して云う）に殆ど相同じ」と述べた<sup>27</sup>。最終的に伊沢は「我音律と西洋の音律とは、毫も異なる所なしと論決して可なり」と結論づけている<sup>28</sup>。つまり、音色的に箏はピアノと近く、もともと箏が雅楽の楽器であった歴史からも西洋の和声に相通ずるものがあり、独奏曲を演奏してきた歴史もあるのである。

また、大正時代以降、様々なタイプの箏（低音の十七弦や、音域が広い二十弦、二十五弦など）が生まれた。更に、江戸時代には別種の箏を使用していた生田流と山田流は、現在は同種の箏を使用しているため、使用する爪の違いはあっても、現代作品では同じアンサンブルで演奏することもできるようになった。そのため、箏は演奏者を揃えやすいという利点がある。現代邦楽の合奏でも、箏は低音から高音まで広い音域をカバーし、独奏も合奏も担当する。そのため、箏は合奏全体のなかで人数が最も多く、ハーモニーからメロディーに至るまで音楽の雰囲気を決定的している。それゆえに、箏の楽器としての特性を熟知していなくとも、西洋音楽の理論（ハーモニーやメロディーの展開など）を適用することにより、箏をメインに据えた楽曲を作成することができるのである。

一方、箏とは異なり三味線は、特殊な例外を除き、現代邦楽では、独奏で全体に色を添える楽器として用いられ、曲全体の雰囲気を規定する存在にはなっていない。箏が発展を遂げた大正時代には、長唄でも四世杵屋佐吉（1884～1945）が様々な三味線や三味線のための新たな様式的な作品を考案したにもかかわらず、それらの楽器や作品は普及することなく、現在では佐吉の三味線独奏曲や豪弦・電気三味線などは現存するもの、一般的にはあまり知られていない。

今日、三味線は、それぞれ用途やジャンルに応じて音色や演奏方法の異なる様々な種類に細分化している。そのため、異なるジャンルの三味線を交えてハーモニーを醸成するのは難しい。言い換えれば、アンサンブルの中で三味線の異なる音色を際立たせるのは比較的容易であるが、西洋の音楽的な構成技法を用いてハーモニーとメロディーを成立させるのは非常に困難である。しかし、伝統的なアンサンブルのなかでは、三味線は中軸的な役割を担ってきた。

たとえば、長唄の場合、三味線は伴奏（長唄では必ずしもハーモニーを意味する訳ではない）からメインに至るまで複数の役割を担っている。伝統的な長唄においても、現代的な長唄のアンサンブルにおいても、三味線が音楽の全体的な雰囲気を規定するイニ

<sup>27</sup> 伊沢修二、山住正己校注 1971『洋楽事始-音楽取調成績申報書』東京：平凡社、47頁。

<sup>28</sup> 伊沢修二、山住正己校注 1971『洋楽事始-音楽取調成績申報書』東京：平凡社、55頁。



シアチブを握っている。更に、江戸時代には三味線は他の邦楽ジャンルから技法や奏法を取り入れ、自家薬籠中の物としたため、三味線という楽器そのものは言うに及ばず、長唄というジャンルの表現方法も広がった。

長唄の三味線は、西洋楽器と違って、音色の変化やアンサンブルの技法によって、独特の表現方法を確立した反面、西洋音楽で好まれるメロディーとハーモニーの対比を成立させることを困難にしたため、西洋音楽をベースとする現代の作曲家が、三味線を現代邦楽のメイン楽器に取り上げることを難しくしたのではないかと考えられる。

西洋音楽の理論を前提とした場合、三味線に委ねることのできるパートは極めて限定的であると言える。三味線という楽器の特性を見据えると、西洋音楽の適用により損なわれるものは大きく、長い歴史の中で発展してきた特性を生かして表現されてこそ、本質的な価値が高まるのではなかろうか。西洋音楽の理論に基づいて作曲された三味線のための作品が高い評価を得ている例も無いわけではないが、西洋的な音楽表現のアプローチで三味線を然るべき形で表現するのは概して困難である。そのため、西洋音楽畑の作曲家が三味線を用いる場合、三味線を伴奏とし、他の邦楽器を中心とする作品を作るのが一般的となっている。ここにも、三味線の特性を逆説的に感知することができる。

三味線の西洋音楽理論への適合性の低さはこの楽器の限界ではなく、むしろ、現代音楽の表現方法の広がりに通じるものであり、これからの民族音楽的な研究の可能性を広げるものではないかと捉えている。

### 第3節 三味線研究の三本柱

前述した楽器の特性の見定め方を三味線に当て嵌めると、三つの重要事項が浮かび上がる。その三つとは、(1)記譜法、(2)技法・奏法、(3)アンサンブルにおける役割、である。

三味線には多くの記譜法が存在し、記譜法によって三味線の種類、流派、ジャンルなどの違いが明確になるため、現代作品において記譜法（五線譜を含む）は、その作品の表現方法や音楽的な構成を示す重要な手掛かりとなる。また、三味線は古来より様々な技法や奏法を発展させてきたため、音色、間とノリ、調子を含む三味線の技法と奏法を分析することにより、作品中の各音の意味合いや作品全体の様式を明確にできる。アンサンブルにおける役割は、三味線が音楽史の流れの中で如何に表現の幅を広げ、現在に至ったかを明らかにする上で重要な鍵となる。

#### 3-1. 記譜法

三味線は、どの三味線ジャンルでも一般的に使用する楽譜や記譜法がない。現在、三味線のジャンルによって、あるいは同じジャンルであってもその中の流派によって、五線譜や数字譜などの記譜法を使う場合もあれば、唱歌などを用いて楽譜を使わない場合もある。楽譜にはただリズムや音の高さが書かれているだけではない。いかに音楽を表現し、いかにアンサンブルをするメンバーと音を合わせ、どのような演奏技法を使うかも示されている。それらは流派によって異なるため、同じ記譜法で示すことはできないのである。つまり、どの楽譜（五線譜、数字譜、唄本）を使用するかにより、どのように音が表出されるかが異なり、それが演奏者に影響を与え、結果的に作品の雰囲気や演奏方法も変化する。三味線の場合、ジャンルや流派によって、技法、演奏表現、そして音色が異なるため、同じ記譜法でそれらを示すことはできないと考えられる。

この点を理解するために、三味線の演奏の歴史において、なぜ楽譜が用いられるようになったかの経緯を調査し、演奏者はそれらを用いていかに演奏をしてきたか、また、それぞれの楽譜の読み方についても言及する。

### 3-1-1. 三味線の記譜法の歴史

歴史的には、邦楽や三味線の伝承の仕方は、弟子が師匠の演奏を目の前で見聴きして、覚えるという方法がほとんどであった<sup>29</sup>。また、曲を覚える手段として唄本を用いることもあるが、そこには歌詞が書かれているだけであって、音が記されているわけではない。場合によっては、唄本の歌詞の隣に、演奏方法や型などをメモすることもあるが、その意味を理解することができるのはそれを書いた演奏者のみである。

明治維新以降は、西洋音楽が日本で広く学ばれるようになった。そのため、五線譜と同じような分かりやすい記譜法が必要と考えられるようになり、より適切な三味線の記譜法を考案する試みが始まった。

このような当時の環境の中で、人々に日本の伝統音楽を効果的に普及させるために、1900年ごろ、田中正平<sup>30</sup>は多くの邦楽作品を五線譜を用いて採譜した。しかし、五線譜は三味線の本質的な技法を正確に記すことができないため、三味線の演奏者にとっては扱いにくく、一般的に使用されることはなかった。五線譜が一般的に使用されないことは、三味線の演奏においてだけでなく、他のジャンルの日本伝統音楽においても生じた問題である。五線譜には、すべての楽器のパートの並び、拍子や音高が一定の書き方で記される。それだけでなく、そこには西洋音楽の本質的な要素である明確な音高やリズム、構造、アクセントなどが含まれている。このことから、日本伝統音楽を五線譜で記してしまうと、その特性が薄まってしまう可能性があると考えられる。

例えば、音楽により異なる記譜法は、言語により異なる翻訳と同じように考えられる。現在、『源氏物語』や『平家物語』などは、分かりやすくするため、現代語訳も多くなされ、外国人に伝えるため他の言語に翻訳したものもある。しかし、それぞれの翻訳により、原文の味わいが少なからず損なわれ、元の意味が変わってしまうことも珍しくない。田辺秀雄は「日本の伝統音楽と音楽教育のあり方」という記事の中で、要約すると、日本語の行間が読み取れず、直訳の英文を読むだけでは日本の古文は鑑賞できない、音楽を楽譜で書く際も同じ問題が見えるのではないかと述べている（田辺1969, p.30）<sup>31</sup>。そのため、ロベルト・ガーフィアス（Garfias, Robert）は著書

「Music of a Thousand Autumns: The Togaku Style of Japanese Court Music」の中で、日本伝統音楽を五線譜で記すことで起こる問題について、「西洋の五線譜システムは、我々の記譜の伝統に適合した音の形式などを補強するとともに、他の音楽をさまざまに歪ませたり見落とししたりする傾向にある<sup>32</sup>」と述べている<sup>33</sup>。

<sup>29</sup> 田中悠美子、野川美穂子、配川美加編『まるごと三味線の本』青弓社、2009年、232頁。

<sup>30</sup> 田中正平はドイツに留学して音響学を学び、1899年に日本に帰国した。純正調オルガンの発明者としても有名である。

<sup>31</sup> 田辺秀雄（1969年 8月）「日本の伝統音楽と音楽教育のあり方」『音楽教育研究』。

<sup>32</sup> “The standard western notation system tends to reinforce those aspects of the sound pattern which are compatible with our own notation traditions and in varying degrees to distort or omit others”.

<sup>33</sup> Garfias, Robert, *Music of a Thousand Autumns: The Togaku Style of Japanese Court Music*. University of California Press, Los Angeles, California; 1975. 233.

しかし、田中正平の五線譜は一般的に使用されなかったが、五線譜によって、音符の長さや、小節や楽句の切り方が分かりやすくなることは事実であるため、田中正平の後、三味線演奏者の考案した記譜法が五線譜から様々な影響を受け、完成された。

現在も一般的に使用されている三味線の楽譜は、研精会譜と三味線文化譜（文化譜）である。

田中正平門下である初世吉住小十郎（1886～1933）は、採譜した五線譜のドレミを数字に置き換えて記した研精会譜<sup>34</sup>（あるいは彼の名をとって小十郎譜とも）を考案した。研精会譜は五線譜の分かりやすい構造やリズムの書き方を模倣して、音の長さが横線や点などで表され、リズムや旋律などを小節で分けて記している。古典曲も新しい作品も公刊され、今日、多くの長唄三味線奏者が研精会譜を使用している<sup>35</sup>。

1922年に四世杵家弥七（1890～1942）の考案した「三味線文化譜」は、一の糸、二の糸、三の糸ともに、上駒から同じ距離の勘所には同じ数字をあてはめるというスタイルである<sup>36</sup>。最初に考案したとき、日本語の文書と同様に楽譜は縦書きだったが、現在は五線譜を模して、横書きとなっている。勘所譜には、「三味線文化譜」の他に、「縦書ワク式楽譜」（家庭式）がある。後者はおもに生田流箏曲の演奏者が使用し、現代曲でも使用される。

話を戻すと、「三味線文化譜」は、横に線を三本引き、一番下が一の糸、真ん中が二の糸、上が三の糸の音であり、それぞれ勘所に相当する数字を配置している。開放弦を0とし、1、2・・・10の数字はそれぞれの勘所を示す<sup>37</sup>。

勘所譜である文化譜は、研精会譜と違って、実際に三味線の棹のどこに指を置くかを伝える。そのため、同じ数字の場合、糸による勘所は同じだが、実際に響く音の高さは異なる。文化譜で習う場合、三味線の棹に数字を書き、楽譜を見ながら勘所を確認できるため、初心者には研精会譜より習いやすい。しかし、文化譜には実音が記されていないため、数字の羅列を見ただけでは、実際のメロディーをイメージするのは難しい。

1920年に、宮城道雄が、尺八の吉田晴風と作曲家の本居長世と共に「新日本音楽演奏会」を開き、ここから西洋音楽の手法を取り込んだ作品は「新日本音楽」とよばれるようになった<sup>38</sup>。新日本音楽の作曲家の多くは邦楽の演奏者であったため、殆どの場合、演奏者のジャンルや流派で用いていた文化譜や研精会譜、縦書ワク式楽譜で新作品を記した。

1947年、NHKのラジオ番組「現代邦楽の時間」をきっかけに、「現代邦楽」という用語が登場した<sup>39</sup>。新日本音楽と現代邦楽の違いとは、現代邦楽では西洋音楽の作曲家が作品を作ったことである。邦楽演奏者ではなく、西洋音楽の作曲家が邦楽器の作品を

<sup>34</sup> 明治35年（1902）に設立された長唄研精会がこの楽譜を用いたことによる。

<sup>35</sup> 田中悠美子、野川美穂子、配川美加『まると三味線の本』青弓社、2009年、5頁。

<sup>36</sup> 田中悠美子、野川美穂子、配川美加（編）『まると三味線の本』2009年、前掲 235頁。

<sup>37</sup> 「縦書ワク式楽譜」は、縦書きで勘所に相当する数字を配置する。ただし、開放弦は1とし、半音上がるにつれて、三の糸の勘所は、アラビア数字で234#45678#89Xとなり、オクターブ上の場合は数字に点（・）を付け、2オクターブ上の場合は2つ点（・・）を付ける。二の糸の勘所は漢数字で書き、一の糸の勘所は漢数字にイ（人編）を付ける。  
田中悠美子、野川美穂子、配川美加（編）『まると三味線の本』2009年、前掲 238頁。

<sup>38</sup> 久保田慶一、ほか『はじめての音楽史—古代ギリシアの音楽から日本の現代音楽まで』音楽之友社、1996年、173頁。

<sup>39</sup> 久保田慶一、ほか『はじめての音楽史—古代ギリシアの音楽から日本の現代音楽まで』前掲 187頁。

作ったため、数字譜ではなく、五線譜で作品を書く傾向が一般的となった。西洋音楽の影響で、新たな表現やアンサンブル法、リズムなどを作るには、数字譜よりも五線譜のほうが正しく伝えることができたからである。

これらの記譜法を考案し、作品を発表してきた活動から、現在の邦楽器演奏者たちは、数字譜だけでなく、五線譜も読めることが珍しくない。しかし、三味線の場合、五線譜を読めると言っても、西洋音楽の演奏者のように、五線譜を初見で演奏できる演奏者は極めて少ない。実際、バイオリンなどと違って、三味線の調弦（各糸の実音）は決まっていない。例えば、一般に、一の糸はBからDまでに調弦するが、本調子、二上り、三下りの他、時には普段使わない調子（一下りや三メリなど）で演奏する場合もあるため、各糸の実音はいつも変化している。そのため、調弦により、五線譜に記す音をどの勘所で演奏するかが異なる。演奏者は、五線譜の楽譜に、自分が普段使用する数字譜の数字を書き込むことが多い<sup>40</sup>。演奏者によって、書き込む数字や記号の意味が異なるので、一般に作曲家が五線譜に数字を書き込むことはない。

しかし、どれほど三味線演奏者が五線譜を読むことになれても、五線譜よりも各種類の数字譜のほうが三味線特有の奏法やリズムを効果的に表現できる。例えば、長唄三味線の演奏者である杵屋正邦（1914～96）は、長唄のための作品を作る時には、研精会譜で記すが、西洋音楽から影響を受けた三味線独奏曲や現代作品を作る時には、どの三味線ジャンルにも対応できる五線譜で記した。このように、五線譜のほうが数字譜よりも西洋のリズムや形式を効果的に表現できるが、長唄の基本的な技法や間は五線譜では表現しにくいいため、ある長唄の演奏者は筆者のインタビューに答えて、「五線譜では拍子の表記に数学的な正確性が求められるため、杵屋正邦の現代作品では全体的に三味線の演奏が堅く感じられる」と述べた<sup>41</sup>。

今日、五線譜で書くことによる堅さを回避するため、邦楽の演奏者だけではなく、西洋音楽の作曲家も、楽譜を出版する場合に新作品を数字譜でも書くことが増えている。例えば、高橋久美子（1965～）は邦楽器のための現代作品を作る際には、必ずその楽器を習得し、作品を数字譜と五線譜の両方で記すことになる<sup>42</sup>。また、マザーアース株式会社という楽譜出版社は「民族音楽には五線譜以外の専門の楽譜もついている<sup>43</sup>」というコンセプトで、邦楽器のための新作品を出版する際、五線譜だけではなく、数字譜（殆どの場合、縦書ワク式楽譜で）も出版する。邦楽器と西洋楽器の合奏の場合でも、五線譜と数字譜の両方を出版する。つまり、現代邦楽の記譜法は、五線譜と決まっているわけではなく、その邦楽器の特性を効果的に表現するため、その楽器の記譜法を読み、作品を書くことが徐々に一般的となってきた。

### 3-1-2. 記譜法とその読み方

前述のように、明治維新以降、様々な三味線のための楽譜が発展したのは、伝統音楽の古典曲を効果的に伝承するだけでなく、流派やジャンルを越えて新作品を多くの演奏者に伝承する目的があったからと言える。更に、記譜法によって、音符、リズム、技法

<sup>40</sup> 2009年10月から2016年9月に野澤徹也にインタビュー及び活動見学。

<sup>41</sup> 2010年9月12日に千葉暢と東音田口祐にインタビュー。

<sup>42</sup> 作曲家グループ＜邦楽2010＞の参加作曲家 <http://music.geocities.jp/hogakucomposers/pro.html> 2016年10月01日閲覧。

<sup>43</sup> マザーアース株式会社ホームページ <http://mother-earth-publishing.com/> 2016年10月16日閲覧。

を記す方法が異なるため、演奏者がいかに技法を表現し、異なる記譜法がいかにその演奏方法を変化させるかを分析することが重要である。

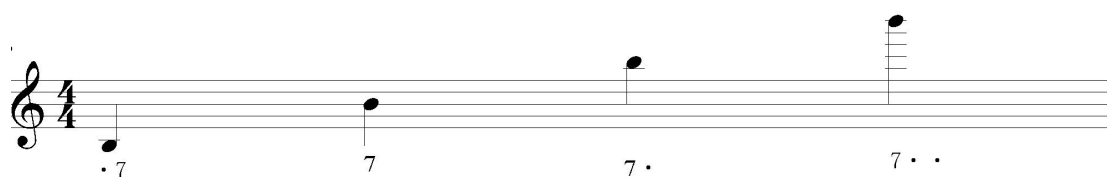
民族音楽学の研究者であるマントル・フッドは、五線譜による採譜にはさまざまな問題があるため、元の記譜法が存在する場合、その楽譜を五線譜に訳譜することよりも、記譜法とその読み方を示すことが重要であると述べた<sup>44</sup>。フッドはこの楽譜の問題の解決方法を「The Hipkins Solution」と呼んだ<sup>45</sup>。本研究で事例として分析する作品には、二つの違う記譜法が登場する。それは、研精会譜と五線譜である。フッドの言う通り、全ての事例を五線譜に訳譜するのではなく、フッドの言う所の「元の楽譜」である研精会譜の読み方に言及する。

### 3-1-2-1. 研精会譜

研精会譜の数字の1から7までは、西洋のドレミのように、音と音の比較関係を表し、ド=1、ミ=3、ソ=5である。三味線の基本的な調子では、本調子の弦は・737となり、二上りの弦は・7#47となり、三下りの弦は・736となる（表1-1）。そして、オクターブを示すため、数字の左と右に点を付ける。例えば、数字「7」の音に対し、左に点を付け「・7」とすると、「7」の音よりオクターブ下を意味し、右に点をつけ、「7・」とすると「7」の音よりオクターブ上になる。また、右に2つ点のついた「7・・」は、2オクターブ上の音を演奏する。従って「7」の音を「B」と仮定すると、譜例1-1の通り五線譜で採譜される。

表 1-1 三味線の基本的な調弦

|     |               |            |
|-----|---------------|------------|
| 本調子 | ・ 7   3   7   | 例 (B E B)  |
| 二上り | ・ 7   # 4   7 | 例 (B F# B) |
| 三下り | ・ 7   3   6   | 例 (B E A)  |
| 一下り | ・ 6   3   7   | 例 (A E B)  |
| 三メリ | ・ 7   3   # 4 | 例 (B E F#) |



譜例 1-1

<sup>44</sup> “Hood (1971:90-122) has proposed three broad solutions to the problem of notation and transcription that need to be summarized again here. The first of these solutions can easily be accomplished now: we should provide the original, indigenous notation where such a notation exists and teach our colleagues how to read it”.  
Reid, James. “Transcription in a New Mode” *Ethnomusicology*, Vol. 21, No. 3 (9. 1977). 418.

<sup>45</sup> Hood, Mantle. *The Ethnomusicologist*. McGraw-Hill, New York: 1971. 90-93

なお、「7」の示すピッチは必ずしも「B」ではなく、曲の調子（あるいはキー）によって変化することに留意する必要がある<sup>46</sup>。また、現代邦楽における三味線の「7」の音は、ほとんどの場合「D」や「C#」で演奏されるが、ここでは五線譜に置き換えた場合、「7」の音を「B」で採譜するのが最も読譜しやすいため、「B」を用いた。

「7」より「1」は半音、「7」より「1#」は一音、「1」より「2」は一音（「#1」より半音）、「2」より「3」は一音（「#2」は伝統的にほとんど使わない）、「3」より「4」は半音、「3」より「4#」は一音、「#4」より「5」は半音、「5」より「6」は一音（「5#」は伝統的にほとんど使わない）、「6」より「7」は一音（「6#」は伝統的にほとんど使われない）で採譜する。つまり、三味線で伝統的かつ一般的に使用される音を五線譜、譜例1-2のようにする。



譜例 1-2 (三味線の音と音の数字)

研精会譜は縦譜となりながら、お互いのリズムは、五線譜のリズムと同じように線と点の多少でリズムの長さを表現し、休みや音を長く伸ばす部分には、数字の0か長い線を書く。図1-1は、研精会譜でのリズムの表記法を五線譜に対応させて示したものである。

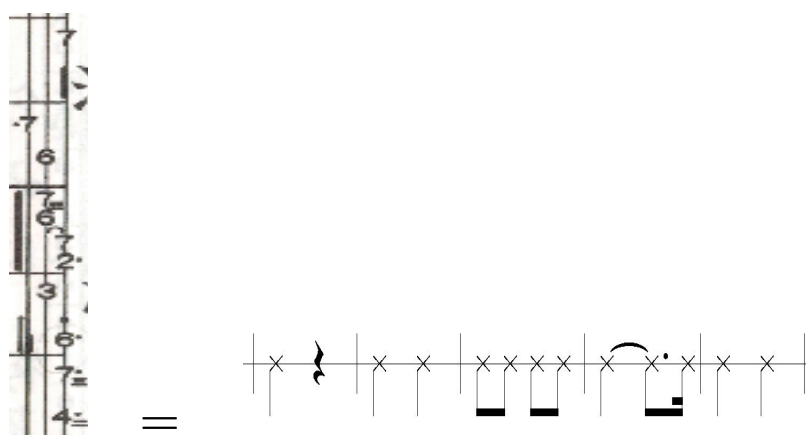


図 1-1 (研精会譜のリズムを採譜する)

研精会譜には三味線と唄の部分しか書かれていない。囃子や笛の楽譜は別の記譜法で書かれ、唄も唄本を使用する。

### 3-1-2-2. 五線譜の読み方

<sup>46</sup>Malm, William. *Japanese Music and Musical Instruments*. Charles E. Tuttle, Japan: 1959. 273.

近年は、西洋音楽の作曲家はもちろん、三味線演奏者出身の作曲家も五線譜で新作を書きようになった。しかし、三味線のための五線譜の一般的な書き方はない。リズムや音符の書き方は一般的な五線譜と同様だが、技法の記号は作曲家によって異なる。

長唄の演奏者であり、西洋音楽を学んで作曲家となった杵屋正邦は、三味線のための独奏作品や合奏作品を一番多く作曲したが、現代作品では必ず五線譜で書いた。三味線独奏曲の場合、杵屋正邦はシャープ（＃）とフラット（b）を付けずに読みやすい、一の糸=Bになる楽譜の書き方を決めた。前述したように、この楽譜の書き方では、一の糸は必ずBで調弦するわけではなく、演奏者によって弾きやすい音に調弦しても良いため、一の糸はC＃やDで調弦する場合が多い。しかし、杵屋正邦は、他の楽器との二重奏や合奏作品では、三味線の実音を他の楽器と正しく合わせるために、一の糸=Bではなく、実音で書いた。更に、技法の記号は長唄の研精会譜の方式で書いた。杵屋正邦は一番多く三味線の作品を五線譜で書いているため、その五線譜の書き方が広まったと思うが、現在では、作曲家によって書き方は異なる。

例えば、生田流の箏演奏者である沢井忠夫（1937～1997）は、三味線の独奏曲を書く際、一の糸はBではなく、Gとした。そして、沢井の用いた楽譜は勘所譜であり、開放弦を0にしている。

三木稔（1930～2011）などの西洋音楽の作曲家は、専門外である三味線の技法の記号ではなく、西洋の弦楽器の技法のための記号を使用する場合が多い。例えば、ハジキは+となり、上げ弓（V）と下げ弓（■）は三味線のヒクとスクイの記号になる。しかし、西洋の弦楽器で使用する記号に慣れていない三味線演奏者がまだ多いため、このように楽譜を書くことは一般的であるとは言えない。どのような記号が効果的に技法を表現するかわからない場合、記号ではなく、技法名と技法の説明を書くのが普通である。

三味線の場合、楽譜の一般的な書き方は決まっていない。それは、決められないのではなく、一般的な書き方を決めてしまうと、各三味線の特徴的な技法や奏法を変えてしまうからである。そのため、数字譜から五線譜までのそれぞれの楽譜の表現方法を分析しないと、三味線の基本的な特性、つまり三味線がある音を弾くことがどのような意味を持つかが明らかにならない。そのため、本論文の譜例には、元の楽譜（場合によって数字譜）を使用し、必要に応じて、五線譜に訳譜して示す。

しかし、西洋楽器と違って、三味線には流派やジャンル、そして演奏者の判断などにより、微妙なスライドや意図的なピッチの外し方など、楽譜に表記するのが困難な表現や、奏法で演奏される場合があるので、楽譜だけではなく、実際の演奏も分析することが必要である。

### 3-2. 技法・奏法

伝統音楽や現代作品で使われる様々な技法や奏法が如何に三味線音楽における表現の幅を広げているかについて説明し、それらが作品にどのように影響を与えるかを分析し明らかにする。中国から琉球、そして本土へと伝承されたこの楽器は、地域によって、弾き方、構造、駒・撥などの付属品がそれぞれ独自の発展を遂げ、特に江戸で花開いた三味線音楽は、奏法と技法による響きの違いを強調するため、明治維新前には、既に奏法・技法的には完成の域に達していた。なお、ここでは三味線の分析をより明確にするべく、技法と奏法を区別し、それぞれ別の意味合いを持つ重要な用語として扱う。

### 3-2-1. 技法

ここで言う技法とは、音の出し方に関するテクニック全般を指している。三味線は、いわば同音異響とも言おうか、同じ音（ピッチ）に様々な響きを持たせ、幾通りもの音の出し方（＝技法）を駆使することで効果的に演奏するように発展してきた楽器である。今日使用されている三味線音楽の技法のなかには、西洋音楽の影響を受けているように思えるものも多々あるが、実際のところ、大部分は江戸時代に確立されたものである。徳丸氏も「三味線の場合は、撥で弾くこと、撥ですくうこと、左手ではじくこと、などから生じる音色の違いもそうした意味で重要となる」<sup>47</sup>と論じている通り、三味線音楽を分析するにあたり、技法の違いを理解し、それらがどのように楽譜に記され、古典音楽と現代音楽において、それぞれ音楽を表現する上で如何にそれらの技法が適用されているかを明らかにすることの重要性は極めて高い。

本章での叙述の便宜上、代表的な技法を網羅したリストを作成した（後述のリスト（表1-2）を参照）。このリストには、三味線の全技法が記載されているわけではないが、本論文で扱う各三味線ジャンルの基本的な技法は全て掲載されている。そして、リストは、技法のカテゴリーによって大きく分類されており、順列もそのカテゴリーに準じている。以下、各カテゴリーと、明治期以降に作り出された現代技法に関する説明である。

#### （1）撥の技法

このカテゴリーには、撥の使い方を特定した技法が含まれる。スクイなど、古典の代表的な技法に加え、トレモロのような現代技法もこのカテゴリーに分類される。スクイは古典音楽でも現代音楽でも最も頻繁に使用される技法である。速く演奏する上で、譜面上の表記の有無にかかわらず、スクイを使うのが最も自然であることが、その理由である。この他にも、二、三本の弦を一度に速く演奏するためのコカシバチやカエシバチなど、演奏者は様々な音色を表現すべく、多様な撥の技法を駆使する。

トレモロは箏曲では「サーラリン」と呼ばれる基本的な技法の一つであり、三味線の場合も指でトレモロをすることがあるため、古典音楽のなかで使われる技法の一つであると言える。しかし、撥でトレモロするのは、撥の形状が細い義太夫三味線を除くと、必ずしも効果的であるとは言えず、実際、現代音楽、特に西洋音楽の作曲家による作品の中に散見されるに留まる。撥で胴を叩くのも現代的な技法の一つとして、現代作品の中での効果的な使用が認められる。しかし、古典音楽には基本的な技法の一つとして、手で棹を叩く技法があり、これに類似する技法として、囃子や唄がない稽古の時に、タイミングを取るため、師匠が撥で胴を叩くことは多々あり、この胴を叩く技法も、古典音楽に由来していると言えなくもない。

#### （2）左手の指の技法

これは指の使い方に特化した技法である。ハジキ、そしてカケハジキやスクイハジキなどの撥と指のコンビネーションからなる古典の代表的な指の技法に加え、倍音やダブル・ストップのような現代技法もこのカテゴリーに分類される。三味線の現代作品の楽譜には、ハジキの記号として、西洋音楽のピチカートと類似する記号が使用されている例が散見されるが、ピチカートとハジキは根本的に異なる技法であり、この混同は好ましくない。ハジキは、ピチカートのように右手で弦を引き上げるのではなく、必ず左手で棹から弦を引き下げる形で演奏しなければならない。

三味線での効果的な演奏が可能なハーモニクスは、音の表現の幅を広げる新たな技法として、演奏者や作曲家による現代作品の中に散見される。ダブル・ストップは、三味

<sup>47</sup> 徳丸吉彦『民族音楽学理論』放送大学教育振興会、1996年、78頁。



線で様々な和音を演奏するために発展した現代技法であるが、バイオリンのように指の腹で弦を押さえるのではなく、三味線は爪で弦を押さえるため、三本の指で同時に押さえることのできる和音には自ずと物理的な制限が生じ、様々な和音を迅速に演奏するには困難が伴うため、三味線演奏者の間では効果的な技法ではないとの評価が支配的である。

### (3) スライドを用いる技法

このカテゴリーには、音と音の間をスライドさせるための技法が含まれる。コキ、ヨリ色など古典の代表的な技法がこのカテゴリーに分類される。コキとスリは同じスライドの技法であるが、三味線ジャンルによって使い分けられており（基本的に長唄はコキ、地歌はスリを使用）、スライドの強調の仕方や動き方に若干の差があり、表記の仕方も様々である。また、音の前にコキやスリを入れるのは三味線特有の持ち味であるため、楽譜にコキやスリが記されていないなくとも、実際の演奏では頻繁に使用される傾向にある。

### (4) 絃の技法

これは、調弦と弾く絃の特定により、三味線の全体的な響きの違いを生み出す技法である。意図的な開放絃の使用の有無や、それに伴う調弦の選択など、古典でよく見られる技法がこのカテゴリーに分類される。絃によって、その絃の最も自然な響きが異なるため、いかに音を響かせたいかによって、同じ高さの音であっても、どの絃で音を出すかが変わってくる。例えば、一の糸は上駒を外れ「サワリの山」にふれることで複雑な倍音を生じ、三の糸は細いので、同じ音でも二の糸より明るく響く。また、開放絃の方が指で弦を押さえる音より長く響くのは自明であり、表現したい音によって意図的に開放絃を選択するのは技法の一つであると言える。

基本的に調弦が変わらない西洋の弦楽器とは異なり、三味線は曲や状況に応じ、調弦を変えて演奏されるのが一般的である。本調子（BEB）、二上り（BF#B）、そして三下り（BEA）が基本的な三種類の調弦にあたる。この調弦によって、特定の楽句の演奏し易さが変化するだけでなく、三味線全体の響き方に影響を及ぼすことになる。例えば、盛り上がる曲の場合は二上りを使用し、しんみりとした作品の場合は三下りとなり、調弦の基本は本調子であると言うのが一般的な考え方である。とは言え、二上りが悲しい歌詞のある作品で使われることもあれば、三下りが諧謔的な内容の歌詞を含む作品で 사용되는こともあるので、調弦の選択は必ずしも歌詞の内容のみに左右されるわけではなく、主音をどこに置き、いかに音を響かせたいかで調弦が決まる。また、調弦は既出の三種類が最も頻繁に使用されるが、一下り（AEB）、六下り（BEF）など、使用頻度こそ低いものの他にも種類は存在し、調弦によって三味線に様々な響きを持たせ、出せる音のバリエーションを増やしていることから、他の技法と同様に、調弦も音の出し方に関する技法の一つであると考えられる。

表 1-2 三味線の技法一覧（三木稔『日本楽器法』、杵屋正邦楽譜の「記号一覧」、山田流八千代獅子の「楽譜略解」を参考にして筆者が作成）

|            | 技法           | 記号   | 説明  |
|------------|--------------|--|---|
| 撥の技法       | ヒク           |  | 撥や指先で糸の上から下に向かって弾き下ろす技法   |
|            | スクイ・スクウ      | v  | 撥を下から上がる弾き方   |
|            | コカシバチ        |   | アルペジオのように弦を上から下に次々と弾く技法   |
|            | カエシバチ        |   | 撥を返して弦を下から上へアルペジオの反対方向に弾く技法   |
|            | カケバチ         |   | 左手でハジキを演奏しながら、三の糸の下に撥の先端を置く弾き方  |
|            | トレモロ         |   | （現代）スクイを長く繰り返す弾き方   |
|            | 胴を叩く         |   | （現代？）撥で胴を叩く技法   |
|            | ウチ（押す？）      |   | 手か指で棹を叩く、または押す技法  |
|            | 爪ビキ          |  | 撥の代わりに右手でハジキをする技法   |
| 指の技法       | ハジキ・ハジク      | h  | 左手の人差し指で弦を押さえながら、中指か薬指で弦を下方に弾く技法  |
|            | 裏ハジキ         | u  | 爪の先で弦を上方に弾く技法   |
|            | アテハジキ        |   |   |
|            | カケハジキ        |  | ヒクと薬指のみのハジキを交互に行う弾き方  |
|            | ハーモニクス       |   | （現代）指の腹で軽く弦に触れて1オクターブ上のオーバートーンを作り出す弾き方。右手は撥によるヒクが基本。                      |
|            | ダブル・ストップ     |  | （現代）指2、3本で弦を押して和音を弾く技法  |
|            | スクイハジキ       |   | スクイ（一か二の糸）とハジキ（二か三の糸）を別の弦で同時に行う弾き方  |
|            | スタッカート       | .  | （現代）所謂スタッカート  |
|            | 消す           | x  | 左手で音の響きを消す技法  |
| スライドを用いる技法 | ユリ色          |   | 通常のビブラートや、更にスライド幅の広いビブラートの技法。   |
|            | コスリ          |  | 撥で弦をこする技法   |
|            | コキ手（スリ手）     |   | 所謂スライド  |
|            | コキ色          | <br> | 音が高くなるスライド  |
|            | コキ色          | <br> | 音が高くなった後、元に戻るスライド   |
|            | コキ色          | <br> | 音が低くなるスライド  |
|            | コキ色          | <br> | 音が低くなった後、元に戻るスライド   |
|            | コキ下ろし（コキ落とし） |   | 左手は弦のほぼ全域を使いながら音を上げるコキを行い、右手は撥でスライドの合間に弦を1回、そしてスライド終わりで開放弦を1回弾く技法。通常、瞬間的に |

|      |              |     |  |
|------|--------------|-----|--|
|      | コキ下ろし（コキ落とし） |     | 左手は絃のほぼ全域を使いながら音を上げるコキを行い、右手は撥でスライドの合間に絃を1回、そしてスライド終わりで開放弦を1回弾く技法。通常、瞬間的に行われる弾き方である。 |
| 絃の技法 | 一の糸          | I   | 一の糸を弾く   |
|      | 二の糸          | II  | 二の糸を弾く   |
|      | 三の糸          | III | 三の糸を弾く   |
|      | 開放弦          | ○   | 開放弦を弾く   |
|      | 第一指          | 一   | 左手の人差し指を使用   |
|      | 第二指          | 二   | 左手の中指を使用   |
|      | 第三指          | 三   | 左手の薬指を使用   |

### 3-2-2. 奏法（演奏表現）

三味線の種類やジャンルにより、同じ技法であっても実際の弾き方には差異が生じるため、ここで言う奏法とは、実際の演奏表現を意味する。奏法は記号で分別されているわけではないので、三味線の種類やジャンル、そして演奏者がいかにその技法を解釈するかで分類される。つまり、楽譜に同じ記号が明示されていたとしても、演奏者や場合により実際に用いられる音の出し方に若干の違いが生じるため、三味線音楽を分析するにあたり、奏法の違いを理解し、古典音楽と現代音楽において、その奏法がいかに三味線音楽の世界観に影響を与えているかを明らかにすることは重要である。

奏法はジャンルの違いと表現の違いによって生じる2種類に大別することができる。

三味線のジャンルにより、使用する撥、駒そして三味線の大きさや構造が異なるため、それぞれ技法の適用の仕方にも自然と違いが生まれる。この違いが、それぞれのジャンルを特徴づけているという点で、奏法の分析は不可欠であると言える。

演奏者が目標とする表現により、技法の適用の度合いに幅が生じ、結果として音の響きに微細な違いが生み出される。例えば、歌詞の内容を効果的に表現するため、演奏者は状況に応じて指定された音を低め／高め、あるいは強め／弱めに演奏することで自在に音の響きを変化させ、音の与える印象を操ることができる。

しかし、演奏者に主体性のある奏法は殆ど楽譜に表記されていないため、奏法を分析するには、実際に演奏を聴き、演奏者にインタビューする手法を採る必要がある。

例えば、ルー・ハリソン（Harrison, Lou 1917～2003）の三味線独奏曲である《組曲》の第3楽章の記譜法と技法だけを分析すると、一の糸と二の糸でドローンのように音を繰り返す箇所があるが、短2度、長3度、完全5度の三つの音程だけで構成されるメロディーの響きと区別するため、楽譜ではこのドローンの音を指（つまりハジキ）で演奏するように指定されている。しかし、実際に演奏会へ足を運ぶと、この箇所ではハジキは使われておらず、演奏者へのインタビューからも、楽譜通りには演奏せず、普通の「ヒク」が使われている裏付けが取れた。演奏者によると、この箇所はハジキで演奏できないわけではないが、メロディーとドローンをより効果的に区別するには「ヒク」の技法が適しているとのことであった<sup>48</sup>。また、この楽章には、他にも演奏者の一存で、楽譜に記されていないコキが使われている箇所もある。

### 3-3. アンサンブルにおける役割

三味線は、歌や合奏で伴奏からリーダーまでさまざまな役割を持つことによって発展した楽器である。三味線は他の邦楽器や歌との関係性の影響により、ジャンルにより使

<sup>48</sup> 2013年2月から4月に野澤徹也にインタビュー。

用する撥、駒が異なるようにもなった。それに加え、三味線はジャンルにより、使用する技法や演奏表現、そして記譜法もそれぞれ異なる発展を遂げた。また、三味線は楽器編成により、間の取り方など合奏に特化した様々な技法が生み出された。故に、三味線を分析する上で、三味線を独立した単一の楽器としてのみ扱うのではなく、状況に応じて三味線がアンサンブルにおいてどのような役割を果たしているのか理解することが非常に重要である。

### 3-3-1. 三味線の歴史

三味線には長い歴史があり、江戸時代に入って現在の形になるまで、幾多の変遷を辿って来た楽器である。現在の本土の三味線のアンサンブルにおける役割を明らかにするため、三味線はどこから来たか、そして役割やアンサンブルや構造などがいかに変化してきたかを理解することが重要である。

中国の三弦の起源や、日本伝来以前の演奏方法は解明されていないが、現在の三弦は、爪で弾き、胴に蛇皮を使用し、棹は細長く、棹に比べ胴は比較的小さい。現在使用されている一般的な三弦には、「小三弦」、「中三弦」そして「大三弦」の三種類のサイズが存在する。三弦のアンサンブルにおける役割はサイズにより多少異なり、「小三弦」や「中三弦」は中国の古典音楽の一ジャンルである江南糸竹の主要伴奏楽器で、琵琶と同様にリズムやベースを作っている楽器であるのに対し、「大三弦」は合奏や戯曲や説唱（語り物）の伴奏楽器として用いられる<sup>49</sup>。伴奏楽器に端を発した三弦だが、今では独奏曲が演奏されることも珍しくない。

沖縄には、14世紀から15世紀に中国の福建省からの華人の移住に伴って中国の三弦が移入された<sup>50</sup>。琉球に来た三弦は、やがて大きさや長さが変化して三線となった。三線の胴は三弦と同じく蛇皮が張られているが、水牛の角で作った大きな爪を右手人差し指にはめて演奏する。三線は元来琉球の宮廷音楽や宮廷歌謡を奏でる伴奏楽器として使用されてきたため、サワリがなく、音色の純粋性に重きが置かれており、現在においてもそのクリーンな音色で演奏されている。また、三線は演奏者が常に同時に歌唱するので、三線そのものの表現方法というよりは、歌の表現方法に力点が置かれている<sup>51</sup>。また、三線は庶民の楽しむ演劇などで使用する伴奏楽器でもあるため、琉球のなかで多くの音楽ジャンルの中に存在している。

三味線は中国から琉球を経て16世紀末に日本に来た。三味線は木や鼈甲や象牙でできた撥を右手に持って演奏し、胴には犬や猫の皮が張られている。更に、一の糸には独特の響きを生み出すサワリが導入されるようになった。このサワリの登場により、三味線は、三弦や三線に特有の澄んだ音色を持つ楽器から、より響きに広がりのある楽器へと変貌を遂げた。この新たな響き方により、楽器としての音色が変わっただけではなく、音量も大きくなり、表現の幅も広くなったため、三味線は単なる伴奏楽器に留まらず、歌詞の内容を表現することのできるメイン楽器としても使われるようになった。

斯くのごとく発展した三味線は、文楽や歌舞伎という新しい庶民の音楽文化を作り上げ、多くの音楽ジャンルを生み出した。江戸時代、三味線は大きく二つのジャンルに分けられていた。歌い物（歌う曲）と語り物（浄瑠璃などの語る曲）がそれにあたる。そ

<sup>49</sup> Lau, Frederick. Music in China: Experiencing Music, Expressing Culture. Oxford University Press, New York: 2008. 7.

<sup>50</sup> 田中悠美子、野川美穂子、配川美加『まるごと三味線の本』青弓社、2009年、35頁。

<sup>51</sup> 2013年11月10日から16日まで沖縄を訪問し沖縄県立芸術大学にて研究を行った。

の二つのカテゴリーは更に多くの音楽ジャンルに細分化されるが、以下が各ジャンルとそれぞれの基本的な楽器編成である。

浄瑠璃：

義太夫節（三味線一人、太夫一人）、一中節（三味線二人、語り手三人）、豊後節、宮  
菌節（三味線二人、語り手二人）、新内節（三味線二人、語り手一人か、弾き語りの場  
合もある）、常磐津節（三味線二人、語り手三人）、富本節、清元節（三味線二人、語  
り手三人）、河東節（三味線二人、語り手三人）

歌：

地歌（弾き歌いの三味線の独奏、三味線の二部合奏、箏との合奏、三曲合奏）、長唄（三  
味線と唄は最小の二挺一枚から数十挺数十枚までおこなわれる。鳴物が加わることもあ  
る）、荻江節（三味線二人、歌二人）、端歌（一人で弾き歌いをする場合もあるが、舞  
台で演奏する場合は三味線一人、歌一人）、うた沢（三味線一人、歌一人）、小唄（三  
味線一人、唄一人）、俗曲（三味線一人、歌一人が基本だが、一人で弾き歌いすること  
も多い）、津軽三味線（歌、三味線、太鼓各一人。津軽三味線の独奏「曲弾き」も人気  
がある）、瞽女唄、浪曲

### 3-3-2. アンサンブルにおける技法や奏法

アンサンブルにおける技法とは、三味線一挺だけではなく、アンサンブルの中で二つ  
以上の楽器で演奏する場合の技法である。例えば、ノリは、二つ以上の楽器を合わせる  
技法であり、音楽的な緊張感を生み出す方法でもある。タマは、二挺以上の三味線が繰  
り返しユニゾンして華やかな雰囲気表現する際に、装飾的な即興の音を加える技法で  
ある。大薩摩は、長唄の中で、唄と三味線が劇的な場面を掛け合いで演奏する技法で  
ある。これらの技法は、特定の古典作品でのみ使用されるのではなく、三味線のアンサン  
ブルにおける基礎的な演奏表現である。そのため、現代作品でも三味線特有の持ち味を  
生かすために、これらの技法を用いて演奏する場合もある<sup>52</sup>。

アンサンブルにおける演奏表現は、長唄の場合、他の楽器と合わせるために、三味線  
の演奏者は弾きながら囃子と違う掛け声を掛け、比較的張りのある響きで演奏するので、  
三味線はある意味、アンサンブルのリーダー的な役割を担っていると言える。逆に、三  
曲の場合、三味線の演奏者は弾きながら歌うため、掛け声を掛けることはなく、箏の音  
色と同じような響きで演奏するので、歌に対する伴奏楽器という位置づけになっている。  
このことから分かるように、三味線は種類や弾き方によって、比較的規模の大きな編  
成でリーダーの役割を担うこともあれば、伴奏楽器として効力を発揮することもあり、  
その役割や表現方法は幅広い。

ただし、三味線が歌や語りの伴奏楽器であり、アンサンブルの中で伴奏楽器やメイン  
楽器として発展してきたという歴史をふまえると、唄のない現代作品では三味線は楽器  
としての表現が成立しにくく、西洋音楽的な理論を適用しようとすると、楽器としての  
効果が失われてしまうのもまた事実である<sup>53</sup>。そのため、三味線を使用する現代作品の  
効果的な分析方法を確立する上で、アンサンブルにおける役割によって三味線がいかに  
影響を受けたかを承知しておくことは非常に重要である。

<sup>52</sup> 2012年9月17日から12月24日に中島久子にインタビュー。

<sup>53</sup> 田中悠美子、野川美穂子、配川美加『まるごと三味線の本』青弓社、2009年、17頁。

## まとめ

本章では、三味線という楽器の特性を論じ、三味線を用いた作品の分析には記譜法、技法・奏法、そしてアンサンブルにおける役割が重要であることを述べてきた。以下の章では本章での検討を元に、独奏曲、複数の種類の三味線の合奏曲、協奏曲から代表的な作品を選び、分析を進める。

## 第2章 分析1 ―三味線独奏曲―

### はじめに

本章の主要な論点は、現代作品における三味線の役割や奏法を、伝統的なアンサンブルの中での三味線の役割や奏法と比較し、分析によって示すことである。三味線の独奏曲、つまり三味線が一挺で演奏するというところにどのような効果があるかを分析し、三味線の現代作品に対する演奏者の評価についても明らかにする。

この章では、山田流箏曲の演奏者であり作曲家でもある中能島欣一（1904～84、以下、中能島）の先駆的な三味線独奏曲《盤渉調》を主要作品として扱う。《盤渉調》では記譜法、旋律構成、ノリ、奏法などの三味線の特性がいかに関表現されているのかを、主に1960～70年代に発表された西洋理論に基づく作品や、邦楽の演奏家が作った他作品との比較を通して、その特質を明らかにする。

本章の内容は、筆者が2015年度東京藝術大学大学院音楽研究科音楽文化学専攻博士後期課程研究論文集『音楽文化学論集』に寄稿した論文『日本の現代作品における「三味線らしさ」―中能島欣一作曲《盤渉調》の分析を中心に―』と重複する箇所がある<sup>54</sup>。

### 第1節 三味線独奏曲の歴史と概要

#### 1-1. 三味線の音楽的な役割

日本の現代作品の問題点の一つに、三味線を作品の中心としてどう際立たせるか、ということがある。これは、三味線と西洋音楽の表現方法とが大きく異なる点と密接に関係している。作品の中軸に据えられた三味線は、アンサンブルや歌に対して様々な音色で表現の幅を広げてきた。その音色の豊富さは、三味線が非常に多くの技法や奏法を持っていることに由来する。三味線は、使用する技法や奏法によって、音や楽句の表現を変化させることができる。

例えば、長唄の代表曲である《越後獅子》では、曲中の場面によってテンポが変わっていく。三味線は、冒頭のテンポが速い場面では、高い音を使い、遊戯的なハジキやスクイの技法を強調するが、テンポが遅い浜唄の部分では、音の響きを長く保ち、特別な技法も明るく響く音もあまり使われない。しかし、三味線はただ一人で《越後獅子》の複雑な内容を表現しているわけではない。各箇所では、合奏する他の楽器との関係性が重視されている。冒頭の箇所では、祭り笛や鉦（チャンチキやアタリガネなど）を含む囃子のほうが、特徴的な表現をしているため、三味線は囃子を支える役割となっている。浜唄の部分では、唄が中心になり、三味線は唄の特徴的な節回しを引き立てるような弾き方をしている。そして、《越後獅子》の後半のさらしの合方の部分では、三味線が中心になり、囃子がある上に乗ってさまざまなパターンを繰り広げる。

三味線は楽器自体の技法や奏法が多いだけではなく、合奏との間にこのように複雑な関係性を持ち、その中で様々な役割を果たしてきたのである。現代作品の中で、三味線を独奏楽器にすることを難しくしているのは、三味線が幅広い技法を持っていたとしても、その表現が常にアンサンブルとの関係性から生み出され、歌もなく三味線一挺のみで演奏する歴史が殆どなかったことである。そのため、作曲家が西洋音楽出身者であっても邦楽出身者であっても、三味線を独奏楽器として扱う時には、様々な問題に直面する。

#### 1-2. 三味線独奏曲の問題点

<sup>54</sup> シュムコー、コリーン・クリスティナ（2015、第5号）「日本の現代作品における「三味線らしさ」―中能島欣一作曲《盤渉調》の分析を中心に―」『音楽文化学論集』（東京藝術大学大学院音楽研究科音楽文化学専攻博士後期課程研究論文集）37-47頁。

前項で述べたように、伝統的に独奏曲も演奏していた箏や尺八などと異なり、三味線は基本的に脇役として歌を支えたり、アンサンブルをしたりするための楽器だった。このような特質を持つ楽器として発展を遂げた三味線の表現上の特徴は、歌や他の楽器と合わせる際の技法や、その音楽にいかにか色を添えるかといった点に見出すことができる。三味線が楽曲の中の一部で独奏を担うことはあるが、その場合、独奏は往々にして前後の合奏部分と何かしらの関連性を持っている。これは、三味線の表現方法と、共に音楽を作り上げる歌や楽器との間に密接な関係があることを示唆している。

こうした環境の中で音楽的发展を遂げた三味線は、その過程で重要な技法を生み出した。それは「ノリ」である。ノリは楽曲の中で歌や楽器に合わせて演奏するために必要な技法である。つまり、それは複数の歌手や演奏者間でのリズムとテンポの緩急の変化であり、音楽に緊張感や劇的な表現などを与える。ノリは他者の演奏から影響を受け、そのノリに反応することによって、音楽的な表現や感情はより深く伝わる。伝統的な三味線音楽では、ノリは非常によく使用される技法である。通常、ノリは複数の演奏者によって生み出されるものであり、演奏者が単一の場合、これを作り出すのは難しい。従って、ノリを生み出す他者のいない三味線の独奏曲では、ともすれば表現の幅が狭くなりがちで、音楽的に深い情感が生じにくいという見方もある<sup>55</sup>。

このように考えてみると、西洋音楽の理論を前提にしたのでは、三味線に委ねられる役割は極めて限定的である。三味線に、西洋音楽で用いる表現方法を適用できないわけではないが、楽器や音楽の本質を見据えると、それにより損なわれるものは大きい。長い歴史の中で発展してきた独自の理論に基づいて演奏され、表現されてこそ三味線の本質的な価値が示されるのではなかろうか。

西洋音楽で奏でられる和声は心地よく時として心に触れるように、三味線もまた心地よく響き人の心に触れることもある。筆者は、三味線の西洋音楽理論への適合性の低さはこの楽器の制約ではなく、逆に表現方法の可能性の広がりと捉えている。特に三味線の場合、その本質を咀嚼し消化する方法論が演奏家と作曲家では異なるため、三味線の現代作品の分析が三味線の特性を考察する上で重要ではないかと思う。

### 1-3. 三味線独奏曲の歴史と代表的な作品

古典的な三味線音楽の中には、三味線と語り・歌のみの曲や、手事や合の手といった器楽的な部分を持つ曲はあっても、一挺の三味線で独奏曲を演奏する伝統はなかった。しかし、日本音楽の中で独奏という概念がなかったわけではない。箏曲の祖である八橋検校(1614～1685)は箏の調弦法、奏法を發展させ、独奏楽器としての性格を明瞭にした<sup>56</sup>。八橋がまとめたとされる《六段(の調べ)》や《みだれ》などの箏独奏曲は、今日でも箏曲の代表曲となっている。江戸時代の尺八も、禅宗の一派である普化宗の僧の修行に用いられ、音楽作品とは言いにくいものの、尺八には一管で演奏する伝統があったことは事実である<sup>57</sup>。

明治に入ると、三味線についても、さまざまな演奏者が三味線を音楽的に發展させようとする新しい試みを始めた。

その中には、西洋音楽からの影響を受けた新作品もあり、自らの伝統の可能性を広げる新作品もあった。例えば、明治時代の長唄界においては、三世杵屋正治郎の《元禄風

<sup>55</sup> 2010年9月12日に千葉暢と東音田口祐に対して、また2012年9月17日から12月24日にかけて中島久子に対して、対面インタビューと質問表による調査を行った。この見解は、そこでの談話による。

<sup>56</sup> 久保田慶一、ほか『はじめての音楽史-古代ギリシアの音楽から日本の現代音楽まで』音楽之友社、1996年、153頁。

<sup>57</sup> 久保田慶一、ほか『はじめての音楽史-古代ギリシアの音楽から日本の現代音楽まで』前掲、1996年、157頁。



花見踊》と五世杵屋勘五郎の《新曲浦島》の中に三連符のフレーズがあり、西洋音楽から影響を受けたものと言われている。大正時代になると、宮城道雄は西洋音楽の音楽形式、奏法、楽器編成法などから影響を受け、類型的な旋律型を組み合わせる伝統的な作曲法の枠を超えた、個性的な表現による新しい作品を作曲・演奏した<sup>58</sup>。ただし、宮城の活動は箏が中心であり、三味線には大きな展開はなかった。

明治時代の浄瑠璃界においては、七世竹澤弥七（1831～76）の《関取千両幟》の櫓太鼓曲弾きや大三味線の演奏、五世豊澤広助（1831～1904）の釘抜きによる演奏などの影響で、曲弾きによる三味線独奏が流行した<sup>59</sup>。

長唄界においては、大正時代の1919年から、四世杵屋佐吉（1884～1945）が唄を入れずに三味線を主体とした合奏曲「三絃主奏楽」を発表し、《隅田の四季》を作曲したことがよく知られている。

このように、明治時代から、様々な三味線ジャンルにおいて、三味線の表現の幅が広がり、新しい奏法も普及し、様々な新作が発表された。しかし、これらのうちで現在も演奏されている作品はほとんどない。

それに対して、戦後の現代邦楽において活動し、三味線独奏曲を一番数多く作り、三味線の表現の幅を広げる試みをしたのは杵屋正邦（1914～96）である。

杵屋正邦は長唄三味線の演奏家であり、1940年（昭和15）より、作曲法と洋楽理論を習い、作曲活動を開始し、三味線のために100曲以上の独奏曲、二重奏曲、合奏曲を創作した。とくに、40年間にわたってNHK邦楽技能育成会の常任講師を務め、楽器の種類や流派を問わず合奏できる演奏者の育成に携わり、そのために多くの作品を発表した。初心者からプロまでそれぞれに対応する演奏レベルの作品があり、基本的には長唄の技法や奏法が用いられている。代表的な独奏曲は《去来》（1967年）や《風》（1946年）などであり、三絃二重奏曲には《呼応》（1964年）や《花簪》（1979年）などがある。現在も多く三味線演奏者が正邦の作品をよく演奏している<sup>60</sup>。

正邦の三味線の作曲スタイルは、長唄の弾き方を基本に、西洋風の音楽を表すものである。一般的な技法・奏法や指使いなども長唄三味線から取り入れたので、三味線演奏者にとって受け入れやすい。しかし、それは正邦の作品を演奏するのが簡単だという意味ではない。《去来》や《呼応》などはプロのための作品であり、複雑なリズム・変拍子、技法、速度変化などが用いられているため、簡単に習得して演奏できるわけではない。しかし、三味線を魅力的に表現しているため、現在これらの作品を演奏する人は多い。

正邦の三味線作品は、楽器の種類や流派を越えた合奏のために、一般に五線譜で書かれ、長唄三味線の特性に着目するというよりも、どの三味線にもある技法や奏法、西洋音楽からの一定のリズムや音楽的なスタイルを取り入れているように感じさせる。そのため、多くの三味線演奏者にとって、古典と同じ奏法であっても堅く感じられ、歌がないことも相俟って、伝統から離れて堅すぎると批判されることもある<sup>61</sup>。その結果、杵屋正邦は最も多くの三味線独奏曲を作り、演奏もされているが、その作品は箏曲における宮城作品のようなスタンダードにはなっていない。

三味線独奏曲は、演奏者からの委嘱によって作られている。例えば、本條秀太郎が沢井忠夫（1937～1997）に委嘱・初演した《誦》（1985）があるが、杵屋正邦とちがい、沢

<sup>58</sup> 田中悠美子、野川美穂子、配川美加編『まると三味線の本』前掲、131頁。

<sup>59</sup> 田中悠美子、野川美穂子、配川美加編『まると三味線の本』前掲、137頁。

<sup>60</sup> 国立劇場編（小島美子監修）『日本の伝統芸能講座-音楽』淡交社、2008年、291-292頁。

<sup>61</sup> 2010年9月12日に千葉暢・東音田口祐にインタビュー。

井忠夫による三味線独奏曲は箏と尺八の独奏曲より数が少なく、三味線を含む合奏曲のほうが多く作られている。

現代邦楽というジャンルでは、西洋音楽の作曲法を学んだ代表的な日本人作曲家も三味線独奏曲を発表した。1974年に杉浦弘和が委嘱・初演した、三木稔の《奔手》、1981年に杵屋静子が委嘱・初演した、長沢勝俊の《玉桂》、1985年の牧野由多可による

《宴》、2007年に野澤徹也が委嘱・初演した、佐藤容子の《The Road》、そして2012年に野澤徹也が委嘱・初演した、川崎絵都夫の《In Solitude》などである。しかし、委嘱・初演者の演奏会では再演されても、それ以外の演奏者によって再演される機会は少ない

外国人の作曲家も委嘱を受けて三味線独奏曲を作った。1996年西潟昭子が委嘱・初演した、ルー・ハリソン（Lou Harrison）の《組曲》や、2005年に野澤徹也が委嘱・初演した、マーティン・リーガン（Marty Regan）《マカーム》などである。しかし、ハリソンの《組曲》とリーガンの《マカーム》は、三味線の本来的な表現ではなく、他の民族音楽や西洋音楽から大きな影響を受けた。リーガンの《マカーム》はアラビアの音楽の音階やリズムを使用し、ハリソンの《組曲》は西洋中世のダンス音楽やエジプトのリュートや旋法などから影響を受け、三味線独奏曲を作曲した。これらの作品は、日本人の三味線演奏者からの委嘱で作られたが、それ以後、彼らが三味線独奏曲を作ることはなかった。

このような状況を踏まえると、中能島欣一が1941年に作曲した三味線独奏曲《盤渉調》がジャンルや流派を越えて今日まで演奏されているのは、稀な例と言える。次にこの曲を分析する。

## 第2節 中能島欣一作曲《盤渉調》（1941）

中能島の《盤渉調》は、西洋音楽をベースに作られた作品か、あるいは日本伝統音楽をベースに作られた作品か、判然としないところがある。楽曲のルーツを判別しにくくしているのは「歌詞や表題に左右されない、自立した音の組み合わせによる西洋音楽のあり方に影響を受け、箏を主奏楽器とした楽器曲のほか、長唄三味線の楽器性に影響を受けて三味線の技巧を拡大し（中略）箏だけでなく三味線の語法をも進化させた。中能島作曲の三味線の演奏には、長唄三味線、さらに津軽三味線をも想起させるような超絶技巧が必要であり、伝統的語法を敷衍しながら、西洋音楽やインド、琉球などの近世邦楽以外の音楽の拍節法や音階、楽曲構成を取り入れている」という点である<sup>62</sup>。

中能島は曲によって異なるスタイルの作曲を試みた。たとえば、1955年4月に作曲され、同年6月に東京芸術大学邦楽科定期演奏会で箏曲・長唄合同演奏曲として発表された《斑鳩の宮》（1955）という作品は、唄（男声・女声）、箏（第一、第二）、三絃、笙、尺八、十七弦の編成から成るが、初演時の演奏者が学生だったこともあり、楽器の使い方から歌い方まで古式ゆかしい伝統の流れを汲んで作られている。一方、《さらし幻想曲》（1943）は「さらし」という地歌の型をベースとしつつも、曲全体は西洋音楽の幻想曲の構造から成り、尺八ではなくフルートが用いられる。テーマとなるさらしのモチーフが幾度となく繰り返されるこの曲が、伝統音楽ではなく西洋音楽に由来するのは明らかである。

これに対して、《盤渉調》は、その音階、技法、記譜法及び旋律の構成法は伝統的な考え方を基盤としながらも、リズム、音楽的構成、旋律そのものは西洋音楽的な考え方に基づいている。つまり《盤渉調》は伝統音楽か西洋音楽のどちらか一方に偏っているのではなく、当時、既に大衆化していた西洋音楽の影響を自然に受けて、伝統的な三味

<sup>62</sup> 田中悠美子、野川美穂子、配川美加編『まるごと三味線の本』青弓社、2009年、131頁。

線の技法に、現代音楽の流れが組み合わさって生まれた曲である。この和洋折衷とも言える作曲の方法論は、《盤渉調》の記譜法にその特徴を端的に見ることができる。

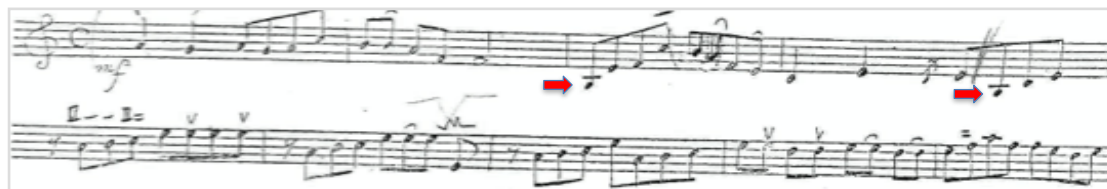
## 2-1. 記譜法

中能島は山田流箏曲の演奏者で、長唄三味線も専門に学んだ。にもかかわらず、《盤渉調》は地歌や長唄で使用されている数字譜ではなく、五線譜で書かれている。伝統的な音楽を作曲する際、殆どの場合に数字譜を用いて来た中能島が、この曲で敢えて五線譜を採用したのはそれなりの理由があった。その理由として挙げられるのは、各三味線がジャンルにより異なる数字譜を用いていた点である<sup>63</sup>。一口に数字譜といっても、ジャンルにより、譜面上の数字の意味するものは異なっている（第1章参照）。これは、その特定のジャンルの持つ風合いを際立たせる上で大きな利点となるものの、ジャンルを超えた繋がり、すなわち普遍性という面では弱点となりうる。一方、五線譜であれば、三味線のジャンルに関係なく譜面は画一的で、西洋音楽の専門家であれば誰でも読めるため、楽譜が理解される分野の裾野は広がる。実際、中能島は初演で山田流の三絃、平撥、平駒を用いたが、本人による解説では使用できる三味線の種類は限定されておらず、長唄の細棹なども用いることができるため、幅広い演奏者が手に取ることのできる曲となっている<sup>64</sup>。

《盤渉調》は二楽章で構成されるが、それぞれの楽章に名称は与えられていない。第一楽章は盤渉調（雅楽の調子の一つ、Bを基音とする）の本調子で演奏されるため、三味線の一の糸はB3、二の糸はE4、三の糸はB4となる。第一楽章では三味線の音が五線譜上で正しく譜面に反映されている（譜例 2-1）。一方、第二楽章は三下りとなるため、一の糸と二の糸を上げ、一の糸はC#4、二の糸はF#4、三の糸はB4となる。三下りであるにもかかわらず、三の糸を下げずに、一の糸と二の糸を上げて、結果的に三の糸が下がった状態にするのは、盤渉調の基音がB4となっており、三の糸のピッチを維持する必要があるからである。

しかし、第二楽章では前述の通り、弦の調子が変わり、一の糸の音がC#4となったためB3は演奏し得ない音となったにもかかわらず、第二楽章の五線譜は第一楽章と同様の書かれ方をしているため、本来発音されないはずのB3が厳然と存在する（譜例 2-1）。つまり、第二楽章の楽譜は三味線のピッチが正しく譜面に反映されておらず、B3と記された箇所ではC#4を弾き、E4と記された箇所ではF#4を弾く必要がある。

譜例 2-1 中能島欣一《盤渉調》（1941）第二楽章 1-9小節（オリジナルを転写）



このような一見誤りがあるように見える楽譜の書き方には、どのような意味があるのか。三味線の演奏者にとっては、ピッチの関係性をベースに演奏している都合上、開放

<sup>63</sup> 田中悠美子、野川美穂子、配川美加編『まると三味線の本』前掲、2009年、235頁。

<sup>64</sup> Nakanoshima, Kin'ichi, and Keiko Nakanoshima. Nakanoshima Kin'ichi: Sakuhinshu 2. Japan Victor Foundation, 2000. CD、5頁。

弦の一の糸がB3で書かれた楽譜が最も親和性が高い。たとえば、第一弦がB3の状況で、ハ長調の音階を用いると、三味線が自然な形で演奏する半音と全音は、シャープやフラットを加えることなく音階と一致する。簡単に言えば、一の糸の開放弦をBとすると、三味線特有の指使いを崩すことなく、ハ長調の音階を演奏できるのである。こうした五線譜の書き方は中能島だけに見られるのではなく、長唄演奏者で作曲家でもある杵屋正邦も、三味線のみで構成される作品では同様の手法を一貫して用いている。三味線の世界では、楽譜に書かれたピッチを重んずるのではなく、唄のピッチに三味線のピッチを合わせることを重んじて来た伝統があるため、三味線の演奏者は楽譜の音符を絶対値とは捉えず、弾いているピッチと楽譜のピッチとの整合性は多くの場合、第一義とはならないのである。

この楽譜を西洋音楽の理論に当てはめ、五線譜に置き換えることにより、そこにある音や旋律の理論が分析できないわけではないが、そうした場合、この楽譜特有の三味線に特化した表現方法の深度が失われるのは言うまでもない。つまり、この記譜法は西洋音楽の理論を用いつつ、同時に三味線の演奏者が持つべき考え方を示しているのである。そのため、この記譜法で記された楽譜を見ると、たとえば《盤渉調》を理解する上で、旋律や和声の分析はもとより、演奏者の持つ考え方も考慮しなければならないことが明らかになる。

## 2-2. 旋律構成とノリ

《盤渉調》の指使いやピッチを含めた総合的な旋律構成は、伝統的な三味線の生み出した技法や考え方と一致する。推論の域を出ないが、この曲の旋律は音楽理論的な美が先行したのではなく、演奏者の自然で本能的な指使いが生み出したのではないかと考えられる。

三味線の演奏者は音から音、つまり連続する二音の棹上での物理的な距離が広がることを良しとしない傾向にある。これは、弦を押さえる勘所間の距離が開くとピッチが安定しづらくなり、深みのある響きが出せなくなるからである。従って、三味線では棹の横方向の急激な動きはできる限り避け、開放弦を駆使するなど、縦方向の指使いを用いる方が楽器の持つ本来的な音色を引き出すことができ、且つピッチの安定性を保ったまま音を表現することができる。杵屋正邦らの作品にもそのような指使いをみることは珍しくない。

とはいえ、《盤渉調》の旋律構成は、演奏者が自然な指使いで弾けるように表されているものの、必ずしも演奏自体が容易というわけではない。実際、《盤渉調》の旋律を正確に演奏するのは大変難しく、経験を積んだ一部のプロのみが完全に弾きこなせる曲だと言われている。その主な理由は、《盤渉調》が伝統的な三味線の技法の中でも特に難易度の高い奏法を用いていることに起因する。たとえば、第一楽章の旋律の基本パターンでは、二の糸で四つの16分音符を弾かねばならない。ある程度修練を積んだ者であればアマチュアでも三の糸のハジキで良い音を出すのは、難しくとも可能だが、二の糸のハジキとなると非常に難易度が高く、良い音を出すのはアマチュアにはほぼ不可能である。この技法はプロとアマチュアを画す一つの指標となっており、二の糸のハジキがアマチュアにとってほぼ不可能であることはリズムの早さに関係しない（譜例 2-1）。

## 譜例 2-2 中能島欣一《盤渉調》（1941）第一楽章 7-14小節



しかし、《盤渉調》で着目すべきは指使いだけに留まらない。三味線の伝統的な技法により表現される楽曲構成の完成度の高さにも注目したい。それは、独奏曲であるにもかかわらず、相互作用的なノリが自然に生じるところである。

第一楽章の旋律の構成は、あたかも二つのパートがあるように聞こえる。二の糸での濁るハジキの16分音符のパターンと一の糸の8分音符の明るい開放弦のパターンは、響きや音色が異なるため「問いと答え」のような形式となり、一挺の三味線であるにもかかわらず、二挺が同時に演奏しているように聴こえる。しかも、《盤渉調》の「問いと答え」の形式は会話の模倣ではなく、二挺の三味線が二重奏曲を演奏するかのような形になっているので、曲に劇的な効果をももたらす（譜例 2-1）。

この「問いと答え」の形式でノリの作用を生み出す技法を使用したのは、中能島だけではない。実際に、「問いと答え」の形式は長唄の伝統曲でも現代曲でも使われている。たとえば、長唄演奏家であり、古典曲に習熟しながら、新曲の創作にも意欲的に取り組んだ中島勝祐（1940～2009）の《松・竹・梅》（1968）には、初めの合方で漁夫と天女が会話している雰囲気伝えるために、「問いと答え」の形式で演奏され、暗雲を感じさせる三味線の旋律により、唄や歌詞なしに三味線がその会話の内容を表現する（譜例 2-2）。

中能島の《盤渉調》のように、中島は曲の情感や雰囲気を表現するために音符やピッチ、音色、響きの選び方を非常に重視していた。同じ音符でもどの弦で弾くかによって音色が異なり、違う雰囲気を醸し出すので、三味線にとって音符やピッチ、音色、響きの選び方は重要になる。低めの音や深い響きの音を使えばより暗いイメージになり、明るい音や堅い響きの音であればより軽快な感じになる。音の響き方の違いにより、一挺の三味線でも二人が会話しているかのような情景と情感を表現できるのである。

しかし、中島の「問いと答え」の形式は、二人が会話している情景をありありと浮かび上がらせる効果に主眼が置かれているため、この合方に関して言うと、中能島が《盤渉調》で表現したようなノリは、必ずしも同様に感じられるわけではない。とはいえ、二つのパートを一挺の三味線で演奏し、ノリを生じさせるのは技法的に難易度が非常に高い。この難易度の故に、ノリが不自然なリズムや揺らぎと聴こえてしまうことも屢々ある。

## 譜例 2-3 中島勝祐《松・竹・梅》（1968）116-134小節



《盤渉調》の第二楽章の旋律構成にもこのノリの存在が顕著である。ただし、第一楽章では二つの異なるパートが同時に流れているかのように演奏されていたのに比べ、第二楽章では二人が同じパートを同時に演奏する緊張感が表現されているように感じられる。テンポが早く、小節の一拍目に8分休符が多いため、自ずと曲に緊張感が生じる。その緊張感を維持するには、演奏者はあたかも他の演奏者がいるかのようにコミやカケ声を腹部で感じる必要がある。このコミやカケ声もノリを表現する一つの技法であり、これによりテンポの緩急に対応し合奏を成立させることができる。この技法は第二楽章の冒頭の旋律に見出すことができる（譜例 2-3）。

#### 譜例 2-4 中能島欣一《盤渉調》第二楽章 5-11小節



ノリは三味線の伝統的且つ基本的な表現方法の一つではあるが、現代音楽の独奏曲や二重奏曲においてこのノリを感じることは稀である。ノリを生み出すのは必ずしも難しくないのだが、西洋音楽ではノリが技法あるいは概念として理論化されていないので、西洋音楽を基盤とする作品ではノリの介在する余地が殆どないためではないかと考えられる。

杵屋正邦は、長唄の演奏者として出発し、長唄のための作品を多く残したが、その後は作曲家としての活動に主軸を置き、尚且つ西洋音楽の理論を基盤とした作品が多いため<sup>65</sup>、三味線の表現方法に明かかったにもかかわらず、彼の残した作品、特に独奏曲や二重奏曲の中には、ノリがあまり感じられない<sup>66</sup>。リズムやテンポの取り方に感覚的なところのある正邦の独奏曲の場合、伝統的な時間の取り方である「間」は感じられるものの、曲の中に中能島のようなノリの表現方法は見られない。演奏者やパートが単一であるために必然的にノリが生じにくい独奏曲においてはもとより、正邦の場合、演奏者が複数存在する二重奏においてもノリが感じられないのである（譜例 2-4）。

#### 譜例 2-5 杵屋正邦《去来》（1967）1-3小節



この主な原因は、西洋音楽的に構築されたそれぞれの三味線のパートが互いに大きく異なり、ノリを生じさせるのに十分な類似性がないためと考えられる（譜例 2-5）。大きく異なるパートが並列することにより、制御された枠組みの中で複雑な和声やテクスチャー、リズムなどを表現することが可能となる。しかしながら、制御された枠組みの外で二つの三味線による相互作用、すなわちノリに通じる作用が生じると、この曲の目指す西洋音楽的な構成の複雑さは損なわれてしまう。このような西洋音楽的な複雑さで

<sup>65</sup> 杵屋正邦の会 Official Home Page「杵屋正邦（本名・吉川博久）1914～1996：作曲家（現代邦楽作曲家連盟会長）」（<http://kinevaseihou.tank.jp/>）。2012年1月7日閲覧。

<sup>66</sup> 2010年9月12日に、東音田口祐にインタビュー。



構築された音楽の場合、互いが譜面通りに合わせて演奏し、一定のテンポを保つことが前提となる。つまり、ここでは演奏者によるリアルタイムの相互作用は生じ得ないため、独奏曲、二重奏曲、合奏曲などの形態にかかわらず、西洋音楽を基盤とする限りその作品にノリは生まれない、あるいは極めて生まれにくいと言えるのである。

#### 譜例 2-6 杵屋正邦《三弦二重奏曲第一番》 85-90小節



しかしながら、西洋音楽をベースとした現代作品であっても、必ずしもノリが生み出されないわけではない。たとえば、作曲家でありバイオリンの演奏者でもある玉木宏樹（以下、玉木）の三味線のための二重奏《ジャワリ》（2002）にはノリが感じられる。

《ジャワリ》の冒頭には、正邦の作品の多くがそうであるように、「テンポは自由に」と書かれているが、異なるパートが並列していた正邦の作品とは趣を異にしており、それぞれのパートに著しい同一性は認められないながらも、そこにはノリを醸し出すのに十分な類似性がある。ここでは長唄の大薩摩のように、三味線同士が問答を「押し引き」する形で互いに影響を及ぼし合っているため、中島や中能島が曲に組み込んだ「問いと答え」と同様の形式を為しており、ノリが醸成されるのである。

しかし、玉木が後に作った《ジャワリ》の独奏編曲では、音の構成やリズムは二重奏の《ジャワリ》とほぼ同様に書かれているものの、言うまでもなく三味線は一パートにまとめられており、二重奏の《ジャワリ》に存在した興味深いノリは感じられない。三味線を演奏する中で問答を「押し引き」する相手がいないため、「問い」と「答え」のパートが音色的に異ならないため、「問いと答え」の形式とノリを生じさせていた能動性と受動性が並列する時間の取り方は成立せず、そこで響く表現は、ただ演奏者の自由な時間の取り方によるものとなり、二重奏曲の《ジャワリ》の情感からダイナミズムが失われてしまっているのである。

このことから、中能島が《盤渉調》の中で表現し得たノリが、いかに難しく画期的であったかが理解でき、独奏曲の中で非常にユニークな存在感を放っていることが分かる。

### 2-3. 旋律

《盤渉調》では旋律構成に伝統的な技法が多用されているものの、《盤渉調》の旋律自体は伝統的な音楽の特色を反映していない。たとえば、第一楽章の旋律は3回繰り返され、また旋律自体が頭に残りやすく、思わず口ずさんでしまうようなところがある。さらに、旋律は楽章の最初から最後まで全く展開せず、雰囲気が変化する部分もない。厳密には、最後の繰り返し部分で伝統音楽の表現方法と同様に異なる指使いやピッチ、音色などが用いられるが、西洋音楽と同じく旋律の形は全体的にあまり変化していない。このような表現法は日本の伝統音楽ではなく、西洋音楽の理論に裏打ちされたものに類似する。

一般的に西洋音楽では、一つの旋律や楽句などが最初から最後に至るまで変化することが重要視され、それらがいかに変化するかが意味を持っている。たとえば、西洋音楽

を基盤にする日本の作曲家であり、1964年の日本音楽集団の創設メンバーの一人でもあった長沢勝俊（1922～2008）の三味線独奏曲《玉桂》（1981）では、主な旋律が3回登場し、各旋律の合間には二度ミニマリズムの展開部分がある。最初に登場する旋律の主音はDとGであるのに対し、二回目に登場する旋律は主音がB♭となっているため、最初の旋律に比べ、より短調に近くなり、悲しく響くように感じられる。ここで意図されているのは、ミニマリズムの展開の影響によって旋律を変形させ、曲の持つ意味合いを変化させることである。そして、2回目の旋律の後に、今一度ミニマリズムの展開が生じ、初回の旋律と同様にDとGが主音となり、徐々にテンポが遅くなることで曲の終端を示唆する。最初の旋律に戻り、音楽的な対話が完結したと感じられる。

中能島の《盤渉調》は、主音の変化や展開の影響などがなく、旋律は殆ど変化しないが、指使いなどに変化を加えることによって旋律を構成する音色を変えており、それにより曲の持つ雰囲気を変化させている。例えば、小節7でB3音の5つの8分音符に「ヒク」を使用し、小節8と56でB3音の5つの8分音符に「フラジオレット」を使用し、小節56でB3音の5つの8分音符には「スクイハジキ」を使用する。ここでは、直接的な旋律そのものの変化ではなく、音色の変化という技法の違いによって、曲の持つイメージに変化を与えているのである。

#### 2-4. 三味線の奏法

三味線を演奏する上で重要視されるのは、和声やピッチの構成ではなく、一つの音や音色の変化が曲の表現、「緊張と解放」、そして音楽的な展開の表現にどう結びついているか、である。三味線はこの音色の変化を表現するために、比較的奏法が限定的な（特に古典音楽においてその傾向が顕著である）西洋音楽の弦楽器と比較して、現代音楽のみならず古典的な作品においても、様々な音を出す奏法が多岐に渡っている。たとえば、伝統的な音楽では一般に、スクイ、ハジキ、ウラハジキ、カケハジキ、ケシハジキ、コキ、コキオロシ、ウチ、倍音、コカシ撥などの奏法が用いられてきた<sup>67</sup>。同じ音でも発音方法が異なると、その音の音楽的表現の幅が広がるため、伝統的な作品では欠かすことのできない技法となってきたわけだが、それは三味線のジャンルにかかわらず、現在の演奏者にとっても同様であり、故に大切に保持され続けている。

中能島の作品で使用される奏法の種類は、長沢の作品やその他の西洋音楽を基盤とする作品で使用される技法の種類と比較すると、圧倒的にその数が多い。たとえば、《盤渉調》の場合、「問いと答え」、転調、倍音、爪で弦を弾く、開放弦と勘所の使い分け、スクイ、ハジキ、音の強弱、コキなどの多様な技法により音色の変化が表現されている。これに対し、長沢の《玉桂》はミニマリズムの和声を生じさせることが主軸となっているため、《玉桂》で使われる奏法は音の強弱の対比のみである。《玉桂》の音源を聴くと、スクイやハジキなども聴くことができるが、それは長沢自身が楽譜に書いて示したものではなく、演奏困難な部分を補うために演奏者が自発的に導入した技法である。

和声の表現を優先することにより、音色の変化を表現する技法そのものが減少する傾向は、何も西洋音楽の作曲家に限った現象ではない。長唄の演奏者及び作曲家であり、東京芸術大学の教授でもあった菊岡裕晃（1928～99）の作曲した《桜絵巻》（1986）の序の部分では、西洋音楽の影響が色濃く見受けられ、あたかも西洋音楽の合奏のように三味線と男女の唄とで和声が奏でられている。《桜絵巻》の三味線は同時に演奏される3つのパートで構成され、パートごとに調子や音の高低を割り当てることで和声を生み出している。そして、唄は男女で構成され、音の高低などの役割分担を明確にして和音や和声を作り出している。しかし、序の部分に続く小唄の部分では「音の変化」に第一義が

<sup>67</sup> Miki, Minoru (translator Regan, Marty) (2008). *Composing for Japanese Instruments* (Eastman Studies in Music), University of Rochester Press; Har/Com edition, 2008. 96-101.



置かれ、序の部分と比較すると多様な技法が取り入れられている。その反面、小唄の部分では和声や和音は表現されていない。音色の変化と和声や和音とは両立し得ない表現方法なのである。

古典音楽のように三味線の技法や奏法で音楽を組み立てると、和声や和音を生み出すことが難しくなるばかりかその必要さえなくなる。和声や和音を表現する上で一定のピッチやリズムは欠かせない。しかし音色の変化という表現方法では、様々な技法により奏でられる各音の異なる響きや、音色や微妙なピッチやリズムなどを生み出すことが重要となり、ある意味でその対極にある和声や和音、延いては西洋音楽的な発想は三味線を然るべく表現するにはそぐわないのである。

## まとめ

中能島の《盤渉調》の興味深さは、三味線の表現に根ざしながら、三味線の各音色の変化によって音楽の意味を表していることである。それは全体的なピッチの構成にではなく、主に各音の表現の幅に由来している。中能島は、西洋音楽や他の音楽の理論と三味線本来の表現を交えるだけでなく、現代音楽と三味線の特有な技法、つまり三味線の本来的な演奏表現を新たな作品に結びつけ、現代のコンテクストに置き換えることの意義を理解していた。

三味線における独奏曲の問題は、アンサンブルの関係で音楽を表現するように発展した三味線は、歌がなく一挺で演奏する場合に奏法が堅くなり、技法の幅が限定される可能性が高いことである。言い換えれば、アンサンブルがないと三味線の持ち味を崩してしまいやすい。その問題のため、邦楽出身の作曲家は三味線独奏曲や歌がない器楽曲の作品を試みてきたにもかかわらず、現在も、一般的に演奏されている作品はあまり残っていない。しかし、独奏曲の概念は邦楽より西洋音楽で一般的なもののだが、この問題点は邦楽出身の作曲家だけではなく、西洋音楽出身の作曲家にもある。

三木稔は自著『日本楽器法』の中で、いかにして三味線のための作品を作るか、技法や記譜法そして三味線の種類を細かく説明し、三味線を含む邦楽器のための作品を何曲も作った。しかしながら、《奔手》（1974年）という彼の発表した三味線独奏曲は、現代三味線における代表的な作品となっただけで、多くの楽曲が発表された箏や尺八の作品と比較すると、三味線を用いた独奏曲や三味線を主要な楽器とする曲は極端に少ないのである。三木は19曲もの箏独奏曲を作っているが、三味線独奏曲として代表的な曲は2曲しか作っていない。他の外国の作曲家の間でも、三味線独奏曲や三味線を合奏の中心とする曲は他の邦楽器と比べて非常に少なく、また、代表曲と認められている作品も少ない。三木は、他の外国の作曲家と同じように、諸作品を作曲するにあたり西洋音楽的なアプローチを用いていたことが伺われ、このことから、箏独奏曲のほうが効果的に作曲できたと考えられる。実際に、アンサンブルの関係性で音楽を表現するように発展してきた三味線を一挺で演奏する際には問題点があることも事実であり、この問題点を理解できないと、中能島の《盤渉調》のような効果的な独奏曲は生み出せない。

しかし、いかに問題点があっても、三味線を普及するには、三味線で独奏曲を演奏することが重要であることも事実である。簡単に言えば、独奏曲によってこそ、歌を含む他の楽器の演奏が限定されないため、どこでも演奏できるし、三味線の独自の技法や演奏表現を伝える可能性が高い。そのため、独奏曲の演奏形態が重要なのである。さらに、独奏曲の場合は、三味線の慣れ親しんできたアンサンブルでの表現方法から離れるため、三味線ならではの技法や奏法の幅を新しく発展させることができ、価値ある現代楽器として三味線を広く普及させることができるのではないかと考えられる。つまり、三味線独奏曲を作り、演奏することは、三味線の将来にとって重要な活動であると言える。

一方、三味線のための作品を最も多く作った作曲家として知られる杵屋正邦は、作曲家としてのキャリアを歩み始めるまでは、長唄の演奏者として知られていた。中能島欣一も、杵屋正邦と同じように、作曲だけではなく、箏や三味線の卓越した演奏者としても知られていたため、三味線の表現方法を熟知し、非常に素晴らしい三味線独奏曲を作った。現在、三味線における勉強会やリサイタルそしてジャズハウスなどで一般的に演奏されている三味線独奏曲は、杵屋正邦や中能島欣一の作品である。

三味線本来の表現方法をいかに現代の独奏曲に応用できるかを考えるには、三味線の演奏者と作曲者が今以上に深く交流し、三味線の真の特性を見出して、それを人々に分かりやすく伝える必要がある。そのためには、本章で行ったような三味線独奏曲の先駆的作品の分析が一つの鍵となるであろう。

## 第3章 分析2 ―複数の種類の三味線合奏曲―

はじめに

本章は、複数の種類の三味線が使用されている現代合奏作品において、種類の異なる三味線が、いかにそれぞれの本来的な表現方法を維持したまま音楽を表現しているのか、そして、それらの三味線を本来的な形で同時に用いることができるのかを明らかにすることを目的とする。ここでは、異なる種類の三味線の技法・奏法を用いることによって、どのように音楽を展開するのかが主眼となる。この問題は、伝統音楽の理論を理解する上で重要であり、現代音楽に応用することによって、表現の幅が広がるのではないかと考えられる。

ここでは長唄三味線方であり作曲家でもある中島勝祐（1940～2009）の長唄・地歌・小唄・義太夫の三味線を含む合奏作品《西鶴一代女》を主要なテキストとして扱う。同作品では、種類の異なる三味線の持つ三味線の特性が響きの異なるさまざまな音色を生み出し、それを主軸として音楽が表現されている。そのため《西鶴一代女》は、現代音楽において、いかに日本の伝統的な方法で音楽の展開方法を深めているのかがわかりやすく表現されている作品だと言える。

《西鶴一代女》では、次の三点を明らかにする。それは、（1）それぞれの三味線にはどのような奏法や役割があるか、（2）各種の三味線の響きや奏法によって、どのような音楽的な展開が生み出されるのか、（3）現代音楽ではこのそれぞれの展開を使用する可能性があるか、であり、これと異なる形式の現代合奏作品との比較を通して、その特質を明らかにする。

### 第1節 音楽的な展開方法

ここで重要なのは、どのような音楽的展開方法があり、いかにその音楽的な展開方法を使用するかという点である。展開方法によって、楽器がいかに表現できるか、そして聴き手がいかに音楽の意味を解釈するかが変わってくる。それぞれの楽器に最も適した展開方法を使用することにより、その楽器の表現の幅が広がる可能性があり、延いては、その楽器自体の価値が高まることが期待できるのである。

先ず、展開方法の概念を理解するため、西洋音楽と日本伝統音楽で使用される基本的な展開方法の比較を以下に記す。

#### 1-1. 西洋音楽における縦＞横の図式 ―和声―

西洋音楽では、同じメロディーであっても、そのメロディーの裏側にある音組織や和声によって展開は変わってくる。つまり、和声によっていかに音楽を解釈するかが異なるのである。和声とは、同時に奏でられる二つ以上のピッチで構成される音である。和声は、いわば音楽の縦方向を基盤とする図式であり、これに横方向の構成要素が組み合わせられることで音楽的な展開が成立する。

表 3-1

**ANDANTE IN B FLAT**  
PRELUDE

W. A. MOZART

Andante M. M. ♩ = 72

MANUAL

PEDAL

Swell *mp* both hands

Ped. 16ft Bourdon to Sw.

縦方向

しかし、三味線は、独奏曲の分析結果からも分かる通り、音域が狭く、一挺では和声を生み出すには限界がある。したがって、合奏音楽の場合、作曲家が西洋的な和声を用いる上で、二挺以上の種類の違う三味線を扱うことは珍しくない。例えば、三木稔の《曲》、杵屋正邦の《三味線物語》、藤井凡大（1931～1994）の《二種の三絃の為のソナタ》などがそれに該当するわけだが、ここでは必ずしも各三味線の特性が存分に活かされているわけではない。彼らは、必ずしも三味線の特性を最大限に活用しようとしていたわけではなく、和声を表現するための方法論として、音色や音域の少しずつ異なる別種類の三味線を同時に使用したという見方ができる。

例えば、佐藤敏直（1936～2002）の《序破急～二棹の三味線のための》（2000年）を分析すると、音域の低い太棹三味線がベースとなって、和声的に変化する和音を奏でる役割を担い、音域の高い細棹三味線が全体的なメロディーを奏でているのが分かる。佐藤は「冒頭ファ♯・ソ・ラ♯・ド♯・レ・ラの音列で始まりますが、全体はこの関係が基本となって、多様に展開されます」と述べており<sup>68</sup>、このことから、作品の中で作曲者が三味線の特性を生かすことに重きを置いておらず、西洋音楽の理論をベースに、三味線を単なるピッチを発する一楽器としてのみ捉えていることが窺える。

## 1-2. 日本の伝統音楽の横＞縦の図式 ―音色の変化―

日本の伝統音楽では、西洋音楽の縦＞横の関係で展開を生み出すのではなく、一つ一つの音の技法や音色によって音楽に奥行きを持たせる。言い換えれば、日本の伝統的な音楽はそれぞれの音の音色の違いを強調し、その差異により音楽を展開させ、音の彩りの変化を際立たせるのである。ここで述べる音色の変化は、以下の二つに集約される。

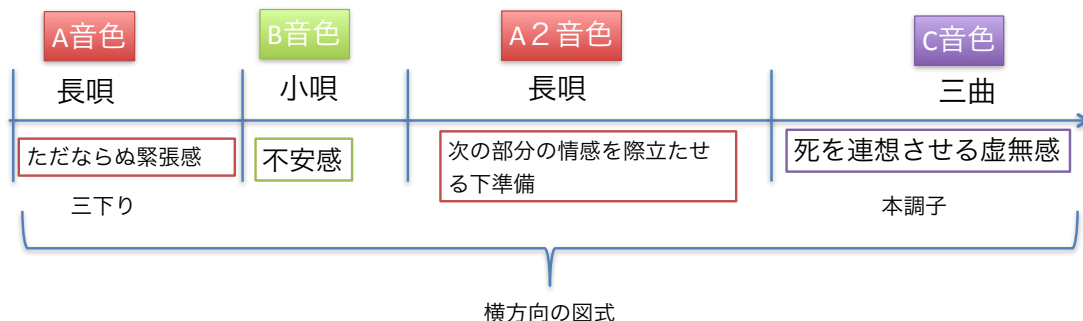
- 同一の音の音色を技法により変化させる。
- 異なる奏法や楽器構成、リズムにより音色の違いを生み出す。

これらの音色の変化は、音楽の横方向の図式を基盤とし、これに縦方向の構成要素が組み合わされて作り出される。こうした三味線の本来的な技法は使用方法の幅が最も広いと、音色の作り出す響きの差異により音楽を展開させることを得意としている。

<sup>68</sup> CD「三絃：野澤徹也1」SCD-007（2004年）の解説、3頁より。

表 3-2 中島勝祐作曲《西鶴一代女》

|   |  |   |  |
|---|--|---|--|
| <p>■ 詞 章</p> <p>〔長唄〕本調子（前弾）秋風や。<br/>         〔合奏〕小松が下の清げなる、庵の内の琴の音は、老たる尼の手の遊び。<br/>         〔長唄〕尼の音が聞きたしとか、語らふとも若き人。今は過ぎにし恋語り。<br/>         〔義太夫〕浪華津に、咲くや此花、顔見世の、梅太鼓を待ちかねて、<br/>         暁、闇の小提灯、影さくらと初霜の、翁の面のにこやかに、始まり呼ばふ木戸の戸。<br/>         〔長唄〕ようお出やうた、〔徳娘〕菓子に、火繩に、番附や、<br/>         〔義太夫〕（〆）竹の紋つく道行の、本を召せ召せ、日笠笠。<br/>         〔長唄〕笠も預かる、預けて、され。<br/>         〔義太夫〕紅絹のくけ紐、浅黄紐、腰の廻りの用心。<br/>         〔長唄〕押すまい、押すまい、紫呂や紫呂。<br/>         〔義太夫・長唄〕（合方）<br/>         〔小唄〕芝居戻りにふと逢ふた、殿御は甘蔵、（〆）さるお屋敷の吉侍、わしは十六、未だ投島田、落ち着かず。<br/>         〔三曲〕人恋ひ染めし身の辛し、胸の痛さに耐へ兼ねて、親の嘆きも何のまあ、浮き世も捨て、ただ二人。（合方）<br/>         〔長唄〕男は屋敷の金持ちて、浪華の町を出でにけり。<br/>         〔長唄〕三下り（合）江戸は隅田の川景色、茜の空を白鷺が、妻を尋ねて白鷺越えて、千里も一里、通ひ来る。<br/>         〔小唄〕舟の騒ぎを余所に聞く、東町住みも東の間に、男は捕はれ、連れ去られ、駆け落ち者の仕置きこそ、我は席に落とさる。<br/>         〔長唄〕（合方）吉原は、連れ三昧、合い唄、賑はしき、彼方投げ節、半太夫。此方土佐節、よう揃ふた。奥の座敷は朝比奈だんべい、そもや弁慶、何の金平じつだん。（合方）<br/>         〔三曲〕本調子、宵の遊びに声枯れて、昼は物憂き床のうち、（合）客取る技に長けし唄、浪華の人に引かれて、故郷へ飾る彼れ錦。<br/>         〔義太夫〕妾奉公、手始めに、色の様々売り出だす。生吳寺の大黒や、間女郎に針女、三十路半</p> |  | <p>ばの、湯女寝ぎ、湯文字一つでぞんぶり、ぬめろやれ、やれ買はんかえ、買はんかえ。（合方）<br/>         〔長唄〕何時しかに、婆声とこそなりにける。<br/>         〔義太夫〕寝やんせのふ。<br/>         〔長唄〕年老ひて、起き臥し辛き夜の夢に、これまで流せし水子の雲、数多より、惨き母様、負ふぞくりよ、抱いてくりよ、乳欲しや、父は何処、名は知らずか。泣き震ひつつ追ひ纏る。（尺八）<br/>         〔三曲〕門付けの、歌ひつ過ぐる寺の隅、五百羅漢の御顔の、一つ一つに、思ひ出づ。<br/>         〔小唄〕昔の殿御、今日の客、優し、めでたき人なほ、惨く情なき男さへ、今は懐かし、ただ、恋し。<br/>         〔義太夫〕何の五百で足るものぞ。オオ。女一代、相馴れし、殿御の数は数人。長物語、よしなや。<br/>         〔合奏〕（〆）誠の道に入りてより、早、五年の春秋を、歌ひ奏でつ身の懺悔。心に月の明きらく、草の庵を、照らすらん。（後奏）</p> |  |
|---|--|---|--|



実際、横＞縦の展開で音楽を表現するために発展した三味線は、和声を生み出すことを得意としていないため、前述した三味線のための独奏曲の分析でも明らかになった通り、その楽器の本来的な表現方法だけではなく、三味線が担ってきた得意とする演奏方法、つまり三味線の特性を生かして音楽を表現しないと、作品に奥行きが出にくかった。しかし、三味線は横＞縦の展開で音楽を表現するように発展し、その表現を得意とすると言っても、三味線の種類によって、如何にこの展開を使用するかは、異なるため、複数の種類の三味線を用いた作品には、ある問題点が存在する。この問題点を明らかにするため、次に複数の種類の三味線による作品の歴史と概要を見てみよう。

## 第2節 複数の種類の三味線による作品の歴史と概要

歴史を遡ると、同じ曲の中で複数の種類の三味線を扱うのは、決して不自然ではないことが分かる。前述した音色の変化による展開について考えると、もともと音色、技法、そしてタイミングの異なる種類の三味線を同時に用いるのは理に適っている。

例えば、16世紀末から17世紀初めに作られた三味線組歌は、地歌の最古の曲種であり、三味線伴奏による芸術歌曲の始まりでもあるが、三味線組歌は複数の歌を組み合わせた構造であった。その後、18世紀初めまでに、三味線組歌には、長歌物、端歌物、浄瑠璃物などの曲種が誕生した。野川美穂子は『まると三味線の本』のなかで、「長歌物は、歌詞の内容に一貫性のある曲である。また、端歌物の特徴は曲ごとに異なり、初期には、遊里の流行曲など様々なものが含まれていた」<sup>69</sup>と述べている。時代とともに、芝居歌物、謡物などのジャンルも派生し、最終的には18世紀末に、曲中に長い間奏部分である手事を設ける手事物が生まれた。「芝居歌物は歌舞伎芝居に関連する曲で、元禄から享保時代の歌舞伎関係者が作詞・作曲したものが多い。謡物は、能から取材した歌詞を用いる曲。浄瑠璃物は浄瑠璃に関連する曲で、浄瑠璃からの移曲に加え、盲人の編曲や新作を含む」<sup>70</sup>と野川は各ジャンルを説明している。

また、歌舞伎の代表的な伴奏音楽である長唄には、舞踊や歌舞伎に留まらず、能・狂言・地歌・箏曲・説経節・各種浄瑠璃（義太夫節・一中節・河東節など）・民謡・はやり歌など、他のジャンルから題材や歌詞・音楽を取り入れた曲も多い<sup>71</sup>。「十九世紀前期に大薩摩節という浄瑠璃が長唄に吸収されると、中期には能の題材を摂取した大曲が作られるなど、語り物的な曲も増え、明治に入っても歌舞伎所作事のための長唄は興隆した」<sup>72</sup>。三味線は、周辺の環境や様々な音楽から音、技法、そしてスタイルを取り込んできた歴史を持っており、たとえば、「掛け合い」のように三味線の種類の違いによって音楽を展開する手法も定着していた。古典音楽において、この三味線の種類による違いを表現や展開の方法として多用していたと言う事実は非常に重要な点である。

しかし、明治維新と同時に西洋音楽が日本に普及し始めると、三味線も新たに入ってきた音楽の影響を受けながら、それまでとは異なる方向へと発展し始めた。19世紀にはすでに長唄は歌舞伎の場以外でも独立して演奏されるようになっていたが、新たな試みと共に長唄の音楽的な可能性は広がりを見せるようになった。明治後期になると、「長唄研精会」などによる演奏会が頻繁に催されるようになったことで、三味線のための作品は飛躍的に増え、これに伴い技法や三味線の種類も増加した。例えば、1906年（明治39）の《新曲浦島》の三連符や1911年（明治44）の《紀文大尽》の嵐の前弾は、西洋音楽の影響が色濃いが<sup>73</sup>、音色の違いで音楽を展開させていた江戸時代までの手法に代わり、西洋音楽の影響を受けたことで、和声による音楽の展開を目指す動きが活発になった。

こうした風潮を受け、西洋の和声のより効果的な表現を目指し、宮城道雄が十七弦の考案で行ったように、三味線の音域を広げようと、1924年（大正13）に太棹より音域が低い巨大な三味線が初めて考案された。これが、長唄の四世杵屋佐吉（1884～1945）に

<sup>69</sup> 田中悠美子、野川美穂子、配川美加編『まると三味線の本』青弓社、2009年、57頁。

<sup>70</sup> 田中悠美子、野川美穂子、配川美加編『まると三味線の本』青弓社、2009年、57頁。

<sup>71</sup> 田中悠美子、野川美穂子、配川美加編『まると三味線の本』前掲、62頁。

<sup>72</sup> 田中悠美子、野川美穂子、配川美加編『まると三味線の本』前掲、61頁。

<sup>73</sup> 田中悠美子、野川美穂子、配川美加編『まると三味線の本』前掲、134頁。

よる低音三味線である。この三味線は全長約180cmで、重量が約30kgもある巨大な楽器であり、胴には土佐犬の皮が使用された。低音三味線は普通の三味線の弾き方と同様に演奏するはずであったが、弾きながら、一人で調子を直すのは無理だったため、コントラバスのように、縦にして起立させ、指でピチカートするという弾き方が試みられた。これは「大三味線『豪弦』」と呼ばれ、特に舞踊音楽の分野で活用された。しかし、宮城道雄の十七弦は今でも一般的に使用されているが、現在、大三味線や低音三味線を使用する曲は殆どない。

三味線で和声を作り出すべく、当時の関係者たちは新たな楽器の考案もさることながら、異なる種類の三味線を同時に演奏する試みも行った。例えば、長唄の山田抄太郎は違う種類の三味線を同様に演奏する形態で、実際に和声を作り出すことを試みている。山田は1931年から翌32年にかけて、研精会の演奏会ために五線譜で書かれた《夜遊楽》を含む三つの新作品を発表した。《夜遊楽》の三味線部分は、「低音」と「本手」と「高音」（伊崎誠七とともに開発したマンドリンのような形の「シャミドリン」という高音三味線<sup>74</sup>、の三つのパートに分かれ、「本手」と「高音」は共に本調子で1オクターブの違いがあり、「低音」は「本手」より五度低く、二上りで演奏する。この三味線編成は、西洋音楽の弦楽四重奏におけるバイオリン、ビオラ、そしてチェロの編成を模しているとも言え、各三味線はハーモニーを作り出す役割を持っている。

こうした方法論は、長唄の作曲家だけに留まらず、佐藤敏直、三木稔、そして藤井凡大に代表される西洋音楽系の作曲家が、現代邦楽を作曲する際に、三味線で和声を作り出す際にも採用された。歴史的に三味線が他のジャンルの三味線の技法やスタイルを取り入れながら発展してきたという事実を鑑みると、和声を作り出す上で、同時に複数の三味線を演奏する手法は、一見、理に適っているように思えるが、更に分析を進めると、次に見るように、ここには少なからず問題点が存在していることが明らかとなった。

## 2-1. 複数の種類の三味線を扱う場合の問題点

古典音楽であれ、現代音楽であれ、各三味線は種類により、技法、弾き方、タイミングや合わせ方、そして更には使用する用語までもが異なるため、複数の種類の三味線を同じ作品で扱う場合、この違いに起因する問題が出来る。例えば、複数の弦を連続的に弾く場合、最も重い撥を使用する地歌では、手を上げ下げすることなくワンストロークで弾いても淀みなく音を鳴らすことができるが、軽くて小さい撥を使用する長唄では、音の出を良くすべく、音と音の間で撥を上げ下げするのが一般的であり、同じ音であっても、三味線の種類により撥捌きに違いが生じてしまうのである。また、地歌と長唄では、スライドの技法自体も微妙に異なっている。音と音の間をスライドするという点は共通している<sup>75</sup>が、長唄の「コキ」は一定の速度で音をスライドさせるのに対し、地唄の「スリ」はアタック音にアクセントが置かれておらず、加えてスライドの速度も一定ではない<sup>76</sup>。

また、三味線の種類に応じて合奏や歌との合わせ方も異なる。弾きながら歌う地歌や三曲の場合、三味線と箏は基本的にほぼ同じ旋律を弾くのだが、所々でアクセントとして異なる旋律を弾く部分が鏝められており、「お互いの旋律が絡み合う楽器的な面白さ

<sup>74</sup> 田中悠美子、野川美穂子、配川美。加編『まると三味線の本』前掲、135頁

<sup>75</sup> 日本音楽集団：楽器について「三味線」（<http://www.promusica.or.jp/instruments/shamisen.html>）2017年6月20日閲覧。

<sup>76</sup> 田中悠美子、野川美穂子、配川美加編『まると三味線の本』青弓社、2009年、59頁。

が魅力」<sup>77</sup>となっている。長唄の場合、唄と三味線は別々に演奏するため、長唄三味線は三味線の中では最も複雑なパターンを弾いており、加えて曲の中で絶えず演奏する傾向があるため、掛け声や弾き方で、合奏のタイミングを取る役割を担うことが多い。義太夫の場合、三味線一挺、大夫一人が基本編成であるため、三味線は大夫に合わせて演奏する。また「三味線のツレ弾きや箏、胡弓などが加わる場合や、複数で役を分担する掛け合いの演奏形態もある<sup>78</sup>」。

三味線の演奏形態、合わせ方、そして技法は音楽ジャンルによって異なり、他のジャンルから技法などを取り入れた歴史的経緯がある場合でも、ジャンルを跨ぐとその技法やスタイルは完全に同一でないことが大半である。これは和製英語がイメージ的には近いかもしれない。例えば、「ファイト」という言葉は、英語をそのままカタカナにして取り入れた日本語だが、この言葉が日本語として定着する過程で、英語「fight」の本来的な意味合いである「戦う」というイメージを逸脱し、「頑張る」という意味合いが加わった。三味線も同様に、スクイ、押やコキ（あるいはスリ）といった複数のジャンルで共有される技法はあるが、三味線の種類によって如何に実践されるかは少しずつ異なる。

これに加え、三味線演奏者の殆どが基本的に一つの音楽ジャンルを専門としているため、複数の種類の三味線を同時に演奏することは困難を伴うのである。また、現在、五線譜で書かれた作品で細棹と太棹、あるいは細棹と中棹が混在する曲が演奏される機会はあるものの、五線譜では種類の異なる三味線の表現の仕方の差異を表記しきれないという限界があるため、各三味線の本質的な表現を維持しつつ、複数の種類の三味線を同時に演奏する作品はほとんどない。五線譜を採用することにより、複数の種類の三味線を同時に使用することが可能になるが、各三味線の面白さや持ち味が損なわれる代償も避け難い。

そうした観点から、《西鶴一代女》は各三味線がそれぞれの本質的な表現方法で演奏しつつ、音楽の展開を深化させることに成功している非常に興味深い例である。では一体、《西鶴一代女》は、いかにして各三味線の本質的な表現方法を共存させつつ音楽に奥行きを持たせているのだろうか。

### 第3節 中島勝祐作曲《西鶴一代女》(1984年)

《西鶴一代女》は、中島自身も長唄の手ほどきをしていた大阪の朝日カルチャーセンターで邦楽を教える講師たちの発表曲として、開講五周年記念に同センターより委嘱され、1984年3月24日の「第五回邦楽まつり」にて初演した作品である。作詞は海津勝一郎が書き、作調は藤舎名生が行った。歌詞は井原西鶴の『好色一代女』に基づき、老いた尼僧が自らの生涯をふり返り懺悔する内容となっている。

《西鶴一代女》の興味深い点は、種類の異なるそれぞれの三味線の本質を主軸として音楽が表現されているため、三味線により和声を生じさせたり、西洋音楽のようなメロディー展開を持たせたりせずとも、音楽が展開し、奥行きが深まっているところである。中島久子夫人は、中島が同曲を作曲するにあたり、「三味線は歌詞の内容を表現するのに一番ふさわしい種類の三味線（義太夫、小唄など）を選んで作曲しました」と述べている<sup>79</sup>。

<sup>77</sup> 田中悠美子、野川美穂子、配川美加編『まるごと三味線の本』前掲、58頁。

<sup>78</sup> 田中悠美子、野川美穂子、配川美加編『まるごと三味線の本』前掲、65頁。

<sup>79</sup> 2015年11月1日から12月24日に、中島久子にインタビュー。



楽器編成は長唄（唄三人・細棹三味線三人）、三曲（箏一人・中棹地歌三味線一人・尺八一人）、小唄（唄一人・細棹三味線一人）、義太夫（語り一人・太棹三味線一人）そして囃子（篠笛／能管を一人が演奏し、大鼓／小鼓・太鼓・その他鳴りものを四人で演奏）となっている。楽曲の全体構成と歌詞は以下（表3-3）の通りである。

表3-3 中島勝祐作曲《西鶴一代女》の歌詞

|  |  |
|--|--|
| ■ 詞 章  | 〔長唄〕本調子（前弾）秋風や。  |
| 〔合奏〕小松が下の清けなる、庵の内の琴の音は、老たる尼の手の遊び。  | 〔長唄〕尼の昔が聞きたしとか。語らふとも若き人。今は過ぎにし恋語り。   |
| 〔義太夫〕浪華津に、咲くや此花、顔見世の、櫛太鼓を待ちかねて、  | 暁、闇の小提灯、影きらきらと初霜の、翁の面のじやかに、始まり呼ばふ木戸の声。   |
| 〔長唄〕ようお出やつた、こゝ最良に、菓子に、火縄に、番附や、   | 〔義太夫〕〔合〕竹の紋つく道行の、本を召せ召せ、目塞笠。   |
| 〔長唄〕笠も預かる、預けてしされ。  | 〔義太夫〕紅絹のくけ紐、浅黄紐、腰の廻りのご用心。  |
| 〔長唄〕押すまい、押すまい、繁昌や繁昌。   | 〔義太夫・長唄〕〔合方〕   |
| 〔小唄〕芝居戻りにふと逢ふた、殿御は廿歳、〔合〕さるお屋敷の古侍、わしは十六、未だ投島田、落ち着かず。                                      | 〔長唄〕男は屋敷の金持ちて、浪華の町を出でにけり。  |
| 〔三曲〕人恋ひ染めし身の辛し、胸の痛さに耐へ兼ねて、親の嘆きも何のまあ、浮き世も捨て、ただ二人。〔合方〕                                     | 〔長唄〕三下り〔合〕江戸は隅田の川景色、茜の空を白鷺が、妻を尋ねて白髭越えて、千里も一里、通ひ来る。   |
| 〔小唄〕舟の騒ぎを余所に聞く、裏町住みも束の間に、男は捕はれ、連れ去られ、駆け落ち者の仕置きとて、我は廊に落とさるる。                              | 〔長唄〕〔合方〕吉原は、連れ三味、合い唄、賑はしき、彼方投げ節、半太夫。此方土佐節、よう揃ふた。奥の座敷は朝比奈だんべい。そもや弁慶、何の金平じつたんべ。〔合方〕                          |
| 〔三曲〕本調子 宵の遊びに声枯れて、昼は物憂き床のうち、〔合〕客取る技に長けし頃、浪華の人にかされて、故郷へ飾る破れ錦。                             | 〔義太夫〕妾奉公、手始めに、色の様々売り出だす。生呉寺の大黒や、閨女郎に針女、三十路半ばの、湯女稼ぎ、湯文字一つでそんぶりこ、めめるやれ、やれ買はんかえ、買はんかえ、買はんかえ。〔合方〕              |
| 〔長唄〕何時しかに、婆声とこそなりにける。  | 〔義太夫〕寝やんせのふ。   |
| 〔長唄〕年老ひて、起き臥し辛き夜の夢に、これまで流せし水子の霊、数多より、惨き母様、負ふてくりよ、抱いてくりよ、乳欲しや、父は何処、名は知らずか。泣き震ひつつ追ひ纏る。〔尺八〕 | 〔三曲〕門付けの、歌ひつ過ぐる寺の隅、五百羅漢の御顔の、一つ一つに、思ひ出づ。  |
| 〔小唄〕昔の殿御、今日の客、優し、めでたき人はなほ、惨く情なき男さへ、今は懐かし、ただ、恋し。  | 〔義太夫〕何の五百で足るものぞ。オオ。女一代、相馴れし、殿御の数は数千人。長物語。よしなや。〔合奏〕〔合〕誠の道に入りてより、早、五年の春秋を、歌ひ奏でつ身の懺悔。心に月の明きらく、草の庵を、照らすらん。〔後奏〕 |

### 3-1. 記譜法

長唄、三曲、小唄、義太夫は、それぞれ異なる記譜法を使用する。場合により、各ジャンルにおいても使用する楽器によって記譜法は更に細分化される。中島は《西鶴一代女》において、メロディーやタイミングなどを正確に伝えるため、楽譜に加え、テープレコーダーに吹き込んだ音源を用意した。当時、音源と長唄の研精会譜<sup>80</sup>を渡された義太夫、地歌、箏、小唄の奏者たちは、実際に演奏するにあたり、各々が慣れ親しんだ譜面に書き直した上で演奏に臨んだのである<sup>81</sup>。

《西鶴一代女》の研精会譜には全ての技法、音、旋律などが細かく書き込まれていない部分もあり、その楽器の演奏者に任せている部分もある。例えば、尺八のソロの部分

<sup>80</sup> タブラチュアではなく、数字で音の高さを現す数字譜。

<sup>81</sup> 2015年11月1日から12月24日に、中島久子にインタビュー。

には、音やタイミングなども何も記さずに、「尺八」とだけ書き、長唄の楽器だけで演奏される部分には「合方有リテ」とだけ記す。そのため、本章での分析は、楽譜に加えて、録音<sup>82</sup>とライブの演奏会<sup>83</sup>を聴いて得たことを交えて分析し、また演奏者（福原寛）や中島の夫人（中島久子）にこの作品についてインタビューを行った。

### 3-2. 《西鶴一代女》に見られる各種の三味線の技法と役割

三味線は通常、音楽ジャンルによって基本的な技法や役割など、つまり各種三味線の特性が大きく異なる。そのため、一般的には、異なる音楽ジャンルの三味線を同時に扱うには困難を伴う。伝統的に各種の三味線のリズムやピッチをどのように表現するのか異なるため、各種の三味線が同時に同じメロディーを弾いても、必然的にそのメロディーの音やリズムには微妙な差異が生じる。とは言え、実際、違う種類の三味線で同じリズムを合わせることができないわけではない。しかし、様々な三味線でそのような和声感覚を表現するには、それぞれの楽器の歴史的・文化的背景に由来する技法の諸特徴から離れる必要があり、各楽器に特有の音楽的な表現方法が制約されてしまう。極論すれば、各種の三味線で和声表現すると、それぞれの三味線の特性は損なわれ、三味線は音組織だけを表現する楽器として機能するに留まるのである。

これに対し《西鶴一代女》では、それぞれの三味線の音色の変化や技法を主軸として音楽が表現されているため、必然的にそれぞれの音楽ジャンルに固有の表現が堅持されている。従って、同じメロディーを奏でたとしても、そこには差異が生じ、これが楽曲の表現を際立たせる上で重要なファクターとして作用しているのである。

では、具体的に、《西鶴一代女》の中で使われている長唄、地歌、小唄、そして義太夫の三味線では、技法や奏法はどのように異なっているのだろうか。また、《西鶴一代女》ではこれらの三味線はどのような役割を果し、いかにして曲の表現を深めているのであろうか。

#### 3-2-1. 長唄

長唄三味線の響きは、各種の三味線の中で最も明るく音量が大きいため、高い音域の演奏には効果的である。通常、音と音の間をスライドする「コキ」は特別な効果を狙った箇所以外は入らず、各音を明確に演奏する技法に重点が置かれている。

リズム的には、意図的に長い「間」がある部分や自由に弾いている部分以外は、各音が明確かつ一定に演奏されるので、あまり遅くはならない。

歴史的に、長唄三味線は他のジャンルから調子やメロディー、そして技法などを取り入れてきた背景があるので、《西鶴一代女》では長唄三味線は各種の三味線の橋渡しとなる役割を担っており、曲中で最も多様な雰囲気表現する三味線となっている。

#### 3-2-2. 義太夫

義太夫三味線は、音域としては一番低く、音の響きに最も重量感があるものの、弾むような響きが特徴的であり、倍音も多用されている。速度的には、劇的効果を出すべく早く弾くことがあり、効果的なアクセントを表現できるのが特徴である。

リズム的には、一定のリズムに対し若干遅れているように演奏するのが特徴である。とは言え、その遅れが重さに結びつくことはなく、逆にジャズのような軽快さを感じさせる要因として作用している。

<sup>82</sup> CD『東音中島勝祐作品展（五）』NACD-1364 Product Service of SUNAGA Kikaku。本CDは、2001年12月4日紀尾井小ホールにおいて行われた「第4回りさいたる東音中島勝祐作品展」のライブレコーディングである。

<sup>83</sup> 2011年6月17日国立小劇場において行われた「第十三回泉徳右衛門リサイタル」。

《西鶴一代女》では、軽快なオフビートを感じさせる傾向のある義太夫三味線の特徴を活かし、長唄三味線と対比する形で、語りの部分や劇的な展開を表現する箇所で使用されている。

### 3-2-3. 小唄

小唄三味線は爪で演奏するため、地歌三味線のように静かでいながら、地歌のような温かい響きではなく、どちらかというところと少しくぐもった柔らかい響きが特徴である。

この作品では、悲壮感が増す展開部分で多用されており、長唄三味線と地歌三味線の中間的な特徴を活かし、この二つの三味線の橋渡しとなる役割を担うことが多く、また場面の緊張感や不安感を高める役割も担っている。

### 3-2-4. 地歌

地歌三味線は、柔らかく暖かい響きを出す傾向がある。また、使用される撥は一番大きく、重いので、演奏者は腕の力ではなく、その撥の重さを活かして弾くため、他の三味線と比較すると地歌三味線は最も静かな音を奏でる。この響きの特性により、他の楽器、例えば三曲の場合は箏と尺八の響きに調和させやすくなっている。また、地歌三味線の音は一番長く響くので、三味線の中では長くてリリカルなメロディーや、長いフレーズを繋げる楽器として最も適している。

地歌三味線のリズムは、二つのピッチ間をスライドする「スリ」が多用され、パッサージの出だしの音も「スリ」から入ることが珍しくないため、若干遅れて聴こえるのが特徴である。しかし、義太夫と異なり、その遅れたリズムに軽快さはなく、例えるならば、沼地に歩を進めるがごとき重みを感じられる。

音が一番深く響き、音の動きが遅いため、悲哀を強調する上で効果的な三味線であるといえ、悲壮感が最も深まる場面では必ず地歌三味線が使われている。

このように、《西鶴一代女》で使用されている義太夫三味線、小唄三味線、地歌三味線、そして長唄三味線はそれぞれ奏法が異なるため、個々に独立した音楽的役割を担っており、和声がなく、同じメロディーを奏でても、自然と音楽的な展開に深みが生まれるようになっている。

## 3-3. 長唄及び義太夫の音楽的な展開（譜例3-1）

曲の序奏の後、唄と長唄三味線（一挺一枚）の短いブリッジが終わる所で、掛け声を合図に一挺の義太夫三味線が入ってくる。義太夫、長唄、そして囃子は徐々に派手な舞踊の雰囲気醸し出し、「芝居がはじまるぞ」と木戸に誘うかのような情景を醸成する。そして、同じようなメロディーや雰囲気でも長唄三味線が入り、義太夫三味線と長唄三味線の間に「問いと答え」のやりとりがはじまる。

この二種類の三味線の役割の差異は、義太夫三味線と長唄三味線の間に「問いと答え」の形式が成立している曲の前半部分に端的に見て取ることができる。ここでは、「問いと答え」が始まると、義太夫三味線は重量感のある演奏で「問い」、篠笛を含む合奏の長唄三味線が明るく「答え」る。その二種類の三味線は交互に似たメロディーを弾くが、「問い」の義太夫三味線はスイング感のあるややずれたリズムで演奏し、「答え」の長唄三味線合奏は殆ど一定のリズムを弾く。一挺の義太夫三味線と比べて、長唄三味線の合奏のほうが楽器の種類や三味線の数が多く、義太夫三味線が先に「問い」を弾いて長唄三味線はその後に「答え」を弾く形が三回も繰り返されるこの場面では、長唄と義太夫の三味線がそれぞれの特色を発揮しているというよりも、長唄三味線は義太夫三味線の特徴を模倣する形で義太夫三味線との遊戯に興じている雰囲気を出しており、義太夫

三味線の特色と演奏形態の音楽的な価値を強調することに成功している。この部分からは、長唄三味線がこの作品の中で各種の三味線の橋渡しとなっているという事実も浮かび上がる。

譜例 3-1 中島勝祐作曲《西鶴一代女》4-5頁

ここで、重要なのは、義太夫三味線と長唄三味線が本来の技法を保ち、この二種類の三味線は統一がなされながらも、調和しているわけではなく、それぞれの特徴の違いや音色の変化を残しているところであり、結果として音楽的な会話を成立させることに成功している。

一方、オペラや現代邦楽の作曲家である三木稔の作品には、細棹三味線（長唄三味線）、太棹三味線（義太夫三味線）そして琵琶で編成される《曲》（1967年）という作品があるが、作品中二つの三味線のみで演奏される部分を分析すると、「問いと答え」の形は散見されるものの、ここでは二種類の三味線が同様のピッチやメロディー、音組織を演奏しているが故に音色の変化は存在せず、各三味線の本来の技法から離れた、画一的な演奏方法で音を奏するため、楽器の違いは明らかとならない。フレーズ構成の独自性のほうが際立つこの曲では、琵琶を含むそれぞれの楽器の異なる特徴は表現されていない。ここでは三味線は、リズムの取り方や奏法がほぼ同じであり、音色にも違いはない。なぜなら、《曲》は「はじめに楽器ありき」の楽曲ではなく、作曲家の表現したい音組織が優先されている楽曲であり、ここでは各楽器はその音組織を完成させる手段として機能しているからである。

一方、《西鶴一代女》では各種の三味線の異なる演奏方法や音色の変化が大きな意味を持っている。ここでは、メロディーや三味線間の和声が作品の雰囲気の規定しておらず、各種の三味線の異なる響きが作品の雰囲気を決定付けている。三味線を作曲家の目指す音組織の手段として用いるのは、時として効果的であり、必ずしも三味線の本質的な価値を否定することに繋がるわけではないが、三味線の本来的な特性を制約するという点において、この楽器の持つ表現の幅を狭めていると言える。

#### 3-4. 長唄、小唄そして三曲の音楽的な展開

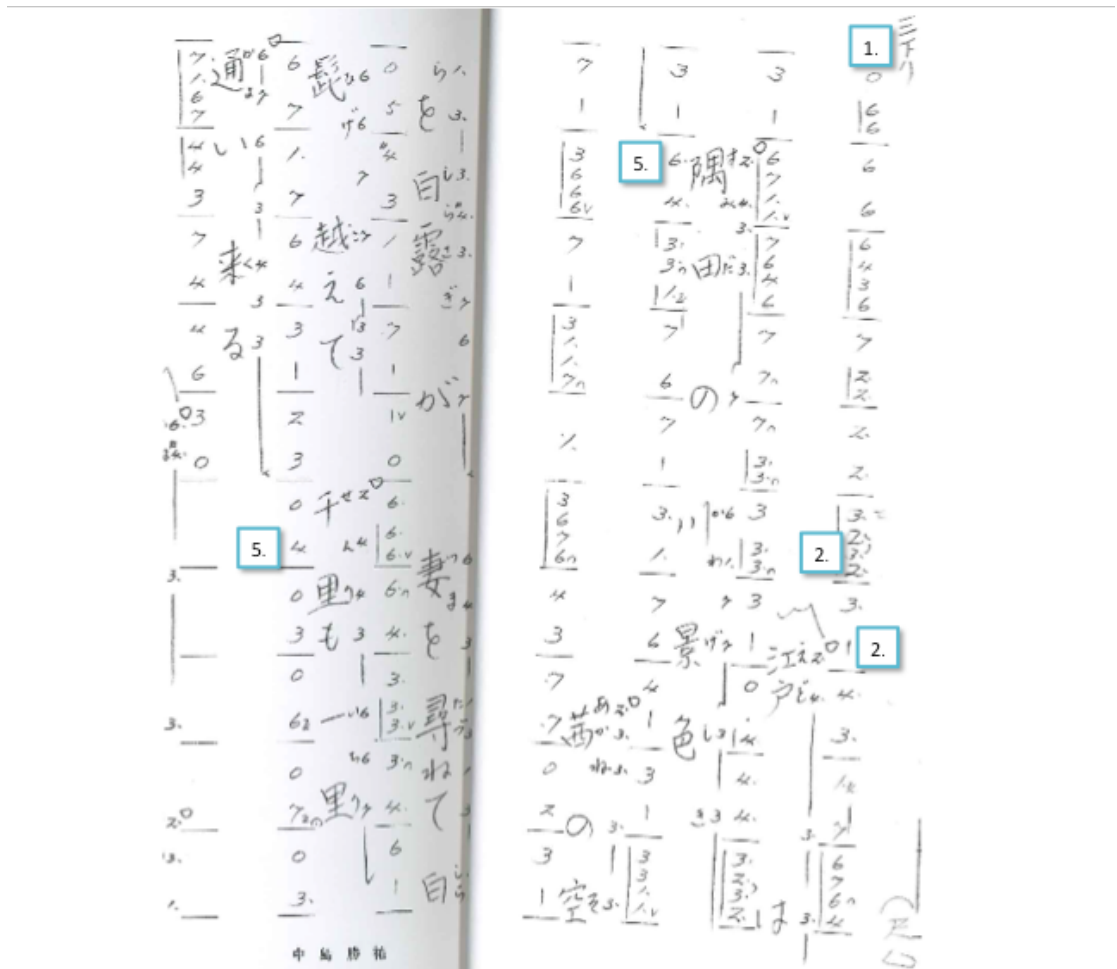
この曲では、前述したように、各種の三味線による音色の変化や奏法により、作品の世界観が深まっている。この作品の価値を語る上で欠かすことのできないこの音楽的な展開は次の部分に見出すことができる。

以下に譜例に用いる 1 から 12 までは、各部分の細目に付した番号で譜例および表3-3（14項）中の番号と対応する。

##### 3-4-1. 〈長唄〉三下り（ただならぬ緊張感）「江戸は隅田の川景色」（譜例3-2）

この部分では長唄は三下り 1 に調子を変化し、ただならぬ緊張感を表現している。それを実現するため、拍子に「押す」2 という技法を頻繁に用いており、裏拍子にアクセントが多く、シンコペーションが緊張の度合いを高めている。また、自由なリズムで、テンポ感の希薄な尺八のソロから、テンポが一気に速まり、長唄合奏が同時にこのパターンを弾きつつ拍子の音が弱く、替え手も裏拍子にアクセントで高い音を入れるため、ただならぬ緊張感が場を支配する。

そして、次のパートでは長唄三味線に祭囃子が入り、少しリラックスしたテンポとなり、横揺れするリズムで新たなメロディーが始まるが、徐々にその感覚は失われ、リズムが一定になるため、前のパートで生じた緊張感が持続するように感じられる 5。



譜例 3-2 中島勝祐作曲 《西鶴一代女》10-11頁

3-4-2. 〈小唄〉（不安感）「舟の騒ぎをよそに聞く」（譜例3-3）

この部分では小唄が不安感を表現している。ここでも同じく速いテンポで速いパターンを弾くが、このパターンはコードで全ての弦を弾くメロディー 2 から始まり、徐々にコードから単音のメロディーへと変化するため、前の長唄三味線のパートよりも音数や音域の幅が狭まり、空虚さが強調されるため 4、更に音色は暗くなり、緊張感は一層高まる。全体的に三味線のメロディーは静かになり、ミュートが効いているように響くため、不安感が漂う。

譜例 3-3 中島勝祐作曲 《西鶴一代女》11-12頁

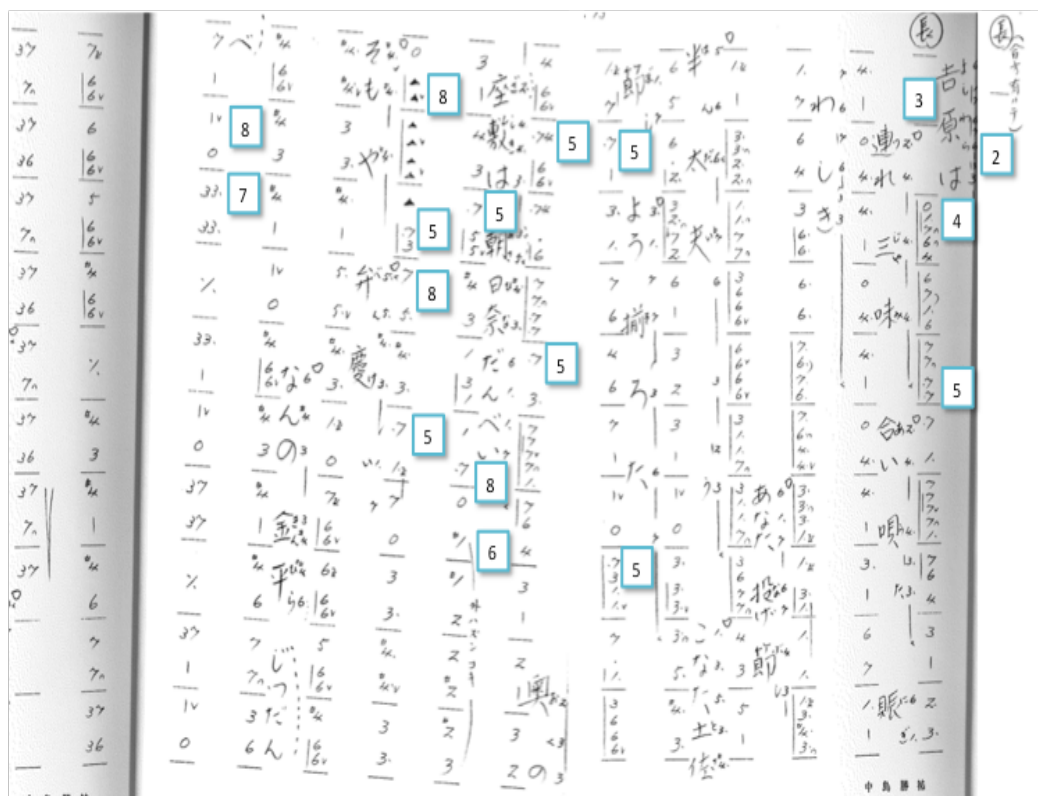
3-4-3. 〈長唄〉（次の部分の情感を際立たせる下準備）「吉原は、連れ三味」（譜例3-4）

この部分では長唄が次の部分で展開する感情の痛みを際立たせる。一つ前の長唄三味線の部分のように、合方があり、「吉原は、連れ三味」替手と本手 **2** という二つの三味線パートに分かれ、徐々に速くなりながら、本手が繰り返し同じメロディーを弾き、替手は本手より音数の多いメロディーを低い音も交えながら弾く。お互いの三味線のメロディーが異なるため、替手は本手から離れたがっているかのように聴こえるが、最後は同じ主音で同時に終わるため、結局離れられずにこのパートは終わりを迎える。

またリズムを感じさせない長音を吟じるスタイルの、ごく短い唄のみのパート **3** を経て、前のパートを更にカオティックにした三味線が唐突に再開され **4**、一気に場の緊張感が高まる。ここでは、緊張感を高めるため、低い音 **5** や引っ掻く音を弾きながら上げ撥6を入れる技法を多用しつつ、囃子と同時に「シャン」 **7** を強調し、ミュートの掛かった「スクイ」 **8** を効果的に使っている。

このパートは、直前の静かな雰囲気から一転して、音色が強く高くなるため、聞き手の違和感が高まる。ここでの響きは、次の部分で展開する感情の痛みを際立たせるための下準備となっている。





譜例 3-4 中島勝祐作曲 《西鶴一代女》12-15頁。

3-4-4. 〈三曲〉本調子（死を連想させる虚無感）「宵の遊びに声枯れて」（譜例3-5）

この部分では地歌が死を連想させる虚無感を表現している。それまで暗さや緊張感を演出していた長唄や小唄三味線の部分とは異なり、ここでは堪え難いほどの悲壮感が辺

りを包む。本調子になり、音と無音部分 2 が長くなり、メロディーの進行が極度に遅くなるなかで、先の見通しは失われ、ここでは死を連想させる虚無感のみが残る。このパートでは撥の重さも相俟って、場の暗さが強調されているのである。更に、三味線

のメロディーは単一のピッチを繰り返し弾くこと 8 が多く、地歌特有の音の繋がりが殆ど存在しないため、音色は強い響きとなる。その上、ここでは高い音が長く続くパート

8 が効果的に配置されているため、音から感じられる痛みが継続するようになっている。

この部分では地歌三味線特有の、三曲における箏と三味線との関係のあり方が重要となっている。例えば、全体を通して三味線と箏は同時に同じピッチやメロディーを弾いているものの、音の立ち上がりが微妙に異なるため、ここでは場の不安感が高まってい

る。ここでは箏はトレモロし、三味線は高いピッチを弾きながら「ハジキ」 11 を併用し、ゆっくりと演奏される。揺れている箏の音は、特に耳障りとも言える高音を含んでいるため、ある種の苦痛を感じさせる。更に、不気味さを増すため、箏と地歌三味線



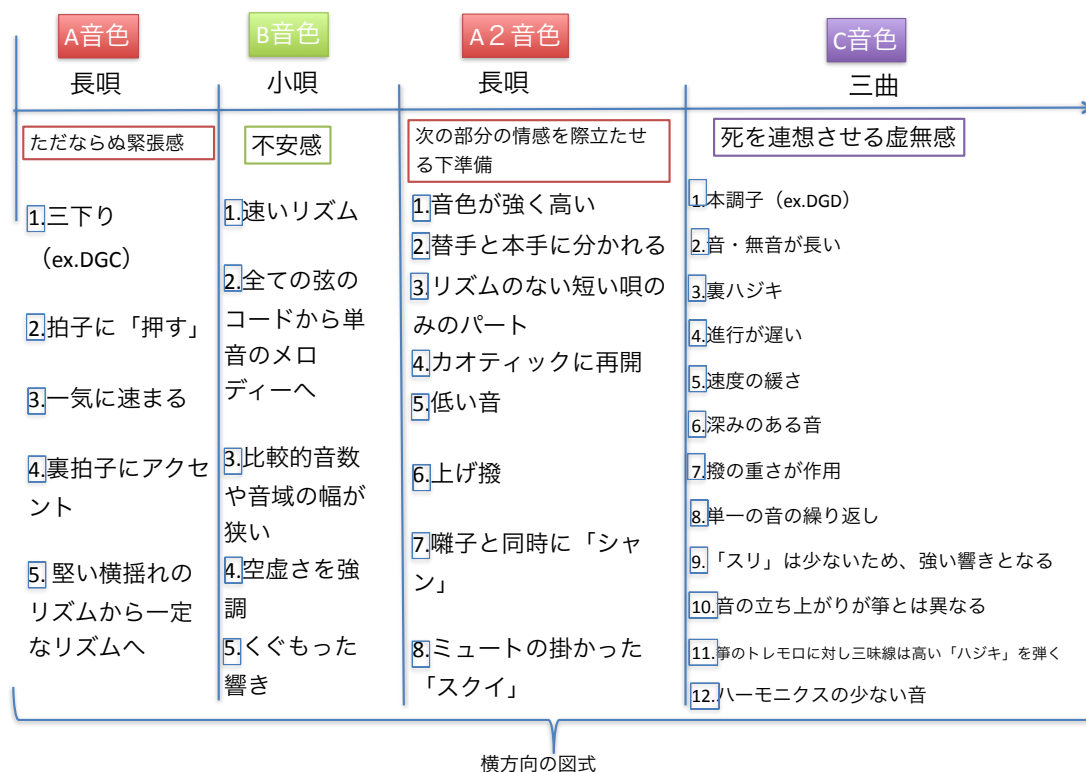
は意図的に微妙に調子外れの音 12 を奏でる。箏は、弦を押しながら演奏することで、調子の外れた音を出し、三味線は敢えて倍音の少ない、響きの悪い箇所を選んで弦を弾くため、不気味な情感が醸し出されるのである。

譜例 3-5 中島勝祐作曲《西鶴一代女》15-16頁。

### 3-4-5. まとめ

この長唄三味線や、小唄三味線、地歌三味線のやり取りの部分に見られる音楽的な展開は、必ずしもメロディーや各三味線の音色のみで表現されているわけではない。長唄三味線と他の三味線との極端な音色の差異がもたらす驚きや橋渡しの結果として、長唄で表現される「ただならぬ緊張感」、小唄で表現されている「くぐもった不安感」、そして地歌三味線で表現されている「死を連想させる虚無感」という音楽的展開は、各三味線の演奏方法や表現方法が異なることにより顕著となっていた。各三味線の技法、奏法、音色の違いを強調すると、和声やメロディーを展開しなくとも、自然に作品の各部分がもつ情感が浮かび上がってくるのである。

表 3-4



例えば、1956年にNHKの委嘱により藤井凡大が作曲し、長唄三味線の菊岡裕晃、地歌三味線の矢崎明子という顔合わせで初演された《二種の三絃の為のソナタ》という作品は、曲名通り、二種類の三味線で構成されているが、各三味線の音色は大きく異なりながらも、全ての楽章で同じように演奏されているため、音楽的展開は各三味線の演奏の仕方の違いによってなされているわけではない。ここでは反対に、メロディーによる音楽的展開が中心になっている。各楽章のメロディーは特定のジャンルの演奏方法を基盤に作られているものの、各三味線は演奏のスタイル自体を異にしていなかったため、この作品では各三味線の弾き方の違いは明示されず、メロディーの違いが音楽的な展開を定義している。例を挙げると、第一楽章及び第二楽章はストレートなリズムで演奏されるが、第三楽章は地歌三味線的な弾き方で演奏されるため、各三味線はスイングしている。しかし、演奏の仕方が変わったとはいえ、各三味線は同じリズムで弾かれるため、ここで強調されるのは各三味線の異なる点ではなく、飽くまでもメロディーの違いであり、これが音楽的展開を生んでいるのである。この曲では二種類の三味線を用いることにより、音域を広げ、和声的効果を醸成することに成功しているが、ジャンルの異なる三味線の音色の違いによる情感の深さは獲得されていない。

《西鶴一代女》が興味深いのは、作品の世界観が、旋律、音の組織、和声ではなく、各種の三味線により異なる奏法や音色の変化で表現されているところである。

### 3-5. 序奏と終奏における全三味線の展開

中島の《西鶴一代女》の序奏と終奏は、この章で論じてきた理論から逸脱しているところがあり、作品を通して最も興味深い部分となっている。というのも、この部分では、長唄、義太夫、小唄、地歌の三味線が同時に同じピッチで同じ旋律を弾くからである。更に、歌の部分も三味線同様に一定のピッチで歌い、メロディーには箏や笛などが飾りを添えている。このように、全ての楽器が同じ旋律を一定のピッチやリズムで演奏することは、三味線の古典ジャンルにおいては非常に稀である。というのも、古典では各楽器が異なる旋律を演奏することにより、表現方法を際立たせ、作品の味を作り、音楽の意味や感情を表すからである。また、各種の三味線は音色やメロディーを演奏の仕方が大きく異なるので、同時に各三味線を合わせるのには甚だ難度が高く、実際この序奏では各種の三味線の間に微妙なずれが自然発生的に生じており、メロディー自体はそれほど暗いわけではないにもかかわらず、自然と緊張感が漂っている。序奏と終奏以外では、各種の三味線は殆ど別々に演奏しており、また長唄三味線は三挺編成であるのに対し、それ以外の三味線は一挺ずつしかないため、この組み合わせで和声を生むのは非常に困難であり、このような変則的且つ難度の高い演奏方法で作品が幕を開け、幕を閉じることで、作品に大きなインパクトを与えることに成功している。

### 第4節 なぜ伝統的なメロディーや和声がないことに表現的な自由が与えられるのか

前述したように、《西鶴一代女》では各種の三味線が本来的な表現方法やそれぞれに特有の技法を用いることにより、作品の展開を際立たせることに成功している。なぜ和声ではなく、音色の違いや奏法を強調することで、効果的に曲を展開させることができたのであろうか。それを解き明かすには、二つの重要な点がある。一つ目はメロディーの構造が伝統的な様式に基づいていることであり、二つ目は和声そのものが展開を阻害する存在になっていることである。

先ず、この作品では、三味線の弾いている音型やメロディーが比較的伝統に則った様式となっており、三味線の本来的なピッチやリズムから外れた表現方法を用いていないため、伝統的な奏法に親しんだ演奏者を困惑させることなく、逆に自然な表現を強調する。

それにより、演奏者が表現を最も効果的にすべく、音型とメロディーに、「間」やその他様々な技法を加えられる柔軟性がある。言い換えれば、ピッチの構成でいかにメロディーを奏でるかを強調するのではなく、一音一音をいかに演奏するかに重きが置かれているのである。それ故、各三味線にはその音をいかに表現するかということについてかなりの自由が与えられている。これは三味線に限らず、曲を通して全ての楽器に当てはまることである。メロディーやピッチの構成が同じであっても、各種三味線の伝統的な表現方法は異なるため、そこに漂う音の流れは変わってくるのである。

次に、和声についてだが、和声を作るには一定の音やリズムが必須となり、各種の三味線の本質が遺憾なく発揮されるべき同作品において、それは三味線の細かい技法や幅広い表現を極めて限定的にしてしまうのである。

例えば、中島の《小春狂言》（1974）は、前述の《西鶴一代女》と同様の手法で音楽が展開されるのだが、味付け的な要素として部分的に西洋の和声も使用されている。《小春狂言》の約2分間にわたる序奏を通して、三味線は囃子に合わせ比較的一定のリズムと音を弾き、メロディー上の自由は殆ど与えられていない。ここでは、敢えてリズムやピッチに一貫性を持たせることで、和声の導入を容易にしておき、実際、この序奏の楽句の終盤にある「～よし」の箇所では唄に和音の六度と完全四度を使用することで、楽曲を効果的に盛り上げている。そして、序奏の次の部分である、「～観世の太夫勤まる

る」の個所から様相は一変し、三味線の本来的な技法や表現方法がふんだんに盛り込まれた演奏へと変わる。この三味線の演奏スタイルに唄が同調するのは言うまでもない。このように、《小春狂言》では、異なる2つの方法論を併用することで、三味線の本来的な技法を表現する箇所と、和声を用いる箇所を区分しているのである。

和声を用いるため、本来的な技法から外れた形で三味線を用いたのは、中島に留まらない。菊岡裕晃(1928～1999)の《桜絵巻》(1965)では、男女別々の合唱に合わせる形で、囃子と二つのパートと一つのベースに分かれた三味線が複雑なメロディーを一定のリズムで演奏することで和声を作り出す箇所がある。この曲にも前出の《小春狂言》同様、本来的な技法に則った形で三味線を適用する箇所も並列的に同居しており、パートによって彩りの異なる作品に仕上がっている。

この二作品の例からも分かるように、三味線の本来的な技法や表現に基づく演奏では、和声は成立し得ないものであり、三味線の演奏の中で和声を成立させる場合、意図的に三味線の本来的な技法から離れる必要があり、これにより生じる影響と音楽的な意味合いに対する理解に意識的でなければならないのである。

## まとめ 現代音楽の枠組みにおける可能性

《西鶴一代女》で興味深いのは、作曲者が作品の歌詞の表現する世界観を音として具現化するメソッドとして、旋律や音組織、和声よりも、それぞれの三味線の異なる奏法や音色の違いが生み出す音の響きで、音楽的な展開を表現するかに重心を置いているという事実である。実際、作品のなかには和声や和音は散見されるものの、そこには西洋音楽と同じような和声の動きで音楽を展開する狙いはない。《西鶴一代女》では、和音は調子の主音や半音を強調するために使われているわけではなく、音色や奏法に対して一音の響きを変化させ、新たな風景を描くための手段として使用されている。

前項で述べた通り、この曲は全体を通して、三味線の弾いているピッチやメロディーが伝統的であり、和声や和音を奏でないが故に、演奏者の解釈的な自由度にゆとりがあり、音楽を展開する役割は演奏家に委ねられる。それぞれの三味線のメロディーやピッチの構成が同じであっても、各三味線の伝統的な表現方法が異なるため、そこに漂う音の流れや雰囲気が変わり、先に挙げた横>縦の展開が明示されるのである。

結論すると、《西鶴一代女》のように複数の種類の三味線の特性を曲作りの中核とすると、邦楽器、特に三味線を使用する曲で西洋音楽的アプローチを採ることで起こり得る表現上の制約を回避し、より表現の幅を広げることが可能となるため、これは今後の作曲家や演奏家にとって、作品をより自由で深みのあるものにする可能性を含んだ方法論であるといえる。

## 第4章 分析3 ―三味線協奏曲―

はじめに

協奏曲というジャンルは、西洋音楽の歴史の中で、楽器そのものの演奏技法を発展させる過程で生まれた。三味線を含む日本の伝統音楽では、このような意味では協奏曲というジャンルを必要としなかった。しかし、西洋文化が日本に入ってくる中で、協奏曲というジャンルはより広い聴衆に日本の伝統楽器を紹介するための手段として使用されるようになった。その流れは現代まで脈々と続き、今日の邦楽器奏者は作曲家に協奏曲の作曲を委嘱し、新旧様々な作品を意欲的に演奏している。

本章では、三味線が協奏曲というジャンルの中で、異文化の音楽や楽器を体験する手段として如何に機能しているか、作曲家は演奏家に三味線を西洋音楽的な枠組みの中でどのように表現させているのか、そして、協奏曲の中で三味線を扱うことによりどのような問題点が生じるかを明らかにする。そのためのテキストとして、日本音楽集団の作曲家である長澤勝俊（1923～2008）の先駆的な三味線協奏曲である《三味線協奏曲》

（1967）を扱う。《三味線協奏曲》の分析を基に、オーケストラが伴奏する場合、邦楽器が伴奏する場合、そして緩徐楽章での表現において、それぞれどのような問題点が生じるのかを解明するとともに、楽譜と実際の演奏との違いから、初演者が協奏曲の作曲に果たす役割の重要性を明らかにすることを目的とする。

一般に、三味線は江戸時代の音楽にとって中軸的な存在であると認識されている。音楽学者である田中悠美子は、「三味線は、歌や語りの伴奏楽器として東西都市部の芸術音楽、大衆音楽から地方の民俗音楽まで幅広く採用され、江戸時代には近世文化の担い手だった町人階級の最も身近な楽器として広く普及した」と述べた<sup>84</sup>。現在も、三味線は歌を支える楽器、あるいは、伴奏楽器としての役割を果たす楽器とイメージされている。しかし、実際には作品の表現の中核を担う楽器として用いられてきた歴史も持っている。したがって、協奏曲形式で三味線が合奏のリーダー及びソロの役割を表現するのは不自然ではない。三味線が本来持つ表現を発揮する上で不可欠と考えられる協奏曲を分析の対象とする。

協奏曲の価値とは、西洋音楽に由来しない楽器を現代音楽の作品で使用するにあたり、その楽器の表現方法や音色がオーケストラと異なっているにもかかわらず、興味深い作品を創作できることであり、それゆえ民族楽器をソロとした代表的な作品は多い。しかし、三味線の場合は、西洋の協奏曲の表現方法や形式と余りにかけ離れているため、表現方法が限定されてしまうという問題点があると考えられる。

本章の内容は、筆者が2017年度東京藝術大学大学院音楽研究科音楽文化学専攻博士後期課程研究論文集『音楽文化学論集』に寄稿した論文『音楽文化学論集』に論文『三味線を用いた現代作品の分析的研究―長澤勝俊作曲《三味線協奏曲》を中心に―』と重複する箇所がある<sup>85</sup>。

### 第1節 西洋の協奏曲

協奏曲は完全に西洋音楽の概念であり、それぞれの楽器の技法や音色を意図的に区別

<sup>84</sup> 田中悠美子、野川美穂子、配川美加編『まるごと三味線の本』青弓社、2009年、50頁。

<sup>85</sup> シュムコー、コリーン・クリスティナ（2017、第7号）「三味線を用いた現代作品の分析的研究―長澤勝俊作曲《三味線協奏曲》を中心に―」『音楽文化学論集』（東京藝術大学大学院音楽研究科音楽文化学専攻博士後期課程研究論文集） 85-95頁。

しないことに重きを置いた様式であると言える。西洋音楽史を遡ると、17世紀初頭までは、その後発展を遂げることになる器楽ではなく、声楽が音楽の中心にあった。そのため、当時、オーケストラは器楽アンサンブルとしてではなく、主に歌の伴奏として存在していた。しかし、17世紀以降、器楽が徐々に発展を遂げる中で、オーケストラの概念自体が変化し始め、単なる伴奏の役割を越える存在となり始めた。オーケストラを主体としたコンチェルト・グロッソやソロ・コンチェルトといった形式が出現し、多くの作曲家がそうした形式で作曲を試みる中で、器楽としてのオーケストラは強化され、洗練されて行った。そして、結果的に、単なる伴奏としての機能と、それを越える新たなオーケストラの概念とが統合することで、協奏曲という形式は成熟することとなった。

協奏曲の原語である **Concerto** という単語は二つの意味を持っている。16世紀初頭、イタリア語のこの言葉には「繋ぐ、結ぶ」という意味のみがあったが、16世紀末には、ラテン語の「対戦、コントラスト、拮抗」という意味も加わった。この言葉の持つ二つの意味は、そのまま今日の協奏曲形式の概念になったと考えられる。

西洋音楽には、全ての楽器のための協奏曲が存在する。例えば、バイオリンをメインに据えた協奏曲があるように、トライアングルのような打楽器をメインに据えた協奏曲も存在するのである。オーケストラ音楽では、各楽器の音色の違いを際立たせることなく、全体を調和させる必要があるため、楽器によっては存在感の希薄なものが存在する事実は否めないが、協奏曲では、ほぼ全ての楽器に中心的な役割を担う可能性があるため、広く楽器的な価値を示すことのできる形式であると言える。

とは言え、実際のところ、19世紀末にかけて発表された協奏曲の大部分はピアノを独奏楽器としたピアノ協奏曲だった。ピアノはその他のオーケストラ楽器と比較すると、音色や特色が異なるため、協奏曲の中で伴奏との差異を顕著にすることが比較的容易であるのが、その理由と考えられる。言い方を換えると、ピアノ以外の楽器を独奏楽器に据えとなると、伴奏楽器との差異を表現するのがピアノほど容易ではないのだが、19世紀から20世紀にかけて、そうした楽器を主とした協奏曲の方法論も次第に確立されていった。

協奏曲に於けるソロ楽器とオーケストラの音楽的な関係は主従関係に例えることができるが、オーケストラの場合、ソロがつねに主の立場に留まるのではなく、時としてお互いの立場が入れ替わるという、主客逆転の要素が重要な特徴の一つとなっている<sup>86</sup>。これを実践する上で、楽器主体の協奏曲を作曲する基本的な方法論には以下の6通りがあるとするのが一般的な考え方となっている。

## 1 Using Dialogue (対話を使用する)

これは対話形式であり、この場合、独奏と伴奏は完全に区別される。これはバロックのコンチェルト・グロッソから派生した方法論であり、作曲家は先ず独奏楽器の演奏パートを設けることでその楽器の音色を聴き手に強く印象づけ、その後、伴奏のオーケストラを入れることで、音色とテクスチャーの違いを効果的に際立たせる。

## 2 Assigning Foreground and Background Roles to Solo and Tutti Sections (独奏楽器とオーケストラとに前方・後方の役割を与える)

<sup>86</sup> Apel, W. *Harvard Dictionary of Music*, 2nd ed. Cambridge: 1969. 192.

これは独奏楽器とオーケストラとの前方・後方の関係性を利用した形式であり、通常、この形式では前方に位置する楽器が独奏部分を担当し、後方に並ぶオーケストラが伴奏を行うが、曲の中で部分的に独奏楽器とオーケストラの役割を交換することで、協奏曲の奥行きを深めることができる。

**3 Exploiting Color Contrast to Distinguish the Soloist from the Orchestra**（独奏とオーケストラを区別するため音色の違いを活用する）

この方法論は、先ず独奏楽器を定め、その上でこれと異なる音色を持つ楽器で逆算的にオーケストラを編成し、両者の音色の違いで協奏曲を成立させるという考え方に基づいている。

**4 Separating Solo and Tutti (Orchestra・Accompaniment) by Rhythmic**

**Independence**（独奏楽器とオーケストラのリズムをそれぞれ独立させる）

これは、独奏楽器とオーケストラのリズムをそれぞれ独立させる形式である。独奏楽器とオーケストラの音色が似ている場合、この二つが異なるリズムで演奏するこの形式を採用することで、協奏曲としての機能性を維持することができる。

**5 Using Spare Accompaniment Textures Advantageously**（これは伴奏部分をまばらに配置する）

これは伴奏部分をまばらに配置する形式である。この方法で作曲すると、オーケストラの演奏個所を点在させることで、独奏楽器の奏でるメロディーを強調することができる。

**6 Using Spacing and Registral Placement to Distinguish the Solo Line from the Orchestra**（独奏とオーケストラを区別するため異なる音域を強調する）

最後の形式は、独奏楽器とオーケストラの演奏する音域を区別するものであり、独奏楽器が際立つ音域で演奏することで、オーケストラとの差異を明確にする<sup>87</sup>。

現在の音楽界では、西洋楽器の枠に捉われず、世界の様々な民族楽器を独奏楽器として、オーケストラの伴奏で協奏曲を作る試みも、逆に西洋楽器を独奏楽器として民族楽器の伴奏で協奏曲を作る試みも、増えている。例えば、ヘンリー・カウエル（1897～1965）の《Concerto No. 1 for Koto and Orchestra》（1962年）や《Concerto No.2 for Koto and Orchestra》（1965年）は、箏の独奏とオーケストラの伴奏を合わせた協奏曲であり、ルー・ハリソン（1917～2003）の《Double Concerto for Gamelan, Violin and Cello》（1983年）は、バイオリンとチェロを独奏楽器とし、ガムラン合奏（インドネシアの民族楽器からなるアンサンブル）を伴奏とした協奏曲である。西洋音楽に由来し

ない楽器を現代作品で使用するにあたり、前述した **6** 通りの協奏曲の方法論、特に

**1**、**3**、**4**、**5** 番目の形式に基づいた曲作りを行うと、興味深い作品を創作する余地が十分にあると考えられる。実際、ハリソンは《Double Concerto for Gamelan,

**Violin and Cello》**を作曲するにあたり、第一楽章に **1** の方法論を取り入れてお

<sup>87</sup> Adler, Samuel. *The Study of Orchestration*. W.W. Norton & Company, Inc. New York: 2002. 612-638.



り<sup>88</sup>、カウエルは《Concerto No. 1 for Koto and Orchestra》に於いて 3 の方法論を使用し、箏とオーケストラの音色の違いを際立たせ、更に一步踏み込んで音階の違いも活用している<sup>89</sup>。独奏楽器としての民族楽器の本質的な表現方法を明確化し、それと合奏するオーケストラとを対比してその特質を炙り出すところに民族楽器を使用した協奏曲特有の価値がある。この観点から、日本においても、伝統楽器をより広い聴衆に向けて紹介する手段として協奏曲が使用されたという事実は、極めて重要である。

## 第2節 日本の伝統楽器を使用した協奏曲の歴史

西洋音楽史を遡ると、協奏曲は、西洋音楽における器楽の発展に重要な役割を果たしたが、日本伝統音楽の器楽が発展を遂げる上で、協奏曲のような概念は必要ではなかった。平安時代に発展を遂げた雅楽は、西洋音楽と異なり、声楽ではなく、器楽が中心であったため、自ずから各楽器独自の魅力的な音色や演奏方法が発展し、進化した。同様に、江戸時代に発展した三味線の各ジャンルも歌や歌詞が中心でありながらも、アンサンブルの中で各楽器がそれぞれ異なる表現方法で色々な役割を担ってきた。ここでは、それぞれの楽器の技法や音色を意図的に区別しない西洋的なアプローチは取らず、意図的に各楽器の特性を区別することで、特色の異なる各楽器の技法や音色を曲の中で効果的に表現する形に帰着した。

### 2-1. 長唄の古典曲における唄・三味線・囃子の役割

長唄を初めとする全ての伝統的な邦楽では、曲の中で楽器の役割がリーダー役から伴奏まで複雑に変化するため、演奏者は各自の専門とする楽器のみならず、アンサンブルに含まれる全ての楽器をある程度演奏できるようにしておく必要がある。邦楽では、完全に伴奏に徹する楽器は存在せず、楽器によってリーダーの役割を持ったときの演奏方法や表現方法が異なるため、それを理解していないと合奏の呼吸を合わせるのが難しくなる。

このことから分かるように、近代以前の日本では楽器が発展する上で協奏曲のような形式は殊更必要とされなかった。しかし、20世紀に入り、西洋音楽の影響が次第に強くなるにつれ、その新しい波の中で、邦楽や邦楽器が価値を高めるために、オーケストラが伴奏する邦楽器のための協奏曲が初めて作られた。それまでの日本において必要性のなかった協奏曲という形式が邦楽器のために機能することになったのではないかと考えられる。その状況は、戦後に至るまで日本人作曲家が西洋楽器のための協奏曲を作らなかったのと対照的である。

### 2-2. 日本人が最初に作った邦楽器による協奏曲

生田流箏曲の演奏者であり、新日本音楽の代表的な音楽家でもある宮城道雄（1894～1956）は、邦楽器のために様々な新作の作曲を試みた中で、箏とオーケストラによる協奏曲を3曲発表している。この3作品中でも、特に有名なのが、最初に発表された《越天楽変奏曲》である。本曲は、1928年11月3日に発表され、箏のカデンツァを含む三楽章から成る。タイトルの通り、この作品は雅楽の《越天楽》から影響を受けて

<sup>88</sup> Thomas, Dwight W. "Lou Harrison's 'Double Concerto for Gamelan, Violin and Cello': Juxtaposition of Individual and Cultural Expectations." *Asian Music*, Vol. 15, No. 1 (1983). 93.

<sup>89</sup> Sheppard, Anthony W. "Continuity in Composing the American Cross-Cultural: Eichheim, Cowell, and Japan." *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 61, No. 3 Fall (2008). 509.



おり、雅楽に見立てられたオーケストラが伴奏パートを演奏し、箏は独奏を担当する<sup>90</sup>。千葉潤之介はその著『作曲家宮城道雄 伝統と革新のはざままで』の中で、『越天楽変奏曲』について、「箏の手法の大幅な拡大」が行われた、と述べている<sup>91</sup>。

その後、宮城は1933年に菅原明朗との共作で『神仙調箏協奏曲』を、1937年には下総皖一との共作で『壺越調箏協奏曲』を、そして1953年には松平頼則との共作で『盤渉調箏協奏曲』を発表した。

また、1936年には、箏と尺八を独奏楽器とした邦楽器合奏による協奏曲、『平調協奏曲』を発表したほか、1940年、独奏箏と邦楽器の合奏のための『祝典箏協奏曲』を発表し、邦楽器のみで編成される協奏曲も世に出している。千葉潤之介は宮城道雄の箏協奏曲について「よほど特別の機会がないかぎりには演奏されないのが実情である。『越天楽変奏曲』は箏協奏曲のなかでは最も再演回数が多いとはいえ、他の宮城作品に比べればその演奏頻度はまだまだ低い。そこで宮城は1935年頃この曲を邦楽器群のために編曲し、現在よく演奏されているのはこの邦楽器版のほうである」と述べた<sup>92</sup>。

また、ほぼ同時期には、日本人だけでなく、外国人作曲家も箏協奏曲を発表している。たとえば、前述のカウエルは1957年に『Ongaku』、そして1965年に『Concerto No.2 for Koto and Orchestra』を発表しており、箏は協奏曲という西洋音楽の一形式を媒体として国境を越えて親しまれる楽器となったのである。

しかし、箏や尺八の協奏曲作品が徐々に増えたのに比較して、三味線協奏曲はあまり発表されなかった。それはなぜだろうか。

この問いに答えるために、次にまず三味線協奏曲のリストを掲げる。これ以外に協奏曲作品がある可能性はあるが、主立ったものは網羅したと考えている。

表 4-1 三味線協奏曲の作品リスト

浅川玉兎『長唄の基礎研究—楽理と実技』（1957年）と千葉潤之介『作曲家宮城道雄—伝統と革新のはざままで』（2000年）及び野澤徹也・杵家七三へのインタビューに基づいて筆者が作成。

| 作曲家名      | 曲名          | 作曲年  | 初演時の独奏者           | 楽器編成                             |
|-----------|-------------|------|-------------------|----------------------------------|
| 細棹三味線と邦合奏 |             |      |                   |                                  |
| 中能島欣一     | 三絃協奏曲第一番    | 1936 |                   | 三味線ソロ、箏（2面）、十七絃                  |
| 中能島欣一     | 千鳥曲による三絃協奏曲 | 1938 |                   | 三味線ソロ、オークラウロ                     |
| 長澤勝俊      | 三味線協奏曲      | 1967 | 杉浦弘和<br>（後の杵屋五三吉） | 三味線ソロ、篠笛、尺八（2本）、琵琶、箏（2面）、十七絃、打楽器 |

<sup>90</sup> 千葉優子『箏を友として』アルテス・パブリッシング、2015年、232-233頁。

<sup>91</sup> 千葉潤之介『作曲家宮城道雄—伝統と革新のはざままで』音楽之友社、2000年、149頁。

<sup>92</sup> 千葉潤之介『作曲家宮城道雄—伝統と革新のはざままで』同上、150頁。

|                   |  |      |        |   |
|-------------------|--|------|--------|---|
| 三木稔               | 三味線協奏曲                                       | 2008 | 野澤徹也   | 三味線ソロ、篠笛、笙、尺八（2本）、琵琶、二十絃（2面）、十七絃、打楽器  |
| 川崎絵都夫             | 三味線協奏曲                                       | 2015 | 野澤徹也   | 三味線ソロ、篠笛、尺八（2本）、琵琶、箏（2面）、十七絃、打楽器  |
| シュム<br>コー・<br>コリー | When the Waves<br>Crash<br>～波濤の飛沫～<br>三味線協奏曲 | 2016 | 野澤徹也   | 三味線ソロ、篠笛、尺八（2本）、琵琶、箏（2面）、十七絃、打楽器  |
| 細棹三味線とオーケストラ・吹奏楽  |  |      |        |   |
| 町田嘉章              | 三味線協奏曲第一番                                    | 1929 | 町田嘉章   | 三味線ソロ、管弦楽   |
| 町田嘉章              | 三味線協奏曲第二番                                    | 1935 | 四世杵屋佐吉 | 三味線ソロ、管弦楽   |
| 秋岸寛久              | 三味線協奏曲                                       | 1990 | 杵屋五三吉  | 三味線ソロ、管弦楽   |
| 三枝成彰              | 三味線協奏曲                                       | 1993 | 西潟昭子   | 三味線ソロ、フルート、オーボエ、弦楽合奏  |
| 池辺晋一郎             | 1本の緑陰樹として<br>～As a Shade Tree～               | 2005 | 西潟昭子   | 三味線ソロ、フルート（2）、オーボエ（2）、クラリネット（2）、ファゴット（2）、Fホルン（4）、Cトランペット（2）、トロンボーン（3）、打楽器、堅琴、バイオリン（1）、ビオラ、チェロ、コントラバス  |
| ジョヴァンニ・ソッリマ       | Theory of the earth<br>～三味線とオーケストラのための～      | 2005 | 西潟昭子   | 三味線ソロ、管弦楽   |
| 江原大介              | 魂の絃 ―三味線と吹奏楽のための協奏曲                          | 2010 | 野澤徹也   | 三味線ソロ、ピッコロ、フルート（2）、オーボエ（2）、ファゴット（2）、Ebクラリネット、クラリネット（3）、Bbバスクラリネット、Ebアルトサックス（2）Bbテナーサックス、Ebバリトンサックス、トランペット（3）、ホルン（4）、トロンボーン（3）、ユーフォニアム、チューバ、コントラバス、打楽器 |
| 細棹以外の三味線の協奏曲      |  |      |        |   |

|       |          |             |        |  |
|-------|----------|-------------|--------|--|
| 牧野由多可 | 太棹協奏曲    | 1966<br>～70 | 日本音楽集団 | 太棹三味線ソロ、箏（4面）、十七絃、尺八、打楽器   |
| 伊藤康英  | 津軽三味線協奏曲 | 2013        | 山口晃司   | 津軽三味線ソロ、ピッコロ、フルート（2）、オーボエ、Eb クラリネット、クラリネット（3）、Bbバスクラリネット、Eb アルトサックス（2）、Bb テナーサックス、Eb バリトンサックス、ホルン（4）、トラペット（3）、トロンボーン（2）、バストロンボーン、ユーフォニアム、チューバ、コントラバス、打楽器 |

### 第3節 三味線協奏曲の歴史と概要

宮城道雄の最初の箏協奏曲より一年早く、1927年に発表された町田嘉章（1888～1981）作曲の《三味線協奏曲》<sup>93</sup> が日本初（つまり世界初）の三味線協奏曲であるとされる<sup>94</sup>。町田はその後も、三味線協奏曲をもう一曲発表し、これについては新交響楽団（現・NHK交響楽団）と共演した自演のSPレコード音源がCD化されている<sup>95</sup>。作曲家であると同時に音楽評論家でもあり、三味線奏者でもあった町田は、三味線のための様々な作品や論文を発表しており、三味線の価値をより広範の聴衆に伝えるために三味線協奏曲を作ったのではないかと考えられる。町田は演奏者として、《三味線協奏曲》の初演時に杵屋佐吉<sup>96</sup>と共演しており、このことから、当時の音楽界の流れに三味線を乗せるべく、協奏曲に重きを置いていたことが窺える。しかし、この協奏曲は現在では殆ど演奏されていない。今なお演奏される三味線協奏曲の中で最も古いのは、1936年に発表された山田流箏曲の中能島欣一作曲《三絃協奏曲第一番》である。ただし、この作品の楽器編成は箏2面、十七絃1面そして三絃のソロという少数編成であるため、西洋の協奏曲的なインパクトは希薄である。

その後、1960年代までは、三味線協奏曲を巡る動きは活発ではなかったが、大きく変化する日本の音楽界の動きに合わせ、1964年に日本音楽集団が誕生した。日本音楽集団は、伝統楽器で現代音楽を演奏することを目的とした、尺八、三絃、琵琶、箏、十七絃、打楽器（のちに笛も参加）と指揮者、ならびに作曲家からなる団体である。そして、1967年の日本音楽集団第6回定期演奏会にて、日本音楽集団のメンバーであり、長唄三味線演奏者である杵屋五三吉を三味線ソロとして、日本音楽集団の作曲家である長澤勝

<sup>93</sup> 町田嘉章《三味線協奏曲（第1番）》町田嘉章〔三味線〕日本パーロフォン〔合奏団〕レーベル E10024/5、1930年録音。[ロームミュージックファンデーション SPレコード復刻CD集 日本SP名盤復刻選集1 CD5 日本人作品(2)に収録]

<sup>94</sup> 千葉優子『箏を友として』アルテス・パブリッシング、2015年、149頁。

<sup>95</sup> 町田嘉章《三味線協奏曲 第2番》杵屋佐吉〔三味線〕、日本ビクター 13454、1936年録音。[ロームミュージックファンデーション SPレコード復刻CD集 日本SP名盤復刻選集1 CD5 日本人作品(2)に収録]。この録音は、国立国会図書館の近代デジタルコレクション「歴史的音源」にも収録されている（永続的識別子info:ndljp/pid/1328789）。

<sup>96</sup> 新たな三味線の種類（バス三味線、電気三味線）を開発すると共に、新たな三味線音楽ジャンル（三絃主奏楽）を作った長唄三味線方の代表的な演奏者である。

俊による《三味線と日本楽器によるディヴェロプメント》<sup>97</sup>を初演した。この曲は後に尺八の宮田耕八朗が長澤に提言し、《三味線協奏曲》と曲名を改めた<sup>98</sup>。さらに、1976年には《三味線とオーケストラのための協奏曲》として、邦楽器合奏をオーケストラに入れ替えたバージョンに改作された<sup>99</sup>。現在は、邦楽合奏バージョンの《三味線協奏曲》が演奏されることの方が圧倒的に多い。

1980年代には目立った動きはなかったものの、1990年代には三味線協奏曲の新作が発表されており、杵屋五三吉が三味線ソロを初演した秋岸寛久作曲《三味線協奏曲》（1990年）と、西潟昭子<sup>100</sup>が三味線ソロを初演した三枝成彰作曲《三絃協奏曲》

（1993年）が良く知られている。西潟は、三味線協奏曲に加え、主に山田流箏曲の古典曲、三味線の現代曲、語りもの等をレパートリーに日本や海外で活躍し、作曲家に三味線のための新作を精力的に委嘱した。彼女の活動は、日本人作曲家に留まらず、海外の作曲家も三味線協奏曲を発表することに結実した。2005年には西潟の三味線ソロで、オーケストラを伴奏とした池辺晋一郎作曲《1本の緑陰樹として～As a Shade Tree～》が初演され、さらに同年、ジョヴァンニ・ソッリマ作曲《Theory of the earth～三味線とオーケストラのための～》も西潟の三味線ソロで初演されている。この池辺とソッリマの作品は録音され、CD<sup>101</sup>が発売されるなど一定の成功を収めはしたものの、オーケストラ伴奏の三味線協奏曲の難度の高さゆえ、その後はあまり演奏されていない。

現在では、西潟門下の野澤徹也が師の運動を引き継ぎ、三味線ソロ奏者として、吹奏楽で伴奏される江原大介作曲《魂の絃-三味線と吹奏楽のための協奏曲》（2010年）、そして邦楽合奏で三木稔作曲の《三味線協奏曲》（2008年）を初演している。邦楽合奏を伴奏とした三味線協奏曲の数が少ないことから、野澤は長澤の協奏曲の楽器編成や形式をモデルとした協奏曲の作曲を現代の作曲家に委嘱しており、自身のリサイタルで川崎絵都夫作曲《三味線協奏曲》（2015年）を初演した翌年には、筆者作曲の《When the Waves Crash～波濤の飛沫：三味線協奏曲》（2016年）を作曲家グループ＜邦楽2010＞の演奏会で初演した。

協奏曲という形式は、西洋音楽に親しんだ聴衆に新たな楽器を紹介し、異国の音楽や楽器を体験させる手段としての機能に富み、ソロ楽器の本来持つ表現や新たな表現を明確にし、それと合奏する楽器群との相違点を調整するところに価値がある。現在、日本音楽集団を始め、活動的な邦楽合奏グループが多数存在しており、それらグループには指揮者が存在し、且つ西洋的な合奏の仕方に慣れ、五線譜に馴染んだ演奏者が増えていることから、三味線協奏曲、特に邦楽器が伴奏する場合の三味線協奏曲が演奏される状況は整ってきている。ただし、長澤の作品は録音も多く、現在も演奏機会が比較的多いが、三木作品以降の邦楽合奏を伴奏とする三味線協奏曲はその歴史が浅いため、今後どの程度演奏され、三味線奏者の活動に影響を与えるかどうかは未知数である。協奏曲は、

<sup>97</sup> 日本音楽集団第6回定期演奏会のチラシ [http://promusica.or.jp/50th/db/flr/flr\\_reg006.jpg](http://promusica.or.jp/50th/db/flr/flr_reg006.jpg)によるアクセス 2016年5月20日。

<sup>98</sup> 2016年8月4日に日本音楽集団の名誉代表（集団の創立メンバー）の田村拓男にインタビュー。

<sup>99</sup> CD『野澤徹也による長澤勝俊・三味線作品集』解説（田村拓男執筆）SION Records SCD-017 JASRAC R-0871726。

<sup>100</sup> 中能島欣一に師事し、その後杵屋正邦門下となる。元洗足学園音楽大学教授、現代邦楽研究所所長。

<sup>101</sup> CD西潟昭子『邦楽演奏家 BEST TAKE 西潟昭子：三味線とオーケストラの出会い』西潟昭子「三味線」日本伝統文化振興財団 VZCG-606、2006年5月24日。

洋の東西を問わず、現代の演奏家にとって解釈しやすいジャンルであり、その文脈から、三味線奏者のみならず、作曲家、延いては一般的な聴衆に三味線を広める手段として、三味線協奏曲の持つ有用性の高さは看過できない。とは言え、三味線をソロとし、オーケストラ、あるいは異なる古典ジャンルの邦楽合奏で伴奏する場合、この両者の音色と音量的な差異が協奏曲としての均衡を保つことを難しくし、結果として協奏曲における一般的なソロと伴奏の関係を成立させ難い側面があるのも事実である。

そのなかで、長澤の《三味線協奏曲》は最も演奏機会が多く<sup>102</sup>、三味線演奏者の間では人気のある作品である。その理由を明らかにするために、次に長澤の《三味線協奏曲》を分析する。

## 第4節 長澤勝俊《三味線協奏曲》（1967年）の分析

### 4-1. 長澤勝俊（1923～2008）《三味線協奏曲》について

長澤は、1948年に人形劇団「ブーク」に入団、人形劇のための音楽を作曲しながら、民族派の作曲家・清瀬保二に師事して、次第に頭角を現した。1964年に日本音楽集団を同人14人と旗揚げし、28年の長きにわたり代表をつとめた。その間、多くの個人・グループから委嘱を受け、100を超える合奏曲、独奏曲など、日本の音楽界に多くの財産を残した。長澤の作品は基本的に五線譜で作られたが、長澤の小アンサンブルのための作品は、現在も人気が高いため、邦楽の演奏者が弾きやすいよう、数字譜にしたものが何曲もある。

長澤の《三味線協奏曲》は、長澤の邦楽作品にとっては初期のものだが、現在の三味線演奏者にもなお衝撃を与えている。例えば、長唄三味線の演奏者であり、現在の日本音楽集団の三味線メンバーである杵家七三は、子供の頃から母の勧めで三味線を習っていたが、高校生の時に長澤の《三味線協奏曲》に衝撃を受け、初めて自分から三味線を勉強したくなり、日本音楽集団に入りたいと思うようになった。《三味線協奏曲》の衝撃とは、三味線の「格好よさ」に加え、曲がメロディアスで、ロズさめるところであり、この作品は一人で演奏するためのカラオケバージョンが作られたほか、三重奏版に編曲されるなど、あらゆるところで演奏されている<sup>103</sup>。

### 4-2. 初演者の杵屋五三吉（杉浦弘和、1935～2015）

長唄三味線の演奏者である杵屋五三吉（当時杉浦弘和）は、山田抄太郎<sup>104</sup>の門下であり、師匠と同じようにチャレンジ精神が強く、三味線の可能性を広げるために、日本音楽集団の創立メンバーになったと考えられる。ダイナミックな演奏が得意であったが、五線譜はあまり精密に読むタイプではなく、弾きにくい所は音程を変えたり、音符を削除したりする傾向があったという<sup>105</sup>。

<sup>102</sup> 日本音楽集団では全9回演奏した（<http://promusica.or.jp/50th/history.html>アクセス2016年10月21日）。この他、野澤徹也は2回演奏し（CD『野澤徹也による長澤勝俊三味線作品集』Sion Records JASRAC R-0871726. 2015年野澤徹也三味線リサイタル～三味線音楽の極致に挑む～開催（平成27年度（第70回）文化庁芸術祭参加公演）、杵家七三は日本音楽集団以外の場で3回演奏した（<https://www.youtube.com/watch?v=SAQ0Bwq0dxg>アクセス2016年10月21日）。厳密なデータはないが、長澤の《三味線協奏曲》の再演回数を越える協奏曲はないと考えられる。

<sup>103</sup> 2016年5月7日に杵家七三にインタビュー。

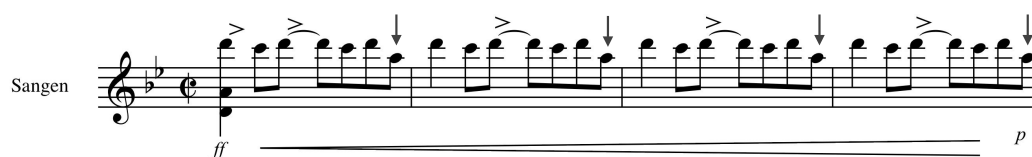
<sup>104</sup> 三味線の技法を発展させる様々な新作を作り、重要無形文化財保持者（人間国宝）に認定された。1958年に東音会を創設した。

<sup>105</sup> 2016年5月7日に杵家七三にインタビュー。

#### 4-3. 第一楽章の分析

長澤の《三味線協奏曲》の第一楽章<sup>106</sup>は、端的に述べると、三味線のソロを交えつつ、音色やリズム、そして音量的なダイナミクスを強調する作りになっている。三味線のソロは、中能島の三味線協奏曲と同様に、長唄で使われる小さい撥と駒で演奏される。長澤の協奏曲は中能島のものよりは楽器の数が多いのだが、細棹三味線の響きが顕著であり、独奏楽器の役割を十分に果たしている。そして、三味線が入る箇所では、箏や琵琶などの弦楽器が伴奏で三味線と同時に同じようなリズムを弾くが、リズムは同じでも三味線とは演奏する旋律を変え、三味線の動きを強調することに成功している。また、篠笛や尺八がアクセントとなる重要なフレーズでのみ、三味線と併奏することで、この楽曲特有の効果を生み出している。この尺八と篠笛が三味線と併奏する箇所を限定している背景には、二つの狙いが見て取れる。アンサンブルの中でリズム的な弦楽器と旋律的な管楽器の音色を区別するのがその一つであり、もう一つは、こうすることで三味線の打楽器的な技法を最も効果的に表現できるのである。尺八や篠笛が三味線と併奏する箇所では、尺八と篠笛は短いフレーズを演奏することで、三味線の奏でるメロディーに色彩を添え、楽章の全体的なメロディーを強調する役割を果たしている。それゆえ、第一楽章で尺八と篠笛の演奏する箇所は極めて限定的である。

第一章ではメロディーよりリズム的なパターンを合わせる 것이大事なので、そのリズムを最も効果的に表現するために、初演者である杵屋五三吉は楽譜に変化を加えた。前述した通り、杵屋五三吉は弾きにくい所は音を変えてしまう傾向があり、最初のリズム的なパターン（D CD CDAの音程）の4小節の最後のAは、Cで弾くように変えた。現在の楽譜にもCではなく、Aが書かれているが（譜例4-1参照）、その後の演奏者（野澤徹也や杵家七三）も、杵屋五三吉と同じくCで演奏している。その理由は、Aを弾くことは可能だが、弾きにくさから明確なリズム・パターンを効果的に表現できないためである。この楽句はメロディーよりも、リズム的な表現が重要なので、三味線にとってD CD CDAよりも、D CD CDCの音程で演奏するほうが効果的である<sup>107</sup>。



譜例 4-1 長澤勝俊《三味線協奏曲》（1967）第一楽章 1-4小節 <sup>108</sup>

三味線と同時に演奏する箏、琵琶そして打楽器は、三味線の表現するアクセントやリズムに合わせて前後に揺れ動くような音響効果を演出し、結果として三味線の技法が際立つ。同様に、三味線のカデンツァに注目すると、ダイナミクスとアクセントを主体とした演奏をしつつ、テンポ変化を頻繁に織り交ぜ、三味線の特徴を強調している。実際に演奏を聴くと、この楽章では、アクセントを強調するための技法ではないハジキ、一

<sup>106</sup> 長澤の楽譜には第一章、第二章・・・と記されているが、本章では第一楽章、第二楽章・・・と言及する。

<sup>107</sup> 2016年5月7日に東京にて杵家七三に行ったインタビュー 取材の記録に基づく。

<sup>108</sup> 日本音楽集団所蔵の長澤勝俊《三味線協奏曲》の楽譜から引用。以下の譜例も同じ。

つ撥、コキ、そしてスクイといった技が散見されるが、これらの技法は楽譜の中で指定されているわけではない。演奏者は思い思いに得意の技法を織り交ぜながら、速度に重きを置いて演奏することができるのである。杵家七三の場合、「カデンツァは、五三吉先生がお弾きになったのを半分使わせて頂き、あと半分は自分のオリジナルで弾いている」<sup>109</sup>と述べており、三味線奏者によって、カデンツァをどのように表現するのかは異なる。

この第一楽章は、ジャンルの異なる邦楽器を同時に演奏しながらも、ソロと伴奏の関係性が成立し、大きな成功を収めている。三味線特有の表現方法でメロディーを演奏することで、三味線の存在感を際立たせ、同時に箏や琵琶などの弦楽器が同じようなリズムを弾くことで、曲に統一感が生まれているのである。

#### 4-4. 第二楽章の分析

長澤の《三味線協奏曲》第二楽章は、ABCBAのシンメトリカルな形式をとり、「沖縄の蛇皮線風に」<sup>110</sup> 琉球音階を用いている。Aでは篠笛と尺八のみが演奏をする。篠笛と尺八で始まるこの楽章の冒頭部分は、リズムやダイナミクスではなく、メロディー主体の表現が強調されている。

Bから三味線やその他の弦楽器が入る。三味線の響きを明確にするため、Bの冒頭では、篠笛と尺八は演奏せず、Bで奏でられる三味線のメロディーとAで篠笛の演奏したメロディーに関係性を持たせるため、Bの終盤は尺八と三味線が同時に演奏する。第一楽章と同様に、箏や琵琶は三味線と殆ど同じリズムで演奏するが、三味線とその他の弦楽器のメロディー自体が異なるため、弦楽器は三味線のサポート役として、三味線の響きの強弱や表現の幅を広げている。ここでは、三味線はAで篠笛と尺八の演奏したメロディーを主体に演奏するため、第一楽章と比較するとゆったりとしたリズムになる。しかし、三味線の駒と撥は変わっていないので、メロディーの中で長い響きを保つことはできない。その代わり、第二絃の開放弦とその1オクターブ上の第三絃を交互に弾くパターンをこの部分の中核に据えている（譜例4-2参照）。この二音は二上り（ここではDADに調弦）<sup>111</sup>という調子では特に響きの良い音であり、この音をメロディーの中心とすることで、地歌三味線のような音を長く保つ技法やスリを使用することなく、リズムの遅いこの楽章での問題点を避け、三味線に存在感を与えることに成功している。この部分に使用されているスリやビブラートなどの技法は、初演後に、三味線でこのメロディーを最も効果的に表現するために三味線奏者が加えたという<sup>112</sup>。



譜例 4-2 長澤勝俊《三味線協奏曲》（1967）第二楽章 28-32小節

<sup>109</sup> 2016年5月7日に杵家七三にインタビュー。

<sup>110</sup> 日本音楽集団第6回定期演奏会のプログラム解説より（1967年11月7日）。

<sup>111</sup> オリジナルの楽譜には、調子は明記されていないが、インタビューによって、演奏者は二上りで演奏していることが分かった。

<sup>112</sup> 2016年5月7日に東京にて杵家七三にインタビュー。



Cではテンポが速くなり、篠笛や尺八は入らない。ここでは、三味線は引き続き前述したオクターブ違いの二音を強調しながら、三味線の得意とするリズム的なパターンやダイナミクスとアクセントを主体とした演奏をする。その後、Bを再び繰り返すが、ここでは三味線とその他の弦楽器は前のBと同様でも、篠笛と尺八は入らない。最後に再びAに戻り、ほぼ同じメロディーを演奏するが、この部分は冒頭のAより短縮されている。

全体として見ると、第二楽章は、三味線の弾くパターンよりも篠笛と尺八の長い旋律を際立たせながら、Cでは、長い旋律の代わりにリズム的なパターンやアクセントを主体として、三味線ソロとしての特有の表現を再び強調する。長唄三味線の発する残響が短いため、テンポの遅い第二楽章での表現には問題が生じやすい。その問題を回避するため、長澤は、響きの良い音を強調するだけでなく、旋律の音と音の隔たりを狭く、跳躍を少なくした。さらに、三味線奏者は音と音の間にスライド（コキ）を入れ、旋律の各音を繊細に演奏できるようにした。つまり、細棹三味線特有の表現を効果的に用いることで、第二楽章は成功を収めているといえる。

#### 4-5. 第三楽章の分析

本調子（ここではBEBに調弦）で「太棹により民謡三味線ふう<sup>113</sup>」演奏される第三楽章は、第一楽章及び第二楽章とは調子が異なるが、テンポが速く、第一楽章と同じような音楽的表現がなされている。箏や琵琶などの弦楽器が伴奏で三味線と同時に同じようなリズムを弾くが、三味線のパターンは異なり、篠笛や尺八はアクセントとなる重要なフレーズでのみ三味線と併奏し、三味線の演奏を結果的に強調する。第一楽章と同様に三味線の使用する技法（ハジキやスクイなど）は楽譜には指定されていないため、演奏者によっていかに演奏するかは異なる。第三楽章は他の楽章より弾きにくい部分が多く、杵屋五三吉は譜面通りではなく、音を変えたようである。例えば、練習番号1の楽句の音並びはE GEDGED GAであるが（譜例4-3参照）、五三吉はE GEHGEH GAと弾いたそうである。杵屋五三吉が弾き方を変化させたことについて、長澤は了承済みであったと言われている。しかし、現在では杵家七三や野澤などのように、譜面通り演奏することもある。第三楽章の音の動きは、音程を外しやすい動きが多く、他の楽章より難しくなっている<sup>114</sup>。



譜例 2-3 長澤勝俊《三味線協奏曲》（1967）第一楽章 9-11小節

第三楽章は第一楽章と同じように、合奏楽器がそれぞれ同じようなリズムやアクセントを弾き、三味線のそれとは異なる特有なメロディーを強調して統一感を作り出すことで、成功を収めている。

<sup>113</sup> 日本音楽集団第6回定期演奏会のプログラム解説から（1967年11月7日）。

<sup>114</sup> 2016年5月7日に東京にて杵家七三にインタビュー。



#### 4-6. 分析のまとめ

長澤の《三味線協奏曲》は、伴奏が邦楽合奏であるバージョンだけではなく、オーケストラ伴奏のバージョンにも改作されたため、西洋の聴衆に三味線を紹介するための格好の手段として使用されたと考えられる。その見地から《三味線協奏曲》を分析すると、三味線の細かいリズムやアクセント、そしてダイナミックの差異という特有な奏法を紹介しただけではなく、緩徐楽章の長い旋律で三味線がどのように表現できるのかも紹介している。更に、リズムや音色的な技法は三味線と合奏が同時に演奏されていることで「繋ぐ、結ぶ」という関係性を作りながら、三味線のメロディ的なパターンは合奏と異なり、三味線が尺八や笛と同時に演奏されることで「対戦、コントラスト、拮抗」という関係性も作り、現代音楽の中では三味線の本来的な表現方法や技法を強調し、1967年のこの作品を大きく成功させたと言える。

しかし、1967年作の長澤の《三味線協奏曲》以降の三味線協奏曲は、長澤の《三味線協奏曲》ほど何度も演奏されることはなかった。今日、西洋の聴衆がいかに三味線を受け取っているかを明らかにするため、次に、三味線協奏曲の問題点と可能性を述べる。

### 第5節 三味線協奏曲の問題点と可能性

#### 5-1. オーケストラ・吹奏楽が伴奏する場合

一般に、西洋音楽とは異なる発展を遂げた邦楽器を含む各国の伝統楽器は、オーケストラのような形態での演奏を前提としていないため、西洋的な手法でオーケストラと同時に演奏すると、音楽的な表現の違いだけではなく、ボリュームや音色の違いにより、完全に埋没してしまう。このため、たとえば特に音量の小さい中国の伝統楽器は、西洋オーケストラと協奏曲を演奏する際、ソロ楽器（中国伝統楽器）と合奏のボリュームの均衡を保つために、必ずソロ楽器にマイクを付ける。ただし、これにより、音量面での問題は解消されるが、PAシステムを通してしまうと伝統楽器の持つ表現上の本来的な繊細さが損なわれるという問題が出来る。つまり、ルー・ハリソン作曲の《Double Concerto for Gamelan, Violin and Cello》（1983年）についての、「元々、これは完全な意味合いにおける統合ではなかった。本質的には西洋音楽の演奏会のままだった。（中略）聴き手の聴いた音楽はジャワ音楽ではなかった。聴衆は西洋音楽の伝統に深く根ざした音楽を聴いていたのである」<sup>115</sup>という批評に見られるように、協奏曲としての体を為すことが優先される中で、伝統楽器に由来する民族音楽の味わいが犠牲となるのである。

西洋音楽の伝統をベースとした民族楽器込みの協奏曲自体に問題があるわけではないが、協奏曲を異文化の音楽や楽器を体験するツールと見做すと、その方法では異文化である楽器の真価が発揮されない。三味線も同様に、西洋楽器合奏と演奏する際、この問題点が出来しがちである。たとえば、江原大介の作品に《魂の絃 ―三味線と吹奏楽のための協奏曲》という三味線協奏曲があり、この伴奏には吹奏楽が用いられている。言うまでもなく、吹奏楽の音量はオーケストラより大きい。同作品の初演では、三味線にはマイキングが施されはしたが、増幅の程度は軽いものであり、全ての楽器が演奏される場面においても三味線は存在感を失うことなく、バランス的に全く問題を感じさせなかった。

しかし、三味線が音量的な問題をクリアしていたとは言え、協奏曲での使用における

<sup>115</sup> Thomas, Dwight W. "Lou Harrison's 'Double Concerto for Gamelan, Violin and Cello': Juxtaposition of Individual and Cultural Expectations" *Asian Music*, Vol. 15, No. 1, University of Texas Press. (1983). 100.

問題点が完全に解消しているとは言い難い。合奏との音量的な釣り合いを優先することで、三味線の技法は、全ての絃を一齐に弾いてコードを奏でたり、速いリズムや同じパターンを繰り返し演奏したりと、打楽器的なリズムを演奏する奏法に限定されてしまい、雰囲気や音色の変化を醸し出す三味線特有の本質的な部分が損なわれてしまい兼ねないのである。

実際、《魂の絃 ―三味線と吹奏楽のための協奏曲》を例に挙げると、前述した協奏曲の方法論の 4 と同じように、背後の吹奏楽は曲の全体的な雰囲気を表現しているのに対し、三味線は烈しいリズムやパッセージ、そして前述した三絃によるコードを演奏していることで、吹奏楽と三味線のバランスが保たれている。また、同曲では吹奏楽と三味線とが同時に旋律的なパッセージを演奏する場面は極めて少ない。それは、西洋楽器と三味線の僅かなチューニングの差異による音的なズレを顕在化させないための方策であるとも考えられる。つまり、ソロ三味線を強調するため、伴奏している吹奏楽は三味線が独立して奏でるリズム的な演奏形態と同様の演奏をすることはしない。

この曲では三味線の弾くピッチは大きな意味を持っておらず、作品自体が和声的な曖昧さを狙って作られた節があり、三味線は飽くまで変化するリズムを表現する手段として用いられている。端的に述べると、この作品で用いられている三味線の音色は単一であり、三味線特有の音色を変化させる弾き方は認められないが、三味線はリズムで存在感を示しているのが特異な点であると言える。

この作品について音楽的に興味深い点を多々見出すことができるが、三味線を主体に考察すると、この曲では必ずしも三味線特有の持ち味が発揮されているとは言い難く、協奏曲として成立させるため、三味線の演奏技法は非常に限定的であり、必ずしも興味深いとは言えない。ここでは、三味線は合奏と別の地平に存在しており、そこには協奏曲にあるべき融合が見られないのである。

## 5-2. 邦楽器が伴奏する場合

邦楽器が伴奏する場合は、箏がバイオリン的な役割を果たし、尺八や篠笛（時として雅楽の笙や箏篳の場合もある）などが管楽器のパートを担当し、三味線や琵琶などが更に伴奏に彩りを加える。打楽器にはケースバイケースで西洋の打楽器（オーケストラで用いる打楽器）、あるいは囃子が用いられるのが一般的である。日本の伝統楽器で協奏曲を演奏する場合、オーケストラではなく、邦楽合奏が伴奏を受け持つことにより前述の問題点を解消するケースが多く見受けられる。伴奏を邦楽合奏にすることで、たとえソロと合奏の各楽器の間に本質的なジャンルの相違があったとしても、同じ邦楽器であるが故に音楽的な表現方法には類似点が多く、邦楽器のソロと伴奏との関係性が分かりやすくなるのである。しかし、伴奏が邦楽合奏の場合、音量的な問題や、協奏曲の本来の目的である融合性やコントラストといった所には問題は生じないものの、楽器の種類が古典曲より多くなることで、三味線はソロやリーダーの役割を果たしづらくなるのも事実である。

三味線がリーダーの役割を持つ古典のアンサンブルでは、概して、三味線以外の楽器は、種類も数も少数である。たとえば、浄瑠璃の各種アンサンブルは、殆どの場合に於いて、三味線と語り（歌）のみであり、一方、三曲で使用される楽器は、通常、地歌三味線、箏、尺八（江戸時代は胡弓が使用されていた）の三種類であり、演奏に合わせて箏と三味線の奏者が歌う形式を取っている。三曲の場合、箏と三味線の音色には多くの類似点があるが、尺八の音色は風合いを異にしているため、箏や三味線の数が増やされた場合でも、尺八は常に一本のみで編成される。長唄や歌舞伎の場合、アンサンブルは

唄、三味線、及び囃子<sup>116</sup>で編成され、比較的楽器数が多い。

しかし、全三味線は殆ど同時に同じパートを演奏するため、三味線の細かい弾き方やリズムは明確に表現され、ここでは三味線にもリーダーの役割を務める余地は十分にある。囃子のリズムは性質上、三味線をサポートすることが多いため、たとえ囃子の楽器が増えても、三味線と同時に演奏することにより、三味線の細やかな演奏技法を阻害することはなく、楽器のみで構成される部分は、三味線はリーダーの役割を果たし、ソロを奏でる楽器として機能する。しかし、歌詞が重要な部分では、演奏のテンポは緩やかになり、長い旋律を奏するため、篠笛と唄が主役の座に納まり、三味線が背景を埋めるサポート役に回る。この事からも分かるように、三味線はアンサンブルの中で常時リーダー的存在にあるわけではなく、長い旋律で表現される部分では、篠笛や尺八がメインの楽器となり、そうした音の表現に長けていない三味線がサポート役に回ることもある。

その古典のアンサンブルと比較すると、協奏曲では楽器の数も種類も多い。長澤、川崎そして本研究の執筆者（コリーン・シュムコー）の作曲した三味線協奏曲の楽器編成は、共に、篠笛、尺八2本、琵琶、箏2面、十七絃、打楽器そして三味線ソロとなっており、三木稔の《三味線協奏曲》の楽器編成は、篠笛、笙、尺八2本、琵琶、二十絃2面、十七絃、打楽器そして三味線ソロとなっている。こうした楽器編成をみると、楽器の種類が増えただけではなく、尺八、篠笛、笙といった旋律や和声の表現に長けた楽器が増えていることがわかる。特に三木の《三味線協奏曲》の場合、十三弦の箏ではなく、和声や旋律の表現により適した二十絃が使用されている。こうした楽器の起用は、三味線の不得手とする緩やかな旋律や和声などの側面を補っていると想像される。しかし、逆の見方をすると、三味線の打楽器と類似する側面に相反する、旋律的な表現に適した楽器が多くなると、三味線特有の技法が駆使しづらくなり、三味線がソロやリーダーの役割を担いにくい状況が生じることもある。

### 5-3. 緩徐楽章での表現

長澤の《三味線協奏曲》の緩徐楽章である第二楽章は、三味線の表現的な問題を回避し、細棹三味線での表現を成功させたと前に述べた。しかし、長澤の作品は一方で、三味線の抱える表現上の制約も残している。協奏曲の緩徐楽章で、音を長く伸ばすことがなく、本来持つ音色の差異を強調する細棹三味線が、西洋楽器と同じように長い旋律を効果的に表現するのはかなり難しい。特に三味線協奏曲の場合は、アクセントのある音や響きを奏でることに長けていない尺八や篠笛が存在するため、三味線はそれらの楽器の旋律を邪魔しないように、打楽器的な奏法を優先する。

三味線は、ゆったりしたテンポや旋律的な音楽を演奏してきた楽器でもあって、打楽器のようなリズムやアクセントを奏でる表現だけに特化した楽器ではない。テンポは歌詞の内容に応じて変化し、特にクドキのように心のうちを表現する部分ではテンポが遅くなる。その場合、何らかの方法で音を長く保つ技法が必要とされる。

たとえば、地歌にも長唄にもある《黒髪》は、テンポの遅い楽曲の代表格と言える。テンポが遅いため、この曲の表現方法として、リズムではなく、音の奏で方が重要となる。長唄の場合、普通の弾き方ではなく、スクイやハジキを使うことでより効果的に心の痛みを表現することができる。加えて、開放弦や最も響きの良い三の糸を意図的に排除することで響きを抑制し、音の強弱に頼ることなく情感の変化に対応する。地歌三味線の場合、使用する駒と撥の違いにより、長唄三味線より音を長く保つことが可能であり、それに加えて、スライド奏法の一つであるコキ、あるいは一つ撥といった技法を使用することで、更に表現の幅を広げることができる。このように、ジャンルにより多少

<sup>116</sup> 囃子には、笛（篠笛と能管は単一の演奏者が担当）も含まれ、場合によって打楽器の数は変わるが、基本的には大鼓、小鼓、太鼓から成る。

の違いはあるが、三味線にはテンポの遅い場面を表現するための確固たる方法が存在するのである。つまり、三味線は、立ち上がりの響きを強調する特性を本来的に持っており、アクセントやリズムの表現に長けているだけではなく、技法を用いて同じ音の響きに差異を生じさせることにも長けているのだが、音を長く保つ特性を持つ尺八や篠笛を加えると、この三味線の持ち味を主体とした表現が崩壊する可能性が高くなるのである。協奏曲となると、全体的な音量が大きくなり、音を長く伸ばす楽器も増えるため、三味線の奏でる音を前面に出し、他の楽器を背景的に使用しない限り、三味線の表現し得る微妙なニュアンスの違いは聴衆に伝わらない。そのため、一般的に三味線協奏曲の中にはテンポが遅くなる部分はあるものの、三味線はリズム的な表現を強調し、前述した三味線特有の遅いテンポでの表現が用いられるとは限らない。

邦楽に目を向けてみると、古典的な三曲の作品には必ず尺八のようなメロディーを奏でることのできる楽器が入っているが、中能島欣一は山田流に属しているにもかかわらず、彼の作曲した《三絃協奏曲第一番》の楽器編成は、三味線一挺と二種類の箏（十三絃(X2)と十七絃)のみとなっており、これには三味線の持ち味をより良く表現する狙いがあるという推測が成り立つ。同曲で使用する三味線の撥と駒は、三曲で一般的に使用される地歌三味線の物と比べて小型であるため、三味線の音色は箏より明るくなり、存在感が高まるので、混在する箏とリズムやフレーズがほぼ重複したとしても、三味線の演奏が際立つ仕組みになっている。

ところが、このような表現方法は西洋音楽理論では一般的でないため、西洋音楽をベースとする三味線協奏曲においては用いられていない。それ故、一般的に三味線協奏曲の中にはテンポが遅くなる部分はあるものの、三味線はリズム表現を強調し、前述した三味線特有の遅いテンポでの表現が用いられるわけではない。

たとえば、川崎の協奏曲の緩徐楽章では、尺八や篠笛は長い音を伸ばしているメロディーを吹き、箏や琵琶は和音を演奏しながら、三味線は《黒髪》で使われているスリや異なる音の響きという技法を使用せず、開放弦でドローンの音を弾き、他の楽器と比べてリズムが速いパッセージを演奏する。この楽章には、美しいメロディーと和声が強調されているので、テンポの遅い部分に使用する三味線の技法はその和声やメロディーを崩してしまい、合奏のメンバーが多いため三味線の弾いている形がわかりにくくなる。そのため、三味線は必ず速いリズムや良く響く音を強調されている。

一方、中能島の三味線協奏曲で興味深いのは、中能島の専門である三曲では歌を強調する目的から必ずテンポの遅い部分が曲の中に挿入されるのだが、前述した彼の三味線協奏曲にはそうした遅い部分が存在しないという点である。通常、三曲に見られるテンポの遅い部分では、地歌三味線で使用される水牛の角製の大きな駒や撥により、長く響く暖かみのある音が効果的に表現される。しかし、この協奏曲では遅いテンポ向きではない種類の異なる三味線が使用されるため、こうしたテンポの遅い箇所を挿入しないことで、曲調と楽器の特性のミスマッチを避けているのではないかと考えられるが、これについては場を改めて論ずることとする。

オーケストラの伴奏する三味線協奏曲において、よりテンポの遅い部分で三味線の特徴的な技法を使用するのは難しい。たとえば、江原の協奏曲の中で最も進行が遅く、静かな場面においても、三味線は短いパッセージで速いリズムを弾くか、あるいはコードを強めに弾いたり、スライドを用いたりする。三味線は一曲を通して、バイオリンや箏のように旋律的なソロを奏でることはなく、リズム中心の打楽器的な表現方法でソロを奏でるのである。

三枝成彰の《三絃協奏曲》の第一楽章にある、テンポが遅くなり、旋律を強調する部分では、三味線は主要な楽器としては用いられていない。全体的にテンポの緩やかな第二楽章では、オーケストラの弦楽器は和音を長く伸ばすが、三味線のリズムの進行は比

較的速い。所々、他の楽器が三味線の奏でる速いパターンに追従する箇所があるため、オーケストラと三味線の音楽的な関係は効果的に表現されるが、三味線特有の遅いテンポでも表現は用いられない。

三味線協奏曲の場合、オーケストラや邦楽合奏と三味線との間に、「対戦、コントラスト、拮抗」の関係性を作り、かつ「繋ぐ、結ぶ」の関係性を感じさせる作品は少ない。その繊細な表現方法や「繋ぐ、結ぶ」の関係性を作り、テンポが遅い部分を効果的に表現するには、作曲家に加えて、三味線奏者、特に初演者の役割が重要となってくる。

#### 5-4. 初演者の役割の重要性

西洋の協奏曲は、その誕生から現在に至るまで、特定の楽器やその演奏者の技術を発展させ、それを大衆に敷衍する役割を担ってきた。そのため、ジャンルや国を問わず、演奏者は協奏曲を演奏することが期待される。三味線の演奏者の場合でも、それは同じである。しかし、三味線協奏曲の場合、演奏者は単に演奏するだけでなく、三味線協奏曲が作曲されるプロセスそのものに関わっているという点で、アンサンブルのメンバーよりも、その役割は重要であるといえる。三味線協奏曲の作品リストを見ると、同じ演奏者により複数の協奏曲が初演されていることが分かる。

たとえば、三木稔は自分の三味線協奏曲について、「オーラJに飛び込んできた野澤徹也という、若く、無限の将来性を宿した、スケールの大きなソリストを身近に得、かれが弾きCD化した私のすべての三味線作品への真摯なアプローチに感動して、はじめて三味線の協奏曲を書く意欲をかき立てられていた、自分でも待望の作品である（原文まま）」<sup>117</sup>と述べた。三木の三味線協奏曲の場合、野澤の存在が協奏曲の創作をインスパイアしただけではなく、この協奏曲の在り方に影響を与えられたと考える。こうした影響は、指揮者がいないことで三味線の表現の幅が広がるという野澤の意見により、カデンツァ部分も野澤作のものが挿入され、この三木作品を含め、現在三つの三味線協奏曲が野澤により指揮者なしで演奏されているという事実からも端的に見て取れる。

元来、三味線の演奏者と作曲者はイコールであった<sup>118</sup>。江戸時代から現在に至るまで、少数の例外を除き、長唄の作品の初演者はその作曲者だった。三味線の演奏者は作品の骨子となる三味線と唄を作り、その後、囃子奏者が囃子を作調し、作品全体を完成させるのが一般的だった<sup>119</sup>。そうした状況の中、三味線の初演者がその曲の作曲者として後世に名を残しているのである。

こうした作曲形態は、今日の邦楽でも一般的である。三味線を専門とする演奏者は、唄やその他の楽器にも精通していることが多く、必然的に作曲家としての資質も兼ね備えているといえる。実際、東京芸術大学邦楽科の三味線音楽専攻には作曲の専門は置かれていないが、在学中に学生は授業で必ず長唄の作品を作ることになっている<sup>120</sup>。

西洋楽器と異なり、邦楽器、特に三味線の場合、同じ音であっても技法や駒や撥の種類によってその音の響きや表現が大きく異なるため、作品の雰囲気や規定する上で、必然的に三味線に関する造詣の深さが求められる。西洋楽器は一定した音や決められた演奏技法を用いるため、作曲家は必ずしもその楽器の演奏者である必要はないが、三味線

<sup>117</sup> 三木稔の『三味線協奏曲』曲解説から。

<sup>118</sup> Malm, William P. *Nagauta: The Heart of Kabuki Music*. C.E. Tuttle, Japan: 1963. 17-18.

<sup>119</sup> 2012年9月17日から12月24日に中島久子にインタビュー。

<sup>120</sup> 2012年9月17日から12月24日に中島久子にインタビュー。

の場合、前述の理由により、作曲者が三味線の演奏者であるか、あるいは三味線演奏を専門としていない場合、作品を仕上げる上で三味線の演奏者との共同作業が求められることになる。

作曲者と初演者による共同作業の一例をここに紹介しよう。筆者が三味線のための二重奏作品である《Terra's Mirror》を作曲した際、リズムの速くて烈しい前半部を効果的に表現するべく、最も音量が大きい長唄の撥と駒の使用を想定した。しかし、作品の中間部は一転してリズムが和らぐのだが、長唄の撥と駒はそうした表現に不向きであり、テンポを少し早めにするすることで、筆者はその不一致を解消しようと考えた。この作品の初演者は野澤徹也であったが、野澤は楽譜全体を見渡すと、曲の中間部をより効果的に表現すべく、長唄ではなく、地歌で使用する撥と駒に換えるよう提言した。その上で、野澤は前半部の烈しいリズムを地歌の駒と撥で表現するため、テンポをやや遅くしながら地歌特有の技法を取り入れて演奏したのである。初演者の的確な助言により、作品はその完成度を高めたのである。

つまり、三味線演奏者は新たな三味線協奏曲を作曲家に委嘱する際、単に委嘱するだけでなく、作品の創作過程に積極的に関与し、必要に応じて実際に演奏する部分を修正することがあり、作品のイメージや雰囲気を効果的に表現するため、使用する技法や演奏のスタイル、そして三味線の種類を決定することも往々にしてある。そのため、初演者の役割は非常に重要である。

#### 5-5. 記譜法

本論文の第三章にて、三味線の記譜法は単一ではなく、ジャンルや状況に応じて様々な記譜法が用いられると述べた。実際のところ、今日の三味線演奏の現場では、口三味線（楽譜なし）や各種数字譜、果ては西洋音楽と同じ五線譜までの多様な記譜法が使用されている。しかし、三味線協奏曲に限定すると、五線譜しか使用されていない。これは、協奏曲と言う形式が西洋音楽に由来しているが故のことであるが、三味線の本来的な表現や技法を譜面化する上で、五線譜に限界があるのは自明であり、このことから、演奏者がオリジナルの譜面と、あるべき三味線の表現や使われるべき技法とを摺り合わせの中で、初演時の演奏と楽譜に書かれた内容との間に差異が生じることが多い。また、必ずしも全ての三味線演奏者が五線譜に明るいわけではなく、より感覚的な解釈が優先され、実際の演奏では五線譜の内容が演奏者に沿う形でアップデートされることもしばしばある。例えば、川崎は《三味線協奏曲》の第一楽章の三味線にメロディー的なフレーズを書いているが、当初、演奏者により三味線の自然な演奏の仕方ではそのメロディーが十分表現できないと指摘され、この部分の楽譜や演奏方法を修正している。この一例からも、楽譜と三味線の弾き方を比較して分析することが重要であるのは明らかである。

#### まとめ

三味線協奏曲のリストを見ると、三味線のための協奏曲は、箏や尺八をメインとした協奏曲と比較すると、その数が少ないだけでなく、伴奏に一般的な楽器編成が用いられていないと言う事実が浮かび上がってくる。最も大きな要因と考えられるのは、箏の音色や音階はピアノで表現できるそれに類似し、尺八はフルートと同じような演奏ができるため、三味線と比較すると、これまで述べてきた邦楽器を使用する協奏曲に特有の問題点を容易に回避できるという点である。たとえば、現代邦楽の代表的作曲家である三木稔は、箏協奏曲を5曲、尺八協奏曲を2曲発表しているが、三味線協奏曲は1曲にとどまる。三木は亡くなる3年前の2008年に《三味線協奏曲》を発表したが、それ以降は協奏曲を作らなかった。

しかし、三味線協奏曲はその数こそ少ないが、三味線の表現方法の幅を広げ、かつ三

三味線の現代音楽的な価値を伝える手段として、今なお重要であるといえる。

1967年作曲の長澤による《三味線協奏曲》のユニークな点は、三味線が独奏楽器としても、アンサンブルの一部としても機能していることである。長澤の《三味線協奏曲》では、三味線が響きに類似点のある他の弦楽器と重複するリズムやパターンを弾く箇所と、協奏曲を作曲する基本的な方法論である、アンサンブルから独立した旋律やパターンを弾く箇所とが混在している。さらに、長澤の《三味線協奏曲》の理論的な骨組みは、三味線では表現しにくい西洋の和声ではなく、各楽器の「音色の差異」であるため、結果的に三味線は自由に本来持つ技法を駆使して音楽を表現できる。三味線協奏曲の場合、三味線とアンサンブルとの差異を効果的に利用することで三味線の響きを強調する手法が一般的だが、長澤はこのセオリーから逸脱することで自らの三味線協奏曲に独自性を与えたのである。

しかし、長澤の《三味線協奏曲》以降の三味線協奏曲は、三味線ソロと合奏の部分を区別し、特に緩徐楽章では、独奏楽器とオーケストラのリズムをそれぞれ独立させる形式がとられ、三味線のリズムの進行は比較的速いが、合奏は和音を長く伸ばす傾向が散見される。そのため、合奏と三味線の音楽的な融合は表現されず、三味線は現代音楽においてアウトサイダー的な存在と見なされがちである。

三味線協奏曲は、現在、西潟昭子や野澤徹也の精力的な活動が奏功して増加傾向にあり、今後、三味線が発展を遂げていく上で、その存在価値は極めて高いと言える。しかし、既存の三味線協奏曲の問題点を意識し、その上で新しい表現方法を確立しない限り、現代音楽における三味線の利用価値は変わらず、意義のある三味線協奏曲も生まれ得ない。長澤の《三味線協奏曲》が成功作であるのは事実だが、三味線協奏曲としての最高傑作とまでは言えない。三味線を主体に考えると、そこには改善の余地がある。三味線本来の表現方法をしっかりと見据えた上で三味線を協奏曲の中で用いれば、長澤の《三味線協奏曲》をも上回る、三味線の持ち味を存分に活かした協奏曲が生まれるのではなかろうか。

## 結論

本研究では、三味線の特性を論じた上で、三味線独奏曲として中能島欣一作曲《盤渉調》、複数種類の三味線合奏曲として中島勝祐作曲《西鶴一代女》、三味線協奏曲として長澤勝俊作曲《三味線協奏曲》を取り上げ、それぞれの形式において三味線の特性がいかん表現されているかを分析した。分析にあたっては、三つの重要事項に着目した。それは、記譜法、技法と奏法、アンサンブルにおける役割、である。

以下に、この三つの重要事項に照らして、《盤渉調》、《西鶴一代女》、《三味線協奏曲》の分析結果を改めて総合的に考察する。

### 第1節 記譜法

中島勝祐の《西鶴一代女》は研精会譜によって書かれた。しかし、記譜法は三味線音楽ジャンルによって異なり、各三味線演奏者は自分の慣れている記譜法に書き直すことが一般的であるため、中島はジャンルごとに別々に楽譜を作るのではなく、テープレコーダーに録音した演奏を補助的に用いながら、研精会譜の上でそれぞれの音楽を表現することを試みた。したがって、分析にあたっては、研精会譜に記されている音だけに頼るのではなく、実際の演奏や録音を聴くことが重要な作業となった。

これに対して、中能島欣一の《盤渉調》と長澤勝俊の《三味線協奏曲》は五線譜で書かれ、五線譜の形式を用いて三味線特有の技法や表現を記す方法が提示された。

そのうち、長澤勝俊の《三味線協奏曲》の五線譜においては、三味線の演奏者が楽譜通りに従うのではなく、楽句の表現を効果的に演奏するために、楽譜の一部を改める場合があったことがわかった。

中能島欣一の《盤渉調》の第二楽章においても、調弦を変えた三味線の音は、実音としては正しく譜面に反映されていなかった。しかし、これは西洋理論から見た結果である。三味線の演奏者にとっては、《盤渉調》の第二楽章の五線譜は、三味線の弾き方や、演奏者の考え方を最も効果的に表現したものだった。三味線演奏者の楽譜の読み方に照らすと、数字譜の発想を取り入れて、《盤渉調》の五線譜は最も「正しく」記されているといえる。

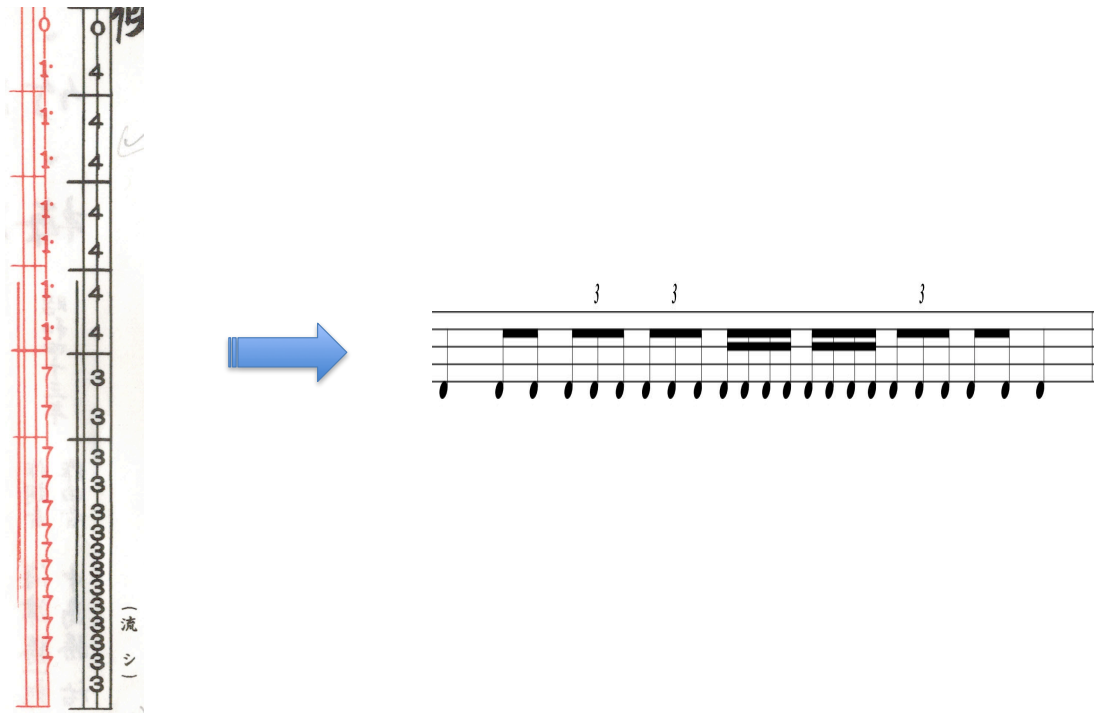
また、三味線演奏者による基本的な技法や奏法を五線譜で採譜すると、時に細かすぎて、その技法や奏法の再現が難しくなる場合もある。つまり、演奏方法も合わせて見ないと、記譜法、特に西洋音楽の傾向が入り込む五線譜では、三味線本来の表現を変えてしまう可能性もある。

分かりやすい例をあげると、「流シ」という長唄の基本的な手は、同じ音を弾きながら、リズムが自然に速くなり、そして終わりにはリズムが遅くなって、少し間隔を入れて、最後の音を弾く、というあまり難しくない技法である。したがって研精会譜では譜例5-1の通り、音の数やリズムを細かく記さなくても、演奏者は技法を理解できる。しかし、五線譜に採譜すると、譜例5-1のように、音の数を数えるようになってしまい、リズムも細かく記されるため、不必要に難しくなってしまう。

民族音楽学者であるテア・エリンソン (Ellingson, Ter) は、採譜について「この音楽の特性は何かという問いに答えるには、研究と採譜における文化に特定した視点が重要である。しかし、この問題は多くの通常型の採譜では曖昧なままにされている」と述べている<sup>121</sup>。ある楽器の音楽をその特性を生かして記譜することによって、楽器の特性やその音楽にとって重要なものが明確になるのである。

<sup>121</sup>“The culture-specific dimension of research and transcription is essential for answering the question, ‘what is special about this music?’- a problem left blandly opaque by many conventional transcriptions...”. Meyers, Helen (Ed). *Ethnomusicology: An Introduction*. McMillan, London: 1992. 163.





譜例 5-1 研精会譜から五線譜に訳譜。

中能島欣一は、《盤渉調》の五線譜では実音にこだわらず、三味線の技法、奏法、役割などを効果的に表現し、三味線の特徴を生かすことを重視した。つまり、三味線の現代作品での記譜法の問題とは、単に五線譜を使うかどうかではなく、三味線の特徴をどう表現するかということである。現代作品の中で、五線譜の記し方や使い方が自由になされている場合には、三味線が担ってきた技法の記号や奏法を書き込み、その楽器の特徴を生かす記譜法を工夫することが大切であり、分析する場合も、それらを理解することが不可欠ではないかと考えている。

## 第2節 技法・奏法

三味線に限っていうと、元来歌や舞踊の伴奏楽器として従属的な役割にあり、また、その構造的な制約も相俟って、新たな技法が生まれるような柔軟性に乏しいという意見が、特に古典曲の演奏者の間にはあった<sup>122</sup>。しかし、本研究において、三味線の制約とは、三味線そのものの構造や歴史に由来しているわけではなく、本来的に三味線の得意としていない技法や奏法が用いられることによって生じているものであることが明らかになった。

中能島欣一の《盤渉調》は、西洋的な旋律で現代人にも親しみ易い風合いとなっている作品だが、根底には三味線特有の撥や指使い、そして弦の技法及びスライドを用いることによって変化する音色が中心にあり、ノリというアンサンブルの技法を三味線一挺で効果的に表現している部分は特に見逃せない。これに加え、ハーモニクスなどの新たな技法が取り入れられたことで、三味線の表現に奥行きが生まれているのである。

<sup>122</sup> Keister, Jay. *Shaped by Japanese Music: Kikuoka Hiroaki and Nagauta Shamisen in Tokyo* Routledge: 2004. 116.

長澤勝俊の《三味線協奏曲》は、三味線の演奏者に表現や奏法を委ねると、アンサンブルの規模が大きくなった場合でも、三味線は副次的な役割を持つ伴奏楽器という枠を超え、音楽のなかで主要な楽器となることができることを証明した。

ただし、複数の種類の三味線の異なる技法と奏法と用いて音楽を展開させることによって、三味線の技法と奏法の可能性を更に広げたという点において、中島勝祐の《西鶴一代女》は最重要作品であると言わねばなるまい。

中島は《西鶴一代女》で、「問いと答え」、ノリ、そして調子の違いで異なる音色を奏でることにより、作品の雰囲気の規定することに成功した。作品との因果関係を特定する術はないものの、事実として、現在、現代作品に取り組んでいる三味線演奏者には、自身の演奏する三味線の表現の幅を広げるため、二種類以上の三味線の技法や奏法を体得する者が珍しくない。一例を挙げると、2011年6月17日に国立小劇場にて行われた泉徳右衛門の舞踊リサイタルで《西鶴一代女》が演奏された際、長唄の三味線奏者である東音塚原勝利は、長唄、地歌、そして小唄の三味線を一人で担当した。

また、現代邦楽の作曲家もさまざまな種類の三味線から影響を受けた作品を発表しており、これに伴い、現代邦楽を演奏する三味線の演奏者も、一つのジャンルの技法や奏法に留まることなく、複数の三味線音楽ジャンルの特徴を踏まえた上での演奏が求められるようになった。例えば、細棹と中棹は構造的に全く異なっているため、完全に同じようには演奏できないが、地歌の中棹三味線で使用する駒を長唄の細棹三味線に付けることで、細棹三味線であっても地歌三味線に近い音色を奏でることができる。このように撥や駒を換えるだけで三味線の音色や奏法を変化させることができるため、現在、演奏会に三味線演奏者が同時に二種類以上の駒と撥を持参することは珍しくない。

現代邦楽の杵屋正邦も、自分のフィールドである長唄三味線のスタイルのみに固執することなく、地歌や津軽三味線のスタイルを持った作品を世に出している。なかでも、三弦二重奏曲の《津軽三味線に寄せて》（1968年）や地歌三味線による二重奏曲の《花簪》は代表曲として知られている。特に《花簪》（1979年）は長唄の演奏者だけではなく、地歌の演奏者の間で人気を博したため、オリジナルの五線譜から地歌で一般的に使用されている縦書ワク式楽譜に訳譜されている。

三味線は本来的に、それ一つで音楽を展開させ、作品の幅を広げる柔軟性を持っているが、西洋音楽の枠組みに無理矢理押し込むことであらゆる制約が生まれてしまうので、楽器としての持ち味を最大限に引き出すべく、各ジャンルの三味線の技法と奏法を理解し、これを効果的に使用することが肝要である。歌い物・語り物、芝居・即興などを通して発展してきた三味線は、本来表現力の幅広い楽器であり、現代音楽の可能性をも広げる力を秘めているのである。

### 第3節 アンサンブルにおける役割

基本的に歌とセットであるというイメージのある三味線は、アンサンブルにおける役割を分析することが不可欠である。アンサンブルでは、同時に演奏する楽器の影響により、三味線の奏法が変わってくることに加え、アンサンブルの中で演奏することで、劇的な効果を生み出すノリやタマといった代表的な技法が発展した。例えば、中能島の《盤渉調》では、三味線一挺でノリを効果的に表現し、あたかも三味線二挺で演奏しているかのように聴こえるが、これはアンサンブルのなかで培われた三味線の技法の賜物である。

また、複数のジャンルの三味線が使用される中島の《西鶴一代女》では、歴史的に他のジャンルから技法や奏法を取り入れ、アンサンブルの中で主軸となる役割を果たしてきた長唄三味線が他のジャンルの三味線を繋ぐ架け橋となっていることが

分析の結果明らかとなったが、このことからアンサンブルにおける役割の影響の大きさが窺える。

更に、三味線のアンサンブルにおける役割が最も顕著に現れている長澤の《三味線協奏曲》では、三味線が同じ楽曲の中で、ソロとしても、伴奏楽器としても機能することが如実に示されているのは、本文で述べた通りである。

## まとめ

本論文では、従来の民族音楽学の分析方法であった文化的及び社会的な視点のみに留まることなく、三味線という楽器そのものと新旧の作品を比較分析することで、技法や奏法により音色を変化させ、異なる音色で音楽を展開させるかということこそが三味線の特性であるという結論を導き出した。三味線は技法に加え、アンサンブルにおける役割や各ジャンルに特有の奏法がジャンルを跨いで相互作用していることから、音色の変化に富み、延いては表現の幅が広がっているのである。

そのため、西洋音楽の理論や表現方法のみを基礎にした新たな作品を発展させるよりも、三味線の特性を理解し、その特性を過たずに具現化した作品を発展させる方が、現代音楽の可能性も広がるだろう。西洋音楽的な表現方法をないがしろにする訳ではないが、三味線に限定すると、西洋音楽理論を用いた作品では、三味線の持つ表現の可能性に様々な制約が生じ、極論すると、その三味線のための作品の持つ音楽的な奥深さは本来主軸である三味線を用いずとも保たれてしまう可能性が高い。

一般的に西洋音楽は音色の違いを強調しないため、通常の五線譜による記譜法では三味線の表現方法を効果的に書き表すことは困難であり、三味線のアンサンブルにおける技法や奏法の分析も同様に困難であった。西洋の音楽理論や一般的な民族音楽学の分析方法の見地から三味線の現代音楽を分析すると、三味線の特性を理解すること自体に制約が生じ、その存在意義を示すことに無理が生じるのである。それ故、三味線のように西洋音楽との接点が少ない楽器を俎上に乗せるには、演奏者と作曲者の視点に立った楽器の特性を主軸とする効果的な分析方法の確立が重要となる。

邦楽器の場合、各楽器の技法や奏法、楽器の特性は作品全体に彩りを添えるだけでなく、その作品の意味、表現、そして理論をも生み出していた。三味線に特定すると、技法や奏法、アンサンブルにおける役割においていかに音色を変化させるかが、その意味、表現、そして理論を形作っていることになる。これらを効果的にあぶり出すことのできる分析方法、記譜法、そして言葉を持たない限り、三味線は面白みのないニュートラルな楽器、あるいは単にエキゾチックな楽器に留まってしまう可能性が高い。仮にそうになってしまうと、三味線は、たとえ現代的な作品が生み出されたとしても、現代の音楽界になんら影響を与えない楽器となってしまうだろう。

三味線の未来にとって、伝統的な三味線音楽と、西洋音楽に影響を受けた（西洋化した）三味線音楽とを区別する考え方は必ずしも重要であるとは言えない。実際、今日の日本における三味線音楽は、江戸時代に発展してきた音楽と全く同一なわけではない。江戸時代の三味線音楽もそうであったように、現在の三味線音楽も社会や外界の影響を受けながら、演奏形態や表現の幅を広げている生きた音楽なのである。現在の三味線音楽は、西洋化しているのではなく、江戸時代から連綿と続く生きた音楽として、今も自然に現代化している。

今回、三味線をこれまでとは違う視点から分析して明らかになったように、それぞれの音楽文化に固有の論理に即した分析ができれば、その音楽に用いられる全ての楽器がより広い世界で理解され享受されることが可能となるばかりか、現代に息づく音楽表現の総体もさらに広がるはずである。

## 参考資料

### 参考文献一覧

#### 文献（和書）

浅川玉兎『長唄の基礎研究—楽理と実技』兵庫：浅川治男、1957年。

浅川玉兎『長唄名曲要説』兵庫：浅川治男、1956年。

伊沢修二、山住正己校注『洋楽事始—音楽取調成績申報書』平凡社、1971年。

吉川英史『邦楽への昭待』宝文館出版、1967年。

吉川英史『邦楽と人生』創元社、1969年。

久保田慶一、ほか『はじめての音楽史—古代ギリシアの音楽から日本の現代音楽まで』音楽之友社、1996年。

小泉文夫『日本伝統音楽の研究』音楽之友社、2009年。

小島 美子『日本の伝統芸能講座—音楽』国立劇場：淡交社、2008年。

国立劇場編（小島美子監修）『日本の伝統芸能講座—舞踊・演劇』淡交社、2009年。

国立劇場編（小島美子監修）『日本の伝統芸能講座—音楽』淡交社、2008年。

沢崎真彦『日本の音楽教育 人間とその軌跡—幾尾純と唱歌教育』音楽之友社、1973年。

田中悠美子、野川美穂子、配川美加『まるごと三味線の本』青弓社、2009年。

千葉優子『箏を友として』（出版社）アルテス・パブリッシング、2015年。

千葉潤之介『作曲家宮城道雄—伝統と革新のはざままで』音楽之友社、2000年。

徳丸吉彦『音楽とはなにか—理論と現場の間から』岩波書店、2008年。

徳丸吉彦『民族音楽学理論』放送大学教育振興会、1996年。

前川陽郁『音楽と美的体験』株式会社、1995年。

町田佳声、植田隆之助『現代—邦楽名鑑：長唄編』邦楽と舞踊社出版部、1966年。

山口一郎『現象学ことはじめ：日常に目覚めること』日本評論社、2002年。

山口一郎『実存と現象学の哲学』放送大学教育振興会、2009年。

#### 論文（和書）

蘆原英了（1937. 1）「新舞踊」の発展性—舞踊に於ける邦楽と洋楽—『音楽研究』38-43頁。

入野義朗（1969. 8）「現代における伝統音楽の音義」『音楽教育研究』12-19頁。

小川昌文 vol.5 no.2 2008-3「学校の音楽教師にとって本当に必要な力とは何か：「my music」という概念の導入」『音楽教育実践ジャーナル』。

吉川英史（1969. 8）「学校における日本音楽の教育の現代的音義」『音楽教育研究』20-27頁。

小島美子（1969. 8）「伝統音楽における音階論の歴史」『音楽教育研究』44-51頁。

柴田耕穎（1969. 8）「旋律音階と陽旋音階の根本的相違点について」『音楽教育研究』68-74頁。

シュムコー、コリーン・クリスティナ（2015. 第5号）「日本の現代作品における「三味線らしさ」—中能島欣一作曲《盤渉調》の分析を中心に—」『音楽文化学論集』（東京藝術大学大学院音楽研究科音楽文化学専攻博士後期課程研究論文集）37-47頁。

シュムコー、コリーン・クリスティナ（2017. 第7号）「三味線を用いた現代作品の分析的研究—長澤勝俊作曲《三味線協奏曲》を中心に—」『音楽文化学論集』（東京藝術大学大学院音楽研究科音楽文化学専攻博士後期課程研究論文集）85-95頁。

田辺秀雄（1969. 8）「日本の伝統音楽と音楽教育のあり方」『音楽教育研究』28-35頁。

都加田紘（1969. 8）「長唄粗描」『音楽教育研究』86-91頁。

中野義徳（2010. 6）「追悼：東音中島勝祐」『邦楽と舞踊』11-50頁。

丹羽正明（1969. 8）「日本の伝統音楽鑑賞と共通教材の指定」『音楽教育研究』52-59頁。

平井澄子（1969. 8）「教材としての伝統音楽」『音楽教育研究』36-43頁。

星旭（1969. 8）「「流派」とその意味するもの」『音楽教育研究』60-67頁。

辞典（和書）

吉川英史『邦楽百科辞典』音楽之友社、2004年。

学術論文

シュムコー、コリーン・クリスティナ『長唄を中心とした現代邦楽作品の研究—中島勝祐の作品を中心に—』横浜国立大学修士論文、2013年。

文献（洋書）

Atkins, Taylor E. *Blue Nippon: Authenticating Jazz in Japan*. Duke University Press, Durham, London: 2001.

Burt, Peter. *The Music of Toru Takemitsu*. Cambridge University Press, New York: 2006.

Everett, Yayoi Uno and Lau Frederick. *Locating East Asia in Western Art Music*. Wesleyan University Press, United States of America: 2004

Galliano, Luciana. *Yogaku: Japanese music in the Twentieth Century*. Scarecrow Press, United States of America: 2002.

Garfias, Robert. *Music of a Thousand Autumns: The Togaku Style of Japanese Court Music*. University of California Press, Los Angeles, California: 1975.

Keister, Jay. *Shaped by Japanese Music: Kikuoka Hiroaki and Nagauta Shamisen in Tokyo*. Routledge, Taylor & Francis Group: 2004.

Lau, Frederick. *Music in China: Experiencing Music, Expressing Culture*. Oxford University Press, New York: 2008.

Malm, William. *Japanese Music and Musical Instruments*. Charles E. Tuttle, Japan: 1959.

Malm, P. William. *Nagauta the Heart of Kabuki* Charles E. Tuttle Company, Rutland, Vermont and Tokyo, Japan: 1963.

Hood, Mantle. *The Ethnomusicologist*. McGraw-Hill, New York: 1971.

Miki, Minoru (translator Regan, Marty). *Composing for Japanese Instruments*. University of Rochester Press: Har/Com edition, 2008.

- Myers, Helen (Ed). *Ethnomusicology: An Introduction*. The Macmillan Press, Basingstoke, Hampshire: 1992.
- Ohtake, Noriko, *Creative Sources for the music of Toru Takemitsu*. University Microfilms International, Ann Arbor: 1990.
- Schafer, R. Murry. *The Rhinoceros in the Classroom*. 全音楽譜出版社, 1975.
- Seeger, Anthony, *Why Suyu Sing*. Great Britain, Cambridge University Press: 1987
- Stone, R. Ruth, *Theory for Ethnomusicology*. Pearson Education, Inc. Upper Saddle River, New Jersey: 2008.
- Takemitsu, Toru. *Confronting Silence*. Fallen Leaf Press, Berkeley, California: 1995.
- Wade, Bonnie C. *Music in Japan: Experiencing Music, Expressing Culture (Global Music)*. Oxford University Press, USA: 2004.
- Yano, Christine R. *Tears of Longing: Nostalgia and the Nation in Japanese Popular Song*. Harvard University Asia Center, Cambridge, London: 2002.
- 論文 (洋書)  
 Boyden, David D. "When Is a Concerto Not a Concerto?" *The Musical Quarterly*, Vol. 43, No. 2, 4 (1957): 220-232.
- Cazden, Norman. "Staff Notation as a Non-Musical Communications Code." *Journal of Music Theory* Spring (1961): 113-128.
- Garfias, Robert. "Transcription I." *Ethnomusicology* 8.3 (1964): 233-240.
- Heifetz, Robin J. "East-West Synthesis in Japanese Composition: 1950-1970" *The Journal of Musicology*, Vol. 3, No. 4. Autumn (1984): 443-455.
- Jairazbhoy, Nazir A. "The 'Objective' and Subjective View in Music Transcription." *Ethnomusicology* 5 (1977): 263-273.
- Jones, A.M, *Studies in African Music*; London W, Oxford University Press; 1959  
 Rhodes, Willard. "Transcription IV." *Ethnomusicology* Sep 1964: 265-272.
- Kunst, Jaap. "The Hague." *Ethnomusicology* 1959: 12.
- List, George. "The Reliability of Transcription." *Ethnomusicology* 9 (1974): 353-377.
- Malm, William P. 「Yamada Shotaro (1899-1970): Another East Asian Music Pioneer」 『音楽学論叢』 1969.8. 547—565頁.
- Peluse, Michael S. "Not Your Grandfather's Music: Tsugaru Shamisen Blurs the Lines Between 'Folk', 'Traditional', and 'Pop'." *Asian Music*, Volume 36, Number 2. Summer/Fall (2005).
- Reid, James. "Transcription in a New Mode." *Ethnomusicology* 9 (1977): 415-433.
1977. Reid, James. "[Transcription in a New Mode](#)." *Ethnomusicology* Vol. 21, No. 3, 9 (1977): 415-433.
- Sheppard, W. Anthony. "Continuity in Composing the American Cross-Cultural: Eichheim, Cowell, and Japan" *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 61, No. 3. Fall (2008): 465- 540.

Thomas, Dwight W. "Lou Harrison's 'Double Concerto for Gamelan, Violin and Cello': Juxtaposition of Individual and Cultural Expectations" *Asian Music*, Vol. 15, No. 1 (1983): 90-101.

辞典（洋書）

Apel, W. *Harvard Dictionary of Music*, 2nd ed. Cambridge: Harvard University Press, 1969.

楽譜

東音中島勝祐. (平成22年). 『松・竹・梅』中島勝祐記念会. (有) 藤和出版部.

東音中島勝祐. 『西鶴一代女』中島勝祐記念会.

長澤勝俊『三味線協奏曲』日本音楽集団.

(DVD) 等 (CD)

中島勝祐「東音中島勝祐作品展（五）」NACD-1364 Product Service of SUNAGA Kikaku 紀尾井小ホール第4回りさいたるライブレコーディング、2001年12月4日.

Nakanoshima, Kin'ichi, and Keiko Nakanoshima. *Nakanoshima Kin'ichi: Sakuhinshu 2*. Japan Victor Foundation, 2000.

西潟昭子『邦楽演奏家 BEST TAKE 西潟昭子V 三味線とオーケストラの出会い』西潟昭子「三味線」日本伝統文化振興財団 VZCG-606、2006年5月24日.

野澤徹也「三絃：野澤徹也1」SCD-007、2004年4月18日。

野澤徹也『野澤徹也による長澤勝俊・三味線作品集』解説（田村拓男執筆）SION Records SCD-017 Jasrac R-0871726、2008年10月1日。

町田嘉章《三味線協奏曲（第1番）》町田嘉章[三味線]日本パーロフォン[合奏団]レーベル E10024/5、1930年録音。[ロームミュージックファンデーション SPレコード復刻CD集 日本SP名盤復刻選集1 CD5 日本人作品(2)に収録]

町田嘉章《三味線協奏曲 第2番》杵屋佐吉[三味線]、日本ビクター 13454、1936年録音。[ロームミュージックファンデーション SPレコード復刻CD集 日本SP名盤復刻選集1 CD5 日本人作品(2)に収録]。この録音は、国立国会図書館の近代デジタルコレクション「歴史的音源」にも収録されている（永続的識別子info:ndljp/pid/1328789）。

プログラム

公益（法人財団）日本伝統文化振興財団後援（平成23年12月14日）『中島勝祐作品による：三回忌追善演奏会』プログラム

日本音楽集団第6回定期演奏会のプログラム解説から（1967年11月7日）。

Nishimura, Makoto program notes; Traditional Japanese Music Concert, preformed on November 2<sup>nd</sup>, 2008.

インターネット

Chun, Kimberly. (2004. 9. 24). "Yoshida Brothers Kick Out the Shamisen Jams" AsianWeek, The Voice of Asian America. Filed Under [Arts-Entertainment, Bay Area](http://www.asianweek.com/2004/09/24/yoshida-brothers-kick-out-the-shamisen-jams/). (<http://www.asianweek.com/2004/09/24/yoshida-brothers-kick-out-the-shamisen-jams/>) 2009. 6. に取得.

DOMO Music Group. (1993-2009). "Yoshida Brothers" (<http://www.domo.com/yoshidabrothers/index.html>) 2009. 5. に取得.

Metropolis. “Big in Japan: Hiroaki Kikuoka” (<http://archive.metropolis.co.jp/biginjapanarchive/266/biginjapaninc.htm>) 2012. 1. 7. 取得.

Orchestra Asia Japan Committee. “Orchestra Asia”. ( <http://www.orchestraasia.net/>) 2009. 6. に取得.

杵屋正邦の会 Official Home Page (2012. 5. 1) 「杵屋正邦（本名・吉川博久）1914～1996：作曲家（現代邦楽作曲家連盟会長）」 (<http://kineyaseihou.tank.jp/>) 2012. 1. 7に取得.

沢井忠夫記念館「プロフィール」 <http://www.sawai-tadao.jp/profile/index.html> 2016年10月1日閲覧

マザーアース株式会社ホームページ <http://mother-earth-publishing.com/> 2016年10月16日閲覧。

作曲家グループ＜邦楽2010＞の参加作曲家 <http://music.geocities.jp/hogakucomposers/pro.html> 2016年10月01日閲覧。

日本音楽集団第6回定期演奏会のチラシ [http://promusica.or.jp/50th/db/flr/flr\\_reg006.jpg](http://promusica.or.jp/50th/db/flr/flr_reg006.jpg)による。

杵屋正邦の会 Official Home Page 「杵屋正邦（本名・吉川博久）1914～1996：作曲家（現代邦楽作曲家連盟会長）」 (<http://kineyaseihou.tank.jp/>)。2012年1月7日閲覧。

日本音楽集団：楽器について「三味線」 (<http://www.promusica.or.jp/instruments/shamisen.html>) 2017年6月20日閲覧。

## インタビュー

岡安祐璃（2012年9月17日から12月24日）。

岩波滋（2014年9月22日）。

カーティス・パターソン（2009年10月14日）。

杵家七三（2016年5月7日）。

田村拓男（2016年8月4日）。

千葉暢（2010年9月12日）。

東音田口祐（2010年9月12日）。

中島久子（2012年9月17日から12月24日、2015年10月30日）。

野澤徹也（2009年10月から2016年9月）。

福原寛（2012年5月16日、2014年6月20日、2015年9月20日）。

## 付録

自作曲のCD『野澤徹也によるコリーン・シュムコー三味線作品集』