

山田流箏曲における即興技巧「洒落弾き」についての研究

平成25年度入学 2313903

箏曲山田流 船 木 麻 代

目次

凡例

序論	1
第一章 洒落弾きの基本について	4
第一節 山田流箏曲について	5
1-1 山田流箏曲の歴史	5
1-2 山田流箏曲の演奏スタイルと用語について	9
第二節 洒落弾きについて	15
2-1 「洒落弾き」とは	15
2-2 洒落弾きの発生経緯	18
2-3 タテの役割と洒落弾き	21
2-4 合奏の統率・誘導手段としての洒落弾き	25
2-5 他種目における即興演奏について	27
第三節 地・替手と洒落弾きの違い	32
3-1 替手について	32
3-2 地について	35
3-3 替手・地と洒落弾きの相違点について	42
第四節 「洒落弾きもの」と呼ばれる楽曲について	45

第二章	箏・三絃による洒落弾きの実例・・・・・・・・・・・・・・・・	5 0
第一節	箏による洒落弾きの実例・・・・・・・・・・・・・・・・	5 1
	1-1 装飾の洒落弾き・・・・・・・・・・・・・・・・	5 1
	1-2 指示・誘導の洒落弾き・・・・・・・・・・・・・・・・	5 3
	1-3 演奏者による洒落弾きの違い・・・・・・・・・・・・・・・・	5 6
	1-4 状況による洒落弾きの違い・・・・・・・・・・・・・・・・	5 9
第二節	三絃による洒落弾きの実例・・・・・・・・・・・・・・・・	6 3
第三章	博士課程における洒落弾きの実践と成果・・・・・・・・・・	6 5
	～博士リサイタルおよび学位審査演奏会における実践曲を中心に～	
第一節	箏による洒落弾き・・・・・・・・・・・・・・・・	6 8
第二節	三絃による洒落弾き・・・・・・・・・・・・・・・・	7 3
第三節	《新ざらし》についての考察・・・・・・・・・・・・・・・・	7 6
	3-1 《新ざらし》の歴史・・・・・・・・・・・・・・・・	7 6
	3-2 山田流箏曲における《新ざらし》の楽曲構成・・・・	8 8
結論	・・・・・・・・・・・・・・・・	9 1
参考文献・音源資料一覧	・・・・・・・・・・・・・・・・	9 6

表・譜例一覧

図 1	山田流箏曲の演奏形態とポジション名	8
表 1	洒落弾き・地・替手の比較	4 1
譜例 1	砧地の譜例《松風》より	3 6
譜例 2	巢箆地の譜例《松竹梅》より	3 7
譜例 3	さらし地の譜例《さらし》より	3 7
譜例 4	その他の地の譜例《須磨の嵐》より	3 8
譜例 5	その他の地の譜例《桜狩》より	3 9
譜例 6	《六段調》の初段を引用した地の譜例《ほととぎす》より	4 0
譜例 7	《みだれ》の初段・二段を引用した地の譜例《夏の詠》より	4 0
譜例 8	装飾の洒落弾き①	5 1
譜例 9	装飾の洒落弾き②	5 1
譜例 1 0	指示の洒落弾き①	5 3
譜例 1 1	指示の洒落弾き②	5 4
譜例 1 2	指示の洒落弾き③	5 4
譜例 1 3	演奏者による洒落弾きの違い①	5 6
譜例 1 4	演奏者による洒落弾きの違い②	5 7

添付資料

第一回博士リサイタルプログラム

第二回博士リサイタルプログラム

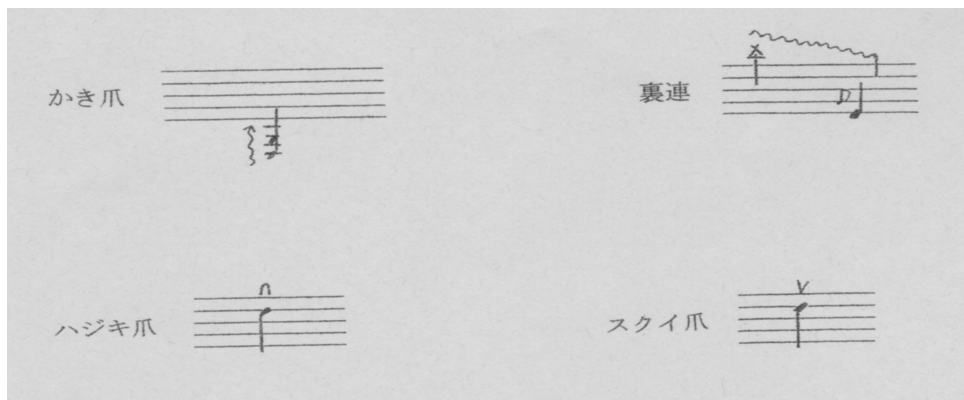
博士後期課程学位審査演奏会プログラム

博士後期課程学位審査演奏会における演奏曲《新ざらし》より一部（音源資料）

凡例

- 「 」は、名詞および強調する語句に対し用いる。
『 』は、書籍・雑誌等の名称に対し用いる。
《 》は、楽曲の正式名称に用いる。
()は、補足的な説明を必要とした場合に用いる。

五線譜の凡



・ 箏譜または三絃譜を五線譜で記す場合について

本来であれば実音に添い、 $\text{ㇿ} = \text{D}$ で記すべきであるが、臨時記号が最小限に済むよう、 $\text{ㇿ} = \text{E}$ で記すことにした。

・ 「三絃」の表記について

三味線の表記には、「三味線」「三絃」「三弦」など、ジャンルにより異なる呼び名や表記があるが、山田流箏曲では主に「三絃」が使用されているため、本論においては主にこれを用いることにする。ただし、第3章第3節《新ざらし》の項目については、引用した文献において「三弦」の字が使用されているものがあり、その前後の記載についてはそちらに沿うことにした。

- ・「唄」と「歌」の記載について

記載する字面の違いであり、双方同じものを指す。ジャンル・状況により用いられる字が異なるため、本論でも、その場に応じて適する字を用いることにした。

- ・引用について

本論中において引用した文献については、可能な限り通行の自体に改めた。

- ・敬称について

歴史上の人物に始まり、実際に指導を受けた先生まで、筆者にとってはすべてが先生と呼ぶべき存在であるが、本論では、筆者が実際に指導を仰いだ方を中心に「先生」の敬称をつけ、それ以外は「師」あるいは敬称を略すことにより区別することにした。しかし、前後の文章の関係によりこれに沿わない部分もある。

序論

江戸前・粋・小気味が良い・・・山田流箏曲の音楽的特長を挙げる際に用いられる言葉は、いずれも快活な印象を与えるものであり、楽曲構成や演奏にもそれがよくあらわれている。山田流箏曲が、それまであった箏曲と一線を画し、確立した地位を得ることになったのは、まさにこの江戸の性格を取り入れたことがすべての要因といえる。山田流箏曲の流祖山田検校は、当時江戸で流行していた歌舞伎音楽の河東節・謡曲などを参考にし、その音楽的特長を積極的に取り入れ、唄を中心とした語り物性の強い楽曲を数々生み出し、山田流箏曲を創立した。そのため「山田流箏曲＝唄」というイメージは今なお確たるものとなっている。

筆者は、幼少より祖母に山田流箏曲の手ほどきを受けた。習い始めの頃を思い起こすと、祖母の弾く箏の旋律に合わせて歌っていた記憶が真っ先に浮かび、弾くことよりも歌うことが先行していたという印象が強い。その時点で既に山田流箏曲の基礎が生きていたのだなと感じる。曲が進むと、唄のない器楽曲や、唄があっても器楽部分が中心となっている手事物など、さまざまなタイプの楽曲を教わるようになったが、その中で私がひととき強く興味をそそられたのが「洒落弾き」という分野であった。

私が「洒落弾き」をそれとして認識したのは、箏に携わるようになってかなり経ってからのことだった。舞台演奏や公刊された CD などでは、当然のことながら既に洒落弾きが入った状態で演奏されているため、そのイメージを持っていざ実際にその曲を習ったとき、原旋律はこんなにシンプルなものだったのかと衝撃を覚えたことを未だに覚えている。それが、洒落弾きの存在を明確に認識し始めるきっかけとなった。楽曲や演奏者によって洒落弾きの入る度合いはそれぞれだが、かなり賑やかに入るものもあり、それらを聴いたときの興奮はなんともいえないものがある。それが、私の中にある何かを刺激し、研究意欲をかき立てる大きな要因となっている。

同じ箏曲でありながらも、生田流箏曲にはこれを行う習慣が無い。（行う流派も一部あるが、広く習慣付いているとはいえない。）その点を見ても山田流箏曲の代表的特徴といえるはずのこの洒落弾きであるが、私が調べた限りにおいて、これをテーマとした学術的論文は他に見当たらない。筆者は修士論文においても同テーマで執筆しているが、その時点においてもそれまで誰もテーマとして取り上げたことがないという事実、当時は少なからず驚き

を覚えた。しかし、実際に修士論文を執筆してみて、洒落弾きについて文字に起こし、わかりやすく説明をすることは想像以上に難しかった。

そもそも、芸術分野の全般は「感覚」的なものを主として修得および向上がなされるものと筆者自身は考えているため、学術的な思考で実技に向き合うことは基本的には無いといえる。修士論文を執筆するにあたり、他者の論文も読んでみたが、実技的なものを文字に起こすことはやはり誰にとっても簡単ではないようで、その苦心の跡がほぼ全てにおいて見受けられた。洒落弾きに限らず、芸術全般における目に見えない感覚を「見える」形に著すことは、決して容易なことではない。しかし、その一方で形に残っているからこそ今筆者たちが知り得る事柄が多くあるのも事実だ。文献・学術論文・月刊冊子などのように、紙面上で一度文字に起こされたものは、ほぼ永久的に後世に残されていく。それにより、時代を超えて当時の様子を知ることが可能となる。

芸術、特に邦楽分野は「口頭伝承」いわゆる「口伝」が基本となっているため、今でこそ楽譜といった教材や、録音機材が充実しており、それによって後で見返す、聴き返すといった復習が可能であるが、昔は、そのときその瞬間において修得できなければ、後に確認し直すという手段は無い。もし当時からそういったものがあったのならば、今では知り得なくなってしまう多くの歴史的疑問点についても、ひたすら推測を繰り返す必要は無かったであろう。そういった点においても、目に見える形に残すという作業は非常に重要であると感じている。

現在では、邦楽関連の書籍も充実しているため、昔に比べれば、文字にして残される機会は随分増えたといえるが、その一方で、今もなお「見えない」形で得られる情報が数多くあるのも確かだ。長年この世界に身を置いてこられた先生方から直々に伺えるお話である。筆者がまだ生まれてもいない時代の歴史・経験談・その当時ご存命でいらした名人の実話などは、その当時を生きてこられた方に伺うことができれば知り得ることはない。これらも重要な「口伝」の一つといえるであろう。実際、筆者は大学に入る前、洒落弾きという存在は知っていたものの、具体的にどういうものなのかという詳細はほとんど無知に近い状態で入学した。担任教授である萩岡松韻先生は、学校の授業や実技レッスンなどの事あるごとにおいてそれらを詳細に言葉にして説明してくださり、筆者にとってはそれが洒落弾きを具体的に、また理論的に理解し始める契機となった。

これは筆者の一見解であるが、洒落弾きに限らず、邦楽あるいは芸術全般の実技修得は「見て盗む（学ぶ）」ことが基本となっているところがあり、それゆえに言葉（説明）が比較的少ない印象は否めない。もちろん、決してその方法を否定しているわけではないが、少なくとも筆者の場合には、詳細な説明があったおかげで洒落弾きをますますおもしろいと思えるようになったし、もっと深く知りたいという意欲にも繋がった。

そうした実体験も踏まえ、本論に書き綴る洒落弾きについての研究成果は、「見える」形のひとつとして、後に誰かの研究の参考となり、何らかの形で役にたてるものになるならばこれ以上のことはない。「洒落弾き」とは何なのか、なぜ山田流箏曲で日常的に行われるようになったのか、その概要について整理しまとめることを本論の目的とする。

第一章 洒落弾きの基本について

洒落弾きは、その名の通り「シャレで弾く・旋律をお洒落に装飾する」ものであり、西洋の言葉を借りれば「アドリヴ」といったところであろうか。それが入る箇所や手はあらかじめ予定されていないため、いつどんな音が入ってくるのかわからないというある意味スリリングな点も、共演者や聴く側に大きな期待と高揚感を持たせる。洒落弾きは、それ単独で存在することはなく、合奏形態になって初めてその姿を表す。つまり、原旋律（本手）があることが絶対条件である。したがって、ゼロから旋律を作り出す「作曲」とは趣旨が異なるものといえる。

西洋音楽に「装飾音」という言葉が存在する。音を加える、揺らす（ビブラート）などのさまざまな方法があるが、いずれにおいても楽譜上に記載があり、それらの装飾も含めての原旋律となっている。一方、山田流箏曲での洒落弾きは、装飾の仕方は同様のものではあっても、楽譜に記載はされていないため、全ては演奏者の判断によって入れられているという点で、専用音楽での装飾音とは意味が異なる。また、原旋律を忠実に弾く者が必要であるため、独奏では存在し得ないという点もまた独自の特徴といえるだろう。

洒落弾きは、山田流箏曲の演奏において密接した技巧であり、これが入ることによって、演奏や楽曲そのもののイメージまでが大きく変わることもある。それは、新たな曲を生み出すに等しい成果・価値があるとも考えられ、それだけの影響力が洒落弾きに秘められているということになるだろう。

本章では、山田流箏曲の歴史や基本的演奏スタイルを元に、洒落弾きが生まれた経緯、洒落弾きの性質や性格についてさまざまな観点から考察していくことにしたい。

第一節 山田流箏曲について

1-1 山田流箏曲の歴史

まずは、箏曲の起源や変遷、山田流箏曲の基本的な演奏スタイル等について改めて確認しておきたい。なお、以下の説明については『日本の伝統芸能講座』¹を参考にした。

箏曲の起源

箏は、奈良時代に中国から伝来し、雅楽の唐楽の楽器の一つとして用いられてきた。その起源についてはよくわからない。唐代の中国では「秦箏」と呼ばれて、秦の国に由来する楽器と認識されていた。その音楽とともに日本に伝えられた。箏の音楽実践の様子が比較的是っきりして来るのは、承和十二年（845）に唐から渡来した孫賓が箏の楽曲を伝えてからである。今日に伝わる古楽譜からは、箏の独奏も行われ、天皇や貴族たちが創作活動をしていた様子が窺われる。伝来した多数の弦楽器のなかから、とくに箏が命脈を保ち、現代にまで通じる箏曲の発生を促すことになった最大の要因は、雅楽のなかでも最も豊富なレパートリーを誇った唐楽の楽器の一つとして用いられたこと、その楽器編成をもとに新しく生み出された「管弦」や「催馬楽」に箏が重用されたことと無関係ではない。

平安朝の貴族たちにとって、詩歌を詠じ、管弦を演奏することは必須教養だった。『源氏物語』などの文学作品には、男女を問わず、日常生活のなかで、箏や琵琶の演奏を楽しむ様子が描かれている。箏の教習には唱歌が重要な役割を果たした。『源氏物語』の「橋姫」の巻に「経を片手に持たまひて、かつ読みつつ唱歌をしたまふ」と、父宮が姫君たちに琵琶と箏を習わせるシーンがある。箏などのメロディを口ずさみながら、それに琵琶や箏を合わせのお稽古風景が目につく。やがて唱歌に替えて意味のある歌詞を当てはめるアイディアが生まれ、箏伴奏歌曲の誕生を促すことになった。

平安時代中期以降、浄土信仰が深まるとともに、宮中をはじめ、仏教寺院において、舞楽や管弦・催馬楽等を織り交ぜた法会が盛んになった。舞や音楽が極楽浄土イメージの表象と

¹ 小島美子監修『日本の伝統芸能講座 音楽』、東京：株式会社淡交社、2008年、201～264頁。

考えられたからだ。なかでも仏教の教義を講釈したり、仏や高僧の徳を讃えるための講讃文を唱える講式法会は、雅楽と仏教世界との密接な関係を育む土壌となった。

こうしたなかから、久留米の善導寺で学んだ僧賢順が、同寺に伝わっていた雅楽や越天楽謡物などを整理して、箏伴奏の歌曲として大成するに及んで、筑紫箏（筑紫流箏曲）が誕生した。天文年間（1532～55）か、それ以降のことで、以後、佐賀藩を中心として伝承され、箏曲としての位置を確立することになった。以後は賢順の門人であった法水から八橋検校による改変を経て盲人音楽社会に伝えられることとなる。

上方で三味線演奏家として高い評価を得ていた八橋検校（1614～85）が江戸に下り、法水に出会って筑紫箏を学び得て、いくつかの改良を加えて箏曲の普及をはかった。近世箏曲の誕生である。八橋検校以降の箏曲の主な特色として、次の三点が掲げられる。

- (1) 江戸時代を通じ、当道（男性盲人を構成員とする治外法権的職能団体）の音楽家が職業とした。
- (2) お稽古事として流布し、今も多くの愛好家人口を擁している。
- (3) 音楽として自立している。

これらは音楽表現のあり方、プロとアマチュアの区別、流派の違い、伝承の体系化、楽譜や歌本の出版、時代や地域の要請に応じたレパートリーの開拓など、さまざまな現象を促す要因となった。更に、箏伴奏歌曲（箏組歌）を十三曲作曲し、教習のための階梯を定めた。筑紫箏とは異なる半音を含む調弦法（平調子、雲井調子）を編み出すことによって、新しい時代に即応した箏の音楽を生み出したと伝える。ここに至って、現代の箏曲へとつながる近世箏曲が誕生することとなり、その後の盲人音楽社会において箏曲が職業基盤となる端緒が開かれることになった。なお、彼が作曲した箏組歌は「八橋十三組」と総称されている。

生田流の誕生

今日では、山田流以外をすべて「生田流」とまとめてしまうことが多い。その最大の要因は、現行の箏曲のほとんどが生田検校を経由した流れであり、流布した地域が広範囲に及んだことに由来する。けれども、歴史的には地域や時代によって数多くの流派が存在し、それ

それに独自のレパートリーを持ち、他派とは異なる表現を尊重してきた。「何々流」という呼び方は時と場合によって用法を異にし、相対的な呼称でしかないことは留意したい。

生田流は、北島検校（?～1690）から生田検校（1656～1715）を経た系統をいう。生田検校については生涯も業績もほとんど不明で、組歌《思川》、秘曲《鑑の曲》《四季源氏》のほか、付物の《五段》《砧》を作曲したとも伝えられるが、異説も多い。四十歳で生田流を名乗り、角爪²を考案し、半雲井調子や中空調子を工夫したなどの伝説は確証がないが、《鑑の曲》に中空調子の変形が用いられることなどが、その根拠といえるかもしれない。この間の事情について、『八橋流箏曲伝授巻』（1802年筆録か）は、北島検校は手法を改めて一流を立てようとしていたが、志を果たせぬうちに亡くなり、その新手法が生田検校に受け継がれ、以後の伝承を生田流というようになったと説明する。生田検校以降はいくつもの分派を生じ、曾呂都座頭を経た「津軽郁田流」と、米山検校（1710年検校登官）以降の「大坂古生田流」、倉橋検校（?～1724）から後は、三橋検校（1693?～1760）と安村検校（?～1779）を経て、全国各地に広まって行った。

山田流の誕生

創始者である山田検校は、宝暦七年（1757）4月28日、尾張藩宝生流能楽師の三田了任の子として江戸で生まれた。母方の姓が山田だったという。幼少期に失明。寛政九年（1797）一月一日に検校となり、山田検校斗養一を名乗った。山田検校は、十三歳ころから諸家に入門して音楽家の道を歩み始めた。十五歳のころに長谷富検校門下の山田松黒に入門。江戸赤坂に住む町医者であった山田松黒は、箏組歌と段物の精細な楽譜集『箏曲大意抄』（1779年序）の編者であり、山田検校も最初は箏組歌・段物等を習得したと考えられる。十七歳のときに箏曲の改新を発意。二十一歳に至って処女作《江の島曲》を作曲したという。確証はないが、この時期までにある程度の実績を積んでいたことは確かだろう。

山田流箏曲は、声の表現を重視した箏伴奏歌曲であり、箏を主奏楽器としながら、三味線

² 角爪の創始については、『東洋音楽研究 第69号』東京：社団法人東洋音楽学会、109～126頁、福田千絵『撫箏指南』の中で「これまで角爪は、生田検校（1656～1715）が創始したという説が一般に浸透しており、そのほか河原崎（鈴木1913）、あるいは河原崎か安村という説（平野1975、谷垣内1984、1989）もあった。しかし、本書の記述から、角爪は、生田検校の創始ではなく、時代が下って、河原崎あるいは安村検校の時代に始められたということが明らかになった。」と発表されている。

を加えることによって、関西系の箏曲とは全く異なる表現形態を編み出した。江戸で好まれていた河東節や一中節などの浄瑠璃の表現法を取り入れた点に特色があり、演奏者の声質を生かした歌い分け（歌唱の分担）も大切な表現要素である。ただ、箏・三味線ともにほぼ同様の旋律を斉奏することが原則で、あくまでも歌を聴かせることに主眼がある。三味線音楽を箏に転化させた音楽といった性格が強い。標準的な楽器編成は、箏二面と三味線一挺である。三味線は、長唄などに近いスタイルのものを標準とし、撥も平撥といってやや細身のもので、駒も平駒と称する軽く細身のものを用いる。豊かな響きを得るために太い弦を強く締め、その張力に耐えられるように柱は大型化し、爪もそれらに応えられるだけの強度としなやかさが求められる。山田流で用いられる箏爪は俗に「丸爪」といわれ、関西系の四角い「角爪」と対比されるが、両者の相違は、それぞれが追求した音楽表現の相違から生じたものである。

山田検校の門からは山登検校（1782～1863）、山木検校（？～1820）、山勢検校（1791～1859）、小名木検校（1791～1851）などが出た。なかでも山登・山木・山勢は「山田流御三家」とも俗称されて、以後の伝承の中枢を担った。また、小名木の門からは初代中能島検校（後の中能島松声、1838～94）が出て、今日の中能島派の基礎を築いた。そのほかの門人に、三世山彦新次郎（河東節）や初代菅野序遊（一中節）がいたと伝えられる。

1-2 山田流箏曲の演奏スタイルと用語について

山田流箏曲の演奏スタイル

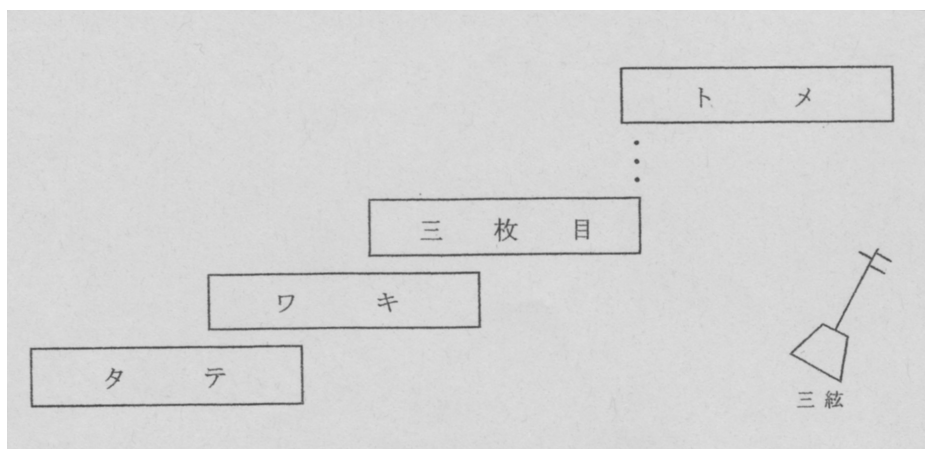
山田流箏曲は三絃が合奏の主体であり、箏はそれの伴奏という位置づけにある。実際の演奏を見ても、箏・三絃編成の合奏の際、格上の演奏者は三絃パートを担うことが多い。基本的な合奏スタイルは三絃一挺に対し箏一面であるが、多人数の合奏になる場合には、三絃の演奏者を箏よりも多く編成することが通常である。

それに対し、山田流箏曲は箏を主体とする合奏編成で、箏二面に対し三絃が一挺のいわゆる「二面一挺」が通常の演奏スタイルとなっており、三絃よりも箏に重きを置いている。多人数の演奏において、箏と三絃それぞれが複数になる場合にも、箏＞三絃の演奏者比率になることが多い。

演奏ポジションとその名称

山田流箏曲での合奏の場合、座るポジションごとにそれぞれ名称がついている。箏の一番前のポジションは「タテ」、二番目のポジションは「ワキ」と呼ばれる。箏の演奏人数が三人以上になった場合には三人目を「三枚目」、四人目を「四枚目」と三人目以降は順次数字で示されるが、一番後ろに座るポジションは別途「トメ」と呼ばれる。以下に図を記す。

〔図1〕 山田流箏曲の演奏形態とポジション名



それでは、それぞれの役割について見ていこう。

・タテ

タテとは、オーケストラで例えると指揮者のような存在であり、演奏の一切を取り仕切る権利を任されている。しかし、ここで強調しておきたいのは、タテ自身も演奏メンバーのひとりであるということである。この状況を映画の世界で例えるならば、監督として全体の指揮をとりながら主役も演じるという驚異的な兼任ぶりといえる。このタテという役は、邦楽内のほとんどのジャンルに存在するポジションで、能楽では「シテ」、長唄・長唄三味線・邦楽囃子などでは同じく「タテ」と呼び、いずれにおいても演奏内におけるリーダーのことを指している。

・ワキ

その名の通り、位置的にも任務的にもタテの「ワキ（脇）」を固め、強力に補佐するポジションである。合奏メンバーの中でタテに準ずる芸格の持ち主が座る。タテにとってワキの存在は非常に重要で、タテがタテとしての任務を確実に遂行できるか否かはこのワキによって左右されると言っても過言ではない。特に、タテが洒落弾きを弾く場合には、ワキがそれに動じることなく本手の旋律を守ることが重要な任務となる。

・トメ

最後方ポジションに座る演奏者を指す言葉で、一見すると合奏の中で最も地位の低い者の座る位置のように思われるが、実際はそうではない。特に人数の多い合奏になる場合、この位置に高い技術の演奏者を置くことで、前方のタテ・ワキと共にサンドイッチのようにはさみながら演奏を支え、合奏全体の円滑な進行に務める。

・三絃

基本的にはタテと同格あるいはタテに準ずる格の演奏者が担うパートである。箏奏者が複数であっても、三絃は原則として一挺であるため、その点においても技量的に優れた演奏者が担うパートとされている。

このように、合奏においてのタテ・ワキ・トメ・三絃には定められた任務があり、これらすべてのポジションが滞りなく遂行されることにより演奏は円滑に進行する。

序列をつけると、トメ<ワキ<三絃<タテ となり、演奏者は基本としてこの順に各ポジションで経験を積むこととなる。トメで合奏を後方から取りまとめることから始まり、ワキのポジションではタテの息を感じ後方に伝え、タテを支えることに従事する。いつかタテのポジションに座ることを夢見ながら、各ポジションからタテの動向を観察研究し、その在り方を理解することが目的となる。この流れがあるからこそ、タテに座る演奏者は他のすべてのポジションを理解した上でその位置を務めることができる。このように、実経験を持って他のポジションを把握できるという点は、オーケストラの指揮者と大きく異なる点であるといえるだろう。

これらのポジション関係については『日本音楽の歴史』³内に以下のような記述がある。

主人の下に家来がいて、その家来にまた多くの家来がいるといったようなピラミッド型の社会構造は、江戸時代に至ってますます明確になり、強固になった。しかも主人の家来に対する権力は絶対といえるくらいに強大なものであった。（中略）この江戸時代における封建主義を芸能界に反映して生まれた制度が家元制度である。したがって家元制度は音楽の世界ばかりでなく、武術、茶道、香道、生花など多くの世界に生まれた。（中略）さて、家元制度や封建主義が、具体的に江戸時代にどのような影響を与えているのかを見てみよう。まず、タテ、ワキ、三枚目というような演奏家の階級観念が強く打ち出された。そのために、ワキや三枚目はその身分と芸格を守りタテに遠慮して演奏する傾向が生まれた。具体的には、タテより小さい声で唄うとか、タテよりは装飾を少なくして軽く素直に唄うので、同時に唄うばあいは、声量の不均衡（アンバランス）と声量の不一致が起こり、また演奏のきっかけが、わずかながらタテよりも他が遅れるという現象が現れる。これらがあまりいちじるしい場合は相当耳ざわりになる。このようなことは、洋楽の合唱や合奏では非常に嫌うことなので、洋楽的素養の深い人たちからは大いに批

³ 『日本音楽の歴史』吉川英史著、東京：創元社、1965年、179～181頁。

判のある点である。

タテ・ワキのような合奏内での確固とした階級概念は、邦楽内のほとんどの種目において存在する。一見すると、まるで絶対王政のように見受けられ、良い印象は与えないかもしれない。しかし、この階級概念があったからこそ指揮者を個別に立てることのない合奏形態を生むことが可能になったといえる。

しかし、その一方で記事内において指摘されているような不具合があることは否定できない。これに関連する事例として、ふと思い出した出来事がある。学校内においての合奏練習時⁴に、外国出身の音楽家が飛び入りで見学しに来たことがあった。合奏練習が終わると私の元へ来て「テンポが変わるところの始まりや終わりの全員のタイミングが正確には合っておらずパーフェクトではない。見ていたところ指揮者がいないようだが、どうやって息を合わせるのか。最終的には完璧に揃うのか。」などの質問を受け、正直戸惑った覚えがある。その時の演奏は、既に数回の合奏練習を経た段階であったため、筆者としてはむしろ息が合っているほうの演奏だと感じていた。筆者はそれに対し「邦楽の合奏では前に指揮者が立たない。その役目を果たすのは、オーケストラでいうコンサートマスターであり、今回でいうとそれは私になる。しかし、見てのとおり私自身も演奏しているため、指揮者が指揮棒で指示を出すような明確でわかりやすいアクションは起こしにくい。方法としては、私の出す息を他の皆に感じ取ってもらい、それを通してその緩急や曲想を伝えることになる。人数が多ければ多いほど伝達に多少の時差が生じるので、それがそのまま音のズレに反映されているといえるだろう。本番までに極力その時差を縮める努力はするが、寸分の狂いなく完璧に揃えることは難しいだろう。」しかし、こう答えながらも筆者自身どこか腑に落ちないものを感じていた。西洋音楽的な感覚からしたら、これは相当不明確な方法であるだろうし、筆者もそれは認めざるを得ない部分であった。西洋音楽では、独立した指揮者という存在があることで、最初から最後までぴったりと合っていることが当然であり、またそうすることが可能だ。では指揮者のいない日本音楽はズレても気にしないのかという話になるが、率直にいうと、西洋音楽よりもその許容範囲が大きいという感覚なのではないかと考えられる。

筆者は、博士課程二年次に関連箏曲授業において、都一中師に一中節を習う機会を得るこ

⁴ 2013年5月、三輪田学園演奏会の為の合奏練習において。9名による合奏。

とができ、一年間のご指導を戴いた⁵。その授業の中で一中先生が以下のように仰っていた。

理論的にいえば、すべての音が確実に合っていることが素晴らしいということになるだろうが、日本人は、ぴったりと合うことを気持ち悪いと感じる習性を持っている。現代は、電子でさまざまな音を精密に表現でき、さらにはそれらを電子上で合奏させて一曲を作り上げてしまうことさえ可能な時代となった。それは、音程にしてもリズムにしても寸分変わらず完璧で、理論上は何も欠点の無い音楽といえるだろう。しかし、聴いたことのある人ならわかると思うが、そういった音楽は、聴いているとなんとなく心地悪く感じるものだ。何も欠点はないはずなのだが、その異様な完璧さに無意識に違和感を覚えるのだ。完璧であることは認めても、感動には結びつかない。三味線の勘所で考えみよう。演奏者が五人いたとすると、表面上は合っているように見えても、押さえている勘所が 0.000 何ミリ単位までぴったり合っているはずはない。微妙なズレを持ちながらも、表面上でおおよそ合っていれば良しとする、それが古来から培われてきた日本人の感覚なのだ。テンポやタイミングに関しても同じ、オトシ⁶が良い例で、二発目か三発目くらいまではギリギリ合わせることができても、その後の音をすべてぴったりと揃えるなどできるわけがない。これこそ合奏においてはズレの結集ともいえる奏法だが、それでも他の多くの楽曲に採用されている。ひとりひとり見るとバラバラでも、集まると大きくひとつにまとまっている。そう捉えられることが日本人独特の感性であり美德といえるのではないだろうか。だからこそ、日本音楽はズレることを特別大きな問題とはしない。

⁵ 2014年4月～2015年2月迄、週一回ご指導をいただいた。その中の一授業において。

⁶ 箏曲の奏法のひとつ。同じ音の連打を、大きなリズムから少しずつ速めて細かくしていく。雅楽で使われる鞆鼓の「片来（かたらい）」という奏法から由来しているといわれている。

今では、邦楽でもチューナー等の電子機器が常用され、ヘルツ単位で音を合わせる事が可能となった。時代が進むにつれ、音楽に限らずさまざまな分野においてより精密な正確さを求める傾向にあるように感じる。しかし、だからとはいえ人間の耳がチューナーになりきれわけではなく、また機械ほどの正確さでタイミングを測れるようになるわけではないのだから、それを求めすぎるよりも、日本人ならではのといえるこの感覚を楽しみながら、それを大切にして、演奏に向かうことを心がけたいと感じる。

さらに、これに類似するものとして、三味線のサワリにも同じことがいえるだろう。三味線のサワリは、言ってしまうと「雑音」をわざわざつけているようなものだ。以前、サワリについて外国の人に説明しながら聴かせたときに「なぜ故意に雑音をつけるのですか」と聞かれ、思いもしなかったその質問内容に戸惑った覚えがある。「ノイズ」という言葉が使われたことで、単純にいえばサワリが雑音であることをあらためて認識したからだ。確かに、客観的に考えれば確かにそちらの意見のほうが自然だろう。思い起こすと、筆者自身も三味線を習い始めたとき、サワリの意図をまだ理解していなかった頃は、楽器の具合でも悪いのかなと思い、むしろサワリがつかないように注意して弾いていたことがあったくらいだ。「音が正確に合っていればサワリがつくはずだよ」と教えられて初めてこの音が故意につけられていた音であることを理解した。

総じて考えると、ズレやサワリなど、それすらも音楽の一環として捉えられる日本人の感覚は、ある意味では変わっているともいえるのかもしれないが、決してクリアな音のみが音楽ではないというその感覚こそが、日本音楽の可能性を無限大にも広げる最大の要因となったといえるであろう。合奏内に指揮者という個別の存在を作らず、タテ・ワキという階級概念によって演奏を取りまとめる形態が確立した理由には、このような日本人ならではの音楽的感覚が大きく影響していると考えられ、結果としてそれが最もシンプルかつ究極の合奏形態を生んだと考えられる。

第二節 洒落弾きについて

2-1 「洒落弾き」とは

まずは、「洒落弾き」という単語について調べた。『邦楽百科辞典』⁷には以下のように記載されている。

「洒落弾き」

地歌・箏曲における即興的な演奏。組歌など伝承上の規範曲にはみられず、作物などの娯楽的性格の強い曲種に多い。文字どおり〈しゃれっ気〉をもって、原旋律と拍をずらしたり、リズムを細かくして装飾的な音を加えたりする。洒落弾きは独奏においてもおこなわれるが、合奏においては、原旋律を忠実に演奏する者と洒落弾きをする者との旋律的からみ合いにおもしろさが生じ、本手と替手の合奏、本手と地の合奏を発展させる契機となったと思われる。地歌・箏曲の即興演奏を示す用語には、〈入れ手〉〈入れ撥〉〈あばれ弾き〉〈いたずら〉〈盛りこみ〉などもあり、流派・地域・個人などによって、多少意味が異なる。いずれの即興演奏も、主奏者（タテとする）もしくは技能的能力・芸格の高い者によってのみおこなわれる。

また『日本音楽大事典』⁸には「即興演奏」の項目で記載されている。

「即興演奏」

地歌・箏曲などの合奏においては、その主奏者が「洒落弾き」と称する即興演奏を行うことがある。この場合、他の奏者が原曲の原旋律を忠実に演奏す

⁷ 林美穂子「洒落弾き」『邦楽百科事典』東京：音楽之友社、1989年、502頁。

⁸ 吉川英史・平野健次「即興演奏」『日本音楽大事典』東京：平凡社、1989年、161～162頁。

るのに対して、拍をずらしたり、細かいリズムによって装飾的に補うようなことが多い。地歌三味線では、これを「もり込み」ともいうが、山田流箏曲の場合、カデンツ風に主奏者のみの即興演奏となった場合をとくに「もり込み」ということがある。また山田流ではこうした洒落弾きが固定して、やや長い特定部分で行われる場合に「入れ手」ということもある。

まず注目したいのは、名称（呼び名）の豊富さである。洒落弾き・入れ手・入れ撥・あばれ弾き・いたずら・盛りこみ、同じ即興演奏を指すのにこれほど複数の名称が存在するというのは非常に興味深い。

このうち、山田流箏曲では主に「洒落弾き」「入れ手」の二種類が常用されていて、言い方は違えども、両者はほぼ同じ意味で使われる。「洒落弾き」の項目によれば、それぞれに多少の異なる意味があるような記載がされているが、日常的にこの言葉を使う立場として率直に言うと、二つのあいだに意味の差異はほとんどない。時と場合により「洒落弾き」という言葉を選ぶ時と「入れ手」という言葉を選ぶ時とあることは確かだが、その使い分けの境界線については筆者自身も非常に曖昧であり、言ってしまうと、そのときの気分によるようなところさえある。このように、山田流箏曲の中だけでも既に二通りの呼び名が存在することから見ても、その他のジャンルにおいて上記のような複数の呼び名が存在することは決して不思議ではないといえる。山田流箏曲で「盛りこみ」という名称が使われるという記載については、おそらく《新ざらし》のカデンツ部分（あるいは他の曲で特別にそのようなことが行われた場合）のことを指していると推察されるが、私が知る限りにおいて、その名称が実際に使われるのを耳にしたことはなく、現在では「カデンツ」という言い方がほとんどである。

「いたずら」という名称については『季刊邦楽』⁹に以下の記事を見つけた。

もう四十年も前の話になりますが、三越劇場で行われたある演奏会に父の供をして行った時、隣の楽屋で「曲ねずみ」を弾き終えて戻られた富崎春昇先

⁹ 伊藤松超「洒落弾き-山田流箏曲における即興演奏」『季刊邦楽』第66号、東京：邦楽社、1991年、66～68頁。

生が、「今日はいたずらがすぎたかな」と、いかにも楽しそうに笑っておられたのを耳にして、「一体いつになったら舞台上でいたずらができるようになるのだろう」と思ったり、「あれ、地歌では『洒落弾き』のことを『いたずら弾き』というのかな」と思ったりしたことがありました。

この記事からわかることは、地歌にも即興的奏法が存在し、更にはそれを「いたずら」と呼ぶ習慣がある（あった）ということだ。以前、生田流箏曲の友人と洒落弾きについて話した際には、そのようなことを行う習慣はないとのことだったため、生田流箏曲の中でも、曲種によって（あるいは演奏者や流派によって）その存在は分かれているようだ。それについての詳細は次節において詳しく述べることにする。

以上のことから、「洒落弾き」という言葉が現在においても日常的に使われているのは山田流箏曲に限られているといえそう。では、まず山田流箏曲における洒落弾きがいかにして発生したのか、その経緯について調べることにしよう。

2-2 洒落弾きの発生経緯

同じ箏曲でありながらも、山田流箏曲にのみ洒落弾きという即興演奏が根付き、日常的に行われるようになったということは非常に興味深い。その要因として、まず楽器の「調子」が大きく関係していると考えられる。生田流箏曲の楽曲は、その大半において三味線と箏の基音が異なる。具体的には、三味線の一の糸=D に対して、箏の一の糸=G に合わせるといった関係だ。つまり、箏が低調子になるのである。それに対し、山田流箏曲は箏と三味線の基音を同音に揃える「共調子」が基本となっている。現在山田流箏曲で演奏される楽曲の中には地歌から移曲されたものも多くあるが、それに関してもほとんどが移曲の際に共調子に換えられ、更に箏と三味線が同じ旋律を弾くいわゆる「ユニゾン」形式に手付けし直された。その具体的楽曲を以下に挙げる。

八千代獅子 末の契 椿づくし 松づくし 越後獅子 鐘ヶ岬（新娘道成寺）
茶の湯音頭 玉川 東獅子 さらし 松竹梅 根曳の松

なぜ旋律や調絃を同じままに移曲されなかったのだろうか。その理由について《季刊邦楽》¹⁰内の特集において二代伊藤松超が以下のように述べている。

山田流には「入れ手」が発達すべき事情がありました。それは、生田流箏曲の、三味線をもとに手付けされて箏の手を、例えば、三味線の D=一（壹越）本調子に対して、G=壹（低双調）の平調子系で手付けされていたものを、D=壹の雲井調子系（共調子）で、ほとんど三味線と同じ旋律を弾く（ユニゾン）手付けに替えてしまった曲が多かったということです。なぜそうなったかは、よくわかりませんが、たぶん三味線と違う手を弾くのは難しいことから、普及のために、そういうことを考えたのではないかと思いますし、長尺の箏が山田流で短くなり、山田流の歌物の風に箏の音色が合うように（爪の

¹⁰伊藤松超「洒落弾き-山田流箏曲における即興演奏」『季刊邦楽』第66号、東京：邦楽社、1991年。66～68頁。

変化とともに)糸も太くなり、その張り方も強くなるにつれて、低双調という調絃がだんだんなじまなくなっていたのではないか、とも想像されます。

低双調を始めとする、いわゆる「低調子」が山田流箏曲になじまなかった要因としては、やはり押手の問題が主な理由にあるのではないかと筆者は考える。箏は、13本の絃からなっており、そのままだと13個の音しか出せないため、そこに無い音は「押手」という手法を使って作り出す必要がある。六本(壺=D)程度の高さであれば、平均的な成人の体つきでさほど無理なく押手を行うことが可能となっているが、低調子の場合、柱が全体的に左側へ寄るため、押手のために大きく手を伸ばさなければならず、それでも届かない場合には立ち膝になる必要も出てくるほど押手の位置は遠くなる。唄に重きを置いていた山田検校にとって、まずこの演奏姿勢を安定させることが重要だったのではないだろうか。実際、山田流箏曲の古典楽曲のほぼすべてにおいて、基音はおよそ四本(壺=C)～六本(壺=D)の共調子で演奏するように出来ている。それは、山田検校の楽曲に限らずその他の古典曲にもほぼ共通している。旋律と調子の改良、この二点により弾き歌う態勢は大きく安定に導かれたといえるだろう。そして、山田流箏曲に洒落弾きが根付いた要因は、まさにこの改良による産物であると考えられる。洒落弾きが発達した理由について、以下の二つの可能性を推測した。

第一の要因としては、音による合奏指揮をとるという目的である。検校は盲人演奏家であったため、現在のような視覚的コンタクト(体の動作による合図など)をとることは当然なかったであろう。しかし、楽曲の途中には緩急を変化させる箇所がいくつもあり、合奏の際にそれらを何の合図もなしで揃えることは非常に難しい。そこで編み出された方法が「かけ声」「洒落弾き」といった聴覚的な合図だったのではないかと考えられる。旋律がユニゾンになったおかげで、タテのみが入れる洒落弾きの音が合奏の中でより浮き立つこととなったことが想像される。

現代では視力を持ちながら演奏する人の方が多い時代となり、視覚的な合図も一般的になっているが、例えば多人数演奏の場合には、舞台面いっぱいに広がって弾くため、一番後方に座る演奏者の位置からタテの息やアクションを目視で確認することは距離的に難しい。そうかといって前のめりになって覗き込むわけにもいかない。こうした状況下になると、も

はや視覚は役に立たない。そういった場合に、この洒落弾きという「音での誘導」が私たち共演者にとって何よりの道しるべとなるのだ。目視で確認しなくともタテの指示を感じ取ることが可能となる。昔は盲人演奏家の音楽であったことを踏まえると、聴覚的な指示として用いられることとなった洒落弾きの本来の目的は、今も生き続けているといえよう。

第二の要因は、旋律への装飾である。たとえ歌を中心にする為とはいえ、最初から最後まで全員でまったく同じ旋律を弾いて終わるのでは、単純に合奏としての面白味に欠けると感じるのは自然のことといえるであろう。即興的な音が入ることで、共演者だけでなく聴衆までもハッとさせる特別な何かを感じさせ、合奏にさらなる彩りが加えられることになる。中でも合の手は、楽曲の中で一番華やかに盛り上がる箇所であるため、本手の旋律と異なる音を加えて合奏を更に盛り上げようとするのは、演奏者として自然の意識であると考えられる。ワキ以下の共演者側からしても、そういった音が入ってくることによって気分が高揚し、タテと共に演奏を盛り上げようという意識に繋がる。洒落弾きは、入れる側だけでなく、他の共演者にもそのテンションを共有させる架け橋になっているとも考えられる。

洒落弾きは、進行指示になると同時に、その音によって合奏を盛り上げることも繋がった、まさに一石二鳥の効果を生んだといえる。以上の理由が山田流箏曲に洒落弾きが根付いた大きな理由であると推察される。

次に、合奏におけるタテの役割と洒落弾きの関係について見ていこう。

2-3 タテの役割と洒落弾き

邦楽と洋楽、両者の合奏形態における決定的な違いは指揮者の存在の有無であろう。自ら演奏しながらも全体の指揮をとるというスタイルは邦楽独特のものといっても過言ではない。それだけに、邦楽において「タテ」というポジションは非常に重要かつ特別な意味を持つ。

タテは、合奏の中で最も格の高い演奏者が座るポジションであり、合奏の最高責任者である。筆者は、これまで何度かタテのポジションを勉強させていただいたが、それはいずれも「自らの勉強」が目的にあるもので、今の筆者の身分が反映されてのものではない。具体例を挙げると、まず卒業演奏会や修士演奏会などは、審査対象である演奏者が主役になる必要があるため、たとえ助演者のほうが格上であっても、自分がタテに座ることになる。また、筆者は今現在博士課程に在学しているが、「学生の中」では最も上の立場にあるため、その意味において、学生だけで構成される合奏の際にはタテに座らせていただける機会を得られる。しかし、これらはすべて「学校の中」という特殊な環境、限られた空間の中でのいわゆる学業の一端にすぎない。その囲いを取り払った時に、箏曲界で今の筆者がタテに座る立場にあるかといえ、断じてそうではない。実際に、筆者は学校以外の公の演奏会でタテとして演奏をした機会はほとんどない。

藝大での学生生活は、卒業してから積む長い修行期間を、短縮して一気に経験させてもらえるようなものと筆者は捉えている。低学年時には合奏で三枚目や四枚目といった立場であっても、最高学年になれば必ずタテを勉強するチャンスが巡ってくる。しかも、わずか数年というスパンでそれがやってくるのだ。これが外の世界であつたら、タテに座らせてもらえるようになるまでに数十年という年月を要することは間違いないであろう。実技レベルを上げるというだけでなく、外では容易にできない経験を積めるという点において、藝大での学生生活は非常に有意義な修行環境であるとあらためて感じる。

以上の点から考えると、洒落弾きが特別なものと言われる理由は、「タテ」という立場の重要性からきているものであるということに気がつく。そのタテにしか弾くことが許されていないから、結果的にこの洒落弾きが「特別なもの」となったと考えるのが自然であろう。

洒落弾きについて、萩岡松韻先生¹¹に取材を行った。以下はその取材記録である。

¹¹ 1015年10月15日（木）東京藝術大学音楽学部構内1-3-7において取材を行った。

筆者

以前、「昔は、洒落弾きは名人の先生しか弾いてはならない、女性は弾いてはならないというような風潮さえあったほど特別なものだった」というお話を聞かせていただいたことがあったが、いつから私たちのような若い世代にも弾くことができるようになったのか。

萩岡先生

時代の流れとともに少しずつそうになっていったということになるのであろうが、あえてきっかけといえるものがあるとすれば、検校制度の廃止であろう。「けんぎょうごころも検校衣」という言葉があり、検校格になった者のみが着用できる衣のことを指しているが、それが今の私たちの着物でいうと羽織に相当しており、したがって羽織を着ることは非常に特別なこととして重んじられている。御祝儀曲や記念演奏会などといったごく特別な場合に、しかもおタテの先生より許可が出なければ着ることはできない。必要かどうか迷う場合には必ず自分から伺ったものだったし、逆に先生のほうから「君、この曲は通常は羽織を着るのかもしれないが、今回は着ないよ。他の共演者にも伝えておくれ。」と指示があることもあった。そのくらいに羽織を着ることに對しては非常に慎重で、また格調高いこととされていた。検校＝男性＝家元＝羽織であり、洒落弾きについても、弾いてよいのは昔で言えば検校のみ、あるいはそれに準ずる（羽織を着られる格の）演奏家であったため、女性は弾いてはならないという理由も含めて、すべては検校制度から来ていると考えられる。制度の廃止によってその制限が少しずつ緩み、洒落弾きもそれに伴い拓けてきたということになるだろう。

洒落弾きが特別なものであることも、女性は弾いてはならなかったということも、こうした歴史的背景を見ると納得ができる。今は男女平等の時代となったため、男性と同じことが女性にもできる（させてもらえる）ようになり、洒落弾きも同様に、男女の面だけでなく老

若の面でも制約がなくなり、ほぼ全ての人が自由に弾くことができるようになった。

洒落弾きが拓けたものとなったおかげで、筆者が今こうして研究をすることができているのであるが、それをありがたいと感じる一方で、洒落弾きの本来の意味や価値が薄れてきていることを懸念する部分もある。以前聞かせていただいた萩岡先生のお話に以下がある。

洒落弾きは、ただ器用に弾ければよいというものではない。その先にある「何か」を感じさせなければ意味がないのだ。これまで、さまざまな名人の先生の洒落弾きを聴いてきたが、どれも本当に素晴らしいものだった。具体的に何がとかそういったレベルでなく、演奏者の明瞭な世界がそこにあらわれて、こちらも息を飲んで聴き入ってしまう、そんな魅力があった。今の若い方達を見ていると、器用によく弾いているなどは感じるが、そのもう一歩先がない。感心はするが、感動までには届かないという印象だ。それが年の功というのか、経験の差によるものといえるのだろう。

特別大きな制約もなく洒落弾きが弾けるようになったことで、それを弾く特別感のような意識が今はそれほど感じられないのが実状ではないだろうか。

以前、伊藤松超先生のお稽古場で、60代の姉弟子さんと演奏の合わせをした際に、タテを弾いていた姉弟子さんが、「ここに洒落弾きを入れさせていただいてもよろしいでしょうか」と二代伊藤松超先生に許可を求めた場面があった。それが非常に印象深く、勝手に弾いてはならない一面が洒落弾きにあることを初めて認識した出来事であった。

同じ時代を生きる人の中でも、その価値観には大きな開きがあるように感じる。筆者たちのような若い年代は、洒落弾きを弾くことがいわば「当たり前」になってきているところがあり、その為にこれを軽んじて扱ってしまっているような部分も否定はできない。その意識の差が、萩岡先生のお言葉にあるような演奏への印象の違いに繋がっているのではないかと考えられる。

今こそ拓けた時代となり、自由に弾かせてもらえるようになったが、洒落弾きにこうした歴史的経緯、また特別なイメージを持つ人が未だにあるということを、特に筆者たちのような若年世代の演奏家は、今一度認識し直す必要があるのではないだろうか。自由に弾ける

ようになった今だからこそ、弾かせてもらえる筆者たち自身が、より慎重にこれを扱う心構えを持つことが重要であると筆者は考える。

2-4 合奏の統率・誘導手段としての洒落弾き

山田流箏曲の合奏において、タテが全体を統率・誘導するために用いられる主な手段が「かけ声」「洒落弾き」である。この二つに共通することは「聴覚的」な合図であるという点であるが、かけ声は演奏者の発声による合図であるのに対し、洒落弾きは楽器の音を通した合図であるという点で両者の性質は大きく異なる。

「かけ声」は、「ハオー」「オイ」「エイヤーハ」「エイヤーオイ」などの曲中で必ずかける箇所が決められているものと、「ヨ」「ヤ」などの、全員の息を揃えるために突発的にかけられるものとの二種類がある。前者のかけ声は、主にタテと三絃奏者により分担してかけられるが、後者はタテの判断でのみ入れられる。客観的な印象として簡単に言うと、前者は「装飾」が目的であるのに対し、後者は「誘導・指示」の意図があるものと見て取れる。洒落弾きと同様に、かけ声もまたそれが入ることにより楽曲が引き立ち、演奏者や聴衆に高揚感を与える存在といえる。声か楽器の音かという違いのみで、一見すると洒落弾きと同様のものに見えるが、洒落弾きは三絃と分担することはないし、入る箇所もあらかじめ決まっていないという点において、前者の「装飾」のかけ声とはその性格が異なるものといえる。一方、後者のかけ声については、洒落弾きと同様の性格を持つものといえそうだ。この種類のかけ声は、緩急が変化する箇所、全員で気合を揃えて出たい箇所において主にかけられ、かけ方や入れるかどうかも含め、その判断はタテに一任されている。例えば、演奏の最後の部分は、終曲に近づくにつれて自然とテンポが緩み、最後の一音は、唄の切れ目からタイミングを計って息を合わせるのが一般的である。しかし、特に多人数での演奏の場合には、全員で息を揃えて計らうのは難しい。そうかといってそのタイミングで洒落弾きを入れることは好ましくない。こういった場合に、タテによる一声があることによってそのタイミングが計らいやすくなるのだ。

同じ聴覚的な合図ではあるが、洒落弾きは、楽器の音を通して入れるという点において、例えば自らが歌っている箇所でもそれを弾き続けることが可能であるが、かけ声は、当然のことながら自分が歌っている最中にそれをかけることはできない。しかし、先ほど挙げた例のように、曲の終わりに洒落弾きが入ることは適切といえないなど、洒落弾きもすべての箇所に適切に対応できるというわけではない。こうして両者を客観的に見ると、互いのウイー

クポイントをうまく補い合い、絶妙のバランスで使い分けられるようになっていることがわかる。タテは、両者の特長を理解した上でこれらを有効に使い分け、演奏を誘導する。かけ声ばかり使っていてもいけないし、その逆にしてもまた同じだ。双方をバランス良く使い分けられることも、タテの裁量の一環といえるだろう。

洒落弾きにしてもかけ声にしても、おそらく当初から全面的に取り入れようと考えていたのではなく、何か合図が必要だと感じた箇所に、使える可能な手段を取り入れていった結果なのだろうと考えられる。それが長い歴史の中で確立したものとなり、現在の形になったのだ。その観点で考えると、やはりこれらは「自然に」入れるべきものであり、頭で考えて入れるのではなく、その瞬間に入れたいと思ったなら入れる、そうあるべきものであると感じる。しかし、言葉では簡単にいえるが、始めから自然に入れられる人など当然いない。頑張っただけで勝手に入れる時期を経てこそ自然に自由に出来る時期がやってくる。数年という年月ではそのレベルに達しないことは、この世界に身を置いていない人でも察しがつくのではないだろうか。だからこそ、洒落弾きはタテに座る立場の演奏者にしか弾くことができないものとなったのだろう。決してタテの特権にするということが目的で作られたものではなく、真の意味での洒落弾きを入れられるのはそのレベルに達した演奏者だけであり、それが、結果として洒落弾きをタテのみの領域にしたのだ。

2-5 他種目における即興演奏について

山田流箏曲の特長的技巧として述べてきたこの洒落弾きであるが、同じ邦楽の他種目において類似するものが存在するの否かを調べてみることにした。

長唄三味線

長唄三味線での洒落弾きの奏法についてのお話を、東京藝術大学准教授小島直文先生¹²より頂戴した。ご多用の最中でありながらもお時間を割いて頂いたことに、ここにあらためて心より感謝を申し上げる。以下の記述は、先生のお話を元にまとめさせていただいたものである。

長唄三味線では、山田流箏曲で行う洒落弾きのような奏法は基本的には無い。あるとしても、コキやスリ、ハジキを入れるくらいのごくシンプルなもので、入っても一曲中に一〜二箇所程度である。山田流箏曲のように、休符の箇所に音を入れる、違う旋律を入れ込むなどというような複雑なことはほとんどしない。主に、弾くほう（右手）よりも勘所（左手）のほうでの装飾であるため、長唄三味線では「しゃれ弾き」ではなく「しゃれ手」と呼ぶ。自分自身の裁量と判断で入れていくものであるため、教えられて習得するものではない。それを弾くことへの制限は基本的には無いが、私は学校で指導する立場として、学生のうちはまだ入れてはならない（必要はない）と教えている。まずは原旋律に忠実に弾くことが第一であり、しゃれ手は、今後舞台経験を幾度も積む中で少しずつ入れていくべきものと考えているため、学生のうちはまだ早いという判断からそうしている。曲にもよるが、修士クラスの子には許可することもある。それでも一箇所程度のものだ。しゃれ手とは別分類のものになるが、長唄三味線には「タマ（玉）」と呼ばれるものがあり、ワキ以下が地の旋律を弾く中に、原曲

¹² 2015年6月25日（木）11：00～、東京藝術大学音楽学部校舎2-1-4に於いて。

にはない旋律をタテ三味線が即興的に演奏¹³するというものである。タマが入る代表曲としては《二人桝久》《吉原雀》が有名である。しかし、タマは入る箇所が決められているため、山田流箏曲の洒落弾きとは少し種類の違うものであるように感じる。

筆者の中では、長唄三味線でも山田流箏曲と同様の感覚で洒落弾きのようなものが行われているとイメージしていたため、予想していたほど頻繁に行われるものではないという事実になかならず驚きを感じた。長唄の演奏をあらためて聴いてみると、演奏者は皆ほとんど同じ旋律を弾いており、タテが違う音を入れるということは想像していたよりもずっと少なかった。筆者が洒落弾きと思って聴いていたものは「替手」であったということにも気がついた。タマについては、それを行う楽曲や箇所が明確に決められているため、やはり山田流箏曲での洒落弾きとは別分野のものといえる。お話の最後には、「山田流箏曲の洒落弾きのように、自由度の高い装飾を日常的に行う分野は珍しいのでは」とのお言葉を小島先生よりいただき、筆者も洒落弾きの特異性についてあらためて考えさせられる貴重な機会となった。

他にも多くの貴重なお話を頂戴したが、本論のテーマに直接関係する部分のみ取り上げ、記載させていただいた。

邦楽囃子

続いて、邦楽囃子における洒落弾きの奏法について、東京藝術大学准教授盧慶順先生¹⁴よりお話を頂戴した。ご多用の最中をお時間頂戴したことに対し、ここにあらためて感謝を申し上げる。以下の記載は、先生より頂戴したお話を元にまとめたものである。

邦楽囃子には、山田流箏曲で行うような洒落弾き的方法は少なく、タマと呼ばれる手組がそれに値すると考えられる。長唄《吉原雀》や長唄《二人

¹³ 時として、三味線奏者が一人ずつ交代でタマを演奏する場合もある。

¹⁴ 平成27年7月7日（火）12:30～13:00、東京藝術大学音楽学部校舎邦楽教官室に於いて。

椀久》の楽曲の一部であるタマは、脇鼓が地のリズムを打つ中に、立鼓が自由なリズムを打ち囃す即興的箇所である。

先に伺った長唄三味線と同様に、ここでもタマが例として挙げたため、やはりタマには即興的要素が含まれていると考えて間違いなさそうだ。しかし、山田流箏曲の洒落弾きは、本手の旋律に対して装飾を入れるものであり、それに対し、タマは地の旋律の上に自由な手を入れるものであるということであった為、同じ即興とはいえども、少し趣向の異なるものであるように感じた。タマ以外の部分でも、リズムを細かくして打つなどの即興が行われる場合があるとのことであったが、山田流箏曲で行われるほど日常的なものではない印象を受けた。

他にも多くの貴重なお話を頂戴したが、本論の題目に関わる部分のみを集約して取り上げさせていただいた。

生田流箏曲

山田流箏曲が起こる以前の地歌では「作物」などで即興的な入れ手はかなり行われていたようで、『邦楽百科事典』¹⁵には以下のように記載されている。

「作物」・・・地歌の曲種。滑稽な内容を題材として、座興につくられた語り物的な音楽。その名は、宝暦8（1758）年刊の『琴曲松のみばえ』に初出する。浄瑠璃的なコトバ語りの部分、三味線の擬音的な奏法など、音楽的にも趣向が凝らされており、詞章も含めて、即興的に変奏される。そのため、作曲者名・作詞者名を明らかにしえないのが一般的である。現在伝えられるものに、動物を擬人的に扱った《狸》《たにし》《荒れねずみ》、早口ことばによる《勘行寺》《尻づくし》、風俗をうたう《都十二月》《浪花十二月》などがある。富崎春昇、その門下、富山清琴の演奏で知られる。〈おどけもの〉ともいう。

¹⁵ 吉川英史監修『邦楽百科事典』東京：音楽之友社、1984年。

生田流箏曲でも、一部では洒落弾きのような即興が行われているようだとは既に記していたが、その一部がこの「作物」の部類と考えられ、現在も生田流箏曲では主に上記の演奏者により伝えられている。上記の項目でまず驚くのは、即興が弾くほうだけではなく歌詞にまで及んでいるということだ。私は、富山清琴師の演奏による《勤行寺》¹⁶を拝聴したことがあるが、確かに、従来の歌詞に即興的に言葉を増やして演奏していた。当日プログラムのコメントにも「今回は歌詞を加えて演奏します。皆さんにわかりますか。」とあったため、記載されている歌詞と照らし合わせながら興味深く聴いた。実際に聴いた率直な感想としては、これは独奏であるからこそ実演可能なものであるように感じた。歌詞が増えるということは、そのぶんの間尺が増えるわけで、これがもし合奏だった場合に、それが即興的に入ってくるとなると、全員で間合いをとることは非常に難しいであろう。山田流箏曲のような、確立された本手の旋律（決まった尺）の中において弾くものとはまた少しタイプが違うものであるように感じる。もともとが座興音楽であったという点を見ても、型にはめた音楽ではなく、自由度の高い曲種といえるのだろう。

過去に生田流箏曲の仲間と洒落弾きについて話した機会があったが、生田流箏曲には洒落弾きのような即興的なものはなく、楽譜に載っている原旋律に忠実に弾くのみであるため、山田流箏曲に洒落弾きという演奏分野があることに対しては、驚きと同時に魅力も感じると話してくれた。あるときにはこんな話も聞いたことがある。「生田流と山田流合同で演奏をした舞台があり、山田流の演奏者がタテであったのだが、本番の演奏で突然楽譜に無い音が入った。洒落弾きという存在そのものをまだよく知らない頃だったため、正直なところはじめはその人が旋律を間違えてしまったのではと思った。」これを聞いて私は思わず吹き出してしまったが、しかし、洒落弾きが日常習慣にない人にとってみれば、覚えのない音が突然入ってきたら単純に「間違えた」と感じてしまうのはある意味で当然のことといえるのではないだろうか。洒落弾きを「弾く」という点に限らず、「即興的な音が入る」という聴覚的な部分においても、即興に対しての習慣がない事実が垣間見えた興味深い話だった。

以上、三種の分野において検証したが、いずれの分野においても、山田流箏曲での洒落弾

¹⁶ 2014年6月30日、森の会定期演奏会、浅草公会堂において。

きと同様の感覚で入れられる即興、あるいは類似するものはほぼ無いということがわかった。正直なところ、この結果には驚いた。行われる頻度に多少の差はあるにしても、基本的にはどの分野にも同様のものがあることを想像していたからである。山田流箏曲では、今や洒落弾きを入れることが当たり前のようになっているが、他の種目や流派では、原旋律にない音は弾かない（入れない）ことが通常なのだ。山田流箏曲で行われているほど日常的に、頻度高く入れられる即興技巧は、実は珍しいものであるということを自覚せざるを得ない。やはり、洒落弾きは山田流箏曲にとって独自の技巧であることがこの比較から明確に浮き彫りになった。

第三節 地・替手と洒落弾きの違い

3-1 替手について

洒落弾きを説明する上で、よく比較対称とされるのがこの替手である。第二節冒頭で調べた文献の中には、洒落弾きが替手や地を発展させる契機となったと書かれているため、その観点でみれば、替手や地の出現は洒落弾きよりも後ということになる。まずは替手という言葉について『邦楽百科辞典』¹⁷で調べてみた。

「替手」・・・本手（従来の旋律）と合奏するためにつくられた変奏旋律。原則的には、替手のみで演奏されることはない。とくに、地歌・箏曲・長唄などにおいて用いられる。替手の多くは、本手のリズムを細かくし、本手の音と音とのあいだに経過的な音を加えるものであるが、本手の一節にたいし異なる一節を対応させる場合もある。地歌・箏曲では、本手と合奏される旋律に〈地〉と呼ばれるものもあるが、音楽構造上、替手とは区別される。本手と替手は、同調絃（弦）である場合も別調絃である場合もある。替手は比較的作曲意識の強い旋律であるため、地歌・箏曲においては作曲者名の知られるものが多い。〈地〉は小旋律型を反復したり、本手の骨格音を拾うなど、本手のリズムを支える旋律であるのにたいし、替手は、音高とリズムの両面から本手を旋律的に装飾するものである。しかし、本手と違う旋律が替手であるという見方からすれば、〈地〉も替手の一種とってさしつかえはない。

替手というものが大々的に扱われるようになった歴史的契機として「替手式箏曲」がある。生田検校は、地歌と呼ばれる三味線伴奏の歌曲に箏を結びつけたのであるが、その際の箏は三味線と同じ旋律を箏に移しているに過ぎなかった。それでも、両楽器の合奏という新鮮さが大いに歓迎され、それが生田流箏曲を発展させる主な要因ともなった。しかし、それより

¹⁷ 林美穂子「替手」『邦楽百科辞典』東京：音楽之友社、1989年、188～189頁。

約百年を経た頃、この箏の使い方に革命が起こった。大阪の市浦検校は、地歌の原曲の三味線旋律とは違った箏の旋律を作曲し、これを三味線に合奏させるという新しい方法をとった。このような方式で作曲された箏の曲を「替手式箏曲」と呼ぶ。その起源となった曲は《阿蘭陀万歳》であるといわれ、原曲は地歌の端歌《万歳》であるが、当時オランダから輸入された珍しい機械楽器であったオルゴールからヒントを得て、オルゴール調子という調絃で作曲されている。これは、城志賀が作曲した古曲の《万歳》に替手式な箏を付けた曲となるが、オルゴールを通じて、西洋音楽の影響を受けて初めて作られた記念すべき曲ともいえる。ほかにも、替手式箏曲としての市浦検校の作品には以下のものがある。

《鎌倉八景》（吾妻検校）

《古道成寺》（国山勾当）

《雲井越後獅子》（峰崎勾当）

（ ）内は原曲作曲者。

※これらについてはオルゴール調子ではない。

市浦検校が替手式箏曲を作ったのが歴史上ではおよそ1804～1814頃となっており、作物や山田流箏曲の出現はそれ以前のことになるので、替手は洒落弾きよりも後に生まれたとみて間違いない。

解説によれば、替手の特徴は「本手のリズムを細かくする・本手の旋律を装飾する」など、一見すると洒弾きの特徴と同じであるが、最も大きく異なるのは「即興性」の有無であろう。替手は、始めから「必ず弾くもの」として作られている確立した一パートである。わかりやすい例を挙げれば、本手替手の合奏曲の場合、演奏会のプログラムには

一、 曲名

替手 演奏者名

本手 演奏者名

と、必ず分けて記載されるが、洒落弾きの場合には

一、 曲名

洒落弾き 演奏者名

本手 演奏者名

と記載されることはない。洒落弾きそのものは確立したパートではないし、そもそも入るかどうかもわからないのであるのだから、あえて記載すべきものでもないのだ。

こうして見ると、ある意味サプライズのような洒落弾きの存在がますます面白く思えてくる。ちなみに山田流箏曲で公刊されている楽譜のうち「替手」パートが記載されている曲は以下がある。

六段の調・八段の調・乱倫舌・八千代獅子・千鳥の曲・新高砂・嵯峨の秋

五段砧・春の曲・鐘ヶ岬・根曳の松（合の手の一部のみ）

※古典の楽曲のみ取り上げた。

これらはすべて山田流箏曲が起こる以前にあった楽曲、もしくは地歌から移曲された楽曲という点で共通しており、山田検校作曲の楽曲には替手というパートは存在しない。共調子に統一し、替手のような違った旋律も作らずに全員がユニゾンで弾くことを基本にする。旋律をここまでシンプルに整理したのは、まさに山田検校の歌に対するこだわりと熱意のあらわれであろうと考えられる。だからこそ、楽曲に対しての唯一の装飾手段ともいえる「洒落弾き」が、タテの判断による「即興」という形で確立した。歌を最優先にしながら合奏全体を華やかにすることもでき、また場合によってはそれが全体を統率する手段にもなり得るという点が、山田検校が描いた山田流箏曲の演奏スタイルに最適な形であったと想像される。

3-2 地について

「地」について『邦楽百科辞典』¹⁸の解説より主な部分を取り上げた。

「地」・・・多くの種目で使われているが、いずれも〈背景〉〈基本〉という意味から発生している。

①着眼しているものにたいして背景となるものを〈地〉ということがある。たとえば舞踊に付属する音楽を〈地〉という。また三曲合奏において箏や三味線は尺八の立場から〈地〉といわれる。

②特殊なものにたいして基本的なものを〈地〉ということがある。三味線で〈上調子〉にたいして〈地調子〉、能の打楽器や打切や頭などにたいして〈地〉の類の手組、能管でもオロシにたいして呂中干に〈地〉など。

また〈地〉は①②を通じて短い楽句の繰り返しで構造されるものが多い。
箏曲・地歌では

①三味線と合奏する場合に、箏旋律の背景として奏される三味線の楽句。
〈砧地〉〈巢籠地〉〈神楽地〉のように短い音型を反復するもの、〈拾い地〉〈受け地〉（〈送り地〉）のように本手旋律をずらせて奏するものの二種類がある。

②山田流箏曲で箏の主奏者（タテ）が原旋律と異なる旋律をひく場合、その旋律を〈地〉という。

共通している事項は「基本的なもの」という点になる。元の旋律・リズムなどといったような、最も基本となるべきものを指して使う言葉であることがわかる。まずは具体的な地の旋律について、楽譜をもって提示する。

¹⁸ 「地」『邦楽百科辞典』東京：音楽之友社、1989年、460頁。

・砧地

〔譜例1〕 《松風》より

The image shows a musical score for a piece titled 'Kumogatachi' (松風). The score is divided into two main parts: a rhythmic notation table and a musical staff.

Rhythmic Notation Table:

	3 (合の手)	チ	リン	チン	リン	チン	リン	チン	リン	チン	リン	チン	リン	以下前小節と同じ
地	斗	—	為	V	為	V	為	V	為	V	為	V	為	V
本手	斗	—	為	V	為	V	為	V	為	V	〇	為	為	+
唄	六	七	七	—	七	—	七	—	七	—	〇	七	七	〇
二絃	2	—	3	V	3	V	3	V	3	V	0	3	3	7

Below the table, there is a note: 又は 3

Musical Staff:

The musical staff is in 2/4 time. It shows the melody for the '地' (Uchiwa) part, which is a rhythmic pattern of eighth notes. The staff is divided into two systems, each with a treble and bass clef. The melody is written in the treble clef, and the bass clef is empty.

砧地は口唱歌で「チンリンチンリン」と言われ、砧を打つ「トントン」という音を模しているといわれている。砧を打つ季節が秋であるためか、この砧地が入られる曲の歌詞や題材には秋を感じさせるものが多い。たとえば《松風》《四季の遊》の中では「砧の音も恨みなり」「しずが砧の音澄みて」など、まさに「砧」という単語が出てきた直後にこの地が使われている。その他には《岡康砧》のように砧そのものを題材としている楽曲もあり、砧地が本手の旋律にそのまま使われている。

・ 巢簀地

〔譜例 2〕 《松竹梅》より

〔手 事〕
6 オー 段 次オに速く

地	七	〇 九	十	一	〇 九	十	〇 九	十	九	十	十 九	十 九	十 九	以下左に同じ
本手	ツル	ツル	テーン	ツル	テーン	ノル	テーン	ツル	テーン	ツル	ツル	ツル	〇 七	為
三絃	3	6	7	0	6	7	0	6	7	6	7	6	7	0 3

或は 6 7

本手

地

口唱歌では「ツルテン」と言われ、別名を小ウチとも呼ばれる。松に巣を作る鶴という連想から、松や鶴に関連する歌詞を持つ楽曲に使われている。

巢簀地が使われている楽曲例・・・《根曳の松》《松上の鶴》《松尽し》

・ さらし地

〔譜例 3〕 《さらし》より

25 (斗 半音下げる) 次オに速く

地	為	十	斗	十	為	十	斗	十	為	十	斗	十	✕
本手	為	斗	十	九	十	五	斗	十	為	斗	十	五	斗
	3	1	7	7	3	1	7	7	3	1	7	7	0

地

本手

さらしとは、染物に用いられる木綿製の布で、腹や胸に巻くなど主に下着として用いられていた。その製造工程の途中に布を川水にさらして漂白する作業があり、その情景描写を歌詞とした代表的な楽曲に《さらし》がある。この作業自体が夏に行われていたこと、またさらし布が通気性がよく主に夏に用いられていたことから、季節でいうと「夏」、あるいはその作業場所の象徴として「川」「水」などをキーワードとした楽曲にさらし地が用いられることが多い。

さらし地が使われている他の楽曲例・・・《玉川》《六玉川》《都の春》

・その他

特に名称はないが、同じ音型を繰り返すパターンが他にもいくつかある。

〔譜例4〕《須磨の嵐》より

16

The musical score for 'Sugamo no Arashi' (須磨の嵐) is presented in a traditional Japanese notation style. The score is written on a single staff with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The melody is written in hiragana and kanji characters, with some notes marked with a 'v' (breath mark) and a 'h' (accents). The accompaniment is written on a grand staff (treble and bass clefs). The score shows a repeating pattern of notes and rests, with some variations in the melody line. The score is numbered 16 in the top right corner.

〔譜例5〕《桜狩》より

The image shows a musical score for a piece titled 'Sakura Yori' (桜狩). The score is written in a traditional Japanese notation style, featuring a melody line and a bass line. The melody line is written in a staff with a treble clef and a 2/4 time signature. The bass line is written in a staff with a bass clef and a 2/4 time signature. The score is divided into four measures. The first measure has a melody of quarter notes and a bass line of quarter notes. The second measure has a melody of quarter notes and a bass line of quarter notes. The third measure has a melody of quarter notes and a bass line of quarter notes. The fourth measure has a melody of quarter notes and a bass line of quarter notes. The melody line has a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The bass line has a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

この二つについては音の進行がまったく同じであるので、何か共通点がないかと自分なりに考えてみたが、《須磨の嵐》は合戦、《桜狩》はお花見情景、というようにまったく異なる題材となっているため、これといて確信を持てる共通点は見当たらない。

そもそも、地というものは、リズムの基礎となる旋律であるという点を考えると、もともとが意味や名称をもって作られたものではないという可能性も考えられ、その点においては名称を持たない地があっても決して不思議ではないと考えられる。

〔譜例6〕 《ほととぎす》より

続いて、《乱輪舌》の初段が使われている例。

〔譜例 7〕 《夏の詠》より

40

地には、このようにいくつかのパターンがあり、ここに挙げた例はさまざまな楽曲において最もよく使われている形となる。最後に挙げた六段や乱のパターンは別として、旋律の作りに装飾的な音が一切なくシンプルで、主たる音がすべて表間で出来ていることが大きな特徴といえる。これにより、本手が裏間が出る箇所、地が表間に入ると休符が格段にとれやすくなるという利点がある。地を弾くのは基本的にはタテであるが、タテ以外が弾く例もある。合の手でタテが洒落弾きを弾く場合、タテ一人で洒落弾きと地を同時に弾くことは出来ないため、ワキに地を弾かせ、三枚目以下は本手を弾く、といった合奏パターンもある。地は、見てもわかるとおりかなりシンプルな旋律で出来ており、装飾性はほとんどないため、そこに洒落弾きを同時に弾いてもさほど邪魔にはならない。むしろ双方を同時に弾くことで合の手は更に華やかになり、曲全体を盛り上げる効果を得られる。

3-3 地・替手と洒落弾きの相違点について

替手と洒落弾き、地と洒落弾き、それぞれに比較をしたが、三つをすべて並べて比較してみることにする。まずは、それぞれの特徴を表にまとめてみることにした。

〔表1〕洒落弾き・地・替手の比較

	洒落弾き	地	替手
奏者	タテ	タテ ※場合によってはワキ	タテ・ワキに関係なく 分担される
楽譜記載	なし	あり	あり
入れる箇所	無制限	決められている	決められている
入れる手	制限なし	決められている	決められている

【奏者】

〈洒落弾き〉

いかなる場合にも箏のタテのみとなっている。

〈地〉

基本的にはタテが奏するものであるが、例えばタテが洒落弾きを入れるなどの理由で地の旋律を弾くことができない場合には、ワキあるいはそれ以下の演奏者に地の旋律を任せすることもある。それ以外にも、合の手において三絃と交代で互いに地や本手を弾き合うといった方法をとることもあり、洒落弾きと違い、地を弾く演奏者は必ずしもタテに限られているわけではない。

〈替手〉

タテ・ワキといった序列に左右されない確立されたパートであり、洒落弾きや地とは比較基準が違うので、ここでの言及は省くことにする。

【楽譜記載について】

〈洒落弾き〉

楽譜への記載は一切ない。入れる手は全て自分で考え、それを手書きで書き留めるほかに形に残す方法はない。例えば、ほぼ誰しものが必ず洒落弾きを入れるといった箇所があったとしても、それが楽譜に印字されることは決してなく、自らで習得・管理しなければならない。

〈地〉

前項において具体例を挙げているように、地に関しては入れるべき箇所にはほぼ必ず楽譜に印字されている。このことは、洒落弾きに反し、地を弾くことが公になっていることのあらわれといえるだろう。

〈替手〉

必ず楽譜に記載されている。作曲の段階で二つの旋律が同時に作られているため、本手・替手の両者揃って旋律が成り立っている。つまり、それぞれの旋律が正確に演奏されなければならないので、その意味において楽譜に記載されることは必須といえるであろう。「必ず弾くもの・弾く手が決まっている」という性格面のみをみると、地と替手は同類のものといえる。

【入れる箇所】

〈洒落弾き〉

決まりはない。タテが入れたいと思った箇所に自由に入れることができる。

〈地〉

楽譜への明確な記載があることを見ても、入れる箇所には基本的に指定があるといえる。ほとんどの場合において合の手へ入れられる。

〈替手〉

楽譜通りに決められている。

【入れる手】

〈洒落弾き〉

決まりはなく、自由に入れることができる。

〈地〉

楽譜記載のとおり弾くことが前提であり、それを大きく逸脱すると〈洒落弾き〉という認識になる。

〈替手〉

完全に決められている

以上、比較してみてあらためてわかることは、洒落弾きの最も特長的といえる部分はやはり「弾く箇所や手が決められていない」という点であると考えられ、地や替手とは明らかに異なる性質を持つものであることがわかる。洒落弾きと地については同じタテが弾くものであるが、筆者自身、演奏する立場として率直な感想を言わせて貰うと、両者を弾く際の心持ちは明らかに異なる。地は決められている旋律を淡々と弾くという感覚であるが、洒落弾きは、入れるタイミングを常に頭で考えながら計っているため、非常に神経を遣う。そういった弾く際の心持ちの違いも、両者の性質に一線を画す大きなポイントといえる。

第四節

「洒落弾きもの」と呼ばれる楽曲について

唄よりも手を聴かせる器楽的要素の強い楽曲を「手事もの」（通称「手もの」）と呼ぶが、その中でも、洒落弾きが全面に入れられる楽曲を山田流箏曲では別途「洒落弾きもの」と分類している。その代表曲には《東獅子》《松竹梅》《根曳の松》《さらし》等があり、もともと地歌の楽曲ではあるが、今では山田流箏曲でも頻繁に演奏されている。本節では、その「洒落弾きもの」ができた歴史的経緯について考察を試みることにしよう。

山田流箏曲は、「唄を中心」としたコンセプトをもとに流祖山田検校によって創始され、多くの新たな楽曲が生み出された。その曲調に合うように、楽器や演奏姿勢などにも大々的な改良を加えられたことはすでに述べているとおりであるが、それらの改良に踏み切った根本の理由は、演奏姿勢（態勢）の改善のためだと考えられる。生田流箏曲では角爪が使用されており、四角い爪の角部分を使って弾く仕様になっているため、座り方は箏に対して斜めになる。しかし、声を発しやすくするためにはまっすぐな姿勢であることが重要であると考え、箏に対して正面を向いて座ることにし、それに伴い爪の形も新たなものにした。琴爪の形・弾き方の改良によって、従来の箏曲にはない、どっしりとした音を手に入れることができた。こうして、楽曲面・奏法面における独自の特長が徐々に出来上がったことにより、山田流箏曲としての地位が確たるものとなったといえる。その一方で、唄を中心にしたことによって、手を聴かせるようないわゆる器楽曲は当初少なかったと推測される。あらためて山田流箏曲の古典曲を見渡してみると、いわゆる「手もの」と呼ぶような器楽的な楽曲は見当たらない。

雑誌『三曲¹⁹』の中で今井慶松師が書いた記事に次のようなものがある。

大体山田の方で手を多く働かせる様になったのは割に近來の事で、私の師匠山勢松先先からなのです、昔では唄物弾きとして山田では琵琶のような間をもって、歌の間にいい音をさせて唄が大體の筋であった様で、恐らくいまの熊野の合の手、小督の樂などもその昔は気合が違っていた事と思い

¹⁹ 今井慶松「山田で弾く手事の話―都の春の事、角爪丸爪の事、手事への傾向―」『三曲』第十五巻、第90号、東京：日本音楽社、1977年、14～15頁。

ます、山勢松韻先生時代から手の方が盛んになって来ましたが、之は一つには交通が開けて生田の人が自由に出入りし、又時代が器楽としての箏を世に出したものと思はれます、徳永さんあたりからも大分手事は山田へ入り、段々に稽古にも手物が出る様になって、好まれる様な傾向になりました、

ここで今井慶松が師匠と書いているのは三世山勢松韻のことで、明治23年（1890年）、当時の東京音楽学校に建設された奏楽堂の柿落としのために《都の春》を作曲した人物でもあり、この曲は山田流独自の手事物としては初の楽曲といわれている。さらに、記事内にもある徳永徳寿²⁰は《根曳の松》や《松竹梅》を山田流に移曲した人物といわれ、それについて雑誌『三曲』²¹には本人による以下の記述がある。

再度の上京が明治三十一年、その時の志は初め頗る固く真面目であって、まず最初に東京に於ける山田流の大立物を一通り挨拶に廻ったのです、その頃の大家として重立った人と云えば、山木山勢山登中能島櫛田²²、などの人々で、それらへずっと挨拶に廻ったが、どうした縁か、櫛田さんの家へ私は別に招かれて、そこへは山登中能島さんらも見えていました。そんな席ではきっと一曲弾かされるに違ひないと自分でも想像していたところ、案の條櫛田さんの発言だったと記憶するが、一同して、何か珍しいものを是非との望みで、私も期して来たことですからスグ弾きましたがそれが、

²⁰地歌・箏曲家。本名中井徳太郎。10歳より新八橋流の生島検校門下の岩島勾当より三弦を学び、翌年から箏曲も学ぶ。17歳のときから新生田流の四世津山春寿一に転門、1882年三弦本手の伝授を受け、83年西山徳茂一に伝承。また98年東京に移住してからは山田流箏曲も学んだ。里朝という芸名で寄席に出演、「縁かいな節」を歌って知られた。（『日本音楽大事典』より引用）

²¹ 徳永徳寿「藝界苦労話」『三曲』第八巻、東京：日本音楽社、1977年、19～20頁。

²² 櫛田栄清であると考えられる。1845～1905。山勢系の山多喜兼検校栄松一に師事、その二世を継いで山多喜松調と名のつたが、1891～1892年ごろ櫛田栄清と改めた。音楽取調掛に嘱託として出勤、三代山登らと三代山勢の仕事に協力。三弦の名手として知られ、山戸万和の「菊水」「須磨の嵐」などの合の手作曲に助言、そのほか四代山木や三代山勢なども、新作に当たってその助言または三弦の手付を求めることが多かった。地歌曲の山田流への移曲も行っている。（『日本音楽大事典』638頁より引用）

根曳の松だったのです。その晩はそれでかえつて来ましたが、三日してからの事で、山木さんと櫛田さんが私の宅へ見えて「今日はお礼旁々来たが」という事で種々話をしている内に例の先夜弾かれた根曳の松をこちらへ移しては貰えぬだろうかと、という事でしたから、私はむしろそれは喜ぶ処で、習って貰いましょうという事になりました、又その他にも種々の曲を渡しましたが、山勢さん櫛田さん杯は日々忙しい人々であるし、こちららは暇はあるから行ってあげましょう、と行って、自分は出かけて行っていたものです、そしてその代りに山田物をこちらへ大分譲って貰いました、それからして東京に於ける「根曳の松」はひろまったのです、初めは三味線で出して箏の手も移したのですが、櫛田さんは「之では東京ではやれぬから」というので東京式に櫛田さんが山田の方でやりよい様に手をつけたのですから、無論生田の手も入っておりますが之は即ち東京に於ける根曳の箏の手なのです。一体に櫛田さんや山勢さんは台広（だいびろ）の三味線がスキの方で、私がその後一時ふざけて寄席へ出た事もあった当時、この人はいつも聴きに来ていました。

以上二つの記事を総合してまとめると、この頃より山田流箏曲において手を聴かせることが盛んになってきたということに間違いはなさそうだ。また、記事によると《根曳の松》を山田流へ持ち込んだのは徳永徳寿だが、東京式すなわち山田流箏曲用に手付けをし直したのは櫛田氏であることがわかる。具体的にどのような点を変えたのかまでは記されていないが、現行する楽曲から推察するに、

- ・ 箏の基音を三絃と揃えて共調子にした
- ・ 箏の旋律を三絃の旋律に近づけてほぼ同じにした

大きくはこの二点になると考えられる。記事内で挙げられているのは《根曳の松》のみであるが、《松竹梅》についてもおそらく同様の変更が行われたであろうことは容易に想像がつく。これによりどういうことが起こったのかというと、箏と三絃が終始ほぼ同じ旋律を弾い

ている状態になった。この状況下で、タテが洒落弾きを使ってなにか違う手を入れてみよう
と考えるのはごく自然なことであろう。櫛田氏が、どのような点を東京式ではないと感じて
手付けを変えたのかはわからないが、その変更に伴って洒落弾きが全面的に入れられるよ
うになったことはまぎれもない事実である。もし櫛田氏がそこまでを計算していたのだとす
れば、現在ある「洒落弾きもの」の存在は、櫛田氏の功績によるものといえるだろう。ある
いは、山田流箏曲に沿う形に手付けをし直したことが洒落弾きを入れることを誘発したとも
考えられるので、山田流箏曲の演奏的特長と洒落弾きとは、切っても切れない強い繋がりが
あるといえよう。

さらに、雑誌『三曲』²³の中で今井慶松が以下のように書いている。

元来山田では箏の主なるものが重で、従って箏の方が三絃よりも働き且つ
多く並ぶと云う事が定例になっております。主たる楽器の相違から歌もや
はり、生田の方では、箏は歌うことはどうしても三絃が主となって唄うので
すが、山田のほうでは箏が主で、従って又歌も箏の方で十分働く事になる
のです。最も山田でも生田のものをそのままに取入れた曲、例えば青柳だ
とか酒などの如きはやはり生田のと通りの配合形式が普通となっております
すが、この松竹梅を初め吾妻獅子根曳の松などの如く山田の手物風に化し
たものは依然箏を主として、山田風の楽器配合形式を用いております。

この項目からもわかるとおり、山田流箏曲で箏が主になったのは、やはり唄を主に働かせ
るためであったことがわかる。しかも、そのポリシーは唄物のみに留まらず、地歌より移曲
された手ものにまで適用され、その結果、上記でいう「山田風」の手ものとなり、さらには
「洒落弾き物」という分類を生むこととなった。

あらためて整理すると、山田流箏曲の楽曲的特徴は以下のようにまとめられる。

²³ 今井慶松「山田手物としての松竹梅」『三曲』第五巻、第33号、東京：日本音楽社、1976年、13頁。

- ・ 箏が主
- ・ 共調子
- ・ 箏三絃の旋律がほぼ同じ

移曲された楽曲にもこれらのポイントは大々的に採用され、その結果として洒落弾きが入れるようになった。このように見ると、山田流箏曲の樂曲的・演奏的特長は、洒落弾きが入れる条件そのものであるということがいえるであろう。

本章では、実際に洒落弾きがどのようにして入れられているのかを楽譜をもって提示し、視覚的にわかりやすく示すことを目的とする。なお、楽譜については、箏譜と三絃譜が対照して記載されている博信堂社²⁴発行のものを統一して使用し、さらに一般的にもわかりやすく示すために五線譜も用いた。洒落弾きの部分は赤色で示している。実例の提示に使用した楽曲は主に《松風》から使用している。この曲は、山田流箏曲の楽曲的特長が多数集約されており、洒落弾きに関してもさまざまなパターンが入れられるため、例に挙げる曲としては最適と考えてこれを採用した。「演奏者による洒落弾きの違い」については、同じ楽曲の音源資料があり、最も違いがわかりやすいと判断した《根曳の松》を選曲し、中能島欣一師・二代伊藤松超師の洒落弾きを取り上げている。

²⁴ 博信堂社は数年前に廃業した為、現在は山田流箏曲楽譜刊行会より出版されている。

第一節 箏による洒落弾きの実例

1-1 装飾の洒落弾き

まずは、最もオーソドックスかつ旋律を装飾することを目的とした洒落弾きの実例を提示しよう。

〔譜例8〕装飾の洒落弾き①

〔合の手〕

ソーン	ダン	リン	チン	リン	チン	リン	チン	リン	チン	リン	チン	リン	以下前小節と同じ
斗ー	為	V	為	V	為	V	為	V	為	V	為	V	斗ー
ツーン	チン	リン	チン	リン	チン	リン	チン	リン	チン	リン	チン	リン	ツーン
斗ー	為	V	為	V	為	V	為	V	為	V	為	V	斗ー
六	七	七	七	七	七	七	七	七	七	七	七	七	七
2	3	V	3	V	3	V	3	V	0	3	3	7	2

或は 3

〔譜例9〕装飾の洒落弾き②

シャーン	ツーン	トン	トン	チーン	トン	カラ	リーン
七	九	五	五	十	七	九	十
七	九	五	五	十	七	九	十
七	九	五	五	十	七	九	十
七	九	五	五	十	七	九	十
七	九	五	五	十	七	九	十

或は 3

一例目は、いわゆる装飾音を加えている例である。西洋音楽においてもこの装飾パターンはよく見られるように感じる。しかし、それらは旋律が作られる段階より既に入っており、楽譜上にもすべて記載があるため、楽譜に記載が無い状態で装飾するこちらの洒落弾きとはそもそもの意味が異なるものといえるだろう。

二例目は、本手の旋律をオクターブ違いで弾いているものである。挙げた例は1オクターブ下の音でなぞっているが、高い方の音でなぞる場合もある。いずれにおいても、単音で弾くよりも旋律に厚みが増し、本手の旋律を補強あるいは印象付ける効果をもたらすと考えられる。

1-2 指示・誘導の洒落弾き

洒落弾きは、単に旋律を装飾するだけではなく、合奏を誘導する手段のひとつとしても用いられている。その類の洒落弾きを提示していこう。

①本手の旋律を先取りして弾く。

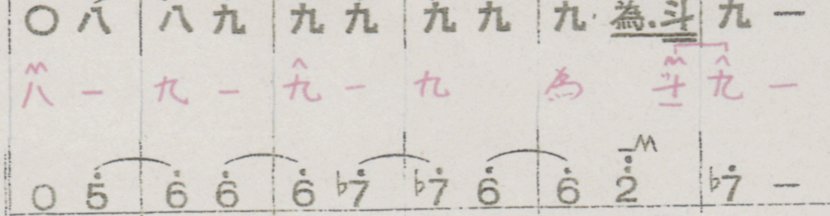
〔譜例 10〕 指示の洒落弾き①

ソ - ニン テ - ン チ - ン テ - ン チンテ ^M ツ - ン

○ ハ ハ 九 九 九 九 九 九 為 斗 九 -

ハ - 九 - 九 - 九 為 斗 九 -

○ 5̣ 6̣ 6̣ 6̣ 6̣^b 6̣^b 6̣ 6̣ 2̣^M 6̣^b -



2/4

2/4

本手が裏間で弾く箇所に対して表間で音を入れている例である。本来は地を弾く箇所であるが、音を変えて洒落弾きにして入れている。洒落弾きが本手の音を先行して弾き、本手がそれを追いかける形となっているため、先行している音の入り方によってテンポを自由にコントロールできるということになる。特にこのような単純な旋律の場合、勢いに任せてテンポアップしすぎてしまうことがしばしばあるため、先行している音、つまり洒落弾きによってそれを抑制することが可能となる。逆に、慎重になりすぎて思うようにテンポが上がらなかった時は、常間よりも気持ち早めに音を入れ込むことによって速度を上げることができる。

②休符を埋める。

〔譜例 1 1〕 指示の洒落弾き②

Handwritten musical score for 'Shan Te' (シャーンテ). The score is written on a single staff with a treble clef and a 4/4 time signature. The lyrics are written above the staff, and the piano accompaniment is written below. The score is divided into measures by vertical bar lines. The lyrics are: シャーンテ ツー シン ルー シン (五巻) (七巻) シヤーン. The piano accompaniment consists of a single melodic line with some rests and a bass line with some notes. The score is written in a handwritten style with some corrections and annotations.

〔譜例 1 2〕 指示の洒落弾き③

Handwritten musical score for 'Shan Te' (シャーンテ). The score is written on a single staff with a treble clef and a 4/4 time signature. The lyrics are written above the staff, and the piano accompaniment is written below. The score is divided into measures by vertical bar lines. The lyrics are: シャーンテ ツー シン ルー シン (五巻) (七巻) シヤーン. The piano accompaniment consists of a single melodic line with some rests and a bass line with some notes. The score is written in a handwritten style with some corrections and annotations.

邦楽において、休符は「間」と呼ばれ、演奏の進行やテンポの変化に伴い楽譜通りに正確にとられないことも多く、非常に変則的なものとなっている。間が詰まることを「間づまり」、逆にとりすぎることを「間のび」と言い、こういった言葉が存在することを見ても、間の取り方が邦楽において非常に重要なポイントとなっていることがわかる。特に、多人数の合奏ではそれを演奏者全員で正確に計らうのはかなり難しいといえる。例のように、間をカウントしやすい音が入ることにより、全員で統一した意識をもって次の出に備えられる。

演奏を作る上で重要なポイントはさまざまにあるが、全体平均として 20 分前後ある楽曲を観客に飽きさせることなく聴かせるには、やはり曲の運びが最も重要であると考えられる。洒落弾きは、楽器の「音」という演奏の上で最も自然な方法で正確な間を取らせ、曲を進行させることを可能にする。楽譜上で見れば、入れているのはほんの 1 音や 2 音であるが、その効果は絶大であると考えられ、装飾に見せながら曲の運びを指示できる、他には類を見ない方法といえるのではないだろうか。

1-3 演奏者による洒落弾きの違い

タテの判断により入れられる洒落弾きは、演奏者によって入れる手が相当に異なる場合がある。ここでは、同じ曲の同じ箇所に対して入れられる洒落弾きの違いを、複数の演奏者の例をもって比較する。

比較対象として挙げるのは中能島欣一師と二代伊藤松超師の洒落弾きで、公刊されているCDより《根曳の松》²⁵において採譜を行った。なお、筆者の聴音による採譜のため、正確にとりきれていない音があることをここにお断り申し上げておきたい。なお、本来であれば箏譜も書くところであるが、指使いなどの細かい部分において実際と異なる部分が生じた場合、演奏者に対して失礼にあたると考え、提示は五線譜のみにし、音として比較することにした。

まずは、前弾きの部分を提示する。

〔譜例13〕演奏者による洒落弾きの違い①

²⁵ 《根曳の松》「山田流箏曲 中能島欣一全集～古典編～」東京：財団法人ビクター伝統文化振興財団、VZCG-8 1 0 7～8 1 2 2 (CD)、2 0 0 1 年。

《根曳の松》「三曲合奏大全集～山田流 伊藤松超」東京：NHK サービスセンター、NSCC-0 3 0 5 8、2 0 0 3 年。

同じ旋律に対しての洒落弾きであるが、既にこれだけの違いがある。楽譜上で比較すると、中能島欣一師の洒落弾きは高音域を充実させており、二代伊藤松超師のほうは逆に低音域を中心に使う傾向が見て取れる。聴き比べての率直な感想としては、中能島欣一師の洒落弾きは華やかで明るい印象、二代伊藤松超師のほうは重厚で荘厳な印象を受けた。作りたい曲調が両者で全く異なることを曲の冒頭からも既に感じ取れる。続いて、後半部分の洒落弾きを提示する。

〔譜例 1 4〕 演奏者による洒落弾きの違い②

本手

中能島欣一
洒落弾き

二代伊藤松超
洒落弾き

後半になると、両者の洒落弾きの違いが更に開きを見せていることがわかる。楽譜上でも充分にそれを見て取れるが、実際に聴くとまたその印象の違いに驚かされる。筆者は、日常的に聴いていたのが二代伊藤松超師の洒落弾きであったため、大学に入学し、初めて中能島欣一師の洒落弾きを音源で聴いた時には、同じ曲でこんなにも違うものかと衝撃を覚えた。聴き手にこうしたインパクトを与えられるのも、洒落弾きの大きな特性であり面白さであるといえる。

既存の楽曲上において、これほどわかりやすく自分の個性を表現できる方法が他にあるだろうか。もし、これが現代の曲であったら、勝手にアレンジを加えて曲調を変えられたという理由で作曲者に訴えられる可能性すらあるのではないだろうか。その観点でみると、洒落弾きを入れるという習慣自体がやはり非常に珍しいものであり、またそれが山田流箏曲の演奏を作り上げる上で、独自の面白さの一つとして挙げられる大きなポイントであろうと考えられる。

1-4 状況による洒落弾きの違い

演奏する舞台にはさまざまな目的や状況がある。例えば、自分自身の勉強のために曲を出す舞台、助演を頼まれて弾く舞台、地方や伴奏として弾く舞台、などのように内容は多種にわたり、それに合わせて演奏する心持ちも自然と異なってくる。当然、洒落弾きに関しても同じといえるだろう。それに関連する内容として、萩岡松韻先生より以下のお話を聞かせていただいた。

洒落弾きは、いつも同じ手しか弾けないようではいけない。演奏状況やメンバーを見ながら、入れる手をその都度常に判断できなければならない。例えば、ワキ以下に座る人が本手をどうにか弾けるようなレベルであった場合、そこへ賑やかに洒落弾きを入れても、それによって肝心の本手がフラフラされてしまっただけでは自分自身も困るわけだから、そう多くの手を入れることはできない。逆に、ワキ以下がしっかり弾ける人であれば、じゃあこちらも思いきり洒落弾きを弾いてみようという気持ちになる。その時の状況によって、入れる手を常に取り捨選択できなければ洒落弾きの意味はないのだ。昔の名人の先生などは、そういった状況云々の前に、その日の気分によって洒落弾きが入ったり入らなかったりすることすらあった。例えば中能島先生は、気分が乗っていられれば本当に素晴らしい洒落弾きをお弾きになったが、そうでないときは洒落弾きをまったく入れず地のみを弾いて終わることもあった。

筆者は、学年の関係で言えば学内でタテを勉強させていただける機会が比較的多いほうであるが、それでも洒落弾きに関していえば、まだ事前に考えた手を予定通りに弾くことが精一杯で、状況に応じて入れる手を変えるなどということはなかなかできない。頭ではそうしたいと考えていても、本番の緊張感の中でそれを行うのは、思っているほど容易ではない。できるとしても、予定していた手をいくつか抜く（やめる）くらいのものだ。それでも、咄嗟に「弾かない」という判断ができるようになったことは小さな成長といえるのかもしれない。

以前だったら、何が何でもすべて弾かなければとガチガチに決め込んで強行し、その結果演奏の進行に支障をきたしてしまっただけのことだった。そうした失敗を何度も経るうちに、それをうまく回避する方法だけはようやく身につけられたといえる。今はまだその程度であるが、これから何十年と修行を重ねていくうちに、状況に応じた適切な洒落弾きを「選べる」ようになれば、それが洒落弾きをようやく自分のものにしたということであり、本当の意味での洒落弾きを弾けるようになったということになるのだろう。

二代伊藤松超が書いた『季刊邦楽』²⁶の記事の中に以下のような記述がされている。

「洒落弾き」は、その弾き手の独創性の主張であると同時に、芸風・芸統、さらには芸格をも表すものです。その上で先人を超えた「何か」が、
「さすが」とまではいかないまでも、「なるほど」と思える「何か」がなければいけないものだと思います。その意味で私は、今井先生を、中能島先生を、父を超えられないまま、父をなぞって、それを「今井風」として、ある意味では忠実に弾くことにしています。〈中略〉

さて、では「即興性」はどうなのかと問われますと、私の場合、厳密な意味での即興性は「ない」と答えざるを得ません。ある原旋律に対して、いくつかの工夫を、なるべくするように心掛けてはいます。例えば、「八千代獅子」の場合、山田流には楽譜に固定された「替手」があります。それに加えて私は（イ）（ロ）（ハ）三種類の「入れ手」を用意しています。〈中略〉しかし、それは普段の稽古の中で何回も試して「これはイケル」と思ったものが「引き出し」として蓄積されているものです。

弾く「手」を決めていない、予定していない。これは、しばしばあることです。しかしそれは「引き出し」を決めていないだけのことで、曲の進行に応じ、相手の力量を量りながら、あっちやこっちの引き出しを開けているだけのことです。

ごく気心の知れた仲間同士で弾いている時に、遊び心が動き出してしま

²⁶伊藤松超「洒落弾き-山田流箏曲における即興演奏」『季刊邦楽』第66号、東京：邦楽社、1991年、66～68頁。

う、そういうことは確かにあります。例えば「千鳥曲」で、後唄で突然「チ・チ」と千鳥の鳴き声を散らしてみようと思って、そうすると「あっ」と思って、間に「波の音も、そうだ風の音も入れながら」と気持ち働いて、そう弾いてしまったこともありました。

しかし、それは自分が主催する「おさらい会」ですら、素人さんが入ったり謝礼を受け取る場合には考えられないことですし、ましてや他派の会にお頼まれしたり、有料の会では、責任上あり得ないことです。

「洒落弾き」とは言われながら、それが曲として演奏されるわけですから、曲としてのまとまり感や一貫性が要求され期待されるのは当然のことで、それが仮に部分的にどんなにおもしろくしても、急に手が増えたり減ったりすることはよくないことですし、偶然性に甘えるわけにもいきません。

「洒落弾き」は、実は「即興」ではないのです。それは蓄積であり、周到に用意された「引き出し」なのです。偶像を壊してしまうような言い方ですが、今井先生も、中能島先生も、父も、そうだったと思います。「即興」で、「曲を芸術性豊かに構成してしまう」、そんなことは、私の力では「及びもつかない」というのが、正直なところの結論です。

本論を読み進めているうちに既に気づいた方もあるかもしれないが、洒落弾きは、実は事前に準備されているものであり、一般的あるいは本来的な意味での「即興」ではないというのが、実際にそれを弾く私たちの正直なところの感覚だ。ゼロから作る「作曲」とは違い、本手という確立した旋律の上に新たな手を入れるものであるため、本手に対しての音や間尺は当然きっちり合わなければならない。本番で咄嗟に思いついた旋律を弾いて、一発で狂いなく合わせるなどということは至難の技といえるし、それは賭けに近い行為に他ならない。だからこそすべてを準備しておく必要があるのだ。

こうなると、では本論の題目である「即興としての洒落弾き」という前提が成り立たないのではと思われるかもしれないが、筆者は、「即興」の定義が必ずしも「その場で思いついた旋律を弾くこと」だけではないと考えている。山田流箏曲の場合、事前に手を考えている

ことは確かであるが、用意している中のどの手を本番で弾くのか、あるいはそれらを弾くのか否かさえも含めて、その場の状況でタテは「即興的に」判断している。聴き手にしてみれば、事前に用意されていることなどわからないため、本手にない音が「突如として入ってきた」という印象に他ならない。その観点で見れば、十分に「即興」と呼べるものであると筆者は考えている。

洒落弾きは、その過程だけを見てしまうと本来的な「即興」とはいえないのかもしれない。しかし、たとえ事前に用意されたものであっても、選ぶ引き出しを一つ間違えてしまえば演奏が台無しになり得る可能性もある。瞬時に適切な引き出しを選ぶ「判断力」が演奏を成功へと導き、また周到に用意された手を「即興」に見せることを可能にする。洒落弾きは「旋律の即興」ではなく「判断の即興」というべきものと考えられる。

第二節

三絃による洒落弾きの実例

山田流箏曲において洒落弾きを入れるのは箏のタテであるが、特別な楽曲あるいは状況下において、三絃側で洒落弾きが入れたケースが過去に数例ある。公刊されている音源では、東芝レコードの『名曲のしらべ』²⁷において二代伊藤松超の三絃演奏による《千箱の玉章》《松竹梅》《都の春》²⁸がある。更に、《千箱の玉章》の洒落弾きについては、伊藤派における演奏の際には今もなお入れられており、唯一公なものとなっているため、伊藤派における代表的な三絃の洒落弾きといえる。しかしながら《都の春》《松竹梅》については、生の演奏でそれを聴く機会は今現在皆無となっており、これらの曲に限らず、三絃で弾く洒落弾きそのものが現在に至るまで一般的にならなかったことを見ても、やはり「特別なもの」という意識が根強く残ったことを物語っている。想像するに、三絃での洒落弾きは、箏のタテを十分に務められるレベルの演奏者が、「遊び心」の一端として、あるいは演奏上の特別のパフォーマンス的な意味をもって行うものであり、決して山田流箏曲の中で日常的なものとすることを目的としたものではない。仮に、もし日常的なものになったとしても、箏のほうで洒落弾きが入るというのに、そこへさらに三絃での洒落弾きが入ってきてしまったら、演奏全体のまとまりが損なわれるのに加え、タテというポジションの意義すら揺るがされる事態になりかねないだろう。山田流箏曲の演奏において、箏のタテが指揮をとるという概念は、歴史的な背景から見ても重要かつ必然的な山田流箏曲の特性であり、その根本が覆されるようなことはあってはならない。以上の理由から考えて、三絃での洒落弾きが山田流箏曲に日常的なものとして取り入れられなかったことは当然のことといえる。

しかしながら、タテという洒落弾きを入れる確固とした役割が存在するにも関わらず、あえて三絃がそれを担う事例が起こったこと自体は非常に興味深い。これは、タテと三絃がほ

²⁷ 『名曲のしらべ』東京：東芝音楽工業株式会社。※出版年については記載が無かった。

²⁸ 昭和50年或いは51年に行われた「三代萩岡松韻リサイタル」において実演もされている。

箏 萩岡松韻（三代） 萩岡信一（後の四代萩岡松韻）

三絃 伊藤松博（後の二代伊藤松超）

「三絃の面白い手を伊藤先生がお持ちであることを知っていたため、ぜひ弾いて貰えばと私から父に提案し実現した。ご自身の御社中の会などではもちろんお弾きになったと思うが、他所の会で公に生演奏で披露したのはこの時くらいだったのでは。」とのお話を萩岡松韻先生より頂戴した。

ぼ同格であるという前提の元に起こり得る事象であろうと考えられる。その証拠として、箏のワキ以下の演奏者が洒落弾きを弾くことはまずない。長唄三味線のタマでは、二枚目以下の演奏者と弾き分ける場合があるという話も聞いたが、山田流箏曲ではそのようなことはしない。これは、洒落弾きに限らず《長恨歌曲》のシコロのような事例においても同様であるが、これについても三絃で行われる例はあるため、やはり山田流箏曲において三絃はタテに次ぐ、あるいはほぼ同格のポジションであることがこれらの例からも見て取れるだろう。

結果的に、過去に例はあるとはいえ、三絃での洒落弾きが日常的なものにはなり得なかったのは、やはり山田流箏曲の「箏を主とする」ポジション関係が反映された結果に他ならない。今後も「特殊な例」という枠を逸脱することはない三絃の洒落弾きではあるが、しかしこういった試みを取り入れる「遊び心」は、洒落弾きにも通ずる山田流箏曲の性格的特長として挙げられる点といえるのではないだろうか。

第三章

博士課程における洒落弾きの実践と成果

～博士リサイタルおよび学位審査演奏会における実践曲を中心に～

博士課程の三年間、「洒落弾き」を博士論文のテーマに掲げ研究に努めると同時に、実技面においても、博士リサイタルにおいて実践的な研究を試みてきた。実際に演奏をすると、頭で考えていたのとはまた違う発見、課題や反省が見つかり、それらが筆者にとってかけがえのない経験・研究になったことはいうまでもない。これらの実践によって得られた成果も、筆者の研究資料の一つにすべきと考え、博士リサイタルでの実践記録をここに綴ることにした。以下は、二度の博士リサイタル、博士学位審査の実践記録および実践予定プログラムである。

第一回 船木麻代 博士リサイタル

平成26年2月10日（月） 午後五時開演 第1ホール

《秋静か》 箏 船木 麻代

《夏の詠》 箏 船木 麻代
三絃 萩岡 未貴

《根曳の松》 箏 船木 麻代
伊藤 ちひろ
三絃 田中 奈央人

〈演奏趣旨〉

第一回は、基本に重点を置き、弾く→弾き歌う→弾き歌い洒落弾きを弾く、という流れを作り、最も大切な「弾く・歌う」という点が、洒落弾きを弾きながらも疎かにならないことを目的とし、構成した。

第二回 博士リサイタル

平成27年2月5日（木） 午後四時開演 第6ホール

《七段調》 箏 船木 麻代

《八千代獅子》 箏 萩岡 未貴
三絃 船木 麻代

《玉 川》 箏 船木 麻代
伊藤 ちひろ
三絃 田中 奈央人

〈演奏趣旨〉

研究当初より興味を抱いていた三絃での洒落弾きに挑戦させていただける許可をいただくことができたため、《八千代獅子》においてそれを実践した。箏による洒落弾き、三絃による洒落弾きを同時に体験することにより、演奏意識や音楽的効果の違いなどを研究することを目的とした。

博士後期課程学位審査演奏会

平成28年2月4日（木） 午後四時開演 第6ホール

《千箱の玉章》 箏 萩岡 未貴
三絃 船木 麻代
小鼓 小川 実加子

《新ざらし》 箏 船木 麻代
三絃 伊藤 ちひろ

〈演奏趣旨〉

第二回リサイタルで挑戦させていただけた三絃での洒落弾きに再び挑戦することとなった。前回の《八千代獅子》は地歌の曲であったため津山撥での演奏だったが、今回は平撥での演奏となるため、より山田流箏曲らしい三絃の洒落弾きになるのではと想像している。《新ざらし》については、洒落弾きとカデンツの両面を自分自身で手がけて構成し、3年間の研究の集大成として発表演奏することを目的とする。

以上、三度に渡る演奏会において実技的な実践を行った。それぞれの曲を選んだ経緯、また実践してみての感想や反省等を研究実績のひとつとして書き綴り、研究内容の一端として本章にまとめることにした。尚、各回の当日プログラムを参考資料として巻末に添付した。

既に実践済みである第二回までの博士リサイタルにおいて、箏による洒落弾きを目的に選曲したものは、第一回リサイタルでは《根曳の松》、第二回リサイタルでは《玉川》である。両方とも、山田流箏曲においては洒落弾きが全面的に入れられる、いわば洒落弾き物として認識されている楽曲である。それぞれの楽曲を選んだ経緯と、実践記録を下記に綴る。

《根曳の松》を演奏して

この曲は、修士修了演奏会の際にも演奏させていただいたため、タテに座って弾いたのは今回が2度目であった。個人的にこの曲が好きで、いつか勉強してみたいと目標にしていた曲であったため、修士演奏会において弾かせていただける許可を頂けた時は非常に嬉しかった。しかし、その反面、この大曲を自分の手でどこまで作り上げられるのかという不安もあり、本番を迎えるまでの期間はとにかく必死でこの曲を勉強し、どうにか洒落弾きを整えたという状態であった。実践した結果としては、その時できる精一杯の演奏をしたのであるが、しかし、それはただ曲をこなしたというだけであって、タテとしての責務を果たしていたかという点については別問題だ。思い返してみると、あのときの演奏中に、自分がタテとしての意識を持って冷静な判断や指示ができていただろうかと考えると、ほとんどできていなかったと自覚する。うまくいったように聞こえたのは、助演であるワキと三絃の絶大な支えがあったおかげだ。

こうして修士課程を修了し、四年を学外で過ごした後、博士課程へ進学した。その四年のあいだには、《根曳の松》でワキや三絃を勉強する機会に何度か恵まれた。順番は逆になってしまったが、ようやくこの曲のすべてのパートを一通り経験できたこととなった。今の自分が同じ曲を弾いたら、修士の時に比べてどのような差が出るのだろうかという興味が湧き起こり、第一回博士リサイタルにおいて、修士演奏会のときと同じメンバーで再び演奏することにした。

実践してみてもまず一番に感じたのは、演奏に向かう心持ちの違いだった。ただ弾くだけで精一杯だったあのときに比べ、冷静に全体を見据えて演奏できる、いわば余裕のようなものが多少生まれていた。それによって、テンポやノリを計画的に作ることができるようになり、

安定した演奏へとつながったように感じる。

次に感じたのは、洒落弾きの変化である。基本的には前回と大きな変わりはないが、いくつか旋律を変えた部分があった。それは、変えようと思ってそうしたのではなく、弾いていて自然と「違うの手のほうがいいな」と感じ、そのまま取り入れた。しかもそのような部分が数カ所あった。修士演奏会の際に弾いたものは、そのときの自分の中ではベストといえる洒落弾きのつもりだったため、同じ自分が、その洒落弾きを変えようという気持ちになったことについて、正直のところ驚きを覚えた。しかし、それは経験を積む中で旋律の選択肢が増えた証拠であり、自分の好みが変化したことのあらわれでもあるのかもしれない。この経験を通じて、洒落弾きが常に一定ではなく「生きている・変化している」ということをこの身をもって実感した。日々生活する中で、成長と共にさまざまな嗜好が変化するように、洒落弾きもまたそのときの自分によって弾きたい旋律が変わるということを体感できた。これが、この回のリサイタルで得た最も大きな収穫だったといえる。

《玉川》を演奏して

この曲は、他の洒落弾きものに比べて演奏される機会は比較的に少ないように感じる。実際、私自身も山田流箏曲における演奏会でこの曲を聴いた機会はほとんどない。個人的には非常に良い曲だと感じるが、今回演奏をするにあたって受けたレッスンの中で、萩岡松韻先生が「良い曲だが、案外好みが分かれる曲」と仰っていたため、なるほどあまり聴かれない要因としてはそのことも大きいのではないかと感じた。演奏される機会が少ないことをみると、好まれない割合のほうが多いということになるのであろうか。その原因について確たる詳細はわからないが、自分自身が実際に弾いてみて、やはり非常に難しい曲であることは感じた。他の洒落弾きものと同様に、原旋律はシンプルであるため、洒落弾きを入れずして演奏を盛り上げることは非常に厳しい。数年前、私は三代伊藤松超師のワキでこの曲を勉強させていただいたことがあったが、先生が入れる洒落弾きにつられることなく本手を弾けるようになるまでに非常に苦心したことを未だにはっきりと覚えている。特に伊藤派の洒落弾きは非常に細かく凝っており、本手を縫うように隙間なく敷き詰められているため、本手の旋律自体はシンプルでも、それを洒落弾きの旋律とうまくからませていくことは非常に難しかった。通常、自分が洒落弾きを弾く際には、先生より教えていただいたそのままを弾くのではなく、

それをベースに極力自分自身の洒落弾きを考えて弾くように心がけているが、今回に限っては、上記の経験からまずは曲の完成度を上げることが優先であると考え、三代伊藤松超師よりお習いした洒落弾きをほぼそのまま弾かせていただくことにし、自分自身の手を新たに加えて入れることはほとんどしなかった。

実践してみて一番に感じたのは、ワキの重要性であった。この曲に限らず、山田流箏曲の合奏全般においていえることであるが、タテにとってワキは非常に重要な存在である。タテがタテとしての任務を遂行できるか否かはこのワキの能力にかかっているといっても過言ではない。しかし、頭ではわかっていたとしても、それを本当の意味で実感できる機会は意外と少ないように感じる。通常、合奏のポジションは、学年や年齢、キャリアや格といったさまざまな観点で序列が判断されポジションが決められるが、今回のリサイタルを含め、学部の卒業演奏会、修士演奏会、総合実習など、自分自身の勉強の機会に限っては、その序列が守られない場合がある。つまり、通常であれば自分の後ろには座ることのない格上の演奏家にワキについてもらうことができるのだ。

これは、将来専門家を目指す人間にとっては特に、非常に重要な勉強であると感じる。ワキがどういう演奏をするとタテにとって弾きやすい環境となるのかを実感することができ、同時に自分自身がワキで演奏する際にこういった心構えで演奏に努めなければならないのかという点についても明確に認識できる機会になる。今回の演奏は、私にとってまさにそうであった。ワキに力強く支えてもらい、この曲を弾ききることができた。今後、誰かのワキで弾く機会がある時には、タテにとってこういう存在になりたいと心から感じた。これが、今回のリサイタルで自分がタテを弾いたことにより得た最も大きな収穫だったといえる。そして、洒落弾きを弾く際に重要なのは決して自分自身の力量の問題だけではなく、良き共演者に恵まれるということが、その成功の是非の大きな要因の一つであることを実感した。

《新ざらし》を演奏するにあたって

筆者は、入学当初より博士課程三年間の最終目標を大きく二つに定めていた。一つは、「洒落弾き」をテーマとした博士論文を作成すること、二つ目は、実技面での目標として《新ざらし》を掲げ、それを学位審査演奏会において演奏することである。しかし、この《新ざらし》という曲は決して誰もが簡単に弾ける（弾かせてもらえる）ものではない。格の高い演奏者のみに許される特別な曲だ。それを承知でこの曲を最終目標に定めた理由は、元となる楽曲《ざらし》が洒落弾き物であるということ、更には《新ざらし》にはカデンツという形で演奏者の技術的な「聴かせどころ」が作られており、洒落弾きものの中でも非常に難度の高い楽曲であるため、これを最終目標に掲げることで、研究の励みになると考えたからである。

しかし、先ほども述べた通りこの曲は特別なものであり、本来であれば私のような者が演奏させていただけるような曲では決してない。当初より目標として掲げてはいたものの、実際に演奏させていただける機会が得られるかどうかはわからなかったし、どちらかといえはむしろ不可能であろうとも覚悟していた。もし、最終的に挑戦できなかったとしても、これ为目标に三年間の研究に努められたことはそれだけでも大きな意味があると思い取り組んできたが、萩岡松韻先生は、筆者の若気の至りとも言える情熱を温かく汲んでくださり、学位審査演奏会においてこの曲に挑戦させていただける許可をくださった。学校外であれば、きっと生涯弾く機会に恵まれることはなかったかもしれないこの曲に、研究の一環とはいえ挑戦させていただけるということは非常にありがたく、身の引き締まる思いである。このようなまたとないチャンスをくださった萩岡松韻先生には心より感謝を申し上げる次第である。更に、今回は《新ざらし》に入れる洒落弾き・カデンツ・構成のすべてを私自身で手がける許可までも頂くことができた。

《新ざらし》は、曲間に三絃2回²⁹・箏1回のカデンツがそれぞれ入る。これまでさまざまな名人がこの曲を手がけてきているが、洒落弾きやカデンツはそれぞれに違うものとなっているため、その違いが非常に面白い。最近では、比較的若い世代にもこの曲を手がける機会ができ始めたようで、筆者も実際に聴いたことがあるが、それらはどれも先人の手をそのま

²⁹ 当初は三度あった。詳細は第三節で記している。

ま弾いているものばかりであり、その度に少々疑問を感じていた。つまり、先人が考えた手をそのまま弾くだけでは、本当の意味でこの曲を自分自身で手がけたということにはなっていないと感じるからである。

しかし、この曲を一から全て自分自身で作ることが決して容易ではないということは、まだ取り掛かり始めたばかりの私でさえ身に染みて感じているところである。それらを踏まえて推察すると、先人により作られた手を完成型と捉え、それをそのままきっちり弾くだけでも十分な価値がある、あるいはそのまま弾くことが先人へのリスペクトであり、それを超えるなにかを自分で作るということや、そのような考えを起こすことはあってはならないという思いからくる判断なのではないかとも考えられるようになった。これは、おそらく洒落弾きそのものにも通ずることで、完全にゼロから考えている人はほとんどいないであろう。まずは先生から教わったそのままを弾くことから始まり、そのうちにさまざまな演奏を参考にしながら自分なりに違った手を試すようになり、何度も試行錯誤を繰り返しながら自分自身の洒落弾きが少しずつ出来上がっていく。つまり、ベースには必ず何らかの参考にした手が存在しているが、それを自分なりに発展させるかどうかは自分自身の判断によるところとなるといえるだろう。

それを踏まえた上で、筆者はどのようにこの曲を演奏すべきなのかと熟慮した結果、今の筆者にできる《新ざらし》を作りたいことを希望した。洒落弾きが人それぞれ違うように、カデンツもまた人によって作りたい旋律は違って当然といえる。だからこそ先人の手もそれぞれに趣向が異なる。筆者も、研究の一環として今の自分にできる《新ざらし》を作ってみたい。先人の弾いた手をそのまま弾く苦勞ではなく、自分自身で曲を作り上げる苦勞を感じたい。たとえそれが稚拙なものになったとしても、それが今の筆者のレベルであるとして受け止めるのみであり、その失敗に後悔することは決してないだろう。その思いをもって萩岡松韻先生にご相談申し上げたところ、研究の一環として挑戦させていただける許可をいただくことができた。非常にありがたい機会を頂戴したことに感謝し、心してこの曲に挑む覚悟である。

以上を目的に、最後は《新ざらし》に挑戦させていただくこととなった。更に、楽曲への理解を深めることで演奏をより良いものとするを目的とし、第三節において《新ざらし》の楽曲分析を行うことにした。

第二章第二節において述べているとおり、三絃での洒落弾きは特別な事例であるが、しかしこれを耳にする機会が今現在ほとんどなくなってしまったということについては、筆者個人としては非常に残念な思いを抱いている。そもそも、筆者自身も萩岡松韻先生より教えていただくまでは、三絃で行う洒落弾きがあったという事実すら知らなかった。先生より教えていただいて初めてその存在を知り、レコードに耳を傾けた。それがなかったら、筆者が三絃による洒落弾きの存在を知ることは生涯なかったかもわからない。日常的、つまり一般的になっていないということはそういうことでもある。誰かが伝えなければ、その存在そのものが知られずに埋もれてしまう可能性があるのだ。それは非常にもったいないと心から感じる。筆者がこれらの音源を聴いた時、その素晴らしさに夢中になって聴き入ったように、同じ思いをもっと多くの人たちと分かち合いたい。筆者が萩岡松韻先生より教えていただいてこの音源へ頂いて導いていただいたように、筆者も、この演奏の存在をなんらかの形で発信し、少しでも多くの人たちに興味を持ってもらいたい。

その思いを形にするために、博士課程の研究の一環としておこがましくもこの三絃での洒落弾きを実際に演奏させていただけないかどうかについて萩岡松韻先生にご相談申し上げた。無理を承知でのお願いであったが、筆者の熱意を温かく汲んでくださり、これに挑戦する許可を頂戴することができた。博士課程二年目のリサイタルにおいて《八千代獅子》で実現を果たし、更には、最終年度の学位審査演奏会においても《千箱の玉章》で挑戦させていただける予定となっている。これらの発表を通して、三絃での洒落弾きの存在を知り、興味を持って音源に耳を傾けてくれる人が一人でもいたのならば、それだけで筆者の研究は大きな成果を得たことになる。しかしながら、何度も述べているように、三絃で弾く洒落弾きというのは特別なことであり、本来は私の立場で手につけられるようなものではない。研究の一環であるとはいえ、これに挑戦できたことは、筆者の人生において貴重な経験・財産となったことはいうまでもない。温かいご理解と絶大なるご指導を下さった萩岡松韻先生にあらためて心より感謝を申し上げる。この貴重な経験を、実践記録として本論に記述し、研究の一端として残すことにする。

《八千代獅子》を演奏して

第二回博士リサイタルにおいて三絃での洒落弾きを実践するにあたり、まず選曲については、萩岡松韻先生との数回のご相談を経て決定した。先生より「《都の春》のように、既に他の人が手がけている曲ではなく、まだ誰も三絃で洒落弾きを入れていない曲を一から自分で作るほうが研究の為になる。」というご助言をいただき、候補として上がった《八千代獅子》でさせていただくことにした。この曲は、三段からなる手事で構成されており、段の始めと終わりに少し違いがあるのみで、三段ともほとんど同じ旋律が繰り返される。比較的初期に習う曲であり、決して難しい曲ではない。替手は付けられているが、山田流箏曲では更に洒落弾きを入れて格段に変化をつけることが多く、広義でいえばこれも一種の「洒落弾きもの」に値するといえよう。この曲を選んだ要因としては、ほとんど同じ旋律からなる三段仕立てという点が、初めて三絃での洒落弾きを試みる曲として構成しやすいのではということ、また、箏に携わったことのある人なら比較的誰もがこの曲を知っているため、洒落弾きの旋律がわかりやすく聴き手に伝わるのではと考え、この曲に決定した。

全体的な構成としては、初段はシンプルに、二段は少し華やかに、三段ではあえて本手とかけ離れた旋律をあてがうなどして派手に、といったように終曲に向けて盛り上がるよう洒落弾きの構成を試みた。実際に演奏して最も感じたのは、安定感の違いであった。通常、山田流箏曲での三絃は、箏とほぼ同じ旋律をたどり、箏側の演奏に寄り添いついていくという性格が強いため、三絃側で演奏を先導するという意識はほとんど無い。さらには、山田流箏曲は箏が主であることから、三絃という楽器そのものに携わる時間が箏に比べて必然的に短い傾向にある。そのため、三絃という楽器自体に箏ほどの慣れや安定感を感じられない人も少なくない。筆者もその一人である。三絃は、勘所を押さえるという方法ですべての音を作り出さなければならない上に、温度や湿度により絶えず変化する調子に常に気を配らなければならないという点において、箏よりも格段に神経を遣い、当然演奏時の心理状態もそれに伴うこととなる。今回筆者も合わせの時点より箏で洒落弾きを弾く時とは比べものにならないほどの緊張感と不安を感じ、ついには本番当日までそれを完全にぬぐい去ることはできずに終わってしまった。結果としてはそれも含めて非常に勉強になったが、三絃で入れる洒落弾きが決して簡単ではないということをこの身をもって実感できたことで、だからこそこれ

は名人芸であるのだなということを理解できたことが一番の収穫であったといえる。これを、遊び心を持って軽やかに入れられるようになるには、それこそ洒落弾きを自然と入れられるようになるのと同じ、あるいはそれ以上の修行と鍛錬を要するということをあらためて実感した機会となった。

《千箱の玉章》を演奏するにあたって

第二節の冒頭でも述べたように、この曲の三絃での洒落弾きは伊藤派において既に存在しており、筆者が初の試みではない。しかし、伊藤派の三絃での洒落弾きは曲全体に渡るものではなく、曲中の一部のみとなっているため、その部分を参考にさせていただいた上で、曲全体に洒落弾きを試みたいと考えている。特に、曲調が賑やかに転ずる後半部分は、「返し」と呼ばれる類似する旋律が二度繰り返される構成となっているため、前回の《八千代獅子》と同様に、終曲に向けて盛り上がるよう効果的に変化をつけられればと考えている。

色恋を歌った歌詞のために、俗曲改良運動の際に《関の清水》と題した替歌が作られたが、後に再び元の歌詞に戻されるという歴史を持つ楽曲であるが、歌詞の最後に「万歳楽」を用いてめでたく結んでいることから、現在では祝儀曲として扱われることが多く、演奏会の最後に大勢で賑やかに演奏する際に用いられたりする。

今回は、研究発表であることから一面一挺という最小限の編成にしたが、後半の賑やかに転ずる部分に変化をつけるため、小鼓に入ってもらうことにした。

第三節

「新ざらし」についての楽曲考察

3-1 《新ざらし》の歴史

「ざらし」を題材とする楽曲は山田流箏曲に限らず邦楽内の多方面にわたって存在し、これだけをテーマにしても非常に奥深い研究題材であるが、本節では山田流箏曲の「新ざらし」に繋がる部分を中心に取り出してまとめることにする。

まずは、「新ざらし」のベースであり、山田流箏曲でも今なお頻繁に演奏されている楽曲、深草検校の「ざらし」について歴史的経緯をここにまとめる。なお、《ざらし》や《新ざらし》に関連する先行研究として伊藤まなみ著「《ざらし》における器楽的特徴-その進化と発展」³⁰が発表されているため、そちらを全面的に参考とさせていただいた。

長歌（上方長歌）について

永禄年間（1558～1569）、中国から伝来した三絃は、当初楽器のみが伝わっただけで楽曲は伝わらなかった。その為、民謡やはやり歌のようなものの伴奏に使われているに過ぎなかったが、演奏技術の進歩に伴い、芸術的三味線音楽が創られることとなる。これが、日本音楽至上最古の三味線音楽である「三味線組歌」の誕生である。これまで三味線組歌は地歌演奏家が伝承してきたため、現在では地歌に分類されているが、日本のすべての三味線音楽の元になっているといわれている。初期に発生した三味線組歌（現在は「本手組」と呼ばれている）の主な特徴を以下に挙げる。

- ・多くの歌詞は既存の民謡や流行歌を組み合わせて作られている
- ・各歌の長さ、小節数がまちまち
- ・奏法はスクイ撥が多用され、決まりきったような単調な旋律の繰り返し
- ・前弾きの型がどれも同じ
- ・ほとんどが本調子

³⁰ 伊藤まなみ著「《ざらし》における器楽的特徴-その進化と発展」東京藝術大学大学院修士論文、平成5年度、7～49頁。

その後、この「本手組」を技術的に進歩させた、柳川検校（?～1680年）による「破手組」の成立を迎える。本手組は、撥で弦を上から弾いてすぐにすくう「モロバチ」の奏法を多用しているため旋律の自由度に欠けるところがあった。それに対し、破手組はスクイ撥をしない「カタバチ」を多用していて、これにより旋律的な自由度が増した。この破手組出現以降の三味線組歌の特徴の変化をまとめると以下ようになる。

- ・リズムやテンポがより複雑かつ不規則になった。
- ・左手で糸をはじく「ハジキ」や、同じく左手で竿の上を速やかに上下させるコキ（スリ）が多用されるようになった
- ・歌詞に、近世調ともいわれる「七七七五調」が多く見られるようになった
- ・歌と歌の合間などに、間奏部分が奏されるようになった

このように、曲調に変化を遂げた三味線組歌ではあったが、それでも「前弾きの型が同じ」「どれも同じ曲調にきこえる」ものであったため、次第に人々の関心は薄れていった。

長歌の発生は、この三味線組歌の本手組から破手組への発展の延長線上に成り立つものといえる。長歌は『大ぬさ』³¹の四の巻に、「江戸浅利検校・佐山検校、京朝妻勾当、当風引出し手新曲歌の唱歌」として初めてその22曲の詞章が収載、紹介されているが、ここではまだ「長歌」という分類名称は見られず、それまでの三味線組歌とは違う「新種の曲」という意味で「新曲」と称されていたと考えられる。そしてこの新曲の中に「晒」の名が見える。その後、この新曲は『松の葉』³²においてようやく「長歌」と名付けられて分類され、「晒」はその二巻において北沢勾当の作曲として収載されている。その実際の資料を次頁に添付する。

³¹ 『大ぬさ』1685年（貞享2）刊行。『糸竹大全』内に収録。『日本歌謡研究資料集成』第三巻、池嶋洋次発行、平野健次・上参郷祐康解説、東京：勉誠社、1978年、161～162・164～165頁に収録。

³² 『松の葉』1703年（元禄16）刊行。

以上のように、三味線組歌に比べると進歩発展を遂げた長歌であったが、それ以後に発生した「端唄」や、器楽部分（＝合の手）を発展させた「手事物」などに押され、これもやはり衰退の道を辿ってしまう。しかし、長歌「さらし」は、のちに深草検校によって手事部分が加えられ、それにより手事物として分類され、いま現代においてもレギュラーな演目として扱われることとなる。北沢勾当とされている長歌「さらし」については、歌詞があるだけで楽譜は残されて（見つかって）いないため、その曲調などについては何もわからない。

深草検校作曲の「新さらし」について

「さらし」が初めてその名を世に紹介されたのは『大ぬさ』によってであり、その後『松の葉』の中では北沢勾当作曲として記載されていたことは前項のとおりであるが、その約80年後、『歌系図』³³の中で「北沢勾当調並作」³⁴として「古さらし」³⁵とあり、それとは別に、「深草検校調」として「新さらし」³⁶とある。この深草検校の「新さらし」³⁷が、現在、継山流・富筋で演奏されている「さらし＝古ざらし」、同じく継山流・富筋・菊池派・菊田歌雄に伝わる「さらし」、柳川流で演奏される「さらし＝早ざらし」、山田流箏曲で演奏される「さらし」、すべての元となったものであり、北沢勾当の「さらし＝古さらし」は、それらの祖というべきものといえる。

長歌から手事物へと発展した「さらし」

『歌系図』の中で、長歌として扱われていた《古さらし》《新さらし》は、その後『今古集成琴曲新歌袋』³⁸では北沢勾当の「古さらし」はその名を消し、深草検校の《新さらし》の

³³ 『歌系図』1782年（天明2）刊行。三味線の独習入門書であり、一節切独習尺八入門書『紙鷺（いかのぼり）』、箏組歌の歌謡集『知音の媒（ちいんのなかだち）』と共に三書を合収して『糸竹大全』内に収録されている。

³⁴ 調並作＝作詞作曲ともに北沢勾当であるという意

³⁵ 《古さらし》と清音で発音。ただし、当時の文献は濁音が無いため実際の発音がどうであったか定かではないが、現在は清音で発音することにより、後のものと区別している。

³⁶ 「さらし」と清音で発音。当時の文献には濁音が存在しないため、実際の発音がどうだったかは不明だが、清音で発音し、後のものと区別している。

³⁷ ここでいう「新さらし」は、山田流箏曲において「さらし」に即興的・技巧的な手を加えられた明治以降の「新ざらし」とは別ものになる。

³⁸ 『今古集成琴曲新歌袋』1789年（寛政1）刊行。

みが「手事物」として分類されている。これにより、《さらし》と名のつく楽曲は再び一種類となり、「新」「古」をつけて区別する必要がなくなったために、深草検校の《新さらし》が端的に《さらし》と呼ばれるようになった。

その後の《さらし》の伝承

現在、深草検校の《さらし》が伝承されている主な派は、山田流箏曲を省き以下の三つにまとめられる。

(1) 箏曲生田流上派

地歌柳川流

萩原正吟³⁹

(2) 箏曲継山流

地歌野川流

富山清琴⁴⁰

(3) 箏曲継山流

地歌野川流菊筋菊池派

菊田歌雄⁴¹

これらの《さらし》には箏の手付は伝承されておらず、現在でも純粋な地歌として三絃のみで演奏されている⁴²。それぞれの《さらし》について簡単に説明を加える。

(1) 箏曲生田流上派・地歌柳川流の《さらし》

京都において深草検校の流れをくむ派で、萩原正吟が伝承していた。

この派に伝承される《さらし》は変奏度が強く、そのテンポの速さから《早ざらし》ともいわれている。

³⁹ 萩原正吟、1900～1977年。現在は、萩原よりそれを習った津田道子（生田流下派）が伝承している。

⁴⁰ 富山清琴1913～2008。

⁴¹ 菊田歌雄 1879～1949。

⁴² (3)のみは、菊田歌雄が手付をした箏を共に演奏する。

(2) 箏曲継山流・地歌野川流富筋の《さらし》

大阪のこの派に伝承された《さらし》はごく古典的で、山田流に伝承される《さらし》の三絃の手と近いものといえる。その古典的な手から《古ざらし》ともいわれ、富山清琴が伝承している。

(3) 箏曲継山流・地歌野川流菊筋菊池派の《さらし》

大阪のこの派に伝承される《さらし》は、変奏度もほとんどなく古典的で、深草検校の《新さらし》と三絃の手がほとんど同じといえる。他派に箏の手付がないなか、この派では菊田歌雄が箏の手付をし、箏と三絃での合奏が行われる。

なお、《早ざらし》《古ざらし》という名称については、伊藤まなみ著『《さらし》における器楽的特徴—その進化と発展』において、中井猛師談として以下の論述がある。

この《早ざらし》、《古ざらし》という名称については、後になってからつけられたものであるという。というのは、まだ京都と大阪の情報交換や交流が、現在のように盛んではなかった時代には、今日、大阪の演奏家達は、自分達の弾く《さらし》しか知らず、《〇ざらし》というように区別する必要がなかった。しかし、互いの交流が盛んになり、自分達の弾くもの以外の《さらし》の存在を知るようになり、区別する必要にせまられた。二つの《さらし》を比較した結果、京都のものを、そのテンポの早さ、のみならず、変奏度の強さ、技術的難解さがあるという意味も込めて《早ざらし》、富筋の《さらし》は古典的な手であるという意味で《古ざらし》と呼び換えられるようになったと思われる。実際《古ざらし》のレコード⁴³化されているものがあるが、曲の題名は《古ざらし》ではなく、《さらし》となっている。

このように、大阪の富筋には《古ざらし》が伝承されていたのであるが、その後富山清琴が京都の萩原正吟より《早ざらし》を習い、これに更に変奏度を増し、手事部分には即興性

⁴³ 「京都の作曲家」レコード CBS SONY(SOJZ94) 三絃 富山清琴・富山清隆、1975年発行。

のある独奏部、いわゆるカデンツを加えたものを作り出した。カデンツの途中で三絃の一を下げた一下がりの調子にしたり、長唄の大薩摩を参考にしたような手なども入れられており、かなり独創的な試みがなされている。富山清琴はこれを《新早ざらし》と命名した。

山田流箏曲の《さらし》

《さらし》が山田流箏曲で演奏されるようになった経緯については、平野健次著「箏曲・地歌の歌謡」⁴⁴によれば、「移曲を行ったといわれる」「東京へ持ってきたということだ」という表現で小名木検校が、「箏の手をつけて引きだしたとなっている」という表現で玉川検校が、その名を記載されているが正確なことはわからない。移曲した人物・経緯について多少の差異はあるものの、おそらく前章で述べた松竹梅などの例と同様の作業がこちらの曲に対しても行われたのではというのが自然な推察と考えられる。そしてこの曲にも洒落弾きが全面的に入れられる。

山田流箏曲でこの曲が演奏される場合、山田流箏曲の基本演奏スタイルと同様に箏二面に対し三絃一挺で、三絃は、地歌で使う鉛駒と津山撥が用いられる。一般的に「手事物」といわれるものは、基本の曲構成は下記ようになる。

前歌 ～ 手事 ～ 後歌

《松竹梅》や《根曳の松》のような大曲になると、あいだの手事が二回・三回と増えて以下のような構成となる。

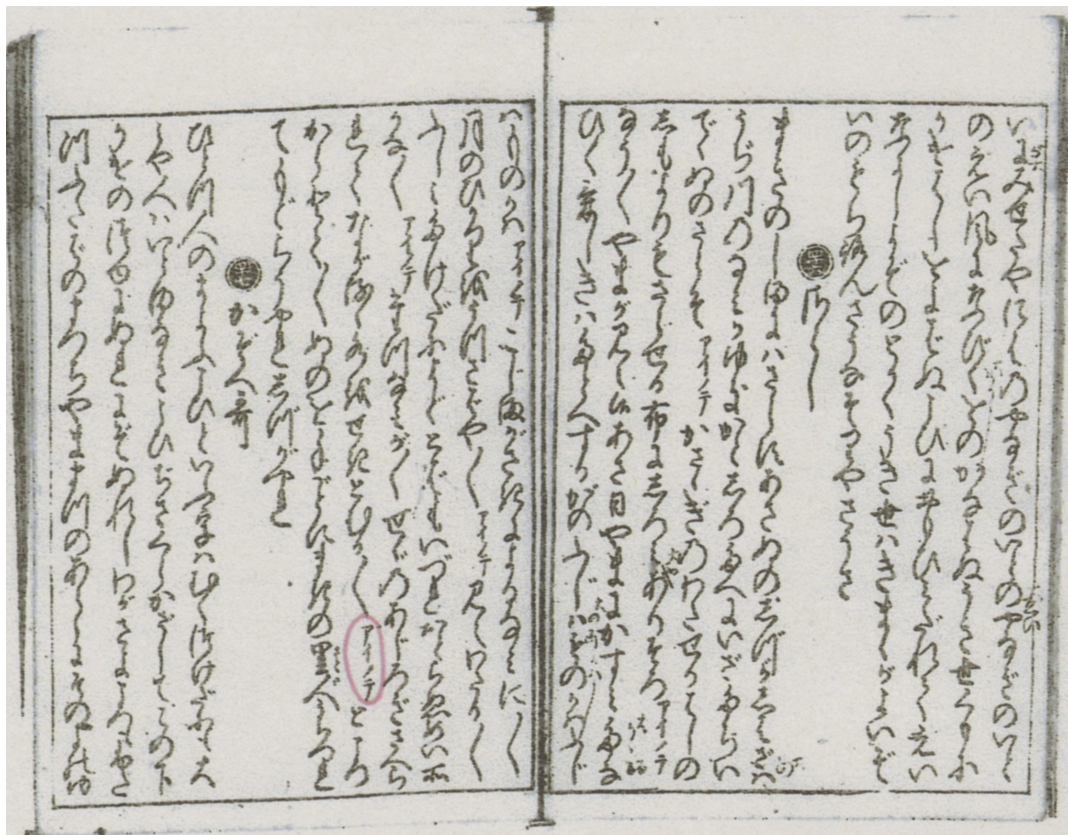
前歌 ～ 手事 ～ 歌 ～ 手事 ～ 歌 ～ 手事 ～ 後歌

《さらし》に関しては、歌と手事の切り替えが細かく構成されている。

前歌 ～ 合の手 ～ 歌 ～ 合の手 ～ 歌 ～ 合の手 ～ 歌 ～ 合の手 ～ 歌 ～ 合の手
～ 歌 ～ 合の手（手事） ～ 後歌

⁴⁴ 平野健次「箏曲・地歌」の歌謡、邦楽社、1990年。

「合の手」「手事」という言葉の違いについてであるが、両方とも基本的に「歌のない器楽部分」を表すという点について相違はない。しかし、その使い分けについては違いが未だはっきりとはしていない。あえて線引きするならば、手事は楽曲の中で最も中心的な器楽部分のことを指す場合が多く、合の手はそれに比べれば歌と歌のあいだにある比較的短い器楽部分ということになるであろうか。いずれにしても基準は未だ曖昧である。《さらし》の場合、現在の楽譜には一番後の器楽部分は「手事」と書かれているが、『松の葉』の歌詞には以下の資料のように「アイノテ」の記載が認められる。



歴史的にいつの段階から「手事」という認識になったのかは確認できないが、《さらし》の一番後の部分のように、明らかに長い器楽部分には区別をつける意味を込めてあえて名称を分けたと考えるのが自然と考えられる。

《さらし》の歌詞は以下のとおりで、布を川水に晒す情景を表している。

槇の島には さらす麻布 賤がしわざに宇治川の 浪か雪かと白妙に いざ立ちいでて 布をさらさう

(合の手)

鵲の渡せる橋の霜よりも さらせる布に白みあり候

(合の手)

なうなう山が見え候 朝日山に霞たなびく景色は たとへ駿河の富士はものかは 富士はものかは

(合の手)

小島が崎に寄る波 小島が崎に寄る波の 月の光をうつさばや 月の光をうつさばや

(合の手)

見渡せば 見渡せば 伏見 竹田に淀 鳥羽も いづれ劣らぬ名所かな いづれ劣らぬ名所かな

(合の手)

立つ浪は 立つ浪は 瀬々の網代に障へられて 流るる水を堰き止めよ 流るる水を堰き止めよ

(合の手/手事)

所柄とてな 所柄とてな 布を手ごとに 槇の里人うちつれて 戻らうやれ賤が家へ

現在この《さらし》は、山田流箏曲では「手事物」あるいは「洒落弾き物」の代表的楽曲の一つとして広く演奏されている。

山田流箏曲の《新ざらし》

山田流箏曲で《新ざらし》が演奏されるようになった経緯として、平野健次著『箏曲・地歌の歌謡』⁴⁵には以下の記述がある。

山田流箏曲家に伝わる口伝としては、この「ざらし」を山田流箏曲化したのは二世小名木検校（1791～1851）であるともいわれる。この小

⁴⁵平野健次著『箏曲・地歌の歌謡-その表象文化論-』邦楽者：東京、1990年、53頁。

名木検校は、現在の中能島家の祖であるが、中能島家に伝わる三弦の秘曲に、「新砧」と「新ざらし」とがある。すなわち、単に山田流箏曲化されたのみならず、その三弦の手付けにも山田流箏曲独自の変奏度の強い手が早くから作られていたものと思われる。この変奏度の強い三弦に対して、それに対応する箏の手付けも当然行われた。その場合、これを、普通の「さらし」と区別して「新さらし」または「新ざらし」と呼んだ。その三弦の演奏はもちろん中能島検校松声一（1838～1894）によって知られたが、箏の新手付けのほうは、三代山勢松韻（1845～1908）が手を付けたものが有名となり、明治三十年の東京音楽学校春季大演奏会における初世萩岡松韻（当時松柯、1864～1936）の三弦との合奏などはかなりの評判となったらしい。（『おむがく』69号参照）。その後、この「新ざらし」はいろいろな山田流箏曲家によって、その編曲が試みられたらしいが、一応完成したスタイルのものとしたのは今井慶松（1871～1947）であった。その今井慶松の箏に対して、三弦を受け持って名声を博したのは、若き日の中能島欣一師である。

さらに、萩岡松韻先生に詳細を取材し、現在演奏される「新ざらし」の三弦の伝承の流れを以下にまとめた。

三代山勢松韻

↓

初代萩岡松韻・初代高橋栄清

↓

中能島欣一・初代伊藤松超・福地万寿栄

↓

二代伊藤松超・鈴木清寿

現在では、三弦カデンツは二度が通常となっているが、当初は三度あった。さすがにくどいという理由からか徐々に二度に集約されていったようだ。三度行っていたのはおよそ福地氏までであったが、後に三度あることを知った二代伊藤松超は、福地氏に残る一箇所を教わりに行ったそうで、その際に福地氏が「よく三度あることを知っているね」と驚いていたそうだから、その頃には既に三弦カデンツは二度が主流であったということになるだろう。福地氏は「私が今行われていないもう一箇所の三弦カデンツを教えたのは伊藤松博と鈴木清寿の二人だけだ」と語っていたから、その後伝承されていなければ、三度の三弦カデンツは事実上その二人で打ち止め状態といえるだろう。

さらに、三世山勢松韻の高弟であった今井慶松は、《新ざらし》の名演奏で最もその名を世に知られた一人である。今井慶松は、三世山勢松韻から習い受けた手にさらに自身独特の手を加え、その独創的な手付と演奏技術の見事さが当時の名物的存在にまでなった。藤田俊一著「今井慶松談」⁴⁶によれば、今井慶松の《新ざらし》が演奏会に出ると「必ず演奏会は満員になる」というほどの評判であったという。当時、今井慶松の相三絃を務めた演奏家には、山室千代子・諏訪多喜井・初代高橋栄清・初代伊藤松超・中能島欣一などがある。こうして《新ざらし》はさまざまな名人によって手がけられ、各々の独自スタイルが確立された。

⁴⁶ 藤田俊一著『今井慶松談：附・伝記と作曲集』日本音楽者：東京、1959年。

3-2 山田流箏曲における《新ざらし》の楽曲構成について

《新ざらし》が《さらし》と異なる点は大きく二つある。まず演奏形態であるが、《さらし》は箏二面（あるいはそれ以上）に対し三絃が一挺という、いわゆる山田流箏曲の基本スタイルに準じているが、《新ざらし》はほとんどの場合において箏一面に対し三絃が一挺という最小形態で構成される。筆者は、三絃パートで《さらし》を一面一挺で演奏した経験があるが、箏のワキがないことの心細さを痛切に感じたことをはっきりと覚えている。ワキがないことによって、タテの洒落弾きを三絃がダイレクトに受け止めなければならない。本手の旋律を自分ひとりで守らなければならないというプレッシャーを大きく感じたと同時に、ワキの存在価値を痛切に実感した経験だった。おそらくそれはタテ側にしても同じ思いであっただろう。ただ弾くのでさえ大変な《新ざらし》に、この一面一挺という形態があえて適用されているのだから、この曲に求められる演奏者のレベルの高さが、この構成を見ただけでも充分にわかる。

二つ目は、《新ざらし》独特ともいえるカデンツ（独奏部）の存在である。三絃は二回もしくは三回、箏は一回のカデンツがそれぞれ盛り込まれていて、一方がカデンツを弾いている間、もう一方の演奏者はさらし地を弾き、相手の旋律をリズム的に支える役目に徹する。カデンツは、いうまでもなく両演奏者にとっていわば「聴かせ所」となるわけだが、この部分に限らず、通常の《さらし》の元旋律を複雑にした難度の高い手を、箏と三絃それぞれが曲全体に渡って弾くため、一曲を通しての演奏量は相当なものになる。そのため、カデンツだけでなく、曲全体を過不足なく仕上げる演奏技術が求められる曲であるといえる。カデンツが入る箇所を次ページに記した。

槇の島には さらす麻布 賤がしわざに宇治川の 浪か雪かと白妙に いざ立ちいでて 布をさらさう

(合の手)

鵲の渡せる橋の霜よりも さらせる布に白みあり候

(合の手)

なうなう山が見え候 朝日山に霞たなびく景色は たとへ駿河の富士はものかは 富士はものかは

(合の手) 三絃カデンツ①

小島が崎に寄る波の 小島が崎に寄る波の 月の光をうつさばや 月の光をうつさばや

(合の手) 三絃カデンツ②

見渡せば 見渡せば 伏見 竹田に淀 鳥羽も いづれ劣らぬ名所かな いづれ劣らぬ名所かな

(合の手)

立つ浪は 立つ浪は 瀬々の網代に障へられて 流るる水を堰き止めよ 流るる水を堰き止めよ

(手 事) 三絃カデンツ③

箏カデンツ①

所柄とてな 所柄とてな 布を手ごとに 槇の里人うちつれて 戻らうやれ賤が家へ

三絃のカデンツは、現在は①③の計 2 回が通常となったが、以前は上記の箇所計 3 回設けられていた。

まず目につくのは、箏と三絃それぞれのカデンツの回数の違いである。三絃が 3 回対して箏が 1 回と、三絃のほうが多く設定されている。これについては、《新ざらし》の歴史的変遷をみても、三絃を中心とする楽曲であることがその理由の大元であろうと考えられる。さらに箏のカデンツが組み入れられるようになったのは三世山勢松韻からであるため、三絃と箏による両方のカデンツがあるという点は、山田流箏曲における《新ざらし》の独自の特長といってよいものであろう。しかし、通常感覚からいえば、せっかく新たに組み込むのであれば、箏のカデンツも三絃と同じ回数に分けるとか、一回だとしてももう少し早い段階で入れるなど、いわば負担を軽減できる方法があったと思うのだが、それをあえて終盤の一回のみに絞ったということは、むしろ挑戦的な構成であるように感じる。あるいは、三絃が 3 回あったことを考えると、バランス的にこの箇所しかなかったということになるだろう。

第三節冒頭で述べたように、今回筆者が《新ざらし》を演奏するにあたり、カデンツの入る箇所や弾く旋律について自由に構成する許可をいただくことができた為、貴重な機会を全面に生かし、通常スタイルに捉われない形をとりたいと考えた。今回、筆者は箏を弾くということと、筆者の研究発表という点を踏まえ、通常とは逆の、箏で二回、三絃で一回のカデンツで演奏させてもらうこととなった。前ページの歌詞でいうと、箏は、三絃カデンツ②と箏カデンツ①の二ヶ所、三絃は、三絃カデンツ③の一ヶ所にそれぞれ入れることにした。

本来的には三絃のカデンツのほうを多く作るべきなのであろうが、今回は筆者の研究発表という目的を踏まえ、萩岡松韻師とご相談を重ねた結果この構成でさせていただくこととなった。今の筆者にどこまで出来るのかわからないが、戴いたチャンスを決して無駄にすることのないよう、また三年間の研究の成果を存分に発揮できるよう全力を尽くして最後の演奏に挑むことにしたい。

結論

「洒落弾き」とは、山田流箏曲における即興技巧であり、また山田流箏曲独自の特長と位置付けられるものであるが、その性質について目に見える形で詳細を語られた文献等はほとんどない。本論を執筆する課程において、塚原康子先生より様々な観点からご指導をいただいたが、特に力強く唱えていらしたのが「演奏する側の感覚をなるべくストレートに書き出すよう努めてほしい。その部分こそ、演奏者自身でなければ知り得ない部分であり、実際に演奏できない私たちにとって最も知りたい部分でもあるのだから。」というお言葉であった。当初、筆者にとって論文とは、実技的感觉を記すというよりも、客観的に、また学術的に何かを綴るものであり、またそうでは
ならないものという先入観を持っていた。しかし、実技習得の傍で執筆するといういわば「片手間」の中で仕上げるこの論文の一体何に意味を見出すのかと考えたとき、実際に演奏する立場としての感覚こそが、筆者が執筆するにあたり最も意味を持つ部分であるということをこのお言葉によって気付くことができた。同時に、それが本論の独自性に繋がっていると信じている。

序章でも述べているとおり、芸術全般の実技における伝承方法は「口頭伝承」、いわゆる「口伝」が主となっているため、それらを活字という見える形に残すことは、いわば手間と労力のかかることに他ならない。ましてや演奏者の立場であれば、実技習得の時間を割いてまでこれを率先してやろうと思う人はそうはいないであろう。しかし、「口伝」という方法は、利点がある一方で、これを伝言ゲームに例えた場合、最初に言った言葉と最後に伝わってきた言葉が全く違うものになっていたという笑い話があるように、今現在あるもののすべてが当初のままかといえば、そうでない部分も決して少なくないといえるのではないだろうか。このように考えると、今筆者が習得したものも、数十年後・数百年後には全く違うものになっている可能性も否定はできないだろう。

もちろん、変化の過程にはさまざまな要因が考えられ、習得過程で無意識に変わっていったしまったものもあれば、時代の流れや需要に合わせて故意に変えることもある。成長や生活環境などに伴い嗜好や価値が移り変わる人間が扱っているのだから、芸術もそれと共に変化するのは当然かつ免れないものといえる。しかし、変化していく課程にどういったプロセスがあったのか、その事実はよりクリアであることに越したことはない。それがわからないために、現在において研究や推測を重ねる他に解明方法の見出せない事例がどれほどあるだろう。洒落弾きも決して例

外ではない。昔は名人の先生のみ、しかも男性でなければ弾いてはならないという風習すらあったこの洒落弾きが、今では若い世代に、しかも女性でも弾くことが通常となり、更には筆者がこうして表立って研究させてもらえるようにさえなったのだ。このような時代が来ることを、当時の演奏家たちが想像していただろうか。今後も更なる変化を遂げていく可能性が否定できないこの洒落弾きの現在の位置付けや価値について、一つの区切りとしてここに残しておくことが、何十年後、何百年後の未来に何らかの資料になり得るのではないかと考え、あるいはそうなることを期待して、本論を作成するに至った。

まずは、洒落弾きの意味、山田流箏曲における位置付けやその発生経緯等について考察を試みた。洒落弾きは、タテと呼ばれる演奏内における箏奏者のリーダーが、本手（原旋律）に対して即興的に装飾を加えるものである。山田流箏曲においてタテとは、オーケストラでいう指揮者の役割を果たすポジションにあたり、演奏上のすべての決定権を持つ。オーケストラの指揮者と比べて見た場合に最も異なる部分といえるのは、指揮をとりながら自らも演奏しているという点で、演奏面だけでなく、統率面においても優れた演奏者が担うポジションといえる。

そもそも、タテ・ワキといった演奏内における序列概念は封建制度に始まり、それが伝統芸能の分野にまで影響を及ぼしたとされている。演奏内において、タテは絶対的な決定権を持ち、ワキ以下はそれに忠実に従うというスタイルは、封建制度の構図をそのまま演奏形態にあらわしたものと見える。そして、その序列概念があったからこそ、指揮者を個別に立てることなく演奏を円滑に進行する合奏スタイルを可能にしたといえる。

山田流箏曲が、それまでにあった箏曲と一線を画し確立した流派となったのは、流祖山田検校によってもたらされたさまざまな改革の産物であることはいうまでもない。当時江戸で流行っていた河東節や謡曲の要素を積極的に取り入れ、唄を中心とした、いわば浄瑠璃的要素の強い楽曲を次々と生み出した。その新しい楽曲に沿うように、流祖は箏と三絃の基音を同じにした「共調子」を山田流箏曲の調絃の基礎として採用した。その証拠として、流祖の楽曲をはじめとする山田流箏曲の古典曲のほぼすべてが共調子で演奏することを基本として作られていることが認められる。これにより得た最も大きな利点は、唄を歌う姿勢の改善である。箏は、楽器の構造上そのままでは13個の音しか出すことができない。そのため、それ以外に必要な音は押手によって作り出さなければならない。低調子の場合、柱が全体的に左側に寄っているため、押手のために大きく手を伸ばす必要があり、自然と姿勢も大きく傾くことになる。唄に重きを置きたかった流祖

にとって、まずはこの演奏姿勢をどうにかして安定させることが重要であったと推測される。共調子を取り入れたことにより、平均的な成人の体つきで無理なく手を伸ばして届く位置にまで柱が近づいたため、押手の度に態勢を大きく動かす必要がなくなり、その結果として演奏姿勢が大きく安定へと導かれた。さらに、箏と三絃の旋律をほぼ同じにすることで、弾くほうの合奏的な負担を軽減し、より唄へと意識を集中させることに成功した。しかし、その一方で音楽的なある効果が失われた。共調子にし、旋律までをも揃えたことで、いわば「全員がずっと同じ旋律を弾いている」状態となった。山田流箏曲の楽曲は、唄を中心にしたという点のみならず、曲の随所に細かい緩急を作ることで楽曲的な面白さをもたらしている。しかし、全く同じ旋律を弾いている中でそれらを全員で正確に揃えるのはかなり難しい。検校は盲人演奏家であったため、現在のように体でアクションをとって息を合わせるといった「視覚的」な合図は、当然ながら発想にもなかったであろう。そこで編み出された方法が洒落弾きやかけ声といった「聴覚的」な方法であった。特に、洒落弾きについては「楽器の音」という演奏上において最も自然な方法といえるものであり、進行指示や合図の役割を果たすと同時に旋律の装飾にもなるという一石二鳥の効果を得た最適な手段であるといえよう。

次に、地・替手との違いについて比較を試みた。地にはいくつかの種類があるが、短い旋律を反復するものと、他の楽曲の旋律から一部を抜粋して弾くものとの大きく二種類が存在する。前者には砧地・巢籠地・さらし地等があり、後者には《六弾の調》や《みだれ》から抜粋したものが例として挙げられる。洒落弾きと同じく基本的にはタテが弾くものであるが、時折ワキに地を弾かせてタテは洒落弾きを弾くといったようにタテ以外が担当することもあり得るため、洒落弾きのように、いかなる場合にもタテしか弾いてはならないというほどの制限はないように見受けられる。一方の替手は、確立したパートとして作られているため、「必ず弾く」ことが前提となっている。演奏者は、本手・替手のどちらを演奏するかをあらかじめ決めて合奏するため、洒落弾きや地のようなタテ・ワキなどの序列によって奏者が決められるものと比べると、その性質は全く異なるものといえる。洒落弾きと地・替手との最も大きな相違点としては、入れる箇所や旋律が決められているか否かという点が挙げられ、そういった制限に縛られることなく演奏者の判断で自由に入れることのできる洒落弾きは、やはり特質的な性格を持つものであり、地・替手とは一線を画す奏法であることがこの比較から明確に浮き彫りとなった。

では、実際に洒落弾きがどのようにして入れられているのか、第2章において譜例をもって提

示している。単純に装飾として入れられているものから、緩急の変化の合図として入れられている例など、幾つかの項目に分けて提示した。また、演奏者による違いや状況に応じた違いについても例を挙げ、各々によってその旋律や入れ方がさまざまに変化する洒落弾きの特性を明らかにした。さらに、特別なケースとして過去に例のある「三絃での洒落弾き」についても歴史的経緯を中心に考察を試みた。今となっては生演奏で聴く機会はほとんどなくなってしまった為に、過去のものとして人々の記憶から忘れ去られる可能性も危惧される事例であると筆者は考えている。その存在を知ってもらうために、筆者の研究課程において何か発信できる術がないかと熟考した結果、博士リサイクルにおいてこれを実践させていただけるに至った。

博士課程における研究の一環として開催した二度のリサイクル及び学位審査演奏会での実践結果も、本論において重要な研究材料になると考え、第3章ではそれらについて詳細に記している。また、学位審査演奏会において演奏予定となっている《新ざらし》については、特別な曲であることを踏まえ、楽曲の成り立ちや歴史的経緯について理解を深めることが、実践に向けてより効果的に作用すると考え、楽曲考察を行った。

洒落弾きは、今でこそ拓かれた存在となったが、昔は非常に特別なものであったとされ、その起源は検校制度にさかのぼる。制度が存在していた当時は、検校のみが扱うものとなっていたが、制度が廃止されたことをきっかけにその制限が緩んできたと見られる。しばらくの間は家元（＝男性）格の演奏者にしか弾いてはならないという風習が根強く残っていたが、それも徐々に緩和され、現代においては、男女の隔たりだけでなく、老若の面においても制限が無くなり、ほぼすべての人に洒落弾きが弾ける時代となった。その一方で、洒落弾きの特別感や価値が薄れてきていることを懸念する一面もあり、それを弾かせてもらえる筆者たち自身の、洒落弾きに向かう意識が問われる時代を迎えていることが、研究の課程で浮き彫りとなった。

昔は名人の先生のみ、しかも男性にしか弾くことが許されなかった時代もあったこの洒落弾きを、筆者が今の年齢で弾かせていただくことができ、さらには学校という場を借りてこれをテーマに研究させていただけること、この時代に生まれたことを幸運に思わなければならない。研究を経たことで、洒落弾きに対してそのような意識を持てるようになったことが、筆者の博士課程三年間の最も大きな収穫だったといえる。

洒落弾きは、筆者たちのような若年世代にも弾かせてもらえる時代になったとはいえ、決してこれを安易に扱うべきではない。何より大事なことは、それを弾かせてもらえる筆者たち自身が、

常にその意識を忘れることなく洒落弾きに向かうことであり、それこそが、時代とともに変わりゆく洒落弾きの「価値」を守ることにつながる結論付け、本論を締めくくることとする。

参考文献・音源資料一覧

参考文献（五十音順）

伊藤松超「洒落弾き-山田流箏曲における即興演奏」、『季刊邦楽』第66号、東京：邦楽社、1991年、66～68頁。

伊藤まなみ著「《さらし》における器樂的特徴-その進化と発展」東京藝術大学大学院修士論文、平成5年度、7～49頁。

今井慶松「山田で弾く手事の話-都の春の事、角爪丸爪の事、手事への傾向-」、『三曲』第十五卷、第90号、東京：日本音楽社、1977年、14～15頁。

今井慶松「山田手物としての松竹梅」、『三曲』第五卷、第33号、東京：日本音楽社、1976年、13頁。

『歌系図』1782年（天明2）刊行

『今古集成琴曲新歌袋』1789年刊行

『大ぬさ』1685年（貞享2）刊行。『糸竹大全』内に収録。『日本歌謡研究資料集成』第三卷、池嶋洋次発行、平野健次・上参郷祐康解説、東京：勉誠社、1978年、161～162・164～165頁に収録。

吉川英史著『日本の音楽〈歴史と理論〉』、東京：日本芸術文化振興会、1974年、38～41頁。

小島美子監修『日本の伝統芸能講座 音楽』、東京：株式会社淡交社、2008年、201～264頁。

徳永徳寿「藝界苦勞話」、『三曲』第八卷、東京：日本音楽社、1977年、19～20頁。
『日本音楽大事典』吉川英史・平野健次東京：平凡社、1989年。

『日本音楽の歴史』吉川英史著、東京：創元社、1965年。

平野健次著『箏曲・地歌の歌謡-その表象文化論-』邦楽者：東京、1990年、53頁。

福田千絵〔資料紹介〕「撫箏指南」『東洋音楽研究 第69号』東京：社団法人東洋音楽学会、109～126頁

『邦楽百科事典』東京：音楽之友社、1989年。

『邦楽百科事典』吉川英史監修、東京：音楽之友社、1984年。

『松の葉』1703年（元禄16）刊行。東京藝術大学付属図書館マイクロフィッシュデータより複写。

音源資料（五十音順）

《根曳の松》「山田流箏曲 中能島欣一全集～古典編～」東京：財団法人ビクター伝統文化振興財団、VZCG-8 1 0 7～8 1 2 2（CD）、2 0 0 1年。

《根曳の松》「三曲合奏大全集～山田流 伊藤松超」東京：NHK サービスセンター、NSCC-0 3 0 5 8、2 0 0 3年。

《都の春》《千箱の玉章》《松竹梅》「名曲のしらべ」東京：東芝音楽工業株式会社。

添付楽譜（出現順）

《桜狩》

《さらし》

《松竹梅》

《須磨の嵐》

《ほととぎす》

《夏の詠》

《根曳の松》

《松風》

すべて博信堂社（現 山田流箏曲楽譜刊行会）発行。

謝辞

本論および研究に関しまして、多大なるご指導を賜りました萩岡松韻先生、細やかな論文指導を賜りました塚原康子先生、貴重なお話を頂戴しました小島直文先生、盧慶順先生にこの場をお借りし、深く御礼を申し上げます。

また、三年間にわたる博士リサイタル及び学位審査演奏会において絶大な御助演を賜りました伊藤ちひろ先生、田中奈央人先生、萩岡未貴様、小川実加子様にご心より感謝申し上げます。

そして、筆者が洒落弾きに興味を持つきっかけとなったかけがえのない師である二代伊藤松超先生、リサイタルに伴い伊藤派の洒落弾きをご教授くださった三代伊藤松超先生にご心より感謝申し上げます。

私が三年間の課程を終えることができたのは、多くの方々のご支援、素晴らしい後輩たちの存在があったおかげです。三年間の学生生活で得た出会い、経験、その全てを生涯忘れることはありません。支えてくださったすべての方々に心から感謝いたします。この気持ちをいつまでも忘れることなく、今後の演奏に努めて参ります。

最後に、学部・修士課程・博士課程の9年にわたるかけがえのない学生生活を与えてくださいました萩岡松韻先生にここにあらためて感謝を申し上げ、謝辞とさせていただきます。

平成27年10月 船木 麻代