

箏曲の教習方法について

西澤 奈津美

(手塚 恵子ゼミ)

目次

1. はじめに
2. 箏曲の概要
3. 箏曲における楽譜の歴史
4. 岩崎千恵子先生への聞き取り
5. 林公子先生への聞き取り
6. まとめ

1. はじめに

私は高校時代から、部活動で和楽器の箏を弾き始めた。音楽が好きだったことと、日本の歴史のあるものに興味があったためである。大学に入学してからも邦楽部に入り、箏を弾き続けているのだが、一つ懸念していることがある。それは、後継者がいないことである。高校でも大学でも、私たちの代以降の部員がなかなか入らず、存続の危機に陥っている。そのことから、邦楽に対する興味を持つ若者が少なくなっているのではないかと考えた。

近年、和楽器を構成に入れたバンドや、箏曲部を題材にした漫画なども登場している中で、邦楽に興味を持つ人自体はある程度いるはずである。それにも関わらず、実際に習おうと思う人がいないのはなぜなのか。先述のように若者にも馴染みやすい作品はあるものの、やはり日本の伝統文化であり、堅苦しいイメージを持つ者が多いのではないかと思われる。

箏の楽曲には古典曲と現代曲と呼ばれるものがある。古典曲は日本の従来の箏曲であり、江戸時代に箏曲や三味線音楽が成立したことから、近世邦楽とも呼べるものである。一方の現代曲は、大正期に新日本音楽という新様式の作品が作られてから、現代の洋楽の作曲法を取り入れた邦楽曲で

ある。

現代曲は西洋音楽の要素が加わっているためか、普段聞いているような音楽と大差ないように感じる。実際、話題のJ-POPなどの誰もが聞いたことがあるような曲も邦楽アレンジとして楽譜が作られている。私が箏曲を始めたときに弾いていたのはこちらだった。箏の弾き方さえ覚えてしまえば、曲を演奏すること自体はそれほど困難ではなかったように思える。

ところが、大学に入ってから古典曲に取り組み始めたときは、非常に苦勞した。古典曲特有のフレーズや、独特の間のようなものがあるのだ。現代曲は楽譜の表記通りのリズムで弾けば一応は形になるのだが、古典曲では楽譜に表記されていなくても段々早くなったり、急に緩んだりするところがある。そのため、現代曲はリズムさえとれば一人でも練習できるが、古典曲を習得するには指導者からの稽古が重要となる。

おそらく、一般の人々が邦楽と聞いてイメージするのは古典曲の方ではないかと思う。そのため、難しそうで取っ付きにくいとか、稽古が厳しそうという先入観のようなものがあるのかもしれない。

では、実際はどのような稽古を行い、伝統的な音楽を継承しているのだろうか。音楽を練習するにあたって必要となるのが楽譜であり、現在は楽譜を見ながら稽古するのが当たり前になっている。しかし、かつては盲目の人々によって演奏されてきたものであるため、必然的に稽古に楽譜は使用していなかったと考えられる。時代の流れと共に目の見える演奏者が増加し、楽譜を使用した稽古が主流になったのではないかと思われるが、いつ頃から使用するようになったのだろうか。

本論では、まず箏曲についての概要と楽譜が普及していく過程をたどる。そして文献だけではな

箏曲の教習方法について

く、実際の稽古がどのように行われているのかを調べるため、私自身の箏の指導者である岩崎千恵子先生と、さらにその師匠である林公子先生の2人に聞き取りを行い、箏曲の教習方法についての実態を探る。

現代人が持つ伝統文化に対する固いイメージを打ち壊し、邦楽入門への取っ掛かりが掴めれば、後継者不足の解消に繋がるのではないだろうか。

2. 箏曲の概要

ここでは、『日本音楽大事典』（平凡社1989）の内容を元に、箏曲についての大まかな歴史をたどっていく。

箏曲とは、16世紀中頃以降に、僧・賢順によって創始された筑紫箏の箏曲、およびこれより分派した八橋検校以降の盲人社会を中心に伝承された箏曲を言う。また、地歌三弦曲に合奏されていたことから、三味線を含めた合奏曲のことを地歌箏曲と言う。なお、箏・三味線に尺八や胡弓を加えた合奏形式から三曲という総称もある。

地歌とは、江戸時代以来、盲人音楽家を中心に、主に関西で座敷音楽・家庭音楽として行われてきた三味線音楽を言う。地歌三弦曲を箏に移して演奏することは、寛延（1748～1751）以降の地歌歌本に「琴曲」と冠する場合も多いため、早い時期からのことだと考えられる。合わせ方は同旋律をそのまま演奏するものだったが、文化頃の大阪において、箏の旋律を替手風に始めたという。

箏は奈良時代、雅楽の伝来とともに渡来し、雅楽の管弦の編成楽器として用いられた。平安時代には、管弦合奏のための練習だったのか、貴族の家庭生活における単独演奏の例が「源氏物語」などに叙述されている。

また、寺院雅楽として仏教声楽の声明に雅楽曲を合奏する際や、管楽器の唱歌の代わりに詞章を当てはめる寺院歌謡の主奏伴奏楽器にも箏が用いられた。そして室町時代末期、九州久留米善導寺の僧・賢順が、箏伴奏による歌曲を独立・大成させた。これが筑紫箏、または筑紫流箏曲と呼ばれるものである。

筑紫箏の祖・賢順の門下の一人、法水が江戸に出て、盲人音楽家の八橋検校に箏曲を伝えた。八橋検校はこれを改革・発展させて新調弦による芸術音楽としての箏曲を大成させた。八橋検校の組歌は盲人音楽家の間で教習と新作が行われ、職業的演奏家による伝承芸術としての近世箏曲が成立した。ちなみに組歌とは、箏独奏歌曲で、箏の演奏の歌唱も一人で行うが、場合によっては斉奏斉唱することもある。いくつかの小編の歌が組み合わせられたもので、各流独自の秘曲、極秘曲などもある。

江戸時代、地歌・箏曲の伝承を行っていたのは当道に属する盲人音楽家であった。当道とは、近世以前における盲人集団の社会的な相互扶助団体である。盲人の技芸者は、盲僧として宗教組織に編入されていたが、その中で「平家物語」を琵琶の伴奏で語る平曲という芸能が武家社会に享受されるようになる。室町幕府の庇護を受けるにおよび、彼らは宗教組織から離脱し、宗教組織にとどまっていた盲僧と区別して自らを当道と呼称した。当道に属する盲人は検校、勾当、座頭などの官位に分け、全体を統轄するものを職または職検校とし、その居所である京都の職屋敷を統轄事務である座務とした。

江戸時代には全国に仕置屋敷が設けられ、年寄、座元などの支配組織も生じた。特に江戸の仕置屋敷は惣録屋敷と呼ばれ、統括者を惣録または惣検校とし、一時は職屋敷の支配から独立することもあった。また平曲のみならず、地歌、箏曲などの音楽芸能も専業とし、三療（鍼、灸、按摩）に従事する者もいた。

江戸幕府は引き続き保護政策をとり、各大名家でも盲人を取り立てて扶持を与えたため、職屋敷は多額の収入を得ていた。一方で、盲僧や女性の盲人芸能者である瞽女たちの社会的地位は低かった。

1871年（明治4年）、京都職屋敷、江戸惣録屋敷とも没収され、当道組織は廃止、盲人に対する保護政策は打ち切られた。このため、自活の手段を考えねばならなくなった盲人音楽家たちは、それぞれ新しい職能団体を組織し、新時代に即応し

た創作活動を試みた。

大阪では1875年に地歌業仲間を結成。1905年には当道音楽会と改称し、「明治新曲」と呼ばれる新しい箏曲が盛んに作曲された。また、新たに検校・勾当などの呼称を与える制度を作った。大阪以外でも一時、人康協会が盲人の階位を与えることがあったが、これらは江戸時代のものとは実質を異にし、ほとんど権威を失った。

京都では1878年に京都盲啞院が創設され、ここを中心に京都当道会が組織された。こちらは全体としては保守的で、古典形式による作曲であった。

東京では、山田流箏曲家の盲人たちが家元制度を確立させた。山田流箏曲としては、明治以降にもむしろ古典形式の創作が続けられており、流儀の発展に尽くした。1879年には文部省音楽取調掛が設置され、邦楽譜を五線譜に洋譜化したものの印刷公刊の最初のものとして、1884年に楽譜集『箏曲譜』が発行された。

山田流とは、山田検校が始めた流派である。『箏曲大意抄』という楽譜を著した山田松黒に師事していた山田検校が、河東節をはじめとした江戸の浄瑠璃の長所を取り入れた新様式の歌曲を創出し、主奏楽器に箏を使用したことから成立した。ただし、この歌曲はまったく新形式のものであり、箏組歌や地歌系箏曲を演奏しなかったわけではない。関西系地歌箏曲が、箏組歌や明治新曲などを除いて、三味線を主奏楽器とし、箏の替手演奏が三味線と対等の関係にあるのに対して、山田流における作品は箏を主奏楽器とし、三味線は付随的である点に著しい相違がある。また、地歌やその発展した箏曲を移曲したのも演奏されるが、箏の調弦と旋律に異なる点がある曲もある。

また現在、山田流に対してそれ以外のものを指す場合に言うのが生田流である。生田流とは、生田検校が始めた流派である。ただし、本来は生田検校の師である北島検校に独立の意志があって箏の手法を改めたが、生田検校のみに伝えて没したため、生田流と称するようになった。江戸の惣録屋敷を中心に伝承されていた生田流は、山田流が出現するまでは江戸の主流であり、それ以降も伝承は行われた。

明治期はもちろん、昭和前期までは盲人が主導的位置にあったが、現在では女流を含め、盲人以外の地歌箏曲家が多くなってきている。また、「春の海」の作曲者として知られる箏曲家・宮城道雄以降に展開された新日本音楽運動と現代における創作楽曲については、箏曲と言える形式のものも多いが、種目としては「新日本音楽」、「現代邦楽」の中に含めて扱う。

まずは大まかな箏曲の歴史を見てきたが、芸能を伝承していくにあたって重要となるのは後継者への稽古であり、音楽の練習に欠かせないのが楽譜である。しかし、元々盲人が伝承してきた箏曲には楽譜は必要ないものである。現在では楽譜を見ながら演奏するのが当たり前になっているが、どのようにして楽譜が普及していったのだろうか。この過程を次でたどっていく。

3. 箏曲における楽譜の歴史

江戸時代、地歌・箏曲の伝承は当道に属する盲人音楽家が専門的に行ってきた。しかし、地歌・箏曲は盲人音楽家以外の素人にも享受されており、詞章本や楽譜の出版は早くからあった。教習に使う程度に精密な楽譜が出版されるようになるのは18世紀後半からである。それにも関わらず、教習の手段として使われていなかったのには、まず当道組織の存在があると考えられる。

当道は盲人の芸能の座で、幕府の保護政策の下、強力な特権を許されていた。箏曲は彼らによって独占的に伝承され、他ジャンルの演奏家との交流を禁じる規定もあった。盲人であるため、伝承は当然口伝えで行われており、楽譜の使用は原則として認められなかった。当道において、秘曲の漏洩は死罪に値するものであり、秘曲を楽譜化した幕末の光崎検校は京都から追放されたと言われている。(麻井1997、p.48) このことから、楽譜を芸の流出を促すものとして歓迎していなかったことが考えられる。

次に、教習に楽譜を使うという発想自体がなかったことが考えられる。当時、楽譜は備忘録的に使われたものであり、目の前に置いて教習するため

箏曲の教習方法について

のものではなかったと言われている。(吉川 1974、p.35) また、師匠が原則として盲人音楽家に限定されているため、楽譜で教えてもらおうと考える人は少なかっただろう。したがって、いくら精密な楽譜が出版されても、それを使うことは考えつかなかったと思われる。それでは、備忘録的に使われるものとしては普及していたのだろうか。

『天保期、少年少女の教養形成過程の研究』（高井 1991）に、裕福な機屋の娘・おいとが箏を習った記録が記されている。おいとは恵まれた環境にあり、晴眼者であったが、曲をなかなか覚えられずに困っていたことから、自ら譜を書いて記録することはなかったのではないかとと思われる。また、歌書は買い与えられても楽譜は持っていなかったようである。ここから、少なくとも天保当時の山田流では、楽譜は備忘用にもあまり使われていなかったのではないかと推測される。

以上のことから、箏曲は一般の人にも広く享受されており、楽譜の需要はあったと思われるが、教習の手段としては使われなかった。それを可能にした社会的・文化的背景として、第一に明治維新に伴う当道の廃止が挙げられる。明治4年に当道が廃止されたことにより、独占されていた箏曲が開放され、晴眼者にも専門家としての道が開かれた。

近代以降には、西洋音楽の流入に伴い、五線譜・五線譜を応用したもの・数字譜を応用したものなど、様々な種類の楽譜が考案され、江戸時代からの記譜法も改良を加えながら使用されていた。⁽¹⁾ しかし中島雅楽之都の自伝によると、大正7年に楽譜による教習を意図して『箏曲楽譜』を出版したものの、まったく売れずに返品されたという記録が見られる。

さらに、「その情報量の豊富さからいって随一のものであり、現在でも三曲研究には必須の史料」（千葉 2001）と言われている、大正10年から昭和19年まで発行された雑誌『三曲』誌上の記事を見ると、楽譜についての議論の初出は、大正12年に掲載された藤田鈴朗のものである。

我が邦楽に於ては楽譜と云ふものは殆どないと云ひ得る位のもので、あると云ふ種類の

ものでも小さい範囲に限られた特殊のもので、先づ可視的邦楽としては不整不備、寧ろ憐れむべき状態であるとしか見られない、則ち之が邦楽の缺点の一つ又楽曲の亂雜を來した一因ともなつておる、現在では洋楽形式の楽譜を以て出版されたものもあるが何れも近來の産物で、然もその多くは邦楽家も手になつたものではなく、やはり洋楽方面の人によりてなされたものである。(藤田 1923、p.2)

さらに明治生まれの箏曲家・米川正夫は、「楽譜によらぬ邦楽の悲しい習慣のために預備練習なしに、どんな難曲でも即座に間違ひなく彈奏してのける、などといふやうな藝當は出来ない」（米川 1941、p.12）と述べており、これらから、明治・大正期にはまだ箏曲における楽譜の使用は一般化していなかったようである。

では、楽譜が教習上必要と考えられるようになったのには、どのような背景があったのか。山田流箏曲家・落合康恵は次のように述べている。

稽古法に就て言ひますと、時代が既に時間的に引きつめられて、忙しい生活をしておる現代では、昔しのように先生の方でも行き届いた根氣のいゝ稽古は出来ず、又習ふ方でもそんな根氣や暇をもつておらぬと云うふのが普通で、全く昔しのような餘裕のある贅澤な稽古はお互ひに出来なくなつております。

そこで、楽曲の形位は便宜上楽譜でも練習しておいて、その仕揚げに支障の免倒を煩すと云ふ様な具合にして、従來の様に初めから終り迄師匠にかぢりついでのみみる事は忙しい時勢としては無理でもあるし、やめたいと思ひます（落合 1928、p.19-20）

ここでは楽譜は覚えた後に思い出すためのものではなく、前もって練習するためのものとして認識されるようになっていく。三曲家・中西虎男は次のような見方も示している。

世相が繁雜化して生存競争がはげしくなつて來るに随つて、稽古しても、時間が少なくなればなる程、覺ゆることは困難になるのであ

る。それには練習も不足勝ちで暗記して非常に難かしくなつて来る。こゝに於て楽譜使用の必要が益々通説に感ぜられてくるのである(中西 1933、p.47)

また氣賀慶重は、学校教育における教授での楽譜の必要性を述べている。

現在日本音楽學校は中野にあつて、文部省認可の下に男女共學で私はそこに入つてから丁度今年で二十三年目になります、現在では私が教授として外に囑託が三人あつて箏曲教授には五線譜を用ひております。學校では一週三回の稽古で然も短期間で修業しようと云うのですから、到底口授口伝などでは間に合はず、楽譜を以て致します(氣賀 1928、p.17)

これらから、楽譜が教習上必要と考えられるようになった背景として、近代化によって世相が繁雜化し、忙しい生活をおくる中で稽古にとれる時間が少なくなったことから、予習のために必要とされるようになったことや、學校など稽古の時間が制度的に限られた状況で必要性が生じたことなどが挙げられる。

楽譜が教習の手段として使われることを可能にした社会的・文化的背景として、第一に明治維新に伴う当道の廃止を挙げたが、第二に、西洋音楽の普及による合理的教育方法の導入が挙げられる。明治以降の初等教育における音楽教育は、西洋の教育を参考にしているため、初期の段階から楽譜を使って児童に教えることが考慮されていた。つまり、就学率の上昇と教材や教育方法の整備に伴って楽譜の使用が普及していったと考えられる。

また『三曲』を見る限り、当時の音楽學校では箏曲の教習には五線譜が多く使われていた、あるいは五線譜も含めて使われていたようである。前述の日本音楽學校では五線譜を用いていたと記されていたが、箏曲の五線譜を日本で初めて発行したのは音楽取調掛で、これを前身とする東京音楽學校では早くから五線譜を用いていた。明治41年から昭和6年まで東京音楽學校で箏曲の教授を

していた山田流箏曲家・村田松泉は、「もと音楽取調所時代には箏曲科の人は皆楽譜を寫して習つたものでした」(村田 1934、p.14)と述べている。また、その後の楽譜の変遷について、次のように述べている。

然しその後の譜は箏の独特の略譜形式に改めました。それは畢竟箏譜の普及の爲めで一・二・三等の譜を用ひる事に致しました。その実五線譜ですとわかつて仕舞へば何でもないのですが只調子の變る毎にちよと六かしく考えるので、むしろそれより簡單本位に、誰でも知つている一・二・三譜にして、譜を用ひるといふ訓練をした方がいいと思つたのです。

結局いまでは大體に右の譜になつておりますが、何れかと言へば五線譜が理想で、之は吞込んでしまへば調法これに越したものはありません(村田 1933、p.15)

「調子の變る毎にちよと六かしく考える」とは、箏には平調子や雲井調子など、いろいろな調子があり、同じ音であってもどの調子に調絃して弾くかによってその音の出し方が変わるので、結果として表れる音を示した五線譜のような表音譜よりは、結果として表れる音をどのように出したらいかを示した一・二・三譜の方が分かりやすいという意味だと思われる。

このように五線譜が理想としながらも、一・二・三譜にして譜を用いる訓練をした方がいいと述べている。一方で生田流箏曲家に目を向けると、昭和5年から27年まで東京音楽學校で指導していた宮城道雄の『宮城道雄作、琴と三絃曲譜』には、所収された50曲中19曲が五線譜付きとされている。

昭和7年から26年まで東京音楽學校で教えていた中能島欣一は、「兎に角今日では楽譜の利用は、教授上の必須條件に近づいて來た」(中能島 1935、p.35-36)と述べており、昭和10年頃には楽譜が教習上必要なものとして普及してきていたのではないかと思われる。つまり、昭和初期には楽譜による教習の下地ができていたと思われる。そして、戦後の現代邦楽の隆盛と箏ブームによって昭和30年代から40年代にかけて急激に箏曲人口が伸び、この際に楽譜が爆発的に売れ、楽譜に

箏曲の教習方法について

よる教習も普及、定着したと思われる。

一方で『三曲』誌上では、楽譜に頼りすぎること、伝統的な教授法との間に齟齬が生じるとの弊害についても述べられている。

考へ違ひして楽譜でやれば早く出来るとか、単に忘れた時の備へにするとかで楽譜を使用するのは弊害も出ませうし、楽譜でやると手が上達せんなどと云はれるに至るので、早く覚える為めの人では練習が不足勝ちになるし、忘れぬ為めに楽譜を用ひる人では楽譜にくゝられて手も足も出ぬし、又楽譜にのみ頼る人はその記憶が鈍いと云はれるにいたるのです。楽譜は只だそれで弾けると云ふ程度では使ひ方が下手で、それを更に上手に使へば頗る効果があるものです（氣賀 1928、p.17）

上記の氣賀慶重の論からは、楽譜を使うことの有用性を認めつつ、「楽譜でやると手が上達せんと云はれる」とか「楽譜のみに頼る人はその記憶が鈍いと云はれる」といった消極的な見方があったことが窺われる。

山川園松は、また異なる視点から次のような指摘をしている。

箏曲はもともと楽譜なしで、發達して來たものでありますから、西洋音樂の如く楽譜によつて發達して來たものと大いに異なり、實際樂譜に依つて教授せられる場合、種々と不自然な事の起るのは止むを得ないのでもありませう。模倣音と絃名との發音上の不一致もその缺点の一つです（山川 1938、p.18）

模倣音とは、「コーロリン」や「チントンシャン」などの唱歌⁽²⁾のことである。また山川は、歌の指導についても次のように指摘している。

長い間教授者の歌ふのを聴いて自然に耳馴れる事が出来、實際歌の稽古をする迄には自から聞き覚えがあつて歌の教授は割合に容易でありましたが、楽譜教授の場合になります

と、日数が短縮せられる結果、耳慣れる程聞く時間が無い為歌の稽古は困難となるのであります（山川 1938、p.20）

このように、楽譜に頼りすぎること、楽譜に縛られたり、記憶が鈍くなったりして仕上げが疎漏になることや、伝統的な教授法との間に齟齬が生じることが指摘された。しかし、これらは楽譜を積極的に使っていた人の意見であり、これらの弊害のために楽譜を使うべきではないという論は『三曲』誌上には見られなかった。むしろこの弊害をどう乗り越えて楽譜を使った教授を普及させていくかが論じられていった。

ここまでは、文献を元に箏曲と楽譜の普及についての歴史的な流れを見てきた。ここからは、実際の稽古がどのように行われているのかを調査するため、私自身の箏の指導者である岩崎千恵子先生に聞き取りを行った。また、楽譜を使用しない稽古を受けていたという、岩崎先生の師匠である林公子先生にもお話を伺った。実際の稽古の事例として、お二方からの聞き取りの内容を次に記す。

4. 岩崎千恵子先生への聞き取り

岩崎先生は1951年生まれ、高知県出身。大学進学を機に京都に移り、箏と三味線の稽古を始める。師匠である林公子先生からの助言で、東京の小野衛先生の元でも稽古を受け、仕事の都合によるアメリカ生活を経て、現在まで京都にて邦楽の指導を行っている。私の箏の指導者ということで、今回の聞き取りにご協力頂いた。

初めに箏に興味を持ったのは、箏を習っていた姉が練習しているのを聞いていたからだった。

小学4年くらいのときにね、姉がやってたから、ちょこっとやってたかな、手ほどき。ちょこっとだけやけど、まあ調弦は出来てたな。襖の向こうが姉の部屋やって、毎晩やったよ練習。それを横でね、いつもね毎晩聞いてた。姉怖かったからな、面と教えてもらったらね、怒るんや。そやから、おらへんとき

にそつとな、音出して、姉が弾いてたような曲出して弾いたりとか。正派の曲やな、「三段」やらそんな曲をやってたな。

中学校、高校ではテニス部で、箏を弾く機会はなかったという。しかし、将来について漠然と、仕事でも趣味でも、三味線を弾きたいという考えはあったようだ。その後、京都の大谷大学へ進学し、部活動で箏を始める。

それでな、部活に入って、その先生が野田弥生さん。大学のクラブは、畳の部屋で、5人くらい並べてやってたな。先生も週1回来てくれたからね、みんなで弾くんやけど、先生から直接教わるんやなくて、先輩から教わって、友達と一緒に宮城道雄さんの「六段」やら、あんなん聞いてな、曲想とかね、ああいうの真似てたな。引き色つけたりユリつけたり、強弱とかね。弥生先生がカスタネットここに持っててな、こうやって膝の上で叩くんや。弾き方はね、めちゃうちゃやったやろうな。細かいことは言われなくて、ここ七、ここ八とかその程度や。シャシャはこうやる、とかな。⁽³⁾

先生に対して生徒数人が向かい合って並び、カスタネットで拍子をとりながら楽譜を見て弾いていたという。手の形などを細かく指導されることはなく、次に弾く弦や奏法の指示をされるだけだったそうだ。先生がいない日は、音源を聞いて音色や強弱を真似たり、先輩が指導したりしていたという。

唯一邦楽聞く機会は、演奏会行くとか、先生に教えてもらう曲。今みたいにユーチューブで何でも好きなんな、そんなん違って、凄く狭い門やったんや。当時は、演奏会も、沢井忠夫さんが出るまではみんな古曲やったから、古曲中心の舞台やね。だから学生がみんな古典聞いてたんや、演奏会で。

先程、演奏音源を聞いて曲想を真似していたという話があったが、現在では、インターネットで

調べれば動画投稿サイトなどで気軽に音楽を聞くことが出来る。しかし当時は、演奏会が邦楽を聞く貴重な機会であったようだ。ちなみに沢井忠夫(1937-1997)というのは、現代邦楽を代表する箏曲家である。

部活動は3回生のときに辞め、林公子先生に師事して箏だけでなく三味線も教わったという。卒業後も林先生宅に下宿し、稽古を続けた。

私が大学卒業して、就職迷ってたときに、ふとお箏やろうかなって思って、林先生のところに間借りして。そこで練習さしてもらってたんやけどな、3、4か月おらしてもろたかな。独奏曲弾いたり、火、木がお稽古の日やったから、一緒に弾いたりしてたな。いつも2、3人で弾いてたな。先生が古典を弾いてたから、やっぱり古典が多かったかな。ほぼ三味線教えてたからね、一対一じゃなくて、誰かお弟子さんが弾きに來たら、先生と2人で三味線やってて、私がお箏弾くとか、そういう感じ。

弾き方に関しては、林先生のところでも細かくは言われなかったという。曲と一緒に弾いて、覚えることが目標だったようだ。一対一で、弟子を一人ずつ教えるよりは、同じ時間に来ている人で一緒に弾いていたという。

しばらくして、林先生から東京の小野衛先生に師事するよう助言され、そこで3年間過ごす。

衛先生はね、お箏も三味線も両方教えてくれたんよ。一対一で教えてくれたから、そんときに手の当て方や弾き方やらな、ずっと教えてくれた。そこで「六段」⁽⁴⁾最初にやったけど、「六段」行くまでに親指のテンテン、そうじゃないこうや言うて、その弾いてるとこビデオ映すんや。それでテレビで、モニターで見ながらこうやって言うてね、最初はそんな。爪の当て方、こういう弾き方えって言うてね。後押しとか。6か月間テンテンテンばっかや、曲にならへんねやテンテンとかコーロリンばっかり。

箏曲の教習方法について

最初はね、音の違いって分からなかったけど、置いて弾くテンと、上からテンっていう違い、こういうときはこの音、この曲のここはこういう強い音、ふわんと弾くとか、そこまで教えてくれへんやん。その音の違いが分かったんは本当に最近っていうか、人に教え出してからやな。

小野先生の稽古は一对一で、最初は弦を弾く手の形や音の出し方など、弾いている様子をモニターで見せながら厳しく指導されたそうだ。このときの指導が、現在の岩崎先生の指導の基本になっているという。半年程こういった稽古を続けた。

曲を弾くようになってからは、歌も付けて箏や三味線を弾くのだが、小野先生は見ているだけで、一緒に弾くのはごく偶にだったという。

部屋にお箏1面置いてあって、前に先生のソファが置いてあって、その向こうに衝立があって、裏にベッドがあってね、先生が疲れたとき、お弟子さんが来るときは寝っ転がれるように。私らが行くと奥さんがいつもお茶出してくれて、隣の部屋で待ってるわけよ。終わったらお稽古のとこ行って、1時間半くらいやったかな、お箏と三味線習って。

たまに、お箏弾いてたら三味線弾いてくれることはあったけど、ほとんどないわ。そこはもうちょっと待ってとか、出だしはもうちょっとゆっくりとかな、言うてくれる。歌も同時進行で、最初は「八千代獅子」とか「夕顔」とかあんな感じの曲やったから、どの曲も一月であげてたな。週1回行って、4週やって1曲あげるように。1週目は前歌、2週目は手事、3週目は後歌、4週目で完成するって感じで。最初は楽譜見てやな。覚えれたら譜は取って、最後は先生の前でする感じやな。

一月で1曲暗譜するというのはかなり厳しいように思えるが、当時はなんとか覚えることが出来ていたという。それでも次の曲を習い始めると、やはり記憶がもたないと言っていた。

現在では稽古中でも演奏会でも、楽譜を見ながら演奏する人も多い。暗譜することにはどのような

良さがあるのか聞いてみた。

お稽古のときは、みんなが暗譜してたから、みんながやってるからやってるみたいなどころはあったよね。でもやっぱりね、楽譜は音と音の合間のことは何も書いてないよね。暗譜したらね、音と音の間、間が見えてくるわけよ。見て弾くのと音を聞きながら弾くのはね、やっぱり違うと思うわ。

覚えるときは、譜を写真とるようにパチッと覚えるんやけど、曲を作るというか音色を作るときはな、楽譜に書いたらええねやけど、先生と面と向かって一緒に弾くときは、楽譜見とったらあかんわな。

先生と向かい合って稽古するのは、先生の手動きなどを見るためである。楽譜を見ては先生の弾き方を学ぶことが出来ないからというのも、暗譜する理由の一つであるようだ。

それから、結婚を機に京都の亀岡に住むことになる。この頃から箏教室を始め、人に教えるようになったという。

3年後には転勤で丹後の峰山町に移り、そこでは高校生や子供にも教えていたそうだ。14年程過ごしたが、現在のように気軽に動画を見ることが出来るサイトもないし、都会でどのような演奏会がやっているかなど、情報が入ってこないことが大変だったという。

その後、再びの転勤でアメリカに6年間住むことになった。岩崎先生の箏と一緒に夫が尺八を吹き、「春の海」など2人で弾ける曲を大学の文化祭で弾いたり、近所の教会や結婚式で弾いたりしていたそうだ。丁度、日本で尺八を習っていたアメリカ人の知り合いがおり、彼と共に大学で演奏会を行うこともあったという。

日本に帰ってきてからは、公民館やビルの空き教室、個人宅を回るなど、様々な場所で稽古をしていたという。個人宅では基本的には一对一だったが、現在も稽古しに行く家では、そこに何人か集まってみんなで弾いている。京都の河原町には稽古場があり、曜日毎に多くの弟子が練習しに通っている。

いろんな人が来るようになって、まあでも爺さん婆さんやから、楽しけりゃいいわね、趣味や。今からプロになろうって人じゃないから。ほんまは順を追って1人ずつやって進んでくほうがいいんやろうけど、まあしょうがないな。

個人的にね、一からやる人ってあんまりおらへんやろ。まあ学生さんはあれやけど、うちんと大体昔やってたって人が多いから、もう癖がついてるから、で歳いってるから、一からこれを教えようと思ったら、テンテンテンからやろうと思ったら半年かかる。もう待てないから、気が付いたときは言うけど、もう癖がついてるからね、なかなか難しい。

稽古に通う人は多くが高齢者であり、大抵の人は若い頃に経験があるらしい。当時の癖がついてしまっている場合、趣味で習っている人が大半であることもあり、厳しく矯正することはないのだという。

小野先生から細かい指導を受けていたにも関わらず、現在の弟子に同じように言わないのは、上記のような理由と林先生の影響があるのだろうと岩崎先生は語っていた。

5. 林公子先生への聞き取り

林先生は1932年生まれ、徳島県出身。幼い頃から箏を習い始め、第二次世界大戦で家を失うが、終戦後に稽古を再開。19歳で京都の日本邦楽学校に入り、三味線の師匠である倉部治子先生に出会う。その後、自宅で教室を開き、現在も指導を続けている。楽譜を使用しない稽古をしていた方の聞き取りを行うため、岩崎千恵子先生からの紹介で、今回の聞き取りに協力して頂いた。

林先生が箏を習い始めたのは、母親に稽古に連れて行かれたためだった。

私らの時代はね、好きも嫌いもね、親が習いなさい言うて。5つや6つで、自分でこれが習いたいって思わへんもんね。今の子がピ

アノ小さい頃から習うように、お箏習うのが普通やったんや。好きも嫌いも関係なくて。私は5歳の6月から、母親に連れられて。あんまり好きでなかったね。小さいからね、訳分らへんもんね。その先生は楽譜見てたと思うけど、楽譜も見んと教えてもらってたからね、重荷やね、小さいと。友達やらが遊んでんのに自分はお稽古に連れていかれる。そういう時代ですわ。

そのうちに、会があるとね、みんなが褒めてくれたりするでしょ。小さいのに上手やねって。「六段の調」なんかも、今の小学校1年でね、全部覚えて弾いてたからね。小さいのに「六段」、演奏会で弾いたらみんなが上手やねって言うてくれる。褒めてくれたら嬉しいからね。それで、まあ続いて。

当時は教養として箏を習うことが普通だったため、自分の意志に関係なく習わされ、その上楽譜を使用しない稽古が辛く、箏は好きではなかったらしい。それでも続けられたのは、演奏会で褒められることが嬉しかったからだという。

しかしこの後、第二次世界大戦が始まってしま

8歳か9歳でね、第二次世界大戦が始まって、あんまりそういう音楽をやっていると、非国民って言われたんですよ。厳しい時代で。憲兵がね、毎日歩いて、音が鳴ってる家をチェックしてね。そのうちにB29が飛んできて、家もお箏もみんな焼けてしまっただね。それが13くらいするとき、終戦のとき、昭和20年、1945年にすべて失って。しばらくは弾くにも楽器も何もないからね。私は徳島やったけど、市内がね全部焼け野原になって。京都はね、空襲遭ってないんですよ、せやからお箏送ってくれたんです。私の17上の兄が、1946年くらいに、あんまり良いお箏でないけど。それでまた弾くようになって。

一度はすべて失ったものの、兄のおかげで再び箏を弾くようになり、また別の師匠の元へ稽古に通い始めた。そこで三味線も弾き始める。

箏曲の教習方法について

焼け野原へぼつぼつと小さな家が建ち出して、私らの行ってる小学校の前に先生がいるって聞いて、母がまた連れて行ったんです。そこでも楽譜を見た記憶がないからね。そこで初めて、今まではお箏ばかりやってたから、13、4で初めて三味線の音楽があるっていうのが分かって。地歌やね所謂。そしたらね、いきなり「ままの川」とか教えはんねん。「黒髪」かな最初。三下がりでしょ、「ままの川」は二上がりや。そしたら今度「楫枕」、本調子。お調子がみんな違うわけよ、苦労したわ。もうね、15、6からは楽譜見たと思う。⁽⁵⁾

その後耳が肥えてきた頃、慰問演奏に来た演奏家の素晴らしい地歌を聞いた林先生は、自ら師匠の下を離れ、京都の日本邦楽学校に入る。様々な流派の先生に教わったり、生徒同士で合奏したりするなど、理想的な学校だったという。そこで、倉部治子先生に師事する。

日本邦楽学校っていうのがね、百万遍にあったんです。19、20で京都へ来て、日本邦楽学校入って、それで倉部先生にお目にかかって。それでもう尊敬して、歌がお上手でね。厳しくはないんですよ、お稽古は。週3回やね、その学校は、水木かな。

それで、校長先生が尺八の偉い先生で。この人の娘が、宮城道雄さんの養子さん、衛さんという人養子にして、そこに嫁がせてたからね、せやから宮城先生が、宮城の難しい曲は教えに来てはった。度々じゃないけどね。せやから理想的な学校だったんです。正派とか、いろんな流派の人が教えに来てくれてはったの。生徒もたくさんいはって、長唄科、地歌科、箏曲科、尺八科ってあって、合奏するのも自由に、水曜は尺八の人と合奏して、ここは駄目とか注意受けたりしてね。三味線と、お箏も弾いてたけど、倉部先生はそんなにお箏の名人ではなかったから、自己流で弾いてた。

林先生は高校3年生頃には、師匠の代稽古で他

の高校へ教えに行っていたという。それから、結婚して家を教室として開放し、近所の子供に教えたり、子供の友達が来たりしていたそうだ。

そして、下宿していた岩崎先生を小野衛先生に紹介する。林先生も小野先生の講習会に参加したことがあるという。

衛先生っていうのがね、創明音楽会っていうの作らあって、そこは全部五線譜で弾かせてはった。宮城道雄さんのとこに弟子入りしてね、凄い方だったんですよ。何ていうか、理論派なの、工学部出てはるから。そやから、まずお箏のね、手を映さはんねん。あなたのこの手は角度が違うとかね、ものすごい厳しいのよ。音が違うわけね、やっぱり。お箏に対して、角度なんぼで、力も、同じようにできるように訓練させてね。

講習会行ったらね、私らは五線譜で弾けないからね、そんな訓練受けてないから。両方できたら便利よね。例えば、洋楽と合奏するときね、楽譜パッと渡されたときにね。これはね、並行して書いてあるでしょ。そやから、パッと見たら三味線とお箏の譜が別々だったら不便でしょ。これは便利よ、五線譜は。

現在、主に使用されている楽譜は縦書きで、弦を漢数字で表したものだが、ここでは五線譜を使用していたという。弾く音が記されている五線譜と、弾く弦が記されている箏譜では、読み方が全く異なるため、確かに訓練が必要である。また、楽譜について、次のように語っている。

楽譜っていうのは参考のためにあるんでね、きっちりそのように1拍が、マスの中に1拍で、その通り弾いていいたら味気も何にもない曲になってしまうわね、歌なんか。最初の弾き出しからね、「六段」とか、四段くらいになったら倍の速さになるでしょ。そういうのは書いてないでしょ。それがね、自分で考えて覚えるしかしょうがないでしょ。で、速いこと弾いてると思ったら急にゆっくりになったりするの。それが独特やね、邦楽の。

ところが、先生につかずに、邦楽で、楽譜

だけで勉強してる人もいますよ、アメリカで。そしたら凄い味気ないね、歌も。伸びたり縮んだりして、自分の感情を出すから歌が成り立っていくんやね。そういうのを、邦楽の世界っていうのは、一から先生が囁んで含めるようには教えてくれないね。先生の口の開け方とか、歌い方とか、こうしなさいとかも言わないの。やからそれを、芸を盗むって言うんやね。歌舞伎でも未だに、後輩が真似して芸を盗むっていうのは、今でもあるよね。ああいう世界はね。それと一緒に、私たちはそういう風に、必死になって先生に、真似して、模倣しながら自分のものにしていくっていうね、そういうやり方でずっと習ってるわけね。

楽譜の通りに弾くだけでは味気なくなってしまうが、表記されていない緩急や強弱を、師匠がすべて説明してくれる訳ではない。そこで、弟子は師匠を見て、真似して「芸を盗む」という稽古をしていたという。

次は倉部先生による三味線の稽古の話だが、口伝での稽古の様子がよく分かる。初めて出てくる笹尾先生というのは、笹尾竹之都という盲人で、倉部先生が1922年に入門した師匠である。

倉部先生は笹尾先生から厳しい訓練をね、毎日。毎日1行か2行か3行くらいのこと習っても、毎日やから。あと若いっていうのとね。楽譜なんかは、そら読めへんわね、笹尾先生も。頭ん中に全部入っててね、忘れたらちょっと手水へ行ってきます言うてね、トイレ行って思ひ出さるっていうような訓練受けてはる、倉部先生は。私は楽譜のある時代やけど、この先生が、楽譜なしに教えてくれたりね。大変や教える方も。楽譜見たらこんな長い曲もいっぺんに弾けるやん。けど楽譜がなかったら3行覚えるんが大変や。

そういう昔ながらの、倉部先生が自分の先生に教わった通りに。そやから、楽譜はあっても、家で出来るだけ覚えていって、先生の前では、楽譜見てたんでは先生がどんな声の出し方してるか分からんでしょ。そやからあ

れは、こういう古い音楽のときは邪魔になる。それをまず覚えて行って、夜通し弾いてでも、明るる日稽古やったら覚えて行って、先生の前で一緒に弾かして頂いて、先生の芸を盗むっていう、そういうお稽古やね、私らがしてきたお稽古は。今ね、それを生徒に強要したら、みんな辞めていかはる。

家に帰ってきて復習するときは、楽譜見て正確に。せやけどこれね、向こうの西洋の音楽やったら60とか70とか書いてあるやん。そういうのが、歌によってね、例えば「ゆき」とか、女が悲しい気持ちとか歌ってるところ、そういうとき倍くらい拍子があるわけよ。書けへんわね、それは本には。ここの拍子は長いとか、そういうのは書いてないでしょ。それはやっぱり名人の先生につかないと、まあ運やけどね、どんな先生につくか。

この先生の場合は、本を見て弾くような人は大きな会に連れてってもらわれへんかった。東京とか名古屋とかね、方々行くでしょ。放送も何回かさせてもらって、一緒について行ったんやけどね。楽譜見て弾いてる人は、この先生は連れて行かない、何十年もお稽古来てても連れて行かない。そやから、まだ新しい人でも、意欲のある、先生の芸盗もうって思って必死になって頑張ってるような人は可愛がってくれる。

倉部先生も林先生も晴眼者だが、楽譜を使わない稽古を行っていた。2、3行分のフレーズを覚えるだけでも大変だったという。西洋音楽の楽譜や現代曲の楽譜には、上記で60や70と言っているように数字でテンポの指定があるのだが、古典曲には明確な曲の速さは決まっておらず、そういった表現の仕方は師事した先生次第だったようだ。また、楽譜を見る人もいたようだが、演奏会には連れて行かないなど、暗譜する方が意欲があるとして重要視していたようだ。

林先生自身の稽古の様子については、先述の小野先生や倉部先生が厳しい指導方法だったのに対して、とても自由な様子だった。

私たちの小さい頃は、毎日ではなかったね。

箏曲の教習方法について

週に2回くらい行ってたん違うかな。つい最近まで週2回のお稽古ありましたよ、私のところでも。今教えてる人は4人くらいやね。

私らはね、子供連れて来ても、走り回っても何も言わへんような、普通の家で気楽に教えてるからね。きっちり時間なんぼとか、そんなんと違う。おりたい人一日中いたりしてね。娘は外に習いに行かせてたけど、時計見て「はい」って、時間来たら。先生時計ばかり見てはったって。1時間いくらで。せやから、何ていうかな、本当の先生ではないと思うけどね。

娘を通わせていた先生は1時間でいくら、と決まっておき、時間きっちり稽古を辞めていたそうだが、林先生は時間を決めず、弟子の自由に行っていたという。子供を連れてくるのも自由で、そういったルーズさ故に「本当の先生ではない」と言っているのだろう。その代わりに、弟子たちと家族のような付き合いが出来ると言っていた。

最後に、邦楽に携わる若者に対して、次のように語った。

出来る事ならずずっと続けて頂きたい。地歌のね、火を絶やさずに。もう師匠がね、名人がいなくなってくるからね。継続がエネルギー、続けなあかんわね、まず。

いくら才能があっても、才能が豊かな人って、意外と続かないの。さっと取ってしまうような人は、辞めていくのも早い。だから粘り強く、いつまでも根気よくやる人の方が、最後は勝つんやけどな。

6. まとめ

奈良時代に中国から渡来し、筑紫箏として大成された後、江戸時代に八橋検校によって発展した箏曲。当時は当道の盲人たちによって独占的に伝承されていた。一般の目が見える者にも箏曲は享受されており、楽譜の出版もされていた。しかし、師匠となる人が盲目であるため、必然的に楽譜を使用しない口伝での稽古が行われていたのだと思われる。

林先生によると、弟子は師匠が演奏する様子を一緒に弾きながら観察し、真似をすることでその弾き方を自分のものにしていくのだという。このような稽古の仕方のことを「芸を盗む」と言っていた。そのためには、稽古に楽譜はむしろ邪魔なものである。稽古の前日に出来るだけ曲を覚えておき、師匠と一緒に弾きながらその様子を見て、音の出し方などを学ぶ。家に帰ると楽譜を見ながら稽古の復習をする、というような流れが基本だったようだ。

『三曲』によれば、明治・大正期には、まだ楽譜の使用は一般化していなかった。古典曲は1曲で10分を超えるような長いものが多い。楽譜があれば、稽古でも一気に弾くことは可能だが、楽譜がない場合、3行分覚えるので精一杯だという。

さらに、昔は現代の子供がピアノを習うのと同じように、箏を習うのが教養として普通だったという。手ほどき曲とはいえ、大人でも大変な稽古を子供が行うのは相当苦勞するのではないかと思う。

しかし、子供のうちに稽古を毎日続けることによって手先が器用になり、このときに身につけた正確さは後になっても消えることはないという。このようにたゆまぬ努力を続けるところは、古来日本のあらゆる職業に見られる特色であり、この国の特質であると言われている。(ピゴット 1967, p.78)

次第に教習で楽譜が使用されるようになっていったが、その背景には明治維新によって当道が廃止され、晴眼者にも専門家としての道が開かれたこと、また西洋音楽の普及によって、短期間で合理的に教える学校教育の方法が整備されたことがある。

それまでは師匠が盲人であったため、稽古に楽譜を使用するという発想に至らなかったのだろうが、当道廃止によって晴眼者でも専門家として活動出来るようになった。また、社会の近代化が進むにつれて忙しくなり、稽古に当てられる時間が少なくなったことから、昔のような余裕のある稽古が出来なくなった。これらのことから、口伝で暗記する稽古法では無理があるということで、楽譜を使用するようになっていったのではないかと

考えられる。

時間が少ない中で稽古という点は、学校教育でも同じことが言える。限られた授業時間で教えなければならぬため、効率的な稽古を行うために楽譜の必要性が生じたのだろう。楽譜は18世紀後半以降、様々な種類のもので出版されているが、現在は縦書きの箏譜が主流である。日本音楽学校や東京音楽学校では五線譜を使用しており、岩崎先生も小野先生の元では五線譜を使用したという。林先生も、箏、三味線、歌が並行して書いてあるのは便利だと言っていた。古典曲は箏のみ、三味線のみ楽譜を使用していることが多く、弾き慣れないとお互いにどのような旋律を弾いているのか分からず、合奏しにくいときがあるためだろう。

ただし、稽古に楽譜を使用しつつも、最終的には暗譜することが重要とされているようだ。岩崎先生の話では、月4回の稽古で1曲仕上げ、暗譜していたらしい。暗譜することによって、音と音の間が分かるようになってくるという。林先生は、楽譜はあくまでも参考のためにあり、きっちり表記された拍子通りに弾いても味気なくなってしまうと言っていた。音の間とは邦楽特有の緩急のつけ方だと思われるが、楽譜を見ながら演奏していると、譜面の文字を追うことに意識が向きがちになってしまう。そのため、曲を覚えることによってテンポの変化や強弱のつけ方にも意識が向き、曲に合わせた表現が出来るということだろう。

他にも、『三曲』には楽譜を使用することに対して消極的な意見もあった。楽譜に頼りすぎることによって記憶が鈍くなることや、元々楽譜なしで発展してきたものであるため、唱歌を使った伝統的な指導法との齟齬が生じることが挙げられる。余裕を持って稽古出来ていた頃は、自然と聞き慣れることで歌の稽古にもすんなり入れたものが、短時間の稽古となって困難になったという指摘もされた。

しかし、このような指摘がありながらも、楽譜を使用するべきではないという意見はなく、実際には使用することが当然ようになってきている。その理由としては、ここまで挙げてきた通り、稽古に割く時間が少なくなったことや効率的

な教授を行うためというのものもあるだろうが、稽古を受ける人の意識が関係しているのではないかと考えられる。

プロの演奏家になろうとしている人ならともかく、現代で箏を習う人の多くは趣味の一つなのではないかと思われる。岩崎先生の元に通う人は、若い頃に習っていて、仕事や家庭が落ち着いたことから再び始めたという人が多いようだし、他には、私のように部活動がきっかけで稽古に来ている人が数人いる程度である。

そのため、2人の先生がかつて受けていたような厳しい稽古をしてまで習得しようとしている訳ではなく、楽しんで演奏できれば良いという考えで習いに来ているのではないだろうか。年に数回、定期的に演奏会があり、それに向けて滞りなく弾けるように稽古はしているのだが、それならば暗譜までしなくても、楽譜を見ながら、一緒に弾く先生に合わせて演奏出来れば十分だと言える。

さらに、2人とも非常に自由な稽古を行っている。例えば岩崎先生の場合、稽古を始める時間は決めてあり、それまでに稽古場に弟子が集まる。先生が来ても、まずはお茶を飲みながら数分雑談をし、その後練習が始まる。練習する曲は次の演奏会で発表するものだが、曲順や回数はそのとき次第で変わることもあり、出来る限りその場にいる全員で弾く。稽古の終了時間も明確ではなく、早めに帰る人もいれば遅くまで残っている人もいる。

林先生の場合も、子供がいても自由にさせているというし、一日中いて、稽古だけでなくおしゃべりを楽しむ人もいるそうだ。このような雰囲気稽古場だからこそ、純粋に興味を楽しみ、無理なく続けていけるのだろうと思う。

その一方で、林先生の娘が通っていた師匠は、1時間の料金が決まっており、稽古時間もきっちり終わらせるという。「もう私らの代で終わりやろうね、こんな、ちゃんとしたお教室じゃない、ただ広い座敷があるだけで。」という林先生の口振りからは、先生の娘や自身が若い頃習っていた稽古の方が本来のものであるというような様子が窺えた。

以上、箏曲の大まかな歴史と、箏曲の教習の場

に楽譜が普及していく過程をたどり、さらに指導者への聞き取りによって実際の稽古の様子を見てきた。

社会の変化から、口頭での伝承が出来なくなっていることは仕方がないのかもしれない。楽譜の使用については、確かに、暗譜した方が曲の習熟度としては高いかもしれないが、早く1曲通して弾けるようになるための一助として利用することには問題はないと思う。

稽古の様子については、おそらく、師事する先生によって厳しい人もいれば、今回の事例のように自由な人もいるのだろう。しかし、こういった稽古なら、気軽に習って演奏を楽しむには良いのではないだろうか。

現在の箏曲は、若者に聞き馴染みやすくなった現代曲も多く、昔と比べて間口が広がって親しみやすくなっているはずである。入口がどこであっても、興味を持った人が技術を習得し、古典曲の伝承まで稽古を続けることが出来れば、今後も箏曲を継承していくことが出来るのではないかと思う。

【注】

- (1) 様々な楽譜の例として、「六段の調」の縦書きの箏譜と五線譜を最後に資料として掲載する。
- (2) 「コーロリン」、「チントンシャン」といった、旋律を擬聲音で唱えるものを唱歌という。箏の奏法を表している。p.12「シャシャ」、p.14「テン」も唱歌である。
- (3) 「引き色」は弾いた弦の柱ヒの左側を左手で引き寄せ、音の余韻に変化を付ける奏法。「ユリ」は弾いた弦を左手で揺り動かし、余韻を変化させる奏法。七、八と言っているのは弦名。13本の弦を漢数字の一～十、斗、為、巾という。
- (4) 「六段」は「六段の調」という曲のこと。代表的な古典曲の一つであり、歌はない。
- (5) 「三下がり」「二上がり」「本調子」とは三味線の調子のことである。本調子が基本で、そこから二の弦の音を上げるものと、三の弦の音を下げるものがある。

参考文献

- 麻井紅仁子 (1997) 『幻の琴師』、梅里書房、p.48
 落合康恵 (1928) 「稽古始めの年齢問題其他」、『三曲』第71号、p.19～20
 上参郷祐康、蒲生郷昭、平野健次監修 (1989) 『日本音楽大事典』、平凡社
 氣賀慶重 (1928) 「箏曲修練上の意見」、『三曲』第76号、p.17
 吉川英史 (1974) 「歴史的に見た宮城道雄」、『季刊邦楽』創刊号、p.35
 高井浩 (1991) 『天保期、少年少女の教養形成過程の研究』、河出書房新社、p.34～42
 千葉潤之介 (2001) 「三曲」、文部科学省科学研究費補助金成果報告書『日本音楽研究の成果と課題』(CD-ROM)(研究代表：上参郷祐康)
 中西虎男 (1933) 「近頃感じた事ども」、『三曲』第138号、p.47
 中能島欣一 (1935) 「箏曲楽譜は何かが良いか」、『三曲』第160号、p.34～35
 藤田鈴朗 (1923) 「楽譜共通論」、『三曲』第20号、p.2
 村田松泉 (1933) 「音楽教育としての箏の歴史」、『三曲』第131号、p.15
 村田松泉 (1934) 「お箏の唱歌用楽器時代」、『三曲』第152号、p.14
 山川園松 (1938a) 「箏曲の新教授法」、『三曲』第192号、p.18
 山川園松 (1938b) 「箏曲の新教授法」、『三曲』第193号、p.20
 米川正夫 (1941) 「箏曲と私の修業自傳」、『三曲』第231号、p.12
 F・T・ピゴット、服部龍太郎訳 (1967) 『日本の音楽と楽器』、音楽之友社、p.78

資料

五	科	肋	枕	三	九	六 段 の 調
十	十	巾	十	八	八	
八	九	為	斗	七	七	
七	九	斗	斗	三	七	
八	八	十	斗	八	六	
枕	七	九	十	五	一	
十	八	巾	十	十	五	
十	枕	為	九	八	三	
九	枕	肋	八	八	三	
八	十	巾	七	二	二	
九	枕	為	八	二	二	
七	斗	斗	枕	〇	〇	
八	十	十	二	十	二	
枕	十	斗	二	十	三	
八	斗	八	十	為	八	
七	斗	巾	枕	斗	七	
六	十	巾	斗	為	六	
七	斗	斗	斗	五	一	
一	巾	五	斗	五	五	
五	斗	十	五	十	三	
三	斗	枕	為	八	七	
二	斗	十	巾	二	二	
	為		為		ハ	

図1
宮城道雄 (1998)
『六段の調』、邦楽社、p.1

9

六段の調

図2
落合康恵 (1922)
『箏曲楽譜 第2編』、明誠館、p.9
国立国会図書館デジタルコレクション
<http://dl.ndl.go.jp/infomdljp/pid/922903/7>
2018.1.24 保存