

# 長唄三味線における駒の演奏準備について ——演奏家の音色へのこだわりを音響分析から考察する——

Preparation of a Bridge in Performing *Nagauta Shamisen*:  
Exploration into the Performers' Timbral Preferences through Acoustic Analysis

岩 崎 愛  
IWASAKI Mana

キーワード：長唄、三味線、駒、音色、音響特性

## 0. はじめに

### 0.1 研究の背景

筆者は、自身が今藤流で長唄三味線を学んでいる経験から、三味線を演奏する前に行なう楽器の準備が大切であることに興味をもった。三味線は、演奏する度に楽器を組み立てる必要があり、演奏する前に行なう準備には三つの段階がある。一つ目は、楽器本体、糸、撥、駒など使用するものを選定する「選択」の段階、二つ目は、駒を掛けたり<sup>1</sup>糸を張ったりして楽器を演奏できる状態にする「セッティング」の段階、三つ目は、調弦をしたり、サワリを調整したりする「調整」の段階である。三味線は、これらの組み合わせと演奏の掛け算で音色が決定される。そのため、演奏準備は非常に重要であるが、「選択」「セッティング」「調整」を適切に判断することは容易ではない。

なかでも駒についての判断は繊細で、「セッティング」の段階で大まかに位置の調整も行ない、その後の微調整を経て音色を決定する。長唄三味線の駒のセッティングについて、先行研究および演奏家の記した文献を調査したところ、演奏家の記した文献においては駒を動かすと音色が変わるという記述はあるものの、駒と音色の関係性について具体的な研究はなされていないことがわかった。

### 0.2 研究の目的

本稿は、長唄三味線の演奏家の音色に対するこだわりの一部を、駒の演奏準備の観点から明らかにすることを目的とする。特に駒の準備に関して音色に影響を与える要素は、三つある。一つ目に素材、二つ目に高さ、三つ目に設置位置である。長唄の駒は、本番では象牙、練習では牛の骨やプラスチックなどの素材で、高さはおおよそ3分～3分8厘（約0.909cm～約1.061cm）<sup>2</sup>のものが使用される<sup>3</sup>。設置位置は、一般に、おおよそ胴の端から指2本分離れた位置がよいとされている。駒の設置位置を変更すると、糸と皮の距離や振動する糸の長さも変化するが、演奏する際は、これらを複合的に検討し、駒の設置位置を決定する。そのため、本稿では駒の位置を変化させることに焦点を当て、複合的な要素から成り立つ音色の変化について考察する。

駒の素材、高さ、設置位置の選択は、三味線音楽のジャンル、および流派はもちろん、個人の身体

条件やコンディション、楽器の個体差や状態、演奏曲目や演奏する場所によって異なる。本稿では筆者が実際に演奏経験があり、演奏家へのアクセスも比較的容易であることから今藤流の長唄三味線に焦点を当てる。そして、演奏曲目と演奏場所の規模に応じた音色の選択を、駒の演奏準備の中でも駒の設置位置の観点から明らかにする。その方法として、長唄三味線演奏家を被験者として聴取実験を行なった。

## 1. 聴取実験

### 1.1 実験概要

駒の設置位置を変更して演奏した三味線の演奏音を録音し、その収録音を用いて10セットの音源を作成した。長唄三味線演奏家に演奏場所の規模や演奏曲目に応じた好ましい音色の音源を選択してもらい、選択された音源と選択されなかった音源について、それぞれ音響分析を行なった。その結果に基づき、一定の条件に応じた適切と思われる長唄三味線の音色の特性について考察した。

### 1.2 収録音源について

三味線には、大きく分けて本番用の三味線と稽古用の三味線があり、それぞれが異なる素材で作られている。今回は、従来のサワリ機構<sup>4</sup>を持つ本番用の三味線を用いた。すなわち、棹は紅木、胴は花梨、胴皮は猫、糸巻は象牙の三味線で、糸は絹糸である。本来本番では、駒と撥は象牙のものを用いるが、今回はそれらを入手するのが困難であったため、駒と撥に関しては練習用のもので補った。具体的には、駒は舎利駒と呼ばれる牛の骨でできた駒で、高さが3分5厘（約10.61mm）のもの、撥は重さが25匁（約93.75g）の檜の木撥を用いた。

三味線は、四本（しほん）の本調子、つまり一の糸をド、二の糸をファ、三の糸をドに調弦した（譜例1参照）。駒は、胴の端から約指2本分離れた位置に置くことが定石とされている。筆者の指で2本分に設置すると、胴の端から駒までの距離は約35mmとなる。実験では、定石とされる位置よりも1cm胴の端に近い25mmから52mmの間を、富士松（1964）が採用している方法に倣って3mm間隔で駒を移動させた（図1参照）。収録音の演奏はプロの長唄三味線演奏家に依頼し、それぞれの駒の位置で、一の糸、二の糸、三の糸の順に、各糸を5回ずつ演奏していただいた。



譜例 1. 調弦

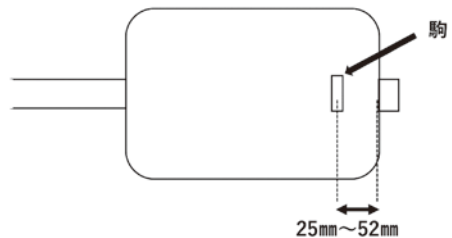


図 1. 胴の端と駒の位置関係

今回の実験に使用した音源は、同じ駒の位置で演奏した同じ糸の五つの音全てが筆者の聴く限りほぼ同じ音色であることを確かめ、同一条件における音色の安定性を確認した上で1音ずつ切り出し、同じ駒の位置で演奏した一の糸、二の糸、三の糸の音を1音ずつ繋げて1セットとして作成した。便宜上、各セットの音源に、演奏時に使用した三味線の駒の位置（胴の端から駒までの距離）に応じて①から⑩まで番号を付けた（表1参照）。

表1. 収録音源の種類

番号	①	②	③	④	⑤	⑥	⑦	⑧	⑨	⑩
胴の端から駒までの距離	25mm	28mm	31mm	34mm	37mm	40mm	43mm	46mm	49mm	52mm

収録は2021年5月1日に行なった。収録場所は、国立音楽大学新1号館の325号室（面積80.41㎡の部屋）である。マイクはRODE社製 NT2Aを使用し、演奏録音の際に一般的なマイク設置位置として用いられる高さ120cm、三味線からの距離110cmに設置した（図2参照）。

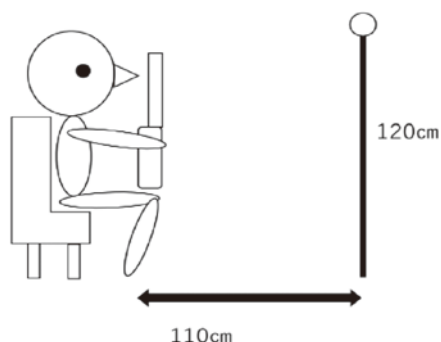


図2. 収録状況

### 1.3 実験方法

収録音から作成した音源を実験協力者（後述）にオンライン上で配布し、スマートフォンもしくはパソコンにイヤホンまたはヘッドホンを接続して聴取することを条件とした。演奏場所の規模と演奏曲目を想定し、それぞれの条件に応じた好ましい音源を①から⑩の中から選択し、各音源の印象とともに回答していただいた。

演奏場所は、座席数が約1600から2000席の、歌舞伎座や国立大劇場といった大きなホールと、座席数が約250席から500席の、紀尾井小ホールや日本橋公会堂、三越劇場といった小さなホールを想定した。演奏曲目は、長唄の各流派で共通して演奏される古典曲と今藤流独自の新曲の中から、それぞれ曲調の異なる2曲を選んだ。華やかな曲としては古典から《越後獅子（えちごじし）》、新曲から《旅

(たび)》を、厳格な曲として、古典曲から《綱館 (つなやかた)》、新曲から《藤船頌 (とうせんしょう)》を想定した。《越後獅子》は全曲三下りの1811年に成立した曲で、越後から上った大道芸人が主人公の所作事である。全体として明るく楽しい曲調である。《旅》は本調子から二上り、三下りと調弦が複雑に変化する。三世今藤長十郎師によって1961年に作曲された。東海道五十三次を旅する内容で、華やかな雰囲気を持つ。現代曲でありながら古典的な要素を含んでいる。《綱館》は基本的に本調子で一部に二上りが含まれる、1869年に成立した曲である。頼光四天王の一人である渡辺綱が羅生門で鬼の腕を切り落として帰宅したところに鬼が腕を取り返しにくるという内容である。大薩摩もので、語りの要素が強く、力強く荘厳な曲である。《藤船頌》は二上りから本調子や三下りへと調弦が変化する。藤舎呂船師を讃えた曲で、三世今藤長十郎師が1957年に作曲した。厳格な趣を持つ繊細な楽曲である。

上述のとおり、選択した曲のなかで《越後獅子》のみが、実験に用いた音源の調弦である本調子を含まないが、今回は古典曲において明るく華やかで、かつ長唄の定番曲である楽曲が《越後獅子》の他に筆者の管見の限り見当たらなかったため、同曲を採用した。古典曲・新曲という分類、曲調、ホールの大きさ、という条件の組み合わせに応じた好ましい音源を選択していただくため、以下のように質問を設定した。

質問1：大きなホールで《越後獅子》(古典・華やか) を演奏する

質問2：大きなホールで《旅》(新曲・華やか) を演奏する

質問3：大きなホールで《綱館》(古典・厳格) を演奏する

質問4：大きなホールで《藤船頌》(新曲・厳格) を演奏する

質問5：小さなホールで《越後獅子》(古典・華やか) を演奏する

質問6：小さなホールで《旅》(新曲・華やか) を演奏する

質問7：小さなホールで《綱館》(古典・厳格) を演奏する

質問8：小さなホールで《藤船頌》(新曲・厳格) を演奏する

#### 1.4 実験協力者

今回の聴取実験では、今藤長龍郎師、今藤龍市郎師、今藤政智師、今藤政優師の4名のプロの三味線演奏家に協力を依頼した。現在今藤流には、大きく二つの系統があると見受けられる。一つは三世家元今藤長十郎師の系統、もう一つは今藤綾子師の系統である。この二つの系統は、同じ流派でありながら好む音色が微妙に異なる。そのため、両方の系統から2名ずつの演奏家にご協力いただいた。長龍郎師と龍市郎師は綾子師の系統、政智師と政優師は三世家元長十郎師の系統である。各師の性別、年齢、芸歴は以下のとおりである。

長龍郎師——50代前半、男性、1985年に今藤長龍郎の名を許される。

龍市郎師——40代前半、男性、1998年に今藤龍市郎の名を許される。

政智師——50代前半、女性、1990年に今藤政智の名を許される。

政優師——40代後半、女性、1999年に今藤政優の名を許される。

## 1.5 実験結果

### 1.5.1 各条件に応じた音源の選択結果

各条件に応じた音源の選択結果を、表2（大きなホールに対する回答一覧）と、表3（小さなホールに対する回答一覧）に記した。表の中の数字は、胴の端から駒までの距離を何mmにセットした音源であるかを示す。

表2. 大きなホールに対する回答一覧

	越後獅子	旅	綱館	藤船頌
長龍郎師	31mm	31mm	34mm	28mm
龍市郎師	34mm	34mm	28mm	31mm
政智師	28~37mm	28~37mm	40mm	37mm
政優師	28(40)mm	28(40)mm	25~28mm	25~31mm

表3. 小さなホールに対する回答一覧

	越後獅子	旅	綱館	藤船頌
長龍郎師	28mm	28mm	31mm	25mm
龍市郎師	34mm	34mm	28mm	31mm
政智師	28~37mm	28~37mm	37mm	28mm
政優師	28mm	28mm	25~28mm	25~31mm

※表2の政優師の《越後獅子》と《旅》の回答の括弧内は、マイクを使用した場合の距離である。

### 1.5.2 音源に対する実験協力者の評価

音源に対する実験協力者の評価を、表4にまとめた。この表では、①から⑩の音源の駒の位置（胴の端から駒までの距離）を、mm単位で音源番号に併記した。

表4. 各音源に対する実験協力者の評価

	長龍郎師	龍市郎師	政智師	政優師
①(25mm)	詰まった音	詰まってる	言及なし	華やかな音
②(28mm)	粒だった音	大音、広がりもある、パリッとしてる	好みの音	基本的に好みの音
③(31mm)	粒だった音	②よりしまった音	好みの音	まろやか
④(34mm)	少し広がった音	オールマイティー	好みの音	好みからはずれる
⑤(37mm)	許容範囲	大音、パリッとしない	好みの音	まろやか
⑥(40mm)	許容範囲	二の糸と三の糸が詰まりすぎ	場合によって効果的な音	マイクを使用するなら効果的
⑦(43mm)	使わない	使わない	使わない	使わない
⑧(46mm)	使わない	使わない	使わない	使わない
⑨(49mm)	使わない	使わない	使わない	使わない
⑩(52mm)	論外	使わない	使わない	もはや分からない

長龍郎師は、選択した各音源に対し、①は詰まった音、②と③は粒だった音、④は少し広がった音と回答した。⑤と⑥は許容範囲であるが選択には及ばず、⑦以降は使用しない音色であるとの回答で

あった。

龍市郎師は、選択した各音源に対し、②は大音<sup>5</sup>で、広がりもあるがパリッとしている音とし、③は②よりもしまっている音、④は②と③の間でオールマイティーな音であると回答した。また、⑦以降の音源については使用しないと回答した。

政智師は、選択した各音源に対し、②③④⑤が好みの音であるため、他の演奏者とのバランスを考えてこの中から選択するとし、⑥は場合によっては効果的な音色であると回答した。⑦以降の音源については使用しないと回答した。

政優師は、選択した各音源に対し、①は華やかな音、②はいい音かつ弾きやすそうな音、③はまろやかな音と回答した。⑥についてはマイクを使用する場合には効果的と回答した。また、⑦以降の音色は使用しないと回答であった。さらに、④の音については好みからはずれると回答した。

## 1.6 実験結果の分析

聴取実験において、選択された音源は、おおよそ②から④の間に集中した。②③④の中での差は個人の好みの差であると考えられるが、この結果から②③④の音色が演奏家にとって好ましい音色の条件を持っていると考えられる。一方で、全員が⑦以降の音色を使用しないと回答した。よって、⑦⑧⑨⑩の音源の音色に関しては、今藤流の三味線演奏家にとって好ましくない音色の条件を含んでいると考えられる。

また、長龍郎師と政智師は、全体的に大きなホールは番号の大きな音源を、小さなホールは大きなホールの同じ楽曲よりも番号の若い音源を選択する傾向があった。龍市郎師と政優師はホール的大小に関係なく、楽曲によって好ましい音色を選択する傾向があった。このことから、ホール的大小で音色の選択をする意識の有無は、演奏家によって異なることがわかる。

実験協力者の回答の中でも《越後獅子》と《旅》に関する回答は、全員が同じものであった。《越後獅子》と《旅》の成立年には少なくとも100年程の差があるが、両曲とも歌詞の内容が明るく楽しく、また古典的な演奏テクニックを要するという共通点があることから、楽曲の成立年の新旧よりも、楽曲のもつ音楽的特徴によって好ましい音色が異なることがわかる。

《越後獅子》と《旅》は、曲種やホール大きさを限定せずに長唄らしく好ましいとほぼ全員が選択した音(②③④)が選ばれることが多かった。長龍郎師は前述のとおり大きなホールでは大きな番号、小さなホールでは小さな番号の音色を選択したが、他の実験協力者はホール大きさにかかわらず、同じ音色を選択した。選択した音色を、長龍郎師は大小のホールどちらで選ぶ音に対しても「粒だった音」、龍市郎師は「オールマイティーな音」、政智師は「好みの音」、政優師は「基本的に好みの音」と評価している。

《綱館》では、長龍郎師と政智師は、前述のとおり大きなホールでは大きな番号を、小さなホールでは小さな番号を選択し、龍市郎師と政優師についてはホール大きさに関係なく同じ番号の音色を選んだ。《綱館》は、歴史上の人物の伝説的なエピソードを扱った曲であり、大薩摩ものであるため、楽曲全体として荘厳であり、力強い曲調である。そのため、特徴的な音(実験協力者の表現によると「効果的な音」)を選択する傾向にあったが、何を「効果的」と捉えるかは、個人差が見られた。長龍郎師

は、「粒だった音」を好ましく感じているが、大きなホールにおける効果的な音として「少し広がった音」を選択したと考えられる。龍市郎師は「大音で広がりもあり、パリッとしている音」を、政智師は基本的に好みの音とする範囲があるが、大きなホールにおいては「場合によって効果的な音」を選択した。政智師にとっての「場合によって」とは、大きなホールにおける大薩摩ものという条件を指していると考えられる。政優師は「華やかな音、基本的に好みの音」を効果的と考えて選択したと考えられる。

《藤船頌》でも、長龍郎師と政智師は、前述のとおり大きなホールでは大きな番号を、小さなホールでは小さな番号を選択し、龍市郎師と政優師についてはホールの大きさに関係なく、同じ番号の音色を選んだ。《藤船頌》は、厳格で落ち着いた曲調であり、現代的な音型も使われている。そのため、《綱館》とは対照的な特徴を持つ「効果的」な音を選択される傾向が見られた。長龍郎師は「詰まった音」を、龍市郎師は「よりしまった音」を、政優師は「まろやかな音」を効果的と考えて選択したと考えられる。政智師は、実験後に行なったインタビューの中で選択した番号の音の中で、番号が小さくなるほど繊細で、大きくなるほどダイナミックであると説明した。しかし、いずれにせよ《綱館》より若い番号を選択していることから、《藤船頌》の曲調に合わせて落ち着いた音色を選択していると考えられる。

## 2. 音響分析

本項では、前述の聴取実験において、各実験協力者が選択した音源と、全員が選択しなかった音源について分析する。岩崎、三浦（2020）より、駒の設置位置を変更した場合、時間経過に伴う音量の変化をグラフとして表したエンヴェロープを見ると、音が減衰していく部分の起伏に相違が現れることが明らかになっている。そのため、本稿では、実験協力者全員が選択した音源②③および、政優師を除く全員が選択した④と、だれも選択しなかった音源⑦⑧⑨⑩について、エンヴェロープを用いて分析し、好まれる音色と好まれない音色の時間特性の違いを明らかにする。

エンヴェロープは、WaveSurferの Power Plotを用いて表示した。その際、分析窓の長さは480 pointsに、収録に使用したサンプリング周波数に基づき、サンプリング周波数は48000Hzに設定し、量子化ビット数は24bit、分析窓関数はHamming 窓を用いた。図3～5は②③④の一の糸のエンヴェロープ、図6～8は②③④の二の糸のエンヴェロープ、図9～11は②③④の三の糸のエンヴェロープである。図12～15は⑦⑧⑨⑩の一の糸のエンヴェロープ、図16～19は⑦⑧⑨⑩の二の糸のエンヴェロープ、図20～23は⑦⑧⑨⑩の三の糸のエンヴェロープである。

② (28mm) 一の糸



図 3. ② (28mm) 一の糸

② (28mm) 二の糸

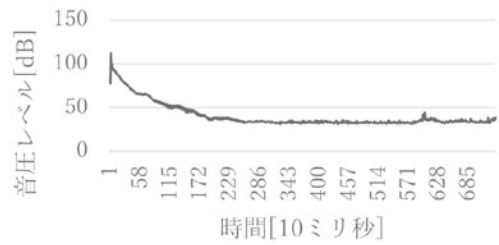


図 6. ② (28mm) 二の糸

③ (31mm) 一の糸

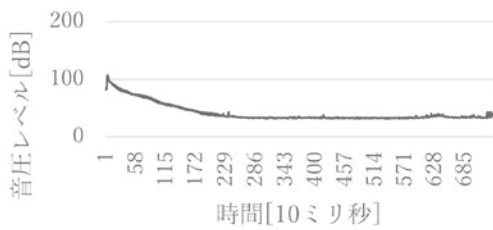


図 4. ③ (31mm) 一の糸

③ (31mm) 二の糸

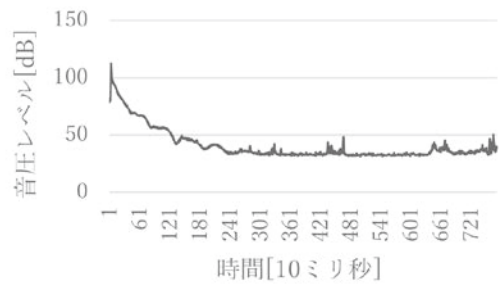


図 7. ③ (31mm) 二の糸

④ (34mm) 一の糸

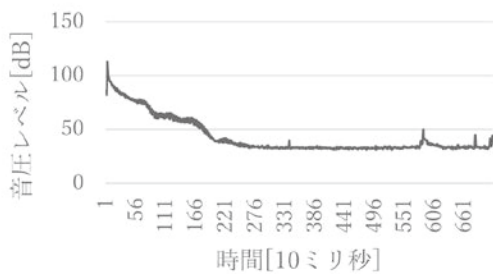


図 5. ④ (34mm) 一の糸

④ (34mm) 二の糸

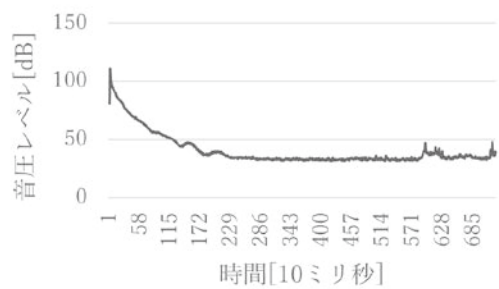


図 8. ④ (34mm) 二の糸



② (28mm) 三の糸

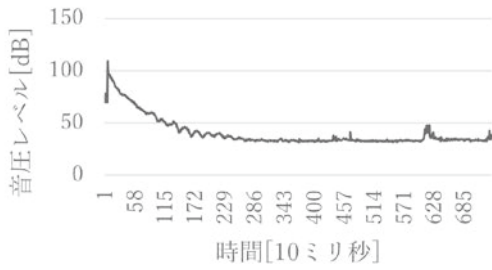


図9. ② (28mm) 三の糸

③ (31mm) 三の糸

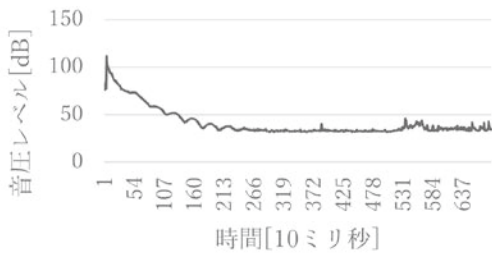


図10. ③ (31mm) 三の糸

④ (34mm) 三の糸

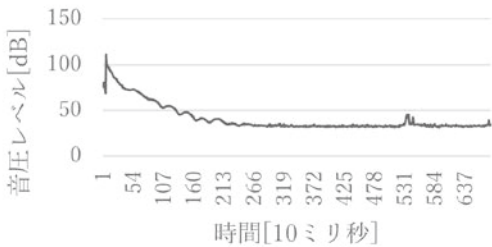


図11. ④ (34mm) 三の糸

⑦ (43mm) 一の糸

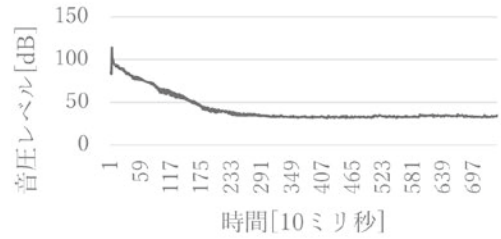


図12. ⑦ (43mm) 一の糸

⑧ (46mm) 一の糸

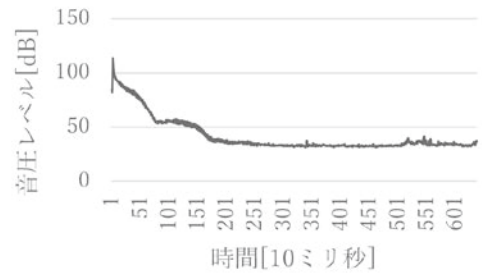


図13. ⑧ (46mm) 一の糸

⑨ (49mm) 一の糸

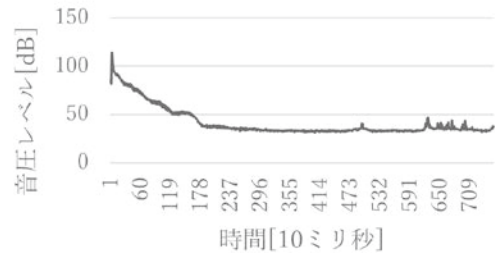


図14. ⑨ (49mm) 一の糸

⑩ (52mm) 一の糸

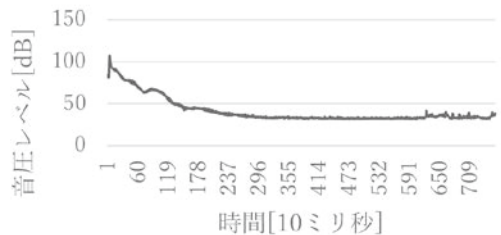


図15. ⑩ (52mm) 一の糸

⑦ (43mm) 二の糸

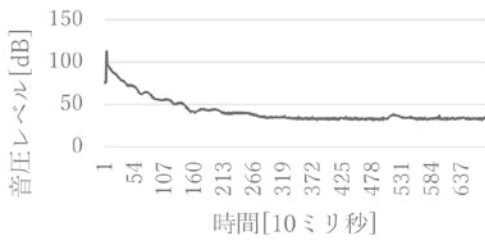


図16. ⑦ (43mm) 二の糸

⑦ (43mm) 三の糸

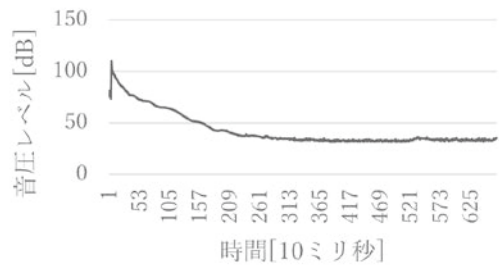


図20. ⑦ (43mm) 三の糸

⑧ (46mm) 二の糸

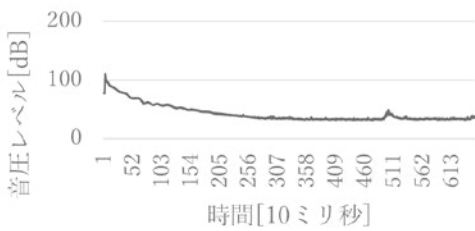


図17. ⑧ (46mm) 二の糸

⑧ (46mm) 三の糸

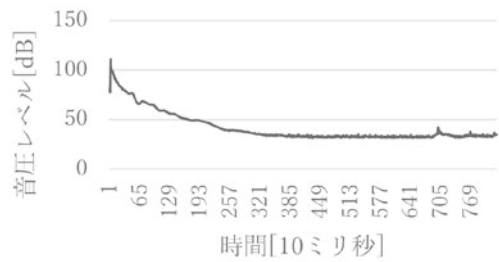


図21. ⑧ (46mm) 三の糸

⑨ (49mm) 二の糸

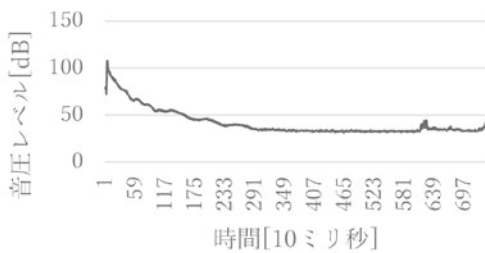


図18. ⑨ (49mm) 二の糸

⑨ (49mm) 三の糸

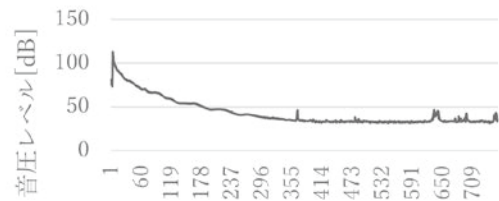


図22. ⑨ (49mm) 三の糸

⑩ (52mm) 二の糸

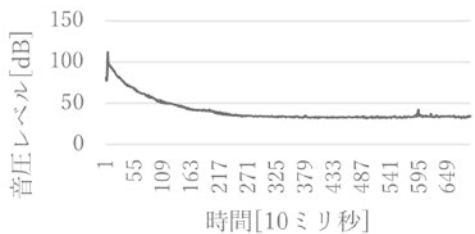


図19. ⑩ (52mm) 二の糸

⑩ (52mm) 三の糸

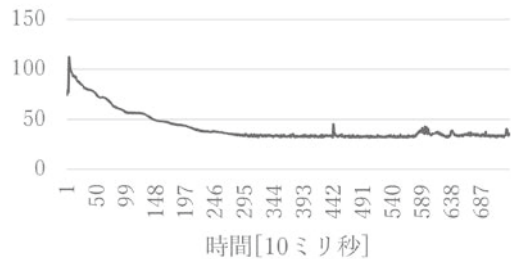


図23. ⑩ (52mm) 三の糸

図3～8、図12～19を比較すると、一の糸と二の糸は、好ましい音と評価された音(②③④)の場合も、好ましくない音と評価された音(⑦⑧⑨⑩)の場合も、胴の端から駒までの距離に比例した特徴の変化は見られないことがわかる。図9～11を比較すると、三の糸は、好ましいと評価された音(②③④)では減衰部分に周期的な起伏が見られ、胴の端から駒までの距離に比例して音圧の変化の周期が長くなることがわかる。図20～23を比較すると、好ましくない音と評価された音(⑦⑧⑨⑩)は、減衰部分に起伏が見られるものの、周期的ではない。また、胴の端から駒までの距離に比例した特徴は見られない。

先行研究(岩崎、三浦 2020)では、稽古用の三味線を用いて、胴の端から駒までの距離を25mmから45mmの範囲を1cm間隔で移動させて収録した音源をもとに実験を行ない、胴の端から駒までの距離が離れれば離れるほどエンヴェロープの減衰部分に生じる起伏が大きくなるという結果を得た。しかし、今回の実験においては胴の端から駒までの距離が離れれば離れるほど起伏が大きくなるという特徴は全体では見られず、図9～11が示す三の糸の好ましいと評価された音(②③④)の範囲でのみ表れた。今回の実験では、胴の端から駒までの距離を3mmというより狭い間隔で移動させたため、駒の位置がある程度の距離を超えるとエンヴェロープの減衰部分に起伏が生じなくなるという、先行研究には見られなかった特徴が現れたものと思われる。実験に使用した三味線の違いも、この実験結果の相違に影響を与えている可能性がある。

### 3. 考察

聴取実験の結果から、個人差はみられるが好ましい音色は②③④にほぼ集中することがわかった。好ましい音の中でも、演奏場所の規模と演奏曲目を想定すると、実験協力者によって選択する音色が異なり、音の評価が胴の端から駒までの距離の長短に比例したケースとそうでないケースがあった。この現象は、三本の糸の各音を1セットとした音源の選択において、それぞれの実験協力者が選択基準として特に着目した糸が異なっていたために生じた可能性がある。長龍郎師と政智師は、胴の端から駒までの距離に比例して音の評価が変化した。これは、三の糸に着目したからであると考えられる。前項で説明したように、一の糸と二の糸は胴の端から駒までの距離とエンヴェロープの起伏に一貫性はみられなかったが、三の糸は好ましいと評価された音(②③④)の範囲では胴の端から駒までの距離が長くなるにつれて周期的な起伏が大きくなる傾向がみられたからである。二の糸は、②よりも④が、④よりも③の起伏が大きくなっていることから、龍市郎師が②と③の音色の丁度中間に④があたると評価したのは、この二の糸の時間特性が関係していると考えられる。政優師は、基本的には長龍郎師と政智師と同様に胴の端から駒までの距離に比例して音の評価が変化した。④を好ましくない音と評価した。これは、一の糸に着目したためである可能性がある。④の一の糸は、好ましい音の中で唯一大きな起伏がみられた。この大きな起伏は⑧⑨⑩にもみられることから、政優師は一の糸の音色に着目して④を好ましくない音と評価したことが考えられる。

また、前項で述べたように、②③④の三の糸にのみ変化の一貫性がみられた理由の一つには、サワリが関係すると推測できる。本稿「0.2 研究の目的」で述べたように、駒の設置位置を移動させると、糸から皮までの距離が変化したり、糸の張力が変化したりする。そのため、サワリは都度調整す

ることが前提ではあるが、今回の実験で収録に使用したような従来のサワリ機構を持つ三味線では、胴の端から駒までの距離が離れすぎると糸と皮の距離も離れすぎてしまい、適切にサワリをつけることが難しくなると考えられる。好ましいと評価された音(②③④)は、胴の端から駒までの距離が28mmから34mmであり、34mmを越えた時点から、糸と皮の距離が離れすぎてしまう現象が起きたと考えられる。

#### 4. まとめと今後の課題

聴取実験の結果、多少の個人差はみられるが、好ましいと評価された音は、胴の端から駒までの距離を28mmから34mmに設置した三味線の音に集中し、一定の傾向が見られることがわかった。一方、好ましいと評価された音の中でも、演奏場所の規模と演奏曲目を想定すると、実験協力者によって選択する音色が異なることも明らかになった。音響分析によって、それぞれの実験協力者が三本の開放弦のどの音に着目したかが異なっていたことが、その理由として推測できた。また、好ましいと評価された音と好ましくないと評価された音の違いは、特に三の糸のエンヴェロープに表れており、好ましい音源の三の糸にのみサワリの特徴が現れている可能性が指摘できた。今後は、サワリとエンヴェロープの減衰部分の起伏の関係について調査し、この点について明らかにしたい。

なお、今回の実験で用いた収録音は、演奏家にとっての理想的な条件を十分に反映できたものとは言えない。なぜなら、撥と駒は練習用のものを用いており、また、皮の張り具合や胴に対する棹の角度など、演奏家自身は調整せずに三弦師<sup>6</sup>に調整を依頼する箇所については留意していないからである。演奏家にとって、三弦師に依頼する調整も駒の高さや設置位置に大いに関係するものであるため、今後はこうした条件を加味して、演奏家にとって、より理想的な三味線を用いた実験、および音響分析を行なう予定である。また、今回の聴取実験では、用いた音源について実験協力者に評価を求める際、自由口述としたが、今後、聴取実験を行なう際は、今回の実験の回答を踏まえて事前に形容詞の選択肢を提示することで、統計的な分析も試みたいと考えている。

本稿では長唄三味線演奏家の中でも今藤流のみに焦点を当てた。今後は調査範囲を拡大し、他の流派も取り上げることで、長唄三味線の演奏準備について、より包括的に把握したいと考えている。

#### 謝辞

本稿執筆にあたり、実験にご協力くださった今藤長龍郎師、今藤政智師、今藤龍市郎師、今藤政優師に、心より感謝申し上げます。また、収録をお手伝いくださった国立音楽大学の学生の皆様にも、この場を借りてお礼を申し上げます。

#### 註

- 1 演奏できる状態にするために駒を胴皮と糸の間に設置することを、専門用語で「駒を掛ける」と言う。
- 2 1分を約3.03mm、1厘を約0.303mmとして計算した。
- 3 杵家(1991)では3分5厘から3分6厘とあるが、本稿では、より幅を広くとっており先行研究(吉川

1958)との整合性のとれる富士松(1964)の数値を採用した。富士松(1964)は、演奏家が記すことの少ない調整やセッティングについても実践に基づいて記しているため、演奏家からも評価されている。また、同書には文字化されることが少ない三味線全般の知識が記されており、日本音楽の研究者からも支持されていることを踏まえてこれを採用した。

- 4 一の糸を上駒にのせず、乳袋の溝に乗せることでサワリ山に触れさせる仕組みを指す。従来のサワリ機構に対し、三味線の棹上部に高さの調節が可能なネジを埋め込んだ「吾妻ザワリ(あづまざわりと読み、東ザワリとも書く)」と呼ばれる機構もある。
- 5 大音(おおね)は、三味線演奏家が使う表現で、大きな音に聞こえる音を指す。
- 6 三弦師(さんげんし)とは、三味線の組み立てや調整を行なう専門家である。

## 引用文献

- 青木直史 2014 『ゼロからはじめる音響学』 東京：講談社
- 安藤由典 1996 『新版 楽器の音響学』 東京：音楽之友社
- 岩崎愛、三浦雅展 2020 「長唄三味線における駒の位置とその音響特性に関する基礎的研究」『日本音楽知覚認知学会2020年度秋季研究発表会資料』99-104
- 吉川英史 1958 「現行三味線調査」『東洋音楽研究』第14-15号：54、129-131
- 杵家彌七、竹内明彦 1991 『三味線文化譜による三味線基礎教本』 東京：邦楽社
- 杵屋五吉郎 2006 『三味線：文化と楽器と演奏練習』 東京：グッドクール
- 富士松亀三郎 1964 『三味線の知識・邦楽発声法』 東京：南雲堂
- 三木稔 1996 『日本楽器法』 東京：音楽之友社