

長唄三味線の駒に関する歴史的研究
——大正期から昭和期の文献資料とインタビュー調査から——
Historical Research on the Bridge of *Nagauta Shamisen*:
Findings from Taisho to Showa Periods' (1910s-1960s) Literature and Interviews with
Contemporary Musicians

岩 崎 愛
IWASAKI Mana

キーワード：長唄、三味線、駒、演奏実践、三絃

0. はじめに

0.1 研究の背景

三味線の駒は、音色に影響を与える大切な部位である。そのため、演奏家は、駒の選択や設置位置について、こだわりをもっている。2022年の拙稿（岩崎 2022）では、音響学的な測定と聞き取り調査を通じて、与えられた条件のなかで最も好ましい駒とその設置位置を演奏家が選択していることを明らかにした。演奏家の駒の選択や駒に関する工夫に関しては、その音色との関係のみならず、歴史的な変遷を明らかにすることも必要である。しかし、従来の三味線に関する歴史的研究は、音曲や楽器本体に注目した研究が多く、駒を扱ったものは、管見の限り見当たらない。そこで本稿では、演奏家の視点を取り入れた駒の歴史的な研究を通じて、三味線の演奏実践における演奏家と楽器の密接な関わり的一端を明らかにすることを目指す。

0.2 研究の目的と方法

本稿は、長唄三味線の駒に関する歴史的な調査記録や駒に関する演奏家の言説を収集し、駒の実態と、駒に関する演奏家の工夫を明らかにすることを目的とする。駒に着目した新たな視点から長唄三味線の歴史を捉えなおすことで、長唄三味線の楽器と演奏実践の特徴の一端を明らかにしたい。

まず、駒に関する歴史的な調査記録に関しては、大正期から昭和期に研究者が記した文献資料から抽出した。駒に関する演奏家の言説については、演奏家に関する大正期以降のインタビュー記事や対談記事、および稽古の指南書から抽出した。現在の状況については、筆者が演奏家にインタビューを行ない、情報を収集した。

0.3 資料について

三味線音楽は、「芸に理屈は禁物」という考えで伝承されてきたという性質上¹、その演奏実践に関する文献資料の数は多くはないが、演奏家自身が著した文章や、演奏家に対するアンケート調査やイ

インタビュー調査をもとに研究者が記述した資料が複数存在している。そこで、本稿では、これらの文献資料を用いて演奏実践の観点から駒の歴史の変遷をたどることとする。本稿で用いた文献の詳細と選択理由を以下に記す。

0.3.1 町田博三『長唄稽古手引草』(1923年)

本書は、著者（別名町田嘉章）が、自身の演奏経験、および当時の演奏家への調査をもとに、長唄について記したものである。長唄を演奏する者、そして長唄の研究を志す者のために、重要事項がまとめられている。複数の流派の演奏家の経験談も含まれ、当時の演奏実践について知ることのできる貴重な資料である。

0.3.2 中川愛氷「三味線の駒と撥」『藝術』第13巻17号、pp. 7-8 (1932年)

この記事の筆者、中川も、前項で紹介した町田と同じく自身も演奏を学び、研究も行なった人物である。本記事の内容は、中川の後年の著書『三絃樂史』(1941年)にも掲載されている。内容は同じものであるため、『三絃樂史』については本稿では除外した。

0.3.3 浅川玉兎『長唄の基礎研究——楽理と実技』(1957年)

本書は、長唄演奏者としての著者の演奏経験をもとに記されている。長唄の歴史、音楽性、そして演奏実践について詳細な記述がある。長唄の演奏家、愛好家、そして研究者の概説書として読まれているもので、演奏実践の研究に際して取り上げるべき資料である。

0.3.4 吉川英史「現行三味線調査」『東洋音楽研究』第14、15合併号、pp. 54、129-131 (1958年)

この記事は、吉川による当時の現役の演奏家へのアンケート調査をまとめたものである。調査は1956年に行なわれたと記されている。なお、本調査結果は邦楽社発行の『邦楽手帖』に掲載されたとも記載されているが、『邦楽手帖』という文献は、筆者の調査の範囲においては見つけることができなかった。よって、本記事のみを参照した。

0.3.5 菊岡栄一他「三絃師を囲んで」『東洋音楽研究』第14、15合併号、pp. 101-128 (1958年)

この記事は、三絃師の菊岡栄一、音楽学研究者の岸辺茂雄、吉川英史、小泉文夫、音響研究者の小橋豊による対談記事である。三絃師とは、三味線の販売、修理、および演奏会での楽器の整備などを専門とする職人を指す。演奏家との付き合いも非常に深く、演奏家の好みについて、幅広い知識をもっている存在である。そのため、三絃師の発言が含まれるこの記事は、当時の演奏実践について知るための重要な資料であるといえる。

0.3.6 杵屋佐久吉『新考長唄演奏 教習の実際——付・囃子入り演奏入門』(1984年)

本書は、稽古の方法について、当時の時代の流れに即して記されている。プロの演奏家としての演奏経験がふんだんに盛り込まれており、長唄の演奏実践について演奏家の言説を拾うにあたって貴重

な資料である。

0.4 インタビュー調査について

インタビュー協力者と、インタビュー実施日は、以下のとおりである（敬称略）²。

- ・今藤 長龍郎（2021年8月16日）
50代前半、男性、1985年に名を許される。
- ・今藤 龍市郎（2021年9月9日）
40代前半、男性、1998年に名を許される。
- ・今藤 政智（2021年8月18日）
50代前半、女性、1990年に名を許される。
- ・今藤 政優（2021年8月17日）
40代後半、女性、1999年に名を許される。

1. 駒の高さについて

筆者は、長唄の稽古や演奏経験を通じて、駒の高さが音色や弾き心地に大きく影響すること、また、それゆえに演奏家が高さにこだわりをもって駒を選択していることを認識している。しかし、駒の高さに関する調査はこれまで断片的にしか行なわれていない。そこで、本節では駒の高さに着目し、その歴史的変遷について詳細に分析、検討することを試みる。

1.1 長唄の駒の高さの歴史的変遷

1.1.1 既存の調査結果と筆者の調査結果にもとづく分析

本項では、長唄三味線に焦点を絞って、駒の高さの変遷を辿る。まず、各時代の演奏家が使用していた駒の高さについて、既存の調査結果と筆者が行なったインタビュー調査の結果の数値をもとに分析する。

以下の表は、1923年、1956年、2021年の駒に関する調査結果をまとめたものである。1923年の調査結果は『長唄稽古手引草』（町田1923、145-146）から、1956年の調査結果は『東洋音楽研究』第14、15合併号に掲載された「現行三味線調査」（吉川1958、129-130）から、2021年の調査結果は筆者自身が行なったインタビューから得たものである。

表1. 1923年 (町田、145-146)

氏名	高さ	幅
杵屋 寒玉	3分5厘	3分5厘
杵屋 勝太郎 (四代目)	3分8厘~4分	
杵屋 巳太郎	3分5厘~8分	稍狭
杵屋 栄蔵	3分8厘~4分	
杵屋 佐吉	3分6厘~8厘	
杵屋 和三郎	3分8厘~4分	
杵屋 六四郎	3分8厘~4分	
杵屋 三太郎	3分8厘~4分	
杵屋 六之丞	4分5厘	
杵屋 新右衛門	4分~4分2厘	
杵屋 勝四郎	3分8厘	
杵屋 和吉	3分8厘	3分4厘位
岡安 喜千三郎	3分8厘~4分	
今藤 長十郎 (二代目)	3分8厘~4分	
杵屋 彦之助	3分7厘	

表2. 1956年 (吉川1958、129-130)

氏名	高さ	幅
杵屋 栄二	3分~3分3厘	3分2厘~3分5厘
杵屋 栄蔵	3分9厘	4分2厘
杵屋 勝太郎 (4代目)	3分7厘~3分8厘(若いとき) 3分5厘(50歳以降)	
稀音家 幸	3分8厘	3分5厘
杵屋 佐之助	3分7厘~4分、3分5厘~4分	
山田 抄太郎	3分6厘	3分5厘
今藤 長十郎 (3代目)	3分5厘~3分7厘	4分
松永 鉄五郎	3分5厘~3分7厘	4分

表3. 2021年 (筆者インタビュー調査)

	主に使うもの	その他
今藤 長龍郎師	3分6厘	3分5厘、3分4厘
今藤 龍市郎師	3分6厘、3分5.5厘	3分7厘、3分8厘、3分5厘
今藤 政智師	3分5厘	3分3厘~3分6厘
今藤 政優師	3分4厘	

表1より、1923年当時に演奏家が使用している駒の高さで最も高いものは4分5厘³、最も低いものは3分5厘であり、全般的には3分8厘以上4分以下の駒を使用している演奏家が多いことがわかる。また、表2より、1956年当時に演奏家が使用している駒の高さで最も高いものは3分9厘、最も低いものが3分であり、多少のばらつきはみられるが、3分5厘以上3分8厘以下の駒を使用している演奏家が多いことがわかる。さらに、表3の2021年の調査結果からは、演奏家が使用している駒の高さで最も高いものは3分8厘であるが、主に使用する駒は3分4厘以上3分6厘以下であることがわかる。これらの最低値と最高値を年代順に並べると、以下のようになる。

1923年：3分5厘、4分5厘

1956年：3分、3分9厘

2021年：3分4厘、3分8厘

さらに、それぞれの年代において大多数の演奏家に使用されている駒の高さの範囲を年代順に並べると、以下のようになる。

1923年：3分8厘～4分

1956年：3分5厘～3分8厘

2021年：3分4厘～3分6厘

1956年の最低値の3分（8名中1名）を除いて考えると、1923年から2021年に至るまでの範囲においては、演奏家の使用する駒の高さは時代が下るにつれて低くなってきていることがわかる。

1.1.2 各時代の文献にみられる駒の高さについての言説

前項では、演奏家が好んで使用した駒の高さについて、調査結果にもとづく具体的な数値から分析した。本項では、各時代の文献にみられる駒の高さについての言説を取り上げて分析することで、前項で導き出された結論——時代が下るにつれて使用される駒の高さが低くなっていること——を検証、補完する。

まず、1923年に出版された町田博三の『長唄稽古手引草』を取り上げる。本書には、「駒の高さは流儀によつて違ふが長唄では高さは昔は三分乃至三分二厘位であつたが近頃は漸次高くなつて三分五厘から三分七八厘迄になつた。」(96)と記されている。時代の特定は不可能であるが、本書の出版された1923年以前は3分から3分2、3厘の駒が使用されており、その後、次第に高い駒が好まれるように変化し、この本が出版された当時は3分5厘から3分7、8厘程度の駒が使用されるようになったことがわかる。前項では、1923年以降次第に駒が低くなってきていることを確認したが、1923年以前から1923年にかけては、駒の高さが高くなっていたことになる。一方、この記述にある「三分五厘から三分七八厘までになつた」という記述の最低値である3分5厘は、同書に掲載された数値の表（表1参照）のなかでは例外的に低い値であり、同表によれば、全般的には3分7、8厘以上の駒

が使用されている。

つぎに、1932年に出版された雑誌『藝術』に掲載された中川愛氷による「三味線の駒と撥について」に記された一文には、「長唄のコマは通例高さが三分五厘から四分までで、……。」(7)とあり、1932年当時は3分5厘から4分の駒が好まれていたことがわかる。この値は、時代が下るにつれて駒が低くなるという前節の仮定に合致している。

1957年に出版された、浅川玉兔の『長唄の基礎研究——楽理と実技』には、「長唄用の駒は三分位から三分七八厘位までのものが一般に用いられ……」(48)とある。引用部分には3分から3分7、8厘の駒が使用されるとあるが、最低値の3分は、当時においても現代においても極端に低い値である。これは、杵屋栄二の数値であると推測できる。というのは、1956年の調査(表2)においても、杵屋栄二は3分を最低値として挙げており、彼が浅川の研究にも協力したことは、本人が本書に寄せた序文⁴から推察できるからである。また、本書には、「駒の高さも音色及び弾法に大いに影響するもので、長唄では昔は三分から三分二厘位まであつたそうだが、近年は大分高くなつて三分五厘から三分七八厘くらい……」(浅川1957、115)という一文もある。これは、町田(1923、96)の記述とほぼ一致し、ここで言及されている「昔」は、1923年以前を指していると思われる。

1958年の「三絃師を囲んで」(菊岡他)において、三絃師の菊岡は、「やつぱり男の方ですと……三分七厘位から八厘位のものがあります。……近頃は六厘位がいちばん多うございます。」(116-117)と述べている。この3分6厘から3分8厘の駒が好まれていたという菊岡の発言は、同誌に掲載された「現行三味線調査」の値(吉川1958、54、129-131)とおおむね一致する。

1.1.3 駒の高さの調査結果と言説のまとめ

これまで見てきた調査結果と言説をまとめると、駒の高さは表4のように変化していったことになる。

表4. 駒の高さの変遷のまとめ

	調査結果による数値	言説における数値
1923年	3分8厘以上、4分以下	3分5厘～3分8厘
1932年		3分5厘～4分
1956年	3分5厘以上、3分8厘以下	
1957年		3分5厘～3分8厘
1958年		3分6厘～3分8厘
2021年	3分4厘以上、3分6厘以下	

表4より、1923年から2021年の範囲において、演奏家の使用する駒の高さは時代が下るにつれて低くなってきていることが、おおむね証明されたといえよう。

1.2 駒の高さのジャンル横断的な比較（1956年時点）

本項では、他の三味線音楽ジャンルと比較した場合の長唄の駒の高さの特徴について検討する。同時代の複数ジャンルの駒の高さに関する先行研究は、吉川による「現行三味線調査」(1958) 以外、見当たらなかった。そこで、本項ではこの資料をもとに分析することとする。表5～12は、同資料（吉川1958、54、129-131）に掲載されている、山田流、生田流、地唄、義太夫、常磐津、清元、新内、長唄の各ジャンルの駒に関する数値を筆者がまとめたものである。

表5. 山田流演奏家（吉川1958、129）

氏名	種類	高さ	幅
伊藤 松超	鉛駒	3分8厘	4分
	細駒	3分6厘	4分
上原 真佐喜	平駒	3分8厘～4分2厘	4～4分5厘
越野 栄松	鉛駒		4分
	平駒		
小島 松染	鉛駒	3分5厘	4分1厘
	平駒	3分5厘	3分6厘
斎藤 松声	細駒	3分5厘	3分
高橋 栄清	台広	3分5厘	4分
中能島 欣一	鉛駒	3分5厘	4分2厘
	平駒	3分9厘～4分	4分

表6. 生田流演奏家（吉川1958、129）

氏名	種類	高さ	幅
加藤 柔子	鉛駒	3分3厘	4分4厘
菊原 初子	鉛駒	3分2厘	4分5厘
富崎 春昇	皮の張り方による		
中島雅楽之都	鉛駒	3分5厘	4分5厘

表7. 地唄演奏家（吉川1958、129）

氏名	種類	高さ	幅
荻原 正吟	銀駒	2分8厘	4分1厘
宮城 喜代子	鉛駒	3分	4分
		3分2厘	4分5厘
米川 親敏	鉛駒	3分	4分
米川 文子	鉛駒	3分	4分

表 8. 義太夫演奏家 (吉川1958、130)

氏名	種類	高さ	幅
鶴沢 清六	水牛鉛入	6分2厘	5分5厘
竹本 素女	鉛駒	4分5厘	6分
豊沢 和孝	水牛鉛入	6分5厘	5分3厘

表 9. 常磐津演奏家 (吉川1958、130)

氏名	種類	高さ	幅
常磐津 勘右衛門	台広	4分3厘	4分5厘
常磐津 菊三郎		4分6厘～4分8厘	5分6厘
岸沢 式佐		4分7厘～4分8厘	5分5厘
常磐津 文字兵衛	台広	4分5厘	5分

表10. 清元演奏家 (吉川1958、130)⁵

氏名	種類	高さ	幅
清元 栄治	象牙	5分	5分5厘
清元 寿兵衛	不二形	5分	5分
清元 正寿郎	並形	4分7厘	5分

表11. 新内演奏家 (吉川1958、130)

氏名	種類	高さ	幅
富士松 亀三郎	象牙	4分5厘	4分2厘
富士松 紫朝大掾	象牙	3分8厘	5分
富士松 魯遊	象牙台広	3分5厘	5分
鶴賀 若狭掾	台広	4分5厘	5分

表12. 長唄演奏家 (吉川1958、130)

氏名	種類	高さ	幅
杵屋 栄二	駒は三味線のハの高さに応じて使用	3分～3分3厘	3分2厘～3分5厘
杵屋 栄蔵		3分9厘	4分2厘
杵屋 勝太郎 (4代目)		3分7厘～3分8厘(若いとき) 3分5厘(50歳以降)	
稀音家 幸		3分8厘	3分5厘
杵屋 佐之助		3分7厘～4分、3分5厘～4分	
山田 抄太郎	駒は三味線のハの高さに応じて使用	3分6厘	3分5厘
今藤 長十郎 (3代目)	象牙駒	3分5厘～3分7厘	4分
松永 鉄五郎	象牙駒	3分5厘～3分7厘	4分

表5～12を見ると、長唄以外の演奏家のほとんどが、使用している駒の高さを一種類しか挙げていないのに対して、長唄演奏家の多くは複数の高さを回答していることが読み取れる。一方、長唄演奏家は、他ジャンルの演奏家に比べると、駒の形や材質に関しては、あまり言及していない。このことから、長唄では駒の形や材質はほぼ一定であり、高さが駒を選択するうえでの一番の基準であることが推測できる。以上より、長唄は他の三味線音楽ジャンルと比較して、高さに着目して複数の駒を使い分けていることが、特徴の一つであると考えられる。

2. 駒の幅について

長唄三味線の駒の幅に関する言説は、複数の文献にみられ、その重要性がうかがえる。しかし、長唄三味線の駒の幅の具体的な数値については、町田（1923）と吉川（1958）の調査結果に部分的に含まれるにすぎない。そこで、本節では、文献資料から駒の幅に関する言説を抽出し、その歴史的な変化について分析する。

町田は、当時の演奏家が好む駒の幅、および駒の幅と音色の関係について、「巾は高さと同じ或はそれ以下で餘り臺廣は嫌ふのである、と云うのは巾が廣くなると音色がドン付いて冴えた音が出ない、……。」(1923、96)と述べている。駒の幅は高さと同じ、もしくはそれよりも狭いものが好まれており、駒の幅が広いものは音色が「ドン付く」ため嫌われていることがわかる。このことから、駒の幅と音色が大きく関係していることが読み取れる。また、浅川も「……底面すなわち台の巾はあまり広いと音色がドンづくのでせいぜい高さと同じ位まで多くはそれ以下となっている。」(1957、115)と、町田と同様の主張をしている。

一方で、中川は駒の幅について「長唄のコマは通常高さが三分五厘から四分まで、臺幅は四分から五分までといふ所で……」(1932、7)と述べている。この引用からは、4分から5分の幅で、かつ高さよりも幅の広い駒が好まれていたことが読み取れる。これは、町田（1923、96）と浅川（1957、115）の、幅は高さと同じ、もしくはそれ以下という主張とは相反している。

好まれる駒の幅については、時代による違いも考えられるが、三絃師の菊岡は、演奏する環境や楽器の状態によって適切な駒の幅が異なることを、以下のように指摘している。

……芝居なんぞは以前には、やつぱり四分をおかけになる方がずいぶんありましたね。ここにあるのは三分五厘ではございますが。今の皮では三分五厘のほうが音がきれいでございますね、音が。ただその幅が広いと濁つた音になります。やはり皮が厚くてしつかり張れていれば、四分のコマをかけますと音が大きくございますね。ですから芝居なんぞにはよろしうございます。……しかし演奏会とか近頃のラジオのようになりますと、三分半の方がよろしうございますね（1958、117）。

演奏する環境については芝居の場合と演奏会やラジオの場合とで異なり、芝居では4分、演奏会やラジオでは3分5厘の幅の駒を使用することが好ましいと述べている。また、駒の幅と皮の関係性について、「厚くてしつかり張れている」皮の場合は4分幅の駒も「音が大きく」なって効果的であると

説明している。

以上より、駒の幅については時系列的な変化はみられず、演奏環境や皮の張りに応じて選択することが好ましいとされてきたことがわかる。また、駒の幅が広がると「ドン付いて冴えた音が出ない」、「濁った音」になるという否定的な表現からは、駒の幅の広すぎるものは長唄三味線の音色に相応しくないと考えられていることがわかる。

3. 駒に関する工夫について

前節までで駒の高さと幅の歴史的変遷について検討したが、駒の高さや幅に加えて、駒をかける位置や駒の形状による音色の変化も、演奏家にとって意識すべき重要な事柄である。そこで、本節では駒をかける位置と駒の形状による音色の変化について、文献資料、およびインタビューにもとづき、検討する。

3.1 駒の設置位置について

まず、駒をかける位置について、年代による変化があるかどうかを検討する。浅川は、駒は「根緒から一寸乃至一寸五六分の位置に置かれ」、位置の決定は、上駒から駒までの弦長によるとしている(1957、114)。根緒とは、三味線の胴の下端に取り付ける、糸を結びつける部分のこと、上駒とは、棹上部の「乳袋」と呼ばれる部分にある糸を支える金属の駒のことを指す。先の引用は、上駒から駒までの弦長が正しくなるように駒を設置することで、勘所⁶を正しく得ることができるという指摘である。しかし、実際の演奏では調子によって勘所は微妙に変化するため、勘所は駒の設置位置の確固とした基準とはなり得ない。よって、これはおそらく入門者向けの記述と考えられる。つぎの杵屋佐久吉の説明も、譜尺⁷の使用を前提としていることから、入門者向けのものである——「……譜のない時代はそれで済んだが、けいこ、または独習の際、ほとんどの人が楽器に譜尺をはり、譜面による教習が普通とされる現在、駒の位置は決まった寸法におくことを習慣づける必要があろう。」(1984、56-57)。

菊岡は、ラジオで演奏する際の駒の位置の工夫について言及している。当時の「ラジオで演奏する」というのは、スタジオからマイクを通して行なう生放送のことである⁸ため、つぎの引用は、マイクを通した比較的狭い空間で適切な音色を得るための工夫であると考えられる——「……それでラジオやなにかになりますと絶対にコマを幾分根緒の方へお引きになつたほうがよろしうございますね。」(1958、117)。この引用からは、ラジオの生演奏の際は駒を胴の下端に近づけて設置することが好ましいと考えられていたことがわかる。

また、駒の位置による音色の調整は、義太夫三味線においてもみられる。以下の引用からわかるように、義太夫三味線では、駒を糸に対して垂直に掛けるのではなく、あえて一の糸側を出して掛けることで、一の糸の音色を太くする、という工夫を行なう。

菊岡：……それから義太夫はワザワザ駒を糸に対して斜めにおいてお使いになる方もありますね。

吉川：斜めにおくというのは、駒の一の糸の側を上にならせることですか。

菊岡：そうです。三のほうは、つまり根緒のほうへ、だいたい定石のところへ置いて、一のほう

をずらして、太い音にさせようという、そういう点は合理的な方法ですね。…… (1958、119)。

同様の工夫は、現代の長唄三味線にもみられ、インタビュー協力者の今藤龍市郎師は、演奏の状況によっては「駒の一の糸側のみをあえて出すこともある」と述べている。

また、筆者が行なったインタビュー調査では、皮の張りによって駒の位置を調整するとの指摘もみられた。今藤長龍市郎師は「皮の張りによって位置を微調整する」、今藤龍市郎師は「張りたたとポコポコの皮では駒の位置を変える」と述べていた。

以上の結果をまとめると、駒の位置について行なう工夫として、以下が挙げられる。

- ・ラジオ放送のように、マイクを通して比較的狭い空間で演奏する際には駒を胴の下端に近づける。
- ・義太夫の演奏家は駒の一の糸側を棹に近づけて斜めに掛けることで、一の糸の音色を「太く」する。これは、現代の長唄演奏家にもみられる工夫である。
- ・皮の張り具合によって駒の位置を調整する。

譜尺を使用する初心者にとっては、勘所が駒の位置の基準とされていたが、習熟者にとっては上記のように、マイクの有無、演奏場所、求める音色、皮の状態など、さまざまな条件が駒の位置の決定に関わっていることがわかる。

3.2 駒の形状について

つぎに、駒の形状について検討する。長唄の駒の形状と音色について、菊岡は「長唄にはだいたいシャクレが音はよろしゅうございますね。」(1958、117)と述べている。菊岡によると、駒の形は大きくわけて「シャクレ型」「富士型」の二種類があり(図1、2参照)、長唄にはシャクレ型が適切であるということである。なお、「シャクレ型」について、菊岡は「長唄のコマは両端のハネがよくシャクレたものが……。」(1958、116)と言及している。菊岡の言う「駒のハネ」とは、傾斜部分のこと(図3参照)であり、演奏家は、この部分の形に着目することで音色を見極めていることがわかる。



図1. シャクレ型 (菊岡他1958、117)



図2. 富士型 (菊岡他1958、117)

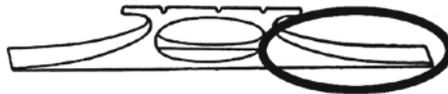


図3. 駒のハネ (菊岡他1958、117)

駒の形状と音色との関係については、今藤政優師も「駒の顔を見ることで、ある程度の駒のもつ音色がわかる」と指摘している。「駒の顔」とは、駒の穴の大きさや比率、ハネの削り方など、駒の外観

全体を指して政優師が使用した言葉である。菊岡と政優師の指摘から、演奏家は、自身の求める音色を得るにあたり、「駒の顔」にもこだわりをもっていることがわかる。

菊岡はさらに、駒の皮との接触面の形状に関して、つぎのように述べている。

駒の裏は大きく深くくつてあります。皮にふれるのはホンの僅かな四角の線です……。私は象牙のコマを売る時には手数でも親爺がしたように裏の縦線の中央辺を砥でみがいて一厘位シャクレさせます。皮にあてると一厘程度隙きます。隙きますというと二の糸の音なんぞは確かに良いと思うのです……。(1958、118)

駒の皮との接触面が少し湾曲する形になるよう工夫がなされており、接触面の形状を調整することで二の糸の音色を好ましいものに近づけていることがわかる。

駒の形状については、今藤長龍郎師からも「駒がひらくと駒鳴りがする。昔の駒には駒がひらかない工夫がある」という指摘があった。「駒がひらく」とは、皮と接触する駒の底面部の左右が反り上がることを指し、「駒鳴り」とは、それにより余計な振動音が聞こえることを指す。このような音は好ましくないとされ、それを防ぐための工夫として、昔の駒は皮との接触面が少し湾曲する形状になっていたそうである。

以上より、駒の形状についてわかったこととして、以下が挙げられる。

- ・「シャクレ型」と呼ばれる駒の形状が、長唄の音色にとって好ましいとされている。
- ・演奏家は、好ましい音色を得るために、「駒の顔」を見極めて駒を選択している。
- ・駒の底面を少し湾曲する形状にして皮から浮かせることで、二の糸の音色を向上させる工夫がある。
- ・駒の底面の湾曲は、三味線にとって好ましくない「駒鳴り」を防ぐための工夫でもある。

4. おわりに

本稿では、駒の高さや幅の歴史的変遷と演奏家の駒に関する工夫を明らかにすることを目的として、大正期から昭和期の文献資料とインタビュー調査にもとづき、分析、検討を行なった。その結果、大正期から2021年の調査時までの間においては、駒の高さが時代が下るにつれて次第に低くなっていることがわかった。また、他の三味線音楽ジャンルの演奏家が、それぞれ一定の高さの駒を使用しているのに対して、長唄三味線の演奏家は、高さの異なる複数の駒を状況に応じて使い分けていることが確認できた。一方で、駒の幅については、駒の高さ、および演奏環境や皮の張り具合との関係によって、好ましいものが選択されてきたこと、また、駒の幅が広すぎるものは冴えた音が出ない、すなわち好ましい音が出ないとされていることがわかった。駒の設置位置については、譜尺を使用する初心者にとっては勘所がその基準となるが、習熟者にとっては、マイクの有無、演奏場所、求める音色、皮の状態など、さまざまな条件に応じて調整されていることが読み取れた。さらに、演奏家は自身の求める音色を得るために、駒の形にもこだわりをもっていることが明らかになった。

駒に着目して長唄三味線の歴史を捉えなおすことによって、本稿では以上のような長唄三味線の特徴の一端を明らかにすることができた。しかしながら、駒の高さが時代を下るにつれて低くなってい

る理由については検討することができなかった。これについては、三味線本体の素材や大きさの変遷との関連も含めて、今後の課題としたい。

謝辞

本稿執筆にあたり、インタビュー調査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。

註

- 1 浅川（1957、16）より。
- 2 インタビュー調査については、「(主に) 人を対象とする研究に関する研究計画等審査申請書」を国立音楽大学研究倫理委員会に提出し、その承認を受けている（受付番号2131）。また、協力者からも、インタビュー内容の掲載について許可を得ている。
- 3 1分は約3.03mm、1厘は約0.303mmである。
- 4 浅川（1957）に寄せられた杵屋栄二の序文には、「[……] 親しく御つき合ひしてみますと、一寸類のない御研究家だといふ事がわかりました」（1957、6）と記されており、親しい付き合いがあったことが推察される。
- 5 「不二形」は富士型（図2参照）を指すものと思われる。「並形」については、今後調査を進めていく。
- 6 三味線において、特定の音高を出すために押さえるポジションのことを指す。
- 7 使用する楽譜によって異なるが、三味線の棹に貼る、押さえるポジションを示すためのシールである（初期は紙を糊で張り付ける形であった）。
- 8 稀音家（2015、430-433）より。

参考文献

- 浅川玉兔 1957 『長唄の基礎研究——楽理と実技』 東京：邦楽社
- 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
- 岩崎愛 2022 「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」国立音楽大学『音楽研究 大学院研究年報』第三十四輯：155-167
- 菊岡栄一、岸辺成雄、吉川英史、小橋豊、小泉文夫 1958 「三弦師を囲んで」『東洋音楽研究』第14-15合併号：101-128
- 岸辺成雄博士古稀記念出版委員会編 1987 『日本古典音楽文献解題』 東京：講談社
- 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
- 杵屋栄蔵 1927 『長唄のうたひ方』 東京：創元社
- 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

- 杵屋佐久吉 1984 『新考長唄演奏 教習の実際——付・囃子入り演奏入門』 東京：糸遊書院
- 杵屋東吉郎著 1932 『唄と三味線 長唄の奏法』 杵屋勝太郎校閲、東京：黄雲堂書店
- 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
- 稀音家義丸 2015 『長唄囃語』 東京：邦楽の友
- 中川愛氷 1932 「三味線の駒と撥」 藝術通信社『藝術』第13巻第17号：7-8
- 1967 「三味線の駒と撥」 日本音楽社『日本音楽』第16巻第1号：7-9
- 中能島欣一 1975 「現代邦楽と三味線」『季刊邦楽』第2号：48-54
- 藤田生（藤田俊一） 1960a 「三味線の駒の変遷」 日本音楽社『日本音楽』第15号第6号：8-10
- 1960b 「三味線の駒の目方」 日本音楽社『日本音楽』第15巻第8号：12
- 富士松亀三郎 1964 『三味線の知識・邦楽発声法』 東京：南雲堂
- 本田善郎 1999 「杵屋三太郎」 藝能学会『藝能』第5号（通算第422号）：100-103
- 町田博三（町田佳聲）編述 1923 『長唄稽古手引草——唄のうたひ方・三絃の弾き方・鳴物の打ち方』 東京：邦楽研究会
- 町田佳聲、植田隆之助 1966 『現代・邦楽名鑑 長唄編』 東京：邦楽と舞踊出版部
- 著者不明（老検校談） 1967 「三味線の駒の話」 日本音楽社『日本音楽』第22巻1号：18