

《黒髪》はなぜ三下がりなのか —教材としての三味線の調弦について—

玉 村 恭*

(平成29年8月25日受付；平成29年11月21日受理)

要 旨

三味線には三種類の調弦があるが、それらにはどのような性格の違いがあるのだろうか。また、演奏者にとって調弦とはどのような意味を持つのだろうか。この問題を明らかにするために、本研究は、地歌《黒髪》を取り上げ、本来の調弦とは異なる調弦で演奏した時に何が起こるか、検討する。《黒髪》は本来三下がりであるが、本調子で演奏することも技術的には可能である。しかし検討の結果、三下がりから本調子への「移調」は、いくつかの点で望ましくない結果をもたらすことが明らかになった。まず、本調子で演奏した場合、全体の響きが豊かになり、曲調として明るく賑やかな雰囲気が増す。これは、地歌の曲種としての性格や《黒髪》という作品の曲想を考えると相応しいことではない。加えて、本調子で演奏した場合、本来の三下がりの場合に比べて左手の動きが複雑になる。三味線音楽においては、ある楽曲に特定の調弦が指定されていることにはそれなりの意図ないし意味があること、調弦は単なる演奏のための準備ではなく、表現の一環をなす作業であることが示唆された。

KEY WORDS

地歌 *Jiuta*, 《黒髪》“Kurokami”, 三味線 *Shamisen*, 調弦 *tuning*, 三下がり *San-sagari*
伝統音楽 *Japanese Traditional Music*, 伝統文化の教育 *Education of traditional culture*

1. 問題の所在

「なんで調弦が三種類もあるの？」中学生向けの三味線のミニ講座を行った時のことである。楽器の構造や奏法に関する説明と数十分の演奏体験を経て、ひととおりのことは伝え終わったと思っていた矢先に、受講者の一人の口からこの質問が飛び出した。そこを気にするのかといささか肩透かしされたような気持ちだったが、なかば感心もした。というのも、これは素朴ではあるが、しかしなかなか核心を突いた、本質的な疑問だったからである。

同じ弦楽器でも、例えばバイオリン属の楽器の調弦は基本的にはそれぞれ一種類である。バイオリンなら低い方からG-D-A-E、ピオラならC-G-D-A、いずれも五度間隔で調弦され、曲によって変わるということはない。いくつかの楽曲で特殊な調弦を用いる場合もあるが（いわゆるスコルダトゥーラ *Scordatura*）、これらは真に例外的・変則的なものであり、ある楽曲でやや特殊な調弦が採用されているとして、それが当該楽曲以外で用いられることはまずないと言ってよい。

対照的に、日本の伝統音楽では、楽器によって程度の差はあるが、調弦が複数あるのが当たり前であると言っても過言ではない。例えば箏では、いちばんの基本とされる「平調子」に加えて、「雲井調子」「中空調子」「古今調子」などいくつかの調弦法が用いられる。事情は琵琶や胡弓などにおいても同様で、箏ほど種類は多くはないが、やはり複数の調弦の方法があり、演奏者はそれらすべてに通じていなければならない。しかも重要なのは、演奏者たちにそれらの調弦を「使い分ける」意識があることである。これもジャンルによる違いなどがあり一概には言えないものの、多くの場合、それぞれの調弦は単に音の並びが違うのみならず、それぞれなりの性格の違いのようなものとされる（例えば、ある雰囲気表現するのにふさわしい調弦というものがある）。どの楽曲にどの調弦を用いるかは既に決められており、演奏者に「選ぶ」余地はないのだが、それでも、どの調弦であるかがその楽曲の表現の如何を考えると考慮すべき一つの要素になっていることは間違いない¹⁾。つまり、日本音楽において調弦は、演奏を成立させるための単なる前提条件と言うよりは、楽曲の表現と密接に結びつくものとして（もっと言えば、それ自体が一つの「表現」として）意識されているのである。調弦は、日本の音楽実践の要である。

もちろん、このような考え方を文化が他にまったくないわけではないだろうが、日本音楽に特徴的な現象の一つであるとは言えるだろう。言い換えれば、「調弦」をどのように捉え、扱っているかということに、日本的な感性

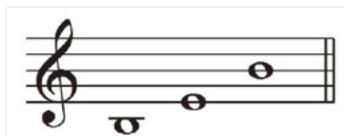
*芸術・体育教育学系

やもの見方・考え方的一端を見いだすことができるのではないだろうか²⁾。

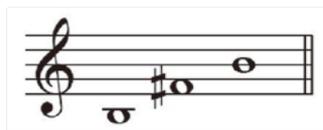
本論では、三味線の調弦に着目する。学校教材では、三味線の調弦について詳しい言及はなされていない。教科書には、図ないし写真と付随するキャプション、解説文などが示され、それらを通して三味線という楽器の概略をつかむことができるようになっている。例えば教育芸術社の教科書『中学生の器楽』では、三味線に6頁を割いて、構造（形状や材質、各部位の名称など）や演奏法（糸の張り方、駒のかけ方、構え方、バチの扱いなど）の説明と例曲の提示を行っている。調弦については、「演奏の準備」の部分で1/2頁を使い、楽譜付きで三種類の代表例（本調子、二上がり、三下がり）を紹介している。ただ、三種類あるということ以上の説明はなく、また、例曲（《さくらさくら》）が三下がり調で調弦されているが、なぜその調弦なのかについても言及はない。

解説書や指導書の類に目を向けてみても、おおよそ同じ傾向を看取できる。例えば『まるごと三味線の本』と題された書では、やはり三味線の調弦三種類を楽譜入りで紹介するが（田中他2009：240）、それ以上の解説はない。『図解日本音楽史』では、調弦は相対音高で歌手の声の高さに合わせて音高は変更が可能であること、調弦は曲ごとに決まっているが曲の途中で調子が変わるのも珍しくないことが指摘されるなど（田中2008：290）、やや踏み込んだ解説もあるが、楽曲の具体例などが挙げられることはなく、簡素な指摘にとどまっている。

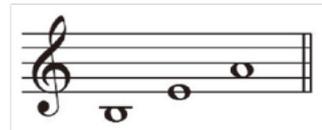
だが、なぜ三種類なのだろうか？ 実際のところ、音程関係以外でそれぞれの調弦で何が違うのか？ 調弦の違いについて、演奏者はどう認識しているのか？ 彼ら演奏者の間には調弦を「使い分ける」意識があるようだが、具体的にどのような「使い分け」が、どのような場合に行われるのか？



A. 本調子



B. 二上がり



C. 三下がり

【譜例1】三味線の三種類の調弦（一=B：実音は一オクターブ下）

実はこれは存外に大きな問題で、専門の研究でもいまだ議論が続けられ、解決を見ていないのである。『邦楽百科辞典』には「伝統的な通念として、各調子にはそれぞれ固有の雰囲気があるとされ、本調子は本格的・男性的・勇壮など、二上りは陽気・田舎ふうなど、三下りは優雅・悲哀・女性的などの気分と結びつけられている」という記述がある³⁾。いくつかの書物でこれに基づくと思われる説明が見られるが⁴⁾、これもいわば「仮説」とどまっておき、具体例や根拠は提示されていない。そもそも、各調子がどんな性格を持つかということについて、論者の見解は必ずしも一致しない。上に辞典の記述を引いたが、他に、例えば町田は、本調子の曲は「大体落ち着いた感じ」になり、二上りは「何となく賑やかで陽気な感じを出すことが出来」、三下りは「本調子と二上りを兼ね備えた華美な感じのする曲に向く」（町田1978：171）と述べる一方、久保田は「一般的に、本調子は勇壮で快活な雰囲気が多く、〔…〕二上りは〔…〕優雅な雰囲気をもっている。また、三下りは、華やいだ雰囲気が出せる」（久保田1990：132）としている⁵⁾。さらに、新海が指摘するように、これらの論者は立論に際して必ずしも十分に「客観的データを示していない」ため、ほんとうに「このような気分の違いを感じさせるほど、それぞれの調子ごとに音の動きが違う」のか、実は「ある気分に対して決まった調子が常套的に用いられるために調子と気分が結びつけられてきただけ」（新海1995：166）ではないかとの疑問がぬぐえない。

参考になる取り組みももちろんある。長唄研究家の浅川玉兎は、それぞれの調子によって使用される音や使われる勘所に傾向があるのではないかと仮説をもとに、いくつかの曲（長唄曲）を取り上げて実際に使用される音や勘所の頻度を測定している（浅川1986）。新海はやはり長唄を例に、より多くの曲を取り上げて調査を行い、曲の終結部や区切れの位置に各調子特有の音の動きのパターンが現れるのではないかとした（新海1995）。また小塩は、これも長唄を例に、三下りの曲に特徴的と思われる旋律推移のパターンを抽出し、それがさらに「手の動き」と連動している可能性を示した（小塩2004, 2015）。

このようにして研究が徐々に進められてはいるものの、いまだ決定的な結論が出るには至っていない。問題はいろいろあるだろうが、まずは事例の蓄積を重ねることが必要ではないか。浅川の研究は具体例を挙げて論じている点は説得的だが、取り上げられる曲は各調子から二曲ずつであり、サンプルとしてはやはり数が少ない。新海、小塩は分析対象となる曲の数を大幅に増やして研究に厚みを持たせることに成功している。しかし、議論はあくまで長唄の範

囲内で行われており、三味線音楽全体、弦楽器の音楽実践全般を覆うには至っていない。近年では、畦地が胡弓の曲における三下がり調弦の意味を(畦地1993)、薦田が平家琵琶の歴史的な調弦の変化を検討するなど(薦田2001)、研究の拡がりが見られるが、本格的な議論の展開はこれからと言えるだろう。

2. 研究の方法

本研究では、以下のような実験を行ってみたい。すなわち、地歌の曲から一曲を選び、それを本来の調弦とは別の調弦に移して、何が起こるか観察してみる、というものである。具体的に取り上げるのは、地歌の代表曲の一つに数えられる《黒髪》である。本来三下がりの調弦で演奏されるこの曲を本調子に「移調」し⁶⁾、それによって生じる効果を測定・検証する。

なぜこのような実験を行うか。上で見たものも含め、従来の見解は、調弦と楽曲の間に密接な関係を見るものが多い。ある曲がある調弦によって演奏されるのには必然的な理由が存在するのであり、調弦を変えてしまえばその曲にとって決定的なものが失われる(少なくとも、表現として全く別のものになる)と考えられているのである。この考えに従うならば、もしもある曲を指定されたものでない調弦に移したら、何らかの支障をきたすはずである。実際に何が「失われる」のか、ある曲にある調弦が当てられている「理由」とは何かは、実際に「移調」を行い、そこで起こることをつぶさに観察することで、明らかになるのではないか。

《黒髪》は「端歌物の代表曲」⁷⁾とされる作品で、地歌の曲の中でも知名度・演奏頻度ともに比較的高い、人気の曲である。曲の長さも短く、「単純な手付け、節付け」であるため「手ほどきとしてよく用いられる」⁸⁾が、単純だからと言って拙劣な作りでは決してなく、むしろ地歌らしい雰囲気をも十分に味わえる佳品である⁹⁾。曲の構成や組み立ての面でもオーソドックスで、特殊な奏法や過度な技巧が求められるといったこともない。実験の素材として取り上げるのにふさわしいと言ってよからう¹⁰⁾。

《黒髪》を本調子に「移調」した結果を、【譜例2】に示す。地歌の楽譜では、一の糸と二の糸の勘所を漢数字で、三の糸の勘所を算用数字で示すが、三下がりから本調子になることで三の糸が一音上がるので、全体として算用数字が1ないし2増えた数に変わっている(原曲から変わった部分を網掛けにしてある)。筆者が試しにざっと演奏してみたところ、この形で演奏することに大きな無理はない。本調子版の《黒髪》もあり得ないものではないということが、まずは確かめられる¹¹⁾。

これをもとに、さらに二つの観点から分析を加える。すなわち、この作業の結果現れた本調子版の《黒髪》(以下「移調版」と呼ぶ)は、「移調」前のもの(以下「原版」と呼ぶ)と比べて、(1)響きの面で、および、(2)身体の動き(特に左手)の面で、何が変わっているか、検証する。

響きの面で特に注目する必要があると思われるポイントは、開放弦とサワリである。浅川によれば、「三味線では原則的に勘所を押さえて弾く音色よりも開放音の方が純粹でいい音色が出る」(76)。曲によって開放弦の音の数は異なり、そのことがその曲の性格なり雰囲気を決める一つの要因になっているだろう。同じ曲で調弦を変えれば開放弦の音の数も変わり、結果として曲の雰囲気が変化することが予想される。そこで、《黒髪》の原版と移調版でそれぞれのくらしい開放弦の音が鳴らされるか、数え上げて比較してみようと考えたわけである。

次に、同じく響きに関することとして、サワリについて調べる。サワリとは、よく知られているように、「三味線特有のビリビリした響きを出すために工夫されたもの」(島崎・加藤2014:36)、「倍音や雑音が入り交じった複雑な音色、共鳴、豊かな余韻を生み出すように工夫された」(田中他2009:228)構造・仕掛けである。一の糸、あるいは「一の糸と協和音程にある音が弾かれた時に、一の弦が共振することで[...]余韻」(小塩2008:100)が生じる。例えば本調子と二上がりの調弦では、三の糸と一の糸はオクターブの関係で、三の糸の開放弦が鳴らされると一の弦が共振して共鳴音(サワリ音)を発する。さらに二上がりでは、二の糸と一の糸が完全五度の音程関係にあるため、二の糸の開放弦が鳴らされた場合にも、一の糸はよく共鳴してサワリ音を発する。このように、どの調弦であるかによってサワリの付き方も変わるため、「移調」すれば全体の響きが異なってくることが予想される。《黒髪》を「移調」した場合にどのような変化が生じるか、記述してみようとするものである。

1	ハ	ハ	仁	イ	五	イ	△	9	1.エ	9	6#	㊄	-5	○	6#	5
6#	●	○	○	6ス	●	●	6#	6#	●	●	●	6#	6#	●	5	●
4	5	6#	●	5	●	6#	5	6#	○	○	○	○	○	五	1	●
17	●	4	5	6#	5	6#	五	1	●	2	1	五	二	一	○	
二	五	1	●	二	○	五	二	一	四	一	●	イ	○	五	●	
1	ハ	ハ	フ	5	2	1	●	二	●	一	四	●	五	●	●	

【譜例2】移調版《黒髪》（本調子：一=D）

もう一つ、調弦の変化によって影響を受けるのが、指使いである。三味線は左手の人差し指、中指、薬指で勘所を押さえて音を作り、それを移動させて旋律やフレーズを形成する。移動の大きさや頻度は曲によって、または同じ曲の中でも場面場面によって様々で、手首の位置は変わらずいわば掌の中だけでフレーズが作られることもあれば、「跳躍」が多く腕全体の運動を伴う場合もある。いずれにしても、同じ曲でも調弦が変われば勘所の配置が変わるので、手の運動のさまが異なってくるであろう。実際にどのように変化するか、具体的には、《黒髪》の「移調」前と後で手の動き（ポジション移動）の距離がどのくらい増えて（または減って）いるか、調べる。

3. 結果と考察

調査の結果、以下の結果が得られた。まず、開放弦の音の数は【表1】のとおりである。

◆移調版《黒髪》（本調子）

糸	開放弦の音の数
一	10
二	28（重音、スクイを含む）
三	44（スクイ、ハジキを含む）

◆原版《黒髪》（三下がり）

糸	開放弦の音の数
一	10
二	28（重音、スクイを含む）
三	25

【表1】開放弦の音の数

移調版《黒髪》で三の糸の開放弦の音が鳴らされる回数は、44であった。原版では25回であったから、本調子に「移調」すると三の糸が開放弦で鳴らされる音が倍増するということになる（ハジキなどやや特殊な奏法も含んでいるとは言え）。開放弦の音は「純粹でいい音色が出る」（浅川1986：76）と言うが、もしもそうだとすれば、《黒髪》は本調子で演奏した方が「純粹でいい音色」のする曲になる（一の糸、二の糸は、本調子と三下がりとは調弦が変わらないので、開放弦の音の数も同じになる。当然、こちらには変化はない）。

このことは、サワリの付き方にも影響する。一の糸はDに調弦されているため、他の弦でオクターブ上のDの音が鳴らされる時に、一の糸が共鳴して（サワリがついて）共鳴音を発する。Dの音が出る回数自体は、曲が同じなのだから原版でも移調版でも変化はない。だが、本調子ではそれが開放弦の音で発せられ、三下がりでは勘所を押さえた音で鳴らされる（「3」の勘所）。浅川の言にもあったように、同じ音を鳴らすのでも開放弦の音と勘所を押さえた音とでは、音色が大きく異なる。「いい音色」であるかは別として、開放弦の方がよく響く音、単純に大きな音が出ることは間違いないだろう。そして当然、大きな音、よく響く音の方が、サワリがよく響く。《黒髪》では44回Dの音（高い方の）が出てくるが、本調子ではそれがすべて開放弦で、三下がりではすべて勘所を押さえた音で奏される。単純計算すれば、44回ぶん、移調版《黒髪》の方が豊かなサワリの響きを持っていると考えられるだろう。

サワリに関しては、もう一つ言えることがある。上でも述べたように、一の糸の開放弦を奏した場合にもサワリが付くが、この時、二の糸、三の糸が一の糸と共鳴する音程に調弦されていれば、二の糸、三の糸からも共鳴音が発せられる。《黒髪》で一の糸の開放弦の音の回数を数えてみると、10回奏される。本調子と三下がりは一の糸の調弦は同じであるため、この回数自体は「移調」前と後で変わらない。だが、本調子の場合、三の糸が一の糸の一オクターブ上に調弦されているため、この10回のそれぞれで三の糸も共鳴音を発するが、三下がりでは一の糸と三の糸の間隔が短7度で協和音程になっていないため、そのようなことは起こらない。言い換えれば、移調版は原版よりもさらに一の糸の開放弦の音10回ぶん、響きが豊かであるということになるだろう。

以上の二つのポイント、開放弦で奏される音の数と、サワリの付き方を吟味してみた結果、開放弦の音の数は顕著に増加し、さらにサワリ音によって弦が共鳴する度合いも増すことから、《黒髪》は本調子に「移調」すると響きが豊かになる、ということが言えそうである。

身体（手）の運動についてはどうだろうか。左手がある勘所を押さえ、そこから別の勘所に移る際、ポジション移動を伴う箇所をチェックし、手の「移動距離」を計測してみた。具体的な計測の仕方は、次のとおりである。例えば【譜例2】の最初の部分では、三味線の手は「1→2→1→五→二→一」と進む（音名にするならD→E♭→D→C→A♭→G）。最初の「1→2」および「2→1」ではそれぞれ勘所が一つずつ動くが、「1」は開放弦であり、「2」を押さえるのに（あるいは「2」から「1」に移行するのに）手の移動は伴わない（ポジションの移動がない）。従ってここでは移動距離はともに0になる。続く「1→五」の部分では、二の糸の「五」を押さえる時に左手のポジションが大きく動く。具体的には、人差し指で「2」を押さえる時のポジションにいた左手が¹²⁾、同じく人差し指で「五」を押さえられる位置にまで移動するわけで、ここでは勘所三つぶん、手のポジションが移動したと判断される¹³⁾。よってここで、手の移動距離として3をカウントする。続いて音は「五→二」と動くが、ここでも手のポジションが勘所三つぶん移動するので、ここでも3をカウントして、合計の移動距離は6になる。続く「二→一」は押さえた指を放すだけなのでポジション移動はなく、移動距離は増えない。以下同じ手順で、楽曲全体でポジションの移動がどのくらいあるかを勘所の距離の合計で計測する¹⁴⁾。結果、【表2】に示す結果が得られた。

移動距離（勘所の幅）	移動が見られた回数	移動距離計（距離×回数）
1	12	12
2	30	60
3	50	150
4	3	12
5	0	0
6	1	6
		計240

【表2】移調版《黒髪》（本調子）の左手のポジション移動

例えば勘所二つ分のポジション移動が行われた回数が30回、同じく三つ分の移動が50回あった、ということである。勘所の幅と回数をかけ合わせれば「合計移動距離」が得られるので、それぞれの合計を出し、それらすべてを足した総計240を、この曲の「総移動距離」と見なすことができる。

同じ作業を原版《黒髪》で行った結果が、【表3】である。

移動距離（勘所の幅）	移動が見られた回数	移動距離計（距離×回数）
1	25	25
2	33	66
3	15	45
4	8	32
5	2	10
6	1	6
		計184

【表3】 原版《黒髪》（三下がり）の左手のポジション移動

勘所二つ分の移動はさほど回数が変わっていないが、勘所三つ分の「跳躍」の回数が「移調」後に激増していることが、一見して明らかであろう。一つの原因は、三下がりでは三の糸の開放弦だった音（C）が二の糸の「五」で取るようになる。結果、例えば「C→A \flat 」という音の動きは、三下がりでは「1→2」でポジション移動なしで済んでいたものが、本調子では「五→二」で取らなければならない、移動距離が0から3へと増加する。このようなことが重なって、曲全体で見ると本調子への「移調」によってポジション移動距離の合計が大幅に増える結果となった。ここから、三下がりから本調子に「移調」すると、ポジション移動がより大きくなる（移動距離が長くなる）、つまり「跳躍」（音ではなく手のポジションの）が増えて、身体（手）の運動として複雑になるということが言えるのではないか。

以上の検討をまとめよう。《黒髪》はなぜ三下がりなのか。その調弦で奏されることにより、どんなメリットが得られるのか。

上で試みたように、《黒髪》という曲を、まったく音の並びを変えずに、三下がりから本調子に「移調」して演奏することは、一応は可能である。しかし、本調子で演奏すると、開放弦で奏される音の数が増え、かつ、サワリがつく度合いが増すことで、全体に響きが豊かなものになる。このことをどう捉えるか。

改めて《黒髪》という曲について考えてみよう。《黒髪》は地歌の代表曲である。地歌の特色を一言で言うのは難しいが、しばしば言われるのは、「繊細な技法」や「抑制した歌の味わい」をよしとする感性、左手のスリやウチ、逆ハジキ、あるいは母音を長々と引く「生み字」の技法など、「耳を澄まさなくては聞き取れない」（田中他2009：302）音や響きを大切に持つ曲種だ、ということである。取えて語弊のある言葉を使えば、地歌は地味な味わいにこそ真価があると言っても間違いではあるまい¹⁵⁾。ましてや、《黒髪》はいわゆる「端歌物」に属する曲である。これの定義も難しいが、時に「優艶な内容」を伴う「洒落た感覚」の、しかし「芸術的洗練度の高い」（久保田2011：3：51-52）歌曲である。そうした曲種としての特色や楽曲の性格に鑑みた時に、響きを豊かにすることが果たして望ましい結果につながるかどうか。

さらにもう一つ、手の動きの問題がある。これも上の分析で見たように、手のポジション移動の度合いを計測してみると、三下がりの方が手の移動距離が短い。「跳躍」がすべて非合理であるとまで言うつもりはないが、同じ音の動きでも三下がりの方が手のポジション移動がいくぶん楽になることは間違いないだろう。他の曲ではまた変わってくるかもしれないが、少なくとも《黒髪》の場合には、三下がりを選択することには、奏法（身体運動）面でも合理性があると判断できるのである。

4. むすび

以上、三味線音楽の楽曲において調弦がどのような意味を持つのか、地歌を例にして探ってきた。「移調」の作業を実際に行ってみることで、楽曲およびその表現と調弦との関係が具体的に見えてきたのではないだろうか。今回は《黒髪》一曲しか扱うことができなかったが、曲を変えても同じ手法で見えてくるものがあるかどうか、今後試してみる必要がある。部分的ながら何曲か試行的にやってみたのだが、ある程度は行けそうだという感触もある。例えば、《黒髪》と同じく端唄物に属する《鶴の声》という曲は、調弦は本調子であるが曲調が《黒髪》とよく似ており、三下がりでも演奏できるのではないかと思われる。実際に「移調」を行ってみると、三下がりでも演奏することは

これも一応可能ではある。ただ、《鶴の声》の場合、三の糸の開放弦の音の数は本調子の時には17、三下がりでは13で、「移調」してもそれほど大きな差は生じない。また一の糸の開放弦の音の数は4で、サワリの付き方が変わることによる響きの変化の度合いも、小さなものにとどまる印象である。手のポジション移動については、「移動距離」の総計のみ記すと、本調子の場合が196、三下がりでは226で、《黒髪》の時ほどではないが、「移調」によってやはり手の動きが増加・複雑化する。無理に調弦を変えても望ましい効果があり期待できないために、本調子のままにとどめたのではないかと解釈することが可能である。

ただ、この手法がうまくいかないと思われる例もある。つまりは、「移調」した段階で演奏することができなくなってしまふ、あるいは、「移調」すること自体にかなりの無理が伴うといったことが、曲によっては起こるのである。一例として、《末の契》という曲がある。しばしば演奏される古典の曲で、三下がりの作品の代表の一つである。これを本調子に「移調」してみようとしたところ、そもそも演奏が不可能な、もしくは曲の流れとして非常に不合理に思える部分が出てきてしまった。例えば、この曲では一度しか出てこないが、二の糸の開放弦と三の糸のそれとを同時に鳴らす重音の奏法がある。三下がりでは完全四度の和音になるが、三の糸を上げて本調子にするこの音程関係を重音で作ることは不可能になる¹⁶⁾。また、前歌の終わりの方で、音高としては同じ音を弦を変えて繰り返し弾く箇所がある。弦ごとの音色の違いを浮き立たせるよう意図されたものと思われるが、三の糸が一音上がることでこの奏法もそれによって生み出される効果もすべて消えてしまう¹⁷⁾。

振り返って考えてみると、今回の研究では、作業を考える際、ある作曲家がある曲を作って、それが頭の中である程度完成した時点で、それを再現するのにふさわしい調弦を考える、という順序が暗黙のうちに想定されていた。しかし、そうではないのかも知れない¹⁸⁾。曲作りの最初からどの調弦で演奏するかということが作曲者の頭にあり、それが前提で音の展開が構築されていく（その調弦だからこそできる、もしくはその調弦が生きるような音使いというもの）が紡ぎ出されていくというようなことがあるのだとすれば、「移調」を考えるというのはそもそもナンセンスだということになってしまうだろう。アプローチの有効性を含めさらに検討する必要がある。

しかしいずれにしても、所与の調弦を一度疑ってみるというのは、試みる価値のあることなのではないだろうか。教科書に記載されている例曲を、「三下がり」と書いてあればただそのまま演奏するというのではなく、その曲が三下がりであることにはどのような意味があるのか、本当にそうでなければならないのか、そうだとすればそれはどうしてかといったことを考えること。それはまさに、「音楽的な見方・考え方を働かせる」こと、「音や音楽を、音楽を形づくっている要素とその働きの視点で捉え」た上で、「捉えたことと、自己のイメージや感情、生活や社会、伝統や文化などを関連付けて考えること」（文部科学省2017：91）である。そのような作業に真摯に取り組むことは、「生徒が我が国や郷土の伝統音楽のよさを味わい、愛着をもつ」¹⁹⁾ことのみならず、「学ぶことに興味や関心を持ち、〔…〕見通しを持って粘り強く取り組む」（中央教育審議会2016：49-50）なかで「資質・能力がさらに伸ばされたり、新たな資質・能力が育まれたりしていくこと」、すなわち、「主体的・対話的で深い学びの実現」²⁰⁾につながっていくように思われるのだが²¹⁾、どうだろうか。

注

- 1) 「調弦は三味線音楽で旋律を作り出す基盤であり、同時に、演奏家が曲を解釈する時の拠り所にもなる」（小塩2008：101）
- 2) 学校教育で伝統的な感性を考えることの重要性は、いまや自明である。中教審答申（平成28年12月）では、「現代的な諸課題に対応して求められる資質・能力」の一つとして、「古典や歴史、芸術の学習等を通じて、日本人として大切にしてきた文化を積極的に享受し、我が国の伝統や文化を語り継承していけるようにすること、様々な国や地域について学ぶことを通じて、文化や考え方の多様性を理解し、多様な人々と協働していくことができるようにすることなどが重要である」（中央教育審議会2016：39）とされ、音楽科・芸術科（音楽）についても、「我が国や郷土の伝統音楽に親しみ、よさを一層味わえるようにしていくこと〔…〕については、更なる充実が求められるところである」（161）と述べられている。なお、文脈は違うが、pitch placementが音楽表現においていかに重要な位置を占めるか、民族音楽学の立場からWadeが論じている（Wade2009：108-110）。
- 3) 「三味線」の項目（498頁、執筆は上参郷祐康）。
- 4) 指導書にも類似の記述をするものがある。教育芸術社『高校生の音楽2 研究資料編』には、三味線の三種類の調弦法の紹介の後、以下のような注記が添えられている。「これらの調子には、本来的にそれぞれ固有の曲調があるといわれている。〈本調子〉は本格的、男性的で勇壮・快活な感じ、〈二上り〉は派手で華やかな感じや田舎ふうの牧歌的な気分、〈三下り〉は優雅で女性的な感じやもの悲しい気分と結び付くことが多い」（81頁）。『邦楽百科辞典』の記載に近いが、出典については明記されず、また、例えば「勇壮・快活」とはどの曲のどの部分のことか、具体的にどのような使い分けがなされているか、といったことについての詳しい言及もない。

- 5) 他に、例えば前掲『図解日本音楽史』には、本調子が「重厚で落ち着いた」、二上がり「派手で賑やか」、三下がりが「艶っぽくて粋」な性格を持つという「傾向」は見られる、という指摘がなされる（田中2008：265）。
- 6) この作業を「移調」と呼ぶのは、ほんとうは問題がある。「調子」「調」は雅楽などでも用いられる言葉だが、三味線の調弦はこれとは別の概念で、音階や旋法と必ずしも結びつかないからである。しかし本論ではこの問題には深入りせず、三下がりから本調子への変更を便宜的に「移調」と呼ぶ。
- 7) 『邦楽百科辞典』「黒髪」の項目（339頁、執筆者不明）。
- 8) 同上。
- 9) 演奏者の間でもそれなりの重みを持つ曲として認識されているようで、『邦楽百科辞典』でも、「単純な手付け、節付けではあるが、演奏によっては味わいの深い曲である」（同）とされている。地歌は《黒髪》に始まって《黒髪》に終わるのだ、という考えを持つ演奏者がいるという話もしばしば耳にする。
- 10) なお、ここで地歌を選んだ理由は、三味線音楽のうち筆者が親しく接しているのが地歌であることと、これまでの研究で地歌が議論の対象にされることが比較的少なかったことによる。
- 11) 一度三下がりで習得してしまっている人にとっては、それで慣れていたので勘所と指使いが一新するとやりにくいということはあるだろうが、手の進み具合としてまったくナンセンスと思われるものではない、ということである。実際、この曲の伝習を受けたことがなく、かつ、三味線のある程度弾き慣れている学生にこの楽譜を提示して演奏してもらったところ、初見ゆえのおぼつかなさがあったが、到底演奏できないという感じではなかった。
- 12) ほんとうは、開放弦の時に左手がどこにいるかは一概には言えない（厳密な決まりもない）。本論では、開放弦は勘所を押さえていた指を放すのみでポジション移動を行わないものと仮に想定して、移動距離を計測した。
- 13) 三の糸から二の糸へ押さえる弦が変わるが、このような言わば「横の移動」は手のポジション移動を伴わないため、移動の距離には影響しない。ゆえに、例えば「2→5」でも「2→5」でも「移動距離」は等しく、ともに3である。
- 14) ここで注意を要するのは、勘所が移ったからといって手のポジションが移動するとは限らない、ということである（従って、勘所の数値の差がそのまま「移動距離」になるわけではない）。本文では開放弦の場合について言及したが、次のようなケースもある。楽曲なかば、「袖は～」と歌われる部分（25・26小節目）では、三味線は「5ス→6中→6中→5→4→6中」と進む。「5」から「6」（およびその逆）への移行は、「6」を中指で押さえるためポジション移動がない（従って「5ス→6中→6中→5」まで移動距離は0）。「5→4」の部分ではじめて手のポジションが変わり、移動距離1がカウントされる。次の「4→6中」は、勘所の距離としては2だが、「6」を中指で押さえるため手のポジションは「5」の勘所を人差し指で押さえる位置までしか移動しない。従ってこの場合、移動距離は2ではなく1になる。以下の移動距離の計測では、いちいち言及しないがこのようなケースをすべて考慮してカウントしていることを付言しておく。
- 15) Cf. 「地唄と申しますと、ただ上方の古い三味線曲で地味なもの相場をきめておられるようですが、それは地味の本質を知らぬ人のいうことでして、その現れる芸としては地味で渋いほうのものですが、そればかりではなく、地味のなかにも、はなやかなものも、あでやかなものもあります」（『富崎春昇芸談：地唄・箏曲・三絃の話』、田中他2009：250に引用）。「有名な曲に、大坂の峰崎勾当（18世紀後半に活躍）が作曲した《雪》がある。[…]メリスマ的に声を引きのぼす、しっとりとした声と、ひと撥ひと撥の余韻をたいせつに演奏する三味線は、地歌の特徴をもっともよく表している」（野川2009）。なお《雪》は、この後すぐに言及する「端唄物」の曲である。
- 16) 実は、《鶴の声》にも「移調」によって演奏が不可能になる箇所が一つあった。曲の終結部で、三の糸の開放弦を弾く直前に「2」の勘所を押さえて打弦するのだが、その際素早く左手のスリを入れて装飾的に扱う（「チテン」あるいは「ツトン」という唱歌があてられ、地歌ではよく見られる装飾的な音型である）。この部分が、「移調」すると開放弦が勘所を押さえた音になるため、その直前の細かな装飾音を入れることが極めて困難になる。
- 17) 「芦田鶴の啼きてぞともに」のところで、三味線が「五→四→五（スリ）→四→五→1→1→5→7」という短い合いの手のような手を奏する（下線部が音高としては同じ高さ）。本調子にするとこれは「五→四→五（スリ）→四→五→五→五→4→5」となり、「五」が三音も続けて奏されるといういささか奇異な感じのする手の運びになる。
- 18) Cf. 「三味線では、左手の指は、糸と密接な関係にある。「旋律」というものが先あって、それをどうやって弾こうかという「指使い」をあとで考えるのではなく、まず、糸と結びついた指使いがあって、その指使いで弾いた結果生じた音響現象のうちに、洋楽で「旋律」と呼ばれているようなものも含まれているということである」（大塚1990：176）。これは指使いについての指摘だが、調弦にも敷衍して考えることが可能だろう。
- 19) 中学校学習指導要領 音楽、第3指導計画と内容の取扱い、1(2)ア(イ)および1(3)イ。
- 20) 中学校（および小学校）学習指導要領 総則、第3教育課程の実施と学習評価、1(1)。音楽科では、第3指導計画と内容の取扱い、1(1)（「題材など内容や時間のまとまりを見通して、その中で育む資質・能力の育成に向けて、生徒〔児童〕の主體的・対話的で深い学びの実現を図るようにすること」）。
- 21) 現在、学校教育で「我が国や郷土の伝統音楽を含む我が国及び諸外国の様々な音楽のうち、児童生徒の実態を踏まえ、指導のねらいに適切なものを幅広く取り扱う必要がある」とされるのは、まずは、「我が国の音楽文化に親しみ一層の愛着を持つ観点」、および「我が国のよき音楽文化を、世代を超えて受け継がれるようにする観点」（中央教育審議会2016：166）からである。しかし、そこにとどまってはならない。というのも、「[我が国及び諸外国の様々な音楽の]主たる教材などについては、一人一人が〈音楽的な見方・考え方〉を働かせて、〈主體的な学び〉、〈対話的な学び〉、〈深い学び〉

の視点からの学習過程の質的改善につながるような示し方の工夫などが求められる」(同)からである。例えば、鑑賞の授業で伝統音楽を扱うことで、「音楽の特徴とその背景となる文化や歴史、他の芸術との関わり」(中学校学習指導要領音楽、第2各学年の目標及び内容〔第1学年〕、2内容、B鑑賞(1)イ(イ)や「我が国や郷土の伝統音楽及びアジア地域の諸民族の音楽の特徴と、その特徴から生まれる音楽の多様性」(同(ウ))を理解できるのに加えて、「音や音楽と伝統や文化などの音楽の背景との関わりなどについて考える」(文部科学省2017:11)などの適切な手立てを講じるによって、「音楽表現を創意工夫したり音楽を解釈し評価したりするなどの学習〔が〕一層深まっていく」(同)こと、今次の学習指導要領で「音楽科を学ぶ本質的な意義の中核をなすもの」に位置づけられた「音楽的な見方・考え方」が「広がったり深まったりする」(同)ことが期待できるし、そうなるように促し「工夫」していかなければならない。

引用・参考文献

- 浅川玉兔 [1986] 『楽理と実技 長唄の基礎研究』(第二版), 日本音楽社
- 畦地慶司 [1993] 「日本の胡弓の調弦における三下りの意味について」, 『東洋音楽研究』57, 1-20頁
- 中央教育審議会 [2016] 「幼稚園, 小学校, 中学校, 高等学校及び特別支援学校の学習指導要領等の改善及び必要な方策等について(答申)」, http://www.mext.go.jp/b_menu/shingi/chukyo/chukyo0/toushin/_icsFiles/afieldfile/2017/01/10/1380902_0.pdf (最終閲覧日:平成29年8月23日)
- Kikkawa, Eishi (吉川英史) [1958] “An Introductory Guidance to The Research of the Shamisen”, *Toyo Ongaku Kenkyu* (東洋音楽研究) 14/15, pp.52-63
- 薦田治子 [2001] 「平家琵琶の調弦について」, 『お茶の水音楽論集』3, 1-27頁
- 久保田敏子 [1990] 『よくわかる箏曲地歌の基礎知識』, 白水社
- 久保田敏子(編) [2011] 『地歌箏曲研究』(京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター研究報告6)
- 町田佳聲 [1978] 「三味線うたの生立ちとその移り変り: 曲節の推移を追って」, 東洋音楽学会(編) 『三味線とその音楽』, 音楽之友社, 93-225頁
- 宮崎まゆみ [1984] 「地歌《黒髪》・長唄《黒髪》に関する一考察」, 『東洋音楽研究』49, 39-70頁
- 文部科学省 [2017] 『中学校学習指導要領解説 音楽編』, http://www.mext.go.jp/a_menu/shotou/new-cs/1387016.htm (最終閲覧日:平成29年8月23日)
- 野川美穂子 [2009] 「三味線の伝来, 三曲①(地歌)」(WEB連載日本音楽への招待), <https://shop.tokyo-shoseki.co.jp/shopap/special/music/artes/nogawa006.htm> (最終閲覧日:平成29年8月23日)
- 小塩さとみ [2004] 「長唄の旋律生成に関する一考察: 多様な旋律を生み出す仕組みを探る」, 『お茶の水音楽論集』6, 54-73頁
- [2008] 「三味線音楽」, 久保田敏子・藤田隆則(編) 『日本の伝統音楽を伝える価値: 教育現場と日本音楽』(京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター研究報告1), 98-108頁
- [2015] 「手の運動から三味線音楽の旋律を考える」, 山田智恵子・大久保真利子(編) 『三味線音楽の旋律型研究: 町田佳聲をめぐって』(京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター研究報告9), 275-292頁
- 大塚拜子 [1990] 「三味線演奏における指使いの存在理由」, 『音楽学』35(3), 169-180頁
- 島崎篤子・加藤富美子 [2014] 『授業のための日本の音楽・世界の音楽 日本の音楽編』(音楽指導ハンドブック), 音楽之友社
- 新海立子 [1995] 「長唄三味線における本調子, 二上り, 三下りの音の動きの違いと調子がえの効果」, 『音楽学』41(3), 165-177頁
- 田中健次 [2008] 『図解日本音楽史』, 東京堂出版
- 田中悠美子・野川美穂子・配川美加(編) [2009] 『まるごと三味線の本』, 青弓社
- Tsuda, Michiko (津田道子) [1974] “Jiuta Shamisen Tunings: a Study of its History and Development”, *Toyo Ongaku Kenkyu* (東洋音楽研究) 34/35/36/37, pp.84-124
- Wade, Bonnie C. [2009] *Thinking Musically: Experiencing Music, Expressing Culture*. 2nd edition, New York; Oxford University Press

Why is ‘Kurokami’ played in *san-sagari*?

—A critical speculation about the tuning of Shamisen—

Kyo TAMAMURA*

ABSTRACT

In this study, we analyzed the old Japanese song ‘Kurokami’, a *jiuta* piece. ‘Kurokami’ is sung with *shamisen* accompaniment, which is tuned in *san-sagari* in this case. What if it is played in *hon-choshi*? Investigation revealed that it is technically possible to play ‘Kurokami’ in *hon-choshi*, but it poses a significant challenge. If *shamisen* is tuned in *hon-choshi* instead of *san-sagari*, the sound and atmosphere of the piece becomes quite different; the strings of the instrument resonate richly and abundantly, so the music give off a cheerful and lively tone. But this is unsuitable not only to the mood of the song but also to the characteristic of the genre; *jiuta*, especially *hauta-mono*, the subgenre to which ‘Kurokami’ belongs, is often said to be one of the quietest and most sober in the Japanese music tradition. Moreover, the player must move his/her left hand more busily and elaborately to play ‘Kurokami’ in *hon-choshi*. Thus, we can conclude that tuning in *shamisen* music is not just preparation for performing a piece but is part of an expression or interpretation of the piece itself, because each type of tuning has its own character, of which players are well aware.

* Music, Fine Arts and Physical Education