

# 筑前琵琶古典芸能への道

— 20世紀における語り物芸能の「改良」と成熟 —

シルヴァン・ギニャール

- 1 筑前琵琶の歴史について
- 2 五弦の筑前琵琶の発展
- 3 演奏法の理想像と様式の発展
- 4 様式確立に貢献した歌の声部の記譜法の発達
- 5 筑前琵琶橘会の作品における芸術的な洗練：『青葉の笛』を例に

新しい作品ほど古い作品より芸術的に優れているという考え方は、19世紀の終わり、ヨーロッパでワグネリアニズムが隆盛を極めた頃に最も支持されていた。言うまでもないが、現在の音楽史研究者はもはやこの説に賛同することはない。しかし、日本の伝統音楽に携わる演奏家や作曲家のあいだでは、「改良」ということばがしばしば用いられている。特に筑前琵琶のように歴史の浅いジャンルについて話すときは、「進歩」という意味での変化について語られることが多い。

「筑前琵琶」の名称は明治32年(1899年)に誕生する。1世紀という歴史は、日本では古典芸能として認められるにはきわめて短い。にもかかわらず、1995年に筑前琵琶奏者山崎旭萃が日本の琵琶界で初の人間国宝に指定された。これは筑前琵琶が完全に「古典芸能」として認められた証しである。

筑前琵琶の創始者である初世橘旭翁と山崎旭萃の様式を比較すると、いろいろ違いがあることに気づく。日本の奏演芸能の伝承において先達への忠誠心がたいへん重視されるという、あまり評判の良くない事実が有るにもかかわらず、である。装飾音を付けるとか付けない、といった類の違いは今大きな問題ではない。ここで認められる違いとは、筑前琵琶という語り物芸能を成熟へと導く「改良」とも呼びうる変化のことである。これが本論文の中心テーマである。

## 1 筑前琵琶の歴史について

[略年表]

- |               |   |
|---------------|---|
| 嘉永元年 (1848)   | 橘智定 (後の初世橘旭翁) 生れる。  |
| 明治26年 (1893)  | 最初の筑前琵琶の作品『谷村計介』(吉田竹子作曲)が初演される。   |
| 明治42年 (1909)  | 初世橘旭翁が橘流旭会を設立する。  |
| 明治43年 (1910)  | 初世旭翁、娘婿(橘旭宗)とともに、今日では四弦の筑前琵琶をほとんど凌駕するほどの勢いを持つ五弦の筑前琵琶製作に着手。                      |
| 大正 8 年 (1919) | 初世橘旭翁死去。実子の二世旭翁と娘婿(橘旭宗)が芸術観の相違から対立したため、旭会は分裂する。                                 |
| 大正 9 年 (1920) | 橘旭宗(初世)は、旭会を脱会した他の優秀な琵琶奏者たちとともに橘会を創立。   |
| 昭和42年 (1967)  | 初世旭宗死去。山崎旭萃が橘会宗範(最高の指導責任者)となり、初世旭宗の実質的な後継者として様式の継承に心血を注いでいる。(二世旭宗は宗家の形式上の代表である) |
| 平成 7 年 (1995) | 山崎旭萃が人間国宝に指定される。  |

様式の発展に関して、上述の略年表のなかであげたふたつの出来事が本論にとって重要である。ひとつは五弦の筑前琵琶が前世代の四弦の筑前琵琶をもとにして考案されたこと、もうひとつは橘会が旭会から分裂したことである。

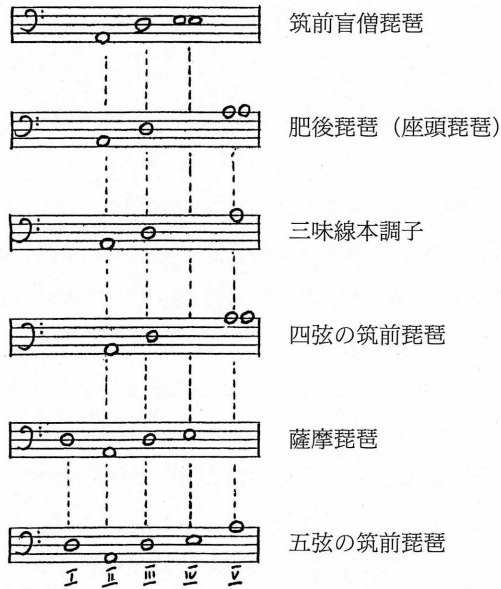
## 2 五弦の筑前琵琶の発展

四弦の筑前琵琶は A-d-a-a に調弦される(図 I)。この調弦法は、高音の二弦が同音に調弦される筑前盲僧琵琶(A-d-e-e)に起源があると考えられる。従って、三味線の調弦法を採用したとされる肥後琵琶(あるいは座頭琵琶)の調弦法に目を向けると、こちらの方が筑前琵琶の直接のお手本であったかのようにみえる。しかし、歴史的に見れば、筑前琵琶は江戸時代に九州の町々で普及した三味線の調弦法、なかでももっとも基本的な本調子という調弦法(第 I 弦を A とすると、A-d-a)を採用したというほうがより正しいと確信する。

近代的筑前琵琶が誕生する過程において三味線音楽からの影響があったと考えられるからである。これは調弦法のみならず旋律や奏法についても当てはまるが、それについてはここではこれ以上言及しない。

初期の筑前琵琶で使われたもっとも単純な琵琶の間奏(手)では、もっぱら同音に調弦さ

図 I 調弦図



れた第3弦と第4弦が使用された(常に同時に奏する)。この二本の高音弦上で旋律はゆっくりと上がり下がりし、最も低い第1弦で時折中断されたり、主音を受け持つ第2弦の放弦音上に終止したりする。第2弦はめったに押さえることはなく、また第1弦を押さえることはさらに稀である。この手は音楽的に広がりのない印象を与える。成立年は不明だがもっとも古いと思われる弾法集を分析すると、収録された間奏の間にある種の秩序が観察される。つまり、年代順に配列されているようなのである。言い換えれば、弾法集の初めの方に出てくる間奏のほうが、後のほうに載っている間奏より先に作曲され書きつけられたということである。したがって弾法集を終わりまで読んでいくと、そこにはこの楽器の音楽的可能性を次第に豊かにしていこうとした努力が感じられるのである。はじめは主音を受け持っていただけだった第2弦は、後のページへ行くと、2カ所から3カ所の柱で弦を押さえて、旋律線に参加するようになる。

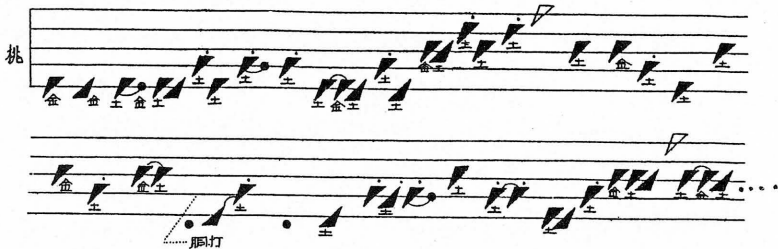
しかし、四弦の琵琶では解決できない問題がひとつあった。戦ったり走ったり撃ったりする合戦場面で、その勇壮さを四本の弦では十分に表現できないのである。筑前琵琶の作品にはたいていこのような戦闘シーンが含まれるが、四弦ではこのような部分での迫力に欠けるのである。筑前琵琶が影響を受けた三味線は男性的で大型の義太夫三味線ではなく、福岡の芸妓たちが用いていた叙情的な三味線である。創始者である初世橘旭翁もすでにこの問題に気がついていて、短期間ではあるが集中的に「武士の琵琶」すなわち薩摩琵琶を研究した。薩摩琵琶は16世紀の終わりに生まれ、もっぱら九州南部の薩摩地域で愛好されていた。薩摩琵琶の構造とバチは確かに筑前琵琶のそれとは異なり、薩摩琵琶固有の男性的な表現に向いているのだが、その力強い表現力の原因のひとつは調弦法にある。薩摩琵琶では第1弦が主

音として調弦される。第3弦は同じ音高に調弦されるが、音質が異なるため控えめな感じを与える。音色の異なる第1弦と第3弦を交互に連続して演奏することで、戦闘場面の緊張感にふさわしい唸り声や怒号の効果を生み出すのである。だが、それより重要な効果は第1弦上のバチさばきにある。演奏技術と琵琶の構え方により、第1弦はさらに闊達かつ力強くかき鳴らされるのである。

初世橘旭翁と、同じく薩摩琵琶を高く評価していた婿養子の旭宗は、協力して五弦の筑前琵琶を作ろうとした際に、こうした可能性を考慮にいられたのではなかろうか。五弦の調弦法は、薩摩琵琶、四弦筑前琵琶、三味線、肥後琵琶、筑前盲僧琵琶の当時の調弦法を実にうまく組み合わせたものであった。弦をもう1本増やすことにより、筑前琵琶は語り物独特の筋立てをさらに雄弁に表現することができるようになった。しかしながら、筑前琵琶の歴史で「改良」といえるのは、調弦法の工夫に留まらない。非常に日本的なやり方で、四弦琵琶作品の間奏の多くが五弦用に編曲された。古い四弦琵琶作品の間奏のなにかがしかが、必ず五弦の琵琶の作品に取り入れられているのである。

五弦琵琶の間奏を分析すると、旋律の構成にすべての弦が動員される頻度が増している様子がわかる。旋律パートが高音弦（すなわち第5弦）に限定されることはなくなった。左手のスムーズな動きとともに、旋律は第4弦にも第3弦にも行き来する。第3弦は主音に調律されているが、現在では重要な音にアクセントをつける役割は太い第1弦に委ねられ、押弦で使用されることが多くなっている(図II<桃>)。このような発展の歴史をたどると、筑前琵琶は音楽表現の幅を広げ、名人芸的要素を増し、劇的な表現がよりの確になっていく様子がわかる。

図II 間奏<桃> (橘旭宗：1978、20頁)



しかし、一部の研究者の間では、五弦琵琶の間奏では四弦の筑前琵琶の持つ魅力が失われた、あるいは五弦の筑前琵琶が薩摩琵琶にあまりに近づきすぎたという指摘もある。このような見解は現在の音楽史研究者の間でよく見られるが、私自身は五弦の筑前琵琶が総じて四弦の筑前琵琶よりも「改良」されており、洗練され雄弁多才であると考えている。

### 3 演奏法の理想像と様式の発展

四弦琵琶の間奏を分析し五弦琵琶のそれと比較すると、傾向として明らかになるのは左手の動きがスムーズさを増している点である。このような改良は技術レベルの問題に留まらない。日本の演奏家は演奏中の自分の姿がどのようなものであるかを大変気にする。私が舞台上上がったとき師匠からよく注意されるのは、語りや演奏上のミスではなく、たとえばページをめくる手が反対であったとか肩をすくめた等々のいわゆる悪い癖についてである。間奏の手がむずかしい場合、体の動きがスムーズになるというだけの理由で弾き方を少し変え、そのことで多少音色が変化しても師匠に咎められることはない。したがって間奏の音楽構造は、音の相互関係と響きの構造を追求するよりも演奏中の体の動きを分析することによって、よりよく理解されるのである。

以下で、〈一丁の下〉という名の短い終止の手の4つの奏法例を用いて筑前琵琶の様式の発展において体の動きがいかに重要な役割を果たすかを示すことにする。4つの奏法の違いを理解するため、図Ⅲを参照されたい。図Ⅲ a) は、五弦琵琶の弦名と柱(勘所)の名、および「大下げバチ」の記号とその奏法を示す。図Ⅲ b) では、5種類の弦の弾き方を提示する。1から5を順に演奏していくと、最強音から微弱音までの音作りを体験することができる。実際の奏法例はⅢ c) に示す。

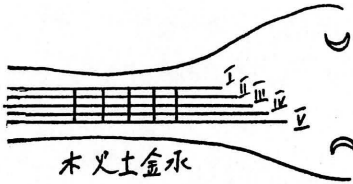
- (1) 第1例は、1つの弦上でほとんど下げバチだけで奏されている。最後のバチは5弦すべてを弾くので、他のどの音よりも強く、また、第5拍は上げバチで弾くので一段弱くなっている。
- (2) 第2例の1922年版では、第4拍を大下げバチ(全弦を弾く)にすることでコントラストが明確になり、3拍子が刻まれる。
- (3) 第3例の橘会版では、冒頭部分は続く第二部分と同様の形態を示している。ここでは三つの大下げバチが、このパターンの終止的性格をより明確に主張している。バチを持つ右手の大きな動きは視覚的にも効果があるが、実はこれで完璧というわけではない。
- (4) 第4例は、今日実際に演奏されているかたちである。通常の弾法集では、図のようには書かれていない。私の示した図は、熟練した演奏者の弾き方を採譜したもので、バチさばきのバリエーションを見ることができる。弾き方の強弱は細かく区別されている。すなわち、すべての音がそれに続く音とは異なるように演奏されるのである。図Ⅲ b) に示された5種類の弦の弾き方すべてを使うことにより、メリハリが利くのである。

私は、師匠である山崎旭萃に終止の手の奏法について教えを受けたが、そのときの女史の言葉を今でも覚えている。「弾法集に書かれた指示は正しいけれど、ちょっとややこしいし、忙しい」現代版では第2および第4音は左手だけで奏でられるので、右手の動きからは忙しいという印象が消え、体の動きはずっと穏やかになる。第3音と第6音は上げバチで腕の動

きに自然にフィットし、強さは第3度であるため弱拍としてうまく機能している。その結果、体の動きと音楽的強弱がうまく調和するのである。

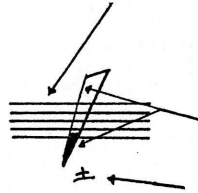
図III 間奏<一丁の下>の様式的発展

a) 五弦琵琶の弦名と柱名



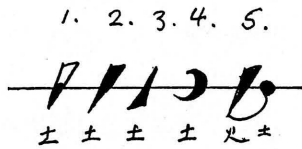
大下げバチの記号と奏法

4本あるいは5本の線は弦の数を表す。  
一番下の線が最高音の弦を表す。



すべての弦を下げバチで弾き、最高音の弦のところを押さえる（3角形の黒い領域）弦を押さえるフレット

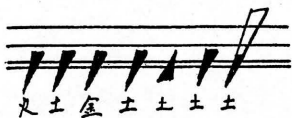
b) 五種の弦の弾き方（注）



1. 土を押さえて、すべての弦を下げバチで弾く（大下げバチ）
2. 土を押さえて、いずれかの弦を下げバチで弾く（下げバチ）
3. 土を押さえて、いずれかの弦を上げバチで弾く（上げバチ）
4. 土を押さえて、左手の薬指で弦を弾く（ハジキ）
5. 火を押さえ下げバチで弾き、押さえた指を土まで下方に弦上で滑らせる（スリアゲ）

注：（ ）内の名称は、筆者が便宜的に新たに命名

c) <一丁の下> 四つの奏法例



1 旭会 1910 (?) (橘旭翁：1910、2巻目、14/15頁)



2 旭会 1920 (橘旭翁：1927 b、86頁)



3 橘会 1956 (?) (橘旭宗：1978、42頁)



4 橘会の現行の奏法 (山崎旭萃)

### 4 様式確立に貢献した歌の声部の記譜法の発達

琵琶の間奏は初期の段階から非常に明快かつ詳細に記譜されていたが、歌の声部はそうではなかった。初期の頃、稽古をつける際、師匠は自分の本に音高や歌の旋律を図形的に書き込んだ本を使用していた。弟子の前には歌詞が与えられるだけで、師匠の歌を記憶するための記号は自分で考案しなければならなかった。その歌詞も、最初は手書きのものから、後には印刷したものから、自分で書き写さねばならない場合が多かった。

記譜法発達の第2段階として、各行の上に旋律の開始音を数字で示すようになった。しかし、行の途中の旋律の動きは相変わらず稽古を通して師匠から口移しで教わるより他なかった(図IV)。1920年に本流である旭会を去り、別派である橘会を創立した際、初世旭宗は既存の作品をすべて書き直し、また新たな作品も書き加えた。その際、歌の声部の動きをすべて表記するようなシステムティックな記譜法を考案した。これは単に記譜法を確立したということに留まらず、フシ(歌の声部の旋律)の厳格なコード化(記号化)を進める契機となったのである。このようなフシの固定化によって、筑前琵琶が古典に昇格するための必要条件の1つである様式の確立がもたらされた。様式の確立は日本の伝統芸能が生き残り、成熟するための重要な要素である。旭会では、このような行き方はとらなかった。その結果、過去

図IV 筑前琵琶の初期の声乐記譜

a) 旭会曲「敦盛」の冒頭(橘旭翁：1921、26/27頁)

一 祇園精舎の鐘の聲  
 一 波羅双樹の花の色  
 一 盛者必衰の理を顯す  
 一 須磨のうらわの友千鳥  
 一 冬議つねもりの三男

敦 盛  
 諸の無常の響あり  
 冬議つねもりの三男

明治三十三年一月東京

b) 声乐記号と楽器音高名の関係

五弦  
 開放弦  
 木 火 土 金 水 火 土 金  
 器樂の記号  
 三基音  
 七 八  
 声乐の記号

においても現在においても、統一した芸術上の規範を持たず、師匠によって同じ曲を少しずつ違った形で教える方式をとっている。(私自身、旭会の演奏者がスタジオで録音中に、いくつかの楽節を録音する度に違う音高で演奏する、という場面に遭遇している。したがって、彼の演奏を後で編集するのは容易ではなかった。)橘会ではすべての旋律パターンは異なる形状を持ち、それらを表す記譜上の記号のどれをとっても曖昧さはない。筑前琵琶の演奏の録音を聴けば、それが橘会版であるか、それとも演奏の可能性に幅のある旭会のいずれかの版であるかは即座にはっきりとわかる。

旋律型、すなわちフシを厳格に統一することで音楽的に深みが出る。曖昧さのないフシは、速度が異なっても、語られる内容が多少異なるために雰囲気が変わっても、曲のアイデンティティーを失わずに用いられることができる。一方、比較的許容範囲の大きい旭会のやり方は、ともすると音楽が独善的になり、様式が崩れてしまう危険をはらんでいる。

橘会というのは、創始者の血をひく直系の流派ではなく、婿養子の立てた「傍系」であるにもかかわらず、より古典的な形式化の過程をたどった。こうしてみると、橘会に属する奏者が人間国宝に選ばれたのは不思議なことではない。橘会の様式は、古典的伝統的演奏芸能として認められるにふさわしい深さと安定性に到達したのである。もちろん山崎旭萃個人の芸術的功績があったことはいままでもないが。

## 5 筑前琵琶橘会の作品における芸術的な洗練：『青葉の笛』を例に

### a) 物語の始め——曲の開始部

敦盛の話は平家物語の中でも、もっとも感動的なエピソードのひとつである。これを薩摩琵琶用にアレンジした「小敦盛」は段物であるが、この中では平家物語の冒頭の「祇園精舎」のくだりが曲の〈枕〉として引用されている。筑前琵琶では、昭和32年に犬塚通草が詞章を書き初世橘旭宗が曲を付けた。この曲の始まり方が非常に変わっている。

筑前琵琶の詞章は通常、古典的な七五調になっている。しかし、最初の行の「武夫の」は五音しかなく、七五調一句の後ろ半分しかない。この曲には他の曲同様、楽器による前奏〈開一〉があり、この前奏の終わりが実質的に語りの音楽(歌の声部)の開始部と考えることができる。演奏が上手だと、楽器による前奏で、すでに敦盛と熊谷直実の悲劇について何がしかを語りはじめているような感覚を覚えるだろう。

- (1) 前奏は第六音(a')で始まり、この音が幾度も呪文のように繰り返される。この高音から、旋律はゆっくりともっとも低い開放弦(第二弦)の音Aまで下がっていく。このAは主音dの4度下の音である。その後で、詞章1行目の語りがc'で始まる。c'は基音の長2度下の音である。そして前奏同様aまで下がっていく。つまり、声の旋律が前奏最後の動きを短く反復して同じ終止音に行き着くために、形式的にはこの冒頭部分が器楽



の前奏部分と統合されているように見えるのである(図V)。

(2) 呪文のごとく繰り返された前奏冒頭の a' は、厳肅なく枕>のあとのいわゆる<本うた>の初め、詞章の5行目「さても…」でまた登場する。この行では主人公の熊谷次郎直実の名前が紹介される。このような紹介は、叙事詩のジャンルにおいてはとても重要な情報である。本うたの開始音を、前奏の開始音とその予告的な現れ方に明白に関連づけることはとても効果的な手法である。もっともこの手法は『青葉の笛』特有の特徴というわけではなく、他の多くの作品中で同様な形を見ることができる。筑前琵琶の曲の伝統的な構成法は、他の伝統的なジャンル同様、きまった組み合わせのフシと間奏、形式的な構造と部分構造同士の関係から成る。ある作品を単独で分析、理解するだけでは不十分であり、個々の作品は、前もって織り上げられた要素(旋律類型、メロディタイプ)に基づいて作られていることを忘れてはならない。この旋律類型の集合体そのものが芸術作品であり、旭宗はあらゆる種類の新しい手段を用いて、これを拡充したのである。それゆえ、初世旭翁が作品を作る際の構成要素となる旋律類型を作ることによって、つまり間奏の弾法集を作ることによって、最初の重要な芸術活動を開始したのである。

図V 「青葉の笛」1-10行と前奏<開一>から1行目の(五線譜に書き直した)経過部

前二武夫の如くはて三有為轉變を觀すは四夢ありも尚儂なれ五夢ありも尚儂なれ六儲も熊谷次郎直実は七天晴手柄立てんと八味方の勢に魁けて九我子小次郎直家と 外に郎黨一人を具と

「開一」の終結部

ものゝゝの

旭宗は旭翁が作曲した多くの古い間奏を再検討し、また後述のように新しい間奏も作った。しかし彼は各々の作品がすべての点で独自のものとなるような作曲方法をとることはしなかった(この傾向は旭会の三代旭翁の作品に見ることができる)。彼の主な目的は伝統的な作曲過程の完成であって、そこでは詞章を音楽的に解釈するために、知的な編曲とすぐれて描写的な効果が生み出されたのである。

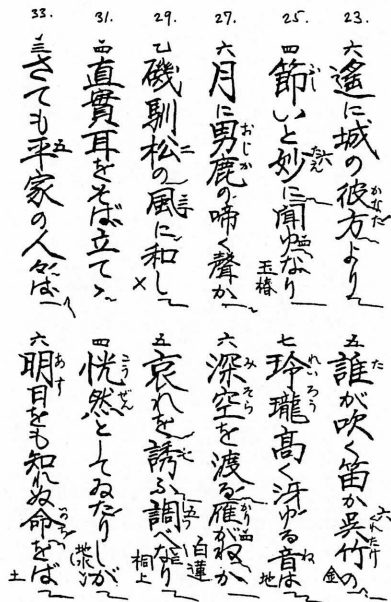
『青葉の笛』の〈枕〉と詞章5行目の〈本うた〉の開始部はこの観点から、称賛に値する。続く物語の中で、既存の音楽素材を繊細な感覚で結合させる事によって、この曲固有の物語と間奏の組み合わせが最高の芸術的な高みに到達しているといえよう。

b) 音楽的な手法による悲劇の予告

多少教養のある日本人なら、1184年に須磨の海岸で何が起こったかを知っている。筑前琵琶の語り物では、戦で若者が殺されることの無意味さを訴えるために、敦盛が笛の名手であるという事実が特に強調されている。曲名が『青葉の笛』であること自体、この曲が単なる「平家物語」やその薩摩琵琶版である「小敦盛」を踏襲したものでないことを物語っている。

筑前琵琶では次のような詩的なエピソードをひとつ挿入している。一の谷襲撃の前夜、熊谷が息子小次郎とともに馬に乗って家来を須磨の浜に探しに出る。一休みしていると遠くから美しい笛の音が聞こえてくる。熊谷はその奏者が優雅な平家の武士に違いないと思う。熊谷は笛の音に深く感動するが、それは間奏〈玉椿〉で表現される(図VI)。この間奏(第25行目の後)は、すべての間奏のなかでももっとも詩的な作品で、薩摩琵琶の〈吟替の手〉をモデルにして作曲されたものである。薩摩琵琶では声のパターン〈吟替〉は悲劇

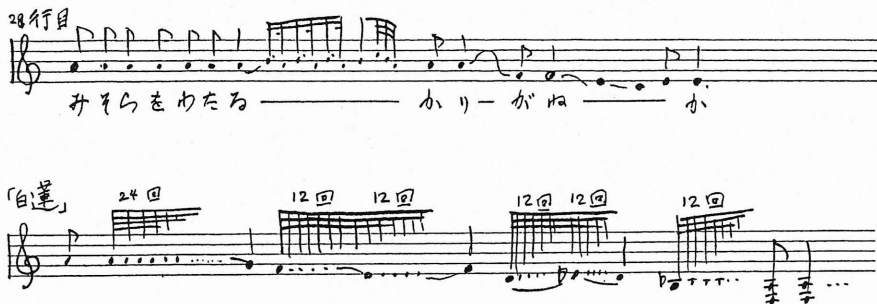
図VI 「青葉の笛」23-34行



的な場面を表現するのに用いられる。さらに筑前琵琶の間奏の名そのものが悲劇的な意味を含んでいる。玉椿は花びらを一枚ずつ散らすのではなく、花全体が一度に落ちるため、首を打たれることを連想させ、そのために武士の庭には決して植えられることがないのである。こうした意味を知ると、この間奏の美しさは「あわれ」によって深められ、この時点ではまだ名のわからない笛の奏者が誰であるかを明かす手掛かりを与えるのである。橘旭宗が敦盛の笛の描写にこの間奏を選んだことは彼の優れた芸術的センスを示しているといえる。

間奏<玉椿>は旭宗自身の作曲と思われる。というのは、旭宗が旭会を脱会して橘会を創立した1920年に、旭会から発行された五弦琵琶弾法集にこの間奏が含まれていないからである。旭宗が<玉椿>を稀にしか、しかも<白蓮>という自作の間奏と一緒にしか使わなかったということは興味深い。(『青葉の笛』のほかには『月照と西郷』でこのふたつの間奏が組んで用いられている。) <白蓮>という名は、非常に仏教的な響きを持っていて、音楽的には細かいトレモロで表現され、超自然的なこの世の状態にないものを思い起こさせるような効果を持っている。したがって、ふたつの間奏は、死と救済の物語をその音楽のみで語っているのである。しかしそれだけでは十分ではない。旭宗は<白蓮>の間奏の直前の詞章(第28行目)を<白蓮>の旋律の動きに似せて作曲しているのである。(もちろんこの旋律を間奏と関連付けて演奏できるかどうかは、演奏者の技量にかかわってくる。なぜなら、声の旋律と間奏の旋律は同じ音高になく、旋律線の流動的な性質が共通しているだけだからである。図VII参照)。先に見たように、曲の開始部では歌の第1行が前奏と関連付けられていたが、ここではその逆の方法で琵琶の間奏が先行する歌の旋律を模倣しているように見える。既存の素材をこのように結びつけることはたいへん芸術的である。

図VII 「青葉の笛」の28行目のフシと間奏<白蓮>の初めの(五線譜に書き直した)メロディーの流れの比較



### c) 音素材の繊細な用法(図IV参照)

単旋律の音楽ではすべての音階音はそれぞれに固有の意味と価値を持っている。転調のない筑前琵琶にもこのことは当てはまる。主要な音高は基音dと、その5度上aと4度上

gの音である。都節音階の部分では基音の半音上のeフラット（そしてaの半音上のbフラット）も重要である。他の音階音も固有の性質を持っているが、ここでは詳述を避ける。要約すれば、中央のa-a'間の12半音のうちの11音が使われている。もっともaフラット（gシャープ）はめったに現れない。その音は1曲に1回だけ、琵琶にも歌にも現れる。その一回性が重要な意味を持つ。aフラットは語られる物語のなかで決定的な瞬間を強調する。『青葉の笛』もその例に漏れない。92行目のフシで、aフラットは「天なるかな」という語に現れる（図VIII）。熊谷の気持ちはここで非常に動揺している。組み伏せた敦盛を逃がそうとした瞬間に、梶原が現れてそれを見とがめ、平家の首をとらぬ裏切り者とする。熊谷はいまや敦盛を討つしかない。この場面で熊谷は「ああ、天なるかな命なるかな」と叫ぶのである。この熊谷の心の底からの叫びの特殊な音楽的表現は、橘会の琵琶に通じていなければ理解できないものである。

つぎにaフラット（gシャープ）が現れるのは、曲の終わり近く、もっと正確に言えばく後うた>の直前にくる<本うた>の最後に現れる。敦盛最期の悲話は、熊谷が討った若者が前夜彼が聴いた笛の名手であったと気付くところで終わる。彼の悲しみは耐えがたく深く、黒谷寺に籠もって敦盛の菩提を弔うために戦線を離れるのである。113行目、熊谷が心動かされて涙を流す部分では、<水仙>という間奏が奏される（図IX）。白く清純な水仙の花は、茎がもろく手で摘むことができず、刃物で切らねばならない。従って、琵琶奏者たちが言うように、水仙は一刀のもとに死ぬことの象徴なのである。熊谷が若者を討たねばならないもっとも迷いに満ちた瞬間と、身分違いのしかも笛の名手を殺さねばならないことに気付いたときの悲しみに満ちた瞬間は、実際にはgシャープというただひとつの音を

図VIII 「青葉の笛」83-94行

93.	91.	87.	87.	85.	83.
六 如 荷 に も し て 落 し 申 さ し 三 心 碎 さ し 申 斐 な ま や	西 直 實 胸 を 躍 ら せ て 三 あ 天 なる 哉 命 なる 哉	四 土 井 梶 原 の 五 十 餘 騎 一 西 盡 並 べ て 馳 せ 来 る	五 磯 山 松 に こ た ま し て 六 勝 溪 あ が る 彼 方 よ り	七 折 し も あ れ や と う く と 六 早 引 揚 げ の 陣 太 鼓	四 抱 き 起 し て 懇 ろ に 四 砂 打 ば ら ひ 参 ら す な

図IX 「青葉の笛」107-118行

117.	115.	113.	111.	109.	107.
四捨て、荷葉の三つ衣 <small>金</small>	五浮世の無常と感 <small>水</small>	六悲歎にえな暮れに <small>水仙</small>	七刃にかけし不覚 <small>水</small>	三此の公達にておほせしか <small>水</small>	四さては昨夜嚙 <small>水</small>
三名も蓮生と改めて	六弓矢も太刀も物の具も	七矢竹心の武夫も <small>木上</small>	五せき来る涙とぞ得ず	一それとは知れず直實が	四調べ妙なる笛の音は

使うことで関連付けられているのである(図X)。

g シャープの特殊性とはなんだろうか? すでに述べたように、d は基音である。次に重要なのは5度離れた音である。d の5度上はaで、下はgである。aフラット(g シャープ)

図X g シャープの独特の使い方。間奏<水仙>の初めにg シャープが現れてくる部分と92行目のそれと似ているフシの比較

117.	115.	113.	111.	109.	107.
四捨て、荷葉の三つ衣 <small>金</small>	五浮世の無常と感 <small>水</small>	六悲歎にえな暮れに <small>水仙</small>	七刃にかけし不覚 <small>水</small>	三此の公達にておほせしか <small>水</small>	四さては昨夜嚙 <small>水</small>
三名も蓮生と改めて	六弓矢も太刀も物の具も	七矢竹心の武夫も <small>木上</small>	五せき来る涙とぞ得ず	一それとは知れず直實が	四調べ妙なる笛の音は

は基音 d とはもっとも遠く不安定な関係にある。(12 の五度圏では、g シャープはまさに d の正反対である)。言い換えれば 5 度と 4 度の構造が重要な意味を持つ音組織においては、もっともかけ離れた音なのである。この構造上の特殊性を、『青葉の笛』では主人公の最高に悲劇的な感情を説明するのに、完璧に生かして使っている。こうした例をみると、旭宗は、あらかじめ固定された素材を組み合わせて作曲するという伝統的な手法によって、到達しうる最高の芸術的レベルに至ったように思える。

この論文の目的は筑前琵琶芸術が 20 世紀にどのような局面を發展させたかを示すことであった。基本的な発明は筑前琵琶の創始者初世旭翁によってなされたことは確かである。けれども多くの面で初世旭宗はこの語り芸を洗練し多様にすることに成功した。最初の重要な段階は第五弦の追加で、これによってより複雑で表現に富んだ奏法が可能になった。多くの名人が出て、奏法は發展し、より豊かになった。初世旭宗のもっとも重要な功績は、フシの旋律型の確立と、声のパートの記譜法におけるこまかな節の図形的な表示法である。これらすべての「改良」によって、筆者が『青葉の笛』で説明したような繊細さが可能になったのである。

#### 文献

- 大坪：1983 大坪草二郎「筑前琵琶物語」葦真文社、東京 1983。  
吉川：1984 吉川英史「邦楽百科辞典」音楽之友社、東京 1984。  
橘旭翁：1910 橘旭翁「橘調」、刊記無し、山崎旭萃によれば最古の刊行弾法譜(1909 以前)。  
橘旭翁：1921 橘旭翁「筑前琵琶歌」前田文進堂、大阪 1921。  
橘旭翁：1927 a 橘旭翁「五絃琵琶弾譜」橘旭翁、東京 1920 (訂正八版 1927)。  
橘旭翁：1927 b 橘旭翁「四絃琵琶弾譜」橘旭翁、東京 1921 (訂正七版 1927)。  
橘旭宗：1978 橘旭宗「五絃琵琶弾法譜」(作曲 1920-30)、橘旭宗、岡崎 1956 (四刊 1978)。  
橘旭宗：1986 橘旭宗初世「五絃歌曲第一集」『青葉の笛』(作曲 1927-30)、橘旭宗二世編、東京 1986。  
平野：1989 平野健次他編「日本音楽大事典」平凡社、東京 1989。