

目次

はじめに	3
第 1 章 唱歌とは	5
1-1. 唱歌の定義	5
1-2. 唱歌の研究	7
1-3. 箏という楽器	14
1-4. 箏の唱歌の種類	17
第 2 章 分析	23
2-1. 分析目的・方法	23
2-1-1. 分析目的	23
2-1-2. 分析方法	23
2-2. 分析結果	24
2-3. 考察	31
2-3-1. 邦楽的視点からの考察	31
2-3-2. 言語学的視点からの考察	42
第 3 章 「タ」について	52
3-1. 「タ」がないこと	52
3-2. 「タ」についての考察	53
おわりに	56

参考文献	58
参考 URL	61
使用楽曲一覧	62
付録 箏の各唱歌の演奏動画	66
要約	68

はじめに

今回、本論文では「箏曲における唱歌（しょうが）」というテーマを言語学の視点を交えながら考えていく。このテーマを卒業論文に選んだ理由は、本論文で明らかにしたいことが私の大学生活で最も大きな謎だったからだ。私は大学からサークル活動で箏を習い始めた。音楽経験もほとんどない私には和楽器はゼロからのスタートだったが、この4年間で箏や和楽器の世界について、多くの知識や経験を得た。しかし、唱歌（しょうが）だけは未知の世界が広がっている。今まで感覚的に使っており、今回のように一度立ち止まってゆっくり考えたことがなかった。普段指導してくださっている先生方にも聞いてみたが、私と同じような感じだった。次章以降で説明するが、箏の唱歌は曲を練習したり暗記したりする時に使うものであり、特にまだ箏や和楽器の世界に慣れていない初心者こそ有用なツールだ。私のような初心者が、せっかくある便利なツールをよく知らないまま使わないのはもったいない。しかし、元々口伝の世界であったために、唱歌の詳しい説明等はあまりなされていないのが現状だ。本論文で「箏曲における唱歌（しょうが）」というテーマを扱い、ルールや言語学とのつながり等を明文化することで、ここで明らかになったことが今後箏を習う人々のお稽古の助けになることを私は期待してい

る。最近では和楽器を用いたバンドユニットや学校の箏曲部を舞台にした漫画作品等、和楽器に注目が少しずつ集まっているように思う。そのようなところから興味を持った人々にも、唱歌を知ってもらってより深く和楽器の世界に親しんでもらいたい。

本論文では、まず唱歌とは何かというところから始め、その中でも箏の唱歌はどのようなものなのかを先行研究や図を交えながら説明する。その後、唱歌のルールや音象徴との関わりを考察していき、最後に箏の唱歌の中で最大の謎と言える「夕」の唱歌について考えていきたい。

第 1 章 唱歌とは

1-1. 唱歌の定義

まず、本論文の考察に入る前に唱歌（しょうが）について説明したいと思う。辞書には次のように説明されている。

しょうが 唱歌・証歌・正歌・声歌

(一)楽器の旋律・リズムに一定の音節をあてて口で唱えること。

<口^{くち}唱歌^{しょうが}>ともいう。もとは雅楽の用語であるがこれを拡張して他種目にも用いる。ただし能管では古来<唱歌>の語を用いており、また三味線では<口^{くち}三味線^{せん}>という。唱歌は日本語の音節で構成され、用いられる語音に制約はないが、種類によりタ行音が多いとか拗音を多く多く用いるなどそれぞれの傾向がある。(以下略)ⁱ

本論文で唱歌（しょうが）と用いる時は主に上記の意味で用いる。唱歌には、声楽曲の歌詞を唱歌（しょうが）と呼ぶ場合や、教材用歌曲やうたうことを表す唱歌（しょうか）という言葉もあるが、本論文で扱う唱歌とは全く意味が異なるため、混同しないように気をつけてほしい。文章だけでは理解しにくいいため、参考として

以下に実際の唱歌を載せた。一見歌詞のようにも見えるが、唱歌


シヤ	針	テ	十	は	丸	シヤ	三	八	右	一 拍 六六
ン	◎		◎				◎		左	
カ	六 ²	ン	◎	な	十	ン	◎		右	左
ラ	七								左	
カ	五 ³	シヤ	四	と	丸	シヤ	四	八	右	左
ラ	六	テ	九			テ	八		左	
テ	十	テ	八	つ	ハ	ト	八	五	右	左
ン									左	
シヤ	五		◎	き	ハ		◎		右	左
シヤ	ハ								左	
コ	十	ン	◎	と	五	ン	◎		右	左
ロ	九								左	
リ	八	シヤ	二	の	五	シヤ	三	四	右	左
テ	七	テ	五			テ	八		左	
シヤ	七	シヤ	二	お	セ	ト	五	お	右	左
ン	◎		◎	ぼ	ハ		◎	お	左	
カ	八 ²	シ	←	ろ	丸	ン	◎	い	右	左
ラ	九								左	
カ	七 ³		◎	よ	セ	シヤ	二	三	右	左
ラ	八					テ	七	が	左	
テ	為	カ	カ	に	ハ	ツ	八	わ	右	左
ン			マ						左	
シヤ	七	ラ	マ				◎		右	左
シヤ	ハ	リ	ニ						左	
シヤ	ハ		一				◎		右	左
チ	ハ								左	
ツ	為						◎		右	左
テ	斗		◎			シヤ	四	五	左	
ツ	十	ン				ツ	九		右	左
ツ	枕								左	

大井川

平調子

三絃の二
箏の一

Vと合むす 第一絃(双調)



(赤色実線が唱歌、青色点線が歌詞。)

図 1 唱歌の具体例『大井川』

だけでは何も語彙的な意味を持っていないことがわかる。

唱歌は基本的には楽器の稽古や曲の暗譜をする際に活用されている。よって、その旋律は実際に楽器で奏でられる旋律の音程に忠実であるとは限らない。また、楽譜に必ずしも唱歌が併記されているわけではない。最近の、西洋の音楽のエッセンスを取り入れた現代的な曲の楽譜には唱歌が併記されていないことも多い。

1-2. 唱歌の研究

ここでは、これまでの唱歌についての研究をいくつか取り上げ、唱歌という存在についてさらに深く掘り下げていきたい。

唱歌の歴史から振り返ってみる。吉川英史氏によると、唱歌は日本で創始されたのか、それとも中国や朝鮮から輸入されたのかは不明であり、日本の古代で唱歌の最古の資料は『竹取物語』とされている。ⁱⁱその記述が以下の文章だ。

あるいは笛を吹き、あるいは歌をうたひ、あるいは^{しやうが}唱歌をし

(以下略。太字執筆者。) ⁱⁱⁱ

唱歌には歌詞を歌う意味もあり、その意味での「唱歌」という言

葉も万葉集の時代から使用されていた。前後の文章を見てもどちらの意味の「唱歌」か判別がつかないことも多く、そのことが唱歌の起源を分かりにくくしている要因の一つであると感じる。

また、「唱歌」という語は『源氏物語』にもいくつか登場しており、そこでは現在のような楽曲の教習や記憶のためのものではない唱歌があったという。それは、平安時代の殿上人は篳篥^{ひちりき}という楽器を好まず、その旋律を唱歌で代用していたというものだ。好まない理由は、頬をふくらませなければ良く吹けず、吹く顔が醜くなるからだと言われている。平安時代中期まで、殿上人たちの管弦の合奏には篳篥が参加しなかったことは、管弦の記録である『御遊抄』という書物からも知られている。^{iv}

では、雅楽ではなく現代で和楽器としてよく知られている尺八・三味線・箏の唱歌に焦点を当ててみる。これらの唱歌が発達したのは近世以降だとされている。吉川氏によると、それら俗楽の楽器の唱歌に関する最古の資料は『短笛秘伝譜』という尺八の譜本であり、「ヒヘイフヘエタイ、ヒヘウヘルロ」のように五十音図の中からハ・タ行を主とし、そのほかにア・ラ・ヤ行も使って構成された唱歌であった。これは、雅楽の管楽器の唱歌の影響を受けてつくられたものだと氏は述べている。^v

次に古い唱歌の資料は寛文 4(1664)年刊行の『糸竹初心集』と

されている。先ほどの唱歌も、この資料では「イエイフエトタイ。エウエルホ。」となっており、多少の違いがある。この資料では箏の唱歌は非常に単純なものであり、弦名（それぞれの弦の名前。箏は13弦あり、奥の弦から一二三四……十、11・12・13番目の弦を斗・為・巾と表す。）と「テン」を組み合わせただけのものだ。『すががき』という曲の弾き方として次のようになっている。

三テン四テン六テン五〇（〇は休止。以下略。斜体は執筆者。）

vi

箏の唱歌は近世になるまでずっとこのように単純なものだったのだろうか。吉川氏によると、「本来、雅楽の箏の唱歌はなかったようである。現在の竜笛・篳篥^{ひちりき}などの管楽器の譜には唱歌が片仮名で書かれているが、笙や箏には唱歌が書かれていない。」^{vii}とある。雅楽の有名な書物の一つである、元禄3(1690)年成立の『楽家録』に、「ある人の説として、箏には本来唱歌がなく、伝承には笙の譜を用いる。これは、そのリズムが笙のリズムに違わず、笙が吹き延ばす所は、箏も延ばすので、笙の譜を用いるのである。」という記述がある。このことから、吉川氏は当時までの箏の唱歌は全て単純なものであったと考えている。^{viii}

この単純な箏の唱歌が現在のような複雑な唱歌に発展したのは、三味線の影響が大きい。後の節でも説明するが、元禄(1688～1704)年間に活躍した生田検校は、三味線と箏曲の融合を目指した。この時期から箏が三味線曲へ参加していくようになる。これにより、箏の技法が三味線の技法を模倣していくのと同時に、三味線の唱歌(「口三味線」という)も箏の唱歌に大きく影響を与えていった。^{ix}

ここまで、吉川氏の先行研究をもとに唱歌の歴史を振り返ってきた。吉川氏は、現在の箏の唱歌の仕組みについても先行研究で述べている。それをまとめたのが以下だ。

- a. 弦を1本1本区別することができない。(弦ごとに特定の唱歌をあてることはない。)
- b. 1本弾く時と2本同時に弾く時とでは区別することができる。
- c. スクイ爪を区別することができる。
- d. 「ズーザー」、「シュッ」等の音色を表す擬音的唱歌は、感覚的にその手法を記憶しやすく、演奏の技法の目安にもなる。
- e. 「サーラリン」等の手法を明確に示す唱歌が多く、これは音の動きや運指法がわかりやすく、記憶しやすい。

- f. 手法に属さない音の動きを表す唱歌でも、音の高さや音の流れを具体的につかめる。
- g. 唱歌そのものによって音の高さを区別することができない。(作成執筆者。) x

吉川氏は、e の点が箏の唱歌の最大の長所であり、g の点が西洋のソルミゼーションと比較した時の短所であると述べている。^{xi} 音色・運指法・旋律型を、唱歌を歌うだけでその多くの情報を一気に得ることができるというのは、非常に効率が良いように思われる。後の節でも説明するが、江戸時代、現在にも伝わっている箏曲は当道という組織に属する盲人音楽家が専門的に口伝によって伝承しており、楽譜の使用はそこでは原則として認められていなかった。^{xii} そのような歴史的な背景から、箏の唱歌は e のような機能を持ったと考えられる。

しかし、福田優子氏によると、江戸時代、この箏曲は盲人音楽家以外の素人にも広まっており、実際には楽譜の類の出版は早くからあったという。教習にも使えるような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、安永 9(1780)年刊行の『琴曲指譜』や寛政 4(1792)年刊行の『箏曲大意抄』などが有名である。特に前者の楽譜に採用されている、棒で音の長短を表すタイ

プのものは現在出版されている楽譜にも採用されている。だが、幕府の保護の下に強力な特権を許されていた当道が独占的に箏曲を伝承していたこと、楽譜が芸の流出を促すとして彼らに歓迎されていなかったこと、元々楽譜というのは備忘録や曲の記録が目的であり、あくまで補助的なもので教習に使用するものではなかったことといった要因が重なり、楽譜の需要が江戸時代当時あったにも関わらず教習の手段として採用されなかった。それは明治以降も続き、西洋音楽の流入の影響で様々な楽譜が考案・出版されたが、戦前まであくまで楽譜は補助的なものであった。 xiii

その後の楽譜と唱歌の関係は、福田氏の調査によると、楽譜が大量に出回り始めたのは昭和 20～30 年代であり、明治維新に伴う当道の廃止や西洋音楽の普及によって、昭和初期には楽譜による教習の下地ができていた。そして、昭和 30～40 年代にかけて箏のブームにより急激に箏曲人口が増え、その際に楽譜による教習が普及し完全に定着した。そして、唱歌を丸ごと覚える必要がなくなり、唱歌と楽譜の立場が逆転してしまったと先行研究で述べられている。 xiv

福田氏は唱歌と楽譜の関係性の変遷の他に、唱歌が実際にどのような役割で使われているかをアンケートによって調査している。その結果をまとめたものが以下だ。

- イ)本来の使用法のように曲の最初から最後まで歌うのではなく、
記憶を助けるキーワードのようなものとして使用している。
- ロ)唱歌を使う状況は、暗譜をする時よりも、むしろ節や間を理解する場合である。
- ハ)唱歌は無意識に使用しているが、使わない場合に弊害がある。
- ニ)他者とのやり取りの中で曲を適切に表現できる媒体として唱歌を用いている。 (作成執筆者。) xv

このような結果から、福田氏は、唱歌は楽譜の登場により教習において補助的な役割をするものになってしまったが、今もなお、なくてはならない大きな役割を果たしていると述べている。^{xvi}この福田氏の意見は賛同できる。私も大学の課外活動で箏を弾いているが、楽譜を見ただけではどう演奏すればいいのか分からない箇所が多くある。そのような時に唱歌があると、曲やそのフレーズの雰囲気や流れがわかりやすくなる。

ここまで主に吉川英史氏と福田優子氏の先行研究をもとに、唱歌の歴史や役割等、辞書の説明では分かりにくいところを説明してきた。次の節では、後の分析でイメージが湧きやすくなるよう、本論文で扱う箏について説明する。

1-3. 箏という楽器

前節では唱歌についての概要を説明した。この節では視点を変えて、本論文で扱う箏という楽器について図等を用いながら説明していきたい。

まず、大前提として、箏という楽器がどのような楽器なのか？というところから説明する。箏という楽器は以下の図のような楽器だ。奏者は右手の親指・人差し指・中指の3本の指に爪をはめて演奏する。



図 2 現在の箏

箏と言っても、長い歴史の中でいくつかの種類がつけられた。ここで箏の歴史を紐解いていきたい。箏は中国を中心とした東アジアの各地で発生したと考えられており、奈良時代に中国（当時

の唐)から雅楽と共に伝来したといわれている。雅楽で使われる箏を「楽箏」と呼ぶ。雅楽ではメロディよりもリズム楽器に近い演奏を担当しており、合奏専用の楽器だった。平安時代には貴族の必修教養とされていた詩歌管絃の楽器として絵巻物等に登場している。そして室町時代に、九州久留米の善導寺の賢順という僧が筑紫流箏曲という、箏を伴奏に用いた歌曲や曲の一部を器楽曲にした音楽を創り出す。その時に使われた箏を「筑紫箏」と呼ぶ。

その後、賢順の弟子である法水から八橋検校という人物が筑紫流箏曲を学び、新たな調弦法となる「平調子」を編み出し、近世箏曲と言われる箏の音楽の基礎形態を創り上げる。八橋は盲人音楽家であったことから、箏曲は平曲や地歌とともに近代まで当道という盲人音楽集団の専業となっていた。当時は貴族や寺院だけではなく庶民にまで箏が普及していたため、使われる箏は「俗箏」と呼ぶ。八橋検校によって始まった箏曲は、弟子の北島検校によって独自の改良が加えられたのちに生田検校に伝授される。生田はそれをベースに三味線音楽の「地歌」と連携を深め、八橋時代の箏曲とは異なる「生田流箏曲」を確立していく。^{xvii}主に関西で発展していった生田流は江戸ではなかなか広まらず、代わりに山田検校が江戸で人気だった「一中節」や「河東節」とい

った歌浄瑠璃を箏曲に移行し、語り物的な雰囲気がある「山田流箏曲」を考案する。こうして生田流と山田流の二大流派が確立する。 xviii

このような流れで箏の音楽が発展し時代や流派によって変化するのに合わせ、箏本体や柱、爪などの寸法、形状、構造、素材等の様々な改良により現在の 13 弦箏になった。楽箏に比べて全長が短く、表板のカーブが大きく琴柱も高い。これは弾き歌いの演奏形態に適するように音量や奏法に合わせて改良された結果である。 xix 俗箏には生田流と山田流の 2 種類の 13 弦箏があったが、昭和 20 年くらいから山田流のものに統一されてきた。 xx また、箏には様々な音域を出す「多弦箏^{たげんそう}」がある。近代以降、洋楽要素のはいった箏曲の革新的創作が多くなるにつれ、箏曲にも幅広い音域が求められるようになり、一弦一音の構造である箏がその需要に応えるためには弦の本数を高低両面へ増やしたり全長を変えたりする必要があった。多弦箏で有名なものだと、大正 10 年に宮城道雄が考案した 17 絃箏がある。17 弦箏は低音域をカバーする必要性から考案されたもので、最初はおくまでも低音用の助奏楽器だったが、次第に楽器として専用の作品がつくられるようになり、次第に主奏楽器としての地位を確立していった。 xxi

ここまで箏とその使われた箏曲について簡単にまとめてきた

が、箏は伝来から千数百年経っても基本構造はあまり変化していない。シンプルな構造であったため、新しい調弦法や奏法にも柔軟に対応できたのだと感じる。

ここで、「コト」と聞いて頭に思い浮かぶだろう言葉に「琴」があると思う。今まで触れてきた「箏」との違いをここではっきりさせておきたい。私たちが「コト」と呼んでいる楽器は今までも出てきた通り「箏」と書く。「箏」を「そう」と呼ぶように「琴」にも別の呼び名があり、「きん」と呼ぶ。どちらも長胴の弦楽器であるが、その構造は異なる。琴は「七弦琴」のみで、七弦が張られた長胴の楽器で、箏のような音程を定める琴柱（柱ともいう）がない。琴は飛鳥時代のころに朝鮮から数種類が伝来したとされており、平安中期まで貴族に愛用されていたようだが、次第にそのポジションを箏に取って代わられてしまう。^{xxiii}本論文では琴ではなく箏の唱歌について分析する。

1-4. 箏の唱歌の種類

箏について理解してもらったところで、ここからは箏の唱歌について説明していきたい。箏の唱歌は、大きく3つに分類される。それが以下の3つである。

①基本の奏法：タ行音（チン・ツン・テン・トン。ンはない場合もある。）

②すくい爪：ラ行音（リ・ル・レ・ロ。）

③特殊な奏法：奏法ごとに異なる。

①の基本の奏法は、最も用いられるもので、親指で弾く時は「チ(ン)・ツ(ン)・テ(ン)」のどれかを、人差し指や中指で弾く時は「ト(ン)」が唱歌として併記される。「ン」は、その音が長ければ付き、その直後に別の音が控えている等短い時は付かない。②のすくい爪は、①の奏法の時に立てていた親指を横に寝かして前後に動かす。そうすると、①の時のようなきれいな音ではなく、少し小さめの音量で引っかかるような汚い音が出る。その時に「リ・ル・レ・ロ」を用いて表す。また、すくい爪には別の奏法もある。親指と人差し指で輪っかを作るようにし、人差し指で支えるようにして親指の爪の角ですくいあげるようにして鳴らす。この時のすくい爪の音色は先に述べたすくい爪とは異なり、きれいな音が出る。音量が小さめな点は変わらない。これらのすくい爪の唱歌は、ラ行音のみで表されることはなく、「チリ」や「ツル」のようにタ行音と共に表される。③の特殊な奏法は、奏法ごとに唱歌が割り振られており、次のように表される。なお、言葉のみでは音の雰

囲気がかみにくいため、動画の URL を付録で紹介する。是非参考にしていただきたい。

一. 「シャ(ン)・リャ(ン)・チャ(ン)」の唱歌

「シャ(ン)・リャ(ン)・チャ(ン)」のような拗音を用いる唱歌は、2音を同時に弾く場合だ。具体例を挙げると、「合せ爪、搔き爪、割り爪、押し合せ」の奏法だ。合せ爪は親指と中指、もしくは親指と人差し指でそれぞれ指定された弦の外側から、それぞれの一本内側の弦に向かってはさむ奏法である。搔き爪は、中指と人差し指で隣接している弦を奥から手前に向かって引っ搔くような動きで弾く奏法である。割り爪は搔き爪の動きを中指と人差し指で弾く弦を分けて弾く奏法で、普通、人差し指で弾いた音のオクターブ上の弦をその後に親指で弾く（「シャシャ テン」）。押し合せは、隣接している弦の片方を左手で押しながら、親指で手前から奥に向かって2音同時に弾く奏法である。左手で押ししているのは、2本の弦の音の高さを同じにするためである。

二. 「カーラリン」の唱歌

「カーラリン」という唱歌は、「流し爪」という奏法で使われる。この奏法は、箏の高い音（すなわち手前の弦）から低い音（すな

わち奥の弦) に向かって一気に降りていく奏法である。その際、スタートの 2 音は押し合せの時同様、一気に引っ搔くように鳴らし、ラストの 2 音以外の途中の音は弾かないことも多い。ラストの 2 音も、ひと続きに弾く。なお、流し爪の逆の動作になる「引き連」(「シャーンレン」) という奏法もある。

三. 「サーラリン」の唱歌

「サーラリン」という唱歌は、「裏連」という奏法で使われる。まず親指と人差し指で輪っかのような形をつくり、手を小刻みに前後に動かし、親指を支えにして人差し指で同じ弦を何度も弾く。この部分は西洋の音楽だとトレモロにあたる。その後、中指と人差し指の爪の裏側で交互に続けて小さく弾きながら奥の弦へと降りていき、最後の 2 音を親指でひと続きに弾く。

四. 「シュー(シュウ)」の唱歌

「シュー(シュウ)」という唱歌は「輪連」という奏法で使われる。この奏法は、中指の爪の横の辺で弦を右から左へ勢いよくこするよう弾く。

五. 「シュ」の唱歌

「シュ」の唱歌は、「散らし爪」という奏法で使われる。この奏法は、中指と人差し指の爪の先でそれぞれの弦を右から左へ一気にこするように弾く。唱歌は四. の「シュー(シュウ)」と似ているが、弾き方は全く異なる。

六. 「ズー ズー」の唱歌

「ズー ズー」の唱歌は、「すり爪」という奏法で使われる。この奏法は、中指と人差し指の爪の裏側の面の部分をそれぞれ弦に当て、右から左、左から右へとこするように弾く。右から左にこする時はゆっくり動かし、左から右にこする時は一気に動かす。

七. 「コ(一)ロリン」の唱歌

「コ(一)ロリン」の唱歌は、特定の奏法の名称はない。しかし、箏の唱歌の中では非常に有名なものである。この奏法は、隣り合った 3 本の弦を高い方から親指で順に連続して弾く場合に用いる。通常の弾き方、すなわち唱歌でいうとタ行で表すものとの違いは、1 音目と 2 音目の間である。1 音目を弾いてから少しためて、残りの 2 音はひと続きに流れるように弾く。

これらの唱歌を用いて、次章で箏の唱歌の分析をしていきたい。

-
- i 吉川英史監修 1984a 『邦楽百科辞典 雅楽から民謡まで』音楽之友社, p516.
- ii 吉川英史 1984b 「唱歌（楽器旋律唱法）の歴史と原理と機能—三味線と箏の唱歌を中心として—」『日本音楽の美的研究』音楽之友社, p251.
- iii 堀内秀晃、秋山虔校注 1997 『新 日本古典文学大系 17 竹取物語 伊勢物語』岩波書店, p10.
- iv 吉川英史 1984b, p253.
- v 同上, pp254-255.
- vi 同上, p255.
- vii 同上, p260.
- viii 同上, pp256・260.
- ix 同上, p261.
- x 同上, p269.
- xi 同上, p269.
- xii 福田優子 2000 「箏曲における教習の手段の変遷と口唱歌」『年刊芸能』第6号, p29.
- xiii 同上, pp28-30.
- xiv 同上, pp32-34.
- xv 同上, pp34-35.
- xvi 同上, p35.
- xvii 田中健次 2008 『図解 日本音楽史』東京堂出版, pp168-170
- xviii 同上, p170.
- xix 田中健次 2003 『ひと目でわかる 日本音楽入門』音楽之友社, p154.
- xx 同上, p154.
- xxi 同上, p154.
- xxii 田中健次 2008 『図解 日本音楽史』東京堂出版, p164.

第 2 章 分析

2-1. 分析目的・方法

2-1-1. 分析目的

この章では、実際の楽譜を用いて箏の唱歌を分析していく。まずは今回の分析の目的をはっきりしておきたい。今回の分析で、唱歌のルールに関する先行研究と実際の楽譜を照らし合わせることで、今までの曖昧な唱歌のルールをより細分化することが一つの目的である。今までのルールではカバーしきれていなかった、例外というには数が多い唱歌もこれでカバーできるようになると考える。そして、もう一つの目的は、唱歌と言語学のつながりを見つけることだ。私は、自らが唱歌を用いて箏を練習していた時の感覚から、箏の唱歌は言語学の音象徴と関わりがあるという仮説を立てた。この仮説を今回の分析で証明したい。

2-1-2. 分析方法

今回の分析では、生田流の箏を学ぶ人にとっての入門書ともいえる『箏曲楽譜 宮城道雄小曲集』と先行研究等で従来言われていた箏の唱歌のルールを照らし合わせる。小曲集は初心者が段階を踏んで和楽器や楽譜、唱歌、歌と手の解離等を習得できるように考えて作られており、他の楽譜に比べて一曲の中の唱歌は少なく、

様式が整えられている。そのため、唱歌のルールを探るのに適していると考えた。

また、基本の奏法の親指で弾く「チン・ツン・テン」の違いを探るため、唱歌の併記がある箏の楽譜を用いて、各唱歌の数を数える。なお、今回使用した楽譜のサンプルは、生田流のものに絞った。理由は、流派によって奏法が変わると、その影響で唱歌も変化する可能性があるからである。

そして最後に、唱歌のルールを考えた上で、それぞれの唱歌が音象徴と関連があるのかどうかを考察していきたい。

2-2. 分析結果

以下の結果は、楽譜サンプル全 70 曲の中に出てくる各唱歌の数をまとめたものである。

表 1 基本的な奏法の唱歌

曲名	タ(ン)	チ(ン)	ツ(ン)	テ(ン)	ト(ン)	ラ(ン)	リ(ン)	ル(ン)	レ(ン)	ロ(ン)	コ(-)ロリ(ン)	曲名
秋の千草	0	12	17	19	5	0	0	0	0	0	0	0 秋の千草
秋の庭	0	80	148	188	110	0	2	13	8	1	43	秋の庭
朝の雪晝の雪晩の雪	0	11	28	27	1	0	3	2	1	0	5	朝の雪晝の雪晩の雪
雨	0	9	40	32	38	0	2	7	5	1	27	雨
一番星二番星	0	21	40	69	18	0	0	0	0	0	8	一番星二番星
いはまどぢし	0	23	23	40	7	0	8	8	0	0	17	いはまどぢし
祝え	0	6	18	16	0	0	0	0	0	0	0	祝え
岩もる水	0	2	11	7	4	0	0	0	0	0	4	岩もる水
大井川	0	7	9	27	8	0	0	0	0	0	4	大井川
海棠	0	46	45	94	59	0	14	0	8	0	24	海棠
花月	0	4	10	15	1	0	0	0	0	0	1	花月
かざしの菊	0	28	33	56	13	0	1	0	0	0	4	かざしの菊
楳枕	0	123	329	329	112	0	11	18	9	0	77	楳枕
勝った龜の子	0	26	59	81	9	0	0	6	4	0	12	勝った龜の子
君がため	0	14	24	22	0	0	0	0	0	0	2	君がため
君のめぐみ	0	6	14	17	1	0	0	3	4	0	7	君のめぐみ
邦の光	0	23	36	38	5	0	0	0	1	0	6	邦の光
けしの花	0	144	281	279	107	0	51	41	27	3	63	けしの花
荒城の月	0	7	12	21	11	0	0	0	0	0	1	荒城の月
小車	0	6	22	19	4	0	0	0	1	0	2	小車
子狸子兎	0	6	22	28	14	0	0	0	0	0	0	子狸子兎
小鳥の歌	0	27	41	87	75	0	0	0	1	0	2	小鳥の歌
西行櫻	0	235	452	463	116	0	43	56	25	0	129	西行櫻
さくら	0	5	18	20	0	0	0	0	0	0	6	さくら
残月	0	150	341	359	135	0	10	28	14	3	101	残月
四季の花	0	11	10	8	0	0	0	0	0	0	3	四季の花
大蛇退治	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	7	大蛇退治
鯨魚つき	0	5	11	17	63	0	0	0	0	0	4	鯨魚つき
玉の臺	0	210	240	276	72	0	114	53	73	1	97	玉の臺
千代の壽	0	61	136	152	20	0	17	24	16	0	42	千代の壽
月	0	8	16	14	0	0	0	0	1	0	0	月
テンテマリ	0	0	0	7	7	0	0	0	0	0	0	テンテマリ
嘆き給ひそ	0	17	17	29	33	0	0	0	0	0	4	嘆き給ひそ
夏は草木	0	11	15	25	8	0	0	0	0	0	3	夏は草木
難波獅子	0	62	171	149	71	0	1	6	0	0	53	難波獅子
軒の雫	0	63	95	150	79	0	10	9	19	3	25	軒の雫
萩の露	0	205	340	462	255	0	97	64	59	8	112	萩の露
蜂	0	7	21	44	28	0	1	3	7	5	6	蜂
初便り	0	5	11	16	32	0	0	0	0	0	6	初便り
花くらべ	0	17	14	19	2	0	0	0	0	0	0	花くらべ
花咲翁	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	花咲翁
花園	0	26	142	125	151	0	0	0	0	0	16	花園
花よりあくる	0	5	15	19	21	0	0	0	0	0	0	花よりあくる
春	0	15	22	27	8	0	0	0	0	0	0	春
春霞	0	3	2	7	0	0	0	0	0	0	4	春霞
春の雨	0	17	29	33	6	0	0	2	0	0	0	春の雨
春の唄	0	53	154	139	152	0	6	0	0	0	18	春の唄
春の海	0	119	123	285	393	0	0	0	0	0	20	春の海
春の訪れ	0	86	130	244	216	0	5	4	9	0	16	春の訪れ
春の園	0	10	12	17	8	0	0	0	0	0	1	春の園
雛祭り	0	8	11	24	11	0	0	0	0	0	4	雛祭り
ひばり	0	97	148	149	121	0	8	10	2	0	9	ひばり
姫松	0	4	13	11	0	0	0	0	0	0	0	姫松
比良	0	65	145	151	52	0	8	8	3	0	43	比良
笛の音	0	54	79	108	13	0	11	13	12	2	27	笛の音
富士の高嶺	0	52	68	112	28	0	0	0	0	0	8	富士の高嶺
藤の花	0	13	23	41	18	0	3	6	8	0	12	藤の花
冬の朝	0	16	28	28	7	0	0	0	0	0	1	冬の朝
紅薔薇	0	39	39	60	90	0	0	0	0	0	3	紅薔薇
まゝの川	0	134	232	264	77	0	53	36	36	0	74	まゝの川
八千代獅子	0	56	169	142	53	0	9	8	0	0	42	八千代獅子
山と雲	0	8	5	10	0	0	0	0	0	0	2	山と雲
山の上	0	25	32	68	24	0	20	21	23	2	17	山の上
夕顔	0	102	225	246	72	0	23	50	32	0	55	夕顔
雪の雲	0	83	129	169	27	0	53	74	18	5	28	雪の雲
雪のペンキ屋	0	1	2	1	0	0	0	0	0	0	0	雪のペンキ屋
吉野山	0	1	2	2	0	0	0	0	0	0	0	吉野山
夜々の星	0	239	500	466	147	0	58	88	48	0	121	夜々の星
六段の調	0	56	103	130	61	0	1	1	2	0	56	六段の調
若菜	0	237	443	439	103	0	90	82	77	0	99	若菜

表 2 特殊な奏法の唱歌

曲名	シャ(ン)	チャ(ン)	リャ(ン)	カ(-)ラリ(ン)	サ(-)ラリ(ン)	ズ(-)	シュ(ウ)	カ(ラ)	トロリン	その他	曲名
秋の千草	5	0	0	0	0	0	0	0	0	0	秋の千草
秋の庭	162	0	0	0	1	0	1	6	2	0	秋の庭
朝の雲晝の雲晩の雲	9	0	0	1	0	0	0	0	0	0	朝の雲晝の雲晩の雲
雨	32	0	0	0	0	0	0	0	1	0	雨
一番星二番星	45	4	0	0	0	0	0	0	0	0	一番星二番星
いはまとぢし	8	0	0	0	0	0	0	0	0	0	いはまとぢし
祝え	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	祝え
岩もる水	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	岩もる水
大井川	41	0	0	1	0	0	1	4	0	0	大井川
海棠	46	0	0	0	0	0	0	12	0	0	海棠
花月	9	0	0	0	0	0	0	0	0	0	花月
かざしの菊	32	0	0	0	1	0	0	4	0	0	かざしの菊
楨杖	64	0	0	1	7	0	3	10	0	0	楨杖
勝った龜の子	14	0	0	0	0	0	0	0	0	0	勝った龜の子
君がため	3	0	0	0	0	0	0	0	0	0	君がため
君のめぐみ	5	0	0	0	0	0	1	0	0	0	君のめぐみ
邦の光	11	0	0	0	0	0	0	0	0	0	邦の光
けしの花	48	0	0	0	8	0	3	9	0	0	けしの花
荒城の月	5	0	0	0	0	0	0	0	0	0	荒城の月
小車	7	0	0	0	0	0	0	0	0	0	小車
子狸子兎	7	0	16	0	0	0	0	0	0	0	子狸子兎
小鳥の歌	28	55	0	0	0	0	0	0	1	0	小鳥の歌
西行櫻	86	0	0	1	5	4	5	11	0	0	西行櫻
さくら	5	0	0	0	0	0	0	0	0	0	さくら
残月	78	0	0	2	11	4	6	29	0	0	残月
四季の花	4	0	0	0	0	0	0	0	0	0	四季の花
大蛇退治	2	0	0	1	0	0	0	0	0	0	大蛇退治
鯉魚つき	17	0	3	0	0	0	0	0	7	0	鯉魚つき
玉の臺	48	0	1	2	9	2	5	10	0	0	玉の臺
千代の壽	87	0	0	2	1	0	0	2	0	0	千代の壽
月	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	月
テンテマリ	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	テンテマリ
懐き給ひそ	35	0	0	0	0	0	0	0	3	0	懐き給ひそ
夏は草木	7	0	0	0	0	0	0	2	0	0	夏は草木
雄波獅子	41	0	1	1	0	0	1	9	0	0	雄波獅子
軒の雪	85	0	1	2	2	0	0	0	0	0	軒の雪
萩の露	116	0	0	2	13	4	9	19	0	0	萩の露
蜂	0	17	0	0	0	0	0	0	1	0	蜂
初便り	36	0	0	0	0	0	0	0	6	0	初便り
花くらべ	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	花くらべ
花咲爺	3	0	0	0	0	0	0	0	0	0	花咲爺
花園	29	82	2	0	1	0	0	0	0	0	花園
花よりあくる	17	0	0	0	0	0	0	1	0	0	花よりあくる
春	6	0	0	0	1	0	0	0	0	0	春
春霞	3	0	0	0	0	0	0	0	0	0	春霞
春の雨	9	0	0	0	0	0	0	0	0	0	春の雨
春の唄	61	30	0	0	0	0	0	0	35	0	春の唄
春の海	559	0	0	0	0	0	0	0	6	0	春の海
春の訪れ	16	0	0	1	1	0	0	0	1	0	春の訪れ
春の園	3	0	0	0	0	0	0	0	0	0	春の園
雛祭り	11	0	0	0	0	0	0	0	0	0	雛祭り
ひばり	86	0	0	0	0	0	0	0	0	0	ひばり
姫松	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	姫松
比良	44	0	1	1	5	0	2	14	0	0	比良
笛の音	28	0	6	1	1	0	3	3	0	10	笛の音
富士の高嶺	19	0	0	1	0	0	0	10	0	0	富士の高嶺
藤の花	22	0	0	1	1	0	1	0	0	0	藤の花
冬の朝	8	0	0	0	0	0	0	0	0	0	冬の朝
紅薔薇	6	0	0	0	0	0	0	0	0	0	紅薔薇
まゝの川	57	0	0	2	12	2	8	9	0	0	まゝの川
八千代獅子	74	0	0	0	0	0	2	2	0	0	八千代獅子
山と雲	11	0	0	0	0	0	0	0	0	0	山と雲
山の上	36	0	2	0	0	0	0	0	0	0	山の上
夕顔	63	0	2	0	6	0	5	18	0	0	夕顔
雪の霽	62	0	0	0	0	0	0	0	0	0	雪の霽
雪のペンキ屋	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	雪のペンキ屋
吉野山	3	0	0	0	0	0	0	0	0	0	吉野山
夜々の星	100	0	0	2	8	2	7	9	0	0	夜々の星
六段の調	81	0	3	0	2	0	3	3	0	0	六段の調
若葉	69	0	0	0	11	2	8	12	0	0	若葉

(『笛の音』の その他 : 「ヒイ、フウ、ミイ、ヨヲ、イツ」の表記)

そして、これらの表の合計とタ・ラ行の唱歌についてまとめたグラフが下のようになる。

表 3 基本的な奏法の唱歌の合計

唱歌	タ(ン)	チ(ン)	ツ(ン)	テ(ン)	ト(ン)	ラ(ン)	リ(ン)	ル(ン)	レ(ン)	ロ(ン)	コ(-)ロリ(ン)
合計	0	3328	6197	7238	3382	0	733	744	553	34	1583

表 4 特殊な奏法の唱歌の合計

唱歌	シャ(ン)	チャ(ン)	リャ(ン)	カ(-)ラリ(ン)	サ(-)ラリ(ン)	ズ(-)	シュ(ウ)	カ(ラ)	トロリン	その他
合計	2718	188	38	25	107	20	74	208	63	10

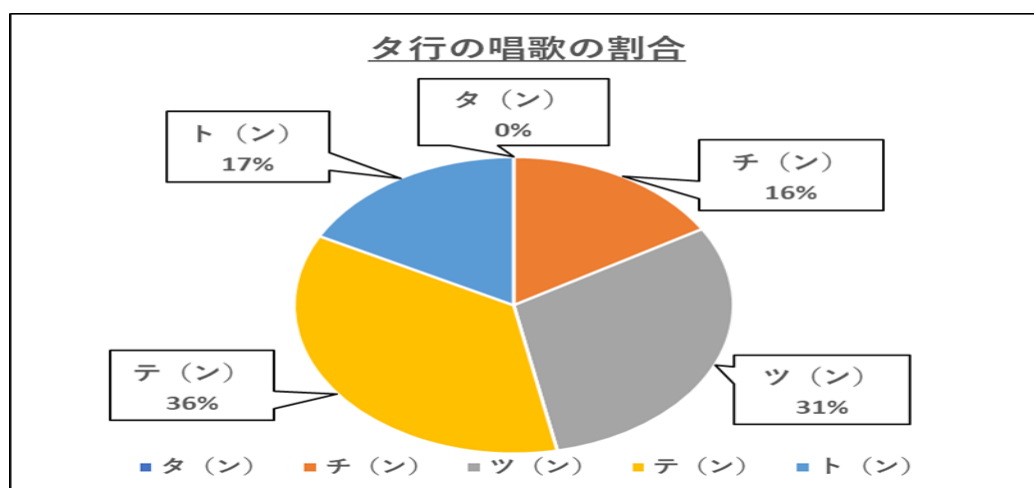


図 3 タ行の唱歌の割合

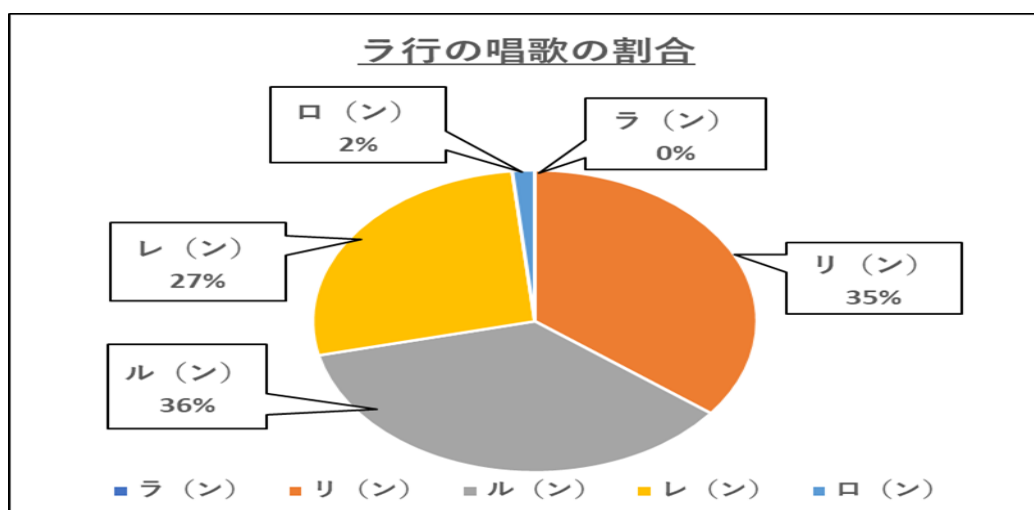


図 4 ラ行の唱歌の割合

タ行の唱歌の割合のグラフを見ると、「テ(ン)＞ツ(ン)＞ト(ン)≒チ(ン)＞タ(ン)」の順で曲中に使用されていることがわかる。表 1 を見ても、大きく「ツ(ン)＞テ(ン)」となっているのは 70 曲中『難波獅子』(「ツ(ン)」の方が +22)、『花園』(+17)、『春の唄』(+15)、『八千代獅子』(+27)、『夜々の星』(+34) の 5 曲と限られており、そのほかの曲では「ツ(ン)」の方が多い曲でもその差は 10 以下になっている。また、「チ(ン)」が「ツ(ン)」・「テ(ン)」より大きく数が上回っている曲も見当たらない。このことから、親指で弾く「チ(ン)」・「ツ(ン)」・「テ(ン)」の唱歌の中で、最も使われているのは「テ(ン)」ということが言える。

しかし、ラ行の唱歌になるとまた様子が変わってくる。グラフによると、「ル(ン)≒リ(ン)＞レ(ン)＞ロ(ン)＞ラ(ン)」の順で曲中に使用されていることがわかる。表 2 を見ても、大きく「レ(ン)＞リ(ン)」となっているのは『秋の庭』(「レ(ン)」の方が +6)、『軒の雫』(+9)、『蜂』(+6)、『藤の花』(+5)、『夕顔』(+9) の 5 曲、大きく「レ(ン)＞ル(ン)」となっているのは『海棠』(+8)、『玉の臺』(+20)、『軒の雫』(+10)、『春の訪れ』(+5) の 5 曲となっており、「レ(ン)」が「リ(ン)」・「ル(ン)」のどちらよりも大きく数が上回っている曲は『軒の雫』のみとなっている。先行研究によると、主にスクイ爪で使われるラ行は、同じ母音のタ行

の唱歌を伴って「チリ・ツル・テレ・トロ」のように使われるとされている。タ行とラ行の唱歌の順がほとんど噛み合わないことは興味深い。

そして、今回の分析では曲の長短、歌詞の有無、合奏曲か否か等、様々なサンプルを使用した。が、「タ(ン)」の唱歌と「ラ(ン)」のみの唱歌は一切使われていなかった。「タ(ン)」の唱歌は、3章でも述べるが先行研究でも使われていないことは言及されていた。だが、「ラ(ン)」単体の唱歌も使われていないということは先行研究でも触れられていなかった。この「タ(ン)」と「ラ(ン)」のみの唱歌については第3章でより深く考えていきたい。

特殊な奏法の唱歌にも目を向けると、「シャ(ン)」の唱歌の異常な多さに驚く。「チャ(ン)」とほとんど同じ奏法の唱歌である「チャ(ン)」は『一番星二番星』、『小鳥の歌』、『蜂』、『花園』、『春の唄』の5曲にしか登場せず、どの曲も曲名からわかるように可愛らしい曲調のものとなっている。その可愛らしさや軽やかさを表現するために「シャ(ン)」の代わりに「チャ(ン)」が使われていると考えられる。また、箏を弾いたことがなくても音色は聴いたことがある人が多いであろう「サ(一)ラリ(ン)」の唱歌は、意外にもあまり多くは使われておらず、21曲と全体の30%に留まった。

「その他」に当てはまる曲は今回の分析では『笛の音』の1曲の

みであった。「ヒイ、フウ、ミイ、ヨヲ、イツ」という他の曲には見られない特殊な唱歌であり、同じ弦での押し手を何回も行う場面で使われていた。推測するに、これはこの曲でのみ使われた唱歌であり、演奏中や練習中や曲を暗記する時に押し手の回数を間違えないようにするために特別に用意されたものだと考えられ、正式な唱歌とは言えないものであると考える。今回は数え上げていないが、「ヒイ、フウ、ミイ、ヨヲ、イツ」と似たようなものに休符の長さを数える時に使う「ヤーソーレ」がある。楽譜に書かれていないことも多いが、唱歌と同じように、箏を演奏する人は演奏中や練習中や曲を暗記する時に自然と口ずさんでいるか心の中で唱えているものである。また、「ヤーソーレ」は単に休符を数えるだけのものではなく、皆が「ヤーソーレ」と唱えることで次に弾く音を出す際のタイミングを合わせる役割も持っている。和楽器の演奏はオーケストラとは異なり、大人数であっても指揮者が存在しないことが通例であるため、演奏者ひとりひとりの息を合わせるために本当に「息を合わせる」のである。この仕組みが出来上がったのは、現代の箏曲である俗箏の箏曲が盲目の人々の主導で発展していったという経緯が関連していると考えるのが自然だろう。

この分析で、今まで感覚でしか掴んでいなかった唱歌の実情が

明らかになった。次の節ではより深く掘り下げ、先行研究でも曖昧で大雑把にしか言われていなかった唱歌のルールについて、そして言語学との関わりについて考えていきたい。

2-3. 考察

2-3-1. 邦楽的視点からの考察

考察に入る前に、先行研究では箏の唱歌のルールについてどのように説明されてきたのかを先に示しておきたい。以下は第1章でも取り上げた吉川氏がまとめた唱歌のルールについてまとめたものである。なお、第1章でまとめた箏の唱歌の種類と同じ内容は省いている。

(ア) 中指・人差し指で弾く音の唱歌は原則として「トン」

または「ト」という。(逆に親指で弾く音には「トン」ま

たは「ト」は使わない。)

(イ) 左手で弦を押しておいて(音を高めておいて)弾い

た音は「ツ」または「ツン」という。

(ウ) 一旦弾いた弦を後で押さえる「後押^{あとおし}」という手法の

時、押す前の弦は「ツ」、押した後の音は「ン」という。

(エ) 一般に、「ト」は低い音、「テ」はそれより高い音、

「チ」は高い音を表すことが多い。

(オ) 音色技法であるスリ爪やチラシ爪は、その音色を模倣して、「ズーズー」、「シュッ」などの唱歌になっている。

(カ) 三味線の唱歌同様、タ行を主として用い、ラ行で柔らかい音を表す。

(キ) カ行音を使う「コロリン」の「コ」や、「カラカラテン」の「カ」、「カーラリン」の「カ」等は、その音が明確に奏されること、この手法の頭であることを強調しているものと見るべきである。

(ク) オクターブの関係にある隔たる位置にある 2 本の弦を弾く時、中指による音を「トン (短ければト)」、親指による音を「テン (短ければテ)」という。この「テン」は決して「チン」とはいわない。

(斜体、連番振り分けは執筆者。) xxiii

今回の考察では、この先行研究と前節の結果、そして実際の楽譜を見比べながら、今までの唱歌のルールでは曖昧だったところやカバーしきれていなかったところについて考えていきたい。

箏の唱歌の中で特殊な奏法以外の部分を担うタ行は、「チ(ン)・

ツ(ン)・テ(ン)・ト(ン)」の4つが使われており、その中でも「テ」が一番多く、次点で「ツ」が使われていることは前節での分析でも明らかになった。「テ」が一番多くなっているのは、最古の箏の唱歌の資料と言われている『糸竹初心集』にも「テン」が使われていたことから頷ける。基本的に、上の(ア)と(エ)からわかるように、あるひとまとまりのフレーズの中で一番高い音には「チ」、その次に高い音には「ツ」か「テ」、人差し指や中指で弾く場合には「ト」が使われると言われている。先行研究では唱歌の規則性についての議論はそこで止まっていた。

そうすると「テ」と「ツ」はどのように使い分けられているのかという疑問が頭に浮かぶ。第1章でも述べたように、先行研究では、箏の唱歌では特殊な奏法以外の唱歌は「チ・ツ・テ・ト」の4つ、親指に限れば「チ・ツ・テ」の3つの音でしか表せないため、1本1本の弦にそれぞれの唱歌をあてていないとされていた。だが、これは不十分な説明だと考える。今回の分析で数多くの楽譜を見て、気づいたことがある。それは、5の弦と10の弦の唱歌には押し手の「ツ」(上の(イ))や後述する親指で弾く「ト」のような特殊な場合以外ではどの曲でも「テ」が使われているということだ。このことにヒントが隠されていると思い、有名な4つの調弦と組み合わせてみた。それが以下だ。

A) 平調子→1/2・3・4/5・6/7・8・9/10・斗/為・巾

テ/ツ(or テ)・テ・ツ/テ・ツ/ツ(or テ)・テ・ツ/テ・ツ/
ツ(or テ)・テ

B) 雲井調子→1/2・3/4・5・6/7・8/9・10・斗/為・巾

テ/テ・ツ/ツ(or テ)・テ・ツ/テ・ツ/ツ(or テ)・テ・ツ/
ツ(or テ)・テ

C) 本雲井調子→1/2・3/4・5・6/7・8/9・10・斗/為・巾

テ/テ・ツ/ツ(or テ)・テ・ツ/テ・ツ/ツ(or テ)・テ・ツ/
テ・チ(or ツ)

D) 半雲井調子→1/2・3・4/5・6/7・8/9・10・斗/為・巾

テ/ツ(or テ)・テ・ツ/テ・ツ/テ・ツ/ツ(or テ)・テ・ツ/
ツ(or テ)・テ

各調弦によって区切りの入っている場所が異なるのは理由がある。以下は、それぞれの調弦を西洋の音階に直した早見表だ。

表 5 調弦早見表 尙越

尙越の場合	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11 (斗)	12 (為)	13 (巾)
平調子	D	G	A	Bの♭	D	Eの♭	G	A	Bの♭	D	Eの♭	G	A
雲井調子	D	G	Aの♭	C	D	Eの♭	G	Aの♭	C	D	Eの♭	G	A
本雲井調子	D	G	Aの♭	C	D	Eの♭	G	Aの♭	C	D	Eの♭	G	Aの♭
半雲井調子	D	G	A	Bの♭	D	Eの♭	G	Aの♭	C	D	Eの♭	G	A

「壹越^{いちこつ}」とは、雅楽で使われる音名で、英語の音名に直すと D(レ)の音となる。壹越で調弦する場合、基準となる 1 の弦を壹越の D の音に合わせ、2 の弦以降は各調弦のパターン（調子）に合わせて当てはめていく。例えば、壹越ではなく双調^{そうじょう}（すなわち G(ソ)）だった場合、平調子は以下のようなになる。

表 6 調弦早見表 双調（平調子のみ）

双調の場合	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11 (斗)	12 (為)	13 (巾)
平調子	G	C	D	Eの♭	G	Aの♭	C	D	Eの♭	G	Aの♭	C	D

そして、この調弦通りに実際に琴柱をたてたのが以下である。

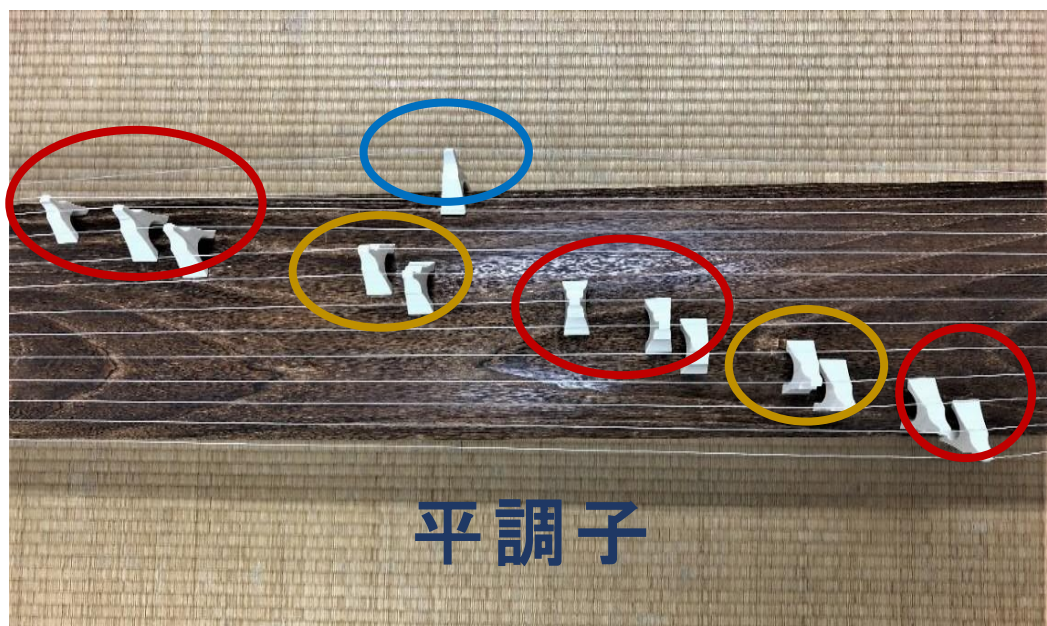


図 5 平調子の場合

（赤色は 3 本の弦のグループ、黄色は 2 本の弦のグループ、青色は基準となる弦。）

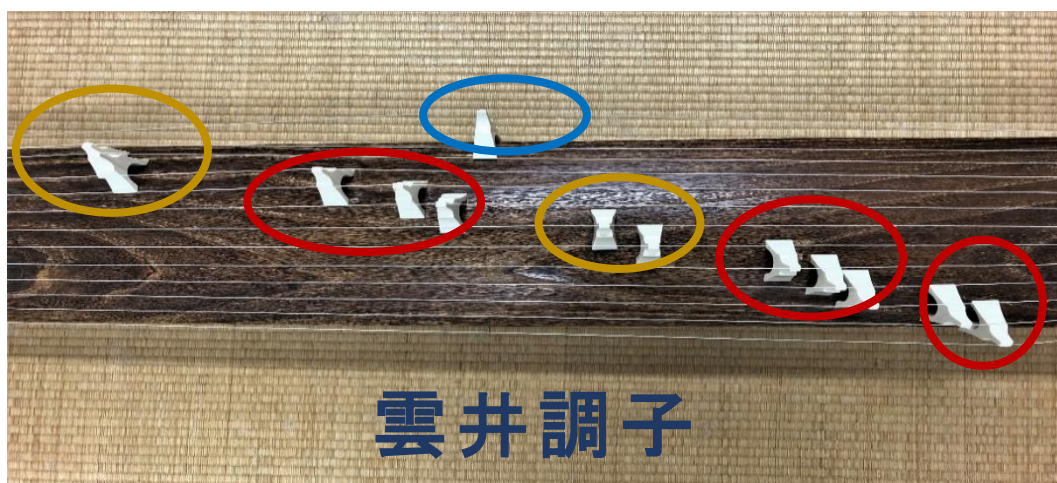


図 6 雲井調子の場合

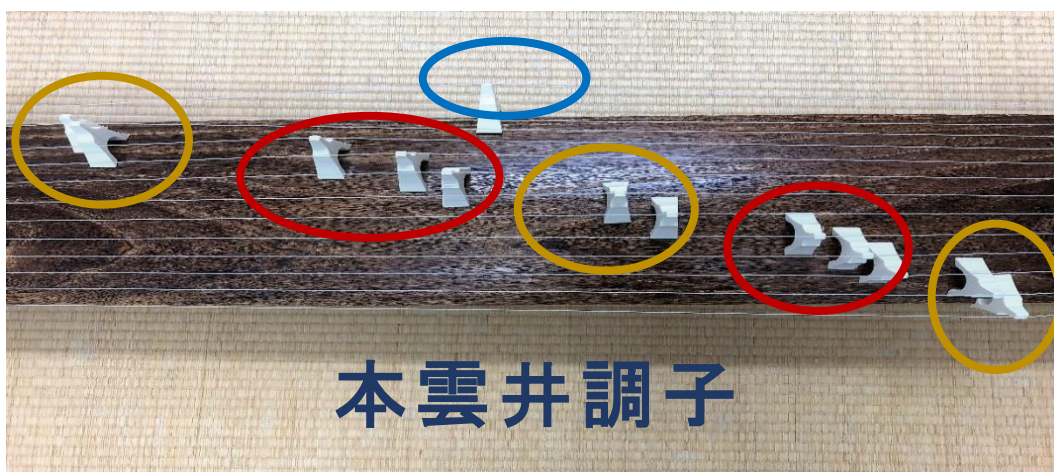


図 7 本雲井調子の場合

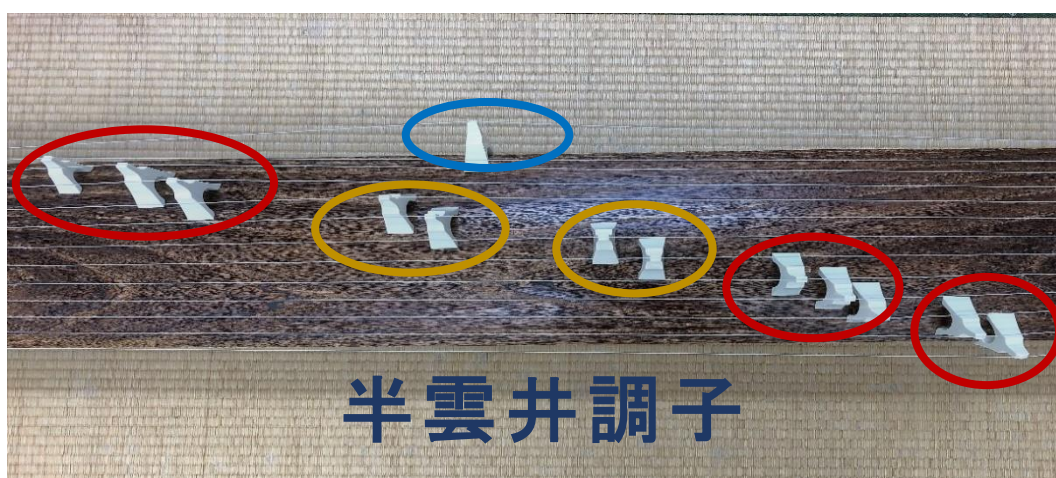


図 8 半雲井調子の場合

琴柱の並びを見ると、いくつかのグループに固まっているように見える。そのグループごとに分けたのが、先ほどの A) ~ D) の斜線の区切りだ。上記で、箏の調弦は 1 の弦を基準にすると述べたが、実は 5 の弦も基本的には 1 と同音であり、5 の弦とオクターブである 10 の弦を合わせると、1・5・10 の弦が壱越なら同じ D で表される。このことから、5 や 10 の弦で使われる唱歌の「テ」はタ行の唱歌の中で基準となるものであると考えられ、1 本 1 本の弦ではないにしろ、弦によって使われる唱歌が決まっているものが一部存在すると私は考える。「一部」という表現をしたのは、1・5・10 の弦以外の一部の弦は「テ」も「ツ」も使われているからだ。基本的には、1・5・10 が入っているグループ内はその弦以外の弦は「ツ」で表され、1・5・10 の入っていないグループは、入っているグループの「テ」と「ツ」の並び方を踏襲し、2 本の弦のグループは低い音の弦から「テ・ツ」の順、3 本の弦のグループは低い音から「ツ・テ・ツ」の順になっていると考えられる。^{xxiv}だが、3 本のグループの中の最も低い弦（例えば平調子の 7 の弦）と為の弦（本雲井調子では巾の弦）に関しては、「テ」も「ツ」も使われている。しかし、本来の唱歌に比べれば出現頻度は高くはない。これらの弦で「テ」が使われる時は、その音の近くに 1・5・10 の音がない時である。箏曲という音楽は、複数

の旋律のフレーズが組み合わさってできている。そのフレーズ内に 1・5・10 の音がない場合に、通常の奏法の他の弦でも「テ」が使われる。

「テ・ツ」の違いについては今述べた通りだ。これは今までの先行研究ではなかった視点であるように思う。ここからは、この節の最初に示した吉川氏がまとめた唱歌のルールを基に唱歌のルールについて考えを述べていく。

ア)「ト」を親指で弾く場合

『朝の雪晝の雪晩の雪』の唱歌にこのような箇所がある。

巾為巾為巾為斗十ト

テツテツコロリテトン（斜体、太字、下線は執筆者。）

xxv

先行研究によれば、「ト」の唱歌は中指や人差し指で弾く時のみ用いられるものであり、親指では弾かないことになっている。しかし、このような例はいくつも見つかっている。なぜ、「チ・ツ・テ」でも表せるのにも関わらず敢えて「ト」を用いているのか。これは、唱歌の持つ、その旋律のイメージを伝える役割からきていると考えられる。通常の「ト」の唱歌は、中指や人差し指で弾くという奏法を伝える役割をしている。中指や人差し指で弾

く「ト」は、^{まり}毬をつくように弾く。そうすると、そこまで続いていた旋律が一旦収まるような音色になる。つまり、中指や人差し指で弾く「ト」は、フレーズの終わりを告げる役割をしている。

このことから考えると、親指で弾く「ト」は、通常の中指や人差し指で弾く「ト」の音のイメージを、「ト」という同じ唱歌を用いることによって親指でも中指や人差し指で弾く時のようにフレーズの終わりを意識されるような演奏をしてほしいと奏者に伝えようとしているのではないかと考える。

イ・ウ・ク) 押し手や後押し「チ」や、オクターブ関係にある時に「トチ」

『かざしの菊』の唱歌に以下のような箇所がある。

ヲ斗 ヲ斗十九 九+ヲ斗 ヲ斗十九

チン チテツン ツテチン チテツン

(斜体、太字、下線は執筆者。) xxvi

押し手や後押しという、左手で弦を直接押すことで音上げる技法では「ツ」が使われると先行研究ではあったが、その法則から外れている例が数多く存在する。『雛祭り』の唱歌にも次のような箇所がある。

七³為斗十 六³斗十九

トテチテ トチテツ (斜体、太字、下線は執筆者。) xxvii

オクターブ関係にある 2 本の弦は中指と親指で「ト・テ」と順に弾くと言われており、吉川氏は「このテンは決してチンとはいわない。」と述べているが、箏の初心者が使う『小曲集』でも「トン・チ」がいくつも確認されている。これは、吉川氏のルールが間違っているのではなく、この 3 つのルールよりも上位のルールがあるからだを考える。そのルールというのは、「チ」の使い方だ。先行研究では「チ」は高い音を表すとだけ言われていたが、『勝った龜の子』の以下の例を見てもわかるように、6 の弦という 13 本の弦のうち半分より低い音でも使われていることから、この説明では不十分だ。

オ四五六 五オ六七

ツテチン テツテン (斜体、太字、下線は執筆者。) xxviii

箏曲というものは、曲は切れ目のない 1 枚の絵ではなく、ジグソーパズルのようなもので、よくあるフレーズが数多く集まり組み合わせることで構成されている。よって、唱歌もフレーズごとに区切りが存在する。「チ」はそのフレーズがその前後のフレーズと比べて変化があるまたは強調したい部分であるということ演奏者に知らせるマーカーのようなものではないかと考える。

『藤の花』の例を以下に挙げる。

中 為斗 十九 八七 / 中 為ヲ斗 十九 八
七

テーンチツーンテチーンテツン / チーンチツーンテチーンテ
ツン

(斜体、太字、下線は執筆者。) ^{xxix}

先ほどの『勝った龜の子』の例も合わせると、マーカーとしてそのフレーズの一番高い音に「チ」を用いていると考える。

カ) ラ行音について

前節の分析結果のところ、タ行の唱歌とラ行の唱歌は出現回数に違いがあるとわかった。先行研究では、主にスクイ爪で使われるラ行は、同じ母音のタ行の唱歌を伴って「チリ・ツル・テレ・トロ」のように使われるとされていた。だが、実際にはタ行音は「テ(ン)＞ツ(ン)＞ト(ン)≒チ(ン)＞タ(ン)」の順、ラ行音は「ル(ン)≒リ(ン)＞レ(ン)＞ロ(ン)＞ラ(ン)」の順、そして「タ(ン)」と「ラ(ン)」はどちらも0回だったため除外して、「テ(ン)＞ツ(ン)＞ト(ン)≒チ(ン)」の順と「ル(ン)≒リ(ン)＞レ(ン)＞ロ(ン)」の順という違いが見られた。「ト(ン)」と「ロ(ン)」がタ行・ラ行のどちらでの場合でも少ないのは、元々「ト」が中指で弾く唱歌だということを考えれば頷ける。興味深いのは「チ(ン)」と「リ(ン)」の差だ。ここまで差が出たのは、スクイ爪という技法の特徴に理

由があると考えられる。スクイ爪というのは、弾き方からわかるように、あまり音が出ない装飾的な技法で、大きく響かせようとして弾くものではない。よって、スクイ爪で使用されている弦は斗・為・巾のような高い音が多く、よくそれらの音を押し手で音の高さをあげて演奏する。そのために、それらを唱歌で表した時にフレーズ内の高い音を表す「チ」が「テ」よりも多く使われていると考えられる。

2-3-2. 言語学的視点からの考察

ここまで、邦楽的な視点から箏の唱歌について考えてきた。次からは視点を変えて、言語学的な視点から箏の唱歌について考えていく。

言語学的な視点からの考察に入る前に、音象徴という概念について簡潔に説明しておく。辞書を引いてみると以下のように記述されている。

音象徴 *sound symbolism*

意味や意味のカテゴリーにある程度、体系的に関係する特定の音や音の象徴を使用すること。一般的に次の2つを含むと考えられる。

1. 伝統的に擬声語と呼ばれる形の使用。例えば、*chiffchaff*(鳴き声が高い音と低い音を交替する鳴鳥^{めいちよう})。

2. 意味が似ている単語の形の部分的な類似。例えば、*slip*, *side*, *slither* ですべて最初に [sl] をもつこと。

2. の例では、この一致は、関わっている音と意味の性質で部分的に説明される。例えば、最も聞こえの小さい母音 [i] は、語彙と話者の思考の中で、小ささの概念とよく関係づけられる。しかし、他の場合では、単にある特定の言語の特徴による。
(斜体は執筆者。) xxx

すなわち、一般に知られている「オノマトペ (一)」に近いものがある。オノマトペのうち、擬音語は人・動物・物等の行動や動きに関係する物理的・聴覚的な音が反映されている。対して、擬態語は物体や自然環境に関する感覚や比喻表現に使われ、実際の音は関与しないことが特徴として挙げられる。日本語には英語の 3 倍以上のオノマトペ的表現があるとされ、最も一般的な形は子音・母音のパターンが二度続けて現れる重複形である。 xxxi

私は、自分も箏を練習する際に唱歌を使っていた時の経験から、「箏の唱歌は音象徴と関係がある」という仮説を立てた。この仮説を今から検証していきたい。

I. 夕行の唱歌

何度も出てきているが、おさらいしておくとして、夕行の唱歌は親指で弾く通常の唱歌である。夕行の子音は[t] (テト) や [ts] (ツ)、[tʃ] (チ) で表される。これらの音は歯茎で作る閉鎖音である。浜野祥子氏の『日本語のオノマトペ—音象徴と構造—』によれば、頭に[t]がくるオノマトペの中で、CV (Cは子音、Vは母音) で構成されているもの (例えば、トン、ドン、ダーン) は、頭が[p]のオノマトペと比べて「張力がそれほどない表面を叩いたり突いたりすること」という音象徴があると述べられている。^{xxxii} また、能登邦之氏は、舌先を歯茎に密着させて一時的に閉鎖状態を作り、そこから呼気が押し切って破裂する夕行子音の発音の仕組みと、鳴らす絃にしっかりと爪を接着させておいてそこからそのまま力を加えて押し切る夕行の唱歌の時の演奏方法が似ていることから、夕行子音の音象徴と夕行の唱歌は関連があると述べている。

xxxiii

しかし、箏は弦楽器であるため、表面と呼べるようなものはなく、浜野氏の「張力がそれほどない表面を叩いたり突いたりする」動作にはあまり当てはまらないように思える。また、閉鎖音は[k] や [g] 等、他にも存在するため、能登氏の上記の説明のみでは不十

分であるように思える。

そこで、新たな指標を設けたい。先行研究に、内田善哉氏が7つの文献で述べられている音象徴を一覧にしているものがある。各母音、各行音、撥音、促音、拗音、長母音ごとにまとめたものと、各文献で主張されている音象徴に関して同じ意見を集約し重複度を示しているものの2種類がある。今回、その後者の表を今回の考察で使用する箇所のみ引用した。それが以下の表である。

表 7 音象徴一覧表 (引用、作成は執筆者。) xxxiv

	6人中6	6人中5	6人中4	6人中3	6人中2	6人中1
(母音)						
ア				大きい(大きさ) 明るさ(明るい) 強さ(荒い、かたい)		遅い、やさしい、無個性、 自然、あっけらかん、軽い、 うるさい、広い
イ					小さい 鋭さ 硬さ(かたい)	速い、軽さ、格調、知的、 明るさ、厳しさ、強さ、 まっすぐに突き進む、痛い、 静かな、うるさい、かわいい
ウ						やさしい、情感、非活性的、 疎外的、否定的、自分の体内 にある感じ、苦しい(痛い)、軽 い、涼しい、おかしい
エ					情感(奥ゆかしい) 軽さ(軽い) 品がない(卑屈さ)	鋭さ、明るさ、曖昧性、 疎外性、陰影性、広さ、遠さ、 時の永遠、へりくだり、侮蔑感、 汚い(嫌な)、苦しい(重い)
オ	大きい(大き さ、重さ、 重厚、重い)				強さ(荒い)	遅い、陰影的、非諧和的、安定 感、軽い、寒い、こわい、丸い
(清音行)						
カ		堅い(強さ、 硬さ、かた い)				緊張感、輝き、回転、苦しい、 軽い、鋭い、高い
サ			快い(清い、 爽やか、爽快 感)		静けさ(静かな)	摩擦感がある、鋭さ、湿った、 空気感、摩擦係数の低さ 、健やか、スピード感、 光拡散のイメージ、軽い、 涼しい、細い
タ		堅い(強さ、 強い、男性 的、)		活性的(賑やかさ、 明るい)		充実感、湿度・粘性、照り、 軽い、痛い、小さい、短い
ラ				軽やかさ (弾む感じ、 明るい、 機嫌がいい)	冷たさ・透明感 (涼しげ)	粘り、滑らか、女性的、強さ、 規則性・リズム感、きれい、 重たい、暗い
(濁音行)						
ザ						抵抗感がない、大きさ、明白さ、 強さ、モダンさ、単純、可愛 い、面白い、小さい
撥音						格調、知的、重さ、明るさ、強 さ、 安定感、まろやかさ、疑問を表 す
促音					スピード感(軽快感)	緊張感、強さ、モダンさ、活発さ
拗音					品がない	明るさ、強さ、拡散・昇華
長母音						動きが出る、安定感

これを見ると、タ行には「堅い、強い、男性的、活性的」等の言葉が並んでいるのがわかる。箏の歴史に振り返ると、このような言葉が並ぶのも頷ける。第1章でみてきたように、箏曲の歴史を切り開いてきたのは平安貴族の詩歌管弦や寺院雅楽の僧、そして男性の盲人組織である当道に属した検校という盲官の最高位の人々だった。また、古墳時代のコトのような楽器を持つ男子の埴輪も発見されている。^{xxxv}このことから、今では女性が演奏するイメージが強い箏だが、歴史的には男性が弾く方がメジャーであったと考えられる。このような歴史的背景も考えると、他の2本の弦よりも強く弾く、通常の親指の唱歌がタ行音となっているのは偶然では片付けられないものだと感じる。

II. ラ行の唱歌

ラ行の唱歌は、今までにも出てきた通り、スクイ爪の時に使われる唱歌である。ラ行子音は歯茎弾き音で[r]と表し、舌端で歯茎を軽く弾いて発音する。また、リや拗音では口蓋化という現象が起こり、[rj]となる。浜野氏によると、「チリ・ツル」等のスクイ爪のようなCVCVタイプ（なお、同じCVをただ2つ重ねたものはCVタイプに含まれる。）では、[r]は2つ目のCにしか現れず、その音象徴は「回転、流動的な運動」と言われている。^{xxxvi}また、

先ほどの表を見ると、ラ行子音には「軽やかさ、弾む感じ」がよくある音象徴とされており、他にも「透明感、涼しげ、規則性、リズム感」という言葉が並んでいる。スクイ爪の奏法では、親指と人差し指で輪っかを作り、すくいあげるようにして鳴らすものがある。その時の音は軽やかさや涼しげな音色になる。輪っかを作らない弾き方のスクイ爪も、曲中では曲を華やかにし、スクイ爪で曲のテンポを上げ下げすることも多い。ゆえに、2つのラ行子音のイメージは、スクイ爪の演奏方法のイメージと合致する。

よって、ラ行子音はラ行の唱歌と関連がある可能性がある。

III. 特殊な奏法の唱歌

ここでは、「コロリン」、「サーラリン」、「カーラリン」、「ブーズー」について考えていきたい。おさらいしておくと、「コロリン」は、3本の弦を高い方から親指で順に連続して弾く奏法で、1音目を弾いてから少しためて、残りの2音はひと続きに流れるように弾く。「サーラリン」は、まず親指と人差し指で輪っかのような形をつくり、トレモロにあたる動作をした後、中指と人差し指の爪の裏側で交互に続けて小さく弾きながら奥の弦へと降りていき、最後の2音を親指でひと続きに弾く。「カーラリン」は、箏の高い音から低い音に向かって一気に降りていく奏法で、その際、

スタートの 2 音は一気に引っ掻くように鳴らし、ラストの 2 音以外の途中の音は弾かないことも多い。ラストの 2 音も、ひと続きに弾く。「ズーズー」は、中指と人差し指の爪の裏側の面の部分をそれぞれ弦に当て、右から左、左から右へとこするように弾く。

カ行の子音は先ほどの I. でも述べたように軟口蓋の破裂音で閉鎖音である [k] だ。サ行の子音はシ以外は歯茎の摩擦音 [s] であり、ジ以外のザ行子音は歯茎摩擦音 [dz] である。

[k] を C_1 にもつ CVCV タイプは浜野氏によれば「動作の厳しさ、きつさ、確実さ」を表す。^{xxxvii}先ほどの表でも、「堅い、強さ、硬さ、緊張感、回転、鋭い」という言葉が並んでいる。これらの音象徴と「コロリン」、「カーラリン」は関係があると私は考える。どちらも親指のみで弾く奏法であり、タ行の唱歌の「堅い、強い」が一致している。そして、曲線になっているお箏の形状に沿うように弦を降りていくところは回転のイメージとも合う。「カーラリン」の「カ」は押し合せと同じように 2 本の弦を一気に弾くため動作のきつさ、鋭さや緊張感というイメージも領ける。「コロリン」の「コ」は、残りの 2 本の弦と比べて間をためるように弾くため、動作の確実さという点で合致しているといえる。また、CVCV タイプで接尾辞的に使われる「リ」について、浜野氏は「ッ」、「ン」と比べて「運動がゆったりとあるいは静かに起こること」

を表すとしている。^{xxxviii}これも、「コロリン」では「コ」の後に間をためること、「カーラリン」では最初と最後の音以外の途中の音は省略して音を鳴らさないことと合致している。これらのことから、「コロリン」、「カーラリン」は音象徴と関係があると考えられる。

一方、CVCVタイプで C_1 を[s]とする時、「抵抗のない表面、順調さ、滑らかさ」を、CVタイプで[z]で始まる時は「粗い粒子で動くこと」を意味すると浜野氏は述べる。^{xxxix}一覧表の方でも、サ行子音は「快い、静けさ、摩擦係数の少なさ、鋭さ、スピード感、細かい」、ザ行子音は「男性的、強い、重さ、鋭さ、暗さ」等の言葉が挙げられている。「サーラリン」の奏法を思い返してみると、中指と人差し指の爪の裏側で交互に続けて小さく弾きながら奥の弦へと降りていく様子は滑らかでスピード感があり、最初のトレモロのところも爪を小刻みに動かすため鋭い音になっている。「ズーザー」の方も、爪の裏側という普段なら使わないところで弾くこともあって普段聞かないような低い引っかかるような濁った音が出る。まさに「粗い粒子で動いて」いる。最初は重々しくゆっくりと動かし、元の位置に戻る時に一気に戻る動作をするため、息の動作の重々さや戻りの動作の鋭さは聴いた人々の印象にも残りやすい。よって、「サーラリン」、「ズーザー」も音象徴と関連

があると考える方が自然であるように感じる。

ここまでタ行の唱歌、ラ行の唱歌、特殊な奏法の唱歌と順に言語学的視点でも考察してきたが、どの場合でも音象徴と関連がある可能性が十分にあるという結果になった。邦楽的な視点の考察と合わせて、今回の分析と考察で唱歌のルールに関する新たな発見ができ、唱歌と音象徴に関する仮説も正しいということがわかった。次の章では、唱歌の世界にさらに踏み込んで「タ」の唱歌がなぜないのかという謎について考えていきたい。

xxiii 吉川英史 1984b, p266.

xxiv 平調子・雲井調子・半雲井調子で為・巾の弦が「テ・ツ」ではなく「ツ・テ」となっている理由だが、元々、平調子の並びでは為・巾のグループは順でいくと3本の弦のグループである。しかし、箏の弦が13本しかないために仕方なく2本になっている。そのため、平調子の為・巾の並びは「テ・ツ」ではなく「ツ・テ」となっている。また、雲井調子・半雲井調子は平調子から特定の琴柱を動かすことによってつくることができる（雲井調子は3・4・8・9の弦、半雲井調子は8・9の弦）。しかし、8のオクターブ上のはずの巾は動かさずに平調子のままである。このことから、雲井調子・半雲井調子の為・巾の並びも、平調子と同じ理由で「ツ・テ」となっていると考えられる。なお、本雲井調子では平調子から3・4・8・9に加え巾の琴柱も動かすため、為・巾のグループは2本の弦のグループとなり、為・巾の並びは「テ・ツ」となる。

xxv 宮城道雄 2014 『箏曲楽譜 宮城道雄小曲集（第一集／第二集合本）』邦楽社, p22.

xxvi 同上, p47.

xxvii 同上, p28.

xxviii 同上, p37.

xxix 同上, pp52-53.

xxx 中島平三・瀬田幸人監訳 2009 『オックスフォード言語学辞典』朝倉書店, p36.

-
- xxx i 風間喜代三・長谷川欣佑監訳 1992 『言語学百科事典』大修館書店, p251.
- xxx ii 浜野祥子 2014 『日本語のオノマトペー音象徴と構造一』くろしお出版, pp25-26.
- xxx iii 能登邦之 2008 「箏曲の音象徴性--唱歌の分析を中心に」『大阪大学言語文化学』第 17 卷, p85.
- xxx iv 内田善哉 2012 「音象徴に基づく商品名の量的分析」立命館大学, pp12-14. (参考 URL:「立命館大学言語コミュニケーション専攻 これまでの成果 アーカイブ」(最終閲覧日 2019/01/11) <http://www.ritsumei.ac.jp/acd/cg/lt/cp/gcp/archive.html>)
- xxx v 田中健次 2003 『ひと目でわかる 日本音楽入門』音楽之友社, p50.
- xxx vi 浜野祥子 2014 , p38.
- xxx vii 同上, p28.
- xxx viii 同上, p57.
- xxx ix 同上, pp32-33.

第3章 「タ」について

3-1. 「タ」がないこと

ここまで箏の唱歌の仕組みをみてきて、一つ気になることがある。それは「タ」の存在だ。ここまでの分析で、箏の親指で弾く唱歌には主にタ行が用いられることはよくわかった。しかし、タ行の中で「タ」だけがなぜか使われていない。他の行のア段であれば、「サーラリン」「カーラリン」のように使われている。これは非常に不思議な現象である。この謎についても言語学の視点から考えてみたい。

まず、先行研究では「タ」の唱歌についてどのように扱われていたのかを説明する。第2章でも出てきた吉川氏の箏の唱歌の原理について述べたものにこのような表記がある。

(キ) *カ行音を使う「コロリン」の「コ」や、「カラカラテン」の「カ」、「カーラリン」の「カ」等は、その音が明確に奏されること、この手法の頭であることを強調しているものと見るべきである。* (斜体と連番振り分け執筆者。) x1

吉川氏は「タ行音がない」とは直接述べていないが、上記の説明をもってア段の唱歌についての言及は終わっている。その他の先

行研究では、能登邦之氏が「タ」が見当たらないことに言及している。彼は、先ほどの吉川氏の考えを用いて、流し爪の唱歌として、「ターラリン」が「カーラリン」へと移り変わっていったという説を述べている。^{xli}

しかし、タがカに置き換わっていったからといって、特殊な奏法の唱歌以外の通常の親指の唱歌にも「タ」が一切出てこない理由にはならない。また、2章の分析で、ラ単独の唱歌もタの唱歌と同じく一切出てこないことが明らかになった。「サーラリン」「カーラリン」等の「ラリン」で一応ラは登場しているが、ラ単独の唱歌がでてこないことも確かに不思議である。先行研究にはラ単独の唱歌については私が調べた限りではどこにも言及がなかった。

ここまで先行研究をみても、この「タ」と「ラ」の唱歌については謎が非常に多い。この謎について、言語学の視点を交えながら考えていきたい。

3-2. 「タ」についての考察

浜野祥子氏の『日本語のオノマトペ—音象徴と構造—』によれば、[t]には「精神的な緊張のなさ、局所的な生理的感覚、目立たないこと」というイメージが含まれており^{xlii}、[a]には「目立

もし「タ」という唱歌が箏の唱歌にも存在していたら、タ行であるため奏法等のない基本的な唱歌の一つとなっていたはずである。しかし、[a]には「目立つ」イメージがある。すなわち、本来目立ってはいけないはずのタ行の唱歌が「タ」の箇所だけ目立ってしまうことになる。この衝突があったために、「タ」だけが箏の唱歌として使われず、ア段の唱歌は裏連（サーラリン）や流し爪（カーラリン）のような目立つべき特殊な奏法にのみ使われるようになったのだと考える。

xl 吉川英史 1984b, p266.

xli 能登邦之 2008, p89.

xlii 浜野祥子 2014, p26.

xliii 同上, p44.

xliv 同上, p26.

xlv 東京外国語大学「IPA 国際音声字母（記号）」

<http://www.coelang.tufs.ac.jp/ipa/vowel.php>（最終閲覧日 2019/01/14）.

おわりに

本論文で、箏の唱歌のより詳細なルールを明らかにし、先行研究で言われてきたルールに合っていなかった数多くの唱歌について説明できるようになった。これは、これから箏を練習しようとする人々にとって助けになるのではないかと考える。ルールが分かれば、もし一人で練習することになったとしても、本来は先生から教えてもらうはずの、曲の旋律やイメージを唱歌から感じとることが容易になる。今回は生田流の楽譜しか検証できなかったため、山田流等の他流派についてほとんど言及できなかった。また、他の和楽器にも唱歌はあり、それぞれ独自の体系を築いているのだが、そちらについてもほとんど触れることができなかった。これらは今後の課題としたい。

また、今回分析した箏の唱歌は、音象徴と関連があるということが分かった。元々奏者が盲目の人々であったことから、奏法は口伝で伝えられたという歴史を第1章で述べたが、耳しか使えなかったからこそ、より旋律や奏法のイメージを強く伝えるために音象徴を基にしたのは想像に難くない。

本論文の締めくくりとして、箏の唱歌で私が最も大きな謎だと思っている「夕」の唱歌について考えを述べた。どの先行研究でも詳しくは述べられていなかった部分だけに、今回述べた意見

もまだまだ考察を深めるべきだという印象は否めない。「タ」の謎については、今後の唱歌の研究でより深く明らかになることを望んでいる。私自身も、「タ」については今後も課題として考察をより深めていきたいと考えている。また、今回は「ラ」単独の唱歌も一切出てこないことが第 2 章で明らかになったにも関わらず、その考察が十分に出来なかった。この点についても今後の課題としたい。

ここまで、唱歌というものについて、今回そのルールや音象徴との関連を述べてきたが、そもそも唱歌というものは起源もまだはっきりとは分かっておらず、謎も多い。実際に使っている奏者も、先生から教わり、「なんとなく」の感覚で覚えてしまっている現状があることも事実だ。よって、親指の唱歌にタ行音が使われていることも、「タ」だけその中に入らないことも、今まで述べてきた様々な唱歌の全てが、「たまたま」という偶然の賜物である可能性は捨てることができない。だが筆者は、本論文での考察を踏まえ、偶然ではないという立場で今後も考え続けていきたいということ最後に注記しておく。

参考文献

雨宮俊彦, 水谷聡秀 2006 「日本語オノマトペの基本感情次元と日本語音感素の基本レベルについて」『関西大学社会学部紀要』第 37 卷第 2 号, pp139-166.

井土慎二 2006 「「口唱歌」の分析—異文化間で共有される教養教育—」『東北大学高等教育開発推進センター紀要』第 1 号, pp181-189.

苧坂直行編著 1999 『感性のことばを研究する 擬音語・擬態語に読む心のありか』新曜社

内田善哉 2012 「音象徴に基づく商品名の量的分析」立命館大学, pp1-27. (参考 URL: 「立命館大学言語コミュニケーション専攻 これまでの成果 アーカイブ」

<http://www.ritsumei.ac.jp/acd/cg/lt/cp/gcp/archive.html>)

(最終閲覧日 2019/01/11)

尾高暁子 1996 「中国伝統打奏楽器のオノマトペ「鑼鼓経」の諸相 —その構造、学習、音象徴性について—」『東京藝術大学音楽学部紀要』第 22 号, pp1-27.

風間喜代三, 長谷川欣佑監訳 1992 『言語学百科事典』大修館書店

加藤重広, 安藤智子 2016 『基礎から学ぶ 音声学講義』研究社

- 垣内幸夫 1987 「日本伝統音楽における「口唱歌(くちしょうが) (ソルミゼーション)」について (移動ドと固定ドをめぐる問題)」『音楽教育学』第17巻, pp38-43.
- 吉川英史 1979 「日本音楽における象徴技法」『日本音楽の性格』, pp79-96.
- 吉川英史監修 1984a 『邦楽百科辞典 雅楽から民謡まで』音楽之友社
- 同上 1984b 「唱歌(楽器旋律唱法)の歴史と原理と機能—三味線と箏の唱歌を中心として—」『日本音楽の美的研究』, pp249-284.
- 同上 2004 『日本音楽の歴史[POD版]』創元社
- 小泉保 1996 『音声学入門』大学書林
- 財団法人 音楽文化創造 伝統音楽委員会 2001 『実践「和楽器」入門 伝統音楽の知識と箏・三味線・尺八の演奏の基本』トーン
- 斎藤純男 1997 『日本語音声学入門』三省堂
- 同上 2006 『日本語音声学入門 改訂版』三省堂
- 田中健次 2003 『ひと目でわかる 日本音楽入門』音楽之友社
- 同上 2008 『図解 日本音楽史』東京堂出版
- 田辺尚雄 1975 『邦楽用語辞典』三陽社

谷正人 2003 「イメージ上で鳴り響く音—イラン伝統音楽における楽譜の存在を支えるもの—」『東洋音楽研究』第 68 号, pp1-12.

田守育啓 2002 『<もっと知りたい! 日本語>オノマトペ 擬音・擬態語をたのしむ』岩波書店

丹野眞智俊 2003 「日本語音韻における音象徴の存在」『児童教育学研究』第 22 号, pp1-10.

同上 2007 『オノマトペ (擬音語・擬態語) をいかす —クオリアの言語心理学—』あいり出版

千葉潤之介 1988 「「唱歌」という用語に関する諸問題—とくに歴史的用語法の観点から—」『日本の音楽・アジアの音楽 第 4 巻 伝承と記録』岩波書店, pp287-311.

釣谷真弓 2000 『おもしろ日本音楽史』東京堂出版

中島平三, 瀬田幸人監訳 2009 『オックスフォード言語学辞典』朝倉書店

能登邦之 2008 「箏曲の音象徴性--唱歌の分析を中心に」『大阪大学言語文化学』第 17 巻, pp83-96.

浜野祥子 2014 『日本語のオノマトペ—音象徴と構造—』くろしお出版

平野健次，上参郷祐康，蒲生郷昭 1989 『日本音楽大事典』平凡社

福田優子 2000 「箏曲における教習の手段の変遷と口唱歌」『年刊芸能』第6号，pp27-39.

茂手木潔子 1978 「唱歌（仮名譜）についての一考察」『音楽学』第24巻，pp155-166.

湯澤質幸，松崎寛 2004 『シリーズ〈日本語探究法〉3 音声・音韻探究法 ―日本語音声へのいざない―』朝倉書店

参考 URL

三省堂「Dual大辞林 特別ページ 日本語の世界 5日本語の音」

<http://daijirin.dual-d.net/extra/nihongoon.html> （最終閲覧

日 2019/01/11）

東京外国語大学「IPA 国際音声字母（記号）」

<http://www.coelang.tufs.ac.jp/ipa/> （最終閲覧日 2019/01/11）

東京藝術大学音楽学部小泉文夫記念資料室「アジアの楽器図鑑

箏[そう]（地歌箏曲[じうたそうきょく]）のひきかた 右手[みぎて]」

<https://www.geidai.ac.jp/labs/koizumi/asia/jp/japan/so/0002>

[77.html](https://www.geidai.ac.jp/labs/koizumi/asia/jp/japan/so/000277.html) （最終閲覧日 2019/01/11）

使用楽曲一覧

『箏曲楽譜 宮城道雄小曲集 (第一集/第二集 合本)』	
曲名	ページ
『テンテマリ』	5
『吉野山』	9
『岩もる水』	11~12
『雪のペンキ屋』	14
『春の園』	16~17
『子狸子兎』	18~20
『朝の雪晝の雪晩の雪』	21~22
『君のめぐみ』	23~24
『花咲翁』	25
『春霞』	26
『雛祭り』	28~30
『一番星二番星』	31~33
『大蛇退治』	34~36
『勝った龜の子』	37~39
『大井川』	41~42
『花よりあくる』	42~43
『いはまとぢし』	45~46
『かざしの菊』	47~48
『山と雲』	51
『藤の花』	52~54
『山の上』	54~57
『雪の雲』	58~64
『笛の音』	64~68
『富士の高嶺』	69~72
『海棠』	72~78

『生田流 箏曲選集』	
『第一編』	
曲名	ページ
『六段の調』	3~8
『八千代獅子』	9~14
『難波獅子』	27~33
『夕顔』	34~42
『第三編』	
曲名	ページ
『若菜』	3~18
『けしの花』	19~28
『第四編』	
曲名	ページ
『まゝの川』	3~12
『楫枕』	13~22
『夜々の星』	23~38
『萩の露』	39~52
『西行櫻』	53~72
『玉の臺』	73~84
『残月』	85~96

『生田流箏曲 教科用楽譜 箏のしらべ (第一集)』	
曲名	ページ
『姫松』	2
『さくら』	3
『祝え』	4
『月』	4~5
『花月』	5
『花くらべ』	6
『四季の花』	7
『秋の千草』	8
『夏は草木』	9
『春の雨』	10~11
『君がため』	12
『小車』	13
『荒城の月』	14
『冬の朝』	14~15
『邦の光』	16~17
『春』	18~19

『東京藝術大学 箏曲科用 箏曲楽譜 宮城道雄作曲集』	
『花園・雨・蜂 (五線譜付)』	
曲名	ページ
『花園』	1~8
『蜂』	8~9
『雨』	10~11
『章魚つき・嘆き給ひそ・初便り・小鳥の歌 (五線譜付)』	
曲名	ページ
『初便り』	1
『章魚つき』	2~3
『嘆き給ひそ』	4~5
『小鳥の歌』	6~11
『紅薔薇・ひばり (五線譜付)』	
曲名	ページ
『紅薔薇』	1~3
『ひばり』	5~11
『千代の壽・軒の雫』	
曲名	ページ
『千代の壽』	1~6
『軒の雫』	7~12
『春の訪れ・比良』	
曲名	ページ
『春の訪れ』	1~6
『比良』	7~12
『春の唄・秋の庭』	
曲名	ページ
『春の唄』	1~7
『秋の庭』	8~12
『春の海 (五線譜付)』	
曲名	ページ
『春の海』	1~7

- 生田流箏曲教授会 1978 『生田流箏曲 教科用楽譜 箏のしらべ (第一集)』 博信堂
- 宮城道雄 1970 『東京藝術大学 箏曲科用 箏曲楽譜 宮城道雄作曲集 花園・雨・蜂 (五線譜付)』 大日本家庭音楽会
- 同上 1974 『東京藝術大学 箏曲科用 箏曲楽譜 宮城道雄作曲集 章魚つき・嘆き給ひそ・初便り・小鳥の歌 (五線譜付)』 大日本家庭音楽会
- 同上 1976 『東京藝術大学 箏曲科用 箏曲楽譜 宮城道雄作曲集 ^{べにそうび}紅薔薇・ひばり (五線譜付)』 大日本家庭音楽会
- 同上 1987 『生田流 箏曲選集 第四編』 邦楽社, 第19版
(1947 初版)
- 同上 1988 『生田流 箏曲選集 第一編』 邦楽社, 第38版
(1947 初版)
- 同上 1991 『東京藝術大学 箏曲科用 箏曲楽譜 宮城道雄作曲集 春の海 (五線譜付)』 大日本家庭音楽会
- 同上 1999 『生田流 箏曲選集 第三編』 邦楽社, 第28版
(1947 初版)
- 同上 2009 『東京藝術大学 箏曲科用 箏曲楽譜 宮城道雄作曲集 千代の壽・軒の雫』 大日本家庭音楽会

同上 2013 『東京藝術大学 箏曲科用 箏曲楽譜 宮城道雄作

曲集 春の訪れ・比良』大日本家庭音楽会

同上 2014 『箏曲楽譜 宮城道雄小曲集（第一集／第二集 合

本）』邦楽社，第76版（1948 初版）

同上 2015 『東京藝術大学 箏曲科用 箏曲楽譜 宮城道雄作

曲集 春の唄・秋の庭』大日本家庭音楽会

付録 箏の各唱歌の演奏動画

一. 「シャ（ン）・リャ（ン）・チャ（ン）」の唱歌

→ 「日本 箏（地歌箏曲）右手の奏法 ‘シャ（ン）’」

<https://youtu.be/ZrMDB-w47Q0> （最終閲覧日 2019/01/11）

・「シャッテン」の唱歌

→ 「日本 箏（地歌箏曲）右手の奏法 ‘シャッテン’」

<https://youtu.be/Rh9YZsHDoP0> （最終閲覧日 2019/01/11）

・「シャシャテン」の唱歌

→ 「日本 箏（地歌箏曲）右手の奏法 ‘シャシャテン’」

<https://youtu.be/cHAVEvDU7sc> （最終閲覧日 2019/01/11）

二. 「カーラリン」の唱歌

→ 「日本 箏（地歌箏曲）右手の奏法 ‘カーラリン’」

https://youtu.be/FU_Q1-x3AYI （最終閲覧日 2019/01/11）

・「シャーンレン」の唱歌

→ 「日本 箏（地歌箏曲）右手の奏法 ‘シャーンレン’」

<https://youtu.be/MVDOE1uBwE0> （最終閲覧日 2019/01/11）

三. 「サーラリン」の唱歌

→ 「日本 箏（地歌箏曲）右手の奏法 ‘サーラリン’」

<https://youtu.be/vbSyOm9RusM> （最終閲覧日 2019/01/11）

→ 「日本 箏（地歌箏曲）右手の奏法 ‘サーラリン’（ゆっく

り)」

<https://youtu.be/fVWYEk44Tsg> (最終閲覧日 2019/01/11)

四. 「シュー (シュウ)」 の唱歌

→ 「日本 箏 (地歌箏曲) 右手の奏法 ‘シュー’」

<https://youtu.be/sFnRKR2fxQA> (最終閲覧日 2019/01/11)

五. 「シュ」 の唱歌

→ 「日本 箏 (地歌箏曲) 右手の奏法 ‘シュ’」

<https://youtu.be/8N-yPHs4gHs> (最終閲覧日 2019/01/11)

六. 「ズー ズー」 の唱歌

→ 「日本 箏 (地歌箏曲) 右手の奏法 ‘ズー ズー’」

<https://youtu.be/rt6BK1AYiVY> (最終閲覧日 2019/01/11)

→ 「日本 箏 (地歌箏曲) 右手の奏法 ‘ズー ズー’ (近くから)」

https://youtu.be/_uWWeDS7ucg (最終閲覧日 2019/01/11)

七. 「コ (ー) ロリン」 の唱歌

→ 「日本 箏 (地歌箏曲) 右手の奏法 ‘コロリン’」

<https://youtu.be/IxrK2VCYY6A> (最終閲覧日 2019/01/11)

要約

今回、本論文では「箏曲における唱歌（しょうが）」というテーマを言語学の視点を交えながら考える。本論文の目的は、3点ある。1点目は、箏の唱歌のルールを明らかにすることだ。先行研究等で箏の唱歌のルールは広義的に定まっていた。しかし、そのルールだけでは説明がつかない用例が数多く見つかったため、楽譜の精読という方法を通して箏の唱歌のルールを一から考え直す。2点目は、箏の唱歌と音象徴との関係性を明らかにすることだ。その言葉だけでは語彙的な意味を持たない唱歌が、言語学という視点で見た時にどのような関係があるのかを音象徴という概念を用いて考察する。3点目は、「夕」の唱歌の行方を明らかにすることだ。箏の唱歌のうち、本来あっても問題ないはずの「夕」の唱歌が、他の夕行の唱歌とは異なり楽譜上に一切現れないという現象について、先行研究の考え方にも触れながら、最後に自分の考えを述べていく。

まず、第1章で和楽器を演奏したことのある人以外は知らないであろう「唱歌（しょうが）」という概念について説明する。唱歌とは、楽器の旋律・リズムに一定の音節をあてて口で唱えることで、楽譜上では歌詞のように記載されている。だが、それだけでは語彙的な意味を持たないものである。唱歌は基本的には楽器の

稽古や曲の暗譜をする際に活用され、最近の西洋の音楽のエッセンスを取り入れた現代的な曲の楽譜には唱歌が併記されていないことも多い。

その唱歌だが、先行研究でも様々な角度で研究されている。最初に吉川英史氏の先行研究を用いて、唱歌を歴史的背景から探った。日本の古代で唱歌の記載が出てくる最古の資料は『竹取物語』であり、箏の唱歌そのものの最古の資料は、寛文4(1664)年刊行の『糸竹初心集』とされている。そこの唱歌は、弦名と「テン」の唱歌を組み合わせただけの非常に単純なものであった。さらに、吉川氏は箏の唱歌の機能についてもまとめている。その中で、「「サーラリン」等の手法を明確に示す唱歌が多く、音の動きや運指法がわかりやすく、記憶しやすい」と述べており、この点が箏の唱歌の一番のメリットだと説明している。

次に、福田優子氏の先行研究を用いて、唱歌と楽譜の関係性がどのように変遷していったかをみた。唱歌は現在に通じる箏曲が当道という盲人組織の手によって専門的・独占的に口伝により広まったことで、早くから楽譜は成立していたにも関わらず戦前までは唱歌の方が楽譜よりも優位に立っていた。だが、戦後その立場は逆転し、今では唱歌は楽譜による教習の補助的な役割を持つのみとなってしまった。だが、唱歌は記憶を助けるキーワードの

ようなものとして現在でもなくてはならないものであり、他者とのやり取りの中で曲を適切に表現できる媒体として唱歌を用いている人が多いことが福田氏の調査でわかった。また、唱歌を使う状況は、暗譜をする時よりも、むしろ節や間を理解する場合という結果も出た。このことから、唱歌は今や楽譜の補助的な存在ではあるが、唱歌の価値はまだなくなってしまうわけではないということが先行研究により明らかになった。

唱歌、そして箏について理解を深めたあと、第 2 章では全 70 曲の楽曲の唱歌を種類ごとに数え、今回扱った生田流の楽曲のうち、箏を学ぶ人にとっての入門書ともいえる『箏曲楽譜 宮城道雄小曲集』と先行研究を照らし合わせることで、箏の唱歌のルールを探った。今回の分析で、親指で弾く基本的な唱歌である夕行の唱歌について、従来の「チが高い音、テはそれより低い音、トは低い音」という曖昧なルールではない、新たな説を生み出すことができた。それは、箏の調弦の際に基準となる 1・5 とそのオクターブ上の関係にある 10 の弦が特殊な奏法の唱歌以外では「テ」で固定であり、調弦の際にできる音の近いグループごとに「テ」と「ツ」をはめ込むことができるということだ。これは、吉川氏が箏の唱歌の原理で述べていた「弦を 1 本 1 本区別することができない。(すなわち、弦ごとに特定の唱歌をあてることは

ない。)』とは相反する考えだ。しかし、今まで特に「テ」と「ツ」の並び方がきちんと定まっていなかった従来のルールよりもはるかに合理的なものであると考える。

その後、本論文では視点を変えて言語学的な視点で箏の唱歌を考察した。浜野氏や能登氏の先行研究も支持できるものではあったが、所々不十分だと感じる箇所があったため、他の研究者の各音象徴についての考えをまとめた一覧表を引用し、新たな視点での考察を述べることができた。そして、考察の結果、箏の唱歌の唱歌と音象徴は関係がある可能性が十分にあるということがいえた。

最後に、第3章では箏の唱歌の最大の謎ともいえる「タ」の唱歌についての自身の考えを述べた。先行研究では、「カ行音を使う「コロリン」の「コ」や、「カラカラテン」の「カ」、「カーラリン」の「カ」等は、その音が明確に奏されること、この手法の頭であることを強調しているものと見るべきである。」という意見しか明確なものはない。今回私は、[a]の「目立つ」イメージと、本来目立ってはいけないはずのタ行の唱歌という衝突があったために、特殊な奏法の唱歌ではない「タ」が箏の唱歌として使われず、ア段の唱歌は裏連（「サーラリン」）や流し爪（「カーラリン」）のような目立つべき特殊な奏法にのみ使われるようにな

ったのだと考えた。

今回、3つの明らかにしたいことのために分析や考察を行ったが、今回は生田流の楽譜しか検証できなかったため、山田流等の他流派についてほとんど言及できなかった。そして、「タ」の唱歌については考察が不十分であると思っている。第2章の分析で「ラ」単独の唱歌も現れないことがわかっていたが、そこまで論を広げることができなかった。この2点については今後の課題としたい。

唱歌というものについて、本論文でそのルールや音象徴との関連を述べてきたが、そもそも唱歌というものは起源もまだはっきりとは分かっておらず、謎も多い。実際に使っている奏者も、先生から教わり、「なんとなく」の感覚で覚えてしまっている現状があることも事実だ。よって、親指の唱歌にタ行音が使われていることも、「タ」だけその中に入らないことも、今まで述べてきた様々な唱歌全てが、「たまたま」という偶然の賜物という可能性は捨てることができないということを最後に注記しておきたい。だが、私はその「たまたま」ではないと今でも信じている。また、本論文で、少しでも多くの方々に箏や唱歌について興味関心を抱いていただけたなら幸いだ。