

# 秋田県における民謡三味線の成立と流派間の奏法の違い

桂 博 章

## The Formation of Schools of Shamisen Performers in Akita Prefecture

Hiroaki KATSURA

The purposes of this thesis are to investigate the differences of performing style between Umewaka Shamisen school and Mutsumi Syamisen school, and to make clear the process of formation of the local music style. To bring out the conclusion a motion capchar system were utilized, and the interview to the performers were undertook.

By investigation it became clear that the old performing styles of “Akita Shamisen” had changed because of the influences of performing styles of other areas, and that the new performing style of Akita Shamisen” attracts more persons than before.

**Key Words :** Akita Shamisen, Local Performing Style, Folk Song, Schools of Performers, Motion Capture System

### 1. 問題の所在

#### 1. 1 津軽三味線と秋田三味線の成立について

芸能は「限られた地域の人々に受け入れられる芸能」と、「地域を越えて広く受け入れられる芸能」の2つに、大きく分けられるとよいかもしれない。芸能の中でも民俗芸能は「地域性」「特殊性」を強く持った芸能であると言えるが、芸能が「地域性」「特殊性」を受け継ぎながらも、より多くの人に受け入れられるようになるためには、地域性を薄め、洗練され、普遍化される過程を経る必要がある。各地域の芸能は、地域（特殊）性と普遍性という両極の間のどこかに位置しており、多くの人々に受け入れられるようになった民謡が、元の形からは大きく変容してしまっているように、地域性を薄めなければ多くの人に受け入れられるようにはならず、また逆に、地域性が失われ過ぎると、芸能に実感を持ったり、自己のアイデンティティーを感じたりすることが難しくなるのかもしれない。津軽三味線や秋田三味線もこのような過程を辿って成立し、より広い範囲の人々に受け入れられるようになった芸能である。

津軽三味線は津軽地方で成立した三味線音楽で、元はボサマと呼ばれる男性視覚障害者により担われてきた門付け芸であったが、後に打楽器のように撥を皮に叩きつけるように弾いたり、左手の指で細かい装飾を旋律の中に織り込んだりするなど、津軽地方に固有の独特の演奏様式を確立するに至っている。大條和雄<sup>1)</sup>によると、津軽三味線の始まりは江戸時代の末に五所川原に生まれた

仁太坊（にたぼう）に遡ることができ、後に高橋竹山、白川軍八郎、木田林松栄らによって他の三味線とは全く異なる演奏様式が確立されたという。大條は津軽三味線の発達をいわば直線的に捉え、仁太坊が原型を築き上げたとしているが、飯田<sup>2)</sup>は、「仁太坊のような演奏者は他にもおり、津軽三味線の始まりを彼一人に帰すことはできず、津軽三味線の成立には複数の要因が絡んでいる」とし、「津軽」「秋田」「南部」の三味線のなかで、津軽三味線の成立を明らかにしようと試みている。

津軽三味線と同様のことは、秋田三味線についてもいえる。秋田三味線は秋田民謡の伴奏のための三味線であるが、「秋田おばこ」「秋田甚句」など、現在、全国的に知られている秋田民謡は、仙北郡の酒席で、多くは無伴奏で歌われていたので「手叩き唄」などと呼ばれ、酒席で歌われなかった唄はレパートリーからは消えていった。それらの民謡の中の数曲が角館の祭礼の囃子の手踊りのレパートリーに加えられ、その伴奏に用いられていた三味線の演奏様式が、秋田三味線の原型である。

「秋田三味線」という名称が広く受け入れられるようになり、演奏様式が確立されたのは、民謡三味線の演奏家の浅野梅若（明治42年～平成18年）によるが、しかし、浅野の演奏は純粹に仙北の演奏に基づいているのではなく、津軽など他の地域の三味線様式を採り入れて新しい様式を確立している。

また、現在の演奏様式は、地域の演奏様式が一方に変化、発達したのではなく、「秋田三味線」と一括り

にされても、浅野とは異なる演奏様式の演奏者のグループも存在している。そのひとつに、睦実会という民謡三味線教室を主催している佐々木実を宗家とする流派がある。佐々木と浅野は同じ舞台上で演奏し、年下の佐々木が浅野の演奏を真似たので基本的には似ているが、しかし、両者の音楽歴や影響を受けた三味線奏者の違いにより、旋律の細かさや撥遣いなどに違いが生じている。

このように、秋田三味線の演奏家のグループは複数存在しており、また、他の地域の三味線からも影響を受けて、それぞれが影響し合いながら秋田三味線は成立した。その結果、比較的、狭い範囲で受け継がれていた特殊性、地域性は普遍性を獲得し、これまでよりも広く受け入れられる新しい形の地域性を生み出したといえる。

## 1.2 モーションキャプチャ装置を利用した演奏動作の研究

芸能における地域様式の研究は、演奏された曲を何らかの方法で採譜して分析したり、特徴的な奏法を抜き出して考察したりするのが一般的であるが、近年では、工学系の研究者により工学的な方法が用いられることも多い。例を挙げれば斐永珍は工学的な機器による演奏動作の計測結果の解析から、演奏動作と音楽様式との関係を明らかにしようと試み<sup>3)</sup>、また、三浦武は、秋田県内の盆踊りの振りのモーションキャプチャデータの解析と、秋田県内の盆踊りの記述から、一市盆踊りのレパートリーに含まれる曲の特徴を導き出している<sup>4)</sup>。

秋田大学の工学資源学部を中心としてプロジェクトチームは、総務省の戦略的情報通信研究開発推進制度の助成を受け、平成17～19年度には「モーションキャプチャを用いた地域伝統芸能のデジタルコンテンツ制作に関する研究」、平成21、22年度には「超高齢社会における技能継承のためのユビキタス手習所の研究開発」という研究課題で、モーションキャプチャ装置を用いた研究を行っている。筆者も教育の分野からそのプロジェクトに参加し、「秋田三味線」と「土崎港囃子の太鼓」の撥遣いの計測結果から複数の奏者の演奏動作の比較、分析を行なっている<sup>5)</sup>。撥の軌跡や速度・加速の分析の結果からは、初心者と熟練者の間、及び個々の熟練者の間には大きな違いがあり、モーションキャプチャ装置を用いた研究は、演奏動作の比較、分析に有効であり、民俗音楽上の問題の解決のために、工学的な研究から示唆が得られる可能性が大きいことが明らかになった。

## 2. 目的と方法

### 2.1 目的

本論は、①秋田県の民謡三味線の流派の内、梅若流（宗家は浅野梅若）と睦実流（宗家は佐々木実）の演奏動作

の相違、及び両者の演奏動作の違いが生まれた原因について、秋田民謡の成立にも関係づけて明らかにすること、及び、②秋田県の民謡三味線の形成過程から、民俗音楽における地域様式の成立についての示唆を得ることを目的としている。

### 2.2 方法

モーションキャプチャ装置は身体のいくつかの部位にセンサーを取り付け、身体の動きを読み取り、3次元のデジタルデータとして保存できる装置で、画像表示して、どの角度からも、また速度を変えて表示がすることが可能である。なお、本学の工学資源学部の研究室で用いているのは、磁気式である。

図1は、モーションキャプチャ装置による計測の環境であるが、本研究では、第1にモーションキャプチャ装置により計測した三味線の撥遣いの動作データを用いて、秋田三味線の睦実会と梅若会に属する三味線奏者の撥遣いを比較した<sup>6)</sup>。被験者は、睦実流については佐々木実の弟子で師範の資格を持つO氏、浅野流については、浅野梅若の近親者の配偶者で、浅野梅若の晩年に指導を受けたB氏で、さらにB氏の息子のC氏の演奏も計測して参考にした。浅野流、睦実流のいずれも、宗家の奏法を直接、計測はしていないが、2人の被験者は、共にそれぞれの流派の演奏法をある程度、体现していると考えた。

浅野流と睦実流の三味線の奏法の違いについては、モーションキャプチャによって計測したデータを、本学の工学資源学部の研究室の協力により演奏動作を再生速度、角度を自由に変えられるように映像化し、再生した映像を比較することによって演奏動作を検討した。また、

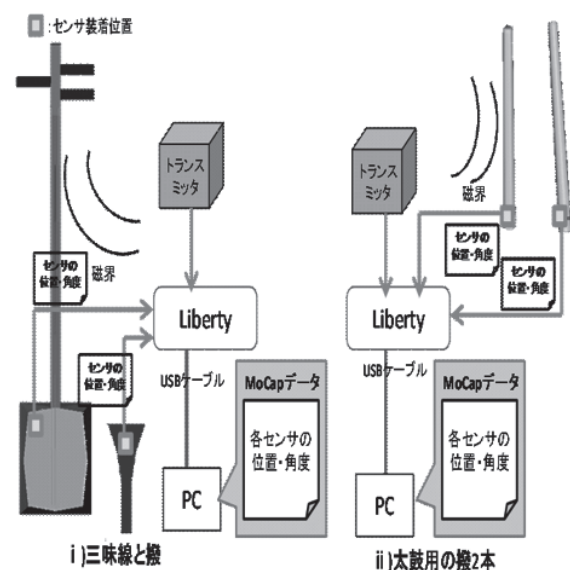


図1：モーションキャプチャ装置による三味線と太鼓の計測の環境

図2のように撥が描く軌跡についても、アニメーション化して検討した。

さらに、作成した演奏動作の映像を被験者に見てもらい、自身、及び他の被験者の撥使いについての聞き取り調査も行い、さらに陸実流の宗家から秋田県の三味線の演奏様式、及び自身の演奏様式を確立した経緯等について、聞き取り調査を行った。

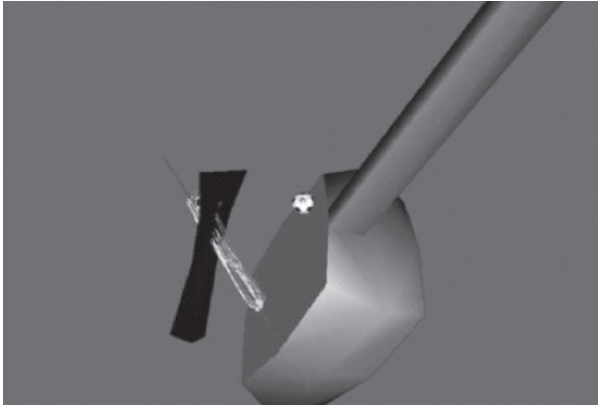


図2：陸実流のO氏の撥の軌跡のアニメーション

計測した撥遣いは、順撥<sup>7)</sup>については、8分音符を2回連続して弾いた後に、4分音符を1回弾いたリズムを4回繰り返して1セットとし、1セットを4回、計測した。また、同様に2番目の音を「スクイ」で演奏するリズムを、順撥と同様に計測した。これらの基本的なリズムパターンに加えて、まとまった楽曲の演奏として、「こきりこ節」の基本旋律と、装飾を入れた「こきりこ節」を計測した。



写真：計測の様子

### 3. 浅野流と陸実流の類似点

#### 3.1 秋田民謡の原型

秋田県の中央部に位置する仙北地方の民謡は、レコード化され、テレビなどで聴かれる現在の民謡とは大きく異なっている。元来は節を細かく廻さず、フレーズの終わりを短く切って歌い、「唄尻を短く切った、チャキチャキした唄い方」などと評されることもある。仙北地方の民謡は踊りを伴うことが多いので、節を長く廻す歌い方は踊りに合わず、古い踊り囃子に馴染んできた年配者は、

「今の民謡は節を廻し過ぎ、間延びしている」と感じるようである。これらの民謡は酒席などでは三味線の伴奏無しで歌われることが多かったが、祭礼や梵天<sup>8)</sup>などの踊り囃子では、三味線と踊りだけで、歌のつかない民謡が、山車の運行に伴う囃子と共に重要なレパートリーを形成していた。譜例は角館の祭礼の曳山の上で踊られる踊り囃子の「秋田おばこ」の三味線の楽譜であるが<sup>9)</sup>、角館の三味線の演奏の特徴として、撥を下から上に返す「スクイ」と、撥を弦に当ててから撥を滑らせて次の弦を鳴らす「押し撥」<sup>10)</sup>という奏法がある。現在の秋田三味線の成立には様々な要因がかかわっているが、これらの奏法は秋田三味線の原型とも言えるもので<sup>11)</sup>、本論の計測の被験者であるO氏は、洗練されていない「ガチャガチャした弾き方」と評している。しかし、地元の飾山囃子の三味線奏者が秋田市の浅野流や陸実流の三味線を習うようになってからは、飾山囃子の三味線は秋田県中央の奏法、即ち浅野流の秋田三味線に次第に取って換わられるようになり、角館の地域様式は、現在の秋田三味線に吸収され、今では昔の古い演奏法を受け継いでいる演奏者はなくなってしまった。



譜例：角館の祭礼で演奏される「秋田おばこ」の五線譜と文化譜

#### 3.2 浅野流と陸実流の家元の音楽歴について

現在の秋田三味線は浅野流の宗家の浅野梅若によって成立したが、しかし、演奏法が浅野流によって統一されているのではなく、前記の通り、佐々木実が宗家である陸実流の奏法も並行して存在している。大きく見ると同質的でありながらも、伴奏の旋律、撥数、撥の使い方、撥の軌跡など、両者の間には違いがあり、浅野流では陸実流よりも撥数、装飾音の数が多く、唄の旋律と同じように伴奏するという特徴があるが、両者の共通点と相違点は、浅野梅若と佐々木実の音楽歴により生じたものである。

表1は浅野梅若の主な音楽歴である。彼は明治44年に秋田県河辺町雄和（現秋田市）に生まれ、三味線を生活の糧にするようになってからは、舞台上で演奏することを目指した民謡奏者であった。仙北地方では「釜消し」などと呼ばれ、珍しいことではなかったが、子どもの頃から芸能好きだった彼は、親から反対されても隠れて三

味線の稽古をしていた。秋田県南部の金浦から村に興行に来た高力市太郎の「本荘追分」の三味線の奏法に魅せられた彼は、18歳（昭和4年）の時に初めて汽車に乗り、県南の金浦の高力の家を訪ねて三味線の教えを受けている。昭和5年には和菓子職人になるために、土崎の和菓子屋に住み込みで奉公に出たが、それは家を出るための口実で、実際は民謡歌手をしていた和菓子屋の奥さんの元で、民謡の世界に入るのが目的であった。その後、何人かの民謡人と共に巡業に廻り、その時に一緒に出ていた三味線奏者の演奏を聴いて、津軽の三味線の奏法や、左手で旋律を細かく入れていく技法を身につけて秋田三味線の奏法を確立していった。昭和24年に秋田魁新聞社主催の農村巡回公演で三味線を担当するようになってからは、経済的に安定するようになり、翌年にはNHK秋田放送局のラジオ番組である「民謡おさらい道場」のレギュラーとなり、また、昭和29年以降、NHKの「素人のど自慢全国大会」で日本一になった秋田県代表の7

人の歌い手の伴奏を努め、全国的に有名な三味線奏者となった。彼は他の三味線奏者のように三味線教室を経営して経済的な安定を図ることに興味はなく、歌い手を育て、その伴奏者として舞台等で演奏することに重きを置いていた。舞台では自分が演奏するので、他の三味線奏者は必要ではなく、従って基本的には三味線の弟子を教えることには余り関心がなかったという。

今日、浅野流と呼ばれている三味線の奏法は、地元の秋田の三味線をはじめ、津軽の撥遣いや装飾の技法、東京で知った三味線奏者である津軽三味線の演奏者、梅田豊月（明治18年～昭和27年）の左手の指による細かい旋律の入れ方など、様々な技法を採り入れた結果、確立されたものである。また、浅野梅若の元には名声に惹かれて多様な背景を持った弟子が集まったが、浅野は弟子の育成に力を注がなかったため、彼の三味線の奏法を直接受け継ぐ三味線奏者は少なく、「浅野流の三味線」と一括りにできないという事情がある。

表1：浅野梅若の略歴

昭和4年	県南部の金浦町に居住する三味線演奏家、高力市太郎氏宅を訪ね、2日間、三味線（本庄追分）の指導を受ける。
昭和5年	民謡歌手保坂千鳥の実家でもある和菓子屋に職人見習いに入り、保坂の弟子として興行で三味線を演奏し、以後、プロの演奏家となる。
昭和7年頃	民謡の尺八・横笛奏者、藤井竹山宅（大仙市大曲 桶職人）に滞在し、民謡の巡業をする。
昭和10年	民謡歌手村岡一二三の都演芸団一行に参加する。 津軽の歌手・工藤美栄の陸奥の家に入座し、翌年、樺太に巡業する。
昭和15年	東京の梅田豊月のもとで津軽三味線を修行。浅野梅若を号す。
昭和24年	地元の新聞社主催の農村巡回公演で三味線伴奏を担当する。
昭和25年	NHK秋田放送局「民謡おさらい道場」に出演。
昭和29年	（昭和29年以降、NHKの「素人のど自慢全国大会」で日本一になった秋田県代表の7人の歌い手の伴奏を努める。）
昭和41年	日本民謡協会技能賞を受賞。

もう一方の陸実流の宗家、佐々木実は昭和14年に秋田県由利郡大内町（現在の本庄市）に生まれた。彼の主な音楽歴は表2の通りであるが、浅野梅若とは異なり、彼の場合は舞台での演奏と共に三味線教室の経営に力を入れ、地元の秋田県をはじめ、関西、遠くは広島にも民謡教室を持ち、家元制での教室の運営、弟子の育成を主な活動としている。

佐々木実は最初の頃、歌い手としてNHKのコンクールである「のど自慢民謡大会」に出場して秋田県代表となり、東京の民謡酒場に住み込みで勤務して「民謡日本一」になることを目指していたが、途中、喉を痛めたために三味線に転向した。佐々木実は浅野梅若から直接、指導を受けていないが、歌の修業のために昭和35年に上京するまで、彼は浅野梅若と同じ舞台上で演奏していた。

佐々木によると、三味線に転向する前に浅野の演奏が耳に染み込んでおり、また、東京では浅野の弟子の演奏を三味線演奏のモデルにしていたという。さらに、佐々木も津軽三味線の演奏者と同じ舞台上に立っているため、津軽三味線もモデルにしており、このことが、浅野流と陸実会（佐々木実）の三味線に共通性をもたらしていると言える。

#### 4. 浅野流と陸実流の相違点

##### 4.1 モーションキャプチャ装置による測定の結果より

モーションキャプチャ装置の測定結果からは、①「撥の軌跡、及び撥が皮を打つ瞬間の角度」、②「撥の動きの直線度」、③「撥の速度と加速度」について検討し、その結果、浅野流と陸実流の以下の違いが明らかになっ

表 2：佐々木実（睦実流）の略歴

昭和34, 35年	NHKの「のど自慢民謡大会」で秋田県代表（唄）として、東北大会に進む。
昭和35年	東京浅草の民謡酒場「七五三」に住み込みで勤務する。
昭和36年	日本放送、文化放送、NHKの民謡番組に出場する。 その後、喉を痛め、三味線に転向する。
昭和37年春	東京池袋の結婚式場、白雲閣に三味線伴奏者として引き抜かれる。
昭和39年	秋田に戻り、三味線教室を開く。
昭和41年	プロの民謡民舞団「五星会」の結成に参加する。
昭和44年	秋田放送テレビの専属となり、昭和50年頃まで放送界で活動する。
昭和45年	睦実会（民謡教室）を創立して弟子の指導に当たる。
昭和61年	日本民謡協会から教授の認定を受ける
平成22年	平成21年度秋田県文化功労者に選ばれる。

た。

#### (1) 撥の軌跡、及び撥が皮を打つ瞬間の角度

「撥の軌跡と皮の角度」については、浅野流では撥の軌跡と三味線の皮の角度が60度前後、睦実流では47度から48度の間で、浅野流の奏者は角度が深く、いわば腹鼓を打つような軌跡を描くのに対し、睦実流の奏者の方は角度が浅く、斜め上から打つような軌跡を描いていた。また、浅野流では「スクイ」で撥が弦に当たる瞬間、撥が立っており、撥先で弦を引っ掛けるという特徴が見られる。

#### (2) 撥の動きの直線度

「撥の動きの直線度」については、主成分分析からは、睦実流の奏者の直線度は0.98であるのに対し、浅野流の奏者は0.95であり、直線度が低い傾向があった。つまり、睦実流では撥が直線的な往復運動をしているのに対し、浅野流では、左廻りに楕円を描くような軌跡であった。

#### (3) 撥の速度と加速度

「撥の速度と加速度」については、撥を打ち下ろして弦を打つ瞬間に撥の速度、及び加速度が最大となり、直後に加速度がゼロになってから小さく加速されるのが合理的な演奏動作である。浅野流と睦実流の被験者の測定結果からは、弦を打つ瞬間に撥の速度、及び加速度が最大となっているが、浅野流の被験者の場合には、弦を打って加速度がゼロになってから後、撥を上に戻す時にも、加速度の値が大きくなるという結果を得た。つまり、睦実流では撥を上に戻す時にはゆっくりとした動作であるのに対し、浅野流では撥を上に戻す時も力を入れ、速度、加速度の両方の値が高いという結果が得られた。

## 4.2 聞き取り調査等の結果より

### (1) 皮への撥先の当て方

「皮に対する撥先の当て方」、「撥を当てる皮の位置」、「三味線による音と唄の旋律との関係」については、ア、

睦実流の宗家の佐々木実氏、その弟子のO氏、浅野流のB氏、S氏への聞き取り調査、イ、出版されている浅野流と睦実流の三味線の文化譜<sup>13)</sup>、ウ、テレビ放送された浅野梅若の演奏等により検討した。

撥が皮に当立ってからの撥の動きについては、浅野流では、撥先が皮に当たってから、皮を下の方に向かって擦るような動きが見られたのに対して、睦実流では、皮に当たった瞬間に撥を止めており、また、この他に撥先が皮に当たる前に止めるという撥遣いも見られた。撥を途中で止める理由として、撥先が皮を打つ際に騒音を発生するので、睦実流では当たる前に撥を止めることにより、軽くて澄んだ音も出すようにしていると考えられる。また、浅野流では、撥先で皮を擦ることで、拍の遅延や不規則が生じるが、それは、歌い手のこぶしに合わせて、拍を微妙に伸縮させていることが影響していると思われる。

### (2) 撥を当てる皮の位置

「撥を当てる皮の位置」については、浅野流も睦実流も、皮の上部（棹に近い部分）と皮の下の方（駒に近い部分）の両方を使うが、その差は浅野流の方が大きく、撥を打ちつける皮の場所を変えることにより、音色や強弱の対比を大きくしているように思われる。撥が打つ皮の位置を大きく変えるのは津軽三味線の特徴で、浅野梅若と佐々木実は津軽三味線の三味線演奏者と同じ舞台上で演奏しているので、両者ともその影響を受けているが、睦実流の佐々木実氏の場合は、東京で民謡番組のレギュラーとして藤本瑠丈（大正12年～平成18年）と一緒にラジオに出演したことが影響している。佐々木実氏は藤本瑠丈から直接指導を受けたことはなかったが、長唄三味線、お座敷三味線の世界から民謡三味線の世界に入り、西日本の三味線を得意としていた藤本氏の影響を受け、撥数が少なく澄んだ音を出す伴奏法に影響されて自身の演奏様式を確立したことが、「撥が皮に当たる場所」等にも、浅野流との違いを生み出したと思われる。

### (3) 唄の旋律と伴奏との関係

出版されている文化譜から浅野流と睦実流の旋律を比較すると、浅野流では唄の旋律と三味線による旋律は同質的、あるいは三味線が唄の旋律に従属し、三味線で唄の小節（こぶし）も真似るといふ特徴がある。それに対して睦実流では、三味線の旋律は歌とは異なる旋律を弾

いており、また、三味線で弾く音の数が少なく、要所に音を入れるという傾向があり、三味線による旋律線は伴奏として独立しているという特徴がある。

以上、モーションキャプチャ装置と聞き込み調査によって明らかになった浅野流と睦実流の違いを表にまとめると、次のようになる。

表3：浅野流と睦実流の三味線の撥遣い、演奏様式の相違点

相違点	浅野流	睦実流
皮と撥の面の角度	一概には言えないが深い（撥が立っている）	浅い（撥が寝ている）
撥先の軌跡	楕円を描く（左廻り）	直線的
撥先の軌跡と皮の角度	深い（腹鼓を打つような動き、法線との角度は30度前後）	浅い（斜め上から、法線との角度は42, 3度）
加速度と速度	スクイの際も速度と加速度が大きくなる	弦を打つ瞬間に速度と加速度が最大になる
撥の当て方	皮に当たってから擦する	皮に当たってから撥を止める、皮に当たる前に撥を止めることもある
皮に当てる位置	撥を皮の上と下に当てる	撥を皮の上の方に当てる
三味線の旋律	唄の旋律通りの伴奏付けで、スクイや装飾音が多い、旋律に従属	要所に音を入れて伴奏として独立、唄とは別の旋律

### 4.3 浅野流と睦実流の違いを生んだ背景

佐々木実が浅野梅若をモデルとし、また、両者共、津軽三味線に影響を受けたことが、「秋田三味線」としての共通の基盤を生む要因となっているが、しかし、表3に要約されるような違いを生んだのは、両者が活動した時代や、活動した環境が原因となっている。

前記のように、浅野梅若は舞台での演奏を活動の中心とし、コンクールで歌手を優勝させることに力を入れていたので、三味線の弟子を育成する必要はなかった。浅野梅若の名声に惹かれて集まった弟子に対し、彼は体系的な指導をせず、また、彼自身、文化譜と呼ばれる三味線の楽譜も読めなかったという。したがって、弟子の中でも耳の良い者だけが浅野の演奏を真似ることができ、また個々の三味線奏者の独立性が高く、連合体の性格を持った組織であった。また、三味線が尺八の代わりに旋律をつけていくという時代だったので、三味線が旋律を奏し、音を多く入れる必要があり、そのことが浅野流の三味線の演奏様式の特徴となっている。

一方、佐々木実が長唄三味線から民謡三味線の世界に入った藤本瑠丈と東京で一緒に放送に出演したことが、三味線奏法の確立に大きく影響している。つまり、彼の三味線伴奏は唄の旋律を細かく追わず、長唄やお座敷唄のように撥数を少なくして、旋律とは異なる音を拾っていった。また、津軽三味線のように撥先を皮に強く打ち付けずに皮に当たる寸前で撥を止め、澄んだ音を出すと

いう奏法を民謡の三味線にも取り入れた。その上に、時代的にも尺八も伴奏に加わるのが一般的になっていたので、三味線は旋律を追う必要はなく、撥数を少なくし、唄の旋律とは異なる音で伴奏するという、唄の伴奏に徹した演奏様式であるといえる。

また、佐々木は民謡教室が多く生まれた時代に活動したので、舞台等での演奏以上に弟子の指導に力を入れた。指導法を体系化し、言葉を用いて合理的に説明する必要があったので、睦実流として演奏法は統一され、普遍性を持った演奏法を確立したといえる。以上のことが、浅野流と睦実流の違いを生んだ背景にあるといえる。

### 5. 結び：民俗音楽における地域性—秋田県の民謡三味線を例に—

「秋田三味線」は、秋田に固有のものであると考えられているが、現在の民謡が過去に歌われていたものからは大きく変容してしまっているように、元来の演奏法、様式とは大きく違っている。「秋田三味線」は仙北地方の固有の三味線様式を元にしながらも、浅野梅若が複数の演奏様式をモデルとして確立したもので、県南の演奏者（高力市太郎）の奏法、さらには津軽三味線や南部三味線の奏法も採り入れて確立したものである。「津軽三味線」や「秋田三味線」のように、地域名を冠した三味線の演奏様式が認知されるようになったのは、浅野梅若のように、その地域の民謡のレパートリーの伴奏様式を

確立し、また、複数の演奏様式を統合した、スター性のある優れた三味線奏者が生まれたからであるが、浅野によって確立された演奏様式は、仙北地方をはじめ、彼が最初に影響を受けた秋田県の三味線の演奏様式に直接、繋がるものではない。仙北地方の地域の特徴を色濃く持っていた三味線の演奏様式はもはや存在せず、仙北地方の祭礼や梵天での手踊りの三味線は浅野流や陸実流の三味線に取って替わられてしまっている。また、「秋田三味線」と一括りにされて呼ばれている三味線の演奏様式も、演奏法や伴奏の旋律形式が異なる流派から成り、さらに浅野流の場合には、厳密な意味では、撥使いの点でも演奏者の中で共通したものではなく、多様性が見られる。

民俗芸能に備わっている地域性、特殊性は、芸能が演奏様式を確立し、普遍性を獲得していく過程で、元々持っていたその土地らしさを失い、演奏様式や演奏法が変容してしまうことが多く、秋田三味線もその一例であると言える。

#### 注及び参考文献

- 1) 大條和雄『津軽三味線の誕生：民俗芸能の生成と隆盛』、新曜社、1995年
- 2) 飯田晴彦「東北三味線考 津軽・南部・秋田三味線の世界 14～20」『民謡春秋』Vol. 47～53, 昭和61年1～11月
- 3) 斐永珍, 矢向正人, 内田遼「杖鼓の打奏にみる余剰身体動作」, 『情報処理学会研究報告』, Vol. 2012 - MUS - 97, pp. 1 - 6
- 4) MIURA, Takeshi : Quantitative motion analysis of Japanese folk dance "Hitoichi Bon Odori", The Computers and the Humanities Symposium, Des. 2013, pp.167-174.
- 5) 桂博章「三味線の撥遣いの学習におけるモーションキャプチャ装置の効果」, 『日本音楽表現学会第9回大会配布資料』, 上越教育大学, 2011年6月12日
- 6) 次の論文の図を借用した。図にあるように太鼓の演奏動作の計測も工学資源学部の研究室に依頼して、別の機会に行っている。小坂晋『民俗芸能の打楽器演奏における撥遣いの基礎練習支援システム』, 秋田大学大学院工学資源学研究科修士論文 2013年1月
- 7) 上から下に打ちつける奏法で、下から上に動かして撥先で弦を引っ掛ける奏法は「スクイ」と呼ぶ。
- 8) 梵天は神の依代のひとつで、神霊の依り現れる標識で、お祭りの練り歩きで担がれ、最後に神社に奉納される。田沢湖町周辺では「花梵天」といい、神社への梵天の奉納の他に踊り囃子を伴い、集落の中を披露して廻る。
- 9) 注2に掲載されている飯田氏の文化譜の楽譜、及びそれを五線譜に直したもので、「スクイ」は「ス」と記されている。
- 10) 1から2の弦へ、あるいは3から2の弦を弾く際に、撥を上げずに撥先を皮に当てたまま、滑らせて次の音を弾く奏法。
- 11) 注2と同じ。
- 12) 浅野梅若の孫で三味線奏者の浅野修一郎氏からの聞き取り調査。
- 13) 次の教則本を参考にした。エステイブランニング編『梅若流秋田民謡三味線教室』第1, 2集, みんよう企画(秋田市), 2001年, 佐々木実『佐々木実三味線おさらい教室』第1～5集, みんよう企画(秋田市), 1987年