

京都教育大学
平成 20 年度 修士論文

柳川三味線の伝承と保存
— 津田道子の活動を中心に —

教科教育専攻音楽教育専修

075062 韓 巧玲

指導教員 田中 多佳子

指導教員 垣内 幸夫

柳川三味線の伝承と保存
—津田道子の活動を中心に—

序章

第1節 研究動機と目的

筆者は中国で古箏を7年間習った。来日後、京都教育大学で「日本の箏はどのようなものか」、「奏法は中国の古箏とどう異なるのか」などの点について日中の箏を比較研究したいと考えるようになった。そこで、日本の箏を研究するために、京都下派地歌・箏曲演奏家林美恵子氏（以下、本文では全ての敬称を略す）に師事し日本の箏を習い始めた。

日本音楽では通常、箏と三味線は並行して習得されるものだが、箏を習い始めた筆者が与えられた三味線は柳川三味線だった。柳川三味線は日本三味線の最古の形態と言われ、京都を中心に伝承されている。習い始め、まず感じたのは、柳川三味線の軽さであった。高齢者にとっては持ち運んだり、膝上に置いて長時間弾いたりするには楽で助かるということ、よく年長の方々から聞く。柳川三味線の音色は、通常の三味線より柔らかく、非常に落ち着くような音である。筆者は初めてその音色を聞いた時、中国にいた時に見た日本のテレビドラマやアニメなどで三味線の伴奏で舞妓たちが踊りを踊っている場面が思い起こされ、優雅な舞いを見ているような感じがした。柳川三味線は確かに古い都の京都の文化や雰囲気映し出しているのではないかと思った。今、自分が実際に日本にいて日本の伝統楽器を触っていただけることを非常に嬉しく思っている。だから、日本しかも京都にいるうちに、京都にしか伝承されていない日本最古の三味線、すなわち柳川三味線を研究することには十分な価値があり、特別な意味があると思うようになった。

柳川三味線は三味線の名手である柳川検校が創始した流派である。京都を中心に伝承されているため、「京三味線」とも呼ばれる。創設当時は日本音楽の一つとして広く認知されていた。しかし、終戦時に、検校教育を受けた男性盲人の地歌・箏曲演奏家が全て亡くなり、彼らが頑なまでに守り続けてきた京都発祥の柳川三味線およびその演奏法が消失の危機に至った。細棹の柳川三味線から太棹三味線に持ち替える演奏家があり、それに追従する人が多く出て、柳川三味線の演奏家がかなり減少するという状況になってしまった。し

かし、それでもなお、現在京都では、「九州三味線」¹（以下一般の地歌三味線を九州三味線と呼ぶ）が主流とは言え、柳川三味線も伝承され続けている。その理由を調べるために、本研究に着手した。伝承者の津田道子（以下、津田と略す）はなぜ柳川三味線を伝承しようとしたのか。また、そのために具体的に何を行ったのか。本論では、こうした問題意識のもとに、津田が柳川三味線を伝承するために行った活動を詳しく分析し、今日まで柳川三味線が伝承され、保存されてきた過程と理由を明らかにしたい。そして、筆者も柳川三味線の愛好者の一人として、この研究を通じ柳川三味線の特徴と魅力に対する理解を深めたい。また、中国では、伝統楽器は種類こそ多いが、弾く人口が減少し人気が無くなればそのまま消えてしまう楽器も多い。したがって、この研究で同じ東アジアの伝統楽器の一つである柳川三味線の伝承法を明らかにすることによって、今後、中国の伝統楽器の伝承と保存の方法を考えてゆくためにも大いに参考になるのではないかと考える。

第2節 研究方法

本研究は主に以下の四つの方法により行う。

第一の方法は、柳川三味線の奏法の習得および教授法の観察である。具体的には、自ら林美恵子に師事して柳川三味線の奏法の習得に努めた。林美恵子は、現在、社団法人京都當道会大師範、京都教育大学非常勤講師である。1957年京都下派地歌・箏曲演奏家である三好敦子に師事し、その後現代音楽演奏研鑽のため沢井忠夫に師事した。さらに、柳川三味線による古典習得のため津田に師事していた。現在、彼女は柳川三味線の伝承者として様々な努力や活動をしている。筆者は林美恵子から演奏指導以外にも、柳川三味線に関する資料や情報の提供をして下さったり、津田と親しかった人々に紹介して下さい等、本研究に対して多くの協力を受けた。

第二の方法は、津田および柳川三味線に関する資料収集である。収集した資料のうち、本研究にとって特に重要な資料を次に挙げる。

¹地歌に使用される三味線は元来「柳川三味線」と呼ばれる棹の細いものが標準的であったが、九州系地歌演奏家の川瀬里子（1873-1937）が太棹の義太夫三味線の影響を受け、楽器商の鶴屋と共に三味線を大型化し改良したという。その三味線が一般に「九州三味線」と称されて普及し、今日では標準的なものとなった。現在一般の地歌三味線は「九州三味線」と呼ばれている。[久保田 1984:69-81]

最も参考になったのは、1998年に出版された津田の著書『京都の響き―柳川三味線』である。この文献は筆者から入手したものの中で、柳川三味線の楽器自体の各部分の構造、材料、特徴および演奏法について一番詳しく説明されたものである。第1章の柳川三味線の歴史と特徴に関する記述の多くは、この文献をよりどころとしている。

津田へのインタビュー記事には、「柳川三味線について」（1998年）、「柳川三味線と猫皮製造技術」（2000年）、「柳川三味線を京に残したい」と「柳川三味線の芸とそれを支える職人の技」（2001年）などがある。これらの資料からは、津田が柳川三味線を残し伝承していきたいという強い熱意を持っていたことがうかがわれる。さらに、楽器の演奏法の伝承だけではなく、楽器の製造技術や職人育成にも配慮していたことが明らかとなった。

今日、柳川三味線伝承の母体である京都當道会に関する資料には、2002年の津田の著書『120年のあゆみ―京都當道会史』（以下『京都當道会史』と略す）および社団法人京都當道会が1990年から2008年にかけて年4回発行してきた「社団法人京都當道会会報」がある。津田は1990年から京都當道会の会長を務め、その娘の津田利子は「母は柳川三味線の伝承という意識をこの組織にのせた」と語っている²。すなわち、津田が柳川三味線の伝承のために行った活動と京都當道会には深い関係があると思われる。『京都當道会史』には、京都當道会がその前身の「琴優社」から現在の「社団法人京都當道会」になるまでの経緯や、会主催で行った演奏会・活動などが詳細に述べられている。

柳川三味線の楽器製作に関する資料として、1991年に撮影されたビデオ『柳川三味線金栓皮張替え』（社団法人京都當道会）がある。現在「金栓」という道具を使って柳川三味線の皮を張っているのは京都西村楽器店しかない。この店の製作方法は、昔の製作過程をそのまま伝承してきたものか、それとも個人の考えで少しずつ変えている部分があるのかをビデオを通して考えることができる。

柳川三味線の楽曲を知るための資料として、2002年から2004年までの3年間、京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センターによって出版された『日本伝統音楽資料集成Ⅰ』（2002年）、『日本伝統音楽資料集成Ⅱ』（2003年）、『日本伝統音楽資料集成Ⅲ』（2004年）がある。この3冊には、三味線組歌の表組・裏組・破組・中組・奥組の歌詞についての分析が詳しく述べられている。それらは本論文では伝承曲を考える際の参考にした。

2008年に芸術社から出版された『幽玄なる響き―人間国宝・山口五郎の尺八と生涯』は、尺八の演奏家である山口五郎の生涯を、主として知人・弟子・共演者によるインタビュー

² 資料4参照。

にもとづいてまとめたものである。内容的には柳川三味線とは直接関係ないが、津田の生涯について考えるにあたって、同じ日本伝統楽器の伝承者が亡くなった後、生きている人間がどのように先人が残してきた芸を見るのか、また、徳丸吉彦ら多くの研究者がどのような方法で伝承者の山口五郎を研究し結論づけたのか、といった点で先行研究として参考になった。

第三の方法は、津田の家族・知人・弟子らへのインタビューである。

津田は2003年6月22日に亡くなったが、彼女が生前に柳川三味線を伝承するために行った活動に関する情報を、彼女の周辺の人々へのインタビューによって収集した。林美恵子の協力により、津田の娘である津田利子や京都西村楽器店店長の西村欣也からもインタビューすることができた。

本研究のために、行った主なインタビューは以下の①～⑤である。

①2008年4月17日、西村欣也にインタビューした。さらに西村欣也の許可を得て、柳川三味線の皮張りの製作過程を撮影した。西村欣也が柳川三味線の皮張りの技術を津田から学び、特殊な道具である「金栓」まで譲り受けていたことなどがわかった。(詳細は資料1)

②2007年1月14日、林美恵子とその門下生16人にインタビューを行った。主に柳川三味線の特徴やその魅力および九州三味線との違いなどについて質問した。(詳細は資料2)

③2008年5月30日、林美恵子にインタビューを行った。林美恵子は幼い頃から柳川三味線を習い始め、高校の時に京都でも九州三味線が主流になり、林美恵子も九州三味線を弾き始めたという。しかし、ある時に津田の柳川三味線の演奏を聴いて感動し、現在柳川三味線の伝承者として様々な活動を行い、努力していることなどが明らかとなった。(詳細は資料3)

④2008年5月30日、津田の娘である津田利子にインタビューを行った。津田の生活を50年間見てきた利子が自らの母親について子供時代の事から語ってくれた。特に、津田はなぜ柳川三味線を伝承したかったのか。伝承するためにどのような活動を行い、伝承している過程でどのような努力あるいは困難があったのか等を詳しく語って下さった。津田に関する資料や津田の父親—京都當道会の最後の検校である津田晴寛の写真の複製などの提供も受けた。(詳細は資料4)

⑤2008年7月5日、京都當道会の理事であり津田の門下生でもある鈴木由喜子にインタビューを行った。主に、京都當道会の歴史、津田の死後、現在に至るまで柳川三味線を伝

承するためにどのような活動を行ってきたのか、京都當道会の中では柳川三味線を扱っている演奏家がどのぐらいいるのか等が明らかとなった。(詳細は資料5)

以上のインタビューは全て本人の許可を得て録音した。インタビュー①～⑤の具体的な内容はそれぞれ巻末の資料1～5に記した。

第四の方法は、柳川三味線の製作方法・過程に関する調査である。

柳川三味線の皮張りには通常の三味線の「木栓^{きせん}」ではなく、特殊な「金栓^{かねせん}」(あるいは金栓^{かなせん})と呼ばれる道具が用いられる。現在、「金栓」を使って柳川三味線の皮を張っているのは京都西村楽器店のみであることを知り、その製作過程を観察し録画した。この技術は西村欣也が直接津田から指導を受け、道具も譲り受けたという。

以上の四つの方法より明らかになった事を、以下、本論で次のように再構成して述べる。

まず、第1章「柳川三味線の特徴」では、柳川三味線の歴史および楽器自体の構造や演奏法などについて、九州三味線と比較しながら調べ、その特徴を明らかにする。第2章「津田道子による柳川三味線の伝承と保存」では、主にインタビュー内容にもとづいて、津田の生涯および彼女が柳川三味線を伝承するために行った活動や努力を明らかにする。さらに、第3章「社団法人京都當道会設立の歴史と活動」では、生前の津田が会長を務め、彼女の死後も今日まで柳川三味線の伝承に大きな役割を果たしてきた京都當道会の活動に着目しその貢献を分析する。

最後に以上を総合的に考察して、津田が柳川三味線を伝承するために行ってきた諸活動の意義をまとめ、結論とする。

第1章 柳川三味線の特徴

本章では、柳川三味線そのものが他の三味線とどのように異なるのか、主に文献資料にもとづいて整理しておく。まず、第1節で歴史と楽曲について概観した後、第2節では構造上の、第3節では演奏法上の特徴を述べる。

第1節 柳川三味線の歴史と楽曲

吉川英史(1909-2006)は、1933(昭和8)年に東京大学文学部美学美術史学科を卒業し、1946(昭和21)年に東京音楽学校(現東京芸術大学)の教授になり、邦楽科の新設に尽力した。東洋音楽学会会長、義太夫協会会長、琵琶楽協会会長、宮城道雄記念館館長、雑誌『季刊邦楽』主幹などを歴任し、日本音楽研究の第一人者である。吉川によれば、「三味線が日本に伝来したのは16世紀の後半で、琉球より泉州の堺へ伝わって来たが楽器のみ伝わり、奏法や演奏曲は伝わらなかったらしい」という。[吉川 1984:497] 日本に伝来した三味線はその後、数々の創意工夫が加えられ、江戸時代の町人音楽の中心となった。

久保田敏子は1942年大阪船場に生まれ、相愛女子大学音楽学部作曲学科を卒業した。同研究科音楽学専攻を修了した後、池内友次郎に師事して作曲を、岸辺成雄・平野健次から音楽学を学んだ。現在、京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センターの教授で、主に、地歌・箏曲の研究を行っている。久保田は『箏三味線音楽』において次のように述べている。

最初に三味線という楽器を手にしたのが、琵琶法師とも言われた琵琶を扱っていた盲人音楽家であったことから、特に琵琶の撥で弾奏するようになり、琵琶風な奏法も加味されて盲人社会を中心に伝承された。この三味線を「地歌三味線」ともいう。地歌三味線の世界では通常三弦ともいう。三弦を「三絃」とも書くが、弦と絃とは同義で、古くから混用されている。常用漢字にしたがえば、「三弦」と書くべきであろう。
[久保田 1984:70]

今日の地歌三味線の中で特に古態を伝えているのが柳川三味線とされ、京都のみに伝わることから「京三味線」とも呼ばれている。

柳川三味線の歴史に関する資料は非常に少ない。『日本音楽大事典』（平凡社、1988年）の「地歌」という項目で平野健次が僅かに柳川三味線の歴史に言及しているが、津田の記述と内容的にほぼ一致しているため、以下、主に津田の著作にもとづいてまとめる。

津田は「柳川三味線と猫皮製作技術」において次のように述べている。

16世紀の後半、日本に伝来した三味線を当時の琵琶法師と称される男性盲人（検校）が初めて手に取り、形状・演奏方法などを日本化した。この検校たちを統括する役所（職屋敷）³が京都に置かれていた関係上、京都において多くの検校が琵琶の劣勢の時期に、これに関心を寄せ、つれづれに弾かれていたものを芸術化した。その最初のものが「柳川流三味線組歌」である。その創成の時期に用いられた三味線を、あまり形を変えることなく、京都においては現在に至るまで伝承している。柳川三味線は、日本のあらゆる三味線音楽の原型であり、三味線それ自体、三味線渡来時に日本化された最初の形態に近いものといえる。[津田 2000: 88]

創成期に京都に伝わってきた三味線を使用して、柳川検校（?-1680）が三味線の流派「柳川流」を創始したため、その三味線は柳川三味線と呼ばれるようになった。京都で生まれた歌すなわち地歌は、この柳川三味線を使って京都の話し言葉の抑揚を巧みに音楽に取り入れ、柔らかに優雅な音色を特色とした。

柳川検校は、都名（今日の芸名のようなもの）を応一という。三味線の名手であり、「柳川流三味線組歌」の改訂・補調・作曲をしたことでも知られている。1639年に検校に登官した。1703年の「松の葉」には柳川検校が補調・編集した三味線組歌は「本手」・「端手」・「裏組」各7曲、および「秘曲」⁴8曲で、これに浅利検校（?-1698）⁵の作曲の1曲を加えた計30曲を柳川流の伝承曲とした記録がある。これらの曲は京都を中心として伝承されている。それらの内訳をまとめたのが資料6である。[吉田 1984: 502]

しかし、吉田により今日ではこれら30曲のうち、*印を付した《琉球組》^{りゅうきゅうくみ}《飛驒組》^{ひだんくみ}

³ 検校たちを統括する役所である。京都においては、三味線の原型および確立した演奏方法が職屋敷にその権威を保護されながら、1871年（職屋敷崩壊の時期）まで伝承されたが、1884-1885年頃に、伝承が途絶しないようにとの意識から、旧官途（検校）により、古典の伝承および婦女子の教育をなすべく、「琴優社」が創立された。これが今日の京都當道会の前身である。京都當道会については、第3章第1節で詳しく述べる。[津田 2000: 89]

⁴ 「秘曲」とは初専から八専のことを示す。

⁵ 地歌三弦家。1656年登官、三弦伝承上は柳川検校の門下である。柳川流伝承曲の30曲の中の《晴嵐》という曲は彼により作曲したといわれている。

《待つにござれ》《葛の葉》《下総ほそり》および《早船》の6曲が伝承されている。[吉田 1984 : 500] 何故6曲しか伝承されていないのか、その理由はわかっていない。

資料6 柳川流三味線組歌

組名	曲名	曲数
本手組	《琉球組》* 《鳥組》《腰組》《不祥組》《飛驒組》* 《忍組》《浮組》	7 曲
端手組	《待つにござれ》* 《葛の葉》* 《比良や小松》《長崎》《下総ほそり》* 《京鹿の娘》《片撥》	7 曲
裏組	《賤》《錦木》《青柳》《早船》* 《八幡》《翠簾》《なよし》	7 曲
初専	《揺上》	1 曲
二専	《乱後夜》、《晴嵐》	2 曲
三専	《七つの子》	1 曲
四専	《松むし》	1 曲
五専	《浅黄》	1 曲
六専	《茶碗》	1 曲
七専	《堺》	1 曲
八専	《中島》	1 曲
	計	30 曲

柳川流伝承曲と言えば、資料6でまとめた30曲だが、柳川検校以後、柳川三味線を伝承してきた検校たちも他に様々な曲を作曲した。それらの柳川流三味線伝承者の系譜を資料7にまとめる。[津田 2002 : 4]

資料7 柳川三味線伝承系譜

石村検校 (?-1641) — 虎沢検校 (?-1680) — 柳川検校 (?-1680) — 浅利検校 (?-1697) — 早崎検校 (?-1717) — 深草検校 (?-?) — 田中検校 (?-?) — 安村検校 (1706-1779) — 川 (河) 原崎検校 (?-?) — 上原検校 (?-?) — 桂検校 (?-?) — 藤 (富士) 岡検校 (?-?) — 古川龍斎 (1840-1908) —

山口巖 (1867-1937) — 渡辺正之 (1872-1931) — 萩原正吟 (1900-1977)

これらの検校たちによって作られた柳川三味線の曲中、柳川検校により作曲された 30 曲は「柳川流三味線組歌」と称されている。以後の検校たちが作曲したものは「地歌三味線曲」として伝承されている。昭和 40 年代から津田が柳川三味線を伝承するために、それらの地歌三味線曲のうち 4 曲を復元し、今日それらは柳川三味線を習っている人々に演奏されている。復元については、第 2 章第 2 節で詳しく述べる。

第 2 節 柳川三味線の構造

柳川三味線の楽器自体について詳しい記述が見られるのは、津田の著した『京都の響き — 柳川三味線』(1998 年)のみである。この文献は、全 330 頁で、「三味線について」(1 頁～40 頁、153 頁～260 頁)と「柳川三味線について」(41 頁～152 頁、261 頁～327 頁)の二部構成で書かれている。以下、この文献を基に、柳川三味線の構造の特徴をまとめる。なお、写真 1 は通常の地歌三味線、写真 2 は柳川三味線で、いずれも筆者撮影による。柳川三味線の各部分の名称は、他の三味線と全く同様である。図 1 は三味線の部分名称を示したもので[津田 1998 : 6]によるものである。



(写真 1)



(写真 2)

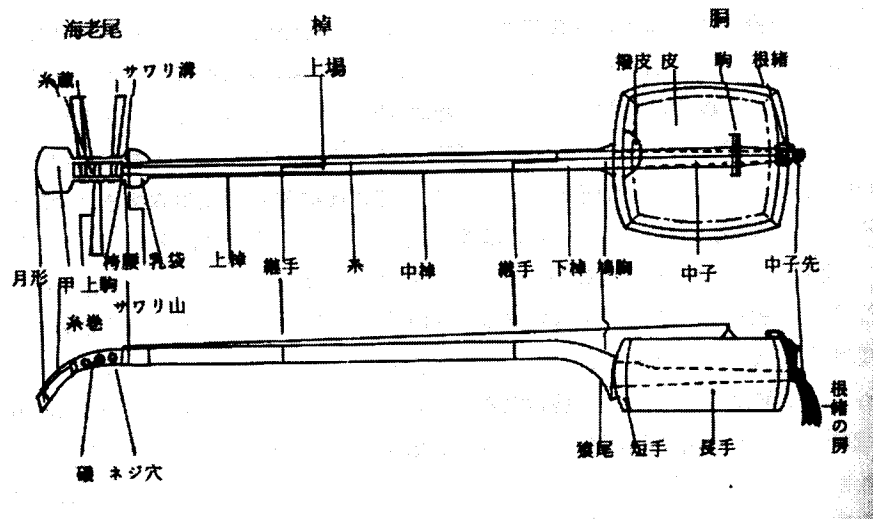


図1 三味線の部分名称

1. 棹

三味線の棹は、通常、太棹・中棹・細棹の3種に大別されるが、柳川三味線は極細棹三味線と呼ばれている。柳川三味線の棹の各部分の名称は他の三味線と全く同じだが、形状が少し異なり、この形状の違いこそが柳川三味線の特徴になっていると思われる。

1-1. 継棹

柳川三味線の棹には、延棹、三つ折、六つ折、九つ折などのものがある。延棹以外の棹は持ち運びの便のために作られたものであろう。継棹の時に、継ぐための柄が問題になるが、三味線の作法としては「平柄」^{ひらぼ}、「変り柄」^{かわりぼ}、「金柄」^{かねぼ}の3種類がある。このことについて、津田は「柳川流の場合は平柄が一般的である。柳川流では『絃を練る』というような演奏法をするために、平柄でないと特徴的な優雅な音色が出せない」と述べている。[津田 1998:44] また、金柄を用いると、柄穴と埋め込む金属の間にどうしても隙間ができ、柄の接触と安定感が悪くなるので、昔から柳川流三味線には用いられなかった。しかし、現在の演奏家や三味線屋でも、見た目の高級感を求めるために、柳川三味線にも金柄を用いるようになった。津田はこれに関し、「別に科学的根拠がないが、音色が堅く、かつ金属的になり、柳川独特の優雅さが無くなるように感じられる。」「津田 1998:44」と述べている。

1-2. 金具

棹には様々な金具が用いられている。目立って大きなものはないが、実用と装飾あるいはその両者を兼ねた金具もある。以下、これらのうち、座金と中子先^{なかごさき}について述べる。

1-2-1. 座金

座金はどんな三味線にもある。糸巻の滑りを固定するために用いられているが、形と材料は三味線により異なる。一般の三味線には「菊座」と「覆輪」の2種類があるが、現在は18金や銀製のものが高級品に、純度の低い金製品や合金物が中級品に、また稽古用の三味線には真鍮製が使用されているという。柳川三味線の場合は「三枚菊座」あるいは「三枚しとどめ」と呼ばれる座金を使用され、その素材は赤銅あるいは金銀など様々である。津田は柳川流で覆輪を使用しない理由を説明していないが、筆者は壊れた時に修理しやすいかどうかの問題ではないかと考える。覆輪の中にはガッチリした金属製の輪状のものが多く、全て外へ突出した部分であるが、畔の横面にキッチリと埋め込まれている。座金が埋め込み式のものであるためと修理には手間がかかるという。

1-2-2. 中子先

現在の三味線はそのまま木が露出したものも多いが、昔のものにはほとんど金属製の帽子状のものが被せられていた。柳川三味線においては、今日でも、中子先は木そのものを露出させずに、必ず金具で覆われている。その理由は、柳川三味線の胴は軽いので、棹と胴との重さのバランスを取るためではないかと考える。また、現在の三味線の中子先の材質には棹と同じものが使われているが、昔の柳川三味線の場合は値段を安くするために、棹と中子先の部分には異なる材料を使った。中子先に必ず金具を付けるのは、粗末な木を隠すためのものだったのではないだろうか。

柳川三味線の中子先で他の三味線と一番異なっているのは、必ず根緒に長い房が付けられていることであり、柳川三味線以外には見られない。この房は単に装飾としての意味もあるだろうが、柳川三味線の胴の目方が棹に比べ軽いため、金具同様に重さのバランスを取るために必要であったと筆者は考える。林美恵子とその門下生に行ったインタビューからも、「房が付いていない三味線は膝の上で安定感が悪く、何となく弾きにくい」ということが明らかとなっている。房の色や長さなどは定まっていないようだが、三味線の持主の性別・好み・年齢に応じて、様々なものが用いられている。

1-3. 棹の形状

柳川三味線の棹の太さは義太夫三味線の3分の2しかなく、その細さが柳川三味線の特徴である。細いから音色も小さいと思うのは誤りで、細くても「遠音のさす」⁶構造となっている。「細い」というのは、棹の上面の幅が狭いことを意味する。棹のかさね（厚さ）もそれに見合ったものとなる。柳川三味線の場合、かさねの部分は、上面より離れるに従い

⁶ 遠くまで音が響くこと。

窄んだ形になり、他の三味線のように中腫れにはならない。すなわち、他の三味線は親指と人差し指で棹を握るところはなだらかな丸みを持っているが、柳川三味線の棹の断面は逆三角形に近い形状となっている。

1－4. 海老尾（天神）

棹の上端部で、元々は琵琶のこれに相当する部分の名称から来ているという。柳川三味線の海老尾は他の三味線と比べ、棹の太さが大変細いにも拘わらず長くて大きい。また、そのソリも強いように見受けられる。天神が大きいと良く鳴ると言われ、これは単純な飾りではなく、その響きに影響を与えていると考えられる。津田は「三味線を弾いている時に天神に手を触れると、指先に弦の振動が伝わってくる。細い棹でありながらこの振動をもつことが、柳川三味線の遠音のさす原因だと思う」[津田 1998:54]と述べている。

1－5. 乳袋

「ちぶくろ」あるいは「ちぶくら」とも読まれる。指板上端の両側に膨らんだ部分である。柳川三味線の乳袋はかなり大きく見える。しかも、他の三味線と異なり、特に横に張って作られている。その理由は、手当たりの加減によるという。つまり、この乳袋が左手のストッパーの役割を果たし、不必要に手が上に行かないようになっている。その上部の「^{はかまごし}袴腰」の部分と比べると、かなり腫らんでいるといえる。

1－6. 鳩胸

三味線の棹の一番下の湾曲した部分である。柳川三味線以外の現行の地歌三味線では、高音域の勘所を使用する必要から、この部分は鳩胸作りとせず、真直ぐにし、胴の近くでほとんど直角に曲げられている。しかし、柳川三味線の場合、棹が細い割に大きく、かなり湾曲している。湾曲が急なため高い「ツボ」が取りにくく、相当の技術がないと演奏が難しい。従って、津田の教え方の特徴の一つは、初心者には柳川三味線の曲を演奏する前に、ツボの取り方を2ヶ月程練習させる点である。（写真3、写真4参照。いずれも筆者撮影による）



図3 通常三味線の鳩胸



図4 柳川三味線の鳩胸

1-7. 塗り

棹は木を木地のまま用いず、全て漆が塗られている。無論、形が完成されてから、仕上げとして漆がかけられるのである。この工程は柳川三味線に限ったことではなく、いずれの三味線でも同様のことがなされる。これは棹の上場が勘減りしないように保護する、棹を手の脂で汚さない、また棹を支える手が滑りやすいようにするなどの配慮からである。普通の三味線は3～4回程度繰り返し漆を塗ってあるが、津田は「柳川流の奏法では、勘所を取る左手の指の爪は使わないのがしきたりであるので、勘減りは少ないが、やはり数回かけられた漆は、柳川三味線の柔らかく優雅という特徴の音色を出すため、柳川三味線の棹は大体7～8回かけ、その効果を良く発揮している」[津田 1998:59]と述べている。

2. 胴

2-1. 形状

柳川三味線の棹は細いが、胴は他の三味線より特に小さいというものではない。柳川三味線の胴の「京口」⁷の幅は他の三味線より割と広い。柳川三味線の胴と他の三味線と比べ、一番異なっているのは胴の削り方である。普通の三味線の場合は「綾杉」という削り方を用いているが、柳川三味線はそうではなく、ノミでグッと削ったものが良いという。ノミ目が「長手」⁸に垂直に（表皮の方より、裏皮の方へ垂直）かつ互いに平行に入れられたものが、良い音色に繋がっているようである。そのノミ目も長手の外側の丸みに沿って丸く付けず、直線的に入れられている。絃の響きが、このノミ目にうまく作用し、他の三味線と全く異なる音色を出すものと思われる。（図2は[津田 1998:63]によるもの）

⁷ 胴を構成する板の、皮が張られる部分をいう。

⁸ 胴を構成する板のうち長い方の、膝と腕のかかる部分をいう。

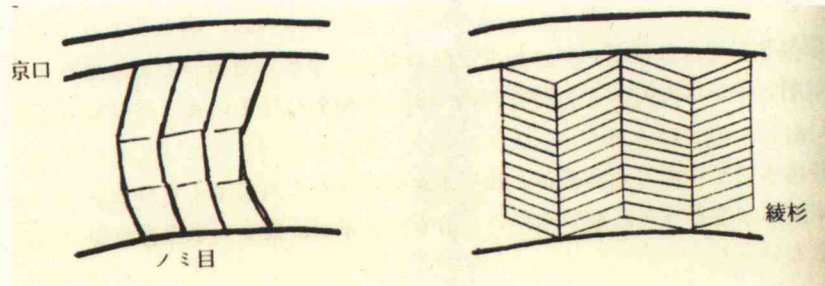


図2 胴の削り方

2-2. 手^て当^{あたり}り⁹



写真5

通常の三味線では「^{どうがけ}胴掛」あるいは「^{どうあたり}胴当」という（写真5参照、筆者撮影による）。その用途は手が胴に直接当たって、胴に張られた皮に手の汗や汚れがつかないようにすることである。通常、胴掛は胴の長手の全体に付けられている。しかし、柳川三味線は胴掛を使わず、右手と胴に接触するところに小さい布を用いるのみである。

その理由は、柳川三味線の音色がもともと柔らかく小さいため、胴掛だと胴内の響きを消してしまうことによると考えられる。楽器としては音色が第一であるから、特徴的な響きを保つために手当たりを使用しているのではないだろうか。

2-3. 皮

他の三味線の胴と比べ、一番異なるのは張られている皮である。見た目により違いは無いが、音色の違いは皮によるところが大きい。もともと柳川三味線の皮は生後2ヶ月目の雌猫皮が最も良いとされている。すなわち、表に八つの乳があり、さらに響膜¹⁰があると、それらの薄い膜が共鳴して響きをさらに良くする。なぜ生後2ヶ月の子猫の方が良いのか。津田は「生後2ヶ月の猫の皮はごく薄く、肌理が大変に細かく、且つしなやかであり、皮全体が胴内空気の振動の響孔の働きをし、なおその上八つの乳跡が異なった形の響孔をしているので、音色がしなやかで優しく、かつ遠音がさすのである」[津田 1998:68]と述べている。また、生物として考えてみると、「^{ヤツチ}八ツ乳」と呼ばれている生後2ヶ月の雌

⁹ 右手の腕と三味線の胴に接触するところに張られている小さい布のことを示す。

¹⁰ 授乳する前の猫の乳にある薄い膜のこと。

の子猫の皮を珍重するのは、その乳房が破れていないためであろう。親猫になると、子猫に母乳を与えるために乳頭に傷がつき小穴があくので、その音色が変わるという。さらに、成長した猫は体の成長と共に各乳の間の距離が開くため、普通の成長した猫からは、通常、1匹あたり2丁分の皮が採れる。しかし、今日では、八つ乳用の子猫の皮が手に入らないため、柳川三味線であっても四ツ乳^{ヨツチ}の猫皮が通常用いられている。柳川三味線の皮の張り方も他の三味線とは異なっているが、それについては第2章第2節で詳しく述べる。

3. 付属品

関西では柳川三味線を作るのは分業で行われている。胴師が胴を作り、棹師が棹を作り、仕立屋が棹を胴に、最後に三味線屋が皮を張る。しかし、それだけではなく、三味線の付属品も無くてはならない。柳川三味線の付属品には特に入手の難しいものが多いという。

3-1. 駒

絃の振動を胴皮に伝え、それより胴の中の空気の共鳴により、音を発する働きをするブリッジ様のもので、胴皮の上に置く。駒の材質としては水牛や鼈甲、象牙など様々なものが使用されているが、柳川三味線においては稽古以外のものは鼈甲しか用いられないという。林美恵子は「昔の駒は木材の物も使用されたが、やはり音色が全く違い、雑な音がする」と言っている。鼈甲というのは亀の甲の部分であり、その部分をよく見てみると、黒い部分とアメ色の部分があるが、柳川三味線の駒には黒い部分が用いられている。それが柳川三味線の音色に何か影響を与えるのかどうかは明らかではない。

柳川三味線の駒の形状は他の三味線に比べ、幅は広く背が高く、中に鉛が入っていない。例えば、義太夫三味線や九州三味線などの皮は厚いため、軽い駒を掛けると、「ベンベン」という理想的な響きが出せないため、駒の中に金属や鉛のものが入れられているという。逆に柳川三味線においては薄い猫皮が張られており、柔らかい音色を出すために、何も入っていない鼈甲のみの製品が使用されている。また、駒の背が高い。だから、柳川三味線には、撥が撥皮までいかずに半分程度のところでひき返す、「絃を練って弾く」といわれるような奏法が用いられるのではないだろうか。

柳川三味線の駒の特徴は、駒の裏側の削り方である。駒の内側が底より頭の方まで削っており、その削りのカーブが、滑らかに外側の形に沿っている。「今の京都では柳川三味線を弾いている人が少ない事と共に、利益を取られないということで、柳川三味線の駒職人が全ていなくなり、通常の三味線屋でも柳川三味線の駒を作っているが、何となく不足気

味の感じがする」と津田利子が語っている。例えば、駒の内側は底から頭まで削られていない。また、柳川三味線の絃の乗る部分は幅が狭く厚さも薄いのが、見本を見せて作らせても、幅が広がったり、厚さが厚くなったり作ってしまい、音色に直接影響を与える。「だから、現在しっかり柳川三味線の駒作りを口伝の通りに作る職人がいて欲しいというのが柳川三味線を弾いている人々の望みです」と林美恵子や弟子たちは語っている。

3-2. 撥

三味線を弾くために右手に持つ道具である。撥の材料は鼈甲や象牙、プラスチックなど様々なものがあるが、柳川三味線の撥は象牙のものが用いられている。津田は「実際に残っている昔の撥でも象牙であるので、全て象牙が用いられていたと思う」[津田 1998:84]と述べている。現在、高級品な撥は象牙製で150万円程する。大きさも他の三味線の撥と比べると、柳川三味線のものは大変に小振りであり、かつ華奢である。「撥先」の幅は他の三味線の約半分である。実際に2種の三味線の撥の大きさを測定したところ表1のようであった。撥の各名称は図3で示す（筆者が描いたものによる）。

他の三味線の撥先は先に行くほど薄くなっているが、柳川三味線の撥（写真6、筆者撮影による）は薄くならない。この厚さは「手の内」（握り）と呼ばれる撥を持つ手の当たる場所でも、あまり変わらない。ただし、撥先の反対側の「才尻」と呼ばれる根の部分は、四角になっているために、根元で厚くなる。才尻の部分は厚くなっても、鉛を入れて目安を重くした撥ではない。その理由として考えられるのは、やはり、柳川三味線の胴は軽く皮が薄いため、鉛を入れると重くなり、皮が破れやすく音色まで変わるからではないだろうか。

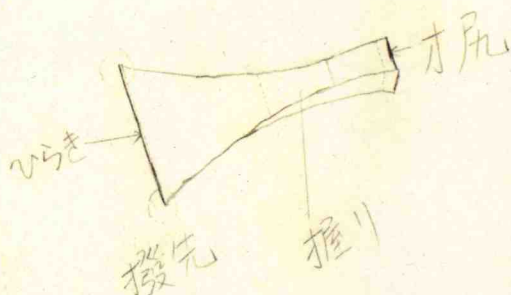


図3 撥の各名称



(写真6 尺は20 cm)

柳川三味線の撥に関して一つ疑問に感じられることがある。先に述べたように、柳川三味線は日本三味線の原型と言われ、琵琶法師によって琵琶の影響を受けながら改良された

といわれているが、琵琶の撥はかなり大きく撥先が薄いのに対し、柳川三味線の撥はなぜこのようにそれとかなり異なるものであるのか。津田は「今日使われている撥先が厚い撥は100年ぐらい前に改良されたものだという。口伝によると、職屋敷最後の検校と言われる鶴岡検校の創始という。それまでの撥先は薄く、今のようではなかった。それを今のようには厚くしたのは、薄い撥先の撥で弾く時に雑音に近い撥音が出るので、これを避けるために撥先を厚くして撥音をなくしたと聞く」[津田 1998: 86]と述べている。ここでは撥先についての説明しかされておらず、柳川三味線の最も古い撥は残っていないため、現在の物に至るまで、その大きさはどのように変わり改良されてきたのかわからない。こういった点をまだ研究する必要やその価値があると考えている。

表 I 各種三味線の撥の比較 (cm)

種類	撥のひらき	撥の全長	撥の才尻
柳川三味線	6.6	20.5	1.6
九州三味線	10.6	21.5	3.0

以上述べてきたように、柳川三味線の皮は八つ乳皮、付属品としては、撥は象牙、駒は鼈甲、と以前から決まっていたことが明らかとなった。今日、こういった物の入手が困難であり、さらに、九州三味線と比べると柳川三味線の奏者が少なく、採算がとれないため、現在京都では柳川三味線の職人は消滅の危機にある。

第3節 柳川三味線の演奏法の特徴

三味線を弾く際、必ず正座をするのがその姿勢の基本である。腰を曲げず背筋を伸ばし、腹に力を入れて正座する。これは右足の膝の上に三味線の胴を固定する為に、どうしても必要なことである。足を崩して座ると、三味線の安定が取れなくなるため弾きづらくなり、弾いては音色まで悪くなるからである。こういう姿勢はどんなジャンルの三味線にも共通するものである。以下、柳川三味線特有の演奏法（右手と左手の奏法）について述べる。

1. 右手の奏法

三味線の右手の奏法には「弾く」と「スクイ」の2種類がある。「弾く」とは、広義には「演

奏」を意味するが、狭義には三味線の絃の外側より胴に向かって撥を押し当てて、音を発することをいう。逆に、「スクイ」とは絃の下すなわち胴と絃の間に撥をいれて、胴に対して絃を持ち上げるように、スクイ上げて音を出す奏法のことである。

1-1. 撥が皮にあたる位置

三味線の胴には「^{ばちがわ}撥皮」という部分がある。柳川三味線においては、どの絃を弾いても撥が必ず当たらなければならない位置がある。その位置は撥皮の一番上の京口の部分である。それ以外の位置で弾いても音はするが異なる音色が出るために避けなければならない。津田によれば、「この京口を外れると、しなやかな柔らかい音色が無くなる。京口の上で弾くと、木の上で弾くために音が堅くなるように思われるかも知れないが、実際にこの部分を弾いているからこそ柳川流の音色が残る。」[津田 1998: 211]しかし、演奏者が三味線を弾く時にこの部分が目に見えないため、京口より位置が上がったり、逆に下がったりすると、音色が変わってしまう。したがって、初心者にとっては、慣れるまで鏡を見ながら練習した方が良いと言われている。

1-2. 特徴

柳川三味線の右手の奏法上の特徴は「絃を練るように弾く」演奏法である。津田は「ご飯を糊状にする時、糊べらで台の上のご飯を扱くように滑らして潰すが、これと同様の要領で、絃を撥で練るように滑らして弾くのである」[津田 1998: 212]と述べている。要するに、柳川三味線の場合は絃を叩いて弾いてはいけないということで、撥が絃より大きく離れることが禁止されている。例えば、長唄の場合は絃を叩くように弾くため、撥先がかなり絃より離れる。また、同じ地歌の九州三味線は、絃に撥を当てた後、次の絃を弾くまでの間に撥先がかなり絃から離れる。柳川三味線では、弾いた後は、撥先は次の弾く絃に触れぬ程度に離すだけである。厳密に言えば、柳川三味線の撥先の5mm程を弾く絃にかけておく。このようにしないと、練るように弾くことができない。

柳川三味線のこの特徴的な演奏法がうまくできるかどうかは、絃からの距離と関係があるだけではなく、右手の正しい撥の持ち方にも関わっている。筆者が実際に受けている林美恵子の指導にそった撥の持ち方を述べる。

- ①撥は「^{ひらき}開き」を床に垂直に置いたまま、「^{てのうち}手の内」を右手の薬指と小指の間に上から挟む。
- ②中指、人差し指、薬指をそれに添えるように並べ、自然に軽く指を曲げて撥を支える。
- ③親指は、人差し指の当たる面の裏側の開きから約6cm才尻の方へ下がった高さで、なお

且つ、人差し指の位置より2～3cm程上に離れたところに指先を置く。

柳川三味線の撥は昔から「手の平と撥の間に卵を一つ入れるように持つ」と言われている。これは手の平と撥の間に空間を作り、薄い小さい撥に、余分の手に触れさせないためである。卵を持つように撥を支えるならば、手には余計な力が入らないし、弦を練ることができ、柳川三味線の特徴であるしなやかで、柔らかい音色が出せると考えられる。しかし、柳川三味線の撥の手の内と開きの部分の厚さが同じであるため、曲を弾いているうちに、手が少しずつ下がってきてしまうため、慣れるにはかなり時間がかかる。

2. 左手の奏法

左手の動きとしては「三味線を支える」とことと「勘所をとる」とことの2つがその基本となる。柳川三味線を支えるという点については他の三味線と全く同様であるためここでは述べないが、勘所のとり方には次のような異なる特徴がある。

通常、三味線の勘所をとるには、指頭の中央分を用い棹の面（指板）に向かってほぼ垂直に押すのであるが、ベンベンという大きく堅い音色を出すために左手の爪もよく用いられている。しかし、柳川三味線における特徴は、勘所をとるのに、指頭の指肉は使っても爪を使わないことを口伝があり、それが作法となっている。爪を使わない理由として津田は「爪を使うと音色はメタリックになり、柳川本来に柔らかい優雅な音の響きが無くなるからである」[津田 1998:219]と述べている。勘所をとる指は通常、人差し指・中指・薬指の3本である。以前の柳川流においても、人差し指・中指・薬指の3本が勘所をとる指であったが、現在では、人差し指と薬指の2本のみを用いるのが原則とされている。楽譜に中指を使うことを意味する「中」と書いても、代わりに薬指を用いるのである。その理由は津田によれば、「中指は人差し指より距離が短く、半音の勘所を取るには、薬指の第二関節をぐんと内へ曲げて中指よりしっかり勘所をとれ、ハジキも強くできる」と述べている。[津田 1998:224] 逆に九州三味線の場合は爪で勘所をとるため、薬指より中指を用いるのが合理的である林美恵子という。

柳川三味線の勘所の取り方には、他の三味線では見られないもう一つの特徴がある。目的の勘所へ指頭を直接おくのである。スリ¹¹はわずかでも入れてはいけない。現在、柳川

¹¹ スリという手法は地歌では大変に重要なもので、弦を弾いた後に弦に沿って指を上へ、または下へ移動させることにより勘所を移動させ、音の余韻を上げまたは下げる手法で、ボルタメント的效果を与える。

三味線の演奏者が柳川三味線を演奏する場合でも、これを守らずあるいは口伝の作法を知らず、九州三味線のように5の勘所をとるのに4よりすって5に入るような奏法をする人もあるという。津田は「直接に目的の勘所を取ることは熟練を待つが、作法は作法であるから、これは守られるべきと私は考えている」[津田 1998:226]と述べている。柳川三味線に張られている皮に適した柔らかい優雅な音色を出すために、爪を使わないのであるから、スリの手法でも爪を絃に触れさせないように注意すべきであろう。

3. 柳川流独特の奏法

以上のように、三味線の演奏法として、右手の「弾く」と「スクイ」や左手の「ハジキ」¹²「ウチ」¹³「スリ」などの呼び方は同じだが、具体的撥や指の使い方などは細かく異なる。さらに、柳川三味線の形状による独特な演奏法が一つある。それは「ウケツボ」と呼ばれるものである。津田によれば、「柳川三味線の鳩胸は緩やかな丸みを持っているので、高い勘所の音を美しく出すには、ただ勘所を押しているだけでは詰った音しか出ない。即ち棹に絃の勘所を押す指があたらないので押しが不安定になり、それが音に現れる。このことによって、絃（第3絃のみであるが）の下に人差し指の爪先を入れて、棹の代わりとしてツボをとる。」[津田 1998:261]という。この手法は楽譜に書かれることはないが、実際の演奏の中では使われているという。初心者には難しい手法である。

以上、柳川三味線の独特の形状とそれに伴う独特な奏法について述べてきた。これに加えて、柳川三味線は楽器自体が軽く、特に高齢者にとっては持ち運びに便利で、膝に長く置いても負担にならないという利点がある。これは年長の人々に好まれる理由の一つではないかと考える。柳川三味線の柔らかく優雅な音色は、古都京都の文化や歴史を表わせるという声が多く聞かれる。しかし、戦後、柳川三味線を弾く人口が減少し、今日の日本人でも知らない人が多くなった。戦後の大半の人がなぜ九州三味線を弾くようになり、京都でも九州三味線が主流になってしまったのか。

久保田敏子は、『箏三味線音楽』の「第4章 三味線と胡弓の構造」において次のように述べている。

¹² 「開放弦のハジキ」と「押してのハジキ」の2種がある。「開放弦のハジキ」とは、人差し指を絃の上駒に近い部分に入れて（約1～2cm下）絃に直角に外側はじく。「押してのハジキ」とは、絃の勘所を押した場所近く（約1～2cm下）薬指で絃に直角に外側へはじく。

¹³ これは多用されている手法で、勘所を指先で打つことによりその勘所の高さの響きを出す奏法である。

京都・大阪では箏1面に対して三味線2挺の演奏が盛んに行われていたのに対して、九州では1面1挺を標準化しようという動きが強かった。そのために九州では、従来の三味線や撥をもっと大型化し、音を強化する必要性が生じ、宮原検校の頃になって改良が試み始められた。その後、九州だけにとどまらず、各地で三味線の大型化が試みられ、撥や駒も、それに応じて改良され出した。こうしたものを、九州系の川瀬里子（1873-1937）が、東京の三絃師鶴屋の協力のもとに集大成した。さらに鳩胸のところを角張らせ、胴近くまでツボを増やしたりして改良したのが、今日一般に普及している地歌三味線である。したがって、現行の地歌三味線のほとんどが、川瀬型ともいうべき九州系のものであるということになる。一般の地歌三味線は「九州三味線」と呼んでいる。[久保田敏子 1984 : 68]

林美恵子へのインタビュー¹⁴からは次のように考えられる。もともと京都では柳川三味線しか弾かれていなかった。しかし、時代が変わり、舞台も大きくなってくると、柳川三味線の音が小さいため、大きな舞台では聞こえにくい。そこで、川瀬里子のような人が様々な努力をして三味線を改良した。その当時、京都ではもっとも権威づけられていた箏曲・地歌演奏家の萩原正吟（人間国宝）もその影響を受け、柳川三味線から九州三味線に持ち替えた。そのため、京都でも九州三味線が徐々に広まっていくことになった。

今日の京都では、九州三味線がまだ主流だが、一時に比べると柳川三味線を弾く人々が増えている。それは研究を進めていくうちに津田の貢献によるところが大きいことが明らかとなった。そこで、次章では、彼女が柳川三味線を伝承しようとした理由、また、そのために具体的に行った活動や努力について詳しく述べる。

¹⁴ 資料3参照。

第2章 津田道子による柳川三味線の伝承と保存

本章では、柳川三味線の伝承者である津田道子自身とその活動について述べる。第1節では、津田の略歴を明らかにし、第2節では、柳川三味線を伝承と保存のため、津田が具体的にを行った諸活動について詳しく述べる。

第1節 津田道子の略歴

津田は1924年、京都に生まれた。地歌・箏曲（柳川三味線・生田流下派箏曲・腕崎流胡弓）の演奏家である。父親の津田晴寛（1882-1946）は盲人であった。晴寛は箏曲京都生田流下派の伝承者として系譜に名を連ね、新箏曲の作曲をしたほか、柳川流組歌をはじめとする地歌古典の伝承に努めた検校である。3歳の時に風眼により失明し、6歳の時に井上福栄（?-1911）¹⁵に入門し、非常に厳しい修業に耐えて演奏家になったという。そのために、父親として、「愛する娘にこんなにしんどい仕事、商売をさせたくない。好きなことをさせてやりたい」との思いから津田には教えたくなかったらしい。しかし、母親から「よその家ではみんな弾かせてはる。覚え。稽古せえ。」と頻く言われたため、渋々三味線と箏の稽古を始めた。「遊びたいのに、何で習わなければならないの？」と津田はそれがうとましかった。したがって、1947年に女学校を卒業して、同志社大学に進学した時は、音楽と全く関係がない哲学を専攻した。1952年、同大学の大学院を卒業し、高等学校の数学の教師になり定年までの35年間数学を教えていた。

1946年、津田が22歳の時に、父親が亡くなった。津田は「津田の家の事をやらなければならない。父の遺志を続け柳川三味線をずっと京都に残さなければならない」と思い、本格的な音楽の修業を始めた。その決意をするのに3年かかったという。父親の津田晴寛はとにかく練習熱心な人で、真面目に一つ一つの音をていねいに心を込めて弾いており、亡くなる前日も三味線を弾いていたという。だからこそ、津田は「自分の父親のように朝から晩までの練習ができるかどうか不安に思い、決心するまで3年間がかかりましたよね」と述べている。[津田 1990:98] 津田は当時京都で最も権威のあった人間国宝の萩原正吟

¹⁵ 三味線の名手で、琴優社の社員として活動をしていた。後年、演奏活動はせず、町屋の師匠として過ごしたという。

(1900-1977) ¹⁶に師事し、地歌古典・胡弓を習い、朝の8時から夕方4時まで稽古をした。苦手な三味線は午前中にし、午後は箏の練習だった。そして、夕方5時から定時制高校で数学を教えていたという。「ともかくいつも必死で練習していた」と娘の津田利子は語っている¹⁷。

1942 から 1944 年まで、京都帝国大学理学部宇宙物理学教室に研究補助員として務め、1950 年から 1969 年は、京都府立朱雀高等学校扁羽分校に勤務した。1969 年から定年までは京都府立鴨沂高等学校に勤務し、数学を教えていた。また、1966 年から 1967 年までアメリカ国務省招聘の日米交換研究者としてワシントン大学音楽学部に招聘され、日本音楽を担当し、1975 年グリーンリボン功労賞を受賞した。1980 年には、国際交流基金派遣米国巡回の日本音楽紹介使節として渡米し、演奏した。1997 年に京都市芸術功労賞を、1999 年に京都府あげぼの賞を受賞。その一方、大阪外国語大学、京都教育大学 (1974-1992)、京都市立芸術大学大学院 (1991-1992)、京都女子大学などの各非常勤講師を務めた。1990 年に社団法人京都當道会の会長になり、2003 年 6 月 22 日に 80 歳で亡くなるまでの 13 年間その地位にあった。このように、津田は教員としての仕事と並行して、柳川三味線を伝承と保存のための様々な努力・活動も行っていた。

津田は演奏家であったのみならず、箏と三味線に関する文献も自ら執筆・出版している。代表的著作としては、『箏の基礎知識』(1983・6 音楽之友社刊)、『京都の響き―柳川三味線』(1998・5 京都當道会刊)、『120 年のあゆみ―京都當道会史』(2002・9 京都當道会刊) などがある。2002 年には、梁島章子・鈴木由喜子・小林幸男・小林公江との共同研究を行い『柳川三味線による一京都を読んだ地歌の節付』を発表している。

本論の研究動機で書いたように、津田は柳川三味線を伝承するためにどのような活動を行ったのかについて、第 2 章第 2 節で詳しく述べる。

第 2 節 津田道子による柳川三味線の伝承と保存のための諸活動

津田が柳川三味線の伝承と保存のために行った諸活動を、以下、1～6 の 6 つの観点に

¹⁶ 地歌・箏曲演奏家。本名三代。京都府立盲学校卒業した後、京都府立盲学校の教師を務めた。6 歳で失明、8 歳より、柳川三味線と生田流箏曲組歌を習得した。1957 年、記録無形文化財に指定されたという。

¹⁷ 資料 4 参照。

そって整理して述べる。

1. 資料の収集・出版・保存および公開

津田が自ら所蔵し整理した地歌・箏曲に関する資料計 263 点 (412 冊) は、全て没後、娘の津田利子の手により、京都市府立総合資料館に寄贈された。それらは、後世の邦楽研究にとって貴重な資料となっている。263 点のうち、三味線に関する資料は全 20 点 (26 冊) あり、その一覧を資料 8 に示す。なお、これらの資料は全て和装本である。

資料 8 京都市府立総合資料館所蔵の三味線関連資料

書名	著者・出版地	出版者・発行年	冊数・大きさ
『野川流三線伝授書』	菊仲検校繁壽/授	當道音楽会 1905 (明治 38) 年	1 軸 31cm
『大怒佐 4 卷三味線 初心書』	不明	江戸初期	1 冊 19cm
『五線録 5 卷』	化善齋中坤/著 田中検校城訓/著 脇阪勾當友一/校訂 吉村嘉達/校訂	1793 (寛政 5) 年	5 冊 27cm
『十二月新組』	不明	不明	1 冊 16×22cm
『柳川流本手組大意 全書』	古川竜斎/校訂 尾本猪十郎/校正 石田猪十郎写 京都	1889 (明治 22) 年 3 月	1 冊 28cm
『柳川流本手組大意 全書 表免』	古川竜斎/校訂 尾本猪十郎/校正	1885 (明治 18) 年	1 冊 27cm
『柳川流本手組大意 全書裏免』	川竜斎/校訂尾本猪 十郎/校正	1885 (明治 18) 年	1 冊 27cm
『柳川流本手組大意 全書 中免』	川竜斎/校訂 尾本猪十郎/校正	1885 (明治 18) 年	1 冊 27cm

『柳川流本手組大意 全書 大免』	川竜斎/校訂 尾本猪十郎/校正	1885 (明治 18) 年	1 冊 27cm
『柳川流本手組大意 全書 2 巻』	川竜斎/校訂 尾本猪十郎/校正 京都	明治年間	2 冊 17cm
『柳川流本手組大意 全書 奇免』	川竜斎/校訂 尾本猪十郎/校正	1885 (明治 18) 年	1 冊 27cm
『三絃獨稽古初篇 3 巻』	高濃東州/著	1842 (天保 13) 年	2 冊 22cm
『三味線歌書』	最上利左衛門種宣 [写]	1780 (天明 1) 年 10 月	1 冊 24cm
『三味線獨習之友』	箸尾竹軒/著 百足瑞穂/閲 東京	1894 (明治 27) 年 6 月	1 帖 18cm
『浄瑠璃秘曲抄』	竹本播磨/撰 竹本大和/校 羽間利市/編輯 大阪 (坂)	1757 (宝暦 7) 年 4 月	1 冊 15cm
『浄瑠璃秘曲抄』	竹本播磨/撰 竹本大和/校 大阪 (坂)	1892 (明治 25) 年 5 月	1 冊 16cm
『浄瑠璃早合点』	太瓶楽居/撰 鳥井正之助/編 大阪 (坂)	1901 (明治 34) 年 10 月	1 冊 15cm
『大成糸の節』	不明	江戸中期	1 冊 12×18cm
『新增大成糸のふし』	不明	1794 (寛政 6) 年	1 冊 12×18cm
『糸のしらべ』	柏原屋与市 大阪 (坂)	1751 (寛延 4) 年	1 冊 13×19cm

2. 楽器製作技術の伝承

三味線製作において、一番難しいのは皮の張り替えである。柳川三味線の皮張りの道具は、他の三味線で用いられている「木栓」¹⁸と異なるもので、「金栓」¹⁹と呼ばれるものである。写真7と写真8は、いずれも筆者が撮影したものである。津田は、1966年、教鞭をとるためにアメリカのワシントン大学に行くことになった。その折、「もしアメリカで皮が破れたら困る」と考え、当時京都の唯一の柳川三味線の皮張り職人であった今村権七に習いに行ったが、「女には教えない。できるはずがない」と言われた。津田は「教えてくれるまでここに座っている」と何度も頼み、やっと教えてもらえることになったという。しかも、今村から技術だけではなく、金栓という道具まで譲り受けた。その後、^{いまむらごんしち}今村権七の息子今村正房も亡くなり、唯一の孫は三味線作りの仕事を続ける意志がなく、芸術大学の美術科に進学した。後継者がいなくなり、津田は「柳川三味線の伝承と保存には、演奏だけでなく、製作・金栓張りを担う人の養成も重要」と考え、その製作技術を自ら京都西村楽器店の西村欣也に伝授した。柳川三味線という楽器はこうして製作・皮張り技術の伝承と共に生き延びることが出来たのである。現在、京都では西村欣也が金栓を用いて柳川三味線の皮を張っている唯一の職人である。2008年4月17日、筆者は西村欣也の許可を得て、柳川三味線の金栓皮張りの作業過程のビデオ撮影を行った。その方法は、1991年に津田の制作指導で撮られた今村正房による製作過程のビデオとほぼ一致していた。観察やインタビューを通してどのような事があっても、金栓張りという技術を守って後世に伝承していきたいという西村欣也の強い意志が感じられた。こういったことが、柳川三味線の皮張り技術を現在まで着実に、伝承することに繋がったと言えるだろう。

柳川三味線の伝統的な製作過程は次に述べているようである。その際に使われる道具を表2にまとめた。

- 1) 猫の皮を水に浸し、柔らかくする(約10分)。
- 2) 浸る間に接着のり寒梅粉を練る。
- 3) 張りつける面の汚れを取り乾かす。
- 4) 水から皮を出し、乾いた布に皮を巻き水分を取る。

¹⁸ 木栓は胴の4面4つずつで合わせて16個ある。写真7番示したのは胴の1面の4つである。

¹⁹ 金栓は胴の4面3つずつで合わせて12個ある。写真8番示したのはそのうちの4つである。

- 5) 胴枠にのりを丁寧におく。
- 6) 皮を胴に乗せる。猫の頭部は必ず胴の先の方に向けて乗せる。逆にすると、皮はすぐ破れるという。
- 7) こばせを皮に巻き付け金栓を取り付ける。
- 8) 金栓を取り付けて、ひもをかける。
- 9) 張り台に乗せて、ひもをつける。
- 10) 縦張りが終わると横張り金栓をつける。
- 11) くさびを打ち、皮の歪みをなくする。
- 12) もじりで皮の歪み、たくみをなくする。(2回巻き)
- 13) 音で張り具合を調べる。胴を叩きながら、あるいはくさびを打ちながら音を調べる。
- 14) のりが乾くまで約1日置く。(ドライヤーで乾かす場合もある)
- 15) のりが乾いたら、不用な皮を切り取る。

表2 使われる道具

名称	用途
金栓	皮を引っ張るとめ金
こばせ	皮張りのあわせめをする竹
くさび	張り台の横に打つ木
もじり	ひもをねじり締める竹
寒梅粉	接着のり
張り台、締めなわ	皮のたるみを取りひもをかける台



写真7 木栓



写真8 金栓

以上述べたように柳川三味線の皮の張り方は、他の三味線と異なり、金栓張りをその作

法としている。他の三味線は木栓張りである。現在、柳川三味線の職人は非常に少ないため、柳川三味線でも木栓張りを用いる三味線屋が増えている。西村欣也へのインタビューによれば、金栓張りとは木栓張りでは、三味線の音色が全く異なっている。

金栓張りとは木栓張りの違いは、皮の張り方にある。すなわち、金栓張りは皮を張る道具が金属で出来ており、その張り方は胴の上に皮を置き下方に引っ張るようにする。逆に木栓張りの場合は、皮を張る道具は木製のハサミのようなもので、胴の上に置いた皮を上方へ引っ張る。無論木栓張りの方が皮を強く伸ばすため、柳川三味線の胴には適さない。

また、皮の張り方の違い以外に、皮を張る強度にも違いがある。木栓張りでは、皮のしなやかさが飛んでしまい、堅さのみが目につき、それが音に現れ、ベンベンという堅い音が出る。金栓張りは皮を無理に伸ばさないために、その皮膚の伸びに違いがあり、肌目に強く伸ばされた感じがなく、しなやかさが残り、柳川三味線に求められている特徴的な柔らかい音が出るという。

3. 三味線組歌演奏会の開催

三味線組歌演奏会の開催のきっかけは、津田がオランダから日本に来ていた留学生であるアドリアンス²⁰の論文を手伝ったことだと思われる。1966年、津田がアメリカのワシントン大学に行く前、アドリアンスが三味線組歌に関する論文を執筆するために、津田の教えを受けに来た。しかし、その頃は三味線組歌があまり演奏されていなかったため、楽譜まで調べなければならぬ状態だった。そこで、津田は、大阪で野川流の伝承者である菊原初子から野川流三味線組歌32曲の楽譜を借り、全て手写したという。当時はコピー機が普及していなかったため、津田は借りて来るとアドリアンスと2人で朝の3～4時まで書き写し、返しに行っては別の楽譜を借りてくるというようなやり方だったという。

楽譜の収集だけではなく、演奏の記録録音まで行った。当時は今日のような小さい録音機が無かったため、津田は毎日大きなテープレコーダーを持って大阪まで行き、菊原初子による野川流の三味線組歌と京都の萩原正吟による柳川三味線組歌を録音し、その後レコードを作った。津田利子は「よほど信念を持っていないと、あれはなかなかできるものではない、母は本当に必死でやっておられました。」と言っていた。その頃の津田には、「組歌で三味線音楽を残そう。また組歌の中でも柳川三味線を重視したい」という意識が強かった。1970年に、研究者の平野健次の協力により、初めて社団法人東洋音楽会関西支部の

²⁰ アドリアンスに関する資料を見つけれなかった。

主催で大阪で「三味線組歌演奏会」が開催された。以後、この演奏会は今日でも毎年開催されているが、津田は第1回から亡くなる直前の2002年まで毎年参加し、柳川三味線を演奏したという。こうした努力により、京都以外にも柳川三味線の魅力を知り、習おうとする人々が次第に増えて来た。

三味線組歌演奏会に関する情報を資料9にまとめた。第1回から第42回までは『京都當道会史』から転記し、第43回から47回までの情報は、筆者が京都當道会の会報をもとにまとめたものである。

資料9 三味線組歌演奏会

回数	年月日	会場	主催・制作・後援	演奏曲目
第1回	1970年2月5日	大阪天性寺	東洋音楽会関西支部	不明
第2回	1970年12月13日	東京日刊工業ホール	生田会	不明
第3回	1971年7月11日	京都府立文化芸術会館	萩原正吟	不明
第4回	1971年12月11日	東京日刊工業ホール	生田会	不明
第5回	1972年7月9日	大阪郵便貯金会館	菊原初子	不明
第6回	1972年12月2日	東京日刊工業ホール	生田会	不明
第7回	1973年7月1日	京都府立文化芸術会館	萩原正吟	不明
第8回	1973年12月8日	東京日刊工業ホール	生田会	不明
第9回	1974年7月7日	大阪郵便貯金会館	菊原初子（CBS ソニー後援）	不明
第10回	1974年12月7日	東京日刊工業ホール	生田流協会（生田会より改称）	不明
第11回	1975年7月6日	京都府立文化芸術会館	萩原正吟	不明
第12回	1975年12月6日	東京日刊工業ホール	生田流協会	不明
第13回	1976年3月28日	大阪フェスティバルホール	琴友会（会長菊原初子）	不明

第 14 回	1976 年 12 月 5 日	東京日刊工業ホール	生田流協会（菊原琴治 23 回忌追善演奏会に含まれる）	不明
第 15 回	1977 年 12 月 13 日	東京日刊工業ホール	生田流協会	不明
第 16 回	1978 年 7 月 9 日	大阪郵便貯金会館	菊原初子	不明
第 17 回	1978 年 12 月 11 日	東京日刊工業ホール	生田流協会	不明
第 18 回	1979 年 7 月 8 日	京都府立文化芸術会館	正吟会（萩原正吟門下）	不明
第 19 回	1979 年 12 月 9 日	東京日刊工業ホール	生田流協会	不明
第 20 回	1980 年 7 月 13 日	大阪厚生年金会館	菊原初子（10 周年記念）	不明
第 21 回	1980 年 12 月 7 日	東京日刊工業ホール	生田流協会（10 周年記念）	不明
第 22 回	1981 年 12 月 6 日	東京日刊工業ホール	生田流協会	不明
第 23 回	1982 年 12 月 5 日	大阪厚生年金中ホール	菊原初子	不明
第 24 回	1983 年 12 月 4 日	東京日刊工業ホール	生田流協会	不明
第 25 回	1984 年 12 月 2 日	大阪国立文楽劇場	菊原初子、琴友会、朝日新聞社後援	不明
第 26 回	1985 年 12 月 8 日	東京日刊工業ホール	生田流協会、朝日新聞社後援	不明
第 27 回	1986 年 12 月 21 日	大阪国立文楽劇場	菊原初子、琴友会、朝日新聞社後援	不明
第 28 回	1987 年 12 月 13 日	京都府立文化芸術会館	京都三味線組歌保存会（朝日新聞社後援）	不明
第 29 回	1988 年 12 月 8 日	東京日刊工業ホール	生田流協会、文化庁、朝日新聞社後援	不明
第 30 回	1989 年 12 月 11 日	大阪厚生年金中ホール	生田流協会、琴友会	不明

	日		制作、文化庁・朝日新聞社後援	
第31回	1990年12月11日	東京日刊工業ホール	生田流協会、琴友会制作、文化庁・朝日新聞社後援(20周年記念)	不明
第32回	1991年11月28日	京都府立府民ホール・アルテイ	生田流協会、京都當道会制作、文化庁・朝日新聞社後援	不明
第33回	1993年2月21日	東京日刊工業ホール	生田流協会、文化庁・朝日新聞社後援	不明
第34回	1994年2月5日	大阪メルパルク	生田流協会、琴友会制作、文化庁・朝日新聞社後援	不明
第35回	1995年7月16日	京都府立府民ホール	生田流協会、京都當道会制作、文化庁・朝日新聞社後援	不明
第36回	1996年8月10日	東京日刊工業ホール	生田流協会、文化庁・朝日新聞社後援	不明
第37回	1997年4月2日	大阪サンケイホール	生田流協会、琴友会制作、文化庁・朝日新聞社後援	不明
第38回	1998年12月13日	京都府立府民ホール	生田流協会、京都當道会制作、文化庁・朝日新聞社後援	《新七つ子》《千代の恵》《葛の葉》
第39回	1999年7月31日	東京日刊工業ホール	生田流協会、文化庁・朝日新聞社後援	不明
第40回	2000年9月24日	大阪国立文楽劇場	生田流協会、琴友会	《早船》《琉

			制作、文化庁後援	球》
第 41 回	2001 年 9 月 24 日	京都府立府民ホール	生田流協会、京都當 道会制作、文化庁・ 朝日新聞社後援	不明
第 42 回	2002 年 9 月 24 日	東京日刊工業ホール	生田流協会、文化 庁・朝日新聞社後援	《琉球》《早 船》
第 43 回	2003 年 4 月 27 日	大阪サンケイホール	生田流協会、琴友会 制作	不明
第 44 回	2004 年 12 月 5 日	京都会館第 2 ホール	生田流協会、京都當 道会制作	《飛驒》《琉 球》《千代の 恵》《下総ほ そり》
第 45 回	2005 年 10 月 29 日	東京イイノホール	生田流協会	《千代の 恵》《葛の 葉》
第 46 回	2006 年 12 月 2 日	大阪国立文楽劇場	不明	《待つにご ざれ》《琉 球》
第 47 回	2007 年 12 月 8 日	京都産業会館シルクホ ール	不明	《飛驒》《待 つにござ れ》《琉球》 《葛の葉》

4. 学校教育との関わり

津田は同志社大学大学院文学部文学学科修士課程を修了後、京都府立鴨沂高等学校の数学の教師になった。定年までの 35 年間、教師を務めていたため、学校教育の重要性も認識していた。一般の人々の柳川三味線に対する認識を高めるために、学校教育現場における普及活動にも力を注いだ。林美恵子は「現在の子供あるいは若い者は『日本の伝統楽器って何がある』と聞いても、三味線も箏も知らない子がかなり多いから、津田先生は学校で日本の伝統的なものを教える必要があると、特に京都の小中学校で京都の特徴の柳川三味

線を知らせる必要があると、いろいろな活動を行った」と語っている²¹。

津田が京都市内の幼稚園や小・中学校で行った具体的な活動をまとめたのが、資料 10 である。

資料 10 学校等における諸活動

年月日	学校名	授業内容	情報源
1994年6月2日	岩倉南小学校	楽器の音色の認識・生徒の楽器への接触。	『京都當道会史』 p. 145
1994年10月	明德幼稚園	楽器の音色を聞かせ、生徒に楽器を触らせて特徴な音を感じさせる。	直接電話で問い合わせた情報
1996年4月	北野子供会館	不明	不明
1996年5月	岩倉北小学校	①楽器の音色を感じさせる ②他の演奏家と2曲ほど演奏する ③生徒に楽器を触らせる	直接電話で問い合わせた情報
1999年6月	双岡保育園	不明	不明
1999年7月	竹の里小学校	不明	不明
1999年9月	新町小学校	子供5～6人のグループと仲良くなり、子供の希望により柳川三味線・胡弓を教える。	『京都當道会史』 p. 145
1999年11月	紫竹小学校	不明	不明
1999年11月	鳳徳小学校	不明	不明
2000年1月	上賀茂保育園	①楽器の音色を感じさせる ②他の演奏家と2曲ほど演奏する ③生徒に楽器を触らせる	直接電話で問い合わせた情報
2000年2月	桂中学校	不明	不明

²¹ 資料3参照。

2000年10月18日	京北第三小学校	不明	不明
2000年10月	桂中学校	不明	不明
2000年11月	京都教育大学附属 桃山中学校	箏・柳川三味線・胡弓の演奏 を聞かせてから、実際に子供 に触らせて音色の特徴を感じ させる。	『京都當道会史』 p. 145

津田が小・中学校で行った特別授業や講演の内容については、資料がほとんど残っていない。津田利子はインタビューの中で、「母が弾くということより日本伝統楽器の音色を感じさせるということが一番大事だと考えていたので、学校で行った授業はほとんどそんな内容だったと思います」と述べている。

以上述べた学校等での啓蒙活動以外に、津田は学会、公開講座での発表、講演あるいは論文などで、京都の柳川流についての発表を行っていたという。それらについての詳しい記録は残されていないが、次に概略をまとめておく。

(1) 大学での講義や活動は以下の通りである。

1) 1970 年から 2002 年まで、毎年東京芸術大学邦楽科の学生に「京都の音楽柳川三味線について」と題する講義と実演を行った。東京芸術大学邦楽科の卒業旅行では毎年京都に京舞妓の見学に訪れるという。1970 年から 2002 年までの毎年、京舞妓を見終わると、津田が学生たちの目の前で柳川三味線を演奏する通例であった。約 1 時間柳川三味線の特徴および演奏曲の解説などの講義を行った。

2) 1974 年から 1992 年までの 18 年間、京都教育大学非常勤講師として「邦楽器」という授業を担当した。

3) 1991 年に 1 年間、京都市立芸術大学大学院にて柳川三味線の演奏指導を行った。

(2) 津田の没後、娘の津田利子は母愛用の箏 3 面と柳川三味線 4 挺の計 7 点を東京芸術大学に寄贈した。寄贈した 4 挺の柳川三味線についての情報をまとめたのが、表 3 である。

表3 寄贈した三味線

品名	作者	数量
柳川三味線 銘[翁]	十二代 石村近江	1点
柳川三味線 銘[大内山]	八代 畑盛次	1点
柳川三味線 銘[浅芽]	今村正一	1点
柳川三味線 銘[富栄]	今村正一	1点
	計	4点

5. 古曲の復元

第1章第1節「柳川三味線の歴史と楽曲」で述べたように、柳川流の三味線曲はもともと柳川検校によって作られた30曲があったが、今日では6曲しか伝承されていない。その理由は定かではないが、なぜ津田は古曲復元の必要性を感じ、努力したのだろうか。

津田は、「伝統の持つ味をずっと変えずに守っていければと思います」というインタビュー記事の中で、次のように述べている。

私自身は最初から古曲の復元なんて考えてもいなかったです。ただ、日本音楽に関する歌本に以前から興味がありましたので。戦後、本当に分からない新曲ばかりが流行して、古曲がその場を失う形になってきたんです。多くの方々がいろいろ作曲をされ、それをまた多くの演奏家たちが取捨選択せずに弾くのを見るにつけ、その主体性のない行動と心に響かない音の羅列だけの曲に全く嫌気がさしてしまったんです。誰も古曲に目向けないのなら、じゃ私は古曲を勉強して身につけていこうと思ひまして、先ほどの資料を元に古曲の復元という仕事に自然とのめり込んでいったというのが真相なんです。[津田 1990:98]

津田は、古曲を復元するために、まず好きな作曲家が作った様々な作品の中から、自分が気になっている曲を調べ、それらの曲からこの作曲家の癖あるいは特徴—例えば、どのような音色が好きなのかなど—を理解した上で、今日のような楽譜に復元したという。津田が復元した曲の中で、今日での三味線演奏家たちによく使われているのは《千代の恵》という曲の楽譜である。この曲の冒頭部の復元譜とそれ以前の楽譜を図4、図5に示す。古曲の譜面は図5のように音高だけが書かれており、音長が示されていないため、津

(3) 自分の感性を頼りに復元する。

[illegible][illegible]

図5 古曲の楽譜

京都當道会の社団法人化は明治時代以来の検校達の望みだったが、結局当時まで実現していなかった。津田は強い信念のもとに長い歳月をひと方ならぬ努力を続け、それを実現させたのである。津田利子へのインタビュー²³により、次のようなことが明らかとなった。

23 資料 4 参照。

京都當道会を公にし、国に認められる組織にしたいという目的を持って、様々な努力した。周りの人々に「そんなもん先生はできませんわ、無理だわ」と言われたが、「そのために努力する。どんなことがあってもやります」と最後まで努力した。社団法人にするためには、区役所に様々な書類を提出せねばならなかったが、許可されるまで苦勞して自らその書類作成に尽力した。また、一つの字を間違えたら戻ってくるし、一つの企画ずれていても戻ってくるよね。それぐらいの難しい話ね。例えば「何々しました」って、ただ後ろに「。」がなかったレベルの話でも、それぐらい厳しいらしいよ。それを何回も何回も繰り返して、諦めずに。普通の人ではできない。

書類を提出するために、津田は何回も区役所に足を運んで、やっと2年9ヶ月をかけて全ての書類を提出し許可をされた。残念ながら、当時の書類は残っていない。津田利子は「当時母がその仕事は一切うちでやっていませんでした。全部京都當道会で書類を作って区役所に出しましたが、その後残っていないと思います。今、うちにもないし、京都當道会にもありません。どこにあるのか母しか知らないと思いますけど」と述べている²⁴。

社団法人化のためには家の名義の書き替えも必要だった。もともと京都當道会の盲人である検校2人以上のものであった名義を、その検校の子供の名義に替えなければならなかった。津田の父親である津田晴寛がその検校の一人だったため、その名義を道子と兄の名義に書き替えた。もう一人の松阪検校の名義をその息子の名義にするため、何回も足を運んで息子の所に頼みに行っていたという。名義を書き替えの後も最終的に認可されるまで、何度も様々な書類を作成したが、全て残っていないという。

これについて、津田利子は「その名義を書き替えてもらうために足も運びましたし、母は個人の弁護士を探して、その人が松阪さんの息子の弁護士と一緒に頼みに行って判子をもらったんです」と述べている²⁵。

以上の結果、今日の京都で柳川三味線が伝承され続けているのは、偏に津田の努力のためのものであることを明らかにした。すなわち、彼女の努力がなければ、今日の京都では、柳川三味線を弾く人は一人もいなかったかも知れないと言えるだろう。そして、小・中学校での教育活動の重視、三味線演奏会の開催や古曲の復元などといった諸活動から見れば、

²⁴ 資料4参照。

²⁵ 資料4参照。

津田は啓蒙家であり、演奏家であり、研究者でもあったことがわかる。こういった津田の努力があったからこそ、今日に至っても、柳川三味線を伝承し続けている演奏家たちの存在がある。中国人の音楽愛好者の一人として筆者は日本伝統音楽の一つで、京都の歴史や文化を背負った柳川三味線をこれからもずっと残していく努力をすべきだと思っている。

第3章 社団法人京都當道会設立の歴史と活動

津田による柳川三味線の伝承と保存に関する努力および活動について第2章で述べてきた。本章では、津田の死後今日まで、柳川三味線の伝承に大きな役割を果たしてきた京都當道会に着目し、柳川三味線の伝承および保存との関係を分析する。第1節では京都當道会の前身の琴優社からの歴史について述べる。さらに、第2節では京都當道会が開催してきた演奏会の概要を、収集したプログラムから辿り、その演奏曲目分析を通じて、6曲しかない柳川流三味線組歌のレパートリーが今日どのように伝承されているのかを明らかにする。

第1節 京都當道会の歴史

「當道」とは、「日本の歴史的な社会組織。本来は学芸・技芸において、専門とするものについて、みずからいう場合の語であったが、中世以後、狭義には盲人組織」[平野健次 1988: 176]である。

津田は『京都當道会史』において次のように述べている。

明治以前の検校が、幕府の保護のもとに、盲人を組織した治外法権的な自治団体である。平家琵琶（琵琶音楽）を表芸とし、地歌・箏曲・按摩をその生業としたという。當道の最高責任者は「職検校（総検校）」と呼ばれ、京都の職屋敷で政務を取り、諸国の仕置屋敷を通じて全国の盲人を支配し、その格式の高さは十万石の大名に匹敵したという。[津田 2002: 1]

當道会に関する資料としては、『京都當道会史』が最も詳しいため、それを主な参考資料として、現在の社団法人京都當道会になるまでの流れあるいは歴史を整理する。参考までに、以下に『京都當道会史』の目次を示す。

第1章 明治以前の検校・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 1

第2章 京都の伝承の系譜・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 3

第3章	明治維新後の検校	7
第4章	琴優社の創立	9
第5章	清聚社の設置	31
第6章	當道慈善会	39
第7章	免状について	69
第8章	許金	81
第9章	札下制度の廃止	99
第10章	京都當道会の創設と発展（戦前の京都當道会）	103
第11章	戦後の京都當道会	129
第12章	社団法人京都當道会の設立	137
第13章	総会の記録	147
第14章	演奏会・行事・対外活動の記録	159

演奏会出演表

演奏者の演奏曲名表（明治45～昭和4）

第15章	役員構成（昭和59年以後）	185
	京都當道会役員及び委員記録	185
	社団法人京都當道会定款	193

あとがき

本章では、京都當道会の歴史を大きく次の三つの時代に分けて整理する。すなわち、明治維新後、職屋敷廃止から「琴優社」成立までの時代（1）、それ以後京都當道会設立までの時代（2）、そして社団法人京都當道会設立以後の時代（3）である。

1. 琴優社時代

（1）設立と構成員

明治維新の改革は、職屋敷所属の検校たちの権威を取り上げただけでなく、検校の意識と生活にも大きな打撃を与えた。しかし、検校教育を受けていた男性盲人たちが、地歌・箏曲の伝承と発展に努力したいという目的で1885（明治18年）に「琴優社」という組織を創始した。琴優社の検校会員についてわかる範囲で入社年別にまとめたのが、資料11である。『京都當道会史』第4章の10～16頁を参考した。

資料 11 琴優社の構成員

入社年	氏名	小計
1885 (明 治 18) 年	鶴岡俊、幾山栄福、伊原邦貴、沢本牧之助、寺林増三朗、 岡預一郎、百原良雄、松見良一、松阪春栄、古川龍斉	10 名
1905 (明 治 38) 年	百原良雄、古川龍斉、松阪春栄、伊原邦貴、谷清五郎、中 石芳斉、山口巖、渡辺正之、井上福栄	9 名
1910 (明 治 43) 年	百原良雄、古川龍斉、松阪春栄、伊原邦貴、谷清五郎、中 石芳斉、山口巖、渡辺正之、井上福栄、津田富栄、田中栄 一、阪本音次郎	12 名
1915 (大 正 4) 年	百原良雄、古川龍斉、松阪春栄、伊原邦貴、谷清五郎、中 石芳斉、山口巖、渡辺正之、井上福栄、津田富栄、田中栄 一、阪本音次郎、伊東重一	13 名
1921 (大 正 10) 年	百原良雄、古川龍斉、松阪春栄、伊原邦貴、谷清五郎、中 石芳斉、山口巖、渡辺正之、井上福栄、津田富栄、田中栄 一、阪本音次郎、伊東重一、後藤一雄	14 名

1885～1905 (明治 18～38) 年、1905～1910 (38～43) 年、1915～1921 (大正 4～10) 年の間にも入社した検校はいたと考えられるが、この資料には記述がない。

(2) 主要業務

琴優社が行った重要な事業は免状・免札の発行①と祖神への琴絃奉納による祭祈②である。以下、2つの事業の各々について述べる。

① 免状・免札の発行

地歌・箏曲の保存・伝承・発展のために、琴優社の検校たちは免状・免札の発行を行った。それには月例の行事として一人の検校が当たった。その業務内容について、津田は次のように記している。

札元²⁶請求の数だけ木札を札元に渡し、その月一月の札元の免状発行を記入、即ち札元よりの発行先と免札の種類、及び免札に対する金銭が簡単に記入される。各札元請求通りの枚数が札元に渡され、それが各自の札下²⁷へ、また札下は弟子への順で発行され、免状に書かれる組名、曲名などは大福帳にされた。[津田 2002:17]

各札元の枚数は直接その門下の人数を示すもので、1919(大正8)年までは月平均200枚であったが、1920(大正9)年1月より11年2月までに各札元に手渡された札の数は千枚以上に超えていたという。[津田 2002:19]

この数から見ると、当時(明治時代)は西洋音楽が流行り始めた時代だが、家庭音楽としては箏や三味線音楽などの日本音楽が主流を占めていたと考えられる。

琴優社による免状・免札の発行は社団法人になっても続けられており、古典の伝承・保存には大きな貢献といえる。ただし、琴優社時代の免札は木製のものだったが、1921(大正10)年頃木札を作る人がいなくなったため、それ以後は組免状および資格免状のみの発行となっている。

②祖神への琴絃奉納による祭祈

琴優社が創立された当時の祭祈は次のようなものであった。

男性盲人が毎年2月16日に、京都市下京区高倉綾小路の「清聚庵」で、盲人の守り神「雨夜尊」を祭り、酒を供して、平家琵琶を語った法会である。[津田 2002:13]

明治32年6月、新しく起草された「當会山王御祭り控」に琴優社と表記されている。実際にはどのようなお祭りをしたのかは、詳細がないのでわからない。神主などの礼金も書かれていないので呼ばずにすましたと思う。わかることは皆が集まり祭祈を行った後に簡単な弁当を食べたようである。お酒も出されている。この行事は京都當道会時代になっても継続されている。現在、毎年3月16日の免状授与式の際に神事を行うのがこの流れのものである。[津田 2002:25]

²⁶ 札元とは、通常一門の頭となる者がその地位についた。誰が見ても当然という芸道上の能力を持った人である。

²⁷ 札下とは札元の門下をいう。

この業務に関する資料が非常に少ないため、何の目的で行われているのか、どのような内容の祭祈であるのかなど詳細はわからない。

2. 京都當道会時代

京都當道会は 1922 (大正 11) 年に設立されたが、その経緯に関しては何の記録も残っていない。[津田 2002 : 103] 津田は、「時代に即応するために、地歌・箏曲にかかわる人を対象としたものに組織替えをし、京都當道会と変身したのではないか」あるいは「琴優社が創立当時は対象を盲人としていたが、(学術技芸主として箏曲・三絃などを教えとの目的事項があるが) この時代の推移に即応するために、対象範囲を地歌・箏曲携わる者と変えて目的も限定し、地歌・箏曲の伝承・保存・発展のための別団体に移行したのではないか」などと推測している。[津田 2002 : 104]

琴優社から京都當道会へと変わっても、琴優社の札元以外の者が自由に免札・免状が発行できるようになったわけではない。「免札・免状の事業を行うことにより、地歌・箏曲の保存・発展に寄与した琴優社は 大正 11 年に京都當道会に免状発行の権利を委譲することにした」[津田 2002 : 103] すなわち、実態としては琴優社時代の札元がなくなったのではなく、名称を変えて京都當道会の師匠がその役割をするようになったということである。門下は親師匠より免札・免状を受けるが、それらは當道会から大親師匠を通じて発行される。このように実質的には、琴優社の札元制度の形態は全く変わっていないが、京都當道会は免状取得の条件をさらに加えた。すなわち古典の伝承・保存のために 1933 (昭和 8) 年に資格試験制度を設けたのである。それは全会員に対して新しい階級を定め、試験によりその資格を与えるものである。社団法人となった今日でもこの制度は継続されている。

新しい階級規則は次のように定められた。[津田 2002 : 120]

資料 12 新しい階級規則

- | | |
|-----|------------------------------|
| 第一条 | 芸術の向上発展に資する為新に階級制度を規定す |
| 第二条 | 階級は次の四級とす
大師範、師範、準師範、師匠 |
| 第三条 | 昇給は大師範、師範は功労に拠り、準師範、師匠は試験に因る |

- 第四条 試験科目は下の通り
師匠の試験科目 箏、三絃の演奏、歌、楽理、唱譜の5科目
準師範の試験科目は師匠試験科目の外に（箏、三絃に関する歴史）の1科を加ふ
- 第五条 盲学校の音曲科の卒業生は無試験にて師匠の免状を附与す
- 第六条 試験期日は下の通り
師匠試験は毎年6月下旬、準師範試験は毎年12月中旬
- 第七条 受験料は一回に付き金5円とす
- 第八条 試験を受けんと欲する者は約1ヶ月以前に履歴書に習得曲目を記入し受験料を添へ申込こと

以上

京都當道会

昭和8年6月

1922(大正11)年に、京都當道会が創設された。当時の検校は津田甚之助(晴寛)、中石芳次郎(芳斉)、渡辺正太郎(正之)、後藤一雄、谷清五郎(三笑)、伊原邦貴、阪本音次郎の7人であった。それ以後、構成員の数は増えていたと考えられるが、その数は不明である。津田甚之助(晴寛)以外の6人は、琴優社時代から地歌・箏曲の伝承・保存のために尽力し続けてきた検校で、京都當道会まではそうした努力が続けられていたといえるだろう。しかし、1943(昭和18)年は、京都當道会の検校はほとんど亡くなり、津田青寛一人になってしまった。彼も迫る戦争のために1944(昭和19)年夏に滋賀県に疎開し、京都を離れたため京都當道会に関与できなくなったという。様々な演奏会が中止され、免状の発行もなくなり、京都當道会には空白の時代が続き、戦争の敗戦を迎えた。1946(昭和21)年1月、京都に戻ってきた津田青寛は、地歌・箏曲の活動を開始したが、間もなく4月亡くなった。

[津田 2002:129]

津田青寛は、津田の父であり、京都當道会の最後の検校であった。津田晴寛の死は、検校という存在自体が消滅したことを意味する。その後、男性検校の組織だった京都當道会は、今日では女性が中心となって地歌・箏曲を守り続ける会となった。

1946(昭和21)年、京都當道会の事務員を務めていた吉田寛一²⁸の努力で会員が集まり京

²⁸ 1943(昭和18)年から1984(昭和59)年の間に京都當道会の事務員を務めた人である。

都當道会が再編された。戦前行われていた定期演奏会と資格試験が再開され、しかも資格試験は毎年7月25日と12月25日の2回施行されるようになった。この日程は今日に至っても変っていない。また、1982(昭和57)年より京都當道会会報の発行が開始され、社団法人になってからは毎年4回の発行となっている。会報発行の目的は事業計画にもあるように、「社団法人京都當道会の事業とその経過、地歌・箏曲に関する記事(実技・楽理も含めて)、その普及・発展のための記事、その他、通知・報告など」[津田 2002:132]となっている。

3. 社団法人京都當道会時代

京都當道会の社団法人化は明治時代以来の検校たちの望みであったが、実現されなかった。その望みは戦後においても京都當道会の人々に持ち続けられていた。社団法人化のためには、官庁に様々な書類を提出し、許可を受ける必要があった。『京都當道会史』第12章を参考に、その主な必要書類を以下に示す。[津田 2002:137]

- 1) 設立趣意書
- 2) 定款
- 3) 会員名簿
- 4) 設立決議録
- 5) 財産目録
- 6) 寄付申込書
- 7) 財産の権威の所属についての証明書
- 8) 財産評価書
- 9) 設立後3年間の事業計画および収支予算書
- 10) 設立代表者権限証明書
- 11) 設立代表者の就任承諾書と履歴書
- 12) 役員予定者の就任承諾書と履歴書
- 13) 役員予定者の印鑑証明
- 14) 役員の就任についての任命権者の承諾書写し

以上の書類は全て津田が一人で書き終えて区役所に提出し、2年9ヶ月の努力の末、

1990(平成2)年12月26日に法人設立許可が下され、京都當道会は「社団法人京都當道会」(以下、(社)京都當道会と略する)となった。この経緯については第2章第2節で詳しく述べたが、ここで注目したいのは、(社)京都當道会の設立趣意書である。津田の記録によると、その目的は「日本音楽特に古典の伝承・普及・育成及び研究することである。その上で、郷土の伝統音楽すなわち京都の特徴の柳川三味線の伝承と保存・発展すること」[津田 2002:139]とある。

組織として柳川三味線を伝承・普及するためには、まず会員自身が柳川三味線を演奏できる努力をしなければならない。しかし、柳川三味線の演奏は、ただ中棹を柳川に持ち替えることだけの意味にとどまらず、楽器本体の構造や持ち方など演奏法まで異なるために容易なことではない。そこで、柳川三味線に関心を持っている人々には、當道会から三味線を貸し出し(社)京都當道会の中で指導が行われた。週1回木曜日に、一切無料で、楽譜も(社)京都當道会の負担で準備して、会長の津田が自ら熱心に指導をした。参加者も非常に熱心に、柳川三味線の柔らかく優雅な音色を感じながら指導を受けていたという。多くの人々が柳川三味線に興味を持つようになったが、やはり指導の対象が会員に限定されていたため、普及と伝承者育成のための効果が大きいとはいえなかった。そこで会員以外の人々にも、京都で古くから伝承されてきた京都の響きを認識・理解してもらうために、日本財団の補助金により「柳川三味線伝承・保存特別演奏会」を3度開催した。『京都當道会史』第13章の記述をもとに、その詳細を資料13にまとめる。[津田 2002:168-170]

資料13 柳川三味線伝承・保存特別演奏会

回数	開催日	場所	出演者 数	入場者 数	演奏曲目
第1回	2000年12 月7日	京都府立府 民ホール	104名	507名	《琉球》* 《浮寝》《墨絵の葦》 《播鉢・れんげ》《五段砧》《四 季の眺》《都十二月》
第2回	2001年12 月16日	京都府立府 民ホール	90名	520名	《千代の恵》《菜露》《春日野》《初 秋》《五十三次》《桂男》《葵の上》

第3回	2002 年 12 月 8 日	京都府立府 民ホール	不明	不明	《六段》《琉球》* 《千代の恵》 《貴船》《さらし》《嵯峨の春》《葵 の上》《船の夢》《八千代獅子》
-----	--------------------	---------------	----	----	--

第3回の演奏会については、津田は次のように記している。

音曲演奏だけではなく、今回は「京言葉と柳川三味線との関係」についてをサブタイトルとして、研究に裏付けられた「京言葉と柳川三味線の表現」を、演奏会で聴衆の方々が、是非耳で確かめ、味わって頂くと共に、京都に在住する日本音楽研究者および、会長津田道子で、採譜・分析し研究書（研究論文・研究レポート）として広く公開することにした。[津田 2002:170]

（社）京都當道会による「柳川三味線伝承・保存特別演奏会」という方法は、確かに世の多くの人々に柳川三味線の存在を知らしめるための一つの有効な道であったと考える。

以上、京都當道会という組織の歴史について述べてきた。1885（明治18年）検校たちは、地歌・箏曲の伝承の保存・隆盛・教育に尽くすという趣意を持って琴優社を設立し、以後伝承する対象の範囲の変化により、改称して京都當道会となった。そして今日では、さらに（社）京都當道会となって、地歌・箏曲を伝承しながら、特に柳川三味線の伝承と保存のために力を入れている。そのような三つの段階からなる歴史を明らかにした。

第2節 京都當道会の演奏活動

琴優社時代から地歌・箏曲を伝承するために、様々な演奏会が行われていた。そのうち今日に至るまで続けられてきた演奏会がある。本節では、それらの演奏会に着目し、演奏会の演目を通じて、柳川流三味線組歌のレパートリーが現在どのように伝承されているのかを明らかにする。

1. 定期演奏会²⁹

1901 (明治 33) 年に始められた演奏会は、2008 (平成 20) 年 2 月まで計 105 回行われた。

第 1 ～100 回の情報は『京都當道会史』第 14 章の 159～161 頁から転記で、101～105 回の情報は京都當道会会報の記述を参考に、筆者が作成したものである。1924 年、1945 年および 1946 年は恐らく戦争中のため未開催である。

資料 14 定期演奏会

回数	年月日等	会場	主催者	演奏曲 数 (曲)	出演者 数 (名)
第 1 回	1901 年	京都クラブ	當道慈善会	不明	不明
第 2 回	1902 年	不明	當道慈善会	不明	不明
第 3 回	1903 年	京都クラブ	當道慈善会	不明	不明
第 4 回	1904 年	岡崎博覧会館	當道慈善会	不明	不明
第 5 回	1905 年	不明	當道慈善会	不明	不明
第 6 回	1906 年	不明	當道慈善会	不明	不明
第 7 回	1907 年	不明	當道慈善会	不明	不明
第 8 回	1908 年	不明	當道慈善会	不明	不明
第 9 回	1909 年	不明	當道慈善会	不明	不明
第 10 回	1910 年	不明	當道慈善会	不明	不明
第 11 回	1911 年	不明	當道慈善会	不明	不明
第 12 回	1912 年	不明	當道慈善会	不明	不明
第 13 回	1913 年 6 月 2 日	六角会館	當道慈善会	23	69
第 14 回	1914 年 6 月 8 日	六角会館	當道慈善会	25	79
第 15 回	1915 年 11 月 15 日	六角会館	當道慈善会	22	68
第 16 回	1916 年 6 月 13 日	六角会館	當道慈善会	25	80
第 17 回	不明	六角会館	當道慈善会	不明	不明
第 18 回	1918 年 6 月 3 日	六角会館	當道慈善会	25	105
第 19 回	1919 年 4 月 21 日	六角会館	當道慈善会	25	101

²⁹ 1 ～20 回まで戦前行われた演奏会で、21 から戦後のものである。

第 20 回	1920 年 4 月 27 日	六角会館	當道慈善会	28	111
第 21 回	1921 年 5 月 20 日	六角会館	當道慈善会	25	99
第 22 回	1922 年 11 月 6 日	六角会館	當道慈善会	32	120
第 23 回	1923 年 11 月 19 日	先争町鴨涯女工場	京都當道会	27	103
第 24 回	1925 年 10 月 26 日	六角会館	京都當道会	29	77
第 25 回	1926 年 10 月 25 日	六角会館	京都當道会	29	98
第 26 回	1927 年 10 月 3 日	六角会館	京都當道会	25	83
第 27 回	1928 年 11 月 6 日	六角会館	京都當道会	30	80
第 28 回	1929 年 10 月 21 日	六角会館	京都當道会	25	75
第 29 回	1930 年 6 月 2 日	六角会館	京都當道会	23	72
第 30 回	1931 年 11 月 2 日	市公会堂	京都當道会	16	76
第 31 回	1932 年 10 月 4 日	市公会堂	京都當道会	13	66
第 32 回	1933 年 10 月 2 日	市公会堂	京都當道会	12	53
第 33 回	1934 年 10 月 7 日	日の出会館	京都當道会	16	74
第 34 回	1935 年 4 月 15 日	市公会館	京都當道会	25	124
第 35 回	1936 年 10 月 26 日	日の出会館	京都當道会	14	61
第 36 回	1937 年 10 月 10 日	日の出会館	京都當道会	12	58
第 37 回	1938 年	不明	京都當道会	不明	不明
第 38 回	1939 年	不明	京都當道会	不明	不明
第 39 回	1940 年	不明	京都當道会	不明	不明
第 40 回	1941 年 10 月 16 日	日の出会館	京都當道会	13	46
第 41 回	1942 年	日の出会館	京都當道会	不明	不明
第 42 回	1943 年	日の出会館	京都當道会	不明	不明
第 43 回	1944 年 11 月 21 日	新聞会館	京都當道会	10 曲	34
第 44 回	1947 年	不明	京都當道会	不明	不明
第 45 回	1948 年	不明	京都當道会	不明	不明
第 46 回	1949 年	不明	京都當道会	不明	不明
第 47 回	1950 年 9 月 24 日	祇園会館	京都當道会	13 曲	64
第 48 回	1951 年	不明	京都當道会	不明	不明

第 49 回	1952 年	不明	京都當道会	不明	不明
第 50 回	1953 年	不明	京都當道会	不明	不明
第 51 回	1954 年	不明	京都當道会	不明	不明
第 52 回	1955 年	不明	京都當道会	不明	不明
第 53 回	1956 年	不明	京都當道会	不明	不明
第 54 回	1957 年	不明	京都當道会	不明	不明
第 55 回	1958 年 12 月 3 日	八坂クラブ	京都當道会	10	105
第 56 回	1959 年 4 月 12 日	関西電力ビル	京都當道会	13	139
第 57 回	1960 年 6 月 1 日	京都会館第二ホール	京都當道会	10	140
第 58 回	1961 年 6 月 15 日	京都会館第二ホール	京都當道会	12	140
第 59 回	1962 年 6 月 15 日	京都会館第二ホール	京都當道会	不明	不明
第 60 回	1963 年	京都会館第二ホール	京都當道会	不明	不明
第 61 回	1964 年 4 月 8 日	京都会館第二ホール	京都當道会	11	185
第 62 回	1965 年	不明	京都當道会	不明	不明
第 63 回	1966 年	不明	京都當道会	不明	不明
第 64 回	1967 年	不明	京都當道会	不明	不明
第 65 回	1968 年	不明	京都當道会	不明	不明
第 66 回	1969 年	不明	京都當道会	不明	不明
第 67 回	1970 年	不明	京都當道会	不明	不明
第 68 回	1971 年	不明	京都當道会	不明	不明
第 69 回	1972 年	不明	京都當道会	不明	不明
第 70 回	1973 年	不明	京都當道会	不明	不明
第 71 回	1974 年 2 月 24 日	産業会館 8 階ホール	京都當道会	19	314
第 72 回	1975 年 2 月 24 日	産業会館 8 階ホール	京都當道会	20	331
第 73 回	1976 年	不明	京都當道会	不明	不明
第 74 回	1977 年 2 月 20 日	京都会館第二ホール	京都當道会	16	411
第 75 回	1978 年 2 月 26 日	産業会館 8 階ホール	京都當道会	21	453
第 76 回	1979 年 2 月 25 日	産業会館 8 階ホール	京都當道会	22	509
第 77 回	1980 年 2 月 17 日	産業会館 8 階ホール	京都當道会	22	503

第 78 回	1981 年 2 月 15 日	産業会館 8 階ホール	京都當道会	21	463
第 79 回	1982 年 2 月 28 日	産業会館 8 階ホール	京都當道会	不明	不明
第 80 回	1983 年 2 月 27 日	産業会館 8 階ホール	京都當道会	20	452
第 81 回	1984 年 2 月 26 日	産業会館 8 階ホール	京都當道会	21	466
第 82 回	1985 年 2 月 24 日	産業会館 8 階ホール	京都當道会	20	450
第 83 回	1986 年 2 月 23 日	産業会館 8 階ホール	京都當道会	21	456
第 84 回	1987 年 2 月 22 日	産業会館 8 階ホール	京都當道会	20	440
第 85 回	1988 年 2 月 28 日	産業会館 8 階ホール	京都當道会	19	417
第 86 回	1989 年 2 月 26 日	産業会館 8 階ホール	京都當道会	21	443
第 87 回	1990 年 2 月 25 日	産業会館 8 階ホール	京都當道会	20	407
第 88 回	1991 年 2 月 24 日	産業会館 8 階ホール	(社) 京都當道会	20	405
第 89 回	1992 年 2 月 23 日	産業会館 8 階ホール	(社) 京都當道会	22	423
第 90 回	1993 年 2 月 28 日	産業会館 8 階ホール	(社) 京都當道会	22	424
第 91 回	1994 年 2 月 27 日	産業会館 8 階ホール	(社) 京都當道会	22	421
第 92 回	1995 年 2 月 26 日	産業会館 8 階ホール	(社) 京都當道会	20	392
第 93 回	1996 年 2 月 25 日	産業会館 8 階ホール	(社) 京都當道会	21	412
第 94 回	1997 年 2 月 23 日	産業会館 8 階ホール	(社) 京都當道会	23	424
第 95 回	1998 年 2 月 22 日	産業会館 8 階ホール	(社) 京都當道会	22	397
第 96 回	1999 年 2 月 28 日	産業会館 8 階ホール	(社) 京都當道会	22	417
第 97 回	2000 年 2 月 27 日	産業会館 8 階ホール	(社) 京都當道会	19	380
第 98 回	2001 年 2 月 25 日	産業会館 8 階ホール	(社) 京都當道会	23	421
第 99 回	2002 年 2 月 24 日	産業会館 8 階ホール	(社) 京都當道会	21	405
第 100 回	2003 年 2 月 23 日	産業会館 8 階ホール	(社) 京都當道会	不明	不明
第 101 回	2004 年 2 月 29 日	京都産業シルクホール	(社) 京都當道会	不明	不明
第 102 回	2005 年 2 月 27 日	京都産業シルクホール	(社) 京都當道会	不明	不明
第 103 回	2006 年	不明	(社) 京都當道会	不明	不明
第 104 回	2007 年 2 月 25 日	京都産業シルクホール	(社) 京都當道会	不明	不明
第 105 回	2008 年 2 月 24 日	京都産業シルクホール	(社) 京都當道会	不明	不明

2. 特別鑑賞会

代々の検校たちによって守られてきた古典音楽（三味線・箏曲）を、次代に引き継ぐことを目的として開催された演奏会である。1989（平成元）年～2001（平成13）年の情報は『京都當道会史』の第14章の167～168頁からの転記で、2002（平成14）年～2008（平成20）年のものは京都當道会の会報を参考に、筆者が作成したものである。

資料 15 特別鑑賞会

回数	年月日	出演者数 (名)	入場者 数(名)	演奏曲目
第1回	1989年3月26日	88	566	《五段砧》《千代の恵》《楓の花》《玉の台》《箏13絃による三重奏》《八段》 《石橋》
第2回	1990年5月6日	111	711	《八千代獅子》《六段・逆六段清覺》《弄齋》 《桜尽くし》《花の旅》《神楽初》《玉川》 《今小町》《墨絵の葦》《たぬき》
第3回	1991年6月2日	160	1171	《飛弾》＊ 《初音》《お乳やめのと》 《翁》《若菜》《茶音頭》《嵯峨の秋》《初秋》 《夕の草》《深夜の月》《出口の柳》 《八段》
第4回	1992年5月31日	147	1005	《琉球》＊ 《千代の恵》《七段の調》 《四の民》《六段恋慕》《古道成寺》《春の声》 《七草》《長等の春》《ままの川》 《打盤・横槌》
第5回	1993年5月30日	138	997	《有馬獅子》《心づくし》《浮寝》《嵯峨の春》 《春の曲》《都十二月》《つづし》《笹の露》 《夜やの星》《川千鳥》《越後獅子》
第6回	1994年5月29日	154	1056	《富士太鼓》《五段の調》《芥子の花》 《雲井弄齋》《鎌倉八景》《夏の曲》《磯

				の春》《道中双六》《四季の眺》《桂男》 《万才》
第7回	1995年6月4日	156	1117	《八島》《九段・雲井九段》《梅の宿》 《榊》《花の旅》《秋の曲》《園の秋》《小 夜神楽》《四季の寿》《竹生島》
第8回	1996年6月2日	148	1121	《新松竹梅》《八段の調》《有馬獅子》 《浮寝》《歌恋慕・倭文》《西行桜》《桜 川》《夕顔》《玉椿・袖の雨》
第9回	1997年6月1日	146	1121	《葵の上》《乱輪舌》《夕空》《四段砧》 《紅葉づくし》《常磐木》《千鳥の曲》 《新道成寺》《春の曙》《松の寿》《茶 音頭》
第10回	1998年5月31日	146	1121	《越後獅子》《花形見》《浮寝》《春の 声》《春日野》《桜づくし》《御山獅子》 《老松》《根曳の松》
第11回	1999年5月31日	171	1280	《琉球》* 《菜薺》《逆六段菅覚》《万 才》《春日影》《狭衣》《松竹梅》《楓の 花》《老松》《磯の春》《八千代獅子》
第12回	2000年5月21日	136	1080	《千代の恵》《五段・雲井五段》《桜づ くし》《八重霞》《七小町》《打盤・横 槌》《春の曲若菜》《茶音頭》《有馬獅 子》
第13回	2001年6月3日	144	1075	《飛驒》* 《初音》《八段》《若菜》《道 中双六》《四季の寿》《常世・歌恋慕》 《竹生島》《藤戸》《躑躅》《楫枕》
第14回	2002年6月2日	不明	不明	《七夕》《娘道成寺》《新道成寺》《新 娘道成寺》《古道成寺》《まもの川》《三 津山》《深夜の月》《琉球》*

第 15 回	2003 年 6 月 29 日	不明	不明	《菜菔》《琉球》* 《桜づくし》《榊》 《神楽》《宇治巡り》《六段恋慕》《四季の寿》《打盤・横槌》
第 16 回	2004 年 5 月 30 日	不明	不明	《水》《みだれ》《長等の春》《玉鬘》《千代の鶯》《おちや乳人》《冬の曲》《八重衣》《荒れ鼠》
第 17 回	2005 年 6 月 5 日	不明	不明	《新娘道成寺》《八段の調》《残月》《八重垣》《五段砧》《笹の露》《秋風の曲》 《新松づくし》
第 18 回	不明	不明	不明	不明
第 19 回	2007 年 6 月 3 日	不明	不明	《越後獅子》《楫枕》《三段獅子》《新青柳》《みだれ》《梓》《秋の言葉》《新浮船》《新道成寺》
第 20 回	2008 年 6 月 8 日	不明	不明	不明

3. 月次演奏会

津田が(社)京都當道会の会長を務めるようになってから、組織の基盤を確立しようとするだけではなく、京都當道会の本来の目的を達成するために、古典の伝承・保存の事業に着手した。すなわち、古典の伝承・保存のために、年 1 回の京都當道会の定期演奏会の他に、新たに月次演奏会を開催し始めた。しかし、残念ながら、この演奏会は津田が亡くなった後、行われなくなっている。1987 年 6 月より 2000 年 3 月まで 154 回行われた月次演奏会の内容をまとめ資料 16 に示す。『京都當道会史』第 13 章の 164～168 頁を参考にした。

資料 16 月次演奏会

回数	年月	出演者	入場者数	曲名
第 1 回	1987 年 6 月	5	57	《八橋》《夏の曲》《楓の花》《京名所》
第 2 回	1987 年 7 月	5	62	《なでしこ》《時鳥の曲》《六段恋慕》《八重衣》
第 3 回	1987 年 8 月	4	59	《黒髪》《八段の調》《舟の夢》《春重ね》

第4回	1987年9月	5	59	《梅ヶ枝》《六段の調》《さらし》《常世の曲・歌恋慕》
第5回	1987年10月	4	63	《新雲井弄斎》《荒鼠》《初秋》《翁》
第6回	1987年11月	7	43	《五段の調》《嵯峨の秋》《有馬獅子》《夜夜の星》
第7回	1987年12月	5	36	《秋の言葉》《春の栄》《鶴の巢竜》《山路の秋》
第8回	1988年1月	8	53	《九段の調》《五段砧》《七小町》《播鉢・連木》
第9回	1988年2月	6	47	《雲井七段》《初音》《梅の宿》《万才》
第10回	1988年3月	5	49	《子の日》《乱》《松の栄》《千代の恵》
第11回	1988年4月	9	59	《菜薺・夕の雲》《千鳥の曲》《夕顔》《若菜》
第12回	1988年5月	12	62	《深夜の月》《けしの花》《梓》《四段砧》
第13回	1988年6月	5	54	《春の恵》《初夏の印象》《瀬音》《箏二重奏2番》
第14回	1988年7月	7	55	《木と石の詩》《埼羅》《大和の春》《2つの個性》
第15回	1988年8月	7	70	《三つのアラベスク》《三つのエスキス》《箏双重》《箏四重箏曲》
第16回	1988年9月	3	76	《海人小舟》《里の春》《水の玉》
第17回	1988年10月	6	39	《露の蝶》《玉の台》《打盤・横槌》《尾上の松》
第18回	1988年11月	9	46	《おぼこ菊》《大内山》《四季の寿》《秋の曲》
第19回	1988年12月	5	25	《御国の誉》《菜の葉》《冬の曲》《山路の秋》
第20回	1989年1月	9	44	《明治松竹梅》《門松》《墨絵の葦》《春の曲》
第21回	1989年2月	4	29	《松づくし》《出口の柳》《春の声》《ままの川》
第22回	1989年3月	4	46	《高砂》《七段》《八島》《磯の春》
第23回	1989年4月	5	36	《鶴の声》《神楽》《稚児桜》《越後獅子》
第24回	1989年5月	4	37	《由縁の月》《八千代の獅子》《新道成寺》《楫枕》
第25回	1989年6月	4	30	《寿》《播鉢・連木》《末の契り》《楫枕》
第26回	1989年7月	3	40	《浪花十二月》《逆六段》《正月》《嵯峨の春》

第 27 回	1989 年 8 月	5	37	《袖香炉》《夕顔》《八段》《新浮船》
第 28 回	1989 年 9 月	4	46	《乱》《雪》《六段》《虫の音》
第 29 回	1989 年 10 月	4	23	《新高砂》《えび》《玉椿・袖の雨》
第 30 回	1989 年 11 月	9	46	《春日影》《神楽・鳥追》《狐の嫁入り》《長等の春》
第 31 回	1989 年 12 月	4	20	《菜蓂》《ひなふり》《難波獅子》《万才獅子・八千代獅子》
第 32 回	1990 年 1 月	7	34	《七草》《椿づくし》《淀川》《松竹梅》
第 33 回	1990 年 2 月	7	53	《鉄輪》《神楽初》《老の双葉》《根曳の松》
第 34 回	1990 年 3 月	4	48	《東山》《邯鄲》《八段》《春の曙》
第 35 回	1990 年 4 月	3	35	《七福神》《花形見》《里の暁》《新娘道成寺》
第 36 回	1990 年 5 月	5	33	《八島》《今小町》《御代の春》《四季の眺》
第 37 回	1990 年 6 月	3	21	《雲出の曲》《新浮船》《こすのと》《茶音頭》
第 38 回	1990 年 7 月	4	38	《新松づくし》《花づくし》《夕空》《三津山》
第 39 回	1990 年 8 月	5	20	《桜川》《鉄輪》《あしかり》《東獅子》
第 40 回	1990 年 9 月	4	31	《松の寿》《山姥》《さむしろ》《桂男》
第 41 回	1990 年 10 月	4	23	《菜蓂》《虫の音》《嵯峨の春》《萩の露》
第 42 回	1990 年 11 月	5	40	《黒髪》《紅葉づくし》《楫枕》《園の秋》
第 43 回	1990 年 12 月	13	37	《飛騨》* 《乱》《新道成寺》《難波獅子》
第 44 回	1991 年 1 月	9	27	《扇すくし》《鏡餅》《春の曲》《春の曙》
第 45 回	1991 年 2 月	9	45	《竹生島》《万才》《冬の曲》《千代の恵》
第 46 回	1991 年 3 月	8	34	《御代の春》《四季の寿》《梅の宿》《大和文》
第 47 回	1991 年 4 月	3	21	《影法師》《嵯峨の春》《新松風》《播鉢・連木》
第 48 回	1991 年 5 月	6	25	《桶取》《つづし》《松の栄》《京名所》
第 49 回	1991 年 6 月	6	37	《なでしこ》《鶴の巣ごもり》《楓の花》《四段砧》
第 50 回	1991 年 7 月	5	20	《鶴の声》《越後獅子》五段の調》《磯千鳥》
第 51 回	1991 年 8 月	5	31	《有馬獅子》《新松づくし》《大内山》《里の暁》
第 52 回	1991 年 9 月	5	17	《梅ヶ枝》《初秋》《常世の曲》《桂男》

第53回	1991年10月	4	35	《六段》《天下太平》《秋の言葉》《秋風の曲》
第54回	1991年11月	5	30	《雲井の曲》《千鳥の曲》《葵の上》《舟の夢》
第55回	1991年12月	23	30	《琉球》* 《八千代獅子》《都十二月》《打盤・横槌》
第56回	1992年1月	6	20	《菜蓴》《御代の春》《春の音》《古道成寺》
第57回	1992年2月	8	40	《梅ヶ枝》《寿》《洞の梅》《梅の宿》
第58回	1992年3月	9	36	《心づくし》《なのは》《春の曲》《桜づくし》
第59回	1992年4月	7	26	《天下太平》《春日影》《葵の上》《けしの花》
第60回	1992年5月	4	40	《四季の曲》《露の蝶》《楓の花》《石橋》
第61回	1992年6月	6	24	《飛燕の曲》《芦刈》《夏の曲》《今小町》
第62回	1992年7月	6	33	《雲井の曲》《千鳥の曲》《八鳥》《玉川》
第63回	1992年8月	4	17	《五段の調》《高砂》《新道成寺》《四季の眺》
第64回	1992年9月	4	20	《六段の調》《搦鉢・連木》《新松竹梅》《若菜》
第65回	1992年10月	7	35	《七段の調》《菊の露》《秋の曲》《園の秋》
第66回	1992年11月	4	17	《八段の調》《鶴の声》《深夜の月》《桂男》
第67回	1992年12月	19	31	《九段の調》《雪》《冬の曲》《玉椿・袖の雨》
第68回	1993年1月	8	22	《菜蓴》《寿》《万才》《千代の恵》
第69回	1993年2月	8	21	《梅ヶ枝》《鶴の声》《七草》《春の曙》
第70回	1993年3月	8	34	《心づくし》《ひなぶり》《洞の梅》《春重ね》
第71回	1993年4月	7	23	《天下太平》《菜の葉》《花形見》《若菜》
第72回	1993年5月	4	31	《薄雪》《淀川》《八千代獅子》《三ツ山》
第73回	1993年6月	8	31	《琉球》* 《なでしこ》《末の契り》《楫枕》
第74回	1993年7月	7	20	《飛驒》* 《こすのと》《夕空》《四の民》
第75回	1993年8月	7	35	《葛の葉》* 《通う神》《夕顔》《初秋》
第76回	1993年9月	7	22	《新弄齋》《搦鉢・連木》《深夜の月》《夜やの星》
第77回	1993年10月	6	34	《四季の曲》《おぼこ菊》《難波獅子》《桂男》
第78回	1993年11月	6	25	《雲井の曲》《黒髪》《浮舟》《四季の眺》
第79回	1993年12月	7	22	《四季の寿》《雪》《打盤・横槌》《酒》

第 80 回	1994 年 1 月	9	32	《初音》《春日影》《新松尽し》《倭文》
第 81 回	1994 年 2 月	7	34	《梅の宿》《口きり》《浮寝》《老松》
第 82 回	1994 年 3 月	5	22	《神楽初》《袖香炉》《川千鳥》《茶音頭》
第 83 回	1994 年 4 月	6	28	《菜薺》《東山》《夕顔》《桜づくし》
第 84 回	1994 年 5 月	6	24	《梅ヶ枝》《口切り》《つづし》《芥子の花》
第 85 回	1994 年 6 月	7	27	《天下太平》《小簾の戸》《夏の曲》《山姥》
第 86 回	1994 年 7 月	8	20	《心尽くし》《露の蝶》《時鳥の曲》《鎌倉八景》
第 87 回	1994 年 8 月	10	35	《薄雪》《松の栄》《新道成寺》
第 88 回	1994 年 9 月	9	34	《雪の晨》《菊》《秋の言葉》《富士太鼓》
第 89 回	1994 年 10 月	7	32	《琉球》* 《ひなぶり》《嵯峨の秋》《川千鳥》
第 90 回	1994 年 11 月	10	34	《飛驒》* 《関尽し》《秋の曲》《さむしろ》
第 91 回	1994 年 12 月	10	27	《葛の葉》* 《夕空》《冬の曲》《玉椿・袖の雨》
第 92 回	1995 年 1 月	10	33	《子の日》《松の寿》《春の曲》《老松》
第 93 回	1995 年 2 月	9	29	《千代の恵》《神楽初》《大内山》《根曳の松》
第 94 回	1995 年 3 月	5	17	《早舟》《花の旅》《明治松竹梅》《京名所》
第 95 回	1995 年 4 月	7	21	《菜薺》《花の旅》《春の曲》《桜川》
第 96 回	1995 年 5 月	6	18	《梅ヶ枝》《道中双六》《夏の曲》《大和文》
第 97 回	1995 年 6 月	8	27	《心尽し》《都十二月》《時鳥の曲》《笹の露》
第 98 回	1995 年 7 月	9	26	《天下太平》《富士太鼓》《楓の花》《御山獅子》
第 99 回	1995 年 8 月	8	22	《薄雪》《鉄輪》《初秋》《虫の音》
第 100 回	1995 年 9 月	8	50	《雪の晨》《石橋》《秋の言葉》《萩の露》
第 101 回	1995 年 10 月	10	31	《雲の上》《有馬獅子》《秋の曲》《園の秋》
第 102 回	1995 年 11 月	8	22	《琉球》* 《浮寝》《紅葉尽し》《四季の眺》
第 103 回	1995 年 12 月	7	20	《飛驒》* 《たぬき》《冬の曲》《深夜の月》
第 104 回	1996 年 1 月	7	47	《九段の調》《竹生島》《常世の曲》《新松尽し》
第 105 回	1996 年 2 月	9	54	《葛の葉》* 《寿》《春の声》《梅の宿》
第 106 回	1996 年 3 月	11	38	《新弄齋》《茶音頭》《千鳥の曲》《六歌仙》
第 107 回	1996 年 4 月	6	21	《雲の上》《菜の葉》《播鉢・連木》《嵯峨の春》
第 108 回	1996 年 5 月	6	38	《薄衣》《六段》《春重ね》

第 109 回	1996 年 6 月	7	28	《雪の晨》《淀川》《神楽》《京名所》
第 110 回	1996 年 7 月	7	29	《薄雪》《通う神》《夕顔》《家やの星》
第 111 回	1996 年 8 月	7	25	《天下太平》《露の蝶》《新松竹梅》《初秋》
第 112 回	1996 年 9 月	6	26	《心尽し》《芦刈》《富士太鼓》《御山獅子》
第 113 回	1996 年 10 月	6	32	《梅ヶ枝》《おぼこ菊》《打盤・横槌》《山路の秋》
第 114 回	1996 年 11 月	7	18	《菜菔》《口切り》《出口の柳》《園の秋》
第 115 回	1996 年 12 月	7	26	《雲井の曲》《雪》《石橋》《名取川》
第 116 回	1997 年 1 月	10	41	《四季の曲》《正月》《八千代獅子》《松竹梅》
第 117 回	1997 年 2 月	7	40	《飛燕》《黒髪》《万才》《根曳の松》
第 118 回	1997 年 3 月	6	26	《友千鳥》《ぐち》《越後獅子》《新青柳》
第 119 回	1997 年 4 月	6	16	《菜菔》《千鳥の曲》《夕顔》《若菜》
第 120 回	1997 年 5 月	6	26	《深夜の月》《けしの花》《四段砧》《梓》
第 121 回	1997 年 6 月	5	34	《六段》《夏の曲》《楓の花》《桜づくし》
第 122 回	1997 年 7 月	8	30	《黒髪》《八段の調》《舟の夢》《春重ね》
第 123 回	1997 年 8 月	7	34	《なでしこ》《時鳥の曲》《六段恋慕》《新青柳》
第 124 回	1997 年 9 月	6	34	《梅ヶ枝》《乱輪舌》《常世の曲》《玉の台》
第 125 回	1997 年 10 月	6	27	《五段の調》《嵯峨の秋》《有馬獅子》《夜夜の星》
第 126 回	1997 年 11 月	6	21	《秋の言葉》《菜の葉》《新道成寺》《常盤木》
第 127 回	1997 年 12 月	8	39	《九段の調》《播鉢・連木》《五段砧》《七小町》
第 128 回	1998 年 1 月	7	40	《雲井の曲》《荒鼠》《初秋》《翁》
第 129 回	1998 年 2 月	10	22	《七段雲七段》《初音》《万才》《梅の宿》
第 130 回	1998 年 3 月	9	26	《菜菔》《松の栄》《四季の寿》《千代の恵》
第 131 回	1998 年 4 月	6	46	《菜菔》《寿》《打盤・横槌》《楓の花》
第 132 回	1998 年 5 月	6	35	《梅ヶ枝》《なでしこ》《富士太鼓》《時鳥の曲》
第 133 回	1998 年 6 月	7	31	《心尽し》《通う神》《神楽鳥追》《夏の曲》
第 134 回	1998 年 7 月	5	16	《天下太平》《淀川》《石橋》《松の栄》
第 135 回	1998 年 8 月	7	27	《薄雪》《春日影》《茶音頭》《五段の調》

第 136 回	1998 年 9 月	6	32	《雪の晨》《おぼこ菊》《夕顔》《嵯峨の秋》
第 137 回	1998 年 10 月	6	41	《友千鳥》《丹頂の鶴》《六段恋慕》《秋の曲》
第 138 回	1998 年 11 月	7	32	《四季の友》《口切り》《浪花十二月》《秋の言葉》
第 139 回	1998 年 12 月	8	28	《千代の恵》《高砂》《八島》《五段砧》
第 140 回	1999 年 1 月	7	36	《子の日》《娘道成寺》《八千代獅子》《冬の曲》
第 141 回	1999 年 2 月	不明	不明	不明
第 142 回	1999 年 3 月	6	28	《琉球》* 《こすこと》《万才》《春の曲》
第 143 回	1999 年 4 月	7	24	《菜露》《夏の曲》《楫枕》《長等の春》
第 144 回	1999 年 5 月	7	30	《琉球》* 《春の曲》《初音》《夕顔》
第 145 回	1999 年 6 月	7	23	《梅ヶ枝》《時鳥の曲》《神楽初》《茶音頭》
第 146 回	1999 年 7 月	6	27	《飛驒》* 《八段の調》《有馬獅子》《けしの花》
第 147 回	1999 年 8 月	7	26	《心づくし》《大内山》《花形見》《初秋》
第 148 回	1999 年 9 月	6	20	《葛の葉》* 《秋の言葉》《深夜の月》《四季の眺》
第 149 回	1999 年 10 月	6	26	《天下太平》《嵯峨の秋》《難波獅子》《越後獅子》
第 150 回	1999 年 11 月	7	17	《後幸》《秋の曲》《八重霞》《新道成寺》
第 151 回	1999 年 12 月	7	27	《薄雪》《冬の曲》《八島》《夕空》
第 152 回	2000 年 1 月	8	26	《子の日》《春の日》《八千代獅子》《新松づくし》
第 153 回	2000 年 2 月	7	23	《雪の晨》《松の栄》《神楽鳥追》《蕾の梅》
第 154 回	2000 年 3 月	7	23	《夕方》《千鳥の曲》《六段の調》《桜川》

30 曲あった柳川流三味線組歌は今日では 6 曲しか伝承されていないが、以上の演奏会の曲目を見る限りでは、その 6 曲のうち、《琉球》《飛驒》《葛の葉》の 3 曲しか演奏されていないことがわかる。《待つにござれ》《下総ほそり》および《早船》の 3 曲は何故演奏されないのか、また、これらの曲を演奏することができる人は今日どれぐらいいるのかといったことは現時点では明らかではない。『京都當道会史』の記述によれば、琴優社から京都當

道会にかけて、地歌・箏曲の伝承・発展のために検校たちが様々な活動や演奏会などを行ってはいたものの、特に柳川三味線伝承のための活動や努力などはしていなかった、そして、(社) 京都當道会になり津田が会長になった時点で柳川三味線に力を注ぎ始め、津田を中心に柳川三味線の伝承・保存がなされてきたということが明らかである。(社) 京都當道会の設立趣意書に書かれているように、まさに、その「目的は日本音楽特に古典の伝承・普及・育成及び研究することである。その上で、郷土の伝統音楽すなわち京都の特徴の柳川三味線の伝承と保存・発展すること。」[津田 2002:139] を果たすべく活動が続けられてきたといえるだろう。

結論と今後の課題

以上、本論では、戦後、柳川三味線を弾く人口が減少し、滅亡の危機に瀕してしまった時に、伝承者の津田はなぜ柳川三味線を伝承しようとしたのか、また、そのために具体的に何を行ったのかについて、詳細な検討を試みてきた。

第1章では、通常の九州三味線と柳川三味線を比較しながら分析した。楽器自体が軽いことが年長者に好まれる理由の一つとなっていること、撥は象牙・駒は鼈甲・皮は八つ乳の猫皮といった本来の材料は今日では入手困難となっていること、また、今日のような大舞台では音が小さく聞こえにくいという問題点があるため、柳川三味線から九州三味線に持ち替えた人が多くあったこと、そのために柳川三味線の需要が減り、一時は柳川三味線の全体が作れる職人は一人もいなくなってしまうこと等を明らかにした。

第2章では柳川三味線の伝承と保存のために、津田によって行われた具体的諸活動や努力などについて調査し、6つの観点から整理した。すなわち、1. 津田道子は所蔵する地歌・箏曲に関する資料263点を京都市府立総合資料館に寄贈し、そのうち三味線に関する資料は20点あった。2. 柳川三味線の製作技術を自ら今村権七から学び、その没後は西村欣也に伝授した。3. 一般的な聴衆にも柳川三味線の良さを伝えるために、毎年三味線組歌の演奏会に柳川三味線を持って出演した。4. 一般の人々の認知度を高めるため、学校教育現場における普及活動にも力を注いだ。5. 当時は誰も関心を持たなかった古曲の復元に着手し、研究の末、4曲を現代の記譜法で復元した。6. 先人たちの遺志を継ぎ、苦難の末、京都當道会を社団法人化したことを明らかにした。

以上から、柳川三味線が伝承されてきたことについては、津田の貢献によることが大きいことが明らかとなった。しかし、それは一人の力では成し得なかったであろう。こういったことを考えながら、第3章では、今日まで柳川三味線の伝承に大きな役割を果たしてきた京都當道会に着目して分析した。この組織により開催されてきた演奏会のプログラムの曲目分析を通じて、6曲しかない柳川流三味線組歌のレパートリーのうち現在よく演奏されているのは3曲であることが判明した。残り3曲についての詳細は不明であるが、柳川三味線組歌の伝承曲6曲すべてをこれから、もっと力を入れて伝承していくべきだと考える。

筆者は以前、伝承とは、今あるものを後世に伝えるだけのことだと考えていたが、本研究により、演奏法を伝えるだけではなく、ビデオやレコード、その他様々な文献資料の収

集や保存、楽器製作法の記録といった様々な努力も非常に大切だということ、すなわち、「意識的保存法」というべきものを学んだ。こういった伝承法を通じて、中国の伝統音楽が無くなろうとする時にも大いに参考になるのではないかと考えている。五千年の悠久文化の歴史を持つ中国は、音楽の面は昔から様々な音楽ジャンルや楽器が作られたものの、今日に至るまでには、消滅する伝統楽器も多くあった。たとえば、中国の三絃は日本の伝統楽器になっているというのに、逆に現在の中国では三絃を知っている人も非常に少なく、学校における民族楽器の授業でも取り上げられていないため、いずれ無くなるのではないかとと思われる。筆者はこういった不安を抱きながら、本論で学んだことを活かし、将来、帰国したなら、自分なりに1種類でも守っていきたいと考えている。もちろん、三味線を研究する中国人としては、三絃をも研究する責任があると感じている。

今日では、柳川三味線は九州三味線に比べ、やはり弾く人口が少ないのは事実である。現在、柳川三味線を伝承する林美恵子は、津田の信念を感じ取って、「自分が生きている間は柳川三味線を伝承していきたい。これは私の使命ですね。」と語っている。筆者は、林美恵子の教え子として、これからも柳川三味線の奏法の習得を続け、林美恵子の稽古場でその教授法を観察し続けていきたい。その観察を通して、今度は林美恵子の伝承法を明らかにし、津田とどのような相違点があるのか、今後、京都の響き―柳川三味線―はどのように伝承されていくのかを追究してゆくこと、それが今後の自分の研究課題であると考えている。

資料 1

日時：2008 年 4 月 17 日午後 3 時

場所：京都西村楽器店

話し手：西村欣也 聞き手：筆者

備考：

1. 柳川三味線の胴の皮張りの作業をビデオ撮影しながら質問をした。許可を得て、MDレコーダーを用いて全て録音し、本稿はそれをもとに書き起こしたもの。
2. Kは筆者からの質問、Nは西村氏から筆者への回答であることを示す。
3. []は筆者による補足であることを示す。
4. 「…」は聞き取れない箇所を示す。

K： 西村さんは京都の出身ですか？

N： そうです。

K： 京都のどこですか？

N： 京都の長岡京市です。

K： 失礼ですけど、西村さんはお幾つですか？

N： 私は37です。

K： 西村さんは楽器作りを何歳から始めましたか？

N： 19の時ですね。

K： 西村さんはいつ頃柳川三味線を作り始めましたか？

N： 僕は12、3年前ですね。

K： 西村さんは今三代目ですね、お爺さんとお父さんの時からもう柳川三味線を作り始めましたか？

N： いいえ、僕の代から柳川三味線を作り始めたんですね。うちの親父まで民謡とか九州とか、主に小唄の方が多かったかな。…（中略）…

K： その技術は誰から教えてもらいましたか？

N： これは津田先生から。あのう、まあ、基本的な三味線のやりがいはもともと知っていませんで、代々教えてもらっていませんで、ですから柳川はその、後は「金栓」の張り方、この間やったのは「木栓」という道具で使った張り方なんですけど、柳川

三味線は木栓じゃなくて、あのう金栓っていう、こういうあるんですね（金栓を見せてくれた）。

K： これは金栓ですか？

N： うん、もともと金栓というのは木栓の前に使われた道具ですね。まあ、どの三味線もその金栓を使っはたんですよ。昔は。その後に改良されて、木栓という道具を出たんですね。

K： 前、津田道子先生の論文を読みましたが、その中で自分が皮張りの技術は今村さんという方から教えてもらったって書かれていました。

N： あ、今村さんですね。津田先生が今村さんから教えてもらって、今村さん、僕がそのよそに勉強に行っていたんですね。それから帰ってきてから津田先生とお会いして、その時に、今村さんの商売を辞められはったんですね。ご主人がなくなられて、教わられた方がおられなかったから、津田先生は今村さんから教わられたということで、津田先生から私が教えていただいて、後はもう自分で、まあ、三味線の皮張りというのは感覚とかまあ自分がやっていくものなので。

K： 西村さんは三味線の全体を作っていますか？

N： いや、三味線は今、分業なんです。この胴の部分を作る職人と棹の部分を作る職人、そして、棹と胴を合わせる職人。で、最終的にはうちにはこういう形で来て最後に僕は皮を張る職人。

K： 全体を作られる職人がいないのですか？

N： 全体ですね、おられるかな。まあ、2～3人ぐらいおるかな。もしかしたら、おられないかもしれないですね。

K： 三味線の胴や棹なども西村さんのところで作っていますか？

N： 材料は、三味線って輸入品なんです。ほとんどの材料は。例えば、柳川三味線の胴材、（目の前の柳川三味線）これは花梨ですけど、花梨やったらラオスとかそっちの方からの輸入ですね。

K： 輸入してきて、専門の工場で仕上げるんですか？

N： そうです。胴作りの職人のところに持って行って。だから、その、輸入を専門にやっている業者さんがおられるんですよ。

K： 京都におられますか？

N： 京都ではその業者さんがおられないですね。専門っていうか、まあ、輸入して販売

をしているところはあるんですね。そこから職人さんが材料を買われて、その材料を僕らの目の前に見せていただいて、これ材料で作ってくれとかって言ってやるんですね。

K： 西村さんは皮張りの仕事だけをやっていますか？

N： そうです。この仕事はもう最後の仕上げですね。お客さんに渡すための。

K： 柳川三味線の皮も西村さんが工場に行って、これはいいと思って買ってきますか？

N： この皮は、それほどの数が出ないので、大体、最初に皮屋さんから「この皮はどうですか」って、まとめていただくんです。

K： その皮屋は京都にありますか？

N： いや、これも京都ではないです。

K： 京都ではこの楽器を作る職人さんは少ないですか？

N： 昔はおられたんですけど、結局、需要が減って潰れちゃたんですよ。今は残られているところは・・・まあ、ある程度生き残るっていうか、なかなかね、伝統楽器、日本場合はあまりそこ結構残していこうという・・・あまり少ないんで。

K： 津田道子先生の論文では三味線作りの職人さんは京都の方にはほとんどいなくなって、大阪の方に残っているそうですが。

N： そうです。大阪にやっぱり、大阪には残っているんです。あのう、皮屋さんであるとか。京都はなくなちゃて、結構何十年も前にもうなくなったんですよ。津田先生がまだ若い頃ですね。僕らは生まれたときもうなかったですから。

K： え？西村さんが生まれた時には柳川三味線がなかったのですか？

N： いや、柳川三味線は継承されていましたが、その皮の製造とかそういう職人さんが生まれた時にはもうやっておられなかったですね。

K： 今、京都では皮張りの仕事は西村さんしかやっていないのですか？

N： いいえ、三味線屋さん、どこでもやっておられますよ。柳川三味線も。

K： 柳川三味線の皮張りですか？

N： うん。うちだけのことはないですね。「金栓」で張っておられるところはないじゃないですかね。うちだけだと思うけど。まあ、金栓というのは結局昔に使われていた皮張りの機械なんて、それを使うことにあまり意味があるかどうかというところを考えたら、いろんな考え方が出てくると思うんです。・・・木栓でやった方がいいじゃないかと考えている方もおられるし、まあ、何が正しいというのはわからないですね。実

際、金栓はきつく張れないですからね。

K： きつく張ることができない？

N： 硬く張るような地歌九州三味線であるとか、ああいう……。もう金栓でできないですね。

K： 九州の場合は全部木栓ですか？

N： そうです。九州は木栓ではないと張れないですね。あのう、そんなに金栓で硬く張ることはできないんで。

K： 猫皮はどこから輸入していますか？台湾の方が多いですか？

N： そうですね、猫は台湾とかもありますし、まあ猫はそっちの方ですね。

K： 例えば、野良猫を捕まえて三味線の皮にすることはできないですか？

N： 国内で猫を捕ってっていうことですか？ないでしょう、おそらく。よくね、一時的に問題なったことがあるんですけど、実際には三味線に使う皮ってというのは輸入品なんですよ。

K： 今張っているのは四つ乳ですよ。

N： そうです。

K： これは普通の皮ですか？

N： そうですね。これは普通の四つ皮ですね。今、本に載っている八つ乳っていうものはないですね。一回、ちょっと皮屋さんと話したことがあるんですけど、やっぱり不可能っていうことで。今の時代それにする、その皮を仕入れるというのは。昔みたいに国内で猫を取ってする場合やったら、もしかしたらできるかもしれないんですけど、今はそれをやると、動物愛護協会がうるさいんで。

K： 三味線は日本に渡来してから、一番古いのは柳川三味線ですか？

N： そうですね。三味線の。最初に三味線として作られたのはこの柳川三味線って聞いていますけど。

K： その時にもう京都ですか？

N： ええ、京都で発生したって聞いていますけどね。その入って来たのはどこってちょっと分からないですけど。ただ、文化が盛んだったのがその時都だった京都やったと思いますけど。都は京都じゃなかったら違うところで盛んでしたでしょうし。…(中略)…

K： 今日は長く時間をいただいて本当にありがとうございました。

資料 2

日時：2007年1月14日夕方18時頃

場所：某飲食店

話し手：林美恵子先生とお弟子達

聞き手：筆者

備考：

1. 以下は本人の許可を得て、MD レコーダを用いて録音を行いつつインタビューし、その録音テープをもとに書きおこしたものである。
2. Kとは筆者から林美恵子およびお弟子への質問、Hとは林美恵子から筆者への回答で、Aとはお弟子からの回答であることを示す。
3. []は筆者による補足であることを示す。
4. 「…」は聞き取れない箇所を示す。

[林美恵子へのインタビュー]

K： 林先生にとっては柳川三味線の魅力とは何ですか？

H： 魅力というか、子供の時に何も分からないまま、魅力も何も感じてないまま学んできたけど、今やだらその魅力をどうやって弾き出せば人が付いて来るのか、それは私の任務かなとして伝承の仕事です。それは命令じゃないからね。自分が好きだから・・・だれでもできる仕事じゃない、ある程度・・・簡単に言えば、音が柔らかい、非常に単純なそのまま出る楽器で深みがある。・・・なかなかのもんやで。だから、今その音をどうやって弾き出すのかを努力していますえ、そう思わへん？

K： 元々の地歌三味線は柳川三味線ですが、現在では地歌三味線と言えば、九州三味線ですが、林先生はどう思いますか？

H： 地歌三味線音楽自体は、昔は盲人男性のものであったのに、今では女性ばかりのものになってきて、その姿は変わってしまったよな。時代の流れと共に姿が変わっていくのは仕方がないことだと思う。でも、柳川三味線はなくなることはないと思う。・・・九州三味線はわからないことはない、もちろんいいよ。だけど、柳川三味線はね、ある意味は生活と密着していると思うね。軽い、・・・九州の三味線はとても大変です。・・・の人しかいけるけど、柳川三味線はそうじゃなくて、軽いし、・・・のところは少々ある・・・ほんまに難しいやで。でも、たぶん、あなたは若いから分らないかもしれな

いけど、荷物の重さ、年を取っていくとしんどいから持てないやろ。柳川三味線はね、年を取ってから柳川をわかってくるの。それは年代にいかないとなかなかわからないもんですよ。本当に難しいんですよ。

K： どのような人が習いにきているのですか？

H： それはバラバラですわ。学校のクラブもあるだろうけど、大学でこの授業を取った人もいるし。今でも、お嫁に行くために免状が欲しいと習いに来る人もある。でも、やっぱり好きだから続けているでしょう。この子だって（堀美奈子）好きだからやっているやろ。…（中略）…

[お弟子へのインタビュー]

「生徒 A 60 代」

K： 柳川三味線の魅力とは何だと思いますか？

A： まず、九州と比べて軽い。膝に負担がかからない。それとね、音はね、深みがあるということです。それぐらいですね。

K： 最初から魅力がわかりましたか？

A： そうじゃなくて、先生のお勧めで柳川三味線を始めましたが、九州よりとても音を出す技術が要るので、叩くのじゃなくて、やさしく弦をなめていくような感じでとても苦労しましたが、でもやはりだんだんやっていくうちに、九州と違うところがわかって・・・その素晴らしさがわかってきた。それが好きで何十年も続いていますよね。

K： 三味線を始めた頃に、練習曲で口唱歌がありましたか？

A： あれはなかったですね。楽譜です。最初は九州をやって、それで途中で柳川になったので、もう楽譜を読めましたね。只、音の出し方は九州と柳川は違うよね。口唱歌はないですね、そんな。私達は師範に受けるときに、お箏の口唱歌を学んだんです。素人じゃなくてね、ちゃんとしたお勉強をしました。

K： 箏だけで、三味線の口唱歌はなかったですか？

A： ないないですね、全部楽譜の通りで弾いています。それは五線譜と一緒に楽器の弾き方を覚えて、楽譜を見ながらお稽古をやっているという。

「生徒 B 50 代」

K： 柳川三味線の魅力は何だと思いますか？

A : 柳川は京三味線も言いますよね。最初からそういう京都のという思いがあるから、京都で育っている楽器なので、稽古あまり出来てないけど、稽古をやるときになんかすごく誇りを感じます。

K : 柳川三味線は京三味線とも言いますが、それは本当に京都の雰囲気や文化を現わせますか。

A : それはあるかもわかりませんね。柳川はうちのほうにこもってね、ボン、ボン、うちでなめながら、なんかこうとてもきれいな音が出ますよね。言葉はうまく言えませんが・・・やはり昔の都のような静かな、落ち着く感じがしますね。自分がそういうイメージがあるからそう思うかもわかりませんが、やはり京都ですね。

「生徒C 40代」

K : 柳川三味線の魅力は何だと思いますか？

A : 私にとっては持ち運びやすいからね。まあ、足があまり不自由じゃないから、そういうところはとても助かります。後は音色とか、みんなと同じ感想ですね。

K : 柳川三味線を伝承していきたいですか？

A : そうですね、やっぱり伝承していきたいですね。それは林先生のもとでしっかり修業し、できるだけ若い子達にその魅力をわかっていただいて伝承していきたいですね。

「生徒D 30代」

K : 柳川三味線の魅力は何だと思いますか？

A : 魅力は音です。柔らかいだけでなく、なんというかな、響きが最後までずっと続くと思う。遠音を指すというか・・・味わいがありますよね。ただ、そういう音色を出す技術がないけど、好きですね。

K : 皆さんは最初に九州三味線を学んで、柳川三味線に変わってから一番難しいところは何ですか？

A : やはり弾き方ですね。九州の場合は打楽器のように弦を叩くけど、柳川の方はね、弦をなめていく感じで弾きますよね。それは慣れるまですごく苦労しましたが、それと、指の使いとかね、中指を使っちゃいけないとかね。

K : 柳川三味線は京都の雰囲気や文化を現わせますか？

A : あ、どうなんだろう。京都の文化とかは私にはわからないですけど、・・・つまり、

柳川イコール京都のかがわからないです。京都でやっているっていう・・・、みんなは京都の雰囲気や文化を現わすって言うているのではないかな。もし東京や、北海道などでずっとやられるなら、そちらの雰囲気にするといわれるでしょうね。たまたま、京都で大事にされているから、・・・柳川は京都をイメージするっていうのは私があまりそう思わないよね。

(新年会終了)

K： 皆さん、今日は長い時間をいただいて本当にありがとうございました。

資料3

日時：2008年5月30日午後2時～3時頃

場所：津田利子宅

話し手：林美恵子 聞き手：筆者

備考：

1. 以下は本人の許可を得て、MD レコーダを用いて録音を行いつつインタビューし、その録音テープをもとに書きおこしたものである。
2. Kとは筆者から津田利子への質問。Hは筆者への回答であることを示す。
3. ()は筆者による補足であることを示す。
4. 「…」は聞き取れない箇所を示す。

K： 津田先生はお稽古をやられる時は厳しいですか？

H： はい、それは厳しいでしたよ。

K： どういう稽古を受けられましたか？

H： だからね、さっき利子先生が言われる「盗みなさい」っていうね。もともと邦楽はその世界ですわ。津田先生はそこからの丁寧に言っはるけど、やっぱり盗める器量がないと教えないというタイプですね。要するに、ある意味、欲のない人にはもちろん教えないけど。ある意味、ある程度の欲があって自分から盗もうという意識がある人が習える先生、それぐらい自分の中にこう出すんじゃなくて、盗める人しか見せない。そういう芸を持ち。今、そういう人はいませんわ。

K： ということは、お弟子さんを入れる条件は厳しいということですか？

H： っていうか、先生にとって自分が教えて満足のお弟子って、多分一人にもいないでしょう。そういう形だと思います。自分が満足して「あ、これは私のお弟子です」とかね、「教えたんです」っておっしゃる先生はまず立派な先生はないです。昔からそういう流れですね。先生方というには。…(中略)…

K： 京都では皆柳川三味線しか弾かないのですか？

H： いいえ。だから、私たちも小学校の時から柳川三味線をずっとやっていたんですけど、それけども、高校の1年の時一斉にうちの先生は三好敦子っていうんですけど、一斉に楽器を九州に変えたんです。「変えてくれ」と言われて。だから、あんなに小さい

三味線から急にあんな大きい三味線、皆持つようになった。皆大変だったんです。皆子供の時から柳川三味線やし。

K：　　ということは一番最初が柳川三味線中心だったんですか？

H：　　うん、それしか。京都では柳川しか弾かなかったです。けど、今言ってもらえる萩原先生は人間国宝になっておられるんですけど。この先生は九州をお弾きになっていて、九州がだんだん広がってきて、京都もね。やっぱり一番偉い先生やし、京都では。そうやし、皆さんだんだん移っていったね。

K：　　柳川三味線の「柳川」っていう名前は柳川検校がつけたらしいですが。

H：　　そうです。柳川検校さんが柳川流を創始したわけ。

K：　　九州っていう名前は？日本の九州の地方っていう意味ですか？

H：　　そうですね。だって、萩原先生たちもいつも九州から来ている三味線って言っていましたよね。九州の演奏家って強いつて言うのを聞いていましたけど、何で九州なんって分からないけど。ただ、私たちが思ったのはさっきも言ったように、ステージ、舞台に合わせて楽器大きくしないと聞こえない。いろんな条件が楽器の改良に繋がったという風に聞いているけどね。ただ京都ではそこで止まってしまっている、柳川はそこで止まって、絶対伝承していくと津田先生が言っている。実際は柳川三味線をステージに持って行く時に、音が小さくて聞こえにくいつていうことは実際にありますやん。ソロ何かの場合やたら。そこからやっぱり大きいステージで楽器が大きくなる。撥も大きくなることに従って音も大きくなる。それで、そういった楽器は出ていく。表に。どんどんはやっていくって意味かな。つていうのは、私何か認識しているけど、だけど、京都でのこの柳川三味線でないと、その趣も、歌詞も京言葉でね。だからね、柳川三味線でみんなとの繋ぎという先生の考え方ですね。京都であつて京都の古典楽器でないといけないという考え方ですね。地歌を弾くにはね。ステージかね、マイクに入れたりすることも音質が変わるから絶対あかんつて言われたから。多分昔からそうだったと思うんし、そうするとやっぱりとても音が小さいですし。そういった意味では派手なものを選択されても地味なものは削られていくつていうのは実際にあるし。「そんなことない」ともちろんおっしゃるけれど、やっぱり「どっちですか」つて言われる時それこそ「津川の三味線が好きです」と若い人ね。一緒でね。派手なものを選択していくつていうことは世の常と思うんし。それを1段す・・・みたいほとんどやりませんという状態から、ここまで知名度をあげたつていうところまでは、やっぱ

り先生の必死の努力ですね。こんなならへんかったから、もし演奏会が誰もいなかったら、もう終わりましたよ。

H： 津田先生の努力でNHKの邦楽の番組でね、三好のところでね、結局「柳川三味線を弾いてくれ」って言われたんですよ。「九州の三味線は結構です」と。「柳川三味線での曲をNHKの放送でやって下さい」と言われました。私たちは子供の時からずっとやっていたでしょう、その途中で突然変わって大きいものを持ってそれ4、5年を経ってから三好にNHKからの頼みがあって。私たちはとりあえず三好の舞台では柳川三味線の1曲で出たんです。持っているものは弾きなさいと。その時子供は20人ぐらいでしたね。三好のところは。そのうち三味線をやっていたのは10人ぐらいだと思いますけど。で、その後、トランクに入ったままで、5年ぐらいかな。津田先生がね、「悪いけど、どうかのごみ箱に入れとけ」って、そんな低いレベルだったんですね。皆九州に変わってから5年間全く弾いてないからね。それで、こういう話があつて「このままいかな」、「残らないといかな」と津田先生が頑張つて今まで伝承してきたんですね。そして、その後のNHKの放送やレコードの仕事が来て、柳川三味線でやるという条件でね。九州で演奏することは少なかったですね。その時から柳川三味線ばかりになって、そして、柳川の人口が増えていって。

H： でも、増えさせたのは津田先生。まあほんまにそういう意味ではやっぱり九州は主流でした。今も主流ですよ。

K： 林先生は途中で柳川から九州に変えましたが、どうしてまた九州から柳川を弾き続けましたか？

H： 私も最初九州をやっていて、津田先生が「京都教育大学へ行ってくれさ」って、「あなたも稽古してくれ」と。柳川を・・・親師匠の許可をもらって津田先生のところに柳川三味線を習いに来た時に、何ヶ月を経て、先生が《雪》っていう曲を目の前で弾いてくれたんです。《雪》の真ん中ね。いい場所があるんね。一で、私はその時にはっきり言って九州の三味線が主流っていう私の考え方ですね、その時は。一で、その時先生がそのいいところを弾きはったんです。柳川の三味線で。こう目の前で。弾いてはる時にその音を聞いて、「初めていいもんやな」と思ったんです。心がよほど動かへんかったら私はほんまに絶対習わなかった。その話を津田先生にも話したことがあるんですけど。目の前でそばで弾いてはる時「いい音やな」と思ったんや。あれはすごく感動したんですね、自分でも。本当にびったりです。その音を聞いただけで、本間

に舞台上で雪を吹いている姿が見えるんです。あれは九州ではあの音になれへんもん。
舞台出へんもん。

H：それが私たちみたいな人間がそれを感じたっていうことはね、ほんまにすごいですわ。あれがなかったら、うちの弟子では誰でも柳川を弾きませんわ。あの時もう決めたんですね。「全員やろう」って。もう会議までしました。弟子を集めて、10人ぐらいの弟子ね。感動がすごく大きいね。感動が無かったら心が動かへん世界ですね。絶対。その時に先生が言ってはることは頭に絞ったんですけど。・・・そのことを思った時、津田先生が言ってられたことを「ザーッ」と頭で流れたんや。何でやらんなあかんとか、やるという重さとか、いろんなことを言ってはったんやけど。それと同じようなことをお弟子と喋っていた時に、自分が思っへんけど自分喋っていたんですよ。それを自分で喋っていて聞いていて、「あれ、これ全部津田先生のセリフやわ」と思っただんですね。そういう話をして楽器まで変えたんです。お金がかかるでしょう？楽器2つを持つのはね。でも、みんなが「やります」って言ったんです。うちのところでは、今、下の人は柳川しか持つへんけどね、上の人たちは九州の三味線も柳川の三味線もみんな2丁を持っているよ。だけど、多分、そうした先生の思いがある意味通じたね。それは言葉でないね。音やね。それははっきり言える。もう「言葉じゃないな」と思っただんです、私。口伝っていうのはね、心は通じる。だから、それはすごいことと思うわ。すごい先生です、そういう意味で。言葉で何ぼ言ったけど、音で納得さす。それは素晴らしいことですね。

K：林先生は現在柳川三味線の伝承者として、やはりこれからも柳川三味線を残していきたいと思っていますか？

H：はい、自分が生きている間に柳川三味線を伝承していきたい。これは私の使命ですね。…(中略)…

K：津田先生は柳川三味線を伝承するため、学校教育に関わる活動も行ったというのですが。

H：そうですね。今の時代はね、子供あるいは若い者に「日本伝統な楽器って何があるのか」と聞いても、三味線と箏も知らない子がかなり多いから、津田先生は学校で日本の伝統的なものを教える必要があると、いろいろな活動を行いましたね。…(中略)…

K：萩原先生は始めから柳川じゃないのですか？

H：柳川でしたけど、途中で九州に変わったんです。だから、萩原先生はなんぼ九州

をお弾きになっても、すごくやさしい音が出されるんです。それは柳川三味線の作法で弾いてはるから。きれいな音です。

K： なぜ途中で九州三味線を弾き替えましたか？

H： まあ、時代が変わって、舞台もどんどん大きくなって、いろんな条件でね。要するに状況が変わるよね。ステージは大きくなるし。その理由で世の中の人たちが大きい三味線を持つようになって弾き出したと思うんですね。萩原先生も弾き替えられたと思いますね。萩原先生は人間国宝になっておられるんですけど。この先生は九州をお弾きになっていて、九州がだんだん広がってきて、京都もね。やっぱり一番偉い先生やし、京都では。そうやし、皆さんだんだん移っていったね。だから、私たちも小学校の時から柳川三味線をずっとやっていたんですけど、それけども、高校の1年の時一斉にうちの先生は三好敦子っていうんですけど、一斉に楽器を九州に変えたんです。「変えてくれ」と言われて。だから、あんなに小さい三味線から急にあんな大きい三味線、皆持つようになった。皆大変だったんです。皆子供の時から柳川三味線やし。

…（中略）…

K： 今日は長い時間をいただいて本当にありがとうございました。

資料4

日時：2008年5月30日午後2時～3時頃

場所：津田利子宅

話し手：津田利子 聞き手：筆者

備考：

1. 以下は本人の許可を得て、MD レコーダを用いて録音を行いつつインタビューし、その録音テープをもとに書きおこしたものである。
2. Kとは筆者から津田利子への質問。Tとは津田利子、から筆者への回答であることを示す。
3. () は筆者による補足であることを示す。
4. 「…」は聞き取れない箇所を示す。

K： 失礼ですが、利子先生はお幾つですか？

T： もう、あと三月ほどで70歳です。

K： 京都のお出身ですか？

T： はい、京都で生まれましたし、京都の富野小路っていう、ご存じかどうか、あのう京都四条の富野小路っていう、たちきさんのよこじょうっていうところで生まれました。

K： 三味線とお箏の勉強はいつ頃始めましたか？

T： 私はね、実はね、三味線はね、家の都合でね、業町の奉公に出ているんです。そこでいろんなお三味線を習っています。一番初めからは地歌ですし。それから、長唄、小唄、全部一応かじってあるんです。

K： 津田先生からお稽古を受けられたことがあると思いますが。

T： 母自身はね、家の者には教えるのと違うて、家の者は盗むもんやって言って、最初から教えてくれませんでした。もともと教えることはありません。少しですけど、レコードを復元する時に、「これをお稽古しておき」と言わはって、ちょっと練習して合わせてくれはるだけです。

K： 普通のお弟子さんみたいなお稽古はなかったのですか。

T： ないです。私は普通にお稽古をして欲しいって言いましたけどね。「家のもんはその稽古をするもんじゃなく、盗むもんや」と言われました。聞いて覚えろっていうこと

です。だから、本当にお稽古っていうもんね、座って習ったっていうのは母からは何
もありません。

K：たとえば、津田先生がお弟子さんにお稽古をする時に、利子先生は隣で聞くって
いう形ですか？

T：そうです。だから、その時に一生懸命聞き耳立てて、どういう風に弾いてはるとか、
どういう風に歌ってはるとか、あそこ怒ってはるなとか、そういうのは覚えているん
です。身体で覚えているわけ。…（中略）…

K：津田先生と幼い頃のことをよく話しましたか？

T：あのうね、母の子供の時分のことね。本当に3才の時からのことね。全部母は覚え
てはる人でした。

K：3才ですか？

T：そう。3才からのこと。それから本当にお父さんにもものすごい可愛がられて、女学
校の時まで、お父さんの膝の上にのせていただいたらしいです。そして、お目が悪い
方のために食べ物もものすごい気をつけて、食べさはらへんかって。スイカってい
うものがあって、大人になってからしか食べたことがないけど、大人になってからで
もお汁だけ食べる、そういう育て方をされてあります。だから、ちょっと普通の家庭
と違うなという感じを私は持ちました。それは何かというと、お父さんは目が不自由
のために、物に対してはものすごく神経質で、大事に、大事にしはったわけです。ほ
んまにお父さんが好きです。母が頭がよかったの。お父さんは頭が良い人は大好き
な人だったんですから。

K：そうですか。津田先生は小さい時から三味線とお箏の勉強を始められましたか？

T：もう母に言わすと、お腹にいる時から聞いている世界っていうのは、母の言い草で
した。お父さんはね、それこそ毎日音を聞いているから。でも、実際はお父さんは母
にお稽古を教えたくなかったし、さしたくなかったです。こんなしんどい、苦勞する
商売をさせたくないとお父さんの考えでしたけど、お母さんがもうるそう、うるそ
う、「習え、習え。」「稽古せ、稽古せ」と言われたんで。まあ、渋々稽古をしてはった
んです。子供の時に遊びたかったのに、そう言われたんで稽古をしたって言っていま
した。でも、お父さんにはほんまに教える気はなかったみたいです。でも、お父さん
が亡くなって。母が20歳の時に亡くなっていますので。その時にやっぱりこのまま、
津田の家の事をせえへんというのはいかんというので、萩原先生のところで自分自身

で修業に行かれたんです。

K： その前は。

T： それまでは弾けるようになっていましたけどね。でも、本格的にお三味線の稽古を
しいと思ったのは萩原先生のところに行かれてからです。

K： ということは20歳まではずっとお父さんのもとで稽古していたということですか？

T： そうです。お父さんが亡くなるまで一昭和20年に亡くなるまで一お父さんのお稽古
を受けていたわけです。だから、お箏と三味線は一応ずっとしていたわけです。

K： その時の三味線も柳川三味線ですか？

T： はい、ずっと柳川三味線です。津田は柳川ばかりでしたから。

K： さっきの話をまとめてみると、津田先生は20歳まで柳川三味線を伝承していこうと
いう意識はなかったということですかね。

T： うん、その時にはそれほど熱心にしようと思ってはらへんかも知れないですね。お
父さん自身もあまりさしたくないっていうあれでしたので。だから、大学まで行って、
勉強の方に決まってはったんです。

K： どの大学ですか？

T： 同志社の大学と大学院も同志社でした。

K： それは音楽の勉強ではなかったですね。

T： そうです。音楽じゃなしに、哲学です。だから、それから後卒業して、数学ずっと
教えました。高等、高校で。

K： 数学の教師ですか。

T： うん、数学の教師していたんです。

K： 大学院を卒業して、普通の教師になって、その間は三味線とお箏の勉強は？

T： 正式の公立の教師になるまではノートルダムとかそれから聖母の女学校で教えていま
したけども、それから公立の学校で数学はね。その代わり夜学へ行きました。夜に教
えたら、昼間は自由になるので。その間はお稽古はできるっていう。それから音楽本
格の修業をし出したわけです。萩原先生のおところに稽古に行って、毎日8時間楽器
を弾いた。それなんです。

K： 毎日8時間ですか？仕事以外の8時間ですか？

T： そうです。朝から。授業始まるのは大体5時半ぐらいからですね。だからそれまで

の間に朝からずっとお稽古をしていたわけです。とにかくいつも必死で練習していた。

K：　すごいですね。…（中略）…

K：　話は修業時代に戻りますが、20歳までお父さんのもとの勉強されたが、その以後は
ずっと萩原先生のところで何年ぐらいお稽古をされたんですか？

T：　どのぐらいやろ。あの先生は亡くなるまでずっとお稽古しに行っておられました。
萩原先生が元気な間、母がずっとお稽古しに行っておりました。何年間やろね。

K：　それは20年以上になりますか？

T：　20年ぐらいになると思うけど。私もそう言われてみると本当にあれですね。

K：　それ以後は師匠っていう方はもういらっしゃらないですか？

T：　ないです。もう萩原先生が亡くなってからもうありません。ただ、とにかく母がお
勉強することが好きですから、自分が欲しいと思う曲をいろんな先生のところに教え
てもらいに行っていました。難しい、全然その先生しか持っていない曲をいただき、そ
れは大坂の先生であっても。まあいろんな先生方ですね。それと、アメリカに行く前
に、三味線の組歌っていうものを皆さんあまりお弾きにならんようになっていたんで
す。野川にしても、柳川にしても。それを外人のアドレアンスが、三味線組歌の論文
を書くので、母に習いに来ていて、そのために菊原先生のところに野川流の三味線の
組歌の曲を全部録音して、楽譜も全部取らしてもらいに行きました。

K：　野川流の三味線組歌って32曲があるらしいですが、それは全部？

T：　はい、それは全部手書きで。楽譜を借りてきて、前の日に借りて来て、2人で朝の
3時～4時まで書き写し、また返しに行って、また借りてくるわけです。その時はま
だコピーは無かったです。

K：　全部手書きですか？

T：　全部2人で手書きしました。それを写して返してまた替わりに借りて来てやってい
ました。それをきっかけに「組歌しよう」という気持ちを起こさせてくれ、「ありが
とう」という世界です。

K：　第47回目の演奏会は聞きに行ってきました。

T：　そうですか。その演奏会は一番最初からずっと母が出ております。あれは東洋音楽
学会の初めての学会で組歌のしはったんの始まりなんです。平野健次さんが。そして、
大阪のお寺でされて、それがきっかけで組歌が始まったんです。

K：　それは、毎年東京・大阪・京都で行われて、津田先生が毎年行っていたんですか？

T：　そうです。初めのうちは東京は毎年でして、大阪と京都は1年ずつ交代でしていたわけですね。だから、年2ヘンあったんです。最初は大坂の学会で、あれは確かに2月と思うんですけどね。それで同じ年の12月は東京で開催されて。それが組歌の始まりですね。

K：　その会を開く目的というか、やはり柳川三味線の伝承のためですか？

T：　はい、その時にはもう柳川を弾くために。京都では柳川三味線っていうけど。うん。本来では組歌で三味線音楽を残そうという考えで。その組歌の中で柳川三味線は柳川を弾いていくっていうのを重視してずっと柳川三味線を弾いてきはった。だけど、京都の人たちはね。ただ、京都では全員柳川三味線を弾いているわけではないかと思って。九州を弾いている合曲もあって。だから2曲でその九州の三味線と柳川三味線というあれです。だから大体2曲で、その九州の三味線と柳川の三味線の形です。全部は皆さんが皆さん、柳川三味線をお使いになっていませんのでね。だから組歌始まりのきっかけ、楽譜したのはアドリアンスの論文の手伝いするのが始まりだったんです。そして、柳川流の楽譜も全部写し終えて、それから全部レコードになったわけです。

K：　レコードっていうのは柳川三味線の方ですか？

T：　柳川三味線も野川流もレコードになりました。

K：　それは論文の手伝いがきっかけでレコードになったということですよ。

T：　それです。それはアメリカに行く前の大きい仕事でした。あの時はね、今みたいな小さい録音機はなかったからね。こんな大きいものでね、テープレコーダーを母が大阪まで持って行って、菊原先生の録音したわけ。

K：　大変でしたよね。

T：　大変ですよ。で、菊原先生から野川流の曲を全部弾いていただいて録音させて、その後は京都五条の、母がお稽古をやってはったところがありましたので、そこへ萩原先生にお越しいただいてそこで録音さしてもらったんです。

K：　ということは何故柳川三味線をこだわるっていう一番の理由は家庭の影響っていうことですか？

T：　そう、家庭の関係、影響もありますし、これは京都の地歌と言えば柳川っていうのが当たり前と思いましたから、母は。だから、伝承していくって。

K：　柳川三味線を伝承・保存するためにどういう努力をしておられましたか？

T：　もう、あらゆるところで柳川しか使わないようにしていますし。一人でもたくさん

の人に柳川三味線を弾いてもらうように。弾いてもらうよりは、母が「とにかく音を聞いてもらうのが一番大事」って言っていました。だから、できる限り演奏会でも絶対柳川三味線しか使えません。それは当たり前のことになっていますから。そして、その萩原先生が亡くなられた後、母に対しては押し付ける人は誰にもいなかったからね、九州しか使えない萩原先生の会も辞めたし、母は。「九州の三味線を絶対せん」って言っていました。だから柳川で通してきています。…（中略）…

K： 伝承していく際にそういうご苦労とか？例えば途中で諦めようという気持ちにもなれなかったですか？

T： それはないですね。母の場合はもう、とにかく努力することは惜しまへんでしたし。だから、少しでも、一人でも弾いてもらい、知ってもらうこと。何かもう疲れたというか、それは自分がせんといかんっていう思いでやってきたと思います。

K： でも、その当時は九州三味線が主流でしょう？津田先生はどういうやり方っていうか、どうやって周りの人間に伝えられてきたんですか？

T： 結局林先生やらみたいね。母のお稽古に来ていただいて、ずっと柳川を弟子さんまでも全部柳川をしようという風になっている。で、たまたま、それから當道会で役した世界に 他の先生に柳川を弾いてもらうとかね。

K： 柳川三味線を伝承・保存するために、その一番大事な皮張りの技術を残すために、自ら学ばれたらしいですが。

T： そうです。母は京都の三味線屋さん、今村さんっていうところのご主人から教えていただきました。今はその店、もうなくなっていますけども。それはアメリカに行く前に、自分が持って行く三味線が破れた時に困るので、それで教えてくれって言ったら、そこのお父さん自身は「そんなもんメロウの仕事じゃない」と、女のことは「めろう」っていうけどね。「メロウってそんなにできるかって、「いいよ、私はする」。ここで粘っていて教えてもらう」と。そして、お父さんが教えて下さったんです。そして自分が張るようになったわけ。それで、道具も全部分けていただいてね。

K： その道具は「金栓」と言いますよね？それは今村さんから分けてもらったんですか？

T： はい、分けてもらったわけです。

K： その後、その技術を残すために、京都の西村楽器屋の西村さんに教えられたと聞いたことがあります。

T： はい、教えてあげました。

- K： 西村さんが現在使っている道具も津田先生からいただいたものですか？
- T： はい。母がその技術を西村さんに教えてあげて、「もう一組を分けてくれませんか」と。そして道具もあげました。そして、粉の練り方も全部教えてあげました。
- K： 柳川三味線はやっぱり「金栓」でないと、張れないですか？
- T： 張れないです。皮が薄いので。「木栓張り」で張らへんのです。皮がごついので。
- K： 今、他の三味線屋では皆、柳川三味線の皮を張る時に「金栓」を使っていますか？
- T： あのう、「木栓」で張っているみたいですけど、繊細な音が出ません。優しい音は。現在「金栓」を使っているのは西村さんのところだけじゃないかな。
- K： 津田先生は京都當道会を社団法人にするためにどういう事、つまりどういう努力をされましたか？
- T： そのためには役所に全部書類を出さないならないわけです。その書類の作りを全部母がしました。
- K： その書類は結構大変でしたか？
- T： もう大変でした。そんな簡単にできないよ。しかもね、ある先生がね、「そんなもん先生は無理やわ。先生、ならへんわ」と。ご自分がしたようにおっしゃったけど、書類は全部母がして、役所にどんだけ足を運びましたか。一つの字を間違えたら戻ってくるね。一つの何かの企画ずれていても戻ってくるね。それぐらいの難しい話ね。例えば「何々しました」って、ただ後ろに「。」がなかったレベルの話でも、それぐらい厳しいらしいよ。それは何回も何回も繰り返して、諦めずに。普通の人ってできない。
- K： 当時の書類はどこにありますか？
- T： 当時母がその仕事は一切うちでやっていませんでした。全部京都當道会で書類を作って区役所に出しましたが、その後残っていないと思います。今、うちにもないし、京都當道会にもありません。どこにあるのか母しか知らないと思いますけど。
- K： その書類以外のことは何かありましたか？
- T： それは法人にするためには家の名義の書き替え全部せんなりません。家の名義っていうのは盲人さん・・・だからお父さんの名義になっていたところはお兄さんと母の名義になっていましたし。それから松阪さんという検校の方は松阪さんの息子さんの方になっています。その名義の書き替えしてもらうための足も運びましたし、私は個人の弁護士を探して、その人がその松阪さんの息子の弁護士と一緒に頼みに行って判子をもらったんです。一人の名義やたら、後で當道会に何か言われるので、お兄さ

んの名義も一緒になったわけ。だから、母の名義とお兄さんの名義を法人の名義と書き替えています。

K： その辺はよく理解できてないと思いますが、津田先生は何故、京都當道会に社団法人になって欲しかったのですか？

T： それはね、盲人さんたちの、先代たちの皆さんの法人にしたいくて、したいくて、ものすごいなりたかったです。でも、結局ならなかったわけです。だから、その人たちの思いを母は責任を持って、生き続けて、自分の代ではどんなことがあってもやるよと。使命のように考えていたんです。そこでものすごい頑張って書類全部作って出したわけ。どんなことあっても「絶対なる。やる」って言って頑張りました。

K： でも、正直に言うと、ただの書類だけの話ではないですね。

T： そうです。いろんなまあ「そんなできないわ」と、「無理やわ」とみんな笑ってね。そういう主義でね。でも、「そのために努力します、どんな困難があってもやる」と信念を持って最後まで母が頑張っていました。だから、そのために「一生懸命努力します」と頑張ったと思います。もう2年9ヶ月をかけて書類全部出したんです。もう本当に必死でしたし。

K： 社団法人になって津田先生が会長を務められてから、柳川三味線の伝承を京都當道会にのせて続けてきたんですか？

T： そうですね。

K： とても勉強不足ですが、「社団法人」って具体的にどういう意味ですか？

T： 社団法人というのは、結局公の組織になったわけです。京都當道会だけで公の組織と違うんです。今までのあれでは。要するに国が認める。市が認めた団体。要するにこれは個人商店と違いますよということですわ。認められるというか。京都當道会は基本的に京都府ですね。府の持ち物になるわけ。府が守る。もしも潰れるっておかしいけど、なった場合は全部没収です。府が没収するわけです。前の形でしたら、なくなったら個人の松阪さんとかの誰のものになるわけ、今やったら全部府のものになりますね。だから、勝手のことはできへんはずなんです。何も。…（中略）…

K： 津田道子先生は柳川三味線の古曲を復元したという話を聞きましたが、そのきっかけは何でしょうか？

T： 好きでしょうね。母が古曲の楽譜を習ったことがないため、復元するために、自分でわかるまで様々な研究をした。本当に大変でしたよ。解答ができなかったら夜も寝

ません。朝までずっと資料を調べわかるまで研究しました。

K： 津田先生に復元された古曲の中には、今日よく演奏されている曲が何かありますか？

T： 《千代の恵》や《十二月新組》だと思いますね。…（中略）…

K： 津田先生は小・中学校で授業を行っていましたが、その内容が何でしたか？

T： 母が弾くということより日本伝統楽器の音色を感じさせるということが一番大事だと考えていたので、学校で行った授業はほとんどそんな内容だったと思います。…（中略）…

K： 今日は長い時間をいただいて本当にありがとうございました。

資料 5

日時：2008 年 7 月 5 日 10 時半～11 半頃

場所：鈴木由喜子宅

話し手：鈴木由喜子

聞き手：筆者

備考：

1. 以下は本人の許可を得て、MD レコーダを用いて録音を行いつつインタビューし、その録音テープをもとに書きおこしたものである。
2. Kとは筆者から鈴木由喜子への質問。Sとは鈴木由喜子から筆者への回答であることを示す。
3. ()は筆者による補足であることを示す。
4. 「…」は聞き取れない箇所を示す。

K： 鈴木先生は津田道子先生のお弟子さんですね。

S： そうですね。津田先生の事について聞きたいってメールで言っていましたよね。私はね、実技的な付き合いはねもちろん先生のお弟子という形でさせていただいたんですけど、先生の社会的な事は本当に最近になってからしか関わっていないですよ。先生は私が学者という風に見て下さって、教えて下さったんですけど、先生は私を當道会の方にとずっと思っていたらっしゃいなかったなので、私は先生が会のどういう風な動きをやっておられていたのか全然知らなかったです。最近まで。だから、わかっていない部分がすごくあると思います。

K： 京都當道会を社団法人にする為に具体的に津田道子先生はどういう努力や活動を行いましたか？

S： 私がそこには関わっていないですよ。私が京都當道会に入った時はもう社団法人になって10年ぐらいの時ですよ。ただ、「社団法人できました」とそのお祝いの最初の会の時には、お招きいただいたので、伺ったんですけども、その辺のことはね、林先生の方が詳しいと思います。

K： 京都當道会は簡単に説明すれば、どんな組織ですか？

S： 一応ね、もちろんお箏と三味線をなさっている。もっと要するに京都にいらっしゃる生田流あるいはお箏の方と三味線はね、柳川三味線をなさっている方がいらっしゃ

るし、九州系の広撥の三味線、まあ大阪の野川流になるんでしょうけど、そういう三味線をなさっている方もいらっしゃる。皆はお箏をやります。お箏は皆さんほとんど一緒ですね。生田流ですからね。三味線だけはちょっと分かれるんです。そういう方々が何っていう名前でおっしゃっているか、京都當道会っておっしゃっているかどうか分からないですけども。そういう人たちが要するに社団法人にすれば、利益を上げることじゃなくて、公のために、役立つために京都のそういう音楽の組織を活動させていくと。その活動もずっと伝承していくわけだし、その社会的に色んな形で貢献していくということをやりたいということで、公を認められた形で「社団法人」という風な形になったんです。ただの人の集まりじゃなくて、公という形で活動するっていう団体として認められたと。それでお金が降りることでもないですし。それから、組織になってくると会長を始め複数の理事もいるんですけども。それまでは本当に内部の人ばかりだったんですけど、社団法人なので基本的に半分以上には外部の活動者を理事にして、内部の方は半部以下でなければいけないっていうような規約があるんですね。だから、今までの自分たちの好きというような活動をしていたから「それはおかしい」ともって公のためにというか、客観的に活動にアドバイスをする必要という形で理事がいるわけ何です。私はそこに入ったのは7、8年ぐらい前ですね。最初はもちろん監事で仕事をやったんですけども。理事に抜けた方がいらっしゃったから私は理事に入っているんですけど。私は外部理事という形で入っているんですね。理事は前7人だったんですね。今は8人です。

K： 小林幸男先生も理事ですよ。

S： 幸男先生は津田先生が亡くなられてから理事に入って下さった。今の組織は今年4年目ですけど、その前の組織はちょっといろいろありまして、これを出さないで下さいね。「そっくり変えよう」という話になったんです。梁嶋先生は最初残るはずだったんですけど。いろいろあったので辞めたんです。私も本当は出て行くはずだったんですけども、ちょっと柳川をいろいろ研究活動しているので、社団法人は研究というのは目的の一つとして・・・あるので、全部いなくなっちゃったら、柳川についての研究者は一人にいくなくなるので、私は「残ってほしい」と言われたんです。で、認められて残ったんです。その7人の中で私だけ残ったんです。今の理事が外部の方は4人、内部は演奏家の方々がやっておられています。まあ、かなり年長の先生たちですけど。70、80歳ぐらいですね。でも、正直に言えば、津田先生は79でいらっしゃったから、

その年を越えるわけにはいかないですけど。津田先生は本当にバリバリで。仕事も演奏もそうでしたし。80歳になってもパソコンを使ったりね。たまに私達にもパソコンを教えてくれるんです。今の年を取っている人には考えられないですね。実は本当に後継者がいないですね。ただ、今の林先生は年齢的には若いですし、演奏も素晴らしいですね。どうかな（笑）。でも、来年からは社団法人自体は組織ができますね。「公益法人」になるんですね。

K： 名前が変わりますか？

S： そうです。要するに社団法人がすごく大きくなっちゃって、名前だけで活動していない事がいっぱいあるらしくて、その辺はもうちょっときちんと整理して、本当に活動をしている人達を公益法人として残していこうという事は3年ぐらい前から言われましたね。来年からそれをしなければならないです。今はその整理をなさっている。「公益法人」になり、残れるように。その為の組織にする為に色んな整理をしなければいけないです。本当は今年の3月から変わるはずだったけど、変わるのに色々な整理が結構大変だからね、今年は「もう1年このままでいきましょう」ということ。来年はどんな組織になるのかわかりませんが、変わると思います。

K： 津田先生は社団法人にする時に色んな書類を出しましたが、その書類に書いた最大の目的は柳川三味線の伝承をしていくということでした。具体的に社団法人になってから津田先生はどんな努力あるいは活動をしましたか？

S： そうですね。多分私が知っている事は利子先生から全て話していただいたと思いますけど。柳川三味線を皆さんに説明する為に本を書いたり、色んな大学で講義を行ったり、したんですね。そうですね、ここに5つ書いているようなことだと思います。後はその『-120年のあゆみ-京都當道会史』という本の後ろに載せていると思うんですけど、講義をなさった大学名を書いています。

K： 津田先生はその時に主にやっておられた事は演奏会でしたか？

S： うん、演奏会はもちろん年に何回もやっていましたね。三味線組歌演奏会とか、柳川三味線特別演奏会とかね。実際に書きものとしてはあなたが入手している資料ぐらいだと思いますけど。あとはたくさんのところで柳川三味線について話をしたり、昔の曲を復元してレコードを出したりして。あとはお弟子に柳川をきっちりと教えていくことしかないですよ。…（中略）…

K： 京都當道会では津田先生の柳川三味線の音を聞いて、九州から柳川に替えた演奏家

がいましたか？

S： 林先生はその一人でしたよね。たくさんとは言えないと思いますが、確かに柳川を持ち替えた方がいましたね。ただ、邦楽の世界ではね、門下というものがとても大事でね。「あの先生のところに習いに行きたい」と、許可が出ればいいですけどね、師匠の許可がなければ行けないですよ。だから、林先生は三好先生とどういう話をしたのかね。…（中略）…

K： 今の京都當道会では柳川三味線の伝承活動を行っていますか？

S： うん、だから結局演奏会で柳川三味線を必ずやるんですけど、人数が少ないですよ。津田先生の時代と比べると少ないです。例えば、三味線組歌の演奏会はね、1年に1回ありますね。前は、津田先生の時に、皆さん九州をやめて柳川三味線で行こうとおっしゃっていたらしくて。今は参加者が少ないし、2曲弾くとしたら、九州と柳川で1曲ずつ、3曲なら、九州2曲を弾いて、柳川三味線で1曲です。

K： 柳川三味線の魅力は何だと思いますか？

S： 最初はね、はっきり言ってね、よくわかってなかったです。別に柳川三味線じゃなくても九州をやったかも知れないけども。惹かれたのは、東京で学生時代にピアノずっとやっていて、洋楽ばかり考えていましたね。邦楽の方に向いてなかったです。大学2年の時かな、東京国立劇場ができた時に、たまたまチケットが手に入って聞きに行った時に、聞いたのは富山清琴という方の演奏だったんです。その方は盲人でいらっしゃるって、もともとは大坂の方らしいですけどね。で、東京に行かれたらしいです。その演奏はね、とても素晴らしく感動しました。本当に。聞いて本当に良かったです。私は洋楽ばかり見てて、やっぱり日本人だから、日本の音楽の良さを知らなければいけないじゃないかと思って。それで、何をやろうかと思った時に、ピアノをずっとやっていたから三味線がしんどいということもあって、「お箏にしよう」と思ったんです。東京では山田流と生田流が両方ありましたから、どちらにしようかなっていうこともあって、それも迷ったんです。もちろん古いのは生田流ですけども。私は結構歌が好きだったので。生田は「手の物」、山田流は「歌の物」なんですね。その時にちょうど住んでいた宿舎の大家さんの息子さんの奥さんが東京芸大の山田流で出られた方なんですね。「じゃ、教えていただこう」と思って、山田流の方に行ったんです。大学から古い箏を貸してくれるんです。で、学校で山田流の授業をとって、あとは週2回先生のところで稽古をやっていました。2回—違うわ—、週1回ですね。ですから、ず

っと山田流をやって卒論も山田流で書いたんです。あれから6年間山田流をやっていたんです。で、結婚してこちらに来て、東京国立劇場で出た時もありますよ。でも、子供ができて、練習ができなくなっちゃうわけ。子供がどんどん増えてきて、3人いますけどね。主人の実家に置いては稽古に行きますっていけないんですよ。仕方がなくて、そこでストップしたんです。あれから暫らくして京都女子大学の方に非常勤で教えに行くようになって、その時に日本音楽の方じゃなくて、そういう音楽教育とか楽典とかを教えたりしてね。そこで、京都府か京都市の教育員会から教育のところに日本音楽を取り入れようという話がやっと・・・、学校で邦楽を教え始めた。でも、ほとんど管楽器の方が多かったですね。で、その時にある先生が「あなたが日本音楽を勉強していたからやってみないか」とふられたんです。ですけども、私はまた大学を出たばかりで、子供もいなかった時でしたから、どうしようかなと思った時に、私の師匠一平野健次先生とご相談して、その後は津田道子先生を紹介していただいたんです。

K : 最初は難しいと思いましたか？

S : そう思いました。別に柳川三味線は難しいだけでなく、三味線自体は難しいと思います。バイオリンをやる人はそんなに抵抗なかったかも知れないですけど、ピアノという楽器は弾き押えれば鳴る楽器でしょう？それをやっぱり自分が調整するっていうことは最初からやっぱり自信がなかったですね。お箏は調絃してしまえば多少音が違ってあまり問題ないですけど、三味線はね、100%正確でなければ、曲にならないよね。難しいですね。

K : 私は柳川三味線を始めてからまだ1年も立ってないですけど、その楽器の特徴や魅力などあまりわかってないですね。鈴木先生は28年間もやってこられてその魅力と言えど何だと思われませんか？

S : 魅力って本当に難しいですね。少なくとも、お箏の山田流と生田流の違いだと思いますね。すごく思ったのはね、山田流の方がすごく江戸好みでね、派手なんです。例えば《六段》の「テントンシャン」の「シャン」はね。私は山田流を止めて生田流を始めたんです。というか三味線を始めたら、お箏と合奏するでしょう？だから、こっちのお箏が分からなかったら、なかなか合奏がうまくいかないです。やっぱり生田流をやらなければいけないと思って始めたんです。その時にものすごく叱れたんです。何かという音符じゃないです。弾き方なんですよ。「シャン」を弾く時に山田は強い

ですよ。派手に。逆に、生田流の方は柔らかいですよ。そういうところがいっぱいありますよ。「あ、江戸と京都の違いってというのはここにあるんだ」と思って。その音の柔らかさですね。それからいくと、柳川の音は柔らかいですよ。ところが九州の三味線はかなり強いですね。ベンベン弾きますでしょう？要するに日本の古来のお座敷で弾いて聞かせて楽しくするっていう物が残ったのはやっぱり柳川だと思いますね。舞台上で派手に弾こうと思うなら、浄瑠璃とか、長唄とかね、すごく流行っているけど、派手に弾きますよね。でも、やっぱりお座敷音楽じゃないですよ。本来の箏と三味線の演奏っていうのは、盲人さんたちが楽しいであれば、少人数の前でも弾いて聞かせるということですよね。お座敷の系統ですね。それにはやっぱり主は柳川なのでやっぱり柳川をやらなければいけないじゃないかなということが動機です。最初は音に感動させられたことじゃないですね。山田からどんどん考えが少しずつ深まったというか。

K： 柳川三味線はやっぱり京都の文化あるいはその雰囲気を表れていますか？

S： はい、京都の文化を出していると思います。ただね、弱いのは音があまり柔らかくて響かないのでなかなか聞こえないですね。合奏すると全然聞こえて来ないですよ。どれだけ頑張って弾いて下さっても。三味線は柳川だけでやったらいいですけど。津田先生が新曲をなさる時に作曲家が「柳川三味線も入れてますよ」と。全然聞こえないですよ。他の物、例えば九州の三味線を入れたりあるいは胡弓でも入れれば、柳川は聞こえないです。

K： やっぱり音が小さいですね。

S： そうです。それは演奏家に対しても。演奏を聞いたらわかるけれども、やっぱりわからない人に対しては弱いところですね。特に興味があまりない方にとっては「音が小さくてどこがいいの？」と。

K： 津田道子先生は一生懸命古曲を復元しましたよね。具体的にどのような曲でしょうか？

S： 組歌で《千代の恵》。他の、例えば、さっき言っていた柳川流組歌を伝承されてきた6曲の中で、何か今日の楽譜でやりたいという話があった時に、一生懸命復元したんです。途中で亡くなられたんですけどね。私は歌詞研究をずっとやって、「じゃ、復元した曲を見せて欲しい」と頼んだんですけど、結局見せていただかなかったです。それは意地悪じゃなくて、「復元しようと思っているので、貸し出すわけにはいかない」

って言われたんです。だから、もっともっと長生きするつもりだったんです。「私は125まで生きます」って。それぐらい生きられなかったら復元できない。

K： 復元したものは全部レコードになったんですか？

S： ちょっと待って下さいね。あつたはずなんですけどね。一つは人にあげてしまいましたね。林先生がお持ちだと思います。《千代の恵》という曲でね、最後先生が亡くなられた時に、ちょっと利子先生から「来て下さい」と、お返しの形で皆さんに配ったんです。千枚程確かに作ったんです。多分林先生が複数お持ちじゃないかな。それは先生が一生懸命復元した曲なんですけどね。他にもあるかも知れないですけど、林先生にお伺いした方が早いと思うんですね。演奏家ですから、そういう曲もお弾きになっているんじゃないかな。よくご存じだと思います。もしもっと内容を加えれば、復元ということもいいと思いますね。

K： 九州三味線という呼び方はどういうところから出てきましたか？

S： 多分ね、邦楽の琵琶の流れっていうか。結局貴族である平家の一族・・・鎌倉幕府が破れて、その平家琵琶は九州に流れたと言われているんですね。その流れが・・・要するに琵琶の撥の流れの事から言われているんじゃないかなと思うんです。京都でやっていたものは結局だんだん西に流れて行って、多分九州の地方にも伝わって行って、その九州の地方で流れた琵琶の撥から来ているという。その撥は「広撥」って言って、「九州、九州」って呼ばれているんです。一回私も吉田先生に聞いてみます。私もそういうことがとても気になっていました。いつも聞き忘れてしまっ

K： 今、大阪の野川流で弾いている三味線は全部九州三味線ですか？

S： そうだと思います。同じだと思うんですけど。でもそっちは「九州三味線」と言わずに、「野川」って言うんですね。だから、野川流の皆さんは九州と言いたくないのかも知れないですね。最初三味線ができたばかりの時は琵琶の撥で弾いたらしいですね。そういうことでやっぱり伝承は古いですね。柳川は何でそんなに細くなったのか。即ち柳川自体の撥は何であんなに小さくなったのかね。撥の変遷を見なきゃいけないですね。撥の変遷から調べないと分からないですよ。『撥の変遷』って1項目を書けるかも知れないですね。できそうな感じですね。

K： そうですね。撥の事とか皮張りの事も1項目できますよね。

S： そうですね。柳川の本の中に書かれていませんよね。津田先生は。

K： 先生の本の中では「金栓張り」と「木栓張り」の事が少し書かれています。

S : そうですね。写真もあったよね。撥は何であんな形になったのか書いていませんよね。ちょっと難しいかも知れませんね。ちょっと探してみますね。資料など。もしあれば連絡を取りますから。

K : ありがとうございます。

S : うん、私も気になりながら全部忘れてしまう。(笑) ちょっと書いておきます。

K : すみません、ありがとうございました。

引用・参考文献

- 1941年 中川愛氷「第貳編 三絃樂横史—三線の創始時代」、「第參編 三絃樂縦史—四地歌」『三絃樂史』 大日本芸術協会 pp. 30-45 pp. 326-331
- 1965年 吉川英史「第四章 民族音楽興隆時代—初期の三味線音楽」『日本音楽の歴史』 創元社 pp. 164-171
- 1968年 ピゴット 服部龍太郎訳「第三部—日本の音楽」『日本の音楽と楽器』 音楽之友社 pp. 208-217
- 1971年 星旭「第二部 日本の楽器と記譜法」『日本音楽の歴史と鑑賞』 音楽之友社 pp. 129-153
- 1974年 大貫紀子「三味線の楽譜 唄ものについて」、「琉球音楽の譜 エエ四の話」『楽譜の世界 3 日本と世界の楽譜』 日本放送出版協会 pp. 155-169 pp. 170-182
- 1974年 平野健次「日本における三味線とその音楽の系譜（上）」『季刊邦楽』第2号 邦楽社
- 1975年 平野健次「日本における三味線とその音楽の系譜（下）」『季刊邦楽』第3号 邦楽社
- 1975年 田辺尚雄『三味線音楽史』 柏出版
- 1979年 田辺尚雄「東洋の三味線について」『三味線とその音楽』 音楽之友社 pp. 25-50
- 1984年 吉川英史「しゃみせん 三味線」『邦楽百科事典』 音楽の友社 pp. 494-503
- 1984年 久保田敏子「第4章 三味線と胡弓の構造」『箏、三味線音楽』 平野健次監修、須山知行校閲 白水社 pp. 39-68 pp. 69-81
- 1984年 速水哲郎『三味線読本』 邦楽社
- 1985年 久保田敏子「第二章 日本の音楽—ちょっと興味を持った人のために 8、出土は謎だらけ 三味線と箏の元祖たち」『点描 日本音楽の世界』 白水社 pp. 138-151
- 1987年 〈伝統に入る・日本の楽器「三味線」〉 NHK教育番組
- 1988年 蒲生郷昭「第二章 楽器—弦楽器」『日本音楽大事典』 平凡社 pp. 299-312
- 1988年 平野健次「第四章 近代興行音楽—三味線音楽」『日本音楽大事典』 平凡社 pp. 506-509
- 1988年 平野健次「第一章 総記—五a 音楽家・制度・機関」『日本音楽大事典』 平凡社 pp. 164-182
- 1988年 大塚拜子「1 からだと楽器—右手から左手へ三味線の色付けを求めて」、長方正

- 博「身体の音楽—琉球三線とのコミュニケーション」『楽の器』 弘文堂 pp. 25-37
pp. 51-66
- 1990年 杉昌郎「第一章 邦楽鑑賞の基礎知識—邦楽の楽器と楽譜」『邦楽』 ぎょうせい出版 pp. 62-75
- 1990年 津田道子「伝統の持つ味をずっと変えずに守っていければと思います」『トークトーク』 p. 98
- 1992年 吉川英史監修、小島美子・藤井知昭・宮崎まゆみ編集「三味線SHAMISEN」『図説日本の楽器』 東京書籍 pp. 46-48
- 1992年 平野健次「別巻2 音楽を中心に見た日本古典芸能史」『日本古典芸能大系』 平凡社 pp. 128-143
- 1993年 津田道子「京都の柳川三味線について」『東洋音楽研究 第59号』 社団法人東洋音楽学会 pp. 71-85
- 1996年 茂手木潔子「第3章近代—乱世に花開いた三味線文化（西暦1500年～1850年まで）」『はじめての音楽史』 音楽之友社 p. 149
- 1997年 垣内幸夫「IV 文楽の演出（二）—昭和の文楽三味線」『今日の文楽 第10巻』 岩波書店 pp. 197-216
- 1998年 津田道子『京都の響き 柳川三味線』 社団法人當道会
- 1998年 津田道子「柳川三味線について」『芸文京』 66号 p. 13
- 2000年 釣谷真弓「第8章 琉球から三線がやってきた—三味線の誕生」『おもしろ日本音楽史』 東京堂 pp. 102-115
- 2000年 津田道子「柳川三味線と猫皮製造技術」『部落解放』 473号 pp. 88-91
- 2001年 津田道子「柳川三味線の芸とそれを支える職人の技」『部落解放』 490号 pp. 90-99
- 2001年 三宅都子「大阪に残る“三味線皮づくり”」『部落解放』 490号 pp. 78-87
- 2001年9月14日 津田道子「柳川三味線を京に残したい（伝統邦楽の伝承を）」 京都新聞朝刊
- 2002年 津田道子『120年のあゆみ—京都當道会史』 社団法人京都當道会
- 2002年 植山茂・鈴木忠司『都の音色—京洛音楽文化の歴史発展—』 京都文化博物館 p. 131
- 2002年 津田道子・鈴木由喜子・小林幸男 [ほか]『柳川三味線による京都を詠んだ地歌 節付—貴船・さらし・嵯峨の春』 社団法人京都當道会

- 2002 年 京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター『日本伝統音楽資料集成 1 邦楽歌詞研究Ⅰ 三味線組歌表組』
- 2003 年 京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター『日本伝統音楽資料集成 2 邦楽歌詞研究Ⅱ 三味線組歌破組・裏組』
- 2003 年 門内良彦『沖縄三線初歩の初歩入門』 ドレミ楽譜出版社
- 2003 年 田中健次「近世の日本音楽—三味線音楽」、「日本の楽器—三味線」『ひと目でわかる 日本音楽入門』 音楽之友社 pp. 90-92 pp. 152-154
- 2004 年 津川信子『三味線をはじめよう』 成美堂出版
- 2004 年 京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター『日本伝統音楽資料集成 3 邦楽歌詞研究Ⅲ 三味線組歌中組・奥組』
- 2006 年 郡司すみ「しゃみせん」『日本伝統楽器小辞典』 平河工業 pp. 154-159
- 2007 年 京都府立総合資料館文献課「津田道子旧蔵資料について—當道地歌・箏曲関係資料—」『資料紀要』第35号 pp. 2-17
- 2008 年 彦監修、徳丸十盟・斎藤完編集『幽玄なる響き 人間国宝・山口五郎の尺八と生涯』 芸術社

参考資料

- 1991 年 津田道子『柳川三味線金栓皮張替え』 京都當道会

実施したインタビュー調査

- ① インフォーマント：西村欣也（西村楽器店店主）
実施日：2008 年 4 月 17 日
- ② インフォーマント：林美恵子（柳川三味線の伝承者）とその門下生
実施日：2007 年 1 月 14 日
- ③ インフォーマント：林美恵子
実施日：2008 年 5 月 30 日
- ④ インフォーマント：津田利子（津田道子の長女）
実施日：2008 年 5 月 30 日
- ⑤ インフォーマント：鈴木由喜子（京都當道会理事および津田道子の弟子）
実施日：2008 年 7 月 5 日

謝辞

本論文は、京都教育大学大学院教育学研究科修士課程(音楽教育専修)在学中に行った研究をまとめたものである。本論文が完成するまでに以下の方々のお世話になった。

京都下派地歌・箏曲演奏家、京都教育大学音楽科非常勤講師林美恵子先生、津田道子の娘である津田利子先生、京都當道会理事の鈴木由喜子先生、林美恵子先生の門下生たち、京都西村楽器店店長西村欣也氏には、貴重なご助言を頂いた。

京都市府立総合資料館、京都市中央図書館、京都市伏見中央図書館、国立国会図書館関西館、大阪音楽大学附属楽器博物館、大阪府立図書館、大阪市立図書館、国立国会図書館東京本館、社団法人京都當道会の皆様からは、柳川三味線に関する資料閲覧および津田道子先生の情報収集にご協力を頂いた。

皆様に心より御礼を申し上げます。