

琉球器楽の会

琉球箏低十三絃

(仮称)

製作発表・試演会



入嵩西諭
加筆 又吉恭平
町田倫士 中村優希

はじめに

「音楽は時代を反映する」という言葉があるように、その時代を生きる人によって音楽は生み出され、社会情勢や人々のニーズに応じて常に変化しています。その一方で、時が流れても「形」が変わらないものに「伝統音楽」があります。流行に左右されることなく古い形をとどめ、いつの時代においても人々を魅了することができるのは、伝統音楽の大きな価値です。流行する音楽が時代を映し、伝統音楽が各地に生きる人々のアイデンティティーを映すと言えるのではないのでしょうか。そんな伝統音楽も、ある部分では時代の影響を受けて変化・進化を遂げていますが、それに伴い、付随する「伝統楽器」も形を変えて新たなものが生み出されてきました。

これらのことを踏まえて、伝統楽器のなかでも特に時代の流れによって進化を遂げている「箏」に注目します。日本本土の箏の変化を参考に、これからの沖縄の伝統音楽や新しい音楽に必要な楽器について考察し、楽器開発に取り組んでいきます。考察を進める上で、楽器の歴史的な部分にも触れますが、それはあくまでも新しい楽器開発を進めていくなかで、時代背景を確かめるための参考となりますことをあらかじめご了承ください。

1、箏曲の世界から見た琉球箏

日本本土や琉球における箏は、音楽は違えど同じ楽器を使用しています。そもそも箏という楽器は、桐でできた胴に十三本の絃を張り、「琴柱」と呼ばれる柱を立てて調弦し、音階を作ります。象牙でできた「爪」と呼ばれる義甲を右手の親指、人差し指、中指にはめ、絃を弾いて音を出しますが、胴の内部は空洞で、絃を弾くと音が共鳴して響く構造となっています。日本本土の箏（以降、和箏）と沖縄の箏（以降、琉球箏）は、奏法などに違いはあるものの、同じ楽器を使用しています。

（1）琉球箏のあゆみ

琉球箏の始まりは、1700年のはじめに薩摩に渡った琉球の士族・稲嶺盛淳が箏曲を習い、琉球に持ち帰ったのが始まりとされています。その後、三線音楽と結びつき、琉球古典音楽や組踊、琉球舞踊、沖縄芝居等で演奏されてきました。琉球箏は歌三線の伴奏楽器としての役割を担うことが特に多いのですが、絃の張力は和箏よりも緩く、調弦法も三線音楽に準じたものとなっています。ツメの形状は和箏の「生田流」や「山田流」などで用いるものとは異なり、角のない丸みをおびた形（通称「丸ヅメ」）をしており、この形状によって柔らかい音色を奏でることができます。

奏法の特徴はとりわけ左手の手法にあり、絃を2回または3回揺らす「揺絃」や、左手で絃を押し込んで音の余韻を高く伸ばす「折絃」など、左手で音色を装飾する奏法が多く用いられています。元来、琉球箏は日本本土から伝わったものの、伝来後は琉球・沖縄の音楽に合わせて独自の変化を遂げていると言えます。

また、伝来時にもたらされたとされる箏の独奏曲「段物（7曲）」と「歌物（3曲）」は、現在沖縄にのみ残るもので、今日に至るまで琉球箏曲の演奏家たちによって大切に受け継がれています。これらの10曲は、2016年に文化庁より「琉球古典箏曲」という名称で「記録作成等の措置を講ずべき無形文化財」に選択され、その文化的価値が高く評価されています。

（２）和箏が歩んだ変化の道筋

一方和箏は、奈良時代に唐（中国）から日本に「雅楽」が伝来したことによって、数ある楽器の中のひとつである「楽箏」がもたらされことや、それ以前の古代から「和琴」と呼ばれる箏が存在していたとされており、その歴史は非常に古いです。当初、箏は雅楽と結びつきの深い楽器でしたが、戦国時代から江戸時代前期に活躍した賢順という人物が、雅楽から箏を独立させて演奏するようになり、加えて八橋検校という人物が箏曲の調絃法や技法をさらに発展させました。そのことから八橋以降の箏曲を「俗箏」と呼びます。

ますます時代が進むにつれて、「検校」と呼ばれる盲目の演奏家たちによって数多くの曲が生み出され、現在も「古典」「古曲」として演奏されるほど根強い人気があります。箏は楽器の特性上、多様な音階を作り奏でることができることから、各時代で古典曲以外にも様々な場面で用いられていたと言われています。

明治以降になると、西洋音楽が日本各地に普及し、日本音楽全体が西洋音楽化され変化していきました。その西洋化にいち早く順応したのが和箏です。ヴァイオリンやオルガンなどの西洋楽器との共演、楽譜もこれまでの縦譜（箏専用の楽譜）と五線譜（西洋の楽譜）を使い分けるなど、従来の伝統的な古典曲を守りながらも、新たな楽曲や奏法が次々と生み出されていったのです。また、演奏法や楽曲もさることながら、新たな楽器開発も盛んに行われました。

（３）和箏に広がった音の可能性

ここからは楽器の音域について、少し触れていきます。たとえば西洋音楽では、弦楽器のヴァイオリン、ヴィオラ、チェロ、コントラバスの音域がそれぞれ異なっており、これらの音域が重なり合って演奏されます。西洋音楽では、合奏を行う場合に高音域、中音域、低音域とがバランスよく配されており、歴史を経るなかで各音域で活躍できる楽器が生み出され、改良されていきました。その結果、アンサンブルやオーケストラなど複数の楽器における合奏において、重厚な音楽が奏でられるようになりました。

一方、日本・琉球の伝統音楽では、長きにわたって主に歌の伴奏楽器として三味線や箏が演奏されてきました。伝統音楽においても重奏は行われますが、あくまでそれは長唄や和箏の大手（主なメロディー）と替手（主なメロディーを装飾する旋律）があるという程度のもので、西洋音楽のように様々な音域をハーモニー（和音）として同時に演奏するまでの音楽構造は、明治時代の西洋音楽の普及に至るまでは存在していませんでした。

明治時代に入ると、西洋音楽教育が瞬く間に普及します。このことも影響して伝統楽器における「楽器改良」や「新楽器の開発」が行われていくことになります。その始まりは、文部省に置かれていた音楽取調掛による唱歌を伴奏できる改良楽器の試作で、西洋音階に対応しやすいように、明治10年代に「二十一絃の改良箏」「フレット付の胡弓」「改良月琴」などが試作されましたが、ほとんど普及せぬまま、明治20年代に国産化が始まったオルガンにとって代われました。伝統楽器の改良が本格化したのは、大正期以降のことです。なかでも中心となった箏は、合奏曲の創作に不可欠な低音域の充実をはかるために、米川琴翁による「十三絃の低音箏」（大正8〈1919〉年ごろ）、宮城道雄による「十七絃」（大正10〈1921〉年）、越野栄松や中能島欣一による「十五絃」（昭和11〈1936〉年）などが作られました。

それらの中でも、生田流箏曲家で作曲家でもある宮城道雄が編み出した十七絃は、もっとも広く使われ、戦後は独奏楽器としても定着しました（塚原 2008:471）。十七絃の構造は、従来の十三絃箏よりも絃を太くし、胴も太く長いことため低音域がかなり響く構造となっています。まさに、西洋音楽におけるヴァイオリン・ヴィオラが十三絃箏の音域であるとすれば、十七絃はチェロやコントラバスのような関係性になります。この十七絃の出現により、低音域を含めた曲が多く誕生し、さらには器楽曲として箏の独奏曲や合奏曲も多く作られるようになりました。なお、十七絃の開発

について宮城は次のように述べています。

それから十七絃を作った動機に付いて話せと言う只今、伊庭先生からの御話でございました。それは実は日本の音楽に低音がございませぬ。それで雅楽に致しまして何時も高い所で奏して居ります。何時も同じような音を沢山使っておりまして、一向面白味が少ない訳でございます。どうしても低音の出る楽器が作りたいたいと思ひまして、之には色々皆様の御指導を仰ぎまして、また音楽学校の高野博士其の他色々諸先生に御指導を仰ぎ、此の十七絃を作りました。是が一番低いところはセロのCでございます（「楽器改良の諸問題」『音楽世界』第7巻12号18頁、1935年）

宮城道雄が語っているように、それまで同じ音域のみの演奏ではある種の音楽への「限界」を感じていたのではないかと伺えます。その後の宮城自身の活躍は言うまでもなく、それ以前と以後で時代が区別されるほど数多くの曲が発表され、和箏の低音域への認識や音楽がかなり変化しました。戦後になるとその流れはさらに大きくなり、江戸時代から伝わる古典音楽を基調にしつつも、多くの楽曲や演奏法が編み出されました。江戸時代までは演奏家自身が作曲も兼ねていたのに対し、明治期以降からは作曲家が和箏（邦楽器）のために曲を書き下ろすというような新しい音楽のスタイルも生まれるようになりました。さらに時代の流れとともに楽器の開発もより盛んに行われ、近年では宮下秀冽による「三十絃」（昭和41〈1966〉年）、三木稔と野坂恵子による「二十絃箏」（昭和44〈1969〉年）、「二十五絃箏（平成3〈1991〉年）」などが考案されています。

これらの新しい箏の大きな特徴は、共通して低音域を奏でられるということにあります。特に十七絃は、十三絃箏や他の楽器と演奏する機会が多く、バンドミュージックで言うところの「ベース」のような役割を持っています。また二十絃箏、三十絃は、低

音域を出しながら高音域もカバーすることができ、従来の右手の弾奏に加え、左手の弾奏も駆使し、まるで「ハープ」のような演奏も行うことができます。近年は楽譜も五線譜を使用することが多く、箏は邦楽だけではなく西洋や異国の楽器との共演もかなり進み、頻繁に行われている状況です。

このように、和箏は楽器の開発が進むにつれて新たな境地を見出しているものの、箏本来の音色は失わず、あくまで伝統楽器の特徴を残しながら進化し続けています。他の伝統楽器も同様に、様々な音階に対応できるよう工夫されており、日本本土ではこうした楽器で編成された音楽を「現代邦楽」として、新たなジャンルを確立しています。

（4）琉球箏の現在地を考える

その一方で琉球箏は、前述したように琉球王国時代から現代まで、三線音楽を中心とした古典音楽で使用され、組踊、琉球舞踊、沖縄芝居の地謡音楽の伴奏楽器としての演奏が主な活躍の場であることは変わりません。また、琉球への伝来時に伝わったとされる「段物」や「歌物」は、琉球古典箏曲として継承されています。

琉球箏は、明治以降の和箏とは対照的に琉球王国時代から現在まで、演奏スタイルや活躍する場面（琉球古典音楽や組踊など）がほぼ変わらないのが特徴です。なぜ琉球と大和ではこれほどまでに楽器の発展の歴史が違うのか、その背景に触れてみましょう。

和箏や三味線は伝来直後、その担い手のほとんどが一般庶民であり、そのことから楽器が広く流通しました。そのため、民衆のなかで演奏人口が増えていき、楽器や音楽を生業とする人々（いわゆるプロの演奏家）が現れるようになり、聴衆を魅了するために常に新しい奏法や楽曲が作られ、かなり技巧的な奏法になっていきました。

それに対して琉球の箏や三線は、伝来時から王族・士族を中心とした特権階級のみが扱うことを許されていました。琉球王国の特別な行事や国賓への接待の場面のほか、王族・士族の嗜みとして

演奏される楽器だったため、「高貴な」音楽・楽器という認識が強かったと思われます。そうした場面で演奏されてきた琉球古典音楽は、形式化されたリズムや旋律、技法のなかで演奏され、歌や音楽の精神的な部分が重要視されてきました。沖縄の一般庶民が箏や三線を見聞きし、容易に手にすることができるのは廃藩置県後、それもだいたい時代が進んだ明治後期あたりのことです。

このように、和箏や日本の伝統音楽は西洋音楽の影響を受け、奏法や楽曲を変化させながら新たな楽器を取り入れることが容易な環境にありました。しかし、琉球箏・琉球古典音楽は王族・士族中心の音楽で使用される楽器・音楽という認識もあり、一般庶民に広まってからも古典的なスタイル以外で演奏されることはほとんどありませんでした。むしろ音楽を変化させていくことよりも、琉球王国時代の古典的なスタイルが大切に守り継がれてきたと言えるでしょう。

（５）合奏という試みと琉球楽器

そのような背景を持つ琉球箏ですが、終戦後（昭和20〈1945〉年）のアメリカ統治を経て、日本復帰（昭和47〈1972〉年）を基点に琉球楽器による器楽曲が徐々に作りだされていくようになっていきました。その特徴は琉球楽器の音色はそのままに、五線譜などの楽譜を使用して西洋楽器とコラボレーションしながら合奏を試みるというものです。そのほか、エレキギターやフォークギター、エレキベースなどで構成されたバンドミュージックに三線を取り入れた「沖縄ポップス」といったジャンルも確立され、三線や箏だけではなく笛、胡弓、太鼓も活躍しています。近年は、西洋のクラシック音楽や他ジャンルとの共演なども増えており、伝統音楽の公演以外にも琉球楽器の活躍する場が広がってきています。また、琉球楽器のみでの合奏を試みる演奏会なども行われており、琉球楽器の魅力や可能性が徐々に広がりつつあります。

2、琉球楽器に求められる低音域



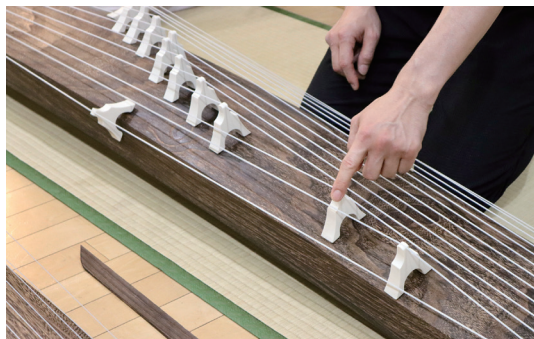
こうして琉球楽器の活躍の場が広がりつつある一方で、課題となるのは低音域をカバーできる楽器がないことです。先に挙げた、和箏が大正期に十七絃（低音域をカバーできる楽器）を開発することで、音域の幅が広がり現代邦楽というジャンルを作り上げていったというような取り組みは、琉球箏においては未だ行われていません。沖縄を代表する作曲家・普久原恒勇をはじめ、近年では作曲家らによって琉球楽器のみで演奏する器楽曲が創作されているなかで、低音域を担うのは和箏の流れを汲む十七絃であるというのが現状です。

（１）琉球箏と十七絃のあいだ

それを踏まえて琉球箏の奏者が十七絃を演奏する際に課題となるのが、和箏（生田流や現代箏曲）の奏法や知識を習得しなければならないということです。当然ながら琉球箏曲家が十七絃を演奏する場合、十三絃の箏とは楽器構造や使用する爪の形状などが異なるため、和箏の奏法を習得する必要があります。また、和箏である十七絃を使うことで、奏者自身が琉球箏曲から逸脱してしまうのではないかという「後ろめたさ」のような精神的な障壁もあります。

過去に琉球楽器や古典音楽の演奏会においても十七絃の使用が

みられますが、これらはあくまで和箏の奏法を借用したもので、琉球箏曲とは言えません。ならば通常の琉球箏と同じ十三絃で、低音域をカバーできる箏「低十三絃」があれば、この課題を解決できるのではないかというのが、今回の取り組みの主な目的です。先に述べたように、あくまでも琉球箏の緩い絃の張り（テンション）や、琉球箏曲特有の爪の形状に合わせた楽器開発を進めます。



（２）「琉球箏低十三絃」の構造

今回、開発を試みる「琉球箏低十三絃」の構造について説明します。本楽器は、低音域を担う箏としてほぼ完成形といえる和箏・十七絃を参考に、中でも株式会社琴光堂が近年、海外などへの楽器運搬時の負担を最小限に抑える目的で開発した「短十七絃」を最も参照しました。（「短十七絃」は、従来の十七絃よりも胴を短くしたものであり、宮城道雄が開発した「小十七絃」とも異なります）

「低十三絃」の規格は下記の通りです。

楽器の大きさ

全長 180cm、幅 26cm（現行の山田箏とほぼ同一）とし、磯は 7.5cm と厚くすることで、豊かな音量が得られるよう試みました。

龍角と雲角

多絃箏である二十五絃箏を参考に、龍角・雲角の位置を外側へ広げました。また、現行の箏は龍角から雲角まで（琴柱を調整できる範囲）の長さが 151cm であるのに対し、「低十三絃」では 171cm まで拡張しています。これにより、さらに低音域まで調弦が可能となりました。

龍角の高さは、二十五絃箏にならって低音側をやや高く設定し、不要なノイズが生じないように工夫しています。一方で、龍角・雲角全体の高さよりも、甲の中心部を高くすることで、琴柱にかかる張力が適切に保たれる構造にしました。

添え木

龍角の巾柱側（演奏者側）および雲角の一の柱側（客席側）に添え木を施し、琴柱が安定するように工夫しました。

絃

絃は二十五絃および十七絃の絃を流用し、一～二絃に 60 匁^{もんめ}、三～四絃に 55 匁、五～七絃に 50 匁、八～九絃に 45 匁、十～斗絃に 40 匁、為～巾絃に 35 匁をそれぞれ採用しました。中低音域に太い絃を用いることで、低音の厚みを持たせています。

なお、絃の太さについては、今後の演奏を通じてさらに検討を重ねていきます。



琴柱

太い弦にも対応できるよう、琴柱には二十五絃箏ないし小十七絃で使われる中柱を採用しています。一の柱は調弦によって添木に乗せる低音時と、乗せずに磯に這わせる高音時の一専用柱を作り、使い分けています。一専用柱とは、磯を傷つけることなく柱の下部が磯に密着するような角度で削り落とされており、箏柱が箏の甲羅部への音の伝達が多少変わるため、一と二の絃を同時に掻き鳴らす時や一の絃のみの音が安定して鳴りを良くしています。



調弦

龍角側の真座の位置を外側にずらし、ピンによって絃の張りを調整可能な構造としました。調弦はディアトニック（ドレミファソラの全音階）も可能としながらも、現行の琉球箏曲の調弦法に則れるよう対応しています。特に女声キーの対応時の移調調弦に使用する C2 から E2 までの調弦幅を確保しています。基本となる【C】本調子では、二の絃を B ⅴに合わせることから調弦を開始します。

演奏

演奏時は、龍角より左へ 10 ～ 12cm の位置で弾くことで、柔らかい音色が得られます。（十七絃と同じような位置）。爪は通常の琉球箏曲用のものを流用し、琉球箏曲を嗜む者であれば、誰でも演奏

できる楽器となることを目指しました。ただし、爪が薄いと割れる可能性があることや、絃の張りに負けるノイズを防ぐためにも厚めの爪を推奨します。奏法についても、基本的には琉球箏曲の技法をそのまま応用することが可能です。楽譜に関しては、現行の琉球箏曲で使用されている工工四（縦譜）をそのまま応用できるのが大きな利点です。ただし、他ジャンルとの共演を視野に入れた場合、琉球箏曲家のみならず三線演奏家にとっても、五線譜への一定の順応が求められることは言うまでもありません。

楽器の使い方

低音楽器の音楽的利点は、創作の組踊をはじめ芝居音楽をより劇的なものに仕上げるとともに、民謡やポップスなど商業音楽に伝統楽器を結ぶ橋渡しの役割を担うものと期待を寄せており、古典音楽の広がりにも寄与したいと考えています。

今回の開発にあたっては、生田流箏曲家で二十五絃奏者・作曲家の中井智弥氏、ならびに株式会社琴光堂の中島卓氏の協力を得て、楽器製作を進めました。

終わりに ～琉球箏低十三絃の可能性～

「低十三絃」の開発は、今後沖縄の伝統楽器が奏でる音楽をさらに展開させることができると考えられます。筆者の主観となり申し訳ありませんが、低十三絃を琉球古典音楽や琉球古典芸能に積極的に取り入れようとはあまり考えていません。なぜなら、すでに琉球古典音楽は演奏スタイルとして十分に形成され、確立しているからです。琉球古典音楽は、歌三線を中心に箏・胡弓・笛・太鼓が伴奏楽器として音楽を下支えすることに趣があり、琉球王国の崩壊や、沖縄戦など幾多の困難も乗り越えながら今日まで受け継がれ、十分すぎるほどの魅力があるからです。低十三絃は、むしろ沖縄の伝統楽器における合奏において、さらにその価値が増していくと思われます。本楽器は古典音楽以外で活躍することで、新たな音楽を開拓し、その魅力がより一層引き出されると考察します。

この「低十三絃」の登場により、沖縄における伝統音楽の層がさらに厚くなることを期待するとともに、一緒に演奏される従来の伝統楽器も、また新たな魅力が引き出されるのではないかと期待を寄せています。琉球箏曲家にとっても手軽に演奏できる低音箏が開発されることで、沖縄の新たな音楽を作り、何より「伝統楽器を楽しむ」一助になるものと考えます。

伝統と創造は車の両輪のようなもので、伝統音楽があるからこそ創造が生まれ、また創造があるからこそ伝統音楽が鮮やかに映えます。伝統楽器の楽しさ、魅力がより一層深くなる事を期待します。



参考文献

千葉潤之介『作曲家宮城道雄』株式会社音楽之友社、2000年
塚原康子『日本音楽の近代から現代』『日本の伝統芸能講座 音楽』株式会社淡交社、2008年
宮崎まゆみ『箏と箏曲を知る事典』株式会社東京堂出版、2009年
金城厚『琉球の音楽を考える－歴史と理論と歌と三線』（有）榕樹書林、2022年

琉球器楽の会とは

琉球器楽の会は、琉球古典芸能の音楽を構成する琉球箏・胡弓・琉球笛の演奏者による団体です。歌三線を中心とした地謡を支える「伴奏楽器」としての役割から一歩踏み出し、楽器そのものが持つ音色の魅力や表現の可能性を探ることを目的に、2018年に設立されました。流派や会派にとらわれることなく、伝統的な技芸の継承を大切にしながら、近年沖縄で生まれた楽曲や新たな創作作品も積極的にレパートリーに取り入れ、構成員の技芸向上と器楽曲の魅力、新たな客層との出会いを目指した活動を続けています。

－ 活動の歩み －

2018年	森田夏子（胡弓）、入嵩西論（琉球笛）、池間北斗（琉球箏）の3名により「琉球器楽の会」設立
2019年2月	第1回 自主公演「琉球器楽の会 ～ Reverberation ～」 (於：パレット市民劇場)
第一部では「七段菅攪」「ニ揚仲風節」などの伝統音楽を、第二部では普久原恒勇、中村透ら現代作曲家の作品を演奏した。伴奏楽器を中心に据えた舞台は当時としても稀であり、「楽器元来の魅力」「表現の可能性」を深く追求する公演となった。	
2021年	又吉恭平（胡弓）、町田倫士（琉球箏）が加入
2022年2月	第2回 自主公演「琉球器楽の会 ～ Reverberation 2 ～」 (於：国立劇場おきなわ 小劇場)
新メンバーの加入により、同一楽器による重奏が可能となり、アンサンブルの幅が拡大した。第一部では伝統箏曲「菅攪」に胡弓・琉球笛の手付けを施し、第二部では会員自身による作曲・編曲作品を中心に、中井智弥（生田流箏曲家・作曲家）らの作品を上演した。琉球楽器による新たな表現の可能性を多角的に探る舞台となった。	
2024年	大城建大郎（琉球笛）、林杏佳（琉球箏）、中村優希（琉球箏）が加入
2025年2月	第3回 自主公演「琉球器楽の会 ～ Reverberation 3 ～」 (於：パレット市民劇場)

琉球箏四重奏が可能となるなど、アンサンブルの幅をさらに拡張した。公募で選ばれた新曲を含め、全演目を創作曲で構成し、裏テーマを「作曲家による沖縄の音楽」と設定した。現代の作曲家・演奏家が感じる「現在（いま）」を琉球楽器で表現する試みであった。当日は9割を超える来場があり、「沖縄の音楽とは何か」「琉球楽器の可能性とは何か」を観客とともに楽しみ、考える公演となった。



「琉球器楽の会 琉球箏低十三絃（仮称）製作発表・試演会」

発 行：琉球器楽の会

支 援：沖縄県

公益財団法人沖縄県文化芸術振興会

令和7年度沖縄文化芸術の創造発信支援事業