



Title	民間の雅楽団体における「わざ」の正統性： 菌廣教と雅楽道友会の音響空間
Author(s)	鈴木, 聖子
Citation	待兼山論叢. 芸術篇. 2021, 55, p. 1-28
Version Type	VoR
URL	<a href="https://hdl.handle.net/11094/91485">https://hdl.handle.net/11094/91485</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

# 民間の雅楽団体における「わざ」の正統性

— 藺廣教と雅楽道友会の音響空間 —

鈴木 聖子

キーワード：無形文化財／伝承／記憶／雅楽／手移り

## はじめに

「文化財」「文化遺産」が国家や民族の文化的アイデンティティの装置として成立するコンテクストに関する歴史研究は、アナール派の歴史学者ピエール・ノラの編著『記憶の場』（1984-1992）<sup>1)</sup>が、フランスのさまざまな「集合的記憶を表象する場」を歴史的に解体し、その国民意識の形成過程を詳らかにするなかで大きく世界に反響を与えた。その邦訳（2002-2003）が出版された前後の日本においても、歴史学の鈴木良・高木博志編著『文化財と近代日本』（2002）、社会学の片桐新自編『歴史的環境の社会学』（2000）、荻野昌弘編『文化遺産の社会学—ルーヴル美術館から原爆ドームまで』（2002）等が出版され、文化財を保存するという、従来は無条件にポジティブなものとして捉えられてきた行為自体について、その成立過程や価値基準からの再考を促す先駆的な研究として、多く参照されてきた。こうした動きと並行して、文化財保護・博物館設立・アーカイヴ構築など、文化を保存する行為を対象として専門的に研究しうる、文化資源学や文化遺産学が大学内の専攻としても現れた。これらの領域では、その文化を「成り立たせている前提条件、そこに働いている諸力やそれらをコントロールしているメカニズムを明らかにする」（渡辺裕『サウンドとメディアの文化資源学』）<sup>2)</sup>といった方法論において、「文化財」「文化遺産」を俎上に載せることになる。

筆者もこのような問題系において、国の「重要無形文化財」としての「雅楽」を支える価値基準が、20世紀前半の日本音楽研究という一学問の形成と一緒に構築されたプロセスを明らかにしてきた<sup>3)</sup>。敗戦後の日本が焦土から「文化国家」として再生を果たそうとするなか、美術工芸品の海外流出や法隆寺金堂の消失などの出来事に見舞われて文化財保護の声が高まり、1950年に文化財保護法が施行され、1954年からは「無形文化財」の指定も始まった。そして1955年5月、雅楽は国の「重要無形文化財」に指定された。筆者が問題としているのは、指定の要件として、「楽部部員によって演技演奏されるものであること」と記されたことである<sup>4)</sup>。即ち、重要無形文化財「雅楽」の「わざ」の担い手を、宮内庁式部職楽部員という楽家を中心とする国家公務員<sup>5)</sup>に限定したのである<sup>6)</sup>。

このように担い手を限定した理由のひとつには、1947年に行われた宮内府（旧宮内省、1949年より宮内庁）の機構改革と人員削減<sup>7)</sup>による楽部存続への危機感もあったろうが、何よりその背景に、敗戦後の日本音楽研究などのアカデミズムが、日本が国際的であるためには民族的に「純粋な古典」が必要であるという、本質主義の考えに捕らわれたことがある。こうした価値基準が、民間の雅楽を「不完全極まる死滅した演奏」<sup>8)</sup>として排除し、大阪・奈良などに残る歴史の深い民俗的な雅楽に視線を留めることなく、楽部の雅楽のみを「正統に伝え、芸術的に演じ得る」<sup>9)</sup>として保護の対象としたことで、結局それらのいずれの雅楽の場においても何かしらの負担が生じることとなったのである。

その後、1960年代から1970年代には、アカデミズムの外部において、例えば俳優・小沢昭一（1929-2012）が、雅楽を「体制がわにくみいれられた」<sup>10)</sup>と批判しつつ、文化財行政の価値基準を問うLP『ドキュメント 日本の放浪芸』（日本ビクター、1971-1977）のような作品を発表した<sup>11)</sup>。また、作曲家・武満徹（1930-1996）も、雅楽を現代音楽の世界へ開くことになる雅楽《秋庭歌》（1973）を作曲するに当たっては、「雅楽は宮中の音楽という固定観念がありましたから、天皇制へのこだわりなんかもあって、すごいため

らいがあった」<sup>12)</sup>と述べている。しかし実際のところは、この時期には民間に多くの雅楽団体が出現し、〈雅楽運動〉とも呼びうる時代が訪れていたのである。本論で見ていくように、急増した神前結婚式での雅楽奏楽という興行的な側面がこうした動きを支えていたことから、当時の民間の雅楽は、小沢の失われつつあった「放浪芸」に代わる活きた「芸」であったといえる。

一方、2006年のユネスコの無形文化遺産保護条約の発効をきっかけに、海外では、「無形文化財」と「無形民俗文化財」を区別するエリート主義的な日本の方式はしばしば批判の対象となっている。例えばフランスの人類学者キアラ・バルトロットは、ユネスコの無形文化遺産保護条約の成立過程において、日本は無形文化財の保護政策の歴史を持つことから積極的に主導してきたものの、その方式は各国代表から徹底的に退けられたことを指摘している。<sup>13)</sup>ユネスコでは「無形文化遺産」の保護は「文化の多様性」<sup>14)</sup>の重視に繋がると定義されている。こうした文化相対主義の国家単位での使用には注意が必要であるが、文化人類学者の岩崎まさみはこれを「個々の文化遺産はそれを継承するコミュニティにとって価値があり、外部からの価値を導入して、それらの優越を決めるのではなく、それらが多様にあることを良しとするという考え方」<sup>15)</sup>であると評価している。こうした考え方が日本の文化財保護行政に再検討を促すことは、残念ならなかったようである。

ところで、雅楽のような日本の古典音楽は、正統な「わざ」を正確に繰り返して保存することを第一義とするものであるから、原理上、同一ジャンル内においては「多様性」を持つこととは相容れないはずである。しかし〈雅楽運動〉の時代には、楽部の内部でも伝統曲のみを演奏すべきと主張する人々と、雅楽器を使用した現代音楽なども演奏する人々との間に対立があったし、<sup>16)</sup>またこの雲の上の対立が民間の雅楽団体に影響を与えてきた歴史がある。<sup>17)</sup>こうした伝統音楽の同一ジャンル内における「正統」の「多様性」は、国家や民族の文化的アイデンティティである「文化財」「文化遺産」が陥りやすい文化本質主義を回避するために有用な事例であろう。

従来の雅楽研究は、古代あるいは皇室の音楽としての雅楽という「記憶

の場」に培われてきたが、近年は寺内直子『雅楽の〈近代〉と〈現代〉』（2010）、同『伶倫楽遊 芝祐靖と雅楽の現代』（2017）、拙著『〈雅楽〉の誕生』（2019）のように、「複数の雅楽」（寺内）を対象とする研究がある。<sup>18)</sup> 今後、文化の多様性という世界的な基準を視野に入れるのであれば、それらの成果の上に、楽部と民間の区別なく、演奏家のみならず聴衆における音楽的経験としての雅楽について、「多声性」（「複数のアクターによる異なる「声」の存在」<sup>19)</sup>）を念頭においた「厚い記述」を行っていく必要がある。

音楽的経験を描くための方法論については、民族音楽学者の山田陽一は『響きあう身体——音楽・グローヴ・憑依』（2017）で、作品や楽曲のテキスト分析よりも、「音楽を実践し遂行する身体や、音楽を聞き取り感じとる身体の経験を多面的に描き出すこと」の重要性を説いている。<sup>20)</sup> こうした考え方に先行する研究には、快楽や陶酔などの音楽的経験を演奏者と聴衆に求めて考察したチャールズ・カイルとスティーブン・フェルド『グローヴする音楽』（1984）、音楽的経験を「音楽」という名詞ではなく、演奏者・聴衆等による「音楽する」行為である動詞として捉える必要性を説いた音楽教育学・作曲家のクリストファー・スモールの『ミュージッキング—音楽は〈行為である〉』（1988、邦訳2011）がある。本論は、日常の断片的な音の響きなども含めた経験を描くことを目指しており、その意味でカイルとフェルドが演奏者と聴衆の参加する空間や音響メディアに着目した方法や、スモールが演奏会の楽器搬入や音響管理をも視野に入れた方法に近く、音楽的経験を音響空間、といった表現を試みに用いている。

以下では、まず、民間のひとつの雅楽団体を取り上げ、その音楽的経験を成立させている前提条件を、演奏会や稽古における実践のみならず日常の音の環境をも含んだひとつの音響空間のうちに捉えるための民族誌的記述を行う。そして、その音響空間のなかで、「わざ」の担い手たちの正統性にまつわる実践と言説がどのように機能しているかを観察することで、「無形文化財」「無形文化遺産」なるものの視野を拡張しようとするのが、本論の狙いである。

## 1. 雅楽道友会の誕生：職能雅楽共同体というユートピア

本論で事例として取り上げる民間の雅楽団体は、元宮内庁楽部楽師のそのひろのり 藺廣教（1926-1998）【図1】によって1967年に創設された雅楽道友会（東京）である。<sup>21)</sup> 雅楽道友会は、内弟子制度をとって教師を養成し、楽器の制作・修理・調律を行うなど、民間で唯一、雅楽を生業としている職能団体である。ここでいう職能団体とは、「芸術」としての雅楽のコンサート等で生活を営むプロの演奏団体という意味ではなく、社会の儀礼において必要とされる雅楽で生計を立てることができるという意味での職能団体である。この「プロの演奏団体」と「職能団体」



【図1】 藺廣教（1926-1998）  
（出典：雅楽道友会ウェブサイト）

の違いは、人類学者の藤井知昭が両者を区別している表現を借用するならば、前者が「近代以降に主として成立していった主体的価値観・自由な精神や選択などに支えられた芸術家」であるのに対して、後者が「音楽を職能とすること自体が、カースト制などによって生まれながら決定づけられた役割であるような存在」である。<sup>22)</sup> このような視点は、現在では多少時代がかったように見えるが、雅楽道友会のメンバーには、幼少の頃から宗教儀式的なかの雅楽が日常生活に鳴り響いていたという特殊なケースが多く見られるため（後述）、あながち過去のものではないように思われる。雅楽に特化して経済的な自立を有する雅楽団体は、他には宮内庁楽部だけであることから、雅楽道友会は、現代社会における雅楽の伝承についての独自の意識をとりわけ明確に観察できる事例のひとつであると判断した。

創設者の藺廣教は、1926年2月26日、天王寺方てんのうじがた（大阪四天王寺がつけの楽家）の末裔である藺廣高（1891-1942）の次男として、東京府大森町に生まれ

た。<sup>23)</sup> 1937年に宮内省式部職楽部の楽生となり7年間の研鑽を積み、1944年に楽師となる。敗戦後、宮内省(宮内府)の職員の人員削減により、楽部部員も戦前の半減(約25名)されるなか、ひろやす 菌家の長男である廣育(1919-1992)は楽部に留まり、次男の廣教は退官を余儀なくされた。<sup>24)</sup> ここから約15年間の廣教の表立った消息をたどることができていない。次に廣教の名が雅楽の場に現れるのは、1961年、雅楽研究会(日本雅楽会の前身の一つ)へ参加しているとの記事である。<sup>25)</sup> 廣教は会長の押田良久(1908-1999)<sup>26)</sup> とともに、1961年10月に東京都港区にオープンした主に外国人客を対象とする高級レストラン・シアター「ミカド」で、舞台のセリから舞人が登場する舞楽ショーなどの前衛的な活動を行っている<sup>27)</sup> 【図2】。1962年11月には日本雅楽会の創設に兄の廣育とともに関わり、当時は楽部以外に門外不出と考えられていた御神楽を舞台に乗せるというこれも前衛的な活動を行い、これによって芸術祭奨励賞を受賞する。この創設の当時、廣育が日本雅楽会の中心人物(現役の楽部楽師として)であったことは、受賞時に撮影された【図3】の写真の中央に写っていることから推測できる。<sup>28)</sup> ところが菌兄弟は何らかの理由で退会し、1967年、道友雅楽会(1972年より雅楽道友会)を創設する。創設当初のメンバーには、廣育を含め、秋山孝行など日本雅楽会のメンバーであった人々の名も見える。<sup>29)</sup> 廣教が日本雅楽会を離れて自らの雅楽



【図2】「ミカド」での舞楽《陵王》、1962年2月11日  
(出典：鈴木治夫編『押田良久評論集』、7頁)

団体を創設するに至った経緯については、いくつかの聞き書きで意見を得たものの、現時点では正確には分からない。こうした人間模様は客観的な見解を得ることは難しいだろう。しかし重要なのは、この〈雅楽運動〉

の時期、他にも民間の雅楽団体が立ち上がっているにも関わらず、最終的に楽部以外の教師の養成というシステムが実りをみせることはなかったということである。<sup>30)</sup> この視点から見ると、藺廣教が雅楽の教師養成を雅楽道友会の目的の第一に置いたことは、状況を十



【図3】 芸術祭奨励賞受賞の際の日本雅楽会メンバー。1963年1月22日授賞式。二列目左端に廣教。一列目左から秋山、白井、廣育、天理教東中央大教会会長、押田。  
(出典：鈴木治夫編『押田良久評論集』、8頁)

分に把握したものであり、革新的なことであったことが分かる。

一方、1970年代前半は第一次ベビーブーム世代（1947-1949）の結婚年齢にあたり、神前結婚式での雅楽奏楽の数が急増したことに伴い、雅楽の場も結婚式場を中心に形成されていった。結婚式場の地理的なテリトリーの区分が雅楽団体の区分という状況も生まれた。つまり、それだけ結婚式場での奏楽で得られる収入は魅力的であったのである。民間の神前結婚式は、1900年5月10日の大正天皇の婚礼が新聞・雑誌を通して全国的な話題となったことで、翌年3月から日比谷大神宮（現・東京大神宮）が皇太子の婚儀を規範として始めたものである。<sup>31)</sup> 日比谷大神宮に続いて、出雲大社、神田明神、日枝神社でも行われるようになった<sup>32)</sup> が、関東大震災の被害でしばらく神社が使用できなかった間に、ホテル内に神殿を進出させる画期的な方式がとられ、披露宴や宿泊などを伴う一大産業となっていった。東京ではこうした戦前からの神前結婚式における雅楽奏楽には、民間の雅楽団体で最も歴史ある小野雅楽会（1889年設立）が手堅く仕事を行ってきた。1960年代、そこへ日本雅楽会という存在が現れたことは、神前結婚式の奏楽という興行的な市場において一つの出来事であったと考えられる。<sup>33)</sup>

日本雅楽会の創設メンバーの一人であった藺廣教が、そこから独立して自分の雅楽団体を立ち上げる目星をつけたのも、東京のホテル群の中の結婚式場という足場を得たことと切り離せないだろう。1970年代前半には、乃木神社（東京都港区赤坂）の求めに応じて実現した、屋外空間（吹き抜けの神殿）の結婚式での舞楽付きの奏楽は、雅楽道友会のその後の安定した収入源の一つとなり現在に至っている。ただし1975年に内弟子制度が始まって最初に入会した東康弘によれば、「そのころはまだ今のようなしっかりとした会の形態ではなく、雅楽を演奏する者の集まりで、会員となる方々は結婚式場での奏楽に携わるため会に席を置いていたような状態」<sup>34)</sup>であった。また、当時の雅楽道友会の収入では全員の生活は賄えず、結婚式シーズンが終わると内弟子はみな外部にアルバイトへ行かなくてはならなかったという。<sup>35)</sup>

楽器の制作は、このような状況を変えるために廣教が自ら習得し、導入したものである。<sup>36)</sup>1979年に入会した内弟子である新屋治（1956-）によれば、その当時すでに年間200本の龍笛と100本の箏篋の予約が常にあったという。<sup>37)</sup>こうした楽器の需要を廣教が見抜いたのは、自らも関係が深かった天理教における雅楽器の使用があったろう。明治期に教派神道とされた天理教は、教祖の没後から祭祀に雅楽を神道風に用いており、現在も雅楽の実践が一般の寺社よりも多い<場>である。天理大学雅楽部（1951年設立）と天理教音楽研究会雅楽部（1960年設立）の雅楽活動は盛んで、廣教も天理大学雅楽部へは月に一度の割合で講師として顔を出していた時期があった。内弟子となる者も多くは天理教の出身者で、雅楽を経験しているか、演奏経験はなくとも幼少時から日常に雅楽が鳴り響いているという、一般からすると少し特異な恵まれた音楽環境に育っている。

しかし、雅楽道友会の音響空間は、そういった天理教の音響空間ともだいぶ異なるようである。天理大学雅楽部の出身で、1980年に雅楽道友会へ入会した福岡三朗（1958-）は、当時の内弟子生活の特殊性を次のように述べている。

「内弟子は合宿生活での朝の掃除から始まり、漆まみれの楽器制作（入門時には醜いかぶれ方をする）、日によっては演奏のお仕事、稽古、夕食という日々です。基本的には休日（仏滅が休日だった）は設けられていましたが掃除や朝夕の食事時間には必ず居なければならず、曜日で決められた定期の稽古も仏滅だからといってなくなることはありません。休日に長々と説教をくらった時はとても損をしたような気持ちになったものです。そういう生活をしていると時間や環境のずれで、弟子以外の友人との付き合いが希薄になり弟子同士で行動するようになります。」<sup>38)</sup>

ここには、雅楽に取り巻かれた日常生活が個人の人格の領域へと浸透し、それがコミュニティを強化していくという職能集団の特徴を見て取ることができるだろう。

内弟子たちの食事など実質的な生活の面倒は廣教の妻の麗子が負い、雅楽道友会の経済状況はつねに厳しいものではあったが、このようにして廣教は、民間において雅楽を学ぶ人々の衣食住を保障するというユートピアの共同生活を創出することを成し遂げたのである。次節以降で観察する、廣教が雅楽道友会において見せた〈反楽部〉の姿勢は、元宮内庁楽師という廣教の肩書があってこそ機能していることは言うまでもないが、それ以上にこのような内弟子制度の密な空間が生み出した、ある種の楽園としてのガラパゴスの進化を遂げた音響空間であればこそ成立したものであるといえる。

## 2. 雅楽道友会の音響空間における音楽的経験：1990年-1993年

ここまで、雅楽道友会の誕生の背景とその特徴について観察してきた。本章以降で具体的な検証を行うのは、筆者が内弟子として所属していた、1990年から1993年にかけての雅楽道友会である。これは廣教が生前に内弟子を取った最後の時期に当たる。本論が分析のために使用する資料は、当時の廣

教の稽古を録音したカセットテープ（廣教の要望により筆者が稽古中に録音したもの）、当時の雅楽道友会の合奏の披露の機会であった「乃木管絃祭」の録画 VHS テープ、雅楽道友会が公開しているパンフレットとホームページ、当時を知る現在の職員たちとのメッセージャーでの談話であり、筆者自身が稽古中に書き溜めた師の言説については、それらと逐次対照しながら用いた（<https://seiko-suzuki.sakura.ne.jp/wp/sho/> で閲覧可 [PW:55]）。

1990 年から 1993 年にかけての時期、雅楽道友会は東京都目黒区三田に所在していた。菌夫妻は木造二階建ての「目黒三田会館」の一階部分に居住し、その三田町会の業務を担うことで、二階に稽古場を得ていた。住み込みの内弟子たちはここから徒歩 3 分程度のところにある通称「別宅」なる風呂なしのアパートに居住し、朝昼晩の食事時には菌夫妻のところへ赴いた。楽器の制作・修理のための「第一仕事場」（楽器制作・漆を扱う室がある）と「第二仕事場」（笙のリード制作・調律）が、これも会館から徒歩 1・2 分の路地「三田銀座」に向かい合わせにあった。筆者が入会した 1990 年当時、内弟子と四年間の内弟子期間を終えた職員（以下、職員と表記）の構成は、内弟子が女性 2 名（筆者を含む）、職員が男性 8 名であった。内弟子も職員も、日常業務としてこの二つの作業場で楽器の制作・修理・調律を行う<sup>39)</sup>。土日祝日には都内各地の結婚式場の奏楽へ向かう。ほかに神社の大祭や寺院の法要での奏楽・舞楽上演もあった。

稽古は 1 日の仕事が終わるころに始まる。雅楽道友会では、廣教と職員のうちの特定の者が稽古を付けていた<sup>40)</sup>。稽古場がある会館の入り口は土間になっており、正面に夫妻の居間兼食卓、右に二階の稽古場へ上がる狭い、上り下りにひどく軋む木造の階段があった。稽古場として使用していた会館の二階は、二十畳ほどの一間の和室である。雅楽の中心となる「管絃」<sup>41)</sup>のための笙・箏・龍笛の「管別の稽古」はそれぞれ異なる曜日に行われる。折り畳み式ローテーブル（よく会議等で用いられる 1800 × 450 × 330 のもの）を教師側と生徒側に向かい合わせで用意して、座布団に正座あるいは半分に折った座布団に楽座で着座した。筆者は龍笛を専門としたが、笙も合わせて

習得するように言われ、両管とも稽古に参加した。初心者の笙は廣教、龍笛は筆者の兄弟子に当たる福岡三朗（前出）と加藤道信（1965-。1984年に内弟子入り）が指導を行っていた。これら稽古に参加していたのは筆者を含めた二名の内弟子のほか、外弟子がいたこともあるが、多くは1対1か2の対面で稽古が行われた。

かつては雅楽道友会でも稽古は譜面を使わず、口唱歌（雅楽の伝承団体の内部では「しょうか／しょうが唱 歌」）によって、旋律・音色・息継ぎの個所・拍子と間の取り方などを口伝えて習得する、という方式をとっていたが、この時期には最初から譜面<sup>42)</sup>を用いて唱歌をしていた。稽古の大まかな流れは次のようなものである。まず師が張扇で机の上を打って拍子を取りながら唱歌を歌い、次に生徒が右掌で拍子を取りながら師と一緒に歌い、最後に生徒たちだけで歌う。それから師が演奏するのを聞き、次に師の拍子と唱歌に合わせながら生徒が演奏する。

このような管別の稽古の他にも、合奏・舞楽や神楽の舞・歌物などの稽古があり、これらは新宿区の熊野神社、世田谷区の北澤八幡神社、港区の乃木神社に場所を移して行われた。総じて週に4～5回は稽古があったことになる。

ただし、伝承は稽古の時間内だけに行われるものではない。仕事時間が終わるころ、廣教が酒を飲みつつ、缶ピースを絶え間なく吸いながら、雅楽について語り、戦前の自分がいた頃の楽部と現在の楽部とを比較して後者を批判し、歌物の指導でめる、といった機会は頻繁に訪れ、歴代の内弟子が共有する記憶である。また、師の居住空間の真上が稽古場であったことで、稽古の様子は師の耳に筒抜けであり、兄弟子が龍笛の稽古を付けているところへ、木造の階段をきしませながら現れた廣教が、生徒たちの前で兄弟子に説教をし、唱歌を繰り返して歌わせ、そのまま稽古時間が終わることもあった。<sup>43)</sup> 階段のきしみは、一階と二階の繋がりだけではなく、廣教が弟子に伝承をすることの繋がりを示す響きであった。

稽古場以外で内弟子にとって貴重な習得の機会となるのは、神社仏閣や結婚式場へ儀式奏楽のために兄弟子らと赴いたときである。儀式の奏楽とは、

儀式内で行われる行為に合わせて演奏するアクロバティックな要素を含んでおり、「芸術」であるよりも「芸」であることが求められ、結婚式も大祭もシーズンには掛け持ちがあって渡り歩くところからは、放浪芸の一種と見えなくもない。そして実際に遠方への旅もあった。そのようなとき、本番の演奏はもちろんのこと、式の待ち時間中に、兄弟子からその直前の演奏の幾か所かについて注意を受け、一緒に演奏をしながら細やかな修正を受けることができる。

さらに、筆者にとって最も忘れがたい音は、稽古時でも儀式の本番でもない日常に鳴り響いている音——楽器の調子を確認するために決まったフレーズ（それを聞くと誰かすぐに分かる）、一人で吹いていたら横から合わせられた演奏の断片、誰に聞かすでもなく不意に放たれる、慣れた仕草を伴う音——など、間近で見ても聞いて触れていた日常の音である。本番と稽古と日常との境目がない職能としての密な共同体内の音響空間が、快楽や陶酔に似た音楽的経験を作り出す。そしてこれこそが、内弟子制度をとり、教師を養成し、雅楽のみで生活をする雅楽団体を廣教が目指した理由であったと思われる。

民族音楽学者の藤田隆則は、日本の古典音楽の共同体の特色を、「保存命令」＝「理由は問わずとにかく保存せよ」に従い続けることで、「保存行為それ自体の実現の喜び」を経験するところにあると捉えている<sup>44)</sup>。雅楽道友会の場合、これに加えて、以上に述べてきた本番と稽古と日常に分け隔てなく絶え間なく音が鳴り響く「職能としての音響空間の実現の喜び」がある<sup>45)</sup>。両者とも音響による共同体内の快楽や陶酔を伴う音楽的経験である、というのが筆者の立場である。当時、武満徹や一柳慧いちやなぎとしといった現代音楽の作曲家たちが国立劇場で新しい雅楽作品を生み出していたが<sup>46)</sup>、こうした新しい音響が雅楽道友会に鳴り響くことはなかった。それは拒絶をしたのではなく、「保存行為それ自体の実現の喜び」にも「職能としての音響空間の実現の喜び」にも当てはまらない、異なる文脈の音響であったからである。

一方、まさに筆者の入会した1990年を境として、廣教は自らの専門であ

る箏篳も、笙の稽古での笙も、そして合奏の稽古ですらも、体調不良を理由に、自らが演奏をすること辞めていった。今から思えば、廣教にとって1990年とは、演奏家としての終焉を迎えた、難しい時期の始まりであったに違いない。そうしたことに筆者が疑問や不足を感じることはなかったのは、廣教が稽古中に細かに唱歌を教え、雅楽について言葉で語ったからである。これも廣教自身が筆者に次のように述べている。

「僕は65歳だからいつ死んでもおかしくないから、すべてを焦って教えようとしているんだ。思ってもその通り吹けなくなっているんだ。だから無理を言っている。」<sup>47)</sup>

見方を換えるならば、1990年前後を境に、廣教は演奏をできなくなったことによって、より唱歌をし、より語る性格を強くしたのだと考えられる。またこの当時、それまで10年以上に渡って講師を依頼していた宮内庁楽部楽師の上明彦（龍笛）と池邊五郎（左舞）を辞めさせており、内部のみでの教育制度を推し進めようとしていたとも考えられる。

そうしたところへ偶々入会した筆者は、自らの意思ではなく、廣教の理想とする雅楽道友会の姿を記録する役割として選ばれ、参与観察をさせられることになったといえる。ある時、筆者が稽古中に語られる師の言葉を楽譜に書き留めているのを見ていた師は、「お前は書いて広めるということが出来る」と恰もそれが筆者の使命であるかのように言い渡した。当初、筆者は参与観察を目的に入会したのではなく、師の説明をより深く理解するために覚書を作っていたのであるから、この時点までのこうした行為を参与観察と呼ぶことはできないだろう。しかし、筆者の「文化を書く」（マークス&クリフォード）行為が対象へ影響を与えたことには違いなく、むしろ対象者から参与観察をするように方向づけられたのである。こうした筆者の研究者としてのポジショナリティの困難が、本論の実現を長きに渡って阻んできた理由のひとつでもある。

### 3. <反楽部>の象徴としての「間」：笙の拍子の取り方をめぐる攻防

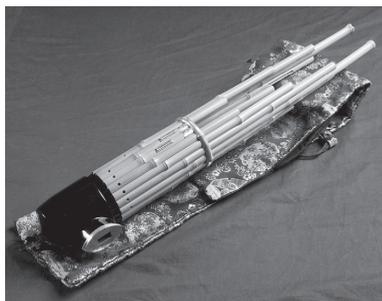
本章では、廣教と雅楽道友会をめぐる正統性の言説と実践の問題について具体的に論じる。それは、廣教が<反楽部>を語る典型的な場である、「管絃」の笙の拍子の取り方に関するものである。「管絃」は雅楽の中心を占めるもので、三つの管楽器（笙・箏・龍笛）、三つの打楽器（鞆鼓・太鼓・鉦鼓）、二つの絃楽器（楽琵琶・楽箏）による合奏である。

以下では、雅楽の概説については述べず、廣教がこだわった笙の「間」に的を絞って話を進める。専門用語の説明がやや煩雑となるため、音高（旋律や和声など）に関する解説は省略し、拍子と「間」といった時間についての構造のみ解説する。それでも煩雑さを感じられた読者は、3.2 からお読みいただいても差し支えない。

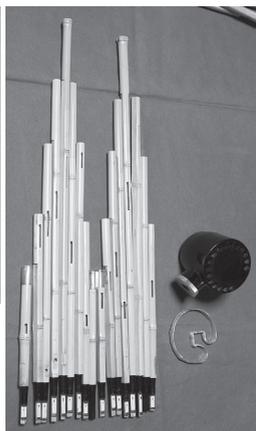
#### 3.1 笙の拍子に関わる技法：合竹・手移り・ウンジャ

本節では、笙の楽器としての側面と基本的な奏法について解説する。

笙は縦40センチ程度の高さの楽器で、ハーモニカのように息を吸っても吐いても音が出るフリーリード楽器である【図4】。下部に木製の「頭」があり、



【図4】 雅楽道友会作成の笙とリード  
（出典：雅楽道友会ウェブサイト）



そこに17本の竹筒が円状に並んでいるが、このうち音が出るのは15本のみである【図5】。15本のそれぞれの竹の下部には小さな穴が開いており、それ



対比					
拍節	1	2	3	4	1

【図7】 唱歌の拍の長さの対比目安  
 (多忠磨CD『鳳笙唱歌』付録、  
 1993年の録音を目安に筆者が作成)

いながら、右膝上を2拍  
 (  $\overset{1}{\bullet}$   $\overset{2}{\bullet}$  ), 右膝横を2拍  
 (  $\overset{3}{\bullet}$   $\overset{4}{\bullet}$  ), 右掌で叩いて拍  
 子を取る。2拍目-3拍目  
 のあいだの膝上から膝横  
 への移動、および4拍目  
 -1拍目のあいだの膝横か

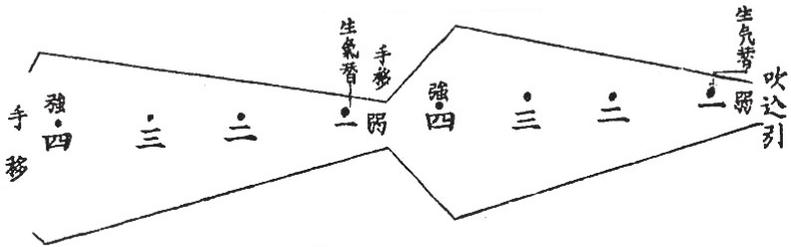
ら膝上へと移動する際に、1拍目-2拍目および3拍目-4拍目よりも長く伸びることで、「間」が生じる。【図7】は唱歌における「間」の存在を視覚化するため、拍の長さの対比を記したものである。理解の補助のための大きな目安であることを予め断っておく。1拍目-2拍目と3拍目-4拍目を1とした場合、2拍目-3拍目、4拍目-1拍目は1.3となる。「間」の存在は、この差異に現れている。

次に、合竹の移り方を解説する。ひとつの合竹からもう一つの合竹へ移るとき、一気に和音を変えるのではなく、いくつかの音に分けてグラデーションをつけるように徐々に指を移していく。この技法を「手移り」という。<sup>48)</sup> この「手移り」が行われる場所が、2拍目から3拍目までと、4拍目から次の1拍目までへと移動するときに生じる「間」である。<sup>49)</sup>

最後に、息の張り方について解説する。笙奏者は、4拍に用いる息を、呼吸であれ吸気であれ、1拍目から3拍目に向けて徐々に張っていき、4拍目で緩めるという技術を教え込まれる。この説明も口伝であったものが、明治期には【図8】のように図解され、現在も一般の笙譜の巻頭に掲載されている。

以上のように、笙奏者の身体には、【図6】【図7】【図8】に見られる複数の時間に沿った技術が重ねられることになる。いずれにも正確な「間」の長さは記されていない。雅楽が五線譜で記譜されるときも、これらの「間」は無視される。<sup>50)</sup>

このようなことから、笙の「手移り」を実践は、笙の教師が稽古の際に唱える「ウンジャ」という掛け声を聴くことで技術を習得していく。「ウン」



【図8】 図解された笙の息の張り

(出典：東儀文礼編『雅楽集 初編 鳳笙譜』、5頁。国立国会図書館デジタルコレクション)

でそれまでの合竹の手付から次の合竹の手付へ移るために必要な指を竹の穴から緩やかに離していき、「ジャ」で次の竹の穴に指を置く、ということを示している。ただし「ウンジャ」は、唱歌として歌われることはない。

### 3.2 藺廣教における「間」と正統性：戦前の楽部の記憶

ここまでで理解しておいてほしいことは、「管絃」の多くの曲は、おもに4拍を最小単位として時間を刻むということ、その2拍目-3拍目のあいだと4拍目-1拍目のあいだに「間」があるということである。本節で説明を試みるように、この「間」がどのようなものであるかが、廣教の雅楽道友会での「わざ」の伝承において重要な位置を占めている。廣教は箏築奏者であり、笙は兄の廣育に学んだが、笙を専門としてきたわけではない。従って、筆者が参加していた笙の初心者の稽古は、笙奏者による「正統」なものではない。しかしむしろそれがゆえに、廣教が考える「正統」の独自性がそこに実現されていると考えることができる。

廣教の笙の稽古において最も言及されたのが、唱歌における「間」の取り方である。以下に、筆者が1990年から1993年までの廣教の笙の稽古中に書き取った言説の覚書から、「間」に関するものを列挙する（頁数は道友社版『鳳笙譜』、1978年）。

- ① 「教える時はちゃんと唱歌を教えろ。じゃないと「間」が分からない」

(壺越調音取、p.3)

- ② 「手をまわして拍子を取る。膝を抑えてはならない」(壺越調《賀殿急》、p.8)
- ③ 「頭の中で常に歌ってそれに合わせようとする」(壺越調《蘭陵王》、p.12)
- ④ 「間はリズムではない。2拍と3拍の「間」と、4拍と1拍の「間」は微妙で、理屈では教えられない。歌っているときに覚えてもらうしかない。」(壺越調《蘭陵王》、p.13)
- ⑤ 「唱歌を習って間を覚える」(壺越調《迦陵頻急》、p.14)
- ⑥ 「俺はできる限り筆筈に合うように笙を教える」(壺越調《新羅陵王急》、p.17)
- ⑦ 「張らなければ手移りできない」(平調《三臺塩急》、p.28)
- ⑧ 「拍子の中にウンジャあり」(双調《武徳楽》、p.57)
- ⑨ 「伸びるところのある音楽を、きちとした拍子で教えることができなくて、どうして教えられよう」(黄鐘調《越殿楽》、p.77)
- ⑩ 「拍子を取るときは、固くたたくのではなく、常に動きながら叩く。でないと拍子が回らない。」(黄鐘調《海青楽》、p.78)
- ⑪ 「頭の中で歌え。譜面を読むな。歌え。読むと合わない。歌ってないと間ができない。歌わないから4拍目にウンジャとやらなくてはならなくなる、民間や楽部のように。楽は歌えなければ吹けない。」(盤渉調《輪臺》、p.90)
- ⑫ 「楽部は、そりゃ音が合うからきれいだよ。でも音が流れてない。」(盤渉調《青海波》、p.91)
- ⑬ 「手移りなんかは拍子がきちっと取れていればできる」(太食調《合歡塩》、p.106)

⑪⑫のように、「楽部」という言葉が散見される。廣教が強調したのは、楽部の演奏は、笙の「間」が延びすぎているということであった。廣教に従えば、唱歌を歌うときに右掌で膝上と膝横を2拍ずつに分けて拍子を取る

のは、2拍目から3拍目、4拍目から1拍目に、自然な「間」が生じるからであって、そこへ取ってつけた「間」を置く必要はないのであった（例えば⑧は、拍子の外に「間」を付けないように戒めたもの）。つまり廣教は、「自然な間」対「取ってつけたような間」という二項対立で、＜反楽部＞の姿勢を見せているのである。

しかしながら、当時の廣教による笙の唱歌の録音を、【図7】で示した笙奏者の多忠磨<sup>おのおのだまろ</sup>（1933-1994、1993年より楽部楽長）の唱歌（『鳳笙唱歌』付録、1993年録音のもの）と比較しても、その「間」の取り方においては、廣教がそこまで強調するような大きな差異を見つけることはできない。つまり、廣教の笙の唱歌の「間」は、当時の楽部の主席の笙奏者である多忠磨とほぼ同じ「間」なのである。

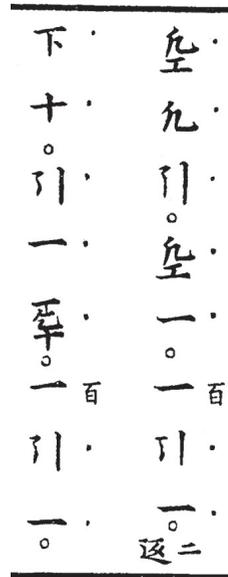
そこで、この「間」の長さが実際の演奏ではどのように鳴り響いているのかを、雅楽道友会と楽部で比較する。この時期の雅楽道友会の録音録画に残された演奏は少なく、両者を比較しうるのが、平調《林歌》1曲のみである。後者は東京楽所（ほぼ楽部のメンバーが占めている民間の雅楽団体）の録音であるから、厳密な意味では楽部とは言えないが、多忠磨が音楽監督であるため、参考としうる範囲と考えた。

比較に当たっては、平調《林歌》の譜面【図9】の一行目の最後の「一」から二行目「下」、「十」、「引」（＝十を伸ばすということ）まで、4つの合竹に当たる部分を選んで抽出した。【図10】はそれを横書きにし、箏篋と龍笛の譜と揃えたものである。この箇所を選択した理由は、笙の手移りの部分だけが鳴り響いている部分（「一」から「下」）、笙の手移りがあるが箏篋と龍笛が重なっていることで目立たない部分（「下」から「十」）、手移りがない（同じ合竹が続く）部分（「十」「引」）というように、笙の音響的に目立つ度合いが異なる三つのケースが見られるからである。笙が、●＝4拍を一息で吐き、次の●＝4拍を一息で吸うのに対し、箏篋と龍笛は○の他にも／の箇所<sup>51)</sup>で切って息継ぎをするため、笙と箏篋・龍笛はしばしば「ずれる」のである。

拍	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
		✓				・			✓			
箏	ホ	ヲ	。	タ	ア	レ	エ	。	エ	ラ	ア	リ
(手付)	工			一			上				四	六
	✓			・			✓			・		
龍笛	ヲ	引	。	タ	リ	ロ	ヲ	。	ト	ラ	ハ	
(手付)	中			五	タ	五			五	上	ハ	
	・			・		・			・			
笙	一		。	下			十		。	引		

【図10】 平調《林歌》：笙が「一」などの手付（指使いの記号）を唱歌し、箏と笛はカタカナ部分を歌う。（筆者作成）

そして【表1】は、左が雅楽道友会の演奏（乃木神社管絃祭の記録映像、1991）、右が東京楽所の演奏（CD『雅楽の世界』、日本コロムビア、COCF-6194~6197、1990）で、平調《林歌》から抽出した一部の拍子の長さを計測し、それぞれの長さの比率を計算したものである。雅楽は演奏の速度も演奏中に速度を増していくペースもまちまちであるから、拍子の時間的な長さではなく、長さの比率で示した。この比較を一瞥して言えることは、実際の演奏においては、箏と龍笛との関係から笙の拍子は一定には保ちえないということである。値の細部に踏み込んでみるならば、1拍目と3拍目の比率は0.6-1のあいだ、2拍目と4拍目の比率は1-1.2のあいだを揺らいでいる。これを前提としたうえで、しかし一点のみ、東京楽所の「一」から「下」へ移る4拍目に、ひとつだけ1.46という離れた値がある（つまり「間」が多く取られている）のが注意を引く（濃いグレーの網掛け部分）。これを【図8】で箏と龍笛との関係から見ると、箏と龍笛の音が鳴り響いておらず、ただ笙のみが一つの合竹から他の合竹へと手移りを行いつつ「間」を取っていることが分かる。東京楽所の演奏は、このような笙の聞かせどころでは、全体を通して「間」が多く取られることが確認できる。反対に雅楽道友会では、このよう



【図9】 平調《林歌》  
（出典：東儀文礼編『雅楽集 初編 鳳笙譜』、9頁。  
国立国会図書館デジタル  
コレクション）

【表1】平調《林歌》の笙：各拍の長さとその比率（左が雅楽道友会、右が東京楽所）  
 2拍目-3拍目、4拍目-1拍目のあいだにある「間」を目安としてとらえることを目的とするため、便宜上、それぞれ直前の拍の長さとの比率を求めた。（筆者作成）

手付	拍	長さ(秒.ミリ秒)	比率
一	1	00:00:02.605	
	2	00:00:02.960	1.14
	3	00:00:02.787	0.94
	4	00:00:02.946	1.06
下	1	00:00:01.984	0.67
	2	00:00:02.293	1.16
	3	00:00:02.177	0.95
	4	00:00:02.626	1.21
十	1	00:00:02.248	0.86
	2	00:00:02.573	1.14
	3	00:00:02.511	0.98
	4	00:00:02.748	1.09
引	1	00:00:02.386	0.87
	2	00:00:02.403	1.01
	3	00:00:02.183	0.91
	4	00:00:02.435	1.12

手付	拍	長さ(秒.ミリ秒)	比率
一	1	00:00:02.004	
	2	00:00:02.469	1.23
	3	00:00:02.436	0.99
	4	00:00:03.563	<b>1.46</b>
下	1	00:00:02.163	0.61
	2	00:00:02.169	1
	3	00:00:01.973	0.91
	4	00:00:02.322	1.18
十	1	00:00:01.739	0.75
	2	00:00:02.018	1.16
	3	00:00:01.982	0.98
	4	00:00:02.377	1.2
引	1	00:00:02.034	0.86
	2	00:00:02.090	1.03
	3	00:00:01.901	0.91
	4	00:00:02.090	1.1

な笙の間かせどころの長さを意識的に短くしようとして、次の1拍目に箏と龍笛が（多少のばらつきをもって）突っ込んでくるのが感じられる。ゆえに、廣教がいう「取ってつけたような間」とは、このような個所の「間」を指し、弟子たちもそのように解釈していることが推測される。

最後に音楽メディアを視野に入れておきたい。1990年初頭は、CDが急激な上り坂を見せて普及した時代であり、【表1】で例として用いた東京楽所の『雅楽の世界』も廣教の居住空間にあったことを思い出す。CDの雅楽の出現によって、レコードやカセットの時代より容易に神前結婚式場で雅楽を用いることができるようになり、しかも東京楽所は優れた録音による雅楽のCDを他に先駆けて出版していた。結婚式場での奏楽を重要な収入源の一つとする雅楽道友会の会長である廣教にしてみれば、東京楽所は市場を脅かす

仮想敵であった可能性がある。

強調しておきたいことは、第二章で触れたように、廣教が〈反楽部〉の言説を口にするのは、戦前の楽部と現在の楽部という二つの楽部を比較して、後者に反対しているということである。従って、廣教の記憶において、かつての楽部には「自然な間」があり、「取ってつけたような間」はなかったということである。廣教はこの自分の記憶に残る「自然な間」を、雅楽道友会という音響空間において再現しようとしているのである。

## おわりに

実際のアンサンブルとして演奏される音響は、さまざまな理由で唱歌とは異なるものとなる。しかし廣教は、唱歌に「間」を歌いこみ、演奏でもその「間」を再現しようとした。このような「間」の再現性への希求は、筆箒を専門とする廣教が、笙の「間」に一つの安定性を求めたものと考えられないでもないが、自身の記憶の中の戦前の楽部を正統として再現しようとするものであった。廣教はそれを実行するために、楽家制度に代わりうる内弟子制度を用いて、民間の職能団体としての雅楽道友会を作り上げたものと考えられる。

以上のことは、戦争というもので未来を切り取られた一人の楽師が、過去の楽家と師匠たちの音響的記憶によって創出した、ひとつの正統性の伝承の形であったと言えるのではなかろうか。現在の雅楽道友会を率いる福岡三朗（前出）は、このような筆者の推測に対して、次のように述べている。「（廣教先生は）戦前の先生方の技量や資質を目の当たりにしているので、現役の後輩楽師の吹き方や教え方は全く納得できるものではありません。[...] そんなこんなで私達への指導も反楽部で、理想は頭に残る師匠達の演奏だったので、それを伝えるのに苦勞した結果、唱歌で表す稽古になりました」<sup>52)</sup>

いっぽう、現在の雅楽道友会で笙の指導をしている今西靖志（1963-。1982年に内弟子入り）は、「楽部の先生は [...]、笙の唱歌は演奏とは異な

る速い拍子で歌われ、演奏は少しゆったりするものの、合奏演奏よりは速く奏され、手移りは強調されている」と指摘すると同時に、合奏を聴く機会の少ない民間の笙の初心者には龍笛・箏と合奏を意識した唱歌の必要性を説く。<sup>53)</sup>

こうした廣教の没年（1998）以降の雅楽道友会における伝承の物語は、廣教が生前から舞楽の講師として招聘していた、同じ天王寺系の流れを汲む元楽部主席楽長の東儀俊美<sup>としほる</sup>（1929-2011）が2008年に顧問となり、俊美の没後は、やはり元楽部主席楽長の池邊五郎が2016年に顧問となり、そこから新たに模索された果実でもある。廣教の「反楽部」思想の孕んでいた矛盾・限界・可能性を、本論で論じた雅楽道友会の音響空間の延長線上に捉えることが、今後の課題となるだろう。

一般に伝統音楽の担い手は固定した正統性に基づく音楽を保持していると思われがちであるが、以上の考察からは、ひとつの音楽的経験を共有する共同体としての音響空間においてさえ、多様な正統性の記憶が創出されるということが理解できる。

## 謝辞

故蘭廣教師、雅楽道友会諸兄（特に本論にご協力を頂いた福岡三朗氏と今西靖志氏）、鈴木治夫氏（笙制作者・雅楽協議会事務局・日本雅楽会元副理事長）へ、賜りましたご厚意に心より感謝を申し上げます。

本研究はJSPS科研費JP20K21931の成果の一部である。

## [註]

- 1) Sous la direction de Pierre Nora, *Les Lieux de mémoire*, Gallimard, Paris, 3 tomes : t. 1 La République (1 vol., 1984), t. 2 La Nation (3 vol., 1986), t. 3 Les France (3 vol.,

- 1992) ; Gallimard Quarto, 3 tomes, 1997. 邦訳は選集で、谷川稔監訳『記憶の場—フランス国民意識の文化=社会史』、全3巻、岩波書店、2002-2003年。
- 2) 渡辺裕『サウンドとメディアの文化資源学』、春秋社、2013年、29頁。
  - 3) 鈴木聖子『〈雅楽〉の誕生 田辺尚雄が見た大東亜の響き』、春秋社、2019年。
  - 4) 『官報』、昭和30年5月12日木曜日、第8505号。
  - 5) 江戸時代に京都・大阪・奈良の三方楽所と江戸の紅葉山楽所にいた楽家らが、東京の新政府のもと太政官雅楽局という機関に集められ、国家公務員としての職能集団となったのが始まりである。楽家たちの近代については以下を参照のこと。塚原康子『明治国家と雅楽—伝統の近代化/国楽の創成』、有志舎、2009年。
  - 6) 雅楽は団体認定であり、個人の演奏家が指定されることはない。同日に団体認定された文楽も「文楽座因会及び文楽三和会の会員により演ぜられるものであること」という要件があるが、両会のはちに財団法人文楽協会となり、この会員となることは開かれている。また文楽は個人の指定もある。河竹繁俊「財団法人文楽協会の成立」(『日本演劇文化史話』新樹社、1964年、215-224頁)を参照。
  - 7) 塚原、前掲書、232頁。
  - 8) 田辺「雅楽の話」、『創造』、1949年3月、23頁。
  - 9) 『季刊文化財』、3号、1955年、41頁。引用個所の前後は次の通りである。「今日では、春日、天王寺等を初め、なお各地に遺存しているが、正統に伝え、芸術的に演じ得るのは宮内庁楽部である。」
  - 10) 小沢昭一『私は河原乞食・考』(三一書房、1969初版)、『放浪芸雑録』、白水社、1996年、90頁。
  - 11) Suzuki, Seiko, « Le striptease et les intellectuels des années 1960 -1970 : Ozawa Shōichi et Document / Arts itinérants du Japon », *Japon Pluriel*, vol.12, SFEJ, décembre 2018, p.139-146. 鈴木聖子「言葉と歌と息のあいだにのちを描く—小沢昭一『日本の放浪芸』における声の文化」、『比較日本学教育研究部門研究年報』、15、2019年5月、123-128頁。Id., « Between Narrative and Melody : Meaning of Musical : Preaching (fushidan sekkyō) on Shōichi Ozawa's LP collection Document / Itinerant Arts of Japan », *Mémoire sonore du Japon : le disque, la musique et la langue*, BnF, Université d'Orléans, 2021年3月, p. 53-65. 同「1970年代聴覚文化における大道音楽や物売りの声の録音収集の意義—LPレコード集『ドキュメント 日本の放浪芸』の文化資源学」、『サウンドスケープ：日本サウンドスケープ協会誌』、第21巻、2021年7月、74-85頁。
  - 12) 立花隆『武満徹・音楽創造への旅』、文芸春秋、2016年、638頁。
  - 13) Chiara Bortolotto, « L'Unesco comme arène de traduction. La fabrique globale du patrimoine immatériel », 13, *Gradhiva*, 2013, p. 50-73. (<https://doi.org/10.4000/gradhiva.2708>) 2021年8月8日閲覧。2009年に雅楽がリストに登録された時も、

雅楽の担い手として記載されたのは、宮内庁楽部のみであった。日本ではユネスコへの提案書は、「重要無形文化財」「重要無形民俗文化財」「選定保存技術」の一覧から順次提出される方針が取られているのである。

- 14) 「無形文化遺産の保護に関する条約」、4頁(第二条 定義)、外務省HP「無形文化遺産の保護に関する条約(略称 無形文化遺産保護条約)」([https://www.mofa.go.jp/mofaj/gaiko/treaty/treaty159\\_5.html](https://www.mofa.go.jp/mofaj/gaiko/treaty/treaty159_5.html))、2021年8月14日閲覧。
- 15) 岩崎まさみ「無形文化遺産を語る人たち」、(飯田卓編著)『文化遺産と生きる』、臨川書店、2017年、51頁。
- 16) 多忠輝「最古の楽家、多家の歴史と伝承」、(神野藤昭夫著・多忠輝監修)『越境する雅楽』、書肆フローラ、2009年、22頁。
- 17) 例えば、楽部の若手有志による十二音会(1977年設立)、国立劇場との関わりから誕生した東京楽所(1978年設立)、現代音楽を演奏する高度な技術をもった伶楽舎(1985年設立)等である。
- 18) 寺内直子『雅楽の〈近代〉と〈現代〉』、岩波書店、2010年、同『伶倫楽遊 芝祐靖と雅楽の現代』、アルテスパブリッシング、2017年。
- 19) 「多声性」については、(藤田結子・北村文編)『現代エスノグラフィー：新しいフィールドワークの理論と実践』、新曜社、2017年、33頁。
- 20) 山田陽一『響きあう身体——音楽・グルーブ・憑依』、春秋社、2017年、6-14頁。
- 21) 現在は特定非営利活動法人(NPO法人)雅楽道友会(品川区)。
- 22) 藤井知昭「エトノスとしての音楽家一担い手たちのダイナミズム」、(藤井知昭・馬場雄司編)『職能としての音楽』(民族音楽叢書I)、東京書籍、1990年、14-15頁。
- 23) 「雅楽道友会の概要」『雅楽道友会発足五十周年』、2017年。
- 24) 廣教が筆者に対して楽部の人員削減による退官という過去を何度か語ったとき、「退官させられた」ではなく、「おん出てやった」という表現を用いていた。
- 25) 押田良久「雅楽を国民の音楽に 民間人の手で振興 日本雅楽会、芸術祭参加へ猛練習」、(『日本経済新聞』、1962年11月5日)、(鈴木治夫編)『日本雅楽会創立者押田良久評論集』、2009年、22頁。
- 26) 押田良久は、戦前、近衛直麿が率いる雅楽同志協会のメンバーであった。菌兄弟と距離を置いてからは、日本雅楽会にいた多忠完(戦後に退官)のいとこの楽部楽師の多忠麿の関係から、岩波滋(笙)・東儀兼彦(箏)・東儀勝(龍笛)に講師を依頼した。(2021年6月9日、Zoomにて鈴木治夫氏へ聞き取り調査)
- 27) 鈴木治夫編『日本雅楽会創立者 押田良久評論集』、2009年、7頁。
- 28) 但し廣教を日本雅楽会の「理事」とする表記が『日本雅楽会会報』第5号(昭和42年10月1日、1頁)等に散見される(鈴木治夫氏による情報提供)。
- 29) 鈴木治夫編、前掲、8頁。秋山孝行は戦前に満州に渡っており、廣教の父である廣高が満州国祭祀府長であったことから知己を得て、戦後、廣教と親しい友人関

係にあった。(2021年6月9日、Zoomにて鈴木治夫へ聞き取り調査)

- 30) 国立劇場の養成所で雅楽の伝承者を養成する計画が出たようだが、立ち消えとなったと聞いたとのことである。(2021年6月9日、Zoomにて鈴木治夫氏へ聞き取り調査)
- 31) 岡田米夫編『東京大神宮沿革史』、東京大神宮、1960年、166-167頁。
- 32) 井上忠司「神前結婚の風俗」(『風俗の文化心理』)、世界思想社、1995年。それまで民間においては、婚礼とは室町以来の嫁取婚としての小笠原流を主体とした儀式であり、宗教は介入しておらず、家庭で行われるのが通例であった。こうした旧来の婚礼は、非常に煩雑な手続きや多大な出費を強いるものであったため、明治初期には脱却が計られており、新しい婚礼形態は需要があった。
- 33) 日本雅楽会自体は結婚式場の奏楽の斡旋を行っていたわけではないが、例えば、日本雅楽会の最長老であった白井貞雄は神主であったこともあり、結婚式場(ホテル・オークラ東京)での奏楽の仕事を巫女や舞人の手配なども含めて手堅く広げていたという(2021年6月9日、Zoomにて鈴木治夫氏へ聞き取り調査)。こうした興行的な側面は、宮内庁楽部の雅楽からは見えてこないものである。
- 34) 東康弘「祝辞(内弟子代表)」、『雅楽道友会発足五十周年』、2017年10月24日。
- 35) 蘭麗子「ご挨拶」、同上書。
- 36) 同上。
- 37) 「雅の道は続いてこそ 演奏し、楽器も作り、そして教え伝える 雅楽道友会を訪ねて」、『雅楽だより』、第38号、2014年7月、7頁。廣教は筆者には「楽器を伝承してこそ雅楽も伝承できる」と語っていた。なお、天理教信者を顧客とする雅楽器の販売網はすでに明治期に見られ、1888(明治21)年に信者の森下岩次郎が森下楽器店(現・森下神具店)を創業し、旧南都方楽人東友秋を通して購入・販売を始めている(寺内直子「明治期楽人サバイバル: 旧南都方楽家・東家文書から」、『国際文化学研究: 神戸大学大学院国際文化学研究科紀要』、55、2021年3月、65-67頁。DOI: <https://doi.org/10.24546/81012668>)。
- 38) 『第一回 雅楽道友会演奏会 蘭廣教記念◎東儀俊美監督出演』(演奏会プログラム)、2008年、12頁。
- 39) 筆者の日常業務は、最初の1年目は町会の業務、道友会の会計、夫妻の昼食、留守番で、翌年からは第二仕事場で笙の調律に携わるようになった。
- 40) これ以前の講師は、蘭廣育(笙)の他、1976年から1988年まで楽部楽師の上明彦(龍笛)と池邊五郎(左舞)に依頼、1991年からは東儀俊美(左舞)に依頼。
- 41) 雅楽はその上演形態から見たとき、大きく次の三つの形態がある。①「管絃」と呼ばれる器楽曲、②「舞楽」と呼ばれる舞と器楽によるパフォーマンス、③「歌物」と呼ばれる器楽伴奏を伴う歌曲(神楽など舞を伴うものもある)である。
- 42) 明治新政府の太政官雅楽局の元に参集させられた楽人たちは、それまで各楽家に

- よって伝えられてきた伝承を一つの「明治撰定譜」として統合することになった。「明治撰定譜」の成立過程については、蒲生美津子「明治撰定譜の成立事情」『音楽と音楽学：服部幸三先生還暦記念論文集』、音楽之友社、1986年、205-238頁。
- 43) 加藤によれば、こうしたことは外稽古に赴いたときにもあったという。加藤道信「仰げば尊し」『雅楽道友会発足五十周年』、1997年。
  - 44) 藤田隆則「古典音楽伝承の共同体一能における保存命令と変化の創出」、(福島真人編)『身体の構築学』、ひつじ書房、1995年、362頁。
  - 45) 加えて第3章で試みた「楽曲の中の音響の実現の喜び」もあるが、楽曲分析という古典的なアプローチも留めた音響空間の問題として改めて考察したい。
  - 46) 国立劇場の芸能部演出室長であった木戸敏郎が雅楽を皇室から解き放とうとする立場から、雅楽を用いた作品を現代音楽の作曲家に依頼しはじめたことで、黛敏郎、武満徹、一柳慧、カールハインツ・シュトックハウゼン、細川俊夫らが作品を残すことになり、世界の作曲家が雅楽に注目する契機となった。木戸敏郎編『伶楽』(日本音楽叢書2)、音楽之友社、1990年。寺内(2010)、前掲、180-183頁。
  - 47) 藺廣教の言説(太食調《合歓塩》、p.106)。次のような類似の言説もある：「3年の内弟子くらいでは楽の腕はたかが知れているが、教え方というものを覚えていけ。曲を習うのは、いつでもあとでもできる」(黄鐘調《鳥急》、p.74)。
  - 48) その指を変える順序と方法には厳格な決まりがあるが、譜面上には書かれておらず、稽古のときに師から伝承される。
  - 49) 厳密には手移りで1拍目へ持ち越される音もあるがここでは立ち入らない。
  - 50) 例えば以下の五線譜を参照。芝祐泰編著『五線譜による雅楽総譜』、第二巻、カワイ楽譜、1969年。増本喜久子『雅楽－伝統音楽への新しいアプローチ』、音楽之友社、1971年(1968年)、21頁。
  - 51) 「ずれる」という表現については、増本、同上書、373-379頁。
  - 52) メッセンジャーにおける福岡三朗氏の談話(2021年6月23日)。また福岡氏は、その師匠達の師匠は教えている弟子の親であり伝承が恩返しの意味を持ったこと、楽家同士が婚姻による縁戚関係にあったことなど、戦後の楽部との大きな環境の相違を述べている。
  - 53) メッセンジャーにおける今西靖志氏の談話(2021年5月18日)。また今西氏は筆者の問いに対して、「教先生が言われた「楽部の笙は、取って付けた様な手移り」、これは、当時の楽部が洋楽のテンポと雅楽の間の違いを意識し過ぎて生じたのではないかと思ったのですがどうでしょう」と答えている。

L'authenticité de la technique artistique dans les groupes de gagaku privés :  
L'« espace résonnant » de Hironori Sono et son Ensemble Gagaku Dôyûkai

Seiko SUZUKI

L'objet de cet article est une réflexion ethnographique sur l'authenticité du gagaku traditionnel hors de l'Agence impériale à travers le cas d'un ensemble privé de gagaku, l'Ensemble Gagaku Dôyûkai.

L'Ensemble Gagaku Dôyûkai, où j'ai appris le gagaku entre 1990 et 1993 comme apprentie, est un groupe de gagaku professionnel fondé en 1967 hors de l'Agence impériale par Hironori Sono. Ce-dernier a quitté le département de gagaku de la cour juste après la défaite de la Seconde Guerre mondiale, en raison de la réorganisation du département de gagaku, recréé dans l'Agence impériale avec moitié moins de musiciens qu'avant-guerre, soit 25 musiciens. Il a construit cet Ensemble pour la transmission du gagaku traditionnel pratiqué dans le département de gagaku d'avant-guerre tel qu'il l'avait en mémoire, dans son « espace résonnant » imaginaire.

Dans son enseignement et son discours au quotidien, il a insisté sur la façon différente d'appréhender la mesure pour le *shô*, par l'Ensemble Gagaku Dôyûkai, par rapport à celle du département de gagaku de la cour. La manière de garder la mesure est devenue l'un des éléments importants du « véritable gagaku » lorsque Hironori Sono s'est senti mal à l'aise avec la mesure longue du département de gagaku entre les années 1990 et 1993. Nous avons constaté que la différence entre les deux groupes pouvait être comparée par l'écoute.

Cela nous donne l'image de musiciens qui continuent à recréer l'authenticité de la technique artistique en revenant sur son passé, contrairement à l'image des musiciens traditionnels, qui semblent être les détenteurs d'un art traditionnel fixe et achevé. Une authenticité plurielle est probablement de nature à éviter de tomber dans l'ethnocentrisme.