

琉球古典音楽安富祖流の演奏理論と実践の研究

—金武良仁の録音記録とその音声分析から—

令和2年度

沖縄県立芸術大学大学院芸術文化学研究科

芸術文化学専攻芸術表現研究領域

和田 信一

凡例

1. 年号表記について

- ・ 年号は西暦表記を主とし、必要に応じてそれに続けて（ ）内に和暦を記す。

2. 注について

- ・ 注は各章ごとに通し番号とし、各頁の下欄に記す脚注方式とする。

3. 引用文献及び参考文献について

- ・ 原則として、引用元の表記をそのまま用いる。
- ・ 旧漢字や異体字が用いられている場合は、可能な限り表記の通りに従う。変換が叶わなかった一部の漢字については、現在の常用漢字を使用した。
- ・ 本論文における引用及び参考文献の表記は、本文中あるいは注の文中に丸括弧の中に以下のように表 記した。

例：(著者性 発行年: 頁数)

なお、発行年については、初版の出版年を[]に記入した。

例：(富原 1973[1934]: 30 頁)

4. 人名表記について

- ・ すべて敬称を省略して表記する。

5. 記号の使用について

- ・ 文中における括弧記号の意味は以下の通りとする。
 - 1) 「 」 発言、もしくは文献の引用、論文の題目
 - 2) 『 』 単行本文献の題目
 - 3) () 引用文献、文献情報、補足説明、中略
 - 4) 〈 〉 強調
 - 5) 《 》 節名
 - 6) [] 三線の勘所表記
 - 7) 【 】 歌の音高表記
 - 8) / 年月の表記 例： 2018/12 は 2018 年 12 月を意味する。

6. 図、表、写真について

- ・ 本文中の図表、写真にはそれぞれ出現順に番号をつける。その際、前の数字は章に対応している。

例：図 1-1 は第 1 章の 1 番目の図であることを示す。

写真 3-1 は第 3 章の 1 番目の写真であることを示す。

7. インタビューからの資料の引用について

- ・ インフォーマントの発言を引用する場合、引用文の直後の（ ）内にインフォーマントの名前、 p.c.(personal communication の略)、インタビューの年月を記述する。この際インフォーマントの名前は姓のみを記す。

例：(大湾、pc、2018/12)

琉球古典音楽安富祖流の演奏理論と実践の研究

—金武良仁の録音記録とその音声分析から—

— 目 次 —

まえがき	p.1
第1章 序論	p.3
1-1 研究の目的と視点	p.3
1-1-1 演奏理論研究の視点	p.7
1-1-2 吟法とは何か	p.9
1-2 研究対象と研究方法	p.11
1-2-1 文献上の記述	p.11
1-2-2 楽曲の音源	p.12
1-3 論文構成	p.14
第2章 音楽と理論の伝承とその問題点	p.16
2-1 近代における安富祖流の実践と理論研究	p.16
2-1-1 流派の形成とその伝承について	p.16
2-1-2 近代の安富祖流	p.21
2-1-3 近代の動向と規範の形成	p.28

2-1-4	戦後から現代にかけての安富祖流	p.34
2-1-5	現代の安富祖流研究	p.40
2-2	『琉球音楽考』における演奏理論と問題点	p.44
2-2-1	「修飾吟及び難所」	p.45
2-2-2	修飾吟の分類	p.47
2-2-3	まとめ	p.51
2-3	本研究の課題	p.52
第3章	安富祖流における演奏理論.....	p.54
3-1	演奏理論における原則	p.54
3-1-1	歌の旋律に関する一般原則.....	p.54
3-1-2	歌い出しの原則.....	p.57
3-1-3	単音に関する原則	p.77
3-1-4	安富祖流と野村流における吟法の違い	p.84
3-2	原則の展開	p.86
3-2-1	絃を越えての勘所進行.....	p.87
3-2-2	同一絃での勘所進行	p.92
3-2-3	音階を飛ばす勘所進行.....	p.97
3-3	まとめ	p.103

第4章 音声分析ソフトによる「渡吟」の検証	p.105
4-1 はじめに	p.105
4-1-1 検証目的	p.105
4-1-2 検証対象	p.106
4-1-3 検証方法	p.108
4-2 女絃から中絃へと移動する場合の旋律の動きについて	p.111
4-2-1 「本位」と「中位」による違い	p.111
4-2-2 勘所進行ごとの結果	p.113
4-2-3 まとめ	p.120
4-3 中絃から男絃へと移動する場合の旋律の動きについて	p.121
4-3-1 勘所進行ごとの結果	p.121
4-3-2 まとめ	p.129
4-4 検証結果と考察	p.130
第5章 昭和初期から現代にかけての吟法の変化について	p.133
5-1 比較対象と比較方法	p.134
5-2 比較の結果と考察	p.135
5-2-1 《諸屯節》	p.135
5-2-2 《作田節》	p.141
5-2-3 《コティ節》	p.150

5-2-4 《早作田節》	p.167
5-3 まとめ	p.173
第6章 結論	p.179
6-1 各章の概要	p.179
6-2 研究成果と結論.....	p.183
6-3 今後の実践と研究の課題.....	p.184
参考文献.....	p.186
添付資料.....	p.189
音声分析図目次.....	p.189
① 「第4章 渡吟の検証」に関する音声分析図.....	p.195
② 「第5章 吟法の変化」に関する概念図と音声分析図.....	p.230
③ 大湾清之氏 聞き取り調査記録.....	p.268
音源資料 CD 2枚	

琉球古典音楽安富祖流における演奏理論と実践の研究 —金武良仁の録音記録とその音声分析から—

まえがき

琉球古典音楽の伝習には〈^{くんくんしー}工工四〉と呼ばれる楽譜を用いるが、安富祖流の工工四には、三線の勘所と歌詞が示されているのみで、歌の音高は記されていない。そのため歌い方は、師匠の歌の他、楽譜に記載された勘所と歌詞表記を頼りに伝習することになる。

私が琉球古典音楽を学び始めた当初も、師匠の歌を真似ることからスタートした。何度も繰り返し稽古し、師匠の指摘を仰ぎながら師匠の歌い方を真似ようとするが、かなり苦勞したものである。また弟子は私の他にもいるので、師匠から1対1で指導してもらえる機会は少なく、ちゃんと歌えているのか、半信半疑なままに稽古を続けるような状態であった。

ある時、金武良仁の歌が収録されているCDを手に入れることが出来た。これは安富祖流絃聲会創立八十周年記念誌『深山幽谷』に付録として付けられていたものである。先輩たちに聞くと、金武良仁は安富祖流の名人だということだったので、どんな歌声なのか、期待に胸を膨らませて聴いてみた。

しかし期待とは裏腹に、金武良仁の歌は自分が覚えた歌とは歌い方が違っていたため、なぜだろうと思うと同時にがっかりしたのを覚えている。これはどういうことなのかと、後日先輩たちに聞いてみると、「金武良仁は収録時に体調が悪かったため、今と歌い方が違う所があるらしい」ということであった。私はそれ以来、そのCDは聴かなくなってしまった。金武良仁の歌を認めると、せっかく苦勞して覚えた歌を再度覚え直さないといけなくなるのではという心理も働いたのだろう。

安富祖流の歌に演奏理論がある事を知ったのは、大湾清之先生に出会ったことがきっかけである。それまで、歌は丸暗記するものだと思っていたので、先生から「歌い方にルールがある」という事を聞いた時は大変驚いた。先生によると、金武良仁の歌は富原守清の『琉球音楽考』という本に書かれた演奏理論に対応しており、現代の人々の間では演奏理論の伝承が途絶えつつあるから、金武良仁の時とは歌い方が変わってきているのだということであった。後日、大湾先生に教わった箇所に注意しながら、半信半疑で再度金武良仁のCDを聴いてみると、先生が言うように金武良仁の歌には一定のルールがあることが確認でき、感動を覚えた。

まえがき

それ以来、金武良仁の歌にどのくらい規則性があるのか、富原守清が『琉球音楽考』で語っている内容とどのくらい一致しているのかを検証してみたいと思うようになった。これが本研究を始めたきっかけである。

本研究は、安富祖流の演奏理論を体系的に整理し、安富祖流音楽を伝承していく上で一つの基準となる歌唱法を示すものである。今後は、安富祖流としてどのような歌い方を伝承していくべきかという議論が必要になってくるのではないだろうか。

第一章 序論

1-1 研究の目的と視点

現在、沖縄の音楽は全国的にも知られるようになり、沖縄の音楽を象徴する楽器〈三線〉は、日本国内だけでなく海外にも愛好者がいるほどに普及している。一般的に沖縄の音楽と言えば琉球民謡のイメージが強いが、それ以外にも様々なジャンルの音楽がある。

本研究で研究対象としている琉球古典音楽とは、1879年まで存在した琉球王国の時代からの伝統に基づき、琉球士族たちの間で育まれてきた音楽である。演奏者自身が歌いながら三線を弾くことから〈歌三線〉と呼ばれる。

琉球王国の時代には、歌三線は士族たちの音楽であった。しかし琉球王国が崩壊すると、それまで士族しか手にすることが出来なかった三線が民衆の手にも渡るようになる。古くから民衆の中にあつた民謡が、三線とともに弾き歌いされ、また、新しい楽曲が生まれるなどして民衆の娯楽として定着していく。これが、琉球民謡と呼ばれる音楽である。現代では沖縄ポップスと呼ばれる新しいジャンルが登場するなど、歌三線の世界は広がりを見せている。

これに対して、琉球士族たちの歌三線も脈々と受け継がれてきた。明治の終わり頃には、安富祖流を代表する演奏家である金武良仁（1873～1936）が東京に招かれて歌三線を披露するなど、次第に日本本土でも注目され始めた。1936年（昭和11年）には、東京の日本青年会館で日本民俗協会主催の「琉球古典芸能大会」が開催された。二日間にわたって盛大に行われたこの公演で、歌三線の芸術性は高く評価されることとなる。この頃から、琉球士族たちの歌三線は「琉球古典音楽」と呼ばれるようになり¹、沖縄を代表する芸能としての地位を築いた。

琉球古典音楽は、現在でも沖縄の街中のいたる所に琉球古典音楽研究所²があるほど、多くの実演家や愛好家に継承されている。琉球独自の歌舞劇「組踊」や「琉球古典音楽」は、国の重要無形文化財に指定されており、演奏家の中から「人間国宝」が誕生するなど、社会的に高い評価を得ている。また近年では、沖縄県立芸術大学が設立され、専門的な実技指導が行われており、その後国立劇場おきなわでも研修制度が始まるなど、後継者の育成にも力が入れている。

琉球古典音楽の歴史について、文献で確認出来るのは幸地賢忠（1623～1683）からであ

¹ 三島わか『近代沖縄の洋楽受容 - 伝統・創作・アイデンティティ』2014年、森話社、18頁。

² 沖縄では三線の教授を行う三線教室のことを、研究所と呼ぶのが一般的である。

る³。幸地賢忠は、それ以前に王府に伝承されていた音楽を整備したとされる。剃髪後に湛水と名乗ったことから俗に湛水親方と呼ばれ、現在も湛水の風を受け継ぐとされる湛水流がある。

湛水の後は、沢岷良沢（1652～1702）、新里朝住（1650～1713）、照喜名聞覚（1682～1753）へと受け継がれる。聞覚の弟子である屋嘉比朝寄（1716～1775）は、謡曲の発声法を取り入れるなどして従来の音楽を改革したと言われており、屋嘉比の改革した音楽は、その後「当流」と呼ばれるようになった。当流とは、当世風という意味があるとされている。

当流はその後、豊原朝典（1740～1803）から知念積高（1761～1828）へと継承される。知念の後には、安富祖正元（1785～1865）、野村安趙（1805～1871）へと続き、この2人の弟子たちから「安富祖流」と「野村流」が名乗られるようになった。現代では、安富祖流、野村流の二大流派に湛水流を加えた三つの流派が存在している。

ここで安富祖流と野村流、それぞれの規範について考えてみる。元来、琉球古典音楽の伝習は面授口伝で行われており、昭和初期までは安富祖流も野村流も同様の伝習方法であった。しかし現在では、両流派の伝習方法は少し異なる。それには「声楽譜」の登場が関係している。

声楽譜とは、歌の音高を工工四譜字の転用によって示したものであり、1935年（昭和10年）に野村流の世礼国男（1855～1949）によって考案された。世礼は自身の師匠である伊差川世瑞（1872～1937）の歌を声楽譜に書き起し、伊差川との共著で『声楽譜附野村流工工四』（1935年）（以下『声楽譜附工工四』とする）を出版した。従来の工工四は、三線の勘所と歌詞のみが記された奏法譜であったが、世礼はそこに声楽譜を加えることで歌の高低を明確に示した。声楽譜は徐々に浸透していき、現代の野村流では『声楽譜附工工四』を用いた伝習が一般的となっている。

『声楽譜附工工四』の序文には「琉球聲樂の科学的研究をしなければいけない」という世礼の一文がある⁴。おそらく世礼は、野村流音楽の規範を作るという意識よりも、科学的研究のためという意識の方が強かったと思われるが、結果的には『声楽譜附工工四』に記

³ 『安富祖流工工四』（2004年再版）の「銘々略伝」では湛水が最初に記載されている。しかし、池宮正治の家譜に基づく研究によると、湛水の前に了線という優れた演奏家があり、湛水の師であった可能性を示唆している。池宮正治『近世沖縄の肖像 上 文学者・芸能者列伝』、1982年、ひるぎ社、20～23頁。

⁴ 『声楽譜附野村流工工四』野村流音楽協会、2003年再版、3頁。

された伊差川世瑞の吟法が野村流の規範となったわけである。

一方で安富祖流の伝習方法は、従来通りの面授口伝が一般的である。安富祖流においても声楽譜の導入が盛んに議論されたが、これまで傳承されてきた細かな節回しが表現できない点や、歌い方が画一化される危険性がある点を不安視する声があり、長年の間導入には至らなかった⁵。しかし、それでも吟法の統一を望む声が多かったため、2007年に『琉球古典音楽安富祖流工工四 声楽手様譜附教本』が出版されるに至った⁶。

『声楽譜附工工四』の登場から70年余りが経過していることから、宮里春行をはじめとした戦後の先達が、安富祖流の吟法を繼承していく方法に苦慮した様子が想像できる。統一された野村流の歌に対して、少なからずコンプレックスのようなものがあつたのではないだろうか。ただ、2020年現在においてもこの工工四は未だに広くは普及しておらず、安富祖流の規範とはなっていないのが現状である。

『声楽譜附工工四』の登場によって、吟法にひとつの基準が示されることとなった。野村流においても、それまでは演奏者ごとの吟法に多少の違いはあつたと推測できるが、『声楽譜附工工四』の登場以降、基準となる吟法が明確となったため、次第に吟法が統一されてきたと考えられる。

もちろん『声楽譜附工工四』がすべてではなく、口伝によって傳承されてきた各師匠の吟法が尊重されるべきであり、『声楽譜附工工四』はその補助的役割であることは言うまでもない。しかしながら、一定の規範を示したという点において『声楽譜附工工四』は非常に意義があると言える。

それでは、安富祖流の規範はどのようにして構築していくべきであろうか。統一感のある野村流の歌に対して、安富祖流は歌い手によって吟法に違いがあると指摘されることがある。しかしこれは、裏を返せば歌い方に個性があるということでありこれが安富祖流の魅力であるとも言えるのではないだろうか。もちろん、各個人が好き勝手に歌い方を変えてもいいという訳ではない。そこには安富祖流としての流儀が必要である。これについては、戦後の安富祖流を代表する宮里春行(1911~1992)も「節まわしなど、自分の流儀か

⁵ 1991年(平成3年)に開催された「琉球古典音楽安富祖流シンポジウム」でも、声楽譜の導入について議論されている。(安富祖流絃声会『琉球古典音楽 当流の研究 安富祖流絃声会六十年記念史』1993年、499頁~555頁)

⁶ 『琉球古典音楽 安富祖流工工四 声楽・手様譜附教本』(第1巻、2007年)の寄稿文で、当時の工工四研究部部長宇保英明氏は「会員の『手様』や『声楽』が一致することの重要性を痛感していた」と語り、歌い方を統一させるために声楽譜を付けるに至った経緯について説明している。個人による歌い方の違いについて、詳しくは本論の第5章で述べる。

らはずれては困るが師範になれば、その人の個性もでていいと思う」⁷と述べている。その当時は、基本的な吟法を押さえれば、多少の違いは個性として許されるという風潮であった。

宮里の言う「節まわし」とは、安富祖流音楽の特徴的な吟法のことを指すと思われる。しかし、現在では安富祖流音楽の特徴的な吟法が何なのか明瞭に伝承されていない。そのため、何が安富祖流の流儀であり、どこまでが個性として許される範囲なのか、明確な線引きがされていない。このことが、現在の安富祖流における問題点ではないだろうか。

この問題を解決する鍵となるのが、戦前まで伝承されていた演奏理論であると考えられる。安富祖流音楽の研究者である富原守清（1885～1942）や比嘉盛章（1885～1946）は、安富祖流音楽における原則的な考え方や、それを応用した様々な吟法について解説している⁸。

筆者は、富原や比嘉などの研究者が言う吟法には、安富祖流音楽の骨格を成す〈理論的吟法〉と、安富祖流音楽を肉付けする〈技巧的吟法〉があると考えられる。この〈理論的吟法〉こそが演奏理論であり、これをしっかりと理解することが最も重要なことであると考えられる。これまで伝承されてきた先人たちの吟法と演奏理論とを照らし合わせ、実践と理論の両面から規範を構築していく必要があるのではないだろうか。そこで本研究は、金武良仁（1873～1936）の録音記録と富原守清の書いた演奏理論に注目する。

金武良仁は昭和初期を代表する安富祖流奏者であり、「近代沖縄の楽聖」と称えられるほどの実力者である。現在録音記録が残っている安富祖流の歌としては、金武良仁の録音記録が最も古い。富原守清は、安富祖流の演奏理論を初めて公にした理論書『琉球音楽考』（1934年）を出版した研究者であり、金武良仁と同時代を生きた人物である。

金武良仁以前の歌が確認できない現在において、名人として称えられた金武良仁の歌は安富祖流の規範となり得ると考える。金武良仁の歌と富原守清の演奏理論とを比較検証し、その上で演奏理論を体系的に整理することで、安富祖流の規範を明確に示すことが出来るのではないだろうか。

本論文では、琉球古典音楽安富祖流の演奏を対象とし、演奏理論を体系的に整理し、再構築することを目的とする。そのために、金武良仁の録音記録を基盤として、金武良仁の

⁷ 昭和37年（1962年）2月15日から21日まで沖縄タイムス紙に掲載された「琉球古典音楽の悩みと将来 — 各派代表による座談会」でのコメント。（『琉球古典音楽 当流の研究 安富祖流絃声会六十年記念史』1993年、100頁）

⁸ 詳しくは本論の第2章で述べる。

演奏実践と富原守清の演奏理論との整合性について検証するとともに、現代に伝承されている歌との比較を通して、安富祖流の実践と変遷について考察する。

1-1-1 演奏理論研究の視点

筆者が師匠の下で安富祖流音楽を学び始めた 2005 年頃は、安富祖流に演奏理論があることは知らなかった。伝習方法と言えば師匠の歌を真似ることであり、師匠からは歌い方の間違いを指摘されることはあっても、演奏理論という言葉は聞くことはなかった。これは筆者に限った経験ではなく、ほとんどの安富祖流の研究所で同様の伝習方法がとられている。しかし近年の大湾清之や新城亘の研究⁹で、演奏理論の存在や、その内容が次第に明らかとなってきている。

それでは、演奏理論はいつから存在し、いつから語られなくなったのだろうか。安富祖流の始祖である安富祖正元は、歌三線に関する初めての本格的な芸論「歌道要法」を残しているが、その中に次のような一文がある。

物あれば別あり、歌あれば法あることわりを不知して、其奥を得ざるなり¹⁰

歌には法則があり、それを知らずして奥義を体得することは出来ないという意味であるが、この一文からは、歌には法則があると認識していたと見る事も出来る。具体的にどのような法則なのかについては明記されていないが、その当時から演奏理論と言えるような考えがあったのではないだろうか。

また、安富祖正元の高弟、安室朝持の述べた言葉を弟子の恩河朝祐が筆記したとされる「永言録」¹¹では、演奏理論が「楽音の旋回」「抑揚法」「弾絃法」などに分類され、さらに具体的な内容が記されているという。これらの記述があったということからも、文字として残っていないだけで、安富祖や安室の時代から演奏理論が存在していたのではないかと考えられる。

民族音楽学の研究者徳丸吉彦は、民族音楽の伝承や音の運用規則について次のように語

⁹ 大湾清之著『琉球古典音楽の表層』（2002年）、新城亘著『琉球古典音楽 安富祖流の研究』（2017年）。

¹⁰ 『琉球古典音楽 当流の研究 安富祖流絃声会六十年記念史』1993年、238頁。

¹¹ 「本書（永言録）は金武氏が長く秘蔵してきたが、去る沖縄戦で消失している」（『琉球古典音楽 当流の研究 安富祖流絃声会六十年記念史』1993年、193頁）。永言録の内容は、『琉球音楽考』1973年（再版）の32頁～50頁で確認できる。

っている。

音響としてだけでなく、文字なり楽譜なりの形にして伝承しているのは、さらに稀である。しかし、規則が明文化されていないからといって、音楽を作る人々がそうした規則を持っていない、と判断するのも間違いである。(徳丸 1996 : 74 頁)

見えない理論が存在するということは、それぞれの音楽において音の運用を拘束しているものがあるということである。こうした拘束のシステムが、すなわち音楽様式とよばれるものである。(徳丸 1996 : 75 頁)

徳丸は、民族音楽には音の運用に関する理論が無いと思われがちだが、それは音の運用規則が明文化されていないだけであると、このような音の運用規則のことを「見えない理論」と呼んでいる。この〈見える理論〉と〈見えない理論〉という考え方は、琉球古典音楽の伝承においても非常に示唆的である。安富祖正元や安室朝持という安富祖流の先人達の頭の中には見えない理論が存在していたのではないだろうか。

安富祖流において、この〈見えない理論〉を〈見える理論〉にしようと試みたのが富原守清である。富原は1934年(昭和9年)に『琉球音楽考』を出版し、それまでは公にされることのなかった安富祖流の演奏理論に関する解説を行った。富原以外にも、比嘉盛章(1885~1946)などが新聞紙面上で演奏理論について語っていることから¹²、1930年代まではある程度広く演奏理論が認識されていたことが推測できる。

その後、戦争によって多くのものが失われる中でも安富祖流の歌は伝承されてきた。しかし、その頃から演奏理論について語られることは少なくなったと考えられ、現代になって大湾清之が『琉球古典音楽の表層』の中で『琉球音楽考』に書かれた演奏理論を読み解くまで、演奏理論の内容はほとんど理解されていなかった。つまり、終戦した1945年頃から現代までの約半世紀、演奏理論の伝承がほとんど途絶えた状態だったのではないかと考えられる。

前述したように現代の安富祖流では、同流派でも各個人で歌い方に違いがあることや、先達の歌い方と違うことが指摘されているが、それは演奏理論が途絶えた事が原因ではな

¹² 比嘉盛章は、1932年(昭和7年)7月1日より、沖縄日日新聞に「琉球音楽一夕話」として16回にわたって連載している。

いだろうか。民族音楽研究の金城厚も、新城亘著『琉球古典音楽 安富祖流の研究』への寄稿文で次のように語っている。(傍線は筆者による)

安富祖流では戦前との断絶があつて、工工四の読み取りを支える口頭伝承が不安定になった。おそらく、演奏の実践に関心が集中するあまり、音楽を考えることの不足がこうした伝承の混迷を生み出したと言えよう¹³。

「音楽を考える」とは、演奏理論のことを指していると思われる。大湾清之が、金武良仁の歌と『琉球音楽考』に書かれた演奏理論が対応していると指摘しているように¹⁴、改めて金武良仁の歌と演奏理論との関係を見直す必要があると考える。

また、演奏理論の伝承が途絶えた理由の一つに、『琉球音楽考』に書かれた演奏理論の解説が分かりにくかったという事が挙げられる。富原の解説は、「吟を開閉しながら進行する」「抑揚の交換部は右旋回せしめる」など感覚的な比喩表現が多く、直接指導を受けないと理解できないような解説が多い。そこで、『琉球音楽考』に書かれた演奏理論を整理する必要があるのではないかと考える。演奏理論を体系的に整理することは、安富祖流音楽を伝承していく上で不可欠なことではないだろうか。

以上のような視点に立って、本研究では『琉球音楽考』に書かれた演奏理論と金武良仁の歌との整合性を検証するとともに、演奏理論を体系的に整理し、再構築することを目的とする。また、金武良仁から現代へと歌が伝承される過程で、歌い方にどのような変化があったのかを調査し、演奏理論との関係について考察する。

1-1-2 吟法とは何か

琉球古典音楽の理論書で度々使用される「吟法」とは、歌唱法のことである。演奏理論について解説する際、吟法と演奏理論は混同されやすいので、その違いを確認しておく。

琉球古典音楽における「吟」とは歌声のことであり、安富祖正元の高弟安室朝持の言葉をまとめたとされる「永言録」で初めて確認できる。歌の音高を上昇させることを「上げ吟」、反対に下降させることを「下吟」と言い、その時の姿勢について解説している¹⁵。な

¹³ 金城厚『『音楽を考える』書』新城亘『琉球古典音楽安富祖流の研究』2017年、8頁。

¹⁴ 大湾清之『琉球古典音楽の表層』2002年、5頁。

¹⁵ 富原守清『琉球音楽考』1973年(再版)、36頁-37頁。

お、「永言録」では歌唱法のことを「抑揚法」としており、吟法という用語は使用されていない。

吟法という用語が登場するのは、富原守清や比嘉盛章の頃からである。富原は著書『琉球音楽考』の中で、「技巧派の抑壓式吟法」「自然派の居し持ちの吟法」という言葉を使用し、安富祖流と野村流の歌唱法について解説している¹⁶。また、特別に注意が必要な歌唱法については個別に名前を付け、それらを総称して「修飾吟」と呼んでいる。なお比嘉盛章は修飾吟という言葉は使用せず、「特殊なる吟法」として、特に注意すべき歌唱法について解説している¹⁷。

ここで注意すべきは、〈吟法＝演奏理論〉ではないということである。富原の『琉球音楽考』は、安富祖流の理論書の中でも特によく知られているが、そこに書かれている内容は多岐にわたり、使用されている用語も様々である。特に吟法に関する用語は非常に多く、修飾吟の種類は43種類にも及ぶ。しかし、「〇〇吟」と名付けられたすべての吟法を演奏理論だと解釈すると混乱をきたすおそれがある。

『琉球音楽考』の中で、修飾吟として挙げられる吟法は2種類に大別することが出来る。ひとつは、考え方や法則を理解して習得する理論的な内容のものであり、もうひとつは、喉の使い方や姿勢など、体の使い方を理解して習得する技巧的な内容のものである。このうち、筆者が本論で対象とする演奏理論は前者である。これらを混同すると演奏理論を理解することは難しい。したがって、演奏理論を考える上では、まず修飾吟を分類し、整理する必要があると考える。修飾吟の分類は、本論の第2章5節で行う。

また比嘉盛章は、沖縄日日新聞 1932年（昭和7年）7月に寄稿した「琉球音楽一夕話」（十一）で、次のように述べている¹⁸。（傍線は筆者による）

琉球音楽は色々様々な技巧を弄することによりて吟に特殊の色と進行を与えて居るが、この吟に技巧を施すことを吟建てと云つて居る。安富祖正元先生はその高弟たる安室朝持先生を戒めて音楽は一に吟建て、二に演奏心得、三に曲節である故に吟建ては音曲の生命であると云はれたとか寔に名言である。

¹⁶ 富原守清『琉球音楽考』1973年（再版）、70頁。

¹⁷ 比嘉盛章「琉球の音楽舞踊に就いて（下）」『南方土俗 第5巻第3・4号』、南方土俗学会、1939年、111頁。

¹⁸ 比嘉掬水「琉球音楽一夕話」沖縄日日新聞、1932年7月1日より16回にわたって連載。比嘉掬水はペンネーム。喜舎場皓司によって筆写された原稿が宮城嗣幸『琉球古典音楽の源流』（1996年）の757から793頁に掲載されている。

ここでは「吟建て」、つまり発声法について述べている。音楽の基本はまず発声法を習得することであり、その次に「演奏心得^{しーだまし}」、つまり演奏理論の理解、最後に「曲節」つまり楽曲の理解が必要だということである。新聞には「演奏心得」に「しーだまし」と読み仮名がふられているが、これは「それぞれの持ち分」というような意味であり、三線の勘所にはそれぞれの役割・性格があるという考え方である¹⁹。ここに書かれた内容からも、比嘉は発声技巧と演奏理論とは区別していることが分かる。

このように、吟法といっても、その中には技術的な内容と理論的な内容がある。本論では理論的な内容を対象とし、安富祖流における演奏理論を体系的にまとめることを目的とする。

1-2 研究対象と研究方法

本研究は、琉球古典音楽安富祖流の演奏を対象とする。その具体的対象は「文献上の記述」と「楽曲の音源」である。そこで対象ごとに研究方法を示したい。

1-2-1 文献上の記述

安富祖流の演奏理論が書かれた文献の中で最もよく知られるのは富原守清著『琉球音楽考』（1934年）である。同書は、安富祖流の理論書として初めて出版された書籍であり、琉球古典音楽の歴史や流派による歌唱法の違いなど、多岐にわたる内容について詳しく書かれている。本研究では、主に『琉球音楽考』に書かれた演奏理論を対象に論じる。

『琉球音楽考』に書かれている内容の中で本研究に関連する箇所は、主に「第五章 表現形式から見た三種の曲節法」と「第八章 修飾吟及難所」である。第八章の「修飾吟」とは、演奏の際に気をつけるべき特別な吟法のことであり、第八章では、修飾吟と楽曲ごとの難所について、具体的な例を挙げながら解説している。ただ、前述したように富原の解説は感覚的な比喻表現が多く、解説を読んだだけでは理解し難い。戦後からしばらくの間、安富祖流奏者の間で演奏理論が理解されていなかったのは、そういった点が原因であると考えられる。

しかし近年、大湾清之によって『琉球音楽考』に書かれた内容を読み解く試みがなされ、安富祖流の演奏理論の内容が次第に解明されつつある。大湾は著書『琉球古典音楽の表層』

¹⁹ 金武良章は「なあ、たましだまし」という言葉で、勘所の性格や役割について解説している。金武良章『御冠船夜話』1983年、184頁。

(2002年)の中で、自身の経験や野村流の吟法なども参考にし、多角的な視点から考察しているため、解説に説得力がある。

大湾の研究によって、安富祖流の演奏理論がかなり明らかとなってきた。しかし、富原の理論は体系的に整理されておらず、難解であることに変わりはない。また、文章による解説だけでは吟法を理解しにくいという点も課題である。

そこで本論では、演奏理論の中から核となる考え方や吟法を選び出し、それを〈原則〉と〈原則の展開〉に分類し、階層的に整理することで演奏理論の体系化を目指す。解説の手段には、独自に考案した〈概念図〉を使用する。概念図とは、歌の音高を折れ線グラフで示したものである。これまでの理論書では、文章による解説がほとんどであるが、文章だけでは歌の旋律をイメージしにくい。概念図を使用し、歌の音高をグラフ状に示すことで、歌の旋律をイメージできるように工夫した。

本論の第2章2節において『琉球音楽考』の解説と修飾吟の分類を行い、第3章において演奏理論を体系的に整理し、概念図を用いた解説を行う。

1-2-2 楽曲の音源

本研究では、主に金武良仁の録音記録を対象に論じる。研究対象を金武良仁とする理由は、『琉球音楽考』が出版された1930年代に安富祖流の第一人者として活躍していたのが金武良仁であることと、現在確認できる安富祖流の歌としては金武良仁の録音記録が最も古いことである。金武良仁は、1934年(昭和9年)と1936年(昭和11年)に日本コロムビアレコードで合計22曲の吹き込みを行っており、金武良仁の歌を収録したSPレコードは、現在南風原文化センターに収蔵されている。

ただ、原資料はSPレコードであるため、本研究で使用するにはいくつかの難点がある。まず再生機器がないということ、そしてSPレコードは研究に使用すると資料が摩耗する恐れがあるので、利用させてもらえないということである。また、録音記録の分析には音声分析ソフトを使用するため、デジタル化された音源が必要である。そういった理由から、本研究では2000年(平成12年)に日本コロムビアから発売されたCD「SP盤復元による沖縄音楽の精髓(上)」²⁰に収録された金武良仁の録音記録を使用する。金武良仁の録音

²⁰ 「SP盤復元による沖縄音楽の精髓(上)(下)」日本コロムビア、2000年。1934年と1936年にSPレコードに録音された金武良仁や古堅盛保の音源はCD化され、2000年に日本コロムビア社から発売された。本研究ではこのCDを使用した。

記録は、主に第4章、第5章で使用する。

『琉球音楽考』では「居し吟」や「抑跳ね」など、多くの吟法が挙げられているが、音声分析の対象としては、その中から特に「渡吟」を取り上げる。渡吟とは〔工〇尺〕や〔上〇老〕など、三線の第三絃から第二絃、第二絃から第一絃へと勘所が進行する際に、丸拍子の所で歌に抑揚を付ける吟法のことである。

〔工〇尺〕や〔上〇老〕といった勘所進行は昔節²¹に多く登場するが、現代ではこれらの勘所進行で渡吟になっていない事が多く、金武良仁の歌と現代の歌とでは吟法が明らかに異なっている。そのため、金武良仁から現代へと続く安富祖流奏者の歌を科学的に検証し、渡吟の実態と変遷を解明する必要があると考える。

本論の第4章では、《ちゃんな節》《首里節》《諸屯節》《暁節》を対象曲とし、その中から渡吟となる可能性のある勘所進行をすべて抜き出して調査することで、金武良仁の歌における渡吟の実態を解明する。また第5章では、金武良仁の他に古堅盛保、宮里春行、現代の演奏家3名の録音記録を使用し²²、世代ごとに演奏者の吟法を比較することで、渡吟の伝承について考察する。なお第5章では、楽曲の演奏速度や難易度の違いなども考慮し、《諸屯節》《作田節》《コティ節》《早作田節》を対象曲とする。第5章で使用した録音記録は図1-1の通りである。

図1-1 第5章で使用した録音記録

演奏者	形態	発売年	タイトル	演奏形態	レーベル	レコード番号
金武良仁	CD	2000年 (1934年、1936年収録)	SP盤復元による沖縄音楽の精髓 (上)	歌三線 (独唱)	日本コロムビア	COCJ-30859
古堅盛保	CD	2000年 (1934年収録)	SP盤復元による沖縄音楽の精髓 (下)	歌三線 (独唱)	日本コロムビア	COCJ-30861
宮里春行	カセット	非売品 (1976年~1978年収録)	琉球古典音楽安富祖流	歌三線 (独唱)		
演奏家A	CD					
演奏家B	CD					
演奏家C	CD					

楽曲の分析には、音声分析ソフト「SUGI Speech Analyzer」を使用する。近年では大湾清之が、金武良仁の歌と『琉球音楽考』の演奏理論が対応していることを指摘しているが、

²¹ 琉球古典音楽の楽曲のうち、《作田節》《ちゃんな節》《首里節》《諸屯節》《暁節》の5曲を昔節、《茶屋節》《昔蝶節》《長ちゃんな節》《仲節》《十七八節》の5曲を大昔節と呼ぶ。スローテンポで演奏時間が長く、技巧的な吟法が多いため難曲とされる。

²² 宮里春行の録音記録は1976年から1978年にかけて大湾清之によって録音され、宮里春行によって製作されたものである。本研究ではデジタル化の必要があるため、CD化されたものを使用した。

その段階では大湾の主観的な見解であるとも言える。これに対して本研究では、音声分析ソフトを使用し、「波形」「ピッチ曲線」「音圧」の値をグラフ等により示すことで、歌の動きを客観的データに基づいて検証する。

金武良仁の歌は抑揚の付け方が浅いことが多いため、実際に録音記録を聴いて確認しても、抑揚を付けているのか、まっすぐ伸ばしているのか、判断が付きにくいこともあった。音声分析ソフトを使用することで、歌の動きを明確に示すことが出来ると考える。

1-3 論文構成

本論は序章、終章を含め、全6章で構成されている。まず本章では、琉球古典音楽の概要を示し、本研究の目的と視点を示した。その上で、安富祖流音楽の伝承における問題点を示し、問題解決に向けての方法と本研究の特徴について記述した。

つづく第2章では、近代から現代における安富祖流音楽の伝承について、実践と理論研究との2つの側面から概観する。琉球王国崩壊後、近代の琉球古典音楽の世界では様々な新しい動きがあった。特に1930年代は、琉球古典音楽の歴史を振り返っても注目すべき動きが起こった年代である。この時に出版された『琉球音楽考』と『声楽譜附工工四』を比較しながら、安富祖流と野村流の辿ってきた道筋と、両流派の規範について考察する。また、『琉球音楽考』における問題点を指摘し、吟法の分類を再検討する。

第3章では安富祖流の演奏理論についての先行研究を再構成することによって、演奏理論を原則と応用に分類し、体系的に示す。吟法には多くの種類があるが、安富祖流音楽の骨格を示す重要な吟法はそれほど多くはない。種々の吟法の中から重要な吟法を抜き出し、階層的に整理することで、これまで難解とされてきた演奏理論を初学者にも理解できるよう、体系化することを目指す。

第4章では、昔節の特徴的な吟法である渡吟に注目し、音声分析ソフトでの調査結果をもとに、第3章までの本研究の成果と金武良仁の歌との整合性を検証する。先行研究における渡吟の勘所進行に対する解釈に対して、より広い範囲の勘所進行を調査し、渡吟の実態を明らかにし、新たな定義付けを行う。

第5章では、渡吟の代表的な勘所進行である〔工〇尺〕を対象とし、金武良仁の時代から現代にかけて各世代でどのように歌われてきたのか、吟法の変化を明らかにする。遅いテンポの楽曲から、中庸のテンポ、速いテンポの楽曲を対象とすることで、演奏速度の違いが吟法の伝承に与える影響について論じる。また、演奏理論の伝承が途絶えた時代背景

と吟法の変化を照らし合わせることで、歌の伝承において演奏理論が果たす役割について考察する。

最後に、第6章の結論では各章を総括しつつ、琉球古典音楽安富祖流における演奏理論を解明し、体系化した結果を示し、歌の伝承には演奏理論の理解が不可欠であることを問題提起したい。

第2章 音楽と理論の伝承とその問題点

琉球古典音楽は、琉球王国の時代から継承されている、歌三線の伝統に基づいた音楽である。琉球士族たちが日常の中で教養として学び、中国からの使者〈冊封使〉²³を歓待する宴席や、日本本土へのいわゆる〈江戸上り〉²⁴など公的な場面でも演奏されてきた。琉球王国が崩壊し沖縄県となってからは、三線は次第に民衆の手にも渡るようになり、現代では舞台上で活躍する実演家以外にも、一般の琉球古典音楽愛好家らによって演奏されている。また、流派は安富祖流と野村流、湛水流に分かれ、様々な広がりを見せている。

この章では、歌三線が琉球古典音楽と呼ばれるようになった近代から現代にかけて、どのように伝承されてきたのか辿ってみることにする。なお、同時代の野村流・湛水流の演奏家及び研究者についてはほとんど触れていないが、それについては新城亘著『琉球古典音楽 安富祖流の研究』（2017年）が詳しい。

2-1 近現代における安富祖流の実践と理論研究

ここで言う近現代とは、琉球王国が崩壊し沖縄県となって以降を意味する。琉球王国の時代、宮廷音楽としての琉球古典音楽に携わってきた人々は、変化する時代に対応しながら、これまで伝承されてきた音楽を継承してきた。

この時期の安富祖流を代表する演奏家としては金武良仁がおり、安富祖流研究の世界では富原守清や比嘉盛章らがいた。本節では、近代の安富祖流について、実践と理論研究という2つの側面から概観する。

2-1-1 流派の形成とその伝承について

近代の安富祖流について述べる前に、それ以前の琉球王国時代とその音楽、及びその伝承について確認しておきたい。琉球古典音楽とは、1879年（明治12年）まで存在した琉球王国の時代の伝統に基づいた音楽であり、琉球士族たちの間で育まれてきた音楽のことを指す。

琉球古典音楽には、安富祖流と野村流の二大流派がある。安富祖流は安富祖正元（1785～1865）を始祖とし、野村流は野村安趙（1805～1871）を始祖としている。この2人はともに知念積高（1761～1828）の弟子であるが、2人の後継者たちによって「安富祖流」「野

²³ 中国と琉球は冊封体制を結んでいたため、琉球国王の代替わりには中国皇帝から使者が派遣された。

²⁴ 琉球王国から江戸幕府への使節派遣の総称。謝恩使と慶賀使がある。

村流」と名乗られるようになり、今日に至っている²⁵。その他に湛水流という流派もある。湛水流は湛水親方の風を受け継ぐとされ、現在はわずかに7曲9種が伝承されるのみである²⁶。

琉球古典音楽に流派が生まれた要因のひとつに、「工工四」が2種類の系統に分かれたことが挙げられる。工工四とは三線音楽の楽譜のことであり、三線の勘所と歌詞が表記されている。

現存する最古の工工四は、屋嘉比朝寄によって編纂されたとされる『伝・屋嘉比朝寄工工四』²⁷（琉球大学図書館蔵。以下『屋嘉比工工四』とする）であり、そこには117曲が収録されている。なお、工工四の考案については屋嘉比の師、照喜名聞覚の時代にも断片的に三線の楽譜が存在したことが明らかとなっている²⁸。しかしながら、屋嘉比によって初めて歌三線のレパートリーが確立されたことは確かであり、ここを三線音楽史のスタートラインと見なすことが出来る。

『屋嘉比工工四』の次に古い工工四は、現在沖縄県立博物館に所蔵されている『伝・知念績高著 一名芭蕉工工四』（以下『知念工工四』とする）である。しかしこの工工四について、大湾清之は知念績高が残したものではないと指摘している。大湾によると、この工工四の記譜法は格段に進歩しており、過去の文献に残る『知念工工四』についての著述とも異なることなどから、これは知念が編纂した工工四ではなく、野村安趙や松村真信によって書かれたものだとしている²⁹。

したがって、現代において知念が残した工工四を確認することは出来ないが、知念の高弟である安富祖正元が1840年に編纂した工工四（以下『安富祖工工四』とする）の序文には「此の工工四は歌姓知念筑登之親雲上積高が作る所なり」とある。知念が工工四を編纂したかどうかは定かではないが、おそらく安富祖は知念の風をまとめ、工工四を編纂したのではないかと考えられる。この『安富祖工工四』までは、『屋嘉比工工四』の記譜法に

²⁵ 「琉球古典音楽」「安富祖流」「野村流」という呼称の定着については本論文の2-1-3(1)「安富祖流と野村流」で詳述する。

²⁶ 湛水流については、波平憲祐著『湛水流をたずねて』（三ツ星印刷、1980年）が詳しい。

²⁷ 屋嘉比朝寄によって編纂されたとされる工工四。中国の記譜法を参考に、三線の勘所を漢字で記したシンプルなもので、現在使用されている工工四のように升目状の線は記されないことから、俗に「書き流し工工四」とも呼ばれる。

²⁸ 富原守清『琉球音楽考』1973年（再版）に寄稿された伊波普猷の跋文や阿嘉直識の遺言書に、楽譜らしきものが存在した記述がある。（池宮正治「先達の群像-小伝-」『当流の研究』安富祖流絃聲会、1993年、181頁）

²⁹ 大湾清之『琉球古典音楽の表層』2002年、45頁～63頁。

修正を加えるかたちで継承されており、工工四は1種類の系統であったことが推測できる。工工四が2種類の系統に分かれたのは、その後の時代からであると考えられる。

1867年、野村安趙は王命によって工工四の再整備に取り掛かることになる³⁰。当時の様子は喜舎場朝賢著『東汀随筆』³¹の第十回目録、第二十に記されている。

我カ沖縄ノ絃歌ニ工工四ヲ作りタルハ屋嘉比ノ始ムル所ナリ（…中略…）安富祖之ヲ承ケ、詳細調ヘタリト口猶疎漏多シ尚泰王之ヲ遺憾トシ玉ヒ王叔大里王子尚惇ニ托シテ野村翁ヲ召シテ王意ヲ述ヘテ之ヲ調ヘシム（喜舎場 1927：246頁）

尚泰王は、安富祖によって再編された工工四にも不備があるとし、大里王子尚惇を介して野村にさらなる改訂を指示した。野村は尚泰王からの指示を受け、弟子の松村真信らとともに1869年（明治2年）に新しい記譜様式の工工四を編纂した。この譜本の外題は『工工四』であるが、王命によって編纂されたので、俗に『欽定工工四』とも呼ばれている。

『欽定工工四』は王命によって編纂されたということなので、その時代の主流となるはずである。しかし、安富祖正元の高弟安室朝持は『欽定工工四』を使用せず、安富祖正元から譲り受けた『安富祖工工四』を使用していたという。そのことは、安室が1912年に編纂した工工四（以下『安室工工四』とする）の序文からうかがい知ることが出来る³²。

（下線は筆者による）

「偕て知念翁は音声麗妙を抜き曲節三味線に至るまで世に勝れたれば自ら会得する處の方法を後世に残さんと思ひ立ち又自ら工工四を著述せり、是ぞ我師安富祖先生の親しく翁より学びたる書にして我等流派の羅計たるなり、然し此書素紙に記載せる而已にて未だ広く世に現れず門弟一同深く之を遺憾に思ひ縦横の界紙に轉載して声の出し切り、拍子の緩急、歌詞の配置等を明にせん事を乞ひて己まず、余不肖なれ共門弟の懇望然し難く遂に意を決して縦横の界紙に轉載広く世に著はさんとす」（『安室工工四』序文より）

³⁰ 年代については、大里王子尚惇の序文に「慶応三年」と明記されている。（仲村莞爾『琉球音楽夜話』野村流古典音楽保存会、1970年、57頁）

³¹ 『喜舎場朝賢遺稿 東汀随筆』球陽堂出版部、1927年。

³² 『安室工工四』の写本は、「琉球音楽安富祖流工工四：序文」というタイトルで、田辺文庫資料として沖縄県立芸術大学附属図書館に所蔵されている。

安室は門弟からの懇願に応えるため、『欽定工工四』の記譜様式にならって『安室工工四』を編纂したのであり、『欽定工工四』が完成してからも、安室が「羅計」としたのは『欽定工工四』ではなく、知念積高から安富祖正元へと受け継がれた『安富祖工工四』であった。ここに、流儀の主張が生まれたのではないかと考える。なお『安室工工四』の原本は今のところまだ発見されていない。

こうして、『屋嘉比工工四』に修正を加えながら知念、安富祖と伝承された工工四は、王命を受けて大きく工工四の記譜様式を変えた野村安趙編纂の『欽定工工四』と、安富祖から受け継いだ工工四に安室朝持が修正を加えた『安室工工四』という2種類の系統に分かれることになった。この2種類の系統の工工四が、今日一般的に使用されている「野村流工工四」と「安富祖流工工四」の基になっており、安富祖流と野村流という流派を生み出す一因となったと考えられる。

それでは、これらの流儀の伝承はどのように行われてきたのであろうか。音楽の伝承を考える時、前の世代の音楽実践をどのように受け継いでいくのか、保存に対する態度が重要になってくる。民族音楽学の研究者徳丸吉彦は、民族音楽の伝承に対する態度について次のように語っている。

前の世代がやっていたことを、「古い音楽」とか「古い芸術」と見なして、それらとはできるだけ異なる音楽を新しく作っていかうとする態度の文化もあれば、逆にできるだけ忠実にそれを保存しようとする文化もある。(徳丸 1996 : 91 頁)

琉球古典音楽の伝承に関して言えば後者であり、前の世代の歌を出来るだけ忠実に保存しようとする態度で伝承されている。安富祖流の始祖安富祖正元は、「歌道要法」という芸論を残しているが、その中で次のような言葉を残している。(下線は筆者による)

「われ、師伝を受る儘後の世に歌を学ぶ者の為に、俚言をかへりみず記しておくものならし」「師伝薄うして、こゝろのまゝにうたひ、或は歌に癖いで、或は三味線に癖いで、却而法を識る者に卑しむぜらる」「歌を学ぶもの工々四を玩味して先生の佳風を変ずることなかれ」(池宮正治「歌道要法琉歌集一解説と本文」『琉球古典音楽 当流の研究』237頁)

「師伝を受る儘」「師伝薄うして…卑しむぜらる」「先生の佳風を変ずることなかれ」という言葉からは、安富祖正元が師匠の歌の良いところをそのまま継承してこうとしていたことが分かる。安富祖の精神はそのまま受け継がれ、その姿勢は現代でも変わっていない。

しかし、弟子が師匠の歌を完璧に再現し、それを後世に伝えるということはほとんど不可能である。琉球王国の時代のように、弟子の数が少ない時代ならともかく、弟子の数が増えれば増えるほど、吟法に微妙な違いが出てくるものである。そのような中で登場したのが野村流の〈声楽譜〉である。

声楽譜は、歌の音高を工工四譜字の転用によって示したもので、野村流の世礼国男によって考案された。世礼は、自身の師匠であり野村流音楽協会の初代会長を務めた伊差川世瑞の歌を声楽譜に書き起し、それを従来の工工四に併記するかたちで1935年(昭和10年)に『声楽譜附野村流工工四』(以下『声楽譜附工工四』とする)を出版した。この工工四が出版された当時は必ずしも声楽譜にこだわらない風潮があったようであるが³³、歌の音高が明記されたことによって自宅での復習が容易になるという便利さから、次第に『声楽譜附工工四』を用いた伝習方法が一般的となり、現在ではこれが野村流音楽の規範となっている。

安富祖流においても声楽譜の作成についてはいろいろと議論があったようである。1991年(平成3年)に行われた「琉球古典音楽安富祖流シンポジウム」で、沖縄芸能研究者の当間一郎が次のように述べている。

『声楽譜』をつくることにつきましても、春行先生は以前からたいへん難しいとおられました。その難しいというのは安富祖流らしさ、安富祖流の細かい節回しなどの消えてなくなることをご心配なさっての、そういうものも言い含めての難しさだとは思っています。(当間一郎「戦後の安富祖流の発展と今後の展望」『琉球古典音楽 当流の研究』527頁)

声楽譜を付けると歌の音高を明確に示すことが出来るため、歌い方を統一するという面

³³ 大湾清之の父は野村流の師範であり、声楽譜に基づいて歌っていたそうであるが、声楽譜にこだわらない風潮に不満を漏らしていたということである。(大湾清之『琉球古典音楽の表層』2002年、509頁)

ではメリットがある一方で、微妙な節回しが表現できないことで、〈安富祖流らしさ〉が消えてしまうのではないかという懸念があったようである。安富祖流においても、2007年（平成19年）に『琉球古典音楽安富祖流工工四 声楽手様譜附教本』が出版されたが、未だ広くは普及しておらず、現在でも面授口伝による伝習方法が主流である。

このように、安富祖流と野村流では伝習方法の違いが見られる。しかし、先達の歌を出来るだけそのままに継承していこうという姿勢は両流派ともに共通している。

2-1-2 近代の安富祖流

1879年（明治12年）、所謂琉球処分によって琉球王国が崩壊し沖縄県となった頃、安富祖流は安室朝持に伝承されていた。安室は、安富祖流の祖である安富祖正元に学び、石嶺朝功、豊見山安均、読谷山朝英、古堅盛珍、金武良仁などの弟子を育てている。

安室の教えは、「永言録」にまとめられている。永言録は書籍として出版されたものではなく、弟子の恩河朝祐によって安室の述べた言葉を筆記した物だということである。永言録の原本は沖縄戦で焼失してしまっているが、富原守清著『琉球音楽考』の中にその内容を要約したものが記載されている³⁴。そこには「金武氏が秘蔵して居られる」（富原1973[1934]:32頁）という文言があり、おそらく金武良仁も永言録に記された演奏理論を認識していた事と考えられる。

その他、永言録では安富祖流の曲節法（歌唱法）について、「楽音作成」「音根確立」「氣息愛惜」「楽音右旋」「抑揚法」という5つの項目が重要だとして解説されている。なお、富原が『琉球音楽考』の中で度々使用する「楽音を右旋させる」という表現は、永言録から引用しているものと思われる。

ただ、富原は永言録について「安室翁の説明を筆記したと言ひ傳へられて居る以上、これは全く安富祖流の記録であるというて宜しい。けれ共余の見た安富祖流の曲節法とは甚だしい懸隔があるやうに思はれるから、暫らく安富祖流とは引き離して、別種の曲節法として取り扱ひたいと思ふ」（富原1973[1934]:33頁）と語っており、当時の安富祖流音楽とは歌い方が異なることも指摘している。永言録に記された演奏理論が、どの程度安室の言葉を反映させたものであるかは定かではないが、そこに書かれた内容は安富祖流音楽を理論的に解説するものであり、それは安室朝持の時代から演奏理論が存在していたという

³⁴ 富原守清『琉球音楽考』1973年（再版）、32頁～50頁。

ことを物語っている。

琉球処分後の混迷の中、安富祖流音楽は安室朝持から金武良仁らの世代へと伝承された。そして、演奏理論は恩河朝祐の永言録を受けて、富原守清や比嘉盛章らの世代へと受け継がれていく。

(1) 金武良仁

金武良仁は1873年（明治6年）、首里の儀保に生まれた。19歳で安富祖流の大家、安室朝持（1841-1916）の門に入り、24歳から師範代を務めるほどの実力者となる。

1900年（明治33年）、26歳の時に東京の尚侯爵邸に招かれ、徳大寺実則、大隈重信ら、時の財政会の大物達の前で演奏している³⁵。この催しは琉球古典音楽が沖縄県外の正式な場で演じられた最初であったと伝えられている。明治から大正期は、野村流の方が演奏者や演奏会の数においても安富祖流を圧倒していたということであるが³⁶、歌三線奏者としての名声が高かったのは安富祖流の金武良仁で、「近代沖縄の楽聖」³⁷と称されるほど特別な存在であった。

1910年（明治43年）には東京音楽学校に招かれて演奏し、《作田節》他5曲をレコードに吹き込んでいる。その時の鑑管録音は現在も東京芸術大学に残されているが、三線の音と歌声がかすかに確認できるのみで、残念ながら歌の音高が確認出来るレベルではない。

金武良仁の歌い方が確認できる録音記録としては、1934年（昭和9年）61歳の時に日本コロムビア社で収録した《かぎやで風節》《コテイ節》《仲村渠節》《諸屯節》《述懐節》《散山節》の6曲と、1936年（昭和11年）63歳の時に同じく日本コロムビア社で収録した《謝敷節》《早作田節》《中城はんた前節》《本花風節》《ちゃんな節》《首里節》《暁節》《茶屋節》《昔蝶節》《十七八節》《下出仲風節》《下出述懐節》《遊子持節》《東江節》《仲間節》《今風節》の16曲がある。

これらの録音記録は、現在確認することが出来る安富祖流音楽の中で最も古い物であり、金武良仁と同時代の安富祖流奏者はほとんど録音を行っていない³⁸。また、1936年（昭和11年）に東京で開催された、日本民族協会主催の「琉球古典芸能大会」には、安富祖流の

³⁵ 『琉球古典音楽 当流の研究 安富祖流絃声会六十年記念史』1993年、194頁。

³⁶ 新城亘『琉球古典音楽 安富祖流の研究』2017年、31頁。

³⁷ 中村完爾『琉球音楽夜話』1970年、66頁。

³⁸ 金武の兄弟子にあたる古堅盛珍も《辺野喜節》を録音した（『琉球古典音楽 当流の研究 安富祖流絃声会六十年記念史』1993年、197頁）とあるが現存していない。

代表として金武良仁・古堅盛保、野村流からは伊差川世瑞・又吉栄儀・池宮喜輝が招待されている³⁹。野村流奏者で琉球古典音楽の研究者でもある仲村完爾が金武良仁の歌について「流派を越えて、みんなで鑑賞したいものです」（仲村 1970 : 208 頁）と語るなど、当時の琉球古典音楽界において金武良仁が如何に優れた演奏家であったかが伺える。

また金武良仁の嫡子、良章の著書『御冠船夜話』⁴⁰によると、琉球最後の国王である尚泰王薨去の際、その洗骨の大任を尚泰王の四男尚順男爵から頼まれたということである。東京で人質としての日々を送っていた尚泰侯に、良仁が歌三線を度々披露した事が縁で親交が深まり、尚順男爵から「きみのほかに適任者はいない」⁴¹と説得されたということある。このエピソードは、金武良仁が単なる三線奏者ではなく、琉球の王族とも深く付き合える程の人物であったことを物語っている。

金武は、弟子を多く育てて芸能を世に広めるというよりも、師である安室朝持から受け継いだ安富祖流の技と心の正確な継承に力を入れた人であったようである。現代の安富祖流奏者である大湾清之が師匠の宮里春行から聞いた話に「金武良仁は医者や弁護士、校長先生など教養のある人にしか教えなかったらしく、一般の人が直接弟子入りを志願しに来ても、これは君らがやる物じゃない、聴くものだと言いつつ追い返した」（大湾、pc、2018/12）というエピソードも残っている。金武良仁の弟子には古堅盛保の他、比嘉盛章ら数名しかいない。

(2) 富原守清

富原守清は 1885 年（明治 18 年）、首里真和志に生まれた。1903 年（明治 36 年）に沖縄県立第一中学校を卒業後、上京して東京神学校に入学。卒業後、沖縄に戻り結婚するが、再度上京し長野県飯田で牧師となる。夫人が亡くなると再び帰郷し、首里真和志の自宅を開放して首里基督教会を牧会した⁴²。

その後教会を退職し、沖縄県立第二中学校（現那覇高校）で国語の教諭となる。『声楽譜附工工四』を出版した世礼国男も、同時期に同校の教諭として勤めている。

富原がいつ頃、古典音楽を始めたのかは定かではないが、豊見山安均に師事し安富祖流

³⁹ 『琉球古典音楽 当流の研究 安富祖流絃声会六十年記念史』1993 年、196 頁。

⁴⁰ 金武良章『御冠船夜話』若夏社、1983 年。金武良章の芸談を、古波蔵保好・城間繁・米城恵が筆記した書物。王朝の終焉と当時の首里士族たちの様子について、父・良仁とのエピソードを交えて語られている。

⁴¹ 金武良章『御冠船夜話』1983 年、271 頁。

⁴² 新城亘『琉球古典音楽安富祖流の研究』2017 年、49 頁。

を学び始める。富原の師匠である豊見山は、安富祖正元の高弟安室朝持の弟子であり、金武良仁とは兄弟弟子の関係になる。年齢は豊見山の方が金武よりも15歳年上である。実演での名声が高かったのは金武の方であるが、豊見山は「解釈の豊見山」（仲村 1970 : 64 頁）と呼ばれるほどの理論家であったそうで、弟子の富原も豊見山から安富祖流の音楽理論を学んだであろうことが推測できる。

1934年（昭和9年）、富原は安富祖流音楽の理論を記した著書『琉球音楽考』を出版する。これまで、安富祖流の演奏理論をまとめた書籍はなく、同書が初めての安富祖流音楽の理論書となる。なお、この年は金武良仁が日本コロムビア社で初めて吹き込み作業を行った年であり、安富祖流の会員数が増え始めた時期でもある⁴³。

富原が同著のなかで特に力を入れて主張しているのが、「曲節法」と「修飾吟」についてである。曲節法とは歌唱法のことであるが、それを①永言録に現はれた曲節法、②技巧派の曲節法、③自然派の曲節法に分類し、主に安富祖流と野村流の吟法の違いについて述べている。富原は、永言録に書かれている演奏理論を基に、その当時伝承されていた安富祖流音楽との比較、さらには自身の考察を加えながら安富祖流音楽の解明を試みた。富原は安富祖流と野村流の違いについて次のように述べている。

琉球聲楽の抑揚法には二種類あつて、抑へ吟に對しては起し吟が来て技巧派の抑壓式吟法となり、居し吟に對しては持ち吟が来て自然派の居し持ちの吟法となるのである。

（富原 1973[1934] : 70 頁）

「技巧派」「自然派」について明言はしていないが、文脈からも技巧派が安富祖流、自然派が野村流のことであることが分かる。文中で両流派の吟法の違いについて、安富祖流の特徴は「抑え吟」と「起し吟」にあり、野村流の特徴は「居し吟」と「持ち吟」にあるとしている。これらの記述は、昭和初期の研究者が両流派の吟法にどのような違いを見出していたが垣間見れて興味深い。両流派の違いについては本論文の 3-1-4 「安富祖流と野村流の吟法の違い」で詳述する。

富原は「修飾吟」についても多くの紙面を割いて主張している。修飾吟とは、特別な吟法（歌唱法など）に対して個別に付けられた名前である。富原は「修飾吟の種類」という

⁴³ 「会員が増えたので、稽古場を新天地劇場隣の儀間正清宅へ移した」（『琉球古典音楽 当流の研究 安富祖流絃声会六十年記念史』1993年、198頁）

節の中で、43種類の修飾吟を紹介している。これらの名称の出所については定かではないが、43種類もの吟法の種類に対しては、数が多すぎるとの指摘もあったようである。この時代、富原と同世代の野村流の研究者に世礼国男がいるが、世礼は『声楽譜附工工四』の楽典の中で次のように語っている。

今日琉球音楽家の間には、種々の吟法を選び出し、それに命名することの多きを誇る人もあるかの様に聞いてゐるが、それは研究法と云ふことから云へば時代逆行である。寧ろその反対に吟法の骨を選び出し、それを応用し、組合わせて種々の吟法を構成せしめるのが研究法の正道である。(世礼 2003[1936]: 23、24 頁)

批判の対象が誰なのか明言されていないが、『琉球音楽考』の出版が1934年、『声楽譜附工工四』の出版が1935年であることから、富原を意識したものである可能性は高い。世礼が指摘しているように、富原が例に挙げる修飾吟は数が多い。またその内容は歌唱法だけでなく、喉の技巧や発声表現の種類など多岐にわたり、項目ごとに分類されていない為に分かりにくい。そこで本論文の第2章2節では、『琉球音楽考』における演奏理論と問題点」として、修飾吟の解説と分類を行う。

また、『琉球音楽考』に書かれている歌唱法の解説は、感覚的な表現が多く非常に難解なものであった。民族音楽研究の金城厚は「沖縄音楽で初めての具体的な演奏技法論として画期的な書である。しかし残念なことに、技法に関して感覚的な比喻表現が多いためきわめて難解であり、その成果は今日の研究や実演にいかされていない」(金城 2004: 9 頁)と述べている。

しかし近年では、大湾清之の研究によって次第にその内容が解き明かされつつある。大湾によると、金武良仁の演奏と富原守清の音楽理論が対応しているということである。それでも大湾は「実際に琉球古典音楽の演奏に携わる者でさえ、理解することが極めて困難である。そのため、その内容はいまだに解明されていない部分が多い」(大湾 2002: 333 頁)とも述べている。

このように難解な部分の多い『琉球音楽考』であるが、金武良仁が活躍した昭和初期の音楽理論を知る上では非常に貴重な資料であることには間違いない。本論文では『琉球音楽考』に書かれた演奏理論と金武良仁の録音記録の比較検証を中心に論考を進めて行く。

(3) 比嘉盛章

比嘉盛章は1885年(明治18年)に首里金城町で生まれた。金武良仁に師事し、富原守清と同様に安富祖流を研究の面から支えた人物である。比嘉は書籍を出版したわけではないが、優れた論文を残している。

安富祖流の演奏理論に関する論文としては、「琉球音楽一夕話」がある。この論文は、1932年7月1日より、全16回で沖縄日日新聞に寄稿されたものであり、「南方土俗学会」の機関誌に、「琉球の音楽舞踊に就いて(上)」(1938年)、「琉球の音楽舞踊に就いて(下)」(1939年)として発表された⁴⁴。「琉球音楽一夕話」については、喜舎場皓司によって筆写されたものが宮城嗣幸著『琉球古典音楽の源流』(1996年)に掲載されている⁴⁵。

この論文において注目すべきは、安富祖流の吟法についての解説である。比嘉は三線の勘所についての解釈として次のように語っている。

琉球音楽としての合乙老四上中尺工には、皆それぞれの唱法上の原則があり、決して唯単に音の高低を指示する任務のみではない。(比嘉掬水「琉球音楽一夕話」宮城嗣幸『琉球古典音楽の源流』1996:764頁)

琉球音楽の七和絃(合乙老四上中尺工)にはそれぞれ唱法上の特色があり、これによりて演唱の時、吟に緩急強弱を付け、以て、所謂玉を貫く如くに吟し終えるのである。(比嘉掬水「琉球音楽一夕話」宮城嗣幸『琉球古典音楽の源流』1996:766頁)

比嘉は、工工四に示される勘所表記には2つの意味と性質があるとし、「その一は音符本来の任務たる音階の表示であり、その二はこれらの各音符が何れも自己に固有する特定の吟法を表示している。(…中略…)されど兎も角も琉球楽典の音符には音階表示以外に別箇の重要な意義を持つものである」(比嘉盛章「琉球の音楽舞踊に就いて(下)1939:99頁)とも語っている。

例えば男絃の開放絃〔合〕には「坐し吟」という特徴があり、人差指を使用する〔上〕や〔五〕などの勘所には「打込み吟」という特徴があるとしている。そして、「琉球音楽は

⁴⁴ 比嘉盛章「琉球の音楽舞踊に就いて(上)」『南方土俗 第5巻第1・2号』、南方土俗学会、1938年、9-43頁。比嘉盛章「琉球の音楽舞踊に就いて(下)」『南方土俗 第5巻第3・4号』、南方土俗学会、1939年、90-117頁。

⁴⁵ 比嘉掬水「琉球音楽一夕話」宮城嗣幸『琉球古典音楽の源流』那覇出版社、1996年、757頁-790頁。比嘉掬水は比嘉盛章のペンネーム。

かくの如く、厳密にして微妙たる原則が存し因りて、音曲の結構をガッチリならしめている」(比嘉 1996 : 766 頁)とし、ここに示した単音の特徴を安富祖流の原則のひとつとしている。そしてこれらに打音や掛音などが加わり、歌唱技巧がより複雑になっているとも語っている。

このような単音に関する解釈は、安富祖流音楽の根幹をなすものであると考える。尚、単音に関する原則も含め、安富祖流における演奏理論の原則については、本論文の第3章1節「演奏理論の原則」で詳述する。

比嘉はこの原則の他にも「特殊なる吟法」があるとし、富原と同じようにいくつかの吟法を例に挙げて語っているが、その中で注目したいのが「開音打音」⁴⁶に関する記述である。

昔節の中に盛んに現れてくる四老上又は○老上の吟は、特にこれを「開音打音」と称し、四又は○を赦し吟にし、而して、老を打って上に移るもので、(…中略…) この開音打音という名称は松村真信先生の命名で、僕は宮城嗣長先生に教えて貰ったが、我が安富祖流にはかかる特別の名称はないようである。(比嘉盛章「琉球音楽一夕話」宮城嗣幸『琉球古典音楽の源流』1996 : 783-784 頁)

この開音打音は、昔節に頻繁に見られるものであり、金武良仁の歌を確認すると、開音打音を含む勘所進行では吟法が確立されている。この事については、本論文の第3章2節「原則の展開」の中で詳しく述べることとする。

比嘉の論文には、安富祖流の音楽理論について多くの優れた指摘があり、今日では富原の『琉球音楽考』と並び貴重な資料だと言える。昭和初期の安富祖流音楽を考える上でも、その功績は大きい。

(4) まとめ

近代の安富祖流において、金武良仁は優れた演奏家として誰もが認めるところであった。現在レコードが残っている安富祖流の録音記録は金武良仁のものであり、同時代の安富祖流奏者は録音を行っていないことや、琉球最後の国王である尚泰侯とも親しい間柄であっ

⁴⁶ 「開音打音の」読み方については「かいおんだおん」「かいおんうちおと」などがあるが、本論文では大湾清之の解説に習って「かいおんうちおと」とする。

たこと、「近代沖縄の楽聖」と称えられ、野村流の研究者からも「流派を越えて鑑賞したい」と語られるなど、金武良仁の演奏家としての実力を物語るエピソードは多い。そのような人物の録音記録が現代に残っている事は大変に貴重である。

また、金武良仁と同時代を生きた富原守清の『琉球音楽考』や比嘉盛章の「琉球音楽一夕話」も、安富祖流の演奏理論を考える上でこれ以上ない貴重な資料である。

安室朝持の理論を示したとされる「永言録」や、金武良仁の時代の理論を示した『琉球音楽考』が存在することからも、明治から昭和にかけて、安富祖流では歌の伝承とともに演奏理論が伝承されていたことが分かる。

安富祖流を支える両輪とも言える〈実践〉と〈理論〉の伝承が、この後どのように行われていったのか。この後の節では、野村流の動向と共に探っていくことにする。

2-1-3 近代の動向と規範の形成

琉球王国から沖縄県へと変わり、琉球古典音楽をめぐる環境も様変わりしていく。沖縄県外での演奏機会が増えると、それまでは単に〈歌三線〉としてのみ認識されていた琉球古典音楽への意識も変わり、次第に「安富祖流」「野村流」という意識も強くなっていった。

ここでは、琉球古典音楽界の転換期とも言える 1890 年代から、隆盛を迎え黄金期とも呼べる 1930 年代にかけて、その動向を概観する。

(1) 安富祖流と野村流

安富祖流と野村流の歴史的背景について述べる前に、「琉球古典音楽」および「安富祖流」「野村流」という呼称の変遷について見ていきたい。

近代沖縄音楽史の研究者三島わかなは、沖縄における音楽の概念化について次のように述べている。

明治三十代なかば頃まで『音楽』という用語が使用されることはなかった。(…中略…) そののち『沖縄音楽』『琉球楽』『琉球歌』など、沖縄の内外において使用されたさまざまな一過性の呼称を経て、明治末には『琉球音楽』という呼称が沖縄内部で形成され、その後定着した。つまり近代沖縄で諸音楽が概念化されたのは、明治四〇年代以降の動きだったと考えられる。(三島 2014 : 18 頁)

また琉球古典音楽という呼称については、昭和11年(1936年)に東京で開催された「琉球古典芸能大会」で用いられた「琉球古典」という用法をきっかけに定着していった可能性を指摘している。

つまり、1900年頃から次第に沖縄の音楽に対する呼称が形成され始め、1936年頃から琉球古典音楽という呼称が定着していったということである。安富祖流の金武良仁は、1934年と1936年に日本コロムビア社でレコードに吹き込み作業を行っているが、1934年に発売されたレコードには「琉球民謡」と書かれており、1936年のレコードには「琉球古典音楽」と書かれている⁴⁷。このことから、元々は〈沖縄の民謡〉として位置づけられていた士族たちの歌三線が、次第に琉球古典音楽としての地位を確立していった経緯が推測できる。

一方で安富祖流、野村流の呼称については新城亘が次のように述べている。

流儀と初めて記された記事は『野村流』は明治31年、『安富祖流』は明治41年と確認された。(…中略…)『流』の呼称は野村流が先で、そのあと安富祖流が名乗っていたことがわかる。(新城 2017: 35頁)

新城によると、明治なかば頃に「野村風」「安富祖風」という言葉が使用され始め、その後「野村派」「安富祖派」という呼称を経た後、「野村流」「安富祖流」という呼称が定着していったということである⁴⁸。

つまり、野村と安富祖が意識され始めたのは1890年頃からであり、その後1910年頃にかけて「風」「派」「流」と呼称を変えながら、次第に野村流、安富祖流という呼称が定着していったのである。

このように、それまでは概念化されていなかった沖縄の伝統音楽が、1890年代から1930年代にかけて次第に概念化されるようになっていった。

⁴⁷ 1934年に収録した《かぎやで風節》や《コティ節》などは「琉球民謡」となっているが、1936年に収録した《首里節》や《暁節》などは「琉球古典音楽」となっている。これらのSPレコードは現在、南風原文化センターに所蔵されている。

⁴⁸ 新城亘『琉球古典音楽 安富祖流の研究』2017年、33頁～35頁。

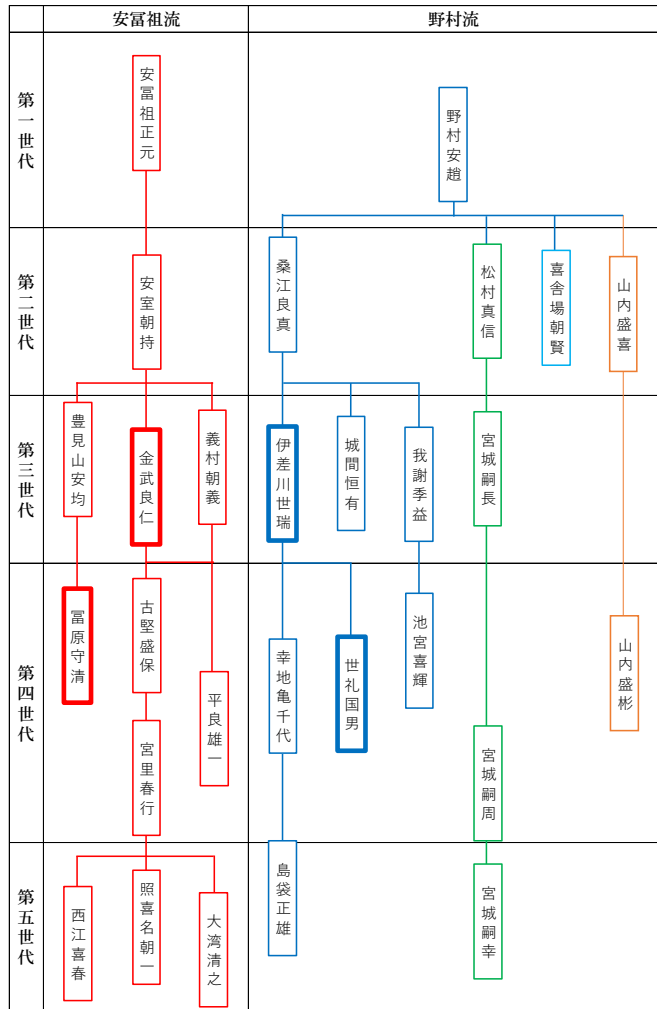
図 2-1 は、筆者が作成した琉球古典音楽家の系譜図である。安富祖正元と野村安趙を第一世代として、安富祖流と野村流をそれぞれ五つの世代に分類した。

1890 年から 1930 年頃という、ちょうど第二世代の全盛期にあたる。安富祖流の安室朝持や野村流の桑江良真らは 50 代～60 代を迎え、次の世代の金武良仁や伊差川世瑞らは 20 代～30 代の頃である。日本本土でも琉球古典音楽が注目され始めたこともあって、演奏家の間でもそれぞれの流派について意識するようになっていったのであろう。

1900 年代の初め頃、野村流は野村安趙の高弟である松村真信と桑江良真の二つの門下に分かれていたが、1909 年

(明治 42 年) に松村の門下が「野村風与那原音楽会 (現野村流松村統絃会)」を発足した後、1924 年 (大正 13 年) には桑江の門下が初代会長を伊差川世瑞として「野村流音楽協会」を発足させた。一方で安富祖流は初代会長を金武良仁として、1927 年 (昭和 2 年) に「安富祖流絃聲会」を発足させている。このように 1900 年～1930 年頃にかけて、琉球古典音楽の世界でも流儀の違いが次第に意識され始め、組織として整備されていったと言ってよいだろう。

図2-1：琉球古典音楽家の系譜



(2) 1930 年代の動向

1930 年代、安富祖流では安室朝持の高弟金武良仁が晩年を迎えている頃になる (金武 1936 年没)。一方で野村流は、野村流の祖、野村安趙の高弟松村真信や桑江良真は他界し (松村 1896 年没、桑江 1914 年没)、桑江の高弟伊差川世瑞が晩年を迎えている時期である (伊差川 1937 年没)。

この頃の琉球古典音楽界は、安富祖流・野村流共に、金武良仁・伊差川世瑞らの世代から、古堅盛保・池宮喜輝・幸地亀千代など、次の世代への転換期であったことが想像できる。

そして、ちょうどこの頃に普及してきた録音機材を使用して、師匠の歌を次の世代へと残そうという動きが活発になっていく。したがってこの時期に録音された歌が、安富祖流・野村流共に、現在確認できる最も古い録音記録ということになる。1936年、金武良仁は体調がすぐれない中でもレコードへの吹き込みを強行し、その年の内に逝去している。

一方で研究の世界では、安富祖流の富原守清が『琉球音楽考』（1934年）を出版し、野村流では世礼国男が伊差川世瑞との共著で『声楽譜附工工四』（1935年）を出版した。富原と世礼は、沖縄県立第二中学校で同時期に国語の教師をしていたが⁴⁹、両者共に西洋音楽理論を学び、競い合うように理論書を出版している点も興味深い。

同時代の研究者には、その他にも安富祖流の比嘉盛章、野村流の山内盛彬や平良盛吉などがいるが、富原と世礼は年齢も置かれた環境も共通する点が多く、当時の安富祖流と野村流の状況をよく反映しているように思われる。

このように、1930年代には録音技術の向上によって歌を記録できるようになった他、琉球古典音楽と西洋音楽を学ぶ知識人によって理論書も出版された。1930年代は、琉球古典音楽の歴史上、他に類を見ないほど活発に活動が行われた時期であり、琉球古典音楽の規範について考える上で最も重要な時期であると言えるだろう。

(3) 安富祖流の『琉球音楽考』と野村流の『声楽譜附工工四』

『琉球音楽考』と『声楽譜附工工四』は、出版年や著者の境遇、規範とした人物など、類似している点が非常に多い。『琉球音楽考』は1934年出版、『声楽譜附工工四』は1935年出版と、その差はわずか1年である。著者の富原守清と世礼国男は、年齢は富原が10歳年上であるが同時期に同じ学校で国語の教師をしており、富原は安富祖流、世礼は野村流の琉球古典音楽を学び、西洋音楽理論の知識があった点でも共通している。『琉球音楽考』よりも1年遅く出版された『声楽譜附工工四』には、富原を批判するような発言もあり、互いに意識するところがあったと思われる。

『声楽譜附工工四』は世礼の師である伊差川世瑞の歌を規範として作られたのに対し、

⁴⁹ 富原は読本、世礼は漢文を担当していたという。(旧制二中で富原と世礼の生徒だったという医師大森康夫氏の証言があった旨、金城厚氏より情報提供)

『琉球音楽考』には特定の人物の歌を規範にしているとは記されていない。しかし、富原の師である豊見山安均や、同時代の実力者であった金武良仁らの歌を規範にしている可能性が高い。豊見山は金武や伊差川より15歳ほど年上であるがほぼ同世代と言っても良いだろう。金武と伊差川は1歳しか変わらず、他界した年も1年違いであることなど、驚くほどに共通点が多い。

このように共通点の多い『琉球音楽考』と『声楽譜附工工四』をめぐる背景であるが、出版後には明暗が分かれることとなる。『琉球音楽考』は1934年に出版されたが、出版当時は必ずしも歓迎されるものではなかったようである。富原の娘である宮城フミ氏は、『琉球音楽考』の巻頭でその頃の様子を次のように語っている。(下線は筆者による)

この本が初めて世に出た時は閉鎖的な音楽会から異端児としての圧迫もあったようです。琉球音楽の奥の手を公開することはもっての外だったのだらうと思います。

宮城氏が言う「奥の手」とは演奏理論のことを指していると考えられる。安富祖流では、面受口伝によって伝承を行ってきた。その中で大切に受け継がれてきた、安富祖流の極意と言えるような演奏理論を公に書籍として出版するという行為は、当時の安富祖流音楽に関わる者からすれば考えられないような御法度であったのかもしれない。そのため、安富祖流の中でも歓迎されなかったのではないだろうか。また前述のように、内容が非常に難解であったことも広く普及しなかった要因であると考えられる。

一方で世礼国男は新たに声楽譜を考案し、それを従来の工工四に付け加える形で『声楽譜附工工四』を1935年に出版した。従来の工工四のスタイルは変えずそのままにしたことで、それまで工工四を使い慣れていた人でも抵抗なく利用できたのではないだろうか。それに加えて、歌の旋律を示す声楽譜が付けられたことで、吟法の習得が以前と比べて容易になり、初学者が独習するには重宝したことであろう。

また、著者が世礼国男だけではなく、伊差川世瑞との共著という形で出版されたことが、広く普及させるという点では何よりも大きかったのではないかと考える。伊差川は当時の野村流音楽協会会長でもあったので、組織の公認を得たうえでの出版ということになる。その点で、富原守清が個人で出版した『琉球音楽考』とは大きく異なる。こうして『声楽譜附工工四』は徐々に野村流を学ぶ人たちに受け入れられ、結果的には近代における野村流音楽の規範となっていくのである。

しかし、世礼が声楽譜の作成と並んで取り組んだ「琉球音楽楽典」⁵⁰に対しては世の中の関心は低かったように思える。そこには、野村流における演奏理論と言える内容が書かれているが、現代でもこの内容を理解している実演家は稀である。声楽譜のみが重宝され、それが野村流音楽の規範として確立されていくことを、世礼は意図していなかったかもしれない。

(4) まとめ

近代になると、琉球古典音楽の演奏家が日本本土で演奏する機会が増えた。それに伴い、これまでは単に〈歌三線〉という認識しか持たなかった演奏家たちに間にも、野村流、安富祖流という区別の意識が芽生えていった。1890年頃から1930年頃にかけては、沖縄の音楽が次第に概念化され、組織化された時代であったと言える。

1930年代は、まさに琉球古典音楽界の黄金期と言えるほど活発な活動が行われた時代である。安富祖流では金武良仁、野村流では伊差川世瑞といった第二世代が晩年を迎える時期であった。次の世代へと歌を受け継ぐ転換期であったことと、録音機器が発達してきた時期が重なったこともあり、頻繁に歌の録音作業が行われた。組織としての基盤が整ったのを受けて、各流派を代表する歌い手の歌を後世に残そうという気概が感じられる。安富祖流では金武良仁、野村流では伊差川世瑞らの歌が録音されている。

レコードへの吹き込みで歌を残そうとした動きもあれば、文章にして歌を残そうとする動きもあった。安富祖流の富原守清、野村流の世礼国男などに代表される琉球古典音楽の研究者達は、先達の教えを理論的に整理した書籍を出版した。

「近代沖縄の楽聖」金武良仁に対し、「解釈の豊見山」と言われた豊見山安均の弟子である富原守清は、安富祖流の極意とも言える演奏理論を『琉球音楽考』に整理して出版した。しかし、その行為は当時の安富祖流には受け入れられず異端児的な扱いを受けることもあったという。『琉球音楽考』に書かれた演奏理論は、抽象的な比喩的表現が多いため理解が極めて困難であり、現在の安富祖流では演奏理論の伝承はほとんど途絶えてしまった状態である。

一方の世礼国男は、師匠である伊差川世瑞の歌を自らが考案した声楽譜に起こし、それ

⁵⁰ 『声楽譜附野村流工工四』上巻、野村流音楽協会、2003年（再版）の5頁から32頁に、附録として記載されている。工工四の歴史や吟法、声楽譜を考案するに至った経緯など、細かな解説がされている。

を従来の工工四に付け加えて出版した。伊差川世瑞は当時の野村流を代表する歌い手であり、野村流音楽協会の初代会長でもあったため、『声楽譜附工工四』は野村流音楽協会公認の工工四として出版された訳である。歌を可視化できるという利点と、使い慣れた従来の工工四に声楽譜が付いただけという使いやすさもあって、『声楽譜附工工四』は次第に受け入れられるようになり、結果的には『声楽譜附工工四』に記された伊差川世瑞の吟法が野村流音楽の規範となった。

このように安富祖流と野村流は、様々な動きの中で次第に整備されていった。伊差川世瑞の歌と『声楽譜附工工四』によって規範が作り出された野村流に対し、演奏理論を「奥の手」とし、従来通りの口伝による少数精鋭で伝承してきた安富祖流。もしも『琉球音楽考』が、安富祖流絃聲会公認の理論書として出版されていたならば、現代の安富祖流は少し違うものであったのかもしれない。

2-1-4 戦後から現代にかけての安富祖流

金武良仁の弟子には古堅盛保や比嘉盛章など数名しかいないが、その中でも安富祖流音楽の継承に大きな貢献をしたのは古堅盛保であろう。戦争の影響で1942年（昭和17年）頃から安富祖流としての活動は一時中止となるが、1949年（昭和23年）に古堅の自宅で安富祖流の研修会を再開し、次第に復興を遂げた。その後を受けた宮里春行は弟子の育成に力を注ぎ、戦前よりも大幅に会員数を増やすなど、安富祖流は隆盛期を迎えることとなる。

戦前の少数精鋭だった頃と違い、会員の数が増えると教師や師範の数も増える。そうになると、その弟子の世代になると吟法の違いが意識されるようになる。戦後の隆盛期を経て、安富祖流は混迷と模索の時代を迎えるのである。

(1) 古堅盛保

古堅盛保は1882年（明治15年）、父盛珍⁵¹の次男として生まれる。盛珍も、金武良仁や伊志嶺朝功らとともに安室朝持に師事して安富祖流を学んだ人物である。

18歳の時に安室朝持の助言で父盛珍から正式に指導を受け、25歳からは金武良仁に師事した。30歳頃からは、金武良仁と共に多くの演奏会に出て高い評価を得るようになり、

⁵¹ 古堅盛珍は安室朝持の高弟の一人であり、金武良仁の兄弟子に当たる。

1927年（昭和2年）に安富祖流絃聲会を創設、金武良仁を初代会長に迎えた。金武良仁の体調が優れなくなってきたからは後継者養成をすべて引き受け、安富祖流の発展に尽力した。

その後次第に会員数が増え始め、その後の隆盛へと繋がっていく。まさに安富祖流発展の基盤を作った人物だと言える。金武が他界するまでの37年間、師匠の下で安富祖流を学び、金武亡き後は伊志嶺朝功の指導を受けた。

古堅盛保の功績としても一つ忘れてはならないのが工工四の編纂事業である。1932年（昭和7年）に『琉球古典音楽安富祖流工工四』の第1回編纂をしてから、1958年（昭和33年）の第4回の編纂まで、生涯で4度の工工四編纂を手掛けている。知念積高、安富祖正元から安室朝持へと受け継がれてきた安富祖流の工工四を、度々編纂しなおして今日に伝えた。

古堅盛保の録音記録はそれほど残っていない⁵²。これは師匠である金武良仁への遠慮があつてのことかもしれないが、昔節5曲のなかで唯一金武良仁の録音記録が残っていない《作田節》を録音している。このことは、戦前の歌がどのように現代へと受け継がれたのか、金武良仁から古堅盛保、そしてその次の世代へと続く、安富祖流音楽の伝承を考える上で非常に貴重な資料だと言える。

古堅盛保の弟子には宮里春行の他、儀保宜栄、宮里浩二、金武良章など多数の優れた演奏家がいる。

(2) 宮里春行

宮里春行は1911年（明治44年）に知念村に生まれる。そして1932年（昭和7年）、21歳の頃に古堅盛保に師事し、1938年（昭和13年）には古堅盛保が指導する安富祖流倶楽部（安室朝盛宅）の代稽古を任されるまでになる。

戦後の安富祖流にとって、宮里春行の果たした功績は非常に大きい。まずは若手の育成である。宮里は早くから弟子の育成に力を入れ、舞踊や組踊の地謡の依頼があれば積極的に弟子たちを連れていったという。その結果、優秀な弟子たちを数多く育てあげた。現在、安富祖流の実演家や指導者として活躍する多くは宮里の弟子たちである。多くの場所で古典芸能公演を行ったという点では、古典芸能の復興という意味でも宮里春行の果たした役

⁵² 「この年（1934年）に金武良仁師匠と一緒に、コロムビアレコード社で「伊野波節」「干瀬節」「仲風節」など七曲を吹き込んでいる。」（『琉球古典音楽 当流の研究 安富祖流絃声会六十年記念史』1993年、198頁、199頁）

割は大きい。

また宮里春行は安富祖流の記録保存と後進の研究教材とするため、安富祖流工工四に記載されている楽曲の録音作業を行い、1978年（昭和53年）には全曲の録音を終えた⁵³。その後ビデオが普及してくると、1987年（昭和62年）に芸能コンクールでの課題曲をはじめとした26曲の録画を行い、それらは安富祖流音楽の統一をはかる目的もあって各研究所に供された。これらのことはそれまで誰もやっていない大事業であり、その後の安富祖流発展に与えた影響力は計り知れない。戦後の安富祖流は、まさに宮里春行によって発展したと言えるであろう。

宮里の功績について、新城亘は「安富祖流の伝統を戦前から受け継ぎ後進に伝えた宮里春行の功績はきわめて大きく、まさに宮里は安富祖流の正統性を守ってきた音楽家であったと言え、その録音録画の演奏資料は、現在、安富祖流音楽の規範となり安富祖流音楽研究の指針となっている」（新垣 2017：63頁）と語っている。

このように、戦後の安富祖流をリードしてきた宮里であるが、演奏理論について研究していたことはあまり知られていない。宮里の弟子である大湾清之によると、宮里は富原守清の『琉球音楽考』を読み、安富祖流の吟法について研究をしていたという事である。現在の安富祖流研究の第一人者として知られる大湾が『琉球音楽考』の存在を知ったのも、宮里から教わったのがきっかけだということであり、大湾が「古堅先生に教わったのですか」と質問すると、「古堅先生からは教わらなかったから、富原先生の本を読んで自分で研究している」と回答があったそうである（大湾、pc、2018/12）。

大湾によると金武良仁のレコードに収録された吟法と、古堅盛保から受け継いだ自身の吟法に違いがあることに気が付き、研究を始めたのではないかということである。宮里は工工四を何か所か訂正しているが、その訂正箇所には富原の『琉球音楽考』に書かれている内容と対応している箇所がある⁵⁴。宮里は大湾に「工工四は直して使うものだ」と言っていたということで、仮名付けの位置などが実際の歌と違っていると、工工四に書き込んでいたそうである（大湾、pc、2020/9）。

⁵³ 大湾清之が録音作業を担当し、主に個人の稽古用としてカセットテープに収録した。友寄視聴覚社でも販売を行っていたが（友寄氏は宮里の弟子であった）、宮里没後は販売を行わなかったため、現在では一般に流通していない。（大湾、pc、2020/9より）

⁵⁴ 《作田節》の「アブシマクラ」マの産み字部分では、〔老〕の打音だった所を○で囲んでいる。また、《首里節》の開音打音〔老○老上〕部分では〔老老上〕へと修正しているが、現行の『安富祖流工工四』（2004年再版）では〔老○老上〕に再び修正し直されている。（大湾、pc、2018/12より）

いずれにせよ、宮里春行の録音記録が現代の安富祖流音楽の基盤となりえることには変わりはない。しかし、宮里が『琉球音楽考』を読んで演奏理論の研究をしていたという事実はあまり知られていない。録音作業の後にも研究を続けていたため、晩年にはそこで気付いたことを自身の歌に反映させていた可能性もあるが、残念ながら宮里は晩年に歌を録り直すことなく他界している。宮里春行の弟子には大城助吉、岸本吉雄の他、照喜名朝一、西江喜春、大湾清之などがいる。

(3) 平良雄一

平良雄一について書かれた資料は少ない。しかしここであえて取り上げるのは、安富祖流の演奏理論の伝承を考える上で非常に重要な人物であるからである。

平良は1902年（明治35年）に那覇市に生まれる。その後1912年（大正11年）、20歳の頃に大阪で安富祖流の義村朝義に師事し、本格的に安富祖流を学ぶこととなる。平良の師匠である義村朝義についても詳しく分かる資料は少ないが、安室朝持の弟子で金武良仁とは兄弟弟子の関係にある人物だということである⁵⁵。

平良は1957年（昭和32年）から2年間、安富祖流絃聲会の第5代会長を務める。しかしその後、1962年（昭和37年）に「安富祖流絃聲協会」（初代会長・金武良章）を発足させ、副会長に就任している。安富祖流分会の理由は定かではないが、この絃聲協会には演奏理論が伝承されていたのではないかというエピソードが残っている。

大湾清之によると、かつて安富祖流の研究会があった際、大湾は決まって絃聲協会の人の隣に座り「これは渡吟ですか」というように『琉球音楽考』に書かれている内容について質問していたそうであるが、それらの質問にも答えてくれていたという事である（大湾、pc、2018/12）。このエピソードも、絃聲協会に演奏理論が伝承されていたのではないかと考える一因である。

また筆者の手元には、裏表紙に「安富祖流絃聲協会 池宮安信」と書かれた『琉球音楽考』がある。池宮安信氏は、安富祖流絃聲協会発足当初からの会員である。かつて池宮氏が所蔵していたと思われるその本には、いたる所に線が引かれており、池宮氏が相当熱心に演奏理論を勉強していた事を物語っている。

その他、平良雄一は《二揚述懐節》の録音を行っているが、その吟法は『琉球音楽考』

⁵⁵ 金武良章『御冠船夜話』1983年、37頁。

の演奏理論に通ずるものがあり、現在一般的に歌われている吟法とは少し異なる。

平良雄一が『琉球音楽考』に書かれたような演奏理論をどれほど理解していたかは定かではないが、上記したような事柄から、少なくとも安富祖流絃聲協会の会員のうち何名かは、演奏理論を認識していたのではないかと考える。

平良雄一は晩年も安富祖流絃聲協会を牽引したが、残念ながら現在は絃聲協会自体が休会状態にあり、平良の弟子も活動していない。

(4) 演奏理論の伝承

富原守清が『琉球音楽考』を出版した頃の安富祖流には演奏理論が存在していた。しかし現在の安富祖流には演奏理論がほとんど伝承されていない。それでは、いつ頃まで演奏理論が伝承されていたのだろうか。

富原守清の師匠は「解釈の豊見山」とも言われた豊見山安均である。したがって、豊見山から富原へは演奏理論の伝承が行われていたと考えられる。また、富原と同世代の人物で金武良仁の弟子である比嘉盛章も演奏理論について語っている。この時代には新聞紙面上でも度々演奏理論について書かれるなど、現在よりも活発に議論されていたと考えられる。

そうすると、演奏理論が途絶えたのは富原守清や比嘉盛章、古堅盛保らの次の世代からという事になる。次の世代は平良雄一や宮里春行の世代である。つまり、金武良仁・豊見山安均らの世代から富原守清・比嘉盛章・古堅盛保らの世代には演奏理論が伝承されているが、そこから平良雄一・宮里春行の世代には演奏理論が伝承されなかったのではないかとこの事である。

その頃いったい何があったのか。どうして伝承が途絶えてしまったのか。その鍵を握っていると思われるのが戦争である。富原守清は終戦前の1942年（昭和17年）にはすでに他界しており、比嘉盛章は戦後の1946年（昭和21年）に大分県で他界している。

戦後焦土と化した沖縄で、安富祖流は古堅盛保や宮里春行を中心としたわずかな会員で再開した。その後の隆盛については前述した通りであるが、再開当初は戦後の混乱の中である。おそらく金武良仁のレコードや演奏理論に関する資料なども無かったであろう。おそらくその頃から、吟法が変化してきたのではないかと考えるのである。

戦後の何もない状態から、安富祖流音楽を復興・継承してきたのは間違いなく古堅盛保や宮里春行を中心とした流れである。しかし次第に安富祖流内で、戦前に歌われていた金

武良仁らの歌と、戦後に復興してきた古堅盛保や宮里春行らの歌に違いが生じていることが問題となってきたのではないだろうか。その結果、1962年（昭和37年）の安富祖流絃聲協会への分会となったのではないかと考えるのである。

現在歌われている安富祖流の歌は金武良仁の吟法とは異なる点が多いため、金武良仁の録音記録を聴くとその違いに驚くほどである。筆者も初めて金武良仁の録音記録を聴いた時には、自分が苦勞して覚えた歌とあまりにも違ったため、金武良仁の歌を聴くのをやめてしまった事を今でも覚えている。このような経験は、おそらく現代の安富祖流会員の多くが経験した事ではないだろうか。

宮里春行は晩年、『琉球音楽考』を読んで演奏理論の研究をしていたということである。その中で迷い、発見を繰り返しながら工工四を再編してきた。しかし、前述したように晩年の歌は現代には残っていない。宮里春行も見直そうとしていた戦前の金武良仁の歌や演奏理論を、もう一度見直す必要があるのではないかと考える。

(5) まとめ

戦後の混迷の中、安富祖流の演奏家たちは辛くも歌を歌い継いできた。その中心となったのは金武良仁の高弟古堅盛保であり、古堅の高弟宮里春行であった。特に宮里春行の果たした功績は大きく、様々な演奏会を企画するなどして若手の育成に力を注いだ。その結果、戦後すぐの段階では数名にまで落ち込んだ安富祖流絃聲協会の会員数も次第に増えていき、現代の隆盛に繋がるに至った。

宮里春行は、安富祖流の記録保存と後進の研究教材とするため、安富祖流工工四に記載されている楽曲の録音録画作業を行った。その歌は現代でも、おおよそ安富祖流の規範となっている。しかし、宮里春行が『琉球音楽考』を読んで研究していたことはあまり知られていない。宮里によると、古堅盛保から演奏理論について教わったことはないと言う。

一方で、宮里春行と同世代の平良雄一は、安富祖流絃聲協会を発足させた。安富祖流絃聲協会からの分会の理由は定かではないが、この安富祖流絃聲協会には演奏理論が伝承されていたのではないかと思えるようなエピソードがいくつか残っている。

金武良仁や富原守清の時代には存在していた演奏理論は、戦争を境に語られなくなってしまった。しかし、安富祖流絃聲協会から分会した安富祖流絃聲協会にはかろうじて演奏理論の伝承が残っており、宮里春行も晩年になってその事に気付き始めたと思われる。そして宮里が始めた『琉球音楽考』の研究は、宮里の弟子である大湾清之に引き継がれていく。

2-1-5 現代の安富祖流研究

戦後、目覚ましい復興を遂げた安富祖流音楽であるが、演奏理論の研究は立ち遅れることとなる。そんな中、師匠の宮里春行の影響を受け、安富祖流音楽の演奏理論解明に取り組んだのが大湾清之である。富原守清の『琉球音楽考』を最後に、安富祖流における理論書が出版されることはなかったが、2002年（平成14年）に大湾清之の著書『琉球古典音楽の表層』が出版される。大湾は、『琉球音楽考』に書かれた安富祖流の演奏理論を読み解いた他、現在使用されている工工四や、伝承されている吟法の問題点を指摘した。

その後、大湾の後を受け、新城亘が『琉球古典音楽 安富祖流の研究』（2017年）を出版。安富祖流の演奏史をまとめた他、音声分析ソフトを使用した検証や、独自に考案した「手様譜」の作成を行った。戦後は歌の伝承のみが注目されてきたが、近年では理論の構築の必要性が問われ始めている。

(1) 大湾清之

現代を代表する安富祖流音楽の研究者の一人に、大湾清之がいる。大湾は現在も多数の舞台上で活躍し、国指定重要無形文化財組踊（総合指定）保持者でもある実演家であるが、これまでに多くの論文を発表し著書『琉球古典音楽の表層』を出版するなど、研究者としても知られている。

大湾清之は1946年那覇市に生まれた。14歳頃から父清之助のもとで野村流を学んでいたが、1966年に就職を機に安富祖流へと流派を変更し、宮里春行に師事する。岸本吉雄・大城助吉・照喜名朝一・西江喜春などが兄弟子にあたる。

大湾が安富祖流音楽の研究を始めたのは、凡そ1990年頃からというから44歳頃ということになる⁵⁶。兄弟子たちの吟法と、自身の吟法に違いがある事に疑問を持ち、それをきっかけに工工四の成り立ちや他流派との違いについて調べ始めたのが研究のきっかけということである。

その後、師匠である宮里春行の影響で『琉球音楽考』の存在を知り、演奏理論の解明に取り組む。そして、『琉球音楽考』に書かれた内容は、その当時歌われていた安富祖流の吟法とは異なるが、金武良仁の吟法とは対応しているという事に気が付く。以降、安富祖流には演奏理論と呼べる考え方があることを知り、様々な研究を続けることとなる。その集

⁵⁶ 研究のきっかけや師匠である宮里春行氏とのエピソードについて、2018年12月20日にインタビューを行った。インタビューの内容は書き起こし、添付資料とする。

大成として出版されたのが『琉球古典音楽の表層』（2002年）である。

同書は「第一章 工工四の沿革」「第二章 ウタムチ」「第三章 歌い出し」「第四章 音階と旋律」「第五章 富原守清著『琉球音楽考』の研究」からなり、演奏者の立場からそれぞれに示唆的な内容となっている。

この中で、特に本研究と深く関わるのが「第三章 歌い出し」と「第五章 富原守清著『琉球音楽考』の研究」である。「歌い出し」とは、楽曲の前奏部分（ウタムチ）の後に歌を歌い始めることを指す。大湾はこの歌い出しの音高に規則性を見出し、歌い出しのパターンごとに分類している。これまでの安富祖流研究において、歌い出しの音高に規則性を見出した例は無く、極めて優れた指摘であると言える。大湾は、歌い出しの仮名数や仮名付けの位置などから、歌い出しのパターンを分類している。本論文の3-1-2「歌い出しの原則」では大湾の分類を再構成し、新たな歌い出しの原則を提起したい。

また、「第五章 富原守清著『琉球音楽考』の研究」は、演奏理論研究の核となる部分である。富原守清の解説は、感覚的な比喻表現が多いため、現代の演奏家には理解しにくい部分が多かった。それを大湾は演奏家の視点から読み解き、現代人にも理解できるように解説を加えたという点は特筆すべきである。中でも、『琉球音楽考』第八章「修飾吟及び難所」についての論考は、演奏者としての自身の経験や、金武良仁の歌との比較、野村流の歌や工工四の表記を例に挙げ、それらを根拠に解説されているので説得力がある。本論文では、2-2『琉球音楽考』における演奏理論と問題点」において、修飾吟の分類を行うほか、「第三章 琉球古典音楽安富祖流における演奏理論」において、演奏理論の体系化を試みる。

大湾の研究はそれだけではなく、2014年から2020年にかけて、研究演奏会を開催している。大湾はこれまでの研究成果として、様々な楽曲の復元を行った。その集大成が、《仲節》と《長ちゃんな節》の復元である。この2曲は、現行の『安富祖流工工四』に楽譜の記載はあるものの、歌の伝承は途絶えてしまっている。これまでも《仲節》と《長ちゃんな節》復元の試みは何度か行われたが、大湾の発表は理論研究を基に「何故そう歌うのか」という根拠を示しているため説得力があり、これまでの復元演奏とは一線を画している。

大湾はこれらの演奏会を主催する他、現行の『安富祖流工工四』に記載がある全曲をCDに収録している⁵⁷。安富祖流の全曲が収録されたCDが一般に販売された例はなく、まさ

⁵⁷ 「琉球古典音楽安富祖流 昔節の神髓Ⅰ～Ⅲ」「琉球古典音楽安富祖流 中昔節」「琉球古典音楽安富祖流 述懐・仲風」「琉球古典音楽安富祖流 端節」、国際貿易、2017年。

しく大事業であると言える。

(2) 新城亘

1948年、石垣市生まれる。1990年、沖縄県立芸術大学で本格的に琉球古典音楽を学び、2006年には沖縄県立芸術大学芸術文化研究科後期博士課程を修了。論文「琉球古典音楽安富祖流の研究」により、博士号（芸術学）を取得する。その時の博士論文を土台として2017年に著書『琉球古典音楽 安富祖流の研究』を出版した。この中で特に、野村流と安富祖流の伝承をまとめた功績は大きく、今後の琉球古典音楽研究には大いに役立つ資料であると言えるだろう。また、音声分析ソフトを使う試みは、これまで文章による解説が多かった安富祖流研究の世界にあって画期的なものであった。

新城の研究は大きく分けて次の4つである。

- ① 安富祖流と野村流における伝承の整理
- ② 歌い出しの研究
- ③ 安富祖流と野村流における吟法の解明
- ④ 手様の研究

「②歌い出しの研究」では、歌い出した後に最初に弾く三線の絃音を「誘導絃音」と呼び、安富祖流と野村流における歌い出しの差異について、音声分析ソフトを用いて検証を行った。その結果、安富祖流と野村流の歌い出しでは、誘導絃音の音高に歌の音高を合わせるタイミングが違うという結論を得た。

具体的には、安富祖流は誘導絃音の弾絃後に、絃の音高に歌の音高を合わせるのに対して、野村流は誘導音の弾絃前に、絃の音高に歌の音高を合わせる傾向があることが明らかとなった。これにより、これまでの研究者達が提唱していた、安富祖流と野村流の歌い出しに関する吟法の違いが立証されたことになる。この結果は、両流派の演奏様式を示す上で、極めて重要な成果であると言える。

ただし、新城は歌い出しの音高の動きを「上行方」「平行型」「下行方」の3つに分類しているが、筆者は歌い出しの音高に「平行型」と「下行型」は存在しないと考える。歌い出しの音高について、新城とこれまでの研究者にも解釈の違いが見受けられるが、この事については、本論文の3-1-2「歌い出しの原則」で詳述する。

「③安富祖流と野村流における吟法の解明」では、勘所が〔上尺〕と進行する「張り抑え」と〔尺上〕と進行する「張り起し」について考察し、富原守清が提唱する安富祖流の

「抑え起しの吟法」と野村流の「抑え起しの吟法」の解明を試みた。その結果を踏まえ、〔上尺〕〔尺上〕という勘所進行の全てが「張い抑え」「張い起し」になるのではないという結論を得た。そして、絃〔上尺〕に対して音声【上→四】と下行する場合のみを「張い抑え」、絃〔尺上〕に対して音声【尺→工】と上行する場合のみを「張い起し」と提起している。

新城は〔上尺〕の「張い抑え」と〔尺上〕の「張い起し」を考察するにあたり、〔上〕と〔尺〕の間の歌の音高を測定することで解明を試みているが、これには少し疑問が残る。なぜなら、「張い抑え」や「張い起し」の意識は、〔上〕と〔尺〕の間よりもむしろ、その後の歌の進行に影響を与えるからである。その事については本論文の3-2-2で詳述する。

また、新城は演奏理論の検証を行っているが、そこに宮里春行の録音記録を使用している点が問題である。安富祖流の演奏理論研究が盛んに議論されていたのは富原守清や比嘉盛章が活躍していた1900年から1940年頃であり、その時代の安富祖流を代表する演奏者は金武良仁である。宮里春行は金武良仁、さらにその高弟古堅盛保の次の世代にあたる。先述したように、宮里春行の時代には富原守清の演奏理論の伝承は途絶えつつあったと考えられる。金武良仁の録音記録が残っている以上、演奏理論の検証には金武良仁の録音記録を使用すべきであったのではないかと考える。

しかしながら、新城がまとめた琉球古典音楽の演奏史や、新城の研究方法は大変優れたものであり、今後の安富祖流研究に確かな道筋を示した。

(3) まとめ

現代における安富祖流研究の先駆者であり、第一人者である大湾清之は、長年にわたる研究の結果、これまでは解読不可能と思われていた『琉球音楽考』を解読し、途絶えていた演奏理論を現代に蘇らせた。そして、金武良仁の歌と『琉球音楽考』に書かれた演奏理論が対応している事に気付き、改めて金武良仁の歌を見直すべきであると主張している。

大湾の著書『琉球古典音楽の表層』は、安富祖流音楽研究の視点を教示するものであり、今後の安富祖流研究に大いに役立つ名著であると言える。

大湾と同じく安富祖流奏者であり、研究者でもある新城亘は、これまでの先行研究をまとめあげ、大湾が主張する歌い出しの規則性や『琉球音楽考』に書かれた演奏理論について、音声分析ソフトで検証し、吟法をグラフに示すことで視覚的要素を加えて解説した。新城の研究方法は、今後の古典音楽研究の道筋を示す画期的なものであったが、富原守清

が説く演奏理論の検証に、同時代の金武良仁ではなく二世代後の宮里春行の録音記録を使用した点に課題が残る。

このように現代の安富祖流研究は、大湾清之の研究の上に成り立っているところが大きい。今後は大湾による演奏理論の研究を、多角的な視点から、より深めて行く必要があると考える。そのためには、新城亘が行った音声分析ソフトによる検証は非常に有効な手段である。さらに、難解な『琉球音楽考』の内容を分かりやすく解説する工夫も必要となってくると考える。

2-2 『琉球音楽考』における演奏理論と問題点

文献上で安富祖流の演奏理論についての著述が確認できるのは、昭和の初め頃に書かれた富原守清著『琉球音楽考』（1934年）や比嘉盛章の論文「琉球の音楽舞踊に就いて」（1938年、1939年）などであり、その中でも特に『琉球音楽考』は最もよく知られ、現代の研究者達の間でも頻繁に利用される著書である。

『琉球音楽考』は25章から成り、その内容は、三線の歴史や音楽家の系譜、工工四譜の構造分析、流派ごとの歌の特徴についてなど多岐にわたる。各章ともに、総じて約10ページ前後で構成されているが、そんな中で、第五章「表現形式から見た三種の曲節法」と第八章「修飾吟及び難所」だけが40ページを超える分量で書かれており、富原がこの本の中で特に言いたかった内容であることが想像できる。

第五章「表現形式から見た三種の曲節法」には、「第一に永言録に現はれた曲節法」、「第二に技巧派の曲節法」、「第三に自然派の曲節法」（富原 1973[1934]: 32頁）と分けられており、それぞれの特徴を述べた内容になっている。ここで言う「曲節法」とは歌唱法のことであり、技巧派の曲節法というのは安富祖流の歌唱法、自然派の曲節法は野村流の歌唱法のことを指している。そして、安富祖流の曲節法について「この流派の曲節技巧は余程込み入ったものになつて居るから、詳細の説明は章を改めて書く」（下線は筆者による）（富原 1973[1934]: 60頁）としている。ここで「章を改めて」とあるように、安富祖流の曲節技巧については第八章「修飾吟及び難所」で詳しく解説されている。第八章では、楽曲ごとの細かな解説や歌唱法に関する解説が書かれているが、感覚的な比喻表現が多く、文章を読んだだけで内容を理解することは極めて困難である。

大湾清之も著書『琉球古典音楽の表層』において、「実際の演奏に関する内容となると、その時代特有の抽象的な説明が多く、今日では、実際に琉球古典音楽の演奏に携わる者で

さえ、理解することが極めて困難である。そのため、その内容はいまだに解明されていない部分が多い」（大湾 2002：333 頁）と述べている。

このように、難解な解説が多い『琉球音楽考』であるが、本論文で取り上げる演奏理論に関する内容は、およそこの第八章に要約されていると言って良い。本節では、『琉球音楽考』第八章「修飾吟及び難所」を取り上げ、富原守清が語る「修飾吟」の解明と分類を試みる。

2-2-1 「修飾吟及び難所」

「修飾吟」という呼称について、その当時一般的な呼び名であったのか、富原が名付けたものなのかは定かではないが、『琉球音楽考』では歌唱の際に特に気を付けるべき箇所や、発声技巧に対して個別に名前が付けられており、その総称として「修飾吟」という呼称が使用されている。

『琉球音楽考』の中で、安富祖流の演奏理論を詳しく解説しているのが第八章「修飾吟及び難所」である。第八章は「甲 修飾吟の種類」「乙 絃の原則的取扱」「丙 曲節技巧の難所」の3節に分けて解説されている。

(1) 修飾吟の種類

『琉球音楽考』の第八章「甲 修飾吟の種類」では、安富祖流の修飾吟を一つ一つ紹介している。ただし、書き出しに「技巧派の修飾吟や曲節の難所の一端を左に掲げてみよう」（富原 1973[1934]：89）とあることから、これが全てではないことが分かる。

それでも、ここで紹介されている修飾吟は全部で43個にもものぼる。修飾吟ひとつにつき1行程度で解説されているが、ここでも感覚的な表現が多く解りづらい。この本が書かれた時代には一般的に使われていた表現なのかもしれないが、現代人には理解し難い解説も多い。例えば「廻吟めぐらし 濁音の胸部旋回」や、「張吟はいぎん 揚音の切先を急に開いて移る」（富原 1973[1934]：90）などである。これらの解説が抽象的で解りづらいと言われる部分である。これらの例を見ても、修飾吟の数の多さと、解説の難解さがこの本の問題点だと言える。

そしてもう1つの問題点が、これらの修飾吟がジャンル分けされていないということである。「修飾吟の種類」に挙げられている修飾吟のうち、初めは順番に意図を感じることが出来るが、後半の順序付けには意図が感じられない。前述したように、安富祖流の吟法に

は〈理論的吟法〉と〈技巧的吟法〉があると考えられるが、「修飾吟の種類」では、基本的な考え方、歌の旋律に関する規則性、発声技巧などが混在している。そのことがさらに、修飾吟への理解を難しくしているのではないだろうか。

前述したように、世礼国男は『声楽譜附工工四』の「琉球音楽楽典」第四章で、「今日琉球音楽家の間には、種々の吟法を選び出し、それに命名することの多きを誇る人もあるかのように聞いてゐるが、それは研究法と云ふことから云へば時代逆行である。寧ろその反対に吟法の骨を選び出し、それを応用し、組合わせて種々の吟法を構成せしめるのが研究法の正道である」(世礼 2003[1936] : 23 頁) と述べている。世礼が指摘するように、多くの吟法の中から骨となる吟法を抜き出すことで、吟法が理解しやすくなるのではないかと考える。

以上のような問題点から、「修飾吟の種類」で挙げられている修飾吟を分類し、整理する必要があると考える。

(2) 絃の原則的取扱

富原は「乙 絃の原則的取扱」の冒頭で「楽音と絃の原則的取扱を説く必要がある」(富原 1973[1934] : 94)と語っているが、つまり歌と絃の間には原則的な決まり事があるということを言っている。おそらく、次節の「丙 曲節技巧の難所」を解説する前に、この原則的な決まり事を述べた方が理解しやすいだろうということを書かれた節であると思われる。

この節のはじめには、『琉球音楽考』に度々出てくる「吟位」という用語について解説している。吟位とは、発声時の姿勢のことであるが、その後には絃と歌との基本的な関係について解説していく流れで論考を進めている。大湾清之は、この絃の原則的取扱について「この本の内容の中でも特に琉球古典音楽の様式を説く、最も重要な部分であると思われる」(大湾 2002 : 501 頁) と述べており、その重要性が伺える。

しかし、ここでも少し問題がある。それは、単音に対する原則的な性格・役割についての内容と、それらの組合せによって歌い方が決まる規則性や、旋律の型についての内容が混在していることである。加えて、この節にも「居し吟」「抑へばね」「渡り吟」「ユルシ吟」など、修飾吟の種類で解説した内容が重複して解説されている。

「居し吟」や「抑へばね」は単音に対する性格を表わした呼び名であり、「渡り吟」や「ユルシ吟」は勘所の組合せによって決まる規則性や旋律の型に対する呼び名である。それら

を区別して整理することで、修飾吟がより明確になるのではないかと考える。

(3) 曲節技巧の難所

この節では、注意すべき吟法について、具体的な楽曲を例に挙げながら具体的に解説している。「修飾吟の種類」「絃の原則的取扱」で解説された演奏理論を、実践で応用しているのが「曲節技巧の難所」ということになる。

ここで解説されている楽曲は《かぎやで風節》《伊野波節》など全32曲である。幸いなことに、この中には金武良仁の録音記録が残っている楽曲もあるので、金武良仁の歌と富原守清の演奏理論を照らし合わせることが出来る。ただやはり、ここでも富原守清の解説は難解なものが多い。「原則通り」「原則を応用する」など、ここまでに述べられた、演奏理論を応用する趣旨の解説の他、「吟を振り向ける」「吟の交換」などの感覚的な表現が多く、「醜吟」「ケーイ越し」など、修飾吟の種類では触れられなかった名前も出てくる⁵⁸。

大湾清之は、ここに書かれた内容と金武良仁や古堅盛保、宮里春行などの先達の歌、それに自身の歌を照らし合わせて考察し、『琉球音楽考』に書かれた内容を読み解いた。次項では、大湾の解説を参考にしながら、筆者の考察も交えて修飾吟の分類を試みる。

2-2-2 修飾吟の分類

富原守清著『琉球音楽考』の第八章「修飾吟及び難所」では、歌唱の際に心得ておくべきポイントや、楽曲ごとの難所についての解説がされている。また、特別な技巧を要する箇所には個別に名前が付けられているが、それらの総称が修飾吟である。

修飾吟は全部で43個あるが、項目ごとに分けられておらず理解するのが難しいため、いくつかの項目を作って修飾吟の分類を試みる。ここでは、①単音：勘所に関するもの、②旋律：歌の旋律に関するもの、③歌の強弱、④アクセント、⑤喉の技巧、⑥発声表現の6つの項目に分け、富原守清と大湾清之の解説に、筆者の見解を交えて解説する。修飾吟の種類では紹介されていないが、「ケーイ越し」も重要であるので、それも加えた44個の分類を行う。尚、それぞれの修飾吟については大湾清之著『琉球古典音楽の表層』で詳しく解説されている⁵⁹。

⁵⁸ 「醜吟」「ケーイ越し」という言葉は、ともに『琉球音楽考』の107頁に登場している。

⁵⁹ 大湾清之『琉球古典音楽の表層』2002年、347頁-401頁。

① 単音：勘所に関するもの

総数4個（居し吟、抑跳ね、抑え吟、起し吟）

この項目は、開放絃の勘所〔合〕〔四〕〔工〕や指圧絃の勘所〔乙〕〔老〕〔上〕〔中〕〔尺〕〔五〕〔六〕〔七〕など、単音に関するものである。この事について富原は、第五章「表現形式から見た三種の曲節法」で詳しく解説している。

ここに挙げた4個の修飾吟のうち、「居し吟」と「抑跳ね」は開放絃を演奏する際に用いる吟法のことであり、「抑え吟」と「起し吟」は指圧絃を演奏する際に用いる吟法のことを言っている。富原の解説によると、居し吟は男絃〔合〕に用いる吟法であり、抑跳ねは女絃〔工〕に用いる吟法としているが、筆者の見解では、居し吟と抑跳ねは、開放絃すべてに共通する吟法であると考えている。

また、指圧絃を演奏する際にはすべて「抑える」「起す」という意識が働く。これは、絃を抑えるという動作に連動して働く、歌に対する意識であると考えられる。つまり、絃を抑える動作に連動して歌の音高を下げ(抑え吟)、弾絃後にその絃音に音高を合わせる(起し吟)のである。

これらのことは、演奏理論の中核を成すものであり、非常に重要であるので、それぞれの解説は本論文の3-1-3で行うこととする。

② 旋律：歌の旋律に関するもの

総数17個（渡吟、被り吟、波突吟、渦巻吟、持ち吟、緩吟、摺出吟、戻吟、先抑え、動き、保ち、掬い吟、引き吟、なまり吟、振廻し、左吟、ケーイ越し）

ここで挙げた修飾吟は、歌の旋律に関するものである。安富祖流の歌は、①で挙げた各勘所に対する考え方が基本となっているが、富原守清が「この流派の曲節技巧は余程込み入ったものになつて居る」（富原 1973[1934]：60頁）と言うように、勘所の配列によっては歌い方が変わるなど、非常に複雑なものになっている。安富祖流の歌い手たちは、特別な歌い方をする箇所には名前を付けて区別することで、吟法を受け継いできたのであろう。

例えば、指圧絃は「起し吟」にするのが基本であるが、楽曲によっては起し吟にしない場合もある。そういう箇所には、「起さないでゆるす」（富原 1973[1934]：109頁他）などと解説されており、この場合には「緩吟」と言う名前を付けて区別しているのである。その他、〔工尺上尺工〕というような勘所進行の時は「波突吟」になるが、これは〔工〕の「抑跳ね」、〔上〕〔尺〕の「抑え吟」と「起し吟」が連続することによって、歌に波のうねりの

ような強弱が生じるのであり、そこに「波突吟」という名前を付けられたものだと考える。このように安富祖流の歌は、勘所に対する原則的な考え方が基本となり、その上で成り立っている。

また、勘所の配列によって歌い方が決まるというものもある。「渡吟」はその代表的なもので、勘所進行が〔工〇尺〕や〔上〇老〕となっている箇所では歌い方が決まっている。これは一種の旋律の型であり、そこに「渡吟」という名称が付けられているのである。しかし近年では、演奏家の間で渡吟が認識されなくなっている。そのために、金武良仁の時代から現代にかけて、特に渡吟となるべき箇所では吟法に違いが生じている。渡吟の変化については本論文の第5章で詳述する。

安富祖流において、歌は三線の音を追いかけるように進行するのが基本であるが、単純に三線の音高に合わせて歌えばいいというわけではない。そこには強弱や緩急が不可欠である。それを生み出す要因となるのが、抑える・起こすといった勘所への意識であり、何回も繰り返し歌い続けているうちに旋律の型が生まれたと推測できる。安富祖流の歌は、各勘所の性格を理解し、意識しながら長年歌い継がれていく中で、次第にその吟法が確立していったものであると考えられる。

③ 強弱

総数8個（くん張、張吟、盛吟、開き、抜拍子、投げ吟、底吟、武引）

ここに挙げた修飾吟は、発声法に関するもののうち、特に歌の強弱に関係するものである。琉球古典音楽の発声は腹式呼吸による発声を主とし、歌の強弱も腹式呼吸によって付けるのが基本である。くん張・張吟・盛吟・開き・抜拍子・投げ吟は、いずれも歌に強勢を与える技巧であるが、それぞれに微妙な違いがある。安富祖流の工工四には野村流のように声楽譜がないので、吟法の伝習は基本的に師匠の模倣によるところが大きい。しかし、ここに挙げるような技巧的な修飾吟は、音高の変化がはっきりしない箇所もあるので、認識していないと聴き取れない可能性が高い。

したがって、修飾吟として名前を付け、注意喚起することは非常に重要なことであると言える。ただしこれらの修飾吟は、ある程度熟練した者でなければ習得することは難しい。初学者に指導する際にはまず、①②で挙げたような規則的な内容から指導すべきであると考えられる。

④ アクセント

総数5個（當て、三段當、搔き吟、突き吟、飽吟）

ここに挙げた修飾吟は、発声法に関するもののうち、特にアクセントに関するものである。この中で、多くの楽曲に見られるのは「當て」である。これは要所で喉に圧迫を加えて歌にアクセントを付けるものであるが、その他のものは當てのバリエーションとっていいだろう。當てを三回続けるのが「三段當」、三線の搔音に合わせて當てを入れるのが「搔き吟」、音高を下げながら當てるのが「突き吟」である。「飽吟」は、《十七八節》に一度だけ出てくる特別な技巧である。

當ては、師匠の歌を聴いたときにも比較的特徴をつかみやすいので、修飾吟を認識していなくても模倣しやすい。しかし、當て以外の修飾吟は認識していないと失われてしまう可能性がある。三段當が二段になっている歌や、搔き吟や突き吟にはっきりとしたアクセントが付けられなくなっている歌を耳にすることがある。これらの修飾吟の存在をしっかりと認識することは、安富祖流の吟法を継承する上で非常に重要なことであると考えられる。

なお、現行の『安富祖流工工四』の《仲間節》には、「三段當」ではなく「三角當て」と表記されている。これは、安富祖流奏者のなかでも修飾吟の呼称が統一されていなかったことを物語っているが、三回當てるということは共通している。このように、現在使用している工工四に修飾吟が表記されている事例は少ないが、今後は工工四内に修飾吟を表記していく必要があるのではないだろうか。

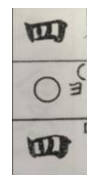
⑤ 喉の技巧

総数7個（掛け吟、内割、打抜き、土の聲、廻吟、筋色、呻吟）

ここに挙げた修飾吟は、発声法に関するもののうち、特に喉の技巧に関するものである。

現在使用されている『安富祖流工工四』には、写真2-1のような「(」という記号が表記されている箇所があり、凡例には「喉掛」と書かれているだけであるが、これが喉の技巧を要する箇所である。つまり、現在の安富祖流では喉の技巧のすべてを「喉掛」としているが、実際には喉掛けの種類は多く、富原はそれらを細かく分けたということである。

《写真2-1》



『琉球音楽考』に書かれた修飾吟のうち、「掛け吟」というのが現在一般的な「喉掛け」にあたる。その他に深い喉掛けや浅い喉掛け、低音部の喉掛けや息の混ざった喉掛けなど様々な種類があるが、今日の表記ではそれらをすべて「(」という記号で表している。

⑥ 発声表現

総数3個（強吟、和吟、中ば吟）

ここに挙げた修飾吟は、これまでの修飾吟とは違い、発声の種類に対するものである。『琉球音楽考』の解説では、強吟は抑揚の強烈な吟法で《仲風節》や《述懐節》などの歌に用い、和吟は抑揚の和やかな吟法で《首里節》や《伊野波節》などの歌に用いると例に挙げられている。いずれも「この曲のこの箇所」という指示はなく、楽曲全体を通しての吟法を意味している。中ば吟に関しては、「吟位を上下何れにも偏せず、大体中央を保って歌う事」とし、《瓦屋節》や《暁節》を例に挙げている。

これらの修飾吟は、やはり①②で挙げたような内容とは少し性質が異なる。したがって、区別して認識しておくべきだと考える。

2-2-3 まとめ

富原守清著『琉球音楽考』は、安富祖流の演奏理論が体系的にまとめられた優れた書籍であり、それは今日の安富祖流研究の基礎となっている。『琉球音楽考』の第五章と第八章では、安富祖流の演奏理論について書かれており、特に第八章では、より実践的な内容についての詳しい解説がされている。

富原は修飾吟という言葉を使用し、楽曲ごとに解説しているが、演奏理論の解説に用いられている用語や表現が解りづらく、現代ではあまり理解されていなかった。また、43個もの修飾吟が、項目ごとに分けずに羅列されていることも、理解されにくい要因の一つだと言えるだろう。しかし近年では、大湾清之の研究によってその内容が解読され、修飾吟についての解説も為されたことで、次第に安富祖流の演奏理論が理解されるようになってきている。

この節では、新たに修飾吟の分類を行った。「修飾吟の種類」で紹介されている修飾吟に「ケイ越し」を加えた44個の修飾吟を、①単音：勘所に関するもの、②旋律：歌の旋律に関するもの、③歌の強弱、④アクセント、⑤喉の技巧、⑥発声表現の6つの項目に分け、富原と大湾の解説に、筆者の見解を交えて解説した。

その結果、安富祖流の演奏理論として考えられるものは①と②であり、③④⑤は発声技術に関する内容、⑥は楽曲全体の発声表現についての内容であることが分かった。つまり、44個の修飾吟のうち、演奏理論に関する内容は21個だということである。世礼国男の言

葉を借りれば、この 21 個が「吟法の骨」ということになる⁶⁰。修飾吟を分類し、吟法の基本的な考えを選び出すことで、吟法が体系化され、今後の伝習の場でも生かされるようになることを期待する。

図2-2：修飾吟の分類

演奏理論	①単音	4個	抑跳ね 居し吟 抑え吟 起し吟
	②旋律	17個	披り吟 渡吟 波突吟 緩吟 摺出吟 戻吟 渦巻吟 先抑え 動き 保ち 持ち吟 掬ひ吟 引き吟 吟 なまり 振廻し 左吟 ケーイ
発声技術	③強弱	8個	くん張 張吟 盛吟 開き 抜拍子 投げ吟 底吟 武引
	④アクセント	5個	當て 二段當 撞吟 突き吟 飽吟
	⑤喉の技巧	7個	掛け吟 内割 打抜き 士の聲 廻吟 筋色 呻吟
発声表現	⑥発声表現	3個	強吟 和吟 中ば吟
合計		44個	

2-3 本研究の課題

この章では、近代から現代にかけての琉球古典音楽の演奏史について、安富祖流を中心に概観し、先行研究の問題点を指摘した。

安富祖流の歌は、琉球王国の時代の安富祖正元や安室朝持から金武良仁へと伝承され、戦後の混迷期を経て古堅盛保、宮里春行、平良雄一らによって現代へと伝承されてきた。安富祖流の演奏理論も、安室朝持の教えを書き留めたとされる「永言録」、金武良仁の時代に富原守清が出版した『琉球音楽考』や比嘉盛章の「琉球音楽一夕話」など、戦前までは確かに伝承されていた。しかし戦後の安富祖流では、理論的な内容が語られる機会は少なくなり、演奏理論に対する認識は次第に薄くなっていったと考えられる。安富祖流絃聲協会の会員の中には、理論の存在を認識している演奏家がいたかと思われるが、安富祖流絃聲会においては伝承が途絶えていたと言っても良いだろう。

しかし近年、大湾清之の研究によって安富祖流には演奏理論があったことが明らかとなった。新城亘による音声分析ソフトを使用した新しい研究方法は、今後の研究に道筋を示し、大湾の指摘を立証するような検証結果も出ている。ただ戦後から現代にかけて、理論

⁶⁰ 「吟法の骨を選び出し、それを応用し、組合わせて種々の吟法を構成せしめるのが研究法の正道である」『声楽譜附野村流工四』野村流音楽協会、2003年（再版）、23頁。

と実践が一体となって伝承されることはなかった。現代で歌われている吟法と、金武良仁の吟法に違いが見られるのもそのためだと考えられる。

伝承されてきた歌はもちろん大切であるが、安富祖流音楽の伝承方法は現在でも基本的に口伝によるものであるため、伝わり方にも個人差が生まれてしまう。実践の中に理論が伴っていなければ、吟法は指導者の予期せぬ方向へと変化してしまう危険性があるのである。そうならない為には、先達が残した貴重な資料を基に、時には批判を加えながらも、理論を構築していく必要がある。

以上のような現状を踏まえ、本研究の課題は、『琉球音楽考』に書かれた演奏理論と金武良仁の吟法との整合性を検証すること、そして、安富祖流音楽における演奏理論を体系化することであると考え。そうすることで、普遍的な理論体系に基づいた安富祖流音楽の伝承が可能となるであろう。また、現在の吟法と金武良仁の吟法の違いを明確に示すことで、今後の議論につなげたいと考えている。

第3章 安富祖流における演奏理論

琉球古典音楽安富祖流の演奏理論については、昭和初期に出版された富原守清の『琉球音楽考』や比嘉盛章の論文がよく知られている。その中でも特に『琉球音楽考』は、現代の研究者達の間でも頻りに利用されている。また、近年までは『琉球音楽考』に書かれた内容があまり理解されていなかったが、大湾清之の研究によって次第に安富祖流の演奏理論が解明されつつある。

本稿の2-2では、安富祖流の演奏理論をさらに理解しやすくするべく、『琉球音楽考』に書かれている44個の修飾吟を項目ごとに分けて整理した。その結果、修飾吟の内容は「演奏理論」「発声技巧」「発声表現」の3つに分類出来ることが明らかとなった。

本章では、これまでの研究者の解説と、筆者自身の見解も交えながら安富祖流の演奏理論を体系的に整理し、再構築していく。

3-1 演奏理論における原則

ここでは、安富祖流音楽における、最も基本的な考え方について解説する。基本的な内容である為か、『琉球音楽考』では触れられていないものもあるが、この原則的な考え方が理解出来ていないと複雑な演奏理論を理解することは出来ない。そういう意味では、演奏理論の核となる最も大切な内容であると言える。

3-1-1 歌の旋律に関する一般原則

(1) 絃音追行の原則（追行吟）

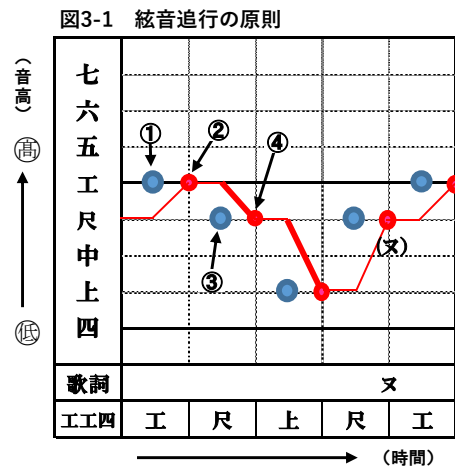
歌の進行について、富原は「楽音が絃から絃に移動進行する時、五分の横線上で必ず揚音の音尾を開いて進まなければならない」（富原 1973[1934]：68頁）と語っている。

これについて大湾は「安富祖流では絃を弾いた後にその絃の音高をしっかりと捉えて次の絃を弾く、そしてその絃を弾いたあとにまたその絃の音高を捉えて次の絃を弾くというように進むのが基本だというのである」（大湾 2002：346頁）と解説している。

これらの解説を〈概念図〉を用いて解説する。概念図とは、歌を可視化するために筆者が考案した図であり、歌旋律の概念を示したものである。概念図の凡例は以下の通りとする。

- ・ 縦軸は音高を工工四譜字で表記し、下から上へと音高が高くなる。
- ・ 横軸は時間の経過を示し、左から右へと進行する。

- ・ 「●」は三線の音を示す。
- ・ 「——」は音価（音の長さ、連なり）を示す。
- ・ 「●」は音高の転換点、アクセントを示す。
- ・ 「○」は声だしを示す。
- ・ 「□」は声切りを示す。
- ・ () 内の仮名は歌詞を示す。



富原が言う「楽音が絃から絃に移動進行する時」とは、図 3-1 の横軸に表記されているように、勘所が左から右に進行していくことを意味する。この場合は〔工→尺→上→尺→工〕と進行している。

そして大湾の解説にある「絃を弾いた後にその絃の音高をしっかりと捉えて次の絃を弾く、そしてその絃を弾いたあとにまたその絃の音高を捉えて次の絃を弾く」というのは、図中の①→②→③→④のことを言っている。すなわち、①：〔工〕を弾く、②：弾いた絃〔工〕の音高に歌の音高を合わせる、③：次の絃〔尺〕を弾く、④：弾いた絃〔尺〕の音高に歌の音高を合わせる、ということである。

つまり歌は、弾いた絃の音高を追いかけるように、絃の音高に合わせてながら進行するのが基本だと言っているのである。本論ではこれを〈絃音進行の原則〉とし、この原則通りの吟法のことを〈追行吟〉とする。

(2) 音階順に進行する

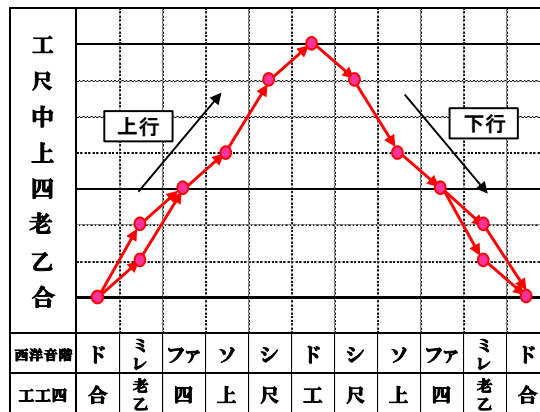
歌の旋律について富原守清は「琉球音楽では音は婉曲に高低するというのが原則であって、突飛に高低することはまづないといってもよろしい。仲節の終にある七のように五の音から直ちに七の音に飛んで歌われる事もあるが、こういう事は極めて稀であって特別に『ケーイグシ』という名称がついて居る位である。故に普通は、拍子の緩急にかかわらず音高順を追うて高低するというのが原則である」(富原 1973[1934]:81 頁)と語っている。

つまり歌の旋律は、急に上がったたり下がったりせず、滑らかに進行するというのが原則だと言っているのである。このことについて大湾清之は、ここで富原が言う「音高順」とは音階順のことであり、「音階とは、楽曲の旋律を構成する基礎となる音を、高さの順に並べたものである」(大湾 2002:262 頁)と定義している。そして「琉球古典音楽の

声楽は音階を順次進行することが基本である」(大湾 2002 : 286 頁) としている。

大湾は歌旋律の進行について、「琉球古典音楽の音階の種類は、基本的に一種類だけである。それがド(レミ)ファソシドである。いわゆる六音五音階である。旋律のめぐり方はレとミが連結することは無く、常にレかミのどちらかが使われる。つまり、ドーミーファと上行するかまたはドーレーファと上行するのであり、通常ドーレーミーファと上行することはない」(大湾 2002 : 292 頁) と述べている。

図3-2：歌旋律の進行



【ドーミーファソシド】の音階は一般的には琉球音階と呼ばれているが、これを工尺四譜字で表記すると【合-老-四-上-尺-工】となる。図3-2は、大湾が解説する歌旋律の動きを示したものである。歌が上行する時には【合→老→四→上→尺→工】もしくは【合→乙→四→上→尺→工】となり、下行する時には【工→尺→上→四→老→合】もしくは【工→尺→上→四→乙→合】となる。そしてこの時、【四→尺】や【上→合】というように音階を飛ばして進行することは無く、必ず音階の順に進行するのが原則だということである。

図3-3：〔上老〕における歌旋律の動き

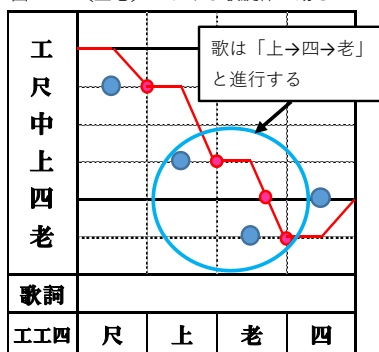
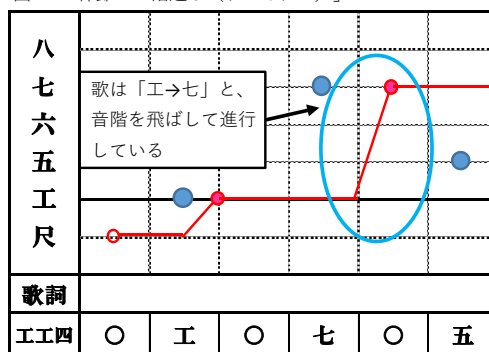


図3-4：仲節の「階越し(ケーイグシ)」



例えば、勘所進行が〔上老〕の場合、音階順で言うと〔四〕を飛ばしていることになるが、この場合は【上→老】と音階を飛ばして歌うのではなく、必ず音階順に【上→四→老】と歌う事が原則である（図 3-3 参照）。また富原が言う「ケーイグシ」とは、《仲節》に出てくる【工→七】という歌の進行など、例外的に音階を飛ばして歌う吟法のことであり、そういった箇所には名前を付けて区別しているのである（図 3-4 参照）。

歌は音階順に進行するという原則を理解していなければ、何が例外なのかも見えてこない。富原守清や比嘉盛章など昭和初期の研究者たちは、原則に対する例外的な旋律の動きに対して、先人の言葉や独自に考えた名称を付けるなどして解説したと考えても良いであろう。比嘉は、例外的な旋律の動きに対し、「種々の特殊なる吟法」（比嘉 1939 : 111 頁）などの言葉を使用して解説している。

3-1-2 歌い出しの原則

琉球古典音楽では、歌の前に「ウタムチ」と呼ばれる前奏があり、その後歌が歌われる。大湾清之は、この歌い出す最初の部分について「山内成彬は『曲首』と呼び、世礼国男は『歌い出し』と言い、比嘉掬水は『声出し』と言っている」（大湾 2002 : 196 頁）と語っており、大湾自身は世礼にならって「歌い出し」と呼んでいる。本論では、世礼と大湾にならって「歌い出し」と呼ぶことにする。

この歌い出しには、いくつかの規則性がある事が大湾清之の研究によって明らかとなった。現行の『安富祖流工工四』には、野村流のような声楽譜による音高表記はないが、大湾によると、歌い出しの規則性を理解していれば、歌い出しの際、最初の仮名の音高を導き出すことが出来るということである。

本項では、先行研究の結果をふまえながら、歌い出しの音高の原則についての新たな提起を行いたい。

(1) 歌い出しについての先行研究

歌い出しの音高に規則性を見出したのは大湾清之である。大湾は「歌い出しの音高は、歌い出した後最初に弾く絃に向けて上行する」（大湾 2002 : 199 頁）とし、歌い出した

後に最初に弾く三線の音を「歌い出し誘導音」と呼んだ。そして、この歌い出し誘導音が歌の旋律を誘導する役割を果たしていると解説している。

写真3-1は、『安富祖流工工四』における《かぎやで風節》の歌い出し部分である。①がウタムチであり、②は歌い出しの仮名（ここでは「キユ」の2仮名）、③は歌い出し誘導音（ここでは〔工〕）である。

写真3-1



図3-5：歌い出しの原則（大湾）

区分	仮名数	歌い出し誘導音	仮名位置	→	歌い出し音
I-1	2仮名	開放絃	第2仮名が絃前	→	3音階音下
I-2	2仮名	開放絃	第2仮名が絃位・絃位近く	→	3音階音下
II-1	2仮名	〔上〕〔五〕	第2仮名が絃位・絃位近く	→	3音階音下
II-2	2仮名	〔工〕	第2仮名が絃前	→	3音階音下
III	1仮名	開放絃	仮名位置は関係なく	→	2音階音下
IV	1仮名・2仮名	〔上〕〔五〕	仮名位置は関係なく	→	2音階音下
V	1仮名・2仮名	〔老〕〔中〕〔六〕〔尺〕	仮名位置は関係なく	→	2音階音下

図3-6：歌い出しの原則（大湾）、実際の譜例

I-1	I-2	II-1	II-2	III	IV	V
乙 四 ○ 四 合	四 老 工 尺 工	合 老 上 ○ 上	合 工 ○ 工 中	合 尺 工 ○ 上	中 五 ○ 五 中	老 ○ 老 ○ 老

図3-5は大湾の分類を筆者が表にしたものであり、区分ごとの実際の譜例を図3-6に示している。なお図3-6中の、丸で囲まれた工工四譜字が歌い出し誘導音である。

大湾は、仮名数、歌い出し誘導音の種類、仮名位置のパターンによって歌い出しの音高が決まるという規則性を見出した。ここで言う仮名位置とは、歌い出しの仮名数が1仮名の場合は1仮名目の位置、2仮名の場合は2仮名目の位置のことを指す。

歌い出しの旋律については、これまでも世礼国男が「絃音より低いところから歌い出

す」と指摘している⁶¹。それに対して大湾は「単に誘導音より低いところから出発するというだけでなく、その誘導音が基本音階のどの位置にあたるのかによって常に規則的に旋律は作り出される」（大湾 2002 : 199 頁）とし、楽曲ごとの音階の違いによって、さらに細かく歌い出しのパターンを分類している。

琉球古典音楽では、歌の音高を工工四譜字で表記するのが一般的であるが、これは実際の音高（絶対音高）を示すものではない。そのため、「本調子」「二揚調子」「揚本調子」など、楽曲ごとの調子の違いによって、同じ工工四譜字でも実際の音高が異なることがある。

例えば、本調子の〔工〕は西洋音階では「ド」に相当するが、二揚調子になると「ファ」に相当し、揚本調子では「ソ」に相当する。図 3-5 中の「区分Ⅰ-1」と「区分Ⅱ-2」は、仮名数、誘導音、仮名位置、歌い出し音は共通しているが、音階で考えると異なるという意味で分けられている。本項では、歌い出しの音高の規則性に限定して論じることを目的とするため、楽曲ごとの音階の違いによる分類はせず、もう少し簡略化した分類を提起したい。

また、大湾の分類には修正する必要がある箇所が 2 点あると考える。1 つ目は〈分類の区分〉について、2 つ目は〈歌い出し誘導音の定義〉についてである。

まず 1 つ目の〈分類の区分〉についてであるが、大湾の分類（図 3-5 参照）では「区分Ⅳ」と「区分Ⅱ-1」に重複が見られる。具体的には、大湾の「区分Ⅳ」についての解説では「歌い出しの仮名付けが一仮名発声、または二仮名発声で、歌い出し誘導音が〔上〕または〔五〕である場合、仮名付けの位置に関係なく歌い出しの旋律は、歌い出し誘導音のすぐ下の音階音から出発する」（下線は筆者による）（大湾 2002 : 223 頁）としているが、「区分Ⅱ-1」の条件にも二仮名発声で、歌い出し誘導音が〔上〕または〔五〕とあるので、この部分が重複している事になる。「区分Ⅳ」では歌い出し音が 2 音階音下となっているが、「区分Ⅱ-1」の歌い出し音は 3 音階音となっており、同一条件下で歌い出し音が異なるということになる。2 仮名発声で、歌い出し誘導音が〔上〕または〔五〕の条件下では、2 仮名目の仮名付け位置によって歌い出しの音高が異なることがある。

次に〈歌い出し誘導音の定義〉について見ていく。大湾による歌い出し誘導音の定義は「歌い出した後いちばん最初に弾く三線伴奏の絃楽音」⁶²であるが、歌い出しの仮名

⁶¹ 『声楽譜附野村流工工四』野村流音楽協会、2003 年再版、26 頁。

⁶² 大湾清之『琉球古典音楽の表層』2002 年、199 頁。

が工工四譜字の真横に表記されている場合もあり、歌い出し誘導音の選別に迷いが生じる可能性がある為、この文言を「歌い出しと同時、もしくは歌い出した後最初に弾く三線伴奏の絃楽音」に修正する必要があると考える。

その他の歌い出し研究としては、新城亘の研究がある。新城は著書『琉球古典音楽安富祖流の研究』において安富祖流と野村流における歌い出しの差異についての研究を行っている。尚、新城は「歌い出し誘導音」ではなく「誘導絃音」という言葉を使用しており、検証には音声分析ソフトを用い、客観的な検証を試みている。

新城は検証の結果、安富祖流と野村流の歌い出しでは、誘導絃音の弾絃後にその音高に歌を合わせるタイミングが違うという結論を得た。具体的には、誘導絃音の音高に歌を合わせるタイミングについて、安富祖流は誘導絃音の弾絃後であり、野村流は弾絃前である傾向がある事が明らかとなった。これにより、安富祖流と野村流の歌い出しに関する吟法の違いが立証されたことになる。この結果は、両流派の演奏様式を示す上で、極めて重要な成果であると言える。

ただし、新城は歌い出しの音高の動きを「上行方」「平行型」「下行方」の3つに分類しているが⁶³、筆者は歌い出しの音高に「平行型」と「下行型」は存在しないと考える。なぜなら、大灣やこれまでの研究者が述べているように、歌は誘導絃音よりも低い音から歌い出すのが原則だからである。金武良仁の歌には、「平行型」とされるように同音を続けるような歌い出しは見られない。この事については本項の(c)「歌い出しの原則の提起」で詳述する。

これまでの研究で、歌い出しには様々な規則性があり、安富祖流と野村流の吟法の違いとなる特徴がある事が証明されてきた。しかし、そこには多少の問題点もある。これらの事を整理し直すことで、歌い出しの原則をもう少し簡潔にわかりやすく分類できるのではないかと考える。本項では、歌い出しの音高に関する原則について新たな原則を提起したい。

(2) 歌い出しの音高に関する規則性

歌い出しの規則性を調査するにあたり、現行の『安富祖流工工四』に記載されている楽曲のうち190曲（上中巻110曲、下続巻80曲）を対象とした。調査に使用した音源

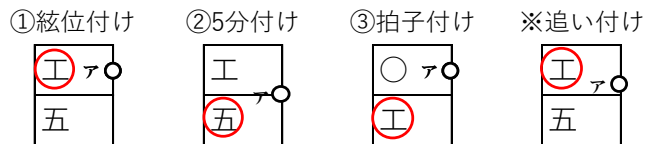
⁶³ 新城亘『琉球古典音楽安富祖流の研究』2017年、86頁。

は、金武良仁の録音がある楽曲に関しては金武良仁の録音記録を使用し、それ以外の楽曲は宮里春行の録音記録を使用した。なお、上中巻の楽曲のうち、安富祖流では伝承が途絶えている《長ちゃんな節》と《仲節》は対象から外すこととし、下続巻の後半部分は、離島の民謡なども記載されているため対象から外した。また、大湾が命名した「歌い出し誘導音」の呼称はそのまま引用し、以降は省略して「誘導音」とする。

(a) 「仮名付け」と「歌い出し誘導音」について

仮名付けとは、三線の弾絃に対して歌詞の仮名が付けられる位置のことを言う。誘導音の定義については、前述したように「歌い出しと同時に、もしくは歌い出した後最初に弾く三線伴奏の絃楽音」と定義する。

図3-7：仮名付けの種類



歌三線の楽譜は工工四と呼ばれ、現在では図 3-7 のように、升目の中に三線の勘所譜字が記されている。そして、升目の右線上にある小さな丸印が歌い出し（声出し）の位置を示す記号であり、その左横に歌詞の仮名が記されている。

図 3-7 に示したように、歌い出しにおける仮名付けの種類は、基本的に〈①絃位付け〉、〈②5分付け〉、〈③拍子付け〉の3種類に分けることができる。①絃位付けは、工工四譜字の真横（升目の中央）に仮名付けがあり、三線の弾絃と同時に歌い出す。②5分付けは、升目の横線上に仮名付けがあり、三線の弾絃と弾絃の間に歌い出すことを示している。③拍子付けは、丸拍子（弾弦の休符記号）の間に歌い出すことを示している。

以上の3種類が基本的な歌い出しの種類であるが、その他に図 3-7 に示した〈※追い付け〉のような表記になっている楽曲がある。ただ、追い付けは〈①絃位付け〉とほとんど同じ意味である。富原は仮名付けについて「絃位の仮名付けは俗に歌詞殺しちぢといって厳禁されている（…中略…）此の場合大抵は追付か二分五厘付となって居る」（富原 1973[1934]：138 頁）と言及している。安富祖流では三線の弾絃と同時に仮名を发声すると、仮名を消してしまうという考えがあり、たとえ工工四での表記が絃位付けになってい

たとしても、その多くは追い付けと同じように、絃音からずらして歌い出す。

調査した190曲の中で、歌い出しに追い付けの表記が見られるのは《中城ハンタ前節》と《石ノ根ノ道節》だけである。これは、実際の歌を出来る限り忠実に採譜しようとしたためにそのような書き方になったものだと考えられるが、これらを基準にすると、多くの絃位付け表記を追い付け表記に修正しなければならない。工工四の表記は絃位付けのままにしておき、歌詞殺しの意識を認識しておくべきだと考える。

そして、図3-7中の赤丸で囲まれた工工四譜字が誘導音である。①絃位付けの時は、同じ升目内の工工四譜字が誘導音となり、②5分付けと③拍子付けの時は仮名付けの後の工工四譜字が誘導音となる。

また、歌い出しの仮名数は基本的に1仮名か2仮名である。この場合の仮名数とは、誘導音と同時、もしくは誘導音の前に仮名付けされている仮名数のことである。楽曲によっては仮名数が3仮名以上の仮名付けがある事もあるが、それは極めてまれなケースであるため、例外的扱いとする。また、誘導音の前に丸拍子が2つ以上ある場合も少数であるのでこれも例外とする。

(b) 音階について

琉球古典音楽の歌は、「ドミファソシド」もしくは「ドレファソシド」の基本音階順に進行するという原則（本論文3-1-1(2)参照）があるが、それは歌い出しにおいても同様である。ただし、三線の調弦方法には「本調子」「二揚調子」「揚本調子」などがあり、勘所に対応する音高はその都度異なる。

図3-8：琉球古典音楽の音階表

調子名	調弦方法	基本音階
	男絃・中絃・女絃	
	合・四・工	ソシド（レミ）ファ ソシド
本調子	ド・ファ・ド	上尺合（乙老）四 上尺工
揚本調子	ソ・ド・ソ	合老四（上中）尺 工六七
二揚調子	ファ・ド・ファ	乙下四（上中）工 五七八

図3-8は琉球古典音楽の音階を示した表である。図中の「調弦方法」の欄では、各調子における男絃〔合〕、中絃〔四〕、女絃〔工〕の音高を、西洋音階で示している。また「基

本音階」の欄では、各調子において琉球古典音楽の基本音階「ドミファソシド」「ドレファソシド」に対応する勘所を工工四譜字で表わしている。

琉球古典音楽には基本的に西洋音階の概念はなく、歌の音高は工工四譜字で表わすので注意が必要である。三線の調子が変わることにより、同じ勘所表記であっても、それに対応する音高が異なることを頭に入れておく必要がある。例えば図中の勘所〔工〕を見てみると、本調子の時には「ド」に対応するが、揚本調子では「ソ」に対応し、二揚調子では「ファ」に対応する。したがって、「勘所〔工〕の2音階下の音高」と説明があっても、その時の三線の調子によって音高は異なる。本調子の場合、〔工〕の2音階音下の音高は【上】（ソ）となるが、揚本調子では【中】（ミ）となり、二揚調子では【四】（ド）となる。

(c) 歌い出しの原則の提起

先行研究や、自身の調査した結果を受けて、以下に示す2つの基本原則を導き出すことが出来た。ここでの原則は、歌い出しの音高についての原則である。

原則1：歌い出し誘導音よりも低い音高から歌い出す

原則2：音階順に歌い出す

原則1については、これまでの研究者が口を揃えて言っている事である。世礼国男も『声楽譜附野村流工工四』の「琉球音楽楽典」第四章で「歌い出しの場合は一体に絃音よりも低いところから出して来るので」（世礼、伊差川 2003[1935]:26頁）と述べている。また、比嘉盛章は「ショドンやチルレン節、東細節等の如く一音の発声もないではないが、これにしても実際の吟建てでは二音の如くに発声するものである」（比嘉盛章「琉球音楽一夕話」宮城 1996:787頁）と述べている。

比嘉の指摘は鋭い。図3-9は、比嘉の指摘する《諸屯節》の歌い出し部分の音声データであり、音源には金武良仁の録音記録を使用している。図中のピッチ曲線が歌の音高を示しており、実践と点線はそれぞれ【上】と【尺】の音高を示している。音声分析図の見方については、本論文の第4章で詳述する。

図3-9 金武良仁 《諸屯節》 歌い出し部分

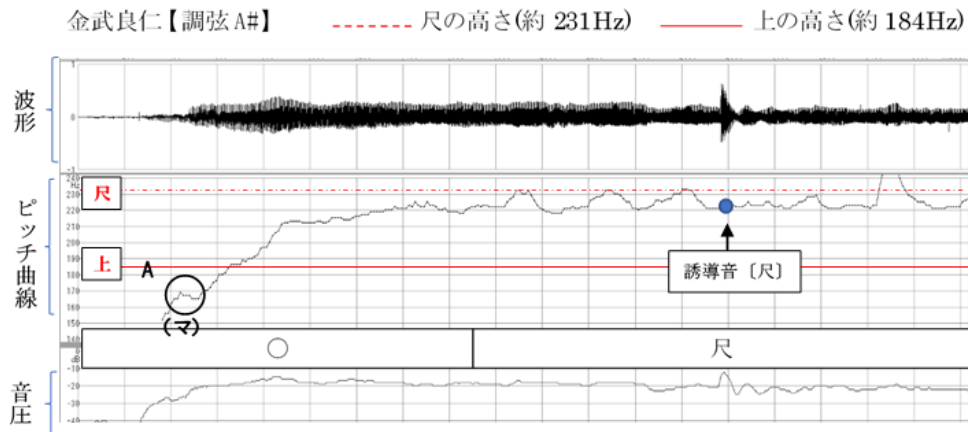


図3-9を見ると、歌い出し「マ」の音高（ポイントA）は、誘導音〔尺〕の1音階音下の音高である【上】あたり（実際には【上】よりも少し低い音高）を示している。比嘉はこの「マ」の音高について、【尺】一音で発声しているように聞こえるが、実際は【上→尺】と、二音で発声しているということを言っているのである。素早く【上】から【尺】へと音高を上げるため、1音発声のように聴こえる。このような例は、1仮名が絃位付けされている場合に特によく見られる。

この事については大湾清之も「琉球古典音楽では、三線の伴奏を伴って歌を歌い出すとき、歌い出し誘導音（歌い出した後一番最初に弾く三線の音）の音高に対して、常に低いところから歌い出すのであり、直線的に三線の音と同一音階音から歌い出すことはないということである。ましてや三線の音高より高いところから歌い出すことはありえないのである」（大湾 2002：227頁）と断言している。

新城亘の分類では、《諸屯節》は「平行型」に属している（新城 2017：95頁）。つまり歌い出しの仮名「マ」の音高が【尺→尺】と進行するということである。しかし、実際には【上→尺】と進行しており、新城の分類で言う「上行型」となる。新城が計測した宮里春行の同節の歌い出し部分の図表（新城 2017：218頁、図3-12-4A）でも、歌い出しの音高が【尺】よりも低い音高である事は明らかであるが、新城はこれを一音と解釈している事になる。この事は、いかに熟練の演奏者や研究者であっても、一音発声と二音発声との区別が困難であるということを示唆している。それと同時に、実際の音をどこまで理論として反映させるべきかという問題提起でもありと考える。

このように「一音のように聴こえても実際は二音で発声している」という事例は多くあ

るが、それを一音と判断するか、二音と判断するかについては明確な判断基準が無い。今後このような違いを生じさせない為にも、必ず誘導音よりも低い音高から歌い出すという原則を定義し、判断の基準として示す必要があると考える。

声楽譜など、音高を文字で表記する際には特に注意が必要である。近年出版された『琉球古典音楽安富祖流工工四 声楽手様譜附教本』には、《踊クハデサ節》や《中城ハンタ前節》など、一音発声で歌い出す「平行型」になっている楽曲もあるが、大湾清之やこれまでの研究者が述べているように、二音発声とするべきであると考え。原則1は、その判断基準を示すためのものである。

(d) 歌い出しの規則性について

歌い出しの音高は、誘導音と仮名数をみれば大半が判断できる。図3-10は、筆者が分類した歌い出しの規則性を表にしたものである。尚、表中の「歌い出し音」とは、誘導音を含めないものとし、この点では大湾清之の表記方法と異なっていることを断っておく。

図3-10：歌い出しの規則性

区分	誘導音	仮名数		歌い出し音
A-1	開放絃	1仮名	→	1音階音下
A-2		2仮名	→	2音階音下
B-1	指圧絃	1仮名	→	1音階音下
B-2-a		2仮名	→	1音階音下
B-2-b			→	2音階音下

誘導音が開放絃、1仮名付けの条件下では、歌い出し音は誘導音の1音階音下の音高となり、開放絃、2仮名付けの条件下では2音階音下の音高となる。それに対して誘導音が指圧絃の時は、1仮名付けの条件下では誘導音の1音階音下から歌い出すが、2仮名付けの条件下では1音階音下から歌い出す場合と2音階音下から歌い出す場合がある。これには、先述した「一音に聴こえても実際は二音で発声している」という事例が深く関係していると考えられる。歌い出しの規則性を整理する上で、この点をどう判断するかが最大の問題点である。この後、区分ごとに譜例を交えながら詳述していく。

A-1：開放絃、1 仮名

図3-11：A-1（開放絃、1 仮名付け→1音階音下）

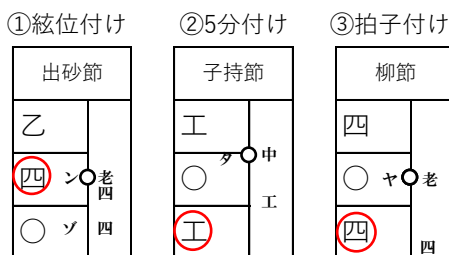


図 3-11 は、区分 A-1 開放絃、1 仮名付けの歌い出しについて、仮名付けの種類ごとに示したものである（①～③の番号は図 3-7 に対応している）。仮名の右横には声楽譜（歌の音高を工工四譜字で示した譜）が付けられている。

A-1 の区分には仮名付けの種類が、〈①絃位付け〉〈②5 分付け〉〈③拍子付け〉の 3 種類があるが、いずれも誘導音より 1 音階音下の音高から歌い出すことが確認できた。つまり、誘導音が開放絃で 1 仮名付けの時は、仮名付けの位置に関わらず、誘導音よりも 1 音階音下の音高から歌い出すという規則性があるということである。

A-1 に分類される楽曲は、本調子曲では《チルレン節》《清屋節》《出砂節》など、揚本調子曲では《ナカラタ節》《踊クハデサ節》など、二揚調子曲では《子持節》《夜雨節》などがある。これらの楽曲は、すべて誘導音よりも 1 音階音下の音高から歌い出している。

図3-12：「清屋節」の歌い出し



図3-13：「出砂節」の歌い出し

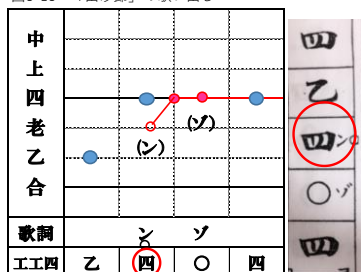


図3-14：「子持節」(二揚)の歌い出し

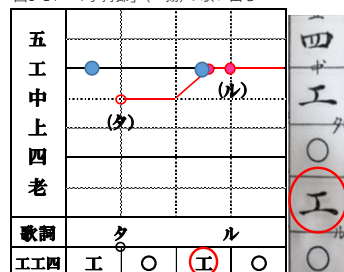


図-12 は本調子曲《清屋節》の歌い出しを示した概念図と、現行の『安富祖流工工四』における当該箇所工工四譜である。歌い出しは「ア」と 1 仮名が 5 分付けになっており、誘導音は赤い丸で囲まれた「工」である。歌い出し「ア」の音高は、誘導音「工」の 1 音階音下である【尺】から歌い出し、【尺→工】と進行する。

図3-13は本調子曲《出砂節》の歌い出しである。《清屋節》と同様、誘導音に対して1仮名が付けられているが、《出砂節》は「ン」の仮名付けが絃位付けになっている。この場合、実際には「歌詞殺し」を避けるために、誘導音〔四〕の弾絃よりも少し遅れ気味に、追い付けにして歌い出す。仮名「ン」の音高は、誘導音〔四〕の1音階音下の【老】から歌い出し、素早く【四】の音高に上げる。

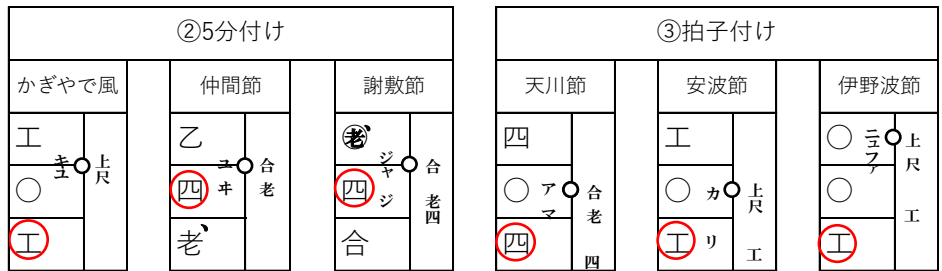
このようなケースが、比嘉盛章の言う「一音の発声を二音の如くに発声する」ということである。「ン」の音高が【四】の一音発声に聴こえなくもないが、注意深く聴くと、【老四】と二音発声になっていることに気が付く。このような場合に、歌い出しの音高を【四】と判断するか、【老四】と判断するかが問題となるが、ここは、誘導音よりも低いところから歌い出すという原則1の判断基準に則り、歌い出しの音高は誘導音の1音階音下の【老】であると提起したい。

図3-14は二揚調子曲《子持節》の歌い出しである。二揚調子の場合は【工】の1音階音下の音高は【中】であるので、【中→工】と歌い出す。誘導音が同じ〔工〕であっても、《清屋節》と《子持節》の歌い出しの音高は異なるが、これは本調子と二揚調子という調弦の違いによるものであり、誘導音〔工〕の1音階音下から歌い出すということは同じである。

以上の事例を踏まえて、誘導音が開放絃で、1仮名付けである場合、三線の調子や仮名付けの位置に関係なく、誘導音の1音階音下から歌い出すという規則性があると結論付けることが出来る。

A-2：開放絃、2仮名

図3-15：A-2（開放絃、2仮名付け→2音階音下）



A-2は誘導音が開放絃、2仮名付けの条件下での歌い出しである、このパターンには

〈①絃位付け〉は無く、〈②5分付け〉と〈③拍子付け〉の2種類しかなかった。その中にも図3-15のようにそれぞれ3種類ずつ、合計6種類の歌い出しのパターンがある。検証の結果、これらはすべて誘導音の2音階音下から歌い出していた。つまり、A-2に分類される楽曲は、仮名付けの位置に関わらず、誘導音よりも2音階音下の音高から歌い出すという規則性があるということである。

A-2に分類される楽曲は、本調子曲では《かぎやで風節》《仲間節》《金武節》《早作田節》《恩納節》など、揚本調子曲では《ウフンシャリ節》《瓦屋節》など、二揚調子曲では《七尺節》《ヨシャイナウ節》である。

図3-16: 「早作田節」の歌い出し

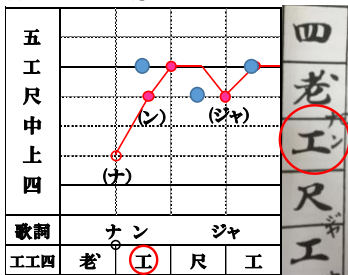


図3-17: 「恩納節」の歌い出し

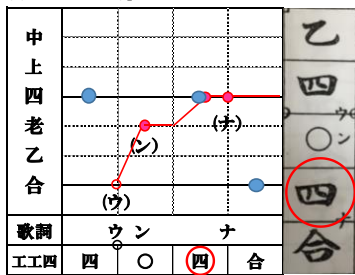


図3-18: 「仲間節」の歌い出し

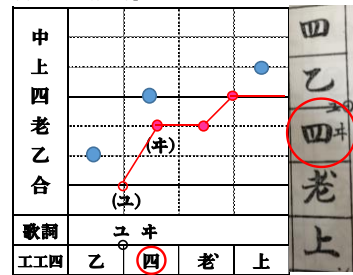


図3-16は本調子曲《早作田節》の歌い出しである。1仮名目「ナ」は5分付けになっており、2仮名目の「ン」は誘導音〔工〕に絃位付けされている。この場合は誘導音〔工〕の2音階音下の【上】から歌い出す。絃位付けになっている「ン」は歌詞殺しを避けるため、〔工〕の弾絃よりも少し遅れぎみに発声し、すぐに【工】の音高に上げる。

図3-17は本調子曲《恩納節》の歌い出しで、誘導音〔四〕の前に2仮名が付けられているパターン、図3-18は本調子曲《仲間節》の歌い出しで、誘導音が〔四〕で1仮名目は5分付け、2仮名目が絃位付けのパターンである。図のように、いずれも誘導音よりも2音階音下から歌い出す。仮名付けの位置に関係なく、誘導音の2音階音下の音高から歌い出すという規則性があることが分かる。

揚本調子や二揚調子の場合でも同様に、誘導音の2音階音下から歌い出す。図3-19は揚本調子曲の《ウフンシャリ節》、図3-20は二揚調子曲の《ヨシャイナウ節》、図3-21は二揚調子曲の《七尺節》である。

図3-19: 「ウフンシャリ節」(揚本調子)

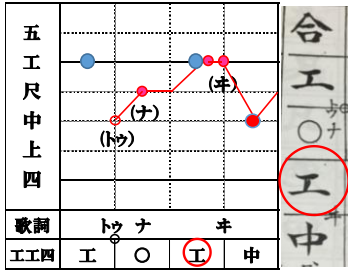


図3-20: 「ヨシャイナウ節」(二揚)

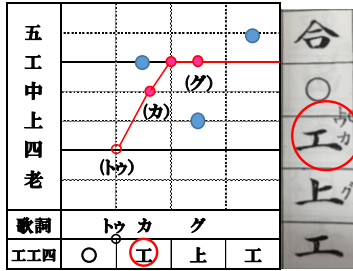
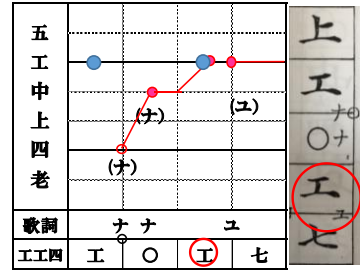


図3-21: 「七尺節」(二揚)

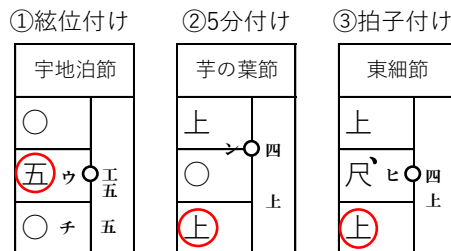


揚本調子の場合、誘導音〔工〕の1音階音下は【尺】、2音階音下は【中】となるので、《ウフンシャリ節》の歌い出し音は【中】となる。二揚調子の場合、誘導音〔工〕の1音階音下は【中】、2音階音下は【四】となるので、《ヨシャイナウ節》と《七尺節》はいずれも【四】から歌い出す。このように、三線の調子が異なっても、誘導音の2音階音下の音高から歌い出すという規則性には変わりがない

以上の事例を踏まえて、誘導音が開放絃で、2 仮名付けである場合、三線の調子や仮名付けの位置に関係なく、誘導音の2音階音下から歌い出すという規則性があると結論付けることができる。

B-1: 指圧絃、1 仮名

図3-22: B-1 (指圧絃、1 仮名付け→1音階音下)



B-1 は、誘導音が指圧絃、1 仮名付けの条件下での歌い出しである。このパターンでは、①絃位付け、②5分付け、③拍子付けの3種類があるが、いずれも誘導音より1音階音下の音高から歌い出すことが確認できた。つまり B-1 に分類される楽曲は、仮名付けの位置に関わらず、誘導音よりも1音階音下の音高から歌い出すという規則性があるということである。

B-1 に分類される楽曲は、本調子曲では《宇地泊節》《芋之葉節》《東細節》など、揚本調子曲では《蝶小節》、二揚曲では《白鳥節》《坂原口説》がある。

図3-23：「東細節」の歌い出し

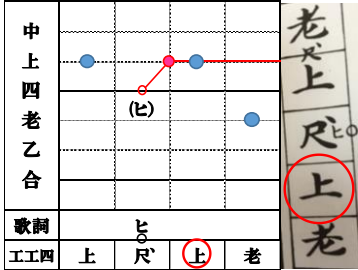


図3-24：「芋之葉節」の歌い出し

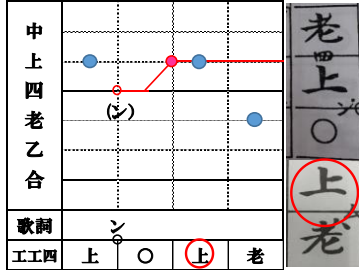
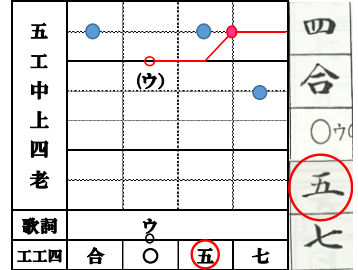


図3-25：「白鳥節」(二揚)の歌い出し



まず、B-1 に分類される楽曲のうち、誘導音が人差指の指圧絃〔上〕〔五〕の時の歌い出しについて見てみる。図 3-23 は本調子曲《東細節》、図 3-24 は本調子曲《芋之葉節》の歌い出しを示した概念図であるが、いずれも誘導音は人差指の指圧絃〔上〕である。仮名付けの位置は異なるが、いずれも誘導音〔上〕よりも 1 音階音下の【四】から歌い出す。また、図 3-25 は二揚調子曲《白鳥節》の歌い出しである。誘導音は人差指の指圧絃〔五〕である。これも誘導音「五」よりも 1 音階音下の音高である【工】から歌い出す。

このように、誘導音が人差指の指圧絃で 1 仮名付けの場合には、仮名付けの位置に関わらず、誘導音よりも 1 音階音下から歌い出すという規則性がある事が確認できた。

図3-26：「勝連節」の歌い出し

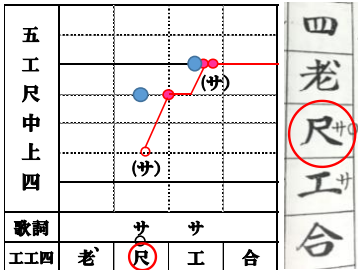


図3-27：「蝶小節」(揚本調子)の歌い出し

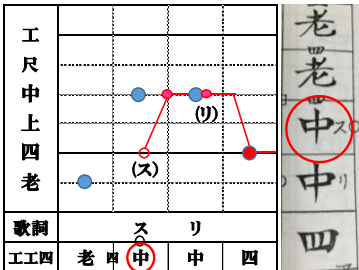
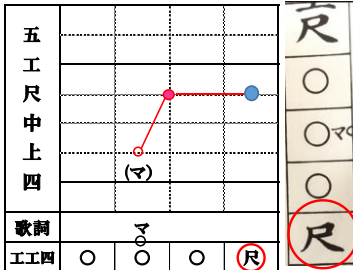


図3-28：「諸屯節」の歌い出し



次に中指と小指の指圧絃から歌い出す場合について見てみる。図 3-26 は本調子曲《勝連節》の歌い出しである。誘導音である小指の指圧絃〔尺〕に対して 1 仮名が絃位付けになっている。前述したように、絃位付けの場合、三線の音に影響を受け、絃音と同音で歌い出しているようにも聴こえるが、実際には誘導音よりも 1 音階音下の【上】から

歌い出している。この事は図 3-27 揚本調子曲の《蝶小節》でも同様であり、誘導音の 1 音階音下から歌い出す。揚本調子で【中】の 1 音階音下は【四】であるので、歌い出し音は【四】となる。

図 3-28 は本調子曲の《諸屯節》である。図 3-9 に示したように、歌い出しの音高は誘導音の 1 音階音下の【上】であり、[尺]の弾絃前に【尺】に上げる。「マ」という 1 仮名に対して、【尺】の一音ではなく、【上尺】と二音で歌い出す。これは歌い出しの原則において重要な規則性の一つである。

以上の事例を踏まえて、指圧絃で 1 仮名付けの場合は、三線の調子や仮名付けの位置、勘所を抑える指の違いも関係なく、誘導音の 1 音階音下から歌い出すという規則性があると結論付けることが出来る。特に絃位付けになっている場合は、誘導音と同音で歌い出すのではなく、誘導音よりも低い音高から歌い出すという原則 1 が判断基準となる。

B-2 : 指圧絃、2 仮名

調査した 190 曲のうち、誘導音が指圧絃、2 仮名付けで歌い出す楽曲は 28 曲であった。そのうち 20 曲は誘導音の 1 音階音下から歌い出し、8 曲は 2 音階音下から歌い出すことがわかった。B-2 のパターンでは、歌い出しの種類が 2 種類あるということである。

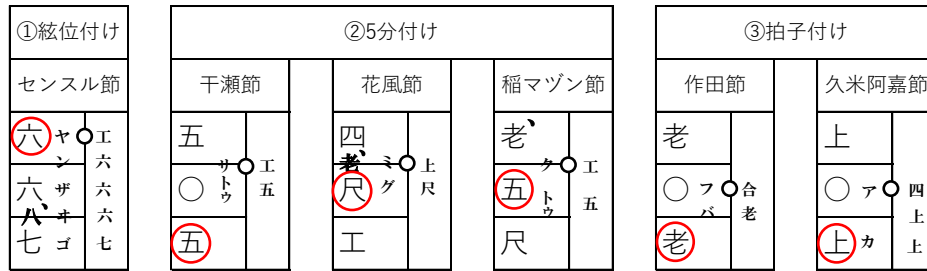
B-2 に分類される楽曲のうち、誘導音の 1 音階音下から歌い出す楽曲を B-2-a、誘導音の 2 音階音下から歌い出す楽曲を B-2-b とし、まずは、B-2-a における仮名付けの種類をしてみる。

B-2-a : 指圧絃、2 仮名、1 音階音下からの歌い出し (20 曲)

B-2-a に区分される楽曲は、誘導音が指圧絃、2 仮名付けで、歌い出し音が誘導音の 1 音階音下である楽曲である。B-2 に区分される楽曲のうち、半数以上が B-2-a である。

B-2-a に分類される楽曲には、本調子曲では《稲マヅン節》《赤田花風節》《花風節》《作田節》など、揚本調子曲では《揚作田節》《センスル節》など、二揚調子曲では《干瀬節》《百名節》などがある。

図3-29：B-2-a（指圧絃、2仮名付け→1音階音下）



B-2-a に分類される楽曲の仮名付け位置は、その多くが〈②5分付け〉と〈③拍子付け〉であり、〈①絃位付け〉は《センスル節》のみであった。《センスル節》は1仮名目が絃位付けになっており、極めて稀な例である。この場合も原則1に則り、誘導音〔六〕よりも1音階音下の音高【工】から歌い出す。

B-2-a に分類される20曲のうち、〈②5分付け〉での歌い出しが最も多く、12曲であった。これにはさらに、仮名付けの種類が3種類ある。《干瀬節》のように2仮名目が誘導音より前に仮名付けされているもの、《花風節》のように2仮名目が誘導音に絃位付けされているもの、《稲マヅン節》のように、2仮名目が誘導音に追い付けされているものの3種類である。調査の結果、これらはいずれも、誘導音の1音階音下から歌い出していることが確認できた。

また、〈③拍子付け〉で歌い出す楽曲は7曲であり、《作田節》のように2仮名目が誘導音より前に仮名付けされているものと、《久米阿嘉節》のように2仮名目が誘導音に絃位付けされているものがあった。この場合の歌い出しは、いずれも誘導音の1音階音下から歌い出している。

図3-30：「赤田花風節」の歌い出し

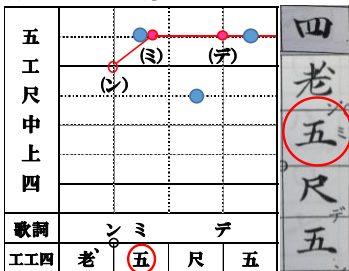


図3-31：「作田節」の歌い出し

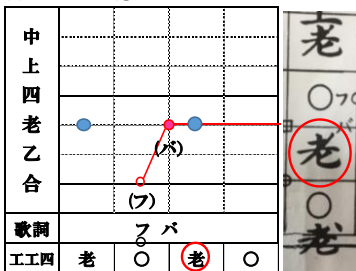


図3-32：「干瀬節」(二揚)の歌い出し

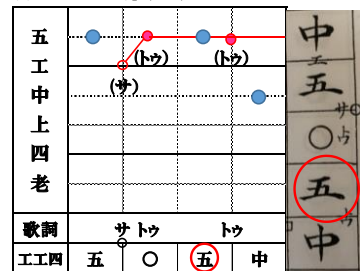


図3-30～図3-32は、B-2-aに分類される楽曲の譜例である。誘導音が人差指の指圧絃で

ある本調子曲《赤田花風節》は、誘導音〔五〕に対して1音階音下の【工】から歌い出す。また、誘導音が中指の指圧絃である本調子曲《作田節》は、誘導音〔老〕に対して1音階音下の【合】から歌い出す。二揚調子曲《干瀬節》も、誘導音〔五〕に対して1音階音下の【五】から歌い出す。

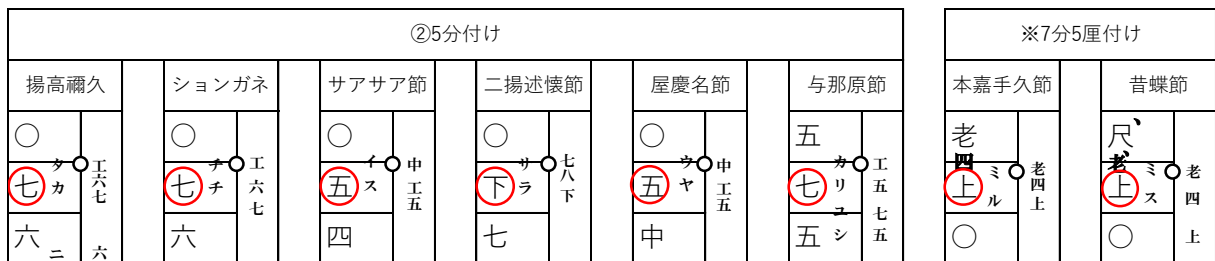
調査の結果、B-2に分類される28曲のうち20曲は、誘導音に対して1音階音下から歌い出すことが分かった。1仮名目や2仮名目の仮名付けの位置、勘所を抑える指の違いに関わらず、すべて誘導音の1音階音下から歌い出している。

B-2-b : 指圧絃、2仮名、2音階音下からの歌い出し（8曲）

B-2-bに分類される楽曲は、本調子曲《本嘉手久節》《昔蝶節》、揚本調子曲《揚高禰久節》《シャウンガナイ節》、二揚調子曲《サアサア節》《屋慶名節》《下出し述懐節》《与那原節》の8曲である。B-2に分類される28曲中、20曲が1音階音下から歌い出す事を考えると、B-2における例外という事も出来る。

歌い出し時の1仮名目の位置を見るとほとんどが〈②5分付け〉であるが、《本嘉手久節》と《昔蝶節》だけは仮名の位置が少しずらされている。仮名付けの位置が5分線と拍子の間であるので、7分5厘付けとすることが出来るが、このような仮名付けになっているのは、調査対象とした190曲の中でもこの2曲のみである。本来は5分付けであったものが、実際の演奏に近いように書き改められものだと考えられる。

図3-33 : B-2-b (指圧絃、2仮名付け→2音階音下)



B-2-bに分類される8曲には、2仮名目が絃位付け（もしくは追い付けになっている）という共通点がある他、《与那原節》《本嘉手久節》《昔蝶節》を除いて、すべて丸拍子の後に歌い出している。仮名付けの位置、特に2仮名目の位置と、歌い出す前の勘所進行が、例外的に2音階音下から歌い出す要因になっているのではないだろうか。

図3-34：「本嘉手久節」の歌い出し

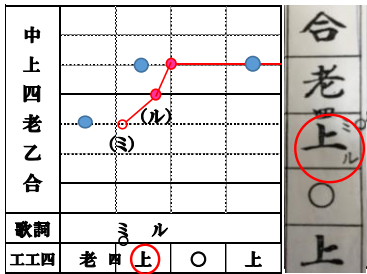


図3-35：「揚高禰久節」（揚本調子）の歌い出し

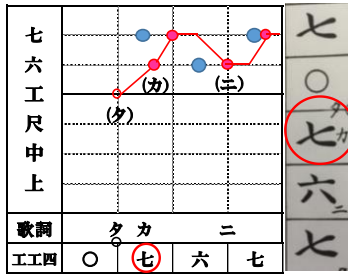


図3-36：「屋慶名節」（二揚）の歌い出し

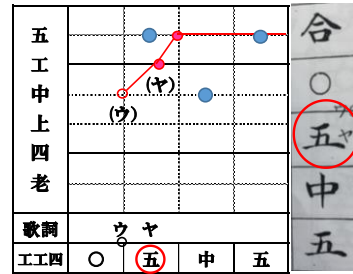


図 3-34～図 3-36 は、B-2-b に分類される楽曲の譜例である。これらの楽曲では、いずれの場合も誘導音に対して、2 音階音下から歌い出している。2 仮名目の仮名付けの表記は《本嘉手久節》が追い付け、《揚高禰久節》と《屋慶名節》は絃位付けになっているが、実際にはいずれも《本嘉手久節》の表記のように 2 仮名目を追い付けにして歌っている。したがって《本嘉手久節》の表記は、より実演に近いように工夫されているということが出来る。

B-2-a と B-2-b の比較

B-2 に分類される楽曲には、誘導音の 1 音階音下から歌い出す B-2-a と、2 音階音下から歌い出す B-2-b がある。ここでは、この違いを生み出す原因について考察する。

図3-37：B-2-aとB-2-bの比較1（本調子曲）

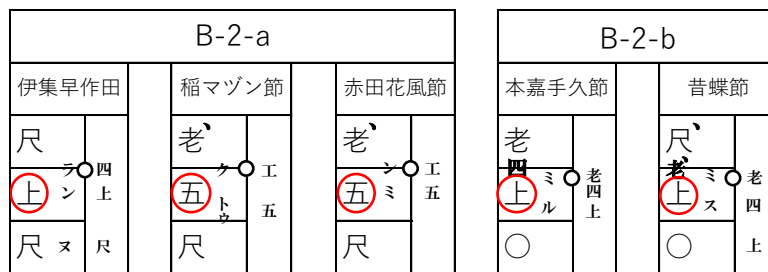


図 3-37 は、勘所進行や仮名付けの位置が B-2-b の《本嘉手久節》と《昔蝶節》と似ている楽曲を、B-2-a に分類される楽曲の中から抜き出して比較したものである。これらの誘導音は、すべて人差指の指圧絃であり、仮名付け位置は 1 仮名目が 5 分付け、2 仮名目は絃位付けもしくは追い付けとなっている。

まず《本嘉手久節》について見ていく。《本嘉手久節》と B-2-a の 3 曲を比較すると、誘

導音が人差指の指圧絃という点や仮名付けの位置など共通点が多い。それでも歌い出しの音高が違うのは、誘導音の前の三線の音が影響していると考えられる。《本嘉手久節》の歌い出し時の勘所進行は〔老四上〕である。これは歌い出しの音高の進行【老→四→上】と全く同じである。B-2に分類される楽曲の中で、《本嘉手久節》のように歌い出しが〔老四上〕という勘所進行のものは無かった。このことが2音階音下から歌い出す要因になっているのではないかと考えられる。

次に《昔蝶節》について見ていく。《昔蝶節》は、「大昔節」というジャンルに分類され、演奏速度が非常に遅い楽曲である。そのため、1仮名目の「ミ」の音高がよりはっきりと表れているのだと考えられる。例えば《伊集早作田節》(図3-37左端)のように、誘導音が〔上〕の時は1音階音下の【四】から歌い出すという規則性があるが、これは歌い出しの音高の判断基準を示したものであり、実際に計測すると【四】よりも低い音高から歌い出している。演奏速度が速いと素早く【四】に音高を上げるため、【四】より低い音高が聴き取りにくい。しかし、演奏速度が遅い楽曲の場合、【四】より1音階音低い【老】の音高がはっきりと聴き取れるため、【老→四→上】という歌い出しの旋律が確立されたのではないかと考える。

図3-38：B-2-aとB-2-bの比較2（揚本調子曲、二揚調子曲）

B-2-b (揚本調子)		B-2-b (二揚調子)			
揚高禰久	シヨンガネ	サアサア節	屋慶名節	二揚述懐節	与那原節
○ 七カ 六ニ	○ 七チ 六	○ 五ス 四	○ 五ヤ 中	○ 下ラ 七	五 七リ 五シ
工六七 六	工六七 七	中工五 五	中工五 五	七八下 下	工五七 五

※「二揚述懐節」の〔下〕という表記は、実際の工工四譜字の〔下〕を意味する。

次に、B-2-bに分類される楽曲のうち《本嘉手久節》と《昔蝶節》以外の6曲について考察する。これらはいずれも、揚本調子もしくは二揚調子の楽曲である。図3-38は、B-2-bに分類される楽曲のうち《本嘉手久節》と《昔蝶節》以外の6曲の歌い出し部分を並べたものである。

図3-38に示した楽曲は、すべて1仮名目が5分付けになっており、《与那原節》を除くすべてが、丸拍子の後に歌い出している。このような勘所進行は、B-2に分類される28

曲の中で、ここに挙げた楽曲だけである。つまり、①誘導音が指圧絃、②仮名数は2仮名、③丸拍子の後に1仮名目が5分付け、④2仮名目が絃位付けという条件を満たしている場合は、誘導音の2音階音下から歌い出すという規則性を見出すことが出来る。誘導音の直前が丸拍子である場合、歌い出す直前に三線の弾絃が無いので、しっかりと間が取れる。間が出来ることによって、2音階音下の音高がはっきりと聴き取りやすくなるため、このような歌い出しの旋律が確立したのではないかと考える。

なお、《与那原節》は他に類似している楽曲が無い為、2音階音下から歌い出す要因を考察することが出来ない。ただ、《与那原節》は二才舞踊「前之浜」で使用されている楽曲であるため、力強さを出すために低い音から歌い出す様式が定着したのではないかと考える事も出来る。

(3) まとめ

本項では、歌い出しの音高についての規則性を明らかにするために調査を行い、その結果、以下に示す原則と規則性を見出すことが出来た。

まず、歌い出しの仮名数（誘導音前に仮名付けされている仮名の数）は、基本的に1仮名と2仮名の2種類である。そして、仮名付けの位置は〈①絃位付け〉〈②5分付け〉〈③拍子付け〉の3種類あり、仮名付け位置によって誘導音が決まる。

歌い出しの原則を提起する上で一番の問題点は、実際の音高をどこまで理論に反映させるべきであるかということである。具体的には、「一音発声のように聴こえても実際には二音発声になっている」という事例を、理論としてはどう定義づけすべきかということである。本項では、その判断基準を示すため、以下に示す原則を提起した。

原則：歌い出し誘導音よりも低い音高から音階順に歌い出す

歌い出しの音高は、安易に聞いていては聞き逃してしまう程、瞬間的に音高を上げる場合がある。特に、1仮名目が誘導音に絃位付けされている場合は、誘導音の音高から歌い出しているように聞こえるが、実際にはさらに低い音高から歌い出している場合がほとんどである。しかし、その音高を忠実に聴き取って書き留めることは困難である。そのため、「歌い出し誘導音よりも低い音高から音階順に歌い出す」という原則を提起する。

次に、歌い出しのパターンは、誘導音と仮名数によって大別できる。基本的に誘導音は

開放絃と指圧絃の2種類、仮名数は1仮名と2仮名の2種類である。本項では、これらの組合せと、歌い出しの音高の違いによって〔A-1〕〔A-2〕〔B-1〕〔B-2-a〕〔B-2-b〕という5種類に区分し、調査を行った。調査の結果、歌い出しの音高には次のような規則性があることが分かった。

①：1仮名で歌い出す時は、誘導音の1音階音下から歌い出す

②：2仮名で歌い出す時は、誘導音の2音階音下から歌い出す

※ただし2仮名で歌い出す際、誘導音が指圧絃の場合は、誘導音の1音階音下から歌い出す事が多い。

歌い出しの音高は、基本的に誘導音と歌い出しの仮名数で判断できる。1仮名で歌い出す際は、誘導音の1音階音下の音高が歌い出し音となり、2仮名で歌い出す際は、誘導音の2音階音下の音高が歌い出しの音高となる。ただし、2仮名で歌い出す時であっても誘導音が指圧絃の場合は、誘導音の1音階音下の音高が歌い出しの音高となることが多い。

誘導音が指圧絃で2仮名付けの場合について、明確な答えを出すことは出来なかったが、この場合、多くの楽曲においては誘導音の1音階音下から歌い出しているため、1音階音下から歌い出すことを基本とするべきではないかと考える。例外的に2音階音下から歌い出す要因としては、歌い出し前の勘所進行や演奏速度が影響しているのではないかと考えられる。

ここに挙げた規則性は、ひとつの判断基準を示したものである。この規則性を理解していれば、声楽譜のない『安富祖流工工四』を使用する際にも、歌い出しの最初の仮名の音高を導き出すことが出来ると考える。しかし、歌い出しの音高をどの高さに定めるのかについては、実際の歌を注意深く聴き、さらなる議論が必要であると考ええる。

3-1-3 単音に関する原則

安富祖流の演奏理論の核となる原則の1つに、単音に関する原則がある。富原は、『琉球音楽考』の第五章「第三 楽音の誘導法」において「此の流派（安富祖流）の曲節技巧は餘程込み入ったものになって居るから、詳細の説明は章を改めて書く事にし、ここではただ曲節法の基本となる単絃の誘導法だけを述べることにする」（下線は筆者による）（富原 1973[1934]：60頁）と述べている。「曲節法」とは歌い方のことであり、「単

絃の誘導法」とは、単音それぞれを弾いた時の歌旋律の動かし方のことである。富原は『琉球音楽考』第八章で修飾吟について解説する前に、第五章で単音の持つ性格や役割など、単音に関する原則について解説している。

単音の原則については、比嘉盛章も「琉球音楽としての合乙老四上中尺工には、皆それぞれの唱法上の原則があり、決して唯単に音の高低を指示する任務のみではない」⁶⁴と語り、金武良仁の嫡男、金武良章も「男絃なら男絃に属する「ついぶ」である、「合」「乙」「老」などの、それぞれの音が、本来持っている性格、むろん、その性格には、厳しさ、やさしさ、強さ、弱さや音色の相違などなども含まれているわけですが、それらを区別し、さらに、その音の持つ性格が及ぼす領域・範囲まで、演奏するものは、常に配慮するように」（金武 1983：184 頁）と語っている。

単音の特徴や勘所それぞれの性格は、先人達が長い年月をかけて弾きこなしている間に生じてきた意識であり、繰り返し演奏するうちにそれが旋律の型となり、演奏理論として確立されたのだと考えられる。三線の絃音には開放絃と指圧絃があるので、ここではまず開放絃と指圧絃それぞれにおける、単音に関する曲節の原則を解説する。

(1) 開放絃の「抑跳ね」と「居し吟」

『琉球音楽考』によると、「抑跳ね（おさえばね）」とは「抑えてから前方にはねあげる」（富原 1973[1934]：90 頁）ことであり、「居し吟（ゐしぢん）」とは「反動を起さずに据ゑる。」（富原 1973[1934]：89 頁）ことである。そして、開放絃（左手の指で勘所を抑えない）の男絃〔合〕中絃〔四〕女絃〔工〕のうち、女絃〔工〕は抑跳ねとなり、男絃〔合〕は居し吟となり、中絃〔四〕は女絃〔工〕と男絃〔合〕の両方の性質を帯びていると解説している⁶⁵。

それに対して、筆者は「抑跳ね」と「居し吟」の性質は開放絃すべてに言えるものだと考える。その理由は、調弦が変わると勘所の役割が変わるからである。

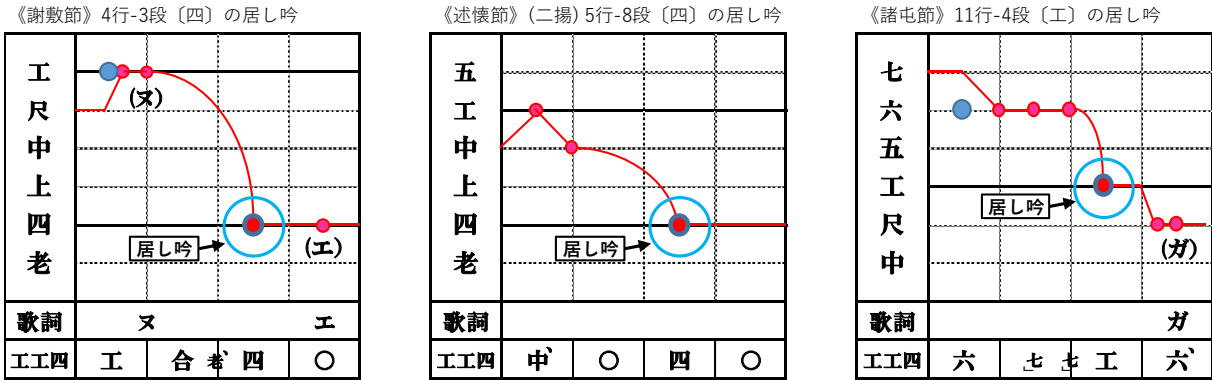
調弦の違いによる勘所の役割の変化について、まず居し吟を例に見ていく。富原は男絃〔合〕を居し吟としているが、例えば、揚本調子や二揚調子の場合は、中絃〔四〕が本調子の時の男絃〔合〕と同じ役割となる（本論の 3-1-2(2)(b)「音階について」参照）。

⁶⁴ 比嘉盛章「琉球音楽一夕話」宮城嗣幸『琉球古典音楽の源流』那覇出版社、1996年、764頁。

⁶⁵ 富原守清『琉球音楽考』1973年（再版）、61-62頁。

したがって、歌の音高が中絃〔四〕に向って下りてくる時には居し吟にし、〔四〕の弾絃と同時に【四】に下げる（図 3-39 《謝敷節》、《二揚述懐節》参照）。また、歌の音高が【工】よりも高い音から女絃〔工〕に向って下りてくる時にもこれを居し吟にする。このことは金武良仁の歌を聞くと確認できる。（図 3-39 《諸屯節》参照）

図3-39：〔工〕と〔四〕の居し吟



これに対し、抑跳ねの場合は、絃を弾く直前の歌の音高が、それぞれの開放絃より低い場合は基本的にすべて抑跳ねにする。抑跳ねにする回数は〔工〕が多く、居し吟にする回数は〔合〕が多いため、それぞれの特徴として語られる事が多い。しかし実際は、すべての開放絃において、歌の音高がその絃音より低い時には、弾絃時に「抑えてから跳ね上げる」という抑跳ねの吟法となり、歌の音高がその絃に向って下降してくる時には「歌に強勢を付けずにその絃音に下ろす」という居し吟の吟法となるのである。

次に、抑跳ねと居し吟について、なぜそのような吟法となるのか、それぞれの吟法について解説する。まずは抑跳ねについて見ていく。抑跳ねの吟法は、バチと絃の動きに連動している。大湾清之は女絃〔工〕の抑跳ねについて、最初に「(右手の) ツメで絃を抑えるとき、歌の音高を抑える、つまり下げる」という意識が働き、次に「工を弾いてツメを跳ね上げるという動作で歌の音高を揚音(工の音)に誘導する」(大湾 2002: 405頁)と解説している。

図3-40：抑跳ねの動き

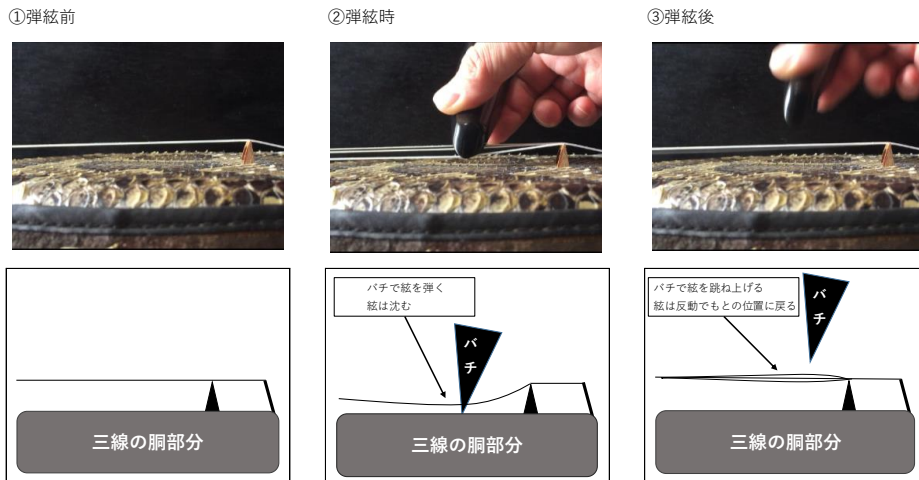
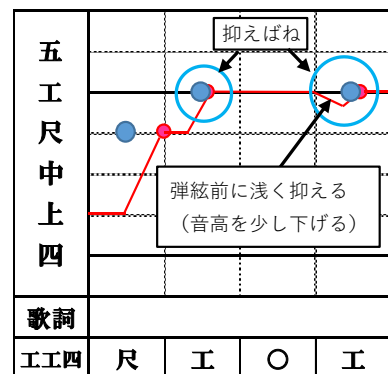


図 3-40 は、絃を弾く瞬間を写真と図で表わしたものである。弾絃時には、必ずバチ（ツメ）で絃を抑える。大湾の言う「ツメで絃を抑えるとき、歌の音高を抑える、つまり下げる」という解説は、〈②弾絃時〉の写真のように、絃が下に沈む動きに歌を連動させて、歌の音高を抑える（下げる）ことを意味している。そして〈③弾絃後〉の写真のように、バチで絃を跳ね上げる動きと絃が反動で戻る動きに歌を連動させて、歌に強勢を付けながら弾いた絃音に素早く上げるのである。つまり、バチで絃を「抑える」「跳ね上げる」という右手の動きと、絃が「沈む」「反動で戻る」という絃の動きが歌と連動することで抑跳ねの意識が生じるのである。

絃をはじく動作は瞬間的であるため、抑跳ねも絃をはじく瞬間に行う。歌は絃の音を追いかけるように進行する（絃音追行の原則）のが基本であるが、抑跳ねの場合は、絃の動きに連動して歌の音高を跳ね上げるので、弾弦とほぼ同時に歌の音高を上げる。歌の音高が低い方から上行する時や、開放絃を弾く前からすでにその絃の音高である時には、開放絃はすべて抑跳ねとなる。

しかし、ここで「抑える」という言葉に注意しなければならない。大湾は理解しやすいように「音高を下げる」と解説しているが、これは「音高を一音階音下げる」という意味だけではない。図 3-41 のように、女絃〔工〕を弾く前に歌の音高を「尺に下げる」という意味だけではなく、「少し下げる」場合も含んでいるのである。このことは、かぎやで風節の冒頭部分など、金武良仁の歌を注意深く聴く

図3-41：抑跳ね



と確認できる。

このような絃に対する意識は、抑跳ねを認識していなければわからない感覚である。しかし、この感覚的な部分に琉球古典音楽の「奥の手」のヒントが隠されているのではないかと考える。「尺を浅く抑えた音高」のように、微妙な音高は声楽譜では表記しにくい。安富祖流の伝承が声楽譜に頼らず、口伝にこだわって行われてきたのも、このような吟法が失われることを危惧してのことだったのではないだろうか。

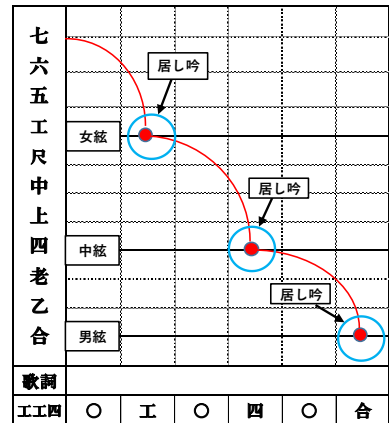
次に居し吟について検討する。富原は「反動を起さずに据ゑる」(富原 1973[1934]: 89 頁)と解説している。「反動を起さず」とは、歌に強弱を付けないということである。また、大湾は 2017 年に行った第三回大湾清之研究発表会⁶⁶のパンフレットで「音の高い方から解放絃^{ママ}つまりウーゼル、ナカゼル、ミーゼルに対して下降してくる場合は、その絃の音に声を合わせる、という歌い方をします。これを「居し吟」といいます」と解説している。つまり、男絃(ウーゼル)だけでなく、すべての開放絃が「居し吟」になるということである。

図 3-42 は、居し吟の時の歌の動きを概念図に示したものである。居し吟を理解するには、[合][四][工]を地面だと考えると理解しやすい。空中から地面に向かって静かに着陸するようなイメージで、弾絃と同時に歌をその絃の音高に合わせるのが居し吟である。

いずれにしても、富原が「反動を起さずに据ゑる」といっているように、歌が開放絃に対して下降してくる場合には、歌に強弱を付けず、その絃の弾絃と同時に歌を絃音に合わせる。これが居し吟の原則である。

以上のように、開放絃[合][四][工]には、抑跳ねと居し吟という原則がある。歌が上行する場合や、その絃の音高を維持している場合には抑跳ねとなり、その絃音よりも高い音高から下りてくる時には居し吟となる。このことは、いかなる楽曲においても共通する基本的な考え方であり、金武良仁の歌はこれらの原則を基本として歌われている。

図3-42: 居し吟



⁶⁶ 「第三回大湾清之研究発表会 一安富祖流昔節の神髓Ⅲ一」2017年12月27日(水)、浦添市でだこホール小ホール。大湾は2014年から2020年にかけて合計5回の研究発表会を開催している。

(2) 指圧絃の「抑え吟」と「起し吟」

指圧絃とは、左手の指で勘所を抑える音のことを意味する。指圧絃の勘所には、人差し指で抑える〔五〕〔上〕〔乙〕、中指で抑える〔六〕〔中〕〔老〕、小指で抑える〔七〕〔尺〕などがあるが、使用する指にはそれぞれ異なる性質があり、それによって様々な原則がある。

基本的に、指圧絃には「抑え吟」と「起し吟」の原則がある。抑え吟は、指で絃を抑えるという動作や、絃が沈む動きに歌が連動する。

『琉球音楽考』では、「張力」という言葉が頻繁に使用されるが、富原は歌の強弱や音高の上げ下げについての解説を、絃の張力に例えて行っていることが推測される。例えば「吟を張る」「吟をゆるす」「楽音の張力を維持する」（富原 1973[1934]：126 頁他）などである。

歌唱時の歌は、三線の絃と同じでピンと張った状態となる。これが富原の言う楽音の張力を維持した状態である。その状態から絃を抑えると、その動作に連動して歌の音高も抑える。指圧絃を演奏する際には必ず勘所を抑えるので、その都度その動きに連動して、歌の音高を抑える。つまり歌の音高を少し下げることになる。これが抑え吟の原則である。

それに加えて富原は「力を抜き反動をかけて抑へる」（富原 1973[1934]：89 頁）と解説している。「反動をかけて」とは歌に強勢を与えることであるが、その前に「力を抜き」とあるので、一旦歌を弱めてから強勢を与えるということになる。つまり指圧絃を抑える時には、必ず弱から強へと、波のうねりのような力が働く。そして、その流れの中で歌に強勢を与えながら音高を下げることを抑え吟と言うのである。

指圧絃には、この抑え吟に加えて「起し吟」の原則がある。抑え吟と起し吟は常に連動して働く意識である。「起す」というのは、抑えた歌の音高を再び元の高さに戻すことであり、「歌の音高を上げる」もしくは「弾いた絃音に歌の音高を合わせる」という意味がある。

またこの抑え吟と起し吟は、使用する指ごとにそれぞれ違う原則がある。使用する人差し指、中指、小指について簡単に解説すると、人差し指は「抑えた後に素早く起こす」、中指は「軽く抑える」、小指は「強く抑える」という原則がある。指ごとにこのような違いがある原因は、三線を構えた時の親指から勘所までの距離が関係しているのではないだろうか。

写真 3-2 は、左から①三線を構えた時の基本姿勢、②～④は人差し指の指圧絃、中指の指圧絃、小指の指圧絃をそれぞれ抑えている時の左手の動きである。

まず人差指の指圧絃〔五〕〔上〕〔乙〕について、富原の解説には「抑音をかけたら直ぐ起す」（富原 1973[1934]：96 頁）「水の跳ね返へるやうに」（富原 1973[1934]：63 頁）とあり、「起し吟」の解説でも「毬の飛び揚がるやうに反動で揚げる」（富原 1973[1934]：89 頁）としている。

写真3-2：指の動きと勘所への意識



また、比嘉盛章は人差指の指圧絃を「打ち込み吟」と呼んでいる⁶⁷。写真 3-2 を見ると、人差指の勘所は親指との距離が近く、親指の真上から降ろすようにして抑えている。この動きが、「打ち込み吟」というような表現につながるのであろう。富原と比嘉共に人差指の指圧絃に対する捉え方については共通しているが、富原は「起し吟」と呼び、比嘉は「打ち込み吟」と呼んでいる。ただし「起す」という呼称は他にも別の意味で使われているので⁶⁸、人差指の指圧絃に限った名称としては比嘉の「打ち込み吟」の方が相応しいように思われる。

人差指の勘所には、〈真上から抑える〉という意識と、〈反動で跳ね返る〉と言う意識が働く。それらが、抑えてから直ぐに起こすという打ち込み吟の原則に繋がるのである。

次に中指の指圧絃〔六〕〔中〕〔老〕と小指の指圧絃〔尺〕〔七〕について、富原は「老は軽く抑音をかけ右旋して軽く起し、尺は強く抑音をかけ右旋して強く起す」（富原 1973[1934]：96 頁）としている。つまり、抑音をかける（抑え吟にする）のは共通しているが、その強さが異なるということを述べている。この説明の違いも、親指からの距離が関係していると言えよう。

⁶⁷ 比嘉盛章「琉球音楽一夕話」宮城嗣幸『琉球古典音楽の源流』1996年、757-793頁。「四、琉球楽符の特徴」765頁において、単音の原則について解説している。

⁶⁸ 富原は著書の『琉球音楽考』の中で、人差指の指圧絃に限らず、歌の音高をあげることについて「起す」としている。例：「尺を起さないで」105頁、「下の拍子で起こしてから」117頁など。

写真 3-2 の④《小指》に示されているように、小指の勘所は親指からの距離が遠い。とくに〔尺〕の勘所は距離が遠い為、小指で抑えるには力が必要となる。人間の動作に例えて言えば、人差指の勘所は真下に打ち込むイメージ、中指の勘所は距離が近いので軽く足を踏み出すイメージ、小指の勘所は距離が遠いので、勢いを付けて大きく踏み出すイメージである。これらのイメージから、人差指は「抑えた後に素早く起こす」、中指は「軽く抑える」、小指は「強く抑える」という表現に繋がるのだと考える。

このように、指圧絃には「抑える」「起こす」という意識が働き、使用する指によって抑える強さや、起こす速度に違いがあるのである。これらの各勘所に対する意識は安富祖流音楽の演奏理論の中でも最も重要な原則の一つであり、これらを認識することによって安富祖流らしさが生まれるのだと考える。

3-1-4 安富祖流と野村流における吟法の違い

新城亘によると、安富祖流の音楽的特徴は「抑え起し吟」であり、野村流の音楽的特徴は「居し持ち吟」であるという（新城 2017 : 105 頁）。この言葉の出所は『琉球音楽考』であるが⁶⁹、現在の安富祖流において、この言葉の意味が十分に理解されているとは言えない。ここでは、安富祖流の「抑え起しの吟法」と野村流の「居し持ちの吟法」について簡単に解説する。

琉球古典音楽において、歌の音高の上げ下げにはそれぞれ大きく分けて2種類の方法がある。上行の場合は「持ち吟」と「起し吟」、下行の場合は「居し吟」と「抑え吟」である。このことは、比嘉盛章が解説しているが⁷⁰、富原が説く野村流と安富祖流の吟法による差異は、凡そこのことを言っているものだと考えられる。

持ち吟とは、物を持ち上げるように、反動を付けずに歌の音高を上げることであり、起し吟とは、「毬が飛び上がる様に」（富原 1973[1934] : 89 頁）と言われるように、反動を付けながら、歌を強めながら音高を上げることである。持ち吟と起し吟について比嘉は「持ち吟とは例へば軽気球の上昇するが如く、興し吟とは跳躍運動などの如く一定の反動を得て飛び上がる如き吟法であると謂へよう」（比嘉 1939 : 110 頁）と解説している。琉球古典音楽において、歌が上行する場合には、強勢が伴う場合と伴わない場合、2種類の吟法があるということである。

⁶⁹ 富原守清『琉球音楽考』1973年（再版）、70頁。

⁷⁰ 比嘉盛章「琉球音楽一夕話」宮城嗣幸『琉球古典音楽の源流』1996年、780頁

一方で、歌を下降させる時には基本的に「居し吟」と「抑え吟」のうちどちらかを用いる。居し吟とは、反動を付けずに、歌に強勢を与えずに音高を下げることであり、抑え吟とは、反動を付けて、歌に強勢を与えながら音高を下げることである。比嘉の解説には、「坐し吟とは持ち吟の反対でスルスルと物の墜落するやうな下行方法であり、抑へ吟とは興し吟の反対で飛び降りの如く反動を以て下行する吟法である」（比嘉 1939 : 110 頁）とある。歌が下行する場合にも、強勢が伴う場合と伴わない場合の2種類の吟法があるということである。

これらを踏まえた上で、安富祖流の「抑え起しの吟法」と野村流の「居し持ちの吟法」を見ていくことにする。

安富祖流の抑え起しの吟法とは、簡単に言うと1音ずつ歌に強勢を与えながら進行するということである。この「抑え起し」というのは、「抑え吟」と「起し吟」の組合せを意味する。「抑える」とは歌に強勢を与えながら音高を下げることであり、「起す」とは歌に強勢を与えながら音高を上げることであるが、安富祖流音楽において、指圧絃はすべて抑えてから起こすという吟法になる。つまり、歌に勢いを付け、少し音高を下げながら絃を弾き、弾絃後に反動を付けながら弾いた絃の音高に歌の音高を合わせる。富原は安富祖流の吟法について「抑へ吟に対しては起し吟が来て技巧派の抑圧式吟法となり」（富原 1973[1934] : 70 頁）と語っているが、歌を抑え、圧力を加えながら進行するという特徴を表現しているものだと考えられる。

また、開放絃には「抑跳ね」という意識が働くが、これも一種の抑え起しである。抑跳ねとは、歌を絃の動きに連動させるものであり、弾絃時に歌を抑えてから素早く起こす。つまり、開放絃も指圧絃も抑えてから起こすのが基本だということである。ただし、開放絃に合わせて歌の音高を下げる時だけは、抑え吟ではなく居し吟にする。つまり、勢いを付けずに弾絃に合わせて音高を下げるのである。

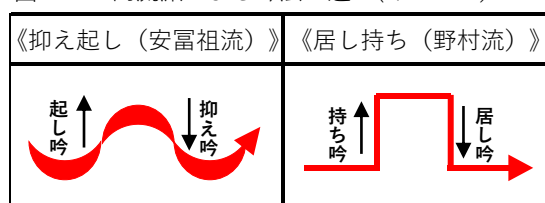
以上のように、安富祖流の歌は抑えてから起こすという抑え起しの吟法を基本とし、開放絃に合わせて音高を下げる時のみ居し吟になるということが言える。

それに対して野村流の居し持ちの吟法とは、「居し吟」と「持ち吟」を基本とし、歌を上昇させる時には持ち吟を用い、下降させる時には居し吟を用いる吟法ということである。つまり、反動を付けずに歌の旋律を動かすのが野村流音楽の特徴だと富原は言っているのである。富原は野村流の吟法について「居し吟に対しては持ち吟が来て自然派の居し持ちの吟法となるのである」（富原 1973[1934] : 70 頁）と語っている。

これらの特徴が最も表れるのは、富原が「波突吟（なみつぎん）」と言っている勘所進行の時などである。波突吟とは、歌に波のような反動を与えながら進める吟法である。安富祖流では〔上尺工〕という勘所進行の箇所は波突吟になるが、これは抑え起しが連続するために波がうねるような躍動感が出るのである。これに対して野村流は、反動を付けずに端然と歌い進める。舞踊の地謡や斉唱になるとその特徴はよりはっきりと表れる。《謝敷節》や《平敷節》など、〔上尺工〕という勘所進行が出てくる楽曲は多くあるが、こういった箇所に安富祖流らしさや野村流らしさが出てくるものと考えられる。

安富祖流の歌には波のうねりのような躍動感があり、野村流の歌には統制がとれた秀麗な美しさがある。図3-43は安富祖流と野村流の吟法の違いについて示したイメージ図である。富原は両流派による吟法の違いに

図3-43：両流派による吟法の違い(イメージ)



ついて、この図のような歌の強弱の付け方に見出していたのではないだろうか。歌の上げ下げに抑え吟と起し吟を用い、歌に強勢を与えながら、波のうねりのように進行する安富祖流に対して、居し吟と持ち吟を基本とし、歌の上げ下げに反動を付けずに進行するのが野村流の特徴ということである。

「抑え起しの吟法」「居し持ちの吟法」という言葉は、両流派の特徴を捉えた優れた音楽表現ではあるが、これは安富祖流奏者である富原が、安富祖流の演奏理論の枠組みに野村流の歌を当てはめて考察した見解であり、野村流音楽の特徴の全てを表現できているかどうかは定かではない。

3-2 原則の展開

安富祖流の音楽には、歌の旋律に関する一般原則、歌い出しの原則、単音に関する原則という基本原則がある。そして、それらの原則が組み合わさることで様々な吟法となり、旋律の型として確立されてきたと考えられる。ここでは原則の展開として、勘所進行によって決まる旋律の型について解説する。

勘所進行の種類には、中絃〔上〕から中絃〔尺〕など同一絃での勘所進行、女絃〔工〕から中絃〔尺〕など絃を越えての勘所進行の他、女絃〔工〕から男絃〔合〕など音階を飛ばしての勘所進行などがある。ここでは、安富祖流の演奏理論の中でも特に重要な旋律の型を抜き出し、勘所進行の種類ごとに分けて解説する。

3-2-1 絃を越えての勘所進行

絃を越えての勘所進行とは、三線の3本の絃のうち中絃〔上〕から男絃〔老〕への進行など、三線を構えた状態で言うと「奥の絃から手前の絃」「下の絃から上の絃」へと勘所が移動する場合や、それと反対に「手前の絃から奥の絃」「上の絃から下の絃」へと勘所が移動する場合のことを指す。絃を越えて勘所が移動する際の吟法の中で、特に重要な吟法には「被り吟」「渡吟」「開音打音」がある。

(1) 「被り吟」と「渡吟」

〔工尺〕〔上老〕など、絃を越えて勘所が移動する時には被り吟となり、〔工〇尺〕〔上〇老〕など、被り吟となる勘所進行の間に丸拍子が入ると渡吟となる。つまり、絃の移動に丸拍子を挟むと歌い方が変わるのであるが、被り吟と渡吟について簡単に説明すると、被り吟とは歌に抑揚を付けない吟法であり、渡吟は丸拍子の所で抑揚を付ける吟法である。

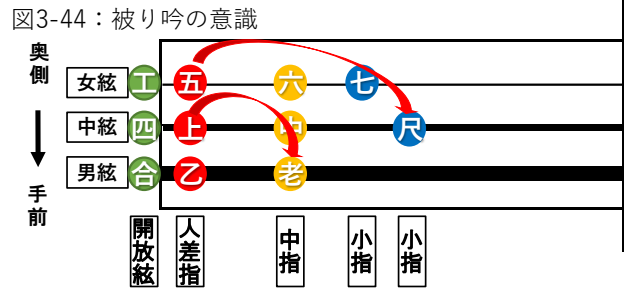
まずは被り吟について、これまでの研究者の解説を見ていくことにする。富原守清は被り吟について「布団を引被る様に扱ふ吟」（富原 1973[1934]：93頁）であり、〔四七〕〔四尺〕〔老尺〕〔合尺〕〔七中〕〔七八〕という勘所進行を例に挙げながら、「往復共に張って移る。即ち往の時は引被せるやうにし、復の時は引被るやうにする」（富原 1973[1934]：99頁）と解説している。しかし、具体的に楽曲の中で例を挙げて解説している訳ではないので理解が困難であり、『琉球音楽考』の中ではそれほど深く解説していないという印象を受ける。富原の他、比嘉盛章も被り吟についてはそれほど詳しい解説をしていない。

被り吟について詳細に分析し、解説しているのは大湾清之である。大湾は金武良仁、古堅盛保、宮里春行など、先達の歌を分析した結果をもとに、被り吟となる勘所進行に法則性を見出した。大湾の著書『琉球古典音楽の表層』の中でも被り吟について触れているが、2020年3月に行われた第五回大湾清之研究発表会のパンフレットでは具体的な例を挙げ、「〔五尺〕〔工尺〕〔上老〕〔四老〕〔工老〕などの勘所進行を被り吟と言います」と解説している。

ここからは大湾の解説を参考に、概念図を使用しながら被り吟の解説を行う。被り吟は、女絃から中絃へと勘所が移動する場合や、中絃から男絃へと勘所が移動する場合に用いる吟法である。

具体的には〔五尺〕〔工尺〕〔上老〕〔四老〕〔工老〕などの勘所進行の時には被り吟となるのが原則である。

図3-44は、三線の勘所を上から見たイメージ図である。図を見ると〔五尺〕〔工尺〕は女絃から中絃への移動、〔上老〕〔四老〕は中絃から男絃への移動であることが分かる。

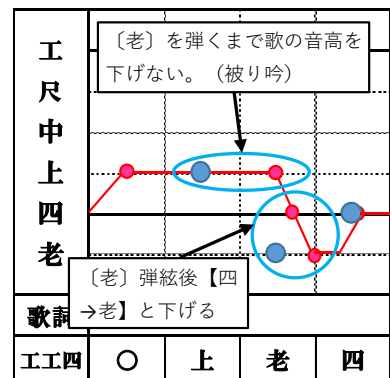


つまり、奥側の絃から手前側の指圧

絃に移動する時に被り吟となるのである。富原の「布団を引被る様に扱ふ吟」という解説は、図中の矢印のような勘所進行の方向性を示したものであると考えられる。三線の調絃が本調子の時は、基本音階が【合—老—四—上—尺—工—五—七】であるので、〔五尺〕〔工尺〕〔上老〕〔四老〕という勘所進行が多いが、勘所の位置に限らず、奥の絃から手前の絃へと勘所が移動する時には被り吟の意識が働くと言って良い。〔工老〕という勘所進行は多くないが、奥側の絃から手前の指圧絃へと、絃を越えて勘所が移動しているので、被り吟の意識が働くのである。

被り吟にするというのは、歌の音高を下げないということである。歌は音階順に進行するので、勘所進行が〔上老〕の時でも歌は【上】から【老】へと音階を飛ばすのではなく、【上→四→老】と音階順に進行するのが原則である。しかし、〔上〕から〔老〕の弾絃までの間に被り吟の意識が働くと、〔老〕の弾絃までは歌の音高を下げずに【上】の音高を保ったまま伸ばし、〔老〕の弾絃後に【四→老】と素早く音高を下げるのである（図3-45参照）。

図3-45：〔上老〕における被り吟



つまり、「音高を下げない」というのが被り吟であり、このことは〔上老〕と同じく中絃から男絃への移動である〔四老〕でも同じことが言える。また、〔工尺〕〔五尺〕は女絃から中絃への勘所進行があるが、これも同様に被り吟となる。

歌詞付けの有無や曲のテンポによっては被り吟にならない事もあるが、〔四老〕〔上老〕〔工尺〕〔五尺〕〔工老〕などの勘所進行の時には被り吟にするのが原則ということに変わりはない。金武良仁の録音記録では、《早作田節》2行9段、3行1段など、〔上老〕という勘所進行を被り吟にしていることが確認できる。

次に、渡吟について見ていくことにする。被り吟の勘所進行は〔五尺〕〔工尺〕〔上老〕〔四老〕〔工老〕などであるが、間に丸拍子を加えた〔五〇尺〕〔工〇尺〕〔上〇老〕〔四〇

老〕〔工〇老〕という勘所進行の場合は渡吟になる。渡吟となる勘所進行は、被り吟と同じく絃を越えて奥側の絃から手前の指圧絃への進行である。渡吟は演奏時間が長く楽曲の規模が大きい曲には頻繁に出てくるので、特に重要な旋律の型だと言える。

渡吟における歌旋律の特徴は、丸拍子の所で抑揚を付けることである。例えば〔工〇尺〕という勘所進行の時、絃音追行の原則通り（追行吟）であれば図 3-46 のように、歌は絃の音を追いかける様に進行する。しかし、多くの場合は図 3-47 のように、丸拍子の所で一度歌に抑揚を付けて進行する。これが渡吟である。富原は「鳥が飛ぶ前に体をかがめるように」（富原 1973[1934]：90 頁）と例えているように、遠くにジャンプする際、膝を屈めて勢いを付けるように、歌に勢いをつけながら絃から絃へと渡るのである。金武良仁の録音記録で確認しても、こうした勘所進行の所では渡吟になっていることが多い。

図3-46：原則通りの吟法（追行吟）

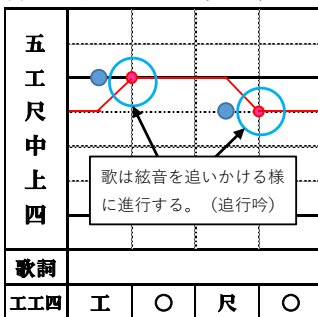


図3-47：渡吟

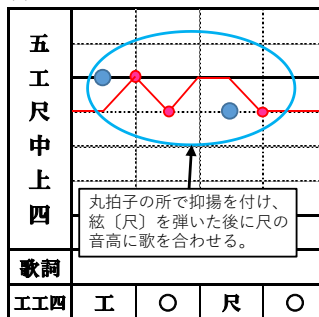
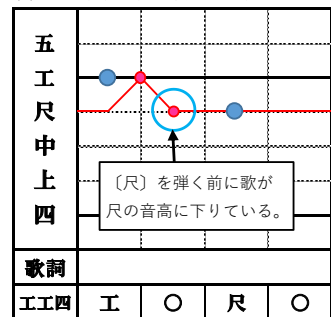


図3-48：絃音追行の原則から外れた吟法

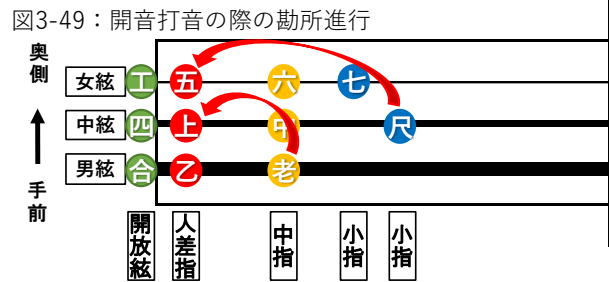


しかし近年では図 3-48 のように、絃を弾く前にその絃音に歌の音高を下げる吟法を耳にする機会が増えている。仮に渡吟となっていなくても、図 3-46 のような吟法であれば原則通りの吟法と言えるが、図 3-48 のような吟法は、最も基本的な原則である絃音追行の原則からも外れてしまっている。このような吟法になってしまう原因は、渡吟を認識していないからだと考えられる。

絃音に歌の音高を合わせながら旋律を動かすのが一番単純であり、簡単な歌い方であるが、古典音楽の多くは絃音と歌をずらしながら進行するのが原則である。そこにまずひとつ難しさがあるが、渡吟はさらに抑揚を付けることになる。斉唱で歌う際などでは特に、他の人と歌がずれてしまいそうになるので、抑揚を付けるのは勇気がいるものである。そのため、渡吟を認識していないと自信を持って抑揚を付けることが出来ず、つい先の絃音を取ってしまうことになるのである。

渡吟は旋律の動きがゆっくりである為、渡吟にしているのとしていないのとは旋律の

動きに大きな差が生まれてしまう。昔節などの大曲では頻繁に登場する旋律の型であるので、修飾吟の中でも非常に重要な吟法であると言える。しかも渡吟は、難しい技巧を要する訳ではなく、単純に旋律を動かすだけである為、渡吟の



存在を知っていれば誰にでも習得できる吟法である。問題は渡吟となる勘所進行を理解する事だけなので、早急に対処する必要があると考える。

(2) 「開音打音」

「開音打音 (かいおんうちおと)」とは、〔老○老上〕〔尺○老五〕などの勘所進行の時に見られる〔老〕の打音のことを言う。男絃から中絃、中絃から女絃など、渡吟とは逆に手前から奥へと勘所が移動する時には、間に〔老〕などの打音を打って進行する事が多い。この際、打音を打つのと同時に歌の音高を上げるが、音高を上げることを「開く」と言い、「音高を上げる役割の打音」という意味でこの名前が付けられていると考えられる。つまり、手前から奥への勘所進行に丸拍子を挟む場合は、〔老〕の打音を入れ、そこで歌の音高を上げてから進行するというのが開音打音の旋律型である。

富原守清は開音打音という言葉を使用していないが、〔○老上〕という勘所進行についての説明で「丸拍子は前に投げ、老の打手で打ち上げて上に移る」(富原 1973[1934] : 101頁)としている。また比嘉盛章の「昔節の中に盛んに現れてくる四老上又は○老上の吟は、特にこれを「開音打音」と称し、四又は○を赦し吟にし、而して、老を打って上に移るもので、(…中略…) この開音打音という名称は松村真信先生の命名で、僕は宮城嗣長先生に教えて貰ったが、我が安富祖流にはかかる特別の名称はないようである」(比嘉掬水「琉球音楽一夕話」宮城嗣幸『琉球古典音楽の源流』1996 : 783-784 頁)という言葉からも、安富祖流ではそれまで開音打音という命名はされていなかったようである。

ただ、富原の「丸拍子は前に投げ、老の打手で打ち上げて上に移る」という解説は、比嘉の「四又は○を赦し吟にし、老を打って上に移る」という解説と合致しており、共通の名前はなかったものの、安富祖流においても共通して使われていた吟法だということが分かる。

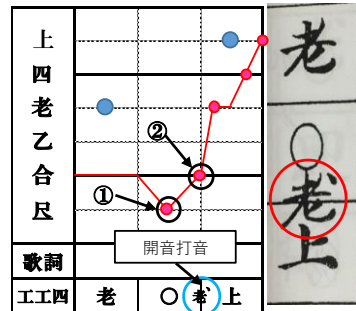
開音打音については大湾清之の解説が詳しい。『琉球古典音楽の表層』の中でも 446 頁

から459頁まで、実例を挙げながら解説している。ここでは大湾清之の解説を参考に、概念図を用いて開音打音についての解説を行うことにする。

まず、富原の「丸拍子は前に投げ」という解説と、比嘉の「○を赦し吟にし」という解説は、丸拍子の所で音高を下げるという意味である。比嘉の言う「赦す」というのは絃の張力を緩めるのと同じで、歌の強さを少し緩めるということである。

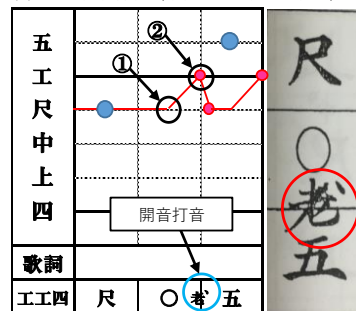
図3-50は〔老○老上〕の時の歌の動きを示した概念図であるが、図中の①で歌の音高が【尺】に下がっている。これが赦すということである。富原の「前に投げ」という表現は三線を持つ左手の動きの事を言っており、丸拍子の所で左手を前方に出し、その動きに合わせて歌の強さを緩めるのである。その後は、富原が「老の打手で打ち上げて上に移る」と言っているように、〔老〕の打音を打つと同時に歌の音高を上げるのである。図中の②では、〔老〕の打音と同時に歌の音高が【合】に上がっている。

図3-50：開音打音（男絃から中絃への移動）



また、図3-51の〔尺○老五〕は中絃から女絃への勘所進行であるが、〔老○老上〕と同じように、〔老〕の打音を打つと同時に歌の音高を上げる。ここでははっきりと1音下がっている訳ではないが、①で歌の張力を緩めてから②で音高を上げるのである。〔老○老上〕と〔尺○老五〕は、いずれも人差指の指圧絃への移動であるが、このような勘所進行の時に開音打音が使われる事が多い。

図3-51：開音打音（中絃から女絃への移動）



富原は〔○老上〕での解説以外にも、〔老〕〔尺〕の打音について「打ち上げる」ということを強調している（富原 1973[1934]：96頁）。ただし、〔老〕〔尺〕に限らず打音や掛音など、俗に「中吟拍子（なかぢんびょうし）」⁷¹と呼ばれている手は、歌の音高を上げるだけでなく、歌の音高を下げたり、アクセントを付ける役割にも使用される。そのためか、近年では開音打音の〔老〕が打ち上げられず、打手と共に音高を下げていることがあるが、富原が強調しているように、開音打音の〔老〕は打ち上げるための手である。金武良仁の

⁷¹ 工工四の五分線上に記される打音や掛音などの装飾音に対する俗称。これらに対する通称は無く、富原は「小手（くうでー）」や「中間手（なかぢんでー）」と呼び、金武良章は「中吟拍子（なかぢんびょうし）」と呼んでいる。

録音記録を聴いてもそれは確認できる。

3-2-2 同一絃での勘所進行

ここでは、中絃〔上〕から中絃〔尺〕への勘所進行や、女絃〔五〕から女絃〔七〕への勘所進行など、同一絃での勘所進行に見られる旋律の型について解説する。

(1) 「張り抑え」

「張り抑え」について富原守清は、「上尺は張り抑へといって上の揚音を大きく開いて尺を抑へる」(富原 1973[1934]:97 頁)と解説している。この解説に対して大湾清之は、「上の揚音」とは上の音高のこと。「大きく開いて」は強勢部。「尺を抑える」というのは、尺を抑えこんで尺の影響を受けないということで、上の音高のまま強勢部を保って尺の勘所を抑えるということ。つまり音高は揚げないということである」(大湾 2002 : 412 頁)としている。

富原は、修飾吟の中にこの「張り抑え」という吟法を含んでいない。紹介されている修飾吟の中で、張り抑えに近い名称は「張吟」と「抑え吟」である。張吟は「揚音の切先を急に開いて移る」(富原 1973[1934]:90 頁)と解説し、抑え吟は「力を抜き反動をかけて抑へる」(富原 1973[1934]:89 頁)と解説されている。

これらの解説をヒントに考えてみると、張り抑えの「張り」とは歌に強勢を与えることであり、「抑え」とは音高を下げることで、少なくとも音高は上げないということだと考えられる。したがって〔上尺〕における張り抑えとは、〔上〕の弾絃後、歌に強勢を与えながら(弱めずに)、〔尺〕の弾絃時にかけて歌の音高を下げる、もしくは音高を維持するということになる。抑え吟とは、力を抜いてから抑える、即ち歌を弱めてから歌の音高を下げるのであるが、張り抑えは張ってから抑えるので、歌に強勢を与えてから歌の音高を下げる。少なくとも歌を弱めないということである。

次に、概念図を使って張り抑えの解説を行う。富原は〔上尺〕という勘所進行が張り抑えだと言っているので、〔上尺〕という勘所進行となっている箇所を抜き出し、金武良仁の吟法を調査した。図 3-52 は、《かぎやで風節》7 行 5 段〔上尺工〕における金武良仁の吟法を示した概念図であり、図 3-53 は、同様の箇所を仮に追行吟で歌った場合の歌旋律の動きを示した概念図である。

◆「張り抑え」と「追行吟」の比較Ⅰ

《かぎやで風節》7行5段

図3-52：張り抑え（金武良仁の吟法）

図3-53：追行吟（絃音追行の原則通り）

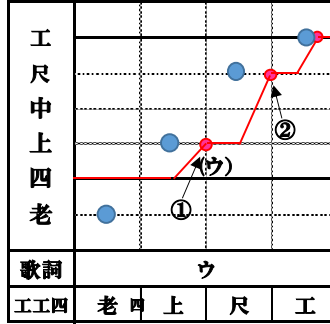
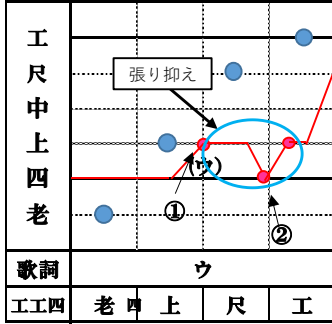


図 3-52 金武良仁の吟法は、〔上〕の弾絃後、①で歌の音高を【上】に上げ、〔尺〕の弾絃後、②で【四】に下げ、再び【上】に戻してから〔工〕を弾いている。①の後、【上】の音高を維持している真っ直ぐの横線が「張り」の部分であり、音高を下げていく②が「抑え」の部分である。それに対して図 3-53 の追行吟で歌った場合は、〔上→尺→工〕という絃音を追いかけるように、歌も【上→尺→工】と進行する。両図を比較すると、〔尺〕の弾絃後、②のポイントの音高に大きな違いがあることが分かる。現在の歌では、ここまではっきりと②のポイントで歌の音高を下げることはあまりないが、金武良仁の歌でははっきりと張り抑えの吟法を感じる事が出来る。

◆「張り抑え」と「追行吟」の比較Ⅱ

《仲間節》3行1段と1行9段

図3-54：張り抑え 《仲間節》3行1段

図3-55：追行吟 《仲間節》1行9段

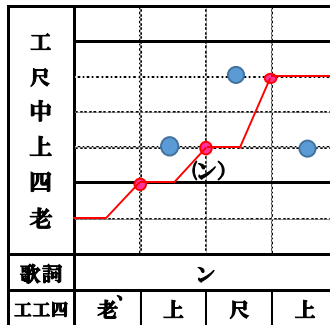
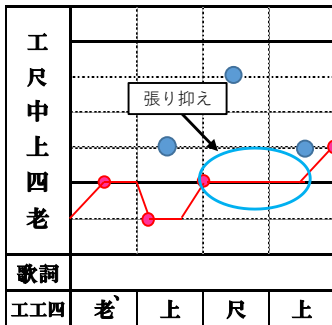


図 3-54、55 は金武良仁の《仲間節》における張り抑えと、追行吟を比較したものである。この 2 つの勘所進行は全く同じであるが、歌い方が異なる。図 3-54 は《仲間節》3 行 1 段の部分であるが、〔上尺上〕の間の歌の音高が真っ直ぐ伸びている。大湾の言う「尺の影響を受けない」「音高は揚げない」とはこのことであり、歌の音高を【上】に上げず【四】の音高を維持する。

それに対して図 3-55 の《仲間節》1 行 9 段では、〔上尺〕の弾絃後に、【上】→【尺】と歌をその絃音に合わせている。〔尺〕の弾絃後に歌を【尺】の音高に合わせており、大湾の言葉を借りると、「尺の影響を受けている」となる。この部分が、張り抑えにした図 3-54 の吟法と大きく違う点である。

図 3-52 の《かぎやで風節》7 行 5 段のように歌の音高を下げるという動きは見られないが、絃音に合わせて歌の音高を下げずに維持しているのは、張り抑えの意識によるものである。つまり張り抑えには、歌の音高を下げるという意味以外に、音高を上げずに維持するという意味が含まれているのである。絃音に合わせて音高を順次上げる追行吟の方が簡単である為、意識的に歌わないと図 3-54 のような歌い方にはならない。

◆〔上尺上〕と〔上〇上〕の違いによる吟法の比較

図3-56: 《かぎやで風節》3行7段〔上尺上〕

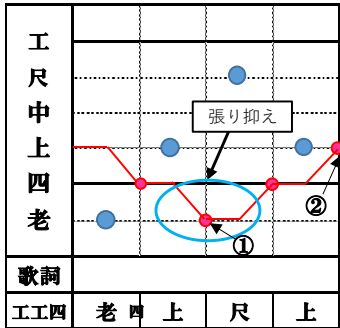


図3-57: 《金武節》5行3段〔上〇上〕

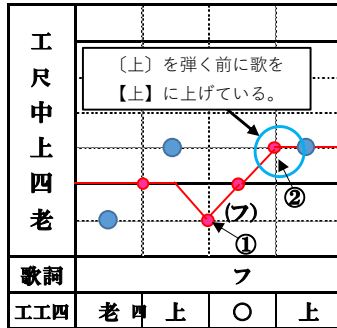
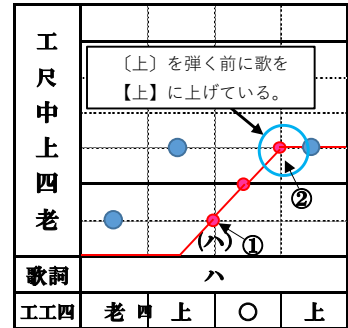


図3-58: 《白瀬走川節》2行3段〔上〇上〕



次に、〔上尺上〕と〔上〇上〕という 2 つの勘所進行による歌の違いを比較する。〔尺〕の有無によって、歌はどのように変化するのでしょうか。この 2 つを比較することによって、〔尺〕の役割を明らかにすることが出来る。

図 3-56 は《かぎやで風節》3 列 7 段の〔上尺上〕における吟法を示した概念図であり、図 3-57 と図 3-58 は《金武節》5 列 3 段と《白瀬走川節》2 列 3 段の〔上〇上〕の吟法を示した概念図である。それぞれの図にある①は〔老〕の絃音に歌の音高を合わせて歌を【老】に下げるポイント、②は〔上〕の絃音に歌の音高を合わせて歌を【上】に上げるポイントである。

図 3-56 《かぎやで風節》では張り抑えの吟法を用いている。①で歌を〔老〕の絃音に合わせて後、〔尺〕の弾絃まではそのまま【老】の音高を維持している。この部分が張り抑えである。張り抑えにしている為、〔尺〕弾絃時の歌の音高は【老】であり、〔上〕

の絃音に合わせる②のポイントは2回目の〔上〕を弾いた後となる。

一方で、図 3-57 《金武節》と図 3-58 《白瀬走川節》の〔上〇上〕の場合は追行吟になっている。つまり、①は弾絃した〔老〕の絃音に歌の音高を合わせているのであり、②はその後の〔上〕の絃音に歌の音高を合わせているのである。

このように、〔上尺上〕と〔上〇上〕では吟法は大きく異なる。これは、〔上尺〕に「張り抑え」の意識が働くためである。「抑える」という意識は、歌の音高を下げるという役割だけでなく、歌の音高を上げないという役割となることが多い。三線の音高が〔上〕から〔尺〕へと上行するのに対して、歌が上行していない箇所はすべて〔上尺〕における張り抑えの意識が働いていると考えて良い。

張り抑えの吟法は、二揚調子の楽曲の〔五七〕という勘所進行でも用いる。二揚調子では、中絃〔四〕が本調子の〔合〕の役割となる。そのため、二揚調子の〔五七〕という勘所進行は、本調子の〔上尺〕と同じように張り抑えとなるのである。

◆二揚調子における〔五七〕の「張り抑え」

図3-59：《干瀬節》1行11段

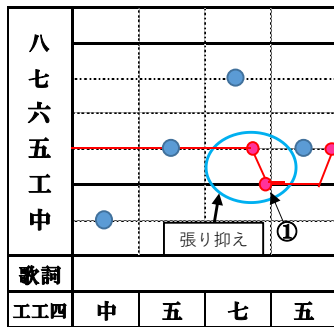


図3-60：《子持節》2行11段

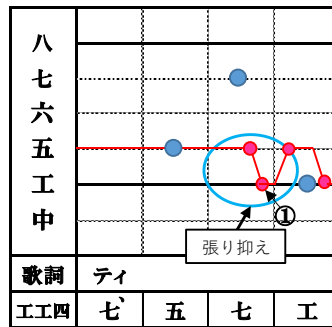


図 3-59 は《干瀬節》1 行 11 段、図 5-60 は《子持節》2 行 11 段における〔五七〕の張り抑えを示した概念図である。〔五七〕の弾絃時には歌の音高を【五】で維持し、①のポイントで【工】に下げている。この時の、音高を維持してから下げるという吟法が張り抑えである。なお『琉球音楽考』では図 3-60 《子持節》の〔五七〕について、「此所は所謂くんばいと称せられる難所である」（富原 1973[1934]：125 頁）と解説がある。「くん張」については、「吟を立てたまま、張っておいて動かさない事」（富原 1973[1934]：93 頁）との解説がされている。〔五〕から〔七〕の弾絃までの間は歌の張力は緩めず、音高も変えずに維持させるということである。

(2) 「張り起し」

「張り起し」は、本調子曲の〔尺上〕や二揚曲の〔七五〕という勘所進行の時に用いる吟法である。左手の指の動きは、張り抑えの〔上尺〕〔五七〕とは逆の動き、即ち小指の指圧絃から人差指の指圧絃へと移動する。富原守清の解説では「尺上は張り起しといって尺の揚音を大きく開いておこし」（富原 1973[1934]: 97 頁）とあり、これに対して大湾清之は「尺の揚音」というのは尺の音高のこと。「大きく開いて」は強勢部を与えてということ。「起こし」は音高を一音階揚げること。つまり、歌の音高を尺音から工音に揚げて、それから「上」を弾くということである」（大湾 2002: 412 頁）と補足解説している。

張り起しとは、「張吟」と「起し吟」が組み合わされた吟法であると考えられる。張吟の「張る」とは、歌に強勢を与えることであり、起し吟の「起す」とは、歌の音高を上げる、弾いた絃音に合わせて歌の音高を上げるという意味がある。したがって〔尺上〕や〔七五〕における張り起しとは、〔尺〕または〔七〕の弾絃後、歌に強勢を与えながら（弱めずに）移行し、〔上〕または〔五〕の弾絃時にかけて歌の音高を上げる歌い方ということになる。

◆「張り起し」本調子と二揚調子

図3-61: 《本散山節》1行10段

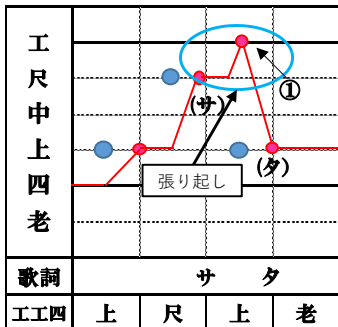


図3-62: 《本散山節》1行10段（追行吟の場合）

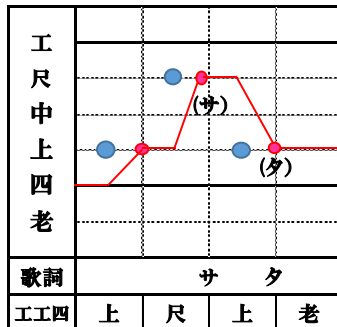
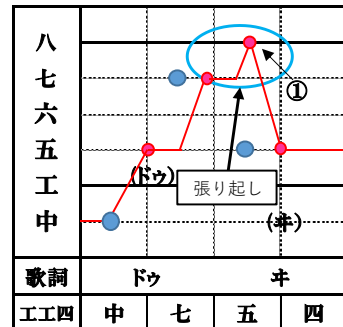


図3-63: 《浜千鳥節》（二揚調子）3行5列



次に、概念図を使って張り抑えの解説を行う。図 3-61 は《本散山節》1 行 10 段における張り起しを示し、図 3-62 は同箇所を仮に追行吟にした場合の吟法を示している。図 3-61 で、歌の音高を上げているポイント①の辺り（円で囲った部分）が張り起しであり、大湾清之の解説にある「歌の音高を尺音から工音に揚げて、それから「上」を弾く」は、このような歌い方を言っている。

同様の箇所を、仮に追行吟で歌うと図 3-62 のような吟法になる。絃音追行の原則通

りであるため、これでも安富祖流の流儀からは外れていないが、張り起しにすることでより安富祖流らしさのある歌となるのである。

また、図 3-63 は二揚調子の楽曲における張り起しの例である。〔七〕の弾絃後、【七】の音高へと歌を上げ、〔五〕の弾絃に合わせて歌の音高を【八】まで上げてから【五】に下げる。この吟法は、図 3-61《本散山節》の概念図にしめした吟法と類似している。二揚調子にすると〔工〕が本調子の〔四〕と同じ役割となるため、二揚調子の〔五七〕は本調子の〔上尺〕と同様に張り起しとなるのである。

◆「張り起し」と「追行吟」の比較

図3-64: 《かぎやで風節》9行10段(張り起し)

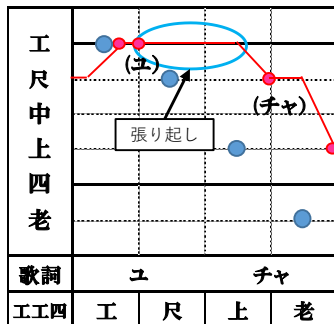


図3-65: 《コティ節》15行10段(追行吟)

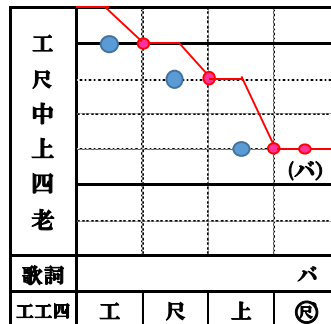


図 3-64、65 は、〔工尺上〕という勘所進行時における吟法を比較した概念図である。図 3-64 《かぎやで風節》では、〔工〕の弾絃後に歌の音高を【工】にあげ、〔上〕を弾くまで【工】の音高を維持している（円で囲った部分）。それに対して図 3-65 《コティ節》では、〔工→尺→上〕の弾絃に合わせて歌の音高も【工→尺→上】と下げている。

図 3-64 《かぎやで風節》の例のような吟法となるのは、張り起しの意識によるものである。絃音に合わせて音高を順次下げる追行吟のほうが簡単である為、意識的に歌わないと張り起しにはならない。

このように、張り起しは歌の音高を上げることのみを意味するものではなく、音高を下げずに維持するという歌い方にも繋がる歌の誘導法である。原則通りに絃音を追いかけて歌を進行させた方が、絃音とのずれが生じないので自然であるが、ここを張り起しにすることで安富祖流らしさが生まれるものと考えられる。

3-2-3 音階を飛ばす勘所進行

前述したように、安富祖流の吟法は「音階順に進行する」というのが原則である (3-1-1-

(2) 参照)。しかし時には、音階を飛ばして歌うことがある。そういった箇所は通常の歌の流れとは違う為、その楽曲における特別な箇所となり、楽曲の印象を決める効果がある。このような箇所にも、特殊な吟法としての名前が付けられている。ここでは、音階を飛ばして下行する場合と、音階を飛ばして上行する場合に分けて解説する。

(1) 「ケーイ越し」

安富祖流音楽における歌に関する原則の一つに、基本音階【合→老（乙）→四→上→尺→工】の音階順に進行するというものがある。ただ、部分的にこの原則から外れ、音階を飛ばして歌を上行させる場合がある。「ケーイ越し」と呼ばれる吟法がそれである。

ケーイ越しについて富原守清は「仲節の終にある七のように五の音から直ちに七の音に飛んで歌われる事もあるが、こういう事は極めて稀であって特別に「ケーイグシ」という名称がついて居る位である」（富原 1973[1934]：81 頁）と語っている。

図3-66：《仲節》83行1段

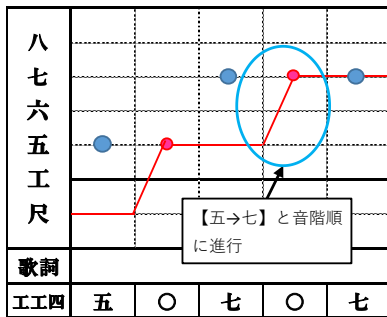


図3-67：《仲節》57行5段

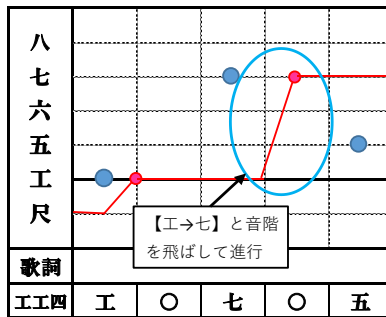


図 3-66 は、富原が解説している「仲節の終にある七のように」に該当する《仲節》83 行 1 段の概念図である。なお、《仲節》の伝承は安富祖流では途絶えてしまっている為、野村流音楽協会の『声楽譜附野村流工工四 中巻』（2002 年）に記載されている声楽譜に基づいて概念図を作成した。図 3-66 では、〔七〕の弾絃後、【五】から【七】へと歌の音高を上げているが、おそらく富原は、この箇所について言っていると推測できる。

しかし、本論文の 3-1-1-(2) でも述べたように【五】(レ) から【七】(ファ) への進行は、琉球音階においては順次進行しているのであって、音階を飛ばしている訳ではない。このことについては、大湾清之が「「ケーイ越し」への疑問」（大湾 2002：285 頁）として指摘しており、その他の楽曲において【五】から【七】へと歌が進行する例は《辺野喜節》や《アガサ節》など他にも見られる。したがって大湾が指摘するように、この箇所をケーイ

越しと呼ぶことは出来ないとする。ただ、《仲節》には図 3-67 のように【工】から【七】へと歌の音高を上げる箇所があり、これは音階を飛ばしているのでケイ越しだと言える。

図3-68：《金武節》6行9段(ケイ越し)

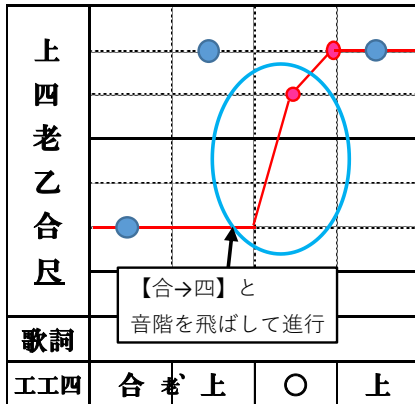
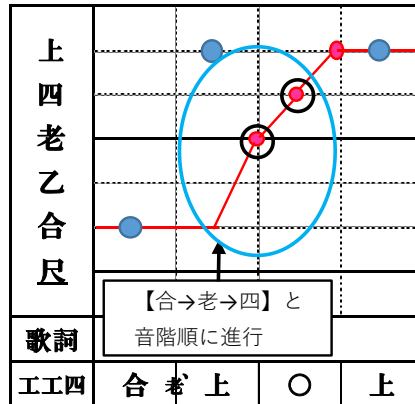


図3-69：《金武節》6行9段(現在の吟法)



また、図 3-68 は《金武節》6列9段におけるケイ越しを示した概念図である。富原はこの部分について「ヤネヤシの次の丸拍子はケイ越しと言って合の音から直ぐ四上の高さに飛ぶ」（富原 1973[1934]：107 頁）と語っている。図 3-68 では丸拍子の所で歌の音高を【合】から【四】へと一気に上げているが、このように、音階を飛ばして歌うとケイ越しになる。

ただ、この箇所における現在の吟法は、図 3-69 に示したような吟法である。つまり、【合→四】ではなく【合→老→四】と、音階順に歌を進行させているのである。『声楽譜附野村流工工四』（2002 年）にも図 3-69 と同様の吟法が記載されている。《金武節》の録音記録は、金武良仁、古堅盛保ともに残っていないため宮里春行の録音記録で確認してみたが、宮里春行もケイ越しにはせず、音階順に音高を上げて歌っている。

安富祖流において、ケイ越しという吟法がどれ程浸透していたのかは定かではないが、音階順に歌を進行させるという原則に対して、音階を飛ばして歌を上行させる場合はケイ越しとして区別しておく必要があると考える。

(2) 「左吟」

「左吟（ひだりぎん）」について富原守清は「抑音を軽くする爲め左斜に抑える」（富原 1973[1934]：92 頁）と解説しているが、感覚的な表現であるため、富原が何を言いたかったのか、その本意は分からない。ただ左吟の場所については、《赤田風節》の解説で示され

ているので、現在の歌などと比較することである程度想像することが出来る。

富原が指摘している左吟の場所は《赤田風節》の歌い出し部分で、富原は「サアの下にある拍子の抑揚は浅く、アカの下にある拍子の抑揚は深いタは抑音を軽くする爲めに左斜に据ゑる、所謂左吟である」（富原 1973[1934] : 119 頁）と解説している。

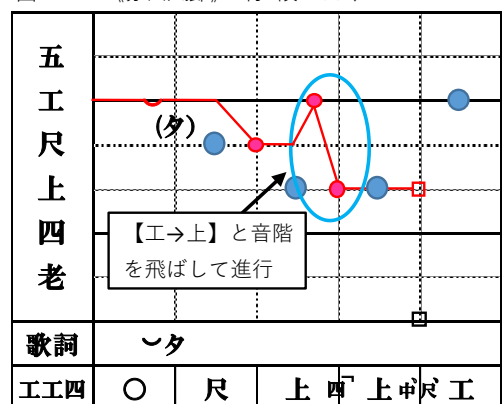
大湾清之は富原の解説を受けて次のように解説している。「左とか、斜めということに特別な意味はない。通常とは違うという程度の意味である。通常は旋律の動きを説明するために、右斜めに突く、右斜めに当てる、右回し、右旋、右廻しに揉み上げる、というような言葉を用いる。したがって、左というのはそれとは違う、つまり旋律の揚げ下げを伴わない、あるいは、たとえ揚げ下げがあるにしてもそれが非常に浅いということの意味する」（大湾 1973[1934] : 380 頁）。

つまり大湾は、左という言葉に〈通常とは異なる〉という意味がある為、左吟を通常とは異なる例外的な歌い方として解釈しているのである。これは鋭い指摘といえる。確かに、沖縄方言の「フィジャイヌーディー」は直訳すると「左の手」であるが、「音痴」「調子はずれ」という意味で使われる。大湾の言うように、富原の解説には「右」という言葉が多く使われていることから、「左」という言葉を「通常とは違う」という意味で使用しているように推測できる。また、大湾清之第2回研究発表会⁷²のパンフレットでは「例外的に音階を飛ばす場合には、上昇の場合を階越（ケーイグシ）、下降の場合を左吟（フィジャイジン）などと呼びます」と解説している。

図3-70は、《赤田風節》3行2段における宮里春行の吟法を示した概念図である。《赤田風節》は、残念ながら金武良仁の録音記録は残っていない。富原の「タは抑音を軽くする爲めに左斜に据ゑる、所謂左吟である」という解説の本意は分からないが、[尺上]の後、【工】から【上】へと音階を飛ばして歌の音高を下げている。おそらくこの吟法を左吟と言っているのではないだろうか。

なお、現行の『安富祖流工工四』では、「タ」の仮名付けの前にノド掛け（喉を圧迫して抑揚を付ける吟法）の記号が記されており、現

図3-70：《赤田風節》3行2段の左吟



⁷² 「大湾清之研究発表会 ―安富祖流昔節の神髄Ⅱ―」2016年6月、浦添市てだこホール。安富祖流の《仲節》は伝承が途絶えているが、大湾は演奏理論を根拠にし、同曲を復元演奏している。

在の歌では、そこに深いノド掛けが用いられている。しかし、1935年に出版された古堅盛保編纂の工工四にはノド掛けの記載がない。そのことから大湾は、「左吟がいつのまにかノド掛けに替わったのであろう」（大湾 2002：381頁）として結んでいる。

◆音階を飛ばしての進行例《首里節》《昔蝶節》

図3-71：《首里節》11行4段

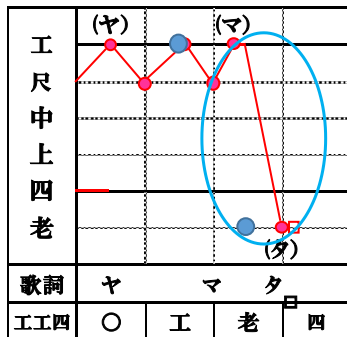
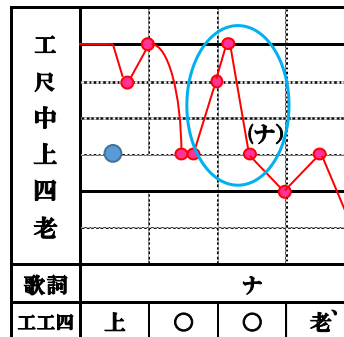


図3-72：《昔蝶節》40行6段



《赤田風節》以外にも、音階を飛ばして歌を下行させる箇所はある。図3-71《首里節》11行4段）や図3-72《昔蝶節》40行6段などである。富原の解説ではこれらの箇所には触れられていないが、これらは音階順に進行するという原則から外れており、明らかに例外的な吟法である。したがって、原則と区別し、これらの吟法を伝承していくためにも、名前を付ける必要があると考える。

富原による左吟の解説が感覚的であること、金武良仁の録音記録が無いことから、かつての左吟がどのような歌唱法であったのか、正確なことは分からない。しかし現在、音階を飛ばして歌の音高が進行するという特殊な吟法が伝承されていることは確かであり、その吟法に名前が付けられていないのであれば、大湾が指摘しているように、音階を飛ばして下行させる吟法のことを「左吟」として認識することが適切ではないだろうか。

歌が音階を飛ばして進行する場合、上行の場合を「ケーイ越し」とし、下行の場合を「左吟」とするという大湾の解説は非常に分かりやすく、安富祖流の音楽を体系的に理解するためにも有効な解釈法であると言える。

(3) 「引き吟」と「なまり吟」

「引き吟」とは、「ケーイ越し」や「左吟」と同じく音階を飛ばして歌を下行させる吟法である。引き吟の特徴は、音階を感じさせないように、滑らかに歌を下降させるということである。

富原の解説には「うへに起こさないで手前に引き寄せる吟」（富原 1973[1934]：90 頁）とあり、比嘉盛章の解説には「吟が二拍子若しくは三拍子の短時間に於いて一オクターブ下行する場合に、吟の進行に少しの結節も与えず例えば、西洋音楽のスラーの掛ったレガード奏法の如く流暢に下行せしむることがある。之を引き吟と称し呼気を漸次に弱くしつつ吟を下行せしむるのである」（比嘉 1939：111 頁）とある。

大湾清之は、富原と比嘉の解説をまとめて「つまり引き吟は、ある二つの絃の間で歌の旋律が一オクターブあるいは音階の高いところから低いところへ一気に下降することを言う」（大湾 2002：354 頁）とし、具体的には《散山節》《遊子持節》《首里節》《昔蝶節》《瓦屋節》などで引き吟を用いると解説している。

◆「引き吟」と「なまり吟」の比較

図3-73：《瓦屋節》4行1段

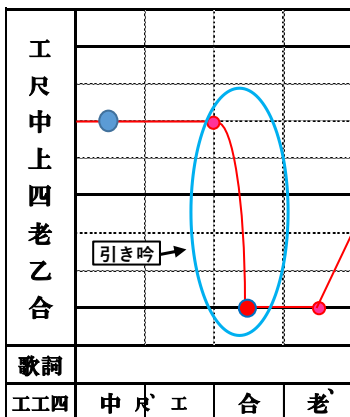


図3-74：《首里節》22行12段

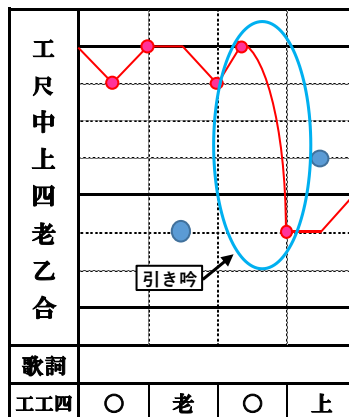


図3-75：《諸屯節》12行2段

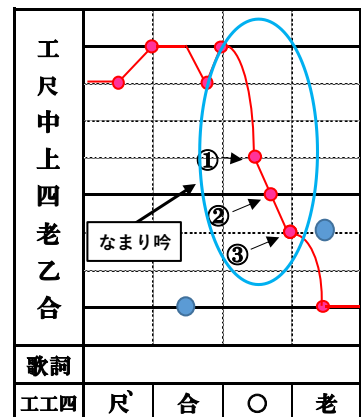


図 3-73 は《瓦屋節》4 行 1 段、図 3-74 は《首里節》22 行 12 段における引き吟を示した概念図である。図中の円で囲った、歌の音高が大きく下行している箇所が引き吟である。

《瓦屋節》では、【中→上→四→老→合】という音階順ではなく、【中】から【合】まで一気に下降しており、《首里節》では、【工→尺→上→四→老→合】という音階順ではなく【工】から【老】まで一気に下降している。この時、歌を心持ち弱めながら滑らかに下行させるのが引き吟の特徴である。

それに対して、図 3-75 は《諸屯節》12 段 2 行における「なまり吟」を示した概念図である。《瓦屋節》や《首里節》の引き吟と比較すると、なまり吟は①②③と音階を経て下行している点異なる。富原の解説では「なまり吟とは高音部から低音部に向って順次下降せしめる事」（富原 1973[1934]：91 頁）とあり、大湾は「二つの絃の間で歌の旋律が一オ

クターブあるいは音階の高いところから低いところへ、しかも音階音を順序よくしっかりと捉えながら下降することである。その際、それぞれの音階音ごとに強勢部を与えながら下降するという特徴がある」(大湾 2002 : 375 頁) と解説している。

つまり、引き吟となまり吟とは、高音部から低音部へと音高差のある箇所において、歌を一気に下行させる時に用いる吟法である。そのうち、歌を弱めながら滑らかに下行させるのが引き吟であり、歌を強めながら音階順に下行させるのがなまり吟だということである。

安富祖流では、図 3-75 の《諸屯節》12 段 2 行の他に、《諸屯節》24 段 6 列でもなまり吟が用いられている。しかし、野村流においては両箇所共に安富祖流で言うところの引き吟になっており、なまり吟に相当するような吟法は見られない。その意味では、なまり吟は安富祖流音楽の特徴的な吟法と言える。

3-3 まとめ

本章では、先行研究に自身の見解を加え、演奏理論を〈原則〉と〈原則の展開〉に分類することで体系的に示した。原則には、①歌の旋律に関する一般原則、②歌い出しの原則、③単音に関する原則がある。

まず、①歌の旋律に関する一般原則には「絃音追行の原則」と「音階順に進行する」という原則がある。これらの原則は非常に基本的なことであるが、演奏理論の核となる最も大切な原則であると言える。金武良仁の歌は、常に三線の絃音を追いかける様に進行しており、上行・下行いずれの際も、基本音階「ドミファソシド」もしくは「ドレファソシド」の順に進行していることが確認できた。

次に、②歌い出しの原則には「歌い出し誘導音よりも低い音高から音階順に進行する」という原則がある。そしてさらに、誘導音、仮名数、仮名付けの位置によって、歌い出しの音高が決まる。歌い出しの音高は、基本的に誘導音と歌い出しの仮名数で判断できる。1 仮名で歌い出す際は、誘導音の 1 音階音下の音高が歌い出し音となり、2 仮名で歌い出す際は、誘導音の 2 音階音下の音高が歌い出しの音高となる。ただし、2 仮名で歌い出す時であっても誘導音が指圧絃の場合は、誘導音の 1 音階音下の音高が歌い出しの音高となることが多い。

最後に、③単音に関する原則には、開放絃の「抑跳ね」と「居し吟」、指圧絃の「抑え吟」と「起し吟」という原則がある。さらに指圧絃には、使用する指によって吟法の強さや速

度が異なるという特徴がある。各勘所に対するこれらの意識は、安富祖流らしい波のうねりのような強弱を伴った吟法を生み出すもととなっている。

安富祖流音楽にはこのような原則があり、長い年月をかけて歌い継がれる過程で、そこからさらに様々な吟法が確立されてきたと考えられる。それが〈原則の展開〉である。原則の応用と言う事も出来るが、この原則の展開にも様々な種類がある。その中でも、代表的なものが勘所進行によって決まる吟法である。

勘所進行のパターンには、勘所が絃を越えて移動するパターンと、同一絃で移動するパターンがあるが、勘所進行のパターンによって吟法が確立されている。「渡吟」「被り吟」「開音打音」「張り起し」「張り抑え」などがその代表例である。富原守清が「修飾吟」として紹介した吟法にはその他にも「波突吟」や「緩吟」など数種類があるが、これらは原則が連続したものや原則のバリエーションであるので、本章では演奏理論の核となる吟法のみを取り上げた。また、ここで取り上げた吟法は変化しやすく、金武良仁の吟法と現代の吟法とに違いが目立つ箇所でもある。

その中でも渡吟となる勘所進行は多くの楽曲に登場するため、吟法が変化すると楽曲全体に大きな違いが生まれてくる。その意味では、演奏理論の中でも特に重要な吟法ということが出来る。

その他、例外的に音階を飛ばす吟法についても紹介した。音階を飛ばして上行させる「ケイ越し」と、逆に音階を飛ばして下行させる「左吟」などである。また、「引き吟」は歌の音高差のある箇所を滑らかに下行させる吟法であり、対照的に「なまり吟」は音階順に下行させる吟法である。

以上のように、安富祖流音楽には核となる演奏理論が存在する。そしてそれを理解し、体現することによって、安富祖流らしい歌の強弱や抑揚が生み出されるのである。

第4章 音声分析ソフトによる「渡吟」の検証

4-1 はじめに

本研究は、琉球古典音楽安富祖流における演奏理論を明らかにしようとするものである。安富祖流における演奏理論について解説した富原守清の『琉球音楽考』をみると、演奏の際に意識しておくべき原則的な考え方や、勘所進行によって決まる旋律の型、歌唱法や発声技法などが混在している。特に「修飾吟」と名付けられた技法はその数も多く、感覚的な比喻表現による解説が多いこともあり非常に難解である。そこで、本論文の2-2-2において修飾吟を分類し、第3章では演奏理論を〈原則〉と〈原則の展開〉に分け、階層的に整理することで体系化した。

しかし現代では演奏理論の伝承が途絶えつつあるとともに、金武良仁の時代には確立されていた吟法が崩れつつある。その最も代表的な例が「渡吟」である。本章では音声分析ソフトを使用し、金武良仁の歌において「渡吟」の吟法がどの程度確立されていたのかを検証したい。音声分析でも渡吟の演奏様式が確定している事が確認できれば、安富祖流の特徴的な旋律の型として実証することができるものとする。

4-1-1 検証目的

渡吟とは「丸拍子（「○」で表示されるところの間を空ける拍のこと）の所で抑揚を付ける歌い方」のことである。富原守清は渡吟の解説で〔工○尺〕〔合○尺〕を取り上げているが、大湾清之はそこに〔四○老〕〔上○老〕も付け加えている。大湾によると、〔四○老〕〔上○老〕も丸拍子の所で抑揚を付けて進行するという⁷³。

昔節において〔工○尺〕や〔上○老〕という勘所進行は非常に多くあるが、大湾によると、金武良仁の演奏ではそのすべてが同じ歌い方になっているということである。つまり、金武良仁の演奏では渡吟の演奏様式が確定しており、この渡吟が昔節における非常に重要な旋律の型であると言っているのである。

しかし、近年では金武良仁のように渡吟になってはいない演奏を耳にすることがある。大湾はこれについて「工工四の様式による旋律の型であるという意識が無ければ、絃の音高に歌を合わせるだけの歌い方になりやすいから注意が必要である」(大湾 2002:480頁)と警鐘を鳴らしている。そして「楽曲すべてが規則どおりに歌われるわけではない」とし

⁷³ 大湾清之『琉球古典音楽の表層』2002年、479頁。

ながらも、「規則的な運用と例外的な運用とを明確に区別して整理すること」が必要であると説いている⁷⁴。大湾が言うように金武良仁の演奏様式が確定しているのであれば、その演奏様式を安富祖流の特徴的な吟法として伝承すべきであると考えられる。

基本的な演奏理論が確立されていれば、「ここは理論どおりに歌う」「ここは例外的な吟法で歌う」という判断が出来るようになるからである。そうすれば、歌を丸覚えして常に同じ歌い方をするのではなく、場面や曲調に応じてもっと自由な表現が出来るようになるのではないかと考える。

そのためにも、渡吟の実態について、より客観的な検証を行う必要がある。本章では音声分析による検証を行う。富原や大湾は言葉による解説を行っているが、実際に録音記録を聴いても、音程が微妙に違う箇所判断は人によって意見が異なるなど、従来の文章による解説だけでは演奏理論の立証は客観性に欠けている。しかし音声分析ソフトによる検証を行えば、歌を目に見える形で表わすことが出来、より客観的な説明が可能となる。

4-1-2 検証対象

(1) 楽曲について

琉球古典音楽の楽曲の中には、「昔節」や「大昔節」と呼ばれる大曲がある。《作田節》《ちゃんな節》《首里節》《諸屯節》《暁節》の5曲が昔節、《茶屋節》《昔蝶節》《仲節》《長ちゃんな節》《十七八節》の5曲が大昔節である。

はじめに、検証対象を昔節と大昔節とした。その理由は、渡吟となる勘所進行が昔節や大昔節に多く見られるからである。渡吟は〔工〇尺〕や〔上〇老〕など、丸拍子の時に歌の旋律が動く旋律の型であるが、昔節のように大規模で演奏時間の長い楽曲でないと丸拍子が使われることは少ない。また、多くの琉球古典音楽の中でも昔節は難曲として特別視されているため、相当に歌い込まれて吟法が確立されていると想像できる事も対象とした理由である。

次に、金武良仁の録音記録があるものに対象を絞った。富原守清と同時代に安富祖流の第一線で活躍していた人物は金武良仁だったからである。富原守清の演奏理論を検証する為には、同時代を代表する歌手の録音記録を使用する必要があるが、《作田節》《仲節》《長ちゃんな節》は金武良仁の録音記録が無い為、対象から外すこととした。

⁷⁴ 大湾清之『琉球古典音楽の表層』2002年、480頁。

それから《十七八節》は、仏教音楽を連想させるほど歌い方に特殊性があり、間の取り方や歌唱法などが明らかにその他の楽曲とは異なる為、対象から外すこととした。

最後に、《茶屋節》と《昔蝶節》も対象から外すこととした。この2曲は第一句目と第二句目が同じ旋律を繰り返す構造になっている為、金武良仁の録音記録ではいずれも第一句目が省略されている。また、所々に間違いや咳払いのようなものが入っていることも確認できる。昔節に比べると大昔節は演奏時間が長いため、演奏される頻度も少なかったのではないだろうか。その他、この2曲は演奏時間が非常に長いため、検証に膨大な時間を要することも除外する理由となった。

以上のような理由から、金武良仁の録音記録のうち《ちゃんな節》《首里節》《諸屯節》《暁節》の4曲を検証対象とし、音声分析を行なう。

(2) 工工四の勘所進行について

これまで述べてきたように、〔工〇尺〕や〔上〇老〕という勘所進行の時には「渡吟」という歌い方になるが、演奏者の視点から、演奏指法の共通点が感じられる。それは、勘所進行が女絃から中絃、中絃から男絃へと絃を越えて移動している点である。

つまり〔工〇尺〕は女絃〔工〕から中絃〔尺〕へ移動し、〔上〇老〕は中絃〔上〕から男絃〔老〕へ移動する。三線を構えた状態で言い換えるなら、下方の絃から上方の絃、奥側の絃から手前の絃へと移動しているのである。(図4-1参照)

図4-1：勘所を上から見た図



そこで対象とする4曲の中に、奥側の絃から手前の絃へと絃を越えて移動する勘所進行がどれだけ登場するのかを調べ、対象曲ではそれらの箇所では金武良仁がどのように歌っているのかを明らかにすることとした。具体的には、女絃から中絃の移動が〔工〇尺〕〔五〇尺〕〔六〇尺〕〔工六尺〕〔六エ尺〕〔工〇中〕〔工尺中〕の7種類、中絃から男絃への移動が〔上〇老〕〔上尺老〕〔尺〇老〕〔四老合〕〔中〇老〕〔四〇老〕の6種類あるので、これらの勘所進行を検証対象とする。

4-1-3 検証方法

(1) 演奏の比較基準について

これまで述べたように、工工四の勘所進行が〔工〇尺〕や〔上〇老〕などの時には「渡吟」という歌い方になる。ここでは、渡吟の定義を「勘所進行が丸拍子を挟んで手前の絃に移る場合、丸拍子の所で一度抑揚を付ける歌い方」とする。また渡吟となる勘所進行のうち、丸拍子の前の絃を「始絃」、丸拍子の後の絃を「終絃」と呼ぶこととする（図4-2参照）。

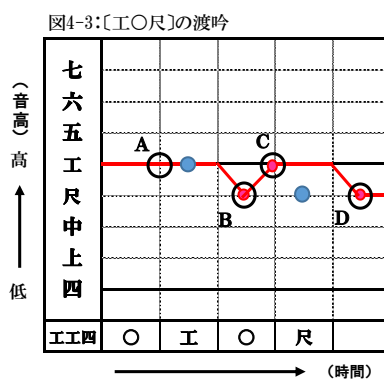
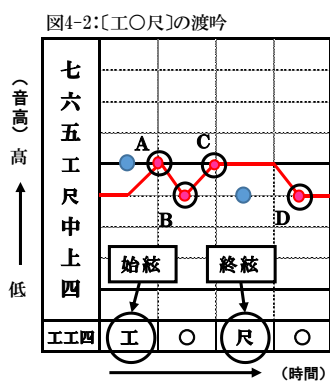


図4-2は、勘所進行が〔工〇尺〕の時における渡吟の歌い方を示した概念図である。図中にはA、B、C、Dの4つのポイントを設けた。始絃の音高に歌の高さを合わせた時をA、そこから歌の音高を下げた時をB、再び歌の音高を上げた時をC、終絃の音高に歌の高さを合わせた時をDとする。図4-2では始絃〔工〕の弾絃後、ポイントAで【工】の音高に歌を合わせ、丸拍子の所でB・Cと抑揚を付けてから、Dのポイントで終絃〔尺〕の音高に歌を合わせている。このように歌の音高にA→B→C→Dという動きが確認できた箇所について、渡吟になっていると判定するものとする。

また、図4-3も同じく〔工〇尺〕の時における渡吟の歌い方を示した概念図であるが、図のように、始絃〔工〕の弾絃前にすでに歌の音高が【工】である場合もある。この場合は、始絃〔工〕の直前の音高（升目の縦線上の音高）をポイントAとする。

(2) 音声分析ソフトについて

今回の検証では、音声分析ソフト「SUGI Speech Analyzer」を使用する。このソフトは、文学博士の杉藤美代子氏監修のもとに開発されたソフトで、音声を可視化することが出来

るのが特徴である。音声波形・ピッチ曲線・音圧などを示すことが出来、本研究に適している為使用するものである。

図 4-4

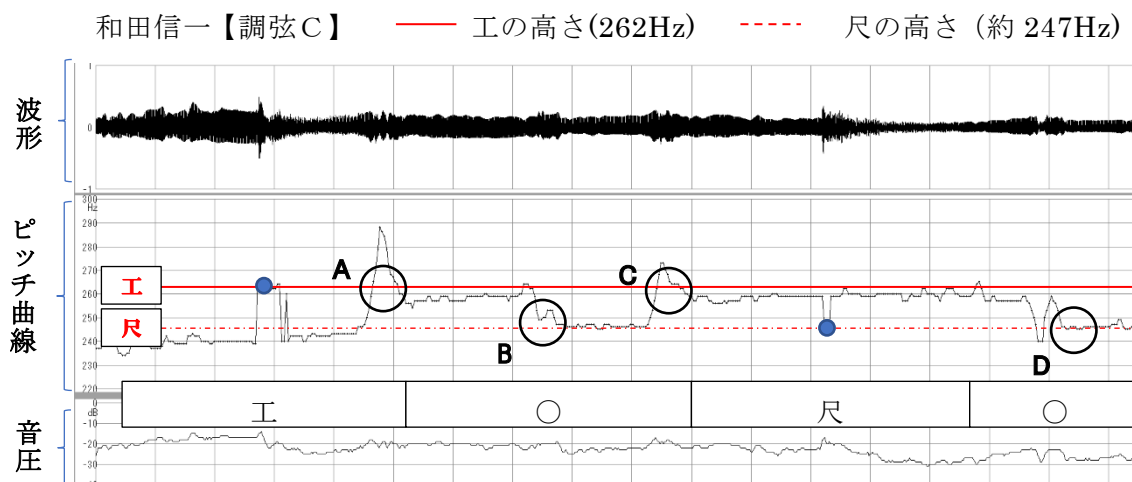


図 4-4 は、筆者が〔工〇尺〕を歌った音声を「SUGI Speech Analyzer」で分析した結果であるが、この図を「音声分析図」と呼ぶこととする。なお、検証結果を示したすべての音声分析図は、巻末に資料として添付する。

まず、音声分析図の上部には演奏者名・調絃の高さ・基準となる音の高さを表記している。この場合は〔工〕と〔尺〕の高さが記されているが、〔工〕〔四〕〔合〕は開放絃であり演奏中に音高が変わることがないため、実測値(262Hz)を表示している。しかし、それ以外の指圧絃は演奏者の指圧箇所のみによって若干音高が異なる為、開放絃の音を基に12平均律の半音程に基づいて算出した音高を、一つの目安として示している。表記法は、実測値と区別するために「約〇〇Hz」という表記にしている。

その下には「波形」「ピッチ曲線」「音圧」を表示している。ピッチ曲線の部分には実線と点線で基準となる〔工〕〔尺〕の音高を示し、三線の弾絃を点で示している。波形のふり幅が大きく、音圧の山が高くなっている所が弾絃箇所となる。渡吟の判断基準となるABCDの各ポイントは、図中に円で示している。また、ピッチ曲線と音圧の間の部分には、当該部分の工工四譜字を表示している。

尚、このソフトでは三線の弾絃音が優先的に感知されるので注意が必要である。例えば図 4-4 中の始絃〔工〕の弾絃時、ピッチ曲線は一時的に【工】の音高に上がっているが、

これは三線の音を感知したためであり、歌は尺の音高を伸ばしている状態である。このことは終絃〔尺〕でも同じことが言える。

図4-4の音声は、筆者が渡吟を意識して歌っている為、図ではA→B→C→Dの動きがはっきりと表れている。始絃〔工〕の弾絃後、Aのポイントで【工】に歌の音高を合わせ、丸拍子の所でB→Cと抑揚を付けた後、Dのポイントで終絃〔尺〕の音高に歌を合わせている。繰り返しになるが、このようにピッチ曲線がA→B→C→Dという動きになっていることが確認できた場合「渡吟になっている」と判定する。

(3) 金武良仁の演奏の特徴

図4-5 《ちゃんな節「シカシ」シ部分》

金武良仁【調弦G#】 ——— 工の高さ(212Hz) - - - - - 尺の高さ(約200Hz)

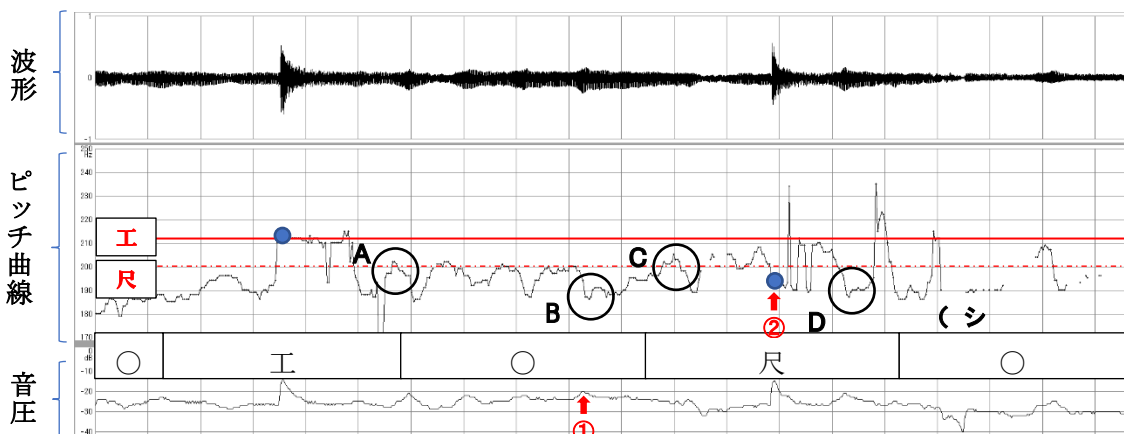


図4-5は金武良仁の録音記録を基に作成した音声分析図である。開放絃〔工〕の実測値は212Hzであったので、それを基に〔尺〕の音高を算出すると、およそ200Hzであった。

先程示した筆者の音声分析図（図4-4）と比較すると、金武良仁のピッチ曲線は波打っていることが分かる。これは、ビブラートのような抑揚が付けられていることを表わしており、金武良仁の録音記録を音声分析図にすると、音を伸ばしている時にはこのようにピッチ曲線が波打っていることが多い。これは金武良仁の歌の特徴の一つと言える。

今回検証する渡吟は「丸拍子の所で抑揚を付ける」というものなので、ピッチ曲線の波がビブラートなのか、渡吟の抑揚なのかを判断する必要があるが、その判断基準の一つと

なるのが音圧の線である。三線の弾絃時や、意図的に歌の音程を変える時、音圧は上がる傾向がある。金武良仁の音声分析図を見ると、Bのポイントの音圧が上がっているので

(図4-5内矢印①参照)、ここで意識的に音高を下げていると判断できる。このようなピッチ曲線と実際の音声を照らし合わせ、聞き取りにくい所はピッチ曲線を参考にし、はっきりと聴き取れる所は音声を基にピッチ曲線で確認しながら検証を行った。

また音声分析図を見ると、指圧絃〔尺〕の音高が12平均律の半音程で算出した音高よりも低いことが分かる(図4-5内矢印②参照)。この時代の演奏家たちの〔尺〕は、現代の演奏家の〔尺〕よりも低かったと言われているが、金武良仁の演奏からもそのことが伺える。

4-2 女絃から中絃へと移動する場合の旋律の動きについて

検証対象とした《ちゃんな節》《首里節》《諸屯節》《暁節》において、勘所進行が女絃から中絃へと移動する箇所は全部で47箇所であった。具体的には〔工〇尺〕〔五〇尺〕〔六〇尺〕〔工六尺〕〔六エ尺〕〔工〇中〕〔工尺中〕の7種類である。

富原守清は、〔工〇尺〕は渡吟になると述べているが、その他の6種類に関しては触れていない。確かに金武良仁の演奏を聴くと、〔工〇尺〕はほとんど渡吟になっている。それでは、その他の6種類はどうかだろうか。富原が例に挙げただけなのだろうか、それともあえて、例に挙げなかったのだろうか。この後詳しく分析していく。

また筆者は、渡吟には演奏する際の左手のポジションが関係しているのではないかと考える。検証対象とした4曲のうち、《暁節》だけは常に左手を下げた中位と呼ばれるポジションで演奏するが、《暁節》だけが明らかに渡吟になっている箇所が少ないのである。また、7種類の勘所進行のうち〔工〇尺〕と〔五〇尺〕以外の勘所進行は、すべて中位のポジションで演奏している。そこでこの章では、勘所進行だけでなく、演奏時の左手のポジションにも注目して考察する。

4-2-1 「本位」と「中位」による違い

三線を演奏する際、図4-6のように左手は人差し指の付け根を三線の乳袋と呼ばれる部分に当てるようにして構える(以下「本位」とする)。これに対して、図4-7のように左手の位置を下げたポジションで演奏する時がある。一般的には「中位」などと呼ばれるが、渡吟について考える際、演奏する際の手のポジションが「本位」なのか「中位」なのかと

ということが非常に重要だということが今回の調査で分かった。

図4-6：本位



図4-7：中位



工工四の勘所進行が女絃から中絃へと移動する全 47 箇所のうち、本位で演奏する箇所は 22 箇所、中位で演奏する箇所は 25 箇所であった。そして中位で演奏する 25 箇所のうち、渡吟になるのはわずかに 5 箇所だけであり、渡吟となる確率（以下「渡吟率」とする）は 20%ということになる。それに対して本位で演奏する 22 箇所では、全ての箇所で渡吟になっていた。つまり、渡吟率は 100%となる。このように、中位で演奏する時は渡吟になる確率が極端に下がるという事がわかった。

それでは、その原因は何だろうか。まず 1 つ目の理由として、使う指の違いが挙げられる。例えば本位で演奏する際、〔工〇尺〕は開放絃〔工〕から小指の指圧絃〔尺〕への移動となる。勘所を抑える際、小指の勘所は遠いので、左手を外側に開いて円を描くような動きをする事が多い。この動きが歌の抑揚に繋がっているのではないだろうか。

それに対して中位で演奏する場合、左手の位置を一段ずらすので、本位の時は中指で抑えていた〔六〕〔中〕〔老〕の勘所を、中位の時には人差指で抑えることになる。したがって、本位では小指で抑えていた〔尺〕を中指で抑えるようになる。つまり中位での〔工〇尺〕は、開放絃〔工〕から中指の指圧絃〔尺〕への移動となるのである。

本位の時のように勘所が小指に移動するのに比べると、中指の勘所は近いので、左手を動かすことなく勘所を抑えることが出来る。また開放絃から中指への移動には、「被り吟」の意識が働く（本論文 3-2-1(1)参照）。被り吟は、布団を引被るように扱うと形容されるように〈上向きの意識〉が働く。そのため、歌の音高を一旦下げて抑揚を付けるという渡吟の意識に繋がらないのではないだろうか。これらの要因が、歌にも影響しているのではないかと考えるのである。

2 つ目の理由として、女絃を弾く直前の歌の音高が影響していると考えられる。通常、

左手が中位のポジションに移動するのは、[八]の勘所を弾くためである。つまり、歌が【工】よりも高い音高に上行する時や、逆に下行する時であることが多い。調査の結果、中位で演奏する 25 箇所のうち、女絃を弾く直前の音高が【工】よりも高いのは 5 箇所であったが、いずれも渡吟にはなっていない。

◆中位における〔工〇尺〕の吟法
図4-8：始絃前の音高が【尺】の場合

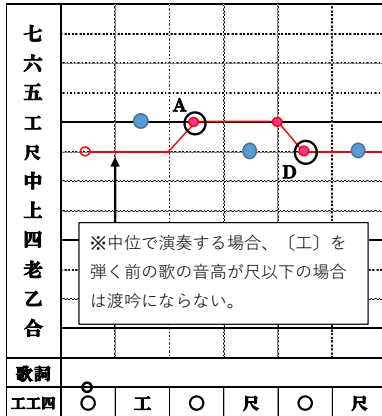
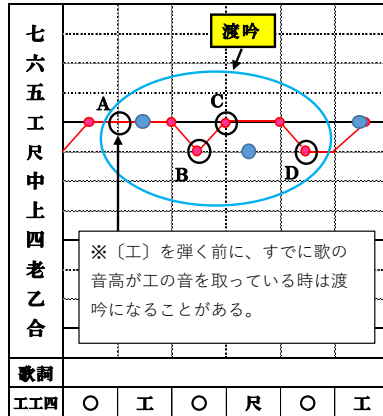


図4-9：始絃前の音高が【工】の場合



以上のように、中位で演奏する多くの場合は渡吟にならないが、図 4-9 のように、始絃 [工] を弾く前に歌の音高がすでに【工】の音を取っている時には渡吟になっている。このような例は《暁節》に 5 回あるのみであり、例外的とも言える。旋律を動かさないと、【工】の音高を伸ばすだけの歌になってしまうため、変化を付ける意味もあるのではないかと考える。

4-2-2 勘所進行ごとの結果

次に、検証対象とした《ちゃんな節》《首里節》《諸屯節》《暁節》において、勘所進行が女絃から中絃へと移動する箇所を抜き出し、個別に考察する。尚、該当する勘所進行は、(1) [工〇尺]、(2) [五〇尺]、(3) [工六尺]、(4) [六〇尺]、(5) [六工尺]、(6) [工〇中]、(7) [工尺中] である。ここでは、渡吟になる割合を「渡吟率」として算出する。

(1) [工〇尺]

総数 25 回（本位：18 回、渡吟 18 回、渡吟率 100%。中位：7 回、渡吟 4 回、渡吟率 57%）

[工〇尺] の勘所進行は総数が 25 回、そのうち本位での演奏は 18 回、中位での演奏は

7回であった。

まず、中位での演奏について見ていく。〔工〇尺〕を中位で演奏する7回はすべて《暁節》に登場し、そのうち4回が渡吟になっている。その理由は先述したように、始絃〔工〕を弾く直前の歌の音高が関係している。始絃〔工〕を弾く直前の歌の音高が【工】の時は、中位でも例外的に渡吟になることはすでに述べたが、《暁節》での渡吟4回はすべてこれに当てはまる。その他の3回は尺の音高から上がってくる時で、この場合はすべて弾いた絃音に歌の音高を合わせる追行吟（本論文 3-1-1(1)参照）になっている。

図4-10: 「アカツィチ」チの産み字部分（渡吟）
※音声分析図4-19参照

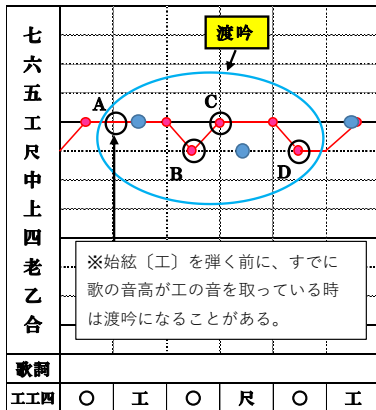
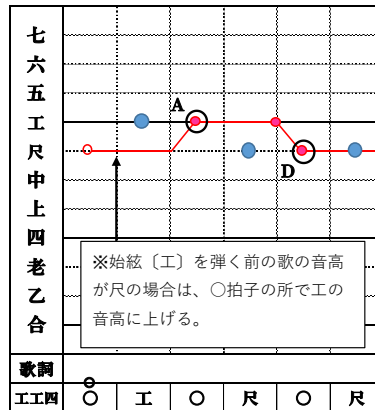


図4-11: 「アカツィチヤ」ヤの産み字部分（追行吟）
※音声分析図4-20参照



《暁節》に登場する7回の〔工〇尺〕において、始絃〔工〕の直前の音高は、【工】の時と【尺】の時の2種類であるが、それぞれにおいてその吟法が確定している。まず、〔工〕の直前の歌の音高が【工】の時、歌は図4-10のように進行し、渡吟の吟法となる。一方で、〔工〕の直前の歌の音高が【尺】の時には図4-11のように進行し、絃音を追いかける追行吟となる。したがって、金武良仁の《暁節》における〔工〇尺〕の吟法は〈渡吟〉と〈追行吟〉の2種類であると言える。

次に、本位での演奏について見ていく。注目したいのは、《ちゃんな節》《首里節》《諸屯節》において、本位で演奏する〔工〇尺〕のすべてが渡吟になっていることである。本位で演奏される〔工〇尺〕は18回あるが、楽曲ごとの内訳は、《ちゃんな節》8回、《首里節》7回、《諸屯節》3回である。これらの吟法を音声分析ソフトで検証した結果、すべてA→B→C→Dの旋律の動きが確認できた。

《ちゃんな節》「ナママディン」のマ部分（本論文 195 頁、音声分析図 4-2 参照）や、

《首里節》「アムヌ」のア部分（本論文 198 頁、音声分析図 4-11 参照）などは、抑揚の付け方が非常に浅い為、渡吟を意識していないと聴き取れない可能性もある。しかし、音声分析図に示した B→C の箇所を注意深く見ると、B で音高を抑えていることと、B から C へと上行する動きが感じられる。そのことから、渡吟にしていると判定できる。

その他、渡吟になるかどうかは始絃の直前の音高が影響するが、《ちゃんな節》《首里節》《諸屯節》の 3 曲では始絃の直前の歌の音高が高音部から下降してくる時や、低音部から上昇してくる時でもすべて渡吟になっている（図 4-12～15 参照）。したがって金武良仁の中では、〔工〇尺〕の渡吟がはっきりと意識され、旋律の型が確立されていると言える。

図4-12: 《ちゃんな節》「ナママディン」ン部分 ※音声分析図4-3参照

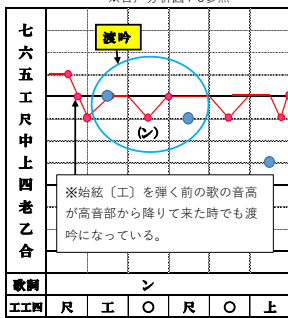


図4-13: 《ちゃんな節》「エムニ」チ部分 ※音声分析図4-4参照

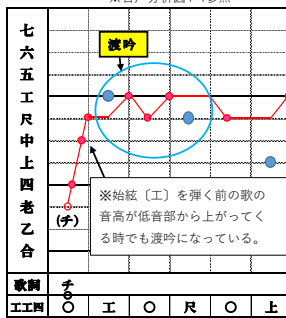


図4-14: 《首里節》「アムヌ」ア部分 ※音声分析図4-11参照

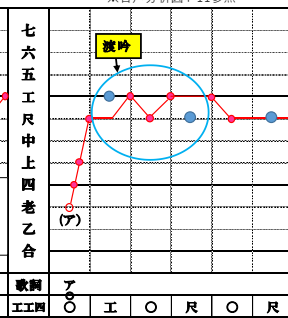
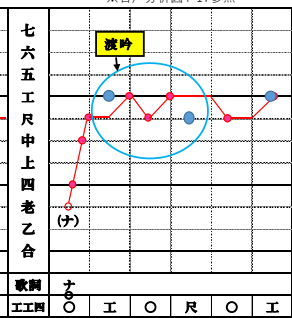


図4-15: 《諸屯節》「チリエサユ」ナ部分 ※音声分析図4-17参照



(2) 〔五〇尺〕

総数 4 回（本位：4 回、渡吟 4 回、渡吟率 100%）

〔五〇尺〕という勘所進行はすべて《首里節》に登場する。いずれも本位での演奏であり、すべてに A→B→C→D の旋律の動きが確認できた（図 4-16～19 参照）。したがって、すべて渡吟であるということが出来る。4 回という少ない回数ではあるが、すべて同じような旋律の動きになっているため、〔工〇尺〕と同様に、〔五〇尺〕における吟法が確立されていると言える。

◆《首里節》における〔五〇尺〕の吟法

図4-16: 「マシムマティ」ク産み字部分 ※音声分析図4-26参照

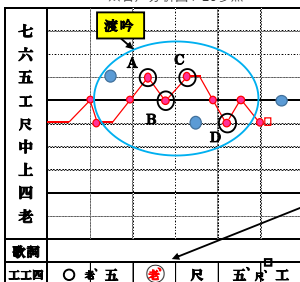


図4-17: 「ククティルサ」ティ産み字部 ※音声分析図4-27参照

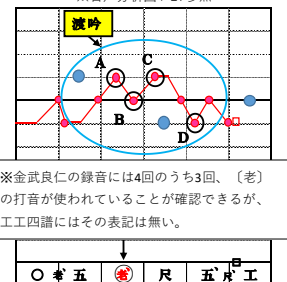


図4-18: 「アムヌ」ア産み字部分 ※音声分析図4-28参照

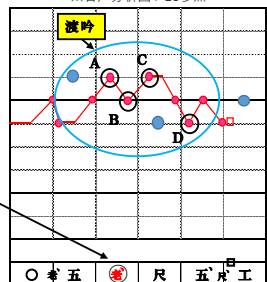
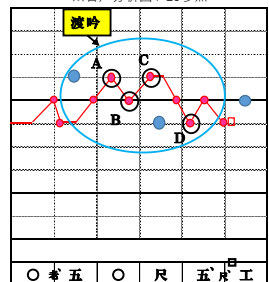


図4-19: 「ツィリティ」ツイ産み字部分 ※音声分析図4-29参照



また金武良仁の演奏を聴くと、4回のうち3回で〔老〕の打音が使われている事が確認できる。歌詞付けがある訳でもないのに、この〔老〕の打音は渡吟をするため（抑揚を付けやすくするため）に使われていると考えられる。しかし、工工四には〔五〇尺〕とだけ表記されており、〔老〕の打音の表記は見られない。このように、実際の演奏では使われている手が工工四には表記されていないという例はいくつか見られる。

金武良章によれば、表記されていない手は「中吟拍子（なかちんびょうし）」と呼ばれたそう⁷⁵、工工四には表記されないが、本来の歌を歌うにはどうしても必要な手だということである。それに対して〔工六尺〕や〔工尺中〕などのように、中吟拍子として使われている手が記入された例だと思われるものもいくつかある。

(3) 〔工六尺〕

総数7回（中位：7回、渡吟0回、渡吟率0%。1回は測定出来ず）

〔工六尺〕はすべて中位で演奏時であり、いずれも渡吟になっていないことが分かった。

内訳は《首里節》1回、《諸屯節》3回、《暁節》3回である。《諸屯節》では3回のうち2回に歌詞付けされており、〔六〕で音高を抑えながら歌詞を付けていた（図4-20参照）。また、図4-21「ツイリナサク」のナ産み字部分では、〔六〕をきっかけに歌の音高を下げ始めており、歌詞付けがある時や、音高を上げ下げする時に、そのきっかけとするために〔六〕が用いられていることが分かった。

図4-20：《諸屯節》「ナエビタル」ラ部分
※音声分析図4-31参照

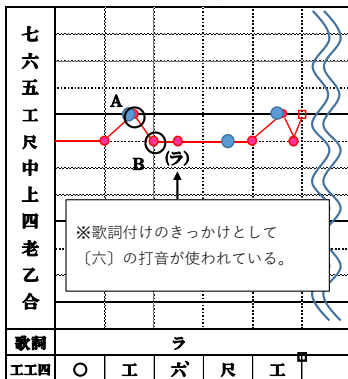


図4-21：《諸屯節》「ツイリナサク」ナ産み字部分
※音声分析図4-32参照

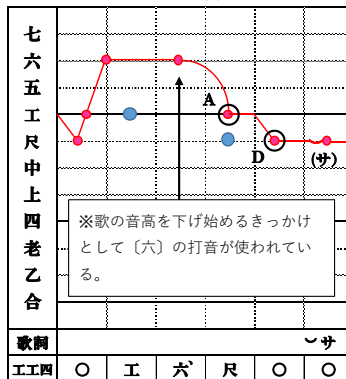
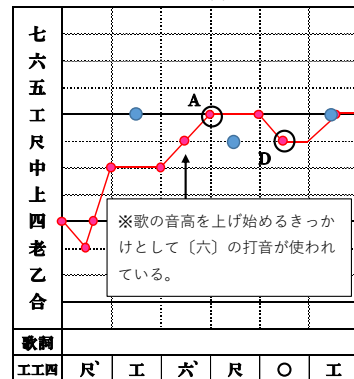


図4-22：《暁節》「ナユイ」ユ産み字部分
※音声分析図4-34参照



《暁節》では3回とも歌が低音部から上昇している時で、〔六〕をきっかけに【工】の音

⁷⁵ 金武良章『御冠船夜話』1983年、169頁。

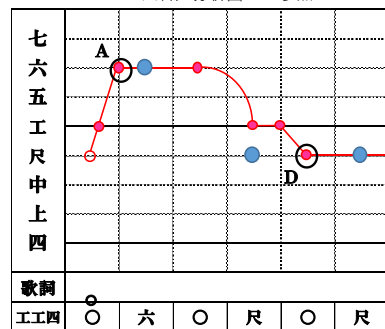
高に歌を上げている（図 4-22 参照）。《首里節》の 1 回は、音声分析図でははっきりとピッチ曲線が測定できなかつた（本論文 207 頁、音声分析図 4-30 参照）。この 1 回のみが 1 オクターブ低い音高で歌う時であり、音高を下げてから〔六〕と共に歌詞付けし、合の音高に上げているようにも聴こえるが、ピッチ曲線が測定できなかつた為判断が出来なかつた。仮に渡吟になっていたとしても、「例外的に」という扱いになる。

(4) 〔六〇尺〕

総数 1 回（中位：1 回、渡吟 0 回、渡吟率 0%）

〔六〇尺〕の勘所進行は《諸屯節》に 1 度だけ出てきたが、中位での演奏であり、やはり渡吟になつていなかった。始絃〔六〕の弾絃後はそのまま音高を伸ばし、○拍子の所で少しアクセントを付けるようにして滑らかに【工】の音高まで下し、終絃〔尺〕の弾絃後にポイント D で【尺】の音高に合わせている。

図4-23：《諸屯節》「マクラナラ」ナ産み字部分
※音声分析図4-37参照



(5) 〔六エ尺〕（〔工〕は掛音）

総数 1 回（中位 1 回：渡吟 0 回、渡吟率 0%）

〔六エ尺〕の勘所進行は《ちゃんな節》に 1 回だけ登場し、中位で演奏する。図 4-24 は、《ちゃんな節》「ンカシグトゥ」のトゥ部分の概念図である。三線は〔六〕を弾くが、歌は 1 オクターブ低い【老】の音高を歌う。【老】から【合】へと滑らかに下ろす歌い方になっており、図 4-25 《諸屯節》における〔六〇尺〕の吟法と比較すると、円で囲われた箇所の動きが類似している。

図4-24：《ちゃんな節》「ンカシグトゥ」トゥ産み字部分
※音声分析図4-38参照

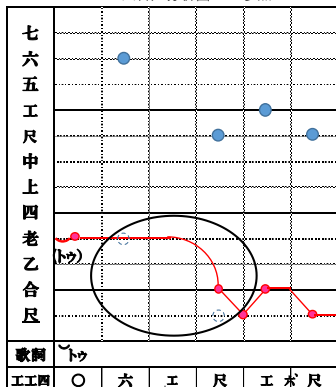


図4-25：《諸屯節》「マクラナラ」ナ産み字部分
※音声分析図4-37参照

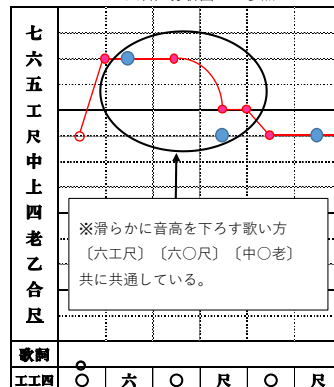
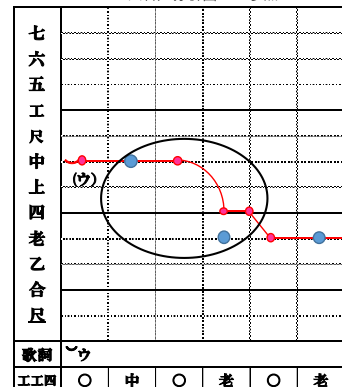


図4-26：《晩節》「イチャウソジ」ウ部分
※音声分析図4-73参照



また中位での〔六〕から〔尺〕への移動は、指使いで言うと人差指から中指への移動である。この指使いは、中位での〔中〇老〕の指使いとも共通しているが、図4-26《暁節》における〔中〇老〕吟法とも共通している。したがって、この歌い方も中位で演奏する際の旋律の型として確立していると考えられる。

尚、〔六工尺〕は〔六〇尺〕の〇拍子の所に〔工〕の掛音が入れた勘所進行であるが、これは〇拍子の所で歌の音高を下げないようにするためであり、《作田節》などにも同様の意味を持つ掛音がある。

(6) 〔工〇中〕

総数2回（中位：2回、渡吟0回、渡吟率0%）

〔工〇中〕の勘所進行は《暁節》に2回出てくるが、いずれも渡吟になっていない。

図4-27: 《暁節》「ワカルサミ」ワカ産み字部分
※音声分析図4-39参照

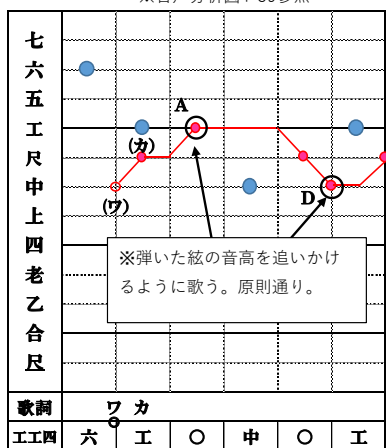


図4-28: 《暁節》「ワカルサミ」サ部分
※音声分析図4-40参照

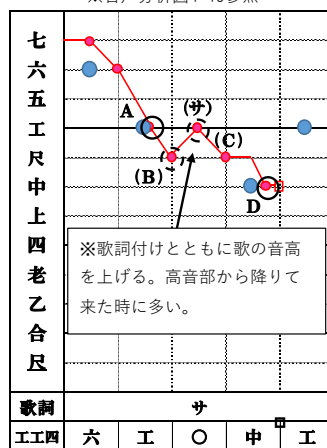


図4-27は「ワカルサミ」ワカの産み字部分の概念図である。「ワカ」と歌い出し、〔工〕の弾絃後、〇拍子の所で歌の音高を【工】まで上げた後、〔中〕の弾絃後に【尺】→【中】と音高を下げています。これは、絃音追行の原則通りの吟法である。

図4-28は「ワカルサミ」サ部分の概念図である。この箇所は、歌が高音部から下りてきた後の〔工〇中〕である。始絃〔工〕の弾絃後、【工】の音高に歌を合わせ(ポイントA)、「サ」の歌詞付けの前に音高を【尺】に下げてから(ポイントB)、「サ」の歌詞付けと共に音高を上げている(ポイントC)。そして、終絃〔中〕の弾絃前に【尺】に下ろしてから、Dのポイントで【中】の音高に歌を合わせている。渡吟と同じようにA→B→C→Dの旋律の

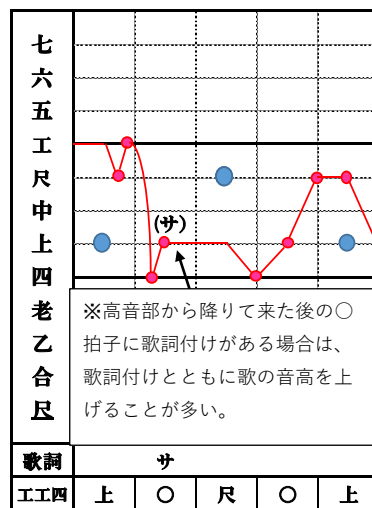
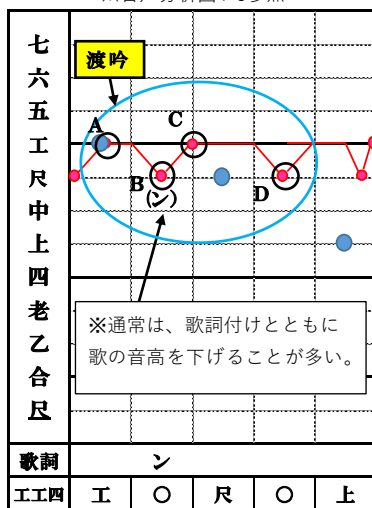
動きがあるように思えるが、歌詞付けと共に音高を上げるのと、渡吟にするのとでは間の取り方や強弱の付け方が全く異なるため、渡吟ではないと判断した。

通常、丸拍子に歌詞付けがある時は、図 4-29 のように歌詞付けとともに歌の音高を下げることの方が多い。歌詞付けとともに歌の音高を上げる例は、この他に図 4-30 《首里節》などに見られるが、歌の音高が高音部から降りて来た後に歌詞付けがある場合などに多く見られる。これはおそらく、歌詞をはっきりと聞かせるための工夫ではないかと考えられる。

図4-29: 《ちゃんな節》「ナママディン」ン部分

図4-30: 《首里節》「ククティルサ」サ部分

※音声分析図4-3参照



(7) 【工尺中】

総数 7 回 (中位 : 7 回、渡吟 1 回、渡吟率 14%)

【工尺中】はすべて《暁節》に登場する。いずれも中位での演奏であり 7 回のうち 6 回は渡吟になっていないが、例外的に 1 度だけ渡吟になっている。

始絃【工】の直前の歌の音高を見てみると、7 回ともすべて【工】である。【工〇尺】の例からすると、始絃の直前の歌の音高が【工】の時は渡吟になるはずである。それでも渡吟になっていないのは、終絃【中】の後に続く勘所進行が関係しているのではないかと考える。

渡吟にならない 6 回の勘所進行は、図 4-31 のように、いずれも【工尺中〇老】であり、渡吟になる 1 回は、図 4-33 のように【工尺中〇中】である。つまり、終絃【中】の後に歌の音高を【老】に下ろすのか、【中】のまま伸ばすのかという違いがあるのである。

図4-31: 《暁節》「ナユキ」ナ部分
※音声分析図4-41参照

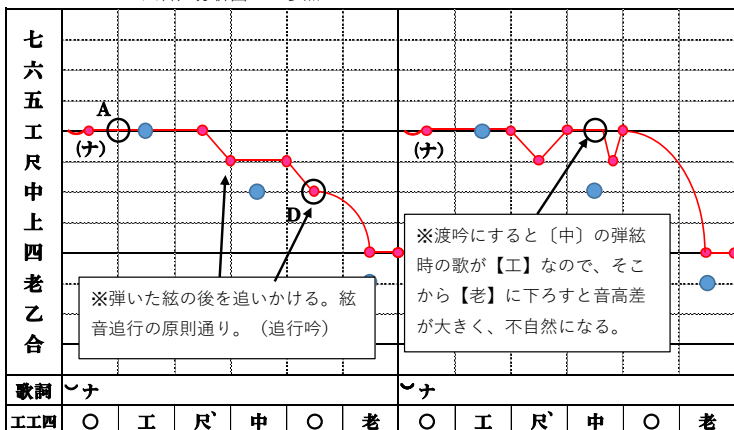


図4-32: 仮に渡吟にした場合

図4-33: 《暁節》「ワカルサミヨ」ヨ産み字部分
※音声分析図4-45参照

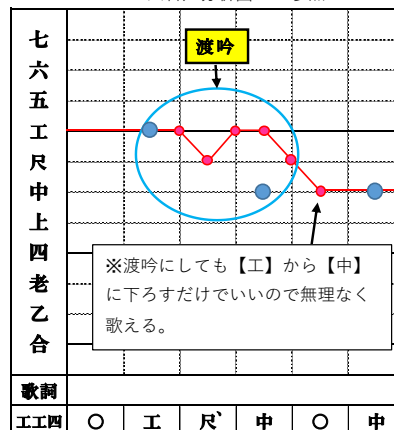


図4-31〔工尺中〇老〕の場合は、〔中〕弾絃後にポイントDで【中】の音高に下げた後の勘所が〔老〕であるため、【老】へと下げる準備をしないとイケない。しかし図4-32のように〔工尺中〕で仮に渡吟にしたとすると、〔中〕弾絃時の歌の音高が【工】であるので、【工】から【老】まで一気に音高を下げることになる。そのように歌えなくもないが、より自然な歌の流れにするために、渡吟ではなく絃音追行の原則に則った追行吟にしているのではないかと考える。〔工尺中〇老〕においては、6回ともすべて同じ歌い方になっていることから、《暁節》における〔工尺中〇老〕の演奏様式は確立されていると言える。

それに対して図4-33のような〔工尺中〇中〕という勘所進行の場合、丸拍子の後の勘所が〔中〕であるため、歌の音高を【老】まで下げる必要が無い。したがって〔工尺中〕で渡吟にしても、歌の旋律をスムーズに進行させることが出来るのである。

このように、渡吟になるかどうかは、始絃前の歌の音高だけでなく、終絃後の勘所進行が関係するということが明らかとなった。

4-2-3 まとめ

工工四の勘所進行が〔工〇尺〕や〔五〇尺〕など、丸拍子を挟んで女絃から中絃へと勘所が進行する場合に渡吟になるのか、音声分析ソフトによる検証を行った。

まず、三線演奏時の左手の位置が本位の場合は100%の確率で渡吟となることが明らかになった。女絃から中絃へと移動する勘所進行のうち、本位で演奏するのは〔工〇尺〕と〔五〇尺〕のみの合計22回であるが、すべて渡吟になっていた。逆に〔工〇尺〕と〔五〇尺〕以外はすべて中位での演奏であり、ほとんどが渡吟になっていなかった。その理由と

して、中位での演奏時は歌の音高が高音の場合が多いことや、演奏時の指使いが変わることが影響しているものと考えられる。

本位での演奏時は渡吟になり、中位での演奏時は渡吟にならないというのが基本であることが明らかとなったが、中位での演奏時にも例外的に渡吟になることがある。

楽曲全体を通して中位で演奏する《暁節》では、始絃〔工〕の直前の音高がすでに【工】である場合は渡吟になり、【尺】である場合は追行吟にするという吟法が徹底されていた。また、同じく中位で演奏する〔工尺中〕では、〔工尺中○中〕となる場合は渡吟になるが、〔工尺中○老〕となる場合は渡吟になっていない。

検証の結果、演奏時の左手の位置、始絃を弾く直前の歌の音高、終絃を弾いた後の勘所進行など、渡吟になるかどうかは様々な条件が影響していることが分かった。そして、それらのことを考慮しながらその歌のイメージに合った最善の歌い方を選択し、それを何度も繰り返し歌うことで、次第に演奏様式として確立してきたのではないかと考える。

金武良仁の演奏では、少なくとも検証対象とした《ちゃんな節》《首里節》《諸屯節》《暁節》において、渡吟という演奏様式が確立されていることが立証できた。

4-3 中絃から男絃へと移動する場合の旋律の動きについて

検証対象とした《ちゃんな節》《首里節》《諸屯節》《暁節》において、勘所進行が中絃から男絃へと移動する箇所は全部で37箇所であった。具体的には〔上○老〕〔上尺老〕〔中○老〕〔尺○老〕〔四○老〕〔四老合〕の6種類である。これらの勘所進行に関して富原守清は渡吟の例に挙げていないが、大湾清之は〔上○老〕〔四○老〕も渡吟になると述べている。

金武良仁の演奏では、〔上○老〕は渡吟になることが確認できる。その他の勘所進行の場合はどうなのであろうか。これもやはり本位と中位に分けて分析することで、金武良仁の演奏様式がはっきりと表れた。女絃から中絃への移動と同様に、勘所進行ごとに分けて分析する。

4-3-1 勘所進行ごとの結果

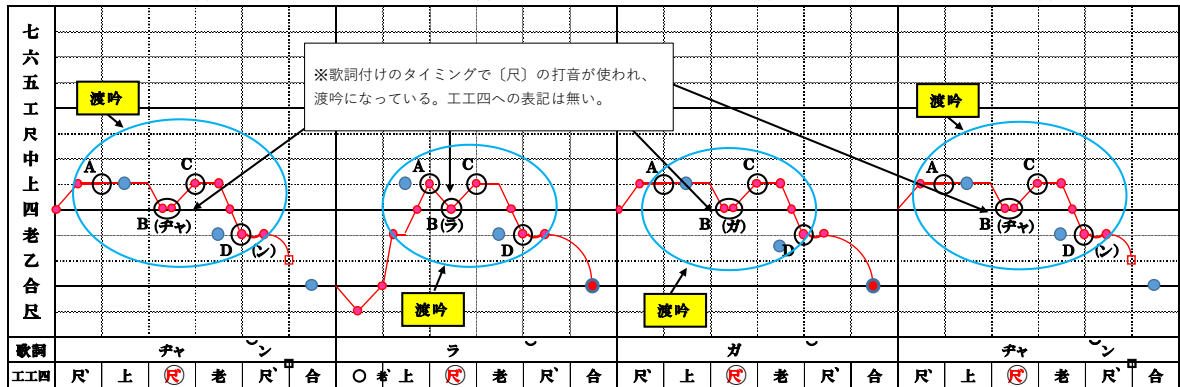
次に、検証対象とした《ちゃんな節》《首里節》《諸屯節》《暁節》において、勘所進行が中絃から男絃へと移動する箇所を抜き出し、個別に考察する。尚、該当する勘所進行は、(1)〔上○老〕、(2)〔上尺老〕、(3)〔尺○老〕(4)〔四老合〕、(5)〔中○老〕(6)〔四○老〕である。

(1) 〔上〇老〕

総数 20 回（本位：20 回、渡吟 18 回、渡吟率 90%）

〔上〇老〕の勘所進行は総数が 20 回、そのすべてが本位での演奏時であった。対象とした 4 曲における中絃から男絃へと移動する勘所進行は、ほとんどが〔上〇老〕である。20 回のうち 18 回が渡吟であり、渡吟率は 90%であった。

図4-34: 「チャンナ」チャ部分 ※音声分析図4-48参照
 図4-35: 「ワンラン」ラ部分 ※音声分析図4-49参照
 図4-36: 「アリガ」ガ部分 ※音声分析図4-50参照
 図4-37: 「チャンナ」チャ部分 ※音声分析図4-51参照



《ちゃんな節》には〔上〇老〕の勘所進行が 4 回登場するが、いずれも表記には無い〔尺〕の打音が打たれていた(図 4-34~37 参照)。この 4 回にはいずれも歌詞が付けられており、歌詞付けの際に〔尺〕の打音を打ちながら渡吟にするという歌い方が徹底されている。

《諸屯節》でも〔上〇老尺合〕という勘所進行がある。《諸屯節》では丸拍子の所に〔尺〕の打音は打たれていないが、吟法は同じなので、そのことから〔上〇老〕における吟法は確定していると言える。歌詞付けに強勢を付ける為に〔尺〕の打音を使用されているのではないだろうか。実際の演奏では打たれている〔尺〕の打音が、なぜ工工四に表記されていないかについては、この後の 4-3-2 (2) 〔上尺老〕で詳述する。

なお、図 4-34 と図 4-37 の「チャンナ」チャ部分のピッチ曲線が上手く測定できなかったが(本論文 216 頁音声分析図 4-48、217 頁 4-51 参照)、この部分は「アリガ」ガ部分と全く同じ勘所進行である。音声を聴いても、吟法が同じであることが確認できたので、すべて渡吟と判断しても良いだろう。

渡吟になるかどうかには始絃前の歌の音高が深く関わっているが、《首里節》《諸屯節》には、〔上〇老〕の始絃〔上〕の前の歌の音がすでに【上】の音高を取っている場合、高音部から下りてくる場合、低音部から上がってくる場合の 3 パターンがある。

図4-38: 《ちゃんな節》「アリガ」ガ部分
※音声分析図4-50参照

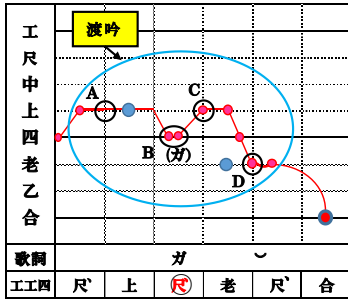


図4-39: 《首里節》「イヲナ」ラ部分
※音声分析図4-54参照

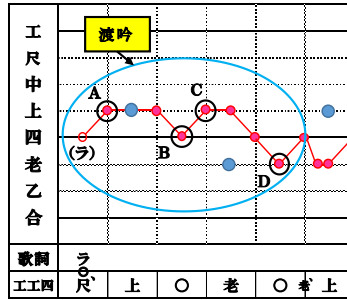
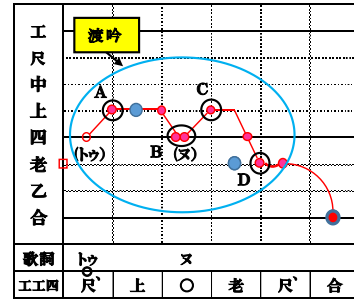


図4-40: 《諸屯節》「サトゥヌシヨ」ヌ部分
※音声分析図4-59参照



始絃前の歌の音高がすでに【上】の音高を取っているというケースは、〔上○老〕の全20回のうち10回であり、すべてが渡吟になっていた。図4-38~40は、《ちゃんな節》《首里節》《諸屯節》における、上記のケースの吟法を示した概念図である。〔工○尺〕の時もそうであったが、始絃前にすでにその音高を取っている場合は、渡吟になることが多い。〔工○尺〕と〔上○老〕ではその吟法が確定している。

図4-41: 《諸屯節》「マクラ」ク産み字部分
※音声分析図4-56参照

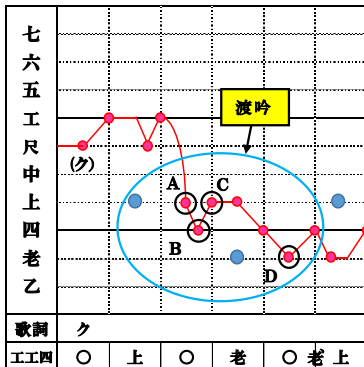


図4-42: 《諸屯節》「イリサガティ」ガ部分
※音声分析図4-33参照

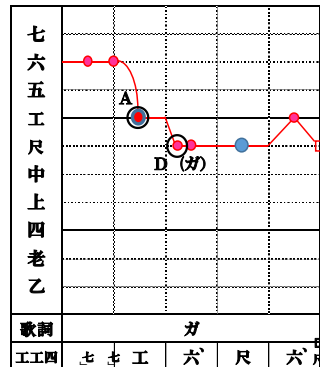
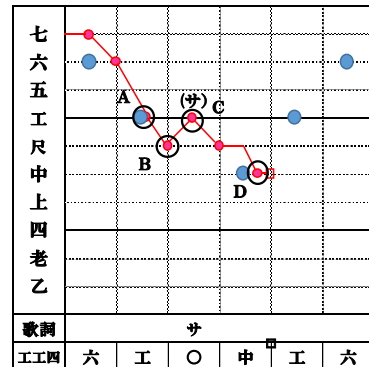


図4-43: 《暁節》「ワカルサミ」サ部分
※音声分析図4-40参照



また、歌が高音部から下りてくる場合は《諸屯節》に5回あるが、これもすべて渡吟になっている。図4-41は《諸屯節》「マクラ」の「ク」産み字部分の吟法を示した概念図であるが、この他の4回も全く同じ吟法であることが確認できた。

歌が高音部から下りてくるケースは、女絃から中絃への移動では《諸屯節》の〔工○尺〕2回と《暁節》の〔工○中〕1回があるが、すべて渡吟になっていない(図4-42、43参照)。これは中位での演奏である事が関係していると考えられる。尚、図4-43《暁節》の〔工○中〕にはA→B→C→Dという動きがあるが、歌詞付けで音高を上げる例外的な歌い方であるので渡吟には数えていない(本稿4-2-2(8)参照)。

《諸屯節》においては、始絃前の歌がすでに【上】の音高であっても高音部から下りて

くる場合でも関係なく、すべて渡吟となっている。〔上〇老〕を渡吟にするという演奏様式が確立されていると言える。

最後に、歌が低音部から上行してくる場合の吟法について見ていく。このようなケースは《ちゃんな節》に1回、《首里節》に2回出てくる(図4-44~46参照)。このうち《首里節》の2回では渡吟になっていない。この2回はいずれも、〔上〕の弾絃後、〇拍子の所で歌を【上】の音高に合わせるという歌い方になっていた。これは絃音追行の原則通りの吟法である。

図4-44: 《ちゃんな節》「ワシラン」ラ部分
※音声分析図4-49参照

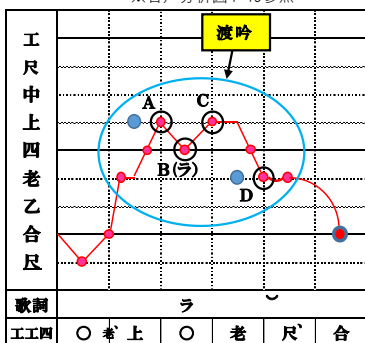


図4-45: 《首里節》「サトゥヌシヨ」シ部分
※音声分析図4-52参照

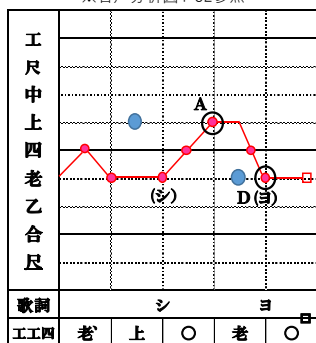
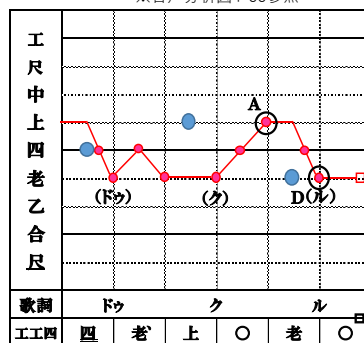


図4-46: 《首里節》「バンドゥクル」ク部分
※音声分析図4-55参照



尚、この3回にはいずれも歌詞が付けられているが、《ちゃんな節》では拍子付け、《首里節》では五分付けになっている⁷⁶。このことも歌の旋律に影響しているものと考えられる。

いずれにしても〔上〇老〕という勘所進行において、渡吟にならないことがあるのは歌の音高が低音部から上がってくる場合のみであり、基本は渡吟になるということが明らかとなった。渡吟にならない場合でも、絃音追行の原則通り歌われていることが確認できた。

(2) 〔上尺老〕

総数1回(本位:1回、渡吟0回、渡吟率0%)

〔上尺老〕の勘所進行は《首里節》に1回出てくるのみで、渡吟になっていなかった。演奏スタイルは本位で、始絃前の歌はすでに【上】の音高であるので、本来ならば渡吟になるはずである。それなのに渡吟になっていないということは、「ここは〔上〇老〕とは違う

⁷⁶ 拍子付けとは、拍の真ん中での歌詞付けのことを言い、五分付けとは、拍と拍の間での歌詞付けのことを言う(本論文の図3-7参照)。

歌い方になる」ということを示すために〔尺〕を表記したのではないかと考える。

これまでも述べているが、〔尺〕や〔老〕の表記がある所というのは、元々は丸拍子であった拍である。工工四の表記と金武良仁の歌を注意深く比較すると、工工四では丸拍子としか表記されていないのに、金武良仁は違う手を入れているということが多々ある。実際の演奏と工工四の表記にはこのような違いがあるのである。

図4-47: 《ちゃんな節》「アリガ」ガ部分
※音声分析図4-50参照

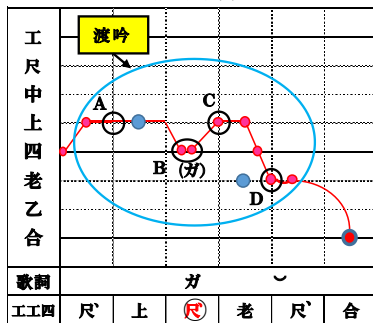
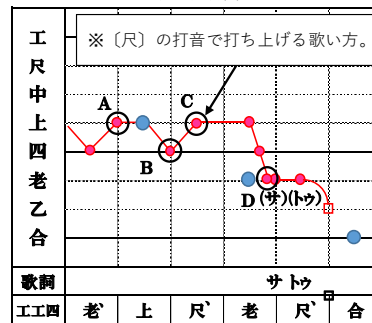


図4-48: 《首里節》「サトゥガ」サトゥ部分
※音声分析図4-66参照



ここで思い出してほしいのは《ちゃんな節》における〔上〇老〕である（図4-47参照）。工工四には〔上〇老〕としか書かれていないのに、金武良仁は〔尺〕を入れながら渡吟にしていた。言い換えると、〔上尺老〕と演奏しているのに工工四には〔上〇老〕としか書かれていないわけである。

一方で《首里節》には工工四に〔上尺老〕と表記されている。この表記の違いは、〈渡吟〉と〈〔尺〕で打ちあげる吟法〉との区別をするためではないかと考える。〈〔尺〕で打ちあげる吟法〉とは、〔尺〕を打つのと同時に歌の音高を上げる歌い方のことである。図4-48を見ると、A→B→C→Dのポイントがあるので、渡吟のようにも見える。しかし、〈〔尺〕で打ちあげる吟法〉では、ポイントCで歌の音高を上げることに強く意識があるのに対し、〈渡吟〉はポイントBで歌に強勢を加えながら音高を下げることに意識があり、この点が異なる。旋律の動きは似ていても、抑揚の付け方やタイミング、吟法に対する意識が異なるのである。

渡吟となる勘所進行の時、丸拍子の所に打音や掛音の表記がある時は渡吟にならないことが多い。したがって、仮に《ちゃんな節》の所に〔尺〕の表記を書き入れた場合、「渡吟にしない」という意味として伝わりかねない。《ちゃんな節》の〔上〇老〕は渡吟なので〔上〇老〕の表記のままにし、《首里節》の〔上〇老〕は渡吟にしないので〔尺〕の表記を加え

て〔上尺老〕という表記にしたのではないだろうか。〔上尺老〕に限らず、絃を越える勘所進行において、本来丸拍子であった拍に打音や掛音が記入されている箇所には、何らかの意図が込められていると考えて良いであろう。

(3) 〔尺〇老〕

総数 1 回（本位：1 回、渡吟 1 回、渡吟率 100%）

〔尺〇老〕の勘所進行は《首里節》に一度出てくるのみである。〔老〕へと勘所が移動する際、音高差を考えると〔上〕や〔四〕からである方が自然であり、実際に〔上〇老〕という勘所進行が最も多い。そう考えると〔尺〇老〕という勘所進行は特殊であり、その曲の特徴となる部分なので、そう何度も使用することは出来ないとも言える。大昔節を含めても〔尺〇老〕という勘所進行は《昔蝶節》に 2 回出てくるのみである。それだけ特殊だということ出来る。

図4-49: 《首里節》「イラナ」ナ産み字部分
※音声分析図4-67参照

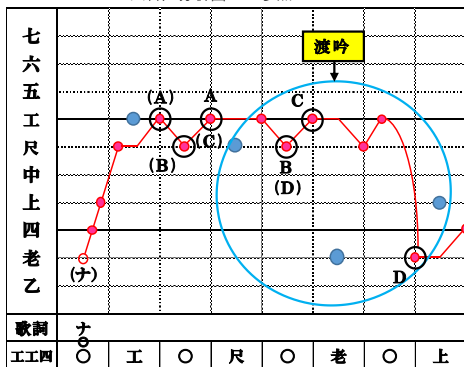


図4-50: 《昔蝶節》「アヌハナ」ヌ産み字部分

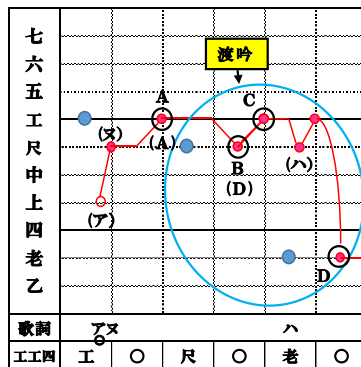


図 4-49 は《首里節》イラナ部分の概念図であるが、この箇所は〔工〇尺〇老〕という勘所進行になっている。つまり、〔工〇尺〕と〔尺〇老〕が繋がっているのである。図 4-49 の(A)→(B)→(C)→(D)は〔工〇尺〕の渡吟を示しているが、このうちの(C)と(D)が、〔尺〇老〕の渡吟 A→B→C→D のうちの A と B に重なっているのが分かる。本論では、ポイント A を「歌の音高を始絃の音高に合わせる地点」と定義しているが、この箇所は渡吟が繰り返されるため例外とし、丸拍子の所で B→C と抑揚が付けられていることから渡吟と判断した。

〔尺〇老〕という勘所進行は少ないが、《昔蝶節》の 2 回でも同じ歌い方になっているため、演奏様式も確定していると言って良いと考える(図 4-50 参照)。実際に歌っていても渡

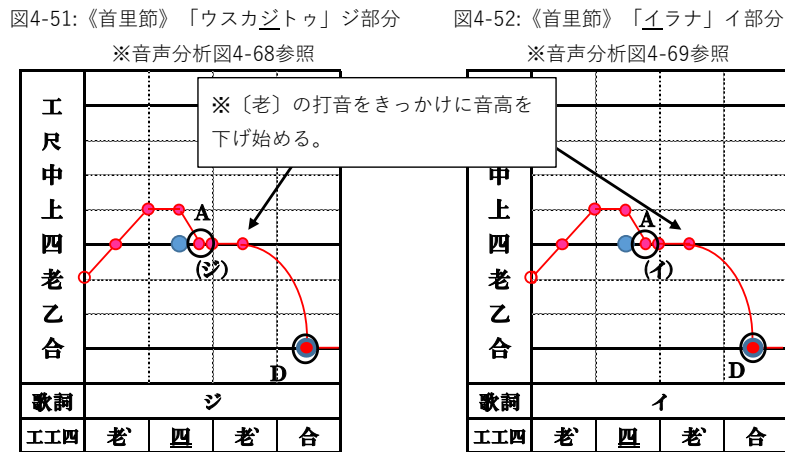
吟と同じ旋律の動かし方になっていると感じる。尚、特殊な勘所進行であるためか、『琉球音楽考』ではこの「尺〇老」について触れられていない。

(4) 「四老合」

総数 2 回（本位：2 回、渡吟 0 回、渡吟率 0%）

「四老合」という勘所進行は《首里節》に 2 回登場する。大昔節を含めてもこの 2 回しか出てこない。尚、「四」は「四」と「工」の列弾（「四」「工」を同時に弾く演奏法）を表わしている。

図 4-51、図 4-52 は、「四老合」における吟法を示した概念図である。歌の旋律は、「四」の弾弦後に素早く歌を【四】の音高に下げってから歌詞付けし、「老」をきっかけに音高を下げ始めている。この時、渡吟のような抑揚は付けていない。その後の「合」は居し吟にするのが原則であるので（本稿 3-2-2 参照）、「合」の弾弦に合わせて滑らかに下す。2 回ともに同じ歌い方になっている。



(5) 「中〇老」

総数 9 回（中位：9 回、渡吟 0 回、渡吟率 0%）

「中〇老」は《暁節》にのみ出てくる勘所進行であり、すべて中位での演奏となる。歌との関係で言うと、「中」の弾弦時にすでに歌が【中】の音高である場合と、歌が高音部から下りてくる場合の 2 種類がある。

図4-53: 《暁節》「アカツィチヤ」ツィ産み字部分
※音声分析図4-70参照

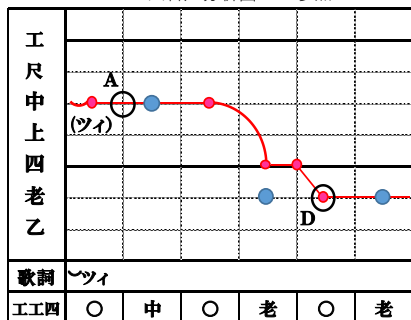


図4-54: 《暁節》「ナユ中」ナ産み字部分
※音声分析図4-71参照

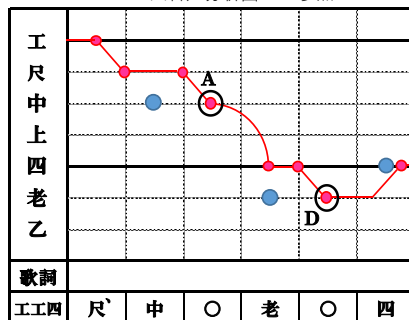


図 4-53 のように [中] の弾絃時にすでに歌が【中】の音高である場合は、[中] の後の [〇] の所で音高を下ろし始め、[老] の弾絃時に合わせて滑らかに【四】の音高まで下ろしている⁷⁷。巻末の添付資料、音声分析図 4-70 のピッチ曲線では [〇] で音高を下ろし始める辺りに山があるが、これはこの部分にフシが入っていることを示しており、歌の音高を変える時にはこのようなフシがはいる事が多い。

図 4-54 のように歌が高音部から下りてくる場合は、[中] の弾絃後にポイント A で歌を【中】の音高に下げ、その後は同じように滑らかに音高を下ろしている。

[中〇老] は、図 4-53 と全く同じ勘所進行が 3 回と、図 4-54 と全く同じ勘所進行が 6 回の合計 9 回登場するが、この 2 種類の歌い方がその都度適用されている。したがって、この演奏様式も確立されていると言って良いと考える。

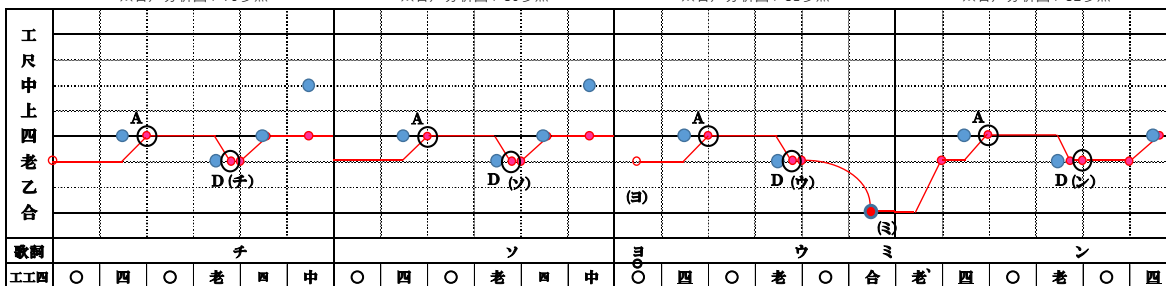
(6) [四〇老]

総数 4 回 (中位: 4 回、渡吟 0 回、渡吟率 0%)

[四〇老] という勘所進行は《暁節》に 4 回出てくるが、いずれも中位での演奏である。4 回共に歌の音高が低音部から上がってくる場合で、いずれも追行吟にしている。[四] の弾絃後に歌を【四】の音高に上げ、[老] を弾くまでそのまま【四】の音高を伸ばし、渡吟にはなっていない。

⁷⁷ [中〇老] における実際の演奏では、[老] の弾絃よりも少し早く【老】に下ろしていることもあるが、概念図では歌の概念を示すものとし、[老] の弾絃と同時に【老】に下ろしている。金武良仁の吟法を示す音声分析図は添付資料の音声分析図 4-70 を参照。

図4-55:《晚節》「アカツイエヤ」チ部分 ※音声分析図4-79参照
 図4-56:《晚節》「イチャウソジ」ソ部分 ※音声分析図4-80参照
 図4-57:《晚節》「ヨウミンソ」ヨ産み字部分 ※音声分析図4-81参照
 図4-58:《晚節》「ヨウミンソ」ミ産み字部分 ※音声分析図4-82参照



4-3-2 まとめ

対象とした4曲において、中絃から男絃への勘所進行は37回であり、そのうち本位で奏する〔上○老〕が20回と、半数以上を占めていた。

〔上○老〕という勘所進行では、丸拍子で歌詞付けがある時や無い時、始絃前の歌が高音部から下りてくる時や低音部から上がってくる時、すでに始絃の音高を取っている時など様々なケースがあったが、90%が渡吟になっていた。唯一渡吟にならなかったのは、始絃前の歌が低音部から上がってくる場合の2回で、これは絃音追行の原則通りの吟法（追行吟）であった。〔工○尺〕と同様に、〔上○老〕も渡吟にするのが基本であることが立証できたと言える。

一方で、中位での演奏は〔中○老〕と〔四○老〕の勘所進行が合計13回であったが、それらすべてが渡吟になっていなかった。ここでも、中位での演奏は渡吟にしないということが明らかになったと言える。ただ、それぞれの歌い方には規則性があったので、歌い方が確立されていると言って良いだろう。

その他には〔尺○老〕〔上尺老〕〔四老合〕の3種類があった。〔尺○老〕という勘所進行は1回しかなく、しかも渡吟となる勘所進行が連続する〔工○尺○老〕という特殊な配列であるが、渡吟のように丸拍子の所で抑揚を付けていることが確認できた。また、〔上尺老〕と〔四老合〕は本位での演奏であるが、渡吟になっていなかった。これらのように、本来丸拍子であった拍に打音や掛音が記入されている場合は、渡吟にしないという事を示す意図があるように感じる。実際には〔上尺老〕と演奏していても、工工四には〔上○老〕としか表記されていないという《ちゃんな節》の例などからも、工工四への表記には何らかの意図があり、それは演奏理論に基づいて行われているのではないかと推測できる。

4-4 検証結果と考察

本章では、金武良仁の録音記録をもとに、対象とした《ちゃんな節》《首里節》《諸屯節》《暁節》における渡吟の検証を行った。ここでは、渡吟の定義を「勘所進行が丸拍子を挟んで手前の絃に移る場合、丸拍子の所で一度抑揚を付ける歌い方」とし、当該箇所での歌の動きを、音声分析ソフトを用いて分析した。図 4-59 は、検証結果を示した表である。

図4-59

渡吟に関する調査		※○は渡吟、×は渡吟にならず								は中位での演奏				
	女絃から中絃				中絃から男絃				合計					
	本位		中位		本位		中位		本位		中位		すべて	
	○	×	○	×	○	×	○	×	○	×	○	×	○	×
ちゃんな節	8	0	0	1	4	0			12	0	0	1	12	1
首里節	11	0	0	1	5	5			16	5	0	1	16	6
諸屯節	3	0	0	4	10	0			13	0	0	4	13	4
暁節			5	14			0	13			5	27	5	27
小計	22	0	5	20	19	5	0	13	41	5	5	33	46	38
合計	22回		25回		24回		13回		46回		38回		84回	
渡吟率	100%		20%		79%		0%		89%		13%		55%	

対象とした4曲で、勘所が女絃から中絃、中絃から男絃へと移動する箇所は全部で83回であった。そのうち、渡吟になっている箇所は46回であり、渡吟率にすると55%という結果であった。この結果だけを見ると、渡吟という演奏様式は確立されていないように感じるが、これを楽曲ごと、左手のポジションごとに検証していくと渡吟の傾向がはっきりとしてくる。

図 4-59 を楽曲ごとに見ると、《暁節》は本位と中位を合わせても渡吟の回数が5回と、他の3曲に比べて明らかに少ない。これは左手のポジションによる違いであると考えられる。《暁節》は、曲の最初から最後までを中位で演奏するが、三線演奏の基本スタイルである本位の時とは勘所を抑える時に使用する指が異なる。そのために、他の3曲とはこれだけ大きな差が出ているものと思われる。《暁節》以外の3曲でも、曲の途中で中位のポジションになる時があるが、その時はすべて渡吟になっていない。そのことから、本位と中位での演奏スタイルの違いが渡吟に影響している事は確かであろう。今回の検証で、中位での演奏時は渡吟にならないことが多いということが分かった。

図4-60

女絃→中絃への移行		※○は渡吟、×は渡吟にならず。 [中位での演奏]												総数	渡吟		渡吟率	
工→尺		五→尺		六→尺		工→中						○	×					
工○尺	工六尺	五○尺	六○尺	六工尺	工○中	工尺中	○	×	○	×								
ちゃんな節	8	0	/	/	/	/	/	0	1	/	/	/	9	8	1	89%		
首里節	7	0	0	1	4	0	/	/	/	/	/	/	12	11	1	92%		
諸屯節	3	0	0	3	/	/	0	1	/	/	/	/	7	3	4	43%		
暁節	4	3	0	3	/	/	/	/	/	0	2	1	6	19	5	14	26%	
合計	22	3	0	7	4	0	0	1	0	1	0	2	1	6	47	27	20	57%

図4-61

中絃→男絃への移行		※○は渡吟、×は渡吟にならず。 [中位での演奏]										総数	渡吟		渡吟率	
上→老		尺→老		四→合		中→老		四→老		○	×					
上○老	上尺老	尺○老	四老合	中○老	四○老	○	×	○	×							
ちゃんな節	4	0	/	/	/	/	/	/	/	/	4	4	0	100%		
首里節	4	2	0	1	1	0	0	2	/	/	10	5	5	50%		
諸屯節	10	0	/	/	/	/	/	/	/	/	10	10	0	100%		
暁節	/	/	/	/	/	/	/	/	0	9	0	4	13	0	13	0%
合計	18	2	0	1	1	0	0	2	0	9	0	4	37	19	18	51%

勘所進行ごとに見ると、女絃から中絃へと移動する勘所進行（図 4-60 参照）は〔工○尺〕が多く、中絃から男絃へと移動する勘所進行（図 4-61 参照）は〔上○老〕がその大半を占めている。そして本位での演奏時の〔工○尺〕は 100%の確率、〔上○老〕は 90%の確率と、高い確率で渡吟になっていることが分かった。今回調査した 4 曲において、〔工○尺〕と〔上○老〕は渡吟の吟法が確立されているものと考えられる。

また、〔工六尺〕〔上尺老〕などのように、本来丸拍子であった所に打音や掛音が表記された箇所がある。このような表記は「渡吟にしない」ということを示すためや、歌の音高を変えるきっかけにするためなど、意図的に表記されていると考えられる。このような表記がある箇所は渡吟になっていないことが多い。

その他、渡吟になるかどうかは、始絃前の歌の音高、歌詞付けの有無、終絃後の勘所進行が影響していることが分かった。中位での演奏時でも、始絃を弾く直前の歌の音高がすでに始絃の音高である場合は渡吟になることがある。《暁節》の〔工○尺〕などの例である。

反対に、本位での演奏時でも、始絃を弾く前の歌が低音部から上がってくる場合には渡吟にならないことがある。《首里節》の〔上〇老〕などがその例であり、このような場合は追行吟になっている。このように、歌の旋律や歌詞付けの有無、その後の歌の流れなどから判断し、渡吟にするか追行吟にするか、その時々に適した歌い方を選んでいるのではないかと考える。

以上のような検証結果から、女絃から中絃、中絃から男絃など、勘所進行が丸拍子を挟んで手前の絃に移る場合、本位での演奏時は渡吟にするのが基本であるということが確認できた。一方で、中位での演奏時や、丸拍子の所に打音や掛音が記入されている場合は渡吟にならないことが多いということも明らかとなった。

今回の検証結果から明らかとなったのは、以下の4つである。

- ① 勘所進行が丸拍子を挟んで手前の絃に移る場合、本位での演奏時は渡吟にするのが基本である。
- ② 勘所進行が丸拍子を挟んで手前の絃に移る場合、中位での演奏時は追行吟にすることが多い。
- ③ 本来丸拍子であったと思われる箇所に打音や掛音が記入されている場合は渡吟にならないことが多い。
- ④ 渡吟を用いるかどうかは、本位と中位の演奏スタイルの他、始絃前の歌の音高、歌詞付けの有無、終絃後の勘所進行が影響している。

第5章 昭和初期から現代にかけての吟法の変化について

本研究において渡吟の定義は「勘所進行が丸拍子を挟んで手前の絃に移る場合、丸拍子の所で一度抑揚を付ける歌い方」としている。

金武良仁の歌における渡吟の吟法について、音声分析ソフトを使用して分析を行った結果、本位と中位のポジションとで違いがあるものの、基本的にはほとんどの場合で渡吟となっていることが確認できた。特に〔工〇尺〕という勘所進行では、本位で演奏する《ちゃんな節》《首里節》《諸屯節》において、100%の確率で渡吟となっていることが確認できた。このことは、〔工〇尺〕において渡吟の吟法が確立されている事を示している。

しかし近年では、安富祖流奏者の間でも各個人や研究所⁷⁸ごとに吟法の違いが指摘されている。大湾清之は、「現在活躍している実演家の間でも、それぞれ歌いかたに若干の違いがあり、更に彼らの師匠にしても、その先代師匠との違いが認められる」（大湾 2002：9頁）と語り、新城亘は「同じ安富祖流どうしても節回しや音高、間の位置が微妙にずれてくる場合がある。同じ門下であれば差異は少ないが、師匠が違えばその差異は多くなる」（新城 2017：24頁～25頁）と語っている。また近年、安富祖流でも声楽譜付きの工工四が出版されたが⁷⁹、出版に至った経緯について、出版当時の工工四研究部部長である宇保英明が次のように語っている。

従来の指導方法に、「声楽譜」を加えたほうがよいという声があがったのは、安富祖流音楽の演奏者が増大したからにほかなりません。現実的には、戦後に宮里春行師が直接指導していた師匠の孫弟子たちが活躍する時代になっており、会員の「手様」や「声楽」が一致することの重要性を痛感していたからです。（『琉球古典音楽安富祖流工工四 声楽手様譜附教本第一巻』序文より）

つまり、安富祖流の会員数が増え、歌い方にばらつきが出てきたために、声楽譜付きの工工四が必要になったということである。筆者自身、芸能コンクールの現場で、課題曲として歌われる歌を比較して聞くと、歌い方の違いを感じており、特に〔工〇尺〕などにおける渡吟の吟法の違いは顕著である。

⁷⁸ 沖縄では、三線を教える教室のことを「研究所」と呼ぶのが一般的である。所属する流会派から教師・師範の免状を貰うと、研究所を開き三線の指導をすることが許される。

⁷⁹ 『琉球古典音楽安富祖流工工四 声楽手様譜附教本』第一巻、文進印刷株式会社、2007年。

本章では、金武良仁の時代には確立されていた〔工〇尺〕における渡吟の吟法が、現代までの伝承過程でどのように変化してきたかについて、比較による調査を行う。

5-1 比較対象と比較方法

吟法を比較する対象は、三線の演奏が〔工〇尺〕と進行する箇所とする。〔工〇尺〕を取り上げる理由は、第4章の金武良仁の歌の分析において、〔工〇尺〕は渡吟にするという吟法が確立されていることが明らかとなったからである。第4章では昔節のみの分析を行ったが、〔工〇尺〕という勘所進行は昔節以外の比較的演奏速度の速い楽曲にも見られるので、その楽曲も対象に含め、演奏者間で比較することで、世代による〔工〇尺〕の吟法の変化が、よりはっきりと確認出来るものと考ええる。

次に、対象とする楽曲は《諸屯節》《作田節》《コティ節》《早作田節》とする。選択理由は、〔工〇尺〕の勘所進行が多いということ、金武良仁と現代の演奏家の録音記録が残っているということである。また、演奏速度が遅い楽曲から速い楽曲まで、バランスを考えて選択した。

《作田節》は、残念ながら金武良仁の録音記録はないが、金武良仁の高弟古堅盛保の録音記録が残っている。古堅盛保の録音記録は非常に少なく、《作田節》の他には《赤田風節》《辺野喜節》《恩納節》《中城ハンタ前節》《伊野波節》《仲風節》《述懐節》しかない⁸⁰。この中で〔工〇尺〕が多く登場するのは《作田節》のみである。金武から古堅、そして現代への伝承を確認する上でも、古堅による《作田節》を対象とすることは有効であると考えられる。その他、《早作田節》は比較的演奏速度が速い楽曲であり、《コティ節》は《作田節》と《早作田節》の中間程度の演奏速度である。

対象とする演奏家は、金武良仁、その高弟古堅盛保、古堅の高弟宮里春行の他、現在の沖縄県指定無形文化財沖縄伝統音楽安富祖流保持者の中から3名（演奏家A、B、Cとする）を選択した。ただし、金武良仁の録音記録がない《作田節》のみ、古堅盛保の録音記録を使用した。なお演奏家Cは、かねてより金武良仁の吟法と演奏理論との関係を研究しているので、演奏家A、演奏家Bとは吟法が異なる点が見られる。

検証方法は、第4章で行った方法と同様とする。音声分析ソフト「SUGI Speech Analyzer」を使用し、分析結果を「音声分析図」として表示する。また、そこで得た情報を整理して

⁸⁰ 南風原文化センター所蔵SPレコード一覧（2015年6月）より。《作田節》の録音のみ、沖縄県立芸術大学附属図書芸術資料館に「琉球民謡作田節(上)：作田節(下)」として所蔵されている。

「概念図」に示すことで分かりやすく解説する。概念図と音声分析図には、渡吟の特徴を示すA、B、C、Dの4つのポイントを記入した。なお、分析結果を示したすべての音声分析図は巻末に添付する。

絃〔工〕の音高に歌の音高を合わせた時をA、そこから歌の音高を下げた時をB、再び歌の音高を上げた時をC、絃〔尺〕の音高に歌の音高を合わせた時をDとし、歌の音高にA→B→C→Dという動きが確認できた箇所について、渡吟になっていると判定するものとする。

5-2 比較の結果と考察

ここでは比較の結果について、楽曲ごとに演奏家の吟法を比較し、吟法の世代による変化を明らかにする。

検証対象とした4曲において、〔工〇尺〕の勘所進行は《諸屯節》3回、《作田節》5回、《コティ節》6回、《早作田節》5回の合計19回であった。

5-2-1 《諸屯節》

歌詞 枕並たる 夢のつれなさよ 月や西り下て 恋し夜半

(訳) 恋人と枕を並べ見た夢のつれなさよ。ふと目が覚めると月は西の空に沈もうとしていて恋しさがさらに募る。

(第一句) マクラナラビタル (第二句) ユミヌツイリナサユ
I II

(第三句) ツィチヤイリサガティ (第四句) クイシヤファン
III

《諸屯節》は昔節5節のうちの1曲で、演奏速度は遅く、演奏時間が長い難曲である。琉球舞踊の代表演目、女踊り「諸屯」でも地謡として歌われるため、演奏機会は比較的多い。

《諸屯節》において、〔工〇尺〕の勘所進行は3回登場する。登場箇所は、第二句「ユミヌツイリナサユ」の「ツィ」産み字部分（《諸屯節》Iとする）と、「ナ」産み字部分（《諸屯節》IIとする）、第三句「ツィチヤイリサガティ」の「サ」産み字部分（《諸屯節》IIIとする）である。ここでは、金武良仁の他、宮里春行と現代の演奏家3名を加えた合計5名の歌を調査する。

(1) 金武良仁の吟法

図5-1 金武良仁 《諸屯節》 I

金武良仁【調弦A#】 工：246Hz 尺：約232Hz

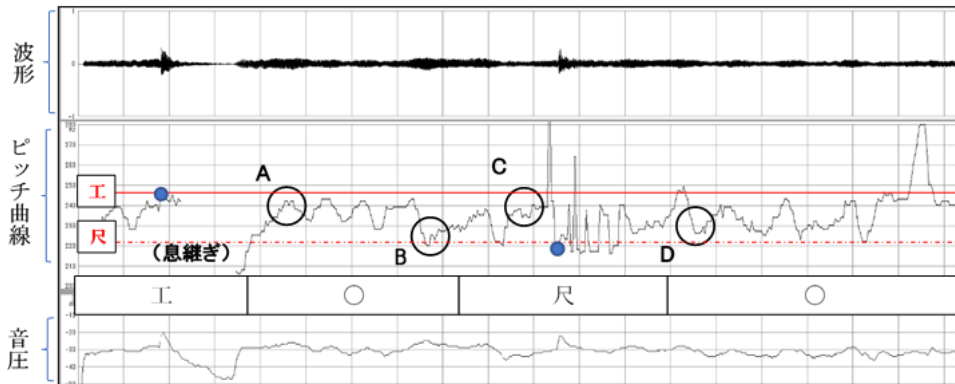


図5-1は、《諸屯節》Iにおける金武良仁の吟法を示した音声分析図である。〔工〕の弾絃後、Aで歌の音高を【工】に上げ、〔尺〕を弾絃する前にB、Cと抑揚を付け、〔尺〕の弾絃後にDで歌の音高を【尺】に下げている。前節(5-1)の最後に定義したA、B、C、Dの動きが確認できるので、これは渡吟である。

《諸屯節》における金武良仁の吟法の特徴は、B→Cと抑揚を付けるタイミングが丸拍子の所よりも少し後ろにずれ、Cが〔尺〕の弾絃の直前に位置していることである。また、抑揚の付け方がやや浅いことも特徴と言える。金武良仁は、《諸屯節》I、II、IIIの〔工○尺〕を同じような吟法で歌っている。

(2) 宮里春行の吟法

図5-2 宮里春行 《諸屯節》 I

宮里春行【調弦C】 工：259Hz 尺：約244Hz

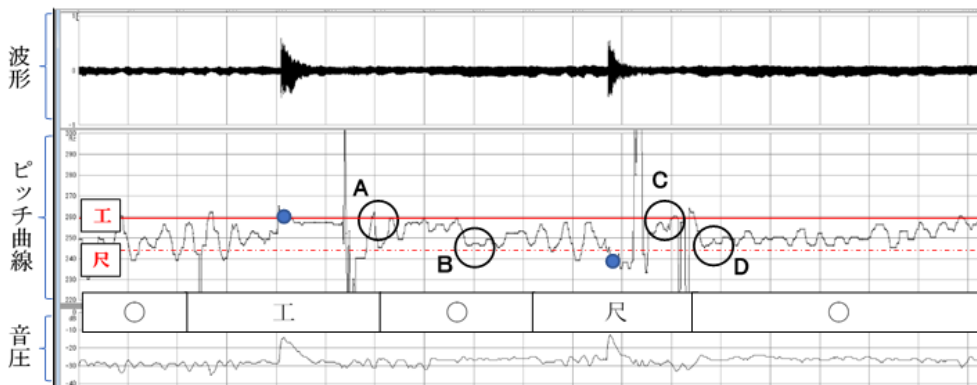


図5-2は、《諸屯節》Iにおける宮里春行の吟法を示した音声分析図である。金武良仁の音声分析図と比較すると、Cの位置が異なることに気が付く。Cが〔尺〕の弾絃後に位置しており、B→Cと抑揚を付けるタイミングが、金武良仁よりもさらに後ろにずれていることが分かる。宮里春行は《諸屯節》I、II、IIIをすべてこの吟法で歌っている。また、宮里春行も金武良仁と同様にB→Cの抑揚の付け方が浅いことが特徴である。

(3) 演奏家Aの吟法

図5-3 演奏家A 《諸屯節》I

現代の演奏家A【調弦C】 ——— 工：264Hz ——— 尺：約249Hz

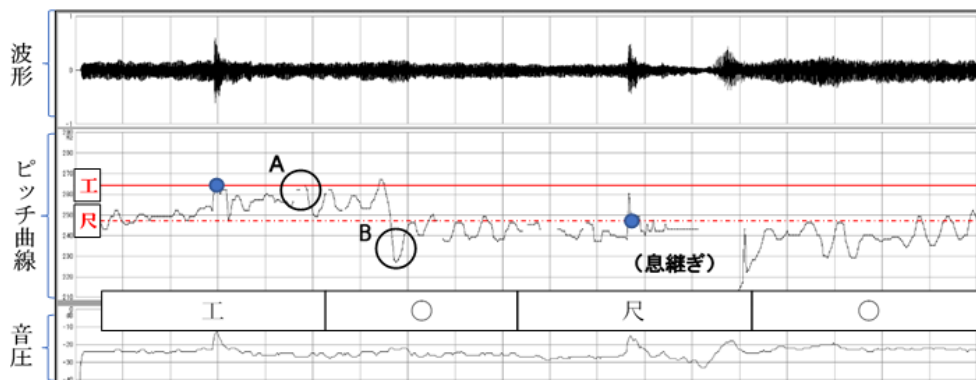


図5-3は、《諸屯節》Iにおける演奏家Aの吟法を示した音声分析図である。演奏家Aの吟法にはC、Dのポイントが確認できなかった。〔工〕の弾絃後、ポイントAで歌の音高を【工】に上げ、ポイントBで【尺】に下げるとそのまま〔尺〕の弾絃まで【尺】の音高を保ち、〔尺〕の弾絃後もその音高を伸ばしている。

この吟法は渡吟ではなく、三線の絃音を追いかける様に進行するという絃音追行の原則からも外れた吟法である。演奏家Aは《諸屯節》I、II、IIIをすべてこの吟法で歌っていることから、渡吟から吟法が変化し、その吟法が演奏家A個人の中では確立されているとも考えることが出来る。

(4) 演奏家 B の吟法

図 5-4 演奏家 B 《諸屯節》 I

現代の演奏家 B 【調弦 C】 ——— I : 265Hz - - - - - 尺 : 約 250Hz

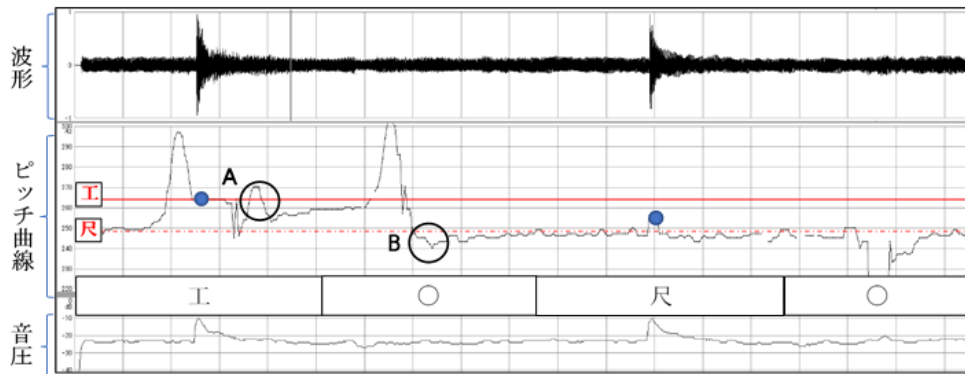


図 5-4 は、《諸屯節》 I における演奏家 B の吟法を示した音声分析図である。演奏家 B の吟法にもポイント C、D は確認できなかった。演奏家 B の特徴は、音高を変える時にフシが入ることである。ポイント B の直前にピッチ曲線が鋭角に尖っている箇所があるが、これは音高を上げているのではなくフシが入っていることを示している。

はっきりとフシが入っていること以外は演奏家 A の吟法と共通しており、演奏家 B も《諸屯節》 I、II、III をすべてこの吟法で歌っている。したがって現代では、渡吟の特徴である A、B、C、D のポイントのうち C と D が無くなり、ポイント B で歌の音高を【尺】に下げた後、【尺】の音高のまま〔尺〕を弾絃するという吟法に変化し、それが主流になりつつあると考えることができる。

(5) 演奏家 C の吟法

図 5-5 演奏家 C 《諸屯節》 I

現代の演奏家 C 【調弦 C】 ——— I : 264Hz - - - - - 尺 : 約 249Hz

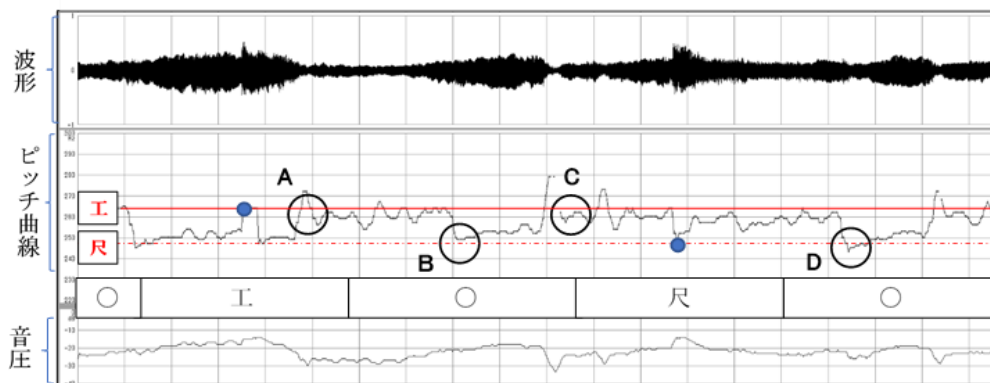
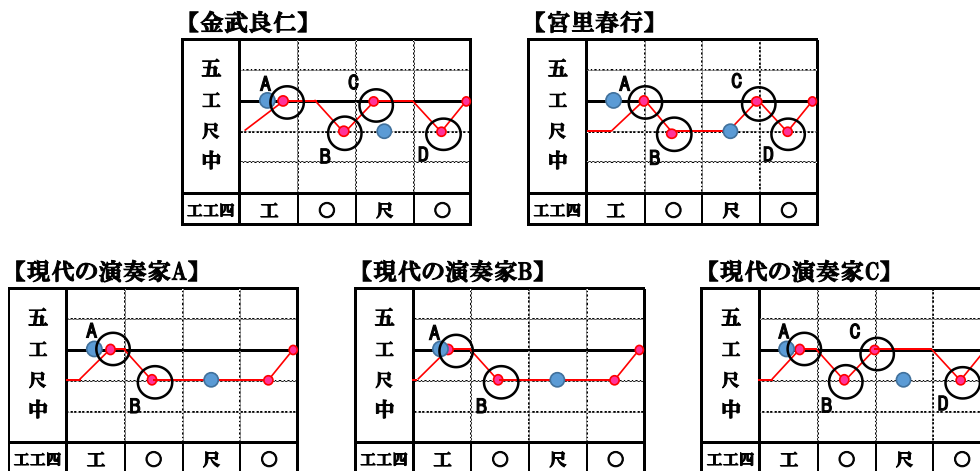


図5-5は、《諸屯節》Iにおける演奏家Cの吟法を示した音声分析図である。演奏家Cの吟法にはA、B、C、Dのポイントが確認できた。したがって渡吟になっている。演奏家Cの吟法の特徴は、ちょうど丸拍子のあたりでB→Cと抑揚を付けていることである。このような間の取り方が渡吟の基本と言えるであろう。以降はこのような間の取り方の渡吟を「渡吟の基本形」と呼ぶこととする。また、抑揚の付け方も比較的是っきりしているため聞き取りやすい。渡吟が十分に意識された吟法であると言える。演奏家Cは、《諸屯節》I、II、IIIをすべてこの吟法で歌っていることが確認できた。

(6) 考察

ここまでは《諸屯節》における吟法の違いを見てきた。図5-6は《諸屯節》Iにおける5人の吟法の違いを概念図に示したものである。

図5-6 《諸屯節》I 「ユミノツヅリナサユ」の「ツイ」産み字部分



金武良仁は渡吟となっている。ただし、ポイントCの位置が〔尺〕の弾絃に近いのが特徴である。宮里春行もポイントCが〔尺〕の弾絃後にずれているものの、A、B、C、Dのポイントがあるので、渡吟のバリエーションと言える。

それに対して演奏家Aと演奏家Bは、〔尺〕の弾絃前にポイントBで歌の音高を【尺】に下げた後、そのままの音高を保って〔尺〕を弾絃している。第3章の3-1「演奏理論の原則」でも述べたが、弾絃後にその絃音に歌の音高を合わせるのが原則であり、〔尺〕を弾く前の段階で歌の音高を【尺】に合わせるといふのは、この原則から外れた吟法であると言える。

また、演奏家 C の吟法は渡吟の基本形である。渡吟の際の抑揚を付けるタイミングや抑揚の深さは、演奏者それぞれの個性が許容される部分であると考え、演奏家 C の吟法は、渡吟の規範を示すかのように、総じて渡吟の基本形となっている。

世代ごとに見ると、金武良仁から宮里春行までは渡吟が伝承されていると言える。「渡吟」という言葉の伝承は途絶えていた可能性が高いが、吟法そのものは伝承していたと思われる。しかし、宮里春行から現代の演奏家にかけては、渡吟の吟法が伝承されていない。概念図にあるポイント A、B までの動きは同じであるが、現代ではポイント C、D が消滅している。

このような変化が起こる過程は、《諸屯節》II における宮里春行の吟法に見ることが出来た。

図 5-7 宮里春行 《諸屯節》II

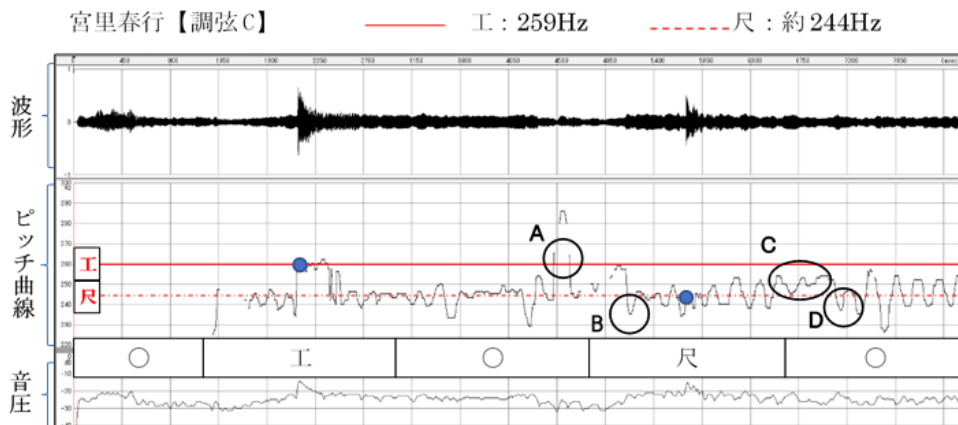


図 5-7 は《諸屯節》II における宮里春行の吟法を音声分析図に示したものであるが、ここで注目したいのはポイント C の音高である。宮里春行は抑揚の付け方が浅いことが特徴の一つであるが、ここでは特にポイント C の音高が低いことが分かる。通常、歌の音高を上げる場合は、図中のポイント A のようにピッチ曲線が鋭角に尖り、瞬間的に高い値を示す事が多いが、ポイント C ではピッチ曲線が【工】の音高まで上がりきっていない。実際に録音記録を聴いただけでは抑揚を付けているのか判断できないほどであった。

現代の演奏家は宮里春行の次の世代に当たるが、渡吟を認識していないと、抑揚を聴きとることは難しいであろう。そのために C のポイントが次第に消滅していったのではないかと考えられる。図 5-8 は《諸屯節》II における吟法の変化を概念図で示したものである

が、金武良仁から現代の演奏家にかけて、渡吟の吟法が変化していく過程がよく表われている。

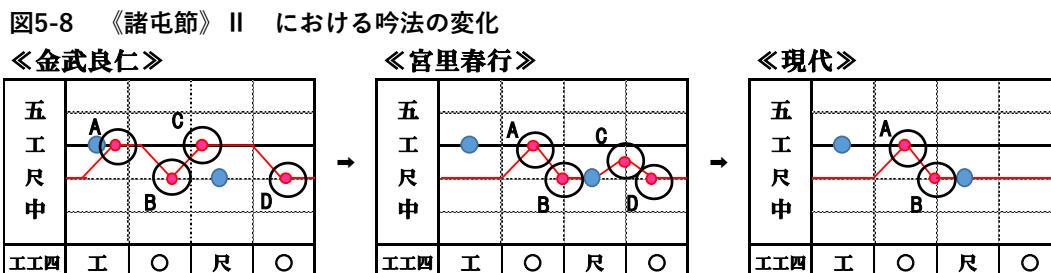


図5-8に示したように、金武良仁の吟法に比べて宮里春行はポイントA、B、Cが後ろにずれている。そして、ポイントCの音高は【工】まで上がりきっておらず、抑揚が浅くなっている。現代では、宮里春行の吟法に見られたポイントCが無くなり、ポイントBからそのまま【尺】の音高を伸ばすという吟法に変化している。

このように、渡吟の吟法は金武良仁の時代では確立されていたが、宮里春行の吟法から抑揚の付け方に曖昧な箇所が見え始め、現代ではその抑揚が無くなりつつあると思われる。渡吟から変化したと考えられる現代の吟法は、絃音追行の原則からも外れた吟法であり、その吟法が現代では主流となりつつあると考えられる。

5-2-2 《作田節》

歌詞 穂花咲き出れば 塵髭も付かぬ 白ちやねや靡ち あぶし枕

(訳) 稲の穂花が咲き出ると、塵や泥もつかないで、白実を包んでいる穂はなびいて畦を枕とし、豊作の光景が見られる。

(第一句) フバナサチヂリバ (第二句) チリフィジンツィカン
 I II
 (第三句) シラチャニヤナビチ (第四句) アブシマクラ
 III IV V

《作田節》も《諸屯節》同様に昔節5節のうちの1曲で、演奏速度は遅く、演奏時間が長い難曲である。琉球舞踊の女踊り「作田」でも用いられるため、演奏機会は比較的多い。

《作田節》において、[工〇尺]の勘所進行は5回登場する。登場箇所は、第一句「フバナサチヂリバ」の「ヂ」産み字部分(《作田節》Iとする)、第二句「チリフィジンツィカ

るため、倍音成分が多く、ピッチ曲線がはっきりと表れない事がある。その他の箇所ではピッチ曲線が表れているので紹介しておく。

図 5-10 古堅盛保 《作田節》 II

古堅盛保【調弦 B】 ——— 工 : 250Hz - - - - 尺 : 約 236Hz

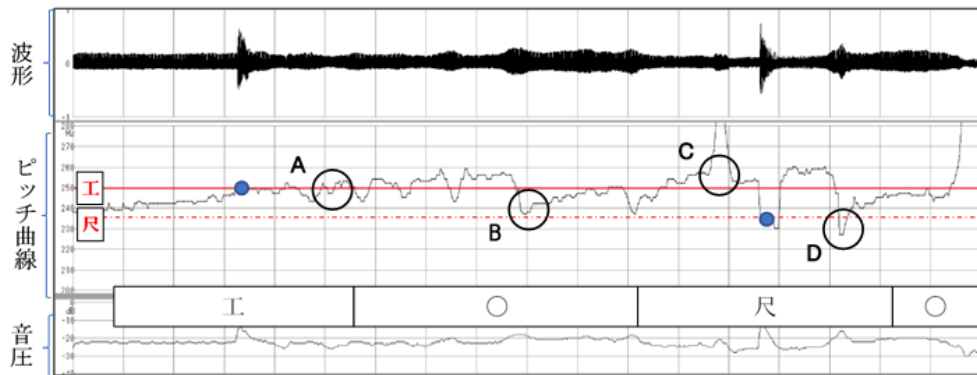


図 5-10 は、《作田節》 II 「ツィカ」産み字部分の音声分析図であるが、母音がア音であるためここでははっきりと A、B、C、D のポイントが表れていた。録音記録の音声を確認すると、古堅盛保は《作田節》 I も《作田節》 II も同じように歌っている。そのため《作田節》 I も渡吟と判断した。

古堅盛保の吟法は、B の音高が比較的浅く、C でははっきりと音高を上げている点の特徴である。古堅盛保は《作田節》 I ~ V のうち、《作田節》 III を除く 4 回を渡吟にしていることが確認できた。渡吟にしていない《作田節》 III については後で詳述する。

(2) 宮里春行の吟法

図 5-11 宮里春行 《作田節》 I

宮里春行【調弦 C】 ——— 工 : 267Hz - - - - 尺 : 約 252Hz

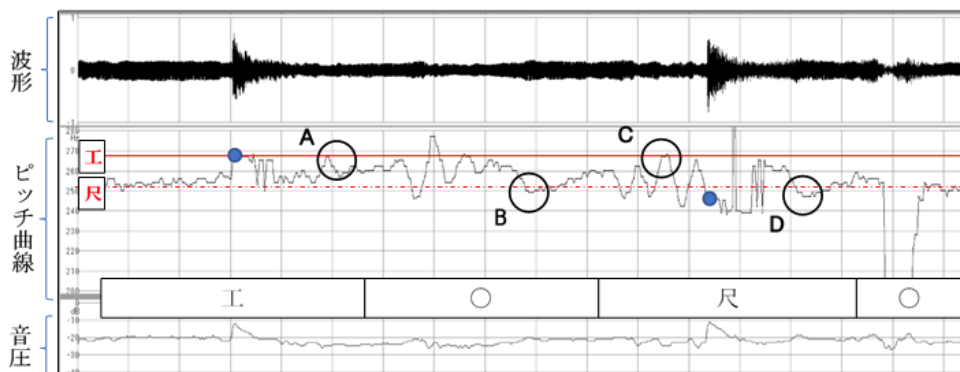


図 5-11 は、《作田節》 I における宮里春行の吟法を示した音声分析図である。先程見た宮里春行の《諸屯節》における吟法では、ポイント C の位置がすべて〔尺〕の弾絃後になっていたが、ここでは〔尺〕の直前に位置しており、《諸屯節》における金武良仁や《作田節》における古堅盛保のピッチ曲線と類似している。

《作田節》 I～V のうち、《作田節》 I、IV、V は図 5-11 のような吟法であるが、《作田節》 II は《諸屯節》の時のようにポイント C の位置が〔尺〕の弾絃後になっていた。つまり、金武良仁や古堅盛保に比べて、宮里春行の〔工〇尺〕における吟法にばらつきが見られるということである。

宮里春行が意図的に吟法を変えているのか、無意識に変わってしまったのかは定かではない。しかし、金武良仁や古堅盛保には見られなかった、〈ポイント C が〔尺〕の弾絃後に移動した吟法〉が宮里春行にある事は確かである。したがってこの頃から、「渡吟」という理論の伝承が途絶え、吟法の変化が始まったのではないかと考える。

(3) 演奏家 A の吟法

図 5-12 演奏家 A 《作田節》 I

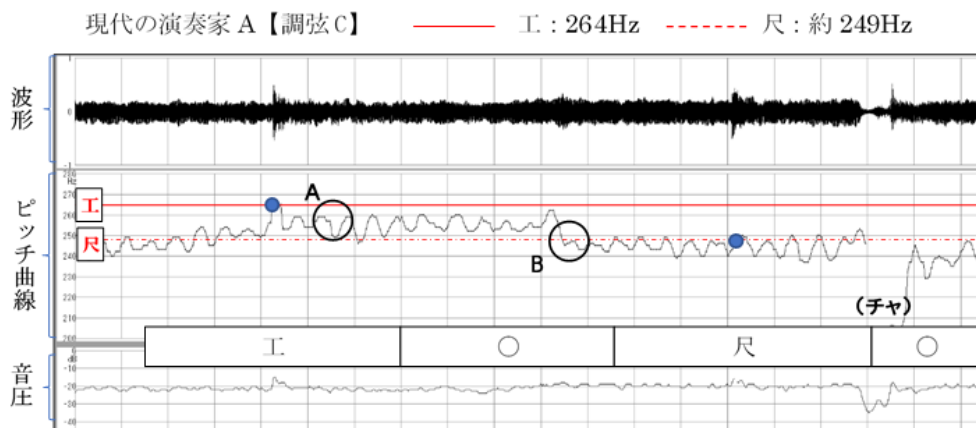


図 5-12 は、《作田節》 I における演奏家 A の吟法を示した音声分析図である。〔工〕の弾絃後、ポイント A で歌の音高を【工】に上げ、ポイント B で【尺】に下げると、〔尺〕の弾絃までそのままの音高を継続させていることが分かる。

演奏家 A は《諸屯節》 I～III もすべてこの吟法であったが、《作田節》でも《作田節》 III を除く 4 回をこの吟法で歌っている。したがって、《諸屯節》と《作田節》を合わせると、8 回のうち 7 回がこの吟法ということになる。演奏家 A の中では〔工〇尺〕について図 5-

12のような吟法が確立されているように思われるが、この吟法は絃音追行の原則から外れており、金武良仁や古堅盛保だけでなく宮里春行にも確認出来ない。

(4) 演奏家 B の吟法

図 5-13 演奏家 B 《作田節》 I

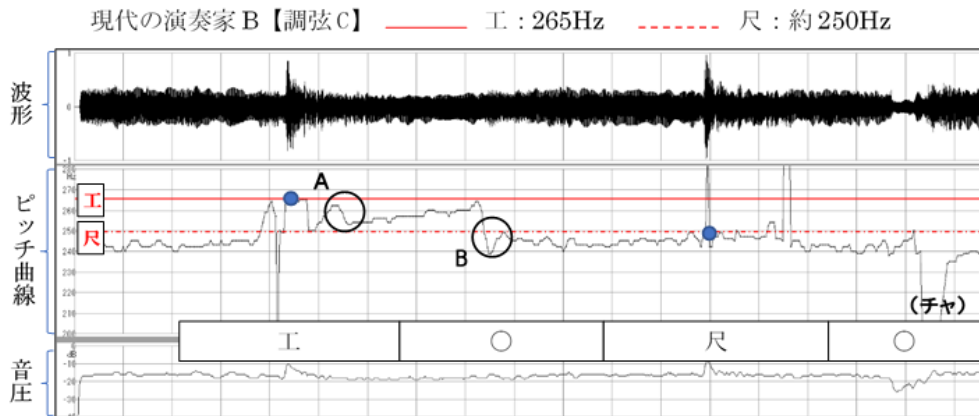
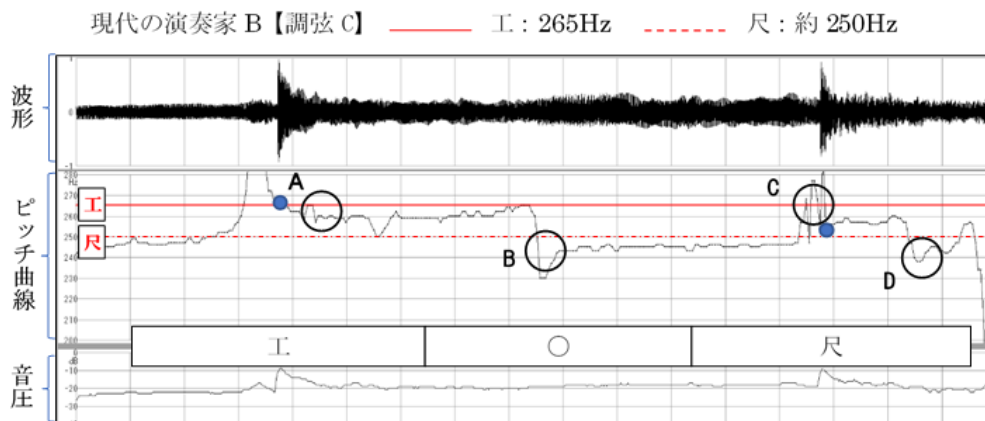


図 5-13 は、《作田節》 I における演奏家 B の吟法を示した音声分析図である。ピッチ曲線の動きから、演奏家 A と同様の吟法であることが分かる。演奏家 B も演奏家 A と同じように、《諸屯節》 I～III をすべてこの吟法にしていた。

図 5-14 演奏家 B 《作田節》 II



演奏家 B は、基本的にはこの吟法で歌っているが、《作田節》 II では渡吟となっていた。図 5-14 は《作田節》 II の音声分析図である。ピッチ曲線に A、B、C、D のポイントが

ずれも確認でき、渡吟になっている。ポイント C の位置が〔尺〕の弾絃とほぼ同時にあるが、この吟法は金武良仁や宮里春行に近い。演奏家 B の〔工〇尺〕における吟法は、《作田節》だけでも 3 種類あることがわかった。宮里春行の吟法や演奏家 A の吟法が混在していることから、〔工〇尺〕に対する吟法が確立されていないと言える。

(5) 演奏家 C の吟法

図 5-15 演奏家 C 《作田節》 I

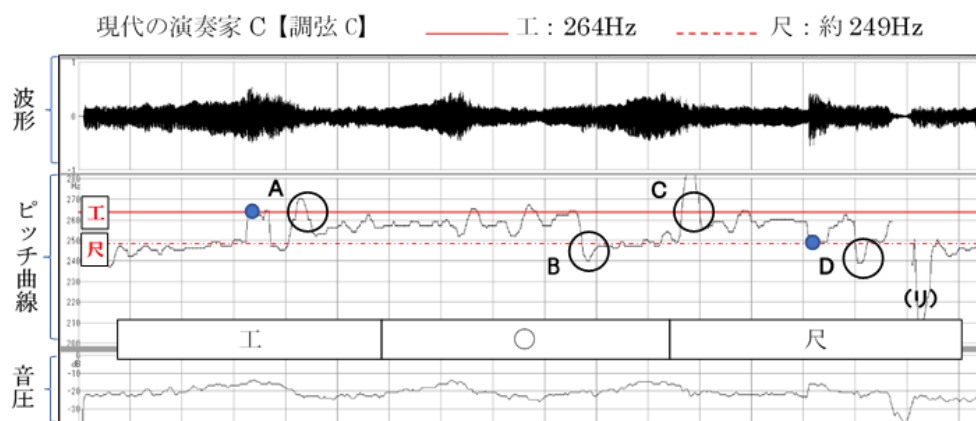


図 5-15 は、《作田節》 I における演奏家 C の吟法を示した音声分析図である。ピッチ曲線に A、B、C、D のポイントがはっきりと確認できた。先述したように、演奏家 C は金武良仁の演奏を研究しており、渡吟を認識している。演奏家 C は《諸屯節》の〔工〇尺〕をすべて渡吟にしていたが、《作田節》でも《作田節》 III を除く 4 回を渡吟にしていた。抑揚の付け方もはっきりとしており、渡吟を強く意識して演奏に取り組んでいることが分かる。

(6) 考察

ここまでは《作田節》における吟法の違いを見てきた。古堅盛保の《作田節》における〔工〇尺〕の吟法は 2 種類である。まず 1 つ目は渡吟である。

図5-16 《作田節》Ⅰ 「フバナサチヂリバ」の「チ」産み字部分

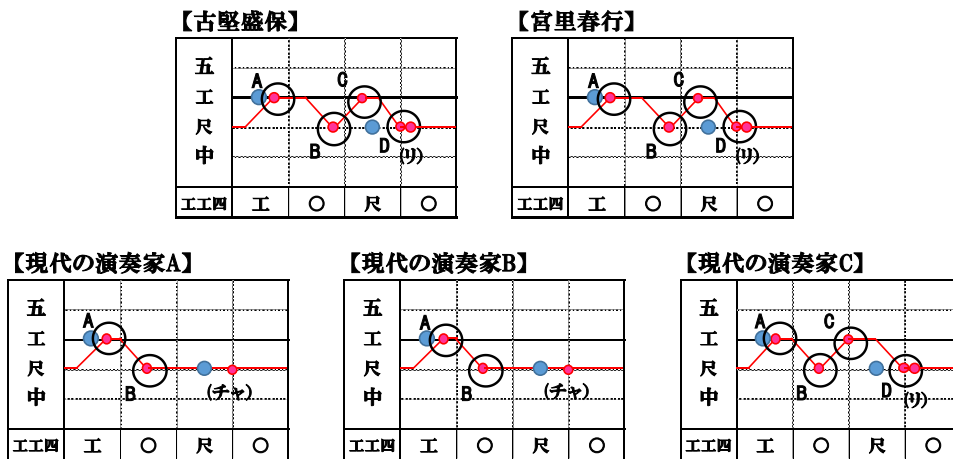


図5-16は《作田節》Ⅰにおける5人の吟法の違いを概念図に示したものであるが、古堅盛保、宮里春行、演奏家Cの3名が渡吟になっている。古堅盛保と宮里春行はポイントCの位置が〔尺〕の弾絃に近い。演奏家Aと演奏家Bは《諸屯節》の時と全く同じ吟法で歌っており、古堅盛保や宮里春行の吟法とは明らかに異なっていることから、吟法が変化していると言える。ただ、演奏家Bは《作田節》Ⅱだけ渡吟にしていることが確認出来た(図5-14参照)。したがって、演奏家Bには部分的に宮里春行の吟法が残っているということも出来る。

そして古堅盛保の2つ目の吟法が追行吟である。《作田節》Ⅲでは、5人全員が渡吟にしておらず、古堅盛保、宮里春行、演奏家Cの3名は追行吟になっていた。

図5-17 古堅盛保 《作田節》Ⅲ

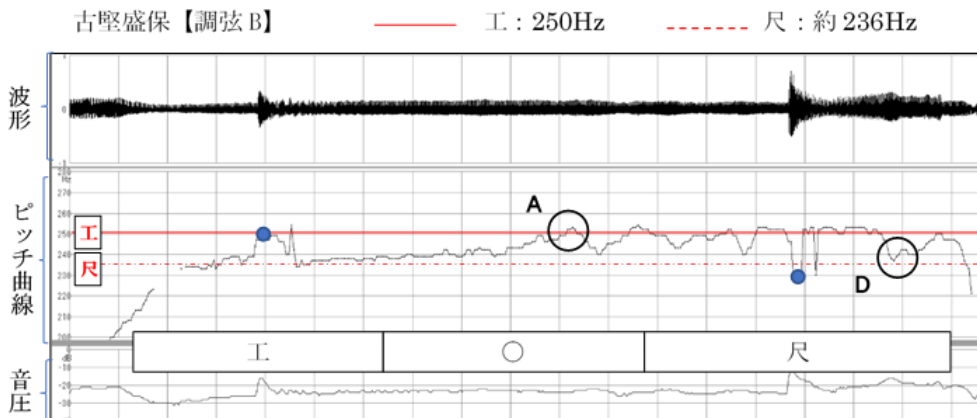


図5-17は《作田節》Ⅲにおける古堅盛保の吟法を示した音声分析図である。〔工〕の弾絃後、ポイントAで歌の音高を【工】に上げ、渡吟のようにB→Cと抑揚を付けることなく【工】の音高のまま〔尺〕を弾絃し、その後に歌の音高を【尺】に下げている。渡吟ではないが、これは絃音追行の原則通りの追行吟である。

ただ、金武良仁が《ちゃんな節》《首里節》《諸屯節》における〔工〇尺〕をすべて渡吟にしていたことを考えると、ここだけが渡吟になっていないことは不思議にも思える。

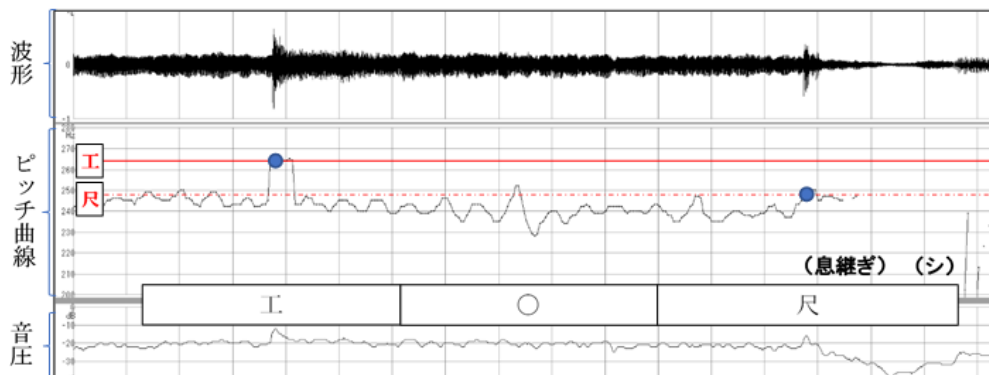
『琉球音楽考』では、《今風節》の解説にのみ「〔工〇尺〕は渡らずに」(富原 1973[1934]: 121 頁) という記述があるが、《作田節》においてはそのような記述はない。したがって、渡吟にする方が自然であるが、古堅盛保の歌は渡吟となっておらず、金武良仁の録音記録が無い為にそれを確認することも出来ない。

この箇所について演奏家 C は、「金武良仁の録音記録が無く、古堅盛保は渡吟にしていないので、伝承に従う事にしている。また野村流の声楽譜でも同じような歌い方になっている。やがてこの事について議論出来る日が来れば、会の了解の上で渡吟にするべきだ」⁸¹としている。

また《作田節》Ⅲでは、古堅盛保、宮里春行、演奏家 C の3名がほぼ同じ吟法になっているが、ここでも演奏家 A と演奏家 B だけは吟法が異なる。

図5-18 演奏家 A 《作田節》Ⅲ

現代の演奏家 A 【調弦 C】 ——— 工 : 264Hz ——— 尺 : 約 249Hz



⁸¹ 演奏家 C への聞き取り調査 (2020年5月28日) より。

図 5-19 演奏家 B 《作田節》Ⅲ

現代の演奏家 B【調弦 C】 ——— 工：265Hz - - - - 尺：約250Hz

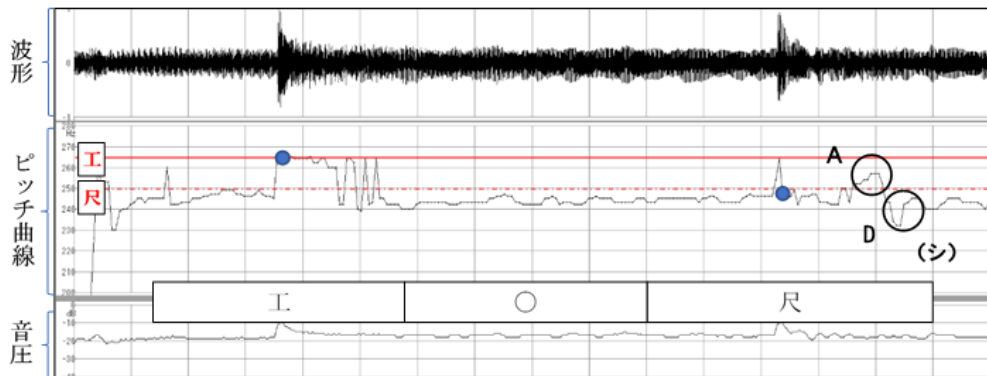


図 5-18、図 5-19 は《作田節》Ⅲにおける演奏家 A と演奏家 B の吟法を示した音声分析図である。図 5-18 演奏家 A のピッチ曲線を見ると、〔工〕の弾絃後も歌の音高を【工】に上げることなく【尺】のまま保って〔尺〕を弾絃している。このような吟法は演奏家 A にしか見られない。図 5-19 演奏家 B の吟法も演奏家 A と似ているが、〔尺〕の弾絃後にポイント A で歌の音高を【工】に上げている点が少し異なる。

図 5-20 《作田節》Ⅲ 「シラチャニヤナビチ」の「チャ」産み字部分

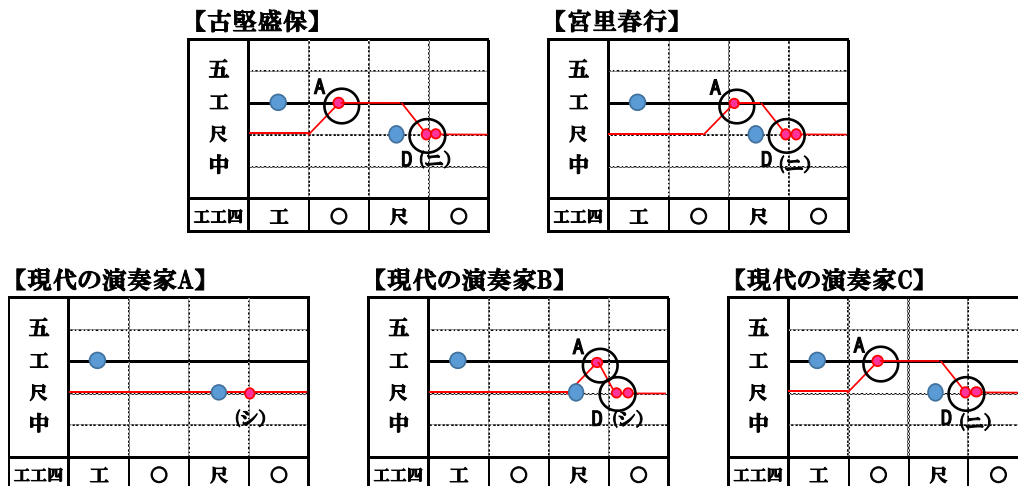
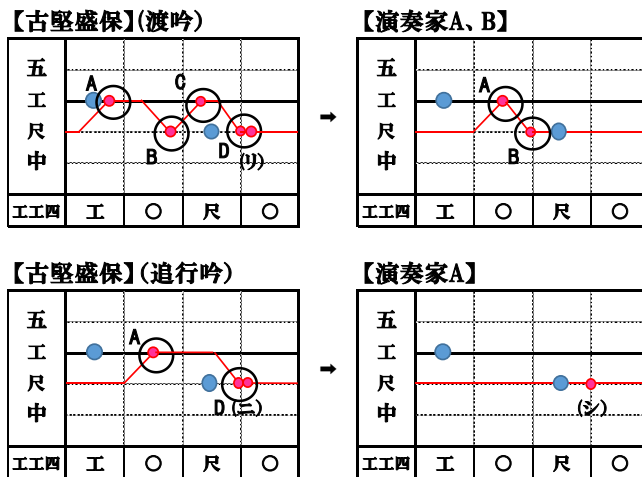


図 5-20 は《作田節》Ⅲにおける 5 人の吟法を概念図で示したものである。先述した通り渡吟にはなっていないが、古堅盛保、宮里春行、演奏家 C は追行吟であり、演奏家 B の吟法も、【工】の音高に歌を合わせるタイミングがずれていると見れば、追行吟と見なすことが出来る。しかし、演奏家 A は〔工〕の弾絃後も歌の音高を【工】に合わせることなく、

【尺】のまま継続させている。したがって、これは追行吟ではなく、絃音追行の原則から外れた歌い方であると言える。

図5-21 《作田節》〔工〇尺〕における吟法の変化



以上のように、《作田節》の〔工〇尺〕における古堅盛保の吟法には、大きく分けて「渡吟」と「追行吟」の2種類の吟法がある。図5-21は、この2種類の吟法が、現代ではどのように変化しているかを示した概念図であり、上段が渡吟の変化、下段が追行吟の変化である。古堅盛保と現代の演奏家の吟法を比較すると、上段（渡吟）ではポイントC、Dがなくなっており、下段（追行吟）では、弾いた絃音に歌の音高を合わせることなく進行している。これらはいずれも絃音追行の原則から外れた吟法である。絃音を追いかける様に歌が進行するという原則を認識していれば、このような吟法の変化は起こらなかったのではないかと考える。

《諸屯節》で見た〔工〇尺〕における吟法の変化と同様に、《作田節》でも渡吟の吟法が絃音追行の原則から外れた吟法へと変化し、それが主流となりつつあると考えられる。

5-2-3 《コティ節》

歌詞 常磐なる松の 変る事無さめ 何日も春来れば 色ど優る

(訳) ときはなる松は、とこしえに変わることはあるまい。いつも春が来れば濃い緑の色がまさるばかりだ。

(第一句) トウチハナルマツィヌ (第二句) カワルクトウネサミ

I II III

(第三句) イツィンハルクリバ (第四句) イルドウマサル
 $\frac{\text{IV}}{\text{V}}$ $\frac{\text{VI}}$

《コティ節》は、琉球王朝時代には冊封使歓待の席で演奏されているが⁸²、現代でも《かぎやで風節》と並んで祝賀の曲として知られ、良く演奏されている。演奏速度は《諸屯節》や《作田節》よりも早い。ここでは、金武良仁、宮里春行、現代の演奏家3名の歌を調査する。

《コティ節》において、[工〇尺]の勘所進行は6回登場する。登場箇所は、第一句「トウチハナルマツィヌ」の「トウチ」産み字部分(《コティ節》Iとする)と「ル」産み字部分(《コティ節》IIとする)、第二句「カワルクトウネサミ」の「トウ」産み字部分(《コティ節》IIIとする)、第三句「イツィンハルクリバ」の「ハ」産み字部分(《コティ節》IVとする)と「クリ」産み字部分(《コティ節》Vとする)、第四句「イルドウマサル」の「マ」産み字部分(《コティ節》VIとする)である。

(1) 金武良仁の吟法

《コティ節》の[工〇尺]において、金武良仁には3種類の吟法があることが確認できた。1つ目は、追行吟である。

図5-22 金武良仁 《コティ節》I

金武良仁【調弦B】

— 工 : 246Hz - - - 尺 : 約232Hz

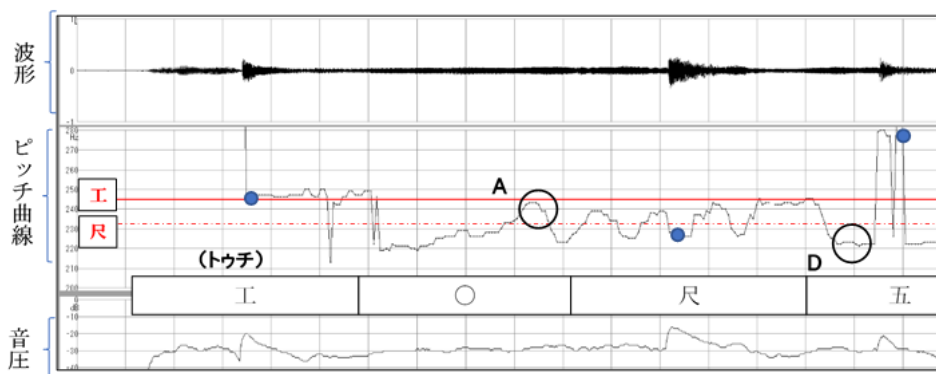


図5-22は《コティ節》Iにおける金武良仁の吟法を示した音声分析図である。「トウチ」

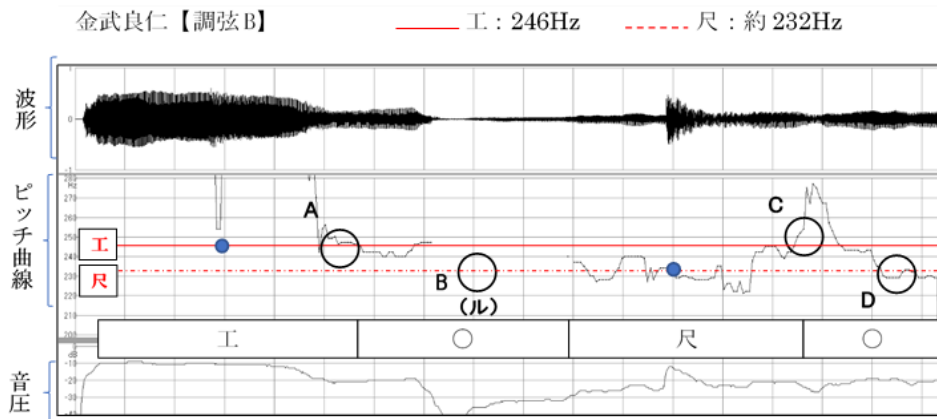
⁸² 尚育王冊封式典(1838年)における上演記録が記された伊波普猷著『校註 琉球戯曲集』にも、《コティ節》の演奏記録が残っている。伊波普猷『校註 琉球戯曲集 復刻版』1992年(初版1929年)、18頁。

という歌い出しの部分に〔工〇尺〕がくるパターンであるが、この場合〔工〕が歌い出し誘導音となるので、歌い出しの音高は【工】よりも2音階音低い【上】から【上→尺】と歌い出すのが原則である（第3章3-1-2「歌い出しの原則」参照）。したがって、1仮名目の「トゥ」の音高は【上】、「チ」の音高は【尺】となり、〔工〕の弾絃後に歌の音高を【工】に上げる。

図5-22を見ると、〔工〕の弾絃後しばらくはピッチ曲線が【工】の音高の辺りを示しているが、これは機械が三線の音を検知したものである。〔工〕の弾絃と「チ」の仮名付けがほぼ同時であるために、ピッチ曲線は三線の【工】の音高に反応しているが、音声を確認すると、歌の音高は「トゥチ」を【上→尺】と進行し、ポイントAで【工】に上げ、ポイントDで【尺】に下げていた。また、金武良仁の【尺】は総じて12平均律の半音程で示した【尺】の音高よりも低い傾向があり、図5-22においてもその特徴が表れている。

この吟法は、《作田節》Ⅲにおける古堅盛保の吟法でも見られたが、弾いた絃音を追いかけるという絃音追行の原則通りの吟法（追行吟）である。

図5-23 金武良仁 《コティ節》Ⅱ

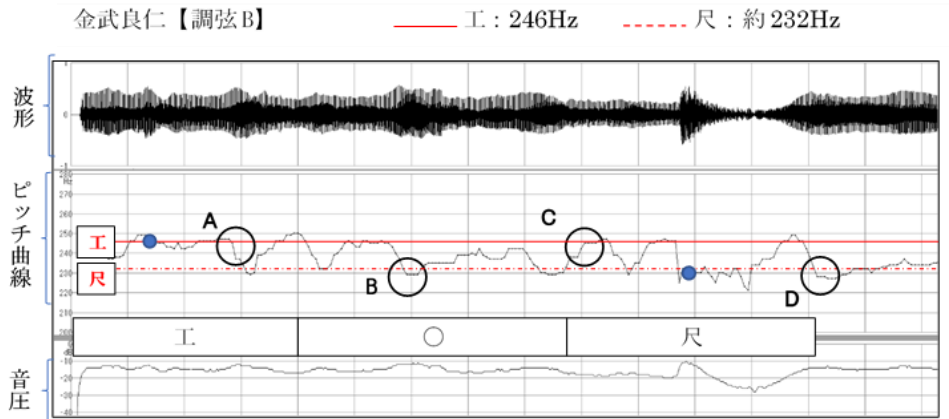


次に、2つ目の吟法を見ていく。この吟法は渡吟のバリエーションのひとつであるが、《コティ節》Ⅱ、Ⅲで用いられている。図5-23は《コティ節》Ⅱにおける金武良仁の吟法を示した音声分析図である。〔工〕の弾絃後、ポイントAで歌の音高を【工】に合わせ、丸拍子の所でB→Cと抑揚を付ける渡吟の基本形と比べると、Cの位置が〔尺〕の弾絃後に移動していることが分かる。図ではポイントBあたりのピッチ曲線が完全には出ていないが、音声を確認すると図中のBのあたりで歌を【尺】の音高に下げていることが聴き取

れた。

なお、図中ポイント C のあたりのピッチが【工】の赤線よりも大幅に高くなっているが、これは所謂〈フシ〉が入っている事を示している。歌の音高を【尺】から【工】へと上げる際には、ピッチ曲線にポイント C のような動きが表れる傾向にある。鼻から抜くような発声となるため、音圧は下がり、ピッチ曲線の数値は瞬間的に高くなる。

図 5-24 金武良仁 《コティ節》 IV

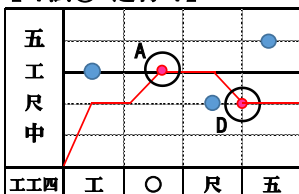


最後に、3つ目の吟法を見ていく。この吟法は渡吟の基本形であり、《コティ節》IV、V、VIで用いられている。図 5-24 は《コティ節》IVにおける金武良仁の吟法を示した音声分析図である。ここではポイント C が〔尺〕の弾絃前に位置しており、渡吟の基本形と言える。金武良仁は《コティ節》IV、V、VIを渡吟の基本形で歌っていた。

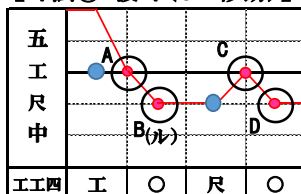
また、図中のピッチ曲線を見ると、ポイント B とポイント C の音高差が非常に少ないことが分かる。これは金武良仁の渡吟における抑揚が浅い事を示している。金武良仁は《コティ節》に限らず、渡吟の抑揚が浅い事が特徴の一つであるが、このことが、後に渡吟の吟法が変化する大きな要因となっていると考える。

図5-25 《コティ節》の〔工○尺〕における金武良仁の吟法

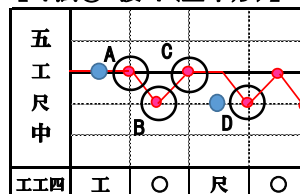
【吟法①：追行吟】



【吟法②：渡吟(Cの移動)】



【吟法③：渡吟(基本形)】



以上のように、《コティ節》の〔工〇尺〕における金武良仁の吟法について見てきた。図5-25は、《コティ節》の〔工〇尺〕における金武良仁の3種類の吟法を登場順に示した概念図である。

まず1つ目が、《コティ節》Iに見られた追行吟（吟法①とする）、次に2つ目が《コティ節》II、IIIに見られた、ポイントCの位置が〔尺〕の弾絃後に移動した渡吟のバリエーション（吟法②とする）、そして3つ目が《コティ節》IV、V、VIに見られた、丸拍子の所で抑揚を付ける渡吟の基本形（吟法③とする）である。

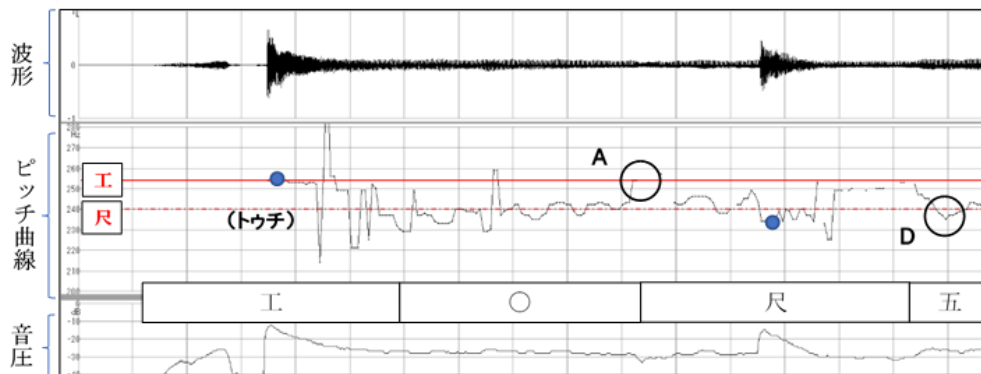
この後は、これら3つの吟法がどのように伝承されているのかという視点で5人の吟法を比較していくこととする。

(2) 宮里春行の吟法

図5-26 宮里春行 《コティ節》I

宮里春行【調弦C】

—— 工 : 254Hz - - - - 尺 : 約240Hz

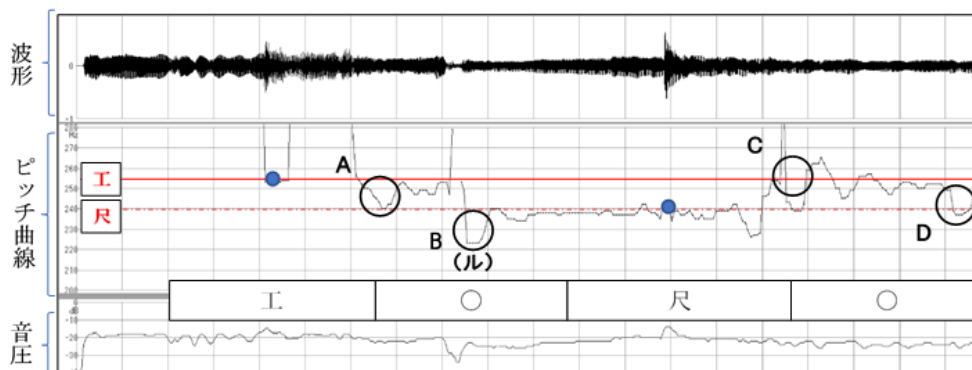


ここでは宮里春行の吟法について、金武良仁の吟法①～③と比較しながら見ていく。図5-26は《コティ節》Iにおける宮里春行の吟法を示した音声分析図である。ピッチ曲線の動きを見ると、「トウチ」と歌い出した後、ポイントAで歌の音高を【工】に上げ、ポイントDで【尺】に下げている。これは追行吟であり、金武良仁の吟法①と同じである。したがって、金武良仁と宮里春行の間で、《コティ節》Iの吟法に変化はないということが出来る。

図5-27 宮里春行 《コティ節》Ⅱ

宮里春行【調弦C】

—— 工：254Hz - - - - 尺：約240Hz

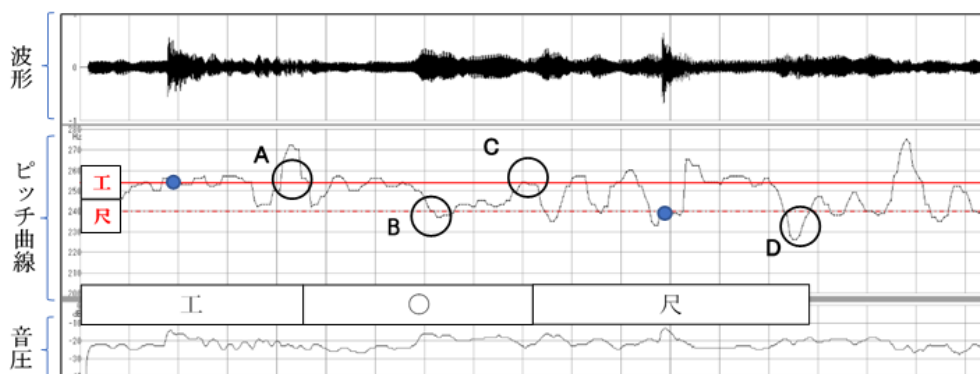


次に、吟法②について見ていく。図5-27は《コティ節》Ⅱにおける宮里春行の吟法を示した音声分析図である。図中のピッチ曲線を見ると、ポイントCが〔尺〕の弾絃後に位置しており、金武良仁の吟法②と同じく渡吟のバリエーションと考えられる。宮里春行は金武良仁と同様に《コティ節》Ⅱ、Ⅲでこの吟法を用いていた。したがって《コティ節》Ⅱ、Ⅲにおいても、金武良仁と宮里春行の吟法に変化はないということが言える。

図5-28 宮里春行 《コティ節》Ⅳ

宮里春行【調弦C】

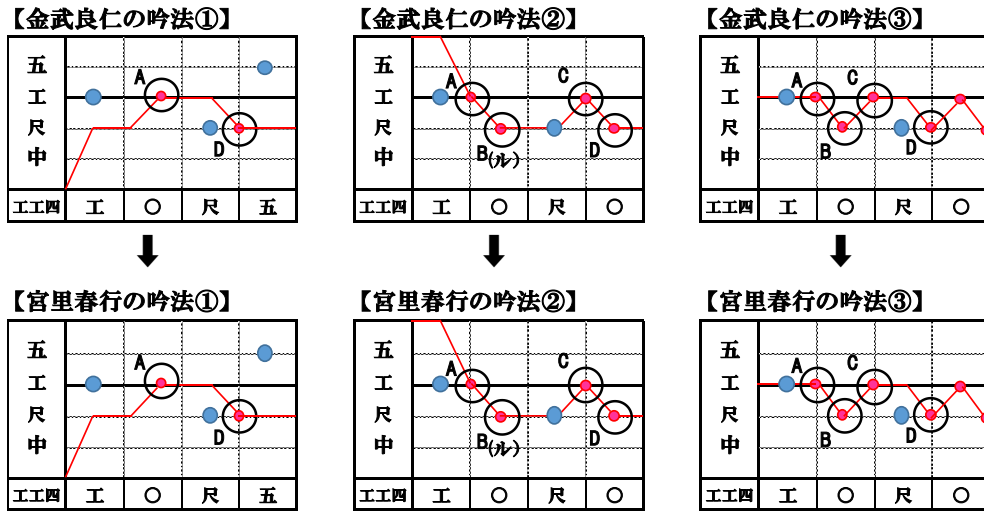
—— 工：254Hz - - - - 尺：約240Hz



最後に、吟法③について見ていく。図5-28は《コティ節》Ⅳにおける宮里春行の吟法を示した音声分析図である。ここでは、ポイントCが〔尺〕の弾絃前に位置していることが分かる。B→Cと抑揚を付けるタイミングも〔工〕と〔尺〕の弾絃の間に位置しているため、金武良仁の吟法③と同じ渡吟の基本形であると言える。宮里春行は金武良仁と同様に、

《コティ節》V、VIでもこの吟法で歌っていた。したがって《コティ節》IV、V、VIにおいても、金武良仁と宮里春行の吟法に変化はないということが出来る。

図5-29 金武良仁と宮里春行の吟法の比較

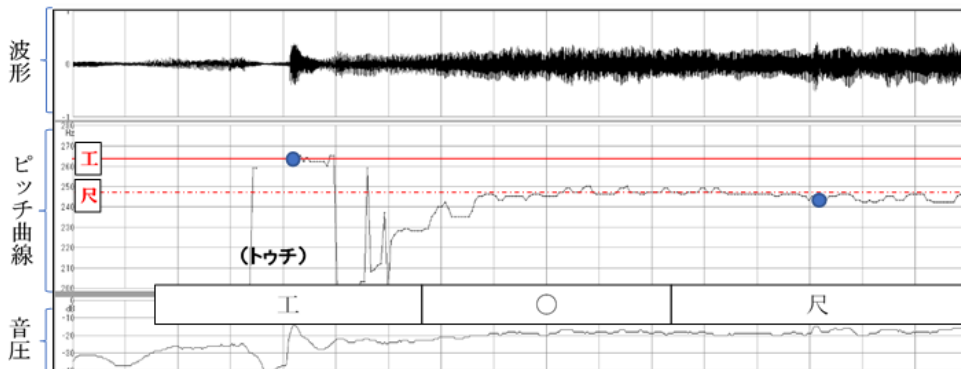


以上のように、《コティ節》の〔工〇尺〕における宮里春行の吟法について見てきた。図5-29は《コティ節》の〔工〇尺〕における金武良仁と宮里春行の吟法を比較した概念図である。調査の結果、金武良仁に見られた3種類の吟法は、すべて変化することなく宮里春行にも伝承されていることが分かった。

(3) 演奏家Aの吟法

図5-30 演奏家A 《コティ節》I

現代の演奏家A【調弦C】 ——— 工：264Hz ——— 尺：約249Hz



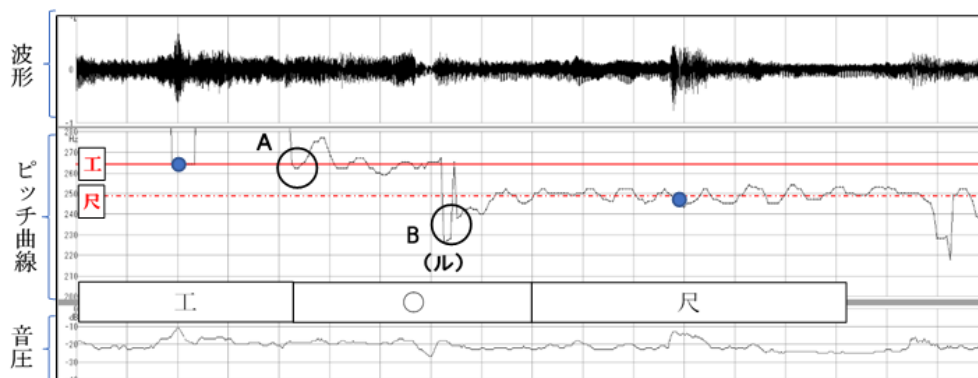
ここでは演奏家 A の吟法について見ていく。演奏家 A は宮里春行の次の世代であるので、宮里春行の吟法①～③と比較することとする。

まずは吟法①について、音声分析図で確認していく。図 5-30 は《コティ節》I における演奏家 A の吟法を示した音声分析図である。宮里春行は《コティ節》I を、吟法①：追行吟で歌っていたが、演奏家 A のピッチ曲線には「トウチ」と歌い出した後、歌の音高を【工】に上げるポイント A が確認できない。つまり絃音追行の原則から外れた吟法であると言える。

したがって《コティ節》I では、宮里春行から演奏家 A への伝承過程で、吟法が変化したということが出来る。

図 5-31 演奏家 A 《コティ節》II

現代の演奏家 A 【調弦 C】 ——— 工：264Hz - - - - 尺：約 249Hz



次に吟法②：渡吟（C の移動）について見ていく。図 5-31 は《コティ節》II における演奏家 A の吟法を示した音声分析図である。宮里春行はポイント A、B の後、〔尺〕の弾絃後に歌の音高を【工】に上げ、すぐに【尺】に下げていた（図 5-27 参照）。しかし演奏家 A のピッチ曲線を見ると、ポイント B で歌の音高を【尺】に下げた後そのまま音高を保ち、〔尺〕の弾絃後にも歌の音高を【工】に上げていないため、ポイント C、D がなくなっている。これは絃音追行の原則から外れた吟法であると言える。演奏家 A は《コティ節》III でも図 5-31 と同様の吟法で歌っていた。

したがって《コティ節》II、III でも、宮里春行から演奏家 A への伝承過程で吟法が変化したということが出来る。

最後に、吟法③：渡吟（基本形）について見ていく。宮里春行は《コティ節》IV、V、VI を渡吟の基本形で歌っていた。しかし演奏家 A の吟法には、渡吟の基本形がそのまま残

っている箇所と、変化した箇所が確認できた。まずは渡吟の基本形が残っていた箇所について確認していく。

図 5-32 演奏家 A 《コティ節》IV

現代の演奏家 A 【調弦 C】 ——— 工 : 264Hz - - - - - 尺 : 約 249Hz

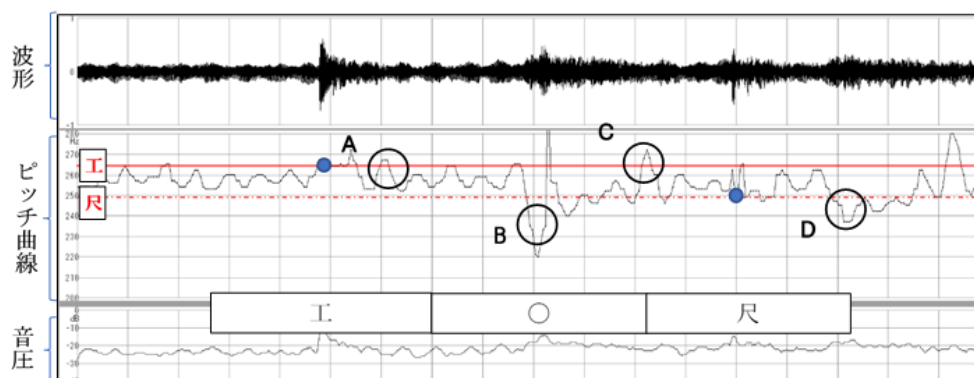


図 5-32 は《コティ節》IVにおける演奏家 A の吟法を示した音声分析図である。図中のピッチ曲線を見ると、金武良仁や宮里春行と同じように、A、B、C、D のポイントがある。抑揚の付け方やそのタイミングを見ても、これは渡吟の基本形であると言える。演奏家 A は《コティ節》VIでも同様の吟法で歌っている。

図 5-33 演奏家 A 《コティ節》V

現代の演奏家 A 【調弦 C】 ——— 工 : 264Hz - - - - - 尺 : 約 249Hz

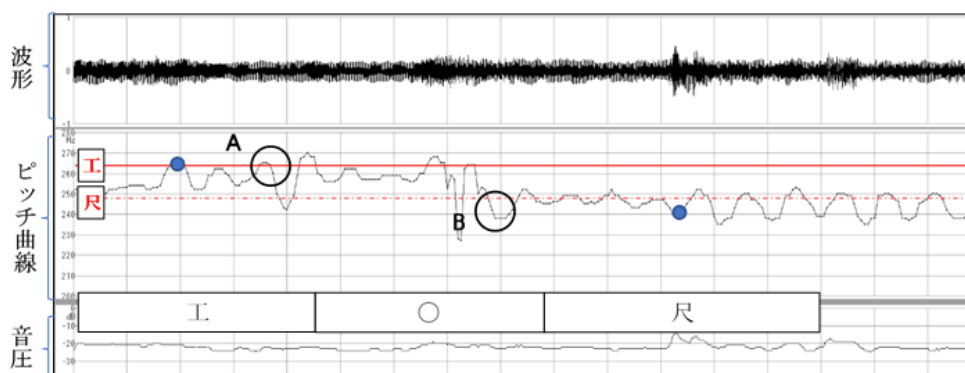


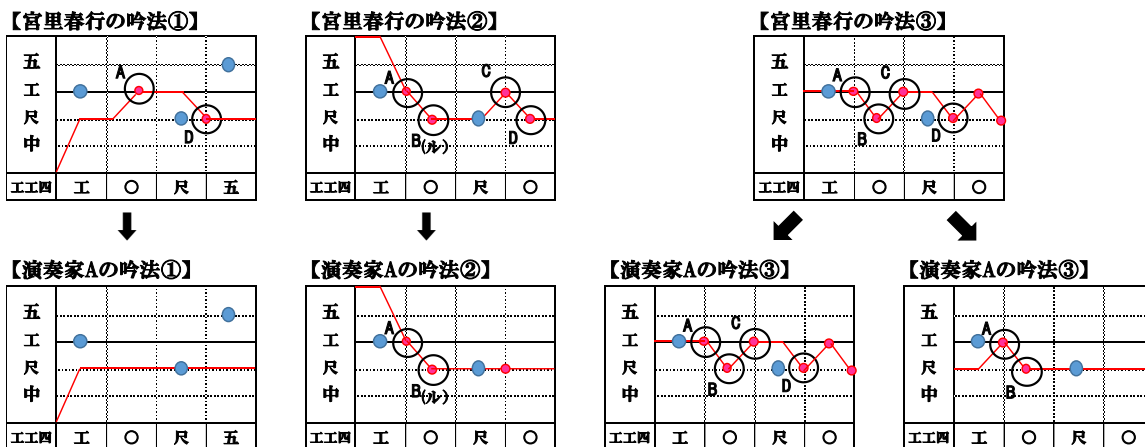
図 5-32 に示したように、演奏家 A の吟法にも渡吟が残っている箇所が確認できたが、渡吟が変化している箇所もあった。それが図 5-33 に示した《コティ節》V の吟法である。

図を見ると、ポイント B で歌の音高を【尺】に下げた後、そのまま【尺】音高を継続さ

せている。これは、《諸屯節》や《作田節》にも見られた、演奏家 A と演奏家 B にしかない吟法である。

宮里春行は《コティ節》IV、V、VIをすべて渡吟の基本形にしていた。演奏家 A も《コティ節》IV、VIでは渡吟の基本形であったが、《コティ節》Vだけは吟法が変化していることになる。

図5-34 宮里春行と演奏家Aの吟法の比較



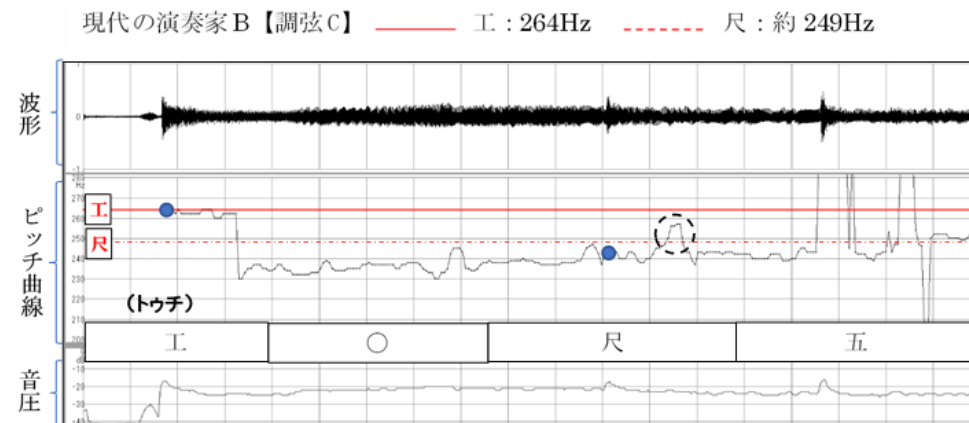
以上のように、《コティ節》の〔工〇尺〕における演奏家 A の吟法について、宮里春行の吟法と比較しながら見てきた。図 5-34 は《コティ節》における宮里春行と演奏家 A の吟法を比較した概念図である。調査の結果、ほとんどの場合で吟法が変化していることが確認できた。これらの変化は、渡吟のバリエーションと見なせる変化ではなく、絃音追行の原則から外れた吟法への変化である。

ただ、2 箇所だけは渡吟の伝承が残っている事も確認できた。これは《諸屯節》や《作田節》には見られなかったことである。《諸屯節》や《作田節》に比べると《コティ節》は演奏速度が速く、演奏時間も短いため、師匠の歌を暗記しやい。そのため、吟法が変化せずに残っている箇所があるのではないかと考える。

(4) 演奏家 B の吟法

ここでは演奏家 B の吟法について見ていく。演奏家 B も宮里春行の次の世代であるので、宮里春行の吟法①～③と比較することとする。

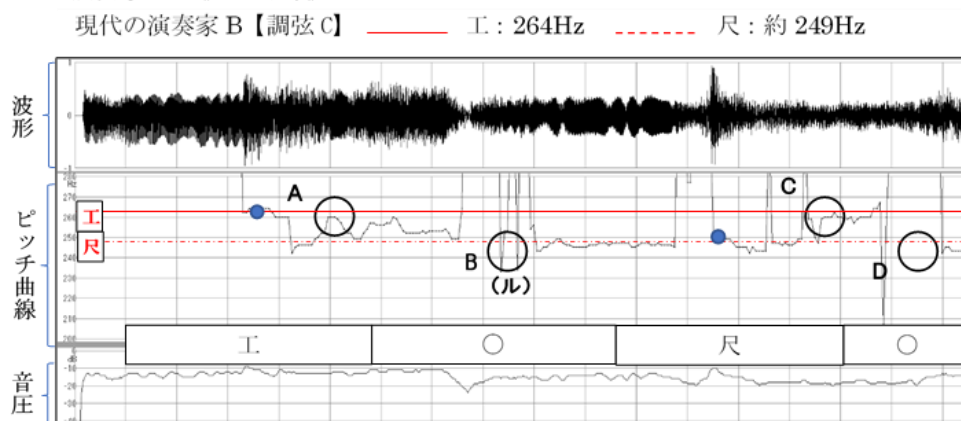
図 5-35 演奏家 B 《コティ節》 I



まずは吟法①：追行吟について、音声分析図で確認していく。図 5-35 は《コティ節》 I における演奏家 B の吟法を示した音声分析図である。《コティ節》 I における演奏家 B の吟法は、演奏家 A の吟法とほとんど同じであった。

歌い出しの「トウチ」という 2 仮名を【上→尺】という音高で歌い出した後、〔尺〕の弾絃まで【尺】の音高を継続させるのは演奏家 A の吟法（図 5-30 参照）と共通している。ただ 1 箇所だけ違うのは、一瞬ではあるが〔尺〕の弾絃後に【工】近くまで歌の音高を上げている点を確認できる点である（図中、点線の円）。ここに少しだけ宮里春行の世代の歌の影響が残っていると考えることができ、演奏家 A の吟法とは少し異なっている。

図 5-36 演奏家 B 《コティ節》 II



次に吟法②：渡吟（C の移動）について見ていく。図 5-36 は《コティ節》 II における演

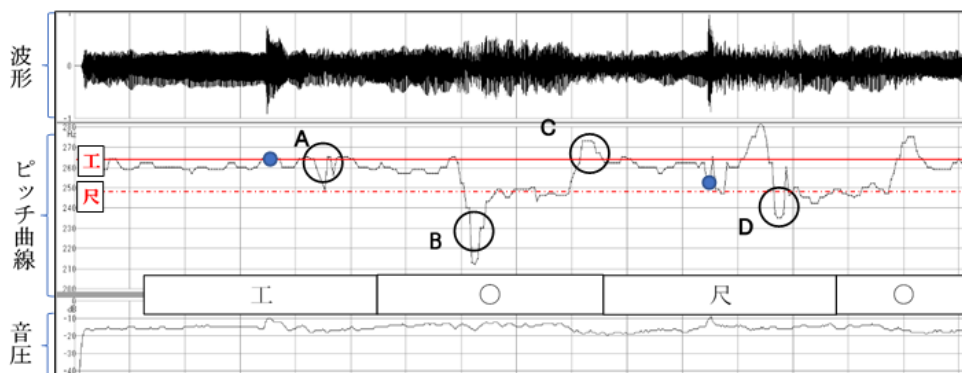
演奏家 B の吟法を示した音声分析図である。《諸屯節》と《作田節》における演奏家 B の吟法は、演奏家 A の吟法と共通している事が多かった。しかし、《コティ節》では演奏家 A よりも宮里春行の吟法と共通している箇所が多い。

図 5-36 のピッチ曲線を見ると、[尺] の弾絃後にポイント C がある。このようなピッチ曲線の動きは宮里春行の吟法②（図 5-27 参照）と共通しており、演奏家 B は《コティ節》Ⅲでも同様の吟法で歌っている。

したがって《コティ節》Ⅱ、Ⅲにおける演奏家 B の吟法は、宮里春行の吟法から変化していないということが出来る。なお、演奏家 B のピッチ曲線の一部に乱れがあるのは、録音記録に笛や胡弓などによる伴奏が収録されているため、機械がそれらの音を感知しているのだと考えられる。

図 5-37 演奏家 B 《コティ節》Ⅳ

現代の演奏家 B【調弦 C】 ———— 工：264Hz - - - - - 尺：約 249Hz

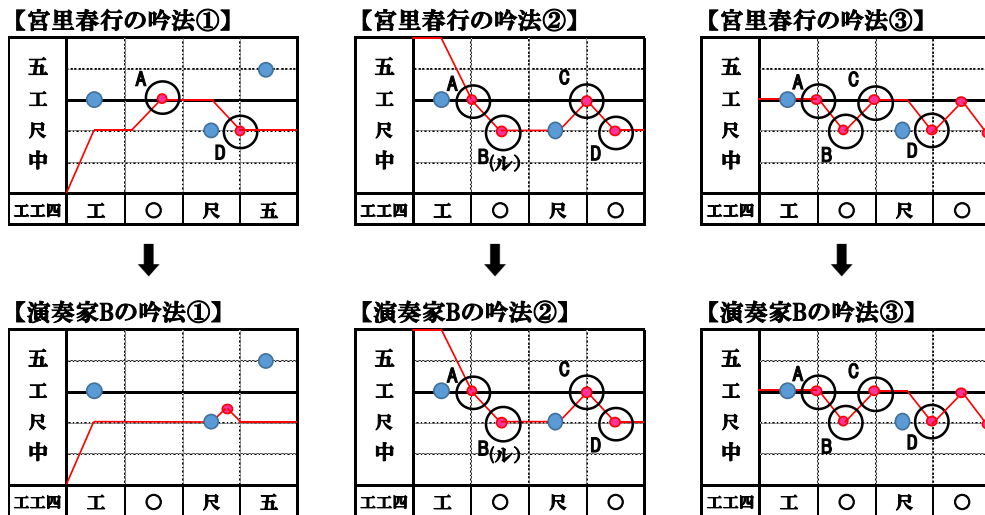


最後に、吟法③：渡吟（基本形）について見ていく。宮里春行は《コティ節》Ⅳ、Ⅴ、Ⅵをすべて渡吟の基本形で歌っていた。調査の結果、演奏家 B の吟法も宮里春行の吟法と同じであることがわかった。

図 5-37 は《コティ節》Ⅳにおける演奏家 B の吟法を示した音声分析図である。図を見ると、金武良仁や宮里春行と同じように、ピッチ曲線に A、B、C、D のポイントがあることが分かる。ポイント A の後、[尺] の弾絃前に B→C と抑揚をつけており、これは渡吟の基本形であると言える。演奏家 B は《コティ節》Ⅴ、Ⅵでも同様の吟法で歌っている。したがって《コティ節》Ⅳ、Ⅴ、Ⅵにおいても演奏家 B の吟法は宮里春行の吟法から変化していないということが出来る。

演奏家 A は、《コティ節》Vの吟法が絃音追行の原則から外れた吟法に変化していたが（図 5-33 参照）、演奏家 B は《コティ節》Vも渡吟にしていた。即ち、同世代の歌手の間でも吟法に違いが出始めているということである。

図5-38 宮里春行と演奏家Bの吟法の比較



以上のように、《コティ節》の〔工〇尺〕における演奏家 B の吟法について、宮里春行の吟法と比較しながら見てきた。図 5-38 は《コティ節》の〔工〇尺〕における宮里春行と演奏家 B の吟法を比較した概念図である。調査の結果、演奏家 B の吟法は宮里春行の吟法とほとんど共通していることが分かった。つまり、《コティ節》の〔工〇尺〕では、吟法にほとんど変化がないということである。

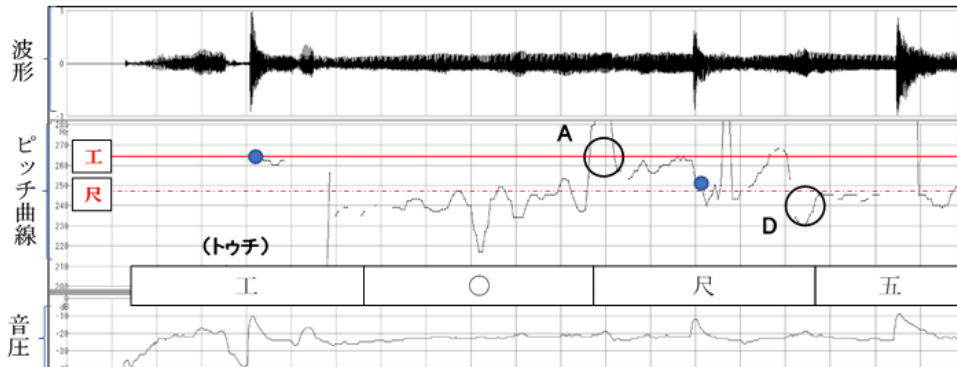
唯一吟法が変化していた吟法①においても、演奏家 A には見られなかった旋律の動きが確認できた。これは宮里春行の吟法①に見られたポイント A の名残りであると考えられ、演奏家 A の吟法ではそれが完全に無くなっていた。今回の調査により、同世代の演奏家の間でも吟法に違いがある事が明らかとなった。

(5) 演奏家 C の吟法

最後に、演奏家 C の吟法について見ていく。演奏家 C も宮里春行の次の世代であるので、宮里春行の吟法と比較した。

図 5-39 演奏家 C 《コティ節》 I

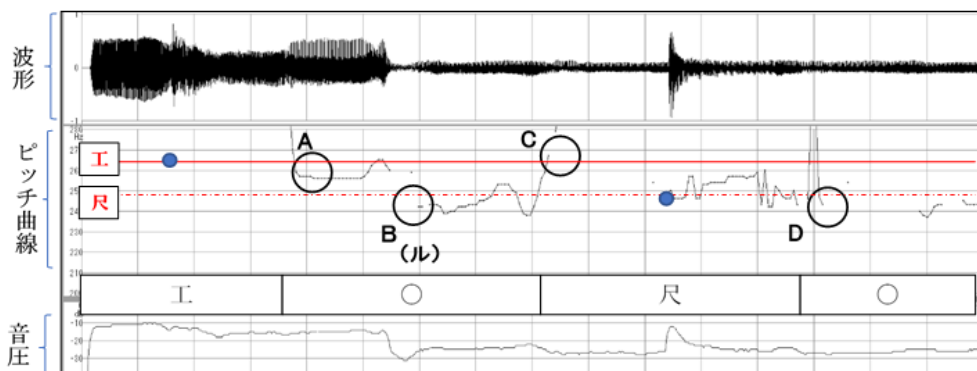
現代の演奏家 C 【調弦 C】 ——— 工 : 264Hz - - - - 尺 : 約 249Hz



まずは吟法①：追行吟について、音声分析図で確認していく。図 5-39 は《コティ節》 I における演奏家 C の吟法を示した音声分析図である。ピッチ曲線の動きを見ると、〔工〕の弾絃後にポイント A で歌の音高を【工】に合わせ、〔尺〕の弾絃後にポイント D で【尺】に下げている。これは追行吟であり、金武良仁や宮里春行の吟法①におけるピッチ曲線の動きと共通している。

図 5-40 演奏家 C 《コティ節》 II

現代の演奏家 C 【調弦 C】 ——— 工 : 264Hz - - - - 尺 : 約 249Hz



次に、吟法②：渡吟（C の移動）について見ていく。図 5-40 は《コティ節》 II における演奏家 C の吟法を示した音声分析図である。ここでは、金武良仁や宮里春行の吟法と少し異なっている。

図中のピッチ曲線には、A、B、C、D のポイントが確認できる。ポイント A で歌の音高

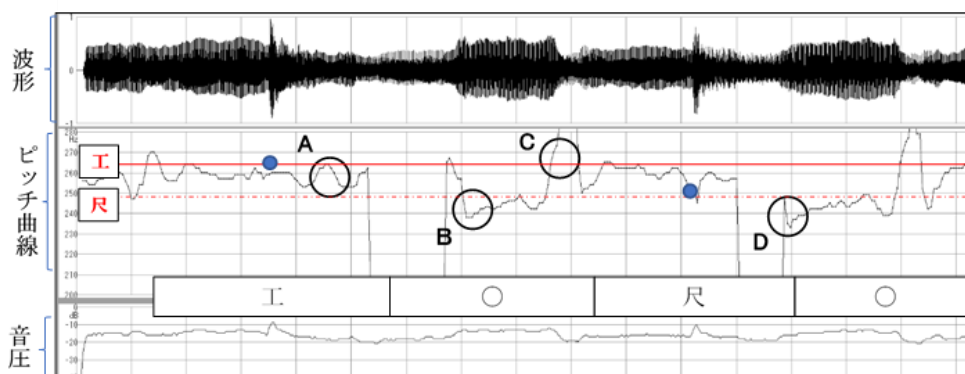
を【工】に合わせた後、丸拍子の所で B→C と抑揚を付けているので、これは渡吟の基本形だということができる。演奏家 C は《コティ節》Ⅲでも同様の吟法にしていた。

金武良仁や宮里春行の吟法②では、ポイント C の位置が〔尺〕の弾絃後であった。つまり、渡吟のバリエーションである。したがって、演奏家 C の吟法②は金武良仁や宮里春行の吟法②と異なるということになるが、これは無意識的に変化したものではなく、意識的に渡吟の基本形へと戻したのではないだろうか。演奏家 A や演奏家 B に見られる吟法の変化とは異なる。

演奏家 C は金武良仁の演奏や富原守清の演奏理論を研究している演奏者であるが、〔工〇尺〕における吟法の規範を示すように、意識的に渡吟の基本形で歌っているのではないかと考える。

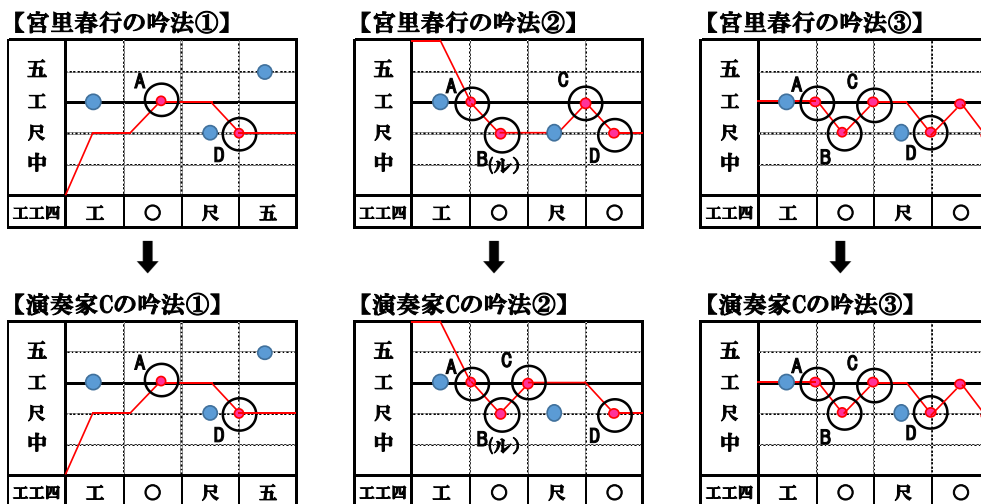
図 5-41 演奏家 C 《コティ節》Ⅳ

現代の演奏家 C 【調弦 C】 ——— 工 : 264Hz - - - - 尺 : 約 249Hz



最後に、吟法③：渡吟（基本形）について見ていく。図 5-41 は《コティ節》Ⅳにおける演奏家 C の吟法を示した音声分析図である。演奏家 C はここでも渡吟の基本形で歌っている。演奏家 C は、《コティ節》Ⅴ、Ⅵでも同様の吟法にしていた。したがって《コティ節》Ⅳ、Ⅴ、Ⅵにおいて、演奏家 C の吟法は宮里春行の吟法から変化していないということが出来る。

図5-42 宮里春行と演奏家Cの吟法の比較



以上のように、《コティ節》の〔工〇尺〕における演奏家 C の吟法について、宮里春行の吟法と比較しながら見てきた。図 5-42 は《コティ節》における宮里春行と演奏家 C の吟法を比較した概念図である。

演奏家 C の吟法は宮里春行とほぼ同じであるが、吟法②だけが少し異なる。ただ、これは吟法が無意識的に変化したものではなく、むしろ意識的に渡吟の基本形に戻したと考えられる変化である。

《諸屯節》や《作田節》においても、演奏家 C の〔工〇尺〕における吟法には「渡吟の基本形」と「追行吟」の 2 種類しかない。このことから、渡吟という演奏理論を認識し、実践に反映させているということが推測できる。

(6) 考察

ここでは《コティ節》における〔工〇尺〕の吟法について、5 人の吟法を比較しながら見てきた。調査の結果、金武良仁と宮里春行の吟法は変化していないことが分かった。したがって金武良仁、古堅盛保、宮里春行という伝承の過程では《コティ節》における〔工〇尺〕の吟法に変化はなかったと考えられる。

しかし、宮里春行から現代の演奏家への伝承過程では吟法に変化が見られる。特に演奏家 A の吟法は変化している箇所が多く、それらは絃音追行の原則から外れた吟法であった。演奏家 B の吟法にも若干の変化あったが、ほぼ宮里春行と同じ吟法が伝承されていると言える。また、演奏家 C には意図的に渡吟の基本形で歌おうとする意識が伺えた。このよう

に、現代では《コティ節》の〔工〇尺〕における吟法に違いがあることが明らかとなった。

図5-43 《コティ節》の〔工〇尺〕における吟法の比較

	渡吟（基本形）	渡吟（Cの移動）	追行吟	原則外
金武良仁	3回	2回	1回	
宮里春行	3回	2回	1回	
演奏家A	2回			4回
演奏家B	3回	2回		1回
演奏家C	5回		1回	

図5-43は《コティ節》の〔工〇尺〕における5人の吟法を比較した表である。表の中の「渡吟（基本形）」とは渡吟の基本形、「渡吟（Cの移動）」とは、ポイントCが〔尺〕の弾絃後に移動した渡吟のバリエーションを指す。そして「追行吟」とは絃音追行の原則通りの吟法を指し、それに対して「原則外」とは絃音追行の原則から外れた吟法を指している。

図5-43を見ると、全6回の〔工〇尺〕のうち演奏家Aの吟法には絃音追行の原則から外れた吟法が4回あることが分かる。これは現代の演奏家の中でも突出して多い。演奏家Bにも絃音追行の原則から外れた吟法が1回あるが、それ以外は宮里春行の吟法から変化していないことが分かった。

また、金武良仁、宮里春行、演奏家Bの吟法には「渡吟（Cの移動）」があるが、演奏家Cの吟法にはそれが無く、それらを渡吟の基本形に戻していることが分かった。これは無意識的に変化したものではなく、演奏理論を認識している演奏家Cが渡吟の規範を示すため、意識的に変化させたものだと考えられる。

吟法が変化する原因は、楽曲の難易度や演奏速度、演奏時間が関係していると考えられる。演奏時間の短い楽曲であれば、師匠の歌を聴き取り、真似ることである程度伝承することは可能であるが、演奏時間が長い難曲となると、歌を真似るだけでは完全に師匠の歌を伝承することは困難である。

加えて、そこに演奏理論の伝承が途絶えたことが関係していることは明らかであろう。師匠の歌が聴き取りにくい箇所では特に、演奏理論の理解が伝承に大きく関わってくると考える。

5-2-4 早作田節

歌詞 銀白なかい 黄金軸立てて ためし摺り優る 雪の真米

(訳) 銀の白に黄金の軸を立てて、稲の脱穀をしてみると、かねて思っていたよりも盛りあまるほどよくできて雪のような美しい真米である。

(第一句) ナンジャウシナカイ (第二句) クガニジクタティティ
 I II

(第三句) タミシスィ リマサル (第四句) ユチヌマグミ
 III IV V

《早作田節》は、本来は《コティ節》と同じくらいの演奏速度であった⁸³と思われるが、現代では《コティ節》よりも早く演奏されるようになっている。軽快で比較的短い楽曲であり、琉球古典音楽の世界では「端節」にジャンル分けされている。金武良仁の録音記録がある端節のうち、[工〇尺]の勘所進行が多く登場し、現代の演奏家の録音記録が多く存在するのが《早作田節》であるために選曲した。琉球舞踊の「作田」や「むんじゅる」にも使用されているため、演奏される機会も多い。

《早作田節》において、[工〇尺]の勘所進行は5回登場する。登場箇所は、第一句「ナンジャウシナカイ」の「ウ」産み字部分と「カ」産み字部分、第三句「タミシスィリマサル」の「スィ」産み字部分と「リ」産み字部分と「ル」産み字部分である。それぞれの箇所は、登場順に《早作田節》I～Vとする。

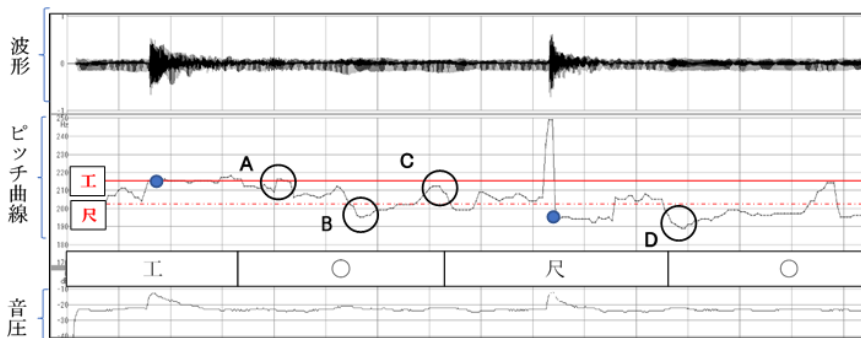
(1) 金武良仁の吟法

図5-44 金武良仁 《早作田節》I

金武良仁【調弦G#】

— 工 : 215Hz

- - - 尺 : 約203Hz



83 『声楽譜附野村流工工四』野村流音楽協会、2003年（再版）には、《早作田節》と《コティ節》ともに「一拍子八分一厘脈」という演奏速度表記がある。

ここでは金武良仁の吟法について見ていく。図 5-44 は《早作田節》I における金武良仁の吟法を示した音声分析図である。ピッチ曲線を見ると、ポイント A で歌の音高を【工】に合わせた後、丸拍子の所で B→C と抑揚をつけており、渡吟の基本形であることが分かる。金武良仁は《早作田節》I～Vのうち、《早作田節》IVを除く4回をこの吟法で歌っていた。

ここでも抑揚の付け方が浅い（ポイント C の音高が低い）ので、渡吟を認識していないと聴き逃す可能性がある。また【尺】の音高を示す赤の点線よりも〔尺〕の絃音のピッチが低いが、これは金武良仁の演奏の特徴の一つであり、金武良仁の演奏では総じて現代よりも〔尺〕の勘所位置が〔中〕に近く、音高が低くなっている。

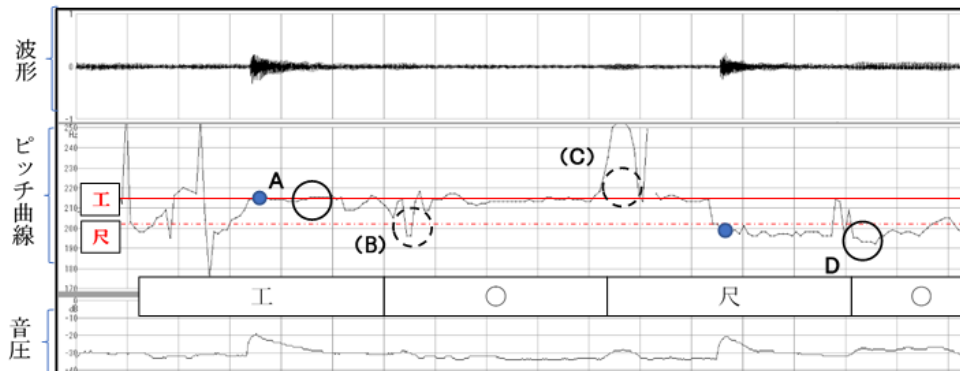
なお、〔尺〕の弾絃時にピッチ曲線の数値が突出している箇所があるが、これは機械が雑音を感知している為であり、フシなどによる歌の音高の変化を示すものではない。

図 5-45 金武良仁 《早作田節》IV

金武良仁【調弦 G#】

— 工 : 215Hz

- - - 尺 : 約 203Hz

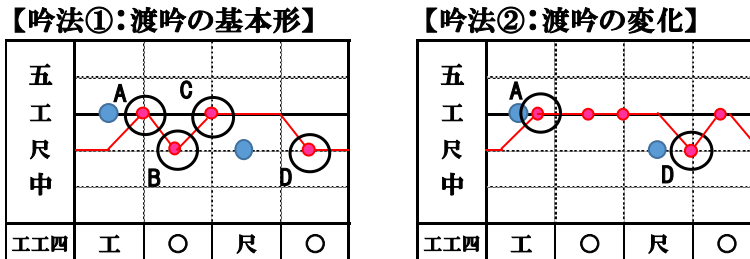


次に《早作田節》IVの吟法について見ていく。図 5-45 は《早作田節》IVにおける金武良仁の吟法を示した音声分析図である。図中のピッチ曲線には、ポイント A の後、点線で囲ったポイント (B) と (C) の辺りに数値が突出した箇所がある。渡吟であれば、ポイント A で歌の音高を【工】に合わせた後、B→C と抑揚を付けるのであるが、ここでのピッチ曲線を見ると、ポイント (B) の後すぐに音高が【工】に戻っている。録音記録を聴いた感じでは、渡吟のように抑揚を付けているというよりも、(B) と (C) の辺りでアクセントが付けられているように聴こえた。

ピッチ曲線の数値を客観的に判断するよう心掛けたため、ここでは渡吟と判断しなかつ

たが、ピッチ曲線の動きは渡吟と似ており、その他4回の〔工〇尺〕をすべて渡吟していることから、ここも渡吟にしていると考えの方が自然である。

図5-46 《早作田節》の〔工〇尺〕における金武良仁の吟法



以上のように、《早作田節》の〔工〇尺〕における金武良仁の吟法について見てきた。図5-46は《早作田節》における金武良仁の吟法を示した概念図である。金武良仁の吟法は、吟法①：渡吟の基本形と、吟法②：丸拍子の所でアクセントを付ける、渡吟が変化した吟法の2種類であった。吟法②は、抑揚の付け方が非常に浅い渡吟と考えられなくもないが、録音記録を聴いて確認しても抑揚が聴き取れなかった事と、音声分析ソフトのピッチ曲線に音高の変化が表れていない事から渡吟ではないと判断した。

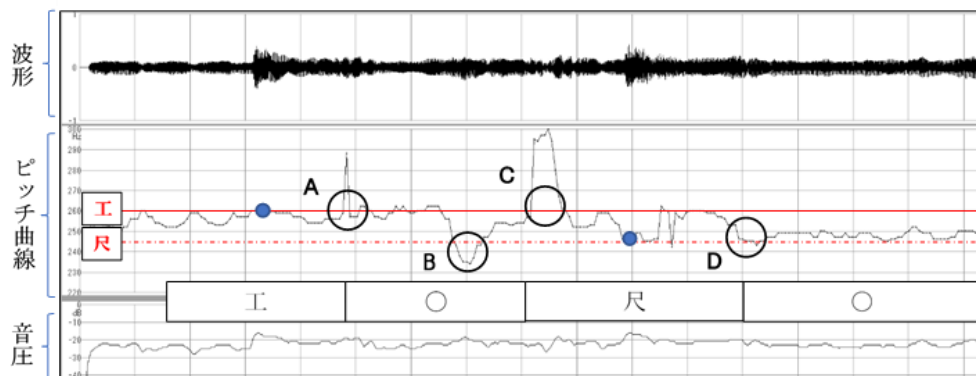
ただし、ピッチ曲線の動きは渡吟の時の動きと類似しており、その他の〔工〇尺〕をすべて渡吟にしていることから、おそらく渡吟の意識があるのではないかと推測できる。

(2) 宮里春行の吟法

図5-47 宮里春行 《早作田節》 I

宮里春行【調弦C】

—— 工：260Hz - - - 尺：約245Hz

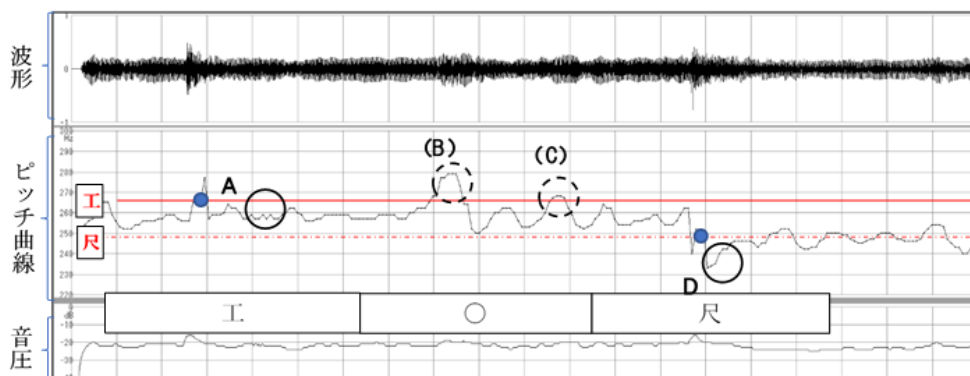


ここでは宮里春行の吟法を見ていく。図 5-47 は《早作田節》I における宮里春行の吟法を示した音声分析図である。ピッチ曲線を見ると、ポイント A で歌の音高を【工】に合わせた後、丸拍子の所で B→C と抑揚を付けており、渡吟の基本形であると言える。金武良仁に比べると、B→C の抑揚がはっきりと付けられている。宮里春行は《早作田節》I～V をすべて渡吟の基本形で歌っていた。

(3) 演奏家 A の吟法

図 5-48 演奏家 A 《早作田節》I

現代の演奏家 A 【調弦 C】 工 : 264Hz 尺 : 約 249Hz

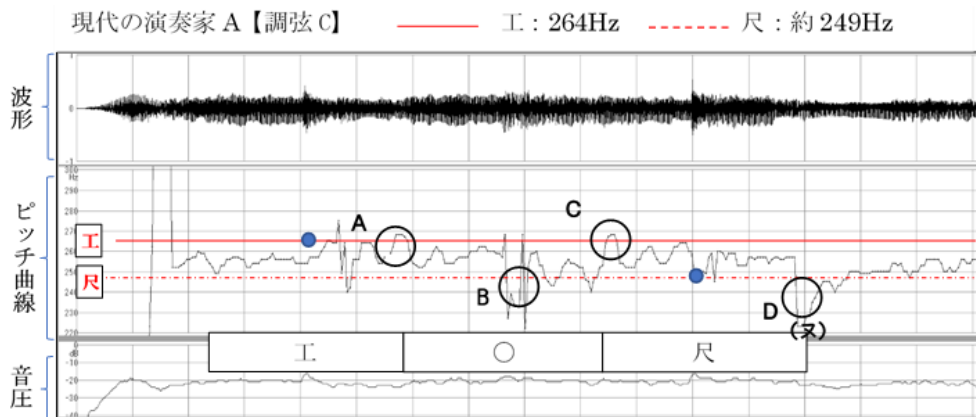


次に、演奏家 A の吟法を見ていく。図 5-48 は《早作田節》I における演奏家 A の吟法を示した音声分析図である。実際に歌を聴くと、丸拍子の所で 2 回アクセントを付けているように聴こえた。図中のピッチ曲線に示した(B)、(C)がアクセントの箇所であると考えられる。演奏家 A は《早作田節》I～V のうち、《早作田節》V を除く 4 回でこの吟法を用いていた。

丸拍子の所でアクセントを付ける吟法は金武良仁の《早作田節》IV の吟法にもあったが、ピッチ曲線の動きが異なる (図 5-45 参照)。金武良仁の《早作田節》IV に見られたピッチ曲線は、ポイント (B) では下向きに突出しており、ポイント (C) では上向きに突出していた。それに対して演奏家 A の吟法を示す図 5-48 のピッチ曲線は、ポイント (B)、(C) ともに上向きに突出している。つまり、歌を抑えてから揚げるという渡吟の抑揚の付け方とは異なるということである。

この違いは、渡吟を認識していないことが原因で生じたものであると考えられる。渡吟を認識していないために抑揚がアクセントに聴こえ、吟法が変化したのではないだろうか。

図 5-49 演奏家 A 《早作田節》 V



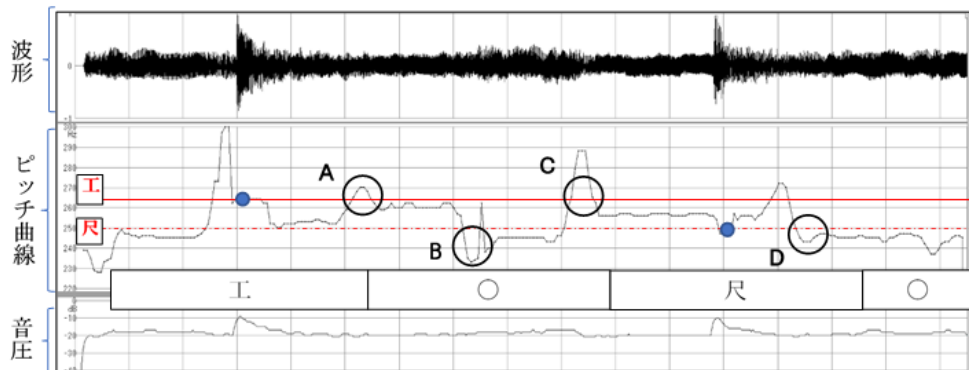
以上のように、演奏家 A の吟法は変化している事が多い。しかし、《早作田節》 V だけは渡吟の基本形にしていることが確認できた。図 5-49 は《早作田節》 V における演奏家 A の吟法を示した音声分析図である。ポイント A で歌の音高を【工】に合わせた後、丸拍子の所で B→C と抑揚を付けており、他の演奏家と同様に渡吟の基本形であると言える。

したがって演奏家 A は、《早作田節》の [工〇尺] における吟法が確立しておらず、場所によって吟法が異なっているということが出来る。

(4) 演奏家 B の吟法

図 5-50 演奏家 B 《早作田節》 I

現代の演奏家 B【調弦 C】 ——— 工：265Hz ——— 尺：約 250Hz



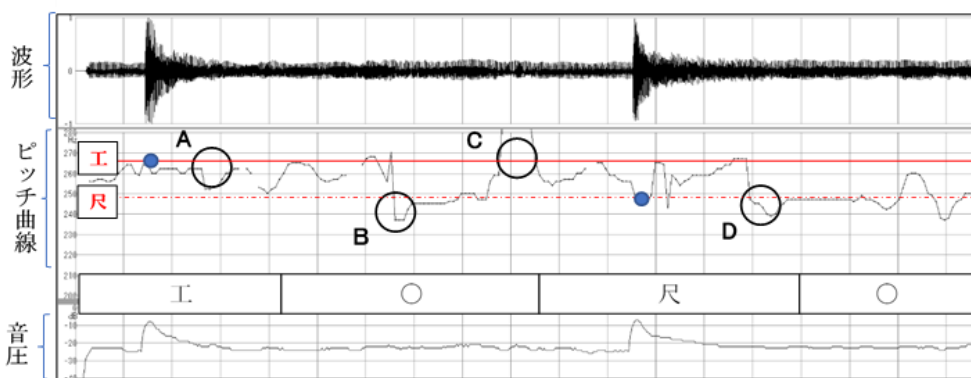
次に、演奏家 B の吟法を見ていく。図 5-50 は《早作田節》 I における演奏家 B の吟法を示した音声分析図である。ピッチ曲線を見ると、ポイント A で歌の音高を【工】に合わ

せた後、丸拍子の所で B→C と抑揚を付けており、渡吟の基本形であると言える。またポイント B とポイント C のピッチ曲線が、それぞれ上下に突出していることから、はっきりと抑揚を付けていることが分かる。演奏家 B は《早作田節》 I～V をすべて渡吟の基本形で歌っていた。

(5) 演奏家 C の吟法

図 5-51 演奏家 C 《早作田節》 I

現代の演奏家 C 【調弦 C】 ——— 工 : 264Hz - - - - 尺 : 約 249Hz



最後に、演奏家 C の吟法を見ていく。図 5-51 は《早作田節》 I における演奏家 C の吟法を示した音声分析図である。ピッチ曲線を見ると、ポイント A で歌の音高を【工】に合わせた後、丸拍子の所で B→C と抑揚を付けており、渡吟の基本形であると言える。演奏家 C の [工○尺] における吟法は、楽曲に関わらず渡吟の基本形にしていることが特徴である。調査した 5 名の演奏家の中で、[工○尺] における渡吟の吟法が最も確立されており、規範を示すような吟法になっている。

(6) 考察

ここでは、《早作田節》の [工○尺] における 5 人の吟法を比較しながら見てきた。《早作田節》では、ほとんどの演奏家が渡吟の基本形で歌っていることが確認できた。金武良仁の吟法に 1 箇所だけ渡吟と判断できない吟法があったが、ピッチ曲線の動きや、後の世代の宮里春行がすべて渡吟にしていることから、おそらく渡吟の抑揚が非常に浅くなったものだと考えられる。

ただ演奏家 A だけは、丸拍子の所でアクセントを付ける吟法が多く見られた。丸拍子の

所でアクセントを付ける吟法は金武良仁の《早作田節》IVにも見られたが、ピッチ曲線の動きとは異なっており、演奏家 A の吟法には渡吟の特徴である、「抑えてから揚げる」という抑揚の意識が見られなかった。おそらく、抑揚をアクセントとして認識したことが吟法の変化に繋がったのではないだろうか。

弟子は師匠の歌をそのままに受け継ぐ努力をするものであるが、完全に真似ることは困難である。演奏時間が長い難曲になると難易度はさらに上がるため、師匠の意に反して、聴き取った歌を師匠の歌だと勘違いして伝承してしまう危険性がある。《諸屯節》や《作田節》に吟法の変化が多いのはそのためではないだろうか。

今回の調査で、演奏時間が短く、比較的習得が容易な楽曲においても吟法が変化していることがわかった。渡吟のことを理解していれば、このような変化は起こらなかったと考える。吟法に違いがある事は悪い事ではなく、音楽的な表現の違いという視点からすればむしろ歓迎すべきことである。しかし、金武良仁の時代には吟法が確立しており、そこに原則的な考え方があるのであれば、その原則に則った歌を伝承していくべきではないかと考える。

5-3 まとめ

本章では、[工〇尺]という勘所進行における吟法の世代による変化について、金武良仁、古堅盛保、宮里春行、現代の演奏家 A、B、C の吟法を比較しながら考察した。

その結果、以下に示す 2 つの結論を得た。

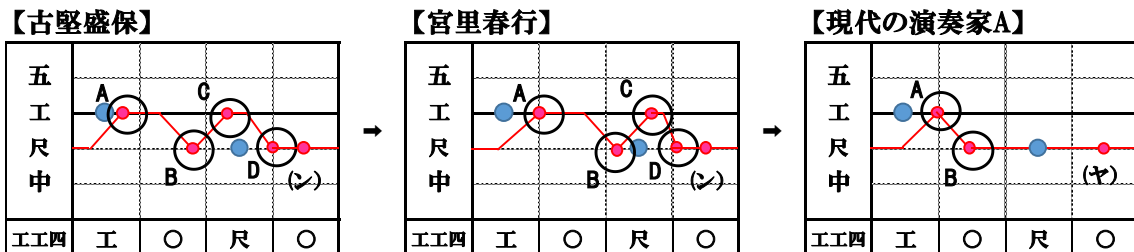
結論 1：渡吟の吟法は宮里春行の世代から少しずつ変化し始め、現代では絃音進行の原則から外れた吟法へと変化し、それが定着しつつある。

結論 2：渡吟の吟法は、演奏速度が遅く、演奏時間が長い難曲ほど変化が起こりやすく、演奏速度が速く、演奏時間が短い楽曲では変化せずに伝承されている。

渡吟の吟法に変化が表れ始めたのは宮里春行の世代からであると考えられる。戦後の混乱の中、古堅盛保と宮里春行の尽力によって安富祖流が復興したことは本論文の第 2 章で述べた。安富祖流の伝習方法は、現在でも対面での口伝が主であるが、弟子の数が増える

と細かな指導が出来にくくなる。そしてその弟子が師匠として指導する立場になれば、わずかであった吟法の違いもさらに大きくなっていくことであろう。安富祖流の会員数が増えていく中で、演奏時間の長い難曲を中心に、吟法の違いが大きくなっていったのではないだろうか。

図5-52 《作田節》Ⅱにおける吟法の比較



古堅盛保の録音記録が少ないため、いつから吟法が変化したかについての確証はないが、古堅盛保と宮里春行の吟法には次のような違いがある。図5-52は《作田節》Ⅱにおける古堅盛保、宮里春行、演奏家Aの吟法を比較した概念図である。図中の古堅盛保のような、B→Cと抑揚を付けるポイントがやや遅れる吟法は、《諸屯節》における金武良仁の吟法にも確認できた。しかし、宮里春行のようにポイントCが〔尺〕の弾絃後に移動した吟法はなかった。宮里春行は《作田節》Ⅱの他、《諸屯節》の3回をすべてこの吟法で歌っていた。

演奏者の立場で考えると、ポイントCの位置が〔尺〕の弾絃前か後かという違いは大きい。この変化が無意識的变化によるものか意識的な表現なのかは定かではないが、この吟法は金武良仁や古堅盛保には見られないという事は確かである。そして現代では、演奏家Aの吟法のように絃音追行の原則から外れた吟法へと変化し、それが主流となりつつある。

図5-53 〔工○尺〕における吟法の比較

	渡吟			追行吟	原則外	合計
	基本形	Cの移動①	Cの移動②			
金武良仁	6回	4回	2回	2回		19回
古堅盛保		4回		1回		
宮里春行	9回	2回	6回	2回		19回
演奏家A	3回			4回	12回	19回
演奏家B	8回	1回	2回	1回	7回	19回
演奏家C	17回			2回		19回

図5-54 「工〇尺」における吟法

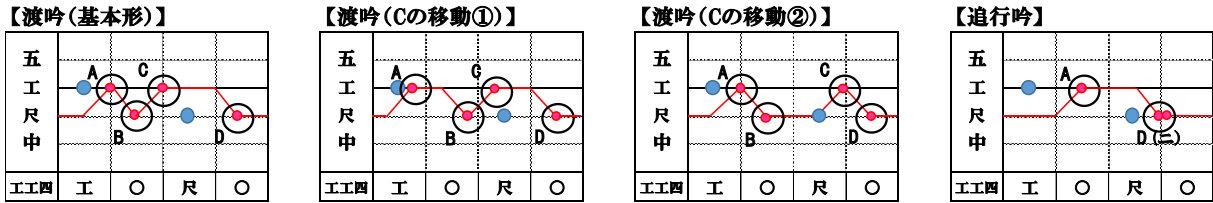


図5-53は、調査した4曲における「工〇尺」が各演奏者によってどのように歌われたかをまとめた表であり、図5-54は、「工〇尺」に見られた吟法を概念図に示したものである。

「工〇尺」には大きく分けて、「渡吟」と「追行吟」の2種類の吟法があり、渡吟には3つのバリエーションがある。

図5-53の「渡吟」の項目にある「Cの移動①」とは、渡吟の基本形と比べてポイントCが「尺」の弾絃前に移動した吟法であり、「Cの移動②」とはポイントCが「尺」の弾絃後に移動した吟法である。そして絃音追行の原則通りの吟法を「追行吟」とし、絃音追行の原則から外れた吟法は「原則外」とした。

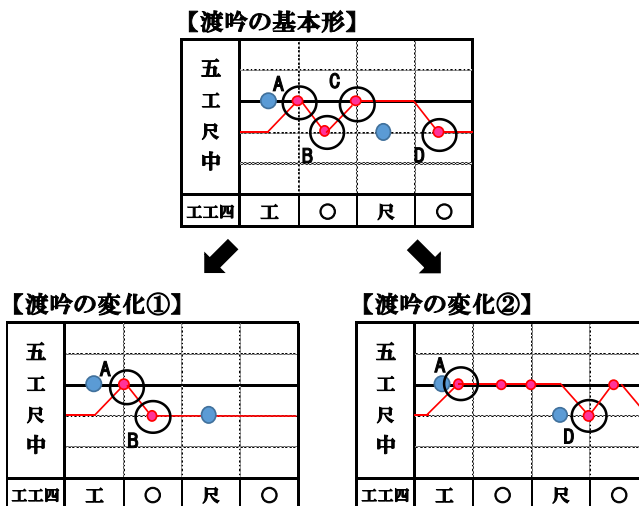
金武良仁と古堅盛保の「工〇尺」における吟法には、抑揚を付けるタイミングに多少の違いは見られたが、吟法に大きな違いはなかった。金武良仁や古堅盛保に比べて、宮里春行の吟法では「Cの移動②」の回数が増えている。金武良仁にも「Cの移動②」の吟法が2回あるが、これは《コティ節》の2回である。《諸屯節》と《作田節》に「Cの移動②」の吟法が確認できるのは宮里春行からであり、これが現代では「原則外」へと変化していることが確認できた。

ここで注目したいのが、演奏家Aと演奏家Bの吟法に「原則外」が多い事である。演奏家Aは、《諸屯節》と《作田節》における8回の「工〇尺」がすべて「原則外」に変化しており、演奏家Bもこのうち6回が「原則外」となっていた。しかし逆に、《コティ節》と《早作田節》では「工〇尺」の吟法にそれほど変化は見られなかった。このことは、演奏速度が遅く、演奏時間が長い難曲ほど吟法が変化しやすく、演奏速度が速く、演奏時間が短い楽曲では吟法が変わらずに伝承されているということを示している。

次に「渡吟」と「追行吟」が、伝承の過程でどのように変化したのかについて見ていく。まず渡吟の変化について見ていく。図5-55は渡吟の変化を示した概念図である。

図 5-55 にある「渡吟の変化①」は、演奏家 A と演奏家 B に多く見られる吟法であり、この吟法はこの 2 名以外には見られない。《諸屯節》や《作田節》など、演奏速度が遅い楽曲では渡吟が「渡吟の変化①」に変化する傾向にあった。渡吟の抑揚が無くなり、ポイント B で歌の音高を【尺】に下げた後、【尺】の音高を継続させている。

図5-55 渡吟の変化

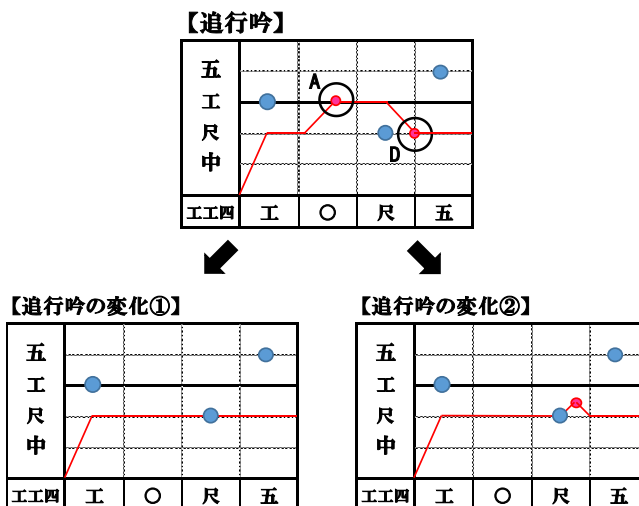


一方で「渡吟の変化②」は、演奏家 A の《早作田節》に多く見られる吟法である。《早作田節》は、演奏速度が速く、演奏時間が短い楽曲である。こちらは渡吟の抑揚がアクセントに変化したものと考えられる。弾いた絃音を追いかけるように歌が進行しているため、「渡吟の変化②」は追行吟ということになる。図 5-53 の表で演奏家 A の「追行吟」が多いのはこのためであり、4 回の「追行吟」はすべて渡吟が変化したものである。

このように、現代では渡吟が変化した吟法が伝承されている事が多く、楽曲の演奏速度や難易度の違いによって吟法の変化が違ふ点が興味深い。弟子は師匠の歌を聴き取り、それを出来るだけそのまま継承しようと心掛ける。演奏速度が遅い楽曲では、歌の音高を下げる (ポイント B) を聴き取ることが出来るが、演奏速度が速いとそれが聴き取りにくい。そのことが歌の伝承に影響しているのではないかと考える。

次に、「追行吟」の変化について見ていく。図 5-56 に示したのは《コティ節》I における吟法の変化である。《コティ節》I では、金武良仁、宮里春行、演奏家 C の 3 名が追行吟にしていた。追行吟では、弾いた絃音を追いかける様に歌が進行する。

図5-56 追行吟の変化



「追行吟の変化①」は演奏家 A の吟法であるが、ポイント A がなくなり、歌を【工】に上げることなく【尺】

の音高を継続させている。

「追行吟の変化②」は演奏家 B の吟法であるが、こちらは〔尺〕の弾絃後わずかに歌の音高を上げている。これは追行吟における〈ポイント A〉がわずかに残ったものではないかと考えられる。

演奏家 B の吟法には、《作田節》Ⅲに図 5-56 の「追行吟の変化②」とよく似た吟法が確認できた(図 5-57 参照)。演奏家 B の《作田節》Ⅲでは、〔尺〕の弾絃後に歌の音高を【工】に上げる〈ポイント A〉がはっきりと確認できた。

このような《コティ節》と《作田節》における吟法の違いも、楽曲の演奏速度が関係していると考えられる。《作田節》は《コティ節》よりも演奏速度が遅く、歌の音高を

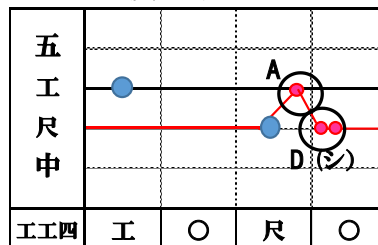
【工】に上げる旋律の動きがはっきりと聴き取れる。そのことが、歌の伝承に関係しているのではないかと考える。

以上のように、金武良仁から現代にかけて〔工〇尺〕における吟法が次第に変化していく様子が明らかとなった。金武良仁の吟法を確認すると、そこには一定のルールがあることが分かる。特に〔工〇尺〕という勘所進行では、ほとんどの場合で渡吟になっている。それ以外は追行吟になっており、絃音追行の原則からは外れていない。ただ、渡吟の抑揚の付け方や、抑揚を付けるタイミングの取り方には微妙な違いがあることも分かった。歌の流れや曲調によって、あえて渡吟に変化を付けているようにも思える。録音記録は少ないが、《作田節》における古堅盛保の歌も概ね金武良仁と同じ吟法であることが分かった。

しかし、宮里春行の吟法には金武良仁や古堅盛保には無い吟法が見られた。渡吟を表わす A、B、C、D のポイントのうち、ポイント C が〔尺〕の弾絃後に移動した吟法である。演奏者の立場からすると、この違いは大きな変化だと言える。戦後の混乱の中、おそらく演奏理論の伝承はほとんど途絶えた状況であったことが推測できる。この頃から次第に吟法が変化し始めたのではないかと考える。ただし、変化したと言っても宮里春行までは絃音追行の原則から外れた吟法にはなっていなかった。宮里春行の吟法は、高度な技術を要するものであり、むしろ熟練者による音楽表現とも考えられる。

絃音追行の原則から外れた吟法へと変化したのは現代の演奏家からである。宮里春行の吟法から、さらに大きく変化している。宮里春行の尽力によって、戦後の安富祖流の会員数は飛躍的に増えた。弟子の数が増えると大人数での指導となるため、細かな指導が出来

図5-57 《作田節》Ⅲの吟法
【現代の演奏家B】



にくくなる。そのことと、演奏理論の伝承が途絶えた事が吟法の変化に繋がったのではないだろうか。

ここで問題なのは、この変化が無意識的に変わったものなのか、それとも明確な意図をもって改革されたものなのかということである。意識的に変えたのであれば、その根拠を示すべきであり、そうでないならば、演奏理論に適った金武良仁の吟法に立ち返る必要があるのではないだろうか。

金武良仁の吟法に立ち返る上で、演奏家 C の吟法は示唆的である。金武良仁は渡吟に微妙な変化を付けているのに対して、演奏家 C はすべての渡吟を基本形で歌っている。これは、〔工〇尺〕における基本的な吟法を示しているのではないかと考える。

ただ、演奏理論はある意味では自由な表現を許容するためのものである。渡吟にしても、必ず基本形で歌わなければならないという訳ではない。金武良仁のように、原則の範囲内であれば、演奏者は間の取り方や抑揚の付け方などは自由に変化を付けてもいいと考える。

ここで言う金武良仁の吟法に立ち返るということは、金武良仁の歌を完全にコピーすることでも演奏理論という型にはめるということでもなく、演奏理論を認識することで表現の幅を広げるということである。今後は演奏理論を整理し直し、演奏理論に基づいた、根拠を示すことが出来る吟法を伝承すべきではないかと考える。

第6章 結論

本論文の目的は、従来の研究蓄積をもとに、安富祖流における演奏理論を解明し、体系化することであった。本章では本研究を各章ごとに総括し、本研究で得られた研究成果を再確認するとともに、今後の研究課題と展望を示す。

6-1 各章の概要

第1章「序論」では、琉球古典音楽安富祖流と野村流における規範の形成について概観し、本研究の視点や研究目的、研究対象や研究方法について述べた。

ここでは、戦前まで伝承されていた安富祖流の演奏理論に注目した。戦前は新聞紙上で演奏理論について議論されるなど、安富祖流を学ぶ人たちの間ではある程度、演奏理論が理解されていたことが推測できる。特に富原守清著『琉球音楽考』は、戦前の安富祖流における演奏理論を知る上で貴重な資料である。しかし戦争を機に、演奏理論に対する認識は次第に薄れていき、現代では、ごく一部を除いてはほとんど伝承が途絶えてしまっている。

本研究では、『琉球音楽考』に書かれた演奏理論と、〈近代沖縄の楽聖〉と呼ばれた安富祖流奏者、金武良仁の歌との整合性を検証するとともに、演奏理論を体系的に整理し、再構築することを目的とした。

本研究の特徴は、筆者が独自に考案した〈概念図〉を用いた解説を行ったことと、音声分析ソフトによる科学的なアプローチを行ったことである。概念図とは、歌の概念を折れ線グラフに示したものである。概念図を用いることにより、演奏理論の解説に視覚的な要素を加えることが出来るようになった。楽曲の分析には、音声分析ソフト「SUGI Speech Analyzer」を使用し、〈波形〉〈ピッチ曲線〉〈音圧〉の値をグラフ等により示すことで、歌の動きを客観的な視点から判断した。本論では主に、渡吟の検証に音声分析ソフトを使用した。

第2章「音楽と理論の伝承とその問題点」では、近代以降の琉球古典音楽界の動向、安富祖流音楽と演奏理論の伝承について概観し、先行研究の課題を指摘した。

1890年代から1930年代にかけて、歌三線を県外で演奏する機会が増え、その芸術性は高く評価されるようになる。1936年（昭和11年）に東京で「琉球古典芸能大会」が開催された頃から、「琉球古典音楽」という呼称が定着し始めた他、「安富祖流絃聲会」や「野村流音楽協会」などが発足し、それぞれの流派における歌い方の違いが意識されるように

なっていた。

そのような中、世礼国男によって〈声楽譜〉が考案され、伊差川世瑞の歌を声楽譜に書き起こした『聲楽譜附野村流工工四』（1935年）が出版された。声楽譜に書き起こされた吟法は、徐々に野村流を学ぶ人々の間に浸透していき、結果的に現代における野村流音楽の規範となった。同時期に、安富祖流でも演奏理論を記した『琉球音楽考』（1934年）が出版されるが、その後、戦争を境に理論の伝承は殆ど途絶えた状態となり、大湾清之によって再検討がなされるまで、演奏理論は安富祖流を学ぶ人たちに理解されていなかった。

演奏理論が伝承されなくなった理由の一つは、吟法の種類の多さと解説文の難解さである。富原守清は著書の『琉球音楽考』の中で、43種類の吟法を「修飾吟」として解説しているが、吟法を解説するのみで項目ごとに分けられていない。そこで本論では修飾吟を、①単音：勘所に関するもの、②旋律：歌の旋律に関するもの、③強弱、④アクセント、⑤喉の技巧、⑥発声表現の6つに分類した。そして、これらの6つの項目は、内容的には①②が「演奏理論」、③④⑤が「発声技巧」、⑥が「発声表現」とであると結論した。

沖縄戦を境に、上記の演奏理論が伝承されなくなり、戦前の吟法との違いが大きくなりつつある現代において、歌の伝承と理論の伝承との関係を再考し、安富祖流音楽の特徴を解明する必要があると考える

第3章「琉球古典音楽安富祖流における演奏理論」では、先行研究に自身の見解を加え、「原則」と「原則の展開」とに分類することで安富祖流の演奏理論を体系的に再構築した。「原則」には、①歌の旋律に関する一般原則、②歌い出しの原則、③単音に関する原則がある。

①歌の旋律に関する一般原則は2つある。1つ目は「絃音追行の原則」、2つ目は「音階順に進行する」という原則である。これらの原則は非常に基本的なことであるが、演奏理論の核となる最も大切な原則であると言える。金武良仁の歌は、常に三線の絃音を追いかける様に進行しており、上行・下行いずれの際も、基本音階「ドミファソシド」または「ドレファソシド」の順に進行していることが確認できた。

②歌の歌い出しには「歌い出し誘導音よりも低い音高から音階順に進行する」という原則がある。そして、歌い出しと同時にしくは歌い出した後最初に弾く絃音（歌い出し誘導音）の種類や、仮名数、仮名付けの位置によって、歌い出しの音高が導き出される。

歌い出しの音高は、基本的に歌い出し誘導音と歌い出しの仮名数で判断できる。1仮名で歌い出す際は、誘導音の1音階音下の音高が歌い出し音となり、2仮名で歌い出す際は、

誘導音の2音階音下の音高が歌い出しの音高となる。ただし、2仮名で歌い出す時であっても誘導音が指圧絃の場合は、誘導音の1音階音下の音高が歌い出しの音高となることが多い。

③単音に関する原則として、開放絃には「抑跳ね」と「居し吟」の原則があり、指圧絃には「抑え吟」と「起し吟」の原則がある。三線の勘所〔合〕〔乙〕〔老〕〔四〕〔上〕〔中〕〔尺〕〔工〕〔五〕〔六〕〔七〕には、それぞれの特徴がある。開放絃〔合〕〔四〕〔工〕を演奏する際、歌が上行する場合には「抑跳ね」の吟法を用い、歌が下行する場合には「居し吟」の吟法を用いる。また、指圧絃〔乙〕〔老〕〔上〕〔中〕〔尺〕〔五〕〔六〕〔七〕を演奏する際には、「抑え吟」と「起し吟」の吟法を用いる。指圧絃は、使用する指によって強さや速度が異なる。人差指の指圧絃は「抑えてから素早く起こす」、中指の指圧絃は「軽く抑えてから起こす」、小指の指圧絃は「強く抑えてから起こす」など、それぞれに特徴がある。

《原則》

① 歌の旋律に関する一般原則

原則1：絃音追行の原則（追行吟）

原則2：音階順に進行する

② 歌い出しの原則

原則3：歌い出し誘導音よりも低い音高から音階順に歌い出す

原則3-1：1仮名で歌い出す時は、誘導音の1音階音下から歌い出す

原則3-2：2仮名で歌い出す時は、誘導音の2音階音下から歌い出す

※ただし、2仮名で歌い出す際、誘導音が指圧絃の場合は、誘導音の1音階音下から歌い出す事が多い。

③ 単音に関する原則

原則4：開放絃の「抑跳ね」と「居し吟」

原則5：指圧絃の「抑え吟」と「起し吟」

琉球古典音楽の実践には上記のような原則があり、単音にもそれぞれの性格や役割がある。そして、これらの原則の組合せによって、様々な吟法が構築されてきた。本研究ではそれらを「原則の展開」とし、その中でも特に重要な吟法を取り上げた。

琉球古典音楽における勘所進行は、〈絃を越えた進行〉と〈同一絃での進行〉のどちらか

である。そして、勘所進行のパターンによって種々の吟法がある。ここでは、それぞれの勘所進行における重要な吟法として以下のような吟法を取り上げた。

例えば、女絃〔工〕から中絃〔尺〕への進行のように、〈絃を越えた進行〉の時には「被り吟」という吟法を用い、そこに丸拍子が入って〔工〇尺〕となると「渡吟」という吟法を用いる。これとは逆に、男絃〔老〕から中絃〔上〕へと進行し、丸拍子が間に入る時には〔老〇老上〕のように〔老〕の打音を入れ、「開音打音」という吟法となる。

〈同一絃での進行〉には「張り抑え」と「張り起し」という吟法を用いる他、音階を飛ばして歌の旋律を進行する箇所には「左吟」や「ケーイ越し」、「引き吟」や「なまり吟」という吟法を用いる。

これらの「原則」や「原則の展開」は、先人達が長い年月をかけて弾きこなしている間に生じてきた意識であり、繰り返し演奏するうちにそれが旋律の型となり、演奏理論として確立されたのだと考えられる。第1章でふれた徳丸吉彦の〈見えない理論〉とは、まさにこのような考え方を指すものと考えられる。

第4章「音声分析ソフトによる渡吟の検証」では、安富祖流の吟法の中からとくに「渡吟」に着目し、音声分析ソフトで金武良仁の渡吟について分析を行った。渡吟とは、〔工〇尺〕や〔上〇老〕といった勘所進行の場合に用いられる吟法である。先行研究では、渡吟の勘所進行として〔工〇尺〕や〔上〇老〕などが挙げられていたが、〔五〇尺〕〔工〇中〕など、女絃から中絃への移動となる勘所進行や、〔中〇老〕〔四〇老〕など、中絃から男絃への移動となる勘所進行も含めた全てのパターンを選出して吟法の検証を行った。

検証の結果、渡吟の吟法が確立されていることが確認できた勘所進行は〔工〇尺〕〔上〇老〕〔五〇尺〕であった。また、渡吟の吟法を用いるかどうかは、前後の脈絡と、左手のポジションが影響していることが明らかとなった。

渡吟の吟法は基本的に「本位」で歌う時に用いるものであり、「中位」で歌う時には用いないことが多い。また〔工六尺〕〔上尺老〕など、本来は丸拍子であった所に打音や掛音の表記がある場合には渡吟になっていないことが多いことから、このような打音や掛音は「渡吟にしない」ということを示すために記されたものではないかと考えられる。

金武良仁が渡吟を用いていない箇所は、中位で演奏する場合や例外的ないくつかのみであり、ほとんどの箇所では渡吟を用いていた。特に《ちゃんな節》《首里節》《諸屯節》では、本位での演奏時には100%の確率で渡吟となっていることが確認できた。

今回の検証により、少なくとも渡吟においては、富原守清の演奏理論と金武良仁の実践

が一致していたと結論する。

第5章「昭和初期から現代にかけての吟法の変化について」では、金武良仁から古堅盛保、宮里春行、そして現代へと、〔工〇尺〕の吟法がどのように伝承されてきたのか、その伝承の過程について、音声分析ソフトを用いて調査した。楽曲は《諸屯節》《作田節》《コティ節》《早作田節》を対象とし、演奏速度の遅い楽曲や速い楽曲に分けて検証を行った。

検証の結果、金武良仁から宮里春行にかけて、渡吟の抑揚を付けるタイミングが次第に後ろにずれ、抑揚の音高差も少なくなっていることが確認できた。宮里春行までは渡吟と同様の抑揚が付けられていることが確認できたが、現代の演奏家の歌には、渡吟の抑揚がなくなり、金武良仁や宮里春行の時には無い新たな吟法に変化している箇所もあった。

また、楽曲別では《諸屯節》や《作田節》など、演奏時間が長く難曲とされる楽曲ほど吟法が変化しており、演奏時間が短い《早作田節》ではほとんどの演奏家が〔工〇尺〕を渡吟にしていることが確認できた。このように、演奏時間の長い難曲では歌の伝承が曖昧になる一方で、演奏時間が短い楽曲では確実に渡吟の吟法が伝承されていることが分かった。

金武良仁や富原守清らの世代の後、戦後の安富祖流では戦前に比べて演奏理論が語られる機会が少なくなってしまうと考えられる。演奏理論が伝承されていたとしたら、これほどまでに吟法が変化することはなかったのではないだろうか。本章での検証結果は、歌の伝承には演奏理論の伝承が不可欠だということを示している。

6-2 研究成果と結論

本論文における研究成果は以下の3つである。

研究成果の1つ目は、修飾吟を改めて分類したことである。

富原守清著『琉球音楽考』には43種類の吟法が解説されているが、項目ごとに分類されていなかった。分類の結果、修飾吟は「演奏理論」「演奏技巧」「発声表現」の3つに分類でき、演奏理論に関する吟法は20個であると結論した。この「演奏理論」に分類される吟法こそが、解明されなければならない重要な吟法である。

研究成果の2つ目は、安富祖流音楽における演奏理論を体系化したことである。

本論では、上記の結果もふまえながら、安富祖流の演奏理論を「原則」と「原則の展開」に分類して整理し、演奏理論の基本と応用を示すことで体系化した。

このうち「原則」には、①歌の旋律に関する一般原則、②歌い出しの原則、③単音に関

する原則がある。これらの原則を理解することで、琉球古典音楽の二大流派である安富祖流と野村流について、何が同じで何が違うのか、吟法の理解にも繋がるものと考えられる。

また「原則の展開」では、勘所進行によって、原則がどのように応用されているかということについて明らかにした。琉球古典音楽における多くの楽曲は、ここに挙げた原則に基づき、それらを応用することで旋律の型が構成されている。そして旋律の型を組み合わせることで、一つの楽曲が構成されているのである。

研究成果の3つ目は、渡吟の吟法を目に見えるかたちで示し実態を確認したことである。

この検証にあたっては、筆者が独自に考案した〈概念図〉を用いた解説と、音声分析ソフトによる科学的なアプローチを行った。検証の結果、金武良仁の演奏では〔工〇尺〕〔上〇老〕〔五〇尺〕という勘所進行において、渡吟の吟法が確立されていることが確認できた。特に《ちゃんな節》《首里節》《諸屯節》では、本位での演奏時には100%の確率で渡吟となっていることが確認できた。渡吟には、前後の脈絡や、本位・中位といった左手のポジションが影響すると結論する。

そして、金武良仁、古堅盛保、宮里春行までは渡吟と共通する歌旋律の動きが確認できたが、現代では渡吟から吟法が変化し、それが主流となっていることが明らかとなった。このことは、吟法の伝承には演奏理論の伝承が不可欠であることを示している。

以上に挙げた3つの研究結果をふまえて、安富祖流には原則とその応用によって構築された演奏理論があり、金武良仁の歌には演奏理論が反映されていると結論する。

6-3 今後の実践と研究の課題

本論における、音声分析ソフトを使用した検証によって、少なくとも渡吟に関しては『琉球音楽考』に書かれた内容と、金武良仁の実践が対応していることが確認された。『琉球音楽考』に書かれた演奏理論に対する信頼性も増したと考える。演奏理論は、安富祖流の吟法を理解する上で道標となる考え方である。今後重要なことは、このような演奏理論を如何にして実践に反映させるかである。

宮里春行は「節まわしなど、自分の流儀からはずれては困るが師範になれば、その人の個性もでていいと思う」と発言している⁸⁴。宮里の言う自分の流儀、すなわち〈安富祖流の

⁸⁴ 昭和37年(1962年)2月15日から21日まで沖縄タイムス紙に掲載された「琉球古典音楽の悩みと将来 — 各派代表による座談会」でのコメント。(『琉球古典音楽 当流の研究 安富祖流絃声会六十年記念史』、100頁)

流儀)にあたるのが、本論で体系化した演奏理論の3つの原則であると考ええる。つまり宮里は、本論で示したような原則に関しては、安富祖流の流儀として必ず守らなければいけないが、原則をどのように応用していくのか、それは個性として尊重すべきだということが言いたかったのではないだろうか。本論で検証した渡吟に関していえば、金武良仁は抑揚を浅く付け、宮里春行は抑揚のタイミングをずらし、演奏家Cは渡吟の基本形で歌うという、それぞれの特徴がある。抑揚を付けるのが流儀であり、抑揚の付け方やタイミングは個人の表現として許容される部分である。

伝習の場では、師匠の歌の旋律だけを真似するのではなく、何故そう歌うのかという意識や考え方を理解し、それを流儀として共有することが大切なのではないだろうか。そうすることで、声楽譜に表せない細かい節まわしも伝承出来るのではないかと考える。

安富祖流音楽の伝承には、面受口伝による実技指導と併せて、演奏理論の伝承が不可欠である。今後は演奏理論を軸とし、その上で個人の音楽表現も尊重しながら、安富祖流の音楽的特徴を示す吟法の伝承を行うべきではないかと考える。

本研究によって、安富祖流の演奏理論の骨格を示すことが出来た。しかし残された課題もある。それは、渡吟以外の吟法の分析である。特に打音や掛音などの役割について明らかにする必要がある。『琉球音楽考』には、〔老〕や〔尺〕について「老の打手は軽く打ちあげ、尺の打手は強く打ちあげる」（富原 1973[1934]: 96頁）とあるが、〔老〕や〔尺〕は音高を下げる役割やアクセントを付ける役割など、楽曲によって様々な役割として使われている。富原は「小手（くうで一）」「中間手（なかぢんで一）」と呼び⁸⁵、金武良章は「中吟拍子（なかぢんびょうし）」⁸⁶と呼んでいるが、これらの役割を整理する必要があると考える。

本論で取り上げた「被り吟」や「居し吟」などの他、中位で演奏する事が多い〔六〇七〕や〔七〇六〕などの勘所進行での吟法、二揚げ調子における吟法など、音声分析ソフトで分析すべき吟法は多くある。今後はこれらの吟法も解明し、演奏理論をさらに充実させていく必要があると考える。

⁸⁵ 富原守清『琉球音楽考』1973年（再版）、140頁。

⁸⁶ 金武良章『御冠船夜話』1983年、169頁。

<参考文献>

1 著書・論文

安富祖流絃声会『安富祖流師範宮里春行先生叙勲祝賀生年祝記念公演』（パンフレット）、1983年。

安富祖流絃声会『絃聲のひびき』（パンフレット）、1988年。

安富祖流絃声会『琉球古典音楽 当流の研究 安富祖流絃声会六十年記念史』1993年。

安富祖流絃声会『安富祖流絃声会創立八十周年記念誌 深山幽谷』2007年。

池宮正治『近世沖縄の肖像』（上）（下）、ひるぎ社、1988年。

池宮正治「先達の群像-小伝-」『琉球古典音楽 当流の研究 安富祖流絃声会六十年記念史』安富祖流絃声会、1993年、165-175頁、177-182頁、183-191頁。

池宮正治「歌道要法琉歌集-解説と本文-」『琉球古典音楽 当流の研究 安富祖流絃声会六十年記念史』安富祖流絃聲会 1993年、231-321頁。

伊波普猷『校註 琉球戯曲集 復刻版』榕樹社、1992年（初版1929年）。

王耀華『琉球・中国音楽比較論』那覇出版社、1987年。

大城米雄『琉球古典音楽 声楽譜の読み方』大城米雄、2014年。

大湾清之『琉球古典音楽の表層』株式会社アドバイザー、2002年。

大湾清之『大湾清之研究発表会 安富祖流 昔節の神髓』（パンフレット）、2014年。

大湾清之「大湾清之研究発表会 安富祖流 昔節の神髓II」（パンフレット）、2016年。

大湾清之「第三回大湾清之研究発表会 安富祖流 昔節の神髓III」（パンフレット）、2017年。

大湾清之「第四回大湾清之研究発表会 中風-なかふう-」（パンフレット）、2018年。

大湾清之「第五回大湾清之研究発表会 琉球古典音楽安富祖流 端節」（パンフレット）、2020年。

金城厚『沖縄音楽の構造』第一書房、2004年。

金城厚『沖縄音楽入門』音楽之友社、2006年。

喜舎場朝賢『喜舎場朝賢遺稿 東汀随筆』球場堂出版部、1927年。

金武良章『御冠船夜話』若夏社、1983年。

小島美子「楽譜のこと」『絃聲のひびき』安富祖流絃声会、1988年、40頁。

新城亘『琉球古典音楽 安富祖流の研究』新宿書房、2017年。

世礼国男「琉球音楽楽典」『伊差川世瑞・世礼国男著野村流声楽譜附工四』上巻、2003年、5-32頁。

平良盛吉『琉球音楽の研究』沖縄文化協会、1967年。

当間一郎「先達の群像-小伝-」『琉球古典音楽 当流の研究 安富祖流絃声会六十年記念史』安富祖流絃声会、1993年、176-177頁、182-183頁、191-200頁。

参考文献

- 徳丸吉彦『民族音楽学理論』放送大学教育振興会、1996年。
- 富原守清『琉球音楽考』琉球文化社（再版）、1973年。（初版1934年）
- 仲村莞爾『琉球音楽夜話』野村流古典音楽保存会、1970年。
- 仲村莞爾『厳しかった音楽の道』新響樂教、1977年。
- 波平憲祐『湛水流をたずねて』三ツ星印刷、1980年。
- 比嘉掬水「琉球音楽一夕話」沖縄日日新聞、1932年7月1日より16回にわたって連載。
- 比嘉掬水「琉球音楽一夕話」（喜舎場皓司筆写原稿による）宮城嗣幸『琉球古典音楽の源流』那覇出版社、1996年、757-793頁。
- 比嘉盛章「琉球の音楽舞踊に就いて（上）」『南方土俗 第5巻第1・2号』、南方土俗学会、1938年、9-43頁。
- 比嘉盛章「琉球の音楽舞踊に就いて（下）」『南方土俗 第5巻第3・4号』、南方土俗学会、1939年、90-117頁。
- 平田永哲・濱元盛爾「安富祖流とはどういうものか」『琉球古典音楽 当流の研究 安富祖流絃声会六十年記念史』安富祖流絃声会、1993年、336-378頁。
- 三島わかかな『近代沖縄の洋楽受容—伝統・創作・アイデンティティ』株式会社森話社、2014年。
- 宮城嗣幸『琉球古典音楽の源流』那覇出版社、1996年。
- 宮城嗣周『嗣周・歌まくら』那覇出版社、1987年。
- 村山盛一「欽定工工四編纂の経緯」『野村流シンポジウム 野村安趙一人と事蹟』、沖縄県伝統音楽野村流保存会、2001年、20-44頁。
- 山内盛彬『民俗芸能全集 I 琉球の音楽芸能史』民俗芸能全集刊行会、1959年。
- 山内盛彬『山内盛彬著作集』全三巻、沖縄タイムス社、1993年。

2 楽譜

- 安富祖流絃声会『安富祖流工工四』上中巻、2004年。
- 安富祖流絃声会『安富祖流工工四』下続巻、2004年。
- 安富祖流絃声会『安富祖流舞踊地謡工工四』第1巻、2001年。
- 安富祖流絃声会『安室工工四』沖縄県立芸術大学付属図書館所蔵。
- 安富祖流絃声会『安富祖流工工四 声楽手様譜附教本』第1巻、2007年。
- 安富祖流絃声会『安富祖流工工四 声楽手様譜附教本』第2巻、2012年。
- 伊差川世瑞・世礼国男『声楽譜附野村流工工四』上巻、野村流音楽協会、2003年。（初版1935年）
- 伊差川世瑞・世礼国男『声楽譜附野村流工工四』中巻、野村流音楽協会、2002年。
- 伊差川世瑞・世礼国男『声楽譜附野村流工工四』下巻、野村流音楽協会、1999年。

参考文献

伊差川世瑞・世礼国男『声楽譜附野村流工工四』続巻、野村流音楽協会、1996年。

祖慶剛『琉球古典音楽野村流稽古本』1962年。

『伝・屋嘉比朝寄工工四』沖縄県教育委員会、琉球大学所蔵。(複製) 1989年。

『野村流工工四』上巻、野村流古典音楽保存会、1988年。

『野村流工工四』中巻、野村流古典音楽保存会、1988年。

『野村流工工四』下巻、野村流古典音楽保存会、1988年。

『野村流工工四』続巻、野村流古典音楽保存会、1988年。

宮城嗣周『野村流松村統絃会工工四』上巻、1994年。

宮城嗣周『野村流松村統絃会工工四』中巻、1987年。

宮城嗣周『野村流松村統絃会工工四』下巻、1987年。

宮城嗣周『野村流松村統絃会工工四』拾遺、1983年。

添付資料

- ①、「第4章 渡吟の検証」に関する音声分析図
- ②、「第5章 吟法の変化」に関する概念図と音声分析図
- ③、大湾清之氏 聞き取り調査記録

音声分析図目次

本論文の第4章と第5章では音声分析ソフトによる分析を行なった。添付しているCDは、その際に使用した録音記録である。以下に、添付資料「音声分析図」の図表番号とページ数、それに対応するCDのTR（トラック番号）と本文に対応する図表番号を示した。例えば、〈音声分析図4-3〉は、195頁に記載され、1枚目のCDの3トラックに収録されており、本文中の図4-12と図4-29に対応していることを示している。

なお、第4章の録音記録はすべて金武良仁のものである。第5章での演奏者は、音声分析図番号の後に(金)、(古)、(宮)、(A)、(B)、(C)と記した。(金)は金武良仁、(古)は古堅盛保、(宮)は宮里春行、(A)は演奏者A、(B)は演奏者B、(C)は演奏者Cの録音記録であることを意味する。

<第4章 渡吟の検証> ※演奏者：金武良仁

音声分析図番号	内 容	頁	TR	本文図表番号
〔工〇尺〕				
音声分析図 4-1	《ちゃんな節》「 <u>シ</u> カシグトゥ」シ部分	p195	1-1	/
音声分析図 4-2	《ちゃんな節》「 <u>マ</u> マディン」マ部分	p195	1-2	/
音声分析図 4-3	《ちゃんな節》「 <u>ン</u> ママディン」ン部分	p195	1-3	図 4-12、4-29
音声分析図 4-4	《ちゃんな節》「 <u>チ</u> ムニ」チ部分	p196	1-4	図 4-13
音声分析図 4-5	《ちゃんな節》「 <u>ム</u> ニ」ムニ部分	p196	1-5	/
音声分析図 4-6	《ちゃんな節》「 <u>ム</u> ヌヤ」ム部分	p196	1-6	/
音声分析図 4-7	《ちゃんな節》「 <u>ヌ</u> ヤ」ヌヤ部分	p197	1-7	/
音声分析図 4-8	《ちゃんな節》「 <u>キ</u> アリガナサキ」キ部分	p197	1-8	/
音声分析図 4-9	《首里節》「 <u>マ</u> シクマティ」マ部分	p198	1-9	/
音声分析図 4-10	《首里節》「 <u>ル</u> クティルサ」ル部分	p198	1-10	/
音声分析図 4-11	《首里節》「 <u>ア</u> ムヌ」ア部分	p198	1-11	図 4-14
音声分析図 4-12	《首里節》「 <u>ム</u> ヌ」ム部分	p199	1-12	/
音声分析図 4-13	《首里節》「 <u>チ</u> リティ」チ部分	p199	1-13	/
音声分析図 4-14	《首里節》「 <u>リ</u> ティ」リ部分	p199	1-14	/
音声分析図 4-15	《首里節》「 <u>ナ</u> イラナ」ナ部分	p200	1-15	/
音声分析図 4-16	《諸屯節》「 <u>ツ</u> イリナサユ」ツイ産み字部分	p201	1-16	/
音声分析図 4-17	《諸屯節》「 <u>ナ</u> イリナサユ」ナ産み字部分	p201	1-17	図 4-15
音声分析図 4-18	《諸屯節》「 <u>サ</u> イリサガティ」サ産み字部分	p201	1-18	/
音声分析図 4-19	《暁節》「 <u>チ</u> アカツイチヤ」チ産み字部分	p202	1-19	図 4-10
音声分析図 4-20	《暁節》「 <u>ヤ</u> アカツイチヤ」ヤ産み字部分	p202	1-20	図 4-11
音声分析図 4-21	《暁節》「 <u>ソ</u> イチャウソジ」ソ産み字部分	p202	1-21	/
音声分析図 4-22	《暁節》「 <u>ジ</u> イチャウソジ」ジ産み字部分	p203	1-22	/

音声分析図目次

音声分析図 4-23	《暁節》「ワカルサ <u>ミ</u> 」ミ産み字部分.....p203 1-23...../
音声分析図 4-24	《暁節》「ス <u>ディ</u> ヌナミダ」スディ部分.....p203 1-24...../
音声分析図 4-25	《暁節》「ス <u>ディ</u> ヌナミダ」ヌ産み字部分.....p204 1-25...../
〔五〇尺〕	
音声分析図 4-26	《首里節》「マシ <u>ク</u> マティ」ク産み字部分.....p205 1-26..... 図 4-16
音声分析図 4-27	《首里節》「クク <u>ティ</u> ルサ」ティ産み字部分.....p205 1-27..... 図 4-17
音声分析図 4-28	《首里節》「 <u>ア</u> ムヌ」ア産み字部分.....p205 1-28..... 図 4-18
音声分析図 4-29	《首里節》「 <u>ツイ</u> リティ」ツイ産み字部分.....p206 1-29..... 図 4-19
〔工六尺〕	
音声分析図 4-30	《首里節》「ウ <u>リ</u> バ」バ産み字部分.....p207 1-30...../
音声分析図 4-31	《諸屯節》「ナ <u>ラ</u> ビタル」ラ産み字部分.....p207 1-31 図 4-20
音声分析図 4-32	《諸屯節》「 <u>ツイ</u> リナサユ」ナ産み字部分.....p207 1-32 図 4-21
音声分析図 4-33	《諸屯節》「イ <u>リ</u> サガティ」ガ部分.....p208 1-33 図 4-42
音声分析図 4-34	《暁節》「ナ <u>ユ</u> キ」ユ産み字部分.....p208 1-34 図 4-22
音声分析図 4-35	《暁節》「 <u>ミ</u> セガ」セ産み字部分.....p208 1-35...../
音声分析図 4-36	《暁節》「ナ <u>ミ</u> ダ」ミ産み字部分.....p209 1-36...../
〔六〇尺〕	
音声分析図 4-37	《諸屯節》「マク <u>ラ</u> ナラビタル」ナ産み字部分.....p210 1-37 図 4-23、4-25
〔六エ尺〕	
音声分析図 4-38	《ちゃんな節》「 <u>ン</u> カシグトウ」トゥ産み字部分.....p211 1-38 図 4-24
〔工〇中〕	
音声分析図 4-39	《暁節》「 <u>ワ</u> カルサミ」ワカ産み字部分.....p212 1-39 図 4-27
音声分析図 4-40	《暁節》「ワカル <u>サ</u> ミ」サ産み字部分.....p212 1-40 図 4-28、4-43
〔工尺中〕	
音声分析図 4-41	《暁節》「 <u>ナ</u> ユキ」ナ産み字部分.....p213 1-41 図 4-31
音声分析図 4-42	《暁節》「 <u>ナ</u> ユキ」キ産み字部分.....p213 1-42...../
音声分析図 4-43	《暁節》「 <u>ミ</u> セガ」ミ産み字部分.....p213 1-43...../
音声分析図 4-44	《暁節》「 <u>ミ</u> セガ」ガ産み字部分.....p214 1-44...../
音声分析図 4-45	《暁節》「ワカルサ <u>ミ</u> ヨ」ヨ産み字部分.....p214 1-45 図 4-33
音声分析図 4-46	《暁節》「 <u>ナ</u> ミダ」ナ産み字部分.....p214 1-46...../
音声分析図 4-47	《暁節》「 <u>ナ</u> ミダ」ダ産み字部分.....p215 1-47...../
〔上〇老〕	
音声分析図 4-48	《ちゃんな節》「 <u>チ</u> ェンナ」チャ部分.....p216 1-48 図 4-34
音声分析図 4-49	《ちゃんな節》「ワシ <u>ラ</u> ラン」ラ部分.....p216 1-49 図 4-35、4-44
音声分析図 4-50	《ちゃんな節》「ア <u>リ</u> ガナサキ」ガ部分.....p216 1-50 .. 図 4-36、4-38、4-47
音声分析図 4-51	《ちゃんな節》「 <u>チ</u> ェンナ」チャ部分.....p217 1-51 図 4-37

音声分析図目次

音声分析図 4-52	《首里節》「サトウヌシヨ」シ部分 p217 1-52 図 4-45
音声分析図 4-53	《首里節》「ウスカジトウ」トウ産み字部分 p217 1-53 /
音声分析図 4-54	《首里節》「イラナ」ラ産み字部分 p218 1-54 図 4-39
音声分析図 4-55	《首里節》「バンドウクル」ク部分 p218 1-55 図 4-46
音声分析図 4-56	《諸屯節》「マクラ」ク産み字部分 p218 1-56 図 4-41
音声分析図 4-57	《諸屯節》「ユミス」ヌ産み字部分 p219 1-57 /
音声分析図 4-58	《諸屯節》「サトウヌシヨ」サ産み字部分 p219 1-58 /
音声分析図 4-59	《諸屯節》「サトウヌシヨ」ヌ産み字部分 p219 1-59 図 4-40
音声分析図 4-60	《諸屯節》「ツイチヤ」ツイ産み字部分 p220 1-60 /
音声分析図 4-61	《諸屯節》「ツイチヤ」ヤ部分 p220 1-61 /
音声分析図 4-62	《諸屯節》「クキシ」ク部分 p220 1-62 /
音声分析図 4-63	《諸屯節》「クキシ」シ部分 p221 1-63 /
音声分析図 4-64	《諸屯節》「サトウヌシヨ」サ産み字部分 p221 1-64 /
音声分析図 4-65	《諸屯節》「サトウヌシヨ」ヌ産み字部分 p221 1-65 /
〔上尺老〕	
音声分析図 4-66	《首里節》「サトウガバンドウクル」サトウ部分 p222 1-66 図 4-48
〔尺〇老〕	
音声分析図 4-67	《首里節》「イラナ」ナ産み字部分 p223 1-67 図 4-49
〔四老合〕	
音声分析図 4-68	《首里節》「ウスカジトウ」ジ部分 p224 1-68 図 4-51
音声分析図 4-69	《首里節》「イラナ」イ部分 p224 1-69 図 4-52
〔中〇老〕	
音声分析図 4-70	《暁節》「アカツイチヤ」ツイ産み字部分 p225 1-70 図 4-53
音声分析図 4-71	《暁節》「ナユキ」ナ産み字部分 p225 1-71 図 4-54
音声分析図 4-72	《暁節》「ナユキ」キ産み字部分 p225 1-72 /
音声分析図 4-73	《暁節》「イチャウソジ」ウ産み字部分 p226 1-73 図 4-26
音声分析図 4-74	《暁節》「ミセガ」ミ産み字部分 p226 1-74 /
音声分析図 4-75	《暁節》「ミセガ」ガ産み字部分 p226 1-75 /
音声分析図 4-76	《暁節》「トゥミバ」バ産み字部分 p227 1-76 /
音声分析図 4-77	《暁節》「ナミダ」ナ産み字部分 p227 1-77 /
音声分析図 4-78	《暁節》「ナミダ」ダ産み字部分 p227 1-78 /
〔四〇老〕	
音声分析図 4-79	《暁節》「アカツイチヤ」チ部分 p228 1-79 図 4-55
音声分析図 4-80	《暁節》「イチャウソジ」ソ部分 p228 1-80 図 4-56
音声分析図 4-81	《暁節》「ヨウミンゾ」ヨ産み字部分 p228 1-81 図 4-57
音声分析図 4-82	《暁節》「ヨウミンゾ」ミ産み字部分 p229 1-82 図 4-58

＜第5章 吟法の変化＞

音声分析図番号	内 容	頁	TR	本文
《諸屯節》				
音声分析図 5-1(金)	《諸屯節》 I 「ユミヌツイリナサユ」 ツイ産み字部分	p230	2-1	図 5-1
音声分析図 5-2(宮)	《諸屯節》 I	p230	2-2	図 5-2
音声分析図 5-3(A)	《諸屯節》 I	p231	2-3	図 5-3
音声分析図 5-4(B)	《諸屯節》 I	p231	2-4	図 5-4
音声分析図 5-5(C)	《諸屯節》 I	p231	2-5	図 5-5
音声分析図 5-6(金)	《諸屯節》 II 「ユミヌツイリナサユ」 ナ産み字部分	p232	2-6	/
音声分析図 5-7(宮)	《諸屯節》 II	p232	2-7	図 5-7
音声分析図 5-8(A)	《諸屯節》 II	p233	2-8	/
音声分析図 5-9(B)	《諸屯節》 II	p233	2-9	/
音声分析図 5-10(C)	《諸屯節》 II	p233	2-10	/
音声分析図 5-11(金)	《諸屯節》 III 「ツイチャイリサガティ」 サ産み字部分	p234	2-11	/
音声分析図 5-12(宮)	《諸屯節》 III	p234	2-12	/
音声分析図 5-13(A)	《諸屯節》 III	p235	2-13	/
音声分析図 5-14(B)	《諸屯節》 III	p235	2-14	/
音声分析図 5-15(C)	《諸屯節》 III	p235	2-15	/
《作田節》				
音声分析図 5-16(古)	《作田節》 I 「フバナサチゾリバ」 ゼ産み字部分	p236	2-16	図 5-9
音声分析図 5-17(宮)	《作田節》 I	p236	2-17	図 5-11
音声分析図 5-18(A)	《作田節》 I	p237	2-18	図 5-12
音声分析図 5-19(B)	《作田節》 I	p237	2-19	図 5-13
音声分析図 5-20(C)	《作田節》 I	p237	2-20	図 5-15
音声分析図 5-21(古)	《作田節》 II 「チリフィジンツイカン」 ツイカ部分	p238	2-21	図 5-10
音声分析図 5-22(宮)	《作田節》 II	p238	2-22	/
音声分析図 5-23(A)	《作田節》 II	p239	2-23	/
音声分析図 5-24(B)	《作田節》 II	p239	2-24	図 5-14
音声分析図 5-25(C)	《作田節》 II	p239	2-25	/
音声分析図 5-26(古)	《作田節》 III 「シラチャニヤナビチ」 チャ産み字部分	p240	2-26	図 5-17
音声分析図 5-27(宮)	《作田節》 III	p240	2-27	/
音声分析図 5-28(A)	《作田節》 III	p241	2-28	図 5-18
音声分析図 5-29(B)	《作田節》 III	p241	2-29	図 5-19
音声分析図 5-30(C)	《作田節》 III	p241	2-30	/

音声分析図目次

音声分析図 5-31(古)	《作田節》IV 「ナビチ」ナビ部分	p242	2-31	/
音声分析図 5-32(宮)	《作田節》IV	p242	2-32	/
音声分析図 5-33(A)	《作田節》IV	p243	2-33	/
音声分析図 5-34(B)	《作田節》IV	p243	2-34	/
音声分析図 5-35(C)	《作田節》IV	p243	2-35	/
音声分析図 5-36(古)	《作田節》V 「ナビチ」チ産み字部分	p244	2-36	/
音声分析図 5-37(宮)	《作田節》V	p244	2-37	/
音声分析図 5-38(A)	《作田節》V	p245	2-38	/
音声分析図 5-39(B)	《作田節》V	p245	2-39	/
音声分析図 5-40(C)	《作田節》V	p245	2-40	/
《コティ節》				
音声分析図 5-41(金)	《コティ節》I 「トウチワナル」トウチ部分	p246	2-41	図 5-22
音声分析図 5-42(宮)	《コティ節》I	p246	2-42	図 5-26
音声分析図 5-43(A)	《コティ節》I	p247	2-43	図 5-30
音声分析図 5-44(B)	《コティ節》I	p247	2-44	図 5-35
音声分析図 5-45(C)	《コティ節》I	p247	2-45	図 5-39
音声分析図 5-46(金)	《コティ節》II 「トウチワナル」ル部分	p248	2-46	図 5-23
音声分析図 5-47(宮)	《コティ節》II	p248	2-47	図 5-27
音声分析図 5-48(A)	《コティ節》II	p249	2-48	図 5-31
音声分析図 5-49(B)	《コティ節》II	p249	2-49	図 5-36
音声分析図 5-50(C)	《コティ節》II	p249	2-50	図 5-40
音声分析図 5-51(金)	《コティ節》III 「カワルクトウ」トウ部分	p250	2-51	/
音声分析図 5-52(宮)	《コティ節》III	p250	2-52	/
音声分析図 5-53(A)	《コティ節》III	p251	2-53	/
音声分析図 5-54(B)	《コティ節》III	p251	2-54	/
音声分析図 5-55(C)	《コティ節》III	p251	2-55	/
音声分析図 5-56(金)	《コティ節》IV 「ハルクリバ」バ産み字部分	p252	2-56	図 5-24
音声分析図 5-57(宮)	《コティ節》IV	p252	2-57	図 5-28
音声分析図 5-58(A)	《コティ節》IV	p253	2-58	図 5-32
音声分析図 5-59(B)	《コティ節》IV	p253	2-59	図 5-37
音声分析図 5-60(C)	《コティ節》IV	p253	2-60	図 5-41
音声分析図 5-61(金)	《コティ節》V 「ハルクリバ」クリ産み字部分	p254	2-61	/
音声分析図 5-62(宮)	《コティ節》V	p254	2-62	/
音声分析図 5-63(A)	《コティ節》V	p255	2-63	図 5-33
音声分析図 5-64(B)	《コティ節》V	p255	2-64	/
音声分析図 5-65(C)	《コティ節》V	p255	2-65	/

音声分析図目次

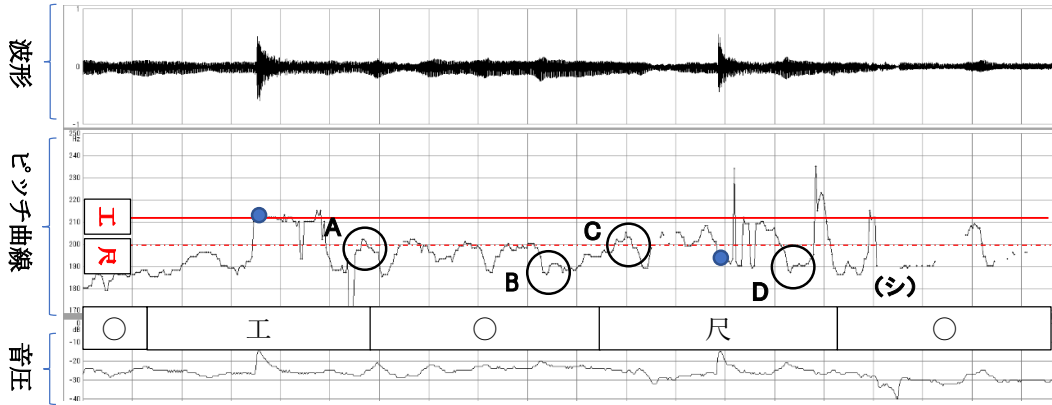
音声分析図 5-66(金)	《コティ節》VI 「マサル」マ産み字部分 p256 2-66 /
音声分析図 5-67(宮)	《コティ節》VI p256 2-67 /
音声分析図 5-68(A)	《コティ節》VI p257 2-68 /
音声分析図 5-69(B)	《コティ節》VI p257 2-69 /
音声分析図 5-70(C)	《コティ節》VI p257 2-70 /
《早作田節》	
音声分析図 5-71(金)	《早作田節》I 「ナンジャウシナカイ」ウ産み字部分 p258 2-71 図 5-44
音声分析図 5-72(宮)	《早作田節》I p258 2-72 図 5-47
音声分析図 5-73(A)	《早作田節》I p259 2-73 図 5-48
音声分析図 5-74(B)	《早作田節》I p259 2-74 図 5-50
音声分析図 5-75(C)	《早作田節》I p259 2-75 図 5-51
音声分析図 5-76(金)	《早作田節》II 「ナンジャウシナカイ」カ産み字部分 p260 2-76 /
音声分析図 5-77(宮)	《早作田節》II p260 2-77 /
音声分析図 5-78(A)	《早作田節》II p261 2-78 /
音声分析図 5-79(B)	《早作田節》II p261 2-79 /
音声分析図 5-80(C)	《早作田節》II p261 2-80 /
音声分析図 5-81(金)	《早作田節》III 「タミシスイリマサル」スイ産み字部分 p262 2-81 /
音声分析図 5-82(宮)	《早作田節》III p262 2-82 /
音声分析図 5-83(A)	《早作田節》III p263 2-83 /
音声分析図 5-84(B)	《早作田節》III p263 2-84 /
音声分析図 5-85(C)	《早作田節》III p263 2-85 /
音声分析図 5-86(金)	《早作田節》IV 「タミシスイリマサル」リ産み字部分 p264 2-86 図 5-45
音声分析図 5-87(宮)	《早作田節》IV p264 2-87 /
音声分析図 5-88(A)	《早作田節》IV p265 2-88 /
音声分析図 5-89(B)	《早作田節》IV p265 2-89 /
音声分析図 5-90(C)	《早作田節》IV p265 2-90 /
音声分析図 5-91(金)	《早作田節》V 「マサル」ル部分 p266 2-91 /
音声分析図 5-92(宮)	《早作田節》V p266 2-92 /
音声分析図 5-93(A)	《早作田節》V p267 2-93 図 5-49
音声分析図 5-94(B)	《早作田節》V p267 2-94 /
音声分析図 5-95(C)	《早作田節》V p267 2-95 /

「第4章 渡吟の検証」

に関する音声分析図

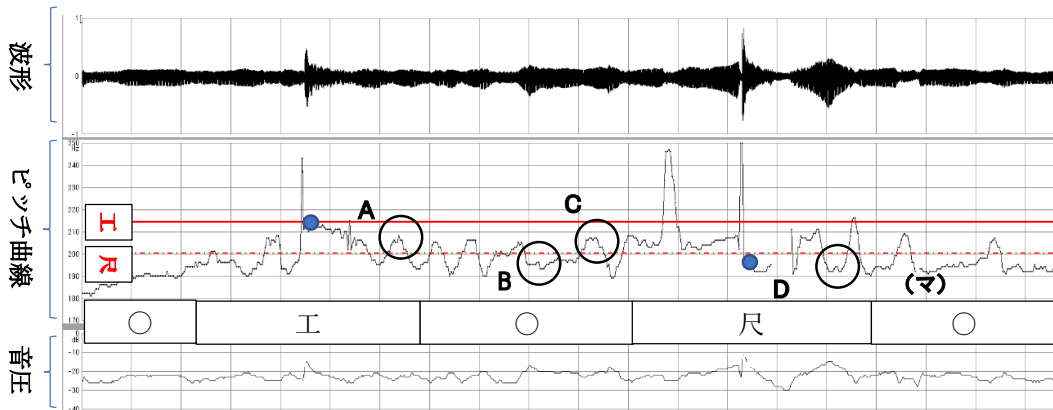
[工尺] 1

金武良仁【調弦 G#】 ——— 工の高さ(212Hz) - - - - 尺の高さ(約 200Hz)



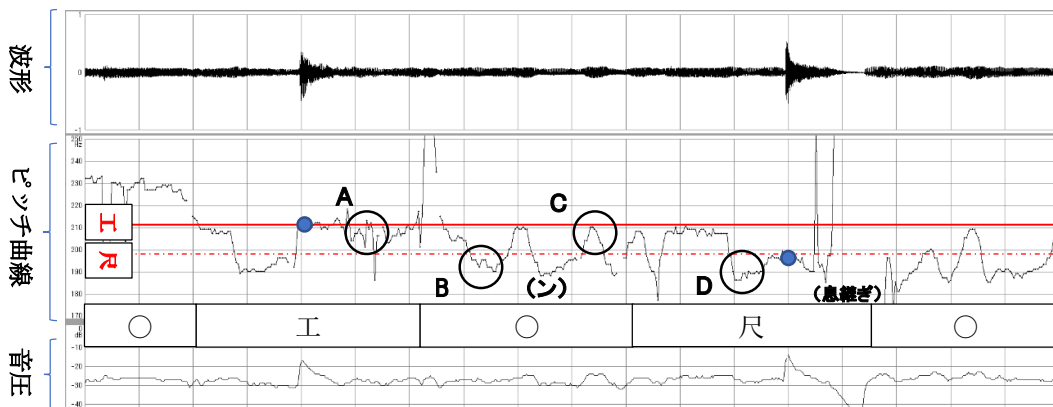
音声分析図 4-1 《ちゃんな節》「ンカシグトウ」シ部分

金武良仁【調弦 G#】 ——— 工の高さ(212Hz) - - - - 尺の高さ(約 200Hz)



音声分析図 4-2 《ちゃんな節》「ナママデイン」マ部分

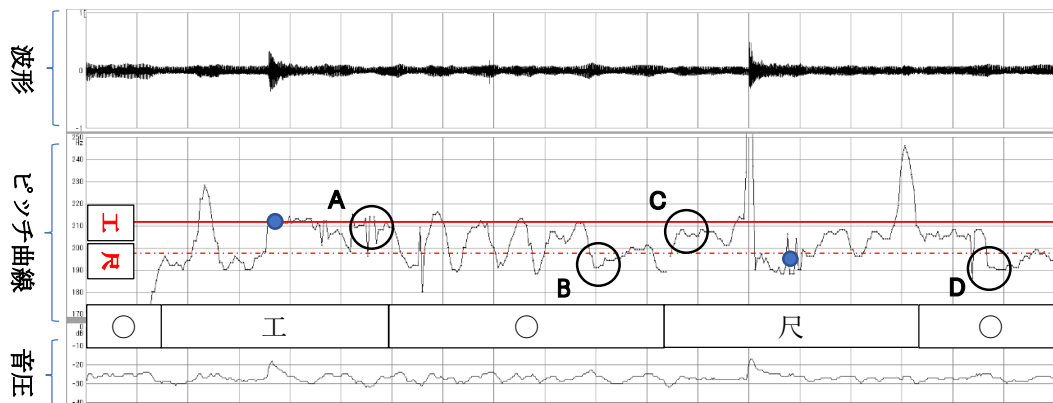
金武良仁【調弦 G#】 ——— 工の高さ(212Hz) - - - - 尺の高さ(約 200Hz)



音声分析図 4-3 《ちゃんな節》「ナママデイン」ン部分 ※本文:図 4-12、4-29 に対応

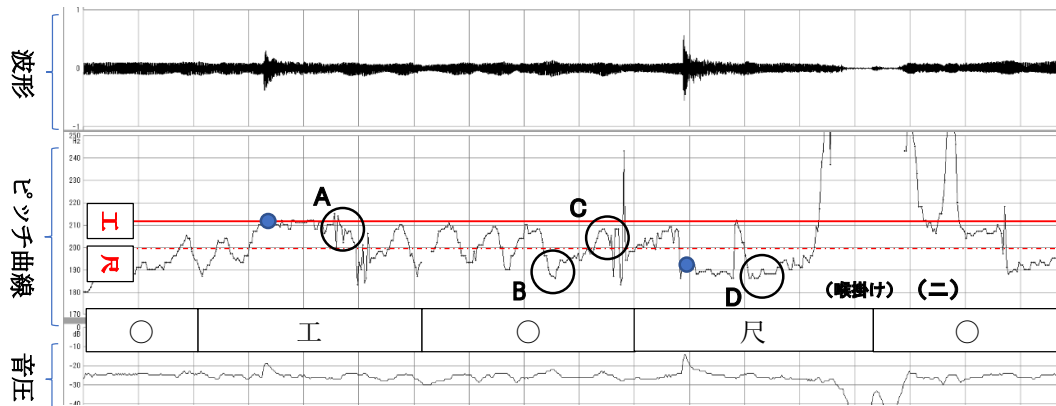
〔工尺〕 2

金武良仁【調弦 G#】 ——— 工の高さ(212Hz) - - - - 尺の高さ(約 200Hz)



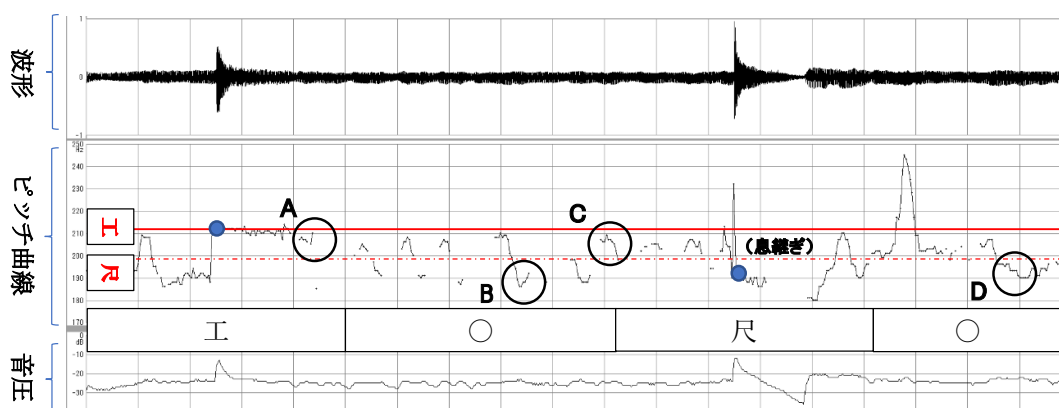
音声分析図 4-4 《ちゃんな節》「チムニ」チ部分 ※本文:図 4-13 に対応

金武良仁【調弦 G#】 ——— 工の高さ(212Hz) - - - - 尺の高さ(約 200Hz)



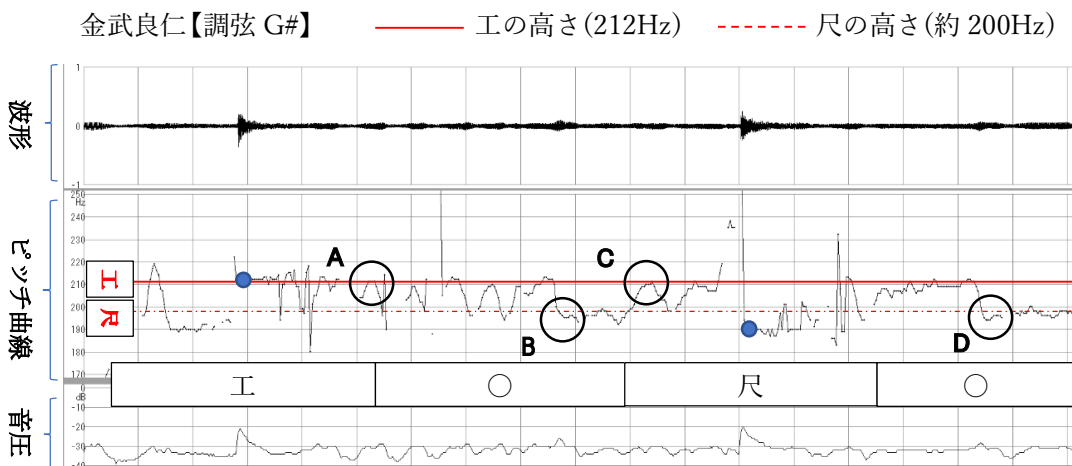
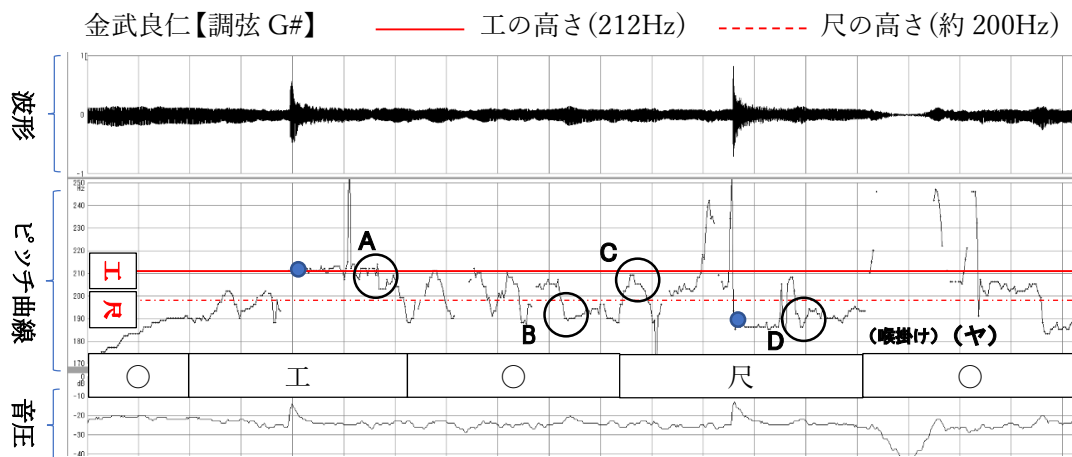
音声分析図 4-5 《ちゃんな節》「チムニ」ムニ部分

金武良仁【調弦 G#】 ——— 工の高さ(212Hz) - - - - 尺の高さ(約 200Hz)

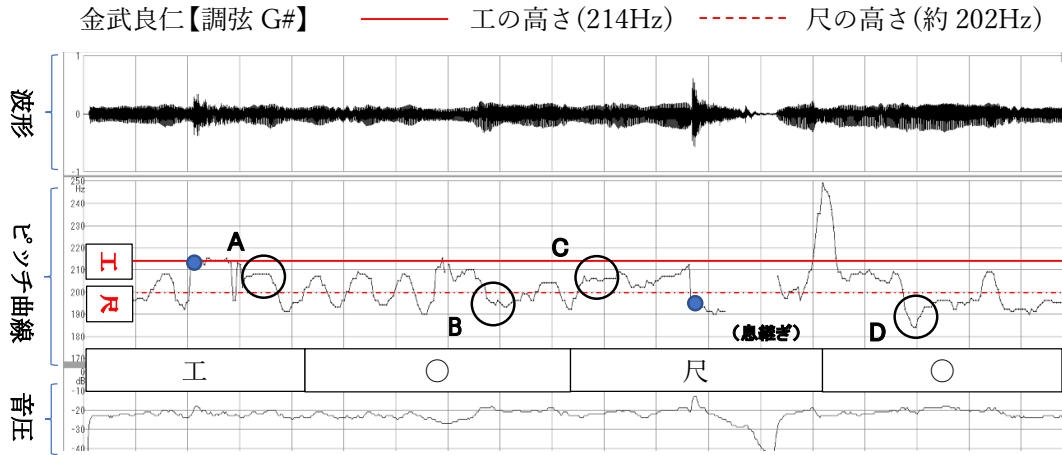


音声分析図 4-6 《ちゃんな節》「ムヌヤ」ム部分

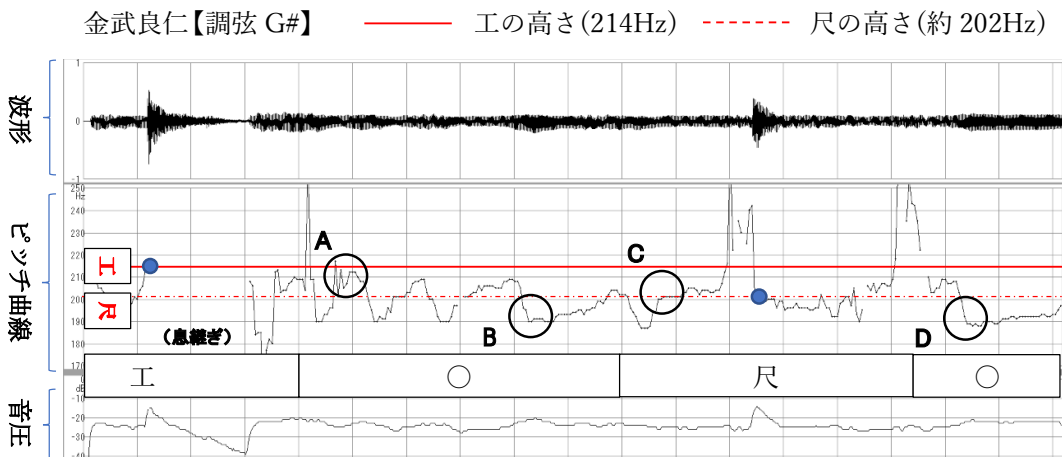
[工尺] 3



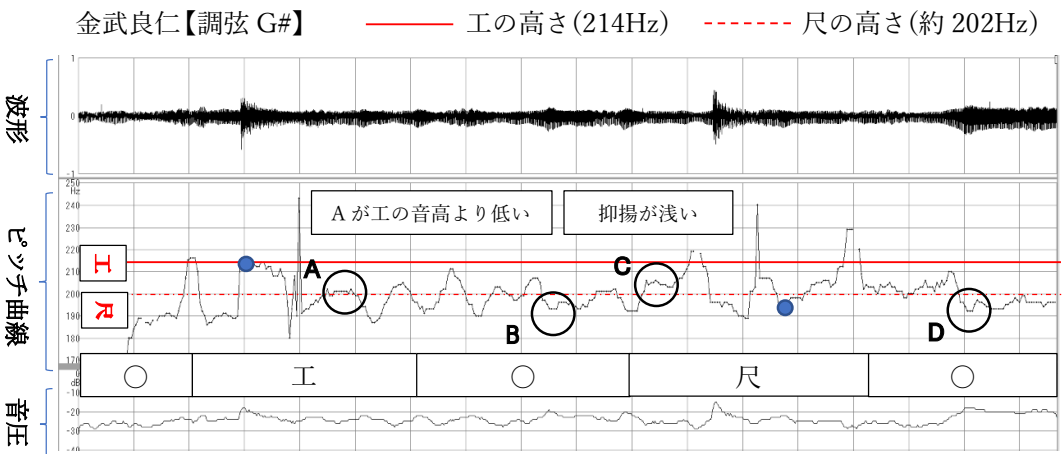
[工尺] 4



音声分析図 4-9 《首里節》「マシクマティ」マ部分

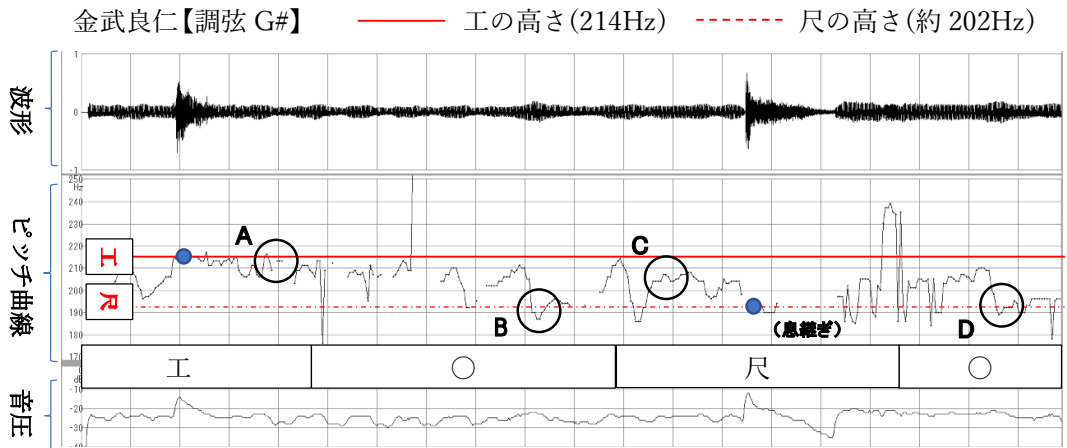
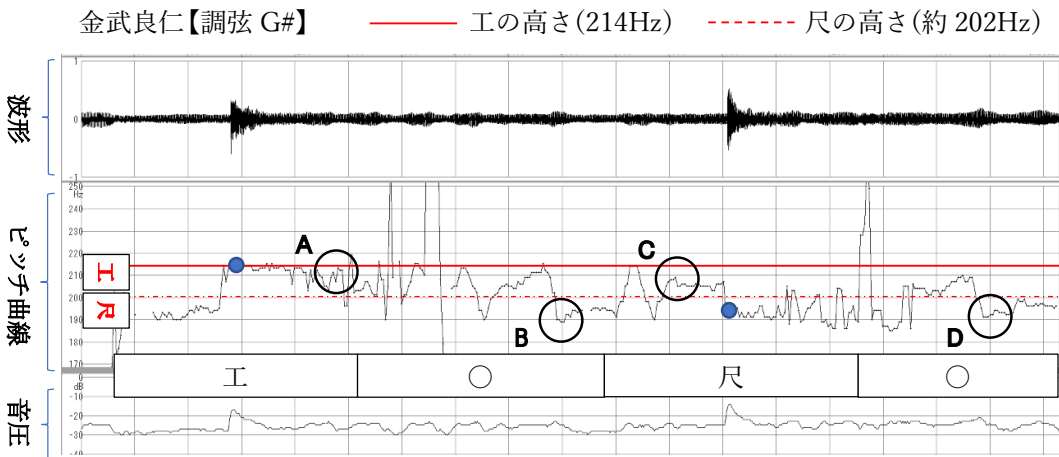
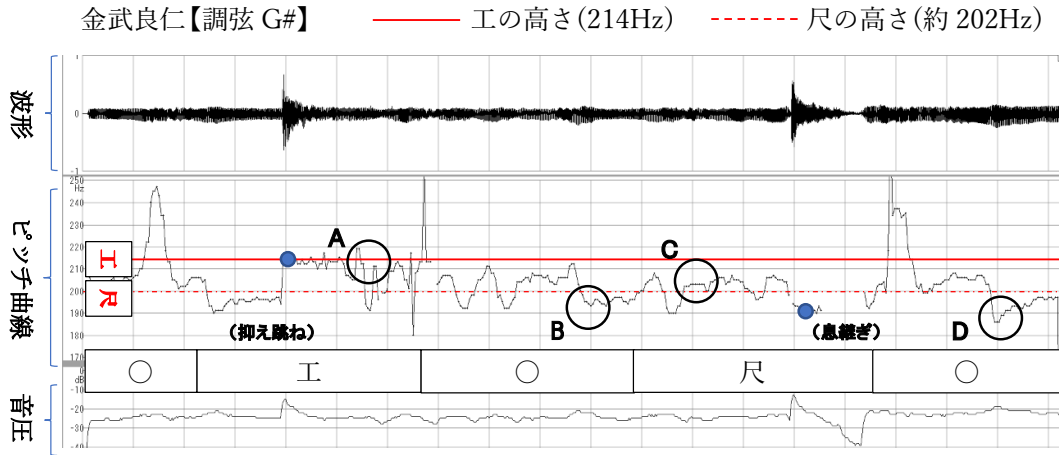


音声分析図 4-10 《首里節》「ククティルサ」ル部分



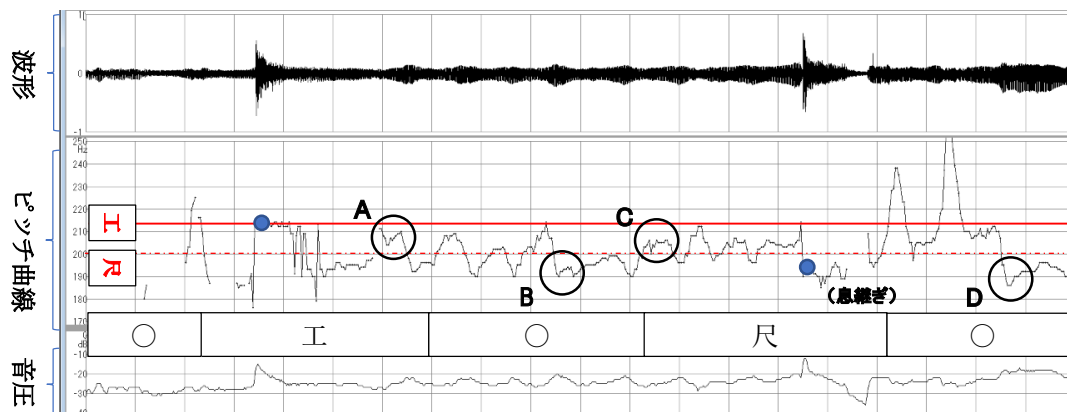
音声分析図 4-11 《首里節》「アムス」ア部分 ※本文:図4-14に対応

[工尺] 5



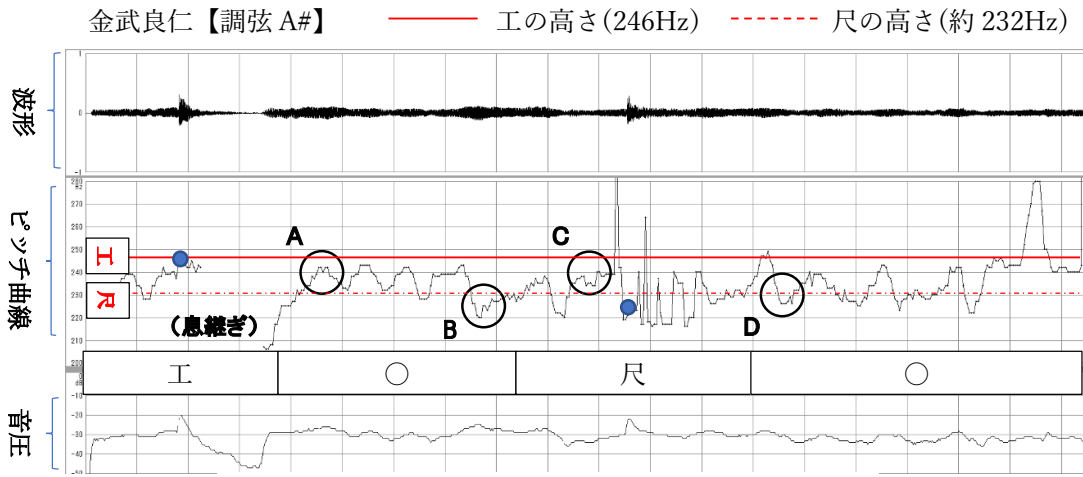
〔工尺〕 6

金武良仁【調弦 G#】 ——— 工の高さ(214Hz) - - - - 尺の高さ(約 202Hz)

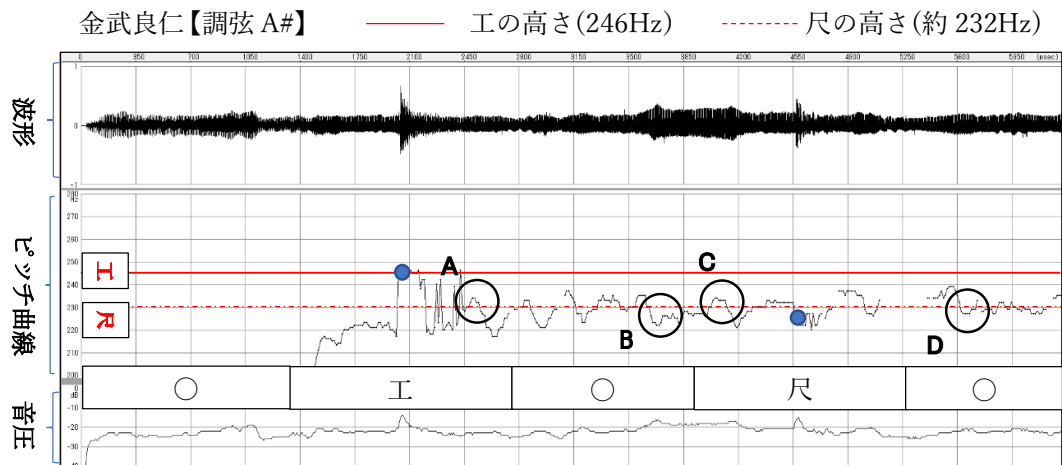


音声分析図 4-15 《首里節》「イラジ」ナ部分

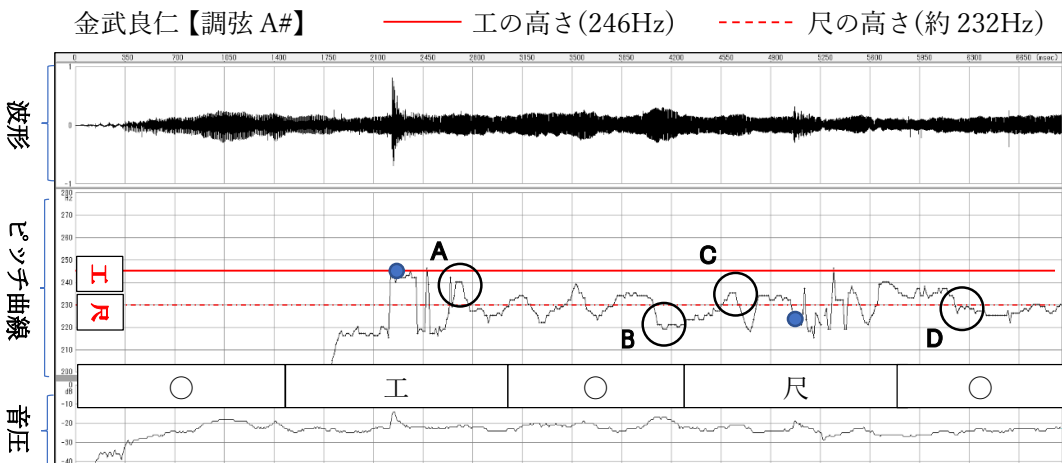
[工尺] 7



音声分析図 4-16 《諸屯節》「ツィリナサユ」ツィの産み字部分



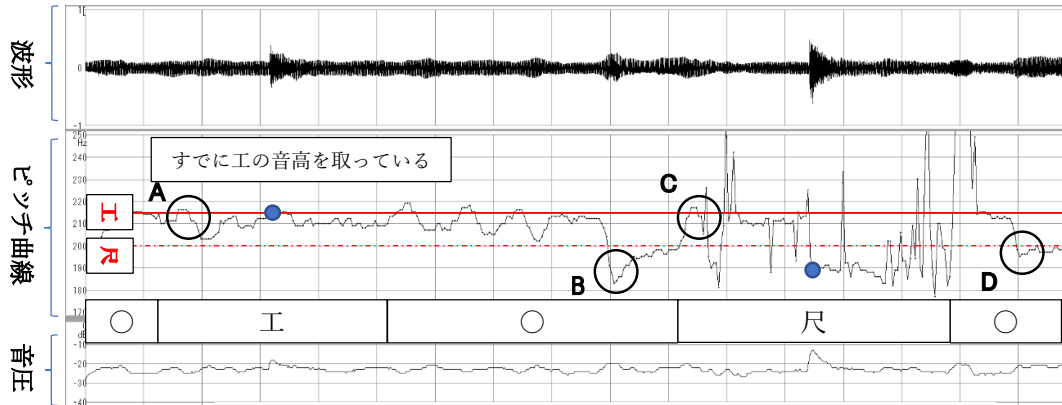
音声分析図 4-17 《諸屯節》「ツィリナサユ」ナの産み字部分 ※本文:図 4-15 に対応



音声分析図 4-18 《諸屯節》「ツィリナサユ」サの産み字部分

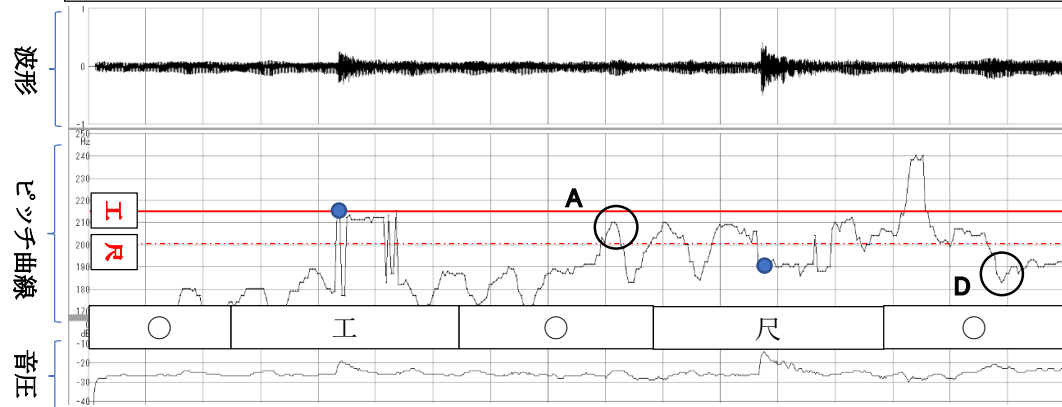
〔工尺〕 8

金武良仁【調弦 G#】 ——— 工の高さ(215Hz) - - - - 尺の高さ(約 203Hz)



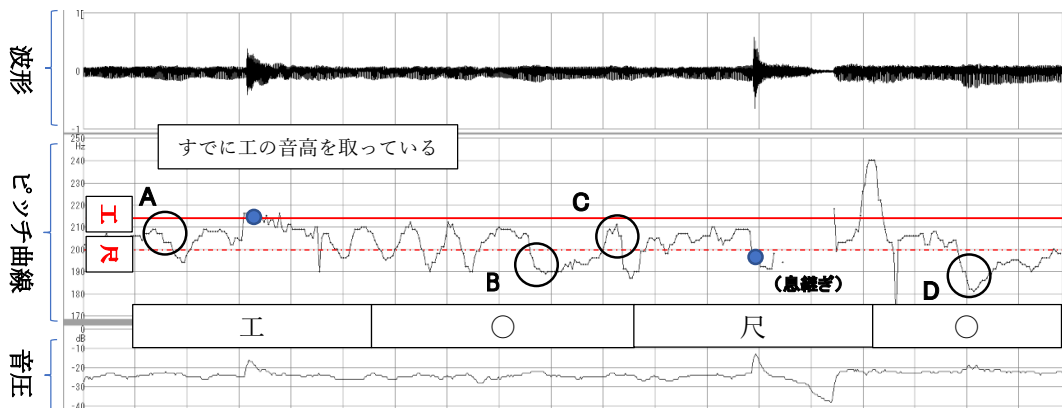
音声分析図 4-19 《暁節》「アカツイチヤ」チの産み字部分 ※本文:図 4-10 に対応

金武良仁【調弦 G#】 ——— 工の高さ(215Hz) - - - - 尺の高さ(約 203Hz)



音声分析図 4-20 《暁節》「アカツイチヤ」ヤの産み字部分 ※本文:図 4-11 に対応

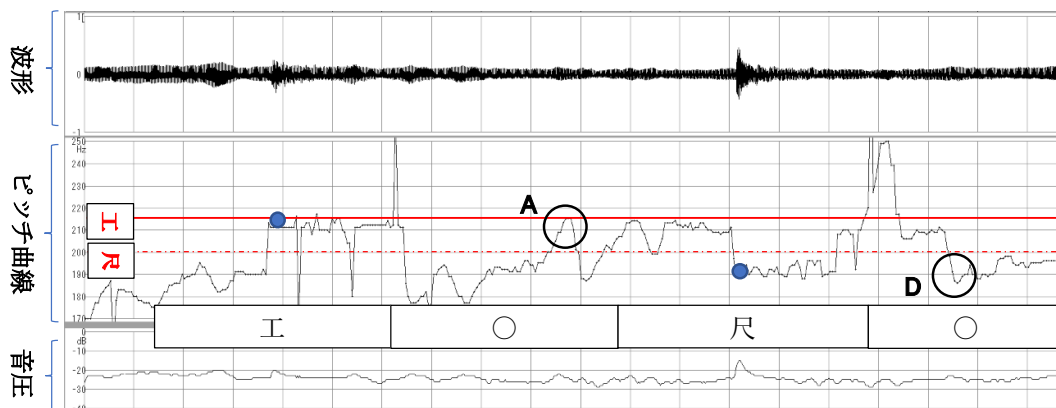
金武良仁【調弦 G#】 ——— 工の高さ(215Hz) - - - - 尺の高さ(約 203Hz)



音声分析図 4-21 《暁節》「イチャウゾジ」ソの産み字部分

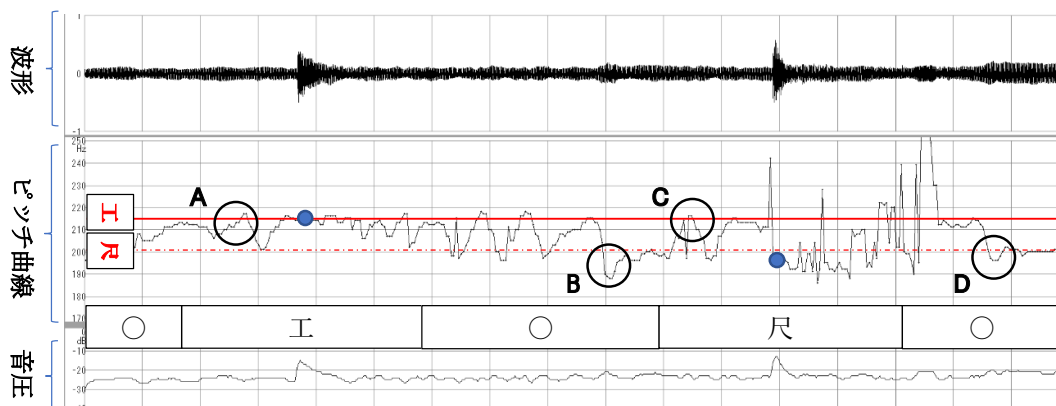
[工尺] 9

金武良仁【調弦 G#】 ——— 工の高さ(215Hz) - - - - 尺の高さ(約 203Hz)



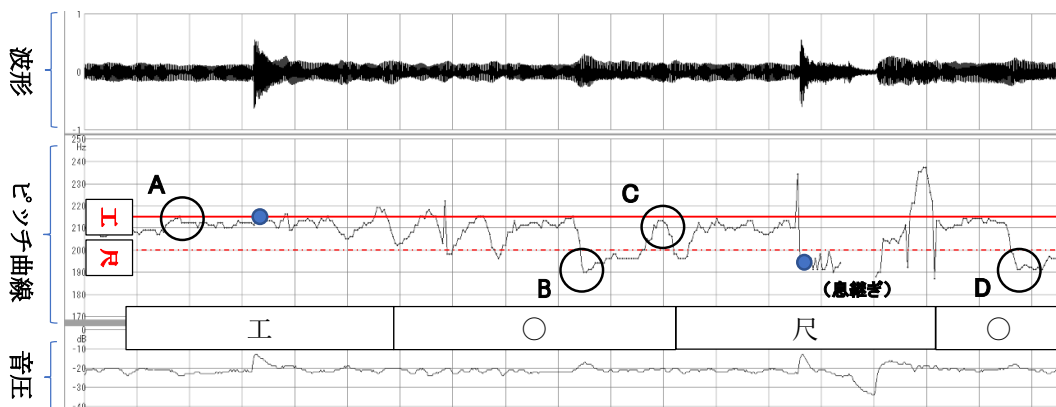
音声分析図 4-22 《暁節》「イチャウソジ」ジの産み字部分

金武良仁【調弦 G#】 ——— 工の高さ(215Hz) - - - - 尺の高さ(約 203Hz)



音声分析図 4-23 《暁節》「ワカルサミ」ミの産み字部分

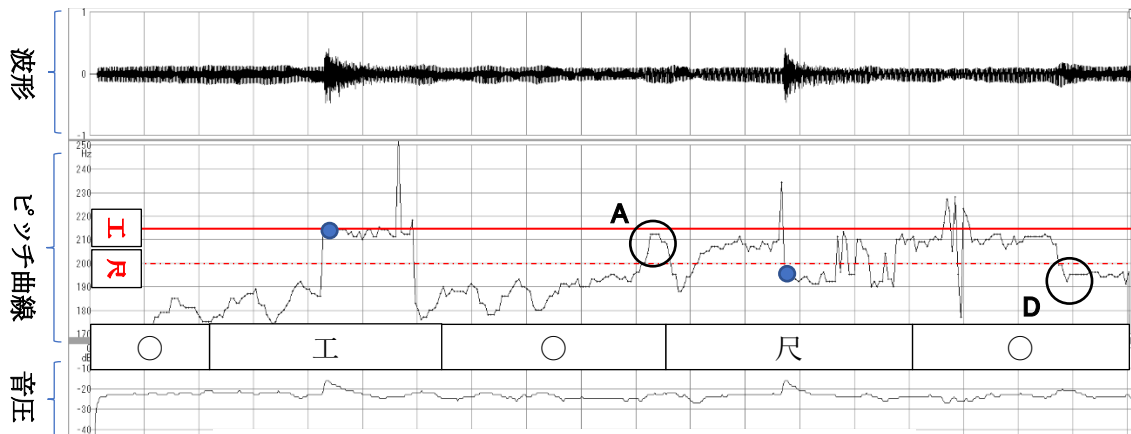
金武良仁【調弦 G#】 ——— 工の高さ(215Hz) - - - - 尺の高さ(約 203Hz)



音声分析図 4-24 《暁節》「スディスナミダ」スディ部分

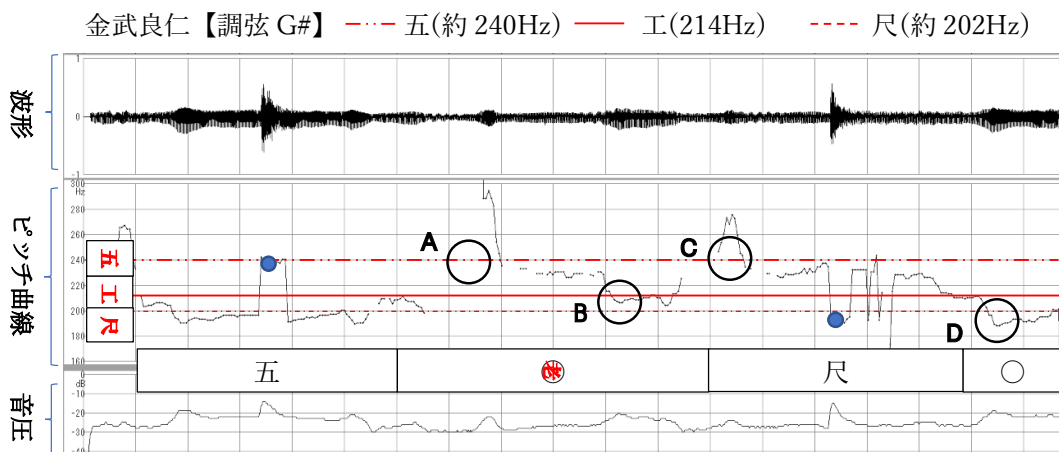
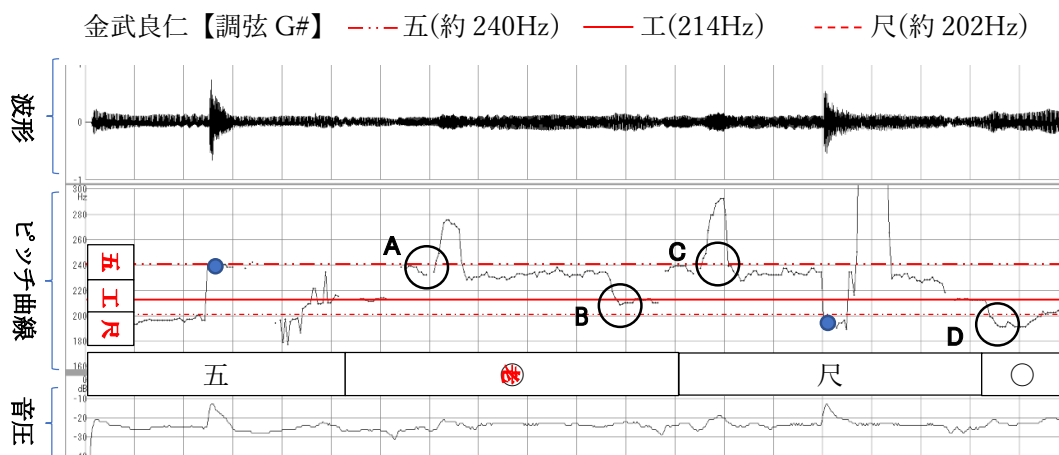
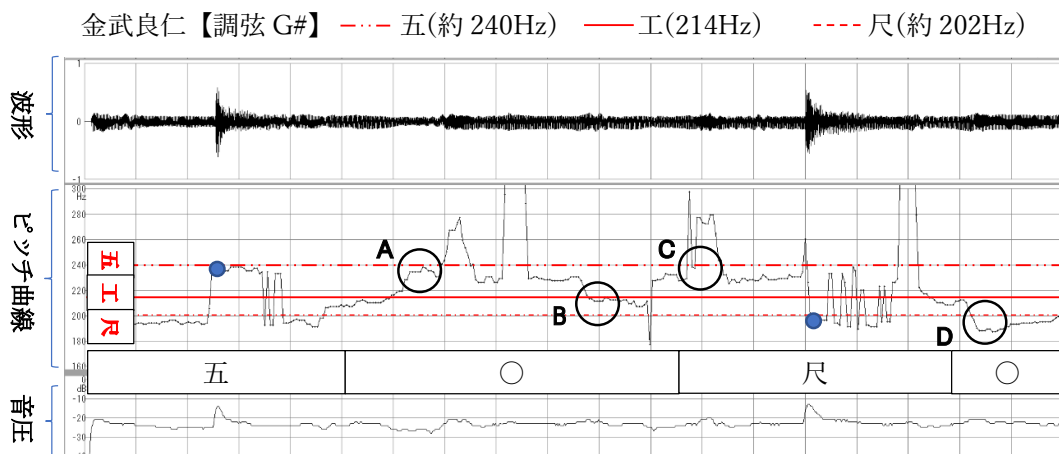
[工尺]10

金武良仁【調弦 G#】 ——— 工の高さ(215Hz) - - - - 尺の高さ(約 203Hz)

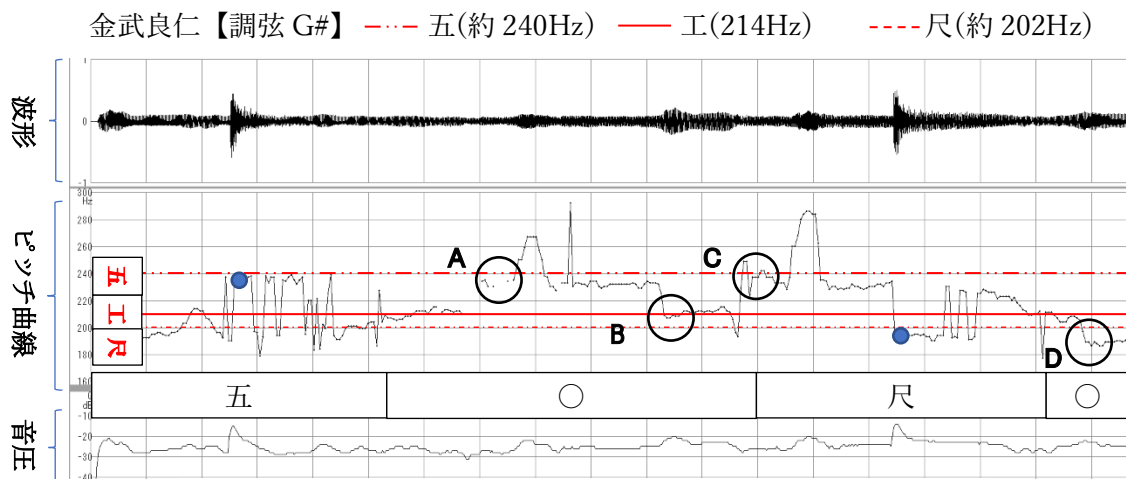


音声分析図 4-25 《暁節》「スディヌナミダ」ヌの産み字部分

[五尺] 1

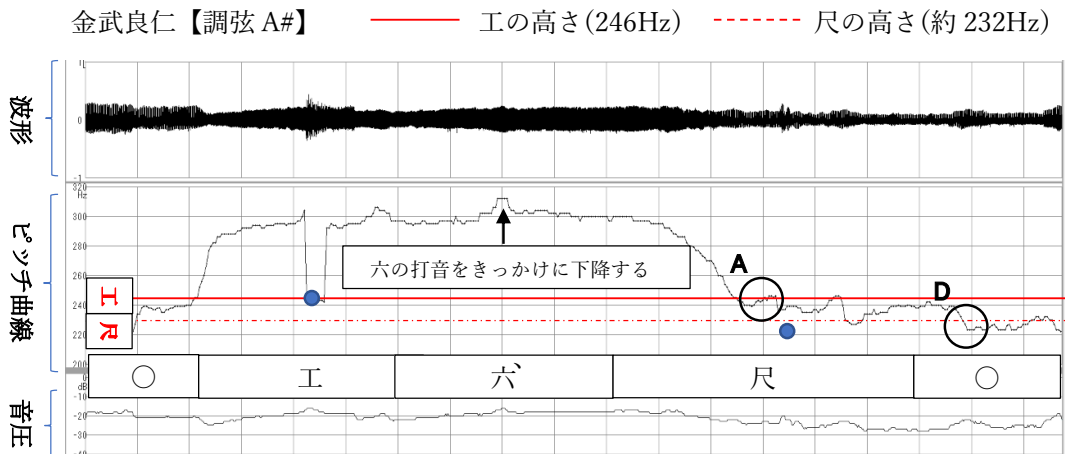
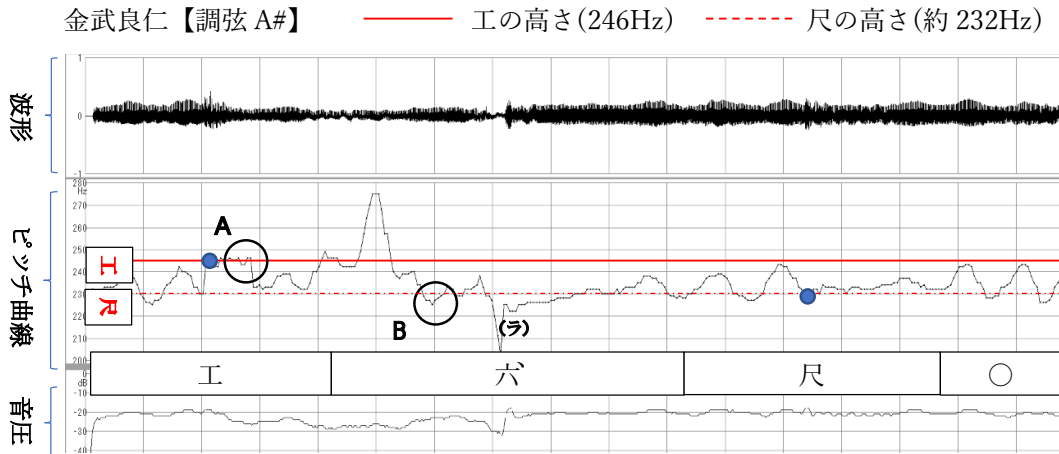
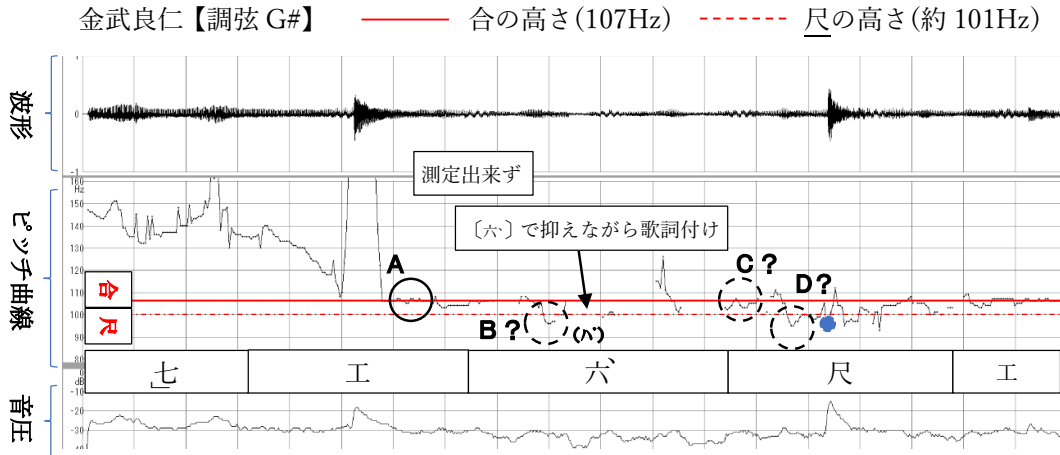


【五〇尺】 2

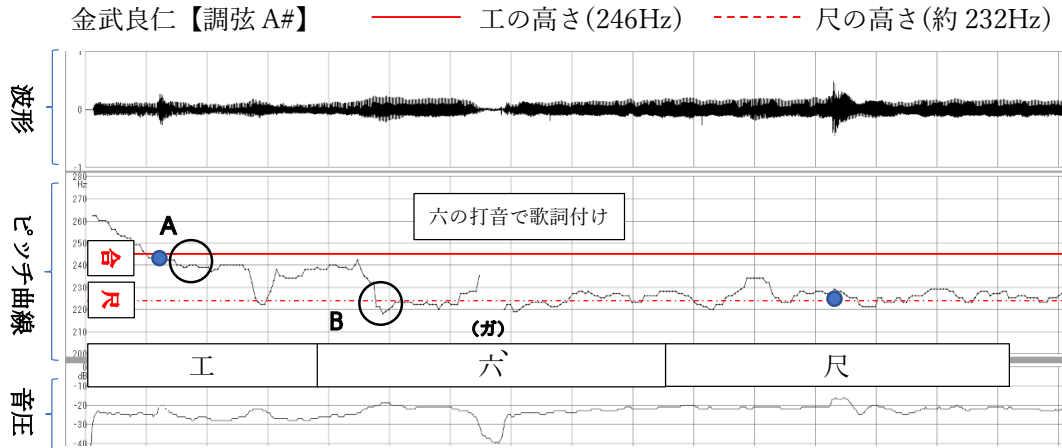


音声分析図 4-29 《首里節》「ツリテイ」ツイの産み字部分 ※本文:図 4-19 に対応

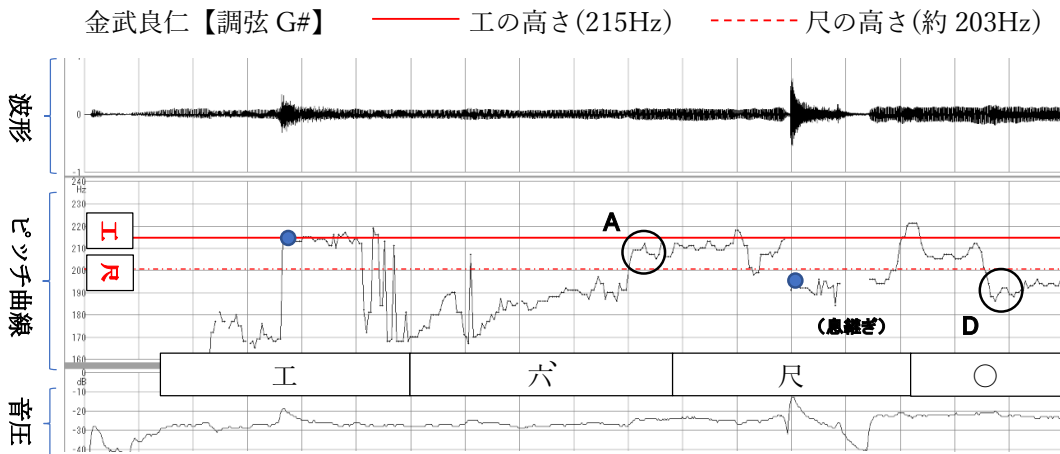
〔工六尺〕 1



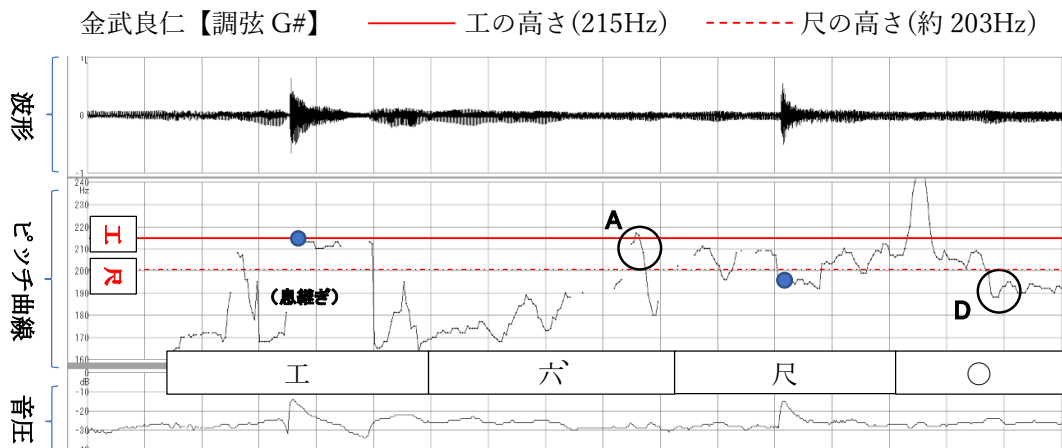
〔工六尺〕 2



音声分析図 4-33 《諸屯節》「イサガティ」ガ部分 ※本文:図 4-42 に対応

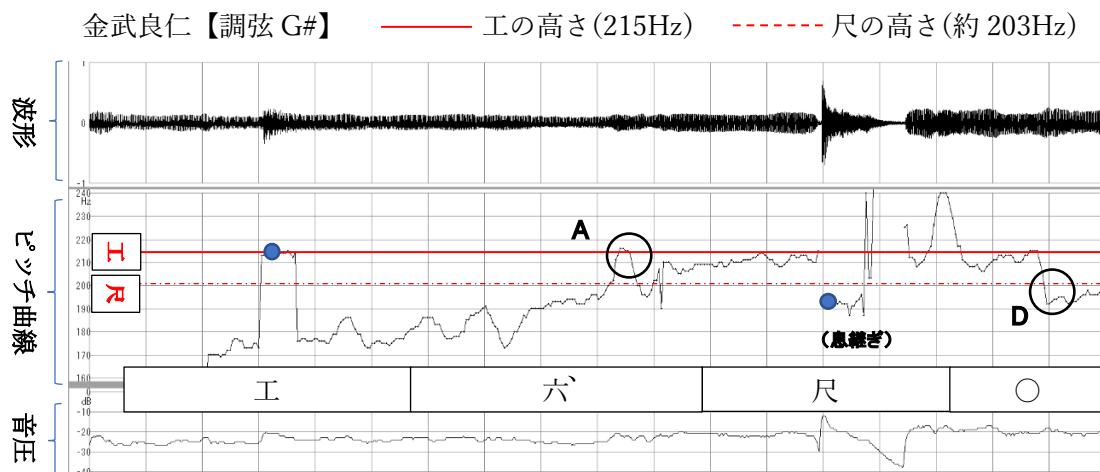


音声分析図 4-34 《暁節》「ナユイ」ユの産み字部分 ※本文:図 4-22 に対応



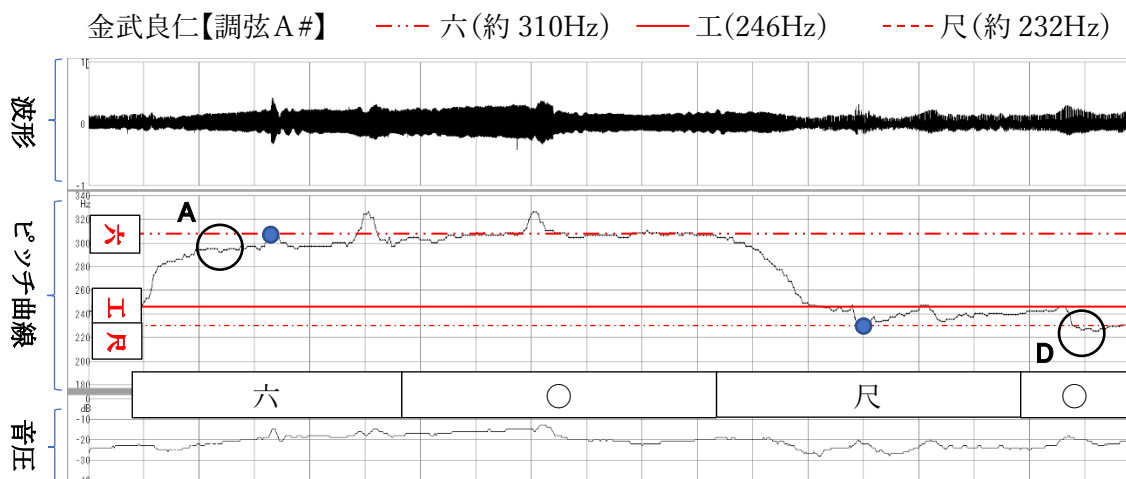
音声分析図 4-35 《暁節》「ミセガ」セの産み字部分

〔工六尺〕 3



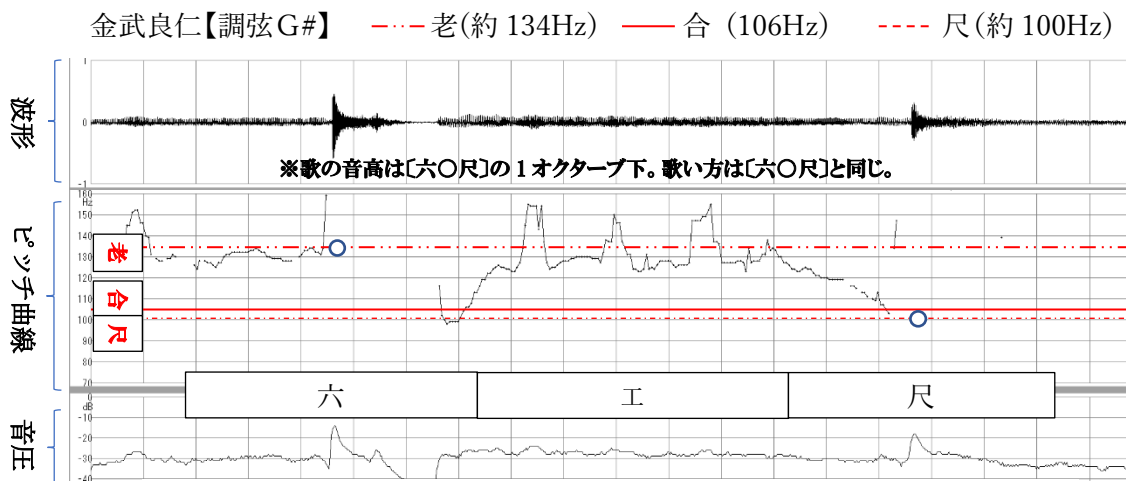
音声分析図 4-36 《晩節》「ナミダ」ミの産み字部分

【六〇尺】 1



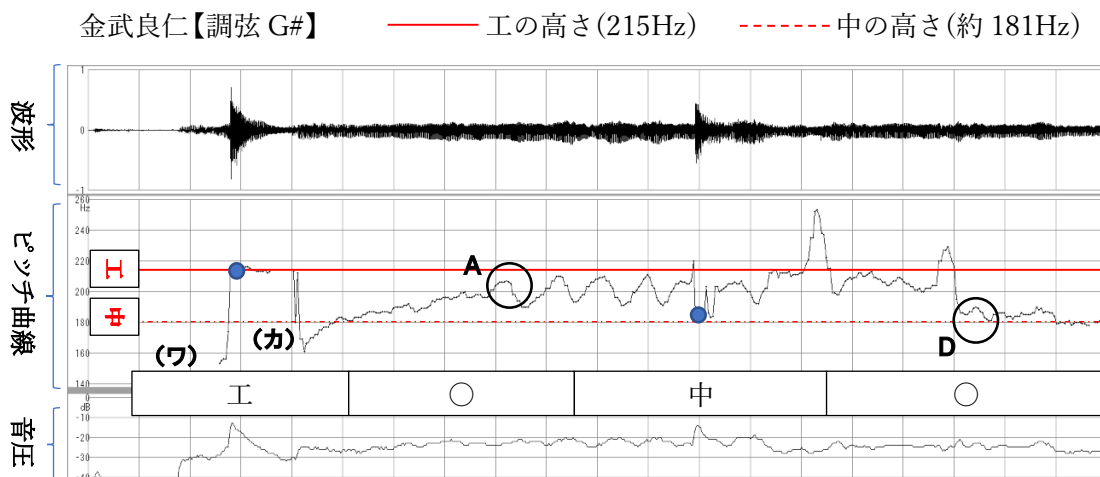
音声分析図 4-37 《諸屯節》「マクラナラビタル」ナの産み字部分 本文:図 4-23、25 に対応

〔六エ尺〕 1

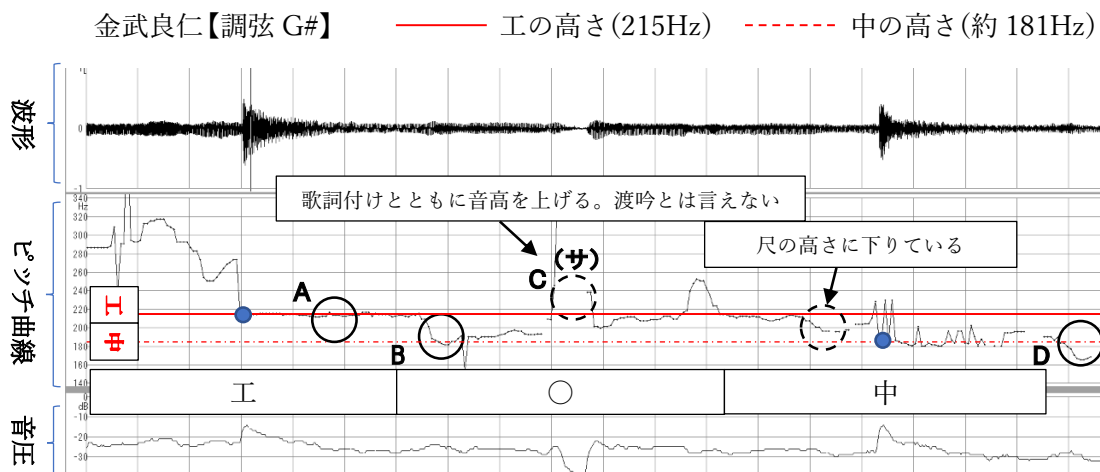


音声分析図 4-38 《ちゃんな節》「ンカシグトウ」トウの産み字部分 ※本文:図4-24に対応

[工中] 1

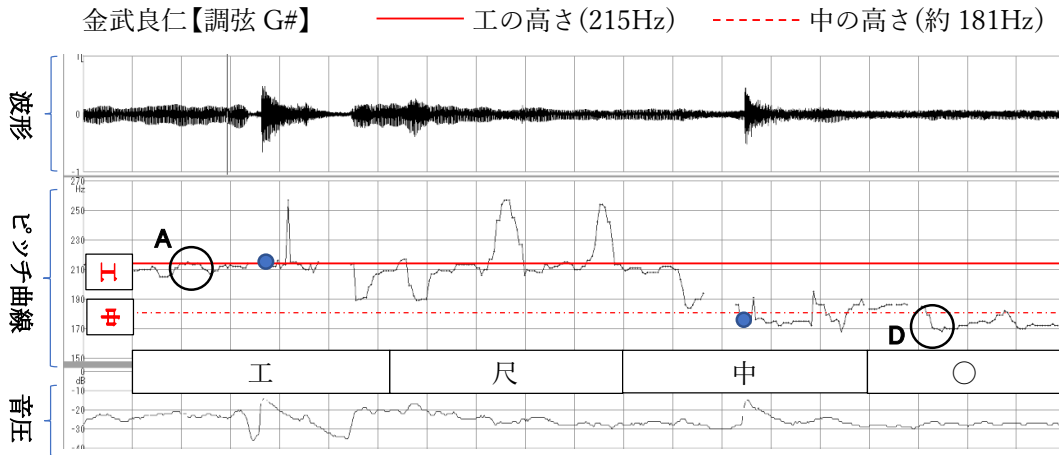


音声分析図 4-39 《暁節》「ワカルサミ」ワカの産み字部分 ※本文:図 4-27 に対応

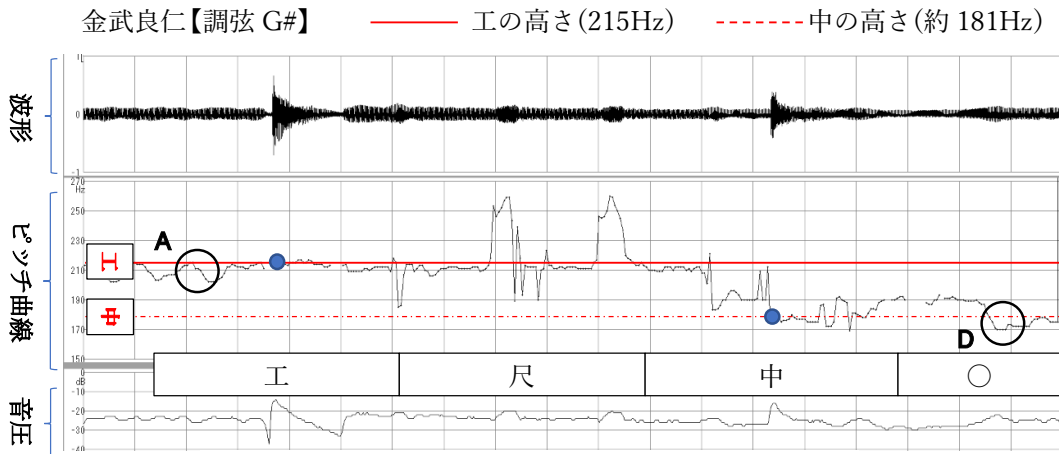


音声分析図 4-40 《暁節》「ワカルサミ」サ部分 ※本文:図 4-28、43 に対応

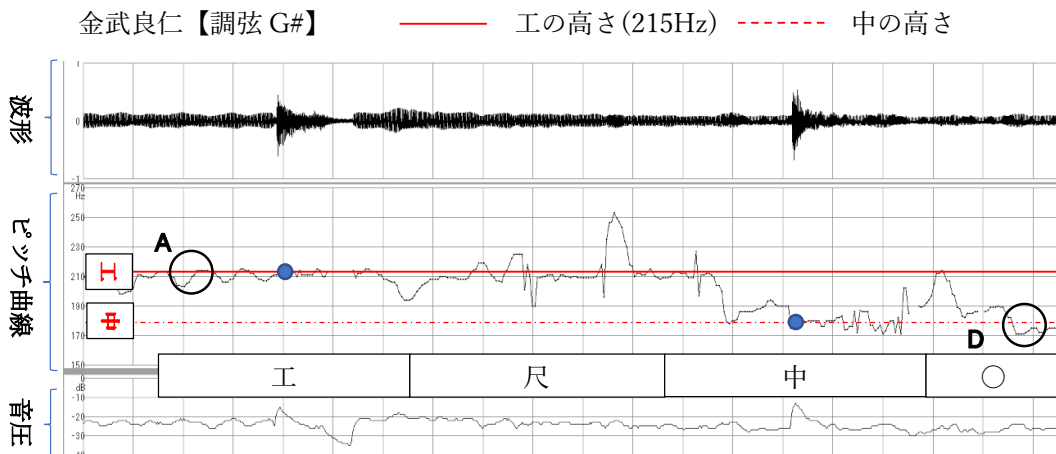
〔工尺中〕 1



音声分析図 4-41 《暁節》「ナユキ」 ナの産み字部分 ※本文:図 4-31 に対応

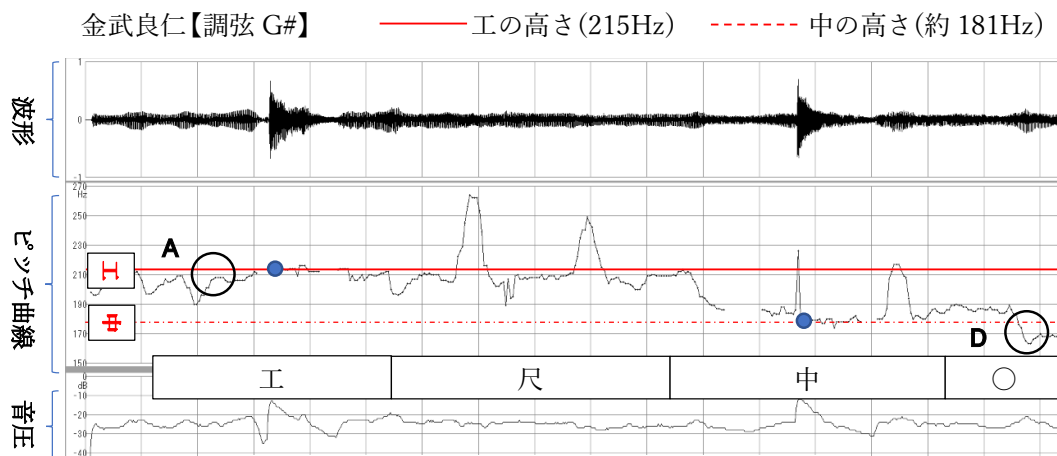


音声分析図 4-42 《暁節》「ナユキ」 キの産み字部分

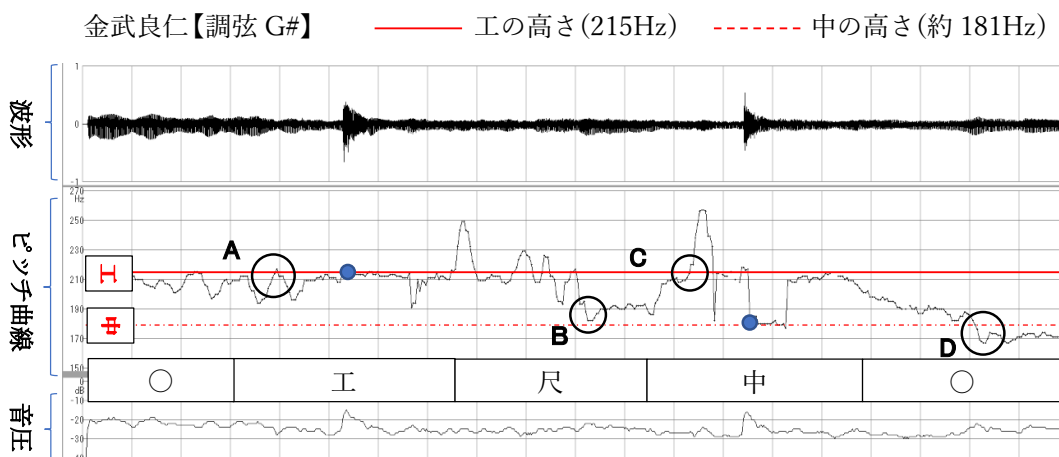


音声分析図 4-43 《暁節》「ミセガ」 ミの産み字部分

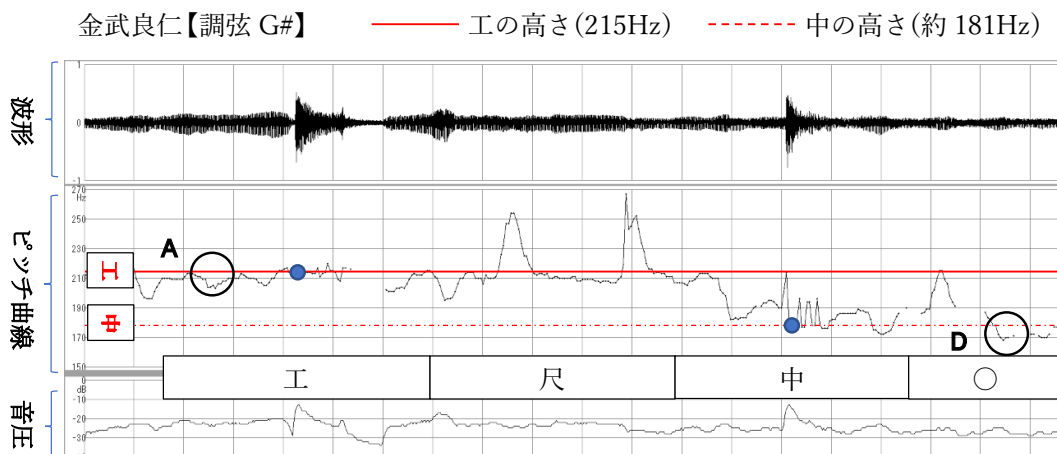
〔工尺中〕 2



音声分析図 4-44 《暁節》「ミセガ」ガの産み字部分

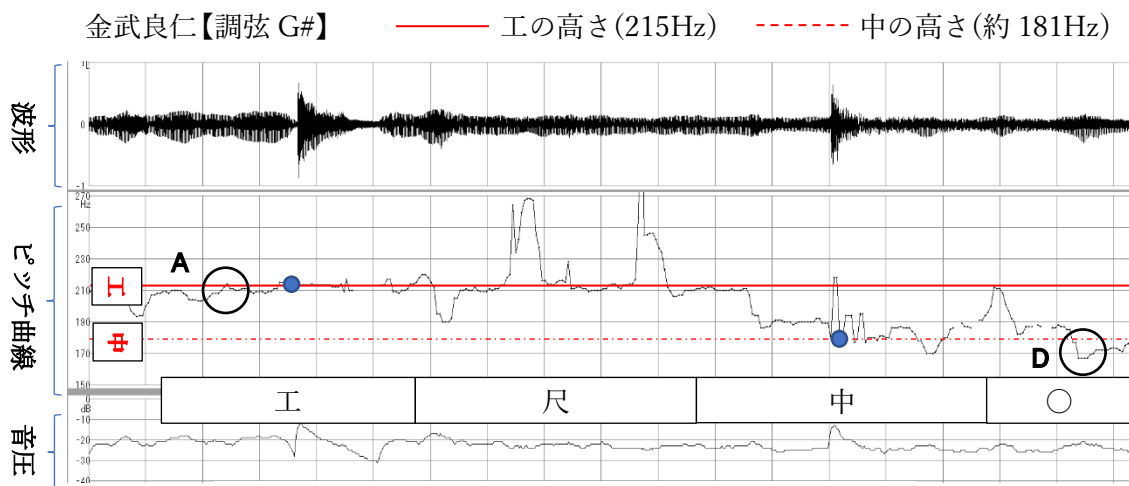


音声分析図 4-45 《暁節》「ワカルサミヨ」ヨの産み字部分 ※本文:図 4-33 に対応



音声分析図 4-46 《暁節》「タミダ」ナの産み字部分

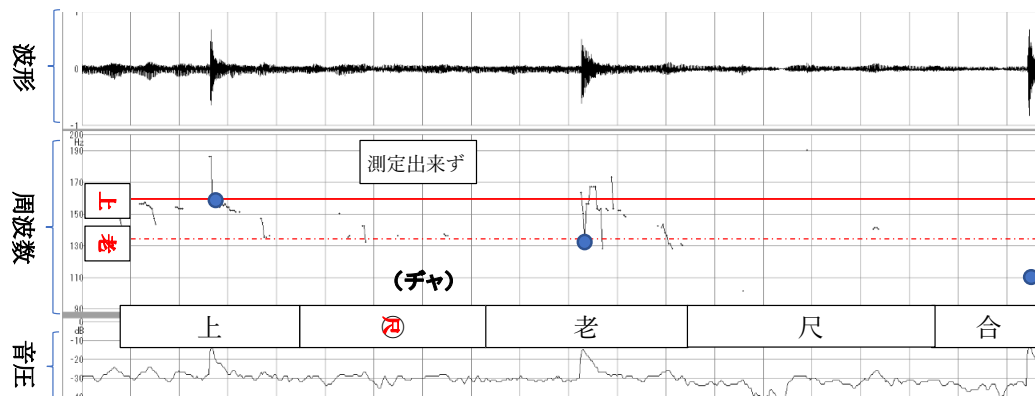
〔工尺中〕 3



音声分析図 4-47 《暁節》「ナミダ」ダの産み字部分

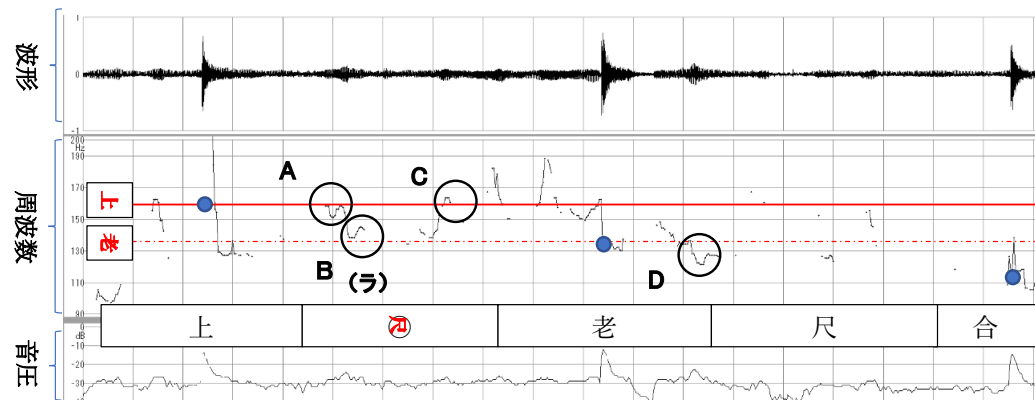
【上〇老】 1

金武良仁【調弦 G#】 ——— 上の高さ(約 159Hz) - - - - 老の高さ(約 134Hz)



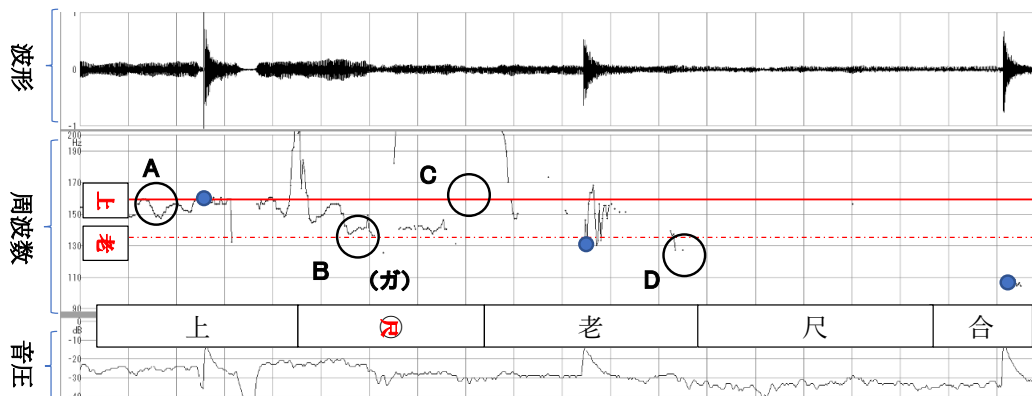
音声分析図 4-48 《ちゃんな節》「チャンナ」チャ部分 ※本文:図 4-34 に対応

金武良仁【調弦 G#】 ——— 上の高さ(約 159Hz) - - - - 老の高さ(約 134Hz)



音声分析図 4-49 《ちゃんな節》「ワシラン」ラ部分 ※本文:図 4-35, 44 に対応

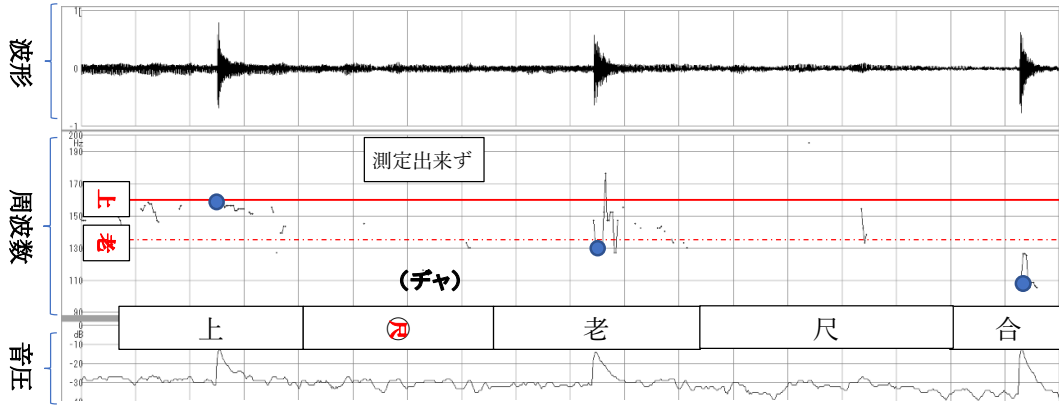
金武良仁【調弦 G#】 ——— 上の高さ(約 159Hz) - - - - 老の高さ(約 134Hz)



音声分析図 4-50 《ちゃんな節》「アリガナサキ」ガ部分 ※本文:図 4-36, 38, 47 に対応

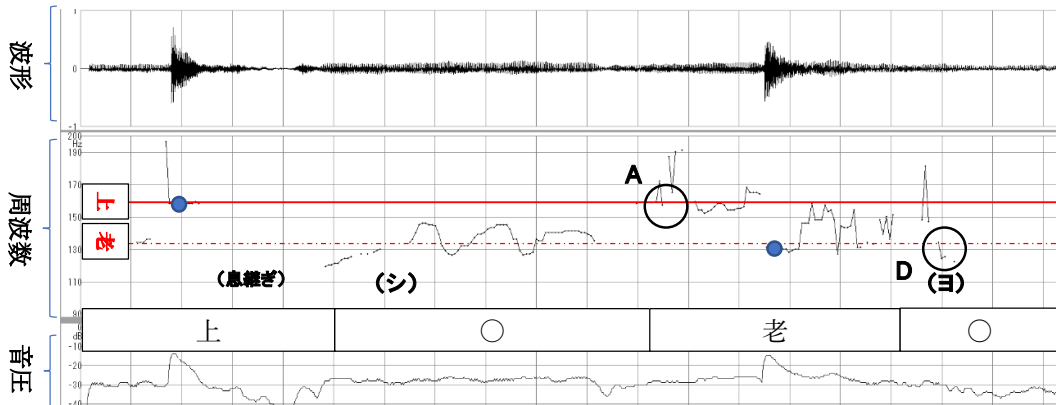
〔上〇老〕 2

金武良仁【調弦 G#】 ——— 上の高さ(約 159Hz) - - - - - 老の高さ(約 134Hz)



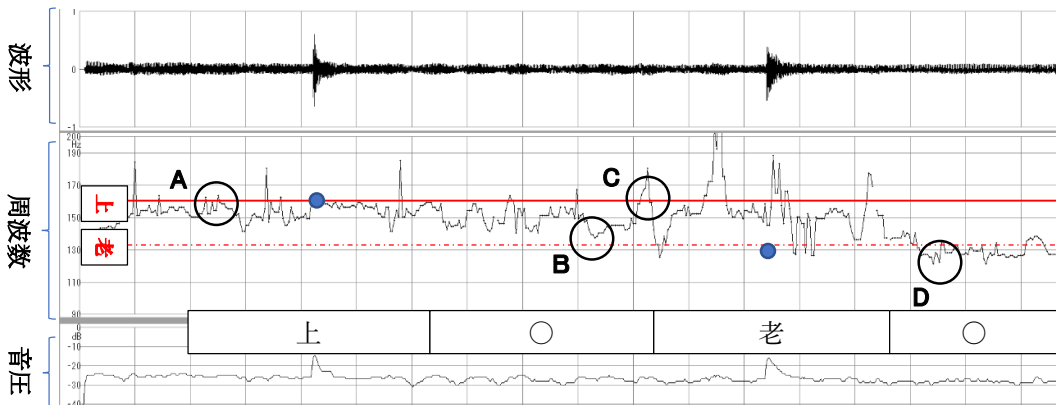
音声分析図 4-51 《ちゃんな節》「ちゃんな」チャ部分 ※本文:図 4-37 に対応

金武良仁【調弦 G#】 ——— 上の高さ(約 160Hz) - - - - - 老の高さ(約 135Hz)



音声分析図 4-52 《首里節》「サトウシヨ」シ部分 ※本文:図 4-45 に対応

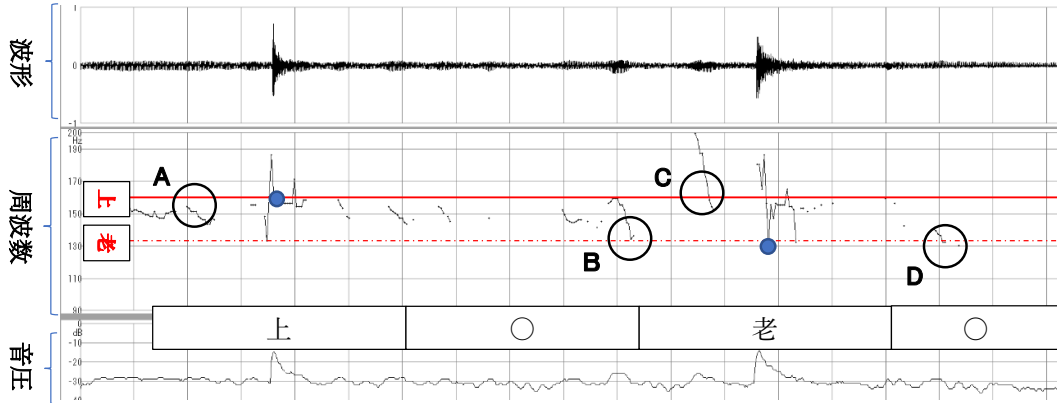
金武良仁【調弦 G#】 ——— 上の高さ(約 160Hz) - - - - - 老の高さ(約 135Hz)



音声分析図 4-53 《首里節》「ウスカジトウ」トウの産み字部分

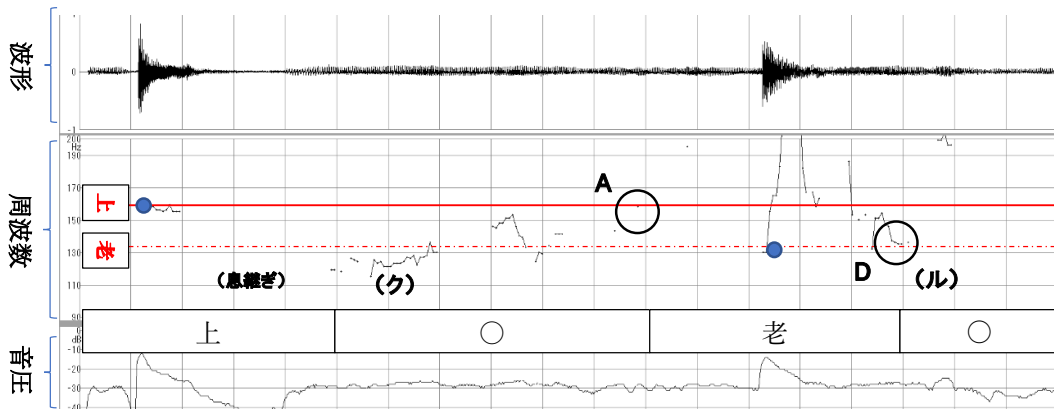
〔上〇老〕3

金武良仁【調弦 G#】 — 上の高さ(約 160Hz) - - - 老の高さ(約 135Hz)



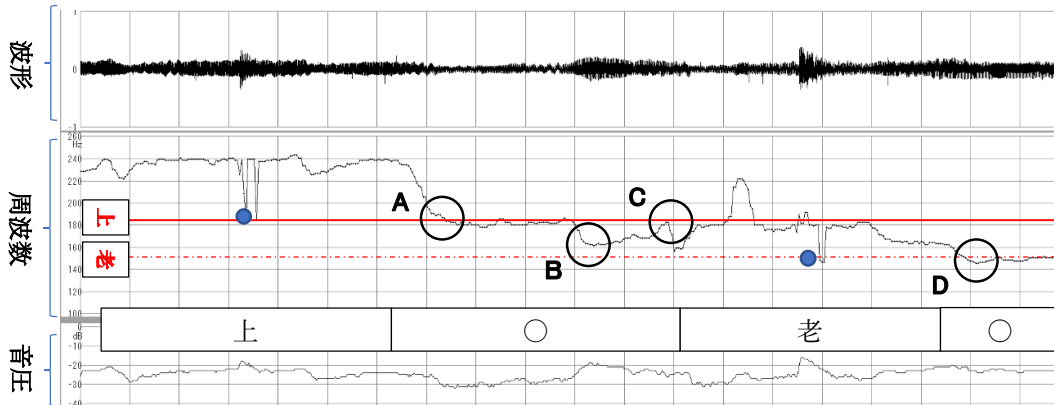
音声分析図 4-54 《首里節》「イヅナ」ラの産み字部分 ※本文:図 4-39 に対応

金武良仁【調弦 G#】 — 上の高さ(約 160Hz) - - - 老の高さ(約 135Hz)



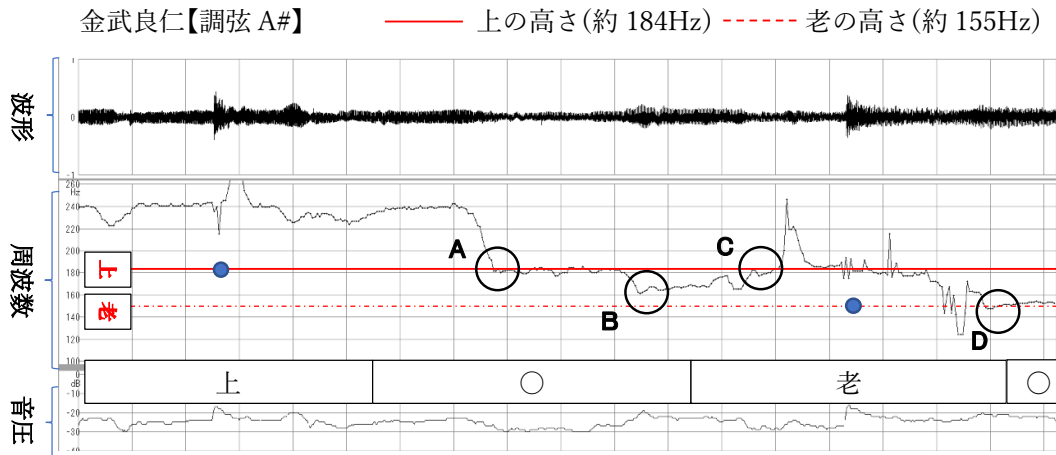
音声分析図 4-55 《首里節》「バンドゥクル」ク部分 ※本文:図 4-46 に対応

金武良仁【調弦 A#】 — 上の高さ(約 184Hz) - - - 老の高さ(約 155Hz)

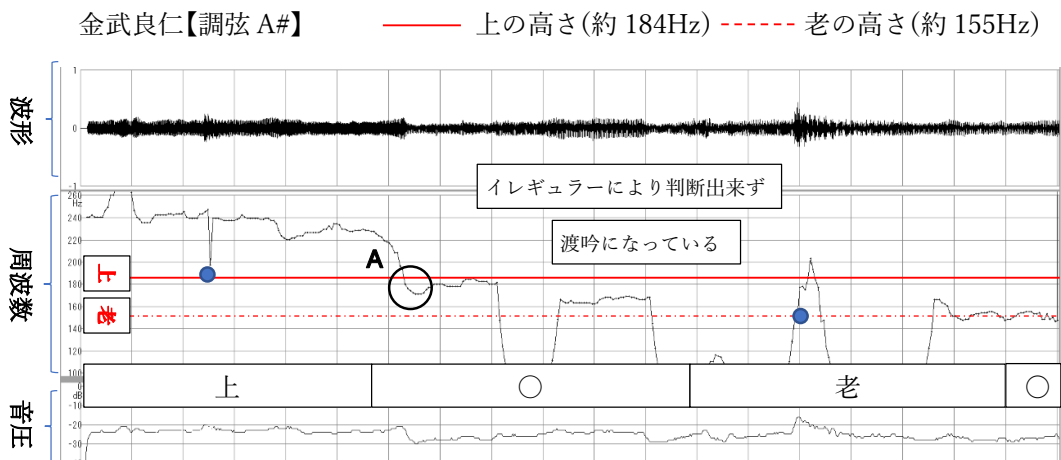


音声分析図 4-56 《諸屯節》「マクラ」クの産み字部分 ※本文:図 4-41 に対応

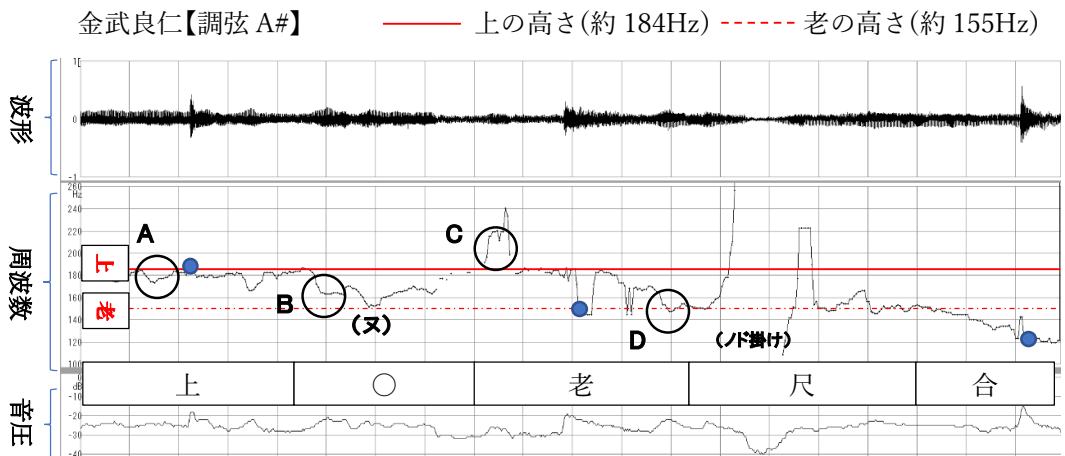
〔上〇老〕 4



音声分析図 4-57 《諸屯節》「ユミヌ」ヌの産み字部分



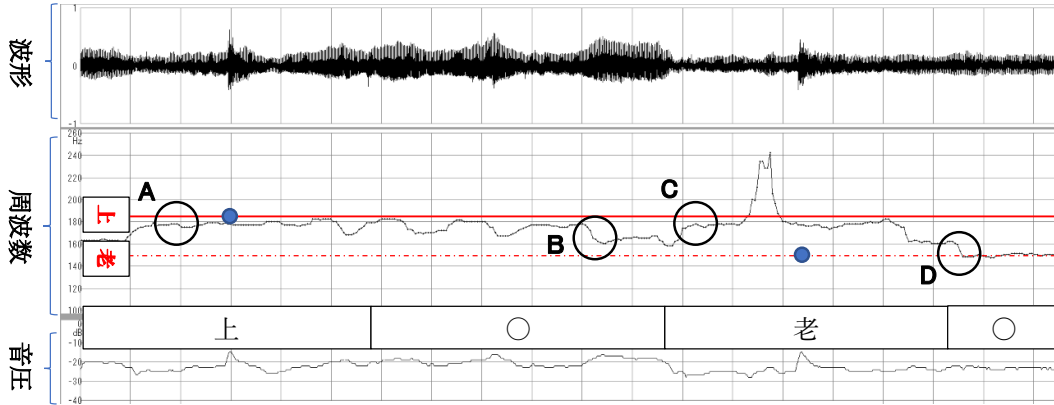
音声分析図 4-58 《諸屯節》「サトウヌシヨ」サの産み字部分



音声分析図 4-59 《諸屯節》「サトウヌシヨ」ヌの産み字部分 ※本文:図 4-40 に対応

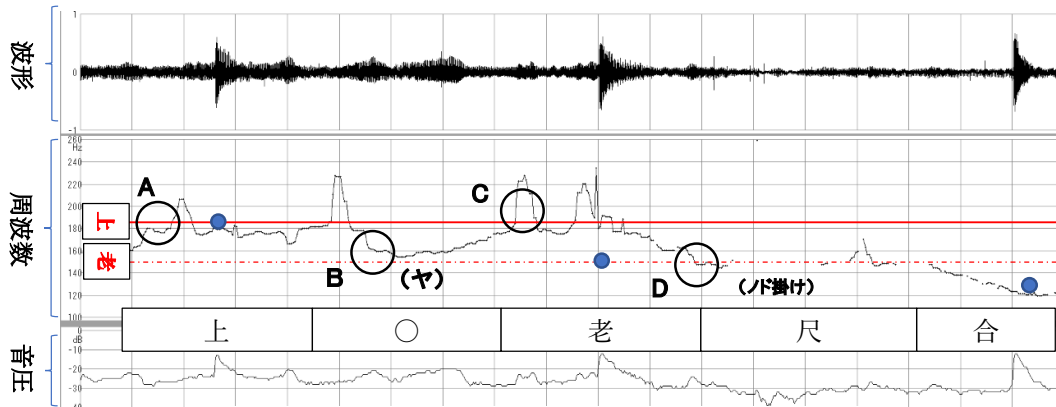
〔上〇老〕 5

金武良仁【調弦 A#】 ——— 上の高さ(約 184Hz) - - - - 老の高さ(約 155Hz)



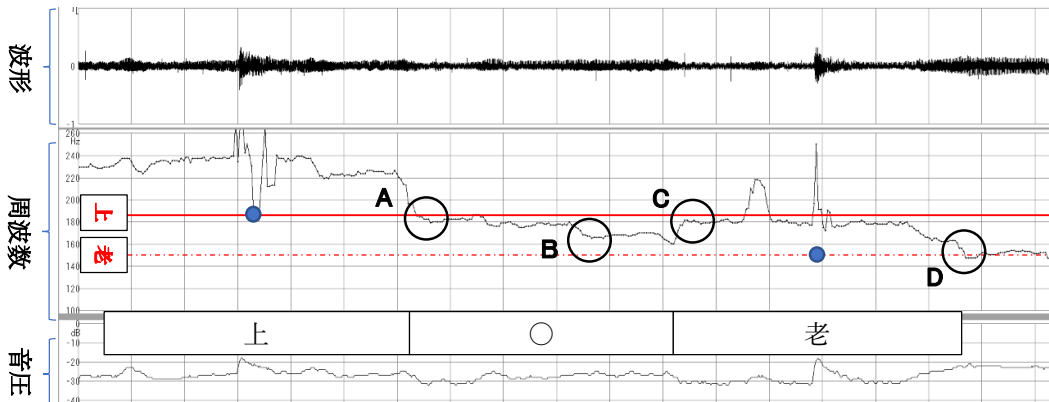
音声分析図 4-60 《諸屯節》「ツイチヤ」ツイの産み字部分

金武良仁【調弦 A#】 ——— 上の高さ(約 184Hz) - - - - 老の高さ(約 155Hz)



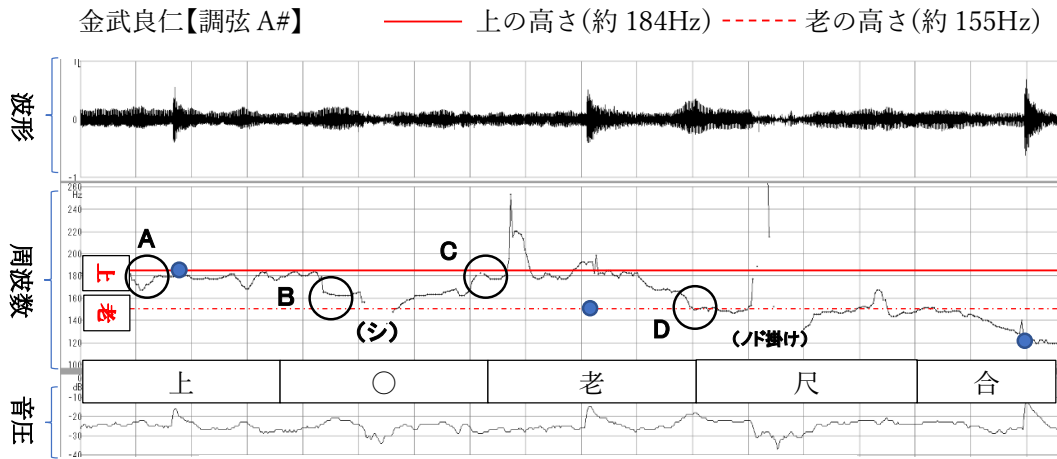
音声分析図 4-61 《諸屯節》「ツイチヤ」ヤ部分

金武良仁【調弦 A#】 ——— 上の高さ(約 184Hz) - - - - 老の高さ(約 155Hz)

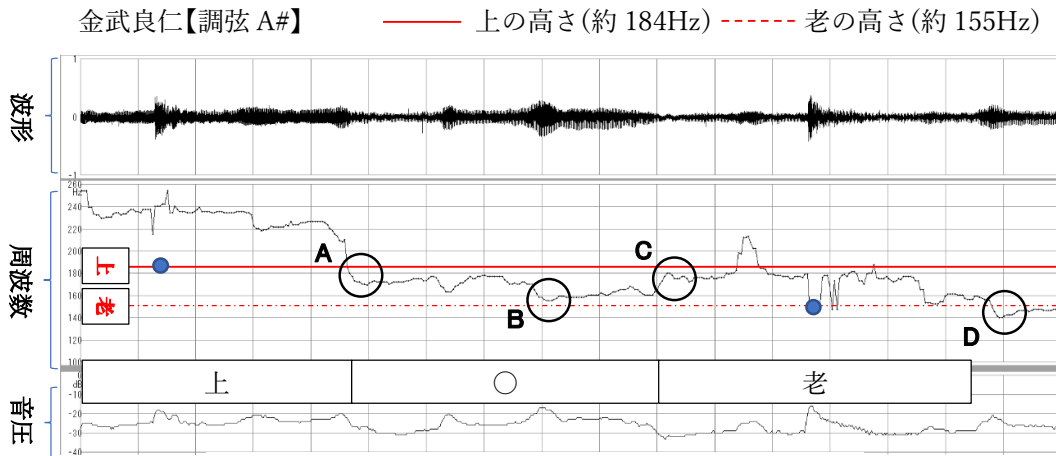


音声分析図 4-62 《諸屯節》「クキシ」ク部分

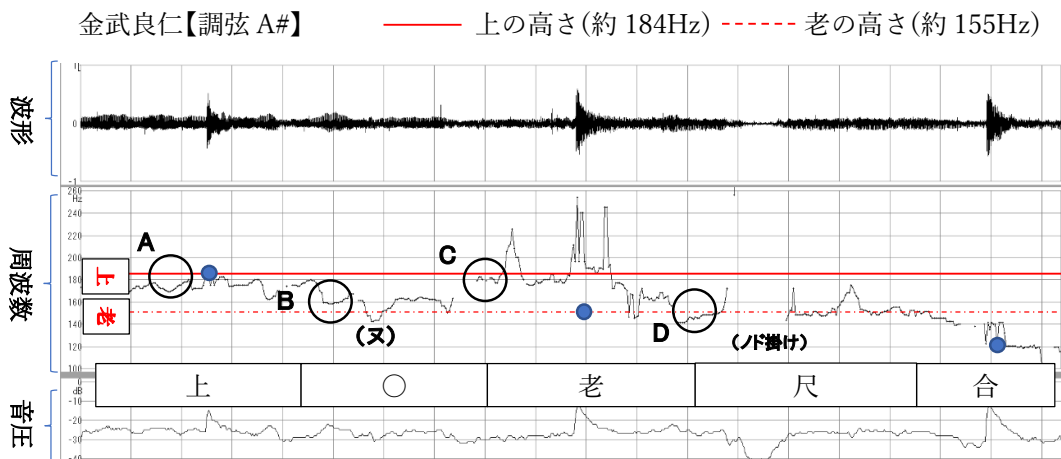
〔上〇老〕 6



音声分析図 4-63 《諸屯節》「ウキシ」シ部分

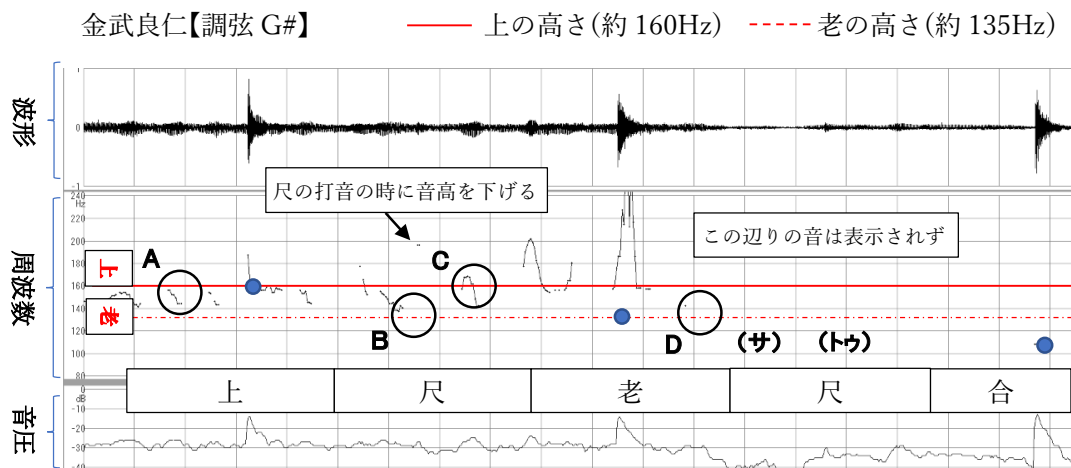


音声分析図 4-64 《諸屯節》「サトウヌシヨ」サの産み字部分



音声分析図 4-65 《諸屯節》「サトウヌシヨ」ヌの産み字部分

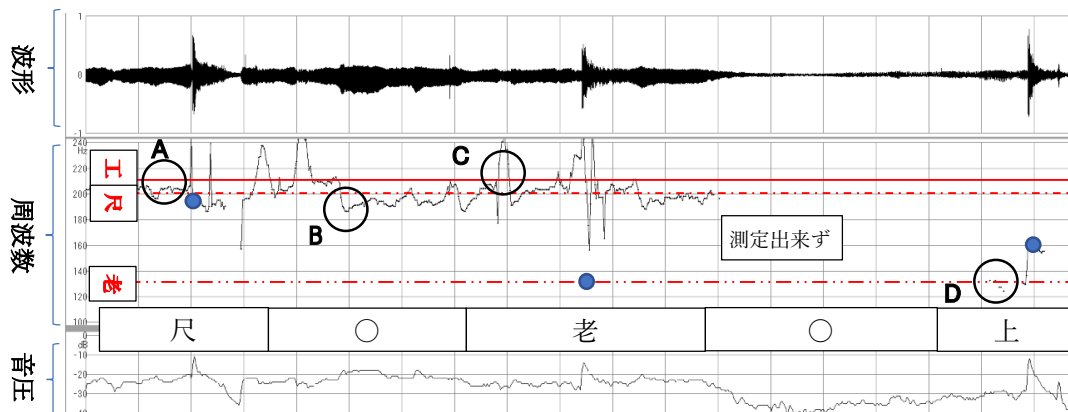
〔上尺老〕



音声分析図 4-66 《首里節》「サトウガバンドゥクル」サトウ部分 ※本文:図 4-48 に対応

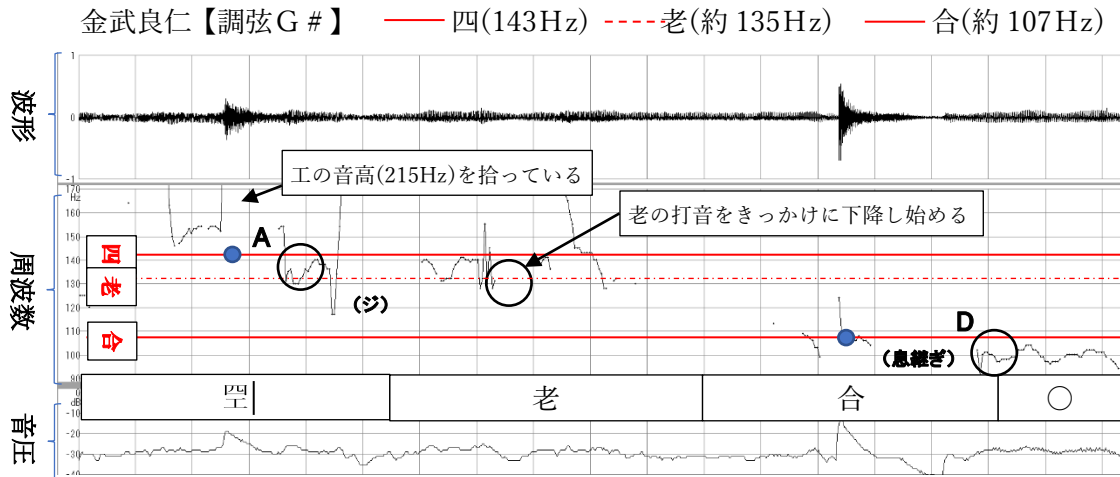
【尺老】

金武良仁【調弦 G#】 — 工(214Hz) - - - 尺(約 202Hz) - . - . 老(約 135Hz)

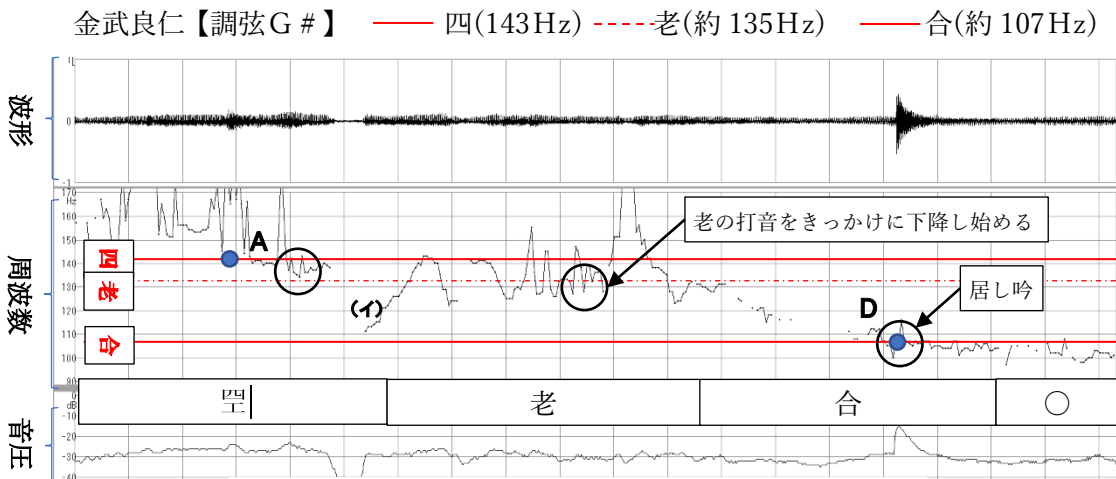


音声分析図 4-67 《首里節》「イラナ」ナの産み字部分 ※本文:図 4-49 に対応

〔四老合〕



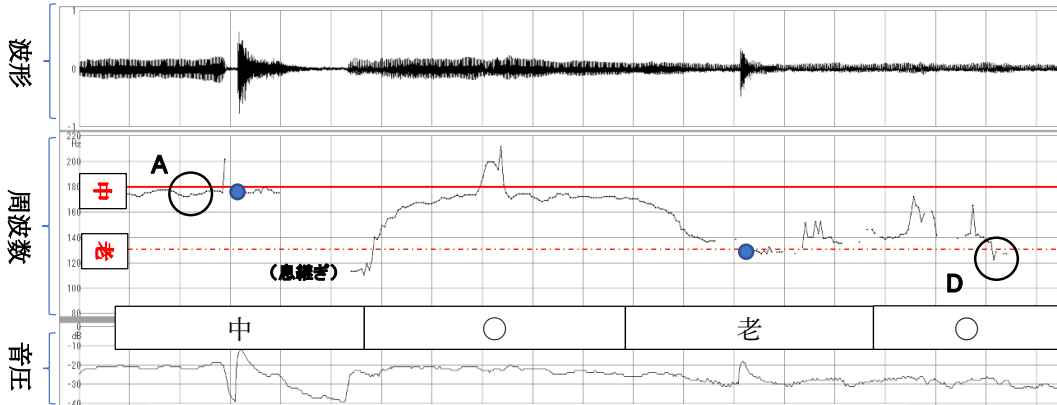
音声分析図 4-68 《首里節》「ウスカジツ」ジ部分 ※本文:図 4-51 に対応



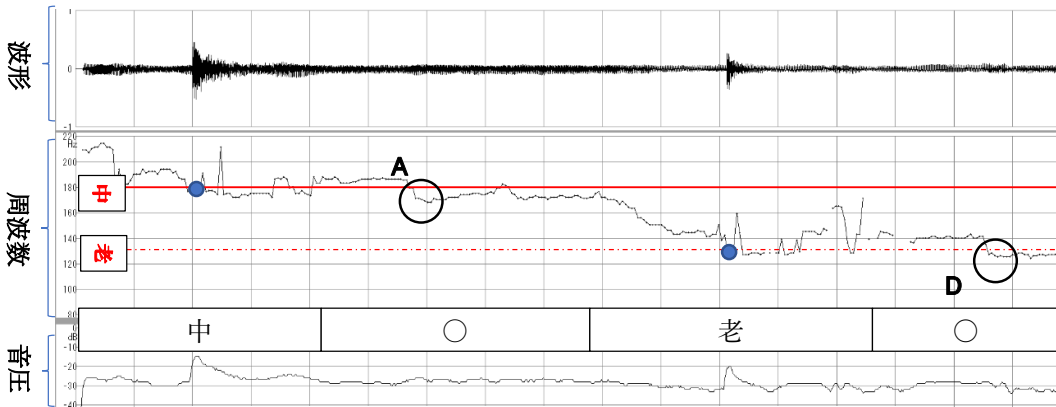
音声分析図 4-69 《首里節》「イラナ」イ部分 ※本文:図 4-52 に対応

【中〇老】 1

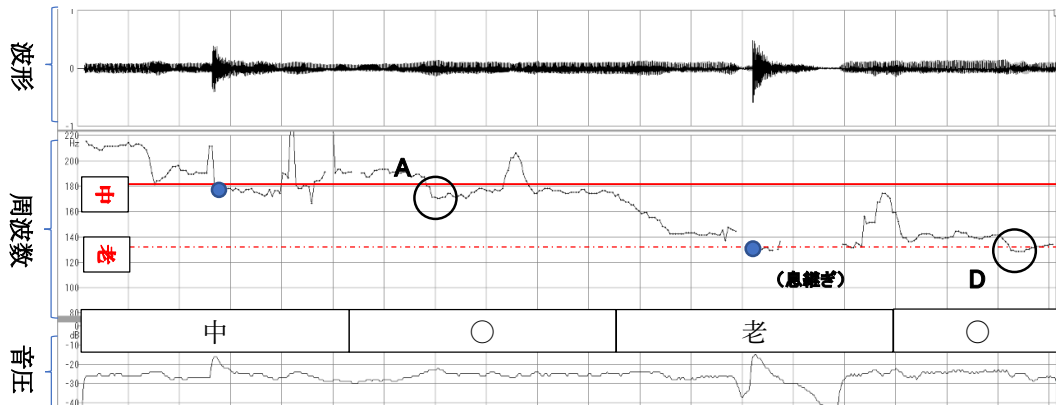
金武良仁【調弦 G#】 — 中の高さ(約 181Hz) - - - 老の高さ(約 135Hz)



金武良仁【調弦 G#】 — 中の高さ(約 181Hz) - - - 老の高さ(約 135Hz)

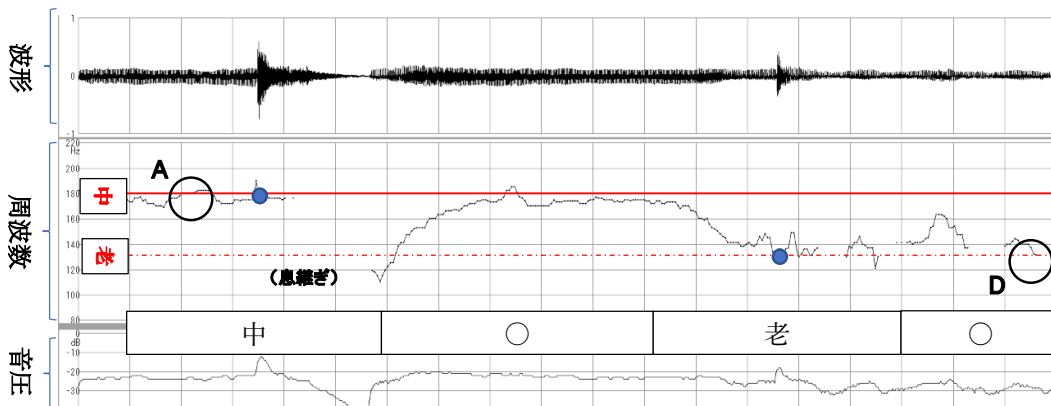


金武良仁【調弦 G#】 — 中の高さ(約 181Hz) - - - 老の高さ(約 135Hz)



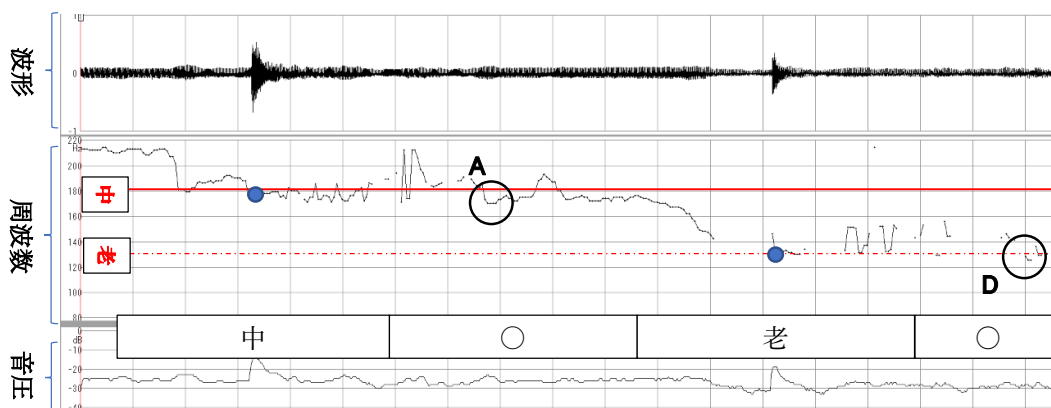
〔中〇老〕 2

金武良仁【調弦 G#】 — 中の高さ(約 181Hz) - - - 老の高さ(約 135Hz)



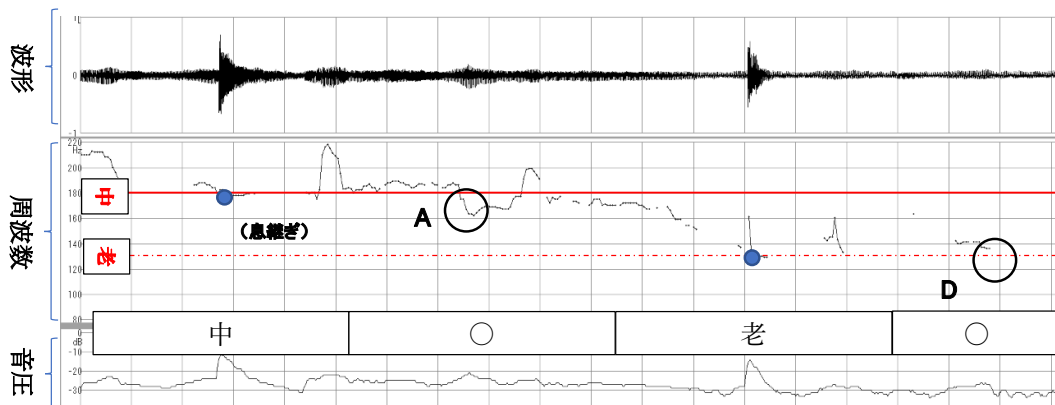
音声分析図 4-73 《暁節》「イチャウソジ」ウの産み字部分 ※本文:図 4-26 に対応

金武良仁【調弦 G#】 — 中の高さ(約 181Hz) - - - 老の高さ(約 135Hz)



音声分析図 4-74 《暁節》「ミセガ」ミの産み字部分

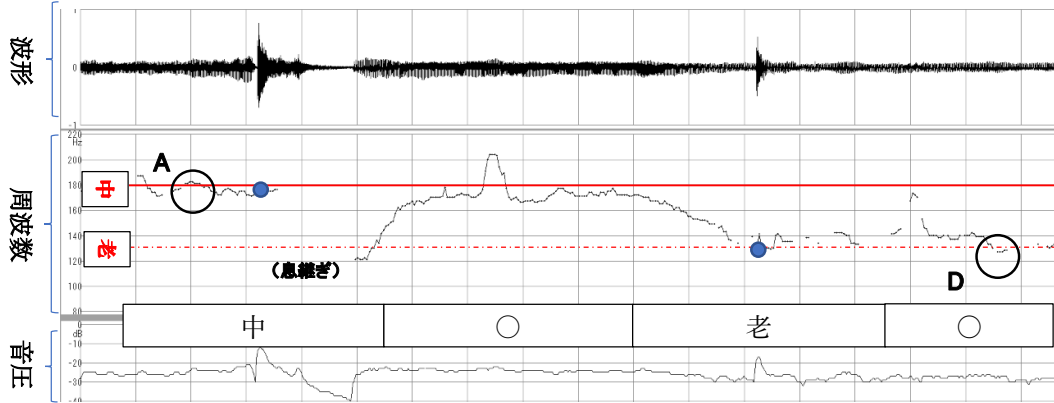
金武良仁【調弦 G#】 — 中の高さ(約 181Hz) - - - 老の高さ(約 135Hz)



音声分析図 4-75 《暁節》「ミセガ」ガの産み字部分

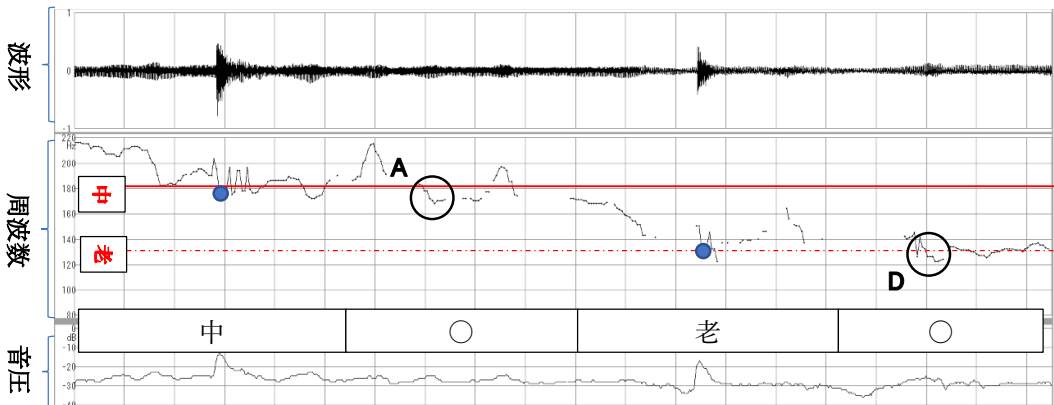
〔中〇老〕 3

金武良仁【調弦 G#】 ——— 中の高さ(約 181Hz) - - - - 老の高さ(約 135Hz)



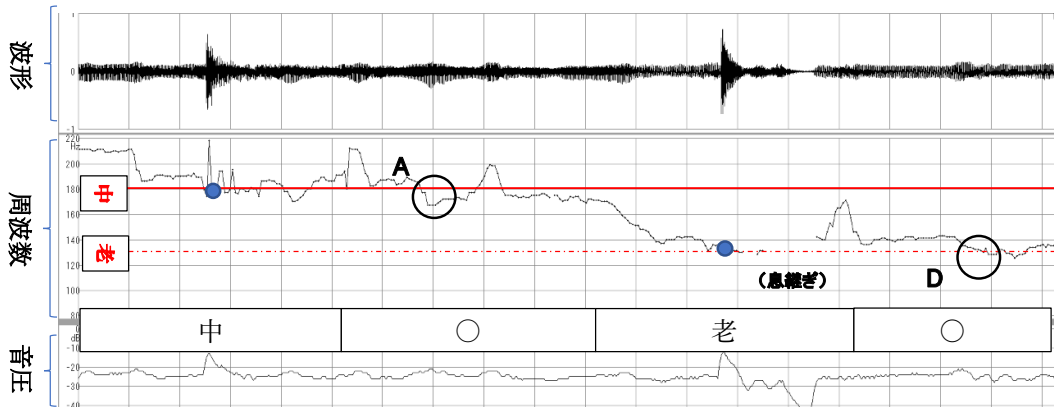
音声分析図 4-76 《暁節》「トミバ」バの産み字部分

金武良仁【調弦 G#】 ——— 中の高さ(約 181Hz) - - - - 老の高さ(約 135Hz)



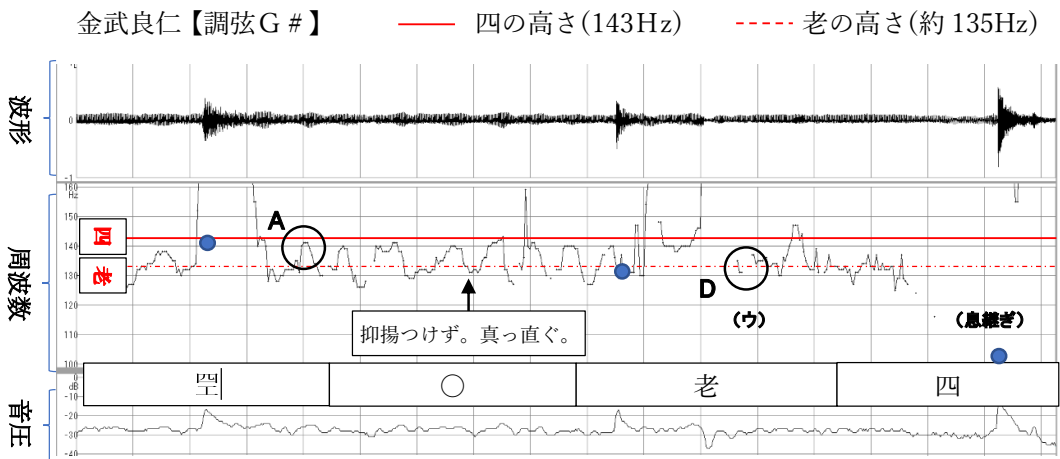
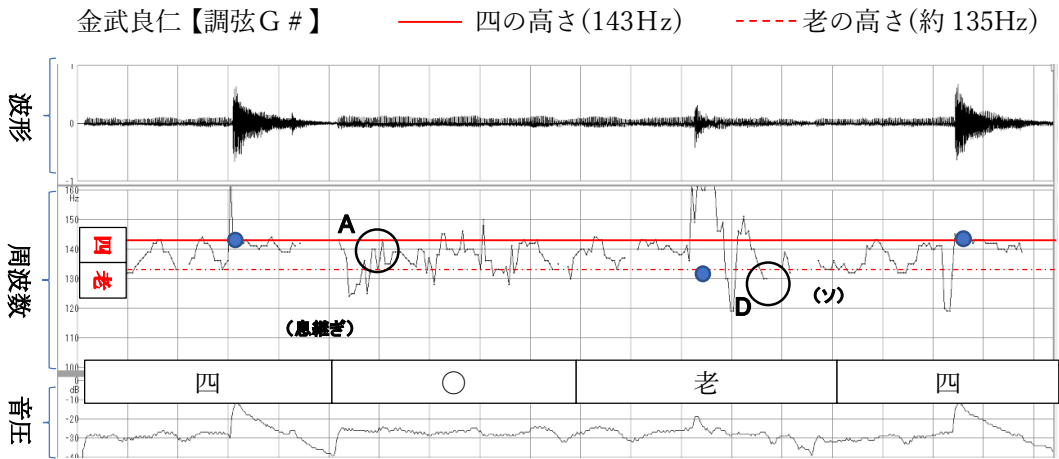
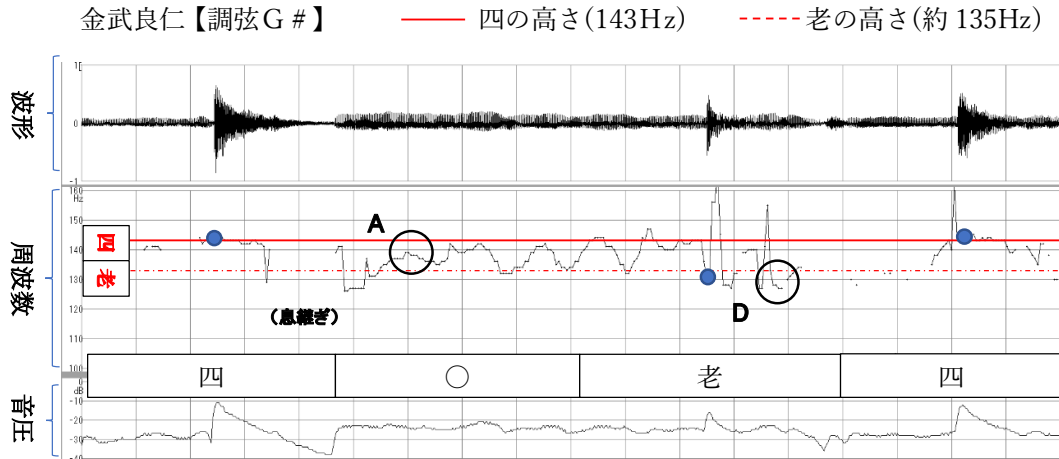
音声分析図 4-77 《暁節》「ナミダ」ナの産み字部分

金武良仁【調弦 G#】 ——— 中の高さ(約 181Hz) - - - - 老の高さ(約 135Hz)

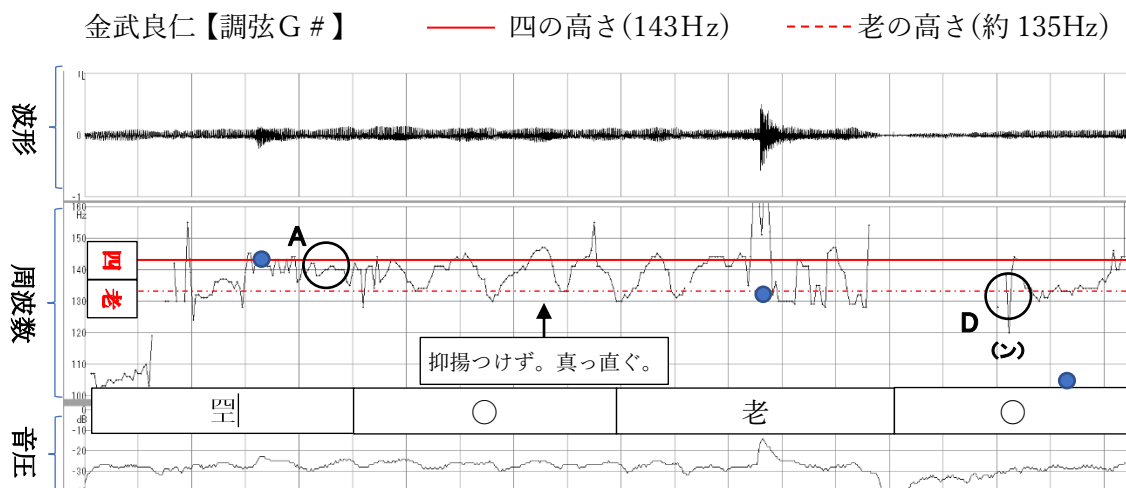


音声分析図 4-78 《暁節》「ナミダ」ダの産み字部分

【四〇老】 1



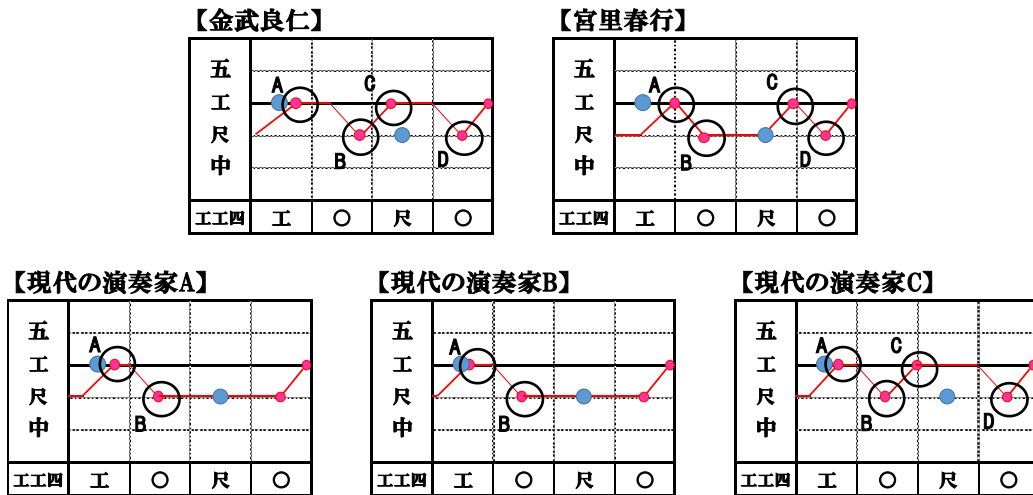
〔四〇老〕 2



音声分析図 4-82 《暁節》「ヨウミンゾ」ミの産み字部分 ※本文:図 4-58 に対応

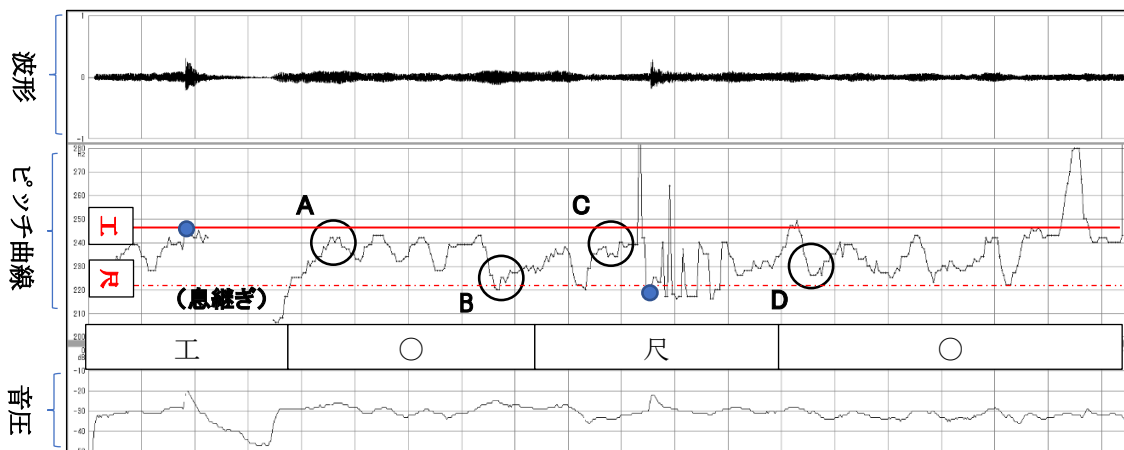
「第5章 吟法の変化」
に関する概念図と音声分析図

《諸屯節》I 「ユミノツィリナサユ」の「ツィ」産み字部分



金武良仁【調弦A#】

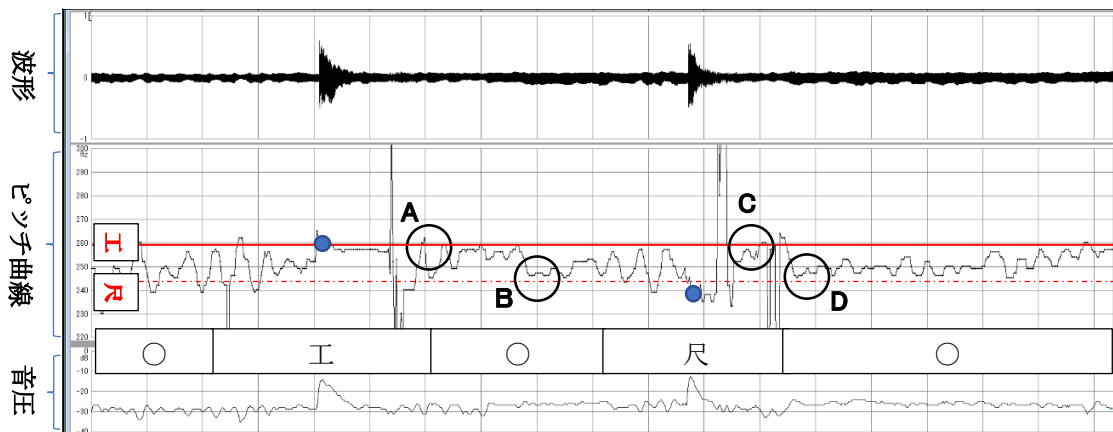
—— 工：246Hz - - - - 尺：約232Hz



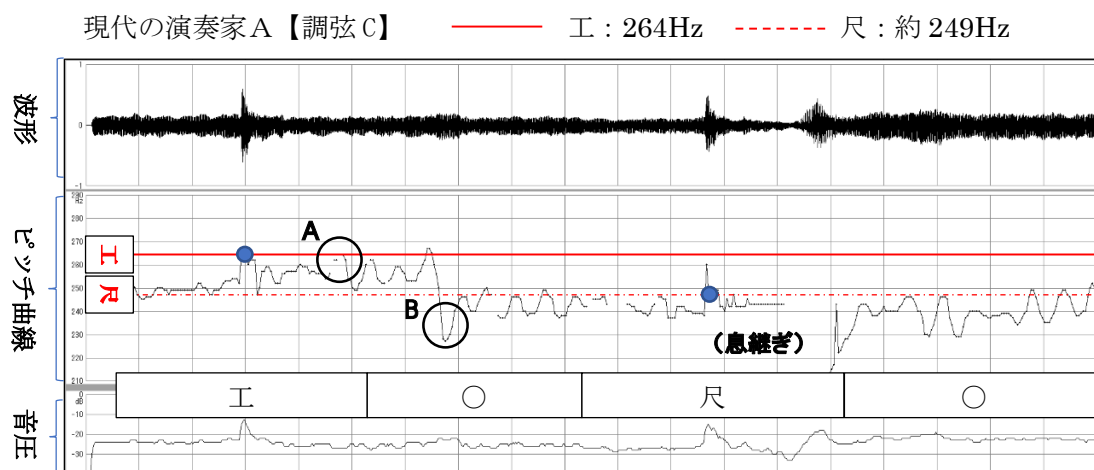
音声分析図 5-1 《諸屯節》I 金武良仁 ※本文:図 5-1 に対応

宮里春行【調弦C】

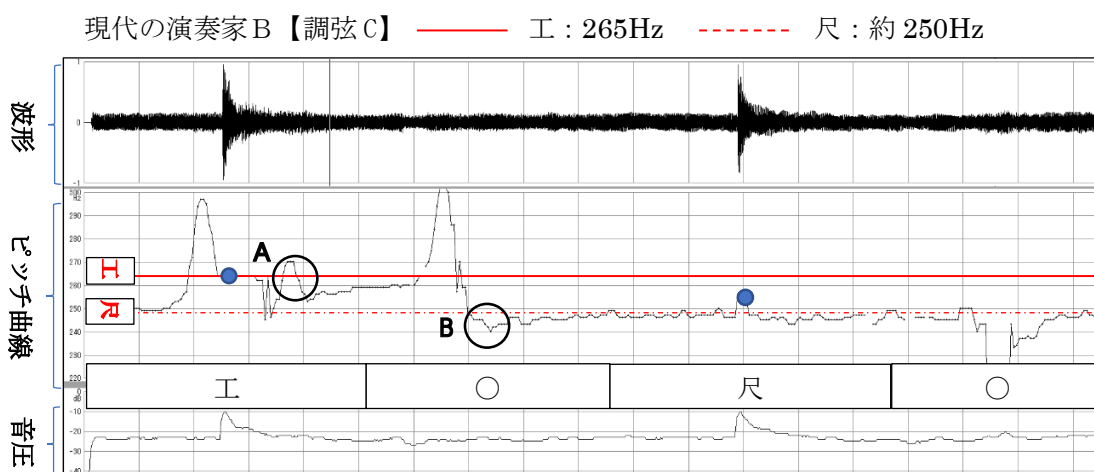
—— 工：259Hz - - - - 尺：約244Hz



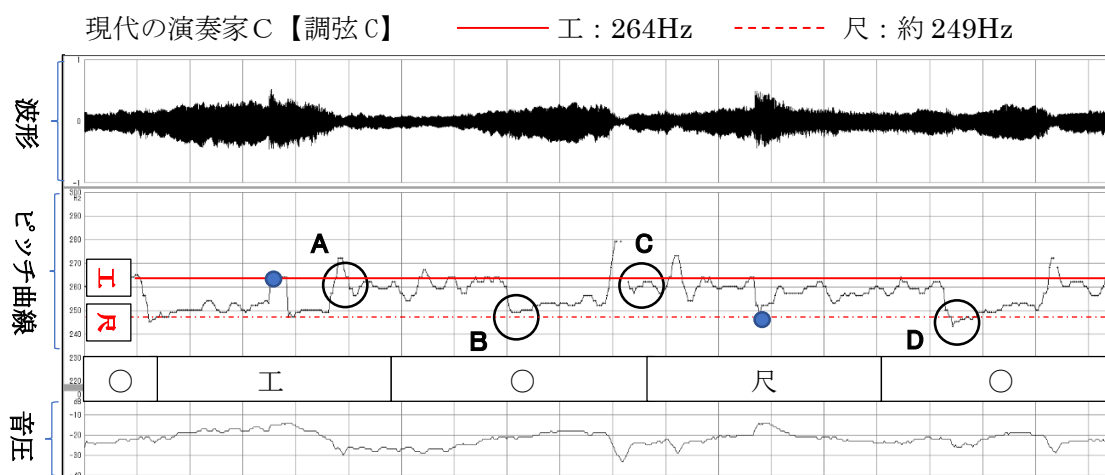
音声分析図 5-2 《諸屯節》I 宮里春行 ※本文:図 5-2 に対応



音声分析図 5-3 《諸屯節》I 演奏家A ※本文:図 5-3 に対応

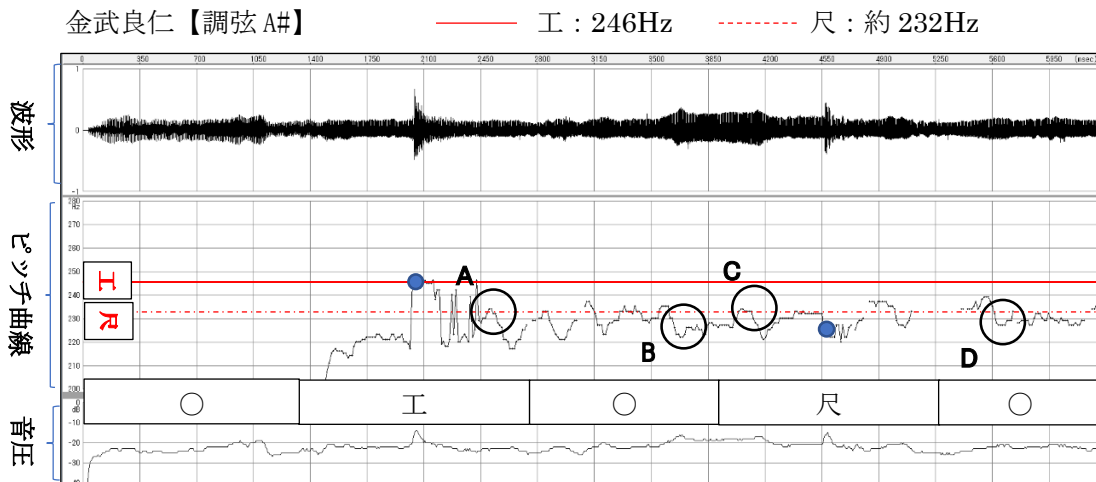
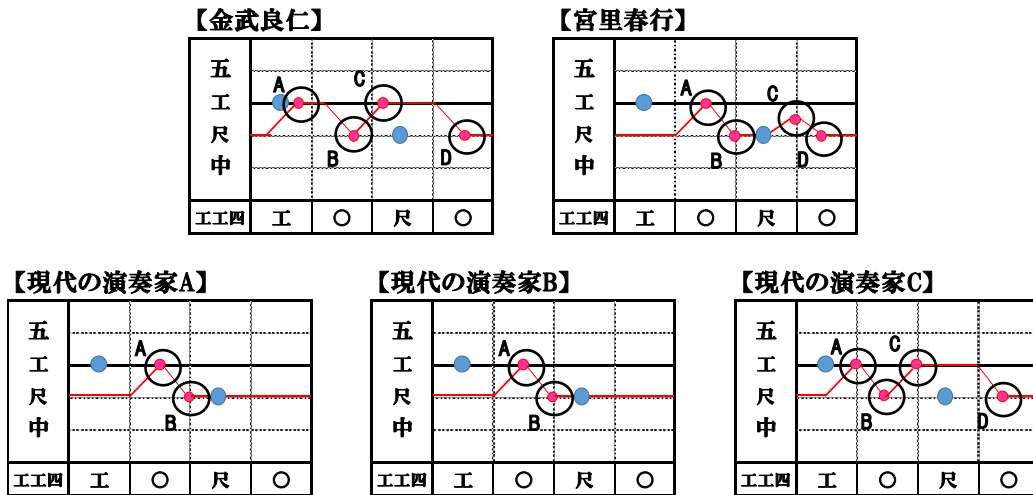


音声分析図 5-4 《諸屯節》I 演奏家B ※本文:図 5-4 に対応

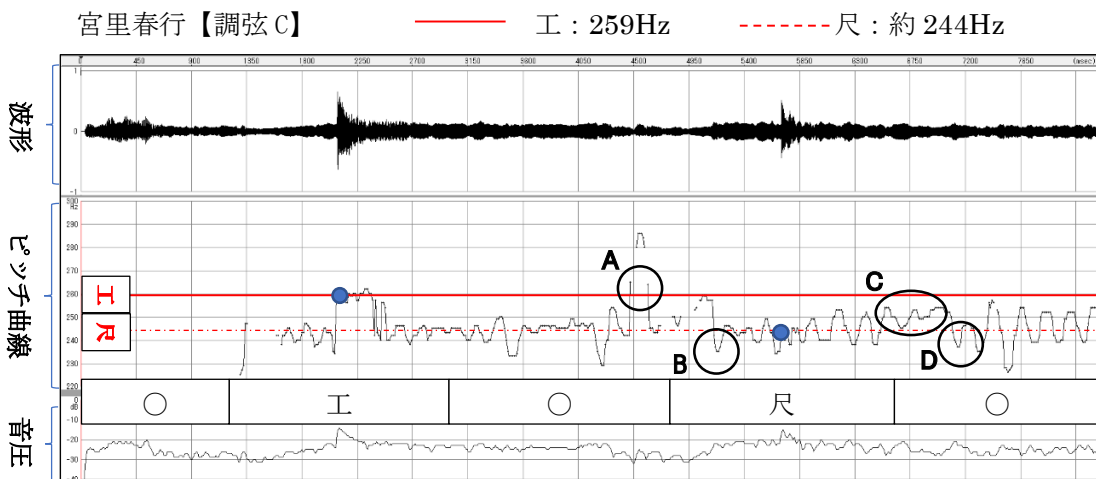


音声分析図 5-5 《諸屯節》I 演奏家C ※本文:図 5-5 に対応

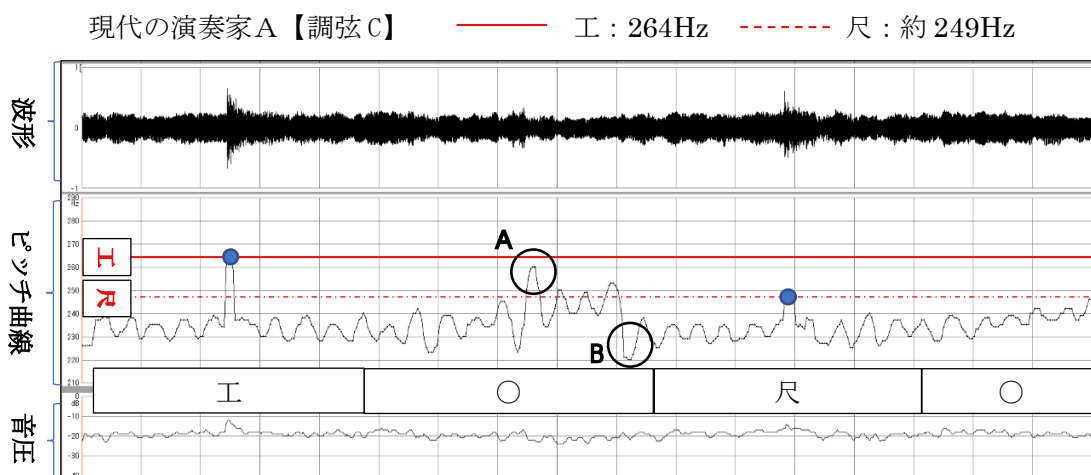
《諸屯節》Ⅱ 「ユミノツヰリナサユ」の「ナ」産み字部分



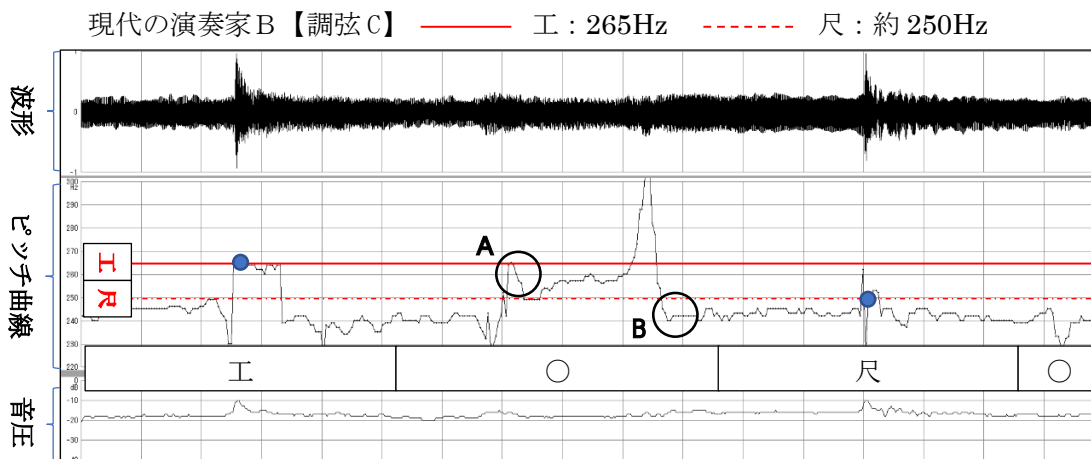
音声分析図 5-6 《諸屯節》Ⅱ 金武良仁



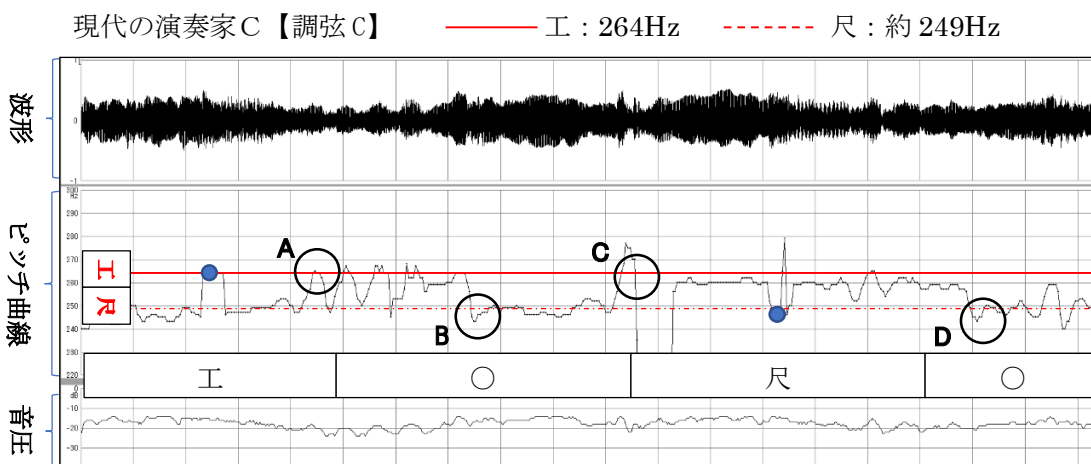
音声分析図 5-7 《諸屯節》Ⅱ 宮里春行 ※本文:図 5-7 に対応



音声分析図 5-8 《諸屯節》II 演奏家A

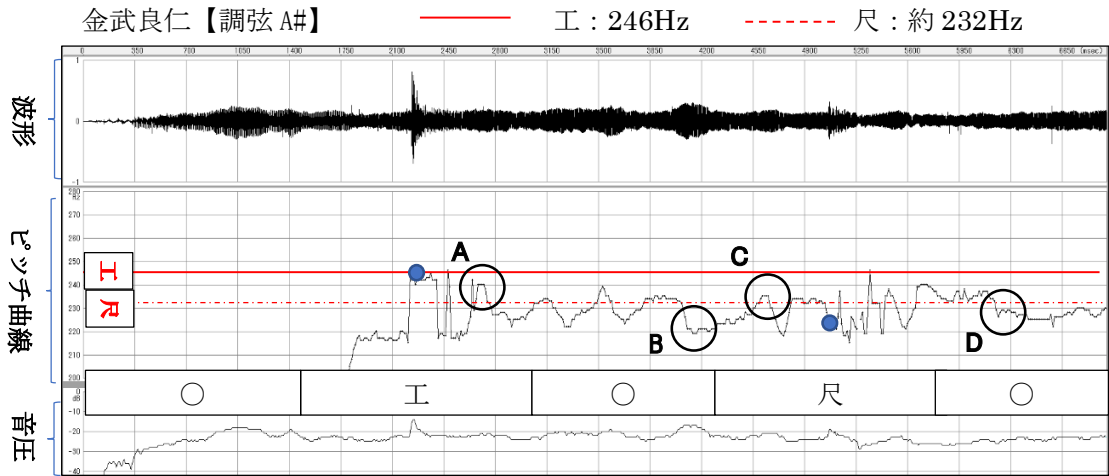
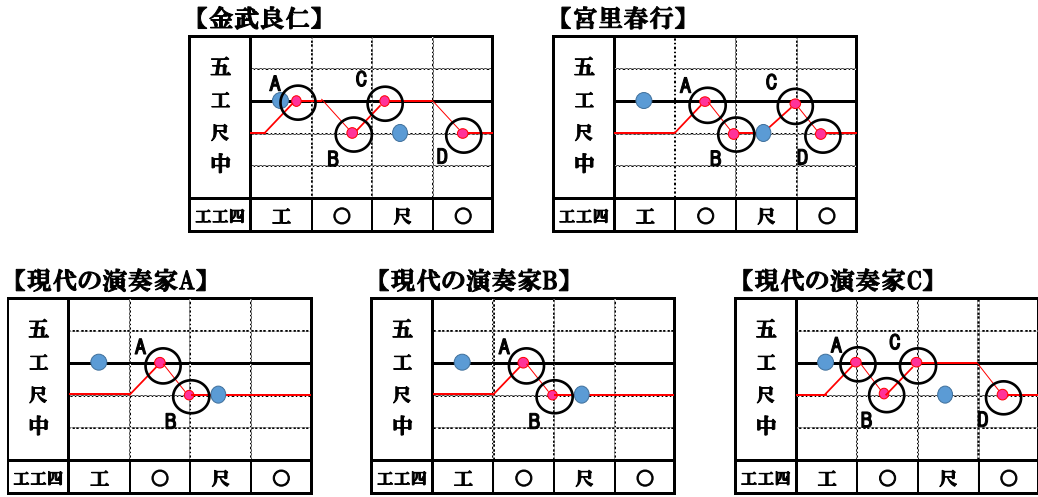


音声分析図 5-9 《諸屯節》II 演奏家B

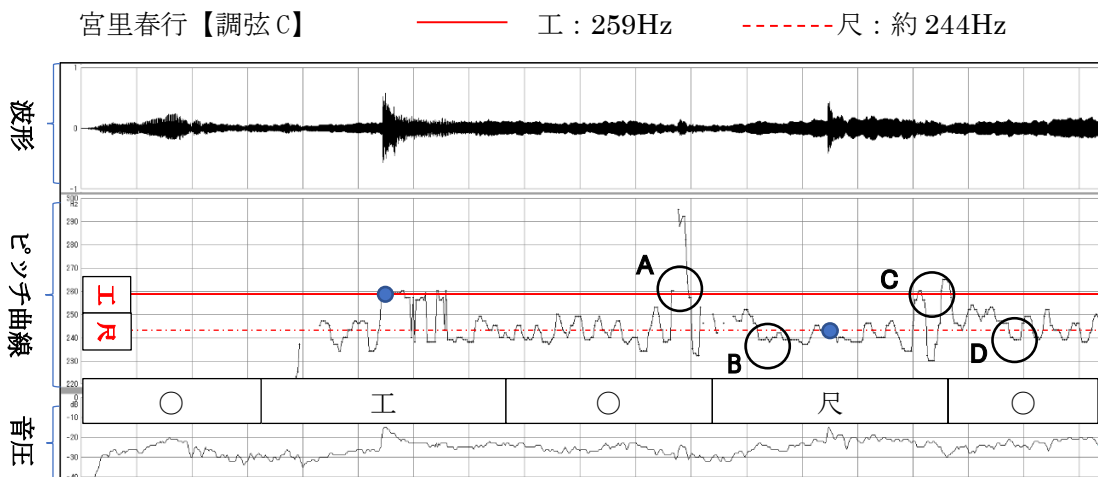


音声分析図 5-10 《諸屯節》II 演奏家C

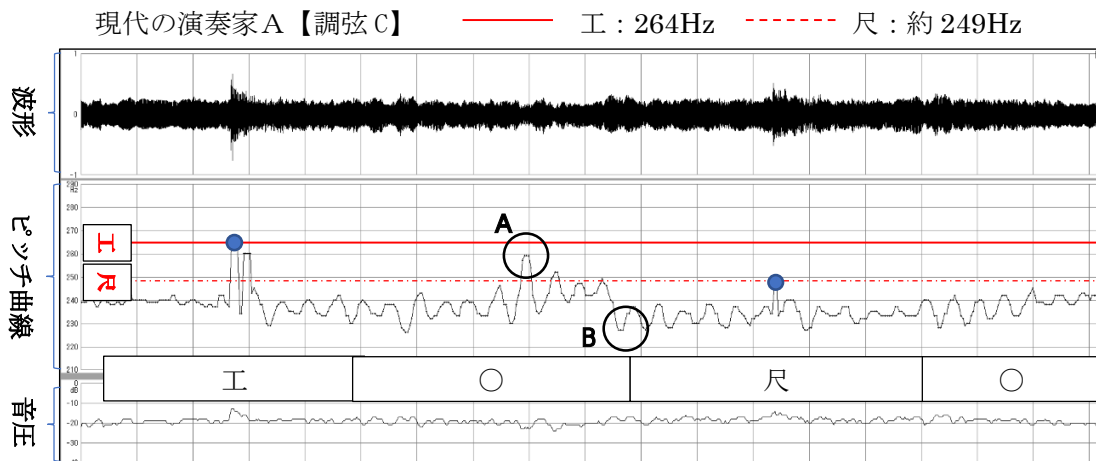
《諸屯節》Ⅲ 「ツイチャイリサガティ」の「サ」部分



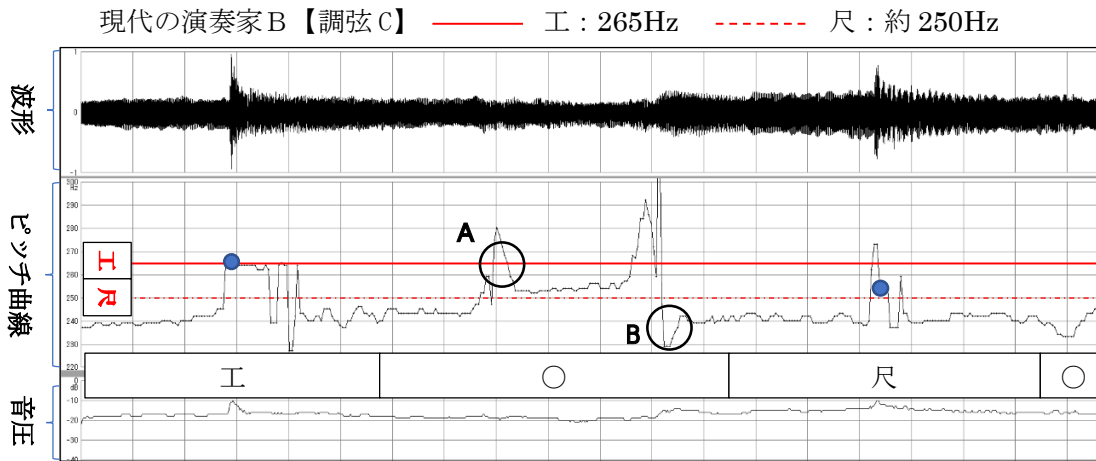
音声分析図 5-11 《諸屯節》Ⅲ 金武良仁



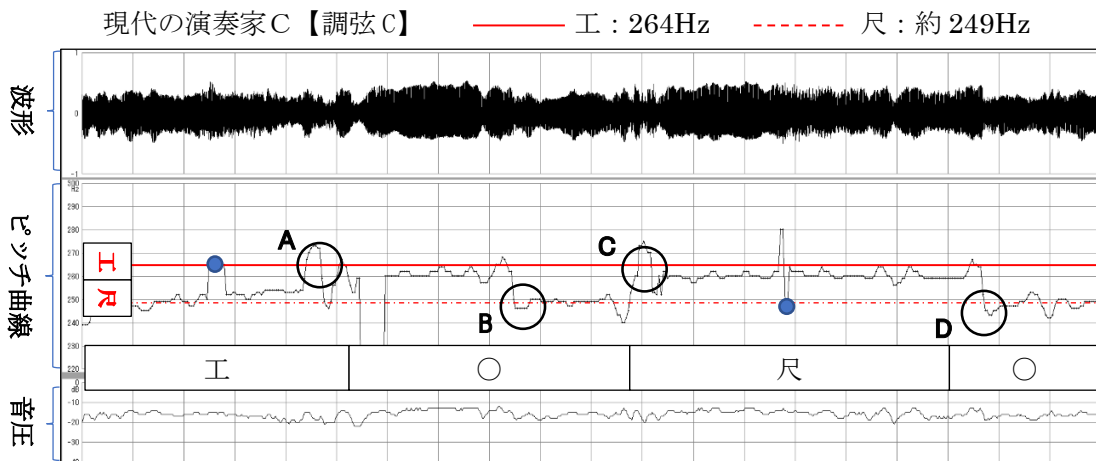
音声分析図 5-12 《諸屯節》Ⅲ 宮里春行



音声分析図 5-13 《諸屯節》Ⅲ 演奏家A

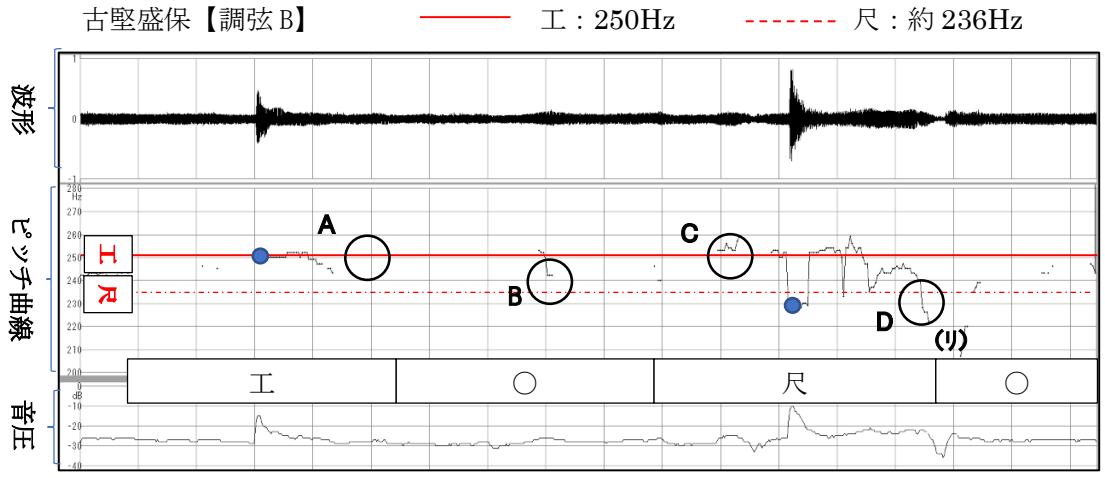
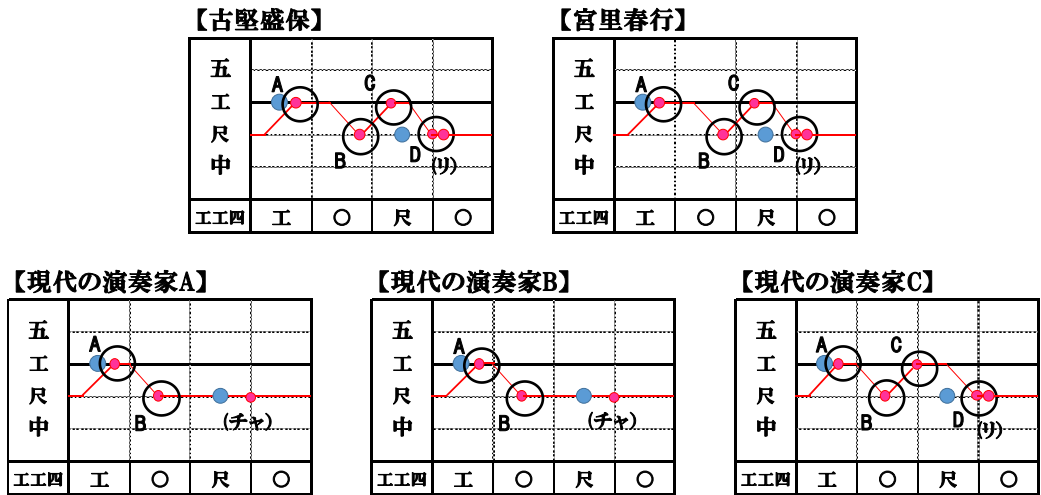


音声分析図 5-14 《諸屯節》Ⅲ 演奏家B

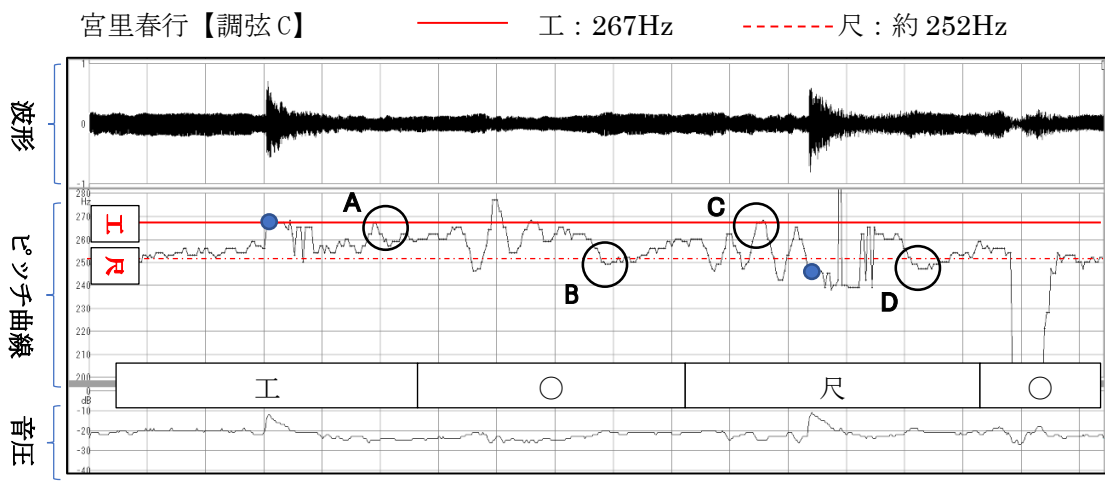


音声分析図 5-15 《諸屯節》Ⅲ 演奏家C

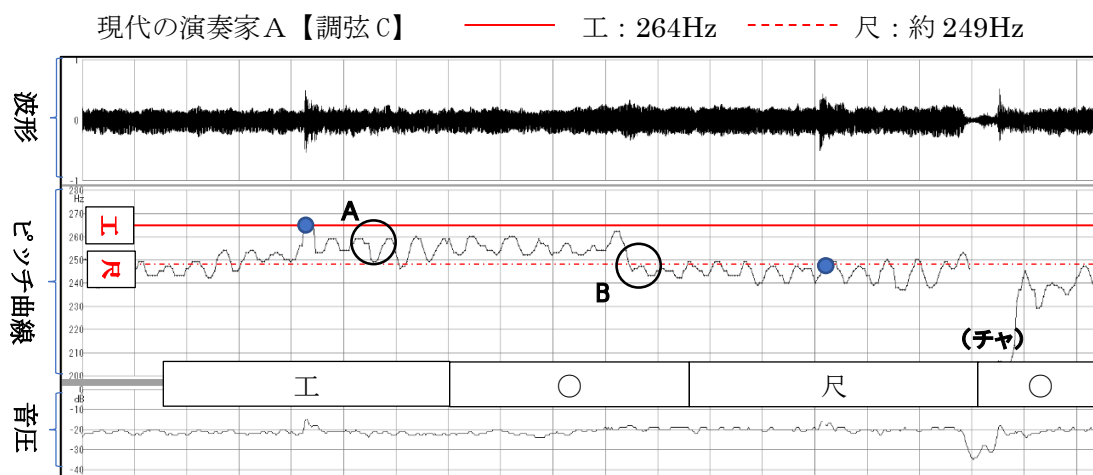
作田節 I 「フバナサチヂリバ」の「ヂ」産み字部分



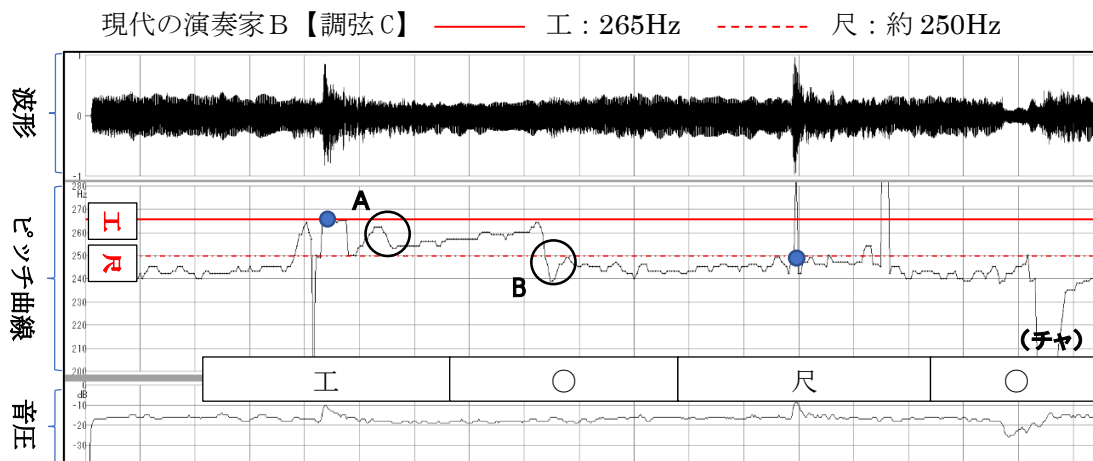
音声分析図 5-16 《作田節》I 古堅盛保 ※本文：図 5-9 に対応



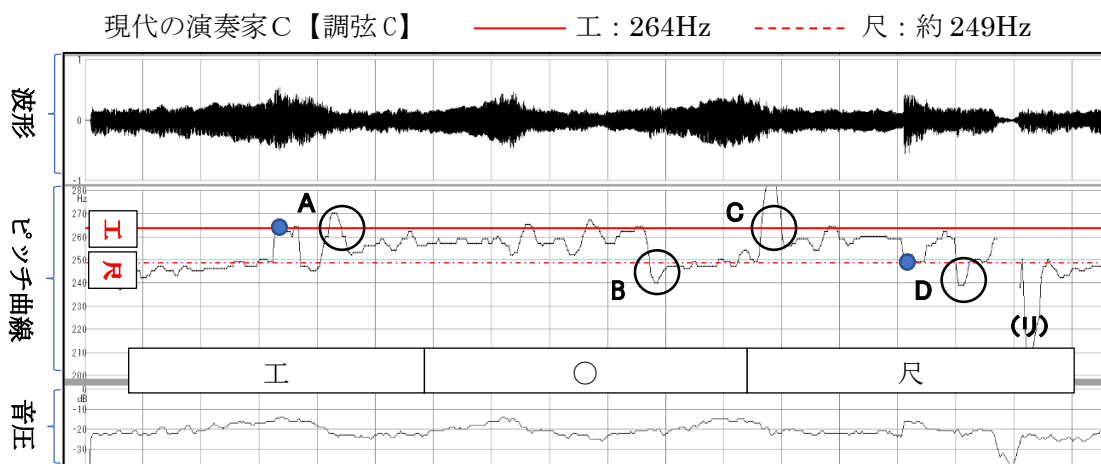
音声分析図 5-17 《作田節》I 宮里春行 ※本文：図 5-11 に対応



音声分析図 5-18 《作田節》I 演奏家A ※本文:図 5-12 に対応

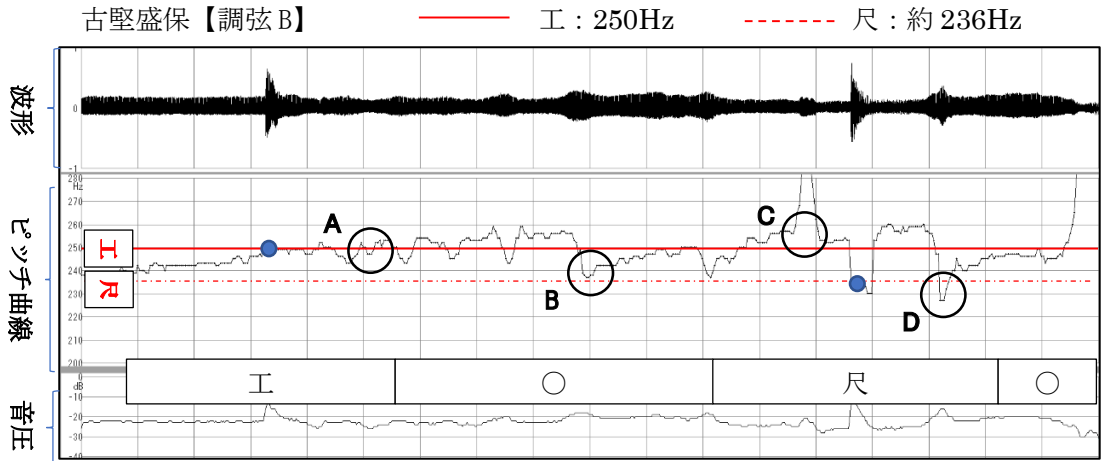
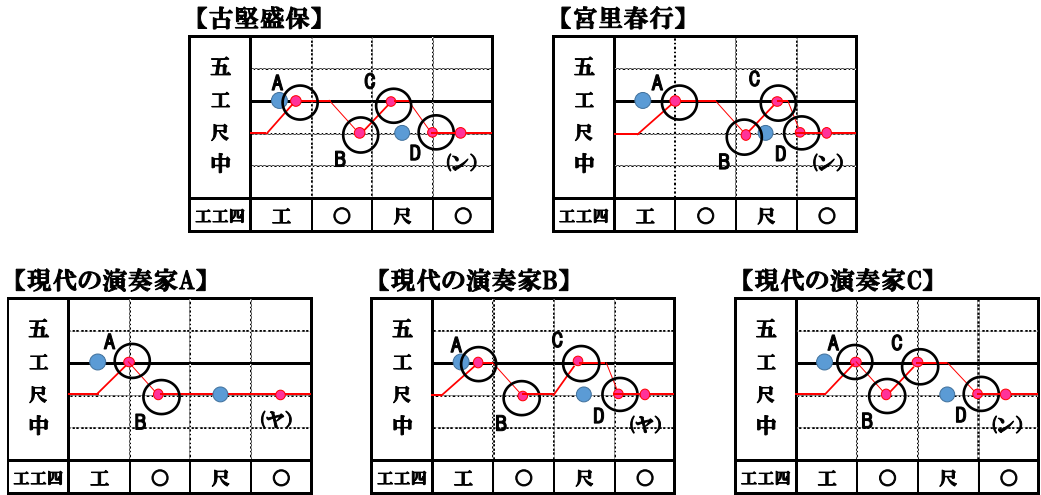


音声分析図 5-19 《作田節》I 演奏家B ※本文:図 5-13 に対応

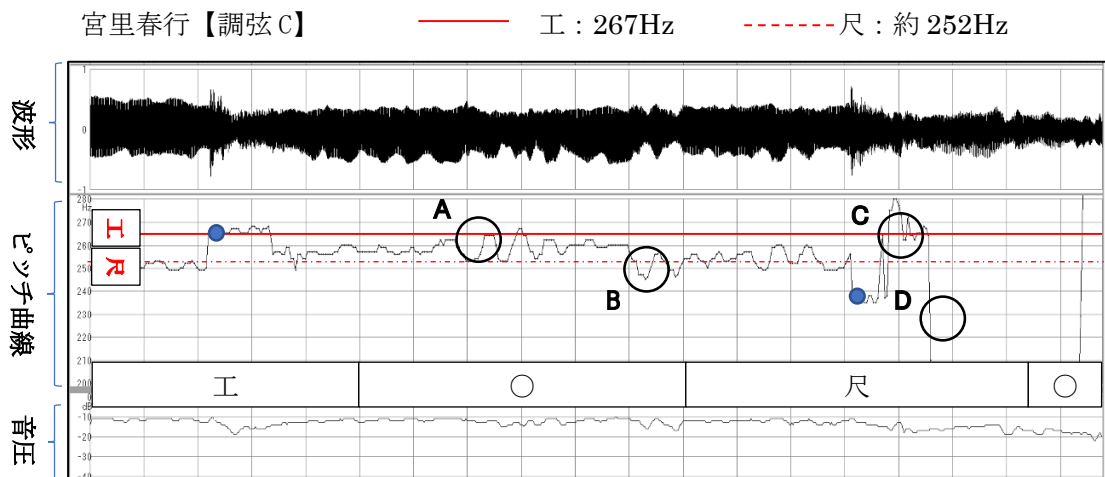


音声分析図 5-20 《作田節》I 演奏家C ※本文:図 5-15 に対応

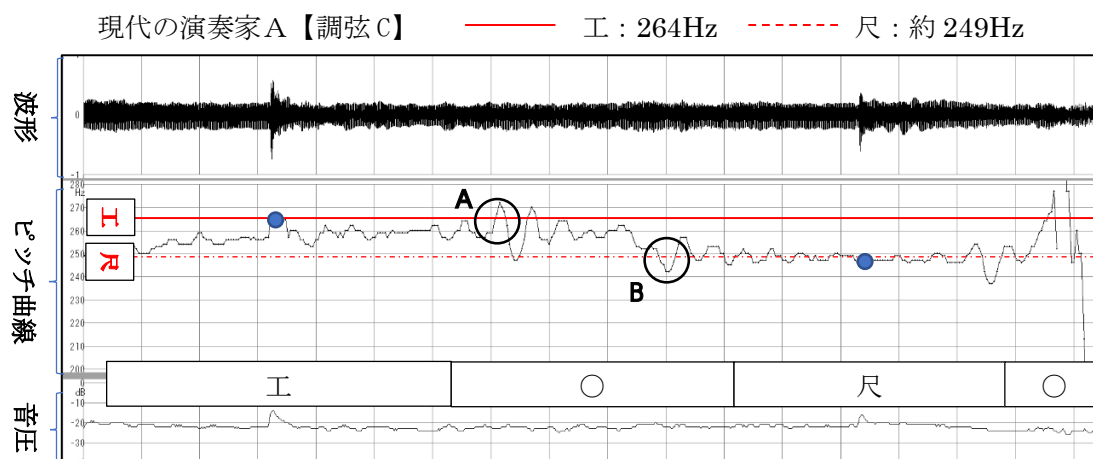
作田節Ⅱ 「チリフィジンツィカン」の「ツィカ」部分



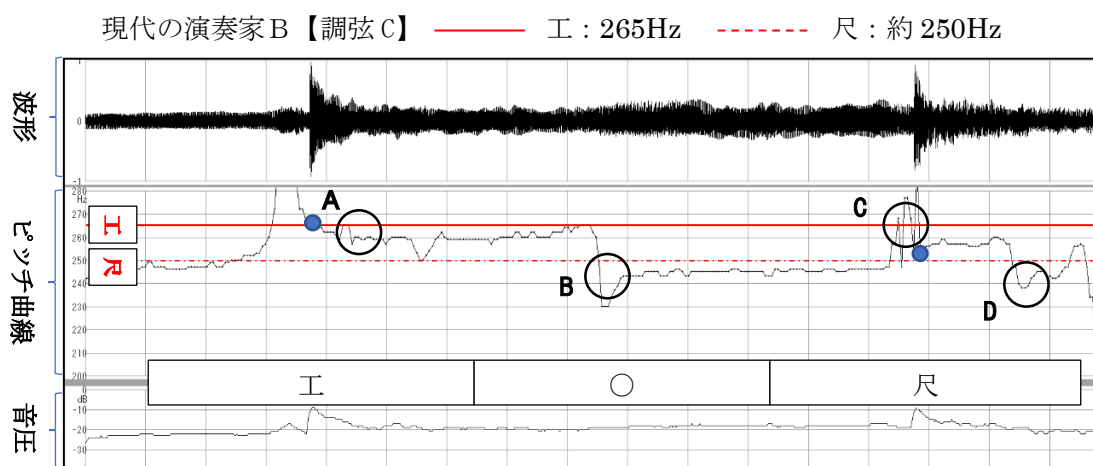
音声分析図 5-21 《作田節Ⅱ》古堅盛保 ※本文：図 5-10 に対応



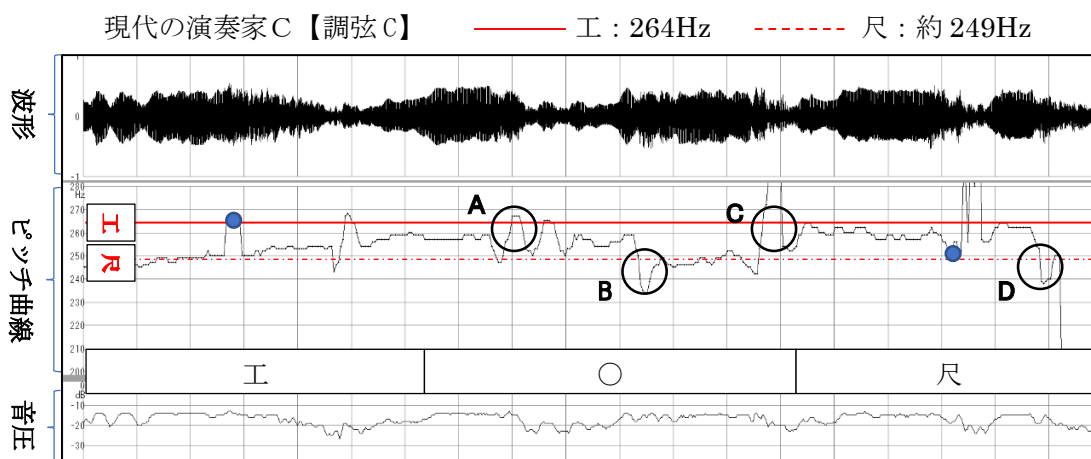
音声分析図 5-22 《作田節Ⅱ》宮里春行



音声分析図 5-23 《作田節》II 演奏家A

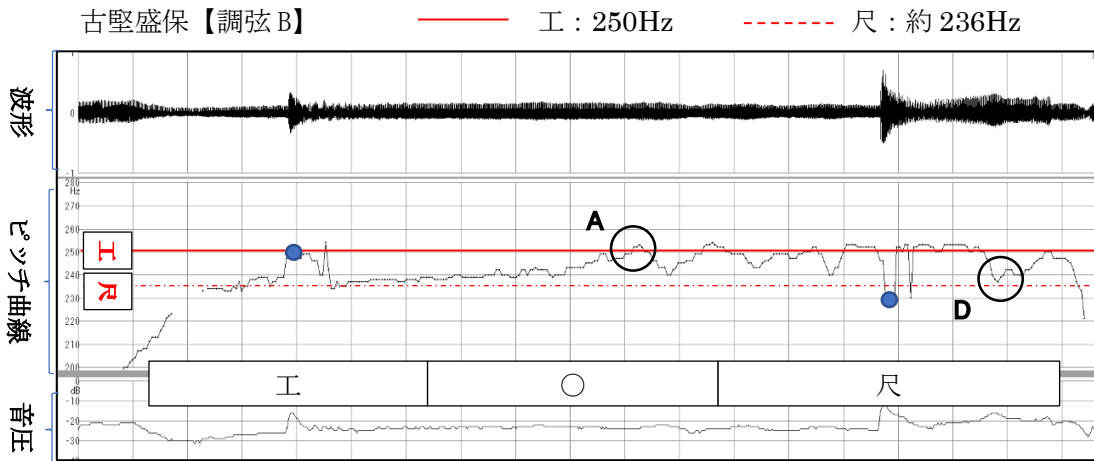
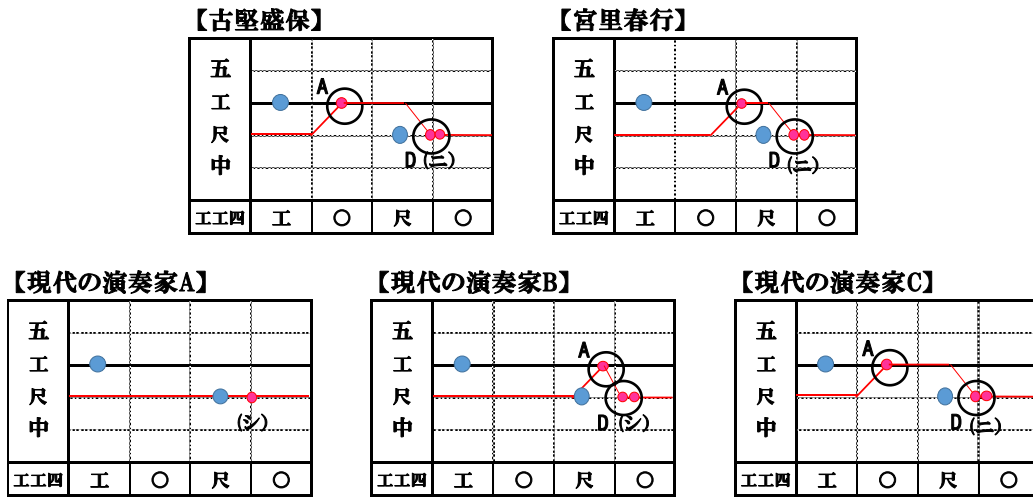


音声分析図 5-24 《作田節》II 演奏家B ※本文:図 5-14 に対応

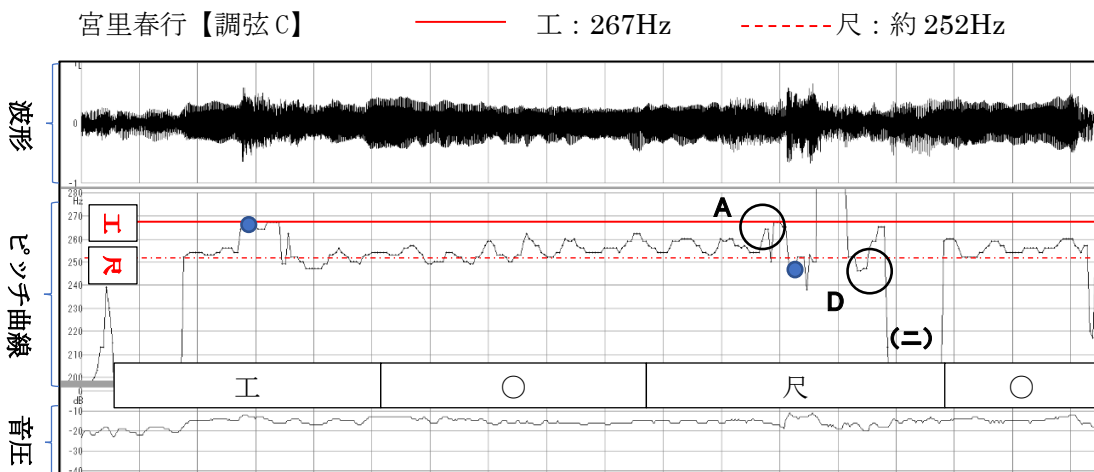


音声分析図 5-25 《作田節》II 演奏家C

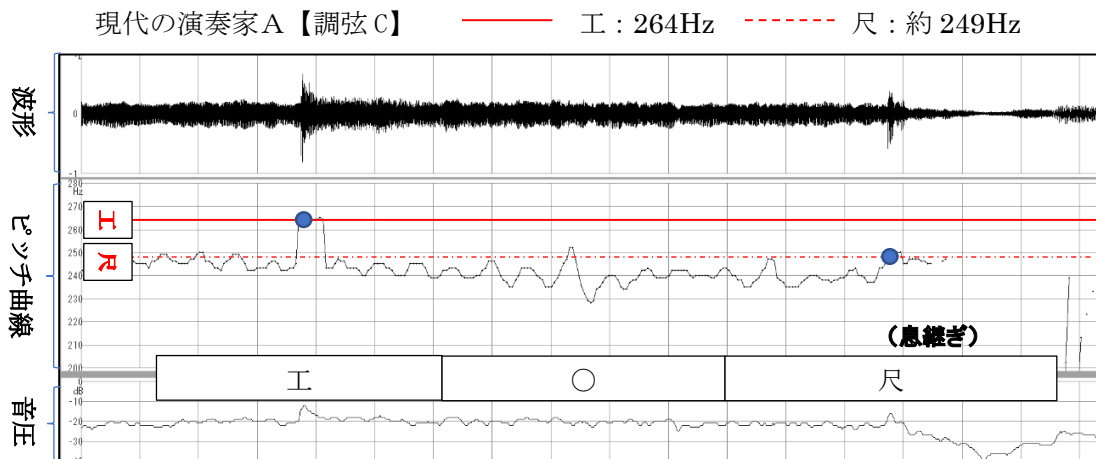
作田節Ⅲ 「シラチャニヤナビチ」の「チャ」産み字部分



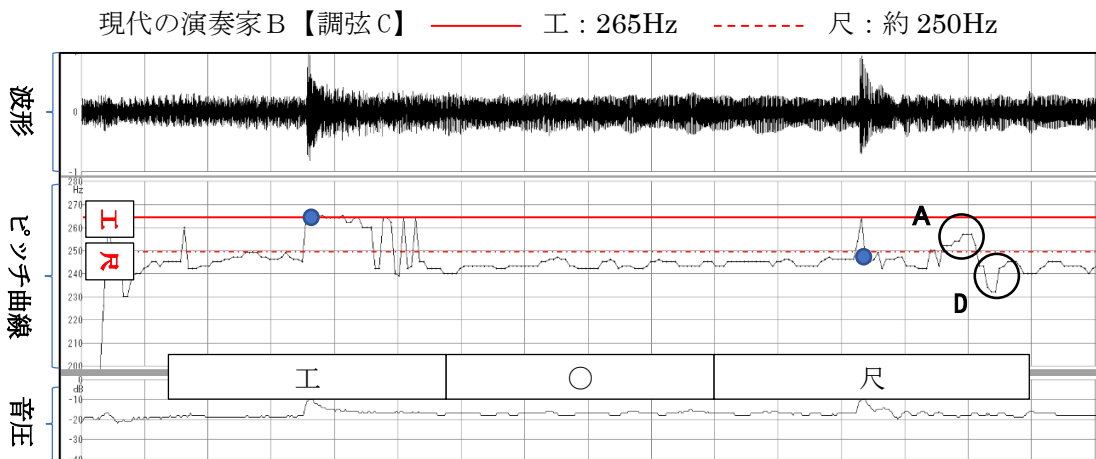
音声分析図 5-26 《作田節Ⅲ》 古壑盛保 ※本文：図 5-17 に対応



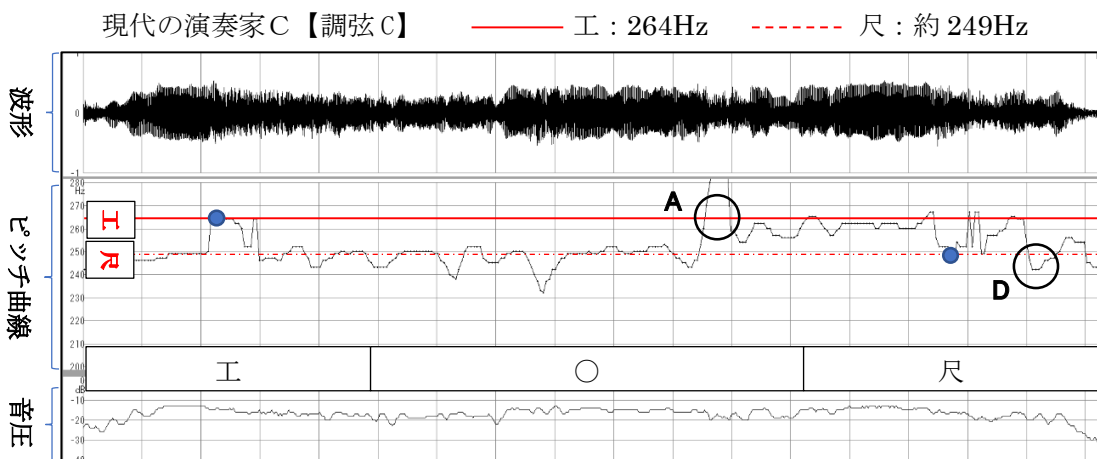
音声分析図 5-27 《作田節Ⅲ》 宮里春行



音声分析図 5-28 《作田節》Ⅲ 演奏家A ※本文:図 5-18 に対応

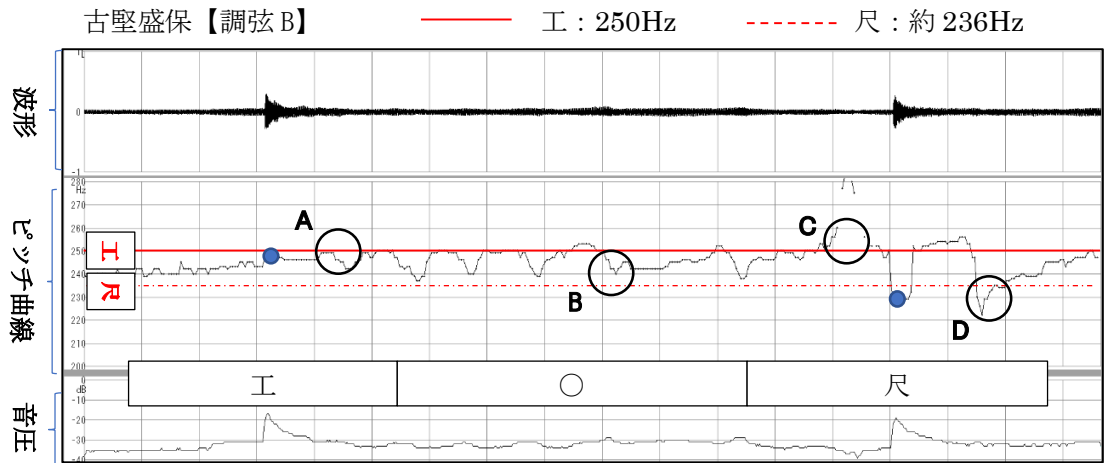
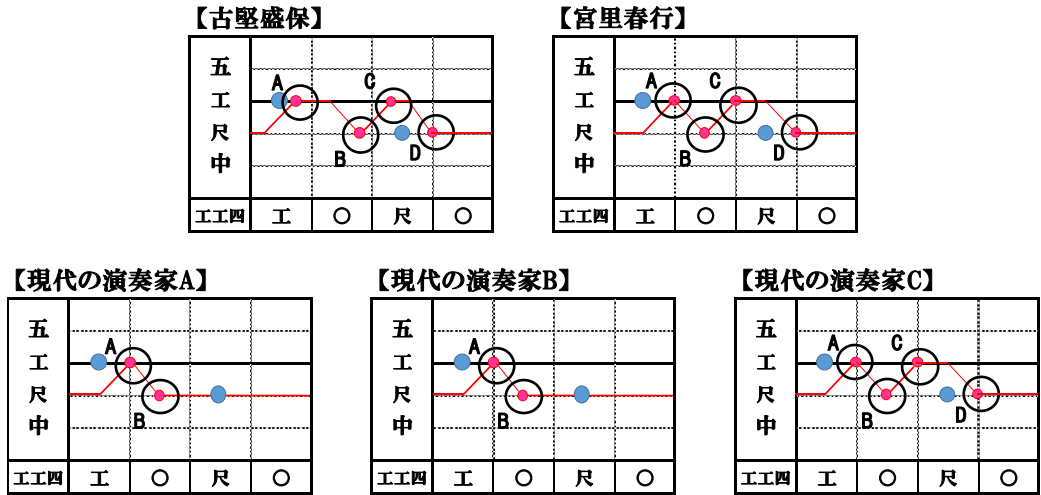


音声分析図 5-29 《作田節》Ⅲ 演奏家B ※本文:図 5-19 に対応

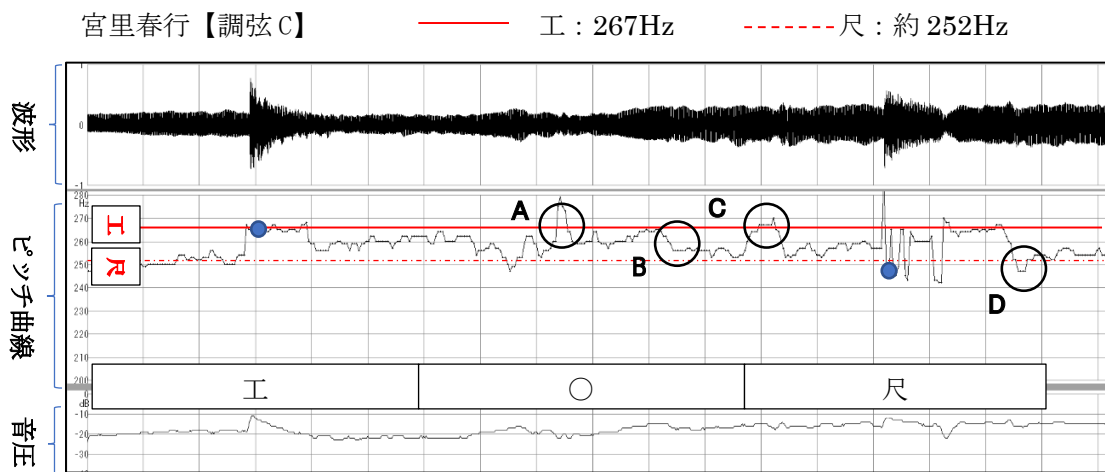


音声分析図 5-30 《作田節》Ⅲ 演奏家C

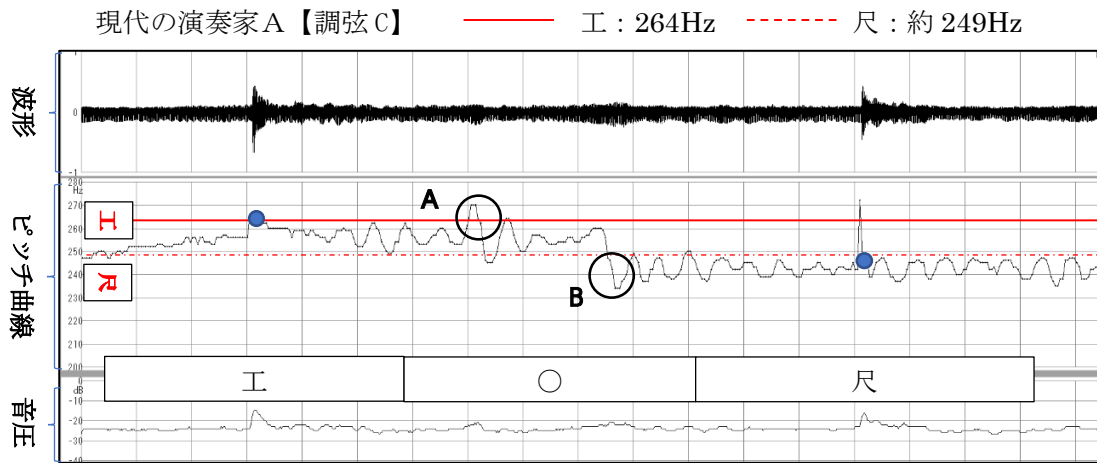
作田節IV 「ナビチ」の「ナビ」部分



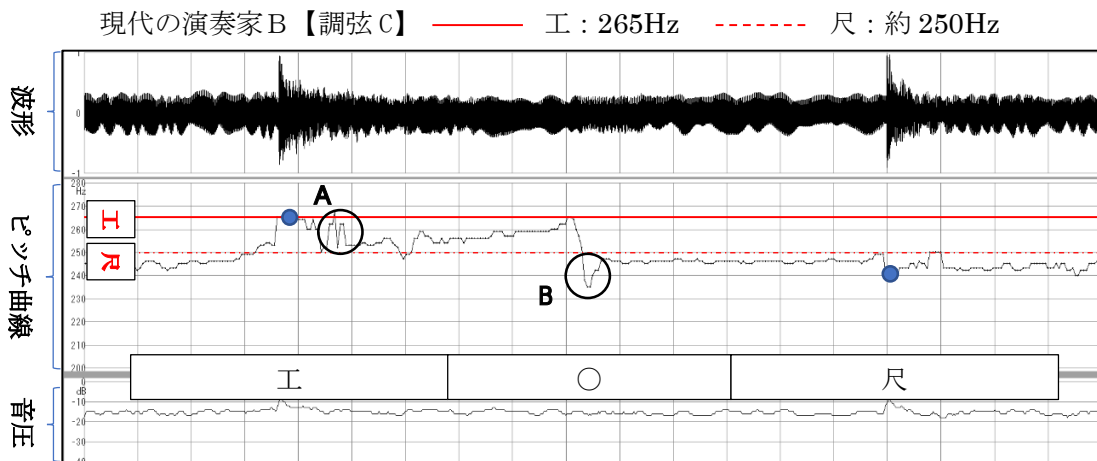
音声分析図 5-31 《作田節》IV 古堅盛保



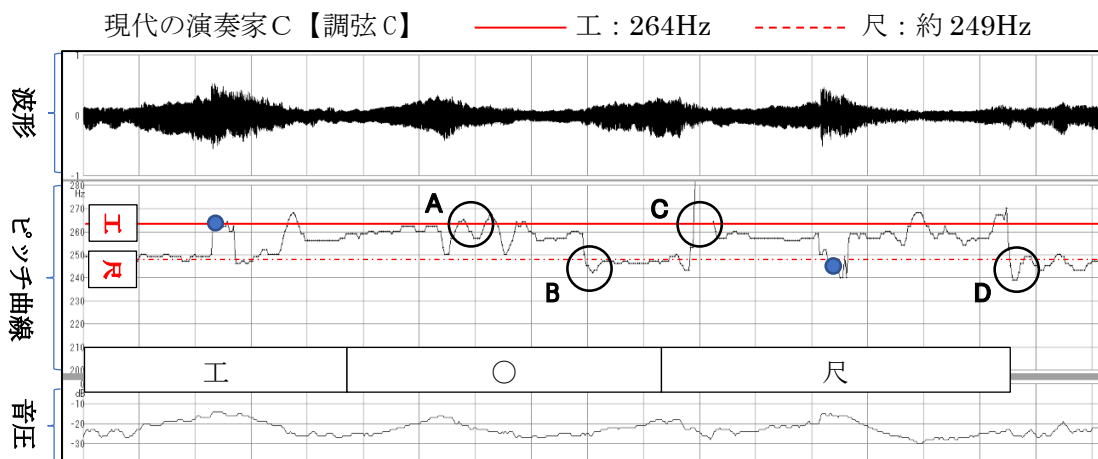
音声分析図 5-32 《作田節》IV 宮里春行



音声分析図 5-33 《作田節》IV 演奏家A



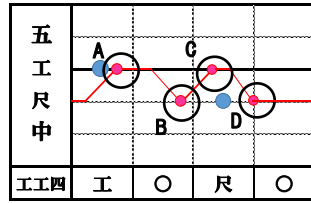
音声分析図 5-34 《作田節》IV 演奏家B



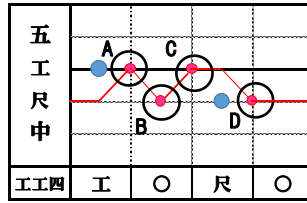
音声分析図 5-35 《作田節》IV 演奏家C

作田節V 「ナビチ」の「チ」産み字部分

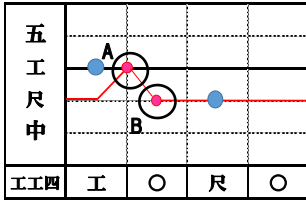
【古堅盛保】



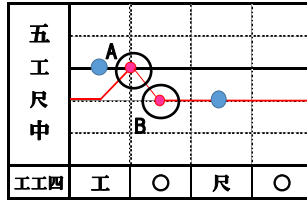
【宮里春行】



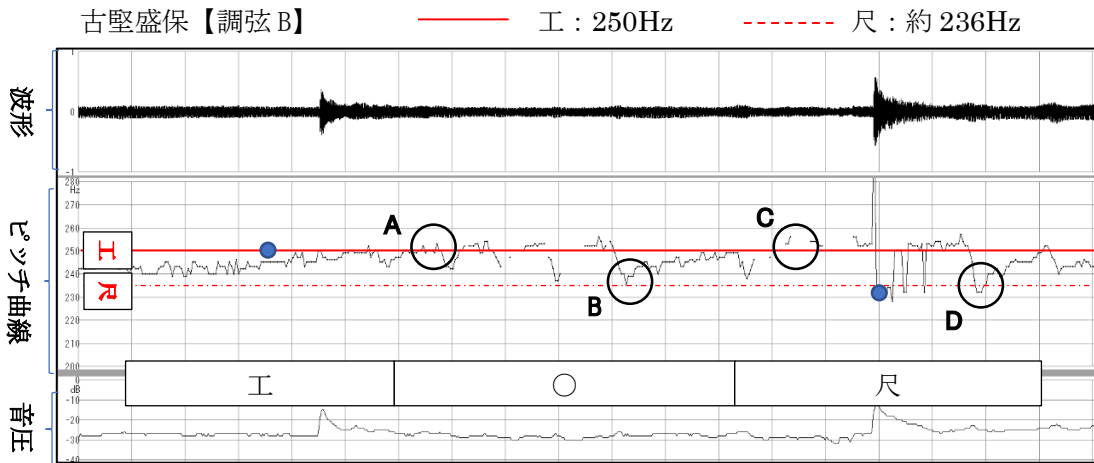
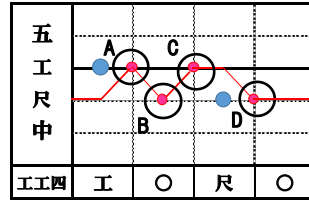
【現代の演奏家A】



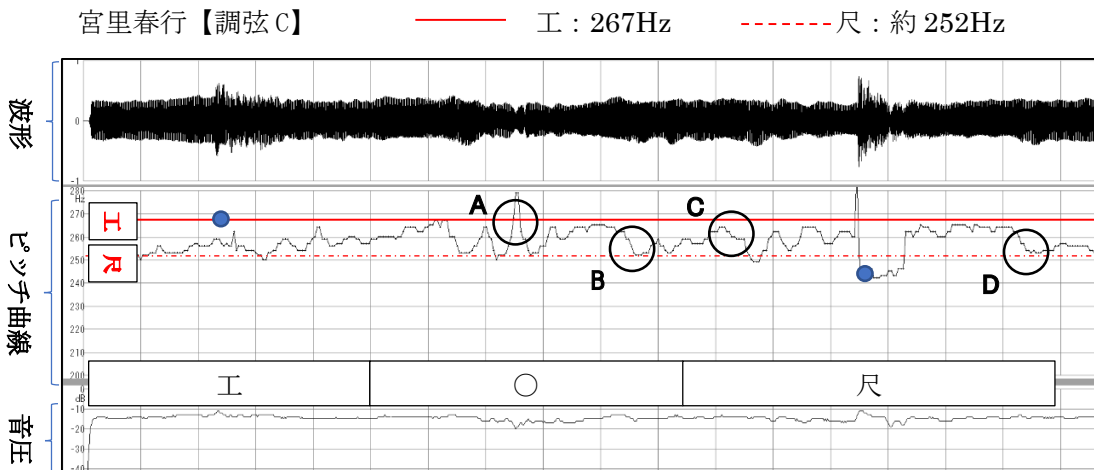
【現代の演奏家B】



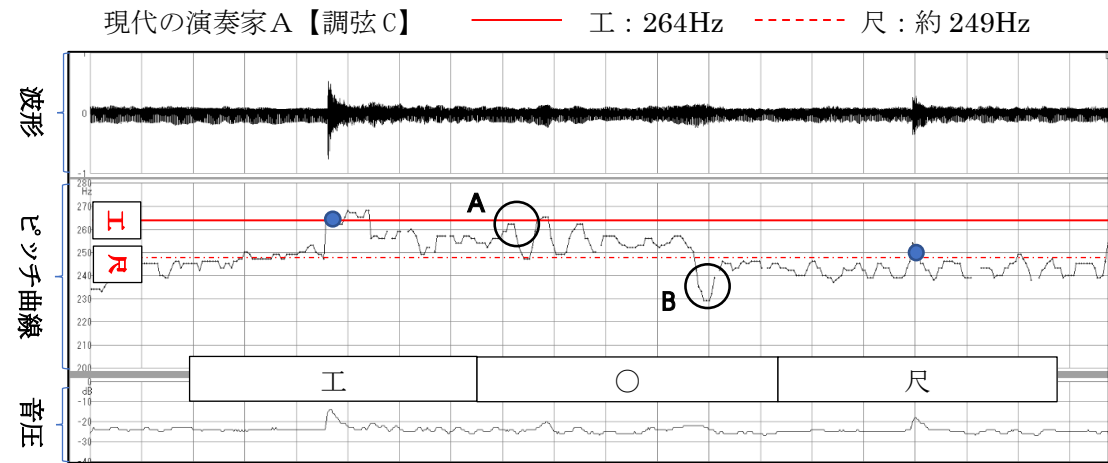
【現代の演奏家C】



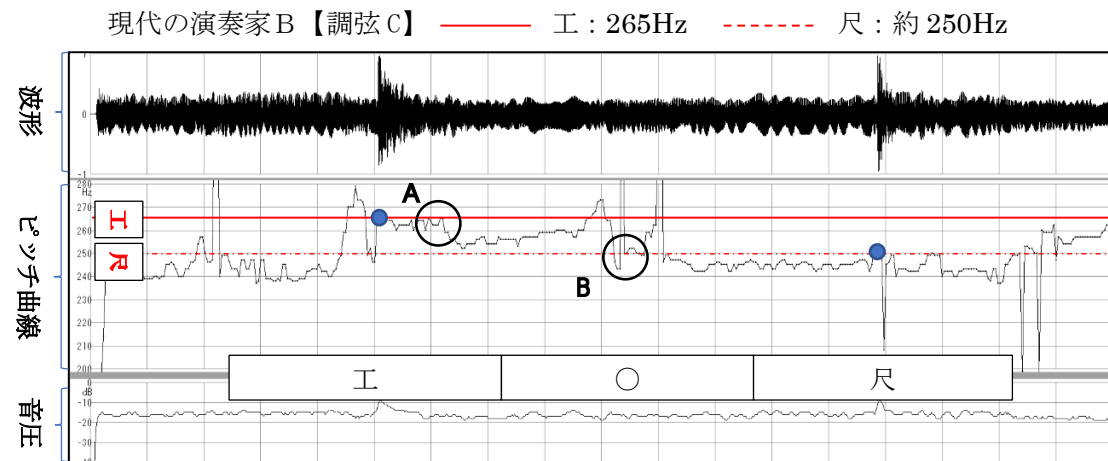
音声分析図 5-36 《作田節》V 古堅盛保



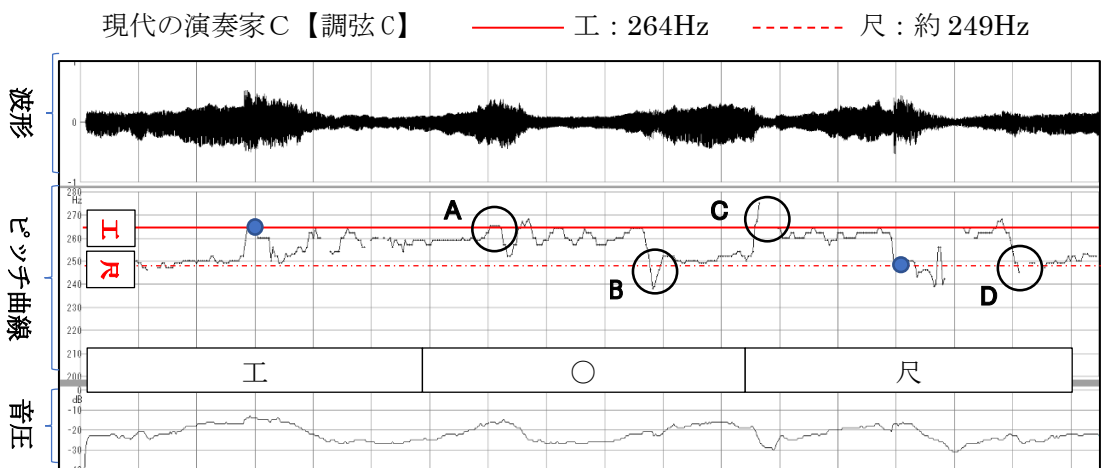
音声分析図 5-37 《作田節》V 宮里春行



音声分析図 5-38 《作田節》V 演奏家A

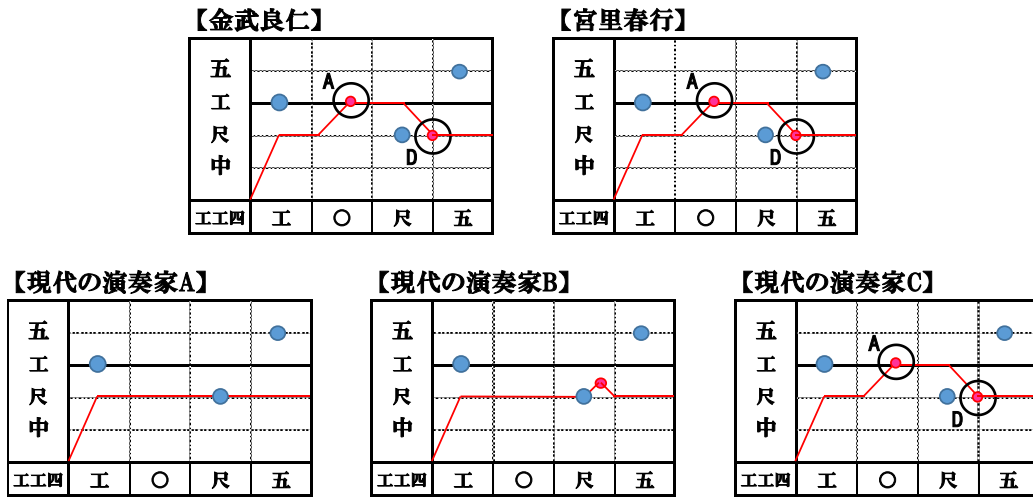


音声分析図 5-39 《作田節》V 演奏家B

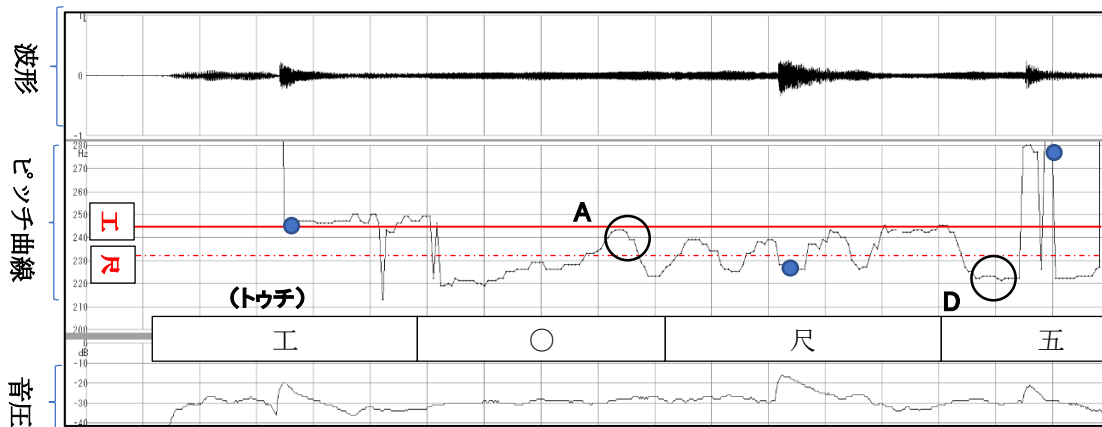


音声分析図 5-40 《作田節》V 演奏家C

コティ節 I 「トウチワナル」の「トウチ」部分

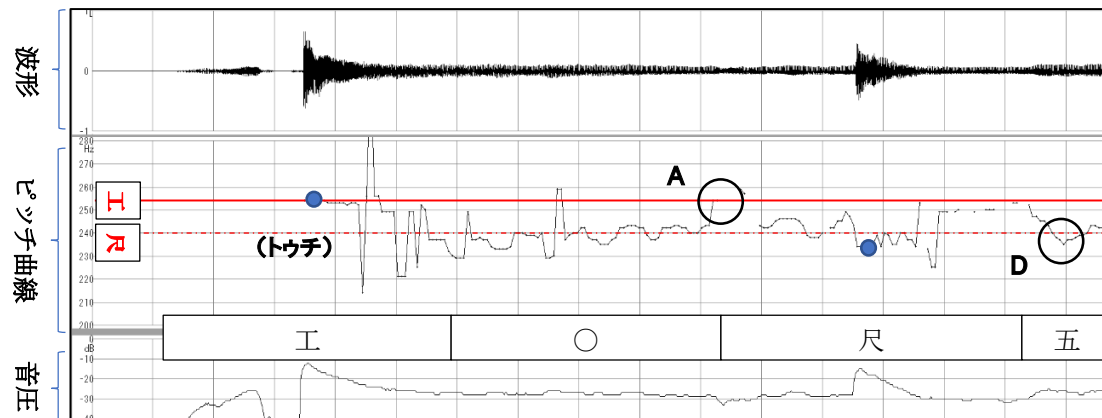


金武良仁【調弦B】 ——— 工：246Hz - - - - 尺：約232Hz

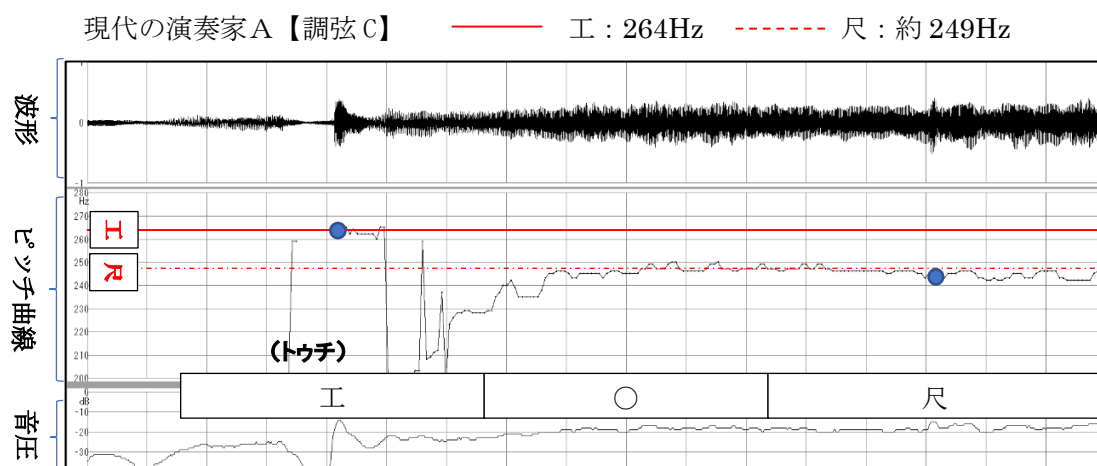


音声分析図 5-41 《コティ節》I 金武良仁 ※本文：図 5-22 に対応

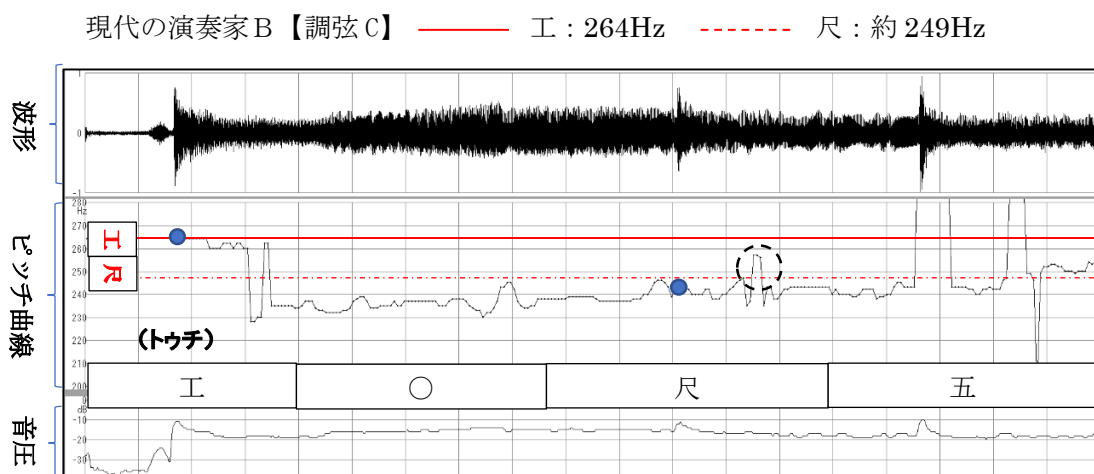
宮里春行【調弦C】 ——— 工：254Hz - - - - 尺：約240Hz



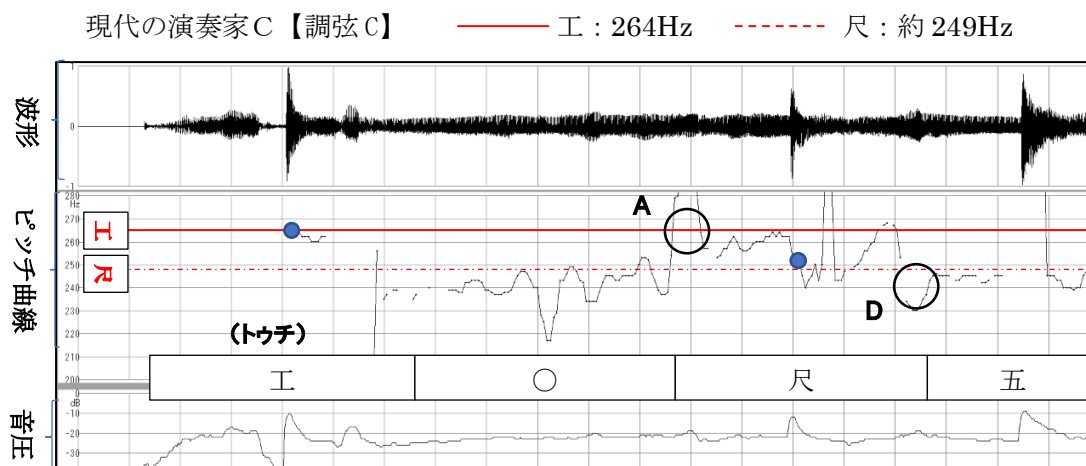
音声分析図 5-42 《コティ節》I 宮里春行 ※本文：図 5-26 に対応



音声分析図 5-43 《コティ節》I 演奏家A ※本文:図 5-30 に対応

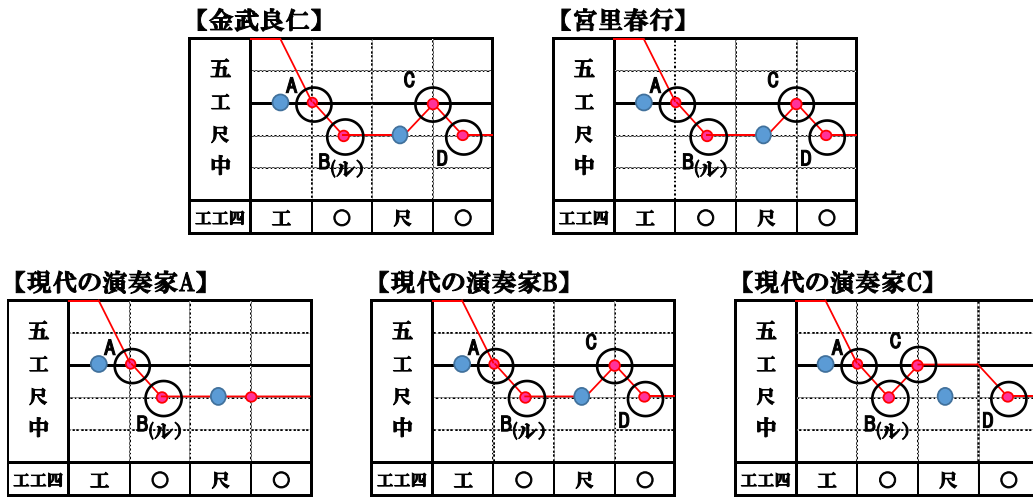


音声分析図 5-44 《コティ節》I 演奏家B ※本文:図 5-35 に対応



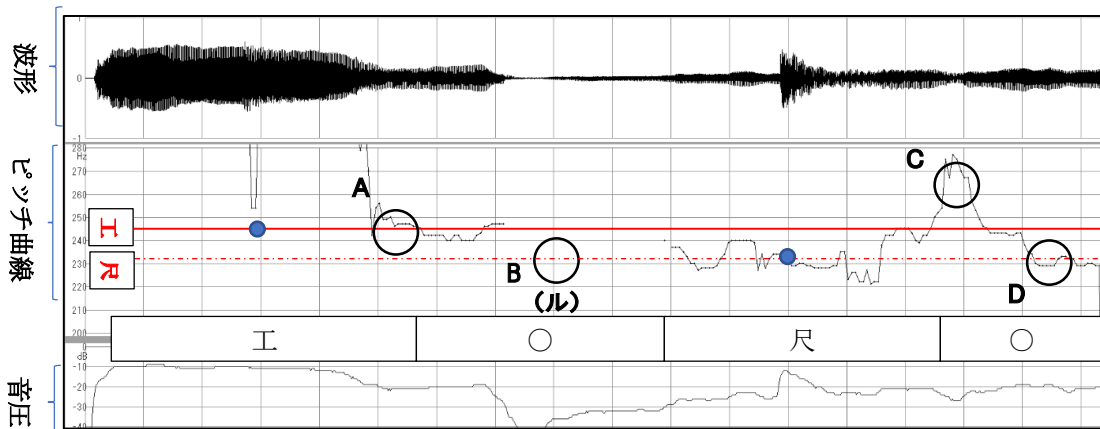
音声分析図 5-45 《コティ節》I 演奏家C ※本文:図 5-39 に対応

コティ節② 《「トゥチワナル」の「ル」部分》



金武良仁【調弦B】

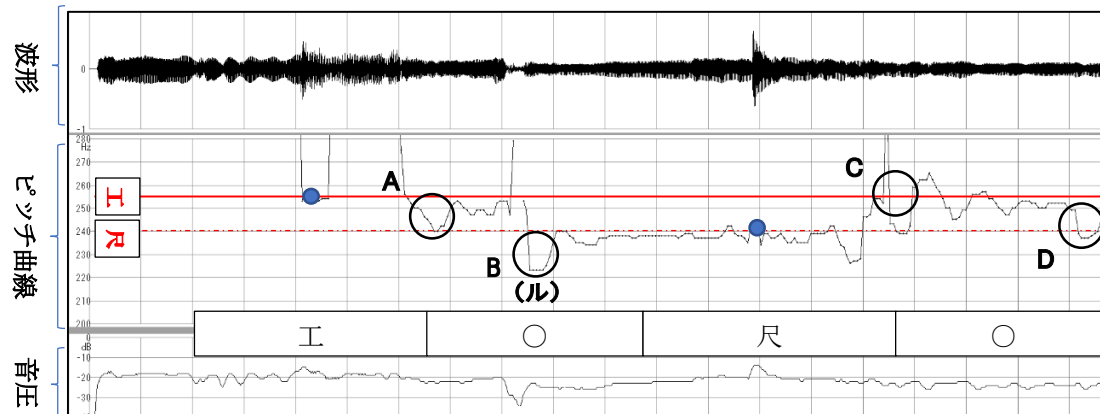
— 工 : 246Hz - - - 尺 : 約 232Hz



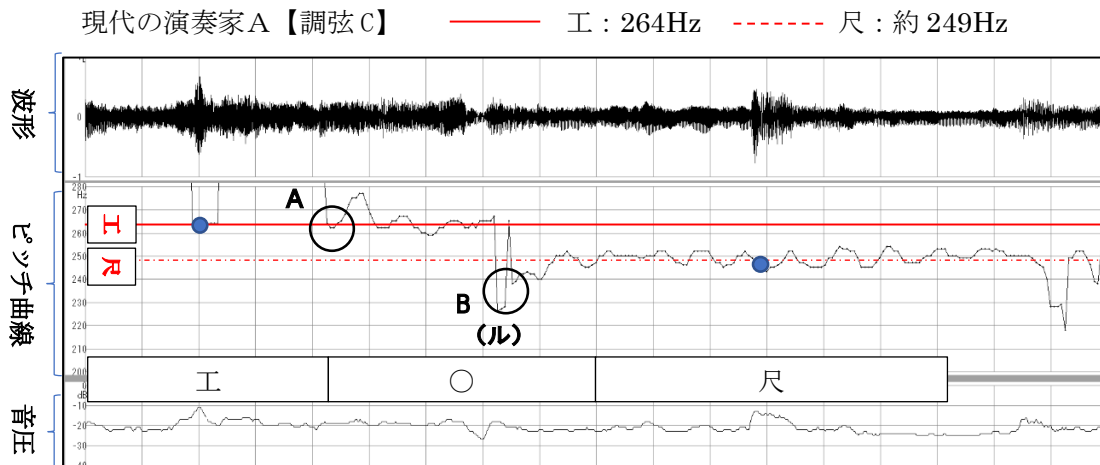
音声分析図 5-46 《コティ節》II 金武良仁 ※本文:図 5-23 に対応

宮里春行【調弦C】

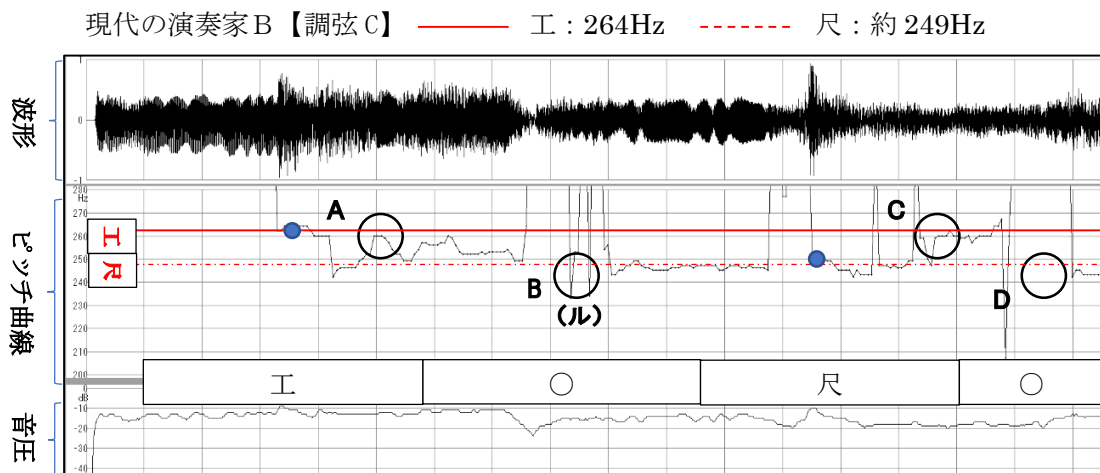
— 工 : 254Hz - - - 尺 : 約 240Hz



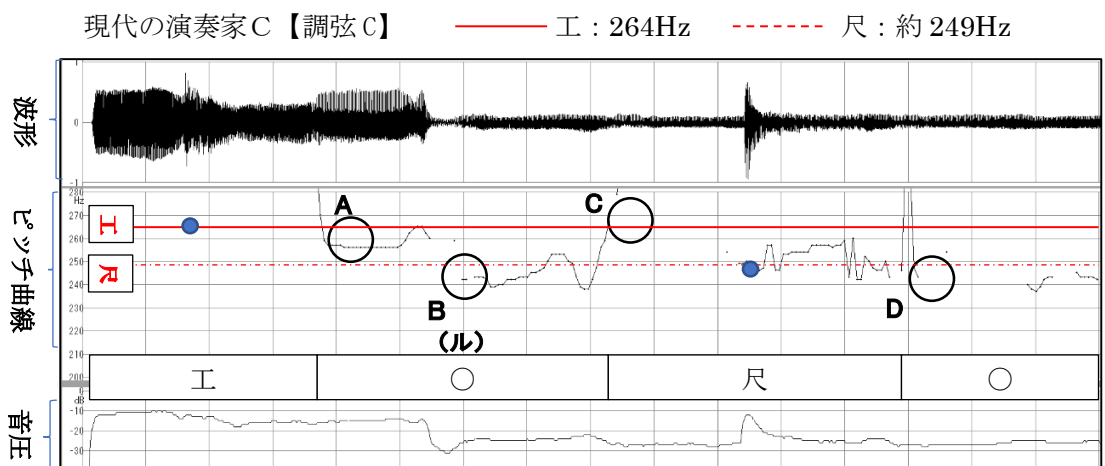
音声分析図 5-47 《コティ節》II 宮里春行 ※本文:図 5-27 に対応



音声分析図 5-48 《コティ節》II 演奏家A ※本文:図 5-31 に対応

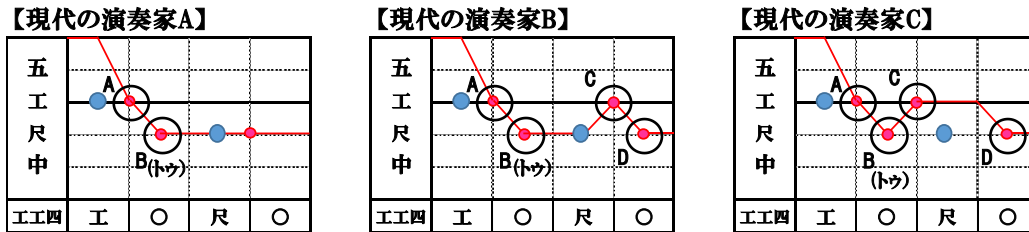
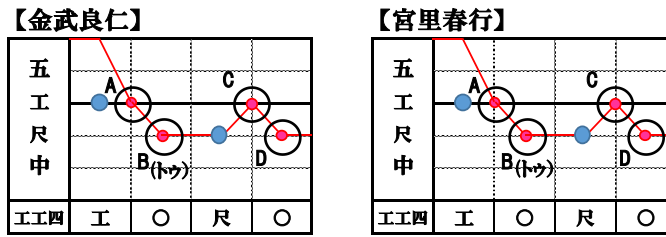


音声分析図 5-49 《コティ節》II 演奏家B ※本文:図 5-36 に対応

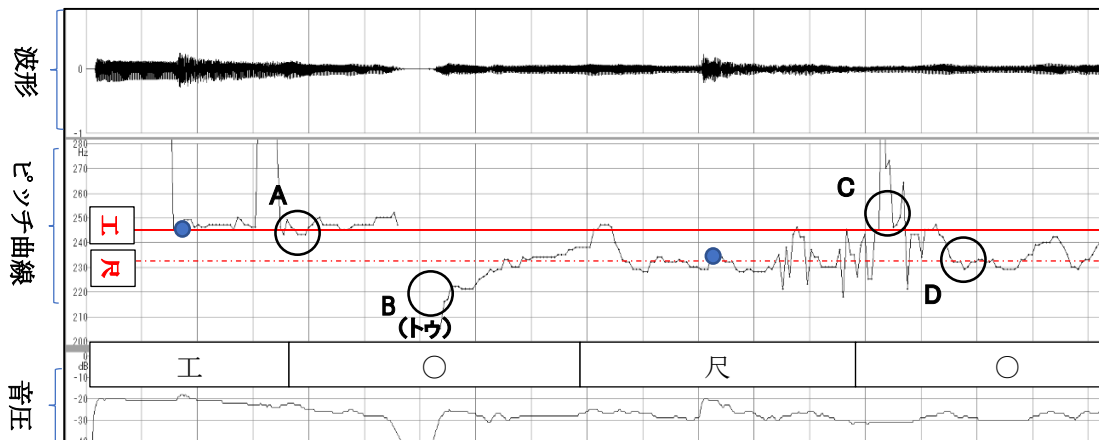


音声分析図 5-50 《コティ節》II 演奏家C ※本文:図 5-40 に対応

コテイ節Ⅲ 「カワルクトウ」の「トウ」部分

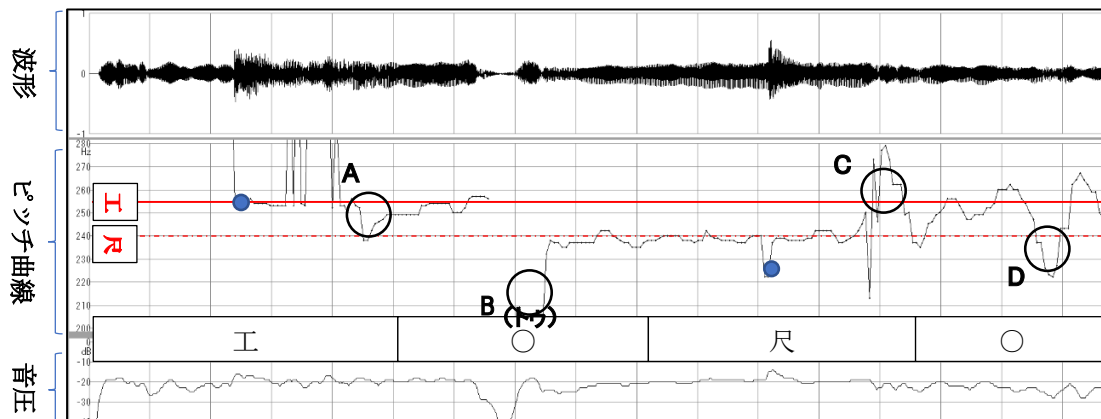


金武良仁【調弦B】 ——— 工：246Hz - - - - 尺：約232Hz

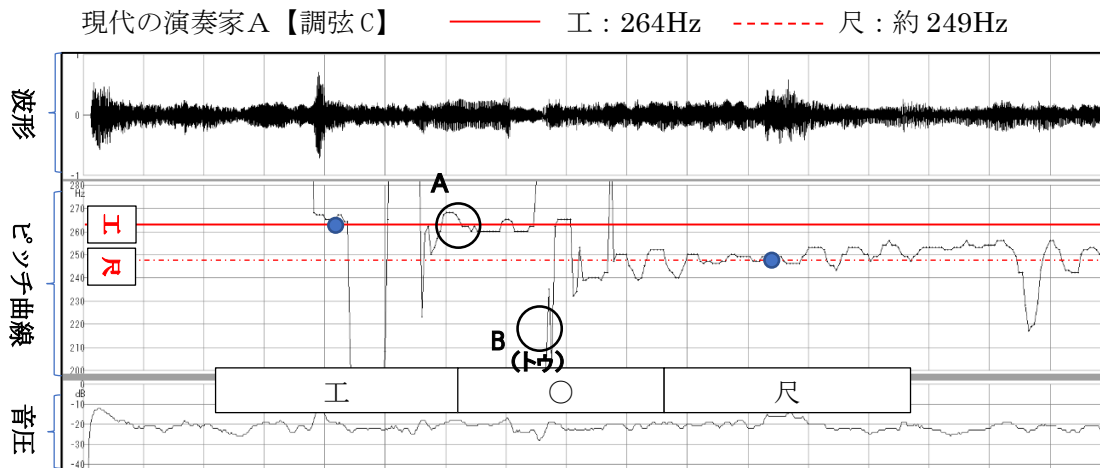


音声分析図 5-51 《コテイ節》Ⅲ 金武良仁

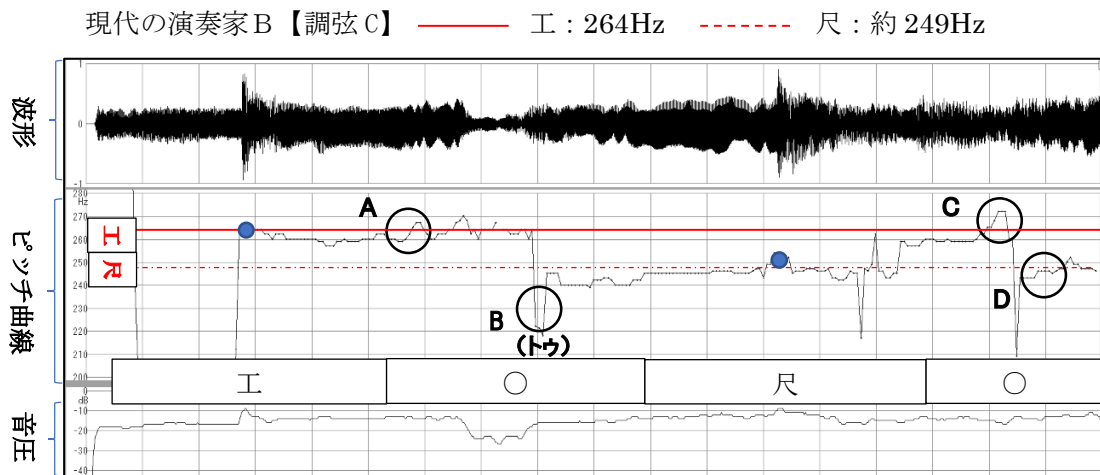
宮里春行【調弦C】 ——— 工：254Hz - - - - 尺：約240Hz



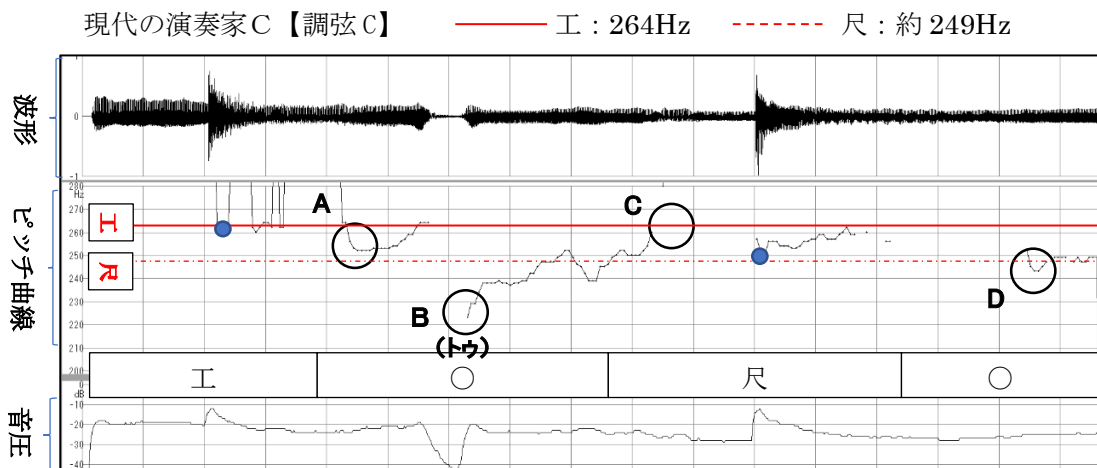
音声分析図 5-52 《コテイ節》Ⅲ 宮里春行



音声分析図 5-53 《コテイ節》Ⅲ 演奏家A

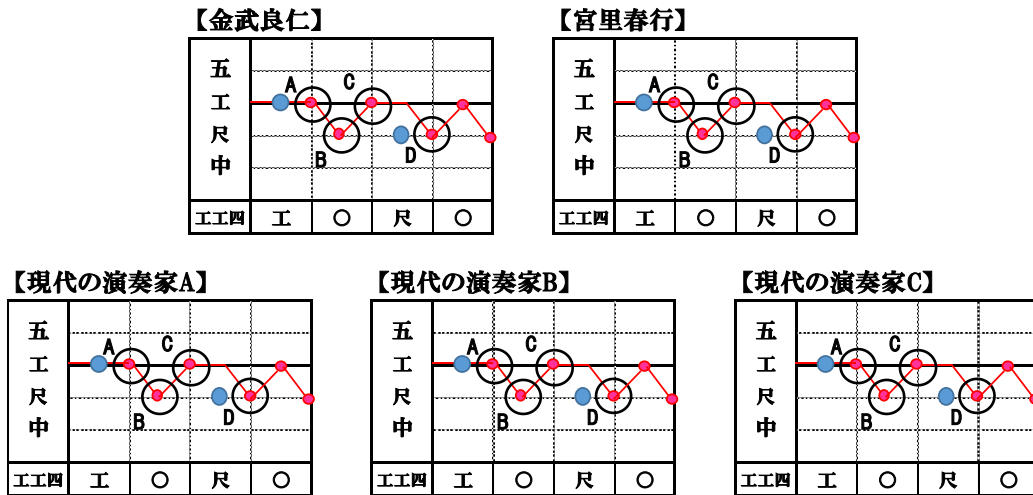


音声分析図 5-54 《コテイ節》Ⅲ 演奏家B

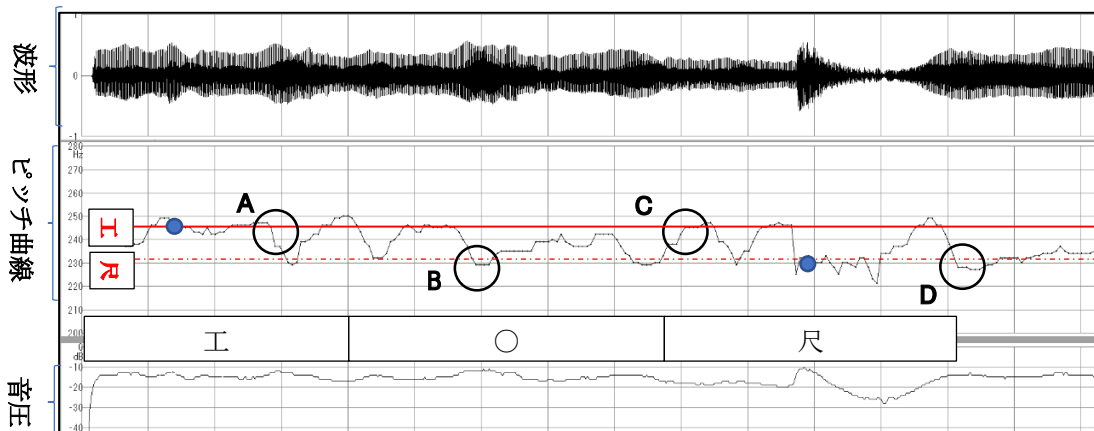


音声分析図 5-55 《コテイ節》Ⅲ 演奏家C

コティ節IV 「ハルクリバ」の「ハ」産み字部分

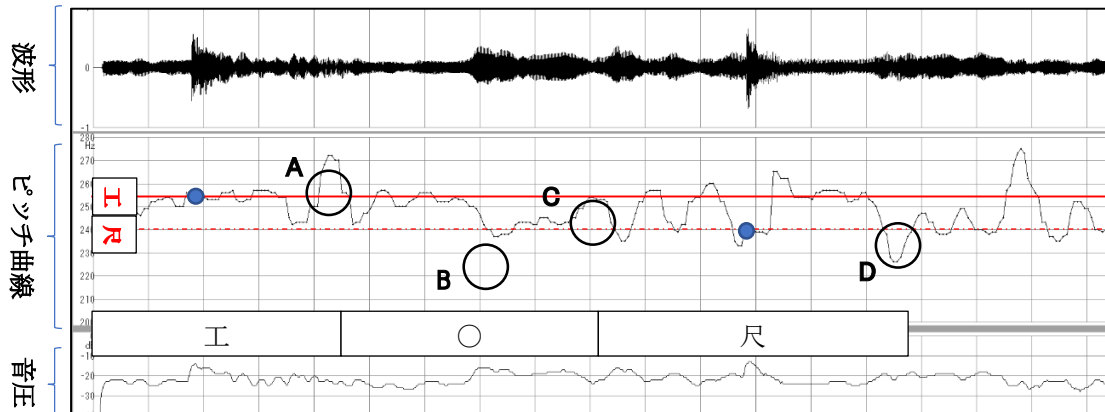


金武良仁【調弦B】 ——— 工：246Hz - - - - 尺：約232Hz

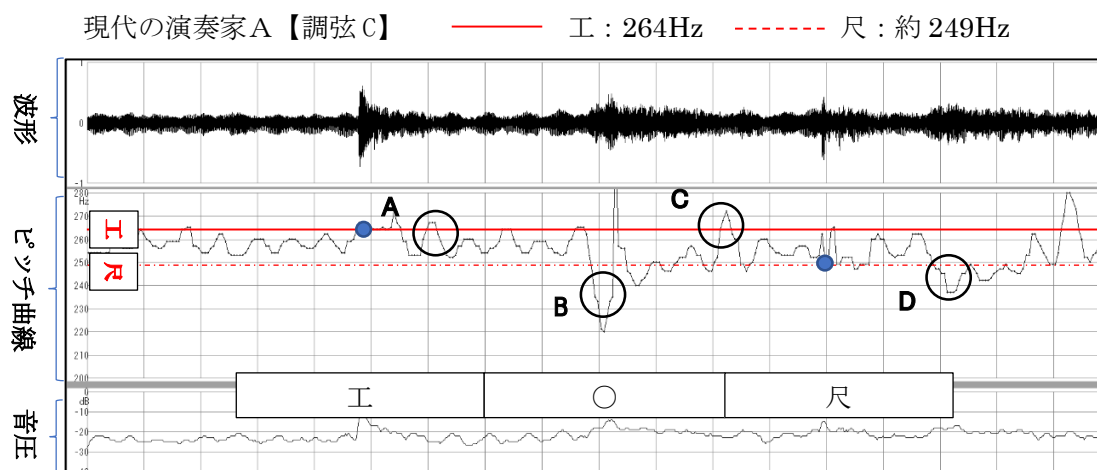


音声分析図 5-56 《コティ節》IV 金武良仁 ※本文：図 5-24 に対応

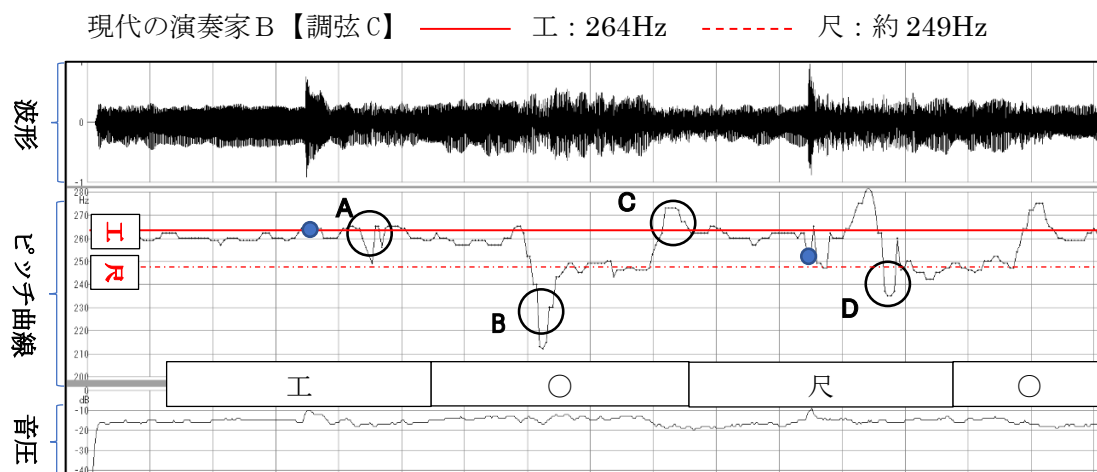
宮里春行【調弦C】 ——— 工：254Hz - - - - 尺：約240Hz



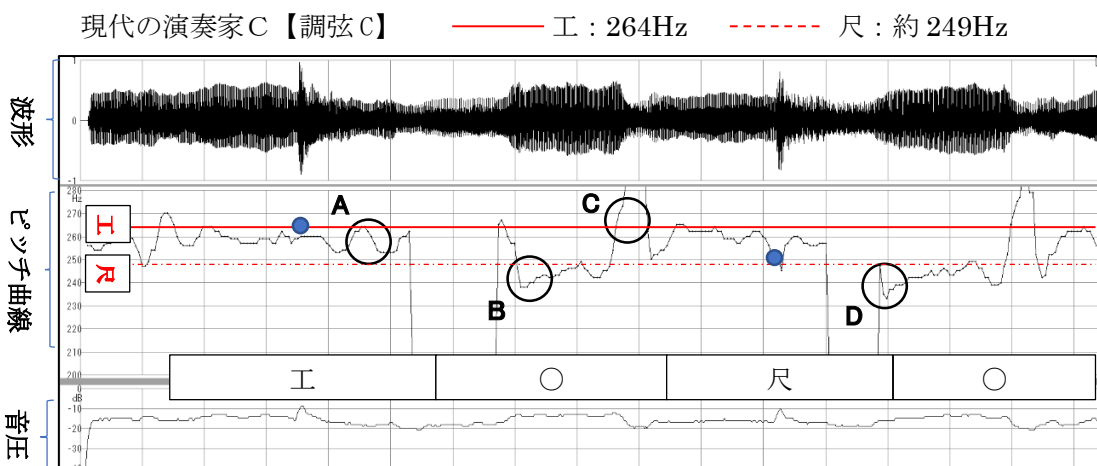
音声分析図 5-57 《コティ節》IV 宮里春行 ※本文：図 5-28 に対応



音声分析図 5-58 《コティ節》IV 演奏家A ※本文：図 5-32 に対応

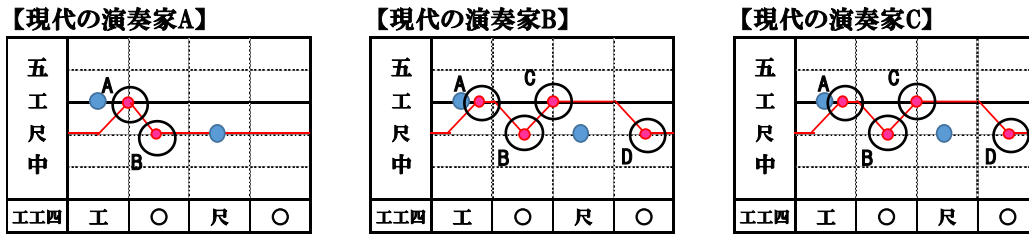
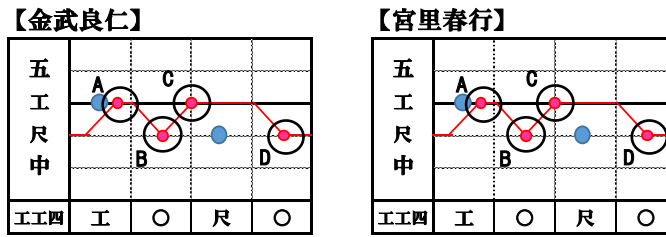


音声分析図 5-59 《コティ節》IV 演奏家B ※本文：図 5-37 に対応

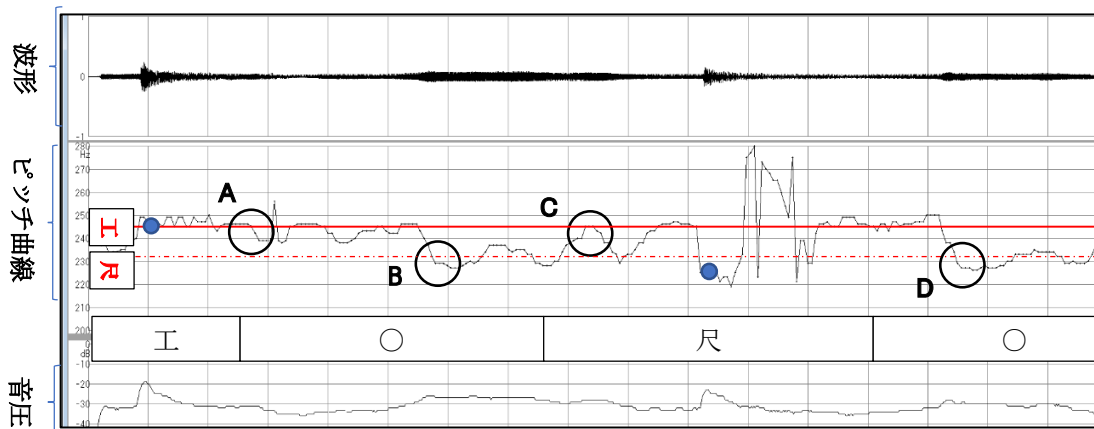


音声分析図 5-60 《コティ節》IV 演奏家C ※本文：図 5-41 に対応

コティ節V 「ハルクリバ」の「クリ」産み字部分

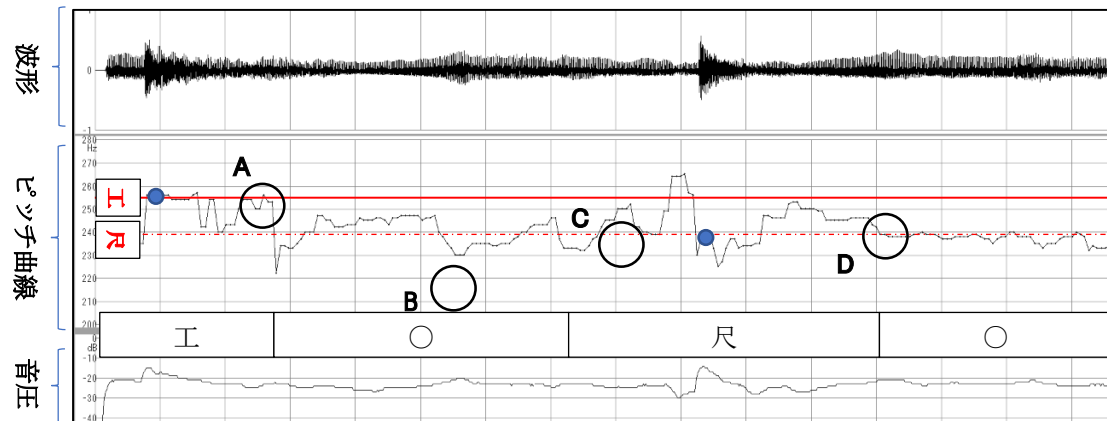


金武良仁【調弦B】 ——— 工：246Hz - - - - 尺：約232Hz

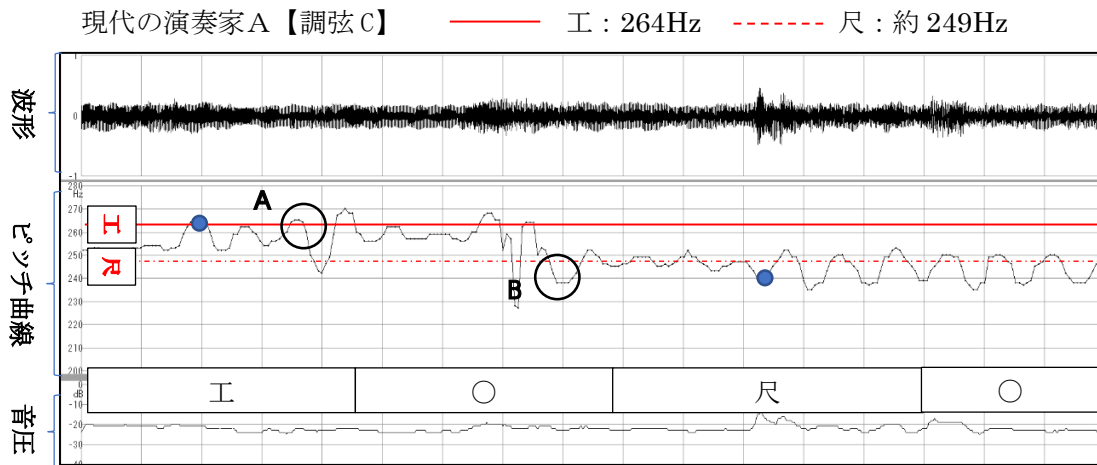


音声分析図 5-61 《コティ節》V 金武良仁

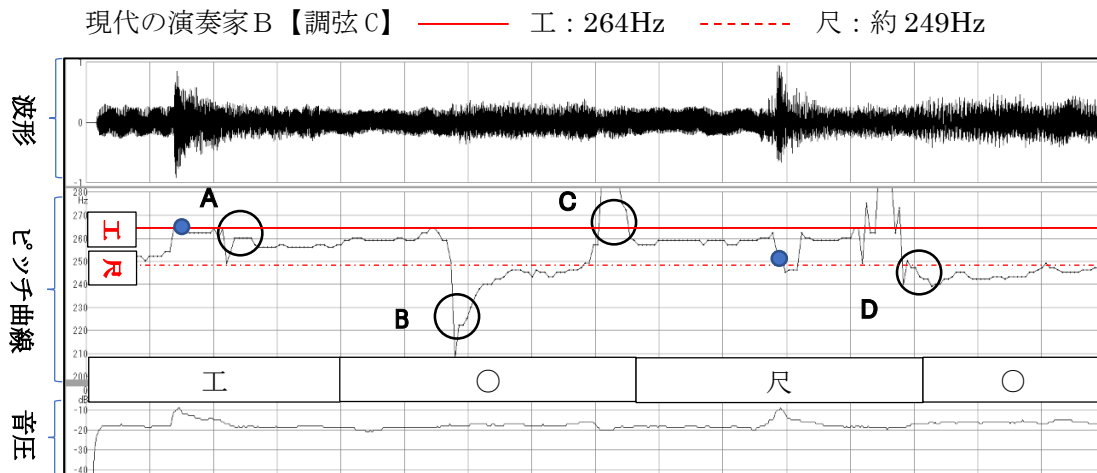
宮里春行【調弦C】 ——— 工：254Hz - - - - 尺：約240Hz



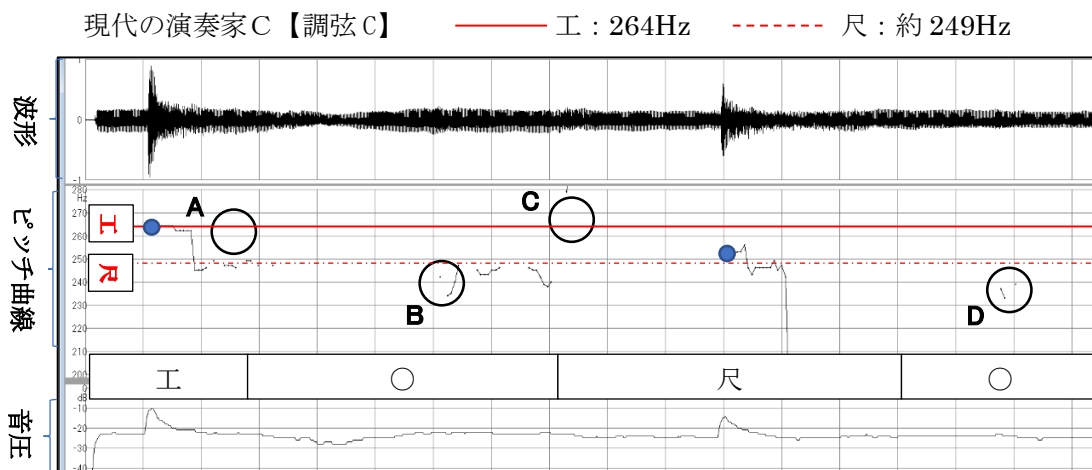
音声分析図 5-62 《コティ節》V 宮里春行



音声分析図 5-63 《コテイ節》V 演奏家A ※本文：図 5-33 に対応

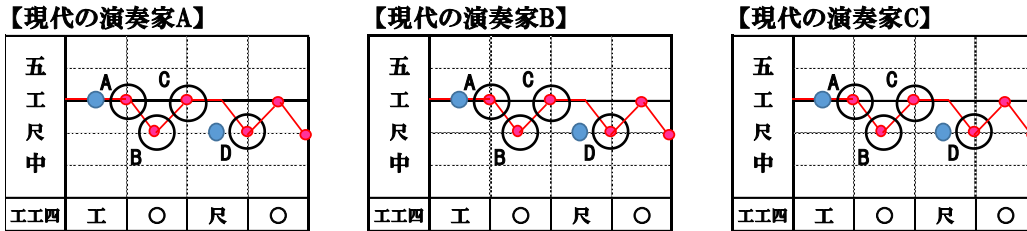
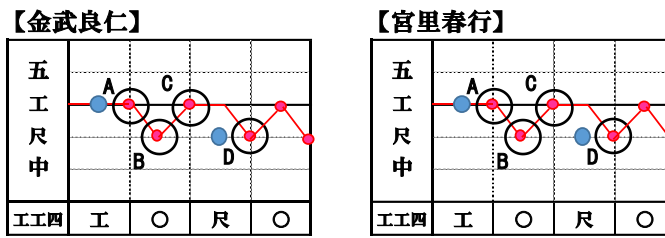


音声分析図 5-64 《コテイ節》V 演奏家B

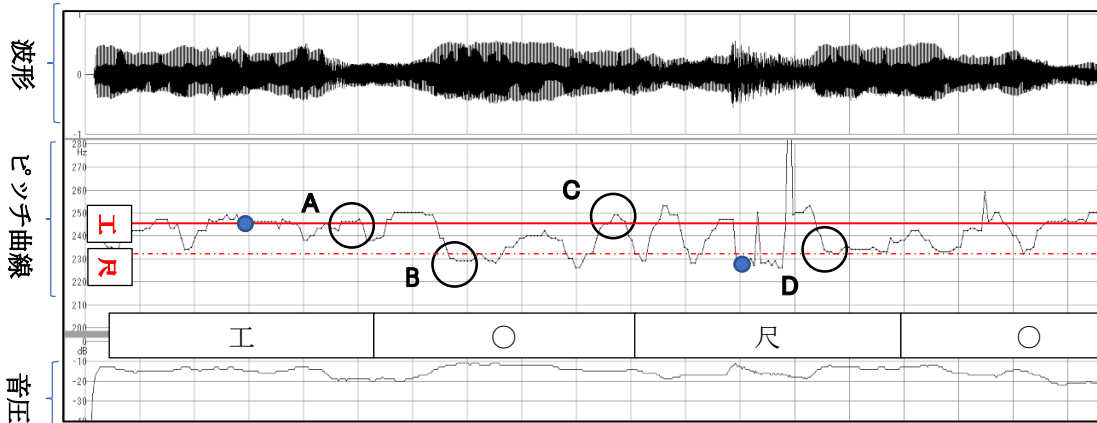


音声分析図 5-65 《コテイ節》V 演奏家C

コテイ節VI 「マサル」の「マ」産み字部分

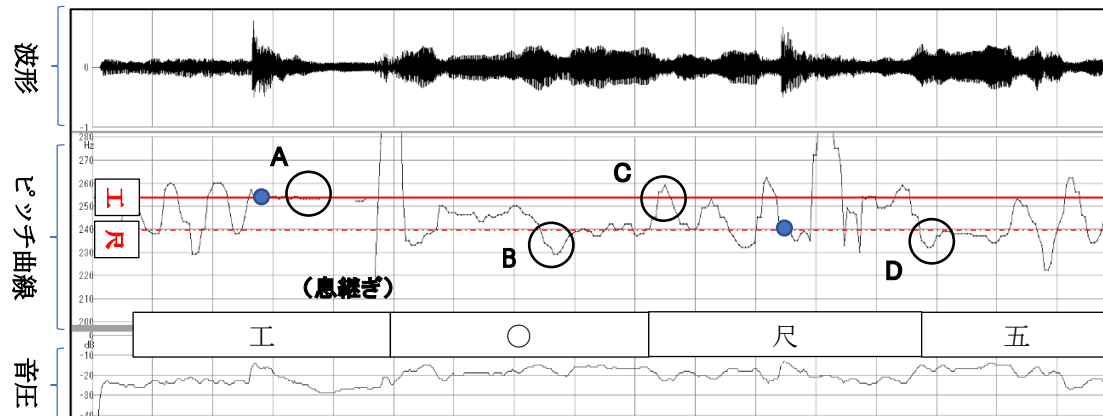


金武良仁【調弦B】 ——— 工：246Hz - - - - 尺：約232Hz

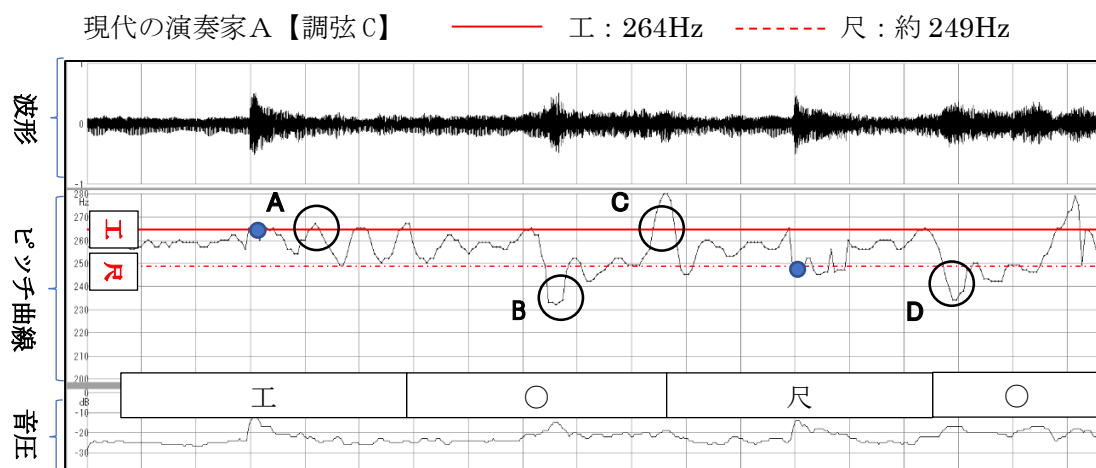


音声分析図 5-66 《コテイ節》VI 金武良仁

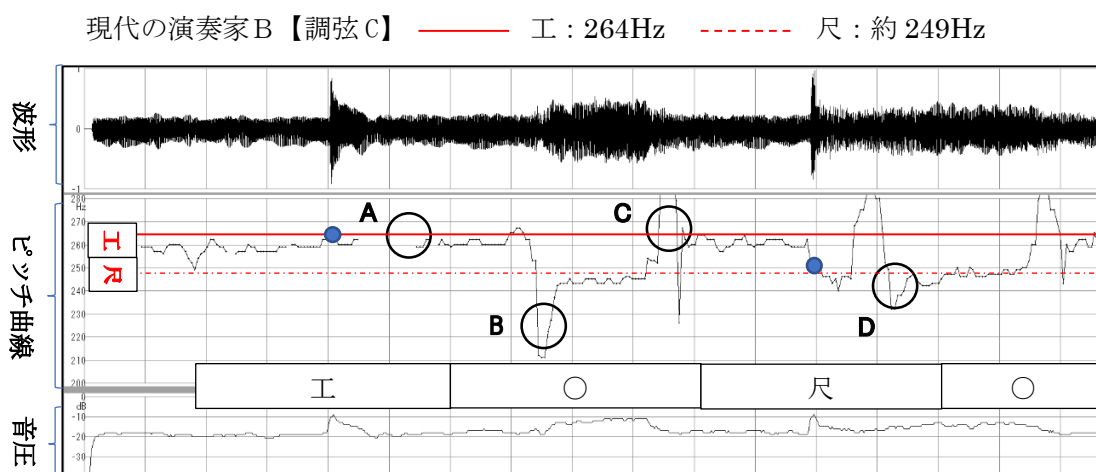
宮里春行【調弦C】 ——— 工：254Hz - - - - 尺：約240Hz



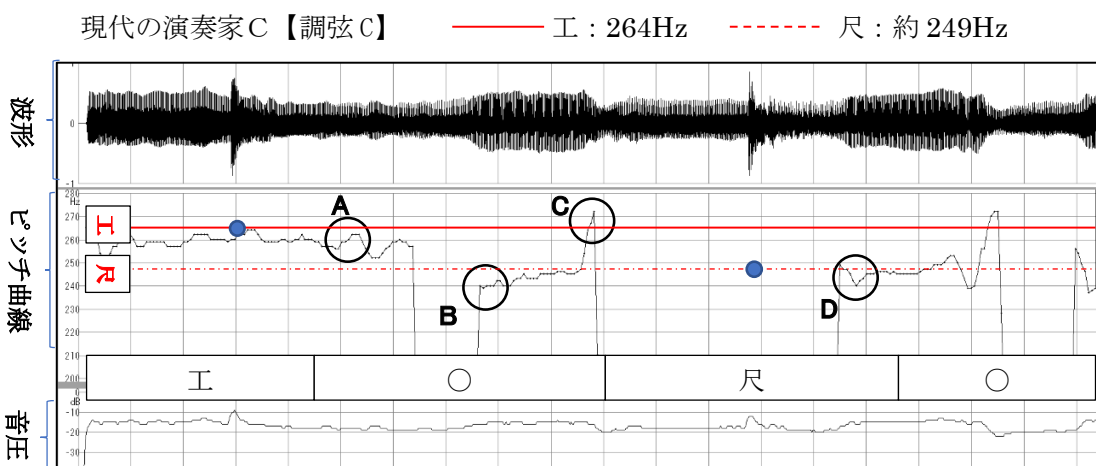
音声分析図 5-67 《コテイ節》VI 宮里春行



音声分析図 5-68 《コテイ節》VI 演奏家A

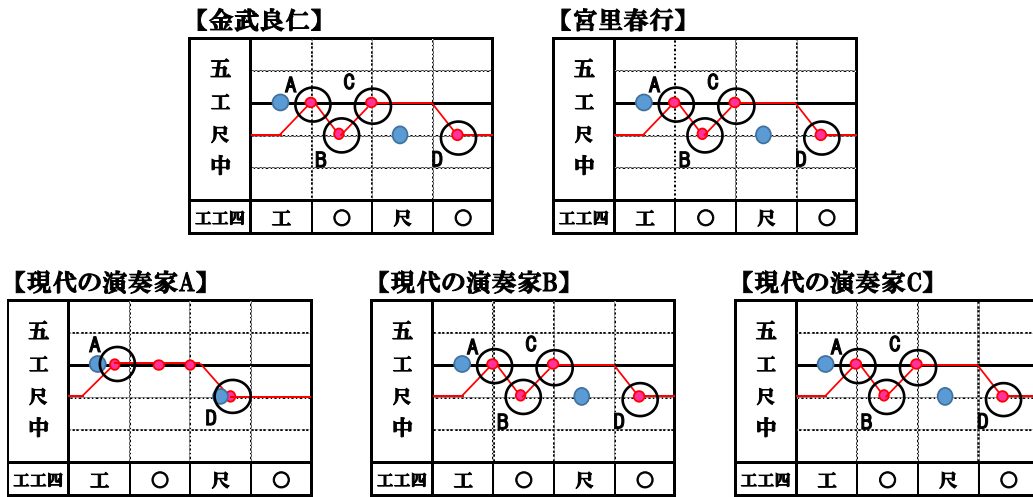


音声分析図 5-69 《コテイ節》VI 演奏家B

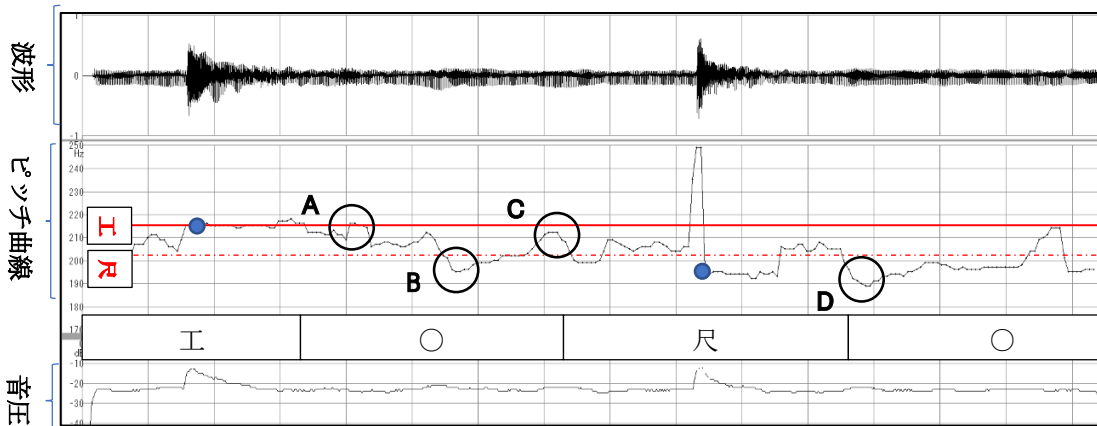


音声分析図 5-70 《コテイ節》VI 演奏家C

早作田節 I 「ナンジャウシナカイ」の「ウ」産み字部分

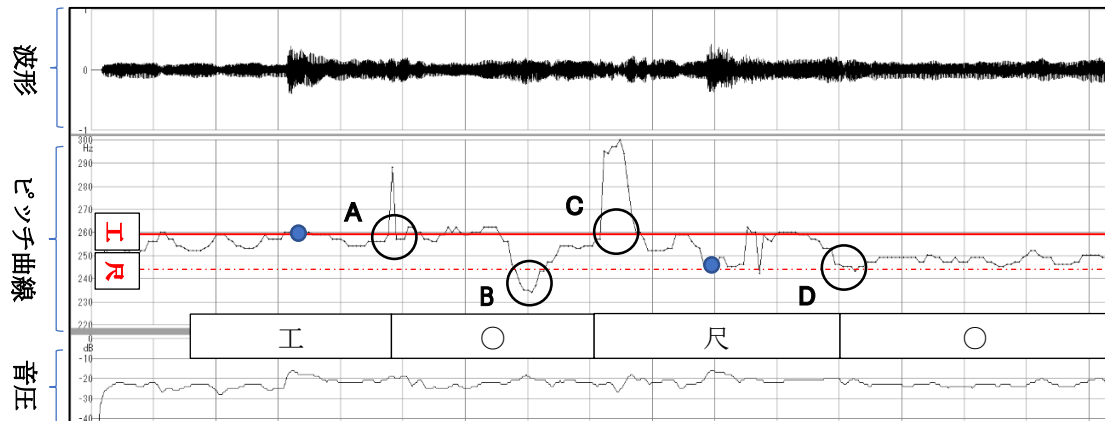


金武良仁【調弦G#】 ——— 工：215Hz - - - - 尺：約203Hz

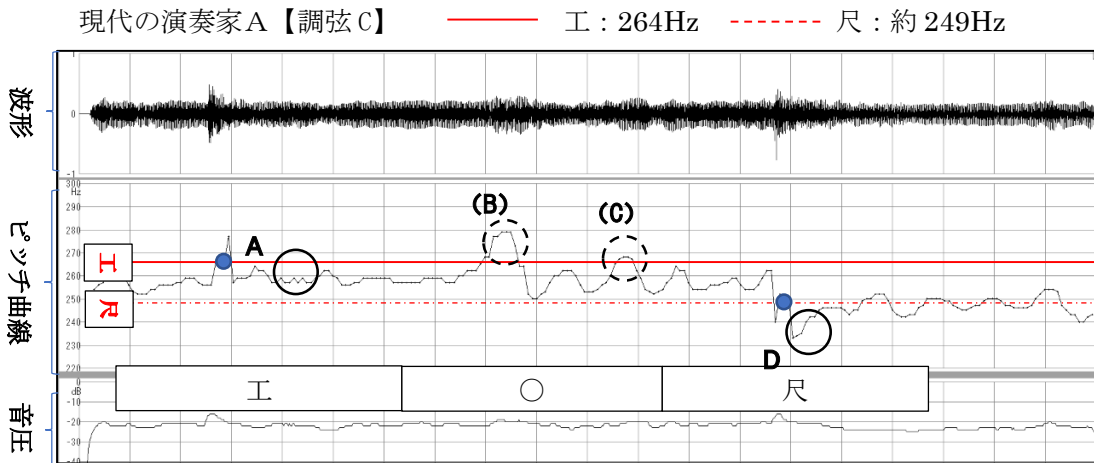


音声分析図 5-71 《早作田節》I 金武良仁 ※本文：図 5-44 に対応

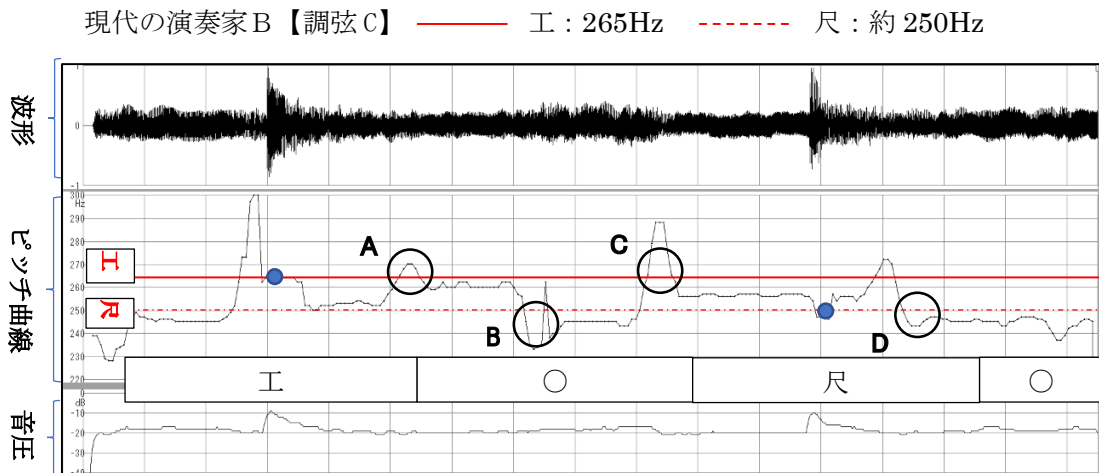
宮里春行【調弦C】 ——— 工：260Hz - - - - 尺：約245Hz



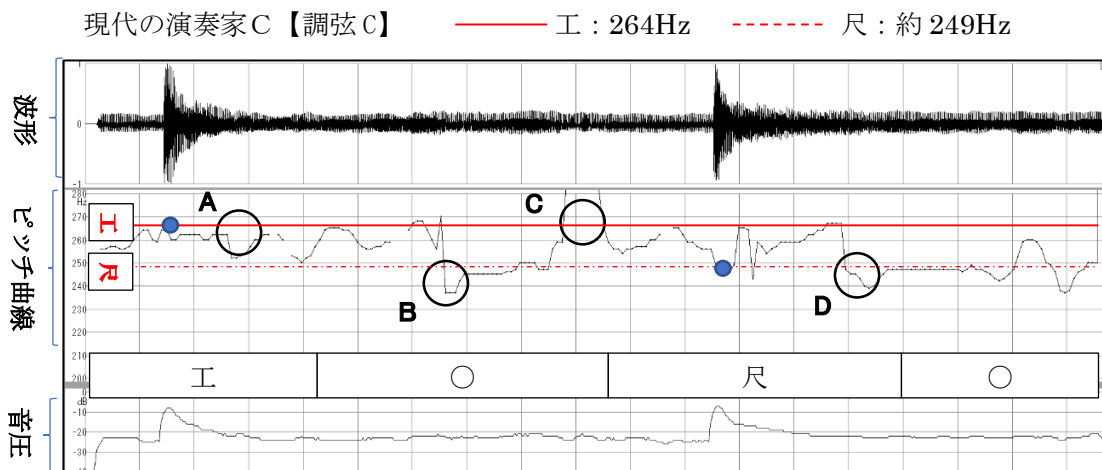
音声分析図 5-72 《早作田節》I 宮里春行 ※本文：図 5-47 に対応



音声分析図 5-73 《早作田節》I 演奏家A ※本文：図 5-48 に対応

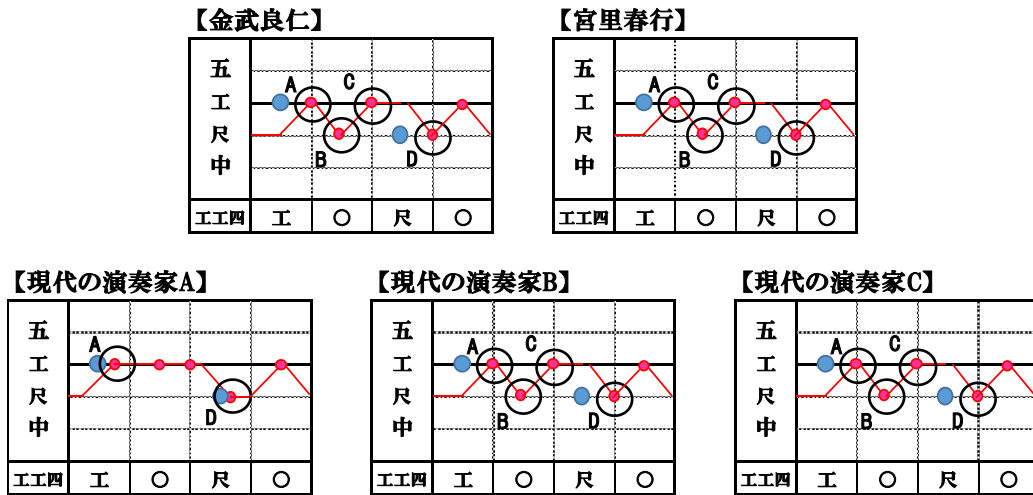


音声分析図 5-74 《早作田節》I 演奏家B ※本文：図 5-50 に対応

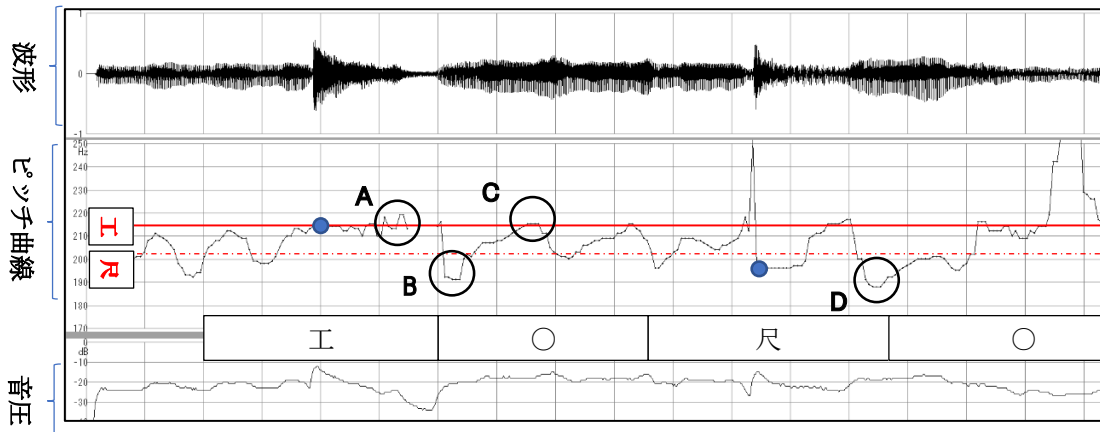


音声分析図 5-75 《早作田節》I 演奏家C ※本文：図 5-51 に対応

早作田節Ⅱ 「ナンジャウシナカイ」の「カ」産み字部分

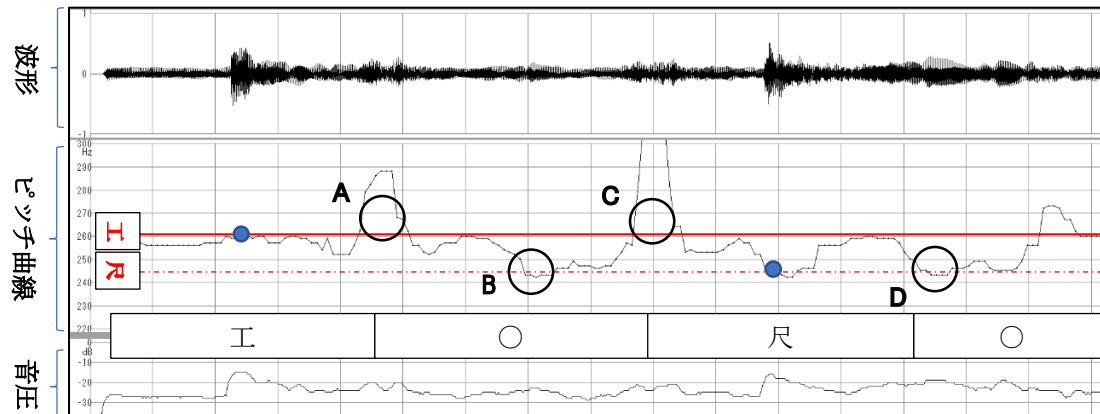


金武良仁【調弦G#】 ———— 工：215Hz - - - - - 尺：約203Hz

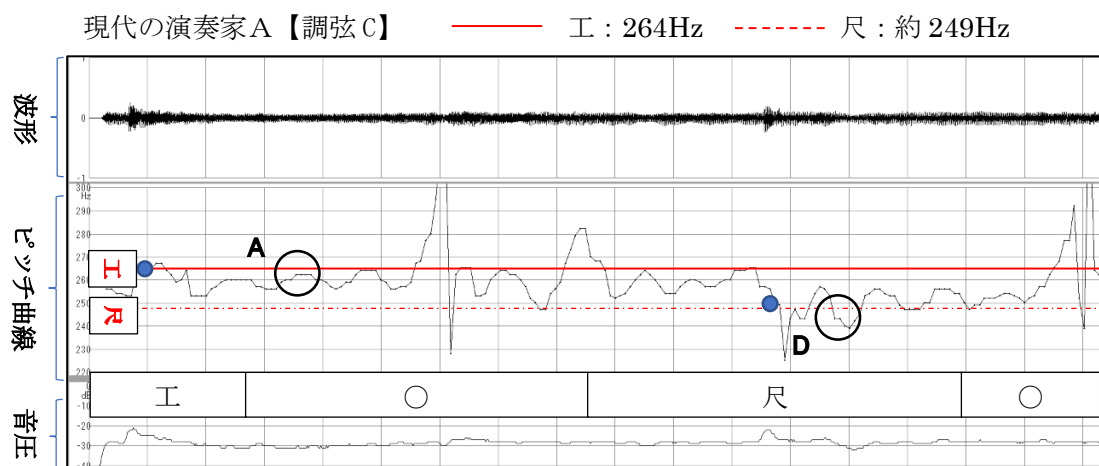


音声分析図 5-76 《早作田節》Ⅱ 金武良仁

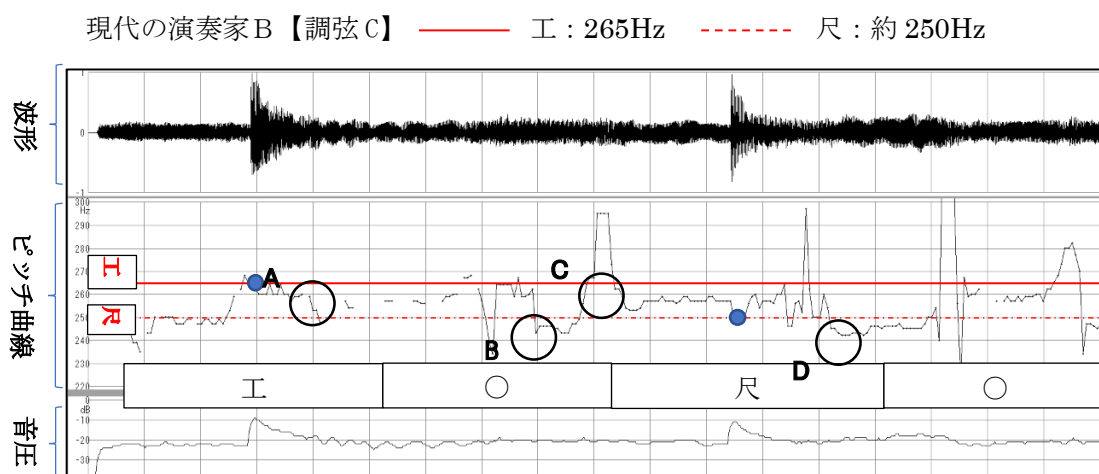
宮里春行【調弦C】 ———— 工：260Hz - - - - - 尺：約245Hz



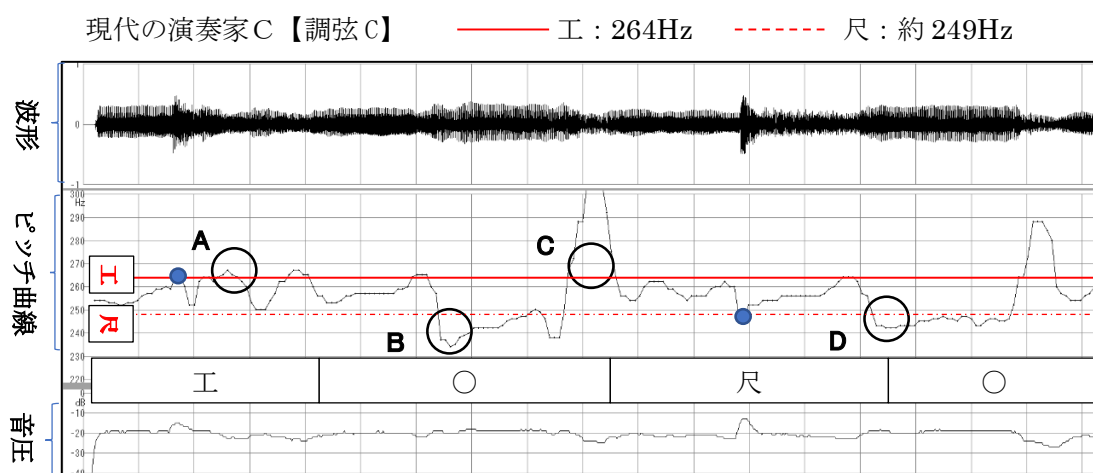
音声分析図 5-77 《早作田節》Ⅱ 宮里春行



音声分析図 5-78 《早作田節》II 演奏家A

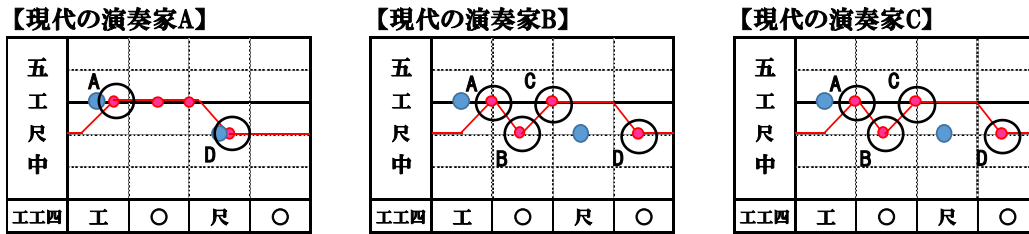
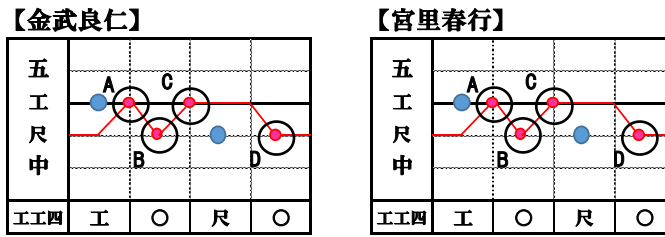


音声分析図 5-79 《早作田節》II 演奏家B

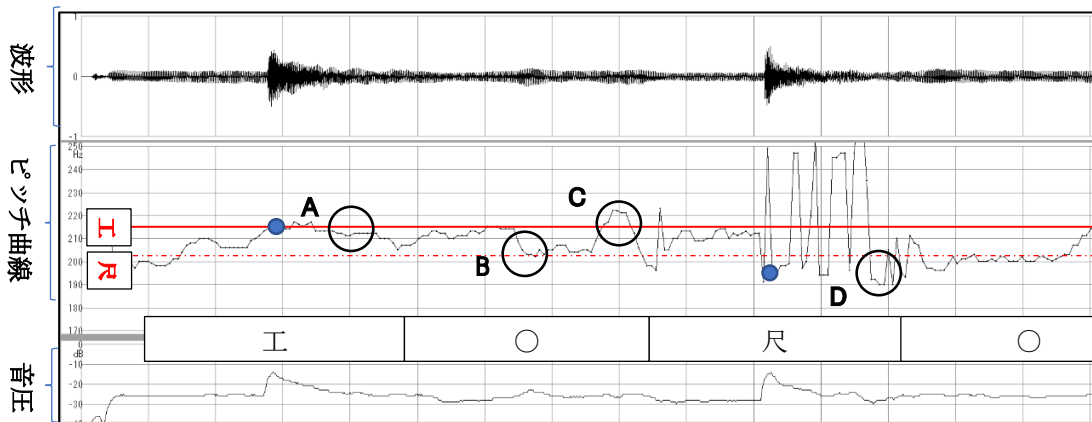


音声分析図 5-80 《早作田節》II 演奏家C

早作田節Ⅲ 「タミシスイリマサル」の「スイ」産み字部分

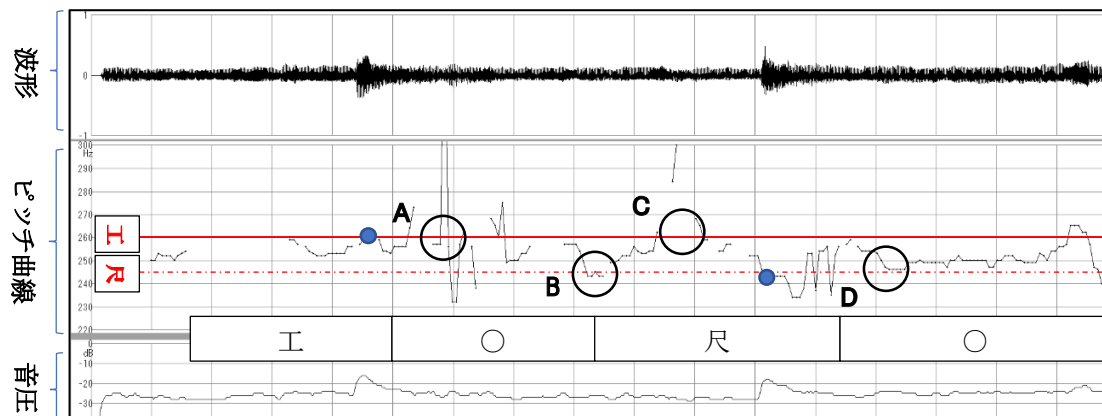


金武良仁【調弦G#】 ——— 工：215Hz - - - - 尺：約203Hz

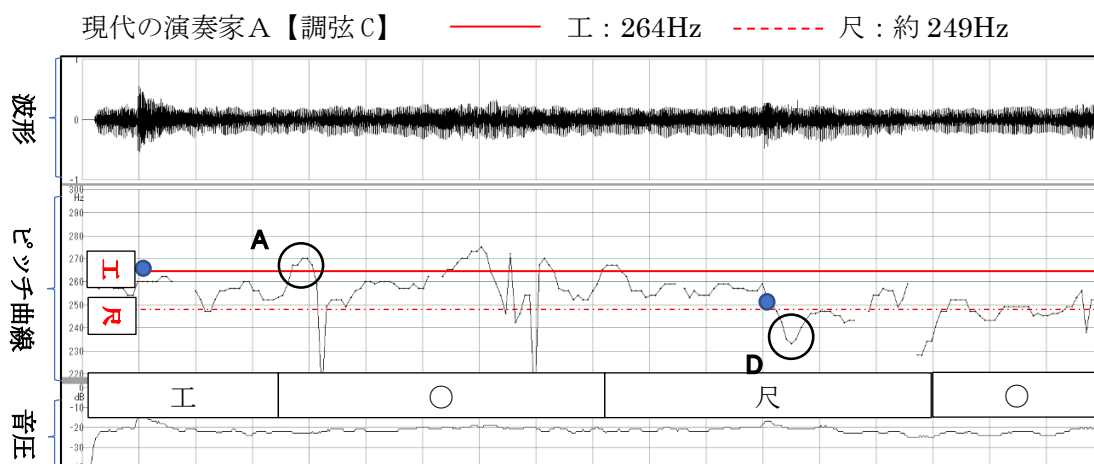


音声分析図 5-81 《早作田節》Ⅲ 金武良仁

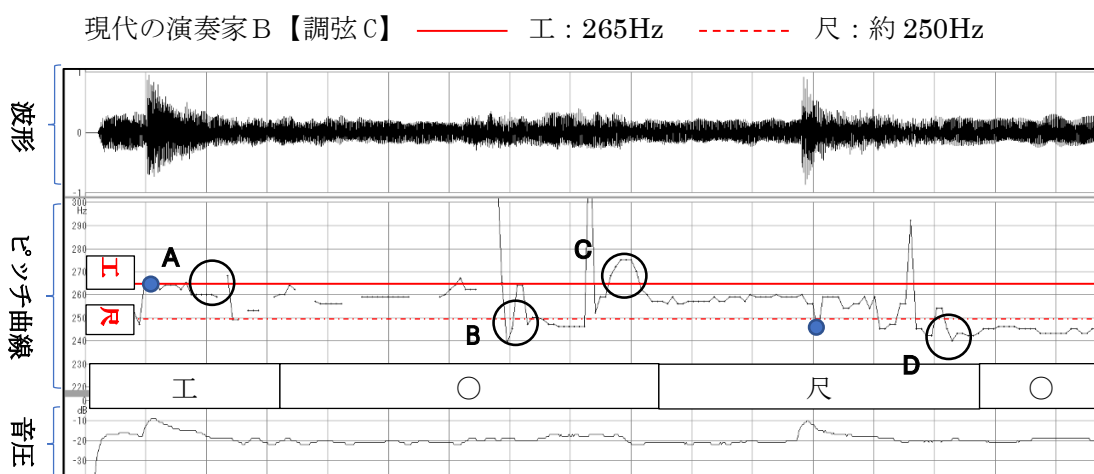
宮里春行【調弦C】 ——— 工：260Hz - - - - 尺：約245Hz



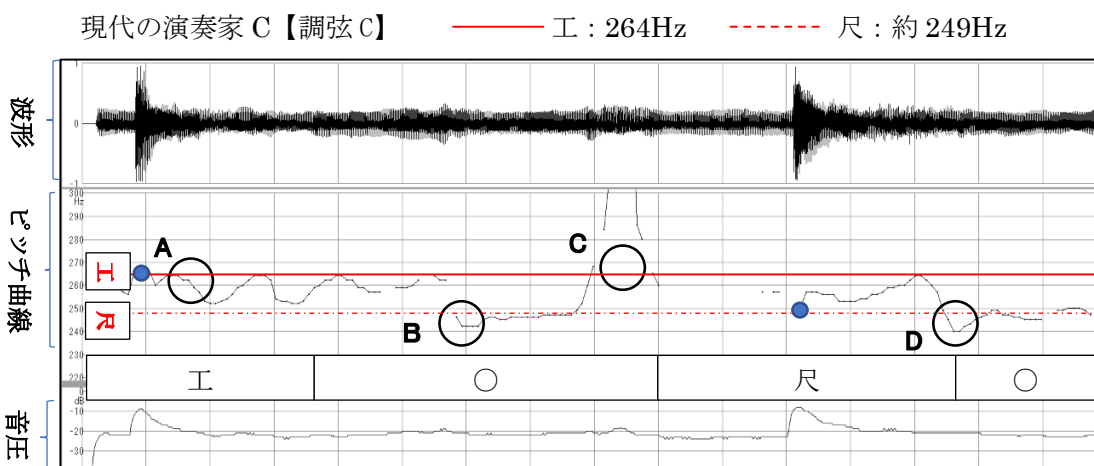
音声分析図 5-82 《早作田節》Ⅲ 宮里春行



音声分析図 5-83 《早作田節》Ⅲ 演奏家A

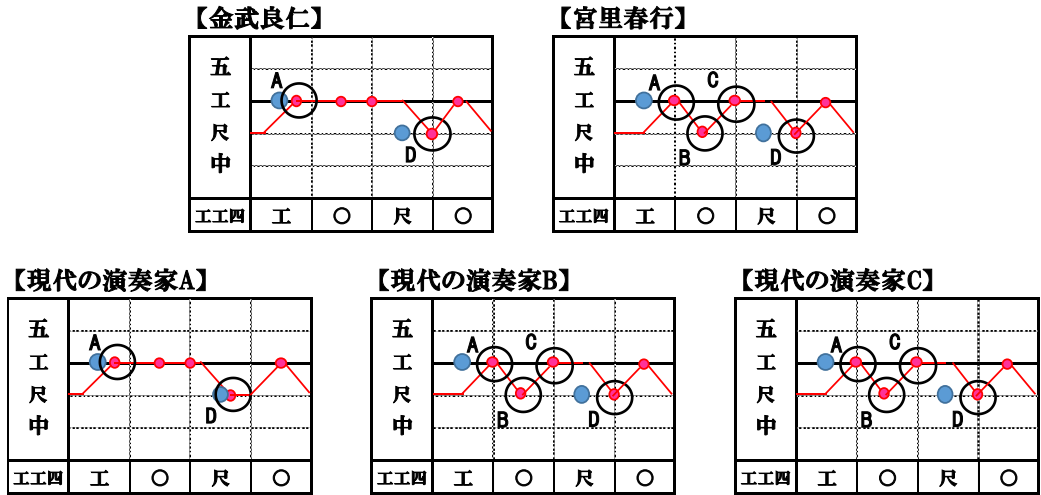


音声分析図 5-84 《早作田節》Ⅲ 演奏家B

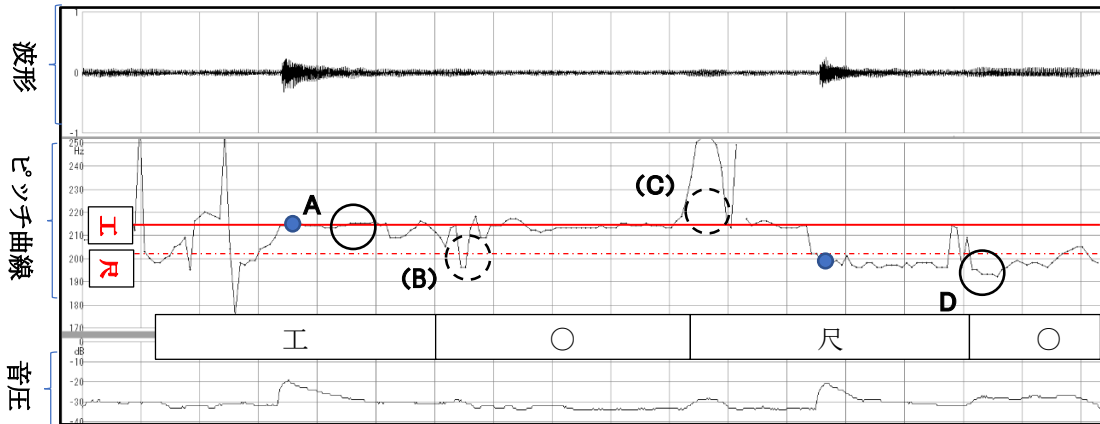


音声分析図 5-85 《早作田節》Ⅲ 演奏家C

早作田節IV 「タミシスィリマサル」の「リ」産み字部分

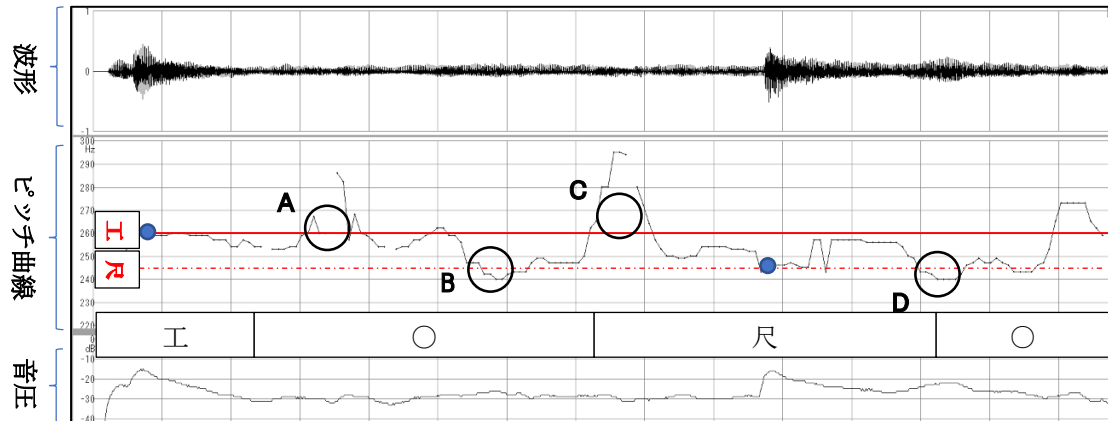


金武良仁【調弦G#】 ——— 工：215Hz - - - - 尺：約203Hz

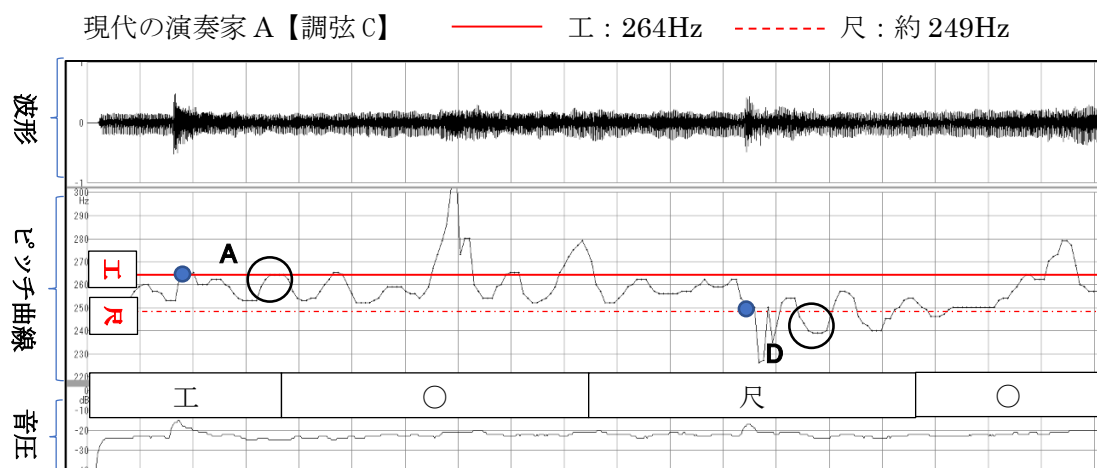


音声分析図 5-86 《早作田節》IV 金武良仁 ※本文：図 5-45 に対応

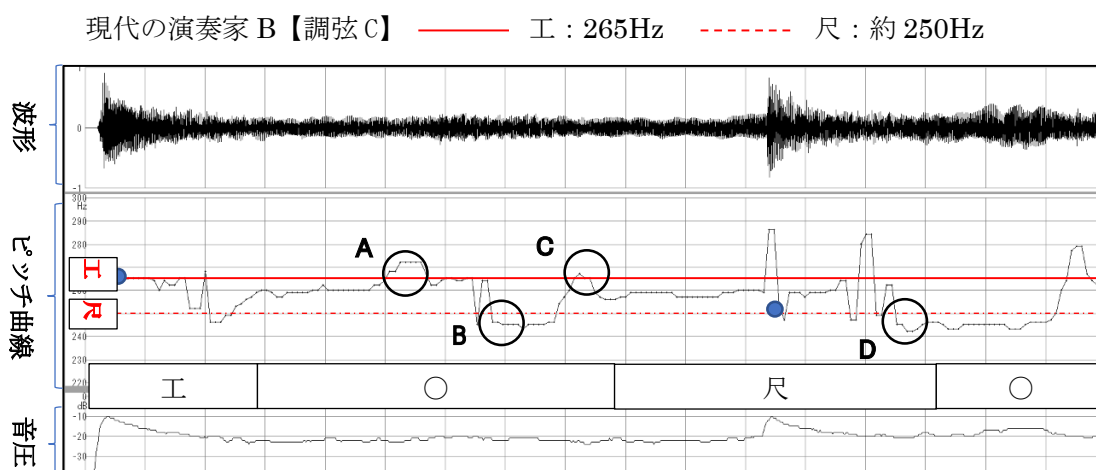
宮里春行【調弦C】 ——— 工：260Hz - - - - 尺：約245Hz



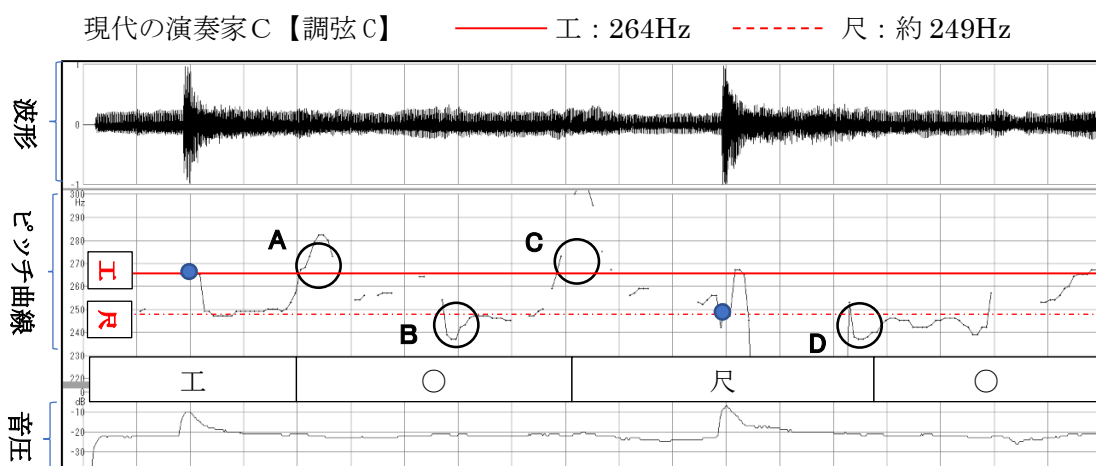
音声分析図 5-87 《早作田節》IV 宮里春行



音声分析図 5-88 《早作田節》IV 演奏家 A

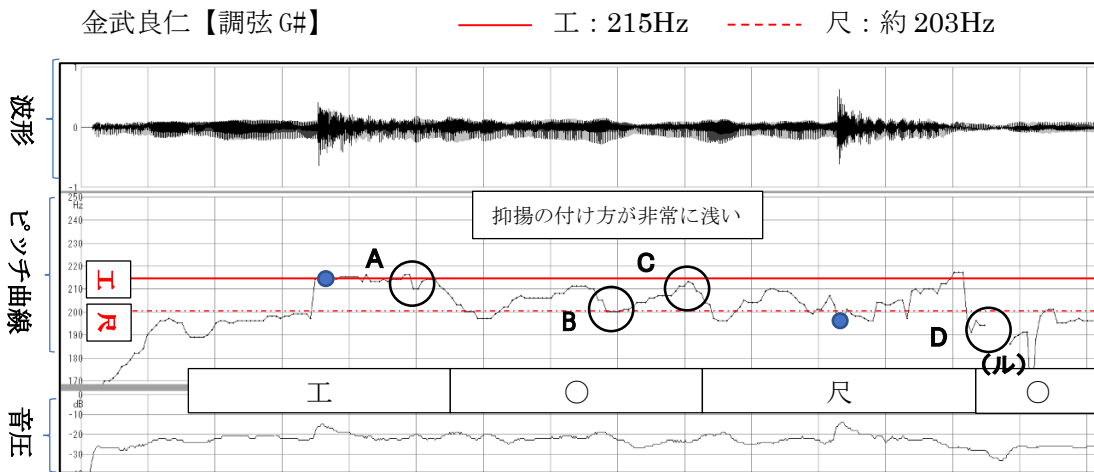
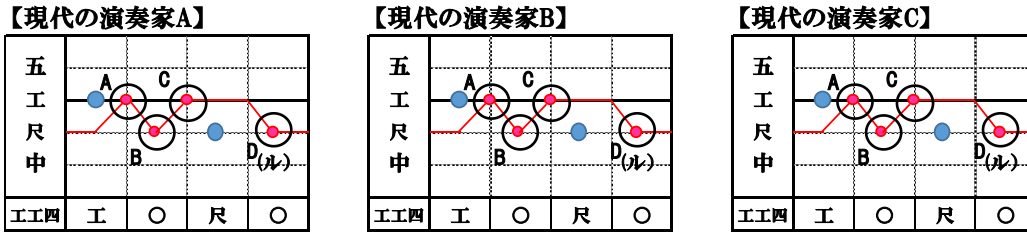
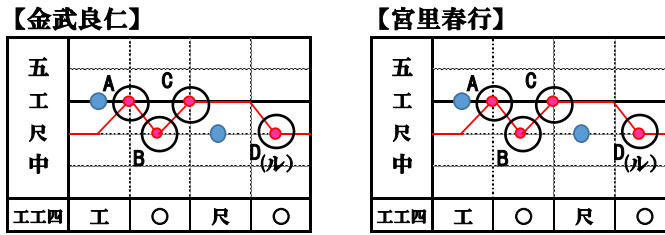


音声分析図 5-89 《早作田節》IV 演奏家 B

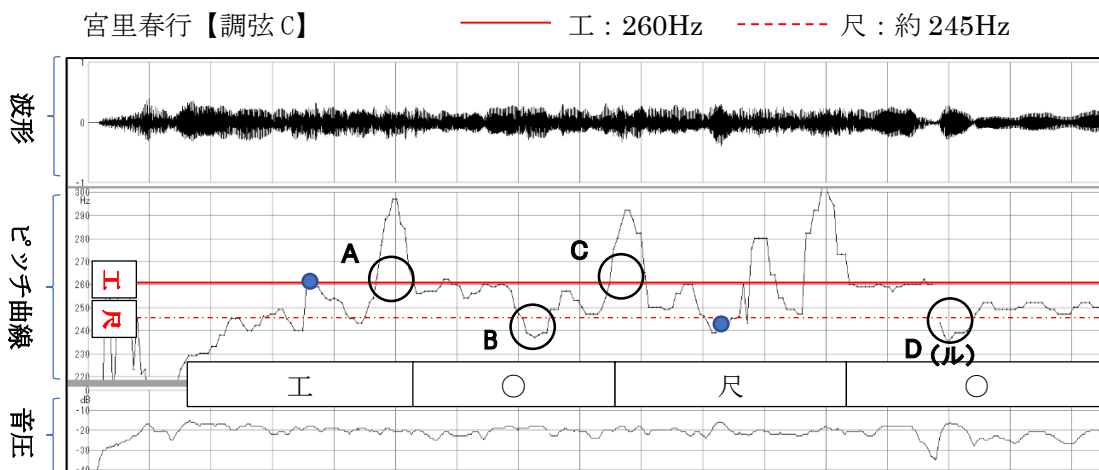


音声分析図 5-90 《早作田節》IV 演奏家 C

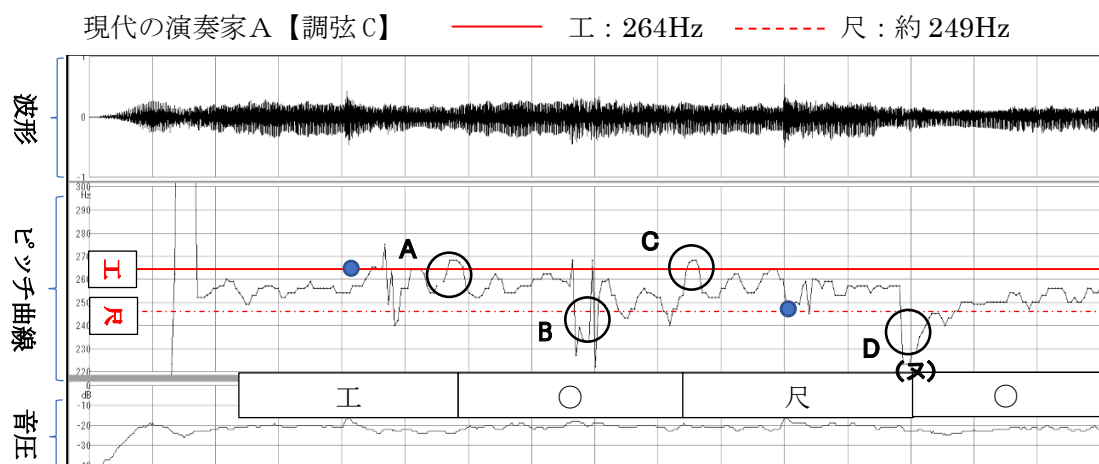
早作田節V 「マサル」の「ル」部分



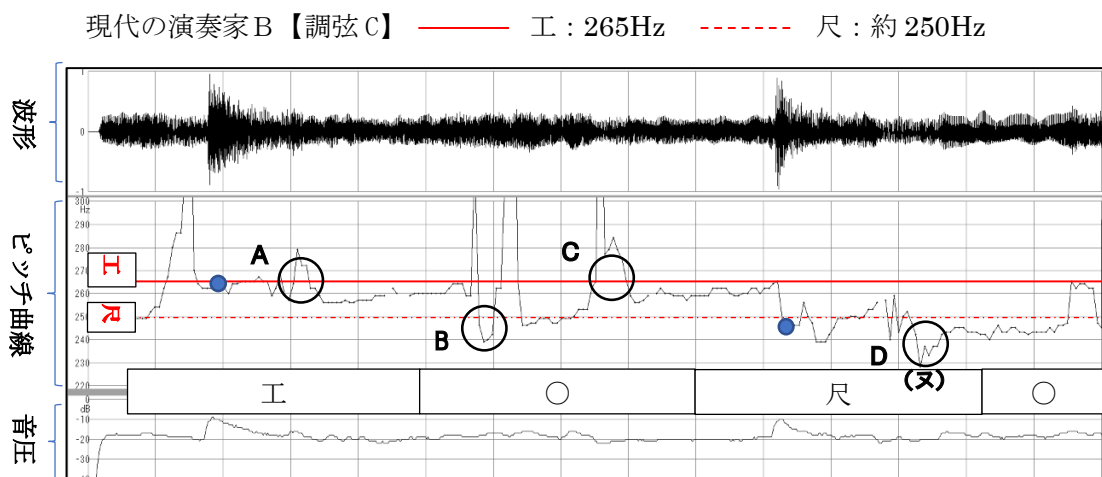
音声分析図 5-91 《早作田節》V 金武良仁



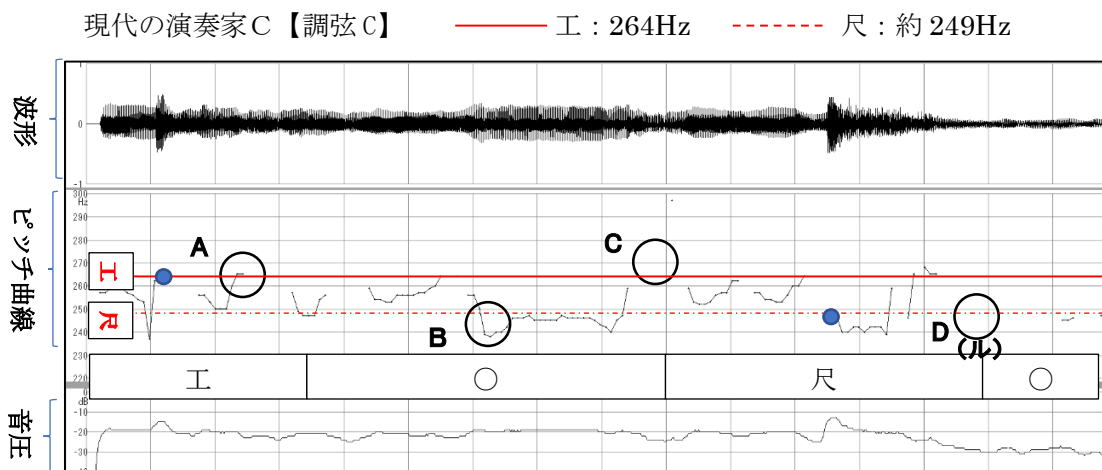
音声分析図 5-92 《早作田節》V 宮里春行



音声分析図 5-93 《早作田節》V 演奏家A ※本文:図 5-49 に対応



音声分析図 5-94 《早作田節》V 演奏家B



音声分析図 5-95 《早作田節》V 演奏家C

大湾清之氏 聞き取り調査記録

調査日 2018年12月20日(木)

【大湾清之氏 聞き取り調査記録】 実施日 2018年12月20日(木)

話し手：大湾清之氏 (O)

聞き手：和田信一 (W)

①研究のきっかけ、いつから始めたのか

W：研究のきっかけは何だったのですか？

O：研究のきっかけというのは自分自身が迷い始めたからよ。というのは、宮里先生が元気な時も、宮里先生が『琉球音楽考』で研究しているのに刺激を受けて、資料を貰ったりして。資料を貰ったんだけど、その意味が分からないから、読みもしないし、ほったらかしていたのよ。そしてその頃、たとえば先輩方と手合わせしたりするでしょ？そうしたら自分のおかしい所を指摘された時に、また先生に聞いて確かめたりすると、別におかしくないと言われる。またそれを先輩方に言うと今度は「そうだけど若い頃はこうだったよ」という言い方をされたわけね。

W：安富祖流の中でも歌い方が違うことに悩み始めたわけですか？

O：安富祖流というより自分がさ。自分の歌を先輩に指摘されて。自分は先生から教わった通り歌っているつもりでも、違いが出てきたりしてね。

W：同じ先生の弟子同士の中で違いが出てきたと

O：もちろんもちろん。兄弟子たちさ。でまた自分も真面目にやっているつもりだったから。それで先生に確かめたら「それでいい」と言われたりして。まあ自分のプライドもあったと思うんだけど。先輩方にいちいち「これでいいと言われた」とかね。黙って付いて行ければよかったのにさ。そしたら今度は「若い頃はそうじゃなかった」とか言われたり。「自分たちは若い頃こんなふうに習ったんだ」と言われたりしたわけよね。そうすると、宮里先生の歌い方が変わってきたという事になるわけでしょ？そう言われたら資料が無いし、確かめようがないじゃない。先生からそれでいいと言われてるんだけど、先生そのものが若い頃はそうじゃなかったと言われたら確かめようがないしね。それで「これでいいのかな」と思い始めたわけよ。

それでこれを解決する、自分が納得できる方法はないかと思ってね。とりあえず、工工四というのはどういう風に生まれてきたか、いつ頃書かれたか、これに規則性みたいなものがあるのかどうかというのを調べようと持ったわけね。自分が納得するためにね。原点に戻って色々確かめてみようと思ったのがきっかけだな。

ところがその頃にはもう宮里先生が亡くなられてしまっさ。自分が色々解ってきてか

ら先生から話を聞けたらよかったんだけど。自分が研究を始めた頃には先生は亡くなってしまっていて。だからそれからは増々研究しなくちゃという思いも強くなってね。早く解決したいというのもある。かなり集中的にやったのよ。その5, 6年くらい…10年くらいかな。

W: これはいくつくらい、何年くらいのことですか？

O: 芸大の琉球芸能専攻が始まった頃には、もう色々わかっていたなあ。それで先生方と議論するのが楽しみだと思っていたのに、出来なくてさあ。でガッカリしたのを覚えているよ。この紀要を出した時にはもう5年以上経っているので…これを最初書いた時は95年でしょ。だから1990年頃からやっていたかもしれないな。

W: 何歳頃かわかりますか？

O: 90年というところ…45,6歳か。ちょっと待てよ…(手元の資料を見て日付が書いてないか確認)

あ、書いてあるな。94年8月2日と書いてあるな。下巻。資料を書き終えてから、それから考えているからね。

要するに、『屋嘉比工工四』と『知念工工四と言われているもの』と、『安富祖流の工工四』を全部並べて、違う所は無いかチェックしていったのよ。とにかくこういう資料を作る所から始めたわけ。で違う所を、なぜこれが違うかというのをね、原因を探っていったわけ。それから歌持ちが変えられたのは何故変わったのかを考えたりしてね。苦しかったのを覚えているよ。孤独だし、こんな物やって何になるかと思ったり。歌い出しの原則でもさ、本当にあるのかどうか、だんだん分からなくなってきた、無いんじゃないかと思いはじめたり。

W: 最初は工工四の変わってきた所を調べたわけですね

O: そう。工工四の変遷をまず調べるところから。その変わった所から何か分かるんじゃないかと思ってね。とにかく工工四を並べて。(この後はしばらく手元の資料を見ながら) あ、93年8月開始と書いてあるよ。だから、この資料を作るのを93年の8月から始めた訳だ。この《伊集早作田》なんかは屋嘉比工工四からかなり変わっているという意味なんだろうな。

W: 屋嘉比・知念・野村・安富祖の4つを比べたわけですね

O: そう。だけど本当は知念は必要なかったわけさ。野村と同じだから。

W: 野村というのは「欽定工工四」ですか？

O: そうそうそう。だけど知念(野村?)というのもただ、知念と言われているものを縦に話だけだからね。調べた結果を全部こう…コメントが書いてあって…。そこから何かを探ろうとしたわけよね。

W：これがあつたから知念と野村が同じだと分かったのですね

O：そうそうそう。分かったし、また知念工工四でもないという事も分かったわけ。知念工工四というものは存在しないという事が分かった。こういう結果を踏まえて色々…。

W：1993年8月からというのは研究を始めたというよりも、この資料作りを始めたという事ですか？感覚的には90年頃からやっていたと

O：そうだと思うよ。この資料を作ったうえで、考え始めたのがこの時だったんだと。

W：ここまでになるにはある程度研究していないと書けないですよ

O：そうそう。これ（「93年8月」の記載）っていうのは、要するにこういう事（方眼用紙に工工四を書き写して調べる）を書き始めたということだと思うよ。

あぁ、これが95年だからな。これを書くまでに5年はかかっているから。だから94年というのは、工工四の比較表を書いた頃から分かり始めたところをまとめたところなのよ。そしてこれはテーマをひとつずつ絞っていったり考えてみようと思ったときに、ちょうど読谷の資料館から話が来たものだから、1年に1本ずつテーマを決めて整理しようと思ったわけ。だから毎年必ず1本は書くようにしたわけ。これは自分に義務付けてさ。

W：「基礎資料に関する研究」とはどういったものですか？

O：これは工工四の変遷のようなことだな。工工四の基礎資料というのは工工四そのものだから。工工四を比較してどこが違うかというようなことを。だからこれが第1章なんだよ。表層の（『琉球古典音楽の表層』）。

W：なるほど。読谷資料館の紀要に載せた論文が本になったのですね。

②金武良仁について 宮里先生の話

W：金武良仁は首里の士族としてのプライドがあつたと聞きました

O：宮里先生の話では、いつも教えていたのは医者や弁護士、校長先生などで、学問のある人にしか教えなかったものだから、学問のない人たちには教えないという。直接訪ねて来て弟子入りしたいと言ったら、「これはお前たちがやる物じゃない、聴くものだ。聴いておきなさい」と言って弟子にしなかったというからね。だから（安富祖流が）広がらなかったという話の裏付けで。

そしてハワイまで指導しに行ったはずだけど、指導しなかったかどうかは分からんが、「あの時に金武先生が教えていれば今頃は全部安富祖流だったのに」という話もしていたから。結局教えなかったんじゃないのかな。そうじゃなかったら安富祖流がないというのはおかしいよ。わざわざ指導するために行っているんだから。だからハワイと琉球音楽との

繋がりというのは、元々安富祖流だったのよ。金武先生が最初に行ったんだけど、その後続がなくて。今の安富祖流の人がやるまではほとんど野村流だった。

③『琉球音楽考』を知ったきっかけ

W：『琉球音楽考』の存在を知ったのは宮里春行先生が研究していたからですか？

O：そうそうそう。先生、これは何ですか？と聞いたら、「これは『琉球音楽考』という本から写したんだ」と言っていた。

それを見る前に、先生が簡条書きで「〇〇吟」とか書いてあるのを見たものだから。それを見た時に「これは何ですか？」と聞いたのよ。それで「これに安富祖流の歌い方が書いてあるんだ」と言うから、「それは古堅先生から教わったのですか？」と聞いたら「いや。古堅先生からは教わらなかったから、富原先生の本を読んで自分で研究しているんだ」と言っていた。だから、宮里先生に古堅先生は理論的な話はしなかったみたい。

宮里先生も何か引っかかるものがあったって、そういうことをやり始めたんじゃないかな。というのは、金武良仁のレコードはある訳だからね。それと、自分がやっている古堅盛保から教わった歌と違う所があるから。それが引っかかかっていてそういうものを研究すべきだと思ったんじゃないかな。それを整理しようとしたんじゃないかな。僕が研究のきっかけになったのと同じように。というのは、その後工工四を直している跡があるからね。

今の工工四には宮里先生が直した所があるのよ。例えば打音を取るとかさ。《作田節》の「アブシマクラ」の所さ。打音だった所を先生は打音を薄くして丸で囲んであるさ。要するにこれは打音が入ると歌い方が違うと、意味が違うということに気が付いたんじゃないの。だから、そういうのを分かってから「凄いな」と思ったよ。

それと《首里節》のいわゆる「開音打音」の打音の場所を真ん中に持ってきてあるところね。僕はあれは意味が分かってから感動したよ。だけど論文を書く時にはまだそこまでいってなくて、本を書いた段階ではこれを批判しているんだよ。宮里先生が直したものを、「こういう事をすべきではない。それはそれで工工四の書き方なんだから」と言って批判したのよ。

また《仲順節》の、これは宮里先生とは関係ないけど。安富祖流の工工四では、〔合〕であるべき所が〔老〕になっていると。野村流のものは〔合〕だけど、工工四のルールからすると、〔合〕を持ってくるべきだと。その絃の音を取る訳だからという風に思っていて。それで野村流の物の方が正解だと書いたんだけど。それも後で意味が分かってさ。〔老〕を弾かないと動くことが出来ないから、最初からここに〔老〕を持って来たんだと。これもまた本を出した後に分かったのよ。これも感動したよ。凄いなと思ってさ。それで益々、工工四の意味というのを大事にするようになったのよ。これは相当深い意味があるなと思ってね。熟成されていると。熟成された楽譜だということを確信できるようになったのよ。

④金武良仁の歌が安富祖流の規範となり得ると考え始めたきっかけ

W：金武良仁の歌が安富祖流の規範となり得ると考え始めたきっかけは？

O：そもそも僕は、野村流・安富祖流というのもおかしいと思って研究を始めたからね。もともと同じな訳だからね。だからその原点の原点というかね、そこをまず知りたかったのよ。今は野村流・安富祖流という風に分かれているからそれはどうしようもない事なんだけれども、とにかく元々はどうだったかという事が知りたかったのよね。そこから出発してみようと思って。それで色々、『琉球音楽考』のさ、書いてある意味も理解出来るようになって、だからある程度研究が進んだ頃にね、『琉球音楽考』に書いてあることは分かったけれども、何と言っているかは分かってきたのよ。

何と言っているかは分かったんだけど、そうと決まっている訳じゃないでしょうと思ったのよ。だから『琉球音楽考』に書かれていることそのものを疑い出したというかね。そうは言いきれないでしょうと思ったものだから。これでまた壁にぶち当たって悩んで。意味が分かったは良いけど、果たしてそうと言えるかという所でまた躓いてしまっただけ。

ところがある日よ、本当にこれはもうフッと思い付いたんだけど、「そういえば金武良仁のレコードを聴いた時にとってもガッカリした覚えがあるなあ」と思ってさ。『琉球音楽考』に書いてあることの意味は分かっても、実際に自分らが歌っているものを考えるとそうは言えないわけだからね。それで金武良仁のレコードをもういっぺん引っ張り出してきて、聴いたら、そこでまた感動したのよ。「そうか。そうだったのか」と思ってね。

『琉球音楽考』に書いてある事と、金武良仁の歌っている歌が対応していることが、ほとんど確認できるというかな。そこから自信をもって研究を。まあ研究はもうしていたわけだから。確信を持ってこれを、たくさんの人に伝えなくちゃなと思ったわけよね。それで本（『琉球古典音楽の表層』）も出すことにしたんだけど。だからこの本の一番最後の章の『琉球音楽考』の解説」の所は、それが分かったから本を出そうと思ったわけよね。それまでは1本1本、紀要に分かったことを発表するだけだったから。安富祖流というよりも、それまでは基本的な工工四の作り方というかね、考え方の研究だったから。安富祖流も野村流も関係ないさ。

ところが『琉球音楽考』になってくると、安富祖流のことを書いてあるのでね。具体的に。だからその頃からはもう、流派を意識した時代になってきているので。「安富祖流ではここはこうなる」とかね、また「野村流ではここはこうなることがある」という風な書き方になっているので。だから昭和の初め頃にはもう完全に分かれていたわけだな。まあそれでも一緒に演奏したりはしているからね。

W：『琉球音楽考』の理論と金武良仁の歌が対応しているから、そこまで戻るべきだと？

O：要するに金武良仁までは、工工四の原則を理解して歌われていたんだなあね。だから工工四はこう書かなくちゃいけないとかね、こう書かれているからこう歌うのだろうとい

う事が言えるわけよね。それが無かったらどうでもいいわけだから。富原守清が書いている事と金武良仁が歌っている事が対応しているから、工工四には原則というか規則があるという事が分かってきたわけよね。だから勝手に歌う事も出来ないし。手を抜いたり入れたりとか、それもしてはいけないんだなあという事が分かってきたわけよね。

工工四が何故こんなふう書いてあるのかという事には、いちいち意味があるんだという事が分かってきたものだからね。なんとなく書いてある訳じゃないんだよな。ある原則に、ルールに従って書かれているから。それが一番大事なところよ。こう書かれているからこう歌わないといけないとか。そういうところまで分かってきたから。

ただね、僕が最終的にここまで理解していないと、また言えないといけないと思っていたのは、「(工工四の表記が) こうならばこう歌う」というのが分かるまではいいのよ。けど違う歌い方をしている時にね、「こう歌うんだったら、工工四はこう書くでしょう」というところまで分かっていないと指摘できないと思っていたから。そこまで行きたかったわけよ。

「こう書かれているから、こう歌うべきでしょう?」「じゃあこうは歌えないのか」と言われた時に、実際の歌がそうになっていない時にどうするかなんだよな。そこまで答えられないといけないと思っていたわけよ。

W: 歌を聴いたときに、「こう歌うなら工工四はこう書くべきだ」と言えるくらいにならないといけないと

O: そうそう。だから違う歌い方をしている所をね、「こう歌うんだったら工工四はこうは書かないでしょう」とかね。「こう歌うんだったらこう書くでしょう」というところまで指摘できるようになりたかったわけよ。そこまで行けたら完成だと思っていたわけよね。だから今はそこまで行けてるから。今でもよく考えるよ。「こう歌うんだったら、じゃあここはこう書くのかなあ」とかね。まだ分からない所もあるから。

だから、そうは歌えないという所を、何故かという所を指摘できないといけないと思っていたから。今はまあ、そこまで大体来れているのでね。自分が行きたいところまでは来れたと思っているけど。

⑤今後の展望

W: 今後やりたいことはありますか?

O: やりたいことは、これを伝える方法、どんなふうこれを伝えるかだな。もちろん映像、音源、楽譜、あるいはこの3つを組み合わせたもの。これをどう残していくかなんだよな。こういう事を理解しよう、実行しようという人はまだ少数だから、たくさんの人に納得してもらう為には資料を作っておく必要があるでしょう。だから今、今とかここ10年でこういう事をするのは無理だから、これをあと何十年後にでもね、これに取り組むことが出来るよ

うに、その資料を作ることよ。そうすると、僕もそうだったけど、金武先生のレコードがあって、富原守清の理論、本があったからこういう事が理解出来てここまで来れたわけだから。

だから逆に自分が今度は今の時代に、今だともっと詳しい資料を作れるはずだからね。それを自分がいなくなっても、誰でも観れる、また誰でも納得できるような。古典音楽が楽しめるようにさ。これからは資料を作る。まずは音源じゃないかな。音源さえあれば、楽譜に起こすときにね、どういう方法があるかとかね、人によって手段は違うだろうから。音源と言ってもまだ自分が完璧な音源を作れるわけじゃないので。そこのところをどうするかだな。

W: 『琉球音楽考』を語る」というような質疑応答形式の勉強会をしても面白いんじゃないでしょうか？

O: いや。分からん人には分からんよ。

W: 『琉球音楽考』に興味を持ってもらう所から始めないといけないですかね

O: 興味があるかどうかの問題よ。もう、そういう時間はない。時間をもったいない。

W: ありがとうございました。

謝辞

本論文を執筆するにあたり、多くの方々にお力添えを頂きました。

沖縄県立芸術大学に入学し、学部から博士号取得までの約 12 年の間、琉球古典音楽の実技指導だけでなく、演奏理論についてもご指導して頂いた大湾清之先生には、とりわけ多くの事をご教授いただきました。歌旋律を可視化した「概念図」は、大湾先生のご助言無くしては完成しなかったことと思います。実演家としては、発声法や演奏理論に基づく歌唱の実践、研究者としては、研究の視点やその探求心など、本当に多くの事を学ばせていただきました。

論文指導をしていただいた金城厚先生には、文章の書き方を基礎から教えていただきました。私の言いたいことは何なのか、どうすればそれが人に伝わるのか、客観的な視点からご助言いただき、また時には専門的な視点からの確かなアドバイスを頂きました。

私と同じ安富祖流の実演家であり、安富祖流研究の先輩でもある新城亘先生からは、古い文献資料やご自身の研究で収集された情報を提供していただきました。また、新城先生による音声分析ソフトを使用した研究は私のお手本となり、「音声分析図」作成のきっかけとなりました。

研究指導会議を担当していただいた仲嶺伸吾先生、久万田晋先生、福富秀夫先生には、色々とサポートしていただき、時には叱咤激励もしていただきながら論文完成へと導いていただきました。

その他にも、情報収集にご協力いただいた南風原文化センターの皆さまや、私の質問に答えていただいた宮里辰秀様など、多くの皆様にご協力いただきました。心より感謝申し上げます。

最後に、共に研究し、同じ時間を過ごしてきた博士課程の同志たち、私を温かく支えてくれた友人や家族に心から感謝いたします。