

## 東京音楽大学付属民族音楽研究所刊行物リポジトリ

Title	近世琉球における音楽用語「節がわり」について
Title in another language	A study of the Musical Term <i>Fushigawari</i> in Early Modern Ryūkyū
Author(s)	金城 厚 (KANESHIRO Atsumi)
Citation	伝統と創造=Dento to Sozo, Vol. 10, p. 13-22
Date of issue	2021-03-30
ISSN & ISSN-L	Print edition: ISSN 2189-2350, Online edition: ISSN 2189-2482, ISSN-L 2189-2350
URL	<a href="http://www.minken1975.com/publication/IE_B10202002.pdf">http://www.minken1975.com/publication/IE_B10202002.pdf</a>

## 正誤表 Errata

Page	19
Line	19
Corrected	笛三線鼓弓ナド
Error	笛三味線鼓弓ナド
Date of Correction	2021-04-01
Corrected by	著者 (Author)

## 近世琉球における音楽用語「節がわり」について A study of the Musical Term *Fushigawari* in Early Modern Ryūkyū

金城 厚 KANESHIRO Atsumi

沖縄の三線音楽の構造に関する従来の研究では、古典曲のレパートリーの中に、変奏曲と見られる組み合わせが幾つも指摘されている。しかし、実際に変奏・作曲の行為があったのかどうか、裏付けがなかった。今回、これまで未解読だった「屋嘉比朝寄工四」の付箋と、存在は知られていた「大島筆記」の記事の双方に「節がわり」という記述が見られることに着目して、両記事を検討した。「屋嘉比朝寄工四」の付箋（年代不詳）からは、何らかの曲を長くゆったりと伸ばして「節がわり」が作られたことが窺い知れる。一方、18世紀なかばの「大島筆記」の記述からは、「節がわり」を作っては人に歌わせ、それが広まっていったことがわかった。

キーワード：沖縄音楽 Okinawan music、三線 Sanshin、  
構造分析 Structural analysis、作曲 Composition

### 1. はじめに

沖縄音楽を代表する三線の音楽は「歌三線」と呼ばれるが、現代においては、このうち琉球王国の宮廷文化からの伝統を受け継ぐ古典的なレパートリーを民謡と区別して「琉球古典音楽」と呼んでいる。琉球古典音楽には野村流や安富祖流などいくつかの流派団体があって、多くの人の嗜みとなり、広く普及している。

かつて、昭和初期には世礼国男や富原守清などが楽譜や技法について理論化を試みるなど、歌三線音楽の研究についてさかんに議論が交わされていたが、戦後の沖縄では、実演活動の隆盛とは裏腹に、その歴史や理論的な諸問題についての関心は低調な状態だと言わざるを得ず、作品の音楽的仕組みの意味を問う演奏家は少ない。

しかし、歌三線のレパートリーの中には、構造面で関係の窺われる楽曲が少なくない [ギラン、2007]。こうした楽曲についての理解を深めていくことは、単に学術的興味の有無の問題だけではなく、新しい琉球音楽の作品を創出して発展させていくために、欠かせない取り組みだと考える。

本稿は、琉球の歌三線音楽に関して筆者がかねて指摘してきた「音楽構造の拡大・縮小」による変奏技法が、琉球王国時代の演奏家たちの間でも「節がわり」と呼ばれて、遅くとも18世紀半ばには広く認識され、創作が実践されていた可能性を史料面から指摘する。



細かい音や間「○」を加えて下段の譜が作られていることがわかる。言い換えれば、〈ちゃんな節〉をもとに、間を大きく取って拍数を概ね2倍に増やしたうえで、間に音符を加えて〈長ちゃんな節〉が作られたことが推察される。

この他に、〈かぎやで風節〉(別名・御前風節)と〈稲まづん節〉(別名・昔御前風節)も、前者に装飾的な音を加えて二倍に拡大すると、後者の旋律になる。より詳しく言うと、まず〈かぎやで風節〉に細かいリズムの音を加えて華やかな〈花風節〉が作られ、さらにその〈花風節〉の旋律をそのまま2倍の長さに拡大して重厚な趣に変えた〈稲まづん節〉が作られたと考えられる〔金城、2019〕。

以上のような関係性は、地方の民謡も含めた琉球諸島の音楽全体の構造分析的研究から導き出された理論にもとづく解釈であるが、これはあくまで理論的な理解であって、このような操作、変奏技法を使った作曲が実際になされたかどうかは、歴史的な裏付けによって別途議論される必要がある。本稿では、「屋嘉比朝寄工工四」の付箋と、「大島筆記」における記述に着目して、上記理論との関連を明らかにする。

### 3. 屋嘉比朝寄工工四の付箋

「屋嘉比朝寄工工四」と通称されている楽譜は、明治時代に発見された譜本で、現在は琉球大学図書館に所蔵されている。成立年未詳で、18世紀の音楽家・屋嘉比朝寄の編纂した楽譜集ではないかと語り伝えられて今日に至っているが、真偽のほどはわからない〔新城、2010〕。

少なくとも現存する楽譜の中ではもっとも古い書式で書かれていることは確かである。現行の歌三線の楽譜は、1869年に成立した通称「野村工工四」<sup>2</sup>の記譜法を踏襲している。すなわち、譜字が1拍ごとに罫線で区切られた升に収められ、半分の音価の場合は中間の罫線上に譜字が記され、間を取る拍には「○」を記すなど、リズム表記が正確・合理的である。これに対し、「屋嘉比朝寄工工四」は罫線が無く、短い音価は譜字の間に小字で横書きされているが、さらに細かい音価も混ぜて書かれているとみられ、リズム表記が体系的でなく、口伝への依存度が高い。また、時折「○」の書き方に大小がある。間の長さを反映していると思われるが、これも口伝がないとわからない書き方である。これらの特徴から考えると、「屋嘉比朝寄工工四」は、「野村工工四」に先行する記譜法であることは明らかであるが、残念ながら、どの程度古いかまでは決め手がないのでわからない。

いずれにせよ、「屋嘉比朝寄工工四」は現存する最古の工工四であり、遅くとも19世紀半ば(野村安趙以前、安富祖正元の時代)、早ければ18世紀後期(屋嘉比朝寄の時代)に使われていた楽譜と考えられ、そこに書き残された音楽情報は、私たちが歌三線音楽の古い形を理解するうえで、最も重視しなければならない情報である。

その工工四に興味深い付箋が貼り付けてある。曰く、「みふしかへりみハみふしかあいノ誤リナリ新里親方ノ書置ニはへるなかふしハねふはへらトモみふしかあいトモ云トアリ」と書き留めてある(図2)<sup>3</sup>。この楽譜についてはかねて多くの識者が参照してきたので、付箋の存在も既に知られているが、歌詞や譜面についての議論は多くなされているものの、

この付箋の文章を読み解く試みは未だになかった。そこで、本稿はこの付箋の内容について問題としたい。上記の翻字に句読点、濁点、区点等を加えて読みやすく直すと、次のように書き換えることができる。

「みふしかへりみ」は「みふしがあい」の誤りなり。新里親方の書き置きに、〈はべるながぶし〉は〈ねぶはべら〉とも〈みふしがあい〉とも云、とあり。

図2 「屋嘉比朝寄工工四」の付箋

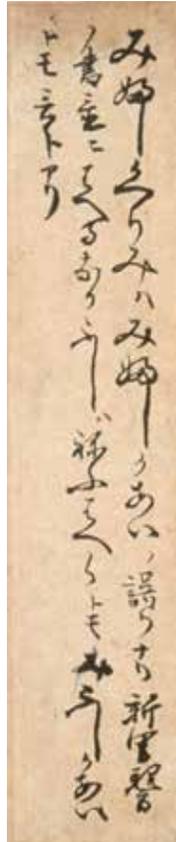
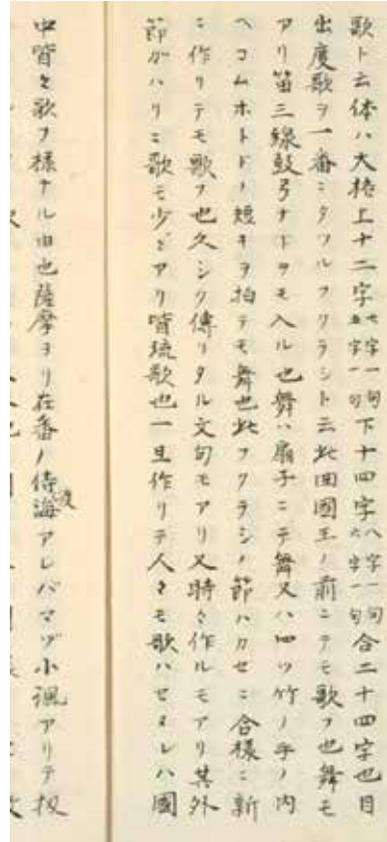


図3 「大島筆記」の一部



以下、図2に示した原文から、次の5つの語句を検討する。

- ①みふしかへりみ ②みふしかあい ③新里親方
- ④はへるなかふし ⑤ねぶはべら

① 「みふしかへりみ」

この表記は「新里親方」によって誤りとされている。この語の意味は現時点では解明できていない。

② 「みふしかあい」

これは、日本語と琉球語との音韻対応の規則に沿って発音を直し、漢字交じりで示せ

ば「御<sup>みふし</sup>節<sup>せつ</sup>変わり」と読める。日本語の「かわり」は、琉球語では「かあい」と発音されるからである。音韻ごとに説明すると、まず、日本語の「かわり」の「わ」について、琉球語では、母音 a に挟まれた w 音は脱落するという音韻対応があり<sup>4</sup>、活用語尾の「り」は、琉球語で「い」と発音されるという対応がある。「み」は丁寧語とみなして捨象しておく。

では、「節<sup>せつ</sup>変わり」とは何か。文字通りに理解すれば、「旋律を変える（変えた）こと」と思われるが、後で他の語も検討した上で再度検討する。

### ③新里親方

新里親方がどの時代のいかなる人物であるか、明らかな手がかりはない。「親方<sup>うきーかた</sup>」は琉球王府における上級官僚の官位名であるが、「新里」という名の官吏は少ない。しかも、付箋であるから、この文章が書かれた年代が楽譜の書写年代とほぼ同一なのか、後代に貼り付けられたのかも特定できない。音楽史上に名を知られた人物に限って、強いて挙げるならば、17世紀末から18世紀初め、屋嘉比朝寄よりも師弟関係を二代溯った時代に、新里朝住親方という師匠がいたことが知られているが、本史料と関連づける材料はない。

### ④「はへるなかふし」

「はべる」とは「蝶々」を意味する琉球語である。現在の歌三線音楽には「はべるながぶし」という曲名はないが、〈昔蝶節（んかしはびらぶし）〉という曲はある。この付箋のある「屋嘉比朝寄工工四」には〈蝶節〉という曲が掲載されている。「はへるなかふし」は、文字通りの意味であれば「長い蝶<sup>はべる</sup>節」というほどの意味になろう。

### ⑤「ねふはへら」

これは大変興味深い名付けである。琉球方言で「に一ぶ」という語がある。ゆったりとした、眠たいような感覚を指す。日常語で「に一ぶい」と言うと「居眠り」のことである。「ねぶはべら」という曲名であれば、ゆっくりとしたバージョンの蝶<sup>はべる</sup>節、という意味に理解できる。

以上の検討を総合すると、この付箋は、「新里親方」なる歌三線の師匠が「みふしかへりみ」という言葉は誤りで、正しくは「み節がわり」というのだ、と説明したうえで、「はべる長節」は、「ねぶはべら」とも言うし、「み節がわり」とも言う、と書き残してあった、という趣旨の記録証言なのである。

## 4. 〈蝶節〉の「節<sup>せつ</sup>変わり」とは

では、この「はべる長節」や「ねぶはべら」という三線曲はいかなる曲なのだろうか。その手がかりとして、前述のように、この付箋のある「屋嘉比朝寄工工四」には〈蝶節<sup>はべるぶし</sup>〉という曲名の楽譜が掲載されている。

また、屋嘉比朝寄の時代（18世紀後半）よりも少し後になるが、書写年代のわかっている琉歌集としては最古の「琉歌百控乾柔節流」にも〈蝶<sup>はべるぶし</sup>節〉という節名が見え、上の「屋嘉比朝寄工工四」の〈蝶<sup>はべるぶし</sup>節〉と同じ歌詞が使われている。この歌詞は、現在の工工四に掲載されている〈昔蝶<sup>んかしはびらぶし</sup>節〉の歌詞と同一の琉歌である<sup>5</sup>。

図5 蝶節の歌詞 比較

屋嘉比朝寄工工四	蝶 節:みすとめて起きて庭向かて見れば 綾蝶無蔵が(あの花この花)吸よる妬さ (朝早く起きて庭を眺めると、美しい蝶のように恋人が色々な花の蜜を吸っているのが妬ましい)
琉歌百控	蝶 節:みすとめて起きて庭向かて見れば 綾蝶無蔵が(あの花この花)吸よる妬さ 飛び立る蝶まづよ待て列ら 予や花の本知ぬあもの 列て行ち見れ (飛び立とうとする蝶よ、待て、共に行こう。私は女性のことは知らないのだから、一緒に行こう)
現行譜	昔蝶節:みすとめて起きて庭向かて見れば 綾蝶無蔵が(あの花この花)吸よる妬さ 東うち向かて跳びゆる綾蝶 まづよ待て無蔵に(あの物この物)いやり頼ま (東へ向かって飛んでいる蝶よ、ちょっと待て、恋人に色々な言付けを頼みたいから)

このうち、琉歌集である「琉歌百控」には楽譜が無いが、他の2つの楽譜『声楽譜附野村流古典音楽工工四』の〈昔蝶節〉と、「屋嘉比朝寄工工四」の〈蝶節〉のそれぞれ冒頭部分を比較してみよう。

図6 蝶節の旋律 比較

野村流工工四 〈昔蝶節〉

工 尺老上 ○ <sup>ミス</sup>上 ○ 老 ○ 老 ○ <sup>四</sup>工 <sup>トウ</sup>○ 老 四老上 ○ 老 四老上 老 上

屋嘉比朝寄工工四 〈蝶節〉

工 尺老上 <sup>ミス</sup>上 老 老 <sup>四</sup>工 <sup>ト</sup>老 上 老 上 ○

現行の〈昔蝶節〉と「屋嘉比朝寄工工四」所収の〈蝶節〉の楽譜・工工四の譜字を見比べると、間の拍である「○」の記入を欠いているだけで、明らかに同じ旋律だと判断できる。図の右端は譜字1つ分がずれており、これより後方でも所々脱落した譜字、加わった譜字などがあるが、九割程度が同一と見なすことができる。

現行の〈昔蝶節〉は琉球古典音楽のレパートリーの分類のなかで、特に長大な「大昔節」に分類され、総拍数が586拍に及ぶ。これは、通常の歌三線曲(祝賀の曲であれば130拍前後)の4倍の規模である。最初に紹介した〈ちゃんな節〉が「昔節」と呼ばれて、通常の2倍の規模であるのに対し、「大昔節」は〈長ちゃんな節〉と同類で、さらに2倍、すなわち通常曲の4倍の規模をもつ長い曲となる。〈昔蝶節〉はそうした最も規模の大きな重厚な楽曲であると同時に、長くてゆっくりとした曲であり、素人が聴けば文字通り眠くなるかも知れないほどの長々しい曲なのである。

さらに、1795年書写の「琉歌百控乾柔節流」では、この〈蝶節〉の節名の下に「永吟節」と添え書きされている。〈蝶節〉の次に掲載されている〈十七八節〉にも同様に「永吟節」と添え書きされている。両曲ともに「大昔節」に分類されているゆっくりとした大曲で

あるので、この「永吟節」という添え書きも、長くゆったりした曲であることを強調して書き込まれたのであろう。

したがって〈蝶節〉はかなり早い段階から長いバージョンが定着していたのかも知れない。だから、〈蝶節〉といえは長い曲、すなわち「永吟節」で歌うのが普通だったのだろう。つまり、「新里親方」の時代には、長くゆったりと変形されたバージョンの〈蝶節〉があって、これが「節がわり」と呼ばれて認識されていたことが、付箋の記述に現れているのである。

## 5. 『大島筆記』の聴き取り

「大島筆記」は1762年、琉球から薩摩に向かった上国の使船が流されて土佐の大島に漂着した事件の記録で、漂流者からの取調べにあたった土佐藩の御用学者戸部良熙よしひろが書き記した。聴き取りに応じた琉球側の乗船者は、潮平親雲上しおひらべーちんはじめ、中上位の士が含まれていたため、その内容は遭難の経緯報告にとどまらず、琉球の国情や、歌三線を含む文化の状況にも及んだ。この記録は当時の琉球の文化を知る上で第一級の同時代史料と言える。

「大島筆記」の写本の一つが琉球大学図書館に所蔵されている。その一部に、琉球の歌謡や歌舞について説明した部分がある。図3はその写真版である<sup>6</sup>。このうち、歌三線の音楽状況を描いた部分に注目する。(句読点は筆者が加えた。)

目出度歌ヲ一番ニタツル。フクラシト云。此曲、国王ノ前ニテモ歌フ也。舞モアリ。笛三味線鼓弓ナドヲモ入ル也。舞ハ扇子ニテ舞。又ハ四ツ竹ノ手ノ内ヘコムホトドノ短キヲ拍テモ舞也。此フクラシノ節、ハカセニ合様ニ新ニ作リテモ歌フ也。久シク伝リタル文句モアリ。又時々作ルモアリ。其外、節ガハリニ歌モ少々アリ。皆琉歌也。一旦作りテ人々モ歌ハセヌレハ、國中皆々歌フ様ナル由也。

前半は祝儀舞踊「かぎやで風」の上演方法を紹介している。「フクラシ」とは、同歌の歌い出し「きゆぬふくらしゃや」に由来するとみられる。後半は歌三線音楽について紹介している。まず、この「フクラシ」の歌詞は、「ハカセ」すなわち楽譜の音符に合うように、新しく作って、すなわち替え歌にして歌うこともある、と紹介している。琉歌は、替え歌を作って歌うことが教養ある士の証しであった。だから、昔から伝わっている歌詞もあれば、その時々新しく作られる歌詞もある、としている。この文は、曲節に対して歌詞が新たに作られることを述べている。

次に、「節ガハリ」の曲もある、と述べている。琉歌であれば、節を変えて歌うこともあり、それが人々に歌われて国中に広まることもある、としている。この史料から、18世紀の琉球において、琉歌形式の歌に対して、フシを変えて新たにフシを作ることが一般的だったことがわかるのである。

## 6. まとめ：「節がわり」の今日的意義

以上、「屋嘉比朝寄工工四」の付箋に書き残された「みふしがあい」と、「大島筆記」に書き残された「節ガハリ」の語を検討した。両者は同じ音楽用語、同じ音楽概念であると考えて問題ないだろう。互いに全く異なる場に残された史料の記述が一致しているので、「節がわり」という語の存在は史実と言え、「節がわり」すなわち、変奏による新たな楽曲創作が、18世紀半ばに定着していたことは疑いない。

このうち、「屋嘉比朝寄工工四」の付箋からは、長くゆったりと伸ばして「節がわり」が作られたことが窺い知れる。〈蝶節〉という具体的な曲例も記されている。しかしながら、残念なことに、「新里親方」を特定する手がかりが無い。

一方、「大島筆記」の記述からは、実演との関係もわかる。「節がわり」を作っては人に歌わせ、それが次第に多くの人々に受け入れられていった有様が窺い知れる。何よりも1762年という、年代が明らかなことが決定的に重要である。

ここで問題とすべきことは、この長々しい曲が「節がわり」と呼ばれた事実である。すなわち、近世琉球の人々によって、旋律を変えることによって新たな曲が生み出す行為が認識されていた。琉歌の楽しみのひとつが歌詞を変える「替え歌」にあったのだとすれば、歌三線の楽しみのひとつは、旋律を変える「節がわり」にあったと考えられる。そして、人々は「節がわり」によって作られた曲に「長〇〇節」「昔〇〇節」「遊び〇〇節」「(地名)〇〇節」などの修飾語を加えて原曲と区別してきたと言えるだろう。

以上をまとめると、本稿が取り上げた2つの史料によって、琉球の歌三線音楽の世界では、遅くとも18世紀半ばの段階で、歌詞の替え歌、旋律の「節がわり」などにより、さまざまな創作・作曲活動が盛んだったこと、「節がわり」では、旋律をゆったりと長く伸ばす方式での変奏が行われ、そのような変奏されたバージョンが人々に広まっていったことがわかった。

本稿は、変奏という形での作曲行為が「理論的にありえた」のではなく、「歴史的にあった」ことを史料面から指摘した。

ところで、「節がわり」の関係について、現代の実演家の間では、曲によっては「似ている」という印象をもたれる場合もあるようだ〔岸本、金城、1993〕。しかし、歌詞が異なること、また、舞踊や組踊で使用される情景が異なり、楽曲の醸し出す雰囲気もかなり違うことから、関係性は認識されておらず、「変奏により作られた」という意識はないようだ。現在の歌三線音楽の伝統は「琉球古典音楽」の名で国や沖縄県の無形文化財に指定されていることもあって、実演家の人々は伝統を誇りとしており、その結果、古典曲に手を加えることなど思いもよらないことなのだろう。

しかし、現在に伝承されている楽曲のいくつかが「変奏曲」の関係にあるのであれば、また、「作曲」という行為が過去にあったのであれば、同じように現代においても「変奏」「作曲」によって新しくレパートリーを増やしていくことは、むしろ伝統に従って発展させていくことにならないだろうか。歌三線音楽を「権威ある不可侵の古典」として変わることなく保存していくのではなく、古来行われてきたことと同じように、さまざまに変奏・創作を楽しみながら伝えていくことも、「琉球古典音楽」の新たな発展につながるだろうと思う。

参考文献：

金城，厚．

2004 沖縄音楽の構造——歌詞のリズムと楽式の理論——．第一書房．

2019 琉球古典音楽〈かぎやで風節〉〈花風節〉〈稲まづん節〉の放慢加花的関係．東洋音楽研究．no.84, p.93-107.

岸本，吉雄；金城，厚．

1993 三線音楽の節名における「昔」「本」について．安富祖流絃声会編．安富祖流絃声会創立60周年記念誌．p.322-335.

ギラン，マツト．

2007 琉球列島の音楽における「アゲ」と「サゲ」——変形の様式化をめぐる——．東洋音楽研究．no.72, p.1-22.

2008 琉球音楽の旋律における「拡大」と「縮小」——「作田型の歌曲」を中心に——．音楽学．no.54, p.15-29.

新城，亘．

2010 「屋嘉比朝寄工工四」再考．沖縄文化．no.107, p.71-88.

注：

- 1 譜字と音高との対応は次の通り。ただし、本調子の調弦で、基準音をCとした場合。合C、老E、四F、上G、尺B、工c、五d、六e、七f、八g、○は間を示す。
- 2 外題は「工工四」。国王尚泰に献上された正本は、これを長く保存してきた子孫の手によって近年那覇市歴史資料館に寄贈され、編纂者たちに下賜された副本は、編纂者のひとり山内盛熹の孫で東洋音楽学校に学んだ山内盛彬によって、沖縄県立博物館に寄贈された。
- 3 琉球大学図書館琉球・沖縄関係貴重資料デジタルアーカイブ /044 伊波普猷文庫 / 工工四(屋嘉比朝寄)、第6面 : <https://shimuchi.lib.u-ryukyuu.ac.jp/collection/iha/ih04401/6> (2021年2月22日閲覧)
- 4 例として、「泡盛」→「あーむい」、「沖縄」→「うちなー」などがある。
- 5 現行の〈昔蝶節〉を含む歴史上の〈蝶節〉の歌詞は同一であるが、きわめて独特な詩形をもっている。通常の琉歌の4句(音数が8・8・8・6音)に対し、この歌は第3句の後に挿入句が加わって、8・8・8・(8)・6音となっている。しかも、その挿入句の音数は4・4音なので、日本(ヤマト)系の句と言える。古来の琉歌ではなく、外来の句を挿入した遊びの形式であることがわかる。

ちなみに、琉歌の構成要素としての1句8音は、必ず「5・3」もしくは「3・5」の音数の文節から成っており、「4・4」となることはない。また、4句体の小歌形式において、第3句の後に挿入句を加える詩形は、日本民謡にきわめて頻繁に用いられる形式である。

- 6 琉球大学図書館琉球・沖縄関係貴重資料デジタルアーカイブ /030 伊波普猷文庫 / 大島筆記全、第 16 面 : <https://shimuchi.lib.u-ryukyu.ac.jp/collection/iha/ih03001/16> (2021 年 2 月 22 日閲覧)

Prior research on sanshin music has revealed interrelationships between certain pieces based on melodic variation, although evidence as to whether this variation was a consequence of a conscious compositional process has not been forthcoming. The earliest extant notation of sanshin music is the mid-18th century Kunkunshī anthology ascribed to Yakabi Chōki which contains several undated annotations yet to be deciphered or analysed. I focus on the term *fushigawari* ('melodic variation') in these annotations and in the well-known *Ōshima hikki* (1762). The annotations indicate that melodic variation was employed by extending the length of phrases in certain existing pieces, while the latter reference indicates that pieces based on *fushigawari* were created to be sung and subsequently became established in the repertoire.

(東京音楽大学附属民族音楽研究所教授 民族音楽学)