

東京音楽大学附属民族音楽研究所刊行物リポジトリ

| | |
|---------------------------|---|
| Title | 天吹曲《テンノシヤマ》におけるリズム様式と装飾技法との関係性についての研究 |
| Title in another language | A Study of the Rhythmic Style and Ornamentation Techniques in the Tenpuku Piece <i>Ten'noshiyama</i> |
| Author(s) | 渕上 ラファエル 広志 (FUCHIGAMI Rafael Hiroshi) |
| Citation | 伝統と創造=Dento to Sozo, Vol. 14, p. 13-24 |
| Date of issue | 2025-03-26 |
| ISSN & ISSN-L | Print edition: ISSN 2189-2350, Online edition: ISSN 2189-2482, ISSN-L 2189-2350 |
| URL | https://tcm-minken.jp/publication/IE_B14202402.pdf |

天吹曲《テンノシヤマ》におけるリズム様式と 装飾技法との関係性についての研究

A Study of the Rhythmic Style and Ornamentation Techniques in the Tenpuku Piece *Ten'noshiyama*

溯上ラファエル広志 FUCHIGAMI Rafael Hiroshi

天吹は、指孔五つを有する無簧式縦笛であることから、尺八類同属楽器の一つであると言える。尺八は海外にも広まり、グローバル化が進む中で多くの研究が行われてきたが、鹿児島県地方にのみ伝わる天吹、特にその奏法については、あまり知られていない。地方的な楽器であることに加え、研究資料が少ないため、これまでの研究は主に天吹の起源や歴史、楽器構造や曲分析に焦点が当てられてきたが、奏法に関する研究が不足している。本論では、天吹伝承者である大田良一と白尾國利それぞれが遺した資料、および鹿児島市学舎連合会の資料、また久保けんおと月溪恒子の研究を基に、天吹曲の五線譜、尺八譜、録音資料を用い、天吹独自の奏法を体系化するとともに、天吹曲《テンノシヤマ》におけるリズム様式と装飾技法との関係性を明らかにする。

キーワード：天吹 Tenpuku, リズム様式 Rhythmic Style,
装飾技法 Ornamental Techniques, 鹿児島 Kagoshima

1. はじめに

天吹（てんぷく）は江戸時代以前から薩摩武士の嗜みとして継承されてきた竹笛である。現在も鹿児島県地方のみに見られる天吹は、指孔五つを備え、三節構造を持つ全長約30cmの縦笛である。素材には、鹿児島県に多く分布している布袋竹が使われ、奏者は自ら楽器を製作することが特徴である。

天吹曲は七曲が伝わっており、すべて独奏曲である。そのうち、《シラベ》、《ツツネ》、《タカネ》の三曲は純粹な器楽曲であり、残る《テンノシヤマ》、《センペサン》、《イチヤナ》、《アノヤマ》の四曲は稚児謡¹と密接に関わる。この七曲の起源は不明であるが、1986年に創立された天吹同好会によって現在まで受け継がれている。

《テンノシヤマ》は、他の天吹曲とは異なり、独特のリズム様式を持つ。天吹曲の多くは拍節がはっきりと取れない自由リズムであるが、《テンノシヤマ》には三拍子のように聞こえる部分があれば、そうでない部分もあり、そのリズムを正確に捉えることは非常に難しい。筆者も天吹の学習を始めた当初、《テンノシヤ



写真1：天吹を吹奏している白尾國英（白尾國利の息子）。現在、天吹同好会会長（白尾提供）

マ》の冒頭部に苦戦し、その経験から、この捉えにくさの要因は装飾技法にあるのではないかと考え、これが本研究を始めたきっかけとなった。

本研究の目的は、天吹独自の奏法を体系化し、《テンノシヤマ》におけるリズム様式と装飾技法の関係性を明確にすることである。これらの探究を通じて、鹿児島音楽文化の一部として、また尺八類同属楽器としても天吹の音楽的価値が再評価されることを期待している。

2. 先行研究, 研究資料および研究方法

本論文の主旨に関連し、天吹の伝統曲に焦点を当て、その採譜、また曲構成や奏法などの分析を行った研究としては、久保（1960）、白尾（1968, 1969, 1986）と月溪（1986）の3名によるものが挙げられる。

久保（1921-1991）は、南九州の民謡研究に尽力した研究者であり、「南日本民謡曲集」（1960）などの著作を通じて地域の音楽文化の継承にも貢献した。久保は、白尾から提供された最後の伝承者である大田良一（1887-1959）の録音をもとに天吹曲の採譜を行った。

かねてより都山流の尺八演奏家であった白尾（1920-2006）は、1955年に「天吹柴笛振興会」が発足したことをきっかけに、大田と出会い、その後、大田が逝去するまで直弟子として天吹を学んでいた。後に天吹柴笛振興会が衰微し、しばらく白尾は天吹の唯一の奏者となったが、1986年に剣術自顕流と薩摩琵琶の後継者が彼の下に集まり、天吹同好会を結成した。彼は天吹に関する資料を多数収集し、現存する七曲の五線譜化と**ロツレチハ**²（表1）による尺八譜化を行った。さらに天吹の製作過程を復元するなど、天吹の伝統に極めて重要な貢献を果たしてきた。

月溪（1944-2010）は、日本の伝統音楽、とりわけ尺八の研究に多大な貢献を果たした音楽学者である。白尾からの依頼を受け、天吹曲の旋律構造に着目し、各曲の音型を整理・分類する「天吹音楽学的研究」（1986:1-42）という論文を執筆した。

次に、研究資料として、以下の五線譜、尺八譜、および録音資料を用いる。

〈五線譜資料〉

- 1) 《天のしやま》（久保 1960:8-9）
- 2) 《テンノシヤマ》（白尾 1986:113）
- 3) 《テンノシヤマ》（月溪 1986:36）

〈尺八譜資料〉

- 4) 《テンノシヤマ》（白尾 1968:27）
- 5) 《テンノシヤマ》（白尾 1986:106）

〈録音資料〉

- 6) 《テンノシヤマ》大田良一演奏、NHK 音のライブラリー所蔵レコード（1953）
- 7) 《テンノシヤマ》白尾國利演奏、白尾國利所蔵オープンリール（1981）

8) 《天王寺山》鹿児島市学舎連合会，稚児謡（声楽）カセットテープ（1985）

研究方法は、次の3点に集約される。

- 1) 五線譜及び尺八譜として採譜された《テンノシヤマ》を分析する
- 2) 大田と白尾の録音を比較し、それぞれのリズム様式及び装飾技法の特徴を明らかにする
- 3) 稚児謡の歌詞における音節の区切りと旋律の音高について天吹曲と比較する。

3. 天吹の構造と基本奏法

天吹は絶対的なピッチが定められておらず、管の長さによって筒音の音高が変動する。そこで、本研究では仮に**ロ**の音高（表1）をAとして示し、天吹の基本的な音の並びを次のように設定する。

天吹は表1の通り、約1オクターブ半の音域を持ち、**レ**(D)を基音として順に音階が上がると、日本の民謡音階になる。すべての指孔を閉じた状態で発音する筒音の**ロ**(A)は鳴らしにくく、演奏では用いられないが、**ロ**より一音低い**ロメリ**(後述)は用いる。曲中では、**チ**(F)より半音低い**チメリ**(E)が用いられるが、前者は装飾音として瞬時に鳴らされ、アタック音の役割を果たすこともある。

表1: 天吹の基本音階

尺八譜 → ㇀ ツ レ チ ハ ㇀^甲 ツ レ チ

メリというのは歌口との角度、唇、空気の強弱、運指などを調整することにより、音程を低くする奏法、またはその奏法によって得られた音を指す名称である。得られる音程の低さによって、**中メリ**、**大メリ**を区別する。対概念は**カリ**である。

カリは歌口との角度、唇、空気の強弱などを調整することによって、音程を高くする奏法である。天吹において、**カリ**は主旋律の音を吹奏するためには用いられず、音程の調整やポルタメント的な奏法を演奏する際に使用されることがある。**メリ**を吹奏するため、**カザシ**という技を用いることが多く、それは指を孔にかざすことで音程を下げる奏法である。**メリ**の技法の一部として、また**スリ**や**フリ**という装飾技法にも用いられる。

4. 楽曲《テンノシヤマ》について

《天王寺山》とも記される。これは、鹿児島県姶良市加治木町にある標高158メートルの蔵王岳（ざおうだけ）の別名である。天吹曲の中では発音や運指が比較的容易なため、天吹同好会では入門曲として扱われることが多い。《テンノシヤマ》には、天吹独奏によ

る器楽曲と、声楽として歌われる稚児謡の二種類が存在する。天吹曲と稚児謡の比較は、第8節で行う。

天吹曲《テンノシヤマ》の演奏時間は非常に短く、おおよそ24秒である。旋律線の構造はわらべ歌のように単純であり、音階はA, C, D, E, Gの民謡音階である。天吹の音域(表1)を考慮すると、最低音と最高音を使わず、吹奏者にとって音が出しやすい中音域を用いる曲となる。

曲の構成について、白尾が作成した尺八譜(1986:106)によれば、《テンノシヤマ》は五つのフレーズに分けられている。小節の分け方は、譜例1~3に示される通り、久保、白尾、月溪それぞれ異なる。フレーズと小節の対応は、本論文の結論部分に譜例9としてまとめている。

曲の冒頭部分と最後のフレーズは同一の音型ではないが、いずれもハ(G)で終わり、またそれぞれの音型が繰り返されるという構造的な共通点を持つ。フレーズ2, 3, 4はいずれもレ(D)の音で終わる。また、天吹曲では、ほとんどの曲でレ(D)が終止音となるが、《テンノシヤマ》はハ(G)で終わる特徴がある。

また、音程に関しては、天吹自体が特定のピッチを持たないため、天吹曲の音程は使用する楽器によって決まる。他の天吹曲と同様に、大田の時代まで、楽譜や唱歌を伴わない純粋な口頭伝承として伝わってきた。

5. 天吹曲《テンノシヤマ》における装飾技法

天吹曲は構造こそ単純だが、細やかな装飾技法が施されており、その巧妙さによって、演奏に豊かな表現を込めることができる。大田と白尾の録音を分析した結果、《テンノシヤマ》に用いられている装飾技法は、(1)ユリ、(2)フリ、(3)ヒ、(4)スリの四つであることがわかった。これらの技法はほぼ尺八と共通しており、(3)ヒを除き、その名称にも尺八の用語が用いられている。表2にその概要をまとめる。

大田の時代までには楽譜や唱歌が存在しなかったため、装飾技法の名称は当然ながら定かではなかった。その名称は白尾によって決定され、彼が体系化した尺八譜では、ユリは黒い点(●)で表記され、ヒはカタカナでそのまま記され、スリは西洋音楽のスラーに似た記号で示されている。一方、フリは記載されていない。

表2. 《テンノシヤマ》に用いる装飾技法

| 装飾技法 名称 | 概要 |
|------------|---|
| ユリ | 塞いでいる指孔を瞬時に開けて、すぐに閉じる。五線譜で示す場合、前打音の記号を用いる ⁴⁾ 。 |
| フリ | 首を振ったり指孔をかざしたりすることで、瞬間的に急激に音高を下げ、すぐに元に戻る。その際の首や指の動きの速度やカーブの深さによって、雰囲気が大きく変わる。 |
| ヒ | パッと指を開けることで、瞬間的に高めの一音が出る。五線譜で示す場合、後打音の記号を使用する。 |
| スリ | 滑らかに指をずらす、または歌口の角度を滑らかに変えることによって、音程を上げる「スリ上げ」と、音程を下げる「スリ下げ」の二種類がある。 |

ヒはフレーズごとか音符ごとに入る，天吹の特徴的な奏法である。尺八でも似たような技法を用いることがあるが，名称がなかったため，白尾が名付けたものである。

フリは尺八の世界では一般的ではないが，琴古流⁵では大きな首振りの開始時に用いられる。しかし，天吹の場合，フリのカブの深さは尺八ほど深くない。また，明暗流⁶では音の刻みを強調するために，ユリの直後に鋭いフリを加える。フリはユリの直後に行う点は天吹曲とも共通している。天吹においては，フリについて論じたのは，筆者が初めてである。しかし，大田に限らず，白尾の演奏，さらには現在の天吹の代表者である國英（写真1）の演奏にも，確かにフリが聞こえてくる。これは口頭伝承の特徴であり，楽譜に記されず，名称が与えられなくても，人から人へと受け継がれ，身体で習得されるものである。

6. 楽譜資料分析

〈五線譜〉

五線譜資料については，久保，白尾，月溪の3名が採譜したものを検討する。これらは，いずれも大田の演奏（1953）を基に楽譜化されたものである。

最も早い時期に天吹曲を採譜したのは久保であった。彼の採譜は記述的楽譜⁷で，音高，音価，小節線，そして冒頭に「かるく」という表示の四つの情報が記されているが，大田の演奏の音程は，楽譜よりもおおよそ半音低い。拍子記号は記載されていないが，最初の四小節は音価と小節線の関係から見ると二拍子と考えられる。それ以降の小節は二拍子より長く，中には三拍子と考えられる小節もある。しかし，主旋律と装飾音の区別や音の伸縮が明確ではないため，《テンノシヤマ》に用いられている奏法や細かなニュアンスが不明瞭である。

譜例 1. 久保による《テンノシヤマ》の採譜（1960:8-9）

天 吹 古 典 曲
6. 天 の し や ま

(白尾 国利氏 紹介
太田 忠正氏 演奏
久保 けんお 採譜)

かるく

白尾による楽譜は，記述的なものではなく，大田の録音を簡略化したコンデンススコアである。白尾の楽譜からは，音高，音価，フレーズの区切り（縦線），尺八譜の記号（メル，チ，ウ），曲全体の演奏時間（10秒，24秒），テンポ（♩=92），装飾音（後打音の記号で，天吹におけるヒに相当する装飾音）の六つの情報が読み取れる。

このような楽譜は，曲全体を一目で把握するのに役立つ。また，天吹を学習する際には，口頭伝承として学びながら記憶の補助媒体として活用するのに適している。

譜例 2. 白尾による《テンノシヤマ》の採譜 (1986:106)



月溪の採譜には、音高、音価、小節線、テンポ、リズム記号が含まれ、装飾音としては、天吹のユリに相当する前打音が記されている。5小節目には、二つ目のCの音に下向きの線が付けられており、これはスリを示している。通常の表記で楽譜上に音符の長さを示せない場合は、特殊な記号L（長め音）とB（短め音）が付け加わっている。

譜例 3 を見ると、拍節は明確に記されていないが、最初の二小節は4/4拍子に近い、四分音符のテンポは約♩=80である。三小節目からは6/8拍子となり、付点四分音符を基準としたテンポは約♩.=52となる。装飾記号が少なく記されているが、主旋律と装飾音が明確に区別されており、フレーズの区切りや音型が把握しやすい構造となっている。

譜例 3. 月溪による《テンノシヤマ》の採譜 (1986:36)



〈尺八譜〉

白尾は、天吹の学習者および奏者を対象に、五線譜で記された天吹曲を尺八譜としてもまとめている。この楽譜は、譜例 4 および譜例 5 で示された少し異なるバージョンとして紹介する。

1986年に公開された尺八譜（譜例 5）を見ると、カタカナの口（A）が連続して二回登場する。口の右側には縦線が引かれているが、これはリズム記号として一拍を表している。二つ目の口の縦線の右側には「5 ユリ」と書かれているが、これは左手の親指で行うユリを意味する。このように、一つ目と二つ目の口は、拍に合わせるように記されている楽譜となっている。次に、一つ目と二つ目のハ（G）の音も、同様に拍節に従っているように見受けられる。

これより以前に白尾が作成した別の楽譜が存在する（譜例 4）。これは、鹿児島県の郷土雑誌『さんぎし』において、1967年3月号から1968年10月号までの間に計20回連載された記事の第16回（1968年6月号）に掲載されたものである。

譜例 4 では、最初の口にリズム記号として縦線が引かれているが、二つ目の口の代わりにユリの装飾記号が記されている。その結果、旋律の内容としては譜例 5 と同一であ

譜例 4: 白尾作成。
《テンノシヤマ》
フレーズ 1
(1968:27)

譜例 5: 白尾作成。
《テンノシヤマ》
フレーズ 1
(1986:106)

甲
ロ
シ
ハ
ロ
ハ
シ
ハ

甲
ロ^{5ユリ}
ハ^{5ユリ}
シ^{5ユリ}
ハ^{5ユリ}
ロ^{5ユリ}
ハ^{5ユリ}
シ^{5ユリ}
ハ^{5ユリ}

るものの、譜例 4 では二つ目の音（ユリ）が拍節に合わせているような指示がない。このように、《テンノシヤマ》の冒頭には複数の解釈が存在し、楽曲の理解において難解な部分の一つとなっている。以降、この部分をフレーズ 1 と呼称する。

五線譜においても、久保、白尾、月溪の捉え方や楽譜上でのリズムの示し方には違いが見られる。これは、口頭伝承から楽譜による伝承へと移行する際の困難さを反映していると言える。

《テンノシヤマ》の五線譜と尺八譜を分析した上で、本研究に関する疑問が二つ生じる。

一つ目は、《テンノシヤマ》のフレーズ 1 におけるリズム様式には多様な解釈が存在し、前述の通り、月溪が作成した楽譜では四拍子的な拍節で記譜され、三小節目以降は三拍子に変化する。一方、久保による採譜では二拍子的なリズム様式が記されている。ここで、《テンノシヤマ》のリズム様式をどのように捉えるべきかが問われる。すなわち、このリズム様式を支える根本的な原則や理論的枠組みとは何か、という問題が浮かび上がる。

二つ目の疑問として、フレーズ 1 における A → A の反復、および G → G の反復（譜例 9）がどのような役割・機能を果たしているのか。また、それらの反復音（ユリ）が拍節に従う必要があるのかを問い直す必要がある。この疑問が生じる理由は、装飾音の役割・機能によって、《テンノシヤマ》のリズム様式の捉え方が変化しうるためである。

7. 録音資料分析

録音資料 6, 7 を聴くと、大田と白尾の演奏には、音符の長さやリズムの刻み方において一定の柔軟性が認められる。特に、大田の録音では、小節の伸縮が多く見受けられる。フレーズ 1 は三拍子より長く感じられるが、四拍子ほど長くなっているとは言い難く、そのリズム様式は非常に掴みづらい。しかし、4 小節目から終わりにかけては、軽快で弾むようなリズムが特徴であり、三拍子に近いリズムだと思われる。

譜例 6. 大田による《テンノシヤマ》の演奏 (1953)。フレーズ 1 前半 (筆者採譜)

ca. ♩ = 48

ユリ ヒ ユリ ヒ

↑ 一拍より長い ↑ 長めなフリ ↑ 短めなフリ

表 3. 装飾技法の記号 (筆者作成)

| | |
|--|------|
| | ユリ |
| | フリ |
| | ヒ |
| | スリ上げ |
| | スリ下げ |

譜例 6, 7, 8 では、筆者が採譜した《テンノシヤマ》のフレーズ 1 の前半（譜例 9 では、冒頭から 2 小節目まで）を示している。後半は同じ音型が繰り返されるため、省略した。また、表 3 には、譜例 6, 7, 9 に記された装飾記号が示されている。

一方、白尾の演奏（譜例 7）では、リズム様式に大きな変化は見られず、最初から最後まで三拍子に近いリズムが維持されている。このような微妙な違いが演奏に深みを与え、《テンノシヤマ》に秘められた多様な可能性を引き出し、味わい深い印象を聞き手に与える。

曲全体の構造を考えると、頻繁に登場する音型は、一つ目の音符が短く、二つ目の音符がその倍の長さを持つリズムが特徴的である⁸。このような音型は曲全体のフレージングを導くリズムの形態であり、フレーズ 1 の AAGG も同じ音型になるのは一貫性を持つと考えられる。実際、譜例 7 の通り、白尾の演奏もこのリズムパターンに近い表現をしている。

この点に関して、大田の演奏では、一回目の AA は白尾と同様に短い音符と長い音符で表現されるが、次の小節の GG ではそれとは逆のパターン（長い音符→短い音符）⁹に変化しているように感じられる。

譜例 7. 白尾による《テンノシヤマ》の演奏（1981）。フレーズ 1 前半（筆者採譜）

ca. ♩ = 62



8. 天吹曲と稚児謡《テンノシヤマ》の比較

稚児謡《テンノシヤマ》は、学舎連合会¹⁰の改訂新刊「土魂：薩摩兵児謡」（1985:27）に、歌詞と稚児謡の最後の後継者たちによって歌われた録音が遺っている。歌詞は鹿児島弁で伝えられ、蔵王岳を男性のシンボルになぞらえ、露骨な表現で歌われる。

天王寺山 天王寺山 マレ似タ山デ
 山ンヅッケン先ヤ スコ禿ゲテ 山ン下ハ草ボーボー
 ツヅ ツケタヤ ズルベッタ ズルベッタ

歌詞に照らすと、天吹曲のフレーズ 1 に AABB という音型が繰り返される部分は、稚児謡の冒頭の「天王寺山 天王寺山」という呼びかけ言葉に相当する。この音型は、稚児謡と天吹曲の両方に共通し、A から G へと音高が下がる特徴を持つ（譜例 8）。しかし、稚児謡では「テン / ノ / ジ / ヤ / マ」という五音節で歌われるのに対し、天吹曲の場合は四つの音符（AAGG）で構成されており、それらの音符の刻み方と歌の音節の刻み方のリズムは一致しない。

天吹曲の最後のフレーズにも同様に繰り返される音型が見られ、歌詞では「ズルベッタ ズルベッタ」という囃子言葉に相当する。しかし、稚児謡と天吹曲の音型に違いがあり、

稚児謡は G から D へ音高が下がるのに対し、天吹曲は E から G へと上行する。

このように、曲の構造において、天吹曲と稚児謡には多くの共通点が見られるものの、両者は同じ旋律を使用していない。そのため、稚児謡は天吹曲の五つのフレーズの分け方と完全には一致しない。

分析の結果、天吹では歌詞の音節の区切りに相当する部分をリズムカルに刻んで吹奏することはない。そのため、**ユリ**による連続音（参考：脚注4）も使用されていないことがわかった。つまり、天吹が稚児謡をそのまま模倣していないことが明らかになった（譜例8）。

譜例8. 学舎連合会による《テンノシヤマ》の演奏(1985)。フレーズ1 前半(筆者採譜)

ca. ♩ = 164

てん の じ や まー

9. 《テンノシヤマ》におけるリズム様式と装飾音の役割とその表現

大田の演奏では、譜例6の通り、Aを吹いた後、**ユリ**→**フリ**→**ヒ**を加えてGに移り、その後は**フリ**を付け、音を少し伸ばし、また**ユリ**→**フリ**→**ヒ**を用いる。つまり、AとGの間に三つあるいは四つの装飾音が入ることで、楽節全体が伸び、最終的には長めの三拍子となる。これにより、本研究の一つ目の疑問に回答することができる。すなわち、《テンノシヤマ》は三拍子の枠組みが変化しているのではなく、装飾技法の使い方によって伸縮が生まれるような柔軟な三拍子のリズム様式だと考えられる。

白尾の演奏を検査すると、AからGへ移る際、**ユリ**と**フリ**の二つだけで飾りが少ないため、小節が伸びず、冒頭から終わりまで三拍子的なリズム様式を保っている。伝統音楽の世界では、この演奏の違いが、個々の奏者の個性が際立つ「味」のある演奏として評価される。

このように装飾音の付き具合によって、曲全体に伸縮が見られ、演奏時間にも影響を及ぼしている。《テンノシヤマ》の演奏時間は、大田が24秒、白尾が17秒となる。

稚児謡を分析することで、稚児謡の音節がそのまま反映されていないことが確認された。具体的には、天吹の奏法において、歌詞の音節の区切りがリズムカルに刻まれていないことが明らかとなった。これにより、《テンノシヤマ》のフレーズ1に見られるA→Aの反復およびG→Gの反復は、リズムを刻むための連続音ではないという結論に至った。

天吹における**ユリ**の役割は、**フリ**や**ヒ**などの装飾技法を加える前のアクセント、または次の音符へ移る際にその音を強調することにある。したがって、**ユリ**は拍節を表現する装飾技法ではなく、次の音に移るための「接続的な装飾技法」として、その一音を飾る、引き立てる、味わいを加える役割を果たす。これが、天吹の装飾技法の役割・機能についての本研究の二つ目の疑問に対する答えとなる。

10. まとめ

本研究では、天吹の装飾技法を分析・考察することによって、多様な解釈が存在する《テンノシヤマ》のリズム様式や、**ユリ**の機能と役割を明確にした。天吹の**ユリ**は尺八の**ユリ**と技術的には共通するが、リズムを刻むための連続音としては使用されないことが、稚児謡の分析と大田・白尾の演奏比較によって明らかになった。

譜例 9. 大田による《テンノシヤマ》の演奏（筆者採譜）

テンノシヤマ

天吹曲

澗上ラファエル広志 採譜

大田良一 演奏(1953年)

ca. ♩ = 48

The musical score is presented in five phrases, each enclosed in a blue box. The notation is on a single staff in treble clef. Above the notes are the characters 'ユリ' and 'ヒ', and below are 'フリ' and 'スリ'. The phrases are numbered 1 through 5. Phrase 1 (measures 1-4) has 'ユリ ヒ ユリ ヒ ユリ ヒ ユリ ヒ' above and 'フリ フリ フリ スリ フリ フリ フリ' below. Phrase 2 (measures 5-6) has 'ユリ ヒ ユリ' above and 'フリ フリ' below. Phrase 3 (measures 9-10) has 'ユリ ヒ ヒ ヒ ユリ' above and 'フリ' below. Phrase 4 (measures 13-14) has 'ユリ ユリ' above and 'フリ フリ フリ' below. Phrase 5 (measures 17-18) has 'ヒ' above and 'スリ' below.

また、大田の演奏が三拍子より長くなる理由と、白尾の演奏がそうならない理由も解明した。天吹では装飾技法が豊富であり、多く用いればフレーズが伸び、少なくともすればリズムカルな演奏になる。このように、《テンノシヤマ》におけるリズム様式と装飾技法が相関していることが明らかになった。

付言すれば、五線譜において、久保、白尾、月溪の捉え方や楽譜上での示し方（表現方・表示方）には違いが見られる。これは、口頭伝承の世界から楽譜による伝承の世界へ移行することの困難さの反映と言える。

註：

- 1 稚児謡 (ちごうた) は、薩摩武士の間で少年への恋愛を描いた歌である。現在では後継者がおらず、完全に断絶している。
- 2 「**ロツレチハ**」は、尺八都山流の楽譜において基本的な音階として記される。
- 3 本稿では、ドイツ式(C,D,E,F,G,A,H)と尺八譜(**ロツレチハ**)の音符名を用いることにする。
- 4 尺八では、同じ音符を繰り返す際、舌や息で音を区切るのではなく、**ユリ**を用いることになる。これを「連続音」と呼び、流派によっては、**ユリ**を「押し」とも言う。
- 5 琴古流は、尺八の一流派であり、初世・黒沢琴古(1710-1771)を始祖とする。
- 6 明暗流は尺八の流派の一つであり、京都の明暗寺に本拠を構える。
- 7 「記述的楽譜」は、実際に鳴り響いた音を詳細に書き取るものであり、演奏の細かなニュアンスや即興的要素を記録することを目的とする。一方、「規範的楽譜」は、演奏前に音楽を指示する役割を持ち、楽曲の構造や演奏方法を規定する。
- 8 ♪ ♪
- 9 ♪ ♪
- 10 学舎は旧薩摩藩において郷中教育として成立し、明治以降は教育集团として学舎と呼ばれた。

参考文献：

Fuchigami, Rafael H.

- 2017 As tradições da flauta tenpuku: herança da cultura de Satsuma. Anppom 27, 1-8.
 2021 The Mysterious Tenpuku Flute: Cultural Heritage of Kagoshima. Bamboo. (European Shakuhachi Society). Autumn/Winter 2021, 20-25.

淵上, ラファエル広志.

- 2022 天吹製作の楽しみ. 天吹同好会第41周年記念誌. (鹿児島: 天吹同好会).
 2023 南米の麓で響いた天吹 — 地球の裏側のあのやまについて. 天吹同好会第42周年記念誌. (鹿児島: 天吹同好会).
 2023 鹿児島の笛「天吹」における演奏・製作とその文化的背景についての記録調査の報告. (伝統と創造 Vol. 12, p. 67-78).

上参郷, 祐康.

- 1971 邦楽大系4——箏曲・尺八二. 岸辺茂雄編『尺八の歴史』(筑摩書房・日本ビクター VP3012/VP3013) 7-16.
 1974 吹禅——竹保流にみる普化尺八の系譜. 『天吹楽略史——吹禅の理解のために』(日本コロムビア KX-7001-3) 9-22.

鹿児島市学舎連合会(編).

- 1985 薩摩兵児謡——土魂. (鹿児島: 春苑堂書店).

久保， けんお .

1960 南日本民謡曲集 . (東京 : 音楽之友社) .

西山， 秀利 .

1986 天吹の音響学的研究 . 天吹 . 1-41.

白尾， 國利 .

1968 薩摩の天吹について . 『さんぎし』 1月号～10月号

1969 天吹について . 東洋音楽学会 編『日本・東洋音楽論考 : 創立三十周年記念』(東京 : 音楽之友社) 153-170.

1986 天吹の伝承 . 天吹 . 1-173.

田辺， 尚雄 .

1947 笛その芸術と科学 . (東京 : わんや書店) .

天吹同好会 (編) .

1986 天吹 . (鹿児島 : 天吹同好会事務局) .

月溪， 恒子 .

1975 尺八の種類と歴史 . 『季刊邦楽』 5, 13-19.

1986 天吹の音楽学的研究 . 天吹 . 1-42.

2008 天吹の伝承 . 国立劇場 編『日本の伝統芸能講座——音楽』(東京 : 淡交社) 384-411.

2015 日本音楽との出会い—日本音楽の歴史と理論 . (東京 : 東京堂出版) .

上野， 堅實 .

2002 尺八の歴史 . (東京 : 出版芸術社) .

Abstract

This study analyzes the relationship between rhythmic aspects and ornamentation techniques in *Ten'noshiyama*, a traditional piece for the tenpuku, a bamboo flute from the Kagoshima region. Most research on the tenpuku has primarily focused on the instrument's structure and origins, while studies on its playing techniques and ornamentation remain scarce. Based on the research of Ken'o Kubo and Tuneko Tukitani, as well as on recordings by two masters of this tradition, Ryōichi Ōta and Kunitoshi Shirao, and on documents from the Kagoshima Gakusha Association, this study analyzes Western notation, shakuhachi tablature, and audio recordings to clarify how ornamentation techniques influence rhythmic construction and the typical musical expression of the tenpuku. This research aims to contribute to a better understanding of the characteristic techniques involved in tenpuku performance.

(本学講師 民族音楽学)