

## 沖縄の三線音楽における「早弾き」演奏法の 音楽性の考察——リズムを中心に

マット・ギラン

数多い沖縄伝統音楽において、沖縄県出身者に限らず、特に魅力的にうつるジャンルの一つに「カチャーシー」や同ジャンルを伴奏する三線の演奏法である「早弾き」が注目されることは多く見受けられる。理由として、音楽の快樂なテンポ、踊り手が飛び入りで自由に参加できること、歌の即興性などがあげられる。また、カチャーシーにおいて「沖縄らしさ」が特に表象されることとして、その伴奏楽器である三線の独特な「跳ねた」リズムが注目されている。例えば、民族音楽研究者の小島美子は、1976年の文書にカチャーシーのリズムのことを次のように説明する。

このカチャーシーは、いわば沖縄の人びとの生活必需品なのだが、私たち本土の人間にはどうもうまく踊れないところがある。

(中略)

この一種のスウィング感は一切何なのか？これは波に乗っているリズムなのである。どこに行くのにも、仕事をするのに舟に乗ることが多く、いつも海を眺め、海とともに暮らしてきた海洋民のリズム感なのである。

(小島美子1976、96)

県外出身者の間では、沖縄の人と同じようにカチャーシーのリズムに合わせて踊ることの難しさはしばしば注目される(金城2004:69参照)。しかし、カチャーシーのリズムが、どれほど沖縄音楽全体のリズム感を代表できるかという点では、疑問が残る。さらには、カチャーシーのリズムはどれほど統一性があるのかに関しては、未だに詳しく研究されたことがない。戦後の沖縄音楽界で演奏家や作曲家として活躍していた照屋林助は、沖縄音楽のリズムについて次の文書を残している。

「戦後、アメリカ軍が来てから三線を用いてやる音楽というものが非常に変わりました。戦前から戦後へと移り変わった十年間で急激な変化がありました。初め私たちは、変わったのはテンポだと思っていたのですが、変わったのは音楽のリズムの方でした……このリズムは気付かないうちに沖縄音楽の中に入ってきて、そのうちあれもこれもという具合にたくさん変わってきて、段々と音楽の筋が変わってきたのです。……これを工工四（三線の楽譜）で考えると、工工四にはそのような跳ねるリズムで書かれてはいないのに、それを見て演奏する人たちは戦後に変化したリズムで演奏しています。

（中略）

これは戦後になって新しく始まったことではなく、戦前からプロの人たちはやっていました。普久原朝喜先生といった方たちの吹き込んだ戦前のレコードを聴くと、そんな感じがあります。しかし戦前はプロと非プロの区別が厳密で、プロのやるような演り方をすると、笑われたり、風情がないと言われたりしました」（De Musik Inter 1998, 35 - 6）

照屋のこの文書は、沖縄のカチャーシーの変化を理解する大きなヒントを与えてくれる。つまり、現在のカチャーシーのリズムは、戦前の「プロ」級の音楽家の間では存在していたものの、沖縄社会に広く根付いたのは戦後からであるという点である。

民族音楽学界では、アラン・ローマックス（Alan Lomax）が、1968年の論文で、ヨーロッパにおける「発声法と性的慣習」の関係を指摘したのを皮切りに、1976年には、各社会の特徴とその音楽上の特徴の相関関係を論じ、それは Cantometrics（計量音楽学）理論を生み出した（徳丸1991：57参照）。

インド・ヨーロッパ語に関する限り、女性の婚前交渉が禁止されていた地中海諸国で話される言語では、高い前方の（緊張した）母音が目立って好まれていた。これに対して、低い後方の母音や後方での発音に向う揺れが、北イタリア、北スペイン、中央ヨーロッパ、東ヨーロッパといっ

た地域の歌唱の様式を特徴づけていたが、これらの地域の性の基準はもっと許容範囲の広いものであった

(LOMAX 1968 : ix ; 徳丸1991 : 57)

つまり、ローマックスによると、社会の成り立ちがその社会の音楽の要素へ直接的に影響するというのである。しかし、ローマックスの計量音楽学を批判する研究者は、社会的構造と、音楽的要素のデータが不十分であるという二つの面から反論した (O Henry 1976)。

日本では、小島美子による「水田稲作農耕民的生活様式」、「海洋民的生活様式」、「山地で狩猟と畑作を中心に暮らす人々の生活様式」「山地で狩猟と畑作を中心に暮らす人々の生活様式に、馬産地の馬に乗る習慣が加わった」等と、それぞれの生活様式が生み出した独特のリズムの相関関係は (小島1982 : 65)、理論的にローマックスの計量音楽学と同様である。しかし、小島の研究は長年にわたる多量のデータの採集に基づいた結果であるため、日本音楽の様々なリズムを理解するにあたり重要な研究である。

しかし、前ページの照屋の引用の様に、時代変化や個人の嗜好によってリズムに変化が起こる場合は、その変化が社会構造の変化に起因しているのか、または他文化から直接的に影響を受けたのかは定かではない。本論文は、リズムが影響を受けた対象の時代考証をすることで、リズム変化の過程を明白にしていくことを目的とする。

### カチャーシー・早弾き・草弾き (ソービチ)

「カチャーシー」は厳密には踊り (乱舞) を示すが、その踊りの伴奏に使われる音楽も「カチャーシー」と呼ぶことが多い。また、カチャーシー音楽の大きな特徴は、リズムカルな演奏と、三線を速く弾くという二点である。従って、「早弾き」という用語は、三線を「速く」弾くことを意味すると推測される。現在は「はやびき」と発音することが最も多いが、「はやびち」や「ふえーびち」と発音することもある。また、山内盛彬が20世紀半ばに残した文書では「草弾き」(ソービチ) の用語法も見られるが、現在では殆ど使用されていないようである。また、

同じ「早」が付いてはいても、沖縄音楽における「早節」（はやぶし）は、「早いテンポで言葉を明瞭に伝える歌い方」（金城2003：31；山内1993（3）：41）であるので、三線伴奏に技巧を加えて速く演奏する「早弾き」とは区別される。

沖縄音楽における「早弾き」は、近年までは古典音楽の世界では社会的にかなり低レベルな扱いをされており、芸術性を誇りにしていた「古典音楽」の演奏者の間では殆ど演奏されなかったようである。例えば、琉球舞踊の地謡は、「古典」的な踊りは古典音楽の演奏者が担当し、「早弾き」を必要とする舞踊演目の地謡（じかた）は「民謡」の先生に別々に依頼する、といったことは1980年代までは珍しくはなかった（DeMusik Inter 1998：89）。20世紀前半以降、山内盛彬、富原守清をはじめ、琉球古典音楽についての資料が増加傾向にあることに対して、早弾きについての資料は殆ど見当たらないことは、社会的に低いイメージが先行していたことが理由だと推測される。その数少ない文書の中で、沖縄音楽研究の草分けである山内盛彬は次のように書き残している。

… 音楽家や識者には風土にもおかない代物ではあるが、大衆が好むことと技術に器用さもあるので、検討してみたい。（中略）人前ではまともに弾かれない、ジャズ式の卑俗楽が大衆に親しまれている。それが即ち草弾である。 (1993 (3) : 502)

山内が古典音楽の名人でありながら、様々な音楽ジャンルに興味を持っていたことは、この文書で「器用さ」を認めた一つの理由であろう。また、もう一つの文書に、山内は早弾きについて詳しく述べている：

#### 草弾きの長所

- 1) 正しい調子 音律は正確で、聴覚は機敏の持主が多い。従って指の区（つぼ）も正確である。
- 2) 押え方が確実
- 3) 手指の筋肉の発達
- 4) 緩弾可



- 5) 黄色い声 草弾き特有の黄色い声をはり上げ、一オクターブ高い音高を出して、女子の心胆を寒からしめる。これは巧みな裏声使用であって、古典派ではそんな事を忌む。

## 短 所

- 1) テンポ 急弾を得意としたため、緩急の調節がなく…
- 2) 技巧（さぐ）が多すぎる
- 3) 自己流
- 4) 上声使用 地声がなく、そのために底力の抜けた声幅の狭い唱い方となっている（1993、第一巻、507頁）

当時は殆どの知識人に否定されていた早弾きを、山内が取り上げて、歴史や音楽性について文書を残したことは、現在の沖縄音楽の研究において非常に重要な文献であるといえよう。

## 草弾きの起源と用語法

山内盛彬によると、早弾き（草弾き）は明治の少し前から起こり、その草分けとして仲座兄（なかざふいー）という演奏者が存在した（1993（1）：509-60）。また廃藩直後には芝居の地歌で活躍していた板良敷朝郁（アカーヤマー）、富原のヤマ小、座喜味ヤンボという名人が居たと記録されている。当時の琉歌に「歌にサグ入れる富原のヤマ小、恋にサグ入れる座喜味ヤンボ」とあり、その二人の演奏者の特徴を語っている。

また、芝居の影響が特に大きかったようで、例えば、戦後に芝居の地謡で活躍していた登川誠仁は戦前の芝居音楽について次の様に語った。

「多幸山」、あれは古典音楽の端節の《早作田》の、あれを早弾きにしたの。大体こんなのを早弾きにする人は、大体芝居なんですよ。芝居から。で、芝居の人が八重山とか宮古に行くでしよう。あっちのゆっくりのを持ってきて、こっちバンバンバンちゃんぽんにしてしまう。

[鳩間節の三線は誰が作ったんですか？]

三味線は、すぐ言うんですよ、芝居の人間は。あのう、「ええっ、もっ

と早く弾け、もっと早く弾け、早く!!」ってね。すぐ《鳩間節》なんか…普通は「トンテントンテン」と四つ竹持ってやるでしょう、花笠かぶって。「早く、もっと早く」するもんだから、後は、もう、カチャーシーになってしまうわけ、早弾きに、自然に。これを、また、私なんかのよいうな、三味線の虫がくっついていて人間はね、これを綺麗にまた、炊き返していくわけ。

(インタビュー：2007年7月)

沖縄の舞踊曲の工工四を開いて見ると、「祝い節」、「目出度い節」のように、同じ旋律の曲に「元歌」と「早弾き」の二つのヴァージョンが存在する例は少ない。初代の早弾きは、すでに歌われていた曲を三線伴奏にアレンジした曲が多く、「嘉手久節」、「早作田節」など宮廷で歌われていた曲が早弾きの「嘉手久」や「多幸山」になった例もあり、「アチャメー小」のような地方の民謡<sup>2)</sup>も早弾きで演奏されるようになった。

本論文の対象である早弾きは、基本的には三線伴奏を華やかで面白く演奏するために、元来あった伴奏に様々な装飾音や演奏技法を加える演奏法である。三線伴奏には、演奏する際に装飾音（沖縄ではサグ、サグイなどという）の挿入の有無、またそのサグの種類によって、幾つかの用語が見られる。

### 1) ティーチバンチ (グワー)

音を一つ一つ弾いて、その間の装飾音を入れない、最も簡単な演奏法をティーチ (一つ) バンチ (HaNcuN (ハンチュン) = はじく) という。例えば、琉球民謡界の重鎮である松田弘一は、ティーチバンチの例として「ナークニ」を次のように演奏した。

#### ナークニ (ティーチバンチ)



譜例 1

また、松田は、ティーチバンチについて、次の説明を付け加えた。

…これで物足りなくなる。でもこれが、シンプルがいいという人もいる。歌の邪魔しないから。でも、そういう人は歌に自信があって… 歌を聞かそうとするから、三線…余計なこと入れない。

(インタビュー、2007年1月)

この意見は、古典と民謡の両方の演奏家からよく言われることだが、実演では、三線伴奏に様々な装飾音を入れる習慣が広く見られる。その装飾音を一般に「サグ」といい、このサグが入った演奏法を「スンチャーピチ」という。

## 2) スンチャーピチ (グワー) から早弾きまで

松田がいうように、ティーチバンチの演奏法は「物足りなくなる」場合もあるので、伴奏を表現豊かにするために、音と音の間にサグ (装飾音) を入れる演奏法が、沖縄音楽の各ジャンルに見られる。この弾き方を一般にスンチャーピチ (Suncun すんちゅん (又はすびちゅん) = ひきずる、引っ張る: 沖縄語辞典) という。サグにはツメ<sup>iii</sup>を持つ右手によるものと、弦を押える左手によるものの二つに分けられる。前者には、カキピチという演奏法が最も良く使用される。一般的な演奏法では、爪を上から下に弦を弾くが、カキピチでは、逆に爪を下から上に弦を「かける」からカキ (かけ) ピチ (弾き) という。この演奏法は古典や民謡といったジャンルを問わず、よく使用される。松田弘一は同じ「ナークニ」の前奏をカキピチの例として、次のように演奏した。譜面では、上から下の弾き方を「□」で記し、カキピチを「V」で記す。



譜例 2 : ナークニ

また、左手のサグには、右手で弦を弾かずに、左手の指だけで押え (ギターのパル・オンと同様、譜面では「°」) また同じ指で弦をはずす (ギターのパル・オフ、譜面では「▲」) ことで音を出す演奏がある。この演奏法は古典音楽にも

多様されていて、例えば「本花風節」の前奏は次の様に弾かれている。



譜例 3：本花風節

スンチャーピチは、基本的には三線伴奏の各主音のあいだに「サグ」（装飾音）を入れ、その装飾音によって伴奏を「引っ張る」演奏法であるので、一般的な早弾きもこのスンチャーピチ演奏法の一つで、スンチャーピチから発展した演奏法だと考えられる。

例えば、八重山民謡の「繁昌節」には「本歌」と「早弾き」の二つのバージョンが存在し、その二つのバージョンの違いを比較すると、早弾きが創作されたプロセスが垣間見える（譜例 4）。



譜例 4：繁昌節

ここでは前奏のみ記したが、前者の三線伴奏 a に装飾音が多く組み込まれ、その装飾音は全て左手で弦を押えることによって演奏されている。それと比較して、早弾きバージョン b では、これら左手で押える「装飾音」は右手のチミで弾くことにまで発達し、装飾音ではなく伴奏の一部へと変化していることが明らかである。つまり、早弾き演奏法はスンチャーピチの装飾音によって、伴奏を「引っ張る」役割を果たすことから発生し、最終的には装飾音が伴奏へと変化した過程がうかがえる。

また、この早弾き奏法では、表拍子で演奏される三線の旋律は歌の旋律の高さに相当し、裏拍子で演奏される音の殆どは歌の旋律と異なることが特徴である。

例えば、譜例5の「南嶽節」では、三線の裏拍子はe'の音高である。

譜例5：南嶽節

### 3) チャンクアラビチ・マルバンチ

前項では、早弾きがサグ（装飾音）から発展した過程を考察してきたが、それとは別に、早弾きに大きく影響を与えたもう一つの演奏法がある。第二次世界大戦頃までの沖縄には辻、仲島、渡地などの遊郭があり、照屋林助はそれらにいた遊女達の三線の弾き方について次のように説明した：

遊女たちは三味線の正統な弾き方を習わないで、手さぐり弾きしていますから、いつのまにか自分たち風の弾き方ができたんだと思います。これをチャンクアラビチ（弾ち）と言います。テントウンテントウンと一音ずつきれいに弾くのが正統とすれば、チャンクアラ、チャンクアラとひきずるようにマルバンチして（丸ごとほじいて）掻き鳴らして、にぎやかに弾くんです。三味線が四、五丁も並んで弾けば、これまた壮観です。  
(照屋林助、1998：344)

現代の沖縄本島ではこの演奏法はあまり聴く機会がなく、またチャンクアラビチという用語も殆ど使用されていないと推測されるが、マルバンチの類似語である「ムルバンチ」（諸弾）の単語は存在する（比嘉康春、インタビュー、2007年6月）。この弾き方が今日でもよく演奏される地域に奄美大島や八重山が上げられ、その典型的な例としては両地域に伝承される「六調節」がある。奄美の場合は、次頁の様に演奏するのが一般である。



譜例 6：六調（奄美）

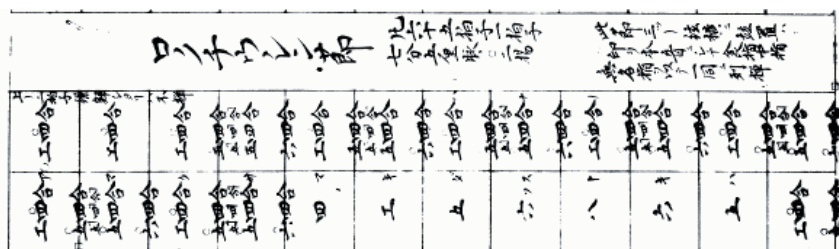
この弾き方は、バチ（奄美の場合は長細い竹製の撥を使用する）を上から下、下から上、という動きを繰り返しながら弾くことが特徴である。譜例 6 には、前奏の部分のみ記したが、歌の伴奏も同様な演奏法で、三線は歌の旋律を沿う「メロディー楽器」というよりは、むしろリズムを強調する「リズム楽器」の役割が大きいと推測できる。

八重山では、近年まで奄美大島と同じような「マルバンチ」の演奏法が広く見られたと思われるが、現在の演奏法は譜例 7 のように、弦を一本ずつ弾く演奏法と二本を同時に弾く演奏法が混ざった弾き方がよく見られる。



譜例 7：六調節（八重山）

奄美大島と八重山に伝承されるこれらの「六調節」は、19世紀末には沖縄本島でも演奏され、1890年代に完成した「俗風工工四」にも「ロクチウシン節」として記されている。



ロクチウシン節

俗風工工四より



譜例 8：ロクチウシン節

この工工四から、当時の沖縄にいわゆるチャンクアラビチが存在し、野村流の上級の師範たちによって演奏されていたことは顕著である。また、この「ロクチウシン節」は「尾類馬（ジュリンマ）」という、辻遊郭の遊女に演奏される芸の歌として使用されていた<sup>iv</sup>。このことから、照屋林助が指摘した様に、「チャンクアラビチ」は遊女達との深いつながりが見られ、遊郭独特な演奏法のルーツが伺える。

#### 4) 分散和音式

以上、歌の旋律と同じ様に動く「ティーチバンチ」と「スンチャービチ」、また三線の三本の弦を同時に弾く、リズムカルな「マルバンチ」の二種類を考察してきたが、ここではもう一つの早弾きを紹介する。譜例9は、登川誠仁著「民謡端節 舞踊曲集工工四」にある《アチャマー小》（部分）の訳譜<sup>v</sup>である。

歌

カリユ シヌア シビ ウチ ハ リ ティ カ ラ ヤ ヨ ユヌア キ

三線

譜例9：アチャマー小

この譜例での三線伴奏は、最初のc'の音を除けば、歌の旋律の上下と関係なくg' - e' - b' - e'というパターンを繰り返していることが特徴である。山内盛彬は、明治以前に発生した早弾きについて、「テンポは早くなり、伴奏は従来の旋律体から、分散和音式になり、定型は無く歌の旋律に合わせてその時の気分で弾いた」（1993：509）、と書いているが、おそらくこのような演奏法を示していたのではないと思われる。また、《アチャマー小》のみならず、この演奏法は《かでく節》、《踊り天川節》、《多幸山》、《山原汀間当》など、多くの曲に用いられていることから、沖縄音楽において重要な演奏法の一つである。また、上記の《アチャマー小》に見られるパターンの他にも幾つかのパターンが用いられている。譜例10は最もよく使用される六つのパターンである。

a) 尺老上老尺老上老  
 b) 工老尺老工老尺老  
 c) 老尺老上老尺老上  
 d) 合上合尺合上合尺  
 e) 上合尺合上合尺合  
 f) 四老四老四老四老

譜例10：早弾きのパターン

以上、早弾きを生んだ数々の影響や、早弾きの様々な形を見てきた。さらなる影響としては、明治時代から沖縄で歌われた日本本土の音楽が考えられ、その一つの例として「鳩間節」がある。「鳩間節」の発祥地は八重山郡鳩間島で、元来伴奏なしで歌われていたユンタ（仕事歌）に三線が伴奏として付加され、現在でも同島の豊年祭りなどで素朴に演奏されている。この歌は沖縄本島でも、19世紀中頃から演奏されているが、1910年代には伊良波尹吉の手によってかなり違う形で生まれ変わったことは周知の通りである。伊良波は踊りや演劇の創作や歌の作曲をするなど、多才な人間で、1910年代に八重山に巡業していた際「鳩間節」を聞いたと推測される（新里2000：266）。また、伊良波は沖縄の芸能のみならず、日本本土の旅芸人であった成田屋小里に「かっぱれ」、「春雨」など、19世紀から日本で流行した端唄も習った経験があった。伊良波がこの影響で「鳩間節」を早弾きにアレンジし、踊りに日本本土の「手」を加えて、沖縄舞踊にはそれまでなかったスタイルを作り上げたのはあまりにも有名である。

島袋光裕が、「三味線がにぎやかで、鳴り物まで入るのが、いわゆる“江戸端唄”の特徴」（1982、151頁）だと述べていることから、伊良波も「かっぱれ」の音楽の「賑やかさ」にも大きく影響されたのではないかと推測でき、この影響が当時流行した早弾き演奏法に存在していたことが考えられる。例えば、《戻り籠》の歌詞にでてくる「牡丹芍薬百合の花」は当時の俗曲《さのさ》に共通性が見られるし、また、「鳩間節」のみならず、20世紀初頭に創作された踊りや新曲には日本本土の影響が見え隠れするのである。



## 早弾きのリズム

本序文で触れたように、社会的な地位が低かったことが原因か、県出身者にはなかなか研究対象とならなかった早弾きのリズムは、その一方で沖縄県外の研究者には、魅力的に写ったようである。日本本土の音楽とは異なる「跳ねる」リズムは沖縄の特徴として挙げられることが多い。しかし、戦後の沖縄において沖縄音楽のリズムが大きく変わったことは、序文でみた照屋林助の引用をはじめ、その当時に活躍していた音楽家の発言によって明らかである。ここでは、同リズムについての沖縄の音楽界における討論を考察していくことで、早弾きのリズムを分析していく。

前項で、三線の早弾き奏法は「表拍子」と「裏拍子」で構成されていることを考察したが、早弾きのリズムは、表拍子と裏拍子の時間的な間隔によって成り立っている。それではこの早弾きの表と裏拍子は具体的にどのような間隔を持っているのであろうか。譜例11～23に、音源測定ソフトによる早弾きのリズムを表拍子を「a」で、裏拍子を「b」で示し、参考に各々の旋律を五線譜で表した。音源は、歌、笛などが入るとリズムの測定が困難であったため、ここでは三線のみである前奏（ウタムチ）を使用した。また、「a」、「b」の位置は、音量のピークに当てるために、測定ソフトの音再生機能を使用し、確認した。また、早弾き演奏のリズムを把握するに当たって、ここではこれらのグラフを基に次の二つのことを測定した：

- 1) AB/BAの欄には〔表拍子（a）から裏拍子（b）〕の間隔に対して〔裏拍子（b）から表拍子（a）〕の間隔を記した。ここでは、 $a-b$ の平均間隔／ $b-a$ の平均間隔を測定している。
- 2) 表拍子（a）の音量に対して裏拍子（b）の音量を強弱B/Aの欄に記した。演奏する際、リズムの強弱はどの拍子に与えられているのかを把握するために、 $b$ の平均音量／ $a$ の平均音量を測定し、対比している。

表1：測定データ

		録音年	AB/ BA	強弱 B/A	テンポ (♩=)
①	普久原朝喜 「ハンタバル」	1929	1.05	1.1	320
②	普久原朝喜 「舞方」	不明	1.54	1.1	298
③	仲村渠喜進 「ハンタバル」	1947	1.04	1.4	160
④	登川盛仁・知名定男 「ハンタバル」	2004	1.5	2.2	164
⑤	登川盛仁 「多幸山」	1975	1.68	1.5	336
⑥	喜納昌永 「舞方」	1960年代?	1.87	1.0	328
⑦	辰巳初子 「踊り天川節」	1934	1.82	0.8	300
⑧	武下和平 「六調」	不明	2.41	0.6	384
⑨	大浜安伴 「黒島口説」	1980年代	1.75	1.0	196
⑩	(市丸) 静子(三味線) 「かっぱれ」	不明	1.34	1.1	200
⑪	松田弘一 「舞方」	2000年頃	0.97	1.0	294
⑫	仲村渠喜進 「今帰仁手間當」	1947	0.96	2.0	294

AB/BA の欄では、⑫仲村渠の「今帰仁手間當」が一番低い0.96であることに對して、⑧武下和平の「六調」は2.41であり、リズムにはかなり幅広いヴァリエーションが見える。戦前、または終戦直後の演奏者の間では、①普久原朝喜の「ハンタバル」、③仲村渠喜進の「ハンタバル」や、⑫「今帰仁手間當」はすべて1前後であり、表拍子と裏拍子が同じ長さであることがわかる。これに對して、④登川盛仁・知名定男の「ハンタバル」は1.5であり、裏拍子に對して表拍子が1.5倍の長さであり、これは沖縄の典型的な「跳ねる」リズムである。⑤登川の「多幸山」(1.68)、⑥喜納の「舞方」(1.87)、⑨大浜の「黒島口説」(1.75)のデータからは、おおよその戦後の演奏者は、この「跳ねる」リズムで演奏していることがわかる。また、②普久原の「舞方」(1.54)、⑦辰巳の「踊り天川節」(1.82)を見れば、序文で見た照屋林助の指摘の通り、戦前の演奏者の間においても「跳ねる」リズムは存在していたことが明らかである。

この「跳ねる」リズムは、沖縄では他の早弾き奏法と區別され、「トゥンジャーピチ(グワー)」として周知されている。「トゥンジャー」とは、沖縄語の「Tun-zun」(とぅんじゅん=跳ねる、跳ねて飛ぶ：沖縄語辞典)で、ピチは「弾き」を意味する。このリズムは戦前から存在していたが、戦後に急速に流行したよう

である。また、古典音楽の演奏者の間では、1970年代頃からは、トゥンジャーピチが非常に流行しているのも、これらが現在の早弾き演奏法の主流だと言えよう。この傾向は演奏者側に限らず、琉球舞踊でも、伴奏として早弾きの曲が必要であれば、踊る方から「トゥンジャーピチに弾いて下さい」などの依頼があることから、同時期から見られるようになった（インタビュー、比嘉康春、2007年6月）。しかし、トゥンジャーピチを「新しい文化」として認識し、抵抗を持つ演奏者も少なくない。古典音楽界の重鎮であるS氏は、「昔の人たちは、そういう弾き方は誰もしてなかった。私もそういう弾き方はしません。踊る方からはそういう〔トゥンジャーピチの〕依頼は未だ無いが、あったら断るつもりです」と説明した（インタビュー、2007年5月）。

民謡界でも、以前はトゥンジャーピチを多く演奏していたが、近年は昔の演奏法を意識的に取り戻そう、という演奏者も存在する。ある民謡団体の会長を務めているM氏は、時折トゥンジャーピチを自然に弾いてしまうことについて、次のように語った。

「まだ抜けてないところがあるんだよ。」

『意識して抜けようとしているんですか？』

「昔の、そうそう、毛遊び… 最初に聞いたのはやっぱり毛遊びをやった人たちの音、小さいとき。だからそう弾いていたけど。年頃になったら、誠小さん〔登川誠仁〕と交流があってやると、皆これがいいかなと、一時はああいう風にやっていた。また20年後だから、また戻ろうとしたけど、急にしたらやったりするわけ…

（インタビュー、2007年1月22日）

しかし、近年では裏拍子を表す記号を従来よりも少しづらすことによって、同演奏法のリズムを強調する傾向が見られる。例えば、譜例11に、琉球舞踊でよく演目として登場する「南嶽節」の前奏の工工四を三例記した。同譜例 a（a 2 は五線譜訳譜）は、滝原康盛（1964）の例であり、この工工四では、表拍子も裏拍子も一拍ずつ（つまり工工四の一拵）で、等拍な演奏法を意味するのではないかと思われる。b（b 2 は五線譜訳譜）は、「南嶽節」の最も一般的な譜例であり、

裏拍子（ここでは五、工、老など）が表拍子の真中にあたっている（城間徳太郎 2002より）。同譜例 c は、登川誠仁が1970年に製作した工工四で同曲であるが、ここでは、裏拍子が下の方に書かれ（七分五厘という）、この書き方によってトゥンジャーピチが譜面上で確定されていると推測される。従って、譜例11 c の訳譜では、この確定された工工四の表記法を反映するために、同譜例 c 2 の五線譜で跳ねるリズムで表記した。

1970年に出版されたこの登川誠仁の工工四は音楽界に大きな影響を与えたと考えられる。それまでは、早弾きの工工四は殆ど見受けられず、同工工四が出版によってトゥンジャーピチは、様々な演奏者や教室で使用される様になったと推測される。登川は同工工四を製作した時代を次の様に語った。

古典の先生達は、トゥンジャーピチってわからないわけ。で、私の先生の板良敷の後輩である又吉全敬 [の家] に行って、「トゥンジャーピチ小というのは七分五厘ンジ [出し] である」とはあの人から教えてもらった。

（中略）

私がこの工工四を変えたもんだからね。七分五厘に、トゥンジャーピチの… だから… 古典の人たちは「どうして弾くんですか、この二つくっ付いてるのは？一緒に弾くんですか？」。違う。[工工四の] 線から「テン」[手で説明する]、これから出す。

（インタビュー、2007年7月）

従って、工工四が出版された時代には、古典音楽の演奏者の間ではトゥンジャーピチは一般的には演奏されておらず、また登川の工工四の影響でトゥンジャーピチが流行したことが想像できる。

さらに、表1のもう一つの特徴は、AB/BAの間が一番高い例は、武下和名の「六調」(2.41)があり、他の演奏者とリズムがかなり異なることがわかる。大きな理由として、前述で紹介した弾き方の違いがあげられる。つまり、沖縄の早弾

きではすべての音を「上から下」とツメで弾くことに対して、奄美の「六調」では、表拍子を「上から下」で、裏拍子を「下から上」と弾くのである。従って、奄美のこの演奏法では、速いテンポでも「跳ねる」リズムで演奏することがより簡単にできる。

では、奄美と沖縄のリズムの違いはどう理解できるのか？

大塚（1995）と徳丸（1980、1998）は、日本本土の三味線音楽において、演奏法が演奏される音階に影響していることを指摘した。同様に、奄美の演奏法自体が奄美のリズムに影響し、沖縄のリズムも沖縄の三線の演奏法に影響される可能性は十分に考えられるが、この考察は別の機会にゆずることとする。

**a**

南嶽節 本調子 五拍子（拍子二分五拍子）  
（所要時間凡そ三十六拍）

工 〇 尺 工 上 老 四 工 老 上 尺 老

工 五 合 尺 工 五 尺 工 上 老 四 工

老 上 尺 老 工 五 合 尺 工 五 工 老

**b**

南嶽節 本調子

工 五 尺 工 上 老 四 工 老 上 尺 老 工 老 五 老 工 老 工 尺 上 老 尺 老

工 老 五 老 工 老 工 五 工 老 工 尺 上 老 上 四 老 尺 老 尺 上 老 尺 老

**c**

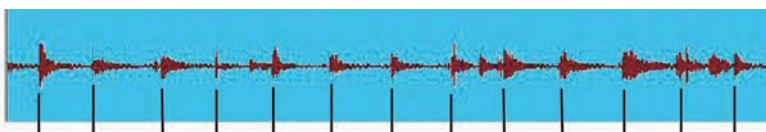
南嶽節 （五拍子）（本調子）凡六十三拍子 所要時間三十七拍

工 五 尺 工 上 老 四 上 老 上 尺 老 工 五 合 老 尺 老 工 老 工 尺 上


老 尺 老 工 老 五 老 工 老 工 五 工 老 工 尺 上 尺 上 四 老 尺 老 尺 合

a2   

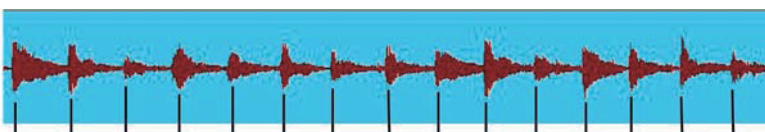
譜例11：「南嶽節」の工工四




b a b a b a b a b a b a b



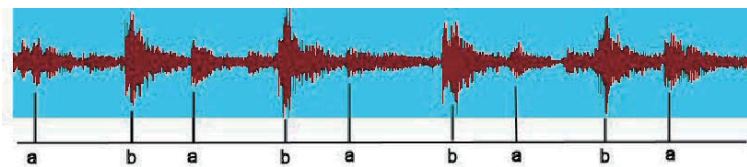
譜例12：普久原朝喜 「ハンタバル」



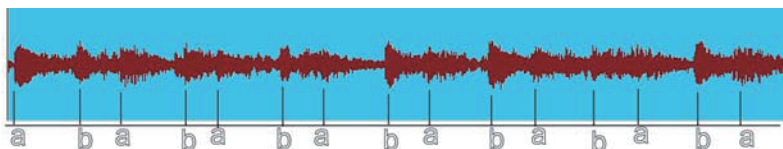
a b a b a b a b a b a b a



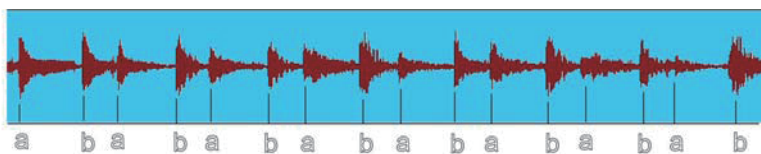
譜例13：仲村渠喜進 「ハンタバル」



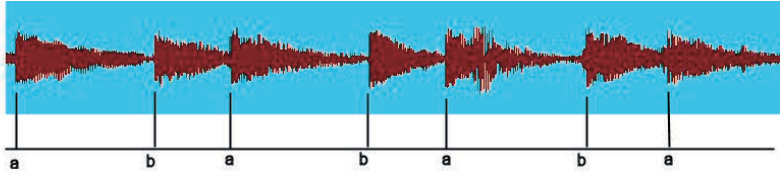
譜例14：登川盛仁・知名定男 「ハンタバル」



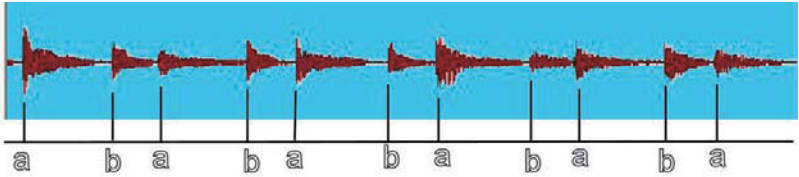
譜例15：普久原朝喜 「舞方」



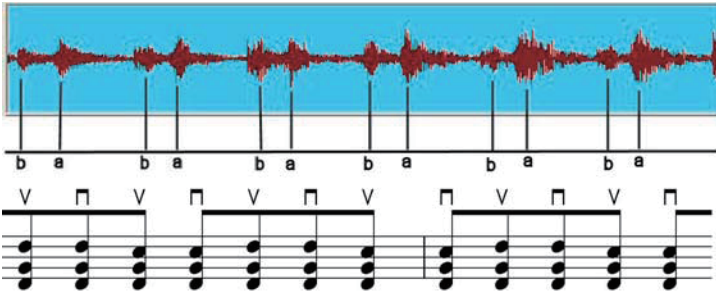
譜例16：登川盛仁 「多幸山」



譜例17：喜納昌永 「舞方」

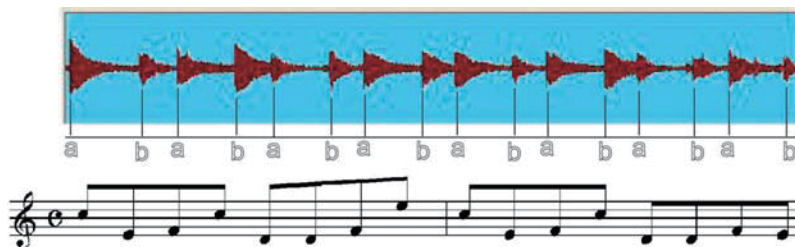


譜例18：辰巳初子 「かなよう節」



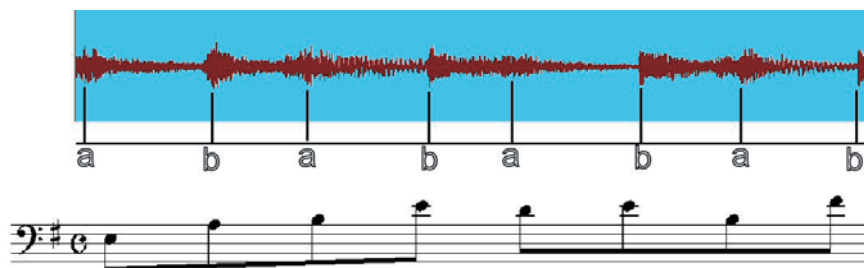
譜例19：武下和平 「六調」





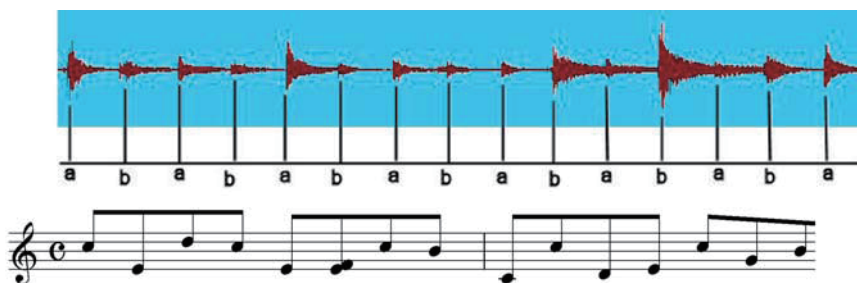
This block contains a spectrogram at the top with a blue background and a red waveform. Below the spectrogram is a horizontal line with vertical tick marks and labels 'a' and 'b' alternating. Underneath is a musical staff in treble clef with a common time signature (C). The melody consists of quarter notes and eighth notes, with some beamed eighth notes.

譜例20：大浜安伴 「黒島口説」



This block contains a spectrogram at the top with a blue background and a red waveform. Below the spectrogram is a horizontal line with vertical tick marks and labels 'a' and 'b' alternating. Underneath is a musical staff in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody consists of quarter notes and eighth notes, with some beamed eighth notes.

譜例21：（市丸） 静子（三味線） 「かっぱれ」



This block contains a spectrogram at the top with a blue background and a red waveform. Below the spectrogram is a horizontal line with vertical tick marks and labels 'a' and 'b' alternating. Underneath is a musical staff in treble clef with a common time signature (C). The melody consists of quarter notes and eighth notes, with some beamed eighth notes.

譜例22：松田弘一 「舞方」

譜例23：仲村渠喜進 「今帰仁手間當」

## まとめ

本論文では、琉球音楽における早弾き奏法を、歴史的な背景をはじめ、現在にいたるまでの音楽性や、その音楽性が論じられる様子について考察した。

- 1) 早弾きは近年までの沖縄界では、かなり低いステータスを持っていた。理由としては、山内の論文で見たように、「自己流」に演奏することや「重みがない」などが考えられる。従って、早弾き奏法についての学術論などは極めて少ないのである。
- 2) 早弾きのリズムは、照屋林助の引用でみたように、戦後から大きく変わったことを明らかにした。戦前の演奏法では表拍子と裏拍子が同じ長さであるのが主流であったが、戦後は登川誠仁などの影響で表拍子を伸ばし、裏拍子を短く演奏する傾向が見られ、この演奏法を「トゥンジャービチ」と呼ぶ。しかし、この演奏法は戦後に流行したのだが、辰巳初子のように戦前の演奏者の間でも、トゥンジャービチで演奏する人もいた。
- 3) 沖縄のトゥンジャービチの起源は、幾つか考えられる。奄美の《六調》は本論文で見た11曲のうち、一番「跳ねる」リズムを示し、また沖縄の早弾きにはこの《六調》が影響したことは第3項で見た。しかし、奄美と沖縄の早弾き奏法には大きな違いが見られる：奄美では弦を「上から下 - 下から上」と連続的に弾くのに対して、沖縄の早弾きでは主に「上から下」という弾き方のみである。つまり、奄美の「跳ねる」リズムは三線の弾き方に大きく影響

されたことが想像される。

- 4) 早弾きの演奏法は、スンチャーピチの装飾音から発生し、最終的に伴奏として変化、発展した過程を明らかにした。
- 5) 今後の課題としては、奄美と沖縄のリズムの違いの解釈や、演奏法がリズムに影響する可能性の考察が残る。

## 謝 辞

本論文は日本学術振興会外国人特別研究員として、同会より、平成十八・十九年度科学研究費補助金（特別研究員奨励費）を受けて行われました。本論文の内容について、沖縄県立芸術大学の金城厚教授と久万田晋教授に多大なご指導とご助言を頂きました。また、早弾については上原直彦さん、松田弘一さん、登川誠仁さんに詳しく教えて戴きました。深く御礼申し上げます。

大塚拜子 1995『三味線音楽の音高理論』東京：音楽之友社

漆畑文彦 2000『はじめての三線 沖縄・宮古・八重山の民謡を弾く』東京：晩聲社

小島美子 1976『日本の音楽を考える』東京：音楽乃友者

1982「日本の風土と音楽 - 非稲作農耕民族要素をめぐって」

『人類科学35』43-68頁

1983「日本の風土と音楽 - 非稲作農耕民族要素をめぐって」

『人類科学36』167-196頁

小島美子、大貫紀子、樋口昭 1973「沖縄音楽の諸要素 - とくに音階とリズムについて -」

『人類科学26』192-196頁

城間徳太郎 2002『改訂増版 創作舞踊工工四全巻』城間徳太郎門下会

新里 賢進 2000『奥山の牡丹 - 沖縄歌劇の巨星・伊良波尹吉物語 -』与那原：与那原町教育委員会社会教育課

滝原康盛 1964『正調琉球民謡工工四第三巻』琉球音楽々譜研究所

徳丸吉彦・Tokumaru Yoshiko

1980 “Le mouvement mélodique et le système tonale de la musique de syamisen”. *Revue de musique des universités canadiennes* 1 :66-105.

1998 *L'aspect mélodique de la musique de syamisen*. Paris: Peeters-

France.

1991『民族音楽学』東京：放送大学教育振興会

島袋光裕 1982『石扇回想録』沖縄タイムス社

登川誠仁 1970『民謡端節 舞踊曲集工工四』登川誠仁

山内盛彬 1993『山内盛彬著作集 第1－第3巻』

Lomax, Alan 1968 *Folksong style and culture*. Washinton D.C.: American association for the advancement of science. Reprint 1978, New Brunswick, New Jersey: Transaction books.

1976 *Cantometrics: an approach to the anthropology of music*. (audiocassettes and a handbook). Berkeley, California: The University of California Extension Media Center.

Henry, Edward O. 1976 "The Variety of Music in a North Indian Village: Reassessing Cantometrics". *Ethnomusicology*, Vol. 20, No. 1, 49-66.

#### 音源情報

- 1) 普久原朝喜「ハントバル」：1929録音。CD「チコンキーふくばる」  
(マルフクレコード ACD-3006)
- 2) 普久原朝喜「舞方」：録音年不明。CD「チコンキーふくばる」  
(マルフクレコード ACD-3006)
- 3) 仲村渠喜進「ハントバル」：1947年録音。CD「昔, こんな歌があった」  
(シナルフォンレコード 25NCD-1003T)
- 4) 登川盛仁・知名定男「ハントバル」：2004年。CD「登川誠仁&知名定男」(RESPEC RECORD RES-79)
- 5) 登川盛仁「多幸山」：1975年。CD「美ら弾き 沖縄島唄6」  
(VICTOR VICG-5164)
- 6) 喜納昌永「舞方」：年代不明, 1960-70年代。CD「喜納昌永 沖縄民謡  
カチャーシー特集」(MU PRADAISE RECORDS MUP-1001)
- 7) 辰巳初子「踊り天川節」：1934年録音。CD「沖縄音楽の精髓」  
(COLUMBIA COCJ-30861)

- 8) 武下和平「六調」：年代不明。CD「決定盤奄美の民謡」  
(KING RECORDS KICH146)
- 9) 大浜安伴「黒島口説」：年代不明, 1980年代。個人録音。
- 10) (市丸) 静子 (三味線)「かっぽれ」：年代不明。CD「端唄・うた・小唄」(VICTOR KCDK-1122)
- 11) 松田弘一「舞方」：年代不明, 2000年頃。CD「華ぬ遊び唄」(シナルフォンレコード 30NCD-8)
- 12) 仲村渠喜進「今帰仁手間當節」[ママ]：1947年録音。CD「昔, こんな歌があった」(シナルフォンレコード 25NCD-1003T)

【注】

- i 富原盛勇 (とみはら・せいゆう) とぅんばる 1875-1930  
装飾音 (サグ) を多用した彼の「とぅんばるナークニ」は、古典を除く後世の三線演奏者に重大な影響を及ぼしたことで知られる。那覇市生まれ。役者と地謡 (じうてー) としても活動したが、ハワイ公演から帰った直後に亡くなった。
- ii 《アチャメー小》の原曲は沖永良部民謡「アンチャメーグワー」だと思われる
- iii 水牛製のバチを「ツメ・ツィミ・チミ」などと呼ぶ。また、演奏右手人差指の爪で弦を弾く場合もある
- iv 「六忠臣」と書く場合もある (山内, 1993c, 458)
- v 登川の工工四には特別なリズム記譜法を用いている。詳しくは譜例11c 参照。