



東京音楽大学附属民族音楽研究所刊行物リポジトリ

Title	伝統と創造：東京音楽大学附属民族音楽研究所研究紀要
Title in another language	Dento to Sozo: Institute of Ethnomusicology Bulletin of Tokyo College of Music
Publisher	東京音楽大学附属民族音楽研究所=Institute of Ethnomusicology, Tokyo College of Music
Volume	Vol. 4
Issu date	2015-03-20 (Partly revised on 2015-03-30)
ISSN & ISSN-L	Print edition: ISSN 2189-2350, Online edition: ISSN 2189-2482, ISSN-L 2189-2350
URL	http://www.minken1975.com/publication/IE_B04201400.pdf

本pdf内の動画を再生するためには、Adobe社のAdobe Reader（バージョン9以降）が必要です。
無料のAdobe Readerは、以下から入手できます：<http://www.adobe.com/>



正誤表
Errata

掲載日	2015-03-30	訂正事由
表1 (中央)	(正) 民族音楽研究所 (誤) 民族音学研究所	編集委員会による
表1 (下部)	(正) 民族音楽研究所 (誤) 民族音学研究所	編集委員会による
p. 31, l. 2	(正) Libro de música (誤) Lubro de música	著者による
p. 49, l. 38	(正) 1996 О хакасском чатхане. (誤) 1996 О хакском чатхане.	著者による
p. 50, l. 2	(正) России. (誤) Росии.	著者による
表3	(正) 民族音楽研究所 (誤) 民族音学研究所	編集委員会による

Print edition: ISSN 2189-2350
ISSN-L 2189-2350
Online edition: ISSN 2189-2482

Dento to Sozo

東京音楽大学附属民族音楽研究所研究紀要

Institute
of
Ethnomusicology
Bulletin
of
Tokyo
College
of
Music

伝統と創造

Vol.4
(2014)

Dento to Sozo: Institute of Ethnomusicology Bulletin of Tokyo College of Music, Vol.4

Printed on: 10 March 2015 Published on: 20 March 2015

Editor & Publisher: Institute of Ethnomusicology, Tokyo College of Music (Tokyo, Japan)
Address: 3-11-1 Zoshigaya, Toshima-ku, Tokyo 171-0032 Japan Tel: +81-3-3981-3783
URL: <http://www.minken1975.com>, E-mail: minken1975@atoshima.ne.jp

Printer: ARTPRESS Inc. 5-6-14 Higashi-ikebukuro, Toshima-ku, Tokyo 170-0013 Japan
Design: Masami Uehara

Not for sale

— 目次 —
Contents

< 論考 >

- インドネシア国立芸術大学スラカルタ校における
ガムラン研修(合奏授業および個人レッスン)同行報告 ----- 1
Staff Report on Gamelan Study Program (Ensemble Classes and
Private Lessons) at the Indonesian Institute of the Arts, Surakarta

樋口文子・木村佳代
HIGUCHI Fumiko and KIMURA Kayo

- 「世界音楽」-日本における受容とその意味 -----15
World music - Its Reception in Japan and its Meaning

小日向英俊
KOBINATA Hidetoshi

- CDスペイン・ビウエラ音楽 Vol. II ----- 29
『エンデチャ、もしもイルカ達が愛に死すなら』の制作について
Making a CD - *Spanish Vihuela Music Vol.II "Endecha - If dolphins die of love"*
(Musicas para Vihuela Vol. II Endechas Si los delfines mueren de amores)

水戸茂雄
MITO Shigeo

- 南シベリア、ハカス民族の音楽研究ノート* ----- 37
A Research Note on the Music of the Khakas of South Siberia*

直川礼緒
TADAGAWA Leo

< 報告 >

- 東京音楽大学附属民族音楽研究所所蔵楽器の紹介(2) ----- 53
Musical Instruments Housed at the Institute of Ethnomusicology,
Tokyo College of Music (2)

小日向英俊
KOBINATA Hidetoshi

- 東京音楽大学附属民族音楽研究所 2014 年度活動記録 ----- 57
FY2014 Activities of the Institute of Ethnomusicology, Tokyo College of Music

* 冊子体本文で、「写真(動画)」として指示する動画を閲覧するためには、本紀要オンライン版(ISSN 2189-2482)を参照すること。
To see the movies referred in the printed text, see its online edition (ISSN 2189-2482).

インドネシア国立芸術大学スラカルタ校におけるガムラン研修 (合奏授業および個人レッスン) 同行報告

Staff Report on Gamelan Study Program (Ensemble Classes and
Private Lessons) at the Indonesian Institute of the Arts, Surakarta

樋口文子 HIGUCHI Fumiko
木村佳代 KIMURA Kayo

2014年8月24日から29日にかけて、インドネシア共和国中部ジャワ州スラカルタ市の国立芸術大学 Institut Seni Indonesia Surakarta (通称 ISI Solo) に於いて、本学学生や社会人講座生らが参加するガムランとジャワ舞踊の研修が行われた。これは過去数回行われてきた本学のガムラン研修旅行の流れを汲むものである(今回はNPO法人日本ガムラン音楽振興会主催)。ガムランの合奏授業がレベル別に4クラス5日間開講され、平行して難易度の高いパートの個人レッスンも行われた。私達は研修に同行し通訳を務めながら資料収集を行った。この報告書では各クラスの授業内容と初心者3人の個人レッスンについて考察を交えながら報告する。日本で授業を行うにあたり参考になる教授法が多々ある一方、実際帰国後に導入してみてもさらに改良を加えたケースもある。考察ではそのような点も挙げた。

キーワード: ガムラン Gamelan、ジャワ Jawa、合奏 Ensemble、
授業 Class、レッスン Lesson

はじめに

東京音楽大学は、1970年代後半からジャワガムランの実技授業を開始した。学生はガムランに触れながらアジア音楽の特色や独特の音楽理論を学ぶことで、専攻している西洋音楽を別の角度から見詰め直す有意義な機会を得ている。授業では、興味や好奇心からの気付きや再発見など、理想的な学習体験につなげる試みが続けられ、時に現地での研修も織り込みながら現在に至る。また1996年より社会人向けガムラン講座、追ってジャワ舞踊講座が開講された。卒業生を含む熱心な「卒業しない講座生」達により、国内最大規模のジャワガムランとジャワ舞踊の学習コミュニティが形成されている。

2014年8月、学生や講座生とともに講師3名がインドネシアに赴き、ジャワ島中部の古都スラカルタ(通称ソロ)市の国立芸術大学(通称 ISI Solo)を訪ねて勉強する研修イベントが開催された。以下は木村佳代、樋口文子が通訳を行った合奏授業および初心者向け個人レッスンの内容報告と考察である。

アイディアだった。各楽器の打つタイミングは形式ごとにほぼ決まっているというガムランの基礎的なルールを、最初に印象付けるねらいがあったであろう。

3曲の課題曲の中でも特に時間をかけたのは、1曲目の「マニャルセウ」だった。「千羽のマニャル鳥」という意味のタイトルを持つこの曲は、初心者がたいてい最初に習うおなじみの古典曲だ。骨格旋律バルンガンが単純なので、筆者はこれまでこの曲は覚えやすい反面やや平板な印象を持っていた。しかし、今回の授業ではその点かなり工夫した形跡が見られた。その工夫とは、以下の通りである。

- ① 通常の骨格旋律バルンガン「X」を元に、新たに細かいリズムミカルな旋律「Y」が作られた（楽譜①参照）。太鼓の合図とともに「Y」の旋律に移行する。
- ② 「Y」の旋律の時に、ボナン・バルンとボナン・パヌルスが通常とは異なる独特の奏法を奏でる。トロ氏によるとガヤ・プシラン Gaya Pesisiran（海沿いの地域＝地方のスタイル）による奏法とのこと（楽譜②参照）。
- ③ 「Y」の部分にさらに歌が加わる（楽譜③参照）。同大学教師のワルヨ Waluyo 氏作の歌で、子供たちへの教訓的な歌詞が親しみやすいメロディーとともに歌われる。

メロディー「X」と「Y」が交互に奏されることにより、音楽的にも変化が生まれた。また、その「Y」の部分で使用されるボナンの奏法は、大学のあるソロ周辺で通常使われるインバル Imbal 奏法²と比べるとより平易でかつにぎやかに聞こえるため、初心者にとっても挑戦しがいのある奏法となっている。

そして、歌。ワルヨ氏はこの曲の歌を幾通りも作っているようで、大学において初心者教育を充実させるために古典曲をアレンジする試みが随時行われていることが伺われる。このようなアレンジは、ガムランの基本を押さえた上で行うのであれば、同大学の方法のみにとらわれず海外においても独自に工夫して教育に生かすことが可能であろう。

今回の課題曲は、通常は楽器のみで演奏されることの多いランチャラン形式の曲でありながら、すべて歌の付く曲が選曲された。初心者にとってガムランの曲はフレーズのまとまりがつかみにくく、合奏をしていると今どこを演奏しているのかわからなくなることが多い。その点、歌があればフレーズ感がつかみやすくなる。さらに歌のメロディーとその大枠をなぞった骨格旋律バルンガンとの関係も演奏しながら体感することができる。現地では平易な言葉による新しい歌が続々と創られているので、たとえばここ日本でも日本語の歌詞による同じような試みは可能だと感じた。

日本に帰国した後、同じ方法でこの曲を講義に取り入れてみたところ、一つの問題点が浮上した。本来ガムランの合奏は、主に太鼓が音で合図を送り、それを察知したいくつかのパートが途中で違うアレンジに移行するのが普通で、たとえばメロディー「X」と「Y」を何回繰り返すか、というようなことは事前には決められていない。今回の研修では、それがすべて決められていた。つまり、太鼓のパターンの進行が事前に白板に表示され、その順番通りに進むことにより「X」と「Y」の回数も毎回決まったものとなっていたのだ。この方法は、ごく短期間で大人数を指導する際、とりあえず曲が仕上がるようにするため

には有効な手段であると言えよう。しかし「音の合図を察知する」「音でコミュニケーションをとる」というガムランのもっとも重要な部分がまったく抜け落ちてしまうことになる。曲の進行は毎回同じものとなり、互いに音を聞き合う意識が薄れてしまう。やはり、合奏をまとめるのに多少時間がかかったとしても、楽譜で音楽を固定化させるのは最小限にとどめて、初心者のうちから互いの音を聞き合う意識を高め、その場限りの音楽を全員で創っていく、そんなガムランが本来持つ「自由さ」を大切にしていきたいと感じた。

2. B-1 クラス (中級)

指導者：ダルノ Darno 氏

スギミン Sugimin 氏

課題曲：①スボカストウォ Ktw. Subakastawa, sl. 9

②マニス Ldr. Manis, pl. br.

参加人数：約 15 名

[内容]

このクラスはガムランを始めて2～5年くらいの方々が対象である。ゴング周期は短いながらジャワガムランらしいゆったりとした流れを感じさせるクタワン Ketawang やラドラン Ladrang 形式の曲を事前にリクエストした。授業ではクタワン形式の「スボカストウォ」にほぼ4回を費やし、それぞれの楽器の奏法について丁寧な説明があった後に楽器を幾度も交替させながら合奏を繰り返した。

「スボカストウォ」はクタワン形式の代表的な古典曲で、ジャワの結婚式や影絵芝居ワヤン Wayang 等によく演奏される。ブコ Buka (前奏) は通常グンデル Gender と呼ばれる楽器が受け持つが、このクラスではまだグンデルを習得した人がいなかったため、バルンガンの楽譜通りにボナン・バルンが前奏を受け持った。

中級レベルの参加者にとって特に難しいのはボナンの奏法である。特にこの曲のように「・」の多いニバニ Nibani と呼ばれるバルンガンの場合、定型のパターンを知っていなければならない。たとえば、「・6・5」のような隣り合った2つの数字が並んでいる場合、後ろの数字を飛び越えてジャンプするようなミピル・ロンパタン Mipil Lompatan と呼ばれる奏法がある。

例：「・6・5」のボナン奏法

イラマ Irama³ I の場合：6 3 6・5 5 3 5

イラマ II の場合：6・3 3 6・・3 6 3・5 5 3 5

ただし、「・2・1」の場合は奏法が異なるなど、一様に語れないところがやっかひでもある。

もう一つ、このようなバルンガンの場合、サロン・パヌルス Panerus (=パキン Peking) の奏法も迷うところである。たいてい「・」のところ次に来る音の隣の音を想定して叩くが、たとえば「・2・1」の場合「2 3 2 1」のように数字を置き換えて奏

することも多い。このクラスの指導者ダルノ氏に確認したところ、サロン・パヌルス役目はラグ⁴を奏でるといふより常に細かい音を刻んでいることが大事であり、なるべく近い音を選んでこの楽器の旋律自体が流れて聞こえるようにすべきとのこと。そのような趣旨のもと、かつ歌に沿う形でこの曲のサロン・パヌルスの奏法が示された。

[考察]

この授業で印象的だったのは、やはり A クラスと同じく古典曲に新しいアレンジを施して曲に変化を持たせ、若い世代やガムラン初心者がより興味を持つような内容に仕立てた点であろう。今回は、1 行目のオンパ Umpak と呼ばれる部分で、儀式曲チョロバレン Carabalen の一種であるピサン・バリ Pisang Bali の太鼓の奏法が挿入され、それに伴いボナンはクレナガン Klenangan と呼ばれる 2 人で対になって一連のメロディーを奏でる奏法に変化、節目楽器も頻繁に打たれる奏法となった（楽譜④参照）。通常ならたまにししか鳴らない節目楽器クンプルがバルンガンと同じタイミングで鳴らされることにより、まるで鐘の音のような効果が生まれた。さらにクトも頻繁に鳴らされ、にわかに活気付く。その部分が 2 回繰り返され、次の行に移ってもとの通常パターンに戻るというアレンジは、終始ゆったり演奏されるはずのクタワン形式の曲に生き生きとした変化がもたらされることになる。このようなアレンジは近年舞踊曲でも見られるが、古典曲でも時代とともに新しいアレンジが次々に生まれているあたり、ガムランの懐の深さを再認識した。

もう一つ、興味深い点があった。この曲に無くてはならない歌、男性が斉唱で歌うゲロン Gerong の楽譜が示された際、ジャワ語の発音が難しく参加者はすぐには歌えなさそうな気配を察したダルノ氏は、とっさの機転で歌詞を使わずにジャワ語の数字で歌わせた。白板上に「1 = ji, 2 = ro, 3 = lu, 5 = mā, 6 = nem」と記し、歌の楽譜に書かれた数字をジャワ語で発音。参加者も「ロロロルジ ro ro rolu ji」という具合に一緒に歌うことができた。外国人にとって言葉の障壁は大きい。慣れないジャワ語の発音に加え、数字譜で音を探して歌うのは容易ではなかろう。そんな時に、たとえば「ラララ …」でも良いのかもしれないが、ジャワ語の数字の読みで歌う方法はジャワ語を覚えるという面白みも加わって効果的である。ジャワガムランの多くの曲の場合、歌、特に男性が斉唱で歌うゲロンの旋律を知ることこそその曲の特徴を知ることにもつながるので、今後この方法は日本でも参考になると感じた。

3. B - 2 クラス (中級・舞踊曲)

指導者：サルノ Sarna 氏

ブディオノ Boediono 氏

課題曲：舞踊「ボンダン」伴奏組曲 Gendhing Beksan BONDHAN :

アヤアヤアン〜ギノンジン〜ルドウンルドウン〜アヤアヤアン Ayak-ayakan,

Ldr. Ginonjing, Redhung-redhung, Ayak-ayakan, sl. m.

参加人数：約 15 名

[内容]

このクラスは講座生の希望により舞踊伴奏組曲に挑戦した。「ボンダン」は研修の舞踊課題のひとつだ。作品は、舞踊家が赤ちゃんの人形を抱き日傘を持って登場し、沐浴させるなどの世話をし、子守唄を歌ってあやす様子が踊られたあと、入場と同じようにゆっくり歩いて退場する。伴奏は舞踊家の入退場に1曲、本編に2曲、計3曲を続けて演奏するが、各曲風合いが異なり、形式や太鼓が指示するイラマの段階、その変化のさまに違った特徴がある。授業は、まず骨格旋律バルンガン譜が配布され、ベテランのサルノ氏が都度白板にボナン・バルンの奏法を詳細に書き（写真①）、その後ブディオノ氏が指揮者の役目である太鼓クندگان **Kendhang** を終始舞踊に理想的な速度で叩いてくださり合奏するというものであった。ボナンは受講生の習得状態を見て、より容易な奏法に変えた部分があった。イラマ変化の難しい箇所は何度も繰り返し練習した。ひと通り合奏できるようにする目標で臨み、途中から演奏するパートを固定した。具体的なボナンの奏法については別の機会にまとめることにして、以下、曲ごとに指導や説明を受けた点を記す。

1 アヤアヤアン Ayak-ayakan sl. m.

この曲はガムランの楽曲の中でも特殊で、小ゴングが短いフレーズごとに配され、各ゴングどこからでも終止メロディーに移行して終わることができる。今回は舞踊家が入場する際の伴奏に使われ、太鼓奏者は舞踊家が舞台中央に達するタイミングを見ながら曲を終わらせる合図を出す。舞台の広さ、舞踊家の歩幅などにより終止メロディーに向かう分岐点は変わり、分岐点の音によって終止メロディーも若干変化する。演奏者は太鼓の終止指示の合図を聴き取り、瞬時に終止のメロディーを選んで曲を終わらせなければならない。サルノ氏は「主役本位の伴奏音楽」としてのガムランの柔軟さを強調した。

2 ラドラン・ギノンジン Ldr. Ginonjing sl. m.

サルノ氏によれば、この曲はもともとジョグジャカルタ Yogyakarta（ソロ市から約70キロ離れた古都）の曲で、冒頭部分イラマⅠのボナン奏法はジョグジャカルタ様式のグンビャン **Gembyang**（オクターブ）奏法を教えていただいた。ボナンやパキン、太鼓は地域独特の奏法を部分的に取り入れるとその曲本来の雰囲気が出て、それがサルノ氏の好みだそうだ。帰国後の授業ではこのボナン奏法に合わせるため、同箇所の太鼓奏法もジョグジャカルタ様式に変更した⁵。また、曲がイラマⅡからⅢの部分に移行し、それに伴い太鼓がチブロン **Ciblon** に変わる場合、ソロ様式のボナン奏法ルールに則れば、ゴング後の1クノンガン **Kenongan**⁶ について、イラマⅠで用いることの多いロンボ **lamba** 奏法を倍に遅くして演奏するが、舞踊伴奏の場合はゴング直後から雰囲気を換え舞踊家に変化を感じ取らせる目的もあり、すぐにインバル・スカラン **Sekaran** 奏法に移行するのでもよいそうだ。今回はロンボ奏法の学習に費やす時間が足りず、インバル・スカラン奏法を採用した。

3 ルドウンルダウン Redhung-redhung sl. m.

舞踊家が赤ちゃんの人形を抱いてあやす部分で使われる曲である。いい子、いい子、立派に育っておくれと歌うこの曲は民衆の「子守唄」で、特に決まった形式はなく、歌に合

うようにガムランの旋律や節目楽器を後から施したものだそうだ。ジャワではわらべ歌や歌謡曲の類いも積極的にガムランにアレンジされて親しまれている。

[考察]

多くの舞踊曲は華やかでメリハリがあり、中級講座生にとっては憧れだが、変化に富む分演奏の難易度も高くなる。急な速度変化が多く、特に奏法が途中で変化するボナンおよびパキン⁷を5回の授業で習得させるのは難しく、講師も受講生も苦勞した。またボナンの奏法はたくさんのバリエーションを持ち、微妙なタイミングや音の止め方等にも特徴があるはずだが、数字譜は一律で、ずらして鳴らす音や強弱、消音について書かれていない。授業を一度に早く進められる反面、独特の風合いに欠け、あくまでも基本を理解させるにとどまる。しかし教育機関で初歩の段階において大勢に教える際には、現地でもやむを得ず数字譜を使うのだと納得した。また今回は全員がボナン奏法をじっくり習得する時間がなく、難しい楽器は自然にその楽器を得意とする人が担当することになった。現地大学ではそのような進め方が普通であるそうだが、日本の授業では他の曲と抱き合わせて、なるべく公平に勉強できるよう心掛けたいと感じた。一方、詰め込まれたことを次の日の授業までに一生懸命練習してくる日本の講座生の姿は、ジャワの先生方を大いに感動させた。ボナン奏法習得のためには、外国語の単語をひたすら憶えるような地味な個人練習が続く。このような勉強もまた、音で会話をするジャワガムランの習得には欠かせない。

4. Cクラス（上級）

指導者：スラジ Suraji 氏

バンバン・ソソドロ Bambang Sasadara 氏

課題曲：バンディロリ～エリンエリン・カスマラン

Gd. Bandhilori kt. 2 kr. mg. Ldr. Eling-eling kasmaran, pl. br / sl. 9

参加人数：約 20 名

[内容]

このクラスはガムラン歴5～6年以上の方々を対象であるが、実際には初・中級の方も何人か参加していた。このレベルになると複雑な技術を要するラグ楽器⁷や歌が重要なパートとなり、全てのパートを埋めるには多くの人数が必要となるが、初心者の方々にも楽譜通りに叩くサロン等に入っていたいただいたおかげで合奏を成り立たせることができた。

課題曲「バンディロリ」は筆者からのリクエスト曲である。指導者のスラジ氏はこの大学のカラウィタン科（演奏科）の学部長でもあり、普段から上級者を指導するベテランである。こちらからのリクエスト曲であるにも関わらず、豊富な知識が披露され興味深い授業となった。スラジ氏によると、「バンディロリ」の意味は砂糖椰子の木を運ぶ貨車の到来を知らせる警笛のことだという⁸。「バンディロリ」はグンディン形式で、この曲の場合には64拍に1回ゴングが鳴る。今回の研修で扱う課題曲の中ではもっとも大きな形式

の曲だ。この長さになると、授業内ですべてのパートの奏法を説明するのは困難である。それぞれのパートには専門的な知識や技術が必要となるため、人により得意なパートも決まってくる。そこで、歌や太鼓チブロン等はそのパートが得意な人にまかせ、個別に指導しながら合奏を進行させる形となった。

全員に向けて説明されたのはやはりボナンの奏法である。特にミンガ **Minggah** と呼ばれるこの形式の後半部分では、太鼓チブロンのリズムに乗ってインバル・スカランと呼ばれる奏法が求められる。ボナン奏者にとっても華やかな聴かせどころであるが、インバルはどの音を選びスカランはどのような旋律にするかは、この曲のラグ楽器の旋律や解釈にまで関わる幅広い知識を必要とするため容易ではない。スラジ氏により説明はされたが、実際に弾けるようになるためにはある程度自主練習が必要であった。

この授業では、同じ曲をスレンドロ **Slendro** 音階ソング **Sanga** 調でも演奏した。ジャワでは同じ曲を違う音階で演奏する試みが随時行われている。評判が良ければそちらのバージョンも定着するというわけだ。この曲では7の音を1に変えるだけで楽譜上はほとんど同じ。だが聞こえてくる印象はがらりと変わった。ソング調におけるボナン奏法はバラ **Barang** 調の時とはインバル・スカラン奏法が異なるため、スラジ氏に詳しい説明をしていただいた。

[考察]

このクラスにおいて筆者は2回ほど他の通訳と重なってしまっていて見ることができず残念であった。しかし、このクラスならではの有意義な体験に出会えた。ガムランを何年か続けていると、「この用語の意味は何だろう?」「どうしてここではこのような弾き方をするのだろうか?」等の素朴な疑問が浮かぶようになる。このクラスの参加者からも「ガムランの音階や調について説明してほしい」というリクエストがあったため伺ってみた。

スラジ氏によると、パトゥ **Pathet** と呼ばれるガムランの調は時間と関係する。それを表にすると、以下のようになる。

	スレンドロ音階	ペロッグ音階		スレンドロ音階	ペロッグ音階
06:00-12:00	ヌム調	バラ Barang 調	18:00-24:00	ヌム調	リモ調
12:00-15:00	ソング調	ニヤマ ⁹ 調	00:00-03:00	ソング調	ヌム調
15:00-18:00	マニユロ調	バラ Barang 調	03:00-06:00	マニユロ調	バラ Barang 調

ガムランの伝統的な演奏会クルネガン **Klenengan** や影絵芝居ワヤンにおける選曲は、たいていこの規則に従っている。

スラジ氏は、調は時間と関係すると同時に「ラサ **Rasa** の領域でもある」と付け加えた。「ラサ」とは「味」「感じ」のような意味を持つ。つまり何時だからこの調というわけではなく、今が夜中なのか、朝方なのか、夕方なのか... という感じ方によって調が選択されるということのようだ。ジャワの人と話をしていると、よく「ラサ」という単語を耳にする。理論的な説明を受けても、最後には「ラサが重要」という一言で片付けられてしまう

ことも多い。それだけガムランの理論は一筋縄ではいかないのである。

この大学の通常の授業においても、上級クラスになると合奏のみならず音楽の背景や歴史、由来についての説明が多くなる。音楽の背景に思いを巡らすことは、その音楽の深層部分を探ることにもなる。音楽を追究する者にとって、そのような話を深い知識を兼ね備えた現地の音楽家から聞くことは喜びである。日本でのガムラン指導においても、具体的な奏法を説明するだけでなく音楽の背景にまで視野を広げてその成り立ちやエッセンスについて説明することは大切な意味を持つ。それを実践するのは並大抵なことではないが、できるだけ目指していきたいと感じた。

ガムラン個人レッスン(初心者向け)の内容とその考察

1. シンデン Sindhen

課題曲：ジヌマン「ミジル」Jineman Mijil, sl. 9

講師：リニ Rini 女史

[内容]

こちらであらかじめお願いした小曲をレッスンしていただいた。数字譜による簡単なメロディーとジャワ語の歌詞が書いてある楽譜が用意されていた。まず歌詞を単語ごとに講師が読んで生徒が復唱する。この時日本人の苦手な l と r の違い、n と ng、何種類もある e、o や u の発音に注目し何度も繰り返させる。次にワンフレーズずつ歌っていく。この時も必ず先に講師が歌い、生徒がその通りに真似して歌うように復唱する。

ジャワの歌にはコブシのような歌いまわしグルグッ Greget が各所にあり、生徒はすぐに真似できないが、講師は容赦せずできるだけ真似させるようにする。楽譜になく一見重要ではないとも思われるのに、これができないと全く別の曲のようだ。少しずつ歌うフレーズを長くしていき、最後に全部を一気に一緒に歌う。その後生徒に一人で歌わせ、近くにグンデルなどの楽器があれば歌い出しの音を与えながら全体をチェックする。

楽譜に書いてある数字譜と実際に講師が歌う節まわしは違っていることも多いが、講師はあまり気にしない。メロディーにはたくさんのバリエーションがあり、グルグッもいろいろな種類があるため、楽譜に書けない認識のようだ。今どれだけ目の前の講師を真似できるかが重要とされる。また講師が毎回同じ節まわしで歌うとも限らず、こうでもいいがこれでもいい、というように手本自体が変化、展開することも多い。

[考察]

最初の手ほどきにおいて、その瞬間講師の「真似」をすることが重要である点は、口伝を重んじて伝承する邦楽や能など日本の伝統芸能にも通じるところだ。しかし、講師の口の形を凝視し真似て、「全く同じように歌う」ことに慣れていない人が多いと感じる。楽譜に書けない間合い、強弱のニュアンスやグルグッがとても重要だ。それがきちんと真似できればシンデンの歌はそれらしくなるし、演歌のコブシを付ければ全く非なるものになる。楽譜外の箇所こそ真髓があると思われる。

また講師は歌い出しの音の高さをあまり気にしない。多くの場合好きな音程から歌いだすので西洋音楽に親しんでいる人ほど困惑する。数字譜はメモ程度に考え、好き勝手に歌わず正しく真似ることと移動ドに強くなるのが、ジャワの歌を習得する最初のポイントであろう。

2. ボナン・バルン

課題曲：ラドラン「パンクル」 Ldr. Pangkur, pl. br.

講師：スラジ Suraji 氏

[内容]

バルンガンを形成する音を繰り返して装飾する基本的なミピル奏法、大小ボナン（写真②）で小さなフレーズを作り繰り返すインバル奏法、重要な音に向かって華々しいメロディーを奏でるスカランをイラマ I で習得させる。まずボナンの特殊な音の並びに慣れて弾きこなすことが重要とされ、音の止め方についての注意はインバルの際にひとつずつ音を止める程度だ。ひと通り奏法を教えると講師は合奏を試みる。前奏を教え、講師は合奏の速さでバルンガンを歌いながら生徒の横でボナン・パヌルス弾く。これはミピル奏法の時ボナン・パヌルスはボナン・バルンが演奏することを倍速で一瞬先に始めるため、ボナン・バルン奏者がそれを聴いて確認しながら弾くことができるようにする配慮だ。インバル奏法も大小ボナンで一つのフレーズを弾いていることがわかるよう、講師は引き続きボナン・パヌルス弾く。徹底的に繰り返しながら音の場所やスカラン開始のタイミングなどを習得させる。私が見学した際は、何周したのか 40 分間合奏をやめずに繰り返した。

[考察]

ボナン習得の最初のポイントは、独特の音配置に慣れることだ。装飾が細かく速いため、合奏の中で弾きこなすには、手が完全に音の配置を憶えていなければならない。講師は初心者にひたすら弾かせて配置に慣れさせ、自らはボナン・パヌルス弾き大小ボナンの関係性を理解させる。初歩から大小ボナンの関係を重視する教授法は生徒が早くボナン奏法の全体をつかみ有意義だと思った。

3. チブロン

課題曲：ラドラン「カロンキン」 Ldr. Kalongking, pl. /sl.

講師：スヨト Suyoto 氏

[内容]

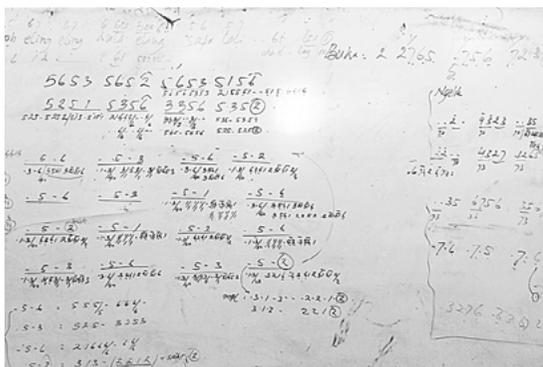
今回、本学学生のひとりが両面太鼓チブロンのレッスンを希望した。全くの初心者であったため、出発前に多少の手ほどきをして臨ませたが、スヨト氏は、チブロンを叩く者はひとつひとつの音についてもっと敏感でなければならないと言い、レッスンは良い音を探すことから始まった。特にトゥンと呼ばれる音はかなりの時間を割いて、良い音が鳴る場所

や手のフォームを探させる。太鼓に耳を近づけ、よく聞きながら何度も叩いてみなさいと言う。良い音が鳴ったとき、叩き方と場所を憶えておくようにしなさい、他の音を取り混ぜたフレーズを叩くときにも、絶えず自分の発した音を聴き続け、チェックして、良い音がバランス良く鳴り続けるようにしなさいとのことだ。これは、人によって手の大きさや形が違い、良い音になるフォームが異なるためで、それぞれが自分に合ったフォームを探すことから始まるということだ。1回目のレッスンは、ほぼそれで終わった。その後楽譜を渡されたが間違わずに叩くことにこだわらず、途中かすれた音を出すとすぐに止まってはひたすら良い音を探させた。音の組み合わせのフレーズは日本に帰ってからじっくり自分で練習すればよいとのことだった。いつでも気を使い、良い音を発しているか自らチェックせよということを強烈に植え付けるレッスンだった。

[考察]

ガムランの合奏に於いて、太鼓は指揮者的な役割があり、常に仲間が太鼓に耳を傾ける。チブロンは自分の手でいろいろな形のバチを瞬間的に作り、正確に太鼓の然るべき場所に当て、強弱についても都度調節しながら音を発することが求められる。自分の音をよく聴き、常に良い音を発し続ける努力をして、演奏全体がバランス良く心地良く響いているか配慮することが大事であるということだ。このことは筆者もチブロンを初心者に手ほどきする際にこれほどに徹底していない。もっとそれを大切にするべきであると感じた。

文責：「はじめに」「ガムラン合奏授業の内容とその考察」B-2 クラス、
「ガムラン個人レッスン（初心者向け）の内容とその考察」=樋口
「ガムラン合奏授業の内容とその考察」A、B-1、C クラス=木村



写真①：ギノンジンのボナン・パルン譜（サルノ氏が白板に書いたもの）。2014年8月27日 ISI Soloにて筆者撮影。



写真②：大きいボナン・パルン（手前）と小さいボナン・パルン（奥）。2015年1月22日東京音楽大学付属民族音楽研究所にて筆者撮影。

楽譜：

楽譜①「マニャルセウ」

X (骨格旋律バルンガン)	Y (アレンジされた旋律)
. 5 . 3̇ . 5̇ . 3̇ . 5̇ . 3̇ . 6̇ . ⑤	5 2 3̇ . 5̇ 2̇ 3̇ . 5̇ 2̇ 3̇ 6̇ . 6̇ 3̇ 6̇ ⑤
6 . 5̇ . 6̇ . 5̇ . 6̇ . 5̇ . 3̇ . ②	3 6 . 3̇ 5̇ . 3̇ 6̇ . 3̇ 5̇ 6̇ . 6̇ 5̇ 3̇ ②
. 3 . 2̇ . 3̇ . 2̇ . 3̇ . 2̇ . 1̇ . ⑥	. 3 2̇ . 2̇ 3̇ 2̇ . 2̇ 3̇ 2̇ . 2̇ 3̇ 5̇ ⑥
. 1 . 6̇ . 1̇ . 6̇ . 1̇ . 6̇ . 5̇ . ③	. 1 . 6̇ . 1̇ . 6̇ . 1̇ . 6̇ . 5̇ . ③

楽譜② ボナン・バルンとボナン・パヌルスのガヤ・プシシラン奏法例

骨格旋律バルンガン	. 5 . 3
ボナン・バルン	. 5 . 2 . 5 . .
ボナン・パヌルス	ㄩ . ㄩ . ㄩ . ㄩ . (ㄩはオクターブ奏法)

楽譜③「マニャルセウ」の歌

. . 5 3 . 3 3 3 3 . 2 3 5 6 5 6 3 5	Bo - cah pinter i - ku bekti mring rā - mā i - bu - né
. . 6 5 . 5 5 5 5 . 2 3 5 6 3 5 3 2	tan-sah gawé seneng ing ka- bèh tin-dak tan- duk- é
. <u>3 2</u> . 2 <u>3 2</u> . 2 <u>3 2</u> . 2 3 5 6	lan tris - nā mri - ngā di ka - ka - ngé
. 1̇ 6̇ . 6̇ 1̇ 2̇ 6̇ 1̇ 6̇ 1̇ 6̇ <u>1̇ 6̇</u> 5̇ . 3̇	gu - yub sar - tā ru - kun karo kār - cā kan - ca - né

楽譜④「スポカストウォ」の1行目のチョロバレン風アレンジ

○太鼓譜

⌋ P̄bP̄ b P̄ .P̄b P̄ . P̄bP̄ b P̄ .P̄b P̄ . P̄bP̄ b P̄ .P̄b P̄ P̄P̄ bP̄ .b.P̄bP̄P̄P̄b P̄ (5)

○ボナンのクレナガン奏法

ボナン・バルン ⌋ 5̇6̇.. ⌋ クノンとゴング前のみ 5̇6̇.6̇.6̇..

ボナン・パヌルス ⌋ ..12 ⌋ " ..1.1.12

○節目楽器ゴング(〇)、クノン(ˆ)、クンプル(˘)、クト(+)の奏法

. + + ˘ . + + ˘ . + + ˘ . + + ˘ . + + ˘ . + + ˘ . + + ˘ . + + ˘ (5)

注：

- 1 ガムランの形式は、節目楽器（コロトミー楽器とも呼ばれる）のゴング、クノン、クンプル等がどのような周期で打たれるかにより決定される。ランチャランは16拍ごとにゴング、4拍ごとにクノン、6、8、12拍目にクンプルが鳴る形式。
- 2 入れ子奏法。ボナン・バルンとボナン・パヌルスが入れ子式に一つの旋律を奏でる。たいがい重要な拍の前には、その拍の音に着地する旋律スカランを入れ、インバルと交互に演奏する。初心者にとってはやや難易度の高い奏法である。
- 3 イラマ（ジャワ語ではイロモ）は速さの段階のこと。幾つかの段階があり、1拍の間にサロン・パヌルスが何回打たれるかによって決定される。
- 4 ある一定の音の並び、平易に言えば旋律のようなもので、各楽器や歌はそのラグに沿ってそれぞれの方法で音を紡いでいく。ヘテロフォニーにおける同一旋律のようなもの。
- 5 ソロで現在市販されているこの作品の音源はいくつかあるが、殆ど太鼓もボナンもソロ様式の奏法を採用している。この点については、年代によるアレンジの流行も関係していると思われる。次回の調査課題としたい。
- 6 クノンから次のクノンまでのこと。
- 7 胡弓ルバブ Rebab、鍵盤楽器グンデル、木琴ガンバン Gambang 等の楽器を指す。
- 8 この曲はソロのパク・ブウォノ4世(1768～1820)の作と言われており[Pradjapangrawit. 1990: p. 63]、貨車とはたとえばトロッコのようなものか？ このタイトルの意味には「竹の投石具」という説もあり、真偽の程は不明。
- 9 ニヤマ Nyamat 調とはヌム Nem 調の一種であり、ペログ Pelog 音階におけるマヌロ Manyura 調のことである。

参考文献：

R. Ng. Pradjapangrawit. 1990 Wedhapradangga. STSI Surakarta.

From 24 to 29 August 2014, a program to study Javanese gamelan and dance for our College students and Open Classes adult students was held at the Indonesian Institute of the Arts in the city of Surakarta, Central Java, Indonesia. This program (this time organized by the NPO Japan Gamelan Music Association) follows in the wake of the Gamelan Study Tours held by our College several times. Four ensemble classes at varying levels and private lessons for difficult instruments were offered. We accompanied the students as interpreters and additionally gathered educational materials and resources to bring back to Japan. This report examines the instructional methods of each class and several private lessons, while proposing some useful modifications for Japanese students.

本研究は、東京音楽大学付属民族音楽研究所 2014 年度フィールドワーク費助成を受けたものです。

(本学講師、ガムラン)

「世界音楽」-日本における受容とその意味

World music - Its Reception in Japan and its Meaning

小日向英俊 KOBINATA Hidetoshi

用語「世界音楽 World music」とは「地球上のすべての音楽文化」「人類の音楽の総体」であるとしても、一般にはなじみが薄く未だに定着しない概念である。本稿では、日本における民族音楽学研究史も振り返りながら、米国での歴史、この概念の日本への導入を検証する。この概念は'60年代より米国の一部の大学カリキュラムに登場し、音楽教育においても「多文化音楽教育」との関係からこの概念が導入され、'80年代頃から使用され始めた。日本では、明治維新以後の「東洋」「東洋音楽」概念や、欧米の「民族音楽(学)」方法論の移入の後、'80年代末から使用された。現在のグローバル化の時代において、この概念は研究者であれ実践家であれ、音楽について考察する上で必須の考え方となった。異文化要素が交雑する日本の音楽文化をこの視点から研究することが重要になるであろう。

キーワード: 世界音楽 World music、民族音楽学 Ethnomusicology、
民族音楽 Ethnic music、東洋音楽 Oriental music、
多文化音楽教育 Multicultural music education

1. はじめに

「今聴いた世界音楽が良かった…」、「あの音楽は世界音楽だね…」、「本当に世界音楽は楽しいね…」などという日本語の会話は、あまり聞いたことがないだろう。一般社会における音楽にかんする言説の中で「世界音楽」という言い回しを使うことは、恐らく現在もほとんどないと思われる。確かに2007年、「世界音楽」の語を含む題名の書籍¹が出版された際も、その書評文の冒頭で評者の柘植は「「世界音楽の本」という、いささか人の意表をつくタイトルの事典が現れた²と述べた。これにも頷ける。柘植の真意³がどこにあるかはともかく、この語はなじみが薄く「人の意表をつく」のである。

筆者の個人的経験でも、この語を人に伝えると一瞬「？」が頭に浮かんだように、人々はその内容にとまどう様子を見せる。「地球上のすべての音楽文化」「人類の音楽の総体」のことだと少し内容を説明すると、「ああ、「民族音楽」のことですね、または「では「クラシック音楽」は入るの?」「J-POPは入るのか?」などとの反応が返るのがオチである。事態が複雑なことに、いわゆる西欧世界の芸術音楽に深く関わる専門家であればあるほど、この「世界音楽」なる言葉の実感が沸かない様子も見取れる。⁴

ただし筆者の回りにいる音楽研究者の間では、また特に旧来の名称で言えば「民族音楽

学]⁵をフィールドとする者の間では「世界音楽」概念はよく知られており、多くの研究者がこのパースペクティブから世界の様々な音楽の研究や教育を推進している現状がある。

本稿ではこうした状況を前提にしながら、関連概念である「民族音楽」「多文化音楽」「異文化音楽」などの日本での受容史や研究史を点検して、「世界音楽」の意味を考察する。

2. 「世界音楽」⁶について

「世界音楽」の概念は、いつ頃から日本に導入されたのだろうか。1991年には、『世界音楽への招待』という題名の単行本が出現する。著者は西アジア音楽、特にイラン音楽の研究者である柘植元一である。現在、我々が理解している意味でこの語を配した日本語書籍としては、最も早いものであろう。ただし、本書の副題には「民族音楽学入門」ともあり、旧来の名称も併記することで、旧来の学術分野名称との接合を図ったと思われる。恐らく、著者または出版社の編集部が、想定読者の状況を鑑みてそう判断したのだろう。

柘植は、「世界音楽」という言葉を誰が最初に造語したのかは詳らかにしないが、すでに1956年にクルト・ザックス Curt Sachs は音楽史の教科書に『世界音楽小史 A Short History of World Music』なるタイトルを付けていた。(中略) この語は「世界音楽プログラム World Music Program」として、すでに1965年にはアメリカのウェスリアン大学の民族音楽学カリキュラムの公式名称として使われていた。⁷と、この語の原語 World music の米国での歴史に触れている。米国でのこの語の使用について柘植は、米国の民族音楽学会 (SEM) の第23回年次大会 (1976年) のタイトル「認識の拡大と世界音楽 Broad Awareness and World Music」の例を挙げ、その後、英語圏でこの語の使用例が増加したとしている⁸。確かに、筆者の探査によっても、「World music」を前述の意味で使用する例は、およそ1980年代よりのようである。1930年に英国で発行された *The Musical Times* の記事には、黒人コーラスグループが米国から英国および欧州大陸へ初めて演奏旅行を行うことを記述したものが⁹。メンバー自身の言葉として「world music」が、現在の用法とは異なり白人の音楽の意で使用される初期の例だと思われる。

柘植はこの語の意味を明確に説明するために、「少数民族の音楽」、「民謡・民俗芸能」、現代音楽、ポピュラー音楽もその範囲に含めること、演奏、作曲 (即興演奏含む)、教育といった音楽の諸活動、舞踊、演劇、儀礼など音楽と密接に関連する表現領域すべてを含むと説明した後、世界音楽研究においては、「基礎的なミュージシャンシップを根底に持ち、音楽創造と学問的研究のバランスのうまくとれた、真の意味での「音楽家」の教育を理想とする (中略) 総合大学においてより効果的に研究教育がなされうる」と結論している¹⁰。その8年後に出版された同じ著者の世界音楽についての書籍においても、「書名に「世界音楽」を冠する書物があらわれ (中略) ところが、この「世界音楽」という語がいったい何を意味するものなのかといったことに関しては、一般にそれほど知られてはいない」と、改めてこの概念が一般社会に認知されないことに触れている¹¹。これは、ある意味当然のことなのかもしれない。というのは、音楽の研究に関わる人間の間では、この用語が世界の様々な音楽を考察する場合のパースペクティブとして受け入れられているものの、その身近にもいる音楽の実践家たちがこの概念で自らが関わる音楽を「相対化」して眺め

る「経験を積む」には、時間がかかる教育が必要と思われるからである。また中高等教育における教科「音楽」でも、旧来よりは世界の様々な音楽について見る・聴く機会が増えたにもかかわらず、その教育の基礎が西洋的な音楽の見方や概念に基礎を置いている状況がある。また、世界音楽に関して自信を持って教えられる教員の割合も少ないことは確かであると思われる。また日常生活の中で、メディアなどをおして接する音楽はやはり圧倒的に西洋音楽に基礎を置くポップスなどであるため、「世界の音楽の総体」と言われても、実感できないことはある程度理解できる。たとえ、TVコマーシャルや映画音楽において自分の知らない楽器の音が使用されていたとしても、基礎的知識なしには聞き流してしまうのみかも知れない。

この概念の導入は、音楽文化の移入の場における「公的受容」¹²の領域で行われている段階だと考えられる。一般的に音楽に触れる人々や音楽実践家にこれが受容されていくためには、教育と啓蒙、あるいはこれらの人々の「私的な」興味が喚起されて、自主的学習が進展するための長い時間が必要であると思う。また、「世界音楽=人類の音楽の総体」の意味を、全ての社会の人々が持つことは、現時点では理想にしか過ぎないとも考える。人類全体が地球環境を考慮した省エネに向かうことが理想ではあるが、実践は難しいことと類似する現象かもしれない。

3. 米国における「多文化音楽」と「世界音楽」

上述のように、「世界音楽」概念は米国から生まれ、いわゆる民族音楽学をフィールドとする音楽研究者、音楽教育研究者・教育者の間で普及していったことがわかる。ここでは、米国の音楽教育における「世界音楽」について検証してみよう。

峯¹³は、The National Association for Music Education (NAfME¹⁴)の出版物 *Music Educators Journal* および *Multicultural Perspectives for Music Education 3rd edition*¹⁵ (以下、MPME3 とする) をサーベイして、現在の米国における多文化音楽教育の動向を探った。峯はその動向をまとめて、「1950年代から1960年代の公民権運動の影響を受けて発展の兆しが現れ、1980年代になると音楽教育者の間でも多文化音楽教育の関心の高まりが見られるようになる」¹⁶としている。その上で、1960年代以後に多文化音楽教育の実践が進んだ一方、多文化の音楽伝統に対して無関心な音楽教育者も存在することも紹介している。また、多文化音楽教育とLEP(Limited English Proficiency)¹⁷の生徒に関する課題が不可分であること、都市部における文化的マイノリティが集まる学校現場において、教師が生徒の文化的背景を考慮したクラス運営を行う際に、多文化音楽教育が役立つとの報告を紹介している。これらのことから理解できるのは、米国における多文化音楽教育は、ネーション国家としての米国国内に存在する文化的マイノリティへの理解を推進し、それにより国家統合を強化する目的が背景に存在することである。一方日本における多文化性の議論は、未だ未発達だと思われる。

ここで注意すべき点は、米国の多文化音楽教育においては、用語「多文化の音楽」が「世界の様々な音楽」(西洋音楽以外の音楽)とほぼ同義語として用いられているとの峯の指摘¹⁸である。それにもかかわらず、MPME3の第2版では取り上げられなかったヨーロッ

パの音楽がこの第3版では取り上げられ、ジャズやロック、ワールドビートといったジャンルが独立章に発展しているという¹⁹。授業カリキュラムの実践とその検討を通じて、パースペクティブにも幅が出て、真の「世界音楽」概念に近づいているのかもしれない。

前述の柘植による報告においても、1980年代より研究分野で世界のさまざまな音楽を「世界音楽」概念で考察するパースペクティブが浸透²⁰したという。総合して考えれば、研究と教育の両面において、この概念が実用的なものとなっていると考えることができる。

4. 「民族音楽」と「東洋音楽」

「民族音楽」の語は、いつ頃から日本で使用されているのだろうか。一方、西洋音楽文化の対概念として「東洋音楽」²¹という用語も現存する。これを先に検討する。現在でもこの用語は「一般社団法人 東洋音楽学会」という学会の名称にも使用されている。「比較音楽学（民族音楽学の前身）の研究者と日本音楽研究者が中心になって、日本を含む東洋諸国の音楽を研究することを目的に、昭和11年（1936年）に設立され」²²と公式ウェブサイトにあるように、この学会は長い歴史を持つ研究者団体である。昭和初期には「東洋音楽」の用語にさして違和感がなく、日本を含むアジア諸国の音楽の研究団体であるため、西洋音楽文化に対置するものとしてこの用語を使用したと考えられる。その経緯や現状との整合性はさておき、現在の本学会には日本における「世界音楽」研究者の多くが所属しており、水準の高い論文・出版物を生成している²³。また、この学会の主要メンバーであった岸邊成雄博士による書籍『東洋音楽史上に於ける印度音楽の意義』²⁴の刊行は1942年である。つまり「東洋音楽」は、史学における「西洋史」「東洋史」との2分法のパースペクティブの中で、「西洋」ではないから「東洋」²⁵であり、「西洋音楽」ではないものは「東洋音楽」と分類されたのである²⁶。「西洋音楽史」と「東洋音楽史」²⁷、「西洋史」と「東洋史」、「西洋思想」と「東洋思想」、「西洋医学」と「東洋医学」、あるいは「西洋建築」と「東洋建築」のように、世界を西洋と東洋に2分して、東洋をアジア全域と認知したのである²⁸。また、楽器についても「西洋楽器（または単に楽器）」と「民族楽器」²⁹の弁別法がこれに習うものである。現在の東洋音楽学会には、アフリカや、オセアニア、中南米の音楽文化研究者も所属するため、学会名称はその内実にかみ合っていないと思われる。

このことより、明治維新後から第二次世界大戦までの期間には、日本人が地球全域を視野に入れて音楽文化全体を考察したわけではないことが読み取れる。また、特に大東亜共栄圏との関係から、「南方」（東南アジア）または「南洋」（ミクロネシア）の音楽を含む情勢に日本人の注目が集まったこともあり、この学会の主要メンバー黒沢隆朝もバリ島、タイ、東南アジア音楽の研究を多く発表した³⁰。こうした東南アジア音楽研究や楽器についての研究³¹に基づき、音階の発生から音楽の起源を考察する論考も発表した³²。この音階論は、自然倍音のみで演奏されるファンファーレンメロディ *Fanfarenmelodie* から音階の「進化」または音楽の起源を説明しようとしたもので、黒沢は比較音楽学的アプローチを否定しながらも、極めて比較音楽学的アプローチや研究対象を継承したものとなった。

「民族音楽」は *ethnic music*、「民族音楽学」は *ethnomusicology* の翻訳語として導入されたと考えられる。この語の日本人による初出は堀内敬三が著した『世界民族音楽』³³で

あるが、その対象は北アフリカを含む西アジア音楽、ギリシャを含む東欧諸国、現在のロシア連邦諸地域、北欧、現在のUKを含む西欧諸地域であった。東アジア、東南アジア、南アジア、オセアニア、南北アメリカが排除されたことにその特徴がある。この場合の「世界」には、カイバル峠以東が含まれていないのである。米国留学経験がある作曲家・音楽評論家で放送や著作を通じて西洋音楽の普及を行った堀内にとり、アジア諸国は意識の上でも遠い存在だったのだろう。

戦後になると、こうした地域の偏りも次第に解消される傾向となり、前述の東洋音楽学会関係者が様々な地域の音楽文化に関する論考を発表した。1953年発行の『創元音楽講座』シリーズの第4巻³⁴は社会と音楽をテーマにした巻で、「民族と音楽」の項目の下に中国音楽の専門家岸邊成雄による総論に続けて、民謡研究（民俗音楽研究）、比較音楽学史などの理論を扱った論考、その後の各論として欧米の民族音楽〔原文ママ〕、西アジア、南アジア、東南アジア、東アジア、日本などが扱われている。日本における「民族の音楽」の研究は、実質的には戦後から進展したと考えられる。

こうした研究者による論文や啓蒙書の発行が、欧米における民族音楽学 ethnomusicology とどのような関係にあったかは興味ある点である。いわゆる ethnomusicology はその古典とされる Jaap Kunst の著作³⁵により旧来の比較音楽学から決別して1959年に確立したとされる。民族音楽学は、「すべての部族音楽〔原文ママ = tribal music〕と民俗音楽〔folk music〕および非西洋のあらゆる種の芸術音楽を調査」し、「音楽の社会的側面と音楽上の文化触変、例えば外国音楽の要素の異種混合的影響」を研究すると Kunst は定義する³⁶。また、西洋の芸術音楽、ポピュラー（娯楽）音楽は、その対象ではないとも述べている。同書では民族音楽学を「まだ若い科学」とも述べており、同書の旧版の書籍発行年である9年ほど前より、こうしたコンセプトは彼の頭や学界で醸成されたと考えられる。旧来の比較音楽学は、世界の様々な音楽の音響的側面と音律や音階、楽器ハードウェアの比較研究を行ったが、そこに従事した欧米人の研究に潜む西洋中心主義に対する反省から、Kunst の定義するアプローチに変化していった。

ここで興味深いのは、同時期に日本でも「民族の音楽」の用語法で世界各地の音楽を念頭にした研究が推進され、これがやがて大学における講義名「民族音楽学」の導入になることである³⁷。また、造語表現から英語標準語彙への変化に同調して、日本語も結果的に「民族的音楽学 ethno-musicology」から「民族音楽学 ethnomusicology」、および「民族の音楽」から「民族音楽」へ変化したと考えられることである。欧米におけるこの分野の動向がいち早く日本にも影響を与えたのである。また上記の定義に照らし、「民族的音楽学」、「民族音楽学」、「民族の音楽」、「民族音楽」の対象や概念は、非西洋の音楽の意味合いが強いことも理解できる。その意味からも、日本人にとり「東洋音楽」を扱う分野から「民族音楽学」への変遷は自然な変化であったかもしれない³⁸。

こうした状況で、「民族音楽」あるいは「民族音楽学」は音楽の一分野としてあるいは音楽学（楽理）の特定領域としての認識が始まり、研究成果が蓄積されてきた。と同時に、その研究成果も録音物の商業出版や音楽書出版により一般社会に普及していった³⁹。キングレコードやビクターなどが、研究者によるフィールド録音や来日演奏者のスタジオ録音をLP、CD、LD、DVDなどで出版した⁴⁰。またこれらに関するガイド本も出版された⁴¹。ただしそれが故に、西洋音楽と民族音楽は異なるものであるとの考え方が広まったことに

は注意しなければならない。この認識こそ、西洋芸術音楽も含めた包括概念である「世界音楽」概念の一般社会への普及を遅らせる原因の一つであると考えられる⁴²。ただし、「民族音楽」の社会での認知が、音楽という親しみやすい分野を通して非西洋社会または発展途上地域への関心を醸成したことも確かだ。異文化理解や国際理解の推進の導入またはその主要な内容としても「民族音楽」が活用されているのだ⁴³。

1990年代になってもなお、「民族音楽学」の名称は高等教育レベルの科目名として維持されている。徳丸による放送大学教材⁴⁴は、この分野を歴史的に振り返り、その成果を広く教育に供することを目的として著され、放送大学の授業のテキストとして、また他の大学の教科書としても利用されている。柘植の『世界音楽への招待』の刊行（1991年）の後、徳丸らが「世界音楽」の語を配した著作を発表（2008年）することを照らし合わせれば、'90年代はこの両者の考え方や概念の交代時期であったと見てよいだろう。

5. 「世界音楽」再び

ここでは、再び「世界音楽」概念の日本での使用について確認する。本稿「1. はじめに」の註3で触れた柘植の使用に先立ち、この語自体は早くも1989年には翻訳書の和文題名として現れる⁴⁵。原著タイトルにある「World music」を素直に日本語にしたものと考えられる。有力民族音楽研究者である米国人ネトルのこの書は、各地の伝統音楽を静的なものとして見るのではなく、むしろ文化触変の観点から西洋・近代の影響を受け変容する姿を描く内容である。訳者細川はその「訳者あとがき」で、「この本の基本的な方向がもはや彼一人のものではなく、民族音楽学内の気運として盛り上がっていることを暗示しており好ましい」と感想を述べている⁴⁶。まさに米国学界の動向が日本の研究コミュニティに共振を起こす様子がわかる。その2年後に、日本人研究者の原著発行物として用語「世界音楽」が使用されたのである。

「気運」と表現されたパースペクティブの変化はどのようなものだろう。「民族音楽学」は、土地という固定したロカリティと長期間結び付き伝統を築き、固有の特徴を備えた「民族音楽」を発見し、その正統的 authentic な姿を記述することに重きを置く。従って、ネトルが示したような西洋・近代に侵され変化したものは非正統であると見なされ、研究対象からは外される傾向があった。実際には生じていた様々な文化変容、特にメディアや経済システム、植民地体験を通じて接触する西洋・近代に起因するものに、研究者自身が耳を閉ざしてきたのである。この西洋・近代には、(民族)音楽研究者自身やその研究行為自体が含まれることも言うまでもない。「世界音楽」の視点では、情報ネットワークなどを通じて相互に影響関係を強めて変化する音楽にも耳を傾けることになる。従って、「世界音楽」=「人類の音楽の総体」という図式は、単に地球上に存在する様々な音楽の静的な姿をただ珍しいものとして受け取り、旧来の比較音楽学的なアプローチで比較するのではなく、むしろそうした様々な音楽の相互依存関係や、まさに西洋・近代の影響など、変化に着目することが主眼であると考えられる。つまり世界音楽研究には、従来の民族学や文化人類学の視点に加え、思想、政治、経済を扱う諸学、オリエンタリズム研究、マイノリティ研究、カルチュラル・スタディーズなど様々な学際的アプローチが要求されること

にもなる。また近年では、世界諸地域が人・カネ・モノ・情報の急速な流通により相互関係を深める時代となり、グローバリゼーションの視点も重要となっていることは明らかである。

米国民族音楽学会 (SEM) 会長在任中にその著書の日本語訳が出版されたポールマンは、2005年執筆の「日本語版へのまえがき」に、世界音楽によって他者文化に対する寛容さが導かれるが、その反面ローカルな音楽を失う危険性があるとの指摘があること、また世界音楽は進行中のグローバリゼーションの影響を受ける現実の人間に反応していると述べている。その上で、各地で再び台頭するナショナリズムが世界の音楽の研究において注目すべき点であるとともに、その主題の著作も刊行したことにも言及する。また音楽の聴き手に対する「世界音楽」の意味に触れ、「わたくしたちは手当たり次第に世界音楽と出会うのではありません。(中略)世界の中にわたくしたち自身を位置づけるのです」とも述べ、近代日本の音楽の聴き手にとっても「少数民族の音楽、性差や階級によって隔てられた農村や都市のコミュニティの音楽、そして異なる世代の音楽はすべて、日本の近代性と日本のグローバリゼーション体験との出会いに影響されています」と続けている⁴⁷。ポールマンの意味するところは、まさに世界で進行中の文化の変容やグローバリゼーションの中に音楽全体を位置づけ、自らの音楽世界を考察することが重要であるとの主張だと解釈できる。これは音楽の研究者の問題ばかりでなく、音楽の創作、演奏、仲介、解釈する全ての人々が音楽との関係において考慮すべき点であると思う。

日本の音楽教育の中においても、すでに「民族音楽」や「民族楽器」の用語は死語となっている⁴⁸。筆者も2014年8月にニューデリーで開かれた日印文化交流に関する国際会議⁴⁹に出席した折に、シェーンベルクを専攻するU.K.在住の音楽研究者との雑談の中で、日本ではまだ大学の講座名として「民族音楽学 Ethnomusicology」の用語を使っているのかと聞かれ、答えに窮したことがあった。人間の音楽全体を視野に入れた音楽研究は目指すところだが、かといって「世界音楽研究 World music studies」の用語はまだなじみが薄い段階だと、2人で合意したところであった。

6. 結語

「名は体を表す」のとおり名称は重要であることは真実である。だが「言うは易く行は難し」でもあり、言葉が口を突いて出ただけで実行が難しいことももう一つの真実である。日本の文化史の中に「世界音楽」を位置づけて見れば、これほど多様な音楽文化が混在する状況も理解が進むと思われる。世界の様々な食文化を取り入れた日本では、本場よりもおいしいといわれるほどの味が提供されているという。音楽においても、さまざまな背景を持つものを多く受容し伝統として内在化した歴史もある。現在のグローバル化の中で新たな受容も進行中であるように見える。こうした日本の音楽の動態や変容に着目し、広い視点から音楽を考察することにより、音楽文化の歴史、固有性、伝統に対する新たな視点をも含んだ新しい音楽研究が日本で進むことを期待する。

参考文献

Averill, Gage.

2012 A Brief (Un) Natural History of Our Little Man. SEM Newsletter. Vol. 46(1), p. 3, and p. 9-10. <http://www.ethnomusicology.org/> (アクセス日: 2015年1月30日)

Anderson, M. and Campbell, Patricia Shehan.

2010 Multicultural perspectives in music education. 3rd edition. Rowman & Littlefield Education.

ポールマン, フィリップ・V.

2006 ワールドミュージック / 世界音楽入門 (原著: Bohlman, Philip V. World music: a very short introduction. Oxford University Press. 2002.). 柘植元一訳. 音楽之友社.

千葉, 泉.

2003 南・北アメリカの音楽. ポプラ社. (国際理解に役立つ世界の民族音楽 6) (CD1枚付属).

Cowdery, Jim.

2012 "SEM logo - Please send ideas!". SEM-L@LISTSERV.INDIANA.EDU.

2012-01-17. <https://list.indiana.edu/sympa/home> (アクセス日: 2012年1月17日).

藤田, 隆則.

2011 第61回大会レポート: 研究発表1B (司会: 高松晃子): 1980年代以降の南アジア音楽受容史—「私心」による交流の未来: 小日向英俊. 東洋音楽学会会報. Vol. 81, p. 4.

福岡, 正太.

1998 書評黒沢隆朝著・梅田英春編『東南アジア音楽紀行』. 東洋音楽研究. Vol. 63, p. 155-159.

H.W.P.

1930 Leading Negro Choir's European Visit. The Musical Times. Vol. 71(1047, May1), p. 416-417. <http://www.jstor.org/stable/916769> (アクセス日: 2015年1月20日).

堀内, 敬三.

1933 音楽講座: 世界民族音楽. 学芸社.

星, 斌夫.

2015 東洋. 日本大百科全書 (ニッポニカ). <http://japanknowledge.com/personal/> (アクセス日: 2015年1月10日).

星川, 京児編.

2002 世界の民族音楽ディスク・ガイド. 音楽之友社.

井口, 淳子.

2003 東アジアと日本の音楽. ポプラ社. (国際理解に役立つ世界の民族音楽 1) (CD1枚付属).

International Council for Traditional Music.

2015 ICTM. <http://www.ictmusic.org> (アクセス日: 2015年1月10日).

岸邊, 成雄.

1942 東洋音楽史上に於ける印度音楽の意義. 新亜細亜叢書 4: 南方亜細亜の文化(南満洲鉄道株式会社経済調査局編). p. 289-302.

北中, 正和.

2015 wabisabiland: WORLD MUSIC TIME NHKFM 担当番組の曲目. <http://homepage3.nifty.com/~wabisabiland/wmtcontents.html>

(アクセス日 : 2015 年 1 月 20 日).

小日向, 英俊.

2012 South Asian Music Recordings in Japan. 国立音楽大学研究紀要 . Vol. 46, p. 127-136.

小泉, 文夫.

1976 世界の民族音楽探訪 : インドからヨーロッパへ . 実業之日本社 . (有楽選書 2).

Kunst, Jaap.

1950 Musicologica: A study of the nature of ethno-musicology, its problems, methods, and representative personalities (No. 90). Indisch Instituut.

1959 Ethnomusicology: A study of its nature, its problems, methods and representative personalities to which is added a bibliography. M. Nijhoff.

黒沢, 隆朝.

1938 楽器大図鑑 西洋編. 共益商社.

1940 バリ島のアンクルン音楽. 東洋音楽研究. Vol. 2(2), p. 28-131.

1941 タイに於ける楽器の調査研究. タイ文化研究所.

1942a アンコール・ワットの壁画に見る音楽. 南方の音楽・舞踊 (太平洋図書館、田辺尚雄ほか著). 六興商会出版部.

1942b 南洋の音楽. 新亜細亜叢書 4 : 南方亜細亜の文化 (南満洲鉄道株式会社経済調査局編). p. 263-287.

1950 東南アジアの音楽. 音楽之友社. (東洋音楽選書 8).

1952 高砂ブスン族の弓琴と五段音階発生の示唆. 東洋音楽研究, Vol. 10-11, p. 18-32.

1956 楽器の歴史. 音楽之友社.

1967 ボロブドゥール仏蹟に見る楽器. 東洋音楽研究. Vol. 21, p. 1-23.

1968 東洋の民族音楽・舞踊. 月刊文化財. Vol. 62, p. 33-39.

1972 図解世界楽器大事典. 雄山閣出版.

1973 台湾高砂族の音楽. 雄山閣出版.

1978 音階の発生よりみた音楽起源論 : 黒沢学説. 音楽之友社.

1997 東南アジア音楽紀行. 梅田英春編. 国立音楽大学付属図書館.

Limited English Proficiency (LEP).

2015 Mission of the Federal Interagency Working Group on Limited English Proficiency (LEP) Website. <http://www.lep.gov> (アクセス日 : 2015 年 1 月 10 日).

マルム, W. P.

1971 プレンティスホール音楽史シリーズ 8 東洋民族の音楽 (原題 : Prentice-Hall History of Music Series 8 : Music Cultures of the Pacific, the Near East and Asia. 1967). 松前紀男、村井範子訳. 東海大学出版会.

2004 世界の民族音楽ベスト. King Record. (CD2 枚組み、KICW-8295 ~ 8296).

峯, 恭子.

2011 米国における多文化音楽教育理念に関する一考察 : "Multicultural Perspectives in Music Education 3rd edition (2010)" を中心に. 音楽学習研究 : 音楽学習学会紀要. Vol. 7, p. 57-66.

文部科学省.

2008 新学習指導要領・生きる力：中学校学習指導要領 第5節音楽 第2：各学年の目標及び内容. http://www.mext.go.jp/a_menu/shotou/new-cs/youryou/chu/on.htm
(アクセス日：2015年1月15日).

N/A.

1950a 南方民族衣服 (3). 帝人タイムス. Vol. 20(3), p. 29-32.

1950b 南方民族の衣服 -4-. 帝人タイムス. Vol. 20(4), p. 28-32.

1953 創元音楽講座：第4巻 音楽と社会. 創元社.

1981-1991 世界民族音楽大集成. Seven Seas. (100枚組のLP).

2002 音楽科教科書対応・中学校音楽科教科書教材集～世界の民族音楽と楽器.
コロムビアミュージックエンタテインメント. (CD3枚組み、COCE-31610～31612).

The National Association for Music Education

2015 The National Association for Music Education. <http://www.nafme.org>
(アクセス日：2015年1月25日).

ネトル, ブルーノ.

1989 世界音楽の時代. 細川周平訳. 勁草書房. (原著: Nettl, Bruno. The Western impact on world music : change, adaptation, and survival. Schirmer Books. 1985.)

NHK ONLINE.

2015a ワールドミュージックタイム. <http://www.nhk.or.jp/fm/wmt/>
(アクセス日：2015年1月20日).

2015b 音楽遊覧飛行. <http://www4.nhk.or.jp/yuran/>
(アクセス日：2015年1月20日).

野村, 武夫.

1950 南方民族の生活と科学性について. 科学教育. Vol. 8, p. 42-44.

岡田, 真紀.

1995 世界を聴いた男：小泉文夫と民族音楽. 平凡社.

滝, 遼一.

1953 東洋音楽史. 全音楽譜出版社.

田辺, 尚雄.

1959 東洋の民族楽器について. 音楽芸術. Vol. 17(13), p. 58-63.

1970 中国・朝鮮音楽調査紀行. 音楽之友社. (東洋音楽選書 11).

徳丸, 吉彦.

1991 民族音楽学. 放送大学教育振興会.

1996 民族音楽学理論. 放送大学教育振興会.

徳丸, 吉彦ほか編.

2007 辞典 世界音楽の本. 岩波書店.

富浪, 貴志監修.

2003 ヨーロッパとロシアの音楽. ポプラ社. (国際理解に役立つ世界の民族音楽 5)
(CD1枚付属).

富田, 健次監修.

2004 東南アジアと太平洋の島じまの音楽. ポプラ社. (国際理解に役立つ世界の民族音楽 2)

(CD1 枚付属).

東洋音楽学会.

2015a 一般社団法人東洋音楽学会. <http://tog.a.la9.jp> (アクセス日: 2015年1月10日).

2015b 東洋音楽学会とは. <http://tog.a.la9.jp> (アクセス日: 2015年1月10日).

東洋音楽学会編.

- 1957 日本の民謡と民俗芸能. 音楽之友社. (東洋音楽選書 1).
- 1967 箏曲と地歌. 音楽之友社. (東洋音楽選書 3).
- 1968a 唐代の楽器. 音楽之友社. (東洋音楽選書 2).
- 1968b 南洋・台湾・沖縄音楽紀行. 音楽之友社. (東洋音楽選書 5).
- 1969 雅楽: 古楽譜の解説. 音楽之友社. (東洋音楽選書 10).
- 1972 仏教音楽. 音楽之友社. (東洋音楽選書 6).
- 1978 三味線とその音楽. 音楽之友社. (東洋音楽選書 7).
- 1980 歌舞伎音楽. 音楽之友社. (東洋音楽選書 12).
- 1982 日本の音階. 音楽之友社. (東洋音楽選書 9).
- 1990 能の囃子事. 音楽之友社. (東洋音楽選書 4).

柘植, 元一.

- 1991 世界音楽への招待: 民族音楽学入門. 音楽之友社.
- 2004 音楽と日本の音楽教育. 礼拝と音楽. Vol. 122, p. 24-27.
- 2008 読書空間『事典 世界音楽の本』徳丸吉彦、高橋悠治、北中正和、渡辺裕編. 論座. Vol. 159, p. 312-315.

柘植, 元一ほか編.

- 1999 はじめての世界音楽: 諸民族の伝統音楽からポップスまで. 音楽之友社.

若林, 忠宏監修.

- 2003a 南アジアと中央アジアの音楽. ポプラ社. (国際理解に役立つ世界の民族音楽3)(CD1枚付属).
- 2003b アラブとアフリカの音楽. ポプラ社. (国際理解に役立つ世界の民族音楽4)(CD1枚付属).

註:

- 1 徳丸ほか 2007.
- 2 柘植 2008:312.
- 3 評者の柘植自身は、翻訳語「世界音楽」を現在の音楽学界で理解する意味として早くも 1990年代に日本へ導入した張本人の一人である。未だにこの語が定着しない事態に対してはちと少々の諧謔を含む表現であったかもしれない。(柘植 1991)
- 4 もちろん個々人の反応はそれぞれ異なるのだが、年代が高い専門家にこの傾向が強い印象を持つ。
- 5 この分野に関する大学の講義題目も、旧来の「民族音楽学」の語を廃する代わりに、「音楽文化」や「世界音楽」の語を用いることが多くなった。ちなみに本学東京音楽大学でも直近のカリキュラム改正に伴い、2013年度生第1学年の履修から「民族音楽学概論」ではなく「世界音楽概論」へ変更となった。
- 6 自明のことではあるが、「世界音楽」と「ワールドミュージック」は、同じ英語フレーズの和訳である。ただし、後者は世界の様々な音楽文化の背景を持つミュージシャンが、

異文化協働を行って、今までになかった新たなジャンルとして創造されたポピュラー音楽を指す。実際にはこの語も、いわゆる伝統音楽も一緒に売る CD ショップの棚の名称としても使われているため、意味の変遷がある。いずれにしても、本稿における「世界音楽」は、この「ワールドミュージック」と区別した概念である。

7 柘植 1991:20. ただし、ザックスの「世界音楽」の語の用法は、米国での文脈からは当然であり、柘植も言及する文化相対主義的パースペクティブを背景とした意とは異なる。

ザックスの場合は、進化論的パースペクティブから世界の様々な音楽を歴史（西洋音楽を頂点とする深化）として考察するために、さまざまな「世界の音楽」を表すために使用したものである。（柘植ほか 1999:7）

8 柘植 1991:21.

9 H.W. P. 1930:416.

10 柘植 1991:21-22.

11 柘植ほか 1999:7.

12 社会の中で公的役割を担う大学、放送などの公的空間で異文化を受容するケースをモデルとして、筆者が「公的受容」と分類した。（藤田 2011:4）

13 峯 2011.

14 峯はその前身である音楽教育者全国会議 Music Educators National Conference の略称 MENC として表記。公式ウェブは、The National Association for Music Education 2015 を見よ。

15 Anderson 2010.

16 峯 2011:57.

17 米国における言語的・文化的マイノリティについては、米国公民権法 (1964 年) 大統領命令 13166 により、いかなる上記マイノリティも連邦政府の諸サービスに公平なアクセスが保証されている。（Limited English Proficiency 2015）

18 峯 2011:60.

19 峯 2011:61.

20 研究団体・学会が「世界音楽」をその団体名として使用するまでには至っていない。米国の民族音楽学会 SEM (Society for Ethnomusicology) は、その団体ロゴについて特定の文化背景を暗示しないものへ変更しようとしているが (Averill 2012 および Cowdery 2012)、国際伝統音楽学会 ICTM (International Council for Traditional Music) もその名称に World Music を冠しようとは考えていない様子である (International Council for Traditional Music 2015)。それでも ICTM のロゴは、地球を表したものである。考え方では浸透しても、組織名称の変更には組織の継続性の問題から、困難なのだと推察する。

21 東洋音楽学会 2015a.

22 東洋音楽学会 2015b.

23 学会誌『東洋音楽研究』は休刊時期が一部あるものの、1936 年創刊から 2014 年まで継続されている。また 1950 年より開始した『東洋音楽選書』シリーズは、同年の『東南アジアの音楽』から、1990 年刊行分まで全 12 巻を数える。（東洋音楽学会 1957, 1967, 1968a, 1968b, 1969, 1972, 1978, 1980, 1982、および 1990、および黒沢 1950、田辺 1970）

- 24 岸邊 1942.
- 25 時代は下るが、黒沢 1968 やマルム 1971 などがある。後者の原題には、「東洋」の語はないが、訳者または編集部が意識した結果として「東洋」が入った。
- 26 この2分法からは漏れる地域がある。アフリカや南米を「東洋」に入れた形跡はない。
- 27 例として、滝 1953 がある。
- 28 中国における「東洋」の意は、華南の海港を出て東に進路を取る地域（台湾、フィリピンなど）であったが、日本では明治期以来、西洋（欧米）に対する対概念としてアジア全域を指した。（星 2015）
- 29 やはり東洋音楽学会で活躍した研究者田辺尚雄による論考「東洋の民族楽器」では、対象の楽器を中国、インド、アラビア、南アジア（ビルマ、タイ、ラオス、ヴィエトナム、インドネシア、フィリピンを含む[原文ママ]）の諸地域のもの、およびこれらの文化を受容して独自の文化を作り出した蒙古、朝鮮、日本の楽器と規定している。東洋はアジア諸地域であり、これらの楽器は民族楽器と分類することになる。（田辺 1959:58）
- 30 黒沢 1950 は、1938 年実施の東南アジア調査、黒沢 1973 は 1943 年調査に基づく（福岡 1998）。また、以下の研究事例がある。黒沢 1940、1941、1942a および 1942b。黒沢 1997 は、これらの諸調査の日誌を復刻したものである。また音楽以外の様々な分野でも、この地域への関心が集まった。（N/A 1950a および 1950b、野村 1950 など）
- 31 黒沢 1938、1941、1950、1952、1956、1967、1972、および 1997.
- 32 黒沢 1978.
- 33 堀内 1933.
- 34 N/A 1953.
- 35 Kunst 1959. Ethnomusicology の語は、1950 年当初は造語 Ethno-musicology（民族的音楽学）としてハイフン付き表記であり（Kunst 1950）、1959 年にその地位を得た。
- 36 Kunst 1959:1.
- 37 本稿では、大学カリキュラムの科目名の変遷の詳細については触れない。
- 38 この当たりについては、さらに綿密な調査研究が必要である。
- 39 社会的普及において大きな役割を担った人物に、民族音楽研究者小泉文夫がいる。小泉に関するドキュメンタリーとして岡田 1995 がある。個別の著作物はあまりに多く列挙は困難であるが、小泉 1976 などがある。
- 40 初期の大規模なものには、小泉文夫のフィールド録音を出版した N/A 1981、音楽教育視聴覚資料としては N/A 2002、一般音楽愛好者向けとして N/A 2004 などがあるが、録音物を介した普及については、小日向 2012 も参考になる。
- 41 星川 2002.
- 42 もちろん、「民族音楽」を放送により普及させた小泉のようなカリスマ世界音楽エヴァンジェリストが今は存在しないことも大きな原因である。小泉が放送した番組の類似番組には、音楽評論家北中正和が 2000 年 4 月から 2013 年 3 月までパーソナリティを務めた「NHK-FM ワールドミュージックタイム」（NHK ONLINE 2015a）がある。これは番組名のとおりワールドミュージックを放送したものである（北中 2015）。現在この位置を占める番組には、「NHK-FM 音楽遊覧飛行エイジアンクルーズ」（サラーム海上がパーソナリティ、2012 年 4 月放送開始）がある（NHK ONLINE 2015b）。「民族音

楽」の珍しさや新奇性、西洋音楽の現代音楽作曲家たちのこれに対する熱い視線があった時代背景とは異なり、世界における様々な音楽の存在には新奇性もなくなり、インターネットへの接続でこうした音楽文化にも簡単に触れられる環境となったことも要因である。

43『国際理解に役立つ世界の民族音楽』シリーズは、音楽を通じて異文化を理解するためのものである。千葉 2003、井口 2003、富浪 2003、富田 2004、若林 2003aおよび2003bなど。

44 徳丸 1991 および 1996.

45 ネットル 1989.

46 ネットル 1989:306.

47 ボールマン 2006:3 および 5-8.

48「民族音楽」は「諸民族の音楽」、「民族楽器」は「諸民族の楽器」に変更されている。(文部科学省 2008、および柘植 2004:25)

49 India and Japan: Roads to the Modern (ニューデリー、Institute of Chinese Studies (ICS) 主催、2014年9月12日～13日)

The term *world music*, meaning a total of musics across the globe, has still been unfamiliar in our societies. This article explores the history of this term and related concepts as well as of ethnomusicology in North America and Japan, referring to its introduction to Japan and the multicultural perspective in music education in America. Through the academic experiences of the concepts of *toyo ongaku* (oriental music) and ethnomusicology (or ethnic music) in Japan, our perspective in musics has shifted to the world music since the late '80s or early '90s. In this age of globalization, The world music concept is essential in looking at and understanding musics for every researcher and musician having contemporary relationships to musics.

(本学講師、音楽学、民族音楽研究所)

CDスペイン・ビウエラ音楽 Vol. II 『エンデチャ、もしもイルカ達が愛に死すなら』の制作について

Making a CD - *Spanish Vihuela Music Vol.II "Endecha - If dolphins die of love"*
(Musicas para Vihuela Vol. II Endechas Si los delfines mueren de amores)

水戸茂雄 MITO Shigeo

このCDはVol. Iに続き、16世紀スペインで使用されたビウエラという楽器の新たな製作と、この楽器のために作曲された曲を録音したものである。楽曲内容は現存する7人の作曲家の曲集からVol. Iでは取り扱われなかった残りの4人の作品の中から5〜7曲ずつ選択した。この結果、Vol. IとVol. IIで7人を網羅したことになり、ルネサンス音楽(特にスペイン)を学習する者にとって良い資料となるであろう。

1. ビウエラ：録音のための楽器製作にあたって

1-1. 現存するビウエラ

16世紀スペインの大航海時代、黄金世紀に花形楽器として使用された撥弦楽器ビウエラはスペインを始め全世界でも現在では殆ど残されていない。また現存するビウエラもスペイン以外の国で発見されていることも特異である。

- パリのジャックマール-アンドレ博物館所蔵

エミリオ・プジョール (1886-1980) によってビウエラと鑑定されている。

サイズ (単位 mm)

全長 1123 胴長 588 ネック長 338

有効弦長 757-798 胴幅 (上/中/下) 298 / 270 / 319

- エクアドルのキトのイエズス会の教会に保存

エクアドルの聖人マリアーナ・デ・ヘススの所持品

サイズ (単位 mm)

全長 1015 胴長 505 ネック長 315

有効弦長 727 胴幅 (上/中/下) 225 / 195 / 270

- パリ音楽院附属博物館所蔵 Vihuela, anonyme, E. 0748 (Cite de Musique, Paris)

1997年に発見された後、図面が公開され関係者に多大な衝撃を与えた楽器。背面はマルチリブで組まれており、響板には2本の力木しか使用されていない。

サイズ (単位 mm)

全長 901 胴長 433 ネック長 291

有効弦長 645 胴幅 (上/中/下) 273 / 240 / 325

• ロイヤル・カレッジ・オブ・ミュージック博物館所蔵 (Belchior Dias, Lisbon, 1581)

前記のパリ音楽院付属博物館所蔵の楽器と形態を比較すると、構造上の共通点から、5 コース・ビウエラの可能性があるとして Schreiner が 2002 年に指摘している。

サイズ (単位 mm)

全長 770 胴長 360 有効弦長 550

1-2. ビウエラのコピーモデルの選択

ビウエラを製作するにあたり、ビウエラ音楽 Vol. I 『O gloriosa domina おお 栄光の聖母』で自作製作に使用した図面、パリ音楽院付属博物館所蔵 Vihuela, anonyme, E. 0748 (Cite de la Musique, Paris) を元に、構造上共通点のあるロイヤル・カレッジ・オブ・ミュージック博物館所蔵 (Belchior Dias, Lisbon, 1581) の弦長をヒントにした。さらに、新たに弦長 540 mm の 1 コースが A で始まる A Vihuela の図面を起こし、ギター製作家堤謙光氏に 2012 年に委託製作を依頼した。

1-3. 試作品の製作

Vol. I の時に製作したビウエラの響板、側板、裏板を考察し直し、響板の板厚を変え、力木の本数も 1 本増やした。前回、側板、裏板は楓を使用した。今回はより硬質のローズウッドを使用し、それに合わせて板厚も変えた。背面はマルチリブではなくフラットにした。その結果、完成品は音量があり、ある程度遠達性も確保されている。音質は柔らかいまるやかなもので、バランスは中音域から低音域にかけては少し不満が残るものの、かなり良い結果が出た。完成品は 2012 年 10 月「水戸茂雄リユートリサイタル」で発表した。

1-4. 本作品の製作

2012 年 10 月「水戸茂雄リユートリサイタル」で試作品のビウエラの諸々の欠点があったので、今度はそれを補うための修正の図面を起こし、再度ギター製作家堤謙光氏に本作品を製作委託。音質は少し硬めになり、各コース (ビウエラは 6 コース) のバランスが良くなり、どのポジションでも音の立ち上がりが速く、且つ、音の持続力の長い豊かな音量を得た。従ってビウエラ曲のようなポリフォニー音楽を演奏するには、理想的な分離の良さと音のバランスを確保できることになった。2013 年 10 月「水戸茂雄リユートリサイタル」で本作品を発表。会場での遠達性、バランス、音量、音質の総合的なものに良い結果を得た。

2. ビウエラの音楽：作品と録音のための選曲

2-1. 作曲家とその作品

作曲家の名前がわかる作品はごく僅かで現存する作品集は 16 世紀に出版された 7 人の

ものが確認されている。年代の早いものから順に上げる。

- ・ Luys Milán (1500頃 -1561/以降没) : Lubro de música de vihuela de mano (Valencia, 1536)
- ・ Luys de Narváez (1530-1550 活躍) : Los seys libros del Delphin de música (Valladolid, 1538)
- ・ Alonso Mudarra (1510 頃 -1580) : Tres libros de música en cifras para vihuela (Sevilla, 1546)
- ・ Enriquez de Valderrábano (16 世紀中期活躍) : Libro de música de vihuela, intitulado silva de sirenas (Valladolid, 1547)
- ・ Diego Pisador (1509/10-1557 以降没) : Libro de música de vihuela agora nuevamente compuesta (Salamanca, 1552)
- ・ Miguel de Fuenllana (16 世紀初期 -1568 以降没) : Libro de música para vihuela intitulado Orphenica lyra (Sevilla, 1554)
- ・ Esteban Daza (1575 年活躍) : Libro de música en cifras para vihuela, intitulado el Parnasso (Valladolid, 1576)

2-2. Vol. II の録音曲の選択

Luys Milán, Luys de Narváez, Alonso Mudarra の作品は既に Vol. I で選曲し録音されているので、Vol. II では残りの Enriquez de Valderrábano, Diego Pisador, Miguel de Fuenllana, Esteban Daza の 4 人の作品を取り上げた。

選曲するにあたり、どの曲が適当であるかを考える必要があった。スペインのこの時代の代表的な形式、流行したものを取り上げて、そこから音楽的に優れており、尚且つ楽しく聴ける曲を選ぶこととした。

1. ディフェレンシアス *Diferencias* - 16 世紀のビウエラやオルガンの変奏曲を意味するもの。
2. ファンタシア *Fantasía* - 当時の作曲様式でポリフォニー音楽の最もポピュラーな曲。
3. ビリャンシーコ *Villancico* - 古くからの民謡をビウエラ独奏曲やビウエラ歌曲にしたもの。
4. ロマンセ *Romance* - スペイン語の詩の形式でビウエラ歌曲では、物語風の詞でビウエラの伴奏に合わせて歌唱される。
5. ティエント *Tiento* - 15 世紀中葉にスペインで生まれた形式で、ファンタシアやリチェルカーレと似ている。
6. これらに当時の社会に欠かせない宗教的要素を付加すればより内容が厚くなる。
7. ビウエラ歌曲には、ビウエラの楽譜の中に歌の旋律が書かれたものがあり、それをビウエラだけで演奏しても十分価値が有る曲が数多く存在する。
8. ビウエラ歌曲にはレコンキスタ *Reconquista* (711 年から 1492 年まで行われたキリスト教国によるイベリア半島の再征服活動で、イスラム教徒から国土を奪回した戦い。) の悲哀を歌った曲が多数存在する。

以上の条件を揃えていけば、選曲の絞込みはある程度成立することになると思われた。

2-3. エンリケス・デ・バルデラーバノ Enriquez de Valderrábano の選曲

バルデラーバノの曲集は全部で171曲あり、この中から7曲を絞り込んだ。2-2. で出した条件で最もふさわしいと思われるものを選曲。

1. ロマンセ『さてもカライノスは馬に乗り』(Segundo Libro Foli. XXVI) —イスラム教徒であるムーア人の騎士の物語で旋律も親しみやすい。歌詞付きだがビウエラ独奏でも遜色はない。
2. 『牝牛の番をして』にもとづくやさしい7つのディフェレンシアス (Septimo Libro Foli. XCVI^v) —これは有名なロマネスカ (和声定型) に基づいたディフェレンシアス。
3. ビリャンシーコ『愛はどこからやってくるの』(Segundo Libro Foli. XXIII^v) —ファン・バスケスの有名なビリャンシーコで旋律も美しい。歌詞付き。
4. 国王のパバーナ (Septimo Libro Foli. CIII) —国王の名に相応しい旋律を持つポリフォニー曲。
5. カンシオン『恋人よ、あなたを愛していることを許して』(Sexto Libro Foli. LXXXIX) —シャンソンをビウエラ独奏用に編曲したもので、対位法的な動きがある。歌詞なし。
6. ジョスカン・デ・プレのミサ曲『幸あれ海の星』にもとづくファンタシア (Quinto Libro Foli. LXXV^v) —当時最高のフランドルの作曲家ジョスカンの宗教音楽を、ビウエラ独奏用に編曲したものの。
7. レドブレによるファンタシア (Quinto Libro Foli. LXX) —曲のはじまりはオーソドックスな模倣で進行するが、中盤からレドブレ (短い音価による装飾的パッセージ) で対声部が進行する。

2-4. ミゲル・デ・フエンリャーナ Miquel de Fuenllana の選曲

フエンリャーナの曲集は全部で182曲あり、この中から7曲を絞り込んだ。

1. エンデチャ『もしもイルカ達が愛に死すなら』(Libro sexto Foli. clxix) —エンデチャ (哀歌) は、大航海時代にスペインの宮廷で流行した。ルイス・デ・ナルバエスの曲集には、イルカに乗ってビウエラを演奏する男が描かれている。歌詞付き。
2. レドブレによるファンタシア (Libro sexto Foli. clxix^v) —バルデラーバノの7. と同じ構成である。
3. ビリャンシーコ『何を使って洗いましょう』(Libro quinto Foli. cxxxviii) —当時の流行歌でフエンリャーナ以外にもナルバエス、バルデラーバノ、ピサドールがビウエラに編曲している。大変美しい旋律である。歌詞付き。
4. ゲレーロのビリャンシーコ『私は、苦しみながら死ぬ前に、助けて欲しい』(Libro quinto Foli. cxliiii) —当時のスペインの作曲家で、各地の大聖堂楽長を歴任したゲレーロの世俗曲の4声の原曲を、そのままビウエラに移している。歌詞付き¹。
5. モラレスのミサ『ロム・アルメ』より‘そしてよみがえりました’とファンタシア (Libro primero Foli. viii^v, ix) —ロム・アルメ (武装した人) の旋律を用いて当時多くの作曲家がミサ曲を書いた。それにフエンリャーナ自身によるファンタシアが続く。
6. モラレスのミサ『ロム・アルメ』より‘ベネディクトゥス’とファンタシア (Libro primero Foli. xlv, xlv^v) —5. と同じミサ曲から‘サントゥス’の「祝せられるかな、主の御名で来られる方は」の箇所をビウエラ独奏用に写したものの。それにフエンリャ

ーナ自身によるファンタシアが続く²。

7. ロマンセ『アンテケラより』(Libro quinto Foli. cxlv)ーレコンキスタによりモーロ人がアンテケラを去る心情を歌っている。旋律に深い哀愁が感じられる。歌詞付き。

2-5. ディエゴ・ピサドール Diego Pisador の選曲

ピサドールの曲集は全部で95曲あり、この中から6曲を絞り込んだ

1. ビリャンシーコ『夜は暗く短いのに』(Libro segundo Foli. ix)ー恋にときめく女心を歌ったもの。ビウエラ独奏でも旋律の美しさが充分楽しめる。歌詞付き。
2. ロマンセ『聖ヨハネの朝』(Libro primero Foli. v^v)ー物語はフエンリャーナの7.の続きで、アンテケラが陥落したことをグラナダに伝えに来るというもの。歌詞付き。
3. ビリャンシーコ『誰がそのような力を持っているのか?』(Libro segundo Foli. ix^v)ー題名に沿った力強い歯切れの良い作品。歌詞付き。
4. 『ミ・ラ・ソ・ミ・ファ・ミ』に基づく3声のファンタシア (Libro tercero Foli. xxiii)ーミ・ラ・ソ・ミ・ファ・ミのテーマが幾度も模倣される。テーマの旋律に躍動感があり、次々と絡み合うので大聖堂の鐘を連想させる。
5. 定旋律を持たないもうひとつの3声のファンタシア (Libro tercero Foli. xxiii)ーしつとりした旋律が落ち着いた雰囲気を漂わせていて、スペイン・ルネサンスの様子を伝えてくれる曲。
6. フランスのシャンソン『乱れた足どり』(Libro septimo Foli. lxxxii^v)ーこれは曲の経路が興味深い。本来、イタリアのマドリガーレであるが、フランスの出版のピエール・アテニャンがフランス語に訳して出版している。ピサドールはここからビウエラに編曲したようで、そのために題名がフランス語表記になったらしい³。

2-6. エステバン・ダサ Esteban Daza の選曲

ダサの曲集は全部で62曲あり、この中から5曲を絞り込んだ。

1. ビリャンシーコ『異郷の地にて』(Tercer Libro Foli. 97)ー異郷の地に連れて来られた悲しみを歌っている。その旋律が悲しく表現されている。歌詞付き。
2. ビリャンシーコ『小麦色の少女は叫んだ』(Tercer Libro Foli. 102^v)ーリズムの変化が力強さをよく表現している。歌詞付き。
3. ファンタシア第19番 (Primer Libro Foli. 27)ーダサのファンタシアの中でも質の高さが際立っている音域の広い難曲。ダサ本人の超絶技巧の技量を知ることが出来る。
4. ファンタシア第3番 (Primer Libro Foli. 4)ーしっかりとした構成のファンタシアで落ち着いた進行で当時の空気を感じさせる。
5. ビリャネスカ『澄んだ泉と』(Segundo Libro Foli. 84)ー弦を弾いた時に出る澄んだ響きは当時のスペインの景色を思い浮かばせる力を持っている。幾度聴いても耳に心地良さを与える曲。

以上を選択しCD録音の曲とした。

3. 終わりに

3-1. 録音と解説

録音は2013年の7月と8月の2回に分けて都内のスタジオでエンジニアの三本木勝己氏に依頼した。今回で5回目の録音依頼でマイクのセッティングも前回と同様に右手元から10センチ程度の位置にセットし演奏した。楽器は超高性能のアンプとスピーカーのようなものであるので撥弦される音楽的振動音も弦を擦る雑音も全て拾い上げることになる。従って右手の弾弦時のミスタッチや横に擦ってしまって発する雑音を極力避けて音楽的振動音だけをマイクに入れるように演奏した。

解説は大分県立芸術文化短期大学教授の小川伊作氏に依頼した。今回で6度目となる。私の録音曲はルネサンス、バロックやロココ時代のもので、常に多量の未知の曲を発表する。そのため、曲にたどり着くのが容易ではない。氏は不可能と思われる物件も、膨大な資料の中から必ず解答を見つけて提示される。今回のビウエラ曲は、国内では全曲が初録音だと思われるので、資料探しも困難を極めたに違いない。その意味からしても、小川伊作氏の解説は、一級資料として大変貴重なものである。

最後に、学生、専門家や愛好家を問わず多くの方々が、それぞれのCDに収録された楽曲と解説を研究資料として役立てていただけることが、私のCD制作にあたっての強い意図である。

4. 参考資料

4-1. 楽譜

Milán, Luys. 1536. *Libro de música de vihuela de mano. Intitulado El maestro.* Valencia (Minkoff 1975, Sociedad de la vihuela de España CD-ROM)

Narváez, Luys de. 1538. *Los seys libros del Delphín, de música de cifras para tañer vihuela.* Valladolid (Minkoff 1980, Sociedad de la vihuela de España CD-ROM)

Mudarra, Alonso. 1546. *Tres libros de música en cifras para vihuela.* Sevilla (Sociedad de la vihuela de España CD-ROM)

Valderrábano, Enríquez de. 1547. *Libro de música de vihuela, Intitulado Silva de sirenas.* Valladolid (Sociedad de la vihuela de España CD-ROM)

Pisador, Diego. 1552. *Libro de música de vihuela.* Salamanca (Sociedad de la vihuela CD-ROM)

Fuencilla, Miguel de. 1554. *Libro de música para vihuela. Intitulado Orphénica Lyra.* Sevilla (Oxford 1978, Sociedad de la vihuela de España CD-ROM)

Daza, Esteban. 1576. *Libro de música en cifras para vihuela. Intitulado el Parnasso.* Valladolid (Sociedad de la vihuela de España CD-ROM)

4-2. 洋書

Bermudo, Juan. 1995/6. On playing the vihuela from *Declaración de Instrumentos Musicales* (Osuna, 1555) translated by Dawn Astrid Espinosa. *The Journal of the Lute Society of America* xxiii1-131.

Brown, Howard Mayer. 1967. *Instrumental Music Printed Before 1600. A Bibliography.* Cambridge, Massachusetts; Harvard University Press.

- Pohlmann, Ernst.** 1975. *Laute, Theorbe, Chitarrone: die Lauten-Instrumente, ihre Musik und Literatur von 1500 bis zur Gegenwart*, 3. Aufl. Liliental/Bremen: Veröffentlichung des Archivs Deutsche Musikpflege.
- Gonzalez, Carlos.** 2000. *Notice technique d'accompagnement du dessin technique Vihuela?* (E. 0748) Musée de la musique Paris.
- Radole, Giuseppe.** 1982. *Laúd, Guitarra y Vihuela. Historia y Literatura.* EDICION DON BOSCO.
- Smith, Douglas Alton.** 2002. *A History of the lute from Antiquity to the Renaissance.* The Lute Society of America.
- Sociedad de la vihuela de España.** 2002. *Libros de música para Vihuela 1536-1576* (CD-ROM). Spain.

4-3. 和書

- 川崎, 桃太. 2003. 『フロイスの見た戦国日本』. 中央文庫.
- 松田, 毅一、川崎, 桃太. 2000. 『完訳フロイス日本史 1-12』. 中央文庫.
- 皆川, 達夫. 1977. 『中世・ルネサンスの音楽』. 講談社.
- 横田, 庄一郎. 2000. 『キリシタンと西洋音楽』. 朔北社.

4-4. 参考文献

- 小川, 伊作. 2004. ビウエラ研究序説 *La Introducción del Estudio sobre la Vihuela.* 大分県立芸術文化短期大学共同論集、日欧文化社会史研究 - グローバリゼーションのなかのヨーロッパ・日本.
- 坂崎, 則子. 2007. 手稿譜『*Ramillete de Flores*』に見る 16世紀スペインのビウエラ音楽. 東京音楽大学研究紀要. 第31集別刷.
2012. ルネサンスの器楽興隆の様相. ースペインにおけるビウエラのファンタジア. 東京音楽大学研究所紀要. Vol. 36, p. 65-84.

4-5. CD資料解説

- 小川, 伊作. 2004. 『*O gloriosa domina* おお 栄光の聖母 ビウエラ音楽 Vol. I / 水戸茂雄』 (NSCD-54501)
- 小川, 伊作. 2014. 『*Endechas Si los delfines mueren de amores* エンデチャ もしもイルカ達が愛に死すなら ビウエラ音楽 Vol. II / 水戸茂雄』 (NSCD-54504)

注：

1. 小川 2014:9.
2. 小川 2014:10.
3. 小川 2014:12.

(本学講師、バロック等 リュート)

南シベリア、ハカス民族の音楽研究ノート

A Research Note on the Music of the Khakas of South Siberia

直川礼緒 TADAGAWA Leo

南シベリア、ロシア連邦ハカス共和国に住む、テュルク語系の言語を話すハカス（エニセイ キルギス、タダールなどとも呼ばれる）の民族音楽の、一週間のワークショップに参加した。そこで題材として取り上げられた、ハカス音楽の特徴をよくあらわす、いくつかの曲を紹介し、どのような経緯で曲が選ばれ、どのようなレッスンが行われたかを簡単に報告する。

ハカスの国民楽器ともいわれるロング ツィターのチャトハン、2弦の撥弦楽器ホムイスや、2弦の擦弦楽器ウィーハなど、民族楽器の調弦や演奏法についても実例に従って述べ、同時に、英雄叙事詩の演唱に深く関わる、喉歌（倍音唱法）の一種ハイヤ、頭韻を踏んだ即興の四行詩タハパハの演唱についても触れる。

キーワード：チャトハン chatkhan、喉歌 throat-singing、ハイ khai、
英雄叙事詩 heroic epic、タハパハ takhpakh

2014年10月13日から19日、南シベリアに位置するハカス共和国で、外国人（ハカス人およびロシア人以外の人間）がハカスの民族音楽を習うという、「民族音楽芸術に関する創造的ワークショップ творческая лаборатория по народному музыкальному искусству」が開催された。主催は、チャプティコフ記念ハカス共和国立フィルモニヤ。共催としてハカス共和国文化省の名が挙げられており、催しのパンフレットには共和国文化大臣が挨拶を寄せるほか、ロシア連邦文化省の後援も受けたプロジェクトであった。

「フィルハーモニー」というと、日本では、西洋音楽のオーケストラ演奏団体を意味する感が強いが、ロシアでは、西洋音楽のオーケストラ団体の他にも、民族音楽やポップスの演奏家や団体、舞踊団体、劇場とそれに付属する衣装部などを擁する組織である。ハカス共和国の場合は、民族音楽グループを二つ抱えている。このようなフィルモニヤ所属の民族音楽の演奏家4名がワークショップの講師を務めた。

講師陣を代表するのは、ヴァチェスラフ クチェノフ Вячеслав Кученов (1969 生まれ)。フィルモニヤ所属のアンサンブル「ユルゲル Ёлгер (プレアデス星団を意味する)」代表であり、今回のプロジェクトの企画者でもある。ロング ツィターの一種チャトハン чатханをはじめ、各種の民族楽器を奏し、喉歌ハイ хай の名手でもある。彫刻家としても知られ、ハカス共和国人民芸術家の称号を持つ。

アンナ ブルナコーヴァ Анна Бурнакова は、「ユルゲル」のメンバーで、クチェノフの妻でもある。アンサンブルではチャトハン、3弦・皮張りの撥弦楽器トプチル ホムイス топчыр хомыс、縦笛ホブィラハ хобырах、歌などを担当。

セルゲイ チャルコーフ Сергей Чарков (1964 生まれ) は、チャトハンや、2 弦の擦弦楽器ウィーハ **ых**、片面の杵太鼓テュール **түүр** などの製作者としても知られる。以前は、クチェノフやブルナコーヴァ、自身の娘ユリヤなどと一緒に演奏活動もしていた。

エヴゲーニイ ウルグバシエフ Евгений Улугбашев (1969 生まれ) は、フィラルモニヤ所属のもう一つのグループの音楽家であり、ハイの名手である。チャトハンや 2 弦の撥弦楽器ホムイス **хомыс** (アガス ホムイス **агас хомыс** 一木のホムイスとも)、口琴ティミルホムイス **тимір хомыс** などの優れた演奏家で、ロシア連邦人民芸術家の称号を持つ。

プログラムとしては、記者会見を皮切りに、期間中毎日レッスンが行われ、合間には、郷土史博物館見学、楽器製作者の工房訪問、チャー-タス古墳見学、創作民族バレエのゲネプロ視聴なども行われた。そして、5 日目には地方の町アスキズの文化会館、最終日 7 日目には、首都アバカンのフィラルモニヤ劇場で、ワークショップの結果を披露する「ガラ-コンサート」が開かれた。

生徒としては、キルギス人 J.A. (ビシケクのコンセルヴァトアールでキルギス民族音楽を教える音楽家。ハカスのチャトハンでキルギスの伝統音楽を演奏する試みにも挑戦中)、コロンビア人 I.V. (ミュージシャン、バシコルトやアルタイなどシベリアの諸民族の音楽文化に興味を持つ)、オーストリア人 C.R. (人類学者、同じくシベリアの諸民族の音楽文化に興味を持ち、ハカス訪問は 4 回目、2007 年のチャトハン シンポジウムに参加)、三名のアメリカ人 J.P. (ハカス語-英語辞書作成のため、ハカスに長期滞在。2005 年のチャトハン シンポジウムに参加)、A. (J.P. のパートナー)、R. (ハカス人の知人を訪問、たまたまワークショップの存在を教えられ、参加) などといったところであった。

日本からは、梅木秀徳 (モンゴル・ホーミー協会認定プロフェッショナル・ホーミー歌手。アルタイやトゥヴァ等の喉歌の歌手でもあり、馬頭琴演奏家でもある) と筆者の 2 名が参加した。

筆者がハカス民族とその音楽を知ったのは、1991 年、ヤクート-サハ共和国 (現サハ共和国) で開催された、第二回国際口琴大会でのことであった。翌 92 年には、ハカスの南隣のトゥヴァで開催された第一回国際ホーメイ シンポジウムに参加する際、ハカスを経由しないと行けないことがわかり、前年に知り合ったハカス人音楽家たちにお世話になった。このシンポの際、トゥヴァで出合ったのが、ウルグバシエフであった。その後、カザフスタン (1994) やトゥヴァ (1995) などでチャルコーフやクチェノフらとも知り合い、1996 年にハカスで開催された第一回国際チャトハン シンポジウムに箏奏者・後藤幹子氏とともに参加するなど親交を深めた。1997 年には、ウルグバシエフ、チャルコーフ、クチェノフらを日本に招聘し、各地で公演を行い、東京公演のライブ音源を「草原の吟遊詩人」として CD 出版。2005 年のチャトハン シンポジウムには、小島美子氏らと参加、翌 2006 年の文化庁主催「国際民俗芸能フェスティバル」では、ウルグバシエフ、チャルコーフ、クチェノフらの再来日に翻訳スタッフとして関わった。2013 年から梅木秀徳と、ハカスやアルタイの音楽を演奏するユニット「アルトインタイガ」を結成し、活動している。

このように、音楽的素養も違い、またハカス音楽に触れてきた期間も異なる外国人が、高々 4-5 日程度でハカス音楽を習得し、ハカス人の前で披露するまでに至るものだろうか。一種無謀とも言えるこのような局面において、講師であるハカス人音楽家たちは、どのような曲を選び、どのようにそのレッスンを行うのか。本研究ノートでは、課題として取り上げられた曲の実例をいくつか取り上げ、ハカス音楽理解の入り口としたい。

1. 大いなる天空の星 Хан тигірінің чылтызы

ハカス民族は、テュルク系の言語を話す民族である。人口約7万人、共和国の人口の一割を占める。南隣のトゥヴァやその南のモンゴルとは異なり、チベット仏教の影響は見られず、より古い、シャマニズムやテングリ信仰を色濃く残している。テングリ、即ち天空は、ハカス語でティギル **тигір** である。

この曲は、クチェノフの祖父が演唱していた。コミュニストがハカスの地にやってきて、富を分配するために圧政を布いた頃の「プロテストソング」。CD「Sabjilar: Syr Chome」に収められているものを、参加者のJ.P.が習いたい、という希望を出し、採用された。

動画で、クチェノフが演奏しているのは、2弦のリュート「ホムイス」。キルギスのコムズ(3弦リ्यूト)、カザフのコプイズ(2弦フィドル)、サハのホムス(口琴)など、テュルク語系をはじめとするユーラシアの諸民族に広がる、様々な楽器の呼称と深く関わる語である。調弦は、カザフのドンブラ、アルタイのトプシュールなどと同じく、4度を基本とする。本演唱では、第1弦(高音弦)がEs、第2弦(低音弦)がBである。右手人差指によるダウンストロークのみで弾いている。第1節はハイの中でも超低音のチョーンハイ **чоон хай**(大きいハイの意)、第2節はハイ、第3節は高音域の地声で歌っている。



写真1(動画): 大いなる天空の星
クチェノフ: ホムイス、ハイ、歌



Хан тигірінің чылтызы
Хара ла полза сығадыр
Хара пас ирнің чобады
Хайда ла полза халадыр

大いなる天空の星は
暗くなると姿を見せる
黒髪の男への侮蔑に対する怒りは
心に残さずどこかへ忘れよ

Ах тигірінің чылтызы
Айлығ харазын сығадыр
Албат ирнің чобады
Хайда ла полза халадыр

白き天空の星は
月夜に姿を見せる
民の怒りは
心に残さずどこかへ忘れよ

第三節の歌詞は譜例1を参照。大意は、「白き草原を歩くとき／白き花が揺れている／民の怒りをみるとき／目から涙がこぼれる」。頭韻の踏み方に注目していただきたい。

ワークショップでは、J.P.と梅木が歌を、筆者はホムイス伴奏を習った。筆者にとっては、CDで聞いたことがある程度で、全く新しい曲であったので、ビデオに演奏例を録画し、その日の夜に採譜して練習する、という手法をとった。譜例1は、その際のもので、動画の演唱とは、「1小節」のストロークの数や、間の取り方など、細部が異なっている。

生徒3名による実際のステージの演奏は、また異なったアレンジとなっている。その模様は、アスキズで行われたガラコンサートの模様を参照していただきたい。

<https://www.youtube.com/watch?v=fU9yfHFOVFs> (参照 2015-1-31)

譜例1 Хан тигірің чылтызы

The musical score is arranged in three systems. Each system includes a vocal line, a Khomys line, and a guitar line. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat).

System 1:
Vocal: Rests.
Khomys: Measures 8, 10, 4, 7. Fingerings: 2 2 2 2 2 2 2 2, 3 3 3 3 3 3 3 3, 2 2 2 2, 2 2 2 2 2 2 2 2.
Guitar: Fingerings: 0 0 0 0 0 0 0 0, 3 3 3 3 3 3 3 3, 0 0 0 0, 3 3 3 3 3 3 3 3.

System 2:
Vocal: Note 'с' (s), then 'Ой' (Oy) with a slur over two notes.
Khomys: Measures 11, 10, 9, 7. Fingerings: 2 2 2 2 2 2 2 2, 2 2 2 2 2 2 2 2, 3 3 3 3 3 3 3 3, 2 2 2 2 2 2 2 2.
Guitar: Fingerings: 2 3 2 2 2 2 2 2, 0 0 0 0 0 0 0 0, 0 0 0 0 0 0 0 0, 0 0 0 0 0 0 0 0.

System 3:
Vocal: Measure 9 with lyrics: Хан ти·гі·рің чы·лты·зы / Ах ти·гі·рің чы·лты·зы. Includes first and second endings.
Khomys: Measures 5, 13. Fingerings: 2 2 2 2 2 2, 2 2 2 2, 2 2 2 2 2 2 2 2, 2 2 2 2 2 2 2 2.
Guitar: Fingerings: 3 3 3 3 3 3, 2 3 2, 0 3, 3, 2 2 2 2 2 2 2 2, 2 2 2 2 2 2 2 2.

14 Ха · ра ла по · лза сы · га · а · дыр
Ай · лыг ха · ра · зын сы · га · а · дыр

6 7 9

2 2 2 2 2 2 0 2 2 2 2 2 3 3 3 3 3 3 2 2 2 2 2 2 2 2
0 0 0 0 0 0 3 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

18 Ха · · · ра пас и · рниң чо · ба · ды Хай · да ла полза
А · · · лба · ат и · рниң чо · ба · ды Хай · да ла полза

5 4 (x2=6) 10

2 2 2 2 2 2 3 3 3 3 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 3 3 3 3 5
0 0 0 0 0 0 3 3 3 3 3 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 3 3 3 3 5

22 ха · ла · а · дыр Хай · да ла полза ха · ла · а ·
ха · ла · а · дыр Хай · да ла полза ха · ла · а ·

x2 11 10 x2

3 5 3 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 3 3 3 3 5 5 5 5 5 5 3 5 3
3 5 3 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 3 3 3 3 5 5 5 5 5 5 3 5 3

↓
1回目は全休符
2回目は演奏

2. 谷々に沿って Ойдаң ойға

オーストリア人 C.R. に対して、講師ブルナコーヴァ側から与えられた課題。筆者もレッスンを受けた。

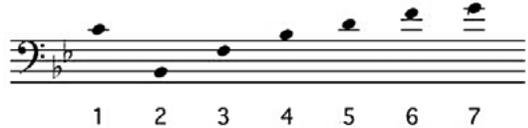
頭韻を踏む即興の四行詩を、一定の旋律に載せて歌う、タハパハ тахпах というジャンルの曲。伴奏はハカスの国民楽器的な位置を占める、チャトハンというロング ツイターである。動画でブルナコーヴァが演奏している楽器は、弦の数が 12 本に増やしてあるが、伝統的には 6~7



写真 2 (動画): 谷々に沿って
ブルナコーヴァ: チャトハン、歌

弦程度。実際に本演奏に関わっている 5(7) 弦の調弦は、下のとおりに。音階の途中の音が第 1 弦 (奏者から一番遠い弦) に持ってこられている、変則的なものだが、日本の箏とも共通する並び方である。この並びが、初心者には非常に大きな障壁となるのは事実である。騎馬牧畜民らしく、琴柱には羊の後足の踝 (くるぶし) の骨を使用している。

低音の第 2 弦と、旋律用の第 1 弦は右手人差指の腹側に、他の旋律弦 4,5,(6,7) は親指の腹側に爪で弾き、合いの手的な 2・3 弦の和音は、人差指の爪で背側に弾く (譜例 2 の A)。16 分音符で刻む場合もある。5 弦は、必要に応じ「押し手」の技法で半音上げる (↑)。



Ойдаң ойға ойлаза
Уйазы илбек торимнің
Оңдайли киліп чоохтасханда
Оралбадах арғызым.

谷々に沿って広がる景色のように
私の馬の背は広い
私達は友好的にお話しています
だから私に触らないで、あなた。

(第二節以降 省略)

譜例 2 Ойдаң ойға

Vocal

О - ойдаң ой - га ой - ла - за - а У - йа - зы ил - бе - ек то - ри - мнің
Оң - дайли ки - ліп чоо - хта - схан - да - а О - ра - ал - ба - да - ах а - рғы - зым.

Chatkhan

3. 黒き土とともに Хара чирдең

音楽初心者のアメリカ人 R. に対して、講師の側から与えられた曲。経典の朗詠を思わせる、二音のメロディを、ハイと呼ばれる喉歌の技法で歌い、ホムイスで伴奏。本演唱では、調弦は第1弦 E、第2弦 H の4度。表拍の第2弦は右手親指で、裏拍の第1・2弦は同時に人差指で爪弾いている。

ハウイロハン(ハイラハンとも)は、熊から生まれたという伝説をもつ、人間の守り神である。ほぼ同内容の歌詞は、CD「草原の吟遊詩人」の1曲目で聞かれるが、演唱スタイルや楽器アレンジは全く異なる。



写真3(動画): 黒き土とともに
クチェノフ: ホムイス、ハイ

Хара чирдең хада пүткезиң	黒き土とともに生まれた
Хан тигірдең хоза төреезиң	偉大なる天空(ハン ティギル)とともに生まれた
Пурғус тағдаң син сыхазың	ブルグス山からやってきた
Сыннаң сынға сегіргезиң	山から山へと飛び越えた
Хауыроханым	我がハウイロハンよ

第二節以降省略。大意は「深い森林(タイガ)を抜けていた/ヒメマスを食べていた/白い羊はあなたの食べ物/イルベン草を吸っていた/我がハウイロハンよ」「私と一緒にここに来た/私と一緒に歌え/私の心から出る声を/喉から引き出せ/我がハウイロハンよ」

4. 若者の歌 Оолнің ыры

婚礼の歌。コロンビア人 I.V. が習得を試みた。伴奏の擦弦楽器ウイーハの弦は、馬の尻尾を束ねたもの。モンゴルのモリンホールに近い楽器だが、弦の高低が、モリンホールとは逆で、向かって左が低音(本演唱では D)、右が高音(G)である。左手の指先は指板に立て、爪の背側で弦を脇から押す。低音弦はメロディを、高音弦は解放でドローン奏でる。



写真4(動画): 若者の歌
チャルコーフ: ウイーハ、歌

Ах порам чортхан чирлерде	白い茸毛(の馬)が早足で駆けるところ
Ах порчо пастығ от өскей	白い花をちりばめた、草が育ちますように
Алар минің хызыма	妻に迎えたい娘の
Алтын порағлиғ сас өссін	髪が金色に輝きますように
Көк порам чортхан чирлерде	青い茸毛(の馬)が早足で駆けるところ
Көк порчо пастығ от өскей	青い花をちりばめた、草が育ちますように
Көленгеним минің хызыма	お気に入りの娘の
Көмүс порағлиғ сас өссін	髪が銀色に輝きますように

5. カエルちゃん Пагаҗах

CD「草原の吟遊詩人」、「Sabjilar: Syr Chome」に楽器アレンジと歌詞の異なるものが収録されている。J.P. と A. の希望で取り上げられた。チャトハンは、譜例 2 と同じく B 調のものであるが、大きな違いは、譜例 2 で 1 弦に設定されている C 音が、親指で演奏するメロディ弦群に並んで入っていることである。新しい調弦であると考えられる。



写真 5 (動画): カエルちゃん
クチェノフ: チャトハン、歌

Пагаҗах, пагаҗах, пагаҗах, пагаҗах
Ноға синің пазың улуғ?

Ноға пазым улуғ полбаҗаң,

Хаастар тіккен түлгү пөрік кис чөргем. (第二節以降 省略)

カエルちゃん、カエルちゃん

どうしてお前のおつむは大きいの？

どうしておいらのおつむは、大きくちゃいけないんだい。

ハース (カチン) 人の縫った狐の毛皮の帽子をかぶっていたんだ。

第二節以降は、同形式で「どうしてお前の背中 (おせな) は広いの？／熱い揚げパンを山ほど担いでたんだ。」「どうしてお前のあんよは曲がっているの？／サガイ人の革の長靴を履いていたんだ。」といったやりとりが続く、カエルの鳴き真似を含むユーモラスな歌。

6. 故郷に捧げる Чиріме

歌詞、翻訳略。ウルグバシエフのCD-R「Белоснежные тасхылы」に収録されているもので、梅木秀徳の希望により取り上げられた。新曲の習得というよりは、ある程度習得済みの演唱に、磨きをかける形のレッスンとなった。曲自体は、ウルグバシエフによる新しい作品である。短調系のメロディ、ちょっとした変拍子、喉歌と通常の声の使い分けなど、ハカス音楽のエッセンスが盛り込まれている。



写真 6 (動画): 故郷に捧げる
ウルグバシエフ: ホムイス、ハイ、歌

ホムイスの調弦は、第 1 弦 As、第 2 弦 Es に近い 4 度。表拍のダウンストロークは親指を除く四本の指、裏拍のアップストロークは親指の爪の背で行われている。

7. 我が生まれ故郷 Төреен чирім

CD「草原の吟遊詩人」所収の「葦毛の馬のアイ チャルィハ汗」物語の一部、主人公の英雄が歌う歌として演唱されている。梅木と筆者のデュオ「アルティン タイガ」もレパー

トリーとしており、やはり細かいニュアンス等に磨きをかけるレッスンとなった。CDでは、祖先の霊に対して数節を喉歌ハイで歌い、同じ歌詞を、人間の聞き手に対して通常の声で語る、という、伝統的なハカスの英雄叙事詩のスタイルで演唱されているが、動画では、語りは省略されている。喉歌が、英雄叙事詩の演唱に深く関わる点は、近隣のトゥヴァのホーメイ、モンゴルのホーミーなどとは異なる特徴であり、アルタイやショール（ショル）の文化との関わりを強く感じさせる。



写真7(動画): 我が生まれ故郷
クチェノフ: ホムイス、ハイ、歌

ホムイスの調弦は、第1弦 Fis、第2弦 Cis に近い4度。間奏と後奏部では、高音の笛のような倍音を響かせる、喉歌スィグイルトイプ **сығыртып** の技法も使われている。

Төрөөн чирім сибер чир
Күргенниг чаазыларда турыпча
Өскөн чирім иптіг чир
Хара пас чоным чурт салыпча,
чурт салыпча.

美しき我が大地は
大きな塚に囲まれ
我を育みし故郷には
黒髪の民が暮らす。

Тадар чонның оолары
Алыптарның чолын паслапча
Күлүк чонның хыстары
Хара пас чонны азырапча,
өскіріпче.

タダールの民の男の子は
長じて勇者の教えに従い
機知に富む民の女の子は
長じて母となる。

Харағы сіліг чоным миннің
Пай тайғанаң сыххан чоным
Хорай-морай өскөн чирім
Чир үстүнде саблан турғай,
(Пай тайғанаң сыххан чоным)
Саблан турғай
Тадар чоным
Күлүк чоным
Халык чоным.

眼美しき我が民は
豊かなる森林(タイガ)より生まれ出た
我らの大地「ホライーモライ」が
世界の中で讃えられますように

讃えられますように
我がタダールの民よ
機知に富む民よ
心広き我が民よ。

Ах кикчінің үттіг үні
Ах чаазыларға сип турзын
Арғал чонның сарыннары
Ах пулуттарға чит турзын.

白鷺の甲高き鳴き声が
白き草原(ステップ)に響き渡りますように
偉大なる民の歌が
白き雲にまで届きますように。

Хара хустың табызы
Хара чирге хазап турзын
Халык чонның сөстері
Хан тигірге чит турзын.

黒鷹の笛のごとき鳴き声が
黒き大地に鳴り渡りますように
美しき民の祈りが
天空(ハン ティギル)にまで届きますように。

おわりに

本稿で取り上げた例に見られるとおり、現代のハカスの音楽は、それほど「わかりにくい」ものではない。西洋音楽の概念をあてはめることによって、充分理解可能な音楽であるように見える。しかしながら、元来はどのような姿であったのか。

例えば、ホムイスはもともとフレットのない楽器であり、精度の高いフレット付きのものが作られるようになったのは、ここ20～30年のことである。このことは、ハカス音楽の「発展」に大きく寄与していると考えられる。反面、フレットのないホムイスで使用されていたと考えられる、長三度でも短三度でもないミの音が失われた面もあることについて、熟考する必要があるだろう。

伝統的には、開放弦でドローンを奏でていたといわれる、ホムイスの低音弦についても、現代の奏者は、好んで高音のフレットを押さえている。これは、カザフスタンの音楽院に留学し、ドンブラの奏法を学んだウルグバシエフなどの影響がどの程度あるのか。

宗教的には、チベット仏教の影響が全く見られないハカスで、本稿で取り上げた「黒き土とともに」の演唱のような、仏教の経典の朗誦のようなスタイルが見られるのは、偶然か、それとも、いつごろ、どこからの影響による、とわかっているのか。

また、ハカスでは、曲の個人所有の概念が強いように感じられる。古来、英雄叙事詩語りにおいても、ある演唱は、演唱者による自作自演の即興部分が多かれ少なかれ含まれており、題名やあらすじが「同じ」物語であったとしても、聴衆の前に提示される姿は、毎回異なる。では、どこからどこまでが「ある個人の創作物」なのか。それがどこまでいくと、その個人以外が公式には演奏しなくなるのか。また、どの要素の共通性をもって、ある二つの演唱が「同じ曲」かどうかをハカス音楽の当事者は判断するのか。

今後の研究には、これらの問題点に充分注意を払う必要がある。

※譜例の清書にあたっては、東京音大付属民族音楽研究所の甲田潤研究員にご協力いただいた。

参考文献：

小島，美子．

2006 ハカスのチャトハン（箏）とハイ（喉歌）ハカス伝統音楽グループ・ハイジラル．「平成17年度国際民俗芸能フェスティバル」公演プログラム．p. 6.

荻原，眞子．

1997 ハカスの英雄叙事詩について、「草原の吟遊詩人 アジア中央部 ハカス民族のチャトハン（箏）とハイ（喉歌）」公演プログラム（同公演実行委員会事務局）．（以下＜プログラム＞） p. 13.

直川，礼緒．

1990 中央シベリア ハカスの口琴．口琴ジャーナル（日本口琴協会）．no. 1, p. 17.

1993 アジア中央部の喉歌と楽器．口琴ジャーナル（日本口琴協会）．no. 7, p. 4-7.

1996a ハカス共和国のチャトハン（箏（こと））シンポジウム．窓（ナウカ）．no. 99, p. 12-15.

1996b ハカス共和国のチャトハン（箏）シンポジウム．

<http://www.koukin.jp/NKKContents/Katsudou/event/khakas/sympo.html>

(1996a のオンライン版。参照 2015-1-20).

1997a 雄大な草原を渡る風とともに伝承されてきた民族音楽 アジア発見 南シベリア
ハカス共和国. ひょうご舞台芸術 (財団法人 兵庫現代芸術劇場). no. 11, p. 8-9.

1997b ハカスの喉歌と楽器. <プログラム>. p. 14.

1997c チャトハンとハイ ハカスの箏と喉歌. VHS ビデオ解説. (東京シネマ新社).

2004 草原の吟遊詩人: アジア中央部 ハカス民族のチャトハン (箏) とハイ (喉歌).
CD 解説. (日本口琴協会).

田中, 克彦.

1997 ハカスという国. <プログラム>. p. 12.

巻上, 公一.

1997 トゥヴァで出会ったハカスのハイ. <プログラム>. p. 15.

森田, 稔.

1997 アジア中央部の喉歌. <プログラム>. p. 12.

山口, 博.

2004 そこには太陽信仰が残り、シャーマンが息づいていた ハカシヤ・トゥーヴァ歴史紀行.
歴史街道 (PHP 研究所). no. 192, p. 116-121.

Levin, Theodore with Süzükei, Valentina.

2006 Where Rivers and Mountains Sing. Indiana University Press. (CD/DVD 付き)

Арчимаева, Мария.

2013 Народные истоки тахпаха. Хакасское книжное издательство.

Бутанаев, Виктор.

1995 Хакасы. ИНСАН.

Вертков, Константин 他.

1975 Атлас музыкальных инструментов народов СССР. Музыка.

Иптышева, Н.

?(2002 以降) Пьесы для хомуса. ?

Казачинова, Галина.

2007 Чатхана сказочного звук. ДиалогСибирь-Абакан.

Кенель, А.

2007 Хакасский песенный фольклор. ДиалогСибирь-Абакан.

Курбижекова, Альбина.

2010 Алтын тамырлар. Дом литераторов Хакасии. (CD 付き)

Кызласов, Л.

1993 История Хакасии с древнейших времен до 1917 г. Наука.

Романенко, Т. [ред.]

1997 Хакасский героический эпос "Ай хуучин". Наука. (レコード付き)

Стоянов, Анатолий.

1996 О хакасском чатхане. Хакасское книжное издательство.

Топоев, Петр.

2004 Хобырах. Хакас чире. (CD 付き)

Чагин, Владимир [ред.]

2007 Три века - 300 лет вхождения Хакасии в состав России. Платина.

Челбораков, Георгий.

1996 Самоучитель игры на чатхане. Республиканский научно-методический центр народного творчества.

2007 Хрестоматия для чатхана. ДиалогСибирь-Абакан.

参考CD

1. ハカス音楽のCD, CD-R

- ・草原の吟遊詩人：アジア中央部 ハカス民族のチャトハン（箏）とハイ（喉歌）。日本口琴協会 2004, NKK004。クチェノフ [K]、チャルコーフ [C]、ウルグバシエフ [U] 他。録音は1997年。
- ・Ўлгер пайўн өме: Ағын хустар. 発行者、発行年、CD-R 番号不明。[K]、ブルナコーヴァ [B] 他。2008年入手。
- ・Ulgüere. 発行者、発行年、CD-R 番号不明。[K]、[B] 他。2014年入手。
- ・Ensemble Ülger: Traditional Songs of the Khakas People – Vol. I. Face Music 2013, FM50049. [K]、[B] 他。
- ・Ensemble Ülger: Traditional Songs of the Khakas People – Vol. II. Face Music 2013, FM50050. [K]、[B] 他。
- ・Ensemble Ülger: Traditional Songs of the Khakas People – Vol. III. Face Music 2013, FM50061. [K]、[B] 他。
- ・Sabjilar: Syr Chome. Pure Nature Music 1999, PNM CD003. [K]、[C] 他。
- ・Sabjilar: Saddle Creak. 2002. 発行者、CD-R 番号不明。[K]、[C]、[B]。
- ・Сабчылар пайўн өме: Ат оғыры. 発行者、発行年、CD-R 番号不明。[K]、[C]、[B]。上記 CD-R "Saddle Creak" と同内容。
- ・Khyrkhaas: Songs of our Elders. Seven Star Records 2005, SSCD 50. [C]、Y. チャルコーヴァ。
- ・Charkova, Yulia: Chitī khylllygh chadyghanym My seven-stringed chadyghan. PAN Records 2011, PAN 2114. Y. チャルコーヴァ。
- ・Ансамбль Ульгэр: Айдым. Dom Records 2004, CDDOMA 03012, [U] 他。
- ・Улугбашев, Евгений: Белоснежные тасхылы. 2004. 発行者、CD-R 番号不明。[U]。
- ・"Айланыс" Хакасский фольклорный ансамбль. 発行者、発行年、CD-R 番号不明。A. サモジコフ、O. チェボダーエフ他。2008年入手。
- ・Аран-чула: Spirit the leader in the area of a life. 発行者、発行年、CD-R 番号不明。O. チェボダーエフ他。2010年入手。
- ・Tom, Sibdey: Чуртас салғағы. 発行者、発行年、CD-R 番号不明。S. トム。
- ・Группа "Уч-Сумер": Горловое пение... Алтайские хакасские песни. 発行者、発行年、CD-R 番号不明。録音は2000年。S. トム他、ハカス人2名、アルタイ人1名の混成グループ。
- ・Ensemble Üch-Süme-R: Traditional Songs of the Khakass and the Altai People. Face Music 2002, FM50038. 上記 CD-R と同グループだが、メンバーに異動あり。
- ・Üch-Süme-R: Umai - Traditional Music of Khakassia and Altai. Sketis Music 2010,

SKMR-078. 上記 CD-R と同グループだが、メンバーに再異動あり。

2. ハカス音楽が数曲収められたCD

- Voyage en U.R.S.S. 6. Le Chant du monde 1990, LDX 274925. [28]にS.カドイシエフのチャトハンの曲。オリジナルは、1985年(?)の同社によるLP版。
- Матаня - Аутентичный инструментальный фольклор России. Boheme Music 1999, CDBMR 906068. [9]-[11]にS.カトイシエフ(カドイシエフの誤記か)のチャトハンとハイ演唱、プイルグイ他の鹿寄せ笛。録音は1974年。
- Tien Jaar de Wandelende Tak. VPRO 1994, EW 9411. [4]に[U]のチャトハンとハイ。
- The Silk Road – A Musical Caravan. Smithsonian Folkways Recordings 2002, SFW CD 40438. Disk 2 [2]に[U]、[4]に[K]、[C]、[B]、他。

参考 DVD

- Идимешева, Нина & Улугбашев, Евгений: Тахпах - душа народа. 発行者、発行年、DVD-R 番号不明。[U] 他。2009年撮影。
- Том, Сибдей: Видеоуроки игры на чатхане. Сибдей Том, 2010, DVD-R 番号不明。S. トム。
- Курочка, Юрий: Чадыган. Хакасфильм, 2013, DVD-R 番号不明。P. クルビジェコフ、S. カドイシエフ、[K]、[U] 他。

参考サイト

- <http://ulgerome.com/> (参照 2015-1-31)
- http://www.liesbetnyssen.nl/pages/media_start.html (参照 2015-1-31)

I had an opportunity to take part in a one-week workshop on music of the Khakas (also known as Yenisei Kirghiz and Tadar) people who speak a Turkic language, live in the Khakas Republic, Russian Federation, located in southern Siberia. In the article, I introduce several repertoires of the workshop, and report how they were chosen and how lessons were made.

Explaining tunings and basic playing techniques of the Khakas traditional musical instruments such as *chatkhan* (long zither), *khomys* (two-stringed lute) and *yykh* (two-stringed fiddle) according to the demonstration examples, I also mention on the *khai*, a style of throat-singing (overtone singing) which has deep connection to the heroic epic execution, and on the *takhpakh*, improvised quatrain with alliteration.

(本学附属民族音楽研究所社会人講座講師、日本口琴協会代表)

東京音楽大学附属民族音楽研究所所蔵楽器の紹介 (2)¹

Musical Instruments Housed at the Institute of Ethnomusicology, Tokyo College of Music (2)

小日向英俊 KOBINATA Hidetoshi

本稿は、本学附属民族音楽研究所が収蔵する楽器コレクションの一部を紹介するシリーズの2回目である。具体的な楽器・音具を見ることにより地球上の様々な地域の音楽への関心を高め、さらに音楽教育全般と世界音楽教育に不可欠な資料として活用する目的で情報提供を行う。

キーワード：楽器学 Organology、楽器コレクション Collection of musical instruments、音具 Sound instruments、楽器資料の教育資源化 Utilization of musical instrument information in education、東京音楽大学附属民族音楽研究所 Institute of Ethnomusicology Tokyo College of Music

1. はじめに

本稿は、東京音楽大学附属民族音楽研究所が現在まで収集した楽器の概要を継続的に紹介するシリーズの2回目である。掲載楽器の製造・使用地域、楽器の構造については、表1のとおりである。紙面の都合により、体鳴楽器1点、弦鳴楽器1点、気鳴楽器1点の計3点のみを掲載する。また、各楽器に関する文献および視聴覚資料を、国内で入手可能なものを優先して「2 参考文献」に掲載した。シリーズ(1)と同様に、楽器の博物館とコレクション国際委員会(CIMCIM)による楽器分類表の最新改訂状況を極力反映させるとともに接尾番号セットも利用する²。

1.1 体鳴楽器

膜や弦を張ることなく、その個性と弾力性により振動し音を発する物体を音源とする音具³。



1. カルタール

L. 138, W. 68, D. 20 (mm)

名称言語：ヒンディー語など

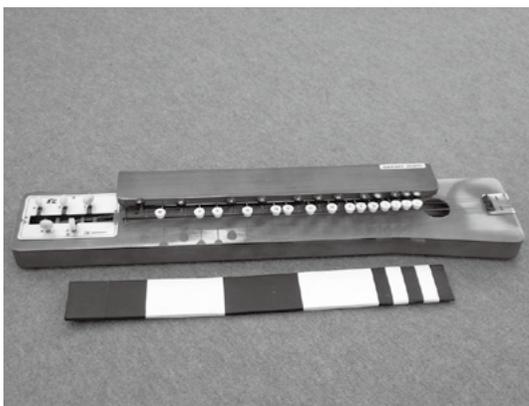
製造国：インド

製造年：不明

説明：南アジア全域で木製のクラッパーを表す用語であり、111.11(相互打奏棒)の形態が一般的。本資料は、演奏のために制作されたものではない可能性がある。

1.2 弦鳴楽器

固定点の間に、単数のまたは複数の弦を張り渡した音具⁴。



2. 大正琴

L. 694, W. 32, D. 69 (mm)

名称言語：日本語

製造国：日本（株式会社鈴木楽器製作所製）

製造年：不明

説明：大正時代初期に、名古屋の月琴奏者森田吾郎が二弦琴をもとに考案。左手でボタンを押して弦の振動長を変化させながら、右手の義甲で撥弦する。東南アジアや南アジアにも移入され、現地の楽器として使用されている。

1.3 気鳴楽器

空気自体が振動源となる音具。主要振動源としてのリードの周囲の空気流により音を出すリード楽器も含む。



3. ショーファル

L. 235 (mm)

名称言語：ヘブライ語

製造国：イスラエル

製造年：不明

説明：旧訳聖書にも雄羊の角笛 Ram's horn として記載がある。現在でも使用されるユダヤ人の伝統楽器。角に熱を加えて整形する。

2. 参考文献

凡例：以下の省略記号を利用する。

NGDMI = Sadie, Stanley, ed. 1997. The New Grove Dictionary of Musical Instruments. (First edition: 1984). London.

NGSODJ = Sadie, Stanley 他編. 1995. ニューグローヴ世界音楽大事典. 講談社.

2.1 楽器・楽器学全般に関する文献⁵

CIMCIM.

- 2011 Revision of the Hornbostel-Sachs Classification of Musical Instruments by the MIMO Consortium.
http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/cimcim/documents/H-S_20classification_20final_20version_20_282013_29_20without_20editorial_20markings-2.pdf (アクセス日：2015年1月5日).

Hornbostel, E. M.

- 1995 ホルンボステルと C. ザックスによる楽器分類表(「楽器の分類」資料)(田島みどり訳). NGSODJ. Vol. 4, p. 565-577.
 小日向, 英俊編.
 2014 東京音楽大学附属民族音楽研究所所蔵楽器の紹介(1). ライブラリーレポート. Vol. 1, p. 2-19.

2.2 個別楽器に関する文献と視聴覚資料

1. カルタール (Kartāl) :

Dick, Alastair.

- 1997 Kartāl. NGDMI. Vol. 2, p. 361-362.

N/A.

- 1992 カルタール・ソロ. 世界民族音楽大集成 27 : パキスタン、アフガニスタンの音楽. Seven Seas. (CD 番号 : KICC 5527、演奏時間 : 10:08).

2. 大正琴 (Taisho-goto, or Taisho-kin) :

千葉, 潤之介.

- 1995 大正琴 taishōgoto, taishōkin. NGSODJ. Vol. 10, p. 171.

金子, 敦子.

- 1995 大正琴の世界. 大正琴協会.

金子, 敦子監修.

- 2003 大正琴図鑑. 全音楽譜出版社.

- 2011 大正琴資料図録 : 博物館・資料館等の所蔵品による. 大正琴協会.

Schechter, John M.

- 1997 Taishō-goto. NGDMI. Vol. 3, p. 502.

吉岡, 錦正および錦正流一門会.

- 1992 大正琴名曲選. キングレコード. (CD 番号 : KICX 262、録音時間 : 67 分).

3. ショーフアル (Shofar)⁶

Montagu, Jeremy.

- 1995 ショーフアル. (水野信男訳). NGSODJ. Vol. 8, p. 569-570.

- 1997 Shofar. NGDMI. Vol. 3, p. 376.

N/A.

- 2004 Liturgies juives. Le chant du monde. (CD 番号 : Le chant du monde : LDC 2781138).

2.3 その他の参考文献：

United Nations Statistics Division.

2013 Countries or areas, codes and abbreviations. United Nations Statistics Division.
<http://unstats.un.org/unsd/methods/m49/m49alpha.htm> (2013年11月6更新)
 (アクセス日：2015年1月10日).

3. 付録：楽器一覧に使用したHS楽器分類番号の詳細

- 111.12 直接相互打奏楽器：相互打奏板。
 314.122-8 共鳴器付き（箱型）ツィター：キーボード有り
 432.111.1 気鳴楽器：本来の吹奏楽器：自然トランペット：ほら貝型トランペット：上
 端吹き：マウスピースなし⁷

表1：掲載楽器一覧⁸

No.	楽器名	HS番号 ⁽¹⁾	地域	国名(生産地)	登録番号	購入日
01	カルタール Kartāl	111.12 ⁽²⁾	南アジア	034 インド IND	24	1995/03/27
02	大正琴 Taishō-goto	314.122-8	東アジア	030 日本 JPN	15	不明
03	ショーファー ⁽³⁾ Shofar	432.111.1	西アジア	145 イスラエル ISR	52	1999/03/25

⁽¹⁾ 該当番号の詳細については、付録「楽器一覧に使用したHS番号の詳細」を参照。

⁽²⁾ 111.12の相互打奏板とするが、厚みは板とするには比較的厚い。

⁽³⁾ 研究所登録名は「ショーファー」だが、本文説明ではNGSODJにより「ショーファル」を使用。

註：

- 1 本シリーズ(1)は、小日向 2014。
- 2 用語については、Hornbostel and Sachs 1995 と CIMCIM 2011 を参考にした。更新状況については CIMCIM 2011 を見よ。
- 3 本シリーズ(1)の定義により「楽器」の上位概念である「音具」を使う。小日向 2014:5 を見よ。
- 4 定義詳細については、小日向 2014:7-8 を見よ。
- 5 本シリーズ(1)に掲載した楽器・楽器学全般に関する文献と視聴覚資料については、ここでは重複しない。小日向 2014 を見よ。
- 6 日本語表記については、表1内の註⁽³⁾を見よ。
- 7 セファルディム(イスラエル・欧州南部・地中海周辺のユダヤ人)のものは吹き口を整形する例が多く、アシュケナージム(欧州北・中部のユダヤ人)のものは、吹き口を整形しないため不規則な形の例がある。Montagu 1995 を見よ。
- 8 掲載する地域名と国名は、国連統計部が発表する地域名および国名とその3桁コードとアルファベット3文字のISO ALPHA-3コードに基づく。United Nations Statistics Division 2013 を見よ。

(本学講師、音楽学、民族音楽研究所)

東京音楽大学附属民族音楽研究所 2014 年度活動記録 *

●本学学部授業

- ・「アジア音楽の理論と奏法」(4月15日(火)~1月27日(火))
- ・「ガムラン演奏コース」(4月12日(土)~1月31日(土))
- ・ガムラン演奏コース芸術祭コンサート[本学A館地下100教室](11月1日(土))

●研究(フィールドワーク)

- ・ジャワ島ガムラン研修会への参加と資料収集(8月24日(月)~8月29日(金))
- ・「沖縄県沖縄市ーインドコミュニティの音楽」(1)(3月8日(日)~3月9日(月))
- ・「沖縄県沖縄市ーインドコミュニティの音楽」(2)(3月15日(日)~3月16日(月))
- ・『伝統と創造』Vol.4の発行(3月20日)

●社会人向け各種講座

- ・社会人講座「ガムラン音楽教室」[民族音楽研究所内](4月12日(土)~2月26日(木))
- ・民族音楽等社会人特別講座[本学大学院・附属民族音楽研究所共催、A館各教室、民族音楽研究所および邦楽研究室](5月13日(火)~2月10日(火))
- ・2014年度春期第23回民族楽器入門講座[民族音楽研究所内](6月2日(月)~7月18日(金))
- ・2014年度秋期第24回民族楽器入門講座[民族音楽研究所内](11月4日(火)~12月16日(火))
- ・社会人ガムラン講座発表会[本学J館スタジオ](2月28日(土))

●公開講座

- ・2014年度公開講座No.1「アメリカとインド~サロードの楽しみ~」[本学J館スタジオ](5月20日(火))

●その他(外部団体への協力、演奏および情報提供など)

- ・国際大学・東京音楽大学交流演奏会[東京音楽大学附属民族音楽研究所ジャワ・ガムラン・オーケストラとして出演[国際大学多目的ホール[新潟]]](5月24日(土))
- ・「伊福部昭の世界~「ゴジラ」を生んだ作曲家の軌跡~」[NHK Eテレ](8月30日(土)23:00-24:00)
- ・明清楽器研究会「伊福部昭の遺した楽器~明清楽器を聴く【其の四】~」[本学A館200教室](10月17日(金))
- ・「こっぽんの芸能・作曲家 伊福部昭の世界」[NHK Eテレ](10月24日(金)22:00-22:58)
- ・ゴジラの音楽家「伊福部昭生誕100年記念の宴」[国府町中央公民館、鳥取市]でのレクチャー&演奏会(11月1日(土))
- ・宇倍神社月次祭奉納演奏[鳥取市](11月1日(土))
- ・因幡万葉歴史館開館20周年展覧会「生誕100年 音楽家、伊福部昭」への伊福部昭寄託明清楽器および関連資料の貸し出し[因幡万葉館、鳥取市、本学附属図書館との連携](11月1日(土)~12月23日(火))
- ・「レクチャーコンサート 伊福部昭生誕百年記念 五感で愉しむ伊福部昭」[本学図書館1F](12月11日(水))

●見学者

- ・日本民俗音楽学会第28回東京大会参加者(民族音楽研究所内)(12月13日(土))
- ・本学教職課程工藤豊太先生クラス(10月)

*2014年4月1日~2015年3月31日(3月10日時点の予定を含む)

編集後記

当研究所は、現在まで不定期刊行しておりました研究紀要『伝統と創造』を2014年度より定期刊行に改めました。研究所関係者が研究対象とする音楽・芸能の学術論文・研究ノート・各種学術記事を中心として、様々な資料などを掲載してまいります。

また冊子体 (ISSN 2189-2350) の発行と同時に、オンライン版 (ISSN 2189-2482) も発行することになりました。紙媒体のみでは表現に制限のある音楽や芸能の実際を、オンライン版に動画や音声として掲載していきます。本号で動画を掲載する論考は1点のみですが、今後こうした例が多くなると予想されます。

掲載記事やその他についてお気づきの点などありましたら、当研究所までお知らせいただければ幸いです。

(H.K.)

伝統と創造：東京音楽大学付属民族音楽研究所研究紀要 Vol.4

印刷 2015年3月10日

発行 2015年3月20日

編集・発行 東京音楽大学付属民族音楽研究所

住所 〒171-0032 東京都豊島区雑司が谷3丁目11番1号

Tel: 03-3981-3783

URL: <http://www.minken1975.com>

E-mail: minken1975@atoshima.ne.jp

印刷所 株式会社アートプレス 〒170-0013 東京都豊島区東池袋5-6-14

デザイン 上原正巳

非売品

