

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. 5
Date of issue	2016-03-20
ISSN & ISSN-L	Print edition: ISSN 2189-2350, Online edition: ISSN 2189-2482, ISSN-L 2189-2350
URL	http://www.minken1975.com/publication/IE_B05201500.pdf

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.5
(2015)

Dento to Sozo: Institute of Ethnomusicology Bulletin of Tokyo College of Music, Vol.5

Printed on: 15 March 2016 Published on: 20 March 2016

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@toshima.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>

- G. サッバティーニ「通奏低音のための平易で簡潔な規則」 ----- 1
—17世紀ヴェネツィアの通奏低音入門書—

A discussion of G. Sabbatini's "Regola facile e breve"
- An early 17th-century Venetian basso continuo tutor -

坂 由理
BAN Yuri

- インドネシア中部ジャワ、スラカルタ様式の ----- 15
ガムラン音楽に於ける、ボナンの基本奏法について

Basic playing techniques of the *Bonang* in Surakarta-Style Gamelan Music in Central Java, Indonesia

樋口文子
HIGUCHI Fumiko

- ジャワ・ガムランの古典曲「エリン・エリン」研究 ----- 29
—宮廷音楽と民衆音楽の相互交流—

Research on Classical Piece of Javanese Gamelan "Eling-eling"
- Interaction of Court Music and Folk Music -

木村佳代
KIMURA Kayo

- 沖縄インド人コミュニティの音楽 ----- 43

Musics of Indian Communities in Okinawa Island

小日向英俊
KOBINATA Hidetoshi

- アジアの発掘口琴チェックリスト(1): 薄板状の口琴(1) ----- 57

Asian Excavated Jew's Harps : A Checklist (1) - Lamellate Jew's Harps (1)

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(3) ----- 71

Musical Instruments Housed at the Institute of Ethnomusicology, Tokyo College of Music (3)

小日向英俊 木村佳代 針生すぐり
KOBINATA Hidetoshi KIMURA Kayo HARIU Suguri

- 東京音楽大学附属民族音楽研究所 2014 年度活動記録 ----- 81

FY2015 Activities of the Institute of Ethnomusicology, Tokyo College of Music

- 東京音楽大学附属民族音楽研究所研究紀要『伝統と創造』執筆要項(抜粋) ----- 82
Style sheet

G. サッバティーニ「通奏低音のための平易で簡潔な規則」
—17世紀ヴェネツィアの通奏低音入門書—

A discussion of G.Sabbatini's "Regola facile e breve"
— An early 17th-century Venetian basso continuo tutor —

坂 由理 BAN Yuri

17世紀前半、通奏低音は理論においても実践においても未だ模索の時期にあったが、イタリアでは早くもいくつかの理論書が公にされた。その1つ、1628年に出版されたG. サッバティーニの入門書では、珍しいことに数字が左手の弾く音を表わす方式をとる。また、音の重ね方に *vota* と *piena* という2つの形を示し、その組み合わせにより潤滑な和音の進行を導く。このようなメソッドは、同時代と言わず他に例を見ない。さらに注目すべきは、ルツァスキなど当時の作品に共通する語彙が記述の中に見られることである。サッバティーニの教則本からは、通奏低音のみならず、初期イタリア音楽の研究への新たな手がかりを得ることができるだろう。

キーワード：通奏低音 Basso continuo、G. サッバティーニ G.Sabbatini
F. ビアンチャルディ F.Bianciardi、L. ルツァスキ L.Luzaschi

はじめに

16世紀末から17世紀にかけて、ヨーロッパの音楽には大きな変化の波が訪れた。その象徴的なできごとが、フィレンツェのG. カッチーニ Giulio Caccini (1545頃-1618)やJ. ペーリ Jacopo Peri (1561-1633) たちによるオペラの作曲、上演であった。この「歌うように語る *Recitar cantando*」という野心的な音楽劇は、古代ギリシャ劇復興にかける彼らの情熱がうみ出したものであったが¹、その実現には、通奏低音 *Basso continuo* という新しい音楽語法の力にあずかるところが大きかった。言葉の意味や抑揚にしたがって自由に語る歌唱声部と、バス声部に付された数字によって即興的に奏される通奏低音が相呼応し、多彩な情感を表現する。この語法なくして、オペラや「新音楽 *Le nuove musiche*」(1602年に出版されたカッチーニの歌曲集)は生まれなかつただろう。

カッチーニとペーリは、ともに歌手でもあり、前者は歌唱法に関する新しい知見を「新音楽」の序文²で明らかにした。一方、通奏低音については、1607年、A. アガッツァーリ Agostino Agazzari (1579-1640) と F. ビアンチャルディ Francesco Bianciardi (1571/2-1607)による理論書がそれぞれ出版された。そして1628年には、本稿で取り上げるG. サッ

バティーニ Galeazzo Sabbatini (1597 - 1662) の通奏低音教則本がヴェネツィアで公刊される。彼はタイトルに「ごく初歩から」と記し、他に例を見ない方法により、基礎的なことながらを説き明かしている。中でも、バス音以外に左手の弾く音を数字で示し、「和音をつかむ」ことに徹する方法は、あまたの通奏低音理論書の中でも独特な位置をしめる。本稿では、このメソッドの特色を明らかにするとともに、17世紀前半、通奏低音に関する試行錯誤が続く時期に、本書が果たした役割を探ることとする。

底本としたのは初版(1628)だが、第2版(1644)と第3版(1669)も参照した³。

REGOLA / FACILE, E BREVE / PER SONARE SOPRA IL BASSO / CONTINVO, NELL'ORGANO, / Manacordo, ò altro Simile Stromento. / COMPOSTA / DA GALEAZZO SABBATINI / Dalla quale in questa Prima Parte ciascuno da se stesso / potrà imparare da i primi principij quello che sarà necessario per simil'effetto / CON LICENZA DE'SUPERIORI, E PRIVILEGIO. / VENETIA, PER IL SALVADORI. MDCXXVIII.

本稿では原著から譜例や文章を引用した場合、(S 21) のようにページを示す。原著の譜例を筆者がレアリゼーションした場合も同様である。楽譜の引用はアガツァーリの場合 (Ag7)、20世紀の研究者 F.T. アーノルドの場合は (Ar 110) のように示す。

原著は20章からなり、各章のタイトルを次頁の表に示す。また、この教則本に関する論考がアーノルドの研究書に見られるので、その該当ページも記した。

I 譜例について

まず、この教則本の譜例について、特徴的な3点をあげておきたい。

- ①すべての譜例は、バス記号の譜表にバス音のみで記されている。
- ②バス音の上に奏されるべき音は、音符でなく、G2、B3のように、音名と音域を示す数字で示される。(譜例2、譜表の下を参照) ちなみに、本稿での音名表記もできる限りこの方式にしたがう。
- ③すべての譜例は、調号なしで書かれている。

①については、通奏低音を弾くのにまずバス記号が肝要ということであろう。文中で何度も繰り返しているが、この教則本は鍵盤奏法について未経験な者を対象としている。他の音部記号については、第2部で説明すると述べているが、結局、第2部は出版されなかった模様である。

II 数字記譜の独特な点

数字の記譜に関しては、次のような特徴が見られ、この教則本が異彩を放つ点である。

表

章	タイトル	邦訳	Arnold
1	(タイトルなし) ⁴		110
2	Della cognitione, e Dichiaratione della Tastatura.	鍵盤についての知識と説明	111
3	Della dichiarazione della Tastatura.	鍵盤についての説明	111
4	Delle Precognitioni della Regola.	規則に関する予備的な知識について	111-113
5	Delle Regole da osservarsi nell e note che devono haver per accompagnamento Terza, Quinta. e Ottava nella prima Divisione.	第一音域で3度音 5度音 8度音を伴奏として奏さなければならない時に、諸音において守るべき規則について	114
6	Della seconda divisione mentre il Basso ascende .	バスが上行する際の第二音域について	115 116
7	Della terza Divisione, mentre si ascende.	(バスが)上行する際の第三音域について	112 115
8	Della quart a divisione ascendendosi .	(バスが)上行する際の第四音域について	118 n
9	Della Quinta Divisione.	第五音域(でバスが上行する場合)について	116
10	Della Quarta divisione mentre il Basso discende.	バスが下行する際の第四音域について	
11	Della Terza Divisione discendendosi.	(バスが)下行する際の第三音域について	
12	Della Seconda Divisione discendendosi	(バスが)下行する際の第二音域について	115, 117
13	D'alcuni altri avvertimenti generali.	その他の一般的な注意について	118-119
14	Del modo di sonar osservato.	規則の遵守された奏法について	119-121
15	Del Diesis, del B.quadro, e del B .molle. ⁵	シャープ、硬いBと柔らかいBについて	121-122
16	Delle Terze, e seste maggiori, e minori.	長短3度 6度について	122
17	Dei Siti degli accidenti.	臨時記号の位置について	122, 124n
18	Degli accompagnamenti del #per tutte le Divisioni.	すべての音域で#記号(がついていた音)の伴奏について	122-123
19	Della differenza che è trà il sonare per B.quadro, et per B.molle.	硬いBと柔らかいBで演奏する時の違いについて**	124
20	Del sonar le Note nere.	黒い音符の演奏について	125-126

数字は、「バス音のほかに、左手で奏する音」を示し、1、3、5、6、8と長3度上の音を表す#、短3度上の音を表すbしか表れない。#、bについてはIV⑦で述べる。6が使われるのは、B1と#のついた音に限られる。その結果、現れる和音は長三和音と短三和

音だけということになる。いわゆる七の和音もなく、B1は必ず6なので、BDFという減三和音も出現しない。#のついた音も同様である。現代人にとって意外なのは譜例1のG2音からF2音への進行(□)とE2音上の和音が6でないことであろうか。長調短調という調性が確立していない時期の未だ旋法的な音の運びといえる。

譜例1 (S21)⁶



*の3は、左手で3度上のD3を弾く指示である。だが、右手はG3を弾くように述べているので、一般の通奏低音表示なら必ず6であろう。(同時代には、13というふうな複音程の表示をする作曲家もいた。) また、左手がバス音だけを弾く場合には1という数字、あるいは *tasto solo* (t.s.) という表示も見られる。この場合、右手が3度上の音、ときに5度上や6度上の音も弾くので、文字通りの *tasto solo* ではない。著者自身も「不適切な呼び方」とことわっている (S22)。

これは、通奏低音の歴史の中でも大変珍しい方法と言える。通常、通奏低音の数字は、上声部の和音を示すものであり、左右どちらの手で弾くかは、まったく考慮せずに記される。この問題は和音の連結ともかかわるので、IVで詳述する。

III バスの音域と左手で弾くべき音

第4章では、バスの音域を5つにわけて示す。譜例の下に、著者の記述にしたがって、左手でどの音を弾くかを筆者が書き加えた。B1については、IV②で取り上げる。

譜例2 (S10)



バス音のみ または 8度上の音	8度上の音 または 5度上の音 または 3度上の音	5度上の音 または 3度上の音	3度上の音 または Tasto Solo.	Tasto Solo.
--------------------	---------------------------------	--------------------	--------------------------	-------------

IV 音の重ね方と和音の連結

① vota と piena

和音を実際に連結するにあたり、音の重ね方に **vota** (空っぽの) と **piena** (満ちた) の 2 種を示している。①と②、③と④を比べると、それぞれ **vota** と **piena** で両手の音の配分が異なり、⑤と⑥、⑦と⑧では **piena** (**pieno**) の右手が 1 音多い。①と②については、第 14 章で G1、G2 などと実際の音によって説明しているの、それを音符にして記した。③から⑧は著者の記述⁸にしたがって音符を記し譜例とした。

譜例 3

①	②	③	④	⑤	⑥	⑦	⑧
Ottava	Ottava	Quinta	Quinta	Terza	Terza	Tasto	Tasto
vota	piena	vota	piena	vota	piena	voto	pieno

② 6 の和音

B quadro (硬い B) と # のついたバス音の場合は、たとえ 6 という数字が付されてなくても 6 を弾く、としている (S 9)。音の重ね方については、第 18 章で詳しく取り上げ、B quadro の場合、上声部に 3 度 6 度 8 度を重ね、# のついた音には、3 度 6 度を重ねるよう指示している。後者の場合、8 度を重ねてはいけないが、**ripieni** のとき、バス音が第二音域 (G1—D2) なら重複可能としている。**ripieni** とは、アーノルドが **full chord** と訳している通り、つかめるだけの音をつかんで分厚い和音を弾く奏法と考えられる。この奏法は、のちにイタリアの L. ペンナ Lorenzo Penna (1613-1693)⁹ やドイツの J.H. ハイニッヘン Johann David Heinichen (1683-1729)¹⁰ が詳しく紹介することになるが、17 世紀前半に言及があったとは興味深い。

③ 右手の最高音

和音の連結について述べる前に、右手の最高音について触れておきたい。

第 7 章冒頭には次の記述が見られる。㉗のようにバス音 E2 に 8 と数字づけすると、ソプラノが B3 となり「高すぎる」ので、数字を 5 とし㉘のように弾くように指示している。

譜例 4 (S 15)

⑤バスが跳躍進行する場合

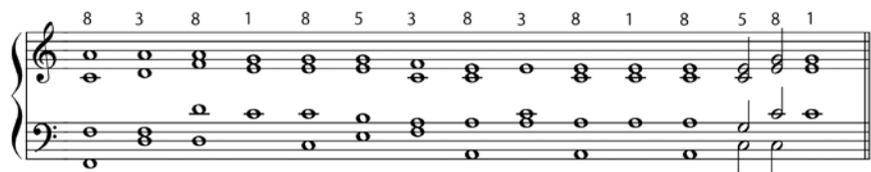
バスが跳躍して上行する場合、バスの音価を分割して、上声部の動きがギクシャクするのを防ぐ。リアリゼーションは筆者による。

譜例7 (S14)



次々に跳躍が続く例もあげる。リアリゼーションは筆者による。

譜例8 (S17)

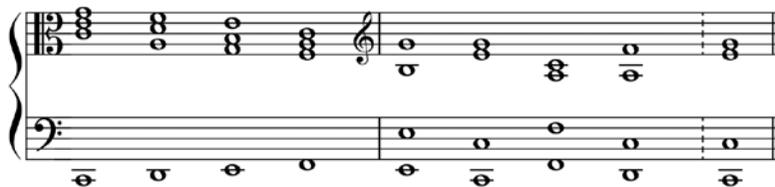


⑥平行8度、平行5度

バスが順次進行する場合、8度5度がそれぞれ2つ続くのは許されるとしている。このような平行8度5度に関する鷹揚さは、17世紀イタリアの理論家に共通する¹⁴。

また、第1音域だけは、跳躍進行の場合も平行8度が許されるとし、左手でバス音だけを弾くか（譜例9第1小節）、あるいはバス声部をオクターヴ平行で弾くか（同第2小節）は「手の都合がよいように」と言っている（S12）。教則本にしては厳密さを欠く記述だが、低い音域でのオクターヴ平行が、弾き手にある種の運動的な快感をもたらすことは否定できない。

譜例9 (S12, Ar 114) アーノルドによるリアリゼーション



上記について、アーノルドは「低い音域でのオクターヴ平行は1つの声部に聞こえる」としている（Arnold 1965: 114 n5）。この点も楽器や会場の音響によるので、断言はできないが、当時、バス声部のしっかりした支えを好んだ傾向を指摘しておきたい。

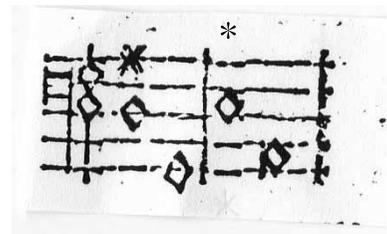
前述の通り、この教則本全編を通して現れる和音は、長三和音、短三和音の2種である。その形も、一般の通奏低音記譜で表わすなら、3と6の2種類のみで、四六の形も現れない。（現代の和声学の用語では、「基本形と第一転回形のみで、第二転回形はなし」。）これは、一見、初心者向けとも思えるが、実際に和音を連結する段になると、平行8度5度の

頻出という問題に突き当たる、特にバスが順次進行する場合「共通音がない」ので、何らかの工夫が必要である。それを初心者には徹底させるのは難しいだろう。そのために *vota* と *piena* を交代させる方式をとったのだとしたら、結果として大変有効だった。そして、もう一步踏み込んで言うならば、この方式に「声部進行」という観点はなく、鍵盤上でとりあえず音をつかみ、和音を進行させていくための最短かつ平易な手法といえる。

⑦カデンツの和声づけと数字としての#、b

第17章では、#、bについて、その位置など様々なことを取り上げているが、中でも重要なのは、バスが4度上行、または5度下行するときの和声についてである。もし、数字としての#が付されていなくても、これらのカデンツでは最初の音(*)の上に長3度上の音を弾く、と述べている。これは、ビアンチャルディの「低音が4度上行する場合は、長3度の音を使うか、もともとその音が長3度でない場合は、シャープをつける」¹⁵ という記述に一致する。

譜例 10 (S26)



ビアンチャルディの場合、さらに終止音の上の和声も必ず長3度にする、としているが¹⁶、サッパティーニにその言及はない。

また、通奏低音の数字としての#とbが使われる場合、ともに *la terza*、つまりバス音から3度上の音に#、またはbがつくと述べている (S26)。これはバス音の音域によっては、大変低い音域での3度となる。現代の私たちは、重い響きを想像するが、17世紀イタリアのチェンバロ、オルガンでは、さほど重くならないと考えられる。

V 複合式音位名¹⁷と楽器について

サッパティーニは第1章から第3章で、音楽や鍵盤に関するきわめて初歩的なことがらを丁寧に説明している。現代では「楽典」と呼ばれる分野だが、その中で当時の音楽観や楽器の事情がうかがわれる2点を取りあげたい。

①複合式音位名

第1章には、次のような複合式音位名が記されている¹⁸。

図1 (S5)

A.	la,	mi.	re.	E.	la	mi
B. ^b	fa,	B. [♯]	mi.	F.	fa	vt
C.	Sol	fa	vt	G.	fol	re vt.
D.	la	fol	re			

本来、複合式音位名の表は2オクターヴ以上にわたるが、ここでは1オクターヴに満たない範囲で紹介されている。音部記号の説明にこれが使われているが、第2章以降では音と鍵盤との対応を主眼とするためか、もっぱらG1、B3のような表示で音名を表わしている。ところが、第16章で再びこの音位名を取り上げ、音程の説明に用いている。

「3度の音程をかたちづくる2音のうち、上の音の音位名にMiが含まれる場合、その音程は長3度である」「6度をかたちづくる2音のうち、上の音の音位名にMiかLaが含まれる場合、長6度である」と説明している(S25)。補足すると、上の音にMiが含まれないとき、その3度は短3度であり、上の音にMiもLaも含まれないとき、その6度は短6度である。

これは、初心者が音程の長短を区別するのに大変わかりやすい方法と言える。

②鍵盤楽器について

第2章では鍵盤についての説明が続く。「3つ続く黒鍵のうち1番左の黒鍵の右隣をGと呼ぶ」などという記述から、鍵盤に不慣れな者のために、心をくわいていることがうかがわれる。その懇切丁寧なこと特筆に価するが、この章からは、当時の鍵盤楽器に関する記述を2点だけあげておく。

1つは、黒鍵(*tasto nero*)、白鍵(*tasto bianco*)という呼び方である。黒鍵はシャープキー、白鍵はナチュラルキーを指す。18世紀フランスの楽器では、反対となるのが一般的だが、17世紀イタリアのチェンバロやオルガンは、鍵盤の白黒において現代のピアノと同じであった。

また、最低音域の鍵盤はショート・オクターヴ¹⁹であることを前提としている。その説明に第2章のほか、第18章でもかなりの紙面を費やしている。

VI 同時代の理論書や実作品との類似

ここまで、サッバティーニの独特なメソッドについて述べてきたが、これは、はたして当時の他の理論書や実作品からかけ離れた突飛な方法だったのだろうか。同時代を見渡しても、数字が左手の弾く音を表示し、*vota*と*piena*という区別を用いる教則本の存在は知られていない。しかし、アガツァーリやビアンチャルディの範例やL.ルツァスキ *Luzzasco Luzzaschi* (1545ca-1607) のマドリガーレ集(1601)に、サッバティーニの記述と一致する例がいくつか見られる。

①平行8度、平行5度

譜例11におけるバス声部とアルト声部間の平行8度、バス声部とテノール声部間の平行5度、譜例12の左手に見られる平行8度は「バス音が順次進行する際、1回に限り許される」(S11)というサッバティーニの記述に一致する。また、譜例11冒頭、バス音B1は数字付けすると6であり、アルト声部で重複されているのも、サッバティーニの記述通りである。

譜例 11 Agazzari (Ag 7)

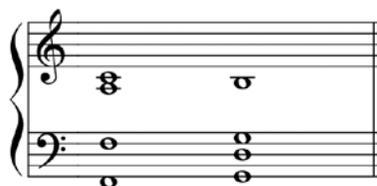


譜例 12 Bianciardi²⁰



①バス音が順次進行するときの *vota* と *piena* の交代

譜例 13 Bianciardi²¹



サツバティーニの表記をあてはめると、最初の和音が 8 *vota*、次が 8 *piena* である。

②低い音域の 3 度

この曲が含まれているマドリガーレ集は、通奏低音の形をとらず、大譜表（左手 8 線、右手 5 線）で書かれ、弾くべき音がすべて記されている。

譜例 14 Luzzaschi (P.12)
“ Deh vieni hor mai cor mio ”

左手の低い音域での 3 度は、サツバティーニの *la terza* に関する記述を思わせる。



③左右の手の分担

譜例 15 の冒頭、左手は F1 だけを弾く。これは、第 1 音域のバス音についてのサツバティーニの記述通りである。そして、第 3 小節で B♭1 上の和音に進行する際、声部進行に関して記譜上の考慮がない点もサツバティーニと共通する。

譜例 15 Luzzaschi (P.14)
“ Cor mio deh non languire ”



わずか数例で一致不一致を論じるのは無謀だが、サッパティーニが周囲とまったく無関係にこの教則本を編み出したわけではないことが、うかがえる。最初に述べたが、この教則本のすべての楽譜はバス音しか記されず、上声部の音は言葉で示されている。それを楽譜に書きかえると、1つの声部がひんばんに左右の手で受け継がれ、いささか読みにくいものとなる。それと同じ印象をこのルツァスキの鍵盤譜から受ける。当時、大譜表は声部進行にこだわらず、どちらの手で弾くかを示すために書かれたので、これは当然なのだが²²、視覚的な印象の類似から、ルツァスキとサッパティーニをつなぐ細い糸が認められるだろう。

おわりに

本稿を終えるにあたり、17世紀初頭の音楽全般について、一言触れておきたい。

まず、通奏低音の源流「オルガン・バス」についてだが、16世紀後半、多声部声楽曲の演奏に際し、オルガン奏者がバス歌手の歌う声部とともに奏し、響きを支えることが行われるようになった。練習で歌手の音高を確認する役割も担っただろう。そのとき、心覚えのため楽譜に和音を示す記号を書き加えたのが、通奏低音の萌芽とされる²³。この場合、奏者にとって、バス声部を弾きながら歌唱声部の動きを追うのが第一義であり、和音を弾くことは、その次に位置する仕事であった。

わずかにその経緯を踏まえただけでも、それまでの音楽の理論的支柱であった対位法と、17世紀初めに起こった通奏低音を「反対語」とするのは、的外れであることが明らかだろう。通奏低音と対位法を「タテかヨコか」という二者択一の議論に単純化して17世紀の音楽を語るのは、大きな間違いである²⁴。この問題に紙幅をさく余裕はないが、サッパティーニが声部進行の問題にまったく触れずに、通奏低音奏法を説明しているのは、それを軽んじたわけではないだろう。むしろ *vota* と *piana* の方式により、どんな初心者でも知らずと平行8度5度を避け、和音進行が弾けるようなメソッドを公にした点で、当時、鍵盤楽器を学ぶ人々に大きな恩恵を与えたと考えられる。

その点からも、彼が第2部の出版を実現できず、声部進行をどう扱うつもりであったかを想像するほかないのは残念である。少なくとも「繋留とその解決」を説明する段階になったら、声部進行の説明は避けて通れないだろう。「とりあえず和音をつかむ」から「横の流れ」へサッパティーニは、どういう展開を考えていたのだろうか。

この教則本は、現代人にとって決してとっ付きのよいものではない。低い音域で弾く左手の和音、また *vota* と *piana* を区別する方法にしても、後期バロックの通奏低音に馴れ親しんだ私たちには、かえって難しく感じられる。「好古趣味の観点からは大変興味深いが、実用にはあまり役立たない」(Arnold 1965: 126) というアーノルドの評価も頷けなくはない。しかし、この教則本が3回も版を重ね、最後の1回は著者の死後であったことを考えると、当時のイタリアには、このメソッドを迎え入れ、期待する土壌があったと思われる。

サッパティーニの教則本について確実に言えるのは、これを「好古趣味」の一言で片付けるのはもったいない、ということである。彼の記述を「金科玉条」にする必要はないが、私たちが17世紀イタリアの通奏低音に取り組むに当たり、演奏への大きなヒントと新たな展望を与えてくれる貴重な著作と言えよう。

付記 譜例 1、2、10 と図 1 の掲載にあたっては、International museum and library of music of Bologna、譜例 6 については Edition Minkoff の許可を得た。

註：

- 1 東川 2008 : 115-138 C.V. パリスカ「新音楽の始まり」佐竹淳訳
- 2 東川 2008 : 139-172 「新音楽宣言—ジュリオ・カッチーニの歌曲集序文」佐竹淳訳
- 3 タイトル 2 行目、manacordo は不詳だが、チェンバロとクラヴィコードをさすと考えてよいだろう。渡邊 2000 : 821、野村 2013 : 292 参照。
- 4 第 1 章という表示も、タイトルもないが、音価、音名、音部記号、音程などもっとも基本的なことにに関して説明している。
- 5 quadro は元来、「四角い」の意味で、 \square の形をさす。molle は「丸い」の意味で \circ の形をさす。東川 1993 : 17-19
- 6 最後の 2 つの音 F1 と E1 は不要。
- 7 E.Cavalieri のこと。彼の「魂と肉体の劇」の数字については Arnold 1965 : 47-67 坂 1987 : 1-10
- 8 Sabbatini P.22 Il tasto voto の項に e dalla sinistra とあるのは、destra の誤り。アーノルドも right と訂正している。Arnold 1965 : 120 No.8
- 9 坂 2006 : 55
- 10 Buelow 1986 : 79-101
- 11 アーノルドによると、Werckmeister が E4、Niedt が E4 か F4。Arnold 1965 : 112 n3
- 12 アーノルドはバス最高音 C3 の音価を半分になっているので、原著の音価に戻した。
- 13 筆者案、冒頭の 2 つの和音における平行 8 度 5 度は、バスが順次進行の場合、平行は 1 回に限り許されるというサッパティーニの記述にしたがい、良しとした。
- 14 坂 2006 : 56
- 15 Bianciardi 中山 2002 : 10、Hill 1983 : 205 Bianciardi は 1 枚の大きな掛紙に書かれ、ページの表示が難しいため、訳書のページを示した。
- 16 Bianciardi 中山 2002 : 10、Hill 1983 : 205
- 17 この用語は東川清一による。東川 1993 : 14-17
- 18 アーノルドが、この表の B \square を B# としているのは誤り。
- 19 渡邊 2000 : 60-63、野村 2013 : 141-145
- 20 Bianciardi 中山 2002 : 14
- 21 Bianciardi 中山 2002 : 14
- 22 大岩 2011 : 24-26
- 23 P. ウィリアムズ 関根 1994 : vol.11, 73
- 24 東川 2008 : i-iii 津上英輔による序

参考文献：

《第 1 次資料》

Agazzari, Agostino.

1607 Del sonare sopra' l basso con tutti li stromenti. (Rep. 1969 Forni) 鴫田信男訳 1993

アガツァーリ著『通奏低音奏法』全訳. 愛知教育大学研究報告.

Bianciardi, Francesco.

1607 Breve regola per imparare a sonare sopra il Basso 中山真一訳 2002 すべての楽器のための通奏低音上達のための規則概論. 私家版.

Dandrieu, Jean François.

1718 Principes de l'accompagnement du Clavecin. (Rep. 1972 Minkoff).

Luzzaschi, Luzzasco.

1601 Madrigali per cantare et sonare a uno, doi, e tre soprani. (Rep. 1980 Studio Per Edizioni Scelte).

Penna, Lorenzo.

1672 Li primi albori musicali. (Rep. 1966 Forni).

《 第 2 次資料 》

Arnold, Franck Thomas.

1965 The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass as practised in the 17th & 18th Centuries. Dover.

Buelow, George.

1986 Thorough-Bass Accompaniment according to Johann David Heinichen. University of Nebraska Press.

Hill, John Walter.

1983 Realized continuo accompaniment from Florence ca.1600. Early Music.vol.11, no.2, p.194-208.

Nuti, Giulia.

2007 The Performance of Italian Basso Continuo. Ashgate.

Williams, Peter.

1984 Continuo. The New Grove Dictionary. vol.4, p.685-699. 関根敏子訳 1994 ニューグロヴ世界音楽大事典 第 11 卷「通奏低音」講談社.

大岩, みどり.

2011 楽譜と演奏をめぐる一考察:なぜフレスコバルディは《トッカータ集》には高額な銅板印刷を,他の作品には4声部の総譜を用いたのか?. オルガン研究. vol.39, p.17-28.

東川, 清一.

1993 シャープとフラットのはなし. 音楽之友社.

2008 対位法の変動・新音楽の胎動. 春秋社.

野村, 満男; 野村, 敬喬; 柴田, 雄康; 久保田, 彰.

2013 チェンバロ クラヴィコード用語集. 東京コレギウム.

坂, 由理.

1987 E. カヴァリエーリ「魂と肉体の劇」の数字付低音. オルガン研究. vol.15, p.1-25.

2006 L. ペンナ『音楽の曙』における通奏低音奏法. 聖グレゴリオの家研究論集. vol.2, p.51-69.

渡邊，順生．

2000 チェンバロ・フォルテピアノ．東京書籍．

This study discusses G.Sabbatini's treatise(1628) on basso continuo. His book is devoted to explaining continuo for beginners. His continuo figures show what intervals are to be played by the left hand. He divided the left-hand texture into two classes : vota and piena. This approach is distinctive, and valuable for beginners. This is so because beginners can, with Sabbatini's approach, play basic chord progressions without taking voice-leading into account. We can find Sabbatini's approach in the treatises of Bianciardi (1607) and Agazzari (1607) and in the madrigal publication of Luzzaschi (1601).

(本学付属民族音楽研究所講師 チェンバロ)

インドネシア中部ジャワ、
スラカルタ様式のガムラン音楽に於ける、
ボナンの基本奏法について

Basic playing techniques of the *Bonang* in Surakarta-Style
Gamelan Music in Central Java, Indonesia

樋口文子 HIGUCHI Fumiko

本学ではインドネシア中部ジャワ、スラカルタ(ソロ Solo) 様式のガムラン演奏実技授業と社会人講座が行われている。中部ジャワのガムランは各楽器の演奏が関わりあうユニークな合奏形態を持つアンサンブルで、その中で初歩段階から使用している楽器ボナン Bonang (ボナン・バルン Barung およびボナン・パヌルス Panerus) は奏法が複雑である。本学でガムランを学ぶ人たちが利用できるように、一般的なボナンの基本奏法をまとめた。また調査やインタビュー等で得られた興味深いトピックに考察を交えたレポート「ソロのボナン事情と考察」を後半に配した。

キーワード: ガムラン Gamelan、ジャワ Java、ボナン Bonang

はじめに ～さまざまな奏法、技法を持つ装飾楽器ボナン～

ボナンは、木製の台に壺形の小さな銅鑼(ゴング・チャイム)がコブを上にして2列に並んだ平置型の体鳴打楽器で、大小2台がひと組になっている。その印象的な姿と美しい音色でガムランを華やかに仕立て、煌びやかにも厳かにも演出する魅力的な楽器である。古典的な奏法は、ガムラン楽曲の骨格旋律バルンガン balungan を分割して、先取り予告するようなタイミングで進行をリードする。太鼓が賑やかな中太鼓チブロン Ciblon に変わると奏法は一変し、ルバブ Rebab の奏でるラグ lagu という旋律を重視して、大小が掛け合い楽曲に華麗な装飾を施していく。ボナンは、ガムランの他の楽器と比べて奏法の種類が多く多彩で、比較的難易度の高い楽器である。

その一方で、初心者でも叩けば音が出る楽器であることや、多くのバリエーション、個人様式が存在することなどから、正解が複数あるガムランの世界を紐解くのに最適な楽器でもある。基本となる古典的な奏法は、バルンガンをもとに学習することができ、1つのフレーズをふたりで分担するガムランらしい奏法もあり、本学では入門の段階から合奏に組み込んでいる。本学のカリキュラムを意識しながら、王宮の内外で演奏されている一般的な楽曲のボナン奏法を書き出し、まとめてみたい。

本学の楽器について

1980年発行の東京音大ニュース（ガムラン入門／佐藤まり子著）によれば、本学所蔵のガムランセットは1979年にソロより輸送されたもので、スラカルタに2つある王家のうち分家にあたるマンクヌゴロ Mangkunegara 王家、マンクヌゴロ7世の異母兄弟である Surya Suwarsa 氏の奥方が所有していた、同王家様式の楽器である。当時すでに製造後12、3年が経過し、音程が安定した良い状態だったそうで、現在製造から50年ほど経過したことになる。2002年に現地から調律師（Tentrem氏ほか1名）を招いて調律が行われ現在に至る。ゴングをはじめ銅鑼の材質は青銅である。

譜例等の表記

- ・ 譜例上の記号【ゴング Gong またはスウアン Suwukan : \bigcirc 、クノン Kenong : \wedge 、クンプル Kempul : \sim 】
- ・ パートの略記【バルンガン : **blngn**、ボナン・バルン **B.B**、ボナン・パヌルス : **B.P**】
- ・ 楽曲情報の略記【クタワン Ketawang 形式 : Ktw.、曲名 : 下線、スレンドロ Slendro 音階 : sl.、ペログ Pelog 音階 : pl.、マニユロ manyura 調 : mnyr.、ソング sanga 調 : 9】
- ・ 各ボナンの単音 : 次項の音配列図（上下点は音の高低をあらわす）参照
- ・ グンビャン奏【基本 : 斜体太字、 $\dot{1}$: sl.1/1、 $\dot{2}$: sl.2/2】
- ・ 和音【 $\boxed{2}$: 2/6、 $\boxed{3}$: 3/6、 $\boxed{1}$: 1/5、 $\underline{3}$: 3/1、 $\underline{5}$: 5/1】 ・ 繰り返し : { : }
- ・ 基本拍の分割 : 上部線 (例 : $\overline{12}$) ・ グヌアン消音 : 斜線 (例 : ϵ)

予備知識

(1) ボナンの音配列、音域、演奏密度等について



写真1 : 4台のボナン。右がスレンドロ音階。
東京音楽大学付属民族音楽研究所にて
2015年12月20日筆者撮影。

スレンドロ音階の音配列

6	5	3	2	$\dot{1}$	$\dot{2}$
1	$\underline{2}$	$\underline{3}$	$\underline{5}$	$\underline{6}$	$\underline{1}$

ペログ音階の音配列

4	6	5	3	2	$\dot{1}$	7
$\underline{7}$	1	$\underline{2}$	$\underline{3}$	$\underline{5}$	$\underline{6}$	$\underline{4}$

※1と7の音は音律によって取り替える

大きなボナンをボナン・バルン、小さいボナンをボナン・パヌルスといい、大ボナンと小ボナンあるいは親ボナンと子ボナンのようにいうこともある。音域は、ボナン・バルン手前側の低い音域がクノン、サロン・ドゥムン Saron Demung と同じであり、ボナンパヌルスはボナン・バルンよりも1オクターブ高く作られ、2台でアンサンブルの中高音域を3オクターブ余り担当する。

ボナン・パヌルスはアンサンブルの中で最も忙しく、ガンバン Gambang、シトゥル Siter・パヌルスと同密度である。一方ボナン・バルンは楽曲の部位やアレンジによって密度に変化があり、これが味わいを深めると同時に演奏の難易度を上げている。

またボナンの音配列はユニークで、中心から対角線上に同じ音が配された独特の配列になっており、初心者には慣れるのに苦労するが、これは両手にバチを持ち身体をねじらずに演奏できるよう配慮されたものだ。また、スレンドロ音階のボナンは、現地に10音構成の楽器も多く残っており、近代に低い1と高い2の音を加えられ、現在は12音構成のものがほぼ定着したようである。

(2) 演奏者の座る位置とタボ Tabuh (バチ)の持ち方



写真2：3の音の前あるいは中央に座り、タボの木の柄の途中にある膨らみを握るように持つ。長時間演奏しても疲れないうように、肘を下に引いて親指が上に来るようにする。



写真3：木製のタボは、前方に太い紐が隙間なく巻かれて、コブを叩いた際に柔らかい音色が出るように工夫されている。

(3) 叩き方と消音

比較的しっかりとタボを握り手と一体化させ、あまり打音がしないよう、また次の音を叩いた後の消音のため振り上げないようにして、コブの少し上からコブの肩を叩く。簡単に音が出るので、合奏の中で演奏目的や曲の雰囲気合ったバランスの良い適度な音量と、美しい音色を心掛ける。また青銅のボナンは音の余韻が長いので、タボでコブを静かに触れて、できるだけ消音する。消音のタイミングは、叩くと同時にひとつ前の音を止める。

ボナンの基本奏法

(1) グンビャン gembyang (オクターブ) 奏法

A ランチャラン Lancaran 形式¹、イラマ・ランチャル Irama Lancar² のグンビャン奏法

<例>

blngn	. 3 . 5	. 6 . 5	. 6 . 5	. 1 . ⑥
B.B	5 . 5 .	5 . 5 .	5 . 5 .	6 . 6 .
B.P	<u>.5 . 5 5</u>	<u>.5 . 5 5</u>	<u>.5 . 5 5</u>	<u>.6 . 6 6</u>

1 ゴトロ gatra³ ごとにセレ seleh⁴ の音を叩く。適度に消音する。

B ワヤン Wayang⁵ 伴奏曲群のイラマ・ランチャルおよびイラマ I のグンビャン奏法

<イラマ・ランチャルの例>

Ayak-ayakan sl.mnyr. 冒頭部分

blngn	. 3 . ②	. 3 . ②	. 5 . ③	. 2 . ①
B.B	2 . 2 .	2 . 2 .	3 . 3 .	1 . 1 .

<イラマ I の例>

Ayak-ayakan sl.mnyr.

blngn	2 3 2 ①	2 3 2 ①	3 5 3 ②	3 5 3 ②
B.B	1 . 1 . 1 . 1 .	1 . 1 . 1 . 1 .	2 . 2 . 2 . 2 .	2 . 2 . 2 . 2 .

Srepegan, Sampak sl.mnyr.

blngn (Srepegan)	3 2 3 2	5 3 5 3	2 3 2 ①
blngn (Sampak)	2 2 2 2	3 3 3 3	1 1 1 1 ①
B.B	2 . 2 . 2 . 2 .	3 . 3 . 3 . 3 .	1 . 1 . 1 . 1 .

1 ゴトロごとにセレの音を叩く。適度に消音する。またボナン・バルンとパヌルスの関係はいずれも A と同様である。

Ayak-ayakan では、太鼓クンダン Kendhang の誘導によりイラマ I を経過してすぐにイラマ II に移行する場合は、イラマ I からミピル奏法（後項参照）を採用する。

(2) ミピル *mipil* 奏法

ミピル奏法は「歩く」意の *pipil* が語源の奏法である。古典的な楽曲のボナン奏は、イラマ I から III まで、ミピル奏法と次項のドウドウ *nduduk* 奏法を組み合わせるものがほとんどである(チブロンを使わない場合)。バルンガンを先取りしながら演奏するため、曲を知らなくてもボナンを聴けば次なるバルンガンの流れがわかる。またボナンのパターンを聴くと、バルンガンの経過音や着地音が何か、またそのタイミングも掴みやすく、指揮者のいないガムラン合奏で正確な「現在地」を把握し続ける拠りどころとなる。ボナンがリーダーの役割を持ちうる奏法である。

A ミピル・ロンボ *lombo*

<イラマ I の例>

blngn		2		3		2		1		3		5		3		2
B.B		2	3	2	.	2	1	2	.	3	5	3	.	3	2	3
B.P		2	3	2	.	2	3	2	.	2	1	2	.	2	1	2
										3	5	3	.	3	5	3
										3	2	3	.	3	2	3

音が詰まったバルンガン・ムラク *mlaku* で使う。イラマ III で使う場合もある。ボナン・バルンは 2323 2121 3535 3232 のようにゴトロを前後半に分けてそれぞれを繰り返すのが最も基本である。ボナン・パヌルスは 232. 2323 212. 2121 のように演奏してもよい。

<セレの音に向かう奏法 イラマ I の例>

blngn		.		3		.		2		.		1		.		6
B.B		3	1	3	.	2	2	1	.	2	1	5	.	6	6	1
B.P		3	1	3	.	3	1	3	.	2	1	2	.	2	2	1
										2	1	5	.	5	1	5
										6	1	6	.	6	6	1

1、3 拍目に音がないバルンガン・ニバニ *nibani* の曲をはじめさまざまな曲で使われる。多くは前のセレを意識しつつ次のセレに向かう慣例パターンで、セレを強調する際にも使われる。ワヤン伴奏曲 Ayak-ayakan でもイラマ I、II において使われる。この奏法はセレを挟む上下音を使い、音を飛ばして行き来するような動きから、ミピル・ルンパタン *lumpatan*(尺取り虫の意)、*lompatan*, *lempatan*(飛び跳ねるの意)とも呼ばれる。

B ミピル・ランカップ *rangkep*

<イラマ II の例>

blngn				2				3				2				1
B.B		2	3	2	.	.	3	2	.	2	1	2	.	.	1	2
B.P		2	3	2	.	2	3	2	.	2	3	2	.	2	1	2
										2	1	2	.	2	1	2
										2	1	2	.	2	1	2

<イラマ I の例>

blngn	5	6	5	2	5	6	5	3																
B.B	5	6	5	2	2	5	6	5	3	3														
バリエーション	5	6	5	5	2	5	5	6	5	3	5													
B.P	5	6	5	5	6	5	2	6	2	2	6	2	5	6	5	5	6	5	3	6	3	3	6	3
バリエーション	5	6	5	5	6	5	2	2	2	2	5	6	5	5	6	5	3	3	3	3	3	3	3	3
バリエーション	5	6	5	5	6	5	5	2	5	5	2	5	5	6	5	5	6	5	5	3	5	5	3	5

<イラマ II の例>

blngn			1			1		2		1														
B.B	1	5	1 5	1	1	1	5	1 5	1	1														
バリエーション	1	5	1	1	1	5	1	1	1	1														
B.P	1	5	1	1	5	1	1	5	1	1	5	1	1	5	1	1	5	1	1	5	1	1	5	1

ボナン・バルンの3つの和音は、それぞれ **26**、**36** あるいは **15** のように演奏されることもある。斜線の入った音の奏法については、後項のグヌアン消音技法参照。

(3) ドウドウ **nduduk**・グンビャン、ドウドウ・トゥンガル奏法

本学では(1)と合わせてグンビャン奏法と呼んでいる。前項の「歩く」ミピル奏法に対し、ドウドウは「座る」の意で、同じ音にとどまる奏法である。バルンガンあるいは解釈上でゴトロの前半か後半に同じ音が続いている場合や、1ゴトロ以上にわたり同じ音が続く場合、あるいは旋法上、進行上その音を強調したい時などに使う。ドウドウ・トゥンガル(トゥンガルは「1つ」の意)奏法はグンビャン奏法を単音にしたもので、低い音の連続、保続に用いる。また、グンビャン奏の意味あいのひとつとして、高い音域を示す場合にボナンは音が足りない状態になり、グンビャン奏を用いることで「1オクターブ上がる、あるいは下がる」ことをあらわすともいわれる。

<ドウドウ・グンビャン奏法 イラマ I の例>

blngn	2	2	.	.																				
B.B	2	2	2	.	2	2	.	.																
B.P	2	2	2	.	2	2	.	2	2	.	2	2	.	2	2	.	2	2	.	2	2	.	2	2

バルンガン「3356」「235」のように前半あるいは後半が連続音、保続音の場合、ボナン・

A インバルの種類

<スレンドロ音階の主なインバル例>

	B.B	B.P
マニユロ調	・ 1 . 3 ・ 3 . 6	2̣ . 5̣ . 5̣ . 1̣ .
ソング調	・ 6̣ . 2̣ ・ 2̣ . 5̣ ・ 5̣ . 1̣ ・ 6̣ . 2̣	1̣ . 3̣ . 3̣ . 6̣ . 6̣ . 2̣ . 1̣ . 3̣ .

<ペログ音階の主なインバル例>

	B.B	B.P
バラン調	・ 7̣ . 3̣ ・ 3̣ . 6̣	2̣ . 5̣ . 5̣ . 7̣ .
ヌム調	=スレンドロ音階ヌム調	
リモ調	=スレンドロ音階ソング調	

ヌム調 =マニユロ調+ソング調

点のある部分でそれぞれ消音する。別の調に記したインバルを使うこともある。奏者は旋法を意識しながら、曲の流れに沿って合うものを選んで演奏する。

B スカラン

<スレンドロ音階マニユロ調のスカラン⁸例>

着地音 6

B.B	3̣ 5̣ 6̣	1	2	3	2 1	5 1	6
B.P	・ 3̣ 5̣ 6̣	1 6̣	1 2	2 2	3 2	1 5	1 6̣

着地音 1

B.B	6̣ 1 2	6̣	・	3̣	5̣	6̣	1
B.P	・ 6̣ 1 2	1 6̣	5 6̣	3 3	6̣ 5	3 5	6̣ 1

着地音 2

B.B	6̣	3	6̣	1	2 1	6̣	1	2
B.P	・ 1 6̣	3 6̣	1 2	3 1	2 1	6̣ 1	6̣ 1	2

着地音 3

B.B	3̣	5̣	3̣	・	3̣	5̣ 1	6̣ 5	3̣
B.P	・ 2 1	6̣ 1	6̣ 1	2 2	2 1	6̣ 1	6̣ 5	3̣

着地音 5

B.B	5̣	6̣	5̣	・	5̣	6̣ 1	6̣ 1	5̣
B.P	・ 2 1	6̣ 1	6̣ 1	2 2	2 1	6̣ 1	6̣ 1	5̣

(5) クレナン klenang (クレナガン klenangan) の奏法

ほかに、クレナンあるいはクレナガンという奏法がある。王宮の儀式曲で使われる奏法を模したもので、一般のガムランでは舞踊伴奏やワヤン伴奏、一般曲のなかでアレンジされて使うことがある。インバルと同じようにふたりでフレーズを分担して演奏する。またボナン・パヌルスを担当するアレンジ例として、本学でよく課題曲に採用する儀式曲 Chorobalen Carabalen の演奏例を挙げる。

<大小ボナンのクレナン奏法例>

B.B [5 6 . .] ギング前 5 6 . 6 . 6 . ①

B.P [. . 1 2] ギング前 . . 1 . 1 . 1 ②

2014年 ISI Solo の研修の際に課題曲クタワン・スボカストウォ Ktw. Subakastawa sl.9 で使われたアレンジ⁹。

<ボナン・パヌルスのみクレナン奏法例>

B.P1 [2 3 . .] ギング前 2 3 . 3 . 3 . ①

B.P2 [. . 5 6] ギング前 . . 5 . 5 . 5 ⑥

以上がソロの一般的なボナン奏法である。演奏者はこれらを楽曲の形式やイラマの段階、太鼓のアレンジやルバブの解釈によって使い分け選び出し、そこに好みの装飾技法や消音技法を駆使して、互いに影響し合いながら個性豊かな演奏をするのである。

ソロのボナン事情と考察 ～調査ノートから～

書かれたものを演奏させる教育は、真の演奏への「橋渡し」

ISI Solo では授業の中で出版物や教科書は殆ど使われない。ボナンに関しては公式な出版物も未だ無い。そもそも口伝によって、あるいは見聴きしたものを直接真似ることで伝承されてきた音楽にとって、奏法が書かれたものは「忘れた時のための覚書」のようなもので、常用するものではないと考えられているのかもしれない。

同大学演奏学部長のスラジ氏によれば、教官が授業の中でボナン等の楽器奏法を白板に書くのは、ごく初歩の段階のみだそうである。それは「その日の授業を受けた学生」のレベルに合わせたメモである。白板に書かれた簡素化、視覚化されたものを読むことで、初心者にとっては理解が早まり、とりあえずそれを読みながら、その通りに演奏ができるようになる。スラジ氏はこれを、「周りの音を聴き合いながら自由にセッションする、すなわちガムランを真に演奏する段階への橋渡し」だとコメントしている。

バリエーションの豊かさと変容する奏法

マンクヌガラン王宮付の長老演奏家であるハルトノ氏からは、「外国人の初心者がボナンを習得したいならば、曲ごとに解釈を含めて先生から習うのが良い」とアドバイスをいただいた。レッスンを受けてみると、個々の手組みに関して決して断定せず、さまざまな「正解」があるとのことであった。もちろん解釈の分かれる箇所について何種類か教えてくださることもあった。ちなみにハルトノ氏はボナンの奏法について、王宮の先代のボナン奏者が弾いた特殊な奏法を自ら書き留めたノートを持っている。普段あまり演奏されない曲について尋ねたとき、そのノートを開いて教えてくださった。それは理論抜きのまさに「伝

承」で、長老演奏家でさえ、「この曲のこの部分を亡き〇〇氏はこう弾いていた」という話をよくする。そのような個々の真摯な伝承に新しい試みが加わり、解釈の違いも相まって、ガムランの装飾技法は常に豊かな多くのバリエーションを持つ。

特に、ボナンに関してはインバル奏など民間の楽器奏法が取り入れられてまだ100年余りである。王宮の儀礼のように継承を重んじる場を除き、演奏家たちは常に試行錯誤を繰り返しており、奏法は今後更に変容すると思われる。

ボナンは重要でない楽器？

ところで、ソロ様式のグンディン・ルバブと呼ばれる曲群で、ボナン奏者としてのセンスが問われる「解釈が関わる部分」については、曲の解釈について決定権を持つ楽器ルバブの旋律、それを受けて他の楽器から発せられる旋律等に準じてボナンは演奏される。ISI Soloでは、そのような理由で「ソロ様式で重要とされ卒業試験で演奏する楽器群」にボナンは入っていない。これはソロでテキストが作られていない理由のひとつだとスラジ氏は思っている。個人的な推測だが、よく比較されるジョグジャカルタのレパトリーは、ボナンをリーダーとするグンディン・ボナン等の楽曲が中心にあり、ソロ様式としてはあくまでもルバブを中心に置いて違いを出しているのではないだろうか。

名演奏といわれる録音を聴くと、ボナン奏者は全ての楽器やパートが何を発するのかあらかじめ予測しながら、「心地よいところ」を際立たせ盛り上げているように見える。そしてそのような優秀な奏者の多くは有名なルバブ奏者だ。楽曲を知り尽くした彼らがボナンに座した時、それは生き活きと楽曲のキャラクターを映し出し輝かせる。

また、クラトンで行われる「スカテン Sekaten」という重要な儀礼では、専用の楽器により特別なグンディン・ボナンが奏され、ボナン演奏は王宮楽団のリーダーが務める。

いずれにせよ、ソロでもボナンは演奏全体のクオリティに直接関わる重要な楽器であり、試験で採点しきれないほど自由で多彩な技法を持つ楽器だと言えよう。

おわりに

複雑に見えるソロのボナン奏法は、王宮の中で育まれた伝統的な奏法が基本となり、そこに民間から新しい奏法、技法が加わり、近代の演奏家たちの積極的な探求によって発展し、現在も変容しているというものだった。奏法とともにさまざまなエピソードやルーツを知ることは、演奏や鑑賞をより味わい深いものにするだろう。今後も多角的な視点から調査を継続していきたいと思う。

註：

- 1 ガムランの形式は、ゴング周期の拍数や、クノン、クンプルなどの「楽曲中決まった拍に鳴らす楽器群」が鳴る位置によって、いくつかの種類がある。ランチャラン形式のゴングは16拍周期で、4拍ごとにクノン、6、10、14拍目にクンプルが鳴る。
- 2 ジャワ語ではイロモといい、ガムラン特有のルールによるテンポの段階のこと。主に5段階あり、バルンガン1拍に対するプキン Peking の打数（1、2、4、8、16打）によって決まる。
- 3 バルンガン4拍分の小節単位のこと。

- 4 ゴトロの最終音のこと。ガムランでは最終拍の音が重要で、1～3拍目を経過してセレに「落ちる」と表現する。
- 5 儀礼としてガムランの伴奏で上演される、インドの叙事詩マハーバータ、ラーマヤナ等を題材にした伝統芸能。ソロで盛んなものは牛革細工の人形を操る影絵芝居ワヤン・クリ Kulit と、人間が登場人物に扮して演じるワヤン・オラン Orang。伴奏曲群は共通である。
- 6 金属製打楽器と太鼓のみで演奏される曲群で、比較的音量が大きく、後半にイラマ I の速度が何段階も速くなるススガン sesegan という部分を持つ。
- 7 当時、中部ジャワにいくつかあった国営ラジオ放送局 (RRI) 付の演奏家が集まって一緒に演奏する番組があり、演奏家同士の奏法の交流が行われた。ソロで最初にグヌアン技法を使い始めたのは、そのような RRI Solo の演奏家達であり、それが電波に乗って流行した [Suraji 2015]。
- 8 クラトンでは、演奏会でチブロンが使われる際にも派手なスカランを避けたり、ボナン・パヌルスはスカランを使用しないなど、優美さを保つよう配慮されている [Suraji 2015]。また公式な舞踊曲には基本的にチブロンを使うものはなく、インバルもスカランも登場しない。
- 9 [樋口・木村 2015: 5] 参照。

参考文献：

Darmono, Saptro FY.

1981 *Tuntunan Dasar Nabuh Sala.*

Soeroso.

1975 *Bagaimana Bermain Gamelan.* Jakarta : PN.Balai Pustaka.

Sumarto, BA. I. ほか著

1978 *Buku Karawitan Gaya Baru.* Surakarta : Tiga Serangkai.

Supanggah, Rahayu.

2009 *Bothekan Karawitan II : GARAP.* Surakarta : ISI Press. p.242.

Supardi.

1991 *Sekaran Bonangan Gaya Mloyowidodo.* Surakarta : Sekolah Tinggi Seni Inonesia.

木村, 佳代.

2014 インドネシア中部ジャワ州バニユマス地方の民族音楽—竹のガムラン「チャルン」の音楽を軸に— . ライブラリーレポート . Vol. 1, p. 20-44.

佐藤, まり子.

1999 ジャワ・ガムランの構造と技法の研究 . 伝統と創造 : 東京音楽大学附属民族音楽研究所研究紀要 (1998 年度). p. 1-47.

2000 ジャワ・ガムランの構造と技法の研究 (その 2)(3) 音楽の構造 . 伝統と創造 : 東京音楽大学附属民族音楽研究所研究紀要 (1999 年度). p. 49-103.

2003 ジャワ・ガムランの構造と技法の研究 (その 3)(4) 技法と理論 . 伝統と創造 : 東京音楽大学附属民族音楽研究所研究紀要 (2002 年度). p. 49-131.

田村, 史子.

2014 スロカルト王家の儀礼「スカテン」—中部ジャワにおけるイスラームの実践—. 筑紫女学園大学・筑紫女学園大学短期大学部紀要. Vol. 9, p. 137-147.

樋口, 文子. 木村, 佳代.

2015 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. 東京音楽大学附属民族音楽研究所研究紀要. Vol. 4, p1-14.

インタビュー:

Darsono, Hadiraharjo. 「ソロ郊外のボナン演奏について」2015年8月21日
(ガムランの盛んなクラテン出身の演奏家)

Hartono, Sri. 「マングヌガラ王宮のボナン演奏について」2015年8月12日、8月20日
(マングヌガラ王宮付長老演奏家)

Suraji, Sumarto. 「ボナン奏法とルーツについて」2015年8月20日、10月26日
(ISI Solo 演奏学部長)

櫻井, 陽. 「ソロ留学中のボナン学習法について」2015年11月8日
(ISI Solo 留学経験を持つガムラン演奏家、研究者)

根津, スミヤント. 「ISI Solo の授業について」2015年11月8日
(ISI Solo 卒日本在住ガムラン演奏家)

We at Tokyo College of Music offer Surakarta (Solo) style Gamelan classes and open courses. Surakarta is a city located in the Central Java, Indonesia. Central Javanese Gamelan is a unique ensemble, in which each instrument interacts with each other. The musical instrument *Bonang* (*Bonang Barung* and *Bonang Panerus*) is played from the basic level, and its playing techniques are relatively complex. I have summarized the basic playing techniques for the *Bonang* in general for people who learn Gamelan at our College. I have also included a report on the 'Situation surrounding and examination of the *Bonang* in Solo', which provides interesting topics obtained through investigation and interviews, and examination of them in the latter part of the essay.

謝辞

現地での調査と、インタビューに快く協力してくださいましたインドネシア国立芸術大学演奏学部長のスラジ先生、マングヌガラ王宮付演奏家であるハルトノ先生、ダルソノさん、東京在住の根津スミヤントさんに深く感謝致します。また佐藤まり子先生、櫻井陽さんは貴重な資料を提供していただき、木村佳代さんには多くの助言をいただきました。心より御礼を申し上げます。

本研究は、東京音楽大学民族音楽研究所2015年フィールドワーク費の助成を受けたものです。

(本学講師、ガムラン)

ジャワ・ガムランの古典曲「エリン・エリン」研究 - 宮廷音楽と民衆音楽の相互交流 -

Research on Classical Piece of Javanese Gamelan “Eling-eling”
- Interaction of Court Music and Folk Music -

木村佳代 KIMURA Kayo

インドネシアのガムラン Gamelan 音楽の中には「エリン・エリン Eling-eling」と呼ばれるタイトルの曲が多数存在する。たとえば中部ジャワ西部のバニユマス Banyumas 地方の「エリン・エリン」は、竹製の馬に乗って踊りトランスになる芸能エベ Ebeg の中で演奏され、重要な意味を持つ。古都ソロ Solo (スラカルタ Surakarta)にも幾つかの「エリン・エリン」があり、結婚式やお祓いの儀式等で演奏される。各曲の曲想は異なるが楽譜を比較すると共通点も多く、実は元は同じ曲なのではないかとの発想に至った。そこで、バニユマスやソロの音楽家数名へのインタビューを通じて、代表的な4種類の「エリン・エリン」の背景について比較研究し、それらの原曲を探る。それは同時に、ガムランの古典曲がどのようにして生まれ、どのような変遷を経て今に至ったのかを探る試みでもある。

キーワード: ガムラン Gamelan、ジャワ Java、バニユマス Banyumas
エリン・エリン Eling-eling、宗教的儀式 Ritual

1. はじめに

曲のタイトルには、その曲に込められた思い、伝えたいメッセージが象徴的に表されていることが多い。ジャワ・ガムランの有名な古典曲の一つ、「エリン・エリン」というタイトルには「思い出す」「覚えておく」「忘れるなかれ」等の意味があり、その対象も両親や兄弟、好きな人のことであつたり、創造主である神、または国のおきてであつたりと様々である。たとえばジャワの結婚式で「エリン・エリン」が演奏される時、そこには妻を大事にし、互いの両親を尊敬し、さらに創造主である神を敬うことを忘れずにいようという意味合いが込められている。バニユマス地方では、昔から重病で意識の無い人に向かって「声を出して、エリン・エリン」と呼びかけ、神のご加護のもと意識が戻り回復するよう願ったと言われる。[Darno 2015]。「エリン・エリン」という言葉自体がジャワ人にとっては特別な、ミステリアスで意味深い言葉なのである。

実は、「エリン・エリン」というタイトルを持つ曲がインドネシアには数多く存在する。まず、王宮に由来したソロ・スタイルのジャワ・ガムランの古典曲に幾種類もの「エリ

ン・エリン」があるほか、イスラム教の教えを歌った現代版「エリン・エリン」も存在する。戦後を代表するダラン Dalang（影絵芝居ワヤン Wayang の人形遣い）のナルトサブド Nartasabda¹ も幾つもの「エリン・エリン」を作曲し、現在でも盛んに演奏されている。それらは、タイトルは同じでも曲の持つ雰囲気は異なっている。一方、バニユマス地方で鉄製のガムランや竹製のチャルン Calung で演奏される曲のうち、もっとも有名な曲の一つが「エリン・エリン」である。その他、西ジャワや東ジャワ、スマトラやマカッサルにも「エリン・エリン」があるという [Rasito 2015]。なぜ、そんなにたくさんの同名曲が存在するのか？ そして、それらの曲には何か関係があるのだろうか？

ここではその全てを検証するわけにはいかないが、ジャワの古典曲の中で特に有名な以下の4種類の「エリン・エリン」を取り上げてみたい。

- ①「エリン・エリン・バニユマサン Banyumasan」
- ②「エリン・エリン・カスマラン Kasmaran」
- ③「エリン・エリン・スロロヨ Suralaya」
- ④「エリン・エリン・ボドゥロノヨ Badranaya」

①はバニユマス地方に伝わる民衆音楽、②③④はソロの王宮周辺に伝わる音楽である。どれも単純に「エリン・エリン」と呼ばれるが、最近では区別するためにわざわざ上記のように呼ばれることも多い。それぞれの骨格旋律を比較しつつ、各曲にまつわる音楽家たちの知識や経験談を集めて、「エリン・エリン」の背景と由来を探ってみたい。

2. 「エリン・エリン」比較 —楽譜を元に—

ジャワ・ガムランの楽譜には、通常バルンガン Balungan と呼ばれる骨格旋律のみが記される。鍵盤楽器サロン Saron やスレントゥム Slenthem が奏でる旋律のことで、曲の根幹を成す。音高は数字で示される。今回取り上げた4種類の「エリン・エリン」の楽譜を比較すると、それぞれ曲想はまったく異なるのに、旋律形はとてもよく似ていることがわかる。検証してみよう（楽譜①～④参照）。

まず、ざっと4種の楽譜を眺めてみると、③「エリン・エリン・スロロヨ」と④「エリン・エリン・ボドゥロノヨ」のB旋律の冒頭から中盤にかけての部分がほぼ同じであることに気付く。②「エリン・エリン・カスマラン」は一見他と異なるように見えるが、ゴングの2の音²が6になるように全ての音を5度上げて転調させると、旋律形が「スロロヨ」とほとんどぴったりと重なる。このことから、ソロに伝わる3曲、「カスマラン」と「スロロヨ」、「ボドゥロノヨ」のB旋律は元々同じ曲から派生したものであろうと推測される。「ボドゥロノヨ」は他の曲に比べると倍の長さだが、A旋律はB旋律の終盤から引き伸ばして発展させたもののようにも見受けられる。

では、①「エリン・エリン・バニユマサン」はどうだろうか？ まず「バニユマサン」の方がゴングの打たれる回数が多く、曲の形式が他の3曲とは異なっていることに気付く³。

楽譜①「エリン・エリン・バニユマサン」

. \tilde{i} . $\hat{6}$. \tilde{i} . $\hat{5}$. \tilde{i} . $\overset{x}{5}$. \tilde{i} . $\hat{6}$
 . \tilde{i} . $\hat{6}$. \tilde{i} . $\hat{5}$. \tilde{i} . $\overset{x}{5}$. \tilde{i} . $\hat{6}$
 . $\overset{\sim}{3}$. $\hat{2}$. $\overset{\sim}{3}$. $\hat{2}$. $\overset{\sim}{3}$. $\overset{x}{5}$. $\overset{\sim}{6}$. $\hat{5}$
 . $\overset{\sim}{6}$. $\hat{5}$. $\overset{\sim}{3}$. $\hat{2}$. $\overset{\sim}{3}$. $\overset{x}{5}$. \tilde{i} . $\hat{6}$

楽譜②「エリン・エリン・カスマラン」

3 2 1 $\underset{\cdot}{6}$ 5 $\underset{\cdot}{6}$ 1 $\hat{2}$
 3 2 1 $\overset{\sim}{6}$ 5 $\underset{\cdot}{6}$ 1 $\hat{2}$
 3 5 . . 5 $\underset{\cdot}{6}$ 1 $\hat{2}$
 1 $\underset{\cdot}{6}$ 1 $\overset{\sim}{5}$ 1 $\underset{\cdot}{6}$ 1 $\hat{2}$

楽譜③「エリン・エリン・スロロヨ」

1 $\underset{\cdot}{6}$ 5 3 2 3 5 $\hat{6}$
 1 $\underset{\cdot}{6}$ 5 $\overset{\sim}{3}$ 2 3 5 $\hat{6}$
 2 2 . . 2 3 5 $\hat{6}$
 5 3 5 $\overset{\sim}{2}$ 5 3 5 $\hat{6}$

楽譜④「エリン・エリン・ボドウロノヨ」

<p>A 5 3 5 6 5 3 5 $\hat{2}$</p> <p>5 3 5 $\overset{\sim}{6}$ 5 3 5 $\hat{2}$</p> <p>1 $\underset{\cdot}{6}$. 1 $\underset{\cdot}{6}$. 5 $\hat{6}$</p> <p>1 $\underset{\cdot}{6}$ 5 $\overset{\sim}{3}$ 2 3 5 $\hat{6}$</p>	<p>B 1 $\underset{\cdot}{6}$ 5 3 2 3 5 $\hat{6}$</p> <p>1 $\underset{\cdot}{6}$ 5 $\overset{\sim}{3}$ 2 3 5 $\hat{6}$</p> <p>2 2 . . 2 3 5 $\hat{2}$</p> <p>5 3 5 $\overset{\sim}{6}$ 5 3 5 $\hat{2}$</p>
--	---

しかし、旋律形は「バニユマサン」の方が単純化されてはいるものの、おおまかな動きは似ていると言えそうだ。この点にいち早く気がついたのは、アメリカのガムラン研究者サットン Sutton である。彼は①「バニユマサン」と④「ボドゥロノヨ」のB旋律を比較し、1行目と2行目が共に直前のゴングの6の音から始まって6で終わり、3行目冒頭は2の音が強調されているという類似点を指摘している [Sutton 1991:84]。サットンはソロ・スタイルの「エリン・エリン」として「ボドゥロノヨ」のみを例に挙げていたが、同じことは「スロロヨ」にも当てはまり、更に最後のゴングの音が6であるという点において「バニユマサン」は「スロロヨ」により近いとも言える。

こうしてみると、ここに上げた4曲は全て骨格旋律バルンガンに共通性のあることがわかる。ソロから遠く離れた地方の音楽「バニユマサン」も、元は他の3曲と同じ曲に由来しているのかもしれない。では、この中で一番古いのはどの曲なのだろうか？ このことに関連して、サットンは他にもソロとバニユマス地方に類似のレパートリーがあることを何曲か例にあげつつ、ソロやジョグジャカルタ Jogjakarta の宮廷音楽の影響が地方のバニユマスにまで及んだ結果だと言及している [Sutton 1991:87]。果たして、そうなのだろうか？ 王宮で生まれた「エリン・エリン」が地方に伝わり、バニユマス独特の「エリン・エリン」が後から生まれたのか？ それとも、別のベクトルが存在するのだろうか？ そもそも「エリン・エリン」の原曲は、どこでどのようにして作られたのだろうか？

3. 各曲の背景

ジャワの古典曲はほとんどが作曲者不詳であり、いつ誰によりどのような目的で作曲されたのかを知るのは非常に難しい。文献も乏しいことから、もっぱらソロやバニユマスで活躍する音楽家、研究者、大学教師の方々にインタビューし、それぞれの曲にまつわる知識、自身の体験談、エピソード等を集めて各曲の由来や背景を探っていった。そして、それらを俯瞰して眺めると、ある構図が浮かび上がった。「エリン・エリン」の由来について考察する前に、まずは4種類の「エリン・エリン」の背景を個別にまとめてみよう。

①「エリン・エリン・バニユマサン」

インターネットで「エリン・エリン」の動画を検索すると、まず筆頭に幾つか登場するのは「エリン・エリン・バニユマサン」である。それだけこの曲はポピュラーなのであろう。「バニユマサン」とはバニユマス地方のスタイルを意味する。バニユマスはソロからは車で約6～7時間。中部ジャワの中心地、ソロやジョグジャカルタと西ジャワの中心地バンドゥン Bandung のちょうど中間に位置する。バニユマスは自然の豊かな農村地帯であり、ジャワ王宮の支配地域内でありながら中央からは遠く離れているため、中部ジャワと西ジャワの文化をミックスさせたような独自のスタイルによる民衆芸能が発達した⁴。

ガムランは主に鉄製や竹製のものが使われる。数ある古典曲の中でも「エリン・エリン」はもっとも頻繁に演奏される曲の一つであり、近年はソロなどバニユマス以外の地域に



中部ジャワ州 [Wikimedia : 2008]

おいてもワヤンの中でしばしば演奏される。バニユマスの古典曲はすべてスレンドロ Slendro 音階⁵であり、この曲は6の音から始まるマニユロ Manyura 調である。

バニユマスの曲には必ずと言って良いほど「ガワン gawan」と呼ばれるその曲固有の歌詞がある。「エリン・エリン」のガワンは以下の通りである。

Eling eling sapa eling baliya maning

Eling ena sapa eling bali ya ndunya

覚えていなさい、誰もが再び帰ることを覚えていなさい

覚えていなさい、誰もが大地に帰ることを覚えていなさい

呪文のようにも聞こえるこの歌詞は、多くの意味を象徴的に表しているので色々な訳が可能であり、一言で説明するのは難しい。だが、一般的には「人は大地から生まれ、やがて大地に帰る。そのことを忘れずに、今この瞬間を大切に生きなさい」というようなメッセージが込められていると理解されている [Darno 2015]。また、この曲はイスラム教布教のためにも歌われたことがあり、「私たちは常にこの世を創造した神アッラーの存在を心に留めていなければならない」という意味が込められているという [Yusmanto 2012]。更に、「人は必ず故郷に帰る、いつも故郷のことを忘れずにいなさい」というような意味も含み、「覚えておくべきことは故郷や両親、国の規則等広範囲に及び、常に注意を払って平安に暮らすことができるようにとの願いが込められている」とも語られる [Sukendar 2015]。この歌がいつ作られたのかはわからない。ただ、ガムランで演奏される骨格旋律バルンガンよりも歌の方が先にあったことは確かであろう [Rasito 2015]。

前述のように、この曲はエベと呼ばれる芸能において重要なレパートリーである。エベは、他の地域ではジャラン・ケパン Jaran Keping、クダ・ルンピン Kuda lumping 等と呼ばれる。もともと結婚式や割礼の儀式、ナダル Nadar と呼ばれる誓いの儀、雨乞いや病気治療祈願等のために上演された。竹製の馬に乗った踊り手はジャワ王国の兵士を表し、おそらくモジョパイト王国の頃からあった古い芸能では、と伝えられている⁶。楽器編成も古いタイプのもは幾つかの小さなゴング類と太鼓、鉄製鍵盤楽器サロン、歌、そして所によってはスロンペット Slompret と呼ばれるチャルメラ風のラップが加わるだけのシンプルな編成である。

「エリン・エリン」は、上演が始まってからしばらくして最高潮に達し踊り手がトランスになる瞬間、またトランスから目覚める瞬間に演奏されることが多い⁷。トランスになるということはつまり、インダン indhang と呼ばれる霊が踊り手に宿り、その霊が踊る



写真1：エベ（筆者撮影。2015年3月8日）

ことを意味する。トランスになった途端に人が変わったようになり、たとえば猿のように木に登って体をかきむしったり、馬のようにいなないたりする。その間のことを踊り手は全く覚えていないという。そして、十分に踊ってインダンが満足した後、祈祷師がまじないを与えるとインダンは踊り手の体から離れていく。その際にも「エリン・エリン」が演奏される。まるで「思い出して、目覚めなさい」と呼びかけられているかのように。

以上のことから、この曲はバニユマスに古くから伝えられている伝統的な儀礼や芸能と深く関わる重要なレパートリーであり、その歌詞には人々が決して忘れてはいけない大切なもの— 伴侶や両親、兄弟、友、あるいは神、国の掟、人の宿命、故郷等— を思い起こさせる契機となるような言葉が綴られていることがわかる。

②「エリン・エリン・カスマラン」

「カスマラン」とは「愛」を意味するジャワ語である。中部ジャワの古都ソロの周辺では非常にポピュラーな曲で、結婚式でもよく演奏されている。その場合、女性の歌からスタートすることが多い。歌詞は、以下の通りである。

La eling kula lima

Sapa lali den elinga

覚えていよう

忘れてしまった人は、すぐに思い起こさなければならない

結婚式では、夫が妻を愛し大事にすることを示すだけでなく、同時に神を敬い両親を尊敬することを忘れないように、との意味合いが含まれるという [Darno 2015]。

ジャワの英雄譚パンジ Panji 物語を描いたワヤン・ゲドグ Wayang Gedog では、クロノ Klana 王がスカルタジ Sekartaji 姫への恋心を募らせる場面でこの曲が演奏される。クロノ王をモデルにした舞踊曲でも同様である [Suraji 2015]。ワヤン・ゲドグの伴奏は一般にペログ Pelog 音階⁸を使用することから、この場合の「エリン・エリン」も同音階リモ Lima 調による哀感に満ちた調べとなる。だが、この曲は他の調でもしばしば演奏される。たとえば、「バンディロリ Bandhilori」という曲からつなげて演奏される時はペログ音階バラン Barang 調であり、「ルニャップ Renyep」という曲からつながる時はスレンドロ音階ソング Sanga 調である⁹。これらの中ではスレンドロ音階ソング調の「エリン・エリン」がもっとも古いのではとの意見があった [Suraji 2015]。ソング調で演奏される場合、しばしば胡弓ルバブ Rebab や女性の歌シンデン Sindhen が他の楽器とは別のペログ音階風、短調のような旋律を挟み込むことがある。ミニル Minir と呼ばれるこの奏法は、

たとえばワヤンの悲しい場面で使われることが多い。「カスマラン=愛」はうれしさと悲しさが同居するような微妙な感情を抱きがちであるがゆえに、このような奏法を含むこの曲の味わいがじっくりとくるのではないかと語られる [Suraji 2015]。

ソロとジョグジャカルタの間に位置するクラテン Klaten は昔から音楽家を多数輩出する地域として有名だが、その地でもこの曲は盛んに演奏されていた。単に「エリン・エリン」と言えば、それは「カスマラン」のことを指していた。たとえば病気の家族がいると神に祈って回復を願い、その願いがかなった暁には舞踊を上演しようと誓いをたてるというような風習があり、その舞踊の伴奏曲として「エリン・エリン」が演奏されたという [Saptono 2015]。レデ Ledek と呼ばれる流しの舞踊と演奏家が呼ばれる。伴奏楽器は鉄製の鍵盤楽器サロンと簡易なコブ付き鍵盤楽器ボナン・レンテン Bonang Renteng、太鼓、竹製のゴング・バンブー Gong Bambu という持ち運び可能な小編成で総勢3～4人。踊りの最後には「クパ・ルアル Kapat Luar」と呼ばれる一種の儀礼が行われる。クパは椰子の葉を編んで餅米を包んだ、伝統的な食べ物である。クパはお守りとして軒先に吊されることもある。そのクパを、「エリン・エリン」の最後のゴングが鳴るところで踊り手が歌いながら割る。すると中から餅米が飛び出す。そのようにして、誓いが無事に成し終えたことを象徴的に表すのだという。



写真 2：クパ
(筆者撮影。2015年8月28日)

以上のように、「エリン・エリン・カスマラン」はジャワの人々にとってごく身近な曲であり、伝統的な儀礼とも深く結びついていた。その曲調は「愛」を表すがごとく哀調を帯びたものであり、演奏することにより愛すべき大切なものを忘れずにいようと願う、強いメッセージが込められていたと思われる。

③「エリン・エリン・スロロヨ」

「エリン・エリン・スロロヨ」はスレンドロ音階マニユロ調の曲である。「スロロヨ」は「天上界」を意味する。なぜそのように名付けられたのかはわからない。ただこの曲は「ルワタン Ruwatan」と呼ばれる伝統的な儀式と密接に関わる。ルワタンは、たとえば一人っ子、あるいは男、女、男の兄弟等、ある特定の人々が天上の神の子にして魔物であるブトロ・コロ Bataru Kala に食べられないようにお祓いをする儀式である。その儀式では、ブトロ・コロが餌食の人間を求めて地上をさまよう様子を物語った魔除けのワヤン「ムルウォコロ Murwakala」を上演するが、その際に必ず演奏されるのが「エリン・エリン・スロロヨ」なのである。ワヤンの語りのバックで常に柔らかな音を奏でるグンデル Gender の前奏で始まり、何回も演奏される。ある音楽家は一晩のワヤンで62回もこの曲を聴いたという [Suraji 2015]。このワヤンは厄除けのワヤンとして特別なもので、ごく限られた人形遣いしか上演することは許されず、上演に際しては断食などの厳しい修行を行わなければならない。当日に用意される供物も完全なものであった。現在はややショーアップされた



写真3：フトロコロ
（筆者撮影。2015年8月8日）

ルワタンが執り行われることもあるが、昔のルワタンは怖かったと何人もの音楽家が語っていた。上演の途中で退席すると、あとで良くないことが起きるような気がしたという [Sukamso 2015]。

しかしこの曲は、ルワタンの儀式以外でもしばしば演奏される。たとえば、インド伝来の叙事詩「ラーマーヤナ」を描いたワヤンではロモ王子がシント姫を失ったシーンで、同じく「マハーバーラタ」を描いたワヤンではパンダワ五王子がコラワ百王子とのサイコロ賭博に破れて森に逃げた時などにこの曲が使われるという。どちらも悲しみを伴うシーンである。軽快な音を出す太鼓チブロン Ciblon は使われず、しっとり演奏される。稀代の人形遣いナルトサブドは、この「スロロヨ」にも「ラーマーヤナ」と「マハーバーラタ」それぞれを題材にした歌詞の歌を付けている。

ジャワの伝統的な演奏会クルネガン Klenengan でもよく演奏されるようだが、やはりこの曲はグンデルで前奏を奏でるところからみてもワヤン発祥の曲と言ってよいであろう [Sukamso 2015]。厄除けの儀礼と関わり、不運から逃れ長命を願って演奏されるこの曲は、やはりジャワ人の精神世界に深く根付いた曲なのである。

④「エリン・エリン・ボドゥロノヨ」

「ボドゥロノヨ」はワヤンの登場人物の中でももっとも愛される者の一人、道化家族の父親「スマル Semar」のことである。唯一神サン・ヤン・トゥンガルの子でありながら、異形の姿で地上に降り、愛嬌をふりまきながら世の掟、生きる術を説く。包容力があり、いざという時は強烈な神格を発揮する。ジャワ人が愛してやまない存在である。

そのスマルの名が付いたこの曲は、他の3曲と違い歌や柔らかい音色の楽器が無いグンディン・ボナン Gendhing Bonang と呼ばれるスタイルの曲である。青銅製打楽器と太鼓のみの編成で、早いテンポの時にはサロン等の青銅製鍵盤楽器が力強く打ち鳴らされる。

この曲は、結婚式等の儀式でよく最初に演奏される。最初の曲はジャワではいわば供物でもあり、主催者側の祈りが込められる [Sukamso 2015]。ボドゥロノヨのボドゥロの語源にはまた、「新しい家を造る、新しい世界を切り開く」という意味もあるという [Saptono 2015]。結婚式で演奏されることにより、新郎新婦が新しい人生を切り開いていくことを意味し、二人の未来を祝福する気持ちが込められているのであろう。あるいはワヤンにおけるスマルは人々を幸せにする力を持つことから、スマルにあやかって幸せを願って演奏されるのかもしれない。

ジャワではイスラムが伝わる以前からアニミズム信仰が根付いていた。伝統的な暦における特別な日に人々は神聖な場所（古い木や石、井戸等があることが多い）に集まり、供物を捧げ、その近くでワヤンや舞踊を上演して神へ感謝の意を表した。スマルもそのよう

な信仰における神のような存在であった。先人が「エリン・エリン」にボドゥロノヨの名を付けたのは、スマルのような強い力を持つ神に庇護されることを願い平和を祈る気持ちを曲名に込めたからでは、と想像される [Sudarsono 2015]。



写真 4 スマル
[Wikipedia 2011]

4. 「エリン・エリン」の原曲にまつわる考察

ジャワで有名な4種類の古典的な「エリン・エリン」の背景を探ってみると、どの曲も少なからず伝統的な儀礼との関わりがあることがわかった。これらの4曲は、曲想こそ異なるものの骨格旋律バルンガンが似ていて、更にいずれも人生サイクルにおける重要な儀式や厄除け等の宗教儀礼と深く関わっていたのである。そして、どの曲にもジャワ人が古来抱いていた普遍的な願いが込められていた。

やはりこれらの曲は、元は同一の曲だったのだろうか？ もしそうだと仮定すると、この中で一番古いのはどの曲だろうか？ その曲が果たして「エリン・エリン」の原曲なのだろうか？ この点について数人の音楽家に伺ったところ、やはり元は同じ曲であろうとの回答が多かった。だが、どれが一番古い曲なのか、という質問に関しては様々な回答があり、どれも示唆に富むものであった。それらを踏まえて考え、以下のような推測に至った。

今回取り上げた4曲は、おおまかに分類するとジャワの宮廷音楽に由来したソロ・スタイルの「カスマラン」「スロロヨ」「ボドゥロノヨ」と、地方のパニユマス・スタイルにおける民衆音楽「バニユマサン」の2種類に分けることができた。まずソロの音楽家たちに尋ねると、前者の3種の「エリン・エリン」の中でももっとも古いのは「エリン・エリン・スロロヨ」ではないか、との説を数人から聞くことができた [Sukamso等 2015]。確固たる証拠は無くあくまでも推測だが、やはり伝統的な宗教儀礼ルワタンと密接に結びつくことからそのように考えられたのであろう。

では、民衆音楽「バニユマサン」も含めて比較すると、どうだろうか？ ソロの音楽家数名からは、前述のサットンと同じく、宮廷音楽としての「エリン・エリン」がまず先にあり、それが地方まで伝えられてその土地のスタイルをミックスさせた「バニユマサン」が後から作られたのであろう、という答えが返ってきた [Saptono, Sukamso等 2015]。それはある意味正しいのだろう。というのは、そもそもゴング等の節目楽器が規則的に鳴るように構造を整えてガムランの形式を形作ったのは王宮の音楽家たちであり、今回取り上げた4曲はすべてその形式概念に基づいた曲だからである。バニユマスのような地方では、もともと形式などは存在せずゴングの鳴る場所にも頓着しなかった。そもそも骨格旋律バルンガンというものさえ存在しなかったと言われる [Darno 2015]。そのような意味からすると、現在演奏されている「エリン・エリン・バニユマサン」は、16拍目でゴングが鳴るランチャラン Lancaran 形式で、4行で一周するというわかりやすい構造に整えられていることから、その部分は王宮由来のものであると考えることができよう。

では、この4曲の中で一番古いのは「ソロロヨ」なのだろうか？ 言い方を変えるなら、「エリン・エリン」の原曲は王宮で生まれたのか？ その問いには、おそらく否であろうと答えたい。というのは、王宮のレパトリーの中でも比較的短い曲の場合は、元々民衆の音楽をヒントにして作られていることが多いと言われているからだ [Suraji等 2015]。その曲に歌があり、スレンドロ音階であれば尚更である¹⁰。古い民衆芸能や宗教的儀式と密接に関わる「エリン・エリン」も、おそらくそのような例の一つではないかと考えるのである。王宮では昔から地方の音楽家や舞踊家を招いて公演を行うことがあった。そうするうちに、優秀な人材は宮廷音楽家、舞踊家としてリクルートされた。現在でもその傾向は続いていて、ジャワ王宮の名家カスナナン Kasunanan 王宮ではクラテン等ソロ以外の町や村から招かれた音楽家が中心的存在となって活躍している。音楽家と共に、地方の曲も外部から王宮内に伝わったであろうことは容易に想像される。もともとジャワ人は外部の文化に対して比較的寛容である。王宮の音楽家たちも今まで聞いたことのないような素朴な味わいの民衆音楽に接した時、それらに興味を持ち自分たちのものとして受け入れ、大編成による長時間の演奏に耐えられるよう形式を整えて洗練させ、芸術音楽の域にまで昇華させた。そのような例は幾つもあり、「エリン・エリン」もその一つではないかと推測されるのである。

それでは、4種類の「エリン・エリン」の中では民衆音楽の「バニユマサン」がもっとも古いのだろうか？ ここまできて、この問いはナンセンスであることに気付いた。というのは、ガムランの曲は時代と共に常に変化していて、今伝えられている姿が必ずしも原初の姿であるとは言い切れないからだ。楽譜に書かれた骨格旋律バルンガンも、時の変遷と共に変化しているであろう。

ただ、もしかしたら「バニユマサン」の歌（前述のガワン）の中に、「エリン・エリン」の古い要素が潜んでいると言えるかもしれない。バニユマスはジャワ・クノ Jawa Kuna とも呼ばれ、ジャワの古い伝統が残っている地域である。地方語であるバニユマス語も一般的に古いジャワ語の面影を残していると言われる [Darno 2015]。言語だけでなく、イスラム以前の民間伝承、宗教儀礼やそれに伴う芸能もバニユマスには多く伝えられている。そのようにして考えると、もしかしたら「エリン・エリン・バニユマサン」の歌は元々バニユマスで発生したとは限らず、たとえばジャワの中心部、ソロやジョグジャ周辺で歌われていたものが時と共に遠く流れ着いてバニユマスに定着した、という可能性も決して否定はできないであろう。それが時を経て再び王宮に取り入れられて形式的に整えられた。ソロ・スタイルの「エリン・エリン」は通常32拍サイクルのラドラン Ladrang 形式である。この形式の曲は、テンポを自在に変え拍と拍の間を引き延ばして様々なアレンジで変化を施し長時間演奏することが可能である。ところが、バニユマスの「エリン・エリン」は16拍サイクルの短いランチャラン形式である。この形式の曲はあまり長く引き延ばして演奏することは無く、たいがい数分で終わる。農村地帯の人々にとっては、延々とゆったり演奏される洗練された形式の音楽よりも、短くてスピード感があり軽快な音楽の方が身近に感じられたのであろう。形式の面においては、それぞれ自分たちの好みにあった形が定着していったのかもしれない。

もう一つ、ソロ・スタイルの「エリン・エリン・カスマラン」が単独で演奏される場合、

前奏が歌であるという点も興味深い。この歌は「バニユマサン」の歌ガワンとどことなく似ている。ここにも「エリン・エリン」の原初の姿が隠されているのかもしれない。これらの歌から察するに、ジャワの民衆の間で流布されていた祈りのような歌こそが、「エリン・エリン」の大本なのではないかと推測されるのである。

以上のように考えてみると、「エリン・エリン」の原曲は決して一つに絞ることのできない、複合的な要素がからみあったものであることが想像されよう。そして、そこからは宮廷音楽と民衆音楽の間に絶えず交流があり、音楽家や音楽の様々な要素が相互に行き交いつつ時と共に柔軟に姿を変えて今の姿に至った、という構図が浮き上がってくるのである。ヒンドゥー・ジャワの伝統的な宗教儀礼と深く結びついたこの曲は、おそらくジャワ民族の祖先の間に伝えられていた呪文のような歌がいつしか曲となり、それが王宮に取り入れられ洗練された形となり、再び地方に伝えられてその土地のスタイルに変化し…、というようなことが繰り返されて、現在のように幾つものバージョンを生む結果となったのであろう。「エリン・エリン」は、気の遠くなるような時間と空間における変遷を辿って、今に至ったのである。

5. まとめ

最近生命現象を表す用語として「動的平衡」という言葉を時々耳にする。生命は常に古い細胞を捨て新しい細胞を作り続ける。その絶え間ない分解と更新の流れの中にこそ生命は存在する。そのことを「動的平衡」と呼ぶ [福岡 2015]。

同じようなことが、ガムランの古典曲のあり方にもあてはまるかもしれない。たとえば西洋のある時代におけるクラシック音楽の作品は、一人の作曲者によって作られ楽譜上に固定化された唯一無二の作品である。それに比べると、ガムランの古典曲の場合作曲者はわからず、長い時を経て多くの人々によってアレンジされつつ現在に伝えられた。元の形がいつの間にか変化し新しいアレンジが定着、また別の要素が絡み合い…、といったことが繰り返される「動的平衡」の上に存在していると言えよう。

ガムランの音楽は人、または人生に例えて語られることが多い。ガムランは実に人間的な音楽なのであろう。人間は、元来好奇心旺盛な生き物である。常に新しい何かを追い求めて文化・文明を発展させた。ガムランの世界においても、王宮の周囲には厳然たる壁がありながら、音楽家達の旺盛な好奇心のもと、王宮の壁を越えた自由な文化交流があり、自分達なりに外部の文化を受け入れ咀嚼し、発表しては外部の音楽家達にも影響を与え、そのようにして音楽文化を発展させた。宮廷音楽と民衆音楽という、一見相反するような2つのフィールド間の相互交流のもとに成り立った音楽—それがジャワ・ガムランなのであろう。だから、芸術的に高い秩序を保ちつつも、その根底には原始的な息吹をも感じさせるのである。

ジャワにおいて芸能や音楽は常に人の営みと並行して存在した。音楽は神への祈りであり、供物であった。いつの時代にも普遍的な人々の願いが込められていた。民衆の息づか

い、祈りが根底に潜んでいる — ジャワ人にとっての音楽、芸能、芸術とはまさにそのようなものなのであろう。古典曲「エリン・エリン」の由来を探ることで、そのようなことが浮き彫りにされた。

註：

- 1 ナルトサブド(1925-1985)。ワヤンで歌われるガムランの新作を数多く世に残し、多くの人々に親しまれている。彼が作曲した「エリン・エリン」のタイトルの付く歌は、Eling-eling Pasemon, Eling-eling Pikukuh, Eling-eling Keteteg 等 10 種類程に及ぶ。
- 2 ゴングは曲の最初と最後、重要な節目部分に鳴らされる。楽譜では数字に○を付けた箇所がゴングの鳴る場所である。
- 3 「バニユマサン」は 16 拍でゴングが鳴るランチャラン形式、他の 3 曲「カスマラン」「スロロヨ」「ボドゥロノヨ」は共に 32 拍でゴングが鳴るラドラン形式である。
- 4 バニユマスの芸能に関しては、拙著「インドネシア中部ジャワ州バニユマス地方の民衆音楽 — 竹のガムラン「チャルン」の音楽を軸に —」『ライブラリーレポート』創刊号 (2013 年) 東京音楽大学附属図書館発行 p.20-44 を参照。
- 5 民謡音階に似た 5 音音階。
- 6 エベはクディリ Kediri 王国(10世紀初め—13世紀初め)の黄金時代を描いたパンジ物語を題材にしていることから、おそらくヒンドゥー・ジャワ王国であるモジョパイト王国(13世紀末—15世紀末)の頃からあった芸能ではないかと推測される[Yusmanto 2015]。
- 7 ただし、バニユマスの芸能は地域ごとに異なるスタイルを持っているため、全てがそうとは言い切れない。
- 8 琉球音階に似た 5 音音階。
- 9 「ルニヤップ」は「エリン・エリン」につなげず、この曲自体が持つ後半部分「ミンガ Minggah」に続く場合もある。この後半部分のバルンガンも「エリン・エリン・カスマラン」と旋律形がやや類似していて興味深い。
- 10 ジャワ・ガムランにはスレンドロ音階とペログ音階の 2 種の音階があるが、地方ではもっぱらスレンドロ音階のセットのみが使用される。現在ペログ音階で演奏されている古典曲の中にも、元はスレンドロ音階の曲であったものが数多く存在する。

参考文献：

福岡，伸一．

2015 コラム「福岡伸一の動的平衡」．朝日新聞，12月10日夕刊．

Gatos Sasminto.

2000 Kumpulan Gendhing lan Lagon Dolanan Ki Nartosabdo. Cendrawasih.

Gitosaprodjo R.M.S.

1971 Titalaras Gendhing jilid 1. Hadiwijaya Surakarta.

Kuwat.

1998 Kesenambungan benang berah Bongkel, Buncis, Krumpyung, dan Calung Banyumas. Universitas Gadjah mada.

松本, 亮.

1994 ワヤンを楽しむ. めこん.

松本, 亮.

1982 ワヤン人形図鑑. めこん.

Sutton, R. Anderson.

1991 Traditions of Gamelan Music in Java: Musical Pluralism and Regional Identity.
Cambridge University Press.

Yusmanto.

2015 Pakumas: warta budaya penginyongan. Paguyuban Ebeg Banyumas. PAKUMAS.

Wikipedia.

2011 https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c9/Wayang_Kulit_of_Semar.jpg (アクセス日: 2015年12月25日)

インタビュー:

Darno.

2015 ガムラン・チャレン演奏家。国立芸術大学 ISI スラカルタ校教師。バニユマスの音楽を演奏するグループ「プリン・スタプル Pring Sedhapur」主宰。チラチャップ Cilacap 出身。(8月17日、23日、国立芸術大学 ISI スラカルタ校にて。)

Rasito.

2015 ガムラン演奏家。研究者。作曲家。芸術高校 SMKI バニユマス校元教師。アメリカ・カリフォルニア大学、ミシガン大学、ウィスコンシン大学等で教鞭を執る。バニユマス出身。(8月13日、バニユマスのご自宅にて。)

Saptono.

2015 ガムラン演奏家。カスナナン王家ガムラン楽団長。国立芸術大学 ISI ジョグジャカカルタ校教師。1979~84年に来日し、東京芸術大学等で教鞭を執る。クラテン出身。(8月22日、ソロのご自宅にて。)

Sudarsono.

2015 ガムラン演奏家。ガムラングループ「スカル・マス Sekar Mas」主宰。ポヨラリ Boyolali 出身。(8月21日、ソロのご自宅にて。)

Sukamso.

2015 ガムラン演奏家。研究者。国立芸術大学 ISI スラカルタ校教師。カラングニヤル Karanganyal 出身。(8月25日、ソロのご自宅にて。)

Sukendar.

2015 バニユマスの太鼓奏者。チャレン製作者。舞踊レンゲルとチャレン演奏のグループ「ランゲン・ブダヤ Langen Budaya」主宰。芸術高校 SMKI 教師。バニユマス出身。(8月14日、バニユマスのご自宅にて。)

Suraji.

2015 ガムラン演奏家。研究者。国立芸術大学 ISI スラカルタ校カラウィタン(ガムラン演奏)科学科長。クラテン出身。(8月18日、ソロのご自宅にて。)

Yusmanto.

2012 ガムラン・チャルン演奏家。作曲家。元バニユマス観光局勤務。バニユマス出身。
(3月10日、プラナ村にて。)

In Javanese Gamelan, there are many pieces called “*Eling-eling*”. For example, in Banyumas, the southwestern part of Central Java province in Indonesia, “*Eling-eling*” is an important piece, played in Ebeg with accompaniment of trance dancers riding horses made of bamboo. In Solo (Surakarta), historic royal capital, there are several versions of “*Eling-eling*” played for weddings and exorcisms. They differ from each other but also have several characteristics in common. This implicates that they are based on the same piece. In this research, to trace the origin of “*Eling-eling*”, I investigated 4 versions of “*Eling-eling*” by interviewing several musicians in Banyumas and Solo. This research contributes to revealing the roots of a classical piece of Javanese Gamelan and how it has developed to the present.

本研究は、東京音楽大学附属民族音楽研究所 2015 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)

沖縄インド人コミュニティの音楽¹

Musics of Indian Communities in Okinawa Island

小日向英俊 KOBINATA Hidetoshi

世界のインド人移民コミュニティの中で、滞日コミュニティは規模も比較的小さくあまり知られていないが、神戸、横浜に住むインド人移民については雑誌などにも取り上げられることがある。明治期に始まる比較的長い移民の歴史があるためである。ただ沖縄県の事例については情報は少ない。本稿は2012年の予備調査後、2015年に実施した短期フィールドワークに基づき、彼らの音楽活動の中心に位置する宗教歌謡の現状について中間報告を行い、今後の研究課題を示す。

ホスト社会とその中に居住するマイノリティの音楽については、シンクレティックな変容の有無が目され、ホスト社会の音楽との一定の融合が観察される場合が多い²。本稿で扱う事例ではこれが少ないと考えられ、この点についても考察する。

キーワード：沖縄 Okinawa、インド人コミュニティ Indian community、
バジャン Bhajan、宗教歌謡 Ritual music、シンクレティズム Syncretism

1. はじめに

世界における異文化音楽の受容の契機は、1. 植民地経験、2. 移民、3. 文化政策、4. 私的興味などに分類できる。筆者による南アジア音楽(舞踊)の日本における受容研究³の中で、沖縄にインド人コミュニティが存在すること、宗教音楽の演奏事例が存在することを知り、関心をいだいた。教育制度、放送、準公共性を持つ音楽出版などを通じた受容や、日本人の私的興味によるインド音楽受容のモードではなく、移民による音楽受容の例を考察することになると考えたからである。そのコミュニティの人口も160人弱程度と小さく、全体を見通すことが比較的容易である。

後にのべるように、日本に居住するインド人のマジョリティは横浜と神戸に在住しており、筆者も横浜在住のインド人コミュニティの音楽行事についても若干の調査を行った経験はある。また、近年増加の一途を辿る東京都東部におけるIT系職業に従事するインド人の増加についても、若干の調査を行ったことがある。ただ、沖縄にインド人コミュニティが存在すること自体について知識は不足していた。

本稿では、現在までの現地調査の中間報告として、彼らのコミュニティとしての性格、その宗教音楽に関する活動の概略についてまとめ、今後の調査の課題を確認したい。

2. 用語について

狭義の「移民」とは就労を目的とする外国への移住であり、移住先での居住期間や国籍の取得状況を問わないとする見解がある。一方、広義では就労目的以外の移住(者)として、とくに難民自身と移住者・難民の家族や子孫も含め、インドやパキスタンなどの出身国以外に居住する場合も「移民」であるとする場合がある[古賀ほか 2000:i-iv]。本稿の対象となるインド人コミュニティの場合は、前者の狭義の定義に当てはまる移民であり、沖縄に居住する以前にも既にインド本国を離れ、例えばシンガポールや香港などにいた家族を出身とする例が散見される。またインタビュー[小日向 2012e、2012f、2015b]などからは、彼らの商業を中心とする生計環境の変化に応じて、他の地に再度移住して行く例も見られた。

また、母国を離れて異国に居住する人々については「ディアスポラ」の用語を使用することも多い。これについては、理由のいかんに関わらず父祖の地(国)を離れて他所に移り住んだ集団をディアスポラと称し、以下の5カテゴリーに分類する(特定の民族が複数のカテゴリーに分類される場合も多い)という見解がある。つまり、1.「被害」ディアスポラ(ユダヤ人、アフリカ人、アルメニア人) 2.「帝国」ディアスポラ(イギリス人) 3.「労働」ディアスポラ(インド人) 4.「交易」ディアスポラ(中国人、レバノン人) 5.「文化」ディアスポラ(カリブ海域の人々)の5つである[古賀ほか 2000:i-iv]。本稿のインド人コミュニティの多くが、交易、商業上の理由から沖縄での居住を選択しているため、上記のカテゴリー4.に相当すると考えられる。⁴

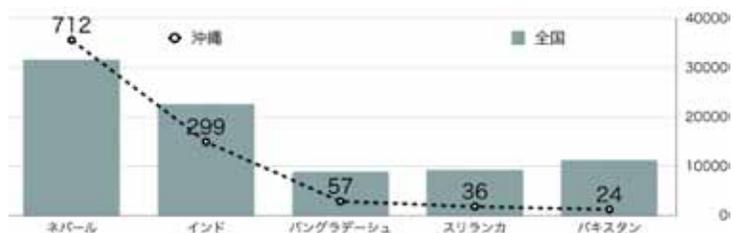
さらに本稿では「南アジア地域移民」、つまりインド、パキスタン、ネパール、バングラデッシュ、スリランカなど南アジア地域からの移民と、「インド人移民」を区別する。後者は、国籍別統計で集計するところのインド共和国からの移民とする。確かに歴史的には英領インドから移民を意味する場合もあるが、本稿の対象者は第二次世界大戦以後の移民であるため、共和国出身者の意味で「インド人移民」の用語を使用する。

「バジャン(Bhajan)」とはヒンドゥー教徒の宗教歌であり、神を称揚する、神に関する事績を示す内容の歌詞を持ち、器楽伴奏を伴う場合と伴わない例がある。本稿では、宗教歌バジャンを歌うために参集する集会を、「バジャンの会」と表現する。⁵

3. 沖縄とインド人移民

本項では、まず日本および沖縄県内の南アジア系移民の現状について確認する。図1

は2014年度の在留外国人統計[法務省入国管理局 2014a、2014b]により、日本全体に在住する南アジア系居住者と沖縄県内の同居住者の人数を比較したものである。



日本全体と沖縄県内とに

図1：日本における南アジア系移民(単位：人)

においてネパール人が最大人数を示し（全体：31,537、沖縄県：712人）、第二位にインド人が位置する（全：22,526、沖：299人）。米国人などと比較してこれらの人数は比較にならない程小さい。2014年度12月発表統計で沖縄県内の米国人は2,382人[法務省入国管理局 2015]、同年度でインド人の数は300人弱である。これらの統計に在日米軍基地内で働く米国人は含まれないだろうから、実際のインド人人口の規模の小さいことが際立つ。また統計で増加実体の確認はしていないが、近年は日本においてネパール人の増加が顕著であることから、歴史的には南アジア系移民の中でインド人は、第一位の規模があったと言えるかも知れない。

では、インド系移民の日本国内の分布はどうであろうか。前掲の2014年度在留外国人統計によれば、大きな居住人口が東京圏（茨城、千葉、埼玉、群馬、栃木：12,147人）、横浜圏（神奈川県：3,595人）、神戸圏（兵庫、大阪、京都：2711人）に確認できる。東京圏では沖縄県の実に約40倍、横浜圏と神戸圏では約10倍前後の規模となる。1990年統計では、滞日インド人数は3107人との報告もあることから、この25年間では飛躍的に増加したことになる[富永 1994：61]。さらに沖縄県内での外国人分布は、沖縄市が宜野湾市（普天間飛行場）に次いで2番目に多いと言われている。嘉手納空軍基地が吸引力となっているためである。

上記のような人口動態プロファイルを持つ沖縄インド人コミュニティであるが、これは日本におけるインド人移民の歴史の中で、どのように位置づけられるのだろうか。先行研究では、その歴史を大きく2期に分けて考えることが多い。つまり、オールドカマー（1991年のインド経済開放以前の移民）と、ニューカマー（1991年以後の移民）に分けるのである。前者は、1894年頃横浜に来た商人、1900（明治34）年頃に神戸に来た商人、1953年に沖縄に来た商人たちであり、後者は1990年代に台頭し、東京周辺に集住したIT技術者を中心としたインド人である[富永 1994、1995、1999][澤 2004]（図2参照）。現在、沖縄市のインド人コミュニティ人口は、160人程度と推定されるため[小日向 2012e、2012f]、沖

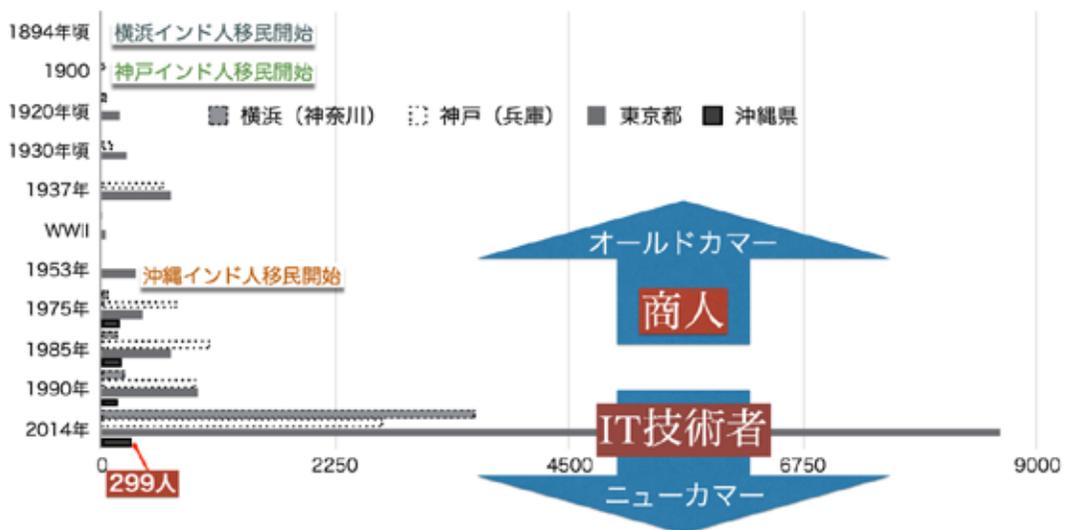


図2：日本のインド人移民の歴史（単位：人）

縄県在住インド人の半分程度を占めることになる。

さて、1953年より米軍基地との関係から沖縄市で商売を開始したインド人たちは、その中心街である空港通り（ゲート通り）と（中央）パークアヴェニューに商店を構えたテラーが中心であった。もともと、異国間通商の共通語である英語にも親しんだインド人が、米軍関係者を商売相手とすることを選んだことも容易に想像がつく。彼らが沖縄を選択した理由も、米軍基地が存在したからに他ならない。

図3には、やや古いデータであるが沖縄市とその周辺のインド人集住地域を示した。調査地で得た知識ともおよそ合致する。テラーや現在の衣料品店などの仕事の場合は、嘉手納米軍基地前の空港通り（ゲート通り）とこれと平行するパークアヴェニューに集中する。この地域には多くの商店が存在し、また後に述べる沖縄市の音楽文化の中心となる「コザ・ミュージックタウン・音市場」が存在するため、同市商業の中心である。しかし、周辺の大規模商業施設の開店などで商売環境は悪化している⁶。

ともあれ、彼らが基地関係者を顧客の中心とした商業活動を行ったことは、その周辺の日本人社会との関係および音楽による関係性の構築のあり方にも大きな影響を及ぼしたと考えられる。彼らの生活の中心は米軍基地でありホスト社会である沖縄市民との交流は控えめだったようである。日本人との結婚の例も少なく、一部の例外を除き多くは本国や海外在住の同一コミュニティ（シンディー商人）の人々と結婚した[小日向 2015b]。

総括すれば、1. 1953年より始まった沖縄へのインド人移民は、日本へのインド人移民の歴史のなかでオールドカマーに分類され、商人が多い。1990年頃より急速に増加したIT技術者を中心とするニューカマーのインド人移民とは性格を異にする。2. 沖縄のインド人コミュニティの多くは、沖縄市⁷(旧コザ市)および周辺に多く集住している。



図3：インド人集住地域（沖縄市）

4. 集住地域

ここでは、沖縄市とその音楽文化について概観する。沖縄市はその前身時代より、多くの音楽家を引きつけて来た。戦後復興期より沖縄民謡の伝統音楽家が集まり、また戦後復興のシンボルとなったエイサーが盛んだった[沖縄市文化観光課 2015：10-11]。市の公式Webや街中にも、「エイサーのまち沖縄市」はロゴマークや標語として掲げられている(写真1)。また1970年には、有名レコード店キャンパスレコードもこの地に創業し、販

売のみならず音楽制作も手がけ多くの音楽が生まれた。また米軍人を対象とした商業・娯楽施設も多く、'60年代より沖縄ロック、'70年代にはフォークソングが、'80年代には伝統音楽を元にした新たな音楽ウチナー・ポップが流行した⁸。2006年に実現した「ミュージックタウン構想」により、「コザ・ミュージックタウン・音市場」がオープンしており、年間を通じて多くの音楽イベントが開催されている。

伝統音楽、米国経由のポピュラー音楽、音楽教室、音楽イベントが盛んな音楽の街、沖縄市の中にあり、インド人コミュニティの音楽は、沖縄市市民にはあまり知られていない。その理由の一つは、彼らの来沖の動機が、米軍相手を念頭にした英語による商売であったため、ホスト社会日本人との交流が進展しなかったと考えられる⁹。



写真1：エイサーのまち沖縄市
2015年3月15日筆者撮影

5. 宗教施設と宗教音楽

a. 寺院

本項では、彼らのコミュニティ維持機能を果たす場所となっている宗教施設について概略する。コミュニティの中心にあるのは、ヒンドゥー・マンディル (Hindu Mandir、ヒンドゥー寺院)¹⁰と呼ばれる施設である。1985年にインド人コミュニティの積立金、本土や海外インド人からの寄付金により設立された。新造ではなく、外国人向け賃貸住宅の玄関にドームを取り付け、外壁を朱色に塗装して改装したものである[富永 1994: 83]。資金の大半は、現在日本全国にホテルチェーンを展開するインド人実業家の寄付だったとのことである[小日向 2015b]。インド本国で一般に見られる寺院に比し、簡素な造りとなっている(写真2)。また、沖縄県内でインド人が利用する宗教施設はここ1箇所とみられる。ヒンドゥー教、シク教、ジャイナ教、イスラーム教の宗教施設が整う神戸に比し、宗教的バラエティーに乏しい。これは沖縄内インド人の出身地が、主にグジャラート州やその周辺地域など西インド地域に限定されているためではないだろうか。この点は、全メンバーに対する網羅的質問票調査をまだ実施できていないため、今後の確認が必要な点である。



写真2：ヒンドゥー寺院
2012年3月15日筆者撮影

b. 祭壇

建物玄関を入ると右手に広がる大広間の奥に、神像を安置する祭壇がある（写真3）。ヒンドゥー教の神々（クリシュナ、ラーダー、サラスヴァティー、ドゥルガーなど）、シク教の教祖グル・ナーナクの名前と経典『グル・グラント・サーヒブ』を備える壇、インドの新興宗教者サティヤ・サーイー・バーバー（Satya Sār Bābā [1926-2011]）の像と写真が見える¹¹。ここに参集する人々の故地は現在のパキスタン東部のスインド（Sindh）地方であることから、本寺院の実体はシク教の宗教施設グルドゥワラーの性格とヒンドゥー寺院を兼ね備えた融合的な施設であると考えてよい。このような形態を持つものが神戸にも存在し、かつ本国から沖縄に呼ばれた司祭が、東京や横浜のシンディー寺院で祭事を実行する事例があるとの報告がある[東 2009:106-107]。

また、定例のバジャンの会は月曜日午前中の開催ではあるが、日曜日にはサーイー・バーバーの日本人信者も同施設に参集して宗教歌バジャンを歌っている。そのためこの聖人像や写真も祭壇に安置されている。故地での個別アイデンティティを超越して、外地におけるインド人マイノリティとしての協働を目的とした結果、「信じる心」を広く解釈した施設として機能しているのだと考えられる。後に触れるが、日曜日午前中のサーイー・バーバーの会へは、インド人の一部も日本人も参集しており、その宗教空間においては一つのアイデンティティを共有しているようにさえ見える。

c. バジャンの会の式次第

本項ではまず、月曜日午前中を定例とするバジャンの会について説明する。参集者はインド人のみである。寺院内では男性も女性も頭部を布で隠す（写真5）。寺院管理や祭事の告知は聖職者ではなく、コミュニティ内の世話役である世俗的リーダー（K氏）が担う。男女による歌唱は、参集者が持ち回りで先唱し、残りの者が応唱する。参集者（男性）の中で、伴奏の中心を担う膜鳴楽器ドーラク（Dholak、二面太鼓）奏者は、常に同一人物であるようだ。また、西インド地域によく見られる体鳴楽器チムター¹²（Chimtā）やその他小型のシンバル型体鳴楽器マンジラー（Manjīrā）といった様々な鳴り物、手拍子などでリズムを取る。この祭事によく参加するメンバー内には旋律楽器を演奏する者がいないこともあり、音楽の構成は、歌唱とリズム楽器の伴奏となる（写真4）。

バジャンの会の大きな流れは以下のとおり、全体で1時間程度を要する。



写真3：ヒンドゥー・マンディルの祭壇
2015年3月9日筆者撮影



写真4：ドーラク（手前）とチムター（奥）
2015年3月9日撮影

1. 供物供養: ミルク、果物などを祭壇のヒンドゥー教神像へ供え、スィク教経典『グル・グラント・サーヒブ』に礼を捧げる。祭壇のサーイー・バーバー聖像・写真への礼拝はない。
2. 聖句朗唱: サンスクリット語が中心。
3. バジャン¹³: およそ 13 曲程度を、オムニバスのように歌う。先唱者に続く応唱合唱で詩節を通常 2 度繰り返して行く。
4. アールティー (Ārtī、火の儀式): シヴァ神などの神の名を繰り返す。
5. 聖水の儀式: 聖水を神像にかけ、参集者の頭にも順にかけて清める。その後、プラサード (お下がり) をいただく。
6. スィク教経典『グル・グラント・サーヒブ』の朗読 (パンジャブ語) とそのヒンディー語翻訳の朗読。
7. 終了の儀: 神像へミルクを供える。



写真5: バジャンの会
2015年3月9日筆者撮影

d. 宗教歌の構成要素

現時点では、彼らの宗教歌の音楽分析は中途段階であるため、本項ではその概要の説明にとどめる。歌唱は男女の混声である。先に述べたように、先唱者の独唱と応唱者の合唱を交代させる。テキストは、デーヴァナーガリー文字表記によるヒンディー語訳版『グルヴァーニー (Gurvānī)』である¹⁴。これがスィンディーのスィク教徒にとり一般的な版であるとは考えにくい。このことも地方を越えてヒンドゥー教を受け入れたことと同様に「インド人」をより広く受け入れる措置であるとも考えられる。

旋律楽器を使用しない理由は、第一に小さなコミュニティ内に旋律楽器を演奏できる人材がないことであろうが、これがスィンディーのスィク教徒に一般的なことかどうかについては、確認が必要であろう。後のインタビューで、サーイー・バーバーの会では、日本人でギター (インド様式) などの演奏が得意な人物に旋律担当を依頼したことがあるとの情報を得ているので、旋律楽器の欠如は単に演奏者調達の可否によるものかもしれない。

リズム楽器の種類については前述のとおりであるが、その使用は男性に限られていることが特徴である。北インドの民謡ファグアーやその他多くのインドの民俗音楽を始め、芸術音楽についても、女性による器楽演奏の排除の傾向が見られることと共通する。

e. バジャンの会とその他の集会

本稿の対象としたバジャンの会は、毎週月曜日の定例会である。その他、ヒンドゥー暦の祭事日程に合わせ、年間を通して様々な集会が催される。直近では、2015年11月11日(水)夜にはディーワリー祭(新年)が行われ、ラクシュミー神とガネーシャ神に対するアールティー儀礼などが行われた。また同10月22日(木)夜には、ダシューラー(ラーマ神勝利の10日間祭)を、同9月27日(日)朝には、シルディ・サーイー・バーバー誕生祭、同日夜にはガネーシャ神に対するアールティー開催のアナウンスがあった。

月曜バジャンの会への参集者は、観察やインタビューによれば多くて20人程度、その

時々事情により増減があるようだ。ただ男女の割合は総じて、男性が多い傾向のように見受けられる。また年齢の比較的高い層が熱心に通っており、定例会では10代、20代などの参加が少ないことが悩みであるとの見解が多い[小日向 2015b、2012e、2012f]。年間の大きな祭事には10代までの子供や20代の若者も参加するとのことである。これらの大きな祭事の中には、インドでも例えばディーワーリー商戦のような形で世俗的イベントの様相も持ち合わせるものもあるため、こうした祭事には若者も参加しやすいことが理解できる。一方、定例会は純粋な宗教祭事との性格が強い。

以上をまとめれば、以下となる。

1. ヒンドゥー・マンディルは、ヒンドゥー教の諸神、シク教の経典、新興宗教者サーイー・バーバーの像も祀る複宗教的施設である。
2. 毎週月曜日午前中にバジャンの会を開催し、コミュニティメンバーが宗教歌謡を歌う。
3. 同寺院ではバジャンの会のみではなく、ヒンドゥー暦の様々な宗教祭事を行う。
4. 同寺院は、滞沖インド人コミュニティの精神的な支えを提供しているが、ここに頻繁に訪れるのは相対的に年齢の高い世代であり、10代～20代の若者は宗教歌謡には参加しない傾向がある。

6. 日本人との関係

a. 日本サティヤサイセンター沖縄センターとの接点

沖縄市のヒンドゥー・マンディルは、新興宗教者サティヤ・サーイー・バーバーの国際サティヤ・サイ・オーガニゼーションの世界ネットワーク（126カ国1,200のセンター[2010年時点]）の日本支部の位置付となっている。これは、1960年代にシュリー・サティヤ・サーイー・バーバーが興したヒンドゥー教の新興宗派であり、ヒンドゥー教に見られる聖者信仰の一形態である。その教えを伝えるために、宗教歌謡バジャンが歌われる。

日曜日の午前中に催されるサイセンターとしてのバジャンの会には日本人が参集し、インド人コミュニティからも数人が参加する。日本人グループの世話人N氏が窓口となり、メンバー間の連絡や会の運営を担う。

メンバーはセンター発行の音源からヒンディー語や日本語のバジャンを聞き覚え、祭事前の練習時間に決定した「プログラム」により、順番に先唱を担当する。他のメンバーは、応唱として合唱で応える形式を取る。

7. 結語

本稿は現在進行中の調査プロジェクトの中間報告であるため、現段階では多くの未調査事項が残った。まず、沖縄ヒンドゥー・マンディルで祭事として行われる宗教歌謡の呼称は何か、との点である。本稿では暫定的にインドの宗教歌謡の多くのジャンルで使用される「バジャン」を当てて、定期的開催する歌唱祭事自体は「バジャンの会」とした。確かにインド人たちはこの用語で外部者に説明したりするが、彼らのコミュニティ内部では

どのような呼称を用いているのかは、未だはっきりしない。パンジャブ州のシク教徒では、「キールタン (Kīrtan)」または「グルマット・サンギート (Gurumat sangīt)」などの用語を宗教歌謡に使用するが、沖縄のインド移民では、どうかという点である。第二に、彼らの宗教歌謡のレパートリー全体はどの程度のものかという点である。これに伴い、毎週開催するバジャンの会での曲選択には、何らかの基準が存在するか、という点も気にかかる。これらの音楽上の諸点については、さらにインテンシヴな継続調査を要する。

次に、滞沖インド人の宗教音楽と神戸、横浜などのシク寺院での音楽の関係である。「5. 宗教施設と宗教音楽」の項目 b. で触れた東の報告のように、インド本国における何らか共通の人材を通じて関係を持っている可能性も大きい。宗教上のみならず、日本各地のインド人コミュニティ間の全体的な関係性については、いまだ不明な点が多いと言わざるを得ない。

最後に、滞沖インド人と日本人の関係性である。上述のように、ヒンドゥー・マンディールにおいては、日本人のインド宗教への帰依者たちとの協働の様子が観察された。ただ、沖縄市の音楽文化全体の視点から彼らを見れば、何らかの音楽イベントにおいてインド人コミュニティがその特徴を生かして参加したなどの事例は、現在までないようである。これは先に見たように、彼らの移民の動機として在沖米軍の米国人との商業上の関係があり、その後も英語を中心とした活動が中心であった（そのみで生活に支障がなかった）ため、日本人社会への融合、文化上の協働の意識が働きにくかったためではないかと思われる。インド人コミュニティについては日本人側からの興味が示され、TVの取材申し込みなどもあったようであるが、その全てについて辞退したとのことである[小日向 2015c]。ホスト社会の中で、目立たないことを意識している様子が感じられる。

このような状況があるにしろ、彼らを取り巻く経済環境は大きく変化しているように思われる。ゲート通りの多くの店にはシャッターが降り、観光客も地元の人々も沖縄市を訪ねても、近隣の大型施設に誘導されてしまうようである。パークアヴェニューで開催するセントパトリックデーなどのイベントは人々を一時的に引きつけているようであるが、イベント以外の日は静かな商店街となっている。その中でインド人コミュニティは、このまま沖縄での生活を継続するか、日本の他地域へ移住するか、海外に出るか、様々な選択に迫られている。

ホスト社会の中にいるマイノリティの音楽の変容がどのような形をとり得るのかは、世界音楽研究の興味深いイシューである。この点から見れば、滞沖インド人の宗教音楽は、その音楽の変更を迫られるようなホスト社会からの圧力を受けていないように思われる。むしろ、10代～20代の若い世代がこうしたヒンドゥー・マンディールでのバジャンの会に参加しない傾向がある点は、彼らのほとんどが米軍関係者たちのためのインターナショナルスクールへ通学することが多いことから説明できる。彼らは沖縄に生活をしながら、米国文化の影響化にあるのである。これらの観点から、さらに調査を継続したい。

註：

- 1 本研究は JSPS 科研費 21520161、および東京音楽大学附属民族音楽研究所フィールド調査費補助制度（2014 年度）の助成による。また本稿は、日本音楽学会第 66 回大会（青山学院大学、2015 年 11 月 15 日）口頭発表「沖縄インド人コミュニティーの音楽」に基づく。
- 2 融合や変容の度合いや形態には、様々な濃淡がある。北米インディアンの状況を報告した[北原 1962]は、その濃淡について言及している。
- 3 社会制度の中で異文化音楽が受容される例として、[小日向 2015e]は学術制度（音楽学）における「世界音楽」概念の移入と異文化研究の進展を、また[小日向 2010b]は民間文化財団による異文化受容の推進を、[小日向 2012d]は音楽出版による異文化音楽の普及を扱った。制度内や公共圏に提示された異文化音楽の情報に刺激を受けて個人が私的関心を広める事例として、[小日向 2014a、2013a]はアカデミックな音楽教育環境（作曲科）にある作曲家が作品創造の一貫として異文化音楽であるインド音楽へ関心を高める例、[小日向 2012a、2012b、2010a]は、音楽に関心を持つ人々が様々な契機により南アジア音楽に興味を持ち、音楽学習を深めて表現者として活動する事例や、そこで生み出されるハイブリッドな音楽様式について考察した。日本と南アジア音楽の関係を植民地接触から観察する機会は存在せず、また移民を通じた南アジア音楽受容の事例もそう多くないが、後者は近年のグローバリゼーションによる人口移動により、日本在住となる南アジア人の人口も増加する傾向があるため、今後の研究対象として興味深い。
- 4 「ディアスポラ」の本来の意味である「離散」に照らし、一度移住した後は父祖の地に帰ることができない状態にある場合のみについてこの用語を使用すべきだとの見解もあるが、ここではやや広い意味に使用する。
- 5 インド人が外部の人間に対して説明する場合、「バジャン」を使用しているが、メンバー内での用語法は現段階では不明。
- 6 2015 年 4 月 25 日に沖縄市南部に隣接する中頭郡北中城村地区に開業した大型商業施設イオンモール沖縄ライカムに象徴されるように、車社会の沖縄県では那覇市や沖縄市の商圈に大型店舗があり、空港通りやパークアヴェニューの伝統的商店は疲弊している。この地域の伝統的商店のインド人商店主たちへのインタビューから、その経済的状况などを調査した記録がある。[山崎ほか 2012]を見よ。
- 7 1972 年の沖縄日本返還の後、1974 年にコザ市と美里村が合併し沖縄市となった[沖縄市 2015]。
- 8 ウチナー・ポップの代表的グループ「りんけんバンド」のリーダー照屋林賢を始め、沖縄市出身アーティストは多い。
- 9 こうした一般的状況にもかかわらず、数は少ないが日本人と結婚し家族を形成する事例も存在する。
- 10 この場合の「Hindu」は、「ヒンドゥー教」であると考えられるが、「6. 宗教音楽」で後述するように、彼らの宗教音楽や儀礼にはシク教的要素も多分に含まれているため、この名称は「インド人の」と解釈できるかもしれない。
- 11 写真 3 では、左の女性の前にクリシュナ、ラーダ、サラスヴァティー、ドゥルガーな

どの神像、中央男性の前に経典『グル・グラント・サーヒブ』、右手には、サーイー・バーバーの像が見える。また、正面天井からは「GURUNANAK」の名が装飾とともに懸架されている。

12 いわゆるトングに複数のシンバルを付けたもの。

13 註5を見よ。

14 寺院備え付けの版は、パンジャープ州のシク教徒であるパンジャービー・シクが使うパンジャービー語版ではなく、発行：Nirguna Balik Satsang Maṇḍal、訳：Lakshman Chelaram の版。

参考文献：

東，聖子．

2009 滞日シク教徒の寺院と信仰 — 東京のグルドゥワーラーから考える移民と宗教とのかかわり—．移民とともに変わる地域と国家（国立民族学博物館調査報告）．Vol. 83, p. 101-120. http://ir.minpaku.ac.jp/dspace/bitstream/10502/3994/1/SER83_008.pdf. (アクセス日：2015年12月20日)．

堂前，亮平．

1990 在日インド人の居住地域形成と異文化接触 — 沖縄と神戸を比較して —．住宅・土地問題研究論文集．Vol. 16, p. 185-199.

平林，博．

2009 随想：沖縄とインドの絆を求めて．月刊インド．Vol. 106 (2009.1), p. 11-12.

法務省入国管理局．

2015 市区町村別 国籍・地域別 在留外国人 (14-12-07)．在留外国人統計．<http://www.e-stat.go.jp/SG1/estat/List.do?lid=000001133760>. (アクセス日：2015年12月20日)．法務省入国管理局．

2014a 第1表 国籍・地域別在留資格 (在留目的) 別在留外国人．在留外国人統計 (平成26年版)．6-7.

2014b 第4表 都道府県別国籍・地域別在留外国人．在留外国人統計 (平成26年版)．106-109.

北原，順男．

1962 Flathead, Blackfoot, Dakota 各インディアンの民俗音楽における文化変容と残存，融合．季刊民族学研究．Vol. 26(3), p. 201-204.

小日向，英俊．

2015a フィールドノート (2015年10月18日、N氏インタビュー)．未公開．

2015b フィールドノート (2015年3月8日、V氏インタビュー)．未公開．

2015c フィールドノート (2015年3月8日、B氏インタビュー)．未公開．

2015d Sangeet on the Internet : As a New Research Subject and Tool (A paper read at the 43rd ICTM World Conference (ICTM 2015), held at the Kazakh National University of Arts in Astana, Kazakhstan on 21 July 2015).

2015e 世界音楽：日本における受容とその意味．伝統と創造：東京音楽大学附属民族音楽研究所紀要．Vol. 4, p. 15-28.

- 2014a Asian Syncretism in East Asian Music : Composers in Modern Japan (A paper read at the Fourth International Symposium of the ICTM MEA, held at Nara University of Education on 22 August 2014).
- 2014b インドを奏でる人々 — 現代日本におけるインド音楽受容とライフヒストリー — (MINDAS 第 4 回合同研究会、2014 年 1 月 25 日、国立民族学博物館 4 階大演習室、口頭発表).
- 2013a 邦人音楽作品における「南アジアもの」— 合唱と即興 — (一般社団法人東洋音楽学会第 64 回大会、2013 年 11 月 10 日、静岡文化芸術大学、口頭発表).
- 2013b インド音楽・舞踊の日本における受容 (MINDAS 第 5 回合同研究会、2013 年 2 月 16 日、国立民族学博物館での口頭発表).
- 2012a 現代日本におけるインド音楽の変容 — 音楽多様性と音楽ハイブリディズム (東洋音楽学会第 63 回大会、2012 年 11 月 11 日、国立音楽大学、口頭発表).
- 2012b インドを聴く・見る・演じる人々 —— 日本における異文化音楽受容史の視点から (日本南アジア学会第 25 回全国大会ビデオ報告、2012 年 10 月 6 日～7 日、ドキュメンタリービデオ).
- 2012c 無料動画配信サービスにおける世界音楽受容と発信 — 南アジア音楽の事例 ((社) 東洋音楽学会東日本支部第 64 回定例研究会、2012 年 4 月 21 日、東京藝術大学、口頭発表).
- 2012d South Asian Music Recordings in Japan. 国立音楽大学研究紀要 . Vol. 46, p.127-136.
- 2012e フィールドノート (2012 年 3 月 16 日、D 氏インタビュー). 未公刊 .
- 2012f フィールドノート (2012 年 3 月 15 日、V 氏インタビュー). 未公刊 .
- 2010a 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 ((社) 東洋音楽学会第 61 回大会、2010 年 11 月 14 日、東京学芸大学小金井キャンパス、口頭発表).
- 2010b The reception of cross-cultural musics in modern Japan and the role of Min-On : with a focus on South Asian musics. 国立音楽大学研究紀要 . Vol. 44, p. 93-103.
- 古賀, 政則ほか .
- 2000 移民から市民へ — 世界のインド系コミュニティ —. 東京大学出版会 .
- 沖縄市 .
- 2015 沖縄市公式 Web. <http://www.city.okinawa.okinawa.jp>. (アクセス日 : 2015 年 12 月 20 日)
- 沖縄市文化観光課 .
- 2015 コザソース (沖縄市文化観光課・沖縄市観光協会発行、沖縄市観光情報マガジン). 050 (2015 年 2 月).
- 澤, 宗則 .
- 2004 グローバリゼーション下のディアスポラ : 在日インド人のネットワークとコミュニティ (科学研究費成果報告書 [基盤研究 (c)(1) : 13680081]). http://www.lib.kobe-u.ac.jp/handle_kaken/K0001496 (アクセス日 : 2015 年 12 月 20 日).
- 富永, 智津子 .
- 1999 (続) インド人移民社会の歴史と現状 — 横浜・神戸・沖縄 —. 日印文化 (創立 40 周年記念特集号). p. 52-79.

- 1995 日本のインド人移民 — 歴史と現状 —. アジ研ワールド・トレンド. Vol. 8, p. 13-15.
 1994 インド人移民社会の歴史と現状. 日印文化 (関西日印文化協会創立 35 周年記念特集号). p. 58-95.

山崎, 孝史ほか編.

- 2012 沖縄市コザ地区調査報告書—外国人店舗を中心に—. 大阪市立大学文学部地理教室.
http://www.lit.osaka-cu.ac.jp/user/yamataka/Koza_report_for_web.pdf
 (アクセス日: 2015 年 12 月 20 日).

関係団体:

- 公益財団法人日印協会: 1903 年設立。月刊誌『月刊インド』を刊行。日印経済人の関係を築く活動が中心。<http://www.japan-india.com>.
 沖印友好協会: 2003 年設立。会員数 = 約 100 人 (2009 年)
 Sathya Sai International Organization: <http://www.sathyasai.org>.
 Sathya Sai Organization Japan: <http://www.sathyasai.or.jp>.

Much has not been studied about Indian community living in Okinawa and its music. In Okinawa City, they established a "Hindu temple" in 1985, which is religiously syncretic and functions as the center for community living. Hindu gods/goddesses are placed on the main altar, while the holy scripture of Sikhism is placed on the main platform.

Every Monday, members gather at the temple to sing *bhajan* songs to praise Hindu gods/goddesses and the songs related to Sikhism. The songs have monophonic and antiphonal structure, sung as a chain of tunes. A typical *bhajan* gathering takes around one hour. Male participants usually play percussion instruments, including *dholak*, a folk drum, *chintā*, musical tongs, *manjīrā*, a pair of cymbals, and others.

(本学講師、音楽学)

アジアの発掘口琴チェックリスト(1)：薄板状の口琴(1)

Asian Excavated Jew's Harps : A Checklist (1) - Lamellate Jew's Harps (1)

直川礼緒 TADAGAWA Leo

口琴は、ユーラシア大陸を中心に、世界中に分布する、始原的な楽器であるが、いつごろ、どこで、どのように生まれたのかは、明らかではない。本稿では、その起源を探る手がかりとして、アジア地域における口琴の考古学的な発掘例を、ほぼ年代の古い順に検証する。その第一部として、薄板状の口琴のうち、紐を引くことによって弁を振動させる、いわゆる「紐口琴」を採り上げる。

紀元前8～4世紀のものとする中国内蒙古自治区の夏家店上層文化出土の骨製の口琴をはじめ、北京市延慶区の軍都山墓地群、モンゴル国トゥヴ県のモリントルゴイ遺跡、ロシア連邦トゥヴァ共和国のアイムィルリグ XXXI 遺跡、同ハカス共和国のサハサル古墳、同ヤマロ-ネネツ自治管区のウスチ-ヴォイカル土壘から出土した遺物を検証する。

キーワード：口琴 Jew's harp、音楽考古学 Music archaeology、
古代楽器 Ancient musical instruments、北方アジア Northern Asia

本稿は、2006年7月30日、第5回国際口琴大会（オランダ、アムステルダム）での口頭発表「The Checklist of Asian Excavated Jew's Harps」(英文)と、それに改訂を加え、国際口琴協会の会報第4号に掲載された論文(Tadagawa 2007)とをもとに、以降蓄積されてきた新たな情報を加えて改訂した、日本語版である¹。本稿では、薄板状の口琴 lamellate Jew's harp のうち、紐を引くことによって弁を振動させる、いわゆる「紐口琴」を採り上げる。弾くタイプの薄板状の口琴と、湾曲状の口琴 bow-shaped Jew's harp² については、次稿で取り扱う対象とする。

口琴は、世界中に分布する、ユニークな楽器である。その発音システムの特殊性³から、世界各地で同時多発的に生まれたものではなく、ひとつ、もしくはごく限られたいくつかの発想が、次第に文化から文化へと伝わっていったものだと考えられる。アジアで生まれ、ヨーロッパに伝えられたと推定される。さらに、大航海時代以降には、ユーラシア大陸以外の地、すなわち、アフリカ、南北アメリカや、メラネシアを除く太平洋地域⁴にも、ヨーロッパ人の手によって、交易品としてもたらされた。近・現代における、世界の口琴文化の状況は、民族音楽学的な研究をはじめ、音響学的、言語学的、文献史学的などの様々な研究により、ここ30年ほどでかなり明らかになってきたと思われるが、その発祥の地はどこか、

いつ頃、どのように生まれたのかなどの詳細は全くといってよいほど不明である。

本稿では、現時点で筆者の手に情報がある範囲で、アジア地域で発掘された口琴を概観し、今後の研究の足掛かりとする。

ヨーロッパ地域では、非常に多くの口琴の発掘例が知られており、ノルウェーの研究者コルトヴェイトの著書 (Kolltveit 2006) では、デンマーク、フィンランド、アイスランド、ノルウェー、スウェーデン、アイルランド、イギリス、オランダ、ベルギー、ドイツ、オーストリア、スイス、リヒテンシュタイン、フランス、イタリア、ベラルーシ、エストニア、ハンガリー、ラトヴィア、リトアニア、モルドヴァ、ルーマニア、ロシア、スロヴァキアの、24 国から 830 例が対象として採り上げられている。一方アジア地域では、非常に情報が限られているが、何本かの口琴が発掘されており、口琴の起源と歴史を考える上で、重要な意味を持つと思われる。

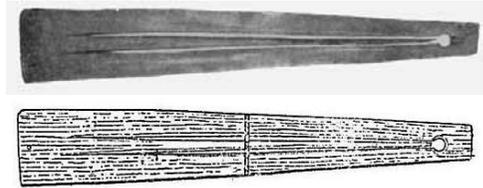


fig. 01 中国内蒙古自治区夏家店上層文化の口琴 [01] 写真 (上)

fig. 02 同実測図 (下)。中国科学院考古研究所内蒙古工作队 1974 より

1. 中国内蒙古自治区 Inner Mongolia, China [01]⁵

現時点で最古の口琴のひとつが、中国内蒙古自治区東南部に位置する、赤峰市⁶の夏家店上層文化の遺跡の、14 号墳墓から、1960 年に発掘されている (fig. 01, 02)⁷。夏家店上層文化は、紀元前 1,000 年～ 600 年頃まで続いた、青銅器文化であり、この遺跡の発掘品は、紀元前 8～4 世紀のものとされている (中国科学院考古研究所内蒙古工作队 1974)。

発掘チームによる報告書では、この遺物は口琴とは同定されておらず、「梭 (機織りに用いるシャトル)」とされている。これを口琴と同定したのは、ミシガン大学人類学博物館のハニチャーチ Honeychurch⁸ であると考えられ、その未発表の原稿「A Comprehensive Study of Bronze and Early Iron Age Burials from Mongolia, South Siberia, and China」⁹ 中に言及が見られる¹⁰。

ハニチャーチの指摘する通り、この物体が口琴であることは、疑いの余地がない¹¹。骨製の薄板状で、長方形に近い縦長の等脚台形¹²。全長 98mm¹³、横幅の記載は報告書にはないが、写真から、最大幅 (弁の付け根側) 約 16mm、最小幅 (弁の先端側) 約 6mm と推定される (実測図は、写真に比べてやや横幅が広く描かれているように感じられる)。

振動弁は、先端の尖った、縦長の二等辺三角形 (に近い形) に切り出されており、頂点部 (弁の先端部) と杵との間には、大きめの円形の穴が存在している。おそらく、この穴を最初に開け、そこから、弁の付け根部分に向かって、弁と杵との間の隙間を作り出し、弁を切り出して行ったものと思われる。この穴に、紐を輪にして結び、「引き紐」を引く力に対抗するための、持ち手とした可能性が高い (このような穴の例は、現行のアイヌ民族の竹口琴ムックリに顕著である (fig. 03))。



fig. 03 北海道アイヌ民族のムックリ
鈴木紀美代製作、筆者蔵

振動弁の付け根側の枠には、小さな穴が開けられていると記されているが、写真と実測図でははっきりとは確認できない。この穴に、「引き紐」を取り付け、それを引くことによって弁を起振させた、「紐口琴」であると考えられる。

口琴には、大きく分けて、薄板状のもの（以下、Aタイプとする）と、湾曲状（Bタイプ）の二種類がある¹⁴。このうち、薄板状の口琴は、竹、椰子の枝、木、金属（真鍮など）骨、牙、角など、様々な素材で作られ、弁の起振方法によって、いくつかのタイプに分けられる¹⁵ (fig. 04)。

A1 紐は付いておらず、振動弁の付け根側の、さらに延長上にある、枠の先端を指で弾くと、反動で弁が振動する。現行の例は、フィリピン、ボルネオ島、中国西南部、ラオス、タイ、ヴェトナム、カンボジアなどに見られる。東南アジアの中でも、比較的中心部に分布するタイプ。他のタイプに比べて、持ち手の部分が、長く、そして厚く作られている場合が多い。

A2 紐が、弁自体の根元付近に付けられており、紐を引くことにより、弁を起振させる。アイヌ民族のムックリ (fig. 03) が代表的なもの。アムール川流域のトゥングース（ツングース）系諸民族、チュコトカ半島のチュクチ、東シベリアのエヴェンキ、西シベリアのケト（ケット）、バシコルト（バシキール）、中国寧夏回族自治区、中央アジアのキルギス（クルグズ）、カザフ、トルクメンなど、北方アジアに広く薄く現行例が見られる。東南アジアには存在しない。

A3 紐が、振動弁の付け根側の、延長上にある枠の先端に結び付けられており（A3a）、あるいは、枠に開けられた穴に通されており（A3b）、紐を引くことにより、弁を起振させる。A3bの場合、引き紐に結び玉が作ってあって、抜けないようにしてあるもの（「一本どり」と、輪になっている場合（「二本どり」）がある。「一本どり」の場合は、現行の民族例では、結び玉のある側を口腔に当てる場合が圧倒的に多い。

このタイプの現行例は、台湾、インドネシア各地、ニューギニア島の西部から、中国南西部、ネパール、ナガランド、ラージャスターンに至る、東南アジアの周縁部と、その外側の隣接地域に見られる。また、サハリンのニヴフ、モンゴル、南シベリアのトゥヴァなど、北方アジアにも、ごく限られた地域にはあるが見られる。これら、北方のA3bタイプの口琴が、南方の同タイプのものとのような関係を持つのか、またA2とどのような関係にあるのか、現時点では明らかではない。

A4 紐が、振動弁の付け根側の、枠に開けられた穴に通されている。演奏時は、紐を、A2やA3とは逆方向に引くことにより、振動弁自体の根元付近が、紐を引く側の手の親指の、第一関節と第二関節の間の部分に「打たれに来る」。現行例は、ニューギニア島の東部全域のみに見られる。

A5 起振原理としてはA4とほぼ同じだが、紐は付いていない。親指の第一関節と第

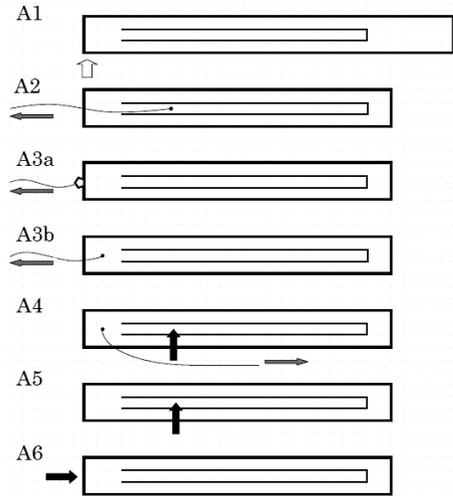


fig. 04 薄板状の口琴「Aタイプ」

二関節の間の部分で、振動弁自体の根元付近の一定のポイントを打つことにより、弁を振動させる。ニューギニア島中央部の、ごく限られた地域にのみ見られる¹⁶。

A6 紐は付いておらず、振動弁の付け根側の、さらに延長上にある、杵の先端の「重り」の部分で、楽器の長辺と平行方向に指で打つことによって弁を振動させる。ジャワ島西部スダ地方にのみ見られる。

A7 その他。例えば、弁の途中にとりつけた「つまみ」を指でつかんで離すものや、「二重バネ構造」(直川 1991) など、実験的なもの。

これらの分類のうち、夏家店上層文化の骨口琴は、A3b タイプの中でも、北方のタイプに属している。

2. 中国北京市延慶区¹⁷ Yanqing District, Beijing, China [02 ~ 05]

北京市の北西部、軍都山墓地群で 1985 年から 1991 年にかけて行われた発掘調査で、4 本の竹製口琴(原文:竹篾簧片)が出土している¹⁸ (fig. 05, 06)。この遺跡は、春秋時代(紀元前 770 ~ 403 年)とほぼ同時代のもので、夏家店上層文化とは時期的には重なるが、遺物の性格が異なることから、玉皇廟文化と名付けられた。山戎と呼ばれた北方遊牧民の墓地だと考えられる(北京市文物研究所編著 2007)。

4 本中最も古い [02] は、春秋時代早中期のもので、264 号墓の遺骨の左尺骨と腰の間に、青銅の短剣と削刀(削る作業に用いる小刀)に挟まれて出土。杵の形状は、弁の付け根側が広く、持ち手側(弁の先端側)が狭い、等脚台形で、全長 103mm、幅 10mm、弁の長さ 72mm、厚さ 0.5mm。直径 1mm の穴が弁の付け根側の杵に開いており、杵の一部は欠損している。弁の先端部の隙間は、比較的大きい。銅の錆が浸透して、全体に藍緑色との記載がある。

95 号墓から出土したのは、春秋中期のもの [03] で、左右の大腿骨の間に見つかった (fig. 07)。全長 98mm、幅 10mm、弁の長さ 70mm、厚さ 0.5mm。直径 0.8mm の穴が弁の付け根側の杵に開いており、杵の、持ち手と、それに近い部分が欠損。おそらく弁の先端も欠けて失われている。弁の付け根側の辺が、丸く整形されている。

唯一の完品が、102 号墓から出土したもの [04] で、[03] と同時期と考えられる。全長 91mm、幅 10mm、弁の長さ 66mm、厚さ 0.5mm。直径 0.5mm の穴が弁の付け根側の杵に開いており、杵の形状は、持ち手部分が一段階細くなる、凸型。右骨盤の内側から見つかった。

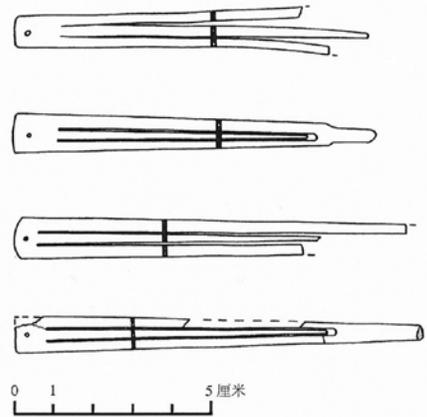


fig. 05 中国北京市延慶区軍都山墓地群出土の口琴の実測図。下から [02][03][04][05]。北京市文物研究所 編著 2007 より

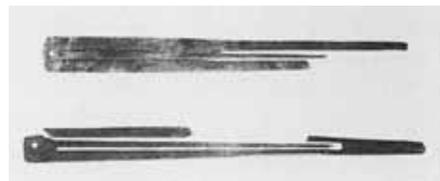


fig. 06 中国北京市延慶区軍都山墓地群出土の口琴の写真。下から [02][03]。北京市文物研究所 編著 2007 より

一番時代が新しい156号墓からの出土品[05]は、春秋晩期前段のもので、全長89mm、幅9mm、弁の長さ78mm、厚さ0.5mm。直径1mmの穴が弁の付け根側の杵に開いている。弁は完全に残っているが、杵は途中から外に開いており、さらにその先で折れて失われている。右尺骨の下、腰との間、削刀の上にあった。

報告書では、すべて男性、おそらく中流階級の兵士の持ち物であったとしている。全て、[01]と同じくA3bタイプの口琴だと考えられる。

この4点で疑問なのは、その素材と弁の形状である。現行の竹製（および椰子の枝製）の口琴の場合、弁の切り出しは通常、繊維の方向に沿って行われるか、あるいは直角に繊維を切るかの二方向に限られる（この結果、先の細い振動弁は、二等辺三角形にはならず、途中に「肩」のある細長い凸型になる）¹⁹。現行のムックリに見られるような、繊維を無視した曲線や、斜めの直線は、電動糸鋸などの製作工具の発達と、観光土産としての「大量」生産のための作業効率向上の必要性に大きく関係している²⁰。この点、竹製であるにも関わらず、4本とも同じ様に弁を先細りにしてある軍都山の口琴は、その理由と製作方法が謎である。もしかしたら、竹製ではなく骨製なのではないか。その手掛かりが、報告書の図二〇七（p. 463）のキャプションに、102号墓から出土した[04]を「骨簧片」としてある点かもしれない。他は全て（図二〇七に関わる本文中でさえ）美事に「竹」で統一されているのに、ここだけ見逃した誤植なのか。あるいは、ここのみが事実なのか。発掘品の実見・確認が必要である。また、当地に竹は自生していたのか、あるいは他（南方？）からの輸入なのか。当時の竹素材の流通経路も視野に入れた検証が望まれる²¹。

合計594基の墓から出土した、6万点におよぶ遺物の中に、見つかった口琴が4点のみとは、それほどポピュラーな楽器ではなかったという証拠だろうか。あるいは、たくさんあったのだが、植物質のため、ほとんど失われたのだろうか。

3. モンゴル Mongolia [06]

モンゴル国中央部、トゥヴ県のモリントルゴイ Morin Tolgoi 遺跡の匈奴の墳墓から、紀元前3～1世紀の骨製の口琴（fig. 08）が発掘されている（ツェヴェーンドルジ Цэвээндорж 1990）²²。モリントルゴイ遺跡は、青銅器時代の鹿石を伴う遺跡で、口琴は、第1墳墓の遺骨の、左腰の部分から出土した（fig. 09）。全長125mm、幅14mm、厚さ2mm。杵は、基本的にほぼ長方形であるが、弁の先端付近の、丁度口に当たる部分の幅を、弧を描くように狭く削り、「鳶の尾」状に形作られている。また、弁の根元側の杵の先端が「{ }」の

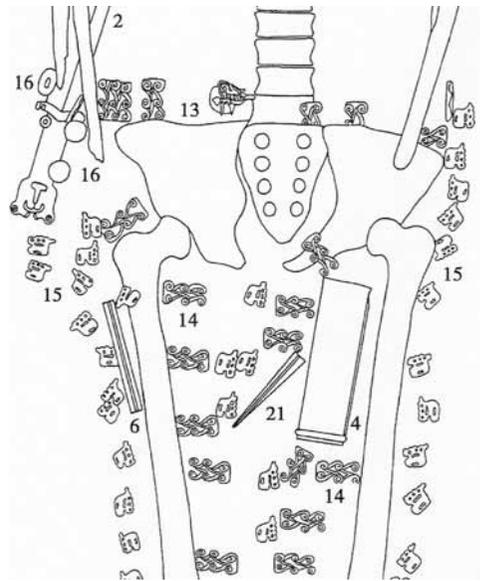


fig. 07 口琴が発見された位置。95号墓遺物分布拡大図。図中の21番が口琴[03]。北京市文物研究所 編著 2007より

ような形にしてあり、演奏性能の向上と同時に、製作者のデザイン上のこだわりが感じられる。

振動弁は、長方形と二等辺三角形の複合的な形。長辺方向には、緩やかな放射状で、先端部でやや鋭角になる。あえて言うなら、縦長の五角形か。[01, 02, 04]とは異なり、弁の先端部に大きな穴はない。とは言え、わずかな隙間があるので、この部分に、紐を取り付けて、引き紐を引く力に対抗するための、持ち手とした可能性がないとは言えないが、弁の先端部から杵の縁までの長さが10mm以上あることから、持ち手の紐は存在しなかった可能性が高い²³。

振動弁の付け根側の杵には、引き紐を通すための、比較的大きな穴が確認できる。[01～05]と同様、A3bタイプである。これまで、北方のA3bタイプに関しては、現行の民族資料が他のタイプに比べて非常に少なく、それほど注目を集めて来たとは言いが、こうして見ると、口琴の歴史上、重要な意味を持つものであることがわかる。

杵と弁の一部が、折れており、また、弁の先端部側の杵の中央にも、ヒビが見られるが、部品の欠損はない模様である。

モンゴルでは、現代でも同タイプの竹や真鍮の口琴が使われており (Bellenger 1986、梶浦 1993)、また、発掘された口琴のレプリカも、ツァガーンという女性口琴奏者によって作られた模様 (西村 2002?)。現在では土産品としての骨口琴ヤサン ホール yasan khuur も見かける。



fig. 08 モンゴル、モリントルゴイ遺跡出土の口琴 [06]。写真提供：モンゴル科学アカデミー考古学研究所トウルバト、ツァガーン Turbat, Tsagaan 助教授

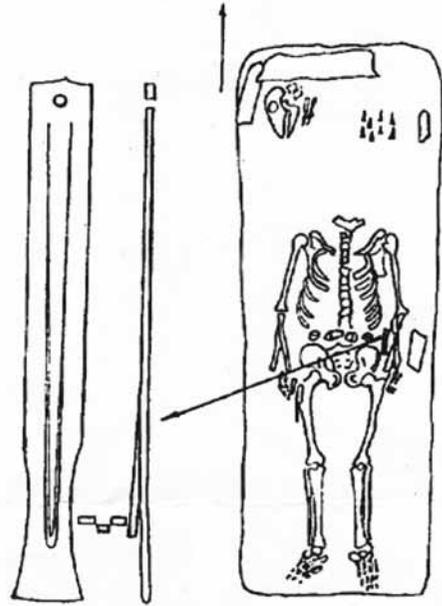


fig. 09 同上、[06] 実測図。ツェヴェーンドルジ 1990 より

4. ロシア連邦トゥヴァ共和国 Tyva Republic, Russia [07]

南シベリア、モンゴルのすぐ北隣に位置する、トゥヴァ共和国の中西部、チャー - ホル地区の匈奴の古墳アイムイルリグ Аймырлыг XXXI の第 63 墳墓から 1980 年に発掘された、紀元後 2 世紀の骨製の薄板状の口琴 (A3b タイプ) が、サンクト - ペテルブルグのエルミタージュ美術館に収蔵されている。同館の特別展のカタログ (フェドセイエンコ Федосеевко 編 2012)²⁴によれば、骨製で、長さ 103mm。幅の採寸の記載はないが、鮮やかなカラー写真が掲載されており、最大幅約 15mm と推定される (fig. 10)。

杵は、全体的に線対称の縦長の五角形で、二つの長辺上には、左右対称の複雑な装飾が刻まれている。弁は、縦長の二等辺三角形に近い形。弁の付け根側に一つ、および先端側 (持ち手側) の杵上に一つ、ほぼ同じ大きさの、紐を通すための穴が開けられている。

トゥヴァでも現在、同タイプの竹の口琴クルズン - ホムス kuluzun-khomus が使われており (Süzükei & Tadagawa 2013)、また、共和国の首都クイズイル市にある 60 勇士記念国立博物館には、比較的新しい (発掘品ではない) と思われる骨口琴ソヨーク - ホムス söök-khomus や、真鍮製の口琴も展示されている。[07] は、これらの現行口琴の直接の祖先と考えても間違いなさそうである。



fig. 10 ロシア連邦トゥヴァ共和国、アイムイルルイグ XXXI 古墳出土の口琴 [07] 写真。フェドセイエンコ編 2012 より

5. ロシア連邦ハカス共和国 Republic of Khakassia [08, 09]

同じく南シベリア、トゥヴァ共和国の北隣の、ハカス共和国アスキズ地方の、タシトイック (タシュティク) Таштык 文化のサハサル (サフサル) Сахар 古墳から、骨製の薄板状の A3b タイプの口琴二本が出土している²⁵。どちらも、紀元後 4 ~ 5 世紀のものと考えられる。この地域には、匈奴、烏孫などが住んでいたとされ、また、タシトイック文化は、エニセイ キルギスの祖先とも関連付けられている。

口琴を発掘した、サンクト - ペテルブルグのロシア科学アカデミー - ピョートル大帝記念人類学・民族学博物館 (通称クンストカーメラ) の考古学者イーゴリ グラチョーフ Грачев, Игорь 氏 (fig. 11) によれば、21 号墳墓から 2011 年に発掘された一本 [08] (fig. 12) は、遺骨の右のふくらはぎのところ、ブーツの中に発見されたという。

筆者の実測によれば、全長は約 95mm、最大幅は約 12mm。形状は、ほぼ長方形だが、二本の長辺は、わずかに外側に円弧状に膨らんでいる。装飾などのない、シンプルな形。厚さは約 1mm で、全体にやや反っている。振動弁の形状は、ほぼ長方形だが、基部で横幅約 5mm に対し、先端部は約 4mm と、わずかに狭くなっており、正確を期して言うなら縦長の等脚台形。

引き紐を通すための穴が、振動弁の根元側、枠の端から約 7mm のところに開けられている。「持ち手」の紐を通すための穴も、振動弁の先端側、枠の端から約 5mm のところに、ほぼ同じ大きさのものが開けられている。

ブーツの中から発見された、という事実は、移動を常とする騎馬民族にとって、ブーツが大事なものをしまっておく入れ物であったことを示しており、次稿で採り上げるアルタイで発掘された B タイプの金属口琴の木製のケースや、同じく B タイプの現行のトゥヴァの鉄口琴のケースの多く (木製、石製) が、ブーツの形にデザインされている (Süzükei & Tadagawa 2013) この起源とも考えられ、興味深い。

これに先立ち、2009 年の発掘では、5 号墳墓から、破損した口琴が出土している [09] (fig. 13)。21 号墳墓とは 10 メートルほど離れた墓で、女性、あるいは子供と思われる遺骨の左側の腰部から発掘されたという。

数か所折れており、また枠の一部は失われているため、正確な寸法は測定困難であるが、全長約 90mm、最大



fig. 11 イーゴリ グラチョーフ 2015.12 筆者撮影

幅は約 12mm。形状は、ほぼ長方形。厚さは約 1mm で、全体にやや反っている。振動弁の形状は、長方形に近い縦長の等脚台形で、基部で横幅約 5mm に対し、先端部は約 3mm と、[08] よりもわずかに狭まり方の度合いが大きくなっている。

引き紐を通すための穴は、振動弁の根元側、杵の端から約 3mm のところに開けられている。「持ち手」の紐を通すためと思われる穴も、振動弁の先端側の杵の端から 5mm 程度のところにあけられているが、[08] とは異なり、楽器の横幅の中央ではなく、長辺寄りの場所、すなわち長辺側の端から 2mm 程度のところに開けられている。失われた部分にも、弁を中心として線対称の位置に穴が開けられていた可能性もある。この、欠損が、「持ち手」の穴とは無関係に、別の部分で起こっているのも注意を要する点である。

また、北京の [02] やモンゴルの [06] と同じく、遺骨の左腰部から出土していることも非常に興味深い。

この遺跡では、2016 年にも発掘調査を継続し、その後、報告書を出版予定とのことである。詳細な情報の公開が待たれる。なお、現代のハカスでは、B タイプの鉄製の口琴は、それほど隆盛ではないが使用されている。それに対して、発掘品と同じ A3b タイプ（を含む A タイプ）の口琴は全く使われていない。

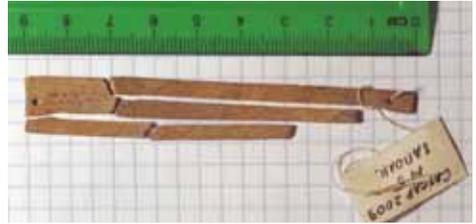
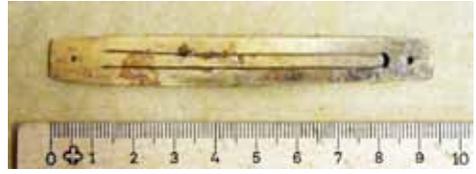


fig. 12 ロシア連邦ハカス共和国、サハサル古墳出土の口琴 [08] 写真（上）。

fig. 13 同 [09]（下）。2015.12 筆者撮影

6. ロシア連邦ヤマロ-ネネツ自治管区 Yamalo-Nenets Autonomous Okrug, Russia [10, 11]

シベリアの西北部にある、チュメニ州に属する自治管区で、すぐ西には、ヨーロッパとの境、ウラル山脈がある。自治管区西南部シュルィシカル地区の中心地であるムジという村のシュルィシカル地区郷土誌博物館に、ウスチ-ヴォイカル Усть-Войкар 土塁（ヴォイカル川居留地とも）で発掘された、骨製の口琴 [10] が所蔵されている²⁶。

写真 (fig. 14) に基づく筆者の計測では、全長約 130mm、最大幅約 20mm。全体の形状は、アイヌ民族の竹口琴ムックリとよく似た、弁の付け根側で幅広く、全長の中央あたりから曲線を描いて、弁の先端側の幅の狭い端に至る、一升瓶等の「ボトルのシルエット」に近いような形をしている。ただし、左右対称ではなく、歪んでいる。

引き紐の穴は、振動弁自体に開けられており、これまで見てきた A3b タイプとは異なる、典型的な A2 タイプの口琴である。持ち手の紐を通す穴は、弁の先端側の杵上にある。振動弁の形は、直角の「肩」のある、縦長の「凸」形。大量生産に入る時代以前のムックリや、現行の多くの A1、A2、A3 タイプの弁に見られる、特徴的な形である。

ウスチ-ヴォイカル土塁は、オビ川下流域、北部ツンドラと森林との境にある 14～19 世紀の遺跡で、住民は、トナカイ狩猟と漁労に従事した、北部ハンティ（ハンティ）民族とされる（Федорова 2004）。中世の当該地域を知る上で重要な遺跡で、その存在は、19

世紀から知られていたが、本格的な発掘調査は、1993年が初めて。その後、2003～2008、2012、2013年と、数度に渡って発掘されている。この口琴が撮影されたのは2000年のこと²⁷なので、発掘は1993年（あるいはそれ以降2000年までの間）のものと考えられる。

口琴自体は、何世紀のものか不明だが、下記[11]と同時期、あるいはより新しい地層であるとすれば、18～19世紀以降か。いずれにせよ、これまで例を見てきた[01～09]とは異なり、かなり新しい時代のものである。ただし、現行のハントイの口琴は、引き紐の位置が異なるA3bタイプのものであり(fig. 15)²⁸、A2タイプが現存するのかは不明²⁹。両タイプの関係について、注意深く考察することが必要だろう。

現行例としては、北アジアから西アジア、中央アジアまで広範囲に分布するA2タイプだが、発掘例としては、現時点ではほかに情報がない。アイヌ民族のムックリの起源を知る上でも、重要な遺物である。

この他、同遺跡からは、「数多くの」骨製の口琴[11]が出土していることが、[10]の発掘の当時者でもある、フョードロヴァ Федорова, Н. によって報告されている(Федорова 2005)。ただし、どのようなタイプのものが何本発掘されているのか、現時点では不明(このため、本稿では[11]とするに留めた)。写真や実測図の存在も未確認である。

「2003～2004年の調査(18～19世紀の層)では多数出土した骨口琴が、2005年の調査(17世紀以前の層)では全く発掘されなかった。口琴の使用は、18～19世紀のものであると考えられる」(邦訳筆者)という(内容的にも注目すべき)文脈で現れるので、[10]とは別の楽器群である可能性が高い。今後の課題として、関係者に連絡をとり、より詳しい情報を収集したい。

前編のおわりに

口琴は、杵と振動弁から成る、単純な構造の楽器であるが、「笛かも知れない」「琴かも知れない」「太鼓としても使える」といった、曖昧さの紛れ込む余地の非常に少ない、音楽考古学上、貴重な遺物である。にも係わらず、一般的に考古学界においては、あまりにも知名度が低い。音楽界においてさえ、楽器としての重要性が十分に認識されているとは言い難い。このような状況を早急に脱却し、世界中の発掘口琴の例をまとめ、比較・考察することが急務である。特に、東南アジア、南アジア、中央アジア、西アジアなど、現在も口琴の盛んな地域からの発掘例が、現時点で全く見当たらないのも(素材の問題もあるとはいえ)不可思議である。読者諸氏にも是非、情報収集にご協力いただきたい。

次稿では、ウラル山脈の西、地理的にはヨーロッパの東端に位置する、ロシア連邦バシ

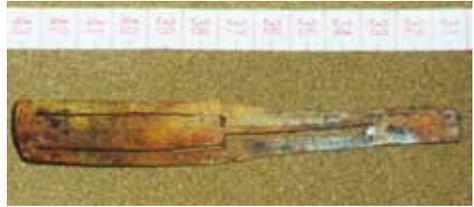


fig. 14 ロシア連邦ヤマロ - ネット自治管区、ウスチ - ヴォイカル土壘出土の口琴 [10]。
写真提供：ロシア科学アカデミーシベリア支部
ガリーナ ソルダートヴァ

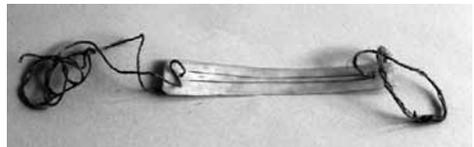


fig. 15 現行のハントイ民族のトゥムラン tumran。
ロシア連邦ハントイ - マンシ自治管区スルグート
にて岡田一男氏入手。筆者蔵

コルトスタン共和国およびカマ川流域の、非常にユニークな A1 タイプの薄板状の口琴群の検証から始める。さらにロシア連邦アルタイ共和国、ケメロヴォ州、サハ共和国、そして日本（大宮 2 本と羽生 1 本の計 3 本）の B タイプの金属口琴を採り上げる。

中でも日本の口琴は、同タイプの中では、世界で最も古い（平安時代、10 世紀前半）もののひとつ（三つ）であり、口琴の歴史上重要な遺物である。特に、埼玉県羽生市の屋敷裏遺跡出土の口琴は、2015 年に情報が公開されたもので、同年度中に報告書が出版される予定であり、その詳細が待ち望まれる。

註：

- 1 2006、2007 年版で採り上げた対象は、本稿の [01]（内蒙古）、[06]（モンゴル）、次稿で取り扱う予定のバシコルトスタン共和国（1 本）、アルタイ共和国（1 本）、サハ共和国（3 本）、ブリヤート共和国（1 本）、日本（2 本）。それ以外は、新しい情報である。
- 2 直訳すれば「弓型」の口琴だが、日本語の「弓」では、曲がり具合があまり大きくない、円弧状ものがイメージされがちである。Bow の原義は、「曲げられたもの」であり、本稿では、「湾曲状・湾曲型」とした。他の訳語としては、「馬蹄形」などもあるが、特定の形が強くイメージされ、「半円形」「三角形」などの、別の形を排除するおそれがあり、適切であるとは思えない。より相応しい語の提案が待たれる。
- 3 口琴は、ザックス=ホルンボステル分類による「摘奏体鳴楽器」ではない。音源は弁自体ではなく、弁と枠との隙間。言うならば「摘奏気鳴楽器」である、と筆者は考える。
- 4 メラネシア（パプアニューギニアなど）には、伝統的な口琴が存在していた。一方、それ以外の太平洋地域（ポリネシア、ミクロネシア）には、口腔を共鳴器とする弦鳴楽器や体鳴楽器（例えば、ハワイのウケケ 'ūkeke やニアウ カニ nī'au kani、マオリのローリア rooria など）は存在していたが、「摘奏気鳴楽器」としての口琴そのものはなかった。
- 5 本稿では、対象とするそれぞれの口琴に、便宜上の番号を付す。
- 6 発掘当時は遼寧省ジョーオダアイマク（昭烏達盟）。
- 7 鮮明な図版の入手に当たっては、埼玉県埋蔵文化財調査事業団の福田聖氏に 2015 年にご尽力いただいた。
- 8 2003 年当時。現在は、イェール大学（アメリカ合衆国コネチカット州ニューヘヴン）助教授。
- 9 執筆時期不明。2003 年、口琴研究の第一人者フレデリック クレイン Crane, Frederick (1927 ~ 2011) の提供により、資料入手。
- 10 ほぼ同内容の考察は、ハニチャーチ Honeychurch 2014 にもみられる。この文献では、「2.1 Novelty from Afar: The Jew's Harp」として、3 ページ強に渡って、口琴、特に [01, 06] に関する論考が行われている。
- 11 この発掘品が、現代中国の考古学界で、どのように解釈されているのか、口琴と正しく認識されているのかどうか、いずれ確認したい。
- 12 本稿では、形状を文字で描写する場合には、長辺方向と平行の中央軸を縦に置き、左右対称の状態を基準としている。
一方、写真や実測図は、できる限り、「通常の演奏状態を、観察者側から見た」状態

に統一した。つまり、右利きの奏者では、A タイプの口琴では弁の先端が向かって右側に位置し、弁の付け根側は向かって左に位置する（B タイプでは反対に、弁の先端は向かって左側に位置する）。原本でこのような状態に配置されていない画像は、回転させた。このため、元の写真とは光の当たり方が異なり、不自然に見えるものもあることをお断りしておく。

- 13 各報告書では、寸法は cm で表記されている場合が多いが、本稿では、mm で統一した。また、筆者が実測したり（出版された報告書に寸法の記載無し）、あるいは報告書等の写真や、実測図から割り出した寸法（例えば、長辺の長さは記載されているが、短辺の採寸の記載がない場合）は、「約 x mm」とした。

- 14 他に、idioglot / heteroglot（杵と弁の素材が同一、すなわち杵から弁が切り出されているか、あるいは杵と弁の素材が異なる、すなわち弁が杵に後から取り付けられているか）というザックスの分類（Sachs 1917）があるが、竹杵に真鍮弁が取り付けられた、台湾の山地民族の口琴のように、構造上は heteroglot でありながら、発音の原理的には明らかに idioglot と同じである例の扱いが明確ではなく、決定的な分類法とは言えない。

この他には、竹製／金属製という、素材による分け方もある。簡便で、分かりやすいので、筆者も場合によっては使うが、ヴェトナムのモン族のンチャンなどのように、構造的にも発音原理的にも「竹製」と全く同じでありながら、素材的には金属（真鍮、ベリリウムブロンズ等）製のものも存在しており、素材による分類も、本質的なものとは言えない。

この二タイプの、より本質的な違いは、演奏時に、杵を歯に当てるか、当てない（で唇に軽く触れる程度にする）か、という点である。A タイプ：歯に当てない状態で、弁が正しく振動する（当てると、正しい振動が得られなくなる）もの（＝薄板状）と、Bタイプ：歯（あるいは、それに代わる、質量を持った物体、具体的には、斧・金槌など）に当てないと、正しい振動が得られないもの（＝湾曲状）である。ただし、この分類は、説明が厄介で解りにくいという難点がある。また、両者の中間的な楽器の実例も（実験的なものではあるが）あり、熟考を要する。

- 15 口琴の分類については、直川 1990、1994 なども参照していただきたい。ただし、文献によって、分類の方法や、順番が異なっている。

- 16 A4 および A5 タイプのものは、竹筒を素材として、円筒をそのまま使用するものもあるため、「薄板状」という分類呼称が相応しいかどうか、検討の余地がある。

- 17 発掘当時は延慶県。

- 18 この情報は、ハニチャーチ Honeychurch 2014 中に見られる（p. 20）、「河北省北部中央の軍都山」で発掘された口琴について、その出典を探るうりに行き当たった。同書では、報告書の出版年も 2009 年とするなど、ズレが見られるが、報告書名「Jundu Shan Mu Di : Yu Huang Miao」と編著者「Beijing Municipal Institute of Cultural Heritage」は、「軍都山墓地：玉皇廟」（北京市文物研究所編著 2007）と同一であると考えられる。北京市延慶県と河北省、どちらも、広い意味では「黄河の北岸」を意味する「河北」の地である。

- 19 例外が、ニューギニア島の口琴。A3～A5 とタイプや大きさは様々だが、製作技法

は共通している。まず、竹の筒（あるいは半円筒～薄板に近い形状の筒の一部）を弁と両枠に、繊維に沿って三つに分ける。枠側は、ほぼそのままの状態でもエッジを鋭く削り出し、弁側は、先端に行くほど幅が狭くなるような「細長い二等辺三角形状に」削る。この結果、枠の先端は開いた状態になり、演奏時に閉じて（あるいは閉じた状態に糸などで固定して）隙間を狭くする。それほど発達していない工具で、精密な隙間を作り出す、優れたアイデアである。

なお、ナガランドや、ネパール東部などにも、同様に枠の持ち手部分が「割れて」いる口琴があるが、こちらは、振動弁の形は、長方形あるいは凸形であり、筆者の知る限り、弁を二等辺三角形に成形することはない。

- 20 古いムックリ（釧路市立博物館蔵など）の振動弁は、途中に「肩」のある細長い凸型。
- 21 他の竹の遺物は、用途不明の籤（細長い棒）35枚、小さな板や薄片が計3件と、ごく限られている。
- 22 この口琴については、1990年7月18日の読売新聞夕刊で、簡単な報告が掲載されている（伊藤哲朗 1990）。記事では、素材は鹿角とされ、ムックリに似た楽器であること、その写真を、モンゴル歴史研究所考古科主任の「ツェヴェンドルジ」が鶴丸俊明札幌学院大助教授（現学長）に見せたこと以外、詳細は全く分からなかった。2002年にはノヴォシビルスクの考古学者、クバリョーフ Кубарев 氏（次稿参照）にツェヴェンドルジ Tseveendorj 氏の連絡先を教えていただいた。またほぼ同時期に、この口琴を採り上げたハニチャーチの上記未発表原稿の存在を、クレインを通じて知り、そこに挙げられた参考文献から、ツェヴェンドルジの1990年の論文の存在も判明。その原文を、2012～13年、ウランバートルの図書館や研究機関で、ホームー歌手・モンゴル音楽演奏家の梅木秀徳氏に、その全面的なご協力のもと探していただく過程で、本稿掲載の写真の存在も明らかになるなど、全貌を知るまでに、多くの方々の助けと、時間を要した。
- 23 持ち手の紐が存在しない A3 タイプの現行の口琴の実例は、例えば、インドネシア、パプア州のダニ族のビギギ、ネパール東部のライ族のアンゴムなどに見られる。アジア中央部トゥヴァのクルズン・ホムスのように、紐がなくても、保持を容易にするため、枠自体に「取っ掛かり」を削り出してあるものもある（Süzükei & Tadagawa 2013）。
- 24 情報提供は、2015年12月、クンストカメラの考古学者グラチョーフ ([08, 09] 参照) および同館コレクション管理担当キセルィ Кисель, В. の両氏による。カタログの入手に当たっても、両氏にご尽力いただいた。
- 25 ロシア連邦ハカス共和国の首都アバカン市にある、ハカス国立博物館の考古学者タンスタンディノフ Таштандинов И. 氏の情報提供(2014年10月)に基づく。2015年12月、発掘を担当した、グラチョーフ氏に面会、聞き取りと、発掘品の実見を行った。
- 26 情報提供は、2002年、ノヴォシビルスクの民族音楽学者、ロシア科学アカデミーシベリア支部のガリーナ ソルダートヴァ Солдатовая Г. 女史による。ハントィ、マンシ等、西シベリアの先住民族の音楽の専門家である同氏が、2000年の現地調査の際に撮影。同地の発掘に関するより詳しい情報は、2015年に同氏より教示を受けた。
- 27 注 26 参照。
- 28 他に、ニエミ Niemi 2001 の CD の解説でも、トゥムランの写真はすべて A3b タイプ。

- 29 アレクセーエンコ **Алексеенко** 1988 中に、クンストカメラ所蔵の「ハントィの」A2タイプの骨の口琴の写真が掲載されている。しかしながら、2015年12月、同書記載の収集番号 no. 5111-127 をもとに、同館の収蔵品を現地で確認したところ、ケト(ケット)民族のものであることが判明した。

参考文献：

Алексеенко, Е.

- 1988 Музыкальные инструменты народов севера Западной Сибири. Материальная и духовная культура народов Сибири. Академия наук СССР. p. 5-23.

Bellenger, Xavier.

- 1986 Musique et chants de tradition populaire Mongolie (CD 解説). Grem.
中国科学院考古研究所内蒙古工作队 .

- 1974 赤峰药王廟、夏家店遺址試掘報告 . 考古学報 . 第一期 . p. 111-144.

Crane, Frederick.

- 1968 The Jew's Harp as Aerophone. The Galpin Society Journal. no. 21. p. 66-69.

Федорова, Наталия.

- 2004 Городище Усть-Войкарское (Войкарский городок). Проблемы межэтнического действия в Сибири. Вып. 2. p. 34-50.

- 2005 12.08.2005 13:00:11 Игорь Бойцов: Ямальская археологическая экспедиция
と題された記事。http://www.archeologia.ru/Rss/2005-08 (参照 2016-01-06).

Федосеенко 編 .

- 2012 Кочевники Евразии на пути к империи. Государственный Эрмитаж.

Fox, Leonard.

- 1988 The Jew's Harp. A Comprehensive Anthology. Bucknell University Press.

Грачев, Игорь.

- 2010 Предварительные итоги археологического исследования могильника Сахар. Радловский сборник: научные исследования и музейные проекты МАЭ РАН в 2009 г. p. 209-211.

Honeychurch, William.

- A Comprehensive Study of Bronze and Early Iron Age Burials from Mongolia, South Siberia, and China. (未発表原稿)

- 2014 Inner Asia and the Spatial Politics of Empire: Archaeology, Mobility, and Culture Contact. Springer.

伊藤, 哲朗 .

- 1990 草原と風と チンギス・ハーンをたずねて《2》 口琴の音色 民族を超えて .
読売新聞夕刊 . no. 40994.

梶浦, 靖子 .

- 1993 モンゴルの口琴 . 口琴ジャーナル . no. 7. p. 26-28.

Kolltveit, Gjermund.

- 2006 Jew's Harps in European Archaeology. Archaeopress, Publishers of British

Archaeological Reports.

Lecomte, Henri.

2011? Khanty Mansi – Chants de l'ours, harpes & lyres des rives de l'Ob (CD 解説).
Buda Musique.

Niemi, Jarkko.

2001 The Great Awakening – Music of the Eastern Khanty (CD 解説). Global Music Centre.
西村, 幹也 .

2002? モンゴルの口琴使い (CD 解説). モンゴル情報誌しやがあ .
北京市文物研究所 編著 .

2007 軍都山墓地 : 玉皇廟 . 文物出版社 .

Sachs, Curt.

1917 Die Maultrommel : eine typologische Vorstudie. Zeitschrift für Ethnologie, no. 49.
p. 184-202.

Süzükei, Valentina, & Tadagawa, Leo.

2013 The Melody My Mother Played : Old and Modern Khomus (Jew's Harp) Music of
the Tuva, at the Center of Asia / 母の奏でた旋律 (うた) : アジア中央部 トゥヴァ
の口琴音楽 (CD 解説). Japan Jew's Harp Association / 日本口琴協会 .

Tadagawa, Leo.

2007 Asian Excavated Jew's Harps : A Checklist. Journal of the International Jew's Harp
Society. no. 4. p. 5-11.

直川, 礼緒 .

1990 口琴の魅力 . 口琴ジャーナル . no. 1. p. 7-11.

1991 ムックリシャモジ誕生秘話 . 口琴ジャーナル . no. 3. p. 22-23.

1994 口琴のひびく世界 . 日本口琴協会 .

2012 サハの口琴ホムスの現在 . 北海道立北方民族博物館 第 27 回特別展図録 . 東シベ
リア・サハ 永久凍土の大地に生きる . p. 46-53.

Цэвээндорж, Дамдинсүрэн.

1990 Морин толгойн булшнаас олдсон «Хунну хэл хуур». Шинжлэх Ухааны
Академиин Мэдээ. no. 3. p. 72-81.

The Jew's harp is an ancient musical instrument distributed all over the world, especially on the Eurasian continent. Though not as many as in Europe, a certain number of historical Jew's harps have been excavated in Asia. In the article, eleven examples of the A3b and A2 types of "stringed" lamellate Jew's harps made of bone and bamboo from 1) Xiajiadian, Inner Mongolia, China (8-4th centuries BC); 2) Jundushan, Beijing, China (8-5th centuries BC); 3) Morin Tolgoi, Mongolia (3-1st centuries BC); 4) Aimyrlyg XXXI, Tuva, Russia (2nd century BC); 5) Sakhsar, Khakassia, Russia (4-5th centuries); 6) Ust-Voikar hillfort, Yamalo-Nenets Autonomous Okrug, Russia (18-19th centuries) will be discussed, as the first part of a paper.

(本学付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(3)¹

Musical Instruments Housed at the Institute of Ethnomusicology, Tokyo College of Music(3)

小日向英俊 KOBINATA Hidetoshi

木村佳代 KIMURA Kayo

針生すぐり HARIU Suguri

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紹介シリーズの3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

1 はじめに

本稿は、東京音楽大学附属民族音楽研究所が収集する楽器紹介シリーズの3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。本稿では、研究所所蔵資料の中でも規模が大きいジャワ島のガムラン楽器から、体鳴楽器8点、膜鳴楽器2点、弦鳴楽器1点、気鳴楽器1点の計12点を掲載する²。

1.1 体鳴楽器

膜や弦を張ることなく、その個性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. ガンパン

L. 1550, D. 300-570, H. 535 (mm)

名称言語: インドネシア・ジャワ語

製造国: インドネシア・ジャワ島

製造年: 1960年代

説明: ブルリアンという名の硬い木等の打奏板20枚を持つザイロフォン。水牛の角製の細い棒の先にフェルトを巻いた木製の円盤を付けたバチ2本を使用する。ほぼオクターブ奏法で骨格旋律の隙間を彩る。



2. スルトウム

L. 855, D. 410, H. 470 (mm)

名称言語：インドネシア・ジャワ語

製造国：インドネシア・ジャワ島

製造年：1960年代

説明：青銅製打奏板7枚とブリキ製筒型共鳴体7本を持つメタロフォン。先端の円盤状の部分に布を巻いた木製バチ1本で打奏。骨格旋律バルンガンを担当。



3. クンプル

φ. 470, D. 180 (ペロググ 6)

φ. 480, D. 190 (ペロググ 5) (mm)

名称言語：インドネシア・ジャワ語

製造国：インドネシア・ジャワ島

製造年：1960年代

説明：青銅製コブ付きゴング。先端に布を巻いた木製バチでコブの部分で打奏。様々な音高のものがある。コロトミー楽器(節目楽器)の一種。



4. ゴン・スーアン(またはスーアン)

φ. 630, D. 205 (mm)

名称言語：インドネシア・ジャワ語

製造国：インドネシア・ジャワ島

製造年：1960年代

説明：青銅製コブ付きゴング。先端に布を巻いた木製バチでコブの部分で打奏。一番大きなゴン・アグンに次いで低い音域を持つ。曲によりゴン・アグンの代わりとしてリズム周期の重要な拍に打奏する。



5. クト・クンピャン

φ. 265, H. 145(クト [左])

φ, 230, H. 175(クンピャン [右]) (mm)

名称言語：インドネシア・ジャワ語

製造国：インドネシア・ジャワ島

製造年：1960年代

説明：平置型コブ付き青銅製ゴング・チャイム。それぞれ先端に紐を巻いた木製バチ1本でコブの部分进行打奏。コロトミー楽器(節目楽器)の一種。小さな節目の拍に打奏する。



6. クチェル

L. 420, D. 120, H. 180 (mm)

名称言語：インドネシア・ジャワ語

製造国：インドネシア・ジャワ島

製造年：不明

説明：木製の台の上に2つの小型シンバルが上向きに紐でつながれ、その上から2つのシンバルを上下ペアで打ち合わせて音を鳴らす。主に影絵芝居ワヤンの伴奏で使用される。



7. クプラ

大 W. 210, D. 400, H. 189 (mm)

中 W. 155, D. 395, H. 140 (mm)

小 W. 120, D. 375, H. 100 (mm)

名称言語：インドネシア・ジャワ語

製造国：インドネシア・ジャワ島

製造年：1960年代

説明：木製の箱形、または上部、横に細長い溝をつくり、内部が空洞の台形か長方形のスリット・ドラム。歌舞伎の「ツケ」に似て、舞踊の所作へ指示を出したり、テンポを決めたりする役割を持つ。



8. ゴン・クモドン

W. 500, D. 475, H. 495 (mm)

名称言語：インドネシア・ジャワ語

製造国：インドネシア・ジャワ島

製造年：不明

説明：青銅製コブ付き打奏板 2 枚、木製共鳴箱の構成。先端に布の巻かれた木製バチ 1 本で打奏。2 枚の板が微妙に音高をずらして調律されていることから、2 枚を連続して叩くとうなりが生ずる。室内楽においてゴン・アグンの代わりに使用される。

1.2 膜鳴楽器

強く張った膜を音源とした音具⁴。



9. クندان・アグン

L. 750, φ. 375(右), 335(左) (mm)

名称言語：インドネシア・ジャワ語

製造国：インドネシア・ジャワ島

製造年：1960年代

説明：大型の両面太鼓。「クندان」は「太鼓」、「アグン」は「大きい」の意。太鼓の胴の部分はナンカ等の木を使用し、左右に水牛の皮を張り、胴に渡した皮紐を締めて音高を調節する。バチは使わず手で両側の皮を叩いて鳴らす。アンサンブルの中では指揮者の役割を担い、速さや曲の進行を決める。



10. クندان・クティプン

L. 435, φ. 220(右), 180(左) (mm)

名称言語：インドネシア・ジャワ語

製造国：インドネシア・ジャワ島

製造年：1960年代

説明：クندان・アグンと同種の小型両面太鼓。曲の形式によってアグンと組み合わせて使用する。

1.3 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⁵。



11. シトゥル

L. 520, W. 23.5, H. 215-105 (mm)

名称言語：インドネシア・ジャワ語

製造国：インドネシア・ジャワ島

製造年：2011年

説明：12コース計24本の金属弦を有する板型ツィター。木製共鳴箱の両面に弦を張り、一方がスレンドロ音階、一方がペロログ音階になるように調律する。両手親指の爪で撥弦して演奏する。持ち運びが便利のため大道芸人による小編成の演奏でもよく使用される。

1.4 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。



12. スリン

L. 530, φ. 22 (上)

L. 535, φ. 20 (下)(mm)

名称言語：インドネシア・ジャワ語

製造国：インドネシア・ジャワ島

製造年：1960年代

説明：リコーダー型の竹笛。吹き口に装着した籐または竹製の鉢巻き型の輪によりダクトを形成する。指孔はスレンドロ音階では4個、ペロログ音階では5個ある。自由リズムで鳥のさえずりのような爽やかな音色を奏でる。

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⁶

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_28_2013_29_20without_20editorial_20markings-2.pdf (アクセス日: 2015年12月5日).

小日向, 英俊編.

2015 東京音楽大学附属民族音楽研究所所蔵楽器の紹介(2). 伝統と創造: 東京音楽大学附属民族音楽研究所研究紀要. Vol. 4, p. 53-56. (オンライン版: http://www.minken1975.com/publication/IE_B04201405.pdf).

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, Vol. 1, p. 2-19.

2.2 個別楽器に関する文献

1. ガンバン (Gambang [Gambang kayu])

Heins, Ernst.

1995a ガンバン gambang. (山口修訳). NGSODJ. Vol. 5, p. 191.

Susilo, Hardja (and Heins, Ernst, & Kartomi Margaret).

1997 Gambang. NGDMI. Vol. 2, p. 8-9.

2. スレントウム (Slențem)

Kartomi, Margaret J.

1997a Slențem. NGDMI. Vol. 3, p. 402.

3. クンプル (Kempul)

Kartomi, Margaret J.

1997b Kempul. NGDMI. Vol. 2, p. 373.

4. ゴン・スーアン (Gong suwukan) (またはスーアン)

Kartomi, Margaret J.

1997c Gong suwuk [gong siyem]. NGDMI. Vol. 2, p. 65.

5. クト・クンピャン (Kețuk / Kempyang)

Kartomi, Margaret J.

1997d Kempyang. NGDMI. Vol. 2, p. 373.

1997e Kețuk. NGDMI. Vol. 2, p. 380.

6. クチェル (Kecer)

N/A.

1997 Kecer⁷. NGDMI. Vol. 2, p. 369.

Yampolsky, Philip et al.

2016 (ii) Theatre (in Indonesia, ŞIII : Central Java : 6. Performance contexts). Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. (Accessed January 5, 2016, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/42890pg3>).

7. クブラ (Keprak)

Sarkissian, Margaret L.

1997a Keprak. NGDMI. Vol. 2, p. 376.

8. ゴン・クモドン (Kemoḍong)

Sarkissian, Margaret L.

1997b Gong Kemoḍong. NGDMI. Vol. 2, p. 65.

9. クンダン・アゲン (Kendang ageng⁸)

Heins, Ernst.

1995b クンダン kĕndang. (山口修訳). NGSODJ. Vol. 9, p. 378-379.

Kartomi, Margaret J. (and Heins, Ernst & Ornstein, Ruby)

1997f Kendan. NGDMI. Vol. 2, p. 374.

10. クンダン・クティプン (Kendang ketipung)

Heins, Ernst.

1995b クンダン kĕndang. (山口修訳). NGSODJ. Vol. 9, p. 378-379.

Kartomi, Margaret J. (and Heins, Ernst & Ornstein, Ruby)

1997g Kendan. NGDMI. Vol. 2, p. 374.

11. シトウル (Siter)

Kartomi, Margaret J.

1997h Siter. NGDMI. Vol. 3, p. 400.

12. スリン (Suling)

Heins, Ernst.

1995c スリン suling. (草野妙子訳). NGSODJ. Vol. 9, p. 378-379.

Kartomi, Margaret J.

1997i Suling. NGDMI. Vol. 3, p. 473-474.

2.3 ガムラン楽器全体と視聴覚資料

Heins, Ernst.

1995d インドネシア II. 器楽アンサンブル 1. ガムラン. (芹沢薫、皆川厚一訳). NGSODJ. Vol. 2, p. 88-91.

1995e ゴング gong. (山口修訳). NGSODJ. Vol. 7, p. 143-144.

1995f ゴング・チャイム gong-chime. (山口修訳). NGSODJ. Vol. 7, p. 144.

Kartomi, Margaret J.

1997j Gamelan. NGDMI. Vol. 2, p. 10-18.

Kunst, Jaap. (Ed. by E. L. Heins)

1973a Music in Java: Its history, its theory, and its technique (Translation of *De toonkunst van Java*). Vol. 1. Nijhoff.

1973b Music in Java: Its history, its theory, and its technique (Translation of *De toonkunst van Java*). Vol. 2. Nijhoff.

ランバンサリ.

2013 ジャワ・ガムラン - インドネシア中部ジャワ青銅打楽器の輝き (浜松市楽器博物

館コレクションシリーズ：44). 浜松市楽器博物館. (LMCD-1972).

岡部, 裕美.

2008 ジャワ・ガムランへのアプローチ—リズムの変容・音の変容. 千葉大学教育学部研究紀要. Vol. 56, p. 387-398.

佐藤, まり子.

1999 ジャワ・ガムランの構造と技法の研究. 伝統と創造 (1998). p. 3-47.

2.4 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日更新 [2011年7月8日版]) (アクセス日：2015年12月5日).

3 付録：楽器一覧に使用したHS楽器分類番号の詳細

- 111.142 相互打奏容器または容器拍子木：シンバル
- 111.212 直接打奏体鳴楽器：単打奏棒のセット
- 111.222 直接打奏体鳴楽器：単打奏板のセット
- 111.23 直接打奏体鳴楽器：単打奏管
- 111.241.11 直接打奏体鳴楽器：独立ゴング：コブ付きゴング、コブなし、(うばあり)ゴングおよび中間型ゴング
- 211.222.1-812 膜鳴楽器：両面（皮）樽型（胴）太鼓、調律リング付き
- 211.232.1-812 膜鳴楽器：両面（皮）二重円錐型（胴）太鼓、調律リング付き
- 314.122-5 弦鳴楽器：板型（胴）ツィター：共鳴箱式（箱型（胴）ツィター）、指で撥弦
- 421.211.12 気鳴楽器：本来の吹奏楽器：外側風路（ダクト）付き：単一のフルート：指孔付き

表 1 : 掲載楽器一覧⁹

No.	楽器名	HS番号 ⁽¹⁾	地域	国名 (生産地)	登録番号	購入日
01	ガンバン ⁽²⁾ Gambang	111.212	東南アジア 035	インドネシア	IDN G-9-1	1979/08/31 ⁽⁵⁾
02	スルトトゥム ⁽³⁾ Slentem	111.222	東南アジア 035	インドネシア	IDN G-8-3	1979/08/31 ⁽⁵⁾
03	クンプル ⁽⁴⁾ Kempul	111.241.11	東南アジア 035	インドネシア	IDN G-3-7 G-3-8	1979/08/31 ⁽⁵⁾
04	ゴン・スーアン Gong suwukan	111.241.11	東南アジア 035	インドネシア	IDN G-2-2	1979/08/31 ⁽⁵⁾
05	クト ⁽⁶⁾ ・クンビャン ⁽⁷⁾ Ketuk / Kempyang	111.241.11 / 111.241.11	東南アジア 035	インドネシア	IDN G-6-1 G-6-2	1979/08/31 ⁽⁵⁾
06	クチェル Kecer	111.142	東南アジア 035	インドネシア	IDN G-13-1	1979/08/31 ⁽⁵⁾
07	クプラ ⁽⁸⁾ Keprak	111.23	東南アジア 035	インドネシア	IDN G-16-1 G-16-2 G-16-3	1979/08/31 ⁽⁵⁾
08	ゴン・クモドン Kemoḍong	111.222	東南アジア 035	インドネシア	IDN 未定	不明
09	クندان・アグン Kendang ageng	211.232.1-812 or 211.222.1-812	東南アジア 035	インドネシア	IDN G-10-1	1979/08/31 ⁽⁵⁾
10	クندان・クティブン Kendang ketipung	211.232.1-812 or 211.222.1-812	東南アジア 035	インドネシア	IDN G-10-3	1979/08/31 ⁽⁵⁾
11	シトゥル Siter	314.122-5	東南アジア 035	インドネシア	IDN G-15-2	不明
12	スリン ⁽⁹⁾ Suling	421.211.12	東南アジア 035	インドネシア	IDN G-12-1 G-12-2	1979/08/31 ⁽⁵⁾

⁽¹⁾ 該当番号の詳細については、「3 付録：楽器一覧に使用したHS楽器分類番号の詳細」を参照。

⁽²⁾ ベログ音階 ⁽³⁾ スレンドロ音階

⁽⁴⁾ ベログ音階。(G-3-7)は5の音、(G-3-8)は6の音

⁽⁵⁾ 1979年8月ではあるが、正確な日は不明。使用履歴のあるものを購入。

⁽⁶⁾ スレンドロ音階 ⁽⁷⁾ スレンドロ音階

⁽⁸⁾ 大(G-16-1)、中(G-16-2)、小(G-16-3) ⁽⁹⁾ 上(スレンドロ=G12-2)、下(ベログ=G-12-1)

謝辞：東京音楽大学樋口文子講師には、本稿掲載写真の撮影にご協力いただいた。ここに、謝意を表したい。

註：

- 1 本シリーズ(1)は[小日向 2014]、本シリーズ(2)は[小日向 2015]。
- 2 ガムラン楽器は、本シリーズ(1)にも掲載がある。
- 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 [CIMCIM 2011:7]による。
- 5 定義詳細については、[小日向 2014:7-8][CIMCIM 2011:12]を見よ。
- 6 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、[小日向 2014]を見よ。
- 7 NGDMI 掲載項目「Kecer」には、金属容器(シンバル)2枚ではなく、青銅板2枚を打ち合わせるとの記載がある。

- 8 旧来は、(クンダン・グンデン)Kunḍang geṅḍing と呼ばれた [佐藤 1999]。
- 9 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。

(小日向=本学講師、音楽学、木村=同、ガムラン、針生=同、ジャワ舞踊)

東京音楽大学附属民族音楽研究所 2015 年度活動記録*

- 本学学部・大学院授業
 - 4月14日(火)～1月26日(火)：「アジア音楽の理論と奏法」
 - 4月14日(火)～1月30日(土)：「ガムラン演奏実技」
 - 5月19日(火)～1月26日(火)：「邦楽・古楽・民族楽器演奏Ⅰ」
 - 11月2日(月)：「ガムラン演奏実技」芸術祭参加コンサート「インドネシア ジャワのガムランと舞踊」(本学 A 館地下 100 教室)
 - 2月2日(火)：「ガムラン演奏実技」ガムランとオーケストラのための新作演奏・録音(本学 B 館スタジオ)
- 研究(フィールドワーク)
 - 8月5日(水)～8月30日(日)：ジャワ島ガムラン資料収集とバニユマス地方調査
 - 10月17日(土)～10月18日(日)：「沖縄県沖縄市—インドコミュニティの音楽」(1)
 - 3月12日(土)～3月14日(月)：「沖縄県沖縄市—インドコミュニティの音楽」(2)
 - 3月20日：『伝統と創造』Vol.5の発行
- 社会人向け各種講座
 - 4月12日(土)～2月27日(土)：社会人講座「ガムラン講座」(民族音楽研究所内)
 - 5月15日(金)～1月26日(火)：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、大学院科目「邦楽・古楽・民族楽器演奏Ⅰ」を同時開催)
 - 6月1日(月)～7月17日(金)：2015年度春期第25回民族楽器入門講座(民族音楽研究所内)
 - 11月2日(月)～12月22日(火)：2015年度秋期第26回民族楽器入門講座(民族音楽研究所内)
 - 2月23日(火)：2015年度民族音楽等社会人特別講座修了発表会(本学 A 館 200 教室)
 - 2月27日(土)：社会人ガムラン講座発表会(本学 J 館スタジオ)
- 公開講座
 - 10月9日(金)：2015年度公開講座 No.1「伝説のティンパニスト有賀誠門のリズム楽 音楽と生活のエヴォリューション(記憶と感情を呼び起こす)」(本学 J 館スタジオ)
 - 10月16日(金)：2015年度公開講座 No.2「伊福部昭の遺した楽器～明清楽器を聴く【其の五】」(本学 A 館 200 教室)
 - 12月2日(水)：2015年度公開講座 No.3「ジャワ・ガムランの合奏のしくみ～演奏・舞踊とワークショップ～」(本学 J 館スタジオ)
 - 1月8日(火)：2015年度公開講座 No.4「楽器に見る東西交流：ウードとリュート」(本学 A 館 200 教室)
- その他(外部団体への協力、演奏および情報提供など)
 - 5月21日(木)：日比谷カレッジ『日本とアジアの民族楽器・レクチャー & コンサート』(千代田区立日比谷図書文化館への協力)
 - 8月24日(月)：日比谷カレッジ『馬頭琴の音と魅力』(千代田区立日比谷図書文化館への協力)
 - 9月22日(火)：公益財団法人としま未来文化財団・豊島区主催「オーケストラと映像で描く手塚治虫のマンガとアニメの世界」への企画協力・指揮・ガムラン演奏(東京芸術劇場コンサートホール)
 - 10月26日(月)：日比谷カレッジ『口琴の響き、その宇宙』(千代田区立日比谷図書文化館への協力)
 - 1月19日(火)：日比谷カレッジ『月琴の世界』(千代田区立日比谷図書文化館への協力)
 - 1月23日(土)～2月26日(金)：「東京音楽大学コレクション展示」へ協力(豊島区立中央図書館)

*(2015年4月1日～2016年3月31日(3月1日時点の予定を含む))

東京音楽大学附属民族音楽研究所研究紀要『伝統と創造』執筆要項（抜粋）

本紀要は、本研究所に勤務する専任教員および研究員、非常勤教員、助手、本研究所社会人講座講師が、それぞれの専攻分野における研究成果を論文、研究ノート、資料紹介、調査記録、書評、研究会報告、その他の学術報告として発表することを目的として刊行するものである。研究紀要投稿原稿は、別途に定める締切日までに紀要編集委員会へ、次の要領で提出すること。

1. 原稿の構成

- ・題名、執筆者氏名（和文表記と、ローマ字表記 [姓名の順に記載し姓はすべて大文字]）、要約、キーワード、本文、注、参考文献の順とする。原則として楽譜、図版、表、写真などは本文中に配置する（文末に配置する場合は、本文と注の間に、種別毎にまとめて配置する）。

2. 題名

- ・原稿には、英文、和文両方の題名をつける。

3. 要約

- ・原稿には、和文・英文の両方の要約を必ずつける。要約 300 字以上 379 字以内（英文の場合は原則として 90 ワード以上 120 ワード以内）とする。

4. キーワード

- ・原稿には、必ずキーワード 3～5 語をつける。

5. 原稿の分量と版形

- ・論文・研究ノートの原稿分量は以下の表のとおりとする。その他の記事については、以下の分量を超えない限り、自由とする。

6. 原稿の書式

	1 頁の文字数 (タイトル頁以外)	総文字・ ワード数 (本文のみ)	できあがり頁数 (タイトル・要約・ キーワード・注・ 図版・楽譜を含む)	400 字 原稿用紙 換算
横書き・1 段組み	1,600 字 40 字×40 行		14 頁以内	56 枚以内
英文・1 段組み	(40 行)	約 6,400 語	14 頁以内	—

(1) 使用文字と約物

- ・ひらがな・カタカナはすべて全角文字を使用する（半角文字不可）。
- ・日本語横書きの場合、句読点は以下の3方式のいずれかを採用すること（いずれも全角）。
 - ① コンマ・ピリオド式（，．）
 - ② コンマ・マル方式（，。）
 - ③ テン、マル方式（、。）

・「」『』” ”などの記号は、各自が統一すること。

(2) 注について

・文章の末尾に注を入れる場合、句点の前後のいずれかに統一すること。
注番号には、算用数字を使用する。また注は本文の末尾にまとめて番号順に書く。

(3) 著作権

・著作権の問題が発生する引用の場合（楽譜等の出版社の著作権も含む）は、投稿日までに処理済みのものを使用すること。なお、Website 等、インターネット上での公開の可能性のあることも権利者に伝え、許諾を得ること。

(4) インターネット上のものを引用した場合は、必ず閲覧日を掲載すること。

(5) 本文中に楽譜、図版、表、写真などを挿入する場合

- ・楽譜、図版、表、写真などは、原則として執筆者から提出されたものを版下としてそのまま使用する。
- ・楽譜の浄書などを外注する場合の経費は、執筆者の負担とする。また、校正の途中で浄書の必要が生じた場合の経費も同様とする。
- ・楽譜、図版、表、写真などは、それぞれに番号と標題をつけること。
- ・楽譜、図版、表、写真などの割り付け、配置などは原則として執筆者自身が行うこと。提出するワードファイル（拡張子 docx）とともに、PDF 版を提出してレイアウトの指示とすること。

(6) 電子版へ音声・動画を掲載する場合

- ・冊子版の任意の写真相当箇所は、電子版（インタラクティブ PDF 形式）に音声または動画を埋め込むことができる。
- ・音声または動画は、以下のフォーマット（省略）の動画ファイル（音声の場合は、タイトルの静止画のみを示す動画）を原稿提出時に編集委員会へ提出すること。
- ・編集委員会では音声・動画の編集は行わない。投稿者は投稿時に、完全版ファイルを提出すること。

7. 原稿提出時の注意

- (1) 本文・注などの文字原稿部分はすべてワードプロセッサアプリケーションで作成し、提出時にはその PDF 版とともに電子メールなどにより、編集委員会に送付すること。なお、提出ファイルの作成アプリケーションは、Microsoft Word（Windows 版、Mac OSX 版とも拡張子は docx）とする。
- (2) 新たな加筆や修正のない完全原稿を提出すること（校正時の加筆・修正は認めない）。
- (3) 提出された原稿（電子ファイル）は返却しないので、原ファイルを適切に保管すること。

8. 初校

初校には執筆者があたる。

9. 公開

投稿論文は、東京音楽大学附属民族音楽研究所紀要編集委員会がデジタル版（電子版）を作成し、同研究所のウェブサイト、国立国会図書館および国立情報学研究所（NII）が管理する学術サイト、または同研究所が許諾した学術サイトにて、目次情報と本文データを一般公開する予定である。本紀要への投稿者は投稿時に、論文利用許諾書を東京音楽大学附属民族音楽研究所に提出すること。

東京音楽大学附属民族音楽研究所研究紀要『伝統と創造』編集委員会

加藤 富美子	本学教授、音楽教育
木村 佳代	本学講師、ガムラン
甲田 潤	本学附属民族音楽研究所、専任研究員
小日向 英俊（委員長）	本学講師、音楽学

編集後記

第4号より定期刊行と改めた『伝統と創造』の第5号が刊行されました。投稿された関係者の皆様に感謝いたします。本号には、西洋古楽、インドネシア音楽、音楽考古学、インド音楽に関する論考や、研究所所蔵楽器についての報告など幅広い記事が掲載されています。

著作権などの関係から、本号オンライン版（ISSN 2189-2482）には映像・音声の掲載はありません。次号よりの掲載を期待したいと思います。

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.5

印刷 2016年3月15日

発行 2016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

