

## 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. 7
Date of issue	2018-03-26
ISSN & ISSN-L	Print edition: ISSN 2189-2350, Online edition: ISSN 2189-2482, ISSN-L 2189-2350
URL	<a href="http://www.minken1975.com/publication/IE_B07201700.pdf">http://www.minken1975.com/publication/IE_B07201700.pdf</a>

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.7  
(2017)

Dento to Sozo: Institute of Ethnomusicology Bulletin of Tokyo College of Music, Vol.7

Printed on: 17 March 2018      Published on: 26 March 2018

Editor & Publisher: Institute of Ethnomusicology, Tokyo College of Music (Tokyo, Japan)

Address: 3-11-1 Zoshigaya, Toshima-ku, Tokyo 171-0032 Japan    Tel: +81-3-3981-8783

URL: <http://www.minken1975.com>,    E-mail: [minken1975@a.toshima.ne.jp](mailto:minken1975@a.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>

B. ビスマントヴァ『音楽提要』の通奏低音奏法

A discussion of B. Bismantova's basso continuo in his *Compendio Musicale*

坂 由理 (BAN Yuri) ----- 1

平成29年度民族音楽研究所主催ガムラン公開講座 報告と補足

「ガムランと西洋音楽の出逢い ～1889年フランス・パリ万博を起点に～」

The Report and additional explanations on the first public lecture organized by Institute of Ethnomusicology, Tokyo College of Music in 2017: "Gamelan meets Western Music: An Encounter at the 1889 Paris International Exposition"

樋口文子 (HIGUCHI Fumiko)、小出稚子 (KOIDE Noriko) ----- 15

ジャワ研修 (ガムラン演奏と舞踊) 2017 報告

—インドネシア国立芸術大学 ISI スラカルタ校における授業&公演等—

Report of training (Gamelan and dance) in Java 2017 - Classes at the Indonesian Institute of the Arts (ISI) Surakarta and performances etc.-

木村佳代 (KIMURA Kayo)、樋口文子 (HIGUCHI Fumiko)、  
針生すぐり (HARIU Suguri) ----- 29

沖縄インド人コミュニティの宗教歌謡 - 旋律構造 (その一) -

Religious songs of the Indian community in Okinawa: Melodic structure - I

小日向英俊 (KOBINATA Hidetoshi) ----- 41

アジアの発掘口琴チェックリスト (3): 薄板状の口琴 (3) と湾曲状の口琴 (1)

Asian Excavated Jew's Harps: A Checklist (3) - Lamellate Harps (3) and Bow-shaped Harps (1)

直川礼緒 (TADAGAWA Leo) ----- 55

「オルド サフナ来日公演2017」を通じた現在のクルグズ共和国の音楽と楽器の考察

A Discussion on Current Situation of Music and Musical Instruments in the Kyrgyz Republic - through a case study of "Ordo Sakhna : Japan tour 2017"

ウメトバエワ カリマン (UMETBAEVA Kalyiman) ----- 67

<資料>

東京音楽大学附属民族音楽研究所所蔵楽器の紹介 (4)

Musical Instruments Housed at the Institute of Ethnomusicology, Tokyo College of Music (4)

東京音楽大学附属民族音楽研究所明清楽器研究プロジェクトチーム  
(Min-shin gakki study project team, Institute of Ethnomusicology, TCM) ----- 79

<彙報>

東京音楽大学附属民族音楽研究所2017年度活動記録

FY2017 Activities of the Institute of Ethnomusicology, Tokyo College of Music

----- 83

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)

Style sheet

----- 84

編集委員会・編集後記

Editorial committee / Editorial note

----- 86



## B. ビスマントヴァ『音楽提要』の通奏低音奏法

A discussion of B. Bismantova's basso continuo in his *Compendio Musicale*

坂 由理 BAN Yuri

イタリアで活躍した管楽器奏者 B.ビスマントヴァは、1677 年、入門書として『音楽提要』を著した。この著作は 17 世紀の管楽器、弦楽器の奏法を伝える文献として広く知られているが、通奏低音に関しても貴重な記述に富んでいる。彼は「通奏低音に関する規則」の章で、基本からの説明に努め、独自の見解も示した。そして、レチタティーヴォの伴奏や移調、鍵盤における指使いにまで筆は及び、鍵盤音楽のみならず、当時の音楽全般の様々な側面を浮き彫りにした。本稿は、彼が多くを受け継いだ L.ペンナの著作と比較しながら、この教則本の特徴を探る試みである。

キーワード: B. ビスマントヴァ B. Bismantova, L. ペンナ L. Penna,  
G. サツバティーニ G. Sabbatini, 通奏低音 Basso continuo

### 1 はじめに

17世紀初め、イタリアにオペラが誕生し、通奏低音を伴った劇的な作品が音楽史の表舞台に登場した。この新しい様式「バロック」がヨーロッパ各地へ広がる様は急としか言いようがない。それには通奏低音に関する理論書や教則本による後押しが力になったのも確かだろう。理論と実践、両輪相俟って、バロックという大きなうねりを作り出したと言える。

ここに取り上げる『音楽提要』(1677)は、コルネット奏者バルトロメオ・ビスマントヴァ Bartolomeo Bismantova (?-1694ca) による音楽理論と様々な楽器のための入門書である。第4章にあたる「通奏低音に関する規則」は、彼と同様ボローニャで活躍したロレンツォ・ペンナ Lorenzo Penna (1613-1693) の『音楽の曙』(1672)を範としながら<sup>1</sup>、独自の考えによって著された。本稿ではペンナや同時期のイタリアの理論書との比較を通じて、ビスマントヴァのメソッドの特徴を明らかにしたい。底本としたのは次の通りである。

Compendio Musicale. / In cui s'insegna à Princ(i)panti il vero modo / per imparare con facilità, le Regole del Canto / Figurato, e Canto Fermo ; come anche per comporre, / e suonare il Basso Continuo; il Flauto, Cornetto, / e Violino, come anche per Accordare Organi, e / Cembali; composto dal Padre : Bartolomeo / Bis Mantova, dell'Ordine de Servi di M(aria) / V(ergine). Musico della Cattedrale, et Suonator di / Cornetto, nell'Illustrissima Accademia dello Spirito / Santo de Ferrara, e dall'istesso dedecato / al Merito Impareggiabile dell' / Illustrissimo et Eccellentissimo / Signor Abbate Ferrante Bentivogli / Protettore / In Ferrara. li 20. Genajo. 1677<sup>2</sup>

ビスマントヴァのあげる譜例は、両手の弾くべき音を数字で示した例（譜例 1 など）と数字付バス（譜例 5 など）の 2 種である。前者は音符に直したものを添え、後者も筆者によるレアリゼーション（「筆者案」と表示）、またはペンナによるそれを示した。ペンナは譜例を三段、または四段譜で記しているが、左右どちらの手で弾くか明らかなものは二段譜に直した。引用楽譜はビスマントヴァを Bis、ペンナを Penna で示す。ペンナからの引用は特記しない限り『音楽の曙』第 3 巻である。第 2 巻の場合のみ vol.2 と記す。音名は英米式の B B $\flat$ 、オクターヴ表示は中央ハ音を c<sup>1</sup>、オクターヴ下に c C C<sub>1</sub>、オクターヴ上に c<sup>2</sup> とする。

## 2 「通奏低音に関する規則」 内容一覧

ページ	行	内容	ペンナ
63	1	鍵盤における各鍵の名称	
63	11	3, 5, 6, 8 度による和音, 6 の和音が使われる場合	
62	11	3, 5, 8 度による和音の左手のポジション	
64	1	3, 5, 8 度の和音の様々な配置	
	2	バスの音域と声部数	
65	1	6 の和音の様々な配置 (B 音上、# $\flat$ の付くバス音上)	
66	2	重音の指使い	
67	1	平行、反行、斜行	13
	8	平行 5 度 8 度の禁止	
67	11	様々な和音進行	
		バス 半音下行による 2 の和音	
68	7	上声部の繋留 4→3	
69	2	バス (ミニマ) 半音上行における減 5 度の和音	
	8	上声部の繋留 7→6	
71	6	上声部の繋留 9→8	
72	5	バス 連続順次下行 6→5、7→6	22, 23
73	1	バス (ミニマ) 3 度下行、3 度上行	23, 24
	5	バス 連続順次上行 5→6	20
	11	バス 半音上行 6→5	21
74	1	バス 短 3 度上行	27
	4	バス 長 3 度上行	26
	6	バス (ミニマ) 4 度上行	31
	12	バス 4 度下行	28, 29
75	3	バス 半音・全音下行 5→6	
	6	バス 短 3 度下行	27
	9	バス 長 3 度下行	25

76	1	数字表示における#♭について	
76	3	ディミニュティオーネ	
	5	セミミニマとクロマを奏するために	
	14	バス順次進行の場合 バス跳躍または異なる音価の場合	
77	9	カデンツァについて バス4度上行 3→4→3、4→3、6/4→3など	32~36
79	1	バス4度上行のヴァリエーション（「ラモーの五六」など）	
80	3	単純なカデンツァと分割されたカデンツァ	
80	4	トリポラ（3拍子）の場合	
80	5	上声（cantilena）にバスを付ける場合	
81	1	バス定型の場合	
81	4	バスに#♭の付いた奇妙な和音	
81	5	#4/2の和音	
81	7	独唱曲の伴奏について	62
82	12	レチタティーヴォ様式の場合	63
83	3	移調奏およびア・カペラやフガートを奏するための規則	66
84	4	移調奏について 4度下（5度上）へ	69, 70
85	3	5度下（4度上）へ	
	10	一声二声三声の曲の移調 3度下、3度上への移調など	76, 77
87	1	指と手に関する動きと規則	16
	7	トリルの指使い	12
		音階の指使い	
88	1	音階上行下行の指使い	81

\*原本にはページ数の記載がないので、ページ欄は現代版による。

\*62ページと63ページは逆になっているが、そのままにした。

\*行数は譜例を抜いて数えた。

\*バスの音価は、ミニマと書いたもの以外、すべてセミプレヴィス。

\*ペナ『音楽の曙』第3巻(1672)と類似が見られるページを右の欄に記した。

### 3 協和和音(5/3の和音、6の和音)の配置

ビスマントヴァは、協和音程として3度、5度、6度、8度をあげ、3度5度8度による和音の場合、両手がそれぞれ何の音を弾くかを次のように示している。最大6声、最小2声、そして、バスが高い場合、左手はバスと3度上の音、あるいはバスのみ弾く。バスが低い場合、左手はバスと5度上の音、あるいはバスと8度上の音を弾く、としている。ただし、**譜例1**はバス音Aの上に様々な和音を配置し一覧する目的で書かれたと思われ、バスの音域と声部数の問題とは切り離して考えるべきであろう。また、**譜例1**の\*は上記の説明にあてはまらないので、様々な重ね方を認めていることが明らかである。

譜例1 Bis 64

*Primo Modo.*      2° 3° 4° 5° 6° 7° 8° 9°

<i>Mano Destra.</i>	A.	<i>Decima settima.</i>	15	15	12						
	C.	<i>Decima quinta.</i>	12	12	12	10	10	00	5		
	C.	<i>Duodecima.</i>	10	10	10	00	00	5	3	3	
<i>Mano Sinistra et Principale.</i>	A.	<i>Ottava.</i>	00	00	00	5	5				
	C.	<i>Quinta.</i>	5		3	3					
	A.	<i>Trisono.</i>	1	1	1	1	1	1	1	1	

Primo modo      \*      2°      3°      4°      \*      5°      6°      7°      8°      9°

この譜例ではガレアッツオ・サッパティーニ Galeazzo Sabbatini (1597-1662) 『通奏低音の平易で簡潔な規則』(1628)の影響を指摘しておきたい。サッパティーニは和音を弾く際、左手が何の音を弾くかを最優先に考えた(Sabbatini 1628:12-16, 坂 2015:5)。ビスマントヴァが左手を *Mano Sinistra et Principale* と呼んでいるのは、その影響だろう。サッパティーニは、バスの音域を細かく分類して左手で弾く音の数を厳密に規定しているが<sup>3</sup>、ビスマントヴァはそこまで厳密でない分、多様な和音進行に対応できるとも言える。

次にビスマントヴァは6の和音へと筆を進め、その場合バスを重ねる代わりに3度上と6度上の音を弾くように記している。**譜例2B**のように、バスに#が付く場合たしかに重複は避けられているが、バスがB音の場合には重複が見られる(**譜例2A**)。また、**譜例2C**の「#bの付いた奇妙な和音」では、d#音上にも重複が見られるので、この点一貫性を欠くのだが、おおよそ次のような原則が見られる。

- 1 バス音に#が付かない場合、バス音重複は可
- 2 バス音に#が付く場合、バス音重複は避ける

譜例2A Bis65

<i>Mano Destra.</i>	10	13
	0	10
<i>Mano Sinistra, et Principale.</i>	0	0
	1	1

譜例2B Bis65

<i>Mano D.</i>	13	10
	10	0
<i>Mano S.</i>	0	3
	1	1

譜例2C Bis81

*Note Svuaganti e li Accidenti.*

<i>M. D.</i>	*co.	13	*10.
	*s.	*10.	co.
<i>M. S.</i>	*3.	0.	0.
	*1.	1.	1.

## 4 様々な和音の進行

### 1) バス半音下行による2の和音

和音進行の説明は、バスの半音下行による2の和音に始まる。この和音については、必ず4を伴うとしている(譜例3A)。つまり、譜例3Bのように4を伴わない2の和音は認めていない。そして、テンポ・オルディナリオ(C)の場合3拍目、トリポラ(3拍子)の場合2拍目で3に解決するとしているが、その表現が興味深い。「1つ下の鍵盤を弾くことで解決する」。つまり、白鍵であれ黒鍵であれ半音下に解決する、ということである。

譜例3A Bis67 筆者案

譜例3B Bis67 筆者案

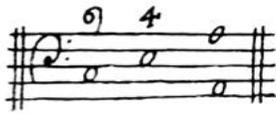
和音進行の説明がこの和音に始まるのは教則本として大変珍しいが、これはペンナの影響かと思われる。ペンナは『音楽の曙』全体を3巻に分け第3巻を「通奏低音奏法」としているが、第2巻「対位法」の最後第21章から第23章でも通奏低音についてふれている。そこには詩編唱にふさわしいバスとして、2の和音の想定される例が多数見られる(譜例4)。ビスマントヴァがこの和音によって数字の説明を開始したのには、その影響が感じられる。

譜例4 Penna vol.2 117

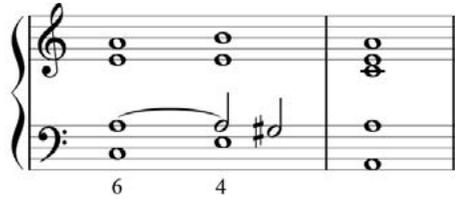
## 2) 上声部の繋留

ビスマントヴァは、2の和音に続いて上声部の繋留へと話を進め、最初に4の繋留を取り上げる。繋留についてまず強調するのは「予備をとること」である。たとえば譜例5では、バス3度上行の際6度上の音が予備されると述べ、同様の説明を4の和音直前の様々な音程によるバス進行に対して行なっている。解決音3を記さないのは、記述の重点をそれだけ予備においているということだろう<sup>4</sup>。また、4の繋留の譜例では終止音がすべてオクターヴで重複され、厚い響きが好まれる傾向にある<sup>5</sup>。

譜例5 Bis68



筆者案



7の繋留についても、予備をとることを丹念に説明したあと、譜例6Aのような例では「数字の表示がなくても」\*の上で7→6と弾くように述べている。

譜例6A Bis70



譜例6B Penna 10

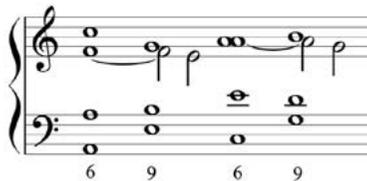


譜例6C Penna 44

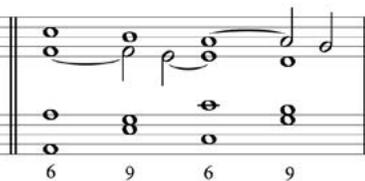


ビスマントヴァは、9の繋留でも予備についての克明な説明のあと、9度を弾く際には10度を伴うよう記している。つまり、譜例7Bより7Aが望ましいということであろう。解決音の8はここでも示されない。譜例7Cの平行8度に近い動きは、同時に動くわけではないので問題なしとしたのだろう。

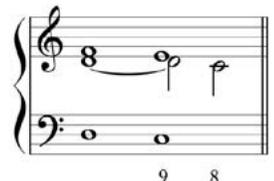
譜例7A Bis71 筆者案



譜例7B Bis71 筆者案



譜例7C Bis71 筆者案



上声部の繋留4, 7, 9の例はペンナと共通するものも多いが、予備について説明しているのはビスマントヴァだけである。ここに彼のメソッドの大きな特色がみられる。

## 3) バスの連続順次下行

バス連続順次下行の例として数字付バスが3種示され、この場合も10度を伴うことを

勧めている。譜例 8 B \* の組み合わせられた不協和音が興味深い。譜例 8 C はペンナからの引用だが、終止直前の 6 (\* ) は長 6 度になると二人とも明記している。

譜例 8A Bis72 筆者案

譜例 8B Bis72 筆者案

譜例 8C Penna 23

#### 4) バスの 3 度上行と 3 度下行

3 度上行、3 度下行は、各々 3 だけの場合<sup>6</sup>と 6 を含む場合の 2 種が示される。譜例 9 B のようにミニマで動く場合、6 をはさんで軽い印象となることを望んだのだろう。

譜例 9A Penna 27 ( ) 内は筆者による

譜例 9B Bis73 筆者案

#### 5) バスの順次上行

バスが順次上行するとき、5→6 というふうには 6 をはさみ、その際 10 度を伴うことが、ピスマントヴァ、ペンナ双方に記されている。

譜例 10 Penna 20

#### 6) バスの 4 度下行

バス 4 度下行の際、数字表示がなくても、第 3 拍第 4 拍で 4 # (11#) 6 # (13#) だけでなく 9 も加わることが譜例 11 から明らかである。9 がどの声部から導かれるか判断に迷うが、「下行して 9 度を弾く」とあるので、d<sup>2</sup> # 音から下行させ筆者案とした。ペンナもこの進行を重要視し全調に移調して練習することを勧めている (Penna 1662:54,55)。

譜例 11 Bis 75

M: D:	12 13* 9
M: S:	10 11* ∞ ∞ I I

7) バスの4度上行(5度下行)

ビスマントヴァは、バスの4度上行をカデンツァと呼んで重要視し、様々な例をあげて説明に努めている。ペンナも主な和音進行4種の中にこれを含めているが、ビスマントヴァはこの4度上行だけを特別に扱っている。興味深いのは、数字表示(楽譜の上の4など)がなくても7(14)を弾く、と明記していることである。譜例 12 A B に7 という数字表示はないが、14を加えることが右手への指示から明らかである。

譜例 12A Bis 78

譜例 12B Bis 78

譜例 12C Bis 78

M: D:	3 4 3	4 5	5 4 3
M: S:	12.13.12.14. 10.11.11.10. ∞.∞.∞.∞. I. I. I. I.	12.12.14. 11.10. ∞.∞. 5.5. I. I.	13.12.12. 11.11.10. ∞.∞.∞. I. I. I.

4度上行の前にバスが様々な動きを伴う例も多数あげ、中でも典型的なのは、現代の和声学でIV-V-Iにあたる次のような進行である。

譜例 13A Bis 77

譜例 13B Bis 80

譜例 13C Bis 79

M: D:	7 6 5	7 4 3	4 3 5 4 3
M: S:	∞.∞.∞.∞. 7.6.5.5.7. 3.4.4.3. I. I. I. I.	10.12. ∞.9. 5.7. I. I.	11.13. 10.12. ∞.∞. I. I.

譜例 13 B ではアルトに d<sup>1</sup> 音が保持され\*に不協和音程の重なりが見られるが、前後の和音の強い色彩（現代でいうドミナント）の中に溶け込んでいるので問題ないと考えたのだろう。譜例 13 C には大胆な平行 8 度が見られる。また興味を引くのは、同例、最初の 2 つの和音が各々バスから 6 度上、3 度（10 度）上の音を欠くことである。もし、2 番目の和音（\*）に 3 度（10 度）上の音があればいわゆる「ラモーの五六」となるが、同時代イタリアの鍵盤作品にこの 3 度（10 度）を欠く響きは珍しくない。特に次のような早いテンポの舞曲では、爽快な進行感が優先されるためか、この和音が多用される。

譜例 14 Bernardo Storace Passa e mezzo (1664)



## 8) 平行、斜行、反行

両手がともに上行下行するのは良くないとし、少なくとも一声がとどまるようにと記している。もし、それが不可能なら、右手がバスと 10 度の音程で動くことを勧めている。平行 5 度 8 度は禁じているものの譜例 7 C や 13 C のような例もある。一方、平行の起こりやすいバス 2 度上行の際には (IV-V) 様々な工夫でそれを防いでいるのが目立つ。たとえば譜例 13 A では V にあたる和音に初めから 7 を加え、他の例でも同じ箇所には 4 の繋留や 6/4 の和音をおいて平行が起こらないような配慮が見られる。

## 9) 数字を補う場合

ビスマントヴァは、バス 4 度上行の場合 3 に # が付されていないでも「カデンツァ最後の和音はつねに長 3 度」と述べている。この「最後の和音」がどれを指すか、については、第 3 章「対位法の規則」(P.58) にも「カデンツァ最後の音には #」という記述があり、そこには 6 に # がつく譜例も含まれているので、終止の和音を指す可能性は考えられない。「最後」とは終止の 1 つ前であろう。また、バス 4 度上行に際し「短 3 度の場合には表示する」(P.74) と述べているので、表示がなければ長 3 度としてよいだろう。さらに「数字の指示がなくても」7→6 (譜例 6) や 4 # などを加える例 (譜例 11) もあげている。これらの記述は奏者による数字解釈の可能性を大きく広げるものと言える。

## 5 独唱歌の伴奏

独唱歌の伴奏についての記述はペンナとの類似が目立つ。譜例 15 B におけるわずかな「遊び」(ソプラノ c<sup>2</sup> 音) をビスマントヴァに適用することは十分可能だろう。

譜例 15A Bis 83

M: D:	12. 16.
	*14.
M: S:	10. 11.
	∞. ∞.
	1. 1.

譜例 15 B Penna 64

## 6 ア・カペラあるいはフガート

ここでの記述もペンナに範をもとめたと思われるが、实例はビスマントヴァ自身の主題である。筆者案では声部数を保つよう心がけたが、*Segue(nte)* つまり、バツソ・セグエンテの指示があるので、実際にはバス（そのとき最も低い声部）のほか、上声部の音を適宜選んで演奏したものと考えられる。

譜例 16 Bis 83

筆者案

## 7 移調

移調についても、ビスマントヴァはペンナの記述を踏襲し、クレフの読み替えによる移調の方法を説明している。

## 8 指使い

指使いについてはまず重音に関する記述に始まるが、譜例は示されていないので、実際に使われている重音を筆者が選んで譜例17とした。左手\*は4と1の誤りかと思われる。しかし「黒鍵を含む4度」とはfとb♭の可能性が高く（f♯とbの実例は見当たらない）4と1では親指が黒鍵にあたるのが問題なので、この点は疑問のまま残したい。また、左手の6度は1と5でなく、4と1または2と5でとるように指示され、かなり上げた手のポジションがもとめられている。

譜例 17 Bis66

左手

2 2 1 1 3 1 2 1 1  
4 4または3 4 4 4または5 4または5 5 5

右手

4 4 4 5  
2 2 2 2

トリッコの指使いについては、次のように述べている。左手は人差し指と中指、右手は薬指と中指で弾く。トリッコや装飾音に関する記述はこの数行だけで、ペンナが主な和音進行のすべてにトリッコなどをほどこし、装飾音に偏愛を示しているのとは対照的である。

音階の指使いもペンナと同じである（譜例下の番号は筆者による）。強拍に3を充てる点で、北ドイツやイギリスのメソッドと共通するが、それらと異なるのは両手をシンメトリカルにとらえる点である。（Vogel 1998）

譜例 18 Bis88 M=Medio I=Indice A=Anulare

左手

M. I. M. I. M. A. M. A.

3 2 3 2 3 4 3 4

右手

M. A. M. A. M. I. M. I.

3 4 3 4 3 2 3 2

指使いについて、冒頭部分に重音だけ取り出して説明しているのはサッパティーニに倣ったものと思われる（Sabbatini 1628 :10,11）。和音進行の説明を始める前に、どのような指使いで重音を弾くべきか説明の要に迫られたということだろう。一見、散漫な構成に見えるが、二人ともあくまで実践的な見地で記述を進めたことがうかがわれる。

## 9 各鍵の名称

ビスマントヴァは、第1章「計量音楽に関する規則」で音名について詳しく説明し、この章では鍵盤各鍵の名称をあげるにとどめている。白鍵はG A B C D E Fの7鍵、黒鍵はB♭ E♭ C♯ F♯ G♯の5鍵。白鍵の説明をCでなくGで始めているのが興味深い。当時チェンバロに最低音G<sub>1</sub>の楽器もあったことと関係づけたくなるが(野村 2013:41)、それよりグイド・ダレッツォ Guido d'Arezzo (991/2-1033)がギヤマト(音階)の開始をG(表記はΓ)とした流れを汲むと考える方が妥当であろう(東川 1983:84)。

## 10 拍節や拍子について

拍節や拍子に関しては第1章で詳しく述べているので、この章では次のように手短かに記している。テンポ・オルディナリオ(C)の場合、第1第3拍は「in terra」(terraは大地)、第2第4拍は「in aria」(ariaは空中)。また、弱拍で和音が変わるときやカデンツァの最後に7が加わる時、しばしば「飾りの様に d'adornamento」と形容している。同じ弱拍の動きでも繋留音が解決するときには決して見られない語である。つまり必然的な進行でなく、ニュアンスがわずかに変化する様を表現した言葉と思われる。

## 11 予備・繋留と「カデンツァ」について

これまで述べてきた通り、ビスマントヴァの『音楽提要』は先人、特にペンナに多くを負っているが、メソッドとしての展開は彼独自の考えによる。もう一度全体の流れを追いながら、彼のねらいを確認してみよう。

和音進行の説明を2の和音によって始めるのは珍しいと前に述べたが、これには教育的な意図も感じられる。「不協和音程は2度下行によって解決する」という鉄則を徹底させるには格好の進行であり、延びているバスが途中で繋留音となるため、予備についてあらためて説明する必要がないのも大きな利点である。ペンナに倣うというだけでなく、彼はこの和音進行に大きな意味を見出したからこそ、説明の冒頭においたのであろう。

次に上声部の繋留へ筆を進め、上記の鉄則を適用しつつ、予備の説明を執拗なまでに繰り返しているのは前述の通りである。ペンナも繋留に関して同じ考えだったと譜例から察せられるのだが、この点をとりたてて説明することはなかった。

和音進行の説明の最後には「カデンツァ」と呼ぶバス4度上行の進行を取り上げ多くのページを割いているので、ビスマントヴァはこの進行を最も重要と考えていたのだろう。現代で言う完全終止(V-I)と「カデンツァ」の一致を指摘することはたやすいが、譜例では、Vにあたる和音へ繋留によって入ることが多く、そのあとも上声部は細かく動いて、声部それぞれの動きに重点があるように思われる。彼は「カデンツァ」を各声部が横に動いた結果としてとらえていると考えたい。

## 12 おわりに

ビスマントヴァは、この著作で通奏低音における独自のメソッドを展開している。繋留の際の予備を強調しているのは、声部進行を何より大切にしていることの現れだろう。これは以前の教則本にはあまり見られない記述であり、現代の奏者にとっても切実な問題である。また、「数字表示がなくても」と但し書きを添えて、数字解釈の自由を示した例をいくつかあげている。それらはいずれも興味深い例だが、具体的にどの作曲家の、どの作品に適用していくのか、実践にあたって奏者各々に与えられた課題である。

1600年初めに通奏低音を伴った作品が登場してから4分の3世紀、声部進行に関する指針を明確に記した本書が書かれた意義は大きい。当時の人々に様々な恩恵を与えたことは十分想像できる。そして、私たちにとっては、この著作から当時の奏法を学ぶだけでなく、同時期に書かれた教則本との比較を通してその意義をとらえ直すことが通奏低音を実践・研究する上での大きな糧となるだろう。

付記： 譜例 1、2 ABC, 5, 6 A, 11, 12 ABC, 13 ABC, 14, 15 A, 16, 18 は Studio per Edizioni Scelte の出版物から引用した。

註：

- 1 二人は共にボローニャで活躍したが、交遊関係については不詳。ビスマントヴァはペンナの「見習い Alunnato」だったという説もある。(Cavicchi 1973:123)
- 2 全部の章のタイトルはここに記されている。1694年、コントラバスとヴィオロンチェロ・ダ・スッパラの章が付け加えられた。
- 3 サッパティーニの取り上げる和音は、3の和音と6の和音だけなので、バスの音域と音の数を規定することができたと思われる。(坂 2015:4)
- 4 実作品で解決音を示さない例は、次などに見られる。(Cavaliere 1600:4,12)(それぞれ「知性」の Aria とリトルネッロ)
- 5 声部数の多い伴奏についてはペンナが記している。(Penna 1662:7,82、坂 2006:55)
- 6 同様の例が80年以上あとの C.P.E. バッハの理論書にも見られるので、この進行はバロック時代を通じての「定番」と言えるだろう。(Bach 1762:37)

参考文献：

### ● 17, 18 世紀の資料

**Bach, Carl Philipp Emanuel.**

1762 Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. (正しいクラヴィア奏法 第2部 [東川清一訳] 全音楽譜出版社. 2003).

**Cavaliere, Emilio de.**

1600 Rapresentazione di Anima et di Corpo (Rep.1967).

**Penna, Lorenzo.**

1662 Li primi albori musicali. Vol.1-3.

**Sabbatini, Galeazzo.**

1628 Regola facile e breve per sonare sopra il basso continuo, nell'organo, manacordo ò altro simile stromento.

**Storage, Bernardo.**

1664 Selva di varie compositioni d'intavolatura per cimbalò ed organo (Rep.1979).

● 20世紀以降の資料

**Cavicchi, Adoriano.**

1973 Prassi strumentale in Emilia nell'ultimo quarto del Seicento : Flauto italiano, Cornetto, Archi. Studi musicali.Vol.2, p.111-143.

**Goede, Thérèse de.**

2005 From dissonance to note-cluster: the application of musical-rhetorical figures and dissonances to thoroughbass accompaniment of early 17th century Italian. Early Music. Vol.33, p.233-250.

**Lederer, Joseph-Horst.**

1971 Zur Lebensgeschichte Lorenzo Pennas. Kirchenmusikalisches Jahrbuch. Vol.55, p.25-31.

**Vogel, Harald.**

1998 Keyboard Playing Technique around 1600. Tablatura nova (by S. Scheidt).Vol.2, p.145-180.

東川, 清一.

1983 退け、暗き影「固定ド」よ！. 音楽之友社.

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.

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.

2015 G. サツバティーニ「通奏低音のための平易で簡潔な規則」. 伝統と創造. Vol.5, p.1-14.

This study discusses Bartolomeo Bismantova's basso continuo treatise, *Compendio Musicale* (Ferrara, 1677). Despite Bismantova sharing some phrases and examples with Penna's earlier treatise, *Li primi albori musicali* (Bologna, 1672), it can be demonstrated that Bismantova does not stem directly from Penna. Bismantova emphatically discusses the importance of preparing suspensions. Regarding cadences, he provides many variations in cadences, and he specifies which cadential notes should be played by which hand. His discussion of continuo playing in the absence of figures is particularly interesting. To give two examples: he permits adding a 7th at a perfect authentic cadence. And when the bass descends a fourth, we can use a 9th, not merely 6/#4. Bismantova's method is valuable for advanced player as well as for the beginner.

(本学付属民族音楽研究所講師、チェンバロ)

## 平成29年度民族音楽研究所主催ガムラン公開講座 報告と補足 「ガムランと西洋音楽の出逢い ～1889年フランス・パリ万博を起点に～」

The Report and additional explanations on the first public lecture organized by  
Institute of Ethnomusicology, Tokyo College of Music in 2017:  
“Gamelan meets Western Music: An Encounter at the 1889 Paris International Exposition“

樋口文子 HIGUCHI Fumiko  
小出稚子 KOIDE Noriko

2017年7月18日、ガムランの公開講座を行った。ガムラン古典曲の演奏やジャワ舞踊を挟み、前半は1889年パリ万博でジャワガムランに出逢ったC.ドビュッシーの作品をはじめ、ガムランに影響を受けた西洋の作曲家の作品を本学学生の生演奏で披露、鑑賞した。後半は東京音大生とガムランの出逢いに焦点を当て、本学の授業での新作演奏の取り組みを紹介し、最後に本学作曲専攻出身の小出稚子の作品を演奏した。本稿はこれらの報告として各演目の解説を記し、特に小出作品には作曲者本人による解説を加え、補足として本学ピアノおよび作曲の先生方のコメントやインタビューをまとめ、当日の写真も添付した。

キーワード: ジャワ Java、ガムラン Gamelan、影響 Influence

### 1 はじめに

本学に「アジア音楽の理論と奏法」という学部授業がある。邦楽（全般）・インド音楽（シタール）・インドネシアのジャワガムランを、順番に各分野の指導教官のもと実践を交えて学ぶもので、ガムランの最後の授業では、木村佳代先生の発案と小出稚子研究員の協力により、数年前からガムランに影響を受けた西洋の作品を紹介している。あるときこの授業に感銘を受けた熱心な学生が、これらの作品をガムランの生演奏やジャワ舞踊と併せて披露するコンサートを企画し、それがきっかけとなり今回の演奏会形式の公開講座が生まれることになった。後半は、かねてより紹介したいと思っていたことを盛り込んだ。本学のガムラン実技授業履修生は作曲専攻の学生が多い。このことを生かして、学生や卒業生にガムランを使った作品を書いてもらい毎年演奏しており、これは言わば「東京音大生とガムランの出逢い」による作品である。先輩や友人のガムラン新作を演奏してみたいという学生たちの要望から生まれた授業カリキュラムと力作の数々を、本学ガムランの特徴としてぜひとも紹介したいと思ったのである。

この大掛かりな企画は、大勢の学生が演奏に参加し、ガムラン講師とアシスタント、ピアノ部会・作曲部会のご協力を賜りようやく実現にこぎつけた。ガムランを2tトラックで研

究所からJ館スタジオに運び込み、ピアノやパーカッションを並べ舞踊のスペースを確保すると、フェスティバル・コンサートのような舞台となった。実際にこのような会は希少であり、多くの方が興味を持って受講して下さったことがアンケートによって明らかになり大変励みになった。本稿はあらためて当日のプログラムに補足を加えて解説し、特に小出作品については本人による詳細な解説を加え、更にインドネシア大使館からご来場下さったエコ・ジュノル公使参事官や本学各部会の先生方のコメント、インタビューを記録したものである。解説に関してはプログラム前半の各作曲家や作品に、世界中で詳細な研究がされていることを思うと全くささやかだが、あくまでもガムラン側からであることを何卒ご理解いただきたい。また当日の写真を添付した。本研究所では、ビデオ映像を閲覧することもできる。学生たちにとって近代以降の西洋音楽作品の理解に役立つ資料のひとつとなれば幸いである。

## 2 当日配布した資料（補足・改訂含む）

東京音楽大学 民族音楽研究所主催 2017 公開講座 No.1

ガムランと西洋音楽の出逢い ～1889年フランス・パリ万博を基点に～

2017年7月18日（火）開演 18：30 終演 20：00

東京音楽大学 J館スタジオ

主催 東京音楽大学附属民族音楽研究所

協力 東京音楽大学 ピアノ部会／作曲部会

解説 樋口なみ（本学ガムラン講師）

### 2.1 ようこそ、ガムラン公開講座「ガムランと西洋音楽の出逢い」へ

19世紀末は、第二次産業革命の時代とも言われ、欧米では電話や自動車の発明、鉄道の開通など、人々の生活基盤や常識を大きく変える発明がなされました。1889年、日本では大日本帝国憲法が公布、東海道線が全線開通しました。滝廉太郎や宮城道雄などが活躍していたそのころ、パリではフランス革命100年を記念してエッフェル塔が完成し、そのふもとで万国博覧会が開催されていました。インターネット、テレビ、オーディオ機器、ラジオさえもない時代、万博は未だ見ぬ新しい情報に溢れ、会場は大変な賑わいで、特にアジアやアフリカ諸国の、地域をそのまま会場に移したようなパビリオンが大人気だったそうです。

若きドビュッシーやラヴェル、サティらはここで東洋の音楽に出逢い、このことは近代西洋音楽に大きな影響を与えたと言われています。とりわけC.ドビュッシーはジャワガムランに大きな影響を受け、それまでの作風から大きく転換し、印象主義、象徴主義の音楽へと突き進んでいくこととなります。

またこの頃からガムランは欧米で盛んに研究され、比較音楽学、民族音楽学等の新しい

学問の潮流に乗って、1970年代前半にまずジャワガムランが日本の教育機関にもたらされました。ところで本学所蔵の楽器は、インドネシア中部ジャワ、スラカルタ市由来のもので、同市のマンクヌゴロ王の親族ゆかりのセットですが、1889年にこの王家から4人の舞踊家と数名のガムラン演奏家がパリに渡ったそうです。熱心に彼らを見に通ったのがドビュッシー達だったと思うと不思議な感慨を覚えます。

本日は、パリ万博と関係の深いマンクヌガラン王宮様式の楽器を使用し、ジャワガムランの古典曲や、ガムランに影響を受けた西洋の作曲家の作品を本学学生による生演奏で鑑賞し、歴史的な出逢いに思いを馳せる企画です。また、万博で人気のあったジャワ舞踊を披露すると一層当時の様子を想像しやすいと考え、本学講師の針生先生にお願いしました。後半、「東京音大生とガムランの出逢い」による授業での取り組みの成果、本学OB作曲家・小出稚子さんの作品も披露します。学生たちと130年分の盛りだくさんなプログラムを、90分で駆け抜けてみます。

それではまず、1889年、エッフェル塔が完成したばかりのパリへ……。

## 2.2 プログラムと解説【前半 ～印象表現と模倣～】

### ●ジャワ女性舞踊ガンビヨン 伴奏曲「パンクル」(写真\*1参照)

#### Gambyong Pangkur Ldr. Pangkur pl.br.

マンクヌガラン王宮の記録によれば、パリ万博で披露された舞踊のひとつがガンビヨンであった。ガンビヨンは、庶民が楽しむ豊穡祈願の踊りであったものが、大流行して王の目に留まり、この時代に王宮に召し上げられたいわばトレンドで、内容が洗練され今ではスラカルタを代表する舞踊である。女性の艶やかな美しさを表し、稲穂のようにたおやかなしぐさが印象的である。現在も王宮、庶民の間で歓迎の舞踊として親しまれている。本日は万博会場にあったとされるスレンドロ Slendro 音階(ヨナ抜き音階あるいはメジャーペンタトニックのような5音音階)のセットで伴奏する。

ジャワ舞踊：針生すぐり(本学講師)

伴奏：ガムラン講師陣・賛助演奏者および学生有志

### ●C.ドビュッシー「版画」より1.パゴダ(1903)(写真2参照)

#### C. Debussy *Estampes 1 Pagodes*

ドビュッシーの作品のなかで最もガムラン的と評される曲である。音階は万博会場にあったとされるスレンドロ音階を模して、ところどころガムランで最も重要な楽器ゴング Gong のような重低音が響く。ドビュッシーが「我々の打楽器ごときは場末のサーカスの野蛮な音」とまで言わしめたガムランと出逢い、その想いを10年以上かけて作品に昇華

---

\*電子版では、写真1,5,6をクリックすると動画をご覧になれます。  
『伝統と創造』電子版 URL <http://www.minken1975.com/publication.html>

させたものと考えられよう。「版画」は主に日本の浮世絵を指すそうで、パゴダは万博会場にも設営されていた仏塔である。彼はその後も東洋好きであった。彼の仕事机の上にはこまごまと東洋の美術品が載せられ、自宅のサロンでサティと撮った写真には金色の仏像が写っているそうである。

ピアノ独奏：橋本堅登（大3）

● M. ラヴェル「マ・メール・ロワ」より 3. パゴダの女王レドロネット（1910）

M. Ravel *Ma Mere l'Oye ~ 3 Laideronnette, impératrice des pagodes*

ラヴェルの作品から、スレンドロ音階に似たいかにもアジア的なものを取り上げた。一般的にラヴェルの作品はドビュッシーに比べ、自身が影響を受けたものをより深く消化してから表現するように見受けられる。ここで題材となっている「パゴダ」は仏塔のことでなく陶器人形のことで、中国の影響を感じる小品である。この作品はドーノワ夫人作のおとぎ話「緑の蛇」の一場面を題材にしており、悪い妖精に呪いを掛けられ醜い姿になったレドロネット姫を慰めようと、小さなたくさんの中国陶器の首振人形がクルミやアーモンドの殻でできた楽器を奏でる様子を表している。子供好きだったラヴェルが友人夫妻の子供に捧げた作品。

ピアノ連弾：橋本堅登（大3）・戸賀崎璃生（大4）

● C. マクフィー「バリ島の儀式的音楽」より 1. プムンカー、3. タブー・トゥル（1934）

編曲：森田理紗子（大4）

C. Mcphee *Balinese Ceremonial Music 1 Pemoengkah, 3 Taboeh teloe*

バリ島は現在、ヒンドゥー教徒の多い島であり、ジャワのガムランが宮廷音楽であるのに対し、バリのガムランはヒンドゥー教の宗教音楽である。これは15世紀までは仏教とヒンドゥー教が共存していたジャワ島に16世紀にイスラム教が伝来して王国が興り、イスラム教への改宗を拒んだ人々が東へ逃れバリ島に移り住んだことによる。そしてそのため、古い時代のジャワガムランがバリに残っているとされている。マクフィーはカナダ出身の作曲家で、8年間バリに滞在しガムランの本格的な研究や保存活動を行ったことでも有名である。プムンカー、タブー・トゥルとも儀式的の最初や最後に演奏される曲を真摯に精密にピアノ譜に写したものだ。それは音楽をまだ簡単に収録・再生できなかった時代に、遠方の音楽を欧米に運ぶひとつの有力な方法であっただろう。彼は1940年に2台のピアノの為に楽譜を出版し、翌年ブリテンとニューヨークで本作品を録音して発表した。またこれらの原曲は現在もバリ島の儀式で演奏されているそうである。

ピアノ連弾：水野魁政（大2）・楨和馬（大2）

●ジャワ宮廷儀式曲「コド・ゴレ」

*Kodhok Ngorek*

ジャワの王宮には儀式曲が数曲あり、それらは曲ごとに大型の専用楽器セットで演奏され、またむやみに演奏することを許されていない。この曲は特に王家の婚姻や王女が誕生した際に演奏される曲だが、本日披露するのは、民間の結婚式で一般の楽器を使って演奏できるよう編曲されたものである。曲名のコドは蛙の意で、多世代の蛙が鳴くさまを子孫繁栄の祈願としてあらわしたものだという。大小のゴングが交互に打ち鳴らされ、テンポが落ち着くと儀式曲特有の青銅板を打つ音が響いて印象的である。

ガムラン演奏：ガムラン演奏実技授業 中上級クラス履修生

### 2.3 プログラムと解説【後半 ～音楽理論、奏法の習得と発展～】

●ジャワ古典器楽曲「ウダン・マス」

*Bebaran Udan Mas sl.sanga*

ジャワガムランの楽曲は、ゴングに始まり、定型の拍数を繰り返す。最終音のたびにゴングが鳴らされ最後は必ずゴング拍で終わる。ゴングからゴングまでの周期を4分割したところで鳴らされる楽器、それを更に半分に区切る拍で鳴らされる楽器などがあり、時計のような役割をするそれらの楽器の上にメロディーが乗り、更にその上にメロディーを装飾する楽器群が乗る。そのような構造が見えやすいシンプルな曲である。中部ジャワの古都ジョグジャカルタ Yogyakarta で演奏されているスタイルで披露する。

ガムラン演奏：ガムラン演奏実技授業 初中級クラス履修生

●L.ハリソン「ヴァリッド・トリオ」より

1. グンディン、2. ボウル・ベル、3. 哀歌(1987) (写真3参照)

*L. Harrison Varied Trio 1 Gending, 2 Bowl Bells, 3 Elegy*

ハリソンはアメリカの作曲家で1917年生まれ、ジョン・ケージ John Cage と並ぶ現代作曲家である。さまざまな民俗音楽に興味を持ち作品に活かしていったが、1975年ごろより特にジャワガムランに傾倒し、ジョグジャカルタで古典奏法を習得しただけでなく自ら調律して自作のガムラン楽器を作ったことでも有名だ。何度か来日し、2003年に85歳で亡くなった。グンディンとはジャワ語で「ガムランの楽曲」の意。今回は特別企画として、針生先生にジャワ宮廷舞踊をモチーフにした舞踊を付けていただいた。

室内楽 ピアノ：宮阪優奈（院2）《特殊奏法部分：小出稚子（本学研究員）》、

ヴァイオリン：植松真由（院2）、打楽器：石田湧次（大4）

舞踊：針生すぐり

（ここまでの解説：樋口）

●東京音大生とガムランの出会い ~ 授業での取り組みによる成果 ~

※ルカス・クリスト TAIAN TANTSIHIN RUVETA (2017) (写真\*5 参照)

Lukas Kristo TAIAN TANTSIHIN RUVETA for Gamelan Orchestra and Jouhikko

本学ガムラン授業を履修したシベリウス音楽院からの交換留学生が作曲したフィンランドの民俗楽器であるヨウヒッコとガムランのための作品。

「古代フィンランドのヨウヒッコのスタイルとルノソングメロディー Runo song melody (いわゆるカレワラ韻律 kalevalamitta, Kalevala meter で歌われたフィンランド語の古い詩)のスタイルの両方を用いて、ガムランのペログ Pelog 音階<sup>1</sup>でシンプルなメロディーの作曲を試みた。2つのスタイルが重なりあう、適したミキシングを見つけるのは、特にペログ音階がフィンランドの民俗音楽で使われる全音階とは大きく異なるので難しいがやりがいのある挑戦だった。音楽的構造とアレンジはガムランの伝統的なものからインスパイアされたが、私が自由に作った部分や変化させた部分も多い。フィンランド語の歌詞は古代ルノの歌の抜粋であり、その大意は、遠くの土地からきたダンスを踊りたい。」(作曲者自身の作品解説)

授業ではヨウヒッコの演奏スタイルとガムランを共存させる上で特に困難だったテンポ感(ガムランではイラマ Irama)の違いを調整する作業が行われた。伝統的なガムランの太鼓クندان Kendang の手組みを使用する部分では、本来よりもかなり早いテンポに変更し、またヨウヒッコの伝統的な奏法の持つテンポ感に合うクندانの手組みは新たに創作することで擦り合わせを図った。(小出)

ヨウヒッコ：ルカス・クリスト (留学生)

ガムラン演奏：ガムラン演奏実技授業 中上級クラス履修生

※中野香梨「Air」ピアノとガムランの作品 (2014 年録音)

※山岡秀和「then, the cat said "mew"」ガムランとオーケストラの作品 (2016 年録音)

●小出稚子「ウミウシ」(2012) (写真\*6 参照)

Noriko Koide UMIUSHI for Soprano Saxophone and Javanese Gamelan Orchestra

私はインドネシアとヨーロッパ、どちらのネイティブでもないが両方の音楽と長く携わってきた。それぞれの音楽言語と哲学を活かし、それらがうまくコミュニケーションできる地点を模索する作業が、即ちこの作品においての作曲だった。ジャワガムランの伝統的な形式をベースに、サクソスはガムランのようにセレ seleh (フレーズが帰着する重要な拍の音)を探して海の中を漂う。微分音や重音を用いることでガムランの音律と溶け合いやすいように。時には西洋音楽の視点でビートが複雑な縦のリズムを作り出し、モチーフが展開や発展もする。西洋音楽歴 31 年、ガムラン歴 15 年、日本人の作品。(小出)

ソプラノサクソフォン：植川縁 (現代音楽を中心にヨーロッパ各地で研鑽を積む。アムス

テルダム音楽院在学中にガムランを始め、オランダ、ドイツ、インドネシア、日本のガムラン公演にサクソフォニストとして参加)

ガムラン演奏：ガムラン講師陣・ジャワガムラン同好会有志

### 【本日のガムラン演奏】

荒井理紗子 (大4)、小木曾茜 (大4)、久保田雅知子 (大4)、久保ひかる (大1)、成田彩乃 (大3)、古澤勇輔 (大4)、松永友佳 (大1)、森澤彩音 (大3)、森田理紗子 (大4)、茂呂貴洋子 (大4)、横井彩乃 (大3)、アンナ・リトヴィーノヴァ (大1)、エートゥ・ランタアホ (留学生)、ルカス・クリスト (留学生)、福本カナコ (卒業生)

講師陣：木村佳代・樋口なみ (本学ガムラン講師)、小出稚子・横田誠 (本学研究員)

賛助出演：村上圭子・山岡秀和 (ガムラングループ・ランバンサリ)

### ◎ Special Thanks to (順不同 敬称略)

大熊香織 森重行敏 小迫直子 山宮英仁 森田理紗子 天野裕太郎 栗原邦夫 山岡秀和 池上牧甫 東秋幸 椎名紘子 田口琴巳

## 3 「ウミウシ」 — 作曲者による解説

この作品は2012年オランダ・ユトレヒトで行われたガウデアムス国際音楽週間で現代ガムラン作品を専門に演奏するガムラングループ **Ensemble Gendhing** (オランダ) とサクソフォニスト・植川縁氏によって初演された。その後改訂版が東京音楽大学ジャワガムランオーケストラによって録音され、今回の公開講座ではさらに改訂を行ったものが演奏された。2012年ガウデアムス国際音楽週間(オランダ)にて初演、2013年改訂。

### 3.1 作曲の動機

オランダ留学中アムステルダム音楽院のジャワガムランクラスにて、ルー・ハリソンの *Cornish Lancaran* を演奏した。この作品の楽譜には伝統的なランチャラン **Lancaran** 形式<sup>2</sup>に則り、ガムラン部分は骨格旋律バルンガン **Balungan** のみが示されており、サクソフォン(以下サクス)のパートもシンプルなメロディーがあるのみだが、ハリソン自身が考えた新しい旋法を用い、サクスのパートは伝統的なガムランの旋律の作り方にある程度沿ったものである。私はこの作品と出会い、まずサクスの音色がガムランの音色と非常に相性が良いことと、伝統的なガムランの音楽理論にわずかなスパイスを加えることで、新しく豊かな音楽世界を作り出す手法に驚いた。それまでは西洋音楽的なアプローチから作られた現代ガムラン作品を聴く機会が多かったが、ガムランを多々ある「打楽器」の一つとして扱うだけでなくその音楽理論(この作品の場合はサクスの旋律の作り方と、オリジナルの旋法の使用)まで踏み込んだ取り組みは少ないと感じていた。また、豊穡なガムランの伝統作品群があるにもかかわらず、自分が新しいガムラン作品を書く意味もはっきりせずいた。そのような中 *Cornish Lancaran* での自然な共存のあり方は「ウミウシ」を書く動機を与えてくれた。「ウ

ミウシ」は私が当時理解していた範囲内でのガムランの伝統的な音楽理論をベースに、西洋音楽の作曲技法を双方のバランスを見ながら組み込んでいった習作である。

### 3.2 音階

ペログを使用。Cornish Lancaran でハリソンが試みたように伝統的な方法でオリジナルの旋法を作るとすると、7音ある音階から5つの音を選ぶところから始まる。しかし「ウミウシ」では5音音階ではなく7つの音すべてを使用することにした。7と1の音はどちらを用いるかによって調が決まる可能性のある重要な音なので、その両方を使用することによってジャワガムランの強固な調性の世界から離れるためである。冒頭からサクスのソロで7と1が強く提示され、曲中でも1と7は両方使われている。しかし楽曲全体を見るとゴングが7で終わり、セレでは1の音は使われないので、1より7の方が若干強い性格の旋法になっている。

### 3.3 楽曲構造

パトゥタン Patetan<sup>3</sup> A (サクスとグンデル Gender<sup>4</sup>による導入奏) 1~21 小節目ーランチャランー 22~53 小節目ーランチャラン展開部 54~74 小節目ーパトゥタン B (サクスとグンデル) 75~81 小節目ークタワン Ketawang<sup>5</sup> 82~99 小節目ーランチャラン 100~137 小節目ーパトゥタン C 138~148 小節目 (サクスとグンデルによる後奏) 全体は以上7部で構成され、ガムランの伝統的な形式であるランチャランとクタワンをベースに組み立てられている。そこから派生した楽句を用いて展開部は作られている。コロトミー Colotomy 楽器<sup>6</sup>は概ね伝統的な骨組みを維持しているが、そこから外れた場合でも各コロトミー楽器の役割に沿った使い方をしている。古典的なコロトミー群の上で、サロン Saron<sup>4</sup>やボナン Bonang<sup>4</sup>は従来奏法の延長線上に新たな展開を試みた。

### 3.4 作曲上の工夫

サクスを伝統的なガムランでの声楽やルバブ Rebab<sup>4</sup>のような役割に見立て2つの工夫をした。

#### ●セレを意識した旋律作り

セレの音に向かって旋律を書くだけでなく、実際の拍より前後にずらし(伝統的には遅れはするが前倒しはしない)てみたが、後にずらした場合と同じ様にセレの役割を果たすと感じることができた。ずらし方も小さくずらしたり大きくずらしたりしたが、小さくずらした場合でも機能することがわかった。また、セレの音に限らず、バルンガンの音のどれかにサクスのメロディーの後尾が接触するように作った部分も、実際双方が密接に絡み合っているように感じるという結果が得られた。

#### ●アンデガン andegan<sup>7</sup>

アンデガンを応用したものをランチャラン展開部で試みた。ガムランは短いゲネラル・パウゼ general pause を繰り返し、その間がサクスのソロになる。

また、サクソとガムランが馴染むように以下の工夫をした。

#### ●サクソの微分音とグリッサンドの多用

ガムランが新たな音列を使うことによって伝統的な調の世界から離れる努力をしたように、サクソも微分音やグリッサンドを多用することにより西洋的調性の世界から離れ、ガムランのもつ音律との親和性を高めた。青銅打楽器群は楽器の音程そのものを変えることはできないので、サクソがガムランの方に近づく努力をより行わなければ、自然な状態にすることは困難であった。

#### ●サクソとガムランのパートに密な関係性を持たせる

旋律がセレに向かう力をより強めるため、ボナンのスカラン *sekaran*<sup>8</sup> を自作し、それをボナンパート以外でも多用した。同じスカランのフレーズを使うことによってサクソとガムランの分離を防ぎ、楽曲全体の統一感を増す効果を期待した。また、自作のスカランの音形を変化させたものをランチャラン展開部のモチーフとして使用した。

### 3.5 考察

初演から再演の度に3回ほど改訂を行い、効果的ではない部分は改善してきた。主に改善した点は、コロトミー楽器群の奏法を伝統的なものに戻したことと、イラマの変化を西洋記譜法で示すときの書き方を変更した点である。特にクンプル *kempul*<sup>4</sup> の音程に関しては最後まで定まらず、手探りでリハーサル中に変更していった。楽譜を用いた詳しい分析については次回論述する。(小出)

## 4 コメント・インタビューの記録

### 4.1 インドネシア大使館 エコ・ジュノル公使参事官コメント (写真4参照)

本日はお招きいただきありがとうございます。大変素晴らしい演奏で感銘を受けています。ガムランは非常に特殊な音楽でして、指揮者がいないのにテンポが遅くなったり速くなったりします。どのように進行していけばよいのか、習得に時間の掛かる芸術だと思います。ただ奏法を取得しただけではうまく演奏できず、周りの演奏者と気持ちをそろえる必要があります。このように深くガムランを理解したうえでガムランを演奏できるのは、日本の皆さんだけなのではないか、とさえ感じます。今日は本当にありがとうございました。(樋口まとめ)

### 4.2 村上隆先生 (本学ピアノ教授) コメント

ピアノ専攻の学生たちが普段普通に接しているドビュッシーやラヴェルの作品、しかしその演奏の前に、影響を受けたガムランやジャワ舞踊を生で鑑賞するという機会はなかなかないので、とても楽しみにしていました。ドビュッシーのバスの音が、ガムランの低音ゴングからくるものだと実感し、ジャワの古典舞踊を生で見えて感銘を受けました。

またドビュッシーとラヴェルの性格の違いがよくわかる選曲でした。緻密なラヴェルに

対して、ドビュッシーは鷹揚な、光や水のゆらゆらとした揺らぎをよく表していることが見て取れましたね。また万博では東洋全体が注目され、西洋の絵画に影響を与えた浮世絵からドビュッシーは、他に何曲も作品にしています。

興味深い企画だったと思います。これからも参考にさせていただきます。(樋口まとめ)

#### 4.3 原田敬子准教授（本学作曲）コメント：異文化環境での伝統芸能の紹介や、伝統の継承危機への打開策について

2002年、私がニューヨーク市在住中に、能が披露される機会があったので観劇した。「富裕層中心の観客は45分以上の能は望んでいないので、なるべく短くて盛り上がるものを」という米国興行主側の希望に追従する形だそうで、本来は約1時間の演目が約35分に短縮され歌舞伎のような演出がされており、見てショックだった。殆ど能の感じがしなかった。

また、2014年に奥出雲を訪れ、集落ごとに守られてきた伝統神楽の1つを見た際、全国的に有名なI神楽について似たような話を聞いた。それによると、I神楽は観光客のために見た目を派手にして先ず圧倒させ、約90分の演目を半分に短縮。演じ手は普段、この短縮版の練習と本番を繰り返しているので、本来の伝統神楽が出来ない身体になってしまうそうだ。国の役所が数年毎に文化財の査定に来る時、伝統神楽のまま演じるが、それが苦痛であるという演じ手が多く、こんなやり方で伝統は守れないと思いつつも観光ビジネスならやってもいいという演じ手もあり、ジレンマを抱えているとのこと。この2つの例は、かつては奉納や祈りのためだった伝統芸能(中には娯楽のものもあるだろうが)の、コアな部分が別物になりつつある事を示している。滅びる危機に対しての打開策が、興行や観光PRだったりというパターンが多く見られることは懸念されるべきではないだろうか。

芸術系の音楽家によく見られるが、なぜ習得方法も哲学もまるで異なる楽器をジョイントさせたり新曲を作ったりするのだろうか。例えば西洋楽器と邦楽、ガムラン、最近では中東の楽器も組み合わせる。少し勉強すれば何をやってもいいのだろうか。演奏者たちが望んでいけば、またプロデューサーが望めばなんでもやるのか。楽器を単に珍しい魅力的な音として、西洋楽器と同じように同じような音楽的文脈で、響きという最も抽象的な部分のみをフォーカスして用いることを、どう考えているのだろうか。欧州出身の、いわゆる「芸術音楽の王道」の作曲家たちの殆どはそれをやらない。なぜなら「自分たちは伝統の継承者である」という自負が大きな理由の一つだ(例外的に Helmut Lachenmann は笙を使ったり、Peter Etovoës が箏を使ったりしているが、友人関係である演奏者を指名している)。この疑問については、常に私は自問しながら創作に取り組んでおり、音楽創造の本質を探るためのライフワークとして、鹿児島伝統の薩摩琵琶、日本南西地域の島唄などの継承の実態を現地で調査し、伝統の継承とは何かを問うために新作を作る試みを続けている。(小出まとめ)

#### 4.4 西村朗先生（本学作曲教授）インタビュー：インドネシアの音楽から影響を受けたことについて

##### ●パルスのなヘテロフォニー

線的なヘテロフォニーの世界は韓国の音楽と日本の雅楽に影響を受けたが、これに対してパルスのなヘテロフォニーの世界では、特にインドネシアの芸能「ケチャ」のようなホケトゥス（一本のリズムのラインを複数の奏者の分奏によって形成する奏法）に影響を受けた。これは多人数が一本のラインを紡ぎだしていくもので、例えば、パイプオルガンの5000本の管（くだ）を一人の奏者がコントロールし、一人でものすごいポリフォニーを作るという西洋的な発想とは全く逆で、多人数がひとつを作る。そうすることによってパルスのモワレが生じ、一人の人がタカタカとやっているのと、それを4人で分割奏をするのとは全くニュアンスが違うのである。人間の営みとしてのフィジカルな部分がパルスとしての点の並びの中に人間的不純さを加えることによってヘテロが生じている。このようにパルスにおけるヘテロを作り出す方法のヒントをガムランから得た。

### ●生き物としての音

ガムランでは、2つの楽器の微妙なずれによって生まれる音のうねりをオンバ Ombak といい、息を吐く楽器と吸う楽器などと言われるそうだ。楽器をペアにして考えて1つの音に呼吸をさせるという発想がとても新鮮に思えた。作るときに完全なピッチの合わせ方をせず、わざとうねりを生じさせる。そうやって息を吐く楽器と吸う楽器というのを作り出すことによって、“音そのものが生きている”ということが強く実感されるのである。西洋音楽においてしばしば音楽にとって音というのは素材にすぎないが、インドネシアの音楽においては一見構造的であるが、コロトミーのようなものを形成していたとしても、それぞれの音ひとつひとつにも命があるという。命がある組立の状況が、ガムランの周期性を作っているということもとても魅力だった。素材が音楽構造を作っているのではなく、生き物が構造をつくるというわけである。

また、楽器及びそこから出る音を神聖なものとみる“音霊（おとだま）思想”にも影響を受けた。インドネシアでは大ゴング（ゴング・アグン Ageng）を神聖視しているが、日本では似たような存在は梵鐘の音であろう。叩いた後の複雑な倍音変化もまるで生き物のように仏の音が響く。音ひとつひとつというものが持っている豊かさを教えてくれたのがゴングの音楽だった。（小出まとめ）

## 5 おわりに

今回の公開講座の前半は、「ガムランの古典曲演奏やジャワ舞踊を挟みながら、ガムランに影響を受けた西洋の作品を鑑賞する企画」が、今後実現しうるものか、問題点を探る目的もあって学内の公開講座で試みた。演奏者を探すことは当然だが、ガムラン楽器の運搬には2t級以上のトラックを使う必要があり、特殊奏法を許可されたピアノを探して運ぶことも困難であった。多くの楽器を使い舞踊も取り入れたプログラムを、スムーズに進行させることも課題である。また日本でジャワ舞踊の専門家、ジャワガムランの古典曲をフル編成で演奏できるグループは少ないため、早めにスケジュールをあわせる必要があるだろう。それでもこの企画は十分に魅力があり意義深いと感じた。若い企画者である森田理紗子さんの今後の活躍を祈念したい。また2018年はドビュッシー没後100年にあたる。ジャワガムランが近代西洋音楽の方向を大きく転換させた一要因であることを多くの人々

に紹介する機会が増えることを望んでいる。

後半で本学授業の成果を紹介できたことは大変に喜ばしいことであった。新作を演奏する授業カリキュラム作りのきっかけになった小出稚子の作品「ウミウシ」についてはあらためて詳細な解説が得られ興味深い。今後演奏の参考にしたいと思う。授業で演奏するためのガムラン新曲、作品群からはガムランのユニークな音楽理論や独特の響きに感銘を受けたことが伝わってくる。今後も新しい力作に期待しながら授業を進めていきたい。

またさまざまなコメント、インタビューも大変興味深いものであった。特に作曲の原田准教授の内容は、いま一度作曲を行う人の背筋を正すものであった。実はこれは現在のジャワの問題点そのものでもあり、ジャワの伝統芸能が今まさしくそのような状況に置かれている。難易度の高い芸能の継承をしようとする者たちがそのまま十分な稼ぎを得られないとき、すなわち生活していくことができなくなった時に、特にこの問題は起こると感じる。しかしジャワの音楽家達は同時に、そもそも芸能とは常に変わりゆく運命を背負うものだと考えており、確かにガムランの楽曲も楽器編成も伝統芸能と呼ばれる王宮儀式に関わる芸能でさえも、時代によりかなりの変貌を遂げて今がある。原田先生が述べたように、真摯に芸能と向き合い音楽の本質を深く捉えたうえで、時代に則したかたちを模索する姿勢が今後も大切であるとを感じる。

全体としては、近代の西洋音楽が、ジャワガムランに多大な影響を受けたことを音大生に示し、音大でジャワガムランを学ぶことの意義を再認識する良い機会となったのではないかと思う。「ガムランと西洋音楽の出会い2」に向けて、今後も学生たちと充実した時間を過ごしていきたい。

注：

- 1 ジャワガムランに2種類ある音階のひとつ。7音から成るが、古典曲ではそこから5音を選んだ3旋法を使う。スレンドロ音階がヨナ抜き音階に近いのに対し、ペログ音階は琉球音階に近い。
- 2 ジャワガムランの形式は、節目楽器（コロトミー Colotomy 楽器とも呼ばれる）のゴング、クノン Kenong、クンプル Kempul、クト Ketuk 等がどのような周期で打たれるかにより決定される。ランチャランは16拍ごとにゴング、4拍ごとにクノン、6、10、14拍目にクンプルが鳴る形式で、軽快なテンポで演奏されることが多い。
- 3 もとは伝統芸能の影絵芝居ワヤン Wayang において場面転換の時などに使われる、旋法ごとに異なる独唱旋律と小編成によるフリーリズムの伴奏。演奏会の際には、曲の最初や最後に使われることが多く、独特の雰囲気を持つ。
- 4 これらは全て中部ジャワにおけるガムランアンサンブルの、各楽器の固有名称である。
- 5 ゆったりとしたテンポで演奏することが多い16拍周期の形式。8拍ごとにクノンが打たれる。
- 6 注2参照。
- 7 曲の途中で一時停止し、女性歌手シンデン Sinden が独唱する部分。
- 8 この場合は、重要な帰着音に向かって奏でる華やかな旋律形のこと。

添付資料



写真 \*1 ジャワ女性舞踊ガンピョン



写真2「バゴダ」演奏風景



写真3「ボウル・ベル」演奏風景



写真4 エコ・ジュノル  
公使参事官



写真 \*5 フィンランドのヨウヒッコ



写真 \*6「ウミウシ」演奏風景

写真：2017年7月18日 天野裕太郎撮影

動画：2017年7月18日 J館調光室より本学職員撮影

参考文献：

**Davies, L.**

1981 RAVEL Orchestral Music, BBC・ミュージック・ガイド・シリーズ23：東京 東芝EMI 音楽出版.

**Heiner, Heidi Anne.**

1999 Green Serpent from The Fairy Tales of Madame D'Aulnoy(1892).

<http://www.surlalunefairytales.com/introduction/index.html>

(閲覧日：2017年5月2日)

**Moore, Lloyd.**

2003 BRITTEN/MCPHEE BBC SO/Slatkin, CHAN10111：England Chandos Records.

青柳, いづみこ.

2015 青柳いづみこの指先でおしゃべり第7回ドビュッシーと東洋の美術. ぶらあぼ4月号：東京 株式会社東京 MDE.

2016 3つのアラバスクー宮城道雄とドビュッシーをめぐる随筆 第一回 東と西の出会い.

宮城会会報 224 号：東京 箏曲宮城会。

松本，大輔。

2015 BMOP/sound 1037 Lou Harrison 解説より aria-cd.com.

<http://www.aria-cd.com/arianew/shopping.php?pg=label/bmop>

( 閲覧日：2017 年 4 月 30 日 )

安田，香。

2009 1889 年パリ万国博覧会におけるジャワのガムラン音楽 . 関西楽理研究 (X) : 京都  
関西楽理研究会 . p.39-48.

2009 研究ノート ドビュッシーとジャワガムラン (音楽科クラブ) .

インタビュー：

西村，朗。「民族音楽との出逢いと、自身の作品、作風への影響について」2017年5月19日  
(本学作曲教授)

On 18th July 2017, a public lecture on Gamelan music was held. In the first half of the lecture, our students played compositions by the Western composers influenced by Gamelan music, including C. Debussy, who encountered Javanese Gamelan at the Paris Exposition in 1889, along with traditional Gamelan pieces and Javanese dance.

In the second half, we focused on our students' encounter with Gamelan music, and introduced their endeavor to play new compositions. Lastly, they played a piece written by Noriko Koide, an alumna who majored in Composition. This paper reports on the lecture and provides an explanation of each piece performed as well as a summary of comments and interviews with our Piano and Composition faculty members with photos of the day.

謝辞

本公開講座開講にあたり、本学ピアノ部会 村上隆 教授、大熊香織 助手、作曲部会 糺場富美子教授、西村朗 教授、原田敬子 准教授 に大変お世話になりました。また、本学ガムラン 木村佳代 講師、ジャワ舞踊 針生すぐり 講師、横田誠 研究員にご協力いただきました。心より感謝を申し上げます。そして出演していただきました村上圭子様、植川縁様、本学学生および卒業生の皆さん、本当に有難うございました。

(樋口文子：本学講師、ガムラン 小出稚子：本学研究員、ガムラン)

## ジャワ研修(ガムラン演奏と舞踊)2017報告

### ーインドネシア国立芸術大学 ISIスラカルタ校における授業&公演等ー

Report of training (Gamelan and dance) in Java 2017 - Classes at the Indonesian Institute of the Arts (ISI) Surakarta and performances etc.-

木村佳代 KIMURA Kayo  
樋口文子 HIGUCHI Fumiko  
針生すぐり HARIU Suguri

2017年8月6日から11日にかけて、インドネシア共和国中部ジャワ州スラカルタ Surakarta (=ソロ Solo) 市の国立芸術大学 Institut Seni Indonesia (ISI) において、本学学生や社会人講座生らが参加するガムラン演奏とジャワ舞踊の研修が開催された。今回は、演奏4クラス、舞踊4クラス計8クラスの授業や個人レッスン、インタビューが5日間にわたって行われたほか、大学やマンクヌガラ Mangkunegaran 王宮における舞踊と演奏の公演、影絵芝居ワヤン Wayang 公演の鑑賞会等が催された。この報告書はそれらの内容を記録したものである。

キーワード: インドネシア Indonesia、ジャワ Java、ガムラン Gamelan、舞踊 Dance、研修 Training

## 1. はじめに

本学学生及び社会人講座生が参加する「ガムラン現地研修」は、1990年代より断続的に行われている。近年は2012年、2014年に行われ2年に1回の開催を目指してきたが、2016年は情勢不安ゆえに見送られた。今年も開催が危ぶまれたが、参加希望者からの熱い声に押され、また今回初めて本学における「ガムラン短期留学プログラム」として認められたことにより実行に至った。もちろん、本学学生参加者には大学指定の旅行保険を義務づけるなど細心の注意を払った。他にも他大学の学生(沖縄県立芸大等)や様々な年齢層の社会人の方々が加わり総勢50名近くが参加、計画された講座やイベントが全て滞りなく行われ、好評の内に終了した。全国のガムラン愛好者たちの良き交流の場ともなった。

今回も樋口を中心とした筆者3名で企画・実行に携わり、現地に同行して通訳等を行いながら研修全般を見守った<sup>1</sup>。そこで、今回の研修内容を筆者3名で分担しつつ報告したい。

研修が実施されたのは、2017年8月6日（日）～11日（金）の約1週間である。インドネシア国立芸術大学 ISI スラカルタ校にて、7日～11日の5日間、ガムラン合奏授業15回（入門、初級、中級、上級の4クラス）と舞踊クラス15回（舞踊別4クラス）、他に希望者による個人レッスンのべ37回が行われた。また、6日夜にはマンクヌガラ王宮にてディナー付き特別公演鑑賞会（舞踊と演奏）、7日夜にはマンクヌガラ王宮スタイルによる影絵芝居ワヤン鑑賞会、9日夜には国立芸術大学のイベント会場にて、今回の研修の先生方による公演鑑賞会（模範演奏と舞踊）があり、10日にはオプションとして同大学美術学部にてジャワのろうけつ染めパティック製作ワークショップが開かれた。最終日11日には先生方への感謝の気持ちを込めた食事が開かれ、最後には全員で踊り歌うなど大いに盛り上がった。以下個別に研修の内容をまとめた。

## 2. ガムラン合奏授業

ガムラン合奏授業は、入門クラス3回、初級クラス3回、中級クラス4回、上級クラス5回（1回90分）の計15回行われた。参加者には複数の授業参加を認めたため、レベルの高いクラスにも積極的に参加し経験を深めた方も多く見られた。以下に、それぞれのクラスの授業内容を記す。

### 2-1. 入門クラス（3回）

指導者：ルスディヤントロ Rusdiyantoro、ダニス・スギヤント Danis Sugiyanto

課題曲：①「マニヤルセウ」Lcr. Manyarsewu, sl.m.

②「サブ・ジャガ」Ldr. Sapu Jagad, pl.br.

参加者：約15名

#### [ 内容 ]

このクラスは初心者を対象とした課題曲を選んでいただいた。前回の研修同様にまず先生の手拍子を真似ることから始まった。先生が叩く速さと同じように叩く人、1拍おきに叩く人、先生の拍の裏に叩く人など、基礎のガムラン合奏で学ぶ拍の分担を、まず手拍子で行い導入した。合奏に入ると、何度も楽器を変わって繰り返した。①の曲を基本のテンポで学んだ経験のある受講者が多かったことから、今回は比較的早く次のテンポの段階を学ぶことになった。これは前回の研修と違うアレンジである。多くの楽器がテンポの変化に伴い奏法を変えることになり、初めてガムランに触れた受講者は多少苦労したかもしれない。そのような時に先生方は、奏法の変わらない楽器に彼らを誘導し、アシスタントを配置するなどして合奏をつつがなく進めた。

②は彼らの状態を見て後半に先生が選んでくださった課題であるが、偶然に初級クラスの課題と重なり、両方のクラスに参加した受講生は十分に学習できたと思う。入門クラスとしては多少高度な内容であったが、スラカルタ様式におけるガムラン合奏の全体像をつかむために、このような選曲も有意義だと感じた。

## 2-2. 初級クラス (3回)

指導者：スラム・リヤディ Slamet Riyadi、スギミン Sugimin

課題曲：①「トゥマダ」Ktw. Tumadhah, pl.nem

②「サブ・ジャガ」Ldr. Sapu Jagad, sl.m.

参加者：約 15 名

### [ 内容 ]

ガムランを始めて2年目以上の初心者にはふさわしい課題曲として、クタワン Ketawang やラドラン Ladrang 形式<sup>2</sup>の小曲をリクエストした。「トゥマダ」は道徳的な内容の歌が付いた、おそらく戦後に作られた曲。クタワン形式の太鼓の奏法、ボナン Bonang<sup>3</sup>と呼ばれる楽器のミピル Mipil 奏法の説明がなされ、参加者は交替で楽器に入り、練習が行われた。2曲目は、歌の無い「サブ・ジャガ」。ラドラン形式の太鼓の奏法とボナンの奏法が説明された。通常この曲の太鼓は、クندان Kendhang I と呼ばれる2人で組みになって演奏するスタイルが一般的だが、この授業では1人で奏するクندان II の奏法が採用され、テンポはイラマ Irama<sup>4</sup>から II に移行してそのまま終了させるというアレンジで指導された。この方が初心者にとっては演奏しやすく、彼らが短時間で学びながら合奏を行うには有効な方法であると感じた。

## 2-3. 中級クラス (4回)

指導者：バンバン・ソソドロ Bambang Sosodoro、スリ・エコ・ウイドド Sri Eko Widodo

課題曲：①舞踊曲「ゴレ・スリルジュキ」Golek Sri Rejeki ( Ldr. Sri Rejeki, pl.nem )

②舞踊曲「ゴレ・マニス」Golek Manis ( Ldr. Manis, pl.br. )

参加者：約 15 名

### [ 内容 ]

このクラスでは舞踊伴奏曲を教えていただいた。若い有望な先生方の惜しみない教授に受講生が一生懸命に取り組む姿が印象的であった。

①も②もテンポや強弱の変化に富む作品である。まず先生が基本のメロディーであるバルンガン Balungan を白板に書き、受講生が写す。バンバン先生から、舞踊入場の際に使う最初の部分は、舞踊家が舞台中央に到着するまで何度でも繰り返すこと、舞踊家が到着したらすみやかにテンポを落として踊り始められるようにすることなどの注意があり、スリ・ウイドド先生が太鼓を叩いてくださり何度も合奏した。先生方が代わる代わるボナン奏法の特殊なところを更に白板に書く。イラマ I と II のミピル奏やオクターブ奏のグンビャン Gembyang 箇所、ふたりで交互に音を紡いで短いフレーズを繰り返すインバル Imbal、インバルの途中大事な音に向かう華々しい旋律形スカラン Sekaran など、1曲のなかにさまざまな奏法が混在し、演奏者は舞踊独特の揺れるテンポに沿いながら太鼓奏者の指示に従い、然るべき箇所奏法を変化させていかねばならない。受講生は担当する楽器を交代しながら、変化する部分を何度も繰り返し練習した。

最後の授業で先生方は同じくゴレの伴奏曲として②を体験させたいと仰り、時間の許す限りということで急ぎ教えてくださいました。帰国して更に勉強するための課題として与えてくださったもので、ボナンの奏法が特殊なミピル奏であるため、それらを白板に書いて説明した。合奏の練習をする時間はほとんどなかったが、課題の与え方として大変興味深かった。全体で4回の授業であったが、先生方が駆け足で与えてくださった課題は魅力的で、特に②は①で得た知識やテンポ感をそのまま活用できる部分と全く新しい課題が程よく混在していた。これらを持ち帰り、社会人講座の後半で楽器を交代しながらじっくり練習し、その成果は年度末の発表会で2曲とも披露することになった。

## 2-4. 上級クラス (5回)

指導者：スカムソ Sukamso、スウィトラディオ Suwitoradya

課題曲：「クトゥ・マンガン」 Gd. Kutut Manggung, mg. Ldr. sl.m. /pl.br.

参加者：約15名

### [ 内容 ]

課題曲の「クトゥ・マンガン」は、本学社会人講座上級クラスの今年度の課題曲である。ガムラン界では誰もが知る古典の名曲であり、テンポやアレンジを自在に変化させて女性の美しい歌声を聴かせる曲として、現在でも盛んに演奏されている。今回の研修の上級クラスでこの曲を選曲したのは、この曲で歌われる様々な歌を現地の先生に発音から指導していただきたかったのと、この曲ならではのアレンジを教わりたかったからである。曲が長いので授業も5回にわたり行われたが、内容はとても充実したものであった。太鼓やボナンの奏法の説明、歌や胡弓ルバブ Rebab の奏者へのアドバイスの他、戦後ナルトサブド Nartasabda<sup>5</sup> によって作られた歌の説明、更には元々スレンドロ Slendro 音階であるこの曲をペログ Pelog 音階に移調して演奏する方法についても指導された。指導内容は多岐にわたり、各パートの奏法のみならず参加者の質問を受けて、たとえばガムランの形式とは何か等、ガムランの基本に立ち戻るような説明もあった。

それらに加え、特に印象的だったのはメイン指導者であるスカムソ氏の指導姿勢であった。元来、ガムラン演奏家は技法等についてあまり多くを語らないものである。芸は習うのではなく、盗んで自分で構築していくものであると考えられていた。しかし、時代と共に伝統的な演奏を聴く機会が減りつつある中、大学等教育の場でしっかりと技術継承していかなければならないとの意識が演奏家の間でも芽生えたのであろう。スカムソ氏も授業中何度も、「私には何の秘密もない、全てをわかりやすく説明して伝えたい」との信念を語っていた。また、自身のガムラン観として「ガムラン音楽の正解は一つではない、色々なアレンジや奏法が可能な、自由な音楽である」とも語っていた。授業中には、スカムソ氏が尊敬し先頃亡くなられた演奏家の作品について涙ぐみながら語る場面もあり、参加者からは内容は難しかったが先生の優しさに打たれたという感想もいただいた。そのように現地の先生の人柄やガムランに対する信念に直接触れることができるのも、現地研修の醍醐味だと感じた。

### 3. ジャワ舞踊授業

舞踊の授業は、舞踊別に4クラス、各3～4回ずつ行われた。レベルに関わらず全クラスに参加した受講生がほとんどで、今回は指導者が2名ずつ付き手厚い指導により日に日に人数が増える（楽器の空き時間を利用した見学者も多かった）という状況となった。

以下に授業内容について大まかに述べる。

#### 3-1. Aクラス（4回）

指導者：ハダウィヤ・エンダ・ウタミ Hadawiyah Endah Utami、  
スリ・スティヤアセ Sri Setyaasih

舞 踊：「ガンビヨン・ガンビルサウエ」 Gambyong Gambirsawit

参加者：約10名

#### [ 内容 ]

今回は、ジャワでも今なかなか踊られることのない、ゆったりとした長大なガンビヨンに挑戦した。ガンビヨンとは、女性の美しい仕草や軽やかな動きを太鼓の明るく賑やかなリズムと共に表現するもので、現在でも結婚式などで盛んに踊られている。本曲は70年代頃それまでのフリーなアドリブの多い舞踊をある程度形にして練習するために作られたもので、当時のガンビヨンの形を残した古典曲である。

昔は演奏の興が乗るといつまでもそれに合わせて踊っていたものようであるが、今では現代の感覚に合わせ、速く短い、しかも決められた振り付けのものが主流となっており、今回の曲を課題とするに際し、指導者もしばらく踊っていないものであったため確認のため何度か事前にやり取りを行う必要があった。指導のハダウィヤ氏、アセ氏共に長く踊りを指導されて来て、勿論この曲も「昔は」踊ったことのあるものだということであったが、外国人である我々が挑戦するものとしては長大で複雑なため、少なからず意外な課題曲であったようだ。

しかし、一旦指導に入ると、思い出されることが多くあり、数回の授業の中で、過去の偉大な踊り手について、また今まで見たことのない振り付けなどについて様々な話を聞くことが出来、双方にとって実り多い授業となった。更に、事前に相談してあった振り付けに関しても細かく手を加え、豊かな記憶とともに往時盛んであったろうガンビヨンが甦ってくるのを目の当たりにすることが出来、受講生にとってジャワ舞踊の奥行きが感じられた授業であったと思われる。

指導者による舞台での演舞でも、その数日の成果が発揮され、さらに内容が豊かになったガンビヨンに感動を覚えた受講生が多く、今後繋がる何かを得たと実感できる数日間となった。

#### 3-2. Bクラス（4回）

指導者：ドゥイ・ラフマニ Dwi Rahmani、

テレジア・スリ・クルニアティ Theresia Sri Kurniati

舞 踊：「ゴレ・スリルジュキ」 Golek Sri Rejeki

参加者：約 10 名

#### 〔 内容 〕

ゴレは、本来はジョクジャカルタ Yogyakarta 市（今回研修に行った地域に隣接）で盛んに踊られている長大な女性舞踊で、研修地のソロ市では 70 年代以降アレンジが加えられ、主に初心者向けのわかりやすく短い作品として現在も踊り継がれている。

今回は、事前に指導しておいた内容を指導者が膨らませてゆったりと複雑な動きも加え、最終的には大人が踊っても十分に踊りを堪能できる作品となった。また、指導者 2 名共に楽器への造詣も深く、楽器を受講していない受講生に関しても、数をカウントして教える以外に、口で太鼓のリズムをそっくり真似してより細かいリズム取りを行うなど、曲への理解を深めようと努力され、踊りと楽器の緊密な関わりを感じる事が出来た。

指導者 2 名はそれぞれに踊りの雰囲気や微妙なアクセントが異なり、完全に揃えるための踊りではなく、それぞれに個性のあつて良い、ということを受講生に伝える良い機会ともなったと思われる。

今回の授業の目的はもう一つ、基本をきっちりと確認するという事でもあったが、こちらの意図をよく飲み込んでくださり、立ち方、走り方、手つき足つきなどについて細かく指導を行い、さらにどうしてもオンタイムになりがちな「拍感」を、ガムランの持つ後ろに伸びるゆったりとした感覚へ向ける指導も行なわれ、またそれが大事なことであったということを受講者の演舞によっても知ることが出来た貴重な機会となった。

また、事前に振りを全て練習していたことでその後の変更によって混乱が出るのではないかと危惧していたが、受講生には特に負担はなかったように思われ、バリエーションについて学ぶ良い機会ともなった。

### 3-3. Cクラス (4回)

指導者：ヌルヤント Nuryanto、ハルタント Hartanto

舞 踊：「グヌンサリ」 Gunungsari

参加者：約 10 名

#### 〔 内容 〕

今回は、舞踊講座始まって以来の仮面舞踊の講習となった。仮面を掛ける舞踊は、まずその曲の振り付けに習熟していないと難しいものがあり、さらに物理的に仮面を掛けることによる肉体的な不安定さを長い修練によって克服しなくてはならないものである。受講生はまず事前に練習を重ねて臨んだが、指導者によって、最初の 2 日は仮面を掛けず全体を通して振りを確認し、残りは指導者も仮面を掛けて指導することでより目標とそれぞれの課題をはっきりさせるという内容となった。今回は 2 人体制の指導により、仮面を掛けてデモンストレーションする指導者と、それを見ながら受講生の振りを直す指導者と分けて授業が行われ、参加者も非常に熱心

に練習を行った。

踊りの内容としては、若い王族の男性が好きな女性のことを思い浮かべて身繕いする、というもので、2枚目の明るく闊達でノーブルな若い男性を演じるため、役というものを考える必要がある。男女ともに踊れる演目であるが、女性の場合はまず男性を演じる、そしてそれぞれの体格などの制約を超えなくてはならない。今回受講生はまだ覚えきれていない振り仮面にとらわれてなかなかキャラクターを演じるというのが難しいところであったが、指導者が身をもって示すキャラクターに自然に引き込まれ、それぞれ課題を見つけての帰国となった。

また、指導者2名のキャラクターが対照的（正統／創造性溢れる）であったため、踊りのバリエーションと可能性を知る良い機会となり、ジャワ舞踊の可能性・自由さについても造詣を深めることが出来た研修であった。

### 3-4. Dクラス (3回)

指導者：ドゥイ（女性）、ヌルヤント（男性優形）、サムスリ Samsuri（男性荒型）  
舞踊：「ラントヨ Rantaya」（女性、男性優形、男性荒型）  
参加者：約10名

#### [ 内容 ]

今回の研修において、普段じっくり指導できないが非常に重要な基礎について学ぶ、開眼する、という目標をたて、短い時間ではあるが基礎のみをみっちり練習する機会を設けた。内容は単純に、歩く、座る、走る、基礎の手の動き、といったものであったが、受講生からは非常に大事な機会であったと後から感想を多くいただいた。また、普段舞踊を履修していない受講生の参加・見学も多くあり、舞踊曲を演奏する機会も多いため参考になったのではないかと思われる。

指導者も、普段大学で行わない授業であるため（基礎はほぼ習得していると思われるため）、現地の学生についても普段から思うところがあるのか非常に熱心に細かいところまで指導を行い（特に姿勢、拍の取り方について）、得難い機会となった。

## 4. 個人レッスン

研修では毎回、希望者のみガムランの特定のパートを学ぶ個人レッスンを実施している。合奏授業だけでは習得不可能な難易度の高いパートを学ぶためのものである。今回は14名の希望者によりのべ37回のレッスンが行われた。レッスン対象の楽器は、ボナン、ルバブ、太鼓チブロン Ciblon、琴シトゥル Siter、竹笛スリン Suling、そして女声の独唱シンデン Sindhen と男性の斉唱ゲロン Gerong である。また、論文執筆のためのインタビューも行われた。

ガムランの各楽器の習得は、本来パート譜のような楽譜は使用せずに見よう見まねで覚え、記憶の引き出しを増やしながらいながら奏法を体で身につけていく方法を基本とする。

ただ、今回の研修のようにごく短期間で学ばなければならない場合は、楽譜を使用せざるを得ない。まず先生が用意してくれた楽譜を頼りにしつつ、目の前の先生の演奏を真似しながら必死で付いていく、という方法をとる。それだけでは不完全で、やはり帰国後も自主練習を続けることによって、始めて身につくというものであろう。それでも、現地の先生方の演奏する姿を間近に見ながらのレッスンは、やはり日本には得られない体験である。どの先生方も、何度も同じフレーズを繰り返しながら根気強く指導してくださった。また、必ず横で骨髄旋律バルンガンを叩いたり、別の楽器で合わせたりして、他のパートとの関係を意識させながらレッスンを進めることも多かった。合奏が主体であるガムランにおいては、個人レッスンにおいても他のパートとの関係を常に意識させながら行うことが大切だとあらためて感じた。

## 5. 公演鑑賞会等

### 5-1. マンクヌガラ王宮の特別公演鑑賞会（舞踊と演奏）

日 時：8月6日（日）18:30-21:00

場 所：マンクヌガラ王宮プンドポ Pendapa（吹き抜けの大広間）

演 目：演奏「シリル・バンテン」 Gd. Silir Banten, pl.br.

「シトマルドウォ」 Ktw. Sitamardawa, pl.br.

「タルポロ」 Ktw. Tarupala, sl.m.

舞踊「ブドヨ・ブダマディウン」 Bedhaya Bedhah Madiun

「ゴレ・モントロ」 Golek Montro

「クロノ」 Kelana

#### [ 付記 ]

宮廷内でディナーを味わい、その後プンドポに移動して演奏と舞踊を鑑賞した。大理石の床、高い天井に吹き抜けの建物プンドポは、ガムランが美しく鳴り響く空間であり、現地で生演奏を聴く醍醐味が味わえる。特にマンクヌガラ王宮のプンドポは、ガムランがもっとも美しく響く場所として定評がある。舞踊は趣きの異なる3演目が披露された。特に女性宮廷舞踊ブドヨ・ブダマディウンは7人で様々なフォーメーションを組みながらたゆたうがごとくに踊られ、宮廷舞踊の神髄を堪能できた。

### 5-2. 影絵芝居ワヤン・クリ鑑賞会

日 時：8月7日（月）18:00-22:00

場 所：マンクヌガラ王宮附属ワヤン専門学校 PDMN

題 目：「ワフユ・マクトロモ」 Wahyu Makutharama（前半部分抜粋）

ダラン Dalang（人形遣い）：ハリ・ジャルウォ・スラルソ M.Ng.Hali Jarwo Sularso

[ 付記 ]

ユネスコの世界無形文化遺産にも登録されたワヤン・クリ kulit（水牛の皮の透かし彫り人形を使用した影絵芝居）は、現在でも村のお清めやお祓い、結婚式や独立記念日等の儀式で盛んに上演されている。伝統芸術である反面大衆芸能としての要素も色濃く、時代と共にその様相は変化していった。近年では、物語をとうとうと語るシーンは短縮化され、その分観客が喜ぶ歌謡ショーや漫談の時間が増幅している。一方、クラシカルなワヤンを好む通の間では、伝統的なスタイルのワヤンを現代に復活させようとする動きも見られる。今回の研修でも、クラシックで味わい深いワヤンを観ていただきたく企画した。

PDMN (Pasinaon Dalang ing Mangkunegaran の略) は、マンクヌガラ王宮付属のワヤン専門学校である。同王宮スタイルのワヤンを上演できる人形遣いダランを育てている。ここ数年生徒の減少等により存続が危ぶまれていたが、同スタイルを次世代に残したいと願う人々の努力によって、最近では体制が整えられ模範ビデオが続々と出版されるなど勢いを盛り返しつつある。今回のダラン（人形遣い）は、同王宮スタイルの伝統的なワヤンを現在ただ一人上演することのできるハリ・ジャルウォ・スラルソ氏。息子で太鼓奏者のスジャルウォ・ジョコ Sujarwo Joko 氏の協力により上演が実現化した。

演目は、インドの二大叙事詩の一つ「マハーバーラタ Mahabharata」を題材とした「ワフユ・マクトロモ」。「ワフユ」は「天啓」「神の啓示」を意味する。「ワフユ」を題材としたワヤンの物語は数多くある。この演目ではジャワを支配することのできる「ワフユ・マクトロモ」をめぐる、いとこ同士のパンダワ Pandawa 勢とコラワ Korawa 勢の争いが描かれる。実際のワヤンは夜9時頃から翌朝4時頃まで延々7時間あまり上演されるが、今回は研修スケジュールに合わせて、上演前の祈りの儀式に続き、前半部分を3時間ほど演じていただいた。短縮版としてハイライトシーンのみをつなげて最後まで上演する方法もあるが、今回は通常の進行で前半部分のみ上演していただいたため、物語はゆったりと進行した。とかく派手でスピーディーな現代風ワヤンと異なり、ハリ氏のワヤンは見せ場の一つ、軍隊出陣のシーンにおいてもたっぴりと時間をかけてそれぞれの人形の個性を存分に見せてくれた。わずかな動きでも香り立つような人形さばきにすっかり魅了された。会場はワヤン学校の教室で、研修参加者がちょうど全員座れる位の程良い大きさ。ガムランも古来の姿である中編成（ボナン等が無い）で同王宮スタイルによるアレンジで演奏された。研修のような名目で上演依頼しなければ普段はなかなか目にするることのできない、貴重な体験であった。

5-3. 国立芸術大学 ISI スラカルタ校講師陣による模範演奏&舞踊公演鑑賞会

日時：8月9日（水）19:00-22:00

場所：国立芸術大学 ISI スラカルタ校プンドボ

演目：演奏・「サプ・ジャガ」 Ldr. Sapu Jagad, sl.m.

舞踊・「ゴレ・スリルジュキ」 Golek Sri Rejeki

演奏・「タルポロ」 Ktw. Tarupala, sl.m.

・「マニヤルセウ」 Lcr. Manyarsewu, sl.m.

- 舞踊・「ガンビヨン・ガンビルサウエ」 Gambyong Gambirsawit
- 演奏・「ドラナン」 Dolanan 集（「クンバン・ジャグン」 Kembang Jagung, sl.9/  
「ワジベ・ダディ・ムリ」 Wajibe dadi murid, sl.9/  
「ドゥンドゥン・クンティン」 Dhendheng Kenthing, sl.9）
- 舞踊・「グヌンサリ」 Gunungsari
- 演奏・「ミンタセ」～「カルナン・セ」 Gd. Mintasih – Ldr. Karnan Sih, pl.br.  
・「クトゥ・マングン」 Gd. Kutut Manggung, sl.m.

#### [ 付記 ]

研修では毎回、先生方に各授業の課題曲の模範演奏や踊りを中心にした公演を依頼している。研修参加者は特別にステージに上がり、楽器のすぐ近くに座ることが許されている。先生方が演奏する姿を間近に見聞きすることができる、またとない機会である。本番では、同じ課題曲であっても授業やレッスン時に指導された初心者向けの易しい奏法のみならず、プロならではのひねりの効いた難易度の高い奏法も惜しげもなく披露される。先生方のそのような姿を見ると、習ったことが出来たから終わりではなく、その先にまだまだ追求すべきことがたくさんあることにも気付かされるであろう。また今回も、本学卒業生でありジャワで長年にわたりシンデン（女性の歌手）として活躍している狩野裕美さんに出演していただいた。日本人ながら透き通るような美しい歌声に魅了された。

舞踊に関しては、事前に大学より「踊り手は、本来の肌を出す衣装で踊る見目麗しい若手か、あるいは衣装は簡素でも構わないので年配のベテラン方に頼むか、どちらが良いか？」と聞かれ、迷わずベテラン勢に頼むことにした。結果は大成功であった。授業で習う先生方の中には普段はもうあまりステージに立たない方もいらっしやるので、絶好の機会であった。たとえば「ゴレ・スリルジュキ」は通常若い女性によって踊られるものであり、年配の踊り手によって踊られることはまずない。女性舞踊は2種あったが、衣装は簡素とはいえ、よく考えられたシックな衣装で、しっとりとした息の合った踊りは、長年の鍛錬の成果を感じられ、またベテランといってもまるで少女のようにチャーミングで、かつなかなか味わい深いものであった。貴重な舞台を見せていただいた。

#### 5-4. ジャワのろうけつ染めバティック・ワークショップ

日 時：8月10日（木）16:00-18:00

場 所：国立芸術大学 ISI スラカルタ校美術学部校舎内

#### [ 付記 ]

近年新設された別キャンパスにて、今回初めてジャワのろうけつ染めバティックの体験ワークショップが行われた。用意されたハンカチほどの大きさの布に溶かしろうで絵を描き、染色液に漬けてろうを取ると手描きの染色が出来上がる。2時間弱で次々と個性的な作品が完成し、参加者も大満足であった。ガムランや舞踊、ワヤンとも関わりの深いジャワのもう一つの伝統、バティック製作の一端を体験することができた。

## 6. おわりに

今回も 50 名近くの参加者と共に、大変有意義な時を過ごすことが出来た。日本と現地双方で過去 2 回にわたりほぼ同じスタッフで改善点を確認しながら積み重ねていった成果が、十分に生かされていたのではないかと感じる。ただ、物価上昇を続けるインドネシアにおいて今後も限られた予算の中で充実した研修を行っていくためには、さらなる工夫も必要である。時代に即して柔軟に考えていきたい。

研修で得た様々な財産は、今後の授業や講座に生かしていきたい。各公演の記録映像は民族音楽研究所にて保管され、閲覧可能である。

最後に、アジア諸国の文化への関心が高まりつつある昨今、このような音楽研修が今後も安全にかつ充実した内容で計画・実行されることを願いつつ、方法論を引き続き模索していきたい。

**文責：**「1. はじめに」「2. ガムラン合奏授業（2 初級クラス、4 上級クラス）」

「4. 個人レッスン」「5. 公演鑑賞会等」「6. おわりに」＝木村

「2. ガムラン合奏授業（1 入門クラス、3 中級クラス）」＝樋口

「3. ジャワ舞踊授業」＝針生

**注：**

- 1 主催は、前回と同じく NPO 法人日本ガムラン音楽振興会（樋口、木村等が理事を務める）。
- 2 クタワン形式は 16 拍周期、ラドラン形式は 32 拍周期で節目のゴングが鳴る。長大な曲が多いジャワガムランにおいては小規模な形式であり、初心者～中級者用の課題曲としてふさわしい。
- 3 平置型コブ付き青銅製ゴング・チャイム。2 本のバチで 12～14 個ある玉のコブの部分を叩く。学生授業や社会人講座では、挑戦しがいのあるやや難しい楽器として人気が高い。
- 4 イラマ（ジャワ語ではイロモ）は速さの段階、拍の伸び縮みを表す。イラマ I は比較的速いテンポ、イラマ II はゆったりとしたテンポである。幾つか段階があり、1 拍の間にサロン・パヌルス Saron Panerus が何回打たれるかによって決まる。
- 5 ナルトサブド（1925-1985）は戦後に一世を風靡した影絵芝居ワヤンの人形遣い（ダラン）であり、作曲家としても数々の作品を世に残した。特に、古典曲に女声や男声による斉唱を付した新たなアレンジはその後のガムラン界に多大な影響を与え、現在でも盛んに演奏されている。

写真：



1 マンクヌガラン王宮の公演  
(木村撮影 2017年8月6日)



2 ワヤンの人形遣い、ハリ氏  
(樋口撮影 2017年8月7日)



3 国立芸術大学 ISI 公演 (舞踊)  
(ISI 撮影 2017年8月9日)



4 国立芸術大学 ISI 公演 (演奏)  
(ISI 撮影 2017年8月9日)



5 ガムラン合奏授業入門クラス  
(木村撮影 2017年8月11日)



6 ジャワ舞踊授業 B クラス  
(ISI 撮影 2017年8月11日)

This is the report of the training of Gamelan and Java dance which was held at Institute Seni Indonesia (ISI) in Surakarta, central Java, Indonesia from 6th of August to 11th. The participants were students and adults. Some of them are learning Gamelan in Tokyo College of Music. There were 4 classes of Gamelan, 4 classes of Java dance, some private lessons and the interviews for teachers. During the training, we have enjoyed Gamelan concerts, dance performances, and Wayang at some places, such as ISI and the Palace of Mangkunegaran.

本研修報告は、東京音楽大学附属民族音楽研究所 2017 年度フィールドワーク費助成を受けたものです。  
(木村、樋口：本学講師 [ガムラン] 針生：同 [ジャワ舞踊])

## 沖縄インド人コミュニティの宗教歌謡 － 旋律構造 (その一) －

### Religious songs of the Indian community in Okinawa: Melodic structure - I

小日向英俊

KOBINATA Hidetoshi

沖縄では、インド人コミュニティが定期的な宗教集会で宗教歌謡を歌う。これらは、大きく朗唱的曲種と歌謡(バジャン)に分けられる。後者の大半は音頭一同形式だが、斉唱形式も存在する。本研究ノートでは、2015年3月のフィールド調査で得た19曲を採譜し、使用音と音階(タート)、音域、旋律単位の観点から分析した。

以下に分析結果を示す。1. 北インド芸術音楽の基本音階ピラーワル・タートとバイラヴィー・タートと近似音階が多い。2. 最大音域は長9度と比較的狭い。3. 多くの曲が、8拍または16拍の長さで固有音域を持つ旋律aと旋律bで構成され、この2つをつなぐブリッジ旋律cの採用もある。こうした対比的構成は、芸術音楽でも一般的であることは興味深い。次稿では、リズムやその他の観点から分析を行う。

キーワード: 沖縄 Okinawa、インド人コミュニティ Indian community、  
宗教歌謡 religious songs、旋律構造 melodic structure、分析 analysis

## 1. はじめに

### 1.1. 問題の所在

沖縄県内にはインド人コミュニティがあり、毎週20名程度が宗教的施設に集い宗教歌謡を歌う。インドでは一般に、男性が歌うとされる「バジャン(賛歌) bhajan」に相当する。筆者はすでに、このコミュニティの概要、集会用に使う宗教的施設の成立経緯や歴史、その宗教上の特性、集会の概要について、フィールド調査の成果と先行研究を援用して報告した<sup>2</sup>。本集会在がヒンドゥー教とシク教の複合的意味を持つことも指摘した。

本稿では、このバジャンの会<sup>3</sup>で演唱される歌謡の旋律的要素に着目し、その特徴を分析する。彼らの故地での音楽実践を対象とする今後の研究のための、基礎資料整備の意味を持つ。本来、歌の分析には歌詞への着目が必要ではあるが、バジャン研究では旋律に着目した研究が少ないため、歌詞に先行して旋律を取り扱う。

### 1.2. インドの宗教歌謡

言うまでもなく、他の文化と同様にインド文化においても宗教儀礼の場で歌謡は重要な役割を果たす。インドの二大宗教であるヒンドゥー教やイスラーム教、その他のシク教、ジャイナ教、バウルなどを見ても、儀礼に歌の伝統を見ないものはないだろう。

こうした宗教歌謡の研究ではテキストが着目され、何を、だれが、どのように、いつ歌うのかといった点を、儀礼の式次第や宗教暦との関係や宗教上の意味から分析が進められている<sup>4</sup>。だが、ここでは旋律構造に着目して分析を試みる。本研究で扱う集会では、儀礼内で専門音楽家ではない参加者が歌唱を担当する。作曲者による「固定された」旋律が存在していても、その「模範演奏」を録音物などで取得した後は歌詞のみを記したノートを参照しながら、または記憶した歌詞に基づいて歌う伝統である。儀礼の現場では、先唱者に続いて一同で歌う音頭一同形式や、斉唱の形で歌っている。旋律への着目から、これらの歌謡が他の地域の宗教歌謡や古典音楽とどのように相違するかを考察し、構造を把握して基礎資料を得ることが重要と考えられる。

また、「ラーガはインド音楽の重要な要素である」との説明についても、いわゆる古典音楽ではない宗教歌謡でこれがどのように扱われているかも、大きなテーマの一つである。本稿の対象は、インド本国から離れて生活をするディアスポラ状態のコミュニティであるため、こうした疑問に答えるためには適切ではないかもしれないが、まずラーガの分類のための音階にも着目したい。

## 2. 本論

### 2.1. バジャンの会

本稿では、フィールド調査（2015年3月実施）で得た宗教歌謡を対象とする。バジャンの会で旋律的要素を伴って歌われるものには、1) 朗唱と、2) 歌謡の二種がある。前者は、サンスクリット語の詩節（シュローカ śloka）に音の高低である程度の抑揚を付けて演唱するもの、後者はサンスクリット語、ヒンディー語、スィンディー語などの歌詞に旋律が付けられた歌である。まず、これらの楽曲が配置される儀礼を概観するために、ある一日の儀礼を追ってみよう<sup>5</sup>。

ヒンドゥー寺院 Hindu Temple での集会は、月曜日の朝10時より始まる。9時30分頃、まず聖職者ではないが寺院の管理やコミュニティの宗教儀礼を世話する世俗的

リーダー（K氏）が寺院に到着し、解錠、その他の準備を行う。集会室正面には、シヴァ神、クリシュナー神、ドゥルガー神などヒンドゥー教の神像群が安置されている。天井からはスィク教の教祖グルー・ナーナクを表示したバナー「GURUNANAK」が掲げられ、その下には聖典『グルー・グラント・

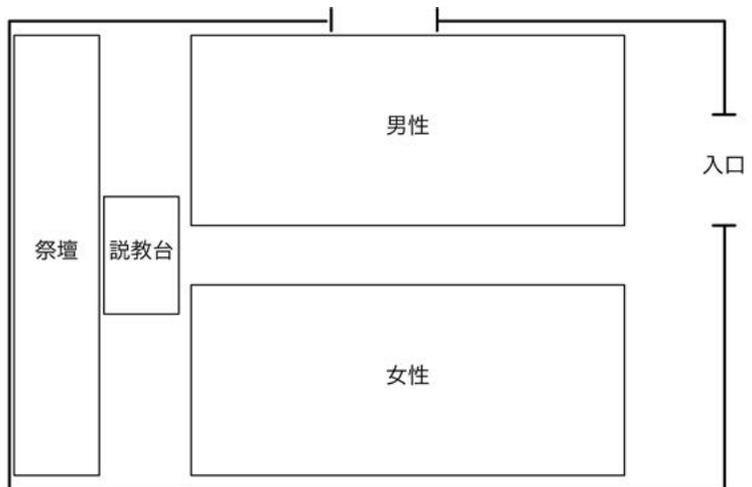


図1:ヒンドゥー寺院のレイアウト（集会室）

サーヒブ』を置いた大きな説教台がある。また、サーイー・バーバーの像も存在する<sup>6</sup>。女性は祭壇に向かって左側に、男性は右側に座る（図1）。敷物の上には、先唱者（独唱）や詩句朗唱者のために、マイクロフォン数本が置かれている。また壁にしつらえられた本棚には、集会で使用する『グルヴァーニー Gurvānī』が多数備えられ、参集者はそれぞれこれを見ながら、または自らが読める文字で書かれたメモを見ながら歌う。伴奏には、膜鳴楽器として太鼓（ドーラク、K氏が担当）、体鳴楽器としてカルタール（K氏）やカスタネット、シンバル（マンジーラー）などが使われるが、旋律楽器は使用しない。また、これらの楽器は、男性のみが使用する。

インド人参集者はアナウンスされている開始時刻までに到着し、それぞれ男性領域と女性領域に座る。女性はショール、男性はハンカチーフやタオルで、自らの髪の毛を隠して儀礼に参加する。この日の集会には、女性7名、男性8名ほどが参集した。集会の大きな流れは以下のとおりである（表1）。

まず供物供養として、ミルク、果物などを祭壇に供える。次ぎに聖句の朗唱、そして一番長い時間を要するバジャンの歌唱が続く。その後に神の名を唱えながら、火の儀式アールティーが行われる。最後に、聖水の儀式として、聖水を神像にかけるとともに、参集者にも聖水をかけて清める。ここでヒンドゥー的儀式は終了するが、最後は担当者がスィク聖典『グルー・グラント・サーヒブ』を朗読し、全員で神像へミルクを献じて終了する。本稿は、「3 バジャン」から「5 聖水の儀式」、および「7 終了の儀」の奏演を、旋律的側面から分析する。

表1：バジャンの会の式次第

No.	式次第	概要
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『グルー・グラント・サーヒブ』に礼を捧げる。祭壇のサーイー・バーバー像への礼拝はない。
2	聖句朗唱	サンスクリット語が中心
3	バジャン	およそ 15 曲程度を、オムニバスのように歌う。先唱者に続き、一同による斉唱で詩節を繰り返して歌うものが多い。
4	アールティー (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、参集者にも順にかけて清める。その後、プラサード（お下がり）を配る。
6	スィク教経典	『グルー・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訳の朗読。
7	終了の儀：	神像へミルクを供える。

## 2.2. 奏演楽曲の全体像

まず、バジャン、アールティー、および聖水の儀式とそれに付随して当日に歌われた全曲目 19 曲を整理・確認するため、各曲の演奏順、演奏時間、演奏者の区分、歌詞冒頭<sup>7</sup>、形式などをまとめる（表2）。バジャン 15 曲（# 01～# 15）、アールティー 2 曲（# 16～# 17）、聖水の儀式 1 曲（# 18）、および終了時の歌 1 曲（# 19）が演奏された。また、

# 18 と # 19 の間には、スィク教的儀礼として、スィク教聖典『グルー・グラント・サーヒブ』の朗読が挟まれた。

表 2：バジャン、アールティー、その他の曲目

曲番号	時間(分:秒)*	奏演者**	歌詞冒頭	形式	備考
バジャンの部					
# 01	03:34	LM <sub>1</sub> 、CA	Tu Hari Tera	音頭一同	
# 02	00:33	CA	?	斉唱	旋律不鮮明
# 03	03:29	LM <sub>1</sub> 、CA	Koi Dagira gina	音頭一同	#01 と同一旋律
# 04	00:37	CA	?	斉唱	旋律不鮮明
# 05	03:35	LM <sub>2</sub> 、CA	Dinana Natadaya	音頭一同	
# 06	05:45	LM <sub>3</sub> 、CA	Moreka choto	音頭一同	
# 07	03:51	LM <sub>4</sub> 、CM	Jekitiyarowa	音頭一同	
# 08	03:50	LM <sub>5</sub> 、CA	To Sapni chotu hai	音頭一同	M が導入
# 09	00:44	LM <sub>5</sub> 、CA	Sat devose pahere	音頭一同	
# 10	03:36	CA	Jey Ganesh	斉唱	M <sub>5</sub> が導入のみ
# 11	00:36	LM <sub>5</sub> 、CM?	Tusuka kareta	音頭一同?	M <sub>5</sub> 以外には知られていない曲?
# 12	01:45	LM <sub>5</sub> 、CM	Om kara tu tuwa	独唱に近い	リフレインは No.11 と同じ?
# 13	06:59	LM <sub>1</sub> 、CA	Namsemarune	音頭一同	
# 14	03:03	LM <sub>3</sub> 、CA	Ah, jukujuku	音頭一同	
# 15	02:25	CA	Ananda	斉唱	F <sub>1</sub> が朗唱から開始
アールティーの部					
# 16	03:10	CA	Oh jaya shiva omkara	斉唱	アールティー
# 17	01:17	CA	Jarara jiva	斉唱	
聖水の儀式					
# 18	00:57	CA	Sakura toma	斉唱	聖水の儀式
『グルー・グラント・サーヒブ』朗読					
# 19	00:53	CA	Sabha satyanam	斉唱	終了の儀

\* 筆者の録音による歌い出し点を 0 秒とし、一連の奏演の音響が断絶した点までの時間。

\*\* 先唱者 =L、斉唱 =C、男声 =M、女声 =F、混声 =A と表記し、前 2 者の役割と男声、女声、混声 3 種を組み合わせて示した。また異なる先唱者を、M<sub>1</sub>、M<sub>2</sub> などと下付き数字で示した。

バジャンの部を見ると、混声の斉唱 (CA) のみの曲 (No.2 と No.4) を除き、多くの曲が、音頭一同形式 (L ↔ C) であることが分かる。アールティーの部と聖水の儀式では、後に見るように音域幅も比較的狭い斉唱 (CA) である。また、現場での聴取と

録音からは、詩句朗唱で全員の音高がそろわない例や、旋律としての採譜が難しいものも見出された。これらでは、音頭一同形式が採用されないことが、バジャンの部と対照的である。音頭一同では、先唱者が歌う旋律が文字通りの規範となり、斉唱がこれを模倣すると考えられる。参集者が演唱中に視覚的に参照するのは、歌詞のみである。

この日のバジャン演奏の先唱者(L)は男性(M)のみが担当しており(LM)、女性先唱の例はない<sup>8</sup>。また男声先唱者(LM)は曲により交代する(LM<sub>1</sub>、LM<sub>2</sub>など)。ここでは、5名が交代していた。他日のバジャンの会では、誰がどの曲をどの順番で歌うかについて、プログラムとして事前に明示する場合があったことから、参集日の前にある程度の調整が図られていることが分かる。ただ本事例では、ある程度即興的に「～があるから、～を歌う」とその場で先唱者が提案するような場面もあった。選曲と曲順を誰がどのように決定するかについては、今後さらに聞き取りが必要である。

斉唱については基本的に両性が参加するが、どちらかというとな女性の声量は小さく、音響的には男声合唱のように聞こえる曲も多い。今回の参集者で、男女の人数バランスは均等に近いにも関わらず声量が低い傾向にあるのは、女性が自信を持って歌える曲が限られているのかもしれない。この点も、今後を確認してみたい。

### 2. 3. 分析

本項では、上記に示した全演唱のうち、音高が不明瞭であった斉唱歌2例(#02と#04)を除き、音頭一同形式のバジャン13曲とその後の4曲の計17曲について分析する。まず、各曲の音域と使用音を確認した後に、楽曲構造を見る。

#### 2. 3. 1. 音域 (最低音と最高音)

以下に各曲の音域を最低音と最高音とともに、使用音で示した<sup>9</sup>。

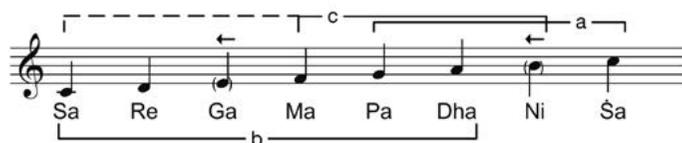
##### # 01 Tu Hari Tera...

最高音 Ša

最低音 Sa

実音<sup>10</sup> : Sa ≡ b<sup>b</sup>

##### 譜例 01



音域=1 オクターヴ (12 半音)

##### # 02 (省略)

##### # 03 Koi Dagira gina...

最高音 Ša

最低音 Sa

実音 : Sa ≡ a

#01 (譜例 01) と同じため、省略

##### # 04 (省略)

# 05 Dinana Natadaya...

最高音 Dha  
最低音 Ni

実音 : Sa ≡ e

譜例 02

音域 = 短7度 (10 半音)

# 06 Moreka choto...

最高音 Dha  
最低音 Pa

実音 : Sa ≡ c<sup>#</sup>

譜例 03

音域 = 1 オクターヴ + 長2度 (14 半音)

# 07 Jekitiyarowa...

最高音 Dha  
最低音 Pa

実音 : Sa ≡ e<sup>b</sup>

譜例 04

音域 = 1 オクターヴ + 長2度 (14 半音)

# 08 To Sapni chotu hai...

最高音 Sa  
最低音 Ni

実音 : Sa ≡ e

譜例 05

音域 = 1 オクターヴ + 長2度 (14 半音)

# 09 Sat devose pahere

最高音 Dha  
最低音 Ni

実音 : Sa ≡ b<sup>b</sup>

譜例 06

音域 = 短7度 (10 半音)

# 10 Jey Ganesh

最高音 Re  
最低音 Sa

実音 : Sa ≡ d

譜例 07

音域 = 1 オクターヴ + 短2度 (13 半音)

# 11 **Tusuka kareta...**

最高音 Pa  
最低音 Ni

実音 : Sa ≡ c<sup>#</sup>

譜例 08

音域 = 短6度 (8半音)

# 12 **Omkara tu tuwa**

最高音 Pa  
最低音 Ni

実音 : Sa ≡ c<sup>#</sup>

譜例 09

音域 = 短6度 (8半音)

# 13 **Namsemarune**

最高音 Dha  
最低音 Pa

実音 : Sa ≡ d

譜例 10

音域 = 1 オクターヴ + 長2度 (14半音)

# 14 **Ah, jukujuku**

最高音 Dha  
最低音 Pa

実音 : Sa ≡ e<sup>b</sup>

譜例 11

音域 = 1 オクターヴ + 長2度 (14半音)

# 15 **Ananda**

最高音 Ga  
最低音 Ni

実音 : Sa ≡ e<sup>b</sup>

譜例 12

音域 = 完全4度 (5半音)

# 16 **Oh jaya shiva omkara**

最高音 Pa  
最低音 Dha

実音 : Sa ≡ e<sup>b</sup>

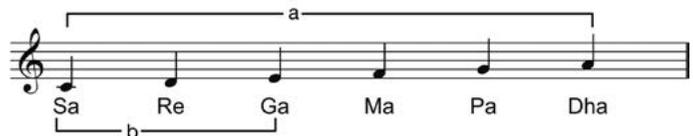
譜例 13

音域 = 短7度 (10半音)

# 17 Jarara jiva  
最高音 Dha  
最低音 Sa

実音 : Sa ≙ e<sup>b</sup>

譜例 14



音域 = 長 6 度 (9 半音)

# 18 Sakura toma  
最高音 Ma  
最低音 Ni

実音 : Sa ≙ e<sup>b</sup>

譜例 15

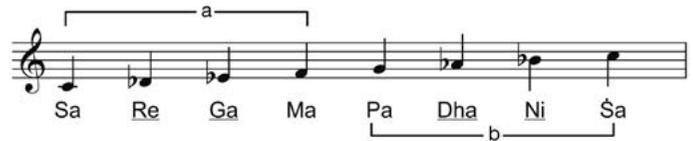


音域 = 完全 5 度 (7 半音)

# 19 Sabha satya nam  
最高音 Śa  
最低音 Sa

実音 : Sa ≙ d<sup>b</sup>

譜例 16



音域 = 1 オクターヴ (12 半音)

図 2 に、各曲の音域の推移を奏演順に示した。全体の音域は、最小値の完全 4 度 [5 半音] (# 15) から最大値の 1 オクターヴ + 長 2 度 [14 半音] (# 6、# 7、# 8、# 13、# 14) までで、比較的狭い<sup>11)</sup>。バジャン[Bj]のうち # 01 ~ # 14 では最小値が短 6 度 (8 半音) であるが、# 15 は完全 4 度である。この特異性については、後述する。アールティー [Ar] (# 16、# 17) では、長 6 度 (# 17、9 半音) から短 7 度 (# 16、10 半音)、一方、聖水の儀式 [W] では完全 5 度 (# 18、7 半音) である。儀礼終了曲は、1 オクターヴ (# 19、12 半音) である。試しに分布図でトレンドライン(破線)を描くと、Bj → Ar → W 方向の下降線となる。全体として、曲種と音域の幅には相関が見出せそうである。つまり、音頭一同が多い Br は相対的に広い音域を持ち、斉唱での朗唱である神像に対する儀礼ではやや狭くなるのである。

また、曲種を考慮せずに単純に音域分布を観察すると、短 7 度 (10 半音) を最大音域とする群 (楕円内) とそれ以外の 1 オクターヴ (12 半音) 以上の群に分かれることもわかる。

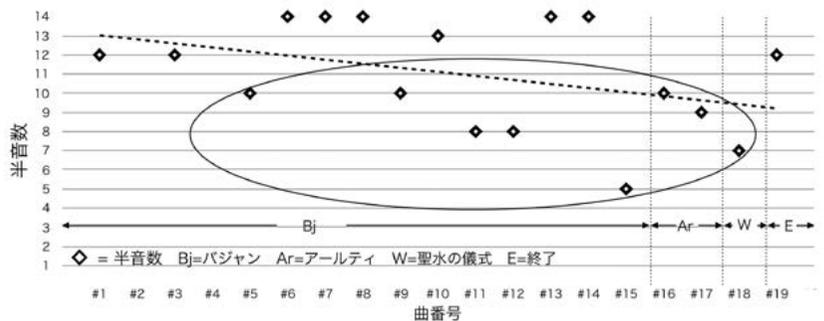


図 2 : バジャンの会奏演例の音域分布

ここまでの分析により、以下の3点が明らかになった。

1. バジヤンの会で演奏された分析対象曲の音域は芸術歌曲のそれに比し狭く、その最大値は1オクターヴ+長2度（14半音）である。
2. アールティーおよび聖水の儀式の音域は比較的狭く、朗唱的要素が強い曲である。
3. 奏演曲全体は、音域が比較的狭いものと広いものに大別される。

### 2. 3. 2. 使用音

本項では使用音から、タート（音階）との関係を考察する。表3は、各曲使用音（譜例1～16）を基にして、現代の北インド芸術音楽でラーガの分類に使う親音階（タート）を判断したものである。音程が不明瞭な2曲（#02と#04）を除いた17曲の中タートが明瞭なものは9曲で、旋律と使用音が重複する#01と#03を考慮に入れても、半数以上となる。北インドで全10種あるタートのうち、3種のタートでこれらの曲を占有することになる。つまり、ビラーワル=5曲（#01、#03、#05、#07、#16）、バイラヴィー=3曲（#08、#10、#19）、カマージュ=1曲（#06）である。

残る曲=8曲（#09、#11、#12、#13、#14、#15、#17、#18）のタートは仮判定で、判定に必要な音の構成音を満たさない。ただ、使用音が6音のものについて考察すると、#11と#12の2曲は、第7度音N(i)がシュッダ(♮)であるため、ビラーワルと判断しても齟齬がない。一方、#13、#14、#17の3曲をビラーワルと判定するには、根拠が弱い。第7度音N(i)が欠けているためである。タートの下に分類される実際の旋律の動きであるラーガについては、フレーズレベルでの分析が必要であるため、次稿に譲る。

以上から、使用タートはビラーワルとバイラヴィーが優勢であると結論した。

### 2. 3. 3. 旋律

本項では曲の構造を、旋律から見る。2. 3. 1項で採譜に基づき使用音を示した際、音域をa、b、cと分割して示した（譜例01～16）。これらは、若干の変化を伴って繰り返される旋律単位の各音域である。音頭一同形式の曲では、これらの旋律が先唱者(L)と斉唱(C)により繰り返されることになる。

表3：使用音とタート

曲番号	タート名	音名*	音数**
#01	ビラーワル	SRGMPDN	
#02	不明		
#03	ビラーワル	SRGMPDN	
#04	不明		
#05	ビラーワル	SR[G/G]MPDN	
#06	カマージュ	SRGMPDN	
#07	ビラーワル	SRGMPDN	
#08	バイラヴィー	SRGMPDN	
#09	[バイラヴァ]	SRGMPD"N"	
#10	バイラヴィー	SRGMPDN	
#11	[ビラーワル]	SR[G/G]MP(D)N	6音
#12	[ビラーワル]	SRGMP(D)N	6音
#13	[ビラーワル]	SRGMPD(N)	6音
#14	[ビラーワル]	SR[G/G]MPD(N)	6音
#15	[カーフィー]	S[R/R]G(MPD)N	4音
#16	ビラーワル	SRGMPDN	
#17	[ビラーワル]	SRGMPD(N)	6音
#18	[バイラヴィー]	SRGM(PD)N	5音
#19	バイラヴィー	SRGMPDN	

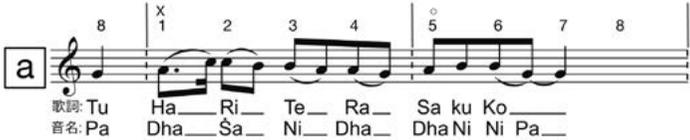
\* 譜例の Sa、Re などの音名の母音を省略したインドで標準的な表記法。[ ]内は使用する両変形、( )内は欠如する音、" "はタートにない音。

\*\* タート確定可能な音数7音に満たないもののみ、音数を記入。

まず、バジャン曲 # 01 を取り上げる。テンポは、♩ = 106 である。曲全体は、それぞれ長さが 8 拍で異なる音域を持つ旋律 **a**、**b**、**c** から構成される（譜例 01 と 17）。**a** は、Pa 音～Śa 音と相対的に高い領域。一方、**b** は Sa 音～Pa 音と相対的に低い音域である。また **c** の音域は、Ma 音から Ni 音を核としながら最低音は Sa 音となる。特に **a** と **b** の音域対比は、北インド芸術音楽の声楽や器楽における旋律区分スターイー *sthāyī* とアンタラー *antarā* とも類似する。ここでは **a** が前者に、**b** が後者に相当する。いずれも、音域の対比がその基礎となっていることは興味深い。また後述のように、**c** は **b** から **a** へ戻る際のブリッジとして機能しており、その旋律もちょうど、**b** の最終音 Sa 音から、**a** の開始音 Pa 音に流れている。ただし、先唱者(L)は譜例 17 の **c** のように Sa 音と Re 音を使うが、斉唱の繰り返しの中で多用されるのは、リズム周期の第 8 拍目（この例では開始拍）にある Sa 音を Re 音に、また最初の三音すべてを Ma 音に替える形である<sup>12</sup>。

次に、演奏の流れを見るために、演奏者 L、C と旋律 **a**、**b**、**c** を組み合わせて進行を示した（譜例 17 右の「# 01 の演奏進行」）<sup>13</sup>。まず 1 の導入部で開始され、その後も音頭一同形式で歌って行く。大局的に見ると、2～6 では **a**+**b** x2 が 1 つの単位<sup>14</sup> として繰り返され、その間に **c** がブリッジとして挟まれていると考えられる。最終部の 7 では、同単位が出現したまま、ブリッジ **c** なしに歌い終わる。

譜例 17 # 01 の 3 種の旋律とその構成

 <p><b>a</b></p> <p>歌詞: Tu Ha Ri Te Ra Sa ku Ko 音名: Pa Dha Śa Ni Dha Dha Ni Ni Pa</p>	<p># 01 の演奏進行</p> <p>1 L <b>a</b>+C <b>a</b></p> <p>2 L <b>a</b>+C <b>a</b>+(L <b>b</b>+C <b>b</b>)x2 +L <b>c</b>+C <b>c</b></p> <p>3 L <b>a</b>+C <b>a</b>+(L <b>b</b>+C <b>b</b>)x2 +L <b>c</b>+C <b>c</b></p> <p>4 同</p> <p>5 同</p> <p>6 同</p> <p>7 L <b>a</b>+C <b>a</b>+(L <b>b</b>+C <b>b</b>)x2</p>
 <p><b>b</b></p> <p>Sa ku Tu ju Ko Pa re Ra m Ra je Pa Pa Dha Pa Ma Ga Re Ga Ga Re Sa</p>	
 <p><b>c</b></p> <p>Ku ch Ha te ke Si dhe Ku ch Nahin Sa Sa Re Ma Ma Pa Dha Ni Dha Dha Pa Pa</p>	

次に、構成要素は少ないがその使用法がやや複雑なバジャン曲 # 06 を見る。テンポは、♩ = 110 である。それぞれ長さが 32 拍と 16 拍で異なる音域を持つ旋律 **a** (**a1** と **a2**) と **b** から構成される（譜例 03 と 18）。**a** は、Pa 音～Ma 音の相対的に低い領域。一方、**b** は Sa 音～Dha 音と相対的に高い音域である。やはり、それぞれをスターイーとアンタラーと考えて不自然ではないだろう。ただ **a** はそれぞれ 16 拍の長さ **a1** と **a2** に分割されている。ここでも演奏の流れを見るために、演奏者 L、C と旋律 **a** (**a1** と **a2**)、**b** を組み合わせて進行を示した（譜例 18 下の「# 06 の演奏進行」）。1 のように、**a** (**a1**+**a2**)、**a** の変形 (**a1**'+-)、**b** が一つの単位となり、3 回繰り返されることがわかる（表中の 1、3、5）。その際に、それぞれの間に **a** (**a1**'+-**a1**'-) が挿入されている。この進行を一般式で書けば、**a** × n + **a**' + **b** × n + **a**'' と表現できるだろう。最終部 7～8 では、旋律 **a** (**a1** と **a2**) を 2 回繰り返して、**a** の変形 (**a1**'+-) で終える。

譜例 18 # 06 の 2 種の旋律とその構成

**a1** 歌詞: 8<sup>th</sup> Mo re ka Cho to 省略  
 音名: P S S S S R S D S R R R R R G M G R G M G R S R S R M G R

**a2** 省略  
 M M G G R R S R G R R S S D R S R S S D D S S

**b** Jo te Pa ga de 省略  
 D D D P M P M G R S R R R R M M P D M P D

# 06 の演奏進行		
1	(L a1 + L a2 + C a1 + C a2) x2	[L a1'] + [-] (L b + C b) x3
2	[L a1'] + [C a1']	
3	L a1 + L a2 + C a1 + C a2	[L a1'] + [-] (L b + C b) x3
4	[L a1'] + [C a1']	
5	L a1 + L a2 + C a1 + C a2	[L a1'] + [-] (L b + C b) x2
6	[L a1'] + [C a1']	
7	(C a1 + C a2) x2	
8	[C a1'] + [-]	

項=16拍分  
 []=8拍分  
 '=[a1]の前半8拍  
 "=[a1]の後半8拍(変形)  
 -= [a1]の後半8拍(休符)

最後に、構成旋律の数が本稿中で最も多く 5 つとなるバジャン # 08 を見る。テンポは、♩=192 である。これは、それぞれ長さが 16 拍で異なる音域を持つ旋律 **a**、**b**、**c**、**d**、**e** (**d**と**e**は実質的に 17 拍と 15 拍) から構成される(譜例 05 と 19)。この曲の音域上の特徴は、音域が狭く低い領域の **a**(Ni 音 ~ Re 音)と **b**(Ga 音 ~ Pa 音)、やはり音域が狭いが高い領域の **c**(Ma 音から Ni 音)の対比と、**d**(Pa 音 ~ Sa 音)と **e**を一体として考えたときに現れる音域が広い旋律にある。**a**と**b**をスターイー、**c**をアンタラーと考え、**d**と**e**をブリッジと考えたい。

ここでも演奏の流れを、進行表で確認しよう(譜例 19 下の「# 08 の演奏進行」)。1 の導入部では、L が詩句をともなったフリーリズムで旋律を展開する。その後、**a**→**b**→**a**→**c**を単位として 4 回繰り返す(2、4、6、8)。ただし、最後の繰り返しの **c**は **a**に変更され、終了する。また **a**が常に斉唱であることは、上記 2 曲にはない特徴である。この繰り返しの間には、**d**+**e**をペアにしたブリッジが挿入される(3、5、7)。この曲では、同一フレーズの繰り返しが多数見られることも特徴的である。例えば、**a**の第 1 拍 ~ 第 5 拍のフレーズは、リズム周期の後半に再現される。また **d**の第 1 拍 ~ 第 8 拍も、後半に再現される。また、**e**の第 1 拍 ~ 第 4 拍、第 5 拍 ~ 第 8 拍、第 9 拍 ~ 第 13 拍のフレーズは、下行音型としての特徴が似ており、かつ後者 2 つは開始音と終止音を共有している。

譜例 19 # 08 の 4 種の旋律

16 | X 1 2 3 4 | 5 6 7 8 | 9 10 11 12 | 13 14 15 16

a 歌詞: To Sa p ni cho tu hai, A, Sap p ni cho tu hai  
音名: Sa Ni Re Re Re Re Sa Sa Ni Re Re Re Re Sa

b 省略  
Ma Ma MaMaMa Ma Ma GaMa Pa Pa Ma Ma Ga

c 省略  
Ma Ma MaMaMa Ma Pa Pa Pa DhaNi DhaDha Pa Pa

d 省略  
Sa SaSaSa Sa Sa Ni Ni Dha Pa SaSaSa Sa Sa Ni Ni Dha Pa

e 省略  
Ni Dha Pa Ma Ma Ga Re Sa Ma Ma Ga Re Sa

3. 結語

本稿では、対象曲全 19 曲の使用音と音域を確認した。全体的に音域は狭い傾向にあり、最も広いものでも長 9 度だった。使用音からは、タート（親音階）を確認した。結果として、バジャンではビラーワル・タートとバイラヴィー・タートが優勢と判断した。ただし朗唱では、使用音が 1 オクターヴ未満となりタートの判断が困難であった。また、音頭一同形式の曲は、対比的音域を持つ 2 種から 4 種の旋律で構成されていることも示した。次稿では、別日の演唱曲を対象とし、さらにラーガとの関係、リズムについて分析を進める。

# 08 の演奏進行			
1	導入		
2	C $\bar{a}$ x2	L $\bar{b}$ +C $\bar{b}$	C $\bar{a}$ x2 (L $\bar{c}$ +C $\bar{c}$ ) x 2
3	L $\bar{d}$ +L $\bar{c}$		
4	C $\bar{a}$ x2	L $\bar{b}$ +C $\bar{b}$	C $\bar{a}$ x2 (L $\bar{c}$ +C $\bar{c}$ ) x 2
5	L $\bar{d}$ +L $\bar{c}$		
6	C $\bar{a}$ x2	L $\bar{b}$ +C $\bar{b}$	C $\bar{a}$ x2 (L $\bar{c}$ +C $\bar{c}$ ) x 2
7	L $\bar{d}$ +L $\bar{c}$		
8	C $\bar{a}$ x2	L $\bar{b}$ +C $\bar{b}$	C $\bar{a}$ x2 C $\bar{a}$

注：

1 バジャンは、「神の姿や徳を讃える歌謡」とされる [坂田 1976:414]。坂田は、南インドでは男女で歌われるが北インドでは数名の男性により歌われることが通例であるとす。田中は、北インド・ブラジュ地方の宗教歌謡サマージュ・ガーヤンの研究で、歌唱に音響的に参加するのは男性に限定されるとした [田中 2008:29]。また、ネパール・カトマンドゥー市における寺田によるバジャン実践体験報告においても、男性がその担い手であるとしている [寺田 1989]。本研究ノートの対象コミュニティは、西インドや現在のパーキスタン地域に故地を持つが、音楽的にも女性が参加する例は、これらとは異なることになる。

- 2 小日向 2015、および 2016
- 3 本稿の対象となる宗教歌謡の中には、スィク教教典『グルー・グラント・サーヒブ *Gurū Granth Sahib*』由来のものも存在すると想像でき、その場合は呼称としてキールタン *kīrtan* がより適切かもしれないが、ここでは集団で歌う宗教歌謡を便宜的に「バジャン」の語で指示し、これを歌うために集まる集會を「バジャンの會」とする。スィク教キールタンではハールモニアムによる旋律伴奏を伴うことが一般的だが、本稿の対象集會に旋律楽器は使用しない。
- 4 ヒンドゥー教の宗教歌謡においても、こうした視点は重要だと捉えられている。[田中：2008]を見よ。
- 5 2015年3月9日(月)の集會。日曜日は、サティヤサイオーガニゼーションの沖縄センターとしての集會が催されるが、本稿では扱わない。
- 6 一般にヒンドゥー教寺院では、シヴァ派(シヴァ神)、ヴィシュヌ派(クリシュナ神など)のように祀る神は限定されるが、本施設の場合はヒンドゥーの神々も多様性に満ちている。また、スィク教的要素や、現代の聖者信仰の一つであるサーイー・バーバーの神像までも祀られており、ハイブリッドな宗教的性格を備える。
- 7 歌詞については、未確認事項も多いため、IAST(International Alphabet of Sanskrit Transliteration)に従わない。後日、テキストを対象とする論考で正確に表記する予定である。
- 8 別日のバジャンでは、女性の先唱例(LF)も存在したが、全体的には男性の先唱者が優位を占めるように思われる。
- 9 五線譜の下に併記した「Sa」、「Re」などは、北インド音楽の音名。丸括弧()で示す音はその進行に何らかの規則性が見いだせるもの。譜例01の(Ga)と(Ni)は下行旋律でのみ使用されるため、その進行方向を←で示した。角括弧[]で示す音は、旋律進行の文脈により、異なる変化形が使用されるもの。譜例02ではGa音とGa音の両者が出現するが、それぞれ異なる音域を有する旋律に割り当てられる。
- 10 譜例は、インド音楽の主音 Sa=c で表記するが、実音はおよそ上下長二度から長三度異なる傾向にある(男声の場合は、1オクターヴ低い(8<sup>vb</sup>)。また演奏中は、全体の音高が不安定に変動することも多く、後半に向かって漸次的に半音から全音高くなる傾向が観察される。また本稿では、実際の音を演奏者の意図を反映するよう、イーミックアプローチで採譜した。
- 11 インド芸術音楽の声乐や器楽では、1オクターヴ半～2オクターヴを使用。
- 12 Lが $\boxed{c}$ のように先唱しても、CAでは音程がより狭く歌いやすい形に変えられると理解できる。
- 13 L $\boxed{a}$ は先唱者(L)が旋律 $\boxed{a}$ を歌うこと、C $\boxed{a}$ は斉唱で旋律 $\boxed{a}$ を歌うことなど。
- 14 ここでは、LとCによる繰り返しは全体で1回と見なす。以下同様。

## 参考文献

小日向, 英俊.

2015 沖縄インド人コミュニティの音楽. (日本音楽学会第66回大会 [11月15日、

- 青山学院大学]の口頭発表) (<http://bit.ly/NOG2015kobinata> で入手可能) .  
2016 沖縄インド人コミュニティの音楽 . 伝統と創造 . Vol.5, pp.43-55.
- 坂田, 貞二 .  
1976 北インドのバジャン (讃歌) における方言とスタイルの使い分け . 印度學佛  
教學研究 . Vol.25(1), pp.414-410.
- 田中, 多佳子 .  
2008 ヒンドゥー教徒の集団歌謡 — 神と人との連鎖構造 . 京都 .
- 寺田, 鎮子 .  
1989 ネパールでバジャンを習う . インド音楽研究 . Vol.1, pp.24-29.

This research note focusses the religious songs sung by the Indian community in Okinawa. They are classified into two categories: recitation and songs (*bhajan*). Majority of the latter is sung in a call and response style with some exceptions sung in unison. This paper analyses 19 pieces recorded in my field research in March 2015, focusing musical notes, scale (*thāt*) and pitch extent, as well as melodic units. It was found that *bilāwal thāt* and *bhairavī thāt* scales dominate, that the pitch extent of their singing is relatively narrow, and that many pieces are comprised of melodies "a" and "b" with respectively different pitch ranges, sometime accompanied by a melody "c" that connects to preceding melodic elements. It is interesting to note that similar contrast is found in two melodic elements, *sthāyī* and *antarā*, of *hindusthānī* music.

本研究は、2014年度東京音楽大学附属民族音楽研究所フィールドワーク助成費を受けたものである。  
(本学講師、音楽学)

## アジアの発掘口琴チェックリスト(3) : 薄板状の口琴(3)と湾曲状の口琴(1) Asian Excavated Jew's Harps: A Checklist (3) - Lamellate Harps (3) and Bow-shaped Harps (1)

直川礼緒 TADAGAWA Leo

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口琴は、いつごろ、どこで、どのように生まれたのだろうか。これまで「アジアの発掘口琴チェックリスト(1) : 薄板状の口琴(1)」(2016)、「アジアの発掘口琴チェックリスト(2) : 薄板状の口琴(2)」(2017)で、アジアとその周辺地域で発掘された口琴の検証を行ってきたが、補遺・続編として、本稿では、新たに情報が明らかになった、紀元後3～5世紀のロシア連邦アルタイ共和国発掘の薄板状の口琴を採り上げる。

また、紀元後5世紀を現時点で最古のものとする、ロシア連邦沿海地方、中国黒竜江省などの、湾曲状の金属製の口琴についても検証し、日本の埼玉県出土の3本の口琴も紹介する。

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

### 12. ロシア連邦アルタイ共和国 Altai Republic, Russia [52-56]

一昨年および昨年の論考以後、いくつかの新たな情報が寄せられた。そのひとつが、昨秋(2017)発表された、南シベリアのアルタイ共和国北部マイマ地区マンジュレック村の二つの遺跡で発掘された、5本の骨製口琴(部分および完成前のもの)である。

マンジュレックの北5kmほどの、カトゥン川沿いにある、「マイマ文化に属する」チェレムシャーンカ Черемшанка 土壘跡から、2017年夏、ロシア科学アカデミーシベリア支部の調査により、2本の破損した口琴が発掘された[52, 53]<sup>58</sup>。有蹄類の動物の骨製で、「3本の歯を持つ櫛に似た形」をしており、「2000年程前の物」とされていた<sup>59</sup>。

後に公表された記事(リエソフスカ Liesowska 2018)<sup>60</sup>中の写真(fig. 28, 29)によると、最も原形を保った1本[52](fig. 28, 29の4)<sup>61</sup>は、長さ110mm、幅86mmとされているが、図版中に付されたスケールと比較してみても、幅の寸法の記載は明らかな誤植であろう<sup>62</sup>。全体の形は、基本的に長方形だが、歪んでいる。引き紐を取り付ける方の端が丸みを帯びており、手で保持する方の端は、破損して失われていると考えられる<sup>63</sup>。振動弁の根元側の枠に、引き紐を取り付けるための穴が開けられており、この点は、これまで検証してきた中国遼寧省[12-13]、同内蒙古自治区[01]、北京[02-05]、モンゴル[06]、ロシア連邦トゥヴァ共和国[07]、同ハカス共和国[08-09]の出土口琴と共通する、重要なポイントである。

チェレムシャーンカ土壘出土のもう一本[53](fig. 29の5)に関しては、現時点では詳細な情報はない<sup>64</sup>が、写真を見る限り、[52]と同様の形状を持つ口琴が破損し、その枠部分の片側のみが残ったものの様にも見えるが、口琴であるとする判断材料がどの程度説得力

のあるものなのかは、今後の情報や調査を待つ必要があると思われる。しかしながら、ロシア科学アカデミーシベリア支部では、口琴（の一部）として扱っている模様なので、本稿もそれに従う。

チェレムシャーンカ土壘の近くにある、紀元前5世紀から紀元後3世紀のチュルトコーフ遺跡・川床9 Чултуков Лог-9からは、口琴の制作段階途中の骨辺が3点出土したとされている[54-56] (fig. 29 の1, 2, 3)。これらも、[53]同様、現時点では写真以上の情報は不明。特に[54, 55]に関しては、なぜこの板状の骨片を、口琴の制作段階途中の物であると判断したのかも、よくわからない。[56]については、振動弁の形のような傷跡があることから、口琴を作ろうとしていた、と考えられなくもない、といった程度ではないだろうか。機会を見て、発掘を担当したロシア科学アカデミーシベリア支部の研究者の意見を確認したい。いずれにせよ、現時点でのロシアの考古学会では、これらの遺物も口琴（に関わるもの）として扱われている模様なので、本稿もそれに従うものとする<sup>65</sup>。

リエソフスカの記事中では、チェレムシャーンカ出土の2本は、1,560～1,740年前、フン-サルマタイ時代に作られたものとされている。とすれば、紀元後278～458年ごろ、すなわち紀元後3世紀終盤から5世紀中盤のもの、ということになる<sup>66</sup>。骨は「牛または馬の肋骨」と、情報がより限定されたものになっている。

また、記事中では、どのように肋骨から骨の薄板を切り出すかがイラスト入りで紹介されている。円筒形の肋骨を二つに「割り」、内側に生じる平らな部分を利用して作られていることが、これらのアルタイの口琴の特徴であり、「より長い骨を使用する、トゥヴァやモンゴルのもとは異なり、より発達した製作技法を用いている」としている。

なお、同記事中に、アルタイ人の（薄板状



fig. 28 ロシア連邦アルタイ共和国チェレムシャーンカ土壘出土の口琴[52]。リエソフスカ 2018 より



fig. 29 ロシア連邦アルタイ共和国チュルトコーフ遺跡・峡谷1およびチェレムシャーンカ土壘出土の口琴。上から[54, 55, 56, 52, 53]。リエソフスカ 2018 より

の骨製の) 口琴の民族例の写真が掲載されているが、その形は、アイヌ民族のムックリヤ、ロシア連邦ヤマロ-ネネツ自治管区ウスチ-ヴォイカル土壘出土の骨口琴 [10]、そしてキルギスの現行の木製口琴ジガチ オーズ コムズなどとよく似た、振動弁に「肩」があり、引き紐を通す穴が、枠ではなく弁に開けられた A2 タイプ<sup>67</sup>のもので、[10] の検証の際に挙げた問題<sup>68</sup> の逆の状況が起こったように見え、これも謎である。

アルタイ共和国と言えば、「アルタイの王女」として知られる、見事な刺青の入った女性のミイラが発掘された、モンゴルとの国境付近のウコク高原にあるパズィルィク (パジリク) 古墳群 (紀元前 3 世紀前半頃) をはじめとする、重要な遺跡を多く抱える古代文明揺籃の地であり、そこに暮らす人々が (文化としては別の物に属するかもしれないとは言え)、紀元後 3 ~ 5 世紀に薄板状の紐口琴を持っていた、ということは、意義深い事実である。

### 13. ロシア連邦沿海地方 Altai Republic, Russia [101-105]<sup>69</sup>

湾曲状 bow-shaped の口琴 (本稿では B タイプとする) は、多くの場合、鉄・銅・青銅などの枠と、鋼・ベリリウムブロンズなど、弾力を持った振動弁、という 2 つの異なる素材の部品を組み合わせて作られている。現行例は、ユーラシア全域の様々な民族によって演奏されている。また、考古学的な出土品としては、ヨーロッパ地域では、非常に多くの発掘例が知られるが<sup>70</sup>、そのほとんどは、12 ~ 13 世紀以降のものである (Kolltveit 2006)。唯一の例外が、ルーマニアとウクライナに国境を接する東ヨーロッパの国、モルドヴァ共和国で出土した、9 世紀の物である<sup>71</sup>。それでは、ウラル山脈より東の、アジア地域では、B タイプの口琴の発掘品は、どの程度見られるのだろうか。

薄板状 (A タイプ) の紀元前 22 ~ 11 世紀には及ばないが、現時点で世界最古の B タイプの口琴は、ロシア連邦沿海地方ウラジオストク近辺の遺跡で発掘されている。それが、沿海地方南部の、日本海に面したパルティザン地区にある、アンドリアノフ居住地 Андрианов Ключ の鞅鞞の遺跡で 2013 年に発掘された、紀元後 5 ~ 6 世紀のものである (fig. 30)。レシチェンコとプロコペツによれば、全長 60mm、最大幅 12mm、振動弁はほとんど失われている (Лещенко & Прокопец 2015)。この遺跡からは、鞅鞞文化としては珍しく、鉄製品を含む多くの遺物が出土しているとのこと<sup>72</sup>。

両端を先細りに (おそらく鍛造で) 成形した鉄の角材を、ヘアピン状に折り曲げた、「環状部の円形部分」が少ない枠の形である。その角材の、稜線の部分を向き合わせて (正面から見ると ◆ — ◆ の状態で) 使用している点により、明らかに「口琴の音はどうすればよく出るのか」を意識した製作者によるものであると考えられ、他の目的で作られたものである可能性は、ほぼ否定され得る。さらに、枠の環状部底部には、振動弁の一部が、カシメて留められているのが明確に観察される。全長 60mm というサイズは、現行の民族例としてのキルギスのテミル コムズ



fig. 30 ロシア連邦沿海地方アンドリアノフ居住地出土の湾曲状の口琴 [101]。レシチェンコとプロコペツ 2015 より。直川 1996 中の註 12 の原則 (通常の演奏状態を、観察者側から見た状態に楽器を置く) に従い、180 度回転させてある

がほぼその大きさである。ごく一般的な、少々小型の口琴である、ということができる。

同じく沿海州では、少々時代も下った、9世紀の渤海の口琴 [102] が、同じ 2013 年の夏に発掘されている (fig. 31, 32)。ニコラエフカ-I Николаевка-I 土塁という、パルティザン地区からは 80km ほど北西に位置するミハイロフカ地区の、ニコラエフカ村の南 3km にある遺跡からの出土である<sup>73</sup>。

レシチェンコとプロコペツによれば、全長 80mm、幅 19～9mm、途中で折れている振動弁の、残っている部分の長さは 23mm となっている (Лещенко & Прокопец 2015)。

[101] と同じく、先細りの鉄の角材を、ヘアピン状に曲げた、「環状部の円形部分」が少ないフォルムの杵。振動弁の杵への接合部は、写真と実測図だけからははっきりとは分からないが、杵の中央に穴をあけて、平たく成型していない状態の弁の後端を通して留めているように思われる。振動弁の基部の幅が広く、杵の環状部に於いても、弁と杵との隙間が狭く作られているのが特徴だろう。実測図に付された、杵の「角材の断面が菱形」であり、その鋭い方のエッジを向き合わせて使っていることを示した図から、製作者の、音の発生に関してのより細やかな配慮が感じられる。

さらにもう 1 本が、沿海地方アヌチノ地区スモーリノエ村のスモーリノエ Смольное 居住地で 2007 年に発掘されている [103] (fig. 33)。ニコラエフカからは、20km 程度の距離にある、紀元後 9～11 世紀の女真の遺跡とされる (Лещенко & Прокопец 2015)<sup>74</sup>。

口琴の全長は、96mm とやや大ぶりになる<sup>75</sup>。現行の民族例としては、東シベリアのサハ共和国に住む、サハ民族のホムスが近い。ただし、幅は 28～11mm であり、やはり「環状部の円形部分」の無い、ヘアピン型である。2本の腕部の先端は、5×6mm 程度、振動弁の幅は 5mm となっている。

レシチェンコとプロコペツでは、もう一本、より早い時期に発掘され、「青銅のヘアピン」と位置付けられている遺物にも言及している [104]。同時代 (両者の言う「中世」すなわ



fig. 31 ロシア連邦沿海地方ニコラエフカ砦出土の湾曲状の口琴 [102]。写真提供：姜仁旭 Kang In Uk 慶熙大学校人文大歴史学科教授

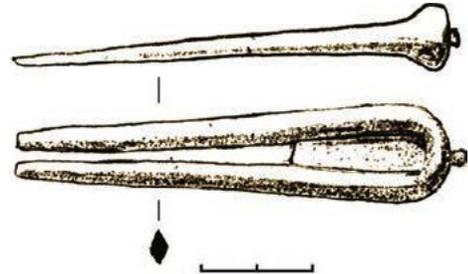


fig. 32 同上 [102] 実測図。レシチェンコとプロコペツ 2015 より



fig. 33 ロシア連邦沿海地方スモーリノエ居住地出土の湾曲状の口琴 [103]。写真提供：姜仁旭 Kang In Uk 慶熙大学校人文大歴史学科教授。この写真も、180 度回転させてある

ち鞆鞆～渤海の時代)の遺跡シャイギンスキイ土塁 Шайгинское городище 第73住居から出土したもので、ニコラエフカ砦出土の口琴 [102] と形がよく似ており、振動弁を取り付けるためのスペースもあるため、実際は口琴であるとしている(図・写真は未見)<sup>76</sup>。

さらにもう一点、沿海地方アヌチノ地区で発掘された、11～12(あるいは12～13)世紀の女真のものとされる口琴 [105] が、ベスクローヴヌイ (Beskrovnyy 2013) に見られる (fig. 34)。アマチュアの考古学研究者による発掘であるらしく、サイズなどを計測した報告書も出版されていない模様だが、写真中のライターの大きさは一般的には80mm程度であるので、そこから判断すると、全長約90mm強といったところか。振動弁の基部が、杵の環状部にぴったり合った形である点は、[102] と同じ意図が感じられる。



fig. 34 ロシア連邦沿海地方アヌチノ地区出土の湾曲状の口琴 [105]。ライターと口琴の間にある「棒」が何であるのかは、不明。写真提供：ベスクローヴヌイ

これら5～13世紀にかけての沿海地方の口琴群は、以降に述べる平安時代(10世紀前半)の埼玉県出土の3本の口琴と、時代的にも、また地域的にも(日本海を挟んで)非常に近い関係にあり、全くの私見であるが、何らかの交流の可能性があったことは間違いないように思われる<sup>77</sup>。

## 14. 中国黒竜江省 Heilongjiang Province, China [106]

レシチェンコとプロコペツによれば、中国黒竜江省綏濱県の同仁 (Тунжэнь/Tongren) という遺跡から、全長110mmの湾曲状の口琴が出土しており、中国の考古学界では、「釘の曲がったもの」と認識されているとのことである。時代もはっきりとは記されていないが、出典は明記されており、そこには図も載っているようなので、折を見て情報を収集したい<sup>78</sup>。より広い環北日本海の口琴文化圏が存在していた可能性も出てくると思われる。

## 15. 日本埼玉県 Saitama Prefecture, Japan [107-109]

日本国内では、埼玉県から3本の湾曲状の鉄口琴が出土している。発掘当初は、本州以南の地で、大型の金属口琴が発掘されたという事実が、あまりにも唐突であったため、その信憑性を疑う向きもあったが、こうして、大陸側の同時代の発掘品の存在がわかってくると、それほど奇異なものには思えない。むしろ、世界最古のBタイプの口琴文化圏の一翼を担っていた、重要な地域としての日本がクローズアップされるのではないだろうか。

なお、今回は、日本の発掘口琴に関しては、図版を紹介するにとどめ、考察は次回にまわしたい。

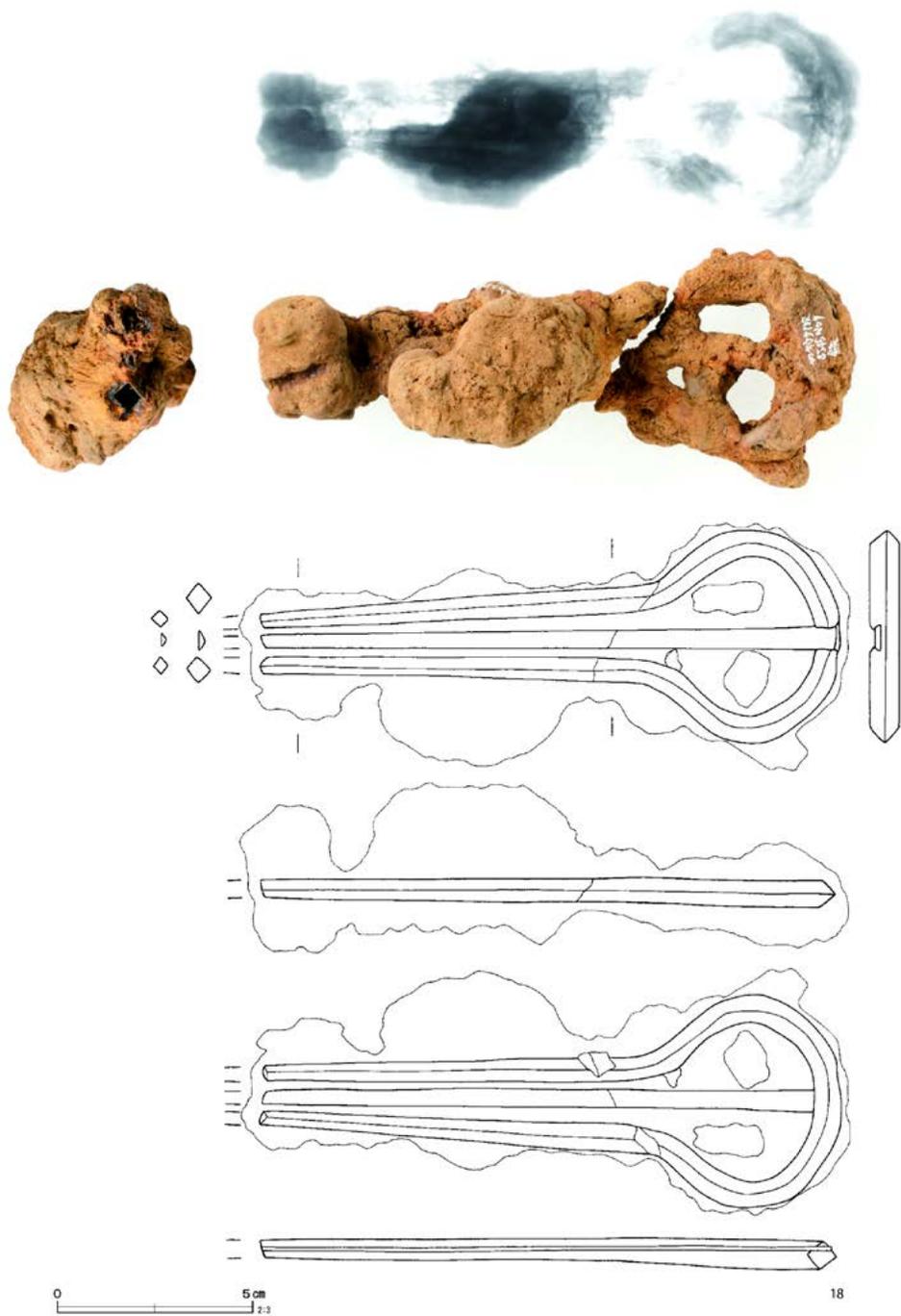


fig. 35 埼玉県羽生市屋敷裏遺跡出土の口琴 [107] のレントゲン写真、写真、実測図。  
屋敷裏遺跡。埼玉県埋蔵文化財調査事業団報告書。第 422 集より。  
資料の所有及び写真提供：埼玉県教育委員会

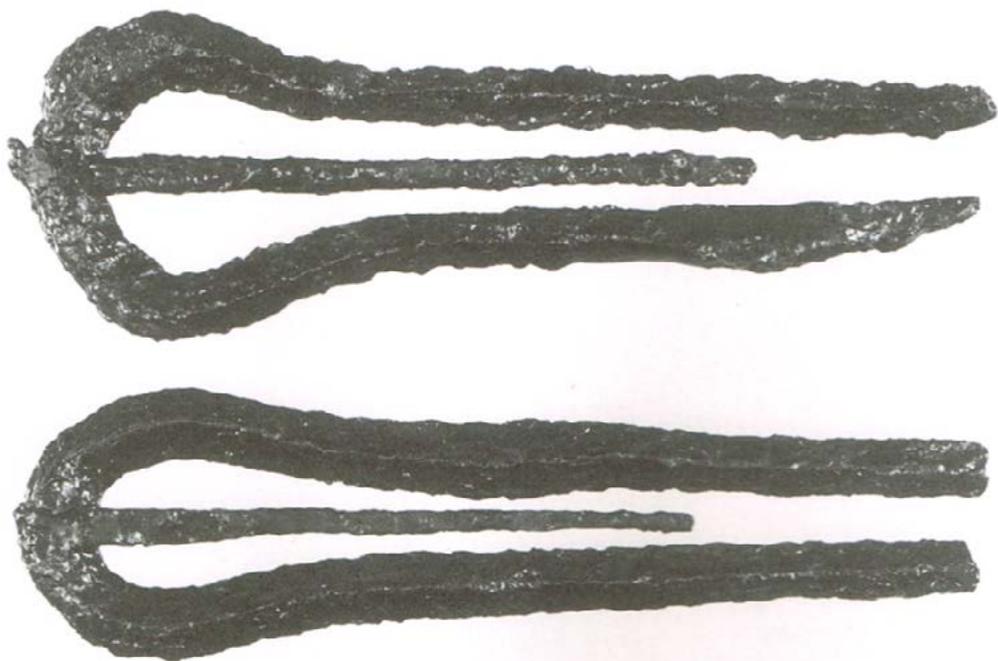
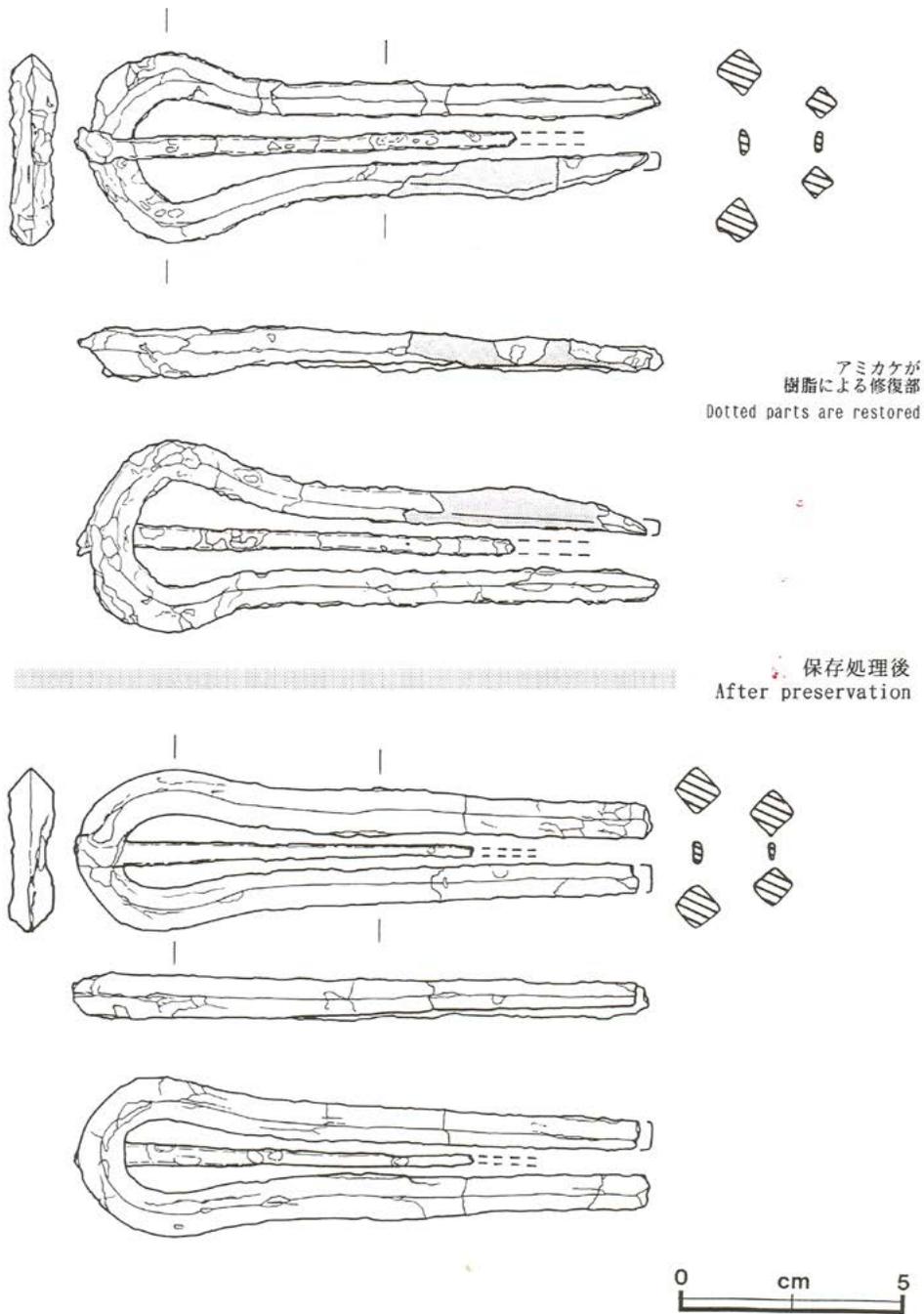


fig. 36 埼玉県大宮市（現さいたま市大宮区）氷川神社東遺跡出土の口琴写真。上から、第一号口琴[108]、第二号口琴[109]。氷川神社東遺跡・氷川神社遺跡・B-17号遺跡。大宮市遺跡調査会報告、第42集。大宮市遺跡調査会より。写真提供：さいたま市教育委員会。fig. 36と37は、オリジナルのまま、180度回転させてはいない。

### 第3部のおわりに

当初は、全2部で終了する予定であった本チェックリストであるが、新しい出土口琴の情報なども集まり、長期の連載となった。

次稿では、Bタイプの湾曲状の金属口琴の続編として、今回図版を紹介した3本の10世紀の日本の口琴の詳細情報確認から始め、ロシア連邦ケメロヴォ州のエサウルスキイ古墳群の突厥？の遺跡から出土した7-8世紀の遺物の検証、そしてアルタイ、サハ、バシコルトスタンなどに点在する、17世紀頃以降の比較的新しい時代の発掘品を採り上げ、アジアの発掘口琴全体のまとめと考察を行う予定。



註：

fig. 37 埼玉県大宮市（現さいたま市大宮区）氷川神社東遺跡出土の口琴写真。上から、第一号口琴[108]、第二号口琴[109]。氷川神社東遺跡・氷川神社遺跡・B-17号遺跡。大宮市遺跡調査会報告。第42集。大宮市遺跡調査会より

58 Института археологии и этнографии СО РАН 編 2017? による。このロシア科学アカデミーシベリア支部考古学・民族学研究所のインターネット上のニュースには、公開年月日の記載がない。しかしながら、「アルタイの口琴発掘」関連のニュースが、2017年10月12日に発表されたと考えられることから、「2017年10月」前後の公開と考えて間違いないだろう。

同じ科学アカデミーシベリア支部のトロフィムク石油ガス地質学・地球物理学研究所の2017年10月12日付けのニュース(Институт нефтегазовой геологии и геофизики им. А.А. Трофимука СО РАН 編 2017) では、「情報源」の名のもとに、48件のインターネット記事が記載されているが、すべて10月12日以降の記事であり、「情報源」というよりも、「同テーマの別の記事」と考えるべきであろう。アルタイ共和国在住の知人の示唆により筆者が最初にこの情報を知ったのも、そのようなインターネット記事のひとつ(Древнейший комус нашли археологи в Горном Алтае. Новости Алтая, 2017-10-12)であった。

全ての記事を比較検討したわけではないが、口琴の名称ひとつとっても、様々な表記がとられており、情報源の特定が重要であると感じた。

59 Института археологии и этнографии СО РАН 編 2017? による。この時点(2017年10月)では、発掘品の写真は、「詳細な報告書の刊行以前には公表しない方針」により公開されなかった。

60 この情報は、本稿脱稿直前に飛び込んできた。

61 本稿で便宜上付している、各出土口琴の[番号]は、fig.2 写真中の番号には従っていない。

62 fig.29 下部のスケールを基に計算すると、全長は約107mm、幅は約16mm程度と考えられる。厚さの記載は無い。

63 この状態では、演奏中に楽器を保持することができないことから、他の薄板状の口琴[01-09, 12-13]と同様、10-20mm程度の、閉じられた「持ち手」があった可能性が高いと思われる。

64 報告書が刊行されたのかどうかは、2018年1月11日現在、未確認。

65 ただし、長さや幅の推定計測は、現段階では行わない。

66 年代的には、ロシア連邦トゥヴァ共和国アイムイルリグ XXXI 古墳出土の口琴[07](紀元後2世紀)と、同ハカス共和国のサハサル古墳出土の2本[08, 09](紀元後4~5世紀)の間に位置すべきであろう。昨年の拙稿(直川 2017)中の、現時点で最古の中国遼寧省水泉遺跡出土の複数本(2本が確認されている)の口琴(紀元前22~11世紀頃)の情報も含め、通し番号は改めて振り直す必要がある。

67 直川 2016 参照。

68 ヤマロ-ネネツ自治管区では、発掘例[10]では、振動弁に「肩」があり、引き紐を通す穴が、枠ではなく弁に開けられた A2 タイプであるのに対して、現行のハントイ民族の口琴トゥムランは、振動弁に「肩」が無く、引き紐を通す穴は、枠に開けられている(A3b タイプ)。直川 2016 参照。

69 Bタイプの湾曲状の口琴の番号は、仮に100番台とする。

70 Kolltveit 2006では、800以上のヨーロッパの発掘口琴が検証されている。直川 2016も参照。

71 800を超える資料のうちの、唯一の例外なので、年代の推定には慎重になる必要がある。

と思われる。

- 72 この情報の原典は、ロシア科学アカデミー極東支部 歴史・考古・極東民族研究所のアーカイヴ中の、Макиевский С.В.の Отчёт об археологической разведке в Партизанском районе Приморского края в 2013г.//Архив ИИАЭНДВ ДВО РАН. Ф.1. Оп. 2. Д. 748. Л. 17であると Лещенко & Прокопец 2015に明記されているので、いずれ確認したい。
- 73 このロシア連邦沿海地方ニコラエフカ-I土壘出土の口琴こそが、直川 2017の中で「9. 韓国」で [15]として、情報募集中の形で採り上げておいた口琴であった(従って薄板状の口琴 [15]は欠番となり、韓国で口琴が発掘されたという情報は、取り下げる必要がある)。

2016年に中国湖北省武漢で、韓国の音楽学者、權五聖・漢陽大学校音楽学部名誉教授よりいただいた、非常におぼろげな発掘口琴の情報を探るうちに、知人を通して知り合った、田中幸哉・慶熙大学校理科大学教授が、韓国語のインターネット記事(朝鮮日報 編 2015)を見つけてくださったのである。同氏は、永久凍土の研究でサハ共和国を何度も訪れており、サハ語も堪能。口琴の存在を身近に感じてくださっていたからこそその助力であった。記事の内容の日本語訳、そして記事に登場する姜仁旭・慶熙大学校人文大歴史学科教授(同じ大学というのも何かのご縁であろう)をご紹介下さったりと、並々ならぬお力添えをいただいた。心からの謝意を表したい。

姜教授よりの直接の情報により、この口琴がウラジオストクのロシア科学アカデミー極東支部 歴史・考古・極東民族研究所の考古部門に保管されていることも判明、その発掘に携わったレシチェンコとプロコペツの論文(Лещенко & Прокопец 2015)の発見につながった。本項の多くの情報源となっている同論文は、モスクワの口琴研究家ベスクローヴヌィの尽力によりその存在が明らかになった。合わせて感謝したい。

同ロシア科学アカデミー極東支部は、何度か訪問したことがあったが、同地方の先住民族の音楽に関する情報収集を主目的として民族部門を訪れるのが常であった。考古部門にもできるだけ気を配るようにはしていたのだが、これほど重要な情報が、すぐそばにあったとは気が付かなかった。いずれ機会を見て、考古部門に連絡を取り、出土した口琴の実見を行いたい。

- 74 この情報の原典は、ロシア科学アカデミー極東支部 歴史・考古・極東民族研究所のアーカイヴ中の、Шавкунов В. Э. の Отчёт об археологических работах в Приморском крае в 2007г. Рис. 85//Архив ИИАЭ. Ф.1. Оп. 2. Д. 612. Л. 121である(Лещенко & Прокопец 2015)。
- 75 「時代が下るに従って、大きくなる」という仮説も成り立たなくはないが、早急な断定は避けるべきだろう。
- 76 原典は Шавкунов. Э. В. Некоторые аспекты культурогенеза чжурчжэней в свете новейших археологических исследований // Новые материалы по средневековой археологии Дальнего Востока СССР, 1989. С. 5-11. 図版もあるらしいので、いずれ情報を入手したい。
- 77 渤海交易の結果であるかどうかといった具体的な仮説も含め、より多くの情報収集と、検証が必要である。
- 78 Институт археологии провинции Хэйлуунцзян, Институт археологии АОНК итая. Отчёт о раскопках памятника Тунжэнь в уезде Суйбинь провинции Хэйлуунцзян // Каогусюэбао. 2006. № 1. С. 115 — 139.

参考文献：

**Beskrovny, Aksenty.**

2013 Jew's Harps in Russian Archaeology (unpublished).

朝鮮日報 編.

2015 말해유적서 초원 악기 '바르간' 첫 출토.

[http://news.chosun.com/site/data/html\\_dir/2015/09/11/2015091100073.html](http://news.chosun.com/site/data/html_dir/2015/09/11/2015091100073.html)

(参照 2018-01-10) .

福田, 聖.

2016 屋敷裏遺跡. 埼玉県埋蔵文化財調査事業団報告書. 第422集. (公財)埼玉県埋蔵文化財調査事業団.

**Института археологии и этнографии СО РАН 編.**

2017? В предгорьях Алтая две тысячи лет назад была косторезная мастерская. ИАЭТ СО РАН, Новость 163.

<http://www.archaeology.nsc.ru/newsru/163> (参照 2018-01-10) .

**Институт нефтегазовой геологии и геофизики им. А.А. Трофимука СО РАН 編.**

2017 На Алтае обнаружен один из древнейших в Евразии музыкальных инструментов. ИНГТ СО РАН, Новость. 2017-10-12.

<http://www.ipgg.sbras.ru/ru/news/drevneyshikh-v-evrazii-12102017>

(参照 2018-01-10) .

**Kolltveit, Gjermund.**

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

**Лещенко, Нина, & Прокопец, Станислав.**

2015 Средневековые музыкальные инструменты (по материалам памятников Приморья). Россия и АТР. no. 3. p. 222-235.

**Liesowska, Anna.**

2018 Ancient Jew's harps found in Altai Mountains as musical instruments reappear after 1,700 years. The Siberian Times. 2018-01-09.

<http://siberiantimes.com/science/casestudy/news/ancient-jews-harps-found-in-altai-mountains-as-musical-instruments-reappear-after-1700-years/>

(参照 2018-01-10) .

**Макиевский, С. В.**

? Отчёт об археологической разведке в Партизанском районе Приморского края в 2013 г. Рис. 44 — 3 // Архив ИИА Э. Ф. 1.О п. 2.Д. 748.Л. 59.

関根, 秀樹.

1991 平安時代の鉄製口琴. 口琴ジャーナル. no. 2. p. 4-5.

直川, 礼緒.

1990 ついに出了! 日本の口琴. 口琴ジャーナル. no. 2. p. 6-7.

- 1994 日本の口琴の源流．日本の音の文化．p. 465-484.  
2016 アジアの発掘口琴チェックリスト（1）：薄板状の口琴（1）．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. 5. p. 57-70.  
2017 アジアの発掘口琴チェックリスト（2）：薄板状の口琴（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. 6. p. 57-68.

**Tadagawa, Leo.**

- 2016 日本出土の鉄製単簧口弦．第十届国际音乐考古大会 人类学视野下的音乐考古 会议手册．p. 27. Iron Jew's Harps Excavated in Japan 10th ISGMA Symposium 2016 (Wuhan) Music Archaeology from the Perspective of Anthropology Conference Guide. p. 60.

直川，礼緒 編。

- 1990 埼玉県大宮市氷川神社東遺跡出土の口琴に関する新聞記事．  
口琴ジャーナル．no. 2. p. 7.

山形，洋一， & 渡辺，正人．

- 1993a 氷川神社東遺跡・氷川神社遺跡・B - 17号遺跡．大宮市遺跡調査会報告．第42集．大宮市遺跡調査会．  
1993b 埼玉県大宮市氷川神社東遺跡の口琴 — 発掘の経緯と考察 —. 口琴ジャーナル．no. 6. p. 4-14.

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 this third part of the successive articles, Section 12 discusses newly found two remains of lamellate Jew's harps and three uncertain materials under Jew's harp making process from Altai Republic, Russia (3rd century to 5th century A.D.). Section 13 discusses the bow-shaped metal (mainly iron) harps, taking four examples from Primorsky Krai, Russia (5th century to 12th century A.D.), followed by Section 14 on a Jew's harp from Suibin County, Heilongjiang Province, China. At last, Section 15 presents three iron harps from Hanyu and Omiya, Saitama prefecture, Japan (first half of the 10th century A.D.) as an introduction, and their details will follow in the next publication.

(本学附属民族音楽研究所社会人講座講師、日本口琴協会代表)

## 「オールド サフナ 来日公演2017」を通じた 現在のクルグズ共和国の音楽と楽器の考察

A Discussion on Current Situation of Music and Musical Instruments  
in the Kyrgyz Republic - through a case study of "Ordo Sakhna : Japan tour 2017"

ウメトバエワ カリマン  
UMETBAEVA Kalyiman

本論文では2017年の11月に来日したクルグズ共和国<sup>1</sup>を代表するユニット「オールド サフナ Ордосахна」が使用した楽器とその音楽を概観することにより、ソ連時代に変遷されたクルグズの楽器が現在どのように使われているのかについて分析を行う。今回の公演は「遊牧民の魂 Кыргыз көчмөн дүүнөсү」という名前で、クルグズ・日本外交関係樹立25周年記念として在日クルグズ大使館により主催されたものであった。クルグズ人の美意識や、かつて遊牧生活様式などわかりやすく紹介できるため、クルグズ民族衣装ファッションショー「ハントウン Хантун」コレクションと写真展も行われた。この行事は、「シルクロードの白き遊牧民 Жибек жолдун ак конушу」というプロジェクトの一環としてクルグズ民族文化を世界に紹介する目的で総監督のイレシュ グルジャン Иреш Гулжан (1970~)により計画されたものである。今回、八人のオールド サフナのメンバーと共にコンサートに出演したのは、マナス叙事詩の語り手であるママダリエフ カミル Мамадалиев Камил (1981~)と歌手のルスクロワ グルザダ Рыскулова Гулзада (1980~)である。

キーワード: 中央アジア Central Asia、ソ連時代 Soviet period、  
楽器の改良 reconstructed instrument

### (1) 「オールド サフナ」について

オールド サフナは1998年に映画監督のジャパロフ シャミル Жапаров Шамиль (1958~)により結成された民族楽器アンサンブルである。アルド Ордо はハン (汗) のボズユイ боз үй<sup>2</sup>、サフナ сахнаは舞台の意味である。

2017年の来日メンバーと担当する楽器は以下の通りである。

ジェティゲン ウール アスカット Жетиген уулу Аскаат (1993~) 音楽監督、ヴォーカル、コムズ、テミル コムズ

マンベタリエワ ティナティン Мамбеталиева Тинатин (1964~) バス クヤク、テミル コムズ

バルマンバエフ エルラン Барманбаев Эрлан (1979~) スブズグ、チョポ チョール、テミルコムズ、チョール

アティロフ アイナザル Атилов Айназар (1980~) クル クヤク、テミル コムズ、アルトクヤク

オムルガズ ウール ジルガルベック Өмүргазы уулу Жыргалбек (1997~) コムズ、テミルコムズ

アイダラリエフ アカイ Айдаралиев Акай (1990~) 打楽器

サグノワ グルザイル Сагынова Гулзаир (1994~) ヴォーカル、コムズ、ジガーチ オーズコムズ

ソヴェット ウール テミルラン Совет ууду Темирлан (1996~) スブズグ、チョール、ジガーチ オーズコムズ

ジャパロワ チョルポン Жапарова Чолпон (1964~) 団長



【写真1】オールド サフナ、東京 2017 年 11 月 22 日撮影  
右から二番目のサングラスの女性は、団長のジャパロワ チョルポンである。

上記のようにそれぞれのメンバーが複数の楽器を担当することが、アンサンブルの一員になるため重要な条件となっている。ジャパロワによれば、外国で公演を行う際、人数が少ない方が経済的に良いが、アンサンブルとしての質を確保するためにはある程度の楽器が必要であり、八人がもっとも適した人数であるという。

## (2) 楽器改良の歴史的背景

ロシア革命（1917年）が起こる前までは、クルグズの器楽演奏は独奏で即興であり、アンサンブルの演奏がなかったという<sup>3</sup>。1930年代にクルグズで「プロ」の音楽文化が発展する。1936年にはクルグズ国立フィルハーモニアが創立された。フィルハーモニアではクルグズ民族楽器オーケストラが組織され、ロシアから来て長年に渡りクルグズ民族音楽を研究してきたシュビン ピョートル フョドロヴィチ Шубин Пётр Фёдорович（1894-1948）が指揮者兼指導者になった。シュビンがオーケストラを設立したときの問題は、クルグズの楽器がアンサンブルの演奏にそぐわないこと、当時の音楽家がアンサンブルで演奏する経験がないこと、楽譜を読めないことであった。したがって、彼の主な目的は、音楽家を教育することと、クルグズ民族楽器改良の二つにあった<sup>4</sup>。楽器の改良はクルグズが社会主義化した1930年代からシュビンの主導によって始まったため、彼は楽器改良の「父」とも言えるだろう。1950年代にシュビンの後任者であったフェフェルマン ボリス Феферман Борис（1920-1997）が楽器改良の続きを行い、改良されたコムズとクルクヤクは、なるべく多くの人々が演奏できるように音楽機関を通して普及された。ソ連時代に行われた主な「改良」とは、音高を明確にするためにコムズにフレットを付けることや、クルクヤクをヴァイオリンのように四弦にし、調律を変更したことにより12平均律での演奏が可能となり、オーケストラでの演奏が容易になったことなどである。さらにコムズがピコロからバスコムズまで、クルクヤクはブリマからバスクヤクまででき、レパートリーも西洋音楽のクラシックまで幅広くカバー出来るようになった。ここで用いている「改良」という言葉は、「改良された」というロシア語の形容詞 реконструированный に由来する。当時の人々にとってこの言葉は、ただ楽器を変化させることではなく、より良くすることを意味した。ソ連時代はアンサンブル演奏と西洋クラシックの曲が演奏できることは良いことであるという価値観があったため<sup>5</sup>、筆者もこの論文では реконструированный を「改良された、改良型」と訳す。

現在、ソ連時代の楽器改良は、多くの演奏家や音楽教育機関の教員たちには失敗だったと思われる。しかし、今回の公演で「オールド サフナ」はソ連時代に改良された楽器を今もなお使用している。次のパラグラフでは、2017年に「オールド サフナ」が使用した楽器を概観する。

## (3) 楽器

今回の公演で使用された楽器は以下の通りである。

弦鳴楽器：コムズ、伝統型二弦クルクヤク、改良型四弦アルトクヤク、バスクヤク  
膜鳴楽器：ジャンベ、ダラブッカ、ドラムセットのフロアタムとクラッシュシンバル  
気鳴楽器：スブズグ、チョール、チョボチョール  
体鳴楽器：テミルコムズ、ジガーチオーズコムズ<sup>6</sup>、鈴、ウッドブロック

クルグズ語では楽器によって「弾く」という言葉が異なっており、例えば三弦のコムズにはチェルト **черт** 「パチッと鳴らす、叩く」、二弦楽器のクルクヤクにはタルト **тарт** 「引っ張る、引く」、管楽器にはウイロ **үйлө** 「吹く」、テミルコムズとジガーチオーズコムズにはカック **как** 「叩く」という動詞が使用されている。日本語に訳すと、四つの言葉はいずれも「弾く」という意味になる。

### ●コムズ **комуз**

コムズはクルグズの国民的楽器である。楽器の名称は二つあり、コムズとチェルトメック **чертмек** である。後者はクルグズ南部一帯の呼び名で、外国ではほとんど知られていない。チェルトは前述したように「パチッと鳴らす、叩く」という意味である。コムズ演奏者は、コムズチュ **комузчу** と呼ばれている。

コムズの素材には、アンズの木が最も適しているとされる。楽器の胴、棹、頭部（転軛）はアンズの木を彫り抜いて作られ、共鳴板はエゾマツである。弦は、かつては乾燥させた羊の腸、旧ソ連時代にはナイロン製の釣り糸、ソ連崩壊後からは靴を仕立てるためのナイロン製の縫り糸が使われている。



【写真2】コムズ

### ●クルクヤク **кыл кыяк**

クルクヤク、あるいはクヤクは、アンズやクルミの木で製作されており、弦と弓は馬の尻尾で出来ている。楽器の全長は60～70cmで、表面の胴の一番広い箇所は横幅は16～20cmである。胴は空洞であり、胴の緒止め板の所から楽器の半分ぐらいまでは牛の革が張ってある。弓の素材はクルグズ語でタボウルグ **табылгы**、ロシア語でスピレヤ **спирея**、日本語でシモツケと呼ばれる木材でできており、しなやかで丈夫なため、クルクヤクの弓を作るには最適だと言われている<sup>7</sup>。

二つの弦のうち、正面から見て左の弦の方が低く、右の弦の方が高く調弦される。左右の弦の音程は5度（例えば、d-a）もしくは4度で（e-a）、演奏可能音域はd-a<sup>2</sup>である。クルクヤクを演奏するときは、楽器を垂直させて膝の上に乗せるか、もしくは、両膝の間に挟んで演奏する場合もある。弓は【写真4】のように右手で持ち、弦は左手で押さえる。演奏技法上、倍音を多く用いるが、その際は、左手の指を軽く押さえて演奏する。



【写真4】弓の持ち方



【写真3】二弦の伝統型クルクヤク



【写真 5】四弦の改良型アルト クヤク



【写真 6】改良型バス クヤク

●テ米尔 コムズ **темир комуз** とジガーチ オーズ **комуз жыгач ооз комуз**

テ米尔 コムズとジガーチ オーズ コムズとは日本語で口琴と呼ばれる小さな楽器である。テ米尔 コムズは金属製で、ジガーチ オーズ コムズは木製の口琴である。



【写真 7】ジガーチ オーズ コムズ(写真：ジャバロフ提供)



【写真8】 テミル コムズ (写真 : ジャパロワ提供)

● チョポ チョール **чопо чоор**

チョコ チョールは粘土で作られており、丸い形をしたオカリナのようなものである。楽器の名称の「チョコ」は粘土で、「チョール」は笛を意味する。先行研究によれば、かつてチョコ チョールは二つの指孔しかないためレパートリーは簡単で、短いメロディーしか演奏することができず、子供の玩具として扱われていたという<sup>8</sup>。また、視界がはっきりしないとき、例えば牧場で霧がかかったときなど、牧人はチョコ チョールを吹き、自分の位置を知らせるシグナルとして使用したという<sup>9</sup>。以下の【写真9】に写っているチョコ チョールは「オールドサフナ」が使っていた楽器である。



【写真9】 チョポ チョール

### ● チョール чоор

チョールは、さまざまな地域に分布されており、主に男性が演奏する楽器であり、かつては牧人に使われていたという<sup>10</sup>。

チョールには穴が四つあり、叙事詩や民話の中では、クーライ куурай と表記されている場合がある。楽器の素材と構造でチョールが分類される方法もある<sup>11</sup>。クルグズのチョールは縦笛であり、バシキール人<sup>12</sup>とタタール人<sup>13</sup>のクライ курай、カザフ人のスブズグ сыбызгы と類似する。



【写真 10】 チョール

### ● スブズグ сыбызгы

スブズグは、かつては主に南クルグズで演奏された横笛である。本体の長さは決まっていないがおよそ 50cm であり、直径は 2cm 弱である。かつて、指孔は 6～7 個であった<sup>14</sup>。また、クルグズ民族楽器研究者のスバナリエフ サグナル Субаналиев Сагыналы (1948～) は、かつてスブズグのレパートリーは豊富で、楽器自体も複雑なものとして扱われ、演奏のレベルの高い音楽家にしか演奏されていなかったとしている。しかし、今は [1976 年には] ほとんど素人によって演奏されるようになってしていると述べている<sup>15</sup>。スバナリエフの本は、ソ連時代に書かれた本であり、当時スブズグは、チョール、チョポチョールと同じように忘れられつつあり、演奏家もいなかっただろう。



【写真 11】 スブズグ (写真：ナシリディノフ アスルベック Насирдинов Асылбек 提供)

●打楽器

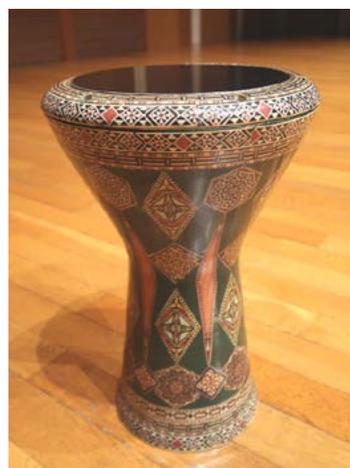
オールド サフナが使用した打楽器は、二台のジャンベ、ドラムセットのフロアタム、クラッシュシンバル、トルコのダラブッカ、鈴とウッドブロックである。



【写真 12】 打楽器



【写真 13】 鈴とウッドブロック



【写真 14】 トルコのダラブッカ

## まとめ

以上の写真は「オールド サフナ」が演奏した楽器であるが、コムズ、テミル コムズ、ジガーチ オーズ コムズなど、かつてのままの形の楽器もあれば、改良型アルト クヤクとバス クヤクなどソ連時代に改良されたものもあった。クルグズ民族楽器には低音の楽器がなかったため、改良型アルト クヤクとバス クヤクは生き延びている要因になっている。しかし打楽器は外国で購入した別の民族のものであったことが興味深い。クルグズにもダブルバス *добулбас* という太鼓がある。しかし、良い打楽器を作る楽器職人があまりいないことと、ダブルバスそのものがデリケートで、常にメンテナンスが必要とされていることで使用が避けられている。しかし、なぜ「オールド サフナ」がアフリカのジャンベやトルコのダラブッカを選択しているのだろうか。その理由はそれらの楽器の音色がクルグズの楽器に合うことと、丈夫で楽器のメンテナンスが難しくないことにあるのではないかと思われる。

また、2012年に筆者がクルグズの首都ビシュケクでインタビュー調査を行った際、チョール、チョポ チョール、スブズグはソ連崩壊後にヌシャノフ ヌルランベック *Нышанов Нурланбек* (1966~) と楽器製作者のアイディラリエフ スラガン *Айдыралиев Сураган* (1956~) により改良された楽器であることがわかった。ソ連時代にこの三つの楽器は廃れてしまい、演奏家もほとんどいなかった。そして、ヌシャノフのインタビューによると、彼は初めてチョールを作ったとき、実物が無かったため、スバナリエフの本『クルグズ民族楽器』<sup>16</sup>のチョールの記述に従い、楽器を製作したという。このようにヌシャノフとアイディラリエフが楽器の改良を行ったが、その方法はソ連時代の楽器改良の方法をモデルにしたのではないかと確信する。したがって、ソ連時代の楽器改良方法は、クルグズにとって学ぶことの多い貴重な経験になっているとも言える。

### 註：

- 1 日本で知られている「キルギス」という名称はソ連時代に用いられたロシア語の発音によるものである。クルグズ語の発音に最も近い名称はクルグズ (*Kyrgyz, Кыргыз*) であり、憲法上は「クルグズ共和国」である。クルグズスタン (*Kyrgyzstan, Кыргызстан*) は一般的に使用されている名称である。本論文では、クルグズという語を使用する。
- 2 *Бозуئي Боз үйү* は伝統的な移動式住居、「灰色の家」という意味。ユルタ(ロシア語)、パオ(中国語)、ゲル(モンゴル語)である。
- 3 Академия наук Киргизской ССР, История киргизского искусства. Фрунзе: Илим, 1971, p. 18.
- 4 Виноградов Виктор Музыка советской Киргизии. Москва: Управление по делам искусств при СНК Киргизской ССР, 1939, p. 95.
- 5 Виноградов, Музыка советской Киргизии, p. 95.
- 6 ここでは筆者がエリーヒ・M.v. ホルンボステルとクルト・ザックスによる楽器分類法式案(1914)を参考にしたものである。

- 7 Дюшалиев, Лузанова. Кыргызское народное музыкальное творчество. Бишкек: Фонд Сорос-Кыргызстан, 1999, p. 153.
- 8 Субаналиев Сагыналы. Киргизские музыкальные инструменты. Фрунзе: Кыргызстан, 1986. p. 34.
- 9 Субаналиев, Киргизские музыкальные инструменты, p. 75.
- 10 Субаналиев, Киргизские музыкальные инструменты, pp. 91-102.
- 11 Дюшалиев, Лузанова, Кыргызское народное музыкальное творчество, p. 155.
- 12 バシキール人 (バシユキール人) とは、ロシア連邦のバシコルトスタン共和国に居住する民族。
- 13 タタール人とは、ロシア連邦のタタールスタン共和国に居住する民族。
- 14 Субаналиев, Киргизские музыкальные инструменты, p. 112.
- 15 Субаналиев, Киргизские музыкальные инструменты, p. 115.
- 16 Субаналиев, Киргизские музыкальные инструменты, p. 103.

**参考文献 :**

**Дюшалиев К, Лузанова Е.**

1999 *Кыргызское народное музыкальное творчество*. Бишкек: Фонд Сорос-Кыргызстан.

**Субаналиев, Сагыналы.**

1986 *Киргизские музыкальные инструменты*. Фрунзе: Кыргызстан.

**Академия наук Киргизской ССР.**

1971 *История киргизского искусства*. Фрунзе: Илим.

**Виноградов, Виктор.**

1939 *Музыка советской Киргизии*. Москва: Управление по делам искусств при СНК Киргизской ССР.

**参考 CD :**

ORDO SAKHNA The music of the legends. (2000)

ORDO SAKHNA Song of nomad. (2001)

ORDO SAKHNA The flame horses. (2007)

**Web サイト :**

<http://kyrgyzkomuz.iinaa.net/ordosakhna2017/index.html>

<https://www.facebook.com/ordo.sakhna2017japan/>

**インタビュー :**

東京

2017 ジャパロワ チョルポン Жапарова Чолпон (1964~) 「オールドサフナ」 団長  
ビシュケク

2012 ヌシャノフ Нурланбек Нышанов Нурланбек。作曲家。チョール、チョポ  
チョール、スブズグ、ジガチ オーズ コムズ奏者・製作者、教員。当時クルグズ

民族楽器アンサンブル「テニル・トー」Теңир тоо、ウスタットシャキルト  
Устатшакирт 学校の指導者。(ウスタットシャキルト学校にて)

ビシュケク

2012 アイディラリエフ スラガン Айдыралиев Сураган 楽器製作者。(クルグズ国立音  
楽大学楽器工房にて)

## 謝辞

2017年に東京で行われた「オールドサフナ」のコンサートを実現させるため尽力してくださった演奏会のスタッフの皆さんと、民族衣装ファッションショーに出演したモデルさんたちに深く感謝致します。そして、共催の「オールドサフナ来日公演2017実行委員会」、特に日本口琴協会の会長である直川礼緒さんと、チラシなどのデザイナーである池田千洋さんに心より感謝を申し上げます。

Soviet Union era exerted enormous influences on Kyrgyz folk music. In that era, music repertoire, performance style and even musical instruments were changed. Currently, evaluations for the improvement of musical instruments during the era are mostly negative. However, some of the improved instruments are still in use today.

In this paper, I reviewed the music performed and musical instruments used by “Ordo Sakhna”, in its Japan tour in November 2017, which is the most famous folk music unit in Kyrgyz Republic, researched how they used the improved instruments nowadays and discussed the reason they still survive.

(本学附属民族音楽研究所講師 [コムズ]、東京藝術大学音楽学部楽理科専門研究員)

## 東京音楽大学附属民族音楽研究所所蔵楽器の紹介 (4)

### Musical Instruments Housed at the Institute of Ethnomusicology, Tokyo College of Music (4)

東京音楽大学附属民族音楽研究所明清楽器研究プロジェクトチーム  
Min-shin gakki study project team, Institute of Ethnomusicology, TCM

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4回目である。2016年度に所内で明清楽器研究プロジェクトが発足したため、研究対象の明清楽器(伊福部昭寄贈)の一部を掲載する。同寄贈楽器については既に公表された論考や写真も存在するが、必ずしも楽器学的観点から撮影されたものではなかった。本PTにおいて細部を記録した写真の一部を、ここに紹介する。

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、明清楽器 Musical instruments of the Ming-Qing period

本学附属民族音楽研究所作成の「故・伊福部昭名誉所長寄贈の明清楽器等資料一覧」(以下、「資料一覧」)には、明清楽器とその付属品などを含めて、総計86点の楽器等資料が登録されている。そのうち表1に記載の17点と、その他検証が必要なもの数点が明清楽関係の楽器資料である。

本稿には、明清楽の代表的弦鳴楽器3点、つまり1.月琴(登録番号53)、2.琵琶(登録番号52)および3.阮咸げんかんを写真資料として示す。なお、関係文献と音源資料の一部については、「伊福部昭明清楽コレクション」\*を参照のこと。

表1: 東京音楽大学附属民族音楽研究所所蔵の明清楽器\*\*

登録番号		登録番号		登録番号	
13	金鑼?	50	阮咸	63	スオーナ
15	拍板	52	琵琶	77	胡琴-1、清楽用
20	片鼓、飾り物か?	53	月琴	80	腕胡、提琴(清楽)
28	清笛	54	片鼓	81	四胡、提琴-1(清楽)
34	二胡、胡琴(清楽用)	56	木琴	82	四胡、提琴-2(清楽)
48	瑶琴	59	雲鑼		

\* 本学附属図書館「伊福部昭明清楽コレクション」(<http://tokyo-ondai-lib.jp/collection/minshingaku/>)。

\*\* 楽器名の表記は、「資料一覧」による。

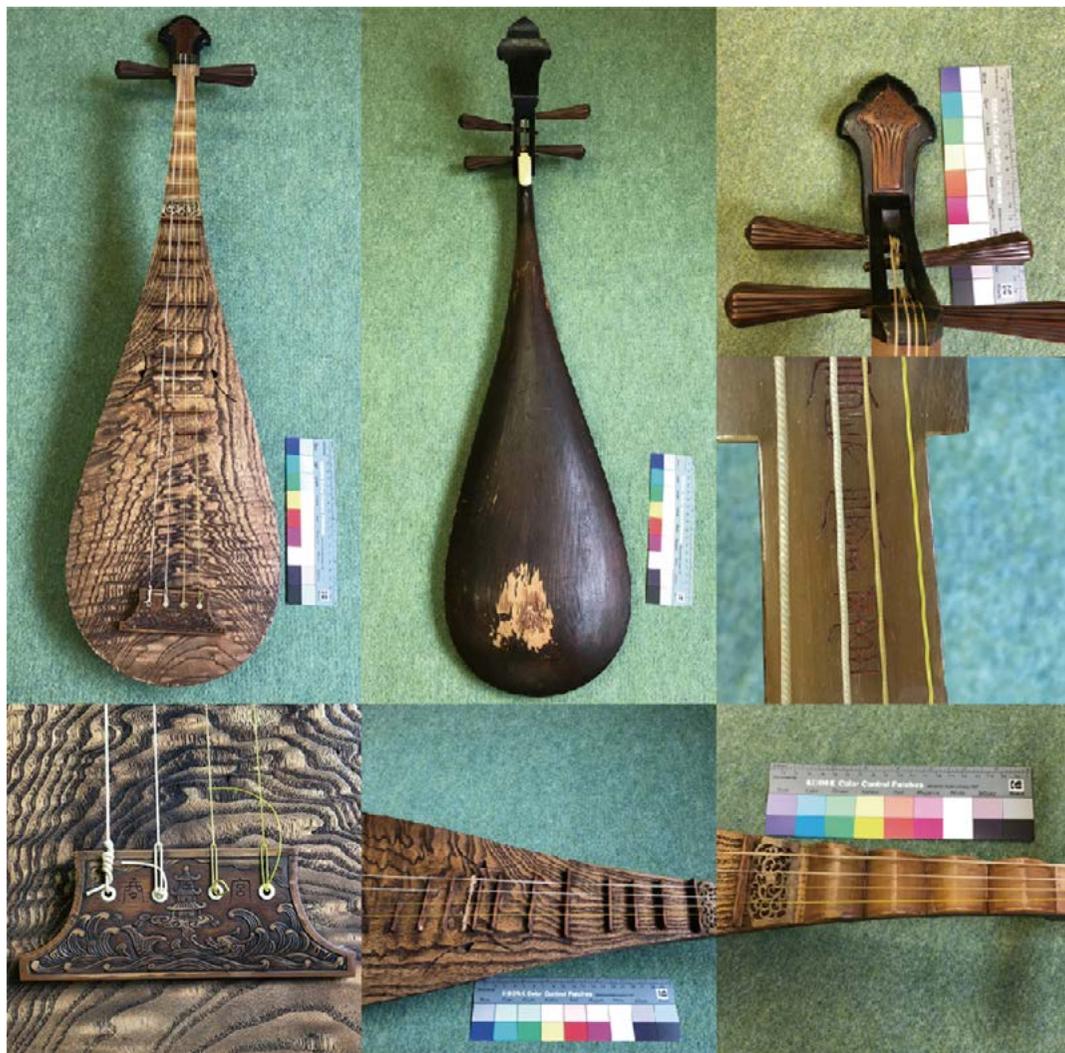
# 1. 月琴



1-01	1-02	1-03
	1-05	1-04
1-06	1-07	1-10
1-09	1-08	

1-01 : 正面、 1-02 : 表面板\*\*\* (上部)  
 1-03 : 糸倉と糸巻き (2 コース 4 弦)、 1-04 : 上駒  
 1-05 : 表面板 (中央)、 1-06 : ネック (全体)  
 1-07 : フレット、 1-08 : ブリッジ (正面より)  
 1-09 : ブリッジ (弦側から撮影)  
 1-10 : 背面  
 (1-01と1-10に写し込んだKodak Color Control Patchesの長辺の長さは、203mm。)  
 \*\*\* すべての楽器各部の名称は、楽器固有のものではなく汎用名。

## 2. 琵琶



2-01	2-02	2-03
		2-04
2-07	2-06	2-05

2-01 : 正面

2-02 : 背面

2-03 : 糸倉と糸巻き (4 弦)

2-04 : ネック [ 上部 ]

2-05 : ネック上のフレット (4 相)

2-06 : 表面板上のフレット (11 品)

2-07 : ブリッジ

(写真に写し込んだ Kodak Color Control Patches の長辺の長さは、203mm。)

### 3. 阮咸



3-01	3-02	3-06	3-01 : 正面
	3-03	3-07	3-02 : ネック (全体)
	3-04	3-08	3-03 : ネック接合部
	3-05	3-09	3-04 : ブリッジ
			3-05 : 共鳴胴底部
			3-06 : 上駒
			3-07 : フレット
			3-08 : 共鳴胴側面
			3-09 : 背面 (上部)

(3-01と3-02に写し込んだKodak Color Control Patchesの長辺の長さは、203mm。)

東京音楽大学付属民族音楽研究所 2017年度活動記録\*

● 本学学部・大学院授業

- 4月1日(土)～3月31日(土):「アジア音楽の理論と奏法」
- 4月1日(土)～3月31日(土):「ガムラン演奏実技」
- 4月1日(土)～3月31日(土):「邦楽・古楽・民族楽器演習 I」
- 11月4日(土):「ガムラン演奏実技」芸術祭コンサート「インドネシア・ジャワのガムランと舞踊」  
(本学 A 館地下 100)

● 研究

- 3月26日(月):『伝統と創造』Vol.7の刊行
- 7月21日(金):2017年度明清楽器研究プロジェクト第1回研究会

● 社会人向け各種講座

- 4月13日(木)～2月24日(土):社会人講座「ガムラン講座」(民族音楽研究所内)
- 4月25日(火)～3月22日(木):民族音楽等社会人特別講座(本学大学院・付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、ほか)
- 6月1日(水)～7月11日(火):2017年度春期第29回民族楽器入門講座(民族音楽研究所内)
- 11月2日(木)～12月22日(金):2017年度秋期第30回民族楽器入門講座(民族音楽研究所内)
- 2月22日(木):2017年度民族音楽等社会人特別講座修了発表会(本学J館スタジオ)
- 2月24日(土):2017年度社会人ガムラン講座発表会(本学J館スタジオ)

● 公開講座

- 7月18日(火):2017年度公開講座 No.1「ガムランと西洋音楽の出会い」(本学J館スタジオ)
- 10月13日(火):2017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【其の七】～御座楽と明清楽」(本学B館スタジオ)
- 10月17日(火):2017年度公開講座 No.3「音楽は自然とともに」(本学A館200教室)
- 11月22日(水):2017年度公開講座 No.4「中央アジア・キルギス民族楽器アンサンブル「オルド サフナ」を聴く」(本学J館スタジオ)
- 12月1日(金):2017年度公開講座 No.5「韓国の伝統楽器:カヤグムとチャングの歴史・特徴・奏法」(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)

- 6月20日(火):日比谷カレッジ「口琴の響き、その歴史～日本とその周辺の口琴文化と歴史を知る～」(千代田区立日比谷図書文化館への協力)
- 10月4日(水):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)
- 12月10日(日):日比谷カレッジ「二胡の響き II」(千代田区立日比谷図書文化館への協力)
- 3月9日(金):「昼休みコンサート～二胡の奏でる夢幻の世界～」(千代田区への協力)

\*2017年4月1日(土)～2018年3月31日(土)(3月14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。

	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	—

6. 原稿の書式

(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 OS X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、東京音楽大学付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付属民族音楽研究所に提出すること。

\* 本執筆要項全文は、その他関係書類とともに、<http://bit.ly/dento-to-sozo> で入手できる。

### 編集後記

『伝統と創造』第7号の発行にあたり、投稿者およびご助力いただいた本学関係者の皆さまに感謝いたします。本号は、学部ガムラン授業履修者と社会人講座生を中心としたジャワ研修の報告、西洋音楽とガムランの関係に焦点を当てた研究所主催公開講座の報告、クルグズ共和国における楽器の「改良」、通奏低音の教則本、口琴の考古学資料、沖縄在住インド人の宗教歌謡に関する論考や研究ノートなどを所収しています。また、明清楽器研究プロジェクトチームが、故伊福部昭名誉所長先生から寄贈された明清楽器の一部をカラー刷りで紹介しています。

本号オンライン版 (ISSN 2189-2482) には、西洋音楽とガムランの公開講座の映像が掲載されています。http://www.minken1975.com/publication.html にて、ご参照いただければ幸いです。

また、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.)

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
坂崎 則子	本学教授、音楽学
小日向 英俊 (委員長)	本学講師、音楽学

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.7

印刷 2018年3月17日

発行 2018年3月26日

編集・発行 東京音楽大学附属民族音楽研究所

住所 〒171-0032 東京都豊島区雑司が谷3丁目11番1号

Tel: 03-3981-8783

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

E-mail: [minken1975@atoshima.ne.jp](mailto: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

