

東京音楽大学付属民族音楽研究所刊行物リポジトリ

Title	沖縄インド人コミュニティの宗教歌謡― 旋律構造（その二） ―
Title in another language	Religious songs of the Indian community in Okinawa: Melodic structure - II
Author(s)	小日向英俊 (KOBINATA Hidetoshi)
Citation	伝統と創造=Dento to Sozo, Vol. 8, p. 25-36
Date of issue	2019-03-25
ISSN & ISSN-L	Print edition: ISSN 2189-2350, Online edition: ISSN 2189-2482, ISSN-L 2189-2350
URL	http://www.minken1975.com/publication/IE_B08201803.pdf

沖縄インド人コミュニティの宗教歌謡 －旋律構造(その二)－

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

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曲の使用音などを分析した前稿¹を補い、そこでは扱わなかった10曲について、親音階(タート)、音域の観点から分析する。

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、およびアーサーヴァリー・タートと近似音階が多い。2. バジャンの集会の歌謡は、必ず歌われる固定曲と状況に応じて選択される選択曲から構成される。

次稿では、歌詞やその他の観点から分析を行う予定である。

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」²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について、その成立経緯と歴史、宗教上の特性および集会の概要について、ヒンドゥー教とシク教の習合の様相を示すことを報告し、彼らの宗教歌謡の一部について、旋律的要素をマクロ的視点から分析した³。

本稿では、このバジャンの会⁴で演唱される歌謡のうち、先の分析では扱わなかった記録に当たり、その音楽的要素を引きつづき分析する⁵。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。

1-2. インドの宗教歌謡

本研究で扱う集会では、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、斉唱の形で歌う。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声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（旋律法）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。本稿でも、ラーガの分類のための音階にも着目した。

2. 本論

2.1. バジャンの会の楽曲

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) 歌謡の二種があることは前稿で指摘した。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。ここでは、これらの楽曲が配置される儀礼を概観するために、前稿の儀礼と比較しながら、曲構成を追ってみよう。

参集者は前回と同様にインド人のみ。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11名ほどが参集した。集会の大きな流れは、1. 供物供養、2. 聖句朗唱、3. バジャン、4. アールティー⁶、5. 聖水の儀式、6. スィク教経典、および7. 終了の儀で前回のとおりである⁷。

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ものである。

2.2. 奏演楽曲の全体像の比較

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⁸に歌われた全曲目19曲を整理・確認し、各曲の演奏順、演奏時間、演奏者の区分、歌詞冒頭⁹、形式などを表1にまとめる。前稿と同様、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）が認められた。後にも触れるが、バジャンの最初から4曲（##01～##04）と、最後の2曲（##14～##15）が各回での共通曲のようである。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・朗唱が挟まれた。

表1：バジャン、アールティー、その他の曲目*

セット A (3月9日(月))				セット B (3月16日(月))		
曲番号	時間 (分:秒)**	奏演者*** 歌詞冒頭 形式 備考	異動*#	曲番号	時間 (分:秒)**	奏演者*** 歌詞冒頭 形式 備考
バジャンの部						
朗	03:36	CA Onkar		朗	3:37	CA Onkar sat
朗	03:12	LM ₁ 、CA Jaisa Satguru		朗	3:53	LF ₄ 、CA Jaisa Satguru
朗	0:58	LM ₁ 、CA Manja malika		朗	0:57	LF ₃ Manja aya
# 01	03:34	LM ₁ 、CA Tu Hari Tera 音頭一同 # 03、## 01、 ## 03 と同一旋律	●	## 01	03:25	LF ₄ 、CA Jina antare hare 音頭一同 ## 03、# 01 と # 03 と同一旋律
朗	1:50	F ₁ と F ₂ Salok mahera pahera		朗	0:30	F ₃ と F ₄ Salok mahera pahera
# 02	00:33	CA Saiba 斉唱 旋律不鮮明	● ***	## 02	00:34	CA Rangima 斉唱
朗	01:10	F ₁ と F ₂		朗	0:19	F ₂
# 03	03:27	LM ₁ 、CA Koi dagira gina 音頭一同 #01、## 01、## 03 と 同一旋律	●	## 03	03:12	LF ₄ 、CA Jite nayeka he mera satguru 音頭一同 #01、# 03、## 01 と同一旋律
朗	1:53	F ₁ と F ₂ Sankat bairan		朗	0:48	F ₃ と F ₄ Jekar sukar
# 04	0:35	CA Tera andar 斉唱 旋律不鮮明	● ***	## 04	00:27	CA Pauli satguru 斉唱
朗	0:59	F ₁ と F ₂ Chitaya andar sapko		朗	0:35	F ₂ Satguru wada

# 05	03:35	LM ₂ 、CA Dinana natadaya 音頭一同	×	## 05	04:46	LF ₄ 、CA Sad govind ke 音頭一同
# 06	05:45	LM ₁ (=3) ^{***#} 、CA Moreka choto 音頭一同	×	## 06	03:59	LM ₁ 、CA Guru baba 音頭一同
# 07	03:51	LM ₄ 、CM Jekitiyarowa 音頭一同	×	## 07	05:33	LM ₄ 、CM Mitiya jo mat ko 音頭一同
# 08	03:50	LM ₂ (=5) ^{****#} 、CA To sapni chotu hai 音頭一同 M が導入	×	## 08	06:06 (歌は 05:36)	LM ₂ 、CM Darshi dikade guru dev 音頭一同 冒頭の導入部は M ₂ のみ
# 09	00:44	LM ₅ 、CA Sat devo se pahere 音頭一同	●	## 09	00:31	LM ₅ 、CA Sat devo se pahere 音頭一同
# 10	03:36	CA Jey Ganesh 斉唱 M ₅ が導入のみ	×	## 10	03:50	LM ₅ 、CA Jaike naneka 音頭一同 映画の歌?
# 11	00:36	LM ₅ 、CM? Tusuka kareta 音頭一同? M ₅ 以外には知られていない曲?	×	## 11	03:38	LF ₅ 、CA Jutena chola 音頭一同 F ₅ はここから参加
# 12	01:45	LM ₅ 、CM Om kara tu tuwa 独唱に近い リフレインは No.11 と同じ?	×	## 12	03:14	LM ₆ 、CA Rama charana suka 音頭一同
# 13	06:59	LM ₆ (=1) ^{***#} 、CA Namsemarune 音頭一同	×	## 13	2:36	LM ₆ 、CA Hari onkara nama 音頭一同
# 14	03:03	LM ₁ (=3) ^{***#} 、CA Ah, jukujuku 音頭一同	●	## 14	2:53	LF ₅ +F ₄ 、CA Hare jukujuku 音頭一同
朗	0:26	F ₁ と F ₂ Vadesham niyaya		朗	0:24	F ₄ Vadesham niyaya
# 15	02:22	CA Ananda 斉唱	●	## 15	2:16	CA Ananda 斉唱

アールティの部						
#	03:10	CA Oh jaya shiva omkara 斉唱	●	##	03:10	CA Oh jaya shiva omkara 斉唱
#	01:17	CA Jarara jiva 斉唱	●	##	01:12	CA Jarara jiva 斉唱
聖水の儀式						
#	00:47	CA Sakura toma 斉唱	●	##	00:56	CA Sakura toma 斉唱
『グルー・グラント・サーヒブ(GGS)』朗読						
朗	03:05	F ₁		朗	03:06	LF ₅
朗	03:06	F ₁ 、Jo bole ...、GGS 開帳		朗	02:52	LF ₅ 、Jo bole ...、GGS 開帳
#	00:55	CA Sabha satyanam 斉唱 終了の儀	●	##	00:52	CA Sabha satyanam 斉唱 終了の儀

* 本表では、前稿の表2では省略していた朗読・朗唱部（「朗」と表記）の時間も表示した。

** 筆者の録音による歌い出し点を0秒とし、一連の演奏の音響が断絶した点までの時間。データの精査により、[小日向 2018:44] 記載の時間データや歌詞の歌い出し部の一部を正しいものに更新している。

***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種を組み合わせで示した。また異なる先唱者を、M₁、M₂などと下付き数字で示した。

*# 同じ旋律の場合には「●」、異なる場合は「×」。

**# セットAの旋律は単独聴取では不鮮明だったが、セットBと比較することで同一旋律を歌おうと意図していることが感じられる。

***# セットA#06と#14の先唱者(M₃)は、精査の結果M₁であると判明したため、以後M₃を欠番とする。セットA#13の先唱者(M₁)は、精査の結果M₆であると判明した。

****# セットA#08の先唱者(M₅)は、精査の結果M₂であると判明した。

両日のバジャンの部を確認すると、一定の形式感があることがわかる。まず3種の朗読・朗唱で開始した後、#01～#04(##01～##04)は常に歌の間に朗読・朗唱が挟まれる。この4曲はバジャンの部の前半を構成する「固定曲」であるようだ。これについては後に扱う。また、このような「固定曲」は、バジャンの終了部に#14～#15(##14～##15)の2曲が現れる。これらの開始部と終了部の計6曲が、どのバジャンの会でも歌われる曲である可能性が高くなる。今後の調査で確認したい。

これら2つの「固定曲」群に挟まれた#05～#13(##05～##13)は男性M₅が歌った#09(##09)を除き、回により異なる旋律が選択されている。これらを総合すると、バジャンの開始部と終了部は固定曲、その間にそれぞれの参加者に応じた曲が挿入される構造であると推察される。また、アールティーの部と聖水の儀式に歌う計3曲(#16～#18)も同一旋律が歌われている。つまり、合計9曲(内2曲は1回ずつ繰り返し)が、毎回歌われる固定曲であると見なせるだろう。中間の自由度の高い選択曲のプログラム化については、追加の確認が必要であろう。

歌の形式を確認すると、セットBのバジャンの部も、ほとんどの曲が音頭一同形式(L←C)であることがわかる。前稿で見たセットAと同様である(表1)。

男性(M)と女性(F)の役割を比較すると、朗唱・朗読は女性が担うとの認識があることが推察される。この点は、セットAとセットB全体を対照させてみて明らかになった点である。また、セットBのバジャン演奏の先唱者(L)には女性(F)がかなり含まれている。これは、セットAとの大きな違いである¹⁰。いずれにしても、先唱する「音楽的な力」を持つ参加者は全員というわけではなく、聴取した2例での合計は女性は4人(F₁～F₄)、男性は5人(M₁、M₂、M₄～M₆)に止まる。その他の参加者は応唱に参加する者、または手拍子だけで参加する者、あるいは聴くだけの者と、音楽演奏への参加の態度にはさまざまなレベルがある。ただ、先唱者の交代ルールは未解明の段階であり、今後さらに聞き取りが必要であることは変わらない。

2.3. 分析

本稿は、バジャン15曲とその後の斉唱曲4曲の計19曲を対象とする。ただし、表1の「異動」列に「●」で示されたセットAと同一旋律の11曲は、今回は対象とせず、(省略)と示した。音域、音階を確認するための、前稿への参照情報のみを記載した。ただし、前稿では旋律が不鮮明として分析対象から外した2曲(#02と#04)も##02と##04と同一旋律と判明したため、今回の対象に含めた。よって、計10曲を対象とする。

2.3.1. 曲順と曲編成

さて、開始部の#01と#03(##01と##03)、#02と#04(##02と##04)について見よう。これらは各対が同一旋律である。つまり歌詞テキストは異なるが、間に朗読・朗唱も挟みつつ、繰り返されることになる(表1)。どのように考えたらよいのだろうか。#01と#02(##01と##02)が一連の「同一曲」であり、これが2回繰り返されて#03と#04(##03と##04)として現れているとも考えたい。確かに音階としてもいずれもすべてナチュラル音を使用するピラーワル・タート(表2)であり、旋律の動きも似ている。

ただ、これらの旋律で歌われる歌詞テキストはすべて異なるものである。つまり、#01と#03では旋律は同一だが、テキストは異なる。また#02と#04でも同様である。これらが同一曲であるのか、または別々のテキストを常に同じ旋律に当てはめて演奏しているのかを検討する必要がある。テキストの構成、朗唱部と歌唱部の関係、また旋律と歌詞の関係を詳細に検討する必要がある。現段階ではこれらについての資料に欠如があるため、この点は次稿に譲りたい。

一方、アールティー以後の斉唱曲4曲(#16～#19および##16～##19)は、それぞれの

歌詞と旋律が常に同一のペアとして固定されており、独立した曲と考えて良いだろう。歌詞と旋律全体の採譜結果については、次稿以降に譲りたい。

また音域について見ると、中間部の選択曲には、12半音以上で最大は18半音に至り、比較的広い音域の曲が配置されていることがわかる。特質すべきは、##10の曲調が筆者の経験に照らすと映画音楽の曲調のように感じられ、他の曲とは際だっていることである。これについても、後の検証が必要であろう。また、##12の旋律はラーガ・マールコーンスの特徴を備えた曲で、リズムの面からも16拍のリズム周期に当てはめれば、そのまま芸術歌曲として成立しうるものだと感じる。音域も装飾音も含めれば18半音となり、セットBの歌の中で最大の音域を持つ曲となる。

前稿までの分析に加えて、ここまでで以下の3点が明らかになった。

1. バジヤンの部には、開始部と終了部に固定曲が存在する。
2. バジヤンの部の中間部は、開催回により異なる曲目が選択される。この部分の曲選択の基準については、今後の検証が必要である。
3. アールティーおよび聖水の儀式、GG5朗読部を経たバジヤンの会全体の終了曲は、固定曲が歌われる。

2.3.2. 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、使用音を示した¹¹。

01 Jina antare hare... (省略)

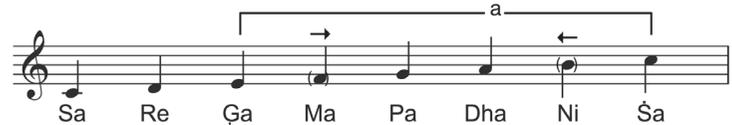
最高音 Śa #01、#03、##03と同じ旋律（[小日向 2018:45, 50]を参照）
最低音 Śa

02 Rangima...

最高音 Śa
最低音 Śa

実音 : Sa ≡ g

譜例 01



音域 = 1 オクターヴ (12半音)

03 Jite nayeka he mera satguru (省略)

最高音 Śa #01、#03、##01と同じ旋律（[小日向 2018:45, 50]を参照）
最低音 Śa

04 Pauli satguru

最高音 Śa
最低音 Śa

実音 : Sa ≡ f

譜例 02



音域 = 1 オクターヴ (12半音)

05 Sad govind ke

最高音 Śa
最低音 Sa

実音 : Sa ≡ e

譜例 03

音域 = 1 オクターヴ (12 半音)

06 Guru baba

最高音 Ni
最低音 Pa

実音 : Sa ≡ c#

譜例 04

音域 = 1 オクターヴ + 短 3 度 (15 半音)

07 Mitiya jo mat ko

最高音 Re
最低音 Ga

実音 : Sa ≡ b^b

譜例 05

音域 = 短 7 度 (10 半音)

08 Darshi dikade guru dev

最高音 Re
最低音 Sa

実音 : Sa ≡ a

譜例 06

音域 = 1 オクターヴ + 長 2 度 (14 半音)

09 Sat devo se pahere (省略)

最高音 Dha
最低音 Sa

09 と同じ旋律 ([小日向 2018:46] を参照)

10 Jaike naneka

最高音 Ma
最低音 Ni

実音 : Sa ≡ b^b

譜例 07

音域 = 1 オクターヴ + 完全 4 度 (17 半音)

11 Jutena chola

最高音 Pa
最低音 Pa

実音 : Sa ≡ b

譜例 08

音域 = 1 オクターヴ

12 Rama charana suka

最高音 Ma
最低音 Dha

実音 : Sa ≡ c#

譜例 09

音域 = 1 オクターヴ + 完全 5 度 (18 半音)¹²

13 Hari onkara nama

最高音 Dha
最低音 Pa

実音 : Sa ≡ g

譜例 10

音域 = 1 オクターヴ + 短 2 度 (13 半音)

14 Ah, jukujuku

最高音 Dha
最低音 Pa

(省略)

セットAの#14と同じ旋律 ([小日向 2018:47] を参照)

15 Ananda

最高音 Ga
最低音 Ni

(省略)

セットAの#15と同じ旋律 ([小日向 2018:47] を参照)

16 Oh jaya shiva omkara (省略)

最高音 Pa
最低音 Dha

セットAの#16と同じ旋律 ([小日向 2018:47] を参照)

17 Jarara jiva

最高音 Dha
最低音 Sa

(省略)

セットAの#17と同じ旋律 ([小日向 2018:48] を参照)

18 Sakura toma

最高音 Ma
最低音 Ni

(省略)

セットAの#18と同じ旋律 ([小日向 2018:48] を参照)

19 Sabha satya nam (省略)

最高音 Śa
最低音 Sa セットAの#19と同じ旋律 ([小日向 2018:48]を参照)

2.3.3. 使用音

本項では使用音から、タート(親音階)との関係を考察する。表2は、各曲の使用音を基にして、現代の北インド芸術音楽でラーガの分類に使うタートを判断したものである。セットAとセットBの計38曲から重複曲11曲を除算した27曲は、北インドで全10種あるタートのうち3種のタートが多くを占めることになる。つまり、ビラーワル=7曲(#01、#02、#03、#04、#05、#07、#16)、バイラヴィー=3曲(#08、#10、#19)、カマージュ=2曲(#06、##06)の計12曲である。

残りの15曲のタートは仮判定で、判定に必要な7音の構成音を満たさない。ただ、ビラーワルと見られるものも数多く見られる。セットAにはなかったアーサーヴァリー・タートがセットBの選択曲に見られる。ただ、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、次稿に譲りたい。

表2：使用音とタート

セットA				セットB			
曲番号	タート名	音名*	音数**	曲番号	タート名	音名*	音数**
#01	ビラーワル	SRGMPDN		= ##01	ビラーワル	SRGMPDN	
#02	不明			= ##02	ビラーワル	SRGMPDN	
#03	ビラーワル	SRGMPDN		= ##03	ビラーワル	SRGMPDN	
#04	不明			= ##04	ビラーワル	SRGMPDN	
#05	ビラーワル	SR[G/G]MPDN		##05	[ビラーワル]	SRGMPD(N)	6音
#06	カマージュ	SRGMPDN		##06	カマージュ	SRGMPDN	
#07	ビラーワル	SRGMPDN		##07	[カマージュ]	SRGMP(D)N	6音
#08	バイラヴィー	SRGMPDN		##08	[ビラーワル]	SRG(M)PD(N)	5音
#09	[バイラヴァ]	SRGMPD"N"		= ##09	[バイラヴァ]	SRGMPD"N"	
#10	バイラヴィー	SRGMPDN		##10	アーサーヴァリー	SRGMPDN	
#11	[ビラーワル]	SR[G/G]MP(D)N	6音	##11	[アーサーヴァリー]	SRGMP(D)N	5音
#12	[ビラーワル]	SRGMP(D)N	6音	##12	[アーサーヴァリー]	S(R)GM(P)DN	5音
#13	[ビラーワル]	SRGMPD(N)	6音	##13	[バイラヴィー]	SRGMPD(N)	6音
#14	[ビラーワル]	SR[G/G]MPD(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	= ##15	[カーフィー]	S[R/R]G(MPD)N	4音
#16	ビラーワル	SRGMPDN		= ##16	ビラーワル	SRGMPDN	
#17	[ビラーワル]	SRGMPD(N)	6音	= ##17	[ビラーワル]	SRGMPD(N)	6音
#18	[バイラヴィー]	SRGM(PD)N	5音	= ##18	[バイラヴィー]	SRGM(PD)N	5音
#19	バイラヴィー	SRGMPDN		= ##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。[/] 内は使用する両変化形、() 内は欠如する音、" " はタートにない音。「=」は、左右が同じ旋律(曲)であることを示す。

**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。

3. 結語

本稿では、セット B の対象曲計 19 曲全曲のうちセット A との同曲を除く 8 曲と、前稿では判明しなかったが今回旋律が判明した 2 曲を合わせて 10 曲を対象とした。

両セットを比較することで、全体の構造がより明らかになった。つまり、バジャンの部の開始部と終了部には固定曲が歌われること。またその中間に歌う曲は開催回により異なる曲が選択されていること。これに加え、アールティーの部以降、バジャンの会全体の終了時までには、儀礼のための固定曲が歌われることである。

次稿以降では、歌詞と旋律の関係、さらにラーガとの関係、リズムについて分析を進める。

註：

- 1 以後、[小日向 2018] を「前稿」とする。
- 2 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る。田中は、北インド・ブラジュ地方の宗教歌謡サマージュ・ガーヤーンの研究で、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。
- 3 小日向 2015、2016、2018。
- 4 本稿の対象となる宗教歌謡の中には、スィク教『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るため、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。しかし本稿では、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会を「バジャンの会」とする。因みに、スィク教キールタンではハールモニウムによる旋律伴奏を伴うことが一般的だが、本稿の対象集会に旋律楽器は使用しない。
- 5 本稿では、2015年3月16日(月)の集会を対象とする。一週間前の集会 [小日向 2018] とほとんど同じ参加者が参集した。曲の選択は前者と一部が異なる。
- 6 ヒンドゥー教やジャイナ教で、神像の前で灯明を廻し神を称揚する儀式。
- 7 詳細については、[小日向 2018:43] を参照のこと。
- 8 以後の記述のために、前稿で扱った3月9日の一連の歌をセット A、本稿で対象とする3月16日のものをセット B とする。前者の歌番号は「#」、後者の歌番号には「##」のプレフィックスを置く。
- 9 前稿と同様に、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。

- 10 セットAの分析[小日向 2018]では、「全体的には男性の先唱者が優位を占める」としたが、セットBにつき定量的に見ると、そうではないことが分かる。聴取機会を増やすとともに、男女の先導者の選択について、何らかの規範の有無について確定できるはずである。
- 11 五線譜の下に併記した「Sa」、「Re」などは、北インド音楽での音名。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(前稿も参照)。
- 12 最上音 Ma(f) は、装飾音として現れるのみである。

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.
(http://www.minken1975.com/publication/IE_B05201504.pdf
または <http://id.nii.ac.jp/1300/00001087/> より入手可能)

2018 沖縄インド人コミュニティの宗教歌謡 —旋律構造(その一)—．伝統と創造．Vol.7, pp.41-54. (http://www.minken1975.com/publication/IE_B07201704.pdf または <http://id.nii.ac.jp/1300/00001176/> より入手可能)

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 ネパールでバジヤンを習う．インド音楽研究．Vol.1, pp.24-29.

坂田， 貞二．

1976 北インドのバジヤン(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.

This research note has a focus on 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 conducted in 16 March 2015, focusing on musical notes, scale (*thāt*) and pitch extent, as well as on the rules of song choice. However, 9 pieces analyzed in my previous research note won't be repeated here. It was found that starting and ending songs of *bhajan* assembly are always same, but intermediate songs can be chosen in circumstances.

本研究は、2014年度東京音楽大学付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。

(本学客員教授、音楽学)