

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. 9
Date of issue	2020-03-27
ISSN & ISSN-L	Print edition: ISSN 2189-2350, Online edition: ISSN 2189-2482, ISSN-L 2189-2350
URL	http://www.minken1975.com/publication/IE_B09201900.pdf

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

Dento to Sozo

東京音楽大学
付属民族音楽研究所
研究紀要

Institute
of
Ethnomusicology
Bulletin
of
Tokyo
College
of
Music

伝統と創造

Vol.9
(2019)

Dento to Sozo: Institute of Ethnomusicology Bulletin of Tokyo College of Music, Vol.9

Printed on: 19 March 2020 Published on: 27 March 2020

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

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

Not for sale

— 目次 —
Contents

<論考>

G.M. アルトゥージ『対位法技法』(1598)における音程論

G.M. Artusi's treatment of intervals in his treatise "L'arte del contraponto" (Venetia, 1598)

坂 由理 (BAN Yuri) ----- 1

ジャワ研修2019(ガムラン演奏と舞踊)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—

Staff Report on Study Program (Gamelan and dance) in Java 2019 - Classes at the Indonesian Institute of the Arts ISI, Surakarta and Performances etc. -

樋口文子 (HIGUCHI Fumiko) ----- 13

インドネシア・中部ジャワ州西部バニユマスの民衆芸能「エベ」

—その内容と特色、人気の背景を探る—

"Ebeg", the folk performing arts of Banyumas, the southwestern part of Central Java in Indonesia
- Research of the contents, feature and the background of its popularity -

木村佳代 (KIMURA Kayo) ----- 21

ゲオルゲ・ザンフィルの弟子達による

国際パンフルートマスタークラスに関する報告

Report of International Panflute Master Class by Gheorghe Zamfir Students

櫻岡史子 (SAKURAOKA Fumiko) ----- 35

アジアの発掘口琴チェックリスト(4): 薄板状の口琴(4)と湾曲状の口琴(2)

Asian Excavated Jew's Harps: A Checklist (4) - Lamellate Harps (4) and Bow-shaped Harps (2)

直川礼緒 (TADAGAWA Leo) ----- 41

<資料>

東京音楽大学附属民族音楽研究所所蔵楽器の紹介(6)

Musical Instruments Housed at the Institute of Ethnomusicology, Tokyo College of Music (6)

小日向英俊 (KOBINATA Hidetoshi) ----- 57

<彙報>

東京音楽大学附属民族音楽研究所2019年度活動記録

----- 60

FY2018 Activities of the Institute of Ethnomusicology, Tokyo College of Music

東京音楽大学附属民族音楽研究所研究紀要『伝統と創造』執筆要項(抜粋)

----- 63

Style sheet

編集後記・編集委員会

Editorial note / Editorial committee

G.M. アルトゥージ『対位法技法』(1598)における音程論

G.M. Artusi's treatment of intervals in his treatise "L'arte del contraponto"
(Venetia, 1598)

坂 由理 BAN Yuri

16世紀イタリアの音楽理論家 G.M. アルトゥージは、C. モンテヴェルディとの論争で音楽史に名を残した。そのため頑迷な保守主義者としての評価はなかなか覆らず、彼の著作が顧みられることは、未だ少ない。だが、その著書からは論理的な思考で音や音楽を捉えようとする篤実な理論家の姿がうかがえる。モンテヴェルディを非難した不協和音程の問題にしても、精緻な音程比を踏まえての意見であった。彼の言う「不協和音程 *Dissonanza*」が、実際にどのようなものであったか、現代における響きとどう違うのか、音程比を確認しながら探してみたい。

キーワード G.M. アルトゥージ G.M. Artusi、C. プトレマイオス C. Ptolemy、
G. ザルリーノ G. Zarlino、音程 intervals、テトラコルド tetrachord

1. はじめに

西洋音楽の長い歴史の中で、いつの時代も音律の問題は、理論家、作曲家の関心の的であった。古くは紀元前6世紀のピュタゴラス Pythagoras (前500年頃)による音程比の発見にさか上るが、それについての議論がさかんになったのは、ルネッサンスからバロック時代にかけてであった。その背景として、以前には不協和音程とされてきた3度や6度が実際の楽曲に多く用いられるようになり、その協和度を求めるようになったこと、また、音律を固定せざるを得ない鍵盤楽器が演奏の分野で大きな位置を占めるようになったことがあげられる。

中世には、完全4度5度を純正とするピュタゴラス音律が主流であったと考えられるが、16世紀には純正、またはそれに近い長3度、あるいは短3度をもつ中全音律(ミーントン)、17世紀以降には多種多様な不等分律が考えだされ、多くの作曲家、理論家によって活発な議論が交わされることとなる。

本論で取り上げるジョヴァンニ・マリア・アルトゥージ Giovanni Maria Artusi (1540 ca-1613)の『対位法技法 増補改訂版 *L'arte del contraponto*』(1598)は、この議論が活発になる16世紀末に出版された。¹「対位法」と銘打っているが、全80ページのうち初めの28ページは、数比論、音程論であり、その多くを古代ギリシャ、中でもヘレニズム時代のクラウディオス・プトレマイオス Claudius Ptolemaios (83 ca-168 ca この著作では Tolomeo)に負っている。

数年後、アルトゥージは、不協和音程の用法を巡って、クラウディオ・モンテヴェルディ

Claudio Monteverdi (1567-1643) と論争することになるが [パリスカ 2008:173-231]、彼の言う協和音程 *Consonanza*、不協和音程 *Dissonanza* がどんな響きであったか、興味を引く問題である。本論では、プトレマイオスを範とし記述を追いながらアルトゥージの音程に関する考えを探ってみたい。響きの実際が明らかになることで、モンテヴェルディ批判の輪郭もより鮮明になるだろう。

以下、原書の該当ページは (Ar. P.12) のように示す。また、音名の表示は英米式 (B音=ロ音) によった。

2. 音程の分類

アルトゥージは、まず数比論に多くのページを費やしているが、それは数比が協和音程、不協和音程の定義や分類に大きな意味を持つからである。彼に限らず、師のジョゼッポ・ザルリーノ *Giuseffo Zarlino* (1517-1590) など 16 世紀の音楽理論家は、ギリシャの数学理論に立脚して議論を始めるのが常であった。

2-1 単音程と複音程 (Ar. P.12)

単音程と複音程を分類した表をあげている。

単音程 8,7,6,5,4,3,2

複音程 15,14,13,12,11,10,9

例えば5度に7を足すと12度になり、この2種の音程は性格が同じという記述がある。「7を足す」方法でオクターヴ違いの音程を導き出す方法は、実践にあたっての有益な助言と言えるだろう。

2-2 倍数比、部分超過比、複部分超過比 (Ar. P.18)

当時、音程を説明するのに、倍数比 *Molteplice*, 部分超過比 *Superparticolare*, 複部分超過比 *Superpartiente* による分類が行われていた。これは古代ギリシャ以来の伝統に根ざすものであり、数比論と音程の強い結びつきを示す。アルトゥージの分類もその流れを汲み「協和音程の比は倍数比か部分超過比のいずれかである」という命題に従っている [片山 1981:58]。倍数比は2倍、3倍——という整数倍、部分超過比は、 $(n+1):n$ 、複部分超過比は $(n+m):n$ という比をさす。ところが、この命題によると長6度、短6度は協和音程とはならない。そこで、ザルリーノは「セナーリオ *senario*」という理論によって、長短6度も協和音程に分類した (大愛 2002:58)。アルトゥージもそれを踏襲している。

また、彼は「ユニゾンが協和音程か不協和音程か」という問題にも触れている。古来、協和音程の比は異なる値でなければならず、音程比 1:1 であるユニゾンが協和音程ではない、とされてきた [片山 1986:148]。アルトゥージもそれに倣い、ユニゾンを「協和音程でも不協和音程でもなく、始原 *principio* である」としている (Ar. P.12)。ちなみに8度は「すべての母 *madre*」と形容している (Ar. P.16)。

3. 協和音程の比 (Ar. P.18)²

表 1 に見られる音程比は現代でも「楽典」などの教科書で馴染み深いですが、現在では自然倍音列から説明されることが多い。ところが自然倍音列の発見は 18 世紀のジョセフ・ソヴール Joseph Sauveur (1653-1716) まで待たなければならない。アルトゥージは、その比をザルリーノに倣い「調和分割」によって導き出している。³

表 1 協和音程の比

倍数比 オクターヴ 2:1

部分超過比

- 5度 3:2
- 4度 4:3
- 長3度 5:4
- 短3度 6:5

複部分超過比

- 長6度 5:3
- 短6度 8:5

表 1 は、P.18 の表を元に P.24 から P.27 にあげられたすべての譜例を筆者が書き加えた。

3-1 各音程の分類

アルトゥージは音程ごとに例をあげ、譜例1のように右側には順次進行も示している。また、8度、5度、4度の例には、半音の位置を示す数字が添えられている。⁴ 下記5度の例に、G音、A音から始まる形がないのは、半音の位置がそれぞれ第1種 *Prima spetie*、第2種 *Secunda spetie* と同じだからであろう。4度、3度、6度の場合も同じような選択によって譜例があげられている。

譜例1 (Ar. P.24)⁵

The image shows a musical score with four staves, each representing a different 'spetie' (species) of intervals. The staves are labeled from top to bottom: *Prima spetie*, *Secunda spetie*, *Terza spetie*, and *Quarta spetie*. Each staff contains a sequence of notes on a five-line staff. Below the notes, numbers indicate the intervals between them. For *Prima spetie*, the intervals are 3, 4, 4, 3. For *Secunda spetie*, they are 2, 3, 3, 2. For *Terza spetie*, they are 1, 2, 2, 1. For *Quarta spetie*, they are 4, 5, 5, 4. The notes are connected by lines, and there are bar lines separating the staves into measures.

3-2 ソルミゼーションとの関連 (Ar. P.15)

6度、3度、7度、2度の説明には *mi fa* がいくつ含まれるか、という記述も添えられ、ソルミゼーションのメソッドが音程を数えるのに使われている。

現代でも半音の数によって音程を計る方法は有効だが、当時はまだ *si* のシラブルがなく、半音の箇所を必ず *mi fa* と歌った。そのため、歌うことによって音程を把握することが現在より容易だったと思われる。

3-3 3度と6度について (Ar. P.20)

長6度、長3度については、「より美しい」とし、「生き生きと活発な性格を持つ」と記している。一方、短6度と短3度は、「美しいが、もの憂く悲しい傾向がある」としている。

4. 不協和音程の比 (Ar. P.19)

アルトゥージは「作品 Cantilena は本来、協和音程によって成り立つものだが、多くの不協和音程によって、より豊かになる」と記している (Ar. P.18)。以下の詳細な記述から推しても、作品を彩るのは後者である、という考えなのだろう。

表2 不協和音程の比

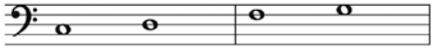
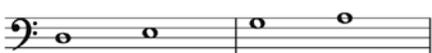
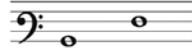
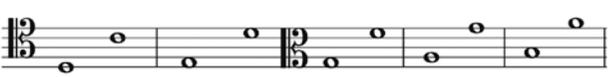
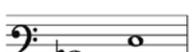
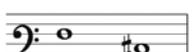
部分 超過比	2度	長2度	9:8 大全音 
			10:9 小全音 
		短2度 16:15 大半音 	
	4度	完全4度 4:3	表1に同じ
複部分 超過比	5度	増5度 25:16 	
		減5度	Naturale 64:45 
	Accidentale 36:25 実例なし		
	7度	長7度 15:8 	
		短7度 9:5 	
	4度	増4度	Naturale 45:32 実例なし
Accidentale 25:18 			
減4度 32:25 			

表2でも P.19 の表を元に P.25 から P.28 にあげられたすべての韻例を筆者が書き加えた。

4-1 完全4度 (Ar. P.19)

完全4度は、協和音程、不協和音程、両方の表に含まれる。音程比としては、部分超過比4:3なので協和音程に分類されるが、「実際の音楽では不協和音程として使われるという実践に即した記述が見られる (P.19)。また、P.44には「4度に関するさまざまな意見」という一章をもうけている。それによると、4度は「協和と不協和の間にある」など他の理論家の意見が紹介され、この問題がいかに悩ましいかがうかがえる。

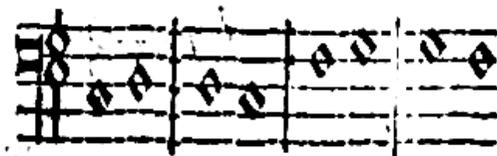
4-2 大全音、小全音 (Ar. P.28)⁶

大全音 *tuono maggiore* の算出については、次のような手順が記されている。それに従って筆者による算出の式を記す。以下、特記しない限り同様である。アルトゥージは音程比を3:2のように表すが、筆者の計算式では逆比(2/3)の形となる。⁷

完全5度 (3:2) から完全4度 (4:3) を引く。計算の実際は割り算となる。

$$2/3 \div 3/4 = 2/3 \times 4/3 = 8/9$$

譜例 2



小半音については、P.19 の下部に言及がある。

具体例としては、F音 - #F音など臨時記号による半音変化である。アルトゥージは算出の手順を示していないので、筆者による手順を示す。

小全音 (10:9) から大半音 (16:15) を引く

$$9/10 \div 15/16 = 9/10 \times 16/15 = 24/25$$

また、アルトゥージは触れていないのだが、彼がもう 1 種の異なる半音を想定していたことは明らかである。これは一般に「大リンマと呼ばれる。たとえば、A音 - B♭音。

$$\text{大全音} - \text{小半音} \quad 8/9 \div 24/25 = 8/9 \times 25/24 = 25/27$$

全音、半音の一覧を次にあげる。

大全音	小全音	大半音	小半音	大リンマ
8/9	9/10	15/16	24/25	25/27

派生音と幹音間の 2 度の音程比も確認しておく。

例えば E-F# (E-F-F#) $15/16 \times 24/25 = 9/10$ 小全音

B♭-C (B♭-B-C) $24/25 \times 15/16 = 9/10$ 小全音

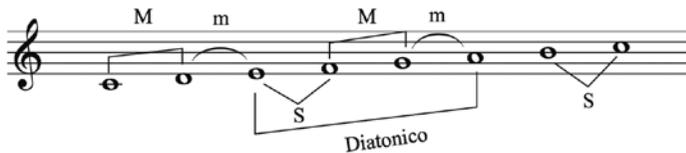
4-4 音階各音の音程比

アルトゥージの記述により、長音階各音の音程比を記す。

彼の記述には、A音 - B音の音程比が記されていないが、オクターヴの比 1:2 を他の 6 か所の比で割れば、A音 - B音は大全音 9:8 となる。Diatonico については後述する。

$$1/2 \div (8/9 \times 9/10 \times 15/16 \times 8/9 \times 9/10 \times 15/16) = 8/9$$

譜例 5 M = 大全音 m = 小全音 S = 大半音



4-5 各不協和音程の比

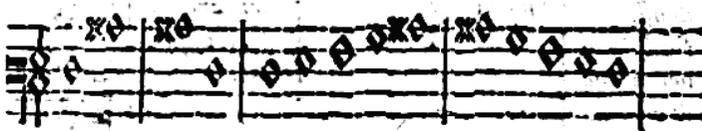
アルトゥージが譜例をあげている不協和音程の音程比を確認する。譜例のあげられていない減 5 度の *accidentale* と増 4 度の *naturale*、この 2 例は筆者が譜例をあげる。すべて大全音、小全音、大半音、小半音、大リンマの組み合わせによって算出することとする (実際の計算は、掛け算となる)。

増 5 度 $8/9 \times 9/10 \times 8/9 \times 9/10 = 16/25$

この音程は「実際には使われない」とある。

譜例 6

(Ar. P.25)

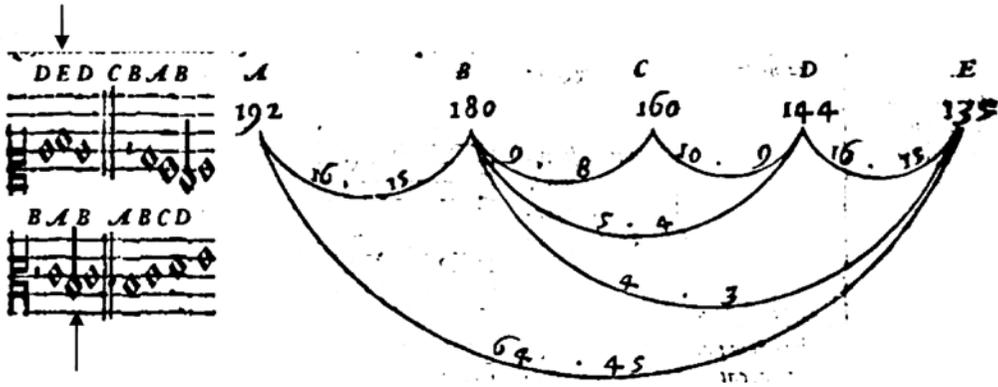


減5度 (Ar. P.25)

naturale $15/16 \times 8/9 \times 9/10 \times 15/16 = 45/64$

この実例は P.50 にも見られ、そこでは、音程が下記のような図で示されている。図1 譜例の矢印で示した2つの音が減5度をなす。

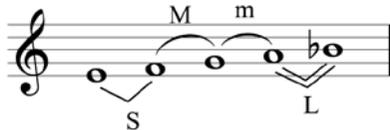
図1



accidentale $15/16 \times 8/9 \times 9/10 \times 25/27 = 25/36$

この譜例は筆者による。A音-B音は、大リンマとなる。 L = 大リンマ

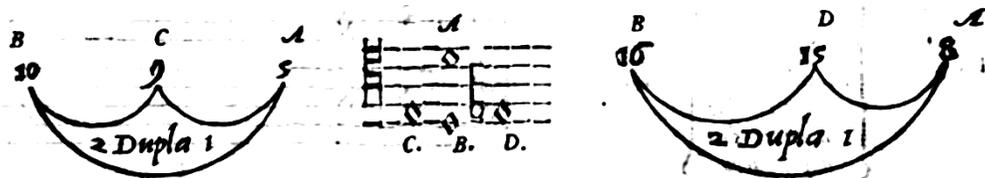
譜例7



長7度 P.46の図を下記に示す。楽譜右側の図が長7度を表している。楽譜にあるE音-D音の音程比を記す。

$$9/10 \times 8/9 \times 9/10 \times 8/9 \times 15/16 \times 8/9 = 8/15$$

図2



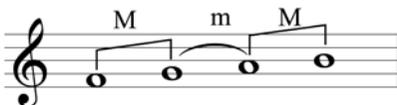
短7度 図2の楽譜左側の図が短7度を表す。楽譜にあるE音-D音の音程比を示す。

$$15/16 \times 8/9 \times 9/10 \times 8/9 \times 15/16 \times 8/9 = 5/9$$

増4度 **naturale** $8/9 \times 9/10 \times 8/9 = 32/45$

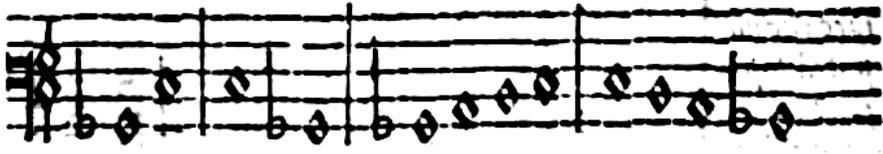
この譜例は筆者による。

譜例8



Accidentale $9/10 \times 8/9 \times 9/10 = 18/25$

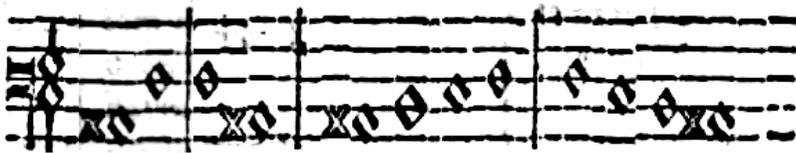
譜例 9 (Ar. P.25)



減4度 $15/16 \times 8/9 \times 15/16 = 25/32$

この音程は「実際には使われない」とある。

譜例 10 (Ar. P.25)



以上で興味深いのは、減5度、増4度に *naturale* と *accidentale* という2種の音程があることである。比較のため、一方の数値を共通にした比を記し、下段にセント値(単位c)も添える。また減4度も、鍵盤上で同じ鍵を弾くことになる純正な長3度との比較のため、セント値を書き加える。

減5度		増4度		減4度	長3度
<i>naturale</i>	<i>accidentale</i>	<i>naturale</i>	<i>accidentale</i>		
320:225	324:225	405:288	400:288	128:100	125:100
609.1c	630.7c	590.8c	569.3c	426.5c	386c

現在、ピアノなど12等分律の楽器で演奏する場合、減4度と長3度を弾き分けるのは難しいが、この表の減4度は長3度よりかなり広い。12等分律の長3度が400セントであることから考えても、どれほど広いかは明らかである。下行形なら深く沈み込むような感覚を伴うことに留意したい。

この著作の出版から4年後、アルトゥージはモンテヴェルディが減4度音程を使ったことを非難し論戦が始まった。⁸ この音程を「実際に使われることはない」とアルトゥージは記しているが、モンテヴェルディは、普通使われないほどの不協和音程をあえて使い、強い表現を意図したということだろう。彼ら二人がまったく異なる響きを想定していたとは考えられない。

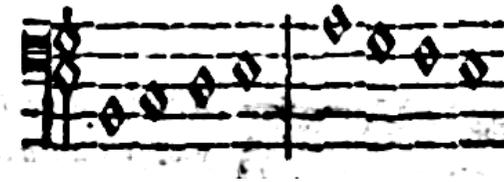
5. 音階について

譜例1の音階は、現代で言う「純正長音階」に一致する。「純正調」という用語は、現

在あいまいに使われているが、ここではその長調の主和音、下屬和音、屬和音が純正音程から成る長音階のこととする [横田 1990 R2008:10]。しかし、16世紀のアルトゥージに、そのような概念も感覚もなかったことは明白である。彼が意識したのは師ザルリーノの「純正音階」、さか上るとプトレマイオスのディアトノン・シュントノンだろう。後者は、上行形で表すなら 16:15、9:8、10:9 の比によるテトラコルド（四音音階）である [津上 1989、片山 2001: 347]。

古代ギリシャの音楽理論について詳述する紙幅はないが、アルトゥージがあげているディアトノン・シュントノン（彼はディアトニコ Diatonico と呼んでいる）の譜例を引く（譜例 5 参照）。

譜例 11 (Ar. P.7)



6. 音程比の問題点⁹

アルトゥージは、不協和音程をこのように細かく分類し、繊細な聞き方を求めているが、彼の表にはいくつかの矛盾が見られる。

協和音程の5度のうち、D音-A音が他の5度より狭いことへの言及はない。この問題は、現在でも演奏の現場で直面する難題である。「純正調は転調すると使えない」とよく言われるが、転調しなくてもD音-A音の5度には小全音が2つ含まれるので、純正な5度にならない。これは純正長音階のかかえる大きな問題と言える [横田 1990 R2008:11]。

短7度の項にも齟齬が見られる。大全音、小全音の箇所を譜例 5 の通りにするならば、短7度のうちD音-C音、G音-F音、B音-A音の3か所は9:5でなく16:9である。

この2点から、音程比の表が不徹底なことは否めないが、著書全体の緻密な記述から考えて、これらの点に彼が気付かなかったとは思えない。譜例 1 の完全5度の例は単に半音の位置を示すことを主眼とし、音程比の矛盾は看過したのだろう。それに対し、不協和音程の例は、わずかな違いに感覚を研ぎ澄ます必要から、細かく分類したと考えられる。

7. おわりに

アルトゥージは、このあと何冊もの著作を公にするが、それらの中で前述の「純正長音階」、つまりザルリーノの純正音階をつよく推しているわけではない。むしろアリストクセノス Aristosseno（紀元前 370 頃生、綴りはアルトゥージに従う）の主張した「12等分律」（一般には「平均律」）が現実的だとする方向に傾いている [パリスカ 2008:178]。

だが、彼に限らず、当時の人々の感覚の根底には、この著作に記されたような精緻な音程比理論があったのではないだろうか。現代人は、これらを聞き分ける感覚が乏しくなってしまったが、16、17世紀の音楽の演奏、または聴取の際にこの感覚を探ることは決して無駄ではないだろう。そのためにも、数比と音との関連が詳しく記されたアルトゥージの著作は優れた手引きとなるに違いない。

16世紀、音楽と数学の距離はきわめて近かった。アルトゥージや彼の師ザルリーノを初めとして、古代ギリシャの数学理論を基礎に音楽理論を説くのは当たり前のことであった。彼らは音楽と数学の関係をどのように捉えていたのだろうか。想像するしかないが、この2つは分かちがたいものと感じていたのではないだろうか。音の中に数を聞き、数の中に音を聞く。音楽と数学が全く別のものとなってしまった現在、これを実感するのは難しいが、音程比論が感覚の中に溶けこむような聴き方、それが可能になればルネッサンス・バロック音楽理解のための大きな鍵になるだろう。

註：

- 1 この著作は、アルトゥージの『図解による対位法』（1586）と『対位法第2部』（1589）を1冊にまとめ、増補したものである。
- 2 P.18に4度の比が3:2とあるのは4:3の誤り。
- 3 調和分割については、片山2001に詳しい。
- 4 譜例1 quarta spetie、上行形の半音指示4、5は位置が誤っている。
- 5 このページのノンブル24は28が正しい。
- 6 大全音、小全音については、P.24(P.28)にテトラコルドのそれぞれ第2音第3音の間の音程、第3音第4音の間の音程という説明もある。譜例5参照。
- 7 算出方法は、古代ギリシャの伝統を引く。（片山1981:6、津上1989:149）
- 8 論戦は『アルトゥージ L'Artusi』（1603）に始まるが、この著作でも、第1部はもっぱら音程比に関する記述である。
- 9 純正長音階に内在する問題については、当時すでにV.ガリレーイがザルリーノ批判の形で詳らかにしている。（大愛2004）

参考文献：（Rは再販、または復刻版を示す）

● 16世紀の文献

Artusi, Giovanni Maria.

1598 L'arte del contrapont (R 1969).

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58198r.r/f7image.r=giovanni%20Maria>

本文中の引用は p.7、24、25、28、46、50 より。（2020年2月1日閲覧）

Zarlino, Gioseffo.

1558 Le Istitutioni harmoniche (R 1965).

● 20世紀以降の文献

大愛，崇晴．

- 2002 ジョゼッポ・ザルリーノにおける数学的音楽観と情念の原語としての音楽・美学. vol.209, p.57-70.
- 2004 ヴィンチェンツォ・ガリレーのザルリーノ批判. 音楽学. vol.50, p.1-12.
- 片山, 千佳子 (天野, 千佳子).
- 1981 伝・ユークリッド著『カノンの分割』と音程比理論. 地中海学研究. vol.4, p.53-75.
- 1985 「カノンの分割」 解題・訳・注釈. 東京藝術大学紀要. vol.11, p.37-62.
- 1986 ボエティウスにおける音程比理論の継承. 音楽と音楽学. p.137-171. 音楽之友社.
- 2001 ルネサンス音楽理論における「調和分割」. モーツアルティアーナ. p.344-350. 東京書籍.
- 津上, 英輔.
- 1988 プトレマイオスのトノス理論 (1). 同志社女子大学学術年報. vol.38, p.132-151.
- 1989 プトレマイオスのトノス理論 (2). 同志社女子大学学術年報. vol.39, p.145-167.
- 那須, 輝彦.
- 2018 グイドの教会旋法論. ミクロログス. p.181-222. 春秋社.
- パリスカ, クロード. V (Palisca, Claude. V.)
- 1993 Aristoxenus redeemed in the Renaissance. Revista de Musicologia. vol.16, No.3, p.1283-1293.
- 2008 新音楽の要点 —アルトゥージ=モンテヴェルディ論争— (津上智実訳). 対位法の変動・新音楽の胎動 (春秋社). p.173-232.
- 山本, 建郎.
- 2008 アリストクセノス / プトレマイオス 古代音楽論集. 京都大学学術出版会.
- 横田, 誠三.
- 1990 鍵盤調律法 (R2008) 私家版.

Unfortunately, G.M. Artusi (1540 ca-1613) is notorious for his role in the Artusi-Monteverdi controversy, a role which has caused modern scholars to consider him an obstinate theorist who is behind the times. But in fact he was an excellent and sound theorist. If he had not understood Monteverdi's music correctly, he could not have written such apt criticism. He published his treatise entitled "L'art del contrapont" (1598) that was influenced by the work of his teacher, G. Zarlino. And also he values the writings of the Hellenistic theorist C. Ptolemy. Artusi's description about intervals deserves to be discussed in detail. For example, there are two kinds of diminished fifth, B-F is $45/64$ (609.1cents) and E-B flat is $25/36$ (630.7cents). Such a detailed description of intervals in Artusi's work helps us imagine what musical sonority might have been like in 16th century, because he is providing such concrete data about consonance and dissonance.

(本学付属民族音楽研究所講師)

ジャワ研修 2019 (ガムラン演奏と舞踊) 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

Staff Report on Study Program (Gamelan and dance) in Java 2019 - Classes at the Indonesian Institute of the Arts ISI, Surakarta and Performances etc -

樋口文子 HIGUCHI Fumiko

2019年8月17日から23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 (通称ソロ Solo) 市の国立芸術大学 Institut Seni Indonesia (ISI) において、本学学生を対象とした短期留学プログラムとして、また卒業生や社会人講座生等の社会人を対象として、ガムランとジャワ舞踊の現地研修を行った。ガムラン合奏、舞踊のグループ授業や個人レッスンのほか、当該大学やマンクヌガラ Mangkunegaran 王宮における公演、大学講師と学生による影絵芝居ワヤン・クリ Wayang Kulit のワークショップと実演鑑賞、世界遺産観光等を企画した。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 Study program

1. はじめに

主に本学学生及び社会人講座生を対象とするジャワ研修は、1990年代より断続的に行われてきた。今回も本学における「ガムラン短期留学プログラム」として、学生のほか卒業生や社会人講座生が多く参加し、同時に一般参加が可能な研修イベント¹「ジャワ現地練習&鑑賞会」として沖縄からの学生や一般参加もあり総勢45名の研修となった。同行者は筆者および本学ガムラン講師の木村佳代氏、主催団体であるNPO法人日本ガムラン音楽振興会代表の村上圭子氏、本学研究員の小出稚子氏、そして今回は本学ジャワ舞踊講師の針生すぐり氏が事情により同行できなかったため、東京在住でISIに留学経験のある舞踊家の川島未未氏に特別に同行していただいた。同行者は授業やレッスン、観光の通訳等を行い、プログラムは全て滞りなく終了した。

現地の大学内で研修が実施されたのは、2019年8月18日(日)～23日(金)の6日間である。インドネシア国立芸術大学ISIスラカルタ校にて、19日～23日の5日間、ガムラン合奏授業(入門、初級、中級、上級の4クラス)と舞踊授業(舞踊別4クラス)、他に希望者によるガムランパートの個人レッスンが行われた。また、18日夜にはISIの講師と学生による影絵芝居ワヤン・クリのワークショップと実演、20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)、22日夜には国立芸術大学の伝統的なイベント会場PENDOPOにて、先生方による模範演奏と舞踊の公演鑑賞会

(本学の教材として同時収録)があり、21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23日には先生方への感謝の気持ちを込めて懇親会が開かれ、舞踊研修生が学習の成果を披露した。

また前回2017年は治安の事情から観光が見送られたが、今回は8月17日にジョグジャカルタ Yogyakarta 近郊の世界遺産ボロブドゥール Borobudur 寺院とプランバナン Prambanan 寺院遺跡、内陸のグドンソンゴ Gedung Sanga 遺跡とコーヒー農園を訪れるオプション観光を企画することができた。大学での研修開始前日に催行されたこれらの観光には25名が参加し、18日午前にはスラカルタ近郊のジャワ原人発掘地の博物館に30名を案内した。インドネシア独立記念日と重なり混雑したが、5年ぶりの観光ということで概ね好評であった。治安が改善され、参加者が安心して滞在できたと思う。

以下、個々に研修の内容を記録する。

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4回、中級クラス4回、上級クラス4回(1回90分)の計15回行われた。以下に、それぞれのクラスの授業内容を記す。今回から、以前の報告と重複する部分が多いため簡潔に指導者と課題曲等を記載する。

2-1. 入門クラス (3回)

指導者：ジョコ・プルワント Joko Purwanto 氏、ルスディヤントロ Rusdiyantoro 氏

課題曲：「ググル・グヌン」 Lcr. Gugur Gunung, pl.br.

参加者：約15名

2-2. 初級クラス (4回)

指導者：ダルノ Darno 氏、プラサディヤント Prasadityanto 氏ほか

課題曲：「ワホノ」 Ldr. Wahana, pl.br.

参加者：約15名

2-3. 中級クラス (4回)

指導者：スラムツ・リヤディ Slamet Riyadi 氏、ナナン Nanang 氏

課題曲：「ランドウ・ケンティル〜アユン・アユン」

Gd.Randu Kentir, kt.2 kr.mg. Ldr. Ayun-ayun, pl.6

参加者：約20名

2-4. 上級クラス (4回)

指導者：スカムソ Sukamso 氏、ワフユ・トイブ・パンバユン Wahyu Thoyyib Pambayun 氏

課題曲：「ロロウドウ〜チュルンタン・マタラマン」

Gd.Larawudhu, kt.2 kr. mg. Ldr. Clunthang Mataraman, sl.9

参加者：約20名

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。今回も指導者が2名ずつ付き手厚い指導が行われた。

3-1. Aクラス（4回）

指導者：ヌルヤント Nuryanto 氏、イルワン・ダルマスト Irwan Dharmasto 氏

舞踊：「タンディンガン・アルス」 Tari Tandhingan Alus

参加者：約15名

3-2. Bクラス（4回）

指導者：ダルマスティ Darmasti 氏、マハラニ・ルヴィンダ・デウィ Maharani Ludvinda Dewi 氏

舞踊：「バティック」 Tari Batik

参加者：約15名

3-3. Cクラス（4回）

指導者：ナヌ Nanuk Rahayu 氏、スリスティヨ・ハルヤンティ Sulisty Haryanti 氏

舞踊：「ゴレ・スルンダユン」 Golek Surung Dhayung

参加者：約15名

3-4. Dクラス（3回）

指導者：ナヌ氏、スリスティヨ氏（女性）、ヌルヤント氏、ダルマスト氏（男性優形）、カルヨノ Karyono 氏、ナンダン・ウィスヌ・パムナン Nandhang Wisnu Pamenang 氏（男性荒型）

舞踊：「ラントヨ Rantaya」（女性、男性優形、男性荒型 各1回）

参加者：各回とも約15名

4. 個人レッスン

前回同様に希望者がガムラン演奏の特定のパートを学ぶ個人レッスンを受けられるよう準備した。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、今回は13名の希望者により約43回のレッスンが行われた。ひとりあたりの回数については、課題曲の規模を配慮して最大4回受けられるようにした。レッスン対象の楽器は、ボナン Bonang、ルバブ Rebab、グンデル Gender、中太鼓チブロン Ciblon、そして女声の独唱シンデン Sindhen であった。

5. 公演鑑賞会等

5-1. 伝統芸能影絵芝居「ワヤン・クリ」ワークショップと実演鑑賞

日時：8月18日（日）19:00-21:30

場所：ISI Surakarta 内スタジオ

講師・ダラン（人形遣い）：ハリヤディ Harijadi Tri Putranto 氏

演奏：スリウィドド Sri Eko Widodo 氏（太鼓担当）と ISI Surakarta ガムラン演奏科
Jurusan Karawitan の学生有志の皆さん

通訳：岸 美咲（留学生）

[付記]

ユネスコの世界無形文化遺産に登録されている中部ジャワの伝統芸能ワヤン・クリ（以下ワヤンと略す。）は、現在でも村のお浄めやお祓い等の儀式として盛んに上演されている。ジャワの芸術の最高峰と言われるワヤンはガムランが伴奏を担い、伝統的なジャワ舞踊を踊るシーンもある。参加者にぜひ本場でワヤンを鑑賞して欲しいという思いと、素晴らしい芸能ワヤンをより身近に感じて欲しい思いから、ワークショップと基本的な曲を用いた学生さんの伴奏による実演をお願いした。前半は留学生でハリヤディ先生の生徒である岸美咲さんに通訳を担当してもらい、ワヤンの基礎知識や、実際に人形を手にして扱い方や動かし方を学んだ。また後半の実演では、ワヤンの特に動きのある場面を取り出して、研修参加者が学習経験のある馴染み深い曲を用いて伴奏していただいた。ガムラン演奏科の学生達は、すぐ近くに座った外国人達の熱い視線に時折照れたような表情をしながらも、俊敏で息の合った聴きごたえのある演奏を聴かせてくださった。また、ダランには途中でゴレ（木偶人形）を使ったジャワ舞踊の実演を取り入れてくださるようリクエストし、女性舞踊ガンビヨンと男性の荒型舞踊の実演を見せていただいた。初めて見る人が多かったと思う。ハリヤディ先生はこちらの要望を全て取り入れ素晴らしい構成で妥協せず意欲的に会をすすめてくださり、参加者は自由に楽器やクリル（ワヤンを上演する幕）のすぐ近くに座って、ダランと演奏者のコミュニケーションを感じながら迫力の舞台を体験した。大学訪問研修の最初のイベントとして、質の高い現地学生の演奏を聴くことができ、とても有意義であった。

5-2. マンクスガラン王宮のディナー付き特別公演鑑賞会（舞踊と演奏）

日時：8月20日（火）18:30-21:00

場所：マンクスガラン王宮 大ブンドポ（大広間）

演目：演奏「ドノロジョ」Gd. Bng. Danaraja, pl.5

「プスポワルノ」Ktw. Puspawarna, sl.mnyr.

舞踊「ガンビヨン・ルトノクスモ」Gambiyong Retnakusuma

「タリ・メナ・コンチャル」Tari Menak Koncar

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22日（木）19:00-22:00

場所：国立芸術大学 ISI スラカルタ校大プンドポ

演目：演奏・「ウィルジュン」 Ldr. Wilujeng, pl.br. malik sl.mnyr.

舞踊・「ゴレ・スルンダユン」 Golek Surung Dhayung

演奏・「ワホノ」～「ググルグヌン」

Ldr. Wahana, terus Lcr.Gugur Gunung, pl.br.

舞踊・「バティック」 Batik

演奏・「ランドゥ・ケンティル〜アユン・アユン」

Gd.Randhu Kentir, mg. Ldr. Ayun-ayun, pl.6

舞踊・「タンディングン・アルス」 Tandhingan Alus

演奏・「ロロウドゥ〜チュルンタン・マタラマン」

Gd.Larawudhu, mg.Ldr.Clunthang Mataraman, sl.9

演奏・「アヤアヤアン・パムンカス」 Ayak-ayakan Pamungkas,sl.mnyr.

[付記]

研修では毎回、本学の教材動画収録を兼ねて、先生方に各授業の課題曲の模範演奏と課題舞踊を中心にした公演を依頼している。研修参加者は教育的な配慮で特別に楽器のすぐ近くに座ること、つまりステージに上がって演奏法を見たい楽器の近くで鑑賞することが許されているが、更なる新しい試みとして、合奏エリアの前に舞踊の講座生が鑑賞するエリアを作り、模範の舞踊を楽器と舞踊研修生のほうを向いて踊っていただくようにした。これにより、前回までは楽器の近くに座ると舞踊を後ろからしか見られず、舞踊を正面から見ると楽器から遠くなってしまっていたのが、今回全ての参加者がガムラン演奏のすぐ近くで舞踊を正面から鑑賞できるようになった。また楽器側から教材のための撮影ができるため、各楽器のより詳細な音が収録でき、更に舞踊映像にガムランの楽器や演奏家が写り込まず、動きが見やすくなった。プンドポという三方が外に開かれた大広間の形状からは通常考えられない「内向きで型破り」な配置で驚かれたが、「教材動画の収録」と公演のスポンサーでもある研修参加者の鑑賞手法としてはベストであり、ご理解をいただいた。次回はカメラや照明の方向など混乱のないよう、あらかじめインドネシア語での説明資料を現地の関係者に配布しようと思う。また今回は、本学卒業生でありジャワで長年にわたりシンデン（女性の歌い手）として活躍している狩野裕美さんに最初の曲を歌っていただき、その後は司会の通訳をお願いした。

舞踊は、今回もベテランの先生方をお願いした。本場の先生方の生演奏をバックに、授業で指導してくださった先生が衣装を着けてすぐ目の前の舞台上で踊ってくださるのを鑑賞する機会を、参加者は今回特に十分に味わえたと思う。

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21日（水）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

参加：約20名

6. 観光² (遺跡・博物館見学等)

6-1. ジョグジャカルタ近郊世界遺産見学とラーマーヤナ Ramayana 舞踊劇鑑賞

日時：8月17日(土) 終日

場所：ポロブドゥール寺院遺跡・プランバナシ寺院遺跡と敷地内特設ステージ

参加：約20名

6-2. スマラン Semarang 近郊遺跡とマグラン Magelang のコーヒー農園見学

日時：8月17日(土) 終日

場所：グドンソンゴ遺跡群・メサスティラ Mesastila コーヒー農園

参加：約5名

6-3. ソロ近郊(スラゲン Sragen) ジャワ原人発掘地博物館見学

日時：8月18日(日) 午前

場所：サンギラン Sangiran ジャワ原人博物館

参加：約30名

7. おわりに 一本学とISIスラカルタ校の提携調印の報告を兼ねてー

今回も日本、インドネシア両方において多くの方のご協力を賜り、無事に全てのプログラムを終えることができた。開催日程が決まってからの半年間の作業ー最も適した航空券の調査にはじまり概要の決定・周知や宿泊の予約、現地の先生方をお願いする準備作業やそのための細かなやり取りを含め、研修の準備は何度経験しても多岐に渡って気を遣い精神的に重労働で、仕事量も圧倒的に多い。ルーティーンの仕事に加えてそれらをこなすのは正直なところ容易ではないが、一般の会社を介さず私たちが手作りで準備をすることにより、予算の割に充実して魅力的な内容の行程となっており、それ故に多くの方から賛同を得られ、継続して参加する人が多いのだろうと思っている。有り難いことにここ数回は、催行のたびにリピーターの社会人参加者による協力体制ができ、彼らの大人の気配りに助けられ、学生が安心して参加できる研修が成り立っている。また多くの方が参加することでさまざまなレベルのグループレッスンや大がかりなチャーター公演が成り立っていてもいる。本当に素晴らしく且つ頼もしい状況であり、準備の重労働を除けば現在の「かたち」がいまのところ最良であるように思う。そして習得しようとする芸術が生まれ育まれた地に足を運ぶ意義は大いにあり、学生が見違えるほど成長するさまや、参加者からの感謝の言葉、他に類を見ない収録教材(公演記録等)など成果の大きさを見れば、できる限りこの「かたち」で研修イベントを続けるのが良いということとは明らかである。(ところで、老若男女が大人数で協力しながら、互いにおぎないあってつつがなく…とは、まるでガムランの演奏のようである。個人的見解だが、研修の継続にもガムランの持つ力が発揮されていると感じる。ガムランの名のもとに集まって、ガムランを学んでいることが、研修を毎回つつがなく続けられている理由なのかも

しれない。)

さてこれまでは教員レベルで研修を続けたい、続けるべきと思っていたのが、大きな変化が訪れた。数年の調整期間を経て、2019年8月28日に本学とISIスラカルタ校がガムラン教育において提携調印の運びとなったのである。そのプロセスのなかでこの研修が両大学の架け橋となり、提携内容に研修の続行が盛り込まれたことを、喜びをもって報告する。これは、研修の企画の意図と参加者のガムランへの熱意がISIの講師の方々に伝わり、更に国際部の先生方から首脳陣に伝わり、真に受け入れられた証である。また本学でも提携の提案をしてから、会議の際に加藤富美子所長はじめ諸先生方からたびたび心を掛けていただいた結果である。本学およびISIスラカルタ校どちらにも研修が評価されて実現した今回の提携は、自分にとってガムラン活動の節目となった。

これを糧に、今後も大人数で助け合い協力し感謝し合いながら、より充実した研修を目指して継続していきたい。

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（筆者および木村佳代氏等が理事を務める）。
- 2 具体的な企画とバス等の手配は日本人女性が運営するジョグジャカルタの旅行会社「BBTトラベル」に相談、依頼した。

From 17 through 23 August 2019, we conducted a short-term study abroad program for our students, alumni, and adults, in and around the city of Surakarta in Central Java, Indonesia. They participated in Gamelan and Dance classes. They experienced playing Gamelan in the ensemble and private lessons, group dance lessons as well as appreciated performances at the ISI, Mangkunegaran Palace, and Wayang Kulit workshops and performances by the ISI students and instructors. They also took part in and enjoyed the World Heritage Sites Tour. This report presents details of the activities offered for the participants.

本研修は、東京音楽大学附属民族音楽研究所 2019年度フィールドワーク費助成を受けたものです。

（本学講師、ガムラン）

インドネシア・中部ジャワ州西部バニユマスの民衆芸能「エベ」 —その内容と特色、人気の背景を探る—

"Ebeg", the Fork Performing Arts of Banyumas,
the southwestern part of Central Java in Indonesia
— Research of the contents, feature and the background of its popularity—

木村佳代 KIMURA Kayo

インドネシアには竹で編まれた扁平の馬の人形にまたがって踊り、伴奏のガムラン音楽が最高潮に達するとトランスになる芸能が各地に存在する。地域によりジャティラン Jathiran 等様々な呼び名があるが、中部ジャワ州西部のバニユマス Banyumas 地方ではエベ Ebeg と呼ばれ、現在も盛んに上演されている。アニミズムの伝統が色濃く残るバニユマスにおいては他にも数多くの伝統芸能が継承されているが、時代と共に廃れつつあるものも少なくない。そんな中で、現在でも農村部のみならず都市部においても頻繁に上演され、大勢の観客を引き寄せるエベの人気の源はどこにあるのか？そもそもエベとはどのような芸能なのか、その内容や上演目的、トランスが意味するもの、音楽的特徴などを検証しつつ、現地でのインタビューを元に現在の隆盛の秘密を探る。

キーワード：エベ Ebeg、バニユマス Banyumas、ジャワ Java、トランス Trance

1. はじめに



図1 中部ジャワ州 (Wikimedia : 2008)

バニユマスは中部ジャワ州西部に位置し、バニユマス、チラチャップ Cilacap、バンジャルヌガラ Banjarnegara、プルバリリング Purbalingga の4つの県を中心とした地域を指す。肥沃な土地で農業、漁業が盛んであり、近年はプルウオクルト Purwokerto 駅周辺に豪華なホテルが立ち並ぶなど、開発も進んでいる。スラカルタ Surakarta やジョグジャカルタ Jogjakarta といったジャワの中心地から遠く離れたこの地域では、王宮文化とは異なる民衆によっ

てはぐくまれた独自の文化が現在でも色濃く残り、様々な伝統芸能が継承されている¹。その中でも現在もっとも盛んに上演されているのがエベである。筆者は十数年前より現地調査を繰り返しているが、いつ訪れてもエベは週末なら必ずと言って良いほど見る機会に恵まれた。トランスを伴うこの芸能はどこかミステリアスで独特の雰囲気漂わせているため、筆者は当初見ていて怖さすら感じたものだが、現地では老若男女問わず大勢の観客を引き寄せ、盛況を博している。そのようなエベの人気の秘密はどこにあるのか？バニユマスの音楽を知る上でもエベという芸能の根底に流れるもの、バニユマスの人々が長年大切にしてきた芸能・文化に対する思いに焦点を当てることは有益であると考えた。まずはエベの内容そのものについて検証する。

2. エベとは？

2-1. 概要

エベは竹で編んだ扁平の馬の人形にまたがって踊る芸能のことで、バニユマス以外の地域でも同類の芸能はジャティラン、クダ・ルンピン Kuda Lumping、ジャラン・ケパン Jaran Kepang などと呼ばれ広く分布している。バニユマスにおいてもエベのほかクダ・ルンピン、クダ・ケパン、エンブレ Embleg、ジャラン・ドル Jaran dor 等様々な呼び名がある [Yusmanto 2015:5]。どの地域においても、この種の芸能は途中で踊り手がトランス（半覚醒状態）になり、無心に踊り続けたり特別な力を発揮させたりして観客を魅了するのが特徴である。

エベは大変古くから伝わる芸能で、一説によるとモジョパヒト王朝²時代にはすでにあつたのではないかとされている [Yusmanto 2015:5]。馬の人形にまたがった踊り手は、クディリ王朝³を背景とした「パンジ Panji 物語」に登場する勇壮な兵士が決戦に向かう様を描いたとされている。グループによっては、その他にもチェペ Cepet とプントウル Penthul と呼ばれる仮面を付けた滑稽な踊りや、物語に登場する獰猛な獅子シンガ・バロン Singa Barong を描いたとされる獅子舞バロンガン Barongan が行われることもある。更に、トランスになった男性の踊り手に籠が覆いかぶさり、しばらくして籠が開けられる



写真1：エベの踊り手
チラチャップ県 Adipala 郡
(2017年8月22日筆者撮影)



写真2：エベで使用する馬の人形
バニユマス県 Pathikraja 郡
(2013年3月20日筆者撮影)



写真3：エベで使用する仮面
バニユマス県 Pathikraja 郡
(2013年3月20日筆者撮影)



写真 4 : バロン (獅子)
パヌマス県 Pathikraja 郡
(2013 年 3 月 20 日筆者撮影)



写真 5 : ラيسانで使用する籠
パヌマス県 Rawalo 郡
(2013 年 8 月 16 日筆者撮影)



写真 6 : トランスになった踊り手
チラチャップ県 Karangpucung 郡
(2018 年 3 月 24 日筆者撮影)

と踊り手は鎖でがんじがらめとなり、その後もう一度籠がかぶさり開けられると女装して出てくるといふ、まるでマジックのようなライサン Laisan⁴ と呼ばれる芸能が途中で演じられることもある。エベの芸能集団の人数はグループによって異なるが、踊り手、パワン Pawan またはプニブル Penimbul 等と呼ばれる祈祷師（リーダーであることが多い）とそのアシスタント、ガムラン演奏家を含め 20 名程度である。

2-2. エベの進行

エベは朝や夜中に行われることもあるが、たいていは昼間の上演であり、太陽が照り付ける中、あるいはスコールが地面を叩きつける中でも行われる。1 回の上演時間は、現在は 4～5 時間程度である。エベの進行は、およそ以下の通りである。

① ガムラン演奏

観客が集まるまで、またはエベの準備が整うまで、ガムランが数曲演奏される。この後、エベの上演が終了するまでガムラン演奏はほぼ途切れることはない。

② 踊り手登場、敬礼、踊り

踊り手が竹製の馬にまたがって登場。まず馬を持ってひざまずき、東西南北の方角に向かって敬礼する。各方角に存在する霊に敬意を表するためと言われる。その後、馬を操りながら踊る。

③ トランス

ジャントゥラン Janturan と呼ばれるこのシーンでは、踊り手がトランスになる。まさにエベが最高潮に達するシーンである。まず踊り手の輪の中央で香が焚かれ、音楽のテンポが増し、急激に変化すると踊り手は突然倒れるなどしてトランスになる。手足が硬直し、険しい目つきとなる。その後は馬を手放し、祈祷師に操られるなどして再び踊り始める。

④ 芸

トランスの状態で様々な芸をする。動物の霊が乗り移った場合にはその動きを真似たり、

サジェン Sajen と呼ばれるお供えの品々を手を使わずに食べたり、鞭で打たれたりする。また前述のライサンのような芸を披露し、終わると観客の方へ歩み寄り投げ銭を要求することもある。さらには家族に病人がいる人へ薬を授けたり薬の有りかを教えたりする。

⑤ 目覚め

最後に祈祷師がトランス状態の踊り手に香をかがせる、あるいは頭を押さえつけるなどして踊り手に宿った霊が体から離れるよう祈り、トランスから目覚めさせる。

3. エベの上演目的

エベは以下のような目的により上演される。

- ① 結婚式
- ② 割礼の儀式
- ③ 病気治癒祈願
- ④ お祓い
- ⑤ 雨乞い・雨よけ
- ⑥ カウル Kaul、またはナダル Nadar (誓いの儀式)
- ⑦ 娘の婿探し
- ⑧ 新しい踊り手探し
- ⑨ 独立記念日等の祝い
- ⑩ 観光

たとえば②の割礼の儀式では、割礼を受ける男の子が神輿にかつがれて家を出発し川に向かう時からエベが始められた。サロン Saron、クノン Kenong、クンプル Kempul、ゴング・スーアン Gong Suwukan、太鼓等の楽器はかついだり首に下げたりしてパレードしながら演奏された。その後男の子は川に入る。冷やすことで痛みを和らげ出血を減らす狙いもあったという。川にはマハルツ・ハルス Makhluk Halus と呼ばれる精霊が住んでいて、人が川に入ると怒って悪さをすると信じられていたので、それを防ぐためにエベが上演された。精霊を魅了させ、怒ることを忘れさせるためと言われる。また子供の恐怖心を癒す目的もあったという。このような儀式はチラチャップ県のある村では1970年代までは行われていた [Kisumo 1994:88-89]。

この中でもっとも特徴的なものと言えば⑥のカウル、またはナダルであろう。「神への誓いの儀式」のことであり、バニユマス以外の地域においても、またエベ以外の芸能においても行われる。何か願いごとをした時に、その願い事が叶った暁にはエベを上演しようと誓う。たとえば、子供が重篤な病にかかった時に、家族が「もしこの子が元通り元気になったらエベを上演しよう」とつぶやいたとする。一度口に出したことは実現させなければならない。もし約束が果たされなかったら、その子供は再び病にかかるか、その家

族に災いが生じると信じられていた。そこで、その誓いを果たすべく、エベが上演された。誓いの儀式では、村の長老により誓いが果たされたことが述べられた後に、クトゥパ Ketupat と呼ばれる椰子の葉で編んだものの両端を儀式の当事者と踊り手がつかんでひっぱると、中からご飯が飛び出し、それによって誓いが果たされたことが象徴的に示されたという [Kisumo 1994:87]。

また⑦の娘の婿探しに関しては、以前チラチャップ県で年頃の娘を持つ家族がエベの上演を依頼したことがあったという。エベの公演は通常主催者が一切の経費や食事代、謝礼を負担する。ただし、以前はその財力が無くても上演することができた。たとえば、貧困層の家族が服装が粗末なゆえ外に出るのも恥ずかしがるような年頃の娘に婿をと願い、村のエベのグループに公演を依頼すると、食事さえ準備すれば謝礼無しでも上演が許された。食事の準備も村人総出で行われた。公演中に年配の踊り手がその娘の名を心の中で呼ぶとその娘がトランスになり、突然踊り出す。その踊りがあまりに魅力的なので、多くの観客の男の子がその娘に夢中になり、結婚にまで至ったというのである [Darno 2008]。

4. トランスとインダン Indhang

エベの最大の見どころといえば、やはりトランスになる瞬間、トランス後の憑りつかれたような表情や踊り、そして人間業と思えぬ様々な芸であろう。最近では踊り手のみならず観客の中からもトランスになる者が次々と現れ、会場中がただならぬ熱気の渦に包まれる。トランスになった状態のことをバニユマスではムンドゥム Mendhem という。酒に酔った場合も同じ単語が使われるが、確かに酔っ払いのようにも見える。実際、踊り手はトランスになった時のことはまったく覚えていないという。トランスから覚めると疲れてはいるけれども、とても爽快な気分だという [Nurdin 2019]。

バニユマスでは、エベの上演中にトランスになることはすなわち、インダンと呼ばれる精霊が憑依した状態だと考えられている。インダンは一般的に願い事を叶えてくれる良い霊であり、先祖、あるいは動物の霊であることが多い。たとえば猿のインダンが憑依すると椰子の木によじ登って椰子の実をもらい、胸や背中をかきむしったりする。馬のインダンが入るとのけぞってヒヒーンと嘶く。蛇のインダンもあり、地上を蛇のように這って移動するという。祖先の霊が憑依すると、途端に踊りが上手になり、ある者は美しく、またある者は人間業とは思えないような力を発揮する。鞭で打たれても平気であったり、椰子の実の堅い殻を歯で食いちぎったり、ガラスの破片を食べたりするのである。

インダンが憑依しトランスになるためには、サジェンと呼ばれるお供えを用意しなければならない。そのお供えとは、たとえば水や煙草、椰子やサトウキビ、米、芋、卵、バナナ等の果物、花、お香など様々であるが、インダンが好むものを揃えなければならない。もしそのようなものを揃えないと、インダンが怒って本番がうまくいなくなることもあるという。

また、トランスになるためには、踊り手は普段から断食、瞑想などの修行を重ねて努力しなければならない。筆者はバヌマス県にてエベの公演前夜に演者たちがお墓で聖水を浴び、瞑想して祈りを捧げる場に同行したことがある。そのグループは公演前夜には必ず瞑想をする。同行するにあたり、まず生理中の人には行ってはいけないことを告げられ、また瞑想の際には頭を空っぽにしてはいけない、と注意された。余計な何かが頭に入らないよう、一心に祈りなさいという。実際にその場で瞑想が行われると、真っ暗闇の中で突然一人の演者がトランスになり、険しい形相で何かをつぶやいていた。その土地の先祖が下りてきたのだという。そのような瞑想等の修行や儀式を経て、はじめてエベの公演でインダンが降りトランスになるのだという。



写真7：お供えを食べるトランス状態の人
バヌマス県 Somagede 郡（2015年8月10日筆者撮影）

バヌマスの言葉に、インダンから派生した「ンギンダンギ Ngindhangi」という表現がある。“インダンに守られている感覚”を指すのだという。インダンに見守られて、心安らかで安泰である様を意味している。古代アニミズムの思想が根強く残るこの地で、農業や漁業を糧とした庶民が日々の平安を得るために、先祖や超自然的な力に敬意を表し、つつましく生きる姿がこのような表現に表れている。

5. 音楽の特徴

エベの伴奏楽器として使用されるガムランの楽器は、ジャワの王宮に伝わるような青銅製ではなく一般的に鉄製である。看板などの廃材が利用され表面は金色に塗られている。青銅製の楽器に比べ余韻が短く軽い音がするので、エネルギーでテンポの速いエベの伴奏曲にはこちらの方が適している。

以前は、ブンデ Bendhe と呼ばれる持ち運びが可能な小編成のガムランが使われた。また、1990年代初めのチラチャップのグループの例では、2個の太鼓（チブロン Ciblon とクティピン Ketipung）、大小のサロン、大小のボナン Bonang、小型ゴングと6の音のクンプルという編成であった [Kisumo 1994:47]。現在では更に大きな編成もあるが、グンデル Gender やガンバン Gambang のような柔らかな響きの楽器



写真8：ガムラン演奏
バヌマス県 Purwokerto（2019年3月16日筆者撮影）

はあまり使われていない。それは、踊りの性格上、あるいは野外の演奏ゆえ大きな音量が必要とされるため、またテンポの速い曲が多く繊細な音色を聞かせる場があまり無いためであろう。その他、スロンペット *Slompét* と呼ばれるチャルメラ風のラッパが使われることもある。さらにバニユマスの音楽に無くてはならない歌や掛け声はエベの伴奏においても必須であり、マイクで増幅され大音響で会場中に響き渡るのが常である。

バニユマスの音楽は基本的にスレンドロ音階⁵である。エベで演奏される曲は、リチ・リチ *Ricik-ricik*、スカル・ガドウン *Sekar Gadhung*、レンゴン・マニス *Renggong Manis*、トレ・トレ *Thole-thole*（この曲は客に投げ銭を要求する時に決まって演奏される）などバニユマスの伝統的な曲が中心だが、中でもエベで頻繁に聞かれるのがエリン・エリン *Eling-eling* である。踊り手がトランスになる時、トランスから戻る時、その他のシーンでも1回の上演で何度も繰り返し登場する。歌詞の中に「思い出して、誰もが再び帰ることを」という表現があることから、精霊インダンが自己を“思い出して”踊り手の姿を借りて現れ、また踊り手が自己を“思い出して”目覚めることに通じるからだと思われる⁶。

エベの伴奏音楽の特徴は、何と言ってもテンポやダイナミズムの急激な変化であろう。特にトランスになる瞬間、あるいはトランスから戻る時、音楽はテンポも音量も次第に盛り上がり、突然急激な速さとなる。その瞬間に踊り手はトランスになり倒れ込む。会場の中心にはエベの進行をつかさどる祈祷師が香を炊いたり合図を送ったりしているが、実際に踊り手の動きを制御するのは音楽の役割である。特にテンポを決める太鼓奏者の役割は大きい。トランスになる際、テンポが思ったほど速くならず踊り手がトランスになりきれなかった際に、祈祷師が太鼓奏者に向かってもっと速く、と手を振って合図しているのを目撃したこともある。エベの劇的なパフォーマンスは、まさに音楽の力により成立し際立たせられているのである。そのようなエベの踊り手と音楽との関係は、影絵芝居ワヤン *Wayang* にもたとえられよう。エベの進行をつかさどる祈祷師がワヤンでいえば人形遣い *Dalang* であり、彼の指揮に従って適切な音楽を繰り出していくのが楽隊、その音楽に乗って生き生きと動くエベの踊り手は、まさにワヤン人形のようなものである⁷。

ワヤンと言えば、馬に乗った兵士が戦場に赴く見せ場のシーンがあり、馬のパカパカとした歩みを連想させる軽快なリズムにのって巧みな人形さばきが披露されるが、エベにおいても序盤のトランスになる前のシーンでは、踊り手が竹製の馬を器用に操り、落ち着いた等拍のリズムに乗って表情豊かに踊り続ける。尻尾を揺らしたり頭を持ち上げたり、時にユーモラスな雰囲気をつたえたこの踊りの伴奏音楽は、特にリズムが馬の歩みを連想させ、トランスになる時とは異なるもう一つのエベらしい特徴を備えている。

6. 近代化とエベ — 衰退と復活 —

6-1. 1990年代以降の変化

1970年代頃まで盛んだったエベも、他の芸能の例に漏れず近代化とともに一度は減少傾向にあったようだ。1990年代、チラチャップ県のエベが盛んだったブンブラン Bengbulang 村にも近代化の波が訪れ、山道がアスファルト化し町の文化が流入されると、いつしか独立記念日にはエベに代わり映画が上映されるようになり、エベは時代遅れと感じられるようになった。医療も向上し割礼も病院で行われた。かつてのようにエベで病気治癒を懇願する必要も無くなった。雨よけ、雨乞いのために上演されることもない。何より教育の発達により論理的に思考することを教えられたがゆえに、ミステリアスなものへの信仰が薄らいでいった。そのような変化により、エベを上演する目的そのものが失われ、上演の機会が減ってしまったのだ [Kisumo 1994:95-102]。

ところが、筆者がバニユマスに通い始めた 2010年以降、エベは決して廃れた芸能ではなかった。バニユマスを代表するもう一つの芸能・舞踊レンゲル Lengger は、近年は風紀を乱すとの理由で夜間の上演が禁じられた地域もあり、なかなか簡単には見ることができない。それに比べるとエベは比較的たやすく見る機会に恵まれた。最近では田舎のみならず都会でもエベが盛んに上演されている。更に、以前は富裕層や地位の高い人々はエベを見るのを恥ずかしがる傾向があったが、現在はそんな彼らにも好まれているという。

何よりも、エベ人口が多いと感じる指標となりそうな数字がある。バニユマス県とバンジャルヌガラ県におけるエベのグループの数である。

○ バニユマス県 (2015年の人口約 164万人 [BPS Kabupaten Banyumas])

354 グループ [Yusmato 2019]

○ バンジャルヌガラ県 (2015年の人口約 90万人 [BPS Kabupaten Banjarnegara])

283 グループ [Yusmanto 2019]

1 グループが平均 20名位であることを考えると、人口比率から見てかなりの数と言ってよいであろう。なぜグループ数がわかるかという点、この2つの県にはエベ協会があり、統計を取っているからだという [Yusmanto 2019]。バニユマスの他の県、プルバリングやチラチャップにはまだ協会は無いので実態は不明だが、おそらく同じくらいの割合でグループが存在しているだろうとのこと。グループ数の面からも、エベの勢いが伺えよう。何よりエベ協会が設立されたこと自体が近年のエベ・ブームを物語っているが、その中の一つ、バニユマス県のエベ協会について記す。

6-2. バニユマス・エベ協会設立

バニユマス・エベ協会 Pakumas (Paguyuban Ebeg Banyumas) は、2015年1月に設立された。創立者のスヘルマン Suherman 氏は元地方議員。エベには以前から関心を寄せていたが、自身の息子が事故で怪我をした際にカウル（誓い）を唱え、治癒した暁にエベを上演したのがきっかけとなり、エベの演者たちにもっと活躍の場を与えたいと協会を設立した。これまで同県内のエベのグループの調査、保護、支援活動を続けている。たとえば

2019年9月には県内のエベの演者500人ほどを集め、バニユマス最大の町プルウォクトにて“ムンドウム・ジョコウィ Jokowi”という名のイベントを開催した。ムンドウムはトランスのこと、ジョコウィは現在のインドネシア大統領の呼び名である。ジョコウィを支持し平和を願う気持ちを込めて開催された。そのようなやや政治色がからむイベントもあったが、しかし同協会のこれまでの活動の中でもっとも注目すべきものは、やはりエベ・フェスティバルの開催であろう。

6-3. エベのコンテスト

エベ・フェスティバルとはすなわち、エベの優劣を競うコンテストのことである。スヘルマン氏は、バニユマスの27の郡からそれぞれ1グループずつ選び、27か所の会場で27週に渡ってエベのコンテストを開催した。2014年10月から2015年4月まで毎週末行われた。半年間、バニユマス県のどこかで毎週日曜日にはコンテストが開催されていたわけで、エベの歴史においても画期的な行事であっただろう。最終日には優勝チームが発表され、スポンサーのスズキからバイクが賞品として送られた。



写真 9：バニユマス・エベ協会会長スヘルマン氏
バニユマス県プルウォクト
(2015年3月8日筆者撮影)



写真 10：エベ・フェスティバル
バニユマス県プルウォクト
(2015年3月8日筆者撮影)



写真 11：エベの踊り手
バニユマス県プルウォクト
(2015年3月8日筆者撮影)

コンクールの審査員の一人、ダルノ氏によると、審査の基準は近年失われつつあるバニユマスらしさ、つまりエベのオリジナリティをいかに重視しているかにポイントを置いたという。それは踊りの振り、音楽、衣装、馬の人形、香、お供えの品々、備品にいたるまで、すべてに渡ってチェックされた。たとえば踊りの振りであれば、近年はチャキラン Cakiran と呼ばれるワヤンの人形チャキル⁸の動きを模した踊りが流行り、手を関節の部分でクルクルと器用に回す振りが人目を引くので多くのグループが行っていたが、これはエベの伝統的な振付ではないとして低く評価されたという。そのような審査基準によって優勝チームが決まると、他のチームから抗議が起きた。おそらく、もっと見栄えのするパフォーマンスをしたグループは他にあったのであろう。しかし、審査の基準を説明し、今後はエベの伝統を皆で共有して学びつつ、芸能の質を共に高めていこうと呼びかけ納得させたという。その後、エベの内容はよりバラエティーに富んだものとなり、コンテストを行った意義は十分にあった、と現地の関係者は語っていた。

7. エベの人気の理由と背景

そのような一大イベントの開催などエベ協会の活動や支援のおかげもあり、エベは現在バニユマスでもっとも上演される機会の多い伝統芸能となっている。しかし、一旦は衰退しつつあったエベが今日のように復活し更なる発展を遂げている理由はそれだけなのか？

先に記したように、かつてのような割礼や雨乞い、雨よけ、病気治癒といった伝統的な儀式を伴う上演の回数は減り、近年はもっぱら結婚式や独立記念日等の祝い事や観光目的による上演が増えている。そのように目的が変化しつつも、なぜ現在のバニユマスの人々がエベを求めるのか？その理由について、筆者は現地でインタビューを行った。そこで得た答えが、以下の通りである。

- (演者にとっては) 自己表現の場となる。
- 超人的な力が発揮でき、注目される。
- 大地・宇宙との一体感が感じられる。
- (演者も観客も) 伝統継承に貢献し、バニユマス人としての誇りが得られる。

特に富裕層や実力者がエベを好むのは、バニユマスの伝統継承に自ら貢献しているという誇りが得られるからという理由が上げられた。その他、エベの踊り手にインタビューした際、踊り手になって良かったこととして「友達がたくさんできるのが嬉しい」という発言もあった [Nurdin 2019]。エベは、グループのリーダーを除くと総じて貧困層が多い。インタビューに応じてくれた踊り手の若者も、家は貧しく日雇いで暮らしていた。そんな彼らにとって、エベは自己実現の場であり、人とのコミュニケーションをはかる場なのであろう。エベの収入は決して多くはなく、エベだけでは暮らしていけない。彼らがエベに求めるのは、決して金銭的な理由だけではないのである。

以上のような肯定的な理由がある一方で、以下のような意見もあった。

- 今の社会は刺激的なものを求めている。
- 哲学的なもの、深い内容のものより、簡単に享受できるものを欲する。
- 日頃のストレスを忘れ、リラックスできるものを求める。

バニユマスの伝統的な踊りよりも、見た目には派手な踊りが好まれる、トランス後に人並はずれた力を発揮させる場で、最近では蛍光灯を頭で割って食べたり、生きた動物を口で引きちぎったりと、芸がどんどんエスカレートしている、といった傾向も、より刺激的で簡単に享受できるものを求める今の観客の嗜好が反映されているといえよう。それは、バニユマスに限ったことではなく、実はほかの地域の芸能においても言えることである。最近では影絵芝居ワヤンも変わってしまったという意見をよく聞く。昔は鑑賞する側にもそれなりの知識や下地があり、語りを吟味し味わって鑑賞するものであった。集中して鑑賞し、翌日には友人たちと昨日見たワヤンについて語り合うことも多かった。しかし現在は、物語や語りよりも途中のお楽しみコーナーにおける漫才やコント、歌ば

かりが好まれる傾向にある。今の社会は決して深いものを欲せず、ストレートに感じ取れるものしか欲していない。伝統芸能の背後にある哲学的なものが軽視されるがゆえ、それらの芸能は単なる余興と化してしまったという [Sukamso 2019]。そのような現代における伝統芸能の姿は、実ほどの国や地域においても見られる傾向なのかもしれない。競争社会においてストレスを抱えた人々が憂さ晴らしのために癒しの空間を求める、そのような社会的背景があるからこそ、より刺激的、享乐的な芸能が嗜好されているのかもしれない。

8. まとめ

長い歴史を経て伝承された芸能が近代化の波を受け、本来の形を変えつつも何とか存続しているという状況は、どこの国においても見られることであろう。バニユマスのエベは、上演目的や内容を変化させつつ、現在も尚根強い人気を保っている。儀礼、踊り、音楽、衣装等バニユマスの伝統芸能のあらゆる要素が盛り込まれたエベは、バニユマス人にとっての誇りであると感じている人は多い。その反面、エベが本来持つ精神性が失われ、表面的なものになりつつあることに危惧を感じる人も少なくない。エベの踊り手にインダンという名の聖霊が憑依しトランスになるためには、踊り手自身が事前に断食や瞑想等の修行を重ねることが必要なのだが、最近は修行をせずにトランスになったふりをする、あるいはトランスになれるよう祈祷師に頼むという安易な方法をとる人も少なくないのだという。いずれはガムランさえ使わないエベも登場するかもしれない、と嘆く声も聞く。

エベを追っているうちに、一つ気づいたことがあった。他の芸能において、たとえば影絵芝居ワヤンや民衆舞踊レンゲルにおいては、有名なダラン（人形遣い）や有名な踊り手の名を聞くことはあるが、エベにおける有名な踊り手の名を聞くことはない。その理由を現地で尋ねたところ、エベは集団で行う芸能なので、踊り手一人一人の名は重要ではなく、グループのリーダーの名前が知られる程度であるという。しかし、それだけが理由ではないと筆者は考える。エベの踊り手が観客を魅了するのは、その踊り手自身の技量がすぐれているというよりは、その踊り手に憑依したインダンが魅力的であるから、と考える方がエベの本来の意味に即しているであろう。踊り手自身はエベのパフォーマンスにおいて決して主役ではなく、実は自然の中の目に見えぬ存在、祖先といったものを体現させるメディア（媒介）なのである。そういったエベの哲学、精神性が忘れられない限り、どんなに形を変えてもエベの存在意義は失われたいのではないか。そして、そのような哲学、精神性、それに伴う知識を受け継ぎ、後世へ伝えていく人材が途切れないことが重要なのであろう。さらに、そのような芸能の核となる伝統や自然への畏敬の念、敬う気持ちが観客等受け取り側にも備わっていることが、その芸能の存続に真の意味で貢献しバニユマス人としての誇りを得ることにつながるに違いない。



動画 1 : トランスの瞬間⁹
バニユマス県 Kemranjen 郡
(2016 年 8 月 21 日筆者撮影)



動画 2 : トランス状態で椰子の実をかじる踊り手
チラチャップ県 Karangpucung 郡
(2018 年 3 月 24 日筆者撮影)

註 :

- 1 詳しくは、木村 2014:24-27 参照。
- 2 13 世紀末から 15 世紀末にかけて東ジャワを中心に栄えたヒンドゥー王朝。
- 3 10 世紀から 13 世紀初頭にかけて東ジャワで栄えたヒンドゥー王朝。
- 4 女装した姿はパンジ物語に登場するスカルタジ Sekartaji 姫を描いているとの説もある。[Yusmanto 2015:6]
- 5 音と音の間がほぼ均等な五音音階。ジャワにはもう一つ、琉球音階に似たペログ音階があり、バニユマスでも近年はペログ音階の楽器を使用することも増えている。
- 6 木村 2016:32-34 参照。
- 7 実際エベの踊り手のことをワヤンと呼ぶ場合もある [Yusmanto 2015:13]。
- 8 ワヤン中盤に登場する牙の生えた魔物。俊敏な動きで武将と戦うシーンは人形遣いの腕の見せ所である。
- 9 動画は電子版参照のこと (<http://www.minken1975.com/publication.html>)。

参考文献 :

Kisumo.

- 1994 Studi tentang bentuk dan perubahan fungsi pada kesenian Ebeg Ki Kasmadi di desa Bengbulang. Sekolah Tinggi Seni Indonesia Surakarta.

木村, 佳代.

- 2014 インドネシア中部ジャワ州バニユマス地方の民衆音楽—竹のガムラン「チャルン」の音楽を軸に— . ライブラリーレポート . 創刊号, p.20-44
- 2016 ジャワ・ガムランの古典曲「エリン・エリン」研究—宮廷音楽と民衆音楽の相互交流—. 伝統と創造 . Vol.5, p.29-42 (http://www.minken1975.com/publication/IE_B05201503.pdf)

松本, 亮.

2011 ジャワ舞踊バリ舞踊の花をたずねて—その文学・ものがたり背景をさぐる．めこん．
Sutton, R. Anderson.

2008 Traditions of Gamelan Music in Java: Musical Pluralism and Regional Identity.
Cambridge University Press.

Yusmanto.

2015 buletin Pakumas, warta budaya penginyongan. No. 1

オンライン記事：

Wong Banyumas (ユスマント氏のブログ)

https://panginyongan.blogspot.com/?fbclid=IwAR0uQihSZZYJ6p_GrKHxwkQXVQJze4n942RuwLigfRT1v2YjveHiljk8hHI (アクセス日：2019年11月11日)

BPS Kabupaten Banyumas

<https://banyumaskab.bps.go.id/statictable/2017/02/17/134/jumlah-penduduk-dan-laju-pertumbuhan-penduduk-menurut-kecamatan-di-kabupaten-banyumas-2010-2014-dan-2015.html> (アクセス日：2019年11月12日)

BPS Kabupaten Banjarnegara

<https://banjarnegarakab.bps.go.id/statictable/2015/12/02/13/banyaknya-desa-kelurahan-luas-penduduk-dan-kepadatan-menurut-kecamatan-di-kab-banjarnegara-tahun-2015.html> (アクセス日：2019年11月12日)

インタビュー：

Darno

2008 ガムラン、チャレン演奏家・研究者。国立芸術大学 ISI スラカルタ校教師。1966年チラチャップ県出身。(12月30日、国立芸術大学 ISI スラカルタ校にて)

2019 同上 (8月27日、国立芸術大学 ISI スラカルタ校にて)

Nurdin

2019 エベの踊り手。バニユマス県出身。(8月11日バニユマスのエベ会場にて)

Sukamso

2019 国立芸術大学 ISI スラカルタ校教師。1958年スラゲン Sragen 県出身。(8月26日国立芸術大学 ISI スラカルタ校にて)

Sukendar

2019 太鼓奏者。竹の楽器チャレン製作者。1950年バニユマス県出身。舞踊レンゲルとチャレン演奏のグループ「ランゲン・ブダヤ Langen Budaya」主宰。芸術高校 SMKI 教師。(8月9日バニユマスのご自宅にて)

Yusmanto

2019 ジャーナリスト。音楽家。バニユマスの音楽、舞踊、芸能全般に詳しい。1967年バニユマス県出身。(8月10日バンジャルヌガラのご自宅にて)

謝辞

Dances on flat bamboo-woven horses are found in various districts of Indonesia. In these performing arts, dancers usually arrive at trance when Gamelan accompaniment comes at a climax.

These dances have a variety of names such as *Jathiran*, but in Banyumas, where the performance is still active, *Ebeg* is usually used. Many traditional performing arts remained in Banyumas because of strong animism. However, some arts are disappearing as time changes. Nevertheless, still frequently performed both in rural and urban areas, they bring massive audiences: but what is the source of this popularity of *Ebeg*?

This author tried to discover a secret of present prosperity of *Ebeg* through some local interviews and research on what is *Ebeg*, its contents and the purpose of performance, as well as the motive of trance and its musical features.

本稿をまとめるにあたり、スケンダル氏、スヘルマン氏、ダルノ氏、ユスマント氏には多くの助言をいただき大変お世話になりました。心より感謝を申し上げます。

(本学講師、ガムラン)

ゲオルゲ・ザンフィルの弟子達による 国際パンフルートマスタークラスに関する報告

Report of International Panflute Master Class by Gheorghe Zamfir Students

櫻岡史子 SAKURAOKA Fumiko

2016年より毎年夏に、ルーマニアのシビウ市アストラ民族博物館において、パンフルート¹の巨匠ゲオルゲ・ザンフィルの弟子達による国際パンフルートマスタークラスが開催されている。2019年には7月28日から8月3日にかけて7日間行われ、マスタークラスの最終日には、アストラ民族博物館にてパンフルート演奏会が開催された。ルーマニア、スイス、オランダ、ギリシャ、チェコ、ポーランド、ヨルダン、日本など8カ国から30名が参加した。この報告は、筆者が2017年、2019年に実際にマスタークラスに参加し、現地で見聞きし体験したことを記録したものである。

キーワード：パンフルート Pan flute、パンフルート奏者 Pan flutiest、ナイ Nai、
ルーマニア Romania、ゲオルゲ・ザンフィル Gheorghe Zamfir

1. はじめに

東京音楽大学附属民族音楽研究所では、2019年より日本で初めて大学での社会人向けパンフルート講座が開講された。また同年、ルーマニア大使館公認日本ルーマニアパンフルート協会が設立された。2018年より、日本パンフルートフェスティバルが開催され、ルーマニアを始め、世界各国からパンフルート奏者が来日し、コンサートを開催するなど、国内での関心が高まってきている。

国際パンフルートマスタークラスは、パンフルートの巨匠ゲオルゲ・ザンフィルのユニークな技法とザンフィルの弟子達の専門的で高度な技術を共有することを目的としている。パンフルートを演奏する技術の研究と開発のためのプロジェクトであり、ルーマニア国際青年協会が運営している。2019年には、ルーマニア人学生向けに、政府からの助成金が得られるオンラインコンテストが開催されるなど、教育活動が進んでいる。

授業は、英語、ルーマニア語、ドイツ語、フランス語、チェコ語、オランダ語の6ヶ国語で受講することが可能である。クラスは、初級、中級、上級、プロフェッショナルの4レベルに分かれており、個別レッスンではなく、グループで行われる。マスタークラス7日間のうち、3日間は、シビウ市内のレストランにおいて、ライブバンドと一緒に演奏する機会もある。また、最終コンサートに上位5名の学生が出演する機会が与えられる。

イベントの終わりに、選ばれた1名の学生に新しいパンフルートとパンフルートケースが贈呈される。

2. パンフルートのレッスン内容

国際パンフルートマスタークラスの講師は、ブカレスト国立音楽大学のゲオルグ・ザンフィルクラスの卒業生と彼らが選んだ他の講師である。講師によるレッスンは、7月29日（月）から8月2日（金）までの5日間、ルーマニアのシビウ市アストラ民族博物館にて、演奏5クラス、舞踏1クラス計6クラスのレッスンが、毎日行われ、1回のレッスンは50分間である。一例として、10年以上のパンフルート経験者クラスのレッスンを紹介する。

クラス例 1

講師：ルクサンドラ ピチュリチェ Ruxandra Pitulice

内容：ルーマニア民謡 Romanian folklore

言語：英語、ルーマニア語

- 課題曲：①《Azi in sat e nunta mare》(今日は、村の大きな結婚式)
②《Din repertoriul lui Fanica Luca》(ファニカ ルカのレパートリーから)
③《ARDEAL》(トランシルヴァニア：ルーマニア中部に広がる地域)
④《OAS》(オアシシュ：ウクライナ国境近くルーマニア北西部にある町)
⑤《BADE, DE DRAGOSTEA NOASTRA》(愛の魂)

参加人数：4名

【内容】

このクラスの演奏曲は伝統的なルーマニア民謡である。地域によりリズムが異なる民謡を練習したが、曲のリズムを掴むために歌う練習を行った。歌うことによりリズムを感覚で覚えることができる。

ルーマニアの伝統的なパンフルートはト長調の管で、ファに井が付いている。井やbは半音操作を行う必要があり、半音操作の練習が繰り返し行われた。特に半音操作後、次の音を吹く際に、音程に注意するように指導がある。パンフルートの音程は、蜜蝋の量で調



ルクサンドラ ピチュリチェ クラスレッスン風景 [左:筆者撮影、右:マスタークラス公式カメラマン撮影]

律するが、楽器により口の形が異なる。口の周りの筋肉や顎を動かす、吹く息の速度の強弱、管へ吹く息を当てる位置により微妙な調整が可能である。

クラス例 2

講師：ギョルゲリザ Gheorghe Rizea

内容：ルーマニア民謡、ルーマニア舞曲 Romanian Folklore

言語：英語、ドイツ語、ルーマニア語

課題曲：①《MUNTILOR CU BRAZI IMALTI》(高い木と山)

②《Din repertoriul lui Fanica Luca》(ファニカ ルカのレパートリーから)

③《Azi in sat e nunta mare》(今日は、村の大きな結婚式)

参加者 4 名

【内容】

このクラスの演奏曲はルーマニアの伝統的な民謡と舞曲である。パンフルート奏法には様々なビブラートがあるが、パンフルートのビブラートには一般的に左手を使用する。

ルーマニア民謡や舞曲には、「ルーマニアンスタイル」と呼ばれる独特で伝統的なビブラート奏法がある。楽器を持った状態で、左前腕から左手を前に2回すばやく動かし、元のポジションに戻す奏法である。ドアをノックするイメージで動作を行うと良いとの話があり、繰り返し練習を続けることで参加者全員習得することができた。具体例を挙げることで理解が深まり習得が早かった。

クラス例 3

講師：ラドゥ ネキフォル Radu Nechifor

内容：パンフルート奏法 Pan flute technique

言語：英語、ドイツ語、ルーマニア語

【内容】

このクラスでは、講師のパンフルートレッスンの経験者が奏法を学んだ。呼吸法や音階練習を中心に授業が行われた。

音階を答え、指示された調を吹く練習を行い、3度飛びの練習、自然短音階、和声的短音階、施律的短音階を練習した。音を出す前に、何の音を出すかを、理解してから吹くことや、速いスピードで吹くのではなく、ゆっくり丁寧に正しい音を出すことが極めて重要である。



ラドゥ ネキフォル クラスレッスン風景 [筆者撮影]

クラス例 4

講師：レッケル ロキツア Liselotte Rokyta

内容：クラシック Classical music

言語：英語、ドイツ語、チェコ語、オランダ語

課題曲：①《Dansuri populare românești》(ルーマニア民族舞曲 (B、バルトーク))

②《Bourrée》(ブーレ HWV 363b ト長調 (G、ヘンデル))

参加者：4名

【内容】

このクラスの演奏曲は、クラシックである。レッスンの最初に、曲の背景について説明がある。曲の理解を深めることが非常に大切である。パンフルートでクラシック曲を演奏する時には、タンギングを用いる。タンギングにも種類があるが、楽譜にタンギングの記号がない場合、音を明瞭にするため、「ライトタンギング」奏法を用いて演奏する。跳躍は、ゆっくり繰り返し、少しずつスピードを上げて練習する。

クラス例 5

講師：ミハイ アレクサンドル Mihai Alexandru

内容：ルーマニア民族舞踊 Romanian folklore dances

【内容】

このクラスは、ルーマニアの伝統的な民族舞踊を学ぶレッスンである。授業では「ホラ horă」を踊った。

ホラは、ルーマニアの伝統的な民族舞踊であり、農村地域で大切にされ、結婚式やお祝いのお祭りで踊られる。現地では、よくパンフルートで演奏される曲で、手をつなぎ円周上を回りながら踊る。



ミハイ アレクサンドル クラスレッスン風景 [左:筆者撮影、右:マスタークラス公式カメラマン撮影]

3. パンフルートコンサート

レッスン最終日には、パンフルートコンサートが開催され、講師達による演奏と、選ばれた上位5名がコンサートに出演した。多くのルーマニア人の観客が訪れ、屋外のコンサートは満席となった。コンサート終了後に、パンフルートマスタークラス修了生に、ディプロマが授与された。



パンフルートコンサートの様子 [筆者撮影]



アストラ民族博物館 [筆者撮影]

注：

- 1 楽器名「パンフルート」は日本ではよく知られているが、正確にはルーマニアン・ナイ Romanian nai と呼ぶべき、ルーマニアの民俗楽器である。ゲオルゲ・ザンフィールにより、この楽器が広く世界に知られるようになった。

4. 参考文献

International Panflute Master Class

<https://www.panflutemasterclass.ro/> (アクセス日 2020年1月19日)

Every summer since 2016, the International Panflute Master Class by Gheorghe Zamfir Student is held at the Astra Museum in Sibiu, Romania. The event was held for 7 days from July 28 to August 3 in 2019, and on the last day of the master class, a pan flute concert was held at the Astra Museum. Thirty students from eight countries, including Romania, Switzerland, the Netherlands, Greece, the Czech Republic, Poland, Jordan, and Japan participated. This report records what this anchor has seen, heard, and experienced in the master class in 2017 and 2019.

(本学附属民族音楽研究所講師 パンフルート)

アジアの発掘口琴チェックリスト(4): 薄板状の口琴(4)と湾曲状の口琴(2) Asian Excavated Jew's Harps: A Checklist(4) - Lamellate Harps(4) and Bow-shaped Harps(2)

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)、「同 (2): 薄板状の口琴 (2)」(2017)、「同 (3): 薄板状の口琴 (3) と湾曲状の口琴 (1)」(2018)で、アジアとその周辺地域で発掘された口琴の確認を行ってきた。

本稿では、さらにその続編として、これまでの稿で論じた、ロシア連邦沿海地方と中国黒竜江省の湾曲状の口琴のより詳しい情報を補完するほか、新たに情報が明らかになった、紀元前 20 世紀頃の中国陝西省の口琴に触れ、山西省、内蒙古自治区、そしてロシア連邦オムスク州の薄板状の口琴を確認する。

また、日本国内で新たにその存在が明らかになった、千葉県木更津市の紀元後 9 世紀末の湾曲状の金属製の口琴も取り上げる。

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

音楽考古学の中でも特にアジアの発掘口琴の全般的な研究は、比較的新しい分野であるといえるだろう。2016 年に本稿の第一部を始めた時には全く知られていなかった情報が、毎年わずかずつにはあるが、様々な方面から集まってきている。当初は、薄板上の口琴と湾曲状の口琴それぞれについて、ほぼ年代順に並べれば終わると考えていたのだが、そうもいなくなってきた。全く新たに口琴が発掘された、前稿「アジアの発掘口琴チェックリスト (3)」中の「12. ロシア連邦アルタイ共和国」(2017 年出土) および、本稿中の「16. 中国陝西省 2」(2016~17 年出土) の例や、すでに発掘されていた遺物が実は口琴であったことが再発見される例(本稿中の「20. 日本千葉県」)をはじめ、これまでの稿ですでに言及した発掘口琴に関して、より詳細な情報の存在が判明したり(例えば同「チェックリスト (3)」中の「13. ロシア連邦沿海地方」および「14. 中国黒竜江省」の例に関しての本稿中の「13a. ロシア連邦沿海地方(補遺)」「14a. 中国黒竜江省(補遺)」)、より正確な情報がもたらされたり(例えば、「チェックリスト (2)」中の「9. 韓国」は、実は「チェックリスト (3)」中の「13. ロシア連邦沿海地方」の 2 番目に取り上げた [102] 番の口琴であったことが判明。露・韓共同調査の情報が、最初に韓国側から入ってきた)など、当初目論んでいた「薄板状の口琴を取り上げた後、湾曲状の口琴を検証する」「薄板状・湾曲状のそれぞれを、ほぼ年代順にならべる」「存在の知られている口琴の出土例に通し番号を振る」といった本「チェックリスト」の試みは、すでに崩れはじめています。

本編では、新しい情報を積極的に取り込みつつ、現在確認される限りのアジア(および

周辺部)の発掘口琴をリストアップすることの続け、それぞれの口琴の並べ方や通し番号、図版の通し番号等に関しては、後の再検討の課題としたい。

13a. ロシア連邦沿海地方 Primorsky Krai, Russia [104] (補遺)

一昨年の論考中の「13.ロシア連邦沿海地方」で取り上げた5例の口琴[101~105]のうち、[104]の口琴に関する情報の原典と図版が確認されたので、追加しておきたい。

シャヴクノフによる女真文化の起源に関する論考(Шавкунов 1989)中、シャイギンスキイ土壘から出土した紀元後7-8世紀のこの遺物については、青銅や銀の腕輪に続く文脈の中で、次のようにごくあっさりとしか触れられていない。

「また、次のことにも言及しておかなければならない。すなわち、大きくて重い(massive)な青銅のヘアピン(図7)が同じ土壘から発見されている。そのスタイルは、新羅と高麗のピンと同じように作られている(参考文献35、図471)」

やはり、当時はヘアピンと認識されていたようである。そこに掲載されている「図7(fig. 38)」を見ると、ヘアピン型の枠の底部の厚みの中央に、穴があるのが見て取れる。採寸の記載はなく、「massive」という単語で表現されている大きさや重さが、どれぐらいのものかは不明である。

そして最後に記されている参考文献(Eckardt 1929)の図に当たると、そこには、新羅と高麗の、金と銀のヘアピンの写真(fig. 39)が掲載されていた。確かにシャイギンスキイ土壘の遺物と外見は非常によく似ている。しかしながら、これらの遺物のうち、シャイギンスキイ土壘のものは口琴の可能性が高く、他のものはヘアピンである、とする場合の決め手は何だろうか。



fig. 38 ロシア連邦沿海地方シャイギンスキイ土壘出土の湾曲状の口琴の図[104]。シャヴクノフ 1989より



fig. 39 新羅と高麗の金と銀のヘアピン。エッカート1929より

その一つは、「枠に施された、振動弁を接合するための仕掛け」の存在の有無だろう。シャイギンスキイ土壘の物は、明らかに枠の底部中央に穴が開いており、この穴に振動弁を通してとめたのではないかと想像がつく。このような、枠の厚みの中央に穴を開けて振動弁をとめる方式は、考古例としてはエストニアやドイツ、デンマークなどに見られ(Kolltveit 2006:68-69)⁷⁹、また民族例としてノルウェーやシチリアなどに見られるが、女真時代や、その後の沿海地方にどの程度広まっていたのかは、注意深く検証する必要がある。この点、ヘアピンであることが明白な遺物には、このような仕掛けが見当たらない(写真中に一点、枠の基部に穴が開いているものがあるが、向きや角度などから、この穴が振動弁を固定

するためのものであると考えるのは無理だろう)。なお、このシャイギンスキイ土塁の遺物の場合、穴が少々小さく、丸く表現されているのが、薄くて平らな振動弁を固定するのに役に立つのか、少々疑問が残る。丸い鋼の棒（自転車のスポークや、傘の骨を想像していただきたい）を、杵より内側に相当する部分は平らに成型し、丸棒のままの部分はこの穴に差し込む、という手法も考えられなくはないが、これだと、弁が容易に回転してしまい、正しい振動が得られない恐れがある。もし、わずかにでも振動弁が残存していれば、口琴である可能性はもっと高くなっていたことだろう。

もう一つの決め手は、杵の腕部の断面が、◆◆（弁と向き合う位置にエッジが形成されている）か■ ■（弁と向き合う位置に、エッジがない）か、という点だろう。ただし、発掘例（イギリス、Kolltveit の [181]）や民族例（イタリアのアルミ製のものや、ムックリなど）には、■ ■のタイプのもも少数ながら存在しているため、◆◆でないから、といって口琴ではない、と決めつけることはできないのではあるが。金属の角材を、エッジを内側で向き合う状態にするには、稜線の通った方向に、すなわち曲げにくい方向に曲げたり、途中で45度捻ったり、あるいは削り出したり、といった余計な製作過程上の手間が要求される。それにもかかわらず、世界の大多数の口琴には、このエッジの向きや角度に関して、様々な配慮が施されているのが見られる。杵と弁との間に形づくられる隙間こそが、口琴の音のもととなる最も重要な部分だからである。シャイギンスキイ土塁の遺物には、明らかにエッジを立ててあるのが見られ、新羅と高麗のヘアピンには、そのような工夫は見られない。外見はよく似ているが、シャイギンスキイ土塁の遺物は、ヘアピンとは別の目的を持って作られたものであり、おそらく口琴の可能性が高い、とするのが妥当だろう。

14a. 中国黒竜江省 Heilongjiang Province, China [106]（補遺）

同じく一昨年の論考中の「14. 中国黒竜江省」で取り上げた [106] の口琴に関する情報の原典（黒竜江省文物考古研究所，中国社会科学院考古研究所 2006）も確認されたので、追加しておく。

同仁遺跡は、黒竜江省東北部の三江平原、すなわち黒竜江と松花江の合流地帯に位置する。黒竜江省鶴崗市綏濱県の北方、県人民政府の所在地である綏濱鎮からは45kmの所にある。黒竜江（アムール川）を挟んで北隣はロシアであるが、「13. ロシア連邦沿海地方」中の5例の口琴 [101-105] の発掘されたウラジオストク近辺からみると、北に位置している。紀元後5～11世紀の同仁文化の遺跡で、黒水靺鞨と関係するらしい。

写真はないものの、実測図 (fig. 40) が掲載されており、その形状、特に腕部において杵と振動弁との関係が◆—◆となっていることから、明らかに口琴であると考えられるが、本文中の解説では「III式鉄釘」として「釘」に分類されている。「四つの角を

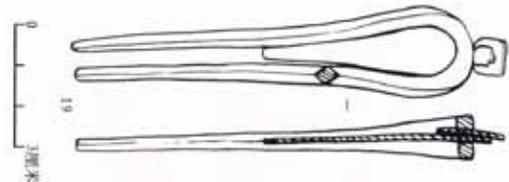


fig. 40 中国黒竜江省鶴崗市綏濱県同仁遺跡出土の湾曲状の口琴の実測図 [106]。黒竜江省文物考古研究所，中国社会科学院考古研究所 2006 より

持つ菱形の鉄材を曲げて腕部を作り、中央に薄くて細長い鉄を挿入し、さらに薄片を差し込んでとめてある。長さは110mm」とのことである。実測図の寸法をもとにすると、最大幅は約24.3mmといったところか。杵の形状は、ヘアピン型ではなく、細長いしずく型の環状部を持つ。振動弁は、中央あたりから先が失われている。

先の[104]で論じた、振動弁の杵への接合方法が、まさに「杵の厚さの中央に穴を開け、振動弁を差し込み、楔でとめる」方式となっているのが、実測図の側面図を見てもよくわかる。この点に関して、前稿（直川 2017）で取り上げた沿海地方の口琴を改めて見直してみると、[101]はおそらく「ホゾ穴を作ってそこに弁を差し込み、杵を叩き潰してカシメでとめる」方式、[102]は側面図や側面からの写真を見ると振動弁が、杵の厚みの中央付近に突き出していることから、穴に通している方法（ただし楔でとめてあるかどうかは確認できない）ではないかと思われる。[103][105]に関しては、写真からだけでは様子の確認が不可能である。

この[106]の大きな特徴として、振動弁、特にその根元の形状が挙げられる。杵の環状部にぴったりと沿うように、楕円形に成形されているのである。この点は、ロシア沿海地方のアヌチノ地区出土の口琴[105]と共通している。振動弁と杵との隙間は、口に当てる先端に近い部分（いわゆるアンブシュア部）でこそ精密に作らないとよい音が得られないが、わざわざ手間をかけて、杵の環状部でも隙間を狭くするのは何のためだろうか。課題のひとつとして心に留めておきたい。

同仁文化の出土品は、一般にアムール川（黒龍江）中下流域の靺鞨文化（4～9世紀）や、樺太、北海道の北海岸に栄えたオホーツク文化（3～13世紀、北海道内では5～9世紀）の遺跡から出土する、帯飾り、軟玉、小鐸、鉦などが共通しており、これらの文化間で交流が行われていた⁸⁰、とのことなので、埼玉県[107～109]や千葉県[110]（後述）といった、9世紀末～10世紀初頭の関東地方の湾曲状の口琴や、アイヌ民族の鉄製口琴、そして江戸～明治時代に存在していた津軽の鉄製口琴「口琵琶」を考える上でも興味深い（しかしながら、オホーツク文化の遺跡から口琴が出土した、という情報はまだない）。

16. 中国陝西省 2 Shaanxi, China 2 [57 ~ 79 (仮)]

陝西省の口琴ケース（と考えられる墨書竹筒）[14]については、「8. 中国陝西省」で取り上げた（直川 2017）が、同じ陝西省から、全く新しく口琴が発掘されたという情報が入ったのは、2018年5月22日のこと。陝西省北部の榆林市神木市にある石峁（シーマオ）遺跡から、紀元前20世紀の骨製の口琴が、20本余りも発掘された、というのであった。陝西省考古研究院の発表に伴い、その後数日間に渡って中国国内で数多くの報道がなされ⁸¹、日本でもNHK BSの世界のニュースで放映された。

ぜひ現地を訪れて、実物を見てみたい、発掘現場に立てるものなら立ってみたい、と思っていた矢先、現地で発掘された口琴をテーマにシンポジウムをやるので参加しないか、というお誘いが来たのが2019年7月の終わり。中国貴州省出身で日本在住の口琴奏者・王珊さん、本稿に何度も名前の登場するノルウェーの口琴考古学者イェルムンドコルトヴェイト Gjermund Kolltveit、そしてハンガリーの口琴奏者／ケチケメート楽器博物

館館長アーロン シラーヂ Áron Szilágyi と一緒に参加することも決まり、9月17日(火)、北京経由で中国内蒙古自治区の鄂爾多斯(オルドス)に向かっていた。会場となる神木市へは、陝西省の首都である西安から入るよりも、オルドスから車で南下する方が速くて便利、ということであった。

オルドスでは、博物館や、チンギスハーン陵などを訪問して過ごし、神木市に到着したのが19日(木)の午後2時過ぎ。すでに到着していた、雲南省、寧夏回族自治区、北京などからの口琴奏者、研究者たち(中には旧知の顔も)が、「今から口琴の発掘された石峁遺跡に行くところ」だということで、荷物を置くのもそこそこに参加する。15名ほどで主催者の手配した車に分乗、神木市内から一時間程度走ったところにある高家堡古鎮という古い町並みに到着。そこから細い山道を登り始めてしばらくいくと、今から4000年以上前、竜山時代後期から夏王朝初期の中国北方の超大型都市とされる、石峁遺跡に到着。まずは東門にある事務所で、遺跡に関するビデオを見る。そして、屋根のある発掘現場を見学。生贄と考えられる少女の頭蓋骨が、多数固まって発掘されている現場などがある。口琴はどこで見つけたのかと聞くと、かなたを指差し、「あちらの皇城台で」とのことである。そして、心躍ることに、今からそちらにも行くという。

到着した皇城台(fig. 41)は、ピラミッド状の巨大な石積みの都市遺構であり、玉器、陶器、壁画など様々な遺物が発掘されている。また、一万本を超える骨針、錐、鏃、卜骨、そして骨笛や口琴といった骨製品や、材料の骨類や未完成品、廃棄品、石刀、砥石など骨器製造に必要な工具類がまとめて発掘されており、この遺跡の責任者である陝西省考古研究院院長の孫周勇先生によれば、古代の骨器工房の存在が考えられる



fig. 41 石峁遺跡皇城台



fig. 42 中国陝西省榆林市神木市石峁遺跡出土の薄板状の口琴 [57(仮)]. 写真提供：中国社会科学院范子焯教授



fig. 43 同 [58-66(仮)]. 写真提供：中国社会科学院范子焯教授



fig. 44 口琴発掘場所は、写真ほぼ中央のテラス状の場所



fig. 45 この円形の場所から口琴がまとめて発掘された



fig. 46 口琴国際シンポジウムに伴って開催されたコンサート



fig. 47 神木市博物館の入り口



fig. 48 石峁遺跡。左の緑のランプが皇城台、中央やや奥の青いランプが外城東門。神木市博物館のジオラマより

とのこと。まずそれらの貴重な出土品を保管した収蔵庫に案内される。そこには、骨製の薄板状の口琴も6本展示されていた。残念ながら、撮影は禁止であったので、本稿では、シンポジウム実行委員会の主要メンバーである、中国社会科学院文学研究所の范子焯先生提供の写真(fig. 42, 43)を挙げるにとどめる。口琴は、合計23本発掘されたとのことであったので、写真に見られるものをそれぞれ仮に[57][58~66]とする。それ以外の13本がどのような形状なのか、詳細は、孫先生の論文の出版を待つ必要があるが、その分の番号として[67~79]を空けて備えておきたい。

それしても、非常にユニークなデザイン性に富む口琴の一群である。完全な状態のものは少なく、破損したものの残欠が多い、という印象ではあるが、枠の縁取りに刻み模様を入れたもの、線刻を施したもの、装飾の穴を開けたもの等々、単純な長方形のものは一つとしてない。

4000年前の口琴6本と感動の対面を果たし、あとは皇城台を柵の外から眺めておしまいか、と思っていたら左にあらず。なんと、柵の中に入り、皇城台に登ることが許されたのだ。取材班が入り、口琴奏者それぞれに、さまざまなロケーションで演奏を要求される。あまりにあわただしく、ホテルに預けた荷物に口琴を全て入れたまま来ていた筆者は、以前からの知り合いの雲南省の口琴奏者・陳志鵬氏に、日本人製作者⁸²が作った楽器を借りて演奏した。この取材の後、見事な彫刻が露出した部分などを横目に見ながら頂上を過ぎ、口琴が発掘された場所(fig. 44, 45)に立つことができた。何段かのテラス状の構造のうち、上の方のテラスが崩落した時に、まとめて発見されたそうだ。

翌9月20日(金)、公式なプログラムの開始である。23日までの4日間、神木市のホテル楊城華府酒店で開催された、発掘口琴をテーマにした国際シンポジウム「石峁皇城台考古新発見暨口簧国際研討会」は、予想をはるかに超える盛大なもので、中国各地から100名を超える参

加者（国外からは我々を含め5名）があった⁸³。

21日（土）の午前中は、開会式の後、基調講演が4本。2番目に発表した孫先生の発表のタイトルは「早期口簧的考古発現與研究」。4番目の方建軍先生の発表は、「石峁口簧的音楽歴史意義」というタイトルで、神話上の女媧が「簧（＝口琴）」を作ったという逸話や、口琴演奏の民族例を挙げたものであった。他のお二人の研究発表は、皇城台全体に関する考古学的なもの、炭素14年代測定法に関するものであった。

午後は、再び石峁遺跡へ。今度は、シンポジウムの参加者の公式訪問である。大型バス3台を連ねての大人数での訪問であったため、前回のような落ち着いた雰囲気ではなかったが、一度目の訪問のおかげである程度ポイントを心得ていたため、一人口琴発掘現場に向かい、気持ちのよい風に吹かれながら、4000年前の口琴の余韻を味わった。そして、今度は忘れずに持参した口琴も演奏してみた。現時点で世界最古のひとつ（一群）とされる口琴を作った、石峁遺跡皇城台の人々は、どうしてこの楽器を思いつき、いろいろなデザインのものを作り、どんな演奏をしていたのだろうか。

この日の夜は、神木市内の「大劇院」での口琴コンサート。石峁遺跡と口琴を称える詩の朗読から始まり、地元の芸能を間に挟みつつ、中国国内、そして外国から集まった口琴奏者が、巨大なホールで演奏を行った（fig. 46）。

21日（日）は、早朝から考古組と音楽組の二部屋に分かれての発表。筆者も、本「チェックリスト」に基づく、アジアの発掘口琴の報告を行った。

この日の午後のエクスカージョンでは、筆者は、市内の神木市博物館訪問を選んだ。博物館の入り口に立つ、鷹の嘴と大きな角を持つ金色の動物のモニュメント（fig. 47）は、神木市納林高兔村で出土した戦国時代の匈奴の遺物をモチーフにしたもので、まさに南シベリアのトゥヴァやアルタイに見られる発掘品と共通している。また展示品の中には、石峁遺跡のジオラマ（fig. 48）もあり、遺跡の全体像と、皇城台や東城門の位置関係を俯瞰的に見ることもできた。

シンポジウム終了後の22日には、車で2時間ほどの榆林市を訪れ、「万里長城第一台」に行ってみた。黄河の西側のこの一帯は、古来、北と南の文化がせめぎ合う地であったのだ、ということあらためて実感した。

17. 中国山西省 Shanxi, China [80]

陝西省の、黄河をはさんで東隣にあるのが山西省である。山西省南部に位置する臨汾市襄汾県にある陶寺遺跡から、骨製の薄板状の口琴 [80] が発掘されている。

陶寺遺跡は、それまで伝説とされてきた「堯の都」だと考えられ、建設されたのは今から4000～4300年前。王宮と外郭、下層の貴族居住区、倉庫、王族の墓地（王陵）、天文観測・祭祀用の壇、手工業に用いられる作業部屋、庶民居住区によって構成され、紀元前の中国で最も機能が整った都だとのこと⁸⁴。

詳細な報告書は、『襄汾陶寺：1978～1985年考古発掘報告』（中国社会科学院考古研究所山西隊、山西省臨汾市文物旅游局2015）を参照すべきであろうが、未見。1978年に始まった発掘調査40周年を記念して、五千件を超える発掘品の中から300件ほどを選んで、出

版された『中国陶寺遺址出土文物集萃』（中国社会科学院考古研究所，臨汾市旅游發展委員會 編著 2018）には、一点の薄板状の骨製の口琴の写真が掲載されている（fig. 49）⁸⁵。そこに付されたキャプションは至って簡素で、「口弦琴 81JS62 III T422J401:29」という整理番号らしきものと、「全長 84mm、幅 13mm、厚さ 1mm」というサイズが記されているのみで、本文中に解説はない。

形状は、両端に突起が合計 4 つある、独特なデザイン。振動弁の付け根側の枠に、紐を結ぶための穴が開けられている。年代は、陝西省考古研究院の孫先生によれば、紀元前 1900 年頃とのことであり、また陝西省の石峁遺跡からは 300km 程度しか離れておらず、時間的にも空間的にも近い。おそらく何らかの関係があったのではないかと考えられる。この楽器についても、今後さらに情報を集めたい。



fig. 49 中国山西省臨汾市襄汾県にある陶寺遺址出土の薄板状の口琴 [80]。中国社会科学院考古研究所，臨汾市旅游發展委員會 編著 2018 より

18. 中国内蒙古自治区 2 Inner Mongolia, China 2 [81]

内蒙古自治区赤峰市の骨製の薄板状の口琴 [01] については、「1. 中国内蒙古自治区」（直川 2016）ですでに述べたが、同じ赤峰市の、市内からは 120km ほど北東に離れた場所にある克什克騰（ヘシグテン）旗にある龍頭山遺跡という場所で、骨製の薄板状の口琴がもう一本出土していたことが分かった⁸⁶。

龍頭山遺跡は、西周から戦国時代にかけての夏家店上層文化の遺跡で、1986 年から 1991 年にかけて調査が行われた。その中で発掘されたとと思われる口琴 [81] については、『赤峰文化遺産』（陳永志、吉平、張文平 主編 2014）に、銅剣や骨製の錐などと一緒に撮影された写真（fig. 50）が掲載されているだけで、その解説中には言及がない。この遺物が口琴

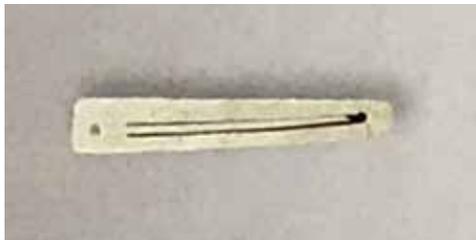


fig. 50 中国内蒙古赤峰市龍頭山遺跡出土の薄板状の口琴 [81]。陳永志、吉平、張文平 主編 2014 より

である、という記載も、採寸もない。楽器の形状は、細長い等脚台形に近い薄板に、細めの振動弁が切り出してあり、弁の根本側の枠に、紐を取り付けるための穴が開いている。

この遺跡に関する報告書が存在するのかどうか、そこに口琴の情報が載っているのかどうか、そして [01] とどのような関係にあるのか、等を調べるのも、今後の課題である。

19. ロシア連邦オムスク州 Omsk Oblast, Russia [82, 83]

西シベリア西南部、カザフスタンと国境を接するオムスク州のイルティシ川（イルティシュ川、エルティシ川とも）中流域にある、キボ - クラル - Ш⁸⁷ Кипо-Кулар-Ш という

遺跡から、骨製の薄板状の口琴 [82] が発掘されている⁸⁸。

コニコフ (Кони́ков 1996) によれば、「1982年にオムスク教育大学の調査で発掘された、同州テヴリズ地区のキポ-クラル-III 遺跡は、紀元前 5-2 世紀(下層)と、紀元後 11-12 世紀(上層)の二層からなる。口琴はウスチ-イシム文化に属する上層の、住居と住居の間の空間から出土した。長方形に近い形で、全長 123mm、幅 9-15mm、厚さ 0.2mm⁸⁹。一方の端はもともと折れている。細く切り出された振動弁の長さは 53mm。表面に二か所、磨いた跡がある。」とのことである。

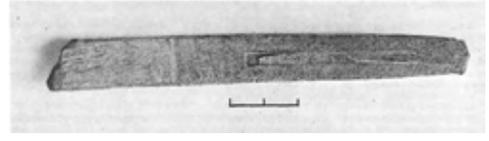


fig.51 ロシア連邦 オムスク州 キポ-クラル-III 遺跡の口琴 [82]。コニコフ 1996 より

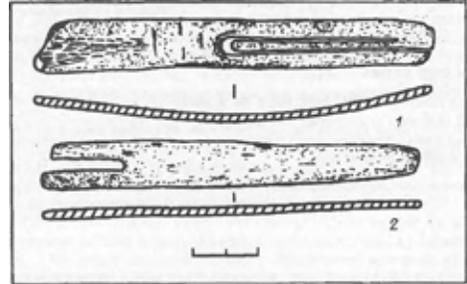


fig. 52 ロシア連邦 キポ-クラル-III 遺跡とアクショーノヴォ-II 土塁出の口琴 [82, 83]。コニコフ1996 より

この口琴 (fig. 51, 52-1) の大きな特徴は、「弁を振動させるための引き紐」を取り付ける穴がないこと、そして「持ち手」がしっかりとした厚みを持って、長く (折れているとはいえ) 形作られ

ている点である。これらのことから、この楽器はバシコルトスタン共和国の [16] や、カマ川流域の [17~51] (直川 2017) のうちの多くの例と同じく、「杵を弾くことによって、振動弁を振動させる」A1 タイプ (直川 2016) の口琴である、ということができよう。このタイプの口琴が、ウラル山脈の東側、アジア地域に属するオムスク州にも存在した、ということは、大きな意義があると思われる。

関連してコニコフは、キポ-クラル-III 遺跡から北に 6km ほどの距離にある、アクショーノヴォ-II Аксёново-II 土塁の、同時代・同文化層から発掘された、長方形に近い形の骨の薄板 (fig. 52-2) にも言及し、「口琴の製作段階かもしれない」としている [83]。これが本当に口琴の製作段階、あるいは残欠であるとするれば、キポ-クラル-III の例が特殊な例ではなく、この地域にある程度根付いたタイプであったことの傍証となるだろう。

20. 日本 千葉県 Chiba Prefecture, Japan [110]

これまで日本で発掘された口琴は、湾曲状の鉄製の物が、埼玉県大宮市 (現さいたま市大宮区) の氷川神社東遺跡から 2 例 [107, 108]、同羽生市の屋敷裏遺跡から 1 例 [109] の、合計 3 例が知られているのみであった⁹⁰。さらに新たに、口琴らしいものが発掘されている、という報がもたらされたのは、2019年3月5日のことであった。以前、屋敷裏遺跡の口琴の情報を教えてくださった、埼玉県埋蔵文化財調査事業団の渡辺清志氏が、「同僚の方が別件で調べ物をしている最中に、千葉県木更津市の花山遺跡の報告書の中に、羽生の口琴とよく似た遺物が掲載されているのに気が付いた」ということで、連絡をくださったのである。

早速、報告書 (平野 編 1988) を見てみると、「環状部を持つ口琴の杵とよく似た形の、

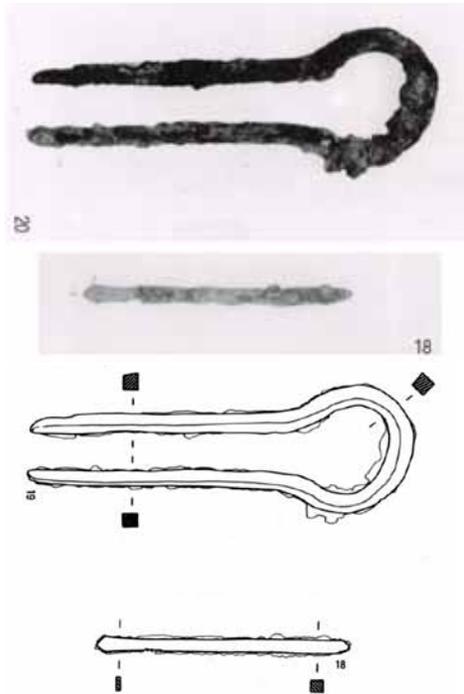


fig. 53, 54 日本千葉県木更津市花山遺跡出土の湾曲状の口琴の杵（上）と振動弁？（下）の写真と実測図。平野雅之 編 1988 より



fig. 55 同上。2019年5月29日筆者撮影(以下同様)



fig. 56 杵の腕部先端方向から環状部底部を観察する

二股のもの」が確認できた (fig. 53 の 20 番および fig. 54 の 19 番)⁹¹。そのすぐ近くには「振動弁であるかもしれないもの」もある (同, 18 番)。しかし、本文中に記述や解説は一切なく、これらの遺物が何だと考えられていたのか、また素材は何なのかもわからない。用途不明品であることさえも記載されておらず、図版がぼん、と提示されているだけである⁹²。報告書からわかる、この二点の遺物に関する情報は、出土箇所の図から読み取れる。「19 番（および 20 番）の遺物が、28 号住居址の北側にある、竈のそばから出土している」とことのみ。18 番の方は、出土地点も記されていない。

実測図や写真を観察すると、口琴の杵の可能性があるとと思われる遺物は、角材を、全体に稜線が通る方向に曲げてあり、腕部での断面の◆◆の条件を完全に満たしている（実測図中の、腕部の断面の表現は■ ■となっているが、明らかに何らかの間違いだろう）。しかしながら、振動弁は全く残っておらず、取り付けられていた跡さえ見当たらない。裏側を見ると何らかの痕跡があるだろうか？そもそもこれは鉄製品なのだろうか？

一方の、振動弁の可能性があるとと思われる 18 番の遺物は、左端付近の断面が薄板上になっているが、右端付近では、正方形に描かれている。口琴の振動弁は、全体に薄い板状になっているのが普通だが、重さをつけるため意図している場合や、技術的な問題で意図せずにこの様な状態になっていることも、考えられないわけではない。せめてこれが鋼でできていることが記されていれば、振動弁で間違いのない、といってもいいのだが…。ともかく実見してみなければ何も言えないと、木更津市教育委員会に連絡をとり、熟覧の許可をいただき、2019年5月29日と8月5日の2度に渡って潮見資料庫を訪問、この遺物を観察する機会を得た⁹³。

まず、すぐに確認できたのは、鉄製品であること (fig. 55)。杵の方は、19 番が正しい番号であるらしい。18・19 の両遺物が、同じケースに

保管されており、発掘関係者の間でも、この二点に何らかの関係性を認めていたのではないかと想像されるが、単にサイズの近い鉄製品と一緒に保管したのかも知れず、何ともいえない。どちらも赤錆がかなり出ており、剥離した錆もかなり多い。また、報告書に掲載された写真が撮られたときとは違って、杵の方は二つに折れている。もう一方の小型の遺物は、少なくとも三つに折れている。

肝心の、振動弁の痕跡であるが、杵の環状部の底部を、腕部側から観察すると、「扁平な六角形の、中空のように見えるもの」が折れたあとが確認できた (fig. 56 ~ 57)。接合の方法は、錆のため明確には不明だが、おそらくホゾ穴を切って、そこに弁を差し込み、カシメてとめてあると思われる。この、環状部の底部中央に残されていた、弁の痕跡によって、ほぼ確実に、この遺物が口琴の杵であり、他の用途のために作られたものではない、という確証が得られた。

もう一点のポイントである、杵の断面の形状も、杵が折れていることが不幸中の幸いというべきか、正方形に近く形作られているものが、45度回転させた状態◆になっていることがはっきりと確認できる (fig. 58)。

そしてさらにもう一点、アンブシュア部（口に当てる部分、音の源となる隙間があるあたり）で振動弁と杵との位置関係を合わせるために、杵を横から見たときにわずかに「へ」の字に曲がってあることが観察できる (fig. 59)。このことから、この口琴を作った人は、どのようにしたらより良い音が出るのかを意識して、工夫しながら製作したのであろう、ということがわかる。

報告書の実測図のもととなった、方眼入りの原図を見せていただき、その採寸の結果は、全長約 147mm、最大幅約 50mm。弁らしきものは、全長約 98mm、幅約 5mm。特に杵の大きさは、羽生の口琴が 148×54mm であるので、かなり近いといえることができる。

花山遺跡は、東京湾側から少々内陸に入った、木更津市矢那字花山というところにあり、市立



fig. 57 環状部底部中央付近に、振動弁の折れた後が見られる。断面の形状は平らな六角形で、中空になっている。折れ口の弁の幅は 6 ~ 7mm



fig. 58 長い方の杵の部品の折れ口。ほぼ正方形の断面が、45度回転している



fig. 59 杵を側面から見ると、わずかに「へ」の字型に曲がっている



fig. 60 3つに折れた振動弁？の断面

鎌足中学校の建物を新たに建設する際に、発掘調査が行われた。予備調査が1980年度（1980年9月から1981年2月）、本調査が1982年9月から1984年12月までであった。この中で、口琴が発掘されたのは1983年1月20日であることが、保管ケースのラベルから分かった。大宮の口琴よりも5年も前に発掘されていたが、その後36年間に渡って存在さえもわからなかったのだ。それが、今やっと日の光のもとに現れた感がある。遺跡からは、先土器時代から平安時代にかけての遺物が出土しており、口琴は、近くから発掘された土器の様式から、9世紀後半と考えられる、とのことであった⁹⁴。これは、大宮の10世紀前半、羽生の10世紀の最初の四半世紀、という年代と同時代（そして現時点で日本最古）といて差し支えないであろう。

5月の木更津訪問の際には、口琴の出土現場も訪れてみた。海岸から約10km弱の内陸、現在、市立鎌足中学校の立つその場所は、こんもりとした山をさらに一段登ったところにあった（fig. 61）。校長先生自らのご案内で、報告書の図面を頼りに、口琴が出土した第28号住居址のあったあたりに立ってみる。ちょうど体育館（fig. 62）の裏手、中学校の敷地の北の端に近いあたりである。このような場所で、1000年前に口琴を演奏していた人がいたのだ。その後、校庭にまわり、「鎌足桜」を見学したのち、校長先生のご希望により、校庭にいた生徒たちの前で口琴を演奏して見せた。もしかしたら、平安時代の口琴奏者の末裔が、このこどもたちの中にいるのかもしれない、などと夢想しながら音を探った。

日本で4例目の口琴が見つかったことによって、平安時代、9世紀の終わりから10世紀の終わりにかけて、埼玉県と千葉県に口琴文化が存在していたことが明らかになってきた。そして、大宮の口琴が発掘された際に、全国報道されたりしたこともあり、口琴の考古学界における知名度はある程度上がったのではないかと思っていたが、この木更津の例のように、全く存在が無視されていた出土口琴というものが存在する、という事実にも直面した。日本の他地域でも、もしかしたら同じような口琴の発掘例がまだあるのではないだろうか。

この木更津の口琴[109]については、新たに報告書も作られ、保存処理も行われるという情報が入ってきている。公式な採寸や、年代測定なども発表されると思われる。今後の展開に期待したい。

第4部のおわりに

次稿では引き続き、前回図版を紹介した3本の10世紀の日本の口琴の詳細情報確認、



fig. 61 花山遺跡は、こんもりした丘の上にある



fig. 62 鎌足中学体育館。裏手の下あたりで、口琴が発掘された

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る予定。

註：

- 79 イェルムンドは「楔どめ wedged」と呼んでいるが、枠の厚みの中央付近に穴を開ける場合、別の金属片を差し込んで止める「楔どめ」の他にも、枠全体を叩いて潰すことによって、振動弁を固定する方法もある（シチリアなど）ので、一考を要する。
- 80 例えば、「北海道歴史・文化ポータルサイト AKARENGA あかれんが」中の「オホーツク文化」の項。<https://www.akarenga-h.jp/hokkaido/jomon/j-05/>(参照 2020-01-15)。
- 81 例えば、「四千年前の口弦琴長啥样？」鳳凰藝術 <http://wap.art.ifeng.com/?app=system&controller=artmobile&action=content&contentid=3422563> (参照 2020-01-15)。
- 82 山形県の山崎隆史氏。
- 83 シンポジウムへの参加にあたって、また滞在中は、口琴奏者の王珊さんはもとより、口琴奏者の陳志鵬氏、中国社会科学院文学研究所の范子焯先生、天津音楽学院の方建軍先生 ([14] 陝西省の口琴ケース参照)、雲南省彝族の口琴奏者・馬国国先生、寧夏回族自治区の口琴奏者・製作者の安宇歌先生と李旭氏の親子、内蒙古自治区の口琴奏者・文麗（スイラサイハン）さんやホーミー唱者・岱欽氏、馬頭琴奏者・孟子克那僧氏をはじめとする、沢山の方々に大変お世話になった。心からお礼申し上げます。
- 84 「山西省・陶寺遺跡、伝説の『堯の都』か」 Science Portal China 2015.6.26 https://spc.jst.go.jp/news/150604/topic_4_02.html (参照 2020-01-15)。
- 85 この情報は、もう一人の国外からのシンポジウム参加者、UCLA Cotsen Institute of Archaeology の Kirie Stromberg 氏にご教示いただいた。
- 86 この情報は、Төрбар, Ц. 2017 に記載されていた。この論文の内容は、モンゴル語のため詳細は未確認であるが、図版等から判断すると直川 2016 からの情報を多く使用している模様。単なる翻訳に留まらず、このように新たな情報を入れていただくことは、とてもありがたい。なお、本論文の掲載紙の入手に当たっては、モンゴル科学アカデミー歴史考古研究所のロチン イシツェレン Лочин Ишицэрэн 氏に大変お世話になった。
- 87 「Ш」 というキリル文字は、ローマ数字 III の代用として使用される場合もあるが、このあとの「アクションヴォ- II 土壘」ではローマ数字 II が使用されているため、III の代用であるという確証が得られない。ここでは原文に従って、「キボ-クラル-Ш」としておく。
- 88 この情報は、ロシア連邦タタールスタン在住の口琴研究家ヴィクトル ベロフ Виктор Белов 氏にご教示いただいた。彼は、発掘された口琴に関する記事を 20 編ほど集めた論集（Белов 2018）の編者でもある。このオムスクの口琴に関して、ベロフの論集では、元の記事とはタイトルの表記が異なる（元記事：среднего Прииртышья > 論集：нижнего Прииртышья）。

- 89 原文では、0.02cm と表記。しかしながら、1mm の 1/5 の薄さとは考えられず、fig. 52 実測図の側面図を見ても、それほど薄さを表現されているとは思えない。おそらく 0.2cm(=2mm) の誤記であろう。
- 90 「チェックリスト (3)」(直川 2018) では、3 例の図版を掲載したのみである。詳しい記述は今後行う予定。
- 91 写真と実測図の番号のズレは、単純なミスだろう。
- 92 オリジナルの報告書では、二点の遺物は、もう少し関係が薄く感じられる、離れた状態でレイアウトされている。また、枠は縦位置で、弁? は横位置である(図中の数字を参照)。本稿では、縮尺を合わせることを主目的として、配置を変更してひとつの図版に収めた。
- 93 熟覧にあたっては、木更津市教育委員会教育部文化課、特に文化財係の酒巻忠史氏のお手を煩わせた。
- 94 酒巻忠史氏のご指摘による。

参考文献：

Белов, Виктор 編.

2018 Археологические варганы сборник статей. Елабужского Отделения Русского Географического Общества.

陳, 永志、吉, 平、張, 文平 主編.

2014 赤峰文化遺産. 文物出版社.

中国社会科学院考古研究所, 臨汾市旅游發展委員会 編著.

2018 中国陶寺遺址出土文物集萃. 天津古籍出版社.

Eckardt, P. Andreas.

1929 Geschichte der Koreanischen Kunst. Verlag Carl W. Hiersemann.

平野, 雅之 編.

1988 一千葉県木更津市一 花山遺跡. 財団法人 君津郡市文化財センター発掘調査報告書 第 38 集. 木更津市, 財団法人 君津郡市文化財センター.

黒竜江省文物考古研究所, 中国社会科学院考古研究所.

2006 黒竜江綏濱同仁遺址発掘報告. 考古学報. 第 1 期. p. 115-140.

Kolltveit, Gjermund.

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

Коников, Б. А.

1996 Варган XI—XII вв. н. э. из среднего Прииртышья. Этнографическое обозрение. № 3. p. 63-65.

劉, 業萍 主編.

? 神奇神木. 陝西省神木県旅游局.

陝西省考古研究院, 神木市石峁遺址管理处 編?

2019 ? 石峁遺址.

直川, 礼緒.

- 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 東京音楽大学付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 東京音楽大学付属民族音楽研究所研究紀要. vol. 6. p. 57-68.
- 2018 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). 伝統と創造 東京音楽大学付属民族音楽研究所研究紀要. vol. 7. p. 55-66.

Төрбат, Ц.

- 2017 Эвразийн зүүн хэсгийн эртний нүүдэлчдийн археологийн дурсгалаас илэрсэн хэл хуурууд. Археологийн судлал. XXXVI. p. 169-180.

Шавкунов, Эрнст.

- 1989 Некоторые аспекты культурогенеза чжурчжэней в свете новейших археологических исследований. Новые материалы по средневековой археологии Дальнего Востока СССР. p. 5-11.

In this fourth part of the successive articles, Section 13a discusses the bow-shaped bronze Jew's harp from Shaiginsky hillfort, Primorsky Krai, Russia (7-8th century A.D.) more in detail, comparing it to hairpins. Section 14a is a complement discussion of the bow-shaped iron harp from Suibin County, Heilongjiang Province, China (5-11th century A.D.). Section 16 is a preliminary announcement of the new foundation, more than 20 lamellate bone harps from Shimaos site, Shaanxi Province, China (20th century B.C.), and a report about the symposium held in Shenmu City, in September of 2019. Section 17 discusses the example of the same type from the Taoshi site, Xiangfen County, Shanxi Province, China (19th century B.C.). It is followed by section 18 about one more example from Chifeng, Inner Mongolia and section 19 about plucked harps from Omsky Oblast in Western Siberia, Russia (11-12th century A.D.). The last section 20 discusses the bow shaped iron harp from Hanayama site, Kisarazu City, Chiba Prefecture, Japan, a new rediscovery (excavated in 1983, recognized as a Jew's harp in 2019) from the end of 9th century A.D.

正誤表 :

直川礼緒 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 Vol.5

p. 68, 註 26

× ガリーナ ソルダートヴァ Солдатова Г.

○ ナターリヤ ソルダートヴァ Солдатова Н.

直川礼緒 2018

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). 伝統と創造 Vol.7

- p. 55, 見出し12 × [52-56]
 ○ [52 ~ 56]
- p. 57, 見出し13 × ロシア連邦沿海地方 Altai Republic, Russia [101-105]
 ○ ロシア連邦沿海地方 Primorsky Krai, Russia [101~105]
- p. 58, fig. 31 × ニコラエフカ砦
 ○ ニコラエフカ-I 土塁
- p. 59, 見出し15 × [107-109]
 ○ [107 ~ 109]
- p. 63, 註 61 × fig. 2
 ○ fig. 29

(本学付属民族音楽研究所社会人講座講師、日本口琴協会代表)

東京音楽大学附属民族音楽研究所所蔵楽器の紹介 (6)
Musical Instruments Housed at the Institute of Ethnomusicology,
Tokyo College of Music (6)

小日向英俊
KOBINATA Hidetoshi

本稿は、本学附属民族音楽研究所が収蔵する楽器コレクション紹介シリーズ第6回目である。具体的な楽器・音具を見ることにより地球上の様々な地域の音楽への関心を高め、さらに音楽教育全般と世界音楽教育に不可欠な資料として活用する目的で情報提供を行う。

キーワード: 楽器学 Organology、
楽器コレクション Collection of musical instruments、音具 Sound instruments、
楽器資料の教育資源化 Utilization of musical instrument information in education

1 はじめに

本稿は、東京音楽大学附属民族音楽研究所が収集する楽器の紹介シリーズ第6回目である。掲載楽器の製造・使用地域、楽器の構造は表1のとおり。所蔵資料のうち、アフリカの弦鳴楽器2点、オーストラリアとインドネシアの気鳴楽器各1点の計4点を掲載する¹。

表1: 掲載楽器一覧²

No.	楽器名	HS番号*	地域	国名 (生産地)	登録番号	購入日
01	リトゥング Litungu	321.21	東アフリカ 231	エチオピア ETH	44	1995/03/27
02	弓型ハーブ Arched harps	322.11	西アフリカ 270	ガンビア GMB	59	1999/03/25
03	ディジェリドゥ Didjeridu	423.121.11	オセアニア 036	オーストラリア AUS	40	1995/03/27
04	スリン ⁽⁹⁾ Suling	421.211.12	東南アジア 035	インドネシア IDN	21	1995/03/27

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

1.1 弦鳴楽器

固定点の間に、単数のまたは複数の弦を張り渡した音具³。



1. リトゥング

L.670, W.565, D.260 (mm)

名称言語: 不明

製造国: エチオピア

製造年: 不明

説明: 東アフリカによく見られるリラ型楽器の1つ。革張りの半球形共鳴器から2本の支柱に支えられた横木まで弦を張る。名称は地域と言語により異なる。本資料の弦は7本。箱型共鳴器を持つ地域もある。



2. 弓型ハーブ

L.825, W.228, D.165 (mm)

名称言語 : N/A

製造国 : ガンビア

製造年 : 不明

説明 : 西アフリカのマンディング諸語の使用地域に見られる楽器のタイプであろう。固い木製共鳴胴に張った革に留めた4本の弦は、弓状ネック先端部に結び付けられる。ガンビアでは男性合唱の伴奏に使われるとの情報あり。



3. ディジェリドゥ

L.1120, φ(上)64, φ(下)80(mm)

名称言語 : 英語

製造国 : オーストラリア

製造年 : 不明 (製作者 : G. Riley)

説明 : アーネムランドを含む北部オーストラリアの木管トランペット。多様なオーストラリア先住民の言語による複数の名称があるが、一般にはオノマトペに由来するこの英語名で知られる。枯れたユーカリの木の幹を利用して作り、吹き口に樹脂を塗る。指穴はない。

1. 2 気鳴楽器

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



4. スリン

L.860, φ(上)38, φ(下)38(mm)

名称言語 : インドネシア・ジャワ語

製造国 : インドネシア・ジャワ島

製造年 : 不明

説明 : リコーダー型の竹笛。吹き口に装着した籐または竹製の鉢巻き型の部品(写真左上参照)によりダクトを形成する。本資料は中部ジャワのものとの記録がある。指穴は6つ。Cf. 本誌 Vol.5, p.75 のスリン2点。

2 参考文献

以下の省略記号を利用する。

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

GEWM = Various editors. 1998. The Garland Encyclopedia of World Music. New York and London.

2.1 個別楽器に関する文献⁴

1. リトウング (Litungu)

Dick, Alastair. Helffer, Mireille.

1997 Litungu. NGDMI. Vol.2, p.532.

2. 弓型ハープ (Arched harp)

Stone, Ruth M.

1998 Musical instruments. West Africa, Part 3 Regional Case Studies, GEWM: Volume 1 Africa. p.445.

3. ディジェリドゥ (Didjeridu)

Jones, Trevor A.

1997 Didjeridu. NGDMI. Vol.1, p.565-566.

Fletcher, Neville H.

1998 Didjeridus of Australia-Acoustics. Musical Instruments, Part 2 Concept in Oceanic Music, GEWM: Volume 9 Australia and the Pacific Islands. p.395-397.

Marett, Allan.

1998 Didjeridus of Australia-Ethnography. Musical Instruments, Part 2 Concept in Oceanic Music, GEWM: Volume 9 Australia and the Pacific Islands. p.393-395.

Neuenfeldt, Karl William.

1998 Didjeridus of Australia-Studio technology. Musical Instruments, Part 2 Concept in Oceanic Music, GEWM: Volume 9 Australia and the Pacific Islands. p.397-398.

4. スリン (Suling)

本誌オンライン版 Vol.5, p.77参照 (http://www.minken1975.com/publication/IE_B05201506.pdf)。

2.2 その他の文献

United Nations Statistics Division.

2020 Standard country or area codes for statistical use (M49). United Nations Statistics Division. [https://unstats.un.org/unsd/methodology/m49/\(2020年版\)](https://unstats.un.org/unsd/methodology/m49/(2020年版))
(アクセス日:2020年1月6日)。

3 付録：楽器一覧に使用した HS 楽器分類番号の詳細

321.21 複合弦鳴楽器：椀型(胴)ヨーク・リュートまたはリラ

322.11 複合弦鳴楽器：曲頸型ハープ：弓型ハープ

423.121.11 本来の吹奏楽器：上端吹き自然トランペット：マウスピースなし

421.211.12 本来の吹奏楽器：外側風路(ダクト)付き：単一のフルート：指孔付き

1 紙幅の制約のため、掲載点数は4点となった。

2 掲載する地域名と国名は、国連統計部が発表する地域名および国名とその3桁コードとアルファベット3文字のISOALPHA-3コードに基づく。[United Nations Statistics Division 2020]を見よ。

3 本シリーズ(1)の定義により「楽器」の上位概念である「音具」を使う。

4 本稿では、紙幅の制約のため個別楽器の参考文献のみを掲載する。

東京音楽大学附属民族音楽研究所2019年度活動記録*	
●本学学部・大学院授業	
4月10日(水)～1月15日(水) :	「アジア音楽の理論と奏法」
4月10日(水)～1月16日(木) :	「ガムラン演奏実技I、II (リベラルアーツ授業「ガムラン実習I、II」)
4月1日(月)～3月31日(火) :	「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」(本学中目黒キャンパスクリエイティブラボ)
●研究	
3月27日(金) :	『伝統と創造』Vol.9の刊行
●社会人向け各種講座	
4月13日(土)～2月27日(土) :	社会人講座「ガムラン講座」(民族音楽研究所内)
4月23日(火)～2月27日(木) :	民族音楽等社会人特別講座(本学大学院・附属民族音楽研究所共催、A館各教室、民族音楽研究所および邦楽研究室、中目黒キャンパス各教室ほか)
6月1日(金)～7月23日(月) :	2019年度春期第33回民族楽器入門講座(民族音楽研究所内)
11月4日(月)～1月17日(金) :	2019年度秋期第34回民族楽器入門講座(民族音楽研究所内) 2019年度社会人ガムラン講座発表会は2月29日(土)に予定したが、新型コロナウイルス感染への対応により中止された。
2月27日(木) :	2019年度民族音楽等社会人特別講座修了発表会(中目黒キャンパスTCMホール) *新型コロナウイルス感染防止への対応により非公開で実施。
●公開講座	
4月20日(土) :	2019年度 公開講座No.1 アンデスの楽器の世界 ～伝統を現代につなぐ～ (本学J館スタジオ)
9月26日(木) :	2019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【其の九】～ (本学A館200教室)

10月22日(火): 2019年度公開講座No.3 アジアの声ワークショップ-インドの歌謡ドゥルパド (本学A館200教室)
11月12日(火): 2019年度公開講座No.4 中国伝統楽器の響き (本学B館500教室)
●その他1 (外部団体との協力・連携による演奏および情報提供など)
5月28日(火): 日本女子大学児童学科 根津千佳子先生の門下生15名によるジャワガムラン合奏体験 (民族音楽研究所2階)
6月2日(日): 第6回SHIBUYAルネッサンスに東京音楽大学ジャワガムランオーケストラが出演 *本学と東急Bunkamuraとの連携・協力に関する包括的協定による。
8月17日(土)~25日(日): 東京音楽大学短期留学プログラム「ジャワ現地練習&芸術鑑賞会」 (ISI Solo、マックスガラン王宮にて) *本学とインドネシア国立芸術大学スラカルタ校(Institut Seni Indonesia: ISI Surakarta)との教育研究連携に関する学術協定に基づく
9月25日(水): 日比谷カレッジ「世界の音楽2019 明清楽の魅力 ~清楽演奏家・鏑木溪庵、没後150年を記念して~」
10月29日(火): 岡山県立岡山操山中学校の東京研修におけるガムラン体験講座 (民研2階)
12月8日(日): 「東京音楽大学ジャワガムラン・オーケストラ&名古屋音楽大学ガムランスカラクラジョイント・コンサート」(名古屋音楽大学 博聞館4階めいおんホール)
12月15日(日): 「インドネシアン・カルチュラル・ショーケース」(東京インドネシア共和国学校) 演奏: 東京音楽大学ジャワガムラン・オーケストラ
2月3日(月): 日比谷カレッジ「遥かなる森の国から~パンフルートの贈り物~」
2月9日(日): 東京音楽大学×目黒区教育委員会提携講座「インドネシア・ジャワ宮廷音楽『ガムラン』を演奏しよう」(本学中目黒・代官山キャンパスC302教室)
●その他2 (外部資金を得た活動)
4月~「東アジア文化都市2019豊島」パートナーシップ事業「楽器がつぐむ東アジアの未来」の実施 4月27日(土)~28日(日): ワークショップ「若手クリエイターのための日本・中国・韓国の伝統楽器」

4月28日(日) : ワークショップ「世界の弦楽器を弾いてみよう！」

9月29日(日) : 楽器がつむぐ東アジア「現代×伝統」～アニメ・マンガの音楽
×オーケストラ楽器×伝統楽器×映像～

4月1日(月)～3月31日(火) : 日本とアジアの伝統音楽・芸能のためのアートマネジメント
人材育成伝統×伝統のクロスオーバーによる新たな価値の創出を目指して

8月24日(土)～25日(日) : I. 基礎講座

10月5日(土)、11月9日(土)、12月7日(土) : II. ワークショップ実践セミナー

11月5日(火)、12月6日(金)、3月18日(水)～20日(金・祝) : III. 公演制作見学研修
*本学が文化庁「2019年度大学における文化芸術推進事業」の補助を得て、本民族音楽研究所
が推進母体となり実施。

*3月18日以降のプログラムは、新型コロナウイルス感染への対応により中止。

*2019年4月1日(月)～2020年3月31日(火) (3月15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も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、東京音楽大学附属民族音楽研究所紀要編集委員会がデジタル版（電子版）を作成し、同研究所のウェブサイト、国立国会図書館および国立情報学研究所（NII）が管理する学術サイト、または同研究所が許諾した学術サイトにて、目次情報と本文データを一般公開する予定である。本紀要への投稿者は投稿時に、論文利用許諾書を東京音楽大学附属民族音楽研究所に提出すること。

* 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9号の発行にあたり、投稿者のみなさまに感謝するとともに、諸般の事情から編集工程が遅くなったこと、お詫びいたします。本号は、16世紀後期イタリアにおける音程論、ジャワガムラン授業の現地研修、中部ジャワ州の憑依を伴う芸能、パンフルートのメッカ、ルーマニアにおけるマスタークラス、口琴を扱った音楽考古学など、多様なテーマの論考、研究ノート、報告を所収しています。また、6回目の研究所所蔵楽器紹介シリーズでは、アフリカ、オーストラリア、インドネシアの楽器に着目しています。今後も、本紀要が音楽の多様性を周知できる媒体であり続けられることを期待します。

本号冊子版のpdfファイルは本学リポジトリにて、またカラー写真と一部の動画を掲載したオンライン版 (ISSN 2189-2482) は、<http://www.minken1975.com/publication.html>にて、ダウンロードいただけます。

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

『伝統と創造』編集委員会	
加藤 富美子	本学客員教授、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)	本学客員教授、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.9

印刷 2020年3月19日

発行 2020年3月27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

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 Tropical Buddha Design

