

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. 10
Date of issue	2021-03-30
ISSN & ISSN-L	Print edition: ISSN 2189-2350, Online edition: ISSN 2189-2482, ISSN-L 2189-2350
URL	http://www.minken1975.com/publication/IE_B10202000.pdf

正誤表 Errata

Page	19
Line	19
Corrected	笛三線鼓弓ナド
Error	笛三味線鼓弓ナド
Date of Correction	2021-04-01
Corrected by	著者 (Author)

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.10
(2020)

Dento to Sozo: Institute of Ethnomusicology Bulletin of Tokyo College of Music, Vol.10

Printed on: 22 March 2021 Published on: 30 March 2021

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 文>

アドリアン・ヴィラールトのモテット《*Quid non ebrietas*》の音律をめぐって
— ジョバンニ・スパターロの書簡を読む —

A discussion of the temperament of Adrian Willaert's motet,
Quid non ebrietas as found in two letters of Giovanni Spataro

坂 由理 (BAN Yuri) ----- 1

近世琉球における音楽用語「節がわり」について

A study of the Musical Term *Fushigawari* in Early Modern Ryūkyū

金城 厚 (KANESHIRO Atsumi) ----- 13

アジアの発掘口琴チェックリスト (5) : 湾曲状の口琴 (3)

Asian Excavated Jew's Harps: A Checklist (5) - Bow-shaped Harps (3)

直川礼緒 (TADAGAWA Leo) ----- 23

<報 告>

「楽器がつむぐ東アジアの未来」成果と課題 (1)

— 伝統×現代を生かす若手クリエイターの育成 —

Connecting the Future of East Asia through Musical Instruments: Achievements and Issues (1)
- Fostering young creators who combine tradition and modernity -

加藤富美子 (KATO Tomiko)、和田佳丈 (WADA Yoshitake)、中野宏紀 (NAKANO Hironori)、
滝澤みのり (TAKIZAWA Minori)、谷口真実子 (TANIGUCHI Mamiko) ----- 39

第3回日本パンフルートフェスティバル

— 世界初オンライン開催の取り組みに関する報告 —

A Report of the 3rd Japan Panflute Festival - The world's first festival held Online -

櫻岡史子 (SAKURAOKA Fumiko) ----- 53

<資 料>

東京音楽大学附属民族音楽研究所所蔵楽器の紹介 (7)

Musical Instruments Housed at the Institute of Ethnomusicology, Tokyo College of Music (7)

小日向英俊 (KOBINATA Hidetoshi) ----- 63

<彙 報>

東京音楽大学附属民族音楽研究所2020年度活動記録

----- 68

FY2020 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) ----- 70

Style sheet

編集後記・編集委員会

----- 72

Editorial note / Editorial committee

奥付

アドリアン・ヴィラールトのモテット《*Quid non ebrietas*》の音律をめぐって — ジョバンニ・スパターロの書簡を読む —

A discussion of the temperament of Adrian Willaert's motet,
Quid non ebrietas as found in two letters of Giovanni Spataro

坂 由理 BAN Yuri

ヴェネツィアのサン・マルコ大聖堂で楽長を務めた A. ヴィラールトのモテット《*Quid non ebrietas*》は、その特異な作風ゆえに作曲当時から様々な議論を呼んできた。ポローニャの理論家 G. スパターロは、この曲の音律に関する見解を 2 通の書簡に残した。当時の代表的な音楽家、P. アーロン、M. カヴァッツォーニとの率直な意見の交換は、彼らの精緻な耳と数学的な思考、そして、つねに古代ギリシャを規範としていた 16 世紀の音楽家の姿を映し出す。

キーワード: ジョヴァンニ・スパターロ Giovanni Spataro,
アドリアン・ヴィラールト Adrian Willaert,
ピュタゴラス音律 Pythagorean tuning,
モノコルド Monochord、ムジカ・フィクタ Musica ficta

1. はじめに

15 世紀から 17 世紀、ポローニャを中心とする北イタリアでは、音楽家、理論家がいくつもの激しい論戦を繰り広げた。その中で最も有名なものは、17 世紀初めの「アルトゥージ=モンテヴェルディ論争」(パリスカ 2008:173-232) だが、古くは 15 世紀のラモス・デ・パレーハ Ramos de Pareja (1440ca-1490 以降) とジョン・ホズビー John Hothby (1430ca-1487) の音律に関する議論にさかのぼる。ラモス以後、楽器編成、様式など多岐にわたる議論が戦わされたが、その底流にはつねに音律の問題があった。音律の異なる楽器によるアンサンブル、減 4 度など不協和な音程を歌うことへの是非など、どの議論もこの問題を避けて通ることは出来ない。それまで声楽が音楽の世界の中心だったのが、器楽の興隆とともに、音律を固定せざるを得ない鍵盤楽器やフレットを持つリュート属の楽器が大きな位置を占めるようになり、音律は切実な問題となった。理論と実践はせめぎあい、反論が反論を呼んで、17 世紀初めまで論争の絶えることはなかった。

ラモスの弟子、ジョヴァンニ・スパターロ Giovanni Spataro (1458-1541) も執拗な論戦に加わった一人だが、本論では彼の書簡 2 通を取り上げ、まず彼の用いた音律に関する用語の意味を確定することとする。そして当時の理論家が音律をどうとらえていたか、その一端を明らかにしたい。

以下、書簡からの引用は、後述するアルトゥージの著書と、ブラックバーン他著『ルネッサンスの音楽家による書簡集』による。前者は Ar とし頁数、後者は B とし書簡番号とパ

ラグラフ番号 (para) によって記載の箇所を示す。音名の表記は英米式にしたがう。

2. スパターロの書簡について

スパターロはボローニャの大聖堂で、聖歌隊員、歌唱教師として活躍した記録が残っている。書簡の中で「楽器は弾かない」(B14, para4) と述べていることから、もっぱら聖歌隊で歌っていたのだろう。また、指揮者を務めていたとも考えられる(ティロ 1994:297)。

彼の書簡は、現在 53 通を読むことができる。それらは 1517 年から 1533 年に書かれ、半数以上が理論家ピエトロ・アーロン Pietro Aron(1480ca-1550ca) に宛てたものである。スパターロは、そこに音楽理論に関する詳細な記述を残し、書簡ゆえの正直な筆致と相俟って、彼の著書に勝るとも劣らない価値が認められている。

3. ヴィラルートのモテット《Quid non ebrietas》について

本論で取り上げるスパターロの書簡は、1524 年、それぞれアーロンとマルカントニオ・カヴァッツォーニ Marc'Antonio Cavazzoni(1490ca-1560ca) に当てた 2 通である。その直前にスパターロが彼らから受け取った書簡は失われてしまったが、そこに書かれていたであろう二人の意見や主張はスパターロの記述から推測できる。2 通とも、アドリアン・ヴィラルート Adrian Willaert(1490ca-1562) のモテット《酔いが開かぬ封印があるでしょうか Quid non ebrietas》(以下《Quid》) の音律についての交信である。ヴィラルートは、1527 年にヴェネツィアのサン・マルコ大聖堂の楽長に就任するが、この作品はそれ以前の 1518 年か 1519 年に書かれたとされる。歌詞は古代ローマの詩人ホラーティウス Horatius(65b.c.-8b.c.) によるもので、ヴィラルートの作品の中でも、きわめて特異な位置をしめる。それゆえ当時から論議を呼び、本論で取り上げるアーロン宛ての書簡は、のちにジョヴァンニ・マリア・アルトゥージ Giovanni Maria Artusi(1540ca-1613) が著書『アルトゥージ L'artusi』(1600) に採録したほどである。

歌詞と対訳

Quid non ebrietas dissignat ? operta recludit,	酔いが開かぬ封印があるでしょうか。 被いを切り開き、
spes iubet esse ratas, ad proelia trudit inertem,	望みがかなったと言い聞かせ、 腑抜けを戦場に押し込み、
sollicitis animis onus eximit, addocet artes.	悩める心から重荷を取り払い、 技芸を伝授します。
Fecundi calices quem non fecere disertum ?	酒杯は創造の源泉、これが雄弁に しなかつた人間があるでしょうか。

(ホラーティウス 2017:37)

4. «Quid» に関する問題点

4-1. 二重唱か四重唱か

上記アルトゥージの著書では、カントゥスとテノールの2声部が残されている。ただし歌詞は記されていない。「二声でなく四声の作品であるとヴィラルトが言った」(Ar 22R, B13 para2) というアーロンの弁をスパターロが書簡に記し、続いて「初め二声で書かれ、のちにヴィラルト自身が四声に直した」(Ar 22R, B13 para2) という伝聞も書き残している。

アルト・パートは『La fortuna 第1巻』という曲集に収められている。この曲集は出版年、出版地ともに不明だが、ここで「カントゥス」と記されているパートは、アルトゥージの著書に載るカントゥスとテノールのパートにぴったり合い、四重唱曲のアルト・パートとして問題なくおさまる (Lowinsky 1989: 693)。

バス・パートは未発見だが、音楽学者が何人か復元を試みている。本論文末の譜例は、ロヴィンスキーによる (Lowinsky 1989: 694-697)。以下、譜例参照のこと。

4-2. ムジカ・フィクタ

当時、#bなど現代でいう臨時記号は記譜せずに演奏に際して補う「ムジカ・フィクタ」という慣習があった。この曲の場合、テノール・パートの後半部分にフラットを補い、最終音 e^{bb} 音に到る。どの音にフラットやダブルフラットを補うか、解釈のわかる点である。

4-3. 音律

前述のテノール最終音 e^{bb} 音は、カントゥスの d 音とオクターヴをなすと考えられる。そのためにヴィラルトがどのような音律を考えていたか、当時から活発な議論が続いている。この点については、次章で詳しく検討する。

その他、ヴィラルトの作品かどうかについての疑念もあったが、この点は20世紀前半、音楽学者レヴィタンによって決着がついたと言ってよい (Levitan 1938:172)。

5. «Quid» の音律をめぐって

5-1. 各音程に関するスパターロの記述

2通の書簡から音律に関する記述をとり上げ、それを忠実に追ってみたい。現代では各音の振動数と2音のうなりを把握することで調律を行うが、当時はモノコルドに頼っていたと思われる (平島 2004: 89、石川 2018: 161-180)。事実、スパターロも「モノコルドで試した」と記している (Ar 22V, B13 para2)。当時の理論家の説明が現代人にとってわかりにくいのは、このように調律の方法が違うのも一因だろう。

彼はまず、オクターヴの比は1/2 (dupla) という大前提を示し、その上で全音、半音について次のように記す (B14 para2)。

- ① 全音の比は 8/9 (sesquialtavo)
- ② オクターヴ = 5 全音 + 2 小半音
- ③ オクターヴ = 6 全音 - コンマ
- ④ 全音 = 大半音 + 小半音

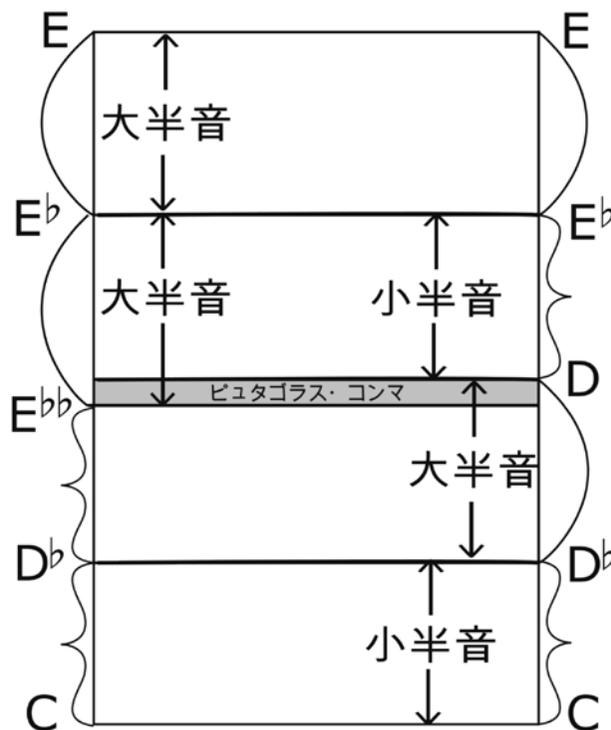
全音に関しては、大半音、小全音を区別せず、①の通り、すべて 8/9 とあるので、ピュタゴラス音律であることが推測できる。ほとんどすべての完全五度を純正にとる音律である。また、大半音、小半音について、スパターロはそれらの比を記しておらず、コンマについても種類を示していないが、②③④から次のように割り出すことができる。

- ② $1/2 = (8/9)^5 \times (243/256)^2$ 小半音は 243/256
- ③ $1/2 = (8/9)^6 \div 524288/531441$ コンマは「ピュタゴラス・コンマ」
- ④ $8/9 = 243/256 \times 2048/2187$ 大半音は 2048/2187

次に完全 4 度についても確認しておきたい。彼はリュートの調弦に関連して、次のように記している (B14 para4)。

- ⑤ 完全 4 度 = 2 全音 + 小半音
- ⑥ 完全 4 度 = 大半音 + 3 小半音
- ⑦ 完全 4 度 = 5 小半音 + 2 コンマ (完全 4 度 > 5 小半音)

図 1



フラット記号については、「大半音分下げる」と定義している (Ar 23 V, B13 para4)。シャープ記号についても、「大半音分上げる」としているが、《Quid》では、フラット記号のみが問題となるので、ここでは取り上げない。

このフラット記号の定義によれば、テノール声部の最終音、 e^{bb} 音は e 音より大半音 2 つ分低くなるが、彼は次のように記している。

⑧ 2大半音=全音+コンマ

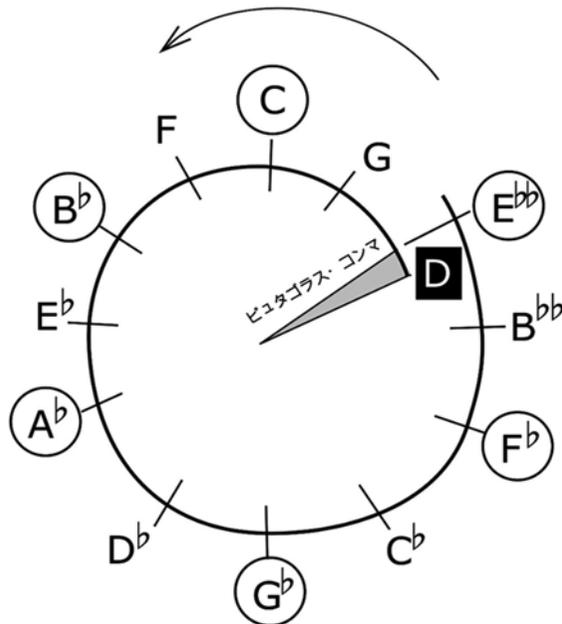
つまり、 e^{bb} 音は、 d 音より、ピュタゴラス・コンマ分低くなってしまふ。また、 e^{bb} 音と c 音は、2小半音隔たると言う。それを図 1 に示す (作図は筆者による)。つまり、 e^{bb} 音が d 音と同じになるためには、大半音分下げる記号と小半音分下げる記号の 2 種が必要なのに (式④参照) それは発明されなかったとしている (Ar 23V, B13 para4)。

5-2. 五度圏図による筆者の補足

16、17 世紀の音楽家がどのように音律をとらえ、実際に鍵盤楽器をどう調律していたかは、大きな問題であり、未だ分からないことの方が多い。アーロンは著書『トスカネッロ Toscanello』で、たとえば「5 度を少し狭く *un poco scarso*」というふうに説明し (Aron 1523:Capitolo 41)、実際的に音律をとらえているが、¹ 当時の理論書の多くは、現代の調律実技に遠い説明によっている。

ここでは、あくまで補足として筆者の作図した図 2 を示す。純正な完全 5 度を重ねた螺旋図だが、《Quid》では E^{bb} 音と D 音の関係が問題なので、一般の五度圏図と異なり D 音を起点とする。 D 音からフラットが増える方向、つまり左回りに 5 度ずつ回ると、 E^{bb} 音が D 音よりピュタゴラス・コンマ分低くなるのが見てとれるだろう。また、 D 音→ C 音→ B 音というふうに全音を 6 つ重ねても、オクターヴよりピュタゴラス・コンマ分低くなるのが明らかである (式③参照)。

図 2



5-3. 大半音と小半音に関する筆者の補足

前述のように、スパターロのいう大半音は 2048/2187、小半音は 243/256 である。言いかえると、半音階的半音（例 E-E^b）が大半音、全音階的半音（例 E^b-D）が小半音ということになる。

記号本来の意味から考え、フラット記号は半音階的半音分下げるためのものと考えられる（例 E→E^b）。ピュタゴラス音律の場合、それは大半音に当たるが、他の音律では異なる。当時、鍵盤楽器に良く使われた中全音律（ミーントーン）や18世紀以降主流となる不等分律では、全音階的半音が大半音、半音階的半音が小半音というふうに反対となる。²

5-4. 楽器への適用

鍵盤楽器に関して、スパターロはアロンに「あなたの楽器で f 音より小半音高いテノールの g^b 音（引用者註 第 20 小節）を正しく弾くことは出来ない」と書き（Ar 23V, B13 para2）、鍵盤楽器ではフラットやダブルフラットの付いた音が正しく演奏できないことを指摘している。そのためテノール声部を演奏するには「自然の楽器である声による方が良い」としている（Ar 23V, B13 para3）。「楽器は弾かない」（B14 para4）と明言しているだけあって、楽器を軽んじる傾向があるのは次の発言からもうかがえる。「オルガン、チェンバロ（*arpicordi*）、ヴィオールなど職人の作った楽器が理論的な精神に優ることはあり得ない」（Ar 22R, B13 para1）。

リュートの調弦については、フレットをすべて小半音に設定するカヴァッツォーニの提案を否定している（B14 para4）。（式⑦参照）

5-5. 《Quid》の音律は等分律なのか

この2通の書簡において、スパターロはつねにピュタゴラス音律を基礎に音律を論じている。だが、《Quid》の演奏に関しては、均等な全音と均等な半音からなる等分律（一般には「平均律」と呼ぶ）³の可能性を示唆している。⁴それも「等分律」という言い方ではなく、古代ギリシャのアリストクセノス *Aristoxenus* (370 b.c.-335 fl.) の理論、「オクターヴは6全音からなる」という理論（式③とは異なる）に言及する形で仄めかしている（B14 para2）。

一方、アルトゥージは、この作品の楽譜を載せた著書の中で、次のように断言している。曰く「ヴィラールトがアリストクセノスの意見に従っていることを確信している」（Ar 25R）。二人の意見について付記しておこう。16世紀の理論家が「アリストクセノスの意見」と言う場合、それを等分律の意味にとるのは間違いではないだろう。アリストクセノスについて詳述する紙幅はないが、当時のイタリアでは、等分律の提唱者として受け取られていたからである。

しかし、それが現代の等分律と同じかどうかについては留保が必要である。前述のように、当時、実際の調律にはモノコルドが使われていたと考えられる。だが、その精度は元来「高くなかった」（石川 2018:174）。その上、弦長に等分律を反映させるための対数の知識は、この時代に未だなかったため、アルトゥージの言う「等分律」が現代のそれと同じであるとは考えにくい。

《Quid》の音律に関して、以下に20世紀以降の諸説も紹介しておこう。

アメリカの学者ロヴィンスキーも「等分律」という意見である (Lowinsky 1989:689-690)。彼の言うのはもちろん現在の等分律と考えてよい。最近では、イギリスの学者ウィーバリーが次のような説を発表した。それによると、この作品はヴィラールトが聖歌隊の教育のために作曲したもので、前半はピュタゴラス音律だが、譜例第21小節↓で示したテノールのc^b音から純正律(ディアトニック・シントニック)に転じる。その直後の歌詞「技芸 artes」が「純正律」を意味する、と言う。⁵

このように16世紀以来、現在も議論は続いているが、ここでは2つの説の紹介にとどめる。

6. おわりに

スパターロはこの2通に限らず、ほとんどの書簡で「理論的には」と但し書きをつけながらピュタゴラス音律を基本に音律を語っている。しかし、「実際には」異なる音律が使われていることをよく知っていた。⁶ また、理論家ジョヴァンニ・デル・ラーゴ Giovanni del Lago(1490-1544)に宛てた1520年の書簡では、師ラミスの提唱したテトラコルドにもとづく純正律を称揚している (B3 para4)。

それどころか、フランキーノ・ガフーリオ Franchino Gafurio (1451-1522)との激しい論争の結果生まれた著書『フランキーノ・ガフーリオの誤謬 Errori di Franchino Gafurio di Lodi』(1521) (以下、『誤謬』)では、一転、ピュタゴラス音律を糾弾する立場に立っている (Palisca 1985:234-235)。その音律を擁護する論敵ガフーリオへの反論なので、スパターロは過激になったのかもしれないが、書簡との意見の違いにいささか驚く。

16世紀、音楽作品に3度や6度の響きの美しさが求められるようになったとき、ピュタゴラス以来の「協和音程は1から4までの数による比を持つ」(テトラクテュス)という定義は、理論家たちの重い足枷となった。長3度(4:5)長6度(3:5)などを協和音程に含めるため、ヴィラールトの弟子でやはりサン・マルコ大聖堂の楽長を務めたジョゼッフォ・ザルリーノ Gioseffo Zarlino (1517-1590)は、その定義を6まで広げた(セナーリオ)。その際、「神は6日で世界を創造した」等々、牽強附会ともいふべき理屈で6が聖数であるとした(西田 2019:31)。それほどまでにピュタゴラスの呪縛は強かったということだろうか。

スパターロの場合、実際の音楽では他の音律によるしかないと熟知しながらも、あくまで規範はピュタゴラス音律に置いた。ピュタゴラスの数理主義から離反するのに、彼も怖れと抵抗を感じていたのだろうか。『誤謬』と書簡に見られる意見の違いは理論と実践を峻別する態度の反映とも考えられる。「音楽の音程に関する思索的な面と実践的な面の乖離は、16世紀を通じて著しいものとなった」(リンドレイ 1994:230)。

想像の域を出ないが、長3度を純正に近づけるため、ピュタゴラス音律の象徴である純正完全5度をわざわざ狭めて調律する際、彼らは規範を冒すような感覚を味わったのだろうか。

音律に関する研究は未だ途上だが、他の演奏実践の問題に比べても、その探求は困難をきわめる。アーロンなど当時の理論書の中に多くのヒントがあるだろうが、音楽家同士が思う存分意見を戦わせたスパターロらの書簡は「宝の山」とも言える。そして、今後つよく望むのは、モノコルドに関する研究が進むことである。当時、音楽の世界で欠くことのできなかつたこの「楽器」の実像が明らかになれば、現代とは異なる16、17世紀の「等分律」など、今まで机上で考えられてきた議論がはるかに実感を伴ったものになるだろう。楽器製作家、楽器学の専門家との協働に期待したい。

譜例

Willaert, "Quid non ebrietas"

reconstructed by E. Lowinsky

Quid non e - bri - e - tas dis - si - - - gnat o -

Quid non e - bri - e - tas dis - - - si - - - gnat

Quid non e - bri - e - tas dis - - - si - gnat o -

Quid non e - bri - e - tas dis - si - gnat o - per - - - ta re - clu - dit o - per - ta -

8

per - ta re - clu - - - dit spes iu - bet es - se ra - tas ad pre - li -

o - per - ta re - clu - dit spes iu - bet es - se ra - tas ad pre - li - a tru -

- per - ta re - clu - - - dit spes iu - bet es - se - ra - tas ad pre - li - a

re - clu - dit spes iu - bet es - se ra - tas ad pre - li - a tru - dit in - er - tem

15

-a tru - dit in - er - tem sol - li - ci - tis a - ni - mis o - nus ex -
dit in - er - tem sol - li - ci - tis a - ni - mis o - nus
tru - dit in - er - tem ad pre - li - a tru - dit in - er - tem sol - li - ci -
ad pre - li - a tru - dit in - er - tem tru - dit in - er - tem sol - li - ci - tis

21

- i - mit ad - do - cet ar - - - tes ad - do - - - cet ar -
ex - i - mit ad - do - cet ar - tes ad - - - do - - - - cet ar -
tis a - ni - mis o - nus ex - i - mit ad - do - cet ar - tes ad - do - cet
a - ni - mis o - nus ex - i - mit ad - do - cet ar - - - tes

27

- - - tes fe - cun - di ca - li - ces quem non fe - ce - re di - ser -
- - - tes fe - cun - di ca - li - ces quem non fe - ce - - - - re di -
ar - - - tes fe - cun - di ca - li - ces quem non fe - ce - re di -
ad - do - cet ar - tes fe - cun - di ca - li - ces quem non fe -

33

- - tum fe - cun - di ca - li - ces quem non fe - ce - re di - ser - - - tum.
 ser - tum. fe - cun - di ca - li - ces quem non fe - ce - re di - ser - tum.
 ser - tum. fe - cun - di ca - li - ces quem non fe - ce - re di - ser - tum.
 ce - re di - ser - tum quem non fe - ce - re di - ser - tum.

注：

- 1 1/4 コンマ・ミーントーンは「アーロンのミーントーン」とも呼ばれ、彼がこの著書で提唱したと言われているが、C#音に関してはA音から純正長3度という記述が見られない。なお、この本はノンブルがないため、引用箇所は *Capitolo* (章) で示した。
- 2 大半音、小半音がピュタゴラス音律と反対になる例は次に詳しい。(東川 1997:71-76)
- 3 *equal temperament* は一般に「平均律」と訳されるが、「平均」という語に「すべてが等しい」という意味はないので、本論では「等分律」という語を用いた。
- 4 ロヴィンスキーらは、ヴィラールトが《*Quid*》では等分律を意図していたことをスパターロが認めている、としている。(Blackburn 1991: 68)
- 5 「純正律」という用語は、現在曖昧に使われているが、ここではクラウディオス・プトレマイオス *Claudius Ptolemaios* (83ca-168) にさかのぼるディアトノン・シュントノン、またはラミスのテトラコルドを元にした音階の意味で用いる。いずれも全音は 8/9 か 9/10、半音は 15/16 である。(片山 2001:344-350、坂 2019:9-10)
- 6 ロヴィンスキーらによると、スパターロは「実際には *la musica activa*」という言葉で「師ラミスのテトラコルドと同じ音律による」と言う意味で使っているという。(Blackburn 1991:1030)
- 7 引用元は、リンドレイ 1994 (英語版)。

参考文献：

Aaron, Pietro.

1523 *Toscanello in musica* (R1970).

1970 *Toscanello in music* (Peter Bergquist 英訳).

Artusi, Giovanni Maria.

1600 *L'artusi, ovvero delle imperfettioni della moderna musica* (R1968).

Blackburn, Bonnie J.; Lowinsky, Edward E.; Miller, Clement A.

- 1991 A Correspondence of Renaissance Musicians.
Levitan, Joseph S.
 1938 Willaert's famous Duo Quid non ebrietas. Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis, deel 15, p.166-192.
- Litchfield, Malcom.**
 1987 Giovanni Maria Artusi's L'Artusi ovvero delle imperfettioni della Moderna Musica (1600): A Translation and Commentary.
<https://scholarsarchive.byn.edu/facpub/3193> (最終閲覧 2021,1,10)
- Lowinsky, Edward E.**
 1989 Adrian Willaert's Chromatic "Duo" Reexamined. Music in the Culture of the Renaissance and Other Essays. p. 681-698.
- Palisca, Claude, V.**
 1985 Humanism in Italian Renaissance Musical Thought.
 1993 Aristoxenus redeemed in the Renaissance. Rivista de Musicologia. vol.16, No.3 p.1283-1293.
- Wibberley, Roger.**
 2004 Quid non ebrietas dissignat? Willaert's didactic demonstration of Syntonic tuning.
<https://osmt.org/issues.mto.04.10.1/mto.04.10.1.wibberley> (最終閲覧 2021,1,3)
- 石川, 陽一.
 2018 モノコルドについて. ミクロログス. p.161-180. 春秋社.
 片山, 千佳子.
 2001 ルネサンス音楽理論における「調和分割」. モーツァルティアーナ. p.344-350.
 ティロ, フランク.
 1994 スパターロ (石川陽一訳). ニューグローヴ音楽大事典. vol.9, p.297.
 東川, 清一.
 1997 だれも知らなかった楽典のはなし. 音楽之友社.
 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.
 西田, 紘子; 安川, 智子.
 2019 ハーモニー探求の歴史. 音楽之友社. (特に第1章 (大愛崇晴執筆)).
 パリスカ, クロード. V.
 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. p.173-232. 春秋社.
 坂, 由理.
 2019 G.M. アルトゥージ『対位法技法』(1598)における音程論. 東京音楽大学附属民族音楽研究所研究紀要. vol.9, p.1-12.
 平島, 達司.
 2004 ゼロ・ビートの再発見. ショパン.
 ホラーティウス, フラックス・クイントゥス.
 2017 第五歌トルクワートゥス宛. 書簡詩 (高橋宏幸訳、講談社学術文庫 2458). p.37

(16-19行).

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.

リンドレイ, マーク.

1994 ピュタゴラス音律 (金澤正剛訳). ニューグローヴ世界音楽大事典. vol.14, p.229-230.

(英語版: Lindley, M. 2001. Pythagorean intonation. The new Grove dictionary of music and musicians. vol.20, p. 643-645) .

Some correspondence between musicians in Renaissance Italy has come down to us. This body of literature is as interesting and valuable as books which they published. This study discusses the two letters from the Bolognese theorist Giovanni Spataro (1458-1541) to Marc'Antonio Cavazzoni and Pietro Aron. These musicians were arguing about the temperament of "Quid non ebrietas" by A. Willaert. This piece ends in a peculiar way, with an interval of a seventh (e-d) between the cantus and the tenor. It is likely, following the principles of *musica ficta*, that a double-flat should be applied to the e in order to produce an octave. The discussion in these letters sheds light on 16th century temperament. In these letters, Spataro's discussion is based on Pythagorean tuning. But in his controversy with Franchino Gafurio, Spataro advocated just intonation. The question is, why did Spataro base his argument in these two discussions on two different systems of tuning?

As Lindley puts⁷ "this dichotomy between 'speculative' and practical accounts of musical intervals became so pronounced during the 16th century," they were attracted to mean-tone temperament etc., while they were still under the spell of the Pythagorean doctrine.

(本学付属民族音楽研究所講師、チェンバロ)

近世琉球における音楽用語「節がわり」について A study of the Musical Term *Fushigawari* in Early Modern Ryūkyū

金城 厚 KANESHIRO Atsumi

沖縄の三線音楽の構造に関する従来の研究では、古典曲のレパートリーの中に、変奏曲と見られる組み合わせが幾つも指摘されている。しかし、実際に変奏・作曲の行為があったのかどうか、裏付けがなかった。今回、これまで未解読だった「屋嘉比朝寄工四」の付箋と、存在は知られていた「大島筆記」の記事の双方に「節がわり」という記述が見られることに着目して、両記事を検討した。「屋嘉比朝寄工四」の付箋（年代不詳）からは、何らかの曲を長くゆったりと伸ばして「節がわり」が作られたことが窺い知れる。一方、18世紀なかばの「大島筆記」の記述からは、「節がわり」を作っては人に歌わせ、それが広まっていったことがわかった。

キーワード：沖縄音楽 Okinawan music、三線 Sanshin、
構造分析 Structural analysis、作曲 Composition

1. はじめに

沖縄音楽を代表する三線の音楽は「歌三線」と呼ばれるが、現代においては、このうち琉球王国の宮廷文化からの伝統を受け継ぐ古典的なレパートリーを民謡と区別して「琉球古典音楽」と呼んでいる。琉球古典音楽には野村流や安富祖流などいくつかの流派団体があって、多くの人の嗜みとなり、広く普及している。

かつて、昭和初期には世礼国男や富原守清などが楽譜や技法について理論化を試みるなど、歌三線音楽の研究についてさかんに議論が交わされていたが、戦後の沖縄では、実演活動の隆盛とは裏腹に、その歴史や理論的な諸問題についての関心は低調な状態だと言わざるを得ず、作品の音楽的仕組みの意味を問う演奏家は少ない。

しかし、歌三線のレパートリーの中には、構造面で関係の窺われる楽曲が少なくない [ギラン、2007]。こうした楽曲についての理解を深めていくことは、単に学術的興味の有無の問題だけではなく、新しい琉球音楽の作品を創出して発展させていくために、欠かせない取り組みだと考える。

本稿は、琉球の歌三線音楽に関して筆者がかねて指摘してきた「音楽構造の拡大・縮小」による変奏技法が、琉球王国時代の演奏家たちの間でも「節がわり」と呼ばれて、遅くとも18世紀半ばには広く認識され、創作が実践されていた可能性を史料面から指摘する。

2. 前提となる理論－拡大と縮小

沖縄音楽において、音楽構造が拡大・縮小されるという関係性は、歌三線の楽曲において特に数多く見いだすことができる [金城、2004]。例えば、歌三線のレパートリーには、類似した節名をもつ曲の組み合わせがいくつかあり、その多くの組み合わせには変奏曲の関係が見い出せる [ギラン、2008]。

具体例を挙げると、古典曲のひとつに〈ちゃんな節〉という曲があるが、この他に〈長ちゃんな節〉という曲もある。後者の曲名は“長いちゃんな節”というほどの意味だが、後者が前者をほぼ2倍に拡大して、さらにさまざまな音を加えた関係にある。他に、〈子持節〉と〈遊び子持節〉という組み合わせもあるが、こちらは逆に、後者が前者を半分に縮小して、動きの少ない素朴な旋律に変えた関係にある。

そのひとつ、〈ちゃんな節〉と〈長ちゃんな節〉の一部を以下に比較譜(図1)で例示する。この譜は、歌三線の楽譜・工工四の譜字を筆者が横書きに書いたものである¹。上段は〈ちゃんな節〉の冒頭から琉歌の歌詞5文字目まで(下線部)、下段は〈長ちゃんな節〉の冒頭から歌詞5文字目まで(下線部)である。

図1 〈ちゃんな節〉〈長ちゃんな節〉比較譜(冒頭のみ)

{	ン	カ	シ	上	老	上	〇	R	I
	R	〇	I	R	〇	I	R	〇	I
~~~~~									
{	六	〇	ハ	〇	七	ハ	六	〇	ハ
	六	〇	ハ	〇	七	ハ	六	〇	ハ
~~~~~									
{	六	〇	ハ	〇	七	ハ	六	〇	ハ
	六	〇	ハ	〇	七	ハ	六	〇	ハ

〈ちゃんな節〉

へんかしぐとうやすいが なままでいんちむに わすいらんむぬや ありがなさき

昔のことであるが、今日までも心に残って、忘れられないものは、あの人の情けである。

〈長ちゃんな節〉

へしゅゆいていんじやし とむむとうゆちよわり うまんちゆぬまじり をがでいすいでいら

首里におわす国王様、百年も千年も長らえてください。人々は皆、拝み従います。

この二つの曲の規模は大きく異なる。〈ちゃんな節〉の総拍数315拍に対し、〈長ちゃんな節〉の総拍数は同じ演奏テンポで670拍で、概ね2倍の規模となる。上段の〈ちゃんな節〉の譜の書き方は、下段の〈長ちゃんな節〉に合わせるために譜字の間隔を拡げてある。

ここでふたつの楽譜を上下に見比べると、両曲は主要な拍等(太字で示した)が同じ譜字、すなわち同じ音であり、歌詞を充てる位置も上下にほぼ揃っている。上段の譜に

細かい音や間「○」を加えて下段の譜が作られていることがわかる。言い換えれば、〈ちゃんな節〉をもとに、間を大きく取って拍数を概ね2倍に増やしたうえで、間に音符を加えて〈長ちゃんな節〉が作られたことが推察される。

この他に、〈かぎやで風節〉(別名・御前風節)と〈稲まづん節〉(別名・昔御前風節)も、前者に装飾的な音を加えて二倍に拡大すると、後者の旋律になる。より詳しく言うと、まず〈かぎやで風節〉に細かいリズムの音を加えて華やかな〈花風節〉が作られ、さらにその〈花風節〉の旋律をそのまま2倍の長さに拡大して重厚な趣に変えた〈稲まづん節〉が作られたと考えられる〔金城、2019〕。

以上のような関係性は、地方の民謡も含めた琉球諸島の音楽全体の構造分析的研究から導き出された理論にもとづく解釈であるが、これはあくまで理論的な理解であって、このような操作、変奏技法を使った作曲が実際になされたかどうかは、歴史的な裏付けによって別途議論される必要がある。本稿では、「屋嘉比朝寄工工四」の付箋と、「大島筆記」における記述に着目して、上記理論との関連を明らかにする。

3. 屋嘉比朝寄工工四の付箋

「屋嘉比朝寄工工四」と通称されている楽譜は、明治時代に発見された譜本で、現在は琉球大学図書館に所蔵されている。成立年未詳で、18世紀の音楽家・屋嘉比朝寄の編纂した楽譜集ではないかと語り伝えられて今日に至っているが、真偽のほどはわからない〔新城、2010〕。

少なくとも現存する楽譜の中ではもっとも古い書式で書かれていることは確かである。現行の歌三線の楽譜は、1869年に成立した通称「野村工工四」²の記譜法を踏襲している。すなわち、譜字が1拍ごとに罫線で区切られた升に収められ、半分の音価の場合は中間の罫線上に譜字が記され、間を取る拍には「○」を記すなど、リズム表記が正確・合理的である。これに対し、「屋嘉比朝寄工工四」は罫線が無く、短い音価は譜字の間に小字で横書きされているが、さらに細かい音価も混ぜて書かれているとみられ、リズム表記が体系的でなく、口伝への依存度が高い。また、時折「○」の書き方に大小がある。間の長さを反映していると思われるが、これも口伝がないとわからない書き方である。これらの特徴から考えると、「屋嘉比朝寄工工四」は、「野村工工四」に先行する記譜法であることは明らかであるが、残念ながら、どの程度古いかまでは決め手がないのでわからない。

いずれにせよ、「屋嘉比朝寄工工四」は現存する最古の工工四であり、遅くとも19世紀半ば(野村安趙以前、安富祖正元の時代)、早ければ18世紀後期(屋嘉比朝寄の時代)に使われていた楽譜と考えられ、そこに書き残された音楽情報は、私たちが歌三線音楽の古い形を理解するうえで、最も重視しなければならない情報である。

その工工四に興味深い付箋が貼り付けてある。曰く、「みふしかへりみハみふしかあいノ誤リナリ新里親方ノ書置ニはへるなかふしハねふはへらトモみふしかあいトモ云トアリ」と書き留めてある(図2)³。この楽譜についてはかねて多くの識者が参照してきたので、付箋の存在も既に知られているが、歌詞や譜面についての議論は多くなされているものの、

この付箋の文章を読み解く試みは未だになかった。そこで、本稿はこの付箋の内容について問題としたい。上記の翻字に句読点、濁点、区点等を加えて読みやすく直すと、次のように書き換えることができる。

「みふしかへりみ」は「みふしがあい」の誤りなり。新里親方の書き置きに、〈はべるながぶし〉は〈ねぶはべら〉とも〈みふしがあい〉とも云、とあり。

図2 「屋嘉比朝寄工工四」の付箋

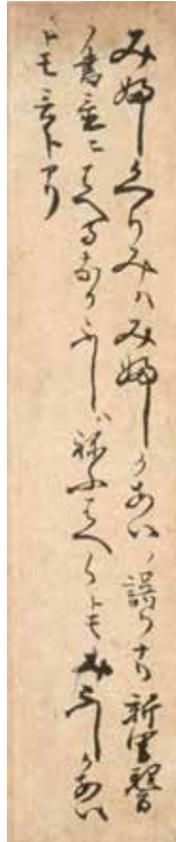
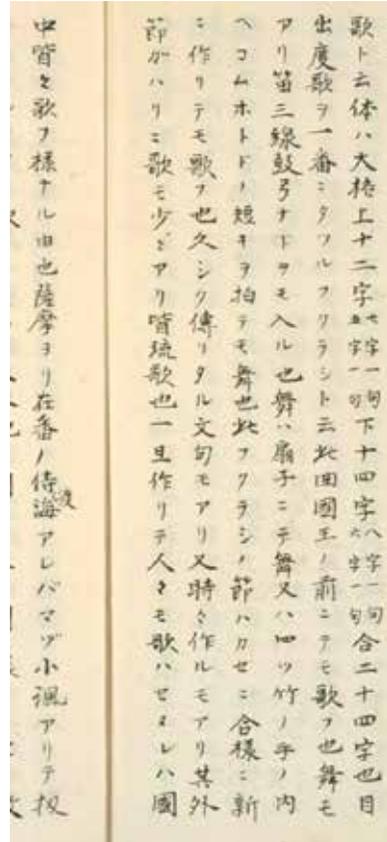


図3 「大島筆記」の一部



以下、図2に示した原文から、次の5つの語句を検討する。

- ①みふしかへりみ ②みふしかあい ③新里親方
- ④はへるなかふし ⑤ねぶはべら

① 「みふしかへりみ」

この表記は「新里親方」によって誤りとされている。この語の意味は現時点では解明できていない。

② 「みふしかあい」

これは、日本語と琉球語との音韻対応の規則に沿って発音を直し、漢字交じりで示せ

ば「御^{みふし}節変わり」と読める。日本語の「かわり」は、琉球語では「かあい」と発音されるからである。音韻ごとに説明すると、まず、日本語の「かわり」の「わ」について、琉球語では、母音 a に挟まれた w 音は脱落するという音韻対応があり⁴、活用語尾の「り」は、琉球語で「い」と発音されるという対応がある。「み」は丁寧語とみなして捨象しておく。

では、「節変わり」とは何か。文字通りに理解すれば、「旋律を変える（変えた）こと」と思われるが、後で他の語も検討した上で再度検討する。

③新里親方

新里親方がどの時代のいかなる人物であるか、明らかな手がかりはない。「親方^{うきーかた}」は琉球王府における上級官僚の官位名であるが、「新里」という名の官吏は少なくない。しかも、付箋であるから、この文章が書かれた年代が楽譜の書写年代とほぼ同一なのか、後代に貼り付けられたのかも特定できない。音楽史上に名を知られた人物に限って、強いて挙げるならば、17世紀末から18世紀初め、屋嘉比朝寄よりも師弟関係を二代溯った時代に、新里朝住親方という師匠がいたことが知られているが、本史料と関連づける材料はない。

④「はへるなかふし」

「はべる」とは「蝶々」を意味する琉球語である。現在の歌三線音楽には「はべるながぶし」という曲名はないが、〈昔蝶節（んかしはびらぶし）〉という曲はある。この付箋のある「屋嘉比朝寄工工四」には〈蝶節〉という曲が掲載されている。「はへるなかふし」は、文字通りの意味であれば「長い蝶^{はべる}節」というほどの意味になろう。

⑤「ねぶはへら」

これは大変興味深い名付けである。琉球方言で「に一ぶ」という語がある。ゆったりとした、眠たいような感覚を指す。日常語で「に一ぶい」と言うと「居眠り」のことである。「ねぶはべら」という曲名であれば、ゆっくりとしたバージョンの蝶^{はべる}節、という意味に理解できる。

以上の検討を総合すると、この付箋は、「新里親方」なる歌三線の師匠が「みふしかへりみ」という言葉は誤りで、正しくは「み節がわり」というのだ、と説明したうえで、「はべる長節」は、「ねぶはべら」とも言うし、「み節がわり」とも言う、と書き残してあった、という趣旨の記録証言なのである。

4. 〈蝶節〉の「節変わり」とは

では、この「はべる長節」や「ねぶはべら」という三線曲はいかなる曲なのだろうか。その手がかりとして、前述のように、この付箋のある「屋嘉比朝寄工工四」には〈蝶節^{はべるぶし}〉という曲名の楽譜が掲載されている。

また、屋嘉比朝寄の時代（18世紀後半）よりも少し後になるが、書写年代のわかっている琉歌集としては最古の「琉歌百控乾柔節流」にも〈蝶^{はべるぶし}節〉という節名が見え、上の「屋嘉比朝寄工工四」の〈蝶^{はべるぶし}節〉と同じ歌詞が使われている。この歌詞は、現在の工工四に掲載されている〈昔蝶^{んかしはびらぶし}節〉の歌詞と同一の琉歌である⁵。

図5 蝶節の歌詞 比較

屋嘉比朝寄工工四	蝶 節:みすとめて起きて庭向かて見れば 綾蝶無蔵が(あの花この花)吸よる妬さ (朝早く起きて庭を眺めると、美しい蝶のように恋人が色々な花の蜜を吸っているのが妬ましい)
琉歌百控	蝶 節:みすとめて起きて庭向かて見れば 綾蝶無蔵が(あの花この花)吸よる妬さ 飛び立る蝶まづよ待て列ら 予や花の本知ぬあもの 列て行ち見れ (飛び立とうとする蝶よ、待て、共に行こう。私は女性のことは知らないのだから、一緒に行こう)
現行譜	昔蝶節:みすとめて起きて庭向かて見れば 綾蝶無蔵が(あの花この花)吸よる妬さ 東うち向かて跳びゆる綾蝶 まづよ待て無蔵に(あの物この物)いやり頼ま (東へ向かって飛んでいる蝶よ、ちょっと待て、恋人に色々な言付けを頼みたいから)

このうち、琉歌集である「琉歌百控」には楽譜が無いが、他の2つの楽譜『声楽譜附野村流古典音楽工工四』の〈昔蝶節〉と、「屋嘉比朝寄工工四」の〈蝶節〉のそれぞれ冒頭部分を比較してみよう。

図6 蝶節の旋律 比較

野村流工工四 〈昔蝶節〉

工 尺老上 ○ ^{ミス}上 ○ 老 ○ 老 ○ ^四工 ^{トウ}○ 老 四老上 ○ 老 四老上 老 上

屋嘉比朝寄工工四 〈蝶節〉

工 尺老上 ^{ミス}上 老 老 ^四工 ^ト老 上 老 上 ○

現行の〈昔蝶節〉と「屋嘉比朝寄工工四」所収の〈蝶節〉の楽譜・工工四の譜字を見比べると、間の拍である「○」の記入を欠いているだけで、明らかに同じ旋律だと判断できる。図の右端は譜字1つ分がずれており、これより後方でも所々脱落した譜字、加わった譜字などがあるが、九割程度が同一と見なすことができる。

現行の〈昔蝶節〉は琉球古典音楽のレパートリーの分類のなかで、特に長大な「大昔節」に分類され、総拍数が586拍に及ぶ。これは、通常の歌三線曲(祝賀の曲であれば130拍前後)の4倍の規模である。最初に紹介した〈ちゃんな節〉が「昔節」と呼ばれて、通常の2倍の規模であるのに対し、「大昔節」は〈長ちゃんな節〉と同類で、さらに2倍、すなわち通常曲の4倍の規模をもつ長い曲となる。〈昔蝶節〉はそうした最も規模の大きな重厚な楽曲であると同時に、長くてゆっくりとした曲であり、素人が聴けば文字通り眠くなるかも知れないほどの長々しい曲なのである。

さらに、1795年書写の「琉歌百控乾柔節流」では、この〈蝶節〉の節名の下に「永吟節」と添え書きされている。〈蝶節〉の次に掲載されている〈十七八節〉にも同様に「永吟節」と添え書きされている。両曲ともに「大昔節」に分類されているゆっくりとした大曲で

あるので、この「永吟節」という添え書きも、長くゆったりした曲であることを強調して書き込まれたのであろう。

したがって〈蝶節〉はかなり早い段階から長いバージョンが定着していたのかも知れない。だから、〈蝶節〉といえは長い曲、すなわち「永吟節」で歌うのが普通だったのだろう。つまり、「新里親方」の時代には、長くゆったりと変形されたバージョンの〈蝶節〉があって、これが「節がわり」と呼ばれて認識されていたことが、付箋の記述に現れているのである。

5. 『大島筆記』の聴き取り

「大島筆記」は1762年、琉球から薩摩に向かった上国の使船が流されて土佐の大島に漂着した事件の記録で、漂流者からの取調べにあたった土佐藩の御用学者戸部良熙よしひろが書き記した。聴き取りに応じた琉球側の乗船者は、潮平親雲上しおひらべーちんはじめ、中上位の士さむらいが含まれていたため、その内容は遭難の経緯報告にとどまらず、琉球の国情や、歌三線を含む文化の状況にも及んだ。この記録は当時の琉球の文化を知る上で第一級の同時代史料と言える。

「大島筆記」の写本の一つが琉球大学図書館に所蔵されている。その一部に、琉球の歌謡や歌舞について説明した部分がある。図3はその写真版である⁶。このうち、歌三線の音楽状況を描いた部分に注目する。(句読点は筆者が加えた。)

目出度歌ヲ一番ニタツル。フクラシト云。此曲、国王ノ前ニテモ歌フ也。舞モアリ。笛三味線鼓弓ナドヲモ入ル也。舞ハ扇子ニテ舞。又ハ四ツ竹ノ手ノ内ヘコムホトドノ短キヲ拍テモ舞也。此フクラシノ節、ハカセニ合様ニ新ニ作リテモ歌フ也。久シク伝リタル文句モアリ。又時々作ルモアリ。其外、節ガハリニ歌モ少々アリ。皆琉歌也。一旦作りテ人々モ歌ハセヌレハ、國中皆々歌フ様ナル由也。

前半は祝儀舞踊「かぎやで風」の上演方法を紹介している。「フクラシ」とは、同歌の歌い出し「きゆぬふくらしゃや」に由来するとみられる。後半は歌三線音楽について紹介している。まず、この「フクラシ」の歌詞は、「ハカセ」すなわち楽譜の音符に合うように、新しく作って、すなわち替え歌にして歌うこともある、と紹介している。琉歌は、替え歌を作って歌うことが教養ある士の証しであった。だから、昔から伝わっている歌詞もあれば、その時々新しく作られる歌詞もある、としている。この文は、曲節に対して歌詞が新たに作られることを述べている。

次に、「節ガハリ」の曲もある、と述べている。琉歌であれば、節を変えて歌うこともあり、それが人々に歌われて国中に広まることもある、としている。この史料から、18世紀の琉球において、琉歌形式の歌に対して、フシを変えて新たにフシを作ることが一般的だったことがわかるのである。

6. まとめ：「節がわり」の今日的意義

以上、「屋嘉比朝寄工工四」の付箋に書き残された「みふしがあい」と、「大島筆記」に書き残された「節ガハリ」の語を検討した。両者は同じ音楽用語、同じ音楽概念であると考えて問題ないだろう。互いに全く異なる場に残された史料の記述が一致しているので、「節がわり」という語の存在は史実と言え、「節がわり」すなわち、変奏による新たな楽曲創作が、18世紀半ばに定着していたことは疑いない。

このうち、「屋嘉比朝寄工工四」の付箋からは、長くゆったりと伸ばして「節がわり」が作られたことが窺い知れる。〈蝶節〉という具体的な曲例も記されている。しかしながら、残念なことに、「新里親方」を特定する手がかりが無い。

一方、「大島筆記」の記述からは、実演との関係もわかる。「節がわり」を作っては人に歌わせ、それが次第に多くの人々に受け入れられていった有様が窺い知れる。何よりも1762年という、年代が明らかなことが決定的に重要である。

ここで問題とすべきことは、この長々しい曲が「節がわり」と呼ばれた事実である。すなわち、近世琉球の人々によって、旋律を変えることによって新たな曲が生み出す行為が認識されていた。琉歌の楽しみのひとつが歌詞を変える「替え歌」にあったのだとすれば、歌三線の楽しみのひとつは、旋律を変える「節がわり」にあったと考えられる。そして、人々は「節がわり」によって作られた曲に「長〇〇節」「昔〇〇節」「遊び〇〇節」「(地名)〇〇節」などの修飾語を加えて原曲と区別してきたと言えるだろう。

以上をまとめると、本稿が取り上げた2つの史料によって、琉球の歌三線音楽の世界では、遅くとも18世紀半ばの段階で、歌詞の替え歌、旋律の「節がわり」などにより、さまざまな創作・作曲活動が盛んだったこと、「節がわり」では、旋律をゆったりと長く伸ばす方式での変奏が行われ、そのような変奏されたバージョンが人々に広まっていったことがわかった。

本稿は、変奏という形での作曲行為が「理論的にありえた」のではなく、「歴史的にあった」ことを史料面から指摘した。

ところで、「節がわり」の関係について、現代の実演家の間では、曲によっては「似ている」という印象をもたれる場合もあるようだ〔岸本、金城、1993〕。しかし、歌詞が異なること、また、舞踊や組踊で使用される情景が異なり、楽曲の醸し出す雰囲気もかなり違うことから、関係性は認識されておらず、「変奏により作られた」という意識はないようだ。現在の歌三線音楽の伝統は「琉球古典音楽」の名で国や沖縄県の無形文化財に指定されていることもあって、実演家の人々は伝統を誇りとしており、その結果、古典曲に手を加えることなど思いもよらないことなのだろう。

しかし、現在に伝承されている楽曲のいくつかが「変奏曲」の関係にあるのであれば、また、「作曲」という行為が過去にあったのであれば、同じように現代においても「変奏」「作曲」によって新しくレパートリーを増やしていくことは、むしろ伝統に従って発展させていくことにならないだろうか。歌三線音楽を「権威ある不可侵の古典」として変わることなく保存していくのではなく、古来行われてきたことと同じように、さまざまに変奏・創作を楽しみながら伝えていくことも、「琉球古典音楽」の新たな発展につながるだろうと思う。

参考文献：

金城，厚．

2004 沖縄音楽の構造——歌詞のリズムと楽式の理論——．第一書房．

2019 琉球古典音楽〈かぎやで風節〉〈花風節〉〈稲まづん節〉の放慢加花的関係．東洋音楽研究．no.84, p.93-107.

岸本，吉雄；金城，厚．

1993 三線音楽の節名における「昔」「本」について．安富祖流絃声会編．安富祖流絃声会創立60周年記念誌．p.322-335.

ギラン，マツト．

2007 琉球列島の音楽における「アゲ」と「サゲ」——変形の様式化をめぐる——．東洋音楽研究．no.72, p.1-22.

2008 琉球音楽の旋律における「拡大」と「縮小」——「作田型の歌曲」を中心に——．音楽学．no.54, p.15-29.

新城，亘．

2010 「屋嘉比朝寄工工四」再考．沖縄文化．no.107, p.71-88.

注：

- 1 譜字と音高との対応は次の通り。ただし、本調子の調弦で、基準音をCとした場合。合C、老E、四F、上G、尺B、工c、五d、六e、七f、八g、○は間を示す。
- 2 外題は「工工四」。国王尚泰に献上された正本は、これを長く保存してきた子孫の手によって近年那覇市歴史資料館に寄贈され、編纂者たちに下賜された副本は、編纂者のひとり山内盛熹の孫で東洋音楽学校に学んだ山内盛彬によって、沖縄県立博物館に寄贈された。
- 3 琉球大学図書館琉球・沖縄関係貴重資料デジタルアーカイブ /044 伊波普猷文庫 / 工工四(屋嘉比朝寄)、第6面 : <https://shimuchi.lib.u-ryukyuu.ac.jp/collection/iha/ih04401/6> (2021年2月22日閲覧)
- 4 例として、「泡盛」→「あーむい」、「沖縄」→「うちなー」などがある。
- 5 現行の〈昔蝶節〉を含む歴史上の〈蝶節〉の歌詞は同一であるが、きわめて独特な詩形をもっている。通常の琉歌の4句(音数が8・8・8・6音)に対し、この歌は第3句の後に挿入句が加わって、8・8・8・(8)・6音となっている。しかも、その挿入句の音数は4・4音なので、日本(ヤマト)系の句と言える。古来の琉歌ではなく、外来の句を挿入した遊びの形式であることがわかる。

ちなみに、琉歌の構成要素としての1句8音は、必ず「5・3」もしくは「3・5」の音数の文節から成っており、「4・4」となることはない。また、4句体の小歌形式において、第3句の後に挿入句を加える詩形は、日本民謡にきわめて頻繁に用いられる形式である。

- 6 琉球大学図書館琉球・沖縄関係貴重資料デジタルアーカイブ /030 伊波普猷文庫 / 大島筆記全、第 16 面 : <https://shimuchi.lib.u-ryukyu.ac.jp/collection/iha/ih03001/16> (2021 年 2 月 22 日閲覧)

Prior research on sanshin music has revealed interrelationships between certain pieces based on melodic variation, although evidence as to whether this variation was a consequence of a conscious compositional process has not been forthcoming. The earliest extant notation of sanshin music is the mid-18th century Kunkunshī anthology ascribed to Yakabi Chōki which contains several undated annotations yet to be deciphered or analysed. I focus on the term *fushigawari* ('melodic variation') in these annotations and in the well-known *Ōshima hikki* (1762). The annotations indicate that melodic variation was employed by extending the length of phrases in certain existing pieces, while the latter reference indicates that pieces based on *fushigawari* were created to be sung and subsequently became established in the repertoire.

(東京音楽大学附属民族音楽研究所教授 民族音楽学)

アジアの発掘口琴チェックリスト(5): 湾曲状の口琴(3)

Asian Excavated Jew's Harps: A Checklist(5) - Bow-shaped Harps(3)

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」では、4回に渡り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、これまでの情報を簡単に整理した後、続編として千葉県木更津市の鉄製口琴の追加情報からはじめ、ロシア連邦ケメロヴォ州出土の紀元後7-8世紀の口琴と、バシコルトスタン、アルタイ、サハ、などのロシア連邦のテュルク語系の民族共和国に点在する、17世紀以降と考えられる湾曲状の金属口琴を検証する。

また、地理的にはアジアに位置するヤマロ-ネネツ自治管区で発掘された、ヨーロッパ・ロシアからもたらされた湾曲状の口琴も検証し、さらに、中国陝西省長安の未確認の口琴や、ブリヤート共和国内の遺跡から発掘されたという情報のみが知られる、詳細不明の口琴についても触れる。

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

2016年に第一部を始めた本稿「アジアの発掘口琴チェックリスト」では、これまで、薄板状の口琴83例⁹⁵、湾曲状の口琴10例を検討してきた。その中には、詳細の記述を行っていないもの、詳細が未発表のもの、詳細不明なものなどが含まれており、更なる調査の継続が不可欠である。また、連載中に新たに発見や報告がなされた例や、詳細情報が新たに判明した例なども少なくなく、これまでに振ってきた各口琴の仮の通し番号は、いずれ再検討を要する。

ここで、既に検討した合計93の例を一旦整理する意味で、おおよその年代順に並べてみたい。それに先立ち、まずロシア連邦バシコルトスタン共和国 [16] やカマ川流域 [17~51] (直川 2017)、同オムスク州 [82, 83] (直川 2020a) という、ヨーロッパ東端からアジア西端にかけての地域で発掘された、弁を振動させるための引き紐の穴のない、弾くタイプと考えられる薄板状の口琴38例は、一定の地域性を持つひとつの大きなクラスターを形成しているものの、同地域での民族例としての伝承が全く確認されておらず、改めて考察の必要があると思われるため、別扱いとする。

この一群を除いた出土例を、薄板状・湾曲状のそれぞれについて、誤差が含まれていることは承知の上で時系列順に並べると、次のようになる。なお、薄板状の口琴は、すべて紐で引いて弁を振動させるタイプであり、また、最も年代の新しい [10] は、振動弁その

ものに引き紐をつける穴が開いている（[11]は未確認）が、それ以外はすべて杵に引き紐をつける穴が開いている。

○薄板状の口琴（骨製、竹製も？⁹⁶）

1. 紀元前 22 ～ 11 世紀 中国遼寧省朝陽市 2 例 [12, 13]（直川 2017）
2. 紀元前 20 世紀 中国陝西省榆林市 23 例 [57 ～ 79]（直川 2020a）
3. 紀元前 19 世紀 中国山西省臨汾市 1 例 [80]（同）
4. 紀元前 8 ～ 4 世紀⁹⁷ 中国内蒙古自治区赤峰市 2 例 [01, 81]（直川 2016, 2020a）
5. 紀元前 8 ～ 5 世紀 中国北京市延慶区 4 例 [02 ～ 05]（直川 2016）
6. 紀元前 6 世紀 中国陝西省宝鷄市 口琴ケース？ 1 例 [14]（直川 2017）
7. 紀元前 3 ～ 1 世紀 モンゴル トゥヴ県 1 例 [06]（直川 2016）
8. 紀元後 2 世紀 ロシア連邦トゥヴァ共和国 1 例 [07]（同）
9. 紀元後 3 ～ 5 世紀 ロシア連邦アルタイ共和国 5 例 [52 ～ 56]（直川 2018）
10. 紀元後 4 ～ 5 世紀 ロシア連邦ハカス共和国 2 例 [08, 09]（直川 2016）
11. 紀元後 18 ～ 19 世紀 ロシア連邦ヤマロ - ネネツ自治管区 2 例 [10, 11]⁹⁸（同）

○湾曲状の口琴（金属製）

1. 紀元後 5 ～ 6 世紀 ロシア連邦沿海地方 1 例 [101]（直川 2018）
2. 紀元後 5 ～ 11 世紀 中国黒竜江省鶴崗市 1 例 [106]（直川 2018, 2020a）
3. 紀元後 7 ～ 8 世紀 ロシア連邦沿海地方 1 例 [104]（同）
4. 紀元後 9 世紀 同 1 例 [102]（直川 2018）
5. 紀元後 9 ～ 11 世紀 同 1 例 [103]（同）
6. 紀元後 9 世紀末 日本千葉県木更津市 1 例 [110]（直川 2020a）
7. 紀元後 10 世紀初頭 日本埼玉県羽生市 1 例 [107]（直川 2018）
8. 紀元後 10 世紀初頭 日本埼玉県さいたま市 2 例 [108, 109]（同）
9. 紀元後 11 ～ 12 世紀 ロシア連邦沿海地方 1 例 [105]（同）

20a. 日本千葉県 Chiba Prefecture, Japan [110]（補遺）

前稿（直川 2020a）で紹介した、木更津市花山遺跡出土の湾曲状の鉄製の口琴であるが、「重要な考古遺物であること」が認められ、2019 年度中に保存処理が行われた（酒巻 2020）。これに伴い新たに発行された報告書（同上）では、「1. 報告にいたる経緯、2. 遺跡と遺構の概要、3. 鉄製口琴、4. 保存処理の成果」の各項目が簡潔にまとめられている。

その中で、調査時の記録等を再確認した結果として、発掘調査直後の遺跡全体の報告書（平野 編 1988）では「28 号住居址の北側の竈のそば」としていた口琴の出土地点を、同住居を切って構築された土坑の存在を認めて「1 号土坑」とし、その南東部と改めて確定している。これは、28 号住居址の南東の隅よりも、少々外側（屋外）になる。

9 世紀後半という口琴の年代も、同じ土坑内から出土した土師器坏より推定したことが明記されている（28 号住居は、8 世紀前半）。

さらに、口琴の採寸が、全長 148mm、最大幅 49mm、高さ 11mm と記されている⁹⁹ ので、前稿の筆者による採寸（直川 2020a: 51）は取り下げ、公式な数字に統一したい。また、保存処理前の重量（破片を含む）も 65.72g と表記されている。

保存処理後の実測図や写真、処理前の X 線画像、口琴の出土地点がはっきりとわかる出土状況写真など、充実した図版も公開されている。

新たに判明した重要な情報として、前稿で振動弁の可能性を指摘した細長い遺物について、保存処理の過程での細部観察により、「下端より約 9mm の位置に『関部』を想定し、鉄鏃の可能性が高いと判断した」（同 p.24）とある。たまたま同じケースに保存されていた鉄製品であったため、口琴の振動弁の可能性を疑ったのであるが、鏃という、口琴とは直接関係のないものであると判明したわけである。

筆者は、保存処理直後の当該口琴を実見する機会を 2020 年 2 月 5 日に得たが、鱗の様に剥がれていた数多くの錆の破片をもとの位置に戻し、痩せていた腕部がしっかりと質量を持った、断面が正方形に近い角材であることがはっきりわかる形に復元されていた¹⁰⁰。

21. ロシア連邦ケメロヴォ州 Kemerovo Oblast, Russia [111]

ケメロヴォ州は、南シベリアに位置するロシアの行政区で、東にハカス共和国、南にアルタイ共和国といった、これまで薄板状の口琴の出土地として名前の出てきた（直川 2016, 2018）民族共和国と接している。今でこそ、ロシア系などのあとからやって来た住民が大多数を占めるが、もともとはショル（ショール）人という、テュルク語系の民族の本拠地である。

その最大の都市ノヴォクズネツク（州都はケメロヴォ）にほど近い、エサウルスキイ墳墓群から紀元後 7～8 世紀の湾曲状の鉄製口琴 [111] が一例出土している（fig. 63, 64）¹⁰¹。

報告書（Кузнецов 2005）によれば、断面が四角形の鉄棒を折り曲げることによって杵が形成されており、中央に鉄（鋼だろうか？）の薄い振動弁と、一定の形状に形作られた「共鳴板」を持つとのこと。採寸の記載は見当たらず、実測図のスケールをもとに測ってみると、全長約 94mm、杵の先端から環状部底部までは約 75mm、最大幅約 14mm である。

杵の形状は、環状部の無いヘアピン型、あるいは細長い等脚台形に近い形である。杵の太さ自体は、先端に行くに従って細くなっている。杵の底部には、デザイン性のある薄い板状の部品が取り付けられているように見え

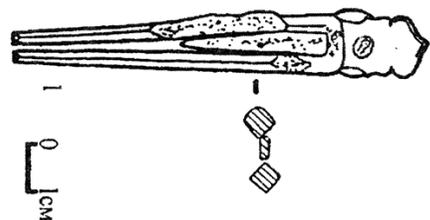


fig. 63 ロシア連邦ケメロヴォ州エサウルスキイ墳墓群出土の口琴 [111]。（展示状態は、環状部を上にした縦位置）写真提供：ベスクローヴヌイ

fig. 64 同上。[111] 実測図。（オリジナルは、環状部を上にした縦位置）クズネツォフ 2005 より

る。これがどのように取り付けられているのか（あるいは一体のものなのか）は、不明である。部品の中央枠寄りに見られる円形のものが、取り付け方法の手掛かりなのかも知れない。振動部の先端は失われている。

よく似た大きさと形状の、環状部の膨らみがない口琴は、すぐ近くのトゥヴァ共和国で現在も盛んに演奏されており、それらの直接的な祖先に当たると考えて間違いないだろう。枠の底部の板状の部品が取り付けられている目的に関しては、クズネツォフは「共鳴板」と考えているようだが、このような仕掛けで音が大きくなるとは考えにくい。筆者は、単なる装飾、または演奏時に楽器を持ち易くするための「持ち手」ではないかと考える。実際、現行のトゥヴァの湾曲状の口琴の場合、特に鉄板から切り出すことによって枠を成形する（棒を曲げることによるのではなく）タイプの口琴では、環状部底部に相当する部分を長く残し、楽器を安定して保持できるようにしてある。

問題は、時代的にほぼ前後して、極東地域（ロシア沿海地方、中国黒竜江省、日本の千葉県と埼玉県）に集中的に現われる、一群の口琴との関連だろう。形状的には、日本のもののような、全長 120mm を超える大型で、環状部が円形あるいは雫型のものとは異なり、ヘアピン型の古い時代の大陸側の出土例に近いようなイメージではある。しかしながら、現時点では、極東地域と南シベリアを繋ぐ地点、特に南シベリアでは同時代の他の発掘品が見当たらず、遠く離れた両地域の口琴の関連性を論じるには材料が足りない、といわざるを得ない。

22. ロシア連邦バシコルトスタン共和国 2 Republic of Bashkortostan, Russia 2 [112～119]

弾くタイプの薄板状の金属製の口琴 [16] が発掘されている、ウラル山脈を跨ぐかたちでアジアとヨーロッパの境界線上に位置するバシコルトスタン共和国では、小型の湾曲状の金属口琴の発掘例が複数見られる。

写真 (fig. 65) の 4 例は、同共和国中央部のガフリイスキイ地区在住のアマチュア考古学愛好家 G 氏によって発見されたもの（個人蔵）で、2017 年 6 月 10 日に同地を訪れた際に見せていただいた。

一番上の [112] は中でも最も小型で、全長約 31mm、最大幅約 17mm の鉄製。フラスコのような、丸みを帯びた三角形の膨らみをもつ環状部底部では、素材の断面は長方形（高さ約 6mm、厚さ約 2mm）となっており、その「きし麵」のような形状の素材を縦に使っているのが特徴的である。曲げやすさを優先した形状であろうか。振動弁はカシメによる取り付けであると考えられるが、失われている。

[113] は、全長約 41mm、最大幅約 17mm、高さ約 6mm で、おそらく銅製。環状部はゆったりとした雫型で、側面から観察すると、腕部のエッジと、環状部底部の接続部の高さを一致させるために、両者を少々曲げる、いわゆる「への字型」¹⁰² が明瞭に観察される。やはり枠環状部での素材の断面は縦長の長方形。振動弁は、ごく浅い位置にカシメて取り付けられていたと考えられるホゾ穴が見られるが、振動弁は失われている。

[114] は、円形に近い環状部を持ち、一見全体的なフォルムが大宮氷川神社東遺跡や

羽生の屋敷裏遺跡で出土した口琴と非常によく似ているが、大きさが全く異なる。全長約49mm、最大幅約24mm、高さ約6mmと、極端に小型である。振動弁は折れてほとんど失われているが、環状部底部の取り付け部付近に7mmほどの長さが残存している。

形態的に日本の発掘口琴と似ている [114] が、相違点はサイズの他にもある。それが、環状部での素材の成形の仕方である。日本や沿海地方の口琴の枠は、稜線が全体に通っており、環状部でも稜線の位置は変わらない。これに対し、[112～115]の4例は、環状部において、断面が長方形となるように形づくられ、しかも稜線の方向は45度変化している。例えば、大宮の口琴の枠の断面が、腕部でも環状部でも◆であるのに対し、バシコルトスタンの4例は、腕部で◆、環状部では■となっているのである。このような、環状部における縦長の長方形の断面をもつ素材は、弁の取り付けに関しては、接触面が少なくなるため不利であるが、環状部を曲げる作業は容易になると考えられる。

[115]は、[114]に似ているが、もっと華奢である。全長約51mm、最大幅約20mm、高さ約6mmで、[114]と同様に弁は折れて失われているが、環状部底部に7mmほどが残っている。枠の腕部の先端の断面の四角形の一辺の長さは、1mmあるかないか、というほどの繊細な作りとなっている。

どれも、350～400年前、すなわち16～17世紀のものと考えられるとの話であった。川の浅瀬などで見つかるとのことで、一緒に発見されるものとして、全長70～75mm程度の鉄鎌も複数本見せていただいた（木更津の口琴も、鉄鎌と関連して発見されており、その共通性が興味深い）。

バシコルトスタンでは、湾曲状の金属製の口琴も、木製の薄板状の紐口琴（fig. 68 参照）も、それぞれ伝統が引き継がれている。とはいえ、これほど小さな湾曲型の口琴は、現在のバシコルトスタンのバシコルト（バシキール）人（テュルク語系）の間では見かけられず、また世界を見渡してもほとんど見られない、非常に稀な例だということができる。この小さく繊細な口琴は、どのような理由で作られたのだろうか。

同じようなサイズと形状の小型の口琴は、この地域では比較的ポピュラーなものの様で、同じくガフリスキイ地区の別の村に住む口琴愛好家のS氏のコレクション中に3本を見かけた。写真（fig. 66）は、[112～115]と並べて置いたもので、左端を[116]、右から3



fig. 65 ロシア連邦バシコルトスタン共和国ガフリスキイ地区で発見された口琴。上から、[112] [113] [114] [115]。2017. 6. 10 筆者撮影



fig. 66 同上。左から、[116]、既出の [114] [115] [113]、[117]、既出の [112]、[118]。2017. 6. 11 筆者撮影

番目を [117]、右端を [118] とする。

[116] は鉄製で、全長約 53mm、最大幅約 22mm、高さ約 7mm、弁は失われている。杵の環状部での素材の断面は、[112～115]と同様の縦長の長方形。知人から譲り受けたもの、とのこと。

[117] は銅あるいは青銅製で、全長約 39mm、最大幅約 18mm、高さ約 5mm、弁は失われている。他のバシコルトスタンの例と異なる点が、杵の稜線が全体に通っている点である。野菜畑で発見したようだ。

[118] は、全長約 34mm、最大幅約 18mm、高さ約 5mm (fig. 67)。振動弁は、先端の直角部分まで残っている。白錆が出ており、素材はアルミニウム合金か。杵の断面のサイズが一様に見えることから、鍛造ではなく、工業製品の角材を利用して作られている、比較的新しいものであるように思われた。しかしながら、バシコルトスタンの現行の民族例にはこれほどの小ささのものは全く見られず、ある程度の古さはあるように感じられる。これも野菜畑で発見したとのこと。

S氏によれば、これらの3点の口琴は、共和国北東部のメチェトリンスキイ地区の行政中心地ボリシェウスチイキンスコエにある、ザグレッチーノフ記念口琴博物館¹⁰³に寄贈する予定とのことであった。

なお、同博物館には、2017年6月8日の開館時点で、別の小型の発掘口琴が1例 [119] 展示されていた (fig. 68)。開館式の慌ただしさの中で撮影した写真なので、ピントも合っておらず、また発掘地・サイズを初め詳細情報も確認する余裕がなかったが、バシコルトスタンの一連の小型の口琴の系譜に連なる遺物であることは間違いなさそうである。

23. ロシア連邦アルタイ共和国 2 Altai Republic, Russia 2 [120]

2017年に骨製の薄板状の口琴およびその製作途中段階と考えられる遺物が合計5例 [52～56] 発



fig. 67 [118] の「裏面」(振動弁が直角に曲げられている側と反対側)。振動弁が杵にカシメて取り付けられている様子がわかる。2017. 6. 11 筆者撮影



fig. 68 ロシア連邦バシコルトスタン共和国で発見された口琴 [119]。ザグレッチーノフ記念口琴博物館の展示。奥の3本は、木製の薄板状の紐口琴の現行の民族例。2017. 6. 8 筆者撮影



fig. 69 ロシア連邦アルタイ共和国コシ-アガチ地区エランガシ川付近で出土の口琴 [120]。(この写真は、180度回転させて環状部を右にもってくることは敢えてしていない。) 2002. 10. 7 筆者撮影

掘された（直川 2018）南シベリアのアルタイ共和国では、金属製の湾曲状の口琴 [120] の出土が一例見られる（fig. 69）。共和国最南部、モンゴルと国境を接するコシ-アガチ地区のエランガシ川付近で発見された。

この口琴を発掘した、ロシア科学アカデミーシベリア支部のクバリョーフ教授に、2002年ノヴォシビルスク滞在の際にお目にかかり、実物を見せていただき、お話を伺うことが出来た¹⁰⁴。

口琴を発掘したのは、1968年。同教授がゴルノ-アルタイスクの大学を卒業したばかりで、まだアマチュアの考古学愛好家のころであった。紀元後19世紀と考えられるテレングイト人（テュルク語系。アルタイ人の中の一民族集団）の女性の墓から出土、遺体の左側の小さなポシェットの中に入っていたとのことである。

小形で、筆者の採寸では全長約47mm、最大幅約10mm。環状部の膨らみのないヘアピン型で、全面に緑青がついていることから、銅または青銅製であると考えられる。振動弁は失われており、枠の環状部底部の、弁の接続部には、赤錆が残っている。

ブーツ型の、蓋つき木製ケースに納められていることは特筆すべきで、靴底部分の穴には、振動弁の先端が錆び付いたまま残っている（取り出すことは出来ない）。ケースの全長は約68mm、厚さ（最大幅）約15mm、靴底部の長さ約45mmである。

このような、ブーツ型のケースは、隣国トゥヴァ共和国の現行の湾曲状の金属口琴デミル-ホムスのケースとして、非常にポピュラーなものである（直川 2005: 72-79）。

24. ロシア連邦サハ共和国 Sakha Republic (Yakutia), Russia [121～126]

東シベリアのサハ共和国は、今では鉄製の口琴ホムスを国民楽器とするほど、世界で一番口琴の盛んな地域である。しかしながら、その起源を裏付ける考古学的な遺物は、あまり見ることができない。テュルク語系のサハ人は、もともとバイカル湖周辺に住んでいたが、モンゴルの南からの圧迫により、12～13世紀にかけていくつかの集団となって波状的に北に移動し、現在の居地に落ち着き、民族的なアイデンティティを形成したとされる。鉄を扱う集団として知られるサハ人が、古来湾曲状の口琴を作っていたのであれば、バイカル湖周辺から現在のサハ共和国にかけての地帯に、様々な年代のものがもっと発掘されてもよさそうなものであるが。

サハにおける口琴の発掘例としては、共和国中西部のヴィリュイスキイ地区¹⁰⁵の行政中心地ヴィリュイスクの口琴博物館に展示されている、2例 [121, 122] をまず挙げることができる（fig. 70）。展示解説などは無く、学芸員に尋ねてもはっきりしたことはわから



fig. 70 ロシア連邦サハ共和国ヴィリュイスク地区ヴィリュイ川岸出土の口琴。上から、[121][122]。（展示状態は、環状部を下にした縦位置）2009. 6. 30 筆者撮影

ない様子であったが、国際口琴センター代表のイヴァン アレクセイエフによれば、ヴィリュイ川の岸辺で発掘されたもので、年代は不明。古くても100～200年程度以上遡ることはできないのではないかと、いうことであった（直川 2012）。

目測では、現代の一般的なホムスのサイズである全長95～100mmよりは小さく見えた。おそらく全長90mm程度であろうか。2本の大きさは、少々異なっており、[122]の方がわずかに大きい。特徴的なのは、杵の稜線が全体に通っていること（どこで切っても断面が◆）。現行のホムスでは、杵の環状部では断面が■（少々扁平な長方形）となっている。これは、振動弁の安定した固定のための重要な改良点であると考えられる。共和国の首都ヤクーツクにある世界民族口琴博物館にも、いくつか稜線の通った口琴が所蔵・展示されており、これらは「古い」口琴であるとするのが一般的な認識である。

その意味において、ヤクーツクからそれほど遠くない、トゥイマダ盆地のユスハトイン付近の、ウーラーヒィという氏族の居住地跡で2009年に発見されたとされる（Аржаков 2014: 24）口琴[123]は、「新しい」タイプの口琴であるということが出来る（fig. 71）。それは、環状部の断面が■の状態に成型されているからである。また、全体の厚さ／太さの均一性から、工業製品の丸棒を素材としている感じが感じられる¹⁰⁶。アルジャコーフによれば、環状部の内径24mm、外径33mm、環状部の杵素材の幅5mm、腕部の長さ55mm、腕部での杵素材の幅4.5mmとされている。全長の記載はないが、88mmということになるだろう。すぐ近くで、1869年発行の硬貨が見つかったことから、同時代のものと考えられるとのこと。比較的幅のある振動弁の根元が、杵に付いた状態で残っている。どのような力が加わったのかは不明だが、2本の腕が交差している。

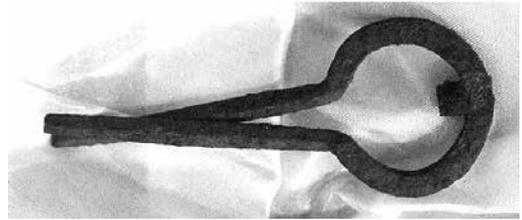


fig. 71 同ヤクーツク近郊ユスハトインで発見された口琴 [123]。（オリジナル図版は、環状部が左側に位置した状態）アルジャコーフ 2014 より



fig. 72 サハ共和国の「19～20世紀の口琴」。左から、既出の[123]と、[124][125]。2015.12.6 筆者撮影

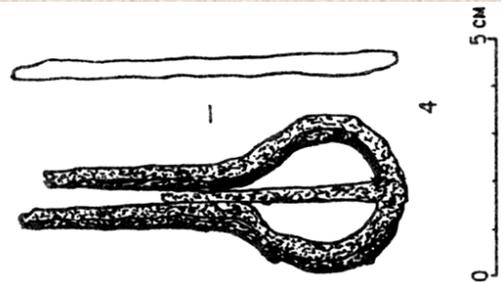


fig. 73 サハ共和国スレドネコリムスク地区アラゼヤ岩出土の口琴 [126]。（展示状態は、環状部を下にした縦位置）2003.8.11 筆者撮影

fig. 74 同上。[126] 実測図。（オリジナル図版は、環状部を下にした縦位置）アレクセイエフ 1996 より

この口琴は、サハにおいて、稜線の通った環状部の製作から、の状態に形作るようになった変化が、いつ頃起こったのかを探る、ひとつの大きな手掛かりではあるだろう。現在ヤクーツクの口琴博物館に寄贈され、「19～20世紀の古いサハのホムス」という説明と共に展示されている (fig. 72 上段左)。同じ棚には、他にもいくつかの「19～20世紀の古いサハのホムス」が展示されており、そのうちの少なくとも二例 (fig. 72 上段中央、右) は発掘されたもののように感じられる (ただし、[123]と同様、発掘品であることを明示した解説はない) ので、本稿では [124,125] の番号を与えるに留め、いずれ詳細を調査したい¹⁰⁷。注目すべき点は、18世紀以前のサハのホムスについては、口琴博物館には所蔵・展示がない、ということだろう。

サハ共和国内で発掘された17世紀のものとする口琴は、ヤクーツク市内の北東連邦大学 (旧ヤクーツク大学) 考古学博物館 (マンモス博物館) の展示中に、「ホムス」という展示解説板とともに、湾曲状の鉄製の出土口琴 [126] が展示されている (fig. 73)。共和国の東端にあるスレドネコリムスク地区のアラゼヤ川下流域にある、ロシア人の砦から出土したものである (Алексеев 1996)。アラゼヤ砦と呼ばれるこの砦には、当地の住民からヤサク (毛皮による税) を徴収するために派遣されたコサック兵が駐留していた。

報告書によれば、全長 82mm、環状部の直径 33～35mm とのこと。展示では、振動弁が折れた状態で分離して、枠の腕部の中央に配置されているが、実測図 (fig. 74) では、振動弁は根元では折れてはおらず、先端に近い部分から先の 2/5 程度が失われている。稜線が環状部でも通っているのかどうかは、何とも言えないが、少なくとも現代のホムスのように平らに成型されてはいない。

アナトーリイ アレクセイエフは報告書で、コサック兵が現地のサハ人から入手した可能性を述べているが、筆者は、ヨーロッパ・ロシアからもたらされた可能性も否定できないと考える (次項 25. も参照)。サハ人の居住地域における最も古い口琴がこの17世紀の遺物で、他には19世紀以降のものしか発見されていない現状では、「サハの口琴はヨーロッパ・ロシアからもたらされた」というような、「世界一の口琴好き」を自任するサハ人が聞いたら激怒するような極論も成り立ち得る。もちろん、地理的に近い極東地方や、南のモンゴルの口琴との関連も、丁寧に検証する必要はあり、今後あらゆる観点からの情報収集が不可欠である。

25. ロシア連邦ヤマロ - ネネツ自治管区 2

Yamalo-Nenets Autonomous Okrug, Russia 2 [127, 128]

地理的にはアジアに位置している遺跡から発掘された、ヨーロッパ・ロシアの口琴の例が実際に報告されている (Визгалов, Пархимович 2008)¹⁰⁸。それが、18～19世紀の骨製の薄板状の口琴の発掘されたことで既出 (直川 2016) の、西シベリア、チュメニ州ヤマロ - ネネツ自治管区にある、マンガゼヤの遺跡で発見された口琴である。北部ハントイ人の骨製の薄板状の口琴が発掘されたシュルィシカル地区が、自治管区の西端にあるのに対し、マンガゼヤを擁するタズ地区 (タゾフスキイ地区) は、東北側にあり、カラ海とオ

ビ湾に面している。マンガゼヤは、タズ川が、オビ湾の東側にあるタゾフスカヤ湾に注ぐ河口に、環ウラル海上交易路の前哨地として、トボリスクのコサックによって1600年に建設された、貿易都市国家ともいえる町である。50年ほどの間繁栄し、2度の大火の後、1672年に放棄された。

この17世紀初頭の都市跡から、2001～2004年の発掘調査によって、2本 [127, 128] の湾曲状の金属製口琴が発掘されている。報告書によれば、1本 [127] は銅製 (fig. 75 右)、もう1本 [128] は鉄製 (同左) である (Визгалов, Пархимович 2008: 294)。

採寸は記述されていないが、図版中のスケールに基づけば、[127] が全長約51mm、最大幅約23mm程度、[128] が全長約35mm、最大幅約20mmといったところか。[127] は楕円形に近い環状部から、腕部にかけての角度を持つ部分の、片腕側がひしゃげたような形になっている。一方の [128] の環状部は、フラスコのような丸みを帯びた三角形。どちらも振動弁は失われている。

特徴的なのは、その環状部の断面で、バシコルトスタンの例 [112～116] と同じく、縦長の長方形となっている。この部分の採寸は、断面の高さ7-8mm、厚さ1.5mmと詳細に記されており、ここに、弁を取り付けるための7-9mm×2mmのホゾ穴が切られている、とされている (Визгалов, Пархимович 2008: 130)。

またヴィズガロフとパルヒモヴィチは、口琴が、船用のカスガイ、釘、靴、ドリル、長銃、ナイフの刃、アームチェア、鋏、千枚通し、縫い針などとともに、明らかに輸入されたものであるとしている (Визгалов, Пархимович 2008: 122)¹⁰⁹。

なお、この入植地の住民の音楽生活を伺わせる遺物は、口琴以外には3弦の擦弦楽器グドークのヘッド部の残片が二例あるのみとのこと (Визгалов, Пархимович 2008: 130)。

いずれにしても、このようなアジア地域におけるヨーロッパ出自の口琴の発掘例は、楽器の伝播の複雑さの貴重な実例である。この楽器の原産地であるはずのヨーロッパ・ロシア側での出土例の有無の検証や、形状的にもサイズの的にも共通点の多いバシコルトスタンの出土例との関り、そして大きさは異なるが上記サハ共和国内のコサック砦の出土例 [126] などを、改めて考え直す必要があると思われる。



fig. 75 ロシア連邦ヤマロ-ネネツ自治管区マンガゼヤ出土の口琴。右から、[127][128]。(オリジナル図版は、環状部を上にした縦位置) ヴィズガロフ、パルヒモヴィチ 2008 より

26. 中国陝西省 3 Shaanxi, China 3 [129]

中国のほぼ中央に位置する陝西省では、紀元前20世紀の骨製の口琴が二十例以上 [57～79]、そして紀元前6世紀の口琴ケースと思われる墨書竹筒が一例 [14] 発掘されている。この陝西省の現在は省都西安となっている古都長安城から、湾曲状の鉄の口琴が出土しており、それが漢代のもの、と伝えられている模様である。

2019年9月に神木市で行われた国際シンポジウム「石峁皇城台考古新発見暨口簧国際

研究会」(直川 2020a: 44-47)の基調講演のひとつ、石峁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る「早期口簧的考古發現與研究」の口頭発表中のスライドで紹介されたもので、詳細情報は未確認。

漢代の長安の上層社会で、口琴が流行したという文献資料もあり、それがこの口琴の年代確定の傍証に使われている旨の紹介もあった。漢代といえば、紀元前 206 年に建国された前漢から、新を経て後漢が滅びる紀元後 220 年まで。そのうち長安を首都としたのは、前漢の紀元前 206 ~ 209 年、後漢の紀元後 190 ~ 195 年であるが、いずれにせよ、この口琴の年代が正確なものであれば、現時点で最古の湾曲状口琴の出土例となり、紀元後 5 ~ 6 世紀のロシア沿海地方の例 [101] を遙かに遡る。更なる情報収集に努めたい。

27. ロシア連邦ブリヤート共和国 Republic of Buryatia, Russia [201]¹¹⁰

ソ連の考古学者・民族学者であり、シベリアとモンゴルの考古学的研究の先駆者でもあるオクラードニコフ(オクラドニコフ)は、『Древнее население Сибири и его культура(シベリアの古代の住民とその文化)』の中で、下記のように述べている(Окладников 1956: 106, l. 1-10)。

「セレンガ渓谷のザルビノ村付近の墓地のいくつかは、我々の領土(訳註: ソ連)におけるモンゴルの歴史の最初期段階と関連付け得る。これらの墓からは、貧しい遊牧民や狩猟民の生活をうかがい知ることができる。注目すべきは、これらの墓で、草原の民の特徴的な楽器であるモンゴルのフル хурのような口琴 варганが発見されたことである。女性たちは、羊の毛を刈るための鋏とともに『次の世界』へと送られた。マンズルカ川がレナ川に注ぐ河口の類似の墓では、13 世紀の文献に見られる、古代モンゴルに起源をもつ底が丸い土の容器が、女性たちの傍らで発見された。」(邦訳筆者)

ザルビノという村は、ブリヤート共和国の首都ウラン・ウデの南南西約 200km、モンゴル国境からは 20 ~ 30km 北の、セレンガ川西岸に位置している。バイカル湖からは、南に 100km ほど離れており、「マンズルカ川がレナ川に注ぐ河口」は、バイカル湖を挟んで北側に位置している。そのザルビノにある、何という遺跡から、何世紀頃の、どのようなタイプのどの程度のサイズの口琴が出土したのかは、現時点で全く不明である。しかしながら、文法的に単数形で表記されているので、1 例のみであるらしいことは判る。他にも、いくつかのヒントは感じとることができるように思われる。

まず楽器名「フル」は、モンゴル語で、馬頭琴と口琴を指すときに使われる「ホール хуур」の語¹¹¹の、発音を無視したロシア語への転記と、その際に母音をひとつ欠落させた誤記であろう。ここで、単に「口琴 варганが発見された」とするに留まらず、わざわざ「草原の民の特徴的な楽器であるモンゴルのフル(ホール)のような口琴」と長々と説明したのは、ロシア人読者にも理解可能な鉄製の湾曲状の口琴ではなく、「馴染みの薄い」薄板状の口琴であることを伝えようとした結果ではないだろうか。遺物そのもの、あるいは写真や実測図等を確認するまでは何とも言えず。あくまでも想像の域を出ないが、あながち的外れではないような気もする。

また、同じ文脈中で扱っている「マンズルカ川がレナ川に注ぐ河口の類似の墓で、13

世紀の文献に見られる形状の土器が見つかった」という言及は、ザルビノの遺跡そのものの年代を示す根拠としては頼りにならないが、いずれにせよ、モンゴル帝国の始まりは、テムジンがチンギスカンを名乗った1206年であることから、オクラードニコフがこの遺跡を12世紀末～13世紀のものと考えていた、と言うことはできるのではないだろうか¹¹²。

第5部のおわりに

次稿では、第3部で図版を紹介した3本の10世紀の日本の口琴の詳細情報確認を行い、アジアの発掘口琴のまとめと考察を行う予定である。

註：

- 95 内 [15] は欠番。詳細は、直川 2018: 64 註73。
- 96 北京市延慶区出土の口琴 [02～05] の素材の問題については、直川 2016: 61 参照。
- 97 ただし [81] は西周（紀元前 1100 年頃～紀元前 771 年）から戦国時代（紀元前 5 世紀～紀元前 221 年）にかけての夏家店上層文化（紀元前 1100～500 年頃）の遺跡としかわかっていない。
- 98 2 本以上発掘されている可能性あり（直川 2016: 65）。
- 99 原文では、cm で表記。
- 100 情報を提供し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、実見を許してくださった木更津市教育育委員会の酒巻忠史氏、保存処理を行い、実見の機会を与えてくださった株式会社東都文化財保存研究所の菅野真広氏に感謝する。なお、渡辺氏は実測図を報告書に提供しており、また埼玉県内の三例などとの比較を行うとともに、今後の類例の発見を促す独自の考察を発表されている（渡辺 2020）。
- 101 この出土品の存在を知ったのは、トゥヴァ共和国の国際ホーメイ（喉歌）センター長クイルグイスの著書『Тайна тувинского горлового пения（トゥヴァの喉歌の秘密）』（Кыргыз 2013: 20）によってであった。その記述の出典である報告書（Кузнецов 2005）と実物の写真の入手に当たっては、バスクローヴヌィ氏の手を煩わせた。
- 102 直川 2020a, p. 51 参照。
- 103 ローベルト ザグレッヂーノフ（1932.12.16-2016.3.1）は、バシコルトスタンを代表する口琴奏者・発明口琴製作者（直川 2005: 64-71）。彼の生地アズィケエヴォ村は、メチェトリンスキイ地区にある。
- 104 実際には、オクラードニコフが記述しているブリヤート共和国の発掘口琴（後述 [201]）に関する情報を求めての会見であった。オクラードニコフと面識があったというクバリョーフ氏だが、当該のブリヤートの口琴については情報を持ち合わせないとのこと。関連する遺物として見せていただいたのが、このアルタイの湾曲状の口琴であった。

- 105 ヴィリュイスキイ地区は、今でも口琴製作者や鍛冶師が多く住み、また著名な口琴奏者を輩出する土地である。
- 106 他にも、鍛冶師が作った 3.5kg の鉄の丸棒が見つかったとのこと (Аржаков 2014: 24)。これがどのような物なのか、工業製品であるのかも機会を見て確認したい。
- 107 同博物館にある「考古学的に発掘された」というロシア語解説書を伴う展示品に関しては、直川 2020b: 50 参照。この例は、実際には発掘品ではなく、廃屋で発見されたものであることが確認できている。
- 108 この情報を知ったのは、2020 年 6 月に亡くなったイルクーツクの口琴奏者・研究者 ヴラヂーミル マールコフのインターネットサイト「Русский варгань」によってであった (Марков 2009-16)。
- 109 マンガゼヤからの発掘品は、モスクワの赤の広場近くにあるロシア国立歴史博物館に所蔵・展示されている。口琴もここに所蔵されていると思われるが、未確認 (展示はされていない)。ノヴゴロド出土の紀元後 13～14 世紀の湾曲状の鉄製口琴は展示されている。
- 110 薄板状 (A タイプ) の口琴であるのか、湾曲状 (B タイプ) のものであるのか情報不足で判断できないものは、200 番台とする。註 69 (直川 2018: 63) も参照。
- 111 口琴を表す語として、「口の楽器」を意味するアマン ホール аман хуур、「舌の楽器」を意味するヘル ホール хэл хуур、「竹の口琴」を意味するホルサン ホール хулсан хуур、「骨の口琴」ヤサン ホール ясан хуур、「鉄の口琴」トゥムル ホール төмөр хуур などがある。また、馬頭琴は、「馬の楽器」モリン ホール морин хуур である。楽器全般を指し示す場合は、フグジム хөгжим という別の単語を用いるのが一般的 (西村 2020: 330)。
- 112 オクラードニコフは、後の文献『История Сибири (シベリアの歴史)』では、ツングース語系の諸民族に共通する文化要素の一つとして、狩猟前の祈りの儀礼や頭飾りの装飾の円盤などとともに、口琴を挙げている (Окладников 1968: 206)。

参考文献：

Алексеев, Анатолий.

1996 Первые русские поселения XVII-XVIII вв. на северо-востоке Якутии. Федеральное государственное бюджетное учреждение науки Институт археологии и этнографии Сибирского отделения Российской академии наук.

Аржаков, Николай.

2014 Былыргы быдбаһыктаах дьыллартан.. Саха боотурун сэбэ-сэбиргэлэ. «Бичик». (『祖先の知られざる秘密…サハの英雄の鎧』).

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.

Кузнецов, Николай.

2005 Есаульская курганная группа. Кузнецкая старина. Вып. 7. Изд-во «Кузнецкая крепость». p. 46-76.

Кыргыз. Зоя.

2013 Тайна тувинского горлового пения. Международный научный центр «Хоомей» Республика Тыва.

Марков, Владимир.

2009-16 Русский варгань. <http://varganist.ru/2.html> (参照 2021-01-20) .

西村, 幹也.

2000 モンゴルの口琴 一馬、鹿、白鳥のラプソディー ー. 日本民俗音楽研究所紀要 第1号. p. 329-347.

Окладников, А. П.

1956 Древнее население Сибири и его культура. Левин М.Г., Потапов Л.П. (ред.) Народы Сибири. Издательство АН СССР. p. 21-107.

1968 История Сибири. Издательство «Наука».

酒巻, 忠史.

2020 花山遺跡出土の鉄製口琴について. 木更津市文化財調査集報 24. p. 22-24.

直川, 礼緒.

2005 口琴のひびく世界. 日本口琴協会.

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

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.

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 東京音楽大学附属民族音楽研究所研究紀要. vol. 7. p. 55-66.

2020a 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). 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. p. 41-56.

2020b 世界最古? 北日本海を挟む湾曲型金属口琴文化. 日本民俗音楽研究所紀要 第1号. p. 42-51.

Визгалов, Г. П., Пархимович, С. Г.

2008 Мангазея: новые археологические исследования (материалы 2001-2004 гг.). «Магеллан».

渡辺, 清志.

2020 木更津市花山遺跡出土の鉄製口琴について. 研究紀要 第34号. 公益財団法人 埼玉県埋蔵文化財調査事業団. p. 39-42.

In this fifth part of the successive articles, section 20a complements information about the newly-operated preservation of the bow-shaped iron Jew's harp from Hanayama site, Kisarazu City, Chiba Prefecture, Japan (9th century A.D.). Section 21 discusses the example from the Kemerovo Oblast in South Siberia, Russia (7-8th century A.D.). It is followed by sections 22-24 that discuss examples from Bashkortostan, Altai and Sakha - Turkic Republics in Russia (16-20th centuries A.D.). The section 25 introduces two examples from Mangazeya, a trade colony (17th century A.D.) in Yamalo-Nenets Autonomous Okrug, the westernmost part of Asia in Russia, which are considered to be imported from European Russia. The unconfirmed examples from Chang'an, Shaanxi Province, China (3rd century B.C. - 2nd century A.D.?) and Republic of Buryatia, Russia (13th century A.D.?) are also discussed in the sections 26-27.

(本学附属民族音楽研究所講師、日本口琴協会代表)

「楽器がつむぐ東アジアの未来」成果と課題(1)

- 伝統×現代を生かす若手クリエイターの育成 -

Connecting the Future of East Asia through Musical Instruments: Achievements and Issues (1)
- Fostering young creators who combine tradition and modernity -

加藤富美子 和田佳丈 中野宏紀 滝澤みのり 谷口真実子
KATO Tomiko WADA Yoshitake NAKANO Hironori TAKIZAWA Minori TANIGUCHI Mamiko

東アジアの音楽文化を担う若手クリエイターの育成をめざした「楽器がつむぐ東アジアの未来」(東アジア文化都市 2019 豊島パートナーシップ事業・東京音楽大学付属民族音楽研究所主催 2019年4月～9月)の成果と課題について、事業の一つ「エオリアの冒険2～マンガ・アニメの音楽×オーケストラ楽器×伝統楽器×映像～」に参画した若手作曲家のレポートの中に探った。成果としては、作品を「つくる」中で伝統楽器と出会ったことにより伝統楽器が表現のツールとなって生きたこと、「物語・映像・音楽」コラボ作品において伝統楽器を用いたことにより伝統が自然に受け入れられたこと、「異なった人・異なったもの」との協働が伝統×現代を生んだことなどをあげた。その上で、それぞれの伝統音楽の音楽様式のぶつかり合いを、伝統×現代の創作ならびに演奏においてどのように生かしていくかを課題としてあげた。

キーワード: 東アジア 伝統楽器 現代 若手クリエイター 物語 映像

1. 「楽器がつむぐ東アジアの未来」の概要

1-1. 目的

「楽器がつむぐ東アジアの未来」は、「東アジア文化都市 2019 豊島パートナーシップ事業」に採択され 2019年4月～9月に実施した東京音楽大学付属民族音楽研究所主催の事業である。楽器を絆として、日本・中国・韓国の人々がそれぞれの現代文化と伝統文化を学びあい交流しあうことにより、東アジアの新しい音楽作品を創出し上演することで、東アジアのこれからの音楽文化を担う若手クリエイターの育成につなげることをめざした。これからの音楽文化を担うクリエイターとは、作曲や演奏をすることのみならず、演奏会の企画・運営・広報等にあたるアートマネジメントまで幅広くとらえた。また新しい音楽作品とは、映像や物語とのコラボなど広がりのある形態での音楽作品ととらえた。

本稿ではその報告(1)として、事業の一つ「エオリアの冒険2～マンガ・アニメの音楽×オーケストラ楽器×伝統楽器×映像～」の制作・上演に焦点をあてながら、伝統×現代を生かす若手クリエイターの育成の成果と課題をとらえていく。

1-2. 内容

「楽器がつむぐ東アジアの未来」の事業全体のなかで、「エオリアの冒険2～マンガ・アニメの音楽×オーケストラ楽器×伝統楽器×映像～」の制作・上演に向けての事業内容は以下の通りである。

・「若手クリエイターのための日本・中国・韓国の伝統楽器ワークショップ」

期 日：2019年4月27日（土）～28日（日）会場：東京音楽大学Bスタジオほか

講 師：〔日本〕 箏曲：滝田美智子ほか 尺八：柿塚香

〔中国〕 二胡：劉継紅 古箏：沈澤彦、江若彤

〔韓国〕 カヤグム：李明姫 チャンゴ：李昌燮

受講生：共同制作のために選抜された日中韓の作曲専攻学生（8名）

聴 講：9月演奏会の指揮者、コンサートマスター、第二部の編曲者など

日中韓の作曲専攻学生たちに、各国の伝統楽器のワークショップの場を設けた。1日目は、講師陣の演奏による音楽紹介ならびに奏法の基礎に関する実技指導が行われた。

箏曲では野坂恵子（操壽）の開発による二十五絃箏を用いた若手演奏家グループによる新作の現代作品の紹介が行われ、伝統音楽をふまえた新しい音楽作品の創出という本事業の趣旨にふさわしいワークショップとなった。韓国のカヤグムとチャンゴは、在日の最高の演奏家を迎えてのワークショップだったが、特にリズムの面で伝統音楽が有する音楽的特質に学生たちはなかなかついていけない様子が伺えた。

2日目は、受講生たちが1日目の伝統楽器のワークショップをふまえ、その日の夜に創作した短い習作を、伝統楽器の演奏家たちに演奏してもらうというプログラムであった。イメージした音楽を楽譜上に記し、それをすぐに演奏家たちに音にしてもらうというプロセスを経ることで、伝統音楽の音楽的な特性を把握するとともに、記譜の工夫を考えるというねらいであった。

韓国から選抜されて来日した学生は、このワークショップでカヤグムならびにチャンゴに初めて触れ、その後、帰国してから合同制作に向けて猛烈な勢いで伝統音楽を視聴し続けたという。伝統と現代がクロスする新しい音楽作品を生むにあたっては、西洋音楽の音楽語法を中心に学んできた学生たちに、伝統音楽の音楽語法への出会いの場を設けることの大切さを知ることとなった。

・「エオリアの冒険2～マンガ・アニメの音楽×オーケストラ楽器×伝統楽器×映像～」の合同制作

期 日：2019年4月28日（日）～7月末日

参加者：〔脚本〕 和田佳丈（東京音楽大学作曲指揮専攻 作曲「映画・放送音楽コース」）

〔作曲〕 堂川琴乃、福丸光詩、谷口真実子、山本真菜、森直己（以上、東京音楽大学作曲指揮専攻 作曲「芸術音楽コース」）、黒川真帆、和田佳丈、滝澤みのり、宮内雅央（以上、東京音楽大学作曲指揮専攻 作曲「映画・放送音楽コース」）、

Wen Ziyang（中国・中央音楽院）、Eun Cho（韓国・ソウル大学作曲科）

〔イラストレータ〕 高橋真美（東京藝術大学美術学部デザイン科）

〔フライヤー・パンフレットデザイン〕 宮内雅央（前掲）

〔企画制作〕和田佳丈、中野宏紀、黒川真帆（東京音楽大学「映画・放送音楽コース」）
 〔指導・アドバイザー〕糀場富美子、藤原豊（東京音楽大学作曲指揮専攻教授）

「エオリアの冒険2」の台本（全10章全31シーン）をもとに、4月28日（日）の台本・作曲者・作曲指導教員による合同会議でシーンならびに使用伝統楽器の分担を決め、7月末日の提出にむけて作曲にとりかかった。併せて、イラストレータにはシーンごとのイラストを依頼した。作曲にあたっては、本事業のメンバーである作曲指揮専攻の教員が指導、アドバイスをを行った。

・演奏会〈楽器がつむぐ東アジア「現代×伝統」〉～マンガ・アニメの音楽×オーケストラ楽器×伝統楽器×映像～「エオリアの冒険2～受け継がれし旋律～」

期 日：2019年9月29日（日）会場：東京音楽大学A館100周年記念ホール

演 奏：東京音楽大学スペシャルオーケストラ（学生有志）指揮：葛西竜之介

〔二十五絃箏〕花岡操聖、内藤美和、多田彩子、本間貴士、吉葉景子、金子展寛

〔尺八〕柿塚香 〔二胡〕劉継紅 〔古筝〕沈澤彦、江若形

〔カヤグム〕康美純 〔チャンゴ〕李昌燮

スライド・動画 作成操作：黒川真帆

合同制作の新曲「エオリアの冒険2」をオーケストラ練習2回、オーケストラと伝統楽器の合わせ2回、リハーサル、当日ゲネプロを経て、演奏会で上演した。広報としては、フライヤーならびにパンフレットを作曲者の学生が担当し、「としまテレビ」の「としま情報スクエア」に企画制作の学生2名が出演し、豊島区民への広報の場として貴重な機会を得ることができた。

次項以降では、日本の若手クリエイターたちがこの事業を通して何をつかむことができたかを、企画・台本、制作、作曲の立場からの参加者のそれぞれの言葉のなかにとらえていくことにする。〔加藤富美子〕

2. 伝統×現代としての「エオリアの冒険2」がめざしたもの

2-1. 企画・台本の観点から

・企画「エオリアの冒険」を物語・音楽・映像のコラボとした趣旨・意図

昨今の商業音楽の分野においては、音楽が芸術作品としての価値だけではなく、CM音楽に見られる広告効果や、映画やドラマの劇伴のような演出としての効果といったように、二次的な価値も付随して求められている。「エオリアの冒険2」という作品を通じて、音楽が総合的な芸術作品の一部になり得るということを実際に体験すべく、物語と映像のコラボレーションという形式をとった。物語に対してチームで作曲をすることは、書法において従来よりも密度の濃い作品意図が求められる。伝統楽器をはじめとした楽器の特性や可能性を自分なりに深く解釈し、楽器構成や前後の他の作曲者の作品との繋がりにおいてある程度の制約の中で表現する手段を選択していかなければならない。

また、映像を用いることは、書き上げた作品を正確な意図で聴衆に届ける為にどうい

演出を試みればいいのか、あるいはこの曲はどのような演出効果を持っているのか確認することが出来る。観客の大半が共感し、世界観や時間軸を想像できるようなわかりやすいイラストとキャラクター像が必須であると考えた(資料1参照)。今回の形式を取り入れたことで楽曲や演出において深く考察し、チームで作曲することで意見交流もできた。

・台本「エオリアの冒険2」の音楽に伝統楽器による音楽を組み入れる意図

従来のオーケストラは西洋音楽の楽器を主に構成されるが、今回使用した伝統楽器(二胡、古筝、カヤグム、チャンゴ、箏、尺八)は東洋音楽の民族性を色濃く反映した楽器である。これらの違いはそれぞれの楽譜の形式からもわかるように、拍感や音程の捉え方に大きく影響する。それぞれの特性を深く研究すれば音楽としてうまく融合させることが可能で、結果として音楽表現の幅を大きく広げることを期待した。

・「エオリアの冒険2」を日中韓共同制作としたことの良かった点・難しかった点

たとえば、中国の学生が担当した〈序曲〉における民謡のような掛け声¹、日本人学生が担当した楽曲に民謡や童謡の節回しが入っているなど、民族性を感じる作風を随所に感じた。これは無意識のうちに育った環境が影響しているのではないだろうか。国際的な共同制作によって我々の日常を深く観察するきっかけにもなったと言える。

又、難しかった点は意外にもほとんどなかった。今回招聘した海外の作曲学生の2人から、自分の音楽のフィールドにおいてイメージの共有が出来たとわかった瞬間からとても安心感や親近感を覚えて制作に取り組みやすくなったと言われたように、他人を介して「イメージ」という曖昧なものを共有することは一見困難だが、西洋音楽の音楽用語を共有していたり、同世代であることから作曲家や作品についての知識も似ているなど、音楽における国際的なコミュニケーションの壁は同年代であればさほど高くないといえる。

・伝統楽器+オーケストラの良かった点・難しかった点

前述したように東洋の楽器と西洋の楽器では、音楽や音響の細かい解釈の部分において根本的な差がある。制作前に行われたワークショップでは拍の感じ方や楽譜の解釈の違いを学んだが、実際にアンサンブルの場においては自分以外の演奏者の音の感じ方やリズム感においても独特の感じ方があるとわかった。今回は編成がオーケストラベースであった為に、伝統楽器が西洋楽器に基本的な解釈を合わせる形となった。具体的に起こった苦労した点は以下の通りである。

まずは拍子感や揺れにおける西洋楽器のオーケストラにおけるの慣例が通用せず、テンポが全体としてつかめないことから合奏として合わせることに苦労した。通常のオーケストラでは指揮棒よりも少し遅れて演奏音が発音されるが、伝統楽器の場合は振り下ろしたジャストタイミングで発音がなされていた。この問題は指揮者の機転で奏者によって指揮法を変えたり、指揮が読める人にサポートしてもらったりといった方法で対応した。また、口伝で伝承する伝統楽器では楽譜を読まずオーケストラに合わせる事がしばしばあるため、全体リハーサルのスケジュール感を早めてテンポやダイナミクスまで整えたデモ音源を作曲側が用意すればよりスムーズにリハーサルが進行したのではないかと考えられる。同時に作曲家においても合奏しづらいことをあらかじめ考慮した曲作りを心掛けたり、拍

子の概念が薄いのであれば複合拍子や変化の頻発を避けて余白のある編曲にしたり、ポリフォニックな動きの連続を避けたりといった音楽的なアプローチをもっとそれぞれが盛り込めたように思える。

一方良かった点もたくさんあり、例えば伝統楽器の東洋の民族的な世界観を反映した物語を用意することができた点である。前述した西洋楽器と東洋楽器の音楽的な違いを利用し、時間軸や場所を一変させる演出²（資料2参照）を入れたり、尺八や二胡といった音量が小さな楽器が奏でるメロディの可能性を感じたことから恋愛模様を描いたり³と遊び心豊かに取り組むことができた。これにおいては企画の関係者や当日の観客より映像と音楽が噛み合っただけで企画として充実していたとの声を多数いただいた⁴ので、楽器の多様化が演出において成功したといえるだろう。

・総括

この企画を通して学んだものの中で一番と言えることは、制作者が想定している感動を同じ温度で観客と共有することが出来るのか否かという現実がはっきりと見えることである。

前述したように音楽が芸術作品としてだけではなく、広告や演出など多様性を求められる現代において、表現したかったことや作品意図を正確に世の中に発信するスキルは極めて重要であると感じる。現実問題として、作品を創作するスキルと作品を発信するスキルが同程度である作曲家は極めて少ないように感じた。これはそもそも発信することについて他人任せにすることが通例だと考える風潮が、音楽事務所や広告代理店の普及によって若手の間で根付いていることが原因に挙げられる。これを打開するには、音楽界全体で作曲家が現場に介入する風潮を後押しすることが重要で、そうすればより完成度の高い創作活動が出来るようになるのではないかと感じた。

芸術と商業のバランスが取れた作品を生み出し社会に周知させることが音楽家の社会的存在価値を高める最も有意義な方法だと改めて考えさせられるようになった。また、表現の幅を広げる上で、音楽的なアプローチを用いて異国の歴史を学び理解するということは極めて効果的である。同時に、新しい知識をインプットするだけのスキルを日常的に身につけておかなければならないことも改めて認識させられた。この事業を通して若手作曲家がコンサートを企画・実行したことにより、国際的な交流が生まれそれぞれの芸術観に多大な影響を与えた。今後ともこの経験を糧に芸術と商業の両立を追求し、さらなるレベルアップを図る所存だ。
(和田佳丈)

2-2. 制作の観点より、報告及び考察

本公演第1部「エオリアの冒険2」について、演奏及び運営を行った学生団体の代表として、制作の観点より報告及び考察を行う。

・公演内容及び運営について

本公演は、西洋と東洋という音楽における異文化の融合に加え、日中韓の学生や音楽家が共同で演奏会を作り上げる、人と人の異文化交流も大きな魅力であった。学生たちは、演奏会前に行われたワークショップにおいて、伝統楽器を通じて日中韓の伝統音楽を直に体験し、それぞれの音楽文化を肌で感じ取ることができただろうと思う。

しかし、映像と音楽、オーケストラと伝統楽器、日中韓の伝統楽器と様々な要素が融合した公演であったため、演奏会を運営するにあたって予想外な困難も多く存在した。伝統音楽にはそれぞれに音楽的な呼吸やスタイルがあり、オーケストラと合わせるリハーサルでは思うように合わせが進まない状況も多く見受けられた。こうした状況に加え、リハーサルの回数も限られた中だったため、学生たちの新曲を形になるまで持っていく苦労は相当なものだっただろう。

一方で、若いクリエイターたちの成長を促すという観点から言えば、こうした困難には学生たちへ良い影響を及ぼす側面も多くあったことだろうと思う。これらは学生たちが作り上げる演奏会の一つの醍醐味とも言えるかもしれない。

・ 広報活動について

今回の演奏会は、学生の自分が運営として携わるものとしては初めての規模であった。準備段階では広報活動も重視していたため、より実践的な広報活動を体験でき、学生たちにとって貴重な経験となった。

広報活動として主に行ったこととしてはフライヤーの制作やとしまテレビへの宣伝出演、ポスター制作、パンフレット制作などが挙げられる。としまテレビへの宣伝出演は、本公演が東アジア文化都市豊島2019パートナーシップ事業だったこともあって実現した。また、チラシ配布の規模やルート、パンフレット制作等については学生運営幹部で会議も行った。意見交換を通じて、より効果的な広報活動について各々が理解を深められたのではないと思う。

こうした実践的な広報活動を音楽大学在学中に体験することは、学生の卒業後の活動への大きな助けとなるだろうと感じた。学生が演奏会を企画する際は、公演内容だけでなく広報宣伝においても、より挑戦的に様々な手段を考え、実践していきたい。アートマネジメントという側面から演奏会を俯瞰することで、普段の学生生活では得られない経験が得られるはずである。

・ 最後に

今回得た刺激や経験、反省を踏まえ、学生各々がこうした同世代の若いクリエイターたちを刺激する演奏会をまた行うことで次に繋がっていけば、本公演の成功はより有意義なものになるだろうと思う。自分自身も、今後の活動の中でそういった機会を積極的に作っていきたい。
(中野宏紀)

3. 「エオリアの冒険2」の創作から得られたもの

3-1. 伝統楽器の体験を通じた創作について

・ 日中韓の伝統楽器ワークショップ（4月）から得られたもの

私がワークショップで得た最大の学びは、伝統楽器の「音色」が持つキャラクターの力だ。例えば、箏が一音鳴るだけで「日本らしさ」が聴き手に印象付けられる。それは

韓国のカヤグムや中国の古箏とは全くちがったものであるのだ。

ワークショップ2日目では、受講生である私たちの譜面を実際に演奏していただいた。受講生から集まった譜面を見ると、特定の伝統楽器を想定し緻密に考えられたものもあれば、逆に、楽器を指定せず、いろいろな楽器で演奏されたものを聴いて勉強したいという目的のものもあった。私にとって、客観的に他の人の作品を聴く事ができたこの機会は、大変有意義であった。

どの作品も伝統楽器で演奏するだけで、良くも悪くもそれらしく（アジアらしい雰囲気）に聴こえてしまう、という点に気づき、非常に考えさせられた。聴き手が感じるこの感覚は、音楽を専門としていない人にとってはなおさら強く影響するだろうと考え、この度の楽曲を作る上で一つの要となった。

それぞれの楽器の音色がもっている特性を、どうしたら自分の強力な味方として活用できるかどうか、という観点は、その後、作曲の過程でも常に意識したポイントとなった。また、「はじく」「擦る」「叩く」という単純な奏法一つ一つは、それぞれの楽器ならではの音色を生み出す大きな秘訣になっている。これは、実際に全ての楽器に触れたからこそ身をもって理解できた。楽器の構造がシンプルであるほどに、音色への影響力は非常に大きいのだと改めて感じた。

・伝統×現代としての「エオリアの冒険2」の作曲で工夫したこと、難しかったこと、今後に活かしたい点

特に印象に残っていることが2点ある。一つ目は、担当する楽器を決める会議を作曲者で行った際、使用したい楽器にかなり偏りが出た事だ。「メロディーを歌わせやすく、音程がはっきりつく楽器を用いれば、日頃作り慣れた楽曲と同じアプローチで曲をかける」と考えた部分が多少なりともあっただろうし、そもそも「伝統楽器×オーケストラ」という編成自体に、アジアンテイストのゲーム音楽のようなサウンドを皆が揃って求めすぎた結果だとも思う。特に作曲者の中でも、現代音楽を中心に勉強している人と、ポップスを専攻している人では、この点において特に差があると感じた。私にとって大きな反省点である。

特にチャングは、作曲者にとってハードルが高い楽器だと誰もが感じていた。チャングならではの伝統的なリズムパターンがあるからだ。会議の中で、先生方から「使い方によってはいくらでも面白くなる楽器」という意見をいただきながら、その意味が本当にわかったのは本番を終えてからだ。第2部で尺八・二十五絃箏・チャングによる即興演奏を聴き、自分が無意識に守りの姿勢で作曲していた事に気づいたのだった。

二つ目は、異国の伝統的な楽器と一緒に音楽を作るということは、互いに異なる文化を受け入れることだと感じた。言語が違うことはもちろんだが、先述のチャングのように伝統的なリズムパターンがあったり、西洋の楽器に比べて構造上での制限があるものも多い。また、4拍子が身体に染みついている奏者にとって、3拍子や8分の6拍子の楽曲が非常に演奏しづらいものであるというのも、作曲の時点では想像もしなかったことだった。異なるバックグラウンドを受け入れながら、歩み寄るということは、伝統的な楽器と、現代の感性をもつ作曲家の世界観を融合させるうえで避けて通れないものだったが、大変実りある体験となった。

(滝澤みのり)

3-2. 日中韓共同制作としての創作について —作曲のサイドから捉えて—

日中韓の伝統楽器とオーケストラが共演した「エオリアの冒険2」に、作曲者の一人として参加した。実際に自分の作品を演奏してもらうことで伝統楽器への理解を深めることができた。同時に、物語音楽の創作の楽しさ、その魅力を再認識した。そして、自分と同じように日本・中国・韓国で作曲を学ぶ学生と交流し、その作品を聴くことができたことが、非常に貴重であった。

・日中韓共同制作の良かった点・難しかった点

日中韓の伝統楽器には、例えば、箏、古箏、カヤグムのように、起源が近く、一見した限りよく似ている楽器も多い。だが、実際にその音や演奏を聴き、創作に取り入れようとすると、音色や奏法などの楽器の特性の違いをより深く知ることができた。自分の創作だけでなく、他の学生の楽曲で登場している伝統楽器を聴くことで、自分が担当していた楽器以外にも、伝統楽器の特徴や良さをさらに感じ取ることができたと思う。

一方で、短期間で普段あまり触れる機会がない伝統楽器の特徴やその良さを汲み取って楽曲に取り入れるのは、なかなか難しいことだと感じた。特に、各楽器特有の奏法（特殊奏法）を取り入れたいという思いが作曲者としてあったが、奏法を十分に理解できていない部分があり、その良さをあまり楽曲に反映できなかつた点が心残りである。

・映像・台本・音楽のコラボの良かった点・難しかった点

今回の企画では、「物語の主要場面ごとの音楽を創作する」という形で、それぞれの場面を担当する作曲者が楽曲づくりを行った。物語・絵と音楽を融合させることで、聴き手が各楽曲の世界観により浸りやすくなる。オーケストラや伝統楽器の音楽に普段はあまり興味のない人たちにとっても、音楽と物語が結びついたことでより関心もちやすくなったのではないだろうか。そこに宣伝の効果もあり、本番はかなり多くの方に来ていただけた。

今回の演奏会は、基本的に映像(絵)と音楽のみで進行していった。事前に来場者に配布したパンフレットには台本の筋書きが掲載されていたが、それを読んでいなかった場合、映像と音楽のみの形態で台本の展開を来場者に周知させるのは少し難しいようにも感じた。

・伝統楽器+オーケストラの良かった点・難しかった点

大規模な編成でのオーケストラで自作曲を演奏してもらえる機会は、実際には多くない。作曲に携わっている者として、今回の企画に参加して、自分の楽曲を演奏してもらえたのは、非常に貴重な機会だった。以前から日中韓をはじめ、アジアの伝統音楽や楽器には興味があったが、実際に曲を書いて演奏してもらう機会はなかった。今回の演奏会で東アジアの伝統楽器を使用した曲を創作し、実際に演奏してもらったことで、それぞれの楽器について見識を深めることができたのも良かった。

難しかった点としては、実際に演奏してもらったことで、伝統楽器の奏法や特性に関して自分の習熟度が足りない部分がより浮き彫りになったことが挙げられる。また、伝統楽器の演奏者の方々とオーケストラでのリハーサル時間があまり確保できず、演奏表現を突き詰める時間が少なく、本番での段取りが把握しきれない部分もあったように思う。練習や準備の計画、演奏者との交流の大切さを改めて感じた。 (谷口真実子)

4. 伝統×現代を生かすクリエイターの育成でとらえたいこと

ここまでに見てきた、「エオリアの冒険2」を企画制作した作曲専攻生たちの言葉からは、伝統×現代を生かすクリエイターの育成について、以下のような成果と課題をとらえることができる。

4-1. 伝統×現代の音楽作品を「つくる」ことについて

・音楽作品を「つくる」中での伝統楽器

「エオリアの冒険」は Crossover という映画・放送音楽コースの有志で立ち上げた団体による自主企画で第1回を上演している。仮想 RPG のイラストを背景にサウンドトラックを演奏するというオーケストラコンサートだった⁵。第2回について、東アジア文化都市 2019 豊島パートナーシップ事業「楽器がつむぐ東アジアの未来」の中に位置づけ伝統×現代という要素を加えてはどうかと提案したのは、この事業への参画を考えていた附属民族音楽研究所の本事業の推進スタッフの教員たちだった。東アジアの伝統楽器にそれまでほとんど触れたことがなかった作曲専攻学生たちにとって、伝統楽器を加えた創作は自主的に求めたものというより教員たちから与えられた条件であったと言っていい。しかしこの、伝統×現代を条件とした創作・上演を自分たちでつくるという明確な目標のもとでの伝統楽器の体験は、次のような成果をみることとなった。

まず、伝統楽器との出会い方の深さである。初めてその楽器の音楽を聴き、初めて楽器を手にとった時から、「この楽器をどのように作品に生かせるか」が常に念頭にあったことによる深さである。4月に開催した日中韓の伝統楽器のワークショップについて「私がワークショップで得た最大の学びは、伝統楽器の「音色」が持つキャラクターの力だ。」(滝澤)と思い起こしている。「音色」の特徴のみならず、「音色」が持つキャラクターをとらえようとしていたことがわかる。

さらに実際に作曲に取りかかるなかでは、各自、多様な伝統楽器との関わりを見せることになる。特に、それぞれの楽器が持つ「音色」へのこだわりが目立つ。

・どの作品も伝統楽器で演奏するだけで、良くも悪くもそれらしく(アジアらしい雰囲気)に聴こえてしまう。・・・それぞれの楽器の音色がもっている特性を、どうしたら自分の強力な味方として活用できるかどうか、という観点は、その後、作曲の過程でも常に意識したポイントとなった。(滝澤)

・箏、古箏、カヤグムのように、・・・よく似ている楽器も多い。だが、・・・創作に取り入れようとする、音色や奏法などの楽器の特性の違いをより深く知ることができた。(谷口)

「伝統楽器で演奏するだけで、アジアらしい雰囲気に聴こえてしまう」ととらえるほど、それぞれの楽器の音色の特性を強く受け止め、それを自分の音楽に生かすために悩み続けていた様子が見えがえる。いずれにおいても、創作に取り入れようとすることで、楽器の特性の違いをより深く知っていった。

・「物語・映像・音楽」コラボ作品における伝統楽器

伝統×現代を生かす若手クリエイターの育成につながったと思われる成果の一つとして、「物語・映像・音楽」のコラボ作品をつくりあげるなかで伝統楽器を用いたことによる気づきあげられる。

企画・台本の和田は、「伝統楽器の東洋の民族的な世界観を反映した物語を用意することで、西洋楽器と東洋楽器の音楽的な違いを利用し、時間軸や場所を一変させる演出ができた」とし、その例として「M18 ソナタのテーマ-繚乱の桜-」（作曲：滝澤みのり）を挙げた。伝統楽器の音色の特性にこだわり続け、「どうしたら自分の強力な味方として活用できるか」を自問し続けた結果が、物語の展開という要素とつながって結晶したといえる。観客のアンケートでも高い関心が寄せられたことがわかる⁶。つくり手の側、それを受け取る側の双方にとって、物語・映像と組み合わされたなかでの伝統楽器は、純粋な器楽作品とは異なる用い方・受け容れられ方により、伝統楽器とのつきあい方を広げた。

4-2. 伝統×現代の制作における「異なった人・異なったもの」との協働

すでに述べたように、「エオリアの冒険」はCrossoverという映画・放送音楽コースの学生有志で構成される団体が企画母体となった。制作にあたっては、Crossover代表の学生のもと、選抜された日本側の作曲者たちが作曲のみならず、広報ほか運営もすべて担当した。制作全体にわたって「異なった人・異なったもの」との協働が成果につながった。伝統×現代のクリエイター育成に向けて、「異なった人・異なったもの」との協働は一つのファクタと言える。

作曲にあたっては、日本側は映画・放送音楽コースと芸術音楽コースからほぼ同数の作曲者での協働が行われた。このことについて、「「伝統楽器×オーケストラ」という編成自体に・・・現代音楽を中心に勉強している人と、ポップスを専攻している人では、この点において特に差があると感じた」（滝澤）と述べている。同じ専攻の学生同士でも、追究している音楽ジャンルが異なると伝統×現代の受け止め方が違う。このことに気づきながら共同制作を展開していくこととなった。

このほか、日中韓の作曲学生の協働、イラストレータと作曲学生の協働など作品の創造に向けてたくさんの協働が行われたが、残念ながら、本稿ではそこに「異なった人・異なったもの」の協働がもたらした成果を取り出すことは難しかった。作曲にあたっては、「西洋音楽の音楽用語を共有していたり、同世代であることから作曲家や作品についての知識も似ている」（和田）、自国の伝統楽器にこれまでふれたことがない（韓国の作曲学生）など、異なっているものよりも似ていたものの方が多かったからかも知れない。またイラストレータとの協働については、単なる資料不足によるものである。

一方、広報では、フライヤー・パンフレットのデザインからとしまテレビへの宣伝出演など幅広い広報活動を展開し、プロモーションビデオの作成・配信も行った。としまテレビの豊島区広報番組「としま情報スクエア」では、4月ワークショップで鮮烈な出会いとなった若手男性箏曲家・作曲家のリハーサル風景が流された。この映像に、番組に出演した作曲者からの「凄いいじゃないですか！ メロディーも伴奏も一緒に弾けて25絃は壮大な音楽を奏でることができるんですよ!!」というコメントが述べられている。テレビ番組と

いうメディアへの出演でその構成台本をつくりながら、箏曲家という異なったジャンルで活躍する若手との協働から得たものの大きさに新たに気づいていったことがわかる。

2-1で、若手クリエイターには「作品を創作するスキルと作品を発信するスキル」を一人で合わせ持つことが大切さだと述べられているが、その両面にわたり「異なった人・異なったもの」との協働があることにより、伝統×現代が生まれていく。

4-3. 課題：伝統×現代の創作・演奏にあたって

2ならびに3では、いずれの学生からも今回のオーケストラ作品の基本となった西洋音楽の音楽様式と日中韓の伝統音楽の音楽様式とのぶつかりが、演奏上の大きな課題となったことが述べられている。特に拍子感、リズムパタンの違いなど、リズムに関する問題が多かったことがわかる。

・伝統音楽にはそれぞれに音楽的な呼吸やスタイルがあり、オーケストラと合わせるリハーサルでは思うように合わせが進まない状況も多く見受けられた。 (中野)

・4拍子が身体に染みついている奏者にとって、3拍子や8分の6拍子の楽曲が非常に演奏しづらいものであるというのも、作曲の時点では想像もしなかったことだった。(滝澤)

この伝統と伝統のぶつかりあいこそ伝統×現代を生かした新しい音楽の創造にとって、もっとも重要なファクタとなると思われる。報告(2)で、事業に関わった作曲教員ならびに伝統楽器の演奏家により、創作と演奏の両面から詳細な分析をもとに論じ合っていきたい。(加藤富美子)

資料1 「3章 元戦士エオリア」の映像より



資料2 「M18 ソナタのテーマ - 繚乱の桜 -」の総譜より

<M18:ソナタのテーマ - 繚乱の桜 ->2'00"
Andante, con espressione ♩ = 40

The image shows a musical score for a piece titled '<M18:ソナタのテーマ - 繚乱の桜 ->2'00" Andante, con espressione ♩ = 40'. The score is for a full orchestra and includes parts for Timpani (Timp.), Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), Percussion 3 (Perc. 3), Nikko (Niko), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The tempo is marked 'Andante, con espressione' with a metronome marking of ♩ = 40. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into measures 31 through 37. Various performance instructions are present, such as 'Con sord.' (with mutes), 'p' (piano), 'pp' (pianissimo), 'div.' (divisi), 'arco' (arco), and 'pizz.' (pizzicato).

注：

- 1 映像：<https://youtu.be/I5iKkiq1faA?t=0h03m28s> (2021年1月20日参照)
- 2 ここから舞台がオルタード王国からイレブン王国に変わって物語が進行する。西洋の雰囲気主体の楽曲から東洋の雰囲気主体の楽曲を作曲家達にオーダーし物語の印象の変化を演出した。[和田]映像 <https://youtu.be/I5iKkiq1faA?t=35m27s> (2021年1月20日参照)
- 3 この楽曲はいわゆるキャラクター音楽で、人物の成りを音楽で説明することが求められる重要な楽曲である。女性キャラクターということで今まで登場して来た屈強で誠実な戦士のイメージとは大きく趣の異なる楽曲が必要であった。音楽のオーダー表からこの楽曲を担当した作曲者がそのような思いを的確に汲み取ってくれメロディや楽器の選択、音量のテンション感においても完璧となった(和田)。
- 4 アンケートの回答では、「詳しいストーリーはわからなくても、映像と音楽が素晴らしく、伝統楽器を取り入れているのが新鮮でした」「映像をみながら演奏を聴くと、その様子がより伝わって聴こえる。」「伝統楽器などあまり聴く機会はありませんがこのようにオーケストラに取り入れられることで、親しみやすくなるのでとても良いと思いました。美しかったです♪曲のイメージがお話を読んでいなくても伝わってきました。」(いずれも無記名)「東洋、西洋、そしてサブカルチャーがよくあわさった曲でした。伝統同士も違和感なくまとまっていた。」(日本・女性・韓国音楽研究者)など多数の関連したコメントが見られた。
- 5 本公演の当日配布パンフレット『Crossover「エオリアの冒険2」～受け継がれし旋律～』

の挨拶文より。

- 6 アンケートの回答では「M18 ソナタのテーマ・繚乱の桜、素敵、特別に印象だった。伝統的な楽で繊細な人物を再現するって素晴らしかった！頭の中から写真みたいな風景がふわって広がってきた」（中国・男性・30代）「M18の曲がとても好きです！」（韓国・男性・20代）のように、在日の外国人の人々からも M18 に関心が寄せられた。

"Connecting the Future of East Asia through Musical Instruments" project (Partnership Events for the Culture City of East Asia 2019 Toshima project, organized by the Institute of Ethnomusicology, Tokyo College of Music, April-September 2019) aimed to foster young creators that will lead the future music culture of East Asia. The achievements and issues of the projects were explored in the reports of young composers who participated in one of the projects titled, "Adventures of Aeolia 2: Manga/Anime Music × Orchestral Instruments × Traditional Instruments × Pictures". The achievements of this project include: traditional instruments were used as a tool of expression in the "creation" of the work; traditions were accepted more naturally through their use of traditional instruments in the collaborative work of "story, picture, and music"; and collaboration with "different people and different things" gave birth to "tradition and modernity". In addition, I raised the issue of using the clash of musical styles of each type of traditional music in the creation and performance of traditional and contemporary music.

第3回 日本パンフルートフェスティバル － 世界初オンライン開催の取り組みに関する報告 －

A Report of the 3rd Japan Panflute Festival –The world`s first festival held Online–

櫻岡史子 SAKURAOKA Fumiko

日本ルーマニアパンフルート協会主催で、2018年より、日本パンフルートフェスティバルが毎年開催されている。2020年は新型コロナウイルス感染症の影響を受け、12月13日にZoom会議システムを活用しオンラインで開催された。オンラインでのフェスティバル開催は世界初の取り組みである。ルーマニア大使館、モルドバ共和国大使館の後援で開催されたフェスティバルには、世界トップクラスのパンフルート奏者をはじめ、パンフルート愛好家など世界17カ国、74名が参加した。この報告書は、2020年に日本パンフルートフェスティバルの主催者である私、櫻岡史子が実際に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 Panflute、パンフルート奏者 Panflutist、
パンフルート教育 Panflute Education ルーマニア Romania、
モルドバ共和国 Republic of Moldova、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のパンフルート講座が開講され、2020年には、東京音楽大学大学院／附属民族音楽研究所社会人特別講座にパンフルートコースが誕生した。2019年には日本ルーマニアパンフルート協会を設立し、2020年には成蹊大学にパンフルートグループが創設されるなど、国内でのパンフルート教育の場も増え、関心が高まってきている。

日本パンフルートフェスティバルは、2018年より日本ルーマニアパンフルート協会の主催で、毎年開催されている。今年は新型コロナウイルス感染症の影響を受け、Zoom会議システムを使用しオンラインで開催された。オンラインでのパンフルートフェスティバルは世界初の開催となる。このフェスティバルには、日本ルーマニアパンフルート協会の名誉会長を務めるラドゥ・ネキフォルをはじめ、世界各国からパンフルート奏者、パンフルート愛好家などが集い行われた。参加者はルーマニア、モルドバ共和国、オランダ、ベルギー、オーストリア、チェコ、フィンランド、ウクライナ、トルコ、イラン、ナイジェリア、アメリカ合衆国、中華人民共和国、中華民国、韓国、シンガポール、日本など、17か国から少なくとも74名が参加した。フェスティバルでは、英語、ルーマニア語、日本語の3つの言語が使われ、パンフルートの歴史の紹介、ルーマニア大使館によるルーマニアの文化や伝統など国の紹介を始め、モルドバ共和国の風景の映像を流し、世界トップクラスのパンフルート奏者の演奏やパンフルート愛好家の演奏などが紹介され、プロのパンフルート奏者からレッスンを受けたり交流の時間が設けられた。

写真提供：日本ルーマニアパンフルート協会

2. 日本におけるパンフルート普及・教育の取り組み

講師：櫻岡史子
言語：日本語、英語

【内容】

2017年に東京パンフルートクラブ SAKURARI が立ち上げられ、江東区豊洲シビックセンターにて初心者が始められる環境を整えた。2018年、第1回日本パンフルートフェスティバルを開催、2019年には日本ルーマニアパンフルート協会を設立し、第2回日本パンフルートフェスティバルを開催、海外プロ奏者によるパンフルートコンサートやワークショップなども開催している。

また、教育活動にも力を入れており、毎年、ルーマニア大使館と連携し、文化紹介の一環として港区や武蔵野市の小学校への授業や学童クラブなどでの出前ワークショップやコンサートなども開催し、未来を担う子ども達への普及活動を行っている。

2020年から成蹊大学のルーマニア交流プロジェクトパンフルートグループが創設された。「ルーマニアの民族楽器に親しみを持つ」「音楽面からルーマニアを知る」「ルーマニア関連のイベントで演奏する」ことを目的に活動しており、現在は、3名の学生がパンフルートの対面・オンライン授業を受けている。



写真提供：日本ルーマニアパンフルート協会

3. ルーマニア大使館よりルーマニアの文化紹介

講 師：Silvia Cercheaza（シルヴィア・チェルケァザ）

言 語：日本語、英語

【内容】

ルーマニアはヨーロッパの東側、バルカン半島の真ん中あたりに位置する。面積は、日本の本土と同じくらいの面積で 23 万 8393 平方キロメートルである。首都はブカレストで人口は約 2 千万人、日本の約 6 分の 1 の人口である。宗教はルーマニア正教 86.7%、プロテスタント 5.3%、ローマ・カトリックが 4.3%、その他は 3.3%となっている。公用語はロマンス言語に由来するルーマニア語である。

ルーマニアの国土は、トランシルヴァニア山地やカルパチア山脈、広々とした田園、渓谷など手つかずの大自然に恵まれている国である。ドナウデルタは、1991 年にユネスコの世界遺産に登録されている。世界最大級の葦の草原が広がり、ドナウデルタで暮らす人々の生活と葦は深いつながりがある。

ルーマニアには伝統的な民族衣装があり、地域によって様々な模様の手刺繍が施されており、色彩豊かで美しい。



写真提供：在ルーマニア大使館

4. 世界でパンフルートを学ぶ学生たちによる演奏

演奏：David Fieruta (デイビット・フィエルタ)

演奏曲：Silviana シルヴィアーナ (V. パンデレスク)

【内容】

デイビット・フィエルタは、パンフルート奏者の父親の影響を受けて11歳からパンフルートを始めた。現在16歳で、ルーマニアにあるディヌ・リパッティ高校のパンフルートコースで学び、数多くの賞を獲得している。2019年にルーマニアのシビウ市で開催されたゲオルゲ・ザンフィルの弟子たちによる国際パンフルートマスタークラスに政府からの助成金を取得して参加した一人である。

演奏曲は、ルーマニア出身のアコーディオン奏者でゲオルゲ・ザンフィルのタラフのメンバーであるヴァシレ・パンデレスク作曲の《シルヴィアーナ》でタラフと呼ばれる小編成のオーケストラと一緒に演奏した。速い動作が必要なパッセージでは、音が明瞭で途切れることのない演奏は確かな技術が求められる。



写真提供：デイビット・フィエルタ氏 メリス・ナズ・ウニヴァー氏

演奏：Melis Naz Ünver (メリス・ナズ・ウニヴァー)

演奏曲：Cicoria ひばり (G. ディニク)

通訳：櫻岡史子

【内容】

2006年にトルコで生まれたメリス・ナズ・ウニヴァーは、4歳からエイディン・ヤバスにピアノを習い始め、8歳からパンフルートを始めた。2016年には、ルーマニアのガエシュティで開催された第2回ゲオルゲ・ザンフィル国際パンフルートフェスティバルで「子どもゲスト」を務めた。同年、アナドル大学国立音楽院のクラリネット学生として受け入れられ、イルカイ・アク教授に師事。多くのコンサートで演奏している。

演奏曲の《ひばり》は、19世紀後半にルーマニアのパンフルート奏者アンジェラス・ディニクが作曲したラウタリ音楽として知られている。

5. 世界のパンフルート奏者による演奏とレクチャー

演奏：Stefan Negura (ステファン・ネアグラ)
 Raluca Patuleanu (ラルカ・パトゥレーヌ)
 演奏曲：Căruța Poștei カルーツァ ポシュティ (Gr. ディニク)
 通訳：櫻岡史子

【内容】

ステファン・ネアグラは、モルドバフィルハーモニーのパンフルートソリスト、教師、作曲家である。1980年4月10日に生まれ、キシナウの音楽リセウムと芸術大学でイオン・ネアグラ教授とパンフルートの勉強を始めた。ヨーロッパ中の交響楽団など数多くのコンサートに参加、モルドバ大統領とともに欧州評議会を訪問し、1994年に北極での国際フェスティバルでモルドバを代表し演奏した。長年に渡り、公社「テレラジオ-モルドバ」の国立交響楽団、モルドバ共和国の国立交響楽団などと協力し、キシナウの国立オペラパレエ劇場、レオポリス室内交響楽団-ウクライナ、ルーマニアの「交通弦楽団」、モルドバ共和国国立室内管弦楽団の人気音楽《Lăutarii》《Joc》《Fluieras》なども担当している。



写真提供：
ラルカ・パトゥレーヌ氏

ダミアン・ルカとシミオン・スタンチュの弟子に、ベルギー在住ルーマニア出身のラルカ・パトゥレーヌがいる。パンフルート奏者で教師である。1990年12月にフォルクローレアンサンブル「Oltul」(30人の音楽家とダンサー)と一緒にベルギーにて、ルーマニア音楽で30回のショーを行い、その後、ブリュッセルのあるレストラン「Le Huchier」で2年間の契約で、週に6回演奏する。1996年から2006年にかけて、ベルギーの1つの音楽学校でパンフルートのレッスンを受け持ち、その後2006年、ベルギーのブリュッセル近くに、私立パンフルート学校を設立した。毎年、ベルギーパンフルートセミナーを開催し、国内外に250名以上の生徒がいる。

演奏曲は、グリゴラシュ・ディニク作曲の《カルーツァ ポシュティ》でパンフルートの二重奏を披露した。今回は竹製ではなく、ローズウッド製の楽器を使用しており、力強い演奏を可能にしている。透明感のある音色は、聴く人を引きつける魅力がある。ゆったりと情感あふれる箇所はビブラート奏法を用いており、速いリズムの箇所は、様々な種類のタンギング奏法、超絶技巧を用いた圧巻の演奏である。

演奏 : David Tin 李濬廷 (デイビット・チン)

演奏曲 : 風土記への道 (櫻岡史子)

通訳 : 櫻岡史子

【内容】

李濬廷は、中華民国のパンフルート奏者、教師、作曲家である。第1回日本パンフルートフェスティバルへの出演を皮切りに、来日した際にパンフルートワークショップやコンサートなど、日本ルーマニアパンフルート協会との交流を深めている。中華民国、香港、シンガポールなどアジアでの子ども達への教育活動を盛んに行っている。透明感のある優しい音色に定評があり、YouTubeの登録者数は1万人を超えている。



写真提供 : 李濬廷

演奏曲は、櫻岡史子がパンフルートのために作曲した《風土記への道》である。この曲は、島根県松江市大庭町にあるはにわロードをイメージして作曲した。はにわロードは島根県立八雲立つ風土記の丘へと続いている。八雲立つ風土記の丘一体は、奈良時代に編纂された「出雲国風土記」のくにびき神話ゆかりの地、意宇郡の中心にある地域で、奈良時代の政治、経済、文化の中心地として国庁、国分寺、出雲国造家ゆかりの神社や寺もあり、文化財の一大宝庫である。日本にパンフルートが伝来したのは奈良時代である。

レクチャー : Andreea Chira (アンドレア・キーラ)

通訳 : ミハエラ シェルブレア・櫻岡史子

【内容】

ルーマニア出身のパンフルート奏者アンドレア・キーラは、ウィーンを拠点に活躍

しており、クラウディオシモーネの指揮の下、イタリアの室内オーケストラ「I Solisti Veneti」として知られている。アンドレアの《四季》コンサートシリーズは、有名なヴァイオリン協奏曲を演奏することにより、パンフルートで古典音楽の世界をより人気のあるものにした。2019年12月にオーストリア文化フォーラム（ÖKF）が主催するコンサートに招待された。パンフルートマスタークラスを開催し、イタリア、チェコ共和国、中華人民共和国、韓国を含む世界中でコンサートを開催している。



写真提供：アンドレア・キーラ

日本パンフルートフェスティバルでは、オンライン上に生出演し、フィンランド出身のパンフルート奏者ステファン・スタンチュ作曲のパンフルート曲のYouTube動画を披露した。また、参加者の質問に答えるなど、ディスカッションの時間を設けた。質問では、「パンフルートの魅力は何か」と問われ、「パンフルートは奏者によって音色が異なることが魅力」と話す。「この数年、パンフルートの奏法技術は大きく進歩を遂げた、今はクラシックからジャズ、ロックまで演奏することができる」また、別の参加者から「演奏で心がけていることは何ですか」との問いには「音を大事にしている、自分のイメージした音とパンフルートの音が一致するようにしている、そこから解釈など色をつけている、一生をかけて研究していきたい」と答えた。また、「体の使い方についてどう考えているか」「頭、手、身体を使っている、自分の性格や自分の特徴に合った使い方になる、それが、正しいか間違っているということはない、一番大切なのは、自分に合った演奏の仕方、好みを探すこと」との話がある。



写真提供：マリアナ・プレダ氏

演 奏：Mariana Preda (マリアナ・プレダ)

演奏曲：Doen Daphoone Maeght

《もっとも美しいダフネが》による変奏曲 (J. ファン・エイク)

通 訳：ミハエラ シェルブレア・櫻岡史子

【内容】

マリアナ・プレダは、アムステルダムを拠点として活躍するルーマニア出身のパンフルート奏者、歌手である。アムステルダムの音楽院で学士と修士号を取得して卒業した。イタリアのミラノのレーベル MAP で多くのアルバムをリリースし、数々の音楽賞を受賞、コンクールやフェスティバルにも参加している。ルーマニア、イタリア、オランダ、イギリス、アメリカなど様々な国で演奏し、ブカレストの国会議事堂で、芸術の分野で海外で最高のルーマニア学生の一人であるとして特別賞を受賞した。

演奏曲は、17世紀(ルネサンス後期)にヤコブ・ファン・エイクによって作曲された曲である。今回使用された楽器は竹製ではなく、銀色の真鍮の管で製作されたものである。ト長調で調律された楽器で3オクターブある。

演 奏：Aydin Yavus (エイディン・ヤバス)

演奏曲：孤独な羊飼い (J. ラスト)

通 訳：櫻岡史子

【内容】

エイディン・ヤバスはトルコ出身のパンフルート奏者、ピアニスト、アコーディオン奏者である。パンフルート界の巨匠ゲオルゲ・ザンフィル、コーネルパナの弟子で、ブカレスト国立音楽大学大学院修士過程を修了している。1991年から現在まで、トルコのエスキュヒル市に国際音楽学校を創設した。トルコで最も有名で最高のパンフルート演奏家である。ヤマハ音楽学校・システム代表として長年活躍し、2000年から2006年までウル



写真提供：エイディン・ヤバス氏

ダグ大学の音楽学部でアコーディオン教師として働いていた。その後、バルカンアコーディオンオーケストラ（5カ国9人のミュージシャン）を設立し、トルコ（イズミル、エスキシェヒル、ブルサ、デニズリ、アンタルヤ）でコンサートを開催した。

第2回日本パンフルートフェスティバルには来日し、コンサートとワークショップを開催し好評を博した。

6. 参考文献

アンドレア・キーラ

<https://www.andreeachira.com/biography>（参照 2021-1-24）

在ルーマニア大使館

<https://tokyo.mae.ro/jp>（参照 2021-1-19）

島根県立八雲立つ風土記の丘

<https://www.yakumotatu-fudokinooka.jp/>（参照 2020-12-12）

日本ルーマニアパンフルート協会

<https://scrapbox.io/panflute/>（参照 2021-1-24）

風土記への道

<https://youtu.be/aZdeu7zso9U>（参照 2021-1-24）

マリアナ・プレダ

<http://www.marianapreda.com/>（参照 2021-1-24）

The Japan Panflute Festival has been held every year by the Japan Romanian Panflute Association since 2018.

In 2020, due to the pandemic caused by COVID-19, we held the festival online on December 13th on Zoom.

This was the first time panflute festival held online in the world.

74 people from 17 countries including the world's top class panflute players, panflute lover, participated in this festival supported by the Romanian embassy and Embassy of the Republic of Moldova in Japan.

This report is a record of what I, Fumiko Sakuraoka, the organizer of the Japan Panflute Festival 2020, experienced.

(本学付属民族音楽研究所講師 日本ルーマニアパンフルート協会会長 パンフルート)

東京音楽大学附属民族音楽研究所所蔵楽器の紹介 (7)¹

Musical Instruments Housed at the Institute of Ethnomusicology, Tokyo College of Music (7)

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7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7回目である。掲載楽器の製造・使用地域、楽器の構造は、表1のとおりである。本稿では研究所所蔵資料のうち、南アジア、アフリカ、東アジアおよびロシア地域で演奏される楽器から、体鳴楽器1点、弦鳴楽器3点の計4点を掲載する²。

表1：掲載楽器一覧³

No.	楽器名	HS番号 ⁽¹⁾	地域	国名 (生産地)	登録番号	購入日
01	ティンシャ ⁽²⁾ Ting-shags	111.142	南アジア 034	ブータン BTN	46	1995/03/27
02	ゼゼ Zeze	321.311	東アフリカ 014	タンザニア TZA	61	1999/03/25
03	バラライカ Balalaika	321.322	東ヨーロッパ 151	ロシア ⁽³⁾ RUS	01	不明
04	モリンホール Morin huur	321.312	東アジア 030	中国 (内モンゴル) CHN	56	1995/03/25

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

⁽²⁾ 原簿登録名は「マンジール」だが、推定される楽器製作者の言語であるチベット語の正式名とした。

⁽³⁾ 使用地域はロシアだが、本資料の製作地はルーマニア。

1.1 体鳴楽器

膜や弦を張ることなく、その個性と弾力性により振動し音を発する物体を音源とする音具⁴。



1. ティンシャ

φ.80(mm)

名称言語：チベット語

製造国：ブータン

製造年：不明

説明：南アジア全般で使われる小型シンバルの一種。紐を持ち水平に吊り下げてリム部を打ち合わせる。表面の刻印は、チベット仏教の真言「オン・マニ・ペメ・フム」。

1.2 弦鳴楽器

固定点の間に、単数のまたは複数の弦を張り渡した音具⁵。



2. ゼゼ

L. 785, W. 150, D. 135 (mm)

名称言語：タンザニア諸語

製造国：タンザニア

製造年：不明

説明：Zezeは、中央から東アフリカ地域に広く見られる一弦フィドルの名称。本資料には弓が付属しないため、撥弦楽器であろう。棹に指した円錐形糸巻きに金属弦が3本張ってある。ふくべ製の共鳴体には動物の革を張ってある。



3. バラライカ

L. 850, W. 476, D. 101 (mm)

名称言語：ロシア語

製造国：ルーマニア

製造年：推定1970年代 (Reghin製)

説明：ロシアの3弦リュートで代表的な民俗楽器の1つ。18C.に2弦リュートのドンブラを改変して作られたとの説がある。本資料は都市で使用されるタイプの比較的新しいモデルと推察される。付属品のピックは所在不明。



4. モリンホール

L. 1107, W. 272, D. 108 (mm)

名称言語：モンゴル語

製造国：中国（内モンゴル）

製造年：1990年代

説明：「ホール」は撥弦と弓奏の弦楽器を指す言葉で、ときに口琴も指す。モリンホールは、糸倉に馬の頭の装飾があり日本でも馬頭琴として知られる。モンゴル文化を代表する2弦リュート。旧来は革であった表面板も木製となっている。

2 参考文献

凡例：以下の省略記号を利用する。

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

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

2.1 楽器・楽器学全般に関する文献⁶

CIMCIM.

2011 Revision of the Hornbostel-Sachs Classification of Musical Instruments by the MIMO Consortium.

<http://www.mimo-international.com/documents/hornbostel%20sachs.pdf>

(アクセス日：2021年1月10日) .

小日向， 英俊編 .

2020 東京音楽大学附属民族音楽研究所所蔵楽器の紹介 (6). 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, p.57-59.

(オンライン版：http://www.minken1975.com/publication/IE_B09201906.pdf) .

2019 東京音楽大学附属民族音楽研究所所蔵楽器の紹介 (5). 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.8, p.53-57.

(オンライン版：http://www.minken1975.com/publication/IE_B08201805.pdf) .

2015 東京音楽大学附属民族音楽研究所所蔵楽器の紹介 (2). 伝統と創造：東京音楽大学附属民族音楽研究所研究紀要 . vol.4, p.53-56.

(オンライン版：http://www.minken1975.com/publication/IE_B04201405.pdf) .

2014 東京音楽大学附属民族音楽研究所所蔵楽器の紹介(1).ライブラリーレポート.vol.1, p. 2-19. (<http://id.nii.ac.jp/1300/00000933/>) .

小日向， 英俊 . 木村， 佳代 . 針生， すぐり編

2016 東京音楽大学附属民族音楽研究所所蔵楽器の紹介 (3). 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.71-80.

(オンライン版：http://www.minken1975.com/publication/IE_B05201506.pdf) .

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 .

2018 東京音楽大学附属民族音楽研究所所蔵楽器の紹介 (4). 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, p.79-82.

(オンライン版：http://www.minken1975.com/publication/IE_B07201707.pdf) .

2.2 個別楽器に関する文献

1. ティンシャ (Ting-shags)

Helffer, Mireille.

2011 Ting-ting-shags. Grove Music Online.

(<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.L2215040>) (アクセス日:2021年1月10日) .

National Music Museum, The University of South Dakota.

2021 Images from The Beede Gallery, Finger Cymbals (Ting Shags), Tibet, 20th Century. (<http://collections.nmmusd.org/Tibet/10069/FingerCymbals.html>) (アクセス日:2021年1月10日) .

Pegg, Carole 等 .

2001 Tibetan music. Grove Music Online. (<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.52037>) (アクセス日:2021年1月10日) .

2. ゼゼ (Zeze)

Isotala, Ella.

2015 Zeze – A Tanzanian Fiddle: An Empirical Research of the History, Structure, and Playing of Wagogo’s and Waha’s Zeze. Glomas. (<https://helda.helsinki.fi/handle/10138/235180>) (アクセス日:2021年1月10日) .

3. バラライカ (Balalaika)

Kiszko, Martin.

2001 Balalaika. Grove Music Online. (<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01834>) (アクセス日:2021年1月10日) .

◦ 視聴覚資料 :

さまざまな演奏者 .

2012 バラライカの饗宴 (Balalaika favorites). Universal Music: UCCD-4771.

4. モリンホール (Morin khuur)

Nixon, A., Marsh, P.

2015 Khuur. Grove Music Online. (<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.L2281408>) (アクセス日:2021年1月10日) .

Pegg, C.

2001 Mongol music. Grove Music Online. (<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18954>) (アクセス日:2021年1月20日) .

◦ 視聴覚資料 :

アジア・太平洋地域音楽教材共同制作事業専門家会議 . (企画・編集) .

1997 モリン・フル . アジア・太平洋の楽器 . Vol.2. (解説は p. 39-45).

さまざまな演奏者 .

2005 大地の響き:アジア・シルクロード音楽フェスティバル . ALM Records ALCD-2004, ALCD-2005.

2.3 その他の参考文献 :

United Nations Statistics Division.

2021 Standard country or area codes for statistical use (M49). United Nations Statistics Division. <https://unstats.un.org/unsd/methodology/m49/> (アクセス日:2021年1月10日).

3 付録：楽器一覧に使用した HS 楽器分類番号の詳細

- 111.142 相互打奏体鳴楽器：シンバル
- 321.311 鉢(椀)型(胴)差し込み柄リュート
- 321.312 箱型(胴)差し込み柄リュートまたは差し込み柄ギター
- 321.322 箱型(胴)頸柄リュートまたは頸柄ギター

-
- 1 本シリーズ(1)～(6)はそれぞれ、[小日向 2014]、[小日向 2015]、[小日向・木村・針生 2016]、[東京音楽大学付属民族音楽研究所明清楽器研究プロジェクトチーム 2018]、[小日向 2019]、[小日向 2020]。
 - 2 紹介は、楽器の保存・管理状態によるため順不動。
 - 3 掲載する地域名と国名は、国連統計部が発表する地域名および国名とその3桁コードとアルファベット3文字の ISO ALPHA-3 コードに基づく。[United Nations Statistics Division 2021]を見よ。
 - 4 本シリーズ(1)の定義により「楽器」の上位概念である「音具」を使う。[小日向 2014:5]を見よ。
 - 5 定義詳細については、[小日向 2014:7-8][CIMCIM 2011:12]を見よ。
 - 6 本シリーズ(1)に掲載した楽器・楽器学全般に関する文献と視聴覚資料については、[小日向 2014]を見よ。

東京音楽大学附属民族音楽研究所2020年度活動記録*	
●本学学部・大学院授業	
5月13日(水)～1月20日(水)	「アジア音楽の理論と奏法」
5月12日(火)～1月21日(木)	「ガムラン実習I」「ガムラン実習II」
4月1日(月)～3月31日(火)	「邦楽・古楽・民族楽器演習II」
●研究	
3月30日(火)	『伝統と創造』Vol.10の刊行
●社会人向け各種講座	
5月16日(土)～3月6日(木)	社会人講座「ガムラン講座」(Zoom/民族音楽研究所)
5月12日(火)～2月25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、Zoom/A館各教室、民族音楽研究所、中目黒・代官山キャンパス各教室ほか)
2月25日(木)	2020年度民族音楽等社会人特別講座修了発表会(中目黒・代官山キャンパスTCMホール) -新型コロナウイルス感染への対応により関係者のみの非公開で実施。
2月27日(土)	2020年度社会人ガムラン講座発表会(中目黒・代官山キャンパスTCMホール) -新型コロナウイルス感染への対応により関係者のみの非公開で実施。
●公開講座	
11月5日(木)	2020年度 公開講座No.1 パンフルートの贈り物 ムルーマニアの風に乗せて～(Zoom)
12月6日(日)	2020年度 公開講座No.2 モンゴル音楽の世界(東京音楽大学池袋キャンパス100周年記念ホール)
●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)	
8月17日(月)	東京都教職員研修「インドネシアのジャワ・ガムラン」(民族音楽研究所)
●その他2(外部資金を得た活動)	
4月1日(水)～3月31日(水)	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×現代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8日(土)～3月31日(水) : I. 基礎講座 (オンデマンド配信)

9月5日(土)～10月4日(日) : II. 実践セミナー (Zoom)

10月31日(土)～3月7日(日) : III. 企画制作研修 (対面/Zoom)

-本学が文化庁「令和2(2020)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。

*2020年4月1日(月)～2021年3月31日(水) (3月15日時点の予定を含む)

東京音楽大学付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が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10号の発行にあたり、新型コロナウイルス感染症の大きな影響の中にもかかわらず充実した論考や報告を投稿された関係者の皆様に感謝いたします。

本号は、16世紀イタリアの音律論、琉球時代沖縄の音楽用語「節がわり」、口琴を扱った音楽考古学についての論考、本研究所が参画した文化イベントや、日本ルーマニアパンフルート協会によるオンラインのパンフルートフェスティバル開催の報告を掲載しています。また、第7回目の研究所所蔵楽器紹介シリーズでは、南アジア、東アフリカ、東ヨーロッパ、東アジアの楽器を扱っています。なお本号には、動画の投稿はありません。

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.)

付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	本学付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：東京音楽大学付属民族音楽研究所研究紀要 Vol.10

印刷 2021年3月22日

発行 2021年3月30日

編集・発行 東京音楽大学付属民族音楽研究所

住所 〒171-0032 東京都豊島区雑司が谷3丁目11番1号

Tel: 03-3981-8783

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

