

東京音楽大学付属民族音楽研究所刊行物リポジトリ

Title	伝統と創造：東京音楽大学付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	東京音楽大学付属民族音楽研究所=Institute of Ethnomusicology, Tokyo College of Music
Volume	Vol. 12
Date of issue	2023-03-30
ISSN & ISSN-L	Print edition: ISSN 2189-2350, Online edition: ISSN 2189-2482, ISSN-L 2189-2350
URL	https://tcm-minken.jp/publication/IE_B12202200.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.12
(2022)

Dento to Sozo: Institute of Ethnomusicology Bulletin of Tokyo College of Music, Vol.12

Printed on: 22 March 2023 Published on: 30 March 2023

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: <https://tcm-minken.jp>, E-mail: minken@tokyo-ondai.ac.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 >

L.ペンナ『音楽の曙』第2部の二声対位法

A Discussion of the Contrapunto of Lorenzo Penna's "Li primi albori musicali" Libro secondo(1684)

坂 由理 (BAN Yuri) ----- 1

ルーマニアにおけるパンフルートの歴史・19世紀からの民族楽器ナイとしての発展 — アンゲルシュディニクとクラチュネスクに焦点を当てて —

History of Pan Flute in Romania - History as a folk instrument Nai from the 19th century -
Focusing on two pan flutists Angelus Dinicu and Craciounescu

櫻岡史子 (SAKURAOKA Fumiko) ----- 15

< 研究ノート >

那覇市大嶺の「地バーリー」と御冠船における爬龍船競漕の関係

On Rowing Performances on Land: the Relationship between the Coronation Events
in the Kingdom of Ryukyu and the Rowing Event in Omine Village

金城 厚 (KANESHIRO Atsumi) ----- 33

アジアの発掘口琴チェックリスト(7): 薄板状の口琴(6)

Asian Excavated Jew's Harps: A Checklist (7) - Lamellate Harps (6)

直川礼緒 (TADAGAWA Leo) ----- 41

< 報告 >

公開講座「バロック舞曲へのダンスからのアプローチ—バロック・ダンス体験講座—」報告

A Report of the Baroque Dance Workshop: the search for the root of dance music

坂 由理 (BAN Yuri)、
浜中康子 (HAMANAKA Yasuko)、
伊藤 誠 (ITO Makoto) ----- 55

鹿児島島の笛「天吹」における演奏・製作とその文化的背景についての記録調査の報告

A Fieldwork Report about the Performance, Construction and Cultural Context of the Kagoshima's *Tenpuku* Flute

渚上ラファエル広志 (FUCHIGAMI Rafael Hiroshi) ----- 67

八王子音楽祭 2021「世界の楽器展覧会」

Hachioji Music Festival 2021 - World Music Instruments Exhibition

小日向英俊 (KOBINATA Hidetoshi) ----- 79

2021年度公開講座 No.2

「打弦楽器の歴史をたどって聞いて見よう、見てみよう、ピアノの源流」報告

A Report of Extension Lecture "Let's listen, and see the origin of the piano"

坂崎則子 (SAKAZAKI Noriko)、
小川美香子 (OGAWA Mikako)、
三好美穂 (MIYOSHI Miho) ----- 85

< 彙 報 >

東京音楽大学付属民族音楽研究所2022年度活動記録

FY2022 Activities of the Institute of Ethnomusicology, Tokyo College of Music

----- 93

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)

Style sheet

----- 94

編集後記・編集委員会

Editorial note / Editorial committee

----- 96

奥付

L. ペンナ『音楽の曙』第2部の二声対位法

A Discussion of the Contrapunto of Lorenzo Penna's “Li primi albori musicali” Libro secondo (1684)

坂 由理 BAN Yuri

ルネサンス音楽を規範とする旋法的な対位法を学ぶのに、私たちは現代の優れた教則本に拠ることが多い。分かりやすいとは言えない当時の理論書に比べ、現代の著作は見通しが良く、理解のための手がかりを十分に与えてくれる。だが、16、17世紀の著作の分かりにくさや矛盾の中に彼我の感覚の違いを解く鍵がひそんでいるのではないか。ここでは、17世紀後半に出版されたL.ペンナの『音楽の曙』を通して、彼らが音や響きをどんなふうに捉え、感じていたのか、その実際に迫ってみたい。

キーワード：ロレンツォ・ペンナ Lorenzo Penna、
ジョゼッフォ・ザルリーノ Gioseffo Zarlino、対位法 Counterpoint、
平行8度5度 Parallel 8th and 5th、対斜 Cross relation

1. はじめに

17世紀初め、イタリアのフィレンツェでは史上初めてのオペラ《エウリディーチェ》が上演された。また、その実現に大きな力を果たしたのが新しい音楽語法「通奏低音 Basso continuo」であった。当時のイタリアには革新の気運が満ちていたのだろう。ロドヴィコ・ヴィアダーナ Lodovico Viadana (1560-1627) は自分が通奏低音を創始者であると主張し¹、ジュリオ・カッチーニ Giulio Caccini (1551-1618) は歌曲集を「新音楽 Le nuove musiche」と名付けて出版した。世紀が変わるとともに、新しい音楽様式「バロック」の時代が始まったという印象は、いつの間にか私たちの脳裏につよく刻まれることになった。しかし、その新しさに目を奪われ、彼らが前世紀から受け継いだ遺産の数々を見過ごすのは片手落ち、いや大きな誤解だろう。

通奏低音はバス音に数字を付すことによって上声部の和音を示す新しい記譜法というだけでなく、新しい音楽劇オペラやモノディ様式の声楽作品の豊かな情感に呼応する即興的な奏法でもある。記譜法の面から捉え、和音を示す役割だけが強調されがちだが、刻々の響きの移り変わりを奏者が即興的に描き出すことによって、初めてこの語法は成り立つ。奏者が求められるのは、前世紀から続く対位法の技法である。

本稿では、17世紀後半の理論書ロレンツォ・ペンナ Lorenzo Penna (1613-1693) の『音楽の曙 Li primi albori musicali』(初版 1672) 第2部から二声対位法の前半部分(P51～P76)をとり上げる。ペンナが先人から何を受け継ぎ、何を受け継がなかったか、16世紀の著作、ジョゼッフォ・ザルリーノ Gioseffo Zarlino (1517-1590) の『ハルモニア教程 Le institutione harmoniche』(初版 1558)からの影響を探りながら論じてみたい。

底本としたのは、『音楽の曙』1684年版。この版とザルリーノ『ハルモニア教程』（1558）からの引用は出版年を省いて示す。また、後者には英訳のページ数も添える。音名は英米式による（口音はB、変口音はB♭）。

2. ペンナとザルリーノについて

ペンナは、カルメル会の修道士として主にボローニャで音楽活動を続けた。『音楽の曙』は、第1部「音楽の基礎」、第2部「対位法」、第3部「通奏低音奏法」の3つにわかれ、どれも多くの譜例によって具体的な説明がされている。17世紀イタリア音楽に関して欠かすことのできない貴重な文献である。

ペンナが誰から影響を受けたかについては、何の証拠もないので、推測に頼るしかないが、ザルリーノの『ハルモニア教程』は読んでいたと考えてよいだろう。ヴェネツィアのサン・マルコ大聖堂の楽長を長くつとめたザルリーノは、当時から音楽理論の権威とされ、生涯に大部の理論書を3冊公刊した。中でも処女作『ハルモニア教程』は初版だけでも4回出版され（ザルリーノ 2021: 919）、遠くオランダ、イングランドにも影響の及んだ書物である（パリスカ 1993: v7,327）。彼の筆は、古代ギリシャの数比論にさかのぼり、音と音楽への記述も詳細をきわめる。全4部、400ページを超える大冊だが、ペンナと関連が深いのは第3部「対位法」だろう。これと比較しながら、次章から『音楽の曙』を読みたい。

3. 音程

ペンナは、『音楽の曙』第2部で、音程を捉える重要性を説き、度数について丁寧に説明している。

3-1 音程の度数

ザルリーノや彼の弟子、ジョヴァンニ・マリア・アルトゥージ Giovanni Maria Artusi (1540ca-1613) は、音程を論じるのに必ず古代ギリシャの数比論から説き起こし、各音程の弦長比（たとえば完全5度の弦長比は3:2）を示す。ペンナは『音楽の曙』各部の序文に古代ギリシャの哲学者、数学者の名前をあげ、その功績をたたえているが、彼らの数比論を基にすることはせず、各音程の弦長比には全く触れていない。そして、ザルリーノは、たとえば5度を「5つの音 (voci または suoni) からなる」と記し、「大全音が2つ、小全音が1つ、大半音が1つ」と説明しているが（Zarlino: 160 英訳: 29）²、ペンナは「2つの音 (voci) の間に3つ音 (note) がある」とだけ述べている（Penna: 53）。二人の違いは鮮明である。

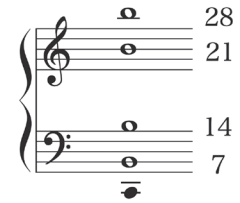
3-2 複音程

複音程の度数については、元の単音程（principal）に7を足せば良い、というきわめて実践的な説明が見られる。この説明はアルトゥージにも共通する（Artusi 1598: 12、坂

図1 (Penna: 53)

Principalī.	1	2	3	4	5	6	7
Replicati.	8	9	10	11	12	13	14
Triplicati.	15	16	17	18	19	20	21
Quadruplicati.	22	23	24	25	26	27	28

譜例1(筆者作成)



2019: 2)。単音程と複音程の一覧を表にしたものは、ザルリーノにも見られるので (Zarlino : 153 英訳: 15)、ペンナはそれを踏襲したのだろう。だが、ザルリーノの表が2オクターヴ上まで (triplicati) なのに対し、ペンナは1オクターヴ多い3オクターヴ (quadruplicati) 上まで載せている (Penna: 53)。図1の中から7度の例を実際の音に当てはめ(C音からそれぞれ7度、14度、21度、28度上の音)、楽譜に書き表したものを付記する。(譜例1)

ペンナが複音程の表を1オクターヴ拡大した理由を考えてみたい。譜例1で明らかのように、ここに示す音域は、男女の声域をカバーしているのも、実際の音楽に深く結びついていることがうかがえる。また、17世紀イタリアにおけるチェンバロの音域の広さをそのまま反映しているのかもしれない(渡邊2021)。

3-3 完全4度について

完全4度が完全協和音程か不協和音程かという問題は、古来、理論家たちを大いに悩ませてきた。ペンナは、完全4度を不協和音程の1つとしてあげ、対位法の記述の中でも、もっぱら不協和音程として扱っている。だが、譜例2のように、完全5度を下に伴う場合は、協和音程としている (Penna: 54)。これはザルリーノの記述にも一致する (Zarlino: 152, 英訳: 13)。

譜例2 (Penna: 54)



4. 二声対位法

ペンナは、二声対位法の1対1 (nota contra nota、セミブレヴィス対セミブレヴィス。現代では全音符対位法とも呼ぶ) の具体例にそれぞれ3種の評価、「良い Buono または Bene」「許される Tolerato または Si tolera」「不可 Male または Cattivo」を記している。彼は垂直音程の種類ごとに譜例をあげているが、その理論の全容はとらえにくい。以下に

彼のあげた譜例を進行の種類ごとに整理して示す。また、彼は「連続進行」などの用語を使っていないが、理解を助けるため、それのほか「平行」「並達（陰伏）」「対斜」など現代の用語を用いることにする。

4-1 連続進行の問題

4-1-1 並進行による連続1度、8度、5度

連続1度、5度、8度は、並進行の場合、当然「不可」である。ところが、中に音符を1つ挟むと、ペンナは連続進行の禁をすべて「免れる salvare」としている。この点、後世の理論書の規則より、かなりゆるやかと言える。（譜例3）

譜例3 (Penna: 60)



連続5度の例で興味を引くのは、完全5度→減5度→完全5度も「許される」ことである。減5度に進むのは問題ないとして、減5度から完全5度に戻るのも咎めていない³。理由は明らかにしていないが、完全5度を中心とする一連の動きであること、また後述するが、下声が半音進行であることも、許される一因かもしれない。（譜例4）

譜例4 (Penna: 58)



4-1-2 反進行による連続8度、5度

反進行による連続8度、5度に関しては、きわめて実地的な判断を下している。譜例5Aの反進行による連続8度は「不可」だが、多声部の作品でバスに起こる場合は「良い」としている（譜例5B）。おそらくこの著作第2部最後に載っている二部合唱のような例を想定しているのだろう（譜例5C）。このような箇所では、それぞれのバスが反進行による連続8度にならざるを得ない（Penna: 97 参照）。

譜例 5 A (Penna: 57)



譜例 5 B (Penna: 57)



譜例 5 C (Penna: 136)



4-1-3 完全音程同士の反進行

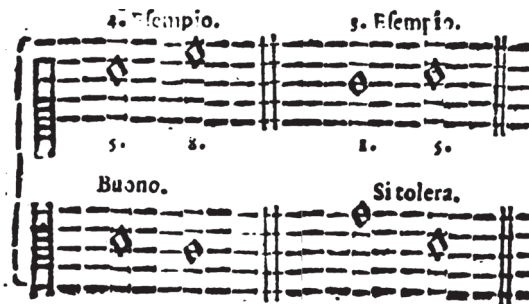
連続進行に分類される動きではないが、完全音程同士の反進行について、ここで取り上げておきたい。

反進行、かつどちらかの声部が順次進行なら、完全5度→完全8度とその逆は「良い」としている（譜例 6A）。一方、完全1度→完全5度とその逆は「許される」なので（譜例 6B）、完全1度と完全8度の扱いに差はあるものの、どちらも可能ということである。反進行であっても二声とも跳躍進行なら、完全1度→完全5度とその逆は「不可」である（譜例 6C）。つまり、良し悪しの判断は、順次進行か否かによると思われる。

譜例 6 A (Penna: 59)

譜例 6 B (Penna: 57)

譜例 6 C (Penna: 57)



4-2 並達（陰伏）進行

二声が同方向に動いて完全8度や完全5度に達する並達進行に関して、ペンナは寛容である。だが、長短6度が関係する動きは認めず、6度について現代とは異なる感覚がうかがえる。

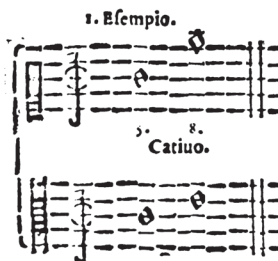
4-2-1 完全音程からの並達進行

どちらかの声部が順次進行なら、完全5度→完全8度は「許される」(譜例7A)。一方、二声とも跳躍なら、完全8度、完全5度、どちらに到達する場合も「不可」である(譜例7B, 7C)。

譜例7A (Penna: 59)



譜例7B (Penna: 58)



譜例7C (Penna: 60)



4-2-2 3度6度からの並達進行

長短3度から完全5度への並達進行は、「良い」と「許される」の2種が見られる。ただ、上行の場合は「やっと許される meno si tolera」としている(譜例8B)。ペナは「良い」と「許される」の2種の判断を下すにあたって、その理由を明らかにしていないが、推測するに、どちらかの声部が半音進行なら「良い」(譜例8C)、全音進行なら「許される」(譜例8A)にしているようである。様々な進行の中で、たえず半音進行を推奨するのは、ザルリーノだが、この点は後述する。

ペナは、短3度から跳躍して完全5度に並達する例も「許される」としている(譜例8D)、3度からの並達進行は、順次進行、跳躍進行いずれも可能である。

譜例8A (Penna: 71) 譜例8B (Penna: 71)



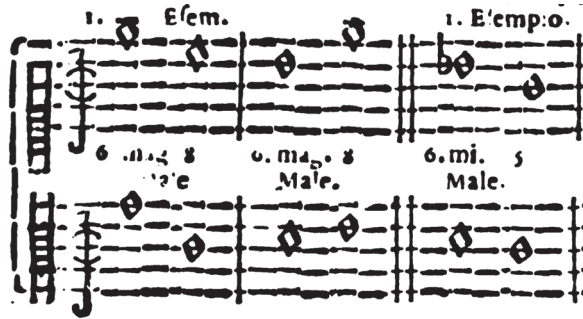
譜例8C (Penna: 72) 譜例8D (Penna: 72)



その一方で、長短6度から完全8度、完全5度への並達進行は、すべて「不可」というのが注目される(譜例9ABC)。たとえ、どちらかの声部が順次進行であっても「不可」とされる(譜例9BC)。完全音程や3度からの並達進行には鷹揚なのに対し、意外な感じがする。一体なぜなのだろうか。

ペナは長3度、長6度を「拡がりたい」音程、短3度、短6度を「近づきたい」音程とし、ともに方向性の強い音程と考えている(Penna: 68,70)。また、長6度は「とげとげしい aspra」と形容しているので(Penna: 70)、扱いに留意すべきと考えていたのだろう。その

譜例9A (Penna: 75) 譜例9B (Penna: 75) 譜例9C (Penna: 75)



指示に忠実に従うと、長6度はオクターヴに、短6度は5度へ順次進行するしかない。これと同様の記述は、ザルリーノにも見られ、おそらくペンナはそれを踏襲したのだろう。「長3度、長6度はより大きくなろうと望み、前者は5度へ、後者はオクターヴに達するが、短3度と短6度はより小さくなろうと望み、前者はユニゾンのほうに、後者は5度のほうに向かう。」(大愛崇晴訳)(ザルリーノ 2021: 939) また、長6度をペンナ同様「とげとげしい」と評している⁴ (ザルリーノ 2021: 940)。

ペンナが長短6度からの完全8度、5度への並達進行を「不可」とするのは、並達そのものの問題に加えて、長短6度の持つ強い方向性に反すると考えたからではないだろうか。

4-3 3度6度を含む諸進行

4-3-1 3度6度を含む反進行

3度6度から反進行する例を多数あげているが、ここでも「良い」「許される」の理由は明らかにしてない。以下は推測だが、長3度、長6度は拡がりたい、短3度、短6度は近づきたい、という法則に合致している場合は「良い」、合致しない場合は「許される」としているようである。下記に長短3度からそれぞれ完全1度に向かう例をあげる。譜例10Aは「短3度は近づきたい」に合致するので「良い」。譜例10Bは「長3度は拡がりたい」に反するので、「良い」ではなく「許される」なのだろう。

譜例10A (Penna: 67)



譜例10B (Penna: 67)



4-3-2 対斜の問題⁵

3度を含む譜例の中で、1つ不可解なものがある。譜例11Bは上声部が半音進行なので、もちろん「良い」なのだが、譜例11Aを「より良い」としているのである。譜例11C、譜

譜例 11A (Penna: 74) 譜例 11B (Penna: 74)



譜例 11C (Penna: 74) 譜例 11D (Penna: 724)



例 11D の完全 5 度から 3 度への進行と比べると、譜例 11A と譜例 11D は完全 5 度から短 3 度へ、譜例 11B と譜例 11C は完全 5 度から長 3 度へと、全く同じ音程関係なのに、なぜ譜例 11A が「より良い」なのだろうか。はっきりした答えは見つからないが、譜例 11B 下声の f1 音と上声の b1 音の間に増 4 度の対斜が見られるからかもしれない。譜例 11C の d1 音と g#1 音も同様だが、幹音同士の場合とは区別しているのだろうか。この点は疑問のまま残るが、ザルリーノが対斜の項目で、譜例 11B のオクターブ下の例を挙げ、避けるべきとしていることだけ指摘しておく (Zarlino: 178 英訳: 65)。

4-3-3 跳躍による 6 度への並進行

次の譜例で明らかなように、完全 5 度から長短 6 度へ跳躍によって進むのは「不可」である (譜例 12ABC)。この例からも、6 度が「取り扱い注意」であることがうかがえる。譜例 12D だけ「許される」理由は不明だが、短 6 度であること、上行であることが免罪符となるのだろう。

譜例 12A (Penna: 74) 譜例 12B (Penna: 74) 譜例 12C (Penna: 74) 譜例 12D (Penna: 724)



4-4 斜進行

二声のうち一声が同度にとどまる斜進行のほとんどをペンナは「良い」としている (譜例 14 参照)。のちの対位法教則本では、完全音程の連続は斜進行であっても不可とする場合が多いので、この点でも彼の規則はゆるやかと言える。

4-4-1 二声とも同度にとどまる例

二声とも同度にとどまる譜例 13 のみを「良い」でなく「許される」としているが、こうい

う例は多くの理論書で「進行」と見なされないことが多い。ペンナも進行の問題というより「和声 armonia に欠ける」と言っているので、その点で「良い」とはしなかったのだろう。

譜例13 (Penna: 59)



4-4-2 長短6度の跳躍

斜進行はほとんど「良い」なのだが、上声部が長6度、短6度跳躍する例だけ「良い」でなく「許される」としている（譜例14、第4、第5小節）。これは旋律的な音程としての長短6度への判断だろう。他の対位法教則本では、たいてい長6度の跳躍が禁じられているので、この点でもペンナの規則はゆるやかと言ってよいだろう。

譜例14 (Penna: 69)



5. ザルリーノの推奨する半音進行と平行3度6度の禁止

前述の通り、ザルリーノは様々な進行において、旋律が半音で進行することを推奨している。彼の大作について詳述する紙幅はないが、かんたんに触れておきたい。

彼は「それ(半音—引用者註)の助けのない旋律はほとんど聞くにたえない」(大愛崇晴訳)(Zarlino: 157、英訳: 23 ザルリーノ 2021: 939)とまで言っている。また、他の箇所では、その半音が大半音であることを明記している(Zarlino: 177 英訳: 62)。彼のいう大半音とは、E-F、B-Cのような全音階的半音をさす(註2参照)。

そして、同じ音程比を持つ2つの音が連続しないように、と記している(Zarlino: 175 英訳: 59)。これには、まず平行1度、8度、5度が該当するが、ザルリーノは、完全音程だけでなく、長短3度、長短6度に関しても同じ音程の連続を不可と言っている(Zarlino: 177 英訳: 64)。譜例15は、長短3度、長短6度の連続する例である。すべて、各声部がすべ

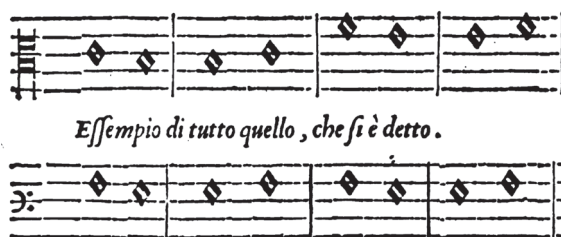
て全音で進行し、対斜も見られる(たとえば 譜例15 第1小節にb音f音間の増4度)。一方、彼の推奨する半音進行による例を 譜例16 にあげる。

どちらかの声部が半音進行して、長短3度、長短6度の平行を防ぐべき、というのが彼の助言である。

譜例15 (Zarlino: 177 英訳: 62)



譜例16 (Zarlino: 178 英訳: 64)



連続1度、8度、5度を禁じるのは当然としても、長短3度、長短6度の連続まで避けるのは実際問題難しい。ザルリーノ自身も、『ハルモニア教程』の中の範例で、この規則を常に守っている訳ではない (McKinney 2014)。

長短3度6度の連続進行が不可というのは、現代人にとって、なかなか受け入れがたい意見である。中では、長3度連続にもっともつよく「平行感」が伴うので、それだけは首肯できるかもしれない。あとの短3度連続、長短6度連続に関しては、やや教条主義的に感じられるが、16世紀の音楽家の耳が私たちより連続進行を精緻に聞きとっていた可能性は否定できない。

6. おわりに

ペナは『音楽の曙』の第2部において、二声対位法に関する彼の考えを豊富な譜例とともに詳しく述べている。

連続や並達進行に関する彼の考えは、全般的に寛容と言える。連続8度も間接的な場合は「許される」とし、並達もどちらかの声部が全音階的半音で進行するなら、「良い」としている。半音進行は、他の欠点を帳消しにしてくれる万能の解毒剤のようである。その反面、長短6度からの進行に関しては点が辛い。長6度は大きくなりたい、短6度は小さくなりたい、という先輩ザルリーノの意見を受け継ぎ、進行の良し悪しを決める判断の基

準はザルリーノに負っていると言ってよいだろう。「長6度がとげとげしい」というのも、二人に共通する意見である。16、17世紀のイタリアにおいて、これらは彼らだけの考えではないだろうが、かんたんに結論を出せる問題ではない。

ペンナはこのようにザルリーノを範としながらも、『音楽の曙』の執筆姿勢は『ハルモニア教程』と異なり、きわめて実践的である。ザルリーノは、すべての著書を古代ギリシャにさかのぼる記述ではじめているが、ペンナはそれらの人名をあげるのみである。音程についても、その数比に触れることはなく、その点がザルリーノと大きく違う。対位法にしても、大原則を初めにかかげるのではなく、あまたの実例によって規則を導き出す。ザルリーノから1世紀以上の時がたち、理論先行でなく実践に即した記述を心がけたと言えるだろう。

近年、17世紀イタリアの理論書の多くが復刻され、インターネット上の公開も進んだ。以前に比べ膨大な資料が閲覧可能となり、今後、今までの知見がひっくり返ることも予想される。そして、当然のことながら、響きの問題は実際に音が鳴り響くことによって、初めて明らかになる。演奏、研究、その両面で新たな発見がなされつつあり、今後も演奏家、学者が手を携え、影響し合いながらの進展をつよく望む。

註：

- 1 ヴィアダーナが通奏低音の創始者であるという説は、現在否定されている。(Taruskin 2010)
- 2 ザルリーノのいう弦長比は、大全音が9:8、小全音が9:10、大半音が16:15。
- 3 現在、減5度から完全5度の進行は、和声学でも禁則とされることが多いが、19世紀のケルビーニは、細かな音符の例とはいえ許容している(ケルビーニ 2021: 14)
- 4 二音の響きは、当然のことながら音律によって異なる。ザルリーノやペンナがどのような音律を前提としていたかは、不明である。ザルリーノは『ハルモニア教程』でディアトニコ・シントニコと呼ばれる音律(ほとんどの音程が純正)を推奨しているが、現実には、D音に2種の音高が必要になるなど、齟齬が生じることも十分承知していた(坂 2021: 4-7)。本稿では、音律に関する議論には触れずに論を進めた。その問題については、以下の拙稿を参照のこと。(坂 2019,2020,2021)
- 5 一般に「対斜」は、異なる声部間に増1度(例CとC#)の関係が生じることをさす。これはザルリーノもペンナもかたく禁じているが、さらにザルリーノは、トリトン(増4度)の対斜も避けるべきとしている(Zarlino: 179、英訳: 65)。現代の理論書では、増4度対斜に関してゆるいものも多いが、19世紀のケルビーニは、禁則としている(ケルビーニ 2021: 17-18)。
- 6 たとえば、山口 2012: 8。この本の巻末に対位法教則本を比較検討した1章がある。そこで、長6度跳躍を含む規則に関する各著者の意見が一覧できる(山口 2012: 106-111)

参考文献：

＊ 16 世紀、17 世紀の文献とその翻訳

Artusi, Giovanni Maria.

1598 L'arte del contrapont (R 1969).

Penna, Lorenzo.

1684 Li primi albori musicali (R 1996).

Zarlino, Gioseffo.

1558 Le institutioni harmoniche. <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/317594/wc12> (最終閲覧 2023 年 2 月 2 日).

1976 Art of Counterpoint. (1558 年版第 3 部の英訳 by Guy Marco, Claude Palisca).

2021 ハルモニア教程 抄訳 (大愛崇晴訳) . 原典イタリア・ルネサンス芸術論 (下) . 名古屋大学出版会 . p. 917-944.

＊ 20 世紀以降の文献

McKinney, Timothy R.

2014 A rule to be broken: on Zarlino, Vicentino, Willaert and parallel congruent imperfect consonances. Early Music.vol. 42, p. 175-189.

Taruskin, Richard

2010 Concerted Music from the Earliest Notations to the Sixteenth Century.
<https://opac.tokyo-ondailib.jp/search/detail?rowIndex=6&method=detail&bibId=1000077201> (最終閲覧 2023 年 2 月 2 日).

イエバサン, クヌズ (Jeppesen, Knud).

2008 対位法理論史概要 . 対位法の変動、新音楽の胎動 . 春秋社 . p. 5-90.

大愛, 崇晴 .

2021 16・17 世紀の数学的音楽理論 — 音楽の数量化と感性的判断をめぐって . 晃洋書房 .

ケルビーニ, ルイージ (Cherbini, Luigi).

2013 対位法とフーガ講座 小鍛冶邦隆訳 . アルテスパブリッシング .

パリスカ, クロード . V. (Palisca, Claude, V).

1993 ザルリーノ (津上英輔訳) . ニューグローヴ世界音楽大事典 . (講談社) vol. 7, p.327-328.

坂, 由理 .

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

2019 G.M. アルトゥージ『対位法技法』における音程論 . 伝統と創造 . Vol. 9, p. 1-12.

2020 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—ジョヴァンニ・スパターロの書簡を読む— . 伝統と創造 . Vol. 10, p. 1-12.

2021 G. ザルリーノ『ハルモニア教程』(1558) 第 3 部における音律論 —テトラコルド「ディアトニコ・シントニコ」をめぐって— . 伝統と創造 . Vol. 11, p. 1-11.

山口，博史．

2012 パリ音楽院の方式による厳格対位法．R 2013. 音楽之友社．

渡邊，順生．

2021 種々の鍵盤楽器の仕様・音域の一覧表．チェンバロ大事典．春秋社．p. 453-466.

This study deals with Lorenzo Penna's counterpoint treatise, "Li Primi Albori Musicali", published in Bologna in 1684. Penna's does not apply a strict rule for writing parallel octaves and fifth. For example, he allows indirect parallel octaves, as shown in fig.3. But, by contrast, he recommends that major sixths be treated carefully. For example, he forbids – at times – hidden octaves and fifth from major sixths as shown in fig.9. Penna is following the great 16th-century Venetian theorist Gioseffo Zarlino, who – for unknown reasons – declared that the major sixth is harsh ("aspro").

Penna's treatise is one of the most important of the 17th century, and is detailed and full of examples.

(民族音楽研究所講師、チェンバロ)

ルーマニアにおけるパンフルートの歴史・19世紀からの民族楽器ナイとしての発展 ～アンゲルシュディニクとクラチュネスクに焦点を当てて～

History of Pan Flute in Romania —History as a folk instrument Nai from the 19th century— Focusing on two pan flutists Angelus Dinicu and Craciounescu

櫻岡史子 SAKURAOKA Fumiko

パンフルートは世界最古の楽器の一つとされる。旧約聖書に、ユバルが最初に吹いた楽器としてその名が見られる。ギリシャ神話の中に登場する牧神パンが吹いていたとされる楽器だ。ダフニスとクロエの恋愛物語にも登場し、様々な形状のパンパイプを世界各国で見ることができるが、ルーマニアでは民族楽器「ナイ」として演奏されてきた。ヨーロッパでは長く忘れ去られていたパンフルートが、ルーマニアでどのように民族楽器「ナイ」として認識され、19世紀からどのように発展してきたか、アンゲルシュディニクとクラチュネスク 2 人のパンフルート奏者に焦点を当てて紐解いていく。

キーワード：パンフルート Panflute、パンフルート奏者 Panflutist、
ルーマニア Romania、ゲオルゲ・ザンフィル Gheorghe Zamfir

1. はじめに

パンフルートは世界最古の管楽器の一つと言われ、旧約聖書にその名が見られ、ユバルが最初に吹いた楽器とされる。古代ギリシャ時代には、ギリシャ神話の中に登場する牧神パンが吹いていたとされる楽器だ。様々な形状のパンパイプがヨーロッパ、南米、アフリカ、アジアを始め世界中に存在するが、ルーマニアでは、民族楽器「ナイ」として演奏されてきた。ルーマニアでは、18世紀に入り 1726年にパンフルートが初めて文献に登場する。王侯貴族を中心に、その後ラウタリの音楽として庶民にも浸透していった歴史がある。1854年に初めてナイ奏者の名前が文献に登場する。その名はアナスタンセ Anastase (Muscalagiul) である。今までラウタリの演奏で用いられてきたナイは、あくまでもヴァイオリンなどの伴奏楽器としての役割を担っていたが、19世紀に入ってナイ奏者に対する注目が高まり、高音域や哀愁漂う音色を演奏し、伴奏楽器として役割を担ってきた楽器が人々を魅了しソリストとしての存在感を放つようになった。1889年のパリ万博でのナイ奏者の金銀賞の獲得をきっかけに人気が高まり、1890年には、民族音楽にとどまらず、オペラの幕間でクラシックでも演奏された。ルーマニアの女王エリザベタの存在がナイの人気を後押ししていたのである。ヨーロッパでは長く忘れ去られていたパンフルートが、ルーマニアでどのように民族楽器「ナイ」として認識され、19世紀からどのように発展してきたか、アンゲルシュ・ディニクとクラチュネスク 2 人のパンフルート奏者に焦点を当てて紐解いていく。

2. 18世紀のパンフルートの歴史

ルーマニアの民族楽器である「ナイ」の18世紀からどのように民族楽器として根付いていったか、今まで明らかにされてこなかった。前回の研究によって、王侯貴族の娯楽として愛され、その後、庶民の中でもラウタリの楽器として広く演奏されてきたことが分かった。18世紀の前半から、すでに他国と比較しても高い演奏技術を持っており、外国からの多くの旅行者が目にしていることが明らかになったのである。

2-1. 古い教会にあるパンフルート奏者の壁画

1787年に建設されたワラキアのロマナス県（現：オルデニア）にある教会には、とても珍しい壁画が残されている。洗礼者ヨハネを殺害した時の場面が描かれており、ラウタリである2人のヴァイオリン奏者とナイ奏者が演奏する姿が描かれている。[C.BOBULESCU: 1940]



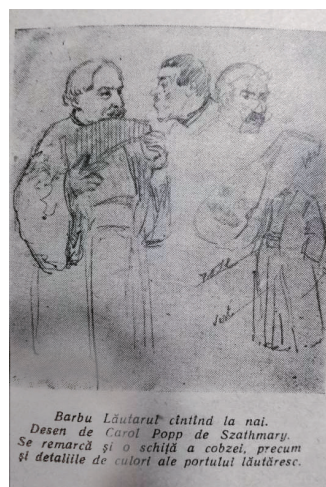
Fig. 34. — Doi lăutari unul cu vioara și altul cu naiul, cântă la masa lui Irod, pe cînd Salomeia aduce capul Sfîntului Ioan Botezătorul. Pictură din 1787?, din biserica satului Ostrov, comuna Greci județul Romanș.

写真提供：ルーマニア国立図書館

この壁画は、ルーマニアには一つしかない貴重なものである。ロシア在住であったフランス人アレクサンドル・デ・ランジェロ Alexandru de Langeron (1765-1831) によると 1791年にロシアの観光客がモルドバとムンテニアを訪れた際に、教会でロマの演奏を聴いている。ヴィオラ、ヴァイオリン、そしてパンフルートを演奏しており、8管のパイプで唇の下に置いてある楽器を使用して演奏している。教会で演奏しているロマ達は観客を満足させていた [GHEORGHE G.: 1947] と述べている。当時、教会の壁画としてパンフルートが描かれ、教会で演奏するほどラウタリの人気が高かったと考えられる。

2-2. 王侯貴族達に愛されたパンフルート

18世紀から19世紀にかけて、パンフルートは王侯貴族達に愛され発展してきた歴史がある。貴族達はロマの音楽家達を雇い娯楽として楽しんでいたのである。旅行記やジャーナリズムで有名な貴族のディニク・ゴレスク Dinicu Golescu (1777-1830) は、新しいものの好きであった。ルーマニアの音楽学校を作り、12名のロマ音楽家を雇っていた。[Lahovari: 1898: 742] さらにルミニク出身の貴族のアレク・ニクレスク Alecu Niculescu は、6名のロマの音楽家を雇い、そのうちの3人はギタリスト、2名のギタリストは首からムスカル（パンフルート）とナイ（パンフルート）を下げて演奏していたのである。1名はマンドリンを弾きながら、フルィエルデパンを吹いており、6人目は手でツィンバロンと



Barbu Lăutarul cîntînd la nai.
Desen de Carol Popp de Szathmary.
Se remarcă și o schiță a cobzei, precum
și detaliile de culori ale portului lăutaresc.

写真1：バルブ・ラウタル

写真提供：ルーマニア国立図書館

口でナイ、足でドラムを叩いていた [Lahovari: 1898] とある。19 世紀の初めに活躍しており、その中で最も有名だったのがバルブ・ラウタルだった。[Teodor: 1907] 彼は、コブザ、ヴィオラ、そしてナイも演奏しており、ナイ演奏している場面を描いた絵が残されている。バルブ・ラウタルは、ルーマニア民謡にもその名が見られるなど、当時の活躍ぶりが伺える。

3. 19世紀におけるパンフルートの演奏

19 世紀におけるパンフルートは、海外からの旅行者によって様々な場面で記録されており、ラウタリの演奏によって発展してきたことが分かる。

ジャン・ヘンリー・ウビチニ Jean Henri Abodolonyme Ubiconi によると、1846 年のロマオーケストラは、ヴィオラ、ナイ、コブザで演奏しており、リーダーはヴァイオリニストである。ナイは高音域や哀愁漂う音色を鳴らし、いつもヴァイオリンと一緒に演奏されている。[Daniela: 2010] ラウタリによって演奏されたナイは、19 世紀には、宮廷での娯楽にとどまらず、それぞれ地域に定着し、人々の暮らしをより豊かなものにしていただのである。

3-1. 地域に根ざしたラウタリとパンフルート奏者達の活躍

1854 年にフランス人のアルフォード・ポイショネ Alfred Poissonnier は、ブカレストを旅した。ワラキアとモルドバには、多くのラウタリ達が活躍しており、彼らは結婚式や家族のパーティーに招かれたのである。彼らの音楽は、心の痛みを忘れさせる。ルーマニアのバラードを思い出させる。バラードはルーマニアの魂である。ラウタリ達はルーマニアの先祖達に思いをはせ、誇りを感じている。それはラウタリの楽器であるナイとコブザ、ヴィオラで演奏されている。[Daniela: 2010] ラウタリの音楽家達は、それぞれの地域に移



絵画1: タラフ オキアルビ Ochialbi
ナイ奏者 アンゲルシュ・ディニク Angelus Dinicu
提供: ルーマニア国立図書館

り住み、演奏を行い、地元の有名人になったのである。例えば、ボウリャン Boulean、イオニカ Ionica、ドミトラキエ Dumitrache、オキアルビ Ochialbi がブカレストでは人気があった。同じく 1854 年に初めてナイ奏者の名前が登場する。その名はアナスタンセ Anastanse(Muscalagiul)である。アナスタンセは、天才的でとても愛されていた。[Daniela: 2010]と述べられている。今までラウタリの演奏で用いられてきたナイは、あくまでもヴァイオリンなどの伴奏楽器としての役割を担っていたが、19 世紀に入ってナイ奏者に対しての注目が高まっていることが伺える。

3-2. パリ万博におけるパンフルート奏者の活躍

ラウタリはルーマニアの展示委員会によってパリに持ち込まれ、シャン・ド・マルスの国家委員によって設置されたステージで毎日、毎晩演奏している。オリジナリティに溢れた演奏によって観客を魅了する。パリ万博のルーマニアのステージでは、非常に可愛い若いルーマニア人の女の子が手刺繍の伝統的な民族衣装を着用していた。その素晴らしい民族衣装はルーマニアの独特の美しさをさらに高め、小さな特別な楽しみを観客に与えたのである。

1889年のパリ万博で、ルーマニアのラウタリの音楽家達が演奏し、2名のナイ奏者が金銀メダルを獲得した。金銀メダルを獲得した奏者は、アンゲルシュ・ディニク Angelus Dinicu とクラチュネスク Craciunescu である。[George: 1890] この二人の奏者のメダル獲得は、世界各国やルーマニアの人々に自国の民族楽器であると印象づける機会となったのである。そしてナイがソロの楽器としての地位を築くきっかけとなったと考えられる。

パリ万博におけるパンフルート奏者達の活躍は、現地では衝撃的に報じられていた。

3-3. コンクールでの競争

パリ万博では、伝統文化や芸術の様々コンクールにおける競争が同時に開催されていた。伝統的な民族音楽におけるコンクールも開催されており、それまでも万博にルーマニアも展示や演奏を行っていたが、成功はしていなかった。1889年のパリ万博で初めてルーマニアの伝統文化や民族音楽に対する関心が高まったと言える。

ハンガリーのロマ、チガーニが1位を獲得。そしてルーマニア人のラウタリは初めての出場で金銀賞2位を獲得した。この喜ばしい出来事はルーマニアでも大々的に報じられたのである。ここで活躍した奏者こそが、クラチュネスクとアンゲルシュ・ディニクである。これは歴史的にも大きな出来事であり、自国の民族音楽の価値を考え直すきっかけとなったと考えられる。

フランスの音楽紙 *Le Ménestrel*:journal de musique で大きく紹介されている。初めてルーマニアの村人の音楽が演奏された瞬間であった。クラシックしか演奏されていなかった時代に初めて民謡が取り上げられたのである。19世紀までは、王侯貴族たちは村人の音楽や伝統文化に興味がなかった。初めて注目されということである。時代の象徴ではないだろうか。音楽の専門的な教育を受けていない村人の音楽を評価し賞を与えることについて、50年前の古いクラシック音楽家達、農民音楽を知らない人々は、何と言っただろうか。完全に素朴な音楽である。木曜日にパリの中心地である Trocadero トロカデロで開催された絵のように美しい音楽コンクールの民族音楽部門は、この点に関して疑いの余地を残さなかった。このようにして、私たちはパリ最大のホールで演奏を聴くことができ、ブルボネのバグパイプ、南フランス、イタリア、スペインのギター、マンドリン、ハンガリーのチンバロム、ナイまたはルーマニアのパンパイプ、最後にルーマニアのラウタリ、セルビア人のオーケストラ、熱狂的で奇妙なりズミカルな音楽を、民族衣装を着た音楽家たちが演奏する。特定の地域を特徴づける楽器の非常に異なる響きの連続が、コンクールのタイトルで使用されている「絵のように美しい」という言葉が大いに説明してくれてい



写真2：アンゲルシュ・ディニク
写真提供：ルーマニア国立図書館



写真3：パドウラニウ・クラチュネスク

る。トロカデロの舞台上には、絵のように美しいものは何もなく、奏でる音楽からプロヴァンスの空、ハンガリーやルーマニアの田園地帯、さらにはナポリ湾の太陽を感じることができる。見るのがとても楽しく絵のように美しいと感じることさえあり、そして音楽が民族衣装に合っていて、色彩豊かであった。

クラスC（管楽器部門）：ルーマニアのナイ（パンフルート）。第1位はギョルゲ・ディニク氏、第2位クラチュネスク氏、伴奏楽器として2つのヴァイオリンとコブザはゆったりとして即興的な要素が含まれた美しい短調で演奏した。そして、ナイは、時々速いスピードで楽器を動かし、哀愁漂う音楽からすぐに舞曲のホラなどの音楽を演奏するなど、躍動感に溢れており、低音から高音域まで管を使用して演奏した。観客は誰しも少しでも自分達も一緒に音楽に参加したいと思っていた。陽気でダンスを踊りたくなるような熱気に包まれており、古代ギリシャ時代の妖精たちが舞い降りてきたようであった。その後、熱狂的な動きで楽器の低音域から高音域までグリッサンド奏法を使用した演奏を披露、その効果は非常に効果的 [J TIERSOT.: 1889] と述べられている。

グループ演奏による賞第1位はハンガリーのチガーニ、2位はルーマニアのラウタリ、第3位は、ハンガリーの女性オーケストラである。ルーマニアのラウタリの演奏は、緊張感がなく、緩やかだが独創性がある。パンフルートの音色はオーケストラの中で、強調させる役割を担っていた [J TIERSOT.: 1889] のである。時代の変わり目、民族音楽が価値ある音楽として、クラシック音楽と同等の評価を受けた瞬間であると言える。管楽器部門でルーマニア人がハンガリー人を抑えて、第1位、2位を独占し、さらにその後、グループでのコンクールも開催され、ルーマニアのラウタリ第2位の銀賞を受賞している。これはルーマニアにとって快挙であった。

3-4. エリザベタ女王（カルメン・シルバ）からの支援

フランスの記事 Le Parisien では、1889年5月12日にパリの外国人と題した記事が掲載され「束ねて留めた葦で遊ぶ奇妙な芸術家であるルーマニアのラウタリは、チガーニを倒すことを予想できる」チガーニには、今まで次から次へと多くの演奏会の依頼が舞い込んだ。私達の変化する国では、ハンガリー人が新しい名人（ルーマニアのラウタリ）に道を譲っているのは当然だと述べられている。このラウタリの人気を後押しした人物にルーマニアのエリザベタ女王がいる。

ルーマニアのエリザベタ女王は、ジャーナリスト エドゥアール・ハーヴェ Edouard Herve の夫人の夕方のパーティーに招待された。パーティーでは、チガーニとラウタリの音楽のどちらが良いか投票を行った。そこで、全一致でラウタリが勝利した。ラウタリの音楽家達は、エリザベタ女王によって暖かく推薦されたのである。

ルーマニアの民族衣装についてもエリザベタの影響が強くある。いくつかの民族衣装のデザインを行い、ラウタリ達もそれまでとは異なる新しい美しい刺繍が施された衣装を着用して演奏したのだ。黒と白の刺繍が施された民族衣装を初めて着用して公の場で演奏した場所がパリ万博である。1889年の万博のために製作された衣装とラウタリの音楽が万博を、成功に導いたと言える。それまでは、ギリシャ風の全く異なる長いベストに幅が広いベルトを着用していた。(絵画 1 参照) 今までは、ラウタリはズボンを着用していなかったが、初めてドイツ風のズボンを着たのである。現在のルーマニアにおける伝統的な民族衣装であるという認識は、このパリ万博での人気が強く影響している。エリザベタ女王はパリ万博での成功の立役者であることは疑いの余地もない。

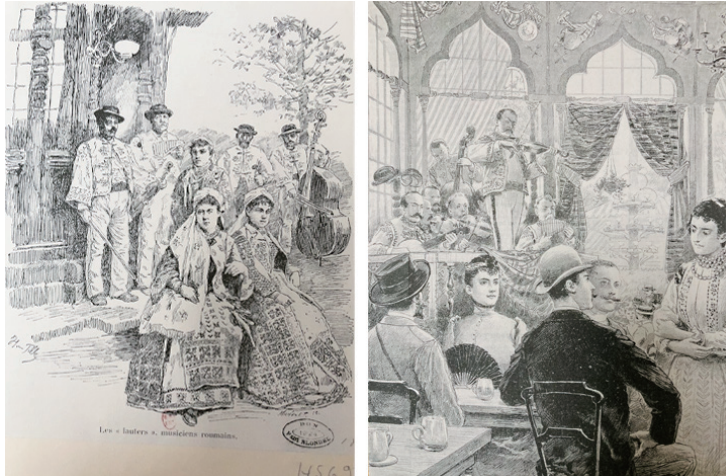


写真 4 : エリザベタ女王

写真提供 : ルーマニア国立図書館

3-5. ハンガリーのチガーニがルーマニアのラウタリに道を譲った

Le Ménestrel : journal de musique 1889 年 9 月 1 日に発行された音楽紙によれば、ルーマニアのラウタリの音楽は、ハンガリーのロマ音楽といくつかの類似点があることを示さずには表現できない。どちらもあきらかに共通の要素から音楽を作り上げている。最も際立った違いは、外見的方法ではなく、音楽の表現にある。観察することで明らかな違いを外部からも発見することができる。ルーマニアのラウタリは、ハンガリーのチガーニと比べて人数が遥かに少なく、室内楽の演奏を目的とした小オーケストラであることが分かる。チンバロムやクラリネットは、ナイに置き換えられている。それによってより女性的な音色となっている。そのため、英雄的な感情の解釈にはあまり適していない音楽である。音楽のほとんどの大部分は哀愁漂う音色が支配している。即興的な演奏であり、子守唄の魅力、調整は短調で形成されている。短調の様々な種類に属しており、オリエンタル的な影響が見られる。フランスのポピュラーソングや特に古代の写本から伝えられたものに見られるように感じるが、それでも予想外だ [J TIERSOT.: 1889] と述べられており、当時のフランス人にとっていかに斬新な演奏だったかが伺える。ハンガリーのチガーニによる演奏は、荒々しく野性的な哀愁漂う音楽であるが、ラウタリの演奏は異なる。時に爆発的な音楽を奏でるが、魅力的であり、絶え間ないスタッカート、継続的なグリッサンド、トレモロなどを用いている。時々悲しみを歌い、とても穏やかに、最初の幻想が消えてしまった悲しげにうつむく少女のように、彼女の顔の美しさや純粋な表情を涙が変えることはない。彼らは即興的に自然な演奏を行っている [J TIERSOT.: 1889] とある。当時のルーマニアのラウタリ達の演奏は、チガーニにより優れていると評価があったのだ。



絵画2：1889年パリ万博の様子
提供：国立フランス図書館

フランスの記事レ・フィガロ Le Figaro によれば、1889年までは、ハンガリーのチガーニ（ラウタリ）が人気だったが、パリの万博をきっかけにルーマニアのラウタリの人気が高まった。1889年5月10日、昨日そこにはラウタリの音楽家達が16人いて、ヴァイオリン、他の弦楽器、ナイを演奏している。2つか3つの例外を除いて、音符を知っている者は一人もいなかったが、彼らは1時間以上にわたり、私達を魅了したとある。並外れた音楽家たちは自国で人気の様々な曲を演奏し、その後、いくつかのウィーンのワルツとパンフルートのためにアレンジされたリゴレットによるロマンスをソロで演奏した。彼らは驚くべき表現とニュアンスで演奏しており、彼らのリズムはハンガリーのチガーニよりリズムが固定されており、彼らの演奏は妙技に欠けていない。ナイでアリアを演奏したソリストは、真の芸術家であると絶賛している。

パリ万博の最中、ルーマニアの音楽は、ハンガリーの音楽と比べられる機会が多くあったことが明らかになった。ラウタリの音楽は、チガーニの楽団と比べて少人数であり、室内楽向けの小オーケストラとして認識されていたことも分かったのである。ルーマニアのラウタリとハンガリーのチガーニの音楽には類似点はあるが、女性的な柔らかな音色、哀愁を帯びた音色であり、大きく演奏表現が異なる点は大変興味深い。様々なフランス記事に比較記事が掲載されている。当時のフランス人は、パリ万博での演奏に魅了され、ハンガリーの音楽よりもルーマニアの音楽は哀愁漂う音色に心を奪われたのである。

3-6. 万博後のフランス パンフルート奏者達の活躍

1889年のパリ万博をきっかけにパンフルートの演奏は広がり、ナイ奏者達は活躍した。フランソア・バゼン Francois Bazin が作曲した新しいオペラ LE VOYAGE EN CHINE が上映された。オペラの幕間でラウタリが演奏していた。ディニク・チョラクのラウタリの中で、アンゲルシュ・ディニクがナイのソロ演奏で登場している。演奏曲は、ワルツやポルカなど、フランス人が好む曲を演奏している。[L'Union liberale: 1891] 当時、フランスではオペラの幕間で演奏されるほど、人気を博していたことが分かる。

フランスのサーカスでもラウタリが演奏している。ナイ奏者は、1889年のパリ万博で演奏し、金銀メダルを獲得したパドゥラニウ・クラチュネスクである。演奏に使用したナイは、15管でカーブしている[Le Petit Troyen: 1890]と述べられている。当時、すでに2オクターブの演奏を可能とする楽器を使用していたことも分かる。

3-7. 世界の作曲家たちに愛されたパンフルート

万博後、ナイ奏者達はフランスを始め様々な国で活躍をしている。ロシアでも人気があり、ルーマニアのラウタリとナイが演奏されていたのである。ロシアのロマ達による演奏の時代は終わりつつあると想定しなければならない。当時、美しい音楽を奏でていたのは、ルーマニアのラウタリとハンガリーのチガーニにだけである。ロシアの地元新聞紙1894年7月15日のNovoe Vremiaは、私達に詳細を説明してくれている。有名な作曲家フランツ・リストは、ルーマニアのラウタリについて興味深い本を書いた。彼は、ラウタリの歌と音楽の大ファンだったのである。偉大な詩人アレクサンドル・プーシキンもラウタリの歌が好きだった。ロシアのフィドラー（ロマのオーケストラ）の時代は終わりつつあると想定しなければならないと述べている。当時のロシアでは、優れたヴァイオリンの演奏を聴くことは滅多になかったのである。美しい音楽を育んだのはルーマニアのラウタリとハンガリーのチガーニだけだと断言している。ラウタリとチガーニは生まれながらの音楽家であり、情熱と熱意を持って自分の職業を愛していると言われている。サヴァ・パドゥレアーヌの指揮の下、ルーマニアのラウタリのオーケストラがクレストフスキー庭園で演奏し、毎日大成功を収めている。オーケストラは10人編成で規模は大きくないが、10人が入れ替わり演奏している。屋外でポルカ、ワルツ、ロマンス、メドレーを演奏したのである。ラウタリのオーケストラは、シンバルといくつかの結合されたパイプで構成された、古くはパンのフルート（ナイ）として知られる古い管楽器の巧みな演奏のおかげで、独創的な効果を実現している。伝統的な音楽の表現を守っているのは、ルーマニアのラウタリとハンガリーのチガーニだけであるという評価も不可解だとも述べられており、ロシアでもルーマニアのナイが注目を浴び、ラウタリの中でも存在感を表していることが分かる。

最も注目すべき点は、偉大なロシアの古典による1889年から1890年にかけてリムスキー＝コルサコフによって作曲されたロシア語のオペラ「ムラダ」でナイが使用されたことである。1880年頃より世界で知られ、評価されたラウタリとナイの音楽が、オペラの作品の中に登場し、彼が、交響楽団でこの珍しい楽器を使用するようになったことは極めて大きな出来事である。このようにナイは偉大な作曲家の作曲によって、楽器としての地位を更に高めて注目された背景がある。

4. フランス以外の国でのパンフルート奏者達の活躍

4-1. トランシルヴァニア地方での演奏

当時、ルーマニアのトランシルヴァニア地方は、オーストリアーハンガリー帝国であった。ルーマニアの新聞紙Tribuna Sibiuluiの記事によれば、Dobrică ドブリカのラウタリ

オーケストラは、Ploiesti プロイェシティからやってきた。パリに向かう途中でシビウに立ち寄り、ヘルマンズガルテン、グランド・ビアハレでコンサートを行った。ドブリカの胸には、ルーマニア王とイタリア王からの勲章である3つのメダルが飾られている。演奏時には、プロイェシティの農民の民族衣装を着ている。民謡も歌い、音楽家の中にはナイを演奏する人がいる。あらゆる種類の芸術的な音を表現することが可能になるからだと述べられている。当時のパリはパリ万博の開催中であり、ラウタリ達の活躍を耳にした音楽家達が、パリを目指したことは容易に想像できる。

4-2. チェコ・プラハでの万博

1891年5月21日に発行された新聞 Tribuna によれば、いくつかの醸造所やレストランには、各国の展示ブースがあり、チェコでは知られていない珍しい楽器を演奏するだけでなく、同時に民謡を歌っている。その中で最も大衆を喜ばせ満足させたのは、ルーマニアの展示ブースである。ラウタリのオーケストラは9名で構成されており、ナイ奏者のニコラエ・バシレスク氏の名前が挙げられている。ナイは、チェコではまったく知られていない楽器であるが、彼はそれを完璧に演奏したとある。

4-3. ベルギーからの手紙

1892年4月28日に発行された新聞 Tribuna にルーマニアのラウタリ達は、ベルギーでも活躍していたとある。ルーマニアのヴァイオリンニスト、アレク・ヴラデスクの指揮の下、ルーマニアの民族音楽で世界を魅了した。民族衣装の美しさは称賛されているが、特に外国人が面白い楽器としてナイを絶賛している。ベルギーでもナイが認められ、イギリスのロンドンに招聘され、その後、シカゴでも演奏している。ルーマニアのナイ奏者達は、フランスに留まらず、ヨーロッパやアメリカでも活躍していたことが明らかになったのである。

4-4. コペンハーゲンからの報告

1899年7月24日発行のシビウの Telegraful Roman, 新聞紙によれば、1899年7月16日にデンマークのコペンハーゲンにあるナショナルホテルのカフェでは、Botoșani ボトシャニ出身のルーマニア人のラウタリが演奏している。多くの人々が耳を傾け、彼らの演奏を称賛している。オーケストラは、デンマークのヴァイオリンニスト3名と一緒にルーマニアラウタリ、そしてナイ奏者がルーマニア民謡を演奏している。ナイの演奏は、聴く人々に大きな感動を与えると述べられている。1899年8月1日発行オラディアの Familia 新聞紙には、ボトシャニ出身のルーマニアのヴァイオリンニストの一段が、コペンハーゲンのカフェで大成功を収めた。ナイは、ルーマニアのコンサートを喜び拍手する大衆に大きな感銘を与えたのであると述べられている。今までラウタリの主役は、ヴァイオリンニストであったが、新しく珍しい楽器であるナイに注目が集まり、記事でも主役がナイ奏者になっていることから、ヴァイオリン奏者を支える楽器ではなく、ナイ奏者がソリストとしての地位を確立していったことも伺える。

5. パンフルート奏者 クラチュネスク

1890年に発行されたフランスの *Le Petit Troyen : journal démocratique régional* の記事では、何日間にも渡って、クラチュネスクが取り上げられている。前回のパリ万博の開催地であるトロアデロで、絵のような音楽と称され1位を獲得した有名なルーマニアのオーケストラが、まもなく訪れる。市民の多くがシャン・デ・マルスでちらりとみた驚くべき10名のラウタリ達は、パリで成功を収め、今日まで演奏を続けている。観客たちは、並外れた楽器の音楽家達の演奏を聴くことができる。その中には、並外れたフルートであるパンパイプ（ナイ）を演奏するクラチュネスクがいる。彼のレパートリーの中で、最高の作品の一つである古代の夢を聞いたことがある。驚くべきことに、ここに初めて彼の風貌について書かれているのである。クラチュネスクは、哀愁漂う口ひげを生やしており、演奏する際に、管に沿って、ゆっくりと動いており、髪型はヒヤシンスのようだと述べている。古代ギリシャ時代にタイムスリップしたようだと表現されている。クラチュネスクの演奏中には、髭が長いため、管の穴から穴へ髭も一緒に移動している。また、彼は緑色の翡翠の指輪をはめており、ヤツメウナギのように輝いていた。翡翠の指輪をはめていたという点から当時のクラチュネスクは、ある程度稼いでいた可能性があり、裕福であったと推測できる。

1890年10月31日の記事では、クラチュネスクの演奏会が絶賛されている。昨日の演奏は大成功、予定通りだった。大勢の聴衆がルーマニアのラウタリ達に拍手をするため集まった。夜に演奏された12の作品は大成功を収めた。特にクラチュネスクは、彼の奇妙で刺激的な才能、熱意で聴衆を驚かせた。ナイの音色を聴くと、長いルーマニアの夜について忘れられなくなる。音楽は時にすぐ終わり、観客をもっと聞かせて欲しいという感覚に陥らせ、独創的だ。牧神パンの天の笛、クラチュネスクの並外れた驚異の演奏と述べられている。

1890年11月1日フランスの記事にもクラチュネスクを初め、ルーマニアのラウタリへの称賛が掲載されている。ルーマニアのラウタリ達は、2回目の演奏を行った。観客は彼らにスタンディングオーベーションを贈ったのだ。クラチュネスクは、彼のフルート（ナイ）から見事な音を引き出した。この音楽家は素晴らしく、奇妙で刺激的な才能を持っていると絶賛している。21時に入場すると、ヴァイオリンの音が響き渡っている。彼らは有名なルーマニアのラウタリである。柔らかなアクセントのあるフルート（ナイ）の音色で室内を満たしている。シャープのしなやかな音色、半円状の25本の管を使用し、人々の人生の痛みを吹き飛ばす南国の風を感じる音楽である。何という素晴らしい才能を持って、何という感情を込めて演奏しているのだろうか。彼らの音楽を聴いたことがない人にこの独創的な音楽を作ることは不可能である。休日の家族向けの演奏会で多くの顧客を満足させているため、主催者は2つの公演のためにラウタリと契約した。今後、いくつかデビューが決定したとのべられている。クラチュネスクが、すでにシャープやフラットの半音操作を使用していた可能性が浮上したことは極めて重要な発見である。また、当時すでに最新の楽器の形状と同じように25本（テナー管）の湾曲した楽器を使用していた点は大きな発見である。19世紀末には、すでに3オクターブ以上の音色を奏でることができた湾曲した25本の楽器が演奏されていたことは、今回の研究で初めて明らかになったのである。パリ万博で大活躍をしたクラチュネスク Craciunescu だが、ルーマニアではほ

とんど取り上げられたことはなく、今まで知られていなかった。クラチュネスクの人物像や生活は明らかにされてこなかった歴史がある。パリ万博後もしばらくの間はフランスに滞在し、演奏活動を行っていたことも明らかになったのである。

6. パンフルート奏者 アンゲルシュ・ディニク

6-1. 音楽家としての歩み

パリ万博で大活躍を果たしたアンゲルシュ・ディニクは、1828年にブカレストで生まれ、1905年11月7日にブカレストで亡くなるまで活躍した音楽家〔V.Cosma 1996〕である。ルーマニアのスカウネ地区で幼い頃にパンフルートを学び、偉大な奏者であるラドゥ・チョラク Radu Ciolac、イオン・クラチュネスク Ion Crăciunescu、タラフのリーダーであるドミトラケ Dumitrache、そしてオキヤアルビ Ochialbi のリーダーから演奏技術を盗んだのである。ヴァイオリン奏者のコスタッシュ・ディニク（1806-1884）の兄弟が運営するバーで音楽を学び、サヴァ・パドゥリャヌ Sava Pădureanu のオーケストラの一員として、ヨルダーチェ・レストランから、次にラスカ・ガーデン、サリンダル・レストランとテラスで演奏〔V.Cosma 2009〕するなど経験を積み、音楽家としての才能を発揮し、活躍していったのである。



写真5：ナイ奏者 アンゲルシュ・ディニク
Angelus Dinicu
提供：ルーマニア国立図書館

Naistul-virtuoz, Angheluş
Dinicu, autorul faimoasei
piese Ciocărlia.

6-2. 作曲家としての顔

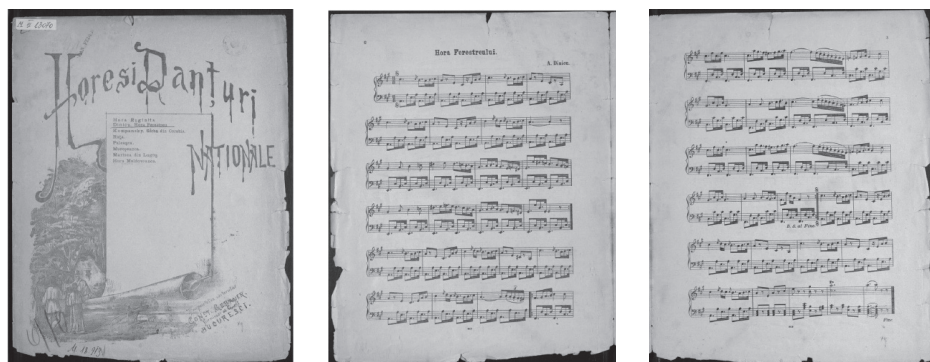
アンゲルシュ・ディニクは、ブカレストのレストラン「Raşca」、「Sărinđar」などのオーケストラのナイ奏者である。彼は、ルーマニア王宮の客人としてポヤナストゥネイ（1896年）で、オーストリア皇帝の前でラウタリとして演奏した。演奏だけに留まらず、ルーマニアの伝承音楽を作曲・編曲し、ドイナ誌にサルバ・ズネロール（1884）、ホラ・フロリカ（1885）、ホラ・アムゲリカ（1885）、サルバ・オロアガ（1885）、チョコリアなどの作品を発表〔V.Cosma 2009〕している。雑誌ドイナの記事、1885年10月1日第47版アンゲルシュの楽譜「ホラ・フロリカ」が出版された場所ブカレストでは、ディニクという名前で実際に活躍しているヴァイオリンニストにも注目が集まっていた。アンゲルシュ・ディニクは、最も有名な国民的音楽作曲家だったのである。

1889年のパリ万国博覧会でチョコリアを演奏し、大成功を収めたアンゲルシュ・ディニクは、数年前に始めた作曲の仕事について真剣に考えるようになった。彼は1885年にドイナ、ホラ・フロリカとベルト・ダンス（スルバ）の曲を音楽雑誌に掲載し、年老いた音楽家が「西洋音楽を勉強する」（つまり音符を学ぶ）ことを強いられたことに言及した。彼の息子ゲオルゲ・ディニクは、アンゲルシュ・ディニクの死後も作品を出版し続けたので

ある。今日のラウタリのレパートリーの基礎となっている有名な音楽の豊富な曲を手に入られる [V.Cosma 1960] のは、2 人のディニクの努力の結晶であることをけして忘れてはならない。アンゲルシュ・ディニクは、今までは楽譜を見ることなく即興的に演奏をしており、西洋音楽とは異なる独自のスタイルを貫いてきた。しかし万博がきっかけとなり、音楽理論を学び、作曲や編曲を通じて、自身の音楽を他者へと伝えていく必要があると強く感じ勉強したのである。高齢になったアンゲルシュ・ディニクが西洋音楽を学び、さらに音楽家として成長していこうとする姿勢が見られた。また、彼の作曲する音楽が魅力的で音楽家たちに求められていた可能性がある。彼は、民族音楽の時代が変わることを予見していた。彼のすべての作品は、ルーマニアの国民的な音楽をリードしてきたのである。

ピアニストのグリゴール・ディニク Grigore Dinicu は、1952 年 -1953 年にアンゲルシュ・ディニクに依頼して書かれた貴重な作品の原稿に収められた彼との思い出の中で、アンゲルシュ・ディニクの家族に人気のある信じられない光景を語っている。誰もがアンゲルシュ・ディニクが演奏するレストランに集まり、演奏を聴いていた。あまりに素晴らしい演奏だったため、観客たちは、グラスを口元までは持っていったが、凍りついてしまい誰も飲みものを飲めなかった。レストランで演奏をすると毎晩必ず 2 匹のネズミがやってきて観客と一緒に演奏を聴いていた。しかし、グリゴール・ディニクの依頼で作曲した作品の初演では、1 匹のネズミしか聴いていなかったのである。この出来事により、アンゲルシュ・ディニクは、約 2 年間この作品を演奏することを拒否し続けたのである。裕福な顧客がやってきてこの作品の演奏依頼を受け、ついに演奏した際には、一度は聴きにこなかったネズミが、魔法のように 2 匹現れ、観客も大いに盛り上がった [V.Cosma 2009] のである。この原稿で書かれている内容から、アンゲルシュ・ディニクの人柄や音楽家としてのプライドを感じることができ、繊細な性格であったと考えられる。

アンゲルシュ・ディニクが 19 世紀に作曲したピアノ作品が残されている。



※アンゲルシュ・ディニク作曲 19 世紀に作曲されたピアノのための作品 提供：ルーマニア国立図書館

6-3. 王族達に愛されたナイ奏者アンゲルシュ・ディニク

1896 年の秋 (9 月 16 日)、オーストリア＝ハンガリー帝国の皇帝フランツ ヨーゼフがブカレストを公式訪問したとき、アンゲルシュ・ディニクとクリスタチェ・チョラク

Cristache Ciolac のオーケストラは、ブカレストの宮殿とポイアナ・スタネイで開催されたガラ レセプションで演奏するよう招待された。女王カルメン シルバ (エリサベタ) がアンゲルシュ・ディニクの演奏に驚く外国のゲストに、珍しいルーマニアのナイの起源について説明している。ルーマニアへの訪問の終わりに、ルーマニアのエリザベタ女王は、著名なオーストリアのゲストに尋ねたと回顧録作家のビクター・ビルチュレスク Victor は報告している。フランツヨーゼフは、ブカレストのカラヴィクトリエの景色とラウタリの音楽が好きだと答えている。皇帝フランツ・ヨーゼフの前で、ラウタリが演奏したコンサートでは、アンゲルシュ・ディニクがオーストリアの首都で良く演奏されているクラシックを演奏 [V.Cosma 2009] している。様々な国や地域でも演奏で人々を魅了し、王族達も好んで聴いていた。オーストリアの皇帝もナイ演奏の演奏が好きだったことも大きな発見である。

6-4. アンゲルシュ・ディニクのルーツ

アンゲルシュ・ディニクの家族は、1812 年から 1818 年のルーマニア国王カラジャ・ボーダの統治時代よりも前に音楽家として活動を始めた。アンゲルシュ・ディニクの父親は 18 世紀の終わりに生まれた可能性が高く、ギタリストとして活躍していた [V.Cosma 2009] のである。ギターは、当時の宮廷音楽として演奏されており、主に女性が演奏していたのだ。ここでは、ギタリストとしてのディニクの名前を確認することは出来ていない。彼の名前が登場するのは、19 世紀の初頭、貴族達の結婚式、大家族のパーティーなどである。

当時のルーマニアでは、大規模な火災や、1813 年 7 月にはペストが大流行し、ブカレストだけでも 25,000 人～30,000 人が亡くなった。1814 年に流行が収まると、結婚式が続いたため、ラウタリ達も熱狂的に仕事を続けたのである。祝祭日になるとスラム街の住人の間では、3 日間、貴族の間では、7 日間もお祝いが続いたのである。

ギタリストのディニクと弟のコスタッケ・ディニク Costache Dinicu は、ギョルゲ・ギガ・ヴォーダ Grigore Ghica Vodă 国王の宮廷で最も評価の高いラウタリであり、ブカレストのラウタリにとって音楽の位置付けの移行期の旋風の中にいた [V.Cosma 2009] のである。

ディニク家の中でも特にコスタッシュは創造的な才能があり、コーラス「Plansul tîgăncii」「Garofita」などの作曲者であった。ディニク家の人々によって書かれた曲は 19 世紀のおわりにアンゲルシュ・ディニクの息子によっていくつかの楽譜にされ出版したのである。一部はヴァイオリンとピアノのために編曲され、レジーナ・マリア Regina Maria 弦楽四重奏団のメンバーであり、首都ブカレストの有名ないくつかのヴァイオリングループの指揮者でもあった。ホラ「hora“Şapte scări」(ルーマニアのすべてのヴァイオリニストにとって欠かせないレパートリー) は、コスタッケ・ディニクによって作曲され、ジョルジュ・エネスク George Enescu は、「Romanian Rhapsody no.1」で人気のあるテーマを作曲で使用する。

出版社コンスタンティン・ゲバウアー Constantin Gebauer が、1898 年から 1899 年に出版したコレクションの一つ、タイトル「Dinicu-Album」がある。オラデアの雑誌ファミリアが 1896 年 5 月 19 日にコスタッケ・ディニクの新しい作品に関する情報を掲載している [V.Cosma 2009] ため、当時も人々の関心は高く興味深いものであったと推測できる。ギョルゲ・ア・ディニクによって編集されており、コスタッケ・ディニクがいつ亡くなったかはまだ分かっていない [V.Cosma 2009] のである。

ディニク家の第3世代は、古いラウタリの痕跡は全くなく、(チェリストのディミトリー・ディニク Dimitrie Dinicu、ヴァイオリンニストのギョルゲ・ア・ディニク Gheorghe A. Dinicu、作曲家のニコラエ・ディニク Nicolae Dinicu) 完全に全員が高度な専門的なクラシックの音楽家であり、高等教育を受けて卒業している。ディミトリエ・ディニク(1868-1936)とニコラエ・ディニク(1879-1954)がヴァイオリンと音楽との繋がりを失い、クラシック音楽にのみ焦点を当てていた。代わりに、ギョルゲ・ア・ディニクが父親アンゲルシュ・ディニクの伝統を継承したのである。ディニクは、ラウタリの創作を促進させ、彼らの音楽を収集、転写し出版した。特に偉大なオキヤアルビ、サヴァ・パドゥレアーヌ、チョラクとの直接接触していたラウタリの民族音楽全体を、様々な地元のオーケストラと演奏した[V.Cosma 2009] ののである。アンゲルシュ・ディニクの後継者として、彼らの素晴らしい民族音楽の伝統を守り、後世に伝えた人物がギョルゲ・ア・ディニクであると言える。

6-5. アンゲルシュ・ディニクからの贈り物

アンゲルシュ・ディニクは、民族音楽の作曲家として、ナイ奏者として多大なる功績を残した人物である。今日のルーマニアの伝統的な民族音楽を語る上で、欠かせない存在である。作曲家達にも多くの影響を残している。しかしながら、ルーマニアの人々にとって記憶に残っているのは、作曲家のアンゲルシュ・ディニクではなく、卓越したナイ奏者の姿であった。アンゲルシュがベストの右ポケットから豆や乾燥エンドウ豆を取り出してパンフルートのパイプの中に入れて、チョクリアを演奏したときには、彼のレストランに集まったすべての人々が彼のラウタリの演奏に魅了された[V.Cosma 1960] ののである。いかにナイ奏者として人気を博し、人々に民族楽器ナイの魅力を伝えていたかが伺える。なぜ、豆を管に入れたかは明らかになっていない。今後、明らかにする必要がある。

ルーマニアを中心に世界で活躍したアンゲルシュ・ディニクは、1905年11月7日にブカレストで亡くなった[V.Cosma 1969]。その訃報は、1905年11月8日に発行された新聞紙Gazeta Transilvanieiでも大きく取り上げられた。有名なラウタリ アンゲルシュ・ディニクが埋葬された。彼はディニク家の創設者であり、その音楽家達は、今日ルーマニアで音楽芸術の地位を高めている。これは、彼らを最高の音楽家に育てた古いアンゲルシュから受け継いだ才能があったからである。アンゲルシュ・ディニクには、3人の息子がいる。ブカレスト音楽院(現:ブカレスト国立音楽大学)の教授であり、王宮のコンサート奏者であるD.ディニク氏、ブカレスト音楽院を卒業し、ウィーンにいる若い作曲家ニコラエ・ディニクがいる。音楽の勉強を完了するために、故人の4人の娘のうち3人は音楽教師と結婚している。アンゲルシュ・ディニクの訃報を聞いた女王陛下は、ディニク兄弟に哀悼の意を表す電報を送った。

アンゲルシュ・ディニクは、ナイの完璧な芸術家であるという私たちの抑えきれない後悔を呼び起こす。彼の子孫の中で、特にこの際立って芸術的、伝統的なタラフの装飾の伝統を継承する人は、これ以上出てこなかった[G.Costescu 1944]と述べられている。

アンゲルシュ・ディニクの傑作は、チョクリアである。アンゲルシュは、このような難しいグリッサンドやトリル、特にナイチンゲールのさえずりの模倣し、様々な鳥の声を表現したのである。この作品が、パンフルートの名人が演奏する曲という認識を生んだ。今

日の全てのルーマニア人パンフルート奏者の名刺になったことを忘れてはならない。この国で輝かしい経歴とパリ万博博覧会での芸術的な演奏ツアーは、彼に続く時代の牧神パン、ゲオルゲ・ザンフィルに至るまで、何世代にも渡るナイの名手の手本となった〔V.Cosma 2009〕のである。

若い頃よりラウタリのオーケストラの中で、ナイ奏者として活躍をしたアンゲルシュ・ディニクは、1889年のパリ万博博覧会で金賞を獲得し、卓越した演奏技術と溢れる才能を活かし、ソロで演奏する楽器としての地位を確立させた。ルーマニアの伝統的な音楽を作り上げた一人であることは明らかである。ナイ奏者としての演奏、作曲家としての活動を通じて、西洋音楽を学ぶ必要性を感じ、高齢になってからさらなる学びを深めた姿勢からは、民族音楽に対する先見性や音楽を愛し、真摯に向き合う姿勢が見られた。アンゲルシュ・ディニクの活躍から約45年後、ナイ奏者ファニカ・ルカがブカレスト国立音楽院に招聘され、パンフルートの教育活動が本格的に開始するのだ。世界的なパンフルート奏者であるゲオルゲ・ザンフィルが葡萄農園からブカレストにやってきてナイを学び始めるのである。

7. おわりに

ルーマニアの民族楽器である「ナイ」は、18世紀前半にはすでに高い演奏技術を確立していた。王侯貴族達の娯楽として愛された楽器が、1889年のパリ万博博覧会でアンゲルシュ・ディニクとクラチュネスク2人のナイ奏者の活躍により金銀賞を獲得し、フランスのパリを中心に世界中で知られるようになったのである。19世紀には、すでにフランスを始め、オーストリア、ベルギー、デンマーク、アメリカでも演奏され人気を博していたことが、今回の研究で初めて明らかになった。民族音楽に留まらず、クラシック、有名な作曲家の作品の中でナイが取り上げられるようになった点は、大変興味深い。偉大なロシアの古典1889年から1890年にかけてリムスキー＝コルサコフによって作曲されたロシア語のオペラ《ムラダ》でナイが使用されたのである。1880年頃より世界で知られ、楽器として評価されたナイが、オペラの作品の中に登場し、交響楽団でこの珍しい楽器を使用するようになったことは極めて大きな出来事である。このようにナイは偉大な作曲家の作曲によって、楽器としての地位を更に高めて注目のことも明らかになったのである。ルーマニアを始め、ヨーロッパの王侯貴族達にも愛されたナイは、ラウタリの楽器としてではなく、ソリストの楽器として地位を確立していったのだ。

ナイ奏者クラチュネスクとアンゲルシュ・ディニクにも、大きな違いがある。ともに万博の立役者であったが、クラチュネスクは、今までルーマニアではあまり注目されておらず、研究も進んでいなかった。その名を知るものはいない現状だ。その活躍を伝える資料も少ない。今回の研究によってナイ奏者として活躍したクラチュネスクの風貌や音楽家としての足取りが掴めたことは大きな成果である。また、25管の湾曲した楽器をすでに使用していたことは初めて明らかになった。今の楽器とどのように違うのか、どこまで明らかにすることができるかが今後の課題だ。

一方でアンゲルシュ・ディニクは、万博前より作曲活動でも国内で人気を博し、ルー

マニアの伝統的な音楽の作曲家としての地位を確立していたのである。また、王侯貴族たちとの交流も深く、ルーマニアの人々に深く愛された音楽家であったことが明らかとなった。また、ヨーロッパでの演奏、作曲活動を通じて西洋音楽理論を学ぶ必要性を感じ、高齢になってから学びを深め、後世にルーマニアの民族音楽を伝えた功績は大きい。しかしながら、ルーマニアの人々にとって最も印象深いのはナイ奏者としての卓越した演奏であった点は大変興味深い。今日も活躍している世界的なパンフルート奏者であるゲオルゲ・ザンフィルへと繋がっている。フランスのパリ万博での大活躍をきっかけに、クラチュネスクとアンゲルシュ・ディニク 2 人が、ルーマニアの民族楽器の地位を高め、多くのナイ奏者に影響を与えたことは間違いのない事実と明らかになった。この頃から、ルーマニアで活躍するナイ奏者達は、パリを目指し、パリから世界への切符を手にする流れが生まれたと言えよう。彼らの活躍と素晴らしい才能があつてこそ、ルーマニアのナイが世界で演奏される楽器へと成長できたのである。この 2 人の活躍から約 45 年後に、ファニカ・ルカが教育活動を開始するのだ。現在では、ルーマニアやモルドバを初め、世界中でも演奏されている。現在、南米ではルーマニアの民族楽器ナイと同様の楽器が製作され、盛んに演奏されている。素早い動きを可能にし、より多くの曲や難易度の高い曲も演奏することを可能にする点が評価され、模倣されている。今後、どのような過程を得て、楽器が現在の形に進化していったかについても、研究で明らかにしていく必要がある。最も古く、最も先進的な楽器であるルーマニアの民族楽器ナイの今後の活躍に期待したい。最後にご助言を頂きました財務省のコーネリア先生に深く感謝を申し上げる。

参考文献：

Bezviconi, Gheorghe G.

1947 Călători ruși în Moldova și Muntenia. (București).
Bibesco, George (Prince).

1890 Exposition universelle 1889 - La Roumanie avant-pendant-après. (Paris).

Bobulescu, C..

1940 Lăutari și Hori în Pictura Biseriilor Noastre. (Tip.Nationala Jeanlonescu & Company).

Burada, Teodor T.

1974 Opere. (Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor București).

Busa, Daniela.

2009(2004) Călători străini despre Țările Române în secolul al XIX-lea.Vol.5. (Editura Academiei Romane,București).

2010(2004) Călători străini despre Țările Române în secolul al XIX-lea.Vol.6. (Editura Academiei Romane,București).

Carra, Jean-Louis.

1777 Histoire de la Moldavie et de la Valachie. (A Jassy).

Fotino, Dionisiu.

1859 Istoria Generala Daciei. (București).

L`Union liberale.

1891 Le Voyage En Chine. L`Union liberale. (14 February 1891).

Le Parisiene.

1889 Les Etrangers a Paris. Le Parisiene. (12 May 1889).

Neculce, Ion.

1726 Letopisețul Țării Moldovei. (București).

Lahovari, Ioan George.

1898 Marele dicționar geografic al României. (București).

V. Cosma.

2009 București–Citadelă seculară a lăutarilor români 1550/1950 (Fundatia Culturală Gheorghe Marian Speteanu) p167, p168. București.

T.Julien.

1889-07-07 Le Ménestrel : journal de musique. Heugel (Paris).
[https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56212979/f4.image.r=Na%C3%AFou%20\(fl%C3%BBte%20de%20pan\)?rk=42918;4](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56212979/f4.image.r=Na%C3%AFou%20(fl%C3%BBte%20de%20pan)?rk=42918;4) p. 212.

T.Julien.

1889-09-01 Le Ménestrel : journal de musique. Heugel (Paris).
[https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56213166/f3.item.r=Na%C3%AFou%20\(fl%C3%BBte%20de%20pan\)](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56213166/f3.item.r=Na%C3%AFou%20(fl%C3%BBte%20de%20pan)) p. 245-246.

V.Cosma.

1960 Figuri de lăutari (book) Chapter: Sava Pădureanu P:115-119 Editura: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P. R. Place: București.

G. d'Esparbès.

Le Petit Troyen : journal démocratique régional ["puis" journal quotidien de la démocratie de l'Est "puis" grand quotidien de la Champagne] Éditeur : [s.n.] (Troyes) Date d'édition : 1890-10-28.

Le Petit Troyen : journal démocratique régional ["puis" journal quotidien de la démocratie de l'Est "puis" grand quotidien de la Champagne] | 1890-10-28 | Gallica(bnf.fr) p.3.

1890-10-31. Le Petit Troyen : journal démocratique régional ["puis" journal quotidien de la démocratie de l'Est "puis" grand quotidien de la Champagne] Éditeur : [s.n.] (Troyes). <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb32837632m> p.3.

1890-11-01 Titre : Le Petit Troyen : journal démocratique régional ["puis" journal quotidien de la démocratie de l'Est "puis" grand quotidien de la Champagne] Éditeur : [s.n.] (Troyes).

Le Petit Troyen: journal démocratique régional ["puis" journal quotidien de la démocratie de l'Est "puis" grand quotidien de la Champagne] | 1890-11-01 | Gallica(bnf.fr) p. 3.

V.Cosma.

- 2009 Titlu: București–Citadelă seculară a lăutarilor români 1550/1950 p166-174.
Editor: Fundația Culturală Gheorghe Marian Speteanu. Place: București.
1889-8-20 Newspaper title: Familia Nr.34 Place: Oradea Mare
Lăutarii români la Paris. BCUCLUJ_FP_279290_1889_025_34.pdf p10.
1905-11-8 Name of the newspaper : Gazeta Transilvaniei Nr. 244. Place: Brașov
BCUCLUJ_FP_P2538_1905_068_0244.pdf P2.

V.Cosma.

- 1996 Titel: Interpreți din Romania (book) Page:115-119.
Editior: Galaxia Place: București Page. 235.

G, Costescu.

- 1944 Bucureștii Vechiului Regat : Cu numeroase reproduceri fotografice documentare
și două planșe cu peste 200 de portrete caricaturale ale oamenilor timpului
Editură București : Editura "Universul".
Bucureștii Vechiului Regat: Cu Numeroase Reproduseri Fotografice Documentare
Și Două Planșe Cu Peste 200 De Portrete Caricaturale Ale Oamenilor Timpului
: Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive p278.
1889-7-26 Name of the newspaper: Tribuna Sibiului Place: Sibiu.
https://adt.arcanum.com/ro/view/TribunaSibiului_1889_07/?query=naiul&pg=85&layout=s p169.
1891-5-21 Name of the newspaper: Tribuna. p.115. Place: Sibiu Expozițiunea din Praga.

N. A. Popoviciu.

- 1892-4-28 Name of the newspaper: Tribuna. p.96. Place: Sibiu.

The pan flute is considered one of the oldest musical instruments in the world. The name appears in the Old Testament as the first instrument and it was played by Jubal. This instrument is said to have been played by the faun Pan in Greek mythology, as well. It appears in the antique love story of Daphnis and Chloe, and panpipes of various shapes can be seen all over the world, but in Romania it has been used as a folk instrument "nai". How the pan flute, long forgotten in Europe, was recognized in Romania as a folk instrument "nai"? How did it develop from the 19th century? Focusing on two panflutists, Angeluș Dinicu and Crăciunescu, I'm going to answer these questions.

(本学付属民族音楽研究所講師、パンフルート)

那覇市大嶺の「地バーリー」と御冠船における爬龍船競漕の関係 On Rowing Performances on Land: the Relationship between the Coronation Events in the Kingdom of Ryukyu and the Rowing Event in Omine Village

金城 厚 KANESHIRO Atsumi

沖縄各地では、毎年5月に、航海安全やムラの繁栄を祈って爬龍船競漕（ハーリー）が行われている。ところが、那覇市大嶺では「地バーリー」と称して、陸上で模擬的に舟を漕いで進む様子を表現するパフォーマンスを行っている。なぜ、陸上で演じるのだろうか。

琉球王国時代、国王の即位を認証する中国の使節をもてなすために、首里城そばの龍潭池で爬龍船競漕を行うことが恒例となっていた。その準備のために、那覇から5 km 離れた丘の上の龍潭池まで、三艘の爬龍船を大勢の人々の手によって運び上げなければならなかった。その際、舟をエスコートする船乗りたちが旗を掲げ、歌を歌い、ドラを打ち、多くの人々が見物に押し寄せ、盛大なパレードとなった。

こうしたかつての華やかな爬龍船陸送のパレードを記憶に留めるために、芸能としての地バーリーが生まれたと推測する。

キーワード: 沖縄 Okinawa、ハーリー dragon boat race、
歌 folksong、重陽宴 diplomatic banquet

1. はじめに

沖縄県内の各地で行われる爬龍船競漕（通称「ハーリー」）という行事は、一般にはボートレースとして知られている。例えば、最も有名な爬龍船競漕「那覇ハーリー」は、毎年、新暦の五月上旬の連休に那覇の港で儀礼を行ったあと、旧那覇市街を構成する那覇・久米・泊三地区の対抗戦としてレースが行われている。糸満などでは旧暦の五月四日に実施している。その他の地方では、夏の豊年祭や海神祭の一環として競漕する地域もある。

歴史的には、琉球王国時代、新国王認証のため中国から皇帝の使者・冊封使を迎えて儀礼および謝宴を行う「御冠船」の一環として、首里城そばの龍潭池で行われた爬龍船競漕が知られている。泊村、那覇村、久米村の龍舟三艘を並べて、国王、冊封使らに漕航のパフォーマンスや祝賀の歌を披露する国家的イベントである。

爬龍船競漕は一般に、海上の舟でパフォーマンスを披露する芸能として知られている。本稿ではこれらを「海のハーリー」と総称しておく。従来の研究のなかで、「海のハーリー」で歌われる歌については、王耀華氏による詳しい研究があり¹、冊封の謝宴の時の爬龍船競漕については、麻生伸一氏による詳しい研究がある²。

ところで、那覇市の泊、また、小禄地区の大嶺、さらに浦添市の小湾では、海辺の集落なのに、わざわざ陸上で、爬龍船を漕ぐ仕草を披露する芸能を伝えている。泊と大嶺では「地バーリー」と呼び、小湾では「アギバーリー」と呼んでいる。本稿では「陸のハーリー」と総称しておく。この中で、とりわけ泊は実際に海のハーリーを毎年実施しているのに、

なぜ、わざわざ陸上で「まねごと」をするのだろうか。

本稿は、まず、那覇市大嶺に伝えられている民俗芸能「地バーリー」の歌詞、芸態と音楽を紹介し³、これが一般的な「海のハーリー」や、御冠船における龍潭池の爬龍船競漕とどのような関係にあるかを考察する。

2. 大嶺の「地バーリー」

沖縄各地の爬龍船競漕すなわち「海のハーリー」の多くは旧暦五月四日（通称：ユッカヌヒー）あたりに行われるが（那覇港のみ新暦）、那覇市の大嶺では、この旧暦五月四日に恒例として、大嶺公民館の会堂内で「地バーリー」が演じられる。公民館のなかった戦前は、浜の砂地で演じていたというが、いずれにせよ、那覇港など他地のよく知られた「海のハーリー」の光景とは異なり、わざわざ陸上で演じるところが「奇異」であり、興味をひく。2001年に那覇市無形民俗文化財に指定されている。

大嶺の「地バーリー」は、船首側に鉦打ち1人と歌い手1人が後ろ向きに座り、前向きに漕ぎ手（加子または水手：かこ）が左舷側・右舷側に5～6人ずつ並び、最後尾に楫取が立つとともに、間に旗持ちも2～3人立って、歌い手の声や鉦打ちの合図に合わせて舟を漕ぐさまを演じる芸能である。

音楽的には、歌い手と漕ぎ手とが音頭一同形式で歌い進める。すなわち、音頭となる歌い手がやや自由なリズムで朗々と琉歌（8・8・8・6字）を歌い、これに漕ぎ手一同が掛け声で囃す。また、鉦打ちが区切りを示すように銅鑼を打つ。これが「ハーリー歌」である。加えて興味深いことに、歌の合間に、鉦の音で拍子を取りながら、漕ぎ手一同が掛け声とともに櫂で漕ぐ動作をするが、鉦打ちの合図一つで漕ぎ手たちが一斉に漕ぐテンポを変化させる部分があり、歌と共に「地バーリー」の醍醐味となっている。この意味については後ほど検討したい。

大嶺では、泊舟・那覇舟・久米舟の三艘を並べた隊形で順次演じる方式と、一艘だけで演じる方式とがある。三艘の方式では、泊舟が漕航のさまを演じつつ二首歌い、次いで那覇が同様に二首、また、久米舟が二首演じたあと、さらに久米舟の乗組員が大嶺舟として二首演じる。舞台上演するときには一艘の方式となり、一グループで全部の歌を順に通して歌う。

久米舟の乗組員が大嶺舟を演じることは由来があるという。元々、大嶺は漁業者が多く、サバニ（小型の舟）を操ることに長けていたが、市街地である那覇の三地区では、那覇ハーリーの時に「漕ぎ手がいなくて近隣の漁村に漕ぎ手の応援を求めなければならない状態であった為、（大嶺の漁民は）久米舟の漕ぎ手として参加した」という⁴。すなわち、那覇ハーリーにおける久米舟の漕ぎ手は、実質的に大嶺の人が多かったらしい。このような縁によって、久米舟を使って大嶺舟の歌を歌うことにしているのだという⁵。

大嶺の「地バーリー」で歌われる琉歌は、以下のとおりである。四つの部分があり、それぞれ泊舟、久米舟、那覇舟、そして大嶺舟の歌唱者が、各地区にちなんだ琉歌を二首ずつ歌う。いずれも航海安全、漕航の順調、国家安泰を予祝する祝賀の内容であるが、一部には世俗的なはやり歌が導入されている。なお、反復句の「へんさー」とはハヤブサのことで、優れた船に対する美称とされる。

《大嶺の地バーリー》

一、泊舟

- 1 くぬからがやゆら またいちえがすゆら ハリとうまいぬ へんさーよ
きゆぬんじたちや さだみぐりしゃ ハリとうまいぬ へんさーよ
(これきりだろうか、また会えるだろうか、今日の出航は日取りが難しい)
- 2 とうまいたかはしに なんじゃじーふあうとうち ハリとうまいぬ へんさーよ
いちがゆぬあきてい とうみていさすら ハリとうまいぬ へんさーよ
(泊の運河の橋から銀の簪を落としてしまった。何時になるだろうか、夜が明けて探して頭に挿せるのは)

二、久米村舟

- 1 いしなぐぬいしぬ うふしなるまでいん ハリくにんだ へんさーよ
うかきぶせみしより わうしゅがなし ハリくにんだ へんさーよ
(小さな石が大きな瀬になるまで、お治めください、わが国王様)
- 2 くにんだぬふにぬ とうみぐしくぬぶいヨ ハリくにんだ へんさーよ
ゆがふくじうきてい うがでいしりら ハリくにんだ へんさーよ
(久米村の舟が豊見城の拝所に登り、豊年の神籤を戴いて拝んで新生しよう)

三、那覇舟

- 1 ななぬちよーでーするてい しゅんじゃなしめでい ハリなふあぬ へんさーよ
んじたちぬちわやヨ さびんねらん ハリなふあぬ へんさーよ
(七人の兄弟が揃って、首里の王様の御用を受け、出発の際はサビク障りがない)
- 2 なふあむらぬふにぬ とうなかぬいんじていヨ ハリなふあぬ へんさーよ
なみんうしすいてい はるがちゅらさ ハリなふあぬ へんさーよ
(那覇村の舟が沖に乗り出すと、波をかき分けて走る姿が美しい)

四、大嶺舟

- 1 だんじゅうふんみぬ むらぬさかゆしや ハリうふんみ へんさーよ
うふぐしくくさてい ゆにぐわめーなち ハリうふんみ へんさーよ
(まことに大嶺村が栄える訳は、大城を背に与根村を前にしているからだ)
- 2 だんじゅうとうゆまりぬ うふんみぬむらやヨ ハリうふんみ へんさーよ
すだちわかむんぬヨ なだぬちゅらさ ハリうふんみ へんさーよ
(まことに名高い大嶺村は、成長した若者の並んだ姿の美しさよ)⁶

大嶺の「地バーリー」の歌詞は、那覇ハーリーに参加する三つのムラ（泊、久米、那覇）を題材に、それぞれのムラを讃美し、慶賀する歌詞や、航海の順調、すなわち航海安全を予祝する琉歌を連ねている。そして、最後は自分たちの大嶺ムラを讃える歌詞を歌っている。これらの歌是那覇港で行われる爬龍船競漕の前に歌われているハーリー歌の歌詞と概ね同様であり、いずれも爬龍船競漕が祝儀として行われるという本旨を窺わせる。

歌の旋律は琉球音階で、音楽面でも那覇港で演じられる海のハーリー歌とよく似ている。リズムの「間」がやや揺らいでいること、フシ回しに若干の変形が伴うことなどの特徴があるが、これはどこまで古形を留めているかどうか分からないが、独唱曲として発展して

いるようにも感じられる。

一方、鉦打ちと漕ぎ手の掛け声による漕航の部分を見ると、テンポ速い部分とゆっくりとした部分とに分かれている。これらが鉦打ちの号令一下で急-緩-急-緩....と切り替えられるところに面白さを感じるが、これは一体何を意味するのだろうか。

想像に留まるが、大型船が出入りする那覇港では、大型船の接岸・離岸を安全に制御するための曳舟（タグボート）の役割が重要である。そのため、曳舟には、力強く漕いだり、ゆっくりと抑制したりというギアチェンジの技術と、統制のとれたチームワークが必要である。鉦打ちの号令一下、さまざまな掛け声と櫂のテンポを使い分ける「地バーリー」の演技は、こうした曳舟技術の訓練の披露となっていたのかも知れない。

なお、「地バーリー」の起源については、ほとんど分かっていない。大嶺地区での言い伝えでは、大嶺の地バーリーの始まりは明治20年（1887年）頃、那覇ハーリーの様子を持ち込んだという。しかし、これには疑問がある。

大嶺の人々は、久米の海上ハーリーを代行するなどした縁で、久米村からハーリー歌などを受け入れたと思われるが、久米も那覇も通常の海上での競漕は行っているものの、陸上でのハーリーの伝承はない。泊だけは「地バーリー」を伝えているが、その始まりとしては、1922年に行ったと伝えている。また、小湾の「アギバーリー」も1915年に大正天皇即位奉祝として始まったと伝えている。海上ハーリーは古くからの伝統だが、陸上のハーリーの起源は、大嶺が最も古いことになるのだろうか。むしろ、王国時代においてすでに「地バーリー」はいくつかのムラで共有されていたのではないか。

3. 琉球王国における爬龍船競漕

琉球王国時代、泊・那覇・久米三地区の対抗戦として行われた爬龍船競漕は、豊見城から今の那覇港に至る国場川河口域で行われたとみられる。おそらくこれが正統的な爬龍船競漕と思われる。これとともに歴史上重視されているのが、首里の龍潭池で行われた御冠船の爬龍船競漕である⁷。中国からの冊封使を迎えて行われる御冠船行事では、首里城の下にある龍潭池に三艘の龍舟を浮かべ、高貴な家庭の子供たちが乗り込んで、漕ぎながら太鼓を打ち、歌を歌い、これを国王や冊封使らが棧敷席から見物する、という行事が恒例として行われていた。

例えば、1683年、尚貞王冊封のため来琉した汪楫の使録『使琉球雜錄卷三』には、重陽宴に際して、爬龍船競漕が行われたことを次のように記述している⁸。

設棚列幃具榼王迎兩使臣小酌棚下傾国士女聚觀皆趺坐水口潭有小舟三首尾略作龍形舟列童子二十餘皆朝臣子弟披紅簪花兩人擊鼓為蕩漿之節餘皆唱歌歌曰……」

〔意識〕 仮屋を設け、幕を巡らし、酒食を用意する。国王は正副冊封使を迎え、仮屋に小宴を設ける。国じゅうの男女が集まって見物し、畔に座る。龍潭には小舟が三艘浮かび、舳先と艫に龍形を作る。舟には二十人余りの少年「童子」が並んでいる。いずれも高官の子弟で、赤い衣を着て髪に花を挿している。二人

が太鼓を打ち、漕航の歌を歌う。歌詞は……」

本来の「海のハーリー」では屈強な海の男たちが漕ぐのであろうが、龍潭池で冊封使に見せるための爬龍船競漕は、それとは異なり、色鮮やかな衣裳を身にまとった子供たち、しかも、高位高官の家庭の子供が船上で演技・演唱を行うことが、国王や冊封使たちを喜ばせると考えられているのである⁹。そのような子供たちが、皇帝の徳を讃えて謝恩の歌を歌うことこそが、御冠船の宴の最大の目的に寄与することなのである。汪楫は前文に引き続いて、彼が聞いた歌詞は次のようであったと記述している（部分）。

三龍舟池中游彩童歌唱報重恩
鳳皇臺上鳳皇游天朝仁如海深
琉國歌唱報重恩忠敬兩字萬世心（以下略）

〔歌意〕三隻の龍舟は池に遊び、着飾った子供たちはご恩を讃え歌う。
鳳凰は台上に羽ばたき、中国皇帝の仁徳は海より深い。
琉球の歌はご恩を讃え歌い、「忠敬」の二字の心は万年までも。

4. 爬龍船の陸送

では、王国時代に、陸上で爬龍船のパフォーマンスは行われたのだろうか。まず、爬龍船競漕全体が王府内でどのように扱われていたかがわかる史料が、尚家文書の中にある。『冠船爬龍舟方日記』という史料で、1838年尚育王を冊封する御冠船の重陽宴において、首里城そばの龍潭池で行われる爬龍船競漕を中心に、その準備や人事、調達までのマネジメントの全てを取り仕切った臨時の役所「冠船爬龍舟方」の業務日誌である¹⁰。

この日誌は、前述の重陽宴に関係する記事が多いのはもちろんであるが、そのなかでも特に注目されるのは、那覇の港にある龍舟を首里の龍潭池まで陸送した記録である。重陽宴のためには、龍舟を首里まで陸送しなければならない。しかも、陸上では、舟はかなりの大きさと重量があり、5km以上離れた丘の上にある首里まで運ぶのは、かなり大がかりな作業である。組織動員体制も必要だし、物珍しいことであるから、一般の人々も見物に詰めかけて、さぞや大きなイベントになったことだろう。

『冠船爬龍舟方日記』の五月六日の条には、同日の陸送のありさまが次のように記録されている。

五月六日爬龍船三艘首里持登付、三平等村夫役にて卯時罷下、各爬龍船当并所士百姓守護にて持登候付、太子様大美御殿江御光駕被遊御見物候段、当日朝御近習より御通達有之。

右付爬龍船三艘江梶取壺人・鐘打壺人・旗振三人完乗付、加子之者共者舟左右之通よりおやく持現場漕候真似にて爬龍船歌おたひ小印等備ひにぎやかに、下綾門より松崎江持越候事。

[意訳] 五月六日、爬龍船三艘を首里まで運び上げるために、首里地区の役人が、予め定めてあった者どもを引き連れて、日の出時に那覇へ下り、三艘それぞれの管理人とムラの人々が警護のもとに運び上げる際に、太子様（世継ぎの子供）が大美御殿（首里の入口・中山門のそばにあり、王族の女性などのための別屋敷）にいらっしゃってご見物なさるという旨、当日の朝、御近習から通達があった。そのため、爬龍船三艘に楫取1人、鉦打ち1人、旗振り3人ずつ乗り込んで、漕ぎ手らは舟の左右を歩いて櫂を持ち、海で漕ぐまねをしてハーリー歌を歌い、小旗などを備えて賑やかに、中山門から松崎（龍潭湖畔）まで持って来た。

この史料にある陸送プロジェクトが実施されたのは1838年、戊の御冠船の年の五月六日である。五月六日と言えば、五月四日が「海のハーリー」の本番なので、ハーリー直後の興奮冷めやらぬ時期、ということになる。首里の男たちが大勢、王府の命令で駆り出され、那覇・泊・久米の各村々の爬龍船を大勢で担いで、首里の坂道を登って龍潭池まで持ち上ったのである。

その際は、那覇ムラ・泊ムラ・久米ムラそれぞれの爬龍船を漕ぐはずの船乗りたちがそれぞれの爬龍船をエスコートして、旗を掲げ、ドラを打ち、ハーリー歌を歌いながら櫂を漕ぐ仕草などをして氣勢を上げたという。この史料に描かれている光景は、現在の「地バーリー」の姿に酷似しているではないか。

この賑やかなパレードを一目見ようと大勢の人々が詰めかけたであろう。幼い太子までもがこれを見たいというので、行列の通る首里綾道に面した大美御殿に来て見物したと記録されている。太子の来臨については、日記には当日朝いきなり仰せつかったハプニングのように書かれているが、これだけの支度は当日朝だけでは無理であろう。実際は準備期間があっただろうし、もしかすると恒例となっていたのではないだろうか。近世の公的記録では、「御所望」と記録されていても、実は「恒例」となっていたことが少なくない。

大きくて重たい爬龍船を担いで延々二里、首里の坂を上っていくのは並大抵の苦労ではなかっただろうと思われる。もっとも、数十年に一度の御冠船の大イベントであるから、首里の人も、那覇の人も、大いに盛り上がっていたのではないだろうか。そうした中で、市民が大勢参加しての爬龍船陸送であるから、まるで祭りのような騒ぎになっていたに違いないと想像する。

5. 結論と展望

那覇市大嶺の「地バーリー」は、琉球王国時代の御冠船行事のひとつ、重陽宴で用いる龍舟を海辺の那覇から首里の丘まで、5km余り陸送した大イベントにちなんで、これを記念し、記憶にとどめるために行事化したと思われる。ちなみに、浦添市小湾の「アギバーリ」は、集落内を道ジュネー（行列）することになっている。また、泊の「地バー

リー」については、爬龍船を車両に乗せて国際通りをパレードしたこともある¹¹。これこそ、重陽宴で首里の龍潭池まで爬龍船を陸送した行列を思いおこさせるものだと言えよう。

ところで、本番の重陽宴では、三艘の爬龍船は競漕したことになるが、龍潭池は小さな池であり、スピードが出せる広さは無い。おそらく、「競漕」は速さを競ったのではなく、船体の華麗さを、あるいは歌声の美しさや操船の優雅さを競ったのではないだろうか。つまり、重陽宴の爬龍船競漕の実態は、スピード競漕はなく、緩やかに池の中を巡ったと考えられる。

そして、最も重要なことは、重陽宴の龍舟の上で歌を歌ったのは、位の高い、家柄の良い少年たち、つまり若衆であった。彼らの歌った歌は、国王の長寿を願い、国の繁栄を祈り、舟が順調に走ることを述べ、冊封使の帰りの航海安全を願う内容であった。ただし、1838年の「戊の御冠船」ともなると、漕ぎ手の多くは成人した中堅の青年の士さむらいであったようだ。御冠船踊においても同様で、冊封使に対しては「若衆」すなわち高貴な身分の童子が演じていることを標榜するものの、時代が下るにつれて少しずつ、実力ある青年に役を置き換えていく傾向が見られる。

いずれにせよ、重陽宴での爬龍船の目的は、スピードを競って楽しむことではなくて、何よりも、冊封使に王国貴族の子供たちの歌を聴かせ、龍舟が穏やかに順調に走る様を演技として見せて、冊封使の航海安全を予祝することに最大の目的があった、ということに尽きるだろう。

ただし、御冠船の諸芸能は冊封使のためのものであって、それらを鑑賞できるのは王族や使節団員、そして、ごく少数の高位の官吏たちだけに過ぎなかった。それ以外の一般の士、百姓らはすべて御冠船の諸芸能を見る場は無かった。そこで、御冠船のハーリーを実質的に支えた海の若者たちは、王族や使節の前で演じた栄誉を大勢の一般大衆の前で誇るべく、爬龍船の陸送を賑やかに演出したのであろうし、その記憶が「地バーリー」を生み出したのだろう。

本稿は、那覇市大嶺に伝わる「地バーリ」、ひいては泊の「地バーリー」や浦添市小湾の「アギバーリー」の起源が御冠船のイベントにあった、という解釈を提案するものである。

注：

- 1 王耀華、1988 年
- 2 麻生伸一、2020 年
- 3 本稿の根拠となった大嶺の「地バーリー」の演唱は、CD集『沖縄の古謡』（注 6 参照）に収録されており、その録音当日には筆者も調査委員として立ち会った。
- 4 字大嶺向上会、2008 年
- 5 現・大嶺向上会長金城重光氏談（2023 年 2 月）。
- 6 沖縄県文化振興会、2012 年
- 7 上江洲安享、2000 年
- 8 原田禹雄、1997 年。引用は同書所収の写真版に拠った。不明な字は口で示した。

- 9 金城厚、2014 年
- 10 那覇市歴史博物館所蔵『尚家文書 79』。この史料の内容をご紹介くださったのは麻生伸一氏である。記して感謝したい
- 11 2022 年 11 月、焼失した首里城の再建が開始されるにあたって、正殿の象徴となる主要な「梁」とするための木材を運ぶパレードが盛大に実施された。そのパレードに各地の爬龍船も加わった。

参考文献：

字大嶺向上会．

2008 大嶺の今昔（改訂版）．那覇：大嶺向上会．

麻生，伸一．

2020 近世琉球における冠船ハーリーの諸相 —1838年を中心に—．沖縄芸術の科学．32, 51-75.

上江洲，安享．

2000 爬龍舟競漕に興じる人々たち — 近世末期の爬龍舟競漕における準備体制・役割分担について —．沖縄文化研究．26, 137-184.

王，耀華．

1988 『爬龍船』（ハーリー）と『龍船歌』（ハーリー歌）．沖縄文化研究．14, 329-355. 沖縄県文化振興会編．

2012 沖縄の古謡 沖縄諸島編上巻～南部～．(OCPF-14)．(公財)沖縄県文化振興会．

金城，厚．

2014 『冠船躍』とは何か —— 冊封使録から見る琉球舞踊の成立．沖縄文化．115, 1-18.

原田，禹雄．

1997 汪楫 冊封琉球使録三篇．榕樹書林．

Every May in Okinawa, dragon boat races are held to pray for safe voyages and the prosperity of villages. However, in Omine, Naha City, there is a performance that simulates rowing a boat on land. Why do they want to perform on land?

During the Ryukyu Kingdom era, it was customary to hold a dragon boat race at Ryutan Pond near Shurijo Castle in order to entertain Chinese envoys who authenticated the enthronement of the king. In order to prepare for it, a large number of people had to carry three dragon boats up to Ryutan Pond on a hill 5 km away from Naha. At that time, the sailors who escorted the boat raised flags, sang songs, played gongs, and many people flocked to the sights, making it a grand parade.

It is speculated that the land rowing as a performing art was born in order to remember such a gorgeous parade of land transportation of dragon boats.

(東京音楽大学付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(7): 薄板状の口琴(6) Asian Excavated Jew's Harps: A Checklist (7) – Lamellate Harps (6)

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、どのように広まっていったのだろうか。これまで「アジアの発掘口琴チェックリスト」では、6回に渡りアジアとその近接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、その第7回目として、これまで取り扱ってきた出土口琴の中でも、薄板状の口琴に関して、補遺と訂正を行う。新たに見つかった出土例をいくつか補足するほか、ロシア連邦カマ川流域の口琴については、個々の発掘例の情報を記述し、図版を補足すると同時に、引き紐用の穴のある数例の取り扱いを変更する。また、各楽器の採寸を改めて見直すこととする。

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

1a. 中国内蒙古自治区 Inner Mongolia, China [01] (補遺)

紀元前8～4世紀のものとされる、中国内蒙古自治区赤峰市の夏家店上層文化の遺跡の骨製の薄板状の口琴 [01] (直川 2016: 58-60) であるが、厚みの表現を含めて実測図 (中国科学院考古研究所内蒙古工作队 1974: 140) を再計測した結果、全長 98mm、最大幅 (弁の付け根側) 約 16.6mm、最小幅 (弁の先端側) 約 7.9mm、厚さ約 0.9mm と訂正する。

3a. モンゴル Mongolia [06] (補遺)

紀元前3～1世紀のモリントルゴイ遺跡出土の骨製の薄板状の口琴 [06] (直川 2016: 61-62) の参考文献 (同: 70) を、下記に訂正する (Хунну > Хүннү)。

Цэвээндорж, Дамдинсүрэн.

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

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

紀元後2世紀のアイムイルルィグ XXXI 古墳出土の骨製の薄板状の口琴 [07] (直川 2016: 62-63) のサイズを、サンクトペテルブルグのエルミタージュ美術館の協力のもと

と、2017年9月14日から翌2018年1月14日の間、大英帝国博物館で開催された特別展「Scythians: Warriors of Ancient Siberia (スキタイ人：古代シベリアの戦士)」の図録に掲載された、大きく（全長約24cm）引き伸ばされた写真（Simpson, Pankova, (ed.) 2017: 340）を、記載のある全長（103mm）をもとに新たに計測し、最大幅約14.8mm、最小幅約6.5mmとする（厚さの手掛かりは無い）。なお、この楽器を1980年に発掘したのがスタンプルニクであることも付け加えておく。

6a. ロシア連邦ヤマロ－ネネツ自治管区

Yamalo-Nenets Autonomous Okrug, Russia [10, 11]（補遺）

2000年以前に発掘されたウスチ－ヴォイカル土壘出土の骨製の薄板状の口琴[10]については、すでに写真を掲載し、ある程度の情報の記述を行なった（直川 2016: 64-65）が、同遺跡から2003～2004年の調査で「多数」発掘されているとされる18～19世紀の骨製の薄板状の口琴については、その本数、写真、所蔵先、調査記録などが未確認であったため、[11]の仮番号を振るにとどめた（同：65）。そのうちの1本と思われるものがインターネット上で見つかったので、[11]に相当するもの（のひとつ）としてここに記しておく。

サンクト－ペテルブルグの“Град Петров”（ピョートルの街）というFMラジオ局のサイトに、オムスク州立美術館で2018年8月14日から9月30日まで開催された「Иртыш течет на север（イルティシ川は北へ流れる）」という特別展の紹介番組（2018年9月12日放送）と、その文字化がアップロードされている。展示会場の様子の写真も多数掲載されており、展示品を写した数葉の中に、破損した口琴の杵が一点確認できる（fig. 89）。その解説パネルは残念ながら全体が写っておらず、「楽器－口琴」であること以外は、はっきりとわからない。しかしながら、2行目にある年代表記の上半分程度の文字の様子が、口琴の左右にあるマンモスの牙製の「匙」や、骨製の騎乗人物の人形と同様で、おそらく同じ出自のものであると考えられ得る。そうだとすれば、紀元後4～9世紀のもので、ヤマロ－ネネツ自治管区シュルシカル地区のヴォイカル ソル Войкарский Сор という湖のそばにあるウスチ－ヴォイカル土壘で発掘されたものである。

写真を見る限り、全体の形状は、同じウスチ－ヴォイカル土壘出土の[10]とよく似ており、長方形や等脚台形ではなく、弁の付け根側で幅広く、全長の中央あたりから曲線を描いて、弁の先端側の狭い端に至る、一升瓶などの「ボトルのシルエット」型。杵の一部は、破損し、失われている。振動弁も失われているが、杵の内側の形を観察することにより、弁の形状が、先端が細い、直角の「肩」のある、縦長の「凸」形であったことが明瞭に見て取れる。弁と杵の一部が失われていることにより、引き紐がどの位置にとりつけられていたのかは不明だが、[10]および民族例の多くを含むこのタイプの他の多くの口琴と同様、振動弁に（杵にではなく）紐がつけられていた可能性が高い。サイズに関する手掛かりは皆無だが、[10]と同じ約

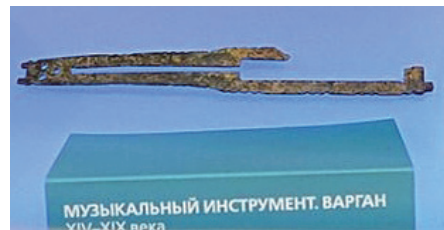


fig. 89 ロシア連邦ヤマロ－ネネツ自治管区、ウスチ－ヴォイカル土壘出土の口琴[11]。ステパーノヴァ 2018より。図版はオリジナルのままで、180度回転させてはいない。

120～130mm 程度だろうか。弁の先端側に、小さな穴が3つ開いているように見える。「弁に付けられた紐を引く力に対抗して、楽器を保持するための持ち手の紐」を通す目的の他、装飾の意味もあるのだろうか。

「肩」のある弁を持つ口琴の発掘例は非常に少なく、存在が確認されたのは、[10]に続きこれで二例目となる。これにより、このタイプの口琴が、ある程度同地域で一般的だったものであり、また登場した時期が「肩」のない弁を持つ口琴に比べて遅い、という証拠になり得るだろう。なお、年代に関しては、直川 2016: 65 で [11] の仮番号を与えた口琴（群）は「紀元後 18～19 世紀の層」から発掘された、とされているので、本稿で [11] とした紀元後 4～9 世紀とされるものが、本当に同一の遺物（の一部）かどうか、という点も確認が必要である¹³⁴。

その所蔵は、ヤマロ - ネネツ自治管区チュメニ州の首都サレハルドにあるヤマロ - ネネツ自治管区博物館・展示施設となっているので、いつか機会を見て、現物の熟覧・計測をし、記録があればその内容を見て推定年代を確認したい。また、他にどのような資料が何本発掘されているのかも調査したい。

7b. 中国遼寧省 Liaoning, China [12, 13, 84, 85]（補遺）

紀元前 16～10 世紀のものと考えられる、中国遼寧省朝陽市健平県の夏家店下層文化の水泉遺跡から発掘され、朝陽市博物館に所蔵されている、骨製の薄板状の口琴 2 例と半完成品 1 例については、[12, 13, 84] として 2 回にわたり検証してきた（直川 2017: 57-59、2022: 36）が、もう一例の存在が判明したので、[85] として追加しておく。

陝西省神木の石峁遺跡で発掘された 21 本の薄板状の骨製口琴 [57-79]¹³⁵（直川 2020: 44-47、2022: 37-41）を論じた、発掘調査の責任者である陝西省考古研究院の孫周勇による論文の中で参考的に挙げられているもの（fig.90）で、図版のキャプションでは「水泉遺跡出土の骨口琴」であることが明記されている（孫 2020: 49）。本文中（同: 50）では、この口琴が、遼寧省文物考古研究所の所蔵であること、枠が破損していること、枠の一端が広く、小さな穴が開けられていること、弁の先端が尖っていることが記されている。また、全長 90mm、幅 12mm、厚さ 1mm であり、夏（紀元前 2070 頃～同 1600 頃）から殷（商、紀元前 17 世紀頃から同 1046 年）に相当するもの、とされている。



fig. 90 中国遼寧省水泉遺跡出土の口琴 [85]。孫周勇 2020 より

8a. 中国陝西省 Shaanxi, China [14]（補遺）

陝西省宝鶏市鳳翔県¹³⁶南指揮の奉公一号大墓から出土した、「簀」の文字が書かれた、口琴のケースと考えられる竹筒（紀元前 6 世紀）について、直川 2017: 59-60 では、薄板状の口琴扱いの通し番号 [14] を与えたが、この遺物が竹筒であること以外、その形状や大きさも、中にどのような口琴が入っていたのかも、全く判断の手掛かりになるものがな

いため、薄板状／湾曲状いずれのタイプか不明なものとして扱い、仮に [202] 番¹³⁷を振り、[14] は欠番とする¹³⁸。

11a. ロシア連邦、カマ川流域 Prikamye, Russia [17～51, 86～88] (補遺)

ロシア連邦のタタルスタン共和国、バシコルトスタン共和国、キーロフ州、ウドムルト共和国、ペルミ地方にまたがる広大なカマ川流域地域で、金属製 26 例・骨や角製のもの 9 例など、膨大な数の、引き紐の穴のない（おそらく杵を弾いて演奏するタイプの）薄板状の口琴や、口琴の断片が発掘されていることはすでに述べた（直川 2017: 64-65）が、それぞれの発掘例について、出典であるイヴァノフ、ゴルブコーヴァ（Иванов, Годубкова 1997）に従い、ごく簡単に記述しておく。同資料に図版の無いものは、二人の著者が根拠とする原典に極力あたり、図版が見つかったものは紹介する。さらに、この作業の結果、「引き紐のための穴が杵にあけられている」と積極的に考えられる例は、別扱い（後述 28.）とする。また、新たに同地域から発掘された、いくつかの口琴の追加情報も最後に記す。

以下、イヴァノフ、ゴルブコーヴァ 1997 に従って順に並べる。同資料 p. 102-106 にある番号は、< igNo.1 > などと記す。この資料では、ひとつの番号の中で複数の口琴を論じている場合があり、そのようなときには、登場順に < igNo.1-1 > などとする。また同資料に掲げられている、発掘口琴のほとんどの例を並べた二つの図版は、オリジナルの番号がついたまますでに紹介してある（直川 2017: 64 fig. 26、同: 65 fig. 27）ので、この図版との照合のために、(fig. 26-1) などとイタリックでオリジナル図版中の口琴番号を記す。

[17] < igNo.1-1 > (fig. 26-6 および fig. 91 下)
タタルスタン共和国、タンケエフ墳墓 Танкеевский
могильник、紀元後 9～10 世紀。ヴォルガ・ブルガ
リア文化初期。裕福な女性の墓より出土（Казаков
1977: 107）。青銅。完品に近いが、破損しており、
杵の一部が失われている。イヴァノフ、ゴルブ
コーヴァによる採寸は、(a) 全長 61mm、(b) 弁の根
元側の杵の幅 8mm、(c) 弁の先側の杵の幅 6mm、(d)
弁の根元から杵の端までの距離 5mm、(e) 弁が切り

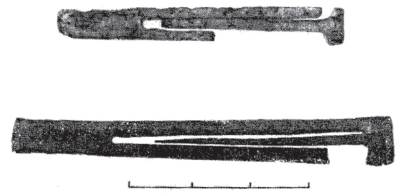


fig. 91 ロシア連邦タタルスタン共和国タンケエフ墳墓出土の口琴。下から [17][18]。カザコフ 1977 より。図版はオリジナルのまま、180 度回転させてはいない。

出された先端側の穴の端から、杵のもう一方の端までの距離 16mm、(f) 弁長 31mm、(g) 厚さ 0.6mm、(h) 紐を通すための穴なし。タタルスタン科学アカデミー歴史研究所蔵。

[18] < igNo.1-2 > (fig. 26-16 および fig. 91 上) 同上のタンケエフ墳墓の第 68 墓（裕福な女性の墓）、右大腿骨付近より出土。青銅。破損、杵の一部欠。(a)49mm、(b)7mm、(c)4mm、(d)4mm、(e)14.3mm、(f)27.7mm、(g)0.6mm、(h) なし。所蔵同上。

[19] < igNo.2 > (fig. なし) タタルスタン共和国、ビリャル Биляр。タンケエフ墳墓。紀元後 10～13 世紀。ヴォルガ・ブルガリア文化。金属。採寸なし。長方形の杵。「モンゴル人の到来以前の遺物」。所在の記載なし。

[20] < igNo.3 > (fig. なし) タタルスタン共和国、ウスチ-ブルィスキン墳墓 Усть-Брыскинский могильник。紀元後 3～5 世紀。アゼリンスカヤ文化。女性の墓より出土。銅。採寸なし。弁の根元側に穴。1974 年スターロスチンによる発掘。タタルスタン科学アカデミー歴史研究所蔵。(記述では、「弁の根元側の穴」が、枠に開いているのか、その場合弁からの距離がどのくらいの位置に開いているのか、はたまた弁に開いているのか、という点が不明確な上に、図版が現時点では確認できないので、一応この項で扱うが、もしかししたら、後述 28. として新設する、カマ川流域の、引き紐の付いた口琴の仲間に入れなおす必要が生じるかもしれない。)

[21] < igNo.4 > (fig. 26-20¹³⁹) キーロフ州、ユム墳墓 Юмский могильник。紀元後 10 世紀。古代マリ人か。男女不明の墓より出土。青銅。振動弁の先端側の枠の残欠。幅 9mm、厚さ 1mm 未満 (図中のスケールに基づく直川の計測では、全長約 34.7mm、幅約 6.8mm、厚さを表す図が無いので計測できず不明)。1957 年出土。所在の記載なし。

[22] < igNo.5-1 > (fig. 26-2) ウドムルト共和国、イドナカル Иднакар 土壘。紀元後 9 世紀終わり～13 世紀。チェペツカヤ文化。青銅。完品。(a)? (採寸不明)、(b)7.2mm、(c)?、(d)2.2mm、(e)?、(f)?、(g)0.3mm、(h)? (直川計測で全長約 68mm、幅約 10.3mm、厚さ不明、紐穴なし)¹⁴⁰。1974～1992 年のイヴァノーヴァによる調査で発見。ウドムルト歴史・言語・文学研究所蔵。所蔵番号 ИК-76/4973。

[23] < igNo.5-2 > (fig. 26-8) 同上。青銅。振動弁の根元側の残欠。(a)?、(b)?、(c)8mm、(d)?、(e)10.2mm、(f)?、(g)0.3mm、(h)? (直川計測で全長約 30.3mm、幅約 8.5mm、厚さ不明、紐穴なし)。調査年代、所蔵施設情報同上。所蔵番号 ИК-76-4936。

[24] < igNo.5-3 > (fig. 26-15) 同上。青銅。振動弁の先端側の枠の残欠。(a)?、(b)?、(c)5mm、(d)?、(e)18.2mm、(f)?、(g)0.4mm、(h)? (直川計測で全長約 30.3mm、幅約 8.5mm、厚さ不明、紐穴の有無不明¹⁴¹)。調査年代、所蔵施設情報同上。所蔵番号 225/359。

[25] < igNo.5-4 > (fig. 26-21)。同上。青銅。振動弁の先端側の枠の残欠。(a)?、(b)?、(c)10.5mm、(d)?、(e)12.2mm、(f)?、(g)0.3mm、(h)? (直川計測で全長約 47.8mm、幅約 11.7mm、厚さ不明、紐穴の有無不明)。調査年代、所蔵施設情報同上。所蔵番号 251/154。

[26] < igNo.5-5 > (イヴァノーフ、ゴルブコーヴァ 1997 には fig. なし。fig. 92 参照) ウドムルト共和国、イドナカル墳墓。紀元後 11 世紀から 13 世紀。チェペツカヤ文化。二つの 11～13 世紀の城壁の間より出土。青銅。完品。(a)66mm、(b)8.7mm、(c)10mm、(d)4.5mm、(e)12mm、(f)49mm、(g)0.6mm、(h)なし。(直川計測で全長約 65.5mm、幅約 10.1mm、厚さ不明、紐穴なし。弁が枠の中央に切り出されておらず、ずれている。) 1989～1992 年のイヴァノーヴァによる調査で発見。ウドムルト歴史・言語・文学研究所蔵。所蔵番号 270/44。

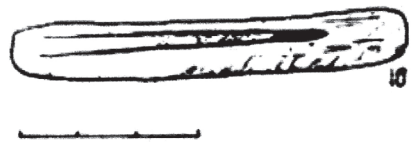


fig. 92 ロシア連邦ウドムルト共和国イドナカル土壘出土の口琴 [26]。イヴァノーヴァ 1995 より。図版はオリジナルのままで、180 度回転させてはいない。

[27] < igNo.6-1 > (fig. 26-5) ウドムルト共和国、紀元後 8 世紀終盤～10 世紀にかけてのムィドラニシャイ墳墓 могильник Мыдланьшай。ポロム文化。青銅。9～10 世紀の墳墓群の 3 つの墓から、[27, 28, 29] の 3 本が出土。どれも全長 70～80mm、厚さ

1mm 未満（詳細な採寸はなし）。墓の時代は紀元後 9～10 世紀。ウドムルト郷土誌博物館蔵。[27] は第 8 墓、10 代の少女の右肩付近に発見。死後の世界での必需品のひとつとして副葬されたもの。（直川計測で全長約 66mm、幅約 5.6mm、厚さ不明、紐穴なし。ほぼ完品だが、振動弁の根元側の枠が一部欠けている。）

[28] < igNo.6-2 > (fig. 26-18) 同遺跡の第 69 墓より出土。多くの装飾品のある、女の子の墓で、胸の上から発見。死後の世界での必需品のひとつとして副葬されたもの。青銅。（直川計測で全長約 55.6mm、最大幅約 8.1mm、最小幅約 6.2mm、厚さ不明、紐穴なし。完品。）

[29] < igNo.6-3 > (fig. 26-19) 盗掘跡のある第 84 墓より出土。55～60 歳前後の男性の墓。左足の近くに発見。青銅。（振動弁の先端側の枠の残欠。直川計測で全長約 48.8mm、幅約 5.9mm、厚さ不明、紐穴の有無不明。）

[30] < igNo.7-1 > (fig. なし) ウドムルト共和国、カチカシュル墳墓 Качкашурский могильник、紀元後 9～13 世紀。チェペツク文化。1967 年の発掘調査でコンドラーチェフによって発見された。詳細不明。

[31] < igNo.7-2 > (fig. 26-1) 同じくカチカシュル墳墓の、1988 年の調査で第 36 墓（紀元後 11-12 世紀の若い女性または少女の墓）より出土、右膝の近くで発見された。銅。完品。(a)69.6mm、(b)7.1mm、(c)7.5mm、(d)3mm、(e)12.7mm、(f)37mm、(g)0.4mm、(h) 穴なし。口琴の下には、70×80mm の木製の板状の、口琴のケースが発見された。ウドムルト歴史・言語・文学研究所蔵。

[32] < igNo.7-3 > (fig. 26-10) 同上、第 78 墓（紀元後 9～10 世紀の若い女性または少女の墓）の、右側のベルトの位置より出土。青銅。弁の付け根側の枠の一部と弁の一部のみで、他の部分は半分以上失われている。(a)?、(b)6.3mm、(c)?、(d)2.8mm、(e)?、(f)?、(g)0.2mm、(h)?（直川計測で、残存部の全長約 21.5mm、最大幅約 7mm、厚さ不明、穴なし）。所蔵同上。

[33] < igNo.8 > (fig. 26-13) ウドムルト共和国、オムトニツァ墳墓 Омутницкий могильник。紀元後 9～13 世紀、チェペツク文化。第 17 墓（紀元後 10～11 世紀の女性の墓）の頭蓋骨の右側で発見。青銅。弁の先端側の枠の残欠。(a)?、(b)?、(c)3.8mm、(d)?、(e)17mm、(f)?、(g)0.4mm、(h)?（直川計測で、残存部の全長約 20.3mm、最大幅約 5.8mm、厚さ不明、紐穴の有無不明）。所蔵同上。

[34] < igNo.9 > (fig. 26-17) ペルミ地方、プリョソ村のポロム III 遺跡 Поломское III。紀元後 7～10 世紀のポロム文化。1906 年のタラーソフの調査により発見された、青銅の口琴の断片 2 点。(a)48mm?、(b)5.3mm、(c)5mm、(d)9.8mm、(e)19.5mm、(f)?、(g)0.4mm、(h) 穴あり。（直川計測で、断片 2 点をつなげた時の全長約 47.5mm、最大幅約 5.9mm、厚さ不明。枠に穴らしきものが 2 つ確認できるが、その位置が弁のあるべき位置から遠く、弁の起振に関わる引き紐のためのものとは考えにくい。また、この 2 点が、一体のものであるのかどうかは何とも言えない。）エルミターージュ美術館蔵（N 616/670）。

[35] < igNo.10-1 > (fig. 26-11) ウドムルト共和国ポロム村のポロム I 墳墓 Поломский I могильник。紀元後 6～10 世紀のポロム文化。1906～07 年の調査により、3 点の青銅の口琴とその残欠 [35～37] が発見された。[35] は口琴の振動弁の先端側の枠の断片で、青銅製、第 6 墓より出土。同じ墓から出た遺物により、紀元後 8～9 世紀の

女性の墓と考えられる。(a)?、(b)?、(c)4mm、(d)?、(e)22mm、(f)?、(g)0.5mm、(h) 穴あり。(直川計測で、残存部の全長約 46.3mm、最大幅約 5.3mm、厚さ不明。杵に穴らしきものが確認できるが、その位置が弁のあるべき位置から遠く、弁の起振に関わる引き紐のためのものとは考えにくい。) エルミタージュ美術館蔵 (N 606/1099)。

[36] < igNo.10-2 > (fig. 26-3) 同上の遺跡の第 125 墓(紀元後 8～9 世紀の女性の墓)より出土。青銅。完品。(a)64mm、(b)5mm、(c)5mm、(d)4mm、(e)15mm、(f)38.5mm、(g)0.2mm、(h) 穴なし(直川計測で、全長約 64.5mm、最大幅約 6.6mm、厚さ不明)。クンストカーメラ蔵 (N 1384/617)。

[37] < igNo.10-3 > (fig. 26-4) 同上の遺跡の第 131 墓(紀元後 9～10 世紀の女性の墓)より出土。青銅。完品。(a)63mm、(b)4.3mm、(c)6.7mm、(d)4mm、(e)17mm、(f)42mm、(g)0.3mm、(h) 穴なし(直川計測で、全長約 65.4mm、最大幅約 6.5mm、厚さ不明)。所蔵同上 (N 1384/700)。

[38] < igNo.11 > (fig. 26-22) ウドムルト共和国ポロム村のポロム II 墳墓 Поломский II могильник。紀元後 8～10 世紀のポロム文化。1960 年の調査で、第 70 墓(8 世紀末～9 世紀の、裕福な少女の墓)より出土。青銅。完品。(a)59mm、(b)5.8mm、(c)5.5mm、(d)5mm、(e)11.5mm、(f)40.5mm、(g)0.4mm、(h) 穴なし(直川計測で、全長約 62mm、最大幅約 6.7mm、厚さ不明)。ウドムルト郷土誌博物館蔵。

[39] < igNo.12 > (fig. 26-14) ウドムルト共和国トリヨン墳墓 Толенский могильник。紀元後 8～10 世紀のポロム文化。第 98 墓(9～10 世紀の女性の墓)の、腰のあたりから出土。青銅。杵の残欠で、刃物による刻みの痕跡が見られる。(a)?、(b)?、(c)4mm、(d)?、(e)17.8mm、(f)?、(g)0.5mm、(h)?(直川計測で、残存部の全長約 19.8mm、最大幅約 6mm、厚さ不明)。所蔵同上。(イヴァノーフ、ゴルブコーヴァ 1997 では弁の先端側の杵の残欠として扱われている。刃物の跡は、弁の切り出しに関わるものと思われる。)

[40] < igNo.13-1 > (fig. 27-1) ウドムルト共和国トリヨン I 居留地 Толенское I селище。紀元後 8～10 世紀のポロム文化。1984 年セミョーノフ発掘。骨。弁の先端側の杵の残欠。採寸の記載なし(直川計測で、残存部の全長約 25.9mm、最大幅約 7mm、厚さ約 1.1mm)。ウドムルト歴史・言語・文学研究所蔵。

[41] < igNo.13-2 > (fig. 27-3) 同上の遺跡からの、1986 年のセミョーノフによる発掘。骨製の、製作過程途中の物の破片。振動弁を切り出すスジが見られる。採寸の記載なし(直川計測で、残存部の全長約 30.7mm、最大幅約 5.8mm、厚さ約 2.2mm)。所蔵同上。

[42] < igNo.14 > (fig. 26-12) ウドムルト共和国ヴァルニン墳墓 Варнинский могильник。紀元後 5 世紀末～10 世紀のポロム文化。1984 年セミョーノフ発掘。第 299 墓(紀元後 9～10 世紀初頭の女性の墓)から、ペンダント・銅ビーズ・耳かきなどとともに、胸飾りの一部として出土。青銅。弁の先端側の杵の残欠。(a)?、(b)?、(c)5.5mm、(d)?、(e)20mm、(f)?、(g)0.5mm、(h)?(直川計測で、残存部の全長約 30.7mm、最大幅約 5.8mm、厚さ不明)。ウドムルト歴史・言語・文学研究所蔵。

[43] < igNo.15 > (fig. 27-2) この遺物が、弾くタイプではなく、杵に取り付けられた紐を引いて弁を振動させるタイプの口琴である可能性については、既に述べた(直川 2017: 65)。今回、同地域からの出土品の中に、紐口琴の例が他にも存在することが判明し

たので、後述 28. で [44, 45] とともに別扱いとしたい。

[46] < igNo.17 > (fig. 26-9) ペルミ地方、上サヤ墳墓 Верх-Саинский могильник。紀元後 6～8 世紀のネヴォラ（ネヴォリンスカヤ）文化。第 16 墓（おそらく女性の墓）から出土。青銅。弁の先端側の杵の残欠。振動弁と、振動弁の付け根側の杵は失われている。採寸の記載なし（直川計測で、残存部の全長約 41.3mm、最大幅約 8.1mm、厚さ不明）。国立ウドムルト大学蔵。

[47] < igNo.18-1 > (fig. 27-4) ペルミ地方クングル地区、ポドカーメンノエ土塁 Подкаменное городище。紀元後 8 世紀のネヴォラ（ネヴォリンスカヤ）文化。1978 年の発掘調査で、4 例の骨製の口琴の残欠 [47～50] を発見。およそ幅 11-14mm、厚さ 1-2mm 程度であるとされ、これ以上の採寸の記載はない。弁の根元側の杵の残欠（直川計測で、残存部の全長約 40.3mm、最大幅約 11.7mm、厚さ不明）。

[48] < igNo.18-2 > (fig. 27-5) 弁の先端側の杵の残欠（直川計測で、残存部の全長約 43.2mm、最大幅約 17.3mm、厚さ不明）。

[49] < igNo.18-3 > (fig. 27-6) 杵の残欠。中央付近で二つに折れており、杵の一部と、弁は失われている（直川計測で、残存部を繋ぎ合わせた場合の全長約 100.2mm、最大幅約 14.7mm、厚さ不明）。

[50] < igNo.18-4 > (fig. 27-7) 杵の残欠。杵の一部と、弁は失われている。中央付近で二つに折れているのを、繋いでであるように見える（直川計測で、残存部の全長約 123mm、最大幅約 15.3mm、厚さ不明）。

以上 4 例ともにクングル郷土誌博物館蔵。なお、[47, 49, 50] には弁の根元側の杵の、弁からはかなり離れた位置に比較的大きめの穴が認められるが、その位置から、弁の起振に関係するものではないと考えられる。この穴の用途の可能性については、直川 2017: 65 参照。

なお、< igNo.19 > (fig. 26-7) は、バシコルトスタンのイデルバエヴォ古墳群で出土した青銅あるいは銅の口琴 [16] で、10. (直川 2017: 61-63) で詳述してあるので省略する。

[51] イヴァノーフ、ゴルブコーヴァに記載のない、ペルミ地方で出土したこの口琴については、直川 2017: 64, 67 では、その存在に触れたのみであったが、本稿で写真 (fig. 93) とともに簡単に紹介する。情報は、ベスクローヴヌィ (Beskrovny 2013) による。

ペルミ地方、ドブリャンカ市ボヤノフ墳墓 Бояновский могильник。紀元後 10 世紀。ロモヴァトフ文化。アンドレイ ダニチの調査により、第 51 墓より出土。青銅。サイズの記載はないが、写真をもとに採寸すると、全長約 60.8mm、幅は、弁の根元側約 6mm、弁の先端側 5.7mm。引き紐の穴も見当たらない。所在情報の記載なし。



fig. 93 ロシア連邦ペルミ地方ボヤノフ墳墓出土の口琴 [51]。ベスクローヴヌィ 2013 より。図版はオリジナルのままで、180 度回転させてはいない。

さらに、ウドムルト共和国グラゾフ地区の下ボガティル I 居留地から、2018 年の調査の結果、3 例の骨口琴の破片が発見されている [86～88] ので、情報を確認しておく。

エメリヤーノヴァ (Емельянова 2019) によれば、同地で地球物理学および土壌学的研究が行われた際、紀元後 7～12 世紀の集落から、鉄製品や青銅製品、骨の鏃など 5700 以上の遺物が発見され、その中に発見されたものであるとのこと。

[86] は、口琴の弁の先端側の杵の残欠で、残存部の全長 42mm、幅 8mm、厚さ 1mm。小さな穴があけられている (fig. 94-1) とされる。

[87] は、杵の、比較的原型を保った部分ではあるが、振動弁と、振動弁の根元側の杵の一部が破損して失われている。残存部の全長 74mm、幅 9mm、厚さ 2mm。穴は認められない (fig. 94-3)。

[88] は全長 54mm、幅 3mm、厚さ 2mm の細長い薄板状の物体で、口琴の杵、または弁と考えられるという (fig. 94-2)。

これほど多くの出土例が見られるほど盛んであった、ヨーロッパ地域の薄板状の弾くタイプの口琴文化が、現代の民族例としては全く受け継がれていないのはなぜなのだろうか。

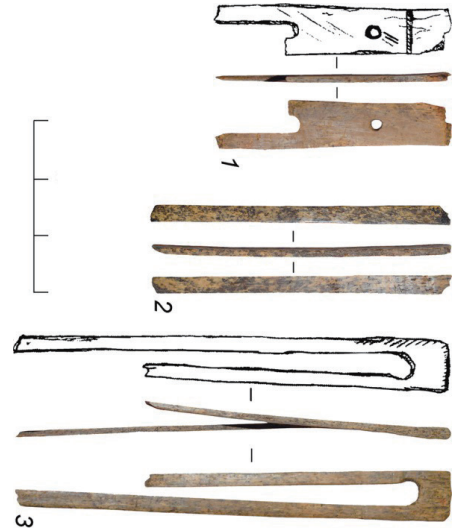


fig. 94 ロシア連邦ウドムルト共和国下ボガトイル I 居留地出土の口琴杵の破片。上から [86] [88] [87]。エメリヤーノヴァ 2019 より。図版は、オリジナルを 90 度右に回転させた。

28. ロシア連邦、カマ川流域 2 Prikamye, Russia 2 [43 ～ 45]

ロシア連邦のカマ川流域 (11, 11a) の中で扱ってきた出土口琴のうち、紐で振動させるタイプのもの、およびその可能性が高いと思われる例を、別扱いとし、新たに設定した本項で記述する。各楽器の概要は、11a の [17～50] に引き続きイヴァノーフ、ゴルブコーヴァ 1997 に基本的に従う。これら薄板状の紐口琴の分布域が、アルタイ共和国にとどまらず、さらに西に延びてウラル山脈を越え、ヨーロッパ側のペルミ地方にまで至っていたことを示す、重要な例であると考えられる。

[43] < igNo.15 > (fig. 27-2) ペルミ地方南西部のチャスティン地区、マホニン土塁 Махонинское городище。紀元前 2～紀元後 3 世紀。グリャデノフスカヤ文化。1960 年の発掘調査で出土。角製。幅約 15mm との記載以外の採寸はない。弁の根元側の杵の残欠で、杵上に穴が観察できる (直川計測で、残存部の全長約 87.2mm、最大幅約 15.7mm、厚さ不明)。

[44, 45] < igNo.16-1, 16-2 > (イヴァノーフ、ゴルブコーヴァ 1997 には fig. なし) 同じくペルミ地方の中央部にあるイリン地区、デメンコヴォ墳墓 Деменковский могильник。紀元後 8～9 世紀のロモヴァトフ文化。1953 年のゲニングによる発掘調査で、骨製の口琴の残欠 [44] と完品 [45] を発見。イヴァノーフ、ゴルブコーヴァでは、完品の [45] には弁の根元側の杵に穴が開いていることが記されているが、それ以上の情報は無い。しかしながら、その出典とされている情報をあたると、図版 (fig. 95) を確

認することができた (Генинг 1964: 111)。ただし文中ではそれほど詳細な説明はなく、二点のうちの一点 (fig. 95-4) が、「編み物のための特殊な道具の一種」とされるに留まっている (ということは、口琴と同定したのは、イヴァノーフとゴルブコウヴァということになるだろうか)。また、遺物の年代は紀元後 9 世紀以降、とされている。

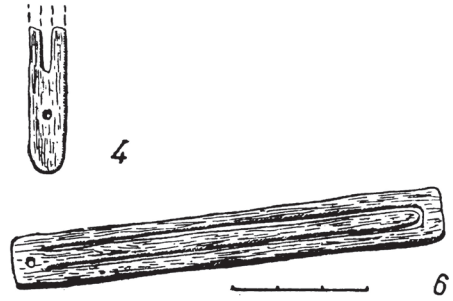


fig. 95 ロシア連邦ペルミ地方デメンコヴォ墳墓出土の口琴杵の残欠 [44] と、破損のない口琴 [45]。ゲニング 1964 より。図版はオリジナルのままで、回転させてはいない。

図版に付されたスケールをもとに採寸すると、振動弁の先端側と考えられる杵の残片 [44] が、全長約 33mm、幅約 8.8mm。完品の [45] は、全長約 97.8mm、幅約 12.4mm で、双方とも厚さは不明。[44] は弁の先端の延長上の場所に、小さい穴が開けられている。この穴は、弁を振動させる際に、引き紐を引く力に対抗するための輪にした紐を取り付けるための工夫だと考えられないこともない (同様の目的の穴は、アイヌ民族のムックリなどにも見られる)¹⁴²。[45] は、弁の根元側に明らかに「引き紐のための穴」が開けられており、中国陝西省石峁遺跡の出土品をはじめとする、「杵の、振動弁の根元側に穴が開いている」紐口琴の系譜に連なるものであることは間違いない。同タイプの口琴の分布が、ウラル山脈を越えてヨーロッパ地域東端にまで広がっていたことを示す、貴重な証拠である。

12a. ロシア連邦アルタイ共和国 Altai Republic, Russia [52～56] (補遺)

2017 年に発掘された、アルタイの口琴と、その製作途中にあると思われる遺物合計 5 点 (直川 2018: 55-57) について、公式の報告書が刊行されたので、情報を更新しておく。

発掘調査を行ったボロドフスキイによれば、出土口琴の年代は、紀元前 3 世紀～紀元後 6 世紀である (Бородовский 2017: 281) とされているので、本稿でもこれに従う。また、各遺物のサイズも明記されているので、書き留めておく。

最も原型を保ったチェレムシャーンカ土壘出土の [52] (直川 2018: 56、fig. 28 および 29-4) は、全長 110cm、幅 15mm¹⁴³、厚さ 2mm。

同じくチェレムシャーンカ土壘出土の、口琴杵の断片と推定されるもの [53] (fig. 29-5) は、全長 85mm、幅 4mm、厚さ 1～2mm。

チュルトコフ遺跡から出土した、口琴の素材および製作途中段階と考えられる遺物は、それぞれ [54] 全長 129mm、最大幅 15mm、最小幅 8mm、厚さ 2～3mm。[55] 全長 120mm、幅 8mm、厚さ 1～2mm。[56] 全長 72mm、幅 15mm、厚さ 1mm。

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

石峁遺跡で発掘された 21 例の骨製の薄板状の口琴群のうち、fig. 43 (直川 2020: 45)

左列上から3番目の、振動弁の根元側にくびれを持つ口琴の残欠（杵の片側すべてともう片側の一部、そして振動弁の一部が失われている）について、番号を振り忘れていたので、[70]を与えておく。直川 2022: 40、1～3行目の内容は、「上記に含まれない口琴の杵の残欠が5例見える。これらを仮に[66～70]としておく（左列上から、[62][63][70][66][67]、右列上から[68][60][61][69]となる）」に変更する。

関連して、fig. 42 と 43（直川 2020: 45）のキャプション中の表記「中国社会科学院」を「中国社会科学院文学研究所」に訂正する。

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

直川 2020: 48 では詳細不明であった、龍頭山遺跡出土の骨製の薄板状の口琴について、サイズと所蔵先が分かったので、書き留めておく。この情報も孫（2020: 50 および 53）によるもので、この口琴は、内蒙古文物考古研究所資料室蔵、全長が 90mm とされている。このサイズをもとに幅を計測すると、最大幅約 15.2mm、最小幅約 8.4mm（厚さは不明）となり、同じ内蒙古の [01] と比べても、大きさに極端な差はなく、長さが 8mm 程度短いだけのものであることが判明した。

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

[83] の資料について、直川 2020: 49 ではその出土遺跡を「アクショールヴォー-II Аксёново-II 土塁」と誤記していたので、「上アクショールヴォー-II Верхнее Аксёново-II 土塁」と訂正する。

また、この資料の実測図（同 fig. 52）を採寸した結果、全長約 114.8mm、最大幅約 14.4mm、厚さ約 2.5mm とする。

第7部のおわりに

今回もまた、これまでに挙げてきた出土口琴の、追加情報のアップデートに終始してしまった。次項では、日本の千葉県と埼玉県で発掘された 9 世紀末～10 世紀の口琴を中心に、これまで扱ってきたアジア各地の湾曲状の口琴の、情報追加と訂正を引き続き行い、さらに、取り上げた発掘例全ての通し番号を見直した上で、アジアおよび隣接地域の発掘口琴のまとめと考察を行う予定である。

註：

134 [10] としたヤマローネネツ自治管区の口琴の年代を「18～19 世紀」としたのは、同じ遺跡からの発掘品である仮番号 [11] が見つかったのが「18～19 世紀」の層であり、そ

- れと同時代、と仮定したためである(直川 2016: 65)。^[11]の年代が変更されるとなると、^[10]の年代の見直しも必要となる。
- 135 欠番 [78, 79] を含む。当初の発表(同 2020: 46)では 23 例とされていたため。**註 123**(直川 2022: 44)も参照のこと。
- 136 2021 年に鳳翔区に改称。
- 137 タイプが不明の物を 200 番台とすることについては、**註 110**(直川 2021: 35) 参照。
- 138 **註 113**(直川 2022: 43) 参照。
- 139 原文では (fig. 26 の)「22」だが、「20」が正しいと思われる。
- 140 [22 ~ 25] では、イヴァノフ、ゴルブコーヴァによる採寸と、実測図に基づく直川採寸でかなりずれがある。もしかしたら、所蔵番号を含め、何かの間違いがあるのかもしれない。
- 141 口琴の杵の残欠で、特に弁の先端側の部位しか存在していない場合は、弁の基部側の杵(あるいは振動弁)に、引き紐を取り付けるための穴が開いていたのかどうかは実際上確認のしようがないが、状況から判断して、積極的にこの穴の存在が認められない場合を除き、カマ川流域の口琴杵の残欠は、紐の無いタイプのものとして取り扱うこととする。
- 142 [44] を「杵に引き紐が取り付けられた紐口琴」であるとする明確な根拠はないが、[45] と同じ遺跡からの出土品である、という状況証拠から判断され得るだろう。敢えていえば、「弁の先端側の杵の穴」の存在も、この判断の補強材料となり得るかも知れないが、同様の穴を持つ残片は他にも存在しており(例えば [40, 47, 86] など)、決定的な根拠とするのには問題がある。
- 143 当初は、資料に従った「幅 85mm」という寸法を、明らかに間違いであることを指摘しつつ挙げざるを得なかった(直川 2018: 55)が、ここで訂正しておく。

参考文献：

Beskrovny, Aksenty.

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

Бородовский, Андрей.

2017 Костяные варганы и их заготовки гунно-сарматского времени на территории Северного Алтая. Проблемы археологии, этнографии, антропологии Сибири и сопредельных территорий, Т. XXIII. Издательство Института археологии и этнографии СО РАН. p. 279-283.

中国科学院考古研究所内蒙古工作队 .

1974 赤峰药王庙、夏家店遗址试掘报告 . 考古学报 . 第一期 . p. 111-144.

Емельянова, Александра.

2019 Находки варганов из Нижнебогатырского I поселения. Историко-культурное наследие народов Урало-Поволжья, Удмуртский институт истории, языка и литературы УдмФИЦ УрО РАН. no. 2 (7). p. 49-54.

Генинг, Владимир.

1964 Деменковский могильник – памятник ломоватовской культуры. Вопросы

археологии Урала. Уральский государственный университет. no. 6. p. 91-162.

Иванов, Александр, Голубкова, А.

1997 Древние варганы Прикамья. Вестн. Удмурт. ун-та. no. 8. p. 93-107.

Иванова, Маргарита.

1995 Городище Иднакар IX-XIII вв.: Материалы исследований территории между валами(1989-1992). Материалы исследований городища Иднакар IX-XIII вв., УИИЯЛ УрО РАН. p. 4-55.

Казаков, Евгений.

1977 Древние язычковые музыкальные инструменты Прикамья и Приуралья. Советская этнография, Наука, no. 1. p. 107-109.

Simpson, St John., Pankova, Svetlana (ed.).

2017 Scythians: Warriors of Ancient Siberia, Thames & Hudson.

Степанова, Екатерина.

2018 «В два раза старше новгородских берестяных грамот», Радио Санкт-Петербургской митрополии “Град Петров”, 2018.9.12
<https://www.grad-petrov.ru/broadcast/v-dva-raza-starshe-novgorodskih-berestyanyh-gramot/> (参照 2022-12-31).

孙, 周勇.

2020 陕西神木石峁遗址出土口簧研究. 文物. 第 764 期. p. 44-53.

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.
- 2020 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 東京音楽大学付属民族音楽研究所研究紀要 . vol. 9. p. 41-56.
- 2021 アジアの発掘口琴チェックリスト (5): 薄板状の口琴 (3). 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. p. 23-37.
- 2022 アジアの発掘口琴チェックリスト (6): 薄板状の口琴 (5) と湾曲状の口琴 (4). 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. 11. p. 35-46.

In this seventh part of the successive articles, section 6a discusses the lamellate Jew's harps from Yamalo-Nenets Autonomous Okrug, Russia, which is a second example of the excavated Jew's harp that has a "shouldered" tongue (4-9th centuries AD). In sections 7b and 11a, it gives the new information on the lamellate Jew's harps from Liaoning Province, China (16-10th centuries BC) and Udmurt Republic, Russia (7-12th centuries AD). Besides, information of each object from the Kama River basin area is briefly described in section 11a, and several figures are added according to the deeper sources. Several lamellate Jew's harps with a hole for the pulling string found from the concerned area are discussed separately in newly established section 28 (2nd century BC-3rd century AD, and 9th century). Also, corrections and additional information are given to the instruments from Inner Mongolia, Mongolia, Tuva, Shaanxi and Altai.

(本学付属民族音楽研究所共同研究員、日本口琴協会代表)

公開講座「バロック舞曲へのダンスからのアプローチ ーバロック・ダンス体験講座ー」報告

A Report of the Baroque Dance Workshop : the search for the root of dance music

坂 由理 BAN Yuri
浜中康子 HAMANAKA Yasuko
伊藤 誠 ITO Makoto

2022年7月、本学附属民族音楽研究所主催の公開講座 No.1「バロック舞曲へのダンスからのアプローチーバロック・ダンス体験講座ー」が池袋キャンパス、Jスタジオで開かれた。バロック・ヴァイオリンとチェンバロの伴奏により、受講者全員がメヌエットなどバロック・ダンスを体験するという催しであった。当日のレクチャーで説明の足りなかった点もあわせて、ここに講師3名からの報告を記す。

キーワード：バロック・ダンス Baroque dance、舞踏譜 Dance notation、
ポシェット・ヴァイオリン Pochette

ヨーロッパの音楽がダンスと深く結びついていることは、良く知られているが、実際にそれらの舞曲を踊る機会はなかなかない。そのような中、バロック・ダンスの実践と研究の第一人者、浜中康子さんを迎えて表記の講座が池袋キャンパスで開催された。申し込みの受付を開始してすぐ満員となり、この分野への関心の高さをうかがわせた。7月も半ば、暑さ厳しい頃だったが、東京音大の学生、教職員のほか、他大学の学生、ピアニスト、古楽愛好家が約50名集い、充実した2時間となった。「メヌエット」「ブレ」「ガヴオット」などバロックの舞曲を実際に踊ったあと、バロック・ヴァイオリンとチェンバロについての短いレクチャーも行なった。最後は、浜中さんが衣装をつけての「フォリア」。カスタネットを鳴らしながらのデモンストレーションに満場の拍手が鳴りやまなかった。(坂 由理)

バロック舞曲へのダンスからのアプローチーバロック・ダンス体験講座ー

日時 2022年7月9日(土) 15時開演
会場 東京音楽大学 池袋キャンパス Jスタジオ
講師 バロック・ダンス 浜中康子
ヴァイオリン 伊藤 誠
チェンバロ 坂 由理
司会 坂崎則子
ダンス体験曲目 ブレ、メヌエット、ガヴオット
講師実演 コレルリ作曲 「フォリア」

I バロック舞曲へのダンスからアプローチ

浜中康子

1. バロック・ダンスとは ～宮廷社会が創り上げた表現芸術～

17世紀初め頃から18世紀半ばにかけて、フランス宮廷を中心に栄え、ヨーロッパ中に広まっていった宮廷舞踏をバロック・ダンスと呼んでいる。フランス絶対王政の全盛期を迎えた中、絢爛豪華を好んだルイ14世がヴェルサイユに壮大な宮殿を作り上げ、輝かしい宮廷文化を開花させるうえで、音楽とダンスが担った役割は極めて重要であった。フランス貴族スタイル (French Noble Style) としてのバロック・ダンスは、肉体と知性の二つの側面が求められる精神性を背景にして確立し、ベル・ダンス (la Bell Danse.... 高貴な、上流社会のダンスという意) と称された。踊られる場は、一つは宮廷の舞踏会、もう一つは宮廷のエンターテインメントとしてのオペラやバレエにおいてである。貴族によって踊られた舞踏会のダンスが社交ダンスの源泉であるように、エンターテインメントの中でプロの踊り手やダンスの得意な貴族が披露した劇場用のダンスは、19世紀以降のバレエとその歴史をつないでいる。

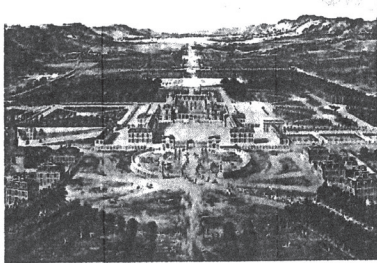
バロック・ダンスは、フォークダンスのように人々から次の世代の人々へと踊り継がれて伝承されてきたものではない。宮廷のダンス教師たちによって書き残された舞踏譜のおかげで、300年以上経った今、私たちは当時踊られていた振付やステップを再現することができる。この記譜法を創り上げた二人のダンス教師の名前をとって、ボーシャン＝フィエ・システムと称しているが、この方法で記述された舞踏譜は、約350種類現存している。

2. 舞踏譜が示すもの

まず第1は、踊り手によって床に描かれる進路 (軌跡)。シンメトリーはバロック時代の重要な視覚芸術の美学であった。第2は、この進路上で行う様々なステップ記号である。

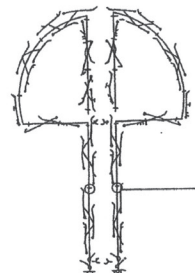
資料1

舞踏譜の実例「アシルのブレ」冒頭部分。(オペラ「アシルとポリクセヌ」より)
振付: L.G.ベクール (1700)、音楽: P.コラス

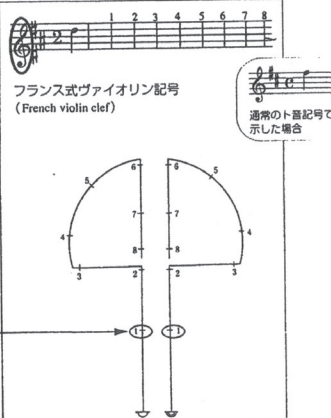


ボーシャン＝フィエ・システムによる舞踏譜 (1700) にみるシンメトリーな美しさ

la Bourée d'Achille.



フランス式ヴァイオリン記号 (French violin clef)



通常のト音記号で示した場合

そして第3は、音楽との関係である。上部にある楽譜は、フランス式ヴァイオリン記号（通常のト音記号より1線下に位置する）で書かれており、舞踏譜の線上の小さな区切りと楽譜上の小節線を対応させて、1小節の中で行われるステップを把握することができる（資料1）。当時、宮廷のダンス教師になるためには、自らが優れたダンサーであり、振付や指導はもちろんのこと、ヴァイオリンを演奏し舞曲を作曲できることまでもが求められた（ダンスレッスンに用いられたボシェット・ヴァイオリンについては別項参照）。つまり、舞踊家であることイコール音楽家でもあったわけである。このような背景からも、バロック・ダンスの表現の中心にあるものは、音楽そのものと言えよう。

3. 動きのアクセントと音楽のアクセント ～ムヴマン～

ダンスのステップを形成する最も基本的で重要な動きは、プリエとエルヴェである。

- ・プリエ ひざを曲げること

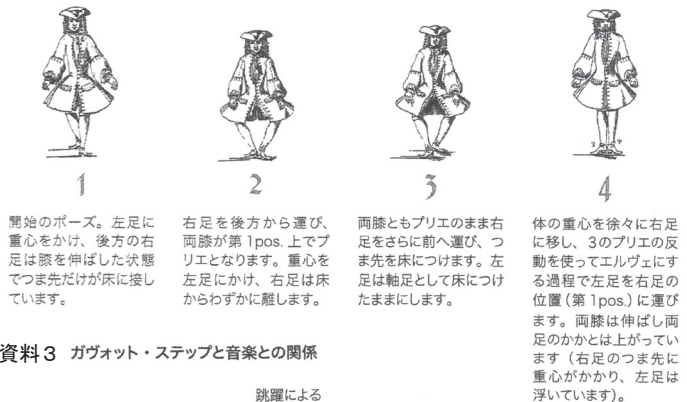
- ・エルヴェ プリエの状態からひざを伸ばすこと（通常は、かかとを上げて立つことを指す）

プリエからエルヴェへの一連の動作をバロック・ダンスの用語で「ムヴマン」と呼び、通常は音楽上の1拍目（強拍）と一致する動きのアクセントを生み出す重要な動きである。

①ドゥミ・クペによるムヴマン（資料2）

下方から上方向へ働くエネルギーが生み出すアクセントで、ドゥミ・クペの到達点（両脚がエルヴェの状態）が音楽上の1拍目と一致する。ブレやメヌエットのステップの開始のムヴマンであり、つまり1拍目は身体が落ちる方向ではなく、伸び上がるような強拍が求められる。

資料2 ドゥミ・クペによるムヴマン（P. ラモー『ダンス教師』より）



資料3 ガヴォット・ステップと音楽との関係

②跳躍によるムヴマン

跳躍のステップは、プリエによって収縮されたエネルギーが上方向に拡散され、バ

ウンド感のある柔軟な着地をした瞬間が音楽上の強拍と一致する。ガヴォットのステップはこの顕著な例であるが、小節線の位置が音楽的に表現されていないと、踊り手は跳躍するタイミングを間違えてしまい、ムヴマンが音楽上のアクセントと一致しないという混乱が起こる（資料3）。アウフタクトの最後の4分音符がどのような方向性と勢いをもって、どんな弧を描きながら次の1拍目に帰着するかということである。

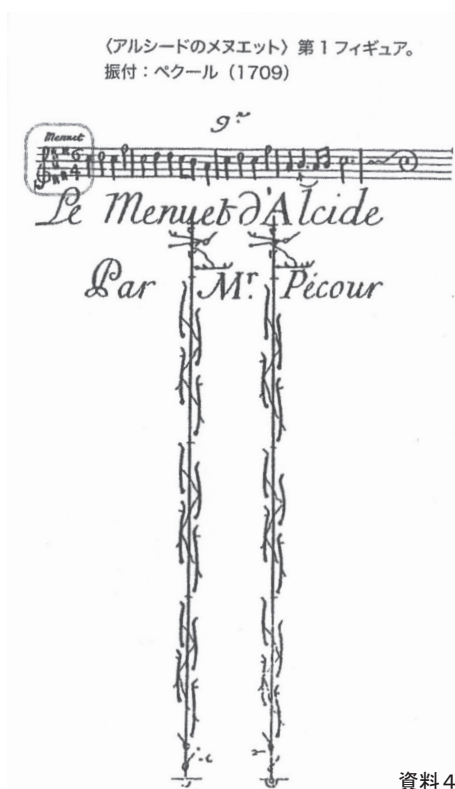


4. フランス貴族スタイルの象徴 ～メヌエット～

メヌエットは1660年代にルイ14世の宮廷に登場し、正式な舞踏会において極めて貴族的であり、かつ美しいダンスとして1世紀以上にもわたり踊り続けられ、ヨーロッパ中の宮廷で隆盛を極めた。

広範囲な地域で長い年月にわたって踊られたメヌエットには、多くのステップ・ヴァリエーションが登場し、また音楽とのタイミングを様々に変化させることなども試みられた。しかしどのステップをとっても1回のメヌエットステップを踏むためには6拍、つまり2小節を要することは共通している。器楽曲の楽譜において、メヌエットの拍子記号は通常4分の3拍子であるが、舞曲としての本質的な拍子感は6拍子といえる。舞踏譜に書かれている楽譜は、その多くが4分の6拍子で書かれている（資料4）。

具体的に基本的なステップと音楽とのタイミングは次の通りである（資料5）。このメヌエットステップ（ムヴマンが2回）は、6拍目から1拍目、そして2拍目から3拍目にかけて、ブリエからエルヴェの動きが起るため、ダンス上のアクセントは1拍目と3拍目に生じることとなり、音楽上の小節と照らし合わせると、第2小節の1拍目には両者のアクセントは一致していない。この不一致によって両者の間にはクロスリズムが生じ、音楽とダンスとの関わりの中で緊張感を生み出す重要な働きをしている。ダンス教師P.ラモーは著書『ダンス教師』（1725）の中で、この2小節における質的な違いを認識することの意味を強調している。



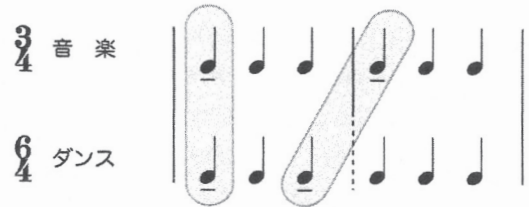
5. 舞曲は踊る

「ワルツもメヌエットも同じ3拍子 どう違うの？」という、この子どもの素朴な質問に窮したかつての出来事が、私をバロック・ダンスへと突き動かした。演奏において、同じ拍子記号が書いてある舞曲の違いは、どのように表現されるのかという本質をついた質問であった。その時点では納得のいく説明も模範となる演奏もできなかったことが悔やまれるが、メヌエットのステップについて示した通り、本質的な拍子は6拍子であり、質の異なる2小節構造からなることを、後にダンスから学んだ次第である。

奏でられる音、耳に聴こえる音は、身体の動きと融合して目に見えるもの、すなわち舞踊となる。そして今度は、視覚化された動きを伴わずに音の世界だけになった時、この動

きを感じられる演奏……。それこそが舞曲を演奏する際に求められる大切なことではないだろうか。私がバロック・ダンスを体験して大きく変化したのは、音楽を動きで感じられるようになったこと、そしてその歴史的・文化的背景から音楽の香りを感じられるようになったことである。

音楽とダンスにおけるアクセントの違い(クロス・リズム)



資料5

舞曲特有の音楽的リズムの要素となるアクセントの質や方向性、テンポ、拍子感、フレーズ感、アーティキュレーションなどを具体化するためにダンスを知ることが有効なのは言うまでもないが、それと同時に作曲家の手法によって、踊ることから離れている舞曲の側面を見極める目も開かれ、楽譜から見えてくるものが一変したことを実感している。

6. 講座を終えて

受講者の皆さんは、少々悪戦苦闘しながらも、バロックヴァイオリンとチェンバロの演奏に合わせて楽しそうにステップを踏み、熱気あふれる講座となった。

アンケートには「ダンスと音楽が密接に関わっていることを体感しました。」「全身を使ってこそ理解できることがあると思いました。」他、感想が記されていた。日ごろ、演奏や鑑賞を通して接するバロック舞曲を、ダンスという身体的な動きからアプローチすることで、新たな音楽の発見や喜びがあることを共有する機会となった。

講座の最後は、出演者3人のパフォーマンスで締めくくった。

Folie d'Espagne 振付：R-A.Feuillet (1700)

音楽：A.Corelli

参考資料：

『舞曲は踊る ～バッハを弾くためのバロック・ダンス入門～』音楽之友社(2022)

『栄華のバロック・ダンス ～舞踏譜に舞曲のルーツを求めて～』音楽之友社(2001) 浜中康子 著



古楽器の説明と実演 伊藤 誠, Baroque Violin 坂 由理, Cembalo



実演「スペインのフォリア」浜中康子, Baroque Dance



バロック・ダンスの実技指導



バロック・ダンス概説



講座を終えて

(三好美穂 撮影)

Ⅱ ヴァイオリンについて

伊藤 誠

1. バロックヴァイオリンとモダンヴァイオリン ーさまざまな相違点ー

通説では 1550 年前後に突如出現したとされるヴァイオリンだが、18 世紀後半から徐々に改良を余儀なくされるという、この擦弦楽器にとって過酷な運命が待ち受けていた。改良される前のヴァイオリンをバロックヴァイオリン、改良後のヴァイオリンをモダンヴァイオリンと区別して呼ぶことが一般的である¹。両者には、楽器自体の構造について、また楽器に取り付けられた部品や張る弦について、いくつかの相違点をあげることができる。その違いを以下の 5 点に絞ったうえで、それぞれ若干の説明を加える。

- ① 共鳴胴に装着されたネックの角度が微妙に異なる。
- ② 4 本の開放弦に、それぞれ半音ほどの音程差がある。
- ③ バロックヴァイオリンには顎当てやアジャスターがない。
- ④ 弦（芯線）の材質が違う。
- ⑤ 扱う弓のヘッドの形やスティックの反りの違い、それに伴う機能性の違い。

これらのことが微妙に作用し合うことで、両者に音程や音量、さらには音色の違いが生じる。では①から順に解説しよう。写真1aはモダンヴァイオリン、写真1bはバロックヴァイオリンだが、両者を向かい合わせた状態で共鳴胴に対するネックの角度に着目してみると、モダンはずいぶん角度が付いているのに対し



写真1a

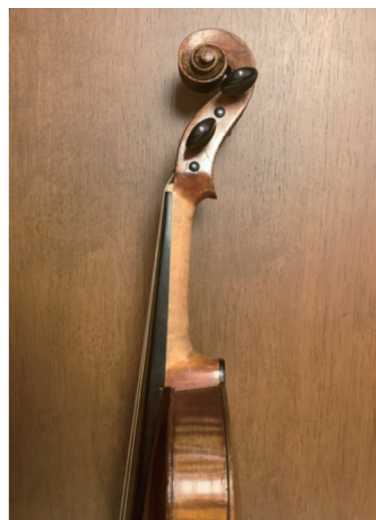


写真1b

て、バロックではまっすぐ（水平に）装着されていることがわかる。

改良によって、このわずかな付き方の違い（角度の差）が、駒の高さや指板の形状の変化につながり、結果的に弦の張力が増すことになった。そのため表板の裏側に付けられたバスバーも、表板の補強のためにやや太く長くする必要が生じた。弦の張力が上がったことについては②の、いわゆるバロックピッチからモダンピッチに少しずつ置き換わっていったことも要因の一つである。③については、直接



写真2

“音”に関係することではないが、特に顎当ての出現は、その後のヴァイオリン奏法に飛躍的な発展をもたらした。1820年頃に、ドイツの作曲家でヴァイオリン奏者でもあったルイ・シュポア（Louis Spohr 1784-1859）が発明したことは周知の通りである。しかし、アジャスター（調整器）や肩当てについては、誰が考案したかは一切不明である。残された絵画から察するところ、ルネサンスからバロック期では楽器を左脇に押し付けたり、肩に乗せたりした状態で演奏しており、現在のように顎を使って鎖骨や肩で挟んで楽器を固定する姿勢は見られない。

楽器の構造の変化に合わせて、音量や音色に大きな影響を及ぼしたのは、④弦の材質や製造方法が時代とともに変化・発展したことである。当初ヴァイオリンには、羊の腸の繊維をよじり併せたプレーンガット（ガットの裸線）が用いられていた。やがて17世紀半ばに銀や銅を使った巻線が発明され、低音弦を細くすることに成功する。芯線に金属を巻くことで、直接に芯が指先に当たることがなくなったため、耐久性に優れたものとなった。19世紀後半には産業革命が起こり、細くても強い鋼鉄線が作られると、それをもとにスチール弦が登場するが、1920年代には品質が飛躍的に向上したことで、その需要はガット弦を凌ぐほどになった。さらに1930年代後半に発明されたナイロン弦は、より耐久性に優れ単価も安く、ガット弦に迫る音色を出す優れた特性をもつに至った。これら一連の流れにより、4弦の張力（テンション）が高くなったことは言うまでもない。

⑤については“弓のストラディヴァリ”と称えられるフランソワ・トルテ（François Tourte 1747-1835）の功績が大きい。18世紀の終わり頃から、徐々に弓のモダン化が行われたが、特に彼は、近代的な弓の開発を行ったことで知られている。写真2上はバロック時代を中心に用いられていたタイプの弓である（後述するポシェット・ヴァイオリンと同じタイプ）。そしてその下の写真は改良後の弓である。トルテらの活躍によって、弓の元から先まで、均等な音が出せる“全弓奏法”を可能にした²。また弓の重心点が定まったことから、いろいろな速度に対応した跳弓（伊・スピッカート／仏・ソティエ）が容易になった。バロック・ボウでも、弦上で弓を跳ばすことは不可能ではないが、より速い動きで音符の粒を揃えることはかなり困難を極める。一方この改良によって失った大切なものもある。全弓奏法ができるようになった反面、ダウン（下げ弓）とアップ（上げ弓）の性格の違いを重視する運弓法が失ってしまったことである。バロック舞曲を演奏するとき、強拍と弱拍を大切にすることの必要性を感じる。

2. ポシェット・ヴァイオリン (pochette) の特徴

写真3から6に基づいて、ポシェット・ヴァイオリン³と、このヴァイオリン用に制作された弓⁴について紹介する。調弦(=開放弦の音名)は低い方からG・D・A・Eの順になっており、一般のヴァイオリンと同じ(但しバロックピッチ)である。張られている弦はプレーンガットだが、G線だけは巻線(芯線はガット)である。この楽器は今から20年ほど前、フィリップ・クイケン氏が筆者の依頼を受け、ベルギーの楽器博物館から貰い受けた図面を参考にして製作したものである⁵。C字形の響孔の隙間(2mmほどしかない)から覗くと、「Filip Kuijken Tokyo 2003」と書かれたラベルが貼られている。駒のデザインは扇のような形をしている(写真5)。モダン(あるいはバロック)ヴァイオリンに用いられる一般的な形とは異なっている。



写真3



写真4



写真5



写真6



写真7

ポシェット・ヴァイオリンは、当時のダンス教師がレッスンをするとき、舞曲を演奏しながら指導するために用いられた(写真7)⁶。エンドピンを左脇あたり(肩甲骨の真下)に押し付けるようにして構える。どう工夫しようとしても安定さに欠くわけだが、楽器をほとんど傾けず水平に構え、脇を締めて支えるとよいだろう。つまり完全に左手で楽器を

支えるため、シフティング（ポジション移動）は不可能である。

このポシェット用の弓にはスクリュウの装置がない。スクリュウが発明されていないこの時代の弓は、フロッグ（毛止め箱）をスティックと毛の間に挟むことで毛を張った状態にする。フロッグはスティックに接着されているわけではない。実は、フロッグと同じ横幅の溝がスティックに彫られており、そこに嵌め込むことによって弓の毛を張る。**写真6**はフロッグをはずした状態だが、縦幅の異なる2つのフロッグ⁷を付け替えることで、毛の張り具合を選択するのである。

3. まとめ

「楽器の改良」という言い方がよくなされるが、果たしてバロックヴァイオリンは、モダン化されたヴァイオリンと比較して劣っているのだろうか。この問いかけに対して、簡単に結論を出すことは早急であろう。当時は宮廷内の広間や、教会の聖堂という限られた空間を音が満たしさえすれば、特に問題はなかったはずである。やがて産業革命が勃発し、いろいろな国や地域に大ホール並みの演奏会場が建設されたことで、音が遠くまで届くようにしたいという欲求から、ヴァイオリンに限らず、いろいろな楽器に改良の手が加えられた。しかしヴァイオリンは、その改良によって生き残った（いや、むしろ生き返った）わけであるが、もしその試みに楽器が耐えられなかったときは、おそらく博物館行きとなり、忘れ去られる存在になったことであろう。時代の趨勢とは言え、その時代に生きた人間の楽器に対する価値観の変化は、まさに楽器に思いもよらぬ試練を与えたのである。

最後に、バロックヴァイオリンの演奏とともにミニ・レクチャーとしてヴァイオリンの歴史の変遷についてお話した内容について、少々説明不足だった点を補いつつ記述させて頂いたことを付記する。

註：

- 1 2挺のヴァイオリンとも筆者所有。バロックヴァイオリン：Antonio Testore 1740。モダンヴァイオリン：Ferruccio Padovano alunno di Leandro Bisiach, 1914, Italy (Milano)。
- 2 ヘッド部の高さが次第に高くなり、スティックのカーブが逆反り（演奏時でもスティックのカーブが毛の方に凹んだ形）になったことで、弓の毛のどの部分で弾いても均等な重さが弓にかかるような改良が施された。
- 3 楽器の全長は47cm、幅は4.5cm。重さは180g。長さだけで比較すると、4分の1サイズの分数楽器に相当する。
- 4 弓の長さは48.5cm、重さは35g。
- 5 ネックの付き方（共鳴胴に対する角度）はバロックヴァイオリンと同じ（**写真4**）。
- 6 17から18世紀にかけて、フランス宮廷で好まれた盛装には豪華な丈の長い上着を着用したが、そこには幅が広く深めのポケットが付いていたことだろう。ダンス教師は音が必要になると、ポケットに収めてあった楽器を取り出して演奏した。そのことから“ポシェット・ヴァイオリン”という楽器名が生まれた。
- 7 **写真6**のフロッグだが、小さい方の縦幅は1.4cm、大きい方は1.6cm。

Ⅲ チェンバロについて ― 歴史的チェンバロとその表現 ― 坂 由理

チェンバロは第2次大戦後の古楽復興以来、バロック時代の楽器を基に設計・製作されたタイプの楽器が主流となった。ポーランド出身のチェンバロ奏者、W. ランドフスカらが復元したペダル付の「モダン・チェンバロ」と区別するため、それらは「歴史的チェンバロ」と呼ばれる。日本でも、1970年代、主にオランダ、ベルギーに留学した若い奏者たちによって、「古楽ムーヴメント」とでも呼ぶべき動きが起こり、この楽器の研究、探求は一気に進んだ。それまで一般的であったモダン・チェンバロを否定するだけでなく、「強弱がつかない」「表現力がないのでピアノに取って替わられた」という根強い誤解への反発は熱をおび、演奏や研究の原動力の1つともなった。熱気渦巻く時代を経て、誤解も少しずつ解けてきたものの、「チェンバロからピアノに進化した」とする「進歩史観」を払拭するのはたやすくはない。

では、一体チェンバロの表現はどういうものなのか、ピアノとどう違うのか―何小節にもわたるクレッシェンド、ディミュニエンドは難しいが、となり合う音と音の音色を微妙に違え、それらが消えていく減衰の曲線を様々に描くことで、豊かな表情をつくり出す。それはまるで極細の糸で編んだレースを思わせるが、一方で撥弦楽器ならではのリズムの鋭さによって、原始的ともいえるエネルギーを爆発させる。今まで、この楽器はつねに「優雅」という言葉とともに語られてきたが、それがいつしか聴き方、いや弾き方まで狭めてしまったような気がする。

チェンバロがヨーロッパの宮廷ではぐくまれたことは事実であり、高貴な印象を与えるのもたしかだが、作曲家たちは巷の音楽を食欲に吸収し、自らの表現力と楽器の可能性、そのどちらも損なうことなく、チェンバロの作品を生み出し続けた。繊細な音色と野性的な響き、その振幅の大きさは、良い意味で聴き手の予想を裏切る。この楽器ならではの美を伝えていくのは、奏者一人一人の肩にかかっていることを私たち弾き手は自覚すべきだろう。

本講座で約1時間半、ダンスのステップに汗を流したあとの会場は静かな興奮に包まれていた。そこに響いたチェンバロの音は、参加者の輪の中に吸い込まれていくようだった。この楽器の魅力が少しでも伝わるような時間であったことを願う。

Ⅳ おわりに

坂 由理

当研究所としては久しぶりの体験講座であり、様々な年齢、経験の人達が集まってダンスの実技を行なうことには様々な不安があった。しかし、それらは受講生の熱意の前にすぐさま吹き飛んでしまい、あっという間の2時間だった。当日のアンケートには「メヌエットのリズムを初めて理解した」「楽器と産業革命の関係など理解が深まった」などの感想が寄せられた。また、ダンスの伴奏に用いられていたポシェット・ヴァイオリンの実演は、驚きを持って受け止められたようである。

バロック・ダンスは奥の深い世界であり、一度の体験ではその入り口を覗いたとしか言えないが、受講生が大いに興味をかきたてられた様子は、アンケートから読み取ることが

できる。また、音楽とダンスの関係に興味を持ち、歴史の中でダンスをとらえようとする方の多いことも実感した。当たり前のことながら、ダンスも音楽も広い文化の土壌から生まれたものであり、単にステップ、単に楽器の奏法だけ習得しようというのは、空しく、根のない営みと言ってよいだろう。その意味で、受講生の関心は「高い」というだけでなく「深い」と感じた。短い時間だったが、歴史や文化的背景について話したことが共感を持って受け止められたことに、講師3名、満足をおぼえた。

最後に、開催にあたってご尽力下さった研究所、大学の関係者の方々に深く感謝し、講座の報告とさせて頂く。

In an extension lecture “Baroque dance workshop: the search for the root of dance music” held on July 9, 2022, Yasuko Hamanaka, one of the most prominent Baroque dancers in Japan gave a lecture & demonstration. About 50 participants received practical instructions on dancing the menuet, the gavotte, and the bourée.

There were also lectures about the Baroque violin and the harpsichord. Makoto Ito demonstrated the small-sized, or *pochette violin*, used in dancing lessons.

Particularly the final performance of the folia in costume (choreography in 1700) was impressive.

浜中康子 (バロック・ダンス研究家、ピアニスト)

伊藤 誠 (埼玉大学名誉教授、桐朋学園芸術短期大学特任教授)

坂 由理 (本学附属民族音楽研究所講師、チェンバロ)

鹿児島県の笛「天吹」における演奏・製作とその文化的背景 についての記録調査の報告

A Fieldwork Report about the Performance, Construction and Cultural Context of the Kagoshima's *Tenpuku* Flute

渕上ラファエル広志 FUCHIGAMI Rafael Hiroshi

2022 年度文化庁補助金事業「伝承を担うフィールドからまなび、ともにづくり、地域へつなぐアートマネジメント人材育成」の実践セミナーと特別公演のため、鹿児島県地方特有の笛「天吹」における演奏活動及び楽器製作とその文化的背景についてのフィールドワークを行った。天吹に関係が非常に深い薩摩琵琶と自願流という鹿児島地方のレガシー、この三つのそれぞれの練習会、また竹伐りレクチャー、子供向けの天吹製作講習会、各会員の演奏、伝承者と後継者へのインタビューを記録した。

キーワード：天吹 *tenpuku*、薩摩琵琶 *satsuma-biwa*、
野太刀自願流 *nodachi jigen-ryū*、
伝統音楽 *traditional music*、地域レガシー *regional legacy*

1. 鹿児島県へのフィールドワークの概要

1-1. はじめに

今回のフィールドワークは、2022 年度の東京音楽大学文化庁補助金事業「伝承を担うフィールドからまなび、ともにづくり、地域へつなぐアートマネジメント人材育成」の一つの事業として、鹿児島県地方特有の笛である天吹とその文化的背景についての記録調査を実施する目的である。

天吹は、江戸時代以前から武士階級の人々の嗜みとして伝わってきた。当時、薩摩藩士は、自願流という剣術を鍛錬したうえ、天吹と薩摩琵琶を情操教育として稽古していた。現在においても、鹿児島地方の伝統文化のレガシーとして自願流・天吹・薩摩琵琶、この三つの練習に取り組む団体が存在する。

天吹の構造をみると、竹製の縦笛、手孔 5 個、長さは 30 センチ前後であるため、小型尺八のような楽器に思える。そのため、尺八の専門研究¹では、天吹は尺八の同属楽器の一つとして位置づけられることが多い。だが、天吹は全国には普及せず地域性が保たれている郷土楽器である。

天吹は、営利目的での楽器製作及び演奏が禁じられている。そのため、楽器屋や工房で天吹を購入することができない。しかも、奏者自身が自らの楽器を製作することが原則である。つまり、演奏と製作は非常に密接にかかわっており、双方の技術を知らなければ、天吹の伝承を受け継ぐことはできない。

このように、天吹の音楽活動に光をあて、そして天吹とは切り離すことができない関係にある自顕流と薩摩琵琶へのフィールドワークを行うため、天吹同好会、野太刀自顕流研修会と薩摩琵琶龍洋会、この三団体の活動への記録調査を行った。

1-2. フィールドワークの内容

本稿では、鹿児島へのフィールドワークの内容は以下にまとめる。

【期間】

- ・ 第一回：2022 年 11 月 12 日～15 日（4 日間）
- ・ 第二回：2023 年 1 月 21 日～22 日（2 日間）

(1) 竹伐りレクチャー第一回

日時：2022 年 11 月 12 日（土）、10:00～12:00、場所：霧島市と伊佐市（竹藪）

講師：白尾國英（天吹同好会会長）、上川路直光（天吹同好会理事）

撮影：瀧上ラファエル広志

(2) 天吹オンラインフィールドワーク（インタビュー）

日時：2022 年 11 月 12 日（土）、17:30～19:30、場所：姶良市加治木町（Zoom 配信）

インタビュー：白尾國英（天吹同好会会長）、上川路直光（天吹同好会理事）

コーディネーター：瀧上ラファエル広志

教員：2 名、受講生：8 名

(3) 天吹同好会第 41 回記念会

日時：2022 年 11 月 13 日（日）、開場 13:30 開演 14:00、場所：鹿児島県婦人会館

主催：鹿児島県指定無形文化財保持団体 天吹同好会

参加団体：天吹同好会、薩摩琵琶龍洋会

撮影：瀧上ラファエル広志

(4) 鹿児島文化史のレクチャー

日時：2022 年 11 月 14 日（月）～15 日（火）、場所：鹿児島市、日置市、南さつま市、南九州知覧町、出水市、薩摩川内市

講師：白尾國英

(5) 竹伐りレクチャー第二回

日時：2023 年 1 月 21 日（土）、9:30～11:30、場所：霧島市横川町（竹藪）

講師：白尾國英、上川路直光、佐野雅雄（天吹同好会理事）

撮影ディレクター：姫田蘭

(6) 天吹同好会練習会

日時：2023 年 1 月 21 日（土）、13:00～13:50、場所：鹿児島市共研幼稚園

参加者：白尾、上川路、赤崎、小濱、湊上、山本、亀割、吉田、湯川、佐野、寺岡、柚木（対面）。喜入、久保田（ビデオ通話）。合計：14名。

撮影ディレクター：姫田蘭

(7) 子供向けの天吹製作講習会

日時：2023年1月21日（土）、14:00～15:30、場所：鹿児島市共研幼稚園

主催：天吹同好会

講師：白尾國英、上川路直光、佐野雅雄、赤崎紳一（副会長）、柚木盛吾（理事）（5名）

参加者：幼稚園児から中学生まで（16名）、保護者及び同好会会員（10名）

撮影ディレクター：姫田蘭

(8) 野太刀自顕流練習会

日時：2023年1月21日（土）、16:00～17:00、場所：鹿児島市共研幼稚園

主催：野太刀自顕流研修会

参加者：幼稚園児から中学生までの子供：7名（4歳～11歳）、大人：7名（26歳～76歳）

撮影ディレクター：姫田蘭

(9) 薩摩琵琶龍洋会練習会及び筑前琵琶と肥後琵琶との交流会

日時：2023年1月21日（土）、18:00～20:00、場所：鹿児島市共研幼稚園

主催：薩摩琵琶龍洋会

講師：上川路直光

参加者：薩摩琵琶＝白尾、永島、亀割、宇都、寺岡。筑前琵琶＝石橋旭姫。肥後琵琶：岩下小太郎。

撮影ディレクター：姫田蘭

(10) 竹伐りレクチャー第3回

日時：2023年1月22日（日）、10:00～12:00、場所：霧島市

講師：白尾、上川路、赤崎

参加者：天吹同好会会員：湯川、宇都、吉田、湊上、原田、寺岡

撮影ディレクター：姫田蘭

(11) 天吹同好会各会員の演奏記録

日時：2023年1月22日（日）、12:00、場所：霧島市、安良神社前

曲目 / 演奏者：《テンノシヤマ》（湯川、寺岡）、《イチヤナ》（赤崎）、《シラベ》（上川路）、《センペサン》（湊上）、《アノヤマ》（白尾）、《ツクネ》（佐野）、《タカネ》（吉田）。合計7曲、8名。

撮影ディレクター：姫田蘭

(12) 伝承者及び継承者へのインタビュー

日時：2023年1月22日（日）、15:00、場所：霧島市佐野宅

インタビュー：白尾國英、上川路直光、宇都太賀（会員）、寺岡晴雄（会員）

インタビュアー：原田敬子、洲上ラファエル広志

撮影ディレクター：姫田蘭

2. 天吹同好会における音楽活動

天吹同好会は、1981年に発足し、1990年に鹿児島県の指定無形文化財として認定された、天吹伝承を保存することを目的とする団体である。現在、会員の人数は合計 37 人である。次は、同好会にて行われる主な音楽活動について記述する。

2-1. 練習会

天吹には、家元制度のような組織がなく、運営を目的とする稽古場や道場のような場所もない。体系化された教育法はないが、1986年発行の天吹研究の集大成である『天吹』という本を教則本としても用いている。そこには、天吹曲の楽譜（五線譜と尺八譜）や奏法などについて記載されている。さらに、大田良一（1887-1959）という天吹伝承者が遺した録音が重要な資料となる。大田の録音は三つあり、第一は「NHK 音のライブラリー所蔵のレコード（1953年）」、第二は「加治木町公民館所蔵の録音テープ（1955年）」、第三は「堀金義所蔵の録音テープ（1958年）」である。これらの録音は、今日でも天吹の後継者に多く用いられる教材となっている。また、天吹同好会ホームページの会員専用ページにアクセスすると、天吹の吹奏法についての動画や記事などを視聴することができる。しかし、このような教材があるにもかかわらず、実際には同好会の会長及び先輩から後輩へ、天吹の奏法や製作、また伝説や精神などを直接口伝えで伝授することが多い。



写真1：2022年1月21日、天吹同好会の練習会

練習会は、毎週木曜日 17:30 から 19:00 まで、鹿児島市共研幼稚園にて、同好会会長の指導の下で、一般会員の練習会が行われる。2020年以降、コロナウイルスが流行してから、練習会はビデオ会話 Zoom で行われるようになった。パソコン画面を通しての練習会にはデメリットもあったが、一方で、オンラインになることによって、現地から遠い遠隔地に住む会員も、練習に参加できるようになったというポジティブな側面もあった。これに乗じて、さらに 2023 年から対面と同時にビデオ会話でのハイブリッドな練習形式を実施することになった。

練習の内容は次に述べる。まず冒頭で、ロングトーンを 10 分程度吹く、基礎練習を行う。

その後、一人ずつ順番に一曲を吹いていき、同好会会長から指導を受ける。吹奏を聴き合う中で他の会員と助言を交換することもある。指導の内容は楽器の構え方、呼吸方法、音程、フレーズの流れ等について言及されることが多い。最後に、全員で《テンノシヤマ》、《シラベ》と《イチヤナ》の3曲を吹いて終了となる。

2-2. 子供向けの天吹製作講習会

2023年1月21日、天吹同好会の練習会の終了後に子供向けの天吹製作講習会が行われた。参加者の中には、野太刀自顕流研修会に属する子供、共研幼稚園の園児と卒園児とその保護者、また成人の同好会の新会員も見られた。

当日、製作指導の白尾、上川路、佐野、赤崎の下で、四つのグループに分かれて、道具の持ち方から丁寧な指導が行われ、一本の竹から天吹が仕上がるまでの製作体験が実施された。



写真2：佐野の指導。指孔の位置を測定する。



写真3：赤崎の指導。鋸で竹の長さを調整する。



写真4：白尾の指導。ドリルドライバーで指孔を開ける。



写真5：上川路の指導。歌口を形作る。

講習会の終了後、各参加者は自作の天吹を持ち帰る事ができ、満足げな表情を見せて達成感を顕わにしていた。このような子供の天吹製作講習会は後継者を育成するための機会になっていると言えるだろう。

2-3. 竹伐り

竹伐りでは、天吹製作用の材料である布袋竹²を採取する。布袋竹は、真竹属の一種であり、英語では Fish pole bamboo (釣り竿竹) と呼ばれている。布袋竹の原産地は華中地方だと考えられているが、日本に帰化したものが福岡県と九州南部に野生化している。鹿児島では布袋竹はコサンダケと呼ばれ、県内でその竹藪は決して珍しいものではない。だが、布袋竹の竹藪に生えているものの中でも、天吹製作に使える竹は限られているため、竹伐りは簡単な作業ではない。

竹伐りレクチャーは白尾、佐野、上川路と赤崎の4名の講師によって、以下の日程で行われた。



写真6：上川路講師による竹伐りレクチャーが映像ディレクター姫田蘭に記録されている様相

- ・第一回：2022年11月12日（白尾、上川路）
- ・第二回：2023年1月21日（白尾、上川路、佐野）
- ・第三回：2023年1月22日（白尾、上川路、佐野、赤崎）

第二回と第三回には、東京音楽大学作曲家准教授の原田敬子と映像ディレクターの姫田蘭も同行した。次節に、天吹の材料について、そして竹伐りレクチャーで得た情報をまとめる。

2-3-1. 天吹の材料について

日本の伝統的な管楽器の中には、「竹笛」という種類の楽器が多い。しかし、竹笛を製作するための材料は竹のみではない。漆、地、また象牙、籐、樺などの素材も竹と組み合わせて頻繁に使用される。竹以外の材料を用いる場合、音に影響するものとそうではないものの二種類がある。音に影響する材料の代表例が、地あり尺八の「地」である。管内に地と漆を塗ることによって、音量が大きくなり、音程や音色にも影響を及ぼしている。一方、音の質に影響が殆どない材料には、尺八や篠笛などの外側に付いている籐や樺などの巻物が挙げられる。見た目をよくするための装飾的な目的か、楽器をより丈夫にする補強、或いは、割れた楽器を修理するために用いられることもある。

しかし、上記の例とは対照的に、天吹は製作するための材料を竹しか用いない素朴な笛である。合奏しない「独奏楽器」でありながら、舞台上で演奏するための楽器ではないと捉える。そのため、竹以外の材料の使用や、音量を大きくするための技術などは不要である。しかも、その竹自体の音の味が良ければ、音程は少々不安定になっても問題はない。写真7では天吹の部分名を紹介している。

2-3-2. 竹伐りレクチャーの内容

竹伐りを実践するにあたっては、まず時期と場所を検討する必要がある。秋から冬にかけて、竹の水分量が少なくなり、締まりの良い良質な素材が採取できる。よって、10月から2月の期間が相応しい。

土壌の性質や気候によって、天吹製作に適切な竹藪と、そうではないものがある。そのため、竹を伐る前に、まず竹藪を選ぶことが最重要である。ポイントは次にまとめる。

竹材の性質に関しては、固い竹の方が響きは良いため、寒い場所で、赤土であり、川のそばや石が多い山に位置している竹藪が天吹製作用の材料を見つけるには最適である。反対に、鹿児島地方に広く分布しているシラス³と呼ばれる堆積物に生える竹は天吹には向いていない。

天吹製作に使う竹を見つけるときは、まず節の間隔と太さ（外周）を確認する。節の間隔に関しては、竹の根元に近い部分が天吹の菅尻に当たるところになり、菅尻から第一節までは指二本（約2cm）、第一節から第二節までは指四本いわゆる手一握り（約8cm）になるものが望ましい。そして、第二節から第三節までは指六本（約10cm）、第三節から歌口までは指四本となる。竹の太さに関しては、外周は約22mm前後が適切である。

竹を切断するにあたっては、注意点が三点ほどある。

一点目は、歌口にあたる場所（上部）より少々上、そして菅尻に当たる場所より少々下で切ること。なぜなら、竹を長めに切っておくことで、製作時に長さの調整が容易であるからである。

二点目は、最初は竹の上部を切って、最後に下部を切るという順番を守ること。理由を説明する。撓りやすい竹を伐る際、鋸の動きによって竹が揺れてしまう。その不安定さを解消するために、右利きの人は竹の上部を左手で支える。そうすると、左手で支える場所と、

根茎に繋がる場所、二点の支えができ、しっかりと固定した状態で鋸を動かせる。この状態で、竹の上部を切断する。次は、また左手で竹を支えて、下部を切断する。切断を下から始めてしまうと、上部を切る時に非常に不安定で切りにくくなる。

三点目は、切断する際、竹の皮が剥けてしまうことがあるので、最後まで丁寧に切ることが

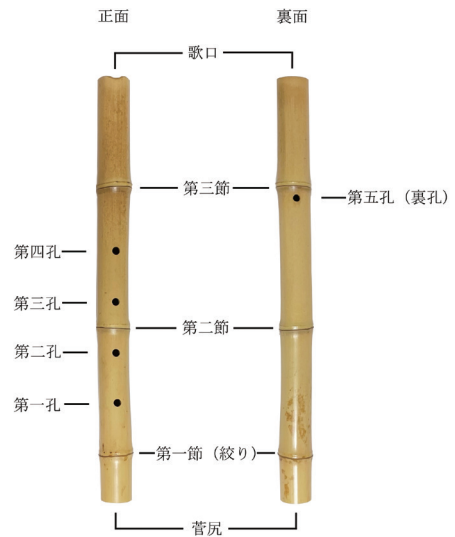


写真7：天吹の各部の名称



写真8：切断の順番

大切である。竹を一気に切るのではなく、半分程を過ぎた頃、完全に切断が終わる前に、一旦鋸を止め、今度は逆側から切り始めるほうが皮剥けのリスクが少なく済む。皮が剥けてしまうと、見た目が悪くなり、皮の剥けた部分が薄く溝になることで割れやすくなる。あるいは、その皮が欠損した部分が歌口の所に当たると、楽器自体を作れなくなってしまう可能性もある。

以上に、竹伐りレクチャーで得た情報をまとめた。

3. 自顕流と薩摩琵琶の練習会

昔の薩摩藩では、独自の教育文化である「郷中教育」の中で、自顕流・天吹・薩摩琵琶の修行を実践したとされている。郷中の「郷」というのは、方限（ほうぎり）を指す用語であり、当時の薩摩藩の地域を小単位に区画した場所、いわゆる町内会のような小規模な地域であった。郷中とはその郷の青少年で構成される異年齢集団及び各成員を指す。方限ごとに独自の伝統文化や教育があり、明治になってからその教育は「学舎」という集団に受け継がれた。この学舎の流れをくんでいる教育施設が、現在天吹同好会の練習場所共研幼稚園である。当初、青少年の健全な育成を目的とし、三方限（上之園、荒田、高麗町）の郷中教育の場として創立されたものが、現在では幼稚園として存続している。

2023年1月21日、自顕流と薩摩琵琶の練習会の際、筑前琵琶奏者の石橋旭姫、肥後琵琶奏者の岩下小太郎との交流会も行った。



写真9：自顕流の練習（写真：原田敬子提供）



写真10：薩摩琵琶龍洋会の練習会と、筑前琵琶と肥後琵琶との交流会

4. 天吹オンラインフィールドワーク（インタビュー）

本事業の実践セミナーの関連企画として、白尾と上川路へインタビューを行った。セミナー受講生もビデオ会議（Zoom）で同席し、聴講質疑応答の機会を設けた。インタビューの内容は以下の通りである。

・天吹の構造について

- 竹の種類や特徴
- 歌口の形作り（洞簫型）や節や菅尻の特徴
- 音階

- ・天吹製作について
 - 奏者自身が製作する原則
 - 竹伐り
 - 製作用の道具
- ・天吹の歴史について
 - 天吹という言葉の語源
 - 郷中教育
 - 天吹と自願流と薩摩琵琶との関係性
 - 関ヶ原の戦いに登場した北原掃部助の伝説
 - 最古の天吹の紹介
 - 明治時代と学舎という教育団体
 - 伝承者大田良一のレガシー
- ・天吹同好会について
 - 創立者の白尾國利（1920-2006）
 - 天吹同好会の音楽活動
 - 今後の希望など

インタビューの中で、天吹曲《イチヤナ》、《シラベ》、《テンノシヤマ》、《ツツネ》、《アノヤマ》が演奏された。最後に、受講生から、なぜ天吹は人の前で吹く楽器ではないのかという質問があった。それに対して、天吹は自己鍛練のために練習するものであり、演奏・楽器製作による利益や承認要求のように利己的な欲深い気持ちを向けてはならないという戒めがあることが白尾によって語られた。このように、インタビューでは、天吹の構造や製作などのような具体的な情報だけでなく、天吹における伝説や精神についても学ぶことができた。

5. まとめ

今回のフィールドワークでは、2022年度の東京音楽大学文化庁補助金事業の一つの事業として、鹿児島地方特有の笛である天吹とその文化的背景についての記録調査を実施した。

現在、天吹に触れることのできる機会のごく限定的であり、その実践者は非常に少人数であるため、天吹の音楽文化を受け継ぐ人材を育成していくことが課題である。

天吹を学ぶにあたっては、音楽そのものだけではなく、鹿児島の文化の一つとして、天吹の歴史、伝説、精神性等、また自願流と薩摩琵琶との関係性も学ばなければならないと捉えられている。そのため、天吹の実践者の中には、当初は自願流或いは琵琶の学習から入った人々も少なくはない。或いは、天吹の構造に類似点が多く、国内外に普及している尺八への関心から幅を広げ天吹に興味を持つものもある。

天吹を実践するにあたっては、演奏、製作、両方の道を同時に究めることが不可欠である。通常、天吹同好会の会員は単独で竹伐りに出かけるが、同好会の中で新会員や後輩へ天吹の製作方法等を伝えるために、集団で竹藪に入ることもある。天吹には、家元制度や体系

化された教育はなく、日常生活の中で天吹を吹き、その吹奏を通して自己に向き合う。そして、同好会の会員たちが集い、一緒に練習に取り組む中で、その伝承を受け継ぐことになる。



写真11:竹伐りの記念写真。左から(立):寺岡、原田、宇都、上川路、佐野、淵上、(座):湯川、赤崎、吉田、白尾

【付録】

天吹同好会 41周年記念誌に掲載された筆者自身の天吹製作と演奏の経験を以下に載せる(淵上 2022: 19-20)。

天吹製作の楽しみ

私は天吹に出会うまでは、楽器を作ったことがありませんでした。演奏家としては、尺八は何本か使いますが、すべて製管師から購入したものです。2016年の鹿児島訪問時、上川路氏から頂いた天吹を大切に吹いて参りましたが、自分で天吹を作ろうとは思いませんでした。しかし、毎日練習するようになってから、その竹は水分を吸収したり乾燥したりすることによって、菅尻の少し上から歌口までパキッと大きなヒビが入ってしまったのです。その時は大変驚き、大切にしておりました天吹ですので、胸を締め付けられるような気持ちになりました。しかも、天吹自体は楽器屋で購入するものではないので、今持っているものが壊れると吹奏の機会が完全になくなってしまいうだろうと本当に心配でした。

幸い、このヒビによる音への大きな影響はなく済み、これ以上管が割れないように糸を巻き応急処置を施しました。しかし、自分としてはあまり納得がいかず、落ち着きませんでした。この経験で大事なことがわかりました。天吹の演奏だけではなく、製作も知らなければ、伝承を受け継いでいくことはできません。この大切さを痛感したことで、製作にもチャレンジしてみようと思うようになりました。

その後、2021年、白尾先生、藤原氏、佐野氏、上川路氏と共に竹伐りへの同行の機会を頂きました。先生方に貴重なご指導を頂きながら、竹の採取から音出しまでの製作過程を学びました。とても興味深く楽しい時間でした。その時に、製作の練習用の竹を何本か頂戴し、帰宅後、初めて自分一人での製作に挑戦しました。

最初は道具の使い方や指孔の位置の決定などが困難でした。資料の『天吹』に記述されている製作法を参考にしながら、取り組みました。歌口の形作りと音程の調整も難しく感じました。天吹界では有名な話ですが、何本もの失敗を繰り返しながら、どうにか演奏ができる笛を作れるようになります。私も例にもれず、その通りの道をたどることになりました。しかし、竹を切り、試行錯誤しながらも指孔を開け、また歌口を削り・・・そのようにして自分で苦心して作り上げた天吹の最初の一音を出した時の、達成感と楽器への愛着は特別なものがあります。また、製作に挑戦することによってもう一つの楽しみを見出すことができました。

尺八をはじめ殆どの楽器では、レパートリーを増やすことが当然のことです。一本の楽器で何百何千曲を演奏することを目指して毎日練習に取り組みます。それに対して、天吹では演奏曲が限定されていますので、曲数が増えることはありません。その代わり、自分で楽器を製作するので、楽器の数を増やしていくことができます。同じ曲を様々な竹で吹き味わうことができる、そのことこそが天吹の醍醐味だと感じます。

他の楽器しか経験したことのない人にとって天吹のレパートリーは「たったの7曲」と思えるかもしれませんが、数少ない曲を何度も何度も繰り返すことで新たな発見がありました。例えば、《テンノシヤマ》、この一曲を何本かの天吹で吹いてみたら、一本一本の音程、音色、音量、吹き方などがそれぞれの出す味の違いがはっきりとわかるでしょう。つまり、音楽そのものだけではなく、「竹の音を味わえる楽器」それが天吹なのです。これからも天吹を作り続け、吹奏、製作共に研鑽を積んで参ります。

注：

- 1 田辺（1947: 154-164）、上参郷（1971: 7-16）、月溪（1975: 13）、Lee（1983, 2006）。
- 2 学名：Phyllostachys Aurea.
- 3 始良カルデラの噴出物。

参考文献：

Fuchigami, Rafael H.

- 2017 As tradições da flauta tenpuku: herança da cultura de Satsuma. Anppom 27, 1-8.
 2021 The Mysterious Tenpuku Flute: Cultural Heritage of Kagoshima. Bamboo.
 (European Shakuhachi Society). Autumn/Winter 2021, 20-25.

淵上, ラファエル広志.

- 2022 天吹製作の楽しみ. 天吹同好会第41周年記念誌. (鹿児島：天吹同好会).

上参郷, 祐康.

- 1971 邦楽大系4—箏曲・尺八二. 岸辺茂雄 編『尺八の歴史』（筑摩書房・日本ビクター VP3012/VP3013）. 7-16.
 1974 吹禅—竹保流にみる普及尺八の系譜.『天吹楽略史—吹禅の理解のために』（日本コロムビア KX-7001-3）. 9-22.
 1995 糸竹初心集.（東京：私家版）.

久保，けんお．

1960 南日本民謡曲集．（東京：音楽之友社）．

西山，秀利．

1986 天吹の音響学的研究．天吹．41.

白尾，國利．

1967 薩摩の天吹について．さんぎし．3月号～12月号．

1968 薩摩の天吹について．さんぎし．1月号～10月号．

1969 天吹について．日本・東洋音楽論考：創立三十周年記念（東洋音楽学会 編）．（東京：音楽之友社）．153-170.

1975 天吹．季刊邦楽．5, 20-23.

1975 薩摩の天吹について．都山楽報．615号～620号．

1986 天吹の伝承．天吹．173.

田辺，尚雄．

1947 笛その芸術と科学．（東京：わんや書店）．

1964 日本の楽器 — 日本楽器事典．（東京：創思社）．

天吹同好会（編）．

1986 天吹．（鹿児島：天吹同好会事務局）．

月溪，恒子．

1975 尺八の種類と歴史．季刊邦楽．5, 13-19.

1984 しゃくはち尺八．邦楽百科辞典（浅香淳 編）．（東京：音楽之友社）．491-493.

1986 天吹の音楽学的研究．天吹．1-42.

2000 尺八古典本曲の研究．（東京：出版芸術社）．

2008 天吹の伝承．日本の伝統芸能講座—音楽（国立劇場 編）．（東京：淡交社）．384-411.

2015 日本音楽との出会い — 日本音楽の歴史と理論．（東京：東京堂出版）．

上野，堅實．

2002 尺八の歴史．（東京：出版芸術社）．

This fieldwork is a part of the Tokyo College of Music - Arts Management Project, sponsored by the Agency for Cultural Affairs, Government of Japan: Arts management personnel development to learn from the field of traditions for creation and inter-regional collaborations. This report presents the details of my fieldwork focusing the performance and instrument-making of the *tenpuku* flute, typical of the Kagoshima Region.

In addition, this report records the cultural activities related to the *tenpuku* flute which is a part of legacies in Kagoshima's culture and history, such as the *jigen-ryū* martial arts and the *satsuma-biwa* stringed instrument. In this fieldwork, audio-visual records were made on training sessions (*renshū-kai*), lectures on bamboo harvesting, and workshops on *tenpuku* instrument-making, as well as the performance of traditional tunes and interviews with the practitioners of this art.

（本学付属民族音楽研究所研究員、尺八研究）

八王子音楽祭 2021「世界の楽器展覧会」 Hachioji Music Festival 2021 - World Music Instruments Exhibition

小日向英俊
KOBINATA Hidetoshi

本研究は、八王子音楽祭 2021「世界の楽器展覧会」(2022年3月24日(木)～27日(日))に事業協力し、所蔵楽器の一部約60点を展示した。本音楽祭のキャッチフレーズ「Music for Earth ♪」に沿い、楽器を通じて世界のさまざまな音楽を紹介した。併せて行ったインドネシアのガムランとクルグズのコムズのロビーコンサートにも、研究所の教員や本学学生が出演した。モノとしての楽器の展示に加え、楽器の音や音楽も展示した。ハンズオンコーナーでは、楽器の実際の音にも触れてもらった。世界の楽器の不思議で魅力的な形は、それだけでも人々を惹きつける。楽器の様々な音色に触れることで、来場者が音楽を通じた世界の旅をイメージできることを狙った。新型コロナウイルス感染症による延期を経た本展の開催は、主催者公益財団法人八王子市学園都市文化ふれあい財団スタッフの不断の努力によるものであった。

キーワード: 楽器 musical instruments、展示 exhibition、
世界音楽 world music、八王子音楽祭 2021 Hachioji music festival

東京音楽大学附属民族音楽研究所は、2022年3月に八王子音楽祭 2021の企画展「世界の楽器展覧会」に所蔵楽器の一部を展示し事業協力した。本企画は、公益財団法人八王子市学園都市文化ふれあい財団による加藤富美子所長への相談に端を発したもので、筆者が展示監修を担当することとなった。

2008年に「新春八王子音楽祭」として開始された八王子音楽祭は、クラシック音楽、ジャズ、邦楽アンサンブル、ゲーム音楽など多様なジャンルを扱ってきた(公益財団法人八王子市学園都市文化ふれあい財団 2021: 3)。第12回となる2021年度企画は「Music for Earth ♪」と題し、「多様な音楽体験」「打倒新型コロナ!」「町を元気に!」「地球のために!」のコンセプトを挙げて、世界のさまざまな音楽を扱う方針の下に進められた(米倉 2021)。開催地八王子は、江戸時代以前から八王子織物が有名であり、現在は21の大学が存在する学園都市でもある。また、八王子車人形や説教浄瑠璃といった無形文化遺産にも富み、経済、学術、芸能を備えた東京西部の文化中心地である(八王子市 n.d.a、n.d.b、n.d.c.)。遅ればせながら、筆者は今回の企画を通じて西東京の歴史ある音楽文化を再認識した。

八王子音楽祭 2021の内容は多岐に亘り、1. ホール公演、2. 展覧会、3. オンラインイベント、4. 地域図書館との連携企画、5. SDGs 関連イベントで構成された。特にホール公演では、中核劇場いちょうホールや南大沢文化会館を舞台に、日本民謡の現代アレンジ、インドネシアのガムラン音楽と影絵の融合、ベリーダンス、巴里をテーマとした公演が行われた。オンラインイベントにも、アフリカのラメラフォン製作ワークショップ、アイリッ

シュ音楽、インド・ネパールの古典音楽、西アフリカ音楽の紹介、イタリア音楽と食のコラボレーション、中国伝統楽器二胡と茶芸のコラボ、南インド古典音楽、オーストラリアのディジュリドゥ、ブラジルのボサノバ、日本の箏とイランの打楽器トンバクのコラボなどがラインナップされた。まさに地球の音楽を体験するように仕組みられたものであった。

当初、本展は8月～9月の期間の上記イベントと同時に実施する予定だったが、新型コロナウイルス感染症の拡がりから約半年延期された。他の企画も同様の措置となったものが多く、中止となったものもあった。公益財団法人八王子市学園都市文化ふれあい財団のスタッフの粘り強い努力のもとで、本展が年度内に実施されたことは、感慨に堪えない。

監修者の基本コンセプトは、モノとしての楽器ハードウェアを通じて世界各地の音楽への興味を拡げてもらうことであった。来場者は、モノとしての楽器を見る、楽器音や音楽を体験する、文化的背景や各楽器の演奏法などの説明を読むことで、モノ←→体験←→知識の循環の中に身を置くことになる。本展では、株式会社夢現舎が開発した展示ガイドアプリケーション eGuide を活用し、音とテキストを来場者の端末に提示した。楽器を見ながら端末で説明を読み、音を確認する姿が多く見られた。

展示ゾーンは、八王子市芸術文化会館第1・第2展示室、および会期中に行う演奏鑑賞イベントは、いちょうホール(大ホール)2Fロビーおよび会館1Fロビーに配置した。展示は、I. ウェルカムゾーン、II. アフリカ、西アジア、III. 欧州・中央アジア・中南米・オセアニア、IV. ハンズオンコーナー、V. 南アジア、VI. 東南アジア、VII. 東アジアの各ゾーンに分割し、世界諸地域を網羅した。ハンズオンコーナーでは、中米のレインスティック、アフリカのザイロフォンなどを配置し、研究所研究員などが説明やファシリテーションを担当した(写真1)。

同時開催したロビーコンサートでは、多くの観客が演奏と展示(写真2)を行き来し、世界音楽の体験を深めた。このインドネシアのガムランアンサンブル(写真3)と、クルグズのコムズ(写真4)の2回のイベント演奏者たちも、本研究所の教員と本学学生たちであった。

本展示は「世界の楽器」と謳ってはいるが、本研究所の所蔵楽器で地球上のすべての楽器を網羅できるわけではない。展示の穴を埋めるため、個人の楽器所有者や専門楽器店の協力が不可欠であった。これらの名称は、以下の「展示楽器一覧」に注記した。また本学社会連携部が財団との渉外を担った。併せて、ここに感謝の意を表す。



写真1 ハンズオンコーナー(筆者撮影)



写真2 アフリカの楽器など(筆者撮影)



写真3 ガムラン演奏¹(2022-03-24、筆者撮影)



写真4 コムズ演奏²
(2022-03-26、筆者撮影)

展示楽器一覧：

I: アフリカ

(楽器名順不同、以下同様)

楽器名	主な使用地	演奏法
ビーンシェイカー Bean shaker	カメルーンなど	振
リンバ Limba	タンザニア (ゴゴ族)	弾
ムビラ Mbira	ジンバブエ	弾
ゼゼ Zeze	タンザニア	擦
シェケレ Shekere	ナイジェリアなど	擦
ヴァリハ Valiha	マダガスカル	弾
コラ Kora	西アフリカ (ガンビア、セネガル、ギニア、マリなど)	弾
弓型ハープ ¹ Arched harps	ガンビア	弾
ジェンベ Jembe (Djembe)	マリ、ギニア、セネガルなど	打
リトゥング Litungu	東アフリカ	弾
バラフォン Balafon	西アフリカ	打

II: 西アジア

ズールナー Zurna	トルコ	吹
ウード 'Ud	主に西アジアのアラビア語圏	弾
ダラブッカ Darabukka	西アジア (北アフリカ含む)	打

III: 欧州

バラライカ Balalaika	ロシア	弾
カンテレ Kantele*	フィンランド	弾
ニッケルハルパ Nyckelharpa*	スウェーデン	擦
アイリッシュハープ Irish harp, Cláirseach*	アイルランド	弾

IV: 中央アジア

ドタール Dutar, dotar	ウズベキスタン	弾
コムズ Komuz	クルグズ (キルギス)	弾

V: オセアニア

イプヘケ Ipu Heke	ハワイ諸島	打
ディジェリドゥ Didjeridu	北部オーストラリア	吹

VI: 中南米

ビリンバウ Berimbau	ブラジル	打
ケーナ Quena	ボリビア、ペルー、北部チリ	吹
チャランゴ Charango	ボリビア、ペルー	弾
グイロ Güiro	中南米	擦
キハーダ Quijada	中南米	打
レインスティック Rainstick (Palo de lluvia)	メキシコ	振

VII: 南アジア

ブルブルタラング Bulbultarang	インド (+パキスタン、イラン)	弾
サーランギー Sarangi	北インド、パキスタン、バングラデシュ、ネパール	擦
タンブラー Tambura	南アジアのほとんどの地域	弾
シタール Sitar	北インド、パキスタン、バングラデシュなど	弾
タブラー・バーヤーン Tabla-bayan	インド	打
ディルルバー Dilruba	北インド、パキスタン	擦
ゴーピーチャンド Gopichand	インド (ベンガル地域)	弾
カルタール Kartal	インド	打
ティンシャ Ting-shags	チベット語使用地域	打
チムター Cimita	インド (パンジャブ州、ハリヤナ州)、パキスタン東部	打
ヴィチトラ・ヴィーナー Vicitra-vina	北インド	弾

VIII: 東南アジア

グンタン Guntang	インドネシア (バリ島)	打
ケーン Khaen	タイ・ラオス	吹
コンウオンヤイ Khong wong yai	タイ	打
チャルン・ガンバン Calung gambang	インドネシア (西および中央ジャワ)	打
アングルン Angklung	インドネシア	振
ササンドゥ Sasandu	インドネシア (東ヌサ・トゥンガラ州)	弾
グンデル Gender	インドネシア	打
クンダン Kendang	インドネシア	打
ルバブ Rebab	インドネシア (ジャワ島)	擦
スリン Suling	インドネシア	吹
サロン Saron	インドネシア (ジャワ島)	打

IX: 東アジア

トンコリ Tonkori	日本 (北海道)	弾
ムックリ Mukkuri	日本 (北海道)	振
一絃琴 Ichigenkin	日本	弾

二絃琴 Nigenkin (2-string zhiter)	日本	弾
大正琴 Taishogoto	日本	弾
琴（古琴／七弦琴） Qin (guqin)	中国／日本	弾
三線 Sanshin**	日本（沖縄）	弾
モリンホール（馬頭琴） Morin khuur***	モンゴル国	擦
ピーパー（琵琶） Pipa	中国	弾
柳琴 Liuqin	中国	弾
琵琶 Biwa=Pipa	日本	弾
二胡 Erhu	中国／日本	擦
板胡 Banhu	中国	擦
ヘグム Haegum	韓国****	擦

X: 特別展示

バンドウーラ	ウクライナ*****	弾
--------	------------	---

¹ 現地名不明

*レソノサウンド 蔵、**稲見恵七 蔵、***マハバル・サウガゲレル 蔵、****小日向英俊 蔵、*****ナターシャ・グジー 蔵

注：

- 1 演奏：「東京音楽大学ジャワガムラン・オーケストラ」及び「ガムラン実習」授業履修生
- 2 演奏：ウメトバエワ・カリマン

参考文献：

公益財団法人八王子市学園都市文化ふれあい財団．

2021 八王子音楽祭 2021 Guide Book. (<https://www.hachiojimusicfestival.com/pdf/guidebook.pdf> 2022-06-01 アクセス)．

八王子市役所．

n.d.a 八王子市の概要．(<https://www.city.hachioji.tokyo.jp/shisei/002/002/p006163.html> 2022-04-04 アクセス)．

n.d.b 八王子織物の歴史．(<https://www.city.hachioji.tokyo.jp/kankobunka/003/002/p005302.html> 2022-04-04 アクセス)．

n.d.c 無形文化財．(<https://www.city.hachioji.tokyo.jp/shisei/002/003/002/009/index.html> 2022-04-04 アクセス)．

米倉，かおり．

2021 八王子音楽祭 2021 企画書．(公財)八王子市学園都市文化ふれあい財団芸術文化振興課．

The Institute of Ethnomusicology, TCM collaborated with the Hachioji College Community & Culture Fureai Foundation in Hachioji Music Festival 2021 - World Music Instruments Exhibition, showing a part of musical instrument collection in our holding. The author supervised the exhibition in collaboration with several agents to enhance visitors' experience in world music through instruments as artifacts, audio-visual information on hand-held terminals, and music and dance on real stages. In hands-on zone, many visitors played rainstick etc., enjoying their real sounds.

(本学客員教授、音楽学)

2021年度公開講座 No.2

「打弦楽器の歴史をたどって聞いて見よう、見てみよう、ピアノの源流」報告

A Report of Extension Lecture "Let's listen, and see the origin of the piano"

坂崎則子 SAKAZAKI Noriko*

小川美香子 OGAWA Mikako**

三好美穂 MIYOSHI Miho***

2021 年度東京音楽大学付属民族音楽研究所主催の公開講座 No.2 (2022 年 3 月 10 日、本学 TCM ホール) として、ハックブレット奏者小川美香子氏による講座が開催された。数々の打弦楽器が実演と共に紹介され、ピアノの祖先としての打弦楽器の魅力が様々な体験談と共に語られた。西洋絵画などに描かれてきた楽器の変遷を辿りながら、打弦楽器とリュートの合奏の絵画も紹介して、本学講師リュート奏者水戸茂雄氏との合奏を披露し、当時の趣を会場の聴衆にお伝えした。

紹介された楽器は、復元製作された中世ダルシマー、プサルテリー、バロックサルテリオ、ハックブレットなどの打弦楽器、撥弦楽器の他、鍵盤のついたクラヴィシンバルム、そして日本の古代の琴など多岐にわたる。

キーワード: ピアノの源流 the origin of the piano、ハックブレット hackbrett、
ダルシマー dulcimer、打弦楽器 struck string instruments、
サルテリオ salterio

1. ピアノの源流

坂崎則子

ピアノはいまや音楽に欠かせない、誰もが知る楽器です。そのピアノはいかにしてピアノになっていったのでしょうか。ピアノの祖先はチェンバロと思っている方も多いと思いますが、チェンバロは弦をはじく楽器であり、ピアノは実際には弦をハンマーでたたく楽器です。ですからピアノの直接の祖先として打弦楽器はとても重要な位置にあります。

今回は、その打弦楽器の持つ魅力を探る講座を企画しました。舞台上に並べられた楽器は、講師の小川美香子氏が演奏活動の中で収集された貴重な打弦楽器です。

2. 「打弦楽器の歴史をたどって聞いて見よう、見てみよう、ピアノの源流」

公開講座の報告

三好美穂

2022 年 3 月 10 日東京音楽大学 TCM ホールにて、上記の公開講座が開かれました。講座の内容は大きく分けて次の 4 つにまとめられます。

- ①打弦楽器の歴史、変遷、種類、構造など
- ②ダルシマーの語源とピアノへの繋がり
- ③打弦楽器と他の楽器とのアンサンブル (リュートとの合奏)
- ④打弦楽器を用いた作品例、録音、自身の経験談など

①打弦楽器の歴史、変遷、種類、構造など

1) 打弦楽器の歴史と紹介された絵画、彫刻

打弦楽器の最古の資料としてアッシリア (Assyria) の打奏弦楽器 (A horizontal harp, 図1) が紹介された。紀元前 668 ～ 626 頃に栄えたアッシリア帝国の宮殿に描かれた打弦楽器です。しかしこれには諸説あり、現在はダルシマーという見解にはなっていません。



図1 Assyria Harp

次にあげられるダルシマーの資料は、メリザンド・プサルター (Melisende Psalter ロンドン、大英図書館、Egerton MS 1139, 図2) 十字軍のエルサレム王国で、1135年頃にフルク王が妻のメリザンド女王のために依頼した装飾写本。なぜプサルターなのかというと、当時は共鳴箱に弦を張ったものを総称してプサルタリーと表現し、ダルシマーとの区別が曖昧だった為らしい。一般的にダルシマーとプサルタリーは違いが分かりにくく、時代が下るにつれ、バチを持っているのかどうかで、その違いがだんだん明確にわかるようになってきます。

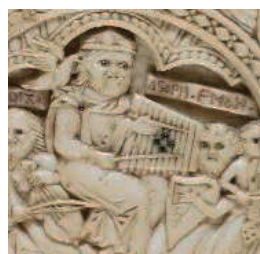


図2 Melisende Psalter

次にルーブル美術館所蔵、千の花のタペストリー / カントリーコンサート (Tapisserie Millefleurs/concert champêtre, 図3) はダルシマーが描かれているものとして有名なもののひとつ。他の例として、ドイツ人ミヒャエル・プレトリウス (Michael Praetorius) が著した『音楽大全 (シンタグマ・ムジクム)』(Syntagma Musicum) の本にもダルシマーが記載されています。

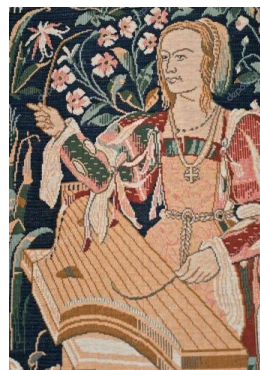


図3 カントリーコンサート

2) 復元製作された楽器 時代による変遷と違い

とても興味深いのは、紹介された絵画の中にある楽器とデザインが同じものが目の前にあることです。これらの楽器は、製作者に依頼して絵画をもとにして復元製作されています。時代が下るにつれ、音の数が増えたり、金箔を使い、華やかな装飾が施されたりしたものも増えてきます。一般的に天使が奏する絵画に描かれているものが多くみられます。

・中世ダルシマー

Mary, Queen of Heaven / Master of the St Lucy Legend(c.1480 ～ 1510)

・ルネサンスダルシマー

Adoration of the Child with the Boelen family/ Jacob Cornelisz van Oostsanen (1470-1533)



Mary, Queen of Heaven/ Master of the St Lucy Legend



中世ダルシマー 復元製作楽器 ↓



Adoration of the Child with the Boelen family/Jacob Cornelisz



ルネサンスダルシマー 復元製作楽器

図4 中世ダルシマー・ルネサンスダルシマー

・バロックサルテリオ

ライプツィヒ・グラッシ楽器博物館 18世紀後半モデルを復元製作

3) 楽器の呼び方・奏法

ダルシマーは、ドイツ、スイス（ドイツ語圏）などではハックブレット (hackbrett)、イタリア・スペインではサルテリオ (salterio)、フランスではタンパノン / ティンパノン (tympanon) と呼ばれ、木製のバチで叩いて演奏します。サルテリオは指で弾く奏法もあり、パブロ・ミンゲ (Pablo Minguet 1715-1801) が書いた音楽理論書 *Academia musical de los instrumentos* の中にサルテリオを指で演奏している絵が描かれています。指で弾くことで和音も奏でられる効果もあります。

また、パンタレオン・ヘーベンシュトラウト (ドイツ) が生み出したパンタレオンという大きな楽器があり、その演奏の様子を垣間見ることができるのが、ドイツ人の家具・時計職人がマリーアントワネットに贈ったダルシマーを弾く婦人という機械仕掛けの人形です。パリ工芸博物館 フランス国立工芸院付属の博物館 (Musée des Arts et Métiers) 所蔵



写真1 バロックサルテリオ



4) 打弦楽器の構造・音列

今回のこの講座で興味深かった事のひとつに、楽器の音列がそれぞれ違うということがあります。ハンマーダルシマーやサルテリオは、ブリッジという弦を分割する桁があり、左右5度の調律（ダイアトニック）で音が並んでいるのに対して、ハックブレットは分割ブリッジがなく音列は交互（クロマティック）に並んでいます。中世ダルシマー、バロックサルテリオも音列は異なります。

図5 Academia musical de los instrumentos

楽器によって、音の並びが違うということは、演奏者にとってはとても煩雑です。

5) 世界各地の様々な打弦楽器

ダルシマー、サルテリオ、ハックブレットなどの他に、世界中には様々な打弦楽器があり、それぞれの地域で様々な音楽を奏でています。歴史的には、ダルシマーは中東地域から、ヨーロッパに伝わったとされていますが、詳しいことはわかりません。紹介された楽器は以下のとおりです。

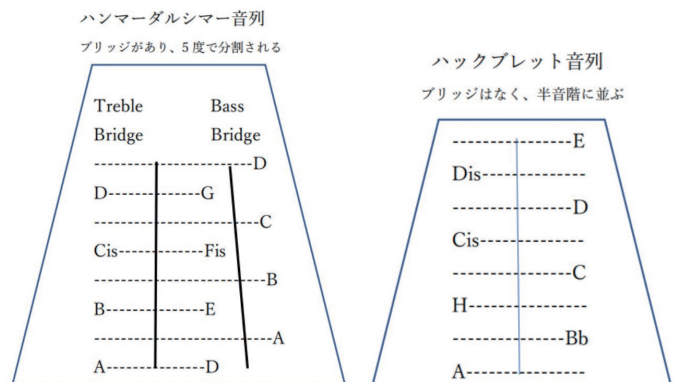


図6 音列の違い

- ・サントゥール（イラン・インド）santoor,santur
- ・揚琴・楊琴（中国）yángqín
- ・ヤングム（韓国）yanggum
- ・ヨーチン（モンゴル）yoochin
- ・キム（タイ）kim
- ・ツィンバロン（中欧、東欧地域）cimbalom
- ・ハンマーダルシマー（アメリカなど英語圏）
hammered dulcimer
- ・琴（日本・弥生時代）koto

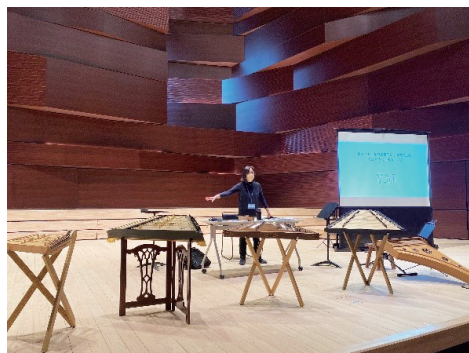


写真2 2022年3月10日 公開講座

②ダルシマーの語源とピアノへの繋がり

ダルシマーの語源は、ラテン語ドウルチェ・メロス(Dulce melos)と言われています。甘い響きという意味です。この名を持つ鍵盤楽器の設計図がアンリ・アルノー・ド・ツヴォレ(Henri Arnaut de Zwolle c.1440)の著した設計図の中にあり、この資料は最初期の鍵盤楽器に関する最も重要なもののひとつで、打弦式の鍵盤楽器です。

また、このアンリ・アルノーの設計図の中には、他にも最古の鍵盤楽器の設計図とされるものがあり、クラヴィシンバルムといいます。ラテン語でクラヴィスは鍵であり鍵盤の意味です。この図面には打弦式と撥弦式の鍵盤楽器が描かれ、打弦式はダルシマーの奏法を採り入れて製作されたものと思われます。

このように、ピアノの源となる楽器のひとつにはダルシマーという楽器があるのです。一方、撥弦式つまり弦をはじく奏法はチェンバロへと繋がっていきます。

ピアノの祖先を探ると、プサルテリー、ダルシマーなど古代の原始的な弦楽器にたどり着きます。それが翻って、悠久の時を経て現代のピアノにたどり着きます。

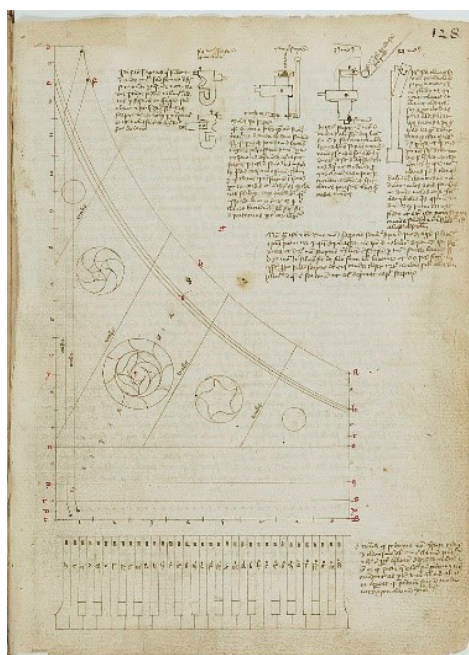


図7 アンリ・アルノー設計図

③打弦楽器と他の楽器とのアンサンブル（リュートとの合奏）

スペイン・バレンシアの大聖堂での調査中に330年以上埋もれていた天井画が発見されました。ルネサンス時代のフレスコ画で、ダルシマー、リュート、プサルテリーなどを演奏する天使が描かれていました。この例の他にもリュエ



Simphonie du tympanum, du luth, et de la flûte d'Allemagne The music making couple

図8 リュートとダルシマー

トとダルシマーで共演している絵画は沢山あります。同じ弦を張った楽器同士での合奏、叩いて奏でるダルシマーと柔らかく指ではじくリュートとのアンサンブルの演奏は現在耳にすることは多くはないですが、当時の人の合奏の形態としてとても興味深いものがあります。実際に紡ぎだされる音は非常に繊細で、打弦楽器の音は芯が通っており、柔らかく包み込むリュートの伴奏と相まってなんとも心地よい世界です。リュートとダルシマーの合奏は、「音楽をつくる夫婦 the music making couple」という絵画にもみられるように良い相性なのでしょう。「ダルシマー、リュート、フルートのシンフォニー」は18世紀初期のお皿にも描かれています。



写真3 リュートとハックブレットの共演（リュート演奏：水戸茂雄氏）

④ 打弦楽器を用いた作品例、録音、経験談など

小川美香子

打弦楽器には様々な種類があり、楽器によって音列や音階の違いがあります。ハックブレットは全音階が演奏できるので、歌謡曲、ラジオドラマ、ゲーム音楽など様々な録音に参加しました。

1976年映画「犬神家の一族」テーマ曲にハックブレットが使われています。（※当時のジャケットにはダルシマーと表記されている）その他、久保田早紀さんの《異邦人》など昭和60年代には数々の歌謡曲に使用されていました。



写真4 ハックブレット

3. まとめ（総括）

坂崎則子

本学の民族音楽研究所は、当初はアイヌ音楽やガムラン、邦楽器など限られた分野が中心になっていました。最近の傾向としては分野の垣根を取り払い、西洋の楽器（チェンバロ）と邦楽器（琴）を合わせる演奏会も試みられています。「民族音楽」という概念はもっと広くとらえればヨーロッパの音楽も含まれるわけですから、最近は「世界音楽」という呼称でも捉えられるようになってきています。このような見方はまだ始まったばかりですが、明らかにそのような視野はひろがりつつあります。

20世紀の間に、西洋音楽の歴史研究も進んできて、専攻としてのチェンバロもカリキュラムで普通に見られるようになりました。そうは言うものの、我が国の音楽大学ではピアノ専攻の学生がかなりの割合を占めており、講義する時に、ピアノはまだまだ発展途上の楽器だったのでバッハは当時ピアノを所有しておらず、チェンバロやクラヴィコード、パイプオルガンなどの鍵盤楽器を使っていたことを話すと、驚く学生達がまだいます。

チェンバロの映像や音はメディアでも多く流れていますが、その構造や響きの特性については解説しなければなりません。そのような現状ですので、特に音大の学生達にとって、今回の講座は貴重なものでした。西洋音楽の枠をはるかに超えた様々な国々の楽器が深く繋がっていることを、これほどまでに実感できたことは実に得難い体験でした。

このような打弦楽器は世界の各地の美術館、博物館には必ずと言ってよいほど展示されています。その中から選りすぐりの楽器をお持ち下さり、間近に見て聞かせていただいた講座でした。学生たちはもとより、いらして下さった多くの方々が、数々の楽器の素敵な音色に魅了され、講座が終わってからでも楽器を間近に見に来られました。今後さらにこのような講座が続けられ、日本でも多くの方が興味をもってくれることを期待します。

【使用楽器一覧】

製作者	[参考にした楽器のモデル]
弥生の琴	Yayoi Koto 牧田啓佑 (復元製作) [鳥取市青谷上寺地遺跡出土]
ハックブレット	Hackbrett クレメンス・クライチュ Klemens Kleitsh
バロックサルテリオ	Salterio 小渕晶雄 (復元製作) [ライプツィヒ楽器博物館 18 世紀後半 Catalog number 3114 at GRASSI Museum of Musical Instrumentas in Leipzig]
ルネサンスダルシマー	Renaissance Dulcimer 小渕晶雄 復元製作 [ドイツ国立美術館 Germanische National Museum 17 世紀]
中世ダルシマー	Medieval Dulcimer 製作者不明
ブサルテリー	Psaltery 牧田啓佑氏 (復元製作) [ドイツ・シュテューデル美術館所蔵 Paradiesgärtlein に描かれた楽器]
クラヴィシンバルム (打弦式)	Plucked clavisimbalum 久保田彰 (復元製作) [アンリ・アルノー設計図 Henri Arnaut]

【参考文献】

青山， 一郎．

2021 一冊でわかるピアノのすべて，調律師が教える歴史と音とメカニズム．アルテスパブリッシング．

小川， 貴久子．

2009 カラー図解、ピアノの歴史．河出書房新社．

笠原， 潔．

2004 埋もれた楽器、音楽考古学の現場から．春秋社．

金澤， 正剛．

2010 新版、古楽のすすめ．音楽之友社．

黒沢， 隆朝．

2005 図解、世界楽器大辞典．雄山閣．

郡司， すみ．

- 1994 琴 = Zither. 国立音楽大学楽器学資料館.
 野村, 満男.; 野村, 敬喬.; 柴田, 雄康.; 久保田, 彰.
 2013 チェンバロ クラヴィコード 関係用語集. 東京コレギウム.

【写真・資料提供】

鳥取市青谷上寺地遺跡展示館 〒689-0501 鳥取県鳥取市青谷町青谷 4064

【協力】

CD「メランコリア」ALM RECORDS ALCD-2011 解説 金澤正剛 青木陽子
 久保田彰チェンバロ工房（楽器提供）
 故石井正樹（打弦楽器奏者 / 楽器提供）

【参考 HP】（2023 年 1 月 4 日閲覧）

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Assyrian_Harp_001.jpg
<https://www.bl.uk/collection-items/melisende-psalter>
<https://www.automates-boites-musique.com/index.php?file=hiskintzing>
<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010106590>
https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1996-1103-96
<https://www.artic.edu/artworks/155251/the-music-making-couple>
https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1996-1103-96
https://en.wikipedia.org/wiki/Henri_Arnaut_de_Zwolle

On March 10th, 2021, the Institute of Ethnomusicology, Tokyo College of Music hosted its second extension lecture in TCM Hall, which was given by Ms. Mikako Ogawa, a *hackbrett* player. During the lecture, Ms. Ogawa demonstrated several struck string instruments and discussed their significance as ancestors of the piano and shared her personal experiences with the audience. She also traced the evolution of instruments depicted in Western paintings and introduced a painting featuring a lute ensemble with a struck string instrument. To further enhance the audience's understanding of the historical context, an ensemble performance with lute player Shigeo Mito, who is a lecturer at the college, was presented. The performance showcased a reconstructed medieval dulcimer, a psalter, a baroque *salterio*, a *hackbrett*, and other struck string instruments, as well as plucked string instruments, *clavisimbalum*-s with keyboard, and ancient Japanese *koto*.

* 本学教授、音楽学

** 打弦楽器奏者

*** 撥弦楽器奏者

東京音楽大学付属民族音楽研究所 2022 年度活動記録'	
●本学学部・大学院授業	
4月6日(水)～1月17日(水)：	「アジア音楽の理論と奏法」
4月5日(火)～1月19日(木)：	「ガムラン実習Ⅰ」「ガムラン実習Ⅱ」「ガムラン実習Ⅲ」
4月5日(月)～1月23日(金)：	「邦楽・古楽・民族楽器実習A-D」
●研究	
3月27日(月)：	韓国伝統楽器カヤグム見学会(民研フォーラムパイロット回)
3月30日(木)：	『伝統と創造』Vol.12の刊行
●社会人向け各種講座	
4月7日(木)～2月25日(土)：	社会人講座「ガムラン講座」(民族音楽研究所)
5月9日(月)～2月24日(火)：	民族音楽等社会人特別講座(本学大学院・付属民族音楽研究所共催、A館各教室、民族音楽研究所、中目黒・代官山キャンパス各教室ほか)
2月24日(金)：	2022年度民族音楽等社会人特別講座修了演奏会(本学中目黒・代官山キャンパス TCMホール)
2月25日(土)：	2022年度社会人ガムラン講座発表会(本学池袋キャンパス 100周年記念ホール)
●公開講座	
7月9日(土)：	2022年度公開講座 No.1 バロック舞曲へのダンスからのアプローチ(本学池袋キャンパス J 館 J スタジオ)
2月25日(土)：	2022年度公開講座 No.2 ルネサンス時代のリュートとビウエラ～歌との関係は？～(本学中目黒・代官山キャンパス TCM ホール)
3月13日(月)：	2022年度公開講座 No.3 組踊「銘苅子」を聴く～三線演奏と解説～(本学池袋キャンパス B スタジオ)
3月24日(金)：	2022年度公開講座 No.4 箏×チェンバロ(本学中目黒・代官山キャンパス TCM ホール)
3月31日(金)：	2022年度公開講座 No.5 ウクライナの音楽伝統の広がりーウクライナの歌姫ステパニユック・オクサーナさんを迎えてー(本学中目黒・代官山キャンパス TCM 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)	
12月13日(火)～25日(日)：	ジャワガムラン&舞踊のオンライン研修(zoom)(提携校 ISI Surakarta[インドネシア国立芸術大学スラカルタ校]教員によるガムラン合奏と舞踊のオンライン講座)
●その他 2 (外部資金を得た活動)	
4月1日(金)～3月31日(金)：	令和4年度 東京音楽大学 文化庁 大学における文化芸術推進事業 「伝承を担うフィールドから学び、ともに作り、地域へつなぐアートマネジメント人材育成ー伝統音楽・芸能の地域レガシーによる新たな価値創出を目指してー」 I. 基礎講座：フィールドからまなぶための基礎講座 II. 実践セミナー：フィールドへの「留学」と成果の発信 III. 2022年度成果報告①：シンポジウム「芸能のフィールドからのまなびー内から・外から」など IV. 2022年度成果報告②：公演「東京音楽大学×日本音楽国際交流会 時が紡ぐ響きー日本伝統音楽のサステイナビリティー」
*2022年4月1日(金)～2023年3月31日(金) (3月13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、本研究所の教員および研究員、本研究所社会人講座講師、および所長が認める者が、その研究成果を論文、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、次ぎ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 11,000 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、電子版に音声または動画を埋め込むことができる。
- ・音声または動画は、以下のフォーマット（省略）の動画ファイル（音声の場合は、タイトルの静止画のみを示す動画）を原稿提出時に編集委員会へ提出すること。
- ・編集委員会では音声・動画の編集は行わない。投稿者は投稿時に、完全版ファイルを提出すること。

7. 原稿提出時の注意

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

8. 初校

初校には執筆者が当たる。

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。
The style sheet is available at <http://bit.ly/dento-to-sozo>.

編 集 後 記

『伝統と創造』第12号の発行にあたり、投稿された関係者の皆様に感謝いたします。本号は、ヨーロッパの和声論、ルーマニアの民俗楽器、沖縄の芸能、楽器（口琴）に関する論考、および研究所の公開講座や現地調査の報告など、多様な記事が掲載されています。

本号オンライン版（ISSN 2189-2482）には、映像・音声を含めることが可能ですが、今号には掲載がありません。

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
金 城 厚	本学付属民族音楽研究所教授、民族音楽学
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.12

印刷 2023 年 3 月 22 日

発行 2023 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: <https://tcm-minken.jp>

E-mail: minken@tokyo-ondai.ac.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

