

東京音楽大学附属民族音楽研究所刊行物リポジトリ

Title	伝統と創造：東京音楽大学附属民族音楽研究所研究紀要
Title in another language	Dento to Sozo: Institute of Ethnomusicology Bulletin of Tokyo College of Music
Publisher	東京音楽大学附属民族音楽研究所=Institute of Ethnomusicology, Tokyo College of Music
Volume	Vol. 13
Date of issue	2024-03-27
ISSN & ISSN-L	Print edition: ISSN 2189-2350, Online edition: ISSN 2189-2482, ISSN-L 2189-2350
URL	https://tcm-minken.jp/publication/IE_B13202300.pdf

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

Dento to Sozo

東京音楽大学
附属民族音楽研究所
研究紀要

Institute
of
Ethnomusicology
Bulletin
of
Tokyo
College
of
Music

伝統と創造

Vol.13
(2023)

Dento to Sozo: Institute of Ethnomusicology Bulletin of Tokyo College of Music, Vol.13

Printed on: 21 March 2024 Published on: 27 March 2024

Editor & Publisher: Institute of Ethnomusicology, Tokyo College of Music (Tokyo, Japan)
Address: 3-4-5 Minami-Ikebukuro, Toshima-ku, Tokyo, 171-8540, Japan Tel. +81-(0)3-3982-2136
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>

ヴィンチェンツォ・ガリレイ『フロニモ』(1584)における対位法理論
— 対斜と長短3度6度平行をめぐる —

Discussion of counterpoint in the second edition (1584) of *Il Fronimo* by Vincenzo Galilei,
with attention to cross relation and parallel thirds and sixths

坂 由理 (BAN Yuri) ----- 1

<研究ノート>

琉球組踊の節名と中国戯曲の曲牌をめぐる諸課題

On the Name of Piece in Ryukyū-Kumiudui and Qupai in Chinese Xiqu

金城 厚 (KANESHIRO Atsumi)、長嶺亮子 (NAGAMINE Ryoko) ----- 11

Folk music of Sephu Gewog, Wangdiphodrang Dzongkhag,
Bhutan: *Tsangmo, Shomo a Ley Lomo, Zheyim*

プータンウォンデューボダグン県セフ郡の民俗音楽 - ツァンモ, ショモ・アレ・ロモ, ジェム -

KATO Tomiko (加藤 富美子), INO Yoshihiro (伊野 義博),

KURODA Kiyoko (黒田 清子), GONDO Atsuko (権藤 敦子),

Tshewang Tashi (ツェワン・タシ), Pema Wangchuk (ペマ・ウォンチュク) ----- 17

アジアの発掘口琴チェックリスト (8): 湾曲状の口琴 (5)

Asian Excavated Jew's Harps: A Checklist (8) - Bow-shaped Harps (5)

直川礼緒 (TADAGAWA Leo) ----- 33

<報告>

2023年度公開講座 No.1

「チェンバロ・アヴァンギャルド — 初期バロックと現代曲を集めて —」

An Extension Lecture "Cembalo Avant-garde" - Early Baroque and modern pieces for harpsichord -

坂 由理 (BAN Yuri)、大村千秋 (OMURA Chiaki)、関口詩織 (SEKIGUCHI Shiori) ----- 47

東京音楽大学附属民族音楽研究所主催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?～」

FY2022 IETCM Public Lecture Series #2 - Lute and Vihuela of the Renaissance era:

What is the relationship between these and songs?

水戸茂雄 (MITO Shigeo)、坂崎則子 (SAKAZAKI Noriko)、

服部洋一 (HATTORI Yoichi) ----- 61

<彙報>

東京音楽大学附属民族音楽研究所2023年度活動記録

FY2023 Activities of the Institute of Ethnomusicology, Tokyo College of Music

----- 72

東京音楽大学附属民族音楽研究所研究紀要『伝統と創造』執筆要項(抜粋)

Style sheet

----- 74

編集後記・編集委員会

Editorial note / Editorial committee

----- 76

ヴィンチェンツォ・ガリレイ『フロニモ』(1584)における対位法理論 — 対斜と長短3度6度平行をめぐって —

Discussion of counterpoint in the second edition (1584) of *Il Fronimo* by
Vincenzo Galilei, with attention to cross relation and parallel thirds and sixths

坂 由理 BAN Yuri

16世紀後半、ヴィンチェンツォ・ガリレイはフィレンツェで音楽家、文学者のグループ「カメラータ」の一員として活躍し、リュート奏法に関する著書『フロニモ』を出版した。そこには、リュート奏法のみならず、音楽理論や対位法を学ぶためのたしかな道標が記されている。本論では、彼の師ザルリーノの『ハルモニア教程』と比較しながら、この著作が対位法のメソッドとして優れた一面を持つことを明らかにしたい。

キーワード：ヴィンチェンツォ・ガリレイ Vincenzo Galilei、ジョゼッポ・ザルリーノ Gioseffo Zarlino、対位法 Counterpoint、対斜 Cross relation、等分律（平均律） Equal temperament

I. はじめに

16世紀の音楽理論家、リュート奏者のヴィンチェンツォ・ガリレイ Vincenzo Galilei (after 1520 - 1591) は、1568年、リュート奏法に関する書物『フロニモ *Il Fronimo*』を出版した。全ページの半分をリュート・タブラチュア譜が占めているので、現在でもリュートを弾く人以外には馴染みにくい書物かもしれない。調弦やフレットについて、また声楽曲をリュートに編曲する方法、ひいては小さなフレット (tastini) の取り付けや増設絃に関する記述もあり、まさに実践の書と言える。そして、当時、音楽の歴史はルネサンス時代の終わりを迎え、大きな転換期にあった。ガリレイは、ルネサンスの音楽理論を踏まえ、音律、旋法、対位法など理論的なことから実際に即して詳しく語っている。

本論では、1584年に増補改訂された『フロニモ』第2版から、p.57からp.77の対位法に関する箇所を取り上げ、彼の対位法理論に見られる特色を論じてみたい¹。焦点をあてるのは、対斜、声部の飛び越しと交差、そして長短3度6度の平行についての3点である。日本語訳は、断らない限り邦訳書の菊池賞訳に拠り、引用の際には原書、英訳 (E)、日本語訳 (J) の順にページ数を示す。ザルリーノからの引用も同様とする。

II. ガリレイの執筆活動—ザルリーノとの論争—

ガリレイは、まずリュート奏者として出発し、40才頃、ヴェネツィアで16世紀を代表する理論家ジョゼッポ・ザルリーノ Gioseffo Zarlino (1517-1590) に音楽理論を学んだ。ザルリーノは、すでに大著『ハルモニア教程 *Le Istitutioni Harmoniche*』(1558) (以下『教

程』) を出版し、ちょうどサン・マルコ大聖堂の楽長に就任した頃だった。その後、ガリレイは『フロニモ』の初版を出版、故郷近くのフィレンツェに戻って、ジョヴァンニ・バルディ伯 Giovanni de' Bardi (1534-1612) の主宰する「カメラータ」に加わった。彼はそこで作曲家、歌手のジュリオ・カッチーニ Julio Caccini (1551-1584) らと活動をともにしていたが、1573年頃から、ローマ在住の古典文献学者ジローラモ・メイ Girolamo Mei (1519-1594) の教えを享けるようになった。メイから古代ギリシャの理論を学ぼうと、ガリレイは旧師ザルリーノの音律論に疑問を抱くようになり、『古代と当代の音楽についての対話 *Dialogo della musica antica et della moderna*』(1581, 以下『対話』) を公刊して、旧師への批判を繰り返した。『フロニモ』第2版は、その3年後に出版されるが、あくまでリュート奏法に関する著作なので、名指しのザルリーノ批判は見られない。ザルリーノは、ようやく1588年に『音楽についての補遺 *Sopplimenti musicali*』で反論を公にするが、ガリレイはさっそく翌年、『キオッジャ出身のザルリーノ氏の諸著作をめぐる論考 *Discorso intorno all'opere di messer Gioseffo Zarlino da Chioggia*』(以下『論考』) で、批判を繰り返すことになる。

出版されたものは以上だが、音楽理論について書いた手稿が、フィレンツェの図書館に多数残されている²。

『対話』で「良く演奏し、よく著述し、自分の楽器のために作曲」するのが優れた音楽家であると彼自身言っている通り、旺盛な活動ぶりである(ガリレイ 2021:951)。

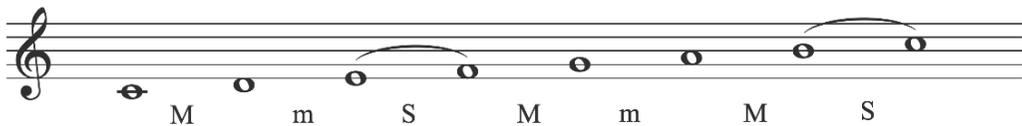
Ⅲ. 『フロニモ』における音律

初めに、響きの前提となる音律について確認しておきたい。

まず、ガリレイが批判したザルリーノの音律についてかんたんに触れておく。

ザルリーノは『教程』で、声楽にはディアトニコ・シントニコという音律が最適であるとし、実際にもこれが使われている、と主張した。その音律による音階を下に記す。

譜例1(筆者作成)



大全音 (M) 8:9、小全音 (m) 9:10、大半音 (S) 15:16

大全音+小全音=純正長3度 $8/9 \times 9/10 = 4/5$

この音律は、当時使われる旋法の範囲内でほとんどすべての協和音程が純正という特色を持つため、現代では「純正律」と呼ばれることもある。そのほか、16世紀初めには、同じくイタリアの理論家ピエトロ・アーロン Pietro Aron (1480-1545) が中全音律(ミーントーン)を提唱していた。これは完全5度が純正より狭い代わりに、ほとんどすべての長3度が純正となる。演奏の現場では、これら2つだけでなく、様々な音律が使われ、試行錯誤が繰り返されていたと考えられる³。

そのような中で、ガリレイが等分律（現在では「平均律」と呼ばれる）を主張したのは、革新的なことだったに違いない。等分律は古代ギリシャの時代以来、理論家によってしばしば論じられてきたが、彼はその優位をリュート奏者としての実践をもとに主張した。

ガリレイは、まず「全音は常に同じ幅（中略）、短2度というのは大半音と理解し（中略）互いの間隔が小半音のところは決してない」（57, E97, J97）と言う⁴。この記述は、半音も全音と同じく常に同じ幅ということであり、等分律を意味しているが、別の箇所ではザルリーノの推奨したディアトニコ・シントニコとの違いも記している。「リュートでの全音の幅は9:10より大きく、8:9より小さい。半音はこの全音のちょうど半分です。長3度は実際多少緊張（tense）しているため、4:5を超えます」（105, E162, J177）⁵。

さらに、テトラコルド（古代ギリシャの四音音階）による説明を加えているのは、古代ギリシャの理論による権威づけがどうしても欠かせなかったのだろう。「リュートでは、アリストクセノスのディアトニコ・シントニコとクロマティコ・シントニコ以外の種では弾かれない」（107, E164, J180）。アリストクセノス Aristoxenus（前4世紀）の『ハルモニア原論』では、この2つのテトラコルドが等分律の音程比を持つ⁶。

調弦やフレットの位置については「全音や長・短の3度は、リュートのどの弦・フレットをとっても、どこでも等しい幅」（106, E162, J178）としている⁷。

ガリレイが3年前に出版した『対話』では、音程比を克明に記して音律に関する議論を進めているが、『フロニモ』では、あくまで実践上の問題として扱い、音程比による説明は最小限にとどめている。

IV. 『フロニモ』における音程の分類

ガリレイは当時の慣用に従い、音程の呼称にディアテッサロン、ディアペンテなど古代ギリシャ以来の用語を用いている。煩雑さを避けるため、本論ではユニゾン、三全音以外は現代と同じく度数で表記するが、念のため、その一覧を記す。

セミディトノ（短3度）、ディトノ（長3度）、ディアテッサロン（完全4度）
 セミディアペンテ（減5度）、ディアペンテ（完全5度）、短ヘクサコルド（短6度）
 長ヘクサコルド（長6度）、オクターヴ（完全8度）

彼はこれらの音程を協和度によって4つに分類している（57, E96, J97）。

完全協和音程 ユニゾン⁸、完全4度、完全5度、完全8度
 不完全協和音程 長短3度、長短6度
 不協和音程 長短2度、長短7度
 不完全協和音程と不協和音程の間 三全音、減5度

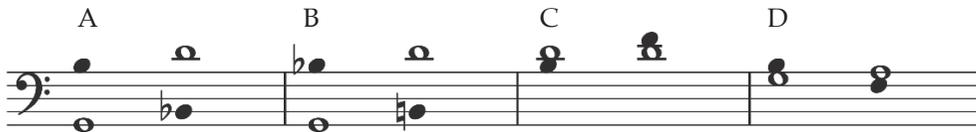
三全音と減5度は、不協和音程より協和度が高いとしているが、次節で明らかのように、実際の進行において、この2つは要注意として扱われる。

V. 『フロニモ』における対位法理論の特色

V-1. 三全音や減5度による対斜

本論では、「対斜」という現代の用語を用いるが、『フロニモ』にそれにあたる用語は見当たらない。ガリレイはザルリーノと同じく、それを「調和関係に欠ける」と表現している⁹。譜例2はザルリーノが『教程』であげ、避けるべきとしている例である。譜例2以下、楽譜は原書通りの白音符でなく、対斜の関係にある音符を黒音符で表した。また、譜表もハ音記号を用いず、一般の大譜表やバス譜表に書きあらためた。

譜例2 Zarilino(79, E65)



現代の対位法理論では、異なる声部間で増1度、減8度、増8度の音程が生じるものを「対斜」として禁止し（例えば譜例2 AB）、譜例2 CDのように三全音や減5度が生じても咎めないことが多い¹⁰。しかし、中世以来、人々はこの三全音を「悪魔の音程 Diabolus in musica」と呼び、つよい忌避感を持っていた。ガリレイも例外ではなく、三全音、またその転回音程にあたる減5度が異なる声部間で生じるのは、原則として「禁じる prohibite」としている。だが、その不都合は「パートのうち1つが半音で動く」ことで避けられると言う。つまり、譜例3 A~HのうちFGHは「許される concessio」ということになる。譜例3 FとGに完全5度への並進進行（陰伏進行）があっても許されるのは、緩い気もするが、ガリレイの考えでは半音進行がすべての不都合を帳消しにしてくれるらしい。実際、あとのページで、これら3例は許される例としてあげられている。その一方、半音進行を含まない譜例3 CDEが許されないのは、やや不思議な感じを受けるが、推察するに、譜例3 CDEは後述する長音程、短音程の連続を不可とする原則にも抵触するので許されないのだろう。

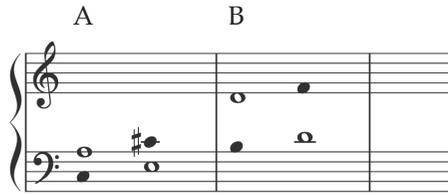
半音進行に関しては、ザルリーノも同じ意見だが、彼はガリレイより強い口調で次のように言う。半音進行のない旋律は「ほとんど聞くにたえない」（157, E23, J939）。こういう点に現代人との感覚の違いが見られる。

譜例3 (60, E101, J101)



ガリレイは、他にも禁止となる対斜の例をいくつかあげている。譜例4 Aでは増8度が見られるので、当然禁止である。また、譜例4 Bでは減5度が問題というだけでなく、上声部のd音と下声部のd音がユニゾンなので不可としている。後述のように、声部の飛び越しや交差は可能としているのに、このようなユニゾンが問題になるのは興味を引く。

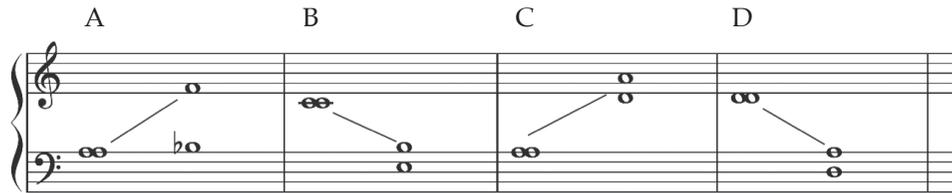
譜例4 (60, E101, J101)



V-2. 声部の飛び越しと交差

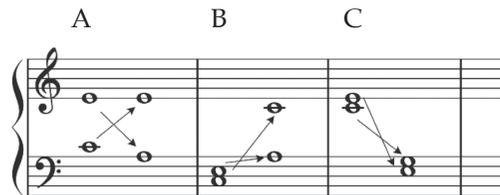
ガリレイの対位法で目立つのは、声部の交差と飛び越しが自由なことである。以下の例では二声以上の作品という条件付きだが、大胆な並進進行も見られる。

譜例5 (69, E114, J113)



声部の交差もかなり自由で、**譜例6 A**のような穏便なものから、**譜例6 BC**のように飛び越しを伴うものまで、様々な例が見られる。

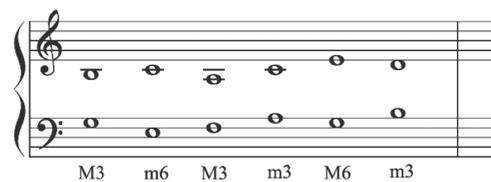
譜例6 A(62, E104, J104) BC(74, E121, J118)



V-3. 不完全協和音程（3度6度）の連続

ガリレイは、不完全協和音程である長短3度、長短6度の連続に際し、「長音程の次は短音程（中略）あるいはその逆」という原則を示している。そして、長3度の次は短3度というだけでなく、3度から6度、また6度から3度の進行においてもその原則を推奨し、次のような例を勧めている。M3（長3度）など下段の書き込みは筆者による。

譜例7 (60, E101, J101)

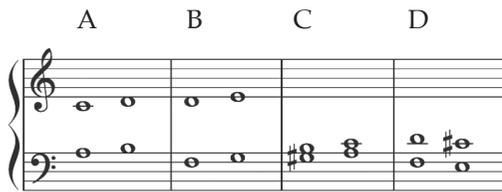


しかし、この原則には例外も多い。その上、ガリレイの記述は錯綜しているので、以下

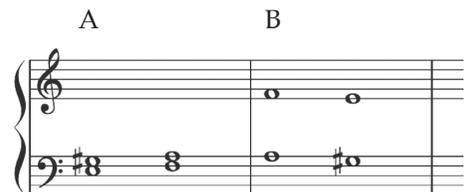
に整理してみたい。

転回音程同士の長3度と短6度、また短3度と長6度の平行をガリレイはすべて同じ扱いにしているので、ここでは、まとめて記すことにする。短3度平行、長6度平行は、順次進行の場合、それが全音、半音いずれでも「許される」と言う（譜例8 ABCD）。譜例8Cには「たすき掛け」の関係に減4度、譜例8Dには増5度があるが、それらの音程は対斜の対象とされていない上に、各声部が半音進行するのでまったく問題ないのだろう。ところが、長3度平行、短6度平行の場合、全音進行によるものは許されない。その例は譜例3Bと3Dに示したが、両例とも「たすき掛け」の関係に三全音と減5度の対斜が見られる。一方、各声部が半音進行なら「許される」としている（譜例9 AB）。半音はつねにつよい解毒剤として働く。

譜例8 (60, E101, J101)



譜例9 (60, E101, J101)



これら3度6度の平行については、ザルリーノも同じ意見だが、『教程』では「同じ音程比を持つ2つの音程が連続しないように」（175, E59）と記し、音程比に言及している。彼は音程比の単純なものほど、響きが美しいことを前提に論を進めているので、進行の是非を問うとき、それに触れるのは当然のことなのだろう¹¹。

一方、ガリレイは、この問題も音程比に触れることなく説明している。前述のように、『フロニモ』では音程比への言及は最小限であり、執筆の姿勢がザルリーノと異なることがうかがえる。

そして、彼のあげた多数の例を見ると、対斜を避けることが長短3度6度の平行をうまいために有効であるとしている。繰り返すが、対斜で禁じられる音程は「悪魔の音程」と呼ばれた三全音、および減5度も含む。旋律に現われたり（fa-sol-la-si）、二声として同時に鳴ったりするだけでなく、異なる声部からそれらが聞こえると、当時の人々はつよい拒絶を覚えたに違いない。ガリレイは実践的な書物である『フロニモ』には、音程比の説明より、感覚に訴える方法がほうが良いと考えたのだろう。

VI. 対位法メソッドとしての『フロニモ』

V-1で明らかのように、ガリレイはまず「対斜」を禁じることを最初に説明し、それを対位法理論の出発点としている。そのルールを順守するのは相当窮屈だが、進行の可否を判断するには明快な原則である。そして、1つの声部を半音進行させることによって不都合を免罪できるのも、学習者にとって大変分かりやすい。

対斜を避け、半音進行を心がけることで、対位法の最初の関門を難なく通過できるのなら、これは初学者にとって優れたメソッドと言って良いだろう。教育者ガリレイの賢

明な選択と言える。わずかに疑問の残るのは、譜例 3C、3E などが半音進行を含まないというだけで許されないことだが、メソッドとしての大きな利点の前には、小事なのかもしれない。

VII. おわりに

彼は前著『対話』、そしてのちの『論考』で師ザルリーノへの反論を著しているが、この『フロニモ』ではそれを表に出さず、実践的な記述に徹している。説明の方法こそ錯綜しているが、論旨に矛盾のないことには驚かされる。対斜に関しては厳しい規則を課しているものの、反面、並達進行の規制は緩く、多声の作品では声部の交差や飛び越しも自由である。その点でも、理論倒れにならず、実践へ難なくつながるように書かれている。

「カメラータ」では、のちにオペラを生み出すカッチーニらの功績が喧伝されるが、『フロニモ』を読むと、ガリレイがこのグループの理論的な支柱であったのではないか、という想像が抑えきれない。このような地道な積み重ねなくして、オペラのような新しい創作は生まれなかったはずである。

ガリレイには、公刊された 3 冊の著作のほか、多数の手稿が図書館に残されている。『フロニモ』との照合を筆者の今後の課題としたい。また、リュート・タブラチュアで残され、まだ公刊されていない多くの作品を見ずに、彼の音楽家としての全貌をとらえるのは難しい。リュート奏者と共同の研究が待たれる。

註：

- 1 『フロニモ』初版と第 2 版の違いについては、岡部 2004。
- 2 パリスカがこれらの手稿に関する論文を発表している (Palisca 1956)。
- 3 ザルリーノも器楽の音律にディアトニコ・シントニコが有効と考えていた訳ではない。特に鍵盤楽器では齟齬が起るため、そのための音律も提案している (坂 2021: 7)。
- 4 菊池訳では「短 2 度というのは長音程の半音」。
- 5 長 3 度が *sesquiquinta 5:6* という原書の記述は誤り。
- 6 アリストクセノスのあげた 6 種類のテトラコルドのうち、この 2 つが等分律の音程比を持つ。山本訳では「高い全音分割」と「全音的陰影分割」(山本 2008: 11-12)。
- 7 パリスカによると、ガリレイが編集した写本(1584)に長短 24 調によるパッサメッツォなどが収められている (パリスカ 1994: 67)。
- 8 ここでは、ユニゾン音程の 1 つに分類しているが、他の箇所では、ユニゾンは「始原 *principio*」であり、音程ではないと記している (57, E97, J98)。
- 9 *La armonia relazione* を「調和関係」と訳したが、菊池訳では「協和関係」。
- 10 現代の対位法教本での対斜については、山口 2012: 107、坂 2022: 7, 8, 11 参照。たとえば 20 世紀の作曲家 C. ケックランは「トリトンの対斜は音楽的であるならば、外声間においてさえ許されてよい」という意見である (ケックラン 1968: 10-11)。

- 11 ギャルリノーが音程を数理論と結びつけて考えるのは、ピュタゴラス以来の伝統である。(大愛 2021)。

参考文献：

* 16 世紀の文献とその翻訳

Galilei, Vincenzo.

1584 *Il Fronimo* (R1978).

1985 *Il Fronimo* (C.MacClintock による英訳) .

2003 *Dialogue on Ancient and Modern Music* C.Palisca による英訳 .

ガリレイ, V.

2009 フロニモ―リュートの賢者―。(水戸茂雄監修、菊池賞訳). 東京: 東京コレギウム.

2021 古代と当代の音楽についての対話 (抄) (上尾信也訳). 原典イタリア・ルネサンス芸術論 (下). 名古屋: 名古屋大学出版会 .

Zarlino, Gioseffo.

1558 *Le istituzioni harmoniche* (R1565).

1976 *The Art of Counterpoint* (1558 年版第 3 部の G.Marco と C.Palisca による英訳) .

ギャルリノー, ジョゼッフォ.

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

* 20 世紀以降の文献

Palisca, V.Claude.

1956 Galilei's Counterpoint Treatise: A Code for the "Seconda Pratica". *Journal of American Musicological Society*. Vol.9 No.2.

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―. 京都: 晃洋書房 .

岡部, 宗吉.

2004 ヴィンチェンツォ・ガリレイの音律論. 美學. Vol.55-2, p.55-68.

ケックラン, シャルル (Kœchlin, Charles).

1968 対位法. (清水脩訳). 東京: 音楽之友社 .

パリスカ, クラウド (Palisca, V. Claude).

1994 ガリレイ. ニューグローヴ世界音楽大事典. 東京: 講談社. Vol.5, p.67-68.

坂, 由理.

2021 G. ギャルリノー『ハルモニア教程』(1558) 第 3 部「対位法」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.

2022 L. ペンナ『音楽の曙』第 2 部の二声対位法. 伝統と創造. Vol.12, p.1-11.

山口, 博史.

2012 パリ音楽院の方式による厳格対位法 (R2013). 東京：音楽之友社．
山本，建郎．

2008 アリストクセノス / プトレマイオス古代音楽論集．京都：京都大学学術出版会．

This study deals with the second edition (Venice, 1584) of Vincenzo Galilei's "Il Fronimo". This treatise is notable as a lute tutor, but it also has a detailed discussion of counterpoint. Galilei forbids cross relation of tritons and diminished fifths. He recommends using chromatic progression in one voice in order to avoid them. Like his teacher Gioseffo Zarlino, he forbids parallel major thirds and parallel minor sixths. Although his discussion is somewhat disorganized, his contrapuntal method is excellent, and contains many musical examples.

(民族音楽研究所講師、チェンバロ)

琉球組踊の節名と中国戯曲の曲牌をめぐる諸課題 On the Name of Piece in Ryukyu-Kumiudui and Qupai in Chinese Xiqu

金城 厚 KANESHIRO Atsumi*

長嶺亮子 NAGAMINE Ryoko**

本論文は、沖縄の組踊で使われる琉球古典音楽の「節」と、中国の戯曲で使われる曲牌を比較して、両者の類似性と相違について検討する。本稿は琉球文化に対する中国文化の音楽的影響について考察するための予備的な研究である。

キーワード：沖縄音楽 Okinawan Music、三線 Sanshin、一曲多用 Variation

1. はじめに

組踊は、琉球王国が中国からの冊封使節をもてなすために18世紀に生み出され、19世紀に日本に併合された後も、沖縄の人々によって伝承されてきた独自の歌舞劇である。その起源については、「長者の大主」などの琉球古来の神事芸能の流れをひくのではないかという指摘もあるが、劇の題材が日本の能の影響を受けていることがかねて指摘されており、日本文化と比較した研究は数多い(矢野 1974)。しかしながら、中国伝統芸能と比較した研究はきわめて少ない。一方、本稿の第一筆者・金城は、組踊の創出にあたっては、中国戯曲の手法が参考にされている可能性があるという主張をしてきた(金城 2022)。

本稿は、中国戯曲の特徴の一つである「曲牌体」(または聯曲体)の影響が認められるか否かについて、琉球音楽を専門とする金城と、中国音楽を専門とする長嶺の共同討議によって、予備的な考察を試みる。本稿の項目(1～5)ごとに、金城と長嶺が分担して執筆した。[金城]

2. 組踊における「節(ふし)」の用法

組踊は、役者(立方:たちかた)が台詞を唱え、演技動作を行い、地謡(地方:じかた)が要所要所で歌を歌い、音楽を奏して劇を展開させる芸能である。このうち、音楽は基本的に歌三線の歌曲である。これらの歌曲にはすべて節名(曲名)が付いており、組踊の台本には「何々節 ……(歌詞)……」と、節名を挙げて、当該の場面で歌われるべき歌詞が記されている。すなわち、節名によって当該の場面で歌われる楽曲(旋律)が特定され、歌詞が指定されている。

一般に、歌三線音楽では、一つの節名(旋律)にさまざまな歌詞がある。いわゆる替え歌である。琉球では、同じ旋律に異なる琉歌を充てて、あるいは創作して楽しむことが重要な文化的営みとなっている。最古の琉歌集である『琉歌百控』(1795年)には、原則として一つの節名に二つの琉歌が記されている。この場合、「本歌取り」としての面白さが競われたと考えられ、その結果、関連性のある内容、あるいはキーワードを引用した歌が高く評価されて、別歌として広まる場合も多かった。すなわち、同じ旋律に対して替え歌

をする遊びが広く行われていた

節名には、琉歌の歌い出しがあてられることが多いが、『琉歌百控』に掲載されている琉歌のいくつかには、出自の村が書き添えられている。このことから、節名は本歌の歌い出しを示すと同時に、この曲の出自となった土地を示しているとも考えられる。

組踊においては、物語の場面に合わせて、登場人物を説明したり、その心情を描くために、物語の情景に相応しい琉歌や、登場人物のセリフとなる琉歌が作られているが、組踊が創案されてから300年の間に、逆に組踊で使われた歌詞が人口に膾炙して、独唱曲として頻用される事例も増えている。例えば《干瀬節》は、地方の踊り歌であるウシデーク歌では本歌へ干瀬に居る鳥や」が歌われることが多いが、歌三線の独唱では組踊「執心鐘入」のへ里とめばのよで」が頻りに歌われている。

組踊での歌の選択においては、役柄と関係が深いと考えられる。ここでは、組踊の諸演目のうち、歴史的に最も重要視されている「朝薫の五番」（「二童敵討」「執心鐘入」「銘苺子」「女物狂」「孝行の巻」）を対象として、節名の性質を検討する。

出羽(出端)の音楽

主役が登場する「出羽」の場面で用いられる音楽には、登場する人物のタイプによって使う「節」が概ね決まっているように思われる。

歴史上最も古いと考えられる「二童敵討」と「執心鐘入」の主人公の役柄はいずれも「若衆」である。これらの出羽に使われる音楽《すき節》や《金武節》は「八分一厘脈」という晴やかな祝賀曲用のテンポであり、歌詞もそれぞれの演目の内容である「仇への復讐」や「恋慕から転じた憎しみ」とは無縁な「季節ほめ」「土地ほめ」の琉歌が歌われている。実は、両曲とも出羽の主役は若衆となっている。

一方、若い女性が主役である「銘苺子」の出羽曲《通水節》は、テンポが遅く（十分脈）、拍数も多く（約270拍。《金武節》の倍）、「長ブシ」にあたる大曲である。これらに共通するのは役柄との結びつきである。役柄と曲調の相関から見ると、若衆は晴れやかに、女はゆったりと、子供は軽い楽しげに、という主人公の役柄を音楽でイメージさせる傾向がある。すなわち、「出羽」では、登場人物の役柄をイメージさせる曲目が使われている。

展開の音楽

展開部分では、劇の内容が動き出し、主人公の危機が深まって次第に高揚していく段階である。「二童敵討」の展開は、《仲村渠節》《散山節》《伊野波節》の3曲によって導かれる。このうち、《散山節》は本歌が明確でない。巷間には恋歌の歌詞が多いが、古典的な歌三線音楽の世界では別離の悲しみや不安を扱った歌詞が多い。《伊野波節》も恋歌が端緒だが、失恋の不安を歌った歌詞があり、この組踊では、いずれも死別への不安をにじませながら、家族への情愛を描いた歌詞となっている。

最も興味深いのは「執心鐘入」における《干瀬節》の扱いである。この曲の本歌は惜別の恋歌であり、別離を目前にした不安感を表現した別歌が数多い。組踊「執心鐘入」では、第2主人公である「宿の女」が《干瀬節》で登場する。歌詞は主人公の美少年若松への思慕を歌っているにもかかわらず、この劇において女は若松とは別離に至る関係にあること、成就できぬ恋であることが、この《干瀬節》で予感させられるのである。そして、告白を

拒絶されたのち、女は再度、《干瀨節》の旋律で「悪縁」だと言い放ち、若松への執念を吐露するのである。これは、節名が持つ曲柄を劇展開に利用した巧みな用法だといえる。

「銘苺子」と「女物狂」では共通して《子持節》が使われるが、いずれも間を引き裂かれた幼子と母との思慕・悲哀を切々と歌っている。《子持節》と言えば「母子の愛」という定型的な用法と言える。

結末の音楽

組踊の結末は、ハッピーエンドとなることが決まっている。主人公がみごと目的を成就する（仇討ち、再会）、怨霊が鎮められ、あるいは恵まれた生活に入るなど、観衆を安堵させる状況に落ち着くので、音楽もめでたいとされる明るい節が歌われる。《立雲節》の本歌は希望に満ちた歌詞であるが、「銘苺子」で結末に歌われる《立雲節》も、新たな境遇を「夢のようだ」と歌う。

以上のように、組踊の音楽は、歌三線の世界で替え歌を歌い重ねてきた楽曲を転用し、組踊の文脈に合わせた歌詞を充てている。すなわち、伝統的に形成されてきた節名のイメージを組踊の表現に利用していると言うことができる。〔金城〕

3. 中国音楽の曲牌について

「曲牌」とは、中国の伝統音楽で用いられる旋律の総称である。「牌」すなわちタイトルのついた曲（旋律）という意味で、「牌子」とも呼ばれる。各曲牌の名称の由来は様々で、例えば地名からきたもの（〔東甌令（東甌は現在の浙江省あたり）〕など）、楽曲のリズムなど音楽的特徴や楽曲構成にちなんだもの（〔急板令（急板は非常に速くの意味）〕など）、唐代の詩からきたもの（〔折桂令〕など）、同音異字やどこかの時点で書き間違えたがそのまま名称となったもの（〔朝天子^{chaotian zi}〕と〔朝天紫^{chaotian zi}〕の同音異字など）、などがある。ただし、多くの場合、曲牌の名称とその旋律が表現する思想あるいは感情的内容は繋がりがなく、あくまでも旋律に対する記号（＝旋律名）である。

中国の古い時代における楽曲の創作は言葉優先で、まず詞を選び、そこに曲を配する方法であった。しかし、次第にその曲の旋律が選別され、残っていくものが現れた。原曲の詩と旋律の規則、たとえば言葉の抑揚や一句を構成する文字数、押韻、平仄などの約束事があり、それに基づいて作られた新しい詞が、原曲のメロディーラインをある程度留めた既存旋律にのせられるようになった。

曲牌は歌唱を伴うタイプと器楽のみで演奏するタイプに分けられるが、器楽演奏の曲牌も原曲に由来する曲牌名がついている。

民謡などある既存の曲（既存旋律）が戯曲音楽などに使用され、その旋律が定着し「曲牌」となった時も、自由気ままにその旋律をアレンジして良いのではなく、先に述べたような原曲の詩と旋律の規則に基づくという原則は守られる。しかし、「曲牌」を実際に奏する時は、表現しようとする内容の感情や役柄、あるいは地方語の語調、あるいは演者の個人的スタイルの違いによって、「規則」の枠だけに捉われない新たな創造が加わるのが常である。同名の曲牌であっても、歌いまわし方やリズム、テンポ、歌詞の形式などが変化する。

規則に基づきながらも、「一曲多用」や「一曲多変」で豊かに表現されるのが曲牌なのである。

曲牌は、戯曲（中国の伝統劇）音楽を構成する重要な要素である。戯曲では、いくつかの異なる曲牌を組み合わせ、劇中の音楽を構成していく。こういった、曲牌を組み合わせる戯曲の音楽構成を「曲牌体」、「連曲体」あるいは「連綴体」とも称する。

戯曲音楽の構成方法には「曲牌体」以外に「板腔体」があり、どちらも既存の旋律を用いながら詞を変えていく、替え歌による旋律のヴァリエーションである。ただ、曲牌体で用いる旋律が楽曲としてのまとまりをある程度もった形であるのに対し、板腔体の旋律はきわめてシンプルで短い旋律である。板腔体の旋律的特徴や構成についての詳細は別の論考に譲るが、いずれにしても戯曲音楽は、同じ旋律をさまざまにヴァリエーションさせながら繰り返し用いるということが、大きな特徴といえる。楽曲に添えられる歌詞は登場人物のセリフでもあるため、既存旋律を繰り返し利用しながらも歌詞は状況、場面、心情に合わせて変化する。ただし、やはり原曲の詩と旋律の規則、つまり言葉の抑揚や一句の文字数などの約束事に基づくことが基本前提にあるため、旋律のアウトラインを大きく逸脱することはない。これは歌詞を伴わない器楽演奏の曲牌も同様である。旋律に備わる雰囲気によって、各曲牌を使用する場合はほぼ定式化している。

京劇の器楽曲牌「啞笛」を例に、二つの演目で奏される同曲牌を比較してみる。

演目《打魚殺家》	$\ \underline{1} \underline{62} \underline{13} \underline{2162} \quad 1 \underline{162} \underline{13} \underline{2162} \quad 1 \ $
演目《鎖五龍》	$\ \underline{0} \underline{1} \underline{62} \underline{12} \underline{33} \underline{21} \underline{62} \underline{1} \ $

数字は1=ド、2=レ、と音高を指し、また0は休符である。数字の下線は下線一本が8分音符、下線二本が16分音符に対応する。数字を太字で示した箇所は強拍で、つまり各小節の一拍目は強拍となり、強拍と強拍の間隔が広い狭いかわ、旋律の速度感を変化させる。

上段の《打魚殺家》では、2/4拍子で旋律が進行し強拍の間隔が長いため、16分音符などで隙間が埋められている（加花という）。下段の演目《鎖五龍》では1/4拍子で強拍の間隔が詰まっており、付加音やリズムは配置しにくく、単純な音の動きとなっている。このように、異なるが似ている、似ているが全く同じなわけではないではない旋律が、劇の中で幾多にも生み出されていく。

曲牌は、戯曲中において（1）一つの曲牌を何度も繰り返す、（2）二種類程度の曲牌を交互に繰り返す、（3）複数の異なる曲牌をメドレーのように組み合わせる、という方法で用いられる。（3）は同じ調性の曲牌を組み合わせることで統一感を図る場合もあるし、あるいはあえて異なる調性をつなぐことでドラマ性を音楽的に表現することもある。たとえば、崑曲（昆劇）の演目《牡丹亭》的一幕「遊園」、登場人物の杜麗娘が花咲き誇るうらかな庭園で春と人恋しさを想う場面では、曲牌「步步嬌」から曲牌「醉扶歸」へ旋律が途切れることなく同一人物によって継続して歌われる。

また、異なる劇種で同じ旋律が共有されながらも、ヴァリエーションされた結果異なる曲牌名となったものもある。例えば、崑曲の演目《孽海記》的一幕「思凡」で歌われる曲牌「風吹荷葉煞」は、その一部が取り出され、かつヴァリエーションされて京劇の器楽曲牌「夜深沉」

となっている。京劇曲牌〔夜深沉〕の曲牌名は、崑曲曲牌〔風吹荷葉煞〕の歌詞「夜深沉 独自卧…」という旋律引用部分の歌詞三文字に由来する。

以上をまとめると、曲牌とは固定の樂曲的まとまりをもった旋律で、戯曲（伝統劇）で用いられる場合は演目の場面に合わせて様々にヴァリエーションされる。曲牌には原曲に由来する名前がついているが、それは旋律のイメージを表すわけではない。一方、曲牌の旋律に備わる雰囲気は、演目の状況や状態を聴覚的に認識させる要素ともなり、異なる演目、異なるキャラクターでも同じ曲牌が用いられることがある。〔長嶺〕

4. 節名と曲牌の比較検討

1) 共通点に着目して

琉球の組踊の節と中国戯曲の曲牌の共通性を考えてみる。

組踊の音楽には、歌三線音楽としてすでに流布している楽曲が使われている。例えば、《金武節》には土地ほめや地名尽くしのイメージがあり、《干瀬節》には惜別の心情があり、《散山節》には不安や恐れ的心情がある。《立雲節》には希望に溢れたためでたい気分がある。組踊の中にある実際の歌詞は、物語の状況によってさまざまであるが、いずれも替え歌によって形成されてきた各節名ごとのイメージを引きずっており、それを利用することによって、奥行きのある味わいが生まれていると言えよう。

こうした特徴は、組踊の創始者・玉城朝薫が採り入れたと言われる日本本土の能の音楽には存在しない。少なくとも、組踊の音楽の曲目選択法については、能との関係はない、と言って良いのではないか。これに対して、中国戯曲の曲牌は、流布している旋律を用いるという点で、組踊に似た側面があると思われる。〔金城〕

2) 相違点に着目して

中国戯曲の曲牌と琉球の組踊の節の違いを考えてみる。

曲牌も節も、その旋律には原曲があり、どちらも替え歌である。またその旋律に付けられた名（曲牌名と節名）は原曲に由来する。ただし、曲牌と節では、「再利用」のしかたに違いがある。

繰り返しになるが、曲牌は旋律の大枠を備えながらも、場面に合わせた歌詞やテンポの変化の結果、ヴァリエーションが多様に生まれる。同じ曲牌名でも、奏されるたびに場面や登場人物にあわせて異なる表現となり、「同じだが異なる旋律」「知っているが知らない旋律」となる。一方で、組踊の節は楽曲としての固定化・形式化が際立っており、旋律がほとんど変化しない。たしかに替え歌で既存の楽曲（旋律）を再利用するが、その替え歌も形式化していて、ヴァリエーションの緩やかさはほとんどない。

その違いの理由を断定できるだけの知識はまだ持ち合わせていないが、憶測で述べるならば、おそらくひとつに旋律の数、もうひとつに旋律の長さにも関係があるかもしれない。

琉球古典音楽の節数は200節あまりだが、曲牌の種類は、崑曲だけでも四千とも五千とも言われる。もちろん、よく用いられるのはそのうちの二百程度とも言われており、戯曲で用いられる曲牌も固定化あるいは形式化している部分はある。時代によって、淘汰され

るものと使い勝手の良さで選ばれ残っていくものに分かれていくのは自然であろう。

曲牌は拍数がそれほど長くなく、12拍（四拍子であれば4小節）から56拍（四拍子であれば14小節）程度で一首、一曲（一旋律）となる。句の字数や押韻、平仄、上下対の関係などの約束事は、本来口立てを基本としてきた戯曲を展開するうえでの拠り所となり、また短い旋律の繰り返しは、口立てで所作に音を当てていく際の展開の所要時間の自由度を上げる。よって、戯曲の曲牌は、劇を展開していくうえでの軸のひとつであり、役柄であり、場である。それに対し、組踊の節は物語を展開させるためというよりも、地謡の音楽、歌（声）を聴かせるために劇中に組み込まれているように思える。[長嶺]

5. まとめと展望

琉球と中国とでは、音楽の拠って立つ文化が大きく異なるので、劇音楽の在り方も異なっている。本研究では、特定旋律の扱われ方に注目して琉球音楽の「節」と中国音楽の「曲牌」を比較してみたが、両文化の違いが、従来よりも一段と明らかになったような気がする。

その一方で、注目したいことは、中国と琉球との間に立って、文化のつなぎ手となったのが久米村と呼ばれる華人系集団だったことである。彼らが琉球音楽の中で果たした役割、また、しばしば中国に留学した彼らが、中国音楽あるいは戯曲上演に対してどのような立ち位置であったについても、まだまだ説明が不十分である。今後は、中国本土の音楽専門研究者も交えて、戯曲と組踊の接点を考えることによって、中国音楽と琉球音楽との関係をより明らかにしていきたい。[金城]

参考文献：

金城，厚．

2022 琉球の音楽を考える－歴史と理論と歌と三線．宜野湾：榕樹書林．

孫，玄齡．

1990 中国の音楽世界．（田畑佐和子訳）．東京：岩波書店．

矢野，輝雄．

1974 沖縄芸能史話．日本放送出版協会．

n. d.

1996 京劇流派劇目薈萃 第十輯．北京：文化芸術出版社

This paper compares the "Hushi" of Ryukyuan classical music used in Okinawan *kumiodori* (music drama) and the "Qupai" used in Chinese *xiqu* (music drama), and examines the similarities and differences between the two. This is a preliminary study to consider the musical influence of Chinese culture on Ryukyu culture in the future.

* 東京音楽大学教授、民族音楽学

** 沖縄県立芸術大学非常勤講師、民族音楽学

Folk music of Sephu Gewog, Wangdiphodrang Dzongkhag, Bhutan: *Tsangmo, Shomo a Ley Lomo, Zheyim*

ブータン ウォンデュポダン県セフ郡の民俗音楽 -ツァンモ, ショモ・アレ・ロモ, ジェム-

KATO Tomiko 加藤 富美子 *¹, INO Yoshihiro 伊野義博 *²,
KURODA Kiyoko 黒田 清子 *³, GONDO Atsuko 権藤 敦子 *⁴,
Tshewang Tashi ツェワン・タシ *⁵, Pema Wangchuk ペマ・ウォンチュク *⁶

This study focuses on the play song *Tsangmo* and the festival songs and dances *Shomo a ley lomo* and *Zheyim* in Wangdue Goenpa and Rukubji in Sephu Gewog, Wangdiphodrang Dzongkhag, Bhutan. At Wangdue Goenpa, “Welcome *Tsangmo*,” “Grouping *Tsangmo*,” and dialogue “*Tsangmo Cheymi*” were seen. *Shomo a ley lomo* is a song and dance that welcomes high priests and gives them dignity. *Zheyim* is sung in a slow dance, repeating the *Tsipen’s* solo and *Zheroup’s* chorus parts. Rukubji has the following lyrics: (1) *Tshering mo zhu lue*, the god of good voices; (2) *Nelu neysley*, the village’s sacred place; (3) *Yue lu yue thoe*, the village description; and (4) *Kep chapi cha tsel*, creation myth. These songs represent Bhutan’s traditional culture.

Keywords: Folk music of Bhutan, Sephu Gewog,
Tsangmo, Shomo a Ley Lomo, Zheyim

1. Introduction

In August 2023, we conducted a folk music survey in Wangdue Goenpa and Rukubji village in Sephu Gewog, Wangdiphodrang Dzongkhag, which is close to central Trongsa in the western region of Bhutan. This survey is part of the research conducted by the Bhutan Japan Music Education and Research Network (BJMRN), which was launched in 2021 and organized by the authors and faculty members of the Paro College of Education (PCE). In Wangdue Goenpa, the research subjects were Playful Singing



Fig.1 Areas of this survey

Dialogue *Tangmo*, and *Shomo a ley lomo* which is sung and danced at festivals, and in Rukubji, *Shomo a ley lomo* and *Zheyim*, which are songs and dances. Sephu Gewog (also written as Saephoog) consists of five Chiwogs (districts) (Buso-Zeri, Rukubjee, Longtoed, Bumilog and Nakha (romanization in the census)), with 331 households and 1505 people. The estimated area is

110801.221758 hectares, which is the largest area in Wangdiphodrang. The climate is mild, but it snows in winter.

Wangdue Goenpa village is located in the highlands of the Sephu gewog district, which is located north (upstream) of the Nikachu River from the main road that extends east beyond Pele La (pass), which is said to be the cultural boundary dividing eastern and western Bhutan. Fewer than 100 people live in these villages. The village has Wangdue Goenpa Lhakhang (temple), which is the only monastic education center in the district. In the Sephu district, there are people who speak a rare language called Lakha. In this research area, although some people spoke the official language, Dzongkha, they spoke their own language, Sephukha (the kha (language) of Sephu).

The villages' livelihoods are based on dairy farming, cordycep harvesting, and potato and vegetable cultivation. Gathering *Cordyceps sinensis* is the main source of income for farmers and some villagers move to the highlands during the gathering season. At the time of this survey, almost no men lived in the villages.

On the morning of August 25, 2023, six women (who were invited by Mani Lhamo) performed the *Tsangmo* and *Shomo a ley lomo* in the Buddhist altar room of Mani Lhamo's house. All informants were from Sephu. Mani Lhamo (56 years old), Tsheten Zangmo (41), Rinchen Pem (35), Chenga Lhamo (36), Ugyen Wangmo (41) were residents of Wangdue Goenpa, and Sonam Zangmo (39) was from Zeri village. (Honorifics for informants are omitted.)



Fig.2 Wangdue Goenpa Lhakhang



Fig.3 Informants in Wangdue Goenpa village



Fig.4 Rukubji village

Rukubji village is located east of the Pele La (pass) and has beautiful rice fields on a long, narrow, and gently sloping plateau. According to mythology, this field is said to be the form of a serpent spirit slain by the high priest, Guru Rinpoche. At the entrance to the village, there is a small hydroelectric power facility funded by Japan.

The Rukubji survey was conducted on the morning of August 26, 2023, in the Buddhist altar room of Am Choden’s house. The informants were Rinchen Wangmo (36 years old), Tsari Om (67), Pema Yangzom (53), Kencho Lham (27), and Lham Chu (51). Tsari Om, *Tsipen* (the leader of songs and dance), passed on this role from generation to generation, as both her mother and grandmother were *Tsipen*.

After *Shomo a ley lomo* and *Zheyim’s* performance, we interviewed the performers.

The lyrics were later Romanized and interpreted by Pema Wangchuk based on the Dzongkha text provided by Mr. Nim Dorji of Rukubji Primary School. PCE’s Assistant Professor Dorji Letho helped us with parts where the meaning of the lyrics was difficult to understand.

(see the Lyrics in the URL:



https://drive.google.com/file/d/16afn_3IHii_cYBVkVgk4YDiCbubZmA/view)



Fig.5 Informants in Rukubji village

2. *Tsangmo* in Wangdue Goenpa

2-1. Overview

Tsangmo is a traditional playful song that has been passed down orally in various regions of Bhutan. Studies have shown that there are two ways to play the game: 1) two people or groups sing songs to each other and 2) act out prophecies and fortune-telling using objects pointed at while singing. To date, Ino, Kuroda, and Gondo (Eds. 2022) have reported on the research of *Tsangmo* in various regions.

Tsangmo is sung for pleasure when people gather together for work, at memorial services and other occasions. Their work included harvesting cordyceps, farming, herding cattle and yaks; in the past, they also kept sheep. The informants learned *tsangmo* by listening to older people playing while herding cattle or during memorial services. In those days, wheat was planted on the other side of the mountain, and on the way to carry the fertilizer, they sometimes sang while walking. They also said that they used to play *tsangmo* whenever they had gatherings, such as during *Lochoe* (Buddhist memorial service) or agricultural seminars. They also sang *lozey*, a response to rhyming chants, and *pa tsi*, a clay wall building song.

It had been about 15 years since the performers had played *Tsangmo*, and those who

had not had the opportunity to play in their commute to school had not done so since their teenage years. The reasons why they used to sing but no longer did so were that they did not have opportunities to get together with others, were busy raising children, etc. Although they had practiced together only once in response to this request, they sang a total of 75 *tsangmo* songs during this visit, indicating that there were many commonalities in their mutual experiences. If there are men, *tsangmo* of *namkey cheyni* (divination of compatibility between men and women) is performed, and *tsangmo cheyni* is also livelier when men and women sing to each other.

 <p>Tsangmo1 Welcome https://youtu.be/Nsu8NzMetaY</p>	 <p>Tsangmo2 Grouping https://youtu.be/89el-FEBZms</p>	 <p>Tsangmo3 Cheyni https://youtu.be/kG2r8jPvh7E</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

2-2. Progression of the play

The performance of the day was as follows.

(1) Welcome *Tsangmo* (10 songs): All songs had the same melody and lyrics of “*Nyen Lue*” (a song that is pleasant to the ear; *Nyen* means “to get along” and *Lue* means “song”).

(2) *Tsangmo* doing “grouping” (3 songs): Put one of their own things in front of them, such as a candy can (box), a bracelet, a pearl bead (jul), an ornament (*koma*), a bowl (*pop*), and a ring (*zuki*), and sang *tsangmo* while pointing at the things in order with a stick, and chose three of them. Participants were divided into two teams and sat facing each other.

(3) “*Tsangmo cheyni*” (62 songs): The dialogue began with *Nyen Lue*, followed by *Dra Lue* (a fight song), *Cho Lue* (a sad song), and *Gha Lue* (a happy song). If no song is sung in reply, the team loses the game, and the losing team sings *Cho Lue* with the feeling of “I am sad because I lost,” and in response sings *Gha Lue*, “Please don’t be lonely,” according to the song.



Fig.6-1 Welcome tsangmo



Fig.6-2 Grouping tsangmo



Fig.6-3 Tsangmo cheyni

2-3. Lyrics

The basic syntax and lyrics are similar to those of *Tsangmo* songs sung in other regions, but some improvisations were made during the process, and some words were replaced

with new ones. First, all the members sang ten *Tsangmo* songs (melody A) with lyrics that included the meaning of “Welcome,” for example, “The great man from the East / Please sit on the cushions / We have prepared butter tea and milk tea / Let’s start *Tsangmo*. Then, each person placed their own object in front of the other, and one person held a stick and sang three *Tsangmo* songs with lyrics such as “*Tsangmo, tsangmo, tsangmo / Tsangmo* of heaven, gods of heaven / God of heaven / Please listen as I offer you *tsangmo*” and selected three people to divide six people in two groups.

The two groups faced each other, and *tsangmo cheyni* began. The first song was “You are beyond the sea / I am here in the sea / If there is a destiny / Let’s meet in the middle of the sea,” which is often sung in Bhutan, and seven songs of *Nyen Lue* were sung. The eighth song changed the melody (melody B), and the lyrics continued for a while in *Dra Lue* with the provocative lyrics, “If I have to put in a ring, I will put on a gold ring / If not, a silver ring / A bad iron ring / I don’t need it.” After a while, the song returned to *Nyen Lue*, similar to the first song (melody A). It continued to *Cho Lue* with lyrics such as “The river is flowing / It is a village where the fish have peace / But when the river is hot and dry / The fish’s heart is lonely,” and moved on to another melody (melody C). At the end, they returned to the first melody (melody A) and sang three *Gha Lue* (happy songs), “You are the upper part of the village / I am the lower part of the village / If we have a chance / Let’s meet in the Buddhist temple” to conclude the performance (see the Lyrics in the URL).

2-4. Melody

The melody in (1), (2), and (3) up to the seventh song was the melody of A, *Dra Lue* from the eighth to the 52nd song in (3), and *Nyen Lue* from the 53rd to the 66th song following it were sung in the melody of B, followed by six songs in the melody of C after *Cho Lue*, and the last three songs of *Gha Lue* returned to the melody of A.

A 

B 

C 

3. Shomo a ley lomo

3-1. Wangdue Goenpa's *Shomo a ley lomo*

3-1-1. Overview

“*Shomo a ley lomo*” is not a playful song like “*Tsangmo*” – it is used when entering the temple while singing during temple festivals, and is also sung in circle dances in temples. When singing, the right side of the *rachu*, which is the shawl of women’s formal attire, is crossed at the back. The content of the song is *Tendrel* (a celebration of an auspicious day), which praises the high priest, guests, and village chief. The term *Shomo a ley lomo* means *Leybay* (please today). *Shomo a ley lomo* is also sung in Rukubji, but the participants said that Wangdue Goenpa was better.

The temple festival is held twice a year in August and November of the Bhutanese lunar calendar. There are no specific practice opportunities for *Shomo a ley lomo*, but preparations for the festival take approximately one week. All villagers must participate, and food must be provided for everyone at the festivals. Barley is obtained and *chang* (local brew) is prepared. All the rice is taken to the temple and given to the monks and a group of women helping them. On festival days, the sacred drink, *Chang gi tsuel* is placed in the middle of the group. On the day of the festival, people first gather at their relatives’ homes and drink alcohol or tea. Subsequently, everyone heads to the temple together. On these days, both men’s *gho* and women’s *kira* wear beautiful formal silk attire. First, a group of women and then a group of men enter the temple while singing *Shomo a ley lomo*, and a circular dance takes place inside the temple. As the number of people increases, the dance becomes a double-circle dance, with men on the inside and women on the outside. They say that only the Sephu people dance *Shomo a ley lomo*.



The musical score is written in 2/4 time. The *tsipen* part consists of two staves. The first staff has measures labeled T1 through T8 and Z1. The second staff has measures Z2 through Z12, with a first ending (1.) and second ending (2.) for measures Z7,11 and Z8,12. The *zheyrop* part consists of two staves. The first staff has measures T1 through T8 and Z1. The second staff has measures Z2 through Z12. The lyrics "a ley lo - mo a ley mo" are placed below the *zheyrop* staff, aligned with measures Z2 through Z12.

It would take more than an hour to dance *Shomo a ley lomo* as on festival days, so during the survey, the group demonstrated a shorter version (approximately five minutes). The song repeats a part where the song is sung in unison, “*Shomo a ley lomo*,” and a solo part where the *tsipen* (leader) sings with different lyrics.

3-1-2. Lyrics

Zheyrop: *Shomo a ley lomo a ley lo, a ley lo*

Tsipen: *Sa la pema dhap gay thing pai ten* “Lotus leaves are placed on the ground like cushions”

Nam lo khorlo tsipgay pub pi wo “In the sky supported by pillars”

Bar la tashi tagay tshang pi yang “There are *tashi tagay* (auspicious signs), and there are gods who give beautiful voices.”

Rang la tshang pi yang ley sung zhu gey “Gods, please give me a good voice”

3-1-3. Melody

The melody can be captured in eight measures (scores T1–T8) for the *tsipen* (leader, singer solo) part and 12 measures (scores Z1–Z12) for the *zheyrop* (chorus group) part.

3-1-4. Dances

T1: Grasp from the inside with both hands facing upwards (below “both hands up”), take a step with the right foot, and bring the left foot together. T2: Swing both hands downward and outward (below “both hands) down”), take a step with the left foot and bring the right foot together with it. T3 is the same as T1. T4 is the same as T2. T5–T8 repeat T1–T4.



Fig.7-1: Dance T1



Fig.7-2: Dance T2



Fig.8-1: Dance Z1



Fig.8-2: Dance Z2



Fig.8-3: Dance Z4



Fig.8-4: Dance Z6

Z1: “*Shomo*”–both hands up, step the right foot 90 degrees to the right and align the left foot. Z2: “*a ley*”–both hands down, left foot to retreat, right foot together. Z3: “*lo*”–both hands up, right foot on the spot. Z4: “*mo*”–both hands down, left leg 90 degrees to the left (return to original direction). Z5: “*a*”–both hands up and right foot on the spot. Z6: “*ley*”– both hands down, step forward with left foot and bring right foot together. Z7–Z12 repeats Z1–Z6.

3-1-5. Characteristics of Wangdue Goenpa’s *Shomo a ley lomo*

Wangdue Goenpa’s *Shomo a ley lomo* is danced while entering the temple during the festival held twice a year at Wangdue Goempa temple. After entering the temple, a group

of men dance inside and a group of women dance outside as a double-circle dance. The content of the song praises the high priest.

3-2. Rukubji's *Shomo a ley lomo*

3-2-1. Overview

While *Zheyim*, which follows, is an offering song related to *Zhabdrung* (first unifier of Bhutan), *Shomo a ley lomo* is said to be a song to welcome guests. “*Shomo*” means “welcome” and “*a ley lomo*” means “I will welcome you.” but “*a ley*” can be used as a word of welcome.

Shomo a ley lomo is sung to welcome dignitaries such as high priests, ministers, and village chiefs. Starting from the point where high priests and dignitaries arrive at the village, they walk to the temple in a singing procession. Upon arriving at the temple, they perform a circle dance for one lap, and the song ends when the high priests and dignitaries take their seats. A group of singing women leads the procession, welcoming the high priests and dignitaries walking behind them. In this village, as in other parts of the country, the Buddhist memorial service *lochoe*, held once every three years, provides an opportunity to sing *Shomo a ley lomo*. A group of women sings as they pick up a group of men called *pazap* who live at the temple and continue singing until they meet up and arrive at the temple square. The *pazap* is a “village army” dressed in the garb of ancient warriors. The women’s group leads the way, with the *pazap* walking behind them. After arriving at the temple and dancing around the circle, the *Shomo a ley lomo* ends and the women’s group leaves. The *pazap* performs a dance to welcome the guardian deity. When the *pazap* dance ends, a group of women begins dancing the *Zheyim*. In this way, in *lochoe*, the male and female groups take turns performing dances.



Rukubji's Zhomo a ley lomo
https://youtu.be/5v_uAS7ZuyI

During *lochoe*, there is a distance from the temple to the venue, and the lyrics of *Shomo a ley lomo* alone are not enough, so they continue to sing *Shomo a ley lomo* with the lyrics of *Zheyim*¹. *Lochoe*'s departure time must be at the best time (perhaps determined by calendar fortune telling), so it is fine if it happens in the morning or during the day, but it is difficult to dance at three o'clock in the morning. The optimal number of *Shomo a ley lomo* dancers is seven or eight women, but these days there are sometimes as few as five dancers.

The lyrics of *Shomo a ley lomo* contain good words, for example, “The sun goes around this whole world” means “This high priest goes around this whole village.” “The water of the river flows to India” means that one can visit holy places and saints. “Please move the mountains (rivers) to the left and right for the sun to go” has the meaning of “Please make way for the procession of *Shomo a ley lomo*.”

3-2-2. Lyrics

The singing repeats the *zheyrop* (chorus group) part, which sings “*Shomo a ley lomo*” in

unison, and the *Tsipen* part. The part where the *Tsipen* sings repeats the last two words of the lyrics, and the *Zheyrop* stretches out the last vowel and sings *Shomo a ley lomo*.

Zheyrop: *Shomo a ley lomo, a ley lo*

Tsipen: *Gung ing ye dang yuen chey mo* "Mountains there, please split left and right"

Nga thri dung jowe lam tang da "I am the sun, please make way for me"

Nga thri dung lingzhi korsong gey "I am the sun, I go north, south, east and west"

Nga lingzhi kowe zhor kha mo "When I travel to the east, west, north, south"

Goen lha chi dolma jel song gey "I meet *Goen lha chi dolma*"

Sa zhi ye dang yuen chey mo "The soil there, please divide left and right"

Nga tshang chu jowe se lam tang da "I am the river, please make way for me"

Nga chang cha ja lu kor song gey "I am a river, I go around India"

Nga ja ye korwe zhor kha mo "When I go around India"

Ja par za ra ma jel song gey "I will go see *Ja par za ra ma*"

Chu mo ye dang yuen chey mo "Those rivers, please split left and right"

Nga su ru jowe se lam tang da "I am *su ru jowe*, please make way for me"

Nga suru lue zhey cham song gey "I am *su ru jowe*, I'm going to sing and dance"

Nga lue zhey cham pai zhor kha mo "I am *su ru jowe*, When I sing and dance"

Lam tshenden phuensum jel song gey "Everyone can meet the high monk lama"

3-2-3. Melody

The melody is the *tsipen* part for eight measures (scores T1–T8), the last two words of the lyrics repeated for four measures (scores T9–T12 solo), *zheyrop* (chorus group) part

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It consists of three systems of staves for *tsipen* and *zheyrop*.

- System 1:** *tsipen* part starts at measure 1 (T1) and continues through measure 10 (T6,10). *Zheyrop* part is silent in this system.
- System 2:** *tsipen* part starts at measure 6 (T7) and continues through measure 12 (Z5). *Zheyrop* part starts at measure 6 and continues through measure 12, with lyrics "Zho - mo a ley lo - mo" under the notes.
- System 3:** *tsipen* part starts at measure 15 (Z6,10) and continues through measure 22 (T2). *Zheyrop* part starts at measure 15 and continues through measure 22, with lyrics "a ley lo - lo" under the notes.

for 12 measures (it can be captured in sheet music Z1–Z12). However, beat expansion and contraction were observed at T11 and Z1 and between Z12 and T1.

3-2-4. Dances

T1: Grasp from the inside with both hands facing upwards (below “both hands up”), take a step with the right foot, and bring the left foot together. T2: Swing both hands downward and outward (below “both hands down”), take a step with the left foot and bring the right foot together. T3 is the same as T1. T4 is the same as T2. T5–T8 repeat T1–T4. T3 is the same as T1. T4 is the same as T2. T6–T12 repeat the same dance.



Fig.9-1 : Dance T3



Fig.9-2 : Dance T4

Z1: “*Shomo*”–both hands up, step the right foot 90 degrees to the right and align the left foot. Z2: “*a ley*”–both hands down, left foot to retreat, right foot together. Z3: “*lo*”–both hands up, right foot on the spot. Z4: “*mo*”–both hands down, left leg 90 degrees to the left (return to original direction). Z5: “*a*”–both hands up and right foot on the spot. Z6: “*ley*”–both hands down, step forward with left foot and bring right foot together. Z7–Z12 repeats Z1–Z6.



Fig.10-1 : Dance Z1



Fig.10-2 : Dance Z2



Fig.10-3 : Dance Z4



Fig.10-4 : Dance Z6

3-2-5. Characteristics of Rukubji’s *Shomo a ley lomo*

Rukubji’s *Shomo a ley lomo* is danced to welcome high priests and dignitaries and to accompany them in procession to the temple. It is sung during Buddhist memorial services, when going to the temple, and when picking up a group of men from the temple and accompanying them in a procession to the temple square. The lyrics praise the high priest, and it can be seen that this dance has the meaning of “welcoming.”. The optimal number of dancers is 7–8.

4. *Zhey*m in Rukubji

4-1. Overview

*Zhey*m, like *Zhey*, are songs and dances that represent the regional character of Bhutan and are performed at *Tsechu* and other festivals. Unlike *Zhey*, which is performed by men, *Zhey*m is performed by women; well-known



Rukubji Zhey m
<https://youtu.be/asicabeyHyY>

examples include *Tangsibji*, *Tsangkha*, *Sengbji* in Trongsa and *Talo Zheyim* in Punakha. *Zheyim* is sung while swaying from side to side on slow steps. The leader, *tsipen*, sings the first verse, which is then joined by *zheroup* (chorus group). This form is repeated.

The Rukubji *Zheyim* is sung and danced at the *Tsechu 'Shageloch'* festival held every three years and at the *Nyugney* (fasting retreat) held at the temple. It is also performed at the end of archery competitions and housewarming parties. The basic number of performers has always been seven, with the *tsipen* in the center and three on each side. Occasionally, eight or nine people dance together. The performers have been chosen by the *tsipen* as "people with good voices", and the costume for the *zheyim* is *kira* with *toego* formal wear and *rachu* over the left shoulder (see photo.)

Rehearsals usually begin approximately two weeks before the ceremony at the member's home. Commenting on the current tradition, Tsari Om of *Tsipen* said, "I have the desire to teach, but young people do not come to learn." When she was approximately 30 years old, she was scolded very hard if she made a mistake, and learned while crying. On the other hand, young people today say they are interested in the songs, but find the lyrics and melodies difficult to remember. They also worry that the young people they dance with will not join, even if they participate alone.

Zheyim texts are in four parts: 1) *Tshering mo zhu lue*, 2) *Ney lu neyshey*, 3) *Yue lu yue thoe*, 4) *Kep chapi cha tsel*, all of which are sung once every three years during the *Roche* (festival), but not at other times. However, (i) *Tsherim zhu ni* is always sung. Depending on the time at which the festival begins, lyrics for morning, noon, and night are added to the beginning of the song. *Tsipen* sometimes improvises lyrics to praise the monks or the house.

4-2. Dances

Zheyim is danced at a slow tempo, with the steps repeating four beats. The steps begin when the members line up side by side, and once they are arranged, the *Tsipen* begins to sing. The melody comprises long stretches of a single note and highly ornamental parts that do not match the beat. The dance steps, on the other hand, follow the beat. This is combined with the dancers' flowing, swaying movements from side to side and the song. Overall, *Zheyim* creates a meditative and mystical atmosphere. The movements of the four beats are shown roughly as follows (see the video).



Fig.11-1 : Dance ①



Fig.11-2 : Dance ②



Fig.11-3 : Dance ③



Fig.11-4 : Dance ④

- ① Step on the right foot and lower both palms downward. Lower left foot, backward.
- ② Turn to face left, palms up.

- ③ Return to the left foot, face forward, place the left hand on left stomach, and lower right palm downward. Step on the right foot.
- ④ Turn right, palms facing up.

4-3. Lyrics

Of the four parts of the lyrics, (i) *Tshering mo zhu lue* is a song to the god of good voices, (ii) *Nelu neysley* is about sacred places in the village, (iii) *Yue lu yue thoe* is a description of the village, and (iv) *Kep chapi cha tsel* is a creation myth. In addition, as the starting time of *Roche* varies between morning, noon, and night (presumably due to divination), the singing is accompanied by lyrics praying to the god of Heaven (*Teng cho lha*) and the god of Earth (*Wo choe lue*) in the morning, to the god of Between (*Barcho tshen*) in the afternoon, and to the god of Meditation (*Yidam lha*) in the evening (night). Below is an example of lyrics for the beginning of the evening (night) and the following (1) *Tshering mo zhu lue*. The symbols A, B, and C indicate the corresponding parts of the scores shown in 4.4 Melody. The lyrics were written by Mr. Nim Dorji and are partly different from those in the recording. Details of the lyrics can be found in the URL (see Lyrics URL).

【Night Song】

A *Sung choe pa buel lo kuencho sum* “We offer the *kuencho sum* (scriptures, monastery, Buddha) to the monks”
Nyen na la sen chi dey zhor kuen “Monks, please listen carefully”
B *Sung nyen par zey chi yidam lha* “Hear this good voice, god of *Yidam*”
Ken bar che sel zhi khandro tsho “I beg you, god of *Khandro tsho*, that there be no misfortune for me”
Ju nam la drong chi chu chizhel “May I be successful as in the morning, O eleven-faced Avalokiteshvara!”

【Zheym1 *Tshering mo zhu lue*】

Jana ri wo tse ney “On top of a mountain in India”
B *Norbu ser gi dong po thom ley* “I saw a jewel made of gold”
Ney tring kar dhar lam chang sa “I saw a path of clouds like a thin white cloth”
Dharkar yoe ki pha ley “The white cloth was shining from the other side”
Goenzang thramoi nanshey nang “Out of it came a beautiful temple”
Sur dhar mar sham thab jey mi “There was a person wearing a light red cloth”
Sung yang chen Jowmo Tshering “I wondered who it was, but it was the Lord Jowmo Tshering with a very nice voice”
Khoe toe sing sing singay zhuk “His upper body is like a lion”
Toe tse dhar gi mey to zhey “He was wearing a jacket with a flower pattern.”

4-4. Melody

The song proceeds in a repetitive form in which the *tsipen* sings A and is joined by others as a *zheyrop* (choral group); the *tsipen* sings an ornamental phrase in each breath, extending the second half of the note where the *zheyrop*'s voice overlaps in response. The notes used are A ♭ , B ♭ , C, E ♭ and F in the pentatonic scale. The score is taken from the part of the song where the “evening (night) lyrics” are sung. After the opening phrase A is sung, the lyrics following the phrase B part of the repeat sign are applied and repeated. The phrases in this repeated part are influenced by the lyrics and the number of beats per phrase changes. The last part, C, ends with the whole group singing *Shomo a ley lo mo*.

The musical score consists of three systems, each with two staves: 'tsipen' (top) and 'zheyrop' (bottom). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked as quarter note = 34. Section A is the first system. Section B is the second system, which includes a repeat sign. Section C is the third system, ending with a double bar line. The score features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some numerical markings (3, 6) below the notes, possibly indicating fingerings or breath counts.

5. Summary and Discussion

Tsangmo

The divination and game elements of *Tsangmo* were found to be common throughout the country. In Wangdue Goenpa, this method of divination was used to divide the participants into groups. *Namkey cheyni* (male–female compatibility reading), which was not performed this time, is also believed to be based on this method. *Tsangmo cheyni*, a group dialogue, is also popular. Songs of diverse character were used such as *Niyen Lue* (pleasant to the ear), *Dra Lue* (fighting song), *Cho Lue* (sad song), and *Gha Lue* (happy song).

On the other hand, the Welcome *Tsangmo* that was sung at the beginning of the play

was sung in the sense that the participants were coming together and getting along well. This practice has not been seen before in the other region. The lyrics were sung by *Nyen Lue*. In the “grouping” *Tsangmo*, *Thencho lhaye*, the god of heaven, *Barcho Tshen*, the god of the middle of heaven and earth, and *Wochu Lue*, who rules the underground, also appear. Invocations to these gods were also found in Haa Dzongkhag Uesu Gewog, *Namkey Cheyni* in Dum Cho village (Ino et al. eds. 2022). Although related to the concept of the divine spirit in the Tibetan cultural sphere, the manner and purpose of singing was different in the two regions.

Shomo a Ley Lomo

Shomo a Ley Lomo is said to be found only in Wangdue Goenpa and Rukubji. In both regions, the dances are performed on the occasion of welcoming high priests and dignitaries and on the occasion of village festivals, and the dance style is similar. However, in Wangdue Goenpa the dance continues after arrival at the temple and all the villagers join in, with the men on the inside and the women on the outside in a double ring dance, whereas in Rukubji 7-8 female dancers lead the dignitaries in a procession and when they arrive at the temple and the dignitaries are seated, the dance ends. Other dances, such as the *Zheyim*, are performed at the festival. The lyrics differ between the two regions, but they all praise the high priests. In Rukubji, the lyrics of the *Zheyim* are sung because the movement is too long and the lyrics are not enough. The dance in which the body changes direction from right to left in the *Zheyrop* part and the singing of *Shomo a ley lo, a ley lo* are characteristic of this song.

Zheyim

We had previously surveyed *Zheyim* in Tshangkha, Trongsa Dzongkhag, in 2013 and 2023. Based on the previous surveys, we can confirm some records of Semji, Bji and Tangsibji in Trongsa (BJMRN, 2023; Janet Herman and Kheng Sonam Dorji, 2010; MBRC, 2009; Mandala Collections, University of Virginia). What emerges is both the commonality and diversity of *Zheyim* song and dance. The content of the lyrics, sung by a line of women slowly swaying from side to side, are prayers and celebrations, and the melodies are unique to each region. On the other hand, there are similarities between neighboring regions. The songs are sung in an ornamental way with long breaths. The content and volume of the lyrics are numerous in diversity, making it difficult to pass the songs on to the next generation. It is expected that a survey of *Zheyim* in different regions will be conducted in the future, and comparative studies will be carried out to clarify the actual situation.

Acknowledgements

We would like to thank Dr. Dorji Thinley, President of Paro College of Education (PCE);

Mr. Dorji Letho, Assistant Professor of Dzongkha Studies, PCE; Mr. Tshering Dorji, Music Instructor of PCE; Mr. Nim Dorji, Teacher of Rukubji Primary School; and the Bhutan Japan Music Education and Research Network (BJMRN) members. Special thanks go to the Wangdue Goenpa and Rukubji people for their wonderful traditional songs and dances.

References

BJMRN, Heritage Education and Professional Development Centre (HEPDC), & PCE.

- 2023 Educational Research on Bhutanese Traditional Songs: Research Report and Teaching Plan for Heritage Education. BJMRN, Thimphu, Bhutan.

Herman, J. & Kheng Sonam Dorji.

- 2010 Masters of Bhutanese Traditional Music. Volume One. The Music of Bhutan Research Center. Thimphu, Bhutan.

Ino, Y., Kuroda, K., & Gondo, A. (Eds.).

- 2022 Research on Playful Singing Dialogue Tsangmo in Bhutan for 21.5th Century Music Education. Japan Society for Bhutanese Folk Music Studies.

Music of Bhutan Research Center (MBRC).

- 2009 Journey to sengbji, Bhutan Songs of Am Nimchu Pen. Music of Bhutan Research Center, Thimphu, Bhutan.

Oral cultures of Bhutan, Mandala Collections, University of Virginia.

<https://av.mandala.library.virginia.edu/subcollection/oral-cultures-bhutan>
(accessed on 2023/12/26).

Sephu | Royal Government of Bhutan (wangduephodrang.gov.bt).

<http://www.wangduephodrang.gov.bt/gewogs/sephu>(accessed on 2023/12/26).

本稿は、ブータンのウォデュポダン県セフ郡ウォンデュ・ゴンパ村とロクブジ村における民俗音楽の調査報告である。あそび歌ツァンモと、祭礼などで歌い踊られるショモ・アレ・ロモ、ジェムを対象とした。ツァンモについては、集まった時、グループ分けの時、掛け合いの時の歌がウォンデュ・ゴンパ村で確認された。ショモ・アレ・ロモは高僧を讃える歌を歌いながら寺に入り、輪踊りをする。音頭の独唱と一同の応唱が繰り返される。ジェムは女性が一列になり、ゆったりとしたステップで左右に揺れる動きにあわせて歌われる。音頭が歌い出し、それに一同が加わる形が繰り返される。ロクブジ村の場合、①声がよくなる神への歌、②村の聖地について、③村の説明、④創世神話の4部構成となっている。これらの歌や踊りは、ブータン各地の伝統文化や宗教観、精神性をよく表している。

*1 Visiting Professor, Tokyo College of Music. Music Education

*2 Emeritus Professor, Niigata University. Music Education

*3 Lecturer, Nagoya College of Music. Cultural Anthropology

*⁴ Professor, Hiroshima University Graduate School of Humanities and Social Sciences. Music Education

*⁵ Lecturer, Paro College of Education, Royal University of Bhutan. Traditional Music Performer

* ⁶ Official Guide of Bhutan. Bhutanese Folk Music

*This work was supported by(JSPS)KAKENHI Grant Number JP21KK0035, JP22K02602.

アジアの発掘口琴チェックリスト(8): 湾曲状の口琴(5) Asian Excavated Jew's Harps: A Checklist (8) – Bow-shaped Harps (5)

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、7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存在の確認を行ってきた。

本稿では、その第8回目として、第3回(2018)で図版のみ掲載した、埼玉県での発掘例3例について、保留となっていた情報の記述を行なう。同時に、第4回(2020)および第5回(2021)で取り上げた千葉県の子琴と、第3回で取り上げたロシア連邦沿海地方の子琴の発掘例についても追加情報を補足する。また、新たに情報がもたらされた、ロシア連邦アルタイ共和国の湾曲状の鉄製口琴を概観する。

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

13b. ロシア連邦沿海地方 Primorsky Krai, Russia [102] (補遺)

ロシア連邦沿海地方の首府ウラジオストクにある、アルセーニエフ記念沿海地方州立博物館に、1本の発掘された口琴が展示されている(2021年8月現在)、という情報がもたらされた¹⁴⁴ので、この口琴について考えておきたい。

口琴が公開展示されているのは、博物館の常設展の「沿海地方の考古」展示室で、同じケースの中には、ボードゲームの駒や骰子、陶製のミニチュア玩具の食器、馬の小像の一部などが一緒に収められている(fig. 96)。説明のパネルもあるが、ゲーム関係の遺物に関しては比較的丁寧に(クラスキンスキイ土壘で発掘された石製のゲーム盤¹⁴⁵について記されているほか、陶器や石の駒/石は、渤海の遺跡でよく見つかるが、骰子は珍しいことなどが)解説されているのに対し、その他に関しては「口琴」「食器のミニチュア、子どもの玩具」などと遺物名が記されているだけで、発掘された遺跡や年代などの情報は一切記載されていない。

この遺物が、本論考の第3回(直川 2018)中で取り上げた、ロシア連邦沿海地方の子琴5例のうち、ニコラエフカ-I土壘出土のもの[102]ではないか、というのは、筆者の推察である。その根拠は、写真の観察による形状の類似性。展示品をほぼ真上から見下ろした写真(fig. 97)と、本稿第3回に掲載したニコラエフカ土壘出土の子琴の写真(直川 2018: 58, fig. 31)のうちの、特に一番下の写真とを比較すると、下記のような、よく似ている点が見受けられる。

1. 杵全体の形状。環状部の膨らみが少なく、ヘアピン型に近い。
2. 杵の底部の形状。稜線の通り方。
3. 杵の底部から外に突き出ている、振動弁の一部（尾部）の存在とその形状。
4. 振動弁の、途中で折れて失われている箇所的位置。
5. その他、杵と弁のいくつかの箇所における、錆の表面の状況と、それによってあらわれる「模様」の様子。



fig. 96 アルセーニエフ記念沿海地方州立博物館の、口琴を含む展示。写真提供：土肥理香

しかしながら、杵の先端の長さの違い方や形状など、微妙に異なるように見える部分もあり、別の楽器の可能性もなくはない。「同一の楽器」とする明確な根拠は今一つ、といったところ。もしかしたら、これまでに報告のない、全く新しい口琴の可能性がないとも言い切れない。とはいえ、ロシア科学アカデミー極東支部歴史・考古・民族研究所の所蔵物とされる（直川 2018: 64）この口琴や、おそらく同研究所が関わって行われた発掘調査による他の遺物が、州立博物館に展示されることはごく自然である。本稿では、この展示品が、[102]であるという考えに立ち、あえて新しく番号を振ることはしないでおく。この展示されている口琴が、実際にはどのようなものなのか。ニコラエフカ-I 土壘出土の口琴 [102] そのものであるのか、あるいはそのレプリカか、はたまた全く別の口琴であるのかなどについては、さらに情報を収集したい¹⁴⁶。



fig. 97 アルセーニエフ記念沿海地方州立博物館に展示されている口琴。展示状態のままの位置（90度右に回転させて、fig. 31と向きを合わせることはしていない）。写真提供：土肥理香

15a. 日本埼玉県 Saitama Prefecture, Japan [107-109]（補遺）

埼玉県大宮市（現さいたま市大宮区）氷川神社東遺跡から、埼玉県営大宮公園野球場（fig. 98）の拡張に伴う1989年の発掘調査で出土した2本の平安期の湾曲状の鉄製口琴 [108, 109] の存在は、日本に留まらず、世界の音楽考古学にとっても非常に重要な発見である¹⁴⁷。「楽器の考古学」の著者・山田光洋氏もその著書の第六節「口琴」の中で、「出土口琴の発見は、今日の日本ではすでに忘れ去られてしまった楽器が、過去の時代において用いられていたことを考古学が証明したということで、非常に重要な意味を持つ。音楽考古学の研究史に残る大発見であったといえよう。」と述べている（山田 1998: 79）。

1980年代なかばから口琴という楽器に興味が集まりはじめ、口琴に関する世界中の様々な情報を集めるようになっていた筆者にとっても、この二例が事実上初めての「発掘口琴」との出会いであった。1991年3月19日の情報解禁とともにこの発見を報じた、新聞記事¹⁴⁸やNHKのニュース番組¹⁴⁹でこの出来事を知り、「平安時代の宮に鉄製の口琴？本当に口琴なのか」とばかりに、原始技術史の研究者であり江戸期の口琴関連の文献についても詳しい関根秀樹氏とともに大宮市教育委員会を訪問、出土した口琴2本の実物を見せてい

ただいたのが同年4月23日のことであつた(関根1991)。

この発見を報じる当時の新聞記事には、これらの出土口琴が「世界最古?」である旨のセンセーショナルなタイトルがつけられているものがいくつかあつた¹⁵⁰。ここで生じた疑問のひとつが、「世界最古の口琴」と銘打つために、どの程度調べているのだろうか、ということであつた。この頃から、口琴の発掘例、特にアジアのものに注目して情報を集めるようになり、2003年には中国内蒙古自治区赤峰で発掘された薄板状の骨製の口琴[01]の存在を知り(直川2016: 58-59)、またヨーロッパでは年代の特定できるものとしては12~13世紀頃以降の発掘例しかないといつてよい(Kolltveit 2006: 113)¹⁵¹ ことを知るに至り、情報が少なかった当時としては、湾曲状の口琴に限れば、大宮の口琴が「世界最古」であるといつてもあながち間違いではなかつたことがわかるが(直川2020b: 44)、この論考を続けてきた現在となつては、世界最古の薄板状(Aタイプ)の口琴は、陝西省石峁遺跡より出土の一群[57-79]の紀元前20世紀(直川2020: 44-47、2022: 37-41)、湾曲状(Bタイプ)の口琴としては、暫定的にロシア沿海地方アンドリアノフ居住地より出土の例[101]の紀元後5~6世紀(直川2018: 57-58)、もし年代が確定されれば、陝西省長安城未央宮で出土した「前漢」(紀元前206~紀元後8年)の例[129](直川2022: 42-43)、といふべき状況ではある。

1991年の市教委訪問時には、口に当てる「アンブシュア部」(音源が発せられる最も重要な部分)の、杵と振動弁の断面図の関係が◆—◆となつていること(稜線の通つている方向を保持したまま角材を曲げることは困難であり、敢えてそれをするには大きな意図が感じられる。その意図とは、振動弁のエッジと向かい合う杵のエッジを形成することである)、側面から見た時に、杵がわずかに「への字型」に曲げられていること(これも、杵と振動弁のエッジを一定の長さで合わせようといふ努力であると考えられる)などを根拠として挙げ(直川1991)、出土した遺物が、「音を出すことを目的として作られた口琴」である確実性の高さをサポートできる点を指摘した。

とはいえ、上記報道が示すように、この時点で遺物が口琴であることはすでに公表されていた。そこに至つた理由は、出土時には使途不明の鏝の塊り(fig.99)であつたものを、同一の形状のものが二点、意図を伴わずにできる可能性が殆どないことから、X線調査したところ、鉄銚・鍵・複数の鉄鏃や釘が付着したものなどは構造的に異なることが判明(山形&渡辺1993b: 9)、「独特の形状に成形された何らかのモノ」である、と結論付けられた。その後、アジア考古学近代日本外交史の研究者であり、鍵の研究もしていた稲生典太郎氏(1915-2003)によつて、「故事類縁」(明治期に編纂された官選の百科事典)中に同型のものの図がある¹⁵² ことが指摘され、結果「口琴」と同定された、ということであつた。も



fig. 98 埼玉県宮大宮公園野球場。手前側が、拡張された部分。右のチケット売り場があるあたりで第1号口琴、照明塔の下あたりで第2号口琴が発掘された。2024年1月4日筆者撮影

しも県営球場が拡張されなかったら、同型のものが二点同じ遺跡から出土しなかったら、X線写真が撮られなかったら、「故事類縁」中の口琴の記述を知っている人が発掘調査関係者の身近にいなかったら...と考えると、いくつもの幸運な偶然の積み重ねによってこの世に現れた貴重な口琴であることが改めて実感される。

報告書によれば、第1号口琴[108](直川 2018: 61, fig. 36 上)は、第4号住居跡と名付けられた箇所の覆土内から出土¹⁵³、杵の一方の腕部が途中から折れ曲がり、癒着していたため、保存処理時にこれを復元・補修(なお、もう一方の腕部も、環状部に近い箇所で折れていた(fig. 100))。杵は5mm角ほどで、環状部に振動弁が固定されている。杵の全長128mm、環状部の幅42mm、直線部(腕部)の幅26mm前後、振動弁の幅3~5mm、振動弁の残存部の長さおよそ84mm。弁は杵の環状部の外にやや突き出て、短い尾部を形成している。

この口琴の年代は、その出土した第4号住居跡から出てきた他の遺物、土師器や杯などが10世紀前半、平安時代のものであり、口琴も同時代と考えられる(山形&渡辺 1993b: 6)。

第2号口琴[109](直川 2018: 61, fig. 36 下)は、第2号総柱建物北側の柱の抜き取り痕から出土、杵はやや太めで6~7mm程度の角棒。全長124mm、環状部の幅はやや小さく36mm、直線部の幅25mm、振動弁の幅3~5mm、長さ77mm程度が残存。第1号口琴と同様に杵に切り込み(ホゾ穴)を入れて、弁をはさみ(差し込み)、叩いて固定してある。(山形&渡辺 1993a: 348)。こちらも、保存処理前には腕部が中ほどの二箇所で折れており(fig. 99 下)、「折れた断面からは、まださびていない鉄の色がはっきりと見て取れ」、また断面をよく観察すると、鉄が層状に折り重なった構造がわかり、鍛造品であることがある程度確認できた(関根 1991: 4)。ということは、この「折れ」は出土後の作業中に生じた、ということだろうか。のちの復元作業の結果、この「折れ」は接着されてしまった。この貴重な断面の様子を垣間見ることができた稀有な機会に居合わせながら、その写真を撮っておくことを怠ったことは非常に悔やまれる¹⁵⁴。

こちらは、その出土した第2号総柱建物の年代が、床下に皇朝十二銭のうちのひとつ延喜通宝がおそらく地鎮目的で埋納されており、その鑄造年が907年とわかっていることから、やはり10世紀初頭と考えられ、しかもこの建物が10世紀前半の堅穴住居に二度壊されているとのことである(山形&渡辺 1993b: 12)。こうして10世紀前半のごく短い期間に建っていた建物の柱の抜き取り痕から出土した口琴も、同時期を推定できる。

1991年春の報道内容に関して、別の角度から疑問を持った音楽学関係者の意見もあつ

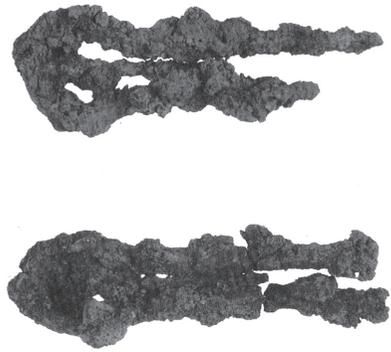


fig. 99 氷川神社東遺跡出土の口琴(保存処理前)。この時点で、第1号口琴[108](上)の全長121mm、幅35mm、第2号口琴[109](下)の全長119mm、幅32mmとなっている(写真は、180度回転させて杵の先端を左に持ってくることはしていない)。大宮市遺跡調査会提供、関根 1991より



fig. 100 氷川神社東遺跡出土の第1号口琴[108](保存処理前)。下側の腕部は折れ曲がって癒着、上側の腕部は折れている(写真は180度回転させてはいない)。さいたま市サイト内「文化財をつたえる」ページより

たようで、口琴についての情報が現在ほど豊富ではなかった当時、全長 120mm を超えるその大きさと、思いもかけぬ関東地方での出土であることから、口琴であることを疑問視する声もあったと聞いた。その点については、尾部のない口琴で、全長が 137mm ある民族例として、パリの人類博物館所蔵の、サハリンのニヴフ（ギリヤークと表記）民族の鉄口琴の存在（Dournon-Taurelle & Wright 1978: 122-123, カタログ番号 132）を挙げ、アジア大陸東端の島嶼部に、120mm を超える大型の口琴が存在していたとしても奇異ではないと指摘した¹⁵⁵。

さて、これが口琴であるとして、一体どこで誰によって作られ、どんな目的で使われていたのか。これらを考える時に重要な要素となるのが、武蔵一の宮である大宮氷川神社とこの遺跡の関係である。遺跡は、氷川神社の北東約 250m と至近距離にある。金銅仏や銅鈴など仏前具も出土しているので、宗教関係者が住んでいた可能性が高い。口琴は、モンゴルや南シベリアではシャマンの楽器と考えられ、シャマニズム儀礼で使用される民族例がある（西村 2020）ので、大宮でもまたシャマン的な人物が儀礼で使用したのだろうか。また、フイゴの羽口も出土しており、鍛冶関係の仕事をする人々の存在と、口琴がこの地で作られた可能性も出てくる。また、なぜ口琴の記述がはるか後の江戸時代の 1700 年代初頭（関根 2020: 80）になるまで文献資料に見られないのか ... と謎は尽きない。

こうして、日本で初めて出土例が確認された湾曲状の鉄製口琴 2 例は、時折各地の出土楽器をテーマにした特別展などで展示されるようになり¹⁵⁶、1999 年 4 月 1 日には、同遺跡から出土した鎌や斧などの鉄製品、金銅仏、銅鈴、延喜通宝、墨書・線刻土器など合計 28 点とともに「口琴・金銅仏・浄瓶等平安時代祭祀遺物」として大宮市指定文化財（大宮市教育委員会 2001）となった¹⁵⁷。また国際的にも、1993 年 6 月のサハ共和国国際口琴センター代表イヴァンアレクセイエフらによる調査訪問（直川 2005: 148）や、研究発表・報告記事（例えば Тадагава 1996）¹⁵⁸ などによって、一定の認知度を得るに至った。

また、1999 年には、大宮市教育委員会の依頼により、筆者が代表を務める日本口琴協会として、当時口琴製作を行っていた、鍛冶師の目次伯光氏¹⁵⁹とともに大宮の二例の復元製作を行なった¹⁶⁰。復元作業の過程で、目次氏が発した「杵がなぜこのような形をしているのか、『なぜ』というより、火を使った鍛冶作業でできる自然な形」であるという言葉が印象に残る。こうして出来上がった復元品とその製作過程の各段階を示したモデルは、現在、さいたま市内の発掘調査品を保管する資料館「土器の館」で展示されている。また、さいたま市教育委員会の保管する出土口琴そのものは、状態の劣化を防ぐため非公開、かわりに樹脂製のレプリカが作られていて、他館への貸し出しなどには、こちらが使われている。

同じ埼玉県でも、群馬県と利根川を挟んで向かい合う羽生市で発掘された屋敷裏遺跡の口琴 [107] は、本東京音楽大学附属民族音楽研究所と深く関わっている、といっても過言ではない。

筆者は、2005 年頃から民族音楽研究所の社会人向けの民族楽器入門講座の講師として、「口琴入門」講座を春期・秋期に担当してきた。2015 年春の講座でひとりの参加者が、「同じ埼玉県の羽生という町での発掘調査で、口琴らしいものが新たに発掘されたので、意見を伺いたい」ということ。それが、県埋蔵文化財調査事業団の、渡辺清志氏¹⁶¹であった。

早速、錆の塊りのような遺物の写真や、X線写真（直川 2018: 60, fig. 35）¹⁶²を見せていただくと、円形の環状部と二本の腕部が確認でき、さらに環状部底部に振動弁が取り付けられている。口琴に間違いはない、と思えた。この遺物も、環状部と腕部の間で真っ二つに折れており、この断面を観察すると、杵と振動弁の断面の◆—◆の関係が明白に見て取れた（直川 2018: 60、遺物の写真（fig. 35）の左にある、弁と杵の断面の正面図を参照）。



fig. 101 屋敷裏遺跡の口琴 [107]、保存処理後（写真は 180 度回転させてはいない）。埼玉県埋蔵文化財調査事業団 編 2019 より

今度は、140mm を超える大型の楽器である。この発見によって、大宮の二例が、その大きさと、埼玉県という出土地に関して、決して特異なものではない、ということが分かった。

その後、屋敷裏遺跡の発掘調査報告を執筆した福田聖氏を紹介され、口琴の要点などをお知らせした。こうして、2016 年 3 月 23 日に発行された報告書（福田 2016）には、新たに加わった日本の口琴の三例目の情報が掲載されることとなった¹⁶³。

同報告書によれば、口琴は、埼玉県北部羽生市、利根川に面した屋敷裏遺跡と名付けられた場所で、「首都圏反乱区域堤防強化対策（加須・羽生地区）」に際しての埋蔵文化財発掘調査時に出土。C 地区中央に位置する、10 世紀第 1 四半世紀の第 45 号住居跡の床面から出た。現存長 148mm、最大幅 54mm、先端部の幅 18mm、一辺が 5～8mm の断面が正方形の角棒を素材としている。

氷川神社東遺跡とは異なり、屋敷裏遺跡は、宗教色が感じられない遺跡とのこと。このため、福田氏は、口琴の神事での使用の是非を問うことは難しいとし、荘園のような物流の基点へ、国外から日本海側を経て流入してきたものの可能性を提示している（福田 2020: 39-40）。

この錆だらけの遺物も、劣化の進行を防ぐため、2019 年春までには保存処理がされた。埼玉県埋蔵文化財調査事業団の機関誌には、金属製品の保存処理のプロセスが、口琴を例にとり、その保存処理前と後の写真（fig. 101）とともに掲載されている（埼玉県埋蔵文化財調査事業団 編：5）。

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

1983 年に木更津市の花山遺跡で発掘され、1988 年に発行された調査報告書（平野 1988）に、説明文こそないものの、図版と実測図が掲載されているながら、それが何なのか誰にも気付かれずに長らく経ったものが、実は口琴であったという運命を辿った千葉の口琴 [110] の 2019 年の「再発見」の経緯、その遺物の実見の様子と、それが口琴であることの確実性の検討は、本稿第 4 回（直川 2020: 49-52）に、またその後の修復・保存処理の経過については、同第 5 回（同 2021: 24-25）に書いた。

ここでは、補遺として、2019 年度中に行われた保存処理後の実測図と写真、そして修復過程の「仮接合」後の X 線写真を、口琴と同定後の報告書（酒巻 2020）より転載する。

2019 年の筆者の実見時には、古い方の 1988 年の報告書の写真や図（直川 2020: 50 fig.

53, 54)) と比べてもわかるとおり、腐食が進み、錆が膨れ上がると同時に、その錆がパラパラと剥離して身が痩せ、しかも環状部中央付近で折れている状態であった(同、fig. 55)。その遺物が、カケラの一つ一つをパズルのように組み立てて、見事に復元されている(fig. 102, 103)。ひとつ気にかかるのは、保存処理後の両腕部の位置が、1988年の報告書の状態(この時点では、杵が二つに折れてはいないように見える)よりも、近接し合った状態に「復元」されている点ではある。振動弁の幅のことを考慮に入れつつ、狭目にしたのだろうか。

この貴重な遺物の再発見のおかげで、日本で出土した湾曲状の鉄製口琴は、4例となった。この4例の出土年/同定・発表年/推定年代を、並べてみると、次のようになる。

[108] 埼玉県さいたま市氷川神社東遺跡	第1号	1989 / 1991 / 10世紀前半
[109] 同	第2号	1989 / 1991 / 10世紀前半
[107] 埼玉県羽生市屋敷裏遺跡		2011 / 2016 / 10世紀第1四半世紀
[110] 千葉県木更津市花山遺跡		1983 / 2019 / 9世紀末

ここでわかる重要な点は、9世紀末から10世紀前半の50年ほどの短い期間に、関東地方各地で口琴がクラスター的に出土しており、それぞれの大きさと形状が近似である、ということだろう。そして、おそらくこれらは、日本海を渡った沿海地方を中心とする地域の、同時代およびその少し前の時代の口琴群と関連しているであろう。

何故埼玉と千葉なのか。口琴はどこから来たのか。疑問はさらに深まるが、確認されている日本での出土例が四例と少ないため、これ以上のことは現時点では言えないだろう。口琴という楽器の考古学関係者の間での認知度がより高まり、[107][110]の口琴の発掘・発見に大きく関わった渡辺氏が提唱する「他の鉄製品から口琴を識別する際の着目点」(渡辺2020: 42)、すなわち、

A: 金属(鉄)製で、ある程度の太さがある「杵」と細長い「振動弁」で構成されていること

B: 杵の一部が2本平行してまっすぐに伸びる「腕部」を形成していること

C: 腕部の断面は正方形で、かつ対角線を水平方向に向ける形に成形されていること

...といった諸点は言うに及ばず、口琴の存在を知識として持ち、その出土の可能性に注意を払うことのできる人の増加と、それに伴うさらなる発見・再発見の報がもたらされるのを期待するばかりである。

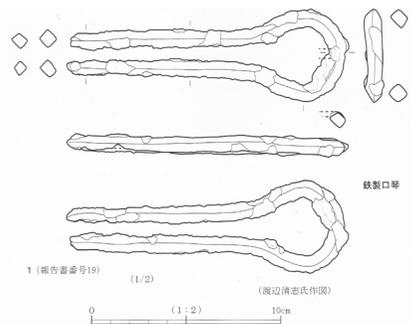


fig. 102 花山遺跡出土の口琴[110]、保存処理後の実測図。酒巻 2020 より

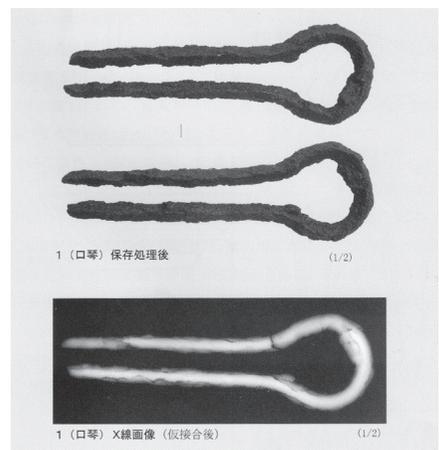


fig. 103 花山遺跡出土の口琴[110]、保存処理後の写真と、仮接合時のX線写真。酒巻 2020 より

23a. ロシア連邦アルタイ共和国 3 Altai Republic, Russia 3 [130, 131]

南シベリアに位置するアルタイ共和国は、モンゴル西部・中国・カザフスタン東部と国境を接している。古くから遊牧文化が栄え、紀元前3世紀とされるパズィルィク（パジリク）古墳群をはじめ重要な遺跡が数多く残るこの地域では、5例の骨製の薄板状の口琴とその製作途中の物 [52～56]（直川 2018: 55-57、2023: 50）と、1例の銅（または青銅などの、銅を含む合金）製の湾曲状の口琴 [120]（直川 2021: 28-29）が確認されている。

なお、口琴は、現在アルタイ共和国に住む人口の30パーセントを占める、テュルク語系の民族アルタイ人によってコムス komus と呼ばれ、今でも愛用されている楽器である。

昨2023年12月に入って、新たに2例の金属製の湾曲状の口琴が発見されていた、との報がもたらされたので、現時点では発掘・発見の経緯などの詳細は不明ながら、わかる限りで情報を記述しておく。

この情報を知らせてくださったのは、ロシア連邦サハ共和国ヴィリュイ地区ハンパ村のイヴァンパーヴロフ Иван Павлов という口琴製作者・鍛冶師である。イヴァンパーヴロフ (1961-) は、サハ語でウトウム ウース Утум Уус、すなわち「伝承の鍛冶師」という異名を持つ¹⁶⁴。代々鍛冶師の家系であり、父ティモフェイ パーヴロフ (1926-2005) も口琴ホムス khomus¹⁶⁵の製作者として知られた存在であった¹⁶⁶。そのイヴァンが、2023年8月にアルタイ共和国を訪れ、ある村で開催されたワークショップで依頼を受け、古い口琴の復元製作を行なったということであった。

その口琴 [130] の大きさを、写真 (fig. 104) に写っているスケールに基づいて計測すると、枠の全長は約93mm、最大幅は約19mm、環状部がわずかに膨らんだヘアピン型。枠の断面は全体を通して正方形を45度回転させた状態◆であると推察される。両先端は細く成形されており、鍛冶作業によるものであることがうかがわれる。枠の環状部底部に、振動弁をセットするためのホゾ穴が切っただけである。振動弁そのものは、失われている。

パーヴロフによれば、発掘（あるいは発見？）の経緯は不明だが、15世紀の物とされていた、という。また、正確にレプリカを製作はしたが、サハのホムスとは形状が異なるので、作業が難しかった、ということであった¹⁶⁷。

口琴はもう一本あり [131]、わずかに小型で、枠の全長が約82mm、最大幅約16mm (fig. 105)。[130] と似た感じのヘアピン型だが、環状部が少々ごつごつと角張っている感じがする。枠の断面については、[130] と同様、全体を通して正方形を45度回転させた状態◆であると推察される。先端の細くなり具合は、それほど顕著ではなく、繊細さにおいては [130] に劣る感がある。振動弁は大部分が失われているが、枠の環状部底部のホゾ穴



fig. 104 ロシア連邦アルタイ共和国の口琴 [130]。写真提供：イヴァン パーヴロフ



fig. 105 ロシア連邦アルタイ共和国の口琴 [131]。写真提供：イヴァン パーヴロフ

から3mm程度外に突き出した尾部が残存している。もしかしたら、ホゾ穴の中にも残存しているのかもしれない。こちらの年代は不明だが、恐らく[130]と同様15世紀とされているのではないだろうか。

どちらも、第5回で取り上げた(直川 2021: 28-29)、アルタイ共和国で発掘された19世紀の湾曲状の口琴[120]と、そのヘアピン型のフォルムはよく似ている(ただし、サイズや素材は異なる)。

2本の口琴は、アルタイ共和国に住む、古い民具などの個人コレクターの所蔵物であるらしい。いずれ連絡をとり、その発見の経緯などを確認したい。

第8部のおわりに

毎回最後に、「次回はまとめと考察を行う予定」と書きながら、新しい情報の確認と、補遺に終始して、果たせないのが通例になってしまった感がある。これも、わずかずつとはいえ、発掘口琴に対する意識が高まり、情報が人々の目に留まるようになってきた証しである、と考えたい。発掘された口琴の研究は、まだまだ始まったばかりであり、今も生きて躍動している。次回は、本稿で取り上げたすべての発掘口琴の例を、リスト化して整理し直したい。

註：

- 144 この情報は、ノヴォシビルスク国立教育大学の日本語を教える土肥理香氏が、アルセーニエフ記念沿海地方州立博物館を2021年8月初旬に訪れた際に見かけて、教えてくださった。
- 145 中世に東アジアで盛んに行われた「ゴンロウ」という囲むタイプのボードゲームの盤、という説明がされているが、「碁」のことだろうか。なお「盤」は、このケース内には展示されていないように見える。
- 146 アルセーニエフ記念沿海地方州立博物館の担当と思しき部署には、何度か電子メールで問い合わせは見たが、回答は得られていない。機会があれば、実見したい。
- 147 本稿第3部(直川 2019: 59-61)で図版を紹介した時には、なるべく推定年代順にならべるために、木更津の口琴を[107]、大宮の口琴を[108, 109]としたが、木更津の口琴[110]の再発見により、この希望的原則は既に崩れている。第8部となる本稿では、流れ上、「口琴であると同定された年代順」に、[108, 109][107][110]の順に取り上げる。
- 148 発見を報じる当時の新聞記事には、1991年3月19日付の毎日・東京・サンケイ・埼玉・読売・朝日などがある。各記事のタイトルは、日本口琴協会編1991:7を参照。
- 149 1991年3月20日朝7:30からのNHK「モーニングワイド」。
- 150 例えば、毎日新聞朝刊「世界最古? 「口琴」が出土/大宮氷川神社東遺跡/平安時代、神事に使用か」(1991.3.19)、読売新聞朝刊「くわえてならず「口琴」/大宮の

- 神社遺跡／八、九世紀の鉄製、世界最古? ≫ (同) など。
- 151 11世紀の可能性がない訳ではない、とはしている (Kolltveit 2006: 113)。
- 152 「故事類縁」中の口琴の記述をはじめ、江戸時代の口琴の記録については、関根 2020 に詳しい。
- 153 より詳細な保存処理前と処理後の実測図、保存処理後の写真や、第1号口琴の出土状況の写真などは、山形 & 渡辺 1993a および同 1993b を参照。保存処理前の写真は、関根 1991: 4 を参照。
- 154 「押しかけ鑑定者」でしかなかった当時の立場上、そのような無理を申し出ることが許される雰囲気ではなかったのだが、一步踏み出すべきであった。
- 155 このニヴフの民族例は、やさしい雫型の環状部や、その環状部になだらかに入っていく腕部など、形状も第2号口琴によく似ている。他のニヴフの口琴も、大きさは詳細不明だが、フォルムが第2号口琴によく似たものがいくつかある (Мамчева 2012: 54-55)。発掘口琴と、当該地域の原稿の民族例との比較は、過去の口琴の使用方法の解明にも繋がる重要かつ大きな別の課題であり、あらためて検討が必要である。
- 156 展示会には、下記のようなものがある。
- ・1995年11月7日～12月17日「特別展 音の考古学 — 音具と鳴器の世界 —」茨城県立博物館
 - ・2007年1月6日～3月18日「企画展 文字・鉄・仏教 — 富士見の古代化 —」富士見市立水子貝塚資料館
 - ・2009年6月2日～2010年1月11日「開港150周年記念特別公開『口琴の広がり — Sound Landscape of EurAsia』」横浜ユーラシア文化館
 - ・2010年10月9日～11月14日「特別展 仏教伝来 埼玉の古代寺院」埼玉県立歴史と民俗の博物館
 - ・2014年10月8日～11月24日「第32回特別展 掘り起こされた音の形 — まつりと音具の世界 —」山梨県立考古博物館
 - ・2015年3月21日～5月10日「企画展 氷川神社と大宮公園」埼玉県立歴史と民俗の博物館
 - ・2010年10月9日～11月14日「特別展 仏教伝来 埼玉の古代寺院」埼玉県立歴史と民俗の博物館
- 157 2001年、大宮市と浦和市・与野市の合併により、さいたま市指定文化財。
- 158 山形 & 渡辺 1993b は、氷川神社東遺跡の公式の遺跡調査報告書 (山形 & 渡辺 1993a) 執筆に携わったお二人に依頼して、報告書内ではそれほど深くは触れられていなかった出土口琴について、口琴を中心に据えた視点で、しかも考古学に詳しくない口琴愛好家でも分かりやすいように書き下ろしていただいたものである。
- 159 目次氏の鍛冶作業による通常の (大宮の発掘例の復元製作ではない) 口琴製作については、目次 2020、直川 2020c 参照。
- 160 このとき撮影した、復元製作の模様を収めた映像作品は、同年、下中教育映像助成に入選した。
- 161 渡辺氏は、音楽活動も行っており、発掘口琴の発見には、やはり音楽と考古学の両方を繋ぐ人物が必要なようである。同氏にはその後も木更津の口琴の「再発見」の

- 情報(直川 2020: 49)を教えていただくなど、大変お世話になった。心から感謝したい。
- 162 X写真を見て最初に口琴だと見抜いたのは、瀧瀬芳之という鉄製品全般の専門家とのこと(福田 2020: 41)。お会いしたことはないが、改めて感謝の意を表したい。
- 163 福田氏には、口琴を中心に据えた視点での報告(福田 2020)を書きおろしていただいた。
- 164 名のある鍛冶師になると、そのロシア語の本名をサハ語訛りにした呼び方(例えばケレメン ウース=鍛冶師ゲルマン)や、仕事の出来具合などの特徴に因む(例えば、切っ先の鍛冶師、白の(=神聖な)鍛冶師など)異名を持つ。ウース Уус は、鍛冶師の意である。
- 165 アルタイ語のコムス komus と、サハ語のホムス khomus が似ているのは、同じチュルク語系の言語を持つ民族の、口琴を意味する単語だから。なお、中央アジアのキルギス語のコムズ komuz が三弦の撥弦楽器、カザフ語のコビズ kobyz が二弦の擦弦楽器を意味するなど、口琴とは異なる、それぞれの民族の代表的な楽器をあらわす呼称として使われる場合も多い。
- 166 イヴァンとティモフェイのパーヴロフ親子の生年および生没年は、Алексеев, Иван, Шишигин, Николай, Васильева, Нь. 編.: 71, 73 による。
- 167 2023年12月3日付の私信による。

参考文献:

Алексеев, Иван, Шишигин, Николай, Васильева, Нь. 編.

- 2011 Саха хомуһа – Альбом каталог “Якутский Хомус”. Министерство культуры и духовного развития Республики Саха (Якутия), Государственное учреждение культуры Республики Саха (Якутия) “Музей и центр хомуса народов мира”.

Dournon-Taurelle, Geneviève, & Wright, John.

- 1978 Les guimbardes du Musee de l’Homme. Institut d’Ethnologie.

福田, 聖.

- 2016 屋敷裏遺跡. 埼玉県埋蔵文化財調査事業団報告書. 第422集. (公財)埼玉県埋蔵文化財調査事業団.
- 2020 埼玉県羽生市屋敷裏遺跡出土の口琴. 日本民俗音楽研究所紀要. vol. 1. p. 31-41.

平野, 雅之 編.

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

Kolltveit, Gjermund.

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

Мамчева, Наталья.

- 2012 Музыкальные инструменты в торговой сети Нивхов. ГУП «Сахалинская

областная типография».

目次, 伯光.

2020 口琴と目次伯光. 日本民俗音楽研究所紀要. vol. 1. p. 195-199.

大宮市教育委員会指導部文化財課 編.

2001 出土品でみる大宮の遺跡 — 近年の発掘調査から —. 大宮市教育委員会.
埼玉県埋蔵文化財調査事業団 編.

2019 よみがえる輝き. 埋文さいたま. no. 62. p. 5.

さいたま市.

2022 文化財をつたえる. 2022.2.23. ページ番号: C081745. <https://www.city.saitama.lg.jp/004/005/006/013/002/p081745.html> (参照 2024.1.25).

酒巻, 忠史.

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

関根, 秀樹.

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

2020 鉄口琴「びやぼん」と江戸サロン文化の諸相. 日本民俗音楽研究所紀要. vol. 1. p. 77-110.

直川, 礼緒.

1991 ついに出了! 日本の口琴. 口琴ジャーナル. no. 2. p. 6-7.

2005 口琴のひびく世界. 日本口琴協会.

2016 アジアの発掘口琴チェックリスト (1): 薄板状の口琴 (1). 伝統と創造 東京音楽大学附属民族音楽研究所研究紀要. vol. 5. p. 57-70.

2017 アジアの発掘口琴チェックリスト (2): 薄板状の口琴 (2). 伝統と創造 東京音楽大学附属民族音楽研究所研究紀要. vol. 6. p. 57-68.

2018 アジアの発掘口琴チェックリスト (3): 薄板状の口琴 (3) と湾曲状の口琴 (1). 伝統と創造 東京音楽大学附属民族音楽研究所研究紀要. vol. 7. p. 55-66.

2020a アジアの発掘口琴チェックリスト (4): 薄板状の口琴 (4) と湾曲状の口琴 (2). 伝統と創造 東京音楽大学附属民族音楽研究所研究紀要. vol. 9. p. 41-56.

2020b 世界最古? 北日本海を挟む湾曲型金属口琴文化. 日本民俗音楽研究所紀要. vol. 1. p. 42-54.

2020c 目次伯光の口琴製作. 日本民俗音楽研究所紀要. vol. 1. p. 175-194.

2021 アジアの発掘口琴チェックリスト (5): 湾曲状の口琴 (3). 伝統と創造 東京音楽大学附属民族音楽研究所研究紀要. vol. 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 東京音楽大学附属民族音楽研究所研究紀要. vol. 11. p. 35-46.

2023 アジアの発掘口琴チェックリスト (7): 薄板状の口琴 (6). 伝統と創造 東京音楽大学附属民族音楽研究所研究紀要. vol. 12. p. 41-54.

Тадагава, Лео.

1996 О японских варганах тысячелетней давности. Хомус. no. 1. p. 24-35. Республика Саха (Якутия) Международная хомусной (варганной) музыки, Музей хомуса народов мира.

日本口琴協会 編 .

1991 埼玉県大宮市氷川神社東遺跡出土の口琴に関する新聞記事 . 口琴ジャーナル . no. 2. p. 7.

西村, 幹也 .

2020 モンゴルの口琴 — 馬、鹿、白鳥のラブソディー — . 日本民俗音楽研究所紀要 . vol. 1. p. 329-347.

渡辺, 清志 .

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

山田, 光洋 .

1998 楽器の考古学 . 同成社 .

山形, 洋一 . & 渡辺, 正人 .

1993a 氷川神社東遺跡・氷川神社遺跡・B-17 号遺跡 . 大宮市遺跡調査会報告 . 第 42 集 . 大宮市遺跡調査会 .

1993b 埼玉県大宮市氷川神社東遺跡出土の口琴 — 発掘の経緯と考察 — . 口琴ジャーナル . no. 6. p. 4-14.

In this eighth part of the successive articles, section 15a describes the process by which excavated artifacts from Omiya and Hanyu, Saitama Prefecture, Japan were recognized as Jew's harps from early 10th centuries AD. Section 23a discusses the new information of bow-shaped harps (15th centuries AD) from Altai Republic, Russia. Also, additional information are given to the instruments from Primorsky Krai, Russia, and Chiba Prefecture, Japan.

(日本口琴協会代表)

2023 年度公開講座 No.1

「チェンバロ・アヴァンギャルドー初期バロックと現代曲を集めてー」報告

An Extension Lecture “Cembalo Avant-garde”
–Early Baroque and modern pieces for harpsichord–

坂 由理 BAN Yuri*

大村千秋 OMURA Chiaki**

関口詩織 SEKIGUCHI Shiori***

本学付属民族音楽研究所主催の2023年度公開講座No.1「チェンバロ・アヴァンギャルドー初期バロックと現代曲を集めてー」が、11月27日(月)、中目黒キャンパスのTCMホールで催された。16、17世紀の初期バロックと20世紀以降のチェンバロ・ソロの作品、全14曲を奏者3人が演奏した。楽器は2段鍵盤フレンチ・タイプのチェンバロとイタリアン・ヴァージナルによった。一般には馴染みのうすい作品ばかりだったが、300人近い聴衆が集まり、新しい試みへの関心の高さをうかがわせた。

キーワード：歴史的チェンバロ Historical Harpsichord、モダン・チェンバロ Modern Harpsichord、ワンダ・ランドフスカ Wanda Landowska、ジェルジュ・リゲティ György Ligeti

「チェンバロ・アヴァンギャルドー初期バロックと現代曲を集めてー」では、初期バロックと20世紀以降のチェンバロ作品を紹介、演奏した。タイトルの「アヴァンギャルド」には、現代曲だけでなく、16、17世紀の作品もそれに劣らず自由奔放であるという意味をこめた。以下に、20世紀のチェンバロ復興と現代曲の作風に関する文章を添え、講座の報告を記す。執筆は特記しない限り坂由理による。

I. 曲目

ルイ・クーペラン / プレリュードハ調

Louis Couperin (1626ca-1661): Prélude in C

アレクサンダー・フォールモーレン / クラヴサン組曲より 第1、第4楽章

Alexander Voormolen (1895-1980): Suite de Clavecin (1921), I. Overture IV. Toccata
鷹羽弘晃 / 『マリー・アントワネットの音楽小箱』より「首飾り」

Hiroaki Takaha (1979-): Le Collier from Suite Boîte à musique de Marie-Antoinette
ジョン・ブル / 王様の狩り*

John Bull (1562/63-1628): Kings Hunt

ジョン・ブル / 半音階的パヴァーヌ*

John Bull: Chromatic Pavana

ナジ・ハキム / 『シヤスタ』より 第1楽章 ロンド

Naji Hakim (1955-): Shasta (1986), I. Rondo

ジャンアンドレア・パウレッタ / 『クラヴサンのための2つのクロワゼ作品』より アンダンテ

Gianandrea Pauletta (1967-): Deux pièces croisées pour clavecin, II. Andante

ジョヴァンニ・デ・マック / レファミソによるカプリッチオ*

Giovanni de Maque (c1548-1614): Capriccio sopra re fa mi sol

ミケランジェロ・ロッシ / トッカータ 第7番*

Michelangelo Rossi (1602-1656): Toccata No. 7

～休憩～

ヒュー・アストン / ホーンパイプ*

Hugh Aston (c1485-1558): A Hornpipe

ジェルジュ・シャーンドル・リゲティ / コンティヌウム

Ligeti György Sándor (1923-2006): Continuum (1968)

ヨハン・ヤーコプ・フローベルガー / フェルディナント3世の哀しき死に寄せる哀悼歌

Johann Jacob Froberger (1616-1667): Lamentation faite sur la mort très douloureuse de Sa Majesté Impériale, Ferdinand le troisième; et joue lentement avec discrétion (1657)

ダン・ロックレア / クラスタの最後の抵抗

Dan Locklair (1949-): Cluster's Last Stand (1989)

武満徹 / 夢見る雨

Toru Takemitsu (1930-96): Rain Dreaming (1986)

*はヴァージナルで演奏

使用楽器

チェンバロ / マルク・デュコルネ製作 2017年 (18世紀フランス様式) 本学所蔵

イタリアン・ヴァージナル / 久保田彰製作 1990年 久保田工房提供

調律

ギタルラ社東京古典楽器センター 佐藤俊二

II. チェンバロの近現代作品について

II-1. チェンバロ復興とモダン・チェンバロの時代

チェンバロは、18世紀末にいったん音楽史の表舞台から姿を消したが、19世紀末には早くも復活の兆しが見える。1989年、パリの万国博覧会でパリ音楽院教授のピアニスト、ルイ・ディエメール Louis Diémer (1843-1919) によるクラヴサン (チェンバロの仏語名) 演奏会がその嚆矢だろう。20世紀に入ると、ポーランド出身のワンダ・ランドフスカ Wanda Landowska (1879-1959) がパリのピアノ・メーカー、プレイエル社と手を組んで、モダン・チェンバロによる演奏活動を活発に行なった。彼女は教育にも力

を尽くし、パリ、ベルリン、アメリカで後進を育て、1つのエコールをつくり上げた。歴史的なチェンバロが主流となった現在、ランドフスカについての評価は揺らぎがちだが、当時気鋭の作曲家だったマヌエル・ド・ファリャ Manuel de Falla (1876-1946) や フランシス・プーランク Francis Poulenc (1899-1963) に作品を委嘱した功績は忘れてならないだろう。チェンバロが決して過去の楽器ではないことを彼女はその活動を通して示した¹。

ランドフスカ以後も、新しい作品はつねに演奏家主導でうみだされていった。特に多くの作曲家に作品を委嘱したスイスのアントワネット・ヴィッシャー Antoinette Vischer (1909-1973) と、ポーランド出身のエリーザベト・ホイナツカ Elisabeth Chojnacka (1939-2017)、この二人の活動は目覚ましかった。後者は20世紀を代表する作曲家ヤニス・クセナキス Iannis Xenakis (1922-2017) と協働し、打楽器とのアンサンブルなど注目すべき作品を世に送り出した。銘記すべきは、ランドフスカを含めこれら3人が関わった作品はモダン・チェンバロのために書かれた、ということである。現在では、それらの作品も歴史的なチェンバロで弾かれることが多い。16フィートのレジスターを備え、ペダルでレジストレーションを操作するモダン・チェンバロへの奏法指示をそのまま行なうことは不可能な場合もあり、曲によっては何らかの工夫が必要となる（曲目解説「リゲティ」の項参照）。

II-2. 歴史的チェンバロの時代と新しい動向

1970年代以降、博物館に残されたバロック時代の楽器の研究が進み、歴史的なチェンバロでの演奏が主流となった。新しい作品の数は飛躍的に増大し、演奏家による作品の委嘱のほか、教育機関での試みや作曲コンクールの開催も見られるようになる。各国で様々な動きがあったが、ここではオランダとアメリカの事情について記す。

II-2-1. オランダの音楽院における教育と音楽祭開催

オランダは1960年代からグスタフ・レオンハルト Gustav Leonhardt (1928-2012) (チェンバロ)、フランス・ブリュッヘン Frans Brüggen (1934-2014) (リコーダー)、アンナー・ビルスマ Anner Bijlsma (1934-2019) (チェロ) らを筆頭に、古楽復興の中心地として重要な役割を果たしてきた一方で、古楽器による現代音楽への取り組みも盛んに行われており、実験的な発信の場になっている。

中でも、チェンバロのレパートリー開拓に多大な貢献をしたチェンバロ奏者アンネリー・ドゥ・マン Annelie de Man (1943-2010) の存在は重要である。アンネリーはオランダ国内外の多くの作曲家に委嘱し、新しい作品を生み出す後押しをしたばかりでなく、インターネット上で現代チェンバロ作品のカタログを公開する PROCEMBALO を2009年に設立した（現在は閉鎖中）。また、教育にも情熱を注ぎ、アムステルダム音楽院で20世紀以降のチェンバロ作品に特化したクラスを行い、世界中の学生（筆者も含む）にチェンバロの新たな可能性と面白さを惜しみなく伝えた。現在もこの授業は引き継がれているほか、毎年アムステルダムで Prix Annelie de Man という名の音楽祭 (<https://www.prixdeman.com>) とコンクールが開催されている。



アンネリー・ドゥ・マンが所有した楽器

左：ベントサイド・スピネット Theo de Haas (製作) Richard Dries (装飾)

右：2段鍵盤チェンバロ Theo de Haas (製作) Sies Bleeker (装飾、1987年)

[II-2-1 項 大村]

II-2-2. アメリカの歴史的鍵盤楽器協会

アメリカのボストンを本拠とする北米鍵盤楽器協会（略称 HKSNA）では、1980 年からおよそ 4 年ごとに、チェンバロのための作曲コンクール「アリエノール・ハーブシコード作曲コンクール」を開催している。本講座で取り上げたパウレッタの作品も、その応募作品の 1 つである。また、それらによるアンソロジーも何冊か出版している。コンクールの応募要件を中級程度の難易度の曲としているので、アマチュアの奏者でも楽しめる作品が多い。

また、このコンクールでは、各国の優れた作曲家に委嘱を行い、本講座で取り上げた武満徹、ナジ・ハキムの作品もそれによって生まれた。

III. 現代のチェンバロ作品における 4 つの作風

20 世紀以降の音楽を作風によって分類するのは不可能に近いが、いくつかの特徴によって、現代のチェンバロ作品の分類を試み、それぞれの具体例をあげる。

- 1 バロック時代の書法を模した作品
- 2 現代音楽の書法による作品
- 3 ミニマル・ミュージックの語法による作品
- 4 ジャズやポップスに近い印象の作品

III-1. バロック時代の書法を模した作品

古くはフェルッチョ・ブゾーニ Ferruccio Busoni (1866-1924) の《ソナチネ第 3 番 子供のために》(1915)、ハーバート・ハウエルズ Herbert Howells (1892-1983) の《ランベールのクラヴィコード》(1927) などが、その例としてあげられる。それらより響きはずっと現代的だが、リゲティの《ハンガリアン・ロック》(1978)、《ハンガリア風パッサカリア》(1978) の 2 曲もここに分類できるかもしれない。本講座でとりあげたフォールモーレンヤ

鷹羽弘晃の作品にもバロック的な書法が見られる。

近年、古楽器によるバロック作品の演奏を耳にする機会が増え、それらの楽譜もインターネット上で入手が容易になってきた。そのためバロック時代の音楽を研究した上で作品を書く作曲家が増えたように感じる。この傾向の作品は今後ますます多くなるだろう。

Ⅲ-2. 現代音楽の書法による作品

ピアノや他のジャンルで培った語法をチェンバロ曲に生かした先鋭的な作品も多く見られ、クセナキス、尹伊桑 (1917-1995)、モーリス・オアナ Maurice Ohana (1913-1992) らが優れた作品を残している。数多い中には、ピアノで弾いた方が効果的と思う作品もあるが、上にあげた作曲家の作品は、耳慣れない響きながら強い説得力を持つ。また、カイヤ・サーリアホ Kaija Saariaho (1952-2023)、リュック・フェラーリ Luc Ferrari (1929-2005) は電子音響とのコラボレーションを試み、チェンバロとの相性の良さに驚かされる。

Ⅲ-3. ミニマル・ミュージックの語法による作品

このグループは、上記Ⅲ-2の一種とも言えるが、撥弦楽器であるチェンバロはミニマル・ミュージックと親和性が高いので別のグループとした。リゲティの《コンティヌウム》もその1つと言えるかもしれない²。

1970年代、古楽器奏者の間では「ミシンのような」という表現で、それまでのモダン・チェンバロによる演奏を否定する意見がしばしば聞かれた。カタカタというまるで機械のような演奏への批判であり自戒であっただろうが、その特徴を逆手にとって新しい作品を生み出すことも可能である。また、ベーラ・バルトーク Béla Bartók (1881-1945) やジョン・アダムス John Adams (1947-) のピアノ作品にもチェンバロでの演奏が効果的なものがあると思う。

Ⅲ-4. ジャズやポップスに近い印象の作品

チェンバロは、優雅と形容されることの多い楽器だが、撥弦楽器ならではのリズムの鋭さによって、野性的なエネルギーを発散させることも得意である。奏者は、ジャズのスウィングに近い感覚を実感することがある。本講座でとりあげたロックレアのほか、フランツペーター・ゲーベルス Franzpeter Goebels (1920-1988) の《バード・ブギ》[Bird-Boogie](1974) などが、その感覚を前面に押し出した作品と言える³。

また、ピアノのために書かれた作品をチェンバロで弾くことに抵抗を感じる奏者も多いと思うが、バッハに優れたピアノ演奏のあることを思えば、その逆も開拓してよい分野だろう。ジャズのイディオムを生かしたピアノ曲にも、チェンバロ奏者にとって魅力的なレパートリーが広がっているように思われる。

IV. 本講座の企画にあたって

我が国での歴史的なチェンバロの演奏は、1970年代、ヨーロッパでの同じ動きにさほど遅れることなく始まった。バッハをピアノでなくチェンバロで弾くのに未だ言い訳が必要だった時代、「古の」「優雅な」という形容詞は枕詞のように使われ、いつしかこの楽器

を語るのに不可欠なものとなってしまった。現代的なピアノに対抗するのに、それはある時期有効な方策だったかもしれない。50人位の小さな会場で、奏者の息遣いを感じながら聴くチェンバロは、たしかに優雅な雰囲気をかもし出す。現代人が日々の喧騒からのがれようと、そこに安らぎを求めるのは当然かもしれない。奏者自身も倍音の豊かな響きに身を委ねるとき、これらの形容詞を実感することも多い。しかし、この楽器の表現力は、そこにとどまるものだろうか。

たとえば、「優雅」の代表格のように語られるフランソワ・クーペラン François Couperin (1668-1733) にしても、聴くものを暗闇に引きずり込むような第3オールドゥル《暗闇》[Ténèbre] をその一言で表してしまってもよいのだろうか。また17世紀ナポリのマックの奇想天外、イングランドのブルが繰り返す目の詰んだ変奏技法、そして18世紀ゲオルク・ヘンデル Georg Händel (1685-1759) の豪放を「優雅」とは呼べないだろう。

この公開講座は、今まで日本で一般に通用してきたチェンバロのイメージを上げたい、という願いのもとに企画された。20世紀以降の新しい試みとともに、鍵盤曲というジャンルが確立した16世紀から17世紀にかけての作品も併せて紹介し、いつの時代も作曲家たちが新たな語法を模索し開拓していたことを伝えたかった。400年の時空を往き来するプログラムだったが、一晩を通して13人の作曲家たちの果敢な冒険を楽しんで頂けたとしたら嬉しい。

V. 曲目解説⁴

◆ヒュー・アストン / ホーンパイプ

ヒュー・アストンは16世紀イングランドの作曲家だが、生涯の詳しいことはわかっていない。おそらく国王ヘンリー8世と何らかの関係があったと思われる。《ホーンパイプ》のほか《ケアリー夫人のダンプ》など数曲の鍵盤曲が彼の作品と推定されている。世俗的な楽曲は即興的に奏されることが多かった時代に、楽譜が残されているのは、当時の人々の熱狂の証だろう。幅広い跳躍とジャズのようなリズムにより、めくるめく展開を見せる。(B)

◆ジョヴァンニ・デ・マック / レファミソによるカプリッチオ

ジョヴァンニ・デ・マックは16世紀半ば、フランドルに生まれナポリで活躍した。そこで当時の前衛的な作曲家カルロ・ジェズアルド Carlo Gesualdo (1566?-1613) と親交を結び、大きな影響を受けた。不協和音程の偏愛（特に減4度）、まとわりつくような半音階、意表をつく展開など独特の美意識を示し、鍵盤における「ナポリ派」の祖とされる。同時代のヴェネツィアの作品が開放感あふれるのに対し、ナポリ派の作品は、音型一つ一つの彫りが深く、心の奥底を覗き込むかのようなのである。《レファミソによるカプリッチオ》は自由奔放な印象を与えるが、4つの音レファミソがいつもどこかの声部に鳴っている。不協和音程が定石どおりに解決しないのも魅力の1つだろう。弟子の一人ジョヴァンニ・マリア・トラバーチ Giovanni Maria Trabaci (c1575-1647) も同じ主題による作品を残している。(B)

◆ジョン・ブル / 王様の狩り

ジョン・ブルは、イングランドの作曲家、オルガン建造家。イングランド王室のオルガン奏者を務め、即興演奏の大家として名声を得るも、私生活でたびたびトラブルを起こし、ネーデルランドに逃れ、その地で生涯を終えた。《王様の狩り》は変奏曲で、これは当時盛んに作曲されていたジャンルであった。狩りのラッパを思わせるテーマをもとに展開されるが、そのなかにはブルの音楽特有の奇抜さが時折見られる。

今回は、生前、名演奏家として人々を驚嘆させていたであろうブルの音楽を、当時のイングランドやネーデルランドで愛された楽器ヴァージナルを用いて演奏した。ヴァージナル *virginal* は、生涯独身でヴァージン・クイーンと呼ばれた女王エリザベス1世（在位1558-1603）に愛された小型の五角形のチェンバロで、女王の趣味に合わせ、宝石を散りばめた豪華なものが残存している。 (S)

◆ジョン・ブル / 半音階的パヴァーナ

ブルは、前述のように穏やかならざる人生を送った。経済的な困窮に見舞われ、エリザベス1世に嘆願書を提出することもあった。1603年、女王が亡くなった時には葬儀に出席した記録が残っている。《半音階的パヴァーナ》は女王の死を悼んで書かれ、全曲を貫く半音階の重い足取りが胸を打つ。波乱万丈の人生を送ったブルだが、ひとり楽器に向かうとき、激情は心の底に沈み、痛切な音へと昇華していったのだろう。 (B)

◆ルイ・クーブラン / プレリユード ハ調 (Oiseau-Lyre 版 No.9)

ルイ・クーブランは、フランスの作曲家。クーブラン一族のなかで最も高名な作曲家であるフランソワ・クーブランの叔父にあたる人物である。リュートの即興的な前奏曲《プレリユード・ノン・ムジュレ（拍子のない前奏曲）》を鍵盤音楽に取り入れた最初の作曲家とされている。これらの前奏曲は拍子の記載も小節線もなく、すべて全音符によって記譜されており、演奏指示はスラーのみである。白玉と緩やかな曲線だらけのそのヴィジュアルに、楽譜を見慣れた今日の音楽家でも驚かされる。



譜例1 プレリユード ハ調 冒頭

このおおらかなハ調のプレリュードは、もちろんリュート風の分散和音的な音型がベースだが、駆け上る、または駆け降りるようなパッセージや、ときおり見せる陰影がドラマ性と色合いを加えている。バロック時代特有の曲線美、動的でドラマティックな即興性、光と影、そしてフランスらしい色彩感が見事である。(S)

◆ミケランジェロ・ロッシ / トッカータ 第7番 (1657)

ミケランジェロ・ロッシは、ヴァイオリンの名手、オペラ作曲家としてローマで活躍した作曲家である。トッカータとは、17世紀イタリアの鍵盤音楽における重要な様式の一つで、鍵盤上を自由に駆け巡る即興的な楽曲を指す。この第7番は、同時代を生きたフレスコバルディを彷彿とさせる走句とジェズアルド風の半音階的手法が用いられている。とりわけ、息の長い半音階が次々と繰り出される曲の終結部では、当時使われていたであろうミーントーン音律（長3度が純正である代わりに5度が狭くなるため、半音同士の幅が極端になる）で演奏すると、歪んだ響きが生じ、音楽の異質さが一層際立ってくる。現代のわれわれの耳にも鮮烈な印象を与える作品である。(O)



譜例2 トッカータ第7番 終結部分

◆ヨハン・ヤーコブ・フローベルガー / フェルディナント3世の哀しき死に寄せる哀悼歌
ヨハン・ヤーコブ・フローベルガーは、神聖ローマ帝国の作曲家で、前述のルイ・クーブランとも親交があった。ルイ・クーブランのプレリュードに《フローベルガー氏を模して (à l'imitation de Mr.Froberger)》という題が付けられたものがあり、影響を受けていたことがうかがえる。

皇帝フェルディナント3世に仕えるオルガニストであったフローベルガーは、皇帝の外交官としてヨーロッパ各地へ出向いていた。この哀悼歌は、1657年の皇帝の崩御に際して作曲されたものである。組曲の一部ではなく独立した楽曲で、3部形式であることもやや珍しいが、用いられている音域の広さ、想像を裏切る和声進行や転調、緊張感と激情に溢れた曲調は、当時の鍵盤曲としては異例とすらいえよう。上昇する音形を経て、最後に3回鳴らされるFの音は、間違いなくフェルディナント3世の昇天を表すものであろう。(S)

◆アレクサンダー・フォールモーレン / クラヴサン組曲 (1921) より

オランダのロッテルダム出身のフォールモーレンは、パリに留学し、ルーセルに学んだ作曲家である。同地ではラヴェルやディーリアス、カゼッラ、フローラン＝シュミットらと親交を結んでいる。

フォールモーレンの主な作曲スタイルとして、古い民謡やカリヨンの響き、そしてオランダ・バロック様式など自国の文化に根差した音楽が特徴に挙げられるが、初期の作品にはドビュッシーやラヴェルからの影響とバロック様式への回帰が認められる。クラヴサン組曲はそのような作品の一つで、半音階和声を多用したフランス印象主義の響きに加え、各楽章に 18 世紀の様式を模した新古典主義的なタイトル「序曲」「ジューグ」「シシリエンヌ」「トッカティーナ」が付されている。 (O)

◆ジェルジュ・シャーンドル・リゲティ / コンティヌウム (1968)

1. 作品について

2023 年に生誕 100 年を迎えたリゲティは、ハンガリーが生んだ 20 世紀を代表する作曲家の一人である。《コンティヌウム》(1968 年初演) は、スイスのチェンバロ奏者 A. ヴィツシャーのために作曲された。楽譜には *Prestissimo* との指示が書かれ、リゲティ自身によって次のように説明されている：

極めて高速に、一音一音がほとんど知覚されることなく、連続体 [continuum コンティヌウム] として融合しているように。いかなるアーティキュレーションもせず、ごく均等に弾くように。正しいテンポは、4 分以内の演奏によって得られる (最後の長いフェルマータはカウントに含まない)。縦の破線は小節線ではなく — この作品に拍子や節は存在しない —、単に位置付けを示している。

リゲティの音楽の特徴の一つに、精緻に構成されたテクスチャによって高密度に音を集積し、そのなかに様々なできごとを湧出させて行くという手法があるが、《コンティヌウム》では上記の指示通りに演奏すると、同じ動きが徐々に細部を変えながら高速で繰り返されることになり、まるで点描画のような、あるいはペンデュラムウェーブ (複数の振り子による周期運動) のような効果を生む。リゲティは、この作品についてマウリッツ・エッシャー風のパターン・イリュージョンだと述べている。

2. 演奏上の課題

初演から 50 年以上が経ち、今日この作品は、ヒストリカル・チェンバロ (現代において一般的になっているバロック時代のチェンバロのレプリカ) によって演奏されることが少なくない。一方で、本来はモダン・チェンバロのために書かれており、ヒストリカル・チェンバロで演奏するにあたって、避けられない課題があるのも事実である。それは、レジストレーション (音色の選択と操作) の問題である。楽譜上には以下のような指示が記されている。

① 冒頭部分 : 8'

- ② クライマックス部分：subito 16' [1 オクターヴ下] +8'+4' [1 オクターヴ上]
- ③ 最終部分への繋ぎ部分：最後まで4'のみで（[実音よりも] オクターヴ高く響く）

* [] は大村による追記

まず、第一の問題として、ヒストリカル・チェンバロで演奏する場合、多くの楽器が16フィート（16'）の弦を備えていないため、1オクターヴ下の音を加えることができず、②では8'と4'のみを加えることになる。その結果、響きの効果という点で大きな犠牲／妥協を強いられることになる。また、楽器そのものの構造や使われている部品、弦やプレクトラム（爪）といった音に直接的に関わる部分の素材も異なるため、必然的に音質も変わってくる。

第二に、レジスター操作の違いである。足によるペダル操作によって容易に音色を変えられるモダン・チェンバロに対し、ヒストリカルな楽器では手で操作を行う。しかし、無窮動に奏される本作品では、演奏者自身がカプラーやレジスターを操作することは不可能であるため、アシスタントが必要である。



リゲティを演奏する大村千秋

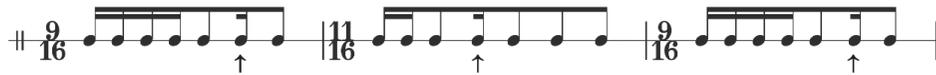
このように、ヒストリカル・チェンバロによる演奏は、リゲティが想定したものとは異なる響きであることは否めないし、作曲家の意図をそのままに再現することは、残念ながら不可能である。しかしながら、モダン・チェンバロが稀有な楽器となり、アクセスが難しくなった今、ヒストリカル・チェンバロに備えられたレジスターを用い、工夫して（アシスタントの助けを借りて）演奏することによって、リゲティがこの曲で目指した「コンティヌウム」、すなわち連続した高速回転による音の造形を生み出すことは可能なのではないだろうか。否、むしろモダン・チェンバロとは比較にならないほど高次倍音が豊かなヒストリカル・チェンバロを用いることによってこそ、立体感のある「コンティヌウム」を創造し得るのではないかと筆者は考えている。バロック時代に書かれた作品を、様々に環境が異なる現代において演奏、再現するのと同様に、バロック様式の楽器で20世紀の音楽の内側にある本質、あるいは意図を最大限に汲み、その魅力を伝えることができたらと願っている。(O)

◆ナジ・ハキム / 『シャスタ』(1986) より 第1楽章

ナジ・ハキムはペイルートに生まれ、現在フランスで活躍する作曲家、オルガニスト。オリヴィエ・メシアン Olivier Messiaen (1908-1992) の後任として聖トリニテ教会のオルガニストも務めた。《シャスタ》は全5楽章からなり、第1楽章では冒頭の静かなD音を

いきなり強烈な不協和音が打ち破る。メシアンの好んだ付加音符 *valeur ajoutée* (譜例3の↑) を散りばめながら、最後は奔流のように終結へ向かう。(B)

Gracefully



譜例3 第95小節～第97小節

◆武満徹 / 夢見る雨 (1986)

武満徹もチェンバロのための音楽を作曲している。この《夢見る雨》は、アリエノール・ハープシコード作曲賞の委嘱により作曲された。ポーランドのチェンバロ奏者エリザベト・ホイナツカに捧げられ、初演は1986年6月12日ワシントンで、ジョージ・ラクテンバーグによる演奏であった。今日の日本では、近現代のチェンバロ曲のなかで最も頻繁に演奏されている作品である。

2度下行し5度上行する音型をモチーフに、不協和音を交えながら展開されるこの曲は、二段鍵盤チェンバロでの演奏を想定した三段譜で記譜されている(最上段が上鍵盤での演奏を示す)。チェンバロのダイナミクスの幅こそ広くないが、その代わりに音色に変化をつける機能がある。武満はこれらの機能(レジストレーション)と不協和音の絶妙な配置により、チェンバロの音色の特色を引き出すことに成功しており、この楽曲が現在チェンバロで多く演奏される理由のひとつといえよう。(S)

◆ダン・ロックレア / クラスターの最後の抵抗 (1989)

ダン・ロックレアは多作で知られる現代アメリカの作曲家である。この曲は左手のオスティナートの上に、クラスター(cluster、手の平で密集した和音を押さえる)を交えた右手が乗る。題名は19世紀のインディアンと白人の戦いとして逸話に残る「カスター將軍の最後の抵抗」のもじりである。アメリカのチェンバロ奏者、イゴール・キプニスのために書かれ、彼に捧げられた。(B)

◆鷹羽弘晃 / 『マリー・アントワネットの音楽小箱』(2004)より「首飾り」

鷹羽弘晃は、ピアニストとしても活躍する現代日本の作曲家。本曲は組曲《マリー・アントワネットの音楽小箱》の中の第6曲である。拍子、テンポ指示、小節線がなく、すべてクロマティックな流れをもつ八分音符で記譜されており、まさに現代のノン・ムジクレ、そして現代と18世紀フランスの邂逅といえよう。

タイトルの意味するものは何であろうか。有名な肖像画の真珠か、「首飾り事件」か。あくまで想像の域を出ないが、短いながらも様々なイメージを膨らませることのできる1曲である。(S)

◆ジャンドレア・パウレッタ 『クラヴサンのための2つのクロワゼ作品』(2015)よりアンダンテ

パウレッタはイタリアのトレヴィーゾ出身の作曲家、オルガニスト、チェンバリスト。近年はヴェネツィアを中心に演奏および作曲活動を行なっている。この作品は、バロック

時代にクーランたちも好んで用いたクロワゼー 2 段鍵盤を利用した手の交差 — で書かれている。音色の異なる上下鍵盤が交互に奏され、重なり合った音が水面の波紋のように現れては消えていく。弦がはじかれることによって生まれる響きとその余韻が美しい。(O)



左から坂、大村、関口



ヴァージナルを演奏する大村



チェンバロを演奏する関口

(写真撮影 三好美穂)

VI. 講座を終えて

この催しは、一般に知られていない 16、17 世紀と現代の作品を集めた講座だったので、参加者が集まるかどうか、かなり不安だった。ところが、受付を開始すると、すぐに学外からの問い合わせや申込があり、チェンバロによる現代作品に興味を持つ人が多いのに驚いた。

アンケートに書かれた「選曲がユニーク」「チェンバロのイメージを覆す」という感想は、企画者にとって手応えを感じさせるものであった。また、「電子音みたいな不思議な響き」(リゲティへの感想か)、「チェンバロでもグリッサンドをしてよいことを初めて知った」(ロックレアのこと)という率直な感想も聞かれた。演奏の合間の解説については、「時代背景の話があって理解しやすかった」という意見の反面、「二種の楽器について、もっと知りたかった」という声もあった。特にイタリアン・ヴァージナルは見たり聞いたりする機会がまだ少ないので、その詳しい説明をすべきだったと思う。公開講座のあり方を考えると、演奏と解説の時間配分は、今後に残された課題だろう。

最後に久保田チェンバロ工房、佐藤俊二氏(ギタルラ社東京古典楽器センター)、そして大学と研究所のスタッフの方々に感謝し、講座の報告とさせて頂く。

註：

- 1 チェンバロ復興は、ランドフスカだけでなく、ディエメールやイギリスのチェンバロ奏者、ヴァイオレット・ウッドハウス Violet Woodhouse (1872-1948) らの活動によるところも大きい。作曲家への働きかけにおいても、前者はジュール・マスネ Jules Massenet (1842-1912) やフランシス・トーム Francis Thomé (1850-1909) を慫慂し、後者はフレデリック・ディーリアス Frederick Delius (1862-1934) の《舞曲》(1919) を献呈された。これらの作品は有橋淑和の録音により聴くことができる(有橋 2002)。またソロ曲ではないが、モーリス・ラヴェル Maurice Ravel (1875-1937) の歌曲《エピネッ

トを弾くアンヌ》の伴奏パートには「弱音ペダルを使ったピアノ、またはチェンバロ」と記されている。惜しまれるのは、クロード・ドビュッシー Claude Debussy (1862-1918) が晩年、6曲のソナタを構想、その第4曲がオーボエ、ホルン、クラヴサンのための曲だったが、病のため書かれずに終わった（松橋 2007: 149）。

- 2 リゲティ自身は、自作をミニマル・ミュージックとは認識していなかった。しかし、1972年、カリフォルニアでその代表的な作曲家テリー・ライリー Terry Riley (1935-) とスティーヴ・ライヒ Steve Reich (1936-) の作品を聴き「とても愉快だった。我々は互いに無関係に、しかも離れた土地で、似たような着想に逢着していたのだった。私はメトロノームのための作品（引用者註《ポエム・サンフォニック》）と《コンティヌウム》で、ライリーは《インC》で、そして、ライヒは《イツ・ゴナ・レイン》や《ヴァイオリン・フェイズ》で。」と記している。（リゲティ 1997: 12-13）
- 3 F. ゲーベルスはドイツの音楽学者、作曲家で、バロックから古典派の鍵盤作品の校訂を多数手がけている。《バード・ブギ》はウィリアム・バード William Byrd (1540?-1623) 《笛と太鼓》（組曲「戦い」より）のパロディ。題名の Bird は Byrd と懸けている。
- 4 作曲年代順。執筆は各演奏者による。その頭文字を文末に B、O、S で示す。

講座での使用楽譜

○初期バロックの作品

Louis Couperin 《Pièces de Clavecin》 Oiseau-Lyre

John Bull 《Keyboard Music II》 Musica Britannica Stainer & Bell 19

Giovanni Macque 《Opere per tastiera vol.1》 Andromeda editorice

Michelangelo Rossi 《Keyboard Works》 American Institute of Musicology 15

Hugh Aston 《Tudor Keyboard Music c.1520-1580》 Musica Britannica Stainer & Bell 66

Johann Jacob Froberger 《Denkmäler der Tonkunst in Österreich》《Klavierwerke II》
Akademische Druck- U. Verlagsanstalt

○現代の作品

Alexander Voormolen 《Suite de Clavecin》 G. Alsbach & Co.

鷹羽弘晃 《Le Collier》 Clavecin 20-21 Henry Lemoine

Naji Hakim 《Shasta》 Schott

Gianandrea Pauletta 《Deux pièces croisées pour clavecin》 Aliénor Anthology 2015. PRB
Productions

Göyrgy Sándor Ligeti 《Continuum》 Schott

Dan Locklair 《The Cluster's Last Stand》 E. C. Kerby

武満徹 《夢見る雨》 Schott

参考文献、楽譜：

Bedford, Frances & Conant, Robert.

1974 Twentieth-century Harpsichord Music : A classified Catalog. Joseph Boonin, INC.

Couperin, Louis.

https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/6a/IMSLP340456-PMLP549069-Bauyn_Manuscript_Volume_2.pdf (アクセス日：2024_1_27).

Rossi, Michelangelo.

Michelangelo Rossi Toccate e Corenti. Archivum Musicum. Collana di testi rari 12. Studio per Edizioni Scelte (S. P. E. S.).

有橋， 淑和．

2002 チェンバロ・レヴオリューション — プティット・ロマンス —. KING KKCC3004.

井上， さつき．

1993 古楽復興 — 19世紀前半のフランスを中心に —. 愛知県立芸大研究紀要 . p.31-43.

日本チェンバロ協会．

2018 チェンバロ復興と今 . 日本チェンバロ協会年報 . 第2号 . p.10-35.

2022 IV 作曲家、演奏家 . チェンバロ大事典 . 春秋社 . p.190-221.

ハスケル， ハリー．

1992 古楽の復活 — 音楽の「真実の姿」を求めて —. (有村祐輔訳) . 東京：東京書籍 .

松橋， 麻利．

2007 ドビュッシー . 東京：音楽之友社 .

光井， 安子．

1997 邦人作曲家によるチェンバロ作品と調査・考察 . 岩手大学教育学部附属教育実践研究指導センター研究紀要 . vol.7, p.55-75.

リゲティ， ジェルジュ．

1997 鍵盤作品について . リゲティ・コレクション 6. (長木誠司訳) . SONY SRCR2167.

An extension lecture “Cembalo Avant-garde” was presented on November 27, 2023. Early Baroque and modern pieces were played on a double-manual French Harpsichord; early works of Louis Couperin and Froberger, and modern pieces by Hakim and Takemitsu, were performed on an Italian virginal, early works of Macque, Bull and Rossi were played. About 300 people attended. One listener said that it was a very interesting program, one which changed their idea about the harpsichord.

* 本学附属民族音楽研究所講師、チェンバロ

** 本学講師、チェンバロ

*** チェンバロ奏者

東京音楽大学附属民族音楽研究所主催 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?～」

FY2022 IETCM Public Lecture Series #2–Lute and Vihuela of the
Renaissance era: What is the relationship between these and songs?

水戸茂雄 MITO Shigeo*

坂崎則子 SAKAZAKI Noriko**

服部洋一 HATTORI Yoichi***

「16世紀のヨーロッパのリュートとビウエラ音楽を歌からのぞいてみよう」という副題を付けてルネサンス時代のリュートとビウエラという撥弦楽器が歌からどのような影響を受け、歌とどのような関係を築いて行ったのかをソプラノ、アルト、テノール、バリトンの4声とリュートとビウエラで解説と実演を行った。

キーワード：ルネサンス・リュート Renaissance lute、ビウエラ Vihuela
ルネサンス音楽 Renaissance Music、リュートソング Lute song
エール・ド・クール Air de cour、ビウエラ歌曲 Canción de Vihuela

1. はじめに

リュートは8世紀頃に中近東からヨーロッパに伝わったウード al'ūd という撥弦楽器で、洋梨を縦半分に割ったような形をした胴体を持ち、胴の片方にネックと糸倉が付いている。絃は2本を一对（各対をコースと呼ぶ）として張られ、ルネサンス時代のリュートでは6コースリュートから12コースリュートまで存在する。ビウエラ (Vihuela) はギター型やヴィオラ型のタイプがあり5コースビウエラから7コースビウエラまでの種類があり、主にイベリア半島のスペイン領で使用された。

今回の公開講座ではスペイン、イタリア、フランス、イギリスの例を提示した。当日のプログラムは以下の通りで行われた。

東京音楽大学附属民族音楽研究所主催 2022年度第2回公開講座
2023年2月25日(土) 14:30開場 15:00開演 TCMホール

ルネサンス時代のリュートとビウエラ～歌との関係は?～
16世紀のヨーロッパのリュートとビウエラ音楽を歌からのぞいてみよう

歌からリュートやビウエラがどのように影響を受けて音楽が形成されたのかを検証する。ヨーロッパの国々の元歌を歌ってもらい、リュート歌曲やビウエラ歌曲、さらにリュート・ソロやビウエラ・ソロ曲を演奏して比較する。

司会進行 坂崎則子教授

解説とリュート、ビウエラ演奏 水戸茂雄講師

歌唱指導 服部洋一教授

歌 東京音楽大学学生：ソプラノ 若林ゆみ、アルト 神原 愛、
テノール 原佑斗、バリトン 長谷川陽向

ビウエラ (Vihuela)

- ① Benedictus: Missa Ave Maris stella (ミサ、輝ける海の星よ)
Enriquez de Valderrábano (16c、スペイン)
ミサを無伴奏で歌う — 歌とビウエラがユニゾンで演奏 — 上声につけられた
声部と2声で — ビウエラ・ソロ

ルネサンス・リュート (Renaissance lute)

- ② Qual miracolo Amore (なんとという奇蹟をアモーレは)
Vincenzo Galilei (1520-1591、イタリア)
最初にリュート・ソロ — 3声のカンツォーネ
- ③ Tant que vivrai (花咲く日々に生きる限り)
Sermisy-Pierre Attaignant (1494?-1551/2、フランス)
4声 — 歌 (ソロ) とリュート — リュート・ソロ
- ④ Air de cour (エール・ド・クール=王宮の歌曲集)
Las qui hastera (ああ、時を急がせるもの)
Pierre Gedron (1570-1620、フランス)

ビウエラ

- ⑤ La mañana de Sant Juan (聖ヨハネの朝)
Diego Pisador (1509/10-1557、スペイン)
ビウエラ・ソロ — 3声とビウエラ タブラチュア譜の赤い字が歌のパート
- ⑥ Fantasia XI (ファンタシーア 11番) Luys Milán (1500?-1561、スペイン)
- ⑦ Sospirastes, Baldovinos (ため息をつくバルドビノス)
ミランのファンタシーアの特徴を説明しビウエラ歌曲の共通点を説明
ビウエラソロ、歌とビウエラ
- ⑧ O gloriosa Domina (おお、栄光の聖母よ) Luys de Narváez (16c、スペイン)
この聖歌の由来を説明、ビウエラでディフェレンシアスされた元歌を歌ソロ、
ディフェレンシアスの部分をビウエラで演奏

⑨ Mille Regretz (千々の悲しみ) Josquin des Prez (1440-1521、フランス)

⑩ Canción de Emperador (皇帝の歌) Luys de Narváez (16c、スペイン)

この曲の由来を説明

4声で千々の悲しみ、ビウエラソロで皇帝の歌を演奏

ルネサンス・リュート

⑪ Now o Now (今こそ) John Dowland (1563-1626、イギリス)

楽譜の説明

4声の歌—歌ソロとリュートで演奏—4声とリュート

2. ビウエラ

① **Benedictus: Missa Ave Maris stella** (ミサ、輝ける海の星よ)、Enriquez de Valderrábano (16c スペイン) 作

2声で構成されたビウエラ独奏用に書かれたこのミサ曲を用いて、主旋律と対旋律がどのように進行しているのかをテノールとビウエラでそれぞれのパートを演奏、次に2声の独奏曲としてビウエラで比較演奏を行った

3. ルネサンス・リュート

② **Qual miracolo Amore** (なんとという奇蹟をアモーレは)、Fronimo Vincenzo Galilei (1520-1591 イタリア) 作

ヴィンツェンツォ・ガリレイが著した音楽理論書「フロニモ」で声楽曲をリュートにどのように編曲するのかを述べている。ここでは作者が自身の作曲した3声のカンツォーネを用いてリュート独奏用に編曲しているものを紹介し、リュート独奏と3声の合唱で比較演奏を行った。

③ **Tant que vivrai** (花咲く日々生きる限り)、Sermisy-Pierre Attaignant(1494?-1551/2 フランス) 作

当時、ヨーロッパで流行したシャンソンの中からセルミジ作曲の恋の歌を用いて4声の合唱とソプラノとリュート伴奏とリュート独奏で比較演奏を行った。

4. エール・ド・クール (王宮の歌曲集 Air de cour)

④ **Las qui hastera** (ああ、時を急がせるもの)、Pierre Gedron (1570-1620 フランス) 作
フランスのリュート歌曲集エール・ド・クールから Gedron 作曲《Las qui

hastera》という曲を例に、フランス語が旋律や伴奏にどのように影響を与えているかを解説した。

はじめにフランス語で歌詞の朗読を行い、アクセントとイントネーションとフレージングを確認し、次に旋律を付けて歌唱した。歌詞のフレーズが優先されて、旋律が拍節を無視して進行する様子を実演した。次にリュートで歌詞のアクセントとイントネーションとフレージングに合わせてながら伴奏を行い、言葉から旋律が作曲された例の実演を行った。

5. ビウエラ音楽

⑤ La mañana de Sant Juan (聖ヨハネの朝)、Diego Pisador (1509/10-1557 スペイン) 作

ビウエラ歌曲の中にはタブラチュア譜の数字に赤字やアクセントマークを付けて歌のパートを示す曲がある¹。歌とビウエラ伴奏で、もしくはビウエラ・ソロで演奏しても良いようになっている。今回はビウエラ・ソロと合唱とビウエラ伴奏で比較演奏を行った。

譜例1. La mañana de Sant Juan (聖ヨハネの朝 Diego Pisador 作)

⑥ Fantasia XI (ファンタシーア 11番)、Luys Milán (1500?-1561 スペイン) 作

ルネサンス時代のファンタシーアやリチェルカーレは対位法で書かれる場合が多いが、ミランは幾つかのファンタシーアで独創的な手法を用いている。フレーズを Resonancia 協和部と Disonancia 不協和部に分け、協和部では和音が長い音符で拍を刻んで行き、不協和部では拍内を長い音符が細かな音符に分割され刻まれる。ファンタシーア 11番で実演を行った。

⑦ Sospirastes, Baldovinos (ため息をつくバルドビノス)

⑥のファンタシーアの構成と同じ手法でこのビウエラ歌曲は書かれている。協和部には歌の旋律を置き、不協和部ではビウエラで細かいパッセージを弾かせている。

⑥と⑦をビウエラ・ソロとバリトンとビウエラ伴奏で比較演奏を行った。

⑧ O gloriosa Domina (おお、栄光の聖母よ)、Luys de Narváez (16c スペイン) 作

「主題と変奏」と言う作曲技法の元である「diferencias ディフェレンシアス」を紹介した。ルイス・デ・ナルバエスというスペイン宮廷音楽家が発明したと言われている。

ディフェレンシアスはいきなり第1変奏から始まり、2,3...と変奏が続く。

この聖歌は日本の隠れキリシタンの人々の間で歌い継がれて来た「おらしよ＝Oración」の中にも残されている。ナルバエスはこの曲をテーマとして「おお、栄光の聖母よ」による6つのディフェレンシアス作曲している。今回は、はじめと終わりに元歌の聖歌をバリトンで歌唱し、ビウエラでディフェレンシアスの3部を演奏し、比較実演を行った。

⑨ **Mille Regretz** (千々の悲しみ)、Josquin des Prez (1440-1521 フランス) 作

当時、ヨーロッパで流行したジョスカン・デ・プレ作曲と言われる失恋を歌ったシャンソン「千々の悲しみ」を4声の合唱で演奏を行った。

⑩ **Canción de Emperador** (皇帝の歌)、Luys de Narváez (16c スペイン) 作

時の神聖ローマ皇帝兼スペイン皇帝であったカール5世が特に「千々の悲しみ」を好んでいたため、スペイン宮廷音楽のビウエラ音楽家のルイス・デ・ナルバエスがこの「千々の悲しみ」の旋律を使用してビウエラ音楽「皇帝の歌」を作曲し、カール5世に献呈した。

今回はビウエラ・デ・マーノで実演を行った。

6. ルネサンス・リュート

⑪ **Now o Now** (今こそ)、John Dowland (1563-1626 イギリス) 作

エリザベス朝時代に活躍したイギリスのリュート音楽家ジョン・ダウランドはリュートソングに優れた曲を数多く残している。ダウランドのリュートソングにはテーブルブックと呼ばれる楽譜がある。四辺の左半分にはリュート譜付きのソプラノパート譜が書かれており、右半分に上下、右側にテーブルを囲むようにアルト、テノール、バスパート譜が書かれている(譜例2参照)。また、ダウランドはリュートソングをリュート独奏用にも編曲している。今回はソプラノとリュート伴奏、リュート独奏、4声の合唱とリュート伴奏で実演を行った。

7. おわりに

この公開講座で合唱参加してくれた東京音楽大学の声楽の学生たちはほぼ全てが、初めて体験する曲だったと思う。本番では合唱指導の服部洋一教授の優れた指導の下、彼らはこの時代の曲をよく理解し、素晴らしい演奏を披露してくれた。また、坂崎則子教授の巧みな司会進行で大きなアクシデントも無く予定通りに講座を修了することが出来た。

今回の公開講座の参加者が定員300名と言う事もあり、裏方のスタッフたちの活躍も大変なものであった。彼らの協力のもと、参加者の方々が熱心に聴講し、好評を頂けたのは公開講座企画者として喜ばしいことであった。

Now o Now 1. Now o Now

BASSVS.
Ow O now I needs must part, parting though I absence can no longer see,
While I live I needs must love, love lies not when hope is gone, now at all despayre doth
not when hope is gone, now at all despayre doth
part, for once fled can not returne, Sad despayre doth drive me hence, this despayre despayre vnkinder
fends, If that parting be of fence, it is the which then offends.

ALTO.
Ow O now I needs must part, parting though I absence can no longer see,
While I live I needs must love, love lies not when hope is gone, now at all despayre doth
not when hope is gone, now at all despayre doth
part, for once fled can not returne, Sad despayre doth drive me hence, this despayre despayre vnkinder
fends, If that parting be of fence, it is the which then offends.

TENOR.
Ow O now I needs must part, parting though I absence can no longer see,
While I live I needs must love, love lies not when hope is gone, now at all despayre doth
not when hope is gone, now at all despayre doth
part, for once fled can not returne, Sad despayre doth drive me hence, this despayre despayre vnkinder
fends, If that parting be of fence, it is the which then offends.

CANTVS.
VI.
Now O now I needs must part, parting though I absence
while I live I needs must love, love lies not when hope is
gone, now at all despayre doth
part, for once fled can not returne,
Sad despayre doth drive me hence, this despayre vnkinder fends, If that
parting be of fence, it is the which then offends.

D

Deare when I from thee am gone,
Come see all my joyes are gone,
I loved thee and thee alone
In whole love I loved once
And although your fight I leave,
Till that death do fence because,

Deare if I do not reme,
Love and I shall die together,
For my absence never mourne
Whom you might have joyed once
Part we must though now I dye,
Die I do to part widd you,
Him despayre doth cause to lie,

譜例2. Now o Now (今こそ別れねばならぬ John Dowland 作)

最後に、出演者の皆さんの公開講座の感想文を掲載して「おわりに」の章としたい。

若林ゆみ (ソプラノ)

この度共演者の皆様とともにこの貴重な演奏機会に参加させていただけたこと、大変嬉しく思います。中世、ルネサンスの楽曲にここまで踏み込んで学んだ経験は少なかったため、新鮮な気持ちで挑戦しました。ふだん私たちが学ぶような作品より前の時代の音楽について学ぶことで、後世の音楽への理解がより深まることを身をもって体感しました。「古楽」というと楽譜の読み方が変わったり、楽譜そのものの書かれ方すら異なることもあって触れがたさを感じる人もいますが、どの時代の作品に取り組む音楽家であってもこういった年代の音楽を学ぶことは素晴らしく、これを学ばずして音楽大学を卒業するのは勿体ないと感じました。

私自身、リュートを学びはじめているのですが、楽譜やからだの扱い方を理解するには長い時間を要しました(その学びは今でも続いています)。自分が今まで培ってきた感覚に任せて弾いてしまうとどうも齟齬が生じるようで、演奏を成立させるために先生の指導やお手本をよく見ながらその障害をひとつずつ克服していく作業が必要でした。授業で断片的にしか学んでこなかったけれど、こういった音楽が次の時代のものに繋がっているんだと、いざ触れて感じることで不思議な気持ちになりました。

音楽・音楽史はどの部分を切り取ってもひとつひとつのテーマが壮大で、それらを理解

するには大きな時間を要します。自分がどの「音楽」部分を追いかけるか選ばなければなかなか深くはすすめないものですが、中世やルネサンスの音楽というものにふれる喜びや安らぎが、専門家や愛好家だけでなくさまざまな人のところに届くことを願います。

神原 愛（アルト）

古楽概論の講義にてリュートとビウエラに出会い、その空間に溶けていくような音色に魅了された。2023年2月の公開講座では、ルネサンス期の歌とリュートとビウエラの密接な関係を色々な形態で演奏した。その中でも特に印象に残ったのは《Air de cour》である。歌とリュートが、言葉の持つ母音の長さやアクセントの位置にあわせて自由にアンサンブルをし、歌うというよりリュートの合いの手にあわせて語るような感覚を覚えた。また、ラテン語、フランス語、スペイン語、イギリス語などの多様な言語の歌に取り組み、リュートやビウエラが伝播した地域の広さや生活様式と音楽との関わりについても学んだ。

加えて、これまでピアノ、チェンバロ、ハープ、ヴィオラ・ダ・ガンバなどの伴奏楽器と共に歌ってきたが、リュートやビウエラの音の小ささや繊細さ、また持続時間の短さが先に述べた楽器たちと比べて非常に特徴的であると感じた。この特徴は当初は短所のように感じていたが、アンサンブルを重ねるにつれ、人間の呼吸により近く寄り添える楽器だと思えるようになった。これらがルネサンス期以降の生活音楽に欠かせないものであったということを実感した。大学の4年間のレッスンや授業だけではなかなか得がたい貴重な機会となった。

原 佑斗（テノール）

今回この公開講座に参加することができ、光栄に思っております。

自分が普段歌っております楽曲は、ロマン派のイタリアやフランスで歌われたものが多いです。そのため、今回関わらせて頂きました楽曲に触れること自体初めてであり、リュートの音やリュートと共に演奏すること自体も初めてでした。しかし、何も知らない楽曲を耳にしたにも関わらず、心地よさと美しさに心惹かれました。これは、リュートというものが音楽の原点に近く、様々な人の奥底にあるようなものを引き出す力があるものだからだと考えます。歌手として感じたこととしては、三重唱などになった際、バランスや音程感など難しいところは多々ありました。しかし、その大変さに勝る和音の調和や、進行の美しさに心打たれました。次回リュートとの演奏する機会があった際は、更に知識的な部分も増やし、今回難解であった部分や雰囲気などを理解した上で美しく奏でられればと思います。講座の進行をして頂きました坂崎先生と水戸先生の解説もとてもわかりやすく、より知見を深められる点もこの講座の素晴らしいところだと感じております。次回も楽しみにしております。

長谷川陽向（バリトン）

2023年2月に行われた公開講座『ルネサンス時代のリュートとビウエラー歌との関係は？』では、僕にとって初めての体験が多かったです。

自分が常日頃より取り組む声楽曲は、ピアノと歌のために作られた曲が多く、ビウエラやリュートと一緒にアンサンブルをすることは正直初めてでした。そしていざ一緒に演奏をしてみると、ビウエラやリュートの旋律と、詩文のもつ言葉のリズム感やイントネーションが完全に重なりあっていくのを実感しました。

詩にどのようにして音楽がつけられ、そして基礎となる定旋律に対してどのような旋律が加えられ、重なっていくのか、というのを水戸茂雄先生のお言葉を通して感じる事ができ、演奏会とは違う形でルネサンス音楽の歌を堪能させて頂きました。

タブラチュアがTAB譜として現代に甦った、というお話も講座の中でありましたが、時代を超えてルネサンスから今現在まで受け継がれているものが、まだまだ沢山あると思います。僕自身もビウエラと共に歌唱をしながら、詩からもたらされる感覚や感情、そして言葉のもつ語感に対して、作曲家がいかにセンシティブに反応して曲が作られたのかということに心を向けました。作曲家の心を通して詩の世界に行きつく、という境地は、少なくともルネサンスから今現在に至るまで変わらない歌の魅力のひとつなのだと僕は思いました。何世紀もの時を越えて古い時代から今日まで受け継がれたものは何があるのか、そしてなぜ受け継がれたのかということに関して、これからも強い興味を持っていきたいです。そして、温故知新と言うとおり、過去の音楽の中からたくさんの発見をすることで、普段触れている音楽との接し方をより良い方向へ高めていけたらと考えております。

所感：ルネサンス時代の響きに触れて

16世紀ルネサンスは合唱ポリフォニーを中心として、豊かな声の饗宴が繰り広げられていた時代であった。今回はスペイン、イタリア、フランス、イギリスの歌が取り上げられ、宗教的なものや、人々に愛されたシャンソン、宮廷で歌われたエール・ド・クールなど、幅広く選択され、奥行きも広がりも充実したプログラムが組まれた。

リュートはヨーロッパ各国で活躍、スペインに限っては、ビウエラが主流だったが、こうした楽器が歌曲の伴奏、歌曲に由来する変奏曲や舞曲を奏でていた。フランスのシャンソンなど、合唱の形で記譜されていても独唱で歌われたり、スペインの歌曲のように歌の旋律が全体の中に織り込まれていたりするユニークなものもあり、このようなことが積み重なり、受け継がれて、その様子をまといながら、次第に器楽曲としての姿を整えていったのが、この時代の器楽曲の姿であった。演奏された数々の楽曲を聴いていくうちに、歌と楽器が多様な形で寄り添い、影響し合っただけで新たな表現を獲得していく過程がつぶさに感じられた。

今回は当時のリュート、ビウエラの音楽を歌から展望してみようという企画であった。実際にルネサンス・リュートやビウエラ・デ・マーノの演奏、そしてこれらの楽器で伴奏された歌を実際に聴いていくうちに、作曲当時の響きが目の前に繰り広げられて、音楽

は時を超えて甦り生き続ける芸術だという感慨に満たされた。この頃の歌は激しい感情表現というより、喜びも哀しみもあくまで節度を崩さずに歌われている。歌ってくれた学生達は、主に18世紀以降のオペラやロマン派の歌曲などをレッスンで学んでいる。リュートやビウエラの音色は繊細で、今からすると控えめに感じられるので、最初はこのような音色にどのように声を合わせていくか、戸惑いも感じられた。短い練習期間であったが、服部先生の優れたご指導で、次第に表現法を会得するにつれて見事に歌ってくれるようになっていった。学生それぞれが今まで学んできた音楽の源流に触れ、そこで初めて自分たちが普段演奏している音楽に音楽の歴史の息吹が吹き込まれたことを実感させてくれた。こうした経験が実感を伴って、学生達の感覚にしっかりと根付いて、これからの演奏につながっていくことを願っている。

(坂崎則子 記)

ルネサンス時代の歌と撥弦楽器との関わりが生み出した豊かな世界に触れて

2022年度末に行なわれた民族音楽研究所主催の「ルネサンス時代のリュートとビウエラ～歌との関係は？」に、歌唱指導として関わらせていただいた。このことで筆者は、古音楽を研究・演奏する上で、更にたくさんの刺激を受けることが出来たと感じている。またこの催しのために、東京音大の学部生及び院生で新たなヴォーカル・コンソート（グループ・レナセンティストと筆者が勝手に命名）を組み、日頃はバロック・古典派以降からロマン派・近代の作品が主なレパートリーであろう彼らと、ルネサンス期の声楽曲も通しての新鮮なやりとりが出来たことは、自身と学生諸君のためにもなったばかりでなく、東京音大においても、このような古楽の声楽アンサンブルに取り組んでいける時代が来たのだ、という新たな可能性を感じさせてくれるものであり、この催しはとても意義深いことであつたと受けとめている。

日頃から、近現代のものを主なレパートリーとして歌っていると、歌手は、ともすると非常にデリケートな表現であるとか、言葉の抑揚に沿った微妙なイントネーションと意味合いに基づく繊細な声の使い分け、或いは、ナイーヴな音を奏でる楽器と調和する声のアンサンブル・テクニックとセンスというものがいつの間にか失われてしまいがちである。そして、いきおい必要以上に大きな声で、押しつけがましい歌唱になってしまうことになりやすく、このことが原因で若いうちに声を失ってしまうという悲劇に見舞われる危険性もあるのだ。その点、古楽器を伴奏とした、こうした古の音楽の世界の中に身をおき、これとバランスする様に声を操るとなると、ましてや、伴奏楽器がチェンバロや古楽コンサートでなく、リュートやビウエラ1本だけという、即ち、直接指先で弦に触れつつ奏でる、実に繊細な音を紡ぎ出す撥弦楽器とのアンサンブルとなると、歌手の方も違った声の世界が見えてくるものなのである。実はその時に、バロック期以降にめざましい発展を遂げたベル・カント唱法の、その河の流れの源はどこにあつたのかを垣間見るような瞬間に出会うものなのだ。

歌と撥弦楽器とのアンサンブルは、筆者もこれまで多く経験してきた。ピアノを、そし

てオーケストラを伴奏に歌うということも多くしてきたが、幼少期からギターにも親しんでいたせいも、自らギター弾き歌いもする一方、ギター、リュート、テオルゴ、ウード、ビウエラ、アイリッシュ・ハープ等の伴奏で歌うことにも、何の抵抗も感じることなく演奏をしてきた。上記の撥弦楽器は、時としてピックやプレクトラムで弾かれる場合もあるが、そのほとんどは指弾きであり、その音は常に丸く、どんなに *f* (フォルテ) でも、決してうるさくはない、それらの音とよくなじむ声こそが、その後に西洋の音楽世界の基盤となっていくベル・カント唱法の持つ「丸く格調の高い声」を生み育てる揺籃であったのだとさえ思えてくる。

コンサートでは、元々多声音楽曲として書かれ、本国だけでなく周辺諸国でも人気を博し或いは、当時の人々に親しまれた曲のメロディーを歌唱声部に持つビウエラ歌曲、リュートソングとして書かれた後に4声体の重唱曲に改編された曲などの作品がグルーポ・レナセンティスタの諸君により歌われたのだが、とても数ヶ月の練習とは思えないほどのバランス感覚で、スタイリッシュに演奏してくれていた。彼らもここから、心と声を繋ぐ息の重要性にもっと目覚めて、聞く人の心に染み入るような歌声で、詩と楽曲のメッセージを届ける歌手に、益々成長していつてもらいたいと念じている。

(服部洋一 記)

出典：

- ① Valderrábano, Enríquez de. 1547. Libro de música de Vihuela intitulado Silva de sirenas. Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba
- ② ガリレイ, V.2009. フロニモ：リュートの賢者 (菊池賞訳、水戸茂雄監修). 東京：東京コレgium.
- ③ 美山, 良夫. 1985. 街の歌城の響き：ルネサンス音楽のフォークロア (音楽選書 43). 東京：音楽の友.
- ④ *Airs de cour avec la tabutration de Luth*. Edition MINKOFF.
- ⑤ Pisador, Diego. 1522. Libro de música de Vihuela. Salamanca: el autor.
- ⑥ Milán, Luis Luys. 1536. Libro de música de Vihuela de mano intitulado El maestro. Valencia: Francisco Díaz Romano.
- ⑦ Milán, Luis Luys. 1536. Libro de música de Vihuela de mano intitulado El maestro. Valencia: Francisco Díaz Romano.
- ⑧ 服部, 洋一. 1995. ルネサンスのマドリガル I, II, III. ルネサンスのマドリガル I, II, III (演奏解釈・楽譜校訂・歌詞対訳). 東京：東芝 EMI. p.4-63.
- ⑨ Narváez, Luys de. 1538. Los seys libros del Delphín, de música de cifras para tañer vihuela. Valladolid: Diego Hernández de Córdoba.
- ⑩ 皆川, 達夫. キリシタン音楽入門：洋楽渡来考への手引き. 東京：日本キリスト教団出版局.
- ⑪ Narváez, Luys de. 1538. Los seys libros del Delphín, de música de cifras para tañer vihuela. Valladolid: Diego Hernández de Córdoba.
- ⑫ Dowland, John. n.d. The English Lute Songs (edited by Edmund H. Fellowes). London: Stainer & Bell Ltd.

使用楽器：

Vihuela de mano ビウエラ・デ・マーノ 紀井利臣 2016年製作

8course Renaissance Lute 8コース ルネサンスリュート 紀井利臣 2017年製作

* 本学講師、リュートなど

** 本学教授、音楽学、附属図書館長

*** 本学教授、声楽

東京音楽大学附属民族音楽研究所 2023 年度活動記録	
●研究	
(1) 学術図書の刊行	○東京音楽大学附属民族音楽研究所講座『ガムラン入門——インドネシアのジャワガムランと舞踊』東京音楽大学附属民族音楽研究所編、木村佳代・樋口文子・針生すぐり著、スタイルノート（2023年8月26日） ○『伝統と創造』Vol.13（2024年3月27日）
(2) 所内の研究活動	○民研フォーラム第1回「イランのバグパイブ - ネイ・アンバーン Ney Anban -」（A館200教室、8月8日） ○民研フォーラム第2回「読書会『ガムラン入門』を読む」（On Zoom、3月5日）
(3) 科研費による研究（採択順）	○「在日インド系コミュニティの音楽とその動態」（基盤研究(C)）：小日向英俊（研究代表者） ○「ヘリテージ・エデュケーション教員養成プログラムの日本・ブータン共同開発」（国際共同研究加速基金（国際共同研究強化(B)））：加藤富美子（研究分担者） ○「琉球における中国音楽受容の実像」（基盤研究(C)）：金城厚（研究代表者） ○「アイヌ伝統音楽のソーシャルメディアを利用した新たな教授法」（若手研究）：千葉伸彦（研究代表者）
(4) その他の外部資金による研究	○「天吹による稚児唄の復元演奏についての研究」（一般財団法人カワイサウンド技術・音楽振興財団）：淵上ラファエル広志（助成受賞者） ○「天吹の装飾技法の研究——尺八との比較から——」（公益財団法人花王芸術・科学財団）：淵上ラファエル広志（助成対象者）
●本学学部・大学院授業	
	4月5日（水）～1月17日（水）：「アジア音楽の理論と奏法」 4月11日（火）～1月17日（水）：「ガムラン実習Ⅰ」「ガムラン実習Ⅱ」 4月10日（月）～1月22日（月）：「邦楽・古楽・民族楽器実習A-D」
●公開講座	
	11月27日（月）：2023年度公開講座 No.1 チェンバロ・アヴァンギャルド—初期バロックと現代作品を集めて—（本学中目黒・代官山キャンパス TCM ホール） 2月27日（火）：2023年度公開講座 No.2 馬頭琴と尺八の対話—音色の試み—（本学中目黒・代官山キャンパス TCM ホール） 3月22日（金）：2023年度公開講座 No.3 日本民謡における声の響き（本学中目黒・代官山キャンパス TCM ホール） 3月30日（土）：2023年度公開講座 No.4 中世からルネサンス時代のスペイン音楽 ～歌とビウエラとリュートで探索してみよう！～（坂崎則子本学教授最終講義含む、本学中目黒・代官山キャンパス TCM ホール）
●社会人向け各種講座	
	4月11日（火）～2月24日（土）：社会人講座「ガムラン講座」（附属民族音楽研究所） 4月18日（火）～2月29日（木）：民族音楽等社会人特別講座（附属民族音楽研究所主催、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） 6月1日（木）～3月16日（土）：社会人講座「日本・世界の伝統楽器を演奏しよう」2023年度第1期・第2期（中目黒・代官山キャンパス各教室、附属民族音楽研究所） 2月24日（土）：2023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） 2月29日（木）：2023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）
●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）	
	11月22日（水）、28日（火）、29日（水）、3月2日（土）、3日（日）「ジャワガムラン&舞踊のオンライン研修（Zoom）」（講師：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、対象：本学学部生および社会人講座受講生、合奏5クラス、舞踊3クラス）

●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5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、とものつくり、地域へつなぐアートマネジメント人材育成—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—」
 I. 基礎講座：伝承を担うフィールドと実践を展開するフィールドをつなぐための基礎講座
 II. 実践セミナー：芸能体験講座
 III. 基礎講座関連企画「奥会津の木地師」上映会
 IV. 企画制作研修：A- 祭囃子をインクルージョン社会での生涯の学びにつなげるプロジェクト、B- 獅子をつ
 ながプロジェクト～三匹獅子舞をつなぐ“ことば”の再発見～、C-日本とインドをつなぐ言葉とリズムー
 ともに生きるための新しい音楽コミュニティづくり
 V. 2023 年度活動報告会：企画制作研修 企画 A、企画 B、企画 C 合同報告会
 - 本学が文化庁「令和4(2022)年度大学における文化芸術推進事業」の補助を得て、本民族音楽研究所が推進母体となり実施。

*2023年4月1日(土)～2024年3月31日(日)(3月14日時点の予定を含む)

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のあることも権利者に伝え、許諾を得ること。

(4) インターネット上のものを引用した場合は、必ず閲覧日を掲載すること。

(5) 本文中に楽譜、図版、表、写真などを挿入する場合

- ・楽譜、図版、表、写真などは、原則として執筆者から提出されたものを版下としてそのまま使用する。
- ・楽譜の浄書などを外注する場合の経費は、執筆者の負担とする。また、校正の途中で浄書の必要が生じた場合の経費も同様とする。
- ・楽譜、図版、表、写真などは、それぞれに番号とタイトルをつけること。
- ・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 OS X版とも拡張子は docx）とする。
- (2) 新たな加筆や修正のない完全原稿を提出すること（校正時の加筆・修正は認めない）。
- (3) 提出された原稿（電子ファイル）は返却しないので、原ファイルを適切に保管すること。

8. 初校

初校には執筆者があたる。

9. 公開

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

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

編集後記

『伝統と創造』第13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。

今号には、16世紀欧州の対位法理論、琉球芸能と中国戯曲の関連、楽器（口琴）、ブータンの民族音楽についての論考や公開講座の報告など、多様な記事が掲載されています。ブータンに関する論考には、現在の情報環境を反映して、映像資料へのQRコードが豊富に含まれています。

本研究所のキャンパス内への移転時期と本号編集作業が重なったことから、著者のみなさまには厳しいスケジュールでの校正にご協力いただきました。ここに御礼申し上げます。また、掲載記事やその他についてお気づきの点などありましたら、当研究所までお知らせいただければ幸いです。(H.K.)

附属民族音楽研究所研究紀要『伝統と創造』編集委員会	
加藤 富美子	本学客員教授、音楽教育
金城 厚	本学附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
坂崎 則子	本学教授、音楽学
小日向 英俊 (委員長)	本学特任教授、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.13

印刷 2024年3月21日

発行 2024年3月27日

編集・発行 東京音楽大学付属民族音楽研究所

住所 〒171-8540 東京都豊島区南池袋 3-4-5

Tel: 03-3982-2136

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

