

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. 14
Date of issue	2025-03-26
ISSN & ISSN-L	Print edition: ISSN 2189-2350, Online edition: ISSN 2189-2482, ISSN-L 2189-2350
URL	https://tcm-minken.jp/publication/IE_B14202400.pdf

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

Dento to Sozo

東京音楽大学付属民族音楽研究所研究紀要

Institute
of
Ethnomusicology
Bulletin
of
Tokyo
College
of
Music

伝統と創造

Vol.14
(2024)

Dento to Sozo: Institute of Ethnomusicology Bulletin of Tokyo College of Music, Vol.14

Printed on: 19 March 2025 Published on: 26 March 2025

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>

E. ボットリガーリ『イル・デジデーリオ』の音律論

Temperament in Ercole Bottrigari's *Il desiderio* (Bologna, R1599)

坂 由理 (BAN Yuri) ----- 1

天吹曲《テンノシヤマ》におけるリズム様式と装飾技法との関係性についての研究

A Study of the Rhythmic Style and Ornamentation Techniques in the Tenpuku Piece *Ten'noshiyama*

瀬上ラファエル広志 (FUCHIGAMI Rafael Hiroshi) ----- 13

<研究ノート>

Folk music of Buli village, Nangkor Gewog, Zhemgang Dzongkhag, Bhutan: *Tsangmo, Buli Pemi Thang, Amai Auja Peyzom*

ブータン シェムガン県ナンコル郡ブリ村の民俗音楽 —ツァンモ、プリ・ペミ・タン、アマ・ウジャ・ペイゾン—

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・ウオンチュク) ----- 25

<報告>

ジャワ研修2024(ガムラン演奏と舞踊)報告

—インドネシア国立芸術大学 ISIスラカルタ校における授業&公演等—

Staff Report on Study Program (Gamelan and Dance) in Java 2024

- Classes at the Indonesian Institute of the Arts ISI, Surakarta and Performances etc. -

樋口文子 (HIGUCHI Fumiko) ----- 41

東京音楽大学附属民族音楽研究所主催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!～」

FY2023 IETCM Public Lecture Series #4 – Spanish Music from the Middle Era to the Renaissance Era: ~Let's explore with song, vihuela and lute!~

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

服部洋一 (HATTORI Yoichi) ----- 49

第19回韓国パンフルートセミナーに招聘されて

～咲久徠史子作曲作品を含む演奏と日本のパンフルート教育活動の公演報告～

Invited to the 19th Korean Panflute Seminar; performance including works composed by Fumiko Sakura; report on Japan's panflute education activities

咲久徠史子 (SAKURA Fumiko) ----- 65

<彙報>

東京音楽大学附属民族音楽研究所2024年度活動記録

FY2024 Activities of the Institute of Ethnomusicology, Tokyo College of Music

-----73

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

-----75

編集後記・編集委員会

Editorial note / Editorial committee

-----77

奥付

-----78

E. ボットリガーリ『イル・デジデーリオ』の音律論 Temperament in Ercole Bottrigari's *Il desiderio* (Bologna, R1599)

坂 由理 BAN Yuri

16、17世紀のイタリアには、高い学識をそなえ音楽へのつよい関心を寄せた身分の高い人物が多く見られる。豊かな教養を身につけた彼らは、ギリシャ語ラテン語の文献を読んで貴重な仕事を重ね、同時代の作曲家、演奏家に大きな恩恵と刺激をもたらした。その中の一人、ボローニャのE. ボットリガーリは、音律の理論を対話形式の著作『イル・デジデーリオ』にまとめた。親密な友人同士の楽しい会話を誘われ、この書物の前半を読み解いてみたい。

キーワード：エルコーレ・ボットリガーリ Ercole Bottrigari
 プトレマイオス Claudios Ptolemaios
 ディデュモス Didymus
 テトラコルド Tetrachord
 ディアトニコ・シントニコ Diatonico sintonico

I. はじめに

楽器を弾く。歌を歌う。その際ピッチが合う、合わないは、演奏者にとっていつも大きな問題である。演奏の場では、技量の如何を問わず、つねに試行錯誤が繰り返されている。現代では「等分律」（一般には「平均律」）が規範となるが、規範があるゆえの齟齬も起こる。いつの時代も、演奏者はピッチや音律の問題を避けて通ることができない。

16、17世紀のヨーロッパで、楽器の奏者や歌手はこの問題とどう向き合っていたのだろうか。声楽が音楽の中心であった15世紀までと違い、16世紀には声楽を模倣する形で器楽が重要な位置を占めるようになり、鍵盤楽器やリュート属の楽器が合奏に不可欠なものになりつつあった。チェンバロ、オルガン、リュートのような音律の固定された楽器との合奏に、彼らとはまどいを覚えたのではないだろうか。

本論でとりあげるエルコーレ・ボットリガーリ Ercole Bottrigari (1531-1612) の『イル・デジデーリオ あるいは様々な楽器による合奏について *Il desiderio overo de' concerti di varii stromenti musicali*』(1594, R1599) には、他の理論書にあまり見られない記述が散見される。「楽器をきちんと調律するのは、たやすいことではない」(10 E21) という一文に、今も昔も同じ、という感想を持つ。だが、彼らの最大の苦労はその点にはない。現代における等分律のような「規範」を求めて、ボットリガーリは古代ギリシャの音楽理論へとさか上る。これは、当時の指導的な音楽家であり、ヴェネツィアのサン・マルコ大聖堂の楽長を務めたジョゼッフォ・ザルリーノ Gioseffo Zarlino (1517-1590) をはじめ、16世紀の理論家共通の姿勢である。

ギリシャへの憧憬はあったに違いないが、そういう気分だけで演奏に際しての問題を乗

り越えることはできないだろう。演奏の切実な思いが垣間見られる『デジデーリオ』をひもときながら、16世紀末の音楽家が苦心する様子を探ってみたい。

本論では『デジデーリオ』からの引用を原書、英訳（E）のページ数によって示す。音名は英米式に、ロ音はB、変ロ音はB \flat と表す。

II 著者エルコーレ・ボットリガーリと『デジデーリオ』について

ボットリガーリは、ボローニャの裕福な家庭に生まれ、幼少の頃から、ギリシャ語ラテン語のほか法律、数学、建築など広く学問を修めて豊かな教養を身につけた。とりわけ音楽と詩作に秀で、40代には当時華やかな音楽文化を誇ったフェッラーラの宮廷に仕えた。50代で故郷ボローニャの近郊に戻り、優れた音楽学者アンニーバレ・メローネ Annibale Melone（? - 1598）と起居を共にして、毎日最低3時間、音楽の議論を重ねた。その結実である『デジデーリオ』は対話形式で書かれ、対話者のひとはアレマンノ・ベネッリ Alemanno Benelli と名付けられている。これは、メローネのアナグラムなので、おそらく実際のメローネの姿を映し出しているのだろう。博学多識、「粘液質であり痲癩もちではない」（34 E45）と相手役のグラチオーソ・デジデーリオ Gratoso Desiderio に評される通り、執拗なほどの探求心がうかがえる。序文によると、メローネは、楽器の演奏や声楽、作曲など音楽の実践には重きをおかなかったが、理論家として認められることを切望した、とある。一方の登場人物グラチオーソは、アレマンノから *Virtuoso* と称えられているので、何らかの楽器の演奏に長けていたのだろう。「音楽理論は学んだことがない」（16 E 26）が、演奏にも理論にも鋭い意見を放つ。アレマンノに投げかける彼の率直な問いかけが、どれだけ私たちの理解を助けてくれるか分からない。ちなみに、デジデーリオという名は、「希望」の意であり、ボットリガーリ自身が序文で述べている通り、ザルリーノの『調和の証明 *Dimostrazioni harmoniche*』（1571）に登場する人物と同じ名前である。

III 『デジデーリオ』の出版

この書物は16世紀末から何度も版を重ねたが、出版は入り組んだ経緯をたどった。まず1594年、登場人物と同じ名前アレマンノ・ベネッリの著書として出版されたが、この名前は前述の通りボットリガーリの盟友メローネのアナグラムである。次いで1599年、ボットリガーリ自身の名で再版された。ところが、1601年、彼の論敵であった音楽理論家ジョヴァンニ・マリーア・アルトゥージ Giovanni Maria Artusi (1540ca-1613) の監修により、第3版が上梓される。これは、ボットリガーリがメローネの作品を盗用したというアルトゥージの主張のもとに、著者はメローネとなっている。このあとも二人の間の応酬は続き、お互いを攻撃する本やパンフレットが、散逸したものを含め4冊出版された（パリスカ 2008:177-180）。

IV グラチオーソ邸の音楽会 (1-2 E12-13)

グラチオーソ邸での音楽会が終わった頃、アレマンノが遅れてやってくる。暑い中の来訪を気遣い、「ワインか水はいかが」と主人役のグラチオーソが飲み物を勧める。召使を遠ざけ、二人だけで会話を楽しむ様子は、ポットリガーリとメローネの間の親密な雰囲気やを彷彿とさせる。その音楽会はとても大がかりなもので、楽器編成は次の通りであった。

大きなチェンバロ、大きなスピネット、様々な形のリュート3挺、ヴィオール多数
 同じ種類のトロンボーン、小さなレベック2挺、大きな縦横のフルート多数、大きな
 アルパ・ドピア、 リラ1台、人声

グラチオーソは、天上の響きを期待したのに不調和と混乱しかなかった、とアレマンノに訴える。アレマンノは、その通りだっただろう、と同意するが、たいていの場合、楽器はきちんと調律されないものだから、とまずは奏者たちを弁護する。暑さゆえに楽器のピッチが安定しないことはグラチオーソも承知していただろうが、彼は納得しない。奏者は全員、指揮者が務まるほど優秀なのだから、他に理由があるはずだ、と食い下がる。

アレマンノは不調和と混乱の原因は音律の問題であるとし、その理論を丁寧に解き明かしていく。彼の説明は緻密だが、対話の常として話は行ったり来たりするので、以下、整理して彼の論旨を追うことにする。

V 古代ギリシャの音楽理論

まず最初に、ポットリガーリが多くを負っている古代ギリシャの音楽理論について簡単に触れておく。

V-1 テトラコルド3種

古代ギリシャでは、テトラコルド(4本の弦の意)を礎として音楽理論が築かれた。外枠となる2音(弦)の音程は純正な完全4度(音程比4:3)であった。完全4度の内側の2つの音の音程比は、理論家によって様々で、多種多様なテトラコルドが考えだされたが、1番上の音程によって大きく3つに分類される。ディアトニコは1番上の音程が全音、クロマティコは短3度、エンハルモニコは長3度である。²

Ex.1 A



ディアトニコ

B



クロマティコ

C



エンハルモニコ³

ボットリガーリは、ディアトニコとクロマティコの2種を取り上げ、その中でもプトレマイオス Claudios Ptolemaios (after83 -161) のディアトニコ・シントニコ (Ex.2A) と、ディデュモス Didymus (B.C.1 c fl.) のクロマティコ (Ex.2B) の2つのテトラコルドに拠っている。

Ex.2 A

$\frac{15}{16}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{9}{10}$
-----------------	---------------	----------------



B

$\frac{15}{16}$	$\frac{24}{25}$	$\frac{5}{6}$
-----------------	-----------------	---------------



ザルリーノは、Ex.2A のテトラコルドにより以下の音階を提唱した。

Ex.3

$\frac{8}{9}$	$\frac{9}{10}$	$\frac{15}{16}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{9}{10}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{15}{16}$
---------------	----------------	-----------------	---------------	----------------	---------------	-----------------



└──────────┘
テトラコルド

ボットリガーリは、これら2種のテトラコルドに関して、重要な指摘をしている (22 E34)。テトラコルドは、本来上から下へ音程比が小さくなるのが原則である。ところが、ディデュモスのそれは、この原則に外れ、真ん中の音程比が一番小さい (Ex.2B)。また、彼より1世紀ほど後に活躍したプトレマイオスのそれも、上の2つの音程比が原則通りではない (Ex.2A)。この問題は、あとでもう1度論じる。

また、ボットリガーリはアリストクセノス Aristoxeno (B.C.370-335 fl.) のテトラコルドも取り上げているが、これも後述する。

V-2 協和音程 (13-14 E24-25)

ボットリガーリは、協和音程として、次の7種とそれらの複音程をあげている。

完全5度、完全4度、長3度、短3度、長6度、短6度、完全8度⁴

完全4度はもちろんのこと、その複音程である11度を協和音程と捉えるかどうかは、古代ギリシャ以来、論議的であった(片山 1983:3-4)。しかし、彼は何の留保もなく、その2つを協和音程に分類している。また、現代の用語で言えば、完全音程と長短音程の2種を区別することもなく、一様に協和音程としている。その点、ザルリーノなどよりずっと単純な考えである(Zarlino 1558:152)。

完全8度については、「どの楽器においても、ゆるぎがなく、どんな変更も改変もありえない」と特記している。現代人には当たり前のことだが、テトラコルドを理論の基盤におく同時代の思潮からすれば、オクターヴが同質であることは、あらためて言うべきことだったのである。

V-3 ディアトニコ・シントニコによる音階

ポットリガーリが基礎としてあげている音階は次の通りである(Ex.4) (30 E41)。この数値については不詳だが、ザルリーノが示しているモノコルドの弦長のちょうど2倍である(Zarlino 1558:124)。

彼がEx.4に示した音のうち、追加されたD音(*印)とE♭音、B♭音を省き、数値も単純比に直してEx.5に示した。この音階はEx.3に示したザルリーノの音階に一致する。

筆者の作成したEx.6とEx.7には、Ex.4のすべての音を記した。煩雑さを避けるため、Ex.4に含まれるすべての音程比を示すことはしないが、以下のことが見てとれる。

Ex.4 1920 1728 1620 1600* 1536 1440 1296* 1280 1215* 1200 1152 1080 960

 G A b b* b C D D b b E F G

Ex.5

$\frac{9}{10}$ $\frac{8}{9}$ $\frac{15}{16}$ $\frac{8}{9}$ $\frac{9}{10}$ $\frac{15}{16}$ $\frac{8}{9}$

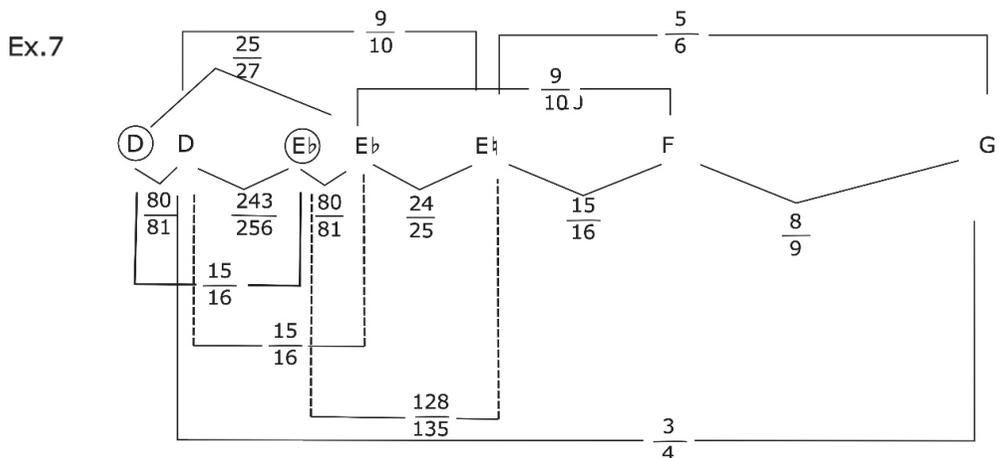
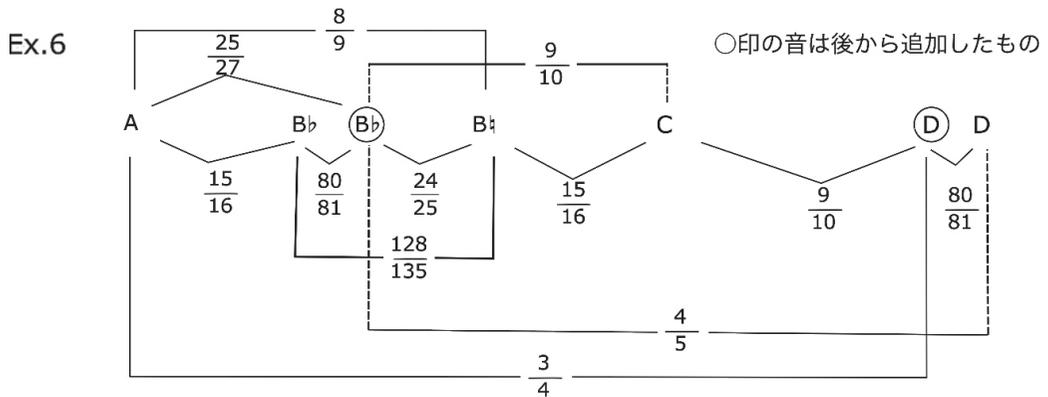
1 様々な大きさの半音が見られる。

全音階的半音 16:15 半音階的半音 25:24

大リンマ 27:25 大クロマ 135:128 リンマ 256:243

2 A音、D音の間の完全4度を純正(4:3)にするため、D音は2種おかれている(Ex.6)。A音とD音の間の音程については、ボットリガーリも言及しているが(14 E25)、現在にいたるまで演奏の場での悩みの種である。ザルリーノも2種のD音の鍵を持つ楽器の図を著書に載せている(Zarlino 1588:156, 坂 2022:5)。

3 Ex.6には、本来のD音と追加されたB \flat 音の間に純正な長3度(5:4)が見られるが、本来のB \flat 音との間の比は81:64となる。これは、「ピュタゴラスの3度」と呼ばれる広い3度である。そして、この3度は、「不協和」ゆえに「歌うのに適さない」というアリストクセノス、プトレマイオス両者の意見を引用している(14 E25-26)。



ボットリガーリ自身が Ex.4 を鍵盤図に表したものを Ex.8 にあげる (31 E42)。複数の鍵(弦)を備えているのは、B \flat 音、D音、E \flat 音(そのオクターヴ、2オクターヴ上の音も)である。一般の鍵盤と違うので、彼自身が以下2点を注記している。C音とD音間の黒鍵はC \sharp 音でなくD音、また、黒鍵と網かけの二重になっている鍵は、黒鍵の音の方が高い。

Ex.8



VI 等分律 (6-7 E16-19)

ボットリガーリによると、アリストクセノスのディアトニコ・インチャートというテトラコルドが5、フレットを持つリュート属、ヴィオール属の楽器の調律に適用される。「すべての半音は同じ大きさ」であり、「半音は全音のちょうど半分」というのは、まさに等分律である。

この等分律とディアトニコ・シントニコの音高が実際どう違うかをリュートとチェンバロを例にあげて説明している。チェンバロはディアトニコ・シントニコで調律されている。

「リュートのe弦をチェンバロのe音に合わせても、第1フレットのf音は、チェンバロのf音と合わない」「リュートの半音はすべて同じ大きさだが、チェンバロの半音は広かったり狭かったりする」。

VII ディデュモスのクロマティコ

ボットリガーリは、ギリシャの理論家の中でディデュモスを高く評価しているが、その理由として、次の2つが考えられる。

ボットリガーリは、g音とg \sharp 音の音程が25:24の半音階的半音と記している。Ex.6とEx.7にも、b音と \flat 音の間に、半音階的半音がいくつか見られるが⁶、この音程比は、ディデュモスのクロマティコに由来する(Ex.2B)。そして、Cromaticoの語源が「色」であることにわざわざ言及しているのは、全音階的半音(16:15)だけでなく、半音階的半音(25:24)が加わることで、音楽が色彩豊かになることを言いたかったのだろう(22 E33)。

もう1点は、テトラコルドの音程比に関することである。

V-1で述べたように、プトレマイオスのディアトニコ・シントニコの各音程比は、テトラコルドの原則から外れている(Ex.2A)。もし、上から下へ音程比が小さくなるという原則に従うと、G音-B音はEx.9のように広い長3度となる(ピュタゴラスの3度、81:64)。プトレマイオスが原則を守らなかったことで、G音-B音が純正な長3度となり、C音-E音、F音-A音と併せて3か所に純正な長3度が揃うことになった。ボットリガーリは、その点でプトレマイオスを評価しているが、テトラコルドの原則から逸脱したのは、ディデュモスの方が先であるとして、彼を称えている(Ex.2B)(23 E34)。

Ex.9

テトラコルド

付け加えるならば、この3か所の長3度が、長音階における主要三和音を形づくることから、ディアトニコ・シントニコをつよく推奨したザルリーノを和声学の祖とする考えが20世紀にあった。しかし、調性の確立以前、16世紀の音楽家ザルリーノにその意識や意図はなかったと思われる（大愛 2021:33n5 参照）。

Ⅷ 楽器の3分類と楽器編成 (6-8 E16-19)

ボットリガーリは、音律により楽器を3つに分類する。

- | | |
|-------|-------------------------------------|
| A 固定 | チェンバロ、オルガン、アルパ |
| B 半固定 | リュート、ヴィオール、フルート、コルネット |
| C 可変 | トロンボーン、リベッキニー ⁷ 、リラ、(人声) |

この分類は、現代においてもつよい説得力を持ち、彼の提案が、決して机上の空論でないことを示している。

これら3種の楽器の合奏について、彼は具体的に説明を加えていく。

- 1 固定の楽器は、ディアトニコ・シントニコで調律される。これらと可変楽器や人声との合奏は可能である。可変楽器と人声は、自在に音高をとることができるのだから。
- 2 半固定の楽器は、2つに分けて考える必要がある。コルネットやフルートなど管楽器は、指穴の開け方、唇の締め方、息の強さによって、音の高さを按配できるので、優秀かつ勤勉な奏者なら固定の楽器と一緒に演奏できる。
- 3 半固定の楽器の中でフレットを持つリュートやヴィオールは、等分律に調律されているので、固定の楽器とは合わない。しかし、優れた奏者はフレットよりほんの少し高くとか、低くとか加減できるので、固定の楽器との合奏は可能だろう。
- 4 これら3種の楽器を全部一緒に演奏する場合、どんなに努力しても完全な和音を響かせることは、ほとんど不可能である。そのようなオーケストラを編成するのはやめた方がよい。
- 5 コンサートには必ず声楽が加わるべきだが、テノール声部にフルートや大きなコルネット、またリュートやヴィオールを重ねてはいけぬ。不一致、不調和があからさまになるだけだから。⁸

5について補足しておく。多声部の声楽作品でテノール声部は最も重要なので、いくら奏者が音高をコントロールしたとしても、フルートなどの管楽器を重ねるのはやめるべきであり、フレットのあるリュートやヴィオールなどは、ましておや、ということだろう。

また、「コンサートには必ず声楽が加わるべき」という意見は、アリストクセノス、プトレマイオスそしてアリストテレスをも典拠としている(アリストテレス 2014:402)。ボットリガーリたち 16 世紀末の理論家たちも紀元前後のギリシャの音楽は想像するしかなかったはずだが、自らの主張のためには、いつもギリシャに立ち返る姿勢を見せる。

楽器の組み合わせについては、興味深い記述がある。「多くの室内オルガンといくつかのチェンバロと一緒に弾き、特にパイプや弦を重ねると、聞き手に楽しみと喜びをもたらす」(9E21)。「パイプや弦を重ねる」というのは、8 フィート 1 本だけでなく、多くのレジスターを用いるという意味にちがいない。グラチオーソ邸の音楽会でも楽器編成は大きく、通奏低音を受け持つ楽器の数も多い。これらの記述から、低音の厚い響き、豪華な編成への志向が感じられる。

IX おわりに

今まで見てきた通り、『イル・デジデーリオ』は入り組んだ音律の理論を扱いながらも、親しい友人同士が語り合う雰囲気のまま話が進む。他の理論書のように、数式や図を多用することもなく、日常的な会話の中に踏み込んだ議論を織り込んでいる。思わず惹き込まれるような比喻や成句もあり、当時の教養人の姿をうかがい知ることが出来る。だが、音律論そのものは、奥深いところまで語られ、理解はたやすくはない。

ギリシャの音楽理論にさかのぼって音律を説明するのは、当時の理論家のつねだが、ボットリガーリが引用するギリシャ語の文献はかなりの量である。盟友メローネとの討論は、さぞ熱っぽく充実したものであったのだろう。

著作の最後では、オクターヴに 12 以上の分割された鍵盤を持つ楽器に話が及び、ニコラ・ヴィチェンティーノ Nicola Vicentino (1511-1576ca) の作ったチェンバロにも言及している。これについては稿をあらためたい。

世紀の変わり目を前に、フィレンツェでは新しい音楽劇「オペラ」の誕生に向けて活発な動きが見られ、ルネッサンスからバロックへという音楽史における大きな転換期を迎える。そのような時期に、優れた語学力と豊かな教養に支えられ、ボットリガーリは価値ある著作を残した。彼の活動は、音楽の実践に携わる作曲家、演奏家へ大きな刺激となり、17 世紀の音楽が新たな展開を見せる上で重要な礎石となったにちがいない。

執筆にあたって、津上英輔(成城大学教授)、野村満男(楽器学、音律論)、水戸茂雄(リュート奏者、本学講師)の各氏から多くのご教示を得た。また、原稿作成に際し、久松祥三氏にご助力頂いた。心より御礼申し上げます。

註：

- 1 序文によると、アントニウス・ゴガヴァ Antonius Gogava (1529-1569) によるアリストクセノスやプトレマイオスのラテン語訳の間違いを正したとある。
- 2 ギリシャのテトラコルド理論の源には、当時、一般的だった楽器リラがあったとされる。そのためテトラコルドもリラの演奏法に由来する下行形で示されていたが（那須 2018 :191）、ボットリガーリは、すべて上行形で記譜しているのので、本論でもそれに従った。
- 3 エンハルモニコの記譜はザルリーノに倣った。B# 音の # 記号は4分の1音を表す（Zarlino 1558:281）。
- 4 音程の名称は当時の慣行通り、完全5度 diapente、完全4度 diatessaron、長3度 ditono、短3度 semiditono、長6度 hexacordo maggiore、短6度 hexacordo minore、完全8度 octave という表記である。音程比も数字ではなく、sesquialtera (3:2)、sesquiterza (4:3)、sesquiquarta (5:4)、sesquiquinta (6:5)、superbipartienteterza (5:3)、superbipartientequinte (8:5) と表している。接頭辞 sesqui はこの場合 (n+1) を表す。(n+1):n は協和音程の定義の1つなので、3:2 から 6:5 まではそれに適っていることが分かる（片山 1983:3）。5:3 と 8:5 については、ザルリーノが「セナリオ」として協和音程の比に組み入れた（Zarlino 1558:154、大愛 2021:21）。
- 5 incitato は、緊張した、ピンと張られたの意味。
- 6 本来の B \flat 音と B 音の場合、音程比が 25:24 でなく 135:128 であることをボットリガーリは、力説している。本来の E \flat 音と E 音の間でも同じことが言える。このことをほとんどの演奏家、作曲家が知らないと言っている（18 E30）。
- 7 リベッキーニ Ribechini は弓奏弦楽器の1つで、小さなレベック Rebec のこと。大きさ、形状、弦の数、調弦も様々で、小さなヴァイオリンをさすこともあった（レムナント 1994）。
- 8 アレマンノは、楽器の3分類を述べる前に Concerto、Conserto、Concento など、コンサートに関係する用語について、ひとしきり自説を展開する。ラテン語の語源をたどり、キケロ、ヴェルギリウスなど諸家の名をあげながら、最後は次のような結論に達する。
Concerto や Conserto は、公共の場での論争や殴り合いを意味するので、美しく素晴らしい音楽会は Concento と呼ぶべきである。それに従い、固定の楽器と可変の楽器、つまりチェンバロやオルガンなどとリベッキーニ、トロンボーン、人声の合奏は Concento と呼ぶのが良い（8-9 E20-21）。

参考文献：

Bottrigari, Ercole.

1594 Il desiderio ovvero de' concerti di varii strumenti musicali (R1599)

1962 Il desiderio ovvero de' concerti di varii strumenti musicali 英訳 (by Carol MacClintock)

Zarlino, Gioseffo.

- 1558 Le istituzioni harmoniche (R1965)
- 1571 Dimostrazioni harmoniche (R1966)
- 1588 Sopplementi musicali (R1966)

アリストテレス.

- 2014 問題集. アリストテレス全集. 13. (丸橋裕, 土屋睦廣, 坂下浩司 訳). p.373-408. 岩波書店.

大愛, 崇晴.

- 2021 16・17世紀の数学的音楽理論 — 音楽の数量化と感性的判断をめぐって —. 晃洋書房片山, 千佳子.

- 1983 プトレマイオスにおける音程比理論の変貌. 東京藝術大学紀要. vol.9.

那須, 輝彦.

- 2018 グイドの教会旋法論. ミクロログス. p.181-222. 春秋社.

野村, 満男; 野村, 敬喬; 柴田, 雄康; 久保田, 彰.

- 2013 チェンバロクラヴィコード関係用語集 (古楽器研究 5). 東京コレギウム.

パリスカ, クロード. V (Palisca, Claude.V).

- 1994 アルトゥージ (川端真由美訳). ニューグローヴ世界音楽大事典. Vol.1, p.329-330
- 2008 新音楽の要点 — アルトゥージ=モンテヴェルディ論争 — (津上智実訳). 対位法の変動、新音楽の胎動. p.173-232. 春秋社.

坂, 由理.

- 2022 G. ザルリーノ『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.

マクリントック, キャロル (MacClintock, Carol).

- 1994 ボットリガーリ (肥塚れい子訳). ニューグローヴ世界音楽大事典. Vol.16, p.23-25.

山本, 建郎.

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

レムナント, マリー (Remnant, Marie).

- 1994 レベック (上尾信也訳). ニューグローヴ世界音楽大辞典. Vol.20, p.228-331.

Ercole Bottrigari, a native of the city of Bologna, discusses temperament in *Il desiderio* (Bologna, R1599). He categorizes instruments into three groups: those with stable tuning (e.g. harpsichord and organ); those whose tuning is stable but alterable (e.g. flute and lute); and those whose tuning is unstable but can be altered (e.g. trombone).

Of all the Greek tetrachords, Bottrigari emphasizes the diatonic syntonic, which is found in Ptolemy, and chromatic, which is found in Didymus. In Bottrigari's opinion, Didymus is to be evaluated highly, because before him none altered the principle of tetrachord as from the top to the bottom, the interval must be smaller. After approximately 100 years, Ptolemy follows him in his diatonic syntonic. His alteration makes three pure thirds (CE, FA, GB), and later the pure tone derives from it.

(本学講師 チェンバロ)

天吹曲《テンノシヤマ》におけるリズム様式と 装飾技法との関係性についての研究

A Study of the Rhythmic Style and Ornamentation Techniques in the Tenpuku Piece *Ten'noshiyama*

溯上ラファエル広志 FUCHIGAMI Rafael Hiroshi

天吹は、指孔五つを有する無簧式縦笛であることから、尺八類同属楽器の一つであると言える。尺八は海外にも広まり、グローバル化が進む中で多くの研究が行われてきたが、鹿児島県地方にのみ伝わる天吹、特にその奏法については、あまり知られていない。地方的な楽器であることに加え、研究資料が少ないため、これまでの研究は主に天吹の起源や歴史、楽器構造や曲分析に焦点が当てられてきたが、奏法に関する研究が不足している。本論では、天吹伝承者である大田良一と白尾國利それぞれが遺した資料、および鹿児島市学舎連合会の資料、また久保けんおと月溪恒子の研究を基に、天吹曲の五線譜、尺八譜、録音資料を用い、天吹独自の奏法を体系化するとともに、天吹曲《テンノシヤマ》におけるリズム様式と装飾技法との関係性を明らかにする。

キーワード：天吹 Tenpuku, リズム様式 Rhythmic Style,
装飾技法 Ornamental Techniques, 鹿児島 Kagoshima

1. はじめに

天吹（てんぷく）は江戸時代以前から薩摩武士の嗜みとして継承されてきた竹笛である。現在も鹿児島県地方のみに見られる天吹は、指孔五つを備え、三節構造を持つ全長約30cmの縦笛である。素材には、鹿児島県に多く分布している布袋竹が使われ、奏者は自ら楽器を製作することが特徴である。

天吹曲は七曲が伝わっており、すべて独奏曲である。そのうち、《シラベ》、《ツツネ》、《タカネ》の三曲は純粋な器楽曲であり、残る《テンノシヤマ》、《センペサン》、《イチヤナ》、《アノヤマ》の四曲は稚児謡¹と密接に関わる。この七曲の起源は不明であるが、1986年に創立された天吹同好会によって現在まで受け継がれている。

《テンノシヤマ》は、他の天吹曲とは異なり、独特のリズム様式を持つ。天吹曲の多くは拍節がはっきりと取れない自由リズムであるが、《テンノシヤマ》には三拍子のように聞こえる部分があれば、そうでない部分もあり、そのリズムを正確に捉えることは非常に難しい。筆者も天吹の学習を始めた当初、《テンノシヤ



写真1：天吹を吹奏している白尾國英（白尾國利の息子）。現在、天吹同好会会長（白尾提供）

マ》の冒頭部に苦戦し、その経験から、この捉えにくさの要因は装飾技法にあるのではないかと考え、これが本研究を始めたきっかけとなった。

本研究の目的は、天吹独自の奏法を体系化し、《テンノシヤマ》におけるリズム様式と装飾技法の関係性を明確にすることである。これらの探究を通じて、鹿児島音楽文化の一部として、また尺八類同属楽器としても天吹の音楽的価値が再評価されることを期待している。

2. 先行研究, 研究資料および研究方法

本論文の主旨に関連し、天吹の伝統曲に焦点を当て、その採譜、また曲構成や奏法などの分析を行った研究としては、久保（1960）、白尾（1968, 1969, 1986）と月溪（1986）の3名によるものが挙げられる。

久保（1921-1991）は、南九州の民謡研究に尽力した研究者であり、「南日本民謡曲集」（1960）などの著作を通じて地域の音楽文化の継承にも貢献した。久保は、白尾から提供された最後の伝承者である大田良一（1887-1959）の録音をもとに天吹曲の採譜を行った。

かねてより都山流の尺八演奏家であった白尾（1920-2006）は、1955年に「天吹柴笛振興会」が発足したことをきっかけに、大田と出会い、その後、大田が逝去するまで直弟子として天吹を学んでいた。後に天吹柴笛振興会が衰微し、しばらく白尾は天吹の唯一の奏者となったが、1986年に剣術自顕流と薩摩琵琶の後継者が彼の下に集まり、天吹同好会を結成した。彼は天吹に関する資料を多数収集し、現存する七曲の五線譜化と**ロツレチハ**²（表1）による尺八譜化を行った。さらに天吹の製作過程を復元するなど、天吹の伝統に極めて重要な貢献を果たしてきた。

月溪（1944-2010）は、日本の伝統音楽、とりわけ尺八の研究に多大な貢献を果たした音楽学者である。白尾からの依頼を受け、天吹曲の旋律構造に着目し、各曲の音型を整理・分類する「天吹音楽学的研究」（1986:1-42）という論文を執筆した。

次に、研究資料として、以下の五線譜、尺八譜、および録音資料を用いる。

〈五線譜資料〉

- 1) 《天のしやま》（久保 1960:8-9）
- 2) 《テンノシヤマ》（白尾 1986:113）
- 3) 《テンノシヤマ》（月溪 1986:36）

〈尺八譜資料〉

- 4) 《テンノシヤマ》（白尾 1968:27）
- 5) 《テンノシヤマ》（白尾 1986:106）

〈録音資料〉

- 6) 《テンノシヤマ》大田良一演奏、NHK 音のライブラリー所蔵レコード（1953）
- 7) 《テンノシヤマ》白尾國利演奏、白尾國利所蔵オープンリール（1981）

8) 《天王寺山》鹿児島市学舎連合会，稚児謡（声楽）カセットテープ（1985）

研究方法は、次の3点に集約される。

- 1) 五線譜及び尺八譜として採譜された《テンノシヤマ》を分析する
- 2) 大田と白尾の録音を比較し、それぞれのリズム様式及び装飾技法の特徴を明らかにする
- 3) 稚児謡の歌詞における音節の区切りと旋律の音高について天吹曲と比較する。

3. 天吹の構造と基本奏法

天吹は絶対的なピッチが定められておらず、管の長さによって筒音の音高が変動する。そこで、本研究では仮に**ロ**の音高（表1）をAとして示し、天吹の基本的な音の並びを次のように設定する。

天吹は表1の通り、約1オクターブ半の音域を持ち、**レ**(D)を基音として順に音階が上がると、日本の民謡音階になる。すべての指孔を閉じた状態で発音する筒音の**ロ**(A)は鳴らしにくく、演奏では用いられないが、**ロ**より一音低い**ロメリ**(後述)は用いる。曲中では、**チ**(F)より半音低い**チメリ**(E)が用いられるが、前者は装飾音として瞬時に鳴らされ、アタック音の役割を果たすこともある。

表1: 天吹の基本音階

尺八譜 → **ロ** **ツ** **レ** **チ** **ハ** **ロ^甲** **ツ** **レ** **チ**

メリというのは歌口との角度、唇、空気の強弱、運指などを調整することにより、音程を低くする奏法、またはその奏法によって得られた音を指す名称である。得られる音程の低さによって、**中メリ**、**大メリ**を区別する。対概念は**カリ**である。

カリは歌口との角度、唇、空気の強弱などを調整することによって、音程を高くする奏法である。天吹において、**カリ**は主旋律の音を吹奏するためには用いられず、音程の調整やポルタメント的な奏法を演奏する際に使用されることがある。**メリ**を吹奏するため、**カザシ**という技を用いることが多く、それは指を孔にかざすことで音程を下げる奏法である。**メリ**の技法の一部として、また**スリ**や**フリ**という装飾技法にも用いられる。

4. 楽曲《テンノシヤマ》について

《天王寺山》とも記される。これは、鹿児島県始良市加治木町にある標高158メートルの蔵王岳（ざおうだけ）の別名である。天吹曲の中では発音や運指が比較的容易なため、天吹同好会では入門曲として扱われることが多い。《テンノシヤマ》には、天吹独奏によ

る器楽曲と、声楽として歌われる稚児謡の二種類が存在する。天吹曲と稚児謡の比較は、第8節で行う。

天吹曲《テンノシヤマ》の演奏時間は非常に短く、おおよそ24秒である。旋律線の構造はわらべ歌のように単純であり、音階はA, C, D, E, Gの民謡音階である。天吹の音域(表1)を考慮すると、最低音と最高音を使わず、吹奏者にとって音が出しやすい中音域を用いる曲となる。

曲の構成について、白尾が作成した尺八譜(1986:106)によれば、《テンノシヤマ》は五つのフレーズに分けられている。小節の分け方は、譜例1~3に示される通り、久保、白尾、月溪それぞれ異なる。フレーズと小節の対応は、本論文の結論部分に譜例9としてまとめている。

曲の冒頭部分と最後のフレーズは同一の音型ではないが、いずれもハ(G)で終わり、またそれぞれの音型が繰り返されるという構成的な共通点を持つ。フレーズ2, 3, 4はいずれもレ(D)の音で終わる。また、天吹曲では、ほとんどの曲でレ(D)が終止音となるが、《テンノシヤマ》はハ(G)で終わる特徴がある。

また、音程に関しては、天吹自体が特定のピッチを持たないため、天吹曲の音程は使用する楽器によって決まる。他の天吹曲と同様に、大田の時代まで、楽譜や唱歌を伴わない純粋な口頭伝承として伝わってきた。

5. 天吹曲《テンノシヤマ》における装飾技法

天吹曲は構造こそ単純だが、細やかな装飾技法が施されており、その巧妙さによって、演奏に豊かな表現を込めることができる。大田と白尾の録音を分析した結果、《テンノシヤマ》に用いられている装飾技法は、(1)ユリ、(2)フリ、(3)ヒ、(4)スリの四つであることがわかった。これらの技法はほぼ尺八と共通しており、(3)ヒを除き、その名称にも尺八の用語が用いられている。表2にその概要をまとめる。

大田の時代までには楽譜や唱歌が存在しなかったため、装飾技法の名称は当然ながら定かではなかった。その名称は白尾によって決定され、彼が体系化した尺八譜では、ユリは黒い点(●)で表記され、ヒはカタカナでそのまま記され、スリは西洋音楽のスラーに似た記号で示されている。一方、フリは記載されていない。

表2. 《テンノシヤマ》に用いる装飾技法

装飾技法 名称	概要
ユリ	塞いでいる指孔を瞬時に開けて、すぐに閉じる。五線譜で示す場合、前打音の記号を用いる ⁴⁾ 。
フリ	首を振ったり指孔をかざしたりすることで、瞬間的に急激に音高を下げ、すぐに元に戻る。その際の首や指の動きの速度やカーブの深さによって、雰囲気が大きく変わる。
ヒ	パッと指を開けることで、瞬間的に高めの一音が出る。五線譜で示す場合、後打音の記号を使用する。
スリ	滑らかに指をずらす、または歌口の角度を滑らかに変えることによって、音程を上げる「スリ上げ」と、音程を下げる「スリ下げ」の二種類がある。

ヒはフレーズごとか音符ごとに入る，天吹の特徴的な奏法である。尺八でも似たような技法を用いることがあるが，名称がなかったため，白尾が名付けたものである。

フリは尺八の世界では一般的ではないが，琴古流⁵では大きな首振りの開始時に用いられる。しかし，天吹の場合，フリのカブの深さは尺八ほど深くない。また，明暗流⁶では音の刻みを強調するために，ユリの直後に鋭いフリを加える。フリはユリの直後に行う点は天吹曲とも共通している。天吹においては，フリについて論じたのは，筆者が初めてである。しかし，大田に限らず，白尾の演奏，さらには現在の天吹の代表者である國英（写真1）の演奏にも，確かにフリが聞こえてくる。これは口頭伝承の特徴であり，楽譜に記されず，名称が与えられなくても，人から人へと受け継がれ，身体で習得されるものである。

6. 楽譜資料分析

〈五線譜〉

五線譜資料については，久保，白尾，月溪の3名が採譜したものを検討する。これらは，いずれも大田の演奏（1953）を基に楽譜化されたものである。

最も早い時期に天吹曲を採譜したのは久保であった。彼の採譜は記述的楽譜⁷で，音高，音価，小節線，そして冒頭に「かるく」という表示の四つの情報が記されているが，大田の演奏の音程は，楽譜よりもおおよそ半音低い。拍子記号は記載されていないが，最初の四小節は音価と小節線の関係から見ると二拍子と考えられる。それ以降の小節は二拍子より長く，中には三拍子と考えられる小節もある。しかし，主旋律と装飾音の区別や音の伸縮が明確ではないため，《テンノシヤマ》に用いられている奏法や細かなニュアンスが不明瞭である。

譜例 1. 久保による《テンノシヤマ》の採譜（1960:8-9）

天 吹 古 典 曲
6. 天 の し や ま

(白尾 国利氏 紹介
太田 忠正氏 演奏
久保 けんお 採譜)

かるく

白尾による楽譜は，記述的なものではなく，大田の録音を簡略化したコンデンススコアである。白尾の楽譜からは，音高，音価，フレーズの区切り（縦線），尺八譜の記号（メル，チ，ウ），曲全体の演奏時間（10秒，24秒），テンポ（♩=92），装飾音（後打音の記号で，天吹におけるヒに相当する装飾音）の六つの情報が読み取れる。

このような楽譜は，曲全体を一目で把握するのに役立つ。また，天吹を学習する際には，口頭伝承として学びながら記憶の補助媒体として活用するのに適している。

譜例 2. 白尾による《テンノシヤマ》の採譜（1986:106）



月溪の採譜には、音高、音価、小節線、テンポ、リズム記号が含まれ、装飾音としては、天吹のユリに相当する前打音が記されている。5小節目には、二つ目のCの音に下向きの線が付けられており、これはスリを示している。通常の表記で楽譜上に音符の長さを示せない場合は、特殊な記号L（長め音）とB（短め音）が付け加わっている。

譜例 3 を見ると、拍節は明確に記されていないが、最初の二小節は4/4拍子に近い、四分音符のテンポは約♩ = 80 である。三小節目からは6/8拍子となり、付点四分音符を基準としたテンポは約♩ = 52 となる。装飾記号が少なく記されているが、主旋律と装飾音が明確に区別されており、フレーズの区切りや音型が把握しやすい構造となっている。

譜例 3. 月溪による《テンノシヤマ》の採譜（1986:36）



〈尺八譜〉

白尾は、天吹の学習者および奏者を対象に、五線譜で記された天吹曲を尺八譜としてもまとめている。この楽譜は、譜例 4 および譜例 5 で示された少し異なるバージョンとして紹介する。

1986年に公開された尺八譜（譜例 5）を見ると、カタカナの口（A）が連続して二回登場する。口の右側には縦線が引かれているが、これはリズム記号として一拍を表している。二つ目の口の縦線の右側には「5 ユリ」と書かれているが、これは左手の親指で行うユリを意味する。このように、一つ目と二つ目の口は、拍に合わせるように記されている楽譜となっている。次に、一つ目と二つ目のハ（G）の音も、同様に拍節に従っているように見受けられる。

これより以前に白尾が作成した別の楽譜が存在する（譜例 4）。これは、鹿児島県の郷土雑誌『さんぎし』において、1967年3月号から1968年10月号までの間に計20回連載された記事の第16回（1968年6月号）に掲載されたものである。

譜例 4 では、最初の口にリズム記号として縦線が引かれているが、二つ目の口の代わりにユリの装飾記号が記されている。その結果、旋律の内容としては譜例 5 と同一であ

譜例 4: 白尾作成。
《テンノシヤマ》
フレーズ 1
(1968:27)

譜例 5: 白尾作成。
《テンノシヤマ》
フレーズ 1
(1986:106)

甲
ミ
・
シ
・
イ
・
ロ
・
ヒ
・
シ
・
イ

甲
ミ
(ロ)^{5ユリ}
ヒ
シ
(イ)^{5ユリ}
ロ
(ロ)^{5ユリ}
ヒ
シ
(イ)^{5ユリ}
ヒ

るものの、譜例 4 では二つ目の音（ユリ）が拍節に合わせているような指示がない。このように、《テンノシヤマ》の冒頭には複数の解釈が存在し、楽曲の理解において難解な部分の一つとなっている。以降、この部分をフレーズ 1 と呼称する。

五線譜においても、久保、白尾、月溪の捉え方や楽譜上でのリズムの示し方には違いが見られる。これは、口頭伝承から楽譜による伝承へと移行する際の困難さを反映していると言える。

《テンノシヤマ》の五線譜と尺八譜を分析した上で、本研究に関する疑問が二つ生じる。

一つ目は、《テンノシヤマ》のフレーズ 1 におけるリズム様式には多様な解釈が存在し、前述の通り、月溪が作成した楽譜では四拍子的な拍節で記譜され、三小節目以降は三拍子に変化する。一方、久保による採譜では二拍子的なリズム様式が記されている。ここで、《テンノシヤマ》のリズム様式をどのように捉えるべきかが問われる。すなわち、このリズム様式を支える根本的な原則や理論的枠組みとは何か、という問題が浮かび上がる。

二つ目の疑問として、フレーズ 1 における A → A の反復、および G → G の反復（譜例 9）がどのような役割・機能を果たしているのか。また、それらの反復音（ユリ）が拍節に従う必要があるのかを問い直す必要がある。この疑問が生じる理由は、装飾音の役割・機能によって、《テンノシヤマ》のリズム様式の捉え方が変化しうるためである。

7. 録音資料分析

録音資料 6, 7 を聴くと、大田と白尾の演奏には、音符の長さやリズムの刻み方において一定の柔軟性が認められる。特に、大田の録音では、小節の伸縮が多く見受けられる。フレーズ 1 は三拍子より長く感じられるが、四拍子ほど長くなっているとは言い難く、そのリズム様式は非常に掴みづらい。しかし、4 小節目から終わりにかけては、軽快で弾むようなリズムが特徴であり、三拍子に近いリズムだと思われる。

譜例 6. 大田による《テンノシヤマ》の演奏 (1953)。フレーズ 1 前半 (筆者採譜)

ca. ♩ = 48

ユリ ヒ ユリ ヒ

↑ 一拍より長い

↑ 長めなフリ

↑ 短めなフリ

表 3. 装飾技法の記号 (筆者作成)

	ユリ
	フリ
	ヒ
	スリ上げ
	スリ下げ

譜例 6, 7, 8 では、筆者が採譜した《テンノシヤマ》のフレーズ 1 の前半（譜例 9 では、冒頭から 2 小節目まで）を示している。後半は同じ音型が繰り返されるため、省略した。また、表 3 には、譜例 6, 7, 9 に記された装飾記号が示されている。

一方、白尾の演奏（譜例 7）では、リズム様式に大きな変化は見られず、最初から最後まで三拍子に近いリズムが維持されている。このような微妙な違いが演奏に深みを与え、《テンノシヤマ》に秘められた多様な可能性を引き出し、味わい深い印象を聞き手に与える。

曲全体の構造を考えると、頻繁に登場する音型は、一つ目の音符が短く、二つ目の音符がその倍の長さを持つリズムが特徴的である⁸。このような音型は曲全体のフレージングを導くリズムの形態であり、フレーズ 1 の AAGG も同じ音型になるのは一貫性を持つと考えられる。実際、譜例 7 の通り、白尾の演奏もこのリズムパターンに近い表現をしている。

この点に関して、大田の演奏では、一回目の AA は白尾と同様に短い音符と長い音符で表現されるが、次の小節の GG ではそれとは逆のパターン（長い音符→短い音符）⁹に変化しているように感じられる。

譜例 7. 白尾による《テンノシヤマ》の演奏（1981）。フレーズ 1 前半（筆者採譜）

ca. ♩ = 62



8. 天吹曲と稚児謡《テンノシヤマ》の比較

稚児謡《テンノシヤマ》は、学舎連合会¹⁰の改訂新刊「土魂：薩摩兵児謡」（1985:27）に、歌詞と稚児謡の最後の後継者たちによって歌われた録音が遺っている。歌詞は鹿児島弁で伝えられ、蔵王岳を男性のシンボルになぞらえ、露骨な表現で歌われる。

天王寺山 天王寺山 マレ似タ山デ
山ンヅッケン先ヤ スコ禿ゲテ 山ン下ハ草ボーボー
ツヅ ツケタヤ ズルベッタ ズルベッタ

歌詞に照らすと、天吹曲のフレーズ 1 に AABB という音型が繰り返される部分は、稚児謡の冒頭の「天王寺山 天王寺山」という呼びかけ言葉に相当する。この音型は、稚児謡と天吹曲の両方に共通し、A から G へと音高が下がる特徴を持つ（譜例 8）。しかし、稚児謡では「テン / ノ / ジ / ヤ / マ」という五音節で歌われるのに対し、天吹曲の場合は四つの音符（AAGG）で構成されており、それらの音符の刻み方と歌の音節の刻み方のリズムは一致しない。

天吹曲の最後のフレーズにも同様に繰り返される音型が見られ、歌詞では「ズルベッタ ズルベッタ」という囃子言葉に相当する。しかし、稚児謡と天吹曲の音型に違いがあり、

稚児謡は G から D へ音高が下がるのに対し、天吹曲は E から G へと上行する。

このように、曲の構造において、天吹曲と稚児謡には多くの共通点が見られるものの、両者は同じ旋律を使用していない。そのため、稚児謡は天吹曲の五つのフレーズの分け方と完全には一致しない。

分析の結果、天吹では歌詞の音節の区切りに相当する部分をリズムカルに刻んで吹奏することはない。そのため、**ユリ**による連続音（参考：脚注4）も使用されていないことがわかった。つまり、天吹が稚児謡をそのまま模倣していないことが明らかになった（譜例8）。

譜例8. 学舎連合会による《テンノシヤマ》の演奏(1985)。フレーズ1 前半(筆者採譜)



9. 《テンノシヤマ》におけるリズム様式と装飾音の役割とその表現

大田の演奏では、**譜例6**の通り、Aを吹いた後、**ユリ**→**フリ**→**ヒ**を加えてGに移り、その後は**フリ**を付け、音を少し伸ばし、また**ユリ**→**フリ**→**ヒ**を用いる。つまり、AとGの間に三つあるいは四つの装飾音が入ることで、楽節全体が伸び、最終的には長めの三拍子となる。これにより、本研究の一つ目の疑問に回答することができる。すなわち、《テンノシヤマ》は三拍子の枠組みが変化しているのではなく、装飾技法の使い方によって伸縮が生まれるような柔軟な三拍子のリズム様式だと考えられる。

白尾の演奏を検査すると、AからGへ移る際、**ユリ**と**フリ**の二つだけで飾りが少ないため、小節が伸びず、冒頭から終わりまで三拍子的なリズム様式を保っている。伝統音楽の世界では、この演奏の違いが、個々の奏者の個性が際立つ「味」のある演奏として評価される。

このように装飾音の付き具合によって、曲全体に伸縮が見られ、演奏時間にも影響を及ぼしている。《テンノシヤマ》の演奏時間は、大田が24秒、白尾が17秒となる。

稚児謡を分析することで、稚児謡の音節がそのまま反映されていないことが確認された。具体的には、天吹の奏法において、歌詞の音節の区切りがリズムカルに刻まれていないことが明らかとなった。これにより、《テンノシヤマ》のフレーズ1に見られるA→Aの反復およびG→Gの反復は、リズムを刻むための連続音ではないという結論に至った。

天吹における**ユリ**の役割は、**フリ**や**ヒ**などの装飾技法を加える前のアクセント、または次の音符へ移る際にその音を強調することにある。したがって、**ユリ**は拍節を表現する装飾技法ではなく、次の音に移るための「接続的な装飾技法」として、その一音を飾る、引き立てる、味わいを加える役割を果たす。これが、天吹の装飾技法の役割・機能についての本研究の二つ目の疑問に対する答えとなる。

10. まとめ

本研究では、天吹の装飾技法を分析・考察することによって、多様な解釈が存在する《テンノシヤマ》のリズム様式や、**ユリ**の機能と役割を明確にした。天吹の**ユリ**は尺八の**ユリ**と技術的には共通するが、リズムを刻むための連続音としては使用されないことが、稚児謡の分析と大田・白尾の演奏比較によって明らかになった。

譜例 9. 大田による《テンノシヤマ》の演奏（筆者採譜）

テンノシヤマ

天吹曲

澗上ラファエル広志 採譜

大田良一 演奏(1953年)

ca. ♩ = 48

The musical score is presented in five phrases, each enclosed in a blue box. The notation is in treble clef with a common time signature. The notes are decorated with various ornaments. The phrases are labeled as follows:

- フレーズ1**: Measures 1-4. Notes: ユリ ヒ ユリ ヒ ユリ ヒ ユリ ヒ. Rhythmic markings: フリ フリ フリ スリ フリ フリ フリ.
- フレーズ2**: Measures 5-6. Notes: ユリ ヒ ユリ ヒ. Rhythmic markings: フリ フリ.
- フレーズ3**: Measures 7-8. Notes: ユリ ヒ ヒ ヒ ユリ ヒ. Rhythmic markings: スリ フリ.
- フレーズ4**: Measures 9-12. Notes: ユリ ユリ ヒ. Rhythmic markings: フリ フリ フリ.
- フレーズ5**: Measures 13-14. Notes: ヒ ヒ. Rhythmic markings: スリ スリ.

また、大田の演奏が三拍子より長くなる理由と、白尾の演奏がそうならない理由も解明した。天吹では装飾技法が豊富であり、多く用いればフレーズが伸び、少なくともすればリズムカルな演奏になる。このように、《テンノシヤマ》におけるリズム様式と装飾技法が相関していることが明らかになった。

付言すれば、五線譜において、久保、白尾、月溪の捉え方や楽譜上での示し方（表現方・表示方）には違いが見られる。これは、口頭伝承の世界から楽譜による伝承の世界へ移行することの困難さの反映と言える。

註：

- 1 稚児謡(ちごうた)は、薩摩武士の間で少年への恋愛を描いた歌である。現在では後継者がおらず、完全に断絶している。
- 2 「**ロツレチハ**」は、尺八都山流の楽譜において基本的な音階として記される。
- 3 本稿では、ドイツ式(C,D,E,F,G,A,H)と尺八譜(**ロツレチハ**)の音符名を用いることにする。
- 4 尺八では、同じ音符を繰り返す際、舌や息で音を区切るのではなく、**ユリ**を用いることになる。これを「連続音」と呼び、流派によっては、**ユリ**を「押し」とも言う。
- 5 琴古流は、尺八の一流派であり、初世・黒沢琴古(1710-1771)を始祖とする。
- 6 明暗流は尺八の流派の一つであり、京都の明暗寺に本拠を構える。
- 7 「記述的楽譜」は、実際に鳴り響いた音を詳細に書き取るものであり、演奏の細かなニュアンスや即興的要素を記録することを目的とする。一方、「規範的楽譜」は、演奏前に音楽を指示する役割を持ち、楽曲の構造や演奏方法を規定する。
- 8 ♪ ♪
- 9 ♪ ♪
- 10 学舎は旧薩摩藩において郷中教育として成立し、明治以降は教育集团として学舎と呼ばれた。

参考文献：

Fuchigami, Rafael H.

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

淵上, ラファエル広志.

- 2022 天吹製作の楽しみ. 天吹同好会第41周年記念誌. (鹿児島: 天吹同好会).
 2023 南米の麓で響いた天吹 — 地球の裏側のあのやまについて. 天吹同好会第42周年記念誌. (鹿児島: 天吹同好会).
 2023 鹿児島の笛「天吹」における演奏・製作とその文化的背景についての記録調査の報告. (伝統と創造 Vol. 12, p. 67-78).

上参郷, 祐康.

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

鹿児島市学舎連合会(編).

- 1985 薩摩兵児謡——土魂. (鹿児島: 春苑堂書店).

久保， けんお .

1960 南日本民謡曲集 . (東京 : 音楽之友社) .

西山， 秀利 .

1986 天吹の音響学的研究 . 天吹 . 1-41.

白尾， 國利 .

1968 薩摩の天吹について . 『さんぎし』 1月号～10月号

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

1986 天吹の伝承 . 天吹 . 1-173.

田辺， 尚雄 .

1947 笛その芸術と科学 . (東京 : わんや書店) .

天吹同好会 (編) .

1986 天吹 . (鹿児島 : 天吹同好会事務局) .

月溪， 恒子 .

1975 尺八の種類と歴史 . 『季刊邦楽』 5, 13-19.

1986 天吹の音楽学的研究 . 天吹 . 1-42.

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

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

上野， 堅實 .

2002 尺八の歴史 . (東京 : 出版芸術社) .

Abstract

This study analyzes the relationship between rhythmic aspects and ornamentation techniques in *Ten'noshiyama*, a traditional piece for the tenpuku, a bamboo flute from the Kagoshima region. Most research on the tenpuku has primarily focused on the instrument's structure and origins, while studies on its playing techniques and ornamentation remain scarce. Based on the research of Ken'o Kubo and Tuneko Tukitani, as well as on recordings by two masters of this tradition, Ryōichi Ōta and Kunitoshi Shirao, and on documents from the Kagoshima Gakusha Association, this study analyzes Western notation, shakuhachi tablature, and audio recordings to clarify how ornamentation techniques influence rhythmic construction and the typical musical expression of the tenpuku. This research aims to contribute to a better understanding of the characteristic techniques involved in tenpuku performance.

(本学講師 民族音楽学)

Folk music of Buli village, Nangkor Gewog, Zhemgang Dzongkhag, Bhutan: *Tsangmo*, *Buli Pemi Thang*, *Amai Auja Peyzom*

ブータン シェムガン県ナンコル郡ブリ村の民俗音楽
—ツァンモ, ブリ・ペミ・タン, アマ・ウジャ・ペイゾン—

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・ウオンチュク *6

This paper reports on a survey of folk music in Buli village, Nangkor Gewog, Zhemgang Dzongkhag, Bhutan. In *Tsangmo*, a traditional playful song, originalities exist in the lyrics and the way they are played. In *Buli Pemi Thang*, various parts of the village are praised and its dance comprises a form of traditional circle dance in which dancers dance while singing. Handed down to a Bon priest, *Amai Auja Peyzom* features a short melody and prayers offered to the stupa, holy water, plain, sacred lake, goddess of the lake, and local guardian deity. Buli's songs are unique because they are characterized by topography and mythology and reflect a strong mixture of Buddhism and Bonism.

Keywords: Folk music of Bhutan, Buli village,
Tsangmo, *Buli Pemi Thang*, *Amai Auja Peyzom*

1. Introduction

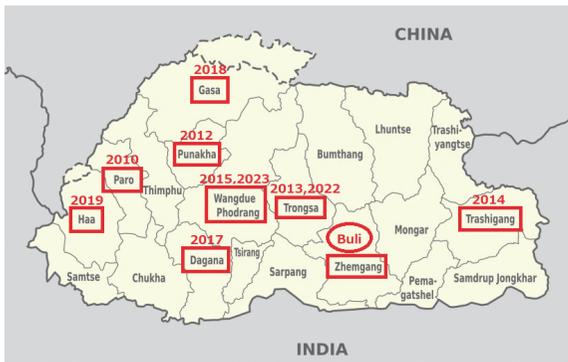


Figure 1 Previous study sites and location of Buli village created from https://en.wikipedia.org/wiki/Districts_of_Bhutan

In September 2024, we conducted a folk music survey in Buli village, Nangkor Gewog, Zhemgang Dzongkhag, Bhutan. This study is a follow-up to the previous year's survey in Wangdue Phodrang Dzongkhag (Kato et al., 2024), which is a part of the joint research project by the Bhutan Japan Music Education and Research Network (BJMRN), established in 2021 between Japan and Paro College of Education (PCE).

It is also a continuation of the research we've been conducting on Bhutanese folk music since 2010 (Ino, Kuroda, & Gondo, 2022), focusing on *Tsangmo*, a Bhutanese song (see Figure 1).

Three types of folk music are reported: *Tsangmo*, a traditional playful song; *Buli Pemi*

Tang, a song-dance in praise of Buli; and *Amai Auja Peyzom*, which tells the story of a Buli woman who went to Lhasa for ascetic training.



Figure 2 Informants and coordinator

Bhutanese songs, *Tsangmo* and *Buli Pemi Thang*. Another informant, Tsundu Gyeltshen (57) was a Bon priest in Buli village who sang *Amai Auja Peyzom*. The coordinator, Phuntsho Dendrop (63), also provided information about the village's traditional culture. In the following, we provide an overview of Buli village, followed by a detailed description of the survey. Lastly, we consider the characteristics of these songs and their relationship with Bhutanese folk culture.

On September 2 and 3, 2024, six women and one man living in Buli village who agreed to serve as informants for our study gathered at Tashi Yangzom's house per the request of the coordinator, Phuntsho Dendrop.

The six women included Yangchen Lhamo (52 years old), Ugyen Lhazom (56), Garab Ma (56), Mindu Wangmo (63), Tshering Uden (45), and Rinchen Wangmo (56). They performed the traditional

2. Buli Village Overview



Figure 3 Buli village

Buli village is home to more than 100 households and approximately 800 people (Satoyama Development Mechanism [SDM], 2024). Buli Higher Secondary School is located at the entrance to the village and Buli Lhakhang (temple) stands on a hill overlooking the entire village. The people identify ethnically as Khengpa, and their native language is Khengkha; however, they also understand the national language, Dzongkha. Roads to the village have become muddy and rutted in recent years because of truck traffic for power plant projects. Most vehicles in the village were Mahindra Boleros. The village is self-sufficient and mainly grows corn, rice, buckwheat, millet, barley, wheat, potatoes, and a variety of vegetables. The owner of the guesthouse, who is a son-in-law from Tashiyantse in the northeastern part of the country, said, "We have everything we need for our daily life here." A sacred lake known as Buli Tsho, located approximately 5 km from the village, was designated as a heritage forest by the Department of Forest and Park Services and

is protected by fences and caretakers. The lake is believed to be home to Tshomen Kuntu Zangmo, also known as *Buli Muenmo* (The lower half of the goddess is a snake), the guardian deity of the village. A ceremony is held twice a year to appease the goddesses. While the predominant religion of the village is Bhutanese Buddhism, as in other areas of Zhemgang, some intermixture with Bonism exists. For example, Phuntsho Dendrop describes that the relationship between Guru Rinpoche, the founder of Tibetan esoteric Buddhism, and Benpo of Bonism is conveyed in Guru Rinpoche's following statement: "There are many local deities around us, even though we cannot see them. There are many gods of the land around us, although we cannot see them here. All these gods are supportive of Benpo. Trees have gods of trees, and stones have gods of stones. When a person becomes ill, the Benpo must pray and perform rituals because of the influence of these deities."

Although this paper does not examine the details of the Bonism in Buli village, the Buddhist content of the song *Amai Auja Peyzom* by Benpo, a Bon priest, symbolizes the relationship between Buddhism and the Bon religion in this area.

3. *Tsangmo*

3-1. Overview

Tsangmo is a traditional type of Bhutanese song that consists of 24 syllables in four lines of six syllables sung to a short melody. Such songs include divination based on lyrics and group dialogues, and have been enjoyed in a variety of contexts, from jobs such as herding to memorial services where relatives gather. Widely popular throughout Bhutan, *Tsangmo* and its various way of being have been studied by Ino, Kuroda, and Gondo (2022).

The University of Virginia's Mandala Collections (2024) feature a video of four *Tsangmo* verses played by a single singer. In his overview of *Tsangmo*, Dorji Penjore (2018) presents 20 *Tsangmo* verses performed by the women of Shingkar and Wamling in Zhemgang.

While these are the introduction of poetry and songs, this paper describes the actual practice of *Tsangmo* in the village of Buli in Zhemgang, specifically describing how it was performed as an act and what type of play it was.

For the present study, we asked informants to recreate *Tsangmo* as they used to play it. In the past, they were played in forests during cattle herding and enjoyed by both adults and children. These days, owing to the spread of school education and changes in the industrial structure, such opportunities are disappearing. The women were surprised that they were able to perform as they had in the past, even though it had been approximately 30 years since they had last performed.

As a result, we heard 70 songs (including duplicates). (See the QR code for the lyrics.)

The play styles of *Tsangmo* can be divided into three types, which were common in previous surveys in other areas. However, a closer look reveals that some are unique to Buli village. (See Figure 4-1, 4-2, 4-3)

(i) *Tsangmo Cheyni*: A singing competition between two groups.

(ii) *Tsangmo Motapni*: A diviner sings lyrics while pointing to items to divine the owner of the items.

(iii) *Namkey Cheni*: Divination to determine the compatibility between two people.



Lyrics
<https://x.gd/aFKKg>



Figure 4-1 *Tsangmo Cheyni*



<https://youtu.be/AS7UGwbobvQ>



Figure 4-2 *Tsangmo Motapni*



<https://youtu.be/LpeYSSCsb2I>



Figure 4-3 *Namkey Cheni*



<https://youtu.be/KHnPZoJSbvA>

3-2. *Tsangmo* types

(1) *Tsangmo Cheyni*

The six women sat in groups of three, alternating from the group on the left to the one on the right, and sang a total of 58 *Tsangmo Cheyni* (Figure 4-1). Some lyrics were similar to those observed in other areas, while others were unique to Buli and new to us.

While their native language is Khengkha, most of *Tsangmo* heard in this study were sung in Dzongkha. *Cheyni* means competing against each other. During *Tsangmo Cheyni*, two groups of singers exchange songs according to the character of the lyrics that make up the *cheyni*, such as “*dra lue*,” a fight song, or “*nyen lue*,” a song pleasant to the ear. However, because it had been 30 years since the last time they had sung together, they sang in the order they remembered.

(2) *Tsangmo Motapni*

Based on previous research, *Tsangmo Motapni* are considered to be a “prediction or divination based on the combination of individual items” (Ino, Kuroda & Gondo, 2022). All participants sat in a circle, items were placed in the center of the circle according to the number of participants, and the owner of each item was determined. The “diviner” used a stick to point to the items while singing, and at the end of the song the owner of the items would be divined according to the lyrics of the song. In Buli village, the owner

of the item was also classified based on whether the lyrics of the song matched them (Figure 4-2). The “diviner” could be anyone who knew the *Tsangmo* lyrics well. The following is the list of items (their owners): general contents of the lyrics, in the order in which they were sung.

- 1 Clock (Garab Ma): The conch shell is beautiful from the outside, but there was nothing inside.
- 2 Ring (Tshering Uden): Shoulder shawl extends to a large size when extended, fits in the hand when reduced.
- 3 Clock (Mindu Wangmo): Dolma for the Goddess, even if there is a calamity, the connection will not be lost.
- 4 Ring (Yangchen Lhamo): You like me but I don’t like you.
- 5 Bracelets (Rinchen Wangmo): Even if you are lonely for a long time, you will be happy someday.
- 6 Bracelets (Ugyen Lhazom): Neither you nor I have a partner. Let’s become a nun.

Each verse was interpreted and shared by the singing group. However, as “outsiders” who did not know the details of the individual performers, we could not judge the accuracy of the divination results.

(3) *Namkey Cheni*

Namkey Cheni was played by six female informants and five male participants, comprising a total of 11 participants. Men were included because the game divides the relationship between men and women.

The men who participated and their respective items were as follows: cell phone (Tshewang Tashi), key (Phuntsho Dendrop), badge (Tsundu Gyeltshen), mechanical pencil (Ino Yoshihiro), and ballpoint pen (Pema Wangchuk). After the men’s items were placed on the floor along with the women’s, the *Namkey Cheni* began (Figure 4-3). Initially, Ugyen Lhazom, the diviner, did not add her own belongings, thus, 10 items were placed in the center of the circle.

The diviner took one of the possessions placed in the center of the circle and matched it with the possessions of the participants in front of her in a clockwise direction while singing. The compatibility between the owners of the paired possessions was foretold at the last beat of the song. After singing five times, five pairs were formed.

①

Namkoe namkoe la namkoe	Past connection, past connection, past connection
Sharcho Gyalpai la namkoe	Connection with the Four Heavenly Kings of the East
Ley dang namkey yoena	If we have a past connection
Shar darmi phu lu zom sho	See you in the depths of the east

In the first session, Mindu Wangmo (watch) and Garab Ma (watch) were paired.

②

Namkoe namkoe la namkoe	Past connection, past connection, past connection
Lhocho Gyalpai la namkoe	Connection with the Four Heavenly Kings of the South
Ley dang namkey yoena	If we have a past connection
Lho darmi phu lu zom sho	See you in the depths of the south

In the second session, Ino Yoshihiro (mechanical pencil) and Pema Wangchuk (ballpoint pen) were paired.

③

Namkoe namkoe la namkoe	Past connection, past connection, past connection
Nubcho Gyalpai la namkoe	The relationship of the Four Heavenly Kings of the West
Ley dang namkey yoena	If we have a past connection
Nub darmi phu lu zom sho	See you in the depths of the west

Third, Yangchen Lhamo (ring) and Tsundu Gyeltshen (badge) were paired.

④

Namkoe namkoe la namkoe	Past connection, past connection, past connection
Jangcho Gyalpai la namkoe	Connection with the Four Heavenly Kings of the North
Ley dang namkey yoena	If we have a past connection
Jang darmi phu lu zom sho	See you in the depths of the north

In the fourth session, the Tshewang Tashi (cell phone) was paired with the Phuntsho Dendrop (keys).

⑤

(Here, the diviner's bracelets were added, leaving only three. The lyrics return to the first "Four Heavenly Kings of the East.")

Namkoe namkoe la namkoe	Past connection, past connection, past connection
Sharcho gyalpai la namkoe	Connection with the Four Heavenly Kings of the East
Ley dang namkey yoena	If we have a past connection
Shar darmi phu lu zom sho	See you in the depths of the east

In the fifth session, the Tshering Uden (ring) and Ugyen Lhazom (bracelet) were paired. Only Rinchen Wangmo's bracelet remains. Ugyen Lhazom, the diviner, took the last remaining bracelet and sung the next song.

⑥

Choe lu cha chi la mindu	You don't even have a pair
Nga lu ya chi la mindu	I don't have a pair either
Cha mey ya mey niku	Two people without a pair
Dam be choe lu la dro gey	Let's become a nun

When a pair is selected and a deep connection is recognized between the two, they pat each other on the back and say “Dhanbey (You are right)”. For example, Tshewang Tashi and Phuntsho Dendrop had a deep connection through many exchanges in advance of this survey, and Pema Wangchuk and Ino Yoshihiro had been close friends for a long time as collaborators in folk music surveys, so they thus became Dhanbey.

One participant commented, “At *Namkey Cheni*, we used to divine the fate of a man we were interested in by placing his item on the floor.” Some participants said, “It was very sad and disappointing when I was not paired with the person I wanted to be with and was paired with someone else,” or “It’s a pity, because I would have loved to go to Japan with a man from Japan.” Thus, the atmosphere became friendly.

3-3. Lyrics

In Buli, there is no particular order in which *Tsangmo* begin. In *Tsangmo Cheyni*, this time they sang in the order they remembered because they had not done so for 30 years. Thus, there was no “competitive” aspect of responding to the lyrics of the other person as in other regions; however, we were surprised to observe that dozens of lyrics were sung, many with Buli’s unique expressions.

While the play of *Tsangmo Motapni* was common to other regions, all of the lyrics sung overlapped with those sung in *Cheyni*. This was the first time we heard of the Four Gods of the East, West, South, and North being sung in *Namkey Cheni*.

3-4. Melody

In *Tsangmo*, only melodies with the following score were sung. It is the most popular melody to date and consists of the A-C-D-E-G-A pentatonic scale. It can be divided into four major phrases that correspond to each line of a six-syllable, four-line poem. The diviner, Ugyen Lhazom, sang and, in relation to the syllables of the verses and beat of the song, in *Tsangmo Motapni* with a wooden stick, and in *Namkey Cheni* with one arbitrary object laid out before her, pointing in a clockwise direction to the belongings of the participants. All the verses were sung in this melody; however, subsequent interviews revealed that other melodies were also used.

♩=ca.97 Actual first pitch is F

kar yul kar sang la chi la ri mo ta shi la dar gey

kar yul drum na ma to ri mo yel sa min du

3-5. Common Features and Characteristics of *Tsangmo* in Buli

Tsangmo in Buli showed the same commonality in play style, such as *Tsangmo Cheyni*, *Tsangmo Motapni*, and *Namkey Cheni*, which have been found in previous surveys in other regions. Melodies are also popular in Bhutan. In terms of poetry and prose, a common style was observed throughout the country as well as a local style unique to the region that mixed Khengkha with Dzongkha.

Namkey Cheni did not use sticks, and the diviner sang with objects in their hands. In addition, the play was conducted in the context of the invocation of divine spirits in relation to folk beliefs. This has been observed in *Tsangmo* of Haa (Ino & Kuroda, 2021); however, the play was directed at the spirits of heaven and earth, such as *Tencho Lha*, *Barcho Tsheng*, and *Wochu Lu*. In Buli, it was unique that they consulted the guardian deities in four directions: *Sharcho Gyalpai* (the four heavenly kings of the east), *Lhocho Gyalpai* (the four heavenly kings of the south), *Nubcho Gyalpai* (the four heavenly kings of the west), and *Jangcho Gyalpai* (the four heavenly kings of the north).

4. Songs and Dance of Buli

4-1. *Buli Pemi Thang*

4-1-1. Outline

Phuntsho Dendrop, an expert on the history of the village of Buli, stated, "There are many small lakes in this mountain. There were approximately 108 lakes in total. Walking alone in such a forest is dangerous. The god of the mountains protects the village from enemies from the outside, while the god of the lakes protects the village from the inside. The king has been here, the top religious monk has been here, and all Bhutanese prayers are held."

Buli Pemi Thang refers to a flat place in the center of the village surrounded by mountains, where songs and dances are performed to praise Buli village. It also serves as a village meeting place for elections, archery, and other activities. The place is also mentioned in the legend of *Buli Muenmo* at Holy Lake Buli Tsho and is important to the village.



Figure5 Buli Pemi Thang



<https://youtu.be/UGl2Qv9hEyY>

4-1-2. Lyrics

First, *Buli Pemi Thang*, a heavenly and happy place, is introduced. Then, the splendor of the village's surroundings is praised, songs are sung about the palace in the village where the high priest lives, and his prayers and holy water bring long life and peace.

Buli Pemi Thang la	Buli Pemi Thang is
Zhasum zhu pi ga tro	It is a happy place if you sleep for just three nights
Ga tro lharey lha song	Its happiness is more than heaven

Yoe gi ri ta tse	Looking at the mountains around the village
Ser gi cha ri dra song	Looks like a fence made of gold
Yuen gi ri la ta tse.	If you look at the mountain on the left
Nuel gi cha ri dra song	Looks like a fence made of silver

Yae yuen zom pi bu la	Between right and left
Lha ye phodrang zhon song	There is a palace in heaven
Lha ye phodrang nang du	In that palace
Tshenden lama zhu yoe	The high priest lives there

Tshenden lamai cha lu	High priest is in his hands
Tsewang bumpa nam yoe	A bumpa that will make you live a long life

Tsewang bumpa nam ney	From the bumpa
Tse gi nuel drup zhu yoe,	I was given nuel drup (prayer) to live longer

Chu mo kar hoey chu mo	White water (where there is holy water)
Yuen cha cham pa dra song	Seems to be a water offering (seven offerings to the altar)
Yuen cha lha lu phul na	If you offer that water to heaven
Dey ki phuesum tsho ye	Much peace will be brought

4 - 1 - 3 . Melody

The melody is largely divided into first and second halves. As can be seen from the score, it has four beats, with the first half consisting of five measures of 20 beats and the second half consisting of six measures of 30 beats, for a total of 50 beats. In the last two measures of the second half, the lyrics of the previous two measures were repeated to emphasize the content of the melody. Because dance consists of repeated actions with 14 beats per unit, it does not correspond to the unit of melody, and singing and dancing proceed with a gap between them.

♩ = ca.88 ♪ Actual first pitch is E

soo bu li pemi thang la zha sumzhu pi ga tro

zhasumzhu pi ga tro ga trolha rey lha song gatro lha rey lha song

4-1-4. Dancing

In *Buli Pemi Thang*, the dancers dance while singing in a circle in a clockwise direction with 14 beats and 14 steps as a unit. First, they step forward with their right foot and then with their left foot (steps 1-2, Figure 6-1). Then, they make a half-turn to the right, raise and lower the right hand (steps 3-5, Figure 6-2), raise both hands, turn backward, and lower both hands (steps 6-7, Figure 6-3). Next, they make a half-turn (step 8), raise (steps 9,10, Figure 6-4) and lower (steps 11,12) the hands, lower the right foot (step 13), move forward (step 14), and so forth in a series of movements. The complex steps of the feet and movements of the hands are integrated into a beautiful dance. (See the dance in Figure 5)



Figure 6-1



Figure 6-2



Figure 6-3



Figure 6-4

4-2. *Amai Auja Peyzom*

4-2-1. Outline

The *Amai Auja Peyzom* song was sung by Benpo, a Bon priest. The song goes as follows: In the past, there were many hardships in Buli Village, including a labor tax called Ura. Due to these hardships, *Amai Auja Peyzom* left via Bumthang to travel to Tibet to practice Buddhism. She prayed to the guardian deity of the Buli. The song was sung by repeating a short melody.



Figure7 *Amai Auja Peyzom*



<https://youtu.be/UGl2Qv9hEyY>

4-2-2. Lyrics

Following songs praising the holy places of Buli village, such as the pagoda, holy water, pemi pethang (plain), and holy lake Buli Tsho, prayers are offered to the goddess of the lake, *Buli Muenmo*, the guardian god of the land, and the four directions of the gods. As mentioned above, the village of Buli is protected from enemies by the gods of the mountains surrounding the village, and the goddess of the lake protects people inside the village from the outside. Benpo also knows all the gods in Buli and summons them to fulfill the wishes of the people.

*Amai Auja Peyzom aow**
Amai kono yoeta aow

Amai Auja Peyzom is
Fading away

Amai Auja Peyzom aow	Amai Auja Peyzom is
Dangpai chuno ga dey aow	Going to practice Buddhism
(*aow: feelings of sadness or disheartened)	
Duthro pongney chorten aow	Crematorium chedi is
Tashi gongma drado aow	Similar to Tashi gongma (Portal shrine)
Tashi gongma draro aow	Because it looks like Tashi gongma
Tendrel zangpo du go aow	Very auspicious
Phu ye tshenden dongpo aow	The cypress tree behind it is
Mendrel phulba dra do aow	Mendrel (a mandala made by hand) seems to be offered
Chorten pong gi mani aow	Chorten pong gi mani (the old chedi in Buli village) is
Zhey ma tsamba drado aow	Seems to be dancing Zhey side by side
Chumo garphay chumo aow	Holy water is very clean
Yoenchap shangpa drado aow	Like the water of an offering
Yoenchap shangpa draro aow	Like the water of an offering
Lue ni driba da sho aow my	Vices disappear*
(*Buli people drink holy water to cure diseases)	
Pang bra Pemi Pethang aow	Arrives at Pemi Pethang on the plain
Dolay Yabsey densa aow	The place where Dolji Rimpa* was
(*Tertön of Nyingma school, 1346-1405)	
Amai Auja Peyzom aow	Amai Auja Peyzom is
Amai kono yoeta aow	Fading away
Amai Auja Peyzom aow	Amai Auja Peyzom is
Dangpai chuno ga dey aow	Going to practice Buddhism
Berpa Pemi Pethang aow*	Around the lower part of Pemi Pethang
Tshomoi Gelmoi densa aow,	Where Tshomoi Gelmoi, the god of lakes, is located.
Tshomoi densa dra rong aow	Because that's where that lake god lives
Tendrel zangpo du go aow	Very auspicious
(*Description of a terraced rice field near Alin Lake, below Pemi Pethang)	
Ma la la ye lomo aow	Don't go over the Ma La pass
Mi ken amai auja aow	Auja come back and pray to the temple
Karsung Yezhey Norbu aow	Guardian Karsung Yezhey Norbu
Marju tendu ze sho aow	Never change

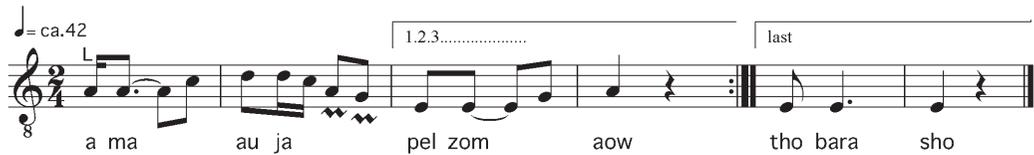
Phu Tenchey Norbu aow Marjur tendu zhu gey aow	Deep in that mountain Tenchey Norbu Never change
Du ye Tshomo Gelmo aow Marjur tendu zhu gey aow	The god of the lake below, Tshomo Gelmo Never change
Shar gi gorkha sung mi aow Paw Do Tsanga Riagchen aow Shar gi gorkha sung sho aow	Guarding the eastern direction Paw Do Tsanga Riagchen Please protect the east
Lho ye gorkha sung mey aow Yumchen Tshomei Gelmo aow	Guarding the south direction Yumchen Tshomei Gelmo
Nubgi gorkha sung mey aow Wo Bi Dipa Richen aow Nub gi gorkha sung sho aow	Guarding the west direction Wo Bi Dipa Richen Please protect the west
Jang gi gorkha sung wey aow Lang bey Chana Dorji aow Majur tendu drip sho aow Jang gi gorkha sung sho aow	Guarding the north direction Chana Dorji (Bodhisattva Vajra) Stay the same Please protect the north
Buli Pema Pethang aow Mi doe Amai Auja aow Majur tendu ney sho aow	Went through Buli Pema Pethang Amai Auja because you can no longer stay here Hope that this village will never change
Dap ley Paidung Lhamo aow Majur tendu zhur chi aow (*Perden Ramo: Mahakala)	Pray to Paidung Lhamo* Never change
Pang ba Pema Pethang aow Nam gi kawa drado aow (*If you go beyond this plain, you will reach Bumthang)	There are also plains* like Pema Pethang on the mountains Too high like a pillar stuck in the sky
Pho Bi tsegi jong po aow Long chen lo ni denpa aow	The place called Pho Bi is A very rich land
Bep te Lhasa bumpa aow Kindey Amai Auja aow Amai Auja Peyzom aow	Lhasa like Tibetan bumpa Kindey Amai Auja aow Amai Auja Peyzom is

Dangpai chuno ga dey aow	Going to practice Buddhism
Amai Auja Peyzom aow	Amai Auja Peyzom is
Amai kono yoeta aow	Fading away
Bey gi Lhasei zhung na aow	In the Tibetan city of Lhasa
Dom choe choe gi puti aow	There are many scriptures and
Jeynang Amai Auja aow	Amai Auja could see it all
Dampai zokpi sangay aow	Like the Buddha
Amai Auja thobara sho	May Amai Auja also be enlightened

(Ends with his hands palms together)

4-2-3. Melody

The short melody is repeated at a very slow tempo and is richly ornamented, with the exclamation aow (feelings of sadness or disheartening) added to each final A-note. The pitch of the melody undulates up and down like a wave, and Benpo sometimes sings with the walking gesture of the traveling *Amai Auja Peyzom*, or clasping of hands, as a supplementary explanation of the lyrical content. The last part of the song, *thobara sho*, ends with prayer. Instead of going to E-G-A, it stops on note E, and the song ends.



5. The Characteristics of Buli Songs and Their Relationship to Folk Culture

Although it is difficult to convey everything about Buli music from the three songs presented in this paper, the following points can be made in light of these songs: the geographical location of Buli and the beliefs of the people.

First, the songs are characterized by the topography and mythology of Buli.



Figure 8 Bon rituals according to the Benpo

The village of Buli is surrounded by steep mountains and lakes, and its central part is flat. A flat plain surrounded by houses lies at the center of the village. Mountain gods protect the village from invading enemies, and the spirits of sacred lakes protect it. The people believe in the many deities living in sacred places in the village, along with Buddhism. *Buli Pemi Thang* is a place of worship for the deities. Thus, *Amai Auja Peyzom*, who is

on her way to asceticism, praises this plane and moves to Lhasa. In the village, the road to Lhasa, location of the lake, and place where spirits live are important knowledge and physical sensations for survival. Thus, the sense of direction is strong, and in both *Amai Auja Peyzom* and *Tsangmo Namkey Cheni* they call upon, divine, and pray to the gods in the four directions that protect the east, west, south, and north. *Amai Auja Peyzom* also invokes each of these sacred places to point towards Lhasa.

Second, a strong mixture of Buddhism and Bonism exists, as reflected in the songs.

According to Phuntsho Dendrop, who recounted a village legend, Benpo, a Bon priest, came from Tibet and was in Buli before the arrival of Guru Rinpoche. Benpo has great power, and if a villager is ill, he calls on the god of the land for prayers and helps them recover. Alternatively, if he prays for rain, it is said that rain will fall only in Buli. The gods of this land are said to be on the same team as Benpo. However, when Guru Rinpoche came to Buli, Benpo competed with him and lost. As a result, Benpo received permission from Guru Rinpoche to perform the ritual of praying to local deities (Figure 8).

This kind of content was characteristic of the *Amai Auja Peyzom* handed down by Benpo, a story he sings about a woman who travels to Lhasa in Tibet in search of Buddhist scriptures while praying to various deities and buddhas, including the stupa, cypress tree, gods of the lake, guardian deity of the pass, gods of the four directions, and Chana Dorji (Vajrapani). In this way, the songs of the Buli symbolize the religious views of the people who are steeped in both Buddhism and Bonism.

In addition, we would like to mention the commonalities and uniqueness of Buli's songs. Commonalities include Tsangmo types, such as *Tsangmo Cheyni*, *Tsangmo Motapni*, and *Namkey Cheni*. *Buli Pemi Thang* is a traditional style of gorgom (meaning "circle") found throughout Bhutan, where it is danced in a circle, the dancers sing while stepping, and the flowing movements of the hands up, down, left, and right are characteristic. However, the invocation of the gods in the four directions in *Namkey Cheni*, praise of Buli in *Buli Pemi Thang*, and mixture of Buddhism and Bonism in *Amai Auja Peyzom* all represented the uniqueness of the local songs.

References

Dorji Penjore.

2018 A Note on Tsangmo, a Bhutanese Quatrain, *Journal of Bhutan Studies*, Vol.38, pp.65-84.

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.

Ino, Y. & Kuroda, K.

2021 Relationship between Playful Singing Dialogues *Tsangmo* in Haa Dzangkahag,

Western Bhutan and Folk Religious Belief. *Research on Folk Music, Journal of Society for Japanese Folk Music*, Vol.46, pp.1-11, Tokyo, Japan: The society for Japanese Folk Music.

Kato, T., Ino, Y., Kuroda, K., Gondo, A., Tshewang Tashi & Pema Wangchuk.

2024 Folk music of Sephu Gewog, Wangdiphodrang Dzongkhag, Bhutan:Tsangmo, Shomo a Ley Lomo, Zheyim. *Dento-to-Sozo*, Institute of Ethnomusicology Bulletin (IEB), Vol.13, pp.17-32, Tokyo College of Music, Tokyo, Japan.

Some Verses of Tsangmo Poetry, Mandala Collections, University of Virginia.

<https://av.mandala.library.virginia.edu/video/some-verses-tsangmo-poetry>
(accessed on 2024/12/6).

The Satoyama Development Mechanism (SDM).

https://sdm.satoyama-initiative.org/projects/2021_bhutan/
(accessed on 2024/12/29).

本稿は、ブータン、シェムガン県、ナンコル郡、ブリ村における民俗音楽の調査報告である。報告するのは、伝統的な遊び歌ツァンモ、ブリを賛美する歌と踊りブリ・ペミ・タン、修行に出たブリの女性を語るアマ・ウジャ・ペイゾンの3曲である。ツァンモについては、これまでの調査と共通の類型や旋律が確認される一方で、歌詞や遊び方における独自性が見られた。ブリ・ペミ・タンは村の平地の名前で、天国のように幸せな場所として紹介され、村の各地が賛美される。歌いながら踊る伝統的なゴルゴム（輪踊り）の形式である。アマ・ウジャ・ペイゾンは、ボン教の祭司によって伝承されていた。村の聖地である仏塔、聖水、平地、聖なる湖を讃え、湖の女神、土地の守り神などへ祈りが捧げられる。短い旋律が繰り返される。ブリの歌の独自性として、地形や神話により特徴付けられている点、仏教とボン教との混淆が色濃く残っており、それらが歌に反映している点などがあげられた。

*1Co-Researcher, Tokyo College of Music. Music Education

*2Emeritus Professor, Niigata University. Music Education

*3Lecturer, Nagoya College of Music. Cultural Anthropology

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

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

*6Official Guide of Bhutan. Bhutanese Folk Music

*This work was supported by JSPS KAKENHI Grant Numbers JP21KK0035, JP22K02602.

ジャワ研修 2024(ガムラン演奏と舞踊) 報告
 —インドネシア国立芸術大学 ISI スラカルタ校における授業&公演等—
 Staff Report on Study Program (Gamelan and Dance) in Java 2024
 - Classes at the Indonesian Institute of the Arts ISI, Surakarta and Performances etc. -

樋口文子 HIGUCHI Fumiko

2024年8月26日から30日にかけて、インドネシア共和国中部ジャワ州スラカルタ Surakarta (通称ソロ Solo) 市の国立芸術大学 Institut Seni Indonesia (ISI) において、本学学生を対象とした短期留学プログラムとして、また卒業生や社会人講座生等の社会人を対象として、ガムラン演奏とジャワ舞踊の現地研修を行った。ガムラン合奏、ジャワ舞踊のグループ授業や個人レッスンのほか、当該大学講師陣によるガムランと舞踊のコンサート、マンクヌガラン Mangkunegaran 王宮における舞踊練習見学、世界遺産観光等を企画した。この報告書はそれらの内容を記録したものである。

キーワード: インドネシア Indonesia、ジャワ Java、ガムラン Gamelan、
舞踊 Dance、研修 Study program

1. はじめに

本学に於いて、主に学生及び社会人講座生を対象とするガムラン研修は、1990年代より断続的に行われてきたが、2020年以降はコロナ禍により催行を控えており、本年度は2019年に続いて5年ぶりの開催となった。今回も本学における「ガムラン短期留学プログラム」として、学生のほか卒業生や社会人講座生が参加し、同時に一般参加が可能なイベント¹「ジャワ・スラカルタ現地研修」として沖縄からの学生や一般のグループ等の参加もあり、総勢56名が参加する大規模な海外研修となった。

同行者は筆者および本学ガムラン講師の木村佳代氏、ジャワ舞踊講師の針生すぐり氏、主催団体である NPO 法人日本ガムラン音楽振興会代表の村上圭子氏、現地滞在中の留学生である岸美咲氏の5名で、同行者は授業やレッスン、観光の通訳等を行うほか各種のアテンドを担当し、プログラムは全て滞りなく終了した。

現地大学内で研修が実施されたのは、2024年8月26日(月)～30日(金)の5日間で、インドネシア国立芸術大学 ISI スラカルタ校にて、ガムラン合奏授業(入門、初級、中級、上級の4クラス)と舞踊授業(舞踊別4クラス)、他に希望者によるガムランパートの個人レッスン等が行われた。また、28日午前はマンクヌガラン王宮にて生演奏による当王宮様式の舞踊練習の見学、同日夜には国立芸術大学内の伝統的なイベント会場プンドポ Pundopoにて、本学教材の収録を兼ねた公演(担当講師陣による模範演奏と舞踊の鑑賞会)を開催した。最終日となる30日には先生方への感謝の気持ちを込めて懇親会が開かれ、本学学生が日本の伝統芸能を披露した。

またオプションとして研修期間の前後に世界遺産観光を企画した。8月25日はジョグジャカルタ近郊のプランバナナ・ヒンドゥー教寺院遺跡、31日にはボロブドゥール・仏

教寺院遺跡を訪れることができた。どちらの観光にも 25 名程度が参加した。コロナ禍の影響が残っており見学は日程が限られたうえ人数制限を設けた時間制であったが、幸運にもインドネシアを初めて訪れる本学学生を含め希望者全員が見学することができた。

以下、個々に研修の内容を記録する。

2. ガムラン合奏授業

ガムラン合奏授業は、入門クラス 2 回、初中級クラス 2 回、学生中心クラス 2 回、中級クラス 2 回、上級クラス 2 回（1 回 120 分）の計 10 回行われた。以下に、それぞれのクラスの指導者と課題曲等を簡潔に記載する。

2 - 1. 入門クラス（2 回）

指導者：ダルノ Darno 氏、シギツ Sigit Setyawan 氏

課題曲：「マニヤル・セウ」、「ダヨエ・トゥコ」

Lcr. Manyar Sewu, pl.br.、Lcr. Dhayohe Teka, sl.mnyr.

参加者：約 25 名

2 - 2. 初中級クラス（2 回）

指導者：スヨト Suyoto 氏、ナナン Nanang Bayu Aji 氏

課題曲：「プスポギワン」、「キナンティ・サンドウン」

Ktw. Puspagiwang, pl.br.、Ktw. kinanthi Sandhung, sl.nem

参加者：約 25 名

2 - 3. 学生中心クラス（2 回）

指導者：ワワン Bambang Sasadara 氏、グル Guruh Praba Pramana 氏

課題曲：「アユン・アユン」 Ldr. Ayun-ayun, pl.nem

参加者：約 10 名

2 - 4. 中級クラス（2 回）

指導者：スラジ Suraji 氏、ウイドド Sri Eka Widodo 氏

課題曲：「ムギラハユ」

Ldr. Mugirahayu, sl.mnyr.

参加者：約 25 名

2 - 5. 上級クラス（2 回）

指導者：スウィト Suwito 氏、アジ Ananto Sabdo Aji 氏

課題曲：「ロロ・ロロ・トペン」

Ldr. Loro-loro Topeng, sl.mnyr.

参加者：約 15 名

3. ジャワ舞踊授業

舞踊の授業は、舞踊別に4クラス、各1～3回行われた。今回も指導者が2名ずつ付き手厚い指導が行われた。

3-1. Aクラス (2回)

指導者：マハラニ Maharani Luthvinda 氏、ダマスト Irwan Dhamasto 氏

舞踊：「エンガル・エンガル」 Tari Enggar-enggar

参加者：約20名

3-2. Bクラス (2回)

指導者：スティヨ Setya Asih 氏、ラフマニ Dwi Rahmani 氏

舞踊：「スリンピ・ゴンドクスモ」 Srimpi Gandakusuma

参加者：約20名

3-3. Cクラス (3回)

指導者：ダルヨノ Daryono Darmorejo 氏、ワフユ Wahyu Santoso Prabowo 氏

舞踊：「パンジ・トゥンガル／スプー」 Tari Pangi Tunggal/Sepuh

参加者：約20名

3-4. Dクラス (1回)

指導者：ヌルヤント Nuryanto 氏、ユリア Rambat Yulianingsih 氏

舞踊：「ラントヨ Rantaya」(女性、男性優形)

参加者：約20名

4. 個人レッスン等

前回同様に、希望者がガムラン演奏の特定のパートを学ぶ個人レッスンを受けられるよう準備した。合奏授業だけでは習得不可能な難易度の高いパートを学ぶためのもので、今回は9名の希望者に延べ21回のレッスンが行われた。時間は1回50分とし、ひとりあたりの回数については、課題曲の規模を配慮して最大4回受けられるようにした。レッスン対象の楽器は、ボナン Bonang、ルバブ Rebab、グンデル Gender、シトゥル Siter、中太鼓チブロン Ciblon、そして女声の独唱シンデン Sindhen、男性の斉唱ゲロン Gerong であった。また遠方のグループ参加者の要望によりグループ合奏レッスンも2回行った。

5. 見学、公演鑑賞等

5 - 1. マンクヌガラ王宮と大プンドポ定期舞踊練習（生演奏付き）見学

日時：8月28日（水）10:00-12:00

場所：マンクヌガラ王宮内（日本語ガイド付き）

当日の大プンドポ定期練習演目（自由見学のため記録動画なし）：

演奏「グルンドウン」 Gd. Bng. Glendheng, pl.5

舞踊「スリンピ・ムンチャル」 Srimpi Muncar

「サンチョヨ・クスマウイチトロ」 Tari Sancaya Kusumawicitra

5 - 2. 国立芸術大学ISIスラカルタ校講師陣による模範演奏&舞踊公演鑑賞会²(写真参照)

日時：8月28日（水）19:00-22:30

場所：国立芸術大学 ISI スラカルタ校大プンドポ

演目、主な演者等：

演奏「ウィルジュン」 Ldr. Wilujeng, pl.br. (Kd:Bp.Suwito)

演奏「マニヤル・セウ」 Lcr. Manyar Sewu, pl.br. (Kd:Bp.Darno).

演奏「ダヨエ・トゥコ」 Lcr. Dhayohe Teka, sl.mnyr. (Kd.:Bp.Darno).

舞踊「スリンピ・ゴンドクスモ」 Srimpi Ganda Kusuma (Penari:Adelina, Gabby,Dyar, Imas, Rb:Bp. Suraji, Sd:Bu Rini)

演奏「プスポギワン」～「マカルヨ」 Ktw. Puspagiwang, kal.Lcr.Makarya, pl.br. (Rb: Bp.Nanang, Kd:Bp.Sri Eko Widodo)

舞踊「パンジ・トゥンガル/スプー」 Tari Panji Tunggal/Sepuh (Penari: Bp.Daryono, Rb:Bp.Danis, Kd:Bp.Bambang)

演奏「ムギラハユ」～「キナンティ・サンドウン」 Ldr.Mugirahayu, kal. Ktw.Kinanthi Sandhung, sl.mnyr. (Rb:Bp.Suraji, Kd:Bp.Sri Eko Widodo, Sd:Bu Siswati)

舞踊「エンガル・エンガル」 Tari Enggar-enggar (Penari:Bp. Dhamasto, Bu Maharani, Rb:Bp.Suraji, Sd:Bu Parsih)

演奏「アユン・アユン」 Ldr.Ayun-ayun, pl.nem (Kd:Bp.Bambang)

演奏「ロロ・ロロ・トペン」、「アヤアヤアン・パムンカス」 Ldr. Loro-loro Topeng, Ayak-ayakan Pamungkas,sl.mnyr. (Kd:Bp.Suwito)

[付記]

研修では毎回、本学の教材動画収録を兼ねて、先生方が各授業で担当された課題曲の模範演奏と、衣装付きの課題舞踊演目を併せて、公演を依頼している。研修参加者は教育的な配慮で特別に、ステージ上、つまり楽器のすぐ近くで鑑賞することが許されている。また今回も合奏エリアのすぐ前に舞踊の研修生が鑑賞するエリアを作り、模範の舞踊は楽器と研修生のほうを向いて踊っていただくようにした。これにより、今回も全ての研修参加

者がガムラン演奏のすぐ近くで舞踊を正面から鑑賞することができた。また舞踊の録画は楽器側にカメラを設置するため、よりはっきりとした伴奏が収録でき、舞踊映像は背景が暗くなり楽器や演奏者が背景に映らないことで、より舞踊の動きが見やすくなった。今後も本学主催の場合は恒例にしていこうと思う。

舞踊は、一部を除き今回もベテランの先生方をお願いした。本場の先生方の生演奏をバックに、授業で指導して下さった先生が衣装を着けて目の前で踊ってくださるのを鑑賞する素晴らしい機会であった。記録録画は教材として有意義に使用している。

ひとつだけ反省点として挙げたいのが PA（音響機器）音量バランスである。前回までは気にならなかったのだが、今回の PA 担当者は女性歌手シンデンや弦楽器シトゥルをかなり高く設定しており、現地で聴いていた時には各楽器からの音が聴こえたが、後日前方のビデオカメラで録音したものを確認したところ、スピーカーからの音量が大きく、各楽器間の細かいセッションが聴こえづらくなっていた。現地で販売されている CD や、結婚式等のイベントではよくこのようなバランスでガムラン演奏を聴かせており、実はこれが学習者にとっては非常に厄介で、繊細な音色や細かい奏法の楽器を学習する人が、現地で販売されている音源を参考にできない理由のひとつである。今回3方向から記録しており、筆者も木村氏も個人的に録音をしたものがあるため大きな支障はないが、次回はスピーカーからの音量をもっと落としてもらい、なるべく多くの楽器の音が同時に聴こえやすいよう生音（なまおと）に近い状態に整えてから録画を始めるようにしたい。

6. 観光³（世界遺産見学）

6-1. ジョグジャカルタ近郊世界遺産 プランバナン寺院遺跡見学

日時：8月25日（日）午後

場所：プランバナン・ヒンドゥー教寺院遺跡

参加：約25名

6-2. ジョグジャカルタ近郊世界遺産 ボロブドゥール寺院遺跡見学

日時：8月31日（土）午後

場所：ボロブドゥール・仏教寺院遺跡

参加：約25名

バスが大型で小回りが効かないことや、昨今のインドネシアの情勢（急速に個人所有の乗用車が増えて頻繁に渋滞が起こる）、さらに旅行会社側の手違いなどが重なり、予定していた時間に間に合わない可能性があった。特に帰路の観光後、空港への道が混んでおり、空港に到着する時間が大幅に遅れてしまったため、参加者は大急ぎでチェックインをして搭乗ゲートへ走ることになってしまった。次回は念入りの確認作業と更に余裕のあるスケジュール立てを心掛けたい。

7. おわりに

今回も日本、インドネシアにおいて多くの方のご協力を賜り、無事に全てのプログラムを終えることができた。本学からは録画教材の費用および研修授業料の各一部を助成していただいた。

依然として続く新型コロナウイルス感染症対策や戦争等の世界情勢により、航空券の値段が世界的に上がっていることに加え、日本の円安に反してインドネシアの物価が年々上がっている状況だ。今回は、前回同様の研修プログラムでは値上がり幅が大きくなりすぎることが計画段階で明らかになり、授業の時間割やイベントなどすべての面において再考の必要が生じた。一日あたりの授業時間を少し減らし、王宮の公演チャーターを練習見学に切り替えるなどしてまず基本の予算を抑えた。世界遺産観光については、催行条件が厳しく中止の可能性があったが、初めてインドネシアを訪れる本学の学生達が楽しみにしているため、オプションとして組み入れた。幸運なことに予定していた日程が直前に見学可能となり、相談していた旅行会社の協力もありチケットが取れて開催となった。また滞在先については、感染症対策を含む衛生面を考慮しホテルのグレードは下げず⁴、体力維持のため全員朝食付きで予約した。期間中の現地大学滞在時間については、授業終了時刻を早めてホテルでの休息や睡眠時間をなるべく確保できるよう、時間割を見直した。

6月に参加申し込みの受付を開始したのだが、5年ぶりということもあってか、56名という過去最高の人数で催行が決まり、本学の参加学生も例年より多く、親子で参加する学生も現れた。インドネシア滞在経験のある参加者やリピーターの社会人講座生、現地の別大学で研鑽を積んでいる留学生の気配りや協力が助けられ、初めての人も安心して伸び伸びと参加できたと思う。後半になると疲れも出始め若干数の体調不良者が散見されたが、全員が予定通りのフライトスケジュールで帰国できた。そして秋の本学芸術祭では、学生達が演奏、舞踊とも本学授業課題のレベルを超えた発表を行い、大変好評を博した。今回ジャワ舞踊に興味を示す学生が多かったことも付け加えておきたい。

今回の研修は、2019年8月28日に本学とISIスラカルタ校がガムラン教育において提携調印されてから初の研修であった。今後も続けていきたい。

注：

- 1 主催は、前回と同じくNPO法人日本ガムラン音楽振興会（筆者および木村佳代氏等が理事を務める）。
- 2 この公演を3方向（前方右、左、後方）から撮影した動画およびスラジ氏が書き下ろしてくださった楽譜集が教材として納品された。
- 3 見学チケット購入とバス等の手配は前回同様に、日本人女性が運営するジョグジャカルタの旅行会社「BBTトラベル」に相談、依頼した。
- 4 ホテル・ソロ・ロイヤルスラカルタ・ヘリテージ Hotel Solo Royal Surakarta Heritage に滞在した。

添付資料



写真 先生方と ISI スラカルタ校の大プンドポにて 2024年8月28日筆者撮影

From 26 through 30 August 2024, we conducted a short-term study abroad program for our students, as well as graduates and adult learners, in and around Surakarta (commonly known as Solo) in Central Java, Indonesia. The program included group and individual lessons in gamelan ensemble and Javanese dance, we organized concerts featuring the institute's instructors, observation of dance practices at the Mangkunegaran Palace, and tours of world heritage sites. This report presents details of the activities offered for the participants.

本研修は、東京音楽大学付属民族音楽研究所 2024 年度ジャワ研修費助成を受けたものです。
(本学講師、ガムラン)

東京音楽大学附属民族音楽研究所主催 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！～」

FY2023 IETCM Public Lecture Series #4 – Spanish Music from the Middle Era to the Renaissance Era: ~Let's explore with song, vihuela and lute!~

水戸茂雄 MITO Shigeo*1

坂崎則子 SAKAZAKI Noriko*2

服部洋一 HATTORI Yoichi*3

13 世紀から 16 世紀までのスペインではどのようなジャンルの音楽が奏でられていたのか、歌（ソプラノ、アルト、テノール、バリトン）とビウエラとリュート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、
聖母マリアのカンティーガス集 アルフォンソ賢王編纂
Cantigas de Santa Maria del Rey Aifonso del Sabio、
モンセラートの朱い本 Libre Vermell de Monserrat、
王宮の歌曲集 Cancionero Musica de Palacio、
ビウエラ音楽 Musica para Vihuela、
ビウエラ歌曲 El Canto de las Vihuelas、
ウプサラの歌曲集 Cancionero de Upsala、

講座概要

水戸茂雄

1. はじめに

今回の公開講座では、日本の音楽教育においてほぼ触れられる機会がない、13 世紀から 16 世紀にかけてのスペイン音楽を整理分類し、それらの楽曲についての解説と実演を通して、受講者にスペイン音楽を知ってもらおう企画をたてた。当時の宗教音楽、世俗の娯楽音楽から選曲し、特にこの時代のスペインで最も重要な楽器であるビウエラ音楽にも焦点を当てた。具体的には、音楽史的に重要な資料と思われる書籍から単旋律、カノン、3 声～4 声のポリフォニー音楽を選曲した。調査した資料を次に列挙する。

宗教音楽では賢王アルフォンソ 10 世編纂による聖母サンタマリアのカンティーガス集 Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio(13c)

モンセラートの紅い本 Libre Vermell de Monserrat(14c)

『王宮の歌曲集』 Cancionero Musica de Palacio (15c-16c)

カノンではモンセラートの紅い本 Libre Vermell de Monserrat(14c)

娯楽音楽では『王宮の歌曲集』 Cancionero Musica de Palacio (15c-16c)

ビウエラ音楽ではアロンソ・ムダラー Alonso Mudarra(1510?1580)

3 声～4 声のポリフォニー音楽では『王宮の歌曲集』 Cancionero Musica de Palacio

(15c-16c)

4声の合唱とビウエラ歌曲ではウプサラの歌曲集 *Cancionero de Upsala*(1556) とミゲル・デ・フエンジャーナ *Miguel de Fuenllana* を使用した。

これらの資料には膨大な数の楽曲が含まれており、限られた時間の中で全てを見て選別することは不可能であるため、初めにおよそ300曲位に見当を付けて、そこから企画に相応しいと思われる楽曲を50曲位に絞り、最終的には18曲を分類別に配置した。また、この時代の楽譜にはテンポに関する記載がないので、演奏に当たって筆者がこれらの曲想に合うテンポを設定した。開講に向けて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?～」のメンバーに出演を依頼した。スペイン語の古語や様々な言語が入り混じった超難解な歌詞の日本語対訳は服部洋一声楽部会教授が快諾され立派な対訳をして頂いた。訳詞は本校図書館のリポジトリに掲載されている。今回の講座では坂崎則子音楽学教授が退官されるので、音楽学の最後の講義を含めての公開講座となった。坂崎則子音楽学教授が講義を進める中で服部洋一声楽部会教授と水戸茂雄講師がそれぞれ質問に答え、演奏をしていく形をとった。

2. プログラム

TCM 東京音楽大学附属民族音楽研究所主催 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～

「坂崎則子音楽学教授最後の講義を含む」

お話と司会進行：坂崎則子（本学音楽学教授）、

お話とビウエラとリュート：水戸茂雄（本学リュート講師）、

お話と合唱指導と対訳：服部洋一（本学声楽部会教授）

合唱：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（本学声楽学生、卒業生）

プログラム第1部 宗教音楽

ここでは100年ごとの3つの時代で音楽がどの様に変遷していったかを、比較検証した。

Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio(13c) より

聖母マリアのカンティーガス

アルフォンソ賢王(13世紀) 編纂による

カンティーガスは色々な分野の曲を集めたもの。今回取り上げる曲は「信仰のカンティーガ」で、13世紀カスティーリャ-レオン王国のアルフォンソ賢王が聖母マリアを讃えるカンティーガを集成したものである。420編から成り、ガリシア-ポルトガル語の歌詞で書かれている。資料は本学付属図書館にある *La Música de las CANTIGAS DE SANTA MARIA DEL REY ALFONSO EL SABIO, Facsimil del Códice j.b.2 de el ESCORIAL 1964* 年

版の資料から選曲した。資料はアンカット本（紙を4つ折りで製本しており、上部が裁断されていない状態）で未開封の状態であったので、上部をペーパーナイフでカットしながら見た。古い本なので細心の注意を要した。

1. Como Santa María 聖母マリーアは善をなす道を我らに示し

単旋律で書かれた楽曲で、和声付けした旋律をリュートで弾き、続いてリュートを伴ってテノールが旋律を歌う。

2. Santa María amar 聖母マリーアを愛し、祈るべし

これも単旋律で書かれた楽曲で、分散和音をリュートで弾き、バリトンが旋律を歌う。

Libre Vermell de Monserrat(14c)

『モンセラートの朱い本』より

モンセラートの朱い本はスペインのバルセローナにある岩山に作られたモンセラート修道院に収められている、12 - 13 世紀に編纂された説教書で、その中に9曲納められている。この説教書は1808年にナポレオン軍のスペイン侵攻でモンセラートが襲撃される前に、バルセロナのリオー侯爵に貸し出されていて難を逃れたので、奇蹟の本と呼ばれている。「モンセラートの朱い本」の由来は返却後、朱色のビロードで装丁されたため。納められた曲は、巡礼者たちが輪になって踊るために歌わなければならないとある。この修道院には4人の天正遣欧少年使節が1585年ローマでローマ教皇グレゴリウス13世に謁見後、また1615年慶長遣欧使節団の正使として伊達藩の支倉常長がローマ教皇パウルス5世に謁見した時に、それぞれモンセラート修道院を訪れている。彼らはどのような思いでこの地を踏んだのか。嘗て長年スペインにいてバルセロナにも何度も行った事があるが、ここを訪れる機会がなかった筆者も、今回、この公開講座を行うにあたって巡礼者たちが輪になって踊る情景を実際に肌で感じなければ講座が出来ないとの思いから、1月にモンセラート修道院を訪れて「黒のマリア像」にも会い、広場にも立って、曲のインスピレーションを得た。

3. Stella Splendens 輝く星よ

4. Cunctisimus 声を揃えて歌おうではないか

初めにビウエラで1フレーズ旋律を奏で、その後4声と1声が交互に歌う設定にした。その事により受講者が巡礼者達の輪となり、男女一人ひとりが喜びを分かち合う様子を髣髴とさせるようにした。

Cancionero Musica de Palacio (15c-16c)

『王宮の歌曲集』(15～16世紀)より

5. Dios te salve cruz Anonimo 神の御救いがありますように かけがえのない十字架よ
作者不詳

6. Ave Virgo Anonimo 聖処女に幸あれ 喜びに満ちてあれ 作者不詳

7. Ay Santa María Anonimo ああ、聖なるマリアよ 作者不詳

カトリック両王アラゴン王フェルナンド2世とカスティーリャ女王イサベル1世の時代に宮廷で演奏されていた曲集で主にカスティーリャ語、現在の標準スペイン語で書かれており、全部で460曲余りある。これらの曲は3声部～4声部のビジャンシーコ形式で作曲されている。テーマAと対照部BがABBAと進行する形式のこと。聖母マリアのカンティーガスやモンセラートの朱い本と比べて和音も3度音程、6度音程が加わりより豊かな響きになる。

プログラム第1部 カノン（輪唱）

Libre Vermell de Monserrat(14c)

『モンセラートの朱い本』より

8. Canon 1声、2声、3声、4声

M8. Canon à 2 ou 3 voix 2声或いは3声のカノン

I,II,III声 Laudemus Virginem 聖処女を褒め称えよう

II声 Splendens ceptigera 光放つ聖処女よ

IV声 Laudemus Virginem と Splendens ceptigera を合わせて

カノン形式は日本語で輪唱と言われる形式で、ある一つのテーマを複数の人達が追いかけて歌って行くことによって木霊のように響く。ここでは最初にLaudemus Virginemを1声から2声、3声と徐々に声を重ねて行き、もう一つのテーマSplendens ceptigeraを重ねて合わせて4声で歌ってみることにによって、どのような響きの効果があるか受講者に体感してもらおう。

プログラム第1部 娯楽音楽、言葉のサラダ（言葉遊び）

Cancionero Musica de Palacio (15c-16c)

『王宮の歌曲集』（15～16世紀）より

9. El Cervel mi fa Nacte i die Anonimo 夜となく昼となく、また夕べとなく 作者不詳

10. La Tricotea Samartin la vea Alonso ラ・トリコテーア(三角形のそのナニを)アロンソ

11. Dindirin dindirin Anonimo ディンディリン・ディンディリン 作者不詳

宮廷と言うと堅苦しいイメージがあるが、ここではこの歌曲集の中の娯楽音楽を紹介する。酔っぱらいの歌、ちょっと猥雑な歌、さらに1曲の中に何種類もの言語が詰め込められている歌など、多様な世俗音楽も収められている。これらの音楽を聴きながら飲んだり食べたり、当時の宮廷のサロンも大いに盛り上がった様子を想像しながら受講者にも楽しんで盛り上がってもらおう。

プログラム第2部 Vihuela ソロ

12. Conde Claros 12のディフェレンシ阿斯 Alonso Mudarra (1510?1580)

クラロス伯爵 アロンソ・ムダーラ

15世紀のスペインの宮廷や教会ではビウエラと言う撥弦楽器が音楽の最先端に君臨していた。ギター型やヴィオラ型など絵画、彫刻などで今に伝わっている。15世紀の100余年間、隆盛を極めたが忽然と歴史から消え去った楽器。現存するビウエラは僅か数本のみ。楽曲も現存するものは7人のビウエラ作曲家の残した曲集と1巻の曲集と僅かだが、当時としては比類ない画期的な音楽形式を多々残している。楽曲の冒頭にテンポの指示や演奏表現、演奏技法、旋法などの提示があり、このことは他のヨーロッパの諸国では見られない。この「クラロス伯」の「12のディフェレンシアス」のディフェレンシアスとは変奏のことで、この形式はテーマから始まるのではなく、いきなり第1変奏から始まる。そして第1変奏で弾かれたバスパートが、11回上声部や中声部に置かれて色々な形で華麗に変奏されていく。拍節はイチニイ、イチニイ、イチニイ、イチニイサン、イチニイサンと言うリズムで変奏される。

プログラム第2部 ポリフォニー音楽

Cancionero Musica de Palacio (15c-16c)

『王宮の歌曲集』(15～16世紀)より

13. Revelóse mi cuidado Jo del Ensina (1468-1529) 色に出にけりわが思い フアン・デル・エンシーナ

14. No soy quién la descubre Gabriel 痛みを知ったのは私ではなくて ガブリエル

15. Tan buen ganadico Jo del Ensina (1468-1529) 何て可愛いうちの羊 フアン・デル・エンシーナ

ここでは3声のポリフォニー音楽2曲と4声の5拍子のリズムの曲を体験してもらう。Revelóse mi cuidado は3/2拍子で書かれおり、初め3度、5度、8度音程で全音符と2分音符が進行し、中間部では3声か4分音符による上行パッセージで絡み合って曲を引き締めている。

No soy quién la descubre は4/4拍子で書かれており、前半部ではいきなり8分音符の速いパッセージで歌が始まり、各声部が上行下行で絡み合って進行する。後半部は各声部が絡み合いながらも穏やかに進行し、D.C.で再び前半部に戻り、各声部が上行下行で絡み合って終止する。

Tan buen ganadico は5/8拍子で書かれており、この曲では①23④5と1拍目と4拍目にアクセントが付き進行して行く。プログラム12.のクラロス伯の12のディフェレンシアスでも述べた通り、リズムが3拍子と2拍子、2拍子と3拍子が組み合わせるため、曲に躍動感が生まれる。

プログラム第2部 4声の合唱とビウエラ歌曲

El Canto de las Vihuelas と Cancionero de Upsala(1556)

ビウエラ歌曲とウプサラの歌曲集(1556年)より

16. ¿Conqué la lavaré? Miguél de Fuenllana(1500-1579)-Juan Vazquez(1500-1560) 服部洋一 編

何を使って洗いましょう? フアン・バスケス — ミゲル・デ・フエンジャーナ

17. Teresica hermana-llama a Teresica Mateo Flecha(1481-1553) 服部洋一 編
テレシーカ姉ちゃん〜テレシーカを呼んだとて 老マテオ・フレチャ

¿Conqué la lavaré? はスペインの古謡。この美しい旋律はビウエラ音楽であったり、4声の合唱の形で歌い継がれている。ビウエラではタブラチュア譜と言う演奏譜の楽譜が使用されており、6本の並行する線上に記されたアラビア数字とローマ数字によって音が示されている。歌のパートは赤い数字で示され、ビウエラのパートは黒い数字で示される。ビウエラ歌曲として演奏する時は赤い数字を歌手が、黒い数字をビウエラが演奏する。また、ビウエラの独奏であれば全ての数字をビウエラで演奏する。一方、バスケスはソプラノ、アルト、テノール、バスの4声のポリフォニーのスタイルで作曲している。また現代では、スペインの作曲家ホアキン・ロドリゴ(1901-1999)が「4つの愛のマドリガル」の冒頭の曲として扱っている。はじめにビウエラ・ソロで、続けて4声の合唱で演奏し、聴講者にこの曲の雰囲気の違いを感じてもらう。

Teresica hermana-llama a Teresica はウプサラの歌曲集からのものである。この曲集はスウェーデンのウプサラ大学の古文書から発見された曲集で、曲集の前後数ページが欠落した状態であるが、2声の曲が6曲、3声、4声、5声のものがそれぞれ12曲が整理された形で残っている。この曲はフェンジャーナのビウエラ歌曲の中にも残されている。今回は老マテオ・フレチャの曲をビウエラも交えて、2拍子の「テレシーカ姉ちゃん」と3拍子の「テレシーカを呼んだとて」の曲を続けて演奏した。歌詞の内容はかなりきわどい話の展開になっている。

プログラム第2部 娯楽音楽

Cancionero Musica de Palacio (15c-16c)

『王宮の歌曲集』(15～16世紀)より

18. Oy comamos y bebamos Jo del Ensina (1468-1529)

今日のところは食ったり飲んだり ファン・デル・エンシーナ

講座の最後は再び娯楽音楽に戻り、演奏者と聴講者が一つになって飲んだり食べたり踊ったりの気分になることで締めくくられた。

20世紀の作曲家にインスピレーションを与えた
スペイン・ルネサンスの世俗歌曲たち

服部洋一

序

2022年度に引き続き、東京音楽大学附属民族音楽研究所主催による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』に、今回も歌唱・発音指導者として関わらせていただいた。

プログラムは、中世の写本からは、『聖母マリアのカンティーガス集 *Cantigas de Santa Mría*』(成立の開始は、アルフォンソ賢王の即位中 1221 年～1284 年の間と伝えられる)、『モンセラートの朱い本 *Llibre vermell de Montserrat*』(13 世紀～14 世紀頃、モンセラート修道院へ参ずる巡礼者たちによって歌い踊られた 10 曲の歌謡を含む)より、またルネサンス時代からは、『王宮の歌曲集 *Cancionero musicaru del palacio*(以下 CMP と略)』(カトリック両王、即ち、イサベル 1 世とフェルナンド 2 世の即位期である 15 世紀末～16 世紀初頭に王宮を中心に演奏されていた多声音楽集)、ウプサラの歌曲集』(1556 年ヴェネツィアにて印刷され、発見当時より一部が欠損していたため、殆どが作者不詳とされる、カスティージャ語やカタルーニャ語をテキストとする多声音楽を記載した歌曲集)という 2 つの歌曲集を取上げた。これらをア・カペラによるヴォーカル・アンサンブルによる歌や、ビウエラ、ルネサンス・リュートの伴奏をともなう独唱やアンサンブルで演奏をおこなった。解説と司会は、坂崎則子先生、上記の弦楽器独奏及び伴奏は、水戸茂雄先生が務められ、声楽アンサンブルは 2022 年度と同じメンバー (Sop. 若林ゆみ、Alt. 神原愛、Ten. 原佑斗、Br. 長谷川陽向) で構成、筆者は、このプログラム曲のテキスト (ラテン語、古ガリシア語、古カタルーニャ語、カスティージャ語) の発音と歌唱法指導、そして当日のヴォーカル・アンサンブルの指揮を担当した。またステージ上では、水戸茂雄先生も解説を行ない、筆者もスペイン・ルネサンスの世俗歌曲集についての解説を担当した。

当日歌われた楽曲の歌詞対訳については、別途、本校図書館のリポジトリに掲載されている通りだが、今回、民族音楽研究所「研究紀要」に寄稿するにあたり、表題のように、スペイン・ルネサンスの世俗声楽曲 (或いはそのテキスト) が、20 世紀のスペインや他国の作曲家たちによって創作の題材として採られ、また彼らにどのようにインスピレーションを与えたかについて取上げてみたいと思い記述してみた。その意図は、このレクチャー・コンサートにおいて、古楽器の伴奏での独唱、重唱 (声楽アンサンブル) を経験した、本学に学ぶ声楽専攻の学生諸君や、会場で当コンサートをお聞きになられ方々も含めて、古き時代のスペイン音楽に興味・関心を持たれた方々が、実はこうしたルネサンスの世俗歌曲・合唱作品のテキストや旋律を現代においても、ピアノ伴奏、或いはギター伴奏でも演奏が可能であることを知っていただきたいこと、また、こうした古謡が、いかに 20 世紀を中心とするヨーロッパの作曲家たちに作品創作へと繋がっているかについて、その一部をご紹介したいと考えたからである。今回の演奏会で、時代様式にごく近い形で、歌ったもの、或いは聴いたものを、近現代のコーラージュ作品として、或いは創作作品として実際に演奏してみたいとなったり、ピアノ伴奏或いはギター伴奏で演奏してみたいとなったとき、その選曲の参考にもしていただけるかもしれないとの思いもある。(以下の記述においては、敢えて作曲家の生没年順については特にこだわっていないので、ご了承ください。)

■ホアキン・ロドリーゴによる『4 つの愛のマドリガル』

近現代の作曲家が、スペイン古謡の旋律やテキストに触発されて創作した作品は、じつは意外と多い。その代表作と言えるもののひとつが、ホアキン・ロドリーゴ Joaquín

Rodrigo (1901-1999) の『4つの愛のマドリガル Cuatro madrigals amorosos』(1947)であろう。また彼には、今回のプログラムで扱った作品の一部とも同時代(15世紀末以降の)として関係のある『4つのセファルディーの歌』(1963)もあり、それ以前の、プレ・ルネサンス期の詩人のテキストによる作品—例えば、サンティリャーナ侯爵 Marqués de Santillana(1398-1458)の詩に作曲した「フィノジョーサの牛飼娘」<Serranilla>—などもある。

『4つの愛のマドリガル』は、I. 何を使って洗いましょう?(¿Con qué la lavaré?), II. お前はわたしを殺めてくれた (Vos me matasteis), III. どこからおいでになったの 恋するお方?(¿De dónde venís, amore?), IV. 母さん、僕はポプラの林から来たんだ (De los álamos vengo, madre) の4曲から構成される。それらの旋律は、スペインの古謡として伝わるものを踏まえつつ、ロドリゴはコラージュに際しオリジナルの旋律に彼独自の変容も加えている。そして第1曲目の¿Con qué la lavaré?は、もの悲しい旋律と歌詞の内容が当時、ルネサンス時代の人々の心を打ったのだろう、大変流行した歌とみえて、この古謡をもとにビウエラの作曲家ミゲル・デ・フエンジャーナ Miguel de Fuenllana(1500-1579)もビウエラ歌曲(独唱とビウエラ伴奏による)に、またフアン・バスケス Juan Vazquez(1500-1560)が4声の多声声楽曲として編曲もし、また今回のプログラムでは割愛したのだが、更に『ウプサラの歌曲集』においてもバスケスのものよりも更に徹底したポリフォニックな手法で4声の多声声楽曲に編曲もされている。(前述のように残念ながらこの作詞は現在も尚不詳のままである。)

前者の2曲は今回の演奏会でも取上げられたが、ロドリゴの『4つの愛のマドリガル』中のこのピアノ伴奏付き歌曲では、詩節の最後のフレーズを旋律に持つ短い前奏から始まる。バスケスの曲及び『ウプサラの歌曲集』の同曲は、原詩のビジャンシーコ形式(*1)に則って ABBA の形で作られていたが、ロドリゴは、歌詞内容の展開と文脈を重視して取上げている。また、間奏におけるピアノリズムは、至って独創的なもので、しかしスペイン・ルネサンスの宮廷趣味を意識した格調高く、また啜り泣くような装飾音を伴う、もの悲しい趣を表出している。

※1 ビジャンシーコ形式またはビジャンシーコ詩型とは、「決まり文句」とも言えるモテ *mote* を持ち、これが後続の詩節(エストローファ *estrofa*)の最後にその一部が現れて、詩の冒頭を再び想起させるという形となり、ABBA形式を持つ詩型となっている。この詩につけられた楽曲も、これに沿いつつ<ABBA BBA BBA...>と進んでいく形をとる。ちなみに現代では、ビジャンシーコというと、ほぼクリスマス・ソングの意味に変化してしまっているので、立て分けて捉えなければならない。

ロドリゴの『4つの愛のマドリガル』の後続の3曲も、すべてルネサンス時代の作品に題材を取ったものであるが、II. ~ IV. の3曲とも、上述のフアン・バスケスの作品集におさめられており、また一方でビウエラの作曲家もそれらの旋律を持つビウエラ歌曲作品を遺している。こればかりではない。この点から見ると、ロドリゴは、この『4つの愛のマドリガル』を構成する曲を選ぶに当たって、古来の旋律が、既にルネサンス期においても、こうした複数の編曲の対象となっていたことも評価しつつ、入念に選んだものと思われる。ちなみに、ロドリゴは、ルネサンス期の世俗歌曲に基づく、別の歌曲集『愛と戦いの歌』(ピセンテ・アセンシオの歌とピアノ・リダクションによる)として<モーロ

人の王は散策していた *Paseábase el rey moro* >をはじめとする全5曲の作品集も遺している。こちらは後にオーケスト伴奏に編曲されている。古の旋律とテキストからインスピレーションを受けて作曲されたものである。

■フェルナンド・オブラドルスによる『スペイン古典歌曲集』より

カタルーニャ出身のファラン・ウブラドース（カスティージャ語読み的には、フェルナンド・オブラドルス）Ferran Jaumandreu Obradors(1879-1945)の作品集では、何よりも、その『スペイン古典歌曲集（全4巻）*Canciones clásicas españolas volumen I ~ IV*』が最も有名である。（以下、この作曲者名は慣例に従い、オブラドルスとする。）その第1巻の中で彼は、『王宮の歌曲集』に収録されていた<わたしだけのラウレオーラ *La mi sola Laureola*>と<愛を抱いて、お母様 *Con amores, la mi madre*>、第3巻で同じく『王宮の歌曲集』から<3人のモーロ人の乙女たち *Tres morillas*>を取上げている。但し<*Con amores la mi madre*>は、旋律を用いるのではなく15世紀の詩人フアン・デ・アンチエータ Juan de Anchieta(1462-1523)の書いた詩に、彼独自の発想によるメロディーを付け作曲を行なっている。

原曲となったフアン・ポンセ (Juan Ponce 16c.)の<*La mi sola Laureola*>の (CMP343)と、オブラドルスのそれとを比較すると、このコラージュ作品を書き上げる工程において、原曲に触発されながらも、いかに彼が自由な発想と作曲技術を凝らしたのかがよく分かる。まずオブラドルスの作品で目を引くのは、この古来の旋律の冒頭部分 (*La mi sola ...*) をモチーフとした模倣対位法による前奏部分、そしてこれをほぼ反復する形でつけられた末尾へと向かう部分ピアノである。ルネサンス風というよりは、幾分、バロック的色彩はあるのだが、古音楽という「くくり」を意識しつつ創り上げている。ある見方からすれば、ルネサンスとバロックを混淆することで、20世紀の人々に古の時代への回帰感を強めて伝えたいと狙いつけているとも言えよう。※2

※2 こういったこと、すなわちルネサンス様式とバロック様式とを混淆する傾向は、19世紀末から20世紀にかけて活躍した作曲家が「古謡」をもとにコラージュ、或いはアルカイックな音の世界を創り出そうとするときに散見される、ひとつの傾向ともいえる。その典型ともいえるものが、神秘主義の詩人、聖フアン・デ・ラ・クルス San Juan de la Cruz(1542-1591)の詩にフレデリク・モンボウ Frederic Mompou (1893-1987)が作曲した<魂の歌 *Cantar del alma*>(1957)にも現れている。

さらにCMP343と比較すると一目瞭然なのだが、原曲の旋律の冒頭をヒントとしながらも、オブラドルスはそこから更に自らの旋律を発展させている。原曲はABBAのビジャンシーコ形式による楽曲となっているが、オブラドルスのものは、原曲の折り返し句になるテキストを、中間部の終結としての旋律を与えている。

オブラドルスのとった、ある意味「新古典主義的アプローチ」において、もっとも大胆と感ぜられるものは、<*Tres morillas*>かもしれない。『王宮の歌曲集』には、この曲は二つのヴァージョンが記載されている、一つは作者不詳 Anónimo の<*Tres morillas m' enamoran*> (CMP24)であり、もう一つはA. フェルナンデス A. Fernandes 作とされる同名の曲 (CMP25)である。この詩と旋律は、オブラドルスのみならず、フェデリコ・ガルシーア＝ロルカ Federico García-Lorca 1898-1936)も、そして、ホアキン・ニン＝クルメリュ (Joaquín Nin-Culmell 1908-2004) もとりあげている。<*Tres morillas...*>は、スペ

イン 20 世紀の作曲家に大きな刺激を与えた題材のうちの一つであり、また創作のインスピレーションを大いに与えた曲といえよう。

面白いことに、オブラドルスも含めてガルシーア＝ロルカもニン＝クルメリュも全て CMP24 の 3 詩節からなるテキストをもとに作曲している。CMP25 の方は、以下の譜例でも解るように、ロマンセ（主として中世の騎士物語にテーマを採った長篇の叙事詩）の性格を持つものであり、3 人の作曲家とも、これを作品にするにはあまりにも大がかりなものとなってしまうと予測してのことかもしれない。※3

※3 とはいえ、オブラドルスも、その『スペイン古典歌曲集 第4巻 Canciones clásicas españolas vol.4』において、またガルシーア＝ロルカも、その『スペイン古謡集 Canciones antiguas españolas』においても、「小さな巡礼者たち Romance de los pelegrinicos」として 11 詩節にも及ぶ作品を仕上げているので、この二人の作曲家が、歌曲において決して小品志向であったというわけではない。

さて、<Tres morillas...>において、オブラドルス作品の注目すべき点は、三詩節のそれぞれの伴奏に巧みなヴァリエーションを施しているところである。このことによって彼は、原曲の持つ時代性とスタイルを大胆に超越しようと目論んでおり、それが、歌詞内容に沿いつつも、またその感興を高揚させるために、非常に思い切った、劇的なコーラージュを施している。この部分は、ロルカ版、ニン＝クルメリュ版には見られない特徴的側面となっている。伝統的に古雅な調子を纏って開始させストーリーの展開を更に誇張するように、ある意味一変させて、コンサートにおいても華やかさに満ちたインパクトを与える 1 曲として提供してくれている。

同曲に関しては、フェデリーコ・ガルシーア＝ロルカも『スペイン古謡集』において、第 5 曲 'Las morillas de Jaén' として取上げており、ホアキン・ニン＝クルメリュも『5 つのスペインの伝承歌』の第 1 曲 'Tres morillas me enamoran en Jaén' として、両者ともピアノ伴奏を施している。

■アルネ・ドルムスゴールによる『スペインの初期の歌曲集』

さて、スペイン・ルネサンスの世俗歌曲にインスピレーションを受けた 20 世紀の作曲家はスペイン人ばかりでない。ノルウェーの作曲家アルネ・ドルムスゴール Arne Dorumsgaard(1921-2006) は、同時に日中韓の古詩をノルウェー語に翻訳した啓蒙詩人でもあり、音楽収集家でもあったが、彼の全 22 巻にも及ぶ作品集『忘れられた歌』は、ルネサンスからバロック期を中心とする西伊仏独英の歌曲を彼自身の手で編曲した大作となっている。その第 1 巻を飾るのが『スペインの初期の歌曲集』であり、ここにもまた『王宮の歌曲集』に原曲が記載されている歌をコーラージュした作品が含まれている。<葡萄の葉は緑 Pampano verde ><狩りへ、いざ狩りへ A la caza, sus a caza ><愛を抱いて、お母様 Con amores, la mi madre >などがそれであるが、これらが全て、ドルムスゴールによる巧みなピアノ伴奏が施され、ノルウェーの作曲家による作品でありながら、現代スペインの歌手、アーティストにとっても重要なレパートリーとなっているほどに、スペインの息吹を湛える名曲集となっているのである。このほかにもビウエラの作曲家アロンソ・ムダラ (c1510-1580) の<ダビデ王は悲しんでいた Triste estava el rey David >や、クリストー

バル・デ・モラーレス (c.1500-1553) の作品を原曲とする〈アンテケラよりモロ人は去りて De Antequera sale el moro 〉なども取上げられている。そのどれもがドルムスゴールの非常に巧みな手腕により、珠玉とも言えるコラージュが施されている。それらのドルムスゴールのコラージュ作品の中から〈葡萄の葉は緑 Pámpano verde 〉に注目してみたい。

〈葡萄の葉は緑 Pámpano verde 〉の原曲は、『王宮の歌曲集』に CMP11 として収録されている。ABBA のビジャンシーコ形式をとり、CMP 掲載上はこの形式を持つ曲の通例にならない、二カ所にリピート記号を持つ 15 小節立て 4 声部からなるもの（演奏時の実際上は、当然のことながら、倍の 30 小節から成る作品）である。CMP の注釈にも「[写本には] 第 7 小節目のティプレ（ここでは上 3 声意、即ちソプラノ、アルト、テノール声部）に開始音が懸けていたので」編纂者が補足を行なった」とある。

ドルムスゴールも、上記の原曲から旋律部を取上げる場合に、いくつかの作曲上の操作を行なっている。主旋律構成のために上述した CMP 編纂者の補足は取り入れるものの、近代和声及び近現代人の調性感になじむことを考えてのことであろう、まず、原曲の第 4 小節 2 及び 3 拍目の h 音は下方変位させ、またテキストのアクセントーションにも合わせるために、当該小節の第 1 拍目を 2 倍にし、3 拍目音価を半減させている。また、編纂者が c 音に補足したムジカ・フィクタは、和声的。旋律的短音階として扱うために、ドルムスゴールもまた、短調の主音へ向かう導音として、同様に上方変位を採用している。

一般に、名曲の編曲という仕事では、原曲の持つキャッチーな（人口に膾炙した）旋律に‘あまり’手を加えることはしない代わりに、前奏、間奏、後奏などは、実に編曲者の腕の見せ所でもあると言って良い。この曲では、歌詞の内容——葡萄の葉が青々と、その房が真っ白く輝くとき [通りから人影も失せる、けだるい昼下がりの時刻に] 一体、誰が奥様方を見かけることがあるだろうか？ エンシヌエコは彼女たちに取り巻かれ、良家のお嬢さん方にも囲まれている。（[] 内は、筆者による補足）—— という、詩とまどろみを誘うような三拍子系の名旋律が、ドルムスゴールの創作欲を掻立てたのであろう、非常に個性的で、しかも機知に富んだ音運びを生み出し、豊富な暗喩を籠めた前～間～後の三カ所に作曲家としての手腕を振るっている。かといってそれらが決して奇を衒ったものではなく、スペイン、しかもアンダルシアの風景を彷彿とさせる名調子を奏でている。その中でも突出したオリジナリティーは、間奏のピアノ声部低音部に現れる跳躍するスタッカートインパクトである。この発想はどこから現れたのであろうか？！ 凡庸な筆者には、この非凡な才能を持つ作曲家の心を推察するしかないのだが、このバス声部の音を聞くにつけ、あたかも収穫されて葡萄汁となったものが樽の中で発酵し、木樽の底から泡が生まれて気泡となり、葡萄液の中を立ち上っては、水面のあちこちで「ププッ、ププッ」と可愛らしく弾けている様子を感じさせはしないだろうか？ ここに「葡萄→葡萄酒→酩酊→恋の遊びへの誘い」という連想を生んでいったのだと筆者は考える。

本講座の意義

20 世紀の作曲家にインスピレーションを与えたスペイン・ルネサンスの歌に関しては、本稿で例示したもの以外にも、まだまだ取上げたいものがある。限られた紙面の中でそれ

ら全てに触れることは到底不可能なので、今回はその代表的なもの、しかもその一部に対して言及するにとどめた。他にも特筆すべきものとして、例えば、筆者のスペイン歌曲の恩師でもあるピアニスト / 作曲家、フェリクス・ラビージャ Felix Lavilla(1928-2013) による作品にも、ビウエラの作曲家ミゲル・デ・フエンジャーナ (一般的にはフエンリャーナ) Miguel de Fuenllana(c.1500-1579) の作品に基づくく憐れんで下さい、御婦人よ Duelete de mi, Señora >もあり、またギタリスト / 作曲家のグラシアーノ・タラゴー Graciano Tarragó(1892-1973) にも、ビウエラ歌曲を含む、ルネサンス期の世俗歌曲をギター伴奏つき歌曲にアレンジした作品も多い。

こういった一連の曲を編曲・アレンジとみるか、一種のコラージュと見るか、またれっきとした作曲作品であるとするかは、また別の機会に論を展開する必要があるが、筆者は敢えてコラージュもしくは作曲という捉え方で記してきた。それは、今回、例としてあげたロドリゴにしても、オブラドルスにしても、はたまたドルムスゴールにしても、原曲の旋律に基づきながらも、その作品の構築性は、既に編曲の域を超えて、作曲作品としての風格と存在感を持っているが故である。

現代においては、古楽の研究、古楽器の複製、奏法の研究等々も、益々進歩を遂げている。ここで紹介した作品は、音楽大学で声楽を学び卒業・修了した若者が、コンサート歌手、或いはリサイタルも開くオペラ歌手として活躍していくに際して、古楽に特化した演奏会ならば良いのだが、そればかりでなく、近現代の作品も含むコンサートやイベントにおいて「ピアノ伴奏」で、古の音楽もステージから届けることができないだろうかと思いついたときのプログラミングの一助ともなれば嬉しい限りである。だが一方で、筆者としては、若い世代の声楽家たちにも古楽器の専門家と共に、古楽器の伴奏で、まずはその時代様式に近く歌ってみる、その原曲を無伴奏のヴォーカル・アンサンブルとしても演奏してみる、という体験もしてもらいたいと強く願うものである。諺に温故知新とあるが、近現代の曲を歌うに当たっても、そのルーツでもある、古楽との体験は、やがて自身の演奏のために大きな基礎となるに違いない。

【引用参考文献】(楽譜)

- Angles, Higinio: La Música en la Corte de los Reyes Católicos – Cancionero Musical de Palacio(Siglo XV-XVI), Tomo II y III Barcelona, Instituto Español de Musicología, 1947 y 1951
- Dorumsgaard, Arne: Canzone Scordate – An Anthology of Early Songs and Arias, Book 1, Ten Early Spanish Songs (Ricital Publications Huntsville, Texas, 1987
- Garcia-Lorca, Federico: Cnciones Españolas Angiguas para canto y piano, Unión Musical Española, Madrid, 1961
- Nin-Culmell: Cinco Canciones Tradicionaes Españolas, Edicions Max Eschig, 1973
- Obradors, F. J.: Canciones Clásicas Españolas vol. 1 y 3, Unión Musical Española, Madrid, 1921(xol.1)-1941(vol.4)

参加学生

若林ゆみ（ソプラノ）

まず今回の講座にも引き続き同じメンバーで参加させていただけたこと、非常に嬉しくありがたいことでした。

スペインの音楽、特に歌に関しては学生時代に触れることがほとんどなかったため、今回選出された作品だけでもこんなに面白い楽曲があるのかと、楽譜を配布されたときから驚きとワクワクで一杯でした。水戸先生の選曲もさることながら、今回は服部先生のご用意してくださった卓越な翻訳、坂崎先生含めお三方の対話形式で進められる構成もまた本講座をより色濃いものにしていただきました。坂崎先生は授業内外で自分が大変お世話になった先生でもあり、学内でお話を聞く機会が減ると思うと寂しいですが、こうしてご退官の節目に立ち会えたことがとても幸せでした。

今回挑戦した楽曲は現代の合唱曲と比較するとテンポ設定や演奏指示も少ないため、演奏形態や形式、構成に関して奏者に決定権が委ねられる部分が多いと感じました。リハーサルのなかで「こうしたら面白くなるのではないか」という提案が歌い手からも先生方からも出て来て、『皆で音楽をつくっていく』というアンサンブル演奏の本来の姿を目の当たりにしているような気持ちになり、毎回刺激的な時間を過ごさせていただきました。

私は民族音楽研究所の公開講座に行けるときは足を運ぶようにしていますが、嬉しいことにどの講座もおもしろく勉強になるものばかりで、意義深い時間に感じられます。普段ではなかなか触れることのないモノにであう機会を、このようにすばらしいホールで、しかも無料で提供することができるのはとても希少なことだと思います。今回の講座も間違いなくその一つとして私、そしてあの場にいた方々の記憶の中に刻まれたことと思います。

人間の活躍によって私達の生活はいっそうスピードを増して、もはや危機感を感じる暇もないほどです。こうした現代社会においてこそ、ものごとの根本的な考え方が問われる古楽の存在はますます必要とされるべきであると日々痛感します。こうした文化的に重要な啓蒙活動が、これからも続くことを願ってやみません。

神原 愛（アルト）

昨年に引き続き、水戸先生、坂崎先生、服部先生とご一緒に公開講座で勉強させていただくこととなった。今回は中世ルネサンス時代のスペイン音楽というテーマで、人々の様々なシーンで歌われたであろう歌曲に取り組んだ。

筆者がレパートリーの中で特に印象に残ったのは「Ave Maria」と「Con que la lavare?」の2曲である。「Ave Maria」は民謡的な旋律音階や独特なリズムを持ち、実際に演奏してみると体を動かしたくなるような不思議な力を感じた。聖地巡礼の途中で夕食後に演奏し、明日への英気を養ったのかもしれない...と想像を掻き立てる曲であった。一方で、「Con que la lavare?」は生活の一場面が伺えるような悲しい詩に旋律がポリフォニー形式で付き

れており、リハーサルの際にそのドラマ的な音楽に心を動かされていた。とてとりわけアルトパートは音域が広く、中間部では高い音域から下行する印象的な旋律を有していることから、女性の悲しみに暮れる声を表現しているのではないかと考えた。

このように、どちらも楽譜を眺めるだけでは読み取れない独自の雰囲気を持っていた。実際に集って音にすることで、スペイン音楽が持つ魅力に迫ることができた。これこそまさに人類が得る音楽の原体験であり、今後も「音にする」という営みを大切にしていきたいと考える。

原 佑斗（テノール）

この度は貴重なご機会に参加することが出来、誠にありがとうございます。

今回はより多くの曲に挑戦し、様々な言語と触れ合う形となりましたが、やはり普段歌っておりますイタリア語などの言語に比べると難しいところは多々あり、一つの曲を完成させるのにも苦労いたしました。リズム感なども5拍子などの独特なリズムの曲もあり、曲の流れに乗るのも大変でした。しかしながら、その苦悩をもっても余りある曲の美しさや、心地よさがありました。特に、ほとんどの曲がアンサンブルであったため、調和が取れた瞬間や、お互いのリズム感がしっかり合った際の状態が、既存のアンサンブル曲に比べ、かなり充実したもののようにも感じました。

自分たちは、スペイン語などの言語に触れることは少ないかもしれませんが、これからも機会がございましたら是非携わりたいと考えております。

長谷川陽向（バリトン）

今回の公開講座『中世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！』は、その題にもあるように、スペインのルネサンス期の歌をプログラムの中心的に並べて、それを様々な編成で、曲の内容は宗教的なものから世俗的なもの（中には猥雑なものも...）までと、非常に多岐にわたるプログラムでお送りいたしました。そのおかげもあってか、当時のスペインの勢力、王宮の姿、カスティージョ語の面白さ、当時のスペイン人のものの見方や感じ方など、様々なことが音楽を通して体感できるような、刺激的で面白い講座だったと思います。

この公開講座で取り上げられたルネサンス期スペインの宗教曲には、単純明快で素朴な形式な曲が多くあり、それには個人的に強い興味を覚えました。ビジャンシーコ形式という、ビジャーノ（村人）が口ずさむような素朴でひなびた音楽をいくつか演奏しましたが、この形式の音楽で聖母マリアのテキストを歌うと、バロック以降の宗教曲にはない、聖母マリアに対する不思議な親近感を自分は覚えました。この、俗なものや聖なるものが融合するような独特な感覚から、自分は当時のスペインの神秘主義を垣間見たような気がしました。

『王宮の歌曲集』という作品集からは、宗教的なものも世俗的なものも演奏させて頂きましたが、自分は世俗的な作品で度肝を抜かれました。宮廷で歌われた曲が全てが優雅なものかと思えば、そんなことはありませんでした。酒飲み歌もあれば、猥雑な春歌まであ

り、『王宮の歌曲集』の内容の多種多様性が、当時の王宮の人々の庶民や田舎への興味や憧れを物語っているかのようでした。

今回の講座で演奏したもののひとつである「テレシーカ姉ちゃん」という邦題がつけられた曲もなかなか興味深い内容のものなのですが、『ウプサラの歌曲集』というスウェーデンで発見された謎多き曲集に収められているのも興味深いことでした。当時のスペインが広大な植民地を持っていたのは存じていましたが、北欧にまでカスティージャ文化が広まっていたのだとすれば、当時のスペインの勢いは大変に凄まじかったのだと思います。

今回の講座は珍しい沢山の曲で構成され、ルネサンス期のスペインにタイムスリップしたかのような新鮮な体験をたくさんさせて頂きました。これができるのは、ルネサンス音楽とスペイン音楽に関する非常に豊かな知識、感性、経験のある3人の先生方のおかげに他なりません。沢山のことを学ばせて頂き、改めて本当にありがとうございました。

240330 公開講座No4 所感 中世からルネサンス時代のスペイン音楽

坂崎則子

今回の公開講座は、実際の演奏を通して中世からルネサンスにかけてのスペイン音楽を紐解いていこうというもので、司会とお話担当の坂崎の最終講義も含む形で行われました。第1部は中世の歌カンティエーガから始められました。13世紀のアルフォンソ13世編纂の聖母マリアを称える単声の2曲が歌われ、続いて14世紀の「モンセラートの朱い本」から2曲。これは巡礼がバルセロナ近郊のモンセラート(のこぎり山の意)に辿り着いた喜びを歌い上げるもので、複数の旋律が出現するようになっていきます。さらに15~16世紀に編纂された「王宮の歌曲集」から3曲、いずれも神の救い、聖母マリアを歌う曲で、このあたりの曲はかなり精緻なポリフォニーになっています。このような多声への歩みを示すべく、モンセラートの曲集からカノンが演奏されましたが、いずれも聖母マリアを称える内容です。今日残されている楽譜は教会や王宮編纂の宗教曲が多いのですが、その他にも娯楽的な歌も残されていて、第1部の終わりから楽しい言葉遊びの曲などが演奏されました。スペインでは、楽器としてはリュート以上にビウエラが用いられて、歌の伴奏のみならず、相当高度な独奏曲も豊富に残されています。その実例が第2部最初にビウエラで独奏されたディフェンシラス(変奏曲)です。引き続き、先述の「王宮の歌曲集」や16世紀の「ウプサラの歌曲集」として有名な曲集から、思わず笑ってしまいそうな歌詞をもつ楽しい曲の数々が演奏されました。全体を通してみると、娯楽的なもの、学術的にも高度な宗教曲が違和感なく共存している様子が聞き取れて、スペイン音楽の特質が明瞭に浮かび上がってきました。

坂崎の最終講義を含めさせていただいたのですが、練習の最初からずっと立ち会い、30日の講座に向けて仕上がっていく様子をつぶさに見て、講座当日には実に充実感あふれる

演奏を聴くこととなりました。私は40年以上も西洋音楽史の教壇に立っていましたが、その間にカリキュラムの改編などがあって、音楽史の授業時間が次第に切り詰められてきたのが残念でした。音楽史は話だけでは全体像は伝わらず、実際の楽曲を楽譜と共に確認しながら、各時代の様式感を理解していくのが理想です。楽曲に触れる時間が少なくなってしまうと、実感の伴わない音楽史になってしまう危険性があります。本学の民族音楽研究所では、西洋音楽の古楽も扱われているので、こうした公開講座で演奏に触れられることは大きな救いとなっていくでしょう。授業では時間的制約で聴かせることのできない楽曲の数々が、学生達の演奏で蘇ったのを聴いて、大変感慨深いものがありました。教壇を去るにあたり、こうした企画が今後も開催され続けることを切に望んでおります。

出典：

- ① La Música de las CANTIGAS DE SANTA MARIA DEL REY ALFONSO EL SABIO, 1964.Facsimil del Códice j.b.2 de el ESCORIAL, Facsimil,Transcripción y Estudio Critico. Higin Angelés.Barcelona
- ② Le Livre Vermell de Monserrat(XIVe siècle).édition pour voix a cappella.DLAFONIA Anthologie Chorale du MoyenAge Volume 3.par Jacques VIRET.Edicion a Cceur Joie
- ③ La Músiaca en la Corte de Los Reyes Catalógos.Cancionero Musical de Placio(SiglosXV-XVI).Volume1,2,1951.por HIGINO ANGELES.Barcelona
- ④ Alonso Mudarra,1545.Tres libros de música en cifras para vihuela.Sevilla.Juan de León
- ⑤ Miguél de Fuenllana,1554.Libro de música de vihuela,intitulado Orphénica Lyra. Sevilla.Martines de Montesdoca
- ⑥ 8 服部、洋一、195. ルネサンスのマドリガル 1, I,III ルネサンスのマドリガルし、I (演奏解釈・楽譜校訂・歌詞対訳)。東京：東芝 EMI. p. 4- 63.

使用楽器：

Vihuela de mano de Valencia ビウエラ・デ・マーノ・デ・バレンシア 紀井利臣 2021 年 製作
Vihuela de mano de Valencia ビウエラ・デ・マーノ・デ・バレンシア 紀井利臣 2024 年 製作
7course Renaissance Lute 7コース ルネサンス リュート 紀井利臣 2022 年 製作

*1(本学講師 リュート)

*2(本学客員教授 音楽学)

*3(本学教授 声楽)

第19回韓国パンフルートセミナーに招聘されて
～咲久徠史子作曲作品を含む演奏と日本のパンフルート教育活動の公演報告～

Invited to the 19th Korean Panflute Seminar;
performance including works composed by Fumiko Sakura;
report on Japan's panflute education activities

咲久徠史子 SAKURA Fumiko

パンフルートは世界最古の楽器の一つとされる。旧約聖書に、ユバルが最初に吹いた楽器としてその名が見られる。ギリシャ神話の中に登場する牧神パンが吹いていたとされる楽器だ。ダフニスとクロエの恋愛物語にも登場し、様々な形状のパンパイプを世界各国で見ることができるが、ルーマニアでは民族楽器「ナイ」として演奏されてきた。アジアにおいても歴史を遡ると古くから民族楽器として演奏された歴史があり、中国、韓国、日本にも歴史上で登場する楽器だ。近年、日本ルーマニアパンフルート協会を中心として、アジアでのパンフルートの国際交流も活発になってきており、アジアが一つになりパンフルートの普及を推進していくことが求められる。今回は、日本人として初めて咲久徠史子が韓国で開催されたセミナーに招聘され、自身の作曲作品の紹介と日本のパンフルートの演奏、教育、研究活動について公演を行った報告である。

キーワード：パンフルート Panflute、パンフルート奏者 Panflutist、
ルーマニア Romania、ゲオルゲ・ザンフィル Gheorghe Zamfir、
咲久徠史子 Fumiko Sakura、韓国 Korea

1. はじめに

パンフルートは世界最古の管楽器の一つと言われ、旧約聖書にその名が見られ、ユバルが最初に吹いた楽器とされる。古代ギリシャ時代には、ギリシャ神話の中に登場する牧神パンが吹いていたとされる楽器だ。様々な形状のパンパイプがヨーロッパ、南米、アフリカ、アジアを始め世界中に存在し、ルーマニアでは、民族楽器「ナイ」として演奏されてきた。アジアでも歴史は古く、中国、韓国、日本においても歴史上に登場しており、近年演奏者の数も増え、アジアでの普及も着実に進み演奏技術も向上している。

今回は、日本人として初めて韓国におけるパンフルートセミナーに筆者が招聘され、自身の作曲作品を含む演奏と、日本におけるパンフルートの普及・教育活動の公演報告を行った。この公演に招聘され、初めて韓国のパンフルート愛好家達とリアルに交流する機会を得た。韓国の人々がパンフルートと真摯に向き合い取り組む姿勢に強く感銘を受け、パンフルートへの深い愛と情熱、そして何よりも音楽を楽しむことの大切さを再認識させられる機会となったのである。

2. 韓国パンフルートセミナー

2-1. 韓国パンフルートセミナーの歴史

韓国パンフルート協会のグループは最も歴史が古く1988年に始まり、1989年に檀国大学校 (Dankook University) でのグループが結成された。現在の活動人数は約100名ほどだが、累計では1000人近くが参加していたと初代会長の Jang Seokman (ジャン・セオクマン氏) は語る。韓国パンフルートセミナーは2024年で19回目を迎え、毎年韓国のソウル市内で開催されている由緒あるセミナーである。今までに名だたるプロパンフルート奏者達がセミナーに招聘され公演を行ってきた実績がある。2000年と2001年には Gheorghe Dumitru 氏が招聘され、2008年には、Michel Tirabosco 氏、2013年と2014年には、Horea Crishan 氏、2018年には再び Michel Tirabosco 氏が公演を行なっている。昨年度には、韓国のパンフルート奏者である Jeong Jopng-soo 氏が講演を行うなど、伝統ある韓国パンフルート協会のセミナーには、数多くの著名な奏者達が韓国を訪れている。



第19回 韓フルートセミナー 참가 신청 안내

- 일시 : 2024. 2. 17(토) 오후 1시-18(일) 오전 10시 (1박 2일)
- 장소 : 서울유스호스텔(서울특별시 중구 퇴계로 26가길 6)
- 주최 : Panflute연합(www.panflute.org)
- 주최 : Panflute연합 회원 및 비회원
- 주요 프로그램
 - 일본 전통혼 연주자 겸 작곡가 '유미코 사쿠라' 특강 및 연주
 - 전통혼 연주법 특강 (강사: 장서만, 조항민, 김연정, 이영희 등)
 - 분임별 활동 (전통혼 연습 및 연주법 나눔)
 - 특별 연주회 및 자유 연주회
- 참가 신청 방법 - 참가비 입금 후 담당자에게 '참가자 성명'을 문자 전송
 - 참가비 입금 계좌 : 우리은행 1005-001-975235 Panflute연합
 - 담당자 전화 번호 : 010-2657-6474(이영희)
 - 참가 신청 마감 : 2024. 1. 13(토)
- 참가비 : Panflute연합 회원 - 숙박 8만원, 비숙박 5만원
비회원 - 숙박 9만원, 비숙박 6만원
- 세미나 자료집, 간식, 석식(1일차), 속소, 조식(2일차) 제공
- 유미코 사쿠라의 창작 악보집 및 CD 구입 희망 시 추가 입금
창작 악보집(피아노 반주포 포함) 1집+2집+연주CD=총 9만5천원



Fumiko Sakura
[咲久 徠史子]

写真1. 韓国パンフルートセミナー
出典 : 韓国パンフルート協会

3. パンフルートセミナーの内容

パンフルートセミナーは、1泊2日で行われ、昼の13時から夜の22時までと長時間に及び開催される。会場はソウル市内にあるユースホステルで、総勢88名が参加した。三部構成になっており、第一部では基礎的な奏法や曲の練習が行われ、Peder Rizzi の作曲作品、また咲久徠史子の作曲作品の代表作の一つである《新月の竹》、《ホールニューワールド》の練習が行われ合奏披露された。第二部では、咲久徠史子の講演が行われ、日本におけるパンフルートの演奏、教育、研究の活動と取り組みが紹介された。また、咲久徠史子の作曲作品の紹介とともに、咲久徠史子作曲作品、ルーマニア民謡、ザンフィル作曲作品が演奏された。第3部では88名のメンバーによる発表が行われ、ソロやグループなどの演奏を堪能することが出来た。以下、セミナーの内容について報告する。



写真2. 韓国パンフルートセミナー集合写真 出典 : 韓国パンフルート協会

3-1. 基礎的な奏法

講師：Jang Seokman

最初のレッスンでは、フレーズとアーティキュレーションの使い方についてレッスンが行われた。レガート、ノンレガート、アポジャトゥーラなど基礎的な奏法、連続的に繰り返される音、連続して同じ音を演奏する時に強弱が変わるようにリズムが変わるように演奏しなければならないとの説明がある。そして、やり取りのリズム、音符、コードを交互に使用するリズムであるホケットの説明がある。14世紀のフランスとスペインの大衆音楽から出た手法で古典派ロマン派でよく使われるものだ。続いて、スタッカーティシモ、メゾスタッカートについて説明があり、曲調や解釈によっても異なる等の説明があった。

続いて、パンフルートの練習に役立つ音楽アプリケーションのダウンロード方法の説明やネットの活用方法などの講義もあり、現代に即したレッスンをしている点は大変興味深く参考になった。MP3の変換方法や速度の調整方法なども紹介され、すぐに練習で活用できる実践的な内容である。

3-2. 韓国パンフルート協会メンバーによる咲久徠史子作曲作品の演奏発表

演奏曲：新月の竹

作曲：咲久徠史子

編曲：佃恵井子、SY

演奏：韓国パンフルート協会会員

韓国パンフルート協会のメンバーにより、韓国の編曲者SYによる編曲、咲久徠史子が2021年に作曲した代表曲の一つである《新月の竹》が二重奏での演奏された。日本人が古来より愛してきた竹と月の物語である。竹を使つては身近なものを作り、生活に取り入れ活用してきた。また月を愛でては愛を語り合う。日本最古の物語竹取物語にも竹と月が登場する。この作品は、新月といつても真っ暗闇の不気味な雰囲気とは異なり、久しぶりに会った友人との穏やかな時間と空間が表現された作品である。筆者の韓国訪問に合わせて練習を重ねた協会の方々の粋なサプライズであり、韓国と日本の深いパンフルートの友情・絆を感じる瞬間であった。



写真3. Jang Seokman の授業 出典：咲久徠史子



写真4. 韓国パンフルート協会初代会長とともに 出典：韓国パンフルート協会

88名によるパンフルートの合奏は初めて聴いたが、二重奏であり、またある程度の跳躍もある曲だが、ミスタッチが少なく、技術力の高さと練習をしっかりと積み重ねてきていることが伝わってくる良い演奏であった。特に驚かされたことが、全国各地から協会会員等が集まってきており、全体での合わせは発表前のみ行われていたということである。それにも関わらず、音程も乱れることがなく、正確であり、韓国コミュニティの全体的なレベルの高さに驚かされたと同時に、音色がとても心地よく、新月の竹で表現されている穏やかな時間と空間を感じることができたのである。

演奏曲：海松色

作曲：咲久徠史子

編曲：佃恵井子

演奏：Jang Seokman

歓迎演奏として韓国パンフルート協会の初代会長である Jang Seokman 氏による演奏が行われた。演奏作品は、咲久徠史子作曲作品《海松色》(2022年)である。この作品は、美しい景色、海松色に輝く海と山に囲まれている場所である。海松色とは、海藻の海松にちなんだ色である。茶色みを帯びた深い黄緑色、古代には一般的な食用の海藻として親しまれていた。『万葉集』にも「見る」の掛詞としてその名がみられ、『風土記』にも登場する。宮内庁雅楽部の管弦を演奏する際の楽人の衣装はこの海松色の直垂なのだ。

Jang Seokman 氏による演奏は、抜群の安定感があり、パワフルな演奏に驚かされた。低音域は管が振動し、温かい音色を出し、高音域も柔らかくしっかりと響いていた。海松色は、哀愁漂う作品であるが、ビブラート奏法を活用し、音と音の感覚を揺らしながら、人々の心を揺さぶるような音色を会場に響かせていた。



写真5. Jang Seokman による演奏 出典：韓国パンフルート協会

演奏曲：宮代の庭

作曲：咲久徠史子

編曲：佃恵井子

演奏：Jang Seokman、咲久徠史子

韓国パンフルート協会の初代会長でもあるジャン氏からの提案で、咲久徠史子作曲作品パンフルート曲集 No2 に収録されている《宮代の庭》を二重奏で演奏した。この作品を作曲してから初めて二重奏で演奏する機会を得た。パンフルートのソロ演奏とは違う楽しさと心地良さを感じることができる。二重奏や三重奏など、楽器の種類も豊富な現代ならではの楽しみ方もできる魅力を再発見する機会となった。今後もソプラニーノからコントラバスの音色まで多彩な楽器の良さを発揮できる作曲作品を生み出す取り組みも行っていきたい。



写真6. Jang 氏と咲久俵による韓国パンフルートデュオ演奏 出典：韓国パンフルート協会



写真7. Jang 氏と咲久俵による韓国パンフルートデュオ演奏 出典：韓国パンフルート協会

4. 日本におけるパンフルートの演奏・教育・普及・研究活動の取り組みに関する発表

講師：咲久俵史子

今回の講演は、日本におけるパンフルートの歴史と、日本ルーマニアパンフルート協会（2019年創設）がコンサート、ワークショップ、レッスンやマスタークラスの実施、海外の奏者を招聘して日本パンフルートフェスティバル、世界初のオンラインで世界から奏者が集結したパンフルートフェスティバルの開催など、国際交流も推進していることについてお伝えする機会となった。東京音楽大学で社会人特別講座にパンフルート専攻が創設されたとき、成蹊大学パンフルートグループが立ち上がり、2024年にはパンフルートサークルに格上げになったことなどを紹介した。また、同時に研究論文の発表も行い、ルーマニアにおけるパンフルートの歴史についてお話しする機会を得た。韓国においてもルーマニアのパンフルート教授法や演奏技術の高さは知られているところだが、歴史について明らかになっていない面もあり、大変興味深いとのことをお言葉をいただいた。今後も研究については引き続き深め、ルーマニアや世界のパンフルートの歴史解明に力を注いで参りたい。



写真8. 咲久俵史子によるパンフルート講演 出典：韓国パンフルート協会



写真9. 咲久俵史子によるパンフルートコンサート 出典：韓国パンフルート協会

続いてパンフルートの作曲作品についても紹介する機会を得た。韓国パンフルート協会の多くのメンバーが咲久徠史子の作曲作品の楽譜を購入されており、持参されていた。お隣の国韓国でも多くの方々に作曲作品が愛され、大切に演奏されていることを知り、とても嬉しい気持ちになったのと同時に心から感謝を述べたい。作曲については特に多くの質問を受けた。2016年より作曲活動を始め、現在までに47曲の作品を作曲していることや、2022年より1年毎にパンフルート曲集No1, No2と2冊出版していることも紹介した。また、出版された作品は、ルーマニアの音楽学校とモルドバの音楽学校に寄贈していることなども合わせてお話した。とても良い取り組みであると好評を頂いた。



写真 10. 咲久徠史子作曲作品パンフルート曲集第2版 ～日本の伝統色～

丹青の印：咲久徠史子 作曲

今回の韓国パンフルートセミナーに合わせて、韓国の人々のための作品を作曲し、初演した。この作品は、「丹青の印」というタイトルで、パンフルート曲集の3冊目（2025年予定）に収録される予定の作品である。丹青の五色は、木、火、土、金、水の5行を表す「五方色」とも呼ばれ、美しい韓国の伝統色である。この作品は、韓国のソウルの街を歩き、古宮での美しい丹青との出会いから作曲された作品だ。韓国では、古宮を青緑と柿の色で多彩な紋様と配色で描いている。丹青により、冬のように花々が咲く季節でなくても華やかさが感じられる。韓国の人々への温かい友情や深い感謝の想いが込められた作品だ。



写真 11. 韓国のための咲久徠史子作曲作品《丹青の印》を演奏して 出典：韓国パンフルート協会

5. 韓国パンフルートセミナーに招聘されて

今回、初めて韓国のパンフルートセミナーに講師として招聘され、日本のパンフルートの演奏、普及活動、教育活動、研究、そして作曲とパンフルートを軸とした様々な活動を続けたことを評価されたことは大変光栄に思っている。

韓国のパンフルートに取り組む人口は日本に比べて多いが、40代後半から熱心に取り組む方が多く若い方々の数が減少しているとの話を伺った。その点で、少人数ではあるが若い世代が積極的にパンフルートの練習に励む日本の取り組みが注目されている。東京音楽大学の社会人講座にパンフルートの専攻が創設され教育活動が行われていること



写真 12. 韓国の丹青 写真提供 : Minseok



写真 13. 韓国の古宮を彩る丹青 写真提供 : Minseok

は、韓国の方々にも刺激を与えているようである。お隣の国である韓国では、パンフルートのスタイルが日本と異なる点が多くあり、大変興味深い。日本独自のスタイルを作り上げている状況にあることを、韓国で感じた。双方の良さがあり、それぞれの国の文化的な背景によっても音楽のあり方が異なる。これは大変興味深く、韓国との演奏法の違いなどについては、改めて研究を深めていくことが求められると考える。今後の研究で明らかにしていきたい。ルーマニアの伝統楽器であるパンフルート（ナイ）が、アジアの隣国でも民族の楽器としての新たな 1 ページを刻んでいた。日本のパンフルートの歴史が再び動き出している今、私達も日本のスタイルをより一層磨きをかけ、アジアでまずは手を取り合いながら、国際的な教育と研究と国際交流を推し進め、パンフルートの輪を広げ、国際社会に民族音楽の視点で貢献するべき時が来ているのである。東京音楽大学のパンフルート専攻が、日本のパンフルート界で果たす役割を考え、研鑽に励むことが必要であり、今後の課題だ。

(本学講師 パンフルート)

東京音楽大学付属民族音楽研究所 2024 年度活動記録	
●研究	
(1) 学術図書の刊行	○『伝統と創造』Vol.14 (2025年3月26日)
(2) 所内の研究活動	○民研フォーラム第3回「インドからマニプリ舞踊がやって来る！」 (本学中目黒・代官山キャンパス、C 301 教室、4月9日) ○民研フォーラム第4回「中国琵琶と馬頭琴による作曲ワークショップ～新しい表現の試み～」 (本学中目黒・代官山キャンパス、アンサンブル室) ○民研フォーラム第5回「馬頭琴演奏方法のイノベーション」 (本学池袋キャンパス A200 教室、25年3月13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) ○「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) ○「アートマネジメントでつなぐ在日移民コミュニティ-インド・中国・ブラジル」(基盤研究(C))：小日向英俊(代表研究者)、淵上ラファエル広志(研究分担者)
(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)
●本学学部・大学院授業	
4月10日(水)～1月22日(水)：	「アジア音楽の理論と奏法」「ミュージックパフォーマンスⅠ」
4月9日(火)～1月22日(水)：	「ガムラン実習Ⅰ」「ガムラン実習Ⅱ」
4月8日(月)～1月27日(月)：	「邦楽・古楽・民族楽器実習A-D」他
●公開講座	
6月6日(木)：	2024年度公開講座 No.1 タイの仮面舞踊『ラーマキエン』と民俗舞踊—その歴史と現在 (本学池袋キャンパス 100周年記念ホール)
10月12日(土)：	2024年度公開講座 No.2 幻の笛『天吹』の復元演奏—現代に蘇る薩摩の土魂— (本学池袋キャンパス Bスタジオ)
11月17日(日)：	2024年度公開講座 No.3 インドネシア伝統舞踊とその発展～古典から学ぶ日常の発声・身体操法 (本学池袋キャンパス Bスタジオ)
3月22日(土)：	2024年度公開講座 No.4 伊福部昭の遺した楽器～明清楽器を聴く【其の十】～ (本学池袋キャンパス Bスタジオ)
●社会人向け各種講座	
4月11日(木)～3月2日(土)：	社会人講座「ガムラン講座」(本学池袋キャンパスB410教室他)

4月16日(火)～1月28日(火)：民族音楽等社会人特別講座 (本学池袋キャンパスA館各教室、中目黒・代官山キャンパス各教室ほか)
6月～1月：社会人講座「日本・世界の伝統楽器を演奏しよう」2024年度第1期・第2期 (本学中目黒・代官山キャンパス各教室)
2月27日(木)：2024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)
3月2日(日)：2024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)
●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)
7月6日(土)：北とびあ音楽と本祭 Vol.1『親愛なるレニー』(『ガムラン入門』展示・販売、ジャワガムラン楽器体験コーナー) 8月26日(月)～30日(金)：2024年度ジャワ現地研修(於：インドネシア国立芸術大学スラカルタ校、引率：木村佳代、樋口文子、針生すぐり) 11月8日(金)：岡山県立岡山操山中学校生徒付属民族音楽研究所訪問、講義と楽器体験(担当者：小日向英俊、洲上ラファエル広志、樋口文子) 1月19日(日)：ジュンク堂書店池袋本店×東京音楽大学指導専攻共同企画第29弾「インドネシア・ジャワのガムラン音楽と舞踊「竹取物語」～朗読とともに～」
●その他2(外部資金を得た活動)
4月1日(月)～3月31日(月)：令和6年度 東京音楽大学 文化庁 大学における文化芸術推進事業 「伝承を担うフィールドから学び、ともに作り、地域へつなぐアートマネジメント人材育成—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：「地域における実践を学ぶための講座(対面講座)」「政策・制度的な枠組みを学ぶための講座(オンライン講座)」 II. 企画制作研修「～フィールドを地域につなぐ～」：A-祭囃子を通したソーシャル・インクルージョンの実現、B-つながる・ローカル・三匹獅子舞～民俗芸能がおりなすコミュニティ形成、C-インドタウンのコミュニティミュージック2024 III. ラウンドテーブル「地域における文化観光の視点から無形の文化遺産の可能性を考える—鹿児島本土と奄美における音文化の伝承コミュニティを事例にして—」 IV. 総括シンポジウム「フィールドからまなび、ともに作り、地域へつなぐためのアートマネジメント人材育成事業」 -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。
*2024年4月1日(土)～2025年3月31日(日)(3月16日時点の予定を含む)

東京音楽大学付属民族音楽研究所研究紀要『伝統と創造』執筆要項（抜粋）*

本紀要は、本研究所の教員および研究員、本研究所社会人講座講師、および所長が認める者が、その研究成果を論文、研究ノート、資料紹介、調査記録、書評、研究会報告、その他の学術報告として発表することを目的として刊行するものである。研究紀要投稿原稿は、別途に定める締切日までに紀要編集委員会へ、下記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、それぞれに番号と標題をつけること。
- ・楽譜、図版、表、写真などの割り付け、配置などは原則として執筆者自身が行うこと。提出するワードファイル（拡張子 docx）とともに、PDF版を提出してレイアウトの指示とすること。

(6) 電子版へ音声・動画を掲載する場合

- ・冊子版の任意の写真相当箇所は、電子版に音声または動画を埋め込むことができる。
- ・音声または動画は、以下のフォーマット（省略）の動画ファイル（音声の場合は、タイトルの静止画のみを示す動画）を原稿提出時に編集委員会へ提出すること。
- ・編集委員会では音声・動画の編集は行わない。投稿者は投稿時に、完全版ファイルを提出すること。

7. 原稿提出時の注意

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

8. 初校

初校には執筆者があたる。

9. 公開

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

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

編集後記

『伝統と創造』第14号の発行にあたり、投稿された関係者の皆様に感謝いたします。本号は、ヨーロッパの音律論、日本の民俗楽器天吹、ルーマニアの民俗楽器、ブータンの民俗音楽に関する論考、および研究所主催の公開講座や現地研修の報告など、多様な記事が掲載されています。今号にもQRコードから視聴できる映像が掲載されていますので、是非ご参照ください。

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

付属民族音楽研究所研究紀要『伝統と創造』編集委員会	
木村佳代	本学講師、ガムラン
坂崎則子	本学客員教授、音楽学
福田裕美	本学准教授、民俗芸能伝承論
渕上ラファエル 広志	本学講師、民族音楽学
小日向英俊 (委員長)	本学教授、音楽学

伝統と創造：東京音楽大学附属民族音楽研究所研究紀要 Vol.14

印刷 2025年3月19日

発行 2025年3月26日

編集・発行 東京音楽大学附属民族音楽研究所

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

