

## 第1章

### 現代作曲家の音楽表現にみるエスニシティの影響 ポリーナ・メデュリアノワを例に

#### 第1節 研究の背景（テーマについて）

研究テーマである「現代作曲家の音楽表現にみるエスニシティの影響」について考えるようになったきっかけは、*N-opera Macbeth* という自作のオペラ作品の上演であった。

能の舞手である青木涼子氏と台本の段階から話し合い、作り上げたこの作品は、松岡和子氏により日本語訳されたシェイクスピアの戯曲「マクベス」をベースとした作品で、オペラ歌手が登場人物の声となり、舞台上の能役者が登場人物の体となる二人一役のオペラである。日本語の抑揚を最大限に生かすよう書き上げた旋律と、言葉のもつリズムを基本素材として、打楽器、ピアノ、合唱が一体となってドラマを展開する。2004年にニューヨークで上演した初版では、人形劇の人形のように能役者からその声を奪い、身体表現者としての魅力しか引き出すことができなかった。それに対し、2006年にロンドンで上演した改訂版では、いくつかのキーになる場面に能役者の謡を挿入し、音楽と舞台表現の融合に努めた。しかしながら、舞台上で上演された作品を目にし、私の作り上げてきた音楽は紛れもなく「西洋クラシック音楽」であり、日本の伝統芸能である能の世界とは表面的にしか交わっていない事を認識したのである。

ちまたには、視聴者のノスタルジーに訴えるべく、民族音楽や伝統音楽の素材を断片的に用いた音楽が蔓延している。そのような現状に違和感を覚えながら、自分の理想とする「文化資源」へのアプローチ法を模索してきた。例をあげるならば、日本の小説を題材とする作品、民謡を素材とする作品、和楽器を使用する作品など、その作曲、編曲を通して、様々な方向からのアプローチを試みた。しかし、いまだに自分自身が確信をもてる表現法には至っていない。そのような中、世界を舞台に活躍する作曲家の作品や著書から多くのヒントと、自分の方向性に対する自信を与えられた。特に、作曲家の藤枝守氏の音律の世界史研究に基づく「音の感性」の探究、湯浅譲二氏が故観世寿夫氏と試

みた能作品、また芭蕉の世界を色鮮やかな音で表現する作品、そして、ニューヨークに活動の拠点を置く作曲家鳥養潮氏の声明作品などである。

彼らは、長い歴史の中で築き上げられた西洋クラシック音楽の語法を用いながらも、独自の視点で「日本の文化資源」を捉えている。それらを綿密に分析し、深く理解した上で、そこにある光彩を丁寧に抽出するのだ。そうして彼らの語法により処理された音楽は、全く新しい表現を生み出しているのである。ここにあげた全ての作曲家が海外に在住しているか、海外で創作活動を行っていた経験をもっているということも興味深い点である。実際、日本で作曲を勉強している学生時代には、ほとんど「日本の文化資源」になど関心がなく、周りの作曲家にもその傾向は強かった。海外に身を置いてみて初めて自分が日本人であること、また「日本文化」がいかに他文化に対して特異であるか、ということに気づくのである。

多民族国家であれば、自分が何者であるのかというアイデンティティを示すことは必須の表現であり、アーティストにとっては自分の武器になるものでもある。しかし、日本で生活する限り、周囲の日本人に対して日本人であることを主張する必要はなく、自分自身のエスニシティを意識するチャンスすら少ない。よって、日本に暮らす日本人作曲家が自国の文化資源に創作の素材を求めることに消極的であるのは、環境的な要因による部分が小さくないと考えられる。

また、改変がされながらも未だにその特徴を保持している西洋クラシック音楽一辺倒の日本の教育も、日本の文化資源に対する無関心を増長していることは否めない。教員養成課程のカリキュラムは西洋クラシック音楽が中心であり、伝統的歌唱や邦楽器の実技に関しては、最低限のクラスを設けるのがやっとという状態である。これは音楽大学を見てみても変わらない。邦楽科が置かれている大学にはもちろん邦楽関連の授業が充実しているが、西洋クラシック音楽を専攻している学生が日本伝統音楽の魅力を理解できる程、関連授業を履修しているかは疑問である。こうした一連の

教育を経た後、五線譜に表記することができ、誰もが楽譜を見ただけで演奏できてしまう西洋クラシック音楽が優れているものである、という偏った認識をもった音楽家や音楽教育者が世の中に放たれているのである。私もその1人だったのだ。しかし、ようやく長年の生活の中で植え付けられた「偏った」認識を排除し、自分の耳や感性に忠実に音楽を書いていると歩み出したところである。

私は昨年約1年間、以前から興味を抱いていた「声明」について学んできた。1年間では「声明」がどのような音楽であるのかを理解するまでにしか至らなかったが、調査で訪問した寺社の中で仏具の音に美しさを感じる自分を発見した。これまで美しい響きと言えば、西洋音楽の和声法に基づく協和音程、よく溶け合う響き（物理学的にも周波数の比率が単純である音程）であると学んできた。そして自分の耳もそのように音を捉えてきた。しかしながら、私が美しいと感じ、調査した大鑿の響きには、微分音や不協和音程が入り乱れているのだ。この結果から、自分の感性すらも教育による影響を受けるのか、と愕然とした。それと同時に、自分自身の感性に忠実に音楽をつくっていくことへの憧れ、また自分自身の審美眼に対する探究心を強く抱くようになった。

このような体験をしている頃、独創的な音響空間を作り出しているウズベキスタン出身の作曲家ポリーナ・メデュリアノワ氏の *Ofiyat* という作品に出会ったのである。彼女と書簡を交換する中で、単に音楽要素として「文化資源」への興味をもっているのではなく、ウズベキスタン共和国という国の歴史や社会の中に、彼女の姿勢を決定づけるヒントがあることがわかってきた。

今回は、ポリーナ・メデュリアノワ氏の作品分析を通して、ウズベキスタンの音楽文化について明らかになったことを報告する。アメリカ滞在時から、ウズベキスタンについての調査を開始したが、文献の多くはロシア語によるもので、十分な情報を得ることが叶わなかった。わずかな英語と日本語文献をたよりに事前調査を行い、2012年5月に約20日間ウズベキスタンを訪問した。文献からの情報では理解しきれなかった国の実情を実際に自分の目で見て確認する事ができたのは何よりの収穫である。

ウズベキスタン共和国は独立して20年が経ち、それまで失われていたウズベク文化を取り戻そうという動きが目立つ。ロシア人の名前が付いていた道の名前

はウズベク人のものに差し替えられ、使用される言語や表記にまで変容が起きる中、普段の生活レベルにおいて混乱が生じる場面も見受けられる。しかし、そのウズベク文化を再興したのは旧ソ連であったはずである。ウズベキスタンのマカームという大変複雑に構築された理論を研究し、その主な教本を出版したのはロシア人である。また、伝統楽器によるオーケストラが編成されるようになったのも、多声的な音楽と調律法をロシア人が導入したからである。このように、文化の真価が、その文化圏外の視点により発見され、それをきっかけとして当事者の認識が促される、というのはよく起きることである。音楽分野に焦点を合わせてみると、大変理想的な多文化合流が起きていたことが窺われる。ウズベキスタンにおいては、西洋クラシック音楽、ウズベク伝統音楽のどちらに傾くこともなく、相互に尊重し音楽を発展させてきた歴史があるのである。しかし、このような音楽教育も独立の気運に乗って少しずつ変化しているのかもしれない。

1999年福島県ウズベキスタン文化経済交流協会が発行した『福島とウズベキスタン交流20周年記念「パホール」とウズベキスタン』公演パンフレットにカリモフ大統領が興味深いことを書いている。「単に自国の伝統を守るだけでなく、他国の文化を寛大に受け止め、それを吸収し、うまく融合させてきた日本人の卓越さに学ぶべきと考えています。」(1999:3)確かに、産業面での功績から参考になる面はあるかもしれないが、文化面において日本は独自の指針を示しているのだろうか。日本の場合、特に音楽分野においては、外国からの影響を吸収しすぎてしまった状態にあると思われる。そのような意味では、日本こそウズベキスタンが2つの文化を両立させてきたことから学ぶべきことがあるのではないかと、思うのである。

## 第2節 作曲家ポリーナ・メデュリアノワ

1年近くにわたる電子書簡の交換と、実際の対談から明らかになった情報を基にメデュリアノワ氏のアイデンティティについて探る。

メデュリアノワ氏は、作曲家の祖父、ピアニストの祖母、指揮者の父、ピアニストの母をもつ、ウズベキスタンに3代続く音楽一家出身の作曲家である。彼女の書簡によれば、先祖は、19世紀のロシア帝国時代、革命直後の旧ソビエト連邦時代や第二次世界大戦中に、ロシアやウクライナから中央アジアへ移住してき

た。父親はベラルーシ人とウクライナ人のハーフで、母親はロシア人、ウクライナ人、イタリア人の混血であるため、メデュリアノワ氏は20%ロシア人の血を引く。ソヴィエト連邦時代から、国民は国籍と市民権の2つをもつことが義務づけられており、父親はベラルーシ人として、母親はロシア人としての国籍をもつ。16歳になった時に、彼女の両親によって、メデュリアノワ氏はロシア人としての国籍をもつことが決められた。

また、両親が旧ソ連の無神論教育の中で育った世代であったため、彼女は幼い頃、信仰の拠り所をもつことがなかったと語る。そしてメデュリアノワ氏は自身が誰であるのかといった特定の思いを抱いたことがない、と断言するのだ。日本で生まれて日本語を話すから日本人であるという意識を無意識のうちに有する私たちには想像するのが難しい。しかし、ウズベキスタン滞在時に私が「特定の信仰をもたない」と話すと、自分もそうである、と賛同する人は少なくなく、これはウズベキスタンの1つの特徴ともいえる。旧ソビエト連邦の中で、全ての国籍が連邦の一部となり、もともとのコミュニティのアイデンティティはほとんど失われてしまったのだ。

しかしながら、メデュリアノワ氏は、ロシア語学校に通い、家族とロシア語で話し、社会の中でも第一共通語であったロシア語でコミュニケーションをとる。生活していた頃はウズベク語が少し使えたそうだが、2005年にアムステルダムに留学したのをきっかけに、英語とドイツ語の使用頻度が圧倒的に増え、今はウズベク語をほとんど忘れてしまっているという。英語も流麗に操る彼女のロシア語は、コミュニケーションツールとして何ら問題を抱えていないと思うが、彼女自身、ウズベク語を習得しなかったことを後悔しているようだ。親交を深めることができても、まだ理解しきれないと感じる部分があるのかもしれない。しかし、それは彼女がウズベキスタンで生まれ育った人だからこそ発せられた言葉だと思われる。メデュリアノワ氏は、日本人の私が恐縮してしまう程に、細やかな心配りと思慮深さをもったアジア人のような心をもった人なのである。滞在時にお会いしたご両親も彼女同様の人情をもっており、人の人格は国籍ではなく、社会が育むものであることを認識させられる。

メデュリアノワ氏が音楽家として一番影響を強く受けたのが、作曲家であった祖父ボリス・ギエンコである。1917年生まれ。1945年から母校で教鞭をとり、

1981年からは教授を務めていた。この学校の前進であるトルキスタン・ピープルズ・コンサヴァトリーは1936年にタシケント・ステイト・コンサヴァトリーとなる。1930年代には、西洋音楽と現代ウズベク作曲作品の演奏促進のために、ウズベク伝統楽器の再興をはかった。音楽学的研究も1920年代に始まって以来続けられている。(Slobin 1980:423) 残念ながらギエンコ氏は2000年に死去されたが、1988年にウズベキスタンの国民芸術家賞を受賞したのをはじめ、数々の賞が与えられていることから、ウズベキスタンにおける作曲家の第一人者であったことは間違いない。彼はウズベク伝統楽器のための管弦楽法を著し、ウズベクの詩人の作品を数多く残した。彼の特徴的なスタイルはウズベク民族音楽の特徴的な素材を西洋音楽の伝統的な型の中に結合させるものであった。このようなスタイルによる作曲は氏に限らず、ウズベキスタンの作曲家に多く見られる特徴であるとも言える。

これを裏付けるのが、1938年に立ち上げられたウズベキスタン作曲家協会の存在である。今もメデュリアノワ氏の両親が住む「コンポーザーズ・ハウス」(写真1)は、その協会の発足と同時期に建てられ、写真に写っている1階の扉は協会の事務局のものである。この建物には、作曲家と音楽学者が住み、日々様々な出会いがあったと昨日のこのように目を輝かせながらメデュリアノワ氏の両親は話す。中でも旧ソ連との繋がりが太く、ショスタコービッチをはじめとする様々な音楽家がここを訪れ、活発な交流が行われたと



写真1 コンポーザーズ・ハウス



いう。また、伝統音楽家が滞在して、作曲家や音楽学者たちとの勉強会も頻繁に催されたという。ギエンコ氏は正に 20-30 代の精力的な年頃をこうした環境の中で過ごしているのである。このような祖父に育てられたメデュリアノフ氏が、彼の影響を受けないはずがない。幼少の頃からレッスンを積み、作曲に関しても直接アドバイスを受けたメデュリアノフ氏は間違いなく、ギエンコ氏の志を受け継いでいる。コンポーザーズ・ハウスには、ギエンコ氏を含め、歴代の作曲家名が彫られている。(写真 1 の壁面)しかし、現在この建物に住む音楽家は 2 軒だけだという。

また、近年のメデュリアノフ氏の作曲活動において、強力なサポーターとなっているのは父親のヴィクター・メデュリアノフ氏である。メデュリアノフ氏が芸術監督を務める室内オーケストラは、現在ウズベキスタンの文化スポーツ省に属しているが、1974 年から 2007 年の間、ウズベキスタンのテレビ放送会社に属していた。そのため、メデュリアノフ氏は旧ソ連が推進した「ウズベキスタン放送・ゴールデン・ファン ド<sup>1)</sup>」録音事業に携わった。その経験を通して、彼は傑出した伝統音楽の演奏家たちとの繋がりを築き、良質の録音を困難なく入手できる環境を有していたのである。実際、*Ofiyat* の素材として用いられた *Yor-Yor* も、メデュリアノフ氏から数種類の録音を入手し、その中でも特にインスピレーションを与えられたザミーラ・スユノワ氏の録音を参考にした、とメデュリアノフ氏は語っている。

また、メデュリアノフ氏は若い音楽家に対し、積極的にチャンスを提供していることも特筆すべき彼の姿勢である。滞在中、カソリック教会で行われた彼の室内楽オーケストラの演奏会を見せて頂く機会があった。このプログラムの中では、メデュリアノフ氏が編曲したウズベク民謡 *Yul Bulsin* と *Alla* (ララバイ) が、ザミーラ・スユノワ氏とドゥタール、ドイラが加わったオーケストラによって演奏された。そして、それと同時にプログラムに組まれていたのは、若い演奏家たちの共演であった。おそらく音楽学校で学ぶ子どもたちなのだと思うのだが、このような取り組みは旧ソ連の英才教育の名残であるのかもしれない。彼のこうした取り組みは、メデュリアノフ氏が幼少の頃から既に始められており、10 代の彼女が編曲した「春の海」と「江戸子守唄」を初演したのもメデュリアノフ氏の楽団である。この演奏会は在ウズベキスタンの日本大使館の事業として行われたもので、ウズベキスタ

ンの作曲家が編曲した「日本のうた」がそれぞれ演奏された。録音を聴かせて頂いたのだが、ギエンコ氏の作品も収録されており、大曲が並ぶ。しかし、その中でもメデュリアノフ氏の作品は独自の世界観を放っており、彼女の才能を見守る周囲の期待が大きかったことが想像される。ぜひこの演奏会の詳細を紹介したいと思い、関係機関へ問い合わせを試みたが、10 年以上前であることから、演奏会資料を得ることができなかった。ぜひ、日本でも再演してほしいと願う。

ここに紹介してきたように、メデュリアノフ氏は家族から、そして家族を介して知り合う一流の音楽家たちから音楽を学び、彼女が独自の表現を確立していった。ウズベキスタンの伝統音楽再興に貢献した祖父ビエンコ氏の情熱は、確実にメデュリアノフ氏に受け継がれただけでなく、彼女独自の方法で作品の源泉をウズベキスタンの民族素材の中に見つけ、全く新しい音楽を描き出すことに繋がっている。彼女に見る民族素材に対する真摯な姿勢は、どこからくるものなのか。そして、実際にどのような形で文化素材にアプローチしているのか。それを探るのが、今回の研究の目的である。まずは、ウズベキスタンの伝統音楽とはどのようなものなのか、訪問時に行った伝統音楽演奏家とのセッションの記録、また録音分析結果から、ウズベキスタンの音楽の特徴をまとめる。その後、彼女のプレ・コンポジションの姿勢について *Ofiyat* 作曲の経緯から調べていく。その後、音楽素材として直接的に使われている *Yor-Yor* の音楽分析を行い、*Ofiyat* の楽譜分析へと進めていく。その中から、メデュリアノフ氏の作曲語法について明らかにしていく。

### 第 3 節 教育的観点から

ステイト・コンサヴァトリー・オブ・ウズベキスタンのザミーラ・スユノワ教授を訪ねた際に、ウズベキスタンを分割する 4 つの文化圏によってマカームも異なる、という話題になり、興味深い話を聞いた。以前は、どの地域のマカームも勉強し、演奏家は状況に応じて弾き分けていた、というのだ。しかし、現在では 1 つの地域のもののみを学んで終わってしまう傾向にあるようだ。「以前」と話す教授が 50 代だとしたら、30 年程前のことになるだろうか。その後、国は独立し、様々な社会情勢が変化し、音楽家や音楽業界を取り巻く環境も大きく変化していると思われる。演奏家が 1 つの地域、おそらく自分が教育を受けている地域

のマカームのみを学ぶことになったのは、教育方針の変化のためだろうか、それとも単に若者が忙しくなり、それだけの時間を勉強に費やせなくなったためだろうか。「忙しく」と表現したのは、例えば、携帯電話の普及によって、それに費やす時間が急激に増えた事が想像されるからだ。実際、大学のレッスン室の中ですら、かかってきた電話に出て話す学生がいるのには驚いた。その上、周りの人間は無反応で、本人は遠慮する気配もないのである。おそらく、日本以上に若者の生活は急激な変化を遂げているのだろう。これはほんの一端でしかないが、30年前に音楽を高等教育機関で学ぶような者は、生活のほとんどの時間を練習に費やしていたはずである。

時代によって、社会に求められる音楽や音楽家の生き方が変化するのは当然であるが、それによって継承されるべきものにまで制限がかけられてしまうのは嘆かわしいことである。想像してみても、1つの地区のマカームしかマスターしていない演奏家は、その土地で演奏活動を続けるか、その土地出身の演奏家と共にしか演奏できず、確実に活動の範囲を狭めることになるだろう。きっとそれだけでは終わらない。おそらく勉強するならば、仕事に結びつく場所のマカームを学ぶ傾向が強くなるのではないだろうか。もう既に始まっているかもしれないが、必ず「格差」が生じるはずである。観光客が多く訪れる街では、音楽家としての職業は成立するかもしれないが、外国人が訪れないような街では、結婚式やお祝い事など、地元のニーズにあった演奏家しか必要とされず、新しい演奏家のために職場を開拓することなどできないのではないだろうか。これは何もウズベキスタンに限ったことではなく、世界中の国々が同様の問題を抱えているだろう。ここで重要になってくるのが、国の文化政策である。

### 民族工芸をめぐる文化政策

音楽であれば『無形文化遺産』をどう継承していくか、という長期的な取り組みが必要になってくるだろう。私はウズベキスタン滞在中に、このような分野の取り組みについて現地のジャーナリストに話を伺ってみたのだが、具体的な回答を得る事ができなかった。彼女が私に教えてくれたことは、文化事業のほとんどがNGOによって企画運営されているということ、そしてその分野の活動に関しては、カリモフ大統領の娘であるグルナラ・カリモフ氏がイニシアティブを取っているということだ。カリモフ氏の活動は直接音楽に

関わってこないため、ここでの言及は避けるが、世界を相手にウズベク伝統芸術をアピールすることに情熱を注いでいるようである。

メデュリアノワ氏のご家族が、民族工芸家に対する「意匠制度」の話聞かせてくれた。制度名が確認できず、追調査ができず、ここで伺った話に終始してしまうのだが、政府より認定された美術家は、メドレセの中などにアトリエを持ち、作品を販売できる権利を与えられる。また、海外で行われるアート・フェスティバルに作品を持って出かけることが出来、作品を販売してることが認められるそうだ。ウズベキスタンを訪れる人なら誰もが目に思うが、観光名所として開放されている古いメドレセ(神学校)の建物内は、完全に土産物屋と化している。おそらく賃料を払って店を構えているのだと思うが、認定を受けていれば、その賃料が割引されるのか、無償になるのだろうか。また、それだけでなく、日本の工芸工房で研修を受ける機会が与えられてもいるそうだ。これは全ての人に与えられるものなのか、選抜なのかは不明であるが、実際、愛知に研修していたと話すアーティストにその時の写真を見せて頂く機会もあった。

この制度が成立したのも、国がある危機的状況を認識したためだという。ウズベキスタンの民芸品の1つに「スザニ」と呼ばれる刺繍を施した古布がある。母親が刺し、嫁入り道具に持たせるといった民衆の中に根付いた伝統である。美術館には壁1面を覆い隠すような大きさのものが何点も展示されており、どれだけの時間が費やされるのか想像できないが、この刺繍の柄やモチーフなどにも、4つの文化圏の特徴がでていそうなのである。それならば、この「スザニ」もウズベキスタンが誇る伝統芸術の1つなのだ。しかしながら、その認識が国民にもたれないまま、国は独立し、海外からの観光客が入国するようになる。女の子が生まれた時から刺繍を始めるというのだから、相当な年月、少なくとも15年はかけて作られた作品が魅力的にうつらないわけがない。国民にとっては自分の家の中にあるものという認識だったかもしれないが、高品質のスザニのほとんどが、今では信じがたい破格(安過ぎる値段)で外国人に買われ、流出してしまったのだ。そこでやっと国は対策を講じるべく動いたという。

そのため、どこに行っても売られているスザニだが、他のものの物価に比べ高価な値がつけられているように感じた。制度の詳細が不明なため、どの程度の成果をあげているのか、また実際に民芸に携わるアーティ

ストにとって創作に集中できる環境、または才能を開花できるチャンスとなっているのか、ぜひ今後、調べてみたい事項である。メデュリアノワ氏の家族は、この話を私に聞かせてくれた後、「なぜ音楽家は保護の対象にならないのか」という大変大きなトピックを提供してくれたのだった。

### 民族音楽を主体とする音楽祭

先に紹介したジャーナリストは、政府に関わる仕事をしているために、自由な発言ができない部分があったようだが、音楽に関して彼女が私に提供してくれたのは、サマルカンドのレジスタン広場で2年に1度開催される世界東洋音楽祭「シャルク・タロナラル」についてであった。レジスタン広場は3つのメドレセに3辺を囲まれて、青空天井を仰ぐ広大な広場である。東洋のメロディーを意味するタイトル通り、世界各国から民族音楽のパフォーマーが参加する。日本からは、国際交流基金のサポートを受けたグループなどが参加しているようである。公式サイトの情報によると、音楽祭は1997年から始められ、国の文化スポーツ省、外務省、国営放送局、ウズベク作曲家協会、サマルカンド市のサポートも受けている、とある。更に、主な目的はUNESCOの文化事業プログラムにも含まれており、世界の音楽芸術の伝統を保護することであると記されている<sup>2)</sup>。

近年、同じような主旨で同様の音楽祭が世界各国さまざまな街で行われている。その結果、私たちは各地を訪れることなく、地球上のあらゆる民族がもっている音楽文化を知ることが可能になったのである。きっとそれにより消滅の危機を免れた音楽もあったはずであり、音楽家としての職業を成立させることに繋がったかもしれない。しかし、私はそれらの音楽祭に本当に「継承すべき伝統」が集まっているのだろうか、という疑問を抱いている。最近では民族音楽のポピュラー化も進み、エスノ・ポップというジャンルが確立している。また、楽器も改造され、見た目は伝統楽器でも、アンプに繋がればエレキギターも顔負けの楽器をもつ演奏家は少なくない。これが世界的な傾向であるのだから、今世界中の人々に受け入れられている音楽をプログラムに組むのは当然のことだろう。しかし、私にはマイクを通して歌われるウズベク音楽に本当の意味での魅力を感じない。伝統音楽家として活動する歌手の声は、オペラ歌手にも匹敵するような圧倒的な声のパワーと繊細なニュアンスで聴く者の心を鷲掴みにして

しまう。後に紹介するセッションに登場する歌手、グロモワ氏、スユノワ氏のどちらの歌声もビンビンとその振動が体に伝わってくるのだ。これこそ私は「継承すべき伝統」だと思うのである。

私たちはこのオリジナルの凄さというものを次世代に伝えていかないと、何か重要なものを見失ってしまうのではないだろうか。音楽祭は、各地に眠る『無形文化遺産』の発掘、周知に大きな成果をあげているが、それを開催しているから音楽文化を守っていると言うのは、少々乱暴な気がしてならないのである。これからは次の段階として、文化価値の再評価、また個人レベルでの継承など、国民1人1人に焦点をあてた政策が必要となってくるのではないかと考える。きっとそれに大きく関わってくるのが教育分野だろう。

### ウズベキスタンの音楽教育について

当初、ウズベキスタン訪問時に、地元で教員をする方にインタビューできるようコーディネイトをお願いしていたのだが、残念ながら実現しなかった。よって、パブリック・スクールにおける芸術分野の授業の内容については、全く情報が得られていない。

その代わりにはならないが、ステイト・コンサヴァトリーの授業科目に関する情報はメデュリアノワ氏から提供頂いた。次の一覧は、彼女の履修した授業の中から伝統音楽に関わりがあると思われるものを抽出したものである。

- History of the Uzbekistan
- Aesthetics
- History of religion
- History of Foreign Music
- History of Russian Music and Music of the USSR peoples
- History of Soviet Music
- Sources of Uzbek traditional music
- History of Uzbek Music
- History of Modern Music
- History of Uzbek Modern Music
- Musical folklore
- Technics of arrangements of Uzbek traditional melodies
- Instrumentation for orchestra of Uzbek traditional instruments
- Deciphering of Uzbek folklore

メデュリアノワ氏は、作曲科の学生として5年間こ



の学校で学んでおり、当然、作曲法、演奏法、指揮法など西洋クラシック音楽に関する授業がこれ以上にあるわけである。彼女自身、学生時代はなぜこれほどに多くのことを学ばされるのかわからなかった、と話しており、勉強漬けだった様子が想像される。しかし、卒業後、大学院で学ぶためにアムステルダムに移った彼女は、この教育から得たものが自分にとって大きな財産となっていることを認識し、感謝したというのだ。

この資料から、旧ソ連が民族音楽の継承と発展に力を注いだ伝統が強く残っていることがわかる。彼女がこの大学で学んだのは1992年から1997年。ウズベキスタン共和国の独立が1991年なので、まだこの頃には旧ソ連時代の教育方針がそのまま引き継がれていたのかもしれない。

今現在はどのように変化しているのか、またそのままの形で運用されているのか、大学側から適切な資料を頂けず、残念ながら把握できていない。しかし、多文化国家である特徴が全面的に表れていると思われる。それぞれの文化を理解することが、何よりも重要視されている。しかも、圧倒的に一般教養の域を超えている。相互に理解を深めることにより、誤った偏見は生まれず、敬意をもって自分と異なる音楽文化に接することができる人間が育つのではないだろうか。

私はここに日本の音楽教育が学ぶべき点があるように思うのだ。それについて考えるために、まずは、私が問題だと感じている日本の音楽教育について、今の現状を、ここにまとめる。

### 日本の音楽教育について

近年、西洋クラシック音楽の領域において、日本人演奏家の活躍は目覚ましい。海外のオーケストラに日本人演奏家を見つけることは容易く、いまや国際コンクールの入賞者に日本人が含まれることは珍しくない。それは、明治以降、国をあげて西洋クラシック音楽教育を学校教育の場で普及させてきた功績だろう。それと引き替えに、日本人が自ら努力をしない限り、我々の祖先が脈々と伝承してきた伝統芸術に触れられない社会が出来上がってしまったのである。これは大変重大な問題なのではないか。私は日本だけがこのような問題を内包しているのだと考えていたのだが、ルーシー・グリーンによると、「シンガポール、ガーナ、キプロス、ブラジル、香港」でも「西洋モデルの音楽教育がとり入れられ、その内容は西洋クラシック音楽が中心となった」(グリーン 2011:305)という。日本

の場合、国が植民地化したわけでもないのに、西洋クラシック音楽一辺倒の教育を敷いて、自らの手で自国の文化が育ててきた音楽芸術を手放してしまったのである。少々極端な言い方になるかもしれないが、最近多用される「格差」が、文化的教養の領域にも生じているといっても過言ではないのである。日本人でありながら、縁があって邦楽の稽古を受けられた人のみが、日本の伝統文化(音楽)に触れられるチャンスを得ているのである。この問題に対して、日本は平成19年に次のような目標を定めた。

### 学校教育法第21条

3. 我が国と郷土の現状と歴史について、正しい理解に導き、伝統と文化を尊重し、それらをはぐくんできた我が国と郷土を愛する態度を養うとともに、進んで外国の文化の理解を通じて、他国を尊重し、国際社会の平和と発展に寄与する態度を養うこと<sup>3)</sup>。

これを受けて、小学校では和楽器、わらべうたや民謡などが、中学校でも和楽器や伝統音楽などの取り扱いが定められた。これに伴い、教員養成課程においても、伝統的歌唱法と和楽器奏法が免許取得に必須科目となった。

西洋音楽一辺倒であった音楽教育をここまで変化させるために、多くの音楽学者、教育学者、民族音楽学者による努力があったことだろう。しかし、制度は十分とは言えないまでも多少整備された今、実際に法律に掲げられた目標に向かっていると実感している教育関係者はどれだけいるだろうか。私は今になって、邦楽関係者と同じ学舎で学びながら、4年間の学生時代になぜもっと積極的に彼らと関わりをもとうとしなかったのだろうか、と後悔している。言い訳とも聞かえるだろうが、世の中に放り出されるまでの猶予期間である4年間に身につけておくべきことは莫大にあり、とてもそこまで自分の食指を動かすことはできなかったというのが正直な気持ちである。そして、大学生であった当時、日本人として「伝統と文化を尊重し、それらをはぐくんできた我が国と郷土を愛する」気持ちはほとんどといって育まれていなかったのである。今思えば、西洋クラシック音楽発祥・発展の地への憧れが強く、視線は全く日本に向いていなかったといえる。

このことに気づききっかけになったのは、アメリカへの留学であった。国外にいる自分が何者なのかとい

うことを強く自覚すると同時に、自分が日本の文化に対して無知であるという大きな汚点を周囲の人間から責められるように感じた。その頃は、羞恥心ばかりが募り、少しでも、形だけでも日本のものに触れようと行動した記憶がある。しかし、私たちが負った「自国文化に対する無感心」という傷は、それほど簡単に治癒するものではなかった。私たちは「音楽」と言えば、当然のように「西洋クラシック音楽」を指し、「伝統音楽」と言わなければ、「邦楽」を「音楽」であることを思い出しもしないのである。

文化資源の保存が様々な形で行われているが、やはり古来より、人々が伝承してきたように、人が直接その対象と対峙し、学んでいく中で本当の意味での「価値」が継承されていくのだと考える。ここまで伝統を学ぶことの重要性を理解していながら、敷居を跨ぐことに抵抗を感じているのも確かなのである。

なぜ邦楽器にすぐ手が伸ばせないのか。これにはいくつもの理由があると思われる。1つは、これまで学んできた音楽とその基礎があまりに異なるため、気軽な気持ちでは門を叩くことができないということ。例えば、親の方針で、わけもわからないうちからピアノのレッスンに通わされて、知らないうちに何年も楽器と共に費やしてきたという人が日本には大勢いる。彼らが練習を真面目にしていなかったとしても週に1度のレッスンで1時間ピアノに向かい合っている時間を計算してみれば、単純に1年続けただけでも約50時間、3年も続けていけば約150時間もピアノを弾いているのである。多少でも家で練習をしていた人であれば、これの3,4倍の時間数になるだろう。自覚がないままではあるにしても、膨大な時間を割いた結果としての自分の習得度を鑑みて、これまでの常識が通じない楽器を小手先で模倣しても全く通用しないだろうと躊躇するのだと思われる。また1つには、基本的に徒弟制をとるために、急に思い立って師範の家を訪れることなど恐れ多いと尻込みしてしまうこと。ピアノを中心とする西洋クラシック楽器を習いたいと思えば、今や年齢を問わず生徒を受け入れる教室が全国にあり、そこまで真剣な思いが固まっていなくても試しに飛び込んでみるのが許される土壤があるのだ。

そう考えていくと、日本人は日本の伝統芸術の崇高さをイメージで捉えているが故に、それが入門の妨げとなっているのかもしれない。西洋クラシック音楽も本当の意味で究めようと思えば、キリスト教の説く世界、また芸術家がどのように神と交信してきたのか、

その長大な精神世界の歴史の上に成り立っていることを理解しなくてはならない。しかし、あまりにその世界が私たちと異なる次元にあるために、手を出してしまうということはあるように思うのだ。

しかし、何を習得するにも、入門者がその道の全てを理解することは不可能である。もし、邦楽器を習うとしたら、まずは楽器に触れることから始まり、徐々に楽器で音を作っていく、という過程を経るはずで、これは西洋の楽器を習得するのと何ら変わらないはずである。皮肉にも、自国の文化が奥深く、一日にしてあらずという知識が、邦楽を神聖視させてしまい、より距離をつくってしまっているのかもしれないのだ。

### 多文化社会の教育に学ぶこと

学校教育と一般の音楽教育を少し混同してしまった感があるが、一般的に音楽と触れ合う時間は公教育が担っているところが大きいと考えるため、ここから焦点は学校教育に絞っていく。先にステイト・コンサヴァトリー・オブ・ウズベキスタンのカリキュラムについて紹介したが、旧ソ連の音楽教育の方針として、西洋クラシック音楽を学ぶ者、ウズベク伝統音楽を学ぶ者、両者が相互に理解するための教育がなされていた。そのことにより、どれだけ自分の学んできた音楽と他者が異なるのか、またどちらが優れているかという見方ではなく、それぞれに長い歴史と遍歴の上に立つものなのだ、という知識が、間違った偏見をうむはずはなく、お互いに敬意を払って接することができるようになるのではないだろうか。メデュリアノワ氏の姿勢は正にそうであった。何の偏見もなく、ただ「音楽」として目の前にある音を捉え、自分の感性に響く音を丁寧に抽出していくのである。人の性格形成には教育以外にも様々な要因が影響を与えられると思われるため、それを教育の成果であると崇めるのは少々行き過ぎの感じがする。しかし、大学で伝統音楽についての、また多民族についての教育を十分に受けてきたという事実は少なからず影響を与えているものと考えている。

私が学生時代にも、日本音楽や東洋音楽について学ぶ授業はあり、その頃はその意義についてほとんど理解もせぬまま履修した。しかし、今、調べものをする際に手に取る資料の中には、その頃の教科書も含まれており、貴重な授業を受けていたことを実感する。学生時代に学ぶことがいつどのように自分の役に立つかは、誰にも予期できないことであり、触れなければそのまま過ぎていくだけ。少しでも断片が記憶に留まっ



ていれば、何かの機会に自分に思いがけないヒントを与えてくれるものになるかもしれない。教育とは、未知数の未来にける投資なのである。

だからこそ、私たちは自国の文化について、もっと学ぶべきだと思うのである。その素晴らしさを学んだ経験が、多文化と出会った時の理解へと結びつくはずだからである。このように考える人間は、私の年代や私よりも年配の方の中にも見られる。若い頃、何らかの形で海外の国や人と関わりをもったことのある人に多いようにも思われる。彼らは、自由になった時間や経済的余裕ができた時に、伝統文化に挑戦してみるのだ。金沢には、そのような文化がまだ残っており、現役を引退される人の多くが自由になった時間で邦楽を習うそうである。この通り、理想は生涯学習であるが、まずは学校教育の場で、日本音楽の凄さを感じ、自国の文化に誇りを感じられる機会を更に充実させることに努めること。そして、西洋クラシック音楽を専門に勉強しようとする人間には、彼らが学ぶ音楽分野と同等の時間もしくはそれ以上の時間を自国の音楽文化の理解のために費やすよう、私たち教員からも働きかけていく必要があると思うのだ。

#### 日本伝統音楽院（仮称）計画

教育に関する話題の1つとして、ここにコロンビア大学中世日本研究所名誉所長であるバーバラ・ルーシュ氏の壮大なプロジェクトを紹介する。ルーシュ氏は、1986年ドナルド・キーン日本文化センターを設立した人である。中世日本研究所は、2006年、雅楽・邦楽プログラムをコロンビア大学・ジュリアード音楽院共同プログラムの一環として設立。カリキュラムでは、アジア音楽人文学という講義クラスの1部として「雅楽」について学ぶことができる他、雅楽の楽器実技を「雅楽アンサンブル」のクラスで学ぶことができる。私は残念ながら機会を逃してしまったのだが、このアンサンブルは定期的に演奏会を開催しており、指導にあたる伶楽舎のメンバーも加わり、古典曲とともに雅楽器を含む現代曲も発表している。このような取り組みの背景には、魅力溢れる日本伝統音楽が家元制度を発端とする日本の風土により閉ざされてしまっていることへの懸念、そして、外国人音楽家にも教育機会を開放していくことで、世界における日本伝統音楽への理解はより深まり、様々なエスニシティとの結びつきの中で大きくそのキャパシティを拡大してきた現代音楽との接点も更に増していくのではないかと、とい

う強い愛情を感じるのである。

ここで少し違う視点から「外国人への解放」について考えてみる。それが、対象の世界への普及、そして新しい聴衆の獲得に結びつくことは、スポーツの世界が証明しているように思う。例えば、日本人が「国技」だと主張する「相撲」は、数年前から外国人力士の入門が普及し、今では多くの外国出身の力士が横綱として活躍している。私のように、決まり手の名前も知らなければ、土俵周りの作法すら全く知らない日本人も少なくないはずである。それだけ日本国内特に若者の興味も薄れている中、外国人力士の活躍により、相撲の中継は外国でも放送されるようになり、それまで全く接点のなかった人間の中にも相撲ファンが生まれる可能性を増やしたのである。そして、その中から将来日本の相撲界を引っ張る力士が生まれるかもしれないのだ。その上、日本には少子化の問題も存在する。このままこの問題が深刻化すれば、必然的にこのような文化財の継承者も減少していく将来はそう遠くないうちに訪れるはずである。将来の継承者としてのポテンシャルを外国人の中に探していくことは、実は大変重要な課題なのかもしれない。

先に述べた通り、日本人にとってもなかなか容易に踏み込めない伝統音楽の世界である。この企画がいかにか骨の折れる仕事であるのか、日本人の私でも想像がつく。しかしながら、果敢にも外国人であるルーシュ氏が訴える発言に賛同する日本人は実際多いように感じられる。それだけ、伝統音楽、特に雅楽は私たち日本人にとっても大変遠くにある存在であるのと同時に、よくわからない世界なのである。企画書の「外国人にも日本人にも開かれた」学校を、という表現は、ルーシュ氏が私たち日本人が置かれている状況も理解しているという証拠である。

中世日本研究所は、大学内の雅楽・邦楽プログラム設立に安堵することなく、作曲家も含めた夏期集中プログラムの実施、雅楽アンサンブルの日本での演奏、日本の小学校への訪問等を実施し、今後も韓国をはじめとする様々な都市での演奏を計画している。また、日本音楽の楽譜・演奏者データベースまで検討されている。2013年3月には、ニューヨーク・サミットと題し、ニューヨークで日本の伝統楽器を演奏する奏者、またニューヨークにゆかりのある日本伝統楽器奏者を交え、「21世紀における日本の伝統音楽の行方」について話し合ってみようという企画が実施される。僭越ながら、私もパネリストとして発言する機会を頂いて

いる。このような縁ができたのも、ニューヨークという街であったからだと感謝すると同時に、文化への関心が高い金沢からどのような発信ができるだろうか、考えていきたいと思う。

#### 第4節 ウズベキスタンの伝統音楽について

この写真は、アミール・ティムール博物館の入館者を圧倒する巨大な壁画の1枚である。この絵には、撥弦楽器のウードと打楽器のドイラで音楽を奏でる姿が描かれている。この国を訪れる前から、音楽が街の至るところに溢れ、結婚式などは1週間もかけて音楽と踊りよる宴が繰り広げられる、という話を聞いていた。それほどに音楽や踊りを愛する人々の国であれば、街のあちこちで音楽が演奏され、周囲の人間が踊り出してしまうようなラテン的な気質を想像してしまった。しかし実際には異なり、ウズベキスタンの宴会は大規模な会場を擁するレストランや家で行われ、この絵からもわかるように基本的に男女は別に行われるという。よって、ウズベキスタンの各都市は各国からの観光客で賑わうが、街の中は大変静寂で、耳障りな騒音や無為に垂れ流される音楽などは存在しない。

首都タシケントに滞在する時には気づかなかつたが、ブハラを訪れた時には、この静寂の中に響き渡るアザーンをカラーン・モスク周辺で耳にした。当然のことながら、耳にするのは拡声器を通したものである。しかし、私たちが生まれ育った町や村の寺社の鐘の音を記憶するように、このアザーンの声も無意識のうちにここで生活する人々の音感の一部として刻まれて



写真2 アミール・ティムール博物館所蔵の絵画

いくのだとしたら、豊かな歌心をもつ人が多いのも当然なのかもしれない。

アザーンは祈りの時を知らせる呼びかけであり、音楽ではないとされる。しかし、基音らしき長音から始まり、少なからず装飾的な動きを音階らしき構成音の中で辿りながら唱えられるメリスマ的唱法は、十分に音楽と感受されるものであった。各地のアザーンの中には、マカーム（旋法や体系を定めた音楽理論）によるものもあるようだが、私がジュマ・モスク（タシケント旧市街）を訪れた際に録音した一部分は「大旋法」という意味をもつブズルク・マカーム (Buzruk Makom) の下降形に見られる5音階によるものであった。これは、拍感なく唱えられるアザーンのもの的一部分に過ぎないため、意図的にマカームの旋法が使われているのか、偶然マカームの旋法に類似したのか判断まではできない。しかし、全く関連がないと見るのもまた少し不自然な気がするのである。なぜなら、この後、ウズベク伝統音楽の演奏家とのセッションを行う中で、いかにマカームの存在が彼らにとって重要な要素であるかを教えられたからである。民謡にも影響を及ぼしているとされ、伝統的・民族的な音楽の総基礎を成すのである。

#### マカームとは

Maqam とは、アラビア語で Place を意味し、mode (旋法)、scale (音階) または melody (旋律) などと訳される<sup>4)</sup>。長大な一連の曲の集まりであるとも言われ、旋律型や上演方法、つまり音階や旋法、音楽様式などを器楽曲や声楽曲をマスターすることで学ぶことができるシステムなのだろう、というのが私の解釈である。

演奏家になろうとする者が何年もの時間をかけて習得するものであり、たった2週間の滞在期間と、その後の座学などで到底理解できるものではない。しかも、音楽学者のアレクサンダー・ジュマイフ氏によればウズベキスタンでは次の文化圏（民族的な性格差のみならず、社会経済の状況もこれによる）ごとにマカームの特徴が異なる。つまり、ウズベキスタンには、①ホレズム (Khorezm)、②ブハラおよびサマルカンド (Bukhara and Samarkand)、③フェルガナ - タシケント (Fergana-Tashkent)、④スルハンダリヤおよびカシカダリヤ (Surkhan Dar'ia and Kashkadar'ia) の4つの特徴あるマカームが存在することになる。この後に紹介する演奏家とのセッションの記録にも記したが、彼らは曲目（曲名がついている場合が少ないため、どのよ

うな目的で歌われるのか、誰の詩が用いられている歌なのかという情報を曲名代わりに使う」と同時に「どの地区のものか」を私たちに伝えていた。そのことから明らかのように、はっきりとした違いがあるのだろう。

### シャシュマカーム (Shash makom)

ここで、初めて触れることになったマカームについて、ブハラ (Bukhara) の伝統音楽芸術を研究対象とする民族音楽学者であるアレクサンダー・ジュマイフ氏がセッションの中で教えてくれた事項、またその後、彼との電子書簡の交換で得た情報をもとに、マカームについての基礎をここに記録しておく。

マカームは17世紀頃、ブハラやホラズムの宮廷音楽家によってかたちづけられたと考えられており、その起源はアムダリヤ川とシルダリヤ川に挟まれた地域、トランスオオクシアナの古典スタイルだったという。20世紀初頭まではブハラ・アミール国 (ブハラ・ハン国) の首都がおかれ、政治・文化の中心都市であったことを考えると、ブハラのマカームが大きな影響力をもっていたことが窺える。そのブハラで完成されたのが、シャシュマカームである。これは6つのマカームという意味だという。

6つの名前がつけられた旋法は次の通りである。

- 1 buzruk (ブズルク)
- 2 rast (ラースト)
- 3 nava (ナヴァー)
- 4 dugah (ドゥガーフ)
- 5 segah (セガーフ)
- 6 iraq (イラク)

1の旋法は、冒頭で書いたようにウズベキスタン旧市街地で録音したアザーンがこれに関連するのでは、と感じたものである。綴りには多くの種類が存在し、どれが正しいのか判断し兼ねた。セッション中もジュマイフ氏が書く綴りとメデュリアノワ氏が書く綴りでも異なる程である。おそらく原因はロシア語を母語とするかタジク語もしくはウズベク語を母語とするか、といった違いによって生じる問題なのではないか、と思うのだがはっきりとした原因はわからない。そのため、ここでシャシュマカームに関する用語については、Stanley Sadie 編『The New Grove Dictionary of Musical Instruments』Macmillan Press Limited 1984で、Mark Slobin氏が執筆している「THE TAJIKS」(19巻418-420頁)で用いられている綴りで紹介していく。なお、

シャシュマカームについての項目は、セッションで得た情報と上記文献を参考にしている。

それぞれの名前はペルシア語に由来している。6つのマカームは同じ内部構造をもっており、ヴァリエーションの詳細も有している。共通の構造とは、器楽部分 (mushkilot) とそれに続く歌が主体となる部分 (nasr) によってできていることである。器楽のみで演奏される mushkilot は、次の5つの楽章によってできている。

- Tansnif (タスニフ)
- targe (タルジェ)
- gardun (ガルドゥン)
- mukhammas (ムハマス)
- saqil (サキル)

gardunを除く全ての楽章は、ロンド形式のような構造になっており、bazgui と khana を繰り返す。また、gardun は、khana 部分のみを含んでいる。

それぞれのマカームの Nasr (テキストを伴い、歌が主体となる部分) には合唱が楽器と共にユニゾンで演奏する部分があり、器楽奏者はそれに小さな装飾を加える。Nasrの構造は複雑で、shuba という名前で区分されている。例えば、最初の shuba は4つの歌を含んでおり、舞踊のリズムによるものもある。しかし、基本的に歌のリズムは、古典ペルシア詩の型が基本になっているようだ。音楽がない場所での理論説明は困難を極めるため、これ以上はここで踏み込まないことにする。

要するに、6つの旋法によって作られた器楽、声楽による楽章がそれぞれのマカームの中に含まれており、その楽章構成や、それぞれの楽章の中の構成まで決まっている、ということである。そして、このマカームには4つの要素が含まれているという。まずリズムに関する要素。歌が主体となる部分は主に古典ペルシア詩の型に基づいているため、詩の韻律が1つの重要な要素となる。また、この後にも紹介するが、マカームも民謡も基本的にはドイラという膜鳴楽器のリズムが主導する。よって、この楽器によって打ち鳴らされるリズムと usul (ウスル) と呼ばれるリズム構造がもう1つのリズムに関連する要素となる。そして、リズム以外の要素としてあげられるのは、旋律と構成に関わるものだ。1つはどの楽章も非対称のアーチを描くように構成されること。これは、セッションの記録の中でも触れているが、黄金比に基づくという話であった。ピークは曲の中間部ではなく、後半に設けられるのだ。そして、そのピークは auj と呼ばれる。ピーク



まで音域を上げ、またピークの後、音域を下げるのは、器楽奏者の演奏する間奏部分で施される。器楽演奏が次のフレーズのレベルを設定するのだ。それにより歌は段階的に音域を高めていき、クライマックスの *auj* まで辿りつくのである。私が聴かせて頂いた曲(マカームのみならず民謡も含む)のほとんどがこのアーチを描いており、上っていくよりもはるかに短い時間で下ってくるのは印象的であった。

この複雑に構築された理論は、土着の音楽表記をも発達させたという。これはホレズムに伝承されたタンブールのタブラチュアで、右手の動きをフレット(水平線)と旋律の動き(垂直線)の中に示したものだ。残念ながら実際に使われている楽譜を見る機会はなかったのだが、口承でのみ伝える場合に必要とされる記憶力のことを考えれば、大きな発見であったことは確かである。このように、ウズベキスタンの4つの地域におけるマカームは約400年もの時間をかけて完成され、伝承され続けているのである。このシャシュマカームについては、イラン、アゼルバイジャン、トルコ、アラブ諸国などの古典音楽と関係を築くことなく、西北インド、カシミール地方のマカームやインドのラーガなどとの繋がりも発見されていないという。まさにウズベキスタンが世界に誇るべき『無形文化遺産』なのだ。

民族音楽の演奏家は、初めにも紹介したように数多く催される宴の席で演奏活動を行うほか、自ら劇団などを形成し商業的な活動を行うか、連日多くの観光客が訪れる歴史的建造物で定期的な演奏を行うかがプロとしての活動の場となり、多くの場合は教員や家族ビジネスと兼業の形で営まれているようだ。プハラとタシケントは、夜行列車で11時間、特急列車で6時間半の距離に位置するため、音楽を演奏するのに最低限のアンサンブルを編成する目的から、打楽器のドイラ、擦弦楽器のギジャーク、撥弦楽器のルバーブの3つの器楽と、男女それぞれの歌手の5名による編成を組んで頂いた。当セッションは、ウズベキスタン共和国の文化スポーツ庁管轄の室内楽オーケストラの芸術監督および首席指揮者を務めるヴィクター・メデュリアノフ氏の計らいで、当楽団の練習場でもある「プレイス・オブ・ミュージック」の1室を会場として使わせて頂いた。(写真3)

このセッションとは別に、ステイト・コンサヴァトリー・オブ・ウズベキスタンで伝統歌謡を教えてい

らっしゃるザミーラ・スヌノワ教授の研究室を訪問した際には、カヌーンという弦楽器とドイラと共に、古典楽曲を聴かせてくださった。また、伝統楽器で編成されるオーケストラの団員である、チャング奏者のアブドゥヴァシッド・トシュプラトフ氏には、カシュナイ奏者と共に興味深い演奏を聴かせてくださった。ここでご協力くださった演奏家の皆さまには感謝を述べたいと思う。

今回、コーディネーターとして、プハラおよびウズベキスタンの伝統音楽について造詣の深い音楽学者のアレクサンダー・ジュマイフ氏に一般的な文献からは得ることができない情報なども提供頂いた。まずはそれらを基に演奏頂いた楽器についてまとめていく。その後、演奏頂いた楽曲について私が行った簡易分析をまとめていく。

## ウズベキスタンの民族楽器

### ドイラ Daire

[dahare, dahira, daira, dairea, dajre, dara, dayre, doira, ghera]

[楽器について]

この楽器はウズベキスタンで音楽を聴く機会に欠くことが1度もなかった程、重要な役割を担う打楽器である。様々な呼び名が存在するが、ドイラという名は、ウズベキスタンとタジキスタンのウズベク人、タジク人によって発音されるものだという。楽器自体は南欧からコーカサス、中央・南アジアにまで及ぶ広い地域で演奏されている。Daire という楽器名は、円を意味する 'daira' というペルシア語に由来すると考えられている<sup>5)</sup>。



写真3 セッションの様子

ジュマイフ氏によると、今回セッションに参加くださった演奏家が暮らす「ブハラ」において、特にこの楽器は重要なものであるという。それは、ブハラの古典音楽であるマカーム、そして、18世紀以降のシャシュマカームにおいて、絶対的な楽器の1つであるためだ。なぜならタンブールとドイラの2つの楽器が、シャシュマカームの伝統的（基本的）なアンサンブルの形態だと考えられていたからだという。そのため、ドイラはブハラの古典音楽とともに出現し、発達した。そのため、ドイラはブハラのシャシュマカームの根本をなす楽器であり、規範的な原理、特にリズムパターンのシステム「ウスル usul」に深く結びついている。

15,16,17世紀またそれ以降には、ドイラの記憶を助ける型を使ってマカームのリズムパターンを説明している論文がいくつか見られる。19世紀以降のシャシュマカームについてもである。そのためブハラに、ドイラの起源があると考えられているのである。イスラム教以前の時代においても、ドイラに似た打楽器がこの地域にあったことは、ウズベキスタン、タジキスタン、トルクメニスタン領土から発見された古代遺跡などに見る事ができるそうである。

#### [楽器の特徴]

直径 20-50cm、深さ 5-7cm の木製の輪に羊の皮が張られている。フレームの内側には、金属の輪(ジンゲル)がつるされており、膜を指で弾く音と楽器を揺らしてこのジンゲルが鳴らされる音によって多彩なリズムセ



写真4 ドイラを演奏する Sulton Kurbonov 氏

クションが演奏される。今回、演奏家のクルボノフ氏に演奏頂いた楽器は写真にあるように、金属製の輪が作り付けられているものであったが、小さな鈴やコインが取り付けられている楽器もあるようである。サイズは大小様々あるそうだが、縁の部分に真珠貝の細工がされているものもある。

#### [奏法]

楽器は、写真でご覧頂けるように楽器に括り付けた紐で右手の親指を固定し、左手の手のひら（親指とその他の指と）で固定される。膜の前面に出ている指や手のひら、紐で固定されていない方の手の拳などを使って膜面を打って音を奏でる。その他、楽器を体に接触させて奏でたり、膜面を指で擦ったりする特殊奏法もある。複雑なリズムをソロで演奏する時には、できるだけ自由になる指を確保するために、楽器自体を左右上下に動かしながら演奏されており、まるで丸い面が空中を舞うかのような光景であった。

#### [その他]

各地でジプシーのダンスや歌謡の伴奏として用いられているドイラだが、ここでこの楽器にまつわる興味深いエピソードを1つ紹介する。このセッション中に、それぞれの楽器の音をソロで聴かせてほしいと器楽奏者をお願いする機会があった。しかし、お願いをする度に例外なく演奏者から「ドイラなしで？」と質問が返ってきた。私が今回の滞在期間中に演奏を聴かせて頂いた演奏者の方々は、十分なトレーニングを積み、



写真5 ドイラ裏面

それぞれの方が確実な拍子感、リズム感を身につけているにも関わらず、ドイラなしで演奏することに少なからず不安を抱くようなのである。このようなやり取りはこのセッション以外の場面でもあり、演奏家の多くは、ドイラのリズムに心理的に依存していることが窺える。ウズベキスタンの音楽は、ウスルというリズム構造に関する理論に基づいており、それを完璧に操るドイラの演奏者を軸に演奏を展開する。主導権をドイラに委ねることにより他の楽器が叙情的で装飾的な表現に必要な自由度を獲得しているのかもしれない。

### ギジャーク Ghichak

[gidzhak, gijak]

[楽器について]

当初、ギジャークと紹介されたこの楽器について調べようと試みたのだが、ギジャークとして紹介されている楽器は、中国の二胡に似た丸い胴と竿でできたもっともシンプルな楽器（写真7）で、今回演奏して頂いたようなヴァイオリンの形状をした楽器についての資料を全くみつけることができなかった。

そんな時、『世界の民族音楽探訪 インドからヨーロッパへ』の中で、著者である小泉文夫氏が、私たちには親しみのある楽器と形は類似していながら、異なる姿勢で演奏されている楽器を「インドのヴァイオリン」と紹介していたことを思い出した。その後、ヴァイオリンだとして調べていくと、“Extra-European

and folk usage”の項に、「北アフリカやトルコでは通常ケマンと呼ばれ、ガンバの構えと同様に、直立させ、座った演奏者の太腿に楽器を安定させて演奏される」<sup>6)</sup>(Cooke et al. 1984: 802)という記載をみつける。これは、ホジャエフ氏がこの楽器を演奏する時の姿勢と完全に一致する。また「イランでは、ヴァイオリンは唯一、制限なしに伝統音楽の演奏の中で認められている西洋楽器であり、その理由は、技術と発声が適切に適合した時、*kamanche* のレパートリー全てを演奏することが可能な楽器であるため」(Cooke et al. 1984: 803)とも加えられている。

これらの記述から、ホジャエフ氏の使用する楽器が西洋から輸入されたヴァイオリンの一族であることは明らかになったが、どのような経緯でこの楽器をギジャークと呼ぶようになったのか、またこの楽器がウズベキスタンの伝統音楽の演奏に用いられるようになった経緯についての情報を得ることができなかった。そこで、今回コーディネイトをお願いした民族音楽学者のジュマイフ氏にこのことについて情報提供を求めた。以下は、ジュマイフ氏による回答である。

ホジャエフ氏が演奏していた楽器は *Ghijjak-i Bburi* と呼ばれる一種のイノベーションである。プハラ（バハラ）の現代の楽器匠が作ったもので、中世にティムール朝に献上された細密画に描かれていた楽器を模して作られたものだといわれている。*Baburi* もしくは *Boburi* という名前は、この王朝の有名な主権者であった *Zahir-ud-din Muhammad Babur* (1483-1530) に由来していると



写真6 ギジャーク楽器写真



写真7 ギジャーク写真 (Baily 1984:43)



考えることが容易であり、彼の発明である可能性もある。もう1つ考えられる経緯として、1920年代のウズベキスタン、タジキスタンにおける革命後、伝統音楽の演奏家(ギジャーク奏者)たちがヨーロッパのヴァイオリンに興味をもち始め、演奏しだしたことであるという。1920–1930年代、またそれ以降、このどちらの楽器をもギジャークとして演奏するという慣習があり、現在もなお存続している。

一方、ギジャーク自体にも特徴的な形がある。トルキスタンには19世紀に2弦のギジャークが存在し、そのうちいくつかの楽器は博物館にも所蔵されている。ただし、標準的には、3弦もしくは4弦(現在の主流)のギジャークが使われおり、現在はそのどちらをも見ることができるだろう。また、ウズベクとタジクのギジャークは、コーカサスの国々(特にアゼルバイジャン)の *kemanche* もしくは *kemancha* という名前の楽器とも類似性をもつ。( *kemancha* はヴァイオリンの代用が唯一許されたパートの楽器) 古代の楽器の原型は、古代、中世前期の中央アジアにおける図像的な資料の中に見ることができる。

チュルク遊牧民族の楽器、*qobus* (*qobys*, *qabus*) にもおそらく関係性があるだろう。14,15世紀に書かれたペルシャの音楽に関する写本にもその証拠が記されている。また、14世紀には“Kanz al-Tuhaf”というタイトルの論文に、ギジャークのはじめの素描と紹介があり、その後、15世紀のはじめには、Abd al-Qadir Maraghi が、音楽論文でギジャークと *kemanche* との比

較を行っている。中世後期における、ギジャークにまつわる伝説や物語はペルシアの音楽論文にも見つけることができる。そして20世紀に入ってからギジャークの発展も大変豊かなものなのである。

#### [楽器の特徴]

ここでギジャーク(写真7)と *kamanche* (写真9)を比較する。上記に紹介したエピソードが納得できるほど、一目でその類似性を確認することができる楽器である。ギジャークは、4本の弦をもち、ヴァイオリンと大変似たつくりをもっている。

#### [音色ほか]

音色も他の擦弦楽器から想像されるように、メリスマ的な動きやポルタメントなどの動きが得意である。そして何よりもドイラやルバーブなど、発音後に音量の減衰が余儀なくされる楽器とは異なり、発音後の表現(特にダイナミクスとヴィブラート)を自由自在に操れることから、豊かな色彩をユニゾンで伴う歌手の旋律に与える。

#### [奏法]

この楽器は写真6からも明らかのように、一見ヴァイオリンと見間違えるような造形である。しかし、胡弓や馬頭琴のように座った足の上に楽器を構え(写真8)、チェロのように持たれた弓で演奏される。弓の持ち方からして、張り具合は指で直接調整されるよう



写真8 ギジャークを演奏する Sodik Hodjaev 氏

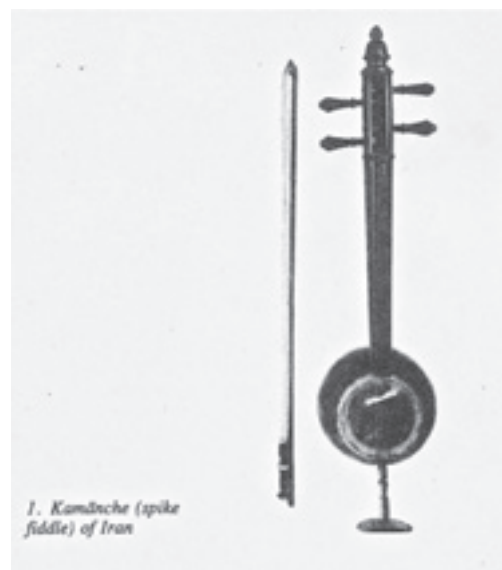


写真9 kamanche (During et al 1984: 353)

ある。

### ルバーブ Rabab

[rubab, rubob, rebab, rabob, robab, ribab, rbab, rababa, etc.]

[楽器について]

rubob というのがウズベク語とタジク語における発音である。楽器名は、アラビア語で「弓で演奏された」という意味の「rebab」に由来するという説もあり、擦弦楽器をさす場合もあるが、隣接する中央アジアの国々で演奏されている long neck をもつルバーブは、弦が撥かれて発音する撥弦楽器である。この種類の楽器であっても演奏されている地域によって少しずつ特徴が異なり、今回演奏頂いた楽器がどのルーツによるものなのかは不明であった。後日、音楽学者のジュマイフ氏に補足説明して頂いたものが次の通りである。

この名前で分類される楽器は数多くの種類が存在し、北アフリカから東南アジアにまでおよぶ広いエリアで演奏されている。その中でも、ウズベキスタンでは2つの楽器が主に使われている。1つは「カシュガル・ルバーブ」と呼ばれ、もう1つを「アフガン・ルバーブ」と呼ぶ。これらの名前はそれぞれの発祥地を示しており、カシュガル・ルバーブは東トルキスタンから伝来し、ウイグル音楽に深い繋がりをもっていた。一方、アフガン・ルバーブはアフガニスタンから伝来し、共鳴弦に見られるように楽器構造がその地域の音楽に結びついている。ウズベキスタンにおいてはカシュガ

ル・ルバーブがより普及しており、アフガン・ルバーブを見ることは稀である。

カシュガル・ルバーブは19世紀おそらく初めにはブハラで知られていた。しかし、人々に広く知られるようになったのは1920年代以降である。1950-1960年代には、ソロ楽器の代表格としてマカーム演奏の中に地位を築いていった。それにより、技術的にも音楽的にも次のような特徴を楽器にもたらした。楽器の可動性、大きな音量、技術的な機会、広い音域における半音階など。また、シャシュマカームの演奏でこの楽器を有名にした演奏家は、アリ・ババハノフというブハラの演奏家であったという。

[楽器の特徴]

楽器は、ほどよい長さの首をもつリュートで、そのボディは桑の木の幹から彫って作られている。そのため楽器は見た目よりも重く、写真にあるような姿勢で演奏するには相当な体力が必要とされる。そのことから男性向けの楽器であることがわかる。先細のブリッジが固定されている共鳴胴の上部は羊皮膜が張られている。フレットが施されている指板には、2本ずつ対になった2組の弦が楽器先端にある糸巻から張られており、ネックの側面に付けられたもう1つの糸巻に1本異なる弦が張られている。4本のメロディー弦は4度間隔に調弦され、もう1本はベース音を奏するのに用いられる。辞典などによれば、本来5本の弦が張られている<sup>7)</sup>と紹介されているが、今回演奏頂い



写真10 ルバーブ楽器写真



写真11 ルバーブを演奏する Yorkin Eshonkulov 氏

た楽器は最近つくられた現代の楽器のため構造が少々異なるようである。弦はガットかナイロン製が用いられていたようだが、最近は金属製のものが用いられている。

ルバーブは7世紀からあったとされ、古代ペルシアの文献に言及されている他、多くのスーフィ詩人が彼らの作品の中で取り上げている。コーラサンの伝統楽器であり、今日ではアフガニスタン、パキスタン、イラン、インド、タジキスタン、ウズベキスタンなど多くの国で使われている。

#### [音色ほか]

上のギジャークと共に旋律線をなぞるように演奏する楽器であるのだが、実験的に、共に演奏するべきギジャークとルバーブを別々に演奏して頂いた。

ソロで演奏されるルバーブは、大変に表情豊かな楽器であるのだが、ギジャークと演奏する場合は、ほとんどがその裏に影を潜めるような形で使われる。そのため、アンサンブルの演奏中に、ルバーブの音を聴き取るのは困難をきわめる。ギジャークと即興的なパッセージが相違したわずかの機会にしか、そのチャンスはおとずれないからである。しかしながら、ルバーブを伴う場合と伴わない場合のギジャークの響きの豊かさには歴然の差がうまれるのである。比較的乾いた音で奏でられるギジャークの音をなぞることで、音の余韻を作り出し、それが音に奥行きや艶めきを与える。そして、独自に加えられる装飾は音に陰影を描き出し

ていく。このような特徴から、アンサンブルに不可欠な楽器であることは明らかである。

#### チャング Chang

[plucked zither]

#### [楽器について]

今回ウズベキスタンで聴かせて頂いた、チャングという楽器と、カヌーンという楽器はどちらも、ダルシマーという楽器名に総称される。多少の違いはあるものの、この形状の楽器は地域を限定することなく、世界各地の民族音楽に用いられている。実際にこの楽器がどのような経路を辿って世界各国に伝えられていったのか、次に示す図1から明らかであろう。

基本的な構造として、楽器は不等辺四角形の箱に一筋2本から6本の弦が張られ、弦を支えるブリッジによって弦の面が2つに分断されている。中にはブリッジがなく、水平に弦が張られている楽器もある。

#### [奏法]

奏法としては、私が見せて頂いたチャングのようにハンマーで弦を打って演奏する方法と、指やピックで弾く方法があり、それによっても呼称が異なる。デイヴィッド・ケトウルウェルによれば、「多くの学者がハンマーを使って演奏される楽器を *dulcimer* とし、かき鳴らす奏法が用いられる時には *psaltery* という名前で呼んでいる。ハンマーによる奏法が標準であるアメ



写真12 チャングを演奏する Abduvasid Toshpulatov 氏



図1 Map showing the distribution of the dulcimer and possible routes of dissemination (Kettlewell 1980: 626)



リカにおいては、*Appalachian* もしくは *mountain dulcimer* との混同を防ぐために *Hammer dulcimer* もしくは *Hammered dulcimer* と呼ぶ。」(Kettlewell 1984:620) よって、私がチャングだと紹介して頂いた楽器は、*Hammered dulcimer* にあたる。しかしながら、基本的にハンマーで演奏されるこの楽器も、効果的に指を使って演奏されることがある。その音色は、ハープのような幻想的な音色であった。ダルシマーという語はスウィート・サウンドという意のラテン語の *dulce melos* に由来すると言われ、これは英語圏の国々に共通する。この音色からこのような発想が生まれたことは全く必然的であるように感じられる。

#### [楽器の由来]

*Dulcimer* は、15世紀中頃からよく書物の中に現れ、ペルシア起源の楽器だと言われている。中央アジアには、18, 19世紀以降、ハンガリーを拠点として伝えられたのではないかと、とも言われている。韓国の情報によれば、1725年に中国から韓国にもたらされ、すぐその後、日本にも伝えられたという。中国のヤーチン(外国の弦楽器という意)は東洋ではもっとも共通する言葉で、サンスクリット語にも借用されていた。(Kettlewell 1984:620) その他、モンゴル語では *yooicin*、韓国語では *yanggum*、中央アジアウィグルでは *yenjing* と類似した名称で呼ばれていることから、アジア文化圏の外からもたらされた楽器であることが窺える。



写真 13 チャング楽器上部のアップ

#### [その他]

ほとんどの *Dulcimer* は持ち運びが容易であり、中にはストラップが付けられていて日本のお弁当の売り子さんのような形で楽器を演奏するものもある。ウズベキスタンのチャングは、ペダルに制御されるダンパーが付けられているため、楽器に脚が付けられている。

写真での確認は難しいかもしれないが、トシュプラトフ氏の演奏して下さった楽器は、ピアノと同じように3本ずつの弦が左右に張り巡らされており、ブリッジには *Chessmen* と呼ばれる駒が用いられている。そして、駒の上を通る弦と、駒と駒の間隙間を通して反対側のピンまで張られている弦が並んでいるため、ピアノのように半音階の順番に音は並んでいない。その楽器を用いて、ショパンやパガニーニのフレーズを演奏してしまうテクニックには驚嘆してしまう。半音階に並んでいる鍵盤上で演奏することも容易い曲ではないからである。またそれと同時に、海外のフェスティバルで演奏経験の多い彼らが、このように西洋音楽の演奏をエンターテインメントの一種として用いることが多いことなども想像される。しかし、それは悲観的に捉えるべきものではなく、それだけ民族楽器奏者にとっても西洋音楽と伝統音楽の間の壁が低いことの表れであるように思うのである。

#### カヌーン Qanun

[kanun, k'anon, kanonaki]



写真 14 カヌーン楽器写真

## [楽器について]

*Dulcimer* はペルシア語のサントゥールという名前でもよく知られ、同族の名前はイスラム教の影響を受けた様々な地域で見られる。またシリアや他の場所において、指でかき鳴らされるチタールはカヌーンとして知られている。(Kettlewell 1984:620)しかし、サントゥールという楽器について調べてみても、ウズベクのチャングやカヌーンに関する情報は得られず、名前と呼び名に関する定義ははっきりと判明しなかった。

カヌーンは、写真からもわかるように一辺だけが斜めにカットされた長方形（台形）をした楽器である。もともと、アラブ諸国、トルコにおいて使われてきた。イランには 20 世紀のはじめ頃に伝えられたといわれる。アブドゥヴァシッド・トシュプラトフ氏が演奏してくださった楽器のように、一筋 3 本ないし 2 本の弦が張られ、音域は 3,4 オクターブに及ぶ。昔はガット弦が用いられていたそうだが、今はナイロン弦が主流になっている。垂直になっている面は、演奏家の右手側になるように構えられる。ちょうどその右手側の共鳴体の部分にはブリッジが付けられており、その下は羊の皮、もしくは人口布が張られている。昔は魚革が使用されていたという。写真に白く写っている部分である。その他、楽器に共通する特徴としては、共鳴体の左側にインドのモチーフ *leaf of life* が響孔の周りに彫られている。

古くはチャングと同じように有名な楽器であった



写真 15 ヌーンを演奏する Abduvasid Toshpulatov 氏

が、それからあまり演奏される機会がなくなった。しかし、100 年前頃からまた使われる機会が増えてきた楽器で、ウズベキスタンの伝統音楽にはよく用いられている。

## [奏法]

楽器は、座った膝の上のにせられ、両手で演奏される。単音での旋律も、トレモロや装飾音なども、全て左右交互の撥弦によって演奏されていた。弦は日本の琴と同じように指に装着された付け爪で演奏される。写真で見る限り、その形は生田流で用いる爪の形と類似している。

調弦については、アラブの演奏家の間で討議されているようだが、最近は西洋の調律がいくぶん普及しているという。トシュプラトフ氏が調律している様子を見せて頂く限り、ほぼ平均律に近い状態に整えているようであった。

## コシュナイ Qoshnai

[koshnai, kushney]

## [楽器について]

ウズベクのダブル・クラリネットである。写真 16 にあるように 2 本組みになっている笛をくくり付けられた紐で固定した形で演奏される。演奏姿からもわかるように、2 本の笛は束ねて構えられる。それぞれの笛には 6 つか 7 つの指穴が施されており、1 本の指で



写真 16 コシュナイのアップ写真

2本の笛にまたがる2つの穴を開閉することによって演奏している。音色は、雅楽の篳篥と大変似たとてもテンションの高い硬質でありながら、抑揚を操る表現力の高い楽器である。

アブドゥヴァシッド・トシュプラトフ氏とのセッションは偶然実現したものであったため、楽器について詳しく伺うことができなかった。しかしながら、コシュナイの音色は大変魅力的で、ポリーナ・メデュリアノワ氏が今後の作品での器用を検討するのも納得であった。

## 演奏楽曲について（分析含む）

ウズベキスタン滞在中、偶然実現したものも含め3回の伝統音楽演奏者とのセッションをもつことができた。ビデオに録画した映像をもとに、全曲採譜を行い、それに基づいた楽曲分析をここに紹介する。

### 1. [May 16, 2012 Place of Music](#) にて

Abduvasid Toshpulatov (Chang, Qanun, Doira)  
Mr. Fatuch (Koshunai, Doira)  
両氏とも伝統楽器によるオーケストラのメンバー

#### 1. Video 1:38-4:56

##### 「Queen of the instrument」

\*translated in English by Ms. Medyulyanova

##### [特徴]

2つ楽器がほぼ全曲を通してユニゾンで演奏する。



写真17 セッション1の様子

チャングは5度の重音か単音を演奏する。

コシュナイの奏でる旋律はメリスマティックで、楽音の境界線はほとんどない。2つの楽器の演奏する音は、D, Eb, F#, G, A, Bbの音階による。

コシュナイはDから旋律を演奏し始める。一定の楽節を2度繰り返した後、4度高いGから次の楽節を演奏する。その楽節も2度繰り返した後、曲の開始音から1オクターブ高いD周辺での曲のクライマックスが演奏され、その後旋律はGを基音とする旋律を辿ってDまで下降して終曲を迎える。

#### 2. Video 17:27-20:07

##### 「アドラ・タノワ\*」 伝統楽曲の1つ

##### [特徴]

Doiraのリズム(3+3+2)の上にコシュナイの旋律が演奏される。

D, E, F, G, A, Bb, B, Cの音階でできている。

Dから旋律(2フレーズを繰り返す)が始まる。

第2楽節は1オクターブ上のD音から。旋律型としては下降形。

4度低いAを基音とする旋律を経由してまたD音から上行形の旋律に。

Dから4度高いGの最高音まで到達する。

そこから開始音のDまで下降して戻ってくる。

#### 3. Video 24:52-28:07

##### 「エイサボイ\*」 ロシア人作曲家による作品

歌詞は結婚についてのもので、結婚式のための音楽ではないが、結婚式への歓迎楽曲として楽器で演奏される機会の多い曲。

##### [特徴]

Qanunはト長調に調弦されていた。

両手の人差し指に付けた爪で単音ずつ交互に演奏されており、トレモロや装飾音も同様に両手を使って奏される。

グリッサンド奏法も多用されるため、響きはやはり西洋的な香りを醸し出す。

\*題名の綴りを確認することができなかったため、カタカナ表記している。



## 2. May 16, 2012 State Conservatory にて

Zamira Suyunova (Vocal)

Abdurahmon Xoltojiyev (Qanun)

Doira, は、State Conservatory の大学教員

**Zamira Suyunova (Professor of vocal) のプロフィール**

1958年 Kashkadarya 地域で生まれ、1981年 Uzbek State Conservatory を卒業。1979年学生時代から有名な「Dutorchilar」グループに歌手として加わる。その後、1985年同グループの指揮者となり、1995年に芸術監督に就任する。グループのレパートリーを充実させるために、数多くの作品を手がける。

1990年 The Artist of Uzbekistan、1999年 The National Artist of Uzbekistan を受賞。200曲を超える演奏を The Golden Fund of the Radio of Uzbekistan に収録。

現在、State Conservatory において後進の指導にあたる。

**1. Video 2:44-7:48****「Yor-Yor」 Fergana-Tashkent**

Vocal、Doira、Qanun のアンサンブル

## [ 特徴 ]

ポリーナ・メデュリアノワ作曲「Ofiyat」の素材として使われている有名な民謡。

The Golden Fund of the Radio of Uzbekistan に収められている演奏をメデュリアノワ氏を通じて聴かせて頂いていたが、楽器編成も異なり（録音はオーケストラと伝統楽器による）、変奏の仕方も異なる。スユノワ氏本人も指摘するように、若さ溢れる録音とは趣の異なる演奏であった。

構成は、他の民謡と同様、静かな拍節感なく歌われる部分とドイラのリズムが刻まれ拍節のはっきりした



写真 18 スユノワ教授の研究室にて

部分から成る。旋律は、Cを基音に、4度跳躍、5度跳躍とその音域を拡げ、開始音のCに戻る。その後、ドイラによるリズムが音楽を先導する。教室にいる学生も加わり、群衆との掛け合い部分なども経て終曲を迎える。（この曲の分析については、第5節を参照）

**2. Video 10:42-13:03****Maqom より**

## [ 特徴 ]

大学4年生の学生が聴かせてくれた。

リズムが複雑で、楽器のみによる前奏部分は、9/8拍子にカウントできたが、歌が入ってからは、4/4と4/8+2/8+3/8が交互に現れる。しかし、徐々に4/8+2/8+3/8の拍子が続くようになり、そのまま終曲を迎える。

聴かせて頂いた部分は、本来演奏される楽曲のほんの一部である、とのことであったが、3つの部分から成っていた。最初の部分は、低めのAから始まり、8小節（上記の拍子でカウントした場合）で1つの大きなフレーズを形成する。5小節終わりから6小節の初めにかけて開始音から1オクターブ上のAに到達し、旋律は一気に下降する。この旋律は、[A, B, C, D, E, F, G]の音階でできている。この4-8小節の形は、多少変奏されながらも何度か表れるため、ここではこの楽節をAとする。2番目の部分は9小節から始まり、基音を4度上のDに上げ、音階を[B, C, D, E, F#, G, A]に変化させる。7小節にわたるこの部分の後には少し変奏されたAが続く。そして3番目の部分では、開始音のAから1オクターブ上のAへの跳躍からクライマックスと思われる高音部に入る。約2小節間、最高音部で声が張られた後、5小節かけて下降する。前部分と同様の音階を辿り、多少変化のあるAで終わる。こ



写真 19 ドイラ、カヌーン演奏写真

の部分の構成音は、最初の部分と同様、[A, B, C, D, E, F, G]であった。

### 3. Video 14:45-16:40

#### 「Joyful」Fergana-Tashkent

[特徴]

1:2の分割で3拍子(3/8と考えられる)がドイラとカヌーンによって刻まれていく。歌の旋律は、7小節のフレーズを1単位として展開する。これをフレーズaとして説明する。Ebを開始音とするフレーズaが3回繰り返された後、開始音をGに3度上げてフレーズaを1回演奏した後、1小節短縮されたフレーズaが繰り返される。その後、8小節単位の異なるフレーズbが表れ、後半部に変化がつけられたb'がその後繰り返される。開始音をEb音とするフレーズb, b'が演奏された後、Ebを開始音とするフレーズaをカヌーンが間奏として演奏する。次に歌はGを開始音とするフレーズaを演奏した後、開始音をAbに上げたフレーズa、開始音をFに下げたフレーズa、開始音Gのフレーズaと繰り返し、段階的に下降線を描いていく。それから開始音Ebのフレーズb, b'を演奏後、b'の最後4小節をコーダとして終曲。全曲を通して使われていたのは、[C, D, Eb, E, G, Ab]の6音であった。



写真20 レッスン風景

### 4. Video 21:23-23:52

#### 「Ashula」(抒情詩調の歌をさす) Fergana-Tashkent composition of Bastaqor

[特徴]

曲全体は2/4拍子でできていて、Aを基音とする。基本となるフレーズは12小節から成り、これをフレーズaとする。まずは、基本的に拍を打つドイラとカヌーンのフレーズa(開始音A)によって始まる。フレーズのつなぎ目には必ず2小節(ドイラは6つの8分音符と1つの4分音符の定型を演奏する)の間奏が挟まれる。このため、楽節の変わり目がより明確にされる。歌が入ってくる直前にもこの2小節が置かれ、前奏の役目を果たす。低めのAから開始するフレーズaは、2小節の間奏を挟みつつ、3度繰り返される。その後、Dから始まるフレーズbが5小節挿入された後、11小節に縮小されたフレーズaが続く、ここでは2小節の間奏はなく、フレーズaに続く。その後、間奏を挟んでフレーズaが2度繰り返される。そこからこの曲のクライマックスへと入る。やはり他の曲同様に、開始音より1オクターブ高いA周辺で声が張られ、そこから徐々に11小節かけて下降する。また、フレーズaが間奏を挟んで2度繰り返され、曲を終える。曲全体を通して使われていた音は、低い方から[G#, A, B, C#, D, E, F#, G, A, B]で、低いGisは導音のように感じ取られた。



写真21 特徴的な発声法で歌うスヌノワ教授

## 5. Video 24:18-26:25

## 「Alla」 ララバイ

メデュリアノワ作曲「Roundelay」の素材として使われている曲

## [特徴]

ゆったりとした4/4拍子に聴き取れる。2拍を1:3で分割したリズムをドイラとカヌーンが刻む上を、歌の旋律が自由に舞うような演奏であった。

曲はCを基音とするが、特に大きな展開などはない。ただ「Yor-Yor」にも見られるように、基音から数えて3度音にあたるEがEbであったりEであったりとして変化し、独特の和声感の揺らぎが醸し出される。

## 3. May 8, 2012 Place of Music にて

Alexander Djumaev (音楽学者、コーディネーター)

Polina Medyulyanova (作曲家、コーディネーター)

Nishondjon Atamuradov (Vocal-Doira)

Saodat Gulomova (Vocal)

Sodik Hodjaev (Ghichak)

Yorkin Eshonkulov (Rubab)

Sulton Kurbonov (Doira)

Alexander Djumaev received his PhD in music (musicology) from the Khamza Institute of Art Research of the Ministry of Culture of Uzbekistan in 1981 and headed the Department of Music History at the same institute from 1984 to 1993. From 1997 to 2004 he was coordinator of the Arts and Culture Program at the Open Society Institute (Soros Foundation) – Uzbekistan. He is currently Regional Coordinator of the Program of the Aga Khan Music Initiative in Central Asia and member of the Sub-Board of the Arts and Culture Network Program of the Open Society Institute-Budapest. He is Liaison Officer of the International Council for Traditional Music. His research interests are music cultures of Central Asia; aesthetics, theory and history of the Maqamat; Islam and music; medieval written sources on music; cultural policy in Central Asia.

## 1. Video 0:00-5:38

## 伝統的楽曲

ウズベクの詩人 Ghazal による愛と美をテーマにした作品

## [特徴]

全体的に4/4拍子でカウントすることができるが、時折、2拍子が挿入される。(もともと2拍子だとすれば、奇数小節数で楽節が成り立っていることになる。)

Cから始まり、この音を基音として展開し、またこの音で曲を終える。歌が入る前に2小節のギジャークとルバーブによる間奏が挟まれるため、楽節の区切りがはっきりしている。5小節でフレーズが歌われる。下行形で始まるこのフレーズは全体を通して、この1回しか歌われない。しかし、末尾の2小節で歌われる[C, D, Eb, F, Eb, D, C]と上行-下行するフレーズは変奏されながらも曲全体的に何度も歌われる。これをモチーフaとする。モチーフaで歌のフレーズが終わると、2小節の器楽による間奏が続く。その後、この曲のメインとなるフレーズaが演奏される。拍子の取り方にもよるが、このフレーズaは5.5小節の長さで歌われ、[C, D, Eb, F, G]の音間で大きな弧を描く。また、器楽による2小節の間奏(Cから開始)があり、歌はフレーズaをほぼ同じ形で繰り返す。

次に続く器楽の間奏は、4度高いFから始まる。これは、次に表れる歌のピッチを上げる準備する役目を果たしていると考えられる。その間奏は少し変形されていて、3.5小節の長さで歌のパートへバトンを渡



写真22 セッションの様子 写真奥右アタムラドフ氏、ジュマイフ氏、メデュリアノワ氏、浅井



す。間奏の4度転調に伴い、次のフレーズはFから始まる。しかし、ここで歌われるフレーズbは初めての形のものであり、要素から見ると、直前の間奏を受けて、Fに隣接するE,G間を行ったりきたりするもので、旋律としての主張はあまりない。このフレーズは6小節の長さを持ち、その後、すぐにフレーズaを繰り返す。この時歌われるフレーズaはCから開始し、直後の間奏もCから始まる。そしてもう1度フレーズaが演奏される。

次には、器楽が5度高いGを開始音として3.5小節におよぶ間奏を演奏する。それに伴い、歌もGを基音としたフレーズを演奏する。しかし、これも初めて演奏される特徴のあまりないフレーズなので、フレーズbとする。その後、Fを開始音とする3.5小節の間奏の後、歌の旋律は5小節かけてGからCまで5度下降する。この新しく表れるフレーズをフレーズcとするが、末尾はモチーフaで終わっている。

再びCから始まる2小節の器楽間奏の後、フレーズaがCより歌われる。その後、4度高いFからの器楽間奏が3小節。それに伴い、歌がフレーズbに類似したメロディーを5小節演奏する。もう一度、Fから始まる3.5小節の間奏が演奏された後、Fを開始音とするフレーズaが8.5小節に拡大された形で歌われる。その後、Fを基音とする器楽間奏が3小節入り、下行形のフレーズc'の5小節の旋律の後、間奏を挟まずにフレーズaが4小節に短縮され、モチーフaを繰り返して曲を閉じる。

## 2. Video 11:00-16:14

### Ushshaqi Samarkand

17世紀のペルシア人女性詩人、Zebuniso (1639-1702) によるテキスト



写真 23 伝統的な衣装で歌う Saodat Gulomova 氏

内容は寓意物語のような愛をテーマにしている音楽はサマルカンドに住んでいた有名な歌手 Hoji Abdulaziz Abdurasulov (1852-1936) によるもの。20世紀そして今もなおウズベク、タジク人の中で有名な歌である。

### [特徴]

典型的なマカームの形式が見られる。最初に低音域のゆったりと静かに歌われる部分(Daromat)がある。その後、リズムを伴った歌と間奏を経て徐々に展開していく部分(Miyonparda)から、クライマックスの部分(Dunasr)に続く。それから最初の基音まで下降していく(Furovatd)。このような構成で曲が作られている。クライマックスのawj(culmination)は、黄金比によって曲全体の長さの68-75%ぐらいの場所に設けられるという話である。また、この最高点をさすawjもしくはsulminationという言葉は、天文学用語で天頂を意味するという。

4/4拍子で取っていくと、それぞれの小節の3,4拍目はドイラが四分音符を打つ。それが次の小節へ音楽を後押ししていくような効果をうんでいる。

まず、4.5小節の旋律楽器による前奏がDから始まる。前奏は次の音[Bb, C#, D, E, F, G]で演奏される。そのあと女声にはかなり低いDからフレーズを歌い始める。3.5小節のフレーズを歌った後、1.5小節の器楽の間の手を挟み、7.5小節のフレーズで1つの楽節を終了する。この間、使われている音は[C#, D, E, F#, G, A]である。器楽の4度跳躍から3.5小節の間奏が始まる。この間、使われるのは[G, A, B, C]の4音で、基音はAにあるように感じられる。その後、最初の歌い出しよりも5度高いAから先ほどとは異なるフレーズを7.5小節歌う。このフレーズは[G, A, B, C, D, E, F#, G]の音からできている。その後、間奏を挟まず、先ほどのフレーズの歌い出しよりも5度高いE音からAに5小節かけて下降する旋律が歌われる。その後、最初の前奏と類似した構成音[Bb, C#, D, E]からなる間奏が3.5小節演奏される。今度は、歌手の4度跳躍から次のフレーズが歌われる。到達したGから旋律は下降していき、7.5小節かけて4度下のDまで、次の5.5小節かけて更に4度下のAまで下がる。そのAを器楽が引き継ぎ、9小節の旋律を[A, B, C, C#, D, E]の構成音で奏でる。次はどちらかと言ったら間奏的なDを中心とした旋律が隣接した次の3音[C#, D, E]のみで演奏される。これは4小節続いた後、間の手のよう

な短い間奏部が 1.5 小節挿入される。そのあと、G から 5 小節かけて D まで旋律が 4.5 小節かけて下降し、フレーズ末尾の 2 小節を器楽が引き継ぐ。その終始音の D を受け、歌われる旋律は、一旦 D から [D, C, B, A, G] を通って G まで 3.5 小節かけて下降し、また前奏と似た構成音 [D, C#, Bb, E] でできたフレーズを 2 小節歌って器楽パートに渡す。引き継ぐ直前に歌われた 2 小節の旋律は、多少変奏されながらの、楽器によって 2 度繰り返される。ここで 2 つ目の楽節が終わるように感じられる。次の歌パートは A の長い持続音 (10 拍) から始まり、5.5 小節の間に 5 度下の D まで [A, G, F#, E, D] を通って下降する。1.5 小節の短い間の手が挟まれた後の旋律は、緩やかであるが下降していき、6.5 小節の間に 7 度も低い A まで下がる。その間に迎える構成音は [G, A, F#, E, D, C, B, A] である。その後、曲の最後まで間奏は挟まず、旋律は下降を続ける。初めの 6 小節では [G, A, B, C, D] の辺りを停滞し、次の 3.5 小節では、D から始まる旋律が [D, C, B, A, G, F#, 音に落ち着き、女声ではほとんど最低音に近いと思われる音域で 5.5 小節歌った後、最後を決める 1 つのモチーフが 1 オクターブ上で歌われて曲をしめる。

### 3.

Ghichak と Rubab をそれぞれソロで聴かせて頂く。この 2 つの楽器は、常に旋律をユニゾンしているが、どちらも大変表現力に優れた楽器である。

#### 4. Video (2) 5:11-8:24

##### Wedding Song (女性の歌)

男性のパーティーと別の日に行われる女性のパーティーで演奏される。

##### [特徴]

器楽のトレモロを背景に歌われるソロは、大自然に対して魂を呼び起こすような透き通っていて力強い旋律運びによって歌われる

旋律の構成音 [F, G, Ab, F, E, Eb, D, Bb, C] \*Bb は微分音にも聴こえる

ドイラがリズムを刻みだしてからは、C dur

#### 5. Video (2) 17:21-26:20

##### Wedding Song (男性の歌)

長さは聴衆の反応によって変化させられる。

大変に自由でしなやかな音楽形式 (Mavrigiy) である。

Shakhd (introduction), Tarakkiyot (development), Pir-ovard (conclusion) の 3 つのパートから成る。

##### [特徴]

20 分以上も演奏し続けられる程、自由な展開が可能。

0'00 - 0'59 Shakhd

ドイラと楽器のトレモロを序奏として歌が始まる。

ギジャーク、ルバブは歌のメロディーに沿って演奏するが、ほとんど強い主張はせず

じっくりと歌を聴かせる。

旋律の構成音 [A, G#, B, G, F#, E, C#, G] \*D# は装飾音と捉え含めなかった

0'59-

ゆっくりドイラがリズムを刻み始める

2'20 頃には、器楽のみの間奏部分も挿入される

G を基音として展開する。

旋律の構成音 [Bb, C, D, Eb, A, F, G, Ab] +E (第 2 主題で用いられる)

2'38

旋律は F へと上昇し、フレーズの頂上付近では、B が基音となる。

その後、徐々に旋律は下降し、G で終わる

4'05

リズムの刻みと装飾音は複雑になっていく

(0'59-) の部分と同一の素材が使われるが、旋律はより変奏される

ギジャークの重音が効果的に使われる

旋律の構成音 [A, D, C, B, Bb, A, E]

6'18-

旋律は次第に同じ音に留まるようになり、歌うより話し声にシフトしていく

その代わりに楽器はより華やかに動く



写真 24 ドイラを手に歌う Nishondjon Atamuradov 氏

#### 7'40 ドイラのソロ

8'05

チャットは、より短い言葉のラップのようになる  
ドイラのリズムと声だけのアンサンブルとなり演奏が  
終わる

#### 6.

女性歌手と男性歌手の二重唱  
歌詞の内容は動物と自然について

#### 7. Video (3) 4:30-7:55

##### 「Savti Suvora」 Khorezm

Savti は Melody を、Suvora は spiritual を意味し、スピ  
リチュアルサイクルの一例

Suvora はブハラのリズムの名前でもあるが、Savti Su  
vora と関係はない

[ 特徴 ]

ドイラのリズムが少し複雑  
旋律の構成音 [A, B, C, D, E, F#, G]  
基音は A

#### 8. Video (3) 11:15-15:25

##### 「Lazgi」 Khorezm

地元の結婚パーティーで歌われる旋律の一部で、結婚  
以外のお祝いにもよく演奏される。喜びの踊り。  
若い女性ダンサーはコスチュームを装い、男性ダン  
サーは女性の注意を惹くように試みるコミカルな場面  
(リズムが特徴的) もある。

[ 特徴 ]

ドイラのリズムは複雑に組み合わせられている  
3+3+2 から 3 拍子に変化していく  
旋律の構成音 [C, D, E, F, G, A, B]  
基音は C

#### 9. Video (3) 20:40-25:30

##### 「Rubiyat」 Fergana

ペルシアの詩の型  
20 世紀の詩人、Sabir Abdulla や Habibi の作品が引用  
されている。

[ 特徴 ]

ドイラのリズムは 3+3+2 を基本としている。途中か

ら 3 拍子に変化する

旋律の構成音 [G, A, B, C, D, E, F#]

基音 G

#### 伝統音楽教育について

スユノワ教授にお話をうかがったところ、音楽大学  
で学ぶ学生は、一連のマカーム、Bastakor (バスタコ)  
と呼ばれる作曲家による歌曲、民謡の 3 種類の演奏が  
卒業試験でもとめられるそうである。マカームの習得  
と民族音楽の表現力の両方が必要とされるのである。  
マカームは音楽の基礎であり、その演奏には理解と習  
熟度が求められる。それに比べ、民族音楽は単純な旋  
律やリズムの繰り返しもしくは組み合わせでできてお  
り、それが演奏される場所を想定すれば、聴衆の反応  
に合わせて演奏していける即興力が必要とされる。こ  
のように伝統音楽もまた、総合的な音楽能力を要求さ  
れることがわかる。

基本的に、このマカームは口頭伝承によって師匠か  
ら弟子に継承されているものであるが、現在、ウズ  
ベキスタンで使われているマカームの教本は 2 種類  
出版されている。どちらも五線譜に楽譜を起こした  
ものであるが、1つはロシア人音楽学者であった V. A.  
Uspensky (1879-1949) が 1924 年にモスクワで出版した  
「shash makom」の書き起こしである。そしてもう 1つ  
は、1950 年代にウズベクの音楽家で自称音楽学者の  
Yunus Rajabi (1897-1976) によって書き起こされた完全



写真 25 セッションの様子



な shash makom だという。私も今回、録音してきた演奏を書き起こして作業を行ったのだが、細かい装飾を全て正確に書き写すことは大変難しく、マカームの知識がない者には完全な採譜作業は不可能であるような気がした。

このように、五線譜になった楽譜は手がかりにはなるものの、それを私たちがその教本を手にしたところでマカームを習得することはできない。実際に稽古を受け、技を伝授しなければ演奏家にはなれないのである。なぜなら、装飾されたラインの基軸を辿ろうとすると、旋律は極単純な音列となり、そこから音楽表現を自分自身で引き出していくのは不可能であるからだ。また、発声法が特徴的であり、目の前で師匠の演奏を聴いて、真似していくことが何より大事な習得法であるように感じられた。やはり、演奏を身につけるのに近道はないのである。

### 民謡に見られる特徴

3回にわたるセッションのうち、2つは歌手が含まれるアンサンブルであった。マカームと民謡では確かに違いはあるのだが、音楽的には共通している部分も多く見受けられた。全ての歌曲に共通するわけではないが、頻繁に表れていた特徴は次の通りである。

- ・ 4度の跳躍
- ・ 5度の跳躍
- ・ 開始音から1オクターブ上部への旋律の移行
- ・ メリスマティックな唱法で旋律に装飾音を加える
- ・ 歌声は鼻音化しながらも抒情的で歌が主導する
- ・ 拍節感のない歌のソロから始まる
- ・ 途中からリズムの刻みが加わる
- ・ ソロと合唱の掛け合いが使われる
- ・ 段階的に基音が高低する（間隔は4度か5度）
- ・ 上記の転調は器楽の間奏によって用意される

よく見てみれば、これらの特徴は先に紹介したマカームの特徴とかなり重なる部分がある。マカームはこれらの特徴を厳密に定めているのに対し、民謡はその特徴が反映しているだけであり、全曲に共通する要素というものは特になくであった。先生方の話では、民謡を演奏する際、決まった旋律とリズムパターン (usul) との調和や、詩の韻律 (aruz) の長さを適した usul に符合させる能力が求められるという。しかし、これだけ類似しているからこそ、マカームを学び基礎を身につけることが伝統歌曲を演奏していく上で重要

である、という位置づけがされるのは納得がいく。そして、大学において、マカームの演奏と民謡の演奏、どちらもが課されているのも、実践的な演奏家を育てるという目的において理にかなっていると思われる。

大学の試験の中でもう1つ課題となっていた Bastakor による作品についてここで紹介しておく。セッションの中でこの言葉が出てきた時、Bastakor という作曲家の名前なのかと思っていたのだが、その後、特定の作曲家を集団的に指していることがわかった。Bastakor とは、古い民謡がナヴォイ、マシュラブ、フズリ、ムキミといった詩人による詩の詩句の長さに合わせて新しい旋律が作曲されたように、彼ら自身のメロディーとテキストを口承の形で創作している作曲家を差している。ウズベキスタンの作曲家協会の入口にも、Bastakorlar という単語を見た。抒情詩的な歌曲作曲の伝統が現在も残っている1つの形である。

抒情詩調の歌は様々な名前と呼ばれ、セッションの中でも、Ashula (アシュラ)、Suwora (スワラ) といったものが聞かれた。

### Mavrigiy について

ブハラの演奏家とのセッションのうち、5番目に演奏頂いた音楽は、マブリギの形をとるものであった。マブリギとは、ブハラの mavrigikhon と呼ばれる専門の男性パフォーマーによるヴォーカル組曲の型を指すとのことで、今回演奏家を取りまとめてくださった Nishondjon Atamuradov 氏も、自身のマブリギ・パフォーマンス・グループをもって活動している。男声とドイラが中心となる、シンプルかつ力強い音楽で、彼らはダンサーなども含めて、エンターテインメント性を高めているようである。

Mavrigiy は、英語に訳すると from Merv である。Merv とは、今は Mari と呼ばれるオアシスの町（今のトルクメニスタン）で、かつてはコーラサンの文化的中心地であり、中央アジア1の奴隷市場でもあった。典型的な Mavrigikhon はブハラのイラン人かイラン人の末裔であったといい、彼らはトルクメン部族にイランで捕まり、Merv を経由してブハラまで奴隷として連れてこられた祖先の跡をたどる。しかし、現在のブハラに残る mavrigikhon は、それほど多くない。

マカームの規範的な組曲とは異なり、マブリギの配列は決して固定されない。セッションの中でも、演奏前に行っていた簡単な打ち合わせと、途中の合図などで曲の構成を決定し、伝達しているようであった。そ

のことから、決まった形がいくつかあり、ブロック状にそれを組み合わせて演奏を構成しているのだろう、と想像される。

サイクルは比較的自由な歌のソロ部分、Shahd から始まる。これはタジク語で honey を意味するのだそう。この部分では、旋律楽器は歌の旋律を模倣したり、旋律に含まれる動機を演奏したりして歌手に伴う。ドイツはトレモロのダイナミクスで抑揚をつけてこれに対応する。しかし、ここでは両者ともに背景の一部であり、歌手によって歌われる歌が Shahd 部分を担う。Shahd は、その後、拍子のある音楽に引き継がれていく。通常、4つか5つの部分の組み合わせによって構成されるという。おそらくリズムの特徴によって、性格がわかれているのだと考えられるが、名前を言えば演奏家はすぐに演奏できるような型が存在することはセッションの様子から明らかであった。

構成として、Makayilik、gharaili と続くことは教えて頂いたが、それぞれがどのような特徴をもつかについては十分に明確ではないため、用語のみをここに記しておく。Mavrigiy の典型的なパフォーマンスは、toy と呼ばれる様々な節目のお祝いの時にされる。結婚や男子の初めての断髪などがこれに含まれるが、パフォーマンスが行われる際は、男性のために構成された饗宴になる。mavrigikhon は歌とダンスだけでなく、ユーモアあふれる間奏を施してエンターテイメント性を高めており、mavrigiy はより結婚式のエンターテイメントへと置き換えられていく運命のようである。

## 第5節 Ofiyat の分析

Ofiyat は、ラトビアの合唱団「Kamēr...」のワールド・サン・ソング・プロジェクトから委嘱を受けて作曲された作品である。まずはこのプロジェクトの経緯から紹介することにする。

### The World Sun Song Project

CD ブックレットに、プロジェクトは「Latvija – Saules zeme (太陽の国)」と題された合唱団15周年記念コンサートから始まったとされる。2004年にヨーロッパ・グランプリ・フォー・コーラル・シンギング<sup>8)</sup>でグランプリに輝き招かれたレセプションで、当時ラトビアの大統領であったヴァイラ・ヴィーチェ＝フレイベルグ氏が「ラトビアには美しく音楽的にも

素晴らしい『太陽にまつわる民謡』が大変多く存在する」と語った言葉がきっかけとなったと Māris Sirmais 氏は述べている。(Sirmais: 16)

プロジェクトは、ヴァイラ・ヴィーチェ＝フレイベルグ氏による「太陽にまつわるテキスト・旋律集」の出版から始まる。これは作曲家 Emilis Melngailis がラトビアじゅうから集めた莫大な民謡の中からの選集であった。その後、8人のラトビア人作曲家とともに作品(太陽のうた)をつくり、15周年記念コンサートで発表する。この演奏会の成功とともに、対象を世界へと拡げ、17ヶ国の作曲家への委嘱へと繋がる。ヴァイラ・ヴィーチェ＝フレイベルグ氏はテキスト内容の詳細な分析に取り組み、その研究成果を本にまとめている。また夫のイマンツ・フレイベルグ氏とともに太陽にまつわる民謡をデジタル・アーカイブ化し、出版するプロジェクトを組織し進めている。(Sirmais: 28-29)

このように、この企画はコンセプトの段階から文化資源との繋がりをもっていたのだ。音楽の実演家、また作曲家が、このような壮大なプロジェクトを単独で企画するのは困難である。演奏家は作曲家が描いた世界を再現することのプロであるが、作曲家が描く素材に対する関心はそれほど高くないだろう。また作曲家が自分で書く題材を探すことも作曲行為の1つであるが、世界万物についての知識を有するわけではないため、興味が向けられる分野には偏りが生じる。よって、このように学者が素材を集め、研究し、それを基に新しい創造を促し、演奏家が演奏し世に発表していく、という適材を生かしたコンセプトがこの企画を成功へと導いたのである。また、太陽は全てを照らす光であり、その下にある私たちは皆兄弟である、という哲学的な思考が国境や人種を超えて、世界中の作曲家に強いインスピレーションを与えたことは確かだろう。

### 委嘱作品の条件

17ヶ国、18人の作曲家には、次のような条件がだされた。まず、曲の長さが5分程度の長さであること。そして太陽のテーマが、国民の民俗のプリズムを通して織り上げられること(Sirmais: 17)であった。後に、民俗要素を織り合わせるという条件は削除されたという。

### メデュリアノワ氏のコンセプト

彼女は、まず、彼女の信頼するウズベキスタンの研

究者と対話を始める。まず1人は今回、ブハラの音楽家とのセッションをコーディネートした民族音楽学者のアレクサンダー・ジュマイフ氏である。メデュリアノワ氏は彼から、ムスリムの儀礼のいくつかは太陽に関連しているが、古代火を礼拝していたゾロアスター教は、7世紀にイスラム教が成立するまえの信仰であるため、今では距離が離れてしまっているという情報を得る。また、地方に残る結婚の儀式について、その詳細を聞くことになる。以下は、メデュリアノワ氏の書簡にあったディスクリプションを日本語訳したものである。

*Yor-Yor* は新郎の家までの行列に歌われる。

伝統的には、光をもたらす人（松明持ち）のグループが馬に乗った花嫁をエスコートする。このセレモニーには闇から新婚を守るという役割がある。松明の火は浄化のシンボルであり、広く多様なセレモニーで使われる。ウェディング・セレモニーでもベッドカーテンを清潔に清めるために使われる。BEHALFA = 年老いた女性、伝統的な祈祷師はキャンドルもしくはセレモニー用のランプ（Noksa）を手に、ベッドの周囲を一周する。彼女は新婚の頭上で3度円を描く。花嫁の顔を隠していたモスリン（布）を取った後、新婚は初めてお互いを鏡越しに見ることになる。

この儀式の詳細を知ったメデュリアノワ氏は、これを作品の創作のテーマにすることをすぐに決めたという。彼女にはもう1名の研究パートナーがおり、それがスイマ・ガニーヴァ教授である。ガニーヴァ氏は、ナヴォイ詩の研究と翻訳が専門で、ウズベクの詩についてコンサヴァトリーで教えており、学生時代からの親交だという。メデュリアノワ氏の作品のタイトルのいくつかは、ガニーヴァ氏から提供されている。作品で彼女が表現したいコンセプト、また取り上げたいテーマなどが形になってきた時点で、彼女はそれをガニーヴァ氏に話すという。そして、ペルシア文学、イラン文学他、多くの文学作品に精通するガニーヴァ氏の豊かな言葉の源泉から、メデュリアノワ氏のコンセプトに通ずる語、またメデュリアノワ氏に更なるインスピレーションを与える言葉を探し当ててもらうのである。今回は、「罪からの浄化」「病からの回復」「幸福」「成功」などの意味をもつ「*Ofiyat*」というタイトルがメデュリアノワ氏に提示されたのだった。今回の取材を通して、ガニーヴァ氏から表されるタイトルも、メ

デュリアノワ氏の作品創作に大きな影響を与える要素であることがわかった。

このように、メデュリアノワ氏は伝統儀礼、文学、伝統音楽等、ウズベキスタンおよび中央アジアの国々が継承してきた表現媒体の専門家の助けを借りながら、単にイメージが一致するという次元ではなく、それ自体が歴史や信仰の記憶を有し、更なる創造性をかきたてる素材を集めていくのである。

### メデュリアノワ氏の解釈

テーマ素材、タイトルが決まったら、あとはメデュリアノワ氏のイマジネーションの世界である。彼女は決して既にある素材をなぞるようなことはせず、丁寧に手元に集まった素材と向き合い、彼女自身の作品コンセプトを作り上げていく。彼女の作曲の基本スタイルは、多くの異なる素材を織り込んでいくことであると本人が語る通り、それが彼女独自の世界観の創出へと繋がっているのである。

まずメデュリアノワ氏は *Yor-Yor* のメロディーの特異性と美しさに深く感動し、火を通して肉体的にも精神的にも洗われるというアイディアに靈感を得たという。また、ウズベク伝統儀礼の音楽の中でも極めて美しく、心理学的側面から見てもポジティブで健全な気がした、と *Yor-Yor* について話している。そこでまず、彼女はキャンドルの火に注目した。

クリスチャンはキャンドルの火を精神の浄化のシンボルとして祈りを捧げる。祈りを捧げることで、自分自身が浄化されるのである。それに対し、ウズベクの伝統では誰か（ここでは祈祷師）が手にする火によって浄化が施されるのである。同じ祈りに用いる火でも霊的な感覚に違いがあるのだ。これは「浄化する」ことに対する物質的また心理学的な解釈の違いだとメデュリアノワ氏は考える。

伝統儀礼の外側からそれぞれの心を抽象するために隠された部分にまで思いを巡らすのである。客観的現実に基づいた浄化のプロセスにある人の深い感情はどのようなものか。以前の自分と新しい自分の境目をどのように感じるだろうか。以前から新たな生活への移行の瞬間、自分にとって何が重要であるだろうか？そして、この作品は新しい生活に入る一歩手前の魂の音楽とすることに辿りつくのである。

### 作曲する行為について

メデュリアノワ氏は決して社会環境の中で立ち上る



観念論に気を遣うことなくウズベクの慣習を原始的な素材として用いているとは言えないと語る。現在の伝統風習は、純粋な信仰以外の要素が混ざり合っていて不明瞭であるが、古代の信仰に見られる純粋な祈りは宗教の違いを問わず、人類皆が理解する世界だと信じている。彼女は常にロシア語の表現でいう「冷めた頭」をもって、冷静な視点が必要であるとし、それぞれの慣習に深く関わっていたら、作品を作曲する際にこのアイデアを用いることができなくなるだろう、と話す。例えば、キャンドルの光が心を癒す儀式について、儀式中の音楽（神への祈り）は恐ろしく荒々しく響くため、これだけ聴くと気分が悪くなるってしまうというのだ。あくまで、文化資源の核心を認識するには、その対象物とある程度の距離が必要であるというのだ。それは、余分な感情の要素によってかき乱されることなく、まっすぐにそのもの自体を理解する必要があるからである。

メデュリアノワ氏は、世界を知覚する方法には、研究者としてのものと作曲家のする方法と2種類あるという。作曲行為は、ただ単に技術的・分析的であるだけでなく、とても複雑なものであり、同時にとても感情的な行為である、と作曲について語る。創作者が何かに感動したり、靈感を受けたりする経験が、作曲の動機の原点であり、作曲とは、自分の中で耳にした響きに可能な限り正確に寄り添って、その音を書き落とすことなのである、と締める。

最後は哲学的な話になってしまったが、メデュリアノワ氏は旧ソ連の政策で宗教をもたない両親に育てられ、自分の信じるべきものを自分の手で探し、見つけてきたという体験がある。そのため、上記のような冷静な自己観察力と、客観的思考力を備えているのだと思われる。このように作品創作に対してロジカルに実際の素材と創造上の感情を整理するメデュリアノワ氏の姿勢に、学ぶべきことは多かった。作曲者が物を話すことに私が抵抗を感じるようになったのは、思い返してみると、日本の教育環境の中であったように思う。おそらく言葉には出さなくても、皆それなりの思想をもってはいたはずだが、それを語る機会は1度も与えられなかった。きっとそのような環境から、作品について語ることが、作曲者の言い訳のように聞こえ、嫌悪感を抱くようになったのだと気づいた。やはり作曲家は彼女のように自分の哲学を信じるものなのだと教えられたのである。

## スイマ・ガニーヴァ教授

ここで、ガニーヴァ氏について少し紹介する。私がウズベキスタンを訪問した5月は記録的な猛暑で、ガニーヴァ氏と大学でお会いする約束をしていた日の週にご友人を2人も亡くされていた。そうした状況もあり、80歳のご高齢である先生はご自宅で静養されていたため、ご自宅に訪問して対面が実現した。スーフィー教徒として、レクチャーを行うことは許されていないが、ガニーヴァ氏の説く精神世界の探究に心動かされる人は多く、様々な場所に招かれて講演会を行い、コーランの翻訳などもしているという。また、2年前、ウズベキスタン共和国から長年の研究成果に対して文化功労賞（筆者訳）を授与されている。またガニーヴァ氏は詩人でもあり、広島に原爆が投下された直後、ウズベクの詩人に呼びかけて日本人をおもって詩集を出版したという。ちょうど今回訪れた時にも、福島に向けて2冊目の詩集の出版を手がけている、と原稿を見せてくださった。

案内された仕事場には、アゼルバイジャン、イラン、タジク、ウズベク、ターキッシュの詩集が並び、サンスクリット語で書かれた600年前の詩集を、これまでに7回も翻訳しているという。現在はイラン史を、コンサヴァトリー以外にもイスラム大学や、イースタン・ラングイッジ大学で教えている。短時間の滞在であったこと、またガニーヴァ氏とメデュリアノワ氏がロシア語で会話した後、要約を英語で教えて頂く、という形であったため、十分な懇談はできなかった。しかし、子どもの頃、ナヴォイ劇場の建設にあっていた日本人の勤勉で慎ましい姿は今でも忘れないと話し、柵越しに自分の食べ物を渡して涙したエピソードを語った。日本に対して強いシンパシーを抱いているようである。

そのガニーヴァ氏が、最後にアジアの共通点は美の知覚だと話した。それは、どのように自然を愛でて、どのように芸術を扱うか、など様々な点にみつけることができる。これは、ニューヨークからウズベキスタンを訪れ、精神的な健康を実感していた私に響く言葉であった。まだ断片ばかりであるが、声明について興味を抱いたのも自分自身の感性の起源を辿りたいと思ったからである。きっとエスニシティにも重なる部分があるのではないかと確信した。今回、時間の限られた中での対談であったこと、予定が変更されて突然お会いできることになったことなどから、十分に質問を用意できなかったのが残念である。また再会で

る機会があることを願う。

### Yor-Yor 音楽分析

次に、メデュリアノワ氏が素材として使用したという民謡、Yor-Yor を音楽的に分析していく。このタイトルは、英語にすると“My Daring”という意味だという説明をうけたのだが、歌われている歌詞の英語訳を入手することができなかった。結婚パーティーで必ず歌われる有名な曲で、“Yor”は愛する者をお互いに呼び合う言葉のようである。メデュリアノワ氏が参考にしたという演奏録音は、3つの間奏を挟んで4つのパートから構成されている。ここでは、それぞれを第1部から第4部として、音楽的にみていくことにする。括弧内の数字は、曲の初めを0'00としたカウントである。

#### 第1部 (0'00-1'50)

次の楽譜（譜例1）は、メデュリアノワ氏が参考にしたというザミーラ・スユノワ氏による演奏録音の中から、第1部にあたる最初の21小節を採譜したものである。聴き取ることのできる範囲で、旋律の揺れも書き込んでいる。

楽譜には歌われる旋律パートしか書き取っていない

Yor-Yor  
Lisbek Folk Song

譜例1 筆者による Yor-Yor の採譜

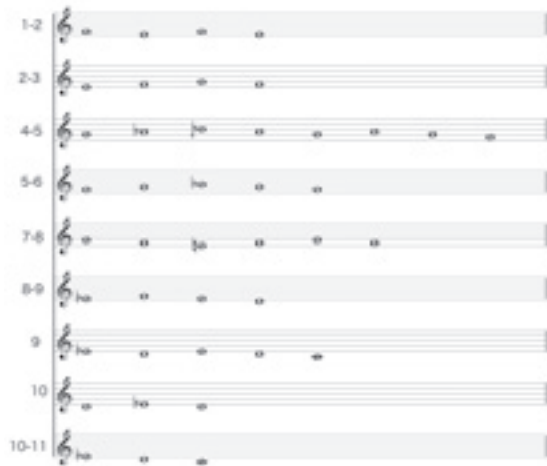
が、ドイラ、カヌーン、ギジャークが共に演奏している。この部分は歌が主体となり、あまり拍節を感じさせずに自由にのびのびと旋律が歌われるため、ドイラとカヌーンはトレモロに徹し、ギジャークは旋律を共に演奏する。

ギジャークは歌われる旋律の余韻を描くように、時に装飾音を加えたり、フレーズの弧の頂点を少し後方にずらしたりする。それによって、楽譜上には表れないが拍の長さの伸縮は起こる。そもそもこの部分に拍節は厳密には存在しないのかもしれないが、わずかに感じ取られる拍動をたよりに採譜を行っている。よって、拍子を記してはいるが、時間的経過を示すにとどまり、西洋クラシック音楽における拍子の機能（強拍・弱拍の重みの違いをだす）を伴うものではない。また、楽音に聴こえる音を書き取ってはいるが、その中には意図的に歌われた音でない音も含んでいる場合がある。例えば、5小節3拍目のEと15小節4拍目のEは直前のFを下方にスライドしながら消すという特徴的な音の処理の中でEを通過しているに過ぎない。

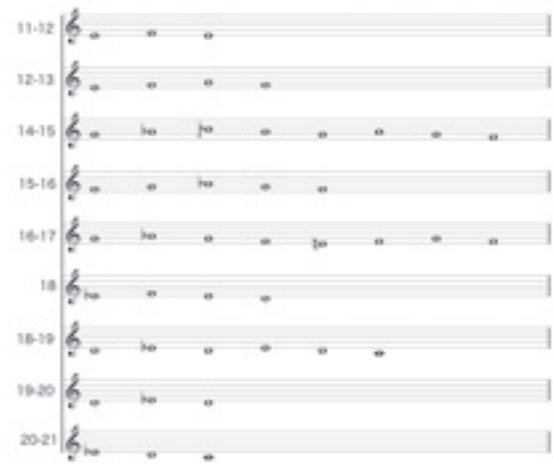
#### 旋律の線形分析

楽譜（譜例1）からも明らかなように、2つの楽節（1-11小節、12-21小節）で構成されている。どちらの楽節もフレーズの音域が、一旦上昇し、下降するという軌跡を描く。次の楽譜（譜例2、譜例3）は、旋律の中から核になっている音のみを抽出したりダクションである。これには先に説明したような意図なく発せられた音は含まれない。まずは楽譜上でその作業を行ったが、もう1度演奏を注意深く聴き、ストレスのかかる音を優先的に抜き出すようにしている。左端の数字はその旋律が歌われている小節番号を示している。

それぞれの楽節は9つのフレーズを含むが、全てのフレーズは直前のフレーズの終止音と同音もしくは隣接音から始まる。ただし、3番目のフレーズが基音C音からの5度跳躍から始まる部分のみ例外である。このリダクションから見えてくるものは、4音でできた律動（それぞれの楽節の2番目のフレーズ）が基本的な動きの特徴となっている点である。3音目で頂点を描くように上行、下行するものである。この基本形を手がかりに見ていくと、3番目のフレーズは基本形が3度高く歌われた後、それを逆行させた形が2度低く歌われる。次の4番目のフレーズはその逆行形がまた2度低く歌われる。5番目のフレーズに表れた基本形



譜例 2 旋律前半部のリダクション



譜例 3 旋律後半部のリダクション

が、6番目のフレーズで2度低く逆行する。7番目のフレーズで形をとどめた逆行形が最後に歌われる。また分断されてしまっているが、音だけで見ていった場合、4番目のフレーズ最後のFから5番目のフレーズのEまでに逆行形が表れる。

このリダクションから見えてくる旋律の軌跡は次(譜例4)のように示すことができるだろう。基本形が表れる以前、そして逆行形が最後に表れる後には、断片的な旋律が歌われている。このように図式化してしまうと単純に2つの素材が組み合わされて旋律が作られているように思うのだが、見ようと思えば、2段目の2音からの音列も基本形と同一であり、3音からは、基本形の反転形も見られる。音をパズルのように見ていけば、この4音からなる音列は単純ながらも多くの変容性を含むことがわかる。しかし、忘れてはならないのはこれがパズルではなく音楽であるということだ。いたずらに机上の空論を論ずれば、分析結果は本来音楽のもつ構造とかけ離れてしまう。音楽理論は、理論上の美しさが音響的にも美しくなくては意味をなさないのである。よって、ここでは歌のフレーズとしての形を維持したままの状態で見えてくる基本音列との関連性の指摘にとどめる。

ここまで旋律の線形分析を試みてきたが、もう1度原曲に戻ってそれ以外の要素に注目してみる。

### その他の特徴的な要素

#### 第1楽節

Cのトレモロ(カヌーン、ギジャーク、ドイラ)から

始まる。

1小節：Cより4度高いFから旋律が歌い始める

4小節：Cより5度高いGへの跳躍から旋律が歌い始める、フレーズの最高点Bb(4分の3)に達した後、旋律は下降する

8小節：旋律中のEがEbに変化する

11小節：旋律がCに戻る

#### 第2楽節

Cのトレモロ(カヌーン、ギジャーク、ドイラ)のみになる

12小節：Eより2度高いFとの間で山形を描く旋律

13小節：Eより3度高いGとの間で山形を描く旋律

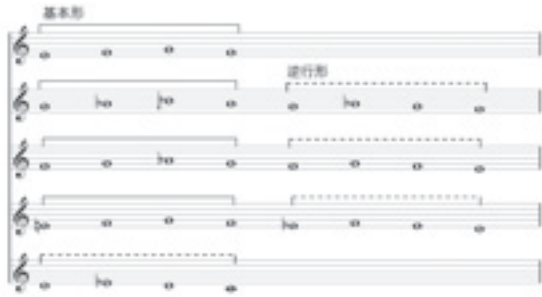
14小節：Cより5度高いGへの跳躍から旋律が始まる、フレーズの最高点Bb(4分の3)に達した後、旋律は下降する

18小節：旋律中のE音がEbに変化する

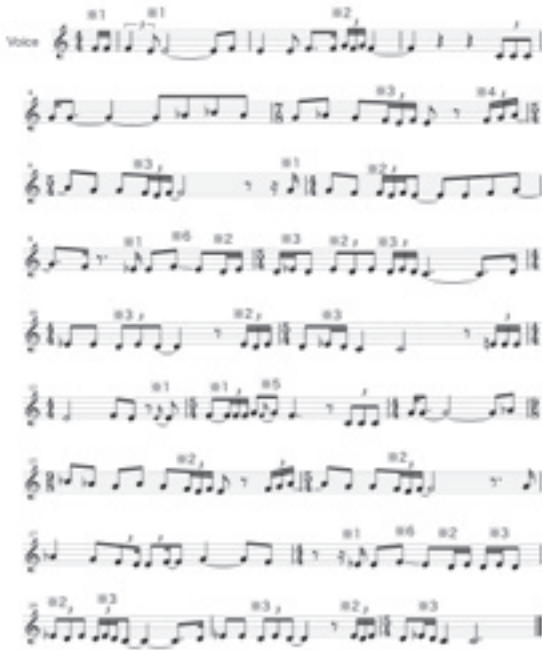
21小節：旋律がC音に戻る

これらの特徴をまとめると、第1に基音に始まり基音に終わるという原則があること、第2に旋律の大部分が隣接音の順次進行で歌われる中、4度と5度の跳躍が鮮烈に表れること、そして第3に基音と3度音の音程が長音程、短音程と変化することであるだろう。また、この第1部は全体的にメリスマ唱法で歌われるため、旋律に施される装飾も重要な要素の1つとなる。次にこの部分にみられる装飾音の特徴を分類し、楽譜中にその分布を示した。(譜例5)

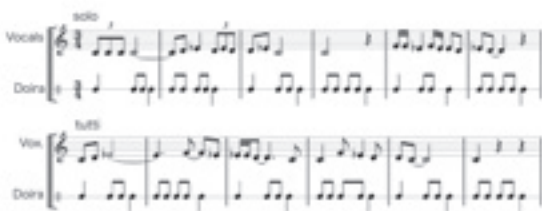




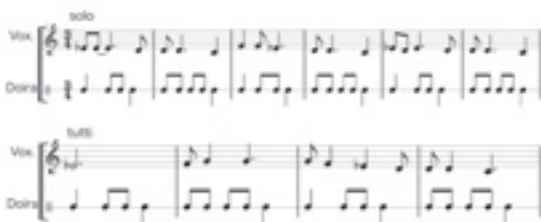
譜例 4 旋律の基本音列



譜例 5 装飾音の分類・分布



譜例 6 筆者による第2部の冒頭部採譜



譜例 7 筆者による第3部の冒頭部採譜

- 1 同音連打
- 2 下接刺繍音
- 3 上接刺繍音
- 4 複前打音
- 5 短前打音
- 6 ポルタメント

これらを全て取り払うと、(譜例 2、3) で見てきたような単純なラインになる。そう考えると、この装飾音が曲を特徴づける要素であることは確かである。しかし、これに関しては、全ての装飾が決まっているのか、装飾方法が決まっていて演奏者が選べるのか、それとも自分の師事した歌手から口承したものを歌っているのか、はっきりと判明していない。結局、師匠に習ってみたいことにはわからないのである。

最後に第2部から第4部までの簡単な特徴をここに記しておく。しかし、メデュリアノワ氏が具体的な素材として用いているものは、全てこの第1部の中のものであることは明らかである。よって、作品の全容を把握する目的のために、ここに紹介しておく。

### 第2部 1'50-3'10

3拍子系のドイラのリズムによってソロと合唱の掛け合いが展開する。

全体は3つのパートから構成されている。

1つ目は譜例6の掛け合いを2度繰り返す。

2つ目はGから始まり、下行→上行のラインを描く。この部分のみ3音がEbからEに変化する。

3つ目は譜例6の5小節目以降を変奏したような形が2回弱繰り返される。

それぞれのパートの長さは、24小節, 16小節, 17小節テンポは比較的ゆったりしている。(M.M.=120 ぐらい)

### 第3部 3'11-4'29

第2部よりテンポが早くなる。(M.M.=144 ぐらい)

譜例7にあるように、6小節のソロと4小節の合唱との掛け合いが基本形となる。

上段6小節は変奏が加えられたり、フレーズの組み合わせが変えられたりし、下段4小節はほぼ変わらない。最後に下段が1度だけ繰り返される以外は、6小節+4小節の組み合わせが6回繰り返される。

譜例 8 筆者による第 4 部の冒頭部採譜

#### 第 4 部 4'30-5'35

2(4) 拍子系のドイラのリズムによってソロと合唱の掛け合いが繰り返される。

テンポは更に軽快になる。(M.M.=184)

譜例 8 にあるように、4 小節のソロと 3 小節の合唱の組み合わせが 4 回繰り返される。その後、全員で 7 小節全体が 2 回繰り返され、末尾の 3 小節がリフレインされて終わる。

#### Ofiyat 楽譜分析

この作品は、いくつかの基音が用いられているが調性は存在せず、全曲を通してクラスターが多用されている。そのため、様々な分析方法が考えられるが、まずは細かく楽譜を見ていき、それぞれのセクションの中でどのような動きが書かれているのか、またそれらがどのような効果を生んでいるのか、書き出す作業を行った (1)。その後、曲全体をダイナミクス、音価をもとにした運動性 (2)、ハーモニーの変化 (3) の視点から分析していく。作曲者によって付された練習番号は、音楽的に見ても変化がおこる時点に付されているため、これを 1 つの目安に作業を進めていく。

#### 1.

[練習番号 1 以前]

- ・ C の基音から始まり、そのまま表情を変えることなく持続する。
- ・ 波立たせずに持続音を歌い始めるために、口を O のシェイプにした状態で A を発音させる。その後、徐々に A のポジションに移していく。
- ・ C-G 完全 5 度の範囲でクラスターが全体を覆う。
- ・ クラスターの構成音には後に旋律として表れる音が使われている。[C, D, Eb, E, F, G]
- ・ 3,5 小節目に置かれた長三和音 (C major) はクラスターの響きの中からずっと浮き出てくる。
- ・ アルト I,II パートの Eb ⇄ E の変換が、一種の揺らめきを演出している。(基音に対する第 3 音の音程

が変わるのは民謡の中でも見られる特徴)

- ・ 長三和音が浮き出る直前には 1 拍間のクレッシェンドが置かれ、2 つ目の和音にはグリッサンドで到達する。
- ・ 2 度表れるタイミングは異なるため、聴く者に拍子感を与えない。

以上の点から、メデュリアノワ氏が、空気を乱すことなくだらかに聴く者を音楽 (空間) の中へ導いていくことに細心の注意を払っていることが窺える。これは、彼女の空間創造に対する審美眼の表れだろう。

[練習番号 1]

- ・ C の基音は前パートから持続し続ける。
- ・ 長三和音 (B major) と B から 9 度上のソプラノの広がりスペースを感じさせる。
- ・ C-G と繰り返されるソプラノによって、澄んだ C major の響きを期待する聴き手に対して 2 回目 8 小節 3 拍目には Eb を打つ。響きは絶えず変容する。
- ・ ソプラノ III パート 9 小節 F からグリッサンドして到達した E に今度はアルト I,II パートの Eb が集約されていく。
- ・ 次のセクションに段差を付けずに移行するために Ab が投入される。
- ・ C の基音に Bb を差し込み、段階的に Ab の響きを用意している。

以上の点から、ストイックなまでに聴く者が予期する安堵感を排除し、音楽をほんのわずかに膨らませていることがわかる。

[練習番号 2]

- ・ ソプラノ I,II パートが半音間を往復する動きはただちにソプラノ III に反映していく。(この時の動きは、Yor-Yor にも見られる伝統的かつ特徴的な動き)
- ・ ソプラノ I は G と Ab で揺らぎ、それを受けるソプラノ III は F と Eb で揺らぐ。そして、またそれがソプラノ I,II に返っていく。この反映もクラスターを形成する。
- ・ 12 小節のソプラノは上接音と、14 小節は下接音と少しずつ変化を加えていく。
- ・ C 音は基音ではなくなるが、引き続き持続させられる
- ・ 16-18 小節ソプラノ I,II → ソプラノ III → アルト I,II と投げられたモチーフが波紋していく。
- ・ ソプラノ I,II は F, G, Ab で揺らぎ、それを受けるソ

プラノ III は F, Eb で、それをまた受けるアルト I,II は D, Eb で受け、ここもクラスターを形成する。

- ・ 15 小節で属 7 の響が一瞬表れるが、この和音は決して解決しない。

揺らぎを 1 つ演出するにも、その波紋が自然に発生して無くなっていく状態が丁寧につくられている。

#### [練習番号 3]

- ・ A-E 間のクラスター。
- ・ 曲の初めから持続されている C 音を軸に G, D と 5 度が積み重ねられてスペースを拡げていく。
- ・ 19-21 小節ソプラノ I の D とバス I, II の C の長 9 度は緊張感を効果的に高める。
- ・ ソプラノ I, II, III に投げられるモチーフはやはり丁寧に波紋を形成していく。

#### [練習番号 4]

- ・ テノール I, II, Bass の奏でる 5 度の積み上げは、一見澄んでいるようで、持続音の A と不協和。
- ・ テノール、バスに表れる並行の動きは初めてあらわれる。
- ・ リズムに少しずつ変化が加えられているため、拍子感が奪われる。
- ・ 25 小節から差し込んでくる光のようなソプラノ I, II の F は、バス I, II と増 1 度でぶつけられている。
- ・ 30 小節クラスターが全音階になる。
- ・ 30 小節テノールとバスに属 7 の和音が形成されるが、第 3 音の D# がアルト III の D とぶつけられているため、はっきりとした和音の輪郭はぼかされる。

#### [練習番号 5]

- ・ 空間の縁を描くようなバスの完全 5 度の持続音
- ・ アルトソロの F は、持続する F# と増 1 度でぶつけられている。
- ・ アルトソロのエコーは空間を感じさせる。(間隔は 1 小節)
- ・ 次のセクションの基音 D が転換をスムーズにする。

#### [練習番号 6]

- ・ 基音 D が持続する。
- ・ バス、テノール III に 5 度の積み重ね (F#, C#, G#) に半音上の A がつきまとう。
- ・ ソプラノ I, II の D# が基音 D に対して増 8 度を形成

する。

- ・ ソプラノ I, II が響きの天井の縁を描いていく。
- ・ アルトソロによるエコーが鮮やかに返される。
- ・ エコーの間隔が徐々に短縮していく。(4 拍 → 2 拍 → 1 拍)
- ・ 常にいずれかのパートでグレースノートが挿入され、空気を揺り動かしている。

#### [練習番号 7]

- ・ バスパートの 5 度 (F#, C#) の持続にソプラノ・アルトの 5 度 (D, A)、更に E も加わり響きの壁をつくっていく。
- ・ 更にエコーの間隔が短くなっていく。
- ・ 52 小節アルトのシンコペーションが動きにブレーキをかける。

#### [練習番号 8]

- ・ 直前パートからの F 音が維持され、緊張の糸を張る。
- ・ アルト、テノール、バスの和音は、空気を鎮め、呼吸をあるポイントに集めて止める。
- ・ このセクションで持続する 5 度はあられもない。
- ・ 60 小節からの響きは微妙にずらされたダイナミクスの変化により漂うような浮遊感を感じさせる。
- ・ 66 小節からの停止した響きのデクレッシェンドにより、それまでの浮遊感は失われ、そこから離れていくような効果を生んでいる。
- ・ 最後のため息をきっかけに、空気が体内に入り込む。

全ての特徴を文章化することは困難であるが、細かく楽譜を見ていけばいくほど、彼女のイメージする音響空間が緻密に作り上げられていることがわかる。例えば、持続音が作品の大部分を支配する中で、持続音がなくなる時に得られる開放感や、持続する和音にダイナミクスの変化を加える時と加えない時に得られる浮遊感など、全ての効果を把握した上で作品の中に組み込んでいるように思われる。また、低音域における完全 5 度の調和に対して、高音域で増 1 度を形成する線の細いラインをぶつけている部分があいづつ見られた。これは、ハウスノイズが漂う空間の中に光が差し込まれるような印象を作り出している。まるで自分のシナリオ通りの音響を計算して作り出しているようである。エコーの間隔を微妙に調整することにより響きを作り出す空間の広さを自在に変化させてしまうテクニックや、詳細な空間の創造力は、まさに建築家のよ



表1 Ofiyatのダイナミクスと音価

練習番号	①											②						
小節番号	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
Soprano I		pp	<	>	<	>	ppp	pp	>	>	pp	pp	< p >	pp		cresc.	mp	dim. p
Soprano II		pp	<	>	<	>	ppp	pp	>	>	pp	pp	< p >	pp		cresc.	mp	dim. p
Soprano III		pp	<	>	<	>	ppp	pp	>	>	pp	pp	< p >	pp		cresc.	mp	dim. p
Alto I		pp	<	>	<	>	ppp	pp	>	>	pp	pp	< p >	pp		cresc.	mp	dim. p
Alto II		pp	<	>	<	>	ppp	pp	>	>	pp	pp	< p >	pp		cresc.	mp	dim. p
Alto III	pp									> pp			< p >		cresc.	mp	dim. p	
Tenor I											pp		< p >	pp		cresc.	mp	dim. p
Tenor II											pp		< p >	pp	< p	cresc.	mp	dim. p
Tenor III														pp		cresc.	mp	dim. p
Bass I																		
Bass II																		
Bass III																		

練習番号	③					④							⑤											
小節番号	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38				
Soprano I	p		cresc.	mf	<		p	<	sf	>	sf	<	<	>	pp		dim.	pp			pp	>	pp	
Soprano II	p		cresc.	mf	<		p	<	sf	>	sf	<	<	>	pp		dim.	pp			pp	>	pp	
Soprano III	p		cresc.	mf	<	p				sf	>	pp		dim.	pp									
Alto I	p		cresc.	mf	<						pp		dim.	pp	p	<	>	<					p	mp
Alto II	p		cresc.	mf	<						pp		dim.	pp				pp						
Alto III	p		cresc.	mf							pp	p	<	dim.	pp									pp
Tenor I	p		cresc.	mf	<	p					pp	p	dim.	pp										pp
Tenor II	p		cresc.	mf	<	p					pp	p	dim.	pp										pp
Tenor III	p		cresc.	mf	<							p	dim.	pp										pp
Bass I	p		cresc.	mf	<	p						p	dim.	pp	pp									
Bass II	p		cresc.	mf	<	p						p	dim.	pp	pp									
Bass III			mp	<	mf	<	p					p	<	dim.	pp	pp								

練習番号	⑥									⑦				⑧														
小節番号	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59							
Soprano I	> pp	> pp	> pp	> pp	> pp	> pp	p	>> pp						dim.	pp					pp		<						
Soprano II	> pp	> pp	> pp	> pp	> pp	> pp	p	>> pp				<	>		dim.	pp				pp		<						
Soprano III					pp									dim.	pp					pp		<						
Alto I	mp	<			mp	>	< f >		mp	<	<	p	p	<	mp	<	>	p	<	mp	p		> pp	<				
Alto II	pp	<	p	<	>	pp		p	>	<	mf	>	p	<	<	>	pp	<	p	<	>	pp	dim.	pp	p		> pp	<
Alto III														dim.	pp	p				> pp							> pp	<
Tenor I				>	p					pp	<	>			dim.	pp	p			> pp							> pp	<
Tenor II				>	p					pp	<	>			dim.	pp	p			> pp							> pp	<
Tenor III				>	p					pp					dim.	pp	p			> pp							> pp	<
Bass I				p						pp					dim.	pp	p			> pp							pp	<
Bass II				p						pp					dim.	pp	p			>							pp	<
Bass III				p						pp					dim.	pp											p	<

練習番号	⑨									
小節番号	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69
Soprano I	cresc.	p	>	pp	<	p	pp	dim.		ppp
Soprano II	cresc.	p	>	>	pp	p	pp	dim.		ppp
Soprano III	cresc.	p	>	>	pp	p	pp	dim.		ppp
Alto I	cresc.	p	>	pp		p	pp	dim.		ppp
Alto II	cresc.	p	>	pp		p	pp	dim.		ppp
Alto III	cresc.	p	>	pp		p	pp	dim.		ppp
Tenor I	cresc.	p	>	pp		p	pp	dim.		ppp
Tenor II	cresc.	p	>	pp		p	pp	dim.		ppp
Tenor III	cresc.	p	>	pp		p	pp	dim.		ppp
Bass I	cresc.	p	>	pp		pp	p	pp	dim.	ppp
Bass II	cresc.	p	>	pp		pp	p	pp	dim.	ppp
Bass III	cresc.	p	>	pp		pp	p	pp	dim.	ppp

- 小節内の音符の音価が4分音符、2分音符、付点2分音符
- 小節内の音符の音価が8分音符、付点8分音符、(16分音符)
- 小節内の音符の音価値が16分音符以下(4分音符3連を含む)

うである。

2. ダイナミクス、音価をもとにした運動性

次に、作品全体のダイナミクスと音価を基に、音楽の運動性をみていく。この作品は、基本的に長音符で

持続される音と Yor-Yor の旋律の動きの断片が散りばめられている。そこで、大雑把ではあるが、それぞれのパートの小節内の動きを3つの段階にわけてみた。(表1)一番薄い色合いのものは、小節内の音が4分音符、2分音符、付点2分音符でほとんど動かないも

の。中間の色は、小節内の音が8分音符、付点8分音符、また1つの16分音符が含まれる場合は、ここに分類した。最後に、一番濃い色で塗られた小節は、音符が16分音符もしくは4分音符3連以下のものを含んでいる。

まずダイナミクスを見ていくと、ピアノシモから始まり、最初の波は練習番号2の17小節目に起きる。ここではアルト I,II が D, Eb, C の3音間で行き来しており、その動きが他のパートへ波紋を拡げている。その動きも突然起きたのではなく、12-14小節に少し小さな規模で予震を作った上で、それが増長して16-18小節に起こるように計画されている。

次にダイナミクスが変化する点は練習番号3の最後の小節。このクレッシェンドは、あまり動きがなく長く伸ばしている音を使って演奏されるため、大きな興奮をうむ性質のものではなく、重量感を一瞬に手放すことが可能な音をつくる。

練習番号4では、低音部にゆったりとした動きが少し出る。それにソプラノは大きな抑揚で反応する。その動きは中音域に下り、バスまで下りていく。その後、動かずに全パートがディミヌエンドされる。これは本当に静かな場所への転換を演出する。その通り、練習番号5は、低音部の長い持続音の上でアルトパートのエコーが起きます。エコーの間隔は少しずつ縮まり、それに低音部が反応していきます。まずは38-40小節、次は42-43小節、徐々に反応する声部は多くなっていく。

動きがあるのはここまで。その後は、帯状の音の連なりが表れては消え、表れては、消え、と揺らめきを演出するように繰り返す。そしてその揺らめきも、高音域、中音域、低音域が少しずつ連動する形で続けられる。そしてその動きが止まってから、66小節からはただひたすら消えていくまで動きを伴わない。

こうして見てくると、やはりよく考えられていることがわかる。人間の体が、1つの部位の動きに連動して他の部位が動いていくように、何か動きのある素材が投入されると、それが波紋をひろげていく。また、大きく流れをおっていくと、徐々に低音域に広がっていき、張力がある程度に効いた時(練習番号4)、動きは中音域のエコーを誘う。エコーは低音域、高音域に波紋をひろげてゆき、全体が帯状に揺らめき(練習番号8前半)、全体的に満遍なく全体にひろがる。自然のサイクルがそのまま音楽の中に反映されているために、あれほど人工的な要素を感じない空間をつくりだ



譜例9 ハーモニー構成と音域の変化

すことに成功しているのかもしれない。

### 3. ハーモニーの変化

この作品はクラスターが多用されているため、その音の群がどのように変化していくのかを見るために簡略化したのが次の譜例9である。音価は実際のものとは全く関係ない。細かい音価で書いてある音については、この音の中で動いている旋律があることを示している。

まずこれを見て気づくのは、ハーモニーの切れ目がないように、次のハーモニーの要素が前の響きの中から用意され、次はその響きの中から次の響きに引き継がれる音がある。すべての響きがチェーンのように編み込まれているのだ。

特に、曲の初めから練習番号4まではそのように丁寧に音楽がその厚みを増していく。練習番号1で基音Cよりも1オクターブ高いCが使われるが、これはすぐにGに下行する音で、それほど大きな存在感をもつものではない。そのため、練習番号3でDが長音符で加えられる時には、光が差し込むような効果が生まれる。また、それに対して、低音域にも音を加えられるため、音の広がりも上下方向の張力によって作られる。

そして新しい響きがつくられる練習番号4では、それまでの音響は完全に切り離され、以前の響きの中には存在しなかった音を基音にして進んでいく。

練習番号5からは、厳密に同じではないが、Yor-Yorの冒頭2小節の旋律の動き(譜例1を参照)が断片として投入される。それにはエコーが発生する。次に、練習番号6直前より、Yor-Yorの3小節目最後の跳躍から6小節目までの旋律と、間を開けて7小節から8小節初めまでの旋律が投入される。それぞれにエコーがかかるが、その間隔は狭くなっていく。練習番号7には、残りの8-11小節までの旋律が投入される。

このYor-Yorの旋律の引用が行われている間、背景

を描いている響きはわずかに中央に寄っている。そして、Yor-Yor は分析した通り、旋律が開始音に戻るため、練習番号 8 で基音となる F の音に集約されていく。

一瞬、この F が単音で響く間が作られた後、先ほどまで纏っていた低音域の響きが上昇して最後のハーモニーを導く。この途中で通過していくハーモニーも、また 1 つ 1 つ色合いの異なる音が編み込まれている。

そして、最後のハーモニーも、ぼんやりとした光を感じさせる高音域のものと対局にある地の響き（低音域）を重ねていく。このように常に空間を作り出す音域の選択と、空気の流れや明暗をつくりだすハーモニー構成音の選択は、メデュリアノワ氏が描いた世界をパズルのように忠実に再現している。

### Ofiyat 分析のまとめ

メデュリアノワ氏は対談の中で、作曲する時には常に Dynamics (強弱), modal (旋法), Rhythm (リズム), Harmony (ハーモニー), Timbre of voices (音色) の層に分けて考えると話していた。ここではこの 4 つの視点から見えてくる彼女の特性や技術をまとめてみる。

ダイナミクスは先ほどみた通り、メデュリアノワ氏の意図が透き通って見えるように効果的な設定がされている。この曲の旋法やリズムに関しては Yor-Yor の素材が比較的そのままの形で採用されていたように思われる。それらの素材は音としてのみ使われており、それに連動もしくは付帯する音楽的要素は完全に削ぎ落とされている。

ハーモニーに関しては、クラスターを多用し、色合いを細かくコントロールする中、5 度音程が効果的に調和の象徴のように使われていたように思う。この 5 度音程というのは、様々な民族が音楽の基本要素としてもっている原始的な音のハーモニー（調和）である。物理学的にみても、純正律における完全 5 度の音程は、周波数比が 2 対 3 となり、協和するのである。音楽用語では、完全協和音程と呼ばれるが、母なる響きは無意識のうちに感じている人は少なくないはずである。

音色については、エコーされる声は、その前後で使われている声の質とは全くことなり、Yor-Yor を聴いた時のように、透き通った空気に響きわたるような力づよいものであった。Yor-Yor の魅力の 1 つであった美しく、凜とした女声が、ここでは素材として採用されたのではないかと思うのである。

この作品については、歌詞が使われなかったため、

このような分析が行えたが、テキストを含む作品となれば、言葉が含有する文化や歴史を無視できず、その扱いはまた別の層が必要となると考えられる。メデュリアノワ氏は、言語の取り扱いについても独自の見解をもっているように思われる。いくつか歌詞を伴う作品を見たが、中でも、ROUNDELAY という 4 ケ国語によるララバイを散りばめた作品は彼女らしい手が込んだ作品であった。作曲家であった祖父から「言葉を使う場合には、とにかく自由に感じなさい」とよく言われた、と話す通り、言葉の響きや質を、ウズベクの伝統音楽素材を探す時と同じように、よく聴き分け、自分の中で必要な部分を効果的に採用していく。まさに織り込んでいく作業である。

それに対し、私はまだ日本語を扱うことに対して自分のスタイルは確立していない。そこで、アメリカ滞在中に触れる機会があったセルビアの音楽から、セルビア音楽の基本的な特徴であるという「リフレイン」について勉強した。これは、いまやポピュラーソングの中にもよく使われる手法となっているようである。しかし、リフレインを用いる目的は、やはりエスニシティを意識させることであり、新しい表現には結びついていかないのではないかと、という自分なりの結論に至った。言葉を使う表現については、まだまだ時間をかけて議論する必要があり、今後考えていくべき 1 つの課題である。

## 第 6 節 まとめ

人は音楽に自分たちのエスニシティを託して、歌い、奏で、舞って、それを継承してきた。それは音楽が自身の姿を投影する存在であったからだろう。

もともと音楽は、姿形を見せずに天候を司る「得体の知れない存在」へ捧げる祈りや感謝であったのだろうと考えるようになったのは学生時代に受講した有賀誠教授（現東京藝術大学名誉教授）による打楽器の授業がきっかけである。「大地を踏み鳴らし、天を仰ぐからだの動きからビートが生まれた」とする氏の持論を様々な動作から身体が気づくよう促してくださる素晴らしい授業であった。あの時、20 歳の私がああ空間で体感したものが少しでも太古の人間と重なるとしたら、音楽に興じることは、魂を揺さぶられる体験の共有であり、それが信仰へと結びついていったのには確信がもてる。また、各地でこのような集団が同時多発したと考えれば、それぞれの集団に属する者たちが



共有する音楽は出自を示す ID の 1 つとなっていたことも想像するのは容易である。

音楽は元来、自分自身の魂や思いを投じてパフォーマンスすること、その場で人と一体化する時に存在するものであったのだろう。体が自発的に音に同調するという動きや、体が快樂を求めるリズムや旋律は淘汰され、「つくる」もしくは「まとめる」役の人間が集団の中でうまれていったのだろう。ここに「作曲家」の原点があるとしたら、音楽をつくることは体の声に忠実に従うことであり、より本能的な行為だったといえる。その後、どのタイミングで「つくる」人間が、そこでパフォーマンスされる音楽から離れていったのか、私は勉強不足で言及することができないが、文字や記号の発達から音や動きが記されるようになり、作り出された「音楽」が作り手の手を離れていくことに拍車をかけたことは明らかだろう。

しかし、音楽を「つくる」人間が、歌い、奏で、舞うという音楽の現場から離れたとしても、元来音楽が含有していた人々の「祈り」や「思い」は変わらなかったはずである。それは、人が音楽をするようになってから相当な年月を経た今もなお、人々の信仰に音楽が伴っていることが証明しているように思う。キリスト教の賛美歌、仏教の声明、音楽であるとは定義されていないが、イスラム教のアザーンも大変優美で音楽的である。また、宗教音楽のみならず、各地に伝わる自然崇拜に基づく祭礼なども同様である。これは、音楽が人々の魂を委ねるのに値する対象であったことが大きな要因だと考えられるが、ある時この「音楽」の力に気づいた人間が、人々の魂を牽引するために「音楽」を用いたという側面があることも否めない。この先、宗教に関しての言及は避けるが、「音楽」の魅力は、それが唯一人間の理性の解放を容認してくれる存在であること。そしてその「音楽」を「つくる」という行為の原点は、音楽にパフォーマンスする人自身の魂を乗り移らせることができる音響を作り出すことであったと考えるのである。

つまり「音楽」が自己を託し得るものであるとすれば、自然とその人の記憶や文化もそれに連なってくる。そして、音楽に背負わせた集団の文化が異質の音楽と出会った時に、初めて自分の音楽の輪郭を把握し、いかにその音楽が自分の生に近い存在であったかという愛着をもつのではないだろうか。自己を認識できた者は、異なるものとの差を区別でき、模倣もしくは盗みながら、同調や新種発明を繰り返すことが可能である。

やはり表現者のエスニシティは音楽に反映され、表現者自身もそれを了解した上で展開してきたと考えるのである。

ポリーナ・メデュリアノワ作曲 *Ofiyat* (12 声部のための無伴奏合唱曲) は、西洋クラシック音楽の強靱な骨格の中に、東洋の色彩感を多分に併せ持つ作品で、彼女のエスニシティが鮮やかに光る。それは彼女の緻密な空間設計と、それを実現させるために施される丁寧な書法が土台となっている。素材として用いられるウズベク音楽に関しても、単に音やリズムだけを拾ってくるのではなく、その音楽に託されてきた人々の思いや祈りなどを慎重に検証し、コンセプトや自分自身のイマジネーションを膨らませる材料などにも採用していく。多層にわたる創作工程、また様々な要素を細かいレイヤーにわけて、必要な部分のみを抽出していく彼女のスタイルは、正に旧ソ連の音楽教育の姿勢を継承しているとも言える。ただし、耳を傾け、真摯に向き合い、丁寧に扱う、という音楽に対する姿勢は、そのスタイル以前に大きな基礎を築いている。これはアジア文化の中で生まれた彼女のひととなりとも完全に一致していることは説明するまでもない。

メデュリアノワ氏のように、自分がつくりたい「音の世界」を明確にイメージすることができ、それを構築するために必要な素材を自分の感性に忠実に選び出すことができ、なおかつそれらを丁寧に編み込んでいくことができれば、独創的な表現に辿りつくのは当然のことである。しかし、今回の取材を通して、その行為に対して、どれほど作曲家を取り巻く社会や文化が影響を及ぼすのか、ということを変更して認識させられた。

メデュリアノワ氏は自分が何者であるのか、ということを意識した事がない、と断言する。それは、彼女がロシア人国籍をもちながら、自分は 20% ロシア人の血を受け継いでいる、と私に説明することや、無神論教育の中で生まれ育った両親に反して、自分自身の信仰を探し求めた経験などに表れている。旧ソ連であった頃から、多文化が交錯し、それらが混在していたウズベキスタンにおいて、彼女のエスニシティを定義することなどできないのである。しかし、彼女は家族から、そして社会から、自分の存在する集団を理解するための教育を十分に受けている。それが自分の存在に対する強い信念を与え、感性をも司るのである。この信念こそが、彼女の音楽家としてのアイデンティティなのである。

こうしてみると、私はこれまで「自分が何者なのか」という問いかけばかりしてきたが、現代の作曲家のエスニシティに対する意識は、実はそれほど重要ではないのではないかと考えるに至る。作曲家としてのアイデンティティを形成する過程において、作曲家自身が自分のエスニシティを知ることは重要である。しかし、創作過程においてエスニシティを意識した時点でその作品は凡庸で、帰属する集団の人間にノスタルジーを感じさせるだけのものになっていくように思うのである。あまりよい例ではないかもしれないが、人々が大きなダメージを受けた時、寄り添うもの、また心の拠り所とするものの筆頭に音楽があげられることが、このことを証明しているように思う。その音楽に共感することで、自分の居場所を再認識するのである。このような時に求められる音楽は、人々にエスニシティを感じさせ、また提供する側も人々のエスニシティに訴える音楽を作るのだ。

現代音楽というジャンルすら定義し難くなっている今、何をやる人間を「現代作曲家」と呼ぶのかも曖昧であるが、唯一無二の世界の創造を目指す表現者であるならば、自分のエスニシティを理解することは重要である。しかし、創造するのは自分個人であり、その創作過程でエスニシティを特に意識する必要はないと考えられる。自分を形成しているエスニシティは自分を取り巻く要素の1つであり、イメージネーションの源泉になり得る。しかし、それ自体を表現する必要はないのである。逆に大衆の賛同を得たいと思えば、エスニシティを表現することに努めればよいのではないだろうか。

では、現代音楽は聴衆の共感を必要としないのか。こうしてまた新たな難題に遭遇してしまうのである。この問題は、アカデミズムと大衆芸能の乖離や現代音楽の方向性など、多くの事象が関わってくる。今回の研究は、「作曲する」ということを改めて考える機会を与えてくれた。まず日本に育った私は、自分の帰属する文化について学ぶところから始めなくてはならない。そして、表現者としての信念を獲得できるまで、音楽を書き続けなくてはならない。いつ答えに巡り会えるかわからないが、これが壮大な研究活動のスタートとなることは確かである。今後、様々な環境における人と音楽の関わりを考察していくことにより、音楽をつくること、音楽で表現することの意味を考えていきたい。