

東京音楽大学リポジトリ

Tokyo College of Music Repository

ジャワの声楽における音階の研究

メタデータ	言語: ja 出版者: 公開日: 1980-01-01 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: メールアドレス: 所属:
URL	https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/638

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.



ジャワの音楽における音階の研究

佐藤 まり子

〈はじめに〉

ジャワ・ガムラン Java Gamelan (以下ガムラン〈Gamelan〉に略す)における音階を考察する際には、各楽器のピッチを測定して、楽器音固有の音程比を論じる方法と、音楽の構造の面から、具体的には個々の楽器のパートに精通して技法の面から音階の特徴を観察するという二系統の方法が必要である。

楽器音のピッチ測定による研究では、スレンドロの五等分平均律やペログの七等分平均律は極論としても、我々西洋音楽の十二平均律に耳なれた者には、親しみにくい音階に一定の解決を与えてくれた。

ひとつは、不等分ではあるが、長2度より広く、短3度までには至らない間隔で五分割された五音階と、広めの長2度と広めの短2度で分割された七音階である。

一方、音楽の構造面についての研究は、J・クンストを初期のものとして、アメリカの研究者^(注1)達、更に最近では、日本人の若い研究者達の手によって、どんどん進められている。

私のこの小論では、1974年7・8月と、1975年夏に行なったフィールド・ワークを基にして、主として女性歌手プシンデン Pesinden の音楽技法を考察しながら、ガムランの音階を論じてみたいと思う。

〈研究の対象〉

私はこの小論では音楽を研究対象に選んだ。何故音楽を選んだかという点、既に小泉文夫氏のお宅で71年から始まっていたガムランの実習を通じて、あるいは、数少ないガムランのテープをとって、楽器音から来る奇妙な音程と、微妙にぶつかり合いながらも、我々に非常になじみのある五音々階と同じものをプシンデンの歌の中に発見したからである。その時点での私の疑問は、何故、こうした、二種類の音階(その当時は確かにそう感じた)が、声と楽器で同時に生じるのかという素朴なものであった。そして更に、この二種類の音階の共存こそ、ガムランの楽器における不思議な音階の解決の糸口ではないか。と考えたわけである。

〈研究の方法〉

ガムランでは、音階を示すのに、二つの次限の異なった用語を用いる。ひとつは、Laras ララス、調という概念と、パテット Patet (翻訳の仕様がなくて、しいていうとやはり調と呼ぶべきだろう) という概念である。ララスという用語では、スレンドロ Slendra とペログ Pelog という二つの範ちゅうを現わし、パテットという用語では、更に、この2つの音階が、各々3種の音階を持ち、その各々の主音をあてて、パテット〇〇という具合に現わすわけである。

こうした事情は、単なる楽器音の測定や、音楽をただ録音して、それを採譜するだけでは、恐らく研究者を混乱させるだけにすぎないだろうと思う。従って、私の研究の第一歩は、実際に自分で、音楽の技法を習ってみる。という方法を採用した。

技法の習得にあたって、最良の方法は、実際にプシンデンとして活躍している女性に習うのが一番いいわけだが、実際には、奥さんがプシンデンで、御主人が、インドネシア国営放送ジョクジャカルタ支局 (R・R・I Jogja という) のグンデル Gender 奏者で、かつパクアラマン Pak Alaman 王宮のルバーブ Rebab 奏者である Sehardi 氏御夫妻のもとに通って指導を受けた。つまり、御主人からは、理論・構造を学び、奥さんからは、実習を受けたわけである。

私のジャワ滞在は、4ヶ月間だったので、その間にすべてのガムラン・レパートリーを習熟するのは、当然ながら不可能なことであった。その為、帰国後は、時折り友人のみやげとして入手できるジャワで市販されているミュージック・テープも私の資料集の中に採り入れてある。

本論では、資料の分析、考察過程をわかりやすくする為に、五線譜を採用している。その都度、五線の読み方には、指示を与えていくが、音高に関しては、絶対音ではなく、あくまで、目安としての五線譜でしかないことを、あらかじめ断っておきたい。

凡 例

形 式 Ldr. : Ladoran の略

Ktw. : Ketawan

Lancr. : Lancaran

Gd. : Gending

∧ : Kenong

∩ : Kempul

○ : Gong

音 階 sl. : Slendra

pl. : pelog

ジャワ語 ☆声楽で用いるジャワ語では、次の様な母音がみられる。

- a
 - a 一般的なア (日本語のア)
 - æ 時々, 主として前にくる子音との関係で生じる平べったいア 例 Gambir
 - ao o, オに近い音で, 普通のアと区別するために **á** と示してある。
- e
 - ø フランス語や東北方言にもよく似た, あいまい母音のウ
 - e 横に口を開いたエで前者と区別するために **é** と示してある。
(人によっては, もう一種区別することもある)
- i 通常は日本語のイと同じだが続く子音によってエに変わる。例 ing
- o 一般的なオ
- u
 - 日本語のウと同じ
 - 続く子音に關係してオに近いものもある。

☆他に子音がつながって, 我々にとっては, なじみのないものを記しておく
mble ngga (nga ; ga) mbyok……etc.

☆語尾に子音がついて, 特殊な発音になるもの

- ~ong (on とちがって口を開いたまま)
- ~tuk (ノドの奥の方で無音のまま k を発音する)
- ~tup (口びるを閉じて終る)
- ~kit (舌を歯の間にはさみこんで) ……etc.

☆ca = チャ ja = ジャ ya = ヤ

☆語句で同じものを2度くり返すものは, 以下のように示す。

abon abon = abon²


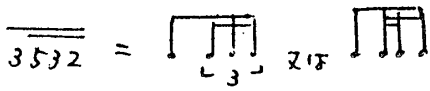
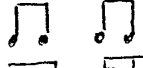




- 数字譜
- $\dot{1} \dot{2} \dot{3} \dots$ 高音部を示す
 - $\underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{5} \underset{\cdot}{3} \dots$ 低音部を示す
 - 2 3 5 …… 中音部を示す

声楽では, ほぼ下図の音域を用いる。(男声は女声よりオクターブ低い)

$\underset{\cdot}{2} \underset{\cdot}{3} (\underset{\cdot}{4}) \underset{\cdot}{5} \underset{\cdot}{6} (\underset{\cdot}{7}) 1 2 3 (4) 5 6 (\underset{\cdot}{7}) \dot{1} \dot{2} \dot{3} (\dot{4}) \dot{5}$

() は pelog の場合を現わす。

バルンガンと音価の關係はほぼ以下のように考えてさしつかえない。

1	2	=		=	
$\overline{12}$	$\overline{12}$	=		=	
$\overline{1 \cdot 2}$	$\overline{12 \cdot 2}$	=		=	
	$\overline{126}$	=			
	$(\overline{126})$				

数字譜 歌詞の音引は — で示しておいた。

その他 基本的には東京芸大・民族音楽ゼミナール編「採譜の手引き」によっている。

〈ジャワ・ガムランにおける声楽〉

ガムランには、プシンデンとゲロン Gerong という二種類の声楽がある。他に影絵芝居 Wayang kulit (以下ワヤンと略す) のダラン Dalang (太夫で人形使い) も声楽を受けもつ。

このプシンデンとゲロンが、現行のようなスタイルになったのは、ごく最近のことだと言われている。それ以前は、男女が、共通の旋律を斉唱^(註2)するスタイルが一般的だったという。19世紀になって、身分の低い女性の大道芸人^(註3)の歌が王宮にとり入れられ、更にゲロンという合唱部が加わった、と言われている。私は、こうした歴史的な事実関係^(註2)については論じるつもりはないが、こうした古いタイプのプシンデンのおもかげを伝える大道芸人達は今でも、ジャワの街々に見かける。それが生業であるという点では、プロのガムラン演奏家達と同じわけだが、いわゆるプロフェッショナルなプシンデンよりも、すぐれた声楽家も数多い。楽器編成が小さい(太鼓、チェレンプン Celempung 又はシテール Siter, ゴング Gong) ことも手伝って、表現が大胆^(註4)でダイナミックだ。荘厳で、悠久の美を現わすにはふさわしいが、幾分冗長すぎる、男女斉唱ブダヤン Bedayan よりも、表現方法の豊かな、(そして、私自身の考えによれば、より声楽的な)こちらのロンゲン ronggeng タイプの歌いの方が人気を集めるようになったということは、ジャワ人の気質や好みから言ってもうなずけることである。

〈声楽の様式〉

ガムランで用いられる声楽を、様式分類すると以下の様になる^(註5)。

1. Bawá ボウォ: 男声歌手ゲロンの一人が歌う。曲頭部 (Buká ブコ) の声楽版
2. Celuk チェル: ボウォの女性版, スカル Sekar (Mocopat) スカルを歌うところからスカルと呼ぶのが一般的。
3. Sinden Srambahan シンデン スランバハン: 全楽器と共にプシンデンだけが歌う部分。歌詞は, Wangsalan ワングサランを用いる。
4. Sekar Gending スカル グンディング: 楽曲としては比較的新しいが、楽曲が小さい2部分に構成されていて、ゲロンとプシンデンが掛け合い風に歌う部分を含むもの。(このタイプの様式は、グンディンの様な大きな形式の Minggah ミンガという後半部にも応用されている。)
5. Jineman ジヌマン: プシンデンの歌詞と、旋律が初めに作曲され、後から楽器群が加えられたもの。
6. Palaran パララン: 本来は、舞踊劇で用いられたセリフ。

7. Budayan ブダヤン：前述したように、古いタイプの楽曲にみられる男女斉唱。舞曲が主。
(他、新作による、Dolanan ドラナンや、コール Cool という、よりテンポの早い男女斉唱がある。)

1と2は、文字どおり、男声と、女声のソロで、旋律線も華麗で、リズムも自由である。グンデル Gender のみが、音程指示の為、立ち合う。ソロの歌い方には、他に、アンデガン Andegan という呼び名の歌い方があり、これは、楽曲の途中で、楽器群が一時ストップし、プシンデンが、ソロで、長く (Sekar) あるいは短く (Wangsalan) 独唱する。この時には、独唱部の終りは、太鼓のテンポに指示をもらいながら、また楽曲にまいもどるという具合に、本来は、楽曲の一部にはさみこんだ様な形になる。こうした“はさみ込み”原理は、他の楽曲構成法にもみられ、6のパララン等も、同名の楽曲の中に組み込まれるのが普通だ。ちなみに、パララン、ジヌマンでは、楽器群は、縮小され、定旋律楽器群 (サロン、ボナン等) は加わらないか、あるいは有っても音量をひかえる等の配慮がみられる。

〈歌 詞〉

本論とは直接関係はないのだが、歌には、詞がつきもので、補説として付け加えて置きたい。

歌詞の起源は古い。その為、口伝する間に言葉の意味の不明なもの、ゴロ合わせによる言葉の差し替えなどによって、殊にプシンデンの詞などは、所々変化する場合が多い。新しく創作されたものは別として、大別すると四種類ある。

1. Sekar Ageng スカル・アグン：一節四行からなり、行中のシラブル数は同じ。ボウォ、ゲロン (プシンデンも付随して同じ) に用いる。

ex. Salasir

Parabe sang mārā bangung (8)

Sepat dombā kali oyā (8)

Ājā dolan lan wong priyā (8)

Gèra mèhno rapra sājā (8)

2. Sekar madyā スカル マデヨ (Tenggahan トゥンガアン)：行数と一行中のシラブル数は自由だが行ごとに脚韻をふむ。

ex. Juru demung 7行一節

Juru demung ngela ela (8) a

Kawerat lang langan lalu (8) u

Leng leng kalingan kalulun (8) u

Kalangen langening brāntā (8) a

Ngarang mirong rangu rangu (8) u

Gung wirangrong karung rungan (8) a

Riyaning tias tinutus (8) u

(61)

3. Sekar mocopat スカル モチョパ：詞の詞型に関する約束事は、2に同じ。

ex. Pucung

Ngilmu iku (4) (a)
Kela káne kanti laku (8) (u)
Leka sela wankas (6) (a)
Tege sékas nyanto sani (8) (i)
Sedyá budya pange kesing durang kára (12) (a)

歌詞の内容は様々であるが、教訓や祝詞、さらに物語の中からヒントを得た題材等数多い。

4. Wangsalan ワングサン：詞型は12母音を一行とする二行一節の詩型。プシンデンのみが用いる。

ex.

Witing klápá klápá kang amak sih mudá
Salugune mung mardi Pikir raharjá

この詞型の特徴としては、二行のうち、前部は、後の行を答とする問いかけの形をしている。例えば次の例をみていただきたい。

Kramá mintá jalmá kang ngupájá miná
(言葉) 乞う 人 (～している) 捜す 魚
Ing Panedá lestantuná andon suká
乞う 永久に 演奏する 好む

前文は、「魚を捜している人がもとめた言葉はいかに？」という問いで、後文は、「捜し求めてこうことは、この演奏が、永久に続くことこそ、このましいことだ^(註6)」という答えになっている。

歌詞と旋律線の関係は、かなり密接に関係し合うが、その関係は次項で説明する。この項では、「歌詞の内容は、楽曲の内容を規定しない」ということについてのべておきたい。

このことはジャワのガムランにおける声楽の特徴である。従って、「この歌詞の内容はこうであるから、こういう旋律で」ということではなくて、「母音数が何文字で、バルンガンの終止音が何の音であるからこういう旋律を」という具合に決まる。

こうした創作原理は、西洋音楽や、更にこの流れをくむ音楽の世界とは、異なった原理である。

〈旋律型 Chingkuk チンコ〉

この項では、前述してきた二つの声、男声と女声が、実際にガムランの中で、どのような形で用いられるかを考察してみたい。

図1は、ガムランの形式のうち最も短く、かつ、これだけで演奏が可能な独立できるものを示してある。一見してわかるとおり、二つの部分から成っている。前半は、ゲロンを含まない部分、後半はゲロンを含む部分である。繁雑さをさけるために、プシンデンのパートは、実線と点線で、該当する個所だけ示してある。大きな数字は定旋律（バルンガン）を現わし、小さな数字は、ゲロン

の旋律型を、下のアルファベットは歌詞を示している。各部にあたるプシンデンの旋律型は、図2に示した。

ガムランの音楽構造を人体にたとえるなら、定旋律は骨にあたる。かつ節々にあたる位置を持ち、それらは、クノン Kenong やクンプール Kempul, 更にゴング Gong で枠づけをされている。音響的に印象づけることによって、その音が音楽全体の重要な音であることを示すわけである。例では、クノンにあたる、 $\hat{6} \cdot \hat{6} \cdot \hat{6} \cdot \hat{2} \cdot \hat{3} \cdot \hat{3} \cdot \hat{6} \cdot \hat{6}$ という音がこうした節目の音である。図1からわかるように、ゲロンの旋律のすべてのフレーズの切れ目(歌詞の項で述べた約束を思い出していただきたい)は、このクノンの音と一致している。更に各行の4拍目の音(うち3つはクンプールの位置)も定旋律と一致している。結論づけると、ゲロンは、この様に、定旋律の節目の音に向って、厳密には、拍節的にも旋律的にも、バルンガンの支配を受けながら成立した旋律型であると言える。この例ではゲロンを4行構成であてはめるために、4行詞 Salasir が用いら

Ldr. Srikaton sl. mnyr. 図1

<p>[プシンデン]</p> <p>• 2 • 1 • 2 • $\hat{6}$</p> <p>→ → → →</p> <p>• 2 • $\hat{1}$ • 2 • $\hat{6}$</p> <p>→ → → →</p> <p>• 2 • $\hat{1}$ • 2 • $\hat{6}$</p> <p>→ → → →</p> <p>• 3 • $\hat{6}$ • 3 • $\hat{2}$</p> <p>→ → → →</p>	<p>• 2 • 1 • 2 • $\hat{6}$</p> <p>→ → → →</p> <p>• 2 • $\hat{1}$ • 2 • $\hat{6}$</p> <p>→ → → →</p> <p>• 2 • $\hat{1}$ • 2 • $\hat{6}$</p> <p>→ → → →</p> <p>• 3 • $\hat{6}$ • 3 • $\hat{2}$</p> <p>→ → → →</p>	<p>A</p> <p>B</p> <p>C</p> <p>D</p>
<p>[ゲロン]</p> <p>• 5 5 • 6 6 • 5 5 • 3 3</p> <p>pa ra ra be sang ra ba ra ba ra ba ra ba ra ba</p> <p>→ → → → → → → →</p> <p>• 2 3 • 2 3 • 2 3 • 2 3</p> <p>se pit don ba ka di o yo</p> <p>→ → → →</p> <p>• 2 3 • 2 3 • 2 3 • 2 3</p> <p>u ja do kan san wang pri ya</p> <p>→ → → →</p> <p>• 2 3 • 2 3 • 2 3 • 2 3</p> <p>je ra meh na ra pra da ja</p> <p>→ → → →</p>	<p>• 5 5 • 6 6 • 5 5 • 3 3</p> <p>→ → → → → → → →</p> <p>• 2 3 • 2 3 • 2 3 • 2 3</p> <p>→ → → →</p> <p>• 2 3 • 2 3 • 2 3 • 2 3</p> <p>→ → → →</p> <p>• 2 3 • 2 3 • 2 3 • 2 3</p> <p>→ → → →</p>	<p>E</p> <p>F</p> <p>G</p> <p>H</p>

図1. 2

採集地 Jogjakarta

演唱者 Sehardi (ゲロン)

Sehardi夫人(プシンデン)

採集年月日 1975・8・29

れている。一行8母音で定旋律の枠部(クノン)をフレーズの終止(Séléhと言う)とした際の旋律型は、こうした型になる。ゲロンは、この他に用いられる際にも、同様である。(図3参照のこと) 図3と図1のちがいは、図1のクタワンという小形式では、クノンとクノンの間(1 kenongan 1クノンガンと言う)に8拍(拍を4拍単位で1 gotro 1ゴトロとも言う)しか含まないため、歌詞の一行をあてればよいが、図3のグンディンという形式では、1クノンガン、16拍含むため、歌詞の二行が消費される。それだけのちがいで、あとは、図2でみたとおりの定旋律とゲロンの旋律型に関する原則は変わらない(注7)。

こうしてみると、ゲロンに関しては、その旋律型は、ほぼバルンガンにそっていることがわかった。その為、より器乐的である。譜例1は、図1のゲロンを数字譜から五線譜に書きなおしてみたものである。譜例中の漢数字は1クノンガンの拍数を示している。個人的な装飾が許される部分はごくわずかである。例ではこうした部分は上・下にしてある。

一方、プシンデンのパートは、どうであろうか。図1から、わかるとおり、歌の開始は4拍目の

図2

タイプ I

1 2 3 5 3 2-1 2 1 1
yo mas yo----- mas

A 2 3. 3 1 2 1 6 1-6
sa ci ses wa-----

□ 2 3 6-5 3 3 2 1
ga nes gu----- nes-

B. 3 3 2 2 2 1 3 1 2 1 6 6
pa ra net wa su ne wa----- la

ハ 2 3 6 2 1
ra ma né dé wé

C. 2 3 3 1 2 1 6 1 2 3
na dya ra- ma-----

D 6 i 6 i 6 3 3 2 1 2 2
ya ra mung pang po u ka----- ra

E 6 6 5 5 5 3 6 6 5 3 5 6 i
pa ra be sang ma- ra ba- ngun---

F 2 3 2 i 2 6 6 1 6 5 3 3 3
se pat don ba- ka li o----- yo

G 3 3 2 2 2 1 3 3 1 2 1 6 1 6 6
a ja do lan lan Wong pri----- ya

H 3 3 2 2 2 1 3 1 2 1 6 1 6 6
ge ra meh no ra pra sa----- ja

後から始まり、次の行の3拍目まで続く。(図では——^{続く}——→の様に示してある)演奏の実際は、ゲロンが、定旋律の歩みとほぼ拍節的に一致して、すなわち拍節的であるのに対して、プシンデンは定旋律の拍とずれながら進む。技法の習得に際して一番むずかしいのが、この間合いのとり方である。

プシンデンの旋律型も(図1, 2より)フレーズの切れ目が、ほぼ3拍分ずれてはいるが、ゲロン同様バルンガンの8拍目、クノンにあたる音をめがけた旋律線を描いていることがわかる。CとE部では、クノンの音とバルンガンが同音でなく、Cは3, Eは1を打つ為(注8)、プシンデンは、クノンに準じて3と1へ終止している。その際にも必ず、バルンガンの④と③を経過している点に留意して欲しい。

更に、A・B・C・G・H, 殊にB・G・Hは、全く同じものであるということに気づくだろう。B・G・Hでは、6というセレに対して8母音の歌詞をはめる際の旋律型である。同じく、AとCは、6に4母音の歌詞をあてる際の旋律型である。共に後部は、ほぼ同じ形をしている。

EとFは(Eは③まで)同様に、3というセレに対する旋律型で、この2つのものは、同一のものと考えられている。従って、人によっては、E・Fの順序が入れかわったり、更に、F型前6文字に、6̇ 1̇ 6̇ 2̇ 6̇ 6̇ や、6̇ 6̇ 1̇ 2̇ 6̇ 6̇ の音が与えられたりすることもある。その場合も後半部は、F型後半と同じである。

プシンデンのパートのうち、点線で示した部分は、「あってもなくてもよい」部分で、更にこの

Gd. Montro sl. Mngr.

図 3

[· 1 3 2 · 1 3 2 5 6 5 3 2 1 2 6̂]

$\begin{array}{cccc} \cdot & \underline{1} & \underline{3} & \underline{2} \\ \cdot & \underline{6} & \underline{1\ 2\ 3} & \underline{3\ 5} & \underline{2} \end{array}$

 $\begin{array}{cccc} \cdot & \underline{1} & \underline{3} & \underline{2} \\ \cdot & \underline{6} & \underline{1\ 2\ 3} & \underline{3\ 5} & \underline{2} \end{array}$

 $\begin{array}{cccc} \underline{5} & \underline{6} & \underline{5} & \underline{3} \\ \cdot & \underline{5} & \underline{6\ 1\ 2} & \underline{6\ 1\ 5} & \underline{3} \end{array}$

 $\begin{array}{cccc} \underline{2} & \underline{1} & \underline{2} & \underline{6} \\ \underline{5\ 6\ 2\ 5} & \underline{3} & \underline{1\ 2\ 1} & \underline{6} \end{array}$

[Na li -- ka - ni la ing -- da - lu] [Wong a -- gung -- man -- sah-se ma -- di]

$\begin{array}{cccc} 3 & \underline{3} & \underline{\cdot} & \underline{\cdot} \\ \cdot & \underline{3} & \underline{3\ 3\ 5} & \underline{3} \end{array}$

 $\begin{array}{cccc} \underline{3} & \underline{3} & \underline{5} & \underline{6} \\ \cdot & \underline{3} & \underline{3\ 5} & \underline{5\ 3\ 6} & \underline{6} \end{array}$

 $\begin{array}{cccc} 3 & \underline{5} & \underline{6} & \underline{1} \\ \cdot & \underline{3} & \underline{3\ 3\ 2} & \underline{1} \end{array}$

 $\begin{array}{cccc} \underline{6} & \underline{5} & \underline{2} & \underline{6} \\ \underline{2} & \underline{6} & \underline{5\ 3} & \underline{6\ 1\ 5} & \underline{3} \end{array}$

[si reptang-ba la wu - na -- a] [sa di ya - wus - sa mi - gu -- ling]

$\begin{array}{cccc} \cdot & \underline{6} & \underline{1} & \underline{2} & \underline{3} & \underline{2} & \underline{1} & \underline{6} \\ \cdot & \underline{6} & \underline{6\ 1} & \underline{1\ 2\ 1\ 2} & \underline{3} & \underline{1\ 2\ 6} & \underline{3} & \underline{3\ 5\ 3\ 2\ 1} & \underline{3} & \underline{2} & \underline{1} & \underline{6} \end{array}$

 $\begin{array}{cccc} \cdot & \underline{5} & \underline{2} & \underline{3} \\ \underline{2} & \underline{6} & \underline{5\ 3} & \underline{6\ 1\ 6\ 5} & \underline{3} \end{array}$

[na dyana ri -- - su -- dar sa -- na] [wus dan - gu -- nge - - ni ri - gu -- ling]

* $\begin{array}{c} \underline{2} \\ \underline{1} \\ \underline{2} \end{array}$
共1=2,3.

イ、ロ、ハという旋律型は、E・Fの関係でみたように、3つとも同じものだと、考えられている。従って、どれを用いても良いわけである。歌詞も文脈とは関係のない、abon² アボン^(注10)というものをを用いている。

結論づけると、プシンデンのパートは、定旋律の八拍目の音に向って、ゲロンより自由な独自の旋律線を描きながら、進んでいるが、その旋律型の後半部はほぼ同じ（プシンデンが未熟な場合は、全く同じ型を用いていることが多い）形をした旋律型を組み合わせるにすぎないことがわかった。

以下次項では、こうして、取得されうる旋律型を、各パテット毎にとり出してみても、声楽における音階構造を考察してみたい。

〈数字譜から五線譜へ〉

譜例1のゲロンでは、強拍四拍目と八拍目は、バルンガンにそって同音であることは、前述したが、五線譜化すると、全体に4度枠構造の強い（譜例2、ニ、ホ、ヘ）傾向を示していることがわかる^(注11)。

この傾向は、プシンデンのパートでは、より一層強まり、（譜例3参照）ほぼまちがいなく、テトラコルド理論^(注12)における民謡型テトラコルドに酷似している。

ここで、問題になる部分は、トの部分である。トとヘを合体するとチの形になるのだが、小泉理論では、日本の民謡の多くは、c・d・eと並んだ3音の場合、真中の音dに終止するのが普通だとされるが、このチの場合は、一度cの音に終止して、更に本来の終止音aに終止するという感じが強い。すなわち、テトラコルドの中間音に終結するということになる。

実は、これによく似た音階は、沖縄の民謡の中であって、例えば、石垣島の「とばら一ま^(注13)」という民謡等では、音階分析〈リ〉の様な形になって、やはりとなりあった3音の下の音に終止している。極単な例としては、多良間島の「多良間しょんがね^(注13)」で（〈ヌ〉参照）琉球テトラコルドの中間音（三音連続の下音）に終止する。対照するテトラコルドは異なるが、チとヌは、タイプの上では、よく似た音階構造をしていると言えよう。

〈スレンドロ・マニユロにおける音階構造〉

さて、以上のような手続きを踏んで、スレンドロのマニユロにおける各セレにおける音階構造をひき出してみると、謡例4のようになる。謡例3と4を合わせて、すべてのスレンドロ音階が網らしてある。マニユロでは、このうち、5[♯]の音がセレになることは、あまり多くない。その為に、Hタイプでは、マニユロの他の音階が、1をのぞくすべてが民謡型テトラコルドであるのに対して、律型テトラコルドの形をしている。更にTタイプでは、ヲとワの二種類のテトラコルドが短期間に交代している。マニユロにおける今一つの特徴は、1と6のセレに対する旋律型である。6では、五線譜化する際に、Gのようにも、G-1のようにも書ける。同様のことは、セレ1の場合にもあてはまり、G-2のタイプ（他の場合も、↓cで示してある）の方が自然である。このことは、歌の

譜例 1

pa ra - be sang - - ma - - ra - ba - - - ngun //

se pat - dom - - ba - - - ka, li - o' - - - ya //

ä - jä do - - - lan - - - lan - wong - ph - - - yo
ge - ra me - - - no - - - ra - pra - sä - - - jä

譜例 2

備考: 開始音
↑
> 終止音

Gerog Balungan 音階分析

「とばら一ま」 沖縄県石垣島 <リ>
「多良間しよんがね」 沖縄県宮古 <フ>

レッスンの際にも、四六時中注意をうける（「2と1の間は広めにとれ」）ことでもうなずけることである。譜面とは矛盾するが、セレ1にむかう、旋律型を歌う際には、3の音を高めにとって、1に対して四度になるような音程間隔で歌うのも実技指導を通して確かめてある(註14)。

結論づけると、マニユロでは、民謡型テトラコルドが支配的であることがわかった。

〈スレンドロ・ソングの音階構造〉

同様にパテット・ソングの音階構造も譜例5のように示すことができる。

ジャワ人の間では、ララス（音階）は二種類しかない。すなわち、スレンドロとペロッグで、パテットは、単に音域をずらしただけにすぎないという考え方が支配的である。ジャワの人々が譜例5をみたら、恐らく笑い出すにちがいない。譜面では、d・f・gというテトラコルド（A・C・D）を除くと、G・A・C、g・a・cと律型テトラコルドのように書いてあるが、実は、a(6)は高めにとるのが自然であり、更に、マニユロでは、3 = eで示したのに、3 = fに直してある。

今、仮りに、6の音をすべて、b音に置きかえてみると(註15)、実は、マニユロでみてきたものと同じ音階構造であることがわかる。

譜例 3

E₁ ~ 3 音階分析

The image displays a musical score for 'Example 3' titled 'E₁ ~ 3 音階分析'. It consists of four staves. The top staff is labeled 'E₁' and contains a melodic line with a circled '1' at the beginning, a circled '3' under a slur, and an upward arrow pointing to a note. Below it are two staves, 'E₂' and 'E₃', which show the same melodic line shifted down two octaves. The second staff is labeled 'F' and contains a melodic line with a circled '3' at the beginning and an upward arrow pointing to a note. Below it is a staff labeled 'G' with a circled '6' at the beginning. The bottom staff is labeled 'G-1' and shows the 'G' staff shifted down one octave, with an upward arrow pointing to a note. Vertical dashed lines connect the notes across the staves to show their alignment.

譜例 4

The musical score consists of seven staves of music. The first staff shows a sequence of notes with vertical dashed lines indicating specific points. The second staff is marked with a circled '2' and includes a circled '1' and a circled '6'. The third staff is marked with a circled '6'. The fourth staff is marked with a circled '1'. The fifth staff is marked with 'G-2'. The sixth staff is marked with a circled '5'. The seventh staff is marked with a circled '7' and a circled 'm'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

© 108**

譜例 5

① 

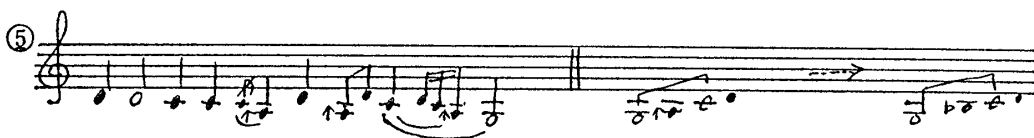


② 



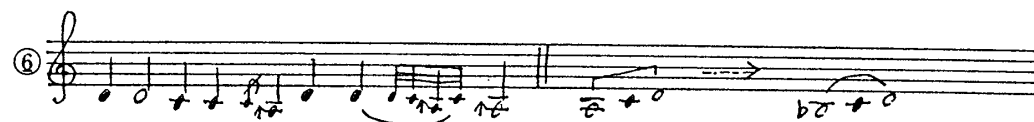
⑤ 

⑥ 

⑤ 





⑥ 



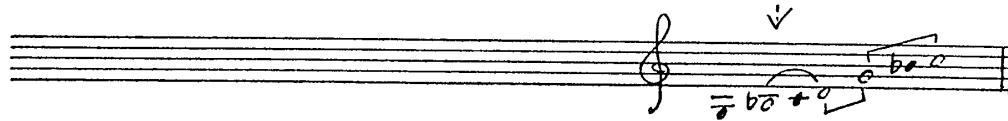
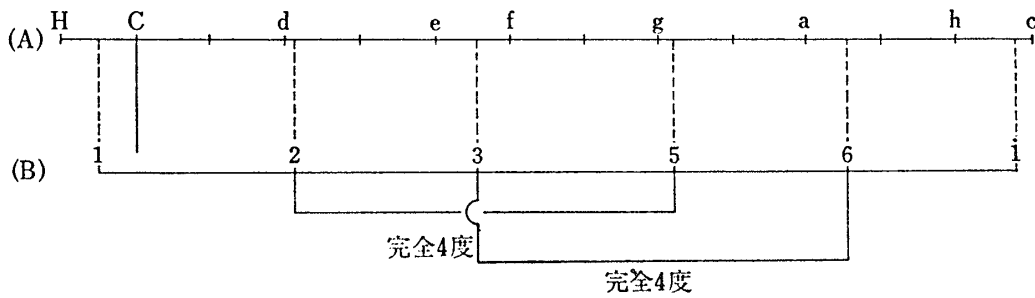


図 4



〈だまし舟の音階〉

楽譜例でみてきた音階音と、数字譜の矛盾は、そのまま、楽器音と声楽の示すピッチのずれとして、我々の耳にも聴きとれるわけだが、実際は、マヌロの幹（核）音は、 $\underline{6}-2$ 、 $(1-3)$ $3-6$ 、 $\underline{6}-2$ であり、ソングの幹（核）音は、 $\underline{5}-1$ 、 $(6-2)$ $2-5$ 、 $\underline{5}-1$ であり、声に関しては、この幹音の中の音は、ピッチが動き易いものであるために、一定しない。図4は、(A)を西洋音楽で用いられる12平均律による音程間隔で、(B)を私がジャワで声楽を学んだスハルディ氏のグンデルの音程間隔で示してみたものである。スハルディ氏の見解によれば、音階音の1つとんだ隣りあった音同志は、なるべく同じ音程になるようにするのが好ましいと言う。彼の場合は、 $\underline{2}-5$ 、 $\underline{3}-6$ が、完全4度になるように工夫したと言う。譜例6のJは、譜例3・4・5のすべての音を音階順に並べたものである。音階音の矛盾する箇所 $\underline{6} \cdot 1 \cdot 3 \cdot 6 \cdot \underline{1}$ を、〔調度、折り紙でみかける“だまし舟”のように〕時には、幹音に、時には中間音にみたてながら妥協点をさぐって組みたててみると、Kのような形になる。↑、↓の低度は若干巾があるが、図4の音高に該当することがわかるだろう。

従って、ジャワのガムランのスレンドロにおける楽器音の不思議な音程は、二つの異なった出發音で、同一の音階を作り出す為の工夫であると、言える(註16)。しかもその際、基準になる音階は、民謡型テトラコルドを基とする声楽の音階構造に他ならないと私は考える。

譜例 6

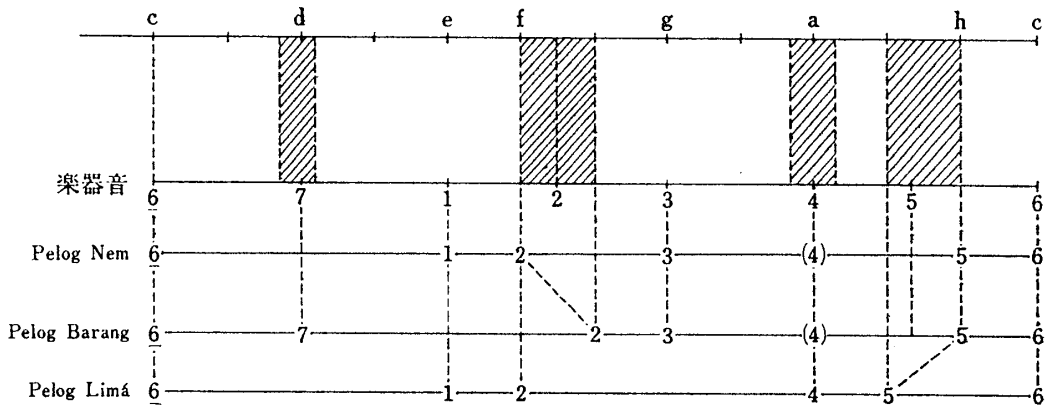
〈スレンドロ・ヌムの音階構造〉

Patet Nem の場合は、ソングとマヌロの差とはちがっている。結論から先に言うと、バルンガンの特徴から、マヌロの旋律型と、ソングの旋律型を選択的に併用するものである。従って、音階の構造に関しては、ソングやマヌロと何ら変ることはない。

〈ペロッグの場合〉

ペロッグの場合は、事情はもっと簡単である。図5は、図4同様、12平均律に対して、各パテットが、どの様な音程間隔で示されうるかを現わしたものである。楽器音では、不可思議な音階を示すが、実際には、楽器音の5つを図の様に選択して用いるので、音階音としては、同一の音程間隔を持ったペロッグ音階であると認識できる。

図5



マヌロで詳細に見たような過程は、別の機会に譲って、ペロッグのヌム・リモにおける2とバランにおける2の矛盾、更にヌム・バランにおける5とリモにおける5の矛盾が解消されるような、音程関係に楽器が調律されている点だけ指摘しておきたい。

〈結 論〉

前項まで述べてきたことの繰り返しになるが、スレンドロの音階では、第1に民謡のテトラコルドと呼ばれるものによく似た音組織を持つ。

但し、nada ナダと称する音程に関して、マヌロとソングの対比の場合にはみられなかった、本来のソングとマヌロの性質を示す、微妙なずれが、ヌムの場合は、この両者を混用する為に顕著になる。

例えば、5 5 - - と続くバルンガンに対して、 $\overset{2}{yo} \overset{2\ 3\ 5}{mas}$ と旋律型をはめる際や、3 2 に対する $\overset{2}{car} \overset{3}{wa} \overset{5\ 3\ 2}{mu} \overset{2}{da}$ には、音型はあきらかにソングのものなのに、高めの3 (f) ではなくて、低めの3 (マヌロ本来の) をあてるとか、バルンガン 6・5 に対しての $\overset{5}{ha} \overset{6}{sang} \overset{1\ 6\ 5}{car} \overset{5}{wa}$ という旋律型や、 $\overset{1}{yo} \overset{1}{mas}$ に対する $\overset{5}{yo} \overset{5\ 6\ 1}{mas}$ 等も同じように6を低めにとるマヌロのナダによ

るソングの旋律型を用いる。その為に、マニョロやソングの曲の際にはめだたなかった律型テトラコルドが、偶発的に現われるわけだ。

その為に、私はここであえて民謡型のテトラコルドと大ざっぱにのべたが、厳密には、パテット・ヌムでみられるように、民謡型と律型の間中型テトラコルドと呼ぶ方がふさわしいかも知れない。第2にスレンドロでは1—3、ソングでは5—1̇を枠とする部分では、枠構造が4度より狭かったり、広がったりすること^(注17)。第4に核(幹)音以外の中間音にあたる音は、しばしば理想とするテトラコルドに近づく為に楽器音のピッチとずれる場合があること。第4にゲロンでみられた様に、テトラコルドの中間音に終止するタイプのテトラコルドが存在すること。

〈残された問題点〉

本稿では、声楽の技法を基にして音階の構造を考察したが、ガムランの中には、この他にも lagu 楽器（旋律型を持つもの）としてルバーブ、ガンバン Gambang、グンデル等があり、それぞれの旋律型の音階構造と、声楽のそれを比較検討する必要がある。

次に、本稿では、スレンドロにおける、ペログ技法の借用である Barang miring にはふれなかったが、ペログの考察後^(注18)に譲りたいと思う。（本学講師＝アジア音楽史担当）

注

注1 Jaap Kunst “Music in Java” 初版1933

注2 田村史子 東芸大 卒業論文 昭和50年

注3 こうした名残りはスリンピ Surimpi やブドヨ Budoyo という舞曲に残っていて、今でもこのスタイルで歌う。

注4 田村論文によると、ヒンズー文化来ジャワ以前にもさかのぼるといふこうした女大道芸人は、歌や踊りと共に売春も行なったという。

注5 こうした分類又は、女性プシンデンの技法については、東芸大卒54年 竹之内有美子「プシンデンの技法」が詳しい。

注6 前述したスハルディ氏の訳

注7 この場合、図3ではあたかも図1の半分のテンポで、早く歌われるようにみえるが、実際のテンポ感は同じ、図3の8拍分の長さと同様の長さである。

注8 こうしたクノンとバルンガンが異なる際には、クノンがバルンガンのこの後に続く音を先取りすることから生じる。こうした時には、プシンデン以外にもルバーブ、グンデル、ガンバン等もクノンに準じる。

注9 エセン (esen) とも言う。日本では「はやし」や「掛け声」と呼ばれるようなもの。

注10 実音ではなく更にcはcとhの間ぐらい、eはeとfの間ぐらいである。

注11 小泉文夫著「日本伝統音楽の研究 1」

注12, 13 未刊ではあるが、東京芸大の民族ゼミナールで、沖縄民謡の譜例集を編さん中である。本稿では、そこでの楽譜を参照させていただいた。

注14 実際には、2 (2̇) に対して刺しゅう音的に動く1は高めに、セレにあたる音、更には、3 (1) と6 (ī) に向う1は低めにとるように指示をうけた。〈スハルディ〉

注15 譜面では……→で示した。

注16 このことは多くの研究者が指摘してきている。

注17 逆に言うと、1と3が高目の場合には、ソングのパテットがふさわしく、īと3が低目の場合はマニェロのパテットがふさわしい楽器だとわかる。(1-3が広ければ、5-īは狭くなり、1-3が狭ければ5-īは広くなる。)

注18 竹之内有美子 前掲論文に詳説がある。