

ペルシャンサントゥール演奏の打弦法における考察

—ホマユーン旋法サーギ・ナーメ中間部を対象に—

阪 田 順 子

How to Riz¹ in Case of Sahghi Nahme², of Radif Homayun³, the Middle Part by Persian Santoor

Junko SAKATA

I have analyzed how to use mezhrahb⁴ about some dastgah (Homayun, Bayate-Esfahahn, Shur, Mahur, Chahargah)⁵ in santur radif and lined up some patterns according to rhythmic idioms. Now I prefer to reveal something new caught up through five years musical training and replay to analyze Sahgi Nahme of radif Homayun, middle part⁶. The conclusion is that some patterns are electively possible in almost every phrases and most important is the choice after perseveringly continuing practices.

Keyword : persian santoor, riz, mezhrahb, Sahgi Nahme, Persian Music

I. はじめに

本論ではペルシア伝統音楽ホマユーン旋法の最終曲サーギ・ナーメのサントゥール打弦法の分析を行った。阪田(2014)(本学紀要第46集)では同曲の前半部第1~40小節を扱ったが、本論では中間部第41~78小節を対象にした。

ペルシア伝統音楽は、すべての小節が似て非なる(全く同じパッセージはまずない)ものであるため、同曲の中間部の分析をさらに積み重ねることが目的である。リーズの分析とその表記に関して打弦を表わす記号に新しい工夫を試みた(詳細はII. 分析にあたって、に記述)。

各フレーズを奏する打弦の可能性を詳細に見ていくため、楽譜どおりに奏することを基本として始め、幾つか考えられる打弦のパターンをひろい出し考察していった。

全譜例は資料として最後にあげる(譜例の数字は小節数を表わす)。本文中のV印は左のメズラーブを^印は右のメズラーブをあらわす⁷。

ホマユーン旋法の構成音と、調弦された9コース⁸のペルシャンサントゥール⁹の弦の配置は以下のようなものである。

1 リーズ：ペルシャンサントゥールの主奏法。左右2本のメズラーブ(撥)の交互連打。

2 サーギ・ナーメ：ホマユーン旋法のラディーフの最終曲名。王の書物の意(ペルシア語)。

3 ラディーフ・ホマユーン：ホマユーン旋法からなるひとまとまりの伝統的曲集。

4 メズラーブ：ペルシャンサントゥールで使う打弦用の細長い撥。左右1本ずつ使う。

5 ダストガー：ペルシア伝統音楽の12ある旋法の一つ一つ。

6 サントゥールを始めて2年で行った1989のアナリーゼと比較すると、実技の習熟度、研究の成熟度に隔世の感がある。

7 伝統的慣例による。ちなみに西洋楽器のヴァイオリン擦弦楽器でも同様の記号で弓の上下動を示す。デジタルが0と1で無限に近い世界を表わすに似ている。

8 一般的な9コースの楽器を用いた。現在11コースのサントゥールが使われることはめったにないためである。

9 同類の楽器は世界各地に散在しているが、ペルシャンサントゥールは独自のプロポーションをもっている。

阪田(2002) p. 271



譜1 ホマユーン旋法の構成音

- m : 約 90 セント¹⁰ (小半音)
 (ピュタゴラスのリンマ)¹¹
 n : 約 135 セント (小中立 2 度)
 N : 約 165 セント (大中立 2 度)
 M : 約 204 セント (大全音)
 (ピュタゴラスの長 2 度)
 P : 約 270 セント (プラズマ度)
 : コロン (4 分の 1 低める)¹²

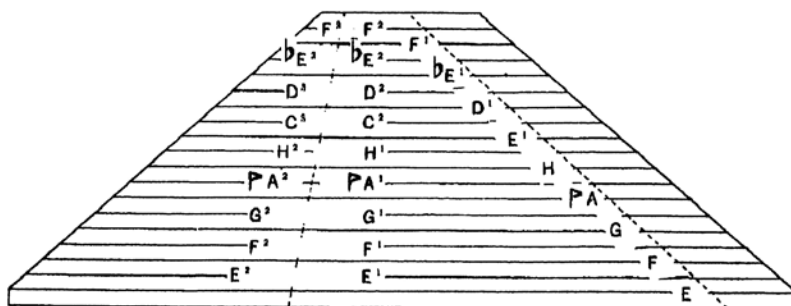


図1 ホマユーンに調弦されたサントウールの弦の配置

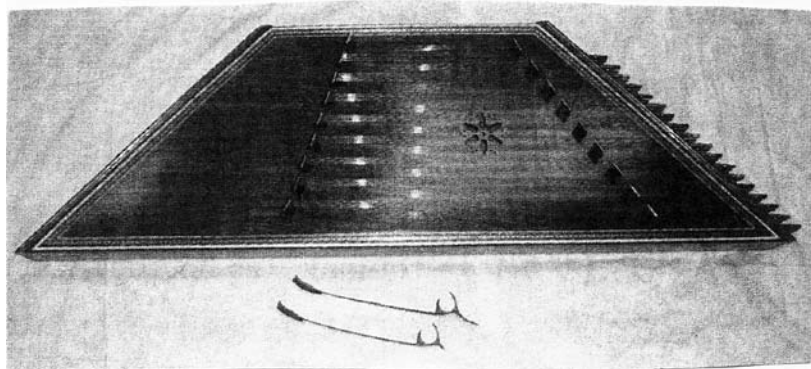


図2 標準的な9コースのペルシャンスントウール

ホマユーン旋法は¹³、初心者にとって12のダストガー中もっともペルシア音楽らしさを感じ取りやすい構成音 $\flat E$ 音とPA音(コロン、4分の1低める意)を含んでいる。筆者のみならず、回りの経験者からもよく聞くことである。経験を積むにつれ、他のダストガーの微妙な印象も他の音楽圏にはない独特のものであることがわかっていくのであるが、典型的な印象はホマユーンが一番強い。ちなみに、ホマユーン旋法の音列が内包するエリメントが風、緑色、炎の芯、王者の風格、という伝承的な概念を参考のためここに記す。

10 平均率において半音は100¢である。本論では、バルケシュリー理論を受け継いだホルモズ・ファルファトの5音程を基本に据え、ダリウシュ・サフバトの測定値も鑑み「約」をつけた。阪田順子：20世紀におけるペルシア伝統芸術音楽の伝承、2006、p.30,104に詳述。(以下、阪田(2006)と記す)

11 平凡社音楽大事典第4巻 p.1707に詳述。ピュタゴラスのリンマは音楽史上古典的な測定値である。

12 コロンは4分の1音低める記号としてホマユーン旋法中一つ(A音)含まれる。4分の1音高める意の対照語ソリーは本分析に登場しないためここではあげていない。

13 筆者にはホマユーン旋法が最初に習ったダストガーであり、次にマーフル旋法が続いたが、長音階(西洋音楽)に近いマーフルに比べ、ホマユーンは初心者にとってペルシア音楽らしさ(憧れを含む)を感じる大きな魅力があり練習のモチベーションも上がった。この印象は30年経っても変わっていない。

サーギ・ナーメのテンポは、大変ゆったり緩やかな2拍子であり、おおらかな4拍子が進行するかのようにも捉えられる典型的な有拍の曲である。基本的にはトンバク等の打楽器が入り、掛け合い絡みあいながら荘重に進んでいき、最終曲としての締め役を担う。

本研究の目的は、打弦の可能性を詳しく見ること、と打弦のパターンを拾い出すことにあり、阪田(2014)の研究結果を踏まえて本研究の結果を積み上げ、よりリーズ分析への蓄積を確固たるものにすることである。打弦の可能性を求めることにはかわりはないが、伝統的な奏法を土台に、再確認することが核にある。

II. 分析にあたって：メズラブ打弦の基本と応用

本論では、ペルシア伝統音楽ホマユーン旋法の最終曲サーギ・ナーメの中間部を扱う。分析にあたっては新しい表記を試みた。それは、阪田(2014)においては、すべてのリーズに対してVかハを記していたが、今回は全く同じパターンが繰り返される場合「×2」等と簡略化した表記をすることにより、全体に無駄が減り見た目が単純化されすっきりした。またフレーズ前後の打弦を俯瞰しやすくなり、似たパターンの打弦が隣接する場合に視覚的にとらえやすくなった。

その奏法分析にあたり、まず基本演奏法の確認としては、ペルシャンサントゥールは左右2本のメズラブで打弦する撥弦楽器である。左右を交互に使えば理論上、腕の動きは平等でバランスもよい。メズラブの使い分けの原則は、旋律の主要音を右が受け持ち、補助が必要な装飾音や動きの細やかな箇所などは左を使う。しかし実際そのような単純な箇所は少なく、伝統的慣用句の表現の重視により、各フレーズの音楽的な流れ、前後の脈絡等から、片方のメズラブに多大なストレスがかかることがある。

ときにグーシェの旋律、リズムが複雑になるほど基本から離れざるを得ないのである。左右の使い分けと実際の奏法は異なる場合も多々あり、1フレーズで複数の打弦の可能性をもつ箇所が頻出する。またある箇所の打弦如何で前後の演奏のニュアンスはがらりと変わってくる。長い歴史の音の体現が肝要であり、聴く側にとってのサウンドがすべてに優先されるのである。新しい分析表記方法を試みたことにより、阪田(2014)での分析上の重複部分が単純な表記に変わり、とらえやすくなった。

III. 分析方法：譜面化されたラディーフに即して

本論では、前半部の分析同様アボル・ハサン・サバーのラディーフ集¹⁴を用いるものとする。それによるとサーギ・ナーメは全95小節で、印刷されたものは17段で2頁半の分量である。骨格としての1グーシェとしてはかなり長い。本論では中間部第41～78小節を取り上げ、打弦法分析の方法は、前編を踏襲するものとする。つまりハは右の、Vは左のメズラブを表わし、楽譜上の一音符毎に間を空けるものとする。×2とは、同じ打弦を2回繰り返す、の意である。

IV. 分析及び考察

第41小節

直前の第40小節はユニゾンで両手が左右縦に並行の状態となっていること。右から左へ流れるようにハVハV+ハVハVハVハV(四分音符分)とするのがよい。以降この後半部ハVハVハVハVを「パターン1」と呼ぶこととする。

14 アボル・ハサン・サバーはサントゥールとタールの編纂事業の立役者である。本分析に用いた「記譜されたラディーフ」は1958版からの抜粋である。サバーについては阪田(2006) pp. 96-98に詳述。

第4 2 小節

高音に近いからといってVから始めると、指定のF音をVで弾けないので、C音への打弦後、腕の流れにより自然に2オクターブを左に移動させ、 $\wedge V \wedge V$ と弾くことになる。

もしF音G音の連続音をVVとすると、最終音のG音のオクターブの重なりは上がV、下が \wedge しか方法はない。一見メズラブ、腕の動きにとっては合理的に見えるが、二つ同音が2回続くときは、可能ならば手を替えるのが音質の均等性、響きの美しさ、新鮮さに現れるのでより良い選択である。この場合は迷うところではあるが、曲全体のテンポも落ち着いている部分であるので、高音域G音の連続は $\wedge V$ が望ましい。但し、後に続くフレーズに必要な早めのメズラブの移動（前の音が八分音符より短い場合がそれにあたる）が困難なときは致し方ないであろう。

第4 3 小節

単純なフレーズであるが、1拍目は $\wedge V \wedge V \wedge V \wedge V$ となり、この8連打中、第2音目が中音域のG音となることに注意を要する。

第4 4 小節

第4 2 小節に同じである。

第4 5 小節

第4 3 小節に同じであるが、後半の音が異なることにより、腕の移動範囲が広がる（縦に4度分の往復）ことに注意が必要である。

第4 6 小節

Vの指定に従うと、 $\wedge \wedge V \wedge \wedge + V \wedge V \wedge$ となる。普通は $\wedge \wedge V \wedge V + \wedge V \wedge V$ となるが、後半 $\flat E$ 音が中音域最上（前）弦のため、右手打弦の他はないからである。そのため次の第4 7 小節の装飾音D音への素早い移動が求められる。最終音C音が丁寧なタッチでないと、大きくフレーズ感を損ねるため技術の要る箇所である。コロンE音（高音域）と $\flat E$ 音（中音域）のように、微分音が同小節にある場合のデリケートな配慮はペルシア伝統音楽では不可欠である。

ここでいうデリケートな配慮とは、近似した音（記譜上幹音が同じ音になるもの）を、左右の打弦でどう弾き分けるかで音の設定音域（低中高の各音域）を変える配慮のことである。前後のフレーズにより、また始める打弦の左右によりどちらを選ぶかであるが、使用頻度、左右のリーズの使い分けにより、低中高の音域設定が変わることを指す。曲により微妙な差異がうまれるため、この小節への配慮は言うまでもなく、他の小節との兼ね合いも考慮に含まれる。

つまりコロンE音と $\flat E$ 音はいずれもホマユーン旋法では重要な音であるが、サントウールの音の設定上（同じ楽器を他の旋法で調弦しなおすことは日常的である）同音域にコロンE音と $\flat E$ 音をひとつずつ散らすことになる。その場合、より多く使われる音とその音が含まれる音域との兼ね合いはフレーズの音構成にもよるが難しい場合もあり、最終的には伝統に従うことになる。また打弦に困難が生じれば設定する音域を変える配慮も必要になってくる。9コースのサントウールの場合、楽器の機能上限はある。二十世紀前半まで普及した11コースのサントウールならば、不足分の音を高低いずれか（奏者の正面の上から数えて第1弦と第10弦）に設定して不便を解消できるが、現在ほとんどの奏者が用いる9コースサントウールでは、可動運搬用の楽器としては、持ち運び上少しでも嵩張らず軽い楽器が尊ばれるのも実状である。

第4 7 小節

前述のパターン1（第4 1 小節）に準じる。但し、後半はV+V（高音域G音） \wedge （中音域D音）となり、打弦に関しては両腕の動きにも無理がなく、これ以外のリーズはないと考えられる。

第48小節

同時二和音の場合、リーズは左から始める場合と右から始める場合から選ぶ必要がある。第1音F音にVの指定があり、続く上下に隣接した3度の和音（G音とbE音）のリーズは、高音域と中音域に渡っているため、左からのリーズがまず考えられる。

長さは複付点八分音符分V^V^V^V^V^V^Vとなる。第1音から第2音にかけてVが続くのは非常に素早い移動を伴う打弦となり、滑らかさと軽やかさを必要とする難箇所となろう。腕の柔軟性、敏捷さが格別必要でフレーズづくりにも心配りが求められる。第2音が比較的長いのでリーズを必要とするが、それ以下の長さでよいならば、リーズも不要で比較的難度も高くはない。

次に右からのリーズにする場合は、二通り考えられる。まず第2音G音を右で打ち、手をやや交叉させる形でbE音を左で打つ。そのままリーズを続ける場合である。これは非常に不自然な演奏姿勢になるが、第1音と第2音の美しさだけ取り上げれば良い方法である。

しかしその後の体制を元に戻す手間とリスクを考えると現実的ではない。その場合少なくとも第3音（二和音）で左右の腕を戻すことになるであろうが、第2音（二和音）が付点八分音符で比較的長いので、リーズの最中に次の体制への腕の筋肉の準備は充分行えたと考える。

いまひとつは、第2音（二和音）の下のbE音を右からのリーズでG音よりも先に打ち始める方法である。伝統的な音の響きとは違ったニュアンスにはなるが、音の途切れを減少させることは確かである。ここでは打弦の可能性としてあげ、上記の二方法を実際に行い修練の結果いずれかを選択することが良い方法である。

さらにもう一つ可能性としてあげたいのが、第2音（二和音）をまず両手で同時に打弦し、音を印象づけてから左右いずれかからリーズを行うという方法である。この場合はF音G音でV^Vと続き、最初にあげた奏法にかなり近づくことになる。いずれを採るにしても、旋律線のクリアでスムーズな美しさが何よりも求められることに変わりはない。

第49小節

第48小節と同じリズムパターンだが、全て中音域で賄われるので、フレーズもまとまりやすく腕、手も楽にリーズ出来る。

第50小節

前半はV^+^V^V^V^V^V^V×2回、後半は^+^V^V^V^V^V^+^となり第51小節へと続く。

第51小節

前半はV（装飾音）+^V^V^V^V^V^V^V×2回とし、後半のC音とG音のユニゾンにV（中音域）^（低音域）となる。

第52小節

指示どおりに前半は^V（装飾音）^V^V、後半のD音とC音のユニゾンはV（中音域）^（低音域）となる。

第53小節

低音域D音の四分音符のトリルは長く、位置的に右からリーズを始めるのがよいので、^V^V^V^V^V^V^V×2回、後半は指示通り^V^Vとなる。

第54小節

第53小節に準じる。最終音G音は低音域なので右打弦である。

第55小節

第52小節に準じる。全体が2度下がるだけである。

第56小節

アクセントが4つついており、強調させる箇所であるが、全て低音域のため $\wedge \vee \wedge \vee \wedge \vee \wedge \vee$ が腕の負担軽減のため妥当である。

第57小節

第1音は \wedge 、第2音は $\wedge \vee \wedge \vee \wedge \vee \wedge \vee$ 、第3, 4音のユニゾン \vee (中音域)、 \wedge (低音域)となる。

第58小節

第1音は四分音符で長く低音域のため $\wedge \vee \wedge \vee \wedge \vee \wedge \vee \times 2$ 回、後半の三十二分音符の連続は指示通り $\vee \wedge \vee \wedge + \wedge \vee \wedge$ となる。途中コロ \wedge 音と \vee 音 (いずれも中音域) の打弦が $\wedge \wedge$ と連続する箇所は訓練が求められるところである。これは高音域 \vee 音を \vee にするためにやむを得ないことではあるが、全体の音の粒を揃え綺麗なアルペッジオを奏するのが最優先である。音域を複数跨ぐアルペッジオは難度が高いが、このフレーズは全音域に渡っているため、腕の軽くしなやかな移動のための訓練がかなり必要である。

第59小節

最初の3音は $\wedge \vee \wedge$ となり、続く七つのユニゾンは \vee (中音部) \wedge (低音部)となる。

第60小節

前半は $\wedge \vee \wedge \vee \wedge \vee \wedge \vee \times 2$ 回となり、後半は $\wedge \vee \wedge$ となる。

第61小節

第60小節に似ているが、前半は同じでも後半は音の細かさと指示により、 $\vee \wedge \vee \wedge \vee$ となる。注意が必要なのは、第60小節の最終音 \vee 音から前打裝飾音 \vee 音 (低音域) への繋ぎである。1オクターブ分の移動はかなりの訓練が必要である。

また、前半 \vee 音の長いリーズは、普通に考えると \vee で終わるものだが、次への繋がりを考えると、 \wedge で終わらせることも考えるべきである。つまり、後半最初の \vee 音は \vee 指定であり、これは当然旋律重視のためなので、前半のリーズを \wedge で切り上げ、滑らかに \vee へ移行させることも選択肢にあげておきたい。リーズが一つ多いか少ないかということになるわけだが、それは全体の音楽としての調和を崩さないことを配慮すればよいことと考える。

実際リーズは右左のペアでひと塊ととらえられるので、片方の腕の打弦一つの増減は、腕のバランスに微妙な崩れを生じさせる。問題点はそれを前後のバランスでいかに上手に取っていくかということである。時に理論と実際の演奏は別物であり、腕の習慣が優先になりやすいのは当然であるが、無理を強いて旋律を重視することができないことも生じる可能性がある。この問題は、サントゥール演奏に関わる者すべてにとってリーズ訓練の課題である。

第62小節

第61小節の最終音 \vee 音が \vee なので、 $\wedge \vee \wedge \vee \wedge \vee \wedge \vee \times 2$ 回である。

第63小節

指示どおり $\wedge \vee$ (裝飾音) $+ \wedge \vee \wedge \vee \wedge \vee \wedge \vee$ で問題ない。

第64小節

前半の二和音は $\flat E$ 音 (中音域) は \wedge を、 G 音 (高音域) は \vee を使ってリーズを行うのが普通である。が、第63小節の最終音 \vee 音に \vee の指示があるのを受けて、本小節の最初の G 音 (高音域) を流れて \wedge としたくなる。その場合、直後に \vee でも G 音を重ねリーズに繋ぐ方法も考えられる。ただ、多少流れに隙間が生じるとしても $\wedge \vee \wedge \vee \wedge \vee \wedge \vee \times 2$ 回を採るのが無難であろう。後半の八分音符の連続は指示どおり $\vee + \wedge$ (中音域) \vee (高音域)となる。

第65小節

1オクターブ低いが、第63小節に同じでよい。

第66小節

第64小節とリズムパターンは同じであるが、前半の♭E音は低音域にてΛを、G音は中音域にてVを用いてリーズするものとする。後半の八分音符は二通り考えられる。ひとつはΛ+V（中音域）Λ（低音域）、もうひとつはV+V（中音域）Λ（低音域）である。それぞれに一長一短ある。前者では右の動きが、後者では左の動きがそれぞれ瞬時に大きくなり、敏捷な動作の訓練が求められる。

第67小節

3オクターブに渡るG音のアルペッジョは、実際にはΛ（低音域）V（中音域）Λ（中音域）V（高音域）となり、次のトリルΛVΛVΛVΛへと繋がっていく。このトリルがΛから始まり、奇数であることは、トリルの最初の音Vが、直前のアルペッジョの最終音（高音域のVに先だって含まれているためである。

第68小節

ΛVΛVΛVΛV×2回、Λ+V（高音域）Λ（中音域）である。

第69小節

ΛV（装飾音）ΛVΛV+V（高音域）Λ（中音域）である。

第70小節

第9弦のF音を使うと、ΛΛVΛV+V（中音域）Λ（低音域）となる。ただ、第71小節への繋がりを考えると、後半を第2弦のF音を使い、V（高音域）Λ（中音域）という打弦も可能である。ただしこれは腕の移動が多くなるので、フレージングを考慮すると不利ではある。

第71小節

前半はΛ（装飾音）+VΛVΛVΛVΛ×2回、後半はV（高音域）Λ（中音域）となる。

第72小節

第71小節に準じる。但し、高音域♭EF音のトリルはいずれも中音域内でまかなえる。

第73小節

第72小節に同じ。そのままシンプルに奏すればよい。

第74小節

前半はΛVΛVΛVΛV×2回で、後半は指示どおりΛΛVとする。

第75小節

前半はΛVΛVΛVΛV×2回とするのがわかりやすいが、実際は♭E音は付点四分音符であり、四分音符の4分の3の長さである。ペルシア伝統音楽の五線譜による記譜は、ほぼ目安だというのは周知のことはあるが、ここではわかりやすく基本としてΛVのリーズの1ペアを8回でなく6回行えば音価としては満たされることになる。しかし実際は次のF音を浮かび上がらせようとするれば、その直前でリーズがより速く細くなって全体の音価上は8回分以上が音価内に収まることもある。

また、前半の♭E音を、中音域にするか高音域にするかで、後半の♭E音の位置が変わる可能性もある。ただしほとんどの奏者はひとつめの♭E音は高音域を、次の♭E音は中音域を使うのが多い。後半は指示どおりΛVΛVとなる。

第76小節

第74小節に準じ、前半は $\wedge \vee \wedge \vee \wedge \vee \wedge \vee \times 2$ 回であるが、後半は特に指示もないので $\wedge \vee \wedge$ となる。指示がないのは、次の第77小節全体が中音域内で収まっているため特別な配慮が必要ないからである。

第77小節

前半は $\wedge \vee \wedge \vee \wedge \vee \wedge \vee$ （トリル） $\wedge \vee$ となり、後半は $\wedge \vee \wedge \vee$ のままでよい。

第78小節

一旦曲に区切りつき、次への橋渡しとなる。前半は $\wedge \vee \wedge \vee \wedge \vee \wedge \vee \times 2$ 回で、後半は $\wedge \wedge$ となり最終部へと続いていく。

V. 結論

サーギ・ナーメの中間部第41～78小節を見た結果、前編の分析である阪田（2014）との比較から次のことが結論づけられる。阪田（2014）で得た結論は、曲想の変わる前半第40小節までのリーズを詳しく分析したに留まったが、左右の腕の使い方の選択の重要性は浮き彫りになった。同じ腕のメズラープが重なる場合、腕にかかるストレスは音に影響することがわかり、それがフレージングを損なわない範囲内で解消させるのが理想的であるとの結論に達した。

今回、続く第78小節までの分析においては、一つのフレーズに含まれるリーズの可能性はどの部分であろうと大変選択肢が多い、ということである。その多さは打弦の習得度を増すごとに増えていく。それは技術度が上がる程、リーズに細やかさ、打弦音数の増加が可能のため音の組み合わせ、左右のリーズの組み合わせが増加するためである。

左右二者択一の連続は、フレーズが長くなればなるほど数学的には無数に近い選択の可能性を含んでおり、たとえ楽譜上の左打弦の指示に従ったとしても、残る選択肢はまだ多い。その中から旋律のペルシア音楽らしさと、流れを損なうことのない表現をすることと、ストレスの少ない腕の使い方の選択の折り合いをつけることの難しさを再認識した。

それぞれの箇所における選び取り方は、その前後のフレーズともリンクしてさらに複雑な選択に発展する。気の遠さを感じるばかりである。一箇所のメズラープを変えることで、曲の部分々々も印象が変わることは避けられないからである。

今回の分析における新たな考察は、リーズ分析と奏者の習熟度により、リーズの回数が増すほど、フレーズ前後の打弦の回数、及び使うメズラープの選択の可能性が増えていくことであった。同じフレーズでもリーズ回数が増えれば、各選択それぞれにさらにフレーズの新しい選択肢が増えていく。それをあみだくじのように奏者が最終的に選び取って行かねばならないわけだが、選択の基準はペルシア伝統音楽から逸脱してはいないか、が基本となる。流れを損なうことは排除せねばならず、多くの選択肢から選ぶとことこそが、習熟した奏者に求められる技術であり、熟練の過程で一フレーズずつ積み上げていく作業である、という結論に至った。

ペルシャンサントゥールの打弦の可能性として考えられることは、記譜上の一音符につき何回のリーズを奏することができるかという問題である。現在記譜上の八分音符ならば2～4回、四分音符ならば6～8回のリーズ奏が標準（左右合わせて1回と数える）であるが、奏者の習熟度によりそれぞれが5回以上、9回以上になった場合、さらに新しい展望が開けるであろう。左右均一で粒の細かいリーズがサントゥール奏者の理想であり、それを基盤にデュナーミクやアーティキュレーションを加えて演奏が完成するわけだが、それらリーズ以外の要素を加えての課題も長期的に見据

えていくことになろう。

さらに今後の課題として、他のダストガーの最終曲との比較考察は勿論視野に入れておくべきであるが、筆者の脳裏に常にある拍節的、非拍節的を超えた曲の分析は言うに及ばず、複雑な打弦を多く含むグーシェの他のダストガーからの抽出を普段から続けること、及びホマユーン旋法には現れなかったリーズ打弦を用いる曲を見つけ出して比較を行うことも必要な課題だと考えている。

使用譜

アボル・ハサン・サバーによるサントゥールのラディーフ第3版よりホマユーン旋法サーギ・ナーメ、*Dowre-ye sevvom-e santur, Radif-e Abolhasan Saba, Capxane-ye, Ferdowsi, Tehran, 1958*

引用文献

- 1) 阪田順子：サントゥール打弦法における試論—ホマユーン旋法サーギ・ナーメの場合—
岐阜聖徳学園大学短期大学部紀要第四十六集、2014 / 略記：阪田 (2014)
- 2) 阪田順子：20世紀におけるペルシア伝統芸術音楽の伝承 pp. 30, 96-98, 98-99, 104、冬至書房、東京 2006
略記：阪田 (2006)
- 3) 阪田順子：サントゥール奏法における諸問題—打弦法に関する一つの試論 pp. 39-65、Cross Culture (光陵女子短期大学紀要、以下略) 第7号、1989
- 4) 平凡社音楽大辞典第4巻 p. 1707、平凡社、東京、1982

参考文献

- 1) アボルハサン・サバー・ラディーフェ・ウスタード、イラン芸術局、テヘラン、1963
- 2) SABA, Abolhasan : *Dowre-ye sevvom-e santur, Radif-e Abolhasan Saba, Capxane-ye, Ferdowsi, Tehran, 1958*
- 3) 阪田順子：サントゥール奏法における諸問題—打弦法に関する一つの試論、Cross Culture 第7号、1989
- 4) 阪田順子：サントゥール打弦法に関する試論—バヤーテ・イスファハン旋法の場合、Cross Culture 第9号、1991
- 5) 阪田順子：サントゥール打弦法に関する試論—シュール旋法の場合、Cross Culture 第10号、1992
- 6) 阪田順子：サントゥール打弦法に関する試論—マーフル旋法の場合、Cross Culture 第11号、1993
- 7) 阪田順子：サントゥール打弦法に関する試論—チャハルガー旋法の場合、Cross Culture 第12号、1994
- 8) FARHAT, Hormoz : *The Dastgah Concept in Persian Music*, Cambridge Univ. Press, Cambridge, G.B., 1990
- 9) NETTLE, Bruno : *Reaching Back and Reaching Out, The Persian Radif since 1978*, The 44th. Annual Meeting of the Society for Ethnomusicology, Abstract of ICTM Conference, Univ. of Texas, Austin, Nov. 1999
- 10) TALA'I, Dariush : *Traditional Persian Art Music, The Radif of Mirza Abudollah*, Mazda Publishers, Costa Mesa CA, 1999

参考音源

- 1) Hossein Farjami : *The Art of the Santoor*, ARC Music Productions Int. Ltd. EUCD1574, LC05111, ADD, U.K. 2000
- 2) Missaghian : *MISSAGHIAN*, CD187, BAHMAN, TIRGAN, PIXEL DIGITAL & INTERACTIVE ARTS, TARANEH ENTERPRISES INC. USA, 1996
- 3) FARAMARZ PAYVAR : *MASTERS OF PERSIAN TRADITIONAL MUSIC, SANTOUR SOLO*,

CALTEX RECORDS, 2076 CD, CA, USA, 1991

- 4) Pouri Anavian : ANVAJ アンヴァージュ～*nami*～, warble SFC-101, (有) サンフォース, (株) エクシーズジャパン, JPN, 2000
- 5) SHARAM, NAZERI&ENSEMBLE ALIZADEH : NOWRUZ, TRADITIONAL&CLASSICAL MUSIC, IRAN/KURDISTAN33, WDR, WORLDNETWORK58. 395, LC6759, FRANKFURT, 1995
- 6) Mohammad Reza Shadjarian : *BIDAD*, al sur ALCD 191, M7 853, FRANCE, 1996
- 7) IRAN-Musique Persane, Ocora C559008, HM83, Paris, 1987
- 8) Mohammad Reza Shadjarian : *Dashti*, al sur ALCD 192, M7 853, FRANCE, 1979
- 9) MUSIQUE TRADITIONALLE IRANIENNE, PLAYASOUND, PS65216, SF501, FRANCE, 1998

譜 2. 分析に使用したホマユーンのサーギ・ナーメ中間部