

サントゥール打弦法における試論

ーホマユーン旋法サーギ・ナーメの場合ー

阪 田 順 子

How to riz¹ in case of Sahghi Nahme,² The last piece of radif Homayun³

Junko SAKATA

Abstract

About 25 years ago I analyzed how to use mezhrahb⁴ about some dastgahs⁵ in santur radif and lined up some patterns on rhythmic idioms. These years have made me matured gradually in the sense of Persian traditionals.

Today I prefer to reveal something caught up through recent musical experiences and replay to analyze Sahgi Nahme narrow-handed before⁶. The conclusion is that some patterns are even possible in every phrase and most important is the choice after sophisticated continuing practices.

Key words : persian santur, riz, dastgah Homayun

はじめに

本論ではホマユーン旋法の最終曲サーギ・ナーメの前半部の打弦法に焦点をあて、20数年前には、まだ筆者の理解を超えており、アナリーゼ⁷の対象として触れることのできなかった拍節的楽曲の打弦を詳しくみていく。これは、平成元年に分析⁸したホマユーンのラディーフ中の殆どのグーシェ⁹とは別格に感じていた曲であった。経年の演奏経験と音楽修行の積み上げを鑑み、サントゥールに関わって数年しか経っていなかった浅い経験との比較¹⁰、当時見えなかったものがうっすら見え始

1. リーズ：ペルシャン・サントゥール打弦の主たる奏法。左右の撥を交互に細かく連打する。

2. サーギ・ナーメ：曲名。ホマユーン旋法のラディーフの最終曲。ナーメはペルシャ語で書物の意。

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曲集。

4. メズラフ：ペルシャン・サントゥールで使う打弦用の細長い撥。

5. ダストガー：ペルシア伝統音楽の12の旋法。

6. サントゥールを習い始めて2年でおこなったアナリーゼ（楽曲分析）と現在を比べると、実技の習熟度、研究の成熟度に格段の差があると感じている。

7. 脚注6を参照

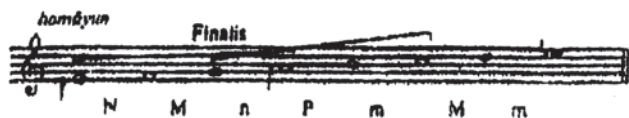
8. 阪田順子：サントゥール奏法における諸問題ー打弦法に関する一つの試論ー、1989、Cross Culture 第7号 pp.39-65

9. 伝統曲集ラディーフの中の各曲。

10. 脚注6に加え、実技の積み重ねに頼るしかない打弦の習得なくしては、満足のいくアナリーゼができないのは明らかである。

めたことを含んでのアナリーゼとなればよいと思った。全譜例は資料として最後にあげる。本文中のV印は左のメズラープを、Λ印は右のメズラープをあらわすものとする¹¹。

ホマユーン旋法の構成音と、調弦された9コース¹²のペルシャン・サントゥール¹³の弦の配置は次のようである。



譜1 ホマユーン旋法の構成音

m : 約90セント¹⁴ (小半音)

(ピュタゴラスのリンマ)

n : 約135セント (小中立2度)¹⁵

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)¹⁶

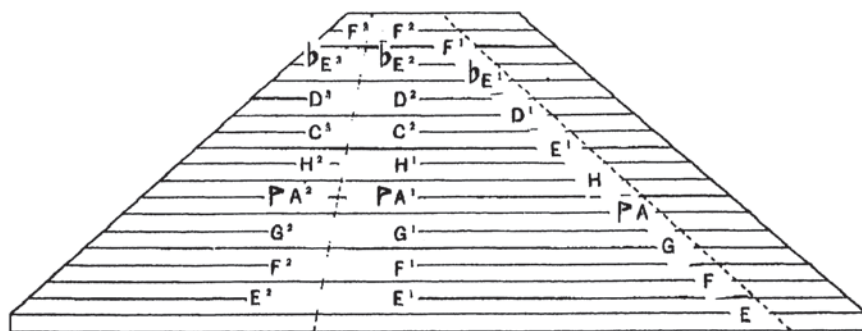


図1 ホマユーンに調弦されたサントゥールの弦の配置

かつて筆者が最初の分析にとりあげたのもホマユーンであった¹⁷。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からなっていると思う。

ミトとラⓅ(コロン、4分の1低める意)を含んでおり、音列の内包するエリメントは、風、緑色、炎の芯、王者の風格である。

サーギ・ナーメのテンポは、非常にゆったりした2拍子であり、自ら緩やかな4拍子が進行するかのようにも感じられる。基本的にはトンバク等の打楽器が入り、掛け合い、心地よく絡みながら進行していく曲である。

11. 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。

12. ここでは一般的な9コースの楽器を用いた。かつてよくみられた11コースが使われることは少ないためである。

13. 世界各地に同類の楽器は多いが、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。

14. 平均率では半音は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)

15. 平凡社音楽大事典 第4巻、p. 1707に詳述。音楽史上古典的な測定値。

16. コロンは4分の1音低める記号としてホマユーン旋法に含まれる。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挙げていない。

17. 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、西洋音楽の長音階に近いマーフルに比べ、ホマユーンは初心者にとってもペルシア音楽らしさを感じる独特な魅力があった。

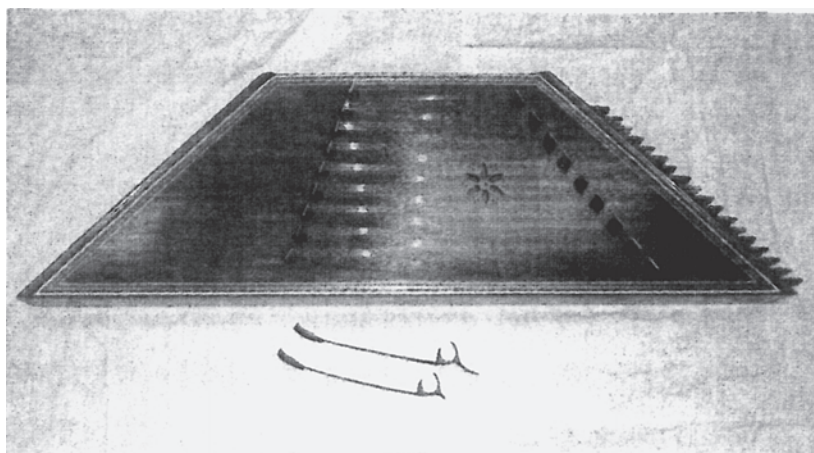


図2 一般的な9コースのペルシャ・サントゥール

1. メズラーブ打弦の基本と応用

ペルシャ・サントゥールは左右2本のメズラー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。しかし実際そのような箇所は大変少ない。各フレーズの音楽的な流れ、前後の脈絡から、片方のメズラーブに多大なストレスがかかろうとかかるまいと、伝統的慣用句の表現が重視されるわけである。

またある箇所の打弦いかんで前後の演奏はがらりと違ったものになる。要は歴史の長い音楽文化の体現が第一儀であり、聞く側にとってのサウンドがすべてなのである。

左右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が、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わけである。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2つ以上の可能性をもつ箇所が頻出する。

2. 譜面化されたラディーフに即して

本論では、アボルハサン・サバーのラディーフ集¹⁸を用いるものとする。それによるとサーギ・ナーメは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、曲想のかわる第42小節¹⁹の直前までを、実際の楽譜に即して小節ごとにみていく。Vは左の、^は右のメズラーブを表し、1音符毎に空白を入れるものとする。

18 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った。本分析に用いた記譜されたラディーフは1963版（テヘラン）からの抜粋である。アボル・ハサン・サバーについては阪田2006、pp. 96-98に詳述。

19 第42小節から曲想がかわるため、本分析は第41小節までとした。何年かのちに後半の分析結果を発表できるものと考えている。

第1小節

第1音は指示があるのでV △ V△V△V△V△ △ △となる。原則は強調したい音を右で打弦するのであるが、楽譜上の指示に加えて第2音の短さからリーズは左から始めることになる。八分音符のユニゾンでは上音が△、下音をVとする。

リーズ部分の可能性としてV△V△V△V△V△V△ と6回入れることもある。その場合は頭音をやや強めに、リーズ部分はより繊細にデリケートな音量となるのが自然であろう。演奏は生ものであり、演奏者の具合で最初から細やかなリーズで始めることも十分考えられるからである。

第2小節

△V △V△V△V △V △V が普通であるが、リーズを4回おこない △V △V△V△V△V △V △V とする場合も多くあるであろう。

第3小節

△ △V△V△V △ △V △V 以外にはない。

第4小節

△ V△V△V△V △ △ か、△V△V△V△V △ △ が無難であろう。

第5小節

V△ V△V△V△ △V △V か、リーズを増やし V△ V△V△V△V△V△V△ △V △Vとなることもあろうし、これらの中間として4, 5回のリーズも可能である。

第6小節

△ V △ △V △V または △ △ △ △V △V または △ △ V △V △V または △ V△V△V V△ V△ という4種類の可能性がある。第5～8小節の繰り返しを考慮すると、2回目をより装飾的にする（上記4つ目の打弦）のが自然な流れをつくることになるだろう。

第7小節

第6小節に準じるが、ヴァリエーションを要することを鑑み、△ V△V△ V△ V△ V△ △ か、△ △V△V △V △V△V または、△ △V△V△V △△ △V △V 可能性としては △ △V△V△V △ V も含めてよいであろう。

繰り返し後はさらに装飾的になるであろうから、第2音の八分音符のリーズにV△がもうひと組、脈絡によりふた組入ることもありうる。別の考え方として、1回目ではリーズを入れず譜面どおり △ V △ △V △Vまたは △ △ △ △V △V とし、繰り返し後にはじめてリーズをいれることも可能性として残したい。さらに第8小節との連結から考えなければならない点があるが、それは第8小節の最後で述べるものとする。

第8小節

普通は、△V△V △V △V△V△V △ △ ということになるが、3つめのC音に指示があるので、逆算して1つ目の音をVから始めようとする、V△V△ V△V△V△V△ △ △となるわけである。最後の2音はバランスと強調を重んじると常識的に△ △ となる。そのため直前の付点十六分音符はVが最終となるようにまとめることが求められる。

また第7小節との連結を考慮すると、第8小節に入る直前の音は△であることが理想的で、そのためには第7小節最後の十六分音符2つは、1回目は△△、繰り返し後は（第9小節に続いていく）△V△V △とするのがよいのではないかと考える。

第9小節

Λ ΛVΛV Λ ΛVΛV または、Λ ΛVΛVΛVΛV Λ ΛVΛV となり、アクセント部分をΛVΛV Λ とリーズすることも可能性に含めたい。

第10小節

ΛVΛVΛVΛVΛV Λ Λ から、最多ΛVΛVΛVΛVΛVΛVΛVΛVΛVΛV (8回) Λ Λ と入る限りのリーズが求められる。

第11小節

ΛV ΛVΛV Λ Λ で、ユニゾンの八分音符は上音がV、下音がΛである。(以後すべてのユニゾンは同様である。)

第12小節

Λ Λ V Λ Λ または、Λ ΛVΛV Λ Λ Λ が一般的である。第2音のリーズがさらに充実する場合もある。

第13小節

第10小節に準ずる。

第14小節

第11小節に準ずる。

第15小節、第16小節

第7小節の1回目、第9小節に準ずる。

第17小節

第10小節に準ずる。

第18小節

曲はここから新しいステージに入る。Es音が多く奏でられ、F音まで勢よく入り、音域全体が上昇し高揚感が生まれる。Λ VΛVΛVΛV Λ Λ またはリーズ部分が充実して Λ VΛVΛVΛVΛV Λ Λ とするのが一般的である。

第19小節

指示通りΛVΛV ΛVΛ V ΛVΛVとする。

第20小節

Λ ΛVΛVΛV Λ ΛV ΛV か、またはトリル²⁰部分をリーズでめいばいに埋め、ΛVΛVΛVΛVΛVΛVΛVΛVΛV (8回) と充実させることも考えられよう。押さえるべきはトリル直後のEs音をΛとすることである。

第21小節

Λ ΛVΛΛΛΛΛ 以外にはない。

第22小節

Λ ΛVΛVΛ V Λ Λ を基本とし、第2音のリーズの回数を増やすことが考えられる。また脈絡によってはリーズを入れず、ΛΛ V と記譜音だけをシンプルに打つ可能性も残したい。

20 西洋音楽のトリルの原型は、ペルシア音楽のタハリールである。鶯の声、ボルボルのさえずりとも別称される。両音楽のトリルの表現の違いは、西洋では時代様式によりほぼイデオム化されているが、ペルシア音楽では数や長さ等、完全に奏者に任されているところであろう。大まかな時代様式、伝承者による傾向はあるが。

第23小節

Λ ΛVΛVΛ V ΛV ΛV がまず考えられる。第22小節同様、リーズを入れない Λ Λ V ΛV ΛV も可能性としてはあるが、同じフレーズの繰り返しでもあり、一般的にはリーズを1回目より多く、印象的に挿入するのがよい流れをつくると思う。

つまり1回目にリーズを入れない場合は、2回目はほどほどのリーズを入れ、入れた場合は2回目に、同等かそれ以上の回数のリーズを盛り込むのが、よい流れを作ることにつながる。

第24小節

Λ ΛVΛVΛ V ΛVΛVΛVΛV ΛV トリル部分は4回以上のリーズ挿入が望ましい。

第25小節

ΛVΛVΛVΛVΛVΛVΛVΛVΛV(8回) Λ Λ が一般的である。サントゥール演奏にとって四分音符は大変充実した長さであるので、8回以上のリーズがなくてはならない。ただし美しくまとめるためには最終音の始末に腐心することが肝要である。

第26小節

Λ VΛVΛVΛVΛVΛVΛVΛVΛ ΛV ΛV が一般的であるが、最初の装飾音にアクセントがあるため、その音だけを強調して切り離して打ち、あらためて右からVΛVΛVΛVΛVΛVΛVΛVΛ と始めることも考えられる。

第27小節

第23小節に準ずる。ただし1オクターヴ高くなるので、打弦により華やかさときらきら感²¹が加わるよう心がけるべきであろう。

第28小節

第27小節の繰り返しであるが、退屈にならぬような音量、音色の工夫が求められる。

第29小節

第8小節に準じるが、最後の2音が2オクターヴのユニゾンになっており、響きの広がりが大きく華やかになる。同じ始まりを持つ第19小節も類似のフレーズである。

第30小節

第22小節に準ずるが、後半のユニゾンは特に響きを華やかに、広がりを持たせたい。

第31小節

第27小節に準ずるが、前後に高音域が少しずつ増えていることから、より印象に残る響きにするのが望ましい。

第32小節

第24小節のヴァリエーションであるが、1オクターヴ高いことから、高揚感と次への期待感を含んだ音作りを心がけたい。また最後の付点は ΛVΛVΛ Λ となろう。

第33小節

指示通り Λ ΛVΛV ΛVΛV となる。

第34小節

第33小節と全く同じリズムであるが、全体が2度下がつており、第4音から第5音にかけて楽器の音域を跨いでいるため、物理的にF音（高音域）を左が、Es音（中間音域）を右が受け持つ。

21 筆者の恣意的な造語である。意味は倍音効果により空気振動の層がいや増し、聴覚的により刺激的に感じられる状態をこのように表現してみた。

音の流れに亀裂が入らぬように、左の連打の間にすばやいストレス解消が必要であり技術が求められる。Λ ΛΛΛΛ ΛΛΛΛ

第35小節

これも第33、34小節に準ずるが、第34小節よりさらに2度下に移動しているため、第33小節の打弦と同じとなる。Λ ΛΛΛΛ ΛΛΛΛ

ただし高音域と中間音域に跨ぐ箇所にはずれができるので注意が必要であろう。また装飾音の第2音目のG音は本来、前からの流れでEs音であるのが自然なのだが、2音域を跨ぐことを考慮して、より手の動きに負担をかけぬ配慮だと思われる。また前の2小節と異なる装飾音を奏でることで、変化を生み出す可能性を意図しているのかもしれない、と考えるのは穿ち過ぎであろうか。こればかりはラディーフ編集者のみぞ知る、である。

第36小節

中間音域内のみで Λ ΛΛΛΛ ΛΛΛΛ となり、問題は何もない。

第37小節

第36小節に準ずる。

第38小節

ΛΛΛΛΛΛΛΛ Λ Λ Λ Λ を基本として、次のように付点八分音符のリーズ回数を増やすことが考えられる。ΛΛΛΛΛΛΛΛΛΛΛΛΛΛΛΛΛ Λ Λ Λ Λ

前述の第1、5、18小節の例から、可能性として8回以内のリーズが考えられる。

第39小節

第15、23小節に準ずるが、続く第40小節に、初めてのリズム型があらわれることで、微妙な調整が必要になる可能性も心得ておくべきである。

第40小節

第16、24小節とやや異なる形である。Λ Λ ΛΛ Λ Λ となり、第2音のリーズは前述の類似した小節に倣い ΛΛΛΛ か ΛΛΛΛΛΛ がよさそうである。

第41小節

第4、10、13小節等、同じリズム型のものに準ずる。

まとめ

サーギ・ナーメ前半の、曲想が変わる直前までを見た結果、旋律をペルシア音楽らしく、流れを損なうことなく浮き出るように工夫するために、各腕の使い方の重要性が再認識された。同じ腕のメズラープが重なるとき、音に影響するのは腕にかかるストレスである。それをいかに表面に出さず美しい音色に集中するかが演奏に求められる最重要課題であった。そのためにさらに工夫と考察を重ねていかなければならないと痛感した。

今後の課題としては、後半の分析と他のダストガーの最終曲との比較考察である。拍節的、非拍節的を超えた分析が必要であろう。

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²²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

- ・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、冬至書房、東京 pp.30、96-98、98-99、104（略記：阪田2006）
- ・阪田順子：サントゥール奏法における諸問題ー打弦法に関する一つの試論 pp.39-65、1989、Cross Culture（光陵女子短期大学紀要、以下略）第7号
- ・平凡社音楽大辞典 第4巻 p.1707、1982、平凡社、東京

参考文献

- ・アボルハサン・サバー・ラディーフェ・ウスタード、1963、イラン芸術局、テヘラン
- ・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、冬至書房、東京
- ・阪田順子：サントゥール奏法における諸問題ー打弦法に関する一つの試論一、1989、Cross Culture（光陵女子短期大学紀要、以下略）第7号
- ・阪田順子：サントゥール打弦法に関する試論ーバヤーテ・イスファハン旋法の場合一、1991、Cross Culture 第9号
- ・阪田順子：サントゥール打弦法に関する試論ーシュール旋法の場合、1992、Cross Culture 第10号
- ・阪田順子：サントゥール打弦法に関する試論ーマーフル旋法の場合、1993、Cross Culture 第11号
- ・阪田順子：サントゥール打弦法に関する試論ーチャハルガー旋法の場合、1994、Cross Culture 第12号
- ・FARHAT, Hormoz: *The Dastgah Concept in Persian Music*, Cambridge Univ. Press, Cambridge, G.B., 1990
- ・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
- ・SABA, Abolhasan: *Dowre-ye sevvom-e santur, Radif-e Abolhasan Saba, Capxane-ye Ferdowsi*, Tehran, 1958
- ・TALA'I, Dariush: *Traditional Persian Art Music, The Radif of Mirza Abudollah*, Mazda Publishers, Costa Mesa CA, 1999

22 アボルハサン・サバーが編纂したラディーフ集は、1963年にイラン芸術局（後のイラン文化芸術省）から出版された大掛かりな出版物の核となっている。阪田2006 pp.98-99 に詳述。

The image displays a musical score for a piece titled 'Sargina' (سارگینه) by Homayoun. The score is written on two systems of staves, each containing six staves. The music is in a 2/4 time signature and features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Persian lyrics are written below the staves, and measure numbers are indicated at the beginning of each line. The first system covers measures 1 through 33, and the second system covers measures 34 through 95. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

譜 2. 分析に使用したホマユーンのサーギナーメ全曲

