

トルコ古典音楽におけるマカーム構造 構成音列の多面的様相を中心に

松本奈穂子*

I. はじめに

西アジアにおけるマカームは、南アジアのラーガなどとならんで西洋や日本とは異なる概念や音の分割構造を持つ旋法体系の一つとしてよく参照される。西アジアとひとくちに言っても、その旋法理論は大別してアラブ、ペルシャ、トルコのそれに3分される。各国の古典音楽ジャンルにおいて、音高とその連結・運用を規定するマカームは、音長とその連結・運用を規定する拍子体系ウスールとともに、重要な理論の柱となっている。

トルコではマカーム理論は共和国成立以降整備され、マカームについての著書は数多く見受けられる。その中でも、イスマイル・ハック・オズカンの『トルコ音楽分析と拍子』(Özkan 2007 [1984])は音楽院の学生も参照するべきとされる重要なマカーム理論文献となっている。国際的なトルコのマカーム理論に関する研究成果についてはカール・シグネルの著作が挙げられよう (Signell 2002, 2006 [1977] など)。

前述のオズカンによるマカーム著書で紹介されているトルコのマカームは130種類ほどある。しかしながら、実際の演奏において頻繁に使用されるマカームは30種類ほどであるとされる。さらに、これらのマカームは主に4音列と5音列、時に3音列なども含めた音列の組み合わせから構成されているため、音列に還元するとその主要音列は数種に縮約される。オズカンの研究書では、これらの音列およびその連結方法、主要音、演奏時の注意などの説明がマカームごとに説明されている。こうしたマカームが内包する特性の中でもとりわけ音列の種類とその性質を明確に把握することは、理論・実演双方の具体的な理解に欠かせない。シグネルの理論書において、基本主要音列が冒頭で列挙されているのも、これらの重要性を示唆している。この音列は、こうした列挙の形では、それぞれが独立した単体のような印象を与えやすい。しかしながら、実際は相互に影響を及ぼしあい、多面的様相を見せている。こうした実態をよく把握しているのは演奏家である。例えばトルコ文化観光省付属カーヌーン演奏家のハリール・カラドゥマン氏は、こうした音列同士の関係性を明快に説明する。

提出日2011年8月24日 受理日2011年11月23日

*教養学部芸術学科音楽学課程准教授

本研究ではオズカンの理論書と、カラドゥマン氏の解釈を主な拠所とし、マカームの主要構成要素の一つである音列と音列相互の関係性を中心に検討することを目的とする。まず第Ⅱ章でトルコ古典音楽に欠かせない主要音列の基本的構造と、それらを用いた基本マカームについて検討する。次に第Ⅲ章で主要音列以外の音列にも言及しつつ、各音列の相互関係を検討し、結論へとつなげる。

論に入る前に、用語表記については予め以下のように定める。ラースト音ではじまり、ラーストの5音音列をマカーム第1構成音列にもつラースト・マカームという具合に、マカーム名と構成音列名、さらに音名など同一のものが出てくる場合がある。本論では音名を表す場合は〇〇音、音列を示す場合は〇〇の音列、マカームは〇〇マカームと区別して表記する。

また、トルコ古典音楽では特殊な変化記号を用いる。コマ koma と言って全音を9分割した音を基本の音高単位とするため、シャープやフラット記号に手を加えたものが微分音記号として用いられる。尤も、9音すべてが均等に用いられるわけではなく、特に用いられるのは幹音から1, 4, 5, 8コマ目の音であり、微分音記号もこれらに割り当てられている。表Ⅰ-1は、微分音記号一覧である。また、論文末に付録として音名一覧を添付したので、適宜参照されたい。

Ⅱ. 主要音列の基本的構造

Ⅱ-1.

はじめに、トルコ古典音楽において重要な主要基本音列の性質を検討する。シグネルが提示する主要基本音列はチャルギャフ、ウッシャー、ブーセリク、ヒジャーズ、キュルディー、ラーストの6種類であると述べる (Signell 2008 [1977]: 32)。これに対し、カラドゥマン氏はチャルギャフを除いた5つの音列およびマカームをよく知れば、トルコ古典音楽のほぼすべてのマカームは説明がつくとカラドゥマン氏は述べる。どの音楽ジャンルでも理論と実演との矛盾はつきものであるが、チャルギャフ音列はトルコにおいて慣習となっている音列の記譜と、実演に大きな開きがあるためである。本論でもチャルギャフ音列は考察の対象としない。

譜例Ⅱ-1は、カラドゥマン氏が提示した5つの主要基本音列である。各々4番目の音「レ」の後に括弧内の「ミ」を加えることで、5音列が形成される。各音符の間に書かれた数字は二音程間のコマ数を示している。

シグネルもこれらの音を紹介しているが、カラドゥマン氏との違いは、ラースト音列の提示の仕方にある。カラドゥマン氏はどの音列も比較しやすいように「ラ」の音を第1音として統一しているのに対し、シグネルはラースト音列を「ソ」から始まる表記で示しているのである。シグネルがこの表記を用いた理由としては、提示した各音列を第1構成音列として用い、音列と同一の名称で呼ばれるマカームの一般的な記譜にあわせたからであると考えられる。しかしながら、トルコ古典音楽のマカームは西洋音楽の調性とは異なり、異なる音高からはじめても一すなわち「移調」しても第1音の音程が異なる同一マカームとして捉えられる。それを考えると、主要音列の列挙に際し、一般的なマカームの表記に順ずる必要性はあまりない。カラ

ドゥマン氏の音列提示からは、同一音からはじめることで各音列の相違を見易くする彼の思考の柔軟さがうかがえる。トルコ古典音楽では、声楽の伴奏をするときなど、歌い手の音域にあわせて移調をする。実演時、臨機応変に移調をする能力を常に磨かなければならない演奏家ならでは、一般的な表記に捉われない音列認識に基づいた表記の仕方とも考えられよう。

次に、譜例Ⅱ-1内に記されたコマ数を示す数字を見ながら、各音列の特性を見ていく。全音程は9コマで示されるので、半音は4.5コマとなる。しかしながら、西洋音楽における半音音程はトルコ古典音楽理論では存在しない。半音音程に近似の音程が4もしくは5コマ音程であり、これらはどの音列にも出現していることがわかる。

ウッシャーク音列はアラブ、ペルシャよりもトルコにおいて、古典・民謡双方でよく用いられる。コマ・ベモル記号のついた第二音「シ」の音は、9分の1音だけ「シ」より低いことを示している。ただし、実演上のウッシャーク音列の第二音は小柴・松本2011で述べたように記譜上よりも低くなり、さらにはこの第二音を表現するために二つ以上の音が用いられることが多々ある。そのため実演時には西洋音楽に慣れた者の耳には特異な響きとして認識される¹⁾。

ブーセリク音列は、記譜上は西洋のイ短調第1音から第5音と同じであるが、第2音と第3音間の音程が4コマと若干狭い。

ヒジャーズ音列は西洋の古典音楽作曲家たちが、西アジアの表象として特に好み、多用してきた音列の代表格である。多用された背景には、なんと言ってもこの音列の出現頻度がたいへん高いことにあるだろう。5-12-5のコマ音程連結は、旋律的短音階の第5-8音、短2度-増2度-短2度音程連結に酷似するが、第2音と第3音間の音程が狭く、第1音と第2音間、第3音と第4音間の音程が広い。同じ西アジアでもアラブとトルコではこの第3音の音程のとりかたが異なり、アラブ風、トルコ風といった識別が行なわれる。

キュルディー音列は第2音以降の音程は全て全音程で、第1音と第2音間の音程が4コマと若干狭いながらも西洋音楽の半音程に近い響きである。フラメンコなどにも用いられる地中海圏に多い「ミの旋法」と同質の特性を持つと言えよう。

ラスト音列はウッシャークを除くとこれまで見てきた3つの音列が、敢えて西洋音楽に例えるならば短調的な響きを持つ—この性格は、やはり西洋の作曲家たちが行進曲以外は西アジアの表象として短調を多く用いやすかったこととも関係しよう—のに対し、長調的な響きを持つ。第2音と第3音間の音程が8コマと若干狭く、第3音と第4音間の音程が5コマと若干広いのが特徴である。この第3音は構成マカームや、演奏時の一時的な転調などにおいて、実演上の音が動くことも、やはり特徴の一つである。

各音列の両端は、音列および次節で述べるマカームにおいて、分節単位を示す重要なはたらきをする。各音列の特性を明確にうちだすためにも、両端の音は常に注意して聴き取られる音である。

Ⅱ-2. 基本マカーム

次に、基本マカームについて検討する。譜例Ⅱ-2は、5つの基本マカームを列挙したものである。これらのマカームは、Ⅱ-1で特性を記した音列を第一構成音列にとり、同じ名称を

マカーム名として持つ。構成各音列の最初の音と最後の音はそれぞれ、重要な音となる。マカーム上の最初の音と最後の音は、決定音 (karar ses カラール・セス) と呼ばれる。2 音列の連結部分にあたる音は強調音 (güçlüsü ギュチュリュスュ) と呼ばれる。いずれも演奏時に頻繁に回帰することで、マカームの特質すなわち構成音列の特性を明確に打ち出す役割をもつ重要な音である。

ブーセリク・マカームはブーセリク 5 音列を第一構成音列、キュルディー 4 音列を第二構成音列にもつ。音列の性格を反映し、短調的な響きである。

ラースト・マカームはラースト 5 音列を第一構成音列、ラースト 4 音列を第二構成音列にもつ。音列の性格を反映し、長調的な明るい響きである。

ウッシャー・マカームはウッシャー 4 音列を第一構成音列、ブーセリク 5 音列を第二構成音列にもつ。前述のようにウッシャー音列第 2 音は記譜上よりも低くとるため、独特の響きを醸し出す。

ヒジャーズ・マカームはヒジャーズ 4 音列を第一構成音列、ラースト 5 音列を第二構成音列にもつ。短調的な性格を帯びたヒジャーズ音列と長調的な性格を帯びたラースト音列の連結により、独特な味わいを持つ。ヒジャーズ音列が用いられるものの中にヒジャーズ族と呼ばれるマカームが 4 つ存在し、それぞれヒュマーユーン (ヒジャーズ 4 音列とブーセリク 5 音列の連結)、ウッザール (ヒジャーズ 5 音列とウッシャー 4 音列の連結)、ズイルギュレリ・ヒジャーズ (ヒジャーズ 5 音列とヒジャーズ 4 音列の連結)、そしてここに記譜しているヒジャーズという名称を持つ。ヒジャーズ・マカーム以外のヒジャーズ族は、構成音列からわかるように、より短調的な響きに近い。

キュルディー・マカームはキュルディー 4 音列を第一構成音列、ブーセリク 5 音列を第二構成音列にもつ。やはり「ミの旋法」との類似性が感じ取れる。

西洋音楽との対比という視点も含めて概観したが、マカームは西洋音楽のオクターヴ概念と端的に異なる部分もある。全てのマカームがオクターヴと同じ 8 度音程になるとは限らないこと、二つの音列の連結はオクターヴ上と下で繰り返されるとは限らないこと、などはその例である。

ここで挙げた基本マカームは、いずれも基本音列のみを組み合わせることで成立していることがわかる。基本マカームのみならず、トルコ古典音楽の多くのマカームは、これら 5 つの音列の様々な組み合わせから成立しているのである。

しかしながら、トルコ古典音楽で用いられる音列には、他のタイプもある。次章で、そうした音列の代表的なものを検討し、さらに音列の相互関係を見ていく。

Ⅲ．音列の相互関係

まず、主要基本音列以外の音列のうち主に用いられやすいものを挙げる。譜例Ⅲ-1 は、これらの音列を示したものである²⁾。4 音列のうち、上にさらに一音括弧で示しているのは、その 5 音列を示す。また、5 音列のうち、最高音のナチュラル音が括弧で示しているものは、演

奏によって両方が使い分けられることを示す。

これらと基本音列全体で、音列の相互関係を検討する。譜例Ⅲ-2は、オズカンが挙げている音列の相互関係である (Özkan 2007 [1984]: 62-64)³⁾。Ⅲ-2-①は基本音列同士の相互関係が示されている。ラスト5音列は第二音からがウッシャーク4音列と同じ音列になることがわかる。同様にⅢ-2-②はペンチギャーフ5音列の第二音からがラスト4音列、Ⅲ-2-③はニクリーズ5音列の第二音からがヒジャーズ4音列、Ⅲ-2-④はニシャープール5音列の第4音までがウッシャーク4音列、Ⅲ-2-⑤はヒュッザーム5音列の第二音から第5音までを共有してニクリーズ5音列が重なっている。こうした異なる音列の重なりを把握することは、実演上で転調 (geçki ゲチキ) や一時的な転調、転調とまでは言えないが異なる音列あるいはマカームの香りをうかがわせる「チェシニ (çeşini)」などを適切に表現するうえで、たいへん重要である。共有する音が多い音列同士は当然ながら響きの上でも類似する。その類似性を利用し、それぞれの強調音や決定音の重なりあるいは相違を巧妙に使い分けることで滑らかに転調が行なわれたり、チェシニが醸しだされたりするのである。

音列の相互関係は譜例Ⅲ-2に列挙されているような2音列間のみに見出されるわけではない。オズカンは言及していないが、譜例Ⅲ-3のように、2音列以上が相互に重なり合い、音の進行につれてそれぞれの力関係を変えながら影響を及ぼしあうことは非常に多い。転調にもいろいろな性質のものがあるが、そのうちの一つにマカームの上行／下行性質を示すものがある。たとえば譜例Ⅲ-3-②はウッシャーク・マカームがウッシャーク4音列から始まり、一音下も含めて形成されるラスト5音列のチェシニを含ませながら、さらに上の音列に移行していく際にヒュセイニー5音列を通ることを示していると解釈することも可能である。

同一の音程が出てきてもそれを、どの音列として捉え、どのように先につなげていくかという実演上のセンスは演奏家にとってたいへん重要である。西アジア音楽で演奏家がマカームをいかに理解しているかが試される、いわば演奏家の腕のみせどころでもある即興演奏タクシムにおいては、このセンスはとりわけ必須のものとなる。既存の楽曲は現在では五線譜で出版されているが、譜面を見ても楽曲のマカーム名が最初に提示されるくらいで、各音が何の音列に属し、どこでどのようなチェシニや転調が行なわれているのかなどはまったく記入されていない。すなわち既存の楽曲演奏においてもこのセンスの有無は演奏家の解釈能力を示す重要な尺度となる。音列はそれぞれ単独に存在しているのではなく、有機的に関連しあっているのである。

結論

トルコ古典音楽における音列は、一つ一つは小さい単位であるが、相互に影響しあい、豊かな音を紡ぎ出すための重要な分節単位である。多層的に重なり合う音列の相互関係はこれまでに見たとおりである。しかしながら、音列の相互関係には別の側面もある。譜例Ⅱ-1の5つのマカームは、構成音列の音域が異なる形で連結している。この連結は、言わばマカームの骨組であり、この音域の上下関係に関わる骨組の相互連結関係を把握せずに音楽家は演奏を行な

えない。ただし、単に骨組の音列を奏していても味わいは生まれない。骨組の音列に類似した性質をもつ音列を適宜組み込みながら音の綾を紡ぎだしていくことで、豊かな味わいが生まれてくる。即興演奏の場合、聴く者にとっては、これは何の音列だろう、今あの音列に動き始めているのか、それともこれだろうか、と先を類推しつつ演奏者の出方を注意深く見守る楽しみがある。すなわち音列の相互関係としては、音域をほぼ共有するものと、音域を違って連結するものとの2種類が、少なくとも指摘できる。このうち骨組みを示している音列関係については、マカームを説明するための重要不可欠な要素であるので、一般的に認知されやすい。他方、共有構成音を多くもつ音列同士の関連性については、言及が省略されてしまいやすいため、演奏上、そして音楽解釈上、重要な知識であるにも関わらず認知度が低い。また、理論として頭の中で認識していても、それを実演で表現するのには、また別の難しさが介在してきてしまう。本論では言及できなかったが、半終止やチェシニの醸し出し方、音列の音の運用慣例など、音列にまつわる諸要素のさらなる精査は、今後の課題である。

謝辞

本論作成にあたり、トルコ文化観光省所属カーヌーン演奏家ハリール・カラドゥマン Halil Karaduman 氏からたくさんのお有益なご教示をいただいた。ここに感謝の意を表する。

注

- 1) 本論では、この記譜と実演上の差異については最小限の説明にとどめる。
- 2) これらの音列に関する詳細の一部は Özkan 2007 [1984]: 59-62 などを参照。
- 3) オズカンはここに挙げたものの他に、チャルギヤフ音列の例も出しているが、本論では扱わない。

参考文献

ÖZKAN, İsmail Hakkı.

2007 [1984]. *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyatı A. Ş.

KARADUMAN, Halil. *Kanun Metodu*.

SIGNELL Karl

2002 “Contemporary Turkish MAKAM Practice”, Danielson, Virginia; Marcus, Scott; Reynolds, Dwight (eds.) *The Garland Encyclopedia of World Music, Vol. 6 Middle East*, New York; London: Routledge, pp. 47-58.

2008 [1977] *Makam: Modal Practice in Turkish Art Music*. Florida: Usul Editions.

小柴はるみ・松本奈穂子

2011 「トルコのカーヌーン：構造およびマンダルを中心とした奏法・微分音」, 『東海大学教養学部紀要』,

徳丸吉彦

1996 『民族音楽学理論』, 東京：(財)放送大学教育振興会。

Abstract*Makam* Structure on the Turkish Classical Music
Multifaceted characteristics of *chord*

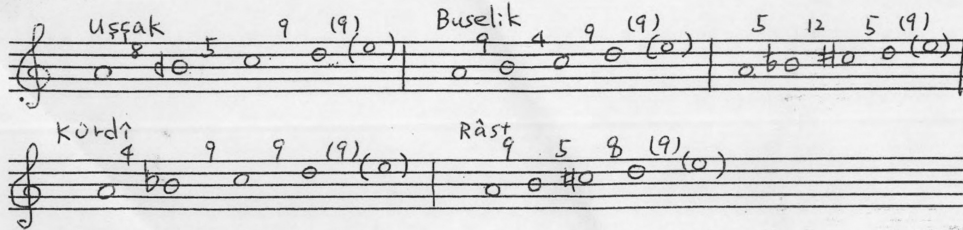
Nahoko MATSUMOTO

Makam in the West Asia has different theory from Europe or Japan, like as Raga in the South Asia. *Makam* regulates sound pitches and the manipulation. On the other hand, *Usul* regulates sound length and the manipulation. Both are integral factor in the Turkish Classical Music theory.

Makam is composed by various combination of chords, such as tetrachord, pentachord, and trichord. The primal chords are *uṣṣak*, *hicaz*, *rast*, *buselik* and *kürdi*. Most of *makam* is composed by these 5 chords. For example *Hicaz Makam* consists of first constitutional chord *hicaz* and second constitutional chord *rast*. Understanding of these chords' characteristics and interrelationships is quite necessary for both of practice and research.

One of important interrelationships between the chords is junction of chords which situates the different register. This is a fundamental framework of each *makam*. Another important interrelationship is multi-layered overlapping chords in the almost same register. By integrating these interrelationships excellent practice/interpretation is executed.

譜例 II-1



譜例 II-2

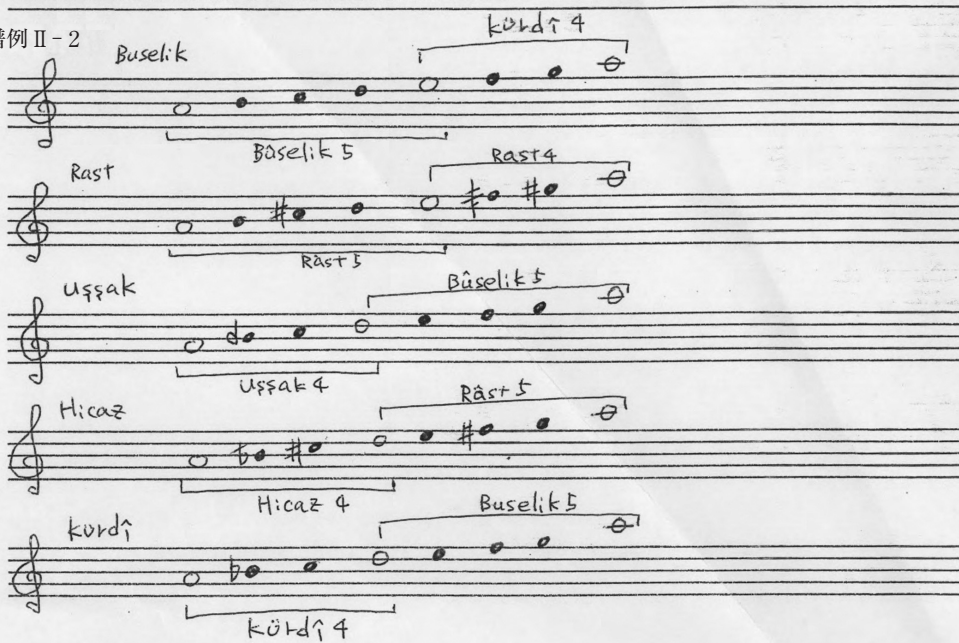


表 I-1 トルコ古典音楽の微分音

微分音程	1/9	4/9	5/9	8/9	9/9
名称	Koma (コマ)	Bakiye (バキイエ)	Küçük Mücenneb (キュチュク・ミュジェンネブ)	Büyük Mücenneb (ビュユク・ミュジェンネブ)	Tanini (タニーニ)
diyez 記号	♯	♯	♯	♯	×
bemol 記号	♭	♭	♭	♭	bb

譜例Ⅲ-1

Segah 5 Müstear 5

Hüzzâm 5 Nikrîz 5

Pengâh 5 Ferahnak 5

Nişâbâr 5

譜例Ⅲ-2

① Uşşak 4 ② Râst 4

Râst Pengâh 5

③ Hicaz 4 ④ Uşşak 4

Nikrîz 5 Nişâbâr 5

⑤ Nikrîz 5

Hüzzâm 5

譜例Ⅲ-3

① Nikrîz 5 ② Hüseyinî 5

Hüzzâm 5 Uşşak 4

Hicaz 4 Râst 5

音名表

Kaba Gârgâh Kaba Nim Hicâz Kaba Hicâz Kaba Dik Hicâz Yegâh Kaba Nim Hisâr Kaba Hisâr Kaba Dik Hisâr
 Hüseyinî Acem Dik Acem Irak Gevset Dik Gevset Râst Nim Zingüle
 Zingüle Dik Zingüle Dügâh kündî Dik kündî Segâh Bâselik Dik Bâselik
 Gârgâh Nim Hicâz Hicâz Dik Hicâz Nevâ Nim Hisâr Hisâr Dik Hisâr
 Hüseyinî Acem Dik Acem Evig. Mahâr Dik Mahâr Gerdâniye
 Nim Şehnâz Şehnâz Dik Şehnâz Muhayyer Sünbüle Dik Sünbüle
 Tiz Segâh Tiz Bâselik Tiz Dik Bâselik Tiz Gârgâh