

トルコのカーヌーンにおけるチェシニの表現： ウッシャークを例として

松本奈穂子*

I. はじめに

トルコの古典音楽に用いられる旋法・マカームに基づいた楽曲では、作曲家や演奏家の好み・技量に応じて転調などの様々な工夫が凝らされる。その工夫の一つに「チェシニ」と呼ばれる現象がある。チェシニとは一般的には味わい、香りといった意味を持ち、トルコ古典音楽理論用語としては、提示されているマカームにおいて、異なる音列やマカームの兆候をうかがわせる要素を示す。このチェシニの解釈は唯一絶対ではないことも多々あり、そうした場合には次に動くと推察される音列やマカームが複数想起されることとなり、この解釈の幅が、楽曲を解釈するうえで大きな醍醐味の一つともなる。現行のトルコにおけるマカームの理論書においては、代表的なチェシニはひとつと紹介されているものの、実際にチェシニをどう感じ取るかは、楽曲解釈を何度も試みる過程で徐々に鍛錬されていくことが多いため、トルコ古典音楽におけるマカームの特質をより具体的に明らかにするためには、チェシニの実践的な理解は不可欠であるといえよう。国際的にマカーム研究を行い、多くの業績を出しているカール・スィグネルも具体的な事例をひきながら、チェシニの出現についてたびたび言及しているものの（signell 2008 [1977]）、まだまだその具体例の集積はチェシニの全容に迫るには少ないのが現状である。

本発表ではトルコ文化省所属で同国を代表するカーヌーン演奏家の一人でもあり、昨年夏に発表者の本務先である東海大学においてもレクチャーコンサートを行っていただいたハリール・カラドゥマン氏の解釈をもとに、このチェシニの機能の検討を試みたい。

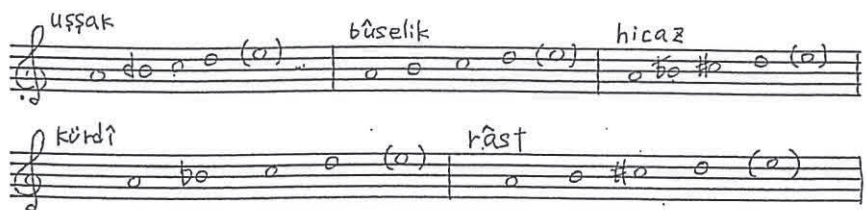
II. 音列とマカーム

まずはじめに、音列とマカームについて、簡単に概要を述べる。マカームは4あるいは5、ときには3音からなる音列の様々な組み合わせによって構成される。トルコのマカーム理論書には約100種以上のマカームが列挙されるが、現在特によく用いられるマカームはそのうちの

提出日2012年9月26日 受理日2012年11月28日

*教養学部芸術学科音楽学課程准教授

20-30種とされている。これらマカームの多くに類出する主要音列が、譜例1に記したウッシャー・ブーセリク、ヒジャーズ、キュルディー、ラーストの5つの音列である。これらは4音列としても5音列としても用いられるため、第5音を括弧で記してある。



[譜例1]

表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 (タニニ)
diyez 記号	‡	♯	‡	♯	×
bemol 記号	♭	♭	♭	♭	bb

トルコ古典音楽の記譜に特有の微分音記号表記については、表1を参照されたい。全音を9分割し、そのうち5つの音程を示す記号が現在用いられている。

比較しやすいよう、いずれも音列の最下音と最上音は一致するように記してある。こうしてみると、同じ音域の中で第2音、第3音の音をどうとるかで、音列が異なり、違う性格を帯びてくることがわかる。

次に、譜例2で、5つの主要マカームを挙げた。これらは、第一の構成音列が、譜例1で挙げた主要音列から形成されており、マカーム名もこれら第一の構成音列の名称を用いていることが特徴である。第二の構成音列においても、譜例1で挙げた主要音列が用いられていることから、これら主要音列が、主要マカームを構成する重要な要素となっていることがわかる。

次節では、これらの主要マカームのうち、古典音楽・民俗音楽両方に好んで用いられるウッシャー・マカームの楽曲を例に、チェシニの出現位置と、その種類について検討する。事例に入る前に、ウッシャー音列の第2音の特殊性について補足しておきたい。ウッシャー音列第2音は、記譜上は9分の1音低いシのフラットということになるが、実演上はさらに低く音を取り、一般には音が上昇していくときには高め、下降していくときには低めにとることが慣例となっている。今回のカラドゥマン氏の解釈は、彼の楽器であるカーヌーンの演奏をもとに行われているので、カーヌーンで微分音をつむぎだすための装置、すなわちカーヌーンの糸巻きのすぐ脇にとりつけられた多数のマンドルを操作することで高い音を得る、低い音を得る、ということもあわせて言及していくことが時々必要となる。

譜例 2

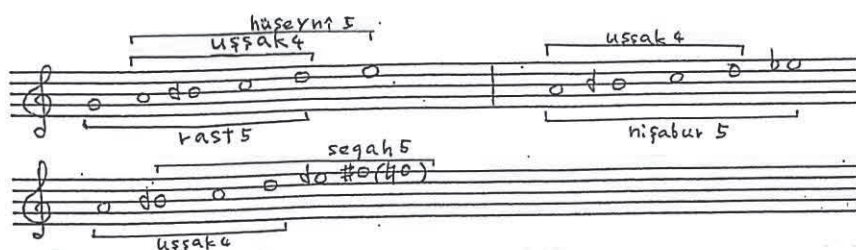
III. ウッシャークの楽曲例

譜例 3 はカラドゥマン氏のカーヌーン教則本の中で、ウッシャーク・マカームの楽曲例として載せられている楽譜の一部である (karaduman 2007: 103)。

〔譜例 3〕

この譜例でチェシニを見つけるポイントは、先ほど言及した第 2 音になる。開始音のソは、ウッシャーク・マカームの導音として機能し、1 小節目はウッシャーク・マカームの決定音であるラで終始する。2 小節目はこのラで開始し、シの音を経由して再びソで終始する。このソは、ラースト音列の第一音であり、ここでラースト音列のチェシニが感じ取られることになる。譜例 4 を見ると、ウッシャークの 4 音列と 4 つの音を共有して、ラースト 5 音列が存在することがわかる。

ここですでに二つの音列の感覚が形成されていることになるが、それぞれの音列のチェシニを明確にするため、第二音が動くことになる。すなわち、1 小節目のシは、ウッシャークの響きを濃厚にするため低め、2 小節目のシは、ラーストのチェシニを濃厚にするため高くとられる。2 小節目のシから次の音のソへの動きは下降なので、通常ならば低めにとるところであるが、ラーストの響きをかもし出すために、敢えて高くとっていることになる。つまり、演奏家、そして聴き手は、ウッシャークのマカーム楽曲の冒頭部でありながら、同時にラーストの香り



[譜例 4]

をそここに感じつつ、次はどちらの要素が強くなるかということに心を配ることになるのである。カーヌーンでは、フラットのマンダルが6個ある場合は、左側4つを倒す。この音でこのマンダル操作を行うことはハリール自身も記している。

譜例5は同一曲の、中間部で出てくるフレーズの一部である。



[譜例 5]

1小節目から2小節目第一音にかけて、ウッシャーク・マカームのフレーズが一段落し、そこからミまで順次上昇する。この上昇する5つの音と最後の音のミの半終止で、今度はヒュセイニのチェシニが出現する。再び譜例4を見ると、ウッシャークの4音列と4つの音を共有して、ヒュセイニの5音列が存在することがわかる。3小節目では、ファのシャープによってミ、ファシャープ、ソ、ラというラストの音列がチェシニとして登場するとともに、ヒュセイニが音列のみでなく、マカームとして出現したことを示す。譜例2のマカーム一覧にヒュセイニのマカームは載せていないが、このマカームは第一音列がヒュセイニ5音列、第二音列がウッシャーク4音列で構成されていて、ウッシャークのマカームからヒュセイニのマカームにチェシニを経て一時的に転調を行ったことがわかる。もしウッシャークが続いているとするならば、第二音列はブーセリクなので、ファのシャープは出現しないはずであることから、転調していることが明白である。さらに、4小節目のレはウッシャーク音列にこの音を付け加えると、ラスト5音列になることから、ここで譜例3で見たフレーズと類似の現象、すなわちラストのチェシニの存在を含めた類似の旋律が違う音域で再現されていることがわかる。ここでも、ラストのチェシニを強くするため、ファのシャープは高めにとられることになる。カーヌーンでは、シャープのマンダルが6つある場合は、3小節目のファは右3つを起こし、4小節目のファは右2つを起こして音を得る。

本稿で部分的に言及しているように、カラドゥマン氏の教則本にはマンダル操作の一部が比

較的良心的に記されている。今回事例に用いたウッシャー・マカームの楽曲においても、マンダル操作の一部が記されているが、譜例5の4小節目には、操作の指示が書かれていない。こうした教則本は20世紀後半以降トルコでは様々な楽器で作成されるようになってきており、主に特定の師匠を持たず、独学で学んでみようという国内外の初心者を対象として作られている。中でもカーヌーンの教則本は、作成されはじめたのが比較的遅いので、より具体的な指示がちりばめられているとよいのであるが、この例のようにマンダルを操作している部分でもその指示がないため、独習者にはマンダルの操作はおろか、チェシニの感じ取り方までもが、今回発表したようなカラドゥマン氏の考え通りには伝達されない可能性も生じてくる。教則本が出始めた昨今においても、チェシニの具体的な知識を得るためには、まだまだ口頭伝承が重要であることをうかがわせる。

IV. 結論

本発表で見てきたチェシニの生成要素を簡潔にまとめるならば、チェシニとは同音域における複数の音列の関連性から生まれてくるものであり、多面的であると考えられる。異なる音域からなる音列同士の関連性から構成されるマカームとは、異なる様相において、チェシニは生成されていることになる。こうした多面的なチェシニの存在が、一つのマカーム楽曲の特性をより豊かなものにする一つの要素となっているとも、考えることができる。今回の検討で確認できたチェシニの他の要素としては、その出現がフレーズの終結部分と強く関わるが多い、という点も挙げることができる。

演奏家によっては、同じ楽曲を演奏しても、今回言及した部分で、言及した種類のチェシニを感じ取っていない場合もある。また、すでに見たように、同一の演奏家ですらも、そのときの演奏によって、チェシニの感じ取り方が変わる場合がある。そうした解釈の差異は、譜面上には現れず、音響としてのみ表現される。ハリール氏は、マカームや音列、チェシニの説明をする際に、これは自分の解釈である、自分にはこのように思える、ということをつたえている。これには2通りの意味が含まれると考えられよう。すなわち、習熟度の差異から生じる解釈の差と、一定のレベルに達した演奏家が、特定の楽曲やマカーム、即興演奏に向き合う際に、個性を発揮するうえでの差異から生じる解釈の差である。さらに、その音響上のチェシニの解釈も、聴き手の解釈次第で、また異なる結果が導き出されることになる。

演奏家の多くは、どこでどのようにチェシニを感じ取るかを、通常はいちいち説明することは無いので、今後のチェシニの研究には、理論上導き出せるチェシニの可能性の他に、個々の演奏家に丁寧に調査をして事例を積み重ねていく必要があると考える。今回検討したカラドゥマン氏の解釈の一部は、こうした今後の事例研究の基盤としてたいへん価値あるものと考え、この楽曲を含めより精査を加えてぜひとも発展させていきたいと考えている。

参考文献

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

KARADUMAN, Halil. 2007 *Kanun Metodu*. İstanbul: ALFA Basım ve Dağıtım Ltd.

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

松本奈穂子；小柴はるみ 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」『東海大学紀要・教養学部 41』, pp.141-171.

松本奈穂子 2012 「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」, 『東海大学紀要・教養学部 42』, pp.271-280.