

音楽における文化表象：ヒジャーズ型音列を中心に

松本奈穂子*

I. はじめに

音楽には、ある文化の表象を担う機能を付与されることがある。当該文化において頻繁に用いられる音楽要素の一部を、本来用いられる脈絡から切りはなし、異なる脈絡の中で活用することで、その音楽が属する文化を髣髴とさせるような働きを担わせるのである。これは意図的に用いられる場合もあれば、無意識のうちに行われることもある。表象の対象が同文化圏のものと異文化圏のものの場合がある。異文化圏の場合には「異国趣味」、とりわけ西洋がアジアやアフリカ、南米などの表象を行う場合にはサイード的な「オリエンタリズム」の眼差しも考慮すべき要素となる。プッチーニの『蝶々夫人』などは、日本人にとってはわかりやすい例である。この作品では舞台である日本を音楽的にも描写するために、日本音楽の要素の一つである五音音階をちりばめたり、日本の伝統的な旋律モチーフを引用したりしている。比較的わかりやすいフレーズの引用事例としては『越後獅子』や『さくらさくら』、『君が代』などが挙げられよう。ただしその引用は『君が代』などのように原曲中でフレーズの切れ目とされやすい場所ではないところで切り取られていたりもしている。特定の効果を狙ったうえでの切り取りか原曲の理解が少なかったのかなど複数の要素とその組み合わせの可能性が考えられ、引用の方法には詳細な検討を要するが¹⁾、少なくとも何らかの日本の表象という意味でこれらの曲が用いられているということだけは明らかである。引用は一部登場人物の表象としても使われている。蝶々さんをもてあそぶアメリカ人のピンカートン登場の際にはアメリカ国家がやはり元来のフレーズの切れ目とは少々異なる形で引用されている。

イスラーム世界の音楽における表象についても、様々なモチーフが用いられる。西ヨーロッパではイスラーム世界の中でも最も身近な存在としてオスマン帝国を表象する音楽が多数作られている (MacKenzie 1995: 138-156)。マースはオリエンタリズム (Maes 1996: 80-83) の表象に「本物の旋律」が必要なわけではなく、重要なのは東洋的な素材に作曲家が加える音楽的慣習だと述べる (Maes 1996: 82)。彼が挙げる東洋的素材とその応用の中でリズムに関する要

受理日2013年11月27日

* 教養学部芸術学科音楽学課程准教授

素には、「強迫観念的なリズムや音の反復」、「加速するテンポ」、音響面ではトルコの太鼓やタンバリン、声楽ではメリスマなどがある (Maes 1996: 82)。モーツァルトやベートーヴェンのトルコ風行進曲は左手による低音・高音・高音・高音の連続でオスマン帝国軍楽隊の太鼓の響きを表現している。モーツァルトのピアノソナタでは、ピアノに仕掛けられたシンバルをペダルで操作することで同時に演奏するというも行われたが、シンバルも西アジアを起源に持ち、オスマン帝国軍楽隊の重要な楽器の一つであった²⁾。オスマン帝国の表象が様々に施されているのである。

リズムにおける表象の一角に関しては、アゼルバイジャンの作曲家ユゼイル・ハジベヨフのオペレッタ『布売り』を例として松本2007で論じたとおりである³⁾。本論では旋律モチーフの一部として、イスラームの表象に頻繁に用いられる「ヒジャーズ音列」を中心として検討する。ヒジャーズ音列以外に引用されているリズムや旋律などの音楽要素についても言及したい。検討対象範囲はイスラーム文化圏はもちろんのこと、イスラーム文化の影響を直接受けたスペインや中・東欧も対象範囲とする。また、ヒジャーズ音列は、音の並びはヒジャーズ音列と同様であっても、ヒジャーズ音列という名称が用いられていない文化も検討対象としている。そうした文化の音楽も含めヒジャーズ音列の響きが見られる場合の総称を「ヒジャーズ型音列」とし、トルコ古典音楽のようにヒジャーズ音列という概念が用いられている文化に言及する場合は「ヒジャーズ音列」と表記する。

表象に用いる音楽モチーフの扱いに関しては、徳丸が提唱している「音楽における引用」の概念が有効である (徳丸1991)。徳丸は間テキスト性およびその諸技法である引用、書き換えなどの音楽学における応用について論じている。それによれば、「引用」とは「既存の音楽的フレーズを元とは異なる文脈で使用し、さらに引用される先行物は、時間的な流れにおいて、隣接する要素から分離されなければならない (徳丸1991: 339)」ものであり、「書き換え」とは「先行作品の、異なるジャンルや楽器への書き換え」を指す (徳丸1991: 337)。筆者は松本2006において、こうした諸用語が指示する内容はすべて「情報収集の際に分節された既知のある単位を、再現 (作曲 / 実演 / 記譜など) において組み込む行動」であり、各用語の差異は既存の単位から参照する分節単位や、組み込む際の変形法に依拠するとしている⁴⁾。ヒジャーズ型音列は短い文節単位であるので、ある楽曲に適応される場合には引用として用いられる。このヒジャーズ型音列の引用が、オリент、イスラーム世界、西アジアなどを表象する音楽にどのように使用されるか、その傾向の一端を探る。

II. ヒジャーズ音列

まずはじめにヒジャーズ音列の概要について触れる。イスラーム文化圏では、アラブ圏、トルコ圏において旋法の総称をマカーム (アラブ表記は maqam, トルコ表記は makam, アゼルバイジャンでは mugam など、国によって呼び名と表記に微かな差異が認められる⁵⁾) と呼んでいる。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。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。マカームの種類は多数ある。例えばトルコでは約130種類が分類されているが、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。トルコでは代表的な音列はラースト、ウッシャー、キュルディー、ヒジャーズ、ブーセリクの5種類であり⁶⁾、多くのマカームはこの音列の多様な組み合わせにより形成されるのである。

この代表的な音列のうち、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。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、若干第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。

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。表1はトルコのマカームのうち、ヒジャーズ音列を含むマカーム例である。

13番のニクリーズ・マカームにはヒジャーズ音列が含まれていないように見えるが、第一音列であるニクリーズ音列はもともと構成音の4つがヒジャーズ音列から成り立っているため、ヒジャーズ音列が含まれているマカームに含めた。これらのうち19番まではいずれも頻繁に用いられるマカームである。頻出する約30種のマカームのうち、実に半数以上のマカームにヒジャーズ音列が含まれているということは、実演においてヒジャーズ音列の響きを頻繁に耳にすることを示す。無論、主要音列が5種類であることを考えると、多様な組み合わせを形成する中で、ヒジャーズ音列のみが突出して用いられているわけではないかもしれない。しかしながら、松本2011でも言及しているように、ラースト音列が長調、ブーセリク音列が短調、キュルディー音列がミの旋法と同種の響きを醸し出すとすると、西洋の音楽家にとってより異質に響き、かつ引用が大きな変更を強いることなく可能なのは、旋律的短音階の一部と同種の響きを成すこのヒジャーズであろう。ウッシャー音列は中立音を用いる傾向が強いため、西洋音楽家の耳にはヒジャーズよりも異質に響くはずであるが、その音程を西洋の音階にあてはめようとするとウッシャー独自の響きが失われてしまい、引用に向かない。そのため、より西洋の12音階構成音に近い響きをもつヒジャーズ音列がイスラームの表象音列として多用される結果につながっていったのかもしれない。

セギヤー音列は、ヒジャーズ音列とは異なる音列として扱われるが、西アジアの表象として用いる場合、外からのまなごしでは同列の響きとして受け取られることも十分考えられる共通要素を含んでいることも事実である。このことから、本論ではヒジャーズ音列の引用を検討するにあたり、セギヤー音列も検討に含めることとする⁷⁾。

表1 ヒジャーズ音列を含むトルコのマカーム例

			第一音列	第二音列		
1	hicaz	上昇	hicaz4	rast5		
2	humayun	上昇	hicaz4	buselik5		
3	uzzal	上昇	hicaz5	uşşak5		
4	zırguleli hicaz	上昇	hicaz5	hicaz4		
5	karcıġlar	上昇	uşşak4	hicaz5		
6	basit suznak	上昇	rast5	hicaz4		
7	nihavend	上昇	buselik5	kürdi4		
				hicaz4		
8	nev'eser	上昇下降	hicaz4	nikriz5		
9	ruhnevaz	上昇下降	kürdi4	buselik5		
			hicaz4			
10	sultani yegah	下降	kürdi4	buselik5		
			hicaz4			
11	zırguleli suznak	上昇下降	hicaz5	hicaz4		
12	hicazkar	下降	hicaz4	hicaz5		
13	segah	上昇	segah5	hicaz4		
		上昇	ussak4	buselik5		
			segah5			
14	huzzam	上昇下降	huzzam5	hicaz4		
15	nikriz	上昇下降	nikriz5	rast4		
16	saba	下降 (下降上昇)	saba4. (2)	hicaz5	hicaz4	zırgule'li hicaz
				hicaz4		hümayun
17	sehnaz	下降	buselik5	buselik5	hicaz4	hümayun
				rast5	hicaz4	hicaz
				uşşak4	hicaz5	uzzal
				hicaz4	hicaz5	zırgule'li hicaz
18	düġah	上昇	nikriz5	hicaz5		nev'eser
				hicaz5	hicaz4	zırgule'li hicaz
				saba4. (2)	hicaz5	saba
19	Suz-i Dil	下降	hicaz4	hicaz5	hicaz4	hüseyin perdesindeki zırgule'li hicaz
20	Evcara	下降	segah5			
			ferahnak5			
			müstear4			
				hicaz4	hicaz5	zırgule'li hicaz
21	Şeddi Araban	下降	hicaz4	hicaz5		neva perdesindeki zırgule'li hicaz
22	Beyati Araban	下降	hicaz4	buselik5	ussak4	zırgule'li hicaz (araban)
				buselik5		beyati
23	Hisar	下降上昇	hicaz4	hicaz5		zırgule'li hicaz
				uşşak4	hüseyin5	hüseyini
24	Hisar Buselik	下降上昇	hicaz4	hicaz5		zırgule'li hicaz
				uşşak4	hüseyin5	hüseyini
				buselik5		
25	huseyni gulizar	下降	buselik5	ussaku4	huseyni5	
			kurdi4	hicaz5	ussak4	
26	kucek	上昇下降	saba4	hicaz5	hicaz4	
				ussak		
27	Eski Sipıhr	下降	hicaz5	huseyni5		
			ussak4	hicaz4	saba4	
			hicaz5			
28	Yeni Sipıhr	下降	buselik4	hicaz4	hicaz5	
				hicaz5		
				ussak4	huseyni5	
29	Muhayyer Sunbule	下降	cargah			
			hicaz4	hicaz5	saba4	

III. ヒジャーズ型音列の引用例

ヒジャーズ型音列はオペラやオペレッタなどイスラーム圏を舞台とする作品の中はもちろん、器楽作品の中にも、イスラーム圏を想起させる旋律モチーフとして多数現れている。とりわけ表題音楽においては、音のみで表題を表現するため、その表現対象がイスラーム圏に属する場合、ヒジャーズ的音列は頻出するのである。

表2は、イスラーム圏を表象する西洋古典音楽作品の一例である。表中にはより広く西アジア、そしてイスラーム文化の名残をとどめるスペインや東欧の表象作品、これらの文化表象を第一に意図するものではないがヒジャーズ的音列が含まれている作品やこれらの文化圏の音楽要素を引用している作品も含めている。

ここからは大きく四つの潮流が見て取れる。第一はモーツァルトやベートーヴェンなど、ウィーンで活躍した作曲家達による19世紀前半までの引用、第二は国民楽派を中心としたロシアの作曲家達による19世紀後半からの引用、第三はスペインの作曲家達による19世紀後半からの引用、第四はフランスの作曲家たちによる引用である。このうちスペインは15世紀までイスラーム王朝が栄えていたことから、伝統音楽の中にすでにイスラーム音楽の要素が含まれているため、ウィーンやスペインの作曲家たちが用いる異国趣味やサイド的なオリエンタリズムとは少々異なる様相を見せる。ロシアも18世紀以降の南下による領土拡張でイスラーム圏を版図に納めていく中で頻繁に用いられていくようになる。サンクト・ペテルブルグやモスクワで活躍したロシア人の音楽家たちの作品には上記のようなイデオロギーが多少なりとも働くが、ハチャトゥリヤンやハジベヨフなどのようなコーカサス出身作曲家の作品に引用されるヒジャーズ音列は、自らが属する文化の表象となる。

これらのうちヒジャーズ型音列の使用頻度は、ロシアとスペインにおいて顕著である。これは作曲年代とも関連する。時代が下ったほうが、ヒジャーズ音列の使用頻度が多くなるのである。人間の移動が徐々に容易になるにつれ、作曲家自身も表象の対象国に足を運ぶことが可能となる。人づてに異国の様子を聞き、旋律の書き取りなどを見ながらイメージを膨らませて当該文化を音で表象する場合とは、圧倒的に音そのものの情報量が異なってくる。とりわけ作曲家自身の鋭敏な耳で直接聞き取った音は、より如実に作品に反映されることになる。情報量の多さという点では、作曲家の出自も重要となる。当該文化圏出身の作曲家が帰属文化の音を表象する場合には、音そのもののみではなく音が持つ文化的背景を認識しているためその表象はより具体性を持つことになる。

コーカサスの作曲家たちはきわめて濃厚に自文化のリズムや音列を引用している。とりわけアゼルバイジャンの作曲家たちはアゼルバイジャン古典音楽の旋法ムガームに基づく音列を様々に用いており、ムガーム・オペラやムガーム交響曲のように音列のみならずムガーム概念そのものを西洋古典音楽と融合させる試みも行っている。ムガームではヒジャーズ音列はチャハルギャ音列と呼ばれており、セギヤー、シュールと並んでムガームの重要な音列となっている。このチャハルギャ音列の使用頻度はたいへん高い。

表2 イスラーム圏表象作品の例（より広く西アジア、そしてイスラーム文化の名残をとどめるスペインや東欧の表象作品も含める）

番号	曲目	作曲年	作曲家	表象・引用特性
1	「トルコ人の儀式のための行進曲」（コメディ・バレエ「町人貴族」より）	1670	リュリ	トルコ表象
2	「後宮からの誘拐」	1782	モーツァルト	トルコ表象
3	「トルコ風の行進曲（トルコ行進曲付きのピアノ・ソナタ）」	1783	モーツァルト	リズム（行進曲、軍楽隊）
4	「アテネの廃墟」	1812	ベートーヴェン	リズム（行進曲、軍楽隊）
5	「交響曲第9番 合唱付」	1824	ベートーヴェン	リズム（行進曲、軍楽隊）
6	歌劇「コリントの包囲」	1826	ロッシーニ	イスラーム表象
7	歌曲「歌うな、美しい人よ（ゲルジアの歌）」	1828	グリンカ	コーカサス表象
8	「ベルシャの合唱」（歌劇「ルスランとリュドミラ」第3幕より）	1837-1842	グリンカ	イスラーム表象
9	「トルコの踊り」（歌劇「ルスランとリュドミラ」第4幕より）	1837-1842	グリンカ	イスラーム表象
10	「アラビアの踊り」（歌劇「ルスランとリュドミラ」より第4幕より）	1837-1842	グリンカ	イスラーム表象
11	「レズギンカ」（歌劇「ルスランとリュドミラ」より第4幕より）	1837-1842	グリンカ	イスラーム表象、レズギンカ舞踊
12	「ホタ・アラゴネーサ」（「スペイン序曲」より）	1845	グリンカ	スペイン表象
13	「マドリッドの夏の思ひ出」（「スペイン序曲」より）	1848（1851年改訂）	グリンカ	スペイン表象
	「ベルシャ行進曲」	1864	シュトラウス2世	イスラーム表象
14	交響曲第2番「アンタル」	1866-1868	リムスキー＝コルサコフ	ヒジャーズ型音列
15	ピアノ独奏曲「イスラメイ」	1866-1869（第1稿）、 1902（第2稿）	バラキレフ	リズム（3連）、ヒジャーズ型音列
16	歌劇「アイダ」	1869	ヴェルディ	リズム、ヒジャーズ型音列
17	「エジプト行進曲」	1869	シュトラウス2世	リズム（行進曲、軍楽隊）、 ヒジャーズ型音列、中東表象
18	歌劇「サムソンとデリラ」	1869	サン＝サーンス	中東表象
19	「棕櫚」		シュトラウス2世	中東表象
20	歌曲集「ベルシャの歌」	1870	サン＝サーンス	イスラーム表象
21	歌劇「バザンのドン・セザール」より「セヴィリャーナ」	1872	マスネ	スペイン表象
22	歌劇「カルメン」	1873-74	ビゼー	スペイン表象、ヒジャーズの音列
23	「スペイン交響曲」	1873（1875初演）	ラロ	スペイン表象、ヒジャーズの音列、 ミの旋法、スペインの装飾音
24	歌劇「妖魔」	1875	ルビンシテイン	ヒジャーズ型音列
25	「ツァイゲネルワイゼン」	1878	サラサーテ	東欧のジプシー音階 （ヒジャーズの音列内包）引用
26	「アルジェリア組曲」	1879-80	サン＝サーンス	イスラーム表象
27	ピアノ独奏曲「クリミアの南岸にて（グルズフ・ウ・アウダガ）」	1880年代	ムソルグスキー	クリミア表象
28	ピアノ独奏曲「クリミアの南岸近く（バイダリー）」	1880年代	ムソルグスキー	クリミア表象
29	「カススの奪還」	1880	ムソルグスキー	ヒジャーズ型音列
30	交響的絵画「中央アジアにて」	1880	ボロディン	リズム（コーカサス）、ヒジャーズ型音列
31	歌劇「イーゴリ公」	（1869-87未完、 1890）リムスキー＝コルサコフ とバラキレフにより完成）	ボロディン	リズム（コーカサス）、ヒジャーズ型音列
32	「アラゴン舞曲」	1880	サン＝サーンス	スペイン表象
33	交響詩「タマール」	1883	バラキレフ	リズム（コーカサス）、ヒジャーズ型音列
34	狂詩曲「スペイン」	1883	シャブリエ	スペイン表象
35	「カルメン幻想曲」（ビゼー「カルメン」のバラフレーズ）	1883	サラサーテ / ビゼー	スペイン表象、ヒジャーズ型音列、 スペインの装飾音
36	「セヴィリャーナ」	1884	エルガー	スペイン表象
37	歌劇「ル・シッド」よりバレエ音楽「カステリャーナ」、「アンダルーサ」、 「アラゴネーズ」、「オーバード」、「カタルーニャ」、「マドレリナ」、「ナバレーサ」	1885	マスネ	スペイン表象
38	「スペイン奇想曲」（「アルボラーダ」、「変奏曲」、「アルボラーダ」、 「情景とジプシーの歌」、「アストゥリアのファンダンゴ」	1887	リムスキー＝コルサコフ	スペイン表象
39	交響組曲「シェヘラザード」	1888	リムスキー＝コルサコフ	リズム（コーカサス）、ヒジャーズ型音列
40	「スペイン行進曲」	1888	シュトラウス2世	スペイン表象
41	「オリエンタル」（ヴァイオリンとピアノの組曲「万華鏡」より）	1890年代	キュー	リズム
42	チェロ「アラビアのメロディ」	1891	グラズノフ	希薄
43	「アラビアの踊り」（バレエ「くるみ割り人形」より）	1892	チャイコフスキー	リズム（コーカサス）、ヒジャーズ型音列
44	第1組曲「コーカサスの風景」（「In a Mountain Pass」、「In a Village」、 「In a Mosque」、「Procession of the Sardar」）	1895	イッポリートフ＝イヴァノフ	リズム（コーカサス）、ヒジャーズ型音列
45	第2組曲「コーカサスの風景」（「Introduction: Lamentation of Princess Ketevana」、「Berceuse」、「Leschinka」、「Georgian March」）	1896	イッポリートフ＝イヴァノフ	リズム（コーカサス）、ヒジャーズ型音列
46	序曲「シェヘラザード」	1898	ラヴェル	イスラーム表象
47	「版画」より「グラナダの夕暮れ」	1903	ドビュッシー	スペイン表象
48	歌曲集「シェヘラザード」（「アジア」、「魔法の笛」、「つれない人」	1904	ラヴェル	イスラーム表象
49	「5つのギリシア民謡」	1904	ラヴェル	東欧表象
50	「アンダルシア奇想曲」	1904	サン＝サーンス	スペイン表象
51	「レズギンカ」（ピアノ独奏曲「12の高等練習曲」より10番）	1905	リャブノフ	リズム（コーカサス）、ヒジャーズ型音列
52	歌劇「はかなき人生」	1905	ファリヤ	スペイン表象、ヒジャーズの音列、 スペインの装飾音、ミの旋法
53	ムガム歌劇「レイリーとメジュヌン」	1907	ハジベヨフ	リズム（コーカサス）、ヒジャーズ型音列

番号	曲目	作曲年	作曲家	表象・引用特性
54	『スペイン狂詩曲』(「夜への前奏曲」,「マラゲーニヤ」,「ハバネラ」,「祭り」)	1907	ラヴェル	スペイン表象
55	『ハバネラ形式のヴァカリーズ』	1907	ラヴェル	スペインモティーフ引用
56	『4つのスペイン風小品』(「アラゴネーサ」,「クバーナ」,「モンタニェーサ」,「アンダルーサ」)	1908	ファリヤ	スペイン表象
57	軍隊行進曲「ナイルの岸部で」	1908	サン＝サーンス	イスラーム表象
58	1幕「スペインの時計」	1911	ラヴェル	スペイン表象
59	『スペインの庭の夜』(「ヘネリーフェにて」,「はるかな踊り」,「コルドバの山の庭にて」)	1915	ファリヤ	スペイン表象
60	バレエ『恋は魔術師』	1915	ファリヤ	スペイン表象
61	『ケトとコテ』	1918	トリゼ	カルトゥーリ, レズギンカ型リズム
62	歌劇『アベサロムとエテリ』	1919	バリアシュヴィリ	グルジア舞踊, リズム(コーカサス), ヒジャーズ型音列
63	バレエ『三角帽子』	1919	ファリヤ	スペイン表象
64	『アンダルシア幻想曲』	1919	ファリヤ	スペイン表象
65	『アルジェの学生に捧げる行進曲』	1921	サン＝サーンス	イスラーム表象
66	『ダイシ』	1923	バリアシュヴィリ	グルジア舞踊, リズム(コーカサス), ヒジャーズ型音列
67	『ツイガース』	1924	ラヴェル	東欧のジプシー音階 (ヒジャーズの音列内包)引用
68	『ホレロ』	1928	ラヴェル	スペイン舞踊のリズム引用
69	『トルコの断章』(「Caravan」,「At Rest」,「Night」,「Festival」)	1930	イッポリート＝イヴナフ	リズム(コーカサス), ヒジャーズ型音列
70	『トルコ行進曲』	1932	イッポリート＝イヴナフ	リズム, ヒジャーズ型音列, イスタンブルの都市歌謡「キヤーティビム」引用
71	『舞踊組曲』	1933	ハチャトゥリヤン	リズム(コーカサス), ヒジャーズ型音列
72	バレエ音楽『ハフチサライの泉』	1934	アサフィエフ	リズム(コーカサス), ヒジャーズ型音列
73	『インジの本』	1934	サイグン	リズム(アクサック), ヒジャーズ型音列
74	『キョルオグル』	1937	ハジベコフ	リズム(コーカサス), ヒジャーズ型音列
75	『イスタンブール組曲』	1937-38	アルナル	ヒジャーズ型音列
76	『ソナチネ』	1938	サイグン	
77	『弦楽オーケストラのための交響曲：ニザミーの追悼のための』	1941	アミロフ	リズム(コーカサス), ヒジャーズ型音列
78	バレエ音楽『ガヤネ』	1942	ハチャトゥリヤン	リズム(コーカサス), ヒジャーズ型音列
79	『キョチェクチェ』	1943	エルキン	リズム, ヒジャーズ型音列, トルコ古典音楽引用
80	『カーヌン協奏曲』	1944-1951	アルナル	ヒジャーズ型音列引用, 伝統楽器引用
81	『アナトリアから』	1945	サイグン	リズム(コーカサス), ヒジャーズ型音列
82	『レラトメジヌン』	1947	カラエフ	リズム(コーカサス), ヒジャーズ型音列
83	交響的ムガーム『シュール』	1948	アミロフ	リズム(コーカサス), ヒジャーズ型音列, ムガーム, テスニーフ, レング, 民俗音楽からの旋律引用
84	アゼルバイジャン・ムガーム『キュルディー・オヴシヤリ』	1948	アミロフ	リズム(コーカサス), ヒジャーズ型音列, ムガーム, テスニーフ, レング
85	『ハバババン Haberman』,「Alai Luches」(『アルメニア民謡による14の小品』より)	不明確	アスラマズヤン	リズム(コーカサス), ヒジャーズ型音列
86	『ピアノとオーケストラのためのキヤーティビム変奏曲』	1953	レイ	ヒジャーズ型音列, 伝統歌謡引用
87	『アラビアの主題によるピアノ協奏曲』	1957	アミロフ&ナズィロヴァ	リズム(コーカサス), ヒジャーズ型音列
88	『ガイタウ(舞踊)』	1958/1980	グリエフ	リズム(コーカサス), ヒジャーズ型音列
89	『レールモントフ組曲』	1959	ハチャトゥリヤン	リズム(コーカサス), ヒジャーズ型音列, レズギンカ
90	『アゼルバイジャン・カプリチオ』	1961	アミロフ	リズム(コーカサス), ヒジャーズ型音列
91	『交響曲第3番』	1964	カラエフ	リズム(コーカサス), ヒジャーズ型音列
92	『ホロン』	1964	サイグン	リズム(トルコ)
93	『シンフォニエッタ』	1966	アルチュニヤン	リズム(コーカサス), ヒジャーズ型音列
94	『アクサック・リズムによる12の前奏曲』	1967	サイグン	リズム(アクサック), ヒジャーズ型音列
95	『交響曲第3番「室内交響曲」』	1969	ナスイゼ	リズム(コーカサス), ヒジャーズ型音列
96	『ギュリスタン・パヤーティ・シラーズ』	1971	アミロフ	リズム(コーカサス), ヒジャーズ型音列, ムガーム, テスニーフ, アーシュダ
97	『アルメニアン・ダンス』(第一部「Tzirani Tzar」,「Gakavi Yerk」,「Hoy, Nazan Em」,「Alagayaz」,「Gna, Gna」, 第二部「Hov Arek」,「Khoomar」,「Lorva Horovel」)	1972-76	リード	リズム(コーカサス), ヒジャーズ型音列
98	『アクサック・リズムによる10のスケッチ』	1976	サイグン	リズム(アクサック), ヒジャーズ型音列
99	『海：ピアノとオーケストラのための』	1977	バダルベイリ	リズム(コーカサス), ヒジャーズ型音列
100	『3つのミニアチュール』(1番「Lale」, 2番「Indimindi」, 第3番「サツィダオ Satsidao」)	不明確	ツィンツァーゼ	リズム(コーカサス), ヒジャーズ型音列
101	『Mstkhemsuri』(「17のミニアチュール」より)	不明確	ツィンツァーゼ	リズム(コーカサス), ヒジャーズ型音列
102	『ソリ・ガミディデッグルダ Zoli Gamididgulta』,「ガンダガン Gandagan」,「スイサトゥラ Sisatura」(「12のミニアチュール」より)	不明確	ツィンツァーゼ	リズム(コーカサス), ヒジャーズ型音列
103	『ピアノ協奏曲第4番』	1994	アディゲザロフ	リズム(コーカサス), ヒジャーズ型音列

また、音列のように短く様々な楽曲に適用（単位のより小さい引用）できるモチーフよりも大きく、ある特定の楽曲と直結できる引用も、当然ながら散見される。

現地の伝統的な音楽理論を引用するだけではなく、伝統楽器を一部に使用することもコーカサスの作曲家たちには多い。とりわけ両面太鼓（アゼルバイジャン語でナガラ、グルジア語でドリ、アルメニア語でドホルなど）や円型杵太鼓（ドイラ、ダイレ、デフ、デプ、ガヴァルなど）など膜鳴楽器類の使用頻度は高い。これは伝統リズムの引用が同地の表象に極めて強く用いられる要素の一つであることを示していると言えよう。しかも伝統楽器を用いる場面ではほとんどが伝統舞踊のリズム・パターンを担わせていることから、舞踊音楽が文化表象に有効であることがうかがえる。「剣の舞」で有名なアルメニア人作曲家ハチャトゥリヤンのバレエ『ガヤネー』は、「レズギンカ」や「子守唄」、「ガヤネーの踊り」、「老人と絨毯織りの踊り」、「綿花の採集」、「絨毯刺繍」、「序奏と長老の踊り」、「目覚めとアイシェの踊り」、「叙情的なデュエット」、「ウズン・デレ」、「タンバリンを持った娘たちの踊り」などで伝統リズムを頻用しており円型杵太鼓の使用も指定しているものもある。

リズムに限らず、旋律に関しても民俗舞踊のモチーフはふんだんに用いられている。テレケメ、ガイタウ、レズギンカ類、ガンダガンなどはその例である。また、チャイコフスキーの「アラビアの踊り」とイワノフの『コーカサスのスケッチ NO.2, “イペリア”』（視聴覚資料4）の第2曲 *Berceuse* におけるグルジアの子守歌をモチーフとするとされる同一旋律の引用なども見受けられる⁸⁾。同曲集の3曲目「レズギンカ」の旋律はソビエトを代表する民俗舞踊団モイセーエフ・バレエ団のレパートリーの一つであり、コーカサスでの戦闘を描いた舞踊「パルチザン」の伴奏音楽に引用されている。

アゼルバイジャンの作曲家グリエフの『ガイタウ』はアゼルバイジャンの伝統舞踊ガイタウにモチーフを得てピアノとオーケストラのための楽曲に仕上げられている（視聴覚資料1）。西洋の作曲技法を学んだアゼルバイジャンの作曲家たちによる楽曲はしばしば同国の民族舞踊伴奏に還流されることがある。前述のグリエフの『ガイタウ』もアゼルバイジャン国立民俗舞踊団のレパートリーとなっている。ハジベヨフの『キョルオウル』内の一曲「ヤッル⁹⁾」も、同舞踊団の代表的な舞踊曲の一つとなっている。コーカサスの西洋音楽作曲家たちは自文化の伝統モチーフをたいへん色濃く反映させる傾向が強い。ムガーム・オペラやムガーム交響曲が作曲されるのはその傾向を如実に示しており、たいへん魅力的な作品の数々が見受けられる。

グルジアの大作曲家パリアシュヴィリのおペラ内で用いられる舞踊曲も、グルジアの民俗舞踊団のレパートリーに引用されている。同国の作曲家ツィンツァゼの作品とりわけミニアチュールの作品群にもグルジア舞踊やグルジア合唱に影響を受けた作品がたいへん濃厚に現れている。

コーカサスの作曲家ではないが、アメリカの作曲家リードによって作曲された『アルメニア・ダンス』もコーカサスの表象音楽としてたいへん親しまれている。この中には多くのアルメニア伝統音楽が引用されており、アルメニアおよびトルコの代表的な民謡の一つ『サル・ゲリン』も含まれている。『サル・ゲリン』はトルコでもエルズルム県の民謡として認識されており、トルコ・アルメニア両国の大切な歌謡となっており（松本2007, 参照ウェブサイト①）,

リズム認識の揺れに関しても同地域の特徴を示すユニークな例である（松本2008）。6拍子あるいは10拍子で演奏される『サル・ゲリン』のリズム認識の揺れは、同曲を下地とする「おい、ぼくのナザン」が原曲の2+3+3+2=10拍子ヴァージョンに親和性の高い5拍子で作曲されていることにも現れている。

トルコの表象はリュリやモーツァルト、ベートーヴェンなど西洋古典音楽の偉大な作曲家たちによって17世紀から始まっている。500年以上にわたって西洋の巨大な隣国であったオスマン帝国のヨーロッパへの影響は当然大きく、楽器の伝播や文化の相互交流などが楽曲の構造などからもうかがい知ることができる。より大きな単位での音の引用が行われているのはイワノフが1932年に作曲した『トルコ行進曲』に見られる（視聴覚資料4）。この中には、イスタンブルの都市歌謡『キヤーティビム』が引用されている。キヤーティビムは現在も最も代表的なトルコの歌の一つであり、50年代初めにアメリカの黒人歌手アーサ・キットが『ウスカグラ』という曲名でカバーした後、日本でも江利チエミが原曲とは全く異なる歌詞のついた『ウスカグラ』を歌い馴染みのある曲となっている¹⁰⁾（柘植2000: 77-78）。

トルコの作曲家の中では表象や引用の方法に大別して二つの傾向が見られる。一つは抽象的、もう一つはより具象性があるものである。抽象的な作品では、ヒジャーズ音列や伝統的なリズムは散見されるものの、トルコの民俗音楽との親和性がそれほど感じられない。ロシア国民楽派やコーカサスの作曲家、スペイン民族楽派に見られるような濃厚さとは別の趣を醸し出す。トルコでは20世紀に入ってから「トルコ5人組」と呼ばれるジェマル・レシット・レイ Cemal Reşit Rey, アフメド・アドナン・サイグン Ahmed Adnan Saygun (1907-1991), ハサン・フェリト・アルナル Hasan Ferit Alnar, ウルヴィ・ジェマル・エルキン Ulvi Cemal Erkin, ネジル・カズム・アクセス Necil Kazım Akses ら5人の作曲家たちを筆頭に西洋古典音楽の作曲活動が展開された。サイグンは前者、アルナルは後者の傾向が強い。トルコも含め東欧や西アジアに頻出するアクサック・リズム aksak rhythm を引用したサイグンの楽曲類－1964年作曲の『ホロン』など－も、バルトークの『ブルガリア・リズム Bulgaria Rythm』同様抽象的な引用処理となっており、トルコの民俗音楽中でアクサック・リズムが持つ躍動性や「ため」とは異なる印象を与える。アクサック・リズムはそもそも踊り歌など民俗音楽の中でも舞踊と密接に関係することが多いクルク・ハヴァに含まれる音楽要素であり、フリーリズムの音楽様式であるウズン・ハヴァ uzun hava と対比される概念である。コーカサスの作曲家たちが舞踊リズムの引用に際してはその躍動感を伸びやかに生かす傾向があるのに比べて、トルコにおける舞踊リズムの引用はどこか硬質な印象を与える。

具象性がある作品例には1943年エルキン作曲の『キョチュクチェ』、1953年レイ作曲の『ピアノとオーケストラのためのキヤーティビム変奏曲』、1944-51年に作曲されたアルナルの『カーヌーン協奏曲』などが挙げられる。エルキンの『キョチュクチェ』は冒頭でデデ・エフェンディの『カルジュアル・キョチュクチェ』（視聴覚資料6）を引用したり、曲中にもトルコ古典音楽のフレーズを引用するなど、かなり伝統音楽寄りの作風をとっている。アルナルは自身カーヌーンの腕前もかなりのものであったため、『ペシュレヴ』など西洋古典音楽のみならずトルコ古典音楽ジャンルの曲も作曲している。イッポリートフ＝イヴァノフも引用していたキ

ヤーティビムはレイによっても引用され、表象モチーフの重要な一つであることが窺える。『カーヌーン協奏曲』でトルコの古典音楽楽器であるカーヌーンとオーケストラとの融合を試みているアルナルはもともとカーヌーンを学んでおり、後に西洋音楽の作曲家に転向した。ペシュレヴなどトルコ古典音楽分野での作曲も手がけるなど両分野に通じたアルナルならではの活動と言えよう。

スペインでは、やはり19世紀半ばから国を表象する音楽が多くなってくる。15世紀までイスラームの重要な文化圏の一つであったスペインは、当然のことながらヨーロッパの中でイスラーム文化を濃厚にとどめている国でもある。アルハンブラ宮殿は代表的なイスラーム建築の一つでもあり、それを表象する音楽はとりわけ多く作曲されている。しかしながらヒジャーズ音列は出現することがあってもスペインの作品にそれほど濃厚には表れてこない。音高の並びとしてより頻出するのはフリギア旋法にルーツを持つのではと言われる「ミの旋法」と称される音列である。

スペイン民族楽派の頂点とも言われるマヌエル・デ・ファリャ Manuel de Falla (1876-1946) はアンダルシアのカディス出身のため、南スペインの代表的な芸能フラメンコに造詣が深く、南スペインの音楽モチーフを濃厚に鏤めた楽曲を多数生み出している。ファリャはスペイン内戦勃発後1939年にアルゼンチンに亡命し、二度と祖国の地を踏むことはなかった。自国の文化を愛する彼にとって祖国を離れることは辛い選択であったが、フランコの独裁政権を認めることも困難であったという。政治状況により音楽活動が影響を受けた例の一つである。

ファリャを筆頭にアルベニス、グラナドスなどスペイン出身の作曲家が手がけたスペインの表象曲はいずれも「ミの旋法」の使用が濃厚である。スペイン出身ではない作曲家の中では、ビゼーの歌劇『カルメン』が有名であるが、「ミの旋法」はそれほど多用されてはいない。松本2006で指摘したレズギンカの奏法ヴァリエーション同様、現地の音楽家と外部の音楽家の差異がここでも見れると考えられる。

これらの中で「管弦楽の魔術師」とも称されるフランスの作曲家モーリス・ラヴェル Maurice Ravel (1875-1937) の『ボレロ Bolero』(表2)は少々異なる特性を持つので、それにも若干触れておきたい。そもそもロシアのバレエダンサー、イダ・ルビンシュテイン Ida Rubinstein から依頼されたバレエ作品のために作られており、スペインを表象しているわけではない。現在はモーリス・ベジャール Maurice Bejart の振付が最も有名であり¹¹⁾、スペイン国立舞踊団も独自の振付により集団でフラメンコ・シューズを履いて踊っている。18世紀後半に生まれたとされるスペイン舞踊の一種であるボレロのリズムが終始曲全体を貫いている。バスク人の母からはスペイン的な感性を受け継いでスペイン的表象にも心惹かれ『スペイン狂詩曲』(表2)、『スペインの時計』(表2)などを手がけており、『ボレロ』でもスペインのリズムの引用が行われていることは明らかである。終始同一リズムを用いている点で、ハチャトゥリヤンのレズギンカ・リズム引用と同様である。これは舞踊的側面を際立たせたい場合に有効であると考えられる。ところで、リズムや旋律の反復は無機的な要素と、陶醉へと導く要素を併せ持つ。スイス人の機械技師であった父の影響もありラヴェルは工場や機械音にも魅力を感じていたため、同一のリズムや旋律の反復は無機性や機械性を表現する実験的な試みであった

かもしれない。しかしながら、『ボレロ』は同じ旋律の反復でも、反復ごとに楽器編成・音色・デュナーミクが変化し、クライマックスに向かって徐々に拡大していく構成をとっており、ただ無機的であったわけではない。異なるジャンルの事例ではあるが、同一モチーフの執拗な反復は世界の様々な音楽とりわけ宗教的な音楽には特に多く¹²⁾、それに付随する反復動作とともにトランスなど無我、陶酔の境地へと誘うため敢えて用いられているかのように見える。『ボレロ』に見られる反復も、無機性のみではなく、熱狂と陶酔の境地へと駆り立てる要素も併せ持っているとも考えることも可能である。前述のベジャール振付の『ボレロ』が20世紀の重要なバレエ作品の一つとなったのは、無駄をそぎ落とした一見無機的な中にも官能性を秘めた動作の反復がクライマックスに向けて徐々にダイナミックになっていく様が音楽と見事に一体化していたからとも言える。ラヴェルの『ボレロ』そのものにはスペインを表象するための意図は他のスペイン表象音楽と同等ではないという点で特異な例であるわけだが、スペインにおける既存リズムの引用でより高次の音楽を形成した成功例といえよう。

サン＝サーンスはフランスの植民地となったアルジェリアに関わる曲を複数作曲している。これは、植民地ではないがロシアがコーカサスを版図に収め、ロシアの作曲家がコーカサスやイスラームの表象や音楽モチーフの使用を行ったことと類似の現象と言えよう。

ヨハン・シュトラウス2世は行進曲を多数手掛けているが、その中でイスラーム文化圏に関わる作品も複数作っている。スエズ運河開通の記念行事の一環としてカイロのオペラハウスの柿落しのために『アイダ』が委嘱された話は有名であるが、これに影響を受けて『エジプト行進曲』なども作曲されたとされる。当時の中東とヨーロッパとの様々なつながりの中で生まれた楽曲もこの時期は数多く、今後さらに検討を積み重ねたいと考えている。『エジプト行進曲』は毎年恒例のウィーン・フィル・ニュー・イヤー・コンサートで、音楽を通じて平和を訴え続けている指揮者バレンボイムが2014年指揮を行った際にも、大きくとりあげられた。楽曲そのもののレヴェルのみではなく、演奏という場における西洋と中東との関係、広くは国際関係を考える音楽家の曲目選択においても、楽曲自体がもつ表象の力が影響を与えることを示している。

ハンガリーなど中欧や東欧、ロシアでは、ロマ（ジプシー）の表象に「ロマ音階」と呼ばれる音階を多く用いる。ロマ音階はトルコの古典音楽で言えばズイルギュレリヒジャーズにあたるもので、2つのヒジャーズ音列の連結で1オクターヴが形成される。前述のように、スペインのロマ音楽においては、ヒジャーズ音列はそれほど頻出しない。キュルディー音列のほうに近い「ミの旋法」が多用されるのである。すなわちロマ音階と俗に呼ばれる音階は中東欧ロシアに頻出する音列の一つであり、すべてのロマが共有する音階ではないと言える。ロマはそもそも移住先の音楽を巧みに吸収する能力に長けているので、スペインや東欧など住み着いた地の音楽特性にあわせて「ミの旋法」なり「ヒジャーズ的音列」を会得していったのであろう。なお、これらの音を伝統音楽として用いる重要なアウトサイダーとしてユダヤ人も忘れてはならぬ存在である。

ヒジャーズ的音列が東欧に多いのは、イスラーム世界の中でもとりわけオスマン帝国からの影響が濃厚であると考えられる。地域により異なるが中東欧は14世紀から19世紀にかけてオス

マン帝国の領土であった経緯があり、文化面でも多くの影響を受けている。古典音楽や民俗音楽の伝統も入り込んでいるので、音楽分野においても何らかの影響は受けているはずであることを考えれば、古典音楽民俗音楽両方に頻出するヒジャーズ音列が入っていったことも十分に考えられる。トルコ古典音楽の音列の中で、ヒジャーズ音列を一部にもつニクリーズ音列は、とりわけトラキア地方すなわちギリシャやブルガリアでも愛される音列である。東欧のロマに影響を受けた曲としてはサラサーテの『ツィゴイネルワイゼン』やラヴェルの『ツィガーン』などがあり、どちらにもヒジャーズ型音列が見られる。

ヒジャーズ型音列は東地中海沿岸地域およびコーカサスに多く見られ、「ミの旋法」と呼ばれる音階は地中海全域に見られることを考えると、この分布にはいくつかの見方を考えることができる。西地中海沿岸にイスラームが広がったのは主に15世紀までと東欧より早いため「ミの旋法」はイスラーム音楽において、より古いルーツをもつ（ギリシャ音楽の流れを汲んでいる）ということ。ヒジャーズ型音列は西洋古典音楽との接触で生まれた可能性も現時点では完全に捨て去ることはできないということ、などである。楽譜や録音、現地調査などで確認できない事象は、いたずらに断定することは控えるべきであるので、いくつかの可能性を考えつつ、より多くの事例にあたっていきたいと考えている。

西洋古典音楽以外のジャンルではどうか。ヒジャーズ音列は映画『アラビアのロレンス』やディズニー映画『アラジン』など、イスラーム圏を舞台とする映画音楽やミュージカル、テレビなどの紀行ものやドキュメンタリー、ドラマなどのイスラーム圏を描写するシーンなどにおいて、イスラーム圏を想起させる旋律モチーフとして多用される。こうした視覚情報との連結以外に、音楽のみでイスラーム圏を表象するためにも、もちろん同音列は用いられる。カナダ在住のミュージシャン、ロレナ・マックニットのクリスマス・キャロル集は、既存のクリスマス・キャロルに独特のアレンジをほどこしたものである。キリスト生誕を祝うアルバム中の第2曲¹³⁾ではエジプトのパークションニスト、ホッサム・ラムズィーを迎えてエジプト特有のリズムを引用するとともに、ダヴルリード楽器も使用して、間奏部分で効果的にヒジャーズ音列のモチーフを挿入しているのである。この場合、さらに様相は複雑味を帯びる。単なるイスラーム圏の表象にはならないからである。この曲はキリスト教聖歌であるので、イスラーム圏を表象する必要性は本来無い。ただし、キリスト教はイスラーム教と同じく西アジアで生まれた宗教であり、キリストはイスラエルのベツレヘムで誕生している。現在でもイスラエル、レバノン、シリア、エジプト、トルコなどにはキリスト教徒がイスラーム教徒と共存している。当然ながらこれら西アジアのキリスト教音楽とイスラームの音楽は相互影響を及ぼしあい、互いに他方の要素を含むこととなる。キリスト生誕を祝う歌であるため、この場合は「イスラーム圏」ではなく「キリスト教の要素も内包するイスラーム圏」が含まれている「西アジア」を表象するためのものとして引用されていると考えられる。

このように、より広く「イスラーム圏」ないし「西アジア」という表象の媒体としてヒジャーズ音列は用いられているのである。

IV. 結論

イスラーム圏において重要な旋律モチーフの一つであるヒジャーズ音列は、西洋古典音楽において繰り返し引用されている。西洋古典音楽の表象例でも見たように、その使用頻度は、時代が下るにつれ増加する。著名な作曲たちの作品は、ヒジャーズ型音列とイスラーム圏との間テクスト性を一般民衆の脳裏に形成させるうえで大いに影響をふるったことだろう。やがて、モチーフ使用の連鎖がパターン化され、現代の映画音楽や旅行番組などのような娯楽・情報媒体においても典型的モチーフとして用いられるようになってきたと考えられる。

ある文化圏の音楽を表象する際には、舞踊音楽が有効となっていることも、コーカサスのレズギンカなどやスペインのフラメンコなどの引用から指摘することができる。舞踊音楽はバロック時代にも頻繁に西洋古典音楽に組み込まれているので、好まれやすい音楽ジャンルの一つであることは確かである。

本論でとりあげた楽曲についてはヒジャーズ音列も含め表象モチーフの詳細な出現分析など更なる精査を行うことで、イスラーム圏の表象のためにどのように用いていたかを検証することが可能であると考えるが、それは別稿に譲りたい。

文化表象の一樣態に国家表象などがあり、各国の国歌はこの典型的な例である。国家ではないがエルガー Elgar (1857-1934) の代表的な曲『威風堂々』も英国への強烈的なナショナリズムに満ちた曲である。これは音の構造というより、「希望と栄光の国、自由の母たる国、我らを生んだ祖国を心から褒めたたえよう。広く、ますます広く、国土よ広がれ。この国に力を与えた神よ、さらなる力を与えたまえ。」というような文言が含まれる歌詞にその要因が帰せられる。例えば、より広い博愛を歌うベートーヴェンの有名な交響曲第9番におけるシラーの歌詞「歓喜よ、美しい神々の火花よ、楽園からの乙女よ、我々は感激してあなたの天上の楽園に足を踏み入れる。あなたの魔力は世界が厳しく分け隔てるものを再び結びつけすべての人々はあなたの優しい翼のもとで兄弟となる。・・・わが抱擁を受けよ、百万の人々よ、この口づけを全世界に」と並べてみると、歌詞の持つ意味と力の方向性の差異がより見え易くなるかもしれない。歌詞は、音より強烈的なイデオロギーや思想を直接伝えるため、音楽の表象研究では不可欠の部分であるが、本稿では音そのものの役割について焦点をあてたため、敢えてとりあげなかった。歌詞も交えてのさらなる精査も今後の課題である。

注

- 1) とりわけ『君が代』は一度のみではなく、引用フレーズの幾度かの反復と若干の展開を見せるので、何らかの意図が引用単位の確定にあったと考えられる。
- 2) オスマン朝ではアルメニア人ズィルジャンによるシンバル工房が有名で、後にこのメーカーはアメリカで大成功をおさめ、現在も世界中で評価されるシンバルを製作している。
- 3) (残念ながらこの論稿は国外出張で校正がままならなかったため誤修正が多い。エッセンスを抽出して改稿予定である。)
- 4) 既知の、ある単位を再現に組み込む行動とは実は我々の行動のすべてに含まれている。無論音

楽においても古今東西至る所でジャンル内あるいはジャンルを超えて行なわれ、その一部は前出の徳丸論文をはじめ多くの学者に指摘されてきている。例えばポピュラー音楽研究において、増田は「パクリ」について、規範的記譜の水準での類似の把握が容易な様相（メロディや歌詞の類似）、同類似の把握が困難な様相（サウンドや声、タメやアクセントの類似）、統辞論的な一貫性をもつ類似の様相（ある程度の長さの類似性が一曲を通じて確認される）、同一貫性を持たない類似の様相（断片的な類似が頻発したり、複数のリソースからの類似が折衷される）といった 4 つの様相を定義している（増田 2005: 235）。即興も、こうした間テキスト性の中で行なわれる（松本 2006）。

- 5) トルコのマカームについては OZKAN2007, SIGNELL2008 など。
- 6) これら 5 種の音列特性は松本 2012 を参照されたい。
- 7) セギャー音列はコーカサスではとりわけ重要な音列および旋法となるので、ヒジャーズ音列とは分けた形で検討することももちろん重要であるが、それは別稿に譲りたい。
- 8) チャイコフスキーの作曲が先にはなるが、イワノフは 1882 年にトビリシのロシア音楽協会トビリシ支部に赴任し、現地に長期滞在している。その間 1886 年 4 月にチャイコフスキーがトビリシを訪れ演奏会を開いているので、どのような経緯でこの旋律モチーフが二つの作品に用いられることになったのかも別稿で検討したい。
- 9) ヤッルはアゼルバイジャンの民俗舞踊の一種でたいへんヴァリエーションが多い連手舞踊である。
- 10) 柘植はこれを日本版オリエンタリズムし、トルコの歌としてではなくアメリカのポピュラーソングとして日本語に翻案され流行したものであり、この伝播ルートが明治以来の日本における西アジア認識の一般的なパターンであったと指摘している（柘植 2000: 78）。
- 11) ジョルジュ・ドン、シルヴィ・ギエムらはベジャール振付ボレロのメロディ役を務めた歴代ダンサーの中でも代表的な舞踊手である。
- 12) 例えばスーフィーのズィクルやセマー、シャーマンの呪術行為など。
- 13) 異なる引用レベルとなるが、同曲は映画『ミス・ポター』のクリスマス・シーンの背景でクリスマスを想起させる演出の一部として引用されている。

参考文献

MacKenzie, John M.

1995. *Orientalism: history, theory and the arts*. Manchester ; New York: Manchester University Press.
Maes, Francis.

1996. *A History of Russian Music: From Kamarinskaya to Babi Yar*. The University of California Press.
Özkan, İsmail Hakkı.

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

SIGNELL Karl

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

柘植元一；塚田健一（編）

2000 『はじめての世界音楽』東京：音楽之友社。

徳丸吉彦

1991a 「モーツァルトと間テキスト性」, 海老沢 敏；佐々木 健一；柴田 南雄；鷺見 洋一（編）
『モーツァルト 3 モーツァルトの音と言葉』, 東京：岩波書店, pp.331-356.

増田 聡

2005 「『パクリ』再考－美学的分析の試み」, 三井徹（監修）『ポピュラー音楽とアカデミズム』, 東京：音楽之友社, pp.229-252.

松本奈穂子

- 2006「解釈域と間テキスト性」,『徳丸吉彦先生古稀記念論文集（お茶の水音楽論集特別号）』, お茶の水音楽研究会, pp.157-172.
- 2007「伝統の応用法：ハジベヨフのオペレッタ『布売り』に見るアゼルバイジャンのリズム」『お茶の水論叢』 Vol. 9, pp.61-71.
- 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」,『東海大学教養学部紀要』, 42, pp.271-280.

参照ウェブサイト

- ① KUCUR, Şamil “‘Mey Balaban Duduk’ ve ‘Sarı Gelin Türküsü’ hakkında Süleyman Şenel ile bir Röportaj. <http://www.turkuler.com/yazi/meybalaban.asp> (最終閲覧 2013 年)

視聴覚資料（一部）

- (1) Azerbaijani Piano Concertos, NAXOS, 8.572666
- (2) Kara Karayev, Naxos, 8.570720
- (3) Fikret Amirov, Naxos, 8.572170
- (4) Ippolitov-Ivanov, Naxos, 8.553405
- (5) Caucasian Impressions, Naxos, 8.570324.
- (6) Hamamizade Ismail Dede Efendi, Istanbul büyükşehir belediyesi. 96.34.Ü.877.011