

沖縄インド人コミュニティの宗教歌謡：旋律構造(その一)

著者	小日向 英俊
雑誌名	伝統と創造：東京音楽大学民族音楽研究所研究紀要
巻	7
ページ	41-54
発行年	2018-03-26
出版者	東京音楽大学民族音楽研究所
ISSN	2189-2350
著者版フラグ	publisher
URL	http://id.nii.ac.jp/1300/00001176/

沖縄インド人コミュニティの宗教歌謡 －旋律構造(その一)－

Religious songs of the Indian community in Okinawa: Melodic structure - I

小日向英俊

KOBINATA Hidetoshi

沖縄では、インド人コミュニティが定期的な宗教集会で宗教歌謡を歌う。これらは、大きく朗唱的曲種と歌謡(バジャン)に分けられる。後者の大半は音頭一同形式だが、斉唱形式も存在する。本研究ノートでは、2015年3月のフィールド調査で得た19曲を採譜し、使用音と音階(タート)、音域、旋律単位の観点から分析した。

以下に分析結果を示す。1. 北インド芸術音楽の基本音階ピラーワル・タートとバイラヴィー・タートと近似音階が多い。2. 最大音域は長9度と比較的狭い。3. 多くの曲が、8拍または16拍の長さで固有音域を持つ旋律aと旋律bで構成され、この2つをつなぐブリッジ旋律cの採用もある。こうした対比的構成は、芸術音楽でも一般的であることは興味深い。次稿では、リズムやその他の観点から分析を行う。

キーワード: 沖縄 Okinawa、インド人コミュニティ Indian community、
宗教歌謡 religious songs、旋律構造 melodic structure、分析 analysis

1. はじめに

1.1. 問題の所在

沖縄県内にはインド人コミュニティがあり、毎週20名程度が宗教的施設に集い宗教歌謡を歌う。インドでは一般に、男性が歌うとされる「バジャン(賛歌) bhajan」に相当する。筆者はすでに、このコミュニティの概要、集会用に使う宗教的施設の成立経緯や歴史、その宗教上の特性、集会の概要について、フィールド調査の成果と先行研究を援用して報告した²。本集会在がヒンドゥー教とシク教の複合的意味を持つことも指摘した。

本稿では、このバジャンの会³で演唱される歌謡の旋律的要素に着目し、その特徴を分析する。彼らの故地での音楽実践を対象とする今後の研究のための、基礎資料整備の意味を持つ。本来、歌の分析には歌詞への着目が必要ではあるが、バジャン研究では旋律に着目した研究が少ないため、歌詞に先行して旋律を取り扱う。

1.2. インドの宗教歌謡

言うまでもなく、他の文化と同様にインド文化においても宗教儀礼の場で歌謡は重要な役割を果たす。インドの二大宗教であるヒンドゥー教やイスラーム教、その他のシク教、ジャイナ教、バウルなどを見ても、儀礼に歌の伝統を見ないものはないだろう。

こうした宗教歌謡の研究ではテキストが着目され、何を、だれが、どのように、いつ歌うのかといった点を、儀礼の式次第や宗教暦との関係や宗教上の意味から分析が進められている⁴。だが、ここでは旋律構造に着目して分析を試みる。本研究で扱う集会では、儀礼内で専門音楽家ではない参加者が歌唱を担当する。作曲者による「固定された」旋律が存在していても、その「模範演奏」を録音物などで取得した後は歌詞のみを記したノートを参照しながら、または記憶した歌詞に基づいて歌う伝統である。儀礼の現場では、先唱者に続いて一同で歌う音頭一同形式や、斉唱の形で歌っている。旋律への着目から、これらの歌謡が他の地域の宗教歌謡や古典音楽とどのように相違するかを考察し、構造を把握して基礎資料を得ることが重要と考えられる。

また、「ラーガはインド音楽の重要な要素である」との説明についても、いわゆる古典音楽ではない宗教歌謡でこれがどのように扱われているかも、大きなテーマの一つである。本稿の対象は、インド本国から離れて生活をするディアスポラ状態のコミュニティであるため、こうした疑問に答えるためには適切ではないかもしれないが、まずラーガの分類のための音階にも着目したい。

2. 本論

2.1. バジャンの会

本稿では、フィールド調査（2015年3月実施）で得た宗教歌謡を対象とする。バジャンの会で旋律的要素を伴って歌われるものには、1) 朗唱と、2) 歌謡の二種がある。前者は、サンスクリット語の詩節（シュローカ śloka）に音の高低である程度の抑揚を付けて演唱するもの、後者はサンスクリット語、ヒンディー語、スィンディー語などの歌詞に旋律が付けられた歌である。まず、これらの楽曲が配置される儀礼を概観するために、ある一日の儀礼を追ってみよう⁵。

ヒンドゥー寺院 Hindu Temple での集会は、月曜日の朝10時より始まる。9時30分頃、まず聖職者ではないが寺院の管理やコミュニティの宗教儀礼を世話する世俗的リーダー（K氏）が寺院に到着し、解錠、その他の準備を行う。集会室正面には、シヴァ神、クリシュナー神、ドゥルガー神などヒンドゥー教の神像群が安置されている。天井からはスィク教の教祖グルー・ナーナクを表示したバナー「GURUNANAK」が掲げられ、その下には聖典『グルー・グラント・

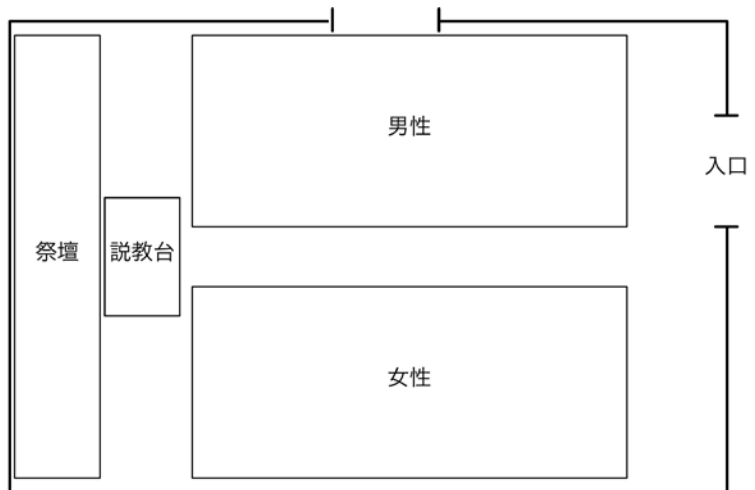


図1:ヒンドゥー寺院のレイアウト（集会室）

サーヒブ』を置いた大きな説教台がある。また、サーイー・バーバーの像も存在する⁶。女性は祭壇に向かって左側に、男性は右側に座る（図1）。敷物の上には、先唱者（独唱）や詩句朗唱者のために、マイクロフォン数本が置かれている。また壁にしつらえられた本棚には、集会で使用する『グルヴァーニー Gurvānī』が多数備えられ、参集者はそれぞれこれを見ながら、または自らが読める文字で書かれたメモを見ながら歌う。伴奏には、膜鳴楽器として太鼓（ドーラク、K氏が担当）、体鳴楽器としてカルタール（K氏）やカスタネット、シンバル（マンジーラー）などが使われるが、旋律楽器は使用しない。また、これらの楽器は、男性のみが使用する。

インド人参集者はアナウンスされている開始時刻までに到着し、それぞれ男性領域と女性領域に座る。女性はショール、男性はハンカチーフやタオルで、自らの髪の毛を隠して儀礼に参加する。この日の集会には、女性7名、男性8名ほどが参集した。集会の大きな流れは以下のとおりである（表1）。

まず供物供養として、ミルク、果物などを祭壇に供える。次ぎに聖句の朗唱、そして一番長い時間を要するバジャンの歌唱が続く。その後に神の名を唱えながら、火の儀式アールティーが行われる。最後に、聖水の儀式として、聖水を神像にかけるとともに、参集者にも聖水をかけて清める。ここでヒンドゥー的儀式は終了するが、最後は担当者がスィク聖典『グルー・グラント・サーヒブ』を朗読し、全員で神像へミルクを献じて終了する。本稿は、「3 バジャン」から「5 聖水の儀式」、および「7 終了の儀」の奏演を、旋律的側面から分析する。

表1：バジャンの会の式次第

No.	式次第	概要
1	供物供養	ミルク、果物などを祭壇のヒンドゥー教神像へ供え、スィク教経典『グルー・グラント・サーヒブ』に礼を捧げる。祭壇のサーイー・バーバー像への礼拝はない。
2	聖句朗唱	サンスクリット語が中心
3	バジャン	およそ 15 曲程度を、オムニバスのように歌う。先唱者に続き、一同による斉唱で詩節を繰り返して歌うものが多い。
4	アールティー (火の儀式)	シヴァ神などの神の名を繰り返す。
5	聖水の儀式	聖水を神像にかけ、参集者にも順にかけて清める。その後、プラサード（お下がり）を配る。
6	スィク教経典	『グルー・グラント・サーヒブ』の朗読（パンジャブ語）とそのヒンディー語訳の朗読。
7	終了の儀：	神像へミルクを供える。

2.2. 奏演楽曲の全体像

まず、バジャン、アールティー、および聖水の儀式とそれに付随して当日に歌われた全曲目 19 曲を整理・確認するため、各曲の演奏順、演奏時間、演奏者の区分、歌詞冒頭⁷、形式などをまとめる（表2）。バジャン 15 曲（# 01～# 15）、アールティー 2 曲（# 16～# 17）、聖水の儀式 1 曲（# 18）、および終了時の歌 1 曲（# 19）が演奏された。また、

18 と # 19 の間には、スィク教的儀礼として、スィク教聖典『グルー・グラント・サーヒブ』の朗読が挟まれた。

表 2 : バジャン、アールティー、その他の曲目

曲番号	時間(分:秒)*	奏演者**	歌詞冒頭	形式	備考
バジャンの部					
# 01	03:34	LM ₁ 、CA	Tu Hari Tera	音頭一同	
# 02	00:33	CA	?	斉唱	旋律不鮮明
# 03	03:29	LM ₁ 、CA	Koi Dagira gina	音頭一同	#01 と同一旋律
# 04	00:37	CA	?	斉唱	旋律不鮮明
# 05	03:35	LM ₂ 、CA	Dinana Natadaya	音頭一同	
# 06	05:45	LM ₃ 、CA	Moreka choto	音頭一同	
# 07	03:51	LM ₄ 、CM	Jekitiyarowa	音頭一同	
# 08	03:50	LM ₅ 、CA	To Sapni chotu hai	音頭一同	M が導入
# 09	00:44	LM ₅ 、CA	Sat devose pahere	音頭一同	
# 10	03:36	CA	Jey Ganesh	斉唱	M ₅ が導入のみ
# 11	00:36	LM ₅ 、CM?	Tusuka kareta	音頭一同?	M ₅ 以外には知られていない曲?
# 12	01:45	LM ₅ 、CM	Om Kara tu tuwa	独唱に近い	リフレインは No.11 と同じ?
# 13	06:59	LM ₁ 、CA	Namsemarune	音頭一同	
# 14	03:03	LM ₃ 、CA	Ah, jukujuku	音頭一同	
# 15	02:25	CA	Ananda	斉唱	F ₁ が朗唱から開始
アールティーの部					
# 16	03:10	CA	Oh jaya shiva omkara	斉唱	アールティー
# 17	01:17	CA	Jarara jiva	斉唱	
聖水の儀式					
# 18	00:57	CA	Sakura toma	斉唱	聖水の儀式
『グルー・グラント・サーヒブ』朗読					
# 19	00:53	CA	Sabha satyanam	斉唱	終了の儀

* 筆者の録音による歌い出し点を 0 秒とし、一連の奏演の音響が断絶した点までの時間。

** 先唱者 =L、斉唱 =C、男声 =M、女声 =F、混声 =A と表記し、前 2 者の役割と男声、女声、混声 3 種を組み合わせて示した。また異なる先唱者を、M₁、M₂ などと下付き数字で示した。

バジャンの部を見ると、混声の斉唱 (CA) のみの曲 (No.2 と No.4) を除き、多くの曲が、音頭一同形式 (L ↔ C) であることが分かる。アールティーの部と聖水の儀式では、後に見るように音域幅も比較的狭い斉唱 (CA) である。また、現場での聴取と

録音からは、詩句朗唱で全員の音高がそろわない例や、旋律としての採譜が難しいものも見出された。これらでは、音頭一同形式が採用されないことが、バジャンの部と対照的である。音頭一同では、先唱者が歌う旋律が文字通りの規範となり、斉唱がこれを模倣すると考えられる。参集者が演唱中に視覚的に参照するのは、歌詞のみである。

この日のバジャン演奏の先唱者(L)は男性(M)のみが担当しており(LM)、女性先唱の例はない⁸。また男声先唱者(LM)は曲により交代する(LM₁、LM₂など)。ここでは、5名が交代していた。他日のバジャンの会では、誰がどの曲をどの順番で歌うかについて、プログラムとして事前に明示する場合があったことから、参集日の前にある程度の調整が図られていることが分かる。ただ本事例では、ある程度即興的に「～があるから、～を歌う」とその場で先唱者が提案するような場面もあった。選曲と曲順を誰がどのように決定するかについては、今後さらに聞き取りが必要である。

斉唱については基本的に両性が参加するが、どちらかというとな女性の声量は小さく、音響的には男声合唱のように聞こえる曲も多い。今回の参集者で、男女の人数バランスは均等に近いにも関わらず声量が低い傾向にあるのは、女性が自信を持って歌える曲が限られているのかもしれない。この点も、今後を確認してみたい。

2. 3. 分析

本項では、上記に示した全演唱のうち、音高が不明瞭であった斉唱歌2例(#02と#04)を除き、音頭一同形式のバジャン13曲とその後の4曲の計17曲について分析する。まず、各曲の音域と使用音を確認した後に、楽曲構造を見る。

2. 3. 1. 音域 (最低音と最高音)

以下に各曲の音域を最低音と最高音とともに、使用音で示した⁹。

01 Tu Hari Tera...

最高音 Śa

最低音 Sa

実音¹⁰ : Sa ≡ b^b

譜例 01

音域=1 オクターヴ (12 半音)

02 (省略)

03 Koi Dagira gina...

最高音 Śa

最低音 Sa

実音 : Sa ≡ a

#01 (譜例 01) と同じため、省略

04 (省略)

05 Dinana Natadaya...

最高音 Dha
最低音 $\dot{N}i$

実音 : Sa \equiv e

譜例 02

音域 = 短7度 (10 半音)

06 Moreka choto...

最高音 Dha
最低音 Pa

実音 : Sa \equiv c \sharp

譜例 03

音域 = 1 オクターヴ + 長2度 (14 半音)

07 Jekitiyarowa...

最高音 Dha
最低音 $\dot{P}a$

実音 : Sa \equiv e \flat

譜例 04

音域 = 1 オクターヴ + 長2度 (14 半音)

08 To Sapni chotu hai...

最高音 $\acute{S}a$
最低音 $\dot{N}i$

実音 : Sa \equiv e

譜例 05

音域 = 1 オクターヴ + 長2度 (14 半音)

09 Sat devose pahere

最高音 Dha
最低音 $\dot{N}i$

実音 : Sa \equiv b \flat

譜例 06

音域 = 短7度 (10 半音)

10 Jey Ganesh

最高音 $\acute{R}e$
最低音 Sa

実音 : Sa \equiv d

譜例 07

音域 = 1 オクターヴ + 短2度 (13 半音)

11 **Tusuka kareta...**

最高音 Pa
最低音 Ni

実音 : Sa ≡ c[#]

譜例 08

音域 = 短6度 (8半音)

12 **Omkara tu tuwa**

最高音 Pa
最低音 Ni

実音 : Sa ≡ c[#]

譜例 09

音域 = 短6度 (8半音)

13 **Namsemarune**

最高音 Dha
最低音 Pa

実音 : Sa ≡ d

譜例 10

音域 = 1 オクターヴ + 長2度 (14半音)

14 **Ah, jukujuku**

最高音 Dha
最低音 Pa

実音 : Sa ≡ e^b

譜例 11

音域 = 1 オクターヴ + 長2度 (14半音)

15 **Ananda**

最高音 Ga
最低音 Ni

実音 : Sa ≡ e^b

譜例 12

音域 = 完全4度 (5半音)

16 **Oh jaya shiva omkara**

最高音 Pa
最低音 Dha

実音 : Sa ≡ e^b

譜例 13

音域 = 短7度 (10半音)

17 Jarara jiva

最高音 Dha

最低音 Sa

実音 : Sa ≙ e^b

譜例 14



音域 = 長 6 度 (9 半音)

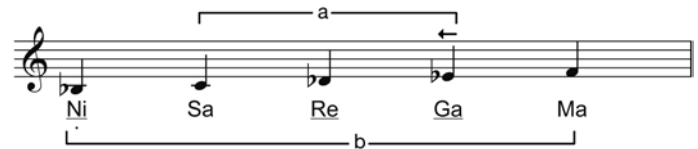
18 Sakura toma

最高音 Ma

最低音 Ni

実音 : Sa ≙ e^b

譜例 15



音域 = 完全 5 度 (7 半音)

19 Sabha satya nam

最高音 Śa

最低音 Sa

実音 : Sa ≙ d^b

譜例 16



音域 = 1 オクターヴ (12 半音)

図 2 に、各曲の音域の推移を奏演順に示した。全体の音域は、最小値の完全 4 度 [5 半音] (# 15) から最大値の 1 オクターヴ + 長 2 度 [14 半音] (# 6、# 7、# 8、# 13、# 14) までで、比較的狭い¹¹⁾。バジャン [Bj] のうち # 01 ~ # 14 では最小値が短 6 度 (8 半音) であるが、# 15 は完全 4 度である。この特異性については、後述する。アールティ [Ar] (# 16、# 17) では、長 6 度 (# 17、9 半音) から短 7 度 (# 16、10 半音)、一方、聖水の儀式 [W] では完全 5 度 (# 18、7 半音) である。儀礼終了曲は、1 オクターヴ (# 19、12 半音) である。試しに分布図でトレンドライン(破線)を描くと、Bj → Ar → W 方向の下降線となる。全体として、曲種と音域の幅には相関が見出せそうである。つまり、音頭一同が多い Br は相対的に広い音域を持ち、斉唱での朗唱である神像に対する儀礼ではやや狭くなるのである。

また、曲種を考慮せずに単純に音域分布を観察すると、短 7 度 (10 半音) を最大音域とする群 (楕円内) とそれ以外の 1 オクターヴ (12 半音) 以上の群に分かれることもわかる。

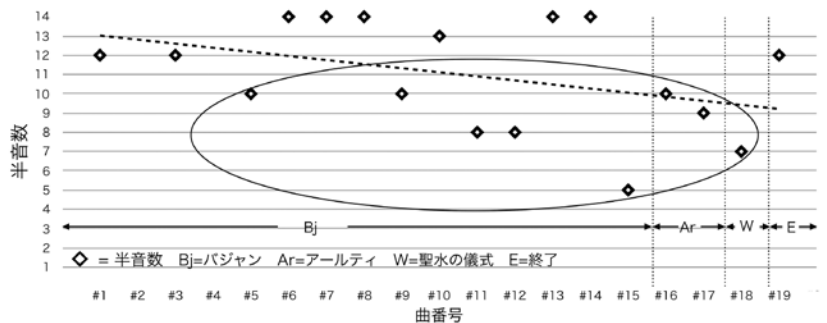


図 2 : バジャンの会奏演例の音域分布

ここまでの分析により、以下の3点が明らかになった。

1. バジヤンの会で演奏された分析対象曲の音域は芸術歌曲のそれに比し狭く、その最大値は1オクターヴ+長2度（14半音）である。
2. アールティーおよび聖水の儀式の音域は比較的狭く、朗唱的要素が強い曲である。
3. 奏演曲全体は、音域が比較的狭いものと広いものに大別される。

2. 3. 2. 使用音

本項では使用音から、タート（音階）との関係を考察する。表3は、各曲使用音（譜例1～16）を基にして、現代の北インド芸術音楽でラーガの分類に使う親音階（タート）を判断したものである。音程が不明瞭な2曲（#02と#04）を除いた17曲の中タートが明瞭なものは9曲で、旋律と使用音が重複する#01と#03を考慮に入れても、半数以上となる。北インドで全10種あるタートのうち、3種のタートでこれらの曲を占有することになる。つまり、ビラーワル=5曲（#01、#03、#05、#07、#16）、バイラヴィー=3曲（#08、#10、#19）、カマージュ=1曲（#06）である。

残る曲=8曲（#09、#11、#12、#13、#14、#15、#17、#18）のタートは仮判定で、判定に必要な音の構成音を満たさない。ただ、使用音が6音のものについて考察すると、#11と#12の2曲は、第7度音N(i)がシュッダ(♮)であるため、ビラーワルと判断しても齟齬がない。一方、#13、#14、#17の3曲をビラーワルと判定するには、根拠が弱い。第7度音N(i)が欠けているためである。タートの下に分類される実際の旋律の動きであるラーガについては、フレーズレベルでの分析が必要であるため、次稿に譲る。

以上から、使用タートはビラーワルとバイラヴィーが優勢であると結論した。

2. 3. 3. 旋律

本項では曲の構造を、旋律から見る。2. 3. 1項で採譜に基づき使用音を示した際、音域をa、b、cと分割して示した（譜例01～16）。これらは、若干の変化を伴って繰り返される旋律単位の各音域である。音頭一同形式の曲では、これらの旋律が先唱者(L)と斉唱(C)により繰り返されることになる。

表3：使用音とタート

曲番号	タート名	音名*	音数**
#01	ビラーワル	SRGMPDN	
#02	不明		
#03	ビラーワル	SRGMPDN	
#04	不明		
#05	ビラーワル	SR[G/G]MPDN	
#06	カマージュ	SRGMPDN	
#07	ビラーワル	SRGMPDN	
#08	バイラヴィー	SRGMPDN	
#09	[バイラヴァ]	SRGMPD"N"	
#10	バイラヴィー	SRGMPDN	
#11	[ビラーワル]	SR[G/G]MP(D)N	6音
#12	[ビラーワル]	SRGMP(D)N	6音
#13	[ビラーワル]	SRGMPD(N)	6音
#14	[ビラーワル]	SR[G/G]MPD(N)	6音
#15	[カーフィー]	S[R/R]G(MPD)N	4音
#16	ビラーワル	SRGMPDN	
#17	[ビラーワル]	SRGMPD(N)	6音
#18	[バイラヴィー]	SRGM(PD)N	5音
#19	バイラヴィー	SRGMPDN	

* 譜例の Sa、Re などの音名の母音を省略したインドで標準的な表記法。[]内は使用する両変形、()内は欠如する音、" "はタートにない音。

** タート確定可能な音数7音に満たないもののみ、音数を記入。

まず、バジャン曲 # 01 を取り上げる。テンポは、♩ = 106 である。曲全体は、それぞれ長さが 8 拍で異なる音域を持つ旋律 **a**、**b**、**c** から構成される（譜例 01 と 17）。**a** は、Pa 音～Śa 音と相対的に高い領域。一方、**b** は Sa 音～Pa 音と相対的に低い音域である。また **c** の音域は、Ma 音から Ni 音を核としながら最低音は Sa 音となる。特に **a** と **b** の音域対比は、北インド芸術音楽の声楽や器楽における旋律区分スターイー *sthayī* とアンタラー *antarā* とも類似する。ここでは **a** が前者に、**b** が後者に相当する。いずれも、音域の対比がその基礎となっていることは興味深い。また後述のように、**c** は **b** から **a** へ戻る際のブリッジとして機能しており、その旋律もちょうど、**b** の最終音 Sa 音から、**a** の開始音 Pa 音に流れている。ただし、先唱者(L)は譜例 17 の **c** のように Sa 音と Re 音を使うが、斉唱の繰り返しの中で多用されるのは、リズム周期の第 8 拍目（この例では開始拍）にある Sa 音を Re 音に、また最初の三音すべてを Ma 音に替える形である¹²。

次に、演奏の流れを見るために、演奏者 L、C と旋律 **a**、**b**、**c** を組み合わせて進行を示した（譜例 17 右の「# 01 の演奏進行」）¹³。まず 1 の導入部で開始され、その後も音頭一同形式で歌って行く。大局的に見ると、2～6 では **a**+**b** x2 が 1 つの単位¹⁴ として繰り返され、その間に **c** がブリッジとして挟まれていると考えられる。最終部の 7 では、同単位が出現したまま、ブリッジ **c** なしに歌い終わる。

譜例 17 # 01 の 3 種の旋律とその構成

<p>a</p> <p>歌詞: Tu Ha Ri Te Ra Sa ku Ko 音名: Pa Dha Sa Ni Dha Dha Ni Ni Pa</p>	<p># 01 の演奏進行</p> <ol style="list-style-type: none"> 1 L a+C a 2 L a+C a+(L b+C b)x2 +L c+C c 3 L a+C a+(L b+C b)x2 +L c+C c 4 同 5 同 6 同 7 L a+C a+(L b+C b)x2
<p>b</p> <p>Sa ku Tu ju Ko Pa re Ra m Ra je Pa Pa Dha Pa Ma Ga Re Ga Ga Re Sa</p>	
<p>c</p> <p>Ku ch Ha te ke Si dhe Ku ch Nahin SaSa Re Ma Ma Pa Dha Ni DhaDhaPaPa</p>	

次に、構成要素は少ないがその使用法がやや複雑なバジャン曲 # 06 を見る。テンポは、♩ = 110 である。それぞれ長さが 32 拍と 16 拍で異なる音域を持つ旋律 **a** (**a1** と **a2**) と **b** から構成される（譜例 03 と 18）。**a** は、Pa 音～Ma 音の相対的に低い領域。一方、**b** は Sa 音～Dha 音と相対的に高い音域である。やはり、それぞれをスターイーとアンタラーと考えると不自然ではないだろう。ただ **a** はそれぞれ 16 拍の長さ **a1** と **a2** に分割されている。ここでも演奏の流れを見るために、演奏者 L、C と旋律 **a** (**a1** と **a2**)、**b** を組み合わせて進行を示した（譜例 18 下の「# 06 の演奏進行」）。1 のように、**a** (**a1**+**a2**)、**a** の変形 (**a1**'+ -)、**b** が一つの単位となり、3 回繰り返されることがわかる（表中の 1、3、5）。その際に、それぞれの間に **a** (**a1**'+**a1**'') が挿入されている。この進行を一般式で書けば、**a** × n + **a**' + **b** × n + **a**'' と表現できるだろう。最終部 7～8 では、旋律 **a** (**a1** と **a2**) を 2 回繰り返して、**a** の変形 (**a1**'+ -) で終える。

譜例 18 # 06 の 2 種の旋律とその構成

a1 $\overset{X}{1}$ 2 3 4 | 5 6 7 8 | $\overset{\circ}{9}$ 10 11 12 | 13 14 15 16
 歌詞: 8^b Mo re ka Cho to 省略
 音名: P S S S S R S D S R R R R R G M G R G M G R S R S R M G R

a2 8^b 省略
 M M G G R R S R G R R S S D R S R S S D D S S

b Jo te Pa ga de 省略
 D D D P M P M G R S R R R R M M P D M P D

# 06 の演奏進行				
1	(L a1 + L a2 + C a1 + C a2)x2	[L a1 '] + [-]	(L b + C b)x3	項=16拍分 []=8拍分 '=[a1]の前半8拍 "=[a1]の後半8拍(変形) -=[a1]の後半8拍(休符)
2	[L a1 '] + [C a1 "]			
3	L a1 + L a2 + C a1 + C a2	[L a1 '] + [-]	(L b + C b)x3	
4	[L a1 '] + [C a1 "]			
5	L a1 + L a2 + C a1 + C a2	[L a1 '] + [-]	(L b + C b)x2	
6	[L a1 '] + [C a1 "]			
7	(C a1 + C a2)x2			
8	[C a1 '] + [-]			

最後に、構成旋律の数が本稿中で最も多く 5 つとなるバジャン # 08 を見る。テンポは、 $J=192$ である。これは、それぞれ長さが 16 拍で異なる音域を持つ旋律 **a**、**b**、**c**、**d**、**e** (**d** と **e** は実質的に 17 拍と 15 拍) から構成される(譜例 05 と 19)。この曲の音域上の特徴は、音域が狭く低い領域の **a** (Ni 音 ~ Re 音) と **b** (Ga 音 ~ Pa 音)、やはり音域が狭いが高い領域の **c** (Ma 音から Ni 音) の対比と、**d** (Pa 音 ~ Sa 音) と **e** を一体として考えたときに現れる音域が広い旋律にある。**a** と **b** をスターイー、**c** をアンタラーと考え、**d** と **e** をブリッジと考えたい。

ここでも演奏の流れを、進行表で確認しよう(譜例 19 下の「# 08 の演奏進行」)。1 の導入部では、L が詩句をともなったフリーリズムで旋律を展開する。その後、**a** → **b** → **a** → **c** を単位として 4 回繰り返す(2、4、6、8)。ただし、最後の繰り返しの **c** は **a** に変更され、終了する。また **a** が常に斉唱であることは、上記 2 曲にはない特徴である。この繰り返しの間には、**d** + **e** をペアにしたブリッジが挿入される(3、5、7)。この曲では、同一フレーズの繰り返しが多数見られることも特徴的である。例えば、**a** の第 1 拍 ~ 第 5 拍のフレーズは、リズム周期の後半に再現される。また **d** の第 1 拍 ~ 第 8 拍も、後半に再現される。また、**e** の第 1 拍 ~ 第 4 拍、第 5 拍 ~ 第 8 拍、第 9 拍 ~ 第 13 拍のフレーズは、下行音型としての特徴が似ており、かつ後者 2 つは開始音と終止音を共有している。

譜例 19 # 08 の 4 種の旋律

16 | X 1 2 3 4 | 5 6 7 8 | o 9 10 11 12 | 13 14 15 16 |

a 歌詞: To Sa p ni cho tu hai, A, Sap p ni cho tu hai
音名: Sa Ni Re Re Re Re Sa Sa Ni Re Re Re Re Sa

b 省略
Ma Ma MaMaMa Ma Ma GaMa Pa Pa Ma Ma Ga

c 省略
Ma Ma MaMaMa Ma Pa Pa Pa DhaNi DhaDha Pa Pa

d 省略
Śa ŚaŚaŚa Śa Śa Ni Ni Dha Pa ŚaŚaŚa Śa Śa Ni Ni Dha Pa

e 省略
Ni Dha Pa Ma Ma Ga Re Sa Ma Ma Ga Re Sa

3. 結語

本稿では、対象曲全 19 曲の使用音と音域を確認した。全体的に音域は狭い傾向にあり、最も広いものでも長 9 度だった。使用音からは、タート（親音階）を確認した。結果として、バジャンではビラーワル・タートとバイラヴィー・タートが優勢と判断した。ただし朗唱では、使用音が 1 オクターヴ未満となりタートの判断が困難であった。また、音頭一同形式の曲は、対比的音域を持つ 2 種から 4 種の旋律で構成されていることも示した。次稿では、別日の演唱曲を対象とし、さらにラーガとの関係、リズムについて分析を進める。

# 08 の演奏進行			
1	導入		
2	C \bar{a} x2	L \bar{b} +C \bar{b}	C \bar{a} x2 (L \bar{c} +C \bar{c}) x 2
3	L \bar{d} +L \bar{c}		
4	C \bar{a} x2	L \bar{b} +C \bar{b}	C \bar{a} x2 (L \bar{c} +C \bar{c}) x 2
5	L \bar{d} +L \bar{c}		
6	C \bar{a} x2	L \bar{b} +C \bar{b}	C \bar{a} x2 (L \bar{c} +C \bar{c}) x 2
7	L \bar{d} +L \bar{c}		
8	C \bar{a} x2	L \bar{b} +C \bar{b}	C \bar{a} x2 C \bar{a}

注：

1 バジャンは、「神の姿や徳を讃える歌謡」とされる [坂田 1976:414]。坂田は、南インドでは男女で歌われるが北インドでは数名の男性により歌われることが通例であるとする。田中は、北インド・ブラジュ地方の宗教歌謡サマージュ・ガーヤンの研究で、歌唱に音響的に参加するのは男性に限定されるとした [田中 2008:29]。また、ネパール・カトマンドゥー市における寺田によるバジャン実践体験報告においても、男性がその担い手であるとしている [寺田 1989]。本研究ノートの対象コミュニティは、西インドや現在のパーキスタン地域に故地を持つが、音楽的にも女性が参加する例は、これらとは異なることになる。

- 2 小日向 2015、および 2016
- 3 本稿の対象となる宗教歌謡の中には、スィク教教典『グルー・グラント・サーヒブ *Gurū Granth Sahib*』由来のものも存在すると想像でき、その場合は呼称としてキールタン *kīrtan* がより適切かもしれないが、ここでは集団で歌う宗教歌謡を便宜的に「バジャン」の語で指示し、これを歌うために集まる集會を「バジャンの會」とする。スィク教キールタンではハールモニアムによる旋律伴奏を伴うことが一般的だが、本稿の対象集會に旋律楽器は使用しない。
- 4 ヒンドゥー教の宗教歌謡においても、こうした視点は重要だと捉えられている。[田中：2008]を見よ。
- 5 2015年3月9日(月)の集會。日曜日は、サティヤサイオーガニゼーションの沖縄センターとしての集會が催されるが、本稿では扱わない。
- 6 一般にヒンドゥー教寺院では、シヴァ派(シヴァ神)、ヴィシュヌ派(クリシュナ神など)のように祀る神は限定されるが、本施設の場合はヒンドゥーの神々も多様性に満ちている。また、スィク教的要素や、現代の聖者信仰の一つであるサーイー・バーバーの神像までも祀られており、ハイブリッドな宗教的性格を備える。
- 7 歌詞については、未確認事項も多いため、IAST(International Alphabet of Sanskrit Transliteration)に従わない。後日、テキストを対象とする論考で正確に表記する予定である。
- 8 別日のバジャンでは、女性の先唱例(LF)も存在したが、全体的には男性の先唱者が優位を占めるように思われる。
- 9 五線譜の下に併記した「Sa」、「Re」などは、北インド音楽の音名。丸括弧()で示す音はその進行に何らかの規則性が見いだせるもの。譜例01の(Ga)と(Ni)は下行旋律でのみ使用されるため、その進行方向を←で示した。角括弧[]で示す音は、旋律進行の文脈により、異なる変化形が使用されるもの。譜例02ではGa音とGa音の両者が出現するが、それぞれ異なる音域を有する旋律に割り当てられる。
- 10 譜例は、インド音楽の主音Sa=cで表記するが、実音はおよそ上下長二度から長三度異なる傾向にある(男声の場合は、1オクターヴ低い(8^{vb})。また演奏中は、全体の音高が不安定に変動することも多く、後半に向かって漸次的に半音から全音高くなる傾向が観察される。また本稿では、実際の音を演奏者の意図を反映するよう、イーミックアプローチで採譜した。
- 11 インド芸術音楽の声楽や器楽では、1オクターヴ半～2オクターヴを使用。
- 12 Lが \boxed{c} のように先唱しても、CAでは音程がより狭く歌いやすい形に変えられると理解できる。
- 13 L \boxed{a} は先唱者(L)が旋律 \boxed{a} を歌うこと、C \boxed{a} は斉唱で旋律 \boxed{a} を歌うことなど。
- 14 ここでは、LとCによる繰り返しは全体で1回と見なす。以下同様。

参考文献

小日向, 英俊.

2015 沖縄インド人コミュニティの音楽. (日本音楽学会第66回大会 [11月15日、

- 青山学院大学]の口頭発表) (<http://bit.ly/NOG2015kobinata> で入手可能) .
2016 沖縄インド人コミュニティの音楽 . 伝統と創造 . Vol.5, pp.43-55.
- 坂田, 貞二 .
1976 北インドのバジャン (讃歌) における方言とスタイルの使い分け . 印度學佛
教學研究 . Vol.25(1), pp.414-410.
- 田中, 多佳子 .
2008 ヒンドゥー教徒の集団歌謡 — 神と人との連鎖構造 . 京都 .
- 寺田, 鎮子 .
1989 ネパールでバジャンを習う . インド音楽研究 . Vol.1, pp.24-29.

This research note focusses the religious songs sung by the Indian community in Okinawa. They are classified into two categories: recitation and songs (*bhajan*). Majority of the latter is sung in a call and response style with some exceptions sung in unison. This paper analyses 19 pieces recorded in my field research in March 2015, focusing musical notes, scale (*thāt*) and pitch extent, as well as melodic units. It was found that *bilāwal thāt* and *bhairavī thāt* scales dominate, that the pitch extent of their singing is relatively narrow, and that many pieces are comprised of melodies "a" and "b" with respectively different pitch ranges, sometime accompanied by a melody "c" that connects to preceding melodic elements. It is interesting to note that similar contrast is found in two melodic elements, *sthāyī* and *antarā*, of *hindusthānī* music.

本研究は、2014年度東京音楽大学附属民族音楽研究所フィールドワーク助成費を受けたものである。
(本学講師、音楽学)