

## アレppoのマカームにみられる中間音程

——カーヌーンのウルバと関連して——

栗 倉 宏 子

アラブ古典音楽の特徴の一つを為すものに、中間音程の存在がある。これはいわゆる四分の一音あるいは微分音などと呼ばれる、半音以下の小さい音程からなる音程である。これは日本の伝統音楽にもみられるような装飾的な音の揺らしとは異なって、一定の決まった高さを与えられ、音楽構造の枠組を成す音組織の一部として機能する重要な存在である。西アジア文化圏すなわちアラブ、イラン、トルコの音楽には、この中間音程がそれぞれ様々な形でみられるが、アラブ古典音楽においては古来いくつもの種類の間音程がもちいられてきた。ところが現在のアラブ諸国の音楽では、この中間音程のもちいられ方が減少しつつある。東アラブ諸国でも、エジプト、イラクでは現在24等分平均律がもちいられておりそのため中間音程も、いわゆる四分の三音一種となっている。シリアでも、首都ダマスカスの音楽あるいは“進歩的”な音楽家による音楽では、ヨーロッパ古典音楽の理論を模した音楽理論が組み立てられており、中間音程は24等分平均律の四分の三音一種類のみであるとされる<sup>#1</sup>。またダマスカス周辺では、中間音程をもちいる音楽自体が少なくなっている。それに対し、シリア北部の都市アレppo及びその周辺地域では、中間音程を含む音楽が好まれ<sup>#2</sup>、伝統的な中間音程も今なおもちいられている。筆者は1984年春と1985年夏の二度シリアを訪れ、アレppoでの音楽の調査をおこなった。この論稿はこの調査の一部に基き、失われつつあるアラブの伝統的中间音程のアレppoでの実際のあり方を探ろうとするものである。

方法としては、まずアレppoの音楽家による中間音程に関する叙述を検討する。次に、中間音程を含む音組織の実際の演奏例を、音響的な機器に

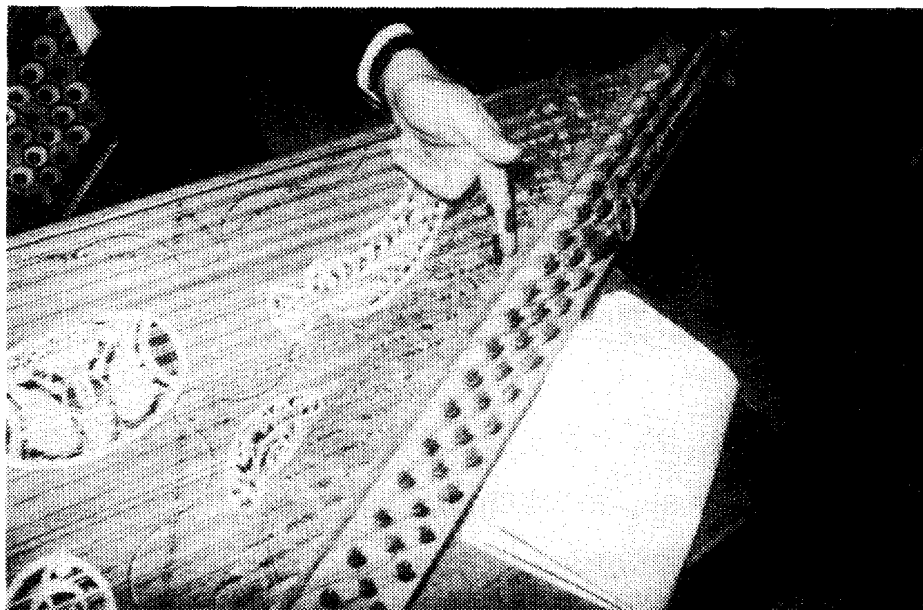
よって計測し、各音程のセント値による測定値を明らかにする。そしてさらに、中間音程と、中間音程を演奏するための微分音程の変換装置をもつ楽器カーヌーン Qānūn の構造との対応を検討する。このカーヌーンは水平に張られた多数の弦を、両手人差し指につけたプレクトラムで奏する楽器であるが(写真1)、各弦に、微妙に音高を変化させる装置ウルバ 'Urba がとりつけられている(写真2; プレクトラムで指している部分)。このウルバは小さな金属片で、これを立てたり倒したりすることで微妙に弦長を変え、従って調絃はそのままにしておきながら音高を変えることができる。このためこの楽器では、演奏にさいし各種の中間音程を正確に、しかも一定して奏することが可能である。本稿では、中間音程の実測値を明らかにするとともに、中間音程とウルバの構成との対応関係を探ることによって、中間音程の種類及び相互関係を明らかにすることを試みる。なおカーヌーンのウルバは、西アジアの各地域により、その地域の音組織に従って構成が異なる。これまでアレppoのカーヌーンについては報告されていないので、ここであわせてその報告としたい。

資料となる演奏の録音は次の機器でおこなった。録音機: ソニー TCD 5M型カセットテープレコーダー及び、ソニーウォークマン・プロフェッショナル、マイクロホン: ソニー ECM-969型及びソニー ECM-939 L

写真1



写真2



T型。また、音高の測定にもちいたのは、ノードストロボクロマチックチューナー7050型である。

なお、以下の文中で、全音あるいは半音とあるのは、特に説明のない場合平均律のそれをさす。また特定の音を指す場合、特にいずれのオクターブ域であるかを示す必要のある時のみイロハの音名をもちい、その他はdo re miの固定ド階名とする。また変化記号♭は四分の一音下げられたこと、♯は四分の一音上げられたことを示す。

## I アラブ音楽の表現形態と中間音程

### 1. マカームとアラブ音組織

#### i マカーム

#### ii アレッポの基本マカーム音列：中間音程を含むもの

#### iii アラブ音楽における音の概念

### 2. 中間音程

## II アレッポのマカームの中間音程とカーヌーンの音高変換機能との関連

### 1. アレッポの基本マカーム音列の中間音程

### 2. カーヌーンと中間音程

#### i カーヌーン

#### ii アレッポのカーヌーンのウルバ

### 3. アレッポの基本マカーム音列にみられる中間音程の実際とウルバとの関連

- i 各マカーム音列の演奏例の測定値
- ii 中間音程及び半音とウルバとの対応

む す び

## I. アラブ音楽の表現形態と中間音程

様々な文化圏において、音楽はその文化あるいは民族独自の表現の方法をもっている。アレppoの中間音程に入る前に、アラブ音楽の表現形態とそこに含まれる中間音程の性格を明らかにしておきたい。アラブ音楽を含めて、西アラブの音楽の特色とされているのは、即興演奏の豊かさと中間音程の存在である。ここで、アラブ音楽の即興演奏を支える基本構造であるマカームと、マカームを形づくる音組織について述べ、そしてその音組織に含まれる中間音程に触れてゆきたい。

### 1. マカームとアラブ音組織

#### i マカーム

マカーム *maqām* という語は、アラブ、トルコ、イランの古典音楽でもちいられるもので、アラビア語である。イスラム帝国の発展とともにアラブ＝ペルシア音楽の理論用語となり、その後この音楽文化をオスマン・トルコ帝国が引き継いだため、トルコ音楽においてももちいられる。ただし現代のイランでは、マカームのかわりにダストガー *dastgah* というペルシア語が使われている。また現在のアラブ諸国ではマカームのかわりにナガーム *nagām* の語がもちいられることもある。アラブ、トルコのマカーム及びイランのダストガーには共通の名前を持つものが多くあるが、その中のいくつかは、13世紀の音楽理論家サフィー・アッディーン *Safi al Dīn* (1294没) の〈旋法の書 *Kitāb al Adwār*〉にみえている。しかし実際には、地域によってそれらのマカームの実体は少なからず異なっている。このマカームはふつう「旋法」と訳されるが、以下の諸要素から成り立っ

ている。a. 固有の音列, b. 使われる音域, c. 旋律の開始音及び終止音, d. 旋律の動きのうえで特に重要な音あるいは音程関係。つまり特定の音列とこれに基く旋律法の規範とすることができる。アラブ音楽の即興演奏は、器楽のものをタクシム taqsim, 声楽のそれをラヤーリー layāli と呼ぶが、ある特定のマカームを規範として旋律がつくられてゆく。Touma によれば、『マカーム表現とは、声楽あるいは器楽による即興音楽形態であり、今日のアラブの伝統的芸術音楽のうちに、無類の即興手法を示すものである』<sup>33</sup>。彼によれば、この即興手法は、各旋法 Modus の各音を基礎にしておこなわれ、この“Modus のようなもの”として、「マカーム列 Maqam-Reihe」概念が主張される。彼によると、アラブ音楽の基礎をなすのは各種の音列であり、これらの音列はマカーム列として旋法の役割を果たすものである。そしてマカームそのものは、このマカーム列内の音による音平面に支えられた即興手法をいうことになる。

他方、即興でない楽曲の作曲は、音高を規定するマカームと、リズムを規定するイーカーア igā' との組み合わせによっておこなわれる。アラブ音楽では、器楽のみあるいは声楽と器楽との組み合わせによる合奏音楽の場合にも、あらかじめ作曲された楽曲の部分のあいまに、各演奏者あるいは演唱者の技量の見せどころとしての即興演奏の部分がおかれることが多い。アラブ世界において音楽家は常に、あるマカームに基いて、つまりそのマカーム固有の音列内の音をもちい、そのマカームに特有な旋律法に従って、いかに自由で豊かな表現をするかということによって、その技量をはかられる。

#### ii アレppoの基本マカーム音列：中間音列を含むもの

上述のように、マカームはアラブ音楽の即興演奏の基本をなすものである。そしてこのマカームの演奏を支える基盤ともいべきものが、Touma が「マカーム列」と呼ぶところの、そのマカームに固有の音列である。あるマカームについて論じられるとき、この音列が主としてとりあげられることが多い。これを本稿では「マカーム音列」とよぶ。マカーム演奏の骨格を成すのはこの音列内の音程構造である。それぞれのマカームにより、

音列内の音程構造が異なり、聴き手はそのマカームに特徴的な音程の出現によっていちやくそのマカームを聴きわける。あるマカームについて知るには、その音列と、音列内にもちいられる各音の間の音程関係が重要な意味をもつことになる。マカーム音列には、中間音程を含むものと含まないものがあり、中間音程の含まれ方は地域により異なる。またマカームには、基本的マカームとよばれるいくつかの重要なマカームがあり、これも地域によって少しずつ異なる。ここで、アレppoで現在みられる基本的マカームの中で、中間音程を含むものについて、その音列を示しておきたい。以下は、アレppoの三人の音楽家 A, B, C, 各氏の叙述にあらわれた、中間音程を含む基本マカーム音列である。なおこの三人の情報提供者については、より詳しくアレppoの中間音程をとりあげるさいに後述する。また三人の叙述に一致しない点がある場合には譜例にそのように示している。

a. ラースト Rāst (Razd とも発音される)

譜例①

b. バヤートあるいはバヤーティ Bayāt, Bayāti

譜例②

c. サバー Ṣabā

譜例③

d. シガー<sup>#4</sup> Sigah (Sikāh とも発音される)

譜例④

e. ヒジャーズ Hijāz

譜例⑤

これらのマカーム音列においては、それぞれ重要である音程関係の枠組みあるいは組合せといったものが存在する。譜例で5線の下に  $\sqcup$  で囲った部分がそれである。たとえば、b. Bayāt 音列についてみると、もっとも重要な意味をもつのは re-sol の部分（譜例6）である。すなわち re-mi $\flat$ , mi $\flat$ -fa, fa-sol の、三つの音程のこの並びの順序が、Bayāt 音列の特徴を決定する。この Bayāt 音列の例で述べるならば、re-mi $\flat$  及び mi $\flat$ -fa の音程が中間音程と呼ばれるものである。ここで重要なことは、中間

① Rāst

② Bayāt

③ Šabā

④ Sigah

⑤ Hijāz

⑥

音程は、一時的にあらわれるものあるいは装飾的なものではなく、一つのマカーム音列内の骨格となる音程構造を成すものとして存在するということである。この中間音程についてさらに述べる前に、アラブ音楽における音のあり方、音の概念について触れておきたい。これは中間音程のあり方にも関連し、西洋音楽とは異なった一つ一つの音の存在のとりえ方をもって、一つの音と一つの音列と一つのマカームを有機的に結びつける鍵となるものだからである。

### iii アラブ音楽における音の概念

アラブ音楽においては、一つの音の存在のとりえ方が西洋音楽とは全く

異なっている。以下にその特徴をあげてみたい。

- a. 一つ一つの音が固有の名前をもっている
- b. オクターブ上あるいは下の音は、同音のオクターブ上音あるいは下音と考えられるのではなく、それぞれ別個の音と考えられている。
- c. ある一つの音と、その音の四分の一音下げられた音と、またはその音が半音下げられた音とは、全く異なった名前をもち、それぞれに独立した個性が与えられている。
- d. それぞれの音は絶対音高によるのではなく相互の関係により位置が定まっている。

アラブ音楽において一つ一つの音は、音組織全体の中の並列的な一単位というより、もっと強烈な個性をもつ各々独立した存在である。そしてそれぞれの音の個性は、あるマカーム音列の組み立てや、あるマカームの特徴を成す旋律の構成と深くかかわっている。たとえば前述のマカーム音列の中で、Rāst 音列（譜例①）は Rāst 音（ハ）から開始される。Sigah 音列（譜例④）は Sigah 音（ホ<sup>・</sup>）から開始され、マカーム Sigah の旋律では Sigah 音が強調される。また Šabā 音列（譜例③）でもっとも重要な音でありマカーム Šabā の演奏で強調される音は変ト<sup>・</sup>であり、この変ト<sup>・</sup>の名前を Šabā という。さらに、上記の c と関連して、譜例にあらわれるホ<sup>・</sup>の変化音について述べてみよう。ホ<sup>・</sup>より四分の一低い音は Sigah という名をもつ。これは上述の Sigah 音列の開始音であり、さらにこの音列に基くマカーム Sigah のもっとも重要な音である。この Sigah 音に対し、ホ<sup>・</sup>より半音低い音はクルド Kurd という名をもつ。この音は Kurd 音列（譜例⑦）

⑦ Kurd

クルド音

の構成音であり、マカーム Kurd の特徴となる音程構成を形づくる音である。そして、Sigah 音列には Kurd 音は現れない一方、Kurd 音列には Sigah 音が現れない。Sigah 音と Kurd 音とは、ホ<sup>・</sup>の変化音であるのでは



なく、それぞれ無関係な別個の存在であり、それぞれ全く別の特色をもつマカームの一部を成している。さらにいえば、Kurd 音は常に mi ♭ であらわれ、re ♯ であらわされることはない。それは Kurd 音が、平均律における mi ♭ のように re ♯ としてもあらわされるような、オクターブ内のすべての音と並列的な一単位としての存在ではないことを意味している。ここでの mi ♭ という表示は、独立した個性をもち、ある特徴をもった旋律法と関係した、ある特定の音を示すためにもちいられているのである。

以上のような、一つ一つの音の存在のとらえ方をみると、中間音程を成す音が、他の音と同等の重要性と個性をもった存在であり、変化音というような付加的な存在では決してないことがわかる。本来五線譜をもちいることのなかったアラブ音楽において、中間音程を成す音のために、現在の表記としては変化記号を使用しているとしても、内容的には何ら“変化した”音ではないことを強調しておきたい。

## 2. 中間音程

中間音程を成す音は一般に、四分の一音下げられたことを意味する変化記号  $\flat^{45}$  の付された音である。しかしこれは上述のように、内容的には何ら“下げられた”音ではない。五線譜表記に移すさいに、「ある音を四分の一音下げた」という表記によって音の位置を示しているにすぎない。♯の記号についても同様である。しかしこの表記の仕方のために、アラブ音楽には「四分の一音」なるものが存在するという誤解が生じている。実際には、存在するのは四分の三音であり、四分の一音としての音の使い方は存在しない。この四分の三音は、上述の Bayāt 音列にみられたように、二つ連続して配置される場合が多い。そしてたとえばこの Bayāt 音列の re-mi  $\flat$  間の音程を、長二度と短二度との中間をなす二度という意味により、中間二度と呼ぶ。また Rast 音 (ハ) から Sigah 音 (ホ  $\flat$ ) への音程は中間三度と呼ばれる。このため四分の三音を含む音程を中間音程と呼ぶ。

すでに述べたように現在のアラブ諸国では多くの場合、24 等分平均律がもちいられつつある。このため、 $\flat$  及び  $\sharp$  の表わす音程はそれぞれ 50 セン

トとなる。そして四分の三音の大きさも一種類である。しかし本来は、各マカームの種類によって、中間音程の大きさにも微妙な変化が存在し、この変化により生じる陰影はこの音楽文化の重大な要素の一つであった。この伝統的な中間音程は、五線譜上には正確に表記することのできない音程である。

## II アレppoのマカームの中間音程とカーヌーンの音高変換機能との関連

以上に、マカームの音組織に含まれる中間音程のあり方について述べてきた。これから、アレppoにみられる、中間音程を含む基本マカーム音列について、より精密に光をあててゆきたい。

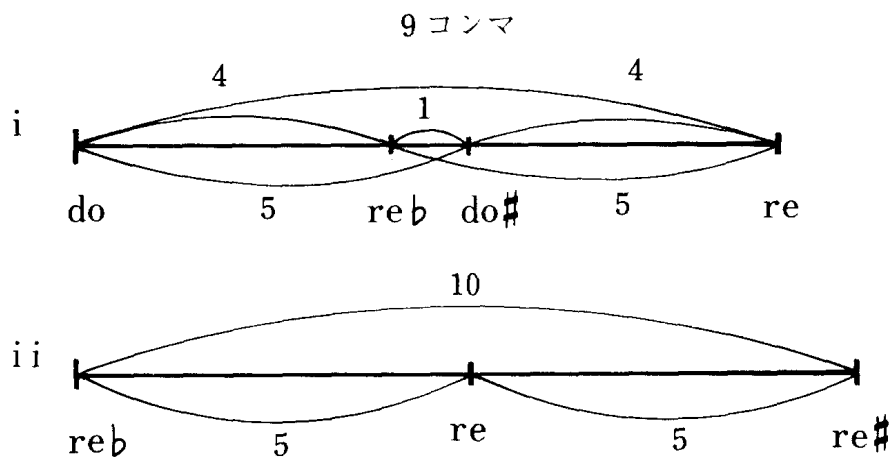
### 1. アレppoの基本マカーム音列の中間音程

アレppoの基本マカーム音列の中で中間音程を含むものはすでに、上(I-1-ii)にあげてある。ここではその各々について、含まれる中間音程それぞれについてのアレppoの音楽家の叙述をとりあげる。情報提供者は次の三氏である。

- A アリ・ワエズ氏 1933年アレppo生。カーヌーン奏者。アレppo音楽院及びアレppo伝統音楽専門学校にてカーヌーンを教授。各音列の演奏例は氏のカーヌーン演奏による。
- B ムハンマド・Q・ダラール氏 1946年アレppo生。ウード奏者。アレppoの音楽師範学校にてウードを教授
- C ヌーリ・イスカンドル氏 1938年アレppo生。両親はトルコからの移住者(1924年)。音楽研究者。アレppoの音楽師範学校にて音楽理論、音楽教育及びソルフェージュを担当。

三氏とも音程の表現をコンマという用語であらわす。一全音を九等分しその一単位をコンマと称す。この一全音の大きさは明らかではない。そしてbと#との関係については図1のように説明する(図1-i)。従って、re

図 1



♭からre #までは10 コンマとなる (図1-ii)。中間音程の大きさについてもコンマ単位の高低で表現する。以下譜例⑧から⑫はすでにあげた中間音程を含む基本マカーム音列であるが、その各々についてコンマによる説明を付してゆく。なおこの5例の中で⑫ Hijāz のみに関しては、中間音程よりも半音の大きさが問題となる。すなわちこの音列の音符に付されている#と♭は、少し音程が小さい。その結果24等分平均律には現われない大きい半音と小さい増二度音程が現われる。

a. Rāst 音列 譜例⑧

上下行 mi ㇿ のㇿについてAとCは2 コンマ低いとし、Bは3 コンマ低いとする。上行 si ㇿ についてAとCは2 コンマ低いとしBは3 コンマ低いとする。下行 si ♭ についてAとCは5 コンマ低いとする。またCは si ♭ のかわりに2 コンマ低い si ㇿ が演奏されることもあるとしている。Bには si ♭ の高さに関する叙述はない。

b. Bayāt 音列 譜例⑨

上下行 mi ㇿ についてAは2.5 コンマ低いとし、BとCは3 コンマひくいとする。上行 si ㇿ についてはAとCが2 コンマ低いとし、Bは3 コンマ低いとする。下行 si ♭ についてはABCとも5 コンマ低いとする。

⑧ Rāst

2コンマひくい(A, C)  
3コンマひくい(B)

2コンマひくい(A, C)  
3コンマひくい(B)

2コンマひくい(C)

5コンマひくい(A, C)

2コンマひくい(A, C)  
3コンマひくい(B)

⑨ Bāyat

2.5コンマひくい(A)  
3コンマひくい(B, C)

2コンマひくい(A, 6)  
3コンマひくい(B)

5コンマひくい(A, B, C)

2.5コンマひくい(A)  
3コンマひくい(B, C)

⑩ Sabā

2.5コンマひくい(A)  
3コンマひくい(C)

4コンマひくい(A, C)

5コンマひくい(A, C)

4コンマひくい(A, C)

2.5コンマひくい(A)  
3コンマひくい(C)

⑪ Sigah

2コンマひくい(A, B, C)

2コンマひくい(A, C)  
3コンマひくい(B)

2コンマひくい(A, B, C)

5コンマひくい(B)

2コンマひくい(A, C)

2コンマひくい(A, B, C)

⑫ Hijāz

4コンマひくい(A, B, C)

4コンマたかい(A, B)  
3.5~4コンマたかい(C)

5コンマひくい(C)

5コンマたかい(B)

5コンマひくい(A, B, C)

4コンマたかい(A, B)  
3.5~4コンマたかい(C)

4コンマひくい(A, B, C)

2コンマひくい(A)  
3コンマひくい(B)

4コンマひくい(A, B, C)

c. Sabā 音列 譜例⑩

上下行 mi  $\flat$  についてはAは2.5コンマ低いとし、Cは3コンマ低いとする。上下行 sol  $\flat$  についてはACとも4コンマ低いとする。上下行 si  $\flat$  及び最高音 re  $\flat$  についてはACとも5コンマ低いとする。この音列に関してはBの叙述はない。

d. Sigah 音列 譜例⑪

上下行 mi ㇿ 及び最高音 mi ㇿ について ABC とも 2 コンマ低いとする。上下行 si ㇿ については A と C は 2 コンマ低いとする。B は上行については 3 コンマ低い si ㇿ, 下行については 5 コンマ低い si ㇿ とする。

e. Hijāz 音列 譜例⑫

上下行 mi ㇿ について ABC とも 4 コンマ低いとする。上下行 fa # については AB は 4 コンマ高いとし, C は 3.5 ~ 4 コンマ高いとする。上行 si ㇿ について A は 2 コンマ B は 3 コンマそれぞれ低いとし, C は 5 コンマ低い si ㇿ とする。それに対し下行 si ㇿ については ABC とも 5 コンマひくいとす。最後に下行 do については B のみが 5 コンマ高い # とする。

これらの叙述は、五線譜上に記された音列上の変化記号についてなされている。現在はすべて五線譜上に記譜することがおこなわれてはいるが本来、アラブ音楽は五線譜上で思考されるものではない。そのためこれらの叙述は一種の翻訳とみなされるべきものである。このことを念頭に置いたうえで、以上の叙述から次のことをいうことができる。

a. ABC 三者とも、コンマの語をもちいてはいるが、Bayāt 音列の mi ㇿ に関する A の叙述及び、Hijāz 音列の fa # に関する C の叙述から、実際の音高がコンマ単位で割り切れるものでないことがわかる。

b. Rāst, Bayāt, Sigah 各音列上の mi ㇿ の ㇿ の大きさについて整理すると、A と C は Rāst 及び Sigah 音列上の mi ㇿ を高いとし、Bayāt 音列上の mi ㇿ を低いとする。B のみ、Sigah 音列上の mi ㇿ だけを高く Rāst 及び Bayāt 音列上のそれを低いとする。いずれの場合も Sigah 音列の mi ㇿ は高く Bayāt 音列の mi ㇿ は低い。Ṣabā 音列上の mi ㇿ は Bayāt 音列のそれと同じである。

c. ABC 三者とも、Hijāz 音列上の mi ㇿ の ㇿ と fa # の # が 3.5 ~ 4 コンマであるとしている。Ṣabā 音列の sol ㇿ も同様である。これに対し、すべての下行音列に現われる si ㇿ の ㇿ は 5 コンマである。半音に大きいものと小さいものがある。

以上のことから、四分の一音下げられた音であることを示す ㇿ があらわす音程に二種類あること、また半音の大きさにも二種類あることがわか

る。そこで次に、現在アレppoでもちいられているカーヌーンによる演奏例によって、それぞれの音程の実際を確認してゆきたい。カーヌーンについては概に簡単に述べたが、カーヌーン演奏例をとりあげるにあたり、カーヌーンで中間音程を演奏するさいの音高の操作についてさらに詳しく報告する必要があると思われる。中間音程の実測値に触れる前にここで再びカーヌーンをとりあげ、その構造を紹介しておきたい。

## 2. カーヌーンと中間音程

### i カーヌーン

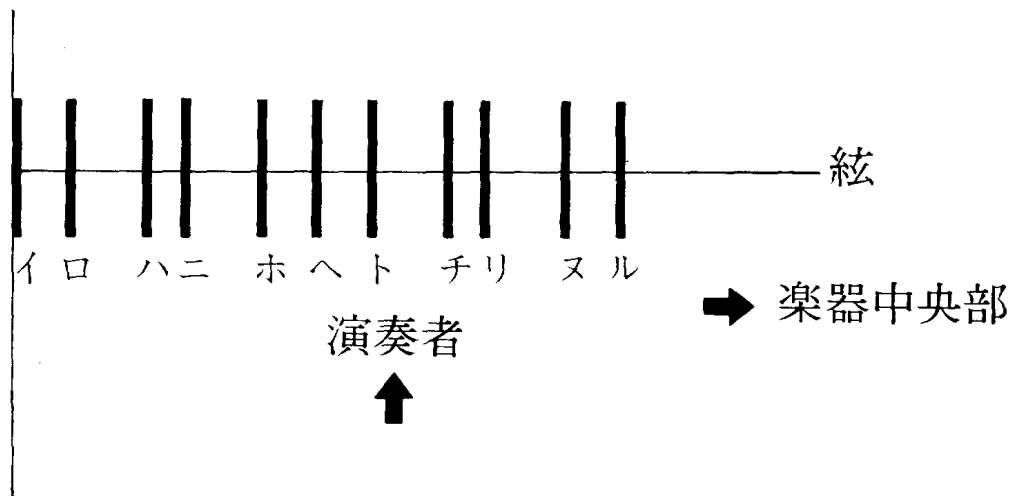
カーヌーンは現在のアラブ、トルコの古典音楽の代表的な楽器の一つである。一辺が底辺と直角をなす台形の共鳴体に、63本から84本のガットまたはナイロンの絃が、三本一組で張られる。音域は3～4オクターブ程度。絃は三本一組同音に調絃され、演奏者から見て左に金属製の糸巻きが並ぶ。そしてこの糸巻きの手前の各絃の下に位置する所に、ウルバが施されている。この楽器はその名をギリシア語カノーンに由来するとされている。すなわち、この楽器の音が、合奏全体の演奏の音高の基準とされることからその名がつけられたという。アラブ音楽の他の楽器、たとえば演奏時にフレットなしの長頸部上の絃を指で押えることによって音高を決定するウード 'Ud、あるいは管楽器であるナーイ Nāi 等は、楽器自体に施された装置によって微妙な音高差を一定に保つことはできない。それに対しこのカーヌーンではウルバの操作によって、中間音程を決定する微妙な音高差まで常に一定に保つこと、あるいは必要に応じ変えることが可能である。逆にいえば、カーヌーンの構造を調査することにより、その楽器のもちいられる音楽の音組織の基準を、知ることができる。以下はアレppoでもちいられているカーヌーンの、ウルバの数と位置についての報告である。

### ii アレppoのカーヌーンのウルバ

アレppoのカーヌーンには各絃に11のウルバがとりつけられている(写真のカーヌーンでは10)。これは片側につまみのついた金属片であり、

糸巻き部分から遠くなるに従い、大きいものとなる。糸巻き部分にもっとも近い最小のウルバは、楽器の木製部にはりつけられて動かないようになっている。従ってこの位置が、その絃のもっとも長い位置、すなわち音高のもっとも低い位置である。そこから順に楽器の中央部に向って順に並んだウルバは、つまみによって立てたり倒したりできるようになっている。楽器の中央にもっとも近いウルバまで立てると、絃の長さは最短となり音高は最高となる。図2はニの絃の下に設けられたウルバの位置である。図にみられるように11のウルバの位置は、等距離ではない。遠いものと近いものがある。なおこの図に示してあるのはおよその位置であり、厳密なものではない。また絃も一本のみとしてあらわれている。これらのウルバのそれぞれの呼び方と、そのウルバまで立てたときの音高は次の通りである。

図 2



イ:  $b$ ; re  $b$

ロ: アラブの  $b$ ; 少し高めの re  $b$

ハ: Bayāt の  $b$ ; 低い方のレ  $b$

ニ: Rāst の  $b$ ; 高い方のレ  $b$

ホ: アラブの  $\sharp$  または Hijāz の  $\sharp$ ; 少し低い re  $\sharp$ .

ヘ:  $\sharp$ ; re  $\sharp$

ト: Hijāz の  $\sharp$  あるいは Hijāz の  $\flat$ ; 少し高い  $\sharp$

チ: Bayāt の  $\flat$ ; 低い方の re  $\flat$

リ: Rāst の $\sharp$ ; 高い方の re $\sharp$

ヌ: アラブの $\sharp$ ; 少し低い re $\sharp$ .

ル:  $\sharp$ ; re $\sharp$ .

ここにみられる呼び方をみると、 $\mathcal{C}$ 及び $\mathcal{C}\sharp$ のためにそれぞれ二種のウルバがある。これは先にみた二種類の間音程の叙述に対応すると思われる。また $\mathcal{C}$ に三種、 $\mathcal{C}\sharp$ 及び $\mathcal{C}\flat$ に二種のウルバがある。二つの $\mathcal{C}$ の呼び方に Hijāz が関連していることが注目される。

このような11のウルバは、本来はいずれの絃にも施されているべきものであるが、実際には、使われる頻度の少ないものは省略されることが少なくない。その場合は、省略されたウルバの位置があけておかれる。現在ではむしろ、すべての絃に11のウルバを備えたカーヌーンは稀であり、半数ほどのウルバを備えたものがよくみられる。またその絃によって異なる数のウルバを備えた楽器も多い。

### 3. アレッポの基本マカーム音列にみられる中間音程の実際とウルバとの関連

#### i 各マカーム音列の演奏例の測定値

すでに報告したアレッポのマカーム音列に関する叙述において、 $\mathcal{C}$ の内容及び半音にそれぞれ二種類あることがわかった。またカーヌーンのウルバについても報告された。ここでカーヌーンの演奏例を測定することによってそれぞれの音程の実際の大さを確認してゆきたい。表1は Rāst, Bayāt, Sigah, Hijāz の各音列の各音間の音程の測定結果をセント値で示したものである(表1)。各音列とも上段が上行音列、下段が下行音列である。上下行の方向はそれぞれ矢印で示してあるが、各音程の位置をそろえるため、上行と下行では左右の上下関係が逆になっている。この表に示されているのは、各音列をそれぞれ一度だけ演奏したものを測定した値である。また測定は直視型の機器によったものである。そのためこれらの数値は音律を同定する資料となるような厳密なものではない、近似値とみなすべきものである。しかしここに示されたそれぞれ一例の演奏例からでも、



表 1

		A								
a. Rāst	上行 →	do	re	mi♭	fa	sol	la	si♭	do	
		202	164	130	204	213	144	147		
	下行 ←	do	re	mi♭	fa	sol	la	si♭	do	
		204	161	135	201	212	91	201		
b. Bayāt	上行 →	re	mi♭	fa	sol	la	si♭	do	re	
		140	156	201	213	139	156	210		
	下行 ←	re	mi♭	fa	sol	la	si♭	do	re	
		140	151	201	218	90	198	208		
c. Sigah	上行 →		mi♭	fa	sol	la	si♭	do	re	mi♭
			134	199	220	133	158	196	168	
	下行 ←		mi♭	fa	sol	la	si♭	do	re	mi♭
			135	195	219	136	156	198	168	
d. Hijāz	上行 →	re	mi♭	fa♯	sol	la	si♭	do	re	
		119	264	116	217	133	156	207		
	下行 ←	re	mi♭	fa♯	sol	la	si♭	do	re	
		114	254	122	218	85	200	212		

問題としている中間音程と半音の値については明らかな傾向が読みとられる。この表で、点線で囲んでAと付した箇所は、二種類の間音程に関する部分である。他方、二重点線で囲み、Bと付した四箇所は、二つの半音に関する部分である。このAとBそれぞれの部分について、以下のことが明らかである。

#### A. 二種類の間音程について

Rāst, Bayāt, Sigah の三音列ともに mi ㇿ があらわれている。このうち Rāst では re-mi ㇿ 間の音程は上下行とも 160 セント代。そして Rāst と Sigah の mi ㇿ -fa 間の音程は上下行とも 130 ~ 135 セントである。これに対し、Bayāt では re-mi ㇿ 間の音程が上下行とも 140 セント、mi ㇿ -fa 間の音程が 150 セント代である。総合すると、Bayāt の mi ㇿ のみが、re-mi ㇿ 間が平均 22.5 セントせまく、mi ㇿ -fa 間が平均 20 セントひろい。すなわち Bayāt の mi ㇿ は Rāst 及び Sigah の mi ㇿ に比して平均 21.25 セント低い。これはほぼ、1 シントニック・コンマ (21.5 セント) の値にあたる。なお、A の点線枠で囲んではいないが、Rāst, Bayāt, Sigah 各上行の si ㇿ 及び Sigah 下行の si ㇿ については、Sigah 上下行のみ少し低めであるもののいずれも、Bayāt の mi ㇿ と近似である。

#### B. 二種類の半音について

半音に関しては、Hijāz 音列の上下行 mi ㇿ 及び fa ㇿ の値と、Rāst, Bayāt, Hijāz 各音列の下行 si ㇿ の値の差が明らかである。すなわち 3 音列の下行の si ㇿ -la 間の大きさは平均 89 セントである。これはピタゴラス音律のリンマ (90 セント) あるいは純正律の小リンマ (92 セント) に近い値である。これに対し、Hijāz の各上下行 re-mi ㇿ 及び fa ㇿ -sol の大きさは平均 118 セントである。これはピタゴラス音律のアポトメー (114 セント) よりもわずかに大きい。そして、89 セントと 118 セントでは、29 セントの差となる。なおこれは、la-si ㇿ 間と、re-mi ㇿ 間及び fa ㇿ -sol 間の値の差である。前者が後者よりも小さい分、述に前者の ㇿ 自体の値が後者の ㇿ 及び ㇿ 自体よりも大きいことになる。従って、音楽家たちの叙述にみられたように、Hijāz に現われる mi ㇿ の ㇿ 及び fa ㇿ の ㇿ が、他の ㇿ 及

び#よりも小さいことがここで確認される。そしてまた、Hijāz の mi ♭ の ♭ 及び fa # の # がそれぞれ小さいため、この二音間に形づくられる増二度音程も小さくなっていることがわかる。すなわちこの例の測定値ではこの増二度音程は、上行 264 セント、下行 254 セントという、実質的には中間音程とよべる大きさとなっている。

以上が、実際の演奏例の測定値を検討した結果である。中間音程にも半音にも二種類あることが確認されたと思う。それではこれらの中間音程及び半音の大きさは、前出のウルバの構成にはどのように現われているのだろうか。

#### ii 中間音程及び半音とウルバとの対応

上に述べてきたそれぞれ二種類の中間音程及び半音の大きさと、各マカーム音列の高さを様々の絃上に移して演奏する場合の可能性をあわせ考えると、11 のウルバそれぞれの各音への対応と役割が理解される。各ウルバは、それぞれ次の音を作り出すのに必要なだけその絃の高さを変えるように配置されていることになる。

イ: ♭—♭

ロ: アラブの ♭—Hijāz でもちいられる mi ♭ の ♭.

ハ: Bayāt の ㇿ—Bayāt でもちいられる mi ㇿ の ㇿ

ニ: Rāst の ㇿ—Rāst 及び Sigah でもちいられる mi ㇿ の ㇿ

ホ: アラブの ♯—Hijāz でもちいられる fa # の #

へ: ♯—♯

ト: Hijāz の ♯あるいは Hijāz の ♯—Hijāz でもちいられる mi ♭ の ♭

チ: Bayāt の ♯—Bayāt でもちいられる mi ㇿ の ㇿ

リ: Rāst の ♯—Rāst でもちいられる mi ㇿ の ㇿ

ヌ: アラブの #—Hijāz でもちいられる fa # の #

ル: #—#

これらの 11 のウルバの役割は、二つの種類に分類することができる。

a. 二種類の間音程のためのもの: Rāst の  $\flat$  と Bayāt の  $\sharp$ 。これらをそれぞれ半音高く移調した場合は Rāst  $\sharp$  と Bayāt  $\flat$  となる。

b. 二種類の半音のためのもの: 左右両端のウルバ  $\flat$  及び  $\sharp$  と中央の  $\flat$  とは, Hijāz の  $\flat$  及び  $\sharp$  以外の半音のため, 及び全音のためのものである。これに対し, アラブの  $\flat$  及びアラブの  $\sharp$ , そして中央の  $\flat$  の左右にある, アラブの  $\flat$  と Hijāz の  $\flat$  とは, Hijāz の小さな  $\flat$  と  $\sharp$  のためのものである。たとえば, mi の絃に施された第7番目のウルバ (Hijāz の  $\flat$ ) は, re  $\sharp$  から Hijāz 音列をはじめた場合の, 最初の半音を作り出すために必要となる。

なお, ウルバは  $\flat$  から  $\sharp$  までをカバーしている。前出のアレppoの音楽家たちの叙述によれば, 理論的には  $\flat$  及び  $\sharp$  はそれぞれ5コンマである。従ってすべてのウルバ毎の音高の差の総計は10コンマとなる。これは9コンマとされる一全音よりも九分の一大きい。試みに,  $\flat$  絃に施されたウルバそれぞれによる音の間の音程の測定値を合計した値は, 226.5セントであった。この値は204セント (ピタゴラス音律の全音, 大全音) の九分の十にほぼ等しい。

以上のように各音とウルバとの対応関係を検討することによって, 次の3点が明らかになるとと思われる。

a.  $\flat$  及び  $\sharp$  には常に二種類あり, 二つずつセットになって扱われる存在である。

b. 11のウルバの中には Hijāz のためのものが四箇含まれている。“アラブの”と称されたものは Hijāz のものであり, 移調した場合に備えて数多くの配置が必要となっている。

また Hijāz の  $\flat$  及び  $\sharp$  の大きさが音楽家の叙述にあるように4コンマであるとする, Hijāz によって作られる大きい半音と小さい半音とは互いに組み合わせられて一全音を形づくる関係となる。そしてウルバについても, ある音のウルバの右端のもの2つ (ヌ) (ル) は, その1つ上の音の左端のウルバ2つ (イ) (ロ) とそれぞれ重なって同じ音を出すという

関係が生じる。しかし Hijāz の半音の差の大きさについては、理論としては1コンマであるが、実測値からみると実際はより大きいものであると考えられる。

- c. 二種類の中間音程と、二種類の半音との間には、ウルバの位置からは、何の関連もみられない。つまり、中間音程のためのウルバと、Hijāz の半音のために必要なウルバとは、全く関係なく存在していると考えられる。

## む す び

以上に、アレppoの基本マカーム音列にみられる中間音程と半音について述べてきた。アレppoの基本マカーム音列に、二種類の中間音程及び二種類の半音が存在すること、そしてその大きさの近似値が明らかにされた。また、カーヌーンに施された、それらの音程を演奏するための、微分音程操作のための装置についても報告することができた。今回は資料も少ないため、各マカーム音列とウルバとの対応関係について述べるにとどめる。今後、より多くの演奏例と、楽器についてのより包括的で綿密な調査によって、シリア北部の音律の理論と実際を探ってゆきたい。現在のところ次のことが予想される。

シリア北部のアラブ古典音楽の音律は、カーヌーンのウルバの配列と各音列の移調との関係からみて、全音を204セント、全音階的半音を90セントとするピタゴラス音律に近いものを基本とすると考えられる。そして全音を9コンマ、全音階的半音を4コンマとするシステムがあてはめられている。そのためここでのコンマの大きさは22.6セントとなろう。そして Hijāz に現われる大きい半音を5コンマとする。しかし本来 Hijāz の半音は経験的に作られてきた値であるから、コンマ理論とはぴったり一致していない。そしてこのような理論の上に、経験的な音程である二種類の中間音程が加えられていると考えられる。

一全音を9/9とすること、そして Hijāz の半音との関係で半音に4/9

と5/9の二種類があること、にはトルコの古典音楽理論との関連が予想されよう。シリア北部のアラブ古典音楽の音律は、少なくとも理論的にはトルコのそれと関連し、そこに、経験値としての実際上の音を組み込んだものであると考えられる。

最後に、本稿のデータはシリアの人々、特にアレppoの三人の音楽家によっている。また音響測定については東京芸術大学の白砂昭一先生に助言をいただいた。これらの方々に厚く感謝の意を表しておきたい。

#### 註

- 註1 ダマスカス音楽院の Adnān Airūsh 氏による。また中間音程を含むマカームは全体の四分の一程度であるとのことであった。
- 註2 Muhammad Q. Dalal 氏によると、アレppoでは中間音程を含むマカーム Bayāt が好まれている。
- 註3 Touma, H. H; Musik der Araber, 1975.
- 註4 Sigah とともにシガー・フザム Sigah Fuzam がよく現われるがここには Sigah をあげておく。
- 註5 この記号は五線譜表記のために便宜的に ♭ を変化させてもちいているものであり、西アジアの各文化圏によりその内容も形も少しづつ異なる。