

「トルコ五人組」と新しいトルコ音楽

—— アハメド・アドナン・サイグンの〈ボズラク〉を例に ——

濱崎友絵

はじめに

1923年にオスマン帝国解体とともに成立をみたトルコ共和国は、初代大統領ムスタファ・ケマル・アタテュルクの指導の下、国家的アイデンティティからイスラームを排除し、国是として近代化・西欧化を推し進めた。この波はトルコ音楽分野にも及び、政府は「新しいトルコ音楽」、すなわちトルコの「国民音楽 *milli musiki*」の創出に力を注ぐようになる。社会学者でありトルコ民族主義者でもあったズィヤ・ギョカルプによって「トルコ民謡プラス西洋音楽理論（和声）」と定義された国民音楽の創出理論は、発表された直後に音楽界に激的な論争を引き起こしたが、後に大統領アタテュルクの支持を得たことで、共和国の音楽政策の柱となってゆく。そしてこの路線を継承した「トルコ五人組」と称される作曲家集団を中心として、トルコ民謡の旋律やリズムをモチーフとした国民音楽作品が誕生することになる。

では、この「新しいトルコ音楽」は具体的にどのような音楽として作り出されたのか。

そもそも国民音楽創出論を唱えたズィヤ・ギョカルプは、トルコ民俗音楽と西洋音楽という二つの異なる理論体系をもつ音楽の融合を謳ったが、この音楽をいったい「誰が」「いかなる楽器をもちいて」「どのような形で」演奏する（される）のかについては、「あとは音楽の専門家にまかせる」として具体的に示すことをしなかった。しかしトルコ国家が、この定式により導き出される音楽を「トルコ社会にふさわしい音楽」として公的に認めた以上、これを音として鳴り響かせるためには音楽の具体的な輪郭化がはかられ、それに携わる作曲家や演奏家が必要となるはずである。そこで本論では、新しいトルコ音楽を担った「トルコ五人組」の中でも、とりわけ「大統領アタテュルクのイデオロギーの象徴的存在」¹と目された作曲家であったアハメド・アドナン・サイグンに注目し、彼自身が「単声の伝統から多声と向かう新しい解釈、新しい挑戦の例」²として明言した〈ボズラク〉の楽曲分析をおこなうことで、「民謡プラス和声」の定式が、実際にどのように音楽作品として具現化されていたのかを明らかにしてみたい。

1. 「トルコ五人組」と新しいトルコ音楽

「新しいトルコ音楽」を語る際に必ず言及しなければならないのが、「トルコ五人組」と呼ばれるトルコ共和国の第一世代の作曲者集団である。すなわち、アハメド・アドナン・サイグン Ahmed Adnan Saygun (1907-1991)、ウルヴィ・ジェマル・エルキン Ulvi Cemal Erkin (1906-1972)、ジェマル・レシト・レイ Cemal Reşit Rey (1904-1985)、ネジル・キャーズム・アクセス Necil Kazım Akses (1908-1999)、ハサン・フェリト・アルナル Hasan Ferit Alnar (1906-1978) の五名である。

彼らは西洋音楽理論や作曲法を学ぶために青年期にパリやウィーンへ渡り、西洋音楽の作曲技法の習得に全霊をかたむけた。帰国後、イスタンブル音楽院や音楽師範学校（後のアンカラ国立音楽院）で後進の指導にも力を注ぎながら、トルコ国家が求めていた音楽を提供しはじめる。それらはピアノ、オーケストラ、オペラ、合唱といった西洋音楽の形式を用いつつ、トルコのモチーフで彩られた作品の数々であった。しかしながら、その道のりは現実にはけっして平坦ではなかったようである。「トルコ五人組」の一人アハメド・アドナン・サイグンは、当時の状況をつぎのように回想している。

海外で学び帰国したわれわれの世代〔五人組〕は、1930年代以降、作品を世に発表しはじめた。このような仕事〔国民音楽の作曲〕は、以前におこなわれていなかったため、我々はまさに手さぐりの状態で歩み続けていた。この暗闇の中で、何をしたらいいのか、誰もはっきりとわかっていなかったのである³。

五人組のうちの三名、すなわちサイグン、アクセス、エルキンは、ハンガリーの作曲家ベーラ・バルトークが1936年にトルコを訪れた際、バルトークと共にトルコ民謡収集の旅に出て、各地の民謡にふれ、採譜し、分析した作曲家たちでもあった。トルコ人がうたう、血が通った音楽を彼らは自分の目でみ、耳できいて来ていたのである。それは、ただ目の前にある五線譜化された民謡譜をもとに新しい音楽を創造するのとは根本的に違う。しかしその彼らにして、いざ実際にトルコ民謡を改変して新しい音楽を創るという段になると、具体的にどのようにつくり出せばいいのか、暗中模索の状態だったというのである。

しかも彼ら作曲家が直面した問題は、西洋音楽を基盤として、いかなる形式を使用し、どのように和声をほどこすか、といった技術的側面だけにとどまるものではなかった。その前に、原典となるべきトルコ民謡を、どの地方の、どの地域のものに求めるかという問題が控えていた。というのも、トルコは地方によってその音楽的特色も大きく異なり、旋律の装飾法も違えば、使われる楽器も異なってくるからである。例えば黒海沿岸地方の民謡は、この地方特有のケメンチェという腹面が板張りの弓奏楽器を用いて細かいリズムと速いテンポでうたわれるのに対して、アンカラを中心とする中央アナトリア地域は、広々とした大地に呼

応するかのように、洋梨型の撥弦楽器バーラマを伴奏に声を長く引きのぼし朗々とうたわれる詠唱調の曲が多い。あるいは地中海側の西アナトリア地域では、ゼイベキと呼ばれる勇壮な舞踊ジャンルに代表されるように、テンポの遅いアクサク・リズム⁴で奏される音楽もある。また、こうした地域的特色だけではなく、もっと小さな単位、たとえば村やコミュニティーによってもうたわれる民謡は異なってくる。そして同じ曲でも、うたう個人によってそこに変化、変唱（ヴァリエーション）がうまれてくる。つまり一言で「トルコ民謡」と言っても、そこには土地に根ざした性格も特質も違う民謡が無数にあるのであり、その民謡も、地域によって、個人によって異なってくるわけである。こうした民謡の中から「加工するに適切な民謡」を選別し、西洋音楽の形式や理論にあてはめてゆくことは、それほど簡単な作業ではなかったはずである。その困難な状況の一端は、音楽学者マハムート・ラーグプ・ガーズィミハールが1938年、雑誌『ヴァルルク *Varlık*』に寄せた言葉からも伺い知ることができる。

…我が作曲家たちは、(略) ついに地方分権主義者にさえなりはじめた。ゼイベキが〔彼らの音楽において〕どれほど用いられたかといえば、批評家は当然の如く「アナトリア〔トルコ〕には、ただこの音楽だけがあるのか」と問いはじめたほどだ。作曲家はこの言葉を耳にして、今度はゼイベキではなく、「ホロン」⁵のリズムを手にしはじめた⁶。…

このように論じながらラーグプは、当時のトルコの作曲家が、同じようなトルコ民謡の素材を用いて近似した定型にはまっている傾向を非難している。実際、五人の作曲家は1938年までに「ゼイベキ」や「ホロン」の名を冠した作品を次々に発表しており（たとえばレイの《サル・ゼイベキ》(1926)、エルキンのピアノ作品《印象》(1937)より<ゼイベキ・ハワス>など)、ラーグプが指摘するような傾向が、当時の作曲家たちのあいだで広く認められていたことが見てとれる。つまり上記のような批判が表に出てくることじたい、作曲家が「新しいトルコ音楽」を生み出すにあたり「適切な」民謡の選定問題に直面していたことを物語っているといえるのである。

2. アハメド・アドナン・サイグンの<ボズラク>

では、アハメド・アドナン・サイグン（以下、サイグン）は、新しい音楽への挑戦として、<ボズラク>をいかに作曲したのだろうか。実際の作品分析に移る前に、作曲家サイグンの人物なりについてここで少し触れておきたい。

1907年にトルコ第三の都市イズミールで生を受けたサイグンは、幼少時よりピアノに親しみ、独学で和声と対位法を学ぶなど、西洋音楽の基礎知識を早い段階で身につけ得る環境に育った。二十一歳で西洋音楽の作曲法を学ぶためトルコ政府海外派遣制度奨学生としてパリに留学を果たし、1931年にトルコに帰国した後は、アンカラに設立された音楽師範学校およ

びイスタンブール音楽院で教鞭をとりはじめる。1936年にはベーラ・バルトークのトルコ民謡収集旅行に同行するなど、以降、サイグンは作曲家、民俗音楽研究家、音楽教育者として多彩な活動をおこなってゆくのだが、とりわけトルコ五人組のなかでも、政府組織の共和人民党 (GHP) の文化活動に深く関わりをもっていたことから、大統領アタテュルクとの関係も深く、それゆえ当代のトルコ民族主義的イデオロギーを一身に背負った作曲家として知られることになった。

サイグンの作曲家としての活動は、パリ留学中の1930年、トルコ民謡のモチーフを散りばめた《ディヴェルティメント》Op.17から出発したとっていいだろう。1934年にはエオリア旋法やペンタトニックの音列を用いた《インジの本》を、そしてトルコ初となるオペラ《オズソイ》⁸および《人形》⁹を手がけ、さらに1942年には自身の代表曲となる《ユーヌス・エムレ・オラトリオ》を作曲した。当作品においてサイグンは、西洋音楽のオラトリオの形式を用いつつ、トルコ民俗音楽のおよび古典音楽の色彩をもちこむことに成功しており、この作品は、後にヨーロッパ諸国で演奏され、サイグンの名を国際的に知らしめることになった。五人組のなかで、もっとも多く作品を残したサイグンの音楽上の特徴とは、様々な色彩と特徴をもった作品を生涯に渡って世に出し続けたことであり、作曲傾向が一つに収斂されることのない、その多様性にあったと言ってよい。

《十の民謡》op.41における〈ボズラクBozlak〉

サイグンが《十の民謡》op.41を作曲したのは、1968年のことであり、その第六曲目にあたるのが〈ボズラク〉である。もともとピアノ版として作曲された当該作品は、のちにオーケストラ版にも拡張され、ともに同じ作品番号「op.41」が付されることになった。初演は1969年二月、カイロにておこなわれた¹⁰。なお本稿においては、参考楽譜はピアノ版を使用するものとする。

(表1) 《十の民謡》の曲目一覧と楽曲構成

	曲名	原題	調号	拍子	テンポ	表示	終止和音
1	金髪のボイヴァダ	Sarı Boyvada	—	2/4	♩ = 52	—	d—a
2	内気なオスマン	Nazlı Osman	♭ ♭	4/4	♩ = 54	—	c
3	アラブ民謡	Arap Türküsü	—	7/8	♩ = 84	allegretto	d—a
4	ハト	Guvercin	♯ ♯ ♯	10/8	♩ = 46	Con grazia	c [♯] —g [♯]
5	また馬が荒れている	Yine de Şahalanıyor	—	9/8	♩ = 56	maestoso	c—g
6	ボズラク	Bozlak	♯ ♯	—	♩ = cca 52	maestoso	h—f [♯]
7	楽しんで、美しい人よ	Eğlen Güzel	♭ ♭ ♭ ♭	4/4	♩ = cca 84	dolce	f—c
8	青い目の君よ	Mavilim	♯	4/4	♩ = cca 80	allegretto	e—h
9	一本の我が細道を行く	Bir İncecik Yolum Gider	—	4/4	♩ = cca 44	Con dolce	e—a—f
10	動物の叙事詩	Hayvanat Destanı	♯ ♯	3/4	♩ = 68	giocoso	d—f [♯] —a

前頁の(表1)は、《十の民謡》の曲目一覧と楽曲構成を、調号、拍子、テンポ、表示、終止和音の五つの観点からまとめたものである。

まずここにおさめられている十の民謡がどの地域のものであるのか、トルコ国営放送(TRT)のトルコ民俗音楽のレパートリー本¹¹(四千曲以上採録)をもとに探してみることにする。すると興味深いことに、まずこの十曲の中で、レパートリー本に見つけることのできる民謡は、ただ一曲、第四曲目〈ハト〉だけであることがわかる。同本によれば、この民謡は、ムザッフェル・サルソゼンによって収集・採譜されたアンカラの民謡であり、レパートリーNo.395に位置づけられている。その他の民謡については、どの地域のものか同本から判別することはできない。

第六曲目〈ボズラク〉に目を向ける。もともとトルコの民謡には、自由リズムでメリスマ的にうたわれるウズン・ハワ *uzun hava* (長い歌) と、明確な拍節をもち装飾の少ないクルク・ハワ *kirik hava* (短い歌) という二つの音楽形式があるのだが、ボズラクは、前者ウズン・ハワ様式に属する民謡として知られている。その音楽的特徴は、「旋律は下降型で、フレーズの出だしがもっとも高い音となり、そこからさまざまな装飾がつけられ次第に下降し、その最低音が同時にフレーズの最終音と重なる」¹²とされている。またボズラクは、中央アナトリアおよび南部地域一帯でうたわれるウズン・ハワの一ジャンルを指す言葉となっており、たとえば「ヨズガットのボズラク *Yozgat Bozlağı* や「クルシェヒルのボズラク *Kırşehir Bozlağı*」などのように地域名をつけて呼ぶのが一般的である¹³。しかしサイゲンは、この作品名に、ただ「ボズラク」というジャンル名を与えるだけにとどめている。つまりサイゲンは、《十の民謡》という題名を冠しながらもそれらがどの地方の、どの民謡を用いて作曲したのか必ずしも明確にしていけないのである。ここから、トルコ民謡が潜在的にもつ「地域性」や「個人性」を排し、より一般化した作品へと昇華させようとしたサイゲンの意図が読み取れるといえるといえるだろう。

また楽曲構成の観点から本曲を眺めてみると、これら十の民謡がある何らかの脈絡をもって配置されていることがわかる。例えば調号に関しては、曲の前後に同じ系統の調号が配置されていないことがみとれる。また終止和音と調号の関係については、西洋音楽理論に基づく調性は必ずしも成立しておらず、全十曲のうち第六曲目〈ボズラク〉を含めた七曲が空虚五度を終止和音としていることがわかる。ただし、第十曲目の〈動物の叙事詩〉だけは例外で、二長調的性格を持ち、終止和音は長三和音でしめくくられている。サイゲンは最終曲にのみ西洋音楽の調性を与えたのだ。

〈ボズラク〉は、サイゲンによれば十六世紀後半から十七世紀前半に活躍した詩人カラジャオウランの詩に基づき、その歌詞は美しい娘に向けられた若い男の、望みのない愛を謳ったものとなっている。「たとえスルタン〔王〕が私を殺そうと決めても、私はあの茶色の瞳をたたえた美しい恋人をあきらめることはできない」という切々たる感情が、拍節にとらわれ

ない自由なリズムと下行旋律でうたわれるのである。では、全十曲のなかでただ一曲、拍子をもたないこの〈ボズラク〉に、サイグンはいかなる形で西洋音楽の技法をほどこしていったのか。詩句と音節数の関係、旋律と音階、和声構造の分析からその作曲プロセスを考察してゆきたい。

【A. アドナン・サイグン作曲《十の民謡》op.41より〈ボズラク〉冒頭部】

〈ボズラク〉の楽曲分析

歌詞

曲は五つの詩句から成るが、便宜上、一詩句に一番という順で番号をつける。ここでは第一番を例に歌詞と音節数の関係を検討してみたい。

【第一番歌詞】

第一番	音節数
Padişahlar Katlime ferman eylese, ferman eylese	(7・5・5)
سلطانが私を殺そうと命令を下されたとしても、下されたとしても、	
Gene geçmen ala gözlü yar senden,	(8・3)
それでも私は、茶色い瞳の君を あきらめることはできない*	
vay beni beni	(5)
ああ、私の女よ	

詩は二行一組の対句の詩型をとっている。一行は三つの部位に細分され、サイグンはこの詩句上の区切りを示すために、五線譜に二種類の小節線を区別して用いている。小さな意味上の区切りは五線譜の上半分のみ小節線が引かれることで表わされ、また一詩句の区切り、すなわち一行の終わりには本来の小節線が引かれている。上記の詩句の長短の縦線はこれに対応する。なお嘆きの言葉「ヴァイ・ベニ・ベニ *vay beni beni*」は各詩行の構成句となる一方でリフレインの役割を果たしているため、便宜上、三行目に記した。また各行の音節数は括弧（ ）内に示した通りである。

第一番から第五番までの歌詞と音節数の関係をまとめると下記のようなになる。

【歌詞と音節数の関係】

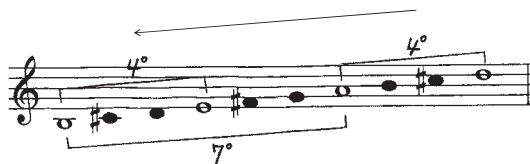
	行	音節数	計		行	音節数	計
第一番	①	7・5・5	(17)	第四番	①	6・5・5	(16)
	②	8・3	(11)		②	8・3	(11)
	リフレイン	5	(5)		リフレイン	3	(3)
第二番	①	6・5・5	(16)	第五番	①	6・5	(11)
	②	8・3	(11)		②	6・5	(11)
	リフレイン	3	(3)		③	6・5	(11)
④	8・3	(11)	リフレイン		5	(5)	
第三番	①	6・5・5	(16)				
	②	6・5	(11)				
	リフレイン	5	(5)				

前にこの<ボズラク>は、拍子のない自由リズムで奏される一ジャンルと説明したが、これは「自由気まま」に歌われる訳ではなく、ある種の規則性・回帰性を持った歌謡であることが音数律を見ることによってわかる。まず各詩句の第二行はすべて十一音節から成っていることが共通している。また各詞、三行目にあたる五音節から成る「ヴァイ・ベニ・ベニ *vay beni beni* (ああ、私の女よ)」と三音節の「オイ・オイ・ヨイ *oy oy yoy* (ああ、ああ…)」が、リフレインとして交互に現れることで、最終句が5・3・5・3・5音節となり、ここに規則性が生じていることが認められる。また各詩は第五番を除けば二行詩であり、個々に「エイレッセ *eylese*」「ヤーレ *yare*」「ダーレ *dare*」などと韻を踏む句が置かれており、曲全体に統一感が生まれている。

音階

では楽曲の構成音はどうなっているだろうか。まず使用される音を順に抜き出してみる。なお、サイグンの<ボズラク>の歌唱声部は低音部譜表に書かれているが、ここでは便宜上、一オクターブ移行し、高音部譜表に記すことにする(譜例1)。

【譜例 1】



使用される音はd²からhまでであり、これら十度音程内で「下行」「保続」「下行」が繰り返される。この下行旋律型を形づくる動機は四度音程から成るテトラコルドであり、第一番から第四番まではd²からa¹までの下行形のテトラコルドにより構成されている。そして第二番、第四番はこれに加え、リフレインである「オイ・ヨイ・ヨイ」にa¹からhまでの七度にもおよぶ下行音程が配され、それまで「四度下行」「保続音」で歌われてきた旋律に劇的要素が加わっている。ただし第五番は例外的に扱われる。四行詩およびリフレインはe¹からhまでの下行形テトラコルドに基づき、出だしの緊張した音の鳴り (d²) から十度下まで下がり、静かに終焉を迎える。

音節数とフレーズと旋律の関係

次に第一番の詩句を例に、音節数とフレーズの関係を検討する。一フレーズにいくつの音節がうたいこまれるのかを見ることで、個々のフレーズの「密度」、さらには<ボズラク>全体の「密度」を明らかにし、曲じたいの特徴を知る手がかりとする。またその際、実際の旋律の動きをも同時に追うことで、旋律パターンと音節に加え、これらとフレーズとの関係を検討する。

【譜例 2】

Pa/di/şah/lar Kat/li/me | fer/man ey/le/se, | fer/man ey/le/se,

(7) (5) (5)

Pa — di — şah — lar kat — li — me fer — man ey — le — se, fer — man ey — le — se,

Ge/ne geç/men a/la göz/lü | yar sen/den, | vay be/ni be/ni

(8) (3) (5)

Ge — ne geç — mem a — la göz — lü yar sen — den, vay be — ni be — ni,

第一番の詩句は二対一組から成っており、フレーズと旋律は（譜例 2）で示したとおりである。なお、フレーズの区切りは長短の縦線によって表されており、これは楽譜上の小節線と一致する。このようにみると、第一および第二句の音節数はそれぞれ (7) (5) (5)・(8)

(3) (5)となっており、これだけを考慮すると第一番は近似した二つの句から成っていると
 言える。しかしここに旋律の要素が加わると事情は一変する。二行目の「Gene geçmen ala
ゲネ グチメン アラ
ギョズル ヤル センデン
 gözlü yar senden」にあたる旋律を見てみよう。この詩句は二フレーズで構成されているが
 旋律はただ一音、hのみでうたわれる。この保続音によって二フレーズ、十一音節が一気
 にうたわれるのである。いや、「語られる」という方が適当かもしれない。この場合フレーズの
 切れ目で息をつくべきではない。したがって一詩句でもっとも密度が濃いと言えるのが、こ
 の二行目の冒頭部分とすることができる。このような音節数とフレーズ、旋律の三つ巴の関
 係は第一番から第四番まで同様である。しかし第五番は例外的な構造をしているため、こ
 こに挙げてみてみたい（譜例3）。

【譜例3】

<p>五番</p> <p>Ol ye/di ye/rim/den vur/sa/lar ya/re, (6) (5)</p> <p>Cer/rah/lar der/di/me kıl/ma/sa ça/re, (6) (5)</p> <p>Ke/mend/ü bend i/le çek/se/lar da/re, (6) (5)</p> <p>Ge/ne geç/men a/la göz/lü yar sen/den, (8) (3)</p> <p>vay, be/ni be/ni (5)</p>	<p>Ol ye-di ye-rim-den vur-sa-lar ya-re,—</p> <p>Cer-rah-lar der-di-me kıl-ma-sa ça-re,—</p> <p>Ke-mend-ü bend i-le çek-se-ter da-re,—</p> <p>Ge-ne geç-mem a-la göz-lü yar sen-den,</p> <p>Vay be-ni be — ni.</p>
--	--

第五番の構成は四行詩＋リフレインという形をとっており、各行十一音節から成る。一行は二フレーズに分けられる。しかしここで旋律形をながめると、このフレーズ分けは、あまり意味をなしていないことがわかる。上から三行はeが保続音となって、フレーズ最後の音のみcisまで三度下行する。また第四行目はHが保続音かつ終止音となり、歌手は緊張感を持続したまま十一音節を一息でうたうことが求められる。さらにこの第五番の特徴は、<ボズラク>の「まとめ」の役割を果たしているということだろう。第五番の歌詞には何も新しい表現はあらわれない。第三番と第四番の歌詞をもう一度復唱しているのみで、それがそれぞれ十一音節の言葉で並べられる。そしてそののち、第三番以外のすべての詩句にあらわれる「私は美しい瞳をたたえた君をあきらめることはできないゲネ グチメン アラ Gene geçmen ala gözlü yarギョズル ヤル senden」という十一音節の詩句によってしめくられる。つまり第一番から第五番までの歌詞すべてが先述のように保続音と終止音の組み合わせでできているのだ。

上のことから<ボズラク>の特徴を次のようにまとめることができよう。まず第一番から第四番まで、個々の第一行目は「私が殺されようとも」「死刑執行人が目の前で刃を磨いていようとも」などの仮定的表現で下行旋律によりうたわれる。その際、第一行目の歌詞（十七

音節)は三つのフレーズで区切られるが、重心はつねにフレーズの終わりに向けられる。後に続く第二行目においても、フレーズは三つに分けられるが、同じ音高が二フレーズにわたって続く。ここでの歌詞(十一音節)は、息をする間もなく「それでも私は君をあきらめることができないのだ」という歌手の切々たる気持ちが吐き出されるようにうたわれる。そしてリフレインとして五音節の「ヴァイ・ベニ・ベニ *vay beni beni*」(第一番、三番、五番)と三音節の「オイ・オイ・ヨイ *oy oy yoy*」(第二番、四番)が交互にあらわれるが、後者の「オイ…」のほうは三音節でありながら、旋律は七度下行し、リズムは一音節あたり二分音符約一つ分という破格の長さが与えられている。一息で語られる「それでも私は…あきらめられない *Gene geçmen…*」と、この「オイ…」とはかならず組みとなってあらわれるが、互いに対比となっており、この<ボズラク>における歌手の「想いと絶望」が効果的に表現されている。

このように全体として<ボズラク>をながめてみると、第五番を除く詩句の旋律は、下行→保続→下行の繰り返しによって構成されていることがわかる。しかし第五番のみは保続音による旋律を基本としており、フレーズの終わりに三度下行がなされるという特徴をもつ。したがって第一番と二番、そして第三番と四番が対詩句として組となり、最後に変則形として第五番が置かれていると結論づけることができる。

和声構造

<ボズラク>の歌詞と旋律の関係が明らかになったところで、和声構造について考察をくわえてゆく。

まず、<ボズラク>全体の伴奏の特徴について整理する。サイグンのピアノ版<ボズラク>は六ページほどの短い曲であるが、ここから大きく六つの特徴が浮かび上がる。それは①つねに上行形の伴奏、②基本和音が五度音程、③ドローン(保持音)の存在、④強弱の急激な変化(*ff*→*pp*など)、⑤トレモロの頻出、⑥テンポの急激な変化、である。しかし①から⑥すべては、なにもサイグンの<ボズラク>に限った特徴ではない。実際の民謡としてのボズラクは、たいていバーラマ *bağlama*¹⁴と呼ばれるトルコの伝統的な民俗楽器の伴奏でうたわれるのが常であり、やはり①から⑥の特徴を兼ね備えている。これらの特徴をふまえた上で、前奏部の和声構造について見てみよう。前奏は十六小節間あるが、これらの和声構造を抜き出してみると以下ようになる(譜例4)。

【譜例4】

[1-2] [3-5] [6-9] [10-12] [13-15] [16]

前に挙げた<ボズラク>冒頭部をみてもわかるように、第一、二小節目は力強い *f*（フォルテ）と共に上行形の六連音符で、第三音が省略された口短調の主和音、いわゆる空虚五度が分散和音で奏でられている。第三から五小節目にかけては五度音程が二つ含まれた九の和音で、主旋律の三連音符が装飾的な役目を果たす。第六から九小節目にかけては、ふたたび五度音程の上行分散和音が訪れ、第十から十二小節目では冒頭部と同様、九の和音を基調とするが、ここではミ (e) およびソ (g) の音が付加音として、レ (d)、ファ (f)、ラ (a) の音と二度音程のぶつかりを生み出している。第十三から十五小節目にかけては、IV度の和音の根音ミ (e) が、これまでドローンの役割をになってきたI度の根音シ (h) に、とってかわる。第十六小節目にはふたたびシ (h) 音を根音に、二つの五度音程が重なり合う。第十七小節目から歌詞がくわわるが、歌の伴奏部は（譜例5）で示したように、第一番から四番まで基本的に五度堆積の和音により貫かれている。

【譜例5】



第十七小節目からの伴奏部は、三十二分音符を基本単位とした上行形の分散和音で奏され、「自由に」(a piacere) との指示の下、さらにピアニッシモ *pp* が要求される。オーケストラ版では、この伴奏部はハープによって担当されている。ただし歌詞の第二番、第四番にあらわれるリフレインの伴奏部については、ここで別個に見ておく必要があるだろう。第二十二小節から二十三小節目にかけての「オイ・オイ・ヨイ *oy oy yoy*」は、それまでの分散和音による伴奏から一転、

オクターブと五度音程のユニゾンでの下降伴奏となる（譜例6）。

【譜例6】

一方、第四十五小節目にあらわれる二回目の「オイ・オイ・ヨイ *oy oy yoy*」のリフレインは、前半のリフレインと異なり、五度+五度（長九度）の音程をたもちながらユニゾンで下降する。二度音程のぶつかりが強調され歌い手のさらなる苦しみをあらわしていると言えるだろう（譜例7）。

【譜例 7】

＜ボズラク＞には長い間奏がふくまれる。第二十四小節目から三十九小節目までの十六小節目である。これは前奏と同じ小節目数であり、間奏にも前奏と同等の重要性があたえられている。和声構造に若干の相違がみられるものの、前奏、間奏ともに基本和音はシーファ# (h-fis) の五度音程を基調としたものとなっている。

第五番にあたる第四十六小節目から五十三小節目にかけてのコーダの部分であるが、ここで特徴的なことは第一番から四番までの伴奏部と異なり、それまで旋律を支えていた根音シ (h) 音が三小節目ごとに転移し、ドローンとしての根音の役目を解消しているということだろう。前にみてきたように、歌唱旋律に格別の変化があたえられていない分、伴奏部の和声の移り変わりに重点が置かれたと思われる。

後奏は、第五十五小節目から五小節目間にわたって奏される(譜例 8)。完全五度音程の三連音符のモチーフは前奏、間奏部に出てきたものと同様であるが、ここでは音価が二倍に引きのばされ、二小節目間で「次第に弱く、そしてすぐにおそく」(decrecendo e ritenuto) しなければならない。根音は最終小節目直前までド# (cis) に保たれ、その後、静かに冒頭と同じシ (h) とファ# (fis) の空虚五度で終止する。

【譜例 8】

以上、＜ボズラク＞の和声構造をみてきたが、曲全体に渡って貫かれるもっとも顕著な和声上の特徴をあげるとすれば、基本和音が五度音程ないしその転回音程である四度音程の組み合わせから成っているという点といえる。そしてこれは、まさにトルコ民俗楽器バーラマの調弦にならった音配列と一致する。バーラマにはいくつかの調弦法があるが、サイグンの＜ボズラク＞の基本和音(シー#ファ#ド)と同じ音程構成での調弦は、ボズック・デュゼニ

*bozuk düzeni*と呼ばれる¹⁵。〈ボズラク〉は、曲の進行にしたがって和声の移行は起こるが、五度基調の音程は変わらない。曲全体が五度音程の響きによってつらぬかれているといえる。そしてこの基本和音が五度音程という特徴こそ、まさにバーラマの響きを模倣したものであるといえるのである。

これまでみてきたように、前に挙げた①から⑥の特徴は、すべてトルコ民謡のボズラクの特徴に重なるものである。ただしサイグンの〈ボズラク〉との決定的な違いは、〈ボズラク〉がバーラマでなくオーケストラやピアノといった西洋楽器によって演奏されるものであること、歌は、装飾や節回しを盛り込むトルコ民謡の特有の喉声による発声法ではなく、ベルカント唱法でうたわれるという点である。

しかしこの二点をのぞけば、サイグンの〈ボズラク〉は、トルコ民謡ボズラクの種々の特色を失っていない。むしろ自由リズムやフレーズと音節数との関係、形式、バーラマの響きの忠実な再現など、ボズラクの特徴を最大限に「尊重」し、そこに和声をほどこした作品となっていることがわかる。つまりこの作曲上のアプローチ法こそ、サイグン自身がこの〈ボズラク〉について評した言葉——「声楽とオーケストラのため〔の作品として〕多声に編曲した作品（強調、筆者）」¹⁶——の真意であったということができるのである。

サイグンは、ハンガリー人作曲家ベラ・バルトークとともにトルコ民謡収集調査に携わり、さらに自ら地方へ赴き民謡収集と調査をおこなうなど、多くのトルコ民謡にふれ、トルコ民謡の知識と感性を獲得していた¹⁷。こうした経験の中で手におさめたトルコ民謡——ここではトルコ民謡の「特質」といった方がいいだろう——を抽出し、その特性を失わない形で和声をほどこしながら、この〈ボズラク〉を書き上げたとみなすことができる。西洋楽器のために、西洋音楽の奏法で書き上げた〈ボズラク〉は、まさにズィヤ・ギョカルプが提唱した「民謡プラス和声」という定式であらわされた新しいトルコ音楽、すなわちトルコの国民音楽を譜面上で成立させた作品と結論づけることができるのである。

終わりに

以上、サイグンの〈ボズラク〉を一例に「トルコの新しい音楽」の作曲プロセスを検討してきた。筆者はさきほど、「〈ボズラク〉はトルコの国民音楽を譜面上で成立させた作品」と結論づけたが、その際なぜ「譜面上で」という言葉を強調したのか、その理由を述べて本論の結びとしたい。

サイグンら五人組は、ギョカルプにより提唱されたトルコ国民音楽の定式「民謡プラス和声」に基づき、トルコ民俗音楽に源泉を求めた「新しい音楽」の創出に携わっていった。その過程でトルコ民謡は、〈ボズラク〉の楽曲分析からも明らかとなったように、トルコ民謡の特質が抽出された形で、あるいはその原形を保ったままで西洋音楽語法の中に取り込まれて

いった。振り返れば、そもそもトルコの地に深く根づき、人々の心の拠り所となっていた民謡を基盤にトルコの新しい音楽を創生しようとした根本的な背景には、トルコ国家を準備したイデオログたちの思惑が深く関係している。彼らは、国民国家トルコの成立ために、トルコの人々に何より「トルコ国民」としての意識を植え付けてゆく必要があった。そして音楽は、そのために有用な一手段とみなされたのである。近代的で、トルコ民族的で、かつ国民の意識を束ね得る音楽、端的に言えば、これがトルコ国民音楽、すなわち「新しいトルコ音楽」に付加されたイデオロギーであり、国家の要請であった。

しかしながら、ここで目を向けなければならないのは、現実にトルコ人々がこの音楽をどのように受け止めてきたか、という点である。1924年の時点でトルコの音楽学者ハリル・ベティイ・ヨネトケンは、トルコの国民的音楽について次のように述べている。

新しい芸術〔国民音楽〕が、民衆や大衆を対象として作られているわけではないのは、疑いのないところである。新しい芸術は、知識人階層の芸術である。その美意識を獲得することは立派な教育によって可能となるであろう¹⁸。

すでに共和国建国翌年に、トルコ民衆の国民音楽を受け入れる基盤のなさをハリル・ベティイ・ヨネトケン指摘していたのである。そしてこれはまさにトルコ民衆自身の嗜好の問題に直結する。サイグンの〈ボズラク〉は、「トルコ民謡プラス和声」という定式を見事に踏襲しているが、しかし楽器はすべて西洋楽器で、歌はベルカント唱法で歌われ、パーラマの伴奏による繊細な響きもトルコ民謡独特の節回しも微分音による装飾も、即興の妙味も無くうたわれる。民謡そのものがもつアウラも沸き立つことがない。それをトルコ民衆は、果たして「われわれの音楽」と考えるのか。また教育により、そのような音楽の美意識を獲得することが可能なのか。

さらにサイグンの《十の民謡》が、トルコ民謡の持つ「地域性」を排して、いわばその「混合エッセンス」で作られていることは前に指摘したとおりであるが、これは逆に言えばどの地域にも、どのコミュニティにも属するものではないことをも意味する。トルコの人々にとっては、「わたし」の民謡でも「あなたたち」の民謡でもなく、ましてや「われわれの」民謡でもなくなったのである。この民謡和声作品は、「サイグン」のものであり、あるいは「作曲者」のものとなったのだ。ここに筆者が〈ボズラク〉を「譜面上では成立した」と結論づけた理由がある。

現代のトルコ社会に目を向けてみると、サイグンの〈ボズラク〉が演奏会の演目に上がることはほとんどない。また五人組の作品も、サイグンの《ユーヌス・エムレ・オラトリオ》やウルヴィ・ジェマル・エルキンの《キョチュクチュエ》、ジェマル・レシト・レイのオペレッタ《リュクス・ハヤート》など限られた作品を除けば、イスタンブールやアンカラといった都市でさえ普段なかなか耳にするのは難しい。トルコの現代社会においても、彼らの作品はト

ルコ民衆の確かな支持を得ているようには見受けられないのである。

しかしながら筆者がイスタンブルに滞在していた2007年は、折しもアドナン・サイグン生誕百年の年にあたり、イスタンブルの主要なコンサートホール（ジェマル・レシト・レイ・コンサートサロン、アタテュルク文化センター、トプカプ宮殿内のアヤ・イリニ博物館など）では、サイグンのオーケストラ作品などが大々的に演奏され、多くの聴衆を呼んでいた。もっともここでの受容層は、ハリル・ベディイ・ヨネトケンがかつて断じたように「知識人階層」が中心であると言ってよい。それでもやはり、サイグンの作品がこのように広く一般に開かれた形で演奏される機会を獲得し得た事実、それまでの新しいトルコ音楽の受容状況にわずかながらも変化が起りつつある証拠とみなすことができる。サイグン自らが「新しいトルコ音楽」の代表曲と位置づけた〈ボズラク〉が、なぜトルコの人々の心を捉えることができなかつたのか、その理由を現代という時間軸で今一度問い直すことは、今後さらに、その受容史を含めたトータルな観点から「トルコ五人組」の新しいトルコ音楽をめぐる問題を検証するためにも必要な視角のひとつとなるであろう。

注

- 1 Ahmet Say, *The Music Makers in Turkey* (Ankara: Music Encyclopedia Publication, 1996), p. 64.
- 2 Ahmed Adnan Saygun, “gelenek, milliyet ve musiki,” in *Orkestra* No. 145 (İstanbul: Yenilik Basımevi, 1985), p. 6.
- 3 Coşkun Güla, ‘Cumhuriyetle Başlatılan Müziğimizde Devrim Neden Gerçekleşmedi,’ in *Birinci Müzik Kongresi* (Kültür ve Tüizm Bakanlığı, 1988), p. 594.
- 4 「跛行のリズム」とも呼ばれる。一般に♪♪|♪♪|♪♪|♪♪|の九拍子を指す。
- 5 黒海地方東部の一舞踊ジャンル。ケメンチェあるいはズルナおよびダウルの伴奏で奏され、急速なテンポとアクサク・リズムを特徴とする。
- 6 Koral Çalgan, *Duyuşlar-Ulvi Cemal Erkin* (Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 1991), p. 89.
- 7 「五人組」でサイグンのみが自身の作品全七十八曲に作品番号opusをつけている。
- 8 1934年にイラン国王がトルコ訪問をする際に、新しいトルコ社会と改革をアピールする目的で、大統領アタテュルクが作曲を命じた。題材としてトルコとイランの友好をうたった古い伝説が選ばれ、一ヶ月の準備期間（作曲期間をふくむ）を経て上演された。Yılmaz Aydın, *Türk Beşleri* (Ankara: Müzik Ansiklopedisi, 2003), p. 122.
- 9 アタテュルクのアンカラ来訪十五周年を祝うために制作が命じられた。サイグンの他、エルキン、アクセスが一ヶ月間、作曲に取り組み、サイグンとアクセスのみが完成させる。しかしその

- 公演は、『ウルス・ガゼテスィUlus Gazetesi (国民新聞)』をとおして党や政府より批判を浴びたという。Yılmaz Aydın, *op. cit.*, p. 122. およびGültekin Oransay, “Çoksesli Musiki,” in *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, No. 6, p. 1521.
- 10 *Turkish Orchestral Works*, Hikmet Şimşek, conductor; Budapest Philharmonic Orchestra. Hungarton HCD 31455 (CD), 1976. 解説書より。なおピアノ版はSaygun, Ahmed Adnan. *10 Türkü: ses ve piano için*. Ankara: Devlet Konservatuarı Yayınları No. 26, 1968.
 - 11 TRT, *Türk Halk Müziği Repertuarı* (Ankara: TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 2000).
 - 12 小柴はるみ「トルコ民謡のリズム」、櫻井哲男編『民族とりズム』、東京：東京書籍、1990年(藤井昭監修「民族音楽叢書」8)、179頁。
 - 13 Ahmet Say, “Bozlak,” in *Müzik Ansiklopedisi 1*. (Ankara: Sanem Matbaas, 1992), p. 213.
 - 14 卵形の胴に長い棹のついた撥弦楽器で、三味線系統のリユート属。弦は六から七はられ、三グループに分けて調弦される。棹にはふつう十九から二十四のフレットがあり、微小音程を調節できるようにしてある。
 - 15 ほかにバーラマ・デュゼニBağlama Düzeni (ラーレーミ) やゼイベキ・デュゼニZeybek Düzeni (ラーレーレ)などの調弦法がある。Okan Murat Öztürk, *Zeybek Kültürü ve Müziği* (İstanbul: Pan Yayıncılık, 2006), p. 118.
 - 16 Ahmed Adnan Saygun, *op. cit.*, p. 6.
 - 17 バルトークは、1936年に共和人民党 (GHP) の文化組織「民衆の家 halkevleri」によりトルコへ招聘され、約八日間にわたりシリアとの国境に近いアダナやオスマニエなどのアナトリアの南部地域にてトルコ民俗音楽調査をおこなった。当音楽調査において収集した音楽の分析とその成果は、バルトーク自身の『小アジアのトルコ民俗音楽 *Turkish Folk Music from Asia Minor*』[1976] に詳細に記述されている。この調査には、サイグンをはじめ、トルコ五人組のメンバーとなるネジル・キャズム・アクセスとウルヴィ・ジェマル・エルキンが参加した。詳細については筆者の博士論文『トルコにおける「国民音楽」の成立』東京芸術大学、2008年、87頁～93頁に論じてある。
 - 18 ジェム・ベハール『トルコ音楽にみる伝統と近代』新井政美訳、東京：東海大学出版、1994年、248頁。

The Turkish Five and New Turkish Music:

Ahmed Adnan Saygun's *Bozlak*

HAMAZAKI Tomoe

The founding years of the Turkish Republic were characterized by reforms in every sphere including music along the lines of a modernizing, Westernizing, and nationalizing strategy. Mustafa Kemal Atatürk, who established the Republic in 1923, considered music to be one of the integral components of the new Turkey and made intensive efforts to create “new Turkish music” for the new society. Ziya Gökalp, a sociologist and nationalist, suggested that this new Turkish music called “milli musiki” (national music), be created from a synthesis of traditional Turkish folk music and Western harmony. His proposal was supported by President Atatürk and became a part of the music policies of the Republic. Five Turkish composers of the early period of the Republic known as the “Turkish Five” were expected to create new Turkish music based on Gökalp’s idea. Among the members of the Turkish Five, Ahmed Adnan Saygun was considered the symbol of Atatürk’s music reform, and he admitted that his composition *Bozlak* was a typical example of his attempts at composing the new type of music. This article attempts to examine how this “new Turkish music” has been actualized in Saygun’s *Bozlak*, an orchestral piece composed for a baritone.

An analysis of *Bozlak* reveals that Saygun harmonized “bozlak,” a Turkish form of folk song, without changing any of its standard characteristics such as phrase form, poetic structure, rhyme, and rhythm patterns. Saygun also used the sonority of bağlama, a Turkish traditional long-necked lute commonly used as a solo or accompaniment instrument in Turkish folk music, for his *Bozlak*, incorporating arpeggios into the orchestral accompaniment and emphasizing the sonority of the perfect fifth. These facts indicate that Gökalp’s idea of new Turkish music was fully realized in Saygun’s *Bozlak*. However, at present, the Turks do not seem to be familiar with his *Bozlak*. One of the possible reasons for this is the peculiar style in which it is performed; *Bozlak* is performed on Western instruments and sung “*bel canto*” without the subtle voicing and ornamentation peculiar to traditional Turkish folk songs. Saygun undoubtedly succeeded in creating “new Turkish music” on the score of *Bozlak*, but such a musical work, harmonized and performed in Western style, is not very popular among the Turks.