

2014 年度東京芸術大学博士論文

ミャンマー古典音楽の旋律型とその演奏技法

2012 年入学

2312910 ス・ザ・ザ・テ・イ

## 凡例

- ・ 人名は、原則として初出のみ姓名の両方を表記し、二回目以降は姓のみ表記した。その際敬称は省略した。
- ・ 本文中で引用参考文献を示したい場合には、[著者・編者名：出版年、頁]の形で文中に挿入した。
- ・ 写真はすべて私自身が所有しているものである。写真 3 は 2009 年に私が北とぴあで演奏した時に撮影されたものである。その他の写真は、2011 から 2014 年に私自身が撮影したものである。
- ・ 人名、曲名については、初出時にカタカナ表記とアルファベット表記を併記する。それ以外の用語は、初出時であってもカタカナ表記のみで示す。なお、本文末尾に、本文中に現れる用語（歴史上の人名を含む）のカタカナ表記、ミャンマー語表記、発音表記、および概略的な意味を併記したグロッサリー（用語集）を添付する。

## 目次

凡例.....	2
序論.....	7
0.1 研究の概要.....	7
0.2 研究目的.....	7
0.3 学習・演奏の経験および調査期間.....	8
0.4 本論文の構成.....	9
第 1 部 ミャンマー古典歌謡のジャンルとサウン・ガウの旋律型.....	11
第 1 章 ミャンマー古典歌謡のジャンルとサウン・ガウの旋律型.....	12
1.1 古典歌謡のジャンルと旋律型.....	12
1.2 用語の定義.....	12
1.3 先行研究の成果を踏まえたアプローチ.....	13
1.4 第 1 部の構成.....	14
第 2 章 サウン・ガウとミャンマー古典音楽.....	15
2.1 サウン・ガウの歴史.....	15

2.2	サウン・ガウの楽器構造.....	16
2.3	サウン・ガウの奏法.....	16
2.4	古典音楽とサウン・ガウ.....	18
2.4.1	「大歌謡（マハーギター）」の成立.....	18
2.4.2	政府による「大歌謡」の保存——ソカイエティ・コンクールを中心に.....	19
2.4.3	歌唱とサウン・ガウ.....	21
2.5	学習プロセス.....	22
2.5.1	サウン・ガウの基礎学習.....	22
2.5.2	サウン・ガウと歌の学習.....	22
第3章	サウン・ガウの調律種と歌謡ジャンル.....	25
3.1	音名と音階.....	25
3.2	ミャンマー古典音楽の調律種.....	26
3.2.1	現在用いられている調律種.....	26
3.2.2	消滅した調律種.....	28
3.3	調律種の歴史.....	29
3.4	歌謡ジャンルと調律種.....	29
第4章	歌謡ジャンルと旋律型.....	31
4.1	歌謡ジャンルの認知と旋律型.....	31
4.2	旋律型の分析方法.....	33
4.2.1	分析対象.....	33
4.2.2	旋律型の種類.....	33
4.2.3	楽譜.....	35
4.3	歌謡ジャンルとサウン・ガウの旋律型.....	37
4.3.1	チャー.....	37
4.3.2	ボェ.....	48
4.3.3	タチンガン.....	54
4.4	歌謡ジャンルの旋律の特徴.....	59
第2部	ミャンマー古典音楽の演奏と「ハン」.....	60
第5章	「ハン」という概念.....	61
5.1	日常語としての「ハン」.....	61
5.2	「ハン」についてのミャンマー古典音楽の演奏者の認識.....	62
5.3	「あわせること」と「ハン」.....	76
5.4	声と楽器の旋律の「ずれ」.....	78

5.5	ミャンマー音楽の演奏における「ハン」	79
第6章	声楽とサウン・ガウの演奏における「ハン」	80
6.1	「ハン」の分析	80
6.2	声楽の旋律とサウン・ガウの旋律	82
6.2.1	器楽における二つの旋律線の組み合わせ	82
6.2.2	繰り返しと変奏	85
6.3	テイ・テヤー・タツにおける「ずれ」	88
第7章	ミャンマー古典音楽の演奏における「ハン」	92
7.1	ミャンマー古典音楽の器楽演奏におけるサンダヤーの位置づけ	92
7.2	分析の対象と方法	93
7.3	基本の旋律型とその変型	93
7.4	サンダヤーの即興演奏の特徴	101
7.5	ミャンマー古典音楽の演奏における「ハン」	104
結論		107
グロッサリー		109
参考文献		117

## DVD 付録

### 基本のテクニック

- マウンニン
- ゾン
- シェツティ
- タウティ

### スィーワーの拍子

- ワラッ
- ネイー
- ゾン

### チョーの旋律型

- チョーのアトー
  - スィーネワー
  - ティンラ・キョーカン
  - キョーカン・チー
- チョーのアライ
- 基本のアタッ (テイ・タヤー・テッ)
- テイ・タヤー・テッ
- アトゥン・トー

### ボエの旋律型

- ボエ・カン
- ボエのアライ
- アトゥウィンドー

### タチンガンの旋律型

- タチンガン・アカン (アトー)
- タチンガンのアライ
- アトゥウィンドー
- タピャン

チョーのずれ

ボエのずれ

タチンガンのずれ

サンダヤー・アウン・ウィンへのインタビュー

ウ・イ・ノエへのインタビュー

サウン・ガウのレッスン風景

## 序論

### 0.1 研究の概要

本研究はミャンマー古典音楽の旋律型とその演奏技法について考察するものである。

現在「ミャンマー古典音楽」と呼ばれている音楽は、ミャンマーの言葉でマハーギータと呼ばれる歌謡の演奏を指す。マハーギータは18世紀中頃から19世紀末までにミャンマーに存在した王朝の宮廷音楽家たちが作曲し、演奏した音楽である。マハーギータの演奏機会は20世紀に入ってから少なくなっていたが、1993年からソ・カ・イエ・ティ・コンクールとよばれる全国芸能コンクールが始まってから、以前よりも多くの人々が演奏するようになってきた。とはいえ、ミャンマーには現在もマハーギータを教える教育機関は少なく、保存事業も十分に行われているとは言えない。

それでも、これまでミャンマー古典音楽については、調律種と音組織、楽器の伝播や発展を主題とするいくつかの研究論文が発表されてきた。また古典歌謡の歌詞集や楽譜集なども出版されており、それらは研究論文とともに、今後の古典音楽の保存や発展に役立つであろう。本論文はそれらの成果や資料を活用しながら、「旋律型」と「演奏技法」というこれまで十分に考察されてこなかった新しいテーマをとりあげ、私自身の演奏や学習の経験に基づいて考察する。

### 0.2 研究目的

ミャンマー古典音楽の研究で、取りあげられる機会が多かったのは「調律種」の問題だった。「調律種」という言葉のかわりに「旋法」とよばれることもあるが、これは堅琴の調律の方法とかかわりがある。現在ミャンマーでよく使われている調律種は四つあり、これら以外に現在は用いられていない古い調律種があったといわれる。調律種はミャンマー古典音楽の旋律構造を知る一つの手がかりであるため、多くの研究者が注目したのだと思う。

けれども私が本論文で注目したいのは、ミャンマー古典音楽の実践的な基礎としての「旋律型」である。旋律型は演奏家の演奏実践に密着している概念なので、これが何かを知る方が、調律種のような静的な組織よりも、より深くミャンマー古典音楽を理解する手がかりになると私は考えている。ミャンマー古典音楽の演奏の基本として、「旋律型」にあたるものがあるということは私自身が長年学習する中で常に感じていたことである。初めのうちはシンプルな旋律型を、徐々により複雑なものを学習するようになる。そして、基本は「同

じ」旋律型であっても、様々な「変奏」があるということに気づくようになり、その変奏パターンは学習すればするほど増えてくる。様々な変奏を身につけると、それをいつでも引き出すことができるようになり、さらに新しい変奏を即座に作ることもできるようになる。

基本の「旋律型」を身につけた上で、その変奏を身につけ、さらに変奏を新しく作り出す技術をも身につける。このすべてのプロセスが本論文で「演奏技法」とよぶものである。この「旋律型」と「演奏技法」を自分の経験を踏まえて、さらには現在の演奏者たちへの聞き取り調査を踏まえて明らかにすることこそが、ミャンマー古典音楽の魅力を世界中のより多くの、特に若い研究者や音楽家たちにとって有益なのではないかと考えている。したがって、本論文で明らかにしたいことは主に次の二つである。一つ目は、ミャンマー古典音楽の様々なジャンルの中に、どんな旋律型があるのかという問題である。二つ目は、それをどのように変化させ展開するのかという問題である。

### 0.3 学習・演奏の経験および調査期間

本論文は、私自身の学習と演奏経験に基づく考察である。ここで、私のサウン・ガウの学習・演奏経験、また本論文のテーマを着想するにいたった経緯とその後の調査の過程についてまとめて記述しておく。

私がサウン・ガウを学び始めたのは1989年である。1988年の8月8日、ミャンマーでアウン・サン・スーチーによる民主化運動がおこった。このとき、公共教育機関はすべて休みになった。中学生や高校生の中にも、デモに参加した人たちがたくさんいた。私の姉はその時中学生で、たまにデモに参加していた。このとき、私の父親は、姉がデモに参加するのを心配していた。そこで父親は、姉が家から外に出ないようにするために、姉にサウン・ガウを習わせた。姉が家で練習するのを見ているうちに、私もサウン・ガウを習いたくなった。私は姉の先生に、「サウン・ガウを習いたい」とお願いしたが、先生はまだ私が小さいから無理だと言った。私は泣いていた。何度もお願いするうちに、先生は私に教えることを引き受けてくれた。

私の先生は、ミャンマー古典音楽の楽器の楽団のリーダーだった。私は少しサウン・ガウが弾けるようになると、先生について行って、いろんなところで演奏活動をするようになった。習い始めて一年くらいしたところで、先生はミャンマーの政府ラジオ局が私の演奏を録音し、放送する機会を作ってくれた。私の演奏は、一番若いサウン・ガウ奏者のものとして録音され、ラジオで放送された。その後、様々な政府主催の祝祭や演奏会で演奏するようになった。

1993年に、ミャンマー政府主催の芸能コンクールが開催されるようになった。私は1994年のコンクールにサウン・ガウ奏者として出場し、中高生部門で金賞を受賞した。1996年には、私はまだ高校生だったが、アマチュア部門に出場して金賞を受賞した。続いて1998年にはプロ部門に出場して銀賞、1999年と2000年にはプロ部門で金賞を受賞した。

2008年に私は日本政府の国費留学生として来日した。日本に来る前は、基本的にミャンマー人の前で演奏する機会しかなく、外国人の前で演奏することはほとんどなかった。けれども来日以来、私はミャンマー以外の国の人々の前で弾く機会をたくさんもつようになった。そのような場で、「どんなふうに弾いているのか」「どんな旋律なのか」「ミャンマーの旋法や音階はどんなものか」「どんなふうに練習するのか」など音楽的な面について、いろいろ質問されることがあった。私は子どものころから、サウン・ガウを弾くことが自然なことだったから、自分がそれをどんなふうに身につけたか、またどんな美的価値観を持って弾いているのか、あまり深く考えることがなかった。けれども、いろんな質問をされる機会が増えるにつれて、ミャンマーの古典音楽らしさ、サウン・ガウの旋律らしさがどんなものかについて、言葉で説明する方法を考えるようになった。

本論文のアイディアは、来日前の学習経験と、来日後の演奏経験に基づいている。本論文では、ミャンマー古典歌謡のジャンルの特徴について、特にサウン・ガウの旋律型に注目して考えてみたい。

#### 0.4 本論文の構成

本論文は2部構成になっている。

第1部はミャンマー古典歌謡のジャンルとサウン・ガウの旋律型との関係を明らかにするものである。第1章では古典歌謡のジャンルについての説明、さらには「旋律型」と「調律種」という用語を定義し、先行研究を踏まえてアプローチの方法を検討する。第2章では、サウン・ガウとよばれる豎琴について、楽器の歴史や構造、さらには奏法や学習プロセスなどをまとめる。第3章ではサウン・ガウの調律種についてまとめる。第4章では、歌謡ジャンルと旋律型との対応関係について、「チャー」「ボェ」「タチンガン」とよばれるミつのジャンルに注目して考察する。

5章から7章は第2部にあたる。第2部では、「演奏のやり方」を意味する「ハン」という用語に注目して、ミャンマー古典音楽の演奏技法について明らかにする。第5章では、「ハン」という用語の概念について多角的に考察する。第6章では、声楽とサウン・ガウの演奏を取りあげて、どのように「あわせているのか」または「ずらしているのか」という問題について考える。最後に第7章では、サンダヤーとよばれるミャンマー古典音楽のピア

ノ様式における演奏技法について、サウン・ガウの場合と比較しながら考察する。

第1部 ミャンマー古典歌謡のジャンルとサウン・ガウの旋律型

## 第1章 研究対象と方法の設定

### 1.1 古典歌謡のジャンルと旋律型の概観

第1部ではミャンマー古典歌謡の旋律型と歌謡の伴奏に用いられるサウン・ガウと呼ばれる豎琴の旋律型との関係を考察する。

現在ミャンマー古典歌謡と認識されているレパートリーは、18世紀中頃から19世紀の後半にかけて存在したコンバウン朝時代の宮廷音楽家が作曲したものである。古典歌謡には様々なジャンルがある。今日代表的なジャンルとして認識され、多くの演奏家が演奏するのはタチンガン、チョー、ボェ、パツピョー、ヨーディヤー、デインタンなどである。

ミャンマー古典歌謡には楽器の伴奏が伴う。伴奏楽器の中で、旋律のサポートに最も重要な役割を果たす楽器がサウン・ガウと呼ばれる豎琴である。日本でサウン・ガウは竹山道雄の小説とそれに基づいて制作された映画のおかげで「ビルマの豎琴」の名で知られている。サウン・ガウの共鳴胴と弓型に曲げられた棹の部分には、金箔の装飾が施されていて、視覚的にも華やかな印象を与える楽器である。

ミャンマー古典歌謡のジャンルとサウン・ガウの旋律構造との関係について、音楽的な視点から分析する試みはこれまでもあった。第一部では、それらの論文の成果をふまえながら、特に旋律型に注目することによって、ミャンマー古典歌謡の各ジャンルの音楽的な特徴について検討したい。

### 1.2 用語の定義

まず第1部で重要になる二つの用語を定義しておく。

一つ目の用語は「調律種」である。ミャンマー古典音楽の音階は七音からなっている。しかし演奏をするときには、七つの音のうち五音を主に用いる。サウン・ガウのそれぞれの弦は、この五音に合わせて調律する調律の方法はもともと七つあったと言われているが、現在用いられているのは四つだけである。この調律の方法については、研究者によって「旋法」「調律システム」など様々な言葉で呼ばれているが、本論文では井上さゆりが用いている「調律種」という用語を使用する。

二つ目の用語は「旋律型」である。ミャンマー古典音楽の演奏家たちの間で、旋律型には五つの種類があると考えられている。一つ目は「アライツ」である。歌や豎琴を学ぶときに、先生は生徒に「あの歌詞のアライツを弾いてください」と指示することがある。「アライツ」というのは小さな旋律のことで、このような小さな旋律をたくさん覚えることが、

歌とサウン・ガウの演奏技術を身につけるときに重視されている。「アライツ」とは別に、曲の冒頭で演奏する旋律として「アトー」と呼ばれるものがある。また曲の最後に歌唱者が歌う特別な旋律は「テイ・テヤー・タッ」と呼ばれている。また歌詞の一行と一行の間に豎琴が演奏する特別な旋律は「アトゥウィンドー」と呼ばれている<sup>1</sup>。また、とくにタチンガンやパッピョーなどの楽曲の場合には、「テイ・テヤー・タッ」の前に「タピャン」と呼ばれる特別な旋律型がはさまれる。本論文では「アライツ」「アトー」「テイ・テヤー・タッ」「アトゥウィンドー」「タピャン」をまとめて表す用語として「旋律型」という用語を使うことにする。

### 1.3 先行研究の成果を踏まえたアプローチ

先行研究の成果をふまえて、第1部で考察したいポイントは、歌謡ジャンルとサウン・ガウの旋律型の関係である。以下にこの点についてどのようにアプローチするのかを検討する。

ミャンマー古典音楽の旋律構造に関する最初の研究は、ジュディス・ベッカーによるものである。ベッカーは、ミャンマー古典歌謡のジャンルとサウン・ガウの調律種との対応関係を明らかにした[Becker, 1969: 269]。この対応関係は今日の演奏家にも受け入れられているものである。しかし、古典歌謡のジャンルの中には、同じ調律種で演奏するものがあるので、これらのジャンルの区別の仕方は、ベッカーの研究によって明らかにならない。

より詳細な旋律構造の分析を試みたのが、ミューリエル・C・ウィリアムソンである。ウィリアムソンはテトラコルドという概念を用いて調律種の構造分析を行い、それぞれの調律種の下位分類を考案した。しかしウィリアムソンが提示した理論は、演奏者が旋律をとらえるやり方とは全く異なる。またウィリアムソンの分類をみても、歌謡ジャンルの旋律的な特徴は明らかにならない[Williamson, 2000: 79]。

井上さゆりは、ミャンマー古典歌謡のジャンルの形成について論じた。井上は、現在認識されているミャンマー古典歌謡のジャンルの区別が、歴史的にどのように形成されたのかという点について、様々な資料に目を通して検証した[井上、2010年：136頁]。井上の試みは非常に興味深いですが、分析対象は歌詞が中心になっており、旋律型をキーワードとしてミャンマー古典音楽の演奏者が作成した楽譜資料を活用して音楽的側面を分析することによって、より深く論じられるように思われる。

---

<sup>1</sup> アトゥウィンドーという言葉は、ミャンマー古典音楽の演奏家すべてに用いられているというわけではない。しかし、私の師匠であるウーウィン・マウンはレッスンのときにこの言葉を用いていた。アトゥウィンドーは、アトー、タピャン、アライツとは異なり、一つの歌詞行と別の歌詞行とをつなぐ役割もあっていて、旋律型の分析に有効であると考えたので、本研究ではこの用語を用いることにする。

これらの先行研究をふまえ、第1部では、歌謡とサウン・ガウの旋律型に注目して分析することによって、それぞれの歌謡ジャンルの特徴を明らかにしたい。ミャンマー古典歌謡に関する研究では、旋律型という概念は用いられてこなかった。しかし、サウン・ガウの学習過程をみると、この旋律型に注目することが、ミャンマー古典歌謡の旋律構造の分析の役に立つと考えられる。なぜなら、学習者は前に覚えた曲の旋律型を、同じジャンルの別の曲を学習する時に思い出しながら弾いて練習するからである。したがって、学習過程で演奏者が身につける旋律型を明らかにすれば、自然にそれぞれのミャンマー古典歌謡の特徴を明らかになってくると考えられる。

#### 1.4 第1部の構成

第1部は、4章から構成されている。第1章では、用語の定義を明らかにした後で、先行研究の成果を踏まえ、私がミャンマー古典歌謡のジャンルとサウン・ガウの旋律型との関連性というテーマに、どのようにアプローチするのかについて検討する。第2章では、サウン・ガウとミャンマー古典歌謡に関する基礎知識をまとめた後で、サウン・ガウの学習プロセスについて自分の経験に基づいて論じる。第3章では、サウン・ガウの調律種と古典歌謡のジャンルとの対応関係について考察する。調律種としてどのようなものが用いられているのか、またそれぞれの歌謡ジャンルがどの調律種に基づいて演奏されるのかについて明らかにしたい。第4章では、それぞれの歌謡ジャンルに特徴的な旋律型について考察する。特に認知心理学の成果に注目し、それぞれの歌謡ジャンルの特徴が、旋律型に基づいてどのように認知されるのかという点について考える。

## 第2章 サウン・ガウとミャンマー古典音楽

ミャンマー古典音楽にはサウン・ガウと呼ばれる豎琴の伴奏がつくことが多い<sup>2</sup>。本章ではまず、サウン・ガウという楽器に関する基本的な知識をまとめる。その上で、サウン・ガウと音楽との関わりを明らかにするために、特に楽器と歌の学習を平行して行うやり方について、自分自身の経験に基づいて明らかにする。

### 2.1 サウン・ガウの歴史

豎琴がいつ頃からミャンマーで用いられるようになったのかははっきり分らない。ジュディス・ベッカーは、豎琴が6世紀頃インド東南海岸からミャンマーに伝えられたと指摘している [Becker 1967: 17]。中国の古文獻には、8世紀にミャンマーの先住民族であるピュー族の音楽集団が中国を訪問したときに、豎琴に類似した形の楽器を演奏したと書かれている [奥平 1991: 61]。ミャンマーに現存する最古の資料としては、バガンにあるアーナンダ寺院内の壁画があげられる。この寺院はチャンスイッター王が11世紀または12世紀に建立したものとされているが、この寺院内の壁画に豎琴の図がある。

豎琴の構造は、歴史の中で変化した。特に弦の数は、昔は今よりも少なかった。19世紀以前は、7弦の琴が用いられていたという。19世紀に、豎琴の弦の数を7弦から13弦に増やしたのが、ミャワディ・ミン・ジ・ウー・サである。また19世紀末から始まったイギリス植民地時代に現れたデイワエインダ・マウン・マウン・ジーは、豎琴の弦の数を13弦から14弦に増やした。さらにその後20世紀になると、著名な豎琴奏者であるウー・バ・タンが、弦の数を16弦に増やした。現在ミャンマーで豎琴と言えば、この16弦の豎琴をさすようになっている [Ko Ko Naing 1985: 68]。

なお豎琴は、ミャンマーの言葉で「サウン・ガウ」と呼ばれている。「サウン」という言葉が豎琴の意味であり、「ガウ」は「曲がっている」という意味で、木製の棹の先端の形状を表している<sup>3</sup>。以降豎琴を意味する用語として、本論文ではこの用語を用いることにする。

---

<sup>2</sup> パッターラーと呼ばれる木琴とパット・ワインと呼ばれる太鼓のセットが伴奏楽器になることもある。しかしミャンマー古典音楽の専門家たちの中には、古典音楽の伴奏に最もふさわしい楽器はサウン・ガウであると考えの人々が多い。

<sup>3</sup> サウン・ガウの他に、サウン・ピャーという楽器がある。「ピャー」は「平らな」という意味である。サウン・ガウと異なり、曲がった棹をもたず、平らな共鳴箱の上に弦を張った楽器である。

## 2.2 サウン・ガウの楽器構造

サウン・ガウは共鳴胴 saung ou と棹 let yone という二つの部分（写真 1）を組み合わせてできている。共鳴胴の位置は、西洋のハープとはかなり異なっている。西洋のハープの共鳴胴が地面に対して垂直なのに対して、サウン・ガウの共鳴胴は水平である。また弦を取り付ける湾曲した棹の形状も特徴的である。

共鳴胴はマメ科に属するバダウと呼ばれる木<sup>4</sup>できている。共鳴胴の周りの長さは約 80cm、幅約 16cm、深さ約 16cm の舟のような形状の立体である。共鳴胴の作り方については、伝統的に「厚いところを三つ、薄いところを三つ」といわれている [Ko Ko Naing 1985: 47]。これは共鳴胴の舟型の立体の先端と末端、さらに底の部分を厚く作り、中間部分の二つの側面と牝鹿の皮を貼った上面を薄く作ることを意味している。

棹にはその形状によって、タズィン・クウェ Thazin Khway、ミャウ・タイ Myauk Htaing、フガ・ミャー・チェイ Nga hmyar Cheik という三つの種類がある。タズィン・クウェはタズィンとよばれるミャンマーの蘭の花の形、ミャウ・タイは座っている猿の形、フガ・ミャー・チェイは釣り竿の形とそれぞれ似ているとされている（写真 2）。

棹にはボェ・チョー bwe kyo と呼ばれる赤い房がついており、昔はこの房を使って弦を取り付けていた。現在でもこの赤い房を使って取り付けるやり方は伝承されており、プロの演奏家はこの取り付け方を身につけていなければならないと考えられている。しかし今日では、ボェ・チョーの代わりに、ギターに用いられるのと同じようなペグを使うことが一般的になってきている。また昔は、絹製の弦が用いられていたが、今日ではナイロン製が主流になっている。

## 2.3 サウン・ガウの奏法

サウン・ガウを弾く時は、胡座をかいて、楽器を脚の上に載せて弾くのが最も一般的な姿勢である（写真 3）。弦をはじく時には、右手の人差し指と親指を用いる。人差し指ではじくときには下から上に、親指ではじくときには上から下に動かす。下から上に動かすときも、上から下に動かすときも、それぞれの指で弦を弾いた後、指が次の弦の上に止まるような形にする必要がある。

パッターやサンディヤー（ミャンマー様式のピアノ）の演奏で考えるとき、親指は左手と人差し指は右手になる。だから、サウン・ガウの旋律を五線譜に表すとき、ミャンマ

---

<sup>4</sup> バダウは日本の桜のような木である。毎年 4 月に香りがよい、黄色く美しい花が咲き、一週間くらいで散ってしまう。水掛け祭りと呼ばれるミャンマーの新年の祝いの祭りのときに、人々はこの花を神様に捧げ、特に女性たちは髪にその花をさす。

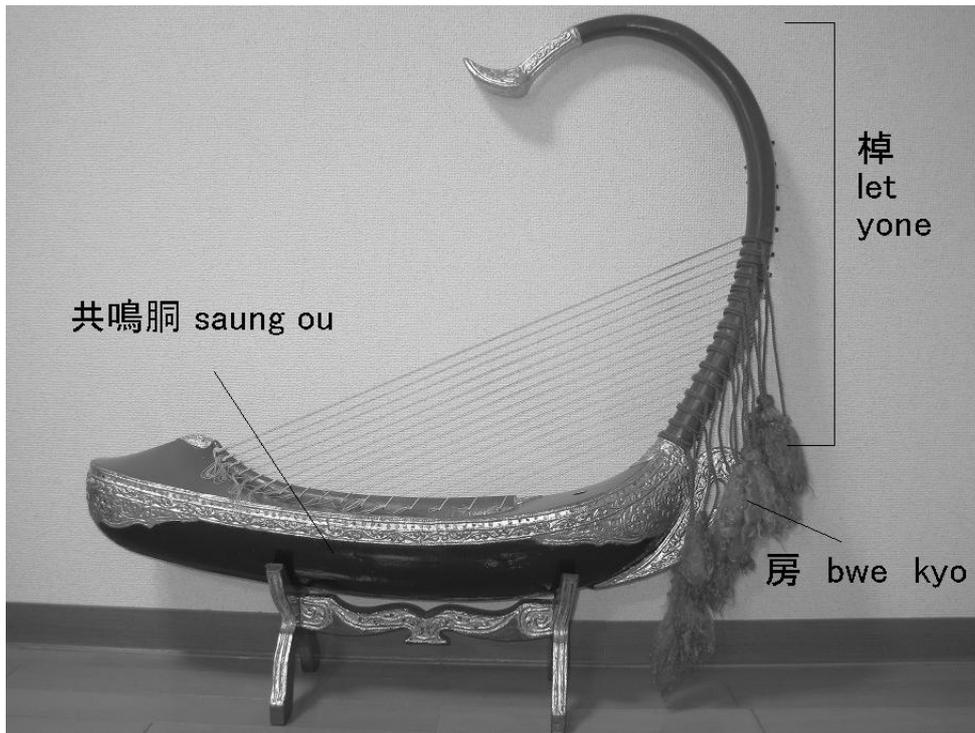


写真1 サウン・ガウの棹と共鳴胴

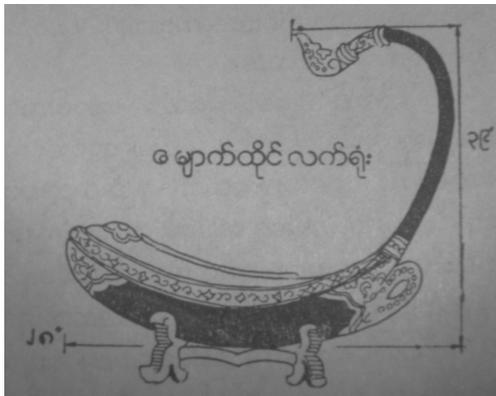


写真2 棹形の3種

上左：ミヤウ・タイ

上右：タズイン・クウェ

下：ンガ・ミヤー・チェイ



写真3 サウン・ガウを演奏する時の姿勢

一の演奏家たちは、二段の楽譜を用いて、上の段に人差し指で演奏する旋律を書き、下の段に親指で演奏する旋律を書く。

弦をはじくテクニックには、次の三つがある。一つ目はマウンニンという弾き方である。これは人差し指と親指で交互に弾くやり方である。二つ目はズンという弾き方である。これは、両方の指で一緒にはじくやり方である。もう一つはシェッティという弾き方である。これは、人差し指で二つの弦を続けて弾くやり方である。

ミャンマー古典音楽は七音階だが、豎琴の弦は五音のみに合わせて調律する。したがって、残りの二つの音をひくためには、弦を微妙に押して音を高くする必要がある。弦を押すときに用いるのは、左手の親指である。

## 2.4 古典音楽とサウン・ガウ

### 2.4.1 「大歌謡 (マハーギータ)」の成立

今日のミャンマー古典音楽のレパートリーは「大歌謡（マハーギータ）」と呼ばれる歌謡群である。この「大歌謡」という用語が初めて現れたのは、1881年に出版された歌謡集『大歌謡の世界』の中である。この時期は、イギリスがミャンマーの植民地化を進めていた時期である。1885年にミャンマー王朝最後の王ティーボー王がイギリスに捕らえられ、インドに流刑となったとき王朝が崩壊した。このとき宮廷で活躍していた音楽家たちは、地方の貴族たちのもとへと庇護を求めて逃れた[井上、2007年：11頁]。

「大歌謡」という用語が生まれたことと、当時のイギリス植民地支配の強まりとは関わりがあると思われる。というのは、中央の王宮に仕えていた音楽家たちが地方の貴族のもとへと離散していく際に、宮廷音楽の伝承の断絶の危機が生じたと考えられるからだ。したがって、伝承の断絶を危惧する音楽家たちが、かつて宮廷で歌っていた歌謡を、「守るべき対象」としてあらためて認識するようになる過程で「大歌謡」という言葉が用いられるようになったと思われる。

「大歌謡」という用語が生まれた背景として、19世紀末に「流行歌謡（カラボー）」と呼ばれる新しい種類の歌謡が登場してきたこともあげられる。

#### 2.4.2 政府による「大歌謡」の保存——ソカイェティ・コンクールを中心に

宮廷の庇護を失い、一時期「大歌謡」の伝承は危機的状態にあった。しかしイギリスにも「大歌謡」を保存しようとする動きが、民間の出版社や愛国主義者の間にあった。また特に20世紀に入ってから、地方に散らばっていた演奏家の演奏を録音する事業も行われるようになった[井上、2007年：12頁]。またイギリスから独立後、1950年代以降は、歌詞集や楽譜集の出版が政府によって行われるようになった。

ミャンマーでは1988年にネ・ウィン政権に代わって軍事政権が始まった。この政権は1990年代にミャンマー伝統芸能を保護するために使う資金を増やした。1994年に政府は、ヤンゴンに音楽、舞台芝居、彫刻、絵画を教える文化大学を開設した。また1993年以降、国家規模の芸能コンクールであるソカイェティ・コンクールが毎年開催するようになった。

このソカイェティ・コンクールは「大歌謡」の保存に大きな役割を果たしている。ここで、このソカイェティ・コンクールについて少し詳しく見ておこう。このコンクールは、ミャンマー全国から誰でも参加することができる。このコンクールは、年齢などに応じて五つのレベルがある。それらは①5歳から10歳②10歳から15歳③15歳から20歳④アマチュア・レベル⑤プロフェッショナル・レベルという五つである。

ゲイヴィン・ダグラス Gavin Douglas はコンクールの課題曲は器楽、声楽、舞踊、作曲の四つの部門によって異なると述べている[Douglas, 2003: 36]。器楽部門の場合、ビルマの宮

延音楽のレパートリー、すなわち『大歌謡』が課題曲となる。『大歌謡』は、イギリス植民地時代よりも前にミャンマーに存在した王国で歌われていた歌である。器楽演奏で用いられる楽器は、サウン・ガウ、パッター（木琴）、フネー（オーボエ）、パッ・ワイン（ドラム・サークル）、サンダヤー（ピアノ）、テヨー（ヴァイオリン）、ビルマ・バンジョー、ビルマ・マンドリン、オズィ、ドパである[Douglas, 2003:39]。

ダグラスは声楽部門の場合、『大歌謡』のみではなく、イギリス植民地時代の流行曲「カラボー」が含まれる点を指摘しているが[Douglas, 2003:39]、この点についてはもう少し詳しく説明する必要がある。ソカイエティ・コンクールの声楽部門には、三つの下位分類がある。一つ目が、『大歌謡』、二つ目がイギリス植民地時代の曲「カラボー」、三つ目が仏教声楽曲である。それぞれの分類は独立しており、それぞれの部門で最優秀者が選ばれる。

舞踊部門のコンクールは、器楽と声楽とはかなり異なったやり方で行われているが、この点についてダグラスはほとんど説明していない。器楽と声楽の場合、年齢などに応じた五つレベルのどのレベルに参加した人であっても、決まった曲を演奏したり、歌ったりする。これに対して舞踊の場合は、プロフェッショナル以外のレベルの参加者たちが決まった曲で踊るのに対して、プロフェッショナルの参加者は自分自身、あるいは自分の指導者が自由にアレンジしたやり方で踊る。作曲部門にも、五つのレベルがある。作曲の場合、ミャンマーの伝統楽器を使わなくてはならないという制限があるが、それ以外の作曲様式については何も制限がない。

ダグラスは以上にあげた四つの部門についてのみ述べているが、これ以外にも人形劇部門と総合芸術部門「ザ・トー・ジ Zat Taw Gyi」という二つがある。総合芸術部門には年齢制限・アマチュア・プロの区別がない。総合芸術部門は演奏、歌、舞踊などを組み合わせた新しい舞台芸術を披露し、その芸術的成熟度を競うもので、一日に1グループのみの審査が行われる。

ダグラスが論文中で強調しているのは、このコンクールの政治的側面である。ダグラスは、このイベントがあまりにも政府的になりすぎていて、国民の支持が足りないのではないかと批判している。この点について、ダグラスはソカイエティ・コンクールの開会式におけるキン・ニュン首相 Khin Nyunt のスピーチをとりあげて分析している。ダグラスによると『ミャンマーの新たな光 The New Light of Mynamma』というミャンマーの新聞に引用されているキン・ニュンのスピーチが、読者に与える印象について、「政府が国民の国家統合プロジェクトへの参加を促している」と、「国家統合、すなわち文化的価値観や宗教的慣習における統合に対する責任を国民に押し付けている」と述べている。またダグラスは、「このような文化的な価値観を決めるのは国民自身であるはずなのに、そのような国民の直接的な活動を政府は全く促していない」とも述べている[Douglas, 2003:38]。

しかし、このようにこのコンクールを、単なる政治的なイベントと断定してしまうのはどうかと私は思う。確かにコンクールの中でも、器楽部門や声楽部門の場合には、古いレパートリーが課題曲になることがあり、あまり多くの観客がコンクールに来ないこともある。またこれらの古いレパートリーのコンクールに来るのは年長者が多い。けれども舞踊部門のコンクールには、多くの観客が訪れ、若い観客も多い。ダグラスは総合芸術部門のコンクールについては全く触れていないが、このコンクールは最も多くの人が関心を抱くメインイベントである。総合芸術部門のコンクールは、とてもたくさんの観客が来るので、ホールに入ることができない人が出るくらいである。

確かに、政府はコンクールに関心を持つ人を多くするような努力をする必要もあるかもしれない。例えば、私がサウン・ガウ奏者としてコンクールに参加した時に、コンクールの会場のそばで出会った一般の人が「コンクールをやってるんですか。私も観にいくことができますか。」と私にきいたことがあった。このようにコンクールが開催されること、またそこにだれでも参加でき、だれでも観ることができることが、多くの国民に知られていないという問題点もある。この点で、政府はもっとコンクールを楽しいイベントとして国民に認識させる努力を、宣伝・広告などを通して行う必要があると思う。

### 2.4.3 歌唱とサウン・ガウ

ミャンマー古典音楽で、「器楽」というときには、西洋音楽でいうような純粋な「器楽」のイメージとは少し異なる。というのは、楽器のみによる演奏というものは基本的に存在せず、ほとんどの演奏には歌唱が伴う。歌なしで演奏する場合でも、何かの歌に基づいた演奏である。また先に述べたソカイェティ・コンクールの器楽部門で、楽器奏者が演奏するときにも、必ず歌唱がともなう。

したがって、楽器は純粋な器楽独奏に用いられるというよりは、歌の伴奏楽器として用いられている。様々な楽器の中で、歌の伴奏に最もよく用いられるのがサウン・ガウとパッ・ワインである。これらの楽器は、植民地時代以前の宮廷で、王様の前で演奏した楽器だから歌に一番あうと考えられている。

今日は、パッターとフネーも歌の伴奏にもちいられることがある。しかし植民地時代以前に、王様の前で、パッターで伴奏することはなかった。またフネーだけで歌の伴奏をすることはない。多くの場合、かならずパッ・ワインやチャウロンパなどの楽器が一緒に入る。

## 2.5 学習プロセス

### 2.5.1 サウン・ガウの基礎学習

弦をはじく方法を学ぶ。まず、右手の人差し指の動かし方の練習から始まる。その次に親指の動かし方を練習する。それぞれの指の動かし方がしっかり身に付くと、マウンニンという親指と人差し指を交互に動かすやり方の練習が始まる。マウンニンにはアテッ（上行）とアシン（下行）という二つのやり方がある。アテッは、人差し指から始まって下の弦から上の弦まで弾くやり方である。アシンは親指から始まって上の弦から下の弦までおりてくるやり方である。マウンニンが終わると、親指と人差し指を一緒に動かして音を出すゾンという弾き方の練習が始まる。ゾンにもアテッとアシンがある。

### 2.5.2 サウン・ガウと歌の学習

サウン・ガウの基本の指の動かし方の練習が終わると、楽器だけではなく、歌と一緒に勉強するようになる。歌の勉強を始めるとき、私はパレーという調律種から勉強した。けれども現在、ミャンマー国立文化芸術大学では、フニンロン（タンヨー）という調律種から始める。

井上氏は、サウン・ガウの学習と平行して、歌の学習をしたと述べている。彼女は、歌の学び方について次のように述べている。まず歌謡集を目の前に開き、旋律の一部分を先生が歌い、弟子はそれを即座にまねする。覚えたら次の歌詞に進んで同じことを繰り返す。弟子が間違えたり、忘れたりするとそこをもう一度復習する。

もちろん、歌を覚えることは、サウン・ガウを弾くことに役に立つ。しかし、サウン・ガウを勉強するときに、歌だけを学ぶ時間が必要という訳ではない。私は歌だけ習ったことはなく、先生が横で歌ってくれるのを聴きながら歌詞と旋律を覚えた。またしっかり練習して、曲が身についたときには、歌いながら弾くことが出来るようになる。

作品ごとにすべて新しい旋律であるわけではない。多くの作品が他の作品の旋律を借用したりしている。したがって、学習が進んでいくと、先生が「あの歌のあの歌詞の部分と同じ旋律型（アライツ）を演奏して」と指示することが多くなる。先生が指示した曲の部分を覚えていれば、すぐに演奏することが出来るが、覚えていなければもう一度復習することになる。このように学習の過程では、様々な旋律型を歌詞と一緒に覚えることが重視されている。

類似した旋律型が多くあるので、曲全体の旋律をしっかり把握する必要がある。例えば、

曲 A と曲 B の旋律が同じ部分にさしかかったとき、次に一方の曲の続きを弾いてしまって、曲が混ざってしまうことも往々にしてありがちである<sup>5</sup>。それをさけるためにも、歌詞とセットにして旋律を覚える必要がある。このために、「歌を覚えること」と奏法を「指で覚えること」との両方を一緒に行う必要がある。

歌と合わせて演奏するときには、基本のリズムをスィーとワーという二つのリズム楽器を用いて勉強する。スィーは銅製の小さな体鳴楽器である。二つ小さな半球型の銅が、ひもでつなげられている。スィーは右手で演奏する。一方を親指と人差し指で固定し、他方を残りの指で打ち合わせることによって音を出す。ワーは竹製の体鳴楽器であり、左手で演奏する。カスターネットと同じように打ち合わせて演奏する。

楽譜は使用せず、先生が示した手本をまねして覚えるという形で練習が進む。はじめのうちは、先生の指の動きをみて練習することもある。けれどもある程度学習を重ね、旋律型とそれに対応する指の動き方を覚えることができると、先生の演奏を聴くだけでまねできるようになる。サウン・ガウの演奏は人差し指と親指の二本で演奏するが<sup>6</sup>、既に旋律型の奏法を覚えている場合は、聴いただけで指の動かし方も分かるようになる。

人差し指と親指の二本の指の旋律の組み合わせについては、唱歌で表すやり方がある。例えば、byo byo byo という唱歌は、人差し指と親指で一緒に三回鳴らすことを表している。これに対して tebunebu という唱歌は、人差し指と親指とを交互に鳴らすことをあらわす。それぞれの音の高さは分からないが、片方の指で演奏するのか、それとも両方で演奏するのかがわかるようになっている。ロバート・ガーフィアスも指摘しているように、このように二本の旋律の組み合わせを表すような唱歌は、アジアのほかの音楽にない、複雑なシステムであると指摘している。[Garfias 1981, 35]

「大歌謡」には様々なジャンルの歌がある。最初は、チョーというジャンルから始めることが多い。チョーの中でも、《赤とんぼの羽音の歌》が最も基本の曲と考えられている。この曲には、最もシンプルでかつ重要な指の動かし方が含まれている。その後は、チョーと同じフニンロン調律種の曲を学習し、その後異なる調律種のジャンルの学習が始まる。

それぞれのジャンルによって、曲の雰囲気が違う。だから、学習が進んで、いろんなジャンルの曲を弾けるようになると、自分が好きなジャンルというのもでてくる。例えば、私は大歌謡の様々なジャンルの中でも、パッピヨー、ボェ、タチンガンというジャンルが特に好きである。パッピヨーは、歌詞がロマンティックで柔らかく、甘い旋律パターンがたくさんある。夜、誰もいない場所で、虫の声などが聞こえるような広場で、よく私はパ

<sup>5</sup> 私の姉もサウン・ガウを学んでいたのだが、姉は歌詞を覚えるのが苦手だった。このため、姉はある曲を弾いているときに、別の曲に移ってしまうことがあり、一緒に歌っていた歌手が困って止まってしまうことがあった。

<sup>6</sup> 中指も人差し指で出した音を止めることがある。またシェッティという奏法では、中指が用いられる。

ッピョーを好んで弾いていた。ボエもパッピョーによく似た特徴がある。タチンガンは、  
仏教の様々な祭りで演奏することがあり、荘厳なイメージがある。

### 第3章 サウン・ガウの調律種と歌謡ジャンル

本章では、サウン・ガウの調律種と歌謡ジャンルとの対応関係についてみていく。まずミャンマー古典音楽で用いられる音階について説明した上で、今日一般に用いられている四つの調律種の構造について解説する。さらに四つの調律種のうちで最も古い調律種がフニンロンと呼ばれるものである点と別に三つの調律種が過去には存在したと考えられている点についても言及する。次にミャンマー古典歌謡の代表的なジャンルの特徴を記述し、さらにそれらのジャンルがそれぞれどのような調律種で演奏されるのかについて明らかにする。

#### 3.1 音名と音階

ミャンマー古典音楽の音階は七音音階である。サウン・ガウの場合、それぞれの音の名前は①フニンロン②パレー③ドゥラカドゥウエイ④ピイドーピャン⑤アウッピャン⑥ミンザイン⑦チャウトゥエニユンと呼ばれている。フネーと呼ばれるチャルメラに似た管楽器とパツ・ワインと呼ばれる太鼓セットの演奏者が用いる音名は異なる。彼らは管楽器の奏者が押さえる穴の数によって、一穴音（ダバウ）、二穴音（コナパウ）などと呼ぶ。この音階は、西洋音楽の全音階と比較的に似ている[Otake 1980: 56]。ウィリアムソンはそれぞれの音を西洋音楽の音名に対応させて、次の図のように表している[Williamson 2000: 31]。このような対応のさせ方は、現在はミャンマーの古典音楽の演奏家の間でも主流である。

サウン・ガウの音名	フニンロン	チャウトゥエニユン	ミンザイン	アウッピャン	ピイドーピャン	ドゥラカドゥウエイ	パレー
フネーの音名	ダバウ	コナパウ	チャウパウ	フガーバウ	レーパウ	トゥンバウ	フナパウ
西洋音楽の音名	C	D	E*	F (+)	G	A	B*

しかしミャンマー古典音楽と西洋音楽の音階とは、微妙に異なる点もある。それは第三度音、第七度音と第四度音の音高である。ミャンマー古典音楽の第三度音ミンザインは、

西洋音楽の E に比べるとやや低い。第七度音パレーも西洋音階の B に比べると少し低い。やや低い E と B について、ウィリアムソンは「中間音」と呼び、ミンザイン、パレー、アウッピャンの三つの音高を、西洋音楽の音名であらわすとき、\*の記号を用いて記譜した [Williamson 2000: 7]。たとえば B の隣に\*の記号をつけた場合、B♭ と B のほぼ中間の音を示す。さらに第四度音アウッピャンが西洋音楽の F に比べるとやや高くなる場合がある。したがって、そのような F があらわれる場合には、隣に+の記号をつけたりすることがある。

しかしこのような微妙な音程感覚は、現在は失われる傾向にあるという指摘がある。著名なサウン・ガウ奏者であるウ・ミン・マウンは次のように述べている。

サウン・ガウ奏者は、私も含めてみな弦を西洋の全音階に調律している。私たちは、国際的な全音階の影響に負けた。フィンロン調律種においてのみ、我々はミャンマーの B\* と E\* に調弦しようと特別の努力をしている [Williamson 2000:34]。

## 3.2 ミャンマー古典音楽の調律種

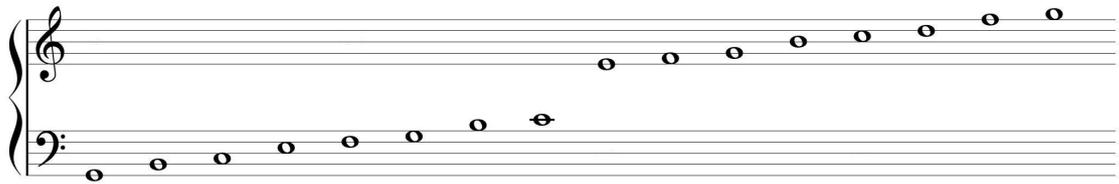
### 3.2.1 現在用いられている調律種

現在ミャンマー古典音楽の演奏で用いられている調律種は四つある。それらは、フィンロン調律種、パレー調律種、アウッピャン調律種、ミンザイン調律種である<sup>7</sup>。現在一般に用いられている十六弦のサウン・ガウを、それぞれの調律種で調弦するやり方について、コー・コー・ナインは二十世紀を代表するサウン・ガウ奏者ウー・バ・タンから学んだ。彼はそれぞれの調弦法を、著書の中で次のように五線譜に表した [Ko Ko Naing Yamanya: 1985, 116-126]。

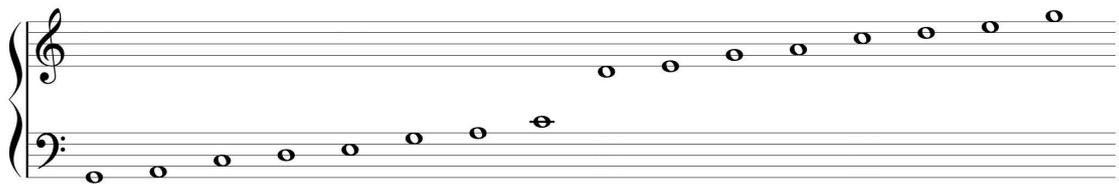
---

<sup>7</sup> 音名と調律種の名称は一致している。混乱を避けるため、音名について述べる際には「～音」という書き方にして、調律種について述べる際には「～調律種」と述べることにする。

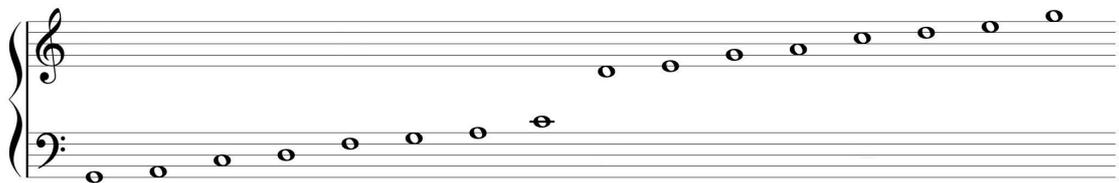
フニンロン調律種



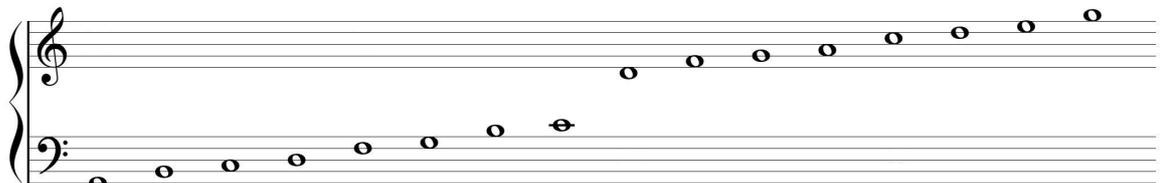
パレー調律種 1



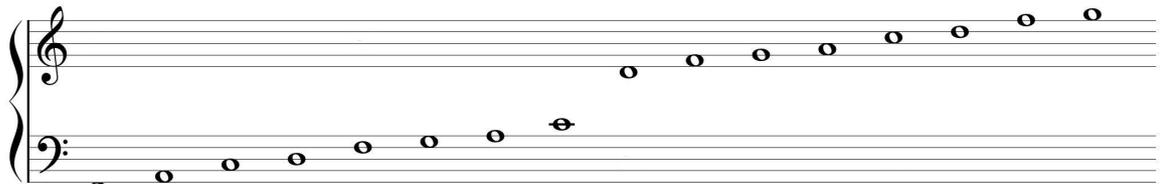
パレー調律種 2 (フガーバウ・タロウンテン)



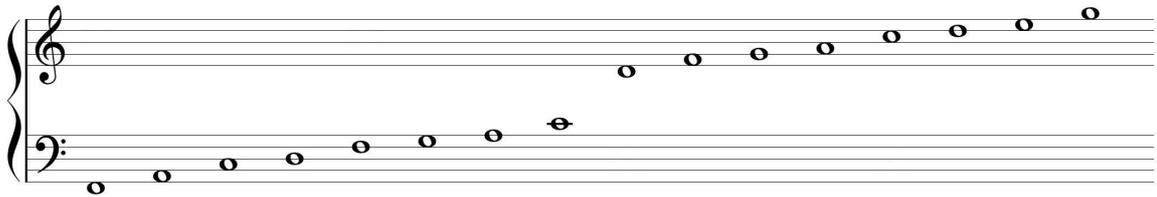
アウッピャン調律種



ミンザイン調律種 1



### ミンザイン調律種 2



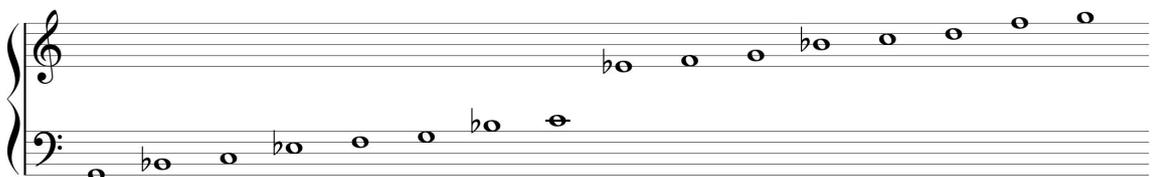
パレー調律種とミンザイン調律種については、それぞれ二つずつ調弦法がある。コー・コー・ナインは、パレー調律種 2 について「パレーの別の調弦法」として記しているが、この調弦の仕方は「フガーバウ・タロウンテン」と呼ばれることもある。「フガーバウ」は「アウッピャン音 (F)」の別称である。もともとのパレーの調弦法では、F 音に調弦する弦はないが、この調弦法の場合、一本だけ F 音に調弦する弦がある。

### 3.2.2 消滅した調律種

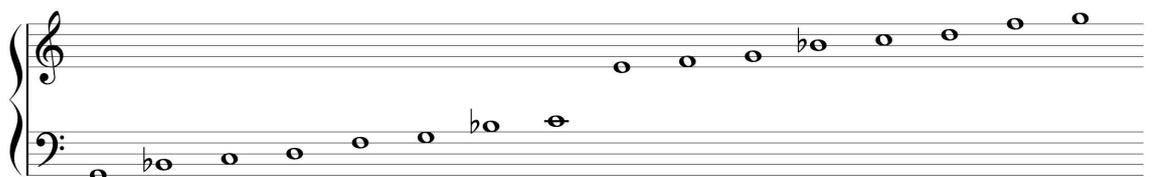
現在は用いられていない調律種として、チャウトウエニユン調律種、ピドローピャン調律種、ドゥラカドゥウェイ調律種という三つがある。これらの調律種で演奏される機会は現在ほとんどない。しかしチャウトウエニユン調律種で演奏された録音は若干残っている。

コー・コー・ナインはこれらの調律種の調弦法についても、ウー・バ・タンから学んだ。彼は、著書の中でそれぞれの調弦法を五線譜で記している。

### チャウトウエニユン調律種



### ドゥラカドゥウェイ調律種



### 3.3 調律種の歴史

多くの演奏者や研究者たちが、現在用いられている調律種の中で、フニンロン調律種が一番古いと考えている。研究者の中には、フニンロン調律種の別の呼び方が「最もシンプルな音」を意味する「テンヨー」であるから、この調律種が一番古いという。また別の研究者や演奏者たちは、フニンロンの調律種の中に出てくる音の調律のみが西洋的な影響を受けていないことを理由に挙げている。ウ・ミイン・マウンはミャンマーの演奏家たちは「国際的な全音階の影響に負けた」が、フニンロン調律種においてのみ、B\*とE\*の独特な調弦を維持しようと特別の努力をしていると述べている。ウィリアムソンも、フニンロンの調律種こそがミャンマー固有の音楽伝統を最もよく反映していて、最も古い調律種であると考えられると述べている[Williamson, 2000:9]。

### 3.4 歌謡ジャンルと調律種

ミャンマー古典歌謡には 10 種類の代表的なジャンルがある。それらは、チョー、ボエ、タチンガン、ヨーディヤー、モン、ボーレ、パッピョー、ティダッ、デインタン、シッセイボティダッである。ジュディス・ベッカーは、それぞれの時ジャンル名は「歌詞の形式、リズム、歴史的な由来、そして機能などの様々な特徴を指し示す」と述べている[Becker 1959:270]。ベッカーによると、例えば、チョーというジャンルの曲は、短い節の歌詞で構成され、王様が乗る筏の船頭がエーヤーワディー川を上ったり下ったりするときうたう歌であると述べている。このような特徴は、チョーというジャンルのいくつかの歌の中に見出されるものであるが、すべての歌に共通して見出されるものではない。また、ベッカーはすべてのジャンルについてそのような説明をしていない。ミャンマー古典歌謡の演奏者たちも、それぞれのジャンルによって歌詞の内容が決まっていると考えている人は少ないように思う。

このように、ジャンルによって歌詞の内容が決まっているわけではないが、それぞれのジャンルによって用いられる調律種は大体決まっている。それぞれのジャンルの歌謡は、現在用いられている四つの調律種のいずれかによって演奏される。ベッカーは調律種とジャンルとの対応関係を、次の表のようにまとめている[Becker 1969:269]。この対応関係は、現在のミャンマー古典歌謡の歌手はサウン・ガウ奏者にも受け入れられているものである。

調律種	古典歌謡のジャンル
-----	-----------

フニンロン	チャー、ボエ、タチンガン
パレー	ヨーディヤー、モン、ボーレ
アウツピヤン	パツピョー
ミンザイン	ティダッ、デインタン、シッセイボティダッ

しかし、この表からもわかるように、同じ調律種で演奏されるジャンルは複数ある。例えば、チャー、ボエ、タチンガンはどれもフニンロン調律種で演奏され、ヨーディヤー、モン、ボーレはみなパレー調律種で演奏される。したがって、調律種が分かれば、ジャンルが分かるというものでもない。では、それぞれのジャンルを特徴づけている音楽的要素は何か。私は、それはそれぞれの歌の旋律型であると考えている。そこで、次章において、それぞれのジャンルに特徴的な旋律型がどのようなものであるかについて考えてみたい。

## 第4章 歌謡ジャンルと旋律型

第2章では現在ミャンマー古典音楽で用いられている調律種について説明した上で、古典歌謡のジャンルによって用いられる調律種が決まっていることを明らかにした。しかしいくつかの歌謡ジャンルには同じ調律種が用いられているので、演奏中に用いられている調律種が分かれば歌謡ジャンルが分かるというものではない。つまり、ある調律種による演奏が聴こえてきたとき、聴き手はその曲を「〇〇ジャンルの歌謡である」と認知することは出来ない。

では、ミャンマー古典音楽を聴く者は、それぞれの歌謡ジャンルをどのように区別して認知するのだろうか。私は、ある歌謡を聴くとすぐに「あのジャンルの歌謡が歌われている」といった形で聴き分けることができる。調律種が同じジャンルの場合でも同様に聴き分けることができる。このように私が認知する時のことを考えると、私が調律種とは別の要素に注目して、それぞれの歌謡を聴いていることに気づく。それはそれぞれの歌謡の旋律型である。私は学習の過程で様々な歌謡の旋律型を歌詞と一緒に覚えてきた。そして旋律型と歌詞の特徴についての学習をとおして、私はそれぞれの歌謡ジャンルに対するイメージを形成してきた。このように旋律型を理解することは、ミャンマー古典音楽のそれぞれの歌謡ジャンルらしい特徴を認知して味わうためにも重要であると思われる。そこで本章では、特にフニンロン調律種で演奏されるチョー、ボェ、タチンガンという歌謡ジャンルの旋律型を分析することを通して、歌謡ジャンルをどのように認知するのかという問題について考えてみたい<sup>8</sup>。

### 4.1 歌謡ジャンルの認知と旋律型

世界には様々な音楽ジャンルがある。では私たちは、どのようにしてあるジャンルを別のジャンルと区別しているのだろうか。このようなジャンル認識の問題は、認知心理学の研究領域である。

ここでまず認知の問題をどのように扱い、どのような方法で研究することができるのかを考えてみる。認知心理学という研究領域は、実験的な心理学に基づいており、実験室における調査に基づいて築かれたものである。認知についての研究の方法は、情報処理論とむすびつくことによって精密になった。情報処理論は、自分が何を経験しているのかを調整する、活発で機敏な働きを分析する理論的基盤を提供した。

---

<sup>8</sup> 各ジャンルの旋律型についての理解に役立つように、それらの演奏する様子を付録 DVD に収めた。

情報理論を認知の研究に応用したウルリック・ナイサー (Ulric Neisser) は認知マップ cognitive map というアイデアを考案した。認知マップとは、簡単に言うと「頭の中にある地図」である。この地図は、実際の地図とは異なる。例えば、ある地点ともう一つ別のある地点から駅までのルートを表す地図のことを考えてみよう。地図の紙面上では全く同じ距離である。しかし頭の中の地図では、同じ距離であっても、入り組んだ細い道を通る道順であれば長いし、真っすぐな大きい道であれば短いと感じられる。また何度か実際に歩く経験を通して、新しい情報を取りこむことによって、頭の中の認知マップを絶えず変化させる。

ナイサーは、認知マップの特徴として次の三つをあげている。一つ目は頭の中で把握するのにふさわしいスキーマ (体系) を作り出すことである。二つ目は、そのスキーマが感覚的に把握できるものであるということである。三つ目は、そのスキーマが新たに入ってくる情報によって絶えず変更されることである。

認知マップという考え方は、音楽の聴き手が、それを「あるジャンルの曲である」と認知するプロセスを考えるときに有効である。ある音楽を聴くときに、その音楽を「〇〇ジャンルの音楽である」と見なすとき、聴き手はそのジャンルらしい旋律・リズム、和声進行などのスキーマを頭の中にあらかじめもっている。しかし聴くことは複雑で活動的な過程でもある。聴き手はいつも音を探しており、受け取った情報によって、彼の認知マップは変化させられている。つまり、ただ受け身で聴いているのではなく、積極的に音を探し、音の組み立てについての理解を変えている。

ではミャンマー古典歌謡のジャンル観、つまりそれぞれのジャンルの認知マップはどのように形成されるのだろうか。この点について私自身の経験に基づいて考えるとき、旋律の学習過程に注目する必要があると思われる。ミャンマー古典音楽の学習者は、歌の場合であっても楽器の場合であっても、様々な旋律型を歌謡の歌詞と一緒に覚えることが重視されている。同じ歌謡ジャンルの場合、異なる歌詞に、全く同じ旋律をつけることが多い。もし歌詞と旋律型と一緒に覚えていなかったら、ある曲から別の曲に迷い込んでしまうほどである。また学習時に、先生が「この部分はあの曲のあの部分のアライ (旋律) と同じです」と指摘することもある。

このことは、旋律型がミャンマー古典歌謡のジャンルの音楽的な特徴を表す最も重要な要素であることを表している。したがって、様々な旋律型と歌詞を学習するプロセスで、学習者の頭の中にスキーマが形成される。そのスキーマに基づいて新しい曲を学ぶとき、既存の旋律型と類似するものとを区別しながら学習を進める。そして、同じ旋律型がでてくれば、その部分の記憶は新しい歌詞と結びついて強化され、さらにまったく新しい歌詞と旋律型を覚える。このようにして、認知マップは絶えず修正されていく。

私はそれぞれのジャンルの歌謡をサウン・ガウで学ぶときに、このような過程を経たと思う。そして、それぞれのジャンルの歌謡を聴くときには、旋律型と歌詞の記憶に基づいて、その歌謡を味わっている。以下では、特にチャー、ボエ、タチンガンという三つのジャンルに注目し、それぞれのジャンルに特徴的な旋律型と歌詞とを抽出してまとめた上で、それぞれのジャンルの音楽的特徴について考えてみたい。

## 4.2 旋律型の分析方法

### 4.2.1 分析対象

本論文でとりあげるのはチャー、ボエ、タチンガンという三つのジャンルである。第2章で示したように、先行研究では、ミャンマー古典歌謡の様々なジャンルの歌が、どんな調律種によって演奏されるのかについて分類した。この分類の中で、チャー、ボエ、タチンガンという三つのジャンルの歌謡は、いずれもフニンロン調律種で演奏される曲として分類されている。したがって、これらのジャンルの音楽的特徴は、調律種によって区別することができないことになる。

同じ調律種で演奏されるチャー、ボエ、タチンガンという三つのジャンルには、音楽的にどのような特徴があるのか。本論文では、この点について旋律型を分析することを通して明らかにしたい。

### 4.2.2 旋律型の種類

旋律型を分析するにあたって、私はミャンマー古典音楽の演奏家が学習時に用いる旋律型分類に注目する必要があると考える。私はサウン・ガウの先生から、演奏法を学習する際に、5種類の旋律型の区別を学んだ。これらの分類は、サウン・ガウ奏者と歌唱者の両方に受け入れられている。それらはアライツ、アトー、テイ・テヤー・タツ、アトゥウィンドー、タピャンという五つである。これらの分類についてそれぞれ説明していく。

アライツというのは、複数の曲で共通に用いられる小さな旋律のことである。アライツは、曲の中の様々な部分に現れる。例えばAという曲を学んでいるときに、Bという曲の中のアライツが出てくるとき、先生が「Bのあの歌詞のアライツを弾いて」と指示することがある。学習が進んでいくと演奏者が覚えているアライツの数は徐々に増えていく。このように、アライツをたくさん覚えることは、歌とサウン・ガウの演奏技術を身につけるときに、最も重要視されている学習の一つである。

アトーというのは、曲が始まる前にサウン・ガウが演奏する前奏にあたるものである。アトーはそれぞれのジャンル名に「(前に) 入れる」という意味の「カン」という単語をつ

けて呼ばれることもある。例えばここで取り上げる、チョー、ボェ、タチンガンという三つのジャンルで用いられる前奏は、それぞれチョーゲン、ボェガン、タチンガンカンと呼ばれる。チョーのアトー（チョーゲン）の場合だけ、比較的短いものと長いものと二つがある。短いものはティンラッ・チョーゲン、長いものはチョーゲン・チーと呼ばれている。ティンラは「初心者の」という意味の語であり、チーは「大きい」という意味の語である。

テイ・テヤー・タッは、曲の終りの部分である。アトーとは異なり、テイ・テヤー・タッの部分はサウン・ガウと歌唱の両方から成る。テイ・テヤー・タッの旋律型は、どのジャンルにも共通している。歌唱者とサウン・ガウ奏者は、テイ・テヤー・タッを演奏するときに、速度を徐々にゆっくりにしたり、旋律の切れ目で間をとったりする。このやり方は演奏者によっても、また演奏する時と場合によっても様々である。またテイ・テヤー・タッの部分で、演奏者は様々な装飾的な音を即興的にちりばめたりすることもあり、基本の旋律型をもとにした様々な変化型を作ることが可能な部分でもある。

アトゥウィンドーという用語は、私の師匠であるウー・ウィンマウンがレッスン時に用いていた用語である。この用語はあらゆるサウン・ガウ奏者や歌唱者によって認識されているかどうか定かではない。師匠はアトゥウィンドーを、歌の一つの詩行と詩行の間に入れるサウン・ガウの旋律を表す言葉として用いていた。アトゥウィンドーは比較的短い旋律型である。しばしば、曲によって形が変化する。基本的にサウン・ガウ奏者がアトゥウィンドーを弾いているときには、歌唱者が歌うことはないが、ごく稀にアトゥウィンドーの部分で、歌唱者が母音を引きのぼしながら小さな旋律句を歌うこともある。

タピャンという旋律型は、タチンガンの曲の中にだけ現れるもので、チョーとボェの中には出てこない。この旋律型は、曲の最後のほうで演奏される。タピャンの前にはゆったりとしたテンポに落ち着くアライツがある。タピャンは自由リズムで始まり、途中で一定の速度になる。その後演奏者は、徐々にテンポをゆるめて、最後は自由リズムで終わる。タピャンが終わると、テイ・テヤー・タッの後奏がついて楽曲が終わる<sup>9</sup>。

本研究で、チョー、ボェ、タチンガンという三つのジャンルの楽曲の中から、私は特にサウン・ガウで演奏される旋律型を抽出し、既成の楽譜を参考にしながらそれらを譜例にしてまとめる。その譜例に基づいて、それぞれのジャンルのサウン・ガウの旋律の音楽的特徴を分析し、その結果を明らかにする。またそれぞれの譜例を実際にサウン・ガウで演奏する映像資料を作成し DVD にまとめる。またこの DVD の中には、チョー、ボェ、タチンガンの中からそれぞれ一曲ずつを最初から最後まで演奏した映像資料も入れることにす

<sup>9</sup> タピャンがつくジャンルは、タチンガンのほかにパッピョーがある。このことは、ジャンルの成立順序について考えるときに重要なポイントであると思われる。

る。この作業を通して、ミャンマー古典歌謡を、旋律型を把握しながら味わって聴くやり方が多くの人々に理解されるようになることを期待している。

#### 4.2.3 楽譜

チョー、ボェ、タチンガンという三つのジャンルの旋律型の特徴について、本研究ではミャンマー古典音楽の担い手によって作成された楽譜に基づいて分析する。チョーはミャンマー古典音楽を習う人が一番初めに学習するジャンルである<sup>10</sup>。チョーには、基本の楽曲が13曲ある。これらの13曲をまとめた楽譜集がいくつかある。本研究でチョーについて分析する際には、次にあげる三つの楽譜集を参照しサウン・ガウの旋律型を抽出し、その楽譜を作成した上で、その特徴について検討する。

一つ目の楽譜集は1960年にビルマ連邦文化省 Ministry of Culture から出版された（写真4）<sup>11</sup>。この楽譜集を出版した理由について、ビルマ連邦文化省は序文の中で次のように述べている [Ministry of Union Culture, 1960]<sup>12</sup>。



写真4

ビルマ連邦文化省によって出版された楽譜集の表紙

<sup>10</sup> まれにこのジャンルから学習を始めない場合もある。私の場合はパレー調律種によるヨーダヤー歌謡の学習から始まった。

<sup>11</sup> 当時はまだビルマ連邦だった。ミャンマーと国名が変更されたのは1989年である。今日は文化省 Ministry of Culture と呼ばれている部署である。

<sup>12</sup> 執筆者が誰であるかは定かではない。文章を書いた日付は1959年12月8日とされており、その横に文化省 Ministry of Union Culture とだけ記されている。また序文の部分については頁数は記載されていない。

文化省が実現しようとしている目標は、伝統的なビルマの歌謡 Burmese Songs を音と様式の両側面において原型の要素をとどめたまま保存する可能性を模索することであり、それらを一般大衆の興味を満たし、また彼らに恩恵を与えるような権威あるビルマの古典歌謡として標準化することである。

さらに文化省は「この目標を実現するために、時間と労力を惜しみなく費やし」、権威ある楽譜を作成するために「特に著名な音楽家たちの助言を得た」とも述べている。最終的にチョーの楽譜を完成させたのは、二十世紀を代表するサウン・ガウとパッターラーの奏者であるアリンガー・チョウソア・ウー・バ・タン（1912-1987）である。ウー・バ・タンは当時文化省の長官だった。

序文によると、楽譜集では五線譜を採用しているが、ピアノで弾くためではなく、「ビルマの伝統楽器の指導を促がすための基礎の素材」を提示するためである点が強調されている。多くの楽譜はト音記号とヘ音記号とを組み合わせた大譜表になっている<sup>13</sup>。パッターラーと呼ばれる木琴で演奏する場合、ト音記号の部分の旋律が右手、ヘ音記号の部分が左手になる。これに対して、サウン・ガウで演奏する場合、ト音記号の部分の旋律は右手の人差指で演奏する。それに対して、ヘ音記号の部分の旋律は右手の親指で演奏する。

二つ目はサウン・ガウ奏者ウ・ミイン・マウンが作成した楽譜である。ウ・ミイン・マウン（1937-2001）はウー・バ・タンと同様に 20 世紀を代表するサウン・ガウ奏者である。ウ・ミイン・マウンはベッカーやウィリアムソンら外国人研究者と交流があり、ミャンマー古典音楽の学術的研究に積極的に取り組んだ。このため彼は、自身が口頭伝承で学んだにもかかわらず、数多くの楽譜を作成した。ウ・ミイン・マウンは生存中に弟子たちに楽譜の読み方を教え、楽譜を用いて教習を行った[井上、2010: 27]。

ウ・ミイン・マウンが作成した楽譜は手書きであり、楽譜集の形で出版されてはいない。それぞれの楽譜の最後に、作成した年月日が記されている（写真 5）。この楽譜には、親指と人差し指の区別の仕方やアクセントの指示が細かく記されている。この点で、よりサウン・ガウの演奏法についての詳しい記述がなされた楽譜であるといえる。

---

<sup>13</sup> 両方ともト音記号の大譜表もある。

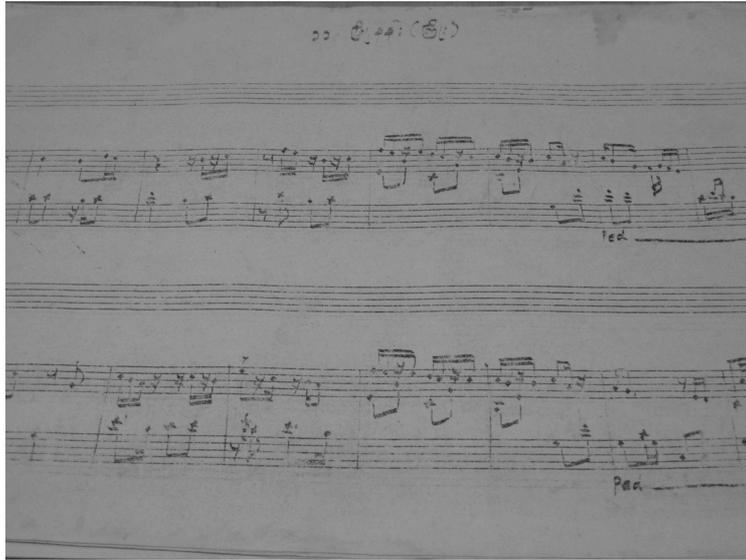


写真5 ウ・ミン・マウンの自筆譜のコピー

三つ目はミャンマー古典音楽のコー・ション・ミヤイン Ko Shoon Myain が作成した楽譜集である。コー・ション・ミヤインはミョマ音楽協会 Myoma Music Association と呼ばれるオーケストラ集団の一員である。彼は五線譜に基づいて、十三曲のチョーの採譜を行い出版した。歌の旋律が大譜表の一番上の行に記されている点が、前の二つとは異なっている。

ボェとタチンガンの楽譜については、ウ・ミン・マウンが作成した楽譜の中に、5曲ずつ見出された。ボェとタチンガンについて、本論文ではこれらの5曲ずつを取り上げて分析する。またこの5曲のうち、ボェ1曲とタチンガン2曲が、コー・ション・ミヤインが作成した楽譜の中にも見出された。

#### 4.3 歌謡ジャンルとサウン・ガウの旋律型

##### 4.3.1 チョー

###### ①ジャンルの名称について

チョーとは「弦」の意味する言葉である。もともと弦楽器であるサウン・ガウの伴奏によって歌う歌であった可能性がある。しかし、今日は歌の伴奏にサウン・ガウ以外の楽器も用いられる。またチョーにはものともものをつなぐ「ひも」という意味もあり、ある歌と別の歌とを、間をあけることなく、演奏し続けてつないでいくやり方のことをさしていると指摘する演奏者もいる。このやり方は、後述するように、しばしば、曲を終わらせる形

で弾くのではなく、次に何か別の曲を続ける形に変形して弾くやり方にあらわれている。

## ②チョーの歌詞の特徴

チョーは、ミャンマー古典歌謡のなかで最初に習うジャンルである。またチョーを学ぶときに、最初に学ぶ基本曲が13曲ある。本論文では、これらの13曲を分析対象として取り上げたい。

ミャンマー古典音楽の研究者や演奏者たちは、これらの13曲を次の三つのグループに分類する。

第1グループ	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. ウィンジー・バディーダー・ヤーザ作曲《赤とんぼの羽音の歌 Pazin Taung Than Kyo》</li> <li>2. ウィンジー・バディーダー・ヤーザ作曲《大きな高杯の歌 Kalet Kyi Kyo》</li> <li>3. ウィンジー・バディーダー・ヤーザ作曲《小さな高杯の歌 Kalet Nge kyo》</li> <li>4. ウィンジー・バディーダー・ヤーザ作曲《象王の歌 Nyunt Tet Than Thar Sin Min Kyo》</li> <li>5. ラッウェ・ノー・ヤ・タウ<sup>14</sup>作曲《菩提樹の葉の音 Bawdi Ywet Than Kyo》</li> </ol>
第2グループ	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. ミャワディ・ミン・ジ・ウー・サ作曲《筏で出発する歌 Faung Lar Kyo》</li> <li>2. ミャワディ・ミン・ジ・ウー・サ作曲《筏を曳く歌 Faung Ngyin Kyo》</li> <li>3. ミャワディ・ミン・ジ・ウー・サ作曲《筏が到着するときの歌 Faung Sait Kyo 》</li> </ol>
第3グループ	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. ミャワディ・ミン・ジ・ウー・サ作曲《王の権力を讃える歌 1 Bhondaw Bwe》</li> <li>2. ミャワディ・ミン・ジ・ウー・サ作曲《チャウミャウ町の歌 Kyauk Myaung Myo Bwe》</li> <li>3. ミャワディ・ミン・ジ・ウー・サ作曲《王宮と城下町の歌 Myo Nan Bwe》</li> <li>4. ミャワディ・ミン・ジ・ウー・サ作曲《王宮の歌 Nan Bwe》</li> <li>5. ミャワディ・ミン・ジ・ウー・サ作曲《王の権力を讃える歌 2 Bhondaw Bwe》</li> </ol>

<sup>14</sup> この作曲者の名前について、ネイ・ミョー・マハー・チョウ・ティンとなっている本もある。この作曲者には、十一種類の名前があるという[Ministry of Culture, 2005: 3]。

このようなグループ分けは歌詞内容の特徴によるものであると思われる。まず第1グループには自然に関する歌が多く含まれている。第1曲目から3曲目までは比較的簡単な旋律やリズムのパターンに基づくものである。これらの3曲は、サウン・ガウ奏者にとっても歌唱者にとっても最も基本の楽曲として位置付けられている。4曲目と5曲目は、より複雑な旋律やリズムのパターンを含むものであり、曲も長い。

第2グループは、ミャワディ・ミン・ジウー・サがコンバウン時代に作曲したものである。コンバウン時代の王様がきらびやかに装飾された筏で、多くの従者を従えて、川を上ったり下ったりする様子を描いている。

第3グループの歌は、王様が住んでいた宮廷と都市に関する歌である。第3グループの5曲目の曲は特別に「喜びの歌（タノピョーボェ・チョー）」と呼ばれることがある。王権の強大さと宮廷や都市の美しさを描写する歌詞になっている。

### ③チョーの拍子

ミャンマー古典歌謡の演奏は、拍子に基づいて行われる。拍子には、3種類ある。それぞれ、ワラッ、ゾン、ネイーと呼ばれている。古典歌謡のジャンルによって、用いられる拍子が異なっている。



写真6 スィー（左）とワー（右）

演奏者たちはチョーの楽曲を、必ずワラッとよばれる拍子で演奏する。この拍子を打つのは、スィーワーとよばれるリズム楽器である。スィーワーは、金属製の小さなシンバル（スィー）と木製のカスターネット（ワー）を一組とする楽器である(写真6)。スィーを右手に、ワーを左手に持って演奏する。ワラッの場合、一拍目にワーを鳴らし、二拍目にスィーを鳴らして演奏する。このスィーワーの音を楽譜に表すとき、スィーの音は✓、ワー

の音は×で表す。この表記法を使用して、チョーの旋律に、ワラッの拍子を書き込むと譜例1のようになる。

譜例1 (豎琴パート採譜：ウ・ミン・マウン、声楽パート採譜：筆者)

このチョーのアトーについている *sinewa* という言葉は、スィーワーの音とぴったり対応している。*sinewa* という単語の *si* にあたるところでスィーを鳴らし、*wa* にあたるところでワーの音を鳴らす。このように、この《赤とんぼの羽音の歌》は、楽器の唱歌の元になっている。ほかにも、タン・ディヤー・テイ・シンという歌詞は、サウン・ガウの弦の音の唱歌になっている。

#### ④アトーの分析

チョーの前奏として演奏されるアトーは2種類ある。一つ目はティンラッ・チョーゲンと呼ばれている。ティンラッとは初心者という意味であり、チョーゲンはチョーの前奏を意味する。ティンラッ・チョーゲンは短くシンプルなものであり、サウン・ガウの演奏者が最初に学習するアトーである。この旋律を五線譜にして表すと次のようになる。

譜例2 ティンラッ・チョーゲン (採譜：ウー・バ・タン)

「レドファ」という動きを基本とした旋律である。この「レドファ」を「レードーファドファシレードー」（2小節目から3小節目）というような形にリズム的に少し崩したり、音を装飾的に重ねたり（9小節目から10小節目）して変形したのがティンラッ・チョーゲンの旋律である。

これに対して、より学習が進んだ演奏者はチョーゲン・チーと呼ばれるアトーを演奏する。チーは「大きい」という意味の語で、ティンラッ・チョーゲンよりも長く、複雑な旋律がたくさん入っている。基本の旋律はティンラッ・チョーゲンと同様に、「レドファ」のモチーフである。けれどもチョーゲン・チーの場合、「ファソラソソファファミミレ（5小節以降）」という右の人差指でくり返し弦をはじく旋律があらわれ、それを少しずつ展開して引き延ばしていく。右手の人差指で弦をはじく時には、すべての音を鳴らした直後に、右の中指をきちっと弦にくっつけて、音を止める技法も必要になる。均一なテンポで、それぞれの音をきれいに鳴らすことは初心者にとっては難しい。またチョーゲン・チーの場合、右手の人差指と親指とを大きく開いて演奏しなくてはならない部分も多い。したがって、チョーゲン・チーに入るのは、ある程度学習が進んでからである。

チョーゲン・チーは、プロのサウン・ガウ奏者がチョーの歌謡の伴奏をするときによく用いる旋律である。サウン・ガウ奏者はときに、イエギンと呼ばれる旋律をチョーゲン・チーの中にいれて、さらに大きなアトーを演奏することもある。

譜例 3 チョーゲン・チー (ウー・バ・タン)

### ⑤アライツの分析

チョーのジャンルに属する歌謡の中には、アライツと呼ばれる複数の曲で流用して用いられる旋律型が多くある。流用の仕方は二つある。一つ目は、全く同じ旋律を使う場合、二つ目は旋律の一部をほんの少し変形して用いる場合である。ここで、それぞれの場合について、サウン・ガウの旋律型を具体的に譜例に示して、説明していきたい。

まずは一つ目の全く同じ旋律を使う場合である。次の譜例は《赤とんぼの羽音の歌》の中の thi moe thi moe dei wa... という歌詞の部分のサウン・ガウの旋律型である。



譜例4 (採譜：ウ・ミン・マウン)

この旋律型は、《大きな高杯の歌》の中で myit twe myit twe zin yaw ... 歌詞という部分で同じ形で使われる。このように全く同じ旋律型が出てくる曲を学習する場合、先生は弟子に対して「あの歌詞のアライツを弾いて」というように指示する。アライツを弾くと、ついある曲から別の曲の旋律に進んでしまうこともある。このようなことにならないように、歌詞と対応させて楽曲を覚えておかななくてはならない。

同じように、第3グループの3曲目の《王宮と城下町の歌》という歌の中の aye yar gyi htin paw という歌詞の部分の旋律型は、第3グループの4曲目の《王宮の歌》の nay yaung lar htin kar という歌詞の部分についている旋律型と全く同じであるので、二つの歌詞に共通するアライツである。(下の譜例)。

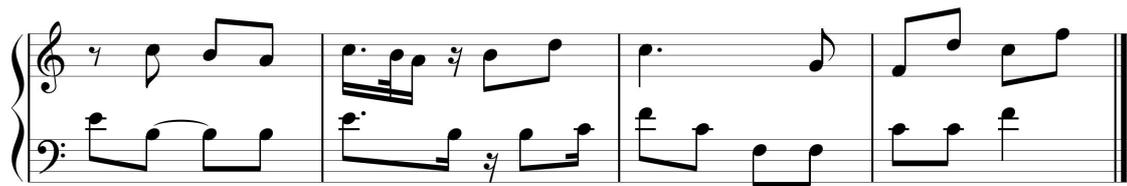


譜例 5 (採譜：ウー・バ・タン)

二つ目は旋律一部を変形するアライツである。ある曲にでてくる旋律型が、別の曲では少し異なった形で現れる場合がある。この場合、旋律型の長さは変わらないが、一部分が微妙に変わっている。

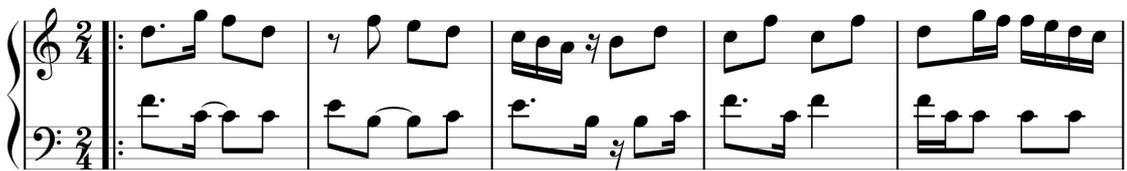
このような場合も、アライツであると捉えることができる。このようなアライツの具体例を見てみる。第1グループの4番目の《象王の歌》の chay thee let thee という歌詞の

部分には、下の譜例のようなサウン・ガウの旋律型がついている。



譜例 6 (採譜：ウ・ミン・マウン)

これと非常によく似た旋律型が、第2グループの3番目の曲《筏が到着するときの歌》の中の paung youn sae fyar の部分に現れる（下の譜例）。冒頭部分の旋律は全く同じである。《筏が到着するときの歌》の旋律型のほうが、中間部分に細かい音の動きが入って、少し複雑になっている。

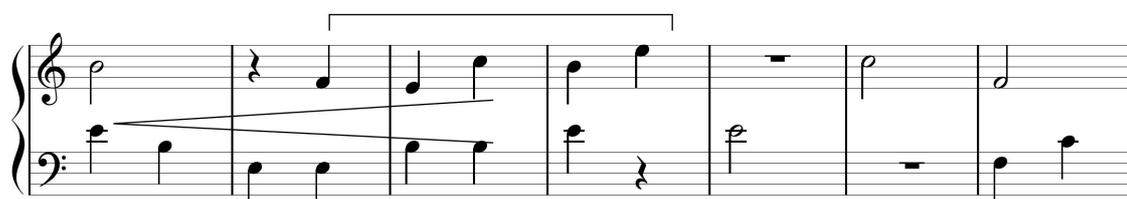


譜例 7 (採譜：ウ・ミン・マウン)

このように、アライツとよばれる複数の曲に共通して現れる旋律型がチョーの中には、たくさん現れる。しかし、すべてのチョーの楽曲に共通して現れるアライツがあるわけではない。

チョーのアライの特徴としてタンという技法を多用することがあげられる。タンというのは9度、12度、13度のコンビネーションの二つの音を一度に鳴らすやり方のことである。例えば、先に取り上げた第3グループの3曲目の《王宮と城下町の歌》という歌

の中の aye yar gyi htin paw という歌詞の旋律型には、タンのコンビネーションをたたみかけるようにくり返している部分がある（下の譜例の鍵カッコでくくった部分）。



譜例 8（採譜：ウー・バ・タン）

このようにタンをたたみ掛けるようにくり返す手法がチョーのアライツにはたくさん現れる。タンは幅が広い音程間隔のある二つの音を、一度に鳴らす手法である。このやり方で音を鳴らすとき、右手の人差指と親指を大きく開く必要がある。大きく指の間を開く分、出る音は大きくなる。したがって、タンが何度も続いて出てくることによって、チョーの旋律型は、聴き手ににぎやかで活発な印象を与える。

#### ⑥ テイ・テヤー・タツの分析

テイ・テヤー・タツは曲の最後に演奏される後奏である。テイ・テヤー・タツを演奏する時には、最後のほうにいくにつれて、旋律句の終始音で長く伸ばす。伸ばす長さは、演奏者によっても、場合によってもさまざまである。音を伸ばしながら、演奏者はテンポを徐々にゆっくりしていく。

テイ・テヤー・タツは第1グループの《赤とんぼの羽音の歌》《大きな高杯の歌》《小さな高杯の歌》の3曲では演奏しない。この3曲は初心者向けの手習いの曲なので、歌手とサウン・ガウ奏者の間でテンポの微妙な駆け引きを必要とするテイ・テヤー・タツはつけないのだと思われる。また第3グループの《王の権力を讃える歌1》《チャウミャウ町の歌》《王宮と城下町の歌》《象王の歌》の4曲は、あえてテイ・テヤー・タツを弾いて終わりにしないで、別の曲に続いていくやり方で演奏されることがある。このように、ある歌と別の歌とを、間をあけることなく、演奏し続けてつないでいくやり方は、チョーの楽曲でと

きどきみられるもので、「チョー（ひも）」というジャンル名もこのやり方に由来してついたのではないかと考える学者もいる。

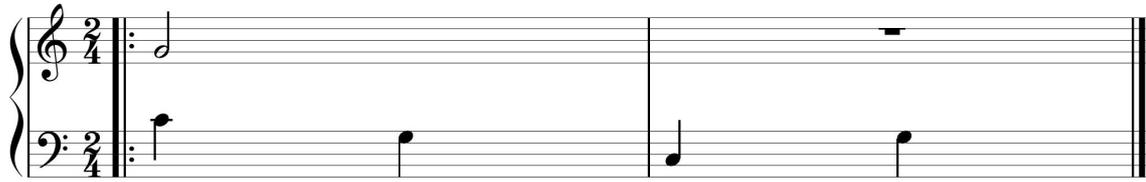


譜例9 テイ・テヤー・タツ（採譜：ウ・ミン・マウン）

#### ⑦アトゥウィンドー

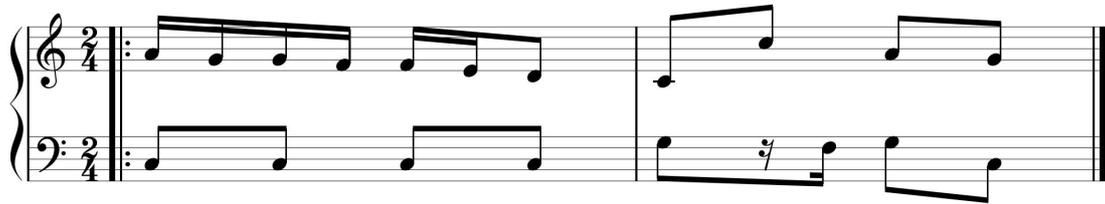
アトゥウィンドーという言葉は、「中」を意味する「アトゥウィン」という言葉と、「はじまり」を意味する「アトー」という言葉が結びついてできた言葉である。本論文で私は、アトゥウィンドーという言葉は、歌の一つの詩行と詩行の間に入れるサウン・ガウの旋律を表す用語として用いる。アトゥウィンドーは比較的短い旋律型である。チョーの曲で用いられるアトゥウィンドーの旋律型の骨格は、どの曲も共通している。しかし装飾的な音の動きを加えて、曲によって変化した形で用いられている。

次のアトゥウィンドーは、《赤とんぼの羽音の歌》で用いられる、最も基本のアトゥウィンドーである。右手の動きは非常にシンプルである。人差し指は一回はじくだけ、親指は一拍ずつ四回はじく。



譜例 10 (採譜：ウー・バ・タン)

このアトゥウィンドーは《象王の歌》の中には、次のように変化した形で現れる。親指がドとソの二つの音をはじく基本の形は同じだが、人差指の細かい動きが入っている。また右手の刻み方もより細かくなっている。



譜例 11 (採譜：ウ・ミン・マウン)

親指がドとソの二つの音をはじく形を基本とするアトゥウィンドーは、《王宮の歌》の中では次のような形で、より複雑な形になる。人差指の装飾的な動きはより細かく速くなり、親指の動きも複雑になっている。



譜例 12 (採譜：ウ・ミン・マウン)

アトゥウィンドーの基本型は、この他にもある。それぞれの基本型について、その変化した形がある。

#### 4.3.2 ボエ

##### ①ジャンル名称について

ボエは「創造する」あるいは「作曲する」という意味の語である。ボエは、何かを達成した人のあとにつける尊称として用いることもある。例えば修行を終え、大成した僧侶を「〇〇ボエ」と呼ぶことがある。このように、ボエという言葉には、創造活動を重ねた結果としての「完成」という意味も含まれている。

## ②ボエの歌詞について

ここで私が取りあげるボエは、次の4曲である。

1. ピンシー・ミンダ作曲《吉兆の歌 Mandalay Myotaw Bwe》
2. ミャワディ・ミン・ジ・ウー・サ作曲《ミンズタカ花の歌 Myintzu Thaka Nat Pann Bwe》
3. 作者不詳《はかりしれぬ時間 Mingala Awba Bwe》
4. ミャワディ・ミン・ジ・ウー・サ作曲《蘭の歌 Thazin Pann Bwe》

この歌は、花に関する歌と王様が中心に行う祭りに関する歌が多い。特に花に関する歌には、美しい情景描写が多い。また花の歌の中には悲しみを表現する歌がある。例えば、《ミンズタカ花の歌》の中には、花を摘みたいけれども、その周りで花を守っているビルーという鬼がいるから摘むことができない。花を摘むことができないで、ただ見つめるしかないことを悲しむ者の様子が描かれている。ボエの曲は、このように幻想的なイメージの歌があり、比喩的な歌詞表現を深く考えていくと、夢の中にいるような感じがすることがある。

また何かをほめたたえる歌も多い。《吉兆の歌》や《はかりしれぬ時間》などはそのような例である。これらの歌は伝統的な結婚式のときに、花嫁と花婿が式場に入場するときに必ず歌われる歌である。

## ③ボエの拍子

ボエの拍子はネイーである。ネイーのリズムは、4拍から構成される。1拍目にワーを鳴らし、2拍目と3拍目にスィーを鳴らし、4拍目が無拍になるやり方と、1拍目にワー、2拍目が無拍で、3拍目と4拍目がスィーになるやり方の二つがある。

④アトーの分析

ボエのアトーの旋律をコー・シヨン・ミヤインの楽譜に基づいては書くと次のようになる。



譜例 13 ボエのアトー (採譜：ウ・ミン・マウン)

このコー・ション・ミヤインの楽譜は、サンダヤー（ピアノ）の演奏用の楽譜なので、サウン・ガウの旋律と少し異なっている。サウン・ガウで演奏するアトーには、短いものと長いものがある。

ボエのアトーの中には、チョーのアライツの中にあるパターンが含まれている。しかし、この楽譜の最後に現れるような自由リズムによる部分は、チョーのアトーの中にはでてこない。チョーの場合には、曲の最後の部分にだけ、テンポが変化する部分が出てくるが、ボエの場合には曲中に、しばしばこのようにテンポをゆっくりにする部分がある。

#### ⑤アライツの分析

チョーのアライツと比較すると、ボエの場合、一つのアライツの長さは長い。これは、ある歌の一つの詩行で使われた旋律型が、別の歌でも全く同じ形で使われることが多いからである。

また、チョーのアライツに比べると、一つ一つのアライツには、細かい装飾的な動きが多く含まれている。細かい音がたくさん入る部分では、テンポやリズムが自由になることも多い。

譜例 14 の旋律型は《ミンズタカ花の歌》のアトーが終わったすぐ後に出てくるものである。最初の部分は、非常に細かい装飾的な動きが入っていることが分かるだろう。この部分を演奏する時、演奏者は自由にリズムや拍の長さを変える。あらゆるボエの曲の中で、アトーが終わったすぐ後は、このような自由リズムの旋律が入る。この部分で、歌手がスィーワーで刻む拍の長さが長くなったり短くなったりするのにあわせて、サウン・ガウ奏者もテンポを変える。

正確に言うと、歌手にサウン・ガウ奏者が合わせるのか、サウン・ガウ奏者が歌手に合わせるのかは、はっきりと決まっていない。このような部分では、歌手とサウン・ガウ奏者は、たがいの呼吸を意識しあう。これは単にあわせるというようなものではない。相手がどんな出方をするかを聴いて、自分がどんな風に対応するかを決めなくてはならない。したがって、どちらかといえば、両者はお互いに、意図的に旋律をずらしあって、そのずれ具合を楽しむ。このような技術は「ハン」と呼ばれている。歌手がずらす技術は「ソーハン」、サウン・ガウ奏者がずらす技術は「ティーハン」とよばれている。

adlib

a tempo

譜例 14 《ミンズタカ花の歌》のアライツ（採譜：ウ・ミン・マウン）

このアライツは《蘭の歌》という曲のアトーの直後に、全く同じ形で現れる。つまり、この部分は歌詞だけが違うということになる。だから、いわゆる替え歌のような形で作られたと考えることができる。このように、非常に長い旋律型が、全く同じ形で歌詞だけ異なって別の曲に現れることが、ボエというジャンルの場合に多い。

《吉兆の歌》の次のアライツは、《はかりしれぬ時間》の中に少し変化した形で現れる。

譜例 15 《はかりしれぬ時間》（採譜：ウ・ミン・マウン）

このアライツには、いかにもボェらしい特徴がある。例えば、この楽譜の 2 小節目や 7 小節目のような音程幅が狭いところで、旋回するような旋律である。このような旋回の動きを持つ旋律を、くり返して行く部分では、波のようなリズムが自然にできる。ウ・ミン・マウンが作成した楽譜では、16 分音符が並ぶ形になっているが、実際に弾く時には、拍頭の音は符点になるようなリズムで少し伸ばす。このような旋律型に、ボェらしい柔らかさ、そよ風のように揺れる感じが表れていると私は思う。

⑥ テイ・テヤー・タツの分析

テイ・テヤー・タツの部分は、チョーと全く同じである。

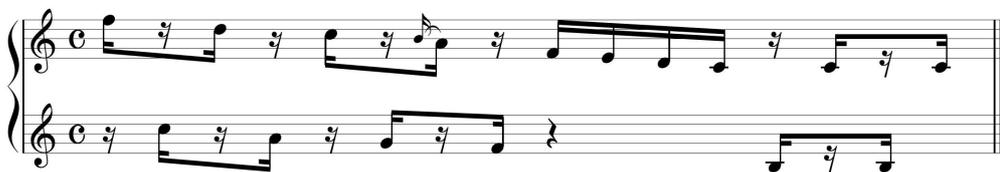
⑦ アトゥィンドーの分析

ボエのアトゥウィンドーの中には、チョーのアトゥウィンドーとよく似たものがある。次の譜例は、チョーの中に出てくるものとそっくりである。



譜例 16 (採譜：ウ・ミン・マウン)

次の譜例のアトゥウィンドーはチョーの中にはない。人差指と親指で交互に弦をはじきながら、下に降りてくる冒頭の旋律に特徴がある。



譜例 17 (採譜：ウ・ミン・マウン)

このようにボエにもアトゥウィンドーがあるのだが、チョーに比べるとその数は少ない。チョーの場合には、一つの詩行の旋律が終わると、必ずアトゥウィンドーが入ってつなぐ。しかし、ボエの場合には、アトゥウィンドーなしで次の詩行の旋律に移ることが多い。

### 4.3.3 タチンガン

#### ①ジャンル名称について

タチンガンは「歌」を意味する「タチン」という言葉と「重厚な」あるいは「落ち着いた」という意味の「カン」という言葉が結びついてできた言葉である。宴席やお祝の場に華やかな装飾などのことを「カンニャーディ」ということがあるが、この言葉も「カン」という言葉から派生した言葉である。だから、「カン」という言葉には、「華麗な」という意味もいくらか入っていると思われる。

#### ②タチンガンの歌詞の特徴

本論文で取りあげるのは、次の5曲である。

1. ゼヤ・パティ作曲 《諸国の王たち Pyi Pyi Min Paung ပြည်ပြည်မင်းမင်း》

2. 作者不詳《王のもとに集まる諸国の王たち Amin Min Kha Ya အမင်းမင်းခယ》
3. シン・ケーティ作曲《明るき光 Shun Shun Mya ရွှန်းရွှန်းမြ》
4. ケートゥーマディ・タウング・ミン作曲 《雨のごとき王の力 Phone Moe Thron Laung ဘုန်းမိုးသွန်းလောင်း》
5. ミャワディ・ミン・ジ・ウー・サ作曲《象王が住む湖の歌 Saddan Ai Tha ဆဒ္ဒန်အိုင်သာ》

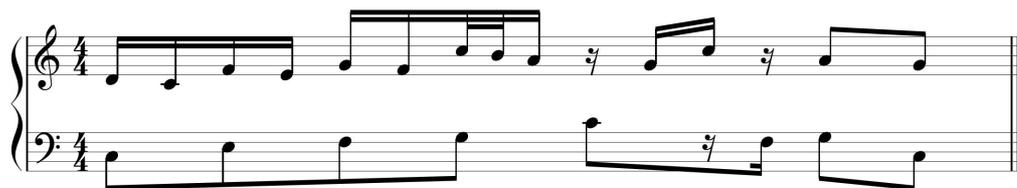
タチンガンの歌詞は、その長さによって三つに分類される。一つ目は、タチンガン・ガレーと呼ばれるものである。これは「小さいタチンガン」という意味で、最も短いものである。二つ目はタチンガン・アラッと呼ばれるものである。これは「中くらいのタチンガン」という意味である。もう一つはタチンガン・ジーで、「長いタチンガン」を意味する。

### ③タチンガンの拍子

タチンガンの拍子は、ボエと同じでネイーである。

### ④アトーの分析

タチンガンのアトーは短い。次のアトーが、タチンガンの演奏の最初におかれることが多い。このアトーは、ボエやチョーの中にアトゥウィンドーとしてあらわれるものと同じである。

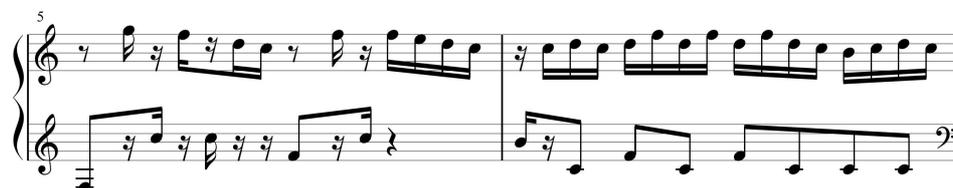


譜例 18 (採譜：筆者)

タチンガンの場合には、このアトーを演奏しないで、すぐに楽曲の演奏に入ることもある。

### ⑤アライツの分析

タチンガンのアライツのなかには、チョーの楽曲中の旋律型があらわれることがある。《象王が住む湖の歌》の中に現れる、次の旋律型はそのような例である。



譜例 19 (採譜：ウ・ミン・マウン)

旋律中に音程間隔が広い、タンがたくさんあらわる。サウン・ガウでタチンガンを演奏するときには、このタンの部分を、一つ一つはっきりとした音になるように、弦を強くはじく。また歌手は、一つ一つの音節をはっきりと聴こえるように歌う。これは、ボエの場合の歌い方が、柔らかく、装飾的であるのとは対照的である。

次のアライツは、タチンガンの曲に必ずあらわれるものである。チョーやボエとはちがって、タチンガンには、タピャンと呼ばれる旋律型がある。このアライツは、タピャンの前に、必ず弾くものである。



譜例 20 (採譜：ウ・ミン・マウン)

途中で、音を長く伸ばすことが多い。そして音を長くのばしながら、テンポを徐々に緩めていく。このアライツは、タピャンが始まることを合図するような役割を果たしている。

#### ⑥ テイ・テヤー・タツの分析

テイ・テヤー・タツの部分は、チョーとボエと全く同じである。

#### ⑦ アトゥウィンドーの分析

タチンガンにはアトゥウィンドーにあたる旋律型が非常に少ないが、次の譜例はその中の一つである。このアトゥウィンドーは《象王が住む湖の歌》のなかで使うものである。このアトゥウィンドーはチョーの楽曲の中に現れるものともよく似ている。



譜例 21 (採譜：ウ・ミン・マウン)

《象王が住む湖の歌》の中には、この他にも二つほどアトゥウィンドーがある。しかしこの《象王が住む湖の歌》を除く 4 曲では、ほとんどアトゥウィンドーがでてこない。

#### ⑧ タピャン

タピャンはタチンガンだけにある特徴的な旋律型である。テイ・テヤー・タツの後奏の前に演奏する旋律型である。先ほど述べたように、タピャンの前に必ず演奏される決まっ

たアライツがある。

タピヤンの旋律型は、それぞれの曲によって異なる。しかし速度の変化の仕方ほどの曲も共通している。次の旋律型は、ケートゥーマディ・タウング・ミン作曲《雨のごとき王の力》の中に出てくるものである。

The musical score is written in 4/4 time and consists of six systems of piano accompaniment. The first system shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system features a more complex rhythmic pattern with many slurs and accents. The third system continues with similar rhythmic complexity. The fourth system has a dense texture with many slurs and accents. The fifth system shows a more regular rhythmic pattern. The sixth system concludes with a final cadence.

譜例 22 (採譜：ウ・ミン・マウン)

初めの部分はゆったりとした自由リズムではじまる。自由リズムといっても、全く無拍になるわけではなく、スィーワーが拍子を刻んでいる。けれども、それぞれの拍の長さは均等ではない。途中で一定の速度になる部分がある。その後また速度をだんだん落としていく。

#### 4.4 歌謡ジャンルの旋律の特徴

以上の分析から、チョー、ボエ、タチンガンのそれぞれのジャンルの歌謡の音楽的特徴が見えてくるだろう。まずそれぞれの歌謡に、特徴的なアライツがあることが分かる。特に作曲者が同じ場合、全く同じアライツを何度も流用している。しかし、すべての曲に共通するようなアライツがあるという訳ではない<sup>15</sup>。

チョーのアライツは最もシンプルであるが、にぎやかな動きのある旋律型である。ボエの旋律型は柔らかい。歌詞も柔らかく女性的な内容のものが多い。また一つの音節に対してたくさんの音が装飾的にちりばめられていて、歌う時にテンポを緩めたり、速めたりすることがある。このような旋律の弾き方が、そよ風のような効果を生み出す。タチンガンは壮大で強い感じがする。これは王様をたたえる歌が多いこととも関わっていると思われる。歌手は、一つ一つの歌詞をはっきりと歌い、サウン・ガウ奏者は一つ一つの音を、弦を強くはじいて演奏する。このように強くはじいて弾きやすい、旋律型になっているのがタチンガンのアライツの特徴である。

アトーは各ジャンルに特徴的なものがある。チョーにはシンプルなものと同様に複雑に拡大されたものの二種類がある。ボエのアトーの中にはチョーのアライツの特徴が含まれている。ボエのアトーは、最後の部分で徐々に速度を遅くしていく形になっている。タチンガンのアトーは、ボエの中に出てくるアライツの一つとほとんど同じ旋律になっている。

テイ・テヤー・タッは、あらゆるジャンルに共通している。テイ・テヤー・タッは、途中で長くのばしたり、装飾的な音を散りばめたりして、即興的に拡大して演奏する。細かい装飾的な動きを多く用いて、拡大することが多い。サウン・ガウ奏者と歌手とが駆け引きをしながら、息を合わせる技術も必要になってくる。

アトゥウィンドーの数はジャンルによって異なる。アトゥウィンドーの数が最も多いのは、チョーである。チョーの楽曲には、非常にシンプルなアトゥウィンドーを含むものがいくつかあり、他の楽曲のアトゥウィンドーはその基本の旋律型を変化させた形になっている。ボエの中には、チョーに比べるとボエの場合、詩行と詩行の間を旋律でつなぐというケースは少ない。しかし、ボエだけに用いられる特徴的なアトゥウィンドーもいくつかある。タチンガンには、ほとんどアトゥウィンドーが出てこない。詩行と詩行を決まったパターンの旋律型でつなぐというやり方は、タチンガンの場合には少ない。

---

<sup>15</sup> 各ジャンルに特徴的な旋律型があるとはいっても、異なったジャンルにも共通して現れる旋律型もときにみられる。

## 第2部 ミャンマー古典音楽の演奏と「ハン」

## 第5章 「ハン」という概念

第4章では、ミャンマー古典歌謡のそれぞれのジャンルに特徴的な様々な旋律型を抽出した。このような旋律型は旋律の骨格にあたるような基本の構造であるといっている。けれども、歌唱者もサウン・ガウの奏者もこれらの基本の旋律型をそのままの形で演奏したりはせず、意図的に変形する。このようにまったく同じものをきれいに「あわせる」のではなく、意図的に「ずらす」というやり方は、ミャンマー古典音楽の演奏で大事にされている。また、熟練した演奏者の場合、同じ旋律をくり返す場合であっても、全く同じ歌い方または弾き方をするのではない。その代わりに、多くの場合、演奏中に即興的により装飾的でより複雑なパターンを作り出して、自分自身の演奏技術の卓越性をみせようとする。

演奏における即興的な技術はミャンマーの言葉では「ハン」という言葉で表すのがぴったりだと思う。そこで、ここではまず「ハン」という用語の表す内容について考察してみたい。

### 5.1 日常語としての「ハン」

「ハン」というミャンマー語は、日常会話の中でも用いられる。「ハン」の基本の意味は、「やり方」あるいは「技」である。例えば、何か思い通りにいったときに「ハン・チャー・デ ဟန်ကျတယ်」という。「チャー・デ」というのは「適切であること」あるいは「ぴったりあてはまること」を意味する言葉である。だから、直訳すると「ハン・チャー・デ」は「やり方が適切である」とか「やり方がぴったり」ということになる。この表現は、日常的にいろんな場で使うことができる。例えば、誰かに電話しようと思っているちょうどそのときに、その人から電話がきたら「ハン・チャー・デ。ちょうど電話しようと思っていたところだったんだ」となる。

逆に、「やり方が難しい」とか「思い通りにいかない」とときには「マ・ハン・ブ မဟန်ဘူး」という。例えば、インタビューの試験があって、そのためにしっかり準備していったのに思いがけない質問が来てうまく答えられずに帰ってきたとき、友達にから「どうだった？」ときかれたら「マ・ハン・ブ。しっかり準備したんだけどなあ。」と答えたりする。「ハン」が意味する「やり方」のなかには「人をだます」といったトリックに関わるような意味合いも入っている。例えば、相手をだまそうとしたら、相手が頭が良くて思い通りにいかなかった場合にも「マ・ハン・ブ」という。

「ハン」には「やり方」や「技」という意味から転じて、「ふりをする」とか「装う」という意味で使われることもある。「ハン・サウン・デ ဟန်ဆောင်တယ်」というと「何かのふりをする」という意味になる。例えば、オフィスで仕事をしながら、お昼の時間がきたら

ようどそのときに、上司から面倒な仕事を頼まれた場合、本当はお腹がすいているけれども「まだ大丈夫です」というとき、その人は「ハン・サウン・デ」していることになる。

自分にとっての利益を考えて「演技をする」という意味合いで「ハン・コッ・ボ ဟန်ကိုယ့်ဘို့」という表現もある。例えば、地位の高い人の家に食事に招かれたとき、本当はたくさん食べたいけれども、それをすると自分の品格がさがってしまうから、食べたいということを見せないという場合、「ハン・コッ・ボ」になる。「ハン・コッ・ボ」には「自分のプライドを守る」というニュアンスが入っている。何か困っていても、相手にそれを見せると「自分のプライドが傷つくからみせない」というのも「ハン・コッ・ボ」である。

同じような表現で、ネガティブな意味合いで使われる表現として「ハン・ミャー・デ ဟန်များတယ်」がある。この表現は「格好つけている」という意味で、気取った様子で話している人や自分を良く見せようと無理している人に対して使う。

## 5.2 「ハン」についてのミャンマー古典音楽の演奏者の認識

私は2012年の4月に音楽学者であり演奏家でもあるウ・トン・キン U Tun Khin へインタビューをおこなった。さらに2014年の7月28日に、サンダヤー（ミャンマー様式のピアノ）奏者であるサンダヤー・アウン・ウィン、同年7月29日に、サンダヤー奏者ウ・イ・ノエに聞き取り調査を行った。ここではそれぞれの奏者から聞いた話を順に記述しようと思う。

### ①ウ・トン・キンへのインタビュー

私がウ・トン・キンに「ミャンマー音楽には「ハン」が重要だと思うんですが、先生にとって「ハン」というのはどのようなものですか。」と質問したのに対して、次のような答えが返ってきた。

ミャンマー語：

အပြန်ပိုဒ်ရှိတယ်။ မြန်မာ့ဂီတသာမဟုတ်၊ တခြားဂီတတွေမှာလဲရှိတယ်။ ဘာကြောင့်လဲဆိုတော့ ဂီတဟာ ပန်းချီကားလိုမဟုတ်။ recording ပေါ်လာတဲ့ အချိန် ရောက်မှသာ ပြန်ပြန်ပြီး နားထောင်နိုင်တဲ့ အခွင့်အရေး ရှိလာတယ်။

အပိုဒ်ပြန်တီးရင် simple melody ဖြစ်သင့်တယ်။

訳：

アピヤンというやり方（ミャンマー古典音楽の演奏で、歌と一緒に演奏する時、

歌手が休んでいるとき、豎琴がソロで演奏するやり方) があります。ミャンマー古典音楽だけでなく、他の音楽でもこのようなアピャンがあります。なぜかという、音楽は絵画とは違うからです。音楽は演奏する時だけに「聴くこと」ができて、本や絵画のように何度も「見ること」はできません。もちろん、今は録音技術が発達して、何度も聴くことができますのですが、昔の人たちにとって、音楽はその場でしか聴けないものでした。だから歌の人が歌った同じものをくり返して豎琴が演奏して楽しませるアピャンというやり方が必要だったんです。けれども、くり返して「同じもの」を演奏しても、「全く同じもの」は二度と出てこない。これがミャンマー古典音楽の「ハン」です。でもアピャンはシンプルな旋律でなくてはなりません。

最後に、ウ・トン・キンが「アピャンはシンプルでなくてはならない」と言ったのはなぜか。例えば、ラブ・ソングを歌う、あるいは演奏するとしたら、ラブ・ソングらしい旋律をつくらなければ、その歌の「うまみ」は伝わらない。そのように、いろんな旋律を演奏するときに、その歌らしさ大事にする必要があることを指摘したのではないか、と私は思う。

ミャンマー語：

သီချင်းတစ်ပုဒ်မှာ တစ်နေရာလောက်သာ စွဲချင်စွဲမယ်။ သီချင်းအားလုံးကို တစ်ပုဒ်လုံး မှတ်မိချင်မှ မှတ်မိမယ်။

သက်တန်ပေါ်မှာ ကစားမယ် သီချင်းနားထောင် သီချင်းအကြောင်းအရာကိုပါ မျက်စိထဲ မြင်လာတယ်။

訳：

一つの曲を聴くと、一部分だけしか覚えられないでしょう。曲全部を覚えることはできないでしょう。

例えば《虹の上で遊ぼう Thet Tant Paw Hmar Kazar Mel》という歌を聴くと、その曲のイメージが頭の中に出てきます。

ミャンマー語：

ဖားဆိုတဲ့ဥစ္စာဟာ လူတိုင်းသိတယ် . . . ဖားဟာ ခုန့်ဆွခုန့်ဆွသွားတယ်

နောက်တစ်ကောင်က ဆရာပြောတာ မြေလို့ပြောတယ် . . မြေက တွားတွားပြီးသွားတယ်

ဂဏန်းကတော့ တစ်ခါမှအိမ်နွေရမသွားဘူး ဘေးတိုက်ပဲပြေးတယ် . . . .

.....

ပြောချင်တာက melodic nature က မြေလိုသွားတယ် horizontal သွားတယ်  
jump jump jump ဆိုတဲ့ဥစ္စာ သွားနေတဲ့ ဖားသွားတာတွေက ဒေါင်လိုက်သွားတာတွေ  
အသံ အခြား accompaniment တွေ ပါလာပြီ ၊ မိတ်ဖက်တွေ ဟာမိုနီတွေ ပါလာတယ်။

.....

訳 :

カエルはみんな知っていますよね。カエルは飛び跳ねます。もう一つは蛇。蛇はニョロニョロと曲がりながら進みます。カニは横向きに歩きます。・・・何が言いたいかというと、旋律の要素は蛇がにょろにょろと進むやり方に似ています。水平な動きです。ぴよんぴよんぴよんと垂直にとびはねるカエルは、基本の旋律にメイ・パ・タンでくっつけられるもう一つの音に似ています。

「メイ・パ・タン」というのは、直訳すると「調和する音」という意味になる。基本の旋律というのは歌の旋律で、サウン・ガウやパッターで演奏するときには、この旋律に調和するようなもう一つの音を下にくっつける。この下にくっつける音は、適当につけるのではなく、調和した音でなくてはならないのだが、それは西洋音楽の和声とは全く違うやり方である。

ミャンマー語 :

အချို့သောတူရိယာတွေဟာ percussion ဖြစ်တဲ့အတွက်ကြောင့် percussion nature နဲ့ သွားတယ်။ သူ့ဟန်နဲ့သူ။ ဒါကစောင်းရဲ့ဟန် ဒါကပတ္တလားရဲ့ဟန် ဒါကနဲ့မှာ ဒီလိုသွားတယ်

.....

စောင်းက စောင်းလိုတီးမယ်၊ နံကနဲ့လိုသွားမယ်၊ အဆိုကအဆိုရဲ့ nature အတိုင်းသွားမယ်။ အဆိုရဲ့ဟန်ရှိတယ်၊ အတီးရဲ့ဟန်ရှိတယ်၊ နဲ့ရဲ့ဟန်ရှိတယ်။

.....

ဇော်ဂျီထွက်လာပြီ၊ ဇော်ဂျီထွက်မှန်းကို ဗမာသာဆိုရင် သိတယ်။ အနုပညာသမားဟာ သိတယ်။ ဇော်ဂျီအပြင်ကတီးလုံးကြားယုံနဲ့ ဒါ ဇော်ထွက်နေတာကွ။ ဒါ ဝန်ထွက်နေတာကွ၊ ဒါ ဆင်ခင်း မြင်းခင်းကွ လို့မပြောနိုင်ဘူးလား၊ ပြောနိုင်တယ်။ ဒါဆိုရင် ဟန်ထားဟာ ဘာဖြစ်မလဲ။ ဆင်ခင်း မြင်းခင်းထွက်နေရင် ဆင်ခင်းမြင်းခင်းဟန် နဲ့ပဲ တီးရတော့မှာပေါ့။

訳 :

ある楽器は打楽器だから、打楽器的な弾き方になります。それぞれのハンの通りです。・・・豎琴には豎琴の弾き方、フネーはフネーの弾き方、歌には歌のハンが

あります。・・・芸術家の人ならば、「ゾジ zawhyi」が出てきたら、「ゾジ」が出てきたと分かります。コンサートホールの外で、音楽だけを聴いたとしても、「これは『ゾジ』が出た」「これは『ウオン won』が出た」「これは『スィンギン・ミンギン Sin Khin Myin Khin』だ」といえます。そうするとハンというのはどんな意味になりますか。「スィンギン・ミンギン」がでると、「スィンギン・ミンギン」のハンで演奏するでしょう。

「ゾジ」「ウオン」「スィンギン・ミンギン」というのは、演劇の登場人物のことである。「ゾジ」は、赤い衣装をきて棒を持っているというのが特徴である。また「ゾジ」は超自然的な力を持つキャラクターとされている。「ウオン」というのは大臣のことである。「ウオン」には、演劇が始まる前に、演劇の登場人物などを説明する口上の役割がある。「スィンギン・ミンギン」は象と馬のことである。これらの動物は、王の所有している動物として、演劇の中によく登場する。これらの演劇の登場人物には、それぞれを象徴的にあらわす音楽がある。演劇や音楽の知識を持っているものならば、これらをすべて覚えて理解している。ウ・トン・キンは「ステージが見えなくても芸術家ならば今はどんな踊りをやっているか分かる」と述べた上で、そのような登場人物によって決まっている音楽の特徴のことを「ハン」という言葉で説明している。

ミャンマー語

ကြိုး ဆိုတာ တိုင်ပင်ရှိတယ်။ ကြိုးတိုင်ပင်။ ကြိုးကို ဝါးလတ်မဟုတ်ပဲ နရီနဲ့တီးလိုက်တာ ဟန်ပြောင်းတာ။

訳：

チョーにはチョーのリズムがあります。タイミングもあります。チョーは普通ワッラで演奏しますが、それをネイーに変えて演奏すると、それはハンが変わったということになります。

「ワッラ」と「ネイー」は拍子の種類である。ワッラは2拍子、ネイーは4拍子で、同じ曲でも、拍子を変えて演奏する場合があることがある。ウ・トン・キンは、拍子によって「ハン」が変わってくると説明している。

ミャンマー語：

ဆင်ခင်းမြင်းခင်းဆိုရင် ဆင်ခင်းမြင်းခင်းဟန်နဲ့ပဲ တီးရတယ်။

ရှေးတုန်းက ဘဘဦးဘသန်းက ပန်တျာမှာ နည်းပြ၊ ဘဘဦးချစ်မောင်ကလဲ နည်းပြ။  
 ဦးဘသန်းက ဆင်ခင်းမြင်ခင်းတီးနေတာကို ဦးချစ်မောင်က နားထောင်ပြီးတော့  
 “ကိုဘသန်း ခင်ဗျား ဆင်ခင်းမြင်ခင်း ကောင်းကောင်း မတီးတတ်သေးပါဘူး” လို့ ပြောတော့၊  
 ဦးဘသန်းက စိတ်ဆိုးတယ်။  
 “ ဘယ်လိုတီးရမှာလဲ။ အခုကျုပ်တီးနေတာ ဒါ မြင်ခင်းတီးနေတာ”  
 တီးနေတာမဟုတ်ဘူးလို့ပြောတဲ့အခါ၊ ဦးချစ်မောင်ကို ဒါဆို ခင်ဗျားတီးပြဆိုတော့ အိမ်လာခဲ့လို့  
 ခေါ်ပါတယ်။ နှစ်ပါတ် သုံးပါတ်လောက်နေတော့ အိမ်ကိုလိုက်သွားပြီး တီးခိုင်းတော့ ဦးချစ်မောင်  
 က တီးပြတယ်။  
 အဲဒီအခါကျမှ “ အေး ကျုပ်ခင်ဗျားလို မတီးတတ်ဘူး။ ခင်ဗျားတီးတာကြည့်တော့မှ ဒီလိုတီးရ  
 တယ်။ ဒီလိုဟန်ထားရတယ်ဆိုတာ ခုမှ သိတယ်။”

訳 :

スィンギン・ミンギンはスィンギン・ミンギンのハンで弾きます。昔、ウー・バ・タンはパンダヤー音楽院の先生でした。そのときウ・チッ・マウンも先生でした。ウー・バ・タンがスィンギン・ミンギンを弾いているのを聴いて、ウ・チッ・マウンは「あなたはスィンギン・ミンギンをちゃんと弾けてないですね」といいました。それを聴いたウー・バ・タンは怒りました。「どうやって弾くの？今私はミンギンを弾いていますよ」そして、ウー・バ・タンがウ・チッ・マウンに、正しいものを聴かせてほしいと頼むと、ウ・チッ・マウンは自宅にウー・バ・タンを招きました。二・三週間後にウー・バ・タンがウ・チッ・マウンの家に行ったら、ウ・チッ・マウンがスィンギン・ミンギンをひきました。それを聴いたウー・バ・タンは、「やはりミンギンには、ミンギンのハンがありますね」と言って、ウ・チッ・マウンの弾き方が正しいことを認めました。

上のエピソードは、音楽のジャンルによって、それにふさわしい弾き方があるということを表している。そして、そのようなふさわしい弾き方をあらわす言葉として、ウー・バ・タンは「ハン」という用語を使っている。

ミャンマー語 :

သူ့ရှိပြီးသားဟန်ကိုပြောင်းမှ ဟန်ထားပြောင်းတယ်လို့ခေါ်တယ်။  
 ဟန်ထားက စည်းဝါးကြောင့်ပြောင်းတယ်။ (အဆိုဟန်မှာ တယောဝင်ပြီးနှောင့်လို့မရ၊ အဆိုက

အဆိုနေ၊ တယောက် တယောလိုနေ)

訳 :

元々のハンを、全く違うやり方でやると、ハンが変わったということになります。  
特にハンは、スィーフーによって変わります。(歌が歌った通りに、タヨーがそれをまねしたとすると、逆にそれはじゃまになります。)

タヨーは弦楽器である。タヨーは基本的に一本の旋律しか演奏することができない。だからサウン・ガウやパッタラーとは違って、メイ・パ・タンでもう一つの音をくっつけることはできない。したがって、基本的に歌の旋律と「同じ」旋律を弾くだけになる。でもこの「同じ」旋律は、「ぴったり全く同じ」になってしまっはいけない。基本のラインが同じであっても、少しずらしたりして、タヨーはタヨーらしい旋律を弾く。そして、もしこれが「タヨーらしさ」を失って、歌の旋律と全く同じになってしまったら、それは歌の邪魔になってしまう。

ミャンマー語 :

နိုင်ငံတကာ သံစုံတီးဝိုင်းမှာ ခေါင်းဆောင်က တုတ်ချောင်းကလေးကိုငြိး တိုင်ပင်ပြ။  
တီးနေတဲ့သူတွေက တုတ်ချောင်းကိုကြည့်တာမဟုတ်။ သူတို့နှုတ်သူတို့ကြည့်ပြီးတော့တီး။  
တစ်ချိန်လုံးကွန်ဒက်တာကိုမကြည့်နိုင်။ နှုတ်ကိုအလွတ်ရရင်တော့ ကြည့်တီးကောင်း တီးမယ်။  
နှုတ်ရဲ့သဘောဟာ အပိုမတီးပါနဲ့။ ဒီနေရာတော့ ဒီတစ်လုံးတော့ဖြည့်ပြီးတီးလိုက်ရင်  
ကောင်းမှာပဲဆိုပြီး မထည့်နဲ့။ အဲဒီပိုတီးတယ်လိုတီးတယ်ဆိုတာ စစ်တပ်သဘောနဲ့ပြောရရင်  
အမိန့် မနာခံတာပဲ။ အဲဒီကွန်ဒက်တာဆိုတာ ကွန်မန်ဒါပဲ။

訳 :

西洋のオーケストラの場合は、指揮者がいて、その指揮者が棒を振ってタイミングを知らせます。けれども、楽器を弾いている人は、その指揮者をずっと見ているわけではありません。自分の楽譜を見ながら弾いています。指揮者ばかり見ていることはできません。もし楽譜を全部覚えているとしたら、ずっと指揮者を見て弾くかもしれません。楽譜というのは、決まっているものです。「ここに音一つを入れましょう」という風にやってはいけません。そういう風に、入れたり抜いたりするということは、軍隊で言うと、命令に逆らうことになります。指揮者というのは、指令を出すコマンダーでしょ。

ミャンマー語 :

ဘာကြောင့်မြန်မာ့ဂီတဟာ မတိကျ မရေရာဘူးလို့ ထင်နေရသလဲဆိုတော့ ပေးထားတဲ့ စည်းကမ်းရှိတယ်။ အဲဒီစည်းကမ်းထဲမှာ လွတ်လပ်ခွင့်ပေးထားတယ်။

နှုတ်စ်ဆိုတာဟာ ပိုမတီးနဲ့လိုမတီးနဲ့၊ ဘုရားဟောပဲ။ ဘုရားဟောထားတဲ့တရားထဲ တစ်ပိုဒ် လောက်ဖြုတ်လိုက်မယ် တစ်ပိုဒ်လောက်ထည့်လိုက်မယ်ဆိုရင် ဘုရားဟော မဟုတ်တော့ဘူး။

訳 :

なぜミャンマーの音楽は、はっきり、しっかりやってないと思われるかという、ミャンマーの音楽には与えられた枠組みがあって、その中で自由に演奏しているからです。楽譜というのは、弾きすぎもいけないし、弾き足りなくてもいけないのです。ブッダが言った言葉と一緒にですね。ブッダが言った言葉も、ここは一つ抜きますとか、ここは一つ入れますとか言い始めたら、それはブッダの言葉ではなくなってしまいます。

ここで「与えられた枠組み」というのは、スィーワラーの拍子のことである。スィーとワラーが基本の拍子を枠組みとして守っていて、その中で声楽家や他の楽器の演奏者たちは好きなように演奏ができる。その枠組みをくずすことさえなければ、決まった音を弾かなければいけないとは決まっていない。「楽譜に基づく演奏」と「僧侶の読経」を結びつけて説明している部分は、ウ・トン・キンらしい解釈になっている。

ミャンマー語 :

နှုတ်စ်သမားဆိုတာဟာ ခုနကစန္ဒယားတီးနေတဲ့ နှုတ်စ်သမားတွေ တွေနေတာပဲ။ အချိန်တန်ရင် ဘေးနားက စပါယ်ယာက စာရွက်လှန်ပေးရတယ်။ ကျော်လှန်လိုက်ပြန်ရင် ဒုက္ခ။ မရောက်သေးပဲနဲ့ ကျော်လှန်ထားတယ်ပေါ့လေ။ နောက်တစ်မျက်နှာလှန်ရမှာပဲ စောစောစီးစီးကြိုလှန်ပေးထားလိုက်တာကောင်းပါတယ်ဆိုတာ . . . . .

訳 :

楽譜を使う人といえ、たとえば西洋のピアノを演奏している奏者たちがいますね。演奏中に、そばに座っている人に、楽譜をめくってもらいます。もしかして、とばしてめくったら大変。まだそのページじゃないけど、これからそのページになるから、前もって早めにめくったほうがいい、とか . . .

つまり、楽譜を使っていると、楽譜通りに弾いているから間違えるわけにはいかない。譜めくりの人が、間違えたタイミングで次のページにいつてしまったり、ページをとばしてしまったりしたら、ピアニストは困ってしまう。楽譜には、「正確に弾く」ことを可能にするという側面と、その場に応じた「融通をきかせた対応」ができなくなるという側面の

両方があるといえるだろう。

このウ・トン・キンの言葉は、「ハン」という概念を的確に表現しているものだと思う。また、「ハン」のあらわれ方が、スィーワーという拍子を打つ楽器と深く関わっているということ、さらに声と楽器、さらには楽器の種類によって違う指摘している点が興味深く思われた。2年次以降は、特にこれらの点（拍子の種類とハン、声や楽器の種類とハン）について、深めていく必要があると思う。またウ・トン・キンは、西洋の音楽よりも、ミャンマー音楽が「しっかりやってない」ように見えるのが、楽譜がないからだ、と指摘されている点も面白い。そして、これはミャンマー音楽だけではなくて、アジアの他の音楽にも共通する特徴なのではないかとも感じられる。

## ②サンダヤー・アウン・ウィンへのインタビュー

「ハン」についてサンダヤー・アウン・ウィンは次のように述べた。

ミャンマー語：

အသံမှာ အရိုးဆိုတာရှိတယ်။ ဒီဥစ္စာ ဘာလဲဆိုတော့ frame ပေါ့နော်။ ဖရိန်ဆိုတော့ ဒီထောင့်ကနေ ဒီထောင့်ကိုသွားမယ်၊ ဒီထောင့်ကနေဒီထောင့်ကိုသွားမယ်။ ဟုတ်တယ် မဟုတ်လား။ အဲဒါ destination ပေါ့နော်။ ၁ ပြီးတော့ ၅၊ ၅ ပြီးတော့ ၄။ ဒါပေမယ့် စန္ဒယားဆရာတွေရဲ့စိတ်ထဲမှာ ၁ ကနေ ၄ သွားရင် ဘယ်လိုသွားမလဲ။ ၄ ကနေပြီးတော့ ၆ သွားရင် ဘယ်လိုသွားမှာလဲ။ ဘယ်လို ၁ ကို ပြန်လာမလဲဆိုတဲ့ thinking ကတော့၊ way of thinking ကတော့ different ဖြစ်တယ်။ အဲဒါကလဲ ဘယ်က ပတ်သက်လဲဆိုတော့ မိမိသင်ခဲ့တဲ့ ဆရာနဲ့ပတ်သက်တယ်။

訳：

音楽にはアヨーと呼ばれるものがあります。これは枠組みと言えます。例えば、(指差しながら) こっちからそっち、そっちからあっちと移動したいことがありますね。それらは目的地です。1から4まで、4から6までどうやっていくかは、それぞれの奏者によって考え方が違います。またそのような違いは、習った先生がどのように教えたかによっても生じてきます。

「アヨー」というのは、基本の旋律のことである。また「1から4」「4から6」と言っているのは、数字譜で考えたときの音の名前である。ドレミファで言うと、「ドからファ」「ファからラ」になる。ある音から別の音へと移るとき、どのような動きをとるかが奏者によってかわってくる。サンダヤー・アウン・ウィンは、そのような奏者が頭の中に思い

つくいろいろな方法の違いが、それぞれの演奏者の「ハン」とかかかっていると述べている。

ミャンマー語：

စန္ဒယားတီးတော့မယ်လို့ပြောရင်၊ ပထမဦးစွာ၊ သီချင်းဖြစ်စေတဲ့ မူလအသံတွေရှိတယ်။ အင်္ဂလိပ်တွေကတော့ Melody လို့ခေါ်တာပေါ့။ ..... (စန္ဒယားဖြင့်) မိ ရေ မိ ဒို၊ ဒါပေမယ့် စန္ဒယားဆရာက ဘာကြားသလဲဆိုတော့ မိမိတို့ ရှေးဟောင်းသင်ထားခဲ့တဲ့ သီချင်းကြီးထဲက (စန္ဒယားဖြင့်) ရေမိ မိ ရေ ရေ မိ မိ ဒို ဒို မြန်မာတွေကမောင်းနှင်းပေါ့ . . . . . ဒီအပေါ်မှာ Digital လို (စန္ဒယားဖြင့်) မိ ရေ မိ ဒို အဲဒီလိုတွက်ချက်ရင် ရသပါမလာဘူး။ မတိကျမှ ရသပေါ်တာ။

訳：

サンダヤーで弾くとしたら、最初に歌になる基本の音があります。西洋の人は旋律 melody といいます。・・・(歌って)「ミ、レ、ミ、ド」・・・サンダヤーの奏者にどのように聴こえるかということ、昔自分が習った形で聴こえます。(例えば)「(サンダヤーで演奏する) レミミレレミミドド」・・・ミャンマーの言い方で言うと、マウンニンですね。・・・同じメロディーをデジタルに弾いてしまうと、「(もう一度弾く) レミミレレミミドド」フィーリングが入りません。ずらすとフィーリングが入ってきます。

マウンニンというのは、一つの音をオクターブ上または下で追いかけるようにして、ずらして二回ずつ弾くやり方である。ミャンマー古典音楽で、最もよく用いられる基本的な手法である。しかしサンダヤー・アウン・ウィンによると、このマウンニンの奏法は、ただ、音を鳴らせばよいのではなく、その旋律線にふさわしい強弱やテンポの揺れを入れないと「フィーリング」が入らない。

ミャンマー語：

မြန်မာ့ဆိုင်းတွေ မောင်းတွေမှာက အသေးလုံးကိုတီးတဲ့အခါ၊ အသေးလုံးရဲ့အား။ နီးတဲ့ဆိုတီးတဲ့ အခါ နီးတဲ့အသံ၊ နောက်တစ်ခါ ဘယ်ဘက်သွားမယ်ဆို ဘယ်ဘက်ကို လှမ်းရိုက်လိုက်တဲ့ ထွက် လာတဲ့အသံ၊ ကိုယ့်နဲ့တည့်တဲ့အတွက်ကြောင့် ထွက်လာမယ့်အသံ။ ဒါကြောင့်မို့လို့ ဥပမာ ပြောတဲ့ တရေဘူ လို့တီးလို့ရှိရင် သူက ညာဘက်လက်က ကျယ်နေတယ်။ ဘာကြောင့်လဲဆို လက်ကြောင့်။ အင်္ဂလိပ်က ဘာခေါ်သလဲဆိုတော့ Mallet System။

訳：

ミャンマーのパッ・ワインやマウンの演奏のときには、「アテイロン」とよばれる高い音の太鼓や青銅器をたたくときの音、目の前にある太鼓や青銅器をたたくときの音、左に腕をのぼしてたたくときに出る（低い）音（、これらがすべて違います）。だから、例えば、「ビューテレブ」と唱歌で表現されるフレーズを弾くと、右手の音が大きくなる。なぜかという、手の使い方（によるからです）。西洋的に言うと、バチによる打法 **mallet system** と言えるでしょう。

パッ・ワインやマウンなどのミャンマー伝統音楽の楽器セットの場合、青銅器や太鼓が円形に配置され、演奏者はその真ん中に入って演奏する（写真）。したがって、目の前にある中間音域の青銅器や太鼓や簡単にたたくことができますが、高い音や低い音がでる青銅器や太鼓は離れた場所に配置されているので腕をのぼしてたたかなくてはならない。また「アテイロン」とよばれる高い音が出る太鼓は、かなり強くたたかないとはっきりとした響く音が出ない。



写真 7

ミャンマーの伝統楽器パッ・ワイン

ミャンマー語 :

စန္ဒယားက Mallet မရှိဘူး။ စန္ဒယားက ဘာကြောင့်လဲ ဆိုတော့ They are using 10 fingers at the same time. ဒါပေမယ့် စောင်းတို့ လက်ညှိုး လက်မ အားမတူဘူး။ ဆိုင်း ဒီဘက်ကဝေးတယ် ဒီဘက်က နီးတယ်။ ဒီဘက်ကဝေးတယ် ဒီဘက်ကနီးတယ်။ တစ်ပြိုင်ထဲကျမယ်ဆိုတဲ့ အဲဒီဟာ Force လုပ်မယ့် တီးမယ့်အားတွေဟာ စန္ဒယားမှာ မရှိဘူး။ But စန္ဒယားဆရာက မွေးစားလိုက်တယ်။ ဒါ ကျွန်တော့်ရဲ့ခံစားချက်။

訳 :

サンダヤーにはマレット（バチ）がありません。その代わりに、彼らは同時に10本の指を使います。サウン（竖琴）の演奏の場合には、人差し指と親指を使いますが、それぞれの指ではじくときの強さが違います。パツ・ワインの場合も、（右の方に手を動かして）こっちが遠い、（自分のすぐ前に手を動かして）こっちが近い、（左の方に）こっちが遠い。そして両手でたたく。そのようにパツ・ワインの場合にも、右と左の手をバチを使って演奏するように使う訳ですが、もともとサンダヤーにはそのような弾き方がありませんでした。けれども（ミャンマーの）サンダヤー奏者たちは、（このバチで演奏する方法を）採用しました。それは私自身の解釈です。

ここで、サンダヤー・アウン・ウインは、「バチによる打法」を取り入れた奏法が、ミャンマーのサンダヤー奏法の特徴だと述べている。またそのやり方は、伝統楽器であるパツ・ワインやサウン・ガウにも通じるものであると指摘している。

ミャンマー語 :

စန္ဒယားဆရာက မွေးစားလိုက်တယ်။ ဘယ်လိုမွေးစားလိုက်သလဲဆိုတော့၊ ဥပမာ (စန္ဒယားဖြင့် . . . . .) ဘာကြောင့် အဲဒီလိုတီးတာလဲဆိုတော့ စောင်းကနေ ကျွန်တော်တို့ မွေးစားလိုက်တယ် ပတ္တလားကနေ မွေးစားလိုက်တယ်။ ဒါပေမယ့် ဥပမာ (စန္ဒယားဖြင့် . . . . .) အဲလိုလဲကျရော ဘာကြောင့် ဒါက (ညာလက်)ကျယ်ပြီးတော့ ဘာကြောင့် ဒါ (ဘယ်လက်) တိုးသွားတာလဲ ဆိုတော့ ဆိုင်းက တစ်ဖက်က ကျယ်ရပြီးတော့ အားနဲ့စိုက်ရတာကိုး ဝေးတော့၊ ဒီဘက်ကနီးတော့ ဒီအသေးက မြည်တယ်။ အဲဒါကို စန္ဒယားဆရာက သဘောပေါက်ပါမှ။ Traditional ကြေး ကြိုး သားရေ လေ လက်ခုပ် Instruments ကို သဘောပေါက်ပါမှ . . . . . အဲဒီစန္ဒယားဟာ မဟုတ်တော့ဘူး။ မြန်မာသံ မထွက်ဘူး။

訳：

サンダヤーの奏者が（伝統的な奏法を）採用しました。どういう風に採用したかという、例えば、（サンダヤーによるデモンストレーション）。なぜそのように弾くかという、サウン（堅琴）から、パッターラー（竹琴）から採用したからです。しかし、例えば、（サンダヤーによるデモンストレーション）この場合、なぜ（右手を見せながら）この音が大きくて、ここが（左手を見せながら）小さいかという、パツ・ワインの場合、一つは大きい。力がいるから。遠いから。（左の指を見せて）こちら側は近いから。そのやり方を、サンダヤーの奏者は理解しなくてはなりません。伝統の楽器のことを理解しないと、そのサンダヤー（の演奏）はよくない。ミャンマー的な音になりません。

サンダヤーの奏者は、ミャンマー古典音楽の楽器についてもよく知らなくてはならない。サウンの指の使い方、パッターラーをバチで打って演奏するときのニュアンスの作り方、パツ・ワインを手でたたくときの音の出し方。高い音と低い音はどんな風にするのか。伝統の楽器のニュアンスを大事にして、それをサンダヤーで表現することを目指すべきである、とサンダヤー・アウン・ウィンは述べている。

### ③ウ・イ・ノエへのインタビュー

サンダヤー奏者のウ・イ・ノエは、「ハン」について次のように述べている。

ミャンマー語：

ဆရာတို့မှာတော့ အကွန့်အညွန့်ဆိုတာ. . . . ပထမ အရိုးခံတီးပြီးတော့ မြန်မာမှာ နောက်ကွန့်တယ်ဆိုတာ ရှိရတာပေါ့။ . . . ကမ္ဘာကတော့ variation တွေပေါ့နော်။ အဲဒါတွေဟာ ဘယ်လိုဖြစ်လာလဲဆိုတော့ သီချင်းတွေကိုရလာပြီးတော့ ဝါရင့်လာတဲ့လူ၊ နောက်ပြီးတော့ တီထွင်နိုင်တဲ့စွမ်းအင်တွေ ရှိတဲ့ပုဂ္ဂိုလ်၊ ဒီလိုလူမျိုးတွေကမှ ထွက်လာနိုင်တာ။

訳：

私たちには、「アコン・アニョン（創造）」、というのは、・・・最初「アヨーカン（基本の旋律）」を弾いて、ミャンマーの場合「コンデ（創造する）」というものがあります。インターナショナルな表現でいうと、変奏 variation ですかね。それはどういう風にできるかという、曲をたくさん覚えて、演奏する時間が長くなった人、そして創造性を持っている人、そういう人だからこそできることです。

ウ・イ・ノエの場合、最初に「アコン・アニョン」という言葉を持ち出している。「アコン」というのは「コンデ」という動詞の名詞形である。「コンデ」というのは、普通のやり方ではなく、新しい何かを創造することをあらわしている。また「アニョン」というのは「ニョンデ」という動詞の名詞形であり、同じように「創造」という意味合いがある。ウ・イ・ノエは「ハン」を持った演奏家には、長年の経験があると同時に、新しい何かを創造することができる力があると考えている。

ミャンマー語：

ဒီတစ်နေရာထဲမှာ ထုတ်ပါဆိုရင်လဲ ထွက်ချင်မှထွက်မယ်။ သူ့ဟာသူ ထွက်နေတဲ့အချိန်မှာ ထွက်ချင်ထွက်မယ်။ လူမသိတဲ့အချိန်မှာလဲ ထွက်ချင်ထွက်မှာပဲ။ သို့သော်လဲပဲ လူမသိတဲ့အချိန် ထွက်ရင်တော့ တန်ဖိုးမရှိ ဘူးပေါ့နော်။ ဘယ်သူမှ မသိလိုက်ရဘူးပေါ့။ . . . .

訳：

(即興演奏を) この場所を出してくださいといっても、出ないかもしれません。自由に出たいときに出るかもしれません。誰も知らないときに、出たかったら出る。けれども、誰も知らないうちに出ていると、価値がないかもしれません。誰も知らないから。

創造的な演奏というものは、いつでもできるものではない。特に他人に見られていないときに、自由にいろいろ創造することはできるけれども、見てもらえなかったら価値がなくなってしまうかもしれない、とウ・イ・ノエは述べている。

ミャンマー語：

(စန္ဒယားဖြင့် . . . . ) အဲဒါဟာ ဝမ်းစာလို့ခေါ်တာပေါ့။ ဝမ်းစာဆိုတာ သီချင်းတွေအများကြီးနဲ့ ဝမ်းစာဆိုတာ ဒီပညာရပ်တွေရှိတော့မှ ဒီထဲက ဘယ်လိုသုံးမလဲ၊ ဒီတစ်ခါဟိုဟာသုံးသွားရင် နောက်တစ်ခါ ဥပမာပေါ့နော် (စန္ဒယားဖြင့် . . . ) ဒါမျိုးပဲပြောမှာပေါ့။ ဝမ်းစာထဲက ထွက် ထွက်ပြီး ဒါလေးပဲ၊ ဒါလေးတွေပဲ အမျိုးမျိုး အမျိုးမျိုးသုံးသွားပြီးတော့ တစ်ခါသုံးပြီးရင် နောက်ထပ်သုံးချင်မှ သုံးမယ်။ ဒါပြန်တီးချင်လဲ တီးမယ်။ အဲဒါမျိုးလေးတွေပါပဲ။

訳：(サンダヤーの演奏で、) これは「ワンザー」といいます。ワンザーというのは、曲をたくさん (知っていること)。ワンザーというのは、そういう技術を持っているとしたら、そのなかからどうやってそれを使うのか、今回はその技術を使ったとしたら、今度は、例えば . . . (サンダヤーによるデモンストレーション)。こういう

ことでしょう。ワンザーの中から出して、それだけをいろいろな使い方で使って、一回使ったら今度は使わないかもしれないし、使うかもしれない。そういうことですよ。

ここで、ウ・イ・ノエは「ワンザー」という言葉を使っている。ここでワンザーとは自分が身につけた知識や技術のことで、それをいつどのように使うかということが演奏では大事になる。

ミャンマー語

ပထမအလွှာ၊ ဒုတိယအလွှာရှိတာပေါ့နော်။ ပထမအလွှာမှာလဲ စိတ်ထဲကပေါ်လာရင် ပေါ်လာသလို ထည့်ပေးလိုက်တာပဲ။ အဲဒါ လက်ထည့်တယ် လက်သွင်းတယ် (လိုခေါ်တယ်)

訳：

最初の層と二番目の層があります。最初の層の中でも、アイデアが出てきたら、出てきた通りに入れます。それをラテーデー、ラトゥウィンデー（といいます。）

ミャンマー古典音楽では、一つの旋律を二回ずつ繰り返して演奏していく。最初の層というのは、一回目に演奏する比較的簡単な旋律のことで、二番目の層というのは二回目に演奏する、より複雑な旋律のことをさしている。ラテーデーあるいはラトゥウィンデーというのは、いずれも「手を入れる」という意味で、手のこんだ複雑な音楽に変型することをここではさしている。

ミャンマー語：

တစ်ယောက်နဲ့တစ်ယောက် အလုံးလေးတွေ ထားပုံခြင်းမတူဘူး။ လူတွေမှာအကြိုက်မတူဘူး။  
..... သီချင်းတစ်ပုဒ်ကို သူမှတ်တာနဲ့ ကိုယ်မှတ်တာ တူချင်မှတူမယ်။ ကိုယ်အရသာရှိတာ ကိုယ်ကြိုက်တာနဲ့ ကိုယ်နှစ်သက်တာပဲ ကိုယ်ယူထားမယ်။ .....

訳：

一人と一人、その技術の使い方が違います。人間は、人それぞれ好みが変わります。同じ曲でも、その人の覚え方と、自分の覚え方は違うかもしれません。自分にとって味わいのあるもの、自分の好きなものだけをとります。

ウ・イ・ノエのこの指摘も興味深い。音楽を学習するときに、弟子は師匠の言う通りに完璧に演奏できるように練習する。それでも、徐々に経験を重ねていくうちに、また様々な演奏を聴いて、演奏の可能性を知るようになると、自分の好みが出てくる。ウ・イ・ノエは、自分の好みにあった部分を覚えて、自分の好きなように演奏するようになることが自然なことであるという考え方を示している。

ミャンマー語：

တီးတာတွေ ဘာကြောင့် တစ်ယောက်နဲ့တစ်ယောက်နဲ့ မတူပါသလဲလို့ဆိုရမယ်ဆိုတဲ့ အခါကျ တော့ ခုနကလို ဝမ်းစာတွေနဲ့၊ သူလဲဝမ်းစာရှိတယ်၊ ကိုယ်လဲ ဝမ်းစာရှိတယ်။ . . . . . သူလဲ သူ့စိတ်ကြိုက်တီးမယ်၊ ဆရာလဲ ဆရာ့စိတ်ကြိုက်တီးမယ် အဲဒါကြောင့် မတူတာပေါ့နော် . . . . . အဲဒီဟာ အရသာ အဲဒီဟာ taste . . . . . အလှပြင်တဲ့မိန်းကလေးလိုပေါ့နော် . . . . . ချယ်မှုန်းတဲ့အပေါ်မှာ မတူဘူးပေါ့ အဲဒါပါပဲ။

訳：

なぜ演奏が人それぞれ違うかということ、さっき言った通りに、ワンザーがあるからです。その人にはその人のワンザー、自分には自分のワンザー（があります。）・・・その人はその人の好きな通りに演奏します。私も私の好きな通りに演奏します。だから違うんです。それが好み **taste** というものです。・・・化粧している女性みたいですね。・・・（女の人はそれぞれ）化粧の仕方が違いますよね。

このように、演奏の多様性を許容していること、またそのように多様な演奏の可能性があることこそがミャンマー古典音楽の醍醐味であり、「ハン」を味わうことにつながるとウ・イ・ノエは考えているのではないかと思う。

### 5.3 「あわせること」と「ハン」

次に、音楽を演奏するときに「あわせる」とはどういうことか。また「あわせて演奏すること」とミャンマー音楽の演奏における「ハン」という概念がどのように関わっているか考察してみたい。

徳丸吉彦は、人間の音楽活動が、人と人との相互関係の中で行われることに注目し、楽器同士や声と楽器の多様な関係を理解する筋道について考察した。そして「合わせる」ということが、音楽と一緒に演奏する行為であると述べている [徳丸、2007年：124頁]。さ

らに徳丸は、音楽を合わせるために必要なこととして、「仲間が出す音を聴く」ことをあげている [徳丸、2007年：125頁]。

けれども、どのようにして合わせるかというのは、音楽のジャンルや様式によってさまざまである。音を鳴らすタイミングをぴったり合わせることを「よい」と考えるジャンルがある一方で、音程がほんの少しずれていてもかまわないと考えるジャンルもある。またなにが「合って」いて、何が「ずれて」いるのかも、ジャンルや様式によって異なる。だから、本当に「合わせる」ということが、音楽と一緒に演奏する時に必ず求められるのかどうかというのも、よくよく考えると分からなくなってくる。

徳丸は、同じ論考の中で「合わせることを明示しない演奏」があることに言及している。彼は、音楽様式によっては「パートの間に柔軟な遊びがあったほうが高く評価される」点に触れている。その上で、そのような遊びが高く評価される例として、ミャンマー古典音楽をあげている [徳丸、2007年：130頁]。徳丸は、「歌手がスィーとワーをもって、拍子を刻む」ときに、「自分の声のパートを自分が刻んでいる拍子からわざと逸脱させようとする」ことがあると指摘している。そして、このようなことが長唄の声と三味線の関係やインド古典音楽のシタールとタブラーの旋律の関係にも見出されると述べている [徳丸、2007年、131頁]。

このように徳丸は、ミャンマー音楽を「合わせることを明示しない演奏」という少し回りくどい言い方で表現している。これに対して、高松晃子は、ミャンマー古典音楽について、「ずれ」を積極的に評価する音楽としてとらえている。高松は、大学での授業の中で、日本の学生たちにミャンマー古典音楽を聴かせたときの様子を次のように述べている。

これ（ミャンマー古典音楽）を聴いた学生がまず驚くのは、アンサンブルのずれようである。とにかく各々の楽器や声ピタッと合わないものだから、「ずれて気持ちが悪い」とか、「へたくそなんじゃないか」などと感想を書く者もいる。演奏している人たちは、となりは何をやる人ぞという表情で全員ひたすら前を向いていて、お互いの顔を見て呼吸を合わせたりすることもないのでよけいそう感じるのだろう。しかし、ミャンマーの人たちの名誉のために言えば、彼らは決してへたくそなのではない。ミャンマーの音楽には「ずれの美学」があるのである [高松、2010年：5頁]。

この記述には、日本人学生たちが、ミャンマー古典音楽をはじめて聴いて驚く様子が、とても楽しく描かれている。そしてミャンマーの音楽家の立場に立って、「ずれを肯定的に評価する美学」を指摘している。私も自分自身の実践的な体験を振り返ってみるとき、ミ

ヤンマー古典音楽の演奏は「意図的にずらして楽しむ演奏」と言い表すのが最も的確なのではないかと考えている。そして、この「ずれ」こそが「味」と感じるミャンマー古典音楽の演奏者の感覚について、ミャンマーの言葉でどのようにして表すだろうかということについて考えてみると、「ハン」という言葉がぴったりなのではないか思い当たった。

「ハン」というのは「技術」という意味になる。うまくずらして楽しんでいる演奏は「ハン」がある演奏として評価される。この「ハン」は歌手と楽器奏者両方の演奏に見られる。歌手がずらす技術は「ソーハン（歌の技術）」とよばれ、楽器奏者がずらす技術は「ティーハン（演奏する技術）」と呼ばれている。このずらす技術は、徳丸が指摘するように基本の拍子を意識しながら行うもので、完全に逸脱してしまうと、間違いになる。したがって、「ずれ」にも二種類のずれあるということが出来るだろう。すなわち積極的に評価される「ずれ」がある一方で、失敗と評価される悪い「ずれ」もある。

また徳丸は、同じ章で、ガムラン音楽の合奏が指揮者なしで成り立っていることに触れている。この部分は、ウ・トン・キンがミャンマー音楽が西洋音楽とどのように違うのかについて述べた部分と関わりがあるように思われる。つまり、楽譜なしで、リズム周期の制約の中で「あわせている」。でも、どんな風に合わせているのかということ、ガムラン音楽の場合は、クندانという打楽器が演奏しながら指示を出す役割を果たしているという。同じようなことを、ミャンマー音楽の合奏の場合、パツ・ワインやチャウロンパなどの楽器が、やっているのではないかと思う。

#### 5.4 声と楽器の旋律の「ずれ」

ミャンマー古典歌謡とサウン・ガウによる演奏を聴くときに、声と楽器の旋律がずれていることが気になる聴き手は少なくないようである。特に西洋音楽の演奏を聴くのに慣れている人たちにとって、ミャンマー古典歌謡の歌唱とサウン・ガウの伴奏はともずれているように感じられるかもしれない。私はヤンゴン国立文化芸術大学 the National University of Arts and Culture (Yangon)に在籍中、西洋音楽のオーケストラでヴァイオリンパートを担当し、モーツァルトやベートーヴェンの楽曲を演奏した経験もあるので、西洋音楽でぴったり「合っている」というのがどういうことかも感覚として分かる。だから、ミャンマー古典音楽の合奏が「ずれている」という指摘はよくわかる。

けれども、私はミャンマー古典音楽を演奏したり、聴いたりするときには、むしろ「ずれていない」と何か物足りないような気がする。同じ旋律型を同時に演奏する場合でも、歌の旋律とサウン・ガウの旋律は、ほんの少し違った音型になる。ミャンマー古典音楽の演奏家たちは、旋律型に「ずれ」がある合奏について、「ハンがある」といって肯定的に評

価する。「ハン」とは様式あるいは技を意味する言葉である。つまり、意図的に作り出す「ずれ」は演奏家たちの技巧のレベルの高さを表していると言える。

このように骨格が同じ旋律型を、演奏家たちはどのようにずらすのだろうか。また演奏家と聴き手がそのような「ずれ」をどのように楽しむのだろうか。第二部ではこのような点について、私自身の演奏経験とミャンマーの他の演奏家たちへのインタビューで得た情報に基づいて考察してみたい。

## 5.5 まとめ

以上に見てきたことから、ミャンマー音楽における「ハン」という概念は、演奏技法の最も重要な要素を表す言葉としてとらえることができるだろう。「ハン」という言葉は、「やり方」という意味で日常的にも用いられているが、古典音楽の用語としては、声楽と器楽の演奏における、「適切な歌唱法や奏法」をあらわしている。そして歌唱法や奏法は、「かならずこの音で弾かなくてはならない」ときまっているようなものではなくて、状況に応じて様々に変化させることができる。そして、繰り返して弾くときに「ぴったりそのままの音」で繰り返すのではなく少し変化させること、あるいは他の楽器と合奏するときにも「ほんの少しずらす」技術が、ミャンマー古典音楽に要求される「ハン」だといえるだろう。

第2部では、ミャンマー古典音楽において「ハン」とは何かという問題をクローズアップして考える。次の第6章では、どのようにして「ハン」を分析すればよいかを検討した上で、具体的な分析を行いたい。

## 第6章 声楽とサウン・ガウの演奏における「ハン」

第5章では、ミャンマー古典音楽の演奏者たちが、演奏中に基本の旋律型に基づいて、即興的にさまざまな変化形を作り出すやり方を「ハン」という言葉で認識していることを確認した。またこの「ハン」という用語について、日常会話における意味を考えた上で、演奏技術を表す用語としてどのように用いられているかについても考察した。さらに演奏中に「あわせる」ことと「ハン」のかかわりについて、徳丸吉彦の論考を手がかりにして、ミャンマー古典音楽以外の音楽ジャンルと比較しながら考えた。

本章では、ミャンマー古典音楽の演奏中に、演奏者たちはどのようにして旋律をずらしながら楽しむのかという点について、より具体的に考えていく。まず徳丸の論考に基づいて、基本の旋律とその変化形について、五線譜にあらわした採譜に基づいて分析する方法を示した上で、ここでは特に歌手とサウン・ガウの奏者の演奏におけるハンを分析し、明らかにする。

### 6.1 演奏に現れた「ハン」をどのように分析するか

ミャンマー古典音楽の演奏における「ハン」について、どのようにしたら分析することができるだろうか。ここでは、徳丸が日本の長唄と三味線の演奏における、両者の旋律の関わりを論じた論考を参考に考えてみたい。

徳丸は、長唄における声と三味線の関係について分析している。彼は《明の鐘》という曲の同じ旋律を声と三味線が、どのようにずらして演奏するのかを五線譜に示した（次ページの楽譜）。そのうえで、熟達した声楽家が三味線と一緒にこの歌を歌う場合、「音高についても、時間的な構造についても、三味線の動きから逸脱する」と述べている[徳丸、2007年：131頁]。

徳丸が五線譜にあらわした旋律を見ると、三味線の旋律についてはリズムがはっきりと示されているのに対して、声の旋律については、黒で塗りつぶされた符頭が並べてあるだけになっている。このように、ずらす部分はリズムがあいまいになり、長さをきちんと特定する楽譜を作成することが難しい。しかし、徳丸が示した五線譜から、私たちは基本的なずらし方のある程度理解することができる。

ここでミャンマー古典歌謡の歌とサウン・ガウの旋律のずれ方について考えるときにも、

譜例 9-2 長唄における声と三味線の関係 《明の鐘》

a)

よ い は ま ち そ し て

う ら み て あ か つ き の

b)

よ い は ま ち そ し て

う ら み て あ か つ き の

譜例 23 《明の鐘》

私は五線譜を使って考えてみたい。4.2.3で述べたように、声楽と器楽パートの両方の旋律を示した楽譜集が、コー・ジョン・マインによっていくつか出版されている。しかし、コー・ジョン・マインの楽譜の器楽パートは、主にサンダヤー（ミャンマー様式のピアノ）による演奏を想定した書き方になっていて、サウン・ガウで演奏をするときのニュアンスが少し抜け落ちている場合がある。これに対して、ウ・ミイン・マウンの楽譜では、豎琴の場合に使う細かい装飾音などがしっかり記載されている。したがって、ここではコー・ジョン・マインが出版した楽譜の声楽パートとウ・ミイン・マウンが作成した豎琴パートの楽譜に基づいて、歌の旋律とサウン・ガウの旋律との対応関係について分析してみたい。

ところで、この楽譜に基づく分析のみでは、演奏者の実践的な面が十分に見えてこない。長唄の声と三味線の場合と同じように、ミャンマー古典歌謡の歌手とサウン・ガウ奏者がいつずらすかは決まっていない。そして熟達した演奏者であればあるほど、自由にずらして楽しむ。また長唄の場合は、徳丸の楽譜によれば、基本的に歌手が伴奏の三味線の音から旋律をずらすのが、ミャンマー古典歌謡の歌手とサウン・ガウ奏者は、どちらがずらすか決まっていない。どちらかという、より熟達している方が積極的にずらして、演奏をリ

ードする。

このような自由にずらす技術が最も要求される部分として、曲の最後に演奏されるテイ・テヤー・タッをあげることができる。テイ・テヤー・タッの部分で、歌手とサウン・ガウ奏者は、テンポを徐々に遅くしていく。テンポを遅くしながら、歌手とサウン・ガウの奏者は細かい装飾的な旋律を散りばめる。この装飾的な旋律部分の重なりあい方は、ぴったり合っていない。またリズムも自由になり、スィーワーが刻む基本の拍子も伸びたり縮んだりする。本論文では、このテイ・テヤー・タッの部分歌手と一緒にわたしがサウン・ガウを演奏する映像資料を作成し、その映像資料と楽譜資料に基づいて、歌手とサウン・ガウの奏者がどのようにずらすのかについて分析してみたい。

## 6.2 声楽の旋律とサウン・ガウの旋律

テイ・テヤー・タッの分析をする前に、声楽の旋律とサウン・ガウの旋律の特徴についてまとめて記す。

### 6.2.1 器楽における二つの旋律線の組み合わせ

ミャンマー古典音楽は声楽中心で発展してきた。したがって、多くの曲の演奏で声楽パートが入る。現在、器楽のみで演奏する場合であってもほとんどの曲は声楽曲に基づくものである。

声楽パートが担当する旋律は単旋律である。器楽パートの中で、弦楽器のタヨーや吹奏楽器のフネーは単旋律を演奏する。一方、パッ・ワイン、パッタラー、サンダヤー（ミャンマー様式のピアノ）などの楽器は二つの旋律を同時に演奏する。

では、二つの旋律がどのように組み合わせられるのか。具体的な例を取り上げて見ていこう。次の楽譜は、「筏で出発する歌 Hpaung La Kyou」の冒頭部分である。

The image shows a musical score for Example 24. It consists of three staves. The top staff is a vocal line in 2/4 time, with lyrics: "boun hsaun myin sein kyaun hpan shein". The middle and bottom staves are piano accompaniment, also in 2/4 time. The piano part features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings like '7'.

譜例 24 (採譜：声楽パートはコー・ション・ミヤイン、  
 豎琴のパートはウ・ミン・マウン)

一番上の歌詞をつけた行が声楽パート、下の二行がサウン・ガウのパートである。サウン・ガウを演奏するとき、弦を弾くのは右手の人差し指と親指である。高い方の音は人差し指、低い方の音は親指ではじく。この部分は、サウン・ガウの高い音と低い音がユニゾンで対応していて、声楽とほぼ同じ旋律線になっている。細かい違いとしては、例えば一小節目で、サウン・ガウの低い方の旋律は八分音符でリズムを刻んでいて、装飾的な「ミ」の音が入ったりしている。また声楽の hsaun という部分には、付点四分音符の「ファ」の音があてられているが、より多くの装飾的な音を伴って歌われることもある。

この冒頭部分の四小節で、サウン・ガウの演奏の特徴的な音型を一つ指摘することが出来る。それは四小節目にあらわれる、下の音を上の音が追っかけるような音型である。左手の音を追いかけるように、十六分音符分遅れて右手が同じ音を弾くかたちになっている。このずらして同じ音を弾くやり方は「マウンニン」とよばれている。ここでは、低い音が先取りして、高い音がそれに続く形になって、「ソソファファミミ」と弾いている<sup>16</sup>。これに対して一小節目から三小節目のように、オクターブで同じ音を弾くやり方は「ゾン」と呼ばれている。

この冒頭の四小節に続いて演奏される次の四小節は、声楽の旋律とサウン・ガウの旋律がぴったりそろっていない。サウン・ガウの旋律はより華やかに、いろんな音を使っている。けれども、基本の旋律構造は声楽の旋律に基づくものになっている。

<sup>16</sup> 必ず低い音から始まる訳ではなく、高い音から始まることもある。

譜例 24 (採譜：コー・ション・ミヤインとウ・ミン・マウン)

この部分の器楽パートで際立った特徴は、上の音と下の音がまったく同じ音にはなっていない点である。例えば一小節目で、上の音が「レドレミファミファソ」と十六分音符で上に上がっていくときに、左手は「ファドファド」を八分音符でキープしている。二小節目にはもっと細かい装飾的な音をつめこんでいる。一拍目の裏拍で三十二分音符の「ファミ」という動きが現れ、さらに二拍目の裏拍で「レドシ」という三つの音がぶつかっている。「レドシ」という音は、西洋音楽では不協和音と認識されるようなものだが、ミャンマー音楽では一つの味わいのある組み合わせとしてよく使われる。この「レドシ」のように近い音を三つぶつけるやり方は「ディヤン」と呼ばれている。

この部分でもう一つ特徴的なのが、西洋音楽の理論で九度にあたる音程があらわれる点である。三小節目と四小節目の上の音と下の音の基本は、それぞれ「レ」と「ド」である。このように一オクターブ以上の間隔で、ぶつける組み合わせのことを「タン」と呼んでいる。九度以外にも、十度、十一度、十二度なども「タン」であり、この組み合わせは曲の随所で見られるものである<sup>17</sup>。

ロバート・ガーフィアスは、このような二つの同時進行で展開する旋律は、アジアの他の音楽に見られないミャンマー古典音楽の特徴であると指摘している[Garfias 1981, 35]。この二つの旋律線は、全く無関係に独立しているとも言えないし、かといってどちらかがもう一方のサポートに完全にまわっているともいえない。それでもやはり、二番目の旋律（低い方の旋律）のほうがどちらかといえばサポートの役割を果たしている。なぜなら、一本の旋律線しか担当することができない声楽や弦楽器（ヴァイオリン、タヨー）、あるいは吹奏楽器が担当しているより高い音域の旋律が主旋律だからである。二番目の旋律は、一番

<sup>17</sup> 故ウ・ミン・マウンの妻であるド・キン・メイによれば、より狭い音程も「タン」とよばれるという(2014年8月3日に行ったインタビューによる)。

目の旋律あるいは主旋律のサポートとしてあらわれるだけで、単独で演奏されることはない。両方の旋律を演奏する楽器は、豎琴、パッター、サイン・ワイン、さらにミャンマー様式のスライド・ギターとピアノである。この二つの旋律の演奏法を伝えるため、別々に演奏するか一緒に演奏するかを唱歌であらわしながら、それに音高をつけて歌うやり方をミャンマーの音楽家たちは考案した。

ミャンマー古典音楽は周辺諸国、例えばインドやタイの古典音楽と構造的に類似する部分が多くある。しかし、インドでもタイでも声楽の旋律の下に、同時進行で支えるように動く旋律をくっつけるやり方を使わない。したがって、ロバート・ガーフィアスが「二つの同時進行で展開する旋律」と呼ぶやり方は、ミャンマーの古典音楽の特徴であると言ってよいだろう。

### 6.2.2 繰り返しと変奏

古典歌謡の演奏のときには、同じ詩行を二回ずつ繰り返して演奏するのが基本である。このやりかたはアピャン・バイと呼ばれている<sup>18</sup>。サウン・ガウと声楽をあわせて演奏するとき、この繰り返しのやり方は二種類ある。一つ目は、一回目は両方で一緒に演奏して、二回目はサウン・ガウだけが演奏するというやり方である。この場合、二回目の演奏のときには歌手が休んでいる。もう一つは、一回目も二回目も両方で一緒に演奏するが、旋律に変化をつけるというやり方である。

どちらのやり方の場合でも、一回目と二回目で大きな変化をつけるのはサウン・ガウのほうである。一回目の演奏では、サウン・ガウは歌の旋律を優先して、あまり邪魔にならないようなシンプルな旋律を演奏する。これに対して、二回目の演奏では、サウン・ガウ独特のやり方で、華やかな装飾をつけて演奏する。この二回目の演奏は、即興的な要素が多く、一人一人の演奏者によって色々なスタイルがある。

このアピャン・バイのやり方は、コー・シヨン・ミヤインの採譜にもあらわれている。次の譜例は、コー・シヨン・ミヤインが採譜した《筏で出発する歌》の hpoun tei za nge という歌詞の部分の一回目である。

---

<sup>18</sup> 「アピャン」は繰り返すという意味で、「バイ」は詩行をあらわす。

hpoun tei za nge lei hpoun nei phya te lei

5 htun pa win win

譜例 25 (採譜：コー・ション・ミヤインとウ・ミン・マウン)

この一回目の演奏では、歌の旋律とピアノの旋律がそろっている部分が多い。そのような特徴がはっきりと分かるのは二小節目と四小節目である。二小節目は、サウン・ガウの高いほうの旋律と歌の旋律が一致している。また四小節目は、サウン・ガウがマウンニンのスタイルで高い音と低い音をずらしているが、「ソファミ」とおりてくる旋律線は、歌と同じである。

これに対して、同じ部分の二回目は次のようになっている。

hpoun tei za\_ nge lei hpoun nei phya te\_ lei\_

htun\_ pa\_ win\_ win

譜例 26 (採譜：コー・シヨン・ミヤインとウ・ミン・マウン)

後半四小節は、一回目と同じになっていて、違うのは前半四小節である。十六分音符で表されるような細かいリズムで、高い音と低い音が交互に現れる。堅琴で演奏するときは、親指と人差し指の動き方がいそがしくなる。歌の旋律とぴったり同じにはなっていないで、歌に出てこない音が堅琴の演奏する旋律にたくさん現れる。特に三小節目と四小節目にでてくる、下の音と上の音の幅が九度になる「タン」のぶつかりは印象的である。

コー・シヨン・ミヤインの採譜はごく単純化した演奏の仕方をあらわしたものである。実際の演奏ではもっと細かい装飾が即興的につくこともある。それはサウン・ガウだけではなくて、声楽の場合も同様である。このような即興的な要素が入るのはミャンマー古典音楽の特徴であると言ってよい。

ミャンマー古典音楽の演奏における即興的な要素について、ガーフィアスは次のように述べている。

実際の演奏では基本の構造をくずさない範囲で、自由に装飾的な音を加えられる。一つの詩行を演奏した後に、パツ・ワインなどの器楽による即興的なフレ

ーズが続くことはよくある[Garfias 1981, 39]。

つまり、一度目に演奏するときは簡単なパターンで演奏して、それを繰り返すときには装飾的な音を加えて複雑にすることが多い。コー・ション・ミヤインの採譜の中に見られる変奏は、そのようなやり方のごくシンプルな形である。

ガーフィアスは、即興演奏をどのように身につけるかについても触れている。

どの曲にも基本の音の組み合わせがあって、初心者はまずそれを身につける。プロによる演奏の場合、基本のパターンをそのまま弾くことはなく、初心者だけが基本のパターンだけをひくことがある[Garfias 1981, 39]。

ガーフィアスが指摘しているように、初心者は《赤とんぼの羽音の歌 Pazin Taung Than Kyo》などの基本の曲を、基本のパターンで習う。このような基本のパターンは「アヨー」と呼ばれている。そして、練習が進んでいって、基本のパターンがしっかりとできるようになると、初めての曲を習うときにも、最初から難しい複雑なパターンで習うようになる。いろいろなパターンが身につけてくると、基本のパターンをいろいろな弾き方で弾くことができることが分かってくる。ウー・バ・タンやウ・ミン・マウンをはじめとする、二十世紀の豎琴奏者たちの録音を聴くと、一つの旋律型をいかにいろいろな弾き方で弾いて、様々なニュアンスを引き出しているかが伝わってくる。

### 6.3 テイ・テヤー・タッにおける「ずれ」

次の譜例は、チョーの《筏で出発する歌》の最後の部分である。

The image displays a musical score for Example 27, consisting of four systems of music. Each system includes a vocal line (top staff) and piano accompaniment (bottom two staves). The music is written in 2/4 time. The first system shows the vocal melody and piano accompaniment. The second system continues the melody and accompaniment. The third system features a more complex piano accompaniment with sixteenth notes. The fourth system concludes the piece with a final cadence.

譜例 27 (採譜：コー・シヨン・ミヤインとウ・ミン・マウン)

譜例 27 は、ウ・ミン・マウンが作成したサウン・ガウの楽譜の上に、コー・シヨン・ミヤインが作成した歌の旋律の楽譜をのせたものである。この譜例の部分、私は歌手のミョー・ミョーと一緒に演奏した（映像資料を参照）。ミョー・ミョーは 20 世紀を代表するサウン・ガウ奏者であるウー・バ・タンの孫であり、小さいころからミャンマー古典音

樂を聴きながら育った。

この譜例と映像資料に基づいて分析すると、「ずれ」の技法の特徴を指摘することができるだろう。最も大きな特徴は、フェルマータ記号を付けた部分の待ち方である。どれくらい待つかは、演奏中に決まる。したがって、待つ場所は決まっているけれども、どのくらいの長さで待たなければならないかは決まっていなくて、両方の出方を見ながら調節する。

どちらかといえば、歌の旋律を聴きながら、サウン・ガウの奏者が合わせることが多い。音がどのくらい伸びるかは、歌手の呼吸と関わっている。歌手が息を長く伸ばしているとき、サウン・ガウ奏者は、終わるまで待っていないわけではない。逆に、息が短いときは、次の旋律にすばやく移らなくてはならない。

歌手は、自分が音をどれくらい伸ばすか、サウン・ガウ奏者にスィーワーで拍子を刻んで知らせる。どんなときも、スィーワーの拍子の枠を超えるような伸ばし方はできない。けれどもスィーワーの刻み方は均等ではなく、遅くなったり、はやくなったりする。

特に最後の部分は、スィーの拍とワーの拍の長さが微妙に変わってくる。どの程度の間隔があるかを、より正確に理解するために、音の波形を分析するやり方が有効だろう。下の波形は、このチョーを演奏したときの音を音楽編集ソフト Garageband に取り込んで、最後の15秒間をとりだしたものである。×印はワーの音、◎印はスィーの音が入ったことを表していて、上の数字は演奏開始後からの時間（秒）である。



写真 8

26秒から27秒までの間は、ワーとスィーの音が交互に、ほぼ2分の1秒間隔であらわれる。これに対して28秒後は徐々に音が鳴る間隔が広がっている。28.5秒のところでワーが鳴り、そのあと30秒過ぎのところでスィーが鳴る。この間2秒弱かかっている。そしてその後にワーが鳴るまでも2秒弱である。次のスィーが鳴るのは2秒ほど後。そしてその後に最後のワーが鳴るまでは約6秒かかっている。

これに対して前半の演奏ではどのような間隔で拍を刻んでいたのか。演奏開始から11秒後から12秒後の波形を取り出したのが次の図である。1拍にかかっている時間は大体2分の1秒から3分の1秒程度担っているのが分かる。



写真 9

ずらす部分は、一見適当にやっているように見えるし、自由で簡単に見えるかもしれない。しかし、それぞれの演奏者が勝手にやりたい放題やって、ずれ過ぎてしまってはいけない。ずらし方にも、「型」といえるようなものがある。

初心者は、まずこの「型」にあたるものをしっかりと身につけなくてはならない。初心者であっても、ぴったり合わせるやり方ではなく、ずらして演奏するように指導される。しかし初心者のずらし方は、教わったそのままである。このような初心者の演奏の仕方は、しばしば「ティンラッ（初心者的）」という言葉で、否定的に表現されることがある。

熟練した演奏者の場合には、様々なやり方でずらすことができるようになる。したがって、ずらす部分には、演奏者の個性と技巧の卓越性が最もよく出るとも考えられる。

## 第7章 ミャンマー古典音楽の演奏における「ハン」

ミャンマー古典音楽の演奏家たちは、演奏におけるハンをどのように認識しているのか。この点について第6章では、コー・ジョン・ミヤインとウ・ミィン・マウンが作成した楽譜と私自身が声楽にあわせてサウン・ガウを演奏した映像とを照らし合わせて分析した。そして分析結果として、スィーワーのリズム周期の枠組みを守りながら、歌唱者の呼吸に合わせてサウン・ガウ奏者が装飾的な旋律を作るやり方を指摘した。また装飾的な旋律の基礎には、第4章でまとめたようなそれぞれのジャンルに特徴的な旋律型があることを明らかにした。

では声楽とサウン・ガウの合奏以外の場合にも、第6章で指摘したようなハンがみられるのだろうか。この点について本章では、即興的な装飾が多く用いられるサンダヤーの演奏における旋律技法を取り上げて考察する。まず、サウン・ガウの場合と比較分析し、その上でミャンマー古典音楽の演奏における「ハン」の特色を考えてみたい。

### 7.1 ミャンマー古典音楽の器楽演奏におけるサンダヤーの位置づけ

ミャンマー古典音楽の演奏で、歌の伴奏に用いられている楽器はいろいろある。これらの楽器は、旋律を弾く楽器とリズムを刻む楽器に分類できる。旋律を弾く楽器は、さらに大きく二種類に分類できる。一つ目は、一本の旋律線を弾くグループ、もう一つは二本の旋律線を同時に弾くグループである。

一本の旋律を弾くグループに属するのが、タヨーと呼ばれる弦楽器、パルウェと呼ばれる竹製の笛、フネーとよばれるタブルリードの吹奏楽器である。これらの楽器は、歌の旋律を基本として、装飾的な動きをつけて演奏している。

これに対して、二本の旋律を弾くグループに属するのがサウン・ガウ、パッターラー、パッ・ワイン、ドン・ミィンである。サウン・ガウは豎琴、パッターラーは竹琴、パッ・ワインは様々な音程を出すことができる太鼓のセット、ドン・ミィンはツィター属の楽器である。これ以外に、海外からもたらされた楽器で、ピアノ、マンドリン、スライド・ギターなども二本の旋律を弾く楽器である。西洋からもたらされたピアノは、現在ミャンマーで「サンダヤー」とよばれて、ミャンマー古典音楽の演奏で用いられている。特にサンダヤーの演奏では、即興的な要素が多く、「ハン」を身につけていることがレベルの高い演奏の条件になっている。

ここでは二本の旋律を弾くグループに属する、サウン・ガウとサンダヤーの演奏技法を比較してみる。

## 7.2 分析の対象と方法

サンダヤーの演奏技法について考察するにあたって、ウ・イ・ノエ U Yee Nwe の協力を得た。ウ・イ・ノエは、現在最もよく知られたミャンマー古典音楽のサンダヤー奏者である。彼は1944年生まれで、父はパッ・ワインの奏者である。7歳からミャンマー古典音楽の最も有名な音楽家であるウ・チッ・マウン U Chit Maung とドー・アウン・チー Daw Aung Kyi にパッターラ（竹琴）を師事した。その後サンダヤー音楽院でドー・テイン・テイン・イ Daw Thein Thein Yee にサンダヤー（ピアノ）を師事している。また長年ヤンゴン文化芸術大学に客員教授として勤めてきた。

本論文では、演奏における「ハン」を明らかにするために、次のような手順で分析した。まずウ・イ・ノエの演奏の録画資料に基づいて採譜を作成した<sup>19</sup>。その採譜をもとに、次の二つのポイントについて考えた。

一つ目は、基本の旋律をどのように展開しているのかというポイントである。第4章の中で分析したように、古典歌謡のジャンルによって特徴的な旋律型がある。そこで、本章では第4章で示した基本の旋律型とウ・イ・ノエの演奏の録画資料をもとに作成した楽譜と比較して、旋律の展開技法を分析する。

二つ目は、繰り返して現れてくる旋律における変奏の技法である。第6章で述べたように、同じ詩行を繰り返して演奏するやり方「アピャン・バイ」がミャンマー古典音楽の演奏の特徴であり、繰り返す部分で、二回目にどんなパターンを持ってくるかが、演奏者の腕の見せ所ともなっている。本章では、そのような繰り返しの部分に、どんな即興的なフレーズが用いられているかに注目して分析してみたい。

分析対象としたのはボエというジャンルの「はかりしれぬ時間 Atai Ma Thi」である。ボエを取り上げようと考えたのは、このジャンルの曲には即興的なフレーズがたくさん用いられるので分析にふさわしいと考えたからである。

## 7.3 基本の旋律型とその変型

第6章で見たように、ミャンマー古典音楽の実際の演奏では、自由に装飾的な音を加えられる。ただ、「自由に」といっても、基本の構造をくずしてはならない。だから、たいて

---

<sup>19</sup> この採譜の作成にあたって、ミャンマーにおける西洋楽器の受容に関して研究している丸山洋司の協力を得た。2013年8月4日に丸山がヤンゴンのハーモニー・スタジオで作成したウ・イ・ノエ U Yee Nwe の演奏の録画資料を提供してもらい、さらに採譜の作成にも協力を得た。

いの場合、先生から教えてもらった変奏や、それをもとにしたバリエーションであることが多い。つまり、これは練習のときに身につけてきた様々なフレーズを、演奏の時々に応じて弾き分けるやりかたに近いといっている。

基本のフレーズを変化させるやり方は、リズム周期ともかかわりがある。ミャンマー古典音楽には、基本のリズム周期としてワツラ、ゾン、ネイーという三つがある。この三つの拍子を演奏中にキープするのが、スィーワーと呼ばれる打楽器である。ワツラは2拍子で、「ワー」という木製のカスタネットで鳴らす音と「スィー」という金属製の小型シンバルで鳴らす音が交互に現れる。ゾンは、「ワー」と「スィー」を同時に鳴らす1拍子である。これに対して、ネイーは「ワー、スィー、スィー、休み」という4拍一周期になっている<sup>20</sup>。この四つの中で基本のフレーズを最も自由に即興的に変化させることができるのが、ネイーである。その理由は主に二つある。まず、一周期にかかる拍数が長いことである。旋律は周期単位でとらえやすい。だから、周期が長いときには、その周期の枠内で自由に変えることができる。二つ目は「休み」の拍があることである。「休み」の拍には、他の拍に比べるといろんな音を詰め込みやすい。だから3拍目の「スィー」の音のあとの2拍分に、即興的にいろんな音を入れて1拍目の「ワー」でぴたっと合わせるというようなやり方が好んで行われる。

古典歌謡のジャンルの中でボェはネイーの拍子で演奏するので、最も即興的な技術が要求される。したがって、この点でも「ハン」の分析にふさわしいジャンルであると考えられる。ここでは、「ボェ」の代表的な楽曲である「はかりしれぬ時間 Atai Ma Thi」を例にして、具体的に一つ一つの旋律型がどのように変型されるのかについて、譜例を使って細かく見ていこう。

#### ①Htetbyama テッビャマーの部分

「はかりしれぬ時間 Atai Ma Thi」はボェのジャンルの最も有名な曲の一つである。次の楽譜はこの「はかりしれぬ時間 Atai Ma Thi」のなかの htetbyama という歌詞がついている部分の基本の旋律である。この楽譜は、ウ・ミイン・マウンの採譜であり、本論文の付録の中にボェの旋律型の例としておさめている。

---

<sup>20</sup> ネイーの拍子のときのスィーワーの打ち方は、これ以外にもいくつかのパターンがある。

譜例 26 Htetbyama の基本旋律（採譜：ウ・ミイン・マウン）

マウンニンやゾンなどの基本的なテクニックを使ったとてもシンプルな旋律である。細かい装飾的な動きはなく、特に左手の低い音の部分はゆったりと動いている。右手は、左手の音のオクターブ上にいくらか旋回するように動く。

この部分をウ・イ・ノエがサンダヤーで演奏したときの音を採譜したのが次の楽譜である。基本の旋律に比べると装飾的な細かい音が入っていることが分かるだろう。一小節目は、ウ・ミイン・マウンの楽譜と右手の動きはほとんど同じになっている。しかし二小節目からは付点3 2分音符と6 4分音符のリズムが右手に現れる。

譜例 27 Htetbyama の一回目（採譜：ス・ザ・ザ）

三小節目からはこのリズムを右手と左手を交互に使って刻んでいく<sup>21</sup>。西洋のピアノになれている人は、この右手と左手を交互に使うやり方が不思議に思われるかもしれない。というのは、2小節目の旋律は、右手だけでひいた方がはるかに簡単で効率的なやり方のように思われるからだ。しかしミャンマーのサンダヤー奏者はこの部分で、あえてこのよう

<sup>21</sup> 右手で演奏する部分は符尾を上向きに、また左手でひく部分は符尾を下向きにしてあらわしている。

に右左の手を交互に使う。これはパッターラーで演奏するときのバチの使い方と同じである。このように右左を交互に使うことによってしか、ミャンマー音楽に独特な、微妙に弾んだリズムを作り出すことはできない。

3小節目は右手の音と左手の音の幅が狭いので、両手がときどきぶつかるような感じになる。これに対し4小節目になると、右手の音と左手の音の間隔がひろがってくる。付点3/2分音符と6/4分音符のリズムは4小節目まででいったんおさまり、5小節目のはじめは基本の旋律と同じような形に戻っている。

ここでは歌を聴かせたいという考えがある。Htetbyama で始まる歌詞は二回繰り返されるが、一回はきちんと歌詞を聴かせたいので、即興的な複雑な旋律で歌が壊れてしまうことのないように、控えめに演奏している。これはガーフィアスが指摘している「一つの詩行を演奏した後に、パッ・ワインなどの器楽による即興的なフレーズが続く」というやり方に通じるものだろうと思う[Garfias 1981, 39]。

また8小節目の最初で、左手は親指と小指で、オクターブ離れている二つの音をおさえている。このようなやり方は、サウン・ガウやパッターラーの演奏では不可能なものであり、サンダヤーに特徴的な奏法と言えるだろう。

ウ・イ・ノエは同じ部分を、繰り返してもう一度演奏している。そのときの音の動き方を示したのが次の楽譜である。二回目の演奏は、一回目とはひと味違う。まず二回目の即興演奏は、より細かい音が用いられた華やかなものになっている。

楽譜から、全く同じ部分を、どれだけ異なったかたちでくずして演奏しているかがよくわかる。まず1小節目に、一回目にはなかった3/2分音符によるフレーズが、ユニゾン、すなわち、ミャンマーの言葉でいうところの「ゾン」であられる。5小節目の最初が1/6分音符のリズムになって、少し落ち着くが、その後5小節目の後半から7小節目の終わりまで、ほとんど休むことなく付点3/2分音符と6/4分音符のリズムの旋律が続いている。

8小節目の最初で、一回目と同じように、左手がオクターブになっている。しかしその後には「ドミファソ」という、元々右手がひくことが多い主旋律を、左手でひいてみている。

このように、変奏の多様な可能性を示すことができる演奏者が、ウ・イ・ノエの言葉を借りれば「ワンザー」をもっている奏者である。そして「ワンザー」をもっている奏者はすなわち「ハン」のある演奏ができる奏者ということになる。

The first system of music is in 4/4 time. The right hand begins with a quarter note, followed by eighth notes, and then a series of sixteenth notes. The left hand provides a simple accompaniment with quarter notes and eighth notes.

The second system continues the piece. The right hand features a more complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The left hand has a steady accompaniment.

The third system shows the continuation of the melodic line in the right hand, with the left hand providing harmonic support.

The fourth system includes a key signature change to one sharp (F#) in the right hand. The music continues with intricate rhythmic patterns.

The fifth system continues the piece with a focus on the right hand's melodic development.

The sixth system shows the continuation of the piece, with the right hand playing a series of sixteenth notes.

The seventh system concludes the piece with a final melodic phrase in the right hand and a corresponding accompaniment in the left hand.

譜例 28 Htetbyama の二回目 (採譜: ス・ザ・ザ)

## ②Kyi Lin Te チリンデの部分

この歌詞は《はかりしれぬ時間 Atai ma thi》の中で最後の部分に出てくる。この部分は詩の結びにふさわしい言葉づかいになっていて、曲の締めくくりにあたる。これより前の詩行については、それぞれ二回ずつ繰り返して演奏するが、この部分だけは一回しか演奏しない。この部分の旋律型は「ミンズタカ花の歌」の中にも出てきて、ボエのジャンルに特徴的なものである。

次に示すウ・ミン・マウンの採譜は、この部分の演奏するときの基本的な骨格を示している。



譜例 29 Kyi Lin Te の部分 (採譜：ウ・ミン・マウン)

次の採譜は、全く同じ部分をウ・イ・ノエの演奏したときの録画をもとに作成したものである。ここで興味深いのは、非常に細かい装飾的な旋律がちりばめられている点である。このように細かい装飾的な旋律がちりばめられているのは、この部分が「一回だけしか演奏しない曲の締めくくり」であることと関わっている。いわばクライマックスに当たる部分なので、サンダヤーは最初から複雑で細かい装飾を使って華麗な即興演奏を展開している。

譜例 30 Kyi Lin Te の部分 (採譜：ス・ザ・ザ)

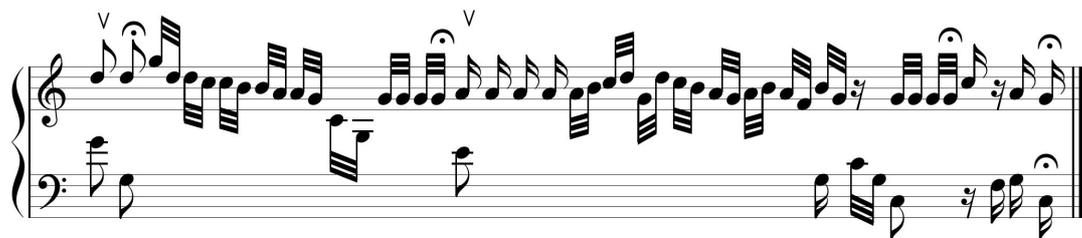
最初にあらわれる、左手のオクターブの連打が、この曲の終結部にきたことを聴き手に知らせる合図になっている。2小節目の3拍目と4拍目では、右手が「レド」の動き、左手が「ドファ」の動きでぶつかる組み合わせを、ウ・ミイン・マウンの採譜と同じ一番シンプルな形でみせている。しかし、次の3小節目は、一拍目の裏拍のさらに裏から始まるような複雑なリズムの音型になっている。ウ・ミイン・マウンの採譜と比較すると、基本の音は「ラドレミ」の音であることが分かると思う。けれども、ウ・イ・ノエは付点3/2分音符と6/4分音符からなるリズムで、より細かい音型を作っている。

## 7.4 サンダヤーの即興演奏の特徴

サンダヤーの即興演奏の特徴としては次の三つをあげることができるのではないと思う。それらは①音域の広さと同音連打の回避②黒鍵の使用③一度に左手が二つの音を弾くことである。

### ①音域の広さ

サンダヤーで演奏したときの採譜と、サウン・ガウで演奏したときの採譜を比較してみると、それぞれの楽器の演奏において、どんな音の使い方、あるいは指の使い方をしているのかが分かる。次の二つの譜例は《はかりしれぬ時間》の冒頭部分である。



譜例 31 サウン・ガウの場合（採譜：ウ・ミン・マウン）



譜例 32 サンダヤーの場合（採譜：ス・ザ・ザ）

この冒頭部分は、拍が自由に伸び縮みする、いわゆる不等拍で演奏する部分なので、音符でリズムを表すことは非常に難しい。拍子はネイーなのだが、1拍分を四分音符として書くと、非常に細かい音符を書かなくてはならなくなり不可能である<sup>22</sup>。そこで、拍頭でならずスィーワーの音を上に表して、拍を示す。ここではスィーの音が二回はいるので、そ

<sup>22</sup> 不等拍の部分以外は、基本4分音符を1拍とする4分の4拍子で書くやり方がふさわしいと考えられる。ウ・ミン・マウンやコー・ション・マインも4分の4拍子で表すやり方で採譜をしている。

れをVの印で記入した。冒頭は、ネイーのリズムでいうところの2拍目からはじまっていて、この1小節であらわしているのは、2、3、4拍の部分である。

サウン・ガウの場合とサンダヤーの場合とにはいくつかの違いがある。まず一つ目の違いは、サンダヤーの採譜にみられる低音部の「ソ」から「ソ」へのオクターブの動きがサウン・ガウの採譜には見られないことである。高音域で細かい動きがたくさんあるときに、低音域をオクターブで動くことはサウン・ガウでは不可能である。このように、サンダヤーの場合には、サウン・ガウよりも広い音域の音を使って、より華やかに演奏することができる。

高い音域の旋律の骨格に当たる部分は、どちらも同じである。高い「ソ」あるいは「ラ」の音から下におりてきて、「ソ」の音に落ち着く。この「ソ」の音までおりてきたとき、サウン・ガウの場合は、この音を何度も細かいリズムではじいて遊ぶ。このとき演奏者は右手の人差し指で、この音の弦をはじく。このように、右手の人差し指で、同じ音を何度もはじくやり方は、拍が自由に伸び縮みする部分や、フレーズのはじまりと終わりでよく使う。

これに対してサンダヤーの場合には、このような同音連打をつかっていない。その代わりに、細かい音でその音の周りを旋回したり、少し離れた音を行ったり来たりするようなやり方が好んで用いられる。サウン・ガウの場合、旋回したり、離れた音を行ったり来たりするのは難しい。こういった旋律の動きの違いは、それぞれの楽器を弾くときに、どんなやり方を使えばやり易いかという問題と関わっているように思われる。

## ②黒鍵の使用

1936年に出版された『パッターラーとサンダヤーの指導書』という本の中で、ウ・サン・ウィンは、「サンダヤーの演奏では白い鍵盤だけを使えばいい」と述べている[U San Win 1936, 4]。このウ・サン・ウィンの指摘は、ミャンマー古典音楽は、1オクターブを七つに分ける音階を用いていることと関連している。それぞれの音は、第一音が「ダバウ」、第二音は「コナパウ」、第三音は「チャウパウ」、第四音は「フナーバウ」、第五音は「レイバウ」、第六音は「トウンバウ」、第七音は「フナパウ」である。したがって、ウ・サン・ウィンは、ミャンマーの古典音楽を演奏するときには、基準の音である第一音をCの鍵盤として、白い鍵盤だけを使えばよいと考えたのである。

このウ・サン・ウィンの指摘の通り、現在のミャンマー古典音楽のサンダヤー奏者の多くは、Cを基準の音と考えて、基本的に白い鍵盤だけを使って演奏する。サンダヤーの楽譜として出版されているすべても、同じやり方で書かれている。

けれども、実際の演奏では、しばしば白い鍵盤以外の音が装飾的に用いられている。次の二つの楽譜は「はかりしれぬ時間 Atai Ma thi」の一部である。上の楽譜はサウン・ガウの奏者であるウ・ミィン・マウンが豎琴による演奏を想定した楽譜で、下の楽譜はサンダヤ一奏者のウ・イ・ノエの演奏に基づいて作成した採譜である。



譜例 33 Kyi lin te の部分（採譜：ウ・ミィン・マウン）



譜例 34 Kyi lin te の部分（採譜：ス・ザ・ザ）

下のウ・イ・ノエの演奏の採譜では、4小節目に「ラ」の音を装飾するように「フラットのシ」の音がでてきている。このように、ウ・イ・ノエの演奏中には「フラットのシ」や「ファのシャープ」などが時々装飾的に現れる。サウン・ガウで弾くときには、七つの音を使って弾いていると考えているから、このような黒鍵の音にあたるようなものは、頭の中で考えていない。したがって、黒い鍵盤による装飾はサンダヤー独特のものと言ってよいだろう。けれども、ミャンマー古典音楽の音階は12平均率ではないから、いくつかの音はサンダヤーの鍵盤をたたいたときに出る音とはずれている。

### ③一度に左手が二つの音を弾く

サンダヤーではたまに左手がオクターブの音を親指と小指でとらえて弾く。サウン・ガウの場合には不可能な奏法である。このような奏法は、サンダヤー奏者の演奏の中にはしばしば見られる。

このようにオクターブはなれた二つの音を一度に打つやり方は、サンダヤーの演奏をひとときわ華やかな感じにさせている。この奏法は、即興的に現れるもので、演奏中の様々な部分で自由に用いられているように思われる。

## 7.5 ミャンマー古典音楽の演奏における「ハン」

ここまで、特にウ・イ・ノエの演奏を採譜に基づいて分析することを通して、サンダヤーの演奏におけるハンについて考えてきた。最後に、ミャンマー古典音楽の演奏における「ハン」について、近年の「即興演奏」に関する研究と結びつけて考えてみたい。

サットン「ジャワのガムラン奏者は本当に即興演奏をしているのか？」という興味深いタイトルの論文の中で、「即興演奏」について深く考察している。サットンは演奏者が「即興をしているかどうか？」という疑問に対する答えは、「何を即興演奏と考えるかに関わる」問題であると述べている。その上でサットンは、ジャワのガムラン奏者を例に挙げて次のように述べている。

もし演奏中に自発的に何かを決めるという点ではジャワのガムラン奏者は即興をしているといえる。けれどもどの程度か？ジャワのガムラン音楽について書かれた本を読むと、奏者たちがほとんどすべて即興演奏をしているようにイメージしてしまう人が多いかもしれない[Sutton 1998, 69]。

同じようなことがミャンマー古典音楽の演奏者にも言える。ミャンマー古典音楽の演奏

者は、与えられた楽譜に基づいてそのまま演奏することはない。基本的な旋律があっても、演奏中に自発的に何か変化させたり、新しく創造したりする。そのような変化は「ハン」とよばれるものであり、「アコン・アニョン（創造）」である。そしてそのような創造的なプロセスは、日々の学習や練習の中で身に付けてきた「ワンザー」によって可能になる。ただそのような「即興演奏」の程度やレベルはどのようなものか。演奏者によっても、ジャンルによってもその質や性格は異なってくるのではないか。

サットン、研究者たちがジャワのガムラン音楽における即興演奏について、どのように表現しているかを調べ、次の7つの表現が好んで用いられていることを指摘している。

- ①非常に即興的 largely improvisational [ Sindoesawarno 1987, 378, Hood and Susilo 1967,16-24; Hood 1975, 29-30; Susilo 1980, 195; 1987, 1; Jairazbhoy 1980, 53 ]
- ②パラフレーズ paraphrase [ Groneman 1890, 37; Hood 1954, 11; Kunst 1973, 175 ]
- ③装飾性 embellishment [ Sorrell 1990, 97-98 ]
- ④精密さ elaboration [ Hood 1954, 11; Sumarsam 1995, 231 ]
- ⑤変奏 variation [ Sutton 1978, 1979, 1988, and 1993 ]
- ⑥柔軟性 flexibility [ Vetter 1981 ]
- ⑦半即興的 semi improvisational [ Margaret Kartomi 1980, 120 ]

このように、「即興演奏」を考えるときには、それがどんな性質のものか、また程度はどのくらいかがはっきりとせず、曖昧な表現で表されることが多い。これはミャンマー古典音楽の演奏における「ハン」を考えるときにも生じる問題である。この場合、ジャワやミャンマーの演奏者が即興演奏をしているかどうか、あるいはどの程度ハンのある演奏をしているのかを考えるよりは、彼らが何をしているかを考えた方が良いと思う人もいられるかもしれない。

けれども、ジャワ文化の外にいる人が、その文化を理解しようとするときには、比較の視点が必要になるだろう。同じようにミャンマー文化の外にいる人がミャンマーの音楽を理解しようとするとき、「即興演奏」や「ハン」というキーワードに注目することは、異文化と比較する見方を可能にする点で適切といえる。

そして「即興演奏」あるいは「ハン」について考えるとき、演奏の「型」に当たるものが何かということを考えることが重要なのではないかと考えられる。「即興演奏」や「ハン」のある演奏というものは、あるとき突然何もないところから生まれるものではない。そうではなくて、日々の練習や学習の積み重ねがあって、その先に生まれてくるものだということである。ウ・イ・ノエの言葉を使うと、はじめに「ワンザー」があって、そのあとに

「アコン・アニョン」がついてくる。だから、その基本にあるもの、すなわち「型」が何かということが問題になってくる。

この「型」あるいは「素材」について、ジュディス・ベッカーは興味深い見解を示している。

つい最近まで、口頭の演奏は、記憶したものを演奏しているか、即興的に演奏しているかのどちらかであると考えられてきた。実際のところ、このどちらでもない。基礎となる組み立ての素材 **building block** は、旋律型 **melodic formula** であり、そのような旋律型は固定されたものではなく、音楽の進行状況と演奏者の気分によって拡大されたり、凝縮されたり、再編されたりする[Becker 1972]

ここで、「実際のところ、このどちらでもない」という表現は少し言い過ぎているかもしれない。しかし、ここでベッカーが言いたいのは、即興演奏の基礎には組み立てるための素材に当たるものがあるということである。当時、ベッカーはガムラン音楽を研究対象の中心としていて、その素材に当たるものが「旋律型」であるという結論にたどり着いたのである。

ミャンマー古典音楽の場合も、ガムラン音楽と同じように基本となる、「音楽の進行状況と演奏者の気分によって拡大されたり、凝縮されたり、再編されたりする」旋律型がある。本論文の第4章でまとめた旋律型はその例である。そして即興演奏ができる演奏者、すなわち「ハン」がある演奏者は、型が示すところを基本として作曲する技術を習得していて、そのおかげで演奏と作曲の両方を同時進行でおこなうことができる。

## 結論

本論文では、ミャンマー古典音楽の「旋律型」と「演奏技法」について考察し、それぞれのポイントについて以下のような結論を導き出した。

まず、旋律型についてである。ミャンマー古典歌謡にはジャンルによって特徴的な旋律型があり、それらの旋律型が聴く者にそのジャンルらしさを感じとらせているということが分かった。本論文では、そのようなジャンル認識と旋律型との関連性について、フニンロン調律種に基づいて演奏されるジャンルである、チャー、ボエ、タチンガンの旋律型を比較することを通して考察した。その結果、以下のことが分かった。

チャー、ボエ、タチンガンには、それぞれの歌謡に特徴的なアライツと呼ばれる旋律型があるが、いくつかのアライツは複数のジャンル間で共通に用いられる。チャーのアライツは最もシンプルであるが、にぎやかな動きのある旋律型である。ボエの旋律型は柔らかい。歌詞も柔らかく女性的な内容のものが多い。また一つの音節に対してたくさんの音が装飾的にちりばめられていて、歌う時にテンポを緩めたり、速めたりすることがある。タチンガンは壮大で強い感じがする。これは王様をたたえる歌が多いこととも関わっている。

アトーは各ジャンルに特徴的なものがある。チャーにはシンプルなものと同様に複雑に拡大されたものの二種類があり、前者は初心者演奏者が演奏する。ボエのアトーの中にはチャーのアライツの特徴が含まれている。タチンガンのアトーは、ボエの中に出てくるアライツの一つとほとんど同じ旋律になっている。

テイ・テヤー・タツは、あらゆるジャンルに共通している。テイ・テヤー・タツは、途中で長くのばしたり、装飾的な音を散りばめたりして、即興的に拡大して演奏する。細かい装飾的な動きを多く用いて、拡大することが多い。サウン・ガウ奏者と歌手とが駆け引きをしながら、息を合わせる技術も必要になってくる。

アトゥウインドーの数はジャンルによって異なる。アトゥウインドーの数が最も多いのは、チャーである。チャーの楽曲には、非常にシンプルなアトゥウインドーを含むものがある。いくつかあり、他の楽曲のアトゥウインドーはその基本の旋律型を変化させた形になっている。ボエの中には、チャーに比べるとボエの場合、詩行と詩行の間を旋律でつなぐというケースは少ない。タチンガンの場合、ボエよりもさらにアトゥウインドーが出てこない。

次に演奏技法の問題である。ミャンマー古典歌謡のそれぞれのジャンルに特徴的な様々な旋律型がある。このような旋律型は旋律の骨格にあたるような基本の構造であるといっているが、歌唱者もサウン・ガウの奏者もこれらの基本の旋律型をそのままの形で演奏したりはしない。歌唱者もサウン・ガウの奏者も、基本の旋律型を意図的に変形し、互いにずらし合って音楽を楽しむ。

このような変型は即興的に行われ、その技術はミャンマー古典音楽の演奏家たちによって「ハン」という言葉で認識されている。「ハン」という言葉は、「やり方」という意味で日常的にも用いられているが、古典音楽の用語としては、声楽と器楽の演奏における、「創造的な演奏」あるいはそれを可能にする「演奏技術」をあらわしている。ミャンマー古典音楽の場合、そのような演奏家の創造性は、演奏中の「変奏」に顕著に現れる。つまり、同じ旋律を二回繰り返す（アピャン・バイ）ときに、二回目でどのくらい華やかで変化にとんだ変奏を見せることができるかが演奏の卓越性をあらわしている。

「創造的な演奏」というものは、いつでもできるものではない。それは日々の練習の中で積み重ねた経験を体の中に貯蓄して、それをいつでも引き出せるようになったときに可能になる。そのように経験的に蓄えた知識や技術がどのくらい確かなものであるか、またどれだけ変化に富んだものであるかが、演奏家の力量（ワンザー）の試金石となる。

また「即興的な」変奏といっても、そこには「型」あるいは「枠組み」に当たるものがあって、それらから自分勝手にはずれてしまうことはできない。この意味で、ミャンマー古典音楽における演奏は、非常に変化に富んで即興的なものに見えるが、それは何もないところから突如に現れるものではなく、様々な経験の中で蓄えたものを変化させ、新しく創造する行為であると言えるだろう。

グロッサリー  
五十音順

用語	ミャンマー語表 記	発音表記	意味
アーナンダ寺院	အာနန္ဒာဘုရား		バガンに存在する寺院。チャンスイッター一王が11世紀または12世紀に建立した寺院。竖琴を演奏している様子を表した彫刻がある。
アウツピャン	အောက်ပြန်	/au' pjan/	ミャンマー古典音楽の調律種の一つ。
アスィン	အဆင်း	/ahsin:/	竖琴を弾くときの右手の動き。下に動いていくときのこと。
アテッ	အတက်	/ate'/	竖琴を弾くときの右手の動き。上に動いていくときのこと。
アトゥウィン ドー	အတွင်းတော	/atwin: do:/	旋律と旋律の間に挿入する楽句。
アトー	အတော	/ato:/	曲の冒頭で演奏する旋律。
アピャン・バイ	အပြန်ပိုင်း	/apjan bai'/	ミャンマー古典音楽の演奏で、一つの旋律を二回ずつ繰り返すやり方。一回目は歌が入り、二回目は器楽のみの演奏になることもある。
アライツ	အလိုက်	/alai'/	曲の特徴的な旋律型。
イエギン	ရေကင်း	/jei gin:/	チャーゲンの演奏中に、ときどき挿入される旋律。一説によると、宮殿の周りの堀を舟で巡回するときに演奏する音楽だ

ったといわれている。

ウィンジー・バディ ーダー・ヤーザ	ဝန်ကြီးပဒေသရာ ဇာ	/wun gjɪ: ba dei tha: ja za/	コンバウン時代の宮廷で活躍した作曲家。
ウー・バ・タン	ဦးဘသန်း	/u: ba. than:/	20世紀を代表する豎琴奏者。パッタラー奏者。
ウ・ミイン・マウン	ဦးမြင့်မောင်	/u: mjɪn. maun/	20世紀を代表する豎琴奏者。
エーヤーワディー 川	ဧရာဝတီမြစ်	/ei ja wa di mji'/	ミャンマー中央を流れる川。ヒマラヤ山脈の南端を水源とし、ミャンマーを北から南に縦断する。
オズィ	အိုးစည်	/ou: zi/	ミャンマー古典音楽の太鼓。
カラボー	ကာလပေါ်	/ka la. bo/	イギリス植民地時代に生まれた新しい歌謡ジャンル。
キン・ニュン首相	ဝန်ကြီးချုပ် ဦးခင်ညွန့်	/wun gjɪ: gju' u: khin njun./	2003年8月から2004年10月までミャンマーの首相を務めた人物。
コナパウ	ခုနစ်ပေါက်	/khun na'pau'/	ミャンマーの音名。第二音。吹奏楽器で二番目の穴の音。
コンバウン朝時代	ကုန်းဘောင် ခေတ်	/koun: bawn khi'/	1752年から1886年にミャンマーに存在した王朝。ミャンマー最後の王朝。
ザ・トー・ジ	ဇာတ်တော် ကြီး	/za' to gjɪ:/	総合芸術部門の意味。演劇・舞踊・音楽を含む舞台芸能を指す。

サイン・ワイン	ဆိုင်းဝိုင်း	/hsain: wain:/	ミャンマー古典音楽の太鼓やゴングをあ わせた打楽器の一式。
サウン・ガウ	စောင်းကောက်	/saun: gau:/	ミャンマー古典音楽の竖琴。弓形の棹と 箱形の共鳴胴の間に弦がはられている。
サンダヤー	ဝန္ဓုယား	/san: daja:/	ミャンマーにおけるピアノの呼称。ミヤ ンマー様式のピアノ演奏。
スィーワー	စည်းဝါး	/si: wa:/	金属製の小さなシンバル（スィー）と木 製のカスタネット（ワー）を一組とする 楽器。
シェッティ	ရှစ်တီး	/sha' ti:/	ミャンマー古典音楽の基本的な奏法の一 つ。
シッセイボ ティダッ	ရှစ်ဆယ်ပေါ်တေး ထပ်	/shi' hsae bo tei: da'/	ミャンマー古典歌謡のジャンルの一つ。
ゾン	ဝုံ	/zoun/	ミャンマー古典音楽の基本的な奏法の一 つ。オクターブのユニゾンで演奏する方 法。
ソーハン	ဆိုဟန်	/hsou han/	声乐の演奏技術。
ソカイエティ・ コンクール	ဆိုကရေးတီး ပြိုင်ပွဲ	/hsou ka. jei: ti: pjain bwe:/	1993年から始まったミャンマー全国 芸能コンクール。
タズィン・クウェ	သဇင်ခွေ	/dhazin gwei/	サウン・ガウの棹の形状による分類名。
タチンガン	သီချင်းခံ	/thachin: gan/	ミャンマー古典音楽の歌謡ジャンルの一 種。

タノピョーボエチ ョー	သန်းပျော် သွယ်ကြိုး	/tha nou: pjobwe kjou:/	チョーの楽曲のグループの一つ。
ダバウ	တစ်ပေါက်	/dabau'/	サウン・ガウの共鳴胴に用いられる木の 名前。
タピャン	သဖြန်	/thahpjan/	タチンガンの楽曲に現れる特徴的な旋 律。
タン	ထံ	/htan/	オクターブ以外の音程による二つの音の 組み合わせ。特に7度音程の9度音程の 組み合わせのことをタンと呼ぶ人もい る。
タンヨー	သံရိုး	/than jou:/	ミャンマー古典音楽の調律種の一つ。
チャウトウエニユ ン	ခြောက်သွယ်ညွန့်	/chau' thwe njun./	ミャンマー古典音楽の音名の一つ。
チャウパウ	ခြောက်ပေါက်	/chau' pau'/	ミャンマーの音名。第四音。吹奏楽器で 四番目の穴の音。
チャンスイッター 王	ကျန်စစ်သား မင်း	/kjan si' tha: min:/	11・12世紀にミャンマーに実在した 王の名前。
チョー	ကြိုး	/kjou:/	ミャンマー古典歌謡のジャンルの一つ。
チョーゲン	ကြိုးခံ	/kjou: gan/	チョーの楽曲の冒頭で演奏される旋律。
チョーゲン・チー	ကြိုးခံကြိုး	/kjou: gan ji:/	チョーの楽曲の冒頭で演奏される旋律。 長い旋律。

テイ・テヤー・タッ	တေတျာသတ်	/tei taja tha'/	演奏の最後に入れる旋律。拍が自由に引き延ばされたり縮んだりする。
ティーハン	တီးဟန်	/ti: han/	器楽の演奏技術。
ティーボー王	သီပေါမင်း	/thi bo: min:/	コンバウン王朝最後の王。インドに流刑となった。
ティダッ	တေးထပ်	/tei: da' /	ミャンマー古典歌謡のジャンルの一つ。
デイワエインダ・マ ウン・ マウンジー	ဒေဝက္ကန္တာ ဦးမောင်မောင် ကြီး	/dei wa. ein da maun maun gyi:/	ティーボー王の時代の宮廷音楽家。
デインダン	ဒိန်းသံ	/dein: dhan/	ミャンマー古典歌謡のジャンルの一つ。
ティンラッ・ チャーゲン	သင်လက်ကြိုးခံ	/thin le' kjou: gan/	チャーゲンはチャーの冒頭に演奏する旋律。ティンラ・チャーゲンは、短く簡単なもの。
ティンラッ	သင်လက်	/thin le' /	初心者。
テヨー	တယော	/tajo:/	ミャンマーの弦楽器。西洋から入ってきたヴァイオリンもテヨーと呼ばれる。
ド・ミン	နွံမင်း	/doun min:/	ダルシマーなどにいた箱形チター。指に爪をつけてはじいて演奏する。
ドゥラカ ドゥウエイ	ဒူရကဒွေး	/du raka. dwei:/	ミャンマー古典音楽の調律種の一つ。
トウンバウ	သုံးပေါက်	/thoun: bau' /	ミャンマーの音名。第三音。吹奏楽器で三番目の穴の音。
ドパ	ဒိုးပတ်	/dou: ba' /	ミャンマー古典音楽で用いられる両面太鼓。ひもで首に吊るして演奏する。

ネイー	နီရီ	/naji/	ミャンマー古典音楽の拍子の一種。
バガン	ပုဂံ	/ba gan/	マンダレー管区にある地名。世界三大仏教遺跡の一つと呼ばれている。この地域に存在するパゴタや寺院の多くは11世紀から13世紀に建立されたもの。旧名バガン。
パッタラー	ပတ္တလာ	/pa' tala:/	ミャンマー古典音楽で用いられる竹琴。
パツ・ワイン	ပတ်ဝိုင်း	/pa' wain:/	音高の違う太鼓を円形に並べた楽器。
パツピョー	ပတ်ပျိုး	/pa' pjou:/	ミャンマー古典歌謡のジャンルの一つ。
パレー	ပုလဲ	/pale:/	ミャンマー古典音楽の調律種の一つ。
ハン	ဟန်	/han/	一般に「やり方」を表す言葉。ミャンマー古典音楽の演奏技術。
パンダヤー音楽院	ပန်တျာ ကျောင်း	/pan taja kjaun:/	ミャンマー古典音楽と舞踊の学校。
ピドーピャン	ပြည်တော်ပြန်	/pji do bjan/	ミャンマー古典音楽の調律種の一つ。現在は用いられていない。
ピュー族	ပျူ	/pju/	ミャンマーの古代民族。
ビルー	ဘီလူး	/balu:/	悪魔。鬼。
ビルマ・バンジヨー	မြန်မာဘင်ဂျို	/mja ma bin gjou/	ミャンマー古典音楽で用いられるバンジヨー。

ビルマ・マンドリン	မြန်မာ မယ်ဒလင်	/mja ma me da lin/	ミャンマー古典音楽で用いられるマンドリン。
フガーバウ	ငါးပေါက်	/nga: bau'/	ミャンマーの音名。第五音。吹奏楽器で五番目の穴の音。
フガーバウ・ タロウンテン	ငါးပေါက်တစ်လုံး တင်	/nga: bau' ta loun: tin/	パレー調律種の「ミ」の音を「ファ」に変えた調律種。
フナパウ	နှစ်ပေါက်	/hnəpau'/	ミャンマーの音名。第一音。吹奏楽器で一番目の穴の音。
フニンロン	ညှင်းလုံး	/hnjin: loun:/	タンヨーと同じ意味。
フネー	နဲ	/hne:/	ダブルリードの楽器。オーボエに似ている。
ボエ	ဘွဲ့	/bwe./	ミャンマー古典歌謡のジャンルの一つ。
ボエ・チョー	ဘွဲ့ကြိုး	/bwe. gjou:/	サウン・ガウの調律に用いられる赤いひも。現在は調律にペグが用いられ、単に飾りとしてついている場合もある。
ボーレ	ဘောလယ်	/no: le/	ミャンマー古典歌謡のジャンルの一つ。
マウンニン	မောင်းနှင်း	/maun: nin:/	ミャンマー古典音楽の基本的な奏法の一つ。オクターブで低い音と高い音を追いかけるように演奏する方法。
マハーギータ	မဟာဂီတ	/maha gi ta/	ミャンマー古典歌謡の意味。
ミャウ・タイ	မျောက်ထိုင်	/mjau' htain/	サウン・ガウの棹の形状による分類名。

ミヤワディ・ミン・ ジ・ウー・サ	မြဝတီမင်းကြီးဦးဝ မွန်	/mja. wa di min: gji: u: sa./	コンバウン王朝時代に宮廷で活躍した音 楽家。作曲家。
ミンザイン モン	မြင်စိုင်း မွန်	/mjɪn zain:/ /mun/	ミャンマー古典音楽の調律種の一つ。 ミャンマー古典歌謡のジャンルの一つ。 ミャンマーの少数民族の一つであり、彼 らの伝統音楽の要素が含まれている。
ヨーディヤー	ယိုးဒယား	/jou: daja:/	ミャンマー古典歌謡のジャンルの一種。 タイのアユタヤ王朝のこと。
レーパウ	လေးပေါက်	/lei: bau'/	ミャンマーの音名。第四音。吹奏楽器で 四番目の穴の音。
ワラッ	ဝါးလတ်	/wala'/	ミャンマー古典音楽で用いられる拍子の 一つ。
ンガ・ミヤー・チェ イ	ငါးရှားချိတ်	/naahmaja: gjei'/	サウン・ガウの棹の形状による分類名。

## 参考文献

### 日本語文献

井上さゆり『ビルマ古典歌謡の旋律を求めて―書承と口承から創作へ』東京：風響社、2007年。

『ビルマ古典歌謡におけるジャンル形成』大阪：大阪大学出版会、2011年。

奥平龍二「ビルマのサウン・ガウツ（竖琴）」、『しにか』Vol. 2 十一号、大修館書店、60、61頁。

高松晃子『音楽学研究室の放課後―10年間の暴走日記』東京：ヌース教養双書、2010年。

徳丸吉彦、笠原潔『音楽理論の基礎』東京：放送大学教育振興会、2007年。

### 英語文献

Becker, Judith. *Traditional Music in Modern Java*. Ph.D. thesis, University of Michigan, 1972.

“The Migration of the Arched Harp from India to Burma.” In *The Galpin Society Journal* 20 (1967), 17-23.

Douglas, Gavin. “The *Sokayeti* Performing Arts Competition of Burma / Myanmar: Performing the Nation.” In *The World of Music* 45-1 (2003): 35-54.

Garfias, Robert. “Preliminary Thoughts on Burmese Modes.” In *Asian Music* 7-1(1975a): 39-49.

“Musical Visit to Burma.” In *World of Music* 17-1(1975b): 3-13.

“Speech and Melodic Contour Interdependence in Burmese Music” In *College Music Symposium* 21-1 (1981): 33-39.

Neisser, Ulric. *Cognition and Reality*. San Francisco: W.H.Freeman, 1976.

Otake, Tomoyoshi. “Aspects of Burmese Musical Structure.” In *Musical Voices of Asia: Report of Asian Traditional Performing Arts*, (1985): 68-75.

Rice, Timothy. “Toward the Remodeling of Ethnomusicology.” In *Ethnomusicology* 31-3 (1987): 469-488.

Shelemay, Kay Kaufman. “Historical Ethnomusicology: Reconstructing Falasha Liturgical History.” in *Ethnomusicology* 24-2 (1980): 233-258.

- Stone, Ruth M. *Theory for Ethnomusicology*, New Jersey: Upper Saddle River, 2008.
- Sutton, R. Anderson. "Do Javanese Gamelanmusicians Really Improvise?" In *In the course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*. Chiago: The University of Chicago Press, (1998): 69-92.
- Williamson, Muriel C. *The Burmese Harp, its Classical Music, Tunings, and Modes*. Dekalb Illinois: Center for Southeast Asian Studies, Northern Illinois University, 2000. (Northern Illinois University Monograph Series on Southeast Asia Number 1.)
- Win, U San. *Pattala Hnint Sandaya Thin Nee Nithayee*. n.p., 1936.

### ミャンマー語文献

#### 著作物・論文

- Ama, Ludu Daw. *Myanma Maha Gita* (ミャンマーのマハーギータ), Mandalay: Cipwa-yei Saouk-taik, 1989.
- Burma Translation Society. *Myanma Swezoun Gyan Vol.2*. (ミャンマー百科事典第2巻) Yangon: Sapei biman, 1966.
- Goun Ban and Aung Thein. *Acheigan Kyo-thachin Tahse-thoun Pouk Ahpwin* (基礎の弦歌 13篇の解説) Yangon: Ministry of Culture.
- Ko Ko Naing, Yamanya. *Myanma Saun Thi-gaun Zaya Hmin Tat-kaun Zaya* (ミャンマーの竪琴の基礎知識と技術) . Yangon: Sapei Beiman, 1985.

#### 歌謡集

- Ministry of Culture. *Naingandaw Mu Maha Gita Thachin Gyi-Mya*. (国家版マハーギータ) Yangon: Ministry of Culture, 2005.
- Maun Maun Lat, *Gita wit tho dhani gyan*. (歌謡浄化の書) Yangon: Didouk Sapei Taik, 1994 (初版 1923).

#### 楽譜

- Ministry of Culture. *Pantaya Mu-hman Sanpya Shei-yo Myanma Thachin Gyi-mya Thinkeita sauk*. (標準・ビルマ古典音楽の楽譜) Yangon: Ministry of Culture, 1960.
- Myaing, Shoon. *Gaba Gita THinkeita Ni-Pyinya Hnin Myanma Maha Gita Myanma Thachin*. (ミャンマーのマハーギータ、ミャンマー歌謡) Yangon: Tain l insaouk-taik, 2001.

*Myanma Maha Gita Thachin-Mya.* (ミャンマーのマハーギータの歌謡集

1) Yangon: Youchi-Jet Sapei, 2004.

*Myanma Maha Gita Thachin-Mya.* (ミャンマーのマハーギータの歌謡集 2)

Yangon: Cpwa-Yei Saouk-Taik, 2005.

*Myanma Maha Gita Thachin-Mya Ahmat.* (ミャンマーのマハーギータの歌謡集

3) Yangon: Cpwa-Yei Saouk-Taik, 2005.