

科学研究費助成事業 研究成果報告書

平成 28 年 9 月 28 日現在

機関番号：14501

研究種目：基盤研究(C) (一般)

研究期間：2013～2015

課題番号：25370121

研究課題名(和文) 変容する教育・伝統観 イラン系音楽家の教育方法に関する比較研究と教職科目への還元

研究課題名(英文) Comparative study on music pedagogy of Iranian music

研究代表者

谷 正人 (TANI, Masato)

神戸大学・人間発達環境学研究所・准教授

研究者番号：20449622

交付決定額(研究期間全体)：(直接経費) 2,900,000円

研究成果の概要(和文)：本研究課題の目的はイランの音楽家達を対象に、それぞれの音楽教授方法の差異を、映像としてデータベース化する中からその差異の要因を考察しその成果を音楽教育学に還元することである。

イラン国内外において収集した多くの教授法のサンプルとそれらの考察からは、特にセタールやウードなどの身体性とそれに対応した教授の中身はサントールのそれとは大きく異なることが判明した。このことから「諸民族の音楽」の授業においては、音楽そのものだけではなく、楽器ごとに大きく異なる音楽認識の差異についても将来的には教材化が必要だという点を指摘した。

研究成果の概要(英文)：This study explores how each individual Iranian musicians living inside/outside Iran teach their music to their disciples and how they recognize the music in a different way while performing the "same" Iranian music.

From this study, it turned out that the actual experience of performing music and the recognition toward the "same" music differs greatly according to their leaning/teaching experience and the musical instruments they play respectively. To date, music itself from various cultures has been materialized for teaching. From now on, however, the differences regarding the recognition toward music should also be materialized for the learning of world music.

研究分野：民族音楽学

キーワード：イラン音楽

1. 研究開始当初の背景

研究の初年度においては、イラン情勢が不確定だったため、アメリカ・カリフォルニア州においては調査を行った。イラン情勢が安定した 2014 年以降はイラン・テヘラン市内において調査を行った。

2. 研究の目的

本研究は、イラン伝統音楽を対象に、専門楽器を異にする様々な演奏家たち（アーヴァズ(声楽)から、トンバク、タール(セタール)、サントゥール、ネイ、キャマンチェ、ウードなどの様々な器楽奏者たち)が、イラン音楽という共通の土台を経験しつつも、どのように互いに異なった教育方法を用いて指導し、また生徒側もどのように音楽を営んでいるのかを記述しようとするものである。

3. 研究の方法

前述のとおり研究の初年度においては、イラン情勢が不確定だったため、アメリカ・カリフォルニア州においては調査を行った。調査協力者ルーズベ・ナフィスイ氏の情報をもとに音楽教授法の観察・分析を目的としたフィールドワークを行った。特にサンノゼ在住の音楽家 Mahmoud Zolfonoun 師のもとへは頻繁に通い、貴重な音楽授受の現場データを得ることができた。また City College of San Francisco に通い、各国からの移民達との情報交換、及び San Francisco Public Library において当地への移民に関する文献調査を行った。

イラン情勢が安定した 2014 年以降はイラン・テヘラン市内において、イラン国営放送に勤める Vahid Rastegari から音楽家を紹介してもらい、音楽教授法の変化に関する説明およびインタビューを下記音楽家たちの協力を得て行った。各氏について参与観察を複数回実施し、すべて映像と音声を記録した。具体的には hamid qambari 氏によるトンバクのレッスンの参与観察・nurbakhsh 氏による声楽のレッスンの参与観察・iraj dashtizadeh 氏によるセタールのレッスンの参与観察・kourosheh martin 氏による即興演奏のレッスンの参与観察・farnush tadayon 氏によるウードのレッスンの参与観察 またテヘラン大学音楽学部を訪問し、将来の調査についての協力を依頼し今後の調査協力の確約を得た。またイラン国営放送にもインタビュー出演し、今回の調査についての説明をおこなった。

4. 研究成果

はじめに

そもそも、私たちがよく口にしている「**音楽を専門としている」という事態は、いったいどのような事態を指すのだろうか。一口に「**音楽を専門としている」といっても、

その中身は非常に多岐にわたっている。人が音楽を抽象的に想像しようとする場合でさえ、音そのものだけを他の要素から切り離して思索しているとは限らない。ピアノにたしなみがあるものは無意識に、ピアノ構造やそれを弾く身体の限界(やメリット)のなかで音楽を扱うだろうし、歌によりたしなみのあるものは、声域という制約のなかで、しかし「声の肌理」のようなメリットを無意識のうちに享受しながら音楽をつくるだろう。結果として、人は音そのものだけを扱っているようでありながら、そのアウトプットには、楽器経験などの個々人によって異なる具体的な現象の影響が色濃く残っているということになる。

イラン音楽の場合では、例えば『『個性』はいかに研究可能か(記述可能か)? イラン音楽を事例とした一試論』(谷 2010)において述べたように、ピアノと同様、音を出すという所作そのものが他の楽器に比べて比較的簡単なサントゥール すでに所定の音に調律された弦を一本の撥で打つという一動作で発音が完結する は、その発音の容易さゆえに、奏者により多くの音数でもって音楽を埋め尽くさせようとする、ヴィルトゥオーソ的ともいえるアフォーダンス性を有している。その一方で、タールやセタールなどの、一方の手で音程を決め(同時に揺らし) 別の手で発音させる(音量なども調整する)というやり方で演奏する他の多くの楽器は、音を出すという行為そのものに関してはやや手間がかかるが、その行為が「音程の揺らし ピブラート」音量などの調整・ダイナミクス」と不可分であるために、音数を増やすというより、たとえ音が一つであっても、まずそれを音楽的に響かせるという方向へと自然と音楽家を導く。その傾向は、ネイやキャマンチェなどの「音を伸ばす」系の楽器により顕著である。

このような各楽器の持つ身体性 別の言い方をすれば、楽器そのものが楽器奏者に対して働きかけるアフォーダンス性 とそれに対応した教授内容が、生み出される音楽の性質に強く影響を与えていることは、音楽家にとってはもちろん自明のことであろう。例えば合奏曲の作曲においてオーケストレーションの問題を考える際に作曲者は、身体性を含むこうした楽器ごとの特性を無意識のうちに考慮しているだろう。同様に研究者にとっても、楽器間の身体性とそれに対応した教授の中身を考える作業は、イラン音楽を音楽家がどのように把握・理解しているのかというテーマを考えるうえでも大変示唆に富んでいる。そこで本論では、2014~15年にかけて行ったイランでのフィールドワークの成果をもとに、特にセタールやウードなどの身体性とそれに対応した教授の中身をサントゥールのそれとを比較する中から、音楽認識・理解に関わる差異を考察してみたい。

・楽器間のヒエラルキーさえ引き起こす、音楽体験の差異

最初に確認しておきたいのは、同じ「イラン音楽を専門としている」という事態のなかでも、どの楽器を専門としているのかによって、音楽体験の内実が大きく異なり、さらにはその経験の差によって楽器間のヒエラルキーまでもが引き起こされているという点である。筆者はこれまでイランでおこなったフィールドワークのなかで、声楽家ソデイフ氏による、次のような意見を複数個所から直接あるいは間接的に耳にした。

・筆者はサントゥールと呼ばれる楽器をこれまで中心的に習得してきたが、氏は私に向けて「どうしてサントゥールなんて楽器を選んだのか？」と発言（2009年2月3日）

・同様にサントゥール奏者である Kourosh Matin 氏に対する「サントゥールなんて燃やしてしまえ！」という発言（Matin 氏へのインタビューより 2014年1月）

サントゥール奏者に対する、このような発言の背景には、まずもって氏が声楽家であることと無縁ではない。イラン音楽の中心は、まず何よりもアーヴァズであり、他の楽器は、独自のヴィルトゥオソ性を発揮することがあるものの、やはり優れた音楽家と見做されるためには、如何にアーヴァズの雰囲気をつましく模倣できるかにかかっている。ところが、全てのイラン楽器に課された、この「アーヴァズの模倣」というハードルに対して、サントゥールは極端に分が悪い。それは、他の楽器に比べサントゥールはその構造上ポルタメントやビブラートに関しては演奏することが不可能であり、また音色の変化も付けにくいためである。こうした認識は、多かれ少なかれ多くの音楽家（あるいは愛好家）たちにも共有されており、アーヴァズに次いで、イラン音楽らしい味わいや響きを醸し出す楽器としては、タールやセタール、ネイやキャマンチェが上位にくるのが常である。そうしたわけで、サントゥールは、そのヴィルトゥオソ的な魅力が喧伝されることはあっても、汎イラン音楽らしい味わいや響きについては表現しにくい、という主張にも繋がるのである。

ここでいう「イラン音楽のあじわい・響き」とは、音楽家によって定義も異なるだろうし、客観的に記述することが困難だろう。そこで筆者はここで、こうした言明が出てくる背景を、各楽器奏者が学習した身体感覚の差異から説明することを試みてみたい。

例えばここで、きわめてシンプルなメロディ 例えはソラシレミファという単純な上昇音階が、如何に各楽器奏者によって異なって学ばれた身体感覚で営まれているのかという事例を考えてみよう。この音列をサントゥールで弾こうとする場合、奏者の身体感

覚では、まず何よりも意識されるのは、ミとファが楽器構造によって分断されているという事態を如何に克服するかという問題である（通常の演奏では、奏者は一番奥のファを演奏せず手前から2番目のファを選択する。従って分断はミとファとの間に存在することとなる）。すなわち、ミとファの間を如何に滑らかに演奏することができるかという技術的課題が、楽器構造によって奏者に強制される。

その一方でセタールなどの奏者にとって学習された身体感覚としてまずとして迫ってくるのは何よりも、このソラシドレミファという音列が、開放弦であるソつまり左手の操作を必要としないを除いて、（第2弦による）ラシドと（第1弦による）レミファという二つの音列、が同一の指使い（人差し指・中指・薬指）及びフレットの位置（各構成音間の音程関係）によってなされているという事態である。このことよってセタール奏者は、ソラシドレミファという音列を、「ソラシド」と「ドレミファ」という全く同一構造をもったテトラコードが二つ重なったものとしてこの音階を「指から」認識するのである。

この認識は、セタールやタールあるいはキャマンチェ奏者などに必然的にみられる音楽認識であり、サントゥール奏者にとっては、自発的な音楽認識にはなりえないものだと言えよう。そもそもサントゥール奏者にとっては、その都度音程を決定するという作業が必要ないため、その演奏行為は、セタールで言えば、フレットを操作する片手側の作業が不要なまま演奏しているすなわち、弦をはじく役割を持たされた片手だけでセタールを弾いているようなものだからである。

既に述べたように、ビブラートなどの行為が、ただ音を出すだけの行為とも一体化している楽器と、その二つの行為が分離されている楽器とでは、奏者の身体感覚（学習内容）は大きく異なる。上記の比較から筆者が特に発展させて考えたいのは、イラン音楽で12種類ある旋法を、如何に耳ではなく身体とくに指で感じているかという問題である。ここで旋法というときに意図されているのは、そこにどのようなテトラコードが含まれているかという問題である。

ダーリュッシュ・タラーイーによれば、イラン音楽の12種類の旋法には、つまるところ4種類のテトラコードしかふくまれていないという。12種類の旋法に対してテトラコードが4種類としていることからわかる通り、それらは旋法横断的に存在するものである。つまりあるテトラコードは複数の旋法に共通して含まれるものであり、それゆえに旋法から別に旋法へと転調する契機ともなりうるものである。現在のイラン音楽の即興演奏が単一の旋法だけで完結するのではなく、如何に美しく他の旋法にも移るかという点が

らも評価されるように、この旋法を、その構成要素であるテトラコードから理解することは、イラン音楽の実践のありようを理解するのに不可欠であるといえるだろう。

タラーイ理論は、完全4度のテトラコードを50セントととり、セタールなどで4種類のテトラコードを弾き分ける際に使用する指使いとともにそれぞれのテトラコード内部の音程関係をセントで示したものである。そこで、50セント(4分の1音)を「ひとつ」と換算することで、それぞれのテトラコード内部の音程関係を比率で示してみよう。すると

1. シュール(S)と名付けられたテトラコードは、完全4度内を4:3:3で区切る音程関係(ド~4~レ~3~ミ・コロソ~3~ファ)
2. マーフール(M)と名付けられたテトラコードは、完全4度内を4:4:2で区切る音程関係(ド~4~レ~4~ミ~2~ファ)であり、
3. チャハールガー(C)と名付けられたテトラコードは、完全4度内を3:5:2で区切る音程関係(ド~3~レ・コロソ~5~ミ~2~ファ)
4. ダシティ(D)と名付けられたテトラコードは、完全4度内を4:2:4で区切る音程関係(ド~4~レ~2~ミ・フラット~4~ファ)

となる。

ここで注目したいのは、これほど重要な4つのテトラコードのそれぞれを奏者がどのように認識し分けしているかという問題である。もちろん鳴り響く音であるからそれらが耳から識別されるということは論を待たない。しかしここで着目したいのは、同じ4度内の差異をどのように身体が学んでいるのか、さらに言えば手指が認識し分けしているか

如何にテトラコード内の音程差を指で感じているかという問題である。この問題を、「サントゥールVSタール(セタール)あるいはウード」との比較から考えてみよう。

既に述べた通り、サントゥールは、演奏する旋法に合わせて、予め弦を調律しておく楽器である。つまり、演奏時においては、如何に異なったテトラコードを弾こうとも、4度内の構成音を打つという作業自体には何の変化もない。奏者が打つ弦の位置とそれに伴う身体感覚は別の旋法に調律されたときと何ら変わらないのである。しかし、タールやセタールなどの、演奏時に片手で音程を決める楽器では事情は異なる。予め調律された弦をたたきだけの作業とは根本的に異なる身体感覚がそこでは生まれている(学習によって生起する)。それは演奏のその都度、各旋法に合わせた音程を手指が能動的に選んでいるという身体性である。何か至極当たり前のことを指摘しているだけのように思える

かもしれない。しかし上述した、「テトラコードは複数の旋法に共通して含まれ、それゆえに旋法から別に旋法へと転調する契機となる」という点を考慮するならば、このことは、「ある特定のテトラコードを弾く際の指の感覚が、同じテトラコードを含む他の旋法の想起へとつながり、そのことによって転調がより自然なものとして促進される」という仮説へと結びつく。つまり予め弦が調律されている(結果として身体性には何の変化もない)サントゥールより、その都度音程を選ぶ(テトラコード毎に学ばれた特有の身体性がある)セタールなどのほうが、転調はより自然なものとして音楽家に認識されるということである。もちろん「サントゥールの転調の不自由さ」は、予め調律された音を1オクターブに7音しか出せないという、サントゥールの構造上の制約に起因するものとしてまずなによりも説明されよう。しかしそれに加えて、奏者側からのリアルな身体感覚を起点として説明するならば、サントゥール奏者にとっては、自分が一体どのテトラコードを弾いているのかという認識は、身体上から学ばれた感覚からは何の判断材料もなく音響からのみ判断するしかない一方で、セタールなどの奏者にとっては、いま自分が弾いているテトラコードに対する意識は、音響のみならず身体(指)が学んだ感覚の違いとしても必然的にリアルなものとして迫っているという違いがあるのである。

そしてこうした指に対する意識は、フレットが無く、奏者が自身で音程を精緻に決定してゆかねばならないウードの場合により顕著である。以下に示したのは、基本的なソラシドレミファソラシドレミという音階が、ウードにおいてどのような運指で弾かれているのかを示すものである。(「」記号の前の音は開放弦を示す)

【図1】

- (第5弦)ソ
- (第4弦)ラ シド(人差し指~半音~中指)
- (第3弦)レ ミファ(人差し指~半音~中指)
- (第2弦)ソーラシ(人差し指~全音~薬指)
- (第1弦)ドーレミ(人差し指~全音~薬指)

ここでは、単なるソラシドレミファソラシドレミという音階を認識するという作業においても、(第5弦を除き)それらが「開放弦+半音程の関係性をもつ2音」と「開放弦+全音程の関係性をもつ2音」という二つに分かれていることがわかる。更には言えばそれらは、運指からみればよりその違いが顕著な「人差し指・中指」と「人差し指・薬指」という二つのグループなのである。つまり、音程関係が半音の場合は隣り合う「人差し指・中指」の組み合わせを用い、全音の場合は離れた「人差し指・薬指」を用いているのであ

る。

・「指から気付く」という優位性

既に述べたように、今自分がどのような音程構成の音楽を演奏しているのかということに対する「指からの気づき」は、イラン音楽で頻繁に行われる「旋法間の移動」という事態に対してもより多くのきっかけを奏者に対して与えてくれる。タラーイーが示した4種類のテトラコードは、そのそれぞれが、いずれも「開放弦～人差し指～中指～薬指」という作法で演奏されるものの、各々が、ある特定の指配置によって引き起こされる独特の手の（手首から指にかけての）「構え」をもっており、演奏者の身体に刻み込まれている（長い年月をかけて学ばれたものである）。

繰り返しになるが、Aという旋法に含まれる「テトラコードa'」の手の構えは、またBという旋法にも共通して内在するテトラコードの手の構えであることが往々にしてあり、それが奏者にとってより自然な転調を促す契機となっているのである。

【図2】

A旋法（A旋法に内在するテトラコードa'）
=（B旋法にも内在するテトラコードa'）
B旋法

このような指を起点とした認識のありかたは、サントゥール奏者にとって実現しようもないものであり、その意味において、サントゥール奏者とセタール・ウッド奏者とでは、自身がいま弾いているメロディの音構成、さらに言えば旋法（テトラコード）の構造に、どこまで身体感覚からの学びという観点から迫れているかという点において、埋めがたい決定的な差異があるということになるだろう。

上記のデータ収集とそれらの考察からは、特にセタールやウッドなどの身体性とそれに対応した教授の中身はサントゥールのそれとは大きく異なることが判明した。このことから「諸民族の音楽」の授業においては、音楽そのものだけでなく、楽器ごとに大きく異なる音楽認識の差異についても、将来的には十分教材化が可能な、有望なテーマだという事が言えるだろう。

5. 主な発表論文等

（研究代表者、研究分担者及び連携研究者には下線）

〔雑誌論文〕(計0件)

〔学会発表〕(計2件)

1. 「指で感じ理解すること 楽器ごとに異なる身体感覚・語法の研究」 第46回関西イラン研究会 大阪大学（大阪府）

2016年5月14日

2. 「伝統楽器サントゥールの新型調律システムについて」2016年3月27日 第35回イラン研究会 大阪大学（大阪府）

〔図書〕(計 共著 2件)

1. 「第3章 聴こえるものと見えるもの」36-46 ページ、徳丸吉彦 監修/増野亜子 編 『民族音楽学12の視点』音楽之友社2016年3月

2. 「コラム3 音組織（音階）」47-49 ページ 徳丸吉彦 監修/増野亜子 編 『民族音楽学12の視点』音楽之友社2016年3月

〔産業財産権〕

出願状況(計 0 件)

名称:

発明者:

権利者:

種類:

番号:

出願年月日:

国内外の別:

取得状況(計 0 件)

名称:

発明者:

権利者:

種類:

番号:

取得年月日:

国内外の別:

〔その他〕

ホームページ等

6. 研究組織

(1)研究代表者 谷正人 (Masato TANI)
(神戸大学大学院 人間発達環境学研究科 准教授)

研究者番号: 20449622

(2)研究分担者

()

研究者番号:

(3)連携研究者

()

研究者番号:

