

伝統の応用法

——ハジベヨフのオペレッタ『布売り』に見るアゼルバイジャンのリズム——

松本 奈穂子*

Methods of Applying Traditions :

Rhythms of Azerbaijan in *The Cloth Peddler* by Hajibeyov

MATSUMOTO Nahoko

abstract

The aim of this paper is to observe how non-western composers try to integrate their own traditional music elements into European musical form. Analyzed example is *The Cloth Peddler*, an operetta composed by Uzeyir Hajibeyov (1885-1948), who is one of representative composers of Azerbaijan.

Firstly I define the traditional rhythms of Azerbaijan. Secondly, I observe how these rhythms appear tendency in Russian composer's works during nineteenth century, by considering these rhythms as a tool for representing Islamic orient. And then I analyze how these rhythms are applied in *The Cloth Peddler*. These analyses clarify the followings: 1) characteristics of Azerbaijan rhythms, 2) usage of hemiola in these rhythms, and 3) Hajibeyov's method of applying these rhythms in his work *The Cloth Peddler*.

In conclusion, the composers from Caucasus, 1) succeeded the method of the representation about Central Asia and Caucasus, which was used by Russian Nationalist School, and 2) reflected their own traditional music elements more concretely, such as melody, rhythm, and so on. That is, plural traditions are converged on their musical works.

Keywords : Azerbaijan, Hajibeyov, Caucasus, Rhythm, *The Cloth Peddler*

1. はじめに

本論の目的は、ロシアも含めた西側の音楽形式を使った、コーカサスの作曲家の作品分析を通じて、非西洋人作曲家が自身の伝統音楽の要素を、西洋の音楽形式の中にどのように融合させようとしたかを検証することである。分析例としてコーカサス南部のトルコ系国家アゼルバイジャン共和国の代表的作曲家ユゼイル・ハジベヨフ(1885-1948)のオペレッタ『布売り』をとりあげる。

これまで多くの西洋人が東洋を表象する音楽作品を作ってきた¹。ロシア・ソヴィエトの作曲家たちもロシア国民楽派を中心に、中国やイスラーム的東洋を表象する作品²を多く手掛けてきた。特に本論と関連のある、ロシアにおけるイスラーム的東洋の表象の勃興は後述のようにナショナリズムの台頭や19世紀ロシアの領土拡張政策と無関係ではない。

キーワード：アゼルバイジャン、ハジベヨフ、コーカサス、リズム、布売り

*平成11年度生 比較社会文化学専攻

本論で扱うハジベヨフは帝政ロシアから旧ソヴィエト時代にかけて活躍した作曲家であるため、ロシア・ソヴィエトの作曲家としても位置付けられる。しかし彼は同時にアゼルバイジャンの作曲家でもあり、現在では同国の最も重要な作曲家の一人である。つまり彼は①ロシア・ソヴィエト、②アゼルバイジャンという二つの社会に帰属するアイデンティティを並存させていることになる。それは必然的に彼の作品にも反映されるはずである。②に関する表象は彼ら内部の人間にとっては日常に組み込まれているものであり、より緻密となる。

一方ロシアの作曲家は①ロシア・ソヴィエトへの帰属アイデンティティは存在しても、②アゼルバイジャンへのそれは存在しない。彼らにとって②は自国の内部であっても辺境であっても詳細を知ることはできない。従って②の表象は外部からの眼差しであり、必然的に断片的となる。

そういった外部からの表象方法（後者）と、内部からのそれ（前者）との差異を最終的には明らかにする。この問題には、実際には様々なレベル（言葉、旋律、音色など）の問題が存在するが、本論ではリズムを中心に扱う。その理由は、第一にロシアの作曲家によるイスラーム的東洋の表象は言語を用いない器楽曲が中心であるためである。第二に現地の作曲家の作品も含めて特定地域を表象するリズム要素は単位が短くかつ反復されやすいので、その様相が比較的明確に現われるためである。

まず本論で注目するリズムを提示する。これらは後で分析するハジベヨフの出身地アゼルバイジャンの現行の民俗、古典および舞踊音楽に頻出するリズムである。同国はコーカサス地域³の南東部に位置し、アルメニア、グルジアとともに南コーカサスを形成する。これらの国々は各々独自の文化と異なる宗教を持つ一方で共通の文化要素も多い。その一端が本論で論じる音楽とりわけリズムである。従ってこれらのリズムは同国のみに特有ではなく南コーカサスさらにはコーカサス全体とその周辺諸国－イラン、中央アジア、トルコなど－でも出現地域がある。

次にこれらのリズムをイスラーム的東洋表象モチーフの一種と仮定し、参照例として19世紀ロシアの作品における出現状況を検討する。次にイスラーム的東洋圏の作品例としてハジベヨフの『布売り』をとりあげリズム分析を行う。ハジベヨフをとりあげる理由は、アゼルバイジャンにおける西洋モデルの作曲家の中で最初に活動を始めた、かつ最も重要な人物であり、他の作曲家への影響力も強いと考えられるためである⁴。『布売り』をとりあげる理由は同作品が現行の現地リズムを豊富に取り入れ、ロシア作曲家の外部からのコーカサス表象方法や、コーカサスの他の作曲家の表象方法との比較を今後さらに行なうためにも適切と考えるためである。また作曲年が1913年とコーカサス出身で西洋モデルの作曲を行なう20世紀の著名な作曲家のオペラ、オペレッタ作品の中では初期にあたり⁵、後続のコーカサス出身の作曲家たちへの影響を考える上でも重要だと思われる。

『布売り』では2つのリズム特性の出現度を分析する。1つはアゼルバイジャンに特有のリズム、もう一つはそれに内在するヘミオラである。

ヘミオラとは音価が3:2となる現象の総称である⁶。本論では分析リズムにおけるヘミオラの出現度を調べる。


最終的に『布売り』の分析結果を参照例である19世紀ロシア作曲家のイスラーム的東洋表象と比較し、その差異と共通性を考察する。

2. アゼルバイジャンのリズム

はじめに本論における分析の中心となるアゼルバイジャンの現行のリズムについて述べる⁷。同国の音楽や舞踊の中で特に頻出するリズムは次の4つである⁸。

譜例1 

譜例3 

譜例2 

譜例4 

譜例1は南北問わずコーカサスにおける現行のレズギンカ型舞台舞踊で使用される代表的なリズムである⁹。譜例2は特に現在同国で最も代表的なリズムの一つとされる（Бабаев 1990: 23）¹⁰。譜例3は緩やかな曲や叙情的な舞踊音楽に用いられる（Бабаев 1990: 28）。ここまでは3拍子系で譜例4のみが2拍子系となる。これも多くの

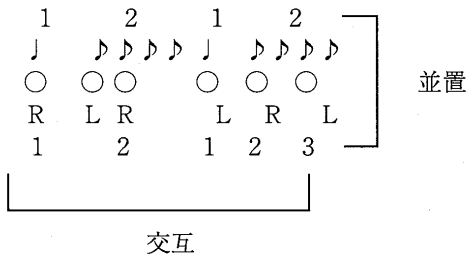
民俗音楽の他ヤッルという連手型舞踊にも多く用いられる。譜例 1-3 の 3 拍子系のリズムは通常 8 分の 6 拍子で記譜されることが多い。なおここではアゼルバイジャンのリズムとしたが、前述のようにこれらはコーカサスおよびその周辺諸国に共有の要素で、各々の出現頻度は地域により異なる。

ところで同国の現行の音楽理論にはハジベヨフが 1945 年に出版した『アゼルバイジャン民族音楽の基礎』という本が一つの重要基点となっている。リズムの項では以下のような説明がある。

・・・ики һиссәли везн илә үч һиссәли везнин нәвбәләшмәсиндән ибарәт олур. [2 拍部分が 3 拍部分と交互に現われる] (Хачыбејов 1985 [1945] : 132)

8 分の 6 拍子の音楽は 3 拍の単位が 2 つというのが原則だが、同国の舞踊音楽のリズム特性とその特性をもつ歌謡には、上記のようにヘミオラ構造があると説明している。彼が指摘した舞踊音楽のヘミオラをより具体的に示すためリズム型と脚部舞踊動作¹¹との関係を表した例を譜例 5 に挙げる。

譜例 5 譜例 1 のリズムと脚部動作が織り成すヘミオラの関係



上段には譜例 1 のパターンが二つ、音符で記されている。これは任意の楽器で演奏されると仮定する。後段が脚部動作で、音符の下の○印は脚部動作が行なわれる場所を示し、その下のアルファベットは R が右、L が左を示す。第一パターンでは同じリズムすなわち 3 連 2 ユニット (3 拍の下位構成拍子が 2 つある 6 拍子) で演奏も脚部動作も行なわれる。これに対して第二パターンでは演奏の 3 連 2 ユニットに対して 2 連 3 ユニット (2 拍の下位構成拍子が 3 つある 6 拍子) の脚部動作が対応しており、ヘミオラを形成する。このヘミオラは共時的関係にあり、「並置ヘミオラ」と本論では呼ぶ。さらにこの譜例ではもう 1 種類のヘミオラが出現する。脚部動作も第一パターンが 3 連 2 ユニット、第二パターンが 2 連 3 ユニットでヘミオラの関係を作る。これは通時的関係にあり、交互に出現するので、本論では「交互ヘミオラ」と呼ぶ。ヘミオラは舞踊動作と音楽に頻繁に出現し、各々の独特の持ち味をさらに高める効果をもつ¹²。このように同国のヘミオラは音楽現象の枠内にとどまらず¹³舞踊動作との関連においても見出せる。

それではこうしたリズムとその中に内在するヘミオラの構造は 19 世紀ロシア作曲家の作品におけるイスラーム的東洋の表象と、現地出身の作曲家ハジベヨフの作品にどう反映されるのか。次節では参照例としてまずロシア国民楽派の作品を検討する。

3. ロシア国民楽派におけるイスラーム的東洋の表象リズム

19 世紀のロシアでは 1812 年の対ナポレオン戦争および西洋におけるナショナリズムの台頭の影響下、国民意識覚醒の一端として文学や音楽も含めた国民文化の確立が始まる。当然ながら自国の領土拡張に伴い、次々に獲得される辺境の地の風土や民族にも強い関心が向けられ始めた。ロシアは 16 世紀に南方領土拡張を開始し、19 世紀後半には中央アジアを殆ど支配下に入れ、コーカサスに対しても 18 世紀までに北部ステップ地帯を制圧、19 世紀に領土拡張の速度を増し北部山岳地帯および南部を次々と征服した。流刑や従軍で南方の辺境に向かったプーシキンやレールモントフ、トルストイなどの作家たちは現地を素材にした作品を著し、それに着想を得た音楽作品が生まれた。従ってイスラーム的東洋の表象作品の流行にはナショナリズムの勃興とともにロシアの南方領土拡張政策の進捗にも関係があると考えられる。

それでは 19 世紀ロシアの作曲家たちの作品にイスラーム的東洋の表象は如何に体现されたか。実は彼らは必ずしも音楽素材を現地に求めているわけではない¹⁴。現地の音楽との関係が認められる作品の多くは現地で採譜

された民謡から旋律を引用している。従って彼らが如何にイスラーム的東洋の音楽素材を引用したかは、当該民謡とその採譜に当らねばならない。こうした楽譜は採譜者のバイアスがかかる上に当時の記譜の慣習にも影響されるため当時の音を忠実に反映するとは必ずしも言えないが、少なくともその断片を知ることが可能で、かつその譜面から彼らが何を吸収したかを分析することはできる¹⁵。しかしこうした民謡とその採譜分析は今後の課題とし、本論では現行の現地素材との比較を試みることで表象方法の現代への連続性の検討に主眼を置く。

イスラーム的音楽素材には旋律、言語、音色、楽器などの様々な要素が分析対象として挙げられる¹⁶が、本論ではリズムに分析要素を特定し、特に前述したアゼルバイジャンのリズムの有無を検討する。

表1には主なイスラーム的東洋表象作品と譜例1-4のリズムの有無を示した。これらのリズムが含まれないものは、これらに近い形で何らかのイスラーム的東洋を表象するリズム特性の有無を検討し、あれば<>の中にその特性を記入した。

この表に関する限りでは譜例1と譜例2は断片的ながらグリンカの作品に既に現われ、その後の諸作品にも使われ続けている¹⁷。また表内に使われている「3連のリズム¹⁸」という表現は具体的には3連音符などのように3パルスからなる音の連続を指す。つまり譜例1を例にとれば後半部の8分音符3つからなるリズム組織を表現する。これは譜例1や譜例2などの断片あるいはヴァリエントとも言え、作品に何度も反復して応用することでコーカサスの表象を形成すると考え、表象要素に入れた。これら「3連のリズム」も頻繁に使われている。

譜例1あるいは2が最も頻出する作品は実際にコーカサスを訪れた作曲家¹⁹の一人であるバラキレフの『タマール』であり、この中には一部ヘミオラも見受けられる。

本論の分析リズム及び関連リズムがない作品は『アンタール』などのように同じイスラーム的東洋でもコーカサスおよび周辺諸国と異なる地域の素材を用いたり異なる地域の表象を行なう例である²⁰。

リャプノフの「レズギンカ」は、表題はコーカサスの一舞踊だが注釈にあるように「バラキレフ風」すなわちバラキレフの『イスラメイ²¹』を先行作品として引用している。ロシア作曲家間でもイスラーム的東洋の表象モチーフの引用が行なわれているのだ²²。ハチャトゥリヤンもグリンカの「レズギンカ」を含めロシア国民楽派におけるコーカサスの表象作品に影響を受けていた (Yuzefovich 1985: 259-260)。そうした表象モチーフの引用の中で東洋的イスラームとりわけコーカサスを表象するための音型が前述の譜例1-3あるいは3拍を基礎とする特有なリズムなどのように、ある程度パターン化されてきていると推察される。

さらに、このパターン化された表象リズムモチーフが現行のコーカサスの伝統音楽演奏に影響を与えた可能性も否定できない。森田は北コーカサスの一民族オセットの音楽解説で「比較的新しい音楽の層には、カフカスのいろいろな民族と共通して、速い3分割のリズムを特徴とする激しい踊りの音楽が広く行なわれている」と述べる (森田 1994: 153)。このリズムは全コーカサスに普及していることから譜例1と考えられるが、譜例1-3は互いにヴァリエントの関係にあるとも言えるので、このどれもが比較的新しいリズムという指摘と捉えられる。これらが新しい理由は述べられていないが、いずれにせよここで検討した19世紀ロシアの作曲家たちのイスラーム的東洋を表象するリズムと何らかの相互影響があったとも考えられる。

ただしこれらのリズムは前述のようにコーカサス周辺諸国にも存在し、これらの地域に流布した時期を見極める作業は今後の精査を要する²³。これらのリズムの片鱗は19世紀初期に採譜され (Левшин 1996: 354²⁴)、20世紀初頭には録音されているので、少なくとも19世紀初期には存在したと考えられる。しかし20世紀初頭の諸録音では譜例1や2が固定して反復的に現われる曲と、他の拍子との間を行き来しながら演奏される曲とが併存する²⁵。そもそも民衆音楽では拍子の輪郭は明確でないことが多く²⁶、本人たちも数値としての音高を意識しないのと同様に数値としての拍子を意識していないことが多い (松本 2006: 146)。楽譜を用いない口頭伝承の場合にはなおさらである。従って現地が存在しながらも明確な反復パターンが不明瞭でヴァリエントがより多様であったリズムが、19世紀ロシアの作曲家たちによって記譜という手段によって、より明確にパターン化された。それが19世紀後半から20世紀に至るコーカサス作曲家たちの作品や現地の音楽・舞踊団の演目に反映されていったと仮定することもできる。

このようにロシアの中心都市で活躍しつつイスラーム的東洋表象を含めた作品を作った彼らとイスラーム的東洋世界出身作曲家の作品には、同地表象モチーフの扱いに当然ながら濃淡の相違が見られるはずである。次節では同地出身作曲家ハジベヨフの作品における同リズムの出現頻度を検討する。

4. ハジベヨフの『布売り』に見られるリズムとヘミオラ構造

4-1. ハジベヨフと『布売り Arsin Mal Alan (1913年)』²⁷

ハジベヨフはアゼルバイジャン共和国最大の作曲家である²⁸。同国では彼は西洋の音楽と自国の音楽とを巧みに融合させた最初の作曲家、さらに20世紀のアゼルバイジャンの音楽発展の礎を築いた最も重要な人物として、今日でも重要な位置を占める。西洋音楽モデルと伝統音楽との融合は近代化象徴の側面も持ち、この技法の国内における先駆者としても彼に対する評価は格別である。

ハジベヨフは1885年9月18日カラバフのシュシャ近郊のアグジャベディ村に生まれる²⁹。ゴリの教師養成神学校を卒業し、1905年から教職の傍ら「カスピ」、「イルシャド」などの新聞や諷刺雑誌「モッラー・ナスレディン」などの記事も手掛けた彼は、民衆の啓蒙や女性の地位の向上などに関心の高い社会派であった³⁰。幼少時に音楽の専門教育を受けてはいないが母方の叔父アガラルベク・アリヴェルディベコフから古典音楽を学び、身近に溢れる民謡や吟遊詩人の歌に親しんだ。

1907年に『レイリーとメジュヌーン』というムガム・オペラ(以下MO)³¹を発表後、『シェイフ・サナン(1909, MO)』、『ルスタムとソフラブ(1910, MO)』、『夫と妻(1910, オペレッタ)』、『マスハディ・イバド(1911, オペレッタ)』、『アスリとカラム(1912, MO)』、『ハールーンとレイラー(1915, MO)』など次々にオペラやオペレッタを発表する。吟遊詩人の英雄叙事詩に着想を得た『キョルオグル(1937)』は彼のオペラの最高傑作で1941年にソ連邦国家賞を受賞した。

これらのうち『布売り』は4幕のオペレッタで、自国と西洋の音楽の伝統を調和させつつ自国の音楽伝統要素を豊富に含んだ作品の一つである。作品特性の醸成要因の一つには1911年からのモスクワやペテルブルグでの本格的な音楽研究が考えられる。このロシアでの経験が彼の作風に大きな影響を与え、西洋古典音楽の作風をより積極的に採用し、同時にロシア国民楽派のコーカサスの表象作品などからコーカサスの-彼の場合は自国の-音楽要素を西洋古典音楽の語法の中に反映する方法の吸収をより容易にさせたと考えられる。

粗筋は主人公の裕福な商人アスケルが花嫁を選ぶため布売りに商人になりすまし、地主スルタンベイの娘ギュルチョコハラと恋に落ち、めでたく結ばれるという内容である³²。主人公の二人も含め主要登場人物四組すべてが最後に結ばれる微笑ましい物語を甘美な旋律と大らかな曲調が支える。

本節ではこの『布売り』を分析対象とする。分析には同国国立オペラ・バレエ劇場楽譜庫所蔵第1995番の手書き楽譜³³を用いる。

構成曲は26で1曲中の拍子の変化をあわせると29ある。まずそれぞれのリズムを抽出し、ヘミオラの有無とその種類を調べた。結果は表2のとおりである。

4-2. 『布売り』に見られるリズム

まず拍子の傾向を見る。29曲中3拍子系が20曲、2拍子系は8曲で、3拍子系が全体の7割を占める。

2拍子系はほぼ譜例4型に該当する。譜例1型は6、譜例2型は11、譜例3型は1曲であった。従って譜例2が最も出現頻度が高い。

分析リズムが多く出現するパートはヴォーカル、フルート1、オーボエ1、クラリネット1、ヴァイオリン1、小太鼓などである。小太鼓はリズムを刻む楽器であるため曲のリズムを明確にするのに役立つ。他の出現パート楽器は重要な旋律を受け持ち、リズムがその主要旋律の中にも現れる。打楽器のみでなく、旋律楽器にもこれらのリズムが現れることは、リズムというものが、単に打楽器のみで紡ぎ出されるものではないことを示す。

また2つの楽器で分析リズムの構成音を分担する箇所も多い。典型的な例としてティンパニと小太鼓の分担がある。これはティンパニの低音と小太鼓の高音とで現地の伝統的な打楽器³⁴の高低音-リズム特性上非常に重要である-を表象するもので、ただリズムをなぞるのでなく音質上の特性をも模倣する。

以上の結果からこの作品ではほぼ全ての曲に同国の伝統的なリズムが用いられていることがわかる。ハジベヨフは1作目のオペラ『レイリーとメジュヌーン』では、無拍でメリスマを聞かせた伝統歌唱の描写に力を入れており、拍節的な楽曲は挿入されても『布売り』に見られるような分析リズムは見られなかった。一方後年の『キョルオグル』ではこれらの分析リズムが頻出する。

こうしたリズムはここまで濃厚でなくとも 19 世紀ロシア作曲家たちの東洋的イスラームを表象する作品に用いられ、定着してきたことは既に述べたとおりだ。従って『布売り』のこれらのリズムの採用は自国文化の表象であるとともに、ロシア作曲家たちのイスラーム圏という異郷表象の手法をも引き継いでいると言える。全編を覆う出現頻度の高さは自国文化要素に対する彼の誇りと、それを最大限に生かそうとする姿勢を示すと考えられる。

4-3. 『布売り』に見られるヘミオラ

ヘミオラが同国の音楽特性であることは前述のとおりである。それではそれは『布売り』に如何に反映されているか。

ヘミオラが数回の反復を伴って明確に見られるのは 13 曲である。出現ヘミオラの特徴として本論では「交互」と「並置」という言葉を用いることは既に述べた。交互ヘミオラと並置ヘミオラは同時におきることも往々にしてあり独立した特性ではない。2 曲目「アスケルのアリア」は譜例 2 の 3 拍子による記譜で、背景に譜例 2 という出現回数が高くなるリズムを想起させるとして「応用」とした。

彼が作品に用いているヘミオラは交互、並置のいずれも同国の現行の伝統音楽で頻繁に用いられる。また前述の彼が記した『アゼルバイジャン民俗音楽の基礎』の巻末楽譜集にも多くのヘミオラが見受けられる。従って同作品は同国のリズムとそれに内在するヘミオラの特徴を豊かに引用していると言える。

リズム・パターンのみならば前述のように 19 世紀ロシア作曲家の作品中にも出現した。しかしこうしたヘミオラの濃厚な出現は彼らの作品には認められず、その特性を体得している現地出身のハジベヨフならではの作風と言えよう。これらのリズム・パターン自体が前節最後に検討したように比較的新しく、ロシア作曲家たちの技法から何らかの形で影響を受けたとしても、彼らの作品にないヘミオラの高い出現頻度は同地域にヘミオラを好む音楽的態度が慣習としてあり、それが応用されたことを示すと考えられる。そしてこれらの技法は他の現地の作曲家-同国のみならずグルジア、アルメニアの作曲家たちにも共有されるのである。

5. 結論

分析から①アゼルバイジャンのリズムとこれらに内在する②並置と交互という二つのヘミオラの特徴をハジベヨフが如何に積極的に用いたかが明らかになった。

コーカサスの作曲家たちは① 19 世紀ロシアの作曲家によるイスラーム的東洋の表象方法を継承しつつ、②旋律・リズムなど自らの伝統音楽の様々な要素をより具体的な形で作品に反映させていった。これは彼等にとって 2 種類の伝統と言えよう。すなわち①は西洋音楽の作曲法に基づいて自国の表象を行なう場合の慣例、②は自国の伝統音楽における奏法および理論である。すなわち複数の伝統が彼等の作品には収斂されてきているのである。ただし後者の「自らの伝統音楽」とはアゼルバイジャンといった国単位ではなくコーカサスあるいは南コーカサスというより広域な空間を想定すべきだろう。それによってハジベヨフの作品に見られたリズムとそれに内在するヘミオラがアルメニアの作曲家ハチャトゥリヤンや、さらにはカルスなどトルコ東北部の音楽にも現われることが理解できるはずである³⁵。すなわちハチャトゥリヤンのような後続の作曲家作品に見られるこれらのリズムが第 3 の伝統すなわち同地コーカサス出身の西洋古典音楽作曲家の作品に用いられる同地の伝統的な音楽モチーフの応用とも言えよう。このように異なるコンテクストを背景に持つ伝統すなわち固有のある法則に従った諸慣習が、作曲家の作品において多面的に踏襲され、融合されていることを見逃すべきではない。

謝辞

本論作成にあたり放送大学の徳丸吉彦教授からご指導いただいた。アゼルバイジャン国立音楽アカデミーのファッタ・ハリクザーデ Fattah Halikzade 教授からも有益なご助言の数々をいただいた。分析に用いた『布売り』のスコアはトルコ共和国ビルケント・オーケストラのジャヴィド・ジャフェル Djavaid Djafer 氏及びアゼルバイジャン国立オペラ・バレエ劇場の第一指揮者ジャヴァンシル・ジャファロフ Djavanshir Djafarov 氏のご厚意の下にご提供いただいた。ここに謝意を申し上げます。

註

- 1 西ヨーロッパではイスラーム世界の中でも最も身近な存在としてオスマン帝国を表象する音楽が多数作られている。MacKenzie1995: 138-156 参照。
- 2 ロシアにとっての東洋およびその表象対象には中国やインドなど非イスラーム的東洋も含まれるが、本論ではイスラーム教徒の多いアゼルバイジャンのリズムに焦点を当てるため、イスラーム的東洋以外の表象作品は省略する。なおアゼルバイジャンを含むコーカサスにはグルジアやアルメニア等のキリスト教国も存在するが、19世紀ロシアの作曲家にとってこれらキリスト教徒の表象がイスラーム教徒の表象と明確に分けられているわけではなく、あくまでも辺境のコーカサスという脈絡内で描かれるので、今後定義の緻密化を要するが、本論ではこれらも含めイスラーム的東洋とする。
- 3 ダゲスタン、チェチェン、アディゲ、カバルダ=バルカルなど多数の国々からなる。
- 4 『レイリーとメジュヌーン』がイスラーム世界で作られた初のオペラ (O'Brien 2004: 211) とされる事からも、自らの伝統音楽と西洋音楽との融合という観点における彼の重要性がわかる。
- 5 グルジアの首都トビリシは1844年にコーカサス総督府が置かれてロシア文化を吸収しやすく、1883年にロシア音楽協会支部も設置されて西洋音楽の導入が早かったが、国の代表的作曲家とそのオペラ作品はパリアシュヴィリ (1871-1933) の歌劇『アベサロムとエテリ』(1919)、『ダイシ』(1923)などを待つ。アルメニアではティグラニアンの歌劇『アヌーシュ』(1912)やスベンディアロフの歌劇『アルマスト』(1930)など。20世紀前半ロシア・ソヴィエト構成諸国はこぞってオペラやオペレッタを現地語で作った。現地語は自民族文化の表象としては適するが、国際的に通用しにくい短所がある。コーカサスも例外ではなく、それこそが現地作曲家の主要作品 (Yuzefovich 1985: 262) であり、同地におけるナショナル・アイデンティティーロシアではなく自分が日常生活を営む社会に対する一の高まりの中で作られ始めた。ハジベヨフもオペラ作品で有名だが、やはり現地語作品なのでロシア語オペラに比して国際的普及度が低い。コーカサスからはハチャトゥリヤンが世界的に知名度が高いが、これは彼がバレエや交響曲など言語を用いないジャンルにおいて成功し名声を得たからである。
- 6 ギリシア語で1と2分の1を示す hemiolios に由来する。3+3+2+2+2の下位構成拍子 (松本 2006: 45) をもつスペインのフラメンコはヘミオラ例の一つ。
- 7 アゼルバイジャンの伝統音楽は大別して古典音楽ムガムと吟遊詩人アシュクの音楽とに分類される。これらは20世紀以降相互に大きく影響を与え合い、共通性が見られる (Naroditskaya 2002: 12)。同国も含めコーカサス、中央アジアの音楽の概要は森田 1996、同国のリズムはХалык-Зале 1984 やБабаев 1990などを参照。
- 8 これらのリズムのうち、特に譜例2と譜例3は、奏法や各打音の音高・音質の観点から、1拍目と5拍目が重要になるが、これについては他稿で述べる。
- 9 レズギンカという名称あるいはカテゴリーで演奏される曲目は多岐にわたり、常にこのリズムのみが演奏されるわけではない。例えば旧ソ連の音楽事典の「レズギンカ」項目のように譜例2の例や(Келдиш. Ю. В. (Гл. Ред.) 1976: 202)、2拍子系の例(РЕЧМЕНСКИЙ 1965: 71-78)も多い。従って譜例1-3は互いにヴァリエーションの関係にあると言える。
- 10 同リズムは、イランの代表的なリズムの一部にも含まれ (CARON; SAFVATE: 1966: 134)、イランの古典音楽では有拍楽節にあたるチャハールメズラブやレングなどの演奏や採譜例などにも、譜例1とともに類出する (採譜の例は ZONIS 1973: 140-147 など)。アゼルバイジャンの地は歴史的にもサファヴィー朝以来ペルシャ領だったが、1828年のトルコマンチャーイ条約でアラス河以北のアゼルバイジャンが全てロシア領になったことから、音楽も含めて同国にペルシャ文化が濃厚なことは理解されよう。
- 11 脚部動作は拍子区分がわかりやすい箇所なので動作例として選んだ。
- 12 ハジベヨフの作品『キョロオグル』からは数曲が同国国立民族舞踊団の演目に「ジェンギ」や「女性の踊り」などの名称で含まれるが、そのうち8分の6拍子の曲は音楽のみでもヘミオラ構造を示し、舞踊動作がさらにその構造を豊かにしている例である。
- 13 同国のヘミオラは舞踊音楽に限らずムガムやアシュクの音楽にも見受けられる。現在の現地音楽研究者も現地ヘミオラの音楽上の特性を認識している (Бабаев 1990: 23-24)。
- 14 マースはオリエンタリズム (Maes 1996: 80-83) の表象に「本物の旋律」が必要なわけではなく、重要なのは東洋的な素材に作曲家が加える音楽的慣習だと述べる (Maes 1996: 82)。
- 15 徳丸も録音技術が発達する以前の異国表象素材としての楽譜の重要性を指摘する (徳丸 2004: 113-114)。
- 16 マースが挙げる東洋的な素材とその応用の中でリズムに関する要素には、「強迫観念的なリズムや音の反復」、「加速するテンポ」、音響面ではトルコの太鼓やタンバリン、声楽ではメリスマなどがある (Maes 1996: 82)。増2度音程を含む短音階などもこうした応用の一つと言えよう。イスラーム古典音楽のいくつかの旋法 (マカーム) には増2度音程を含む旋法が存在し (模倣の際には微分音は捨棄されることが多かった)、この模倣の引用がさらに和声づけされて東洋的イスラーム表象に使われることがしばしばあった。アレクサンドル2世在位25周年記念に準備された『カルの奪還』はその一例である。1878年にオスマン帝国領のカルス (1921年以降はトルコ領でトルコにおけるコーカサスの表象が集約されやすい地域である) など東北部がロシア領になったことを祝う曲目でもあった。し

かしこれはカルの音楽特性を表しておらず、増2度を含んだ短音階がイスラーム的東洋の表象手段として用いられる。こうした態度は西洋の日本音楽表象にも言え、具体的な加工方法を徳丸が言及している（徳丸 2004: 116）。

- 17 『展覧会の絵』2曲目の「古城」はコーカサスに着想を得ているとはされないが譜例1と2が明確に何度か出現するため表内に入れた。
- 18 遊牧民の3拍子、定住民の2拍子という言説は各々の集団がどちらか一方の拍子しか持たないわけではないことから単純明快すぎる区分ともされるが、実際中央アジア、コーカサス、イランでは3拍子は2拍子同様、時には2拍子以上に出現度の高い重要な拍子である。こうした事実や国民楽派におけるイスラーム的東洋の表象における3つの音を基礎とする特性はこの言説の成立とも若干関係があると推察される。
- 19 バラクレフは1862、63、68年にコーカサス旅行に出かけ、イッポリートフ＝イヴァノフは音楽協会支部設立と現地の音楽文化発展のため10年間トビリシに滞在した。ムソルグスキーはクリミアに滞在している。
- 20 アンタルは6世紀に実在したアラビア詩人で、彼を主要人物として作られた曲なので、テーマ自体が同じイスラーム圏内でもコーカサスとは異なる。引用旋律は19世紀フランスのアラビア音楽研究者の〈Album de douze chansons Arabes, Mauresques et Kabyles, paroles françaises, transcrites pour chant et piano par Francesco Salvador-Daniel〉と、ロシアの退役士官フリスチャノヴィッチがアルジェリア滞在中に集め1863年刊行した『楽器図解と40のメロディを挿入した、古いアラビア音楽の歴史の概説』所収の民俗音楽旋律という（音楽之友社1995: 50）。
- 21 イスラメイもレズギンカ型舞踊の一種である（Панкратов 1974: 571）。
- 22 一方こうしたロシアの作曲家におけるコーカサスの表象スタイルが現地の音楽に与えた影響は多分にあると考えられる。例えばアゼルバイジャン国立民族舞踊団の演目の一つ「アゼルバイジャン組曲」の冒頭部は表1の「ペルシャの合唱」の旋律に酷似する。既述のように同国文化はペルシャ文化とトルコ文化が混交するので、同旋律は自国文化表象に適するとして肯定的に解釈・引用されたと考えられる。
- 23 特に、アゼルバイジャンの古典音楽と深い関係にあるイランの古典音楽には当然ながら類出するので、イランのリズムの歴史をさらに検討することも今後の重要課題の一つである。
- 24 ただし、この採譜例は譜例1を逆にした形、すなわち3連の8分音符が先にくる形である。
- 25 拍子が固定し譜例1が明確な例はプリティッシュ・ライブラリー所蔵の1909年トビリシ録音のレズギンカ（レクリ）など（Prentice 2002: 5）。拍子が固定しない例はベルリン・アルヒーヴ蔵の1905年タシセント録音の舞踊旋律など（Simon 2000: 31-34）。これらのコレクションには同時代のさらに多くの音源があり、これらの精査および時代ごとの演奏の変遷分析も今後の課題の一つである。
- 26 この現象は別稿で論じる。
- 27 ハジベヨフについては <http://uzeyir.musigi-dunya.az>、『布売り』については <http://arshin.musigi-dunya.az> など。
- 28 彼の生誕記念祭は国家の重要な文化行事である。2005年9月19日の生誕120周年記念祭はヘイダル・アリエフ文化宮殿にて大統領も出席する中、彼の作品が次々に披露され盛大に執り行われた。前日18日にはハジベヨフ記念国立音楽院前の彼の銅像を囲んで生誕記念オープン・コンサートが開かれた（筆者はこれらに列席した）。
- 29 なお彼の生地カラバフは現在アルメニア軍に占領され民族紛争の只中にある。彼が、アルメニア人に自領土と主張される同地出身のためか—シュシャはアゼルバイジャン人が多かったが—、『布売り』は「アルメニア・オペレッタの女王」のコピーで、アルメニア系移民の多いロサンゼルスにて1959年アルメニア語上演もされた（Safarova 2005: 165-167）。国民文化の重要な表象手段として捉える場合、作品の帰属先や作曲家の出身地がいかに重要かを語る例である。
- 30 こうした経歴が後に作曲をする際に啓蒙家として自国の音楽の発展を彼に意識させる要因ともなった。
- 31 ムガーム唱法を大幅に取り入れたオペラ。ムガームとはアゼルバイジャンの古典音楽ジャンルを指すとともに、その中で用いられる旋法の総称にも用いる。従ってムガーム唱法は同国古典音楽の歌唱方法の意となる。
- 32 オペレッタというジャンルを手掛けることで、ハジベヨフは当時の社会の持つ問題を諷刺し、停滞や無知と戦うアゼルバイジャンの知識人たちの努力をその音楽に反映させたいと願っていた。『布売り』には将来の伴侶を自ら決める権利の主張などの啓蒙的メッセージもこめられていた故に、保守的な人々からは当初酷評を受けた（O'Brien 2004: 214-215）。
- 33 分析に用いた楽譜の記譜者および年は現在確認中である。文中の『布売り』の複数のバージョン情報も含め楽譜の確認等についてハリクザーデ教授から多くのご教示と協力をいただいた。同教授によれば比較的小編成の同国民楽器の楽団用であった原典版は1931年に設立された同国のオーケストラ用に1930年代に編曲され1938年のアゼルバイジャン文化旬間にモスクワで演奏された。1944年スターリンの委嘱により、1945年アスケルにアゼルバイジャンの代表的歌手でソヴィエト人民芸術家であるラシド・ペフブドフ（1915-1988）、ギユルチョハラにレイラ・ジャヴァンシロヴァを迎え、作曲家でハジベヨフの甥ニヤーズイ（1912-1984）により通常のオーケストラ編成に編曲されて映画化され作品・出演者ともども1946年にスターリン賞を受賞した（Aghabayov & Qarabagli 2003: 5-6, O'Brien 2004: 221）。同作品は1966年にフィクレット・アミロフ（1922-1984）のオーケストレーションで再度映画化される。現在の上演スタイルは一般的なオーケストラ編成である。現在67の言語に訳され、同じトルコ語系のトルコ共和国なども含め50カ国以上で上演される（Qarabagli 2004: 11）。
- 34 例えば1面枠太鼓のデフや2個1組の鍋型太鼓ゴシャ・ナガラ、2面締め太鼓ナガラなど。

35 民族概念は近代において政治的に利用されるイデオロギーであり、それ故にその構成集団や構成文化、構成言語は、付与される意義や状況に応じていかようにも変形が可能である。従って、諸民族およびそれらの音楽・舞踊伝統なるものも、イデオロジカルかつ政治的に各集団の中核を成す組織やその外縁によって形成されてきた言説に基づくといえる。

参考文献（ラテン文字に転写した場合のアルファベット順）

- AGHABAYOV, S. S.; QARABAGLI, S. 2003. "Uzeyir Hajibayov: Life and Creative Activity", *Uzeyir Hajibayov: The Cloth Peddler*. Baku: Gapp-Poligraph. pp.5-6
- БАБАЕВ, Эльхан. 1990. *Ритмика Азербайджанского Дестгяха* (『アゼルバイジャン音楽のリズム』). Баку: Ишыг.
- CARON, Nelly; SAFVATE, Dariouche. 1966. *Iran*. Buchet/Chastel.
- ГАДЖИБЕКОВ, У. *Аршин Мал Алан* (『布売り』). Азерб. ССР. Мәдәни йәт Назирли и Мусигили Комеди ја Театрынын Нот Китабханасы, No. 1995.
- ХА ЧЫБЕ ЈОВ, Узејир. 1985 [1945]. *Азербјан Халг Мусигисинин әсаслары* (『アゼルバイジャン民族音楽の基礎』). Бақы: Јазычы.
- ХАЛЫК-ЗАДЕ, Фатгах Халык Оғлы. 1984. *Ритмика Азербайджанской Народной Музыки* (『アゼルバイジャン民族音楽のリズム』). Москва: Москвская Госдарственная Дважды Ордена Ленина Консерватория ИМ. П. И. Чайковского.
- КЕЛДИШ, Ю. В. (Гл. Ред.) 1981. *Музыкальная Энциклопедия* (『音楽百科事典』). Москва Издачельство Советская Энциклопедия.
- ЛЕВШИН, Алексей Ираклиевич. 1996. *Описание киргиз-казацких, или киргиз-кайсацких, орд и степей*. Алматы: Санат.
- MACKENZIE, John M. 1995. *Orientalism: history, theory and the arts*. Manchester; New York: Manchester University Press.
- MAES, Francis. 1996. *A History of Russian Music: From Kamarinskaya to Babi Yar*. The University of California Press.
- 松本奈穂子 2006. 「トルコ共和国の民俗舞踊における解釈域：脚部動作と拍子の関係を例として」, 『日本中等学会年報』 Vol.21/2: 141-168.
- 森田稔 1994. 「北オセチア：カフカス北部」, 『音と映像による新世界民族音楽大系 解説書 2』, 東京：平凡社, p.153.
- 音楽之友社 (編) 1995. 『ロシア国民楽派』, 東京：音楽之友社
- NARODITSKAYA, Inna. 2002. *Song from the Land of Fire: Continuity and Change in Azerbaijanian Mugham*. New York; London: Routledge.
- O'BRIEN, Matthew. 2004. "Uzeyir Hajibeyov and his role in the development of musical life in Azerbaijan" in Edmunds, Neil (ed.), *Soviet Music and Society under Lenin and Stalin: the baton and sickle*, London; New York: RoutledgeCurzon, pp.209-227.
- ПАНКРАТОВ, С. П. 1974. «Исламей (『イスラメイ』)», Келдиш. Ю. В. (Гл. Ред.), *Музыкальная Энциклопедия*. Москва Издачельство Советская Энциклопедия, p.572.
- QARABAĞLI, Səadət. 2004. *Üzeyir Və Nəcəbovun Publisistikasında Musiqi Məsələləri*. Baku: Pedagogika.
- РЕЧМЕНСКИЙ, Н. 1965. *Музыкальная Культура Чечено-Ингушской АССР*. Москва: Издательство Музыка.
- SAFAROVA, Zemfira. 2005. *Uzeyir Hajibayov and his Outstanding Predecessors*. Baku: Elm.
- SAID, Edward W. 1994 [1978]. *Orientalism*. New York: Vintage Books.
- 徳丸吉彦 2004. 「表象としての日本音楽」, 『表象としての日本：西洋人のみた日本文化』, 東京：財団法人放送大学教育振興会, pp.111-126.
- YUZEFOVICH, Victor. 1985. *Aram Khachaturyan. Kournokoff*, Nicholas; Bobrov, Vladimir (trans.), New York: Sphinx Press, Inc.
- ZONIS, Ella. 1973. *Classical Persian Music: An Introduction*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

CD 資料

- PRENTICE, Will (compilation and text). 2002. *Before the Revolution: a 1909 Recording Expedition in the Caucasus and Central Asia by The Gramophone Company*, Topic Records (TSCD921).
- SIMON, Artur; WEGNER, Ulrich (eds.). 2000. *Music!: 100 recordings, 100 years of the Berlin Phonogramm-Archiv 1900-2000*. Wergo.

(2006 月 12 月 1 日受理)

表1. コーカサス・中央アジア表象作品の例(コーカサスの作曲家は除く)

番号	曲目	作曲年	作曲家	リズムの特徴
1	歌曲『歌うな、美しい人よ(ゲルジアの歌)』	1828	グリーンカ	譜例1あるいは2の変形(断片的)
2	「ペルシヤの合唱」(歌劇『ルスランとリュドミラ』第3幕より)	1837-1842	グリーンカ	なし
3	「トルコの踊り」(歌劇『ルスランとリュドミラ』第4幕より)	1837-1842	グリーンカ	なし
4	「アラビアの踊り」(歌劇『ルスランとリュドミラ』より第4幕より)	1837-1842	グリーンカ	なし
5	「レズギンカ」(歌劇『ルスランとリュドミラ』より第4幕より)	1837-1842	グリーンカ	<後半の急速なテンポ、細かい分割音、3拍子>
6	ピアノ独奏曲『イスラメイ』	1866-1869(第1稿)、1902(第2稿)	バラキレフ	譜例2(中間部、断片的)、3連のリズム
7	*「古城」(組曲『展覧会の絵』より)	1874	ムソルグスキー	譜例2
8	歌劇『妖魔』	1875	ルビンシテイン	なし
9	「カルスの奪還」	1880	ムソルグスキー	なし
10	交響的絵画『中央アジアにて』	1880	ボロディン	譜例1、譜例2の変形(断片的)
11	交響曲第2番『アンタール』	1866-1868	リムスキー=コルサコフ	なし
12	歌劇『イーゴリ公』	(1869-87 未完, 1890 リムスキー=コルサコフとバラキレフにより完成)	ボロディン	譜例1(断片的)、3連のリズム、「ポロヴェツ人の踊り」など
13	ピアノ独奏曲『クリミアの南岸にて(ゲルズフ・ウ・アウダガ)』	1880年代	ムソルグスキー	なし
14	ピアノ独奏曲『クリミアの南岸近く(バイダリー)』	1880年代	ムソルグスキー	なし
15	交響詩『タマール』	1883	バラキレフ	譜例1、譜例2、ヘミオラ
16	交響組曲『シェエラザード』	1888	リムスキー=コルサコフ	譜例1(断片的)、譜例2(断片的)、3連のリズム
17	「オリエンタル」(ヴァイオリンとピアノの組曲『万華鏡』より)	1890年代	キュイ	譜例1、譜例2
18	チェロ『アラビアのメロディ』	1891	グラズノフ	なし
19	「アラビアの踊り」(バレエ『くるみ割り人形』より)	1892	チャイコフスキー	譜例2、譜例3(断片的)
20	組曲『コーカサスの風景』	1895	イッポリトフ=イヴァノフ	譜例2(「村にて」)
21	「レズギンカ」(ピアノ独奏曲『12の高等練習曲』より10番)	1905	リャブノフ	3連のリズム
22	バレエ音楽『バフチサライの泉』	1934	アサフイエフ	なし

表2. 「布売り」各曲の拍子およびリズム・パターンとヘミオラの種類

番号	曲目	拍子記号	リズム・パターン	出現小節	ヘミオラの出現有無とそのタイプ	出現小節
1	序曲	アレグロ：6/8拍子	譜例2	21,29小節以外全小節	なし	
		アンダンテ：3/4拍子 (52小節目～)	3拍子系		なし	
		アレグロ：6/8拍子 (64小節目～)	譜例2	93, 94小節以外全小節	なし	
2	アスケルのアリア	3/4拍子	譜例2		応用	1,2小節以外全体。61-90小節間は歌以外付点なし。
3	ジャハンのクブレと舞踊	6/8拍子	譜例1	ほぼ全般	交互、並置	4小節単位の3小節目が常にヘミオラ (ただしヘミオラにならない符幹の連結方法を示す小節もあり。)
			譜例2	ほぼ全般		
4	スレイマンの歌	6/8拍子	譜例2	ほぼ全般	なし	
5	スレイマン、ジャハン、ヴェリのクブレと踊り	6/8拍子	譜例1	ほぼ全般	(交互、並置)	2,3,6,7,10-12, 14,16
			譜例2	ほぼ全般		
6	ギェルチヨハラのアリア	4/4拍子	譜例4	ほぼ全般	なし	
7	テッリの歌	3/4拍子	譜例3	ほぼ全般、2小節で1単位	なし	
8	アスケルの歌	3/4拍子	3拍子系		(交互)	5, <6>, 9
9	娘たちの合唱	3/4拍子	譜例2	ほぼ全般、2小節で1単位	なし	
10	アスケルとギェルチヨハラのデュエット	4/8拍子	譜例4	ほぼ全般	なし	
11	ギェルチヨハラのアリア	6/8拍子	譜例1	5, 9, 10, 16, 44, 83, 86, 91, 94, 101	並置	Vc.部分のほぼ全般、特に [46-58, 60-64], 88, 95-98, 101-110, 114-115, 120-121.
			譜例2			
12	アスヤとテッリのデュエット	2/4拍子	譜例4	ほぼ全般、2小節で1単位	なし	
13	アスケルの歌	2/4拍子	譜例4	ほぼ全般	なし	
14	スルタンベイのクブレ	2/4拍子	譜例4	ほぼ全般	なし	
15	ギェルチヨハラのアリア	前後奏2/2拍子	譜例4	ほぼ全般	なし	
		3/4拍子	3拍子系			
16	アスヤの歌	6/8拍子	3拍子系		並置、交互	ほぼ全般
17	アスヤの踊り	6/8拍子	譜例1	37,39,41	交互 (1小節ごと)	
			譜例2	ほぼ全般	並置、交互	11, 13,23-25,27,29,31, 33-36, 38,40,42-43, 45,47,49 [51, 53, 55] 57,67,69, 34,38,42,46
18	ヴェリとテッリのデュエット	3/8拍子	<譜例1>	45,89,111,15,	交互 (1小節ごと)	
19	ギェルチヨハラの歌	4/8拍子	譜例4	6,9	なし	
20	アスヤ、テッリ、ギェルチヨハラのトリオ	3/4拍子	3拍子系		なし	
21	ギェルチヨハラ	2/4拍子	譜例4	(11, 15, 19, 23, 27, 30-32, 34-36, 39-46, 55, 56)	なし	
22	舞踊：出合い	6/8拍子	<譜例1>	ほぼ全般	<並置>	1-3.
23	舞踊1	6/8拍子	譜例2	ほぼ全般	交互 (1小節ごと)、並置	65,67,82-最後まで
24	舞踊2	6/8拍子	譜例2	ほぼ全般	並置、<交互、ほぼ1小節ごと>	ほぼ全般
25	舞踊3	6/8拍子	<譜例1>	ほぼ全般、1小節に2単位	>	
26	フィナーレ	6/8拍子	譜例2	全小節	<並置>	5-12 (VI), 35-42 (VI, FI, CI), 61-66, <17-19> 20, <22-24> 25, <26-28> 29, <30-32> 33.

⊃ 基本のバリエーション、<> 異なる解釈も可能、□ ヘミオラの解釈に譜面上ならない書き方をしている箇所、〔出現部分の少ないパート〕