

研究概要報告書【音楽振興部門】

(1 / 1)

研究題目	北タイにおける音律について —ジャオ・ストーンによる音律の設定をめぐって—	報告書作成者	宮内基弥
研究従事者	宮内基弥		
研究目的	<p>タイ北部は、100年ほど前までチェンマイを中心とするラーンナー王国という独立国であり、中央タイのものとは異なるラーンナーの伝統音楽が伝承されている。ラーンナー音楽には様々なジャンルがあるが、代表的なものに集団即興演奏である「サロー・ソー・スン」がある。ここでは、主な旋律楽器として、擦弦楽器の「サロー」、撥弦楽器の「スン」、そして縦笛の「クルイ」が用いられる。ラーンナー音楽においては、中央タイの音楽と同様に「ドレミファソラシ」をタイ文字にした文字譜が使われている。そしてラーンナー音楽では「ミ」および「シ」の音が西洋音楽と比べて低いことに気づく。フレットのある弦楽器である「スン」においては、フレットの位置は楽器製作者によって決定されているはずである。このラーンナーの音律に興味をもった私は、本研究に先立つ 2016 年の2月にチェンマイの楽器工房でインタビュー調査をした結果、ジャオ・ストーン・ナ・チェンマイ(1918-1986)という音楽家であり楽器製作者の存在を知った。</p> <p>ジャオ・ストーンはチェンマイの旧王族の出身で、ジャオは王族へ対する敬称である。ジャオ・ストーンの楽器製作の弟子であるブンラット・ティパラット氏によると、今から40年ほど前に、ジャオ・ストーンは合奏に際して音律を合わすべく、そのスタンダードとなる「クルイ」の作成を目指したという。ジャオ・ストーンは名家の出身であり著名な演奏家であったので北タイの著名な演奏家達と相談し、見本として作成したクルイの中で、最も音律の美しいものについて皆の意見が一致し、それを選んだとのことである。</p> <p>本研究においては、ジャオ・ストーンの業績を調べるとともに、ラーンナー音楽においてもっとも芸術的に発展したジャンルである「サロー・ソー・スン」について説明しながら、そこで使われている楽器の音律を、楽器製作者達や音楽家達へのインタビューを通して明らかにすることを目指す。</p>		

北タイにおける音律について

—ジャオ・ストーン・ナ・チェンマイによる音律の設定をめぐって—

タイ北部は、100年ほど前までチェンマイを中心とするラーンナー王国という独立国であり、中央タイのものとは異なるラーンナーの伝統音楽が伝承されている。ラーンナー音楽には様々なジャンルがあるが、代表的なものに「サロー・ソー・スン」がある。そこでは、主な旋律楽器として、2弦の擦弦楽器である「サロー」、撥弦楽器である「スン」、そして縦笛の「クルイ」が用いられる。ラーンナー音楽においてはドレミファソラシのタイ文字表記による文字譜が使われており、ラーンナーの音律ではミとシが西洋音楽と比べて低いのが特徴である。

本研究の目的は、ラーンナー音楽を代表するジャンルである「サロー・ソー・スン」について紹介し、現在のラーンナー音楽の発展に大きな役割を果たしたジャオ・ストーン・ナ・チェンマイの業績を調べ、楽器製作者や音楽家へのインタビューを通して伝統的な弦楽器である「スン」および縦笛「クルイ」の音律の実態を解明することである。

1. はじめに

ラーンナー音楽(ดนตรีล้านนา)は日本ではほとんど紹介されておらず、本研究で取り上げるジャオ・ストーン・ナ・チェンマイ(เจ้าสุทธ ฌ เชียงใหม่ 1918-1986)については全く知られていない。そこでまず、調査にいたった経緯について述べたい。

なお、タイ語を日本語で表す際に、ก はガ行、จ はジの音で表した。¹

1-1. 研究の発端について

ラーンナー音楽を代表するジャンルであるサロー・ソー・スン(สะล้อซอซึง)では、ラーンナーの旋律をもとに集団即興演奏が行われる。ラーンナーの旋律はどれも大変に美しい。2015年の2月から3月にかけて、チェンマイにおいてひと月ほどラーンナーの音楽を習った私は、美しい旋律と集団での即興演奏の楽しさに魅了された。

ラーンナー音楽の楽譜は、中央タイと同様に、ドレミファソラシを表すタイ文字を用いた文字譜である。ラーンナー音楽では「ミ」と「シ」が、12平均律に基づいた長音階の「ミ」と「シ」の音高と比べ相当に低い。ちなみに、中央タイの音楽では7平均律が用いられていると考える人もいる。7平均律というアイデアは一般的に疑いの目を向けられているが、その各音をドレミファソラシと呼ぶとした時、「ミ」と「シ」の音高は、やはり12平均律に基づいた長音階のそれらより低い。

ランナーの伝統楽器であるスン(ซิ่ง)は、2本ずつ同音程に調弦された2コースの撥弦楽器である。スンの2コースは完全4度あるいは完全5度に調弦されるので、スンの音律は7平均律ではない。スンにはフレットがある。スンのフレットは固定されている。シタールのように可動式ではない。したがって、楽器製作者がフレットの位置を決定する何かしらの基準があるはずである。楽器製作者達の基準がどのようなものか興味をもった私は、それを調べてみようと思いついた。本研究に先立つ2016年の1月から2月にかけてひと月ほどチェンマイに滞在した際に、楽器製作者のもとをおとずれ、この疑問についてたずねることができた。

1-2. ジャオ・ストーンという音楽家

チェンマイの旧市街は、堀と趣のある崩れかけた城壁に囲まれている。西側にスアンドーク門があり、門を出て西にしばらく進むとランナーの歴代の王族の眠るスアンドーク寺院がある。その寺院の裏口の一角にある東屋で、毎週土曜日と日曜日に、無料でランナー音楽のサロー・ソー・スンが教えられている。生徒は一般の人々である。私はこのグループで習っていた。

このグループはスイット・クルー・アッド(ศิษย์ครูแอ๊ด)という。スイットは弟子、クルーは先生という意味であり、これはアッド先生の弟子たちという意味である。これは著名な音楽家であるパーヌタット・アピチャナートン氏(ปานุทัต อภิชนาตง)により組織された。タイでは皆、ニックネームで呼び合う。アピチャナートン氏のニックネームはアッドである。しばらく前からアピチャナートン氏は非常に忙しくなってしまったため、現在では彼の弟子のサリーヨット氏(สละหรือยศ)が教えている。何人か英語の話せるメンバーは、このグループをスアンドーク・アンサンブルと呼んでいたのもので、ここでは分かりやすくスアンドーク・アンサンブルとよぶことにする。

私が楽器製作者達にインタビューを行いたいことをスアンドーク・アンサンブルのメンバーに話していると、その一人が、楽器製作者を知っているので会えるようにアレンジしてくれるという。そのようにして、私は楽器製作者のブンラット・ティパラット氏(บุญรัตน์ ทิพย์รัตน์)およびスラサック・ナ・チェンマイ氏(สุรศักดิ์ ณ เชียงใหม่)と会うことができた。²

ブンラット・ティパラット氏は数々の賞を受賞した著名な楽器製作者である。なお、ティパラット氏は先ほど述べたアピチャナートン氏の養父でもある。ティパラット氏の工房で彼に、どのようにしてスンのフレットの位置を決定しているのかたずねたところ、それは縦笛のクルイ(ขลุ่ย)³をもとに決めているという。それでは、クルイの指孔の位置はどのように決めているのか、とたずねると、彼は楽器製作の師匠であった音楽家ジャオ・ストーン・ナ・チェンマイ(เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ 1918-1986)の話をしてくれた。

40年ほど前に、ジャオ・ストーンは、合奏に際して音律を合わすべく、そのスタンダードとなるクルイの作成を目指した。ジャオ・ストーンは名家の出身で著名な演奏家であったので北タイの著名な演奏家達と相談し、多くのクルイを見本として作成し、どれをスタンダードなものとするべきか相談したが、その際、最も音律の美しいものについて皆の意見が一致し、それを選んだとのことである。

ティパラット氏は、師匠であるジャオ・ストーンのクルイをコピーし、そのクルイを用いてスンのフレットの位置を決めているという。私はこの時はじめてジャオ・ストーンという音楽家について知った。ジャオ・ストーン・ナ・チェンマイは旧王族であり、ジャオ(เจ้า)は王族に対する敬称である。

次に、チェンマイ・クルーアン・ドントリー(เชียงใหม่เครื่องดนตรี)⁴という工房を営んでいるスラサック・ナ・チェンマイ氏に会うことができた。スアードーク・アンサンブルで使っているスンはほとんどが、このチェンマイ・クルーアン・ドントリー製のものである。

スラサック氏はジャオ・ストーンの子息である。スラサック氏の工房では3、4人の従業員が楽器を作っていた。どのようにスンのフレットの位置をきめるのか、スラサック氏にたずねたところ、各フレットを置く位置をしるした定規を見せてくれ、それに合わせてフレットを置いているという。どうやってしるしの位置を決めたのかたずねると、やはりクルイに合わせて決めたという。そして、このように定規を作っておけば、音楽に詳しくない従業員でもスンを作ることができるから、とのことであった。

それでは、クルイの指孔の位置はどのようにして決めるのかたずねると、ティパラット氏から聞いたのと同様に、ジャオ・ストーンが音楽家達と話し合っただけで決めたという。その際、ジャオ・ストーンはタイ中央の音律を参考にしたようだ、ともスラサック氏は述べていた。

このようにして私はジャオ・ストーンという音楽家を知り、その業績や、ジャオ・ストーンが決定したという音律について興味をもった。

以下、ラーナー音楽について概観してから、ジャオ・ストーンの紹介をし、音楽家や楽器製作者へのインタビュー調査の結果について報告したい。

2. ラーナー音楽について

音楽はラーナーの様々な芸能においても用いられている。よく知られた芸能としては、長いつけ爪をつけて踊るフォン・レップ(พ็อนเล็บ)や剣舞のフォン・ジューン(พ็อนเจ็ง)、男女の歌手が即興的に歌詞を紡いで掛け合うソー歌謡(ซอ)⁵といったジャンルにおいても、それぞれ専

用の伴奏音楽がある。ソー(ซอ)とは、タイ語では擦弦楽器の一種を意味するが、北タイ語であるムアン語(ภาษาเมือง)においては、「歌う」という意味である。この掛け合い芸能では、ソーという語がそのままジャンル名称としても用いられている。また音楽の最も根源的なものである民衆の歌は、ここランナーにおいても数多く歌い継がれている。一大観光地であるチェンマイでは、楽器の伴奏を伴った民謡や、色々な踊りをディナーショーで見ることができる。

ランナー音楽において、もっとも音楽的に発展した芸術的形態が、サロー・ソー・スン(สล้อซอซิ่ง)である。サロー(สะล้อ)は2弦の擦弦楽器、ソー(ซอ)は先述の通りムアン語で「歌う」の意、スン(ซิ่ง)は2弦の撥弦楽器のことである。以下、ランナー古典音楽サロー・ソー・スンとランナーの旋律について概観したい。

2-1. サロー・ソー・スン

ランナー音楽の歴史的な詳細は不明な点が多い。ランナーの歴史については他書にゆずるが⁶、ランナー最後の王朝であるジェット・トン王朝の始祖であるガーウィラ(1742-1816)が、200年以上続いたビルマの支配で衰退したチェンマイの街の復興に取りかかった当時には、すでに今日でも演奏されている曲をみることができる。ガーウィラの治世は、ゲップ・パック・サイ・サー・ゲップ・カー・サイ・ムアン(เก็บผักใส่ซ้า เก็บข้าใส่เมือง)の時代と呼ばれる。これは「野菜を集め籠に入れ、奴隷を集め街に入れる」という意味である。この当時、若い男性たちは楽器を演奏しながら、若い女性たちに求愛の歌を歌うことが行われていたようである。⁷ そして、ゲップ・パック・サイ・サー・ゲップ・カー・サイ・ムアンの時代には、次の13曲の名前を散見することができるという。⁸

- | | |
|------------------------|----------------------------|
| 1. プラサート・ワイ(ปราสาทไหว) | 2. ルースイー・ロンタム(ฤๅษีหลงถ้ำ) |
| 3. ロン・メーピン(ล่องแม่ปิง) | 4. チェンマイ(เชียงใหม่) |
| 5. ジャブ(จ๊อบ) | 6. ラマーイ(ละม้าย) |
| 7. ウー(อื้อ) | 8. バガオ・バグラーン(ปะเก่าปะกลาง) |
| 9. パマー(พม่า) | 10. ニーヤウ(เงี้ยว) |
| 11. サウ・マイ(สาวไหม) | 12. チェンセーン(เชียงใหม่) |
| 13. ロン・ナーン(ล่องน่าน) | |

歌の伴奏が、集団即興演奏という芸術的スタイルに昇華したものがサロー・ソー・スンである。「歌う」という意味のソー(ซอ)を冠してはいるが、サロー・ソー・スンは通常、専門の歌手はおらず、器楽的な音楽である。時として、スアンドーク・アンサンブルでのレッスンでは余興のような

形で歌も歌われることはあったが。そのような時、「ノイジャイヤー(น้อยใจยา)」という、心優しい青年ノイジャイヤーと美しいワンゲーオの悲愛の歌は、好んで歌われていた。

ラーンナーの旋律をもとに行われる集団即興演奏であるサロー・ソー・スンにおいて、即興の基本的な方法は旋律の変奏であるが、技量のある音楽家達の演奏では、しばしば旋律の原型をほとんど感じられないほどである。次に演奏で用いられる楽器について見てみたい。

サロー・ソー・スンでは、主要な旋律楽器として擦弦楽器サロー(สะล้อ)、撥弦楽器スン(ซิ่ง)そして縦笛クルイ(ขลุ่ย)が用いられ、打楽器は太鼓のグローン・ポンポン(กลองโป่งโป่ง)、シンバルのチャープ(ฉาบ)や小型のシンバルのチン(ฉิ่ง)が用いられる。

ここでは主要な旋律楽器であるクルイ、サロー、スンについて解説したい。



小規模編成でのサロー・ソー・スン演奏の様子⁹

前列左から、スン・ノイ、スン・グラーン、クルイ、サロー・グラーン、サロー・ノイ
後列は太鼓のグローン・ポンポン

—クルイ(ขลุ่ย)

クルイは7孔の指孔を持つ縦笛で、木製、竹製、プラスチック製がある。7孔の指孔の下方に四つの飾り穴がある。指孔の面とその真後ろ、そしてその少し下の側面に二つある。下写真¹⁰では、指孔の面に飾り穴が一つ見えている。





また、歌口とエッジは指孔の裏面にある。(写真右)

ラーナー音楽では移動ドが用いられ、クルイの筒音はソで、各楽器の調弦の基音となる。移動ドではあるが、一般的にはソ=E♭が用いられている。中央ハ音をC4とすると、一般的に用いられているクルイの筒音ソ=E♭5である。音域は筒音から1オクターヴと完全5度である。

__サロー(สะล้อ)

サローは、中国の二胡や中央タイのソー・ドゥアン(ซอด้วง)に似た擦弦楽器で、胴はココナツシェルでできている。棹はティーク材が主に用いられる。二胡やソー・ドゥアンと異なり、弓は弦の間に挟まれていない。

サイズは大型、中型、小型とあり、北タイ語であるムアン語で、それぞれ、サロー・ルアン(สะล้อหลวง)、サロー・グラーン(สะล้อกลาง)、サロー・ノイ(สะล้อน้อย)¹¹と呼ばれる。ルアンは「大きい」、グラーンは「中間」、ノイは「小さい」の意。またタイ語ではそれぞれ、サロー・ヤイ(ซิ่งใหญ่)、サロー・グラーン(สะล้อกลาง)、サロー・レック(ซิ่งเล็ก)と呼ばれる。

__スン(ซิ่ง)

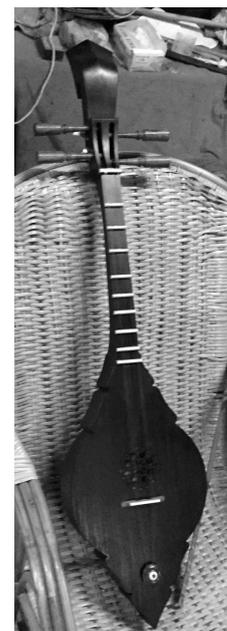
スンは、2本ずつ同音程に調弦された2コースの撥弦楽器である。材料はティーク材やジャックフルーツの木などで、低品質のものではヴェニア板も用いられる。先が細く削られ、よくしなるピックを用いて演奏する。現在ではピックの材質は主にプラスチックで、自分で削って作る。

サロー同様に、サイズは大型、中型、小型とある。北タイ語であるムアン語で、それぞれ、スン・ルアン(ซิ่งหลวง)、スン・グラーン(ซิ่งกลาง)、スン・ノイ(ซิ่งน้อย)と呼ばれる。タイ語ではサロー同様、ヤイ、グラーン、レックをつけて呼ばれる。(右写真は中型のスンであるスン・グラーン¹²)

サローとスンの開放弦の調弦は、縦笛クルイの筒音ソ=E♭5に合わせた場合以下ようになる。

サロー・ルアン、スン・ルアン

ソ=E♭3、ド=A♭3



サロー・グラーン、スン・グラーン	ド=A♭3、ソ=E♭4
サロー・ノイ、スン・ノイ	ソ=E♭4、ド=A♭4

サローとスンにおいて、小型は大型の1オクターヴ上の音域となる。小型と大型のスンにおいて、開放弦ドの弦の4番目のフレットはソで、開放弦ソの1オクターヴ上の音となる。それゆえ、小型および大型のスはスン・ルーク・スィー(ซิ่งลูกสี่)とも呼ばれる。ルークは北タイのムアン語で「フレット」の意味で、ルーク・スィー(ลูกสี่)は「フレット4」の意。また中型のスンでは開放弦ソの3番目のフレットが、開放弦ドの1オクターヴ上のドになるので、スン・ルーク・サーム(ซิ่งลูกสาม)とも呼ばれる。ルーク・サーム(ลูกสาม)は「フレット3」の意。同様の理由でサローでも小型と大型はルーク・スィー、中型はルーク・サームと呼ばれる。

サローとスンの弦は、以前は絹糸やガット弦が用いられていたようだが¹³、現在ではエレクトリックギターの弦が用いられている。

スンにおいて重要な注意点として、ルーク・スィーの低い方の弦は3番目のフレット(ドの音)まで、ルーク・サームの低い方の弦は3番目のフレット(ソの音)までしか用いない。これは、低い方の弦において、それより上のフレットでは音程が悪いからであるという。

2-2. ラーンナーの旋律

ラーンナーの旋律は、5音からなるもの、6音からなるもの、7音からなるものとあり、豊かな表情を持っている。ここでは、それらの例を紹介したい。

ラーンナー音楽では、中央タイで広く用いられていると同様に文字譜が使われている。タイ文字は子音文字と母音文字からなる。楽譜は移動ドで、ドレミファソラシを表すタイ文字、**โด, เร, มี, ฟา, ซอล, ลา, ที** の子音部分 **ด, ร, ม, ฟ, ซ, ล, ท** が用いられる。

次の曲、『ロン・メー・ピン(ล่องแม่ปิง)』は、日本でいう「さくらさくら」に相当するような曲でチェンマイでは知らない人はいない。ロン(ล่อง)は「船で航行すること、行き交うこと」の意味で、メー・ピン(แม่ปิง)はチェンマイに流れるピン川のことである。音源はネット上で Long Mae Ping で動画検索すればたくさん見つけられる。

譜例 1 ロン・メー・ピン(ร่องแม่ปิ้ง)¹⁴

----ช	--ชชช	ลชมช	--ล--ด	--ด--ด	ชลชด	ชลชด	มวชม
--ม--ม	ชดวม	วมชม	วด--ว	--ว--ว	ชดวม	วมชม	วด--ว
--ช--ล	--ด--ว	มวชว	มวดล	ชดวม	--ช--ล	ชลดล	ชม--ช

- ด ド
- ล レ
- ม ミ
- ฟ ファ
- ช ソ (タイ語の発音はソーン)
- ล ラ
- ท シ (タイ語の発音はティー)

一まずに4つの文字が書かれているのがわかる。4つ目が1拍目である。このことに注意しさえすれば、あとは読むのは簡単である。横棒は音を伸ばすことを表す。ด(ド)の上に小さな丸がある。小さな丸はそれがオクターヴ上であることを表す。基本的に移動ドであるが、先述の通り一般的に、ド=A♭、ソ=E♭が用いられる。音域は使用楽器による。例えば先述の中型のスンでは、ド=A♭3、ソ=E♭4であった。

ロン・メー・ピンを五線譜にすれば次のようになる。

譜例 2 ロン・メー・ピン(ร่องแม่ปิ้ง)

ロン・メー・ピンは5つの音から構成されているが、即興ではこの5音以外の音も用いられる。サロー・ソー・スンの演奏はメドレー式で、気の済むまで即興演奏をしたのち、楽団のリーダーのきっかけで次の曲にうつる。

7つの音から成る曲として『プラサート・ワイ(ปราสาทไหว)』をあげておく。プラサート・ワイは「プレーン・クルー(เพลงครู)」「(曲の王)、「歌の師」の意)と言われ、葬式の際にも用いられ、ラーナー音楽において最も格調の高い曲である。プラサート(ปราสาท)は「城」、ワイ(ไหว)は「振動する、震える、揺れる」といった意味で、プラサート・ワイは「城が震える」、「揺れる城」といった意味である。

譜例 3 プラサート・ワイ(ปราสาทไหว)¹⁵

1(ซอล)

(----ฟ	ซด้ทซ)						
----ซ	--ซซซ	ฟมฟซ	ดซทด้	---ร้ด้	ทซทด้	ซด้ทซ	ทซฟม
----ฟ	มรดท	ฟซด้ท	ฟซทด้	----ซ	----ฟ	มฟดร	ซด้ทซ

2(ลา)

(----ซ	ลรดล)						
----ล	--ลลล	ซฟซล	ซลดร	---ฟร	ดลดร	ฟรดล	ด้ลซฟ
----ซ	ฟรฟด	รดลล	ฟดรฟ	---ซล	---ฟซ	รฟดร	ลด้ซล

3(เว)

(----ด	รซฟร)						
----ร	--รรร	ดทดร	ดรฟซ	---ทซ	ฟรฟซ	ทซฟร	ฟรดท
----ด	ทลซฟ	ซฟรฟ	ดรฟซ	--ทดร	--ทด	รดซล	--ซ-ร

4(มี)

(----ร	มลซม)						
----ม	--มมม	รดรม	รมซล	---ด้ล	ซมซล	ด้ลซม	ซมรด
----ร	ดลด้ซ	--มลซ	มซลด้	ซดรม	--ซมร	ลด้ซล	มซรม

4つのパートからなるこの曲は、各パートを気の済むまで即興演奏してから次のパートにうつり、最後にはじめのパートに戻って終わる。各パートの上に2小節だけある部分は、初めてそのパートに入った際に演奏し、繰り返しの際にはその真下にある2小節を演奏する。先ほどのタ

イ文字のドレミファソラシの対応を見れば解読は難しくないだろう。4つ目の文字が1拍目であることに再度注意を促しておきたい。

曲の王にふさわしい均整の取れた構造で、構成音は各パートを通して同一であるが、主音がソ、ラ、レ、ミと移っている。音源はネット上で **Prasat Wai** で動画検索されたい。

最後に6音からなる曲の例を二つあげておこう。

譜例 4 グロム・ナーン・ノーン(กล่อมนางนอน)¹⁶

-----	ฟขทค้	--ร้ทค้	ขค้ทข	--ข--ข	ฟขทค้	--ร้ทค้	ขค้ทข
--ข--ข	--ค้ทข	--ค้ทข	ทขฟม	--ฟมฟ	ขฟมค	--ฟมค	ทขฟม
--ฟมฟ	ขฟมค	--ฟมค	ทขฟม	--คฟ	คมฟข	--มฟข	ฟขทค้

グロム・ナーン・ノーン(กล่อมนางนอน) は「婦人への子守歌」といった意味である。ド、レ、ミ、ファ、ソ、シの6音からなっている。

譜例 5 ピー・モッド・ホーイ・パー(ผีมดห้อยผ้า)¹⁷

---ร้ค้	ทลฟข	---ร้ค้	ทลฟข	---ฟข	ทค้ร้ร้	---ฟข	ทค้ร้ร้
--ค้ค้ค้	--ททท	--ฟฟฟ	--รรร	คคฟค	คคทข	--ข--ข	ทค้ร้ร้
---ทค้	ร้ค้ทข	--ลขฟ	คฟขล	ขฟขล	ขลทค้	--ลค้ค้	ลร้ค้ล
--ลค้ค้	ลร้ค้ล	ขลค้ร้	ค้ล-ข	--ลขฟ	--ลขฟ	--ลขฟ	ขลขข
--ลขฟ	--ลขฟ	--ลขฟ	คคฟข	--ลขฟ	ขลขข	--ลขฟ	คคฟข
--ลขฟ	ขลขข	--ลขฟ	คคฟข				

ピー・モッド・ホーイ・パー(ผีมดห้อยผ้า) は「布地に垂れ下がる蟻の精霊」といった意味である。ド、レ、ファ、ソ、ラ、シの6音からなっている。

終止音に着目し、それを1番目としよう。そうすると、7音で構成される曲では6番目となる音が、これら両曲では用いられていないことがわかる。

音源については英語表記では恐らく無理で、タイ文字で検索されたい。

3. ジャオ・ストーン・ナ・チェンマイについて

この節ではジャオ・ストーンについて紹介したい。以下は、彼の納骨儀式の際に故人を偲ぶ目的で、シリントーン王女の依頼によりプーンピット・アマータヤグン博士が編集し出版された『ラーンナーにおけるタイ音楽 — ジャオ・ストーン・ナ・チェンマイ納骨の儀の思い出に— (ดนตรีไทยในล้านนา: ที่ระลึกในงานบรรจุอัฐิ เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่)』¹⁸から、彼の略歴についての抄訳である。(右写真は若き日のジャオ・ストーン)¹⁹



ジャオ・ストーン・ナ・チェンマイ(เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่)は1918年4月26日にチェンマイ県のサーラピー郡で生まれた。父はジャオ・シンタノン・ナ・チェンマイ(เจ้าสิงห์ทนนท์ ณ เชียงใหม่)、母はジャオ・ブンナム・ナ・チェンマイ(เจ้าบุญนำ ณ เชียงใหม่)、弟はジャオ・ピンヨー・ナ・チェンマイ(เจ้าภิญโญ ณ เชียงใหม่)である。ユパラット高校を卒業後、警察官となり、副業として商売も行っていった。

幼少より音楽に興味を示したジャオ・ストーンは、父からクルイ、ピー・ジュム、サロー、スンと習い、10歳になる前から音楽のグループに加わって演奏するようになる。父は息子に音楽の才能があるのを見て、ジャオ・ストーンはダララサミー妃(ดารารัตน์)の宮殿で侍従となることになった。1927年にダララサミー妃の宮殿で音楽を習い始め、12歳のときからチョー・ストーンワティンに師事し、ソー・ウー(ซอฮู้)を習う。ダララサミー妃の楽団ではソー・ウーの演奏を行った。

ダララサミー妃が生涯を閉じるまでの6年の間、ジャオ・ストーンは彼女の宮殿で音楽を習った。その後、警察官となってからもタイ音楽と北タイの音楽を続けた。妻のセンラー(แสงหล้า)は商売をしており、ジャオ・ストーンは妻の商いを助けながら、練習を続け中央タイの色々な音楽も勉強した。

最終的に、彼は楽器を作ることに思い至った。当時は楽器の質が高くなく、その向上を企図したのであった。当時の楽器はおもちゃのようなものであった。彼は楽器の製作を仕事としはじめ、北タイや中央タイの楽器を、愛情をこめて作った。そして、自身の中に芸術性をもっていたジャオ・ストーンは、楽器製作の技術を向上すべく努力した。例えば、糸巻きに装飾をほどこして美しくするために、象牙を用いたりした。勤勉さと忍耐強さのおかげで、彼のもとには楽器製作や音楽の生徒が数多く集まった。

ジャオ・ストーンは音楽の演奏だけではなく、北タイの様々な地域における楽団の調査も行った。そして、同じ曲でも地域によってメロディーの少しずつ違うことがわかった。彼

は良い音楽には整った規範が必要であると考え、造詣が深い音楽家であるモンリー・トラモート(มนตรี ตราโมท)、パーワート・ブンナーク(ภาวส บุนนาค)と話し合った。またこのようメロディーの違いについて、プラヤット・スリミリン(ประยัต สิริมิลินทร์)とティラユット・ユアンシー(ธีรยุทธ ยวงศรี)とも話し合い、学習者のために標準となるものを定めた。その際、数字とタイ文字を使い、西洋の楽譜も用いた。そしてランナー音楽の完全な曲集を作成した。彼はまた、色々な曲に歌詞を作ることも行った。

ジャオ・ストーンは良き教育者であり、知っている事柄については、それらを惜しまずに共有した。小学校から大学まで様々な場所で教え、多くの学生がいた。また、彼はブンナークと一緒に、楽器の改良において様々な試みも行った。彼が非常に誇りとしていたのは、シリントン王女のために製作したソー・サム・サーイ(ซอสามสาย)の仕事であった。彼は1984年に371人の演奏家からなるランナー大オーケストラ(ล้านนามหาดุริยางค์)を組織した。²⁰

ジャオ・ストーンが少年時代に仕えていたダララサミー妃(1873-1933)は、チェンマイのジェット・トン朝第7代目の君主インタウィチャヤノン(?-1897)の王女で、ラーマ5世(1853-1910)の側室の一人であったが、ラーマ5世の死後、故郷のチェンマイに帰り余生を送った。ダララサミー妃は、チェンマイ郊外のメーリムに居を構え、文芸、音楽、舞踊、織物などランナー文化の発展につとめた。特に、彼女はランナーの楽器や旋律を用いた舞踊劇ラコン・ソー(ละครซอ)を考案した。²¹

ジャオ・ストーンは、1971年に国立の芸能教育機関であるナータシン(นาฏศิลป์)²²がチェンマイに創設された際に教鞭をとることとなった。初代の教授陣としてジャオ・ストーンを含む4人の芸術家が呼ばれた。²³

ジャオ・クルーアゲーオ・ナ・チェンマイ(เจ้าครูแก้ว ณ เชียงใหม่) ソー歌手

ソーパー・ペンブム(โสภา เพ็งพุ่ม) 音楽家

ジャオ・ストーン・ナ・チェンマイ(เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่) 音楽家

ソムパン・チョータナー(สมพันธ์ โชตนา) 舞踊家

これは、当時タイ各地の芸能の重要性と価値を考え始めたタイ政府によって、タイ全国でバンコクについて開校されたナータシンで、ここでは中央タイの音楽だけではなく、地域に固有の芸術としてランナーの芸能と音楽も教えられることとなった。²⁴

さて、先に述べたように、2016年の1月から2月にかけてチェンマイに滞在したおり、私はジャオ・ストーンンの楽器製作の弟子であるブンラット・ティパラット氏およびジャオ・ストーンンの子

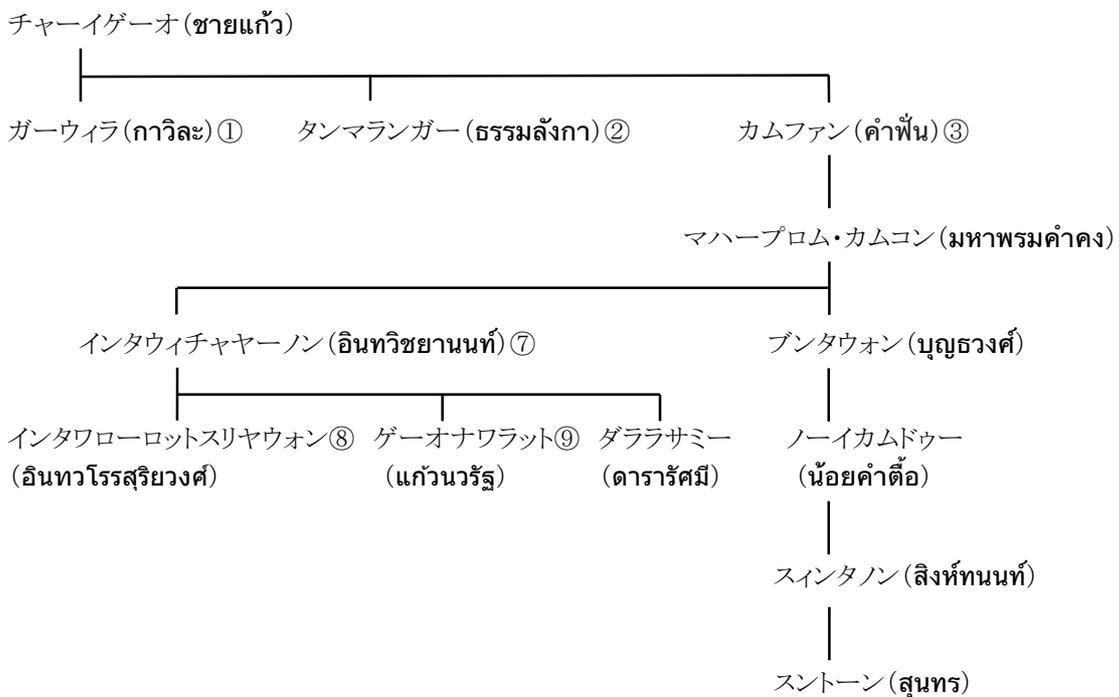


息であるスラサック・ナ・チェンマイ氏から、ジャオ・ストーンンが合奏に際して音律を合わせるために、標準的な音律を音楽家達と話し合って決めたということを知った。ティパラット氏は、それは40年ほど前であったと述べていた。実際、40数年前にジャオ・ストーンンがナータスイで教えるにあたって、北タイの楽器の音律を揃えることは必要不可欠なことであったと想像される。

写真は中央タイの楽器ソー・サム・サーイ(ซอสามสาย)を演奏するジャオ・ストーンン²⁵

以下にジャオ・ストーンンの家系図をあげておく。

ジャオ・ストーンン系図²⁶ 丸の中の数字はチェンマイ君主の代を表す



ジャオ・ストーンンは、ラーンナー歴代王族の菩提寺であるスアンドーク寺院に眠っている。

4. 楽器製作者や音楽家のラーナー音律についての見解

ここでは、2016年10月および2017年2月にチェンマイで行った²⁷、楽器製作者や音楽家のラーナー音律についての見解の聞き取り調査について述べたい。予め述べておくと、人々の見解はほとんど一致しておらず、多様な状況を知ることができた。

4-1. スラサック・ナ・チェンマイ氏へのインタビュー²⁸

ジャオ・ストーンの子息であるスラサック氏は、チェンマイ・クルーアン・ドントリー(เชียงใหม่เครื่องดนตรี)という楽器工房を経営している。3、4人の従業員をかかえており、スラサック氏自身は楽器の製作を行ってはいないようであった。チェンマイでは唯一、楽器を大量生産しており色々な学校や団体に楽器を納めている。もともと大量生産と言うのは、他の製作者と比較しての話である。その経営の体制から、この工房で作られる楽器は他と比べると安い、非常に述べづらいのであるが、質はそれほど高いとは言えない。スンのフレットの位置も楽器によってばらばらな印象である。しかし、この点については後で述べよう。

今回、スラサック氏とその姉上のスリー・ナ・チェンマイ(สุรีย์ ณ เชียงใหม่)さんからはジャオ・ストーンについて色々と同うことができた。日を改めて、スラサック氏が所蔵する、ジャオ・ストーンの手になる美しい装飾を施されたスン(右写真²⁹)の音律を測るために録音をさせて頂くことにした。しかしながら、タイ国王の崩御で、その後のインタビューは延期することになった。³⁰



また、2017年2月に再びチェンマイに滞在した際、スラサック氏は非常に体調を悪くされ、闘病中であったため、訪問することができなかった。2016年の10月に訪問した際には、やはり旧王族であった前チェンマイ知事と、ラーナーの文化博物館をつくる計画を話してくれ、そこに納めるジャオ・ストーンの遺品の数々を見せて頂いたが、その後、その計画も頓挫してしまい、精神的にも非常に落ち込んでいたと知り合いから聞いた。スラサック氏の健康の回復をお祈りする。

なお、本研究に先立つ2016年の2月に訪問し色々と同った際³¹、スラサック氏は、クルイの音を基準にスンの調弦を行っていた。つまり、クルイのソとドの音に合わせて、スンの開放弦を調弦していた。この場合、クルイのソとドの音程関係が問題となってくる。この点についても次回検証したい。

4-2. 縦笛クルイの製作者アピワット・インタパーン氏へのインタビュー³²

アピワット・インタパーン氏(อภิวัตร์ อินตะปาน, 1987年生)はまだ若い、優れたクルイの製作者として、前述のジャオ・ストーン(เจ้อ สโตน)の楽器製作の弟子であったブンラット・ティパラット氏に、クルイについては彼に聞くべきであるとすすめられた。

アピワット・インタパーン氏は、母親の家系が音楽家であり、7歳の頃からランナー音楽を習い始めた。15歳の頃からクルイの製作を学び、16歳の頃からクルイを売り始めたという。彼は始め、ウイテップ・ガンティマー氏(วิเทพ กันธิมา)³³のクルイを購入し、それをコピーしていたが、後にターヌポン・ミーサット氏(ธนูพงษ์ มีสัตย์)から一対一でクルイの製作を学んだ。音楽家としての活動が主で、そのかわりクルイの製作をしている。音楽活動はランナー古典も演奏するが、もっぱらランナー音楽と西洋のポピュラー音楽の融合したジャンルの演奏を行っている。

チェンマイ大学でエンジニアリングを専攻した彼は、クルイの穴の位置をどのように決めているのかという問いに対して、それはもちろん管の長さや穴の直径を測り計算して作るという。そして、ランナーの音律について以下のように話してくれた。

インタパーン氏は、以前は色々な音楽家の演奏や様々なスンの音律を聴き、自身の感覚でクルイの音律を決めていたが、しばらく前に、彼が一番心地よく感じる音律をチューナーで測ってみることにしたそうである。そして得られた音律を平均律の長音階からのセント値で表示してくれた。比較のために、7平均律も表示しておく。各音の間を、小数点以下第3位を四捨五入して、 $1200 \text{ セント} \div 7 = 171.43 \text{ セント}$ とした。また参考のために純正律も示しておく。³⁴

表 1 インタパーン氏のクルイの音律 (単位はセント)

	長音階 (12 平均律)	インタパーン氏	7 平均律	長音階 (純正律)
ド	0	0	0	0
レ	200	$200 - 10 = 190$	171.43	203.91
ミ	400	$400 - 55 = 345$	342.86	386.31
ファ	500	500	514.29	498.04
ソ	700	700	685.72	701.96
ラ	900	$900 - 30 = 870$	857.15	884.36
シ	1100	$1100 - 55 = 1045$	1028.58	1088.27
ド	1200	1200	1200	1200

すなわち、インタパーン氏によると、ファとソは12平均律、ミとシは平均律の長音階と短音階の半分ほどの音高、レはかすかに低く、ラは 30 セントと、意識できるほど低い。特にミは7平均律に近似し、ラとシも12平均律よりは、7平均律に近い音高となっている。もちろん、一つ一つ手作りであるため、実際にできあがるクルイの音律は微妙に異なるが、このように理論的な理想値を定めている演奏家であり楽器製作者でもある人物を知ることができたのは貴重であった。

4-3. 音楽家達のインタビュー

先に述べたように、私はスアンドーク・アンサンブルで毎週土曜日と日曜日にラーナー音楽を習っていた。2016年の10月には、それまで教えていたサリーヨット氏の他に、チェンマイのナータシンを卒業したばかりのプリンヤーパック・ソンティ氏も先生として加わっていた。以下、スアンドーク・アンサンブルの主催者であるパーヌタット・アピチャナートン氏、サリーヨット氏、ソンティ氏へのインタビューについて述べる。

パーヌタット・アピチャナートン氏 (ภานุทัต อภิชนาง, 1974 年生) は、著名な音楽家で、CM出演やタイのテレビドラマの音楽なども数多く作っている。私がチェンマイ市(ムアンチェンマイ)近郊のサンサーイ郡にある彼の家を訪問した時³⁵、彼はちょうどバンコクからドラマ音楽のレコーディングが終わって帰ってきたところであった。アピチャナートン氏は、他のバンドのメンバーはバスで帰ってくるが、自分は飛行機だからサバーイサバーイだ、と、陽気な人である。(サバーイは快適や気持ち良いという意味。)

アピチャナートン氏に、西洋の音階と較べラーナーの音階はミとシが低いようだが、それはどのような音階なのかたずねた。彼はすぐさま、それは7平均律であり、中央タイとまったく同じだと答え、図を書いて説明してくれた。線を2本書き、一つを12等分し、もう一つを7等分した。12等分が西洋音楽で7等分がラーナー音楽や中央タイの音楽である。そして、完全5度に調弦された擦弦楽器サローで西洋長音階のドレミファソラシドと、中央タイと同一であるというラーナーの7平均律のドレミファソラシドを交互に演奏してくれた。理論的な矛盾を感じる人もいるだろうが、それ以上の問い正しの気まずさはわかると思う。

その後、アピチャナートン氏は彼の作ったドラマ音楽の話を書いていたが、関係のある点としては、彼は基本的に西洋の音階を用いているが、ところどころ北タイ的な要素が欲しいときにラーナーの音階を用いるそうである。彼はスンで西洋のスタイルで演奏する時は、ギターと同じように平均律で半音間隔にフレットを置いた自作のものを使っている。

次に、アピチャナートン氏の弟子で、現在スアンドーク・アンサンブルで教えているサリーヨット氏とプリンヤーパック・ソンティ氏にラーナーの音階についてたずねた。両氏には、私はスアンドーク寺院でのグルーブレッスン他に、個人的にもレッスンを受けていた。彼らにはレッスンの折に触れて質問をした。

サリーヨット氏(สหริยศ, 1981 年生)の見解では、もちろんそれは西洋のものとは異なるが、中央タイの音階とも異なるという。また、最近チェンマイのナータシンを卒業し、中央タイの音楽にも精通しているプリンヤーパック・ソンティ氏(ปริญญากาศ สนธิ, 1993 年生)の見解では、西洋の音階とは異なるが、中央タイとラーナーの音階は同じであるという。

両氏とも、スンやサローの調弦では、チューナーを用いているので、開放弦間の音程である完全4度や完全5度は平均律のものである。また両氏とも、前述のインタパーン氏のクルイを高く評価しており、彼らの使うクルイもインタパーン氏のものである。

さて、ソンティ氏からはほかにも興味深いことを知ることができた。彼は、ジャオ・ストーンの楽器製作の弟子である先述したブンラット・ティパラット氏と大変に親しくしており、ほぼ毎晩のように、ティパラット氏の家で夕食を氏の家族と一緒に食べていた。チェンマイ市から隣のハーンドン郡へ最近引っ越したティパラット氏を訪問したのは2017年の2月³⁶であったが、その日も、夕方ソンティ氏がやってきた。せっかくだからと私も夕食と一緒に御馳走になった。その後、ハーンドンからソンティ氏の住んでいたサンパトーン郡はそれほど遠くないから、楽器のコレクションを見に来たらと誘ってくれた。彼はその時、ナータシンを卒業後のキャリアのために1年間サンパトーンのとある小学校の宿舎におり、そこで小学生に音楽を教えていた。

小学校の音楽室には、彼の楽器コレクションと学校の備品である楽器があり、中央タイやラーナーのほぼ全ての楽器をみることができた。それらは、あとで一つ一つ彼が演奏して見せてくれ私にも演奏させてくれたが、音楽室に入ってすぐに、ちょっと待ってと、なにやらやり始めた。彼は、スンのフレットを木製のハンマーで叩いて全て指板から外していた。それはチェンマイ・クルーアン・ドントリーのスンで、彼によれば、そのスンはフレットの位置が粗雑で良くないから直すのだという。そのようにして、私はソンティ氏がフレットの位置を決める方法を観察することができた。

ソンティ氏は、フレットの位置を決めるのにプラサート・ワイ(譜例3)を用いるという。それはプラサート・ワイが7音で構成されているので、各音の間隔を確認するのに適しているからだ。7音で構成される曲ならば何でもよい、とのことであった。

ソンティ氏が直していたのは小型のスンで、調弦は低い方の弦から、ソ=E \flat 4、ド=A \flat 4である。これらの弦はチューナーで合わせるので、この完全5度は平均律である。オクターヴの位置のフレットはハーモニクスで決める。また、ソの弦からハーモニクスで得た1オクターヴと完全5度高いレの音をもとに、1番目のフレット(低い方からラとレ)の位置を決める。このレは低い

開放弦のソに対しては純正な完全5度となる。もっとも平均律との音高の差は無いに等しいが、3番目のフレット(低い方からドとファ)と4番目のフレット(低い方からレとソ)は、それぞれ開放弦のソとドから決める。2番目のフレット(低い方からシとミ)だけは感覚で決める。5番目より上のフレットは、それより下のフレットにある音のオクターヴ上で決める。最後にプラサート・ワイを演奏しながら、細部をチェックする。フレットは瞬間接着剤でつけていた。ちなみに、次に述べる楽器製作者のテウオカッタ氏も瞬間接着剤でフレットをつけている。

以上がソンティ氏のスンのフレットの位置の決め方である。彼のようなやり方であれば、各フレットの位置を、クルイを参考にして決める必要はないし、実際彼はそのようなことはしていない。いずれにしても、クルイ製作者のインタパーン氏の好みの「レ」と特に「ラ」が、平均律から外れているのと比べれば、ソンティ氏の「レ」と「ラ」のフレット位置の決め方は殆ど平均律的と言ってよい。結局、「シ」と「ミ」が低いこと以外は、ソンティ氏の好みは平均律的である。ソンティ氏の直したスンをひかせてもらったが、私には心地よかった。短3度と長3度の狭間にあるラーンナー3度は慣れると大変に気持ちが良い。ソンティ氏は中央タイとラーンナーの音階は同じであると述べていたが、このような音律の決め方が、中央タイの楽器とくにラナートの調律などにも当てはめることができるのか、次回ソンティ氏に確認したいと思う。

4-4. ガムジョン・テウオカッタ氏のインタビュー

ガムジョン・テウオカッタ氏(กำจร เทโวชัยดี, 1971年生)は、ジャオ・スントーンの弟子のブンラット・ティパラット氏の弟子である。なお、ティパラット氏には二人の弟子がいたが、今回はテウオカッタ氏の兄弟弟子には会うことができなかった。テウオカッタ氏は16、7歳のころティパラット氏のもとで楽器の製作を学び始め、10年前に独立した。チェンマイ市のパーデットにある氏の工房を訪問した時³⁷も彼は楽器の製作に忙しかった。一月でどれほど楽器を製作するのかわからずねたところ、スンを6～8個、ピンピアを4～5個、サローを5～6個ほどで、その他に楽器の修理も行っているそうである。

彼によると、ラーンナーと中央タイの音律は違うとのことである。そして、彼はスンのフレットの位置は、注文者の好みに応じて設定することだ。彼は私の知っている演奏家を例に大まかに分けて説明してくれた。例えば、最近ナータシンを卒業したソンティ氏は中央タイよりの音律で、スアンドーク・アンサンブルを組織したアピチャナートン氏はラーンナー地方よりで、また他にクルイ製作者のインタパーン氏のようなスタイルがあるという。

さて、2度目にテウオカッタ氏のもとを訪ねた際³⁸、夕食時で、氏はちょうど友人と一緒に工房の片隅の台所で夕食を調理しており、私もご相伴に預かりながら、色々とううことができた。

友人のスティン・ターキアウ氏(สุทิน ทาเขียว) は、刺青師として働いており、ラーンナーの伝統的な笛であるピー・ジュム(เป็จุม)の演奏家でもある。彼にラーンナーの音階や音律について聞いてみたら、テウオカット氏と同様にそれは中央タイのものとは違うとのことであった。ソンティ氏は中央タイよりのようだが、と聞いてみたら、ナータシンで中央タイの音楽に接しているから耳がそっちに慣れてしまっているのだろう、という。人やグループによって、音律は異なるそうで、彼は自分でピー・ジュムを作成するが、スンと一緒に演奏する時はスンのフレットの位置を調節して合奏するとも言っていた。

いずれにしても、この両氏の見解では、北タイの言葉であるムアン語(ภาษาเมือง)も、地域によって様々な違いがあるように、音楽においても、地域や人そして楽団によって違いがあるのだ、とのことである。ただ、一つの楽団のなかでは音律を揃えるのが当然であるとの意見であった。

両氏にチェンマイで楽器製作を行っている人はどれほど居るのかたずねたところ、郊外のほうで趣味的に作っている人もいるようであるが、専門的に作っているのは、チェンマイ・クルーアン・ドントリーとブンラット・ティパラット氏そしてテウオカット氏とその兄弟弟子くらいしか知らないとのことであった。

4-5. スリン・ウオンテー氏のインタビュー³⁹

スアンドーク・アンサンブルでの練習の際に、私がおこなっていたインタビューについて話していたところメンバーの一人が近所に楽器製作者が住んでいるので連れて行ってくれることになった。そのようにして、チェンマイ市のメーヒアに住むスリン・ウオンテー氏(สุรินทร์ วงศ์แต่้, 1965年生)を訪ねることができた。

ウオンテー氏は、若い時に5年ほどナータシンに通っていたようで、かつてナータシンで先生をしていたウイテップ・ガンティマー氏(วิเทพ กันธิมา)が、学校とは別に自宅で楽器の作成も教えていたので、そこで楽器製作も習ったという。ウオンテー氏楽器の製作は専門ではないが、普段は車の整備工などをしながら、注文があればスンやサローなどを作っているとのことである。

スンのフレットの位置についてたずねたところ、ウオンテー氏はそれを、自分の感覚で決定しながらも確認のためにチューナーをも用いるということだった。彼の作成した大型のスンで音階をひいてもらおうと、やはりミとシが低かったので、その点について突っ込んで聞いてみたら、実際にチューナーとともに弾きながら説明してくれた。

彼もやはり低い弦のソをE♭3にあわせ、高い弦のドをA♭3に合わせた。さて、ラとレはぴったりとF3とB♭3の音高を示した。シとミは、チューナーの振れを見ていると、大体50セントほ

ど G3 と C4 から低かった。彼によれば、シとミは完全に自分の感覚で決めており、その音高はラーナー音楽においてスタンダードなものであり、皆と共通しているとのことであった。結局のところ彼の楽器は、シとミは平均律の短音階と長音階の中間ほどの音高で、あとは平均律であった。

ウォンテー氏にラーナーと中央タイの音律の違いについてたずねると、彼は断言しなかったが、両者の音律は同じだと思ふと述べ、ただ、東北地方であるイーサーン地方では西洋音楽の影響で、ミとシは西洋音楽の音高に近いと思ふ、とのことであった。

4-6. ブンラット・ティパラット氏のインタビュー

ジャオ・ストーンの楽器製作の弟子であったブンラット・ティパラット氏 (บุญรัตน์ ทิพย์รัตน์、1955 年生)からは、はじめに述べたように、ジャオ・ストーンの音律設定についての話をきくことができたが、今回、ティパラット氏自身の見解についても伺った。⁴⁰

ティパラット氏は若い頃、音楽とは関係のない仕事をしていたのだが、ココナッツシェルの加工が上手であったので、ジャオ・ストーンと一緒に楽器の製作をしないかと持ちかけられ、その後20年ほど一緒に働くこととなったそうである。ジャオ・ストーンと楽器の改良に取り組んでいたパーワート・ブンナーク氏 (ภาวส บุญภาค)⁴¹の紹介で、ティパラット氏はバンコクの王宮で、古い楽器を修理する仕事にもつき、そこではブンナーク氏から中央タイの様々な楽器の製作を学んだ。

ティパラット氏によれば、昔は中央タイにおいても、ラジオ・タイランドのスタイルと、文化省芸術局 (กรมศิลปากร) の二つのスタイルがあり、チューニングシステムも少し違っていたという。

そしてティパラット氏によれば、ラーナーの音律について、30 年ほど前まではジャオ・ストーンが楽団を作り中心的な存在として活動していたので、チューニングシステムも固定気味であったが、最近ではそれが変化しているという。

ティパラット氏が楽器を作成する際には、中央タイの楽器には中央タイのクルイを用いて音律を調整し、ラーナーの楽器ではラーナーのクルイを用いて音律を調整するとのことである。そのラーナーのクルイは彼がジャオ・ストーンの物をコピーしたもので、ジャオ・ストーンの音律と同じものであるという。もっとも、それが本当に同じ音律であるかどうかは検証が必要ではある。

以上が、今回の調査における楽器製作者や音楽家へのインタビューの結果である。

4-7. 理論的理想としての中央タイの7平均律について

今回の調査で、ラーナーと中央タイの音律は同じものであると考える人々もいた。参考のために中央タイの7平均律をめぐる言説について少し触れておこう。

一般的に強い疑いの目で見られている、この中央タイの7平均律というアイディアは、1885年のエリスの論文『諸民族の音階』に端を発する。数学者エリスは中央タイの楽器であるラナーの音律を測定した際、実際の測定値とはずれていたが、理想的な理論として7平均律を採用した。以下はエリスの興味深い報告である。

我々がタイの公使館で音高度を調査していた時に、プリサダング王子は『奏者は各音間の音程がすべて相等しいものとなるように音を出そうと志している筈です』と我々に語った。

この王子の言葉に従って、上表で理論的音程として八度を各々171.43セントの七個の相等しい部分に分けたものを採用した次第である。この説明が正しいかどうかを調べるために、筆者は、自分の二絃琴でこの音程を作り、八度を七等分して出来た音程を簡単に奏せるようにし、それを公使館の音楽家達に奏して聴かせた。すると、音楽家達は、異口同音に、この音階を良い音階だといった。続いて、筆者がラナー・エクから聴いた音階を奏したところ彼等は、『この音階の調子は狂っている』といい出した。この実験は、決定的な意味をもつと考えることが出来る。従って、理想的なタイの音階は、八度を七つの相等しい部分に分けたものであり、正確に調律された楽器では、半音も全音もなくて、1と3/4半音より一寸小さい音程だけがあるということになるわけである。⁴²

このプリサダング王子 (ปฤษฎางค์) の発言について、タイ音楽の研究者である David Morton は、1976年の著作『The Traditional Music of Thailand』において「this may be the statement echoed by subsequent writers on Thai music.⁴³」と述べ、モンリー・トラモート (มนตรี ตราโมท) の1964年の記事から「The octave is divided into seven pitches, the intervals between which are all the same (that is, equal to one another).⁴⁴」というトラモートの言葉を引用している。我々の主題との関係で言えば、トラモートはジャオ・ストーンとも協力して働いていたので、ジャオ・ストーンも当然そのような中央タイの理論的理想値についての認識はあったであろう。ジャオ・ストーンがラーナー音楽とのかかわりで7平均律をどう捉えていたかについての調査は今後の興味の一つである。現在のラーナー音楽の音律と7平均律との違いを最も端的に示すのは、完全4度と完全5度の存在である。ジャオ・ストーンの作成したスンにおいてこれら二つの音程が存在するかどうかの調査は次の機会に実行するつもりである。

Morton 自身は、彼自身による中央タイの楽器のチューニングシステムの測定値が7平均律から外れていることを認めつつも、タイ音楽における7平均律への確かな意図を感じると述べている。⁴⁵

最近では、タイ音楽の研究者である John Garzoli が、「The Myth of Equidistance in Thai Tuning」⁴⁶と題した 2015 年の刺激的な論文において、タイ音楽の7平均律という理論を批判している。彼は、エリスや Morton によって流布した理論的理想値としてのこのアイディアは、実際のタイの楽器には実証的に観察することができず、7平均律という考えを放棄するべきであると主張している。

中央タイ音楽の7平均律についてここで考察することは控えたいが、ラーナー音楽に関しては、私の観察した限り、完全4度および完全5度が存在するという理由で、7平均律は存在していない。例えば、クルイ製作者インタパーン氏の好みの音律を見ると、それは12平均律の長音階よりは、7平均律のほうに似ている、と言うことは可能である。しかし彼自身は彼の理想値を明示しているので、これは、実際には決して実現しない7平均律を、ラーナー音楽における理論的理想とすることの根拠とは全くなならない。

5. 結論と今後の課題

本報告においては、日本においては全く知られていないラーナー音楽の精髓であるサロー・ソー・スンの概要を、音律の問題と音楽家ジャオ・ストーンとからめ、紹介することができた。この魅力的な芸術に興味を持つ人が増えてくれればと思う。

今回の調査では、上述の諸事情のために、主要な目的の一つであった、ジャオ・ストーンの手になるスンの音律の計測をすることができなかった。この点については次回の調査において遂行したい。

ラーナーの音律については、現在では、スタンダードと呼べるものはなかった。スンのフレットの位置は注文者の好みに応じて決めている、という楽器製作者テウオカット氏の言葉は、それを端的に表している。今回、音律についての多様な見解を知ることができたのは一つの収穫であった。インタパーン氏のように自分の好みの音律を測定して認識していた演奏家兼クルイ製作者もいれば、ソンティ氏のようにフレットを調整しなおしている敏感な演奏家もいた。その際にソンティ氏の好みの音律、つまりラーナー的要素は「ミ」と「シ」にだけ現れていた。これは副業で楽器を制作していたウォンテー氏の場合と同じである。

このような個人や楽団による好みは、ジャオ・ストーンがナータシンで教えはじめる以前にも存在していたであろう。しかし、教育をするにあたって、楽団を組織するにあたって、スンやクルイの音律を揃えておく必要があることは容易に想像できる。371 人の演奏家からなるラー

ナー大オーケストラでは特にそうであろう。しかしながらジャオ・ストーンの弟子であるティパロット氏がいみじくも語ったように、ジャオ・ストーンという大きな権威のあとで、最近では変化が起きているようである。

ジャオ・ストーンという音楽家については、今回少しだけ紹介することができた。チェンマイで初の専門の芸術家養成機関であるナータシンで教鞭をとり、また楽器製作の生徒も数多くいたというジャオ・ストーンの影響は広範囲に渡っていると思われる。今回の調査をもとに、今後は実際にジャオ・ストーンに接したことのある音楽家達のインタビューの実施も考えている。また、ジャオ・ストーンが作ったというラーナーの曲集の調査を含め、ジャオ・ストーンの実績や、ダララサミー妃から現在に至るラーナー音楽の展開の様子を追求していくことは今後の大きな興味の一つである。

特に、今回はラーナー音楽の地域的な差異については全く調査することができなかった。私が習った「ロン・メーピン」をチェンマイの隣の県であるランパーン出身の友人に弾いて聞かせると友人の知っているメロディーとは若干異なるという。またチェンマイで聞いた「プラサート・ワイ」の旋律も私が習ったものとは異なっていた。ジャオ・ストーンもこの点について調査し、教育のためにスタンダードなものを定めたとのことであった。それに加え個人的なヴァリエーションもたくさんあるであろう。今後はラーナーの旋律の地域的な、そして個人的なヴァリエーションの収集も視野に入れたい。

また、過去長らくビルマの支配を受けていたことから、ラーナー音楽におけるビルマ音楽の影響も想定できることである。中央タイのものとは非常に異なる印象をもつラーナーの旋律やその音律について、ビルマ音楽の影響やビルマの音律との関連性の調査も今後の興味の一つである。

さて音律の話に戻ると、インタパーン氏の好みの音律では、レは平均律の長音階より 10 セント、ラは平均律の長音階より 30 セント低かった。これは、レとラが同一のフレットで隣同士にあるスーンでは再現できない。しかし、私はソソティ氏にサローを習っていた時、レは西洋音楽と大差を感じなかったが、ラは若干低く押さえる気がした。押さえる物理的な位置が隣の弦にあるレのポジションより実際に低いポジションである感じがした。これはあるいは私の勘違いかもしれないが。

この点については、今後検証をしていきたいが、ラが平均律の長音階より低いのもラーナー的な要素の一つかもしれない。私が今回の調査に先立つ 2016 年の 2 月にチェンマイに滞在していた際に、個人的に習っていた一人であるパパンコーン・ポジャントウック氏もそのような事を述べていた。私がラーナーの音階のミとシは西洋音楽よりも結構低いですねと言うと、そのとおりで、ラもわずかに低いです、という。彼はキム (ခိမ်) で音階を弾いてみせてくれた。キムは揚琴が中央タイの音楽に取り入れられたものだが、

その響きの美しさゆえに、最近ではランナー音楽でも用いる音楽家が多くなっている。私がキムの調弦法をたずねると、中央タイの曲では中央タイのクルイ、ランナー音楽ではランナーのクルイで調弦するという。

スンでは原理的に隣同士であるレとラの音に音高の差異をつけることはできないが、クルイやサローそしてキムではそのような差異を実現でき、またインタパーン氏のように実際に実現しているクルイ製作者もいる。この点も今後の課題である。

謝辞

本研究を行うに際し助成を賜りましたカワイサウンド技術・音楽振興財団には、研究のスタートを切ることができ、さらに今後追求してみたい様々な興味ある事柄を知ることができましたことに対し、深く感謝いたします。また、快くインタビューに答えて下さった楽器製作者と演奏家の方々、心からお礼を申し上げます。さらに、スアンドーク・アンサンブルのメンバーの方々、Keegan Kennedy 氏、献身的な友人マターリア・ラオピカーノンさん(มัทรียา เล่าพิภพานนท์)、そして熱心に翻訳の手助けをして下さった友人ラピーパン・マーオヨットさん(ระพีพรรณ เมายศ)、皆様のおかげで楽しく調査を進めることができました。大変に嬉しく感謝いたします。

¹ タイ文字のアルファベット表記においてはタイ政府によるオフィシャルな表記システムである RTGS (Royal Thai General System of Transcription)がある。これは日本のオフィシャルなアルファベット表記システムであるローマ字の訓令式に相当する。RTGS では **n** は **k**、**ch** は **ch** で表記される。RTGS は、日本の訓令式と同様、実情には即してない点も多々ある。タイ文字の完璧な日本語表記は不可能であるが、最も近い音で表すようにした。

² この両氏へのインタビューは 2016 年 2 月 16 日に行われた。

³ クルイは、リコーダーのように、歌口をくわえこみ、息が、リコーダーのように、エッジにあたって音がする仕組みなので、尺八などのように歌口にあてる息の角度によって音高が上下することはない。

⁴ クルーアン・ドントリー(เครื่องดนตรี)は楽器の意。

⁵ 「ソー」はランナーの歌謡芸能で、楽器の伴奏の上で歌手は即興で歌詞を紡ぎ出す。ソー歌謡についての日本語の文献として、船津和幸、船津恵美子「北部タイ・ランナー地方の歌謡芸能「ソー」」、信州大学教養部紀要第 28 号(1994)、37-66 頁、がある。因みにこの論文の中で著者達は、ソー歌謡で使われる楽器の一つである笛「ピー」について、その音律を「ピッチは 1 オクターブを 7 つに平均に分割する七平均律である。」(63 頁)と述べている。しかし、この情報の出処についての記述はなく、単にそう言っているのを現地で聞いただけであろうと思われる。

⁶ 例えば、Sarassawadee Ongsakul, *History of Lan Na*, translated by Chitraporn Tanratanakul, Chian Mai, Silkworm Books, 2005. Hans Pentth, *A Brief History of Lan Na: Civilizations of North Thailand*, Chiang Mai, Silkworm Books, 2000. David K. Wyatt, Aroonrut Wichienkeo, *The Chiang Mai Chronicle 2nd Edition*, Chiang Mai, Silkworm Books, 1998. などを参照。

⁷ プーンピット・アマータヤグン編著『ランナーにおけるタイ音楽 – ジャオ・ストーン・ナ・チェンマイ納骨の儀の思い出に –』、1987 年 8 月 30 日、22-23 頁。限定 500 部。(พูนพิศ อมาตยกุล, *ดนตรีไทย ในล้านนา: ที่ระลึกในงานบรรจุอัฐิ เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่*, ๓๐ สิงหาคม ๒๕๓๐.)

⁸ プーンピット・アマータヤグン 前掲書、22-23 頁。

⁹ 2017 年 2 月 20 日筆者撮影。チェンマイ、ターパー門前の広場での Lanna Ethnic Cultural Festival での演奏。

前列左から2番目はサリーヨット氏、5番目はプリンヤーパック・ソンティ氏(4-3節参照)。

¹⁰ 写真のクルイはアピワット・インタバーン氏(4-2節参照)作成の筆写所蔵のクルイ。筒音はE♭5。

¹¹ ノイ(น้อย)はタイ語でも「小さい」という意味だが、ムアン語とタイ語では発音の声調が異なる。

¹² ガムジョン・テウォカット氏(4-4節参照)作成のス。テウォカット氏の工房にて2017年2月16日筆者撮影。

¹³ Andrew C. Shahriai, *Khon Muang music and dance traditions of North Thailand*, Bangkok, White Lotus, 2006, p.29-30.

¹⁴ パーヌタット・アピチャナートン 『ラーンナー音楽サロー・ソー・スンのための楽譜集』(試作版)、1頁。(ภาพตัดออกขนาง (ครูเอ็ด), หนังสือโน้ตเพลงสำหรับดนตรีพื้นเมืองล้านนา สะล้อซอซึง (ฉบับทดลองใช้)) 原題のดนตรีพื้นเมืองล้านนาは、ラーンナー(固有の、土着の)音楽と言う意味であるが語感のために訳さなかった。)

¹⁵ パーヌタット・アピチャナートン 前掲書、3頁。

¹⁶ パーヌタット・アピチャナートン 前掲書、5頁。

¹⁷ パーヌタット・アピチャナートン 前掲書、9頁。

¹⁸ プーンピット・アマータヤグン 編著 前掲書。

¹⁹ 写真はジャオ・スントーンの息女スリー・ナ・チェンマイさんから提供頂いた。

²⁰ 同前、95-98頁。

²¹ ダララサミー妃については、Leslie Ann Woodhouse, "A "foreign" princess in the Siamese court: Princess Dara Rasami, the politics of gender and ethnic difference in nineteenth-century Siam", Doctoral dissertation, University of California, Berkeley, 2009. 第5章を参照。

²² ナータシン(นาฏศิลป์)は舞台芸術といった意味で、英語では College of Dramatic Arts とオフィシャルに訳されている。当初はロンリアン・ナータシン(โรงเรียนนาฏศิลป์)と呼ばれたが、1973年からはウィタヤーライ・ナータシン(วิทยาลัยนาฏศิลป์)と改名された(プーンピット・アマータヤグン 前掲書、48頁)。

²³ プーンピット・アマータヤグン 前掲書、48頁。

²⁴ 同前、48頁。

²⁵ 写真はジャオ・スントーンの息女スリー・ナ・チェンマイさんから提供頂いた。

²⁶ スリー・ナ・チェンマイさんから提供頂いた家系図、および Sarassawadee Ongsakul, *History of Lan Na*, translated by Chitraporn Tanratanakul, Chian Mai, Silk Worm Books, 2005, p.254 参照。

²⁷ 本調査は、2016年10月1日~28日、および2017年2月5日~28日にかけて実施された。

²⁸ 2016年10月3日、4日、5日。

²⁹ 写真は2016年10月3日、スラサック・ナ・チェンマイ氏の自宅にて撮影。

³⁰ ラーンナーの旧王族の一員であるスラサック氏は、ラーマ9世崩御の後、様々な儀式へ参列されたようである。また、タイ全土が悲しみに覆われ、喪に服し、音楽の演奏も自粛された。スアンドーク・アンサンブルでの土曜日と日曜日の練習も1ヶ月の間自粛することになった。

³¹ 2016年2月15日。

³² 2016年10月9日および2016年10月15日。

³³ ウィテップ・ガンティマー氏については4-5節を参照。

³⁴ 純正律のセント値は、岩宮眞一郎『図解雑学 CD でわかる音楽の科学』ナツメ社、2009年、73頁。を参照した。

³⁵ 2016年10月10日。

³⁶ 2017年2月14日。

³⁷ 2017年2月14日。

³⁸ 2017年2月16日

³⁹ 2017年2月21日。

⁴⁰ 2016年10月3日および2017年2月14日。

⁴¹ ジャオ・スントーンの略歴参照。

⁴² アレクサンダー・ジョン・エリス『諸民族の音階』門馬直美訳、音楽之友社、1951年、112-113頁。(Alexander J. Ellis, "On the Musical Scales of Various Nations." *Journal of the Society of Arts* 33: pp.485 - 527. March, 1885. および "On the Musical Scales of Various Nations: Appendix." *Journal of the Society of Arts* 33: p.1102 - 11. Oct., 1885.)

⁴³ David Morton, *The Traditional Music of Thailand*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press. 1976. p.22.

⁴⁴ 同前、p.22.

⁴⁵ 同前、p.29.

⁴⁶ John Garzoli, "The Myth of Equidistance in Thai Tuning" *Analytical Approaches to World Music*, Vol. 4, No. 2, 2015, p. 1 - 29.