

「伝統」の多義性—イタリア・サルデーニャ島の音楽文化を例に—

金光真理子

Multiple representation of “tradition” in case of the Sardinian music

Kanemitsu, Mariko

日本の伝統音楽、正月の伝統行事、伝統の味など、私たちの身の回りには伝統と称するものが溢れている。その実態はしかしながら複雑で、どこから・何をもって「伝統」となるのか、明瞭な線引きは存在しない。「伝統」とは何か。この大きな問題に対する一つのアプローチとして、本稿では「伝統」の概念を複数の行為主体（agent エージェント）の視点から検討する¹。エージェントの中には、「伝統」の担い手自身もいれば、それを享受する一般の人々もいる。立場も異なれば、「伝統」の見方も異なる。結果として「伝統」に複数の意味が付与される。このような複数の視点からみた「伝統」の多義性について、とくに民族音楽学のフィールドを中心に論じ²、今後の研究の可能性を提起したい。

はじめに：「伝統」をめぐる論点

1. 「伝統の創出」論

伝統といえば、その国（民族）、地方、地域において時代を経て伝承されてきた固有の文化と了解されるであろう。ところが、そうした伝統とされているものの多くが実際には近代になって新しく創られた「まがい物」に他ならないと告発したのが、ホブズボウムとレンジャーの「創られた伝統」論であった（Hobsbawm and Ranger 1983）。ホブズボウム以来、民族音楽学者たちも、伝統芸能と呼ばれるものを、まずは「創出 invention」というフィルターを通して見るようになった。

ホブズボウムが出发点となる一方、伝統芸能の中には「創出」に該当しない事例も数多くあった。「創出」論をうまく適用できたのは、旧ソ連のナショナル・アンサンブルなど、国家主導型の伝統芸能である。ホブズボウム自身が十九世紀末のヨーロッパにおける「伝統の創出」をナショナリズムの観点から論じているように、旧共産圏の国々では音楽や舞踊の「伝統」も国民国家形成のために利用されてきたからである。逆に、イタリア南部など西ヨーロッパの農村社会では、古くから地域に伝わる音楽や舞踊が、時代とともに少しずつ形を変えながらも、現代に生きており、伝統とは過去の遺物ではなく、むしろ過去とつながった現在の文化と考えられる。このような伝統を、ホブズボウムは「慣習 custom」と呼んで区別しているが、民族音楽学者を含め民俗学者 folklorists の多くが対象とする伝統はこの慣習の方であるため、しばしば議論に齟齬が生じた。

また、「創出」では語りきれないケースが、一九四〇・五〇年代にアメリカ合衆国で始まり、ヨーロッパへ広まったフォーク・リバイバルであった。フォーク・リバイバルは欧米人がみずからのルーツを求めて民謡を再発見したことから始まったが、世界的なブームへと発展するにつれ、民謡＝伝統を資本主義社会

¹ エージェントとは、積極的に状況や自己を変えていく実践者としての主体を意味し、サブジェクト（従属する主体）に代わる用語として、近年、文化人類学等で用いられている。本稿でも「伝統」の概念を所与のものとするのではなく、その意味生成にさまざまなレベルに関わる主体があり、それによって「伝統」がダイナミックに生成されると考える立場から、伝統芸能の担い手、一般大衆、研究者などさまざまな立場を含めた当事者をエージェントと呼ぶことにする。

² 「伝統」の再考という本稿のアイデアは、日本学術振興会人文・社会科学振興プロジェクト研究事業研究報告『伝統から創造へ』（高松編2008、2009）に多くを負っている。上プロジェクトは文学、美術、音楽など専門を異にする研究者の協同研究で、専門分野によって「伝統」の概念に相違があることを指摘している。

の新たなコンテキストに即して作り変えるようになり、もはや農村の地域社会を前提にした「慣習」の枠組みでは捉えきれなくなった。とはいえ、大衆を巻き込んだフォーク・リバイバルの（少なくとも理念上は）草の根レベルの活動は、国家という主犯者を暴きだす「創出」の概念でも語りきれない現象であった。

フォーク・リバイバルをめぐる議論は、「伝統」の問題を、ナショナリズム、エスニシティ、グローバリゼーションなどの観点とともに多角的に検討するものとなり、その対象もアメリカや西ヨーロッパだけでなく、東欧やバルカン半島の旧ユーゴの国々まで拡がり、事例研究が積み重ねられてきている³。

2. エージェントからみた「伝統」

事例研究をみていくと、ある一つの伝統芸能をとっても、国家（マジョリティ）と少数民族（マイノリティ）とでは、またインテリ層と大衆とでは、見方が異なることが、つまり、社会的立場によって伝統芸能に対する考え方も関わり方も異なることがわかる。それでは、実際に、各々の行為主体（エージェント）が伝統芸能に対してどのような考えをもち、どのように関わっているのか。その多様な思惑と結果としての営みの生々しい痕跡を辿ってこそ、「伝統」をリアルな事象として描き出すことができるであろう。ホブズボウムの議論から四半世紀を経た現在、伝統芸能は、たとえそれが創られたものであろうと、楽しまれ、生きられている。この現実を構成している、さまざまなレベルで伝統芸能に関わるエージェントの視点へ注目することが、新たな出発点になる。

筆者は、二〇〇八年夏、伝統芸能調査の一環として、イタリア南部でグルッポ・folk folkの調査をおこなった。グルッポ・folkとは、地元の伝統の調査・保存・実践を目的とする、村単位の任意団体で、実質的には村の伝統衣装を着て伝統舞踊を披露する舞踊団である。一九六〇年代以降、シチリア、サルデーニャなど南部を中心に、イタリア各地でグルッポ・folkが誕生した。

グルッポ・folkの活動についてインタビューをおこなっていくうち、筆者は一つの事実に気がついた。それは、年配の人ほど、自分たちの村の衣装や舞踊を説明するために「伝統」ないし「伝統的」という言葉を使わず、代わりに「古い」「オリジナルな」「〇〇さんから習った」などと言い表すことである。ただし、確認のため、筆者が「伝統」という言葉で言い換えて尋ねてみると、それも肯定する。この事実から推測できるのは、当事者が「伝統／伝統的」と判断する要素はいくつか複数あり、当事者の立場や関心によって、また主張する相手によって、意識的にせよ無意識にせよ、使い分けられているのではないかということである。つまり、「伝統」とは、見る者によって異なる、複数の意味を含蓄した、多義的な概念ではないかと仮定できる。この仮説を基に、以下、サルデーニャの事例に絞って具体的に論じていこう。

本文：サルデーニャの音楽文化にみる「伝統」の多義性

1. サルデーニャの伝統楽器ラウネッダスとその演奏家ルイージ・ライ

イタリアは地域ごとに言葉（方言）や料理など独自の文化を誇るが、なかでもサルデーニャは独特な固有の文化圏として知られている。音楽に限ってみても、サルデーニャにはイタリアの他の地域にはみられない楽器や歌唱様式がある。サルデーニャ中部に伝わるテノーレス *tenores*（あるいはカント・ア・テノーレ *canto a tenore*）は無伴奏の男声四重唱で、喉声を使った独特な発声法が特徴である。また、南部のラウ

³ 「伝統」の問題を扱った先行研究として、各国のフォーク・リバイバルの事例を考察した論文集 *Transforming Tradition: folk music revivals examined* (V. Rosenberg ed.1993)、旧共産圏の諸国の伝統音楽の変遷をフォーク・リバイバルのあり方なども含めて考察した論文集 *Retuning culture: Musical changes in Central and Eastern Europe* (Slobin ed. 1996) 等が参考になる。またICTM (International Council of Traditional Music 国際伝統音楽学会) では、伝統（継承とリバイバル）をテーマとしたコロキウムや出版を重ねてきており、とくにサブ・スタディ・グループによる論文集として、*The World of Music* 38/3 (1996) における特集“Folk Music Revival in Europe”や *Authenticity: Whose Tradition?* (Felföldy and Buckland ed.2002) 等がある。日本語で読める関連書としては、『伝統芸能復興』（横井2005）がハンガリーにおけるフォーク・リバイバルについて、また「アイルランドを世界に」（高松2007）がアイルランドのリバーダンスについて紹介しており、非常に参考になる。

ネッダスlauneddasは単簧（シングル・リード）つきの葦管を三本組み合わせた気鳴楽器で、循環呼吸という技法によって三管の音が休みなく演奏される。ラウネッダスは、その三管構造が地中海地域に普及した同種の葦笛のなかでも珍しいことから、古来サルデーニャで独自に発展した楽器とみなされ、サルデーニャ音楽のシンボルともなっている。

本稿では、このサルデーニャの伝統楽器ラウネッダスの演奏家で、現在もっとも優れた奏者と評されるルイーダ・ライLuigi Laiを対象に考察を進めることにする。ライを対象とするのは、一人の演奏家に焦点を当てることで、考察するデータがより具体的になり、複数の視点からみた「伝統」のイメージを対照しやすくなることに加え、ライの稀有な経歴がサルデーニャ音楽の盛衰と深く関係しており、サルデーニャの「伝統」の歩みそのものを映し出しているからである。

ライは、一九三二年、ラウネッダス演奏が盛んな地域の一つ、サッラプス地方Sarrabusのサン・ヴィート村San Vitoに生まれた。十歳の頃、サッラプス地方のマエストロ（師匠）として名高いアントニオ・ラーラ Antonio Lara (1886-1979) に師事し、ラウネッダスを学ぶ。各地の村の祭りでラウネッダスを演奏し、日当を稼いでいたが、戦争を機にラウネッダス演奏の需要が落ち込むと、一九五六年、スイスへ渡り、オーケストラでサクソ等を演奏しながら生活する。一九七一年に帰島し、祭りでのラウネッダス演奏を再開する一方、イタリアの著名なシンガー・ソングライター、アンジェロ・ブランドゥアルディAngelo Branduardiとの共演によって、他ジャンルとのコラボレーションの先駆けとなり、ワールド・ミュージックの世界でその名が知られるようになる⁴。八〇年代に入り、伝統の再評価が始まると、州都カリアリで公営のラウネッダス教室が初めて開設され、ライが講師として迎えらる。以来、ライは、祭りでの演奏からジャズのコンサートやCD録音まで、幅広い活動を精力的におこない、ラウネッダスを島の内外に広めてきた。七七歳になる現在もライは現役で、サルデーニャの音楽界の中心にあり続けている。

ライの演奏は、ラウネッダスはもちろん、サルデーニャの音楽ひいては文化の「伝統」と結びついていると考えられるが、先の仮説に従って、ライが体现する「伝統」が見る者によってどのように変わりうるか、次の三つの視点からみたライについて順に検討する。第一に、（ラウネッダスを演奏しない）サルデーニャの一般大衆、第二に、ライ自身を含めたラウネッダスの演奏家、そして第三に、（ラウネッダス音楽の）研究者である。

2. サルデーニャ人一般にとってのライ：エスニシティ（サルデーニャ性）としての伝統

サルデーニャの一般大衆にとって、ライの存在はそのまま彼が演奏する楽器のイメージと重なる。そこでラウネッダスが喚起する一般的なイメージの変遷を、大きく三つの時代に分けて、戦前、戦後、七〇年代以降の順にみていこう。

2-1. 戦前のラウネッダス：非日常の憧れ

戦前すなわち二〇世紀初頭まで、ラウネッダスは祭りの代名詞であった。祭りとはキリスト教の聖人を

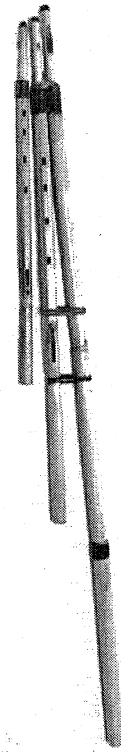


写真1:ラウネッダス
(著者撮影)

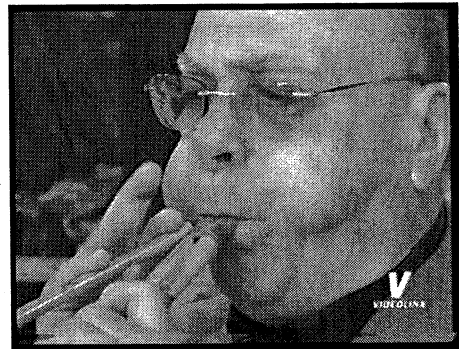


写真2:ルイーダ・ライ
2008年5月1日 (VideoLina)

⁴ ブランドゥアルディの四枚目のアルバム“Pulce d’acqua” (1977) では、古楽をアレンジするなかでパンパイプやブザーキなど外国の楽器が新しい響きとして用いられており、ラウネッダスもその一つとなっている。

祝う聖人祭で、ラウネッダスはサルデーニャの中でもとくに南部で聖人祭に不可欠な楽器とされてきた。村人が聖人の像を担いで通りを練り歩く聖行列（プロチェッスィオーネ）では、ラウネッダスが行列の伴奏をし、続くミサでは、オルガンの代わりにラウネッダスが聖体拝領を伴奏した。ミサが終わると、村の広場の人々が集い、競馬、詩の試合、舞踊などの余興が繰り広げられた。舞踊の伴奏を務めるのもラウネッダスであった。

ラウネッダス奏者は村ごとに雇われ、祭りになると聖行列そして舞踊を伴奏したが、二つの村のあいだで奏者の取り合いが起こるほど、演奏の需要は多かった。その背景には当時の厳しい風紀も関わっていた。二〇世紀半ばまで、婚約前の男女が一緒に出かけることはもちろん、道ですれちがっても声をかけあうことすら禁じられていた。若い男女が公に出会うことが許された唯一の場は舞踊であった。そのため、舞踊は祭りの最大の楽しみとなり、その伴奏を務めるラウネッダス奏者も特別な存在となった⁵。

日々を過酷な農作業に従事し生きる人々にとって、祭りは、辛い日常から一時解放され、心ゆくまで飲み食いし、見世物に興じ、仲間と踊り楽しみ、とりわけ若い男女が束の間でも手を取りあえるハレの場であった。そして、この非日常のハレの場を演出するのが、ラウネッダスの響きであった。ある男性は筆者のインタビューに対し「ラウネッダスの音が聞こえると、祭りが始まるんだとわくわくした」と懐かしむような笑顔で語ってくれたが、戦前生まれの八〇代以上の人々にとって、ラウネッダスの響きは祭りのハレの日の音であり、ラウネッダス奏者の姿は待ち望んだ憧れの対象に他ならなかった。

2-2. 戦後のラウネッダス：否定すべき後進性・地域性

ところが、大戦や世界経済の流れとともに、サルデーニャ社会のあり方は様変わりし、ラウネッダスのイメージも一八〇度転換する。一九三〇年代以降、舞踊の人気は下火になり、ラウネッダスの需要も次第に衰退した。ラウネッダス離れを招いた原因として、しばしば指摘されるのが、戦時中の舞踊禁止令である。時のファシスト政権は、若者の集団行動を規制するため、公序侵害の恐れがあるとして舞踊を禁止した。その結果、舞踊の伴奏者として各村に雇われていたラウネッダス奏者の多くが職を失うことになった⁶。また、イタリア本土からワルツやタンゴなど新たなダンスが流入したこと、ラウネッダスよりも簡単に演奏できるアコーディオンが普及したこと⁷、ラウネッダス奏者自身が伝承を怠ったことなど⁸、さまざまな事由が挙げられている。

こうした直接的な要因もさることながら、義務教育が導入され、ラジオ・テレビが普及し、近代化・「イタリア化」が進むなど、社会的コンテクストの変化が間接的な要因となり、ラウネッダスを含め、旧来のサルデーニャ文化を否定する方向へ向かったことは大きい。敗戦国となったイタリアの中でも、サルデーニャはとりわけ貧しく、遅れた、辺境の地域とみなされた。サルデーニャの言葉も、衣装も、音楽も、「大陸」（サルデーニャ人はイタリア本土をこう呼ぶ）のものと比べて、時代遅れで、鄙びて、不格好だと考えられた。サルデーニャ人自身がこうして自文化を恥じるような劣等感が、とくに若い世代に広まった。ラウネッダスもサルデーニャの後進性・地方性を象徴する楽器とみなされ、顧みられなくなった。

地域差・個人差は当然あるものの、戦後生まれの中高年世代にとって、今でもラウネッダスといえば、古臭いもの、田舎臭いものというネガティブなイメージがある。ラウネッダスの響きはどこか野蛮で、恥

⁵ 二〇世紀初頭の舞踊の制度とラウネッダスとの関係について、詳しくはLallai 1997aあるいは拙稿（2008）を参照のこと。

⁶ Lallai 1997bあるいは前掲の拙稿を参照のこと。

⁷ ラウネッダスは①音が狂いやすく、演奏時の調律（蜜蝋の加減で調整）が面倒な上、②楽器の構造上、演奏できる調子・旋律に制約があり、さらに③循環呼吸で三管を吹き続けるため、演奏家の身体への負担も大きい。対するアコーディオンは、①調律を必要とせず、②他のダンスも演奏することができ、かつ③ふいごの開閉で楽に演奏できるため、多くのラウネッダス奏者が楽器を持ち替えたという（Lallai 1997b）。

⁸ デンマークの民族音楽学者ヴァイス・ベンツォンは、ラウネッダスのマエストロ（師匠）たちが非常に嫉妬深く、弟子にすら技芸を伝承しようとしぬ実態を明らかにし、「お互いにじっと座って、相手が死に、自分一人が主役になれるのを待っているかのようだ」と述べている（Weis Bentzon 1969: 81-90）。

ずかしく聞こえ、ラウネッダス奏者の姿は山奥の羊飼いのように野暮ったく映るのである。

2-3. 七〇年代以降のラウネッダス：誇るべきオリジナリティ

六〇年代の高度経済成長を経て、七〇年代になると、社会の急激な変化に対する反動とともに、伝統の再評価を求める声が高まる。先に述べたフォーク・リバイバル運動が、イタリアでもまずは北部から起こり、全国へ広まった。サルデーニャにおいても伝統音楽へのポジティブな関心が高まり、ポピュラー音楽のジャンルでは歌詞をサルデーニャ語で歌ったり、民謡の旋律を編曲したり、間奏にラウネッダスを取り入れたり、サルデーニャらしさを意識した音楽作りが積極的におこなわれるようになった。

サルデーニャの伝統という点で、ラウネッダスはとくに注目を浴びた。ラウネッダスの起源を論じる際、つねに言及されるブロンズ像がある。三本の管を演奏する音楽家を象ったもので、紀元前九世紀まで遡ると推定されることから、ラウネッダス（のプロトタイプ）が紀元前から島に存在したことを示す証拠と考えられている（Carta Mantiglia and Tavera 1997: 21）。しかも、前述のとおり、ラウネッダスのような三管構造の楽器は世界中に他に類をみない。つまり、ラウネッダスは、古代からサルデーニャにあって世界のどこにもみられない、より古く、よりオリジナルな楽器といえる。ラウネッダスのオリジナリティは、独自のインセンティブを求めている音楽家たちにとくに魅力的に映ったに違いない。

ライはこのラウネッダスを見事に吹きこなす演奏家として、サルデーニャの大衆の前に登場した。多くの人がライの演奏を耳にするようになったのは、ブランドゥアルディと共演したCD（1977）あるいはサルデーニャの音楽・舞踊を紹介するテレビ番組「サルデーニャは歌う *Sardegna Canta*」（1979〜）を通してであろう。ブランドゥアルディとの共演以後も、ライはジャズ・フェスティバルに参加するなど、つねに新しい演奏の場を開拓している。こうした試みも、一般大衆のライの評価において、けっしてマイナスに働いていない。むしろ伝統楽器を現代に活かす新しい方法をみせることで、若者の心を捉え、支持を得ることにつながっている。

2-4. エスニシティとしての伝統

「非日常の憧れ」から「否定すべき後進性・地域性」を経て「誇るべきオリジナリティ」へ——ラウネッダスのイメージの変遷は、同じ一つの楽器でも、時代によってまったく違うコンテクションが与えられることを示している。そして、時に相反するイメージがいずれもサルデーニャのイメージと重なっている、つまり、ラウネッダスにサルデーニャのイメージが鏡のように映し出されていることがわかる。

この一般的なイメージにおいて問題となっているのは、ラウネッダスの外見や音色など、楽器そのものがもつユニークさである。ラウネッダスとサルデーニャのイメージが重なりあうとき、このラウネッダスのオリジナリティはそのままサルデーニャという民族／文化のオリジナリティの象徴となる。サルデーニャの一般大衆にとって、ライが伝統的な音楽家であるとすれば、それはライが正真正銘サルデーニャの楽器を演奏しているからである。したがって、ライが体现する「伝統」とは「サルデーニャの」伝統であり、力点はサルデーニャというエスニシティに置かれることになる。

3. ラウネッダス奏者にとってのライ：オーセンティシティ（系譜）としての伝統

ライ自身は自分の活動をどのように評価しているのであろうか。文脈によって、ライは自身を「革新者」と言うこともあれば、「伝統的」と言うこともある。ライが「伝統」について語るとき、そこで話題となるのはもっぱら「流派」である。

3-1. ラウネッダスの流派

ラウネッダスの演奏スタイルは、サルデーニャ南部の中でも、大きく分けてトレジェンタ *Trexenta*、サッラプス *Sarrabus*、カンピダーノ・ディ・カリアリ *Campidano di Cagliari* の三つが認められている。三つの流派にはそれぞれの音色があり（楽器の作りや調律の仕方によって音量・音質が異なる）、とくにトレジェンタとサッラプスとではレパートリーも演奏美学も異なる。ただし、実質的な差異よりも、互いに差異を強

調し、相手を否定する心性のほうが大きいのが事実である⁹。

三つの流派の中でもっとも華麗かつ技巧的で、現在、主流となっているのがサッラプスである。ライはこのサッラプスの系譜に属する。サッラプスの流派の継承者であることにどのような意味（利点）があるのか。それはサッラプスの流派がラウネッダスの伝統を代表する、あるいは、唯一絶対の伝統であるかのように広まったことと関係している。

3-2. レコードによって刻まれた伝統

サッラプスの流派を代表するマエストロとして、つねに名前が挙がるのが、アントニオ・ラーラ Antonio Lara (1886-1979) と、二〇世紀最高のラウネッダス奏者と賞されるエフィズィオ・メリス Efisio Melis (1890-1942) である。この二人が有名になったのは、その実力もさることながら、二人が活躍した時代と大きく関係している。先の時代の三区区分すなわち戦前・戦後・七〇年代以降でいえば、ラーラとメリスは戦前のラウネッダス最盛期に活躍した（することができた）最後の世代に相当する。一九二〇年代まで、祭りの舞踊を伴奏するラウネッダス演奏は、見入りのよい、花形の職業であった¹⁰。同世代のライとメリスがこの時期に互いに切磋琢磨しながら実力を伸ばすことができたのは好運である。

やがて戦時体制が強まり、舞踊が禁止されると、ラウネッダス演奏の需要も急速に落ち込む。多くの奏者がラウネッダスを手放す中、ラーラとメリスは別の道に活路をみいだした。それが、当時の新技術によって可能になった録音（レコード）である¹¹。メリスは早くも一九三〇年にミラノのスタジオで録音を試みている。メリスの演奏は七十八回転のSPレコードとなって、主にアメリカ合衆国の移民向けに発売された。その後、一九三七年にふたたびミラノへ赴き一人で録音し、一九五〇年にはアコーディオン奏者アントニオ・ピザーノ Antonio Pisano と一緒に、そして一九六二年にはラーラと一緒にラウネッダスの二重奏を録音している。

重要なのは、ラーラとメリスの録音が再販を重ねて現在も流布し、ラウネッダスを学ぶ若者にとって欠くべからざる参照点となっていることである。ラーラとメリス以前にも、彼らと同様に、あるいは彼らよりも優れたラウネッダス奏者が少なからずいたかもしれない。少なくとも何人かの演奏家は、逸話とともに名前が語り継がれている。しかしながら、彼らがどのような演奏をしたか、その実態を知る術はない。師匠から弟子へと口頭で伝承されてきたラウネッダスの音楽には楽譜のような書かれた記録が存在せず、またラウネッダスの音楽は各々の演奏家によって即興的に展開されるため、演奏家によって、また同じ演奏家でも演奏のたびに少しずつ異なるからである。したがって、録音という新しい記録媒体の登場によって、その演奏を後世まで伝え、影響力を持つことができた、ラウネッダス最盛期の最後の二人だけが、偉大なマエストロとして、その名を現在までとどめることになったのである。

3-3. オーセンティシティとしての伝統

ライは幼少時ラーラに弟子入りし、メリスにも学んでいる。ライは「ラーラからも、メリスからも学んだ」と二人のマエストロとのつながりをしばしば強調するが、そこには二人のマエストロに師事し、彼らの技芸を直接受け継いだ、サッラプスの演奏スタイルの正統な継承者であるというライの自負心が窺われる。

ラウネッダスを学ぶ者、あるいはラウネッダス奏者の世界を知る者にとって、流派は非常に重要な意味をもつ。サッラプスであれば、ラーラとメリスを頂点とするマエストロたちによって伝承されてきたレパートリーを習得し、その演奏美学を守りつつ独自の表現を展開することが求められる。同様に、トレジェンタにはトレジェンタのレパートリーと演奏美学がある。つまり、ラウネッダス奏者のあいだで伝統というとき、それは誰に学び、どの演奏スタイルを受け継ぐのかという正統性（オーセンティシティ）の問題と不可避に関わっているのである。

⁹ 三つの流派の演奏スタイルの違いと流派間の熾烈な争いについて、ヴァイス・ベンツォンが詳しく報告している (Weis Bentzon 1969: 87-9)。

¹⁰ ラウネッダス演奏の職業化について、詳細は拙論 (2007) を参照のこと。

¹¹ 一九二五年に電気録音機が初めて登場し、米コロムビア社が七十八回転のSPレコードの生産を開始した。

4. 研究者にとってのライ：音楽体系の伝承としての伝統

もっとも、ライの演奏スタイルはかならずしも伝統的ではない、つまり、かつての村祭りの演奏とは別物だ——とラウネッダス音楽を理解する者、たとえば舞踊の踊り手は言うであろう。他ジャンルとのコラボレーションのような新しい試みは別として、マエストロから弟子へと伝承されてきた舞踊曲においても、ライの演奏は明らかに現代のコンテクストにあわせて変化している。しかしながら、より本質的な（と音楽学者が考える）音楽構造をみると、そこにはラウネッダスの舞踊曲として不変の要素が認められる。この音楽学者の分析視点からライの演奏をみてみよう。

4-1. ライの演奏の現代性

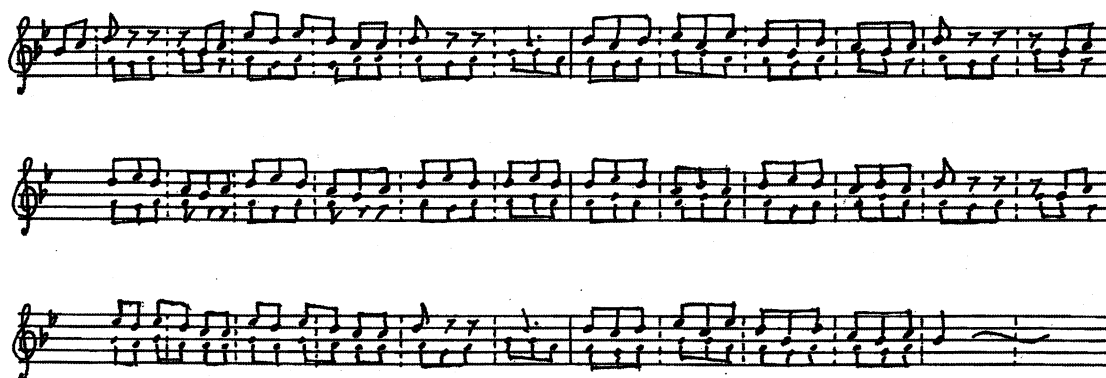
ライの演奏の特徴として次の二つが挙げられる。第一に、速いテンポ、第二に、左手よりも右手、つまり、拍子よりも旋律の強調である。

一点目のテンポに関しては、実際の演奏を比較してみるとすぐわかる。たとえば、ライと別の二人の演奏家（A. ポルクとO. マジア）による舞踊曲の演奏録音を比較したところ、ポルクの演奏が一拍あたり♩ = 1. = 132で始まり、次第にテンポが上がって♩ = 144になり、マジアの演奏が♩ = 138で始まり、もっともテンポが上がったところで♩ = 144であったのに対し、ライの演奏は冒頭から♩ = 144で始まり、すぐに♩ = 152まで上がり、もっとも速いところで♩ = 168であった¹²。演奏の時と場によってテンポは変動するものの、ライの演奏が総じてテンポが速いことは事実である。

二点目の左手と右手あるいは拍子と旋律の関係についても、ライと別の奏者との演奏を比較してみると、その違いが明らかになる。譜例のaとbはそれぞれ前述のポルクとライによる、同じ旋律型に相当する部分の演奏である¹³。展開されているフレーズ数の違いはさておき、a（ポルクの演奏）をみると、全体を通して左手（下段）がさまざまな三連符の音形で埋まっており、舞踊のベースとなる拍子を刻むように、左手で伴奏形が演奏されていることがわかる。

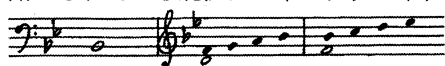
譜例a: ポルクの演奏

※譜例はすべて筆者の採譜



¹² 比較した録音資料は以下の通りである。①演奏者：アウレリオ・ポルク Aurelio Porcu (1914-2007) / 録音日・場所：1993年9月5日、ペラウPelauの祭り後の私的な会席にて。②演奏者：オルランド・マジア Orlando Mascia (1959-) / 録音日・場所：1996年（日時不明）、クアルトゥ・サント・エレナ村 Q.S.Elenaで開催されたコンサート「ディオニジ・ブッランカを偲んで Ricordo di Dionigi Burranca」にて。③演奏者：ルイーダ・ライ / 録音日・場所：2002年5月22日、カリアリのE.R.S.U（大学教育のための州立法人）のコンサートにて。ポルクはライと同様ラーラとメリスに学び、サッラプスのマエストロとして自他ともに認める演奏家で、ライのライバル的存在であった。マジアは、ラウネッダスだけでなく小型アコーディオンやギターなど多数の楽器が演奏できるマルチプレイヤーとして、現在もっとも活躍するラウネッダス奏者の一人である。

¹³ 用いられている旋法はフィオラッスィウ fiorassiu で、構成音は次の通りである。

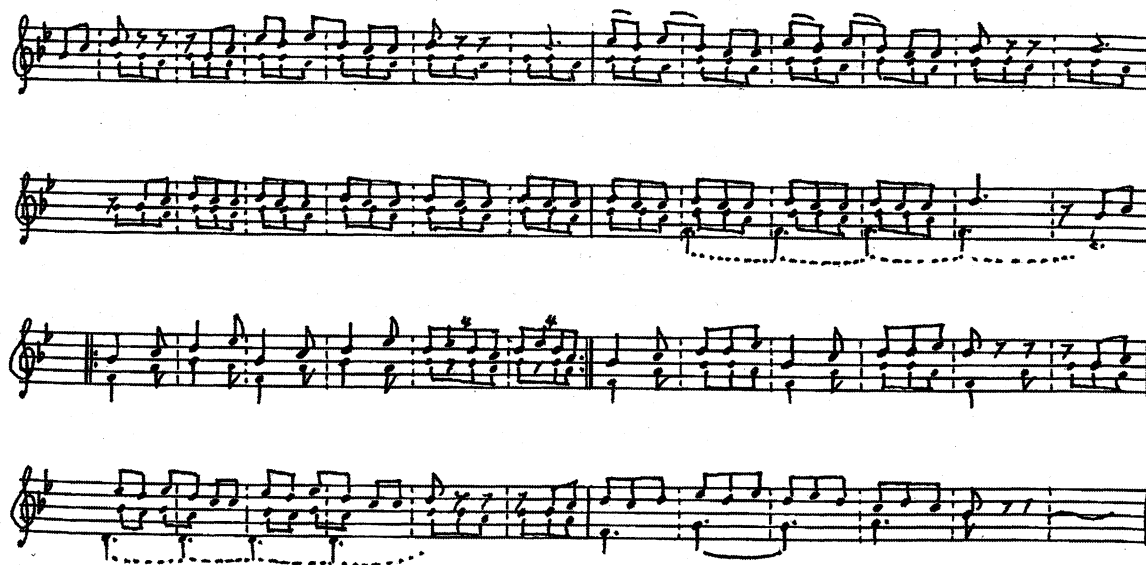


(基音 Si b)

※左から順にドローン管、チャンター管（左）、チャンター管（右）

その一方、b(ライの演奏)をみると、左手の伴奏形はよりシンプルで(シ・シ・ラのパターンしかない)、三段目以降は右手の旋律と並行するような対旋律を演奏している。このようにライの演奏にはいわば対位法や和声を意識したような左手の使い方が認められ、従来の三連符のリズムを刻む伴奏形とは明らかに一線を画している。

譜例b:ライの演奏



速いテンポ、拍子よりも旋律の重視——この二つの特徴は、ラウネッダスの舞踊曲の演奏が「踊るため」のものから「聴くため」のものへ変化したことと本質的に関係していると考えられる。昔ながらの祭りの舞踊では、ラウネッダス奏者は舞踊曲を文字通り舞踊のために演奏した。村の広場に人々が集まり、大きな輪を作ると、ラウネッダス奏者はその真ん中に立って、踊り手が満足するまで舞踊を伴奏しなければならなかった。ところが、一般の人々が踊る習慣が廃れた現在の祭りでは、ラウネッダス奏者が舞踊曲を演奏しても、もはやそれにあわせて踊る人は皆無である。いまやラウネッダスの音楽もコンサート形式が普通になり、ラウネッダス奏者が広場の特設舞台へ上がり演奏するのを、人々はパイプ・イスに座って聴くようになった。

演奏の場の変化は、演奏の質をも変化させた。かつての祭りの舞踊の場では踊り手が踊りやすいように中庸なテンポで演奏する必要があったが、現在のコンサートの中ではその必要はなくなり、むしろ聴衆を興奮させるような、より速いテンポの演奏が好まれる。同様に、舞踊の場では踊りやすさという観点から拍子を明確に刻む、左手の三連符の伴奏形が評価されたが、コンサートの中では聴いたときの面白さという観点から、より華やかで、より技巧的な演奏が評価されるようになる。ライの演奏は、演奏の場にあわせて、しなやかにそのあり方を変えているのである。

4-2. 演奏の不変のエッセンス

変化した要素がある一方、ライの演奏には音楽構造の観点からみて不変の要素もある。それは、演奏のアウトラインであり、師匠から弟子へと口頭で伝えられてきた、そのアウトラインに従うという演奏美学である。サッラプスの流派では、舞踊曲として演奏順序が決まった、一連の旋律型が「イスカラiscala (階段)」と呼ばれ、伝承されてきた¹⁴。舞踊曲の演奏に際し、ラウネッダス奏者はイスカラに従って旋律型を一つずつ展開していく。展開の方法は各演奏家に委ねられるが、旋律型の順番を入れ替えることは許され

¹⁴ ラウネッダスには構成音の異なる九種類の旋法があり、各旋法に固有のイスカラつまり一連の旋律型がある。詳細は拙稿(2006)を参照のこと。

ない。そして、初めから終わりまで、すべての旋律型を演奏する、演奏できることが重要になる。というのも、イスカラの知識を有している、つまり、一連の旋律型を正しい順番で演奏できることこそが、ラウネッダスの舞踊曲のレパートリーを真に理解していることを意味するからである。

イスカラの重要性を強調するのはラウネッダス奏者自身であるが、しばしば耳にするのが「マエストロに師事した者はイスカラを知っているが、マエストロに師事していない者はイスカラを知らない」という区別である。ラウネッダス奏者にとってイスカラの知識の有無は、前節でみた流派の問題と不可分に結びついていることがわかる。それでは実際に「イスカラを知らない」と批判されるラウネッダス奏者の演奏はどのようなものであろうか。筆者がフィールドワークの中で協力を得た、あるアマチュアの演奏家の場合、父親から演奏の基礎を学んだ後、他のラウネッダス奏者の演奏を聴きながら、独学で舞踊曲を習い覚えていた。その演奏は、一聴したところ、ラウネッダスの舞踊曲として何ら遜色ないようであるが、イスカラという観点からみると、旋律型が部分的に欠けていたり、旋律型の順番が前後していたりする。つまり、彼の演奏は「イスカラに従って」いないため、マエストロから弟子へと伝承されてきた正統な舞踊曲とは認められないことになる。

4-3. 音楽体系の伝承としての伝統

したがって、純音楽的な観点からすれば、伝統とは、ラウネッダス奏者がイスカラと呼ぶ、舞踊曲の演奏のアウトライン・美学に、その世代から世代への伝承にこそ、みてとれるものである。それゆえ、テンポや伴奏形など演奏の細部がどれだけ変化しようとも、イスカラを保持しているという点で、ライの演奏は伝統的といえる。

イスカラとは、しかしながら、演奏分析を通じて具体的に特定できるようなものではなく、その実体はきわめて曖昧模糊としている。本稿では具体的に論じることとはしないが、イスカラと呼ばれる何かを、絶えまない生成のサイクルの中にある動的な概念・事象として分析するとき、そこに揺れ動きながら受け継がれていく音楽体系を認めることができる¹⁵。この音楽体系の伝承こそ、音楽志向の研究者からみた伝統であろう。

終わりに：複数のエイジェントからみた「伝統」の重要性

本稿では、サルデーニャ島のラウネッダス、とくにその演奏家ルイージ・ライを例に、「伝統」という概念が、立場や関心の異なる三者三様のエイジェントによって、三つの異なる意味をもちうることをみた。第一に、サルデーニャの一般大衆にとって、サルデーニャらしさという意味での伝統すなわちエスニシティ、第二に、ライ自身を含めたラウネッダスの演奏家にとって、流派を重視した伝統すなわちオーセンディシティ（正統性）、そして第三に、音楽志向の研究者にとって、音楽体系の伝承としての伝統であった。これは三つの異なる「伝統」があるというのではなく、またどれか一つに限定して語ることができるというのでもない。そうではなく、三つの「伝統」はいつでも他のレベルに読み替え可能な、重層的なあり方をしたコノテーションとして理解すべきである。当然、この三つ以外の含意も考えられるであろう。

重要なのは、このようにある一つの音楽文化の「伝統」といっても、文脈によって意味が異なりうることを、研究者が認識することである。なぜなら、同じ「伝統」という言葉を使っている、研究者と芸能の担い手とで、あるいは芸能の担い手と一般の人とで、意図していることが違う可能性もありうるからである。そのようなミスコミュニケーションの可能性をあらかじめ想定し、「伝統」という言葉で何が語られ、何が問題となっているのか、こまやかに分析してみると、¹⁵「伝統」を多角的に理解できるようになるであろう。

¹⁵ ラウネッダスの舞踊曲のイスカラとその伝承体系をめぐる筆者の解釈については、前掲の拙論（2007）を参照のこと。

補記：本稿は文部科学省の科学研究費補助金（若手B）による研究成果の一環である。

参考文献

Carta Mantiglia, Gerolama and Antonio Tavera

1997 Il Ballo Sardo: Storia, Identità e Tradizione vol.1 Le Fonti del Ballo Sardo. Firenze: Edizione Taranta.

Felföldy, Laszlo, and Theresa Buckland ed.

2002 Authenticity: Whose Tradition? Budapest: European Folklore Institute.

Hobsbawm, Eric and Terence Ranger

1983 The Invention of Tradition. Cambridge University Press.

Lallai, Giampolo

1997a "Il periodo d'oro delle launeddas. Dell'800 agli anni trenta dell'900," in Lallai, G. ed., Launeddas. Cagliari: AM&D, pp.46-63.

1997b "Il declino delle launeddas. La crisi. Il recupero." op.cit., pp.68-81.

Slobin, Mark ed.

1996 Retuning culture: Musical changes in Central and Eastern Europe. Durham & London: Duke University Press.

V. Rosenberg, Neil ed.

1993 Transforming Tradition: folk music revivals examined. Urbana: University of Illinois Press.

Weis Bentzon, Andreas Fridolin

1969 The launeddas. A Sardinian folk-music instrument. 2 vols. Copenhagen: Akademisk Forlag.

金光真理子

2006 「ラウネッダスの舞踊曲のイスカラあるいは一連の旋律型の分析」、『音楽学』52-2 : 89-108。

2007 『サルデーニャの舞踊音楽の構造——ラウネッダスの舞踊曲におけるイスカラ概念——』（東京芸術大学 博士学位論文 博音第79号）

2008 「サルデーニャ舞踊における音楽と舞踊の相関関係」、『舞踊学』31 : 10-21。

高松晃子

2007 「アイルランドを世界に」、小西潤子他編『音楽文化学のすすめ』、ナカニシヤ出版、231-245頁。

高松晃子編

2007 日本学術振興会 人文・社会科学振興プロジェクト研究事業 平成18年度報告書『伝統から創造へ』

2008 日本学術振興会 人文・社会科学振興プロジェクト研究事業 平成19年度報告書『伝統から創造へ2』

横井雅子

2005 『伝統芸能復興』、アートアンドクラフツ。