

大正琴の伝播と変容 —台湾, インドネシアおよびインドの事例—

田中 多佳子・尾高 暁子*・梅田 英春**

The Spread and Transformation of *taishō-goto*
— Case Studies in Taiwan, Indonesia and India —

Takako TANAKA, Akiko ODAKA *, and Hideharu UMEDA **

Accepted December 16, 2011

抄録：大正琴は、1912年（大正元年）に名古屋在住の森田吾郎（1874-1952）により発明された鍵盤付弦楽器である。大正琴は、発明直後から日本において爆発的な人気をみせたばかりでなく、アジア各地に輸出され、東アジア、東南アジア、南アジアの各地に伝播し、そこでの嗜好に合わせて受容され、改良されて現地の楽器として取り込まれたものもある。本論は、三人が現地調査にもとづき、台湾、インドネシア、インドにおける事例を報告し、大正琴という楽器の伝播と変容の過程の一端を明らかにすることを目的とする。

索引語：大正琴 文化変容 楽器

Abstract : The *taishō-goto* is a stringed zither, plucked by way of keys, which Morita Goro (1874-1952) invented in Nagoya City, Japan, in the first year of the Taisho period (1912). The musical instrument not only gained tremendous popularity in Japan upon its invention, but was also exported into Asia, where it spread to East, Southeast and South Asian countries. Some were remodeled according to local preferences and accepted as local instruments. Based on field surveys by three authors, the purpose of this article is to make case studies in Taiwan, Indonesia, and India to clarify, in part, the process of the spread and transformation of *taishō-goto*.

Key Words : *taishō-goto*, acculturation, musical instrument

はじめに

音楽の伝播や変容はとらえがたいが、音楽と密接な関係にある音楽のハードウェアたる楽器には音楽の変化や人々の嗜好が如実に反映されるため、楽器の観察を通じてそれらが視覚化されるのではな

* 東京芸術大学音楽学部（民族音楽学）

** 沖縄県立芸術大学音楽学部（民族音楽学）

いか——そのような視点に立ち、我々は楽器の伝播と変容のプロセスを、地域を越えてとらえようとする共同研究¹⁾を行ってきた。中でも大正琴は当初から私たちが強い関心を抱いてきた研究対象である。大正元（1912）年に日本人が考案した大正琴だが、発明直後からアジア各国に輸出され、今日も東アジア、東南アジアあるいは南西アジアへ、果てはアフリカ東海岸まで（村山 2003：102）伝播し変容し続けているのが観察されている。日本の大正琴については金子敦子の詳細な研究（金子 1995, 2003）があるが、国外の事例についてはいくつかの報告があるのみで、汎地域的・通文化的な研究は行われておらず不明な点が多かった。そこで、そういった課題意識を共有しつつ、尾高暁子は台湾において、梅田英春はインドネシアにおいて、田中多佳子はインドにおいて大正琴に関する現地調査を行ってきた。昨年末には、シンポジウム「楽器の伝播とグローカリゼーション—大正琴の場合」（パネリスト：金子敦子（司会兼）、尾高暁子、梅田英春、田中多佳子）²⁾としてこの共同研究の中間報告を行った。本稿は、その内容にその後の討論や研究の成果を加えて発展させ、共同論文にまとめたものである。主に、「第1章 台湾における大正琴」は尾高が、「第2章 インドネシアにおける大正琴」は梅田が、「はじめに」および「第3章 インドにおける大正琴」は田中が分担執筆し、結論は全員の総意を記した。

各事例報告に入る前に日本の大正琴についての概略をまとめておく。大正琴は、発明ブームのさなか、文字通り大正元年に、名古屋市大須の森田屋旅館の息子、森田吾郎（本名：川口仁三郎、1874-1952）によって考案された撥弦楽器である。金子敦子による諸研究を参考にその主な特徴をあげる。①「和洋どちらの曲にも適し、誰でも簡単に奏でられる楽器」をうたい文句に発明され、邦楽器である二弦琴に、ピアノの鍵盤（キー）のように音階をおさえるための機械的メカニズムをつけたような、和洋折衷的な構造を持っていた。②琴といえば絹糸が当たり前だった時代に、金属弦をセルロイド製のピックで弾く音は、当時憧憬の的であったイタリア生まれのマンドリンにも似た新鮮な響きであった。③当初は楽器というより珍しい「玩具」として人々の注目を集め、主に玩具店で販売され、安価な玩具として輸出された。④大正時代後、太平洋戦争の影響で一時衰退したが、戦後、人々のノスタルジーや楽器としての改良等により人気を復活させ、今日では確固たる楽器としての地位を築き愛好者の数も増した。図1は金子による「日本の大正琴の各部の名称」図（金子 1995:97）である。

さらに、金子の次の言は国外に出てゆく大正琴に対する日本側の対応を示している。「…大正琴は戦前まではインド、スリランカ（当時はセイロン）、中国などのアジア諸国に輸出されたが、中でも主要な輸出先は中国とインドであった。それらの国においては、「日本の琴」といえば「大正琴」を指すほどであったという。しかし、大正琴の輸出量が伸びれば伸びるほど、一方では粗製乱造品が出回るようになり、時の政府は大正琴を重要輸出品目に指定して、監督

と保護に力を入れるようになった。さらに、監督官庁のみならず民間レベルにおいても、大正琴の品質管理と販売拡大を監督すべく組合が組織された。その代表例として、愛知・岐阜両県を中心とする大正琴製造業者により組織された「名古屋輸出楽器玩具工業組合」（当時の名古屋昭和区白金町）が

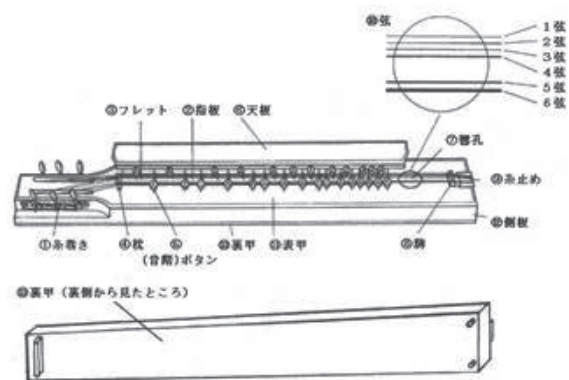


図1 日本の大正琴の各部の名称

挙げられる。組合役員には、大正琴発明者の森田吾郎、東京新宿コタニ楽器（2002 年閉店）の初代社長古谷浅次郎、名古屋大須の楽器店経営者であった池田太郎などがいた。」（金子ほか 2010：6-7）

このように、大正琴は当初から、和洋折衷的な構造や音質、安価・簡便ゆえの庶民性、楽器とも玩具ともつかない曖昧性といった特徴を持っていた。それが、音楽研究者たちの研究対象たる「楽器」としての探究の目をそらし、使用する側においては、音楽ジャンルや曲目の選択、奏法の開拓や構造上のさらなる改良などにおける判断の自由を広げ、結果的にその販路や活躍の舞台を国内外にまで拡大させ、他に例を見ない楽器としての独自の地位を確立させたのではないか。以下、各地における調査報告から具体的事例を検討する。

第1章 台湾における大正琴

1. 台湾における大正琴の流行とその傍証³⁾

台湾では大正琴を「中山琴」とよぶ。中国革命の父、孫文の仮名「中山」に由来するというのが通説である。大正2年から4年間日本で亡命生活を送った孫文が、その間に大正琴に触れたかは定かではない。大正元年は中華民国元年にあたるので、大正生まれのこの楽器を、建国の父への敬意をこめて中山琴とよんだ可能性はあるだろう。ただし、日本の植民地時代以来の呼称か、それとも日本の敗戦後に定着したのかは未詳である⁴⁾。いっぽう中国本土では、「大衆琴」、「鳳凰琴」、「和平琴」、「娛樂琴」、「勝利琴」などさまざまな名称が使われてきた。中国圏に大正琴が伝わった正確な時期はわからないが、台湾大陸とも1920年代の初めごろと考えられている。1920年代後半には、上海の日刊紙「申報」に大正琴の販売広告が頻繁にみられ（図2）、「最新發明卓上琴」と称して、大手デパートが通信販売をしていたことがわかる。かたや台湾では中山琴流行を示す記録がきわめて乏しいのが現実だ。たとえば、日本統治時代の日刊紙「台湾日日新報」では娯楽記事がかなり豊富だが、邦楽や歌舞伎に関する内容ばかりで、大正琴については広告すら見あたらない。またブームを体験したはずの世代でも、大正琴への関心は個人差が大きく、記憶もすでに曖昧である。



図2 「申報」（1927年2月5日）17面の広告

それでも中山琴流行の傍証はいくつか見いだせる。第一が、台湾客家人の伝統器楽アンサンブル「八音」が中山琴を取り入れたことである。客家人は漢民族の一支派で、同じ漢民族で福建省から移住した南人とともに、蒋介石政権の成立以前から台湾に居住する。台湾行政院客家委員会によると、「激しい市場競争の下、1940年代以降の客家八音は、伝統演劇や広東音楽の楽器のみならず、西洋楽器のトランペットやサクソフーン、さらに中山琴やアコーディオン、エレクトーン、エレキギターまで取り込んだ⁵⁾。」洋楽器を伝統器楽にとりこむアイディアは、近代の広東音楽では顕著な特徴であった。広東からの移住者が多数をしめる台湾客家人が、当時の広東音楽をヒントに大正琴も取り入れ、斬新さを狙った可能性は高いだろう。なお、現代の台湾客家八音には大正琴や以上の洋楽器はふくまれない。

第二の傍証は *National Geographic* の1956年2月号282頁に掲載された、澎湖諸島特集の写真（図3）

である。同諸島は台湾島の西約 50km に位置し、漁業を生業とする地域だった。写真中央には 2 台の中山琴が見え、男性が左足首に楽器をのせ、かわったスタイルで演奏する様子が目をひく。彼をとり囲む人々は隣人であろうか。仕事や家事の合間に屋外で演奏を楽しむ光景と見える。写真のキャプションは以下のとおりである。“Left Hand Fingers Keys, the Right Strums the Strings of Lutelike Instrument”。



図 3 澎湖島の中山琴

第三の傍証は一般市民の懐古談である。実際の聞き取り調査を補う情報源として下記のブログに注目した⁶⁾。①張秋台、1938 年生まれ。画家、教育家。1956 年ごろ、姉妹が中山琴を弾き歌い楽しんだ。②魏錦源、1955 生まれ、福建人。著名な楽器コレクター。中学時代（＝1960 年代後半）に兄が中山琴を買った。③李長俊、1950 年生まれ。美術評論家。小学校時代（＝1960 年代）に父親が住まい近くの園環⁷⁾で中山琴を自分に買い与えた。ブロガー達の職業や生い立ちは異なるが、みな中山琴の流行期に幼児期から少年期をすごし、家族の交流に中山琴が重要な役割を果たしたとのべる。彼らの記述によると、中山琴の流行は 1970 年代はじめごろまでと推測される。その後の台湾は経済成長期に突入し、市民の生活も一変した。豊かさの追求は既往の文化に対する思い入れを薄れさせ、伝統文化への関心が著しく低下したのもこの時期の顕著な傾向であった。中山琴もまたたく間に過去存在となったことは容易に想像されよう。

2. 中山琴の再登場と琴城流の関与

急速な経済成長が一段落した 1980 年代の後半、日本の琴城流が新たな市場開拓の一策として台湾への進出を試みた。その受け皿となったのは、琴城流の母体である鈴木楽器の製品を台湾で生産する東和楽器であった。東和楽器はカワイピアノの販売と台湾国内での生産を 40 年以上にわたって請け負ってきた企業である。同社はカワイピアノを仲立ちとして鈴木楽器の生産にも着手し、その中に大正琴も含まれていた。以下、東和楽器と琴城流の協力関係を基盤とした中山琴の普及活動について経過をたどる。

2-1. 日台親善演奏会、台湾人講師の養成、教材作成

1989 年 11 月 8 日、東和楽器との共催で、琴城流が大正琴の日台親善演奏会を台北で開催した。この時、もと小学校音楽教師で当時の東和楽器職員、曾舜亮氏が感銘をうけ研鑽をつみ師範格の腕前となった。その後 2 回、曾氏の仲介で大正琴の訓練と検定が行われた。1 回目の 1989 年には、東和楽器の女性エレクトーン教師（台湾人、30 代）5 名が日本で琴城流の研修と検定を受けた。初級中級上級の教材（各 20 曲程度）を 1 月 1 冊の速さで習得し、内容は全て日本曲（主に歌謡曲）であった。2 回目の 1991 年には、曾氏が研修を担当した台湾人女性 20 名を、日本から出向いた琴城流の指導者が検定した。

曾氏は、この時期すでに琴城流の日本版テキストを中国語に翻訳し研修に用いていたが、さらに 1993 年からオリジナル教材『中山琴教習本』⁸⁾を刊行する。基礎、中級、上級の 3 編とも前半後半に分かれる。前半部の構成は次のとおり：①中山琴小史 ②中山琴を上手に弾くための五つの要点 ③中山琴楽譜の表示法 ④各種記号 ⑤奏法について ⑥奏法練習 I～IV。後半は 20 数曲の歌曲を掲載する。全体の章立てから奏法説明の写真レイアウトまで、見た目は日本の教材に酷似するが、実は曾氏独自の見解や意図が随所にみられて興味深い。好例が①中山琴小史である（以下要約）：「中山

琴は民国初年に我国の古箏から開発された民俗楽器である。日本でも同時期に森田伍郎が二弦琴から大正琴を考案し急速に広まった。中国では抗日戦争以前に流行したが、その後は国の復興に忙しく、また洋楽の浸透によって民俗楽器は忘れられていった。日本では明治百年を機に大正琴が復活し、電子大正琴の製作など楽器改良にも力をそそいだ結果、愛好者の層も大いに拡大した。目下、我国も民俗芸術を提唱すべき時期にあり、中山琴の復興と中国歌曲の演奏、演唱は必須である。友よ、今すぐ同好の士となれんことを」。中山琴と大正琴をはっきり別物と位置付け、中山琴を介した自文化の復興を謳っている。1990年代の台湾では伝統文化消失に対する警鐘が鳴らされ、1990年代後半には李登輝政権下でいわゆる本土化運動⁹⁾も始動する。中山琴の再登場は、ちょうど政治文化両面で台湾が足元を見つめる時期と重なった。「中山琴小史」の意図も当時の台湾事情をはなれては理解できない。

しかし、小史の号令とは裏腹に、『中山琴教習本』の練習曲には様々な来歴の歌が混在する。基礎編の曲目を例示しよう：《花非花》（黄自作曲，白居易詞）；《搖船》（映画「小野猫」挿入歌 1950年代末）；《梅花》（映画「梅花」1976主題歌，劉家昌作曲）；《桔梗花》（韓国民謡《トラジ》）；《小白花》（映画「サウンドオブミュージック」挿入歌《エーデルワイス》）；《拜訪春天》（台湾パイワン族民謡，1980年代に同族歌手，施孝榮の歌で大ヒット）；《小城故事》（庄奴作曲：湯尼原曲主唱）；《康定情歌》（中国民謡）；《西風の話》（黄自作曲，廖輔叔作詞）；《祈祷》（《竹田の子守歌》）；《卡布利島》（タンゴ Isle of Capri）；《童年》（台湾の国民的フォークシンガー羅大佑の代表作）；《西北雨直直落》（台北の童謡）；《長城謡》（潘習農作曲，劉雪庵作詞，1930年代の大陸では抗日歌曲）；《庭院深深》（映画「庭院深深」1971主題歌，劉家昌作曲，瓊瑤作詞）；《高山青》（台湾民謡）；《滿江紅》（中国伝統歌曲）；《西湖春》（陈歌辛作曲，江涛作詞，1986鳳飛飛の歌でヒット）；《点阿膠黏著脚》（閩南童謡）；《繡荷包》（中国民謡）；《草螟弄鷄公》（閩南民謡）；《愛人頂瓜瓜》（《いい湯だな》）；《中華民國頌》（劉家昌作詞作曲）；《丟丟咚》（台湾民謡）；《燒肉鬆》（台湾俗謡）。全25曲の内訳は，台湾民謡7（閩南民謡，俗謡を含む），台湾歌謡曲7，中国創作歌曲3，中国民謡2，外国民謡2，中国伝統曲1，日本の歌謡曲1，タンゴ1，外国映画曲1となる。中級上級編では歌謡曲の比率がさらに高まるのだが，いずれも1970-80年代の懐メロと台湾民謡をベースに，1960-70年代にリバイバルした中華民国期の流行歌や著名な中国歌曲，外国曲を加える。曾氏は，琴城流教材の中国語翻訳版では台湾歌謡曲を2，3追加するにとどめたのに対して，自身が編集した『中山琴教習本』では，「翻唱」（替え歌）で定着した外来曲を含む，台湾で浸透した多くのメロディーを採録した。また上掲の教材とは別に，台湾民謡をもとに独自のアンサンブル譜も作成した。これは琴城流の既往教材との違いである。ちなみに台北カワイの中山琴教室では，柳淑恵現講師¹⁰⁾のアレンジによるアンサンブル譜¹¹⁾で，生徒が練習に励んでいた。

2-2. 日台間の相互交流 1993～2002年

1989年の日台親善演奏会を契機に行われた日台間の交流は以下のとおりである¹²⁾。1993年，琴城流家元一行が来台。台北，台中，台南など各地で演奏会。高尾は訪問交流のみ実施。1994年，日本で開催，台湾指導者グループ1，生徒グループ1（各約30名）が参加。生徒は医師の妻など富裕層。1995年，台北で演奏会。日本11グループ，台湾9グループが参加。1996年，第40回琴城流全国大会（NHKホール）に台南市東光国小中山琴楽団参加。1997年2月，高雄で演奏会。日本の中心的グループ20組が参加。2002年7月13日，第16回琴城流道北地区大会。台南市東光国小中山琴楽団参加。2002年11月30日，台南市社教館で交流演奏会，台南市東光国小中山琴楽団参加。以上の相互交流で台湾側の拠点となったのは，琴城流の検定を受けて各地で指導にあたる講師と彼らの生徒である。

なかでも際立った印象を琴城流関係者に与えたのは、台南市東光国小中山琴楽団の活躍であった。国小とは台湾で小学校を意味する。当時の校長が大正琴を好み、また同校の音楽教員が1991年の琴城流検定合格者であった。こうした偶然が重なり、同団はめきめきと腕前をあげる。1996年の交流演奏会で来日した際には、子供とは思えぬ非常に統率のとれた演奏で聴衆に感銘を与えた。台湾で唯一の小学生による中山琴演奏団は活躍を続け、2002年の演奏会では台南市の後援を受けるまでに成長した。だが、この演奏会以前に東光国小は既に中山琴合奏団の活動を中止、中国伝統楽器の演奏団に路線を転換していた。2002年11月の演奏会は、実は児童にとって有終の美を飾る舞台だった訳だ。

1989年以来10年あまり続いた交流演奏会も終了し、結局、大正琴ブームの再燃はなかった。要因は複数考えられるが、鈴木楽器と東和楽器の関係の変化はことに重要なポイントだろう。東和楽器は、1988年ごろ鈴木楽器の委託をうけて大正琴の生産を開始した¹³⁾。琴城流が台北で最初の交流演奏会を開く約1年前のことである。以後1997年ごろまでの10年間、電子大正琴「蘭」を一か月に最大500台生産したという。この数字は、鈴木楽器の委託で東和が生産するハーモニカやメロディオンと比べればごくわずかだ。だが生産コストは年々嵩み、ついに1997年に生産を中止した。ちょうど、琴城流が1993年から連続開催した交流演奏会の最終年度にあたる。中山琴の普及を裏から支えた東和楽器であったが、大正琴の生産中止で、普及活動に積極的に加担する理由は失われた。同時に琴城流も、約10年の試行期間に鑑み台湾市場開拓にピリオドを打った、というのが真実に近い構図ではないだろうか。

3. 現状

ここまで流行期から衰退、再登場までの経過をたどった。2010年代の現在、中山琴は老人ホームの娯楽や、各地方自治体や学校を拠点とする生涯教育、個人教授、大道芸のなかで余命を保つ程度である。東和楽器傘下にある台北、高尾、台南の各カワイ販売店では、数年前まで中山琴教室が開かれていた。現在は台北教室のみ週1回の集団レッスンを行っている。同社勤続30年以上の呉麗麗主任によれば、琴城流の検定合格者には各地で個人教授を続ける者がいるという。また、琴城流以外の大正琴関係者¹⁴⁾も台湾で活動を行っており、台湾の潜在的な中山琴愛好者層と日本人との交流は、複数のルートで保たれていると言えそうだ。アマチュアの娯楽活動以外に、中山琴を用いる台北の「二伯伝承楽団」のような大道芸人もいる¹⁵⁾。1934年生まれの大伯＝葉煥壁が中山琴を担当し、1845年生まれの二伯＝廖年権が響板を担当する。二伯演じる台湾の伝統芸能や俗謡パフォーマンスを大伯の中山琴が支える、という意外な組み合わせが話題をよび、彼らのドキュメンタリー番組が作られたほどである。

4. おわりに

大正琴は植民地支配下で普及したが、当時の日本人支配者層が関心を払った形跡はほとんどない。同じ安価な楽器でも、内地の高校大学生やサラリーマンが熱中したハーモニカへの興味が、大正琴をはるかに上回る台湾人もいる¹⁶⁾。前掲の大伯こと葉煥壁氏が「中山琴は田舎の楽器」と述べるとおり、植民地支配下では決して都会的な存在ではなく、ブローガー達も、辺鄙な、ないしは貧しく娯楽に乏しい環境で中山琴に心を癒された経験を述懐する。一部の愛好者にとって、中山琴が呼び覚ますノスタルジーは、満たされた現在の裏返しでもあろう。歴史の各通過点で中山琴が帯びた様々な意味をとりはらい、丸裸の楽器としていかに受容され得るかは未知の領域である。台湾の中山琴は、インドやインドネシアのように、他の楽器の代用品として受容されたのではない。今後あらためて音楽市場に参

入するとしても、やはりこの楽器自身として他と競り合わざるを得まい。積み重なったノスタルジーをあえて拭い去り、新しい上演の脈絡を開拓したとき、現代台湾での中山琴再生がはじめて可能になるのではないか。

第2章 インドネシアにおける大正琴の伝播と変容

1. インドネシアにおける大正琴の概要

インドネシアに大正琴が伝播し、現在も用いられていることはロンボック島の事例から明らかにされている（西岡 2003）。また、筆者の調査によって、ロンボック島東隣のバリ島でも二地域でこの楽器が伝承されていることがわかった（梅田 2010, 2011）。一つはバリ東部カラングス県の県庁所在地であるアムラプラ周辺の複数の地域であり、もう一つは、バリ西部タバナン県ププアン郡プジュンガン村である。本項では、このバリ島二地域で伝承されている大正琴を起源とする楽器の概観、受容史、アンサンブルの特徴について、2007年8月から2011年9月まで継続して行っているフィールドワークの成果やこれまでの研究をもとに概観したい。

バリの芸能は、20世紀初頭に始まった観光化と相まって、国際的にも広く知られるようになり、その研究の数も多い。しかしその多くはガムラン音楽、舞踊や演劇の研究であって、バリの音楽の中に受容された大正琴を起源とする楽器やその音楽に焦点が当たることは全くなかった。この大きな理由は三つ考えられる。一つはバリの音楽史の中でも大正琴を起源とする楽器が受容されたのは明らかに近代のことであり、外来の楽器として研究者に注目されてこなかったこと、二つ目には、限定された地域にのみ伝承された音楽であったことから、研究者の目に触れることがほとんどなかったことである。三つ目に、この芸能が地域限定の芸能であったゆえ、インドネシアの「国民文化」に成りえなかったために、バリ州政府が文化政策機関を通して積極的に育成しなかったことがあげられる。

大正琴を起源とする楽器のバリの事例を紹介した数少ない文献として、インドネシア芸術大学によるバリ西部の楽器の構造についての報告書（Suriyatini, Sugiarta, Arnawa and Kustiyanti 1992）、バリで発行された雑誌やタブロイド紙、新聞の中で、地元の愛好家により紹介されたバリ島東部の楽器や演奏グループの紹介記事（Antara 1987, 1994, 2003, 2010）、またカラングス起源の芸能ゲンジェツ genjek の伴奏音楽として大正琴を起源とする楽器が用いられていることを指摘した研究（植山 2004）がある。しかしそれらは楽器やアンサンブルの紹介に止まり、本格的な音楽学的研究は未だ行われていないのが現状である。

2. バリ東部カラングス県周辺の大正琴を起源とする楽器

2-1. 楽器の概観

カラングス周辺で用いられる大正琴を起源とする楽器は、プンティン penting、マンドリン mandolin とよばれる。前者の名称は、バリのヒンドゥー集落で用いられる名称であり、後者の名称は、アムラプラに点在するロンボック島出身の人々を起源とする複数のイスラーム集落で用いられる名称である。しかし楽器形態などに大きな違いは見られない。図4



図4 ライ製作のプンティン

は、アムラプラ市内のプンティンの楽器製作者であるイ・ワヤン・ライ I Wayan Rai によって 2009 年に製作された楽器である¹⁷⁾。ライのプンティンの弦数は 9 弦であり、ギターのスチール弦のうち第 3 弦を 3 本、第 1 弦を 6 本使用している。調弦のペグは、1990 年代からギターのペグを使用しているが、それまでは日本の古い大正琴と同様に、鉄製ピンを用いており、その弦数も 5 弦から 9 弦まで様々であり、楽器製作者により異なっていた。音階ボタンもライの楽器では古いコインが用いられるが、地域によっては壊れたタイプライターのキーをそのまま用いている楽器もある¹⁸⁾。音階ボタンの数も多様であるが、ほぼ 2 オクターブを演奏できる点で共通している。工房を持つ製作者はライだけであることから、現在はこの形態のプンティンが標準の形態になりつつあるが、以前は演奏するグループのメンバーが楽器を創作するのが一般的であり、今なおそうした方法を堅持するグループもある（梅田 2011：56-57）。なお、この地域のプンティン、マンドリンの演奏は、胡坐をかいた演奏者がギターのように楽器を抱え、左手で音階ボタンを操作し、右手にピックを持って演奏する。

2-2. 歴史

プンティンやマンドリンは、西岡が指摘したバリ東隣のロンボック島の楽器と関連付けて考えることができる。二島間は歴史的に見ても政治的、経済的、文化的な関係を持っており、こうした関係の中で同じ楽器が用いられるようになったことは疑いの余地がない。

プンティンとマンドリンの歴史についての資料はなく、基本的には、筆者が聞き取り調査を行ってきた口承されてきた歴史に基づかざるを得ないが、これらの楽器は、ロンボック島から伝播され、1930 年代にはイスラーム系芸能の楽器として、主にアムラプラのイスラームのコミュニティの中で演奏されていたという（梅田 2011：58-59）。その後、この楽器はヒンドゥー社会に受容され、当初は一人で演奏する楽器として普及していき、それが 1950 年代に入り、ガムランの青銅製鍵盤楽器の代用として用いられるようになったのである（梅田 2011：58-59）。当時、大編成のガムランをもたないアムラプラ周辺の集落の人々は、複数のプンティンにさまざまな青銅製の拍節楽器、クندگان kending（両面太鼓）、スリン suling（竹笛）を加えて大編成のアンサンブルを組織した。この編成をアムラプラでは、ガムラン・プンティン gamelan penting もしくはプンティンとよび、1965 年までは複数のグループが存在していたという（梅田 2011：59）。その後、アムラプラ周辺の複数の集落がゴング・クビャルを入手したことで代用楽器としての役割を失い、プンティンのアンサンブルは一時衰退したが、1980 年代にかつて演奏をしていた人々の指導のもとに復興して現在に至っている（Antara 2010：25）。

2-3. アンサンブルの形態とその活動

筆者の聞き取り調査によると、カラングASM県周辺のプンティンは、現在、三つのアンサンブルの中で用いられている。歴史的に最も古いと考えられているのが、イスラーム集落におけるアンサンブルである。アムラプラ周辺に点在するイスラーム集落のうち、ニュリン集落では、ルバナ rebana とよばれるアンサンブルの中でマンドリンとよばれる大正琴を起源とする楽器を用いている。マンドリンは 5 本の弦を持ち、すべてギターの第 2 弦を張っている。ルバナはイスラームの人々にとって重要な片面太鼓であるが、バリのニュリン集落では、複数の大きさの 8 個のルバナに、マンドリン、スリン、プレレット preret（複



図 5 王族の結婚式で演奏するルバナ

簧楽器), ルバブ rebab (擦弦楽器) を加えた用いたアンサンブルとして演奏されてきた。現在では, プレレットとルバブがなくなり, ルバナ, スリンとマンドリンのアンサンブルである。イスラーム集落の結婚式で演奏されるが, ヒンドゥー集落やカランガスム王宮の儀礼の余興などで演奏することもある (図 5)。曲はすべてガムラン・アンクルン angklung に用いられる四音スレンドロ音階を用いる。

一方, ヒンドゥー集落では 1950 年代にガムランの代用としてプンティンを用いたアンサンブルが誕生した。この編成では, ガムランの鍵盤楽器ガンサ gangsa の代わりに, 7 台から 11 台のプンティンが用いられ, ガムラン・アンクルンやゴング・クビヤル gong kebyar の作品が演奏される。プンティン以外はほぼガムラン編成と同様の青銅製楽器やスリンが用いられる。現在はアムラプラで唯一, ムルドゥ・コマラ Merdu Komala とよばれるグループが州や県のイベント, 儀礼の余興などで演奏活動を行っている (図 6)。

近年, プンティンは, カランガスム県に起源をもつ声楽の伴奏アンサンブルの楽器に加えられている。1993 年, 観光用に上演したバリ東部で伝承される声楽チャクプン cekeprung にプンティンを導入する試みがなされ (梅田 2011: 59), その後, 1990 年代中頃に誕生したゲンジエとよばれる声楽にプンティンが用いられるようになった (図 7)。ゲンジエのバリ全体への伝播に伴い, プンティンもゲンジエとともにバリ全土に広がりつつある。



図 6 バリ芸術祭で演奏するムルドゥ・コマラ (2011 年 9 月)



図 7 ゲンジエの上演

3. バリ西部タバナン県ププアン郡プジュンガン村の大正琴を起源とする楽器

3-1. 楽器の概観

プジュンガン村で用いられる大正琴を起源とする楽器は, ノリン nolin とよばれる。語源は金属弦を持つマンドリンから由来していると考えられ, 近隣の地域ではマノリン manolin という呼称も使われている。図 8 は, 楽器演奏者でもあり, 製作者でもあるイ・ワヤン・スニタ I Wayan Sunita により 2008 年に製作されたノリンで, 楽器の側面, 天板には, バリのガムランの鍵盤楽器にみられるような彫刻が施されている。弦は 5 弦で, カランガスム同様にギターのスチール弦が用いられる。五つの弦の両側から第一弦, 第二弦が用いられ, 中央の弦のみ, 第 5 弦を用いるノリンをウガル ugal, 第 4 弦を用いるものをカントイラン kantilan, あるいはチュリン celing という。調弦は, ネジで調整するピン型で, ギターのペグは用いられていない。



図 8 スニタ制作のノリン

演奏は, プンティン, マンドリンと同様に, 胡坐の姿勢で, 左手で音階ボタンを操作し, 右手にピックを持つ点は同様だが, ギターのように抱えるのではなく, 地面に置いて演奏するか, 楽器のサウンドホール側の部分を右足の太もも, あるいは左の足さきにのせて楽器を地面に対して傾けて演奏する。

3-2. 歴史

筆者の聞き取り調査によりまとめたノリンに関する口承史によれば、この楽器は、中国人の商人が1931年にプジュンガン村に持ち込んだものとされている（梅田2010：72）。当初はこの楽器をモデルにいくつかの楽器が製作されて個人で演奏されていたが、1961年に複数のノリンに加えて、旋律楽器としてスリン、複数の拍節楽器が加えられて、アンサンブルの形態が誕生したという（梅田2010：72）。この編成はガムラン・ノリンとよばれる。1965年の政変以後グループの活動は行われなくなったが、1985年にエカ・ムルタ・サリ Eka Merta Sari というグループ名で再興して現在にいたっている。

3-3. アンサンブルの形態とその活動

設立当初は、12台のノリンに複数のスリン、ゴングなどの拍節楽器が加えた25名前後の編成だったが、1985年に再興したときにノリンを電氣化したことで楽器数を4台に減らし、旋律楽器としてヴァイオリンを加えた。レパートリーは、東部バリのプンティンのアンサンブルと同様に、ゴング・クビヤル、ガムラン・アンクルンなどの青銅製のガムランで演奏される曲をノリン用に編曲した五音音階、四音音階の作品が大半だが、七音音階を用いた学校唱歌なども演奏される（梅田2011：59）。1985年にグループが再興した後、1993年と1999年の2回、バリ芸術祭に参加、また1996年には多くのレパートリーを録音し、現在もカセットテープで市販されている。現在は子どもを中心とした世代の育成を行っている（図9）。



図9 子どもによるガムラン・ノリンの演奏

4. まとめ

これまでの調査によって、バリ島で演奏されている大正琴を起源とする楽器を用いたアンサンブルの現状が明らかになった。両地域とも楽器が外来のものであり、1930年代に伝播した点は共通しているものの、バリに大正琴が伝播した経路、バリの離れた二地域の関連性などは明らかにできていない。また今後は、ジャワやロンボックなどの近隣の島々などと合わせた本格的な研究が必要である。

第3章 インドにおける大正琴

1. 南アジアにおける大正琴の概要

インドやパーキスタンに、「ベンジョー benjo」「バーンジョー bānjo」「ブルブル・タラング bulbul tarang」あるいは「ブルブル・ターラ bulbul-tāra」¹⁹⁾ などと呼ばれる日本の大正琴の異形が存在することは、音楽関係者にはよく知られてきた。現物はしばしば楽器店や土産物雑貨店に売られていて筆者も三点を所蔵しており、教則本も出版されている²⁰⁾。カッターリーと呼ばれるイスラーム教の宗教歌謡、ホテルでの観光客向けの演奏や結婚式のイベント、映画音楽に代表されるポピュラー音楽にもよく使われている。

それにも関わらずこれらの楽器に関して研究と呼べるものはほとんどなく、文化人類学者の村山和之によるもの（村山、1995、2003）が唯一の手がかりである。村山は、現地調査にもとづき、インド

の事例およびパークスターン南西部からイラン南東部に住むバローチ人の事例を報告している。それによれば、南アジアに大正琴が入った経緯や時期について次の三種の情報が注目される：①パークスターンのカラーチー在住のバローチ人バーンジョー演奏家ムムターズ・アリー・ザブザルが「自分の祖父の長兄ウスタード・グル・モハンマドが、漁師をしていたその叔父が1915年にイラクのバスラで土産として買ってきたものに手を加えてバーンジョーを作った」と述べた（村山1995：14）。②インドの公用語であるヒンディー語による教則本に「日本人がシタールを参考にして、小型の楽器を考案・製作した。これがバエンジョーである。この楽器を日本語ではタイショーコートーと呼び、インドに渡来したのは西暦1927年あたりである。」とある（村山1995：10-11；2003:103-104）。「日本人がシタールを参考に」という点は史実として受け入れ難いが、インド人が大正琴をシタールと関連づけている点は興味深く改めて後述する。さらに、③渡来年の根拠は定かではないが、ニューデリー国立博物館には1930年製作とされる日本製大正琴が展示されている（村山2003：104, 111）という。

筆者は2004年にインドの四大都市——北のデリー、東のコルカタ（旧カルカッタ）、西のムンバイ（旧ボンベイ）、南のチェンナイ（旧マドラス）——の主要楽器店にて調査を行ったが、バーンジョーを置いていたのはデリーとムンバイのみであった。またデリーの楽器店で販売されていた‘Paloma’ブランドのバーンジョーはムンバイの楽器店ハリバーウー Haribhau の製品であった。以上のことから、大正琴の異形とされる楽器や情報は、少なくとも今日南アジアでは北西部に集中しているようである。以下、本稿では楽器の名称を「バーンジョー」に統一し、筆者が2004年以来観察を行ってきたムンバイのバーンジョー職人兼演奏家の事例を中心に報告する。

2. ケーダール父子に見るバーンジョーの変遷

筆者は2004年、ムンバイの楽器商ムケーシュ・バルガヴァから、バーンジョー職人兼演奏家ダルマー・ケーダール Dharmā N. Kedār を紹介され、以来、三度彼のもとを訪れ対面調査を行った²¹⁾。ダルマーは1959年生まれの仏教徒で、ボンベイのガートコーパル地区に広がるいわゆるスラム街の一角の自宅兼作業場に家族と暮らし、バーンジョーの製作・演奏・指導を生業としていた。名刺によれば、店の名前は“Sur Saaj Tarang Electric Banjo”，肩書きは“Banjo master and makers”であった。

ダルマーは、バーンジョーに関する技術や知識は全て、尊敬する父ナームデーヴ・ケーダール Nāmdēv M. Kedār (1933-2003) から引き継いだといい、ナームデーヴと日本の大正琴との出会いは次のようであったという²²⁾。「父ナームデーヴは、1948年に13才で父母をなくし郊外の村から大都会ムンバイに出てきた。父の家はもともと仏教徒の宗教教師の出で、イスラームの宗教歌カッワーリーやヒンドゥーの宗教歌バジャンを歌っていた。近くのバザールで日本製の安い大正琴をみつけて買い、1949年から1951年頃にかけての2年間、この楽器で古典音楽家から無料で古典音楽を教えてもらった。音楽的才能に恵まれていたので、すぐにバーンジョー弾きとして頭角を現し、演奏グループの一員としてさまざまな演奏活動に参加するようになった。楽器の不具合を自分で調整しているうちに自然に修理・製作技術が身につき、それを聞きつけた人々から楽器制作・修理、演奏などの依頼が来るようになった。自分も物心ついた頃から父から習いつつ共に働き、2003年に父が没してから全てを引き継いでいる。」

ダルマーが大切に保管していた2000年11月18日付けのグジャラーティー語の新聞「ラングベランギー紙」14面の「ムンバイのニュース」欄は、4点の写真とともに一面全てが「安価で演奏簡便な楽器—エレクトリック・バーンジョー」と題された記事に当てられている（図10）。ダルマーからの

聞き取り内容と異なる部分もあるが、以下にその骨子を要約する。

音楽好きだったナームデーヴ・ケーダールは幼少時、非常に貧しかったがあきらめきれず、両親にねだり中古のベーンジョーを2ルピーで買ってもらった。毎日飽くことなく独学で練習した後、地元のカッワール、ラングナート・ジャグデーヴと知り合い、彼のグループのカッワリー演奏に加わるようになった。当時は音楽家の間で楽器として認知されていなかったためかなりの改良を施し「スル・サージ・タラング」と名づけ、ハワイアン・ギターにも匹敵する世界に通用する新楽器であると主張した。国際的に活躍していたカッワリー歌手バンデイ・ハサンはこれにさらなる改良を加え、ヒンディー映画音楽界の小さな「ブルブル」と呼び、電気増幅装置もつけた。経済的困窮はそれほど改善されなかったため、ナームデーヴは合奏音楽の一翼を担

うような確固たる楽器にしようと、豊かな音量と耐久性を求めて改良を続けた。キーボタンを真鍮製にしたかったが真鍮は高価だったため、食事用の金属製大皿を切り刻んで小さなボタンを作り、他の部分にも使った。こうしてブルブルは完成し、出来上がった楽器を彼は直接消費者に売り始めた。

ヒンディー映画界随一の音楽監督²³⁾ノウシャド・アリーとそのパートナーのアズィーズ・ナザーは、カッワリー演奏でこの楽器の音を耳にしてすっかり気に入る、名高い映画「ラームとシャム Ram aur Shyam」のオーケストラに加えることにした。ナームデーヴは作品中で3曲のヒット曲を演奏した。続いて、他のヒンディー映画の音楽監督ソニックとオーミの二人組が映画音楽のオーケストラでブルブルを弾くようにと彼を呼んだ。その歌い手であった並ぶものなき大物歌手ラター・マンゲーシュカルもこの楽器を初めて知ることになった。こうして徐々にこの楽器は知られるようになり、習いたいという人が増え、ナームデーヴは指導にあたり、奏者も増えていった。その後、ナームデーヴは大衆音楽から宗教音楽・古典音楽へと興味の方向を変え、グジャラート州ソーラーシュトラの宗教歌手ナーラーヤン・バーイーの伴奏を始めた。二人は新たに次のような7種の「ブルブル」を考案した；スワル・パンカジ・ベーンジョー、ギター・スタイル・ベーンジョー、カシオ・ベーンジョー、シタール・タイプ・ベーンジョー、ドラム・ベーンジョー、カシオ・カム・ハワイアン・ギター・ベーンジョー、折りたたみ式ベーンジョー。ナームデーヴは再びこれらを「スル・サージ・タラング」と命名し、日夜、改良を重ねている。また楽器を自宅にそろえ、貧しい人々にもただ同然で指導している。多くの古典音楽の生徒が彼の手にかかる

と電子ベーンジョーを上手に操るようになる。

以上の記事からは、この事例は村山の事例よりはかなり時期が遅れること、インドにおけるベーンジョーの楽器の改良と普及にはナームデーヴ・ケーダールの個人的貢献がかなり大きかったこと、カッ



図10 グジャラーティー語の新聞記事

ワーリーなどの宗教歌謡や映画音楽界との強い結びつきがあったこと、ナームデーヴはこの楽器の愛好者拡大のため指導にも力を入れていたこと、などが読み取れる。

ナームデーヴの後を継いだダルマーも楽器製作・演奏活動・指導を三本柱にしてきた。2008年当時、工房は三つに増え職人も10人ほどいたが、楽器製作からは平均一台5000ルピーほどの高額が得られるにも関わらず、時間も手も足りず全ての注文には応じ切れないということだった。一方、それほどの収入にはならないにも関わらず、週3日夕方の3時間は指導のために確保し、一人一回1時間程度レベルに応じて一ヶ月300～600ルピー程度の謝礼で教えていた。演奏活動としては、1993年には三ヶ月ずつ2回、舞踊楽団の一員のベーンジョー弾きとしてドバイのホテルでの演奏に参加した経験もあるが、2008年当時には演奏はほとんど断り、楽器製作と指導に専念していると話していた。2011年に訪れた際には、2009年から心臓病を患ってしまったため手術や治療などのため一年間はほとんど何もできず、その後は事業を縮小して20人程度の生徒を教え、製作は単独で月に50台がやっとということであった。つまり、彼は三本柱の優先順位を、楽器製作、指導、演奏の順としていることが明らかである。



図11 工房でベーンジョーを弾くダルマー

3. ベーンジョーの形状と音楽

前項で見たようにインドのベーンジョーは発展段階において実にいろいろな形状のものが生み出され、今日も改良され続けている。従って、それらを今日総合的に見ても、全長は約50～80cmまでかなり幅があり、手で弦をおさえるための「鍵key」も、オルガンのような鍵盤型やタイプライターのようなボタン型のものがある。さらに、楽器と一体化した蓋の有無、電氣的増幅装置の有無、共鳴弦の有無、演奏弦の数、音域、デザインなどにおいてもさまざまであり、むしろ「定型がない」ことが特徴といえるかも知れない。2004年に入手した“Sur Saaj Tarang Electric Banjo”の商品カタログに見られるものは、全てボタン型で、24音5弦、27音5弦、29音5弦、31音5弦、スルマンダルという楽器の機能も併せ持っているもの、ハワイアン・ギターまであったが、2011年には一つのタイプのものしか作っていないとのことであった。

2008年には、筆者自らダルマーにこの楽器の手ほどきを受けるという試みを行った。筆者は、1983年から1985年までインドの音楽院でシタールを習った経験がある。ベーンジョーの手ほどきの過程の録音・録画の分析から強く感じられたのは、北インド古典音楽の代表的弦楽器シタールとの類似性で、例えば次のような点である；①金属弦をピックで撥いて鳴らす音色の類似性、②ドローン弦と旋律弦の存在と具体的使い分けの類似性、③水平と斜めという楽器の構え方の違いにも関わらず、左右の手の動きやアップ・ダウンを使い分ける奏法の類似性、④音名とアランカールと呼ばれる短い音階練習曲と練習メソッドの類似性、⑤2オクターブ半という音域と調弦法。その一方で、ベーンジョーには、電氣的増幅、複弦、三和音に調律されたドローンなど、シタールにはない要素も見られる。

4. まとめ

以上の筆者の調査から次のことが言えよう。西インドの港湾都市ムンバイでは、玩具として輸入されていた安価な大正琴が、1948年頃、楽器の買えない貧しい音楽家の目にとまり、主に音色の似た高価な古典楽器シタールの代替楽器として受容された。その後、演奏者自身や映画音楽関係者が、楽器としての耐久性や、音色や奏法の工夫や調整を重ねたり、独特なテクニックを考案したり、小さい音量を補うために電氣的増幅装置（アンプ）を用いたりなど、徐々に工夫し新しい楽器として発展させてきた。それは、この楽器も演奏者も、インドにおけるいかなる権威づけや音楽的背景などとも無縁であったため可能になったともいえる。古典音楽の常識にしばられることなく、自由な発想で改良や音楽的工夫が加えられ続けてきた結果、今日、ベーンジョーはシタールとは全く異なる特性を備えた独自の楽器として進化を遂げ、主に大衆音楽における花形楽器としての地位を築くに至った。このような発展の蔭には、演奏家であると同時に演奏家を育てる良き指導者でもあらうとする、楽器職人の知恵と努力があった。

この事例報告は、同じ南アジアであっても、村山の報告による古典楽器として活躍するパーキスターンのベーンジョーの事例とは時期も方向性も全く異なるものであった。南アジアは広大で、宗教的背景も社会的階層も複雑な多くの人々が暮らしており、大正琴の伝播や受容の過程は調査が進めばさらに何通りも発見されるであろうことが予想される。

結論にかえて

以上、台湾・インドネシア・インドへの大正琴の伝播と受容および現状について概観した。今回の調査を経てもなお、3地域への伝播の年代や経路には未詳の点が多い。楽器が安価で入手しやすかったため庶民によって受け入れられたという点で共通するが、インドやインドネシアでは、形状や奏法面で元の大正琴からの飛躍が大きく、現地の特定楽器の代用品として定着し、発展をとげつつ土着化する傾向が著しい。これに対して台湾では、客家の伝統器楽合奏が一時期とりいれた以外は、まったく土着化せずに淘汰されてしまった。1990年代の第2次導入期には日本の琴城流の後押しもあって、日本の大正琴音楽を直輸入するが、日本の歌謡曲を含むさまざまな流行歌が主な演奏曲目となった。こうした傾向は、植民地支配の後もなお日本文化に強い親和性をしめす台湾特有の現象といえるだろう。もう1点興味深いのは、台湾やインドでは、定着した大正琴ないし派生楽器を、伝統楽器をもとに生成した自民族の楽器だと主張したことである。自文化のオリジナリティーを主張せずにはいられない両民族の性向なのか。はたして同時期の中国大陆ではどうだったのだろうか。海をわたった大正琴は、3地域以外にもアジア諸国に広まった。今後はこれらの地域についても、民族の独自性や伝統音楽との相関、日本との関係などに注目しながら受容の諸側面を追い、大正琴伝播の俯瞰図を描いてゆく必要があるだろう。

謝辞 本稿作成や関連調査にあたり多くの方々から協力を得た。お名前をここ記し御礼申し上げる。[全体] 金子敦子氏、[台湾関係] 王桜芬氏、郭芝苑氏、呉麗麗氏、徐亞湘氏、鈴木氏（琴城流）、陳維宏氏、范揚坤氏、御室氏（琴城流）、頼美齡氏、柳淑恵氏、劉麟玉氏（以上、五十音順）、[インド関係] 塚原康子氏、村山和之氏、Dharma N. Kedar 氏、Mukesh Bhargava 氏、Kishan Sharma 氏

引用・参考文献

【大正琴全般】

金子敦子（1995）『大正琴の世界』音楽之友社。

金子敦子監修（2003）『大正琴図鑑』全音楽譜出版社。

金子敦子・尾高暁子・梅田英春・田中多佳子（2011）「第100回例会報告 楽器の伝播とグローバリゼーション—大正琴の場合」『日本音楽学会中部支部通信』69：6-10。

【インドネシア関連】

Antara, Komang Pasek, (1994). “penting”, Seni Musik Langka di Bali, *Cakrawala* Tahun V, Edisi 29.

——（2003）. Rebana Khas Karangasen–Lombok: Butuh Pembinaan dan Tampil di PKB, *Gapura*, 17: 8

——（2010）. Seni Gamelan “Penting” Khas Karangasem: Nyaris Punah Kini Bangkit Kembali, *Bali Aga*, Edisi 05 Agustus s/d 11: 25.

西岡信雄（2003）「第2節 ロンボック島の大正琴」（金子敦子監修，全音出版社）：112-119。

Suriyatini, Ni Ketut, I Gede Arya Sugiarta, I Made Arnawa and Dyah Kustiyanti. (1992). *Study Deskriptif tentang Fungsi dan Bentuk Instrumen Mandolin di Desa Pujungan Kabupaten Tabanan*. Denpasar: STSI Denpasar.

（Dilaksanakan atas Biaya Proyek Operasi dan Perawatan Fasilitas STSI Denpasar DIP. No.443/XXIII3/-/1992）

植山視保子（2004）「バリ島のゲンジェットの成立と展開」『民族藝術』20：212-218。

梅田英春（2010）「バリ島にもたらされた大正琴——タバナン県プジュンガン村のノリン」『MOUSA』（沖縄県立芸術大学音楽学研究誌）11：71-83。

——（2011）「バリ島にもたらされた大正琴——カランガスム県アムラプラ周辺のプンティン」『MOUSA』（沖縄県立芸術大学音楽学研究誌）12：53-64。

【インド関連】

村山和之（1995）「南・西アジア大正琴事情」『インド音楽研究』5：4-34。

——（2003）「南アジアにおける大正琴」『大正琴図鑑』（金子敦子監修，全音出版社）：102-111。

Pallavi Mehta（2000）「安価で演奏簡便な楽器—エレクトリック・ベーンジョー」『ラングベランギー紙』2000年11月18日版（グジャラーティー語の新聞）

注

- 1) 平成20～22年度科学研究費補助金基盤研究C「楽器におけるわざの伝承とグローバリゼーション」（課題番号20520120，研究代表者：田中多佳子）。

研究経過や成果は <http://www.kyokyo-u.ac.jp/ongaku/tanaka/kaken/> に公開している。

- 2) 科研の最終年度にあたり，また，平成24年が大正琴発明後百年に当たる年であることから，そのイベントと位置付け，大正琴に関する研究に焦点を当て，2010年12月11日開催の第100回日本音楽学会中部支部例会にてシンポジウムを行い，共同研究の成果の一部を公開し広く意見を求めた。田中が研究全体の主旨説明（1）を行った後，金子が日本の大正琴について（2），尾高が台湾の事例について（3），梅田がインドネシアの事例について（4），田中がインドの事例について（5）の報告を行い，最後に質疑応答および総括（6）を行った。その要約は『日本音楽学会中部支

部通信』第69号（2011年3月，pp.6-10）に掲載している。

- 3) 第1章は、田中多佳子と尾高暁子の台湾調査（2010年3月26日～4月1日）と、その後、尾高が単独で行った補足調査に基づく。
- 4) 後述の葉煥壁によれば、日本の植民地支配終了後に中山琴と呼ばれるようになったという。
- 5) <http://www.hakka.gov.tw/ct.asp?xItem=9164&ctNode=2547&mp=4&ps=> 台湾行政院客家委員会「楽器紹介」（三）吸收西洋樂器の項目。原文は以下：在激烈的市場競爭下，1940年代後，客家八音不只吸收傳統戲曲或廣東音樂的樂器，連西洋樂器如：小喇叭，薩克斯風，中山琴，手風琴，電子琴，電吉他等，也曾經加入八音的行列。
- 6) http://www.taiwan123.com.tw/CULTURE/tai_farm01.htm 張秋台 1956年の状況に言及。<http://tosilee.blogspot.com/search/label/%E5%9B%9E%E6%86%B6%E6%9C%89%E6%83%85> 李長俊，この頁の「中山琴——台灣的發明」で小学生時代の中山琴体験を記す。
<http://www.wmim.idv.tw/> 魏錦源樂器博物館の「魏錦源與樂器的故事」に関連記事。（上記3頁の最終閲覧 2011年9月20日）
- 7) 台北市内の旧繁華街。
- 8) 基礎編は1993年5月刊行。中級編は借用資料に奥付がなく未確認。上級編は1994年1月刊行。いずれも出版は東和音楽出版社。
- 9) 中華民国が台湾を本土として認識し、台湾人が主権を有する独立国家を目指す運動のこと。李登輝政権下の民主化につれて本格化した。
- 10) 台北カワイ元エレクトーン講師，1957年生。曾舜亮氏と前後して在職し琴城流の検定を受けた邱百合氏に中山琴の指導を受けた（2010年3月30日，台北カワイにおけるインタビューより）。
- 11) 確認した曲目は以下のとおり：《浪花節だよ人生は》《砂に消えた涙》《瀬戸の花嫁》《高山青》《月亮代表我的心》《青い山脈》。以上の日本語曲名は当該資料では中国語の別名で表示されている。
- 12) 1989～1997年の活動状況は，琴城流（鈴木楽器）吉崎氏へのインタビュー（2010年11月15日実施）による。2002年分は台南市政府公式サイト『琴城流大正琴振興會台南演奏會』
http://www.tncg.gov.tw/office_02.asp?id=%7B8F5B3A32-8DD0-45F2-9376-65817252C846%7D&sub3=0D ほかを参照した。
- 13) 以下の東和楽器の中山琴生産経緯は陳維宏東和楽器支配人の説明にもとづく（2010年3月31日実施のインタビュー）。
- 14) <http://www.wretch.cc/video/karptw&func=single&vid=5587906> 京都大正琴合奏団を高尾に招聘した高雄市銀髮族（シルバー）協会の記事，演奏会は2008年9月20日実施とある（最終閲覧 2011年9月10日）。<http://info.kindenryu.co.jp/?eid=1327610> 琴伝流八王子市メンバーが台湾高尾市ランタン祭で演奏。2011年4月。（最終閲覧 2011年9月20日）など。
- 15) 「聯合報」2005年10月23日。
- 16) 作曲家，郭芝苑氏へのインタビュー（2011年3月30日）による。植民地時代に日本人教師の影響でハーモニカに傾倒した同氏は，大正琴の存在に気付かなかったという。氏の少年青年期のハーモニカ体験については以下の伝記に詳しい。顔緑芬『台灣的真情樂章 郭芝苑』（台北，2008，典藏藝術家庭）pp.15-33。
- 17) 天板に施された彫刻は装飾目的であり，楽器との関連はない。値段が安いものには彫刻は施されていない。

- 18) 現在では流通していない 50 ルピアコインが用いられている。
- 19) “bulbul” はウルドゥー語またはヒンディー語で「良い声で鳴く鶯のような鳥」, “tarang” は「配したもの」, “tāra” は「弦」を意味する。
- 20) 村山はヒンディー語によるハルモニウム型ペーンジョーの教則本や、タイプライター型大正琴のタミル語による教則本の表紙を紹介している。(村山, 1995, p.32)
- 21) 共同調査者の塚原康子と共に 2004 年 9 月 2 日および 2008 年 8 月 26 日に、単独で 2011 年 3 月 18 日に、通算 3 度彼のもとを訪れ対面調査を行った。
- 22) 2004 年 9 月 2 日のインタビューによる。
- 23) インドの娯楽映画の大半はミュージカルのように音楽を重視するため、音楽監督と「アフレコ」で歌う歌手（プレイバック・シンガー）が、映画監督と演じる俳優と同等、もしくはそれ以上に重要な位置を占める。

