

Title	ポリネシア口承音楽の変容：北部クック諸島の詠唱歌と朗唱歌
Sub Title	Changing patterns of the Polynesian chant music
Author	近森, 正(Chikamori, Masashi)
Publisher	三田史学会
Publication year	2016
Jtitle	史学 (The historical science). Vol.86, No.3 (2016. 10) ,p.1(197)- 25(221)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	論文
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00100104-20161000-0001

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

ポリネシア口承音楽の変容

——北部クック諸島の詠唱歌と朗唱歌——

近 森 正

1. はじめに

音楽活動は島の人々の社会機能と密接に関係をもっている。プカプカ島の音楽集団は氏族、父系リネージ、母系リネージ、年齢階層集団など社会の各レベルで組織されていたが、今日では、三つの行政村が、それぞれ集団をつくって、村ごとに合唱を競いあう。それは村対抗の矢投げやココナツの皮剥き競争と同じように、歌合戦になる。

夕闇が迫るころ、ココヤシの葉の松明に火が入る。環礁に囲まれた静かなラグーンの水面を、ほんのひととき、真っ赤に染め上げた火が消えると、それを合図に、教会の前の広場に人々が集まってくる。ロト村のメンバーを真中に、ヤト村とガケ村の人々がその左右に、丁度、三

角形になるように、集まって席をとる。女たちは並んで地面に座り、男たちはヤシの幹を倒したベンチに腰を下ろして、女たちを囲むようにして向き合う。

満月の晩になると、島中の人々はこぞって讚美歌や村の歌を歌う。大きな月がヤシの梢にのぼりはじめると、それを待っていたかのように、突然、甲高い女性の歌声が波しぶきのように舞い上がる。それを追って、波のうねりにも似た、低く深い男性の合唱が続く。腹の底から突き上げる咽頭音がかヌーの權を漕ぐピッチのようなりズムを刻む。男女の詠唱が重なり合い、応唱し合い、束になる。歌の合間には一人の男が立ち上がって、聖書の一節を紹介し、演説をする。そして、また、歌が続けられる。次第に高調してくると、リズムに合わせ上半身を左右に揺らし、もはや坐ってはいられないかのように



写真：1. 口承歌を歌う人々。クック諸島プカプカ島ロト村

両手を振り上げながら飛び上がる。一人一人の熱狂した顔に汗が光る。――

こうして、三つの村のグループは交互に歌って、競い合う。歌は村によって少しづつ違いがある。クリスマスの季節が近づくころになると、村ごとに新しい讚美歌がつくられる。これが讚美歌であるとはにはわかには信じ難いが、ところどころに「アレルヤ」（ハレルヤ）や「アトゥア」*atha*（神）といった言葉が入る。歌声はエネルギーに満ち溢れている。これを島ではイメネ・ツキ *imene* と呼ぶ。イメネは英語の讚美歌 *hymn* のポリネシア語訛、ツキというのは、タロイモなどを鉢の中で搗き潰す動作やリズムに由来する。

一連の合唱が終わると、ひとときの静寂がもどる。すると今度は、耳に突き刺さるような割れ目太鼓の音が鳴り響いて、パタウタウ *patautau* と呼ぶ合唱にうつる。割れ目太鼓には片手で奏でる小さなものから、木杵にのせて演奏する大きなものまでいくつもの種類があり、ほかに両面太鼓もある。それに空の石油カン（キャビン・ブレットの缶）を撥で叩く、強烈な金属の響きも加わって、三拍子の軽快なリズムがヤシ林にこだまする。歌い手たちは手拍子を打ちながら踊る。人々の表情はうって

かわって快活な喜びにあふれる。イメネ・ツキが宗教的な雰囲気をもつ詠唱歌であるのに対して、パタウタウは日常的な明るさのある朗唱歌である。教会の前庭を埋めつくす歌合戦の熱気は夜更けまで飽くことを知らない。

古来、島の人々は歌うことによって、宇宙を語り、神話や祖先の系譜を伝え、自然や神々、社会など他者と自己との関係を認識してきた。歌のすべては語りであり、口承歌(チャント)であった。音楽はメロディーやリズムを楽しむだけのものではなかった。文字をもたない人々にとつて、歌うことは歴史の記録でもあった。その記録は歌詞だけではない。韻律や音調、楽曲の組み立て、あらゆる側面にわたっている。近代西欧文明に接触し、キリスト教の強い衝撃を蒙った島の人々がヨーロッパの音楽にどのように対応したか、その過程を音楽要素に残された記録に探る。

2. イメネ・ツキの成立

— 讚美歌の受容 —

南太平洋に進出してきたキリスト教教団の多くは島の住民の生活に厳格な制限を加えるとともに、伝統的な歌と踊りのすべてを禁じた。一八二三年にクック諸島に福

音をもたらしたロンドン伝道協会(現在のクック諸島キリスト教会)は、ラロトンガ島のアヴァルアを拠点に広範な布教活動を開始した。彼らはまず聖書をラロトンガ語に翻訳することから始めたが、それは文字を持たなかったポリネシア社会に大きな変革をもたらし、その表記法は現代にいたる社会の基礎をつくることになった(United Bible Society 1886)。そして島民に「道徳的改善」を施すという目的で厳法(Blue Laws)を制定して、伝統的な歌舞だけではなく、身体装飾、髪型、衣服、行動や感情にいたるまで、個人に関わる事柄にも多くの規制を与えた。古来の祭祀場であったマラエは破壊されて、伝統的な宗教組織は教会を中心とする社会組織に変更された(Gilson 1980)。

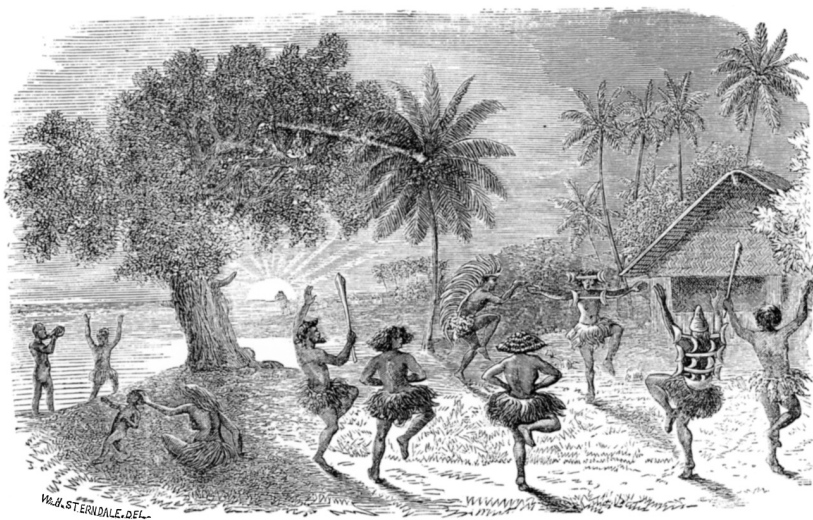
ラロトンガ島から北に一三〇〇km以上も隔てて、赤道直下に孤立するプカプカ環礁の住民が、キリスト教に触れるようになったのは一八五七年のことである。宣教師プザコットが、ラロトンガ島のタカモア神学校で教育を受けた現地人の布教師ルカ・マヌアエとグレチモアの二人を伴って、はじめて島に上陸した(Sundaland and Buzacott 1866)。それから五年ほど立った一八六二年、宣教師のW・ギル師がプカプカを訪ねた時には、すでに島

民のほとんどが、キリスト教に改宗していたというから、かなり容易に新しい宗教が受け入れられたのだろう。彼の著作にはプカプカの人々の生活がいかに変化を遂げたかを示す興味深い二枚のエッチングの絵が挿入されている (Gill, W. 1876 挿図上下)。一枚一組の絵は、ひとつがキリスト教を受け入れる以前の住民の暮らしを表現していて、上半身裸の人々が高く跳ねながら、輪になって踊っている。男たちは腕を揚げ、女は胴の脇に手をあてている。頭にかぶり物をつけ、手に權のようなものを持った踊り手がいる。大きな樹の下では、一人の男がホル貝を吹いている。そして、もうひとつの一枚には、キリスト教を受け入れた後の様子が描かれている。歌や踊りは消えて、人々は衣服をつけ、静かな海岸で労働にいそんでいる。中央には洋装をした女性が傘を手にして立っている。絵にはこれを描いたと思われる W. H. Steinfeld のサインが入っているが、ギル師はその絵について何も記載していない。そのため、描かれた年代や背景について詳細を知ることが出来ないが、この二枚の絵から布教活動の成果と宣教師たちが目指した伝統文化の廃絶の様子をうかがうことができる (近森二〇一一)。

さて、ロンドン伝道協会の宣教師たちが、もっとも力

を注いだのは、聖書をラロトンガ語に翻訳することであったが、それと並んで、彼らが異端と称する土着の宗教に結びついた音楽を禁じ、それに替えて、キリスト教の讚美歌を住民に歌わせることであった。それをイメネ・タブ、つまり「聖なる讚美歌」と呼んで、英語の聖歌を繰り返し歌わせたが、やがて、歌詞をラロトンガ語に翻訳して教えはじめた。一八二八年には讚美歌集が編纂され、一八三〇年頃にはブザコット師がラロトンガ語の讚美歌集をつくって、それを各地の布教活動に充てた (Gundertland & Buzacott, A. 1886)。

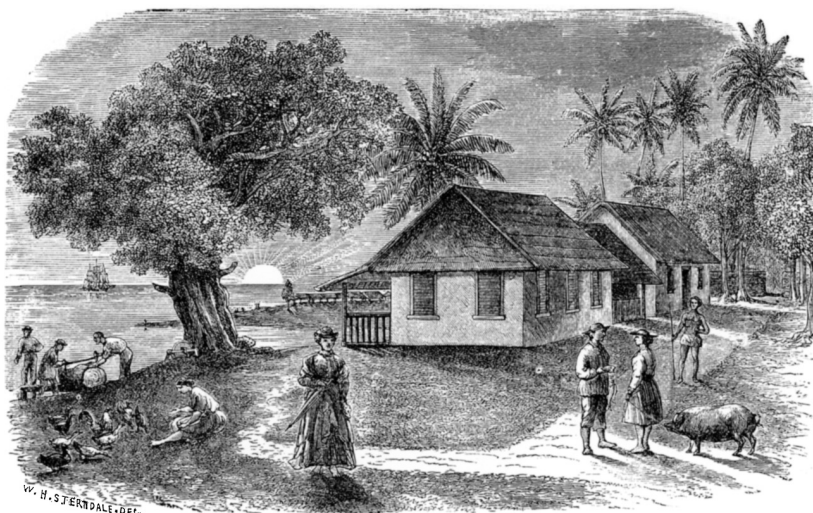
讚美歌の導入は各地の住民たちに新たな音楽モデルをもたらすことになったが、受容の状況は島によってかなり異なる一様ではなかった。プカプカ島の人々にとって大きな障害はラロトンガ語が彼らにとって全く馴染みのない言語であったことである。プカプカの言語は、同じポリネシア語といっても、サモア語やトンガ語などと同じ西ポリネシア語圏に属していて、ラロトンガ語を含む東ポリネシア語圏の言語との間には少なからず相違がある⁽²⁾。そして何よりも、彼らにとって西洋音楽の発声法や音調が全く異質のものであったことである。教会の努力にもかかわらず、新しい音楽形式が人々に取り入れられ



W. H. STERNDALE, DEL.

A VILLAGE IN PUKAPUKA, UNDER HEATHENISM.

キリスト教を受け入れる以前のプカプカ島の村



W. H. STERNDALE, DEL.

THE SAME VILLAGE, UNDER CHRISTIANITY.

キリスト教を受け入れた後のプカプカ島の村

挿図：Gill, W. Wyatt 1876 *Life in the Southern Isles*. London

ることにはならなかった。ロンドン伝道教会の宣教師ギル師は、プカプカの人々の歌声にみられる奇妙な上り下がりのある咽頭音やそれをゆっくり引き延ばす歌い方は、到底受け入れ難いとして、讚美歌を教えることを諦めざるを得なかったほどであった。(Gill W. 1877) こうしたことは土着的な歌唱法が、いかに根強いものであったか、教会が伝えようとしていた西洋の音楽形式といかに相容れないものであったかを如実に物語っている。そうした状況は二〇世紀の半ば近くになっても変わらなかった。

R・フリスビーは島の子供たちに英国国歌の God save the King を歌わせようと試みたが、その歌声は豚の鳴き声のような、奇妙なアルペッジョになり、歌の終わりでは不協和音になってしまったと嘆いて、そのときの様子を記している (Frisbie, R. D. 1938)。

初期の宣教師たちは、その一方で、このような記述を残している。「人々は身も心も捧げるように歌うことを好み、疲れを知らない。私に休みを与えないほどに新しい調律に興味を示して、私の喉はからからになり、何日も血が出るほどだった」(Sundarland and Buracott 1866, 1985)。プザコット師はこの情熱が讚美歌であろうと何であろうと、彼らがキリスト教を受け入れるのに充分な

素質があるとみなした。プカプカの人々のヨーロッパ音楽に対する好奇心（それを土着の側からの「エクゾテイズム」ということもできる）が音楽形式に一種の混淆を進め、それが彼らの優れた才能を引き出したと考えられる。このような傾向はすでにラロトンガや仏領ポリネシアでもみられるが、プカプカでは言語的制約も加わって独自の発展をみたのである。太平洋に進出した多くのキリスト教会が、あらゆる「異教的」表現を禁じ、伝統的な音楽を否定したのとは違って、ロンドン伝道協会は教会の建物の中で太鼓を鳴らし、踊ることを許さなかったにしても、音楽活動のすべてを否定したわけではなかった。そのことが、ロンドン伝道協会を受け入れた人々の間に、讚美歌に由来する混淆的なイメネ・ツキの音楽を生んだのだと考えられる。

3. イメネ・ツキの音楽的特徴

——伝統的なマコ（詠唱歌）との関係——

a. 歌詞

イメネ・ツキの歌詞には聖書の言葉が使われていて、あきらかに讚美歌であることが示されているが、歌い手や聴くものを楽しませるような工夫がいくつもこらされ

ている。ラロトンガ語で書かれた聖書の語句をプカプカ語に直したり、継ぎ合わせたりしながら、それを人々が受け入れられるような旋律に合わせ、内容を解釈しながら、三つか四つの詩節におさめる。さらに、興味深いことは、そこに伝統的な口承歌（マコ）に伝えられてきた島の神話や伝承がいくつも取り込まれていることである。

I mua tangana rae, kua anga iora te Atua i te rangi e te enua nei-e.

E te pooiri oki ki rungao i, E te pooiri oki ki rungao i, te moana-e.

Kua aka koukou iora te moana, e totolo ko te tino vaelua, ki rungao te Atua i tona vaerua i rungao i te kiriatai-e i te kiriatai i-i-i te kiriatai-e.

E vae atu rae te Atua i te vai-e, ei rangi, ei enua i-i-i oi,

i-i-i-i-oi, i te vai i raro i taua tai e riro ei enua rae, i ei enua-e,

Te vai utonga kore ua ra, te enua, poo tapu poo tapu.

Kaare e mariko anga e, e te pooiri oki ki rungao i te

moana e,

E te pooiri, i-i-i te moana-e.

Tuata ake ra te Atua, e vee au e i te maarama e te pooiri,

tapa iora i te maarama e, e ao, e te pooiri e, e poo,

Aiai iora e ao ake ra ko te raa rua ia, ia ia aaa ko te raa rua Akara ake ra te Atua i te reira e, e te

metaki i ra oki e, e te metaki metaki i ra oki e,

Ai ai iora e ao ake ra ko te raa rua ia-e,

Ia-ia-a ko te raa rua Akara akera

始めにアツア（神）がランギ（天）とエヌア（大地、島）をつくった。

真の暗な闇、真の暗な闇は海。海は暗闇に包まれて。

真の暗闇の海原の上を（星の）チノ・ヴァエルア（精霊の身体）が這い回る。

神の精霊が海の上で、海の上で。い……海の上で。

神が水を切り分ける。天よ、大地よ、いいい おい、いいい おい。

水の底から島よ、大地よ、現れよ。

水は虚無、形がない。島もない。聖なる暗闇、聖な

る暗闇。海の上の暗闇、海の暗闇に波の泡が立つ。

神は言う。光と暗闇を切り分ける。暗闇は夜、光は朝。テ・ラ・ルア (二番目の日) が来れり。神よ、

第二の日よ、めでたし、めでたし。メイタキ、メイタキ。

第二の日の朝の光よ、めでたし、めでたし。メイタキ、メイタキ。

(プカプカ島のイメネ・ツキの二節。ロト村バレウラ氏、ガケ村マタオラ氏による。一九八五)

このイメネ・ツキは、ラロトンガ語の聖書 (Te Biblia Tapu) の創世記 (Genese) にもどくものであるが、冒頭には第一章、第一節の "I muatangana ra, kua anga iroa te Atua i te rangi e te enua." が、そのまき引用されている。第二節以下は聖書の字句を前後に入れ替え、音をスムーズに流すためと考えられるが、"E i i i o i" や "i a i a" のように、全く意味をもたない語が挿入されている。音便変化によって歌詞の語彙が変形している個所もみられる。第一節にある「チノ・ヴァエルア」(暗闇の海面に這い回る精霊 *totolo ko te tino vaelua*) というのはまことに興味深い。この表現は夜空の星を表し、それがスバル星に象徴されるプカプカ神話の創世神マタ

リキのメタファーになっているのである。混沌の暗黒に光が現れて世界が無形の状態から有形の状態になる。天空と海が分離し、その間から大地が現れる。海中から島が出現する。このような神話はプカプカだけではなく、ポリネシア各地に広く知られている。こうして土着的な表現が違和感なく織り込まれていて、「創世記」を巧みにポリネシアの開闢神話に調和させ、最後の句節で「第二の日」"te ra rua" という聖書の言葉で島の人々がキリスト教を受け入れた、新しい生活の始まりを表現している。

Alelulia, alelulia, 'akapa'apapa'ia Iesu. Rekareraka tatou i te mata'iti-e. Akameritaki i te Atua.

Aie ia teia mata'iti ki Te Ulu o Te Watu, to oku wenua lelei-e.

Tenana e yemo mai nei-e, E tatamu wua ko te ulu wenua.

'oe 'oe a te vaka, 'oe 'oe a te vaka
Ka woo taua akatai.

ハレルヤ、ハレルヤ、イエスの栄光を讃えよう。この新しい年を祝おう。神に感謝を捧げて。新しい年はテウル オ テ ワツ Te ulu o te watu (石の頭)



写真：2. イメネ・ツキを詠唱する。クック諸島ブカプカ島ロト村

のごとく、我が美しき母なる島。いま、小さなココ
ナツツが実りはじめたココヤシの樹。そこにカヌー
の触先を向ける。漕げよ、漕げよ、カヌーを。さあ、
共に行こう。

（ブカプカ島のイメネ・ツキの一節。ロト村パレウラ氏
による。一九八五）

「テウル オテワツ」というのは、岩の頭を意味するが、それが海底からわき上がって来た島の伝承を人々に思い起こさせる。そして、その岩から生まれたマタリキ神につながる、自らの出自を確認させるのである。「人間がこの島にやって来るずっと前のこと、あたりは広い海原が広がっているばかりで、島影らしいものほどこにも見当たらなかった。ある日、天の神、タマゼイ神が白いアジサシの姿になって空を飛んでいると、海底からむくむくと持ち上がってくる岩を見つけた。それはどんどん大きくなって、波の中で白くなり、そして赤くなって、海面にとどいた。それは大地の女神ワツだった。そこで、タマゼイ神はその岩に降り立ち、岩の女神と交わった。すると、あたりの波がにわかに泡立ち、岩の割れ目からマタリキ神が生まれた。マタリキ神は岩の上に砂やサンゴのかけらを積み上げて、立派な島をつくった。

この島に住むすべての人々は、自分の系譜をたどっていると、人間を生み、島をつくってくれたマタリキ神にながっている。」

「新しい島への渡来」というモチーフは、イメネ・ツキの歌詞にしばしば取り上げられているが、それは島の人々がキリスト教を受け入れて、新しい世界に入ること象徴している。同じクック諸島北部にあるマニヒキ環礁とラカハンガ環礁の人々が歌うイメネ・ツキにも次のようなフレーズが挿入されている。

Amaia ra amaia ra

Amaia atu au na tai motu ki tai Paerangi amaia ra.

o-o kavea atu au ki tua i Hurutonga

Huri i atu taku aro ki tua i Rakahanga i rera taunuai taunuai.

Ka tatamu te henua kia tupu pure pure

Kavaiho au ki muri nei no te tua tau kinoa

われを島の岸に沿いに導けよ。われをパエランギに導けよ。

オ、オ、オ。われをフルトンガの沖合に導けよ。わが母なるラカハンガの島。

そこにカヌーを漕ぎ出せ。われらは新たな土地に作物を植える。そこに豊かな実りがある。我らは過去

を去って、新たな世を見る。」

(マニヒキ島とラカハンガ島のイメネ・ツキの一節。マニヒキ島タウフヌ村ネイミア氏とラロトンガ島在住カウラカ・カウラカ氏による。一九九〇)

このほかにも、マニヒキ島にはマウイ神の三人兄弟の末弟、マウイ・ポ・チキが釣針にかかった島を釣り上げたという伝承があるが、それが聖書ルカ福音書の十二使徒がカヌーを漕いで漁に出るという歌詞になって、イメネ・ツキに取り込まれているものがある。これらにみられる神話や伝承は、一見、断片的に見えるかもしれないが、本来、口承歌の物語は、速記的とでも云えるような簡単な参照や隠喩によって示され、その筋のすべてを語るものではなかったから、イメネ・ツキの物語提示も、伝統的な口承歌の作詞形式を踏襲しているとみてよいのではないだろうか。キリスト教会によって異教的であるとして、厳しく排除されたのにも関わらず、このように古くから伝えられてきた神話や伝承が教会音楽の中に、巧みに取り込まれ、保存されてきたことは注目すべきことである。

毎年クリスマスや新年に新しい歌が生まれる。島によって、村によって、親族集団によってそれぞれつくられ、

歌われる。それらはつくられた時期やつくり手、歌い手たちによってもさまざまであり、同じ曲であっても歌詞が異なっていることもあって、きわめて変異が大きい。

歌をつくる能力は、家やカヌーを建造する技術と同じように集団の中で高い評価が与えられる。ただ、楽譜のよくなものがあるわけでもなく、歌詞が記録されているわけでもないで、人々の記憶から消えてしまったものも多いに違いない。皆に好まれる曲は歌い継がれて、教会の行事や村対抗の歌競べにのぞむのである。

b. 奏法

歌の始まりは耳を切り裂くような高い女性のスタッカートがそれを告げる。それをペレペレ *perere* と言つ。一人の女性が甲高く、金切り声のようなソプラノで歌い始めると、これをキャッチ・アップするように女たちの合唱になる。そして、それを追うようにして、男性の合唱が入る。彼らが出す声は、喉の奥から出る、唸るような低い声で力強いビートを刻む（*グルンティンク*）。ここで三つか四つの男女の声部がそれぞれ独自の旋律を保ちながら、ひとつに組み合わさって、多声的な合唱（ポリフォニー）になる。それを集まり、あるいは結びつき

を意味する *ルル* *luu* と呼び、力強いハーモニーになる。男女の合唱が相互にかかわりあいながら、無伴奏（*アカペラ*）で詠唱するポリフォニックな響きが、延々と句節を反復する。曲をおして持続する男たちの唸り声のような咽頭音のリズムが、曲の構造にしっかりとした基礎を与えている。旋律は単調だが、全体として二拍子で歌われ、節の中間から後半のところどころで三拍子に変化してリズムを強調する。男女の対になった音の高低やリズムが変化をつくり出す。フレーズの終わりに近づくと、すべての声部が長く持続する主音に溶け込んでいく。その長く伸ばすところで、音を急速に滑らせるようなグリッサンドになる。そうしているうちに、女たちの一組みが、もう、次のフレーズを歌い始める。節、句、行のそれぞれで繰り返しは何度もおこなわれる。そのために、息継ぎは句や節の終わりで、各自が別々のタイミングでおこない、音が途切れないようにしなければならない。

曲はいくつかの節や句から成り立っているが、それらの間に意味のつながりはあっても、その数や長ささまじくまちで、短い曲にはひとつか二つの節しかないものもある。メロディーには時折、西欧的な讚美歌の節回しを感じさせるものがあるが、全体としては土着的な韻律に組

み込まれているように思われる。各節の終わりは女声のパートが下降するように歌い、男声のパートは高まるようにして歌って、男女のユニゾンになる。ユニゾンに合流する前に耳慣れない形で節や行を不規則に延ばす傾向があるのは、メロディーよりも韻律に関心が強いために、フレージの長さが不揃いになってしまふのを調整してゐるのではないかと思われる。最後の詩節はほとんど即興的に何度も、何度も心ゆくまで繰り返し歌われる。そのユニゾンが西洋音楽にはない不思議な音の流れをつくり出す。それがいよいよ終りに達したとき、少しペースを緩めて、最後の行を明瞭に発音しながら終わる。

歌い手たちは坐つたまま、リズムに合わせて上半身を前後に揺らし、感情が高まってくると、両腕を頭上に掲げて左右に揺らす。しかし、どんなに高調してきても、立ち上がって、腰を振るようなことはしない。人々は、それが神への敬虔な態度だというのが、おそらく、キリスト教が入る前に、首長（アリキ）や高位の人物が歌を歌う時の所作が継承されているのかもしれない。

静かにイメネ・ツキを聴いていると、1. 歌詞に物語性があること。2. 割れ目太鼓などの楽器をともなわず、すべてア・カペラで歌われる詠唱歌であること。3. 男

たちの力強い咽頭音と女性の合唱が対になって、単調ではあるが、ポリフォニックな音の高低の抑揚をつくること。4. 男たちのカヌーを漕ぐピッチのようなグルンティング。5. 長く伸ばすところでグリサンドが表れること。6. 節や句、行を何度も反復すること。7. 最終部で三拍子になることなど、西欧的な讚美歌の影響よりも、多くの点で伝統的な詠唱歌（マコ）の形式に共通点を見いだすことができる。³⁾

伝統的な口承歌の多くが忘却の淵に追い込まれてしまった今日、それが、どのようにイメネ・ツキに引き継がれたのか、その成立の過程をつぶさに辿ることは容易ではないが、それが土着音楽の創造的發展の過程で形成されたことは間違いない。かつて、神話や歴史伝承の記憶装置のような役目を果たしてきた口承音楽の機能はイメネ・ツキにも継承されていると云える。教会活動によって、ほとんどすべての伝統文化が破壊されたにも関わらず、イメネ・ツキの歌詞の中に、からくも延命の機会を得た伝承の断片は、われわれに歴史的な文化を再構成し、民族の感性を理解するための貴重な手がかりを与えてくれるのである。

4. パタウタウの音楽的特徴

— 伝統的なチラ（朗唱歌）との関係 —

a. 歌詞と奏法

プカプカの口承歌は総じてマコ *maiko* と呼ばれるが、それには二つの形式がある。ひとつは神話や先祖の系譜をたどる歴史的な語り、あるいは宗教的な内容をもつ唱歌で、楽器を伴わずにア・カペラで歌われる。歌い方は音節の引き伸ばしが長く、その間に旋律的な変化が表れる。このような詠唱歌の形式が上に述べたイメネ・ツキに継承されている。これに対して、世俗的な性格をもつパタウタウ *patatau* という形式がある。これには割れ目太鼓などの打楽器の伴奏と踊りが伴う。前者に比べて、はるかに明るく、三拍子のリズムカルな音楽である。これを詠唱歌に対して、朗唱歌とすることができらう（近森二〇一五）。これはチラ *chira* と呼ばれてきた伝統的な口承歌の形式を踏襲したものである。チラとはカヌーの帆柱のことを指し、帆を上げて高らかに歌い上げるという意味であるが、娯楽性が高く、宗教性がないので、キリスト教会の制限を強く受けることがなかった。チラの形式が大きな変化を蒙ることなく、今日まで残っ

たのもその為だろ⁽⁴⁾。

チラの歌の詩節は短い。男女の声域の違いがそれぞれ話し言葉のように歌う。音節の引き伸ばしが比較的短く、旋律の変化よりも拍を強調する。センチンスはせいぜい一五行から二〇行くらいだが、それを繰り返しながら、てきぱきとした言葉で歌い、それにとまなう割れ目太鼓の音がピッチを変化させながら、突くようなりズムをつくる。独唱と合唱が交互になって、応唱の形をとり、男女に分かれた集団の歌が入れ替わる。全体を通して規則的な三拍子で歌い、手拍子を叩きながら、膝を叩き、足を踏みならし、力強い踊りを踊る。相撲や槍投げ、ココヤシの皮剥き競争などの対抗で声援を送ったり、挑戦したり、勝利を宣言したりする時に歌われるものが多く、歌詞には比喩や隠喩が頻繁に用いられる。競技の相手を持ち負かすことを、カヌーを飲み込む海の竜巻にたとえたり、勝利した村が神の依代である石 *umu* になぞらえて、敵対した村に向かって厳然として立ちほだかることを示したりする。

Taku unu mai yulu, na matiti to i Tongalelewa,

Koa yao loa a vave o Te Yiva ma te Yaka,

E wuwuli ia pau na vaka, kopikopia.



写真：3. 別れの口承歌を歌うクック諸島トンガレヴァ島の女性たち

E kokoi ai taku lakau, koa ave, koa tomoemo,
E vaka a wu taku mea nei, Koa yayaka a i
Motuyia na titi, tala e, tala e, tala na malo makaita.
Ka anno te payu, k waka lele. Ka nenuwu tutuli na
talinga.

Opotia ke lulu kite nawa.

我が勝利はトンガレヴァの神の矢、南南西の風に
乗って飛んで来る。

ヤトとロトの村の勢力を打ち負かした。

(敵の) カヌーは波に打ち砕かれて、バラバラだ。

我がカヌーは女のヴァギナ。美しい胴体は真っ直ぐ
だ。

踊れ、踊れ、共に。

もぎ取られたのは男の禪。タラ エ、タラ エ。

太鼓を打て、もっと強く、もっと速く。耳をつんざくまで。

太鼓の音に村人が集まるまで。

(ポポコ相撲のチラの一部。Beaglehole, E. and P.n.d.
ブカブカ島ロト村バレウラ氏による。一九八五)

これはポポコという相撲に勝利したガケ村の人々が、
自らを「神の石」*unu*であることを誇るチラ *tita popoko*
である。風の神々が天空の一角から矢を投げ合って宇宙

を支配する神話がその背景にある。

Toko toku tino awi mai Yayake, munula e munula,
Toko toku tino awi mai Yayake, munula e munula ;
Uluulu lama ina i Niue, kakaya e kakaya,
Uluulu lama ina i Niue, kakaya e kakaya ;

O uila kilii e, e nonoke (nokenoke) tenga.

我が身にザザケの鳥の火をともせ。燃えろ、燃えろ。

(反復)

ニウエの鳥に松明を押し込め。炎を上げよ、炎を上げよ。(反復)

お前の肌は火に輝く、腿の綿雲。

(Beaglehole, E. and Prud. ロト村パレウラ氏による。

一九八五)

ザザケは伝説上の鳥名であるが、擬人化されて、松明の燃える火で性行為を表す隠喩になっている。一つ一つの曲は短いが、歌と踊りと太鼓の音が相互に表現を引き出し合いながら、それを何度も繰り返して、次第にテンポを速め、最高潮に達したところで、突如、太鼓も歌唱も、すべての音が終止する。(近森二〇一一) 人々は音を突然休止させることが演奏の最も大切な条件であるという。すべての音響がこの無音の状態をつくり出すため

にあるとさえ云える。最も高く硬質の音をだす小型の割れ目太鼓が、最後のフレーズを何回も繰り返す中で、その契機をつかむ。

b. □承歌からリズム音楽へ——楽器の多様化——

楽器は打楽器が中心で、大小の割れ目太鼓と鯨の皮を張った片面あるいは両面の太鼓がある。割れ目太鼓はプカプカ島ではナワ nawa、マニヒキ、ラカハンガ島ではコリロ kolilo、南部クック諸島ではパテ pate と呼ばれる。小型のものは長さ四〇cm、直径七から八cm くらいのナンヨウイヌジヤの丸太を使って、胴部に長さ三〇cm、幅二・五cmの割れ目を彫り込んだもので、ミズガンピの硬い枝の棒をスティックにして、胴部を叩いて音を出す。形態は同じであつても大きさや太さはさまざまで、小さいものの方が高い音を出し、同じものでも胴体の両端に向かつて音が高くなる。それによる音質の違いを利用して、ドラム・アンサンブルがおこなわれることもある(近森二〇〇八)⁽⁵⁾。鼓面に鯨や山羊の皮を張った太鼓パズ pazu はココヤシやテリハボクなどの幹の内部を削り貫いて胴体を作る。片面太鼓と両面太鼓がある。片面太鼓は高さ八〇から一〇〇cmで上面は二五から三〇cm。鼓面



写真：4. 大型の割れ目太鼓。クック諸島プカプカ島ガケ村

に張った皮はバンダヌスの枝で作ったバインダー^①でとめ、ヤシの繊維を三つ撚りにした紐でしっかりと縛ってある。

下に四つの脚がつけられていて、胴体を立て、鼓面を二本の棒が両手で叩く。両面太鼓は長さ五〇cm、直径四〇から六〇cm、棒で組んだ台枠の上に胴体を横にして置いたり、木の枝に綱で吊るして使う^②。

クック諸島の人々がヨーロッパの楽器に触れるようになったのは、おそらく教会活動がはじまってからのことであろう。ロンドン伝道協会の宣教師 A・ブザコットは、初代 J・ウイリアムズの後継者として、ラロトンガで一八五七年から三〇年間にわたって活動したが、彼の音楽的才能と情熱は讚美歌の普及に向けられた。彼の自叙伝

ともいえる「太平洋の島々の布教生活」(Sundarland and Buzacott, A. 1866. p. 244) には、音楽についての記述がみられる。彼は布教のためにフルートを持ってきたが、讚美歌を教えるためには伴奏楽器が必要と考えて、低音のヴィオール(六弦の弦楽器)をつくり合唱を指揮した。それからセラフィン(ハーモニウムの前身で小さなキーボードをもつオルガンに似た楽器)を英国からもたらして、彼の娘に弾かせたという。しかし、遠く離れた孤島に住むプカプカの人々が実際に西洋の楽器を手にしたのは、二〇世紀後半になって、雇用や教育の機会を求めてラロトンガやニュージールランドに出稼ぎに出るようになってからのことである。彼らが島に持ち帰ったウクレレやギターが伴奏楽器に取り入れられた。そしてコブラの運搬に立ち寄るようになったスクナーの船員が食糧にしていたキャビン・ブレット(乾パン)の空き缶や石油カン^③が打楽器に利用されるようになった。空き缶を棒で叩く金属音の大音量が島の人々を大いに魅了したのである。彼らはその音質が軍楽隊のドラムのようなものであるという。空き缶を叩く切れのいい、高音のパーカーション^④が割れ目太鼓の連打に加わった。

人々はチラの歌唱よりも、打楽器の響きのアンサンブル

ルを好むようになった。音の高さや強度の異なるリズムカルな打楽器の連打に、心を奪われるようになったのである。ウクレレも自在に音の高さを変えて、繊細なリズムをつくることができる楽器として愛好されるようになった。最近では、マーチング・ドラムも使われるようになった。そうした楽器の多様化によって、チラがもっていた口承歌の機能は次第に希薄になり、切れのいいパークッシュなりズム表現に関心が移っていったのである。

今日、人々に最も好まれるパタウタウは、おそらく、そのような過程で成立したのではないだろうか。それがいつごろであるのか明確でない。一九三〇年代にプカプカの調査をしたビーグルホールはチラについて言及しているものの、パタウタウについては全く触れていないところをみると、その成立は比較的新しいのではないかと考えられる (Beaglehole, E. and P. n. d.)。パタウタウという名称は「手を叩く」 patupatu te hīma を意味する言葉に由来すると思われるが、三拍子で手を叩きながら歌うことやテンポが歌の進行とともに加速すること、曲が突然終わる特徴的な終止形などに、チラの音楽技法の継承を認めることができる。

演奏はリーダーの小さな割れ目太鼓、あるいは空き缶

③. の高い音の合図で始まる。一分間に数百回という速さで叩きながら、その叩き方で曲目を他の演奏者に知らせ、テンポを指示する。曲の途中でリズムやテンポを変化させたり、踊り手の動きを指図するのも同様である。そして割れ目太鼓の三拍子のユニゾンに入る。熟練した演奏者は高い音を出す小さな割れ目太鼓を前腕で抱えながら、前に倒したり、横にしたりして叩く。両面太鼓や片面太鼓の入り方は自在であるが、割れ目太鼓のリズムに遅れることはない。それらの皮張り太鼓は音が低く、響きが残るので、硬い割れ目太鼓の音間を埋めるように聞こえる。とりわけ、スティックを緩く持つて、はずませながら叩くアカトパトパ akatopatopa の技法を使うときには、小刻みな打音の連続によって、ウクレレやギターと同じようなメロディーをつくる効果が得られる。

太鼓が鳴り響くなかで、期せずして挑発的な男の叫び声が上がリ、男女の踊りが始まる。踊り手は歌いながら、手拍子をとリ、歌詞の言葉のリズムとアクセントをしばしばシンコペーションさせる。太鼓の音が高まり、テンポが次第に速くなつてくると、歌も踊りも力強いものになる。男性は膝を打ち、腕を交叉させて反対側の肩を叩く。膝を上げて走っているような動作や踵を蹴るしぐさ

をする。女性は上半身の動きを止めたまま、腰を左右に動かす。動作はシンクロナイズしない。男と女が向き合う時、男性の踊りがはげしい動作になる。腕を前に水平にのぼし、脚を曲げて、股を羽ばたくように素早く、開いたり、閉じたりさせる。そのとき、おどけたようなエロティックなしぐさが入るのも特徴である。ところどころで上がる男性の奇声とでもいえるような叫び声は、太鼓の強く短い音で返される。太鼓が踊りの動作を引き出し、踊りが歌を引き出す。

ひとしきり踊りと太鼓の連打が続いてから、終結部に四分の四拍子で、四から八小節くらいの短い歌が付け加えられる。歌詞やチューンは本体の曲と関係があるとは限らない。新しくつくられた曲には韻律が整えられていないものもあり、歌詞も簡素化しているものが多い。また、古い口承歌の一部が何の脈絡もなく引用されて、歌われることもあるが、それらかなり即興的なオブションである。時には意味のない声の連続になってしまう。それは、もはや口承歌として一連の伝承的な意味を伝えるというよりも、ただ、リズムをとるために挿入される声の羅列に過ぎない。このように新しくつくられた曲になるほど、パーカッシヴなリズムを強調するようになり、

一層、踊りに適した形になる傾向がある。ここにいたって、口承歌がもつ、語りの役割が退化して、リズムを強調する音楽に変化している。語りの音楽がリズム音楽に変化する傾向は、島民の現代音楽の傾向と云ってもいい。

Mokomoko wawa, mokomoko wawa

E i te wua, tannu ki lalo.

タロイモを植えろ、タロイモを植えろ、

そして、タロイモ水田に、そこにさし込め

(ブカブカ島ロト村パレウラ氏による。一九八五)

これは曲の最後に何の脈絡もなく、即興的に、速いテンポで歌われる歌詞のひとつである。タロイモの種芋を水田に植えるという歌詞ではないが、水田を意味するウア wua は女性の性器を指す隠喩でもあるので、ひょうきんでエロティックな踊りの動作をともなう一種の囁子詞のようになっている。歌と踊りは何度も繰り返される。そして終曲に向かってテンポを加速していく。歌詞は跳ねるような発音になり、それがクライマックスに達したかと思うと、突然、歌も太鼓も踊りも一斉に停止する。この終止形(カダンス)は伝統的なチラの奏法と全く同じ手法である。

5. 土着性と創造性

イメネ・ツキヤやバタウタウには、ポリフォニーやグリサンド、加速的な終止形（カダンス）などの音楽奏法に、さわめて強い土着的な特色があることを指摘した。

ポリネシア人は優れた航海技術によって、先史時代以来、移動と接触を繰り返しながら、メラネシアの島々からフィジー、トンガ、サモアを経て、南太平洋に進出し、北にハワイ諸島、東にイースター島、さらに南に下ってニュージーランドまで、赤道を挟んで一辺九〇〇kmにおよぶ広大な三角形の範囲に広がった。言語学と考古学、民族学の成果にもとづけば、その文化圏は大きく二つに分かれる。トンガ、サモアを中心とする西ポリネシア語文化圏とそこから東側のハワイ、ニュージーランドに及ぶ東ポリネシア語文化圏である。両地域の文化的相違については、E. Burrows (1939) の物質文化の要素による研究があるが、音楽の特性についてみれば両者の関係はかならずしも明確に区分できない。クック諸島はその中間地として、東西ポリネシア文化圏の要素が重なり合い、豊かな様相を示しているように思われる⁷⁾。

クック諸島の重要な楽器である割れ目太鼓の分布をみ

ると、メラネシアの島々からフィジー、サモア、トンガ、ニウエなどの西ポリネシアを経て、東ポリネシアのソシエテ諸島にまで及んでいる (Burrows, E. 1970, Fischer, H. 1986)。言語的に見ても、割れ目太鼓を指すプカプカ語のナワ nawa は、サモア語やトンガ語のナファ nafa など西ポリネシア語に共通し、それが西ポリネシアからクック諸島にもたらされたことを示唆している。口承歌を指すプカプカ語のマコ mako も西ポリネシアのトンガ語やサモア語のグループ（レンネル語、チコピア語、ツバル語など）(Elbert, S. 1975, Firth, R. 1985, Jackson, G. 2001) と全く同じであるから、口承歌の音楽形式それ自体も、西ポリネシアからクック諸島に導入されたことが考えられる⁸⁾。ポリフォニー、グリサンド、テンポの加速的奏法、急な終止形（カダンス）などの歌唱法も、西ポリネシアから東ポリネシアに分布を広げている。しかし、特徴的な発声法のひとつである咽頭音（グルンティンク）やファルセットなどは、西ポリネシアにはみられないので、東ポリネシアで独自に発達したのかもしれない (McLean, M. 1979)。

土着的、あるいは伝統的な音楽と言っても、その島、その地域に固有のものではなく、何らかの伝播と変容の

過程で生まれたものなのである。そのことは近代になってからのヨーロッパ音楽の受容についても同じことが云える。今日、島の人々は古くからあつた詠唱歌(マコ)とキリスト教の影響で成立したイメネ・ツキを区別することなく、ほとんど同一視する傾向にあるが、それを考えると、ヨーロッパ的な音楽でさえ、その一部はすでに伝統的なものになってしまっていて、もはや、土着的なものとは外来のものを二元的に分けることはできない状況にある。

もし、土着的な固有性を求めるならば、それは音楽形式や楽器の形態などではなく、その地に住む人々の音楽的感性のなかにあるのではないだろうか。低平なサンゴ礁の島の暮らしは、波や風の基調音に包まれている。リーフに碎ける外洋の波音が海風に運ばれてくる。ラグーンに流れてくるさざ波が軽やかな音をたてている。浜堤を越えて、外洋側に出ると、強い風が吹き付けて、波の轟音に包まれる。止むことなく吹く貿易風。丈の高いココヤシの葉が風になびき、リズムカルな葉音をたてる。時折、島を襲うサイクロンが基調音を打ち破る。島に渡ってくる海鳥の甲高い鳴き声が頭上を過ぎる。

茫漠とした海原の中で、島は多彩な音に満たされてい

る。それらの音が人の住む場所(それを島ではヘヌア henua という)を形づくっているのである。口承歌の歌詞や音調には、こうした自然音の表現がふんだんに取り込まれている。

Tangi te launiu ngatatata ta, Newutia te pawola, koa
leleka.

Wuli taw ate kainga nunui. Na waka ta tawa na
matatea. Ee nai

ココヤシの葉が歌う、さわさわと。手拍子をとって、心地よく。横に廻れよ。皆々踊れよ。ブダイの群れのように、横に並んで。エエ、ナ!

(ポポロ相撲のチラの一節: Beaglehole, E. and P. プカ
プカ島ロト村パレウラ氏による。一九八五)

E ta ko te timu, na lueie o ala matangi. Aka nowia
oku tino manuu, e kula ko tu mata waka. E waka
waoa ki te tutuku, te manuu tino nui o te moana. Tu
mata ki ai te kakai kin a wotunga a kili a yua, moe
lele po. Ko no ko te peau waiwatu ni uyu no na
timurangi. E tautapa ke kokoto te leo, tauvalo kia
Malonkitelangui. Yua tiake la to moana, langaki lungu

tau wangola....

風の通り道が変わった。私の身体に鳥よとまれ。カヌーの目が赤くなる。ツツク鳥はカヌーの仲間。大きな海の鳥よ。ピンナガマグロが海の暗黒から泳いで来て目を開く。荒波が風の歌を歌い始める。朗らかに、叫ぶ。マロキテランギの神を呼ぶ。そなたの海よ。開け。そなたの魚を水面に引き上げよ。

(漁のチラの一節：Beaglehole, E. and P.n.d. プカプカ 島口村バレウラ氏による。一九八五)

こうして風や嵐、波の音を歌い、魚や鳥などのメタファーによってメッセージを伝える。口承歌において男たちの咽頭音によって絶え間なく奏でられる力強いビートは、波のうねりを表し、女の甲高いソプラノと、時として上がる鋭いデイスカントは岩に激しく打ち付ける波の音を表現する。割れ目太鼓は「舞い上がる海鳥の鳴き声」のように叩かなくてはいけない。熟練者は、そう云って若者の指導にあたる。歌唱と打楽器の間にある対応関係を知ること大切なことである。イメネ・ツキにおいて、主なメロディーをつくる安定した歌唱部分のリズムは、割れ目太鼓の主要リズムに対応する。男性の低い咽頭音は皮張り太鼓の音に対応し、女性のソプラノは小

形の割れ目太鼓の高い音に対応する。

プカプカの人々は太鼓の合奏を愛好するが、ひとつひとつの太鼓の音が混じり合うのを好まない。そのために、太鼓の種類やサイズ、叩き方を変えて、音が混じらないように気を配る。つまり、音の距離感を保つのである。これはポリフォニックな歌い方でも同じである。距離感のあるハイファイな音の関係によって、遠くのものに近いものを見渡せるような空間意識の表現が大切なのである。航海のときに最も大切なものが、この距離感である。カヌーを操るために必要なものは、目に見えるものだけではない。波の音、風の音、鳥の鳴き声、あらゆる音の遠近感に耳を研ぎすましていることが求められる。そこに方向や距離を測り、危険を察知する。

海の上や平坦な環礁の島では山彦のような響きが得られない。漁のときに仲間のカヌーと連絡をとり合うには、何より距離に応じた音のインテンシティーが大切である。音のインテンシティーは喜びや悲しみの感情を表す。それらはイメネ・ツキの声の大きさや太鼓の音量に表現されている。景観はリズムとも密接に関係している。外洋の波がリーフに碎ける規則的な拍と波に運ばれてきた砂礫が足下の水際に崩れる音のカオスは、様式化したリズム

ム、テンポ、音高、音量などと組み合わせられて音楽の構成時間の中に分割配置される。音の基本は無音である。曲の終わりや節の間で効果的に音を休止させ、無音の状態をつくり出すことに配慮する。加速する音の連続が突然、停止するカダンスは、最も工夫を凝らす技法のひとつである。

人間の作業がつくり出す音もまた、様式化したリズムに翻訳されて音楽になる。例えば、ココヤシの殻から果肉を削り出す作業は毎日欠かさずおこなわれるが、そのリズムはチラヤパタウタウの三拍子に一致しており、私たちの低い咽頭音が刻むグルンティンクはカヌーを漕ぐリズムによく対応している。能率よく仕事し、危険を避けるためにも、日常生活の中で、誰しもがこうしたリズム感覚をもっている。子供たちは手伝いをしながら、成長とともに、そのリズムやテンポを身につけていくのである。こうした自然や生活の音感に研ぎ澄まされた感覚であり、言語化される以前のものであるから、フィールド・ワークにおいて著しく困難な作業になることは間違いない。しかし、そうした音感がいくつもの音楽形式や奏法を受け入れ、それらを結び合わせてパターン化されたときに固有の音楽が生まれてくることを予見したい。

6. むすび

キリスト教会の活動による讚美歌やヨーロッパ音楽の導入によって、島の人々の音楽は一層豊かなものになった。しかし、その選択はきわめて主体的なものであった。宣教師たちが島民の音楽を断固として排除し、根絶しようとしたにもかかわらず、土着の音楽伝統が生き残り、西洋音楽との融合、ある場合には復活がなされた。

プカプカの人々は土着の音楽のフレームに、讚美歌や西洋音楽を巧みに取り込んでいる。そこに優れた芸術的創造性をみとめることができるのである。イメネ・ツキが古くからあつた口承歌(マコ)を基礎に、キリスト教の聖書や讚美歌の歌詞を取り入れて、特徴的な詠唱歌に発展させ、パタウタウも世俗的な朗唱歌チラを基礎にして、明るく、即興的なリズム音楽として成立した。それがタヒチアン・ダンスの影響をうけたウ・パウバ *upaua* やドラム・ダンスのウラパウ *urapau* などのビートのきいた、享樂的でシヨウ的な現代音楽の受け入れを容易にしたと考えられる。今日、若者たちを中心にウクレレやギターの伴奏によって、歌い、踊られるイメネ・ロバ *imene lopa* と呼ばれるジャンルには、すでに世界の現

代音楽の流れのなかで、充分に存在を主張できるものが生み出されている。

先史時代以来、カヌーによって移動を繰り返してきたポリネシアの人々の文化は、民族集団相互の接触によって、つねに変化をとげてきた。したがって、音楽の領域においても、特定の集団に不変で固有な様相を取り出すことは出来ない。変化はあらゆる局面において創造的なものであるからである。口承音楽の要素の多くが、長い歴史を通じて、西ポリネシアからクック諸島に伝えられ、タヒチやラトongaを拠点にキリスト教の布教が始まると、教会音楽やヨーロッパ音楽だけではなく、現代化したポリネシア音楽が強い影響を与えるようになった。イメネ・ツキやバタウタウはその過程で生まれた。彼らの優れた才能が、多元的な要素を独自の音楽的感性や社会機能の中で捉えなおし、新たな音楽形式を創出したのである。

今日、クック諸島の住民の多くが出稼ぎや教育を受けるために、ニュージーランドやオーストラリアなどに移住しているから、すでに、過去にまさる音楽的混淆が進んでいる。しかし、その一方で、四年に一度開催される太平洋諸国の芸術祭や首都ラトongaで開かれるクック

諸島全体のコンペティションで、島ごとの音楽的特徴を求められる傾向があり、民族意識の高まりとあいまって、古くから歌われてきた民族的な音楽に再興の機会を与えていることも見逃せない。これからは、いわゆる現代化と伝統化の両方向に多様化が進むのではないだろうか。

文献

- Beaglehole, E and P. n.d. *Myth, stories and chants from Pukapuka*. Bernice P. Bishop Museum, Honolulu
- Burrows E. 1970 *Western Polynesia: A study of cultural differentiation*. Univ. book shop LTD, Dunedin
- 近森 正 一九八八 『サンゴ礁の民族考古学—レンネル島の文化と適応—』雄山閣
- 近森 正 二〇〇八 『環礁の植生変化と人間居住』近森正編『サンゴ礁の景観史』慶応義塾大学出版会所収
- 近森 正 二〇一二 『サンゴ礁と人間』慶応義塾大学出版会
- 近森 正 二〇一四 『サンゴ礁の人々と音楽』セヴラック通信 第17号 日本セヴラック協会
- 近森 正 二〇一五 『サンゴ礁の人々と音楽』JICA Experts' Conference of Kanagawa No. 24
- Elbert, S. 1975 *Dictionary of the Language of Rennell and Bellona*. Denmark
- Firth, R. 1985 *Tikopia-English Dictionary*. Auckland

- Fischer, H. 1986 *Sound-producing Instruments in Oceania: Construction and Playing Technique—Distribution and Function* Papua New Guinea
- Frisbie, R. D. 1928 *The Book of Pukapuka*. Honolulu
- Gill, W. Wyatt 1876 *Life in the Southern Isles*. London
- Gilson, R. 1980 *The Cook Islands 1820—1950*. Wellington
- Jackson, G. 2001 *Tuvaluans Dictionary*. Suva
- McLean, M. 1979 *Towards the Differentiation of Music Areas in Oceania*. Anthropos 74
- Mission-House Rarotonga 1879 *The Blue Laus of Rarotonga Made by the Council of Arikis' by Makea, Marka, Tinomana, Pa, and Kainuku*. Originally Printed at the Mission-House (reprinted) Rarotonga
- Savage, S. 1983 *A Dictionary of the Maori Language of Rarotonga*. (reprinted) Suva
- Sunderland and Buzacott, A. 1866 *Mission Life in the Islands of the Pacific*. (reprinted 1985) London
- United Bible Societies 1888 *Te Biblia Tapu Ra kua te Koromohu Taiao e te Koromohu Ou*. The Holy Bible in Cook Island Maori (reprinted 1972) Suva
- 註
- (1) ラロトンガから遠く隔絶したプカプカの人々がラロトンガ語を理解するようになるのは、二〇世紀後半になって出稼ぎや教育を受ける機会が増えて、人口移動が盛んになってからのことにはすぎない。
- (2) クック諸島の言語は東ポリネシア語のひとつであって、ソシエテ諸島やハワイ、ニュージーランドのマオリ語などと関係をもっている。しかし、クック諸島の北部にあるプカプカの言語は西ポリネシアのサモア語、トケラウ語、ツバル語、レンネル語なども密接なつながりをもっている。プカプカが占める東西ポリネシアの中間的な位置は文化要素の伝播、移動を考えるとときに重要である。
- (3) 伝統的な詠唱歌 (マコ mako) は神話や伝承を語り、祖先の名や功績、事績を語り、系譜を伝える。歌われる状況に応じて、つぎのようなものがある。
- タンギ tangi 死者に捧げられる哀悼の歌、あるいは挽歌。
- ピング pingā 死んだ愛人のために、夢の中にあられた精霊によって伝えられるという愛の歌。
- ジヴァ viva 不慮の事故によって死んだ人に、死を惜しんで捧げられる歌。
- ワカタパタ wakatapapa スポーツの競技や結婚の時に、その個人がいかに優れた系譜に属しているかを賞賛したり、自慢したりするときに歌われる詠唱歌。
- タンギ tangi 特定の技能や手柄を賞賛したり、誇りにしたりして歌われる詠唱歌。
- (4) 古い詠唱歌 (マコ) はほとんどイメネ・ツキに置き換えられて、人々の記憶から消えようとしているが、世俗的な内容をもつ朗唱歌 (チラ) の方は、今日なお、パタウと並んで歌われている。

(5) 割れ目太鼓はラピタ土器文化の担い手とその子孫によって、メラネシアからフィジー、西ポリネシアのサモア、トンガを経て東ポリネシアにもたらされたと考えられるが、カヌーのように大きな割れ目太鼓は東ポリネシアにはなく、レンネル島などにみられる板太鼓（近森一九八八二五〇頁）もみられない。皮張り太鼓は東ポリネシアで発達した楽器である。

(6) 打楽器のほかにはホラ貝の円錐形の先端に穴を開けて口で吹くトランペット *pu* があるが、楽器としては用いられない。儀式や舞踏などを始める合図として、あるいはカヌーの出發を報せたり、死者がでたことを知らせるときなどに吹く。それが楽器として用いられることはなかったようである。また、ココヤシの葉の先端を折って、齒の間に挟み、葉の肋の端を指で弾きながら口の中で共鳴させて音を出す口琴 *utapu* があるが、これは子供の遊びに使われるだけである。

(7) 言語地域と音楽特性の分布の間には、幾分の相違がある。プロト・ポリネシア語が形成された西ポリネシアのサモア地域と東ポリネシア諸語の拡散の中心となったソシエテ諸島地域との間に音楽要素の関係がみられるのに対して、同じ東ポリネシア語のグループに属するハワイやニュージーランドを含む周辺ポリネシアでは、いくつかの要素が脱落している。

(8) 口承歌マコ *mako* はサモア語グループに属するレンネル語でも *mako*、トンガ語、チコピア語、ツヴァル語でも同じように *mako* であるが、歌と踊り、あるいは踊り

の音楽を指す。しかしラロトンガ語では *pe* であるいは *pele* で、西ポリネシア語とは異なる。マオリ語やハワイ語では口承歌（チャント）と踊りにはそれぞれ別の言葉が充てられている。すなわち、マオリ語では踊りは *haka*、チャントは *whakapou* であり、ハワイ語では踊りは *hula*、チャントは *oli* となって、踊りなしのチャントを表す。

(April 2016)