

西アフリカにおける音楽と舞踊の相互作用

— ギニア共和国のジェンベ音楽を例に —

山本 宏子 ・ 武鐘 夏美*

ジェンベ djembe は、ギニア共和国とその隣国のマリ共和国、コートジボワール共和国、セネガル共和国などの西アフリカ諸国で伝承されている打楽器である。ジェンベ音楽は、ジェンベと他の打楽器によるリズムアンサンブルであり、舞踊と共に演奏される。

ジェンベ音楽と舞踊には深い関わりがあることが指摘されているが、その具体例は明示されていない。本稿ではギニアの農村部であるハマナ地方で伝承されているドゥンダウンバ様式の楽曲「ドゥヌンベ *dunungbe*」を例に、ジェンベ音楽の中で演奏者と踊り手が互いにどのように働きかけ、音楽と舞踊が一体となったパフォーマンスを作り上げているかを明らかにする。

Keywords : ジェンベ, 西アフリカ, ギニア, 舞踊, ドゥンダウンバ

I. はじめに

本論文は、西アフリカのギニア共和国におけるジェンベ djembe 音楽と舞踊を取り上げ、演奏者と踊り手が互いにどのように働きかけ、音楽と舞踊が一体となったパフォーマンスを作り上げているかを明らかにすることを目的とする。

ジェンベは、ギニア共和国とその隣国のマリ共和国、コートジボワール共和国、セネガル共和国などの西アフリカ諸国で伝承されている打楽器である。ジェンベ音楽は、ジェンベと他の打楽器によるリズムアンサンブルで、舞踊と共に演奏する。

ジェンベ音楽については、日本の小学生を対象とした音楽科授業実践についての研究(齊藤 2012)が行われている。また、音楽科授業でのジェンベ音楽とアフリカの舞踊の指導案(柳田 2000)も提示されている。しかし、現地の西アフリカで伝承されているジェンベ音楽と舞踊の関係性について、十分に分析を行った研究は見当たらない。

ドイツのジェンベ専門学校「ジェンベ・シューレー ミュンヘン DJEMBE! schule Munchen」学校長のウシ・ビルマイヤーの著書の中で、ギニア人の世界的ジェンベ演奏家ママディ・ケイタ^(注1)は「マリケの太鼓は、常に踊りに捧げられたもので、(中略)一踊り手と太鼓奏者がいかに複雑で微妙な共同作業をしているかは、無数のバリエーションにあらわれます」(ビルマイヤー 2006, P74)と述べている。また世界的ジェンベ奏者であるファムドゥ・コナテ Famoudou Konate^(注2)は、2012年1月に筆者が行ったインタビューで「ジェンベは舞踊の伴奏ではない。互いに交信し合って、1つのものをつくりあげる」と述べた。

しかし、彼らの言う「複雑で微妙な共同作業」や「交信」の具体例については言及されていない。そこで本稿では、ギニアの農村部であるハマナ地方で伝承されている楽曲ドゥヌンベを例に、演奏と舞踊を記録し、分析することで、両者の相互作用について

岡山大学大学院教育学研究科 芸術教育学系 700-8530 岡山市北区津島中3-1-1

*兵庫教育大学大学院連合学校教育学研究科 673-1494 兵庫県加東市下久米942-1

Mutual Interactions of Music and Dance in West Africa. :

The Example of Djembe Music in the Republic of Guinea.

Hiroko YAMAMOTO and Natsumi TAKEYARI *

Division of Art Education, Graduate School of Education, Okayama University, 3-1-1 Tsushima-naka, Kita-ku, Okayama 700-8530

* Joint Graduate School (Ph.D.Program) in Science of School Education, Hyogo University of Teacher Education, Doctor's Course 942-1 Shimokume, Kato, Hyogo 673-1494

て、具体例とその意味を明らかにしようと試みた。

II. ジェンベ音楽

ジェンベ音楽に用いる楽器と楽曲に関する用語について以下に記す。これらについては「西アフリカギニア共和国でのジェンベ音楽の様式変容—『ドゥンドゥンバ』を例に一」（武鐘 2013）で既に述べたが、楽曲分析に必要な用語であるため詳細を記すこととする。ギニアではジェンベの伝承を行う際、口太鼓を用いる。本論では、2012年のフィールドワークにおいてファムドゥ・コナテが用いた口太鼓を使用する。

II-1. 使用楽器

(1) ジェンベ

英語では *djembe* の他に *djimbe* または *jenbe*, フランス語では *djembè*, *djambè*, *jenbe* などと表記される。日本ではジャンベとも呼ばれるが、現地での発音をカタカナ表記した場合、ジェンベにより近いので、本論ではジェンベと記すこととする。

ジェンベは木をゴブレット型に削った、片面太鼓である。中をくり貫いた胴の上面に山羊皮を張ってある（写真1）。口径は大人用の一般的なもので28センチから35センチメートル、胴の高さは55センチから65センチメートルほどである。胴部分の材木にはレンケ *lingue*, ドウグラ *dugura*, ゲニ *gueni* などの硬質な木を用いる。皮は、鉄製の5ミリから7ミリメートルの太さの3本のリングと、4ミリから7ミリメートルの太さのナイロン製のロープによって固定される。皮を2本のリングで胴の上部に挟む。そのうちの1本と、胴の中央部に装着するもう1本のリングとの間に縦方向にロープを20回から30回程度往復させ、きつく締め上げる。更に、縦方向に張られたロープに対して横にロープを編み込むようにして、縦ロープの張りを強くする。このようなチューニングは演奏中ではなく、演奏の前後に行う。

ジェンベの基となる楽器は13世紀、ヌム *Numu* という「鍛冶師」と「土器作り」（中村 1999, P357）の集団によって制作されたとされている。当時は現在使われているような強度のあるロープが発達していなかったため、形状が異なっていたといわれているが、どのような形をしていたかは史料がないため正確に分からない。

ジェンベは、立って首から紐で吊るし、股に挟んで構えるのが一般的である。椅子に座って足で挟んで構えることもある。手で直接皮面を叩き、桴などは使わない。ジェンベは1台で低音、中音、高音の3つの音を出す。低音は、皮面の中央を、指を軽く

開いた状態で、手のひら全体を同時に皮面に当てるように叩く。中音は、親指以外の4本の指を閉じた状態で、指の付け根を皮面の縁に当てる。4本の指は同時に皮面に当たる。親指は、人差し指に添えるかまたは、大きく離しておく。高音は、同じく4本の指を軽く開いた状態で、中音と同様に縁に当てる。口太鼓では低音を「ドゥ」または「ドゥン」、高音を「タ」、中音を「トゥ」と表す。

(2) ドゥンドゥン

ドゥンドゥンはドゥヌンバとも呼ばれ、*dundun*, *dununba* と表記される。木を円柱状にくりぬいた、筒型両面太鼓である。左右両面に牛皮を張ってある。3つの筒型両面太鼓のうち、一番大きなものである（写真2）。皮面の直径は40センチから50センチメートル、胴の長さは50センチから70センチメートルほどである。胴部分の材木にはホワイトウッド *white wood*, イロコ *iroko*, レンケ *lingue* などを用いる。皮は、鉄製の7ミリメートル程度の太さの、左右2本ずつ、計4本のリングと、6ミリから7ミリメートルの太さのナイロン製のロープによって固定される。左右のリングをジェンベと同様にロープで締める。小さな金属製のベルを括り付け、ドゥンドゥンとセットとしてある（写真3）。地面に直接、または台の上に、打面が横になるように置く。片手に木製の桴を持ち、もう一方の手に金属製の桴を持って構える。木製の桴でドゥンドゥンの皮面を叩き、金属製の桴でドゥンドゥンの上部に取り付けたベルを打つ。皮面を打ったあと桴を離すオープンと、打ったあと桴を太鼓の皮面に押し付け消音するミュートの2種類の奏法で叩く。口太鼓では、オープン奏法を「デ」または「デン」、ミュート奏法を「ダ」と表す。

(3) サンバン

サンバンは *sangban* と表記される。ドゥンドゥンと同型で、口径がドゥンドゥンより小さい、筒型両面太鼓である（写真4）。首から紐で吊るして、平行に構えて叩く。口径は30センチから40センチメートル、胴の長さは55センチから65センチメートルほどである。口太鼓では、オープン奏法を「ゲ」または「ゲン」、ミュート奏法を「グ」と表す。

(4) ケンケニ

ケンケニは *kenkeni* と表記される。ドゥンドゥンやサンバンと同型で、口径がサンバンより小さい、筒型両面太鼓である（写真5）。ドゥンドゥンの上に置いて、または台の上に置いて叩く。口径は20センチから30センチメートル、胴の長さは40センチから50センチメートルほどである。口太鼓では、オープン奏法を「ペ」または「ペン」、ミュート奏法を「パ」



写真1 ジェンベ



写真2 ドウンドゥン

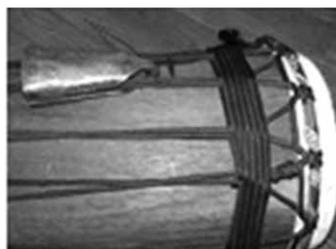


写真3 ドウンドゥンに取り付けたベル



写真5 ケンケニ



写真4 サンバン

と表す。

II-2. ジェンベ音楽の用語

ジェンベ音楽の演奏者は、ジェンベによるソリスト1名と、1名ずつのドウンドゥン、サンバン、ケンケニと、複数のジェンベによる伴奏アンサンブルの演奏者で構成される。また、伴奏アンサンブルは「アカンパニマン accompaniment」と「エシヨフモン échauffement」の2つ部分をワンセットとし、これを繰り返し演奏する。ジェンベ音楽の構造を図1に表した。横線は奏者の数を表している。伴奏アンサンブルのジェンベ奏者の数は時と場合により異なるが、仮に3名として3本線で記している。縦線は仮の小節数である。アカンパニマンを数小節間演奏した後、エシヨフモンを数小節演奏するということを表している。それぞれの用語を以下に詳しく説明する。

(1) ソロ

ソリストは伴奏アンサンブルに合わせて即興演奏を行う。通常ワンセットごとにソリストが入れ替わる。この場合、ソロの順番が回ってくるのを待つ間と、ソロが終わった後、次のソロが回ってくるまでの間は伴奏を行う。希に1人のソリストが全てのセットでソロを行う場合もある。ソロを叩く技量があると他の演奏者から認められた者が、ソリストを務める。技量が認められないものは伴奏アンサンブルのみを叩く。

(2) 伴奏アンサンブル

1名から5名ほどのジェンベ奏者と、各1名のドウンドゥン、サンバン、ケンケニ奏者がそれぞれ異なるリズムパターンを演奏し、伴奏アンサンブル構成する。演奏の途中で、ジェンベの奏者がサンバン奏者と交代するなど、演奏楽器を替える場合もある。

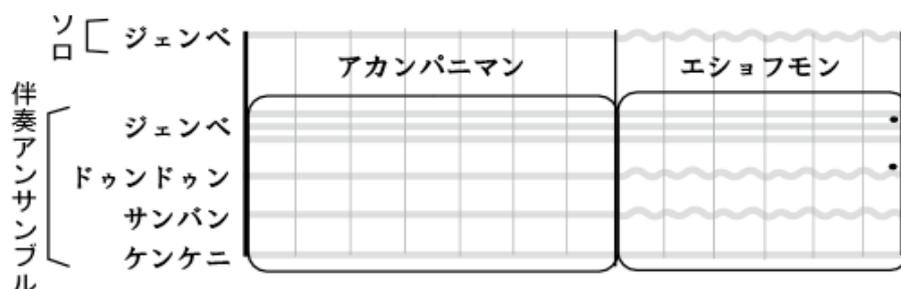


図1 ジェンベ音楽の構造

(3) アカンパニマン

アカンパニマンは、1小節から4小節ほどの短いリズムパターンを繰り返す伴奏リズムのパターンである。1つの楽曲の中でジェンベ、ドゥンドゥン、サンバン、ケンケニはそれぞれ異なるアカンパニマンを演奏し、リズムアンサンブルを構成する。

また、ジェンベアカンパニマンは十数種類あり、楽曲によって異なる。ギニア北東部の伝統曲「カッサ」では「タッタタットゥトゥ」、同じく伝統曲「ソリ」では「タットゥタツ」と演奏する。その他の楽器についてもこれと同様に、異なる楽曲では異なるアカンパニマンを演奏する。図1ではアカンパニマンのリズムを直線で表している。

(4) エショフモン

エショフモンはワンセットの中の、終止のリズムパターンである。ジェンベの伴奏とケンケニはアカンパニマンと同じリズムを演奏することが多いといわれている。サンバンとドゥンドゥンはアカンパニマンとは異なる1小節から4小節程度のリズムパターンを繰り返す。ソリストはエショフモンのためのソロフレーズを演奏する。図1ではエショフモンのリズムを波線で表している。

Ⅲ. 分析方法

本論文では、ジェンベ音楽と舞踊のための新たなリズム譜と舞踊譜を考案し、それを用いて分析を行うこととした。リズム譜の記譜法については「西アフリカギニア共和国でのジェンベ音楽の様式変容—『ドゥンドゥンバ』を例に一」（武鐘 2013）で既に述べたが、楽曲分析に必要なため、概略を記すこととする。

Ⅲ-1. リズム譜

ギニア人のジェンベ演奏家は、リズムを記憶や演奏、伝承のために記譜することはない。分析にリズム譜が必要なため、記譜法を考案した。分析の対象とするドゥンドゥンバ様式のケンケニのアカンパニマンの、口太鼓では「ペンペペ」と言われるリズムパターンは、6拍のものである。これを最小単位であると考え、便宜上6拍を1小節として譜例1のように表した。



伴奏アンサンブルとソロのリズムを全て1つのリズム譜に表した場合、譜が煩雑になる。このため、ドゥンドゥンとサンバンとケンケニによる伴奏アン

サンブルを記すリズム譜と、ジェンベのソロを記すリズム譜を分けて示す。

伴奏アンサンブルの譜の中では、縦線の上にケンケニを打つ記号○を記す。また中間部にサンバンを打つ記号△、サンバンをミュート奏法で打つ記号を▲を記す。そして縦線の下部にドゥンドゥンを打つ記号□を記す。

ジェンベのソロの譜の中では、縦線の下部に、低音を打つ記号◇中音を打つ記号◎高音を打つ記号*を記す。

Ⅲ-2. 舞踊譜

ギニア人舞踊家は、伝承や記憶のために舞踊譜を用いることはない。舞踊記譜法にはハンガリー人の振付師であるルドルフ・ラバン Rudolf Laban が考案した、ラバノーテーション Labanotation や、アメリカ人舞踊家で民族音楽学者のゲルトロード・クーラス Gertrude P.Kurath が考案した、クーラスシステム Kurath system などがある。中でもラバノーテーションは、「特定の舞踊に限らず、身体運動を表記することができる合理的な舞踊記譜法」

(中村 2002, P99) として普及している。しかし本論文においては、ジェンベ音楽との関係について分析を行うために、今回使用するリズム譜に則した舞踊譜を考案する必要が生じた。「ダンスはすべて、足の動き、ステップが太鼓のアンサンブルと同じ言葉と話している」(柳田 2000, P71) と言われるように、ジェンベ音楽の舞踊では、足の動きの中でも特に地面を踏むタイミングが重視される。演奏者が太鼓を打つタイミングと踊り手が地面を踏むタイミングの一致やずれを明示することができる譜である必要がある。

このため、次のような舞踊譜を考案した。図2のように、顔を丸で表し、鼻を描くことで顔の向きを

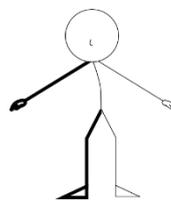


図2 基本

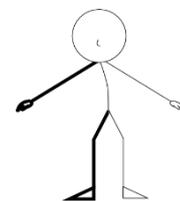


図3 右足で踏む

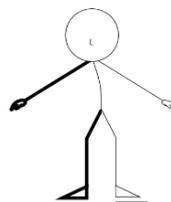


図4 左足で踏む

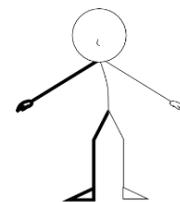


図5 両足で踏む

記す。手足と胴を線で記し、右手と右足を太線、左手と左足を細線で記す。腕の先に手の形を描き、足を三角で記す。また、右足で地面を踏む時は図3のように右足の下に太線を記す。左足の場合も同様に、図4のように左足の下に太線を記す。両足で踏む場合は、図5のように両足の下に太線を記す。舞踊譜はリズム譜の上部に記し、予備動作については、他より小さく記すこととした。

IV. ドゥンドンバパーティー

2012年2月7日の14時から16時まで、ギニア共和国カンカン市クルサ区バビラで行われた「ドゥンドンバ Dundunba」パーティーを記録した。ドゥンドンバという言葉は、音楽様式と、その様式の楽曲を演奏するパーティーの両方を示す。ドゥンドンバ様式はハマナ地方で生まれ、現在はギニア国内の他の地域でも演奏されるようになった。

分析の対象としたパーティーは、現在ドイツ在住のファミドゥ・コナテの帰郷を歓迎して開催されたものである。コナテは、演奏者としてもパーティーに参加した(写真6)。パーティーは村の広場で行われた。観客が大きな輪となって並ぶ。その輪の一角に、演奏者集団が並ぶ。踊り手は、3グループに分かれて、観客の輪の中側に一列ずつ並ぶ(写真7)。1グループずつ演奏者の前方へ進み出て踊り、終わったら後方へ下がる。各グループの年代と人数を以下に記す。

男性グループ	40代	7名
女性グループ	30から40代	4名
子ども女性グループ	6歳から12歳	7名
なお子ども女性グループは、	30代男性のリーダー	
1名を含む、計8名であった。		

また、パーティーで演奏されたのは次の5曲である。

- ① ドゥヌンベ Dunungbe
- ② タコナニ Takonani
- ③ デモソニケレン Demosonikeren



写真6 パーティーの演奏者

④ コノウレン Konowulen

⑤ タコサバ Takosaba

このうち、演奏と舞踊の分析に①ドゥヌンベを取り上げた。これは、ドゥンドンバ様式の中で最も古い形を残し、パーティーの初めに演奏することが多いとされるためである。

V. 分析

まず、伴奏アンサンブルと舞踊を記譜し、分析を行った。前述のように、ジェンベ音楽はアカンパニマンとエショフモンをワンセットとし、これを繰り返して演奏する。10分を超える1曲分全ての譜を記すことはできないため、ワンセット分の譜を抜き出して譜例2に記した。

V-1. 音楽の分析

譜例2から、ドゥヌンベの伴奏アンサンブルは、次の5つの部分から成る事が判った。

A部分：口太鼓で表すと「タベンベベ デゲンデン」となる、アカンパニマンとまたはそのバリエーションが5回繰り返される部分。1から10小節目に現れる。

B部分：アカンパニマンとアカンパニマンの間に挟み込まれた「ゲンデンゲン デゲンデン」という、アカンパニマンともエショフモンとも異なるリズムパターンが演奏される部分。10から11小節目に現れる。

A2部分：Bの後に再度演奏されるアカンパニマンの部分。13から16小節目に現れる。

C部分：「デゲゲデデ」が繰り返されるエショフモンの部分。17から24小節目に現れる。

D部分：ショフモンの直後に演奏される「ゲデゲデゲン ゲデゲデ」という、アカンパニマンともエショフモンとも、Bとも異なるリズムパターンが演奏される部分。25から26小節目に現れる。

他のセットについてもこの5つの部分が同じ順で演奏されるのだろうか。また、それぞれの部分はこ



写真7 パーティーの踊り手グループ

譜例3 ソロと舞踊

1
 5
 9
 13
 17
 21
 25

トウルル タ タ
 トウルル タ タ
 トウルル タ タ
 トウルル タ タ

トウルル タ タ
 トウルル タ タ
 タララララララララララララ
 タタトウタ タ タ

トウルル タ トウルル タ
 タ タ タ タ トウルル タ トウルル タ
 タ タ タ タ

トウタ トウタ トウタ トウタ トウタ トウ
 トウタ トウタ トウタ トウタ

A
 A
 A
 A
 A2
 C
 C
 D
 A

表1 各部分の小節数

A	(=アカンパニマン)
B	
A2	(=アカンパニマン)
C	(=エショフモン)
D	

部分 セット	A	B	A2	C	D	計
第1セット	8	2	4	10	2	26
第2セット	8	2	6	12	2	30
第3セット	6	2	4	8	2	22
第4セット	8	2	4	10	2	26
第5セット	10	2	4	8	2	26
第6セット	8	2	4	8	2	24
第7セット	10	2	4	8	2	26
第8セット	6	2	10	10	2	30
第9セット	8	$\frac{2}{2}$	$\frac{12}{4}$	10	2	34
第10セット	8	2	2	8	2	32
第11セット	10	2	4	8	2	26
第12セット	10	2	2	8	2	24
第13セット	10	2	4	8	2	26
第14セット	10	2	4	14	2	32

れと同じ小節数演奏されているのだろうか。これらを明らかにするため、全てのセットを譜例2のように採譜し、それぞれの部分の小節数を表1に記した。

ドゥヌンベは、14セットの演奏が行われた。数値は小節数を表し、計はワンセットの小節数の合計である。譜例2はこの表の第11セットにあたるものである。

表1から、ドゥヌンベの伴奏アンサンブルは、「A, B, A2, C, D」というワンセットの繰り返しで構成されていることが判った。また、A, A2, Cの小節数は、固定されていないことも明らかとなった。演奏者が状況を見て、即興的に小節数の選択を行うのである。では即興演奏を行う上で、AからB, A2からCなど、部分から部分への移り変わりは、誰がどのように決定しているのだろうか。また、BとDの部分は何のために演奏されているのだろうか。

V-2. 舞踊の分析

部分から部分への移行の決定方法と、BとDの意味を明らかにするため、この演奏の際に踊られた舞踊についての分析を行った。譜例2から、ワンセットの中で4種類のステップが踊られていることが判った。

ステップ1：2小節分のステップである。腰を深く曲げて右手を地面に差し出した後、上体を起こし

て左足を踏む。そして、上体を右から左に振りながら右足と左足を1回ずつ踏む。1から2小節目と、13から14小節目に現れる。

ステップ2：2小節分のステップである。腰を曲げた状態で、右足と左足を1回ずつ踏んだあとに両足で踏ん張って伸び上がる。3小節目から12小節目までに現れる。

ステップ3：2小節分のステップである。腰を伸ばした状態で、右足と左足を1回ずつ踏んだあとに両足で踏ん張って伸び上がる。15から16小節目までに現れる。

ステップ4：2小節分のステップである。肘を横に突き出し、胸の前で手を握った予備動作から勢いよく手を横に伸ばしながら右足を踏み、同じ予備動作から左足を踏む。続いて膝を大きく上げながら肘を横に突き出し、胸の前で手を握る。この予備動作から勢いよく手を横に伸ばしながら右足を踏み、同じ予備動作から左足を踏む。17から26小節目までに現れる。

V-3. 音楽と舞踊の相互作用

演奏者がAを演奏している間、1小節目から2小節目にステップ1が現れた後、3から12小節目までは、ステップ2を5回繰り返す。演奏者がBを演奏した直後の13小節目から14小節目に、再びステップ1が現れる。この後の15から16小節目までは、ステッ

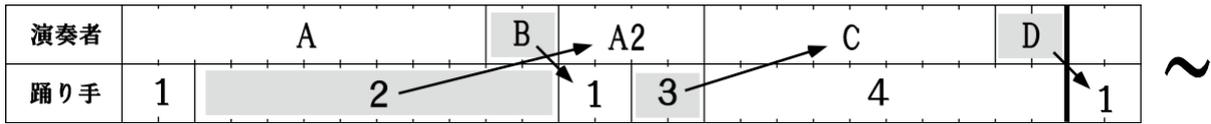


図6 音楽と舞踊の相互関係

プ3が現れた。そして17小節目から、演奏者がCを演奏し始めるのと全く同時に、踊り手もステップ4を踊り始めた。ステップ4は17から26小節目まで5回繰り返され、演奏者がDを演奏した直後、次の第12セットの始まりである27小節目から28小節目に、ステップ1が現れた。

これらのことから、次の二点が明らかとなった。

第一に、BとDの直後に、ステップ1が現れる。BとDはリズムが異なるが、どちらも同じ役割を果たしている。すなわち、BとDは、演奏者から踊り手への、ステップ1へ移行するための合図である。14セット全てを同様に分析した結果、すべてのセットにおいてBとDの合図の直後にステップ1が踊られていることが判った。

第二に、踊り手はステップ1の後、ステップ2に移行する場合と、ステップ3に移行する場合がある。ステップ2と3は、どちらも同じアカンパニマンの伴奏アンサンブルに合わせて踊られる。それにも関わらずステップが異なるのは、次の理由によると考えられる。ステップ2は、踊り手から演奏者へのA2へ移行する合図である。また、ステップ3は踊り手から演奏者への、Cへ移行する合図である。14セット全てを分析した結果、全てのセットでステップ2の後にA2の、ステップ3の後にCの演奏が行われていた。

これまでに明らかとなった音楽と舞踊の構造を図6にまとめた。灰色の部分は合図であることを表し、矢印の柄は合図、矢尻の部分は受信後の変化を表す。太縦線はセットの終わりを示している。図6から、演奏者と踊り手は合図を出し、それを受けて次の合図を出すということを繰り返していることが判る。

また、演奏者から踊り手に出される合図は、演奏者と踊り手が、それぞれ次の部分とステップに変化するタイミングを指示するものである。これに対し、踊り手から演奏者に出される合図は、タイミングではなく次に演奏すべき部分を指定するものである。両者が出す合図の性質が異なることも明らかとなった。

これまでに、伴奏アンサンブルの演奏者から踊り手へ合図を出すことにより、エシヨフモンから次のセットのアカンパニマンへ移行することは判った。しかし、アカンパニマンからエシヨフモンへの移行

はどのように行うのだろうか。表1で見たように、A2部分の小節数は固定されていない。それにもかかわらず、この第11セットでは演奏者と踊り手が同時にエシヨフモンへ移行した。

このことを明らかにするため、ソロと舞踊についての分析も行った。譜例3は譜例2の伴奏アンサンブルに合わせて叩かれるジェンベソロと、舞踊を記したものである。

譜例3の15小節目に現れた口太鼓で言うと「タタトウタタ」というリズムパターンは、ソリストが出す、アカンパニマンからエシヨフモンへ導入するための合図であるとされている（ビルマイヤー2006, P38）。では、全てのセットでソリストからこの合図が出されているのだろうか。このリズムパターンに注目して、他のセットについても、ソロの分析を行った。

この結果、全14セット中、6セットでソリストが「タタトウタタ」の合図を演奏し、アカンパニマンからエシヨフモンへの移行が行われた。残りの8セットではソリストは合図を演奏しなかった。合図が演奏されなかった8セットのうち4セットは、伴奏アンサンブルの演奏者がCを演奏し始めることがきっかけとなり、エシヨフモンに移行した。別の4セットは、踊り手がステップ4を踊り始めることがきっかけとなり、エシヨフモンへの移行が行われた。

このことから、エシヨフモンへの移行の合図は常にソリストが出すものではない。移行のタイミングは、ソリストと、伴奏アンサンブルの演奏者と、踊り手の3者が状況に合わせて、ほぼ対等な立場で決定しているということが明らかとなった。

VI. おわりに

本論文では、ギニア共和国の農村部におけるジェンベ音楽と舞踊の相互作用について、特に合図に注目して述べてきた。それによって次のようなことが明らかとなった。

ジェンベ音楽の中の演奏者と踊り手は、一方が常に合図を出して演奏を進める主従の関係にはない。演奏者は特定のリズムパターンを演奏することによって、踊り手に対して、ステップを変更するための合図を出す。踊り手はその合図を受け、次のステップへと移行する。この時、踊り手が選択したステッ

プの種類によって、演奏者が次に演奏するリズムパターンが決定される。つまり、ステップの選択自体が踊り手から演奏者に対する合図となっている。演奏者と踊り手は、この合図を送り合う音楽構造に対する共通理解を持って演奏と舞踊を行っている。演奏する小節数は予め定められているわけではない。演奏者または踊り手がその場の状況に合わせて合図を出し合いながら演奏を行うため、結果として小節数が繰り返す毎に異なるのである。

このように、演奏者と踊り手がコミュニケーションを取り合いながらパフォーマンスを行うことで、ジェンベ音楽と舞踊は相互に成り立っているのである。

本稿の執筆にあたり、ファムドゥ・コナテ氏を始め、多くの演奏者・踊り手の方々にインタビューに応じていただきました。心から感謝を申し上げます。

なお、本稿は、山本宏子と武鐘夏美による「太鼓伝承における唱歌（口唱歌，口太鼓とも）の機能の研究」の成果の一部である。フィールド・ワークと執筆はもっぱら武鐘がおこなった。

注

- (1) ギニア共和国ワソロン地方バランドゥグ出身のジェンベ演奏家である。1964年ギニアの国立舞踊団「バレー・ジョリバ Ballet National Djoliba」でジェンベソロ奏者に選出され、その後1979年から1986年まで、芸術技術監督も務めた。欧米やアジアに15箇所のジェンベスクール「タムタムマンディング Tam Tam Mandingue」を開設し、2016年現在もジェンベの普及活動を行っている。
- (2) ギニア共和国クルサ地方サンバララ出身のジェンベ奏者である。1962年から1987年までギニアの国立舞踊団「バレー・アフリカ Les Ballets Africains」に所属し、ジェンベソロ奏者も務めた。その後1986年にドイツに拠点を移し、1996年にはベルリン芸術大学の名誉教授の称号を授与された。近年では毎年ギニアに帰郷し、欧米人やアジア人のためのジェンベのワークショップを行っている。

引用文献・参考文献一覧

【日本語】

遠藤保子

1999 「舞踊人類学の国際動向」『体育学研究』第44号 東京：社団法人日本体育学会 pp.325-333

2001 『舞踊と社会—アフリカの舞踊を事例として』京都：文理閣

金光真理子

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』第31号

東京：舞踏学会 pp.10-21

斎藤忠彦

2012 「音楽家授業へのジェンベ導入に関わる基礎的な検討と検証—試行的な事業実践を通して」

『音楽教育実践ジャーナル』第9巻2号 pp.22-130

武鐘夏美

2013 「西アフリカギニア共和国でのジェンベ音楽の様式変容—『ドゥンドゥンバ』を例に—」『民族藝術』VOL.29 pp.123-130

中村美奈子

2002 「舞踊記譜法：用途，歴史，分類，そして応用」『アート・リサーチ』第2巻 京都：立命館大学 pp.89-100

中村雄祐

1999 「グリオ，言葉と音の職人」『アフリカ入門』川田順造編 東京：新書館 pp.355-361

ビルマイヤー，ウシ

2006 『ママディ・ケイタ ジェンベに生きる マリンケの伝統リズム』四元章子訳 東京：リズム譜出版ケイ・エム・ピー

柳田知子

2000 『音楽指導ハンドブック22 アフリカの太鼓で踊ろう—西アフリカのジンベとダンス—』

東京：音楽之友社

譲原晶子

2007 『踊る身体のディスクール』 東京：春秋社

【英語】

Konate, Famoudou And Ott, Thomas

1997. *Rhythms and Songs from Guinea.*

Oldershausen, Germany : Lugert Verlag