

# 古代ハワイ音楽(1)

内崎以佐美

## I はじめに

## II 声楽

### [1] メレ

- (1) メレ・オリ
- (2) メレ・フラ

### [2] ハワイ語とその詩作

### [3] フラについて

## I はじめに

ハワイ音楽については、これ迄、調査研究、楽器収集、演奏を通して永い間かかわってきたが、その間、内外の学会で研究報告<sup>(1)</sup>をおこなった内容も一部とり入れて、本稿では古代ハワイ音楽を、声楽と器楽の二分野に分けて論述したい。

最近ハワイでは、その固有の音楽を含めた伝統的文化に対する覚醒の傾向が見られ、これら文化を改めて見直し研究しようとする動きがあり、これを「ハワイアーナ」(“Hawaiiana”)と呼んでいるが、こうした本場のハワイにおいても、古代ハワイ音楽に関するまとまった研究書、解説書は見当たらない。後述の1924年にヘレン・H・ロバーツ(Helen H. Roberts)がまとめた調査記録で<sup>(2)</sup>公刊されたものが現在では唯一のものとして言われている。ましてハワイ以外の地域では、この領域に関する文献は皆無の状況と言っ

てよい。本稿をまとめてみることの意義があるとすれば、それはこうした状況のしからしむるところであろう。

古代ハワイ音楽の時代といわれる期間は、太古から1820年頃という極めて永いものであるが、この間に、有史時代となってからは、1778年のキャプテン・クック<sup>(3)</sup>の上陸、1795年には、1893年迄続いたカメハメハ王朝 (Kamehameha Dynasty) がスタートしている。クックの上陸以前に、古来ハワイ人の間に存在した伝承、つまり、固有の言語であるハワイ語による「語り」が、mele (歌) つまり chant (英語で歌を意味する) というかたちの音楽的発声として捉えるに足る表現形態をとるようになり、次第に詩的口承とでも言える、内容も多岐に亘るものとなっていた。神々への崇拜、統治者への畏敬、自然への賛美、諸々の悲喜の感情の吐露、といったものである。そして、身振り、つまり、フラ (hula) という舞踊のかたちの動作による表現を伴うメレ・フラ (mele hula)、これを伴わないメレ・オリ (mele oli) の二つの種別が生じるようになった。メレの成り立ちには、歌われる内容とそれを表現する言語であるハワイ語の特性が大きな要素となっている。とりわけ、ハワイ語の持つなめらかな音声は音楽的表現に適したのであった。フラは“chanted gesture story” (歌われるジェスチャーによる物語) ともいうべきものであり、一種のミュージカルの様な性格の表現形態であった。しかし、今日、フラが演ぜられる際は、ジェスチャーとしての表現形態のみが前面に出て、本来主体であったメレの部分は次第に副次的なものあるいは殆ど無視されるようになってきている。西欧との接触が頻繁となった19世紀末以来、フラを演ずる際の聴衆は大部分がハワイ語を解さぬ外国人となったために、フラは見せることに主眼を置いた表現形態となっているからである。ともあれ、古代ハワイ音楽は声楽生体のものであったというべきで、こうした表現形態の特にリズムの面での引き立て役として取り入れられるようになったのがパフ (pahu) とかイプ (ipu) のような打楽器<sup>(4)</sup>の数々である。このほか弦楽器のウケケ (ukeke)、<sup>(5)</sup>管楽器のノヘ (nohe) のように、ハワイ固有の弦・管楽器も存在したが、<sup>(6)</sup>フラと共にはさほど演奏されなかった。

西欧文化との接触前の、つまり1820年以前のハワイ音楽について、現在これを解明し得る拠り所としては、まず今日迄に収集されている民間伝承 (folklores)、つまりメレ (mele) のかたちでハワイに古くから伝えられている詩的口承 (poetic oral traditions) がある。それに、ジェームズ・クック (James Cook)、ジョージ・バンクーバー (George Vancouver)、オットー・フォン・コツブ (Otto von Kotzebue) といった外国の探検家たちによる現存の記録・報告類がある。そしてハワイ土着の人たちによるものとしては、まずマウイ出身の巡回牧師エイブラハム・フォーナンダ (Abraham Fornander) (1812~1887) の書いた“Collection of Hawaiian Antiquities and Folklore” (「ハワイの古代遺物ならびに民話集」)<sup>(7)</sup>がある。師はハワイ人女性と結婚しハワイ語を完全に読み

書き出来た人であるが、ハワイ古代のチャントを多く収集し英訳につとめた。このほか、ハワイ人の研究者デビッド・マロ (David Malo 1793~1887)、ジョン・パパ・イイ (John Papa Ii 1800~1870)、サミュエル・カマカウ (Samuel Kamakau 1815~1876)、ケペリノ・ケアウオカラニ (Kepelino Keauokalani 1830~1878) などによる様々なかたちでの見聞・回想の記録がある。とりわけ、古代ハワイ音楽の貴重な資料とされているのは、1923年から1924年にかけて実施された、ヘレン・H・ロバーツ (Helen H. Roberts) による調査記録である。当時準州であったハワイの立法により知事の任命した (Hawaiian Legends and Folklore Commission ハワイ伝説・伝承調査団) の団長ジョン・R・ガルト (John R. Galt)、秘書エドナ・J・ヒル (Edna J. Hill)、ハワイ人団員エマ・アフエナ・テイラー (Emma Ahuena Taylor) らとともに調査記録に当たった。ロバーツは人類学者兼音楽学者であったが、ハワイ語を解さなかったもののそれだけに慎重を期し、結果としてメレとオリ合計700曲を採譜記録した。これらの調査記録は1926年にホノルルのビショップ博物館 (Bernice Bishop Museum) より館報第29号として刊行されている。また、この館報は1967年に Dover Publications, Inc. より復刻出版されている。

## II 声楽 (vocal music)

### [1] メレ (mele)

ハワイ語でメレ (mele)<sup>(8)</sup> という「歌」または「歌う」(chant, to chant) あるいは「詩」(poem)を意味するが、ハワイの声楽にはメレ・オリ (mele oli)<sup>(9)</sup> とメレ・フラ (mele hula)<sup>(10)</sup> の二種類がある。メレ・オリは単にオリ (oli) またはオリオリ (olioli) とも言われるが、oliとは本来「楽しく歌う」(to sing with joy) という意味があるものの、メレ・オリまたはオリが、踊りを伴わない、そして通常一人で歌うチャント (歌) を指すのに対して、メレ・フラあるいは単にフラ<sup>(11)</sup> というと、単なる踊りまたは楽器の伴奏付きの踊りを伴ったチャント (歌) を指す。オリの方は厳密な形式といったものはうるさく言われないものの、音声の点で多分に制約があるのに対して、フラの方はオリよりもはるかに自由で旋律的な表現がなされる。

オリを歌う際の発声の要件としては、力強い胸の底からの荘重な声でなければならず、そのためには、長く息を溜めることが出来なければならない。オリを歌うことに上達しようとする者は子供の時からトレーニングを重ね、その方法としては、長い時間息をしないで走ったり、長時間海で素潜りをしたりの方法などで肺の能力と耐久力が鍛えられた。こうして鍛えられた声を駆使してオリの場合は専らソロで歌われ、重唱は減多に行

なわれず、複数で歌われる際は代る代るソロで歌われた。<sup>(12)</sup>

メレでもダンスあるいは器楽伴奏付のダンスを伴うか、伴わないかで、フラとオリに分類されると述べたが、メレには次の様な分類もさなれている。先づメレの内容あるいは歌われる趣旨による分類である。カドウェル<sup>(13)</sup> (Helen Cadwell)によると、(1)宗教・祈り・予言に関するもの、(2)イノア (mele inoa) と言われる首長の生誕・祖先の英雄的業績を詳述するもの、(3)カニカウ (mele kanikau) と言われる死に面しての悲歌・哀歌、(4)イポ (ipo) と言われる恋歌の四つがあげられているが、最後の範疇のものが世俗性故か最も数多く残されている。

また、メレをその構成・内容・情感といった質の面から分類することも行なわれている。アンドリュース<sup>(14)</sup> (Lorrin Andrews)によると、第一級に属するものをメレ・マイカイ (mele maikai)、第二級つまり中級に属するものはメレ・オリオリ (mele olioli) または、メレ・レアレア (mele lealea) と言われ最も数が多く広い範囲に及ぶ多種多様のものを含み、第三級つまり最も下のクラスのものメレ・パエアエア (mele paeaea) と言われ、メレ・マイカイにある様な情感とか内容構成に欠けており、とりわけ情感の点で上品さに欠けるとされている。メレ・パエアエアはメレ・カマリイ (mele kamalii)、メレ・ププレ (mele pupule) とも言われる。アンドリュースによると、モダン・メレ (modern mele) つまり現代になって作られたメレは、情感の点ではオリオリつまり中級であり、質の点ではパエアエアのクラスに属するということである。

#### (1) メレ・オリ (mele oli)

メリ・オリ (またはオリ) は unaccompanied recitative (何も伴わない叙唱) と言われる。つまり、メレ・フラ (あるいは単にフラとも言う) が単なる踊りまたは楽器の伴奏付きの踊りを伴ったチャント (歌) であるのに対して、オリは踊りを伴わない、そして、通常一人で歌うチャントである。オリの唱法はクラシック音楽で言うレチタティーヴォ (recitative) つまり叙唱に当たるもので、オラトリオ、カンタータ、あるいはオペラで歌うというより語る方に主眼を置いた行き方で、これとは対照的に旋律を美しく歌い上げるアリアはフラの行き方と似ているというべきである。そしてフラが開放的で旋律的であるのに対してオリは音声も固苦しく、言葉の表現に重点を置いたものであった。

メレ・オリには大別して、プレイン・オリ (plain oli—普通のオリ)、ホアエアエ (hoaeae)、ホオウエウエ (houweuwe)、モダン・オリ (modern oli) の四種がある。このほかに、コイホヌア (ko'i honua) とケパケパ (kepakepa) をオリの一種に加えられることがあり、また、メレ・クオ (mele kuo) もオリの一種とされることもあるが、これらの区分けは、上記四種と並列の捉え方でなく、チャントの発声法、歌われる場面

に着目した区別であり、後述する。

(1)プレイン・オリ。誰かを哀悼する場合とかのように特に何かを表明する場合を除いたすべての場合に歌われるオリである。夫々何かの主題について歌っており、その意味では、すべてのオリはトピカル・メレ (topical mele—或るテーマについて歌われるメレ) であると言え、これはメレ・フラについても言えることである。このオリについて一般的に言えることは、伝統的なオリとしての制約の範囲内であれば、それを歌う者の違いによるヴァリエーションがかなりあることである。これは旋律においてもリズムにおいてもである。例えば同じプレイン・オリも親と子が個別に歌うのを聞くと音声及び唱法は無論のこと細い点で夫々にバリエーションが見られる。

(2)ホアエアエ。ホオウエウエと同様、歌手の持つ声の質とテクニックによって感情を率直に表現するもので、ホアエアエの方はラブ・メレ (愛の歌) であり、軽い声の持主によって歌われるのが普通で、重い声の歌手が歌うと、ホオウエウエの様に聞こえ、これを聞いた者が悲しい気分になって泣き出すと言う。ホアエアエ (hoaeae) の "aeae" は擬音的な音声を意味し、言葉の最後のシラブルの母音を伸ばし、しかもトリルの様な楽節で伸ばすのである。プレイン・オリではこの様な母音を伸ばす音声は曲の最後にしか聞かれないが、ホアエアエでは決まったインターバルのもとに聞かれるのが特徴である。又、ホアエアエは最後迄調子が変わらないが、プレイン・オリでは決して一本調子でないというのが両者の差異である。

(3)ホオウエウエ。音声、表現の仕方ともホアエアエと同じであるが、こちらの方は、専ら哀悼のためのチャントであり、より重い声で歌われる。母音を伸ばす唱法の他に、これら母音をホアエアエのやや明快な音声から悲嘆に満ちたものに変えて歌うことが行なわれる。これを聞くものは感極まって涙するといわれる。

(4)モダン・オリ。古代からの伝統的なオリと比べると、現代的なハワイ語が用いられている以外区別がつかないもので、クック以来の西欧との接触によって、この影響を受けての変容があったと考えられるところであるが、この一部の言葉使いの点を除いて余り変ることがなかった。これは、メレの歌い手の祖先に対する畏敬の気持ちのしからしむところであろう。

オリは以上の四種類のものに区分けされるほか、次のものも時としてオリの区分けの一種とされることがあるが、これらは、チャントを別の捉え方で区分けした結果のものであり、以上の四種類の区分けとは別に扱うべきものであろう。

(1)コイホヌア (ko'ihonua) とケパケパ (kepakepa)。コイホヌアは特定の種類のメレを言うのではなく、メレ・イノア (mele inoa) つまり、王や王家の栄光を讃えるための歌を歌う時の音声またはその唱法のことを指すのであり、普通の会話体でこの歌を唱う唱法のことを言う。コイホヌアもケパケパも会話体のチャント唱法のオリでありながら、

両者共、オリ特有のレチタティーヴォ風のメレに含まれる様な音楽的な要素は含まない。(2)メレ・クオ (mele kuo)。“kuo”あるいは“kuwo”は喜びにつけ悲しみにつけ発する叫び声を意味するが、メレ・クオはどちらかと言うと哀悼の場合に歌われるもので、最後に“kuo”と叫び声をあげるのが特徴である。メレ・クオは次の様な場合に歌われる。家族の誰かが永い間家族と離れて久し振りに再会した時、家族の誰かが亡くなったとき、カップルの一方が亡くなるとか去るとかして一人になって悲嘆に暮れているときなどである。

## (2) メレ・フラ (mele hula)

メレ・フラ(あるいは単にフラ)は、単なる踊りまたは楽器の伴奏付きの踊りを伴ったチャントであり、メレ・オリが何も伴わない叙唱であるのに対応する種別のメレである。オリが通常一人で唱われるのに対してフラはアンサンブルで歌われるのが普通である。メレ・フラはハワイ人等のオペラだとも言われるし、また、ダンスの伴奏の目的で歌われるメレすべてを含むとも言われる。そしてフラは普通の歌に近いものと言うことも出来る。メレ・フラを分類するについては、フラの踊りのかたちによって行なうのが普通であり、以下その分類によっている。

(1)フラ・ノホ・イラオ (hula noho ilao)。これは座踊フラ (sitting hula) でありフラの中でも最も数が多い。そして楽器の伴奏を伴うものとそうでないものがある。

1) アニマル・フラ (animal hula)。これは文字通り動物を象徴するフラで、楽器を伴わないものであり多様な種類を含むものである。トーテム崇拝あるいは動物を守護神とする考えの表われと見てよい。それらの主なものにはフラ・コレア (hula kolea) (千鳥の踊りのフラ)、フラ・マノ (hula mano) (鮫の踊りのフラ)、フラ・イリオ (hula ilio) (犬の踊りのフラ)、フラ・プアア (hula puua) (豚の踊りのフラ) などがある。これらのフラはそれぞれの作曲者が動物の特性を面白く表現することを意図して作ったものをダンサーもこれに合わせて動物の動きをパントマイム的に表現することにより、一つの動物の類型が形作られるようになったという。

2) チェスチャー・フラ (gesture hula)。この名称は他に適当な呼び方がないままヘレン・ロバーツが便宜的に名付けたものであるが、坐った姿勢で楽器の伴奏なしで単にメレのみを伴って踊るフラで次のものがある。胸部を手で打ちながら踊るフラ・パイウマウナ (hula paiumauna)、体を横たえて踊るフラ・オヘロ (hula ohelo)、カスタネットの様に小石を手を持って踊るフラ・パファ (hula pahua)、しかしこれは後述のフラ・イリイリ (hula iliili) とは明らかに異なる。このほかに、ペレ (Pele)、ムウムウ (muumu)、コラニ (kolani)、それにゲームとしてのフラであるキル (kilu) といったものがある。

3) インストラメンタル・フラ (instrumental hula)。これも、ヘレン・ロバーツによる分類であるが、何らかの楽器を手にして奏でながら演ずるフラである。

①フラ・イリイリ (hula iliili) という古くからあるこのフラは、坐って、両手に各々二個づつのイリイリ<sup>(15)</sup> (カスタネットのように鳴る小石) を持って、チャントに合わせて両手を開いたり閉じたりしながら小石を鳴らすものである。

②フラ・プイリ (hula puili) はプイリ (puili) という長さ約18インチの竹筒で、3～5インチの握りの箇所を残してあとは、丁度茶せんのように細く割ったものを持って、リズムに合わせて、ペアを組んだパートナーと相手の肩や手首をたたき合うという対の動きをするものである。これを双方で投げて交換することもある。

③フラ・イプ (hula ipu)、フラ・パフ (hula pahu)。瓢箪で作った打楽器のイプならびに丸太をくり抜いて鮫皮を張った太鼓<sup>(16)</sup>パフの演奏をそれぞれ伴ったフラで、全く別個のものであったが、次第にフラ・イプもフラ・パフも同じフラの曲で踊るようになり、使用する楽器も次第に伝統的に純粋なイプやパフを用いなくなった。瓢箪で作られた打楽器を用いるフラは、フラ・イプのほか、フラ・イプ・ワイ (hula ipu wai)、フラ・パー・イプ (hula pa ipu) と呼ばれた。パフに似せた皮張りの木のドラムを使ったフラもフラ・パフと呼ばれるようになった。そして、フラ・パフと呼ばれたフラも実際にはパフではなく、イプやブリキの缶なども代用され、いずれもイプと同じ様に用いられるようになった。

④フラ・ウリウリ (hula 'uli'uli) はフラの中でも最も良く知られたものであり、ウリウリという直径3～6インチの瓜または椰子の中実で出来たものに持ち手が付いていてその先に鳥の羽毛を円形に束ねた飾りがついているものである。これは立踊のフラでも用いられ、伝統的にはウリウリを右手で持って、左手で身振りをするのであるが、ハパ・ハオレの曲に合わせてのフラでは、両手に一つづつウリウリ<sup>(17)</sup>を持って踊るようになった。

(2)フラ・ク・イルナ (hula ku iluna)。これは立踊フラ (standing hula) であり、前述の座踊フラと比べると、座踊フラのうちのアニマル・フラ、ゼスチャー・フラのうちのパイウマウナ・フラなどのようにメレの歌詞に盛られた感情を表現するといった要素もあるが、主にゼスチャー (身振り) が主体のフラである。座踊フラのインストラメンタル・フラでは、楽器の演奏に合わせた動き (これは演奏という動作上伴う必然のもの、慣習的なものとある) と歌詞を表わすジェスチャーを結合した動きを坐った姿勢で踊る行き方であったが、この立踊フラは立った姿勢で歌詞の内容を表現する純粋な踊りということが出来る。

1) フラ・カラアウ (hula kalaau)。別名ステイック・フラ (stick hula) とも言われ、長さ約9インチの先の細くなった棒を数インチの長さで太さ2インチ程の先の

細くなった棒に打ち鳴らし乍ら踊るフラで、棒を持って打つ人と踊る人の二手に分かれて踊られる。この棒の材質には、よく音が響くという理由でカウイラ(kauila)の樹が用いられる。

2) フラ・オラパ(hula olapa)。フラ・アラアパパ(hula alaaapa)。別々の名称で呼ばれるが同一のフラを指す。非常にきびきびした動きのフラで、ホオパア(hoopaa)という打楽器のイプをたたくグループとオラパ(olapa)という足を踏み鳴らすグループがフラの伴奏を演ずるものである。古い時代のフラでレベルの高いものとされていたが時代が下がるに従ってどちらかと言うと粗野な踊りとされるようになった。

3) フラ・マナイ(hula manai)。フラ・マイレ(hula maile)、フラ・マコイ(hula makoi)、フラ・モコイ(hula mokoi)とも呼ばれる。マイレとは蔦を意味し、マコイ(モコイ)は釣竿を意味するが、このフラでは、地面に円形に坐った女性の輪の中心に一人の男が立って両手に蔦を結び付けた棒を持って踊るもので、これが釣竿の様に見えるのでこのフラにはこうした呼び名が付いている。

4) フラ・キレレイ(hula kilelei)。フラ・キケレイ(hula kikelei)とも呼ばれる。両腕によるチェスチャーとスクエアに立った足でジャンプする仕草が特徴のフラで、楽器の伴奏なしで踊られる。ニイハウ島やカウアイ島で採譜されたもののみが記録として残されている。

5) フラ・クイ・モロカイ(hula kui molokai)。モロカイ島に起源を有すると言われるが、この島以外で見られるフラで、楽器の伴奏なしで踊られる。踊りは二人一組で行なわれ、一見したところボクシングをしている様な格好に見える。

(3) その他のフラ。これまで、立踊、座踊のフラについて、「～フラ」と名称の付されているものについて簡単に触れて来たが、これ以外のものであげるとすれば、フラ・カケ(hula kake)がある。これは別名ダイアログ・フラ(dialogue hula)とも言われ、ハワイの王族等の中で歌われたもので、これに合わせて踊るというものではない。また、フラは本来よくトレーニングされた者によって歌われるものであるが、そうでない者が間に合わせ的に歌ったこのフラ・カケをヘレン・ロバーツは「プレイン・フラ」(plain hula)の一種として記録している。

## [2] ハワイ語とその詩作

古代ハワイ音楽の声楽について論ずるに当たって、先づ声楽で歌われる言葉であるハワイ語、ハワイ語で歌われる詩(poetry)ならびに詩作(poetical composing)に就いては是非論及しておく必要がある<sup>(18)</sup>。その理由は、古代ハワイ人等にとって歌うことの主たる魅力はその歌うハワイ語の詩とその内容にあったからである。ハワイ諸島を北の



頂点、イースター島を東の頂点、ニュー・ジーランドを南の頂点とする三角形の地域をオーストロネシア (Austronesia) と言うが、ハワイ語は、この「オーストロネシア語族」 (Austronesian language family) という範疇の言語に属している。このグループの言語は以前は「マライ・ポリネシア語族」 (Malayapolynesian language family) とも呼ばれていた様に、この言語圏は太平洋から東南アジアつまり、台湾・フィリピン・マレーシアを経て南インド洋のマダガスカル島やアフリカ大陸東岸にも至る範囲に及ぶとされている。このことは、ハワイ語と例えばインドマレー (Indo-Malay) 人等の話す言語とが同系統の言語であることを意味するが、これは同じ事物を指す単語や動詞の語尾変化を比較した歴史言語学者等によって証明されている。ハワイ人は魚のことを「i'a」、家のことを「hale」、目のことを「make」と言うが東南アジアではそれぞれ、「ika」、「fare」 (または「are」)、「mata」と言う。ちなみに、興味深いことながら、古代日本語を形成する2つ以上の言語のうちの一つがオーストロネシア語に属するともいわれている。太古の時代インドからマレーシア半島にかけて住んでいた人等が、ニュー・ギニアの北海岸を経てメラネシアの諸島からポリネシア地域に移り、そして南太平洋を経て太平洋の中央に位置するハワイに到達したものとされている。従ってこの民族移動の経路に当たるマルケサス・タヒチその他南太平洋上の諸島で話されている言語はハワイ語に近い関係にあることは言うまでもない。

ハワイ語の最大の特徴は、西欧人が18世紀後半から19世紀前半にかけてハワイにやって来る迄の間、専ら話し言葉に終始したために読み書きのためのハワイ語の文字というものも存在しなかった。古代ハワイでは文字がないまま、歴史、家系、神話などは相当複雑なものでさえ、記憶のみを頼りに何世紀もの間語り伝えられた。この様に話し言葉だけのためにあったハワイ語は、表現力の豊かな音楽的な言語として形成された。このハワイ語が読み書きのための言語の機能をも持つようになったのは、実は、1819年に最初にアメリカのボストンがやって来た、カルビン派のキリスト教宣教師に続いてハワイに来て宣教、改宗のために活躍した宣教師たちの努力の賜物であった。彼らは先づ布教に必要であったためハワイ語を習得し、教義、聖書、讃美歌をハワイ語に翻訳したが、一方では、習い憶えたハワイ語をアルファベット文字を用いて表記する方法を編み出した。ハワイに来て布教に当たっていた複数のアメリカ人宣教師が合議の上、ハワイ語の子音は、H、K、L、M、N、P、W、そして母音は英語同様A、E、I、O、Uの5音に落ち付いた。この12文字がハワイ語文字として今日も用いられているものである。話し言葉のみの存在であったために表現力豊かな音楽的とも言える多彩さを持った言語も、この書き言葉としての機能を持つに至ってその言語としての成長は終り、最盛期では70ものハワイ語の新聞が発行されていた時代から、1948年の最後のハワイ語新聞「カ・ホク・オ・ハワイ」 (Ka Hoku O Hawaii) の廃刊を経て、今日では死語への一途をた

どっている。古代ハワイ音楽で歌われるハワイ語の詩による表現は、現代の詩に対する通念からする制約を超えて自然の美や神秘的な事物に対する畏敬を表現しているが、これらの詩によって歌われる真意が理解されると、これら言葉による表現を超えてその根底にある作者の意図に触れることが出来るとされている。これらの詩をチャントとして歌う人等もこの気持ちで歌えることに魅せられて歌ったのである。

メレで歌われるのは、周囲の事物、天空、太陽、月、星、海山、花、草木などの自然のほか、メレのうちでもコイホヌア (ko'ihonua) などでは祖先に関して詳細かつ正確に叙述される。大部分のものが相当詳しい家系の内容にかかわるものであったので、メレの詩を作る人等は、先づハワイ独特の詩としての表現の出来る言葉の使い手でなければならないのと同時に、特に貴族あるいは名家の家系ならびに歴史を克明に記憶してこれを言葉で表現するだけの識者である必要があった。コイホヌアの様に殆んどワン・ノート（一つの音）でこれを引き延ばす様な単調な旋律を伴う詩を作ることが、歌詞の作詞と言えるかどうかであるが、矢張り作られたものは詩というべきであろう。この詩を作詞出来る者については生活上厳しいタブーが課せられていた。

メレをハワイ語の詩として、これをギリシャ詩や英詩、さらにヘブライ詩と対比してその特徴を解明した興味深い研究もある<sup>(19)</sup>。また、これら古代ハワイのメレを現代のハワイ語と対比した場合、メレの詩独特の特有表現 (dialect) といったものが指摘されている。例えば、散文では滅多に見られない語法、文章構成、大胆かつ前例のない省略、時制、格の突然の変化などであるが、ともあれ、メレの持つ詩的特性こそが歌う人にとっての歌う事への魅力となっていたのであろう。

### [3] フラについて

ハワイ語でフラ (hula) というと、ハワイ固有の伝統的な舞踊を指すが、舞踊そのものの他に hula dancer (フラの踊り手)、フラ・ダンスをする動作をも意味する。フラの起源を探るにしても記録に当たるものは、ハワイ人の間にあった伝承以外にない。伝承によると、そのかみ、男性と女性でいずれもラカ (Laka) と呼ばれる二人の神がカヒキ (Kahiki) からカヌーに乗ってハワイにやって来てハワイ人のために踊ったというのが最初で、その後男神のラカは居なくなり、残された女神のラカが一人で踊ったと言われている。又、一方では、フラは男だけに許された神聖な踊りとされこれを治める男神ラカが先ず存在し、その後、火山の女神ペレ (Pele) の妹ヒイアカ (Hiiaka) が、このラカからフラを習って、ナナフキ (Nanahuki) の浜辺で女神ホポエ (Hopoe) の前で踊って以来女神にも許されるようになったという説もある。先ほどの女神ラカはフラについてのすべてを統治する立場にあり、フラの儀式などではヒイアカやホポエはむしろ脇役を演じた。この女神ラカは二重人格者で、怒った時はカポ (Kapo) という女性になり、

優しいときには女神ラカに戻るといったところがあったという。今日でもラカとヒイアカはフラの女神として崇められている。フラは当初は男性と女性によって演じられていたが、神殿における礼拝の儀式においては男性のみが演じることを許された。フラがハワイ人の間に次第に浸透すると、物事を教える手だて、娯楽、それに一種の呪術として用いられるようになった。これは、ある動作を身体でパントマイムすることによってそれが将来の出来事をコントロール出来ると信じられていたことを意味する。従って、将来起って欲しいと願望する出来事、例えば、狩猟での成功、豊作を願うためのフラがそれぞれ存在していた。このほか、古代のハワイ人のみが知っていたとされる一種の自衛術であったルア (lua) の基礎を形成するものでもあった。

フラが一般に広まった一方で、フラの踊り手となるためにはかなりの苛酷な練習を必要としたので、戦いに明け暮れ、男性固有の役目も果たさねばならなかったため、男性だけではフラの踊り手をまかない得なくなり、次第に女性も男性と同等にフラの踊り手としての役割を担うようになった。

西欧との接触以前のハワイでは石器時代と言ってもよい簡素な生活が営まれていたが、非常に細く組織的に構成されたカプ (kapu) という掟によって律せられていた。これはおもにハワイ人の日常生活と階級制度を定めたものであり、古来アリエイ (ali'i) といわれる貴族がマカアイナナ (maka'ainana) と呼ばれた平民達を支配することを定めていた。それはフラの世界にも持ち込まれた。フラには三つの目標のもとに踊られるとされた、それらは第一に神の栄光、次にハワイ人の貴族、人種、叙事詩の偉大さへの覚酬、次に技能の完璧を目指すこと、である。フラの精神とか理念それに技能はハラウ (hālau) という学校で教えられた。カウアイ島 (Kaua'i Island) のハエナ (Hā'ena) 近くのケエエ (Kē'e) にはフラの女神ラカの学校の跡だと言われる場所がある。フラの踊り自体は本来、力強く、一種の体操の役割もし、筋肉的な感じのものであったが、女性がフラを踊ることを許されて以来、踊りの動きはより一層優雅となり、クック船長が訪問した1778年頃には、これが完成の域に達するまでになった。この頃のフラは時として楽器で伴奏されるか、または、楽器で伴奏されたチャントに合わせて踊られ、チャントではフラも表現する内容が歌われた。貴族であるアリエイの後援のもとフラ・ハラウ (hula hālau) と呼ばれるフラを教えることを職業とする人達が出現したが、その背景には、アリエイの並み並みならぬフラに最高のものを求める思い入れがあった。すべてのフラの学校は厳格なルールで貫かれた。フラの学校の先生クム・フラ (kumu hula) は宮廷からの支援のある非常に高い専門職の地位にあった。クム・フラには、彼らが身に付けているチャントと踊りによってその序列が定められた。古代ハワイの社会ではクム・フラの地位は世襲制で特権を伴うものであった。また、クム・フラは、フラの教師、訓練者、チャント歌手といった地位を伴う責任者となる以外に、訓練者、振付師、フラ・スクール

の募集責任者、果ては取引や建築の世界の責任者となることもあった。

ハラウへの入学はその者の家系によって左右されたが、踊り手の選抜の基準は体型、優雅さ、健康、機敏さによって行なわれた。しかし、首長やその子女は特別な扱いでハラウに受け入れられた。また、神聖なチャントを歌えるのは当時は男性のみに限られていた。

ハラウでのクラス分けは性別、階級、経験、目的、フラの種別によっておこなわれた。又、ハラウで教えられるフラの種類には、宗教的な目的で踊られるフラ・パフ (hula pahu) というドラムの伴奏による最も神聖とされるものと、フラ・アラアパパ (hula 'āla'apapa) といって、統治者の過去と現在の業績、神の栄光、歴史的叙事に関するものがあり、この方はイプ・ヘケ (ipu heke) という瓢箪で作られた打楽器で伴奏された。ハラウの内部では、ホオペア (ho 'opa'a) と呼ばれる音楽家とチャント歌手が居りこれらがフラの踊り手を指導する立場にあったが、古来現在迄のチャントを記憶してこれを保存する役割を担っていた。ハラウでは、賞罰の一連の規則の他にフラの女神ラカが祭られている祭台に対する儀式等についても定められていた。また、フラの踊りを習う者の掟として、ハラウ内での性的行為の禁止、クムに対する不平の禁止、手の爪と頭髪を切ることの禁止、そして、毎日沐浴、衣類を取り替えること、そして女性は髪を伸ばし放題で軽く櫛ですくだけといった身体の清潔を求める定めもあった。又、ハラ (hala)<sup>(20)</sup> の花は失敗、死を意味する花なので用いることが禁じられた。ハラウのすべての教科課程を終了するとテストが行なわれ、さらに神聖な儀式を経て、一人前のフラの踊り手として活躍することになる。

フラで表現するものの主なものは自然の美であった。岸辺の波・瀧の情景・風のそよぎ・雨の風情といったものが擬人化されてフラで表現された。モナ (mona) という神が持つ超自然的パワーがあり、人間の世界の豊かさ、土地や海の豊饒といったものももたらすと考えられていて、これが自然の万物に生氣を与えているとされた。

ハワイ人にとってフラの踊りにはチャントは欠かせないものであったが、チャントあるいは唱うことの真の魅力はその歌詞にあった。これらのチャントは口伝によって世代から世代へと伝承されたが、果たして正確に伝えられたか否かについては議論のあるところであり、ヘレン・ロバーツ (Helen Roberts)<sup>(21)</sup> によると、「口伝による当然の結果として、一曲のメレやチャントがいくつもの変形したものが派生した」という。

メレ・フラ (mele hula) はダンスを伴ったチャントあるいは楽器に合わせてのダンスを伴ったチャントを言うが、恋愛、戦争、神々、アリエ (貴族) の栄誉のほか島民のあらゆる生活の場面を盛り込んだ歌のことであり、ハワイ人達の生活のそのものを写すあたかも鏡の如きものであった。また、フラは人の誕生、祭り、婚礼、葬儀といった際に神々の霊を呼び出す手だてとして踊られたし、このほか、戦争、呪術、魔法の行な

われる際にも夫々の理由付けを伴ってフラが演じられた。この様な情景はハワイを訪れた初期の探検家たちによって克明に記録されている。

フラが男の自衛のための一種の武術として踊られ、戦いのためのリハーサルを兼ね、また、戦いの儀式としての踊り (war dance) としても踊られたことは、現在のフラ・クイ (hula Ku'i) の踊りのステップにも残されていることでもわかる。また、フラにはコミック・ダンスとしての一面もあった。タヒチでは同じ風習があるが、フラ・ダンサーが顔をねじ曲げておかしな表情をし乍ら踊ることが時折おこなわれた。貴族をたたえるフラでは手で胸を力強く打って音をたてたり、個々に違った動作をしながら機敏に体を動かすものもあった。貴族の葬列に踊られるフラでは、カニカウ (kanikau) つまり悲しみを表わすチャントに合わせて、マットに座ったままで身体と腕を静かに動かす動作と、座ったのと膝まづいたのとの中間の姿勢で、す早く身体と腕を動かす動作を繰り返すという踊りが踊られた。そしてこの踊りは喪が明ける迄続けられた。当時のハワイ人には物事の因果関係、つまり、原因と結果の相関関係があまりはっきりしていないところがあり、フラの踊りで演ずることにより、権力、健康、豊かさ、といったものが実現出来るものと信じられていた。フラの形式としては、イメージ・ダンス (image dance)、イメージレス・ダンス (imageless dance)、それにこの複合型と三種類があった。イメージ・ダンスは、その事物をフラで演ずることにより、そのものを実現し支配し得るとするものであった。特定の人物、願い事、戦勝、守猟の成果、などである。イメージレス・ダンスでは宗教的な概念、理念、願望をフラで演じた。実在の事物でなく薬効、豊作、縁組、死、葛藤、といった抽象的なものが演じられたが、円形を作り乍ら踊るのが特徴で、ダンサーは踊り乍ら法悦の気分になることを目指して踊った。

フラそのもの、およびその移り変りはハワイ人とその社会を物語るハワイの歴史書であると言っても良い。神と人とのかかわり、ハワイ民族の栄光と繁栄への祈り、自然の崇高さへの讃美、といったものが厳しいダンス技能の習得を通じて、踊りによって完璧な迄に表現されて来た。19世紀の終わりからフラは、フラ・クイ (hula ku'i) の時代に入ったと言える。このきっかけとなったのは、先づ19世紀に入ると、当時熱心に布教活動をしハワイ人達に強い影響を持ち始めていたキリスト教宣教師達がフラダンスを見苦しい仕草と断じて禁じたことである。これらのフラ・ダンスに対する様々なかたちでの抑圧は、かなり強力なものであったため、これ迄のかたちでのフラ・ダンスは19世紀半ば頃には、表面的には絶滅しかけた状態にあった。宣教師達には見苦しいと見られたフラも一般の旅行者にとってはエキゾチックで官能的な踊りとして好奇心をもって見られ、このことが、その後の復活後の新しいかたちでのフラの行き方を与えるものとなった。

カラカウア大王 (King David Kalakaua) (1836~1891) はその治世の期間、内政的

にも外交的にも様々な手腕を見せた国王であったが、就中、ハワイの伝統文化の復活と維持に心血をそそいだ。彼は宮殿内を手はじめにフラ禁止の風潮に対する断固たる反対の姿勢を貫くこととフラの保護とそのための支援に力をつくしたが、このフラのリバイバルは文字通り復活であった以外に、新しいフラ、つまり、モダン・フラ(modern hula)といわれるフラの新しい傾向のスタートでもあった。これは禁止の憂き目を見た50年間の間にその素地が出来つつあったと言える。モダン・フラの持つ最も大きな新しい要素は見てもらうための踊りということである。19世紀末から20世紀初頭にかけてハパ・ハオレ(hapa haole)、つまり、ハワイ風と西欧風を混合した、ハワイを題材としたポップス風の曲が作曲される様になり、これらの曲の唄や演奏に合わせてフラを踊るのがフラの普通のかたちとなった。フラを見る人は、これらハパ・ハオレを耳にしながら目ではフラを楽しみ、フラダンスもこれら見る人のために踊るといったかたちである。そしてフラは陽気で官能的なハワイ人について最も知られているイメージの一つとなり、これが文化的特徴ともされることがあり、訪れようとする旅行者を引きつける一つの要素となっている。伝統的には、メレ・フラの内容をゼスチャーで表現するのがフラの踊りであったものが、今やフラの踊りのみが性格を変えて一人歩きするかたちになっている。しかし、一方では、フラを伝統的なかたちで保存・継承しようとする人達も多く出て来ている。これらの人等は古来の伝統的フラを良心的に尊重し、古い記録を頼りに出来るだけ、古来のものを再現することにつとめている。今日ではフラ・ハラウ(hula hālau)というフラの教習場が多く設立され、互いに競争し合ってフラの技能の上達につとめている。フラの教師であるクム・フラ(kumu hula)も多く輩出し、社会的にも高い評価を得ている。往時、フラの踊り手となるためには性的交渉を断つことが要求されたが、今日ではこの様なことはない。しかし、男性のフラの踊り手の復活をはじめ、フラの踊りを通じての古来のHawaiianess(ハワイ的なもの)への回帰は徐々に現実のものとなって来ている。こういった風潮は今日ハワイ中で盛んになっている「ハワイアーナ」(“Hawaiiana”)つまり、伝統的なハワイの文化に対する覚醒と復活保存の動きの一つの大きな要素となっている。

## 注

- (1) 1. 「スティールギターの起源」  
 第29回日本人類学会・第29回日本民族学会連合大会  
 昭和51年11月13日  
 於愛知学院大学
2. 「スティールギター奏法の起源」  
 —Helen H. Robertsの所説をめぐって—  
 第29回音楽学会・第29回東洋音楽学会合同大会  
 昭和53年11月18日

古代ハワイ音楽(1)

於大阪大学文学部

3. 「ウクレレの由来」  
第134回音楽学会関西支部・第86回東洋音楽学会関西支部合同例会  
昭和53年12月2日  
於関西学院大学
4. “The Acoustic Hawaiian Steel  
Guitar with the ‘Hollow-Box Neck’”  
Society for Ethnomusicology  
第26回年次大会  
1981年10月15日～17日  
於ハワイ大学マノア校音楽学部
5. “Historical Ukuleles and Steel Guitars” (Lecture/Performance)  
1986 Festival of Ethnic Music and Dance-Ethnosummer  
1986年7月26日～7月30日  
於ハワイ大学マノア校音楽学部

- (2) Roberts, Helen, *Ancient Hawaiian Music*.  
Honolulu : Bishop Museum Press, 1926. (Bernice P. Bishop Museum Bulletin 29.)  
p. 401  
Reprints : Dover 1967, Kraus 1971.
- (3) Captain James Cook, (1728-79) : 英国の航海家 ; 南太平洋・南極海・オーストラリア・  
ニュージーランド沿岸を探検して多くの島を発見し、英国植民地時代の基礎を築いた。
- (4) i 後述 III 器楽 (instrumental music)  
ii フラの伴奏打楽器については、  
Kealiinohomoku, Joann Wheeler. “Dance and Self Accompaniment.” *Eth-*  
*nomusicology* 9 (September 1965) : pp. 292-95
- (5) 後述 III 器楽 (instrumental music)
- (6) Helen Roberts 前掲 p. 279
- (7) Fornander, Abraham. *Collection of Hawaiian Antiquities and Folklore*. Ed.  
Thomas G. Thrum.  
Honolulu : Bishop Museum Press, 1916-1919.  
(Bernice P. Bishop Museum Memoirs 4, 5, 6).
- (8) Andrews, Lorrin. “Remarks on Hawaiian Poetry.”  
*Islander*, March 5, 1875, pp. 26-27.
- (9) i) Pukui, Mary K., and Korn, Alfons L. *The Echo of Our Song : Chants and*  
*Poems of the Hawaiians*. Honolulu : University Press of Hawaii, 1973. p. 233  
ii) Silva, Glenn Paul. “The Chanting of Traditional Hawaiian Mele Hula.”  
Master’s thesis,