

スルクレにおける音楽と場の変容

——トルコのロマとその音楽に関する予備的報告——¹

濱 崎 友 絵

かつて作曲家の武満徹は、バリ島で目にした芸能に感銘を受け、「持ち運べる音楽」と「持ち運べない音楽」という二つの相の音楽を区別し、音楽と場の結びつきを指摘した。「まったく異なる二つのものは、永い時間をかけて交じりあっていくのであろうが」²と前置きをしつつも武満は、近代ヨーロッパの音楽はどこへでも持ち運べる音楽であるが、バリ島の音楽などは、生まれた場所ではありえない、持ち運べない音楽であると主張した。しかし武満が言うこの二項対立は、多様な物理的機能を備えるコンサートホールに対して、音楽が生まれ育つ文脈を「本来の音楽の場」とみなす本質主義的なまなざしを前提としている点で、きわめて近代的な見方ともいえる。むしろ音楽は、古来よりさまざまな「場」と切り離されて伝承される側面をもってきたし、同時にその地に根ざす湿度や香り、身体や記憶など複合的な要素を包摂した音の総体として「場」との強固な関係性を築く側面もあった。この両義性こそが音楽の特質のひとつであり、だからこそ、音楽と場は「切り離せるか」「切り離せないか」という単純な二項対立に収斂されない複層的な関係性をもつといえる。

こうした音楽と「場」の関係をめぐる、現代的な文脈で象徴的な事例となっているのが、イスタンブールのスルクレだ。スルクレは、テオドシウス城壁に沿って15世紀頃からロマ（ジプシー）が居住してきた地区で、歴史的にもっとも古いロマの定住地とされている。オスマン帝国期より多数の優れたロマ楽師や踊り子を輩出する場として世界的に知られた同地区には、エーレンジェ・エヴレリ（「娯楽場」）と呼ばれる歓楽施設が作られ、ロマたちが大衆音楽やオリエンタル・ダンス（ベリーダンス）を提供し、人々の目や耳を楽しませてきた。1960年代から70年代にかけての雑誌の紙面では「トルコのもっとも高価な娯楽場であるスルクレ」と紹介されていたということからも³、多くの人々がスルクレという場に享乐的価値を見出し、大枚をはたいて足を運んでいたことがうかがえる。しかし1992年にこうした歓楽施設が閉鎖され、2008年にはイスタンブール市やファーティヒ区および集合住宅管理局（TOKİ）等が主導する都市再開発プロジェクトにより、同地区一帯がすべて取り壊されたことで、スルクレのロマ・コミュニティは解体、離散することになった。現在のスルクレは、高級アパートが立ち並ぶ街区へと変貌を遂げ、かつてのロマ居住地としての面影はない。ロマの人々が5世紀以上も定住し、音楽を奏でてきた場が「消滅する」。こうした事態に直面した時、人は、音楽は、社会は、どのようにふるまい、音楽と場はどのような関係をもつことになるのか。

¹ 本稿は科学研究費「現代トルコにおけるロマの音楽伝承をめぐる実態研究——スルクレを事例として——」（若手B、課題番号：25770039）の研究成果の一部である。

² 武満徹『樹の鏡、草原の鏡』東京：新潮社、1975年、15～16頁。

³ Gonca Girgin, *9/8 Roman Dansı: Kültür, Kimlik, Dönüşüm ve Yeniden İnşa*, İstanbul: Kolektif Kitap, 2015, p. 126.

本稿はこうした問いを出発点とし、現代トルコ社会で進行するスルクレとロマの音楽の変容を検証するための予備的段階として、スルクレという「場」と音楽の関係性を整理するものである。その第一義的目的は、先行研究がきわめて限られていることを踏まえ、トルコおよびスルクレにおけるロマの音楽について歴史的観点も含めつつその特徴を概観し、その上で、2000年代の都市開発プロジェクト始動以降に設立された「スルクレ子ども芸術アトリエ」および「スルクレ芸術アカデミー」を比較しつつ、スルクレにおける場と音楽の関係性と現状を整理、報告することにある。

なお本稿では、近年、差別用語として避けられる傾向にある「ジプシー」(トルコ語ではチングネ Çingene) に代わり、ロマという名称を用いる。実際、ロマの定義は簡単ではなく、「ジプシー」の単なる代替用語として使用されることもあれば、特定の集団を指して用いられるケースもある⁴。そこで本稿では、ひとまずロマという名称をジプシーの代替用語として使用することとし、引用文等において「ジプシー」という語が用いられている場合は、原文をそのまま記載することにする。

1、トルコおよびスルクレにおけるロマと音楽

トルコにおけるロマ

現在のトルコ共和国には、公式にはおよそ50万人のロマ(ジプシー)が居住しているが、その実数は200~250万人とも推計されており⁵、彼らの多くが社会の成員に忌避される音楽や芸能一般、花売り、クズ鉄、金属回収、金属加工などの職に従事しているとされる。トルコにおいてロマが多数居住するのが、エディルネ、ケシャン(ヨーロッパ大陸側、ブルガリアとの国境に近い地域)やチャナッカレ(地中海地方)などトルコ西部の地域だ。イスタンブルにも多くのロマが居住しており、中でもスルクレ Sulukule、カスムパシャ Kasımpaşa、クシュテペ Kuştepe、ガーズィオスマンパシャ Gaziosmanpaşa、ウスキュダル Üsküdar などがロマ居住区としてよく知られている。そもそもロマは、インド北西部のパンジャブ地方を起源地として、8世紀から12世紀にかけて西へ移動し、ビザンティン帝国の首都コンスタンティノープルを経てバルカン半島、ヨーロッパ各地へ広がっていったと言われる「きわめて特異な民族集団」⁶だ。「流浪の民」というイメージで語られることの多いロマではあるが、彼らの多くは、すでに中世からヨーロッパ各地で長期的な定住を試みていたとされており、スルクレのロマはこうした集団の先駆けであったと考えられる。

トルコにおけるロマは、一般的に内婚的な集団を維持したロマ・コミュニティの中に暮らしている。「他マイノリティと較べて、健康障害、貧しい住居、民族の出自に基づく差別に苦しんでいる」⁷ロマの人々は、直接的あるいは間接的に社会的差別を受けており、「トルコ

⁴ 加賀美雅弘 編著『「ジプシー」と呼ばれた人々』東京：学文社、2005年、i 頁。

⁵ Gül Özateşler, *Gypsy Stigma and Exclusion in Turkey, 1970*, New York : Palgrave Macmillan, 2014, p. 43.

⁶ 加賀美雅弘、前掲書、4 頁。

⁷ Adrian Richard Marsh and Elin Strand, *Reaching the Romanlar*, Istanbul : International Romani Studies Network (IRSN) Report, 2005, p. 6.

人」の中には完全に組み込まれない存在とされる⁸。しかし一方で、こうした社会からの偏見や蔑視にさらされているにもかかわらず、彼らは音楽家や鍛冶屋など一般人にはできない高度な技能をもつがゆえ、トルコの社会や共同体の生活にとって必要不可欠な存在となってきた。

実際、オスマン朝期からロマたちが祝祭や儀礼で大きな役割を果たしてきたことが、史料の断片からうかがえる。「オスマン支配下に入ったヨーロッパ部分⁹においては、ジプシーの歴史はいまも定かではない¹⁰とされながらも、16世紀前葉のオスマン朝下で作成された租税台帳には、多くのロマが結婚式などで欠かせないズルナ（オーボエ属）や打楽器奏者として登録されており¹¹、音楽を「ハラーム（禁忌）ではないが推奨すべきではない」とみなすイスラーム世界にあって、敬虔なムスリム（イスラーム教徒）が担うことができない音楽をロマの人々が提供していたことが理解される。さらにたとえば1582年のムラト三世の孫の割礼式の際には、祝祭行事の一環としてロマの楽師や踊り子、鍛冶屋の姿が見られたというし、またロマたちが武器の修理人や楽師として兵士とともに戦場に赴いたという指摘もあることから¹²、平時のみならず戦時でも彼らには何らかの果たすべき役割が付されていたことがわかる。オスマン帝国においては、一定の税金さえ納めれば、臣従させた住民集団の習慣と制度を尊重し自治を認めるシステム（ミット制）が採用されていたため、帝国下に暮らすロマたちはヨーロッパの他の地域のロマたちが直面していた抑圧的な法令に苦しむことはなかったようだ¹³。17世紀に活躍したエヴリヤ・チェレビーの『セヤーハトナーメ（旅行記）』によれば、17世紀、ムラト四世（在位1623-40）の統治下のイスタンブルには、57の職業組合が存在し、その中には70名の熊使い、300名から成る馬の曲芸師、さらに300名から成る楽師の組合が記録され、これらの職業に従事する大部分がロマであったという¹⁴。とくにイスタンブルのスルクレに近いバラタ街区 Balata mahallesi には、3000名のロマが居住し、さらに300名のキョチュエキと呼ばれる男子の踊り子の存在について言及もあることから¹⁵、ロマたちが一大コミュニティを形成し、熊使いや馬乗り、楽師などの職業に携わりながら、人々の娯楽の一端を担っていたことがうかがえる。

さらにロマたちは、こうしたロマ・コミュニティを基盤にしつつも、需要に応じてさまざま地域の往來を繰り返していたようだ。19世紀、イスタンブル近郊の村で営むロマの音楽家の生活についてアレクサンダー・パスパティ Alexander Paspati は、「キリスト教のものであっても、トルコ人のものでも、[ロマの音楽家は]あらゆる祝祭やお祭りのため村から村へと

⁸ Gül Özateşler, *op. cit.*, p. 43.

⁹ オスマン帝国は1352年よりバルカン側に進出し、その後、15世紀にかけてギリシア、セルビア、ボスニア、アルバニア等、バルカン地域を版図におさめていった。これらの地域は、19世紀後期から20世紀初頭にかけてオスマン帝国の支配を脱していった。

¹⁰ アンガス・フレーザー、水谷 駿訳『ジプシー』東京：平凡社、2002年、233頁。

¹¹ Elena Marushiakova- Vesselin Popov, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Çingeneler*, Çeviren: Bahar Tırnakçı, İstanbul: Homer Kitabevi, 2006, p. 49.

¹² アンガス・フレーザー、前掲書、238頁～239頁。

¹³ 同前、235頁。

¹⁴ Elena Marushiakova- Vesselin Popov, *op.cit.*, p. 50.

¹⁵ スルクレ地区と同じ現在のファーティヒ区に位置する。歴史的にはスペインからのユダヤ人居住区として知られてきた。この数字には、ギリシア人、アルメニア人、ユダヤ人が混ざっている。

訪れ、音楽を奏で、そして歌った』¹⁶と証言している。ロマの音楽家にとって、祝祭など演奏する場所さえあれば、宗教如何は問わず、どこへでも足を運んでいたことが読み取れる。つまり彼らは「創造者としてよりも継承者あるいは編曲者として、まわりの社会に特徴的な音楽をとりあげ、しかもその地方に典型的な楽器を使って」¹⁷、その地の音楽伝統や文化を吸収し「ロマ風」に置き換えることで、定住地の音楽文化と抜き差しならぬ関係性を構築してきたといえる。かつて音楽家のフランツ・リスト Franz Liszt (1811–1886) が、ハンガリー音楽とジプシー音楽を同一視しようとしたのも¹⁸、それほどまでにロマの奏でる音楽がリストにとって魅力的であったからであり、かつ「ハンガリー人／地に結びついたもの」としての香りをまとい得たからだと考えることができる。この点で、ロマは広く人々に「音楽を運ぶ」民族でありながら、「運べない音楽」つまり、その地に深く根付いた音楽をも支える存在として確たる地位を築いてきたともいえる。

トルコにおけるロマと音楽

では、トルコにおけるロマは、どのような音楽を奏で、トルコ音楽と「抜きさしならぬ」関係を築いてきたのであろうか。これまでの先行研究でも、ロマが音楽家としてトルコの音楽シーンを支えてきたことが指摘されているが、その中でもとくにドゥイグルは、ロマが演奏する音楽レパートリーを以下、大きく二つに分けて整理している。

- (1) トルコ音楽レパートリー
 - a) トルコ民俗音楽および地方の音楽
 - b) トルコ芸術音楽およびファスル（トルコ古典音楽を簡易化した形式をもつ音楽）
 - c) アラベスク
 - d) 他のポピュラー音楽

- (2) ロマに固有のレパートリー¹⁹

とくに上記(1)で言及されている四つの音楽ジャンルをレパートリーとしていることは、トルコのロマがまさに「その地の音楽の継承者」として立場を確立していることを如実に示すものである。というのも一般的にトルコ伝統音楽（トルコ民俗音楽およびトルコ古典音楽）は、マカーム *makam* と呼ばれる旋法体系をゆるやかに共有してはいるものの、民俗音楽演奏家がトルコ古典音楽を演奏すること、あるいはその逆はまずない。しかしロマの音楽家たちは、トルコ民俗音楽から、都市を中心に愛好されてきたトルコ芸術音楽や酒場で演奏されるファスル²⁰（トルコ古典音楽を基盤にした都市の大衆音楽）、そしてポピュラー音楽まで、

¹⁶ Elena Marushiakova– Vesselin Popov, *op.cit.*, p. 50.

¹⁷ アンガス・フレーザー、前掲書、235頁。

¹⁸ 伊東信宏『バルトーク——民謡を「発見」した辺境の作曲家』東京：中公新書、1997年、116～123頁。

¹⁹ Melih Duygulu, *Türkiye’de Çingene Müziği: Batı Grubu Romanlarında Müzik Kültürü*, İstanbul: Pan Yayıncılık, 2006, p. 37.

²⁰ ファスル *fasıl* とは元来、オスマン古典音楽で声楽と器楽のための組曲の一種をいうが、ガズィノなどの大衆酒場で演奏された音楽もファスルと呼ばれた。

いわゆる「トルコ音楽」全般をレパートリーに収めている。この点でロマ達は、それぞれの音楽様式や語法に通じ、あらゆる音楽ジャンルに接続し得る技術をもつがゆえに、他の音楽ジャンルの演奏家には真似のできない立場を確立しているといえよう。その最たる例が、上記の(c)にも挙げられているアラベスクの演奏だ。アラベスクは1960年代後半に誕生したポピュラー音楽で、字義的には「アラブ風」となるが、音楽的にはアラブ音楽やトルコの伝統音楽、西洋音楽さらにはインド音楽まで、東西の音楽が混然一体となったスタイルをもつ。そのため、その器楽伴奏は、古今東西の音楽に通じたロマの演奏家によってほぼ独占されてきたと言われている²¹。なお、(2)ロマに固有のレパートリーについて、ドゥイグルは、ロマの内面から出てきた音楽で、かつ様式的にもロマのものを「ジブシー／ロマ音楽」と呼び、とりわけトルコの西部、マルマラ地方やエーゲ地方に住むロマたちに関連づけられる音楽として説明している²²。ここから理解されるのは、ロマの間にも「ロマの固有の音楽」と「それ以外の音楽」という区分があるということ、そして基本的にトルコのロマたちは自らが生きる地域の音楽と関係を結び、レパートリーを拡張し、奏でる音楽を選択してきたということである。

トルコのロマが、レパートリーを広げ、人々の需要を受け止めるために手にしてきた楽器は、実に多岐に渡る。ここで概要を少し整理しておこう²³。ロマが奏でる代表格としての楽器が、次の三つの打楽器、ダウル *davul*、ダルブッカ *darbuka*、デフ *def* だ。そのうちもっとも重視されるダウルは、直径75–80cm、幅50–60cmの太鼓で、オスマン軍楽でも用いられてきた楽器である。とくにダウルは、たいていズルナ *zurna*（オーボエ属の管楽器）との組み合わせで演奏され、「いかに豪華な結婚式もダウル・ズルナの囃子なしでは不完全」²⁴というトルコの諺があるほど、両者の組み合わせは、トルコ人の生活に欠かせない。ちなみにこの「ダウル―ズルナ」は、トルコのみならず、オスマン帝国支配下にあったバルカン半島でも広くみられるものである。ダウルとともに重要視されるダルブッカは、軽快なリズムを奏でる酒杯型の片面太鼓で、いわゆるオリエンタル・ダンス（ベリーダンス）で欠かせない楽器として知られる。さらにデフは直径25–30cm、幅10–15cmの片面棒太鼓となる。デフにはズィル *zil* と呼ばれる小型のシンバル付のものもあり、バルカン半島では、このデフはもっぱらイスラーム教徒のロマの女性が演奏してきたとされる²⁵。

トルコのロマの間でもっとも普及している管楽器が、先述したズルナである。ダブル・リードの管楽器で、前に七つ、後ろに一つ（親指の穴）の指穴があり、音量が非常に大きく、もっぱら屋外で奏される。近年では、ブラスバンドの影響もあり、ズルナに代わってクラリネットが広く用いられるようになってきていると言われる²⁶。弦楽器について言えば、

²¹ Eliot Bates, *Music in Turkey*, New York: Oxford University Press, 2010, p. 90. アラベスクの定義については、拙稿「トルコにおける『アラベスク』の誕生と展開」信州大学人文科学論集、第2号、2015年、9–10頁。

²² Melih Duygulu, *op. cit.*, p. 40.

²³ ここでのロマの楽器についての説明は、ドゥイグルの以下の文献に拠っている。Melih Duygulu, *Türkiye'de Çingene Müziği: Batı Grubu Romanlarında Müzik Kültürü*, İstanbul: Pan Yayıncılık, 2006, pp. 120–129.

²⁴ 柘植元一『世界音楽への招待』東京：音楽之友社、1991年、66頁。

²⁵ Carol Silverman, "The Gender of the Profession: Music, Dance, and Reputation among Balkan Muslim Rom Women," in *Music and Gender*, edited by Tullia Magrini, Chicago: The University of Chicago Press, 2003, p. 120.

²⁶ ロマが用いるクラリネットについて、ドゥイグルは次のように説明している。「ジブシーたちの多くは"G

ジュンブシユ *cümbüş*, ウード *ud*, カーヌーン *kanun* がとくに用いられる。ジュンブシユは、共鳴胴が鉄製で胴面に皮が張られ、豊かな音量を誇り、たいいてい弾き語りで演奏される。ウードは、洋梨形の共鳴胴をもつ、腹面が板張りの撥弦楽器で、トルコのみならずイスラーム文化圏一帯で広く用いられる楽器だ。いわゆる日本の琵琶やヨーロッパのリユートの祖型ともされている。カーヌーンは、ツィター属で弦を金属製の爪ではじいて音を出す楽器であり、多数の柱の調節により微分音を出す。また現在ではケマン *keman* (ヴァイオリン) もロマにとって重要な楽器のひとつとなっている。

このようにロマが演奏する楽器を列挙してみると、トルコ民俗音楽で欠かすことのできないバーラマ *bağlama* やトルコ古典音楽で重要な役割を果たすネイ *ney* といった楽器が含まれていないことに気づかされる。さきほどロマの音楽家たちは、あらゆる音楽ジャンルを横断すると述べたが、楽器に関しては必ずしもあてはまらず、ある特定の楽器がロマによって選択され、演奏されているように見受けられる。それがロマの伝統なのか、音楽家同士の住み分けなのか、音楽様式のオーセンティシティの問題がかかわるのか、理由は定かではないが、少なくともロマの演奏が求められる文脈(祝祭や娯楽の場)や、楽器そのものの機能(上記の楽器群は屋外での演奏にも耐えうる強度と音量をもつ)、あるいは社会的に楽器に付されたイメージに深く関係していることは間違いない。楽器が社会や権力、宗教性を可視化させる道具のひとつであることを考えれば、伝統的にロマが担ってきた楽器も、言明化され得ない社会の「力の理論」が反映されている可能性もあるだろう。

スルクレにおけるロマと音楽

トルコにおけるロマが、選択的ではあるものの幅広い種類の楽器を奏で、いわゆる「トルコ音楽」全般をレパートリーとして手中に収めていることを確認してきた。ではスルクレのロマの間では、どのような音楽が演奏され、「場」と音楽が結びつけられてきたのであろうか。

そもそも口頭で音楽が伝承されるロマ・コミュニティにあって、スルクレの音楽に関する記録資料はきわめて限られている。その中でも数少ない貴重な情報を提供してくれるのが、1951年に実施されたアンカラ音楽院によるスルクレの民俗音楽調査記録だ。同音楽院に併設されたfolkloria・アーカイヴズの民俗音楽調査チームは、1937年から1952年までトルコ全土で収集調査をおこない、約一万曲を採譜あるいは録音した。彼らはロマの音楽も調査対象とし、1951年にイスタンブールのロマ居住地——スルクレ、スイレ、ウスキュダル——をめぐり、全24曲を収録している。そのうちスルクレでの調査は、1951年7月24日に実施され、アーカイヴズ室長のムザッフェル・サルソゼン Muzaffer Sarısözen、音楽学者のハリル・ベディイ・ヨネトケン Halil Bedi Yönetken、録音技術者のルザ・イイエティシェン Rıza İyettişen

管”クラリネットを好んで用いる。その主たる理由は、キー・システムが、微分音を演奏するのに都合がよいからで、マカームによる音楽で用いられる音をより楽に演奏できるからである。ときにB (Bb) 管のクラリネットも演奏に加えられる。しかしマカーム進行で滑らかに進行するG管がより楽なので、このクラリネットが好まれている。他のクラリネットにくらべより丈が長いG管クラリネットで胴体部が金属製であるものが、もっとも需要がある」Melih Duygulu, *op. cit.*, p. 126.

の三名によって調査記録とともに17曲が録音された。以下、採録曲の一覧である²⁷。

	曲名	演奏形態	楽器	拍子
1	アイゴノシュ	歌（女性3名）+器楽	ケマン, カシユク	4/4
2	アイゴノシュ	歌（女性3名）+器楽	ケマン, カシユク, ズィル	4/4
3	カシユク・ハワス（スプーンの調べ）	歌（女性独唱）+器楽	ケマン, カシユク	4/4
4	キュルドウン・クズ（クルドの少女）	歌（女性3名）+器楽	ケマン, カシユク, デフ	4/4
5	ゲリン・オールドゥム（花嫁になった）	歌（女性3名）+器楽	ケマン, カシユク, デフ	4/4
6	ゲリン・オールドゥム（花嫁になった）	歌（女性3名）+器楽	ケマン, カシユク, デフ	4/4
7	ベスメレイレン・バシユラヤルム （念仏を唱え始めましょう）	歌（女性独唱）+器楽	ケマン, デフ	4/4
8	ヤー・アレイ	音頭一同形式+器楽	ケマン, デフ	6/8
9	オクスズ・チョバン（孤児の羊飼い）	歌（女性独唱）+器楽	ケマン, デフ	10/8
10	タンブラム・イエディ・テルデン （私のタンブーラは7弦）	歌（女性独唱）+器楽	ケマン, カシユク, デフ	9/8
11	コルナ・セベト・タカル （腕にかごをかける）	歌（女性独唱）+器楽	ケマン, カシユク, デフ	9/8
12	ダルダン・ボザ・ヤバルム （キビからボザを作ろう）	歌（女性独唱）+器楽	ケマン, カシユク, デフ	4/4
13	クナ・ヤクムシュ・エリネ （クナを手につけた）	歌（女性独唱）+器楽	ケマン, デフ, ズィル	9/8
14	ゲリン・ゲティルメ・ハワス （嫁迎えの調べ）	器楽	ズルナ, チフテ・ナッカーレ	4/4
15	ギュレシュ・ハワス（レスリング曲）	器楽	ズルナ, チフテ・ナッカーレ	3/4
16	ギュレシュ・ハワス（レスリング曲）	器楽	ズルナ, チフテ・ナッカーレ	3/4
17	コシュ・ハワス（競争曲）	器楽	ズルナ, チフテ・ナッカーレ	6/8

上記の表からわかることは、まず、スルクレで録音された17曲中、歌唱曲13曲すべてがロマの女性たちによってうたわれ、これらの楽曲の多くが結婚式のレパートリーとなっている点である。たとえば新婦が歌う「ゲリン・オールドゥム（花嫁になった）」（第5曲および第6曲）や、結婚式を迎える朝にうたわれる「ヤー・アレイ」（第8曲）、花嫁にクナを塗る時にうたわれる「クナ・ヤクムシュ・エリネ（クナを手につけた）」（第13曲）などだ。これらはシェネルが指摘するように、ロマたちの娯楽音楽と結びつく民謡と位置づけることができ、先述したドゥイグルの分類で言えば、「トルコ民俗音楽および地方の音楽」および「ロマ固有のレパートリー」が組み合わさったものになっていると考えられる。これらロマの女性たちの歌はいずれも緊張した喉声によるものであり、メリスマ唱法が多用され、さらに詩の発音やアクセントは崩れ、メロディーは非常に装飾的で、ヴォーカリーズが用いられたものに

²⁷ それまで未刊行であった調査記録をスレイマン・シェネルが整理し、五線譜化した。表は、シェネルが整理した記録をもとに筆者が作成したものである。CDも付属されており、音質は良くないものの、当時の演奏を聴くことができる。Süleyman Şenel, *İstanbul Çevresi Alan Araştırmaları İkinci Cilt*, İstanbul: Kayhan Matbaacılık, 2010, pp. 50-54, pp. 189-275.

なっている²⁸。

歌唱の伴奏をする楽器は、必ずケマン（ヴァイオリン）が入り、多くの場合、ケマン、デフ（杵太鼓）、カシク *kaşık*（二本のスプーンの背を打ち鳴らしてリズムを刻む）の組み合わせとなっていることがわかる。サルソゼンらが記録したノートによれば、ケマンは男性のロマ音楽家が担当し、それに対しデフやズイル（小型のシンバル）、カシクなどのリズム楽器はロマの女性たちが奏でていたようだ。楽曲の約半数は4/4拍子で、次に多いのが9/8拍子となっている。この9拍子は、いわゆる「ロマのリズム」として知られ、一般的に2+2+2+3で刻まれるもので踊りと深い関係をもつ。

歌唱を伴わない器楽曲は17曲中4曲で、すべてズルナとチフテ・ナッカーレ *çifte nakkare*（一对の鍋型締太鼓）の組み合わせで演奏され、ズルナが旋律、チフテ・ナッカーレがリズムを担当している。とくに「ギュレシュ・ハウス」（レスリング曲）のズルナは、細かい装飾や運指を多用する技巧的な一曲と言え、録音を聴くだけでも、ズルナ奏者の確かな技術が確認できる。サルソゼンのメモによれば、これら四曲を演奏したズルナ奏者はサミ・コクチャ *Sami Kokça* で、彼の父親もズルナ奏者であったことが明記されている。つまり「父子」という職業の継承性がここからも確認される。ロマの間でもっともよく使われる楽器として先述したダウルやクラリネットは、ここでは登場していないが、シェネルによれば、こうした楽器もロマの男性音楽家が担当しているという。

サルソゼンらが収録した全17曲は、もっとも短いものが50秒（第8曲「ヤー・アレイ」）、もっとも長いものが3分22秒（第5曲「ゲリン・オルドゥム」）で、多くの曲が1分から2分程度の長さとなっている。録音機の制約もあったとも考えられるが、一曲一曲が短く、かつ結婚式のレパトリーが多いという点で、あくまで限定的な場面での楽曲であるとも言える。

なお、これら一連の記録を通して指摘しておかねばならないのは、ロマの女性と音楽の関係性だ。演奏曲が限定的であるとはいえ、収録曲数17曲中、13曲が女性たちによって演奏されているということは、スルクレという「場」と音楽が女性の存在に深く結びついていることを示唆している。振り返ればスルクレは、オスマン朝期よりチェンギ *çengi*²⁹と呼ばれる女性の踊り子を伝統的に輩出してきた地として知られてきており、20世紀に入ってからは、チェンギより若いダンス *dansöz* と呼ばれる踊り子たち³⁰が官能的な衣装とエロティックな動きでベリーダンスを踊り³¹、スルクレのエーレンジェ・エヴレリ（娯楽場）を支えてきた。

²⁸ *Ibid.*, pp. 51-52.

²⁹ チェンギという言葉の由来に関しては諸説あり、たとえば彼女たちが堅琴のチェンギ *çengi*（17世紀後葉に消滅）を奏でていたためという説や、チンゲネ *Çingene*（ジプシー）を表す言葉から派生したとする説があるが、確実なことはわかっていない。チェンギたちは、座長、護衛、踊り子たちから成るコル *kol* と呼ばれる一座の一員として活動し、祝祭や娯楽などに欠かせない存在として確たる地位を築いていた。チェンギに対し、ロマの男子でキョチェキ *köçek* と呼ばれる踊り子も存在した。彼らは女性の衣装をまもってベリーダンスをおこなっていたとされている。チェンギもキョチェキもチャルバラ *çalpara*（カスタネット）を手にもち踊ったとされ、これは後にズイル *zil*（小型のシンバル）へ取って代わられることになる。なおキョチェキの伴奏（舞踊）音楽はキョチェキ *köçekçe* と呼ばれ、現在もロマ音楽のレパトリーのひとつとなっている。松本菜穂子「音楽と舞踊」、小杉泰、江川ひかり編『イスラーム』 東京：新曜社、2006年、193頁～198頁。

³⁰ *Gonca Girgin, op.cit.*, p. 118.

³¹ 現在のダンスは15歳から30歳くらいまでの女性が携わる仕事とされる。なおスルクレでは、女の子が生

現にサルソゼンらが録音した楽曲に女性たちが打ち鳴らすデフやズィルが含まれていることは、チェングの伝統や踊りが1950年代当時のスルクレにおいてなお息づいていたことの証左とも言える。つまり、これら一連の記録資料から垣間見られるスルクレは、ロマが携わってきた楽器と伝統的な楽曲の伝承を担保する場としてだけでなく、イスラーム文化圏にあって女性の音楽家や踊り子の存在や生き方を保証する空間としても機能していたということになる。

以上、トルコにおけるロマと音楽、さらにスルクレにおける場と音楽との関係を概観してきた。トルコに生きるロマにとって音楽は、社会的蔑視や差別を「反転させる」ために必要な手段であり、だからこそオスマン朝期より彼らはロマ・コミュニティを各地に形成し、時にはアラベスクの器楽奏者のように、多種多様な音楽ジャンルを接続させつつ人々のニーズに応え、あるいはチェングやダンスの伝統が根づく地でロマの音楽を提供してきた。ロマにとって自らが生まれ育ち所属するコミュニティは、ロマ的な生活と音楽を保証する「場」であり、生きぬくための「母なる地」ということになろう。この観点から言えば、ロマたちは「土地／コミュニティ」に強固に結びついた「持ち運べない音楽」を基盤にしつつ、非ロマに対して「持ち運べる音楽」を奏でてきたことになる。つまりロマにとって、帰属する場が「消滅」することがあれば、それはロマ的な生活も、ロマ的な音楽も担保されないことを意味することになるといえる。

2. スルクレの変容と音楽——2000年代初頭～現在

スルクレで現実に起きたのは、こうしたロマの「母なる地」の消滅であった。ではロマとともに生きてきたスルクレは、今、どのような事態に直面しているのだろうか。本章では、2000年代に入りスルクレが経験することになった都市化の流れを追いつつ、同地を取り巻く音楽環境の変容と現況を報告していきたい。

トルコのロマ最古の定住地とされるスルクレの現実的な問題は、居住区の老朽化した建物、不衛生な環境、就学状況の悪さにあった。そこで2008年よりイスタンブール市、ファーティヒ区および集合住宅局（TOKİ）等は、都市再開発プロジェクトを始動させ、スルクレー帯すべての取り壊しを開始する。集合住宅局は、低所得者層の住宅問題を解決し、安全な居住区域を形成することを掲げ³²、ファーティヒ区などとともに都市化プロジェクトを推進していった。住居を失い、新しい居住地の家主になれなかった337のロマの家族は、郊外のタシュオルクを居住地としてあてがわれたが、その実態は「病院や学校、商店街も遠く、家賃も高く、仕事もなく」³³、ロマたちに厳しい現実をつきつけることになった。

こうした一連の流れは、まさにジェントリフィケーションの事例としても位置づけること
まれば、「大きくなったら踊り子になって、家族にたくさんのお金をもってくるように」との願いを込めて枕もとにズィルが置かれるという。Melih Duygulu, *Türkiye’de Çingene Müziği: Batı Grubu Romanlarında Müzik Kültürü*, İstanbul: Pan Yayıncılık, 2006, p. 201, 204.

³² Marghrita Alessia Anguzza, *Sulukule: a case of study for Social Housing*, LAMBERT Academic Publishing, 2014, p. 34.

³³ スルクレ・ロマ文化振興連帯支部長シュクル・プンドゥク Şükür Pündük 氏へのインタビューより（2010年7月31日）。

ができよう。ジェントリフィケーション（Gentrification）とは、「都市において比較的貧困な層が多く住む中下層地域（インナーシティなど都心付近の住宅地区）に、比較的豊かな人々が流入し、地域の経済・社会・住民構成が変化する都市再開発現象」³⁴とされる。都市開発の名のもとに主に労働者階級の居住地だった場所が、高級化、中産階級化していくもので、もともと貧困地域であった地域の家賃や地価が上昇し、それまで暮らしていた人々が、立ち退きなどによって住居を失ったり、それまでの地域コミュニティが失われたりすることを指す。

実際、こうした「強引」な行政主導の都市開発に対し、ユネスコ委員団は「登録されている建物は取り壊され、行政による風紀改善計画の結果として地元住民が分散し、地域の有形・無形遺産がおびただしく破壊された」と激しく非難し、諸々の問題と併せてイスタンブルを世界遺産から抹消する可能性について示唆した³⁵。また、ロマ自身が立ち上げたスルクレ・ロマ文化振興連帯支部（Sulukule Roman Kültürünü Geliştirme ve Dayanışma Derneği）や都市開発中止を目指す市民主導の調査団のスルクレ・プラットフォーム（Sulukule Platform）、「スルクレ地域開発計画」を別途提示する約30名の専門家集団 STOP（Sınır Tanımayan Otonom Plancılar「領域を定めない自主的立案者」）などが次々に声を上げたが、結果的にスルクレの地は、2009年にはほぼ取り壊しを終え、その上に新しくオスマン風のアパート640戸が建設されていき³⁶、完全に新しい街区に変貌を遂げることになった。以下が2006年から現在に至るまでのスルクレをめぐる主要な流れとなる。

2006年	スルクレの撤去が開始される
2006年	「スルクレ・ロマ文化振興連帯支部」設立
2007年11月	EU「2007年トルコ進捗レポート」でスルクレの問題是正をトルコ政府に要求
2008年2月	都市開発プロジェクト始動
2008年9月	STOPによる「スルクレ地域開発計画」の提示
2009年5月	スルクレ取り壊し 8割進む
2009年6月	ユネスコ「イスタンブルを世界遺産から抹消の可能性」を示唆
2009年7月	ユネスコ 世界遺産委員会 スルクレの取り壊しに対する改善要求
2010年7月	スルクレ子ども音楽アトリエ設立
2014年10月	スルクレ芸術アカデミー設立
2015年	スルクレ子ども音楽アトリエ閉鎖

これら一連の流れで、とくに注目したいのが、2010年以降のスルクレと音楽をめぐる展開である。具体的には、2010年の「スルクレ子どもアトリエ」の設立と、2014年の「スルクレ

³⁴ 田中 研之輔「ジェントリフィケーションに関する認識論的枠組み：序説」、『地域イノベーション』第4号、法政大学、2012年。

³⁵ 2009年06月24日付 Milliyet 紙、東京外国語大学「中東メディア」
http://www.el.tufs.ac.jp/prmeis/news_j.html (2016年10月27日)

³⁶ Marghrita Alessia Anguzza, *op.cit.*, p.7. なお、筆者がスルクレ内の不動産屋に聞いたところでは（2016年3月9日）、スルクレの新しいアパートの家賃相場は2部屋＋1サロンで1,750トルコ・リラ（≒70,000円）、3部屋＋1サロンで2,150トルコ・リラ（≒86,000円）。日本円は2016年3月の為替レートをもとに計算している。

芸術アカデミー」の開校だ。ロマ定住地であったスルクレが「消滅」したことは、そこに住んでいたロマの人々に強制退去を余儀なくさせるものであったが、一方でスルクレという地と文化、音楽を結びつけようとする新たな活動がスタートすることになった。上記二つの組織は、まったく性格が異なるが、こうした一連のスルクレの都市開発により生み出された象徴的存在として位置づけてよい。ここで両組織について概要を整理する。

スルクレ子ども音楽アトリエ

スルクレ子ども音楽アトリエ (Sulukule Çocuklar Müzik Atöriyesi) は、2010年に、イスタンブル・ヨーロッパ文化首都事務所、スルクレ・プラットフォーム、スルクレ・ロマ文化推進連帯支部そしてイスタンブル工科大学トルコ音楽学校 (音楽院) の四つの団体の共同支援で設立された音楽学校である。同アトリエは、スルクレの新住宅街に隣接した3階建ての古い建物の、たった8平方メートル (m²) の小さな部屋で活動を開始した。同アトリエの代表者であるフンダ・オラル Funda Oral は、同アトリエの設立目的を、次のように述べ、ロマの子どもたちにとってのコミュニティの重要性と音楽教育の必要性を説いている。

「開設された小さなアトリエの蓄積が、世代から世代へ受け継がれること、離散せざるを得ないロマ・コミュニティの若者たちが一つになり続けること、カラギュムリュック (スルクレの隣接する区) にいる他の若者たちや子供たちと親密になること、芸術の知識の発展のために、才能ある者たちに適した教育機会を与えること」³⁷

オラルの言から理解されるのは、ロマとしての記憶とコミュニティを結びつけることが「教育」の意義として認識されている点だ。ロマの間での音楽の継承が「父—子」という親族間で成り立ってきたことは前に述べた通りであるが、もともとこうした一子相伝は、スルクレの伝統的な音楽伝承スタイルだった。スルクレ・ロマ文化振興連帯支部長シュクル・ブンドゥク Şükür Pündük は語っている。

「かつてのスルクレでのエーレンジェ・エヴレリ (娯楽場) はコンセルヴァトワールの機能を果たしていた。父から子へ、見よう見まねで音楽が教えられていた。[今は] それがなくなった。家でやると近所からうるさいと苦情がくる。ここ [現在のスルクレ] では教えられない。ここはロマの街ではないし、演奏したら警察がきて問題になる。そもそも我々に [楽器の] 練習は必要ないんだ。もう数百年も演奏し続けているから。みんな家族がやってきたから、プロヴァ (リハーサル) なんて必要ないんだ。でも今は音楽もなく踊りもない」³⁸

上記二人の言葉からもわかるように、かつてスルクレが「場」として保証してきた音楽伝承が消滅してしまう危機感を、アトリエ代表のオラルやブンドゥクらは共有していたようだ。

³⁷ Funda Oral, “Sulukule Çocuk Sanat Atölyesi Hakkında,”

<https://sulukulecocuksanatatoiyesi.wordpress.com/2012/04/11/sulukule-cocuk-sanat-atolyesi-hakkinda/> (2016年10月30日)

³⁸ スルクレ・ロマ文化振興連帯支部長シュクル・ブンドゥク氏へのインタビューより (2010年7月31日)。

それゆえ代表者オラルは、インターネットを通してかつてのスクリレにあった音楽教育のためのコミュニティがアトリエに再構築されていることをアピールし、ロマの音楽文化遺産を守りつつ、若者たちが音楽を生きていくための道具（術）として身につけることと、その機会を与えることの重要性を強調していった。

スクリレ子ども芸術アトリエでの授業は、2010年7月に開始された。アトリエでは毎日レッスンがおこなわれ³⁹、教授科目はヴァイオリン、パーカッション、ダンス、読譜（五線譜）、音楽院への準備のためのレッスンに加え、リズム、ヒップホップ、英語の授業など多岐に渡っていた。とくに音楽とダンスのレッスンは、イスタンブール工科大学音楽院の教員や卒業生によっておこなわれ、子供たちは少なくとも、一つの楽器（リズム楽器、ヴァイオリン、ヴィオラ、チェロ、クラリネット、カーヌーンなど）を知り、習得することが目指された。開設当時の授業では、合計80名の子どもたちが参加していたが、2011年には、毎週の参加者は9歳から17歳の合計60名となり、開設から一年を経た頃には、多少人数が減っていたとされるが、少なくとも同アトリエは、ロマの子どもたちが集う「新たな場」となっていたことがわかる。2012年、代表者のオラルは、「われわれのアトリエは、都市開発プロジェクトに際し、成功したひとつの例とみなすことができる。空き家だった建物が、教育センターに変わった。ここで生活する人々に対し貢献できる状況になった」⁴⁰と述べ、彼女自身、これまで試みられなかったロマの教育モデル構築したことの重要性を強調している。しかし一方で、こうした「音楽院」出身者による教育がおこなわれることで起こり得る将来的な「ロマ音楽の変容の可能性」について、彼女がまったく言及していない点は留意すべきである。いみじくもスクリレ・ロマ文化推進連帯支部長プンドゥクは、「なぜロマの間で良い音楽家が出てくるのかといえば、学校で学んでいないからだ。楽譜を使わなくても素晴らしい音楽が奏でられる」⁴¹と言って、「学校」での音楽教授に否定的な見解を示していた。しかし現実にスクリレの消滅で「親一子」の継承が難しくなった時、そこで選択された教育法は、今までロマたちが目もくれていなかった「西洋的な」システムティックな教育であり、そうした音楽教育の恩恵を受けた音楽教師による指導であった。学校は学生たちに広く偏りなく均一の知識や技能を教える場といえるが、果たしてこのシステムがロマの音楽教育に適合するのか、むしろ音楽そのものに質的变化をもたらす可能性を孕むのではないかと疑問が残る。ここに現在のスクリレという「場」と音楽をめぐる根本的な問題、すなわちスクリレというロマの音楽を担ってきた場を維持するためには、伝統的な教授法によって担保されるロマの音楽の本質を捨てなければならないというジレンマが存在する。

2015年8月、開設から5年経った時点で同アトリエは閉鎖された。スクリレ支部長のプンドゥクは、資金が尽きたことを第一の理由に挙げていたが、スクリレに残るロマの子どもたちの減少や、運営面に関わる問題など複合的な理由があったようだ⁴²。現在、アトリエが開

³⁹ 2011年8月の時点では「週に6日」と言及されている。Funda Oral, “Galata Konseri Öncesi Sulukule Çocukları,” <http://bianet.org/biamag/bianet/131952-galata-konseri-oncesi-sulukule-cocuklari> (2016年10月30日)

⁴⁰ Funda Oral, *op.cit.*, <http://bianet.org/biamag/bianet/131952-galata-konseri-oncesi-sulukule-cocuklari> (2016年10月30日)

⁴¹ スクリレ・ロマ文化振興連帯支部長シュクル・プンドゥク氏へのインタビューより (2010年7月31日)。

⁴² スクリレ・ロマ文化振興連帯支部長シュクル・プンドゥク氏へのインタビューより (2016年3月9日)。

設されていた建物は閉鎖され、レッスンもおこなわれていない。アトリエ閉鎖により、ロマの子どもたちの音楽教育の道は完全に断たれたのか、あるいは子供たちによって構成されるスルクレ・ロマ・オーケストラの活動がおこなわれていることから、スルクレとロマの子どもたちと音楽との結びつきは途切れてはいないとみるべきなのかは、今後の調査の課題となる。

スルクレ芸術アカデミー

スルクレ子ども芸術アトリエが閉鎖される一年前の2014年10月、ファーティヒ区は、一新したスルクレ街区の一角に、区立スルクレ芸術アカデミー（Fatih Belediyesi Sulukule Sanat Akademisi）を開校した。建物はテオドシウスの城壁を眼前にした3階建の大きな造りで、160名の学生が音楽教育を受けられる教育サロンと209名収容可能な多目的サロンを併設している。筆者が2016年3月に訪れた際には、昼間から夕方にかけて、多くの学生が出入りをしており、建物の中のレッスン室からは、ウードやヴァイオリンなどさまざまな音色が聞こえていた。

提供されている授業は、同校のパンフレット⁴³によれば合計で29クラスとなっている。内訳はトルコ民俗音楽が4クラス（トルコ民俗音楽合唱、バーラマ[バーラマ・デュゼニ]、バーラマ[ボズック・デュゼニ]⁴⁴、トルコ民俗舞踊）、トルコ古典音楽が4クラス（ウード、ケメンチェ、トルコ音楽合唱、ネイ）、西洋音楽が10クラス（フルート、ピアノ、クラリネット、リズムパーカッション、クラシックギター、ヴァイオリン、チェロ、ソルフェージュ、ヴィオラ、ドラムス）となっている。それ以外が11クラスあり、たとえば演劇や映画、デジタル・カメラや絵画など芸術一般のクラスが準備されている。これらの授業がすべて無料で提供されている。

スルクレ芸術アカデミーの授業には、年齢制限がなく誰でも参加することができる。ただし西洋音楽クラスを中心に、対象者は一般とともに、7歳から14歳の子供たちのためにも開講されている。趣味としてクラスに参加することもできれば⁴⁵、よりアカデミックな教育を受けることが可能なシステムを採用しているのも同校の特徴だ。

「アカデミック・クラス」は、音楽をより専門的に学びたい者たちのため、もっと言えば将来的に音楽院を目指す子どもたちのために開設されている。同クラスでの教育は合計2年間おこなわれ、一年間は3か月×4学期制となっている。すべての学生達は学期末に試験を受けることになっており、この試験で二度不合格になった場合は、クラスの在籍権利を失う。

⁴³ パンフレット『Fatih Belediyesi Sulukule Sanat Akademisi』

⁴⁴ 長棹リュートで、洋梨形の比較的小さな共鳴胴と細長い棹をもち、シルクロードでもっとも広くみられる楽器の一つ。トルコの国民楽器としても位置づけられる。[バーラマ・デュゼニ]、[ボズック・デュゼニ]はバーラマの調弦法の呼称となる。

⁴⁵ 筆者が2016年3月10日に参加させてもらったトルコ民俗音楽クラスは、趣味として受講するクラスで、およそ40名が参加していた。ホジャ（先生）は、イスタンブル工科大学出身で、バーラマを弾きながら楽譜を元に民謡二曲を教授。一フレーズ毎に口頭で繰り返しながら教えていくスタイルで、いわゆるトルコ全土にある民俗音楽デルネッキ（クラブ）での教え方とまったく変わらなかった。ただしレッスン時間は18時10分から19時10分と約一時間であり、この点で、デルネッキのようにおよそ4時間近く紅茶休憩をはさみながら、参加者と談笑しながら進めるスタイルとは決定的に異なっていた。

二年間の教育が終わり、全試験にパスすると、ファーティヒ区から「合格証」が付与されることになっている。アカデミック・クラスでの教育を受けるためには、教員たちを前にした試験に通らねばならない⁴⁶。

このスルクレ芸術アカデミーの設立の目的について、ファーティヒ区長のムスタファ・デミルは、設立から約3か月後の2015年、次のように新聞記者に語っている。

「ここ[スルクレ]で生活する人々[ロマ]は、神から与えられた才能があります。われわれはここで、こうしたオスマン街区を想像しながら、彼らの生活文化も守ろうと望みました。ここで生きる人々の文化でもっとも重要なもののひとつが、芸術的才能をもつ者たちです。スルクレ芸術アカデミーは、まさにこうした考えから生まれたものです。プロジェクトの基本的な方針は、ここで生きるロマの子どもたちの神から与えられた才能を、教育でもって完全なものとし、この子どもたちの将来が開けることを保証することにあります。単に夜に[酒場などで]演奏する音楽家ではなく、音楽院を修了した教育者に、さらに、世界的に有名な芸術家になれる可能性を保障したいのです。ここには大勢の才能ある子どもたちがいます。[彼らは]教育を受けてこなかったため、道半ばで立ち止まっているのです。ロマの子どもたちは、このアカデミーではもはや道半ばで立ち止まることはありません。才能あるものたちを上達させ、変化させる。彼らを未来へと運ぶ教育と文化を手に入れる。これが我々の目的だったのです。この目的を実現できた喜びに我々は浸っています」⁴⁷

区長デミルは、ロマの子どもたちの教育を目指して、同アカデミーを設立したと明言している。そしてこの教育方針は、2014年に閉鎖されたスルクレ子ども芸術アトリエとまさに一致していることが読み取れる。両組織ともに、ロマの子どもたちに「教育」を受けさせることが、音楽家としての将来をより開かれたものにするという立場である。

しかし先述したように、現在、スルクレ芸術アカデミーで開講されている授業をみると、ロマが演奏してきたズルナやダルブッカ、デフなどの楽器は教授対象となっていない。ヴァイオリンの授業はあるが、これは西洋音楽を演奏するための楽器と位置づけられている。つまり、こうした授業展開は、ロマの子どもたちが受講することをまったく想定していないか、あるいは彼らにいわゆる「ロマの音楽」ではなく、西洋音楽を学ぶことを求めているかどちらかであると考えられる。

こうしたスルクレ芸術アカデミーに対し、スルクレ子ども芸術アトリエの代表であったフンダ・オラルは、非難の声を上げている。たとえば2014年にスルクレ芸術アカデミーの設立が告知された際には、スルクレから何年も目を背け、「醜聞な(スキャンダラス)な文化」として見てきた者たちが、学校の名称に「スルクレ」を冠することは許しがたく、「[土地の破壊に続く]二度目の破壊だ」と主張した⁴⁸。さらに先述したスルクレ区長のデミルの記事

⁴⁶ 2016年3月の時点で、アカデミック・クラス選抜試験の合格者は165名、一方で趣味としての受講者数は1500名とのことであった(教育コーディネーターのヴラル・ユルドゥルム Vural Yıldırım 氏とのインタビュー、2016年3月9日)

⁴⁷ Akşam Haberler, 2015年1月18日, <http://www.aksam.com.tr/pazar/sulukule-yetenegini-notalara-doktu/haber-373591> (2016年10月17日)

⁴⁸ Funda Oral, "Sulukule Müzik Okulu açılış takvimi!" <http://bianet.org/biamag/yasam/159940-fatih-belediyesi-nin-sulukule-adini-kullanmaya-hakki-yok> (2016年10月28日)

に対しても、「[区長が言っているような形で]スルクレのロマの子どもたちに授業を受けさせることは不可能である。なぜなら彼らはもう[スルクレから]去ってしまったのだから」と述べ、スルクレの子どもたちについてまったく調査もせず言論を並べていること、同アカデミーが、あたかも「ロマの子どもたちのためだけの教育機関」であるように見せかけていることを批判し、こうした嘘はつかないでほしいと訴えた⁴⁹。

オラルが指摘するように、区長デミルが、あくまで建て前上のアカデミー設立理念を語っていることは、同校での教授内容をみれば明白である。同アカデミーは、ロマの子どもたちの授業参加を拒否している訳ではないが、「ロマのための音楽学校」とは実質的になっていない。スルクレはロマの地であると主張し続けるオラルと、都市開発の流れの中でロマの名を語りながら「新生スルクレ」を目指すファーティヒ区の間には、もはや埋めようのない断絶が見て取れる。

結びにかえて

以上、トルコにおけるロマの位置づけを概観しながら、スルクレとロマ、そして音楽との関係を時系列で追ってきた。そこから見えてきたスルクレという場と音楽の関係は、1990年代前葉までは、オスマン帝国期からの伝統を受け継ぎつつ、いわゆる「音楽家と踊り子の街」としての性格を保っていたといえる。スルクレにエーレンジェ・エヴレリ（娯楽場）が建てられた1950年代以降、トルコは軍部のクーデターと政権交代が交互に押し寄せ、政局不安がくり返される重苦しい時代を迎えていったが、スルクレは、こうした世相を「一時忘れる」娯楽を大衆に提供する場になるとともに、ロマの子供たちにとっては「親子」による音楽継承を担保するコンセルヴァトワール（音楽院）として機能していった。

しかし1990年代前葉にエーレンジェ・エヴレリが閉鎖され、2000年代に都市化プロジェクトが開始されてスルクレー帯が取り壊されていくと、状況は一変する。「音楽家と踊り子の街」としてのスルクレは姿を消し、ロマの人々の日常から音楽が消え、「学校」というシステムに音楽が組み込まれることになった。ロマ自身が主導して2010年に設立したスルクレ子ども芸術アトリエも、2014年にファーティヒ区が開校したスルクレ芸術アカデミーも、実際の教育対象者や教育内容はそれぞれ違うが、いわゆる五線譜を用いて西洋的な教授システムで授業を展開させようとしていた点で、同じ性質と方向性をもつ機関とみなすことができよう。

2015年、スルクレ子ども芸術アトリエが閉鎖され、同組織のその後の展開を追うことはもはや不可能となった。一方で、同アトリエ閉鎖の前年に登場し、あたかもアトリエを「食ってしまった」ように見えるスルクレ芸術アカデミーは、設立理念でロマの子どもたちの教育を大々的に謳っていたが、実際にはロマを対象とした音楽教育はおこなっていない。数百年に渡りロマの音楽や記憶、香りを「守り続けた」スルクレが、今や行政や国際社会の思惑や批判、破壊と再開発が交錯する一種の「闘争の場」となったことは、この地がもはや「ロマの地」としての機能を果たし得ないことを意味する。

⁴⁹ Funda Oral, "Fatih Belediyesi'nden Müzikli Yalanlar" (2015年1月31日)

<http://bianet.org/biamag/biamag/161920-fatih-belediyesi-nden-muzikli-yanlar> (2016年10月27日)

ロマは「音楽を運ぶ」人々であり、かつ彼ら／彼女らが生きる「場」と結びつき音楽を奏でてきた人々と前に述べた。しかしそうした地——ここではスルクレ——が消滅したとき、彼らは「学校」というまったく違うシステムで音楽を紡いでいこうとした。しかしその「学校」も、片や閉鎖され、片やロマの音楽を教授する場としてはなほだ心もとない存在となっている。では彼らは、同じ地でもう一度、学校音楽教育をやり直そうとするのだろうか。あるいはまた新たな場所を求め音楽を運んでいくのか。あるいは、場とともに音楽も過去のものとし、消し去ってしまうのか。

スルクレは、今、現代的な文脈において「音楽を伝えること」がどのような形をとり、いかなる意味をもつのかという問いを、痛みとともに我々に突きつけている。

■参考文献

- 伊東信宏『バルトーク——民謡を「発見」した辺境の作曲家』東京：中公新書，1997年。
 加賀美雅弘 編著『「ジプシー」と呼ばれた人々』東京：学文社，2005年。
 武満徹『樹の鏡，草原の鏡』東京：新潮社，1975年。
 田中 研之輔「ジェントリフィケーションに関する認識論的枠組み：序説」、『地域イノベーション』第4号，法政大学，2012年。
 柘植元一『世界音楽への招待』東京：音楽之友社，1991年。
 濱崎友絵「トルコにおける『アラベスク』の誕生と展開」信州大学人文科学論集，第2号，2015年。
 フレーザー，アンガス，水谷 駿訳『ジプシー』東京：平凡社，2002年。
 松本菜穂子「音楽と舞踊」，小杉泰，江川ひかり編『イスラーム』東京：新曜社，2006年。
 And, Metin. *Dances of Anatolian Turkey*, Brooklyn : Dance Perspectives 3, 1959.
 Anguzza, Marghrita Alessia. *Sulukule: a case of study for Social Housing*, LAMBERT Academic Publishing, 2014.
 Bates, Eliot. *Music in Turkey*, Oxford University Press, 2010.
 Duygulu, Melih. *Türkiye'de Çingene Müziği: Batı Grubu Romanlarında Müzik Kültürü*, İstanbul : Pan Yayıncılık, 2006.
 Girgin,Gonca. *9/8Roman Dansı : Kültür, Kimlik, Dönüşüm ve Yeniden İnşaa*, İstanbul : Kolektif Kitap, 2015.
 Marsh, Adrian Richard and Elin Strand. *Reaching the Romanlar*, İstanbul : International Romani Studies Network (IRSN) Report, 2005.
 Marushiakova, Elena – Vesselin Popov. *Osmanlı İmparatorluğu'nda Çingeneler*, Çeviren : Bahar Tırnakçı, İstanbul : homer kitabevi 2006, p. 49.
 Özateşler, Gül. *Gypsy Stigma and Exclusion in Turkey, 1970*, New York : Palgrave Macmillan, 2014.
 Silverman,Carol. “The Gender of the Profession : Music, Dance, and Reputation among Balkan Muslim Rom Women,” in *Music and Gender*, edited by Tullia Magrini, Chicago : The University of Chicago Press, 2003.
 Şenel, Süleyman. *İstanbul Çevresi Alan Araştırmaları İkinci Cilt*, İstanbul : Kayhan Matbaacılık, 2010.

■インターネット他

Akşam Haberler, 2015年1月18日, <http://www.aksam.com.tr/pazar/sulukule-yetenegini-notalara-doktu/>

haber-373591 (2016年10月17日)

Milliyet (2009年06月24日付), 東京外国語大学「中東メディア」
http://www.el.tufs.ac.jp/prmeis/news_j.html (2016年10月12日)

Funda Oral, “Sulukule Çocuk Sanat Atölyesi Hakkında,”
<https://sulukulecocuksanatatoelyesi.wordpress.com/2012/04/11/sulukule-cocuk-sanat-atolyesi-hakkinda/>
(2016年10月30日)

Funda Oral, “Galata Konseri Öncesi Sulukule Çocukları,”
<http://bianet.org/biamag/bianet/131952-galata-konseri-oncesi-sulukule-cocuklari> (2016年10月30日)

Funda Oral, “Sulukule Müzik Okulu açılış takvimi!”
<http://bianet.org/biamag/yasam/159940-fatih-belediyesi-nin-sulukule-adini-kullanmaya-hakki-yok> (2016年10月28日)

Funda Oral, “Fatih Belediyesi'nden Müzikli Yalanlar”
<http://bianet.org/biamag/biamag/161920-fatih-belediyesi-nden-muzikli-yananlar> (2016年10月27日)

パンフレット 『Fatih Belediyesi Sulukule Sanat Akademisi』

(2016年10月31日受理, 12月13日掲載承認)