トルコにおける「アラベスク」の誕生と展開[1]

濱　崎　友　絵

キーワード：トルコ，アラベスク，ポピュラー音楽，オルハン・ゲンジェバイ，イスラーム

1．はじめに

「アラベスク」とは，字義的には「アラブ風」を意味し，広義にはイスラームの様式化された植物文様や抽象的な幾何学模様などの装飾全般を指す[2]。しかしトルコの音楽シーンにおいて「アラベスク Arabesk」といえば，1960年代に誕生したポピュラー音楽の一ジャンルをいう。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といわれ，旋律に付される装飾の多さ，演奏において使用される楽器の種類の豊富さなどがこの音楽ジャンルを特徴づけている[3]。

アラベスクは誕生した当初，とりわけトルコ南東部の農村から都市への移住者，地方労働者によって絶大な支持を受けた。1950年代にトルコ国内で加速した農業の近代化，工業化は農村の姿を大きく変え，機械化によって小作人の地位を追われた人々は，イスタンブルなどの都市へ移り住み，つらい労働に身を削ることになる。こうした地方出身者の，やり場のない悲しみや怒り，不満や悲しみなどの境遇を代弁したのがアラベスクであった。

この音楽は，社会的に底辺に追いやられた人々の「負」の感情を体現した音楽とみなされたがゆえに，体制側や知識人階層から侮蔑の対象とされてきた。現にトルコの音楽学者たちは，アラベスクを「アラブ，イランやインド，そしてトルコ由来の音楽が『劣化』して成立したもの」とみなし[4]，トルコ国営放送であるトルコ・ラジオ協会（以下，TRT）も，1988年までアラベスクの公共放送を禁止してきた[5]。アラベスクは，「都市と地方」「西と東」「富

---

[1] 本稿は，科学研究費補助金（基盤研究Ｂ，研究課題番号24320039）「旧東欧地域における『演歌型』大衆音楽の比較研究」（代表：伊東信宏，大阪大学）の研究発表（2013年２月10日，於東京大学）に基づき加筆，修正をおこなったものである。

[2] 阿部克彦，「アラベスク」，大塚和夫他編『岩波イスラーム辞典』東京：岩波書店，2002年，84頁～85頁。アラベスク *arabesque* という呼称じたいは16世紀のフランスでおこり，後にヨーロッパ諸語に普及したとされる。水野信男『音楽のアラベスク―ウンム・クルスームの歌とかたち』京都：世界思想社，2004年，134頁。なお，西洋音楽作品にもしばしば「アラベスク」の名が冠されてきたが（例えば C. ドビュッシーのピアノ作品《アラベスク》や R. シューマンの《アラベスク》Op. 18. など），これらの作品は，アラブ音楽の旋律やリズムを想起させるというよりは，同型の旋律やリズムが次々に折り重なり合う特徴をもっていることから，無限に重なり合うアラベスク文様のイメージを投影したものと考えられる。

[3] Cemal Yurga, *20. Yüzyılda Türkiye'de Popüler Müzikler* (Ankara: Pegem Akademi), 2002, p.25.

[4] Ahmet Say, *Müzik Ansiklopedisi*, 1992, p.79. なおここで言う「劣化」は，トルコ語では「yozlaşma」にあたり，「野生化」，「身につけていたよい性質をなくすこと」といったニュアンスをもつ語となる。

[5] Betül Yarar, “Politics of / and Popular Music: An analysis of the history of arabesk music from the 1960s to the 1990s in Turkey,” In *Cultural Studies*, Vol. 22, No.1, p.62.

と貧困」「高級と低俗」といった露骨なまでの二項対立の中で論じられ，この音楽への嗜好を表明することは，自身の「恵まれない」境遇と社会的ステータスを暗に示すことに通じた。しかし一方で1990年，ギュネシュ紙が「アラベスクは〔トルコ〕国民の90％にあたる人々に聴かれ，…あらゆる社会的，経済的，政治的，宗教的背景をもつトルコの人々に認められ消費されるようになっている」と報じたように[6]，この音楽は現代においてもなお，民衆のエネルギーと根強い需要を受け止め，トルコ社会に生き続ける。

ではなぜアラベスクは，こうした種々の二重性を内包しながらも，トルコの多様な音楽ジャンルの中で霧消することなく，生き永らえることができたのであろうか。そこで本稿では，これまでの先行研究（Stokes: 1992, 2010, Özbek: 1991, Güngör: 1990, Yorga: 2002, Küçükkaplan: 2013）を手掛かりに，トルコ共和国建国期の音楽政策とアラベスク誕生背景およびその音楽的特徴を整理した上で，現在に至る展開を追いながら，この音楽がもつ特質と「したたかさ」の理由を考察していきたい。

2．アラベスクの誕生背景

2–1　トルコ共和国建国期の音楽政策とメディアコントロール

アラベスクの誕生には，トルコ共和国建国期の音楽政策が深くかかわっていることから，本章では，まず当該期の音楽政策を整理する。

1923年に成立したトルコ共和国は，初代大統領ムスタファ・ケマル・アタテュルク指導の下，国家的アイデンティティからイスラームを排除し，トルコ民族主義思想を柱に近代化・西欧化を推し進めた。ムスタファ・ケマルは，文字革命[7]（1928年）や婦人参政権（1930年）の付与など，西洋を模範とした改革を断行することで，オスマン帝国期のイスラーム的伝統に基づく諸制度の払拭し，「新生トルコ共和国」の創出を目指した。オスマン帝国期の制度や文化を「前近代的」と否定する姿勢は，例外なく音楽分野にも波及する。トルコ民族主義者・社会学者でトルコ・ナショナリズムを先導したズィヤ・ギョカルプ（1876—1924）は，トルコにおける音楽を，西洋音楽，東洋音楽，民衆音楽の三種に区別し，「西洋音楽＝新しい文明の音楽＝必要」，「東洋音楽〔オスマン古典音楽（トルコ古典音楽とも言う）〕＝病んだ音楽＝不要」，「民衆音楽＝トルコ民俗音楽＝必要」と位置づけた。その上で「西洋音楽＋民衆音楽」の調和による「新しいトルコ音楽」の創出を提唱したのである。ギョカルプのこの主張が，後の共和国の音楽政策の主柱を成すことになる。

アラベスクとの関係において，ギョカルプが東洋音楽（以下，「オスマン古典音楽」）を切って捨てた理由について，ここで触れておかねばならない。彼はこう言っている。

---

[6] もっとも，この数字には少なからず誇張が含まれているとみるべきである。İren Özgür, “Arabesk Music in Turkey in the 1990s and Changes in National Demography, Politics, and Identity,” In *Turkish Studies* Vol. 7, No. 2, 2006, p.175.

[7] トルコ語表記するのに必ずしも適切とは言えないアラビア文字を廃し，ラテン文字を基盤とする「トルコ文字」が考案された。1928年に「トルコ文字」の使用が義務づけられ，同時にアラビア文字の使用を禁ずる法が議会を通過し，「文字革命」が完成することになった。新井政美『トルコ近現代史』東京：みすず書房，2001年，215頁。

東洋音楽〔オスマン古典音楽〕について言えば，これはまったく昔のままの状態に留まっている。四分の一音をいまだに持っているし，一方では和声をいまだに持っていない。ファーラービーによってアラビア語に訳されて以後，この病んだ音楽は，さまざまな宮殿の求めに応じてペルシア語にも，またオスマン語にも移されたのである。[8]

そもそもオスマン古典音楽は，アラブおよびペルシアの伝統音楽の理論を集大成した音楽とされ，主にオスマン宮廷において展開してきた音楽である。一オクターブを53に等分した精緻な微分音程により成り立つ音楽であるため，単旋律で奏でられ，いわゆる西洋音楽でいう和声（ハーモニー）は用いられない。ギョカルプにとっては，「単旋律であること」「半音より小さい微分音を用いていること」「和声がないこと」が，「文明の音楽である西洋音楽」に見出せない性質であり，それゆえ「後進的な」音楽とみなしたのである。しかし音楽的には，ギョカルプが必要と認めた民衆音楽（トルコ民俗音楽）も単旋律で，和声もなく，微分音も用いられる。両音楽ともに西洋音楽には見いだせない音楽的特質をもちながらも，ギョカルプは，トルコ民俗音楽はトルコ民族の「純粋な」伝統を受け継ぐものとして，片やオスマン古典音楽はイスラーム文化の中で育まれたアラブやペルシアの「不純な」伝統を引き継ぐものとして，後者を退けた。彼にとっては，イスラーム的であること，アラブやペルシアの遺産を基盤にしていることじたいが，もはやア・プリオリに「前近代的」であり，「病んだ音楽」の証左であったのである。

共和国期の音楽をめぐる議論は，基本的にこのギョカルプの主張を軸に展開されていったと言ってよい。「単旋律＝後進的」「和声＝進歩的」の図式は，「オスマン対西洋」の構図を反映する形で共和国建国期の音楽政策に直結することになった。共和国建国から三年後の1926年には，イスタンブル市立音楽院におけるオスマン古典音楽教育が廃止され，同年から1976年までの間，トルコでは，学校その他の公的機関においてオスマン古典音楽の教授が禁止されることになった[9]。さらにラジオにおいても，1934年11月から1936年９月までの約20か月間，オスマン古典音楽の放送が禁止されるに至る[10]。こうした極端なまでの「上からの」オスマン古典音楽排除は，「好ましい」嗜好をもった，「近代的で均質なトルコ国民」を創出するために実行されていったのであろうが，その思惑が実を結んだかといえば，それは甚だ疑わしい。現に，大統領ムスタファ・ケマル自身でさえも，終生オスマン古典音楽の愛聴者であったことが知られており，何より国家により国民の嗜好が簡単にコントロールされたのであれば，1960年代に「アラベスク」という体制側に「忌み嫌われる」音楽ジャンルがトルコに誕生することはなかったはずである。むしろ音楽の選択権はトルコ国民に与えられていたとみるべきであろう。そしてその音楽の選択権に大きく関わったものこそ，ラジオや映画といった，トルコ政府と関わりの深いメディアであった。

トルコにおけるラジオ放送は1927年に開始された。政府がオスマン古典音楽放送を禁止した1935年の時点でトルコ国内には8,082台のラジオ受信機が存在し，そのうち2,838台が農村

---

8 ジェム・ベハール，『トルコ音楽にみる伝統と近代』，新井政美訳，東京：東海大学出版会，1994，229頁。

9 同前，288頁。

10 Metin Solmaz, *Türkiye'de Pop Müzik* (İstanbul: Pan Yayıncılık, 1996), p.23.

地域に設置されていたという[11]。1946年の時点でトルコにおけるラジオ受信機の数は18万台ほどまで達していたとされることから[12]，ラジオが主要なメディアとして農村を含めたトルコ全土に徐々に浸透していったことがわかる。トルコ政府は，1936年にイスタンブル・ラジオを，1938年にはアンカラ・ラジオを政府管轄下に置き[13]，放送内容の決定権を握っていった。1961年に国営放送 TRT が設立されるまで放送制度を規定する法律は存在しなかったとされるが，政府管轄下の初期のラジオ放送においては，西洋クラシック音楽が比重を占めていたという[14]。現に1946年から1960年にかけてのラジオプログラムは「トルコ音楽」が45％，「西洋音楽」が54％を占めていたということからも[15]，西洋音楽に重きを置く音楽プログラムが組まれていたことが窺い知れる。そしてこのラジオ放送における西洋音楽重視の施策とともに，およそ二年弱に渡るオスマン古典音楽放送禁止期間こそが，トルコの人々にアラブのラジオ放送に向かわせる大きな契機になったと言われている[16]。アイハン・カトゥルジュカラは，「トルコ新聞」（1996年９月26日）に次のような回顧文を寄せている。

> 私はキリス（シリア国境に隣接）で育った。…1950年代は，自宅にラジオをもつ家はまだ少数であったが，「小さな商店街」の中に並ぶほとんど店にはラジオがあった。こうした店がにぎわっている時は，ずっとラジオがかけられていた。アンカラ・ラジオの電波が弱かったので，みなラジオ・ダマスカスを聴いていた。ラジオ・ダマスカスでは，トルコ・プログラムで，たいていサフィエ・アイラ，スズン・ヤカル，（略）そしてゼキ・ミュレンらの曲が放送されていた。…[17]

ここではトルコ国内のラジオ放送に技術的問題があったことが読み取れるが，考えてみれば，そもそもイスラームの聖典クルアーン（コーラン）や一日五回の礼拝の際の呼びかけるアザーンは，アラブ音楽と深い親和性をもっており[18]，こうした「旋律」を日常的に耳にしていたトルコの人々にとってみれば，受信可能であったアラブのラジオ放送にチャンネル合わせることは，自然な流れであったのだろう。アイデンティティの希求や政府への反発といったことからの行動というよりは，自分たちの嗜好に素直に従った結果であったとみるのが妥当である。

映画もラジオ放送と類似した展開をたどった。第二次世界大戦中にあたる1938年から1944年にかけて，トルコ国内においては映画製作本数が年間一，二本程度にまで激減したことか

---

[11] Martin Stokes, *op. cit*., p.93.

[12] Şerimin Tekinap, *Radyo ve Televizyon* (İstanbul: Önsöz Basım-Yayıncılık, 2003), p.106.

[13] Akşam（新聞），1936年９月５日，第三面。

[14] 阿部るり「イスラーム復興とマス・メディア―トルコにおけるメディアの発展と媒介されるイスラーム・アイデンティティ―」，『コミュニケーション研究』第34号，2004年，13～14頁。

[15] Şermin Tekinalp, *op. cit*., p.116.

[16] Martin Stokes, *op. cit*., p.93. および Meral Özbek, *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1991), p.143.

[17] Ayhan Katırcıkara, “Fantezi ve Kulis,” *Türkiye Gazetesi*, 26 Eylül 1996.
（http://www.sanatgunesi.com/bir_cift_soz_basin01.htm）（2014年10月20日アクセス）

[18] Nazife Güngör, *Arabesk-Sosyokültürel Açıdan Arabesk Müzik* (Ankara Bilgi Yayınevi), 1990, p.67.

ら，これを補う形でエジプトから映画が流入し，1936年から1948年までに130本のエジプト映画がトルコで公開されていった[19]。こうしたエジプト映画の音楽は，トルコの作曲家サーデッティン・カイナク[20]らによって，時にトルコ語に合う形に改編されたり，新曲が創作，付加されたりしていった。1930年代および40年代におけるトルコ音楽シーンは，数多くのエジプト映画を媒介にして，アラブ音楽や「アレンジされた」オスマン古典音楽によって彩られることになったのである。トルコ政府は，こうした流れを受けて，1948年にアラビア語によるエジプト映画および音楽の輸入を禁止するが[21]，1950年代の音楽雑誌『ラジオ・マガジン』では，エジプト出身のウンム・クルスームやムハンマド・アブドゥルワッハーブら音楽家たちがなおも紙面をにぎわせていたということから[22]，エジプト映画やアラブ音楽の流入は，もはや政府でさえ止めようもない需要をトルコ国内に生み出していたと考えることができる。

皮肉なことに，トルコ政府がラジオ放送や映画といったメディアをコントロールしてまで遠ざけようとした音楽様式が，そのメディアを通して，「単旋律」で「後進的なオスマン音楽を彷彿とさせるアラブ音楽」をトルコの人々に浸透させる引き金となっていったのである。

2–2　イスタンブルと音楽

ラジオや映画によってアラブ音楽の流通が促され，広い意味でトルコ全土にアラベスクを受け入れる土壌が築かれていった訳であるが，アラベスクがまさに生み出されることになった「場」は，いわゆる都市にあった。

アラベスクは「都市の音楽であり都市のための音楽」[23]と言われる。その理由は，この音楽が，とりわけトルコ最大の都市イスタンブルを中心に展開してきたからである。現在においても，アラベスクの録音が，すべてイスタンブルで製作されているとされていることからも[24]，アラベスクとこの都市が深い関係にあることが窺い知れる。

そもそもオスマン帝国（1300年頃—1922年）の帝都であったイスタンブルは，16世紀半ばには人口40万人を抱える，当時のヨーロッパ随一の大都市を形成していた。17世紀のイスタンブルにおいては，トルコ人をはじめとし，アルメニア人，ギリシア人，ユダヤ人，ロマ（ジプシー）がすでに街区を形成しており[25]，「音楽は禁止ではないが推奨されざるもの」と位置づけられるイスラームにあって，こうした非ムスリムの人々が祝祭の広場や結婚式，大

---

[19] Martin Stokes, *The Arabesk Debate: Music and Musicians in Modern Turkey* (Oxford: Clarendon Press), 1992, p.94.

[20] サーデッティン・カイナク Sadettin Kaynak（1895—1961）はオスマン古典音楽の大衆化に大きな役割を果たした人物として知られている。トルコ映画14作品に計59曲，エジプト映画47本に歌曲159曲を提供した。彼が生涯に残したとされる669曲のうち，映画音楽は合計218曲となっている。Uğur Küçükkaplan, *Arabesk: Toplumsal ve Müzik Bir Analiz* (İstanbul: Sanat ve Kuram), 2013, pp.171-173.

[21] *Ibid*., pp.149-150.

[22] Martin Stokes, *The Republic of Love: Cultural Intimacy in Turkish Popular Music* (Chicago: The University of Chicago Press), 2010, p.19.

[23] Martin Stokes, *The Arabesk Debate: Music and Musicians in Modern Turkey* (Oxford: Clarendon Press), 1992, p.1.

[24] Eliot Bates, *Music in Turkey* (Oxford: Oxford University Press), 2011, p.89.

[25] 永田雄三『成熟のイスラーム』東京：中公文庫，2008年，140頁。

衆芸能で音楽を奏でる中心的役割を担ってきた。イスタンブルはまた，西洋音楽受容の一大中心地でもあった。十九世紀半ば頃，とりわけタンズィマート期（西欧モデルの近代化を目指した改革期で1839年から1876年までの期間）にはイタリアからオペラ団が訪れ，ヴェルディのオペラ作品などを次々と上演し[26]，スルタンの居城トプカプ宮殿には，作曲家でありピアニストとして名高いフランツ・リストが1847年に招聘されるなど，さまざまな西洋音楽家がこの都市に迎え入れられていた[27]。

多様な民族，宗教を抱えコスモポリタニズムを象徴するイスタンブルでは，当然のことながら，夜にも華やかな音楽が鳴り響いていたようである。その中心になったのが「ガズィノ」であった。ガズィノは，メイハーネ（酒場）やカハヴェハーネ（コーヒーハウス）を母体として，20世紀に登場したナイトクラブである[28]。民衆の娯楽の場であったガズィノでは，「ファスル *fasıl*」と呼ばれる音楽が演奏されていた。ファスルとは元来，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，ガズィノで演奏された音楽も「ファスル」と呼ばれた。都市の上流階層を中心に愛聴されてきたオスマン古典音楽作品が，ガジィノのという場で西洋音楽やトルコ民俗音楽と混ざり合いながら，大衆の嗜好に寄り添う音楽となっていったのである。ウード（短棹の撥弦楽器）やカーヌーン（木箱に弦を張った弦鳴楽器）などのオスマン古典音楽の楽器に加え，ヴァイオリンやアコーディオン，クラリネットなどの西洋楽器によって奏され，「オスマンと西洋」の混交が目に見える形でおこなわれていった。こうした楽器は後にロマの音楽家[29]を中心に担われていくことになる。ガズィノに集まる客たちは，トルコ人のみならず，ギリシア人やアルメニア人などさまざまであったため，演奏家たちは時として同じ曲をそれぞれの言語で歌っていたという。

ガズィノを活躍の場にしていたスター・ファスル歌手には，ミュゼイイェン・セナル（1918—）やゼキ・ミュレン（1931—1996）らがいた。とくにゼキ・ミュレンはトルコ共和国最大のファスルおよびオスマン古典音楽の歌手の一人とも目されており，没してもなお高い人気を誇っている。こうした名声を獲得したガズィノ歌手の多くが，トルコ映画で主役を演じ，先述したサーデッティン・カイナクをはじめとする当代作曲家の作品を歌い，録音に残していった。サーデッティン・カイナクの作品には，オスマン古典音楽からアラブ音楽，さらにはトルコ民謡やタンゴ，ワルツ，カント（西洋のオペレッタ）といったさまざまな音楽要素が取り込まれていたと言われており[30]，こうした作曲家や演奏家はガズィノや映画に相互に乗り入れすることによって，形式にとらわれない「自由なスタイル」の楽曲をトルコの人々に普及させていったのである。さらにイスタンブルでは1940年代からは，ジャズやタ

---

[26] *Ibid.*, p.188.

[27] Ahmet Say, *Türkiye'nin Müzik Atlası* (Istanbul: Borusan Kültür Sanat Yayınları A.Ş.), 1998, p.31.

[28] Martin Stokes, *op. cit.*, 2010, p.24. および Uğur Küçükkaplan, *op. cit.*, 2013, p.121.

[29] 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ダウル（大太鼓）やズルナ（オーボエ属）の楽器奏者として登録されている。ロマたちは、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きたが，一方で20世紀初頭のファスルやカントの録音にロマ楽師たちが含まれていたことからもわかるように，都市音楽を支える重要な役割を担ってきた。

[30] Uğur Küçükkaplan, *Arabesk: Toplumsal ve Müzik Bir Analiz* (İstanbul: Sanat ve Kuram), 2013, pp.173.

ンゴなどの音楽が隆盛するとともに，西洋オーケストラが結成され，外来音楽がこぞって演奏されるようになった。そして1960年代には，西洋音楽とトルコ民謡が融合した「アナドル・ポップ」[31]と呼ばれるジャンルも登場することになる。

このように1950年代から1960年代にかけてのイスタンブルには，体制側に「商業音楽」や「低俗音楽」とみなされる音楽が鳴り響いていたが，まさにそうした音楽的状況こそ，アラベスクが誕生するための「場」が整えられていったことを意味したといえよう。

3．アラベスクの誕生――その音楽的特徴

こうした音楽を取り巻く状況の中で現れたのがオルハン・ゲンジェバイ（1944―）であった。そしてこのゲンジェバイこそが，ガズィノでのファスル，トルコ民俗音楽やロックなどを融合させて，後にアラベスクと呼ばれる音楽ジャンルを生み出した人物と目されている[32]。

ゲンジェバイはトルコ黒海沿岸の産業都市サムソンの出身で，父親や友人から西洋クラシック音楽，オスマン古典音楽やトルコ民俗音楽の手ほどきを受け育ったとされる。後にアンカラおよびイスタンブルのトルコ国営放送 TRT で専属音楽家としてキャリアをスタートさせるが，国営放送の制約に反発し音楽市場に進出していった。国営放送時代にすでにバーラマ（長棹の撥弦楽器）のヴィルトゥオーゾとして名を知られていたゲンジェバイは，イスタンブルのハイブリッドな音楽環境の中で大いなる刺激を受けたに違いない。その彼を一躍知らしめることになったのが『なぐさめてくれ Bir Teselli Ver』（1968年）の大ヒットであった。同レコードは60万枚以上の売り上げを記録し[33]，ゲンジェバイは1968年から1987年のおよそ20年間にレコードやカセットを通じて147曲を発表していく[34]。

本稿ではゲンジェバイの1975年の作品で，彼の代表作の一つであり古典的作品とも評される『沈んでしまえこの世界 Batsın Bu Dünya』を例に，アラベスクに共通する音楽的特徴を簡潔にまとめてみたい。本来この作品は，同名の映画（1975年公開）[35]で歌われたもので，映画と主題歌が連動してヒットしたことで知られている。なお本楽曲については，すでにストークスによって旋法や楽器編成など観点から楽曲分析がおこなわれていることから（Stokes：2010），ここではストークスの成果に依拠しつつ，アラベスクに広くみられる音楽

---

[31] 「アナドル・ポップ Anadolu Pop」は，アナトリアのトルコ民謡の旋律や色彩を失わずに，西洋音楽の和声をほどこしながら，バーラマやダウルなどのトルコ民俗楽器と，ギターやドラム，ピアノなどの西洋楽器を組み合わせて演奏するスタイルをもつ。その代表的グループが1970年代に人気を誇った「モーオルラル Moğollar」（1971–74）である。モーオルラルは，1971年にフランスの「シャルレ・クロス・アカデミー賞 Academie Charles Cross」を受賞し，国際的評価によりその地位を築きあげつつ，トルコ国内に「トルコ民謡プラス西洋音楽」という形式を使ったポピュラー音楽ジャンルを確立した。

[32] オルハン・ゲンジェバイとともに代表的なアラベスク歌手には，フェルディ・タイフル（1945―），ハック・ブルト（1945―），ビュレント・エルソイ（1952―），イブラヒム・タトルセス（1952―），ミュスリュム・ギュルセス（1953―2013），キバーリエ（1960―），エブル・ギュンデシュ（1974―）らがいる。Uğur Küçükkaplan, *op.cit*., pp.214-215.

[33] Engin Ergönültaş, “Orhan Gencebaydan Ferdi Tayfura,” In *Sanat Emeği*, cilt 3, Sayı 15, 1979, p.6.

[34] Meral Özbek, *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski* (İstanbul: İletişim Yayınları), 1991, p.209.

[35] オスマン・セデン監督，当時のトルコにおける農村のリアリズムをテーマにした作品。

的特徴を抽出することに主眼を置きたい。なお楽曲分析においては，トルコの「ノタアルヒーフ」で公開されている楽譜を適宜参照し[36]，音源については『オルハン・ゲンジェバイ・クラシック集』（CD，1988年）に基づいた[37]。

アラベスクの歌詞と言葉

『沈んでしまえ，この世界』は二番まで歌詞をもつ。一番および二番ともに四連から構成されており，一連は四行から成る。なおオスマン古典音楽においては，「メヤン Meyan（あるいはミヤン Miyan）」（中間部）および「ナカラート Nakarat」（リフレイン，折り返し）と呼ばれる箇所があるが，本曲においては，メヤンにあたるのが第三連，ナカラートにあたるのが第四連と考えられる[38]。メヤンおよびナカラートは，第一番および第二番で共通であり，それぞれ繰り返される。なお第四連以外は各連，二行目と四行目で韻を踏んでいる。一番の歌詞と内容は以下の通りである。

一番

第一連

Yazıklar olsun, yazıklar olsun	残念だ，残念だ
Kaderin böylesine, yazıklar olsun	こんな運命が，嘆かわしい
Herşey karanlık, nerde insanlık	すべてが闇，人間らしさはどこに
Kula kulluk edene yazıklar olsun.	（人を）奴隷とする者よ　嘆かわしい

第二連

Batsın bu dünya, bitsin bu rüya	沈んでしまえこの世界，終わってしまえこの夢
Ağlatıp da gülene, yazıklar olsun	（人を）泣かせ笑う者よ，嘆かわしい
Doğmamış çileler, yaşanmamış dertler	試練も生まれず，苦しみも続かない
Hasret çeken gönül, benim mi olsun?	それを切望する心が，私のものになるのか？

第三連（メヤン）

Ben ne yaptım, kader sana	運命よ，私はお前に何をした
Mahkum etti, beni bana	私はお前の囚われの身となった
Her nefeste, bin sitem var	息のたびに，千の罵りが襲う
Şikayetim yaradana, şikayetim yaradana.	私の嘆きは神へと向かう

---

36 http://guncelnotarsivi.blogspot.jp/2014/02/batsn-bu-dunya-notalar-sozleri.html（アクセス日：2014年10月20日）

37 *Orhan Gencebay Klasikleri 1*, İstanbul: Kerevan Müzik, 1998. なお同音源を基にしたオフィシャルビデオも公開されている。
https://www.youtube.com/watch?v=KWed4k1vSFI（アクセス日：2014年10月25日）

38 Martin Stokes, *op. cit.*, 2010, pp.82-83.

第四連（ナカラート）

Şaşıran sen mi yoksa ben mi, bilemedim	驚いたのはお前か私か，わかるわけない
Öyle bir dert verdin ki, kendime gelemedim	立ち直れないほどの苦しみをお前は与えた
Çıkmaz bir sokaktayım, yolumu bulamadım	行き止まりだ，道を見つけられない
Of...of...of...of...of...of..of..of.....	嗚呼，嗚呼，嗚呼，嗚呼，，，

映画においてこの歌は，オルハン・ゲンジェバイ自身が演じる主人公オルハンによって歌われる。主人公オルハンは，彼が敬愛するパトロンの息子が犯した強姦の罪をかぶり，その女性（ヒロインのゼア）と心ならずも結婚するが，ゼアの自殺未遂をきっかけに彼女への愛に目覚める。しかしその後もパトロンの息子によるゼアへの執着といやがらせが続き，そのような中でゼアの妊娠を知る。『沈んでしまえこの世界』は，こうした状況下で歌われるのである。その後，オルハンはパトロンの息子との闘いに勝利し，彼の遺体を船の帆柱に吊るして「凱旋」することで幕が閉じられる。

本映画において貫かれるテーマの一つは，オルハン自身にふりかかる不条理にあるといえる。上記の歌詞においても全体を通して「苦悩」が主題になっていることがまず読み取れよう。その中でもとりわけ特徴的なのは，「運命，宿命 *kader*」という言葉である。もはや自己の努力によって解決できないことへの悩み，苦しみを象徴する言葉として「運命」という言葉が用いられている。そしてその運命によって「私 *ben*」の「心 *gönül*」が砕かれる。そうした「私」がその苦しみを投げかけるのは，「神 *yarat*」であるが，その声もむなしく，もはや行き場を失い，絶望感に飲まれる。歌詞の語り手「私」にとっての敵は，パトロンの息子に向けられているのではなく，あくまで自分自身の運命にある。こうした「負」の感情は，現在の変えようもない状況に対して吐き出されるものであり，そのベクトルは，あくまで己の内面に向かっているといえる。ゲンジェバイの歌詞には，運命，宿命，苦しみ，痛み，死といった言葉が多用される一方，「愛 *sevgi*，*aşık*」という言葉も頻出する[39]。この「愛」も「運命」と深い関連をもつ。「愛がなければ，『私』の運命も尽きる。『私』の運命とは愛すること」なのである[40]。愛ゆえに絶望や孤独に陥る。アラベスクの歌詞の特徴とは，愛を射程に捉えつつ，自己に向けられる悩み，悲しみ，孤独，そして変えようもない宿命といった「辛さ（アジュ *acı*）」が読み込まれることにある。

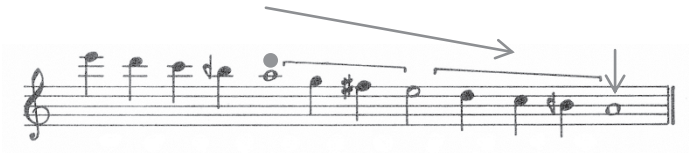
旋法

本楽曲の旋律はムハッイェル・キュルディ・マカームに基づくとされる。マカーム *makam* とは，イスラーム文化圏一帯で用いられる言葉であり，音楽においては旋法体系を指す。ムハッイェル・キュルディ・マカームは，ムハッイェル・マカームとキュルディ・マカームの融合形をいう。

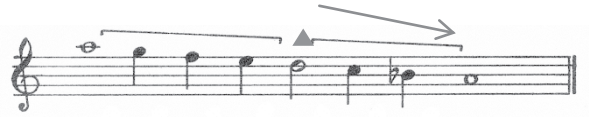
---

[39] Meral Özbek, *op. cit*., 1991, pp.346-348.

[40] Martin Stokes, *op. cit*., 1992, p.156.



【譜例１　ムハッイェル・マカーム】



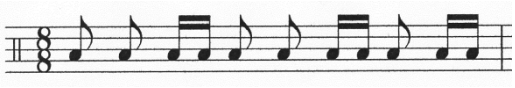
【譜例２　キュルディ・マカーム】

ここではムハッイェル・キュルディ・マカームに特徴的な音の進行についてのみ簡単に説明しておきたい。主音は「ラ」（【譜例１】矢印↓で示した音）で，楽曲は，その一オクターブ高い「ラ」（【譜例１】黒丸●で示した）音あたりから開始される。その後，「ミ」（【譜例１】二分音符で示された音）まで下行し，さらに「レ」（【譜例２】▲で示した）音から「ラ」の音に向かって下行し終止となる。これはつまり，水が高いところから低いところへ流れるように，ムハッイェル・キュルディ・マカームにおいては旋律そのものが高い音域から開始され，ゆるやかに下行形を描き，低音域で曲を終えることを意味する。なお，本楽曲は，ストークスが指摘するように，必ずしも当該マカームのみに依っている訳ではなく，トルコ民俗音楽や西洋音楽のなどの要素が混在した形をとっている[41]。とはいえ，楽曲の旋律の性格は，ムハッイェル・キュルディ・マカームを踏襲しているとみてよいだろう。

なおアラベスクにおいて好まれる他の旋法としては，このムハッイェル・キュルディ・マカームの他，ヒジャーズ・マカーム，キュルディヒジャーズ・マカームなどが挙げられる[42]。

拍子とリズム

本楽曲は4/4拍子である。ゲンジェバイの楽曲の多くが，シンコペーションをもつ4/4拍子ないし4/2拍子であるとされる[43]。初期のアラベスクにおいてとくに用いられたのは，下記の【譜例３】で示したような8/8拍子のリズム型であったとされる[44]。



【譜例３】

このリズム型は，本楽曲においては，第一連から第二連，および第五連から第六連に移行する際の小間奏部においてはっきりと見てとれる（【譜例４】）。なおアラベスクの楽曲全般においては，3/8拍子，5/8拍子，6/8拍子そして8/9拍子など，さまざまな拍子が用いられる。

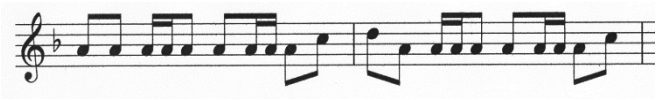
---

41 Martin Stokes, *op. cit*., 2010, p.85-89.

42 Cemal Yurga, *20. Yüzyılda Türkiye'de Popüler Müzikler* (Ankara: Pegem Akademi), 2002, p.32.

43 Meral Özbek, *op. cit*., 1991, p.159.

44 Cemal Yurga, *op. cit*., 2002, p.32-33.



【譜例４】

構造と様式

『沈んでしまえこの世界』の楽曲構成は下記の【表１】のように整理される

【表１】

		時間	小節数	旋律型	演奏形態
	序奏	0’ 0” ― 0’55”	18	R	オーケストラ
〔１番〕	第一連	0’56” ― 1’21”	8 (9)	A	独唱，フリーリズム
	小間奏	1’22” ― 1’27”	2	a	オーケストラ
	第二連	1’28” ― 1’51”	8	A’	独唱＋合唱
	第三連	1’52” ― 2’20”	10	B	独唱
	第四連	2’21” ― 2’47”	9	R’	独唱
	間奏	2’48” ― 3’35”	16	R	オーケストラ
〔２番〕	第五連	3’36” ― 4’01”	8	A	独唱
	小間奏	4’02” ― 4’09”	2	a	オーケストラ
	第六連	4’10” ― 4’31”	8	A’	独唱＋合唱
	第七連	4’32” ― 5’01”	10	B	独唱
	第八連	5’02” ― 5’30”	9	R’	独唱

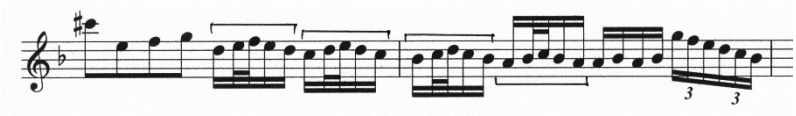
演奏時間は全体で５分30秒となっており，同型の旋律型が再現される形をとっている。旋律型「A」とその変形にあたる「A’」，そして新たな旋律型「B」，一種のリフレインとして序奏，間奏および第四連，第八連で繰り返し登場する旋律型「R」と「R’」，そして旋律「A’」に付随する小間奏「a」から成る。なおタイトルにもなっている「沈んでしまえこの世界」の歌詞が歌われる箇所が旋律型「A’」となる。旋律型の構成を整理すると次のようになる。

第一番　　第二番

R ― A ― a ― A’ ― B ― R’ ― R ― A ― a ― A’ ― B ― R’

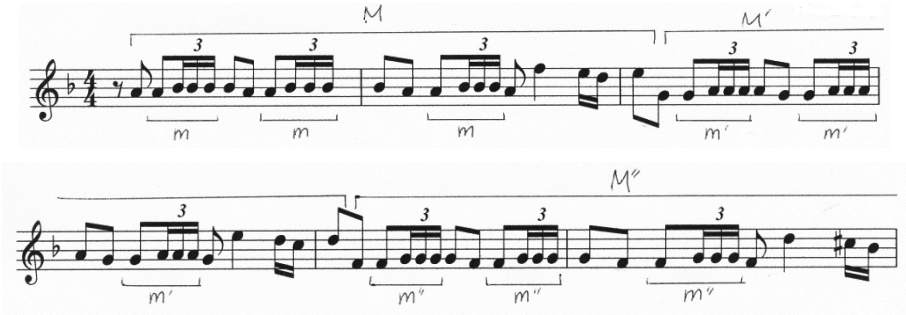
曲の冒頭とエンディングでは，ほぼ同じ旋律型「R」が繰り返されていることがわかる。つまり大きく捉えれば，本楽曲は「R」によって結び付けられた，ある種の「閉じられた」構造をもつことがわかる。さらに言えば，「A」と「A’」は類似型とみなすことができることから，この作品は同型の旋律型が反復されることにより成り立っていることがわかる。

そのような反復性は楽曲の構造に限った話ではない。旋律そのものにも「型」の反復が頻出する。たとえば，冒頭から７小節目から８小節目をみると【譜例５】のような音型が現れる。



【譜例５】

括弧（ ┌──┐ ）で示したように，十六分音符と三十二分音符から成る音型が一音ずつ音を下げながら繰り返されていることがみてとれる。さらに【譜例６】で示したように，冒頭部にあらわれる二小節から成るモチーフ「M」もまた，一音ずつ音を下げながら，モチーフ「M’」，モチーフ「M”」と再現されていることがわかる。これらフレーズにおいては，より小さい単位である部分動機「m」が存在し，モチーフ「M」には「m」が三回，「M’」および「M”」にもそれぞれ「m’」と「m”」が三回ずつ繰り返される。つまり反復されるモチーフの中にさらに反復される部分動機が内包される「入れ子構造」になっていることが明らかとなるのである。

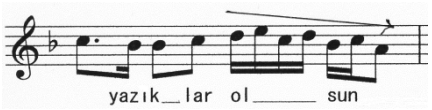


【譜例６】

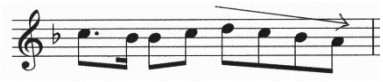
こうした反復性，そしてモチーフを「埋めつくす」音の連なりは，まさにイスラームの装飾文様「アラベスク」を彷彿とさせるものである[45]。

さらにアラベスク文様との関連を指摘できるものとして，「音による装飾」が挙げられる。たとえば【譜例７－①】は，第一連の歌詞「残念だ…yazıklar olsun」にあたる旋律であるが，この旋律の骨格は【譜例７－②】の矢印で示したように「レ―ド―シ♭―ラ」の下行形の音列によって示すことができる。

[45] アラベスクの系譜とアラブ近代音楽（ウンム・クルスームの代表作品）との関係については，水野信男『音楽のアラベスク―ウンム・クルスームの歌とかたち』京都：世界思想社，2004年，に詳しい。



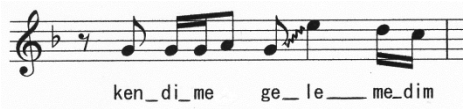
【譜例７－①】



【譜例７－②】

つまり骨格となる音列【譜例７－②】に，より音価の小さい音が蔓のようにからまり，【譜例７－①】のような旋律の綾を作り出すのである。ゲンジェバイは，このような装飾音をこぶしを回しながら歌っているが，まさにこのような音型と喉を震わせて歌う技法が一体となっていることも，アラベスクの大きな特徴の一つである。

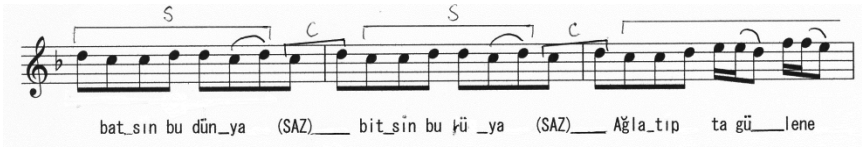
また，これまで挙げてきた譜例からもある程度わかることではあるが，本楽曲においては，フレーズの切れ目以外で音が大きく跳躍する箇所がそれほど多くない。大きく跳躍する箇所では，先述したように装飾音を多用して滑らかに移行したり，ポルタメントをつけたりする。



【譜例８】

たとえば【譜例８】で示したように，第四連の「立ち直れない kendime gelemedim」の旋律は，楽譜上に波線で示したように「ソ－ミ」の長６度跳躍しているが，ここでは「ずり上がるように」スライドさせて歌われる。そして音程の跳躍箇所のこのような扱いは歌だけではなく楽器においてもあてはまる。楽器群はユニゾンで奏される場合が多く，演奏される楽曲は一本の旋律が連綿と続いていくような印象を与える。

様式の観点から，今ひとつ触れておきたいのが，ベイツが指摘する「問い－答え」形式[46]である。ゲンジェバイの楽曲においては弦楽器オーケストラが大きな重要性をもつが，歌唱部分と歌唱部分の間に，弦楽器オーケストラによるいわば「合いの手」が入る形が多い。すなわち歌唱部分が「問い」（ソル *soru*）となり，それに対するオーケストラが「答え」（ジェヴァプ *cevap*）を提示するのである。たとえば【譜例９】で示したように，合唱（ユニゾン）による歌唱部「沈んでしまえこの世界 batsın bu dünya」および「夢よ終わってしまえ bitsin bu rüya」が「Ｓ：問い」（ソル *soru*）となっているのに対し，オーケストラ（譜面上では「サズ SAZ」と記載されている）が短く「Ｃ：答え」（ジェヴァプ *cevap*）を返していることがわかる。そしてこの「問い－答え」そのものも反復されている。



【譜例９】

[46] Eliot Bates, *Music in Turkey* (Oxford: Oxford University Press), 2011, p.90.

この「問い－答え」形式は，トルコ民俗音楽においても用いられ，同時にアラベスクにも共通する特徴の一つとなっている。

楽器編成

前にゲンジェバイの楽曲における弦楽オーケストラの重要性を指摘したが，本楽曲の楽器編成は，音源およびライブ映像[47]から確認できる範囲で下記の通りとなる。

トルコ民俗楽器：バーラマ，ダルブッカ（酒杯型の片面太鼓），ダフ（枠太鼓）
オスマン古典楽器：カーヌーン，ダフ（枠太鼓）
西洋楽器：ヴァイオリン，ギター
電子楽器：エレクトロサズ（アンプが内蔵されたバーラマ）

一見してわかるように，使用楽器はトルコ民俗楽器からオスマン古典楽器，西洋楽器，電子楽器まで多岐に渡る。なおトルコ民俗音楽とオスマン古典音楽はトルコ音楽種目上，伝統音楽に分類され，ともに微分音を用いた旋法システムや類似したリズム型を有するが，使用楽器の点では明確な差異をもつ。トルコ民俗音楽においては，バーラマを中心に，ズルナ（唢呐，複簧の竪笛）やダウル（筒型の両面太鼓）などの楽器が，一方でオスマン古典音楽ではウードやネイ（洞簫ないし尺八），タンブール（長棹リュート）などが使用され，ジャンルによって使用楽器が異なるのである（ただし上記ダフのように両音楽ジャンルでも用いられる楽器も少数ながら存在する）。それゆえオーセンティックな演奏においては，原則，オスマン古典音楽の楽曲にトルコ民俗楽器がもちいられることはなく，またその逆もない。しかしアラベスクにおいてこの原則は崩壊する。「〔アラベスクで〕使用される楽器について分類したり説明する必要はない。あらゆる楽器を（略）使用することができる」[48]と論じられることからもわかるように，アラベスクでは，ピアノやヴィオラ，クラリネットといった西洋楽器をはじめとして，ウードやネイなどのオスマン古典楽器，バーラマなどのトルコ民俗楽器，さらにはシタールなどのインドの楽器まで東西の楽器が隔たりなく用いられる。そしてとりわけヴァイオリンやバーラマなどの弦楽器はユニゾンで奏されることが多く，このようなオーケストレーションもまたアラベスクの音楽的特徴の一つとなっている。もっともオズベクによれば，このようなユニゾンでの弦楽器の演奏スタイルは，1960年前葉に支持を得ていた作曲家でもあり演奏家でもあったスアト・サユン Suat Sayın の楽曲で，すでに登上していたとされることから[49]，アラベスクは，当時の人々の嗜好に寄り添う演奏スタイルを基盤にして，創り出されていったと考えられる。

以上，歌詞と言葉，拍子とリズム，構造と様式，楽器編成の観点から整理してきたが，アラベスクの音楽的特徴は，アラブ音楽やアラベスク様式にも通ずる旋律における反復性と装飾性，東西の楽器の融合，ユニゾンによるオーケストレーションといった，すでに「そこに

---

47 https://www.youtube.com/watch?v=WAUzyLy_mM4（アクセス日：2014年10月27日）

48 Cemal Yurga, *op. cit*., 2002, p.31.

49 Meral Özbek, *op. cit*., 1991, p.159.

ある」さまざまな音楽様式が貪欲に組み合わされて輪郭化されていることがわかる。つまりアラベスクは，ハイブリッドな音楽様式とともに，「運命」や「愛」を前に人間誰しもがおそらくは対峙するであろう悲しみや苦しみといった普遍的な感情を歌いこむことで，聴衆の心をとらえていった音楽だったのだ。

4．アラベスクの受容と展開

では1960年代後半に産声を上げたアラベスクは，その後，どのような展開をたどり現在に至るのか。キュチュクカプランは，アラベスクの展開を三期（初期：1960年～1980年，中期：1980年～1990年，後期：1990年～現在）に区分して分析しているが[50]，ここでは，体制側とアラベスクとの関係を軸に，その展開を通観したい。

アラベスクの土壌がラジオや映画を通して醸成されていった1950年代から60年代にかけて，トルコは大きな転換期をむかえていた。共和人民党（GHP）から民主党（DP）への政権交代により一党支配体制から複数政党制へ移行し，新たに政権の座についた民主党は，自由経済政策，道路建設，農業重視などの改革を打ち出し，経済成長率の引き上げに成功した。しかし1950年代後半は，その経済成長にもかげりが見えはじめ，1960年以降クーデターと政権交代が交互に押し寄せ，トルコは経済発展と危機，それにともなう政局不安をくり返すことになる。当該期，トルコ国内の近代化の格差は，都市部と農村部で歴然としていた。次第に押し寄せる近代化，機械化[51]の波は，小作農で生活を営む農民の職を奪いはじめ，その地位を追われた多くの人々は，1950年代後半から，アンカラやイスタンブルなどの都市へと職を求めて押し寄せた。1950年代末においては，人口百万人以上の大都市は，年に10％の割合で急激な増加をみることになったと言われ[52]，都市部へ流れ込んだ人々は，定職につくこともままならないまま，都市部周縁の山の斜面などに「ゲジェコンドゥ」（一夜建て）と呼ばれる不法建築住居となるバラックを建て，住み着いていくことになる。当時のアンカラでは55％，イスタンブルでは40％の人口がゲジェコンドゥに居住していたとも言われており[53]，アラベスクは，こうしたゲジェコンドゥの家々の間を網の目のように走るドルムシュ（乗合バス）の中で流されるレコードやカセットを通し，絶大な支持を獲得していくようになるのである。アラブ音楽に親和性をもつ旋律に赤裸々な「辛さ *acı*」を歌い込むアラベスクは，辛い労働に身を削る地方労働者たちの心情を代弁し，日常に溶け込む歌となっていった。当初，アラベスクが「ドルムシュ音楽」や「ミニバス音楽」と呼ばれた所以はここにある。

「後進性」の象徴でもあったオスマン古典音楽の要素をふんだんに取り込みつつ，伝統的なトルコ音楽の楽器区分からも逸脱し，あからさまな「負」の感情を訴える歌詞を持ち，かつ都市の底辺層を主たる享受者としたアラベスクは，知的階層にとっては，まさに「低俗で

---

50 Küçükkaplan, *Arabesk: Toplumsal ve Müzik Bir Analiz* (İstanbul: Sanat ve Kuram), 2013, pp.171-173.

51 1949年には1700台ほどしかなかったトラクターが，1952年には３万1415台，1957年には４万4144台まで増加したという。また耕地面積も，1950年には1454万2000ヘクタールだったのに対し，1956年には2245万3000ヘクタールまで増大した。新井政美『トルコ近現代史』東京：みすず書房，2001年，242頁。

52 同前，243頁。

53 松谷浩尚『現代トルコの政治と外交』，東京：勁草書房，1987年，193頁。

下品」でしかない音楽であったに違いない。それは「公式文化」を普及させる役割を担っていた国営放送 TRT が1988年までアラベスクの公共放送を禁止していたことからも窺い知れよう。

しかし一方で，アラベスクは，一種の政治的戦略として用いられてきた側面もある。その背景にあったのがイスラーム復興の動きであった。そもそもトルコ共和国は国民の九割以上をムスリム（イスラーム教徒）が占めるが，国是として世俗主義を掲げたことで，政教分離が貫かれてきた。しかし大統領アタテュルクが死去し（1938年），1950年代に民主党が政権を担うようになると，ある種の反動として「宗教」が政治に結びつき利用されるようになる。たとえばアンカラ大学神学部開設などのイスラーム高等教育の再開（1951年）や，アラビア語によるアザーンおよびクルアーンの読誦を禁止した刑法562条（1923年採択）の廃棄（1950年），タリーカ（イスラーム神秘主義勢力）の復活などに象徴されるように[54]，1950年代から1970年代にかけてのトルコにおいては「政治の表舞台では世俗主義の原則を死守しつつも，イスラームに対する融和的政策を展開することで，国民感情とのバランスを保つという二重構造」[55]が生じることになったのだ。1980年に入りトゥルグト・オザル（1927—1993）が祖国党（ANAP）率いて政権を担うようになると，アラベスクは，「国民感情」に訴えかける手段として政治的に利用されるようになる。同時期，国是である政教分離原則が緩和されイスラーム復興勢力の経済力上昇がもたらされていったが，政権の宣伝と支持を獲得するため祖国党の集会には第一線で活躍するアラベスク歌手たちが招待され，歌によるプロパガンダがおこなわれていったのだ[56]。

先述したように，アラベスクの主たる享受者はゲジェコンドゥの住民たちであり，都市人口の決して少なくない割合を占める彼らの投票活動が政治の行方を左右することは明白であった。そのためイスラームを奉じ農民としての生活様式を強く保持するゲジェコンドゥ住民に寄り添う音楽が戦略的に用いられていった訳である。とはいえ，社会の底辺に追いやれられた人々の不満や不条理を背負ってきたアラベスクが，今度は「体制寄り」の音楽として巷に流れるようになったことは皮肉な話であった。そしてこうした政治との接近がアラベスクそのものに質的変化をもたらすことになる。1970年代には，オルハン・ゲンジェバイの楽曲に代表されるように，ゆっくりとしたテンポと弦楽器を中心としたオーケストレーションで「重々しい」曲調を有していたアラベスクは，1980年代後半からは，イブラヒム・タトルセスやエムラーらの楽曲に顕れるように，華やかな打楽器ダルブッカのリズムや、跳ねるようなヴァイオリンの旋律などアップ・テンポで陽気な雰囲気をもつようになる[57]。

---

[54] 同前，159頁～160頁。

[55] 阿部るり「イスラーム復興とマス・メディア—トルコにおけるメディアの発展と媒介されるイスラーム・アイデンティティ—」，『コミュニケーション研究』第34号，2004年，6頁。

[56] Martin Stokes, *The Republic of Love: Cultural Intimacy in Turkish Popular Music* (Chicago: The University of Chicago Press), 2010, p.94. 政治的な側面で言えば，ゲンジェバイの『沈んでしまえ，この世界』も，当時の政権を暗に批判した作品とみられる場合もあるが，それは何より「不条理」や「宿命」を歌い込んだ歌詞ゆえであり，個々人による解釈により体制批判として読み取ることは当然ながら可能である。しかしゲンジェバイ自身はこのような見方じたいを否定している。*Ibid*., pp.97-98.

[57] *Ibid*., p.94.

さらにオザル政権と呼応して国営放送 TRT は1988年，アラベスクの放送を解禁するに至る。80年代，オザル政権下の自由主義経済政策のもと国営企業の民営化が推進されたが，放送は例外とされ，民間放送が開始される1991年まで国は放送の独占権を保持し続けた。その TRT がアラベスクを解禁したのである。ただし，その実態は「骨抜き」のアラベスクであった。いわゆる「“痛みのないアラベスク *acısız*（アジュスズ・アラベスク）」[58] と称される音楽が創出されたのだ。悲観，感傷，貧困，抑圧といった負の感情に由来する「辛さ *acı*」を排除したアラベスクは，たとえばハック・ブルトの『愛する者たちは嫉妬される Sevenler Kıskanır』に見られるように，アラベスクの音楽様式を踏襲しながらも，より軽快で，「風にも，君に挨拶する者にも嫉妬する」といった当たり障りのない歌詞が選ばれていった。後にブルト自身が「こうした音楽はアラベスクではない」と告白したように[59]，TRT が公共放送に適するよう改変したアラベスクは，聴衆に支持を受けることもなく霧消していった。アラベスクは体制との接点をもつことによって，音楽様式の点で少なからず変化を受け入れたとも言えようが，「言葉の選択」に関しては，「辛さ *acı*」を捨て去ることをしなかったのである。

2000年代に入ってからのアラベスクは，世界的なトルコ人ピアニストであるファズル・サイが「アラベスク音楽は幼稚」との発言で物議を醸し出したように（2010年07月19日付 Yeni Safak 紙）[60]，なお知的階級にとっては「侮蔑」の対象となってきた。一方で，『オルハン・ゲンジェバイ―33名のアーティストと33作品』（CD）が2012年12月に発売され，イスタンブルの各音楽ショップでベストセラー一位となっていたことからも窺い知れるように（2012年12月，現地調査より），ゲンジェバイの作品は一種の「古典」として現代のポップ歌手たちにカヴァーされ，また聴衆を獲得する楽曲となっている。もっとも，ゲンジェバイは，自身の作品が「アラベスク」とカテゴライズされることを是としてはおらず，またベイツが指摘するように「アラベスク，ファスル，アレンジされたトルコ民俗音楽の境界線は曖昧」[61] と指摘していることからも，現代におけるこうした CD のヒットを「アラベスクの復興」と安易に捉えることは保留すべきであろう。とはいえ，アラベスクの音楽様式は，今もなお，トルコの人々の嗜好に寄り添っているとみることは間違いではあるまい。

現代におけるアラベスクをめぐって看過できないもう一つの動きは，ヨーロッパのトルコ人移民の間での動向である。2006年にラディカル紙が「ドイツ人のあいだで最近話題のトルコ人歌手，ムハッベット」との記事で報じたように（『ラディカル紙』2006年 6 月 8 日付），R&B とアラベスクを融合させた「R&Besk」という新しいジャンルがドイツで生み出されることになった。トルコ人のムラト・エルシェンは，祖父が1960年代にドイツに移住した，いわゆる「第三世代」にあたり，ムハッベットというニックネームで活動するアーティストだ。「ドアは開いている／出て行くことだって出来る／でも僕は残ることを選ぶんだ／畜生，どこにも行くもんか！」[62] と歌い出される『行くもんか Ich will nicht gehn』（2005年）は，100

---

[58] *Ibid.*, p.112

[59] Nazife Güngör, *Arabesk-Sosyokültürel Açıdan Arabesk Müzik* (Ankara Bilgi Yayınevi), 1990, pp.121-123.

[60] 東京外国語大学「日本語で読む中東メディア」http://www.el.tufs.ac.jp/prmeis/news_j.html（アクセス日：2014年10月28日）[61] Eliot Bates, *Music in Turkey* (Oxford: Oxford University Press), 2011, p.89.

[61] Eliot Bates, *Music in Turkey* (Oxford: Oxford University Press), 2011, p.89.

万ダウンロードを記録するほどの大ヒットを記録した。ムラトはこう言っている。

> R&Besk は，R&B とアラベスクの融合で生まれたんだ。R&B が“リズム・アンド・ブルース”から生まれたのとまったく一緒だよ。アラベスクはトルコで生まれ，街角でその日その日を精一杯暮らしている庶民の物語を歌にしたものだ。「高いコンサートに行くお金は無い。自分の音楽を自分で作ろう」と考えた人の音楽なんだ。（アラベスクは）通りからやって来た人たちの情熱の結晶さ。僕の内面や，すべての感覚はアラベスクだ。僕の歌は情熱や，愛，別れ，辛い思いがテーマだ。僕は通りからやって来て，新しい R&B の歌を歌っているんだ。[63]

アラベスクは，トルコ移民とともにヨーロッパへと渡り，第二，第三世代へと受け継がれ，移民社会の中で「新たなアラベスク」として読み替えられているのである。

結び

アラベスクは，1960年代のトルコにおいて，当時，人々の耳をとらえていた音楽的要素を貪欲に取り込み，「生きること」そのものに付きまとう多様な「辛さ」を謳いこんだ音楽ジャンルとして誕生した。トルコ民俗楽器とオスマン古典楽器が混在し，西洋楽器も含めあらゆる楽器の使用が可能であることが象徴するように，アラベスクの精神はその「自由性」にあるともいえよう。しかし一方で，こうしたマージナルな存在であることじたいが，知的階層にとっては「逸脱」であり侮蔑の対象であり，そしておそらくは脅威であったはずである。そうでなければ体制側はアラベスクを抑圧することも，また懐柔しようとすることもなかったはずだ。

アラベスクの「したたかさ」の理由は，まずこの「自由性」に依拠するものであると考えられる。さらに言えば次の二点が指摘されよう。まず一点目は，アラベスクの歌詞とイスラームとの関係性である。オズベクが論じるように，アラベスクの歌詞には，イスラーム文化の中で生きる人々が耳にし，目にする言葉や表現がふんだんに織り込まれているという。ゲンジェバイの『沈んでしまえ，この世界』においても，たとえば「奴隷 *kulluk*」や「運命 *kader*」，「愛 *aşık*」といった言葉がムスリムの文化に結びついた用語として認識されているというのだ[64]。こうした言葉の使用が他のポピュラー音楽ジャンルにはみられないアラベスクに特有のものなのか検討の余地があるが，いずれにせよ，イスラームを想起させるこうした言葉が，イスラーム的伝統を強く保持する人々に抵抗なく受け入れられたことで，アラベスクは確たる受容層を獲得できたと考えられる。また一方で，イスラーム社会の文脈でこうした「辛さ」を綴る詩を読み解くならば，そこにはイスラーム社会と男性との関係が透けてみえる。ストークスは，アラベスクのコンサートに集まる「熱狂的な」男性たちの姿を報告

---

[62] 東京外国語大学「日本語で読む中東メディア」http://www.el.tufs.ac.jp/prmeis/news_j.html（アクセス日：2014年10月28日）

[63] 同前，（アクセス日：2014年10月28日）

[64] Meral Özbek, *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski* (İstanbul: İletişim Yayınları), 1991, pp.191-203.

しているが[65]，ムスリム社会は基本的に家父長制で，「強い性たる男性」が「弱い性たる女性」を守るという構造をもつ。つまり男性たちは，言ってみれば「マッチョ」であることが常に求められる社会に生きていると言える。そうした中で，アラベスクは「運命」や「愛」を前に人間のさまざまな弱さを隠すことなく吐露する。歌によって公然と暴露される「弱さ」は，苦しい生活状況の中で「男気」が求められる社会にあって，男たちが容易に口に出すことのできない感情を代弁し，おそらくは一種のカタルシスをもたらす役割を果たしてきたのではないか。女性にとっても立場は男性と逆転するが，「弱さ」を自身に重ね合わせるという点では，同じベクトル上にあるといえる。

今ひとつは，アラベスクの音楽的特徴と音楽家にかかわるものである。アラベスクは，アラブ音楽からオスマン古典音楽，トルコ民俗音楽，そして西洋音楽など「あらゆる音楽的要素」を持つことが大きな特徴となっていることは述べてきたとおりである。しかしこれは裏を返せばジャンルにとらわれないがゆえに，アラベスクの演奏者は，さまざまなジャンルに通じていなければならないことを意味する。アラベスクで使用される楽器は，ヴァイオリン，バーラマ，カーヌーン，ウード，クラリネット，ギターなど多岐に渡るが，楽曲には微分音が用いられ，とりわけヴァイオリンの演奏においてはゆっくりとしたヴィブラートをかける独特のテクニックが必要とされるため，いわゆる「正規の」西洋音楽教育を受けたからといってアラベスクの演奏ができる訳ではない。それゆえこうした楽器の演奏は，もっぱらロマ（ジプシー）たちによって担われてきた。クチュックカプランが指摘するように，アラベスクを支えてきた「影の主役」は，即興性を得意とし，楽器を自在に操る術に長けたロマたちであったのであり[66]、アラベスクの「自由性」は，こうしたロマたちによって保証されてきたとも言えよう。ロマの音楽家たちはトルコ社会においては差別の対象となってきたが，一方でガズィノやメイハーネ（酒場）といった娯楽場をはじめ，結婚式や割礼式といったイスラーム文化に欠かすことのできない場面で音楽を奏でてきた。それゆえアラベスクには，こうした人々の生活を潤してきた音楽に通ずる響きが埋め込まれてきたといえるのではないか。トルコの人々にとって，ロマが奏でる音楽，娯楽音楽，イスラームの慣習に付随する音楽，アラベスクの音楽は，それぞれ分断されるものでなく，ゆるやかな関係性の中で結ばれるものとして捉えられているのではないかと思われるのである。

アラベスクが現代まで生き永らえてこられたのは，イスラーム文化を背景とした歌詞と音楽の響きが，イスラーム文化に寄り添って生きてきた人々に共鳴してきたことに起因すると考えられるのである。

主要参考文献

■日本語文献

阿部るり「イスラーム復興とマス・メディア―トルコにおけるメディアの発展と媒介されるイスラーム・アイデンティティ―」，『コミュニケーション研究』第34号，2004年.

---

[65] Martin Stokes, *The Arabesk Debate: Music and Musicians in Turkey* (Oxford: Clarendon Press), 1992, pp.89-91.

[66] Uğur Küçükkaplan, *Arabesk: Toplumsal ve Müzik Bir Analiz* (İstanbul: Sanat ve Kuram), 2013, pp.177-187.

大塚和夫他編『岩波　イスラーム辞典』東京：岩波書店，2002年.
加藤博編『イスラームの性と文化』（イスラーム地域研究叢書）東京：東京大学出版会，2005年.
新井政美『トルコ近現代史――イスラム国家から国民国家へ』東京：みすず書房，2001年.
澤江史子『現代トルコの民主政治とイスラーム』京都：ナカニシヤ出版，2005年.
柘植元一・植村幸生編『アジア音楽史』東京：音楽之友社，1996年.
永田雄三「トルコにおける『公定歴史学』の成立――『トルコ史テーゼ』分析の一視角――」，『植民地主義と歴史学』 東京：刀水書房，2004年.
永田雄三，羽田正『成熟のイスラーム社会』（世界の歴史15），東京：中公文庫，2008年.
濱崎友絵『トルコにおける国民音楽の成立』（モノグラフ83）東京：早稲田大学出版部，2013年.
ベハール，ジェム『トルコ音楽にみる伝統と近代』 新井政美訳，東京：東海大学出版社，1994年.
松谷浩尚『現代トルコの政治と外交』東京：勁草書房，1987年.
水野信男『音楽のアラベスク―ウンム・クルスームの歌とかたち』京都：世界思想社，2004年.

■外国語文献

Bates, Eliot. *Music in Turkey*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
Behar, Cem. *Klasik Türk Musıkisi Üzerine Denemeler*. Ankara: Bağlam Yayınları, 1987.
Ergönültaş, Engin. “Orhan Gencebaydan Ferdi Tayfura,” In *Sanat Emeği*, cilt 3, Sayı 15, 1979, pp.5-22.
Gökalp, Ziya. *The Principles of Turkism*. (Originally published as: *Türkçülüğün Esasları*, Milli Ictimiyat Kitabhanesi, 1923), Translated by Robert Devereux: Leiden, 1968.
Gökalp, Ziya. *Türkçülüğün Esasları*, Istanbul: Inkılap Kitabevi, 2001.
Güngör, Nazife. *Arabesk-Sosyokültürel Açıdan Arabesk Müzik*. Ankara Bilgi Yayınevi, 1990.
Katırcıkara, Ayhan. “Fantezi ve Kulis.” *Türkiye Gazetesi*, 26 Eylül 1996. <http://www.sanatgunesi.com/bir_cift_soz_basin01.htm>
Küçükkaplan, Uğur. *Arabesk: Toplumsal ve Müzik Bir Analiz*. İstanbul: Sanat ve Kuram, 2013.
Müzik Ansiklopedisi. s.v. “Arabesk.” Vol.1, p.213.
Özbek, Meral. *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1991.
Özgür, İren. “Arabesk Music in Turkey in the 1990s and Changes in National Demography, Politics, and Identity.” In *Turkish Studies* Vol. 7, No. 2, 2006, pp.175-190.
Öztürk, Okan Murat. “Türkiye’de Yaşanan Modernleşme Süreci ve Anadolu Yerel Müzikleri.” In *Türkiye’de Müzik Sempozyumu*, pp.195-210. Ankara: Sevda Cenap And Müzik Vakfı, 2002.
Say, Ahmet. *Türkiye’nin Müzik Atlası*. Istanbul: Borusan Kültür Sanat Yayınları A.Ş., 1998.
Solmaz, Metin. *Türkiye’de pop müzik/ Dünü ve bügünüyle bir infilak masalı*. Istanbul: Pan Yayıncılık, 1996.
Stokes, Martin. *The Arabesk debate*: *Music and Musicians in Modern Turkey*. Oxford: Clarendon Press, 1992.
Stokes, Martin. *The Republic of Love: Cultural Intimacy in Turkish Popular Music*. Chicago: The University of Chicago Press, 2010.
Tekelioğlu, Orhan. “The Rise of a Spontaneous Synthesis: The Historical Background of Turkish Popular Music.” In *Middle Eastern Studies* Vol.32, No.2, pp.195-215. 1996.
Tekinap, Şerimin. *Radyo ve Televizyon*. İstanbul: Önsöz Basım-Yayıncılık, 2003.
Ünlü, Cemal. *git zaman gel zaman-fonograf-gramofon-taş plak*. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2004.
Yarar, Betül. “Politics of / and Popular Music: An analysis of the history of arabesk music from the 1960s to the 1990s in Turkey.” In *Cultural Studies*, Vol. 22, No.1, p.62.

Yılmaz, Zeki. *Türk Musıkisi Dersleri*. İstanbul: Çağlar Yayınları, 2001.
Yurga, Cemal. *20.yüzyılda Türkiye'de Popüler Müzikler*. Ankara: Pegem A Yayınları, 2002.

■新聞記事

Akşam（新聞），1936年９月５日，第三面。
「ドイツ人のあいだで最近の話題のトルコ人歌手，ムハッベット」（2006年６月８日付 Radikal 紙）東京外国語大学「日本語で読む中東メディア」
http://www.el.tufs.ac.jp/prmeis/news_j.html
「ファズル・サイ，『アラベスク音楽は幼稚』発言で物議」（2010年７月19日付 Yeni Safak 紙）東京外国語大学「日本語で読む中東メディア」http://www.el.tufs.ac.jp/prmeis/news_j.html

■楽譜

『沈んでしまえこの世界 Batsın Bu Dünya』
http://guncelnotarsivi.blogspot.jp/2014/02/batsn-bu-dunya-notalar-sozleri.html

■視聴覚資料

Orhan Gencebay Klasikleri 1 (CD), İstanbul: Kerevan Müzik, 1998.
オルハン・ゲンジェバイ『沈んでしまえこの世界 Batsın Bu Dünya』公式クリップ映像
https://www.youtube.com/watch?v=KWed4k1vSFI
オルハン・ゲンジェバイ『沈んでしまえこの世界 Batsın Bu Dünya』ライブ映像
https://www.youtube.com/watch?v=WAUzyLy_mM4

（2014年10月31日受理，12月３日掲載承認）