

越境するガムラン

日本のガムランを中心に

川口 明子

1. バイミュージカリティとガムランの学習

ガムランはその魅力ゆえに、今日ではインドネシアより海を越えて世界各地へもたらされ、欧米や日本で多くのガムラン愛好家を生み出すに至っている。本稿では、インドネシアから越境したガムランの軌跡を、約 20 年にわたる自分自身のガムラン体験をも含めて概観し、人も楽器も音楽も、インドネシアと世界各地の間を相互に行き交う「ガムランの今」を問う。

インドネシア音楽研究の草分けであるクンスト Jaap KUNST (1891-1960) の弟子でもあったフッド Mantle HOOD (1918-) が、「バイ・ミュージカリティへの挑戦 The challenge of 'bi-musicality'」(HOOD 1960) として UCLA にガムランを導入し、中部ジャワ（以下ジャワと表記する）よりハルジョ・スシロ Hardjo Susilo を招いて実習を開始したのは 1958 年のことである（ニューグローブ世界音楽大事典第 15 巻 1994:93）。フッドの「挑戦」は、この約 40 年間にどのように評価されてきたのか、いくつかの代表例を挙げて検証したい。

ボワレスとナティエは共著の論文「民族音楽学に関する批判的小史」（1977）の中で、フッドのこの実践に対し「別の文化圏の音楽を深く洞察する最もよい方法の一つが、それを内部から熱心に学び、その音楽の翻訳者になるということにあるということを予想させるものである（秋山編 1980:68）。」（下線筆者）と慎重に述べている。また徳丸吉彦は、フッドの実践を「エティックな方法の促進を目指すのではなく、もう一つ

のイーミックな方法を修得させる努力」(徳丸 1978:211) と評価している。徳丸の言う「もう一つのイーミック」という考え方は、山口修の提唱した「二重イーミックス理論」(山口 1983) にも通じるものであり、研究者のアプローチや態度の立脚点をより鮮明に意識化したものと言える。こうした「文化の翻訳」論(青木 1978 他) や「エティック・イーミック(エミック) etic/emic」論は、文化相対主義を背景とした 1980 年代前後の主要テーマでもあった。

そしてポスト植民地主義の叫ばれる今、バイミュージカリティの問題は、調査する者とされる者の関係から新たな観点で捉え直されつつある。例えば、『人間の音楽性』(ブラッキング 1978) を主張したブラッキングの弟子でもあったベイリー John BAILY は「民族音楽学における調査技術としての奏演の学習 Learning to perform as a research technique in ethnomusicology」(BAILY 1995) の中で、フッドのバイミュージカリティ論を、民族音楽学の分野でそれまでに無い実践的な次元の方法として評価した上で、この問題について鋭い指摘を行っている。以下にベイリーの論の要旨を簡単に紹介しよう。

よその音楽の「奏演の学習 learning to perform」は、例えばある音楽家の弟子になることで、その共同体における役割と地位を与えてくれる。バイミュージカリティは「観察」を犠牲にして「参与」を強調しているわけではなく、「参与」は「観察」のよりよい機会を導く。奏演の学習は、音楽と音楽理論をある社会的・文化的環境から別の環境へと「変換かつ再変換 transfer and retransfer」する文化変容過程の一部となる。そしてついには、調査者は調査されるものになるのである (BAILY 1995:341-345)。

彼の指摘した論点の中で次の二つを強調しておきたい。一つは調査者

が理にかなった標準的な演奏ができ、当該文化の中で「演奏家」として参与できることを高く評価した点である。もう一つは、「弁証法的民族音楽学 dialectical ethnomusicology」(BAILY 1995:342)を標榜し、従来は調査が終了すれば途絶えがちであったインフォーマントと調査者の関係をポスト・フィールドワーク期まで含んで捉え、両者の「対話」を重視する立場を強調した点である。ガムランは、他に先駆けてこれらの問題を考える上での重要なケース・スタディーとなり得るだろう。

2. ガムラン研究から演奏活動へ

(1) 人物の交流と研究者の輩出

ガムランの研究は、民族音楽学の研究動向とオーバーラップしながら発展してきたと言っても過言ではない。質・量ともに優れたその研究動向については既存の報告(ニューグローブ等の音楽事典、梅田 1991、Miller; Williams eds. 1998 他)に譲り、本稿では「人」に注目して人物の交流がどのように行われてきたかを概観したい。

アメリカでは、1950年代以来、ガムランの楽器とともに現地の音楽家が指導者として渡米し、逆にアメリカからも多くの留学生が現地へ赴き実技を含む調査・研究を行うという研究スタイルが定着した。こうして、1960年代から70年代にかけて、欧米でガムランの若手研究者が輩出し始める。その研究プロセスは、実技実習をも含む母国での事前研究の後に、インドネシアで数年フィールドワークを行い、その成果を修士/博士論文にまとめるのが通例であった。例えば、オースティン Ruby ORNSTEIN は、UCLAで3年間助手を勤めた後、1963年から1966年までバリ島でフィールドワークを行い、「ガムラン・ゴング・クビヤールーバリ島の音楽伝統の展開 Gamelan gong kebyar: the development of

a Balinese musical tradition」(1971)で博士号を取得した。フッドが生んだバリ島の芸能に関する初めての大きな研究成果である(梅田1991:117)。また、ジャワ・ガムランの研究では、ミシガン大学のベッカーJudith BECKERが1960年代に2年間にわたりジャワでフィールドワークを行い、1972年に博士号を取得したが、彼女の著書(BECKER 1980)はその後のジャワ・ガムラン研究の基本文献となった。西ジャワのスンダ地方の研究例としては、ハーレルMax HARRELLがUCLAで1974年に「西ジャワのガムラン・ドゥグンの音楽 The music of gamelan degung of West Java」で博士号を取得している。彼らは、「1920年代、30年代の人々が求めた南方へのエキゾチックな楽園に息づく芸能への憧れではなく、自分自身が体験した芸能をそれ本来があるべき空間でより身近に体験するため」(梅田1991:117)に現地へ赴いた。

一方で、ガムランを通じた人物交流は「現地のインドネシア人研究者」をも育てることとなった。ジャワやバリの音楽や舞踊の指導者として、また、留学生として渡米したインドネシア人演奏家たちは、学生たちに実技指導を行うかたわら、民族音楽学や演劇学の理論や方法論などを学び、その中からアメリカの大学で修士号や博士号を取得する者も生まれてきた。その草分けが、1958年にUCLAでジャワ・ガムランを教え始めたハルジョ・スシロである。彼は「ジャワ・ガムランのコンテクストにおけるドラミング Drumming in the context of Javanese gamelan」(1967)でUCLAで修士号を取得し、後にハワイ大学へ移り、アメリカでのガムラン教育に寄与した。このようにして育ったインドネシア人研究者の代表例としては、コーネル大学で博士号を取得し現在ウェスリアン大学で教鞭を執っているジャワ人研究者スマルサム(Sumarsam 1995)や、UCLAで修士号をウェスリアン大学で博士号を取得し、バリ

の芸術大を経て現在ジョクジャカルタのインドネシア国立芸術大学の学長を勤めるバンダム I Made Bandem、ウェスリヤン大他で学び修士号を取得し現在「インドネシア上演芸術協会 MSPI」の会長を勤めるエンド・スアンダ Endo Suanda 等があげられる。彼らの研究の特徴は、自分自身が演奏や舞踊の学習経験を持ち、母語であるジャワ語、バリ語、スンダ語等の地方語はもちろん、ネイティブの研究者としてのメリットを十分に生かした研究を積み重ねてきた点にある。これらの優れたインドネシア人研究者の育成に相まって、現地の研究者と欧米や日本の研究者との共同研究や交流も行われるようになってきている。

(2) ガムラン団体の興隆と世界的なネットワーク

ガムランは、今日アメリカ各地の大学に取り入れられているが、その主なものに UCLA、ミシガン大学、ウェスリヤン大学、ワシントン大学、ハワイ大学等がある。また、ヨーロッパ（イギリス、ドイツ、オランダ、フランス等）や、オーストラリア、日本でも、大学等で多くのガムラン演奏団体が生まれ、多様な展開を見せている。ガムランの地方様式の中では、ジャワとバリのガムランが多く普及しており、スンダのガムランは極端に少ないのが、世界的な動向である。

さて、欧米ではガムラン団体のネットワーク作りが、早い時期から行われてきた。その最大規模のネットワークが「アメリカ・ガムラン協会 American Gamelan Institute (AGI)」であり、雑誌 *Balungan* の刊行やホームページをとおし(1)、ヨーロッパやオーストラリアをも含めてネットワークを広げている。雑誌の内容は、毎号特集を組み、その他にインドネシア人演奏家へのインタビュー、曲の採譜例、外国人も含んでの新作の楽譜発表（五線譜で書かれていることもある）、各国のガムラン

団体の紹介等からなっている。近年では、インターネットによるガムラン・メーリング・リスト(2)も開設され、毎日のように英語やインドネシア語で、インドネシアや欧米でのガムランの活動状況が瞬時に世界中に発信されるようになった。

各国のガムラン団体の交流の場として、1986年にはカナダのバンクーバー万国博覧会のインドネシア館において、第1回国際ガムラン・フェスティバルが開かれ、インドネシアはもちろん、カナダやアメリカのガムラン・グループも参集し、演奏会やシンポジウムが開かれた。日本からは大阪大学のグループ、ダルマ・ブダヤが参加し、中村滋延やセツ矢博資など日本人作曲家による新作も演奏された。アメリカやカナダのグループも独自の新作曲やインドネシアの古典曲を演奏し、同時にインドネシア人による演奏も競演された(ダルマ・ブダヤ1987:13-15)。このようなガムラン交流を目指した企画・催しは、これ以後もインドネシアの内外で、様々な規模や運営で試みられ続けている。

こうして、ガムラン実習の延長上に外国人による新作が出現したが、これも一種の文化変容と捉えてよいだろう。それらの作品群には、ガムランの伝統的音楽様式に則ったものから、ガムランを音素材として現地の文化的コンテクストから切り離して作曲されたものまで、様々なアプローチが見られる。今日「古典と新作」の両方に挑みながら、その共存を目指す活動を行っているガムラン団体も、欧米や日本で増えている。インドネシアでも、芸術大学では「創作」を重視する傾向が強まっており、「伝統と現代」という命題が文化政策の上でも戦略的に推進されつつある(福岡まどか2000、川口2001:第三章)。しかし、「伝統と現代」という魅力あるスローガンの背後には、「古典が難しいから演奏技能のより簡単な新作や創作に走る」等の皮肉な現実も散見され、伝統から現

代を生み出そうとするこの命題が抱える相克が、ガムランにおいても如実にみられることを指摘しておこう。

(3) インドネシアの芸術教育機関と留学生の受け入れ

インドネシア独立後の 1950 年代以降、インドネシアの各地に伝統芸能の保存・育成・発展を目的としたコンセルバトワール形式の専門学校が設立され始めた。その沿革の詳細は福岡まどかの報告（福岡まどか 2000）に譲り、本稿では私がスダ、ジャワ、バリ、ミナンカバウの各芸術教育機関を 1999～2000 年にかけて見学・調査した際の資料を元に作成したインドネシアの主な芸術教育機関の一覧を資料として提示し（表 1）、留学事情の一端を紹介する。

芸術教育機関の設立に伴い教育を受けた音楽家が生まれてくると、学外の伝統的な奏者たちは「自然の芸術家 *seniman alam*」と呼ばれ、区別されるようになってきた（福岡正太 1996、福岡まどか 2000:532）。こうして学内と外で二者の伝承が絡み合う中、ガムラン研究に現地へ赴いた外国人留学生は、制度上国立芸術大学の伝統音楽 *karawitan* 科等に籍を置く例が多いが、その受け入れ態勢にも変化が見られる。まだ留学生の少なかった 1980 年代までは留学生は大学の授業に出席する義務はあまり無く、学外で「自然の芸術家」に師事したり、学内の教官にもレッスンを受ける等、その活動はかなり各個人に任されていた。しかし、外国人留学生が少数精鋭の研究者の卵であった時代と異なり、実技習得を主目的とする「愛好家」や「演奏家」指向のタイプが増加している今、受け入れ側でも対応の工夫が行われつつある。留学生の多いジャワやバリでは希望者に対して、従来ガムランの伝承には無かった「留学生向けの個人または少人数レッスン」システムができたり、バリの舞踊科のよ

表1 インドネシアの主な芸術教育機関 (1999/2000年現在)

1 国立の芸術高校 SMK seni pertunjukan & 芸術大学 STSI

地方	芸術高校 KOKAR → SMKI → SMK		芸術大学 ASTI/ASKI → STSI	
	所在地と設立年		旧名称と設立年	
中部ジャワ	スラカルタ (ソロ) 校 1950- ジョクジャカルタ校 1961-		ASKI Surakarta 校 1964- ASTI Yogyakarta 校 1963- → ISI 1984-	
東ジャワ	スラバヤ校 1971- パニユマス校 1978-			
西ジャワ/スンダ	バンドウン校 1958-		ASTI Bandung 校 1970-	
バリ	デンパサール校 1960- → スカワティ校		ASTI Denpasar 校 1969-	
スマトラ/ミナン	パダンパンジャン校 1965- → パダン校		ASKI Padangpanjang 校 1965/66-	
スラウエシ	ウジュンパンダン校			

●専攻：音=伝統音楽 *karawitan* 舞=舞踊 *tari* 人=ワヤンの人形師養成 *pedalangan* 美=美術 *seni rupa* 演劇 *teater* 西音=西洋音楽 *musik*

*芸術高校の略称と正式名称

KOKAR=Konservatori Karawitan Indonesia (伝統音楽コンセルバトワール)

SMKI=Sekolah Menengah Karawitan Indonesia (国立芸術高校)：1970年代後半以降 KOKAR から改名。

SMK=Sekolah Menengah Kejuruan (専門高校) 上演芸術部門 *seni pertunjukan*：2000年現在この名称に変わったばかり。

*芸術大学の略称と正式名称

ASTI=Akademi Seni Tari Indonesia (国立舞踊アカデミー)

ASKI=Akademi Seni Karawitan Indonesia (国立伝統音楽アカデミー)

STSI = Sekolah Tinggi Seni Indonesia (国立芸術単科大学)

* 1950年代に伝統音楽や舞踊を育成するコンセルバトワール KOKAR が各地に設立され始め、後に SMKI → SMK と名称も組織も改編され現在に至る。その上級校のアカデミー ASTI/ASKI も、芸術大学 STSI に昇格し、今日に至る。

2 国立総合芸術大学ジョクジャカルタ校 ISI Yogyakarta (1984-) の学部と専攻

学部 fakultas	専攻 jurusan
上演芸術	舞踊 伝統音楽 西洋音楽 演劇 民族音楽学 人形師養成
美術	ファイン・アーツ 手工芸 デザイン
マルチメディア	テレビ 写真

* ISI Yogyakarta は、ジョクジャカルタにあった舞踊、美術、西洋音楽の各アカデミーを統合し、1984年に設立された国立総合芸術大学で、各地方の STSI の上級校としての位置づけを持つ。

うに留学生であっても授業出席の義務が課されたりと変化してきている。現地の芸術大の教官達からも、初期の留学生とはタイプの異なる「実技だけ習って研究はしない留学生」や、文献等で基礎的な予備知識を得ないままに私費留学してきた素人愛好家の存在に対し、戸惑いの声も聞かれた。留学生の中には、学校の授業の中だけで伝統芸能を嚙って「解ったつもり」になって帰国する例もあり、大学での教育と村での伝承との違いや、大学の教官と学外の「自然の芸術家」との微妙な人間関係への配慮等が、悪気無く無自覚なためにトラブルが生じる例も見聞された。誰もが良い意味で容易に留学できる時代になったがゆえに起こるこうした留学をめぐるホストとゲスト間の問題も、今後「応用音楽学」(山口 2000) の課題として、意識的に取り上げてゆかねばならないだろう。

(4) 海外公演

1889年のパリの万国博覧会にガムランが紹介されて以来、インドネシアからの海外公演は幕を開けた。1931年にもパリで開催された国際植民地博覧会のオランダ館の展示と催しの一環として、バリからプリアタン楽団の公演が行われた(泊監修 1990、永渕 1998)。こうして、ジャワやバリを発信地とする海外公演は、インドネシア独立後増加の一途を辿る。例えば、日本では1970年代頃からインドネシアの芸能が単発的に紹介され始め、1980年代にガムランや舞踊、芸能の来日公演がワールド・ミュージック・ブームの中で定着していった。今日では、ジャワ、スンダ、バリの三地方のガムランや芸能がそれぞれに来日公演を行うようになっている。中でも、観光による知名度にも支えられたバリ芸能の公演が飛び抜けて多く、ゴング・クビヤール *gong kebyar* と様々な舞踊をはじめ、ジェゴッ *jegog* やケチャツ *kecak*、チャロナラン *calonarang* 等が毎年の

ように上演されている。この反面、洗練された宮廷音楽様式を特徴とするジャワ・ガムランと舞踊、影絵人形芝居ワヤン・クリッ *wayang kulit* の来日は、むしろ一時期よりは減少している。スンダの芸能は、ガムラン・ドゥグン *gamelan degung*、声楽アンサンブルのトゥンバン・スンダ *tembang Sunda*、現代的舞踊ジャイポンガン *jaipongan*、ポップ・スンダ *pop Sunda* 等の来日公演が単発的に行われてきたが、ジャワと同様、一時期のブームよりは減少している。また、ガムラン・サレンドロ *gamelan salendro* や木偶人形芝居ワヤン・ゴレッ *wayang golek* はスンダのガムラン文化の中心であるにも関わらず、まだ本格的な来日公演はなく、日本で紹介されているジャンルには実はかなり偏りがある。この他、チルボンのワヤン、チルボンの仮面舞踊 *topeng Cirebon* の来日公演も数回行われた。

今日ではこうした海外公演を見聴きして魅了され、それをきっかけにガムランや舞踊を愛好し始める外国人も増えている。一方で、現地の音楽家にとっても、海外公演はキャリアを作る上で最も大きな意味を持つ機会となっている。経済的にも、現地でのレコーディングや演奏活動とは比べものにならない収入を得られることから、欧米や日本への海外公演参加の希望は高く、その人選や契約をめぐる微妙な駆け引きも数多く行われている。こうした現状の中、海外公演のあり方は、観光と文化の問題（例えば山下 1999 の論）と並び、送る側と受け入れる側双方の課題として捉え直す時期に来ている。興業としてのビジネス的側面も踏まえながら、「越境する文化」を海外公演としてどう表出するか、双方で対等に「対話」しながら実践し続けることが重要だろう。

3. 日本におけるガムランの普及

(1) 日本へのガムラン導入の概要

1999年秋に大阪の国立民族学博物館で特別展「越境する民族文化～いきかう人びと、まじわる文化」(1999.9.9～2000.1.11)が開かれ、その中で日本にもたらされたガムランについての展示コーナーも設置された。ここでは、その展示を担当した福岡正太による補足説明を参考にしながら、日本のガムラン団体へのインタビュー調査も踏まえて、以下に日本へのガムラン導入の概要を紹介したい。

日本に初めてガムランの楽器が持ち込まれたのは、1940年に時の商工大臣で宝塚歌劇団のオーナーでもあった小林一三が、ジャワ訪問時に寄贈されたガムランを持ち帰ったときの事と言われている。宝塚歌劇団の公演「^{おんなぼんせん}女八幡船」(1941年)や「ジャワの踊り子」(1952年初演、1982年再演)で一部の楽器が使われたが、当時はそれ以上には至らなかった。

その後、1970年代になるとフッドの起こしたバイミュージカリティの波は日本にも伝わり、幾つかの大学で楽器が購入され、ガムランの実習が始められた。その先頭を切ったのが、東京芸術大学の小泉文夫(1927-83)である。小泉は1967-68年にウェスリヤン大学に出講したが、そこでジャワ・ガムランを体験し、1973年にジャワより楽器を購入し、1974年より授業でも実習を始めた(小泉1978:147-152)。後に1979年にジャワより若き演奏家サプトノ Saptana (1951年生)を招き、1984年までの5年間にわたってスラカルタ様式のガムランの実技指導を仰いだ。

この一方で、国立音楽大学では、ウェスリヤン大学で長年教鞭を執った柘植元一が、バリのガムランを積極的に紹介した(柘植1978)。これらの影響を受けて、東京芸大や国立音大等から多数の留学経験者が輩出し、ガムランのクラブ活動も始まり、今日に至っている。

もう一つの中心は、大阪大学での活動であろう。大阪大学の音楽学研究室では、ジャワのジョクジャカルタでフィールドワークを行い、その成果を LP『ジャワのガムラン～ジャクジャカルタの音のバティック』(谷村・馬淵監修、山口解説、日本フォノグラム No. PH8527-30, 1978) にまとめ、その成果を元に1980年頃より課外活動として実習を始めた。ここからも今日の関西のガムラン活動の中心となる人材が輩出している。とくに中川真は、日本人作曲家に委嘱したガムランの新作に早くから着手し、新しい活動を生み出した一人と言える。

1980年代後半には、東京に「こどもの城」(1985～)のガムラン教室や、ガムラン・スタジオ音工場 HANEDA (1987～、田村史主宰) など一般向けのガムラン講座も開設され、より広い層に普及し始めた。1990年代になると、音大だけでなく一般の大学でのガムランの楽器購入も増え、授業やクラブ活動での活用が広がりを見せる。大学が社会人向けにガムランの公開講座を開く例も増加している(東京音大、上越教育大等)。民間のガムラン団体の活動も自主コンサートから、アジア関係のイベント、小・中学校の鑑賞教室やワークショップ等へと活動の幅を広げ、「ガムラン演奏家」ともいふべき人々も生まれつつある(表2参照)。

このように、日本へのガムランの導入は、主に大学での実習として音楽専攻生や卒業生中心に始まり、次第に一般の人々へも広まり、現在では音楽専攻生出身ではない一般のガムラン愛好家が、ガムラン演奏団体のメンバーとして増加している。また、アメリカでのガムラン実習が、現地のガムラン演奏家を継続的に招いて行われてきたのに対し、日本では東京芸大にジャワよりサプトノを招いた以外は現地の音楽家の長期招聘はままならず、日本人どおしで練習を工夫して積み重ねてきたことが大きな特徴としてあげられる。さらに、欧米ではガムラン演奏団体が大

学や企業や地域等のスポンサーからの援助を受けて活動している場合が多いのに対し、日本の場合は、民間のガムラン団体のほとんどが何の援助もなく自分たちだけで何とか活動費を捻出しながら自前の活動を続けている点も特筆に値する。

ともかくも、ネイティブの指導者がいない中で日本で指導的な立場に立たされた各グループのメンバーは、留学経験者だけでなく、留学経験の無いメンバーも、仕事の傍ら現地へ短期のレッスンに通い、その成果を他のメンバーに教えるという形で、活動を継続してきた。ガムラン団体によっては、「ジャワ合宿」のように現地で合宿を行い、個人レッスンでは学べない合奏体験や、ガムランを生んだ文化そのものに触れる機会を作る努力をしてきたところもある(こどもの城、東京音大など)。しかし、それも毎年行うのは現実的に難しく、近年は、逆に現地から音楽家を短期間(一週間から長くて一ヶ月位が多い)招いて、夏休みなどに集中レッスンを受けるケースが1999年頃より増えてきている。ここでも招聘費用や、現地から招く演奏家の人選等多くの問題が存在し、人物交流に向けての試行錯誤が始まったばかりの段階と言える(3)。

表2 日本の主なガムラン団体 (2000年現在、舞踊、グンデル・ワヤンの団体は除く)

大学 (およそ楽器入手/活動開始の年の順)				民間 (順不同)			
大学名	種類	楽器購入	内容	団体名	種類	開始	代表者
東京芸術大	J	73	授'74-'76-	ランバンサリ*	J	1985	木村佳代
	B/K	1990頃		カルティカ	J	1985	田村史
東京音楽大	J	1979	授/社/'77-'94	マルガ・サリ	J	1998	中川真
大阪大・音楽学	J	1979	ク'80-	しまねか'ムラチム	J	1999	瀬古康雄
国立音楽大	B/K, J/K	?-1991頃	ク'82-	スカル・ジュブン**	B/K	1985	堀川弥生
名古屋音楽大	J	1980	授/ク'80-	シダカルヤ	B 各種	1987頃	皆川厚一
	B/K, Jegog	1982頃		セトウ・パンダ	B 各種	1992頃	梅田英春
桐朋学園大	J/PL	1984	授'83-	深川バロンクラブ	B		
兵庫教育大	J, B/K	1985	授'86-'91/社	ギータ・クンチャナ	B/K	1994	小林江美
大阪音楽大	B/K, Jegog	1986頃	体験講座	ジャカルタ日本人会	B/K	1992	歴代部長
尚美学園	J	1989	ク 2000-	婦人部バリ・ガムラン部			
天理大	B	1990	ク'90-	芸能山城組	B/K, ガヤ	1974	山城祥二
沖縄県立芸大	J	1992	授/ク	チャンドラ・ギタ	B/ガ'ソ'プ'	2000	櫻田素子
	B/K	2000		パラグナ	S/ト'ガ'ソ'ン	1985	森重行敏
大東文化大	J/SL	1999	授'94-	日本ワヤン協会	ワヤン, J, S	1974	松本亮
宮城教育大	B/K, GW	1996	授'96-				
上越教育大	B/K, GW	1998	授/ク'97-'/社				
亜細亜大	B/K	1999	ク'99-				
大阪芸術大	J	1999	授'99-				
筑紫女学園大	J	1999	授'99-				

J=Jawa B=Bali S=Sunda SL=slendro PL=pelog
K=gong kebyar GW=gender wayang
授=授業 ク=クラブ/課外活動 社=社会人公開講座
* 東京芸大のクラブ('76-)より'85独立
** 国立音大のクラブ('82-)より'85独立

(2) 日本のガムランの学習動向

2001年現在、日本でガムラン実習が始まってから約30年弱になるが、この間日本のガムランは、パイオニア世代から現在の愛好家達へとどのように継承されてきたのだろうか。ここでは、外国人に特徴的な学習方法である楽譜や録音の導入の問題に注目して分析・考察した結果を簡単に報告しよう。

①パイオニア世代

1970年代から1980年代にかけて大学で民族音楽学を専攻し、研究としてガムランを現地の音楽家から直接学びはじめ、その後「研究者」から「ガムラン演奏家」もしくは「ガムラン指導者」ともなりながら、その普及に努めてきた人々が、日本におけるガムランのパイオニア世代と言える。

彼らは、インドネシアでの二種類の学習形態、すなわち「自然の芸術家」の伝統的な伝承と、芸術教育機関の公的な伝統音楽教育を標榜しながらも、その多くが「自然の芸術家」による口頭伝承をより重視してきた傾向が強い。自分の既得の音楽様式として西洋音楽で身につけてきた楽譜文化の心性とは異なる魅力を、そこに感じたのである。それは五感を開いて、身体と身体で向き合っ、ガムランを通じてコミュニケーションすることであり、分析的な思考を越えたところでガムランの「見えない理論」(徳丸1996:75)を感得することであったと言っても良い。

1980年代頃は、その学習態度は人により様々であり、研究者として録音・採譜・分析を積極的に行った人も、楽譜を拒絶し身体模倣を貫いてきた人もあった。しかし、紆余曲折を経ながらも、今日彼らの多くの間で、「楽譜を使わないで学ぶ」もしくは「楽譜を離せる」状態をよしとする価値観を指向する傾向が強まっている。彼らの辿ってきたプロセスは、

自らの持つ楽譜という書記性の心性をそぎ落とし、口頭性へ回帰しようとするものとも読みとれる。

②次世代の研究者・指導者

これに対し、現在およそ 30 代以下の次世代の研究者・指導者は、パイオニア世代の指導者から日本で学び、かつ時々のインドネシアでの現地レッスンも受け続けてきた人々である。彼らからは、「楽譜による視覚化は良くないが、録音の聴取は耳からだからまだ良い」とする意見が多く聞かれる。この価値観の背景には、彼ら自身がウォークマン世代の「走り」であり、テープレコーダーによってもたらされた「音響空間の完全な携帯性」（シェーファー1986:145）を日常とする環境で育ってきたことも要因として考えられる。

しかし、実際には録音も「音で音を書く」記録である。第一次口頭性が生身の人間の身体によって生み出された音によるとしたら、それを「自立的なデータに変換してから送り出す」（細川 1990 : 71）のが録音に代表される第二次口頭性(4)である。「自律的なデータ」を記録として内包する録音は、楽譜に代わる書記性の機能を果たし得る。ガムランの学習においても、「メモ録音」され、「パート録音」でパーツに分けられ、記録されたものが各自で好きなように区切られ、反復試聴され、記憶の助けとなる様相は急速に進行している。逆にこのような書記性に通じる機能があるがゆえに、ガムランの練習に小型録音機を携帯する行為が、この5、6年間に急速に普及し、一般化したとも言える。

③素人愛好家

1980年代半ば以降、音楽を専攻としない一般の人々の中からもガムラン愛好家が生まれ、今日ではそうした素人愛好家が日本人ガムラン人口の多数を占めつつある。彼らを口頭性と書記性の観点から大別してみる

と、以下のような二つのタイプが両極として抽出される。

・タイプA：「初めに楽譜ありき」タイプ。楽譜無しで音楽を修得した経験がほとんど無く、視覚的な認識としての楽譜がないとしばしばパニックに陥る。俗に言う「頭で理解しよう」とするタイプで、書記性の心性が強い。耳から聴くソルフェージュが苦手で、ガムランをやっても「楽譜が離せない」ことが多い。

・タイプB：第二次口頭性世代のタイプ。楽譜を読むのが苦手または読めてもあまり好きではなく、元々CDやテレビ・ラジオ等から聴いて覚えることで今まで音楽を実践してきた。このタイプの中で覚えるのに時間のかかる人は、楽譜を使わない一方で、練習に録音機を常時携帯し、記憶を録音に頼る傾向が強い。

先に挙げた、パイオニア世代もその次世代も、上記のAとBの両方およびその両極の間にいる様々な生徒を同時に教える現実に見舞われている。パイオニア世代の指向する口頭性を主とした教え方は、教える指導者本人が楽譜や録音に頼らずに演奏できる実力を持っていないと実現不可能である。そのレベルに達している人は現実的には限られる。ちょっと習っただけの人が、イデオロギーとして「楽譜は良くない」と口頭で教えても、未熟な身体伝承が増幅されるだけという現象も起きてしまう。そこで活用され始めたのが、録音機というメディアである。

先に分析した録音の長所・短所は、今日徐々にガムラン指導者達に意識されつつあるが、その短所を自覚していても、全く録音無しでガムランを学ぶ人は一人もいないという現実が押し寄せている。練習録音に対し、インドネシアの音楽家も日本人指導者も、1980年代には禁止していた人が今では容認へと変化してきた例が多い。第二次口頭性を用いた学習を積極的に承認し始めたからというよりも、学習者の録音要請を一々

禁止しきれなくなったという面が強いことは、再認識しておく必要があるだろう。

日本では、楽譜に代わる機能を録音機という第二次口頭性に負わせることで、第一次口頭性を指向したまま、素人愛好家の学習を可能にしようとする試みが進行しつつある。「楽譜があれば演奏できる」という西洋古典音楽学習者によくみられる楽譜への信頼が、全く同様に「録音があれば演奏できる」という録音への過信にすり替わりつつあるとも言える。

インドネシアでは、口頭で伝承されてきたガムランの学習に、楽譜や用語・奏法の体系化に代表される書記性が導入されてきたことで、芸術教育機関での教育によるガムランの大衆化は果たされた。しかし、皮肉なことに、それは、古典の継承と伝承者養成という目的にとっては、意図されなかった学生の質の低下を生み出した。これに対し、芸術大学の教官の中からも、少数ではあるが口頭性へ回帰し、現状を見直そうとする意見も生まれ始めている。さらに若い世代を中心に、いわゆる耳コピー学習による「カセット伝承」とも言える現象が起きていることも指摘しておきたい(5)。今後、インドネシアと日本の相互作用の中で、ガムランの学習における第二次口頭性の問題はどのように展開していくのか、注意深く見守る必要があるだろう。

4. 対話の時代

インドネシアから越境したガムランが、日本で受容され、「脈絡変換」(山口 2000:74-86)を経た上で、またインドネシアへもたらされる、そうした日本とインドネシアとを環流するガムランを通じてのコミュニケーションが模索される時代になった。オーセンティシティはもはや幻想であり、自文化・異文化にこだわる段階を飛び越えつつあると言える。

今後はインドネシアの音楽家も我々外国人もともに、インドネシアの内
外で日々変化し続けるガムランのダイナミズムを常に射程に入れて見つ
め続ける視点が必要だろう。グローバル化とローカル化が同時進行して
いる今、インドネシアでの教育と伝承、および日本での学習の三者の旅
が相互に深められ、さらなる「対話」が生産的に継続されることを願う。

付記: 本論文は 2001 年 3 月 (平成 12 / 2000 年度) に上越教育大学に提出した修士論
文「ガムランの学習過程にみられる口頭性の変容」の第五章と第六章を元に加筆・
修正したものです。私が今日まで約 20 年以上に亘りガムランを初めとするインドネ
シアの音楽ならびに民族音楽学の研究を続ける礎を築いて下さった徳丸吉彦先生に、
この場を借りて深く感謝申し上げます。

注

(1) Jody DIAMOND 編集の雑誌 *Balungan* は 1984 年第 1 号から 1998 年第 6 号ま
で不定期に刊行されている。AGI の HP = <http://www.gamelan.org/AGI/agi.html>

(2) ガムラン・メーリング・リスト : gamelan@listserv.dartmouth.edu

(3) 日本のガムラン団体の主なホームページは、鳥居誠主宰のバリ・ガムラン・ク
ラブ <http://www.kt.rim.or.jp/~maktori/gamelan/index.html> とそのリンクを参照さ
れたい。

(4) 第二次口頭性 *secondary orality* とはオングの提唱した用語 (オング
1991:2, 8-9, 31-32) の徳丸による訳語で、生きた人間の間にかかる本来の [第一
次] 口頭性の形とは異なり、録音やテレビ・ラジオの通信のように、口頭性が記され
ないまま、空間的にも時間的にも離れた人間に働きかけることをさす (徳丸
1991:74)。

(5) 西ジャワでは、2000 年現在、スンダの音楽タウンバン・スンダのコンクールの

申込者には審査員達の演奏による課題曲の手本テープが配布されるという現象が起きている。また、ガムラン・ドゥグンは今やテープで聴かれる音楽の感が強い。

引用文献

秋山龍英（編） 1980『民族音楽学リーディングス』東京：音楽之友社。

青木保 1978『文化の翻訳』東京：東京大学出版会。

BAILY, John 1995 "Learning to perform as a research technique in ethnomusicology." in NIEMÖLEER; PÄTZOLD; KYO-CHUL eds. *Lux Oriente: Begegnungen der Kulturen in der Musikforschung*. Gustav Bosse Verlag Kassel : 331-347.

BECKER, Judith 1980 *Traditional music in modern Java: gamelan in a changing society*. Honolulu: University of Hawaii.

ブラッキング、ジョン 1978『人間の音楽性』徳丸吉彦（訳）東京：岩波書店。

BLACKING, John 1973 *How musical is man?* Seattle, Washington: The University of Washington Press.

ダルマ・ブダヤ（編） 1987『ダルマ・ブダヤ 1987』大阪大学文学部音楽学研究室。

福岡まどか 2000「西ジャワにおける〈地方芸術〉探求活動」『東南アジア研究』37巻4号：511-534。

福岡正太 1996「地球時代のスンダ音楽家」藤井知昭（監修）／民博「音楽」共同研究（編）『音のフィールドワーク』東京：東京書籍：230-244。

HOOD, Mantle 1960 "The challenge of 'bi-musicality'." *Ethnomusicology* vol. 4:55-59.

細川周平 1990『レコードの美学』東京：勁草書房。

川口明子 2001「ガムランの学習過程にみられる口頭性の変容」平成12年度上越教育大学修士論文。

- 小泉文夫 1978 「ガムラン音楽の魅力」『空想音楽大学』東京：青土社：147-152。
- MILLER; WILLIAMS eds. 1998 *Southeast Asia: The Garland encyclopedia of world music*. vol. 4. NY/ London: Garland Publishing.
- 永渕康之 1998 『バリ島』東京：講談社。
- オング、W. J. 1991 『声の文化と文字の文化』桜井直文／林正寛／糟谷啓介（訳）
東京：藤原書店。ONG, W. J. 1982 *Orality and literacy; the technologizing of the world*. London&New York: Methuen.
- シェーファー、R. マリー 1986 『世界の調律—サウンドスケープとはなにか』鳥越
けい子／小川博司／庄野泰子／田中直子／若尾裕（訳）東京：平凡社。
- SCHAFER, R. Murray 1977 *The tuning of the world*. Philadelphia,
Pensilvania: The University of Pensilvania Press.
- 柴田南雄／遠山一行（総監修） 1994 『ニューグローブ世界音楽大事典』東京：講
談社。
- Sumarsam 1995 *Gamelan: Cultural interaction and musical development in
Central Java*. Chicago&London: The University of Chicago Press.
- 徳丸吉彦 1978 「訳者解説」ジョン・ブラッキング（著）『人間の音楽性』徳丸吉彦（訳）
東京：岩波書店：173-217。
- 徳丸吉彦 1991 『民族音楽学』東京：（財）放送大学教育振興会。
- 徳丸吉彦 1996 『民族音楽学理論』東京：（財）放送大学教育振興会。
- 泊真二（監修） 1990 『踊る島バリ—聞き書き・バリ島のガムラン奏者と踊り手た
ち』東京：パルコ出版。
- 柘植元一 1978 「アメリカにおける日本音楽の研究—ウエスリヤン大学の〈世界音
楽プログラム〉の試み」『季刊邦楽』16号：60-67。
- 梅田英春 1991 「バリ島芸能研究の歴史」石川泰子／梅田英春（編）『バリ島の芸能
資料所蔵目録』東京：国立音楽大学付属図書館：107 - 129。

山口修 1983「二重イーミックス理論に向けて」"A proposal for a theory of 'double emics': reevaluation of researcher's cultur-bound perspectives in the study of other music cultures."『東洋音楽研究』48: 189-190 (summary in English 16-17).

山口修 2000『応用音楽学』東京: (財) 放送大学教育振興会。

山下晋司 1999『バリ観光人類学のレッスン』東京: 東京大学出版会。

かわぐち あきこ

お茶の水女子大学卒業。大阪大学大学院博士前期課程修了(音楽学)。上越教育大学大学院修了(教育学)。1982年よりスンダ(西ジャワ)の音楽研究に携わる。現在、スンダ音楽のグループ「パラグナ」のメンバー。主要論文:「スンダの音楽」『民族芸術』vol. 3, 1987:91-99、「西ジャワの古典歌曲トゥンバン・スンダ」『音と言葉』音楽之友社 1991:386-402、『アジアの音楽と文化』LD&解説書、ビクターエンタテインメント 1998 (共著) 他。