

バリのグンデル・ワヤンにおける音の運用規則とその実践的運用 —サンシの「探し方」に関する試論

増野 亜子

1. 音の運用規則

バリの音楽家たちは、伝統的にガムランの各楽器の演奏技術や新しいレパートリーを、口頭伝承によって学ぶ。教える側の演奏者の演奏をお手本に、それを模倣し、ともに演奏しながら覚えていくのである。しかし経験を積んだ演奏者になると、全てのパートをいちいち手本からコピーしなくても、一部のパートの演奏パターンを理解すれば、そこから他のパートをある程度まで推測できる。本稿で扱うグンデル・ワヤン gender wayang はポロス polos とサンシ sangsih の2パートからなる合奏音楽であるが、経験豊かな演奏者ならポロスのパートを覚えれば、そこからサンシの複雑な演奏パターンを「探す cari」ことができるのである。

徳丸吉彦は「それぞれの文化における音楽が用いる、音と音との関係に関する規則」を「音の運用規則」と呼んだ(徳丸 1996: 74)。グンデル・ワヤンの「音の運用規則」は実践の場で説明されることのほとんどない「見えない理論 (ibid: 75)」である。しかしポロスからサンシを類推できるのは、「音の運用規則」が存在するだけでなく、演奏者がこうした規則を実践的に運用する能力を、経験によって身につけているからではないだろうか。筆者はこの仮説に基づき、サンシを「探す」手がかりが、二パート間の関係性をめぐる「音の運用規則」にあると考え、その実践的な運用方法について論じてみたい。

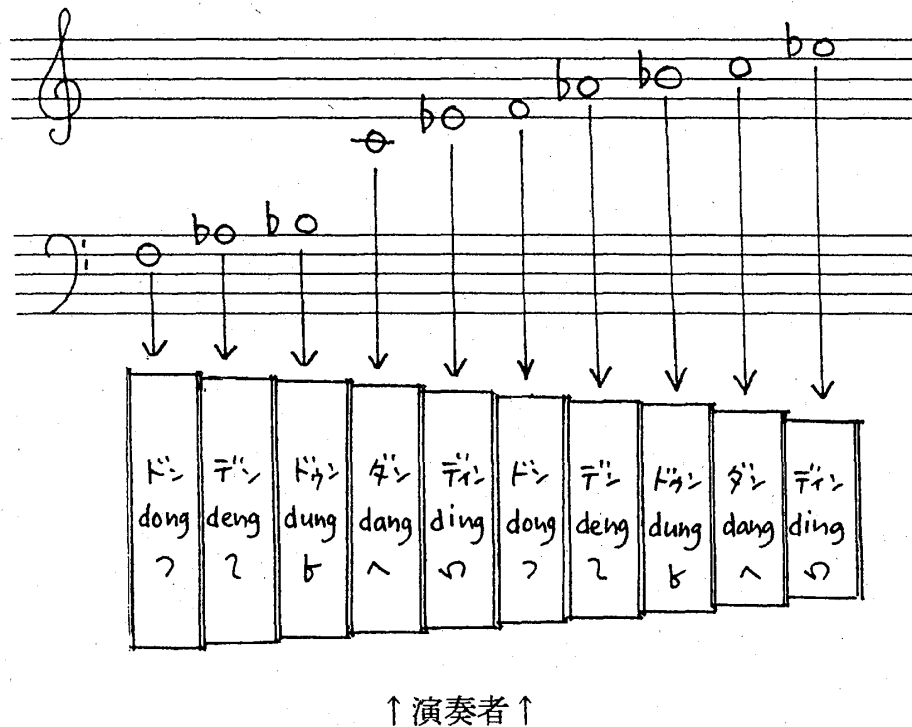
グンデル・ワヤン(以下グンデル)は、バリ・ヒンドゥーの宗教儀礼や影絵芝居ワヤン・クリット wayang kulit の伴奏に用いられる音楽、演奏様式、楽器の総称である。楽器としてのグンデルは1台に10枚の青銅製の鍵盤(ダウ daun)をもち、各鍵盤の下に竹の共鳴筒がついている^{注1}。二人または四人の演奏者が各一台を、両手二本の木製ばち(パングル panggul)で打奏する。音楽としてのグンデルは対をなす二つのパート(ポロスとサンシ)の組み合わせからなり、それぞれ左右の手で演奏するため、最大四つの音が層状に組み合わせられることになる(四人で演奏する場合には二組がオクターブ上下で演奏する)。ポロスとサンシは入れ子状に組み合わせられて一つの音の流れを生み出す。両者の相互補完的關係は、バリのガムランに広く見られる基本的な音楽の構成単位である。リサ・ゴールド Lisa Gold はグンデルの合奏形態について次のように書いている。

他の形態のガムランと同様に、旋律はあるときは完全な形で演奏され(つまり各演奏者が旋律を完全な形で演奏する)、またあるときはポロスとサンシのパートに分割されて演奏される。これはテンポが速くなって、それぞれのパートを別々に演奏するのが難しくなった場合にしばしば行われる(Gold 1998: 179-180、傍線は増野)。

二つのパートに「分けられた」旋律は、互いに合わさったときに初めて音楽的な意味をもつ。その意味で両者は相互補完的であり、どちらも等しく重要なのである。しかしグンデル・ワヤンの習得の過程においては、ポロスとサンシの間には一種の不均衡が見られる。たとえば経験の多少を問わず、新しい曲を覚える際にはふつうポロスから習い始める。またポロスしか演奏できない人は多いが、サンシが演奏できる人はほとんどがポロスも演奏できる。これは後述するようにサンシが模倣を通して習うものというより、ポロスをもとに自分で「探す」ものと認識されていること、そして「探す」能力の獲得に時

間がかかることと関係があるように思われる。

そこで本論では、まずポロスの演奏パターンからどのようにサンシを探すか、という視点から合奏のしくみを分析し、サンシの習得方法について考察してみたい。この視点からみるとゴールドの「旋律を完全な形で演奏する」はサンシにとって「ポロスと同じ音を共有する」、「旋律を分割する」は「ポロスの音と音の間を埋める」と言い換えることができる。サンシの演奏方法は基本的に、この二つに「ポロスに特定の音を重ねる」という方法を加えた三つの選択肢に還元できる。以下では南バリの二つの地域を代表するグンデル奏者（デンバサール Denpasar 市カユマス Kayumas 集落のイ・ワヤン・コノラン I Wayan Konolan とギアニャール県 Gianyar 県スカワティ Sukawati 村のイ・ワヤン・ロチェン I Wayan Loceng）のレパートリーからこれらの技法を具体的に検証する。グンデルの鍵盤はスレンドロ slendro と呼ばれる5音音階に基づく。鍵盤の左から順に各音をドン dong・デン deng・ドゥン dung・ダン dang・デイン ding と呼び、音域は全体で2オクターブに広がっている。よりわかりやすく記述するために文中では音名を使用せず、必要に応じて該当する鍵盤に記号を付して、図示することにする。鍵盤図は演奏者の側から楽器を見たときの左右に一致する。また個々の楽器により調律が大きく異なるため、本稿の譜例は便宜的に筆者所有の楽器の近似値に基づき、図1のとおり各鍵盤の位置と対応するものとする。譜例中では煩雑を避けるために調号をまとめて記す方法をとった。譜例上の「左」「右」は左手、右手の区別を示し、「P」「S」はポロスとサンシをそれぞれ示す。



【図1】グンデル・ワヤンの鍵盤と譜例の便宜的対応

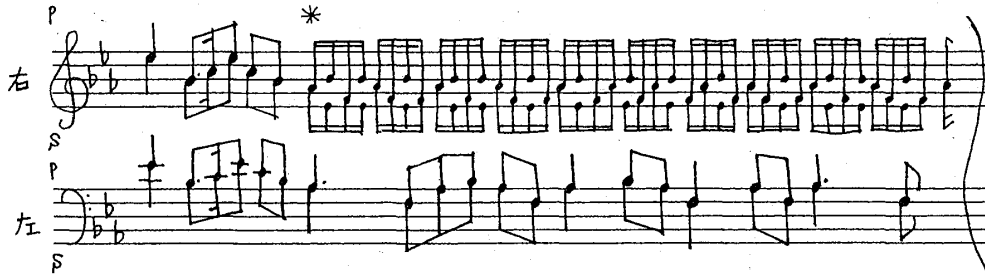
2. ポロスを基点としてみたサンシの演奏法

2-1. ポロスと音を共有する、音を重ねる

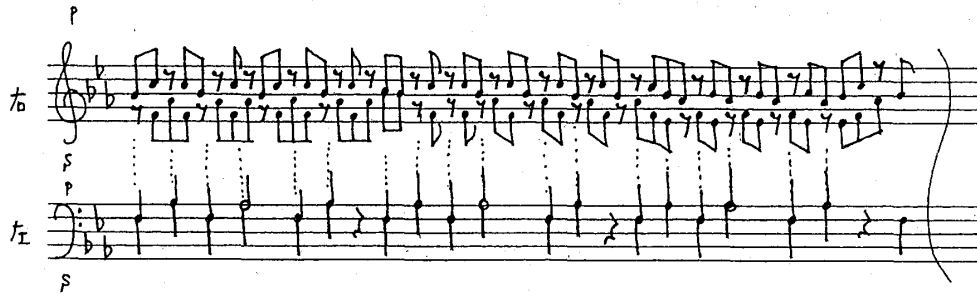
サンシ（以下本節ではSと略記）を「探す」もっとも単純な方法は、ポロス（P）と同じ音を演奏するものである。一般に曲の冒頭ではP・Sが、左右両パートとも同じ旋律を共有することが多い。ま

たとくによく聴かれるパターンとして、PとSの左手がほぼ同じ旋律を共有し、右手同士が異なる音型を演奏するものがある(譜例1、譜例2参照)。譜例1ではP・Sともに右手の音が途切れずに連続しており、譜例2ではP・Sが異なるリズムで演奏し、入れ子状に組み合わせられている。この二つの演奏パターンはともに頻繁に用いられる。ここではまず前者についてみよう。

譜例1は<蛙がバナナの木に上る Dongkang menek biu >の冒頭部である。P・Sはともに同じ旋律の



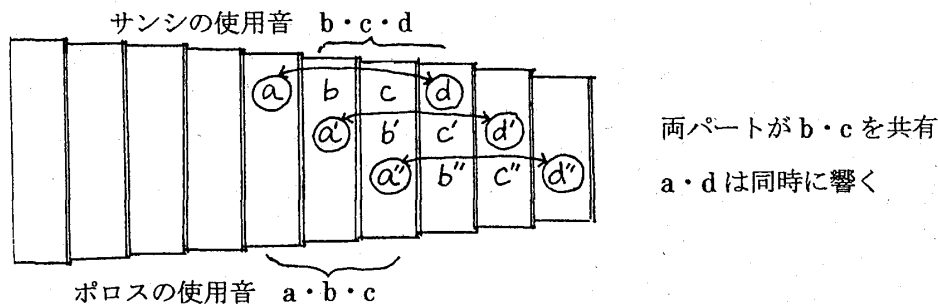
【譜例1】<蛙がバナナの木にのぼる Dongkang menek biu > (コノラン) 冒頭部分



【譜例2】<怒れるビモ Bima krodo > (ロチェン) 部分

オクターブでの演奏から始まる。[*]以降の右手を見ると、P・Sは各々3音ずつからなるパッセージを演奏しており、合奏時には隣接する四音からなるパッセージができる。この合奏の構成を鍵盤上の位置で示したのが図2である(図2参照)。SはPのaに対してdを重ね、それ以外の音(b・c)は共有する。ロチェンはこのタイプの右手の演奏パターンをチュチャンダカン cecandakan と呼んでいる^{注2}。この曲では右手の音域全体が上下し、譜例部分の後にはa'~d'およびa''~d''の音域で同じ音型が演奏される。また別の曲では別の音型が用いられるが、基本的なP・Sの関係は変わらない。

同時に響くaとdは音域の両端にあり、楽器上「間に2枚」鍵盤を挟む位置にある。スレンドロの構



【図2】チュチャンダカンにおけるポロスとサンシ(右手)の関係

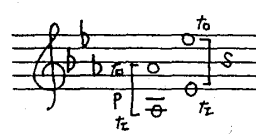
成音の間隔は不均等であるため、「間に2枚」の音程は鍵盤上の位置や調律によって約5度から6度まで幅のある「ペントニックな5度 (Gray 1992: 2)」である。いずれもグンデルでは頻繁に聞かれ、特徴的な厚みのある響きを生み出す。このような響きを得る方法としてPとSが片手の音を共有しつつ、もう片方の手で音を重ねる(譜例3-1)、PとSがともにオクターブ関係を作る(譜例3-2)、右手と左手の各音の「間に2枚」の音を重ねる等の方法がある(譜例3-3)注³。また「間に2枚」の響きを二重に重ね、連続して用いる方法は、チュチャンダカン以外に、楽曲の序奏部ギノマン ginoman に多く聴かれる。譜例4は<スレンドロ Slendro>のギノマンの冒頭部分である。このように重ねられる音程は、完成時に「間に2枚」、オクターブ関係、およびこの二つの音程を同時に含むものが多く、それ以外の響きが聴かれることはまれである。

またPとSが主要な一つの音にむかって、逆向きの弧を重ねるように移動する音型もしばしば聴か

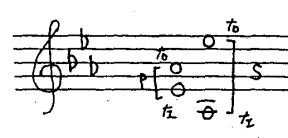
譜例 3-1



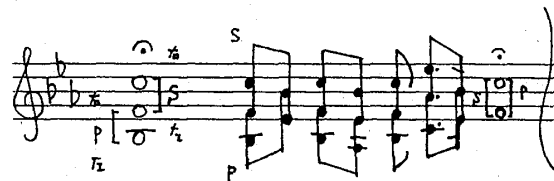
譜例 3-2



譜例 3-3



【譜例3】「間に2枚」を重ねる響き



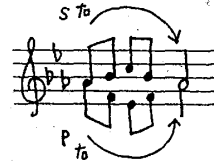
【譜例4】<スレンドロ Slendro> (ロチェン) ギノマン冒頭部分

れる(譜例5-1, 5-2)。この奏法はとくに影絵芝居の中で人形遣い兼語り手(ダラン dalang)の歌を伴奏する曲種に多い。このような曲では歌と楽器の旋律はそれぞれ異なった曲線を描きながらも、特定のポイントで一致し、その音を長く伸ばす。同様にPとSもその音に向かう途中に経過する音は一部を「間に2枚」を含みながらも、お互いに逆方向に流れるように重ねられている。そして歌と楽器が一致する重要な音では、PとSが同じ音程を共有するようになっている。

譜例 5-1



譜例 5-2



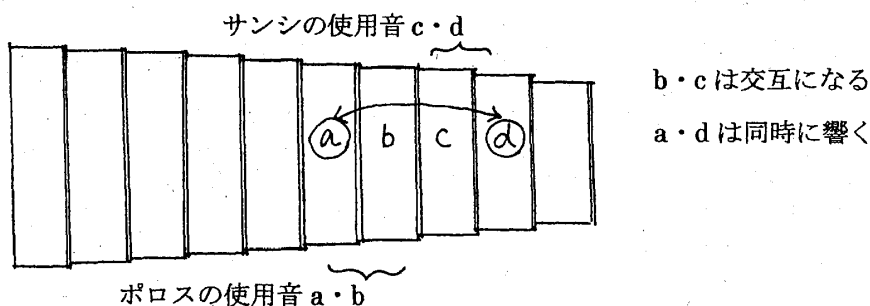
【譜例5】逆向きの弧を重ねる演奏法

2-2. 音の間を埋める

合奏時にはチュチャンダカンと同様に音の連なるパッセージをつくりながら、両パートのリズムが異なる場合、この奏法をコテカン kotekan もしくはウビタン ubitan と呼ぶ。コテカンには二音が単純に交

互するもの（譜例6の右手）から、三音・四音のより複雑なリズムのものまでさまざまな種類がある^{注4}。ここではく怒れるビモ Bima Krodo >を例にもっとも一般的な四音のコテカンについてみる（譜例2）。サンシはポロスの音の間を埋める部分と、音を重ねる部分からなる（図3）。Pのaに対してSがdを重ねる点はチュチャンダカンと同じであるが、ここでは両パート二音ずつからなっている。両者はbとcの音を分担し、SがPの音の隙間を埋めることで、常に互い違いになるように構成されている。

Pの音の間にSが音を埋め、両者が組み合わされる奏法は、より高音域に広がる旋律を生み出すこともある。<ブラユット Berayut >では右手に2音のコテカン、左手にはより高音域に広がる旋律的なコテカンが聴かれる（譜例6）^{注5}。グンデルでは前の音をミュートしながら同時に次の音を叩かなければならないため、このような広音域の旋律を一人で、しかも速いテンポで演奏することは技術的に難しい。分担によって一つ一つの音の明瞭さを維持しつつ、全体の演奏速度を上げることが可能になるという側面もある。



【図3】コテカンにおけるポロスとサンシ（右手）の関係

【譜例6】<ブラユット Berayut >（ロチェン）部分

2-3. 技法の構成と選択

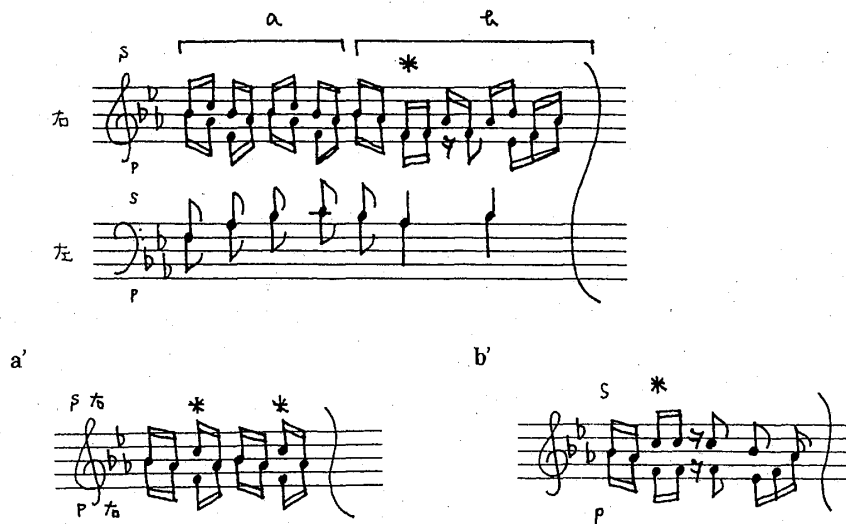
譜例1に挙げたく蛙がバナナの木に上ると譜例2のく怒れるビモ>では、ともに左手の旋律は共有されており、右手のみPとSが異なっていた。またその右手も、冒頭を除けば前者ではチュチャンダカン、後者ではコテカンが曲の最初から最後まで一貫して使用されている。しかし左右の手に異なる演奏法が用いられる曲や、一曲の中で複数の技法が組み合わされている曲もある。<さかさまの花 Sekar sungsang >の右手はチュチャンダカン、左手の②の部分は4音のコテカンである（譜例7）。その②の部分もよくみると、これが単純なコテカンならば[*]のSは休符になるはずであるが、実際にはこの音にも「間に二枚」の音が重ねられている。また譜例8のくダランが食事する Dalang ngidih nasi >のサンシは、[a]では逆向きの弧を重ねる方法、[b]では音の間を埋める方法を連続して使用している。このような複数の奏法の組み合わせが、グンデルの音楽構造を複雑にしている。



【譜例7】 <さかさまの花 Sekar sungsang > (ロチェン) 冒頭部分

一つのポロスの演奏パターンに対して、サンシの選択肢が複数存在する場合も多々ある。その場合、どのように特定の奏法が選ばれるのだろうか。たとえば譜例8の[a]および[b]の箇所にはもう一つ別の可能性 ([a'], [b']) が考えられる。この箇所のポロスに対して一般的なチュチャダカンを使用すると、[a']のようになるはずであるが、この奏法は実際には使用されていない。[a']では「間に2枚」をなす[*]の音が強調され、そこだけに不要な凹凸感が加えられてしまい、流れるように進む右手のパスセージ全体の雰囲気と一致しない。また前述のようにミュートの際の手の動きから、グンデルでは一般に音の跳躍は技術的に難しい。[a']は[*]の前後で間に1枚鍵盤を挟むかたちで上下に往復しなければならず、[a]より演奏しにくい。実際にコノランが採用している [a]では、PとSが逆向きの弧を描き、より滑らかに移行する音型をとることで、こうした問題が回避されていると解釈できる。

Sの演奏パターンには常に正解が一つしかないわけではなく、ある種の流動性が感じられる箇所もある。



【譜例8】 <ダランが食事する Dalang ngidih nasi > (コノラン) 部分

る。[b]の[*]の箇所ではPの間にSの音が埋め込まれ、途切れずに流れる。一方 [b']では「間に2枚」の音がフレーズが途切れる瞬間を強調して、ガムランによく聞かれる一種のブレイク (アンセル *angsel*) のように聞こえる。コノランがSを演奏する場合は[b]が用いられるが、筆者がコノランとの合奏時に [b']を用いても批判や訂正を受けたことはなく、[b']も許容されると考えられる。こうした複数の奏法は楽曲や旋律の音楽的な雰囲気や、演奏の用途に応じて使い分けられ、組み合わせられている。たとえば左手が共有で右手がコテカンを用いる曲は、アンカタン *angkatan* と呼ばれるカテゴリーに多い。アンカタ

ンは主に影絵芝居の中で、旅や出陣などの移動の場面で使用され、スピード感と躍動感を特徴とする。また左手が共有で右手がチュチャンダカンを用いる曲は、左手の旋律がゆったりと流れるように聞こえ、儀礼の際に演奏されることが多い^{注6}。影絵芝居の開始時など人々の関心をひきつけ、演奏の技を披露する場合に演奏されることが多いプトウガ petegak というカテゴリーには、〈さかさまの花〉のように P・S が左右それぞれに異なる、凝った構成の曲が多い。

音の運用規則から導き出されるサンシには、ある範囲内で差異が生じる。グンデルの場合、同じ村の中でもグループや個人によって細部の演奏方法が異なることは珍しくない。バリのグンデル奏者は概して、「オリジナル」にあまり執着しない。彼らは短時間のうちに新しい曲を習得するが、限られた時間内で記憶された楽曲は、しばしば元とは違ったかたちで伝承される。もちろん教える側と教わる側が今後も共演していく場合、どちらかの演奏者に強いこだわりがある場合には、互いの演奏が細部まできちんとかみ合うように正確に覚えるまで繰り返して練習する。しかし偶然訪れた他村の演奏者から新しいレパートリーを習う場合のように、教える人と将来共演する可能性が低い場合には、細部を正確にコピーしたかどうかはあまり問題にされない。むしろ差異を多様性として歓迎する傾向があり、そうした差異が自分の様式とそれ以外を区別する重要な指標と考えられている。またロチェンのように意識的に細部を変形させてヴァリエーションを追求する演奏者もいる (Cf. 増野 1996)。演奏パターンは各技法のもつ音楽的特色や曲全体の様式感と結びついているだけでなく、時には演奏者自身の美意識を反映して選択され、また伝承の形態、共演者との関係など音楽外的な要因によっても調整されている。

3. サンシの「探し方」

次にこのような「音の運用規則」が習得されるプロセスについて考えてみたい。通常グンデルを学ぶ者はポロスから始め、師匠の演奏を直接模倣しながら曲を覚えていく。初心者であっても、サンシを教えてくれる人が身近にいれば、ポロス同様、模倣を通して学ぶことが可能だ。ロチェンやコノランのように経験のある演奏者も、一般的に新しい曲を他人から習う際や、録音からコピーしようとする際にはまずポロスの模倣から始める。しかし彼らが新曲のサンシを模倣によって習得することはまれで、自分で考えながら習得することが多い^{注7}。なぜ彼らはサンシを模倣しないのだろうか。第一の理由としてサンシを演奏できる者の数がポロスよりも相対的に少ないため、サンシを学ぶ機会を得ることが、ポロスを学ぶより難しいことが指摘できる。第二により重要な理由として、サンシはポロスの記憶と規則の運用に多くを依拠して認識され、記憶されるため、「模倣」以外の習得技法、すなわち「探す」方法がより重要になってくるのではないかと考えられる。

調査中の観察から考えてみたい。ロチェンに古い曲を思い出してもらった際のことである。彼はまずポロスを思い出し、それを筆者に教えた。次に筆者にポロスを繰り返し弾かせ、その手の動きを凝視しながら、サンシの音を試行錯誤して「探し」ていった。つまりポロスの演奏に基づき、ポロスの音と特定の関係をもつサンシの音をつないでいくことによって、サンシの演奏パターンを「探す」ことができたのだと考えられる。サンシの音を「探す」作業は、合奏の最中にポロスを聞きながら行われることが多い。ロチェンやコノランは、たとえば曲を教わる相手がある場においても、二人で同時にサンシを演奏して相手の演奏をコピーするより、相手にポロスを演奏させてそれに合わせてサンシを探っていく方を好む。これはサンシのパートそれ自体を覚えることよりも、サンシの音をポロスとの関係性の中で理解することの方が、より重要だからではないだろうか。またポロスなしにサンシだけを単独で演奏したり教えたりすることは感覚的に難しく、実際に熟練した演奏者でもとまどったり、間違えたりすることが多かった。これらのことから、(1) サンシを「探す」際の手がかりはポロスにあり、両者の関係に關す

音の運用規則が実践的に運用される、(2) そのためサンシはポロスに依拠して記憶・演奏される側面がある、と推測できる。

演奏者はサンシをどのように「探す」のだろうか。バリの演奏者の認識のあり方を外側から理解することは困難であるため、ここでは筆者自身の経験をサンプルとしてみたい。筆者はロチェンからグンデルを学ぶ際、他の外国人の弟子たちと同様、当初はポロスもサンシも模倣によって学んでいた。しかし彼のレパートリーの大部分を習得した頃になって、今度は独力で「サンシを探して見る」と指示された。具体的にはロチェンが演奏するポロスにあわせて、自分で考えながらサンシを試して演奏してみるように促された。こうした場合「音の運用規則」が理論的に説明されることはなく、徹底して実践を重視する点ではポロスとサンシの習得過程はよく似ている。サンシを探す作業はやはり合奏の中で行われ、ほとんど途切れずに旋律全体を繰り返しながら、流れていくポロスの音に対応して自分の演奏すべき音を探す。まず手がかりになるのは合奏時の完成した旋律の記憶である。サンシを学ぶ際には既にポロスを習得済みであり、合奏の経験もあるため、記憶にある合奏時のイメージが習得の出発地点になる。ロチェンも後日のインタビューでサンシを「探す」時は、「まず旋律を覚え、それからそれを（ポロスとサンシに）二つに分ける」といっている（ロチェン、インタビュー、2002年3月11日）^{注8}。またコテカンのリズムにはいくつかのパターンがある。数曲を習得すると複数のパターンが蓄積されるため、それらのいくつかを試してみることは有効だ。合奏時にまちがった音を叩くとグンデルではあまり聞かれない響きが生まれる。たとえばポロスの音と隣接する位置にある鍵盤が同時に鳴ることがある。グンデルの習得過程のなかで、演奏者はこうした響きを間違った不快な音として感じるようになっており、その音型の是非にすぐ気づく。同様に正しいリズムが組み合わさったときの音楽的な一体感や、「間に2枚」の響きももたらす快さもまた聴覚的な記憶の中に刻み込まれている。音の運用規則は理論的・分析的というよりは感覚的に運用されており、ポロスを習得し、演奏する間に培われた感覚や記憶に導かれて適切な音をさぐりあてるように感じる。合奏中の試行錯誤に加え、筆者の場合は不明な箇所はロチェンにサンシのみを演奏してもらい、模倣して覚えることができた。そうした手助けがなければ、最初はサンシを自分で探すのは非常に難しかった。バリ人の場合でも周囲にサンシ奏者がいる場合には、演奏を見たり聴いたりして、模倣することから始めると考えられる。しかし経験の積み重ねによって徐々に手本は不要になっていく。

このような方法でサンシを習得することは、模倣より時間がかかることも多い。導き出されたサンシは、常にポロスとの組み合わせによって記憶される。そのためにサンシのみを取り出すことが難しくなるのである。しかしポロスとサンシを各々完成させて後から組み合わせるのではなく、ポロスにあわせてサンシを探っていく作業を繰り返していくと、音と音の関係性がより明瞭に認識されるようになる。また他の曲のサンシを探す場合にも確実に応用可能な、音をめぐる規則の運用能力が徐々に身についていくように思われる。いったんサンシを「探す」回路が感覚の中に刻み込まれると、さまざまな場面で変化や差異に対応することができるようになり、習得にかかる時間も短縮される。

4. ポロスとサンシの音楽的相互関係

サンシの演奏者は自分のパートを認識、習得、記憶する上で、ポロスとその参照軸としている。サンシを「探す」プロセスは、ポロスのような模倣による習得よりもずっと分析的で創造的であるように思われる。しかしそうしたサンシ奏者の創造性を強調する「つくる buat」という表現はほとんど聞かれず、あくまでも「探す」という表現が用いられる。

サンシを演奏できる演奏者が相対的に少ないからといって、単純にポロスの演奏がより容易だという

ことはできない。曲の開始、終了、フレーズからフレーズへの移行、不規則に挿入されるブレイクなどの合図を出し、合奏全体のテンポを決めるのは一般にポロスである^{注9}。とくに影絵芝居の伴奏時にはドランの緊密な連携が要求される (Cf. Sedana 2005)。人形の小さな動き、木槌 (チュパラ cepala) の合図、台詞の中に潜むヒントに敏感に反応して伴奏をコントロールするのは主にポロスの役割であり、サンシ演奏者はそれに「ついていく ikut」のである。ロチェンはポロスの役割は「運転士 sopir」、他の演奏者はそこに同乗する「乗客 penumpang」に過ぎないとしばしば語っている。ポロスには演奏全体の舵をとる重要な役割があるのだ。両パートは相互補完的であり、ともに不可欠でありながら、演奏のプロセスにおいては微妙な役割の違いがあり、そのことがグンデルの習得過程にも反映されている。サンシはポロスに依拠して記憶できるが、音楽の屋台骨をなすポロスはそれ自体をしっかり記憶している必要がある。

「ポロス」の語義は「簡素な」「誠実な」という意味で、しばしば「単純」「素直」の意味でも使われる。一方の「サンシ」の語義は「異なる」という意味であり、ポロスを基準に「それとは違う」ことに意味があるのだ。興味深いことに、インタビューの中でロチェンはチュチャンダカン (友人 timpal)、コテカン (敵 musuh) という人間関係の比喩で形容した。ロチェンによればサンシとは「ポロスと反対の対立する方向へ進む」ことであり、ポロスと二音を共有するチュチャンダカンは「他人に同調する」ことを意味する^{注10}。そしてサンシとはポロスに対し「時には敵対し、時には兄弟のように lagi bermusuh, lagi kak-saudara」演奏するものなのだという (ロチェン、インタビュー、2002年3月7日)。彼にとってポロスとサンシの合奏とは、人間関係や会話と同様のやりとりであり、同調と対立を繰り返しながら一つの方向へ流れていくものなのである。グンデルの合奏は相手の音に耳を澄ませ、それに答えることから始まる、様式化されたコミュニケーションの一形態にほかならない。だからこそ熟練した演奏家は合奏の中で、ポロスの音との関係によってポロスを把握しようとするのであろう。

バリではグンデル奏者同士が顔をあわせると、「磁石のように (Gold 1998: 561)」楽器に引き寄せられ、曲を交換したり、一緒に合奏したりする。そうした場で筆者は、たとえ自分の知らない曲であっても相手の演奏するポロスにあわせて、なんとかサンシを演奏しようとするグンデル奏者の姿を何度も見てきた。グンデルは一人で演奏しても意味がなく、二人同時にポロスを演奏してもやはり意味がない。合奏のなかで二つの異なる音の流れが同調したり、対立したりすることによって、はじめて一つの音楽が生まれ出される。サンシの語義である「異なっていること」は、コミュニケーションが成立する基盤なのである。だとすれば合奏を成立させる音の運用規則は、この音楽に固有のコミュニケーションのありかたを集約したものといえるのではないだろうか。

注

注1 「グンデル」という語は、グンデル・ワヤン以外にも鍵盤楽器の総称として用いられることもあり、また14鍵でペログ pelog 音階のグンデル・ランバット gender lambat をさすこともある。しかし本稿では紙幅の都合上、以下「グンデル」を「グンデル・ワヤン」の略称として用いる。

注2 カユマス村のレポートリーを分析したヤサは、「チュチャンダカン」の語を「コテカン」と同義に用いている (Wicaksana and Yasa 2005)。このように現地での奏法の名称には定義の不一致が多い。

注3 大編成のガムラン・ゴング・クビヤール gamelan gong kebyar では基本旋律に対して「間2枚」の音を「クンピユン kempyung」または「ンゲンパット ngempat」と呼び、とくにガンサ gangsa パートのポロスとサンシの関係として頻繁に聞かれる (Tenzler 2000: 58)。

- 注4 ヤサは3音のコテカンをヌルイン neluin、4音のものをゲンパット ngempat と呼び、音型やリズムによってコテカンを細分類している (Wicaksana and Yasa 2005: 11 - 38)。
- 注5 この演奏方法はクビヤールではニヨグ・チャグ nyog cag と呼ばれている。
- 注6 グンデルの楽曲は、一般的に影絵芝居の中での役割や場面、演奏の目的によって分類される (Cf. Sumandhi 1986/7, Gold 1998, Sedana 2005, Wicaksana and Yasa 2005)。各カテゴリーには特徴的な音楽的性質があることが指摘されているものの、レパートリー全体を音楽形式によって網羅的な分類する方法は確立していない。
- 注7 筆者自身を含めてバリでグンデルを学んだ外国人は、一般的にサンシも模倣によって習っていた。筆者の知る範囲では、バリ人の芸能者は外国人に教える際に、バリ人の弟子を教えるときよりも丁寧に時間とエネルギーをかける事が多い。外国人は遠くから学ぶためにやってきたこと、滞在期間が限られていること、それまでにまったく経験がない者が多いことなどが考慮されていると考えられる。またバリ人の生徒は、一般に何かを教わっても金銭で謝礼する習慣がないこともあり、師匠が自分を教えることに要するエネルギーや時間を、遠慮したり恥ずかしく思ったりする傾向がより強いことも、サンシを習いにくくしているともいえる。
- 注8 原文は“Melodinya cari dulu, bagi dua. (インドネシア語)”
- 注9 ポロス奏者の経験が少ない場合、例外的にサンシ演奏者が主導権をとることもある。
- 注10 「反対方法へ進む」部分の原文は“Arahnya berlawanan dan terbaik (インドネシア語)”。前後の説明から類推すると、ここでロチェンのいう「サンシ」はチュチャンダカンではなく、「コテカンにおけるサンシ」をさしているようである。「他人に同調する」の原文は“Kalau orang suara, dia orang bicara, dia ikut bicara juga. Milu-milu itu. (もし誰かがなにかいったら、自分も同じように話す。真似しているにすぎない。)(インドネシア語)”

引用・参照文献

- Gray, Nick(1992). “Sulendra”: An Example of *Petegak* in the Balinese *Gender Wayang* Repertory”, *British Journal of Ethnomusicology* 1: 1 - 17.
- Gold, Lisa Rachel(1998). *The Gender Wayang Repertoire in Theater and Ritual: A Study of Balinese Musical Meaning*. Ph.D.dissertation, University of California, Berkeley.
- 増野亜子 (1999). 「バリ島スカワティ村におけるグンデル・ワヤンの様式変化」、東洋音楽研究 64 号、pp.23 - 33.
- Pandhi, I.G.B.N. et al(1979). *Ensiklopedi Music dan Tari Daerah Bali (バリの舞踊と音楽事典)*、Jakarta: Departmen Pendidikan dan Kebudayaan, Proyek Penerbitan Buku Bacaan dan Sastra Indonesia dan Daerah.
- Sedana, I Nyoman(2005). “Collaborative Music in the Performance of the Balinese Shadow Theater.” *Asian Music* 36-1: 44 - 59.
- Sumandi, I Nyoman(ed.)(1986/7)*Pakem Wayang Parwa Bali (バリのワヤン・パルウォ物語集)*. Denpasar: Proyek Penggalan/Pembinaan Seni Budaya Klasik/Traditional dan Baru. (調査報告書)
- 徳丸吉彦 (1996). 『民族音楽学理論』東京：放送大学教育振興会.
- Tenzer, Michael(2000). *Gamelan Gong Kebyar: The Art of Twentieth-Century Balinese Music*. Chicago and London: The University of Chicago.
- Wicaksana, I Dewa Ketut and Yasa, I Ketut(2005). *Materi Panduan Musik Pedalangan Gaya Bali (バリの影絵芝居音楽に関する指針)*. Denpasar: Persatuan Pedalangan Indonesia Komisariat Daerah Bali. (調査報告書)