

都市文化の活力 — 関西地域におけるジャワガムラングループの実態 —

トゥリヨノ・ブラマンティヨ

(林 稔子 訳)

要 旨

本稿は大阪市立大学の COE プロジェクトの支援のもと、2003年8月20日から9月14日まで、関西地域において行ったフィールドワークの成果である。調査の目的は関西地域のガムラングループの実態を研究することであり、主にスラカルタとジョクジャカルタ様式を演奏するジャワ・ガムランの演奏団体を対象とした。ダルマブダヤ、マルガサリ、ティルトクンチョノ、(まだ名前がつけられていない) キャップハウス C.A.P. House のガムラングループがその対象に選ばれた。リハーサルやコンサートの観察のみならず、グループの中心人物たちのインタビューも行った。さらに本稿では、ガムランとかかわりの深い3人の重要な日本の作曲家(音楽家)を紹介した。もちろん他にもガムランで仕事をしている作曲家はいるが、さしあたりここではこれらの人々に絞って論じることにする。

キーワード：都市文化、拡散(普及)、育成、ガムラン、プロセスメソッド

第1章

1. 背景

インドネシア、ジャワ島の外へのガムラン拡散の文化的現象は、初期の西洋音楽が西洋以外の地に拡散したときと似ている。多分、それは何らかの驚きや興奮をもたらした。初めは人々は模倣するだけだったが、やがてそこに新たな創造の過程を引き起こし、彼ら自身の音楽言語や表現に適合したものを生み出していったのである。

まず話題をインドネシアにおける西洋音楽にとろう。歴史的には、インドネシアにおける初期の西洋音楽の普及と育成は16世紀(1512年)に始まり、主にポルトガルの宣教師や商人によって伝えられた¹⁾。すでに1535年に(アントニオガルバオによって設立された)テラナテ島の学校で多くの子どもたちがラテン語やポルトガル

語でグレゴリア聖歌を歌っていた。この地方にはまた、その後彼らの民謡の伴奏楽器として重要なものとなるギターとバイオリンがもたらされた。それらは今日でもマルク諸島とフローレス地域で見ることが出来る。その後、ポルトガルの宣教師は1543年には日本へもやって来て、結果として西洋音楽やカトリック教会の普及と洗練が平戸地域で見事に開花した。平戸は当時「リトルローマ」と呼ばれたほどであった。この地方の人々はオルガンの弾き方をまねただけではなく、後には楽器をも生産したのである。そのグレゴリア聖歌は今日でも「歌オラシヨ」として伝えられている。

逆に、西洋における初期のガムランの普及はインドネシアの植民地宗主国であるオランダに早くから見出されるが、文化的事件として有名なのは1889年のパリ万国博覧会であった。このプロジェクトは、アジアやアフリカなどの植民

地に対する西洋の政治的覇権の力をまざまざと見せつけようとするものであった。これは1893年のシカゴ・コロンビア博覧会にも引き継がれ、ガムランもそういった機会に演奏された。20世紀初頭のオリエンタリズムは、多くの西洋の学者や音楽家をインドネシアに送り込んだ。そして、ガムランやその他のインドネシアの楽器が西洋にもたらされたのである。そこでもまずは模倣から始まったが、近年には、現代ガムラン音楽作品に見出されるような新たな創造の過程を引き起こすまでに至っている。

日本でも同様であったが、わずかに異なった性格をもっている。最初のガムラン楽器は、大阪の阪急電鉄の創始者であり宝塚少女歌劇の所有者であった小林一三によって1940年に日本へもたらされた。それは、二つの宝塚歌劇作品で使われただけで倉庫にしまわれた。そして本格的なガムラン導入は1970年代以降の世界音楽のブームを待たねばならなかった。日本の学者、作曲家や音楽家たちはそのときから本格的にガムランとかかわり始めたのである。本稿は、そのような日本の事情を踏まえた上で、関西地域におけるガムラングループ、ダルマブダヤ、マルガサリ、ティルトクンチョノそして神戸のキャップハウスの活動を調べ、その実情を報告するものである。

2. 方法論

この調査で使用した方法は観察とインタビューである。筆者は、グループのリハーサルや演奏会に行き、この本稿で記述された何人かの人々にインタビューした。その手順は極めて簡素なものであるが、その場でのメモや印象と分析だけではなく、歴史的な視野も加味しながら、調査対象の全体像を描き出そうと試みた。かくして本稿は、関西地域のガムラングループについてのフィールドワークの一例となっている。

3. ガムランは西へ

マントル・フッドは、ジャワのガムランは複雑で高度に発達した音楽表現の形式であると、正しく言い当てている。彼は、フルのガムランセットはおよそ75の楽器を使用するもので、30

人もの演奏家と10～15人の歌手によって演奏されると述べている²⁾。しかしほんの少しの基本的な楽器だけを含むガムランアンサンブルもある。例えば、東ジャワのレオッグ（レオッグ・ポノロゴ）では少しの鉄製ゴング、サルネン（ダブルリードオーボエ）、2つのボナン、そして1～2つのクンダンで伴奏される。

様々な種類のガムラン楽器によって演奏される音楽の多くは伝統的なものであり、作曲者は匿名である。また、作曲年も判然としない。ジュディス・ベッカーがいうように、「・・・年代の問題は西洋の音楽学の歴史重視の性格を反映しており、それは書かれた伝統（楽譜）と関連しているゆえに、ガムランには不適切なのである」³⁾。

最近のインドネシアの外のガムランの研究は、多文化主義の問題と関連している。これはまた都市文化研究においても最も重要な観点であり、本稿もまたそれに沿っている。最初の2つのガムランセットが、1816年にトーマス・スタンフォード・ラッフルズ卿によってロンドンへ運ばれた。彼が『The History of Java』という題の有名な本を出版した前年である。これらのガムラン楽器は今、ロンドンのクレイドンハウスで1セット、人類博物館でもう1セットを見ることが出来る⁴⁾。

それに続く1889年のパリの万国博覧会で、ガムランがヨーロッパ社会の前でライブで演奏された。ジャワの人々が会場で日常生活を営み（ガムランの演奏を含む）、それが「展示」として見世物になったのである。印象主義の作曲家クロード・ドビュッシーがその音楽によって印象づけられたのはこの時であり、後に彼は作曲の中にガムラン的対位法（入れ子リズム）の技術を取り入れた。しかし注意すべき点は、その文化性はさておき、このイベントが、インドネシアを支配するオランダの植民地覇権を演じるために催されたことである。

次の博覧会は1893年にシカゴで開かれた。いわゆるシカゴ・コロンビア博覧会である。これはジャワのガムランが初めてアメリカの社会に紹介される機会となった。この博覧会での全てのガムラン演奏は録音され、そして今、国会図書館の収蔵物になっている⁵⁾。

1919年に民族音楽学の創始者でオランダの

学者であるヤープ・クンストが、ガムランを研究するために政府からジャワへ送られた。ジョクジャカルタとスラカルタを訪れた彼のフィールドワークは、ジョクジャカルタの王宮の2人の学者、ジャヤディプロ氏とプルバチャラコ教授、そしてマンクヌガラン王宮 (スラカルタ) の2人の学者、チャクロハディクスモ氏とバグス・ソエラルディ氏に助けられた。彼の最初の著作『De Toonkunst van Java』を完成させたのは、この期間であった (1934年に出版)。

ほとんど同じ時期 (1920年の初頭) に、カナダ生まれの作曲家コリン・マクフィーはバリ・ガムランの録音を聞いて大そう驚いた。それから初めてバリを訪れるまで11年の歳月を要したが、そこで彼は精密な調査を行った。バリでの生活を最も支えてくれた音楽家かつ芸術家のウォルター・シュピースにも出会った。シュピースはマクフィーの『Music in Bali』という傑作を書く手助けしてくれたのである。バリ音楽によって触発されて書かれた音楽の作品の他に、彼は3冊の本、『A house in Bali』 (1946年)、『A Club of Small Men』 (1948年)、『Music in Bali』 (1966年) を上梓した。

ヤープ・クンストが1950年代に民族音楽学の理論を宣言してまもなく、彼のアシスタントであり博士課程の学生であったマントル・フッドが、ガムランの研究をするためにジャワへ派遣された。ポンチョパングラウィット氏、ムロジョレソコ氏、チョクロワシト氏といった現地の大音楽家と一緒に仕事をした後、彼はアメリカ合衆国へ戻ってカリフォルニア大学ロサンゼルス校 (UCLA) の民族音楽学の教授になった。これはアメリカの大学でのガムラン研究の発展の始まりを意味している。

バーバラ・ビーナリーは1983年の調査で、アメリカ合衆国におけるガムランの総数は98セットであると報告した。1年後、ジョディー・ダイヤモンドは7セットを付け加えた。現在、現代アメリカ人作曲家の一人であり、ジョクジャカルタのインドネシア芸術大学 (ISI) で作曲の客員教授であったピンセント・マクダモットによれば、総数は200セット以上とのことである。

4. ガムランは日本へ

1970年の初めに世界音楽がブームになった時、インドネシアの芸能が日本に初めて紹介され、コンサートとワークショップが催されたのであるが、日本におけるガムランの黎明といえ、先ほども指摘したように、宝塚少女歌劇団の創設者である小林一三がジャワで購入したガムラン楽器が1940年に日本へ運ばれてきたことである。一部の楽器が『女帆船』 (1941年) や『ジャワの子供の踊り』 (1952年) (これは1982年に再演された) の上演に伴奏として使われた⁶⁾。

2番目のジャワのガムラン楽器は1970年に小泉文夫によって日本へもたらされ、東京藝術大学に置かれた。芸術大学スラカルタ校の演奏家であったサプトノは、早くも1979年に日本の権威ある芸術大学で教えるよう招聘された。そして、大切なこととして忘れてならないのは、1980年には音楽を専攻する学生がガムランを学ぶためにジャワに派遣されたことである。彼らのうち何人かは、日本でのガムランの研究や演奏において指導的な学者となり、その一人に音楽学者であり重要な作曲家である中川眞が含まれる。その後、1980年代には、ガムラン授業やガムランクラブの活動が大きく増加していった。

日本の大学で使うために多くのガムラン楽器が輸入され、ガムラン授業と活動は教育現場で急速に増加した。そして聴衆の数もまた幅広くなっていった。定期的に現地のガムラン演奏家が授業やワークショップのために招待され、ジャワのみならずバリとスダのガムランや舞踊もまた紹介され、日本のガムラン研究を豊かにしていったのである。

2003年9月9日に、民族音楽学者であり国立民族学博物館 (民博博物館) でスダのポピュラー音楽を研究している福岡正太にインタビューを行った。彼によると、1980年代ではジャワガムランは大学のサークルや教育目的のため普及していったが、1990年代の終わり頃までに、ガムランは公演やワークショップを通して日本の社会に浸透し、特に東京や大阪ではガムラン音楽の教室ができるまでに至ったという。

とても流暢にインドネシア語を話す福岡自身

も、1999年に博物館で楽器の展覧会をした後に、ジャワガムランの教室をつくることを思い立ち、昼食の休憩の間、週に1回30分間ジャワの古典作品を練習するためのガムラングループを博物館に設立した。それ以来、彼は週に2回、博物館を訪れる人のための30分間ワークショップを定期的に行っている。その博物館は1970年にガムラン楽器を購入し、博物館のホールの完成式典のときに、東京のランバンサリグループによって初めて使われた。これらの楽器は、今でも練習のために使われ続けている。現在この博物館はジャワのガムラン楽器3セットを展示している。1セットは東南アジア展示館に、1セットは保管室に、残りの1セットはメインの展示館で。今年（2003年）、博物館はスンダのガムラン楽器全セットを購入する予定であり、来年までにはバリのガムラン楽器全セットを購入するという。

日本でのガムランの未来について質問した時、彼はとても楽観をしながらも、日本とジャワの間のガムラン社会の強い絆が、今後は必要であろうと述べた。そのとき、ジャワの音楽家や作曲家を日本へ招待しようとする中川眞の計画について、彼は触れた。中川はジャワの音楽家と作曲家が新作をつくったり、ガムランによって実験することを望んでいる。COE プロジェクトを通して、少なくとも5年経てば、中川は日本におけるガムランが活力を得るために最善を尽くすであろう、と福岡は言った。

第2章 関西のガムラングループ

1. ダルマブダヤ

このグループは大阪大学のガムラン研究に端を発し、1989年に音楽学講座スタッフである中川眞と山口修、谷村晃によって設置された。楽器はエンバ中国陶磁美術館から借り受けたもので、ジョクジャカルタ様式のジャワガムランのフルセットである。2003年のグループの総メンバーは16人で、男性6人女性10人という編成であった。音楽学専攻生のみならずグループに参加したい人なら誰にも開放されている。これは日本の一般的な大学のガムランクラブに共通の

特徴である。

このグループはジャワの古典作品だけでなく、日本と外国の現代音楽も演奏するという、変化に富んだレパートリーをもっている。時折ソロ（スラカルタ）からガムラン演奏家がワークショップを行うために招待されている。⁷⁾ ダルマブダヤはマルガサリ（関西）、ランバンサリ（東京）、スカルサクラ（名古屋）とともに、日本におけるガムラングループの先駆的なグループのひとつである。

このグループは現在、山崎晃男をリーダーとしている。流暢なインドネシア語を話すこの音楽心理学者は、毎年1回ジャワへ赴き、主にソロで短期間のガムランの勉強をしている。2003年9月3日のインタビューでは、彼はこのグループが日常の活動のなかで直面している多くの問題を説明した。

- (1) 定期的な練習とリハーサル予定のために使う場所
- (2) 古典作品を習得するために指導するジャワのガムランの教師の必要性
- (3) グループメンバーの継続性

しかしながら筆者がリハーサルを観察した時（2003年9月3日）、メンバーの多くはジャワ古典作品を演奏したり歌ったりすることにすでに熟練の域に達していると思われた。それは大変強い印象を与えた。間近なコンサートとワークショップとして、2003年10月19日伊丹市の荒牧バラ園で開かれることになっていた。これはジョクジャカルタとソロの（スラカルタ）の両様式のジャワ古典作品の1時間半のコンサートとワークショップという予定である。2004年の3月にはオリジナルの新曲公演とワークショップが計画されていた。

1年に1回パンフレットを出版する一方、グループはウェブサイトを持っている

(www.gamelans.org)。

2. マルガサリ

このグループは中川眞によって1998年3月に設立された。彼は特にジョクジャカルタ様式のジャワのガムラン音楽の普及と研究のために多くの時間をささげている。しかし彼はまたダルマブダヤの創設者の一人だったのである。

マルガサリは北大阪のアートスタジオ『スペース天』での活動を基盤としている。このグループはスラカルタ（また『ソロ』として知られている）やジョクジャカルタ様式のジャワのガムラン楽器のフルセットを2つ持っている。中川によれば、ガムランセットの1つは宝塚歌劇団から管理を委託されたもので、1940年に小林一三によって購入された日本初のガムランという貴重なものである。

このグループについて特筆すべきことは、インドネシア国立芸術大学（ISI）ジョクジャカルタ校から毎年定期的にガムラン演奏家を招待して、ジャワの古典作品の演奏方法を教えてもらっている点である。しかしながら注目すべきは、ジャワの古典作品のレパートリー化だけではなく、日本人、インドネシア人、外国の現代作曲家によって書かれた現代作品もまた視野に大きく入れられているということである。

また、このグループは演奏だけでなく教育にも多大な力を注いでいるゆえに、関西地域のガムラン活動のリーダー格といえるだろう。中川は、日本の小中学校では西洋音楽のみに集中するのではなく、アジアの音楽や舞踊もまた導入されるべきであると主張している⁸⁾。

現在およそ20人いるメンバー（そのうち3人がジャワに留学中）の献身的努力によって、夥しいコンサートやワークショップが、1998年の創設以来なされてきた。2005年までの計画によれば、楽舞劇『桃太郎』の第五場まで仕上げる予定である。粗筋はほぼ中川自身によって考案され、音楽は作曲家の野村誠が中心となるワークショップ形式で、全てのグループのメンバーの参与によって作曲されている。アジアを通してよく知られている動物と人間の関係の話である『ラーマーヤナ』、またモーツァルトの有名な『魔笛』と深い親近性をもつ『桃太郎』の話は、世界的な人気を博する可能性があるだろう。

3. ティルトクンチョノ

ティルトクンチョノについては、まずそれが碧水ホールに所属しているという点に、筆者は大いに感銘を受けた。碧水ホールは日本で数あるホールの中で、ガムラン楽器のフルセットを購入し設置した最初のホールである。碧水ホー

ルの館長である中村道男は、ガムランを買うために地方行政府に果敢に提案し、滋賀県水口町がそれを承認したのである。

中村によれば、碧水ホールのためにジャワのガムラン楽器のセットを買うという考えは2001年の1月に生まれたという。しかしながら最終決定は、町役場が2001年9月に碧水ホールで行われたマルガサリのコンサートを見た後に承認されたのである。注文は直ちに行われ、2002年の3月に楽器は納入されねばならないことになった。通常、ガムランは伝統的な手作りの技術でかなりの時間がかかるのに、これは異例のペースである。

日本のコンサートホールにガムランがあるということは、非常に珍しい。なぜガムランを選んだのかと質問すると、中村はもし自分が演奏することができなかつたり、またガムランについて正しい理解を持っていなかったならば、碧水ホールにガムランが設置されることはなかったであろうと話した。もちろん、と彼は続けて、ただ単にジャワの古典作品を演奏したり練習するのではなく、できるだけ多くの一般の人々に様々な形で親しんでもらうことを意図していると語っていた。ワークショップや新しい音楽実験など、様々なアプローチが考えられる。（彼は碧水ホールで2003年8月24日に開かれた『野村誠の世界』と題を付けられたコンサートについて言及した。）

野村誠のコンサートの前に、何日間か彼によって行われたワークショップの活動を観察した筆者の印象を、ここで共有するのは意味のあることだと思う。彼は何人かの子供や若い人たちと一緒に、実に創造的で実験的な音楽を共同制作した。なかには精神的障害をもつ子供も含まれていたが、ワークショップと上演の創造性に富んだ過程に驚くほどうまくとけ込んでいた。8日間のワークショップは『スケコ!!!』というタイトルのガムランの冒険的作品となって結実した（なんて奇妙な日本語なのか？）。この作品で面白かったのは、野村がダンス、ドラマや子供たちのゲームを中に挿入していただけではなく、武術的動作も含んでいた点にある。彼はまた聴衆に参加を促し、ホールの中は野外の祭へと転じ、多くの人々を楽しませたので

あった。

彼のガムラン第1作である『踊れ！ベートーベン』（1996年）の再演では、マルガサリ、ティルトクンチョノのメンバー、そしてワークショップに参加した子供たちと一緒に共同制作をした。この作品にはガムラン楽器によって生み出すことのできる最大限の実験可能性があると、筆者は思った。すべての聴衆が大変喜び、筆者はこの若い作曲家の創造性に驚嘆したものである。

もう一度碧水ホールの館長、中村道男による話に戻ろう。なぜホールにガムラン楽器を設置し、ガムラングループを立ち上げたのか。彼の世代では若い頃にビートルズなどのポピュラー音楽やインド音楽に親しんできた。そういう意味合いにおいて、彼は水口町の人々に西洋の古典音楽だけではなく、様々な他の音楽に対して楽しみを見出してもらいたいと思っている。そう思っているときに、彼は中川真に出会ったのである。中川はその意向を汲み取り、水口のホールにガムラン楽器を置いてはどうかと提案した。そして、早速ガムランコンサートの計画が立てられ、2001年9月にマルガサリが碧水ホールで演奏することになった。そのコンサートが強い印象を与えたため、町役場は楽器を買いたいという中村の要望を受け入れたのであろう。

楽器が碧水ホールへ設置された直後に、ガムラングループ「ティルトクンチョノ」が結成された。現在のメンバーは8人である。マルガサリのメンバーの1～2人がそこへ教えに行くとともに、マルガサリが定期的に招聘しているインドネシア国立芸術大学（ISI）のガムラン教員もまた教えにきている。彼らは、ティルトクンチョノのほか、ダルマブダヤやキャップハウスガムラングループをも教えているのである。

4. キャップハウスのガムラングループ

神戸の三宮近くに位置しているキャップハウスは、以前は国立移民宿泊者センターの建物で1928年に建設された。名称は変わりながらも、この建物は海外へ行く計画をしていた人々のための準備と学習施設のためにずっと使われてきた。1971年まで、日本全国から25万人以上の人々を集め、外国、主にブラジルへ送ったので

ある。その後に、神戸市の看護学校や神戸海洋気象台などに転用され、1999年には「CAP ハウス：190日間のアートの実験」の場所として提供された。それが機縁となって、C.A.P.（芸術計画会議）がこの建物を使うようになったのである⁹⁾。この催しは、多くの人々が芸術への共通の興味によって触れ合うことのできる「場所」がほしいという、グループの願いを生み、それが結局はかなえられたのである。

ちょうど時期がよかった。というのは、ここから世界の至る所に散らばった人々が、外国への移住を物語る歴史的建造物として神戸移民センターを保存するよう、神戸市に要望していたのである。そこで神戸市では、2008年にブラジル移民政策100周年を記念するため、国立海外移民記念館（仮称）という名称に改名して、プロジェクトの準備に入ったところであった。その日本の移民資料を展示する作業を行うことを主な名目として、キャップは神戸市からビルの管理・運営を2002年春に委託されたのである。そして、彼ら本来のアート活動も並行してここで行うことができるようになった。それ以来、キャップハウスは実験的なプロジェクトのセンターとなり、創造的な活動に従事し、様々な種類の人々の出会いを生み、異なる価値観の融合を推進してきたのである¹⁰⁾。

このハウスの目標と詳細な活動は次の通りである¹¹⁾。

目標

- ・社会における芸術の探求と普及
 - ・現代社会に生きる芸術の研究
 - ・社会における芸術の浸透を奨励する新しい方法の創造
 - ・芸術的手段に基づく国際的な交換の育成
- 具体的な活動
- ・定期的な研究会の開催
 - ・新しい型の展示会の組織化と開催
 - ・シンポジウム、講演、ワークショップの開催
 - ・芸術関連の情報の促進と交換
 - ・海外との絆と交流強化のためのイベントの開催
 - ・出版、印刷、他のメディア（パンフレッ

トなど)による発信

キャップハウスのガムラングループは2003年8月に設立され、現時点ではグループの名前はまだない。2003年8月29日に筆者がキャップハウスの館長、下田展久に行ったインタビューでは、楽器はマルガサリから借用したということだ。キャップハウスは8人のメンバーをもち、そのうちの1人がバリのガムランを経験したことがある。他のメンバーは初心者だが、とても興奮してガムランを楽しんでいた。

下田は、ガムランの音楽の作り方や音楽の音を作るシステムの方法はとても面白いという。彼は多くの人々がガムランの古典的作品だけではなく、実験的な新しい作品を楽しんでほしいと願っている。その意味で、ガムランの作曲をするよう日本の作曲家を招聘しようと考えている。ここの教師もまたマルガサリのベテランたち、あるいは中川眞が招聘しているインドネシアの音楽家である。

第3章 日本の現代音楽作曲家とガムラン作品

1. 中川眞、彼の哲学とガムランに関する仕事

マルガサリを創設する前、彼は1979年から1997年までダルマブダヤのリーダーであった。ダルマブダヤ時代には、ガムランの現代的作品を演奏するために1996年にインドネシアへコンサートツアーを挙行了。彼の指導での10数年間、ダルマブダヤは現代音楽を演奏することが飛躍的に上達した。なぜなら中川は現代音楽に音楽家として深くかかわっていたからである。たまたま彼は1997年にジョクジャカルタのインドネシア国立芸術大学の客員教授として招聘され、民族音楽学科において「民族音楽学」や「フィールドワーク」を教えることとなった。その機会に、芸術大学の教員とともに、日本のガムランの現代作品を演奏することを試みたが、それは失敗に終わった。問題は、インドネシア人演奏家に新しい記譜法の経験や西洋音楽が欠けていたからである。現代音楽のリズムや語法の感覚は、インドネシア人が子供時代から

養ってきたガムランのリズムの感覚と合わなかったのである。しかし中川は他方で、自分がカラウィタン（ジャワの古典音楽）の語法に精通していなかったことにも原因があったと考えたのである。

そこで、カラウィタンの語法を理解するために、彼はマルガサリにおいて初めの3年間（1998年から2001年まで）、ジャワの古典作品のみを集中的に練習、研究した。ジャワの語法を理解することによってジャワの伝統的なガムラン演奏家とうまくコミュニケーションをはかり、ゆくゆくは現代音楽の語法の共有にいたることをめざそうとしたのである。それを実現するために、ジャワの演奏家を定期的に日本へ招聘し、カラウィタンを教えてもらうだけでなく、実験的な音楽作りに参加してもらうというプログラムをたてたのである。これは異文化を乗り越え共同で文化をつくるという方法論であり、中川にとってのみならず、インドネシアの音楽家にとっても刺激的なことであった。

彼の音楽づくりには他にも興味深い点がある。それは「プロセス・メソッド」と呼ばれる方法である。実験的な音楽を作る際に、メンバー全員と考えを共有しながら、彼らをもそのプロセスのなかに積極的に参与させる方法である。野村誠のような著名な作曲家と仕事をするときに、彼はこの方法を適用する。彼は野村に楽譜を用いずに作曲するよう要請する。その申し出を面白いとは思いつつ困惑した野村は、常にリハーサルを録音し、後で聴き直して面白いフレーズやメロディーを発見するのである。筆者がそのグループのリハーサルを観察した時、楽劇「桃太郎」の第2場と第3場をつくっていたが、とても面白く、メンバーの全員がその基になる台本を書いた中川眞、そして音楽を作る過程を導く野村誠の指導のもと、創造の過程を共有していたのである。

中川によれば、この過程を通して、1970年代には主流であった「内と外」といった2元論的な異文化理解に関する通説を乗り越えようとするのである。このプロセスを経て、ガムランはユニバーサルな文化になり得るのではないかという。もはや、こちらの文化、あちらの文化といった2元論で捉えられる段階ではない。ジャ

ワと日本の演奏家が共同して文化をつくっていくべきなのである。そのために、ジャワの演奏家は新しい理論や西洋音楽について学ぶべきであり、逆に日本のガムラン演奏家はジャワの古典作品を深く学んで理解するべきである。大多数の日本人は子供のときから西洋の音楽に漬かってきていることは留意すべきである。これがジャワのガムラン演奏家と共同制作をするための壁を作っている。そして中川はこれらの壁を打ち破ろうとする孤高の挑戦者のように見える。

彼は音楽の新しい文化の天上にいたるための橋を懸けようと邁進している。しかし同時に、大学や神戸や滋賀で、音楽学や作曲の教授、ガムランの指導などに多忙である。現在は「桃太郎」シリーズにかかわっており、また1995年以來の『グンディン・コスモス』（『ガムランのための宇宙』）と呼ばれる作品群の作曲も続けている。そして野村誠やウィル・エイスマ（オランダ）、マントル・フッド（アメリカ）とともに、『グンディン・コスモス・コラボラシ』（『ガムランのための宇宙：共同篇』）という仕事もしている。想像を絶する仕事量である。

2. 野村誠とガムランの実験

野村誠は1968年に名古屋で生まれた¹²⁾。6歳の時に習得した初めての楽器は足踏みオルガンであったが、同じ時期にすでにピアノのための16小節の音楽を作曲していた。1977年に1ヶ月間入院した時、彼はピアノを習い始めた。この年、彼は現代音楽について興味を持ち、驚くべきことに小学校の作文の宿題でバルトークについて書いたのである。その後、3つのピアノ曲『笛の音』、『雨だれボタン』、『電車ごっこ』を作曲し、引き続き作品が生まれてゆく。

中学校へ入学するまでに、少なくとも1年に1作品を作曲しており、ピアノのための「たぬきときつね」は小学校で人気作品となった。中学生の頃には作曲の才能について悩み、コンサート・ピアニストになろうとも思った。しかし1986年に高校を卒業するまで作曲は続けられた。そして音楽系に進まず、京都大学へ入学して数学を専攻するとともに、現代音楽のピアニストとして経験を積み始めたのである。1987年

には現代音楽の楽譜法を学ぶためにスイスを訪れた。

彼は1988年にポピュラー系（ヒュージョン）音楽の仕事を始め、コンサートがとても忙しくなり、大学の進級試験を欠席してパフォーミングアーツセンターでのコンサートに参加する有様だった。1991年にはニューヨークへ行ったが、京都大学で勉強を続ける方がいいような気がしたため京都へ帰った。1992年に初めてのCDを出した。そして「私達新音楽人です」という番組でNHKデビューを果たした。1994年、ブリティッシュ・カウンシルから奨学金を得てヨーク大学へ留学し、イギリスのいくつかの都市でコンサートを行った。それからは、彼の作品の上演の要請が多くなっていった。ここで注目すべきことは、この時期に（1996年）多作の作曲家が『踊れ！ベートーベン』を書いたことである。ガムラン、おもちゃの楽器、踊り、武術的所作、子供たちの遊びや歌や劇を含む実験的作品だ。これは日本で初演された後、1996年のダルマブダヤによるインドネシア・ツアーによって、ジャワの4都市でも演奏された。そのときは、ジャワの小中学校の生徒と共演し、彼らから多くのモチーフを得て、作品のなかに投入し続けた。彼は子供が大好きで2003年までの彼の仕事の多くは、世界中の子供たちに捧げられている。

2000年にアサヒビール環境文化財団の委嘱によってガムラン第2作『せみ』を、2003年にはいずみホール（京都府）の委嘱によって第3作『ペペロペロ』を作曲、いずれもマルガサリが初演した。また、中川の項でも書いたが、マルガサリとともに楽舞劇『桃太郎』の作曲に2001年から取り組んでおり、2005年に完成予定である。1年に1場ずつ完成しており、それらはこれまでザ・フェニックスホール（大阪市）、氷室神社（奈良市）、碧水ホール（水口町）などで上演されており、演劇関係者からも注目を集めている。彼はもちろんガムランばかりではなく、邦楽器やオーケストラなど、メディアにとらわれない活動をしており、ときにはストリート・ミュージシャンをしているという、刮目される日本の若い天才的な作曲家の一人である。

3. セツ矢博資、彼の考えとガムラン作品

作曲家、セツ矢博資は大阪芸術大学音楽学部の教授である。この大学は音楽教育、音楽学、音楽演奏学科をはじめ、造形芸術や舞踊を含む17学科から成る、日本最大の芸術大学として知られている。そこでセツ矢は音楽学科長をしている。

大阪芸術大学は1998年にガムランのフルセットを買った。その価格はスタインウェイのグランドピアノの値段とほぼ似ているが、驚くべきことにそれは実に質のいいガムランである。30人以上の学生が中川眞講師の指導のもと、ガムランの授業を受けている。筆者が授業を観察した時には、学生たちが合奏しながらいかに興奮しているかということ垣間見ることができた。彼らは「ラドラン」を演奏し、非常にいい音をしていたが、ほとんどが初心者のクラスであった。ここでは初心者と経験者のための2種類の授業が用意されている。

芸術大学のガムランは、楽器にとっていい音響の半球ドーム状のホールに設置されていた。それはジャワの音楽家から見ればとても豊かな状況で、このようなホールには嫉妬すら覚えるのである。ここで思い起こすのは、ガムランの置かれている様々な状況である。水口町では、コンサートホールに設置されている。ガムランの本家であるジャワでは、木で作られた野外風の四角い伝統的な建物「ブンドポ」に設置されている。マルガサリはジャワの伝統的な「ブンドポ」によく似ている本拠地をもっている。それはガムランの研究のための寺院のように見えて、いっそう印象的だ。

ガムラン研究が日本において今後どうなるのかについて筆者が質問したところ、セツ矢はとても楽観していると答えた。例えば、ガムランは、演奏だけではなく、卒業論文やコンピューターによるガムランの調律システムの分析などにも、幅広く活用されている。大阪芸術大学のガムラングループはジャワの古典作品だけでなく、実験的な作品や、他の音楽メディアやコンピューター音楽プログラムを援用しながら、新しい共同制作の可能性を広げていきたいという。

セツ矢自身は中川眞にガムランのために作曲

するよう依頼された20年前から、ガムランにかかわっている。その時、彼は西洋の変口調に基づきつつ、スレンドロとペロッグのシステムを拡張していく可能性に取り組んだ。その結果は混沌としたもので、スレンドロとペロッグ、変口調がめまぐるしく移動するものとなった。それは『彩色された音の構造』と付けられた。3年後に彼は『Exciting Gamelan』(1986年)というタイトルの2番目のガムランの作品を書いた。ガムランはとても気持ちを興奮させるものであり、実験的なやり方でガムランを探究する自分を押し止めることができないという。

第4章 結論

日本におけるガムランの未来について、多くの日本人は非常に楽観的な考えを共有しているように見える。筆者は日本人の日々の生活や文化のなかに見受けられる彼らの倫理についてよく知っている。日本でガムランはさらに発展し、日本のより幅広い社会層に受け入れられていくだろう。ガムランはもうすでに東京や関西だけでなく、他の地域つまり九州や新潟にまで広がっている。

さらに印象的なことは、ジャワの古典音楽の追究だけではなく、何か新しいもの、創造的なもの、革新的なものへとつながっている点である。それは中川眞や彼の友人によってなされている「プロセス・メソッド」にみられるが、その他にも顕著だ。これらの努力は、本稿に記載されている多くの重要な人たちによってなされている。彼らはこの国でのガムラン愛好者というだけではなく、都市文化の発展している関西地域において、とりわけ多文化的なものを創造する特別な一群であるといえよう。

時間と歴史は、外国の音楽や文化との新しい接触、拡散または育成が受け手に向かって常に新しい創造のための衝撃を与えていることを私たちに示している。これは16世紀初頭のアジア、インドネシアや日本における西洋音楽の伝来時にも起こっている。例えば、東インドネシアのマルク人は1512年に、香辛料を探しに来たポルトガル人によって伝えられたグレゴリア聖

歌に出会った。その時、現地の人々は何らかのカルチャーショックを受けたに違いないが、続いて人々はそれを模倣し、さらに創造の過程へと進んでいった。今日では、その新しい音楽はその人々の民俗音楽にさえなっている。クロンチョン音楽はこれらのジャンルの一例である。一方で、およそ30年後に日本の九州の人たちもまたポルトガル人によって伝えられたグレゴリア聖歌に出会った。そのときもまた模倣と創造の過程が生まれ、「歌オラシヨ」が残った。

中川眞たちによって実践されている「プロセス・メソッド」を通して、ガムランの普及と育成は、ガムラン楽器に基づく新しいユニバーサルな音楽文化を生み出すだろうか？答えはもちろんイエスだ。では、その新しいジャンルはどんな名前と呼ばれるだろうか。やはりガムラン音楽という名前か？あるいはそうではなく？おそらく次の世代の人々はそのジャンルの名称を決めるだろう。

注

1. Triyono Bramantyo, *The Early Western Music Dissemination in Indonesia and in Japan through the Missionary Activities*, Ph.D. Dissertation, Osaka University, 1977.
2. Mantle Hood, 1958. *Javanese Gamelan in the World of Music*, Penerbit Kedaulatan Rakyat, Jogjakarta, p.8.
3. Judith Becker, 1980. *Traditional Music in Modern Java*, The University Press of Hawaii, Honolulu, p.9.
4. Sumarsam, 1999. "Gamelan dan Barat: Interaksi Musik dan Budaya", in *Jurnal Seni Pertunjukan Indonesia Th. IX-1998/99*, p.93.
5. Sumarsam. *Ibid.*, p.97.
6. Akiko Kawaguchi, 2001. *Transformation of Orality in the Learning Process of Gamelan*, Master's Thesis, Joetsu University of Education, Joetsu, pp. 178-80.
7. Kawaguchi, *Ibid.*, p.284.
8. Shin Nakagawa, n.d. *Indonesian Gamelan*. Pamphlet of Marga Sari, produced by 'J Planning' Corporation, Kyoto.

9. Leaflet (1), CAP House, n.d.
10. Leaflet (1), *Ibid.*, n.d.
11. Leaflet (2), CAP, n.d.
12. ほとんどの情報は2003年8月24日のコンサート「野村誠の世界」の配布プログラムから得ている。

参考文献

- Judith Becker, 1980. *Traditional Music in Modern Java*, The University Press of Hawaii, Honolulu.
- Triyono Bramantyo, *The Early Western Music Dissemination in Indonesia and in Japan through the Missionary Activities*, Ph.D. Dissertation, Osaka University.
- Mantle Hood, 1958. *Javanese Gamelan in the World of Music*, Penerbit Kedaulatan Rakyat, Jogjakarta.
- Akiko Kawaguchi, 2001. *Transformation of Orality in the Learning Process of Gamelan*, Master's Thesis, Joetsu University of Education.
- Sumarsam, 1999. "Gamelan dan Barat: Interaksi Musik dan Budaya", in *Jurnal Seni Pertunjukan Indonesia Th. IX-1998/99*.

リーフレット

1. Leaflet (1), CAP House, n.d.
2. Leaflet (2), CAP House, n.d.
3. Shin Nakagawa, n.d. *Indonesian Gamelan*. Pamphlet of Marga Sari, produced by 'J Planning' Corporation, Kyoto.
4. 2003年8月24日のコンサート「野村誠の世界」の配布プログラム。
5. 大阪芸術大学大学案内 (2002)。
6. ダルマブダヤ冊子 (2003)。

インタビュー

1. 中村道男 (碧水ホール館長) 2003年8月27日。
2. 下田展久 (CAP House 代表) 2003年8月29日。

3. 七ツ矢博資（大阪芸術大学教授）2003年9月8日。
4. 福岡正太（国立民族学博物館助手）2003年9月9日。
5. 中川眞（大阪市立大学大学院教授）2003年9月11日。

謝辞

調査者は大阪市立大学の COE プロジェクトの代表者である阪口弘之教授，バンコク（タイ）とジョクジャカルタ（インドネシア）地域の COE プロジェクトの B グループの代表者である山野正彦教授，プロジェクトの教職員メンバー，特に中川眞教授と井上浩一教授，大阪市立大学の図書館員，関西地域のガムラングループとそのリーダー，キャップハウスの館長下田展久氏，そして各ガムラングループの演奏家たちに対して感謝を申し上げたい。彼らの協力なしでは本稿は完成されなかったであろう。にもかかわらず，本稿に誤りがあり含まれていたら，それは筆者自身の責任によるものである。

2003年9月18日 大阪にて

The Dynamism of Urban Culture: The Javanese Gamelan Groups in the Kansai Area, Japan

Triyono BRAMANTYO

(translated by Toshiko HAYASHI)

This report is the result of field research done in the Kansai area of Japan from 20 August to 14 September 2003, sponsored by the COE project of Osaka City University, Japan. The research aimed to study the gamelan groups in the Kansai area, mainly those of the Javanese gamelan, of both the Surakartan and Yogyakartan schools. Rehearsals and concerts were observed, and also interviews were conducted with some key figures of these groups.

The first gamelan instruments were brought to Japan in 1940 by Ichizo Kobayashi, but the instruments were used to accompany only two productions. Following the boom in world music in the 1970s, some scholars, composers and musicians started to work with the gamelan in the Kansai area. This was the real beginning of the acceptance of the gamelan in the area, where they have developed gamelan music in their own way. What is most impressive is that extensive studies of Javanese classical pieces go hand in hand with the exploration of what is new, creative and innovative. Gamelan life is put into a creative multiculturalism and becomes part of the dynamism of daily urban culture in the Kansai area.

Keywords : urban culture, dissemination, cultivation, gamelan, process method