

バリのゴン・クビヤールにおけるガヤの意味
—ガムラン音楽における演奏表現—

沖縄県立芸術大学大学院 芸術文化学研究科

氏名：鈴木 良枝

学籍番号：119402

(平成 26 年度 博士学位論文)

凡例

1. インドネシア語、バリ語、古代ジャワ語（カウイ語）のカタカナ表記について

本論文において頻繁に用いるインドネシア語、バリ語、古代ジャワ語（カウイ語）のカタカナ表記は、できるだけ発音に近いようにつとめた。インドネシア語やバリ語の発音はローマ字の読み方の原則とほぼ一致している。しかし以下の場合にはそれぞれの表記法に従う。

1.1. 母音の e の表記について

1.1.1. e は [e] と発音する場合と [ə] と発音する場合がある。[e] はエと表記し、[ə] ウと表記する。

例) [e] の場合 sunaren スナレン

例) [ə] の場合 gamelan ガムラン

1.2. 子音の表記について

1.2.1. 語尾の子音が b, t, p, k, d, g, で終わる場合

全て母音 U を加えてカタカナ表記する。b 以外は促音を入れ、「ット」「ッパ」「ック」「ッド」「ッグ」のように表記する。

例) rebabh ルバブ Jobog ジョボグ

1.2.2. 語尾の子音が l, m, s で終わる場合

母音 U を入れてカタカナ表記にする。

例) ugal ウガル

1.2.3. 語尾の子音が r で終わる場合

母音 U を入れてカタカナ表記する。また前に長音を補う。

例) Denpasar デンパサール

1.2.4. 語尾の子音が h で終わる場合

母音の発音の後、軽く息を添える音（気母音）として発音される。カタカナ表記の場合は特に表記しない。

例) penyacah プニャチャ

1.2.5. 語尾の子音が n, ng で終わる場合

発音上は明確に区別するが、カタカナ表記の場合はどちらも ン で表記した。

例) jegogan ジェゴガン reyong レヨン

1.2.6. m+子音の場合

子音が b, p の場合は m を ン と表記する。

例) trompong トロンポン

1.3. 例外的な表記法

1.3.1. 既にある程度定着した日本語表記がある語は、以上の原則に従わない場合もある。

例) kecak ケチャ

2. 注について

注は各章ごとに通し番号とし、各頁の下欄に記す脚注方式とする。

3. 引用文献及び参考文献について

本論文における引用及び参考文献の表記は、本文中あるいは注の文中に丸括弧の中に以下のように表記した。

例：(著者性 発行年: 頁数)

なお、発行年については、初版の出版年を[]に記入した。

例：(McPhee 1981[1936]: 30)

4. 固有名詞の表記

4.1. 人名の表記

外国人名は、初出時はカタカナ、原語綴りの順で記し、同じ人名は、2回目以降、カタカナで記述する。またバリ人の名前は、最後にくる名前を記す。また日本人の人名は、初出時から姓のみを記述する。なお、インフォーマントの個人名の記載は、本人に許可を得ている場合は記載し、得ていない場合、もしくは記載することにより本人に迷惑が生じると判断した場合は、イニシャルのみを表記し、匿名扱いとする。

4.2. その他の固有名詞

外国語の地名、曲名、楽器名等の固有名詞は、カタカナ、原語綴りの順で表記し、2回目以降はカタカナのみを記述する。

5. 記号の使用

文中における括弧記号の意味は以下の通りとする。

「」 発言、もしくは文献の引用、日本語論文の題目

『』 日本語単行本文献の題目

《》 曲名

() 文献情報、原文に対応する訳文、もしくは和文に対応する原語・原文、文中の記述の補遺

[] 引用文献、インタビューの内容や表現の補遺

6. 表、図、写真、地図、譜例

本文中の図、表、譜例、写真には種別を分けず、出現順に番号をつける。その際、前の数字は章に対応している。

例：写真 1.1 ゴン・クビャールの主な楽器、表 1.2 ゴン・クビャールの楽器の音楽的役割と特徴、
図 1.3 バパン形式におけるコロトミー構造と拍節の装飾例

7. インタビューからの資料の引用について

インフォーマントの発言を引用する場合、引用文の直後の()内にインフォーマントの名前、p.c.(personal communication の略)とインタビューの年月日を記述する。この際インフォーマントの名前は姓、または最後の名前のみを記す。

目 次

第1章 研究の展望	…1
1.1. 研究の目的と視点	…1
1.1.1. 問題の所在	…1
1.1.2. 音楽学における様式概念	…2
1.1.3. 先行研究におけるガヤの記述と本研究の視点	…4
1.2. 研究の対象	…6
1.2.1. ゴン・クビヤールの先行研究	…7
1.2.2. ゴン・クビヤールの楽器の音楽的機能と形状	…8
1.3. 現地調査について	…13
1.4. 本論文の構成	…13
第2章 バリのガムラン音楽におけるガヤの概念	…14
2.1. バリの音楽様式「ガヤ」の概観	…14
2.1.1. 研究の目的	…14
2.1.2. インドネシア語の成立	…15
2.1.3. インドネシア語におけるガヤの意味	…16
2.1.4. バリの人々によるガヤの語り	…17
2.2. ゴン・クビヤールの変遷	…20
2.2.1. ゴン・クビヤールの萌芽期（1910年～1930年）	…21
2.2.2. 普及・教育の時期（1931年～1967年）	…25
2.2.3. フェスティバルの時期（1968年～2003年）	…29
2.3. 考察	…33
2.3.1. ゴン・クビヤールの規範形成	…33
2.3.2. 現代バリにおける地域のガヤの差別化	…34
2.4. まとめ	…36
第3章 旋律の多様性と均質化	…37
3.1. 研究の目的と視点	…37
3.1.1. 研究の目的	…37
3.2. 分析の対象と手順	…38
3.2.1. 《オレグ・タムリリンガン Oleg Tamulilingan》の概要	…38
3.2.2. 録音資料の選定	…39
3.2.3. 楽譜の記載について	…43
3.3. 《オレグ・タムリリンガン》の分析結果	…46
3.3.1. 《オレグ・タムリリンガン》で用いられるコロトミー構造とポコック	…46
3.3.2. ゴンガン及びフレーズ数の比較	…50

3.3.3. ポコックの演奏の順番の比較	…52
3.3.4. 旋律の装飾音形の比較	…63
3.4. 分析結果の考察とまとめ	…79
第4章 演奏テンポの多様性と均質化	…82
4.1. 研究の目的と視点	…82
4.1.1. 研究の目的	…82
4.1.2. 定量的分析を用いた演奏研究の概観	…83
4.2. 分析の対象と手順	…84
4.2.1. 分析箇所及び分析した録音について	…84
4.2.2. 分析手順	…86
4.2.3. 測定の問題点とその改善方法	…86
4.3. 分析結果	…89
4.3.1. ②ルロンゴラン I の分析結果	…89
4.3.2. ⑨ルロンゴランIVの分析結果	…94
4.4. 分析結果の考察とまとめ	…99
第5章 ガヤの伝承とその現代における形成—ゴン・グラダッグの事例から—	…101
5.1. 研究の目的と視点	…101
5.1.1. 研究の目的	…101
5.1.2. 調査の概要	…101
5.1.3. ゴン・グラダッグの概要	…102
5.2. ゴン・グラダッグのガヤの実態	…106
5.2.1. ゴン・グラダッグのガヤに関する演奏者の語り	…106
5.2.2. 旋律構造からみるゴン・グラダッグのガヤ	…106
5.2.3. ウガル奏者、イ・ワヤン・カレ I Wayan Kale(1902?-1987)の演奏趣向	…117
5.3. 演奏の伝承と現代	…122
5.3.1. カンティランの旋律の伝承	…123
5.3.2. ウガルの旋律の伝承	…125
5.3.3. ガヤが継承され続ける背景	…126
第6章 結論	…130
6.1. 各章の総括	…130
6.2. 現代におけるゴン・クビヤールのガヤの形成の有り様	…132
参考文献	…134
楽譜資料	…143

第1章 研究の展望

1.1. 研究の目的と視点

本研究はバリのガムラン gamelan 音楽において「様式」という意味を持つとされる「ガヤ」について、ゴン・クビヤール gong kebyar¹の音楽家の主観的な認識と演奏の実態、更にガヤの継承の現状から、バリのガムラン音楽における様式形成について論じ、ガヤの意味を解明していく試みである。

1.1.1. 問題の所在

バリはインドネシア共和国に属する一つの島であり、世界各国から観光客が訪れる南の楽園として知られている。一般的にリゾート地としての印象が強いバリであるが、その一方でバリの固有の文化である、舞踊やガムラン音楽を目当てにこの地を訪れる観光客も多く、それらに関する研究も様々な分野から行われている。ガムランとは、インドネシアに伝承されている伝統的な打楽器アンサンブルの総称であり、バリには大小あわせて 20 種類以上の編成があるといわれている。その中でもゴン・クビヤールは、1910 年代にバリの北部に位置するブレレン Buleleng 県で誕生し、20 人以上で演奏される大規模なガムラン編成として知られている。ゴン・クビヤールは、青銅製の大きな「ゴン（ゴング）gong」とバリ語で「爆発」や「花が突然開く」などを意味する「クビヤール kebyar (Shadeg 2007: 188)」という二つの用語から成り立ち、その名の通り、ダイナミックな演奏スタイルで人々を魅了し、バリ全土に広がっていった。そしてバリ各地に伝播したゴン・クビヤールは、その普及とともにそれぞれの地域で育まれた特色のある地域様式、すなわち地域の「ガヤ gaya」があらわれたといわれている (Sukerta 2009: 9)。

「ガヤ」とは「様式、方法、態度、用法、振る舞い (末永 1997: 180)」などを意味するインドネシア語であり、ガムラン音楽では「～県のガヤ」、「～村のガヤ」というように、主に地域の様式を表現する場合に用いられる。また「ガヤ」は、「様式」を意味する英語の「スタイル style」もしくはインドネシア語の「スティル stil」という言葉で言い換えられることもある。実際、バリの人々はゴン・クビヤールの地域のガヤの特徴について「ギヤニヤール Gianyar 県の演奏は賑やかで速いが、バドゥン Badung 県の演奏はおちついている」というように語り、その差異をバリの行政区分の中でも広範囲を示す「県」の単位で捉えている。

上記のようなバリの人々による「ガヤ」の発言は、バリのそれぞれの地域に固有の音楽的特徴があり、各地域における独特な音楽様式が存在していると想像させる。しかしバリのガムラン音楽は口頭で伝承されているため、楽曲は楽譜によって固定されず、地域によって様々なヴァリエーションが存在する。更に

¹ ゴン・クビヤールの日本語表記は、「ゴング・クビヤール」、「ゴング・クビヤル」など複数あるが、本研究では、皆川 1994 に従い、「ゴン・クビヤール」と表記する。

バリの人々は、楽曲を同じ形で伝承し続けることを好まず、演奏家や聴衆の嗜好にあわせ変化させることもあり、地域において伝承されていた楽曲は時代によって大きく変化する場合もある。このように楽曲の多様性と変化が前提にあるバリの音楽において、「様式」という意味を持つ「ガヤ」という用語は、何を示すのであろうか。本研究はこのようなガヤに関する疑問が研究の出発点となっている。

1.1.2. 音楽学における様式概念

バリの音楽や舞踊の研究が盛んに行われるようになったのは、バリがオランダによって統治され、観光化が進んだ1920年代以降である。特に1930年代は、西洋の芸術家であるコリン・マックフィー Colin McPhee、ワルター・シュピース Walter Spies、ミゲル・コバルビアス Miguel Covarrubias などがバリに長期間滞在し、バリの音楽、舞踊、絵画などについて多くの記述を残した。彼らは著書の中で宗教や生活に密接したバリの「芸術」と西洋の「芸術」の概念との違いを記述しており、その中でもマックフィーは、個人の情緒や作曲家の意志を反映させる西洋の音楽と、神々のために捧げられるバリの音楽の違いについて以下のように述べている。

この音楽の第一に実利的であるという性質は、…中略…私達も持っているものとは、少し異なった概念を明示している。すなわち、音楽とは、本来人に特に聞かせるべきものではないかもしれない、ということである。決して個人的なものにはならず、情緒も含まない (McPhee 1935: 165-166)。

バリの音楽に魅了されたマックフィーは1930年代、バリに滞在していた際の情報をもとに、様々なガムラン編成の音律の多様性や、その音楽の諸特徴について包括的な研究を行った (McPhee 1966)。その後、第二次世界大戦の影響やインドネシア独立戦争の影響によって、バリの音楽の研究は一時的に途絶えたが、1960年代後半になると、マントル・フッド Mantle Hood が提唱したバイ・ミュージカルティ bi-musicality (複音楽性) の影響により、現地において実技を含む調査研究が盛んに行われるようになった (川口 2002: 1-5)。現地調査に実技習得が含まれるようになった結果、バリのガムラン音楽の研究は、特定のガムラン編成に注目した研究や、バリ各地域における個別的な演奏研究が増加し、そのような動向において「地域のガヤ」は言及されるようになった。

とりわけ、「地域のガヤ」は、グンデル・ワヤン gender wayang というガムラン編成に関するものが多く記述されている。グンデル・ワヤンは、影絵人形芝居劇であるワヤン・クリット wayang kulit の伴奏や火葬儀礼などで用いられ、2人から4人という少人数で演奏されるガムラン編成であり、これまでスカワティ Sukawati 村、トゥンジュク Tunjuk 村、カユマス Kayumas 村などに伝承されているレパートリーや演奏方法に関する研究が多くなされている (Gold 1992, 増野 1999, 梅田 2001, 野村 2002, 等)。少人数で演奏されるグンデル・ワヤンの楽曲は、大人数で演奏されるゴン・クビヤールの楽曲と異

なり、演奏家個人の趣向を反映させやすく、日常的に変化が加えられる。また、そのことが各村落の独特な「ガヤ」や地域による差異を生み出す要因として考えられてきた (Tenzer 1991: 85)。

ところが、その村落のガヤが、他の地域と比較してどのような差異があり、独特であるかについては、深く言及されず、バリの各地域で共通して伝承されているレパートリーの演奏を比較する程度に留まっている²。その理由は民族音楽学の様式研究の動向やバリのガムラン音楽の特徴が少なからず関係している。

そもそも「様式 (style, Stil stile など)」という言葉は、様々な言語において「やり方、方法、型、文体、表現、流儀」などの意味があり、一般的には生活のしかた、話のしかた、人間の振る舞いというような意味で用いられる。また音楽学における「様式」は、ある時代や地域などに共通する音楽の特徴を示す際に用いられる用語で、地域様式は音楽の形式、旋律、リズムなどから特徴づけられるといわれている (Pascal 1995: 19)。

しかし「様式」は、本来、ギリシア・ローマ時代に使われた筆記用の鉄筆を意味したラテン語の「スティルス *stilus*」が語源であり、転じて書き方あるいは話し方の意味として古代ローマ時代から詩学や修辞学において用いられ、その後しだいに文学、美学、芸術史学等の分野で用いられようになった³。音楽学における様式概念は、音楽学が近代的な学問として成立した 19 世紀後半より徐々に確立していったが、『ハーバード音楽辞典 *The Harvard Dictionary of Music*』の初版から第 4 版までの様式の項目を見ると、時代ごとに定義の変化がみられる。

まず初版と第 2 版の「様式」の項目をみると、音楽が西洋の「芸術音楽」を前提とし、その特徴は旋律やリズム、和声など音楽の形式上の側面を中心に語られていることが窺える (表 1.1 参照)。民族音楽学の前身である比較音楽学は、音楽学の一分野として出発したことから、当初、音楽学と同様に音組織を中心としたテキスト研究が中心であった。こうした比較音楽学の研究姿勢にアラン・メリアム Alan P. Merriam は、「私達の学問の究極的目標は、楽音だけを理解することであるという、民族音楽学 [比較音楽学] において長い間有力であった観念を受け入れることもできない (メリアム 1980: 19)」と述べ、文化的な脈絡から音組織だけを切り離した比較音楽時代の研究を批判している。更にメリアムは「音楽」という概念が西洋の芸術音楽を想定し規定されていることを問題視し、西洋の芸術音楽の様式と諸民族の音楽様式の相違を美学的な問題から論じ、西洋の音楽や芸術の概念が他の社会において適用できないことを強調した (メリアム 1980:41-44, 314-355)。その後、諸民族の音楽の研究はテキスト研究から、メリアムが「文化の中における音楽の研究」と主張したようなコンテキスト研究が主流になり、比較を

² 野村は、複数の村落で伝承されている《スカル・スンサン *Sekar Sungsan*》という楽曲を採譜し、比較している (野村 2002)。

³ 小林 1988: 2645、Pascall 1995: 19、杉野 1997: 130 参照。

目的としない地域研究が増え（藤井 1992: 73）、音楽の特徴は調査地のインフォーマントから得た内容を中心に記述されるようになった。

またジョン・ブラッキング Johan Blacking が音楽を「人間によって組織づけられた音響（ブラッキング 1978: 13）」と表現したように、民族音楽学では音楽という概念そのものを拡大し、音楽の特徴は、旋律、リズム、和声以外に、音色やパフォーマンスなど様々な様相から語られるようになった⁴。その結果『ハーバード音楽辞典』の第3版、第4版にみられるように、音楽は西洋の芸術音楽以外も対象に含まれ、音楽を特徴づける様相や様式の定義も拡大解釈されるようになったと考えられる。

表 1.1 『ハーバード音楽辞典における様式のパラダイム』

版（年代）	様式の定義	用例
初版(1944年)	<ul style="list-style-type: none"> ・諸芸術における表現の方法、構造、手法の区別を示すもの、もしくはその特徴を示す。 ・大きな外形である形式から区別された作品の細部を示す。 ・作品、作曲家、作品の種類、演奏の手段、作曲の手法、国、時代などに用いられる用語である。 	<ul style="list-style-type: none"> ・ヴァーグナーの個人様式 ・教会様式 ・器楽様式 ・声楽様式 ・ポリフォニー様式 ・ドイツ様式 ・バロック様式など。
第2版(1972年)	<ul style="list-style-type: none"> ・芸術における表現、実演の方法を示す。音楽の作品において様式は形式、旋律、リズムなど全ての様相を扱う方法である。 ・作品、作曲家、作品の種類、演奏の手段、作曲の手法、国、時代などに用いられる用語である。 	※初版の用例と同じ記載。
第3版(1986年)	<ul style="list-style-type: none"> ・作品もしくは実演において可能もしくは利用できる選択肢。様式は作品や実演の全ての様相を含んでいる。 ・様式は概念の一つ、もしくはそれ以上の作品や実演を比較し、他の物と区別するための特徴である。また様式は作品や実演の時期、地域、ジャンル、もしくは個人の作曲家や演奏家の特徴を示すものである。 	※用例の記載なし
第4版(2003年)	※第3版と同じ記載	※第3版と同じ記載

1.1.3. 先行研究におけるガヤの記述と本研究の視点

このように音楽や様式は概念、様式を特徴づける様相は時代によって変化しているが、実際バリの「ガヤ」は民族音楽学の研究においてどのように捉えられ、「地域のガヤ」はどの様相から特徴づけられている

⁴ 徳丸は「音は高さ、長さ、大きさ、音色等の様相をもっているが、どの様相を中心にして[音楽]の組織づけを行うかは文化によって異なる」と述べている（徳丸 2007: 14）。

るのだろうか。例えばトゥンジュク村のグンデル・ワヤンについて研究した梅田は、「村落の様式(ガヤ)」について以下のように述べている。

バリのガムラン音楽が村落単位で取り上げられるようになったことで、海外の研究者だけでなくバリの人々によっても、それぞれの村落の音楽的特徴は「様式 style(インドネシア語: スティル stil, ガヤ gaya)」という言葉で表現されるようになってきた。たとえば「A村の様式は、B村の様式と類似している。」「C村にはA村の様式の曲が伝承されている。」というような表現によって、村落の音楽的な特徴が比較されたりする。実際のところ、二つの村落の音楽様式は、バージョン(異形)として認知できるほどその音楽構造が類似している場合もあり、その差異に対して「様式」という言葉を用いることが適当であるかどうか疑問の余地がある(梅田 2000: 1)。

上記の記述には「ガヤ」について複数の認識がよみとれる。第一に「ガヤ」は、西洋由来の「様式」と同様に、地域の特徴を表現する場合に用いられているという点である。その一方で、音楽構造が類似しているバリの楽曲の差異に対して「様式」という言葉を当てはめることを梅田は適切だと思っていない。またマイケル・テンツァー Michael Tenzer はバリの地域の音楽の違いについて以下のように述べている。

地域、もしくは村の風 (tastes) とはアンセルの順番や、繰り返しの回数、楽曲の構成の選択や旋律の順番、太鼓や旋律の装飾パターン、テンポなどの表面的な細部によって主張される (Tenzer 2000: 175-176)。

つまり、バリの音楽家は、楽曲や演奏上の微妙な差異によって地域のガヤの特徴を示しているが、民族音楽学者の梅田とテンツァーは、それらを「バージョン(異形)」や「表面的な細部」とし、ガヤを語る上で重要視していないことが窺える。前述したように音楽学において様式概念は拡大され音楽を特徴づける様相は音色やパフォーマンスも含めて語られるようになっていく。しかし実際、口頭で伝承され常に変化しうる可能性があるガムラン音楽は、楽曲や演奏の差異など不確定な要素よりも、それらの同一性や普遍的な様相に注目する研究がなされてきたといえる⁵。また梅田は「村落の様式」について、続けて以下のように記述している。

村落で演奏されるガムラン音楽に「様式」という言葉が付与されることで、そこで演奏されるレパートリーや演奏方法は、その村落の歴史的、社会的、地理的要因に基づき、長い時間をかけて村落の中で確立され、少しずつ変化しながらも脈々と演奏され続けてきた「確立した音楽の表現方法」と「伝統的な音楽様式」を持つという誤解を生じさせている(梅田 2000: 1)。

⁵ 徳丸が「口頭伝承による音楽の研究者にとっては、複数の民謡が同じかどうか、というのが大きな問題であった(徳丸 1996: 43)。」と語るように、口頭伝承の音楽の多くの研究は、楽曲の多様性よりも、同一性に注目した研究が多くなされている。

梅田は「ガヤ」を「確立した表現」や「伝統性」をイメージさせる西洋の芸術音楽の「様式」の概念と比較し、その違いを語っているが、「様式」と「ガヤ」を比較するだけでは、「ガヤ」という概念そのものは見えてこないのではないのだろうか。

現在、バリの音楽家は口頭で地域のガヤを語るだけではなく、様々なガムラン音楽のガヤを研究している⁶。また今日、「地域のガヤ」の違いについて語るのは、限られた民族音楽学者やバリの音楽家だけではない。フッドが提唱したバイ・ミュージカルティが、世界各地の芸術教育機関において定着し、半世紀以上たった現在、ガムラン音楽の裾野は広がり、世界各地でガムラン音楽が受容され、演奏されている。また日本でも、1970年代から1980年代にかけて、ガムラン音楽を研究し、現地で実技を習得した人々が、バリの音楽を普及した。その結果、日本人の「ガムラン演奏家」も多数出現し(川口 2002: 14)、筆者自身も彼らからバリの様々な地域のガムラン音楽を受容し、それぞれの「地域のガヤ」の差異について考える現状におかれている。このようなガムラン音楽のグローバル化を考えても、ガムラン音楽における「ガヤ」という概念そのものについて、改めて問い直す必要があるのではないのだろうか。

以上のような視点を踏まえ、本研究では、「ガヤ」という用語が演奏のどの側面から語られているのか、更には歴史的にどのように用いられてきたかを検討しバリのガムラン音楽における「ガヤ」という概念をゴン・クビヤールの伝承者自身の認識とその演奏の実態から明らかにしていく。

また「ガヤ」には「様式」という意味があるが、「様式」と日本語で記述すると、西洋由来の「様式」と混同されてしまうため、本研究ではバリのガムラン音楽の「様式」を「ガヤ」と記述していく。

1.2. 研究の対象

本研究においてゴン・クビヤールに注目するのは、ゴン・クビヤールがバリのみならず、海外においても、最も普及しているガムラン編成であることがその理由の一つとしてあげられる⁷。またゴン・クビヤールの地域のガヤは、芸術教育機関の設立やコンクールの開催によって、1980年代以降、均質化したという意見も聞かれ、バリの音楽家は古くから伝承されてきた音楽の特徴の喪失に懸念を抱き、過去の演奏習慣に注目する動きも見られる。本研究において、ゴン・クビヤールの演奏を分析することは、バリの音楽家に過去の演奏に関する情報を提供することにも繋がり、研究として意義があると考えた。

⁶ 地域のガヤに関する記述は、1980年代のインドネシア芸術大学の学生の卒業論文などにも見られるが、近年、インドネシア芸術大学デンパサール校 Institut Seni Indonesia Denpasar が発行している研究雑誌の *Mudra: Jurnal Seni Budaya* や *BHERI: Jurnal Ilmiah Musik Nusantara* においても多くの研究が発表されている。

⁷ 1996年から1997年にかけて調査されたバリ島全土におけるガムランの合奏形態の統計を見ると、ゴン・グデ *gong gede* 136編成、スマル・プグリンガン *semar pugulingan* というガムランが64編成に対し、ゴン・クビヤールは1524編成という数値が示すように最も普及している合奏形態といえる(Dinas…1996/1997: 79)。

1.2.1. ゴン・クビャールの先行研究

ゴン・クビャールの研究は音楽様式や文化政策、観光など、既に様々な側面から研究されている。後の章では、それらに関する文献もとりあげるが、ここでは主に本研究と関わりのある、ゴン・クビャールの音楽様式に関する主要な研究について述べる。

ゴン・クビャールについて詳細な研究を始めに行ったのは、バリのガムラン音楽の先駆的な研究者であるマックフィーである。マックフィーは1931年に始めてバリを訪れてから、1938年までの間にバリを3度行き来し、通算して5年間バリに滞在した。マックフィーはその滞在した記録をもとに *Music in Bali* (McPhee 1966) を執筆し、その中でゴン・クビャールを「最新のスタイル The Latest Style」と紹介している。マックフィーは1930年代のゴン・クビャールの楽器編成やその演奏方法、当時演奏されていた楽曲について詳しく記述している⁸。現在、ゴン・クビャールは1915年ブレレン県で誕生したと一般的に語られるようになっているが、これは、マックフィーの「ゴン・クビャールは1915年12月、バリ島北部ブレレン Buleleng 県のジャガラガ Jagaraga 村において行われた、ガムラン・コンテストで初めて演奏された(McPhee 1966: 328)」という記述がもとになっており、それ以前のゴン・クビャールに関する記録がないことから、ゴン・クビャールの発祥の記述として、現在まで引用され続けている。

またマックフィーの後にゴン・クビャールについて研究を行ったのは、ルビー・オーンステイン Ruby Ornstein である。オーンステインは1963年から1966年の3年間、バリで調査を行い、*Gamelan Gong Kebyar: The Development of Balinese Musical Tradition* (Ornstein 1971) を執筆した。オーンステインは、マックフィーの記述した1930年代のゴン・クビャールの状況と1960年代のゴン・クビャールの状況を比較し、楽器編成の変容や、新しく創作されたゴン・クビャールのレパートリーの音楽的特徴について記述した。また楽曲の中で用いられている旋律の音形やリズム・パターンを分類し、ゴン・クビャールの音楽で用いられている形式を述べている。

そしてゴン・クビャールについて体系的な研究を行ったのは、マイケル・テンツァー Michael Tenzer である。テンツァーは著書である *Gamelan Gong Kebyar: The Art of Twentieth-Century of Balinese Music* (Tenzer 2000) において、バリのガムラン音楽の歴史や音律、20世紀におけるゴン・クビャールの音楽活動など、多岐にわたって記述しているが、最も重要な功績は、バリのガムラン音楽の構造を分析するために適した方法論を生み出し、ゴン・クビャールの楽曲の旋律、リズム構造、形式を詳細に分析したことにある。更に1970年代に活躍したゴン・クビャールの作曲家の作品と、バリの伝統的な音楽の特徴を比較することによって、過去の作品と新しい作品との歴史的なつながりや、作曲によって生み

⁸ また、World Arbiter より2011年に販売されたCD、「Bali 1928: Gamelan Gong Kebyar」の解説書 (Herbst 2011) にも、1928年に録音されたゴン・クビャールの演奏について記述されている。

出された、新しい音楽の特徴を述べている⁹。

またバリの音楽家の視点から、ゴン・クビヤールの地域のガヤを記述した代表的な研究は、パンデ・マデ・スクルタ Pande Made Sukerta の『ブレレンのゴン・クビヤール—ゴン・クビヤールの伝統の変遷と継続— *Gong Kebyar Buleleng: Perubahandan Keberlanjutan Tradisi GongKebyar* (Sukerta 2009)』である。スクルタは、ゴン・クビヤールの歴史を、これまで刊行された研究資料とスクルタの調査から包括的に記述し、特に楽器の変遷について言及している。

オーンステインやテンツァーが、楽曲を分析する際に用いているバリの音楽構造の概念は、本研究の分析を行う際、有効であったため参考にしていく。しかしオーンステインやテンツァーの研究の特徴が、ゴン・クビヤールの作品史的な研究であるのに対し、本研究は、ゴン・クビヤールの演奏の変遷に注目していることが、研究の特色である。また本研究は、バリの音楽家の「ガヤ」に関する主観的な認識を、スクルタの研究やバリの音楽家の言説から探るとともに、音楽分析という客観的な実像と対比させて捉えようとするのが研究の独自性といえる。

1.2.2. ゴン・クビヤールの楽器の音楽的機能と形状

次に、後の章を理解する上で必要となる、ゴン・クビヤールの楽器の音楽的機能と形状について概観する。

これまでガムランの楽器は、音楽的機能と関連づけられて記述されてきた。ガムランの楽器を音楽的機能とその形状によって説明を試みたのは、インドネシア音楽の先駆的な研究者であるヤープ・クンスト Jaap Kunst (Kunst 1973: 247) であり、この説明はマックフィー (McPhee 1966: 23-35) やオーンステイン (Orstein 1971: 200-210)、テンツァー (Tenzer 2000: 51-57)、ゴールド (Gold 2005: 36-51) などのバリのガムラン音楽の研究においても、基本的な概念として活用されている。

これらの研究によると、バリのガムランの楽器は、旋律を担当する楽器とリズム (拍子構造持つ) を担当する楽器に大きく分けられている¹⁰。

バリのガムラン音楽において旋律は、ポコック *pokok*¹¹ と呼ばれる骨格旋律から成り立ち、旋律を担当する楽器はポコックの演奏の仕方によって、ポコックを演奏する楽器群、ポコックを補強する楽器群、ポコックを装飾する楽器群の三つに分類される。またガムラン音楽は一定の拍数で一つの周期をなす拍子構造をもつ。この周期はゴンガン *gongan* と呼ばれ、拍子構造を担当する楽器は、ゴンガンを演奏す

⁹ 他にゴン・クビヤールの研究は、Mack 1992 などがある。

¹⁰ オーンステインは音楽構造を旋律、リズム、アゴーギグの三つに分類し楽器の機能を述べているが (Orstein 1971: 273)、本章ではテンツァーの分類 (Tenzer 2000: 53) を応用し、旋律と拍節の二つに分類し記述していく。

¹¹ ポコックは「幹、根幹、核心」という意味があり、インドネシア語、バリ語とも同様の意味がある (末永 1997: 521、Warna 1993: 539)。

る楽器群と拍子構造を細分化し装飾する楽器群の二つに分類されている。

写真1.2 ゴン・クビヤールの主な楽器



以上のような考え方で、ゴン・クビヤールの楽器を分類すると、表 1.3 のようになる。まず旋律を担当する中心的な楽器は青銅製の発音板を持った鍵板楽器類であり、鍵板楽器類は 5 枚の鍵板を持つジュブラグ jublag、ジェゴガン jegogan、7 枚の鍵板を持つプニャチャ penyacah、10 枚の鍵板を持つウガル ugal、プマデ pemade、カンティラン kantilan がある。これらの楽器の中で 5 枚の鍵板を持つジュブラグがポコックを演奏する。またジェゴガンはポコックの中でも更に重要な音だけを演奏し、低音で骨格旋律を支える。またポコックから派生した装飾旋律は、主に 10 枚の鍵板楽器類が演奏する。その中でもウガルは旋律楽器のリーダーで、旋律や身振り、アイコンタクトで強弱やテンポを指示し演奏をリードする。またプマデやカンティランは、二台で一对となり、演奏テンポが速い場合、^{つが}番いリズムであるコテカン kotekan を演奏する。更にこれらの青銅製の楽器の他に、竹笛のスリン suling や擦弦楽器のルバブ rebabu が旋律を演奏する。

一方、リズムを担当する代表的な楽器は垂直につり下げられた銅鑼であるゴング gong、クンプル kempul、クレントン kelentong、水平におかれた小型の銅鑼のカジャール kajar、クندان kendang という両面太鼓、チェンチェン ceng-ceng というシンバルがある。この中でもゴンガンを担当するのは、ゴング、クンプル、クレントン（写真 1.5 参照）、カジャールである。1 ゴンガンとは、ゴングから次のゴングまでの拍の間隔を示し、クンプルやクレントンはゴンガンの間を一定の拍数で区切ることによって形式を明確にする。クンストは複数の楽器が拍を区切り、それを繰り返す拍子構造をコロトミー colotomy 構造と呼び、ガムラン音楽の特徴の一つとして挙げている¹²。

表 1.3 ゴン・クビヤールの楽器の音楽的役割と形状

ゴン・クビヤールや他のガムラン音楽で用いられるバパン bapang という形式を例にすると、1 ゴンガンは8拍から構成され、ゴングは8拍目、クンプルは2拍目と6拍目、クレントンは4拍目に叩かれ、カジャールはゴンガンの間の拍数を刻んでいる¹³。またクندانは、カジャールの拍を更に細分化したリズムや装飾パターンを叩きながら、アンサンブルの中で曲の強弱や演奏する速度を指示する役割を持つ（図 1.4 参照）。またチェンチェンはクندانや旋律にあわせリズム・パターンを演奏する。加えて音階順に並べられた銅鑼によって構成されるレオンは、楽曲にあわせ、ポコックの装飾形を演奏する場合やリズム・パターンを演奏する場合があります、旋律と拍節の両方の役割を担う¹⁴。

	音楽的役割	楽器名 (鍵板数/銅鑼数)	楽器の形状	
旋律を担当する楽器	ポコック (骨格旋律) の装飾	カンティラン	10 鍵板楽器	
		ブマデ		
		ウガル		
		プニャチャ	7	銅鑼 (水平)
		レオン	12	
		トロンボン	10	
		スリン		
	ルバブ		擦弦楽器	
	ポコック	ジュブラグ	5	鍵板楽器
ポコックの補強	ジェゴガン			
拍子構造を担当する楽器	拍子構造を装飾	クندان	太鼓	
		チェンチェン	シンバル	
		レオン	12 銅鑼 (水平)	
	ゴンガン	ゴング	1	銅鑼 (垂直)
		クンプル		
		クレントン		
		カジャール	1	銅鑼 (水平)

¹²このようなガムラン音楽構造に関する説明は『ニューグローブ音楽大事典』や民族音楽学の概説書などにおいて記されており、ガムランの音楽構造の基本的な概念として定着している。

¹³ バリの人々はゴングが叩かれた次の拍の音を1拍目として数えているため、図 1.4 はゴングの叩かれる場所を8拍目として記している。

¹⁴ 水平におかれ音階順に並べられた銅鑼は、レオン以外にもトロンボンという楽器がある。トロンボンは一般的に儀礼曲において用いられ、ポコックに経過音や装飾音を加えた旋律を演奏する。

図 1.4 バパン形式におけるコロトミー構造と拍節の装飾例¹⁵

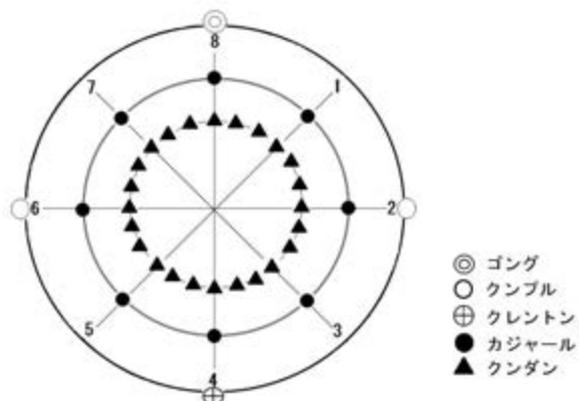


写真 1.5 ゴンガンを担当する楽器



表 1.6 ゴン・クビヤールの楽器の台数

	楽器名	台数
鍵盤楽器類	ウガル	2
	ブマデ	4
	カンティラン	4
	ブニャチャ	2
	ジュブラグ	2
	ジェゴガン	2
	グンデル・ランバット gender lambat	2
	銅鑼類	トロンポン
レヨン		1
カジャール		1
クンプリ		1
ゴン・ワドン		1
ゴン・ラナン		1
クンブル		1
クレントン		1
ブンデ bende		1
その他の楽器	チェンチェン ceng-ceng	1
	クندان・ワドン kendang wadon	1
	クندان・ラナン kendang lanang	1
	スリン	任意
	ルババ	1

また、ゴン・クビヤールの編成で用いられる楽器の台数は、演奏団体によって多少異なるが、表 1.6 で示した台数が、現在一般的である。またゴン・クビヤールの編成で用いられる楽器のおおよその音域は、

¹⁵ この図は徳丸が考え五島由美が作成した図（笠原、徳丸 2007: 128）を応用し、筆者が作成した。

譜例 1.7 で示した通りである。

譜例 1.7 標準的なゴン・クビヤールの楽器の音と音域

The image displays a musical score for ten instruments from the Gon Kobiyaru ensemble, arranged vertically. Each instrument's part is written on a five-line staff with a treble or bass clef and a key signature of one sharp (F#). The instruments and their approximate pitch ranges are as follows:

- カンテイラン** (Kanteyaran): Treble clef, range from approximately G4 to G5.
- プマデ** (Pumade): Treble clef, range from approximately G4 to G5.
- ウガル** (Ugar): Treble clef, range from approximately G4 to G5.
- レヨン** (Reyon): Treble clef, range from approximately G4 to G5.
- トロンボン** (Trombon): Treble clef, range from approximately G4 to G5.
- プニャチャ** (Pnyacha): Treble clef, range from approximately G4 to G5.
- ジュブラク** (Jubrak): Treble clef, range from approximately G4 to G5.
- ジェゴガン** (Jegogan): Bass clef, range from approximately G2 to G3.
- クレントン** (Krenton): Treble clef, range from approximately G4 to G5.
- クンプル** (Kumpul): Bass clef, range from approximately G2 to G3.
- ゴング** (Gong): Bass clef, range from approximately G2 to G3.

The notes are represented by circles on the staff lines, indicating the specific pitches for each instrument.

1.3. 現地調査について

本研究は主に2007年から2013年までに行った複数回の現地調査で得た情報とその際に収集した文献資料と録音資料に基づき執筆した。調査はバリ南部のデンパサール特別地区 Kotamadya Denpasar で行い、調査期間の日程は以下の通りである。

- (1) 2007年8月20日から9月12日
- (2) 2008年8月3日から9月3日
- (3) 2009年9月25日から2010年3月20日
- (4) 2011年7月28日から2011年8月13日
- (5) 2013年7月30日から2013年8月15日

特に(3)2009年9月25日から2010年3月20日までに行った半年間の調査は、インペックス教育交流財団より助成を受け、インドネシア科学技術省より調査ビザを取得し行った。またこれ以前の2002年から2004年に、筆者はインドネシア芸術大学デンパサール校 Institut Seni Indonesia Denpasar に留学し、ゴン・クビヤールの音楽の実技習得と研究を行った。内容によっては、この時期に得られた資料も参照していく。

1.4. 本論文の構成

本論文は、バリの音楽家の主観的な認識と音楽分析によってガヤの意味を解明していく。まず本章では本研究の視点と研究対象、先行研究について記述した。続く第2章では、文献資料とバリの音楽家の主観的な言説からガヤの概念を検討し、ゴン・クビヤールの「県」のガヤの概念が形成された過程を探る。また第3章から第5章では、ゴン・クビヤールのガヤの多様性と均質化の実態を実証的に明らかにするため、《オレグ・タムリリンガン Oleg Tumuliligan》という楽曲を題材とし分析を行う。このうち第3章では、録音資料から《オレグ・タムリリンガン》の旋律構造を採譜し、第4章では演奏テンポに注目して分析を行うことによって、ゴン・クビヤールの演奏の変遷を論じる。また第5章では、ゴン・グラダッグ Gong Geladag という演奏団体のガヤの実態を検証し、ゴン・グラダッグが、自らのガヤを継承するようになった背景を明らかにする。最後に第6章の結論では、各章を総括し、現代におけるゴン・クビヤールのガヤの形成の有り様を考察し、ガヤの意味を述べる。

第2章 バリのガムラン音楽におけるガヤの概念

2.1. バリの音楽様式「ガヤ」の概観

2.1.1. 研究の目的

「ガヤ」という用語は「様式」という意味を持つインドネシア語である。バリのガムラン音楽において「ガヤ」は「～県のガヤ」、「～村のガヤ」というように主に地域の様式を表現する際に使われ、バリの音楽家やインドネシア内外の研究者は「バリにはそれぞれの県や都市において文化があり、ガムラン音楽のガヤはそれぞれの地域によって異なっている (Muryana 2011: 23)」、「ガムラン音楽の地域的な多様性とプライドはいまだ残っている (Gold 2005: 12-13)」というように地域のガヤについて語る。このようなガヤの語りは、ある特定の地域に「共通する音楽的特徴」や他の地域とは異なる「固有」の音楽的特徴があるかのように捉えられ、一見、音楽学の分野で一般的に用いられる「様式」と同様の意味のように感じる。また口頭で伝承され、楽譜によって楽曲が固定されないガムラン音楽は、同じ楽曲でも演奏者の意向によって変化が加えられ、様々なヴァリエーションが生じる。従来の民族音楽学的な研究では、このような口頭で伝承されるガムラン音楽の流動的な性質も、多様な地域のガヤを生み出す要因の一つとして考えられてきた。しかしガムラン音楽の地域のガヤは、以下のような意見も聞かれる。

フェスティバル・ゴン・クビヤールの影響によって、現在、ブレレン県のゴン・クビヤールの地域のガヤの存在が危機に直面している。1970年以前はそれぞれの地域のガヤは特徴があった…中略…しかし芸術家はフェスティバルで賞を手に入れるために、他の地域から指導者を招き、その指導者が作った作品を練習するようになった。そして結果的に地域のガヤは均質化していった (Sukerta 2008: 232)

上記のように地域のガヤは、多様性が語られる一方で、均質化したという意見も聞かれる。このように多様と均質という相反する意見が併存して語られる「地域のガヤ」の言説は、如何なる状況で形成されてきたのであろうか。これまでのガムラン音楽の研究において、バリの「地域のガヤ」に関する言説は、西洋の様式概念と比較され、その両者の違いを強調することによって説明されてきたといえる。

例えば、タバナン県トゥンジュク Tunjuk 村のグンデル・ワヤンの地域のガヤについて研究した梅田は、バリの人々が「村落の音楽様式」を、村落に伝承されているレパートリーと演奏方法からその特徴を示していることを指摘し、トゥンジュク村のレパートリーの受容過程と演奏方法の変遷からトゥンジュク村の音楽の固有性について考察した。梅田はトゥンジュク村に伝承されているレパートリーは、約60年間の演奏活動の過程で、他の地域から受容した曲が多く含まれていることを指摘し、トゥンジュク村にのみ伝承されている固有の曲は存在せず、演奏方法も変化していることを記述している。その結果、バリの音楽家が主張する「村落における音楽様式」は、「様式(ガヤ)」という言葉が付与されていること

で、一見、その村落において確立した「音楽の表現方法」や「伝統的な音楽様式」という村落独自の固有性を所有しているように見えるが、実際は異なっているということを指摘している(梅田 2000:1-25)。しかしある特定の「地域様式」に、地域の「共通性」や他の地域と異なる「固有性」を見出そうとするのは、西洋音楽における様式のパラダイムであり、口頭で伝承され、楽曲が変化するバリの音楽の「地域のガヤ」は、当然、西洋の様式とは異なるパラダイムが存在しているはずである。ガヤについて言及するのであれば、「均質」と「多様」という意見が併存する、現在のような地域のガヤの状況が如何に形成されたか、その過程をバリの音楽家の視点から問い直す必要があるのではないのだろうか。

従って本章では、バリのガムラン音楽における「地域のガヤ」という概念の一側面をバリの音楽家の言説とゴン・クビヤールの変遷を通して明らかにしていく。

まず本節では、インドネシア語における「ガヤ」という用語の意味を概観し、バリの音楽家のガヤに関する発言や記述から、ガヤという用語がどのような文脈で用いられているかを検討する。

2.1.2. インドネシア語の成立

「ガヤ」という用語はインドネシア語であるが、バリの人々が日常的に話しているバリ語には本来、「ガヤ」に対応する用語は存在しない。従ってバリの音楽における「ガヤ」という概念は、バリの人々がインドネシア語を用いるようになって生じた新しい概念と考えられる。そこでまず始めにインドネシア語が成立した背景について簡単に触れる。

インドネシア共和国は多民族国家であり、民族や地方によって話される言語は異なるが、公的な場では共通語としてインドネシア語が話されている。インドネシア語は元来、マレー半島、スマトラ東岸地方などマラッカ海峡を挟む地方に分布していたムラユ語(マレー語)がもとになっている(佐々木 1991: 80-81)。

オランダがインドネシアの植民地化を進めた18世紀頃、現在のインドネシア共和国の領域の島々は、東インド諸島とよばれていた。オランダは1755年までにジャワを支配し、1830年からヨーロッパ市場で求められていたコーヒー、染料、香料等をジャワの農民に強制的に栽培させ、農作物を搾取することによって利益を得ていた。しかし1901年以降オランダは、厳しい搾取によってジャワの農民の生活を困窮させたことに対する反省から、原住民社会の成長と発展を目指す「倫理政策」を行い、原住民に対する教育の普及、灌漑、道路などの整備を行うようになった(ヴィッカーズ 2000: 30、土屋 1994: 92)。また倫理政策では農園の経営を管理し、オランダ語によって行政機関の文章を作成できる原住民官吏の育成が重要視されたため、オランダ語の教育が導入された。更にオランダは、東インドの広い範囲で使われていたムラユ語をオランダ語に次ぐ補助言語とし、植民地化した東インドの行政機関において使用

したことから、ムラユ語は植民地各地に普及していくこととなった（土屋 1987: 83）。

このような倫理政策のもとに行われた教育は、結果的に原住民のエリート青年層を誕生させた。またエリート青年層の一部は、オランダの意図に反して 1910 年代より政治団体を組織するようになり、「オランダ領東インド」という植民地国家を「インドネシア¹」としてとらえ、植民地国家を打倒し、インドネシアを樹立させようという民族解放運動を行うようになった。そのような民族解放運動の流れの中で 1927 年に組織されたインドネシア国民党は、1928 年、既に植民地各地に普及していた「ムラユ語」を「インドネシア語」とよび、「インドネシア語」をインドネシア民族の唯一の共通言語として掲げた。その後、インドネシア語は 1945 年、インドネシアの独立時に正式に国語として定められたことによって、インドネシアの共通語として用いられ普及していった（土屋 1994: 93-101）。

従ってバリの人々にとって本来、用いられていなかったインドネシア語が普及していったのは、オランダ政府の植民地政策やインドネシアの独立など、インドネシアの近代化が関係していたといえるだろう。

2.1.3. インドネシア語におけるガヤの意味

インドネシア語の「ガヤ」という用語には、具体的にどのような意味が含まれているのだろうか。『インドネシア語大辞典 *Kamus Besar Bahasa Indonesia* (Tim PrimaPena 2000: 278-279)』によれば「ガヤ *gaya*」には以下の七つの意味がある²。

- ①動き *gerakan*
- ②態度、姿勢 *sikap*
- ③歌のリズムや調子 *irama dan lagu dalam nyanian*
- ④特別な方法 *ragam (cara rupa, bentuk, dsb) yang khusus (mengenai tulisan, dsb)*
- ⑤運動（特にスポーツ）を行う方法 *cara melakukan gerakan-gerakan (terutama dalam olah raga)*
- ⑥良い動き *gerak-gerak yang bagus*
- ⑦美しい姿勢 *sikap yang indah*

またその用例を見ると、「自由形 *gaya bebas*（水泳の泳ぎの形）」など具体的な「形」を示す例や、「父は体裁のために車を購入したのではなく、仕事で必要だったからだ *Papa beli mobil bukan untuk*

¹ インドネシアという用語は本来、学術用語であり、「インド諸島」を意味する用語であった（深見 1991: 76）。

² インドネシア語は、インドネシア各地で用いられている現地語の他にサンスクリット語、アラビア語、ポルトガル語、オランダ語などの外来語から成り立っている（佐々木 1991: 80-81）。また「*gaya*」は「力」を意味するサンスクリット語の「*daya*」が語源だと記されている辞書もあるが、一般的に「力」という意味でガヤは用いられていないため、何語が語源なのか、今後検討する必要がある。

gaya-gayaan tetapi karena untuk kerja.] など態度や姿勢を示すための用法が多く挙げられている。このことから「ガヤ」は第一に①、⑤、⑥の意味に対応する身体を動かす姿勢や結果的にそれによって形成された形を示すものと、②、⑦の意味に対応する人間の振る舞いや態度に関する意味が強いといえる。特にバリでは、コンテストでガムランを演奏する場合、観客や審査員からより良い評価を得るため、手をあげる、首を動かすなど、演奏とは直接関係のない装飾的な所作を行うことが多く、装飾的な身体の所作を「ガヤ」と表現する。また装飾的な所作を行うことを「ブルガヤ bergaya」という言葉で表現し、これらは①の「動き」の意味に含まれているといえよう。また③において、ガヤは歌唱のリズムや調子に用いられるとされているが、バリではある歌唱様式を提示するとき、具体的に用いられる調子やリズム形式の固有名のみを記す場合が多く、gaya という言葉を付随して用いることがあまりない。従って③は語義として説明されているが、バリでは一般的には用いられていないと考えられる。

現在、一般的に様々な言語で用いられている「様式」の意味に対応するのは④の「特別な方法 ragam yang khusus」である。英語、ドイツ語、イタリア語で用いられている「style, Stil, stile」の意味をみると、「様式、やり方、方法、型、文体、表現、流儀」などの意味があり、日常的には生活のしかた、話のしかた、人間の振る舞いなどを示す用語として使われている³。また「ガヤ」の意味を言い換えた④の「ragam」という語は、インドネシア語で方法や種類、仕方を意味し、用例として文章を書く時の方法(cara)、その外観(rupa)、形状(bentuk)を示すとされている。以上から④の「特別な方法 ragam yang khusus」は、欧米諸言語で用いられている「様式」の意味とほぼ同じであるといえよう⁴。

2.1.4. バリの人々によるガヤの語り

1920年代から1930年代にかけてバリを訪れた、コリン・マックフィーやミゲル・コバルビアスの著書には、観光地や都市部においてマレー語（ムラユ語）が話されていたという記述がある。従ってバリの人々がバリ語と共にインドネシア語を使いはじめたのは、オランダによる観光化が進み、バリの近代化が進んだ20世紀初頭からだと推測できる(マックフィー 1990: 20、コバルビアス 1991: 12)。バリの人々が実際にインドネシア語の「ガヤ」という言葉を使用していたか定かではないが、マックフィーの以下の記述をみると、既に1930年代頃よりバリの人々が舞踊や音楽において「ガヤ」という概念を用いていたことが窺える。

³ 『ジーニアス英和大事典 (小西、南出 2001: 2136)』、『伊和中辞典 (池田 2007: 1536)』、『独和大事典 (国松 2000: 228)』参照。

⁴ またインドネシア語には「gaya ガヤ」の他に欧米諸言語の「様式」の意味とほぼ同様の意味を持つ、「スティル stil」という用語もある。

サンピが踊ってみせると、チャンプルンは品定めをするように真顔で見つめた…中略…終わるとチャンプルンはすぐに笑顔にもどり、口に手を当ていかにも馬鹿にしたように、「デンパサール・スタイルね」と笑った（マックフィー 1990: 213、訳書より引用）。

ある時、[サンピとチャンプルンの⁶] 練習中にニョマン・カレールがひよいと現れ、奇妙な虫でも見つめるような冷やかな目つきで動きまわるチャンプルンを見て「ブドウル・スタイルですね」と苦々しくいった（マックフィー1990: 214、訳書より引用）。

[マデ・ルバは] 村ごとに違う「花」⁷の部分のスタイルの違いを、これはブレレンのやり方だ、デンパサールの方法はこう、プリアタンの方法はこうだと弾いてみせてくれた（Mcphee 2000[1946]: 145、筆者訳）。

これらの三つの記述の中で、上記の二つはマックフィーがサンピというバリの少年を踊り手として育成しようとしたときに起こったエピソードを引用したものである。マックフィーは当初、サンピをデンパサール出身の踊り手であったニョマン・カレールに預けた。しかしカレールとサンピは相性が悪く、その後マックフィーはブドウル村出身の踊り手であるチャンプルンにサンピの指導を任せたとする経緯がある。マックフィーは、チャンプルンとカレールが、それぞれの踊りに対抗意識を燃やし、自らの地域の舞踊と他の地域の舞踊を区別している様子を描写している。また三番目の引用は、バリの音楽家であるマデ・ルバが、バリの音楽の違いを演奏することによってマックフィーに説明した記述であり、この当時バリの音楽家が旋律の装飾の仕方によって、地域の演奏を区別していたことが読みとれる。

また三つの記述のうち、上の二つはマックフィーの *A House in Bali* の日本語の翻訳書である『熱帯の旅人—バリ島音楽紀行—』から引用した文章であり、三番目の文章は筆者が *A House in Bali* の原文を訳したものであるが、引用文において「～スタイル」と表記した部分は、マックフィーの英語の原文において「style」と記述されている⁸。マックフィーはバリの人々との会話を英語に訳し記述しているため、この当時のバリの人々が「style」という言葉の部分を、どのように表現していたか定かではない。しかしマックフィーはバリの人々との会話に英語を使用せず、主にマレー語（ムラユ語）やバリ語を用いていたので、上記のバリの人々の会話において原文で「style」、日本語で「スタイル」と訳されている部分は、「ガヤ」という語を用いていた可能性が高い⁹。同時にマックフィーの記述は、バリの人々が 1930 年代

⁵ 下線は筆者による強調。

⁶ [] 内は筆者による補足。

⁷ マックフィーはバリの旋律を、幹と花から成り立っているとし、幹は旋律の骨格を表現し、花はその旋律の骨格から派生した旋律の装飾をさしている。詳しくはマックフィー1990: 62 参照。

⁸ 引用の中の下線部は原文において、Den Pasar Style (Mcphee 2000: 143)、Bedule style (Mcphee 2000: 144)、the different of flower style (Mcphee 2000: 145) と記述されている。

⁹ 土屋の研究 (土屋 1994: 55) によると、インドネシアでは 1900 年代から 1940 代まで、インドネシア語、オランダ語、ジャワ語で書かれた新聞が多く出版されている。しかし英語の新聞は 1936 年に一点しか出版されていない。従ってこの時期

からバリの様々な地域の芸能を「ガヤ」という用語を用いて区別し、他の地域の音楽や舞踊の違いを意識していたことが窺える。

では、現在のバリの研究者や音楽家は、ゴン・クビヤールの地域のガヤをどのように述べているのだろうか。デンパサール地区で楽器商を営み、演奏家でもあるイ・ニョマン・スダルナ I Nyoman Sudarna(1955-)はゴン・クビヤールにおける地域のガヤの違いについて、以下のように述べている。

それぞれの地域によって楽器の構造が違えば、演奏法も違う。また楽器の形状が違えばピッチに影響することもあるし、演奏するのに適したレパートリーが違う(Sudarna, p.c., 2008)。

またブレレン県出身のパンデ・マデ・スクルタ Pande Made Sukerta はゴン・クビヤールのガヤについて以下のように述べている。

ブレレン県のゴン・クビヤールのガヤは、他の地域のガヤと比べてガムランの楽器自体に見られる視覚的なものと、演奏に違いがある¹⁰…中略…演奏テクニックはブレレンのガヤと密接な関係にあり、他の県のガヤもそれぞれにおいて異なった基準を持っている。それは最終的に曲のラサ rasa(趣、味付け)に関係する速さや強弱に表れる(Sukerta 2008: 238-241)。

スダルナやスクルタの見解によると、現代のゴン・クビヤールの地域のガヤは、バリの行政区分の中で最も広範囲を示す「県」という単位で語られ、楽器そのものの形状やピッチ、演奏による細部の違いによって示されている。またスクルタは「ガヤ」を「楽器の形状などの物理的要素、演奏技術、美的感覚から同一性を見出すことである(Sukerta 2009: 26)」と定義つけていることから、現在バリにおける「ガヤ」の概念は、共通性や同一性をもとに示される、西洋音楽由来の「地域様式」の概念に一見、近づいているようにもみえる。しかし上記で引用したスクルタの研究は、ブレレン県にある 161¹¹セットのゴン・クビヤールの楽器の形状を統計的に調査し、ブレレン県の楽器にみられる同一の特徴からブレレン県のガヤ語っているわけではない。むしろスクルタはブレレン県の東側と西側においてゴン・クビヤールの楽器やレパートリーに違いがあることも指摘している(Sukerta 2009: 11-12)。加えてスクルタは演奏テクニックから表現される曲の味付けが地域のガヤに関係すると述べているが、演奏テクニックは、演奏グループのメンバーの資質によって異なり、技術が足りなければ表現することが難しい。また曲の

インドネシアでは、英語はほとんど普及していなかったと推測でき、バリの人々が「style」という英語を用いていた可能性はきわめて低いと考えられる。

¹⁰ スクルタは、ブレレン県のゴン・クビヤールの楽器の特徴として、鍵盤楽器の形状を例としてとりあげている。通常、他の地域の鍵盤楽器は、角型の形状の鍵盤を持ち、木枠の両端からつり下げられ設置されているのに対して、ブレレン県のものは、かまぼこ型で厚く、共鳴装置の役割をする木枠の上に緩衝材を介して直接置かれていると記述している。更に木枠の上に直接鍵盤をおくと、鍵盤がつり下げられた構造を持つ楽器よりも音の残響が少なくなり、比較的速いテンポの曲を演奏することが可能であると述べている(Sukerta 2008: 239)。

¹¹ ゴン・クビヤールの数は、Sukerta 2009: 8を参照にした。

趣や味付けといったものは、演奏グループの指導者の嗜好によって左右されることが多い。従って「県」という広い範囲で共通する音楽的特徴が存在していないことも示唆している。

上記の記述から検討すると、バリの人々が「～地域のガヤ」という用語を用いる場合、その地域に共通する特徴や伝統性を示すというよりも、下線部で示したように他の地域との「差異」を強調するための用語であるといえる。また現在、ゴン・クビヤールの地域のガヤは同じ「県」の中にみられる違いよりも、他の「県」との差異によって語られ、楽器の形状、伝承されているレパートリー、演奏表現方法の違いから主張されていると考えられる。

2.2. ゴン・クビヤールの変遷

本節からは、バリの音楽家がゴン・クビヤールの地域のガヤの差異として主張する、楽器の形状、レパートリー、演奏表現方法の「差異」を文献資料からたどり、現代における地域のガヤの言説が形成された過程を検討していく。ゴン・クビヤールの変遷や楽器の形状の差異を述べるにあたって、本節で特に参考にしたのは、先程も引用したスクルタの「ゴン・クビヤールの繁栄—ブレレン県のゴン・クビヤール—*Fenomena Dibalik Kejayaan Gong Kebyar: Khususnya Gong Kebyar Gaya Buleleng* (Sukerta 2008)」と『ブレレンのゴン・クビヤール—ゴン・クビヤールの伝統の変遷と継続— *Gong Kebyar Buleleng: Perubahandan Keberlanjutan Tradisi GongKebyar* (Sukerta 2009)』である。著者であるスクルタは1953年ブレレン県のテジャクラ Tejakula 群テジャクラ村に生まれ、1979年インドネシア芸術音楽アカデミーAkademi Seni Karawitan Indonesia¹²を卒業し、2001年に修士号、2005年に博士号をウダヤナ大学文化教育学科Progran Studi Kajian Budaya Universitas Udayanaにおいて取得した。また現在インドネシア芸術大学スラカルタ校で教員をしている。

スクルタの研究に注目するのは、ゴン・クビヤールの歴史を、これまで刊行された研究資料とスクルタの調査から包括的に記述し、ゴン・クビヤールの音楽で頻繁に用いられる「県のガヤ」についてバリの音楽家の視点から記述していることがその理由としてあげられる。またスクルタは主にゴン・クビヤールの歴史を、Sukerta 2009の第3章「ブレレンのゴン・クビヤールの歴史 *Sejarah Gong Kebyar Buleleng* (57-146 頁)」において、萌芽期 *Periode Pertumbuhan*、普及・教育の時期 *Periode Perguruan*、フェスティバルの時期 *Periode Festival* の三つに分け論じており、本節もその区分と内容に従い考察を進めていく。また本節において、特に典拠が示されていない際は、スクルタの文献の情報を引用している。尚、本文中で用いている県、郡、村落、集落名は、現在のバリの地域の名称にもとづき表記するよ

¹² 現在のインドネシア芸術大学スラカルタ校 Institut Seni Indonesia Surakarta の前身である。

うにしたが、地域名が明確でないものは「村」と表記していく¹³。

2.2.1. ゴン・クビャールの萌芽期（1910年～1930年）

バリは17世紀末から18世紀にかけて、現在のバリの「県」の行政区分の基盤となった、八つの小王国が成立し、それぞれの王国が各地を支配していたが、20世紀に入るとオランダ政府がバリ全体を統治した。オランダがインドネシアの植民地化を積極的に進めたのは18世紀頃であるが、バリに注目するようになったのは他のインドネシアの地域よりも遅く、1830年代であった。オランダはジャワのバタヴィアやスラバヤといった港を経ないで、直接オーストラリア大陸にぬける中継地を探しており、バリ島とロンボク島間の海峡に目をつけた。この時、中継地としてにぎわったのはバリ島ではなくロンボク島西海岸の町であったが、ロンボク島はバリの王家の支配下にあったため、オランダとバリの王家の間に軋轢が生じた。その結果、オランダは1849年にバリ北岸のブレレン王家と西部のジュンブラナ王家を武力で制圧し、1908年、バリで最も力のあったクルンクン王家を滅ぼし、最終的にバリ全土を支配下ににおいた（吉田1992: 29-32）。ゴン・クビャールが現在のブレレン県で誕生したのは、バリの他の地域よりもいち早くオランダの植民地に入り、19世紀後半、既に貿易の物資集荷地として栄え、社会状況が安定していたこともその要因として考えられる（真崎2001: 69）。

オランダ政府に支配される以前、バリの各王国の中にあつた大小の宮廷は、ガムランの楽器や音楽家、舞踊家を庇護していたが、植民地政策によって権力が一時的に剥奪され衰退していった。権力を失った宮廷は、雇用していた音楽家や舞踊家を出身の村に帰郷させ、ゴン・グデ *gong gede*、スマル・プグリンガン *semar pegulingan*、プレゴンガン *pelegongan* など所有していたガムランを、村落に払い下げた（Harnish 1998: 732）。ゴン・クビャールは、当初、バリの王朝時代に用いられていた、これらのガムラン編成を改良して作られ¹⁴、ブレレン県ではゴン・グデ、バリ南部では多数のプレゴンガンの楽器がゴン・クビャールを作るために改良された（Senen 2002: 30）。ゴン・クビャールを形成する上で最初に改良が行われたのは、旋律を奏する鍵板楽器ガンサ *gangs*¹⁵の改良であり、ブレレン県西部にあるリンディキット *Ringdikit* 村、ブブナン *Bubunan* 村は、5枚だったゴン・グデのガンサに徐々に鍵板を追加し、最終的にガンサの鍵板を10枚にした。また同時期にブスンビウ *Busunghiu* 村はガンサの鍵板を9枚に増やし、ゴン・クビャールのガンサを形成したといわれている。またガンサ以外で改良が行われた楽器は、

¹³ バリは県、郡、村、集落というように行政区分がわかれているが、バリで単に村 *desa* といった場合は、行政上の単位である「行政村 *desa adat*」と伝統的な地域共同体を示す「慣習村 *desa adat*」の二つを指す。バリでは郡と行政区村の名称が同じ場合、行政区村と慣習村の名称が同じ場合があり、バリ現地で購入した文献は、これらが混同され用いられているものが多く、判別できないものも多数あった。

¹⁴ マックフィーによると1930年代半ばまでに、バリの各村落や寺院に受け継がれていたスマル・プグリンガン、プレゴンガンなどの小型の銅鑼や青銅の鍵板は溶かされ、ゴン・クビャールに適応した形に作りかえられた（McPhee 1966: 328）。

¹⁵ ガンサは、旋律を装飾する鍵板楽器の総称で、ゴン・クビャールの編成では主にウガル、プマデ、カンティランを指す。

レヨンやチェン・チェンである。ゴン・グデで用いられていたレヨンは4個で1組であったが、ゴン・クビヤールでは12個で1組になり、大型のシンバルであったチェン・チェン・コピヤック *ceng-ceng kopyak* は、プレゴンガンで用いられる小型のチェンチェン・リンチック *ceng-ceng rinchik*¹⁶ (またはチェンチェン・ケチェック *ceng-ceng kecek*) を用いるようになった (McPhee 1966: 328、Seebass 1996: 80)。また同時期、1910年代ブレレン県東部では、サワン *Sawan* 村、ジャガラガ *Jagaraga* 村、ブン克蘭 *Bungkulan* 村がゴン・クビヤールの演奏グループを立ちあげたといわれている¹⁷。その後ゴン・クビヤールはブレレン県に隣接しているタバナン県ププアン *kecamatan Pupuan* 郡のバンティラン *desa Bantiran* 村に広まった。バンティラン村は1910年代にブレレン県の西側にあるブスンビウ *Kecamatan Busungbiu* 郡、クディス *desa Kedis* 村の演奏者であるイ・ニョマン・スカンディア *I Nyoman Sukandi* から、クディス集落の儀礼曲とゴン・クビヤールの曲を習得した。練習を重ねたバンティラン村の演奏グループは、1915年タバナン県のスバミア *subamia* 宮廷において行われた儀礼においてゴン・クビヤールを演奏し、タバナン県の音楽家に刺激を与えた。この演奏会をきっかけに、タバナン県クディリ *kecamatan Kediri* 郡プジャテン *desa Pejaten* 村のパンクン *banjar Pangkung* 集落は、1916年にゴン・クビヤールを所有したといわれている。更にゴン・クビヤールは、タバナン県からバドゥン県中部のブドゥック *Buduk* 村やムングィ *Mengwi* 郡ルックルック *Lukluk* 村へ広まり、その後バドゥン県南部のブラルアン *Belaluan* 集落やスブランガ *Seblanga* 村、プドゥンガン *Pedungan* 村のグラダッグ *Geladag* 集落などバリ南部の村落へ普及し、ブレレン県やタバナン県の演奏家と交流しながら、ゴン・クビヤールの曲を習得していった (表 2.1 と図 2.2 を参照¹⁸)。

またこの時期、ブレレン県、タバナン県の演奏者や舞踊家は、各地域に古くから伝承されていたレパートリーを演奏しながら、ゴン・クビヤールのための新しい器楽曲や舞踊を創作した。この時期に創作された代表的な器楽曲や舞踊は《パラワキア *Palawakia*》、《クビヤール・レゴン *Kebyar Legon*》、《クビヤール・ジェルブ *Kebyar Jerbu*》、《クビヤール・ドゥドゥック *Kebyar Duduk*》などである¹⁹。しかしこの時期、ゴン・クビヤールの楽器やこれらのレパートリーは、バリ全土の各村落に広がったわけではなく、限られた地域の普及であった。

また現在のゴン・クビヤールはそれぞれの楽器ごとに、その音域や楽器の形状、使用される台数など、

¹⁶ 写真 1.1 参照。

¹⁷ また正確な年代はわからないが、ブレレン県ではパテモン *Patemon* 村、ナガセパハ *Nagasepaha* 村がゴン・クビヤールを所有した (Senen 2002: 22)。

¹⁸ 尚、表 2.1 と図 2.2 はスクルタの記述をもとに筆者が作成した。

¹⁹ 《クビヤール・ジェルブ》はパンクン集落出身のイ・ワヤン・ゲジール *I Wayan Gejir* とブレレン県出身のイ・ワヤン・スンバ *I Wayan Sembah* によって創作された器楽曲。また《クビヤール・ドゥドゥック》はタバナン県出身の舞踊家であるイ・ニョマン・マリオ *I Nyoman Mario* によって創作された舞踊で、この二つはバドゥン県のブラルアン集落やルックルック村に伝承された。

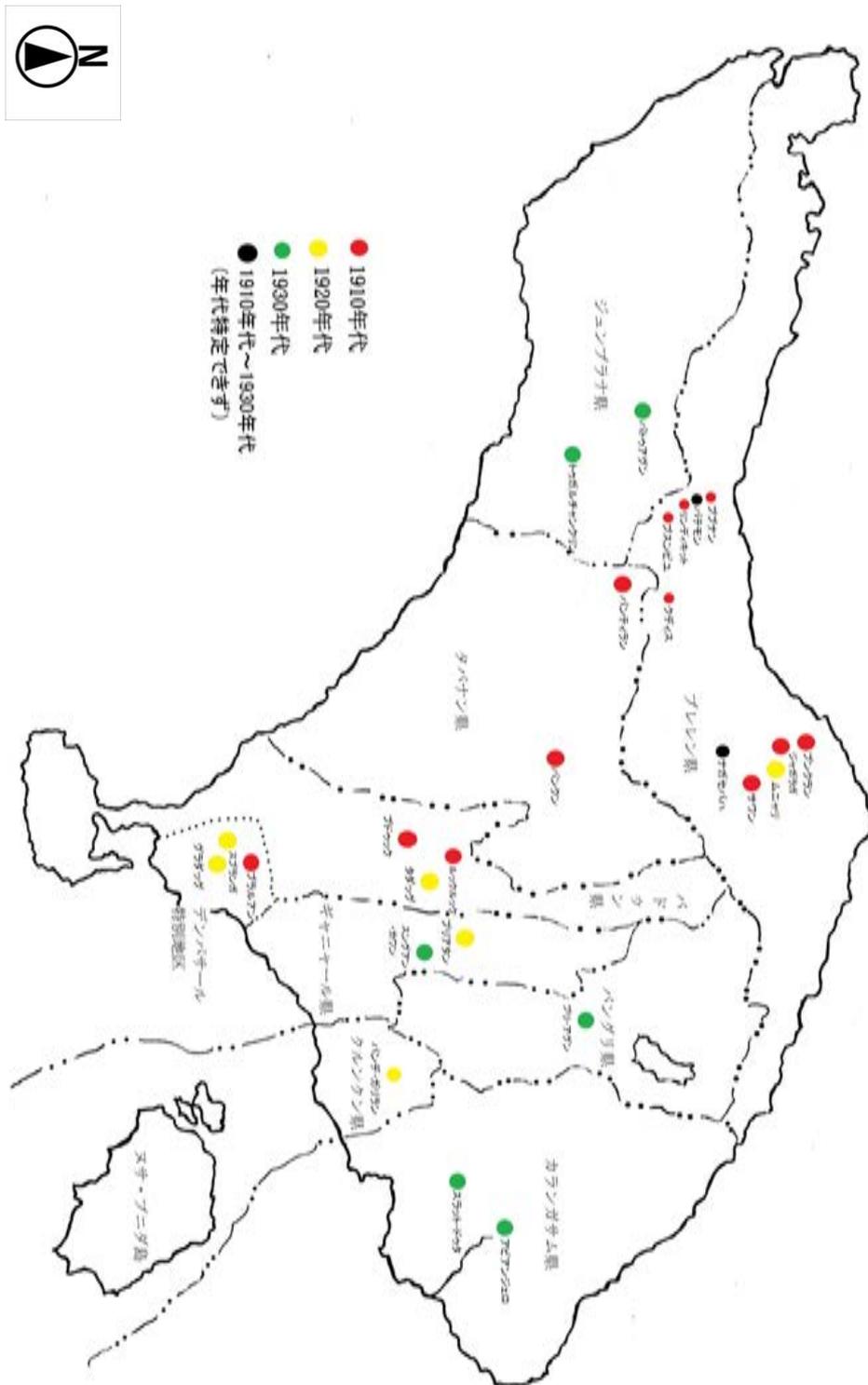
ある程度の規範があるが、萌芽期においてゴン・クビヤールは形成の初期段階にあり、楽器の形状や台数は頻繁に変化していた。

表 2.1 主な村落の演奏団体²⁰の成立年代

年代	場所
1910年代	・ブレレン県／プブナン村、リンディキット村、プスンピユ村、クデイス集落 ・タバナン県／プブアン群バンティラン村
1916年	・タバナン県／クディリ郡ブジェタン村パンクン集落
1919年	・ブレレン県／サワン村、ジャガラガ村
1919年頃	・ブレレン県／ブン克蘭村
1920年頃	・バドゥン県／ブドゥック村、ルックルック村デロッド・ブンパタン集落、ダルン村、デンパサーラ ブララン集落、スブランガ集落
1925年	・クルンクン県／パンデ・ガリアン集落 ・バドゥン県／ブドゥンガン村グラダッグ集落
1926年	・ギャンヤール県／プリアタン村 ・バドゥン県／シバングデ村タタッグ集落
1928年	・ブレレン県／ムニヤリ村
1930年	・カラガセム県／スラット・ドゥタ村
1934年	・バングリ県／プリ・アゲン
1935年	・ギャンヤール県／スングアン・カワン集落
1937年	・ジュンブラナ県／バトゥアゲン村、トゥガル・チャンクリン村 ・カラガセム県／アビアンジェロ集落

²⁰村落のゴン・クビヤールの演奏団体は、一般的にスカ・ゴン seka gong と呼ばれる。スカはバリ語で、同好会を意味し、ゴンはゴン・クビヤールのことを指す。

図 2.2 1910年代から1930年代までのゴン・クビヤールの普及状況



2.2.2. 普及・教育の時期（1931年～1967年）

萌芽期はバリ北部のブレレン県から南部のバドゥン県へとゴン・クビヤールが伝播したが、普及・教育の時期に入ると、バリ東部のカラングサム県、バリ西部のジュンブラナ県の村落にもゴン・クビヤールは受容されるようになった（表 2.1、図 2.2 参照）。またこの時期、複数の演奏グループが同じ舞台上で交互に演奏し、優劣を競いあうムバルン mebarung と呼ばれる演奏会が盛んに行われるようになる。ブレレン県では 1910 年代より火葬儀礼においてムバルンが行われていたが、1930 年代に入ると各王国の代表の演奏グループが音楽や舞踊を競い合う、地域対抗形式のムバルンがバリ各地で開催されるようになった。1930 年代にムバルンが頻繁に行われるようになったのは、この当時のバリの社会状況も無関係ではない。

表 2.3 普及・教育の時期に開催されたゴン・クビヤールの演奏会²¹

年代	開催された地域	参加した演奏グループ(地域名)	備考
1931年	クルクン県	タバナン県バンクン集落、他、バドゥン県、ギャニヤール県、クルクン県の演奏グループ	タバナン県バンクン集落が優勝
1933年	クルクン県	ブレレン県ムニヤリ村、バドゥン県ブララン集落、タバナン県バンクン集落、カラングサム県スラット村	
1936年	バドゥン県デンパサール	ブララン集落	フェスティバル形式で行われた演奏会
"	ギャニヤール県	バンクン集落	"
1937年	ギャニヤール県	ギャニヤール県プリアタン村、カラングサム県スラット村、ブレレン県バンジャール村	プリアタン村が優勝
1938年	クルクン県	ギャニヤール県プリアタン村、他、バリの全地域の演奏グループ	ギャニヤール県プリアタン村が優勝
1947年	不明	バドゥン県グラダッグ集落、他、バリの全地域の演奏グループ	バドゥン県グラダッグ集落が優勝
1948年	ブレレン県	クディス集落、ジャガラガ村、パケタン集落、スアジ村、ポンティヒン村、カロバクサ村、バンジャール村	クディス集落が優勝
1949年	不明	バドゥン県グラダッグ集落、他、バリの全地域の演奏グループ	バドゥン県グラダッグ集落が優勝
1955年	バドゥン県クシマン村	バドゥン県ブララン集落、ギャニヤール県プリアタン村	
1958年	ブレレン県	ムニヤリ村、他、ブレレン県内の村落の演奏グループ	ムニヤリ村が2位獲得
"	不明	ブレレン県ジャガラガ村、他、バリの全地域の演奏グループ	ブレレン県ジャガラガ村が優勝
1960年	カラングサム県	カラングサム県アバン群スマディ・ヤサ村、他、カラングサム県の演奏グループ	カラングサム県アバン群スマディ・ヤサが2位獲得
1962年	ブレレン県シンガラジャ村	カラングサム県アバン群スマディ・ヤサ村、他、バリの全地域の演奏グループ	
1967年	ブレレン県シンガラジャ村	ブレレン県クディス集落、ジュンブラナ県のトゥガル・チャンクリン村	インドネシア独立記念日の式典での余興

21 網掛けはムバルン形式の演奏会を示している。尚、表 2.3 は Sukerta 2009 と Arthanegara, etc 1980 の情報を統合し筆者が作成した。

オランダ政府はバリの統治を開始した当初、直接統治をしき、それまでバリ各地を支配していた王家の権利を無効とした。しかしオランダ政府は、農業や商業に対する税の徴収をバリの旧王家や貴族に代行させるため、1938年にバリの旧王家や貴族の権威を再度認め、間接統治を行うようになった（吉田1992: 29-32、永淵1998: 58-62）。それに伴い、王家の権限を承認するための式典が1938年の6月から7月にかけて開催され、その際、余興としてゴン・クビヤールのムバルンが行われた²²。このムバルンの開催によってゴン・クビヤールの活動は活発化したが、1941年に太平洋戦争が始まり、1942年の3月から1945年8月までインドネシアは日本政府下におかれたことによって、社会情勢は悪化した。更にインドネシアは1945年の8月17日に独立宣言を行った後も、旧宗主国のオランダとの独立戦争や、1965年に起こったクーデター未遂事件により、1960年代後半まで安定した社会情勢とはいえなかった²³。しかしそのような社会情勢の中でも、バリでは1940年代から1960年代にかけてムバルンや演奏会が行われ、《マルガパティ Margapati》、《タルナ・ジャヤ Taruna Jaya》、《オレグ・タムリリンガン Oleg Tumulilingan》など現在まで頻繁に上演される女性舞踊のレパトリーが創作された（表 2.3、表 2.4 参照）。また、異なった地域の演奏家同士が交流し、それぞれの地域で創作したゴン・クビヤールのレパトリーを教えあうことが萌芽期よりも増えた（Senen 2002: 45）²⁴。更にバリ各地の演奏者達はこの混乱した状況の中で、僅かではあるがゴン・クビヤールの楽器を改良している²⁵。表 2.5 は萌芽期から活躍していたパンクン集落、ルックルック村、ブラルアン集落におけるゴン・クビヤールの楽器の変化を年代ごとに比較したものである。これによれば1950年代まで、それぞれの村落が鍵板楽器の台数や鍵板数に変化を加えていることがよみとれる。ルックルック村は1958年に、ゴン・クビヤールの編成に10枚の鍵板を持つウガルを加えているが、プマデヤカンティランの鍵板は9枚の状態を保っており、他の二つの演奏グループと比較するとその鍵板数に特徴がみられる。しかしプマデヤカンティランの鍵板数以外に目を向けると、1950年代後半、三つのグループのゴン・クビヤールに用いられている楽器の台数やその鍵板の数に大きな違いはない。以上のことからゴン・クビヤールの楽器編成の規範は、概ね1950年代後半までにできあがったと推測できる。またこの時期は、今後はバリの芸能活動に大きな影響を与えることになる国立伝統音楽高等学校 Konservatori Karawitan Indonesia Denpasar(1960年設立)、文化審議育成委員会 Majelas Pertimbangan dan Pembinaan Kebudayaan(1966年設立)、国立伝統舞踊アカデミー Akademi Seni Tari Indonesia（1967年設立）という芸術教育機関が設立された。

従って、普及・教育の時期は萌芽期と比べると、よりバリの広範囲にゴン・クビヤールが普及し、ム

²² シュピースの書簡によると、この時五つ以上のゴン・クビヤールのムバルンが開催されていた（坂野2004: 454）。

²³1965年に起こったクーデター未遂事件では、バリだけでも数万人の人々が殺害された（綾部、永積1992: 21-32）

²⁴ 《タルナ・ジャヤ》を創作したイ・グデ・マニックとブラルアン集落のイ・ワヤン・ブラタは、1950年代から既に交流があり、お互いの地域に伝承されていたレパトリーを教えあっていた。

²⁵ スクルタはムバルンで勝利を勝ち取るために楽器の改良が行われたと記述している（Sukerta 2009: 107-109）。

バルンなどの演奏会を通して、バリの演奏家が他の地域の演奏を見る機会が増えた時期といえる。またゴン・クビヤールの楽器の改良は概ね1950年代後半までに終了し²⁶、現在まで上演されているゴン・クビヤールの舞踊のレパートリーが創作された時期であった。

表2.4 ゴン・クビヤールにおける主なレパートリーの創作年²⁷

	年(年代)	創作された地域	曲名	創作者(曲)
萌芽期	1910年代	ブレレン県、ブングラン村	舞踊曲《パラウキアPalawakia》	創作者不明
	1915年	ブレレン県、ジャガラガ村	舞踊曲《クビヤール・レゴンKebyar Legong》	I Wayan Praupan
	1920年代	タバナン県	《クビヤール・シシアKebyar Sisia》、《クビヤール・ラッサムKebyar Lasem》、《クビヤール・スレンドロKebyar Sulendra》	創作者不明
	〃	バドウン県、ブララン集落	器楽曲《クビヤール・デインKebyar Dhing》	I Made Regog
	1922年	タバナン県	器楽曲《クビヤール・ジェルブKebyar Jerbu》	I Wayan Sembah, I Wayan Gejirによる共作
	1925年	タバナン県	舞踊曲《クビヤール・ドウドウツクKebyar Duduk》	I Nyoman Mario
普及・教育の時期	1933年	バドウン県、デンパサール	舞踊曲《パンジ・スミランPanji Semirang》	I Nyoman Kaler
	1942年	〃	舞踊曲《マルガパティMargapati》	〃
	1943年	〃	舞踊曲《ウイラナタWiranata》	〃
	1952年	ブレレン県、ジャガラガ村	舞踊曲《タルナ・ジャヤTaruna Jaya》	I Gede Manik
	〃	ギャニヤール県ブリアタン村	舞踊曲《オレツグ・タムリリンガンOleg Tumulilingan》	I Nyoman Mario
	1957年	バドウン県、クロボカン村	舞踊曲《トウヌンTenun》	I Nyoman Likes
	〃	バドウン県、ブララン集落	舞踊曲《タニTani》	I Wayan Beratha
	1958年	ブレレン県、クディス集落	舞踊曲《ヌラヤンNelayan》	I Ketut Mardana
	1962年	バドウン県、デンパサール	舞踊劇《ジャヤプラナJayaprana》(国立伝統音楽高等学校における創作)	I Wayan Beratha、他

²⁶ スクルタの資料を参考にし、楽器の改良は1950年代後半までに終了したと推測したが、塩川の調査によると、6枚の鍵盤を持つジュブラグが1960年代に製作されたという報告もある(塩川2014: 18)。

²⁷ 表2.4はSukerta 2009とDibia and Ballinger 2004を参考に作成した。

表 2.5 パンクン集落、ルックルック村、ブララン集落におけるゴン・クビヤールの楽器の変化

村落名	年代	タバナン県パンクン集落		バドウン県ルックルック村			バドウン県ブララン集落			
		1916年	1957年～現在	1920年代	1930年代	1958年～現在	1918年	1930年	1957年～現在	
鍵盤楽器	ウガル	台数	1	1	-	-	1	-	1	1
		鍵盤数	9	10	-	-	10	-	10	10
	プマデ	台数	4	4	2	4	4	2	4	4
		鍵盤数	9	10	9	9	9	9	10	10
	カンティラン	台数	4	4	2	4	4	2	4	4
		鍵盤数	9	10	9	9	9	9	10	10
	プニャチャ	台数	-	-	-	-	-	-	2	2
		鍵盤数	-	-	-	-	-	-	7	7
	ジュブラク	台数	2	2	2	2	2	-	2	2
		鍵盤数	5	5	5	5	5	-	5	5
	ジェゴガン	台数	2	2	2	2	2	2	2	2
		鍵盤数	5	5	5	5	5	5	5	5
銅鑼類	トロンボン	台数	1	1	-	1	1	-	1	1
		銅鑼数	10	10	-	10	10	-	10	10
	レヨン	台数	1	1	1	1	1	1	1	1
		銅鑼数	12	12	12	12	12	12	12	12
	カジャール	台数	-	-	1	1	1	-	1	1
	クンプリ	台数	1	1	-	-	-	-	1	1
	ゴング	台数	1	1	1	1	1	1	1	1
	クンプル	台数	1	1	1	1	1	1	1	1
	クモン	台数	1	1	1	1	1	-	1	1
	ブンデ	台数	-	-	-	-	-	-	1	1
	クンピュン	台数	-	-	-	-	-	-	1	-
	クトウツク	台数	1	1	-	-	-	-	-	-
その他の楽器	チェンチェン・ケチェック	台数	記載なし	記載なし	4	2	1	4	2	1
	クンダン	台数	2	2	2	2	2	2	2	2
	スリン	台数	記載なし	記載なし	-	-	任意	-	任意	任意

※赤枠は楽器の台数及び鍵盤・銅鑼数の増加を示し、青枠は減少を示している。

2.2.3. フェスティバルの時期（1968年～2003年）

フェスティバルの時期は、その後のゴン・クビヤールの音楽活動に大きな影響を与えることとなる二つのコンクールが行われた。それは1968年、1969年に行われたムルダンガ・ウツサワ Mredangga Uttsawa と1979年から毎年、開催されるようになったフェスティバル・ゴン・クビヤール Festival Gong Kebyar である。これらのコンクールが開催されたことによって、ゴン・クビヤールの人気は一気に高まり、バリ中の村落に受容されるようになった。

この時期は、スハルト政権下で観光開発と芸術文化政策が行われ、バリの経済と芸能活動が大きく変化した²⁸。スハルトの観光開発はバリの経済を農村経済から観光に基礎を置くサービス経済に移行させ、観光地におけるホテルやレストランでの雇用を増加させた。またバリの芸能は観光における一つの商品となり、観光地のホテルにおいてゴン・クビヤールの舞踊や音楽の上演が定期的に行われるようになった（今野 2009: 92-94）²⁹。バリ州政府は観光によってバリの芸術文化が汚染されていくことを警戒し、1966年、バリの芸術文化を保護し育成するための機関である文化審議育成委員会を設立した（梅田 2001: 144-146）。ムルダンガ・ウツサワは、文化審議育成委員会によって企画されたゴン・クビヤールのコンクールでインドネシア独立後、行政側が主体となって行った初めてのコンクールだった。またこのコンクールは行政側が出場する演奏グループをバリの各県から一つ選出し、ムバルンの上演形態で行われた。1968年、1969年のムルダンガ・ウツサワに出場した各県の代表は、1930年代頃よりバリ各地で活躍していた著名な演奏団体で、地域の名誉とプライドをかけてコンクールに臨んだといわれている（Yudah 2011）³⁰。また普及・教育の時期に開催されていたムバルンは、各々の演奏グループによって上演する演目が異なり、優劣を決める審査基準も曖昧であったが³¹、ムルダンガ・ウツサワでは同じジャンルの曲や同じ舞踊の演目が上演されたことにより、演奏グループの優劣が明確に審査されるようになった。

ムルダンガ・ウツサワで競われたのは儀礼曲であるルランバタン *lelambatan*、新作器楽曲であるタブ・クレアシ・バル *tabuh kereasi baru*、韻律詩であるカカウイン *kakawin* を歌唱するマウイラマ *Mawirama* とゴン・クビヤールのために創作されたタリ・ルパス *tari lepas*（1920年代から1950年代

²⁸ スハルト大統領は1965年に新秩序体制 *Orde Baru* を宣言し、退任する1998年まで積極的に観光開発を行った（木村 1989: 100）。

²⁹ バリではオランダ植民地下にあった1920年代より、観光客の前でガムラン音楽や舞踊の上演が行われていたが、スハルトの観光開発によって本格的に芸能が観光の商品となった。

³⁰ 1968年のコンクールに出場した演奏グループは、バドゥン県のブララン集落、ブレレン県ムニヤリ村、カラガサム県のウラカン集落などである。また1969年はバドゥン県のグラダッグ集落、ブレレン県クディス村、カラガサム県バンデム村、タバナン県パンクン集落、ギャニヤール県ピンダ集落、ジュンブラナ県トゥガル・チャンクリン集落が出場した（Yudah 2011）。

³¹ 1930年代から1940年代にかけて行われたムバルンでは舞踊の演目は演奏グループごとに異なっていたという記述がある（東海他、1990: 124-130）。また勝敗の基準は演奏の長さや激しさ、旋律の装飾の複雑さによって決められていた（マックフィー 1990: 277）。

にかけて創作されたゴン・クビヤールの舞踊) という舞踊であった。このコンクールにおいて儀礼曲であるルランバタンは、それぞれの地域で伝承されていた楽曲をコンクールのために華やかに改編され上演された。またタブ・クレアシ・バル、マウイラマはコンクールにあわせて新しく創作され、演奏グループによって個別の曲が演奏された。一方、タリ・ルパスは《レゴン・クラトン・ラッサム Legong Keraton Lasem》、《タルナ・ジャヤ》、《ジャウク Jauk》、《オレグ・タムリリンガン》、《クビヤール・トロンポン Kebyar Trompong》という同じ演目によって競われた(Yudah 2011: 15)³²。

ところが課題演目に選ばれた舞踊のレパートリーは、1960年代後半まで、創作者や演奏者によって幾度も改編されていた。例えば《タルナ・ジャヤ》を創作したイ・グデ・マニック I Gede Manik の場合、演奏グループの実力にあわせ《タルナ・ジャヤ》の導入部分を頻繁に改編し教えていたという(Yudah 2011: 18)。また第1回目のムルダンガ・ウツサワ開催時に、バドゥン県代表の演奏グループであったブララン集落は、他の演奏グループと違いをつけるため、それまで伝承されていた《レゴン・クラトン・ラッサム》の音楽や舞踊を演奏グループのリーダーであったイ・ワヤン・ブラタ I Wayan Beratha と共に改作し上演した(梅田 2007: 93)。従って1960年代後半までは、同じ舞踊や音楽でも演奏グループによってその構成や伴奏として用いられている旋律に大きな違いがあったといえよう。しかしその後、ゴン・クビヤールの音楽や舞踊は国立伝統音楽高等学校の創作活動やカセットテープの流通などによって次第に固定化していった。

国立伝統音楽高等学校(以下、伝統音楽高等学校とする)は、1960年の開校当初、校舎は未設営で、デンパサールのパガン Pagan 村の集会場やブララン集落で実技の授業が行われており、その運営は国立の教育機関としては不十分であった(小池 2006: 29-39)。しかし1960年代後半になると、伝統音楽高等学校は教育機関としての制度が整い、ゴン・クビヤールを用いた新しい舞踊劇であるスンドラタリ Sendratari や器楽曲を創作し、バリ各地で巡業公演を行うようになった(Senen 2002: 66-67)。また伝統音楽高等学校では当初、年度ごとにバリ各地から著名な舞踊家や音楽家を講師として招き、授業を行っていたが、同じ舞踊や音楽でも講師によって教える内容が微妙に異なっていた。特に音楽における微妙な差異は、全学年の生徒で同じ曲を演奏するときに支障をきたし、どの講師の演奏に統一するか演奏するごとに議論が起こった。そのため教員や学生が共通して上演できる音楽や舞踊の様式の創作が望まれるようになったという³³。このような状況下で、伝統音楽高等学校の教員であったブラタはムルダンガ・ウツサワの出演時に演奏した《レゴン・クラトン・ラッサム》を改良し、伝統音楽高等学校の《レゴン・クラトン・ラッサム》を創作した。その後、伝統音楽高等学校の《レゴン・クラトン・ラッサム》

³² また1969年の第2回ムルダンガ・ウツサワにおいても舞踊は同じ演目で競われた。

³³ 当時伝統音楽高等学校の教員であったイ・ニョマン・ルンバン I Nyoman Rembang は、学生、教員が相互に理解し、演奏が容易に行えるガヤを模作していたという(Runduh, p.c., 2009)。

は、1978年に、バリの現地レーベルであるバリ・ステレオ Bali Stereo からカセットテープが販売されたことによって演奏は定着し固定化していった。更に《レゴン・クラトン・ラッサム》は芸術教育機関で作り出されたという権威性からスティル・アカデミック stil akademik (アカデミックな様式) と呼ばれ、模範的な舞踊として認められ、バリ各地の村落に普及していった (梅田 2010 : 163-174)。

また 1980 年、教育機関の一つである国立舞踊アカデミーは、ゴン・クビヤールの舞踊や音楽のみならず、その楽器編成にも規範を設け、楽器の種類や台数によって、最良のゴン・クビヤール Gong Kebyar Tingkat Utama、中間のゴン・クビヤール Gong Kebyar Tingkat Madya、低質なゴン・クビヤール Gong Kebyar Tingkat Nista とランクをつけ、報告書を発表した。教育機関がゴン・クビヤールの楽器の規範を示したことは、その後ゴン・クビヤールに含まれる楽器の種類や台数を固定化することにもつながったと考えられる (表 2.6 参照)。

更にフェスティバル・ゴン・クビヤールの開催によってゴン・クビヤールの舞踊や音楽はますます固定化し、均質化したといわれている。フェスティバル・ゴン・クビヤールは、1979年に始まったバリ芸術祭 Pesta Kesenian Bali で行われる催しの一つであるが、ムルダンガ・ウツサワと同じく、バリ各県の代表のグループによって芸能が競われるコンクールだった。フェスティバル・ゴン・クビヤールは当初、青年男性の部のみ開催されていたが、その後、女性や子供の部も設けられ、毎年開催される人気のプログラムになった³⁴。フェスティバル・ゴン・クビヤールの課題演目は、青年男性の部の場合、新作儀礼曲 kreasi lelabatah、新作器楽曲 tabuh kreasi baru、新作舞踊 tari kreasi baru、タリ・ルパス、歌唱 gegitaan、舞踊劇 fragmen tari であり³⁵、ムルダンガ・ウツサワと比較すると新しく創作された作品を中心に順位が競われている。しかしタリ・ルパスは引き続き課題演目として取り上げられ、1980年代は《レゴン・クラトン・ラッサム》、《バリス Baris》、《タルナ・ジャヤ》、《クビヤール・ドウドウック》などが課題となり、2000年代は《オレグ・タムリリンガン》や《パンジ・スミラン》などが課題として選ばれた。タリ・ルパスがコンクールの課題となったことで、上記の舞踊はバリの様々な地域で定着していった。またフェスティバル・ゴン・クビヤールは、上演時間、技術、音楽や舞踊の構成などの審査基準が詳細に決められたため、タリ・ルパスの音楽や舞踊にある一定の規範をもたらし、演奏家や舞踊家による大幅な改編は行われなくなった。更にフェスティバルにおいて上位入賞を望む演奏グループは、以前、良い成績をとったグループの演奏を見本にし、その技術を学んだ。その結果、音楽と舞踊は規範ができバリの人々の好みも均質化していったといえる (Pudjasworo 2011: 11)。

この時期は、フェスティバルやコンクールの開催によって、普及・教育の時期に創作されたレパート

³⁴ 年度によっては、明確な順位をつけないこともあり、その場合は Parade Gong Kebyar と呼ばれる。

³⁵ 年度によって課題とされる演目は多少異なる。

リーがバリの様々な地域により広く定着した。また順位をつけるための審査基準が厳密になったことで、音楽や舞踊は徐々に規範化が進んだといえる。更に芸術教育機関が創作した舞踊や、ゴン・クビャールの楽器編成の規範は、その権威性から徐々にバリ各地に普及し、定着したため、ゴン・クビャールの音楽や舞踊、楽器は画一化し、特徴のあった地域のガヤも作られた規範に影響され、均質化にむかっていると

表 2.6 楽器の台数からみるゴン・クビャールの基準³⁶

		最良のゴン・クビャール	中間のゴン・クビャール	低質なゴン・クビャール
鍵盤楽器	ウガル	2	2	1
	プマデ	4	4	2
	カンティラン	4	4	2
	ブニャチャ	2	×	×
	ジュブラグ	2	2	2
	ジェゴガン	2	2	2
銅鑼類	トロンボン	1	1	1
	レヨン	1	1	1
	カジャール	1	1	×
	クンプリ	1	1	1
	ゴング	2	2	1
	クンプル	1	1	1
	クモン	1	1	1
	ブンデ	1	1	1
	クトウツク	×	×	1
その他の楽器	チェンチェン・ケ チェック	1	1	1
	チェンチェン・コ ピャック	3	×	×
	クندان・チエド ガン	2	×	×
	クندان・グブカ ン	2	2	2
	クندان・クルブ ンガン	2	×	×
	スリン	3	1	1
	ルバブ	1	1	1

³⁶ 表 2.6 は Sukerta 2009: 115 を参照に筆者が作成した。また表の中の数字は台数を示している。

2.3. 考察

本節では「多様」と「均質」という意見が併存する、バリのゴン・クビャールの地域のガヤの概念が如何に形成されてきたか、これまで記述してきた楽器やレパートリーの変遷から検討していく。

2.3.1. ゴン・クビャールの規範形成

ゴン・クビャールの楽器の形状とレパートリーの変遷をたどると、ゴン・クビャールの規範が20世紀のバリの社会において徐々に形成されていることが読みとれる。ゴン・クビャールの楽器の形状やその台数は、1950年代前半まで安定しておらず、バリ各地の村落で楽器の改良が概ね終了したのは1950年代後半だった。その後ゴン・クビャールの楽器の形状や台数に明確な規範ができたのは、教育機関によってゴン・クビャールの楽器の基準が定められた1980年代だといえる。またゴン・クビャールのレパートリーは1910年代から創作されていたが、バリ各地で同じ舞踊や音楽を共有するようになったのは、1950年代からであった。またこれらのレパートリーは、1960年代後半まで創作者や演奏者の趣向によって積極的に変えられていたため、舞踊の構成やその旋律は演奏グループによって異なっていたという。しかし1970年代から教育機関が模範的な舞踊を作成し、その音楽をカセットテープに録音し販売したことによって、ゴン・クビャールの音楽は固定化に向かった。更に1979年からフェスティバル・ゴン・クビャールが開催され、音楽や舞踊の審査基準が詳細に決められたことにより、模範的で標準化されたゴン・クビャールのレパートリーがバリ中に定着していった。以上のことからゴン・クビャールの楽器や音楽の規範は1910年代から徐々に形成され、その規範が完成しバリの社会に定着したのは1980年代だといえる。またバリの音楽家が地域のガヤの特徴として主張する楽器の形状やレパートリーの差異は、ゴン・クビャールの規範が形成されていく過程で小さくなっている。

ゴン・クビャールは現在、バリで最も受容されているガムランだが、その受容が急激に伸びたのは、観光開発によってバリの経済が成長した1980年代以降である³⁷。また1980年代に、国立伝統舞踊アカデミーがバリ各地の村落に舞踊や音楽を教える、村落指導実習プログラム *Kuliah Kerja Nyata* をはじめたことから、多くの村落が教育機関の創作した音楽や舞踊を学ぶ機会を得た。ブレット・ヒュー *Brett Hough* は、このような教育機関の活動が、村落のガヤの衰退や均質化を招いたと指摘している (*Hough 1999: 248-251*)³⁸。しかしゴン・クビャールの場合、1980年代に入り、はじめてゴン・クビャールを所有した村落も多い。そのような村落は既にバリで普及していた、標準的なゴン・クビャールを購入し、

³⁷ デンパサール市カユマス・カジャ *Kayumas Kaja* 集落出身のイ・ワヤン・コノラン *I Wayan Konolan* (1930?-2008) は、デンパサールでゴン・クビャールが普及したのは、ムルダンガ・ウツサワが開催された以降であり、急激に増加したのは1980年代以降であると語っていた (*Konolan, p.c., 2008*)。また1980年代、ゴン・クビャールの需要が増えたため、バリのガムラン楽器の生産拠点であるティヒンガン *Tihingan* 村の工房の数は、急激に増加したという報告もある。(杉山 2012: 29-31)。

³⁸ この他にもテンツァー (*Tenzer 2000: 101*) やゴールド (*Gold 2005: 15*) が、芸術教育機関の活動が、地域のガヤを喪失させたと指摘している。

必然的に教育機関の音楽や舞踊を学んだといえよう。従って、教育機関の指導が地域のガヤの衰退や均質化を促進させたという指摘しているが、1980年代以降、教育機関の模範的な楽器や舞踊を受容するグループが増えたことにより、それ以前、突出していたバリ各地の地域のガヤの存在が希薄になったとも捉えることができる。

いずれにせよ、バリの人々がゴン・クビヤールの地域のガヤの違いとして示す、楽器やレパートリーの地域差は現在ほとんどなく、地域のガヤは均質化していると考えられる。

2.3.2. 現代バリにおける地域のガヤの差別化

本章の冒頭で引用したように、スクルタは地域のガヤの均質化を問題にあげながらも、なぜゴン・クビヤールにおける「地域のガヤ」の差異を「県」という単位で主張するのだろうか。

バリの芸術家がゴン・クビヤールの地域のガヤを「県」という単位で主張するのは、ゴン・クビヤールの音楽と舞踊が1930年代より、旧王国のアイデンティティを示した「県」という単位で競われ、上演されてきたことがその要因の一つとしてあげられる。バリの芸術家は、1930年代から競争心が強く、常に聴衆からの評価を意識し、県の代表となった演奏グループはプライドをかけ、他の県の代表の演奏グループと差別化をはかってきた。またバリ各地の芸術家は勝利をおさめるために楽器を改良し、新しい音楽や舞踊を創作してきたといえる³⁹。

しかし1970年代初頭から、教育機関の音楽や舞踊が、新しさと権威性から高い評価を得るようになると、バリの人々は自ら進んでそれらを受容するようになった。またフェスティバル・ゴン・クビヤールの開催によって、バリの人々の競争心は増々高まり、入賞するために、自らの音楽や舞踊を審査基準にあわせ変化させていった。つまりゴン・クビヤールの音楽や舞踊が均質化したのは、教育機関の影響に加え、バリの人々の持つ競争心と評価に対する執着が関係しており、高い評価を獲得するため、あえて地域の音楽的特徴を削ぎ落とした結果とも考えられるだろう。

ところが現在、バリの芸術家は楽器やレパートリーが均質化した状況において、地域のガヤの違いを別の方向へもとめるようになっている。スクルタは、前述した論文の中でブレレン県のゴン・クビヤールには、鍵盤楽器のプマデが一つの編成に8台あり、他の地域と比べてその数が多いことを特徴としてあげている (Sukerta 2009: 108) ⁴⁰。スクルタがブレレン県の特徴として述べたゴン・クビヤールの楽器は、ブレレン県の西側にあるブスンビウ郡、クディス村 (図 2.2 参照) のゴン・クビヤールである。クディス村は1910年代からゴン・クビヤールを所有し、1969年のムルダンガ・ウツサワにブレレン県

³⁹ 1930年代のムバルンに出演したプリアタン村のグループは、ムバルンで優勝するために、彼らだけが演奏できる新しい曲を準備していたという(マックフィー 1990: 272、東海他、1990: 124-126)。

⁴⁰ 通常、ゴン・クビヤールのプマデの台数は4台である。

代表として出場した、著名な演奏グループである⁴¹。クディス村は1948年にプマデの台数を4台から8台に増やしたが、その後、表2.6で示した模範的なゴン・クビヤールのプマデの台数に変更せず、現在までプマデを8台所有し続けている。つまりスクルタは均質化にむかわず、古い特徴を残しつつけるゴン・クビヤールの楽器を「ブレレン県のゴン・クビヤールのガヤ」の特徴として述べ、他の県との違いとして強調しているのである。このように古い楽器や演奏だけを抽出し「～県のガヤ」として表現するのは、スクルタに限ったことではない。インドネシア芸術大学デンパサール校 *Institute Seni Indonesia Denpasar* の教員であるイ・ニョマン・スディアナ *I Nyoman Sudiana* は「ゴン・クビヤールの県のガヤの特色は、儀礼で演奏されるルランバタンなど、その土地に古くからあり、アレンジを加えていない曲を探ることで特色をみることができる (Sudiana, p.c., 2009)」と述べ、古い音楽に地域のガヤの特徴を見出している。現在、バリでは大多数の村落が、模範的なゴン・クビヤールの楽器や音楽を受容しているが、古い特徴を残し続けている演奏グループがバリの各県にいくつか存在している。それらは、デンパサールのグラダッグ集落など、教育機関による模範的な音楽ができる以前から活躍し、ムルダンガ・ウツサワ開催時に各県の代表として出場した村落の演奏グループである。

これらの演奏グループが現在まで古い特徴を残し続けているのは、他の地域との差異化を図りたいというバリの芸術家の欲求と、行政側が行った文化保護政策が関係している。バリの芸術家は、1970年代後半から、芸術教育機関の創作活動や、コンクールの開催、観光化等でゴン・クビヤールの音楽活動が活性化することを賞賛する一方で、ゴン・クビヤールの音楽や舞踊に規範ができ均質化していくことに対して懸念があった。伝統音楽高等学校で教員をしていたブラタは、自ら新しい音楽を作曲し、模範的な教育機関のガヤを生み出すのに貢献したが、その一方で、地域の音楽が均質化していくことに不安を抱き、村落のガヤを変化させず、存続させるようにバリ各地の演奏者に提言することもあった⁴²。また行政側である文化審議育成委員会も、コンクールによって文化や芸術の育成を行うと同時に、文化保護のため古い芸能を復興させるためのセミナーの開催や研究書の作成などを行った。更に文化審議育成委員会は1977年以降、ダルマ・クスマ *Dharma Kusuma* と呼ばれる賞を設け、芸術功労者に対し表彰と賞金を授与し、受賞者の経歴をまとめた冊子を作成した (Umeda 2007: 47-51)。ダルマ・クスマは個人の芸術家だけではなく、演奏団体も選考対象とし、ムルダンガ・ウツサワに出場したグラダッグ集落、クディス村、パンクン集落、トゥガル・チャンクリン集落はダルマ・クスマを受賞し、演奏活動歴が冊子に詳細に記述されることとなった。またこれらの演奏グループの音楽は、バリのカセットテープのレーベルである、アネカ・レコード *Aneka Record* とバリ・ステレオにより録音され、カセットテープが販

⁴¹ Althanegara, etc. 1981/1982: 94 参照。

⁴² 後に詳しく述べるグラダッグ集落は、ブラタから演奏を変化させないように提言されたという (Rundu, p.c., 2009)。

売されたことによって、その音楽的特徴が記録として残るようになり、古い特徴を保持することにつながったといえる。

従って、バリの人々が語るゴン・クビャールの「～県のガヤ」とは、その県の中に共通する音楽的特徴から認識されているわけではなく、その実態はバリの各県で古い特徴を保持している、県を代表する村落のガヤだといえる。更に現在、バリの芸術家が主張するゴン・クビャールの地域のガヤの違いは、芸術教育機関によってゴン・クビャールの規範が形成される以前に残っていた、楽器やレパートリー、演奏表現の違いを、「県のガヤ」の違いとして表しているといえる。

2.4. まとめ

本章ではバリのガムラン音楽で用いられている「ガヤ」の概念をゴン・クビャールの変遷を中心に検討してきた。「ガヤ」という用語はインドネシア語であり、その語義の中には、欧米諸言語で用いられている「様式」とほぼ同様の意味がある。しかし音楽学の「地域の様式」はその地域に「共通する音楽的特徴」やその「固有性」によって示されているのに対して、バリのガムラン音楽における「地域のガヤ」は自らの地域の「固有性」ではなく、他の地域との「差異」を強調するために用いられていた。またゴン・クビャールの地域のガヤは同じ「県内」にみられる違いよりも、他の「県」との差異によって語られ、楽器の形状やレパートリー、演奏表現の違いから語られていたといえる。

現在、ゴン・クビャールのガヤの差異は、フェスティバルや教育活動によって、ほぼ均質化し、教育機関が作り出した楽器や音楽の規範が、ゴン・クビャールの規範としてバリの社会に定着している。しかしゴン・クビャールの均質化が進む一方で、バリでは1970年代後半から文化の保護活動が始まり、バリ各地で活躍していた村落の演奏グループのガヤは文章やカセットテープに記録された。その結果、文化の保護活動の対象になった幾つかの演奏グループは、現代まで音楽的特徴を保持することになった。またゴン・クビャールの地域のガヤが均質化した状況において、現在バリの人々は、その差異を、文化保護活動によって保存され、古い形を残した演奏グループの楽器やレパートリーにもとめるようになったといえる。

従って現代、ゴン・クビャールの県のガヤにおいて「均質」と「多様性」という、相反する意見が併存して語られるのは、ゴン・クビャールの楽器やレパートリー、演奏表現が均質化している状況の中で、バリの人々が僅かに地域の特徴を残している演奏グループに、地域のアイデンティティを求めるようになった結果だといえよう。

第3章 旋律の多様性と均質化

3.1. 研究の目的と視点

3.1.1. 研究の目的

ブレレン県のゴン・クビャールのガヤを研究したスクルタは、「演奏テクニックはブレレンのガヤと密接な関係にあり、他の県のガヤもそれぞれにおいて異なった基準を持っている。それは最終的に曲のラサ(rasa(趣、味付け))に関する速さや強弱に表れる(Sukerta 2008: 238-241)」と述べ、演奏上の差異を重要視し、地域のガヤの多様性を語っている。一方、多様だといわれるゴン・クビャールの地域のガヤは、これまでの民族音楽的な研究において以下のように記述されている。

芸術教育機関の設立は芸術の発展に貢献したが、一方で地域の様式の喪失を招いた(Gold 2005 :15)。

インドネシア芸術大学は国際的にバリの芸術の名声に貢献し、報酬をえる演奏家と教師を作り出したが、一方で有名だった村落の団体の演奏の機会を限られたものにし、地位もおとしめた。…中略…またデンパサールの大学が音楽や舞踊などの文化を支配し、それらが広まった結果、地域の演奏団体のレパートリーやガムランの音までもが衰退した(Tenzer 2000: 101)。

以上のように芸術教育機関が設立される以前は多様な地域のガヤがあり、その後、芸術教育機関の研究活動や教育活動によって地域のガヤの特色が均質化したという見解は、周知の事実となっている。ところが、均質化が進む以前に存在していたといわれる多様な地域のガヤが、どのような差異があったのか、又、教育機関の演奏がどの程度、均質なのかという問題については、従来の民族音楽学的な研究ではほとんど言及されていない。

これまで、地域のガヤの差異が重要視されてこなかったのは、ガムラン音楽の研究が村落単位の調査に基づいた音楽民族誌的な研究であり(梅田 2000: 1)、調査地のインフォーマントから得た内容を中心に記述されてきたことが原因の一つとして考えられる。また地域のガヤの差異や、音楽の均質化の実態が言及されてこなかったのは、口頭で伝承され、常に変化の可能性があるガムラン音楽の性質も影響している。変化が前提にあるバリの音楽の研究は、以下の記述のように、多様な楽曲や演奏表現よりも、ポコックやゴンガンなど演奏において固定した要素を探すことに力が注がれてきた。

トロンボンの演奏者は、任意な旋律やリズムで骨格旋律を自由に解釈する…中略…それと同時に、演奏者は楽曲の中で固定されているポコックの音と即興的な演奏の間でバランスを保っている (Mcphee 1966 : 67) ¹。

¹ トロンボンは儀礼曲において旋律を先導する役割があり、ゴン・クビャールの編成では一人の演奏者によって奏される。バリのガムラン楽器の多くは2台一組で演奏されるため、通常即興的な要素は少ないが、トロンボンは一人の演奏者によ

[曲の] 名前が同じ場合、大部分において、主な音楽構造の特徴は同一である。しかしアンセルの順番や繰り返しの回数、テンポに違いがある。太鼓や旋律の装飾パターンは地域によって様々で、同じ演奏グループでもその年によって違うこともある。曲の一部は表現者である音楽家や踊り手によって割愛もしくは増やされ再編されることもある。…中略…地域、もしくは村の風 (tastes) とはアンセルの順番や、繰り返しの回数、楽曲の構成の選択や旋律の順番、太鼓や旋律の装飾パターン、テンポなどの表面的な細部によって主張される。しかしその中でもポコックやコロトミー構造の二つは変化が少ない (Tenzer 2000: 175-176)。

特にテンツァーは、演奏の違いがアンセル *ansel*²の順番、繰り返しの数、旋律の順番、テンポ、太鼓や旋律の装飾など様々な要素によって生じ、バリの人々がそれらを地域の風、すなわち「ガヤ」の違いとして主張していると指摘している。にもかかわらず、テンツァーは、頻繁に変化する演奏上の差異は表面的な細部として捉え、本質的に変化しないポコックやコロトミー構造を重視し、地域の演奏の差異がどの程度のものか具体的に言及していないといえる。前述したように、現在、バリの音楽家は、地域のガヤが均質化している状況の中で、演奏上の差異を重要視し、地域のガヤの多様性を主張している。現代におけるゴン・クビヤールのガヤの多様性と均質化を考え、ガヤを研究するのであれば、教育機関の規範ができる以前とその後では、楽曲や演奏がどのような違いがあり、どの側面が均質化したか実態を明らかにする必要があるのではないのだろうか。

そこで本章ではガヤの差異の実態を示す第一段階として、マックフィーやテンツァーが多様であると指摘していた旋律の構造を中心に分析を進め、骨格旋律であるポコックの演奏の順番と繰り返しの回数、鍵盤楽器の旋律の装飾から、教育機関が設立される以前と後では如何に演奏が変化したかを考察していく。

3.2. 分析の対象と手順

3.2.1. 《オレグ・タムリリンガン Oleg Tamulilingan》の概要

本章では多様性があったといわれている 1970 年代の演奏と、均質化が進んだといわれる 1980 年代の演奏を比較し、ガヤの多様性と均質化を考察する³。また《オレグ・タムリリンガン》という舞踊の楽曲を分析対象とする。

《オレグ・タムリリンガン》は男女一組がペアになって踊り、蜜蜂の求愛する様子を描写した舞踊である。この舞踊は 1952 年、プリアタン Peliatan 村にあるグヌン・サリ Gunung Sari という演奏グル

て奏されるため、ある程度即興的な演奏が許されている。

² 舞踊の振りなどによって急激に演奏が停止したり、リズムが変化することを指す。主にその変化の合図はクンダンのリズムパターンによって示される。

³ スクルタは 1970 年代以前、ゴン・クビヤールの演奏には、地域によって差異があったと指摘している (Sukerta 2008:232)。

ープがアメリカへ演奏旅行に行く際に新しく創作され、舞踊の振り付けはイ・クトゥット・マリオ I Ketut Mario が行い、作曲はタバナン県、マルガ Marga 村出身のイ・ワヤン・スクラ I Wayan Sukura が行った。《オレグ・タムリリンガン》が創作される以前、バリには、男女が対になって踊る舞踊がなかったため、この舞踊は創作された当時、バリの人々に大きな衝撃を与えた。また女性の踊り手が腕を肩まであげ、脇がみえるような振りがあったため、当初、プリアタン村の年配の舞踊の教師から批判されたが、それまでの舞踊にはない発想の新しさから人気を博し、バリ中に普及していった (Dibia, Ballinger 2004: 91)。スクラは本来、《オレグ・タムリリンガン》の曲を出身地マルガ村のガムラングループのために作ったが、マルガ村の演奏団体はこの曲を演奏しなかったため、グヌン・サリに教えたという。また《オレグ・タムリリンガン》は創作された当初、異なった題名だったが、グヌン・サリの演奏者が題名を変更し、スクラから学んだ演奏も大きく改編したといわれている (Herbst 2006: 10-11)。

教育機関が設立する以前に創作され、現在も伝承され続けているゴン・クビヤールの舞踊のレパートリーは、《オレグ・タムリリンガン》以外に《クビヤール・ドウドウック》や《タルナ・ジャヤ》などがあり、これらも演奏グループによって演奏の差異があるといわれている。その中でも《オレグ・タムリリンガン》は、バリの音楽家に演奏の差異が特に大きいと認識されているため分析対象とした⁴。

3.2.2. 録音資料の選定

《オレグ・タムリリンガン》のポコックの演奏の順番と旋律の装飾については、バリで販売されている録音資料から採譜し、分析を行う。バリでは 1970 年代初頭にアネカ・レコード Aneka Record、1973 年にバリ・ステレオ Bali Stereo (現在の名称はバリ・レコード Bali Record という。以下、バリ・レコードと記述する) という二つのカセットレーベルが台頭し、バリの様々なガムラン編成の音楽が録音され販売されるようになった。その販売数は 2000 年前後に出された両社の目録によると、アネカ・レコードは 1194 タイトル、バリ・レコードは 970 タイトルにのぼる⁵。まず、分析に用いる《オレグ・タムリリンガン》の録音資料を選定するために、これまで両社から発売されたゴン・クビヤールのカセットテープの本数と《オレグ・タムリリンガン》が録音されているカセットテープの数を調べることから始めた。しかしアネカ・レコードとバリ・レコードの目録を見ると、初期に発売されたカセットテープの多くが廃盤になり、目録に記載されていない。そのため 1970 年から 1978 年までに両社から発売されたカセットテープのタイトルを調査したアンドリュー・トス Andrew Toth の『バリとロンボックの伝統

⁴ 特にグヌン・サリの演奏は、バリ内外の人々から「プリアタン・スタイル」と称され、他の演奏団体とは異なる特徴があるといわれているが (本田、河合 2001: 83)、その差異の実態は具体的に言及されていない。本研究ではプリアタン・スタイルの特徴をポコックの演奏される順番や繰り返しの回数から考察する。

⁵ 『CD と VCD の目録 *Daftar Kaset CD VCD (Aneka Record 2000?)*』、『バリ芸術に関するカセットの目録 *Daftar Cassette Kesenian Daerah Bali (Bali Record 2000?)*』を参照。

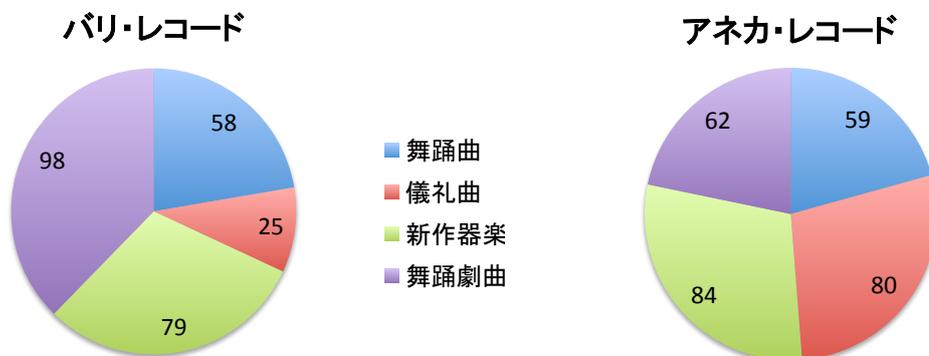
的な音楽 *The Traditional Music of Bali and Lombok* (Toth 1980)』の目録もあわせて参照した。ゴン・クビヤールの録音は、二つのレーベルとも舞踊曲（レゴン legong⁶、タリ・ルパス）、儀礼曲（ルランバタン）、新作器楽曲（クレアシ・バル）、舞踊劇曲（スンドラタリ、ドラマ・ゴン）、フェスティバルの入賞曲というように、ジャンル別に分けられ販売されているが、フェスティバルの入賞曲を録音したカセットテープを除いて本数を割り出した結果、これまでアネカ・レコードは 285 本、バリ・レコードは約 270 本のゴン・クビヤールのカセットテープを発売していた。またアネカ・レコード、バリ・レコードにおけるゴン・クビヤールの舞踊曲、儀礼曲、新作器楽曲、舞踊劇曲の販売数の割合はグラフ 3.1 のようになっている⁷。またアネカ・レコード、バリ・レコード両社とも、設立当初は村落の団体の演奏を多く録音していたが、1980 年代に入ると教育機関の演奏の録音が増加している。バリ・レコードの目録は頁が欠落しているため、アネカ・レコードの録音傾向のみを記すが、1970 年代に録音されたと推測される、製品番号 1 番から 500 番までの間で販売されたゴン・クビヤールのカセットテープは 147 本あるが、教育機関の演奏が録音されたカセットテープはわずか 2 本であり、残りの 145 本は村落の演奏団体によるものであった。ところが 501 番から 1000 番台では、ゴン・クビヤールのカセットテープは 126 本録音されている中で、村落の演奏団体の録音は 97 本にとどまり、教育機関の録音の方は 29 本と増加している⁸。このような販売傾向からも、1980 年代以降、教育機関が生み出した舞踊や音楽の規範が、バリ全体へ広まったことがよみとれる。

⁶ 現在レゴンという用語は、一般的に宮廷舞踊であるレゴン・クラトン legong keraton を指す。しかし 1980 年代前半まで、「レゴン」という用語は、ゴン・クビヤールの編成を用いて創作された女性舞踊のレパトリーを指す用語として用いられていた。しかし現在は女性舞踊のレパトリーを示す場合、タリ・ルパスという用語が一般的に使われている。

⁷ カセットテープの本数はバリ・レコードの目録の頁が欠落しているため、正確な数字とはいえない。また現在入手できるゴン・クビヤールのカセットの数はアネカ・レコード 232 本、バリ・レコード 241 本である。

⁸ カセットテープには録音年が記録されていないが、梅田によるとバリ・レコードの製品番号 440 番が 1978 年に録音されている。従って 1973 年に設立されたアネカ・レコードの 600 番以降の録音は 1980 年前後に録音されたと推測した（梅田 2007: 97）。

グラフ 3.1 演目別にみるゴン・クビヤールのカセットテープの販売数



これらのカセットテープのうち、《オレグ・タムリリンガン》が収録され、現在、入手できるカセットテープは、アネカ・レコード、バリ・レコード両社の合計で27本あるが（表3.2の27番まで）、その内訳は村落の演奏グループの録音が22本、教育機関の録音が5本で、村落の演奏団体の録音が大多数をしめる。更に村落の演奏団体のカセットテープは、1970年代に録音されたと推測される両社の製品番号の1番から500番代までにあることから、教育機関の影響が少なく、その音楽に多様性があると推測した。従って、表3.2において網掛けで示した七つの村落の演奏を、均質化する以前のサンプルとしてポコックを採譜し分析した⁹。また楽曲に規範ができ均質化した演奏のサンプルとして、国立伝統音楽高等学校、国立舞踊アカデミー、インドネシア芸術大学の演奏と、シンガパドゥ Singapadu 村のプリ・サラスワティ Puri Saraswati 楽団とマカラドワジャ・プロダクション Makaradhwaja Production の録音を分析した¹⁰。尚、国立伝統音楽高等学校、国立舞踊アカデミー、プリ・サラスワティ楽団の録音はカセットテープであるが、インドネシア芸術大学と、マカラドワジャ・プロダクションの演奏はCDの音源である。

⁹ 分析対象とした録音は、筆者がフィールドワーク中に入手できたカセットテープの中から、楽曲が最後まで録音されているものを中心に選択した。またグヌン・サリ楽団は、厳密にいうと村落に所属している演奏団体ではない。しかしその音楽や舞踊は「プリアタン・スタイル」と村落名で呼ばれているため、村落の演奏団体のグループに加え分析を行う。また分析の中ではグヌン・サリ楽団の演奏を、プリアタン村の演奏と記す。

¹⁰ プリ・サラスワティ楽団の監修者はイ・ニョマン・チェリタ I Nyoman Cerita、マカラドワジャ・プロダクションの監修者は、イ・マデ・バンドム I Made Bandem とスワスティ・ウィジャヤ・バンドム Swasti Wijaya Bandem であり、共にインドネシア芸術大学で教鞭をとっていたことから、教育機関の規範化された演奏を継承していると考え、分析資料に加えた。

表3.2 《オレグ・タムリリンガン》が収録されているカセットテープ¹¹

	番号	村落/団体名	カセット製品番号	カセット・タイトル
村落の演奏団体	1	アニヤール・ペレアン Anyar Perean 村 (タバナン県)	A239	Legong
	2	〃	B161	Legong Abdi Budaya
	3	〃	B211	Legong Abdi Budaya
	4	ブン Beng 村 (タバナン県)	A2	Legong Darma Kanti
	5	〃	B244	Legong Darma Kanti Vol1
	6	グラダッグ Gladag 集落 (バドウン県)	A269	Legong Jaya Kusuma
	7	〃	A380	Jaya Kusuma Vol.4
	8	〃	B128	Legong Gladag
	9	〃	B407	Legong Jaya Kusuma Vol.3
	10	カワン Kawan 村 (ギャニヤール県)	B414	Legon Kesuma tirta
	11	ケディス Kedis 集落 (ブレレン県)	A295	Legong
	12	〃	B397	Legong Banda Sawitra
	13	ナンカ・ルムキ Nangka Lemukih 村 (ブレレン県)	B554	Legong Indra Bratha
	14	グヌン・サリ Gunung Sari 楽団 (ギャニヤール県 プリアタン Peliatan 村)	A535	Gunung Sari Vol.1
	15	プンゴセカン Pengosekan 村 (ギャニヤール県)	B348	Legon Sari Mekar
	16	ピンダ Pindha 村 (ギャニヤール県)	B306	Legong Darma Kesuma
	17	スンピディ Sempidi 村 (バドウン県)	B213	Legong Pusupasari(Tari)
	18	スングアン Sengguan 村 (ギャニヤール県)	A254	Legong
	19	スングアン・カワン Sengguan Kawan村 (ギャニヤール県)	B250	Legong Semara Sandhi
	20	シダカルヤ・カンギン Sidakarya Kangin 村 (バドウン県)	B186	Legong
	21	トゥガル・ジャディ Tegal Jadi 村 (タバナン県)	B181	Legong Putra Mekar
	22	村落名記載なし	B214	Legong Gabor
芸術教育機関	23	アスティ ASTI (国立舞踊アカデミー)	A605	ASTI Vol.9 Tari Lepas
	24	ココール KOKAR (国立伝統音楽高等学校)	A275	Legong Kokar
	25	〃	B257	Legong Kokar
	26	エス・テー・エス・イー STSI (インドネシア芸術大学)	B899	Tari Kreasi Baru Ciwa Nata Raja
	27	プリ・サラスワテ Puri Saraswati 楽団 (ギャニヤール県 シンガパドゥ Singapadu 村)	A893	Puri Saraswati Vol.3
	28	マカラドワジャ・プロダクション Makaradhwaja Production	BRCD60	Tari Lepas
	29	エス・テー・エス・イー STSI (インドネシア芸術大学)	BRCD16	Legong Dance STSI Bali

¹¹ 製品番号のAはアナカ・レコードを示しBはバリ・レコードを示している。また BRCDはバリ・レコードのCDの製品番号である。

3.2.3. 楽譜の記載について

(1) 音階について

バリのガムラン音楽には、ディン *ding*、ドン *dong*、デン *deng*、ドゥン *dung*、ダン *dang* という階名があり、これらを用いた文字譜がある。しかしバリの文字譜は骨格旋律のような単純な動きを記すために用いられ、細かい音価やリズムを表現するのには適していない。また複数の演奏を視覚的に理解し比較するためにはスコアの形が望ましいと考え、本研究ではポコックの演奏の順番や繰り返しの回数、旋律の装飾を採譜する際、五線譜を用いる。ガムランには本来、絶対音高の概念は存在しないが、ゴン・クビヤールの編成で用いられるペログ *pelog* 音階の曲を五線譜で記す場合、多くの研究において譜例 3.3 のように置き換え表記されているため、本研究もその慣例に従う。

譜例 3.3 ペログ音階



また《オレグ・タムリリンガン》は演奏団体によって、旋律の順番や繰り返しの回数などに違いはあるが、舞踊や音楽の展開は基本的に同じであり、それらに応じていくつかの部分に分けることができる。ここでは、テンツァーの考え方を応用し《オレグ・タムリリンガン》を①カウイタン *kawitan*、②ルロンゴラン *lelongoran I*、③ルロンゴランⅡ、④クビヤール *kebyar I*、⑤バパン *bapang*、⑥ルロンゴランⅢ、⑦プンゲチェ *pengecet I*、⑧クビヤールⅡ、⑨ルロンゴランⅣ、⑩プンゲチェⅡ、⑪クビヤールⅢの11の部分に分け、ポコックの演奏順番を記した比較譜と旋律の装飾を記した比較譜を作成した¹²。以下にそれぞれの比較譜の記載について述べる。

(2) ポコックの演奏の比較譜

比較譜は村落の演奏団体と教育機関の団体にわけ、ゴングが叩かれる拍を1拍目に置き、1ゴンガン（注）を1小節に収めて表記する。また譜例で用いている速度変化や強弱記号は、速度や強弱の変化が急激に起こる場所を示す目安として使用し、速度変化の記号には、便宜上(*acc.*)、(*rit.*)というように括弧で記号

¹² 楽曲をわける構成名は Tenzer 2000:364 を参照した。それぞれの名称の意味はここにおいて重要ではないため割愛する。また①カウイタン以前にも演奏を加えている演奏団体もあるが、今回は①カウイタン以前の演奏は分析に加えない。

を括り表記する。更にアンセルが起こる部分は×の記号で示す。民謡等の比較譜は同じ種類の骨格旋律を縦に並べて配置するのが一般的であるが、本章の比較譜では速度変化や強弱の変化を揃え採譜を行う¹³。

またバリのガムラン音楽において「ポコック」という用語は、骨格旋律全体を示すだけではなく、旋律を構成する個々の音もポコックと呼ぶ。そのため本章では旋律を構成する個々の音を「ポコック音」、複数の「ポコック音」から構成された旋律を「ポコック」と呼び、区別する。尚、分析ではゴング、クンプル、クレントン、クンプルが叩かれている拍の音をポコック音として捉える。テンツァーの研究においてポコックは譜例 3.4 のようにジュブラグによって演奏され、八つのポコック音から構成されると考えられている（譜例 3.4 の4 段目）。しかし楽譜上で P. T.¹⁴ と記されている部分のポコック音は、演奏者がある程度自由に音を選択することができるため、理論上、同一だと言われているポコックは、幾つかのヴァリエーションが生じ、演奏表現面の違いが生まれる。一方、基本的にゴング、クンプル、クレントン、クンプルが叩かれている拍の音は、全ての楽器が同じ音を共有し、変化することなく固定されている。本章は、旋律の構造面からガヤの差異を探ることを第一に考えているため、楽曲において固定されている、ゴング、クンプル、クレントン、クンプルが叩かれている拍の音、すなわち譜例 3.4 でいえば5 段目のジェゴガンの音をポコックとしてみなす。但しポコック音、及びポコックを採譜する際の音域はジュブラグの音域（譜例 3.3 の音域）で表記する。

譜例 3.4 テンツァーによる《オレグ・タムリリンガン》の楽譜 (Tenzer 2006 : 213)

FIGURE 6.1. Oleg: *Melodic Strata and Gong* in cycle 8 (1:00–1:32, see appendix for fuller transcription).

¹³ バリの音楽家は、骨格旋律の同一性だけではなく、速度変化やアンセル、強弱も含め、楽曲の同一性を認識している。従って本章ではバリの音楽家の認識を反映させ、速度変化の場所と強弱の変化を揃え採譜を行う。

¹⁴ passing tone の略。

(3) 旋律の装飾の比較譜

ゴン・クビヤールの楽器編成の中で旋律の装飾を担当する楽器は複数あるが、その中でも10枚の鍵盤を持つ、カンティランのパートの旋律を中心に分析を行う。10枚の鍵盤を持つ楽器はカンティランの他にウガルやプマデという楽器があり、ウガルは主に一人の演奏者によって奏される。一方プマデとカンティランはそれぞれ4台ずつ、合計8台あり、ゴン・クビヤールの旋律を担当する楽器の中で最も台数が多く、演奏団体の個性を示す中心的な楽器といえる。カンティランはプマデより1オクターブ高い音域を持ち、基本的にプマデと同じ旋律を演奏するが、今回、音域の便宜上、カンティランの旋律を分析対象とした。またプマデやカンティランの旋律は、ポロス polos とサンシ sangsih という二つのパートにわかれるが、演奏テンポが遅い場合は、譜例 3.5 のように平行5度のような響きで旋律を演奏し、演奏テンポが速い時は譜例 3.6 のように^{つが}番いリズムで奏する。ここではポロックとの関係性をわかりやすくするため、演奏テンポが遅い場合は譜例 3.7 のようにポロスのパートのみを採譜し、^{つが}番いリズムも同様にポロスとサンシが一緒になった旋律パターンを記載する。尚、旋律の装飾の比較譜は、ゴングが叩かれる拍を1拍目におき、1 ゴンガンを1段に収め採譜する。またその他の記載方法については、後の分析において詳しく言及していく。

譜例 3.5 速度が遅い場合のポロスとサンシの演奏



譜例 3.6 ^{つが}番いリズムを演奏する場合のポロスとサンシ



譜例 3.7 本章での記譜方法

3.3. 《オレグ・タムリリンガン》の分析結果

3.3.1. 《オレグ・タムリリンガン》で用いられるコロトミー構造とポコック

まず《オレグ・タムリリンガン》の曲の同一性を示すコロトミー構造とポコックについて述べる。分析対象の12の団体の演奏を①カウイタンから⑪クビヤールⅢにわけ、採譜した結果、①、②、③、⑤、⑥、⑦、⑨、⑩は基本的に明確な拍節があり、④、⑧、⑪はクビヤールとよばれる非拍節的なパッセージが演奏されていた。まず拍節的でコロトミー構造が存在する、①、②、③、⑥、⑦、⑨、⑩は1ゴンガンが16拍で構成され、⑤のバパンだけは1ゴンガンが8拍で構成されている（表3.8参照）。五つの教育機関の団体と、村落の団体であるプリアタン村、グラダッグ集落、ピンダ村、ブン村は、①、②、③、⑥、⑦、⑨、⑩において1拍目にゴング(G)、5拍目にクンプル(P)、9拍目にクレントン(T)、13拍目にクンプル(P)を叩いていた。しかし村落の団体である、シダカルヤ・カンギン村、ナンカ・ルムキ村は①、②、③、⑥、⑦、⑨、⑩、アニヤール・ペレアン村は、①、②、③、⑥、⑨、においてクンプルやクレントンの叩かれる拍の位置が前述した団体のそれと異なっていた（表3.9参照）。

また⑤において、五つの芸術教育機関と、プリアタン村、グラダッグ集落、アニヤール・ペレアン村、ピンダ村、ブン村は、1拍目にゴング、3拍目にクンプル、5拍目にクレントン、7拍目にクンプルを叩いていたが、シダカルヤ・カンギン村は、クレントン、ナンカ・ルムキ村はクンプルが叩かれていなかった¹⁵。

《オレグ・タムリリンガン》の12の録音を分析した結果、テンツァーが指摘しているように演奏団体によるコロトミー構造の差異は少なかった。しかし教育機関の演奏のコロトミー構造が全て一致しているのに対し、村落の団体のコロトミー構造には幾つかの種類がみられた。従って教育機関が設立される以前は、変化が少ないといわれているコロトミー構造にも多様性があったといえる。

またポコックは、①、②、③、⑤、⑥、⑦、⑨、⑩の部分にあり、表3.10で示したようなポコックが用いられていた¹⁶。表3.10で示したポコックは、基本的に全ての演奏団体において共通して用いられているが、⑨のHはプリアタン村のみが使用している特殊なポコックのパターンであった¹⁷。

¹⁵ シダカルヤ・カンギン村とナンカ・ルムキ村のコロトミー構造が他の団体と大きく異なっているのは、録音された当時シダカルヤ・カンギン村にはクレント、ナンカ・ルムキ村にはクンプルがゴン・クビヤールの編成に含まれていなかった可能性が考えられる。

¹⁶ 比較譜全体は、巻末の資料に載せている。

¹⁷ 表3.8の中で示したアルファベットの記号は、後の分析の比較譜で使用するための識別の記号である。

表 3.8 《オレグ・タムリリンガン》における構成部分名と1ゴンガンにおける拍数

構成部分名	1ゴンガンにおける拍数
① カウイタン	16
② ルロンゴラン I	16
③ ルロンゴラン II	16
④ クビヤール I	非拍節
⑤ バパン	8
⑥ ルロンゴラン III	16
⑦ プンゲチェ I	16
⑧ クビヤール II	非拍節
⑨ ルロンゴラン IV	16
⑩ プンゲチェ II	16
⑪ クビヤール III	非拍節

表 3.9.1 ①カウイタン、②ルロンゴラン I におけるコロトミー構造¹⁸

		拍 数															
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
教育機関	国立舞踊アカデミー、国立伝統音楽高等学校、 プリ・サラスワティ楽団、インドネシア芸術大学、 マカラドワジャ・プロダクション	G				P				T				P			
	村 落 の 団 体																
	ブリアタン、グラダッグ、 ピンダ、ブン																
	シダカルヤ・カンギン	G										P				P	
	ナンカ・ルムキ									T							
	アニヤール・ペレアン									T			P				P

表 3.9.2 ③ルロンゴラン II におけるコロトミー構造

		拍 数															
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
教育機関	国立舞踊アカデミー、国立伝統音楽高等学校、 プリ・サラスワティ楽団、インドネシア芸術大学、 マカラドワジャ・プロダクション	G				P				T				P			
	村 落 の 団 体																
	ブリアタン、グラダッグ、 ピンダ、ブン																
	シダカルヤ・カンギン	G										P				P	
	ナンカ・ルムキ									T							
	アニヤール・ペレアン									T		P					P

¹⁸ 表中の G はゴング、P クンプル、T はクレントンを表している。

表 3.9.3 ⑤バパンにおけるコロトミー構造

		拍 数							
		1	2	3	4	5	6	7	8
教育機関	国立舞踊アカデミー、国立伝統音楽高等学校、 プリ・サラスワティ楽団、インドネシア芸術大学、 マカラドワジャ・プロダクション	G		P		T		P	
	村落の団体								
村落の団体	プリアタン、グラダッグ、アニヤール・ペレアン、 ピンダ、ブン								
	シダカルヤ・カンギン	G		P				P	
	ナンカ・ルムキ					T			

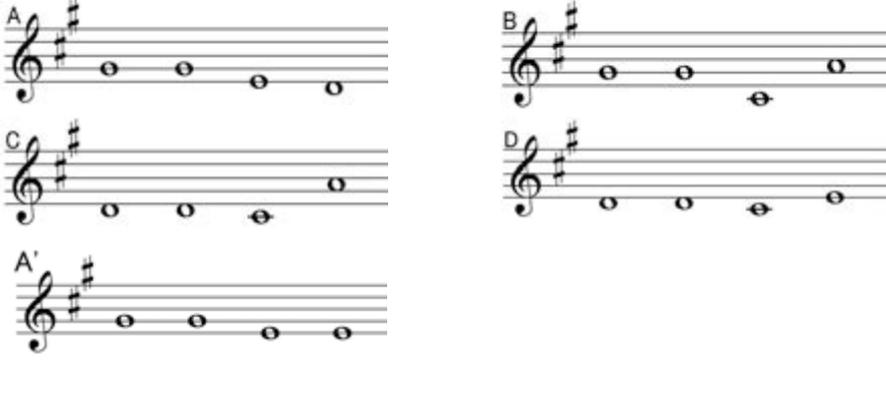
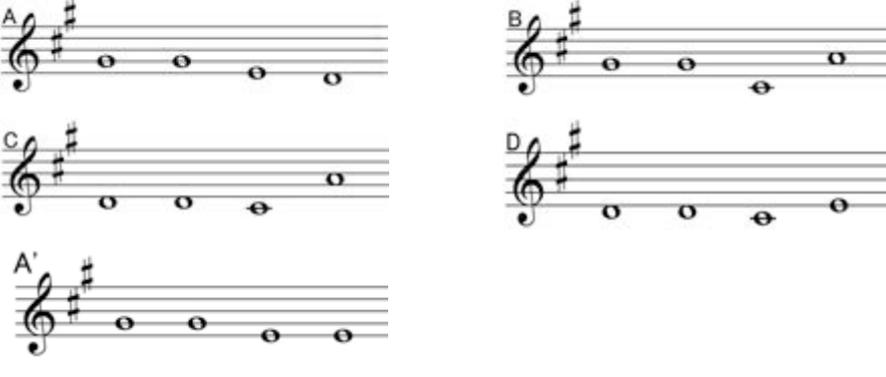
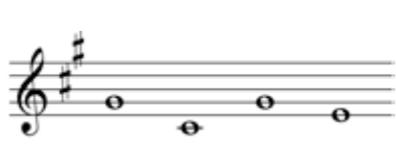
表 3.9.4 ⑥ルロンゴランⅢ、⑨ルロンゴランⅣにおけるコロトミー構造

		拍 数															
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
教育機関	国立舞踊アカデミー、国立伝統音楽高等学校、 プリ・サラスワティ楽団、インドネシア芸術大学、 マカラドワジャ・プロダクション	G				P			T					P			
	村落の団体																
村落の団体	プリアタン、グラダッグ、 ピンダ、ブン																
	シダカルヤ・カンギン				P									P			
	ナンカ・ルムキ	G							T								
	アニヤール・ペレアン								T				P			P	

表 3.9.5 ⑦プンゲチェⅠ、⑩プンゲチェⅡにおけるコロトミー構造

		拍 数															
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
教育機関	国立舞踊アカデミー、国立伝統音楽高等学校、 プリ・サラスワティ楽団、インドネシア芸術大学、 マカラドワジャ・プロダクション	G				P			T					P			
	村落の団体																
村落の団体	プリアタン、グラダッグ、アニヤール・ペレアン、 ピンダ、ブン																
	シダカルヤ・カンギン				P									P			
	ナンカ・ルムキ	G							T								
										T							

表 3.10 《オレグ・タムリリンガン》で用いられる主要なポコック

構成部分名	主要なポコック
①カウイタン	
②ルロンゴラン I	
③ルロンゴラン II	
⑤バパン	
⑥ルロンゴラン III	
⑦プンゲチエ I	

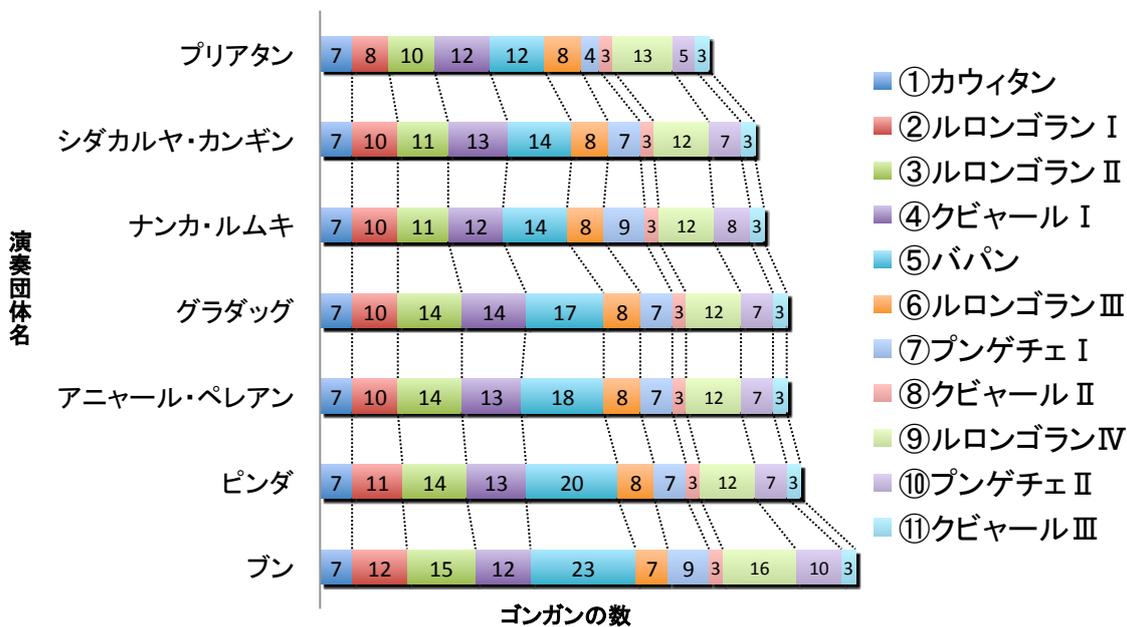
<p>⑨ルロンゴランIV</p>	
<p>⑩ブンゲチェII</p>	

3.3.2. ゴンガン及びフレーズ数の比較

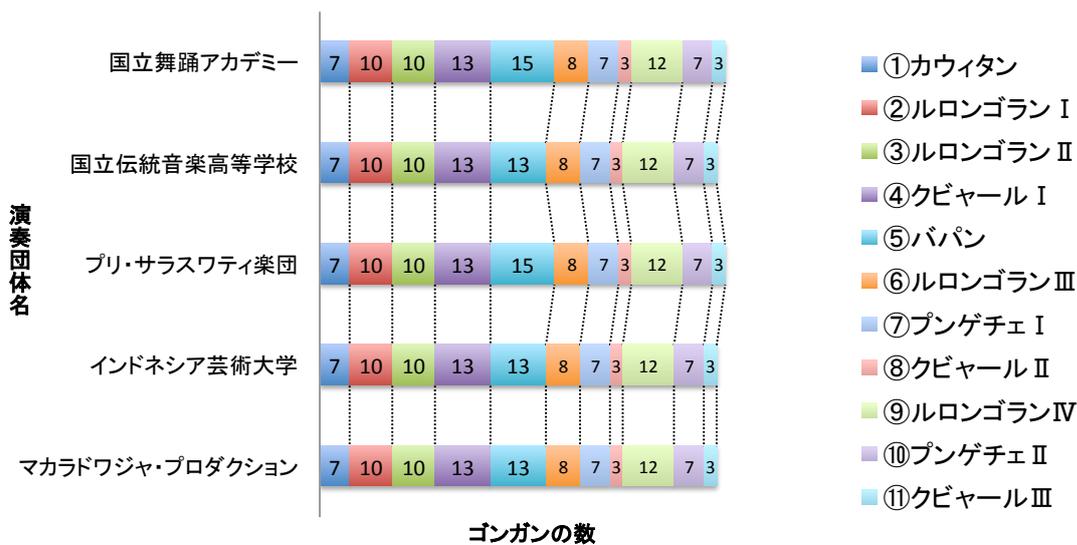
グラフ 3.11 と 3.12 は、ゴンガン及びフレーズ¹⁹の数を村落の団体と教育機関の団体にわけ、比較したものである。グラフ 3.11 と 3.12 から、教育機関の団体のゴンガンの数が、⑤の部分にのみ違いがあるのに対し、村落の団体は、②、③、④、⑤、⑥、⑦、⑨、⑩と複数の部分において、ゴンガンの数にばらつきがみられる。また村落の団体は教育機関の団体よりもゴンガンの数が多い傾向にある。ゴンガンの数が多いということは、それぞれの構成部分において幾つかのポコックが繰り返し使用され、演奏時間が長いということを示している。特に、②、③、⑨の部分、複数のポコックから成りたち、ゴンガンの数にもばらつきがあることから、ポコックの演奏される順番と繰り返しの回数に差異があると考えられる。そこで②ルロンゴランI、③ルロンゴランIII、⑨ルロンゴランIVの部分詳しく比較する。

¹⁹ 非拍節的なパッセージであるクビヤールは、ゴングやジェゴガンが叩かれる場所をも目安に、フレーズとして区切った。

グラフ 3.11 村落の団体におけるゴンガンの数とフレーズの数の比較



グラフ 3.12 教育機関の団体におけるゴンガンの数とフレーズの数の比較



3.3.3. ポコックの演奏の順番の比較

(1) ②ルロンゴラン I におけるポコックの演奏の順番

②ルロンゴラン I におけるポコックの演奏の順番を、村落の団体と教育機関の団体ごとによつて、採譜したものが譜例 3.13 と譜例 3.14 である。また、譜例 3.13 と譜例 3.14 の小節の左上には、ポコックの種類とその順番を比較するために、表 3.10 で示したポコックを識別するためのアルファベットの記号を記載している。村落の団体の演奏の長さはグループによつて異なるものの、(acc.)、(rit.) というテンポの変化のまとまりが 2 回起こった後 (譜例 3.13 と譜例 3.14 の点線を参照)、③ルロンゴラン II に続く経過旋律を演奏するという流れがほぼ一致している。そこで②ルロンゴラン I を、テンポの変化を境にア、イ、ウの三つのフレーズにわけ分析を行った。

まず村落の団体は、アの部分では 4 ゴンガン (4 小節分)、イの部分では 2 ゴンガン (2 小節分)、ウの部分では 4 ゴンガン (4 小節分) という長さで演奏する団体が多い (譜例 3.13)。しかしプリアタン村のゴングンの数はアの部分で 3 ゴンガン、イの部分で 1 ゴンガンと他の団体よりも少なく、速度が変化する場所もウにおいて 1 箇所しかない。またブン村のゴングンの数は、アの部分で 5 ゴンガン、イの部分で 3 ゴンガンと他の団体よりも多く、村落の団体のゴングンの数は、一様ではなかった。一方、教育機関の団体のゴングンの数はアの部分では 4 ゴンガン、イの部分では 2 ゴンガン、ウの部分では 4 ゴンガンと全ての団体が同じ数であった (譜例 3.14 参照)。

次に村落の団体のポコックの演奏の順番とその組み合わせについて述べる。アの部分において、プリアタン村は[1]ABC、シダカルヤ・カンギン村は[2]ABCC、ナンカ・ルムキ村、グラダッグ集落、アニャール・ペレアン村、ピンダ村は[3]AABC、ブン村は[4]AAABC というポコックの順番で演奏していた。またイの部分ではプリアタン村が[5]A、シダカルヤ・カンギン村とアニャール・ペレアン村が[6]AA、ナンカ・ルムキ村とグラダッグ集落が[7]CA、ピンダ村とブン村が[8]CAA という順番で演奏していた。またウの部分ではプリアタン村、ナンカ・ルムキ村、ブン村が[9]BDA'A'、シダカルヤ・カンギン村、グラダッグ集落、アニャール・ペレアン村、ピンダ村が[10]BDA'A というポコックの順番で演奏していた。

次に教育機関のポコックの演奏の順番であるが、アの部分においてプリ・サラスワティ楽団のみが[3]AABC のポコックの順番で演奏しており、他の四つの団体は[2]ABCC の順番で演奏していた。またイの部分では[6]AA、ウの部分では[10]BDA'A と全ての演奏団体が同じポコックの順番で演奏していた。

加えて表 3.15 には、村落の団体がア、イ、ウの部分において[1]から[10]のどのパターンを用いているかを記載している。ア、イ、ウ、における[1]から[10]の組み合わせをみると、村落の団体の演奏は同じ組み合わせがなく、全ての団体が異なった組み合わせのパターンで演奏していた。一方、教育機関の団体は、表 3.16 よりプリ・サラスワティ楽団以外は、ア、イ、ウ、を通して[2]、[6]、[10]という同じパタ

ーンの組み合わせで演奏していたことが明らかになった。

譜例 3.13 ②ルロンゴランIのポコツクの演奏の順番 (村落の団体)

The musical score consists of six staves, each representing a different instrument or voice part. The staves are labeled from top to bottom: ヲリヲタシ (100), シラカシ (113), ナノカ (133), シラカシ (130), シラカシ (125), and シラカシ (132). The notation includes rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, with chord changes indicated by letters A, B, C, D, and A'. The score is divided into three sections: 'ア' (measures 100-112), 'イ' (measures 113-124), and 'ウ' (measures 125-132). The 'ウ' section is labeled '(経過旋律)'. The notation includes various markings such as '(facc)', '(rit)', and '(acc)'.

譜例 3.14 ②ルロンゴランIのポコットの演奏の順番 (教育機関の団体)

1200 A B C C A A B D A A

1204 A B C C A A B D A A

1217 A B C C A A B D A A

1230 A B C C A A B D A A

(経過旋律)

表 3.15 村落の団体別にみる②ルロンゴラン I のポコックの演奏のパターン

	ア	イ	ウ
プリアタン	[1]	[5]	[9]
シダカルヤ・カンギン	[2]	[6]	[10]
ナンカ・ルムキ	[3]	[7]	[9]
グラダッグ	[3]	[7]	[10]
アニヤール・ベレアン	[3]	[6]	[10]
ピンダ	[3]	[8]	[10]
ブン	[4]	[8]	[9]

表 3.16 教育機関の団体別にみる②ルロンゴラン I のポコックの演奏のパターン

	ア	イ	ウ
国立舞踊アカデミー	[2]	[6]	[10]
国立伝統音楽高等学校	[2]	[6]	[10]
プリ・サラスワティ楽団	[3]	[6]	[10]
インドネシア芸術大学	[2]	[6]	[10]
マカラドワジャ・プロダクション	[2]	[6]	[10]

(2) ③ルロンゴラン II におけるポコックの演奏の順番

譜例 3.17 は村落の団体、譜例 3.18 は教育機関の団体のポコックを記載している。③ルロンゴラン II は、②ルロンゴラン I と同じ 5 種類のポコックが使用されているため、譜例の小節の左側に用いるアルファベットの記号は②ルロンゴラン I と同じものを表記した。また③ルロンゴラン II はディナーミックとアンセル（譜例 3.17 と譜例 3.18 では×印で表記）に従い、大きくエ、オの二つの部分にわけ、分析を行った。まずエの部分では、ディナーミックが変化し、アンセルが起こるまとまりが概ね 4 箇所ある（譜例の点線を参照）。またオの部分は②ルロンゴラン I のウの部分で用いられる経過旋律を演奏した後、テンポが遅くなり一旦終止するという構成になっている（終止部分はフェルマータで表示している）。

まず村落の演奏団体（譜例 3.17）は、エの部分において、プリアタン村、シダカルヤ・カンギン村、ナンカ・ルムキ村のように 5、ないし 6 ゴンガンと短い周期で演奏するグループと、グラダッグ集落、アニャール・ペレアン村、ピンダ村、ブン村のように 9、ないし 10 ゴンガンと長い周期で演奏するグループに分けられるといえよう。またエの部分のポコックの順番であるが、プリアタン村は[11]BCCAA、シダカルヤ・カンギン村は[12]BCABCA、ナンカ・ルムキ村は[13]BCCCAA、グラダッグ集落、アニャール・ペレアン村、ピンダ村は[14]BCCAABCCA、ブン村は[15]BCCAABCCCA という順番で演奏していた。またオの部分ではプリアタン村、ナンカ・ルムキ村、ブン村は[16]BDA'A'B、シダカルヤ・カンギン村、グラダッグ集落、アニャール・ペレアン村、ピンダ村は[17]BDA'AB というポコックの順番で演奏していた。また表 3.19 は、村落団体のエ、オの部分における、ポコックの演奏の順番のパターンと組み合わせを示しているが、村落の団体は[14]、[17]という組み合わせで演奏している団体が三つあった。

次に教育機関の団体（譜例 3.18）の演奏であるが、全ての団体がエの部分で 5 ゴンガン、オの部分で 5 ゴンガンという長さで演奏していた。またエの部分では全ての演奏団体が[11]BCCAA、オの部分では[17]BDA'AB というポコックの順番で演奏しており、ゴンガンの数とポコックの演奏の順番の違いはみられなかった（表 3.20 参照）。

譜例 3.17 ③ルロンゴランIIのポコツクの演奏の順番 (村落の団体)

The musical score consists of multiple staves. The first section, labeled 'I', contains measures 311 through 400. The second section, labeled 'オ', contains measures 400 through 515. A section labeled '(経過旋律)' (Interlude Melody) is indicated between measures 400 and 515. The score features various chord symbols (A, B, C, D, A', B) and performance markings such as accents (>), dynamics (f, ff), and articulation (acc), (rit).

譜例 3.18 ③ルロンゴランIIのポロツクの演奏の順番 (教育機関の団体)

The musical score consists of five staves, each representing a different instrument or voice part. The notation includes rhythmic patterns with stems and flags, and chord changes indicated by letters (B, C, A, B, D, A', A, B) above the notes. The score is divided into two main sections: 'I' and 'オ' (O). Section 'I' covers measures 414 to 429, and section 'オ' covers measures 430 to 501. A dashed line labeled '(経過旋律)' (Interim Melody) spans from measure 429 to 501. The notation includes dynamic markings such as *ff* and *acc.* (accelerando). The bottom staff includes a *rit.* (ritardando) marking at the end.

表 3.19 村落の団体別にみる③ルロンゴランⅡのポコックの演奏のパターン

	エ	オ
プリアタン	[11]	[16]
シダカルヤ・カンギン	[12]	[17]
ナンカ・ルムキ	[13]	[16]
グラダッグ	[14]	[17]
アニヤール・ペレアン	[14]	[17]
ピンダ	[14]	[17]
ブン	[15]	[16]

表 3.20 教育機関の団体別にみる③ルロンゴランⅡのポコックの演奏のパターン

	エ	オ
国立舞踊アカデミー 国立伝統音楽高等学校 プリ・サラスワティ楽団 インドネシア芸術大学 マカラドワジャ・プロダクション	[11]	[17]

(3) ⑨ルロンゴランⅣにおけるポコックの演奏の順番

譜例 3.21 は村落の団体、譜例 3.22 は教育機関の団体のポコックの順番を採譜している。また、譜例 3.21 と譜例 3.22 の左上には、⑨ルロンゴランⅣで用いられる C、C'、F、G、H の5種類のポコックの記号を表記している（表 3.10 参照）。⑨ルロンゴランⅣはディナーミクとアンセル、速度変化を目安にカ、キの二つにわけて分析をおこなった。カの部分は、ディナーミクやアンセル、速度変化が起こるまとまりが2箇所あり、キの部分では村落の団体であるブン以外、ディナーミクが頻繁に変化するまとまりが1箇所、加速する場所が1箇所ある。まず村落の団体では、カの部分、キの部分とも6ゴンガンの長さで演奏している団体が多いが、プリアタン村はカの部分において8ゴンガン、ブン村は7ゴンガンと他の団体と比較してその数が多い。またブン村はキの部分においても、他の団体より3ゴンガン、長く演奏している。

またカの部分のポコックの演奏の順番は、プリアタン村が[18]HHHHGGFF、シダカルヤ・カンギン村、ナンカ・ルムキ村、グラダッグ集落、アニャール・ペレアン村、ピンダ村が[19]FFGGFF、ブン村が[20]FFFGGFF という順番で演奏しており、キの部分ではプリアタン村が[21]GGFFGG²⁰、シダカルヤ・カンギン村、ナンカ・ルムキ村、アニャール・ペレアン村、ピンダ村が[22]GGFFGC、グラダッグ集落が[23]GGFFGC²⁰、ブン村が[24]GGFFGGFFC という順番で演奏していた。次に表 3.23 でみられるように四つ演奏団体が、[19][22]という組み合わせの順番でポコックを演奏しているが²⁰、プリアタン村は[18][21]、ブン村は[20][24]と、他とは異なる組み合わせで演奏していることがわかる。特にプリアタン村は他の演奏団体が用いていないHというポコックを使用しているため、その旋律構造は他の団体と大きく異なっていることがわかる。

また教育機関の団体は、カの部分において6ゴンガン、キの部分で6ゴンガンと全ての団体が同じ長さで演奏していた（譜例 3.22 参照）。また全ての演奏団体が、カの部分において[19]FFGGFF、キの部分では[22]GGFFGCというポコックの順番で演奏しており（表 3.24 参照）、ゴンガンの数とポコックの演奏の順番に違いはみられなかった。

²⁰ グラダッグ(G)集落はキの部分において[23]のパターンを選択しているが、[22]と[23]は、ほぼ違いがない。従って五つの演奏グループがほぼ同じポコックの順番で演奏しているといえる。

譜例 3.21 ⑨ルロンゴランIVのポコツクの演奏の順番 (村落の団体)

The musical score consists of two staves, 'カ' and 'キ', each with six systems of music. The 'カ' staff begins at measure 139 and the 'キ' staff at measure 140. Both staves use a pentatonic scale (F, G, A, B, C) and feature various rhythmic patterns and articulation marks. The score includes dynamic markings such as *f* and *acc*, and articulation marks like accents and slurs. The piece concludes with a final chord of C.

表 3.23 村落の団体別にみる⑨ルロンゴランⅣのポコックの演奏のパターン

	カ	キ
プリアタン	[18]	[21]
シダカルヤ・カンギン	[19]	[22]
ナンカ・ルムキ	[19]	[22]
グラダッグ	[19]	[23]
アニヤール・ペレアン	[19]	[22]
ピンダ	[19]	[22]
ブン	[20]	[24]

表 3.24 教育機関の団体別にみる⑨ルロンゴランⅣのポコックの演奏のパターン

	カ	キ
国立舞踊アカデミー 国立伝統音楽高等学校 プリ・サラスワティ楽団 インドネシア芸術大学 マカラドワジャ・プロダクション	[19]	[22]

3.3.4. 旋律の装飾音形の比較

旋律の装飾は②ルロンゴランⅠのA、A'、B、C、Dの5種類のポコックの装飾音形とその種類に注目し、分析を行う。

(1)分析手順

はじめに旋律の装飾を比較するため、演奏団体ごとにカンティランのパートを採譜した（巻末の楽譜を参照）。次に、それぞれの演奏団体の楽譜からA、A'、B、C、Dのポコックで用いられているカンティランの装飾音形を抜き出し、ポコックごとに比較譜を作成した。また比較譜では、カンティランの装飾音形を類似性によって幾つかの型に分け表記した。譜例3.25のように、比較譜のそれぞれの段の左側には大文字と小文字のアルファベット、数字を記載しているが、大文字のアルファベットは、ポコック

の種類、小文字のアルファベットはそれぞれの装飾音形の属する型、数字は装飾音形の全体の個数を示している。またA、B、Cのポコックは、アンセルによって演奏が一旦停止する装飾音形もあるため、アンセルのある装飾音形の比較譜も別に作成した。更に村落の団体と教育機関の団体が、それぞれのポコックでどの型の装飾音形を用いているかを分類し、表を作成した。

(2) Aのポコックの装飾音形の分析

譜例3.25は、Aのポコックで用いられる装飾音形をまとめたものである。Aのポコックの装飾音形は九つあり、音形の類似性によって、a、b、c、d、eの五つの型に分類した。A-a1からA-c6は主に②ルロンゴランⅠの冒頭で用いられ、A-d7からA-e9は次の③ルロンゴランⅡに向う直前で用いられる音形である。

まず、A-a1からA-c6の違いは主に実線で囲っている4拍目、5拍目から12拍目、16拍目の3箇所に見られる。特に点線で囲っている、A-a1とA-a2の5拍目から12拍目の部分、A-c6の10拍目と12拍目の部分は、他の型と異なった動きをしている。しかし、A-a1からA-c6のそれ以外の部分は、概ね音形は同じであり、違いはほとんど見られなかった。またA-d7からA-e9の型では、点線で囲っているA-d7の5拍目から12拍目の部分と16拍目の部分、A-e9の1拍目から4拍目の部分に違いがみられたが、それ以外の場所に違いはなかった。

次に村落の団体と教育機関の団体が、A-a1からA-e9の型を何番目のゴンガンで用いているかをまとめたのが、表3.26である。②ルロンゴランⅠの前半部分(第1ゴンガンから第8ゴンガンまで)では、九つの演奏団体が、bの型に属する装飾音形を使用しており、特にA-b3の型を使用している団体が六つあった。また②ルロンゴランⅠの後半部分(第10ゴンガン以降)では、七つの団体がA-e9の型を用いていた。更に村落の団体によって用いられる装飾音形は、A-a1、A-a2、A-b3、A-b4、A-c6、A-d7、A-e9と7種類の型に分散しているのに対し、教育機関の団体によって用いられる装飾音形は、A-b3、A-b5、A-e8、A-e9と4種類の型に集束していた。

譜例 3.25 A のポコックの装飾音形

- A-a1 … プリアタン
- A-a2 … ブン
- A-b3 … シダカルヤ・カンギン、ピンダ、国立舞踊アカデミー、国立伝統音楽高等学校、
インドネシア芸術大学、マカラドワジャ・プロダクション
- A-b4 … グラダッグ、アニャール・ペレアン
- A-b5 … 国立伝統音楽高等学校、プリ・サラスワティ楽団
- A-c6 … ナンカ・ルムキ
- A-d7 … グラダッグ
- A-e8 … 国立伝統音楽高等学校
- A-e9 … シダカルヤ・カンギン、アニャール・ペレアン、ピンダ、国立舞踊アカデミー、
プリ・サラスワティ楽団、インドネシア芸術大学、マカラドワジャ・プロダクション

表 3.26 各演奏団体における A のポコックの装飾音形の種類

		型の種類								
		A-a1	A-a2	A-b3	A-b4	A-b5	A-c6	A-d7	A-e8	A-e9
村落の団体	プリアタン	1, 4								
	シダカルヤ・カンギン			1, 5						10
	ナンカ・ルムキ						1, 2, 6			
	グラダッグ				1, 2			10		
	アニヤール・ペレアン				1, 2, 5					10
	ピンダ			1, 2, 7						11
	ブン		1, 2, 3, 8							
教育機関	国立舞踊アカデミー			1, 5						10
	国立伝統音楽高等学校			5		1		10		
	プリ・サラスワティ楽団					1, 2, 5				10
	インドネシア芸術大学			1, 5						10
	マカラドワジャ・プロダクション			1, 5						10

(3) アンセルがある場合の A のポコックの装飾音形

アンセルがある場合の A のポコックの装飾音形は六つあり、音形から f, g, h の三つの型に分類した。A-f1 から A-h6 は実線で囲った 4 拍目の部分と、7、8 拍目の部分において違いがみられた。また A-h6 において点線で囲った部分は、旋律の動き方が他の団体と異なり、特徴的な音形といえる（譜例 3.27 参照）。また表 3.28 から、六つの演奏団体が f の型に属する装飾音形を使用しており、その中でも A-f3 の型が最も多く使用されていた。特に A-f3 の型を用いていたのは、教育機関の団体であり、プリ・サラスワティ楽団以外の団体全てが、A-f3 の型を用いていた。一方、村落の団体は、A-f1、A-f2、A-g4、A-g5、A-h6 の 5 種類の音型に分散していた。

譜例 3.27 アンセルがある場合のAのポコックの装飾音形

The musical score consists of seven staves. The top six staves are labeled A-f1, A-f2, A-f3, A-g4, A-g5, and A-h6. The bottom staff is labeled 'ポコック' (Pockok). All staves are in G major (one sharp) and 3/4 time. The first three staves (A-f1, A-f2, A-f3) feature a rhythmic pattern of eighth notes. The next three staves (A-g4, A-g5, A-h6) feature a more complex pattern with some notes circled in dashed boxes. The Pockok staff at the bottom has four quarter notes.

A-f1 … シダカルヤ・カンギン

A-f2 … グラダッグ

A-f3 … 国立舞踊アカデミー、国立伝統音楽高等学校、インドネシア芸術大学、マカラドワジャ・プロダクション

A-g4 … アニヤール・ペレアン、プリ・サラスワティ楽団

A-g5 … ピンダ

A-h6 … ブン

表 3.28 各演奏団体におけるアンセルがある場合のAのポコックの装飾音形の種類

		型の種類					
		A-f1	A-f2	A-f3	A-g4	A-g5	A-h6
村落の団体	プリアタン						
	シダカルヤ・カンギン	6					
	ナンカ・ルムキ						
	グラダッグ		6				
	アニヤール・ペレアン				6		
	ピンダ					6	
	ブン						7
教育機関	国立舞踊アカデミー			6			
	国立伝統音楽高等学校			6			
	プリ・サラスワティ楽団				6		
	インドネシア芸術大学			6			
	マカラドワジャ・プロダクション			6			

(4) A'のポコックの旋律の装飾音形

A'のポコックの旋律の装飾音形は、九つあり、aとbの二つの型に分類した(譜例3.29参照)。A'a1からA'b9の違いは、譜例3.29において実線で囲った4箇所に見られる。特にaとbの型では1拍目から4拍目の音形に差異がある。特にA'a6は点線で囲った5拍目から10拍目において他の型の音形と違いがある。

更に表3.30より、A'b7の型を用いている演奏団体が七つあり、他の型と比べて最も多く使用されていることがわかる。また村落の演奏団体によって用いられている型は、A'a1、A'a2、A'a4、A'a5、A'a6、A'b7、A'b8、A'b9の8種類に分散していたが、教育機関の団体はA'a3、A'b7、という二つの型に集束していた。

譜例 3.29 A' のポコックの装飾音形

The musical score consists of ten staves labeled A'-a1 through A'-b9, and a bottom staff labeled 'ポコック'. Each staff contains a melodic line with various rhythmic patterns and ornaments. The key signature is one sharp (F#). The staves are arranged vertically, with A'-a1 at the top and 'ポコック' at the bottom. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and various rhythmic markings.

- A'-a1 .. プリアタン
- A'-a2 .. ナンカ・ルムキ
- A'-a3 .. 国立伝統音楽高等学校
- A'-a4 .. プリアタン
- A'-a5 .. ナンカ・ルムキ
- A'-a6 .. グラダッグ
- A'-b7 .. シダカルヤ・カンギン、アニヤール・ペレアン、ピンダ、国立舞踊アカデミー、
プリ・サラスワティ楽団、インドネシア芸術大学、マカラドワジャ・プロダクション
- A'-b8 .. ブン
- A'-b9 .. ブン

表 3.30 各演奏団体における A' のポコックの装飾音形の種類

		型の種類								
		A'-a1	A'-a2	A'-a3	A'-a4	A'-a5	A'-a6	A'-b7	A'-b8	A'-b9
村落の団体	プリアタン	7			8					
	シダカルヤ・カンギン							9		
	ナンカ・ルムキ		9			10				
	グラダッグ						9			
	アニヤール・ペレアン							9		
	ピンダ							10		
	ブン								12	11
教育機関	国立舞踊アカデミー							9		
	国立伝統音楽高等学校			9						
	プリ・サラスワティ楽団							9		
	インドネシア芸術大学							9		
	マカラドワジャ・プロダクション							9		

(5) B のポコックの旋律の装飾音形

B のポコック装飾音形は、八つあり、a、b、c の三つの型にわけた（譜例 3.31 参照）。また a の型は②ルロンゴラン I の冒頭の部分（譜例 3.13、譜例 3.14 のアの部分）に用いられ、b、c の型は主に③ルロンゴラン II に向う経過旋律において用いられていた（譜例 3.13、譜例 3.14 のウの部分参照）。B-a1 から B-c8 の差異は、譜例 3.31 において実線で囲っている 4 拍目、15 拍目、16 拍目の部分にあるが、その差異は僅かであり、それ以外の場所に違いは見られなかった。

また表 3.32 で示したように、②ルロンゴラン I の冒頭のアの部分では B-a1 の音形を用いている演奏団体が四つあり、a の型の中で最も多く用いられていた。また③ルロンゴラン II に向う経過旋律のウの部分では、B-c8 の型を用いている団体が五つあった。また村落の団体が用いている型は B-a1、B-a2、B-b5、B-c6、B-c7、B-c8 の 6 種類あるが、教育機関の団体は B-a1 と B-a3、B-b4、B-c8 の 4 種類であった。

譜例 3.31 B のポコックの旋律の装飾音形

- B-a1 … ピンダ、国立舞踊アカデミー、インドネシア芸術大学、マカラドワジャ・プロダクション
- B-a2 … シダカルヤ・カンギン、グラダッグ、アニヤール・ペレアン
- B-a3 … 国立伝統音楽高等学校、プリ・サラスワティ楽団
- B-b4 … 国立舞踊アカデミー、国立伝統音楽高等学校
- B-b5 … グラダッグ、ブン
- B-c6 … プリアタン
- B-c7 … プリアタン、シダカルヤ・カンギン、ナンカ・ルムキ
- B-c8 … アニヤール・ペレアン、ピンダ、プリ・サラスワティ楽団、インドネシア芸術大学、マカラドワジャ・プロダクション

表 3.32 各演奏団体におけるBのポコックの装飾音形の種類

		型の種類							
		B-a1	B-a2	B-a3	B-b4	B-b5	B-c6	B-c7	B-c8
村落の団体	プリアタン						5	2	
	シダカルヤ・カンギン		2					7	
	ナンカ・ルムキ							7	
	グラダッグ		3			7			
	アニヤール・ペレアン		3						7
	ピンダ	3							8
	ブン					9			
教育機関	国立舞踊アカデミー	2			7				
	国立伝統音楽高等学校			2	7				
	プリ・サラスワティ楽団			3					7
	インドネシア芸術大学	2							7
	マカラドワジャ・プロダクション	2							7

(6) アンセルがある場合のBのポコックの装飾音形

アンセルのあるBのポコックの旋律の装飾音形は、B-d1の1種類しかなく、ナンカ・ルムキ村とブン村の二つの団体のみが用いていた（譜例 3.33 参照）。

譜例 3.33 アンセルがある場合のBのポコックの装飾音形



B-d1 ナンカ・ルムキ、ブン

表 3.34 各演奏団体におけるアンセルのあるBのポコックの装飾音形の種類

		型の種類
		B-d1
村落の団体	プリアタン	
	シダカルヤ・カンギン	
	ナンカ・ルムキ	3
	グラダッグ	
	アニヤール・ペレアン	
	ピンダ	
	ブン	4
	教育機関	国立舞踊アカデミー
	国立伝統音楽高等学校	
	プリ・サラスワティ楽団	
	インドネシア芸術大学	
	マカラドワジャ・プロダクション	

(7) Cのポコックの装飾音形

Cのポコックの装飾音形は七つあり、aとbの型の二つに分けた。aとbの型の差異は、実線で囲っている4拍目と、13拍目から16拍目の部分にある。aとbの型における13拍目から16拍目の差異は、後ろに続くポコックの違いが影響しており、aの型の場合は後ろにAのポコックが続き、bの型はCのポコックが続く（譜例3.35）。またC-a1、C-a2、C-b7は点線で囲った部分に、他の音型と僅かな差異がみられるが、それ以外の部分に違いはみられなかった。更に、aの型よりもbの型に属する音形を使用している団体が多く、その中でもC-b5の型が最も多く用いられていた（表3.36参照）。また村落の団体によって用いられる型は、C-a1、C-a2、C-a3、C-a4、C-b5、C-b6、C-b7と7種類あるが、教育機関の団体は、C-b5の音型のみを用いていた。

譜例 3.35 Cのポコックの装飾音形

⇒ Aのポコックへ

⇒ Cのポコックへ

ポコック

C-a1 … プリアタン

C-a2 … ブン

C-a3 … グラダッグ

C-a4 … ピンダ

シダカルヤ・カンギン、国立舞踊アカデミー、国立伝統音楽高等学校、

C-b5 … インドネシア芸術大学、マカラドワジャ・プロダクション

C-b6 … ナンカ・ルムキ

C-b7 … ブン

表 3.36 各演奏団体におけるCのポコックの装飾音形の種類

		型の種類						
		C-a1	C-a2	C-a3	C-a4	C-b5	C-b6	C-b7
村落の団体	プリアタン	3						
	シダカルヤ・カンギン					3		
	ナンカ・ルムキ						4	
	グラダッグ			5				
	アニヤール・ベレアン							
	ピンダ				5			
	ブン		6					5
教育機関	国立舞踊アカデミー					3		
	国立伝統音楽高等学校					3		
	プリ・サラスワティ楽団							
	インドネシア芸術大学					3		
	マカラドワジャ・プロダクション					3		

(8) アンセルがある場合のCのポコックの装飾音形

アンセルのあるCのポコックの装飾音形は五つあり、cとdの二つの型にわけた。またC-c1からC-d5の違いは、譜例3.37において実線で囲った4拍目の部分と、C-d4とC-d5の点線で囲った部分にみられるが、それ以外の場所に違いはみられなかった。またグラダッグ集落を除く全ての演奏団体が、dに属する型の音形を用いており、その中でもC-d3の型が多くの団体によって用いられていた(表3.38参照)。更に村落の団体によって用いられる型はC-c1、C-d2、C-d4、C-d5の四つに分散していたが、教育機関の団体はC-c3とC-c5の2種類の音型に集束していた。

譜例 3.37 アンセルのあるCのポコックの装飾音形

The musical score consists of six staves. The top five staves are labeled C-c1, C-d2, C-d3, C-d4, and C-d5. The bottom staff is labeled 'ポコック' (Pokok). All staves are in G major (one sharp) and 2/4 time. The melodic lines in the upper staves feature eighth-note patterns with various ornaments and accents. A vertical box highlights a section from the second measure to the fourth measure across all five upper staves. In the C-d4 and C-d5 staves, dashed boxes highlight specific rhythmic patterns. The Pokok staff contains four notes: G4, A4, B4, and C5.

C-c1 …グラダッグ

C-d2 …シダカルヤ・カンギン

C-d3 …国立舞踊アカデミー、国立伝統音楽高等学校、インドネシア芸術大学、マカラドワジャ・プロダクション

C-d4 …ナンカ・ルムキ

C-d5 …アニヤール・ペレアン、ピンダ、プリ・サラスワティ楽団

表 3.38 各演奏団体におけるアンセルのあるCのポコックの装飾音形の種類

		型の種類				
		C-c1	C-d2	C-d3	C-d4	C-d5
村落の団体	プリアタン					
	シダカルヤ・カンギン		4			
	ナンカ・ルムキ				5	
	グラダッグ	4				
	アニヤール・ペレアン					4
	ピンダ					4
	ブン					
教育機関	国立舞踊アカデミー			4		
	国立伝統音楽高等学校			4		
	プリ・サラスワティ楽団					4
	インドネシア芸術大学			4		
	マカラドワジャ・プロダクション			4		

(9) D のポコックの装飾音形

D のポコックの旋律の装飾音形は九つあり、a、b、c、d の四つの型にわけた。D-a1 から D-d9 の主な違いは、譜例 3.39 において実線で囲っている 1 拍目から 4 拍目、5 拍目から 8 拍目、9 拍目から 12 拍目の 3 箇所に見られた。また実線で囲ったそれぞれの場所には、点線で囲ったような音形の違いも見られた。また表 3.40 から村落の団体によって用いられる型は D-a1、D-a2、D-a3、D-a4、D-c7、D-c8、D-d9 の 7 種類の型に分散していたが、教育機関の団体は D-b5 と D-b6 の 2 種類の型に集束していた。

譜例 3.39 Dのポコックの装飾音形

The musical score consists of ten staves. The top nine staves are labeled D-a1 through D-d9, and the bottom staff is labeled 'ポコック'. Each staff contains a melodic line in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often with beams. Dashed boxes are used to highlight specific decorative motifs or ornaments in several staves, including D-a1, D-a3, D-a4, D-c7, D-c8, and D-d9. The 'ポコック' staff at the bottom shows a simple rhythmic pattern with four quarter notes.

- D-a1 … プリアタン
- D-a2 … シダカルヤ・カンギン
- D-a3 … アニャール・ペレアン
- D-a4 … ピンダ
- D-b5 … 国立伝統音楽高等学校
- D-b6 … 国立舞踊アカデミー、プリ・サラスワティ楽団、インドネシア芸術大学、マカラドワジャ・プロダクション
- D-c7 … ナンカ・ルムキ
- D-c8 … ブン
- D-d9 … グラダッグ

表 3.40 各演奏団体におけるDのポコックの装飾音形の種類

		型の種類								
		D-a1	D-a2	D-a3	D-a4	D-b5	D-b6	D-c7	D-c8	D-d9
村落の団体	プリアタン	6								
	シダカルヤ・カンギン		8							
	ナンカ・ルムキ							8		
	グラダッグ									8
	アニヤール・ペレアン			8						
	ピンダ				9					
	ブン								10	
教育機関	国立舞踊アカデミー						8			
	国立伝統音楽高等学校					8				
	プリ・サラスワティ楽団						8			
	インドネシア芸術大学						8			
	マカラドワジャ・プロダクション						8			

3.4. 分析結果の考察とまとめ

本章は《オレグ・タムリリンガン》の録音資料から、コロトミー構造、ポコックの種類、ゴンガンの数、ポコックの演奏の順番、旋律の装飾音形の五つを採譜し、分析を試みた。以下に述べる結果をもとに、ガヤの多様性と均質化について考察する。

(1) コロトミー構造とポコックの種類

コロトミー構造とポコックの種類であるが、これまでの研究において指摘されていたように、演奏団体による大きな違いはみられなかった。しかし、教育機関のポコックやコロトミー構造が全て一致しているのに対し、村落の団体のポコックやコロトミー構造には幾つかの種類が見られた。

(2) ゴンガンの数

村落の団体のゴンガンの数は一様ではなく、プリアタンやブンのようにゴンガンの数が他の団体と大きく異なるグループもあった。一方、教育機関の団体は⑤バパンのゴンガンの数以外、差異はみられなかった。また教育機関の団体の演奏は、村落の団体の演奏と比較し、ゴンガンの数が少ない傾向がみられ

た。

(3) ポコックの演奏の順番

村落の団体は、分析した②ルロンゴラン I、③ルロンゴラン II、⑨ルロンゴラン IVの部分において、ポコックの演奏の順番に複数のパターンがみられた。しかし教育機関の団体は、プリ・サラスワティ楽団のみが②ルロンゴラン Iの部分において、異なったポコックの順番で演奏していたが、それ以外の団体は差異がなく、全て同じポコックの順番で演奏していた。

(4) 旋律の装飾音形

②ルロンゴラン I で用いられる A、A'、B、C、D の5種類のポコックの装飾音形を分析した結果、それぞれのポコックには、複数の装飾音形があったがその音形の差異はわずかであった。また教育機関の団体は、1、2種類の決まった音形のみを使用していたが、村落の団体は、使用される音形が複数あった。

表 3.41 《オレッグ・タムリリンガン》の分析結果の比較

	コロトミー構造	ポコックの種類	ゴンガンの数	ポコックの演奏順番	旋律の装飾音形
村落の団体	<ul style="list-style-type: none"> ■ <u>プリアタン、グラダック、ピンダ、ブン</u> ⇒①から⑩の全ての部分において教育機関と同じコロトミー構造を使用。 ■ <u>シダカルヤ・カンギン、ナンカルムキ</u> ⇒①、②、③、⑥、⑦、⑨、⑩の部分において教育機関と異なるコロトミー構造を使用。 ■ <u>アニヤール・ペレアン</u> ⇒①、②、③、⑥、⑨の部分において教育機関と異なるコロトミー構造を使用。 	<ul style="list-style-type: none"> ■ <u>シダカルヤ・カンギン、ナンカルムキ、グラダック、アニヤール・ペレアン、ピンダ、ブン</u> ⇒①から⑩の全ての部分において教育機関と同じポコックを使用。 ■ <u>プリアタン</u> ⇒⑨において異なったポコックを使用。 	<ul style="list-style-type: none"> ■ ②、③、④、⑤、⑥、⑦、⑨、⑩の部分において演奏団体ごとにゴンガンの数に差異がみられる。 ■ <u>プリアタン</u> ⇒ゴンガンの数が他の村落の団体と比較が少ない。 ■ <u>ブン</u> ⇒ゴンガンの数が他の村落の団体と比較が多い。 	<ul style="list-style-type: none"> ■ ②、③、⑨において複数のパターンの演奏の順番がみられる。 	<ul style="list-style-type: none"> ■ 分析したA、A'、B、C、Dの5種類において、複数の装飾音型が分散して用いられている。
教育機関	<ul style="list-style-type: none"> ■ 演奏団体によるコロトミー構造の違いはない。 	<ul style="list-style-type: none"> ■ 全ての団体が同じポコックを使用。 	<ul style="list-style-type: none"> ■ ⑤の部分にのみ、ゴンガンの数に差異がある。 	<ul style="list-style-type: none"> ■ <u>プリ・サラスワティ楽団</u> ⇒②の部分において他の教育機関のポコックの順番と異なる。 ■ ②以外は演奏団体による演奏の順番の違いはない。 	<ul style="list-style-type: none"> ■ 1、2種類の型に集束している。

村落の団体の演奏は、コロトミー構造、骨格旋律の演奏の順番、ゴンガンの数、旋律の装飾に様々な差異があり、実に多様な《オレグ・タムリリンガン》の演奏がみられた。特にプリアタン村の演奏は、他の団体と比較して、骨格旋律の演奏の順番やゴンガンの数、旋律の装飾において大きな差異があり、その様々な差異が、プリアタン村の演奏の個性と独自性を生み出していたといえる。

テンツァーは冒頭で引用したように、演奏団体によるコロトミー構造、骨格旋律の演奏の順番、ゴンガンの数、旋律の装飾などの様々な差異は、「表面的な細部の違い」と述べている。確かに楽曲の同一性を重要視するのであれば、演奏団体によるこれらの要素の差異は些細なものであるのかもしれない。しかし、口頭伝承で行われているバリの音楽では、様々な要素の違いの積重ねが、ガヤを語る上で重要視され、演奏を行う上で大きな違いとなっている。

また村落の団体の演奏は、骨格旋律の演奏の順番やゴンガンの数の差異が大きかったのに対し、教育機関の演奏はそれらの差異がほとんど見られず、楽曲の形はほぼ固定されていたため、骨格旋律の演奏の順番やゴンガンの数は楽曲の同一性に影響を与えていたと考えられる。従って、骨格旋律の演奏の順番やゴンガンの数に規範が形成され、楽曲の形が固定されたことが、ガヤの均質化の要因の一つと結論した。

なお、口頭伝承で行われているガムラン音楽は、変化することが前提にあり、演奏団体や時代によって差異が生じ、多様であると単純に語られてきたが、1970年代の村落の演奏の団体の差異が、骨格旋律の演奏の順番やゴンガンの数など、楽曲の形に影響するようなより大きい差異であったのに対し、現代の教育機関の演奏の差異は、旋律の装飾などのより小さな差異によってガヤが語られるようになったといえよう。

第4章 演奏テンポの多様性と均質化

4.1. 研究の目的と視点

4.1.1. 研究の目的

バリの音楽家であるイ・ワヤン・ライ I Wayan Rai. S は「ガヤは音、リズム、テンポ、音楽構造、旋律の装飾によって特徴づけられる (Rai.S 2001: 20)」と述べ、ガヤを特徴づける要因の一つにテンポをあげている。またバリの地域における演奏団体のテンポの特徴は、外国人研究者によって以下のように語られている。

スカワティ様式は調査地の大半で「(テンポが) 速い(cepat)」、「すごい(hebat)」等と形容され、グンデルの技術的最高峰と評価されていた (増野 1999: 24)。

速さと強弱のコントロールはスカ sekaha¹の最も重要な表現であり、曲に生命を吹き込む (Tenzer 2000: 345)。

ブリアタン・スタイルの音楽が他の追従を許さない第二の作戦として、変幻自在なテンポの緩急が音量のきわめて広いダイナミックレンジを連続的に上下しつつ絶妙なフレージングをともなって展開する技法が威力を発揮する (本田、河合 2001: 83)。

これらの記述からも、テンポは演奏団体のガヤを示す重要な要素だと考えられる。更にスクルタは演奏の速さと曲の表現の関係について以下のように述べている。

演奏テクニックはブレレンのガヤと密接な関係にあり、他の県のガヤもそれぞれにおいて異なった基準を持っている。それは最終的に曲の「ラサ rasa」に関する速さや強弱に表れる (Sukerta 2008: 238-241)。

「ラサ rasa」とは「感覚、味、知覚 (末永 1997:551)」などを意味するサンスクリット語を語源とするインドネシア語で、音楽の場合、曲の味付けや趣向を意味する用語として使われる。スクルタの記述から、バリの音楽家は多様なガヤを生み出す要因としてテンポを捉え、テンポを含めた演奏表現²を重要視していることが窺える。

ところがバリの音楽の演奏表現の重要性と多様性が語られる一方で、ゴン・クビヤールの表現は均質化したという意見も聞かれる。

¹主に 村落において、宗教儀礼の奉仕演奏や娯楽の提供を目的として活動する演奏団体をさす。

²西洋の芸術音楽の場合、演奏表現は、演奏者によってある程度、任意性のあるテンポやデュナーミク、フレージングなどを示すが、音の高さや長さは「作品」のアイデンティティを構成する重要な要素であり、基本的に楽譜によって固定されているため、演奏表現には含まれない。しかし口頭伝承で行われているバリの音楽は、音の高さや長さは演奏者の趣向によって変化が加えられるため演奏表現に含まれているといえる。

バリ芸術祭が開催されたことにより、ゴン・クビヤールの音楽と舞踊は、バリの様々な地域の演奏団体に広まり、練習され、結果的に標準化された「型」ができあがった。更にバリ芸術祭のコンクールにおいて入賞を望む団体は、良い成績を残した団体の音楽や舞踊を見本にし、技術を学ぶようになった。その結果、ゴン・クビヤールの音楽や舞踊は一様になり、好みや表現は均質化した (Pudjasworo 2011: 11)。

従来の研究では、ゴン・クビヤールの音楽や舞踊は、バリ芸術祭の影響に加え、芸術機関の教育活動や録音、録画資料を用いた芸能の学習法によって、均質化が進んだと指摘されている (Hough 1999: 248-251、Gold 2005: 15、梅田 2007: 91-99)。

ところが音楽のどの部分の表現が、どのように均質化したか、という具体的な言及はなされていない状況にある。特にテンポは、楽譜に記載できる旋律やリズムと異なり、音楽を構成する要素の中でも変化が生じやすく、実証しにくいいため、概ね上記のような感覚的な意見を述べるに留まっていた。

しかし、テンポがガヤの差異を語る上で重要視されているのであれば、テンポの実態や均質化を実証的に明らかにする必要があるのではないだろうか。

4.1.2. 定量的分析を用いた演奏研究の概観

そこで、本研究ではゴン・クビヤールのテンポの実態と演奏表現の変遷を、音響学的な測定や解析といった定量的分析によって明らかにしていく。

1990年代以降、西洋音楽の分野では音響分析を導入した演奏史研究がおこなわれており、録音資料から、同一演奏家の同一曲の複数回の演奏に一貫性があることや、同一楽曲でも時代によって演奏様式が変化していることが証明されてきた³。また演奏様式はテンポの緩急やデュナーミクの変化の幅、音色などから解明されてきたが、特にその中でもテンポの研究が中心に行われてきた。荒川はその理由について「演奏の物理的ファクターのうち、テンポ変化が中心に扱われるのは、テンポは演奏様式を研究するうえで雄弁かつ重要なファクターであり、ミキシングの際に編集加工されている可能性も低く、音量、音色など他のファクターに比して圧倒的に取り組みやすいことが最大の要因である (荒川 2007: 100)」と述べている。またテンポの初期の研究において、演奏時間の推移はストップ・ウォッチによって計測されていたが、ストップ・ウォッチによる計測は測定者の技術や主観、リズム感に左右され、測定の精度にむらが生じる可能性があった。従って測定誤差を抑え、分析の精度を高めるため、現在、テンポは波形編集ソフトを用いて測定されている (矢向 2009: 32)。波形編集ソフトを用いると、テンポやデュナーミクなど譜面に表現しにくい演奏の実態を捉えることができ、時間の推移や音量を比較的正確に測定することができる。西洋音楽の場合、分析する楽曲の全体、もしくは一部分における小節ごとのテンポ

³ 西洋音楽の演奏史研究については、渡辺 2001、荒川 2001 に詳しく説明されている。

を測定し、複数の演奏を比較することによって、演奏家の個性や演奏様式の変遷などが明らかにされており、波形編集ソフトを用いた方法は既に定着しているといえるだろう。

一方、西洋音楽以外でも、琉球古典音楽の安富祖流の演奏様式の研究（新城 2006）や長唄のテンポの研究（矢向 2010）など波形編集ソフトを用いた演奏研究が盛んに行われるようになっている。新城の研究は、琉球古典音楽の野村流と安富祖流の演奏様式の差異が、曲の歌いだしにおける音高の移行や間の取り方にあることに着目し、歌いだしの部分を波形編集ソフト用いてグラフ化し、楽譜ではとらえることのできない微妙な流派の差異を明らかにした。また矢向は長唄《越後獅子》の一曲をとおしたテンポの変化を複数の録音資料から分析し、楽譜に記載されたテンポと実際の演奏テンポの比較、流派や演奏家個人のテンポの違いについて考察している。これらの研究は、演奏を可視化できるという波形編集ソフトの利点を生かした実証的な演奏研究といえるだろう。

またバリのガムラン音楽では、アンディー・マックグロウ Andy McGraw が定量的分析方法を用いてテンポの研究を行っている（McGraw 2008）。マックグロウの研究はガムラン音楽の一曲を通したテンポの変化を複数曲分析しているが、その研究の主眼は「西洋音楽」と「バリのガムラン音楽」の拍節の違いにおかれているため、楽曲におけるテンポの演奏表現や変遷、演奏団体の個性には言及していない。本章ではバリで販売されている録音資料のテンポを波形編集ソフトで計測し、バリの音楽の演奏表現の多様性と均質化について実証的に明らかにしていく。

4.2. 分析の対象と手順

4.2.1. 分析箇所及び分析した録音について

一般的に定量的分析は、楽曲全体を分析する方法と、楽曲の一部を分析する方法に分かれる。本章は、第3章でもとりあげた《オレグ・タムリリンガン》の②ルロンゴランIと⑨ルロンゴランIVの2箇所の部分のみを取り出し、分析を行う⁵。《オレグ・タムリリンガン》は、蜜蜂が求愛する様子を描写した舞踊で、男女一組によって踊られる。②ルロンゴランIは女性の踊り手が登場する冒頭の部分で、⑨ルロンゴランIVは男性の舞踊家が登場し、求愛の様子が表現される場面である。バリの音楽や舞踊は、上演時間の関係で、主要な部分のみを上演し、繰り返しの部分を省略することもあるが、②ルロンゴランIと⑨ルロンゴランIVは省略して上演されることがないため、この舞踊において主要な部分といえるだ

⁴ マックグロウは、バリのガムラン音楽は西洋音楽と異なり、繰り返される周期の中で拍節にゆらぎがあることを証明している。

⁵ 《オレグ・タムリリンガン》の楽曲の構成などは第3章の3.3.1において記述しているため、ここでは割愛する。また Tenzer 2006 では《オレグ・タムリリンガン》の旋律とテンポの関係性について言及されているが、本研究のように実証的な研究ではなく、楽曲における音楽形式を問題にしている。

ろう。またこの二つの部分は、急激にテンポが変化する箇所が複数あり、演奏団体のアンサンブル能力が試される部分でもある。更に、筆者がグラダッグ集落でフィールドワークを行った際、グラダッグ集落の演奏者は、②ルロンゴランIと⑨ルロンゴランIVの部分のテンポの加速、減速の仕方を演奏団体の個性を示す表現の一つとして主張していた。以上のような理由から、②ルロンゴランIと⑨ルロンゴランIVを分析対象とし、テンポの加速と減速の仕方に注目し分析を行った⁶。

またテンポの分析は、バリで販売されている、シダカルヤ・カンギン村、ナンカ・ルムキ村、グラダッグ集落、アニヤール・ペレアン村、ピンダ村、ブン村という六つの村落の団体と、国立伝統音楽高等学校、国立舞踊アカデミー、プリ・サラスワティ楽団、インドネシア芸術大学、マカラドワジャ・プロダクションという五つの教育機関の録音から行った。前述したようにゴン・クビヤールの音楽は、1970年代まで、多様なガヤ存在していたといわれていたが、1980年代以降、コンクールや芸術教育機関の影響によって均質化が進んだと指摘されている。従って、1970年代に録音された村落の団体の演奏を、均質化する以前のサンプルと仮定し、主に1980年代に録音された芸術教育機関系の演奏を均質化したサンプルとして考え、テンポの変化を観察した⁷。

表 4.1. 録音資料の情報

	演奏団体名(略称)	発売年代	メディア	製品番号
村落の団体	シダカルヤ・カンギン村 (Si)	1970年代	カセット	B186
	ナンカ・ルムキ村 (Na)	1970年代	カセット	B554
	グラダッグ集落 (Ge)	1970年代	カセット	B128
	アニヤール・ペレアン村 (An)	1970年代	カセット	A239
	ピンダ村(Pi)	1970年代	カセット	B306
	ブン村(Be)	1970年代	カセット	A2
教育機関	国立伝統音楽高等学校 (KO)	1970年代	カセット	A275
	国立舞踊アカデミー(AS)	1980年代	カセット	A605
	インドネシア芸術大学(ST)	1980年代	CD	BRCD16
	マカラドワジャ・プロダクション(MA)	1980年代	CD	BRCD60
	プリ・サラスワティ楽団(PE)	1980年代	カセット	A893

⁶ グラダッグ集落の演奏家であるイ・ワヤン・ルンドゥーI Wayan Rundu(1945-)は、グラダッグ集落が演奏で行っているテンポの加速、減速の度合いを「パパ・ピユ papa biyu (バナナの葉柄という意味)」という用語で示し、グラダッグ集落の演奏表現の個性として主張していた (Rundu, p.c., 2009)。

⁷ 録音資料については、第3章の3.2.2.において詳しく述べている。また第3章でとりあげたプリアタン村の演奏は、演奏の長さが他の他団体と大きく異なるため、分析対象から除いた。

4.2.2. 分析手順

まず、②ルロンゴラン I と⑨ルロンゴランIVの部分のテンポを測定する準備段階として、この二つの部分のカンティランの旋律を演奏団体別に五線譜に採譜した。②ルロンゴラン I と⑨ルロンゴランIVの1 ギンガンは16拍で構成されているが、この分析ではカンティランの旋律を4分の4拍子で採譜し、1 ギンガンを4小節で表記した⁸。また表 4.1 で示したように分析に用いる録音資料の多くはカセットテープであり、計測のために音源をデジタル化する必要があった。音源のデジタル化は、サンワサプライ株式会社のカセットテープ変換プレーヤー400-MEDI002 を介して音源をコンピューターにとりこみ、波形編集ソフト sound it 6.0 for Macintosh⁹を用いて、Soundit File という音声ファイルに変換した。次に変換した Soundit File のデータを用いて、楽譜上で1小節になっている時間を測定した（算出値は1ms単位）。1小節ごとの時間は、拍を叩く楽器であるカジャールの音の音圧のピークを拍の頭とし、小節の頭の拍と次の小節の頭の拍の時間差を計算し、BPM (Beats Per Minute) を求めた。また分析のために《オレグ・タムリリンガン》を4分の4拍子で採譜したので、BPM の算出は、 $BPM = (60/\text{時間差}) \times 4$ で行った。更に演奏団体のテンポを比較するため、折れ線グラフと棒グラフを作成した¹⁰。

4.2.3. 測定の問題点とその改善方法

(1) 拍の瞬間（拍の頭）の決定

波形編集ソフトで各小節の頭の拍を測定する際、拍の頭をどこに定めるかという問題がある。通常、波形編集ソフトを用いて音を抽出し分析する場合、分析対象の楽器の音を波形から特定し、波形の最初のピークをみることによって拍の瞬間を特定する。ところがガムラン音楽は、青銅製の様々な楽器が同時になっているため、波形をみるだけでは、カジャールの音を特定することが困難な場合が多かった。またカジャールの音は10ms~20ms 持続しているため、この音のどの部分を拍の頭として定めるか検討する必要があった。そのためこの分析では主に耳で聞くことによって、拍の頭を特定した。その具体的な手順は、Soundit File のチャプター機能を用いて、カジャールの音にマーカーをつけ（図 4.2 の緑色の丸印）、カジャールの音の前後の部分を取り取り、カジャールの音が持続している20msの時間を特定した。更に20msの間を2msずつ区切り、徐々に音を聞き分けながら、音が最も強く聞こえる部分を拍の瞬間とした。ただし、耳で聞こえる強さと波形の山の差異が0.5ms以下であれば、波形を優先し拍の頭を決定した（図 4.3 参照）。

⁸ 分析で用いる楽譜は、巻末の第3章の楽譜と併用している。また小節線は便宜上、点線で示している。

⁹ 株式会社インターネットより2011年に発売された。

¹⁰ 分析の手順は、主に矢向 2009、荒川、太田 2007を参考にした。

図 4.2. カジャールの音の切り取り

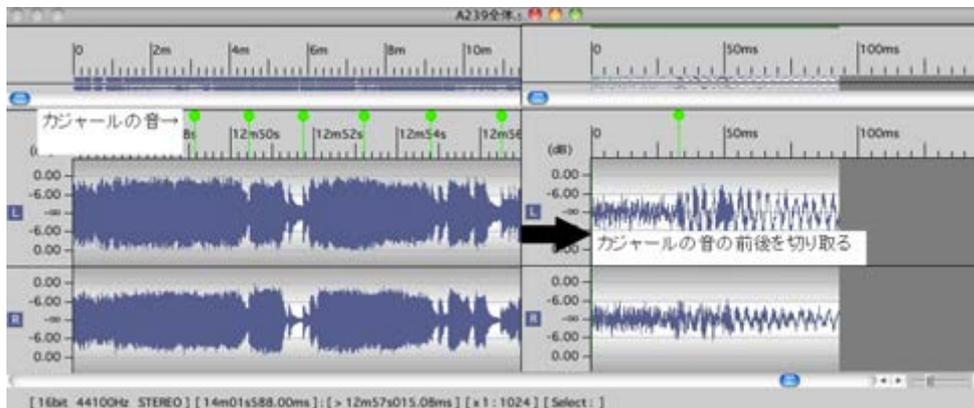
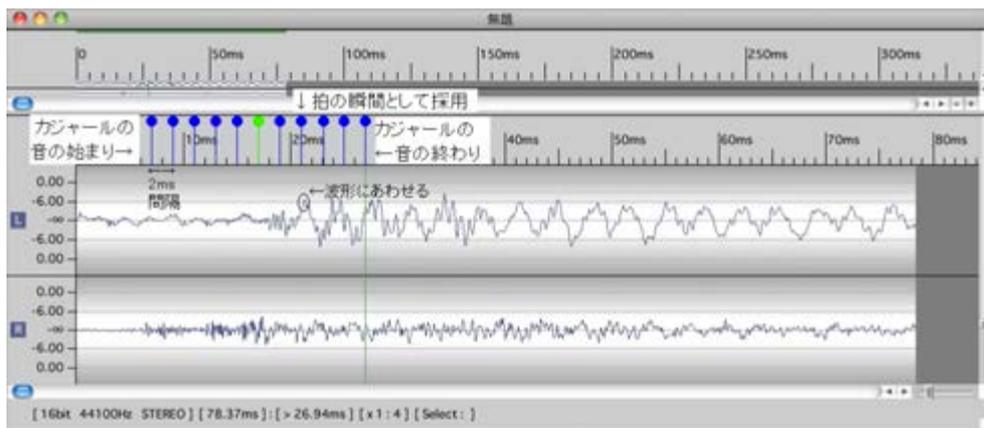


図 4.3. 拍の頭の修正



(2) グラフ作成時における小節数の調整

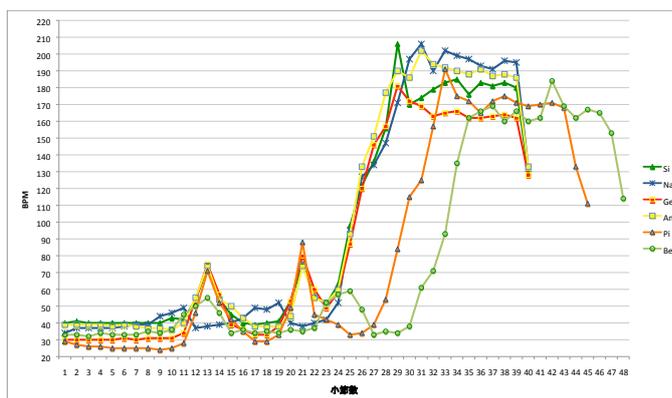
拍の頭を調整した後、sound it 6.0 で表示されている時間をもとに、1小節ごとのテンポを計測したが、同じ《オレグ・タムリリンガン》という楽曲でも、表 4.4 で示したように、ゴンガンの数や、小節数が異なる演奏団体もある。

そのため、実演の通り、グラフの横軸に小節数、縦軸にBPMをとりグラフを作成すると、グラフ 4.5 のように、テンポの加速や減速する位置がずれ、演奏団体による緩急のつけ方の違いが比較しにくい。特にピンダ村とブン村は、テンポが加速する前後で幾つかのフレーズが挿入されているため、他の団体より小節数が多いが、この部分を削除し、調整することによって、緩急の部分が揃う。本章の分析ではテンポの加速、減速の仕方から、演奏団体ごとの特徴を探ることを主眼にしているため、比較がしやすいよう、グラフ 4.6 のように挿入されているフレーズや繰り返しの部分を除き、グラフを作成した。

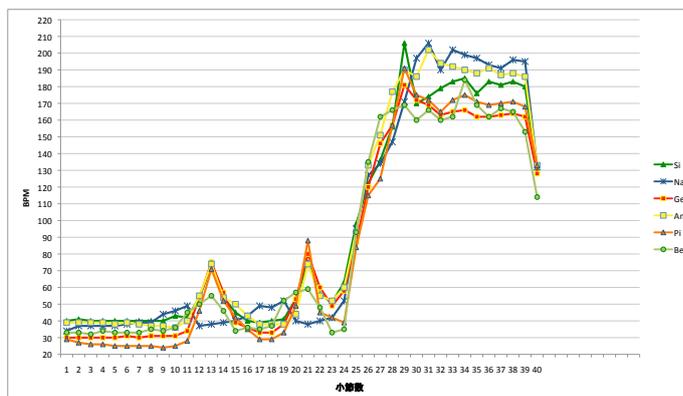
表 4.4 ②ルロンゴラン I と⑨ルロンゴランIVにおけるゴンガンの数と小節数

		②ルロンゴラン I		⑨ルロンゴランIV	
		ゴンガンの数	小節数	ゴンガンの数	小節数
村落の団体	シダカルヤ・カンギン村 (Si)	10	40	12	48
	ナンカ・ルムキ村 (Na)	10	40	12	48
	グラダッグ集落 (Ge)	10	40	12	48
	アニヤール・ペレアン村 (An)	10	40	12	48
	ピンダ村 (Pi)	11	44	12	48
	ブン村 (Be)	12	48	16	64
教育機関	国立舞踊アカデミー(AS)	10	40	12	48
	国立伝統音楽高等学校 (KO)	10	40	12	48
	プリ・サラスワティ楽団 (PE)	10	40	12	48
	インドネシア芸術大学(ST)	10	40	12	48
	マカラドワジャ・プロダクション(MA)	10	40	12	48

グラフ 4.5 小節数の調整前（実際の演奏の場合）



グラフ 4.6 小節数の調整後（繰り返しを削除した演奏の場合）



4.3. 分析結果

4.3.1. ②ルロンゴラン I の分析結果

表 4.7 は村落の団体、表 4.8 は教育機関の団体の各小節の BPM の値を記載している。またグラフ 4.9 は表 4.7 の値を、グラフ 4.10 は表 4.8 の値をグラフ化したものである¹¹。

表 4.7 ②ルロンゴラン I の BPM 値 (村落の団体)

団体名 小節	シダカル ヤ・カンギン (Si)	ナンカ ルムキ (Na)	グラダッグ (Ge)	アニヤー ル・ペレア ン(An)	ピンダ(Pi)	ブン(Be)
1	40	34	30	39	29	33
2	41	37	30	39	27	33
3	40	37	30	39	26	32
4	40	37	30	39	26	34
5	40	37	30	38	25	33
6	40	38	31	39	25	33
7	40	39	30	38	25	33
8	40	39	31	37	25	35
9	39	44	31	37	24	34
10	43	46	31	36	25	36
11	42	49	34	40	28	45
12	54	37	54	55	46	50
13	73	38	76	74	71	55
14	54	39	47	55	52	46
15	45	40	39	50	42	34
16	40	43	36	43	35	36
17	39	49	33	38	29	34
18	40	48	33	38	29	35
19	41	52	38	39	33	34
20	53	40	53	45	49	36
21	75	28	80	74	88	35
22	56	40	60	55	45	37
23	51	42	49	52	42	52
24	63	52	58	60	39	57
25	98	95	87	93	33	59
26	123	127	120	133	34	48
27	136	134	146	151	39	33
28	156	147	157	177	54	35
29	206	171	181	190	84	34
30	170	197	172	186	115	38
31	174	206	169	202	125	61
32	179	190	163	194	157	71
33	183	202	165	192	191	93
34	185	199	166	190	175	135
35	176	197	162	188	172	162
36	183	193	162	191	165	166
37	181	191	163	187	172	169
38	183	196	164	188	175	160
39	180	195	162	186	171	166
40	130	132	128	133	169	160
41					170	162
42					171	184
43					168	169
44					133	162
45					111	167
46						165
47						153
48						114

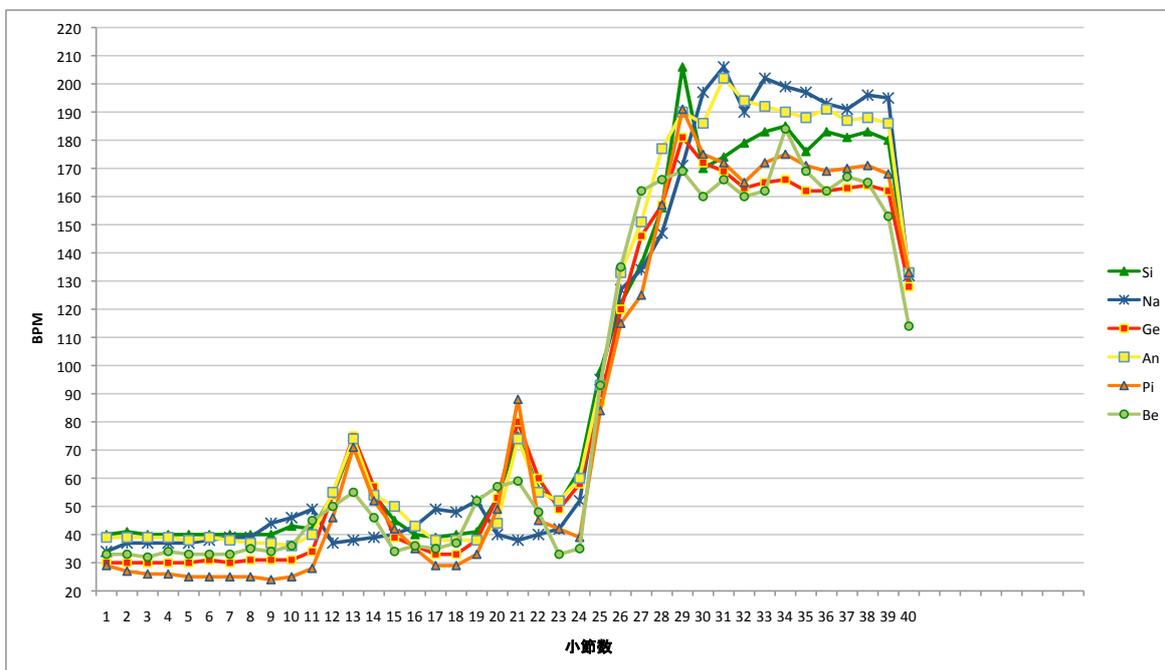
¹¹ グラフ 4.9 を作成する時、ピンダ村は表 4.7 の 25 小節から 28 小節までの BPM 値、ブン村は 17 小節から 20 小節、29 小節から 32 小節までの BPM 値を抜いて作成している。

表 4.8 ②ルロンゴラン I の BPM 値 (教育機関の団体)

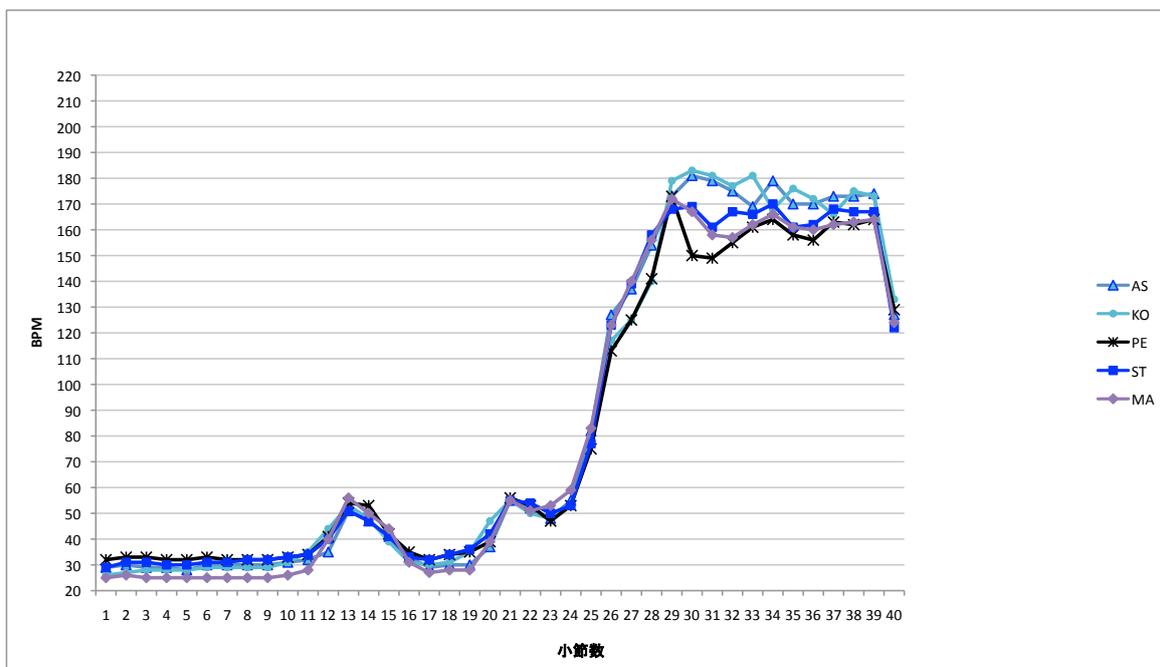
団体名 小節	国立舞踊 アカデミー (AS)	国立伝統 音楽高等 学校(KO)	プリ・サラ スワティ楽 団(PE)	インドネシ ア芸術大 学(ST)	マカドワ ジャ・プロ ダクション (MA)
1	29	26	32	29	25
2	30	27	33	31	26
3	29	28	33	31	25
4	29	28	32	30	25
5	28	28	32	30	25
6	30	29	33	31	25
7	30	29	32	31	25
8	30	29	32	32	25
9	30	29	32	32	25
10	31	31	33	33	26
11	32	35	34	34	28
12	35	44	41	40	40
13	51	53	54	51	56
14	47	48	53	47	50
15	41	39	42	41	44
16	33	31	35	33	31
17	29	30	32	32	27
18	30	31	34	34	28
19	30	35	35	36	28
20	37	47	39	42	39
21	55	55	56	55	55
22	52	50	53	54	51
23	48	48	47	50	53
24	55	53	53	53	59
25	82	77	75	77	83
26	127	117	113	123	123
27	137	125	125	139	140
28	154	140	141	158	156
29	173	179	173	168	172
30	181	183	150	169	167
31	179	181	149	161	158
32	175	177	155	167	157
33	169	181	161	166	162
34	179	168	164	170	166
35	170	176	158	161	161
36	170	172	156	162	160
37	173	166	163	168	162
38	173	175	162	167	163
39	174	173	164	167	164
40	127	133	129	122	124

グラフ 4.9 とグラフ 4.10 をみると、1 小節目から 10 小節目までは、村落の団体、教育機関の団体とも、特に大きなテンポの変化はみられないが、それ以後、ナンカ・ルムキ村以外の演奏団体は、13 小節目、21 小節目、29 小節目にテンポが急激に上がっていることがグラフからよみとれる。また教育機関の団体の各線は、比較的同じ位置で重なりテンポの加速、減速の度合いも似ているが、村落の団体は線の重なりが少なく、テンポの加速や減速の度合いも一様ではない。そこで、テンポが急激に上がり、減速している 13 小節目、21 小節目の前後のテンポの変化を具体的に考察する。

グラフ 4.9 ②ルロンゴラン I におけるテンポの変化 (村落の団体)



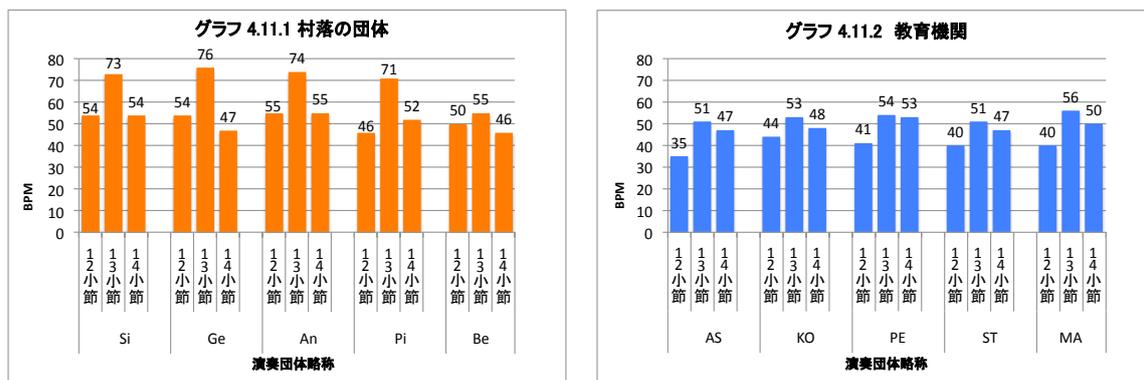
グラフ 4.10 ②ルロンゴラン I におけるテンポの変化 (教育機関の団体)



(1) ②ルロンゴラン I における 12 小節目から 14 小節目までのテンポの変化

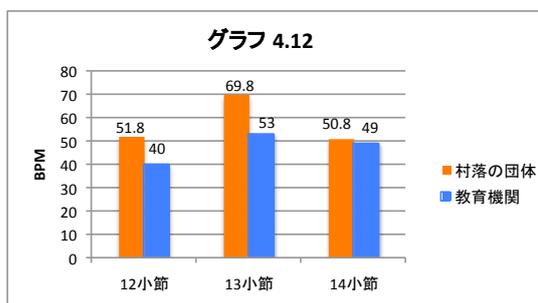
グラフ 4.11 は 12 小節目から 14 小節目までの BPM の値を、村落の団体（グラフ 4.11.1）と教育機関の団体（グラフ 4.11.2）に分け比較したものである¹²。またグラフ 4.12 は村落の団体、教育機関の団体の各小節目における BPM の平均値をまとめたものである。グラフ 4.11 とグラフ 4.12 から、村落の団体は、12、13、14 の各小節目において、教育機関の団体より BPM の平均値が大きいことが明らかになった。次に 12 小節目から 13 小節目、13 小節目から 14 小節目の BPM 値の推移を、グラフ 4.12 の値の差から求め、テンポの加速、減速の度合いを考察したところ、村落の団体は 12 小節目から 13 小節目にかけて BPM 値が平均して 18 増加し、教育機関の団体は 13 増加していた。また 13 小節目から 14 小節目までの BPM 値の推移をみると村落の団体の BPM 値は平均して 19 減少しているのに対し、教育機関は 4 しか減少していなかった（表 4.13 参照）。

グラフ 4.11 ②ルロンゴラン I における 12 小節目から 14 小節目までのテンポの変化



グラフ 4.12 BPM の平均値の比較 (12 小節目～14 小節目)

表 4.13 テンポの推移の比較 (12 小節目～14 小節目)



	村落の団体	教育機関
12小節目から13小節目までのBPM値の推移	18	13
13小節目から14小節目までのBPM値の推移	19	4

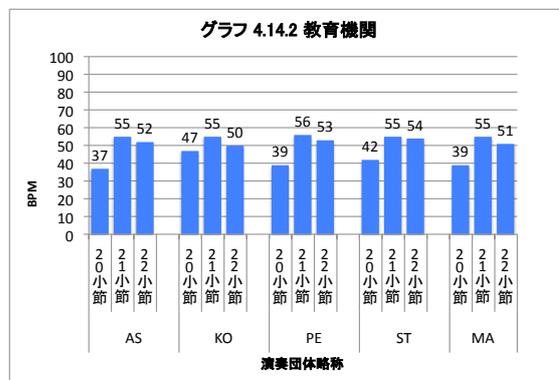
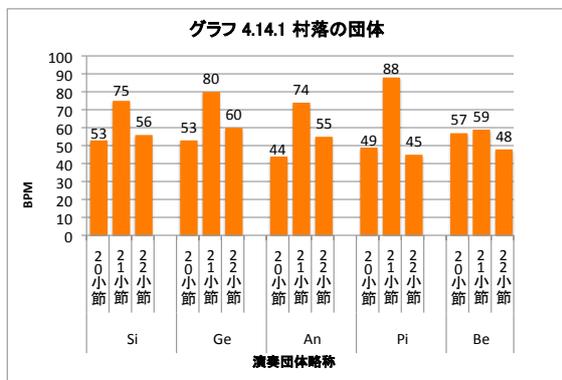
従って、村落の団体の 12 小節目から 14 小節目の演奏テンポは、教育機関のテンポよりも速く、加速、減速の度合いも大きいといえる。

¹² ナンカ・ムルキ村はグラフ 4.9 で示したように、加速、減速する場所が異なるため、比較対象として加えていない。

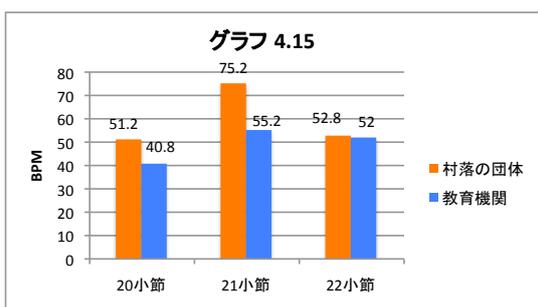
(2) ②ルロンゴラン I における 20 小節目から 22 小節目までのテンポの変化

グラフ 4.14 とグラフ 4.15 から、村落の団体は、20 小節目から 22 小節目の各小節において、BPM の平均値が教育機関よりも大きいことが明らかになった。また、表 4.16 から BPM 値の推移をみると、村落の団体は 20 小節目から 21 小節目にかけて BPM 値が平均して 24 増加し、教育機関の団体は 14.4 増加していた。また 21 小節目から 22 小節目までの BPM 値の推移をみると、村落の団体の BPM 値は平均して 22.4 減少しているのに対し、教育機関は 3.2 しか減少していなかった（表 4.16 参照）。

グラフ 4.14 ②ルロンゴラン I における 20 小節目から 22 小節目までのテンポの変化



グラフ 4.15 BPM の平均値の比較(20 小節目～22 小節目) 表 4.16 テンポの推移の比較(20 小節目～22 小節目)



	村落の団体	教育機関
20小節目から21小節目までのBPM値の推移	24	14.4
21小節目から22小節目までのBPM値の推移	22.4	3.2

分析の結果、村落の団体は、20 小節目、21 小節目、22 小節目において、教育機関よりも速いテンポで演奏していたことが明らかになった。また村落の団体は、教育機関の演奏よりも加速、減速の度合いが大きい、特に減速の度合いが教育機関よりも大きいことが明らかになった。

4.3.2. ⑨ルロンゴランⅣの分析結果

表 4.17 は村落の団体、表 4.18 は教育機関の団体の各小節の BPM の値を記載している。またグラフ 4.19 は表 4.17 の値を、グラフ 4.20 は表 4.18 の値をグラフ化したものである¹³。

表 4.17 ⑨ルロンゴランⅣの BPM 値 (村落の団体)

団体名 小節	シダカル ヤ・カンギン (Si)	ナンカ・ル ムキ(Na)	グラダッ グ(Ge)	アニヤー ル・ペレア ン(An)	ピンダ(Pi)	ブン(Be)
1	38	34	40	37	37	31
2	41	37	37	33	33	32
3	41	38	31	31	26	32
4	40	38	30	31	25	34
5	39	37	31	29	25	34
6	41	39	33	29	27	34
7	41	40	31	30	27	34
8	37	39	31	29	26	35
9	37	39	31	28	26	34
10	38	41	34	28	27	35
11	39	41	33	29	27	46
12	43	41	44	41	28	56
13	58	47	68	71	44	63
14	51	47	61	56	48	49
15	47	55	42	51	44	35
16	43	39	34	39	33	37
17	40	38	33	30	25	36
18	42	41	35	30	27	37
19	43	42	34	30	28	47
20	45	42	43	38	42	56
21	59	47	67	74	66	62
22	51	47	59	60	54	50
23	56	75	50	62	53	36
24	66	79	59	70	55	38
25	92	112	91	97	83	38
26	107	122	105	114	99	39
27	111	122	105	120	104	50
28	110	121	106	113	102	61
29	112	122	109	117	108	89
30	113	122	108	120	105	113
31	116	122	108	119	108	121
32	112	121	106	115	106	109
33	114	122	108	120	109	126
34	117	123	111	117	109	121
35	120	130	110	119	108	125
36	118	120	109	119	108	110
37	117	124	111	123	111	124
38	118	122	110	118	108	128
39	125	127	114	121	112	132
40	136	131	121	122	110	123
41	150	149	140	135	119	126
42	160	172	155	143	133	132
43	163	179	160	158	160	134
44	171	186	167	183	183	128
45	199	194	177	185	195	129
46	161	195	167	165	174	132
47	140	197	154	149	161	136
48	136	194	141	143	152	129
49						131
50						138
51						134
52						128
53						135
54						136
55						133
56						132
57						143
58						159
59						164
60						174
61						163
62						165
63						155
64						141

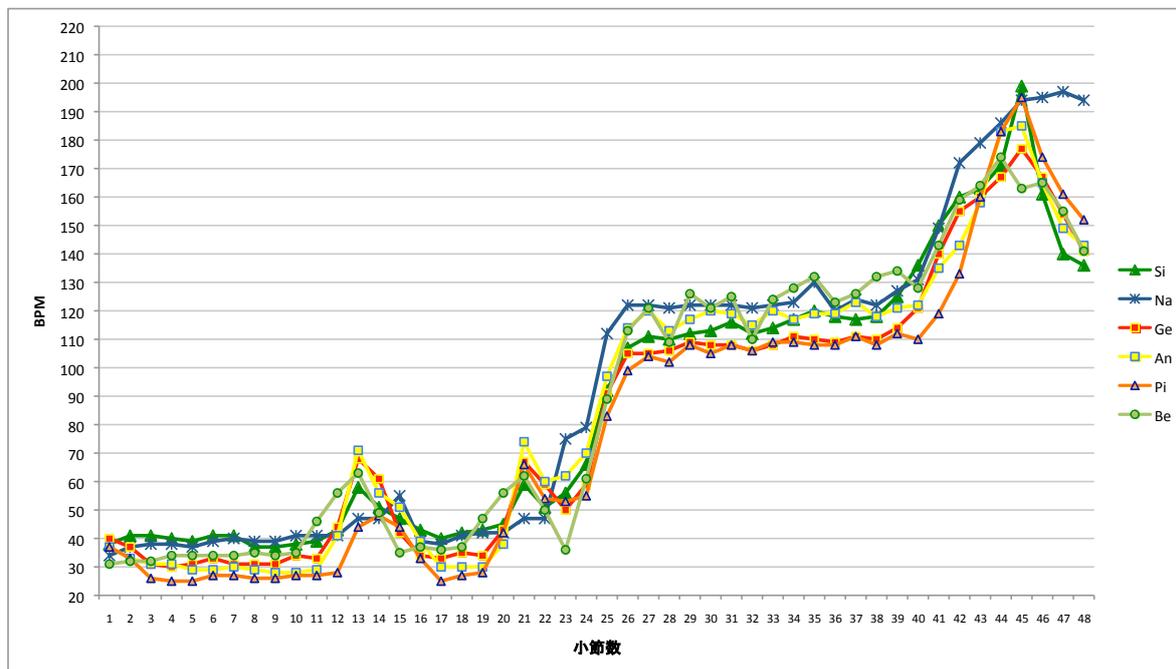
¹³ グラフ 4.19 では、ブン村の、24 小節から 27 小節、45 小節から 56 小節までの BPM の値を抜いて作成している。

表 4.18 ⑨ルロンゴランⅣの BPM 値 (教育機関)

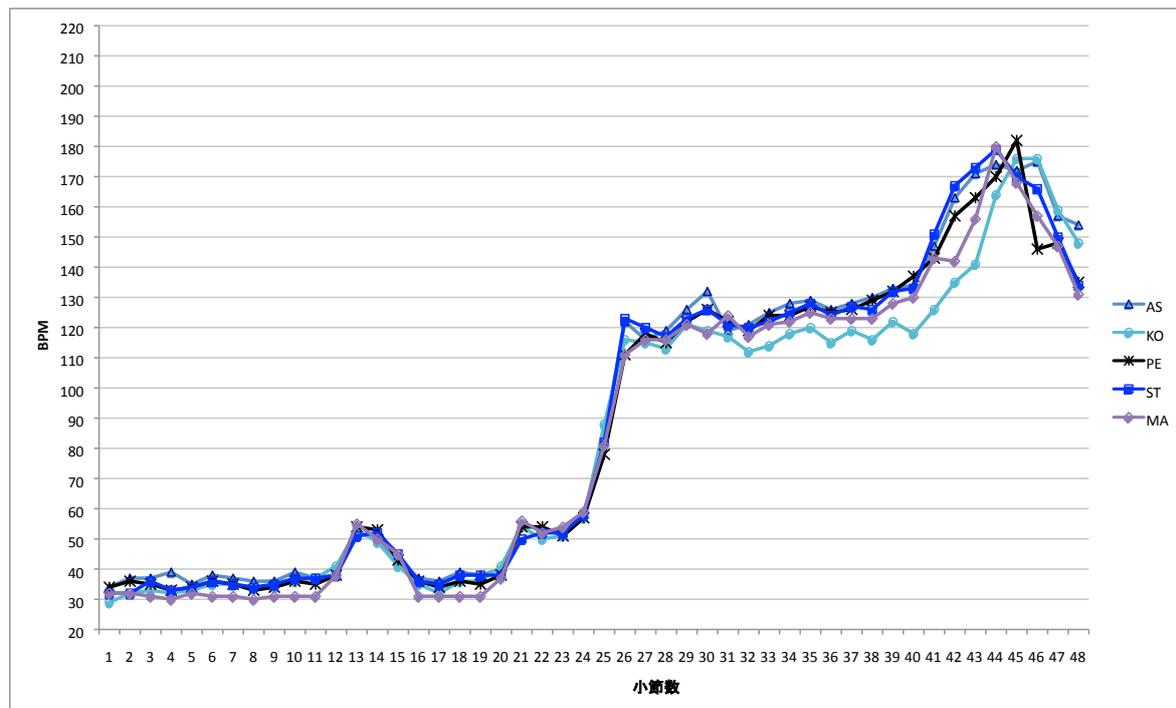
団体名 小節	国立舞踊 アカデミー (AS)	国立伝統 音楽高等 学校(KO)	プリ・サラ スワティ楽 団(PE)	インドネシ ア芸術大 学(ST)	マカラドワ ジャ・プロ ダクション (MA)
1	34	29	34	32	32
2	37	32	36	32	32
3	37	33	35	36	31
4	39	32	33	33	30
5	35	33	34	34	32
6	38	35	36	36	31
7	37	35	35	35	31
8	36	34	33	34	30
9	36	34	34	35	31
10	39	36	36	37	31
11	37	37	35	37	31
12	38	41	38	38	38
13	52	53	54	51	55
14	50	49	53	52	50
15	43	41	43	45	45
16	37	35	36	36	31
17	36	32	34	35	31
18	39	36	36	38	31
19	38	36	35	38	31
20	40	41	38	38	37
21	55	54	54	50	56
22	53	50	54	52	52
23	52	51	51	52	54
24	58	57	57	58	59
25	84	88	78	82	81
26	122	116	111	123	111
27	116	115	118	120	116
28	119	113	115	117	116
29	126	121	122	123	121
30	132	119	126	126	118
31	119	117	122	121	124
32	121	112	119	120	117
33	125	114	124	122	121
34	128	118	124	125	122
35	129	120	127	128	125
36	126	115	125	124	123
37	128	119	126	127	123
38	130	116	129	126	123
39	133	122	132	132	128
40	134	118	137	133	130
41	147	126	143	151	143
42	163	135	157	167	142
43	171	141	163	173	156
44	174	164	170	179	180
45	172	176	182	170	168
46	175	176	146	166	157
47	157	159	148	150	147
48	154	148	135	134	131

グラフ 4.19 とグラフ 4.20 から、1小節目から 10 小節目までは、村落の団体、教育機関の団体とも、大きなテンポの変化はみられないが、13 小節目、21 小節目、25 小節目、45 小節目で急激にテンポがあがっていることがよみとれる。また折れ線グラフの重なりをみると、村落の団体は、教育機関の団体よりも、重なりが少なく、演奏テンポにばらつきがあることがわかる。この中でもテンポの加速、減速の度合いが大きい 13 小節目、21 小節目の前後のテンポの変化を考察する。

グラフ 4.19 ⑨ルロンゴランIVにおけるテンポの変化（村落の団体）



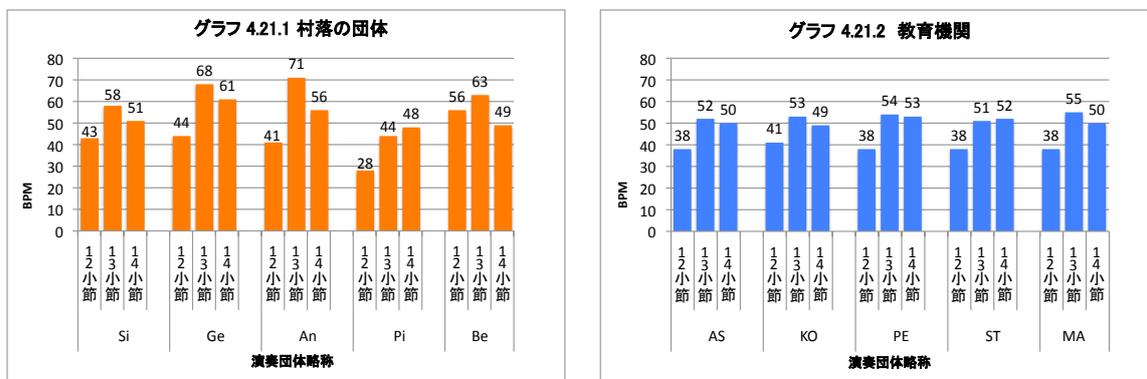
グラフ 4.20 ⑨ルロンゴランIVにおけるテンポの変化（教育機関）



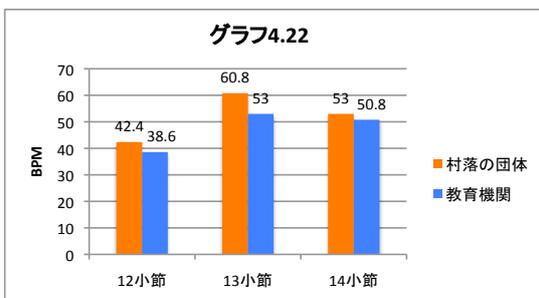
(1) ⑨ルロンゴランIVにおける12小節目から14小節目までのテンポの変化

グラフ4.21は12小節目から14小節目までのBPMの値を、村落の団体と教育機関の団体に分け比較したものである。またグラフ4.22は村落の団体、教育機関の団体の各小節目におけるBPMの平均値をまとめたものである。村落の団体はピンダ村(Pi)の12、13小節目のように、教育機関の団体よりも極端にBPMの値が低い箇所もあるが、概ね教育機関の団体よりもBPM値が大きい(グラフ4.21とグラフ4.22参照)。従って村落の団体は教育機関の団体より、速いテンポで演奏しているといえる。また12小節目から13小節目にかけて、BPM値が増加し、13小節目から14小節目にかけてBPM値が減少している団体がほとんどだが、ピンダ村(Pi)とインドネシア芸術大学(ST)のように、13小節目から14小節目にかけてBPM値が減少せず、増加している団体もあった。このように一部のサンプルでは、13小節目から14小節目にかけてBPM値が増加している場合もあるので、表4.23には増減を問わず、BPM値の変化量として数値をのせている。表4.23より、村落の団体は、教育機関よりもBPM値の変化量が大きいことから、テンポの加速、減速の度合いが教育機関よりも大きいといえるだろう。

グラフ4.21 ⑨ルロンゴランIVにおける12小節目から14小節目までのテンポの変化



グラフ4.22 BPMの平均値の比較(12小節目～14小節目) 表4.23 テンポの推移の比較(12小節目～14小節目)

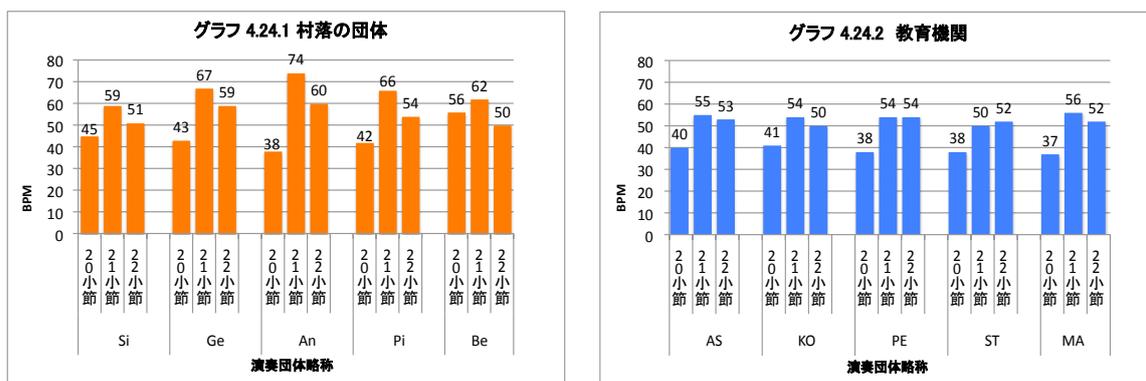


	村落の団体	教育機関
12小節目から13小節目までのBPM値の推移	18.4	14.4
13小節目から14小節目までのBPM値の推移	7.8	2.2

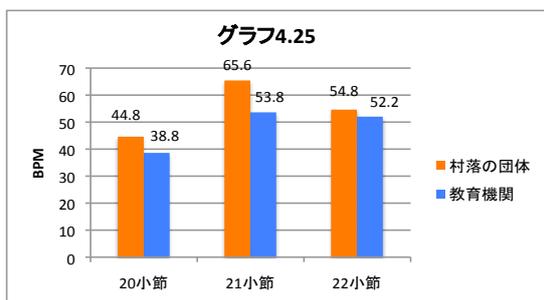
(2) ⑨ルロンゴランIVにおける20小節目から22小節目までのテンポの変化

グラフ4.24とグラフ4.25をみると、村落の団体は、20小節目から22小節目の各小節において、BPMの平均値が教育機関よりも高いことから、教育機関よりも速いテンポで演奏しているといえる。また20小節目から21小節目にかけてBPMの値が増加し、21小節目から22小節目にかけてBPMの値が減少している団体が多いが、プリ・サラスワティ楽団(PE)とインドネシア芸術大学(ST)は、21小節目から23小節目にかけて、BPMの値が減少していなかった。また表2.26はBPM値の変化量をのせてあるが、村落の団体は、教育機関の団体よりも、変化量の値が大きく、特に21小節目から22小節目の変化量が大きい。従って村落の団体は教育機関よりもテンポの加速、減速の度合いが大きく、特に減速の度合いが大きいといえるだろう。

グラフ4.24 ⑨ルロンゴランIVにおける20小節目から22小節目までのテンポの変化



グラフ4.25 BPMの平均値の比較(20小節目～22小節目) 表4.26 テンポの推移の比較(20小節目～22小節目)



	村落の団体	教育機関
20小節目から21小節目までのBPM値の推移	20.8	15
21小節目から22小節目までのBPM値の推移	10.8	1.6

4.4. 分析結果の考察とまとめ

本章は、ゴン・クビヤールの演奏テンポの均質化と多様性を《オレグ・タムリリンガン》の録音資料から、実証的に明らかにした。以下に分析した結果にもとづいて考察を述べる。

(1) 演奏団体によるテンポの差異

グラフ 4.9、グラフ 4.10、グラフ 4.19、グラフ 4.20 の折れ線グラフをみると、教育機関の団体の各線は、比較的同じ位置で重なり、テンポの加速、減速もほぼ同じ位置で行われ、加速、減速の度合いにも大きな違いはなかった。一方、村落の演奏団体の各線は重なりが少なく、演奏テンポも一様ではなかった。また村落の団体は、ナンカ・ルムキ村のようにテンポの加速、減速する位置が他と異なる演奏団体もあり、加速、減速の度合いも演奏団体によってばらつきがみられた。

(2) 加速、減速の度合い

グラフ 4.11、グラフ 4.14、グラフ 4.21、グラフ 4.24、表 4.13、表 4.16、表 4.23、表 4.26 から、テンポの推移を比較した結果、1970 年代に販売された村落の団体の録音は、1980 年代に販売された教育機関の団体の録音よりも、BPM の推移の値が大きかった。従って、1970 年代は、比較的、加速、減速の度合いが大きい演奏が好まれていたが、1980 年代に入ると、緩急の少ない、なだらかな演奏が好まれるようになったと考えられる。

(3) 演奏速度の変遷

グラフ 4.12、グラフ 4.15、グラフ 4.22、グラフ 4.25 に基づき、村落の団体と教育機関の BPM の平均値を比較した結果、分析した全ての小節において、教育機関の団体の BPM の平均値は、村落の団体の BPM の平均値よりも小さかった。以上のことから、1980 年代には入り、《オレグ・タムリリンガン》の演奏テンポは、遅くなったといえる。

これらの分析結果から、1970 年代の《オレグ・タムリリンガン》の演奏テンポは、一様ではなく、演奏団体によって加速や減速の度合いにも差があり、多様であったが、1980 年代に入ると、テンポの遅いなだらかな演奏が好まれ、演奏団体によるテンポの差異は、ごく僅かになり、均質化にむかったと考えられる。

また 1980 年代に入り、テンポが遅い、なだらかな演奏が普及したのは、芸術教育機関の楽曲の規範化や録音、録画資料を用いた芸能の学習変化によるものだけではなく、バリの人々の生活環境の変化も原因として考えられる。

バリのガムラン音楽の活動は、本来スカと呼ばれる村落内にある同好会で行われ、村落の住民によって行われていた。しかし 1980 年代以降、バリは観光開発が進み、観光業に従事する人が増加したため、

スカの練習に参加する住民は減少し、練習機会も少なくなったという。グラダッグ集落の演奏家であるイ・ワヤン・ルンドゥーが、「練習の機会の減少によって、演奏者同士の呼吸を揃えることが難しくなり、テンポの加速、減速が大きい演奏が困難になった(Runduh, p.c., 2009)」と語っていることから、バリの人々の生活環境の変化が、演奏テンポの趣向の変化に繋がったともいえるだろう。

本章はバリで販売されている《オレグ・タムリリンガン》の録音資料をもとに演奏テンポの分析を行ったが、演奏テンポの変遷や演奏団体の個性を明確にできるほど、十分な録音資料を分析したとはいえない。今後は、分析する録音資料を増やし、バリの演奏者の証言を考慮に入れ、バリのガムラン音楽の演奏表現をより明確にしていく必要がある¹⁴。

¹⁴ 尚、本章は、平成25年度にカワイサウンド技術・音楽振興財団より助成を受けた「バリ・ガムラン音楽の演奏史研究—録音資料から考察するゴン・クビヤールの演奏—」の研究報告書に加筆、修正を加えた内容となっている。

第5章 ガヤの伝承とその現代における形成——ゴン・グラダッグの事例から——

5.1. 研究の目的と視点

5.1.1. 研究の目的

1910年代にブレレン県で発祥したゴン・クビヤールは、徐々にバリ中に広まり、1970年代まで特色のある「地域のガヤ」が存在していたが、1980年代になると、コンクールの開催や芸術教育機関による研究、教育活動の影響によって、地域のガヤは均質化したといわれている。

しかし多くの演奏団体が教育機関の模範的な音楽を受容し、均質化していく中で、その状況に抵抗し、自らの地域のガヤを伝承し続けている希少な演奏団体も存在する。

ゴン・グラダッグ Gong Geladag という演奏団体は、デンパサール Denpasar 特別地区に居住している芸能関係者から、「古典的、伝説的な演奏団体 (seka gong klasik, seka gong legenda)」と称され、自らも他の団体とは異なるガヤを持つと主張している。

デンパサール特別地区はバリの州都であり、政治や経済を担う重要な役所が集中しているだけでなく、インドネシア芸術大学 Institut Seni Indonesia Denpasar やアートセンター Taman Budaya Denpasar など、バリの文化を発信する芸術機関も設けられている。特にデンパサール内で活動している演奏団体は、芸術教育機関に隣接している影響もあり、教育機関が生み出した模範的な音楽や舞踊が受容されている。

そのような状況の中でなぜ、ゴン・グラダッグは、自らのガヤを伝承し、他の団体とのガヤの違いを主張し続けているのであろうか。

本章では、ゴン・グラダッグが主張するガヤの差異が、音楽のどの側面から生じているかを楽曲分析と現地調査によって明らかにし、地域のガヤが伝承され、継承されるようになった過程から、現代におけるガヤの形成の有様を議論してみたい

5.1.2. 調査の概要

本研究は、2009年の9月25日から2010年の3月20日までに行ったゴン・グラダッグでの調査資料に基づいている。また筆者はこれ以前の2007年8月、2008年の8月にも、ゴン・グラダッグについて予備的な調査を行っており、必要に応じて、その時の資料も提示する。調査は、(1)演奏の録音、録画、(2)ゴン・グラダッグの練習の観察、(3)実技習得、(4)演奏者へのインタビューを軸に行った。また実技習得とインタビューは、ゴン・グラダッグの演奏家であるイ・ワヤン・ルンドゥー I Wayan Rundu(1945-)を中心に行った。

ルンドゥーは幼少の頃からゴン・クビヤールを学び、24歳の時にゴン・グラダッグが有名になるま

かけとなった、1969年の第2回バリ全島ゴン・コンクール(ムルダンガ・ウツサワ Mredangga Uttsawa)に参加した。その後1970年代から、ゴン・クビヤールの演奏の要と成る、クندانやウガルのパートを担当し、現在、ゴン・グラダッグにおいて後進の指導にあたっている。また集落内の活動のみならず、バドゥン県の国民福祉課芸術部門の演奏団体に1980年から所属し、日本、シンガポール、韓国、中国など、海外での演奏経験も豊富にある。更にバリ芸術祭において、バドゥン県代表の演奏グループのコーディネーターを頻繁につとめ、演奏指導や作曲なども行っていた。以上のような演奏経歴を踏まえ、ルンドゥーを主要なインフォーマントとした。

写真5.1 イ・ワヤン・ルンドゥー (2009年、筆者撮影)



5.1.3. ゴン・グラダッグの概要

(1) ゴン・グラダッグの演奏活動の変遷

ゴン・グラダッグは、デンパサール特別地区 Kotamadya Denpasar 南デンパサール郡 Kecamatan Denpasar Selatan プドゥンガン村 Desa Pedungan、グラダッグ集落 Banjar Geladag にある演奏団体である¹。ゴン・グラダッグの正式名称は、スカ・ゴン・ジャヤ・クスマ Seka Gong Jaya Kusuma というが、バリでは一般的にゴン・グラダッグという名称で親しまれている。「スカ Seka」とは、村落内の

¹ デンパサール特別地区は、以前バドゥン県の一部にあったが、1995年、バドゥン県と分けられた。またデンパサール特別地区は、北デンパサール郡 Kecamatan Denpasar Utara、南デンパサール郡、東デンパサール郡 Kecamatan Denpasar Timur、西デンパサール郡 Kecamatan Denpasar Barat の四つの群から成り立ち、様々な村落や集落が含まれている。

宗教的儀礼における奉仕演奏や、村落の娯楽の提供を目的として活動する芸能集団を指し、「ゴン」はゴン・クビヤールを指す。つまり、ゴン・グラダッグは、グラダッグ集落内に基盤をおき、芸能活動を行う、ゴン・クビヤールの演奏団体ということになる。

デンパサール特別地区（以下デンパサールと記す）は、402の集落があり（Badan Pusat…2007: 1）、約50パーセント以上の集落がゴン・クビヤールを所有しているといわれている²。しかし1950年代まで、デンパサールにおいてゴン・クビヤールを所有していた集落は15程しかなく、その中でもゴン・グラダッグは1920年代から演奏活動を始めた歴史ある演奏団体としてデンパサールの人々に知られていた（Konolan, p.c., 2008/07）³。

ゴン・グラダッグは、1920年代、寺院にあったブバロンガン bebarongan⁴というガムランで演奏を行っていたが、1935年に、これまで使用していたブバロンガンの青銅部分を溶かしてゴン・クビヤールをつくった。また楽器が揃うと、デンパサールのブラルアン集落からイ・マデ・レゴッグ I Made Regog を指導者として招き、寺院で演奏するための儀礼曲ルランバタンを習得した（Arthanegara 1980: 66）。更にゴン・グラダッグよりも以前にルランバタンを演奏していたスブランガ Seblanga 集落と交流し、演奏技術を磨いていたという（Yudha 2011: 1）。その後、ゴン・グラダッグは1942年にトゥガル Tegal 集落出身のイ・ワヤン・ロットリング I Wayan Lotering を指導者として招き、器楽曲や舞踊を教授した。そしてロットリングの指導によって実力を培ったゴン・グラダッグは、1940年代にデンパサールにあったバリ・ホテルで定期的に演奏するようになり、1940年代後半、スカルノ大統領に指名され、演奏することもあった（Sukma 2002: 19）。そして1947年に行われた地域対抗形式の演奏会で優勝し（Arthanegara 1980: 70）、1969年、バリ州政府直轄の文化機関である、文化審議育成委員会が企画した、第2回バリ全島ゴン・コンクールに優勝したことで、ゴン・グラダッグの名声は確固たるものとなった。また1970年代以降、ゴン・グラダッグはバリ南部のホテルから演奏の依頼を受け、頻繁に観光客に対して演奏する機会を得た。更にゴン・グラダッグの演奏は、現地のレーベルのアネカ・レコードとバリ・レコードによって録音され、販売されていることから、バリでの知名度を窺い知ることができる。

² デンパサール文化局の Dinas Kebudayaan Denpasar 職員である、イ・クトゥット・スアンディタ I Ketut Seadita による情報（Suandita, p.c., 2008/08）

³ イ・ワヤン・コノラン I Wayan Konolan(1930?-2008)があげた、代表的な集落名は、グラダッグ集落以外に、カユマス Kayumas 集落、ブラルアン Belaluan 村、アビアン・ナンカ Abiab Nangka 集落など、現在の東デンパサール郡に含まれる集落であった。

⁴ ブバロンガンは、元来、厄除けのために行われていたチャロナラン劇の伴奏ために用いられていたガムラン編成である。

(2) 2009年時点のゴン・グラダッグの成員構成と活動について

ゴン・グラダッグは、成人男性（20代から70代）によって構成されるグループと、主に小・中学生で構成される二つのグループに分かれていた。成人男性によって構成されるグループの成員は、殆どがグラダッグ集落内の居住者だが、同じプドゥンガン村に属している別の集落から参加している者もあり、それらを含めて約40名であった。また小・中学生のグループは、約30名で構成されていたが、全員がグラダッグ集落に居住し、多くが成人メンバーの子供であった。また調査期間内に筆者が観察できたゴン・グラダッグの主な演奏活動と上演された演目は以下のようなものがあつた⁵。

表5.2 調査期間内に行われたゴン・グラダッグの演奏活動

番号	日時	場所	グループ	主な演目
1	2009年10月8日	タンジュン・ベノア	小・中学生のグループ	器楽曲:《ガンバン・スリン》 舞踊:《プスパン・ジャリ》、《レゴン・クラトン・ラッセム》
2	2009年10月9日	デンパサール、 ププタン広場	成人のグループ	儀礼曲:《タブ・トゥル・ブアヤ・マンガッブ》、《タブ・ウンパット・スマランダナ》
3	2009年11月8日	グラダッグ集落	小・中学生のグループ	器楽曲:《ガンバン・スリン》 舞踊:《プスパン・ジャリ》、《パリス》、 《パニヤン・ブラマ》、《レゴン・クラトン・ラッセム》
4	2009年11月12日	サヌール、 バリ・ビーチ・ホテル	成人のグループ	舞踊:《プスパン・ジャリ》、《オレグ・タムリリンガン》、《クビヤール・ドウドウク》
5	2009年12月23日	グラダッグ集落	成人のグループ	儀礼曲:《タブ・トゥル・チュルチュック・ブニヤ》、《タブ・ウンパット・エマ・ネマ》
6	2009年12月31日	デンパサール、 ププタン広場	成人のグループ	儀礼曲:《タブ・トゥル・スカル・ガドゥン》、《タブ・ウンパット・ジャグル》
7	2010年1月4日	グラダッグ集落	成人のグループ	器楽曲:《ガンバン・スリン》 舞踊:《ヌラヤン》、《レゴン・クラトン・ラッセム》、《オレグ・タムリリンガン》

表5.2の1番と3番と5番は、寺院での奉納演奏だが、2番、4番、6番、7番は儀礼とは関係のない、依頼による演奏であった。特に2番と6番は、デンパサールの文化局 Dinas Kebudayaan Denpasar が企画した催しで、デンパサールで活動をしている様々な演奏団体や舞踊教室がププタン広場に集まり、演奏の実演や舞踊のレクチャーが行われた。ゴン・グラダッグは、10月9日の催しの際、司会者によって「古典的なスカ・ゴン Seka gong klasik」と紹介されていた。またゴン・グラダッグが演奏した儀礼曲は、「デンパサールの重要な文化遺産 warisan budaya Denpasar」とアナウンスされていたことから、

⁵ ゴン・グラダッグは、スマル・プグリンガンも所有しており、村落内で演奏することもあつたが、ゴン・クビヤールの活動に焦点をあてているため、表からは割愛した。また7番の演奏会は、筆者が誇示点滴に依頼したものである。

ゴン・グラダッグが、デンパサールにおいて地域を代表する伝統的な演奏団体として認められていることが窺えた。

写真5.3 儀礼曲を演奏するゴン・グラダッグ（2009年10月9日、筆者撮影）



写真5.4 舞踊のレクチャーの様子（2009年10月9日、筆者撮影）



5.2. ギン・グラダッグのギャの実態

5.2.1. ギン・グラダッグのギャに関する演奏者の語り

ゴン・グラダッグの演奏者は自らのギャを如何に主張しているのでしょうか。また他の団体との差異は、演奏のどの側面に見られるのでしょうか。ルンドゥーは、ゴン・グラダッグのギャについて以下のように語っている。

私達のギャはテンポや、ガンサを演奏するテクニック、ウガルの旋律に違いがある。また私達は芸術機関が設立する以前から伝承されていた古い曲の形を保持しているため、他の演奏グループと異なっている (Rundu, p.c., 2009/10/7)

また現在ゴン・グラダッグのメンバーでインドネシア芸術大学デンパサール校を卒業した、イ・ワヤン・スアンドラ I Wayan Suandra(1962-)は、芸術大学の演奏とゴン・グラダッグの演奏を比較し、以下のように述べている。

芸術大学のギャと私達のギャは多少異なっている。集落で先に演奏を学んだ私にとっては、芸術大学入学後、同じ曲でもクンダンのリズム・パターンや、旋律の装飾に微妙な違いがあり、その演奏にあわせるのに苦労した (Suandra, p.c., 2009/10/27)

ゴン・グラダッグの演奏者は、芸術教育機関と自らの演奏を比較し、演奏テンポ、ガンサを演奏するテクニック、ウガルの旋律、楽曲の形、クンダンのリズム・パターン、旋律の装飾などに違いがあると語っている。ゴン・グラダッグのギャの実態を探るためには、多くの楽曲を分析し、且つ上記で述べられている全ての要素を分析することが望ましい。しかし筆者の演奏能力に限界があるため、ゴン・グラダッグのギャの特徴を、第3章でも扱ってきた《オレグ・タムリリンガン》の旋律構造の側面（ポコックの演奏の順番と旋律の装飾音形）に焦点を絞り、伝統音楽高等学校の録音(製品番号 275)と比較し検討する。またゴン・グラダッグのギャは、1969年の第2回全島ゴン・コンクールの出場前後に確立されたといわれていることから(Rundu, p.c., 2010/1/13)、1970年代初頭にバリ・レコードにより録音され、販売された、製品番号 B128 のカセット・テープを分析対象とする。

5.2.2. 旋律構造からみるゴン・グラダッグのギャ

(1) 《オレグ・タムリリンガン》のゴンガンの数とポコックの演奏の順番の比較

分析の都合上、舞踊や音楽の展開に基づき《オレグ・タムリリンガン》を、①カウイタン、②ルロンゴランⅠ、③ルロンゴランⅡ、④クビヤールⅠ、⑤パパン、⑥ルロンゴランⅢ、⑦プンゲチェⅠ、⑧クビヤールⅡ、⑨ルロンゴランⅣ、⑩プンゲチェⅡ、⑪クビヤールⅢの11の部分に分けた。まずはじめに、ゴン・グラダッグと伝統音楽高等学校の《オレグ・タムリリンガン》のコロトミー構造と、用い

られているポコックを採譜し比較した結果、この二つに違いは見られなかった⁶。しかし、ゴンガンの数を、譜例 5.6 に基づき比較すると、表 5.5 で示したように③ルロンゴランⅡと⑤バパンの部分において差異があった。

表 5.5 《オレグ・タムリリンガン》の楽曲の構成部分名とゴンガンの数の比較

楽曲の構成部分名	ゴン・グラダッグ		伝統音楽高等学校	
	ゴンガン/フレーズの数	譜例の対応番号	ゴンガン/フレーズの数	譜例の対応番号
① カウイタン kawitan	7	G1-G7	7	K1-K7
② ルロンゴランⅠ lelonggoranⅠ	10	G8-G17	10	K8-K17
③ ルロンゴランⅡ lelonggoranⅡ	14	G18-G31	10	K18-K27
④ クビヤールⅠ kebyarⅠ	1 フレーズ	G32	1 フレーズ	K28
⑤ バパン bapang	17	G33-G49	13	K29-K41
⑥ ルロンゴランⅢ lelonggoranⅢ	8	G50-G57	8	K42-K49
⑦ プンゲチェⅠ pengecetⅠ	7	G58-G64	7	K50-K56
⑧ クビヤールⅡ kebyarⅡ	2 フレーズ	G65-G66	2 フレーズ	K57-K58
⑨ ルロンゴランⅣ lelonggoranⅣ	12	G67-G78	12	K59-K70
⑩ プンゲチェⅡ pengecetⅡ	7	G79-85	7	K71-K77
⑪ クビヤールⅢ kebyarⅢ	2 フレーズ	G86-G87	2 フレーズ	K-78-K79

まず、伝統音楽高等学校のゴンガンの数は、③ルロンゴランⅡと⑤バパンの部分において、ゴン・グラダッグより 4 ゴンガン少なかった。現在の《オレグ・タムリリンガン》の上演時間は、おおよそ 15 分程であるが、1960 年代以前は、《オレグ・タムリリンガン》を 30 分という長さで演奏する団体もあり、上演時間は演奏団によって差異があった。しかし 1970 年代よりゴン・クビヤールの音楽や舞踊が観光客の前で披露される機会が増え、観光客が飽きないよう工夫した結果、伝統音楽高等学校の演奏のように、③ルロンゴランⅡと⑤バパンの部分短縮されたといわれている(Bandem 2006: 9)。一方、③ルロンゴランⅡと⑤バパンⅡの部分においてゴンガンの数が多いゴン・グラダッグの《オレグ・タムリリンガン》は、演奏時間が短縮されていない、古い形の《オレグ・タムリリンガン》の演奏を保持しているといえよう。

またポコックには、譜例 5.6 の丸印で示した箇所違いが見られた。特に②ルロンゴランⅠの G-9 から G-12、K-9 から K-12 はポコックの演奏の順番が異なっているため、他の部分よりも大きな差異がみられた。また⑤バパンの G-48 と K-40、G-49 と K-41、⑥ルロンゴランⅢの G-56 と K-48、⑨ルロンゴランⅣの G-78 と K-70 は、基本的に同じポコックであるが、ガンサの旋律に従い採譜した結果、ポコックの最終音に違いがみられた。

⁶ 《オレグ・タムリリンガン》の分析の手順やコロトミー構造、ポコックについては、第3章の 3.2.と 3.3 において詳しく述べているため、ここでは割愛する。

譜例 5.6 ゴン・グラダッグと伝統音楽高等学校のポコック及びピコックの演奏の順番の比較

ゴン・グラダッグ (G)	伝統音楽高等学校 (K)
①カウイタン G-1	①カウイタン K-1
G-2	K-2
G-3	K-3
G-4	K-4
G-5	K-5
G-6	K-6
G-7	K-7
②ルロンゴラン I G-8	②ルロンゴラン I K-8
G-9	K-9
G-10	K-10
G-11	K-11
G-12	K-12
G-13	K-13
G-14	K-14
G-15	K-15
G-16	K-16
G-17	K-17

譜例 5.6 (続き)

③ルロンゴラン II

G-18



G-19



G-20



G-21



G-22



G-23



G-24



G-25



G-26



G-27



G-28



G-29



G-30



G-31



④クビヤール I

G-32



③ルロンゴラン II

K-18



K-19



K-20



K-21



K-22



K-23



K-24



K-25



K-26



K-27



④クビヤール I

K-28



省略されている部

譜例 5.6 (続き)

<p>⑤バレン G-33</p> 	<p>⑤バレン K-29</p> 
<p>G-34</p> 	<p>K-30</p> 
<p>G-35</p> 	<p>K-31</p> 
<p>G-36</p> 	<p>K-32</p> 
<p>G-37</p> 	<p>K-33</p> 
<p>G-38</p> 	<p>K-34</p> 
<p>G-39</p> 	<p>K-35</p> 
<p>G-40</p> 	<p>K-36</p> 
<p>G-41</p> 	<p>K-37</p> 
<p>G-42</p> 	<p>K-38</p> 
<p>G-43</p> 	<p>K-39</p> 
<p>G-44</p> 	<p>省略されている部</p> 
<p>G-45</p> 	
<p>G-46</p> 	
<p>G-47</p> 	
<p>G-48</p> 	
<p>G-49</p> 	<p>K-40</p> 
	<p>K-41</p> 

譜例 5.6 (続き)

⑥ルロンゴランⅢ

G-50


G-51


G-52


G-53


G-54


G-55


G-56


G-57


⑦ブンゲチェⅠ

G-58


G-59


G-60


G-61


G-62


G-63


G-64


⑥ルロンゴランⅢ

K-42


K-43


K-44


K-45


K-46


K-47


K-48


K-49


⑦ブンゲチェⅠ

K-50


K-51


K-52


K-53


K-54


K-55


K-56


譜例 5.6 (続き)

⑧クビヤールⅡ

G-65



G-66



⑨ルロンゴランⅣ

G-67



G-68



G-69



G-70



G-71



G-72



G-73



G-74



G-75



G-76



G-77



G-78



⑧クビヤールⅡ

K-57



K-58



⑨ルロンゴランⅣ

K-59



K-60



K-61



K-62



K-63



K-64



K-65



K-66



K-67



K-68



K-69



K-70



譜例 5.6 (続き)

㊦ プングチェ II

G-79



G-80



G-81



G-82



G-83



G-84



G-85



㊦ クビヤール III

G-86



G-87



㊦ プングチェ

K-71



K-72



K-73



K-74



K-75



K-76



K-77



㊦ クビヤール III

K-78



K-79



(2) ②ルロンゴラン I における旋律の装飾の比較

また旋律の装飾の差異は、譜例 5.6 の②ルロンゴラン I において、同じポコックを用いている、G-8 と K-8、G-11 と K-11、 G-13 と K-13、 G-14 と K-14、 G-15 と K-15、 G-16 と K-16 、 G-17 と K-17 の 7 箇所の部分のカンティランの旋律を比較した（譜例 5.7 を参照）。

譜例 5.7.1 G-8 と G-9 の旋律の装飾の比較

譜例 5.7.2 G-11 と K-11 の旋律の装飾の比較

譜例 5.7.3 G-13 と K-13 の旋律の装飾の比較

譜例 5.7.4 G-14 と K-14 の旋律の装飾の比較

Musical score for Example 5.7.4. It consists of three staves. The top staff is labeled 'G-14', the middle 'K-14', and the bottom 'ポコック'. All staves are in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The G-14 and K-14 staves contain highly ornamented, rapid melodic lines. A rectangular box highlights the final measure of both the G-14 and K-14 staves, showing a difference in the ending ornamentation. The Pokok staff contains a simple, slow-moving bass line with four whole notes.

譜例 5.7.5 G-15 と K-15 の旋律の装飾の比較

Musical score for Example 5.7.5. It consists of three staves: 'G-15', 'K-15', and 'ポコック'. The key signature and time signature are the same as in Example 5.7.4. The G-15 and K-15 staves show a comparison of melodic ornamentation. A rectangular box highlights a section of the melody in both staves. The Pokok staff is the same as in Example 5.7.4.

譜例 5.7.6 G-16 と K-16 の旋律の装飾の比較

Musical score for Example 5.7.6. It consists of three staves: 'G-16', 'K-16', and 'ポコック'. The key signature and time signature are the same as in Example 5.7.4. The G-16 and K-16 staves show a comparison of melodic ornamentation. A rectangular box highlights a section of the melody in both staves. The Pokok staff is the same as in Example 5.7.4.

譜例 5.7.7 G-17 と K-17 の旋律の装飾の比較

②ルロンゴラン I におけるゴン・グラダッグ(G)と伝統音楽高等学校(K)の旋律の装飾の差異は、譜例 5.7.1 から譜例 5.7.7 において、実線で囲っている部分にみられた。また、ゴン・グラダッグの譜例 5.7.1、譜例 5.7.2、譜例 5.7.3 において丸印で囲っている部分は鍵板楽器であるカンティランの演奏法の違いを示している。

鍵板楽器は、右手に桴をもち、鍵板を叩いて演奏するが、桴で次の音を叩くと同時に、前の鍵板を、左手の親指と人差し指で挟み、消音する。またフレーズの終わりは、伝統音楽高等学校のように、左手で消音せず、鍵板楽器の音を伸ばすことが多いが、ゴン・グラダッグは譜例で示したように、フレーズの最終音を左手で消音し、演奏することが多かった。これは B128 のカセット・テープの音源でも確認できたが、ルンドゥーとの実技指導の中で、伝統音楽高等学校との違いとして強調された部分でもあった。

以上のように、ゴン・グラダッグと伝統音楽高等学校の《オレグ・タムリリンガン》のゴンガンの数、ポコックの演奏の順番、カンティランの旋律を比較した結果、ゴン・グラダッグの演奏家が主張していたような様々な差異が実証できた。

また、他の団体の演奏家からは、これらの差異以外に、ゴン・グラダッグのウガルの役割について以下のような意見も聞かれた。

ゴン・グラダッグの《オレグ・タムリリンガン》は、たしかに芸術教育機関の演奏と違いはあるが、その差は僅かであり、プリアタン村の演奏のように大きな差異は感じない。ゴン・グラダッグの演奏は、ウガル奏者の趣向が演奏に反映され、むしろウガルの特徴が、演奏の差異に影響しているように感じる(Sudarna, p.c., 2008/08)。

1969 年の全島ゴン・コンクールの演奏を見たとき、ウガルの旋律の複雑さと、演奏を統率する力に驚いた。普通はクンダンの演奏者が演奏を仕切るが、ゴン・グラダッグは、ウガル奏者がその役割を担っていた (Gembur, p.c., 2009)。

テンツァーが、「太鼓奏者のうちの一人が、演奏グループ全体の手綱を握り、[演奏グループの]管理や練習の指導、旋律の装飾を決定する。またしばしば作曲や振り付けも行う (Tenzer 2000: 250)」と述べているように、実際、クندان奏者をリーダーとする演奏グループが多く、クندان奏者の趣向が演奏グループ全体のアンサンブルに影響を与えていることが多い。しかしスダルナとグンブルの語りによると、ゴン・グラダッグのギヤは、カンティランの旋律の僅かな違いよりも、むしろウガルの演奏の個性にあるようである。そこで、ゴン・グラダッグのウガルの特徴について明らかにしていく。

5.2.3. ウガル奏者、イ・ワヤン・カレ I Wayan Kale(1902?-1987)の演奏趣向

ゴン・グラダッグにおいてウガルが中心となって演奏をコントロールするようになったのは、1940年代から1980年代にかけてウガルを担当していたイ・ワヤン・カレ I Wayan Kale(1902-1987)の影響が大きいといわれている。

カレは1902年頃、グラダッグ集落で生まれ、バロンガンの演奏者であった父親のイ・ニョマン・ゲジョール I Nyoman Gejor (生没年不詳)の影響でガムランの演奏を始め、1940年代よりゴン・グラダッグのウガルの担当になったという。またカレはデンパサール第16軍ウダヤナ軍地司令部の中にある楽団の演奏者であり、そこでもウガルを担当していた。カレは優れた演奏技術とそのカリスマ性でゴン・グラダッグの演奏を統率し、その統率力は「軍隊の指揮官のようだった (Rundu, p.c., 2010/02/28)」と演奏メンバーに形容にされる程であった。またカレは演奏だけではなく、ゴン・グラダッグの楽器を自ら調律し、好みのうなりにしたという。これらのことからカレは自らの趣味や趣向を演奏グループに強く反映させたことが窺え、ゴン・グラダッグの演奏におけるギヤを作り出した中心的な人物だといえる。

写真 5.8 イ・ワヤン・カレ(グラダッグ集落より提供)



そこで実際カレの個人の趣向やギヤがどのようなものであったかについて明らかにし、カレのギヤがゴン・グラダッグの演奏のギヤにどのような影響を与えているか、《オレグ・タムリリンガン》の②ルロンゴラン I のウガルの旋律を中心に分析した。カレのギヤを分析するために、本研究ではカレの後継者であるルンドゥーからウガルの演奏を習得し、ウガルの特徴の把握につとめた。また B128、B407、マ

ハラニ Maharani の CD からカレのウガルの旋律を譜面におこしたが、聞き取りが難しい部分はルンドゥーにカレが演奏した録音を聞いてもらい、採譜した旋律に修正を加えた。

また、カレのウガルの特徴を客観的に示すため、伝統音楽高等学校の録音（製品番号A275）のウガルとスダルナのウガルの旋律⁷も併せて採譜し、カレのウガルの旋律と比較を試みた。

(1) カレのウガルの旋律の特徴

ウガルは旋律楽器のリーダーで、旋律のみならず、身振り、アイコンタクトを用いて強弱やテンポを他の演奏者に指示し、クندانと共にアンサンブルをコントロールする。アンサンブル全体の演奏速度が速い場合、ゴン・クビヤールの多くの楽器は、2台1組で奏される^{つが}番いリズムを演奏している。その際、ウガルは単純に骨格旋律だけを演奏し、カジャールと協力しながらテンポをキープするように努める。また音量を大きくする際、右手にもっている桴を振り上げることで、前もって他の演奏者に身振りで合図をする。また演奏速度が遅い場合は、ウガル奏者は旋律を自由に創作し演奏することができる。

しかしその旋律は骨格旋律であるポコック⁸のそれぞれの音を共有し（譜例 5.9 の点線参照）、鍵盤楽器の旋律の動き方にも左右されるため、自由に創作できる部分は少ない。譜例 5.9 の旋律⁹の場合、ポコックが7拍目のAの音から9拍目のEの音のように音が跳躍して移動する場合、ウガルはポコックの音をつなぐように経過音を入れて旋律を作るという規則がある（譜例 5.9 のポコックの矢印を参照）。またある一つの旋律パターンから新しい旋律パターンに移行する時、ウガルは他の鍵盤楽器に新しい旋律パターンの始まりの音を予測できるように演奏する慣習がある（譜例 5.9 のカンティラン、ウガルを参照）。そのためバリの演奏者は完全に楽曲を暗記していない場合でも、ウガルの合図から次の新たな旋律パターンや次に弾く音を予測し演奏することができる。この譜例 5.9 の旋律もカンティランのパートはウガルの微妙な旋律の変化を聞き（譜例 5.9 のウガルの四角で囲っている部分）、次に始まる新しい旋律パターンやその始まりの音を予測している。そのためポコックに基づきながら独創的なウガルの旋律を形成し、的確な合図をだして演奏するのには、豊富な演奏経験と高い演奏技術を必要とする。

⁷ スダルナの演奏は、筆者が2008年に録音したものを採譜した。

⁸ これまでの分析では、ポコックは四つの全音符で表記していたが、ウガルの分析では、旋律の動きを詳しくみるため、ポコックを、八つの二分音符で表記した。

⁹ この旋律は②ルロンゴラン I の冒頭（第1ゴンガン）で用いられる。

譜例 5.9 ウガルの旋律の形成方法 (《オレグ・タムリリンガン》の②ルロンゴラン I の旋律より)

The image shows a musical score with three staves. The top staff is labeled 'カンティラン' (Kanteyran), the middle 'ウガル (スダルナ)' (Ugal (Stalna)), and the bottom 'ポコック' (Pokok). The score is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. Annotations include:

- A bracket above the Kanteyran staff spanning measures 9-12, labeled '新たな旋律パターンを予測させる' (Predicting a new melody pattern).
- Vertical dashed lines connect the Ugal staff to the Pokok staff at measures 9, 12, 15, and 18.
- Below the Pokok staff, the letters 'G', 'P', 'T', and 'P' are placed under measures 9, 12, 15, and 18 respectively.
- An arrow points to the Pokok staff between measures 12 and 15, labeled 'ポコックの跳躍' (Pokok's leap).
- The text 'コロトミー構造' (Korotomi structure) is written vertically on the left side of the Pokok staff.
- Vertical labels '経' (Kiyomi) are placed between the Ugal and Pokok staves at measures 12, 15, and 18.

※経は経過音、Gはゴング、Pはクンプル、Tはクレントンを示している。

また譜例 5.10 は、カンティランとポコックに加えて、カレを含めた三つのウガルの旋律を記譜しているが、ウガルの旋律が比較しやすいように、譜例 5.9 の旋律を 2 倍の音価で採譜している。譜例 5.10 をみると三つのウガル全てがポコックの音を叩き、ポコックの動き方に基づいて経過音を入れ旋律を形成しているといえる。更に前述したウガルの演奏の慣習通り、カンティランが新しい旋律パターンに移行する際、ウガルは Gis、A、Cis という音を用いて旋律を弾き、次の新しいパターンの始まりの音 (13 拍目) が A 音であることをカンティランに対し示唆している (譜例 5.10 の 9 拍目から 12 拍目の間の矢印部分)。

しかしカレはウガルの演奏規則に従いながらも、譜例 5.10 の 9 拍目から 12 拍目において他の二つのウガルと違った独創性を発揮している。カレのウガルは旋律パターンの変化を予測させる Gis、A、Cis というカンティランに対する合図の音を他の二つのウガルより先に弾いている (譜例 5.10 の合図 1)。カレのウガルはこの三つの Gis、A、Cis の音を前もって弾くことで、次により複雑な合図 2 の装飾パターンを演奏することができる。更にこの合図 2 の複雑な装飾パターンの中にある E、Gis の音は、13 拍目の A の音を再度予測させる役割がある。このようにカレのウガルは次の旋律に移行する合図を先取りして行うことで、複雑な装飾パターンを導入しながらも、再度カンティランに対し次の旋律パターンの始まりの音を示している。これは他の二つのウガルには見られないカレ個人のガヤといえるであろう。またルンドゥーはこのようなカレの旋律について、「ガンサ (カンティラン) のパートに対し、旋律の移行を明確に伝えるという機能も含んでいるが、ガンサの旋律と異なった装飾パターンや音を弾くことで、

アンサンブル中にあるウガルの音や旋律をより際立たせようとしていた (Rundu, p.c., 2010/02/23)」と述べている。実際、カレは上記の合図以外にも、ウガルを際立たせるため、カンティランのパートと異なったリズム・パターンや音を弾いている (譜例 5.10 の点線の四角部分)。このように、カレは旋律に対する優れたセンスと高度な演奏テクニックを駆使し、旋律をリードしながら、自らの個性も表現していたといえる。

譜例 5.10 ウガルの旋律の比較 (《オレグ・タムリリンガン》の②ルロンゴラン I の旋律より)

スコアの楽器とパート:

- カンティラン
- スダルナ
- 伝統音楽高等学校 (A275)
- カレ (B128)
- ポコック
- コロミー構造

スコアの構成要素:

- 合図1
- 合図2
- ポコックの跳躍
- 経
- G
- P
- T

(2)カレの演奏テンポの指示方法

次に実際の演奏の中で、カレが演奏テンポをどのように指示していたかを明らかにする。一般的にゴン・クビヤールの演奏においてテンポの変化は、アンセルという一時的に演奏を中断するパターンや、新たな旋律パターンに移行する直前に起こる。その際ウガルやカジャール、クンダンが協力し、次の演奏テンポを示すが、カレの場合はこの二つのパートよりも率先してテンポをコントロールしようとしていた (Rundu, p.c., 2010/02/24)。

譜例 5.11 は《オレグ・タムリリンガン》の②ルロンゴラン I において、次の新しい旋律に向い、テンポが加速する部分である¹⁰。筆者の演奏経験によると、この部分は、譜例 5.11 の 9 拍目でクンダンとウガルが同じリズムを演奏し、両者が協力して次の演奏テンポを決定することが多い。譜例 5.11 でしめたように、カレのウガルは 9 拍目の部分でクンダンと同じリズム・パターンを演奏してはいるが、E の音を連続して叩くことで積極的にテンポの加速を促していたという。これは同じ音を連続して叩くことで、自分の演奏したいテンポをクンダン奏者とカジャール奏者に示し、両者をコントロールする効果を生んでいたという (譜例 5.11 の四角の囲いを参照)。

譜例 5.11 カレによる演奏テンポの指示 1.

ウガル (B407)

クンダン ラナン

クンダン ワドン

カジャール

コロトミー
構造

G P T P

音の連続でテンポを加速する

クンダン、カジャールにテンポを指示

また譜例 5.12 の部分は通常ウガルが、四角で囲んだ 1 拍目の部分を弾かず、クンダンのリズムから次のテンポを予測するようなどころだが¹¹、カレはあえて音を弾くことでテンポの主導権を握っている。またこの部分は、テンポの変化と同時に強弱も変化する部分で、2 拍目から急激に音が強くなる。その際ウガル奏者は桴を一瞬高くあげ、身振りによって他の楽器に音の強さが変わることを示す。この時、ウ

¹⁰ 譜例 3.15 の、イからウに向う直前 acc.の部分である。

¹¹ 譜例 3.23 の⑨ルロンゴラン IV の第 6 ゴンガンの部分を抜粋した。

ガル奏者は桴をあげる準備のため、あえて旋律を弾かない場合もあるが、カレは1拍目で音を弾きながらも、2拍目の一瞬の休符で桴をあげ、強弱の合図をだしたという。ルンドゥーは「カレのウガルに従わないことは許されなかった。そのウガルは隙間なく音を叩いていて、合図を出しながら銃を撃つという二つの役割を担当する軍隊の指揮官のようだった (Rundu, p.c., 2010/02/24)」と形容している。「隙間なく音を叩く」と「銃を撃つ」という表現は、譜例 5.12 の1拍目に見られるDの音の連続であり、「合図」をだすというのは、2拍目の休符で桴をあげて強弱を指示する様子を表現している。

また譜例 5.11、譜例 5.12 の演奏のように、カレがあまりにも自分の演奏したいテンポを主張するため、ゴン・グラダッグではテンポの指導権を全てカレに任せていた。その結果ゴン・グラダッグでは、カレがウガルを演奏しない際、クンダン奏者がテンポを上手くコントロールできず、演奏者達の理想とするテンポで演奏できなかったという。更にカレは自分の演奏したいテンポを精確に指示するために、カジャール奏者を指名し、時には自分の望むテンポを足で示したこともあった (Rundu, p.c., 2010/02/24)。このように、自分の演奏したいテンポやその趣向をグループに強く指示していることから、カレがゴン・グラダッグの演奏に大きな影響を与えていたことが窺えるであろう。

譜例 5.12 カレによる演奏テンポの指示 2.

カンティラン

ウガル(通常)

ウガル(カレ)

クンダン・ラナン
クンダン・ワドン

カジャール

コロトミー
構造

G P T

本来クンダンからテンポ予測

休符で桴をあげる

拍節を指示し、テンポを主導する

5.3. 演奏の伝承と現代

これまで、1970年代に録音された《オレグ・タムリリンガン》の音源からゴンガンの数、ポコックの演奏の順番、カンティランの旋律、ウガルの旋律を採譜し、ゴン・グラダッグの演奏家が主張しているガヤの実態を証明した。しかし分析した録音は1970年代のものであり、口頭伝承で行われているガムラン音楽において、ゴン・グラダッグの演奏者が主張しているようなガヤが、現在まで伝承されている

のか疑問が残る。そこで1970年代と2000年代のゴン・グラダッグの演奏を比較し、ゴン・グラダッグのガヤがどの程度、保有され、伝承されているか検証する。

5.3.1. カンティランの旋律の伝承

ここでは、一般的に同じグループでも年代によって変化が生じやすいといわれている、旋律の装飾（カンティランの旋律）を分析する。比較には、これまで分析に用いてきたバリ・レコードのB128のカセット・テープ（1970年代の録音）に加え、ビクターエンターテイメントより2000年に販売された「Resonance Meditation～共鳴瞑想のCD」に収録されている《オレグ・タムリリンガン》の演奏と、筆者が2009年の11月12日にバリ・ビーチホテルで録音した《オレグ・タムリリンガン》の演奏を比較した。また比較箇所は、5.2.2でも取り上げた《オレグ・タムリリンガン》の②ルロンゴランⅠのG-8からG-17の部分に注目した。

譜例5.13には1段目に、バリ・レコードの録音（楽譜ではG-Bと表記）、2段目にビクターエンターテイメントの録音（G-V）、3段目に筆者が録音した演奏（G-S）を表記している。

譜例 5.13 ②ルロンゴランⅠにおけるカンティランの旋律の伝承

The image shows a musical score for the piece 'Oleg Tamurilingan', specifically the 'Kantilan' melody. The score is presented in two systems, labeled G-8 and G-9. Each system contains three staves, representing different recordings: G-B (Baru Record), G-V (Victor), and G-S (Author). The melody is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. The notation shows a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes.

G-10

G-B

G-V

G-S

G-11

G-B

G-V

G-S

G-12

G-B

G-V

G-S

G-13

G-B

G-V

G-S

G-14

G-B

G-V

G-S

The image displays three musical staves for each recording, labeled G-B, G-V, and G-S. The recordings are numbered G-15, G-16, and G-17. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

三つの録音を比較してみると、②ルロンゴラン I の G-8 から G-17 において、変化があったのは、四角で囲った G15 の 9 拍目と 10 拍目のみで、あとの部分では違いがみられなかった。従って、②ルロンゴラン I に限ってみた場合、ゴン・グラダッグのカンティランの旋律は、1970 年代から 2009 年の約 40 年の間、ほとんど変化していないといえるだろう。

5.3.2. ウガルの旋律の伝承

次にウガルの旋律の伝承について考察する。譜例 5.14 は、ゴン・グラダッグのウガル奏者の旋律を比較したもので、上段にカンティラン、2 段目にはカレ、3 段目にはカレの後進のウガル奏者であるルンドゥー、4 段目には若手の演奏者であるイ・クトゥット・チャンドラ I Ketut Candra, (1965-) の演奏パターンを記譜している¹²。これら三つのウガルの旋律を比較すると、カレの特徴である旋律を先取りする合

¹² カレの演奏はバリ・レコードの B128 番から採譜し、ルンドゥーの旋律は、実技指導中に録音した演奏を採譜した。また

図と複雑な装飾パターンが後のウガル奏者に伝承されていることがわかる（譜例 5.14 において四角で囲っている部分）。これはカレ個人の特色であった旋律を後のウガル奏者が受け継いだことで、カレ個人のガヤがゴン・グラダッグの演奏の特徴として定着し、ゴン・グラダッグのガヤの一部になったと捉えることができるだろう。

譜例 5.14 ウガルの旋律の装飾パターンの伝承

5.3.3. ガヤが継承され続ける背景

本来、カンティランの旋律や、ウガルの旋律などの側面は、時代や演奏者が違えばその方法異もなり、同じ演奏グループ内でも通常、演奏で固定されない部分だといわれている。またカレは圧倒的な演奏技術で他の演奏メンバーを従わせていたが、時にはその独裁的な面でメンバーの中で不満も生まれたという。それにもかかわらず、なぜゴン・グラダッグの演奏者は、カンティランの旋律を変化させず、カレの演奏方法を受け継いだのであろうか。それは、コンクールの優勝の影響、カセット産業の発展、芸術教育機関による研究が影響していると考えられる。

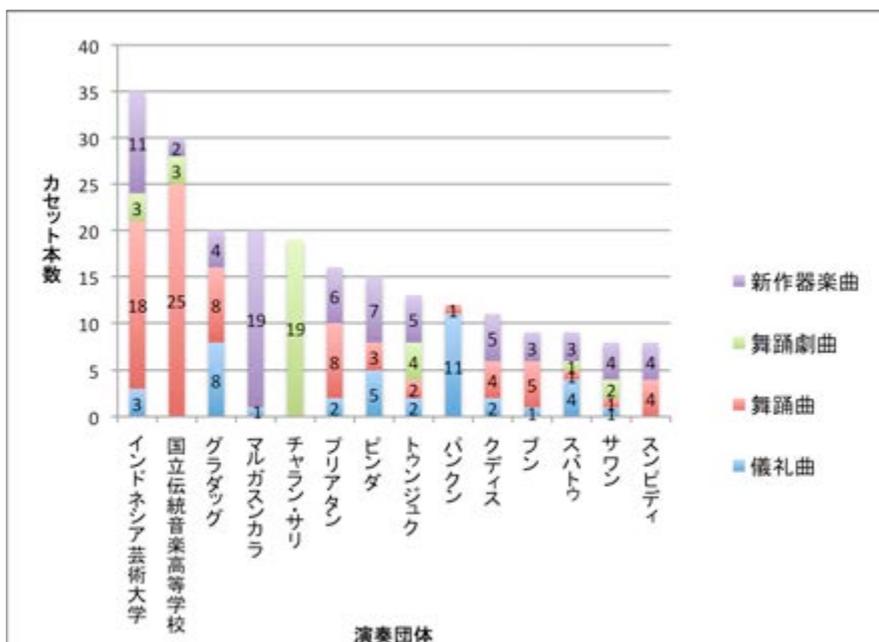
1969年の第2回全島ゴン・コンクールの優勝は、ゴン・グラダッグの演奏活動に大きな影響を与えた。

チャンドラのウガルは、2009年11月12日に録音した演奏から採譜した。

この時期は、政府が主体となり積極的な観光開発が行われ、「文化観光」が盛んに行われ始めた時期と重なり（梅田 2001：144）、コンクールの優勝によって名声を得たゴン・グラダッグはバリ島南部にある、バリ・ビーチ、カルティカ・プラザ、バリ・ハイアットなどのホテルから依頼を受け、頻繁に観光客に対して演奏する機会を得た。（Yudha 2011: 23）。また近隣の集落の祭礼に招かれ演奏する機会や指導をするようになり徐々にその演奏は認知されるようになった。

そしてカレのウガルのガヤ、及びゴン・グラダッグのガヤが定着した最大の理由はバリにおけるカセット産業の発展が関係している。バリでは1970年代初頭にアネカ・レコードとバリ・レコードが台頭し、ゴン・グラダッグはこの二つのレーベルから多くのカセット・テープが発売された。この二つレーベルの目録から、現在販売されているゴン・クビヤールのジャンルのカセットの本数を演奏グループごとにまとめたのがグラフ 5.15 である。

グラフ 5.15 ゴン・クビヤールのカセットの本数とその販売されているジャンル



グラフ 5.15 から、芸術教育機関を除くと、グラダッグ、マルガスンカラ、チャラン・サリの三つの演奏団体が、カセットの販売本数が多いことが読みとれる。更にそれぞれの演奏団体において販売されたカセットのジャンルをみると、マルガスンカラは主に新作器楽曲、チャラン・サリは舞踊劇のカセットが販売されているのに対し、ゴン・グラダッグは儀礼曲、舞踊曲、新作器楽曲の全てにおいて偏りなく販売されている。特にゴン・グラダッグの儀礼曲は、カセット・テープに録音されるだけにとまらず、

芸術教育機関が設立され、儀礼曲が教育されるようになると、ゴン・グラダッグの儀礼曲の多くは譜面化され、教育機関の演奏の見本となった¹³。

またカセット・テープに収録されているゴン・グラダッグの舞踊演目は、1930年代から1970年代にかけて創作され、現在でも頻繁に踊られているタリ・ルパスというジャンルの舞踊が多い。タリ・ルパスのレパートリーは、現地のバリ舞踊教室で教えられることが多く、寺院の祭礼時の余興で頻繁に踊られている。現地のバリ舞踊教室では、音楽をかけながらこれらのレパートリーを教えているが、その際、舞踊学習用のカセットが用いられている。この舞踊学習テープは、1980年代から発売され、カセット・テープのA面、B面にそれぞれ異なった一つの演目が数回録音されており、巻き戻しをせずに続けて踊れるよう工夫が施されている。舞踊学習用テープは、アネカ・レコード、バリ・レコード双方から販売されているが、バリ・レコードの場合 B635 番という番号が記され、現在も新しい演目が次々と販売されている。表 5.16 に、舞踊学習テープの1番から11番までのカセット・テープに録音されている演目と、演奏グループを記しているが、ゴン・グラダッグの録音が芸術教育機関と並んで多く収録されていることがわかる。

表 5.16 舞踊学習テープに録音されている演目と演奏グループ

	A面の演目(創作年数)/演奏団体	B面の演目(創作年数)/演奏団体
B635、1番	パニャンブラマ(1972年)/国立伝統音楽高等学校	パンジ・スミラン(1933年)/ゴン・グラダッグ
B635、2番	ガポール(1972年)/国立伝統音楽高等学校	マルガパティ(1942年)/国立伝統音楽高等学校
B635、3番	トゥヌン(1957年)/国立伝統音楽高等学校	ウイラナタ(1943年)/ゴン・グラダッグ
B635、4番	ゴパラ(1984年)/国立伝統音楽高等学校	ヌラヤン(1960年)ゴン・グラダッグ
B635、5番	タルナ・ジャヤ(1952年)/インドネシア芸術大学、国立伝統音楽高等学校	オレグ・タムリリンガン(1952年)/国立伝統音楽高等学校
B635、6番	クビヤール・ドウドウック(1925年)/国立伝統音楽高等学校	クビヤール・トロンボン(1920年代)/ゴン・グラダッグ
B635、7番	パリス・トゥンガル(年代不詳)/青年芸術家協会	パリス・バンダナ・マンガラ・ユダ(1979年代)/青年芸術家協会
B635、8番	キダン・クンチャナ(1983年)/国立伝統音楽高等学校	マヌック・ラワ(1982年)国立舞踊アカデミー
B635、9番	ブリビス(1984年)/国立舞踊アカデミー	ジャランテジ(1985年)/国立舞踊アカデミー
B635、10番	ブスパ・レスティ(1981年)/ゴン・グラダッグ	ウイラ・ユダ(1979年)/ゴン・グラダッグ
B635、11番	バヤン・ギンティ(1955年)/タンゲンティティ	グラティック(?)/アンブンガン

¹³ ゴン・グラダッグのルランバタンの楽曲は、イ・ニョマン・ルンバン I Nyoman Rembang の著書『バリ地域におけるルランバタンの楽曲の記録 Hasil Pendokumentasian Notasi Gending-Gending Lelambatan Klasik Pegongan Daerah Bali(1984/1985)』に多数記載されている。

このようにゴン・グラダッグ演奏がカセットを媒介に普及すると、カンティランの旋律を含めた細かい演奏の差異や、カレの独創的なウガルの旋律は、ゴン・グラダッグの音楽的特徴として認知されるようになった。このような集落の外側からの評価は、カレの独裁的な側面を演奏メンバーに受容させる要因をつくり、カレが高齢になり病でウガルが演奏できなくなるまで、集落の中でウガル奏者を交代させないという結果をもたらした (Rundu, p.c., 2009)。更にカレに対する社会的評価はゴン・グラダッグ集落のメンバーに、「ゴン・グラダッグの演奏の特徴はウガルの旋律である」という自覚をめばえさせ、本来カレの個人のギヤであったウガルの旋律を自ら受け継ぐようになったといえる。

従ってゴン・グラダッグのギヤは、カレというカリスマ的な演奏者の趣向と演奏技術に影響を受け発展し、社会的な評価によってカレ個人のギヤが集落に定着していった事例だといえる。

第6章 結論

6.1. 各章の総括

本研究はバリのガムラン音楽において「様式」という意味を持つとされる「ガヤ」について再考し、ゴン・クビヤールの音楽家の主観的な認識と演奏の実態、更にガヤの継承の現状から、バリのガムラン音楽における様式形成について論じ、ガヤの意味の変容を論じてきた。本章ではそれぞれの章の内容を再確認し、現代におけるガヤの形成の有り様について述べる。

従来の研究において、「ガヤ」という概念は、西洋由来の「様式」の意味と如何に異なるかという議論によって説明されてきた。しかし、現在バリで語られる「ガヤ」というパラダイムは、バリの社会がめまぐるしく変化した20世紀に、バリの音楽家が自らの音楽や舞踊の表現方法を確立する過程の中で形成されており、従来の研究は、ガヤという概念がバリの音楽のどのような文脈で用いられ、歴史的に如何に構築されてきたかという視点が欠けていたといえる。

第1章は、これまでの研究の問題点を指摘し、バリの音楽家の主観的な認識と音楽分析による客観的な視点の双方から、ゴン・クビヤールの「ガヤ」を論じる意義を述べた。

続く第2章では、バリの音楽家が歴史的に「地域のガヤ」という表現をどのように用いてきたか、文献資料やバリの音楽家の発言から検討した。また地域による違いが主張される一方で、均質化したともいわれているゴン・クビヤールの「県のガヤ」の状況が如何に形成されたのかを論じた。

まずバリの音楽家は「地域のガヤ」という用語を、歴史的に他の地域との差異を強調するために使用し、ゴン・クビヤールの楽器の形状や、伝承されているレパートリー、演奏表現方法の差異から、「県のガヤ」を主張していたことを明らかにした。またゴン・クビヤールの地域のガヤは、楽器や音楽が形成段階にあった1960年代後半まで、村落によって差異がみられたが、芸術機関が楽器や音楽の規範を創作し、それらがバリ各地に定着したことによって、現在、地域のガヤは均質化したと考えられる。しかしバリの各県には、文化政策によって記録が残され、ゴン・クビヤールの古い形の楽器や音楽を保持している演奏団体が幾つかあり、現在、バリの音楽家はそれらを、「県のガヤ」の差異として主張するようになっている。このようにゴン・クビヤールの「県のガヤ」に対して「多様」と「均質」という、相反する意見が併存する原因は、ゴン・クビヤールの地域のガヤが均質化しつつある状況下で、バリの音楽家が、古い形を残した一部の演奏団体の特徴を根拠に、他の地域と差異があることを主張するようになった結果だと考えた。

また第3章から第5章では、ゴン・クビヤールのガヤの多様性と均質化の実態を実証的に明らかにするために、1970年代と1980年代の録音資料を比較し、ゴン・クビヤールの演奏の変遷を論じた。

その中で、第3章では、《オレグ・タムリリンガン》という楽曲を題材にし、1970年代に録音された七つの村落の団体による演奏と、主に1980年代に録音された五つの教育機関の演奏を採譜し、コロトミー構造、骨格旋律の種類とその演奏の順番、ゴンガンの数、旋律の装飾音形を比較した。その結果、村落の団体の演奏は、コロトミー構造、骨格旋律の演奏の順番、ゴンガンの数、旋律の装飾に様々な差異があり、実に多様な《オレグ・タムリリンガン》の演奏がみられた。特にプリアタン村の演奏は、他の団体と比較して、骨格旋律の演奏の順番やゴンガンの数、旋律の装飾において大きな差異があり、その様々な差異が、プリアタン村の演奏の個性と独自性を生み出していたといえる。

また村落の団体の演奏は、骨格旋律の演奏の順番やゴンガンの数の差異が大きかったのに対し、教育機関の演奏はそれらの差異がほとんど見られず、楽曲の形はほぼ固定されていたため、骨格旋律の演奏の順番やゴンガンの数は楽曲の同一性に影響を与えていると考えられる。従って、骨格旋律の演奏の順番やゴンガンの数に規範が形成され、楽曲の形が固定されたことが、ガヤの均質化の要因の一つと結論した。

なお、口頭伝承で行われているガムラン音楽は、変化することが前提にあり、演奏団体や時代によって差異が生じ、多様であると単純に語られてきたが、1970年代の村落の演奏の団体の差異が、骨格旋律の演奏の順番やゴンガンの数など、楽曲の形に影響するより大きい差異であったのに対し、現代の教育機関の演奏の差異は、旋律の装飾などのより小さな差異によってガヤが語られるようになったといえよう。

続く第4章では、《オレグ・タムリリンガン》を分析対象とし、1970年代に録音された六つの村落の団体の演奏と、1980年代に録音された五つの教育機関の演奏テンポの加速や減速の変化を、波形編集ソフトによって解析し、実証的に明らかにした。

その結果1970年代の《オレグ・タムリリンガン》の演奏テンポは一樣ではなく、演奏団体によって加速や減速の度合いにも差があり、多様であったが、1980年代に入ると、テンポの遅いならかな演奏が好まれ、演奏団体によるテンポの差異は、ごく僅かになり、均質化に向っていると結論した。

第5章では、ゴン・グラダッグという演奏団体のガヤの実態を検証し、ゴン・クビヤールの地域のガヤが均質化しつつある状況において、ゴン・グラダッグが自らのガヤを継承するようになった背景を明らかにした。まず、ゴン・グラダッグの音楽家が、教育機関の演奏と比較し差異があると主張する《オレグ・タムリリンガン》のゴンガンの数、ポコックの演奏の順番、カンティランの旋律、ウガルの旋律を採譜し、伝統音楽高等学校の《オレグ・タムリリンガン》の演奏と比較した。その結果、両者の演奏には、ゴン・グラダッグの演奏家が主張するようなガヤの差異がみられた。またゴン・グラダッグの1970年代から2000年代までの《オレグ・タムリリンガン》の演奏を採譜し比較したところ、カン

ティランの旋律は、変化がほとんどみられず、約40年間、同じ旋律を継承していたことが明らかになった。またイ・ワヤン・カレという人物が演奏していたウガルの旋律の特徴の一部も、後の代の演奏家に継承されていたことが分析より示された。

本来、カンティランの旋律やウガルの旋律は、ガムラン音楽において変化の生じやすい部分といわれている。にもかかわらず、ゴン・グラダッグが、カンティランの旋律やウガルの旋律を伝承しガヤを継承し続けているのは、コンクールでの優勝や、カセット・テープの販売、芸術教育機関の研究などの集落外からの好評や、「バドゥン県」を代表するガヤとして自他ともに認めるようになったことが影響していると結論した。

6.2. 現代におけるゴン・クビャールのガヤの形成の有り様

最後に本研究のまとめとして、現代におけるゴン・クビャールのガヤの有り様について述べる。

(1)ゴン・クビャールの「県のガヤ」の有り様

ゴン・クビャールの音楽や舞踊は、1930年代より地域対抗形式で上演され、他の地域と優劣を競いあうことで発展し、その結果「県のガヤ」という概念が生まれた。1930年代から1960年代まで、バリの音楽家は良い評価を得るために、競うように新しい音楽や舞踊を創作し、楽器編成に改良を加えることで他の地域との差別化を意識してきたといえる。ところが1970年代以降、バリの音楽家は好評を得るため、教育機関が創作した音楽や舞踊のレパートリー、楽器編成の規範を受容した結果、多様であったゴン・クビャールの地域のガヤは均質化していったと考えられている。

ゴン・クビャールのガヤが均質化しつつある状況下で、現在、バリの音楽家は、均質化する以前の古い形を残した演奏団体の特徴に地域のガヤの差異を求めるようになった。とりわけ、ゴン・グラダッグという演奏団体は、均質化が進む中で、楽器の編成やレパートリーに、古いゴン・クビャールの形を継承し続け、自他ともに認める「県のガヤ」を保有する団体となった。また、口頭伝承の音楽であるならば、変化が生じやすいはずの演奏表現まで、現在、世代を超えて継承するようになっている。

第3章から第5章において《オレグ・タムリリンガン》という楽曲を題材に、1970年代から2000年代のゴン・クビャールの演奏の変遷を分析した結果、1970年代のガヤの差異は、骨格旋律やその演奏の順番、ゴンガンの数という、楽曲の形に影響を与えるようなより大きい差異であった。これに対し、現代の演奏の差異は、旋律の装飾などのより小さな差異によって、ガヤは語られるようになったといえる。本研究で分析したゴン・グラダッグのガヤの差異は、楽曲の形の違いによるものも大きいですが、旋律の装飾などの、より小さな差異からも生じている。更にゴン・グラダッグの演奏者は、他の団体の演奏と自らの団体の演奏の差異を客観的に語り、演奏の細部まで継承している様子が窺えた。

(2) 「ガヤ」から「様式 (スタイル)」へ

バリの音楽、舞踊、絵画はバリがオランダによって統治され、観光化が進んだ1920年代以降、西洋諸国に広く知れわたり、西洋の芸術家であるマックフィー、シュピース、コバルビアスなどに多くの影響を与えた。そして彼らは日常的に行われ、神々のために捧げられるバリの「芸術」と日常的なものから隔離され、個人の情緒や意志を反映させる西洋の「芸術」が異なることを度々主張してきた。またバリのガムラン音楽や本研究で問題にしてきた「ガヤ」の概念は西洋の概念と如何に異なるかという議論を中心に記述がなされてきた。

しかしゴン・クビヤールにおける「地域のガヤ」を示す音楽的要素やその差異を歴史的に概観すると、西洋の様式概念と同様に、それらは時代によって変化していた。またゴン・グラダッグの演奏家のガヤに関する発言は、メリアムが西洋の芸術作品の審美性を語る上で重要視している、音楽を抽象化し、批評的な態度で接することにもつながっているとも考えられる(メリアム 1979: 316-318)。本来、ゴン・クビヤールの「地域のガヤ」は演奏家の主観的な意見によってその差異が主張されていた。しかし現代、「地域のガヤ」は、バリの音楽家によってより分析的に客観的に語られ、更にはそのガヤを継承しようとする傾向もみられる。

従って本研究では、ゴン・クビヤールの音楽は芸術的な音楽に近づきあり、音楽の特徴を述べる「ガヤ」の概念も西洋由来の「様式」の概念に近づきつつあると結論づける。

日本語文献（五十音順）

秋山龍英（編）

1980 『民族音楽学リーディング』、東京：音楽之友社。

綾部恒雄、永積昭編

1982 『もっと知りたいインドネシア』、東京：弘文堂。

荒川恵子

2001 「20世紀演奏史研究への解析的アプローチ ―ベートーヴェン交響曲第8番を例として―」『音楽学』44:141-154。

荒川恵子、太田公子

2007 「音楽演奏の音響分析指導に関する一考察 ―文系、音楽系大学生を対象とした最初期段階―」『京都女子大学発達教育学部紀要』3: 99-112。

池田廉

2007 「stile」『伊和中辞典』、東京：小学館、pp.1536。

石井米雄監修、土屋健治、加藤剛、深見純生編集

1991 『インドネシアの事典』、京都：同朋舎。

石川泰子、梅田英春

1991 『バリ島の芸能 資料所蔵目録』、東京：国立音楽大学附属図書館。

伊藤俊治

2002 『バリ島芸術をつくった男 ―ヴァルター・シュピースの魔術的人生―』、東京：平凡社（平凡社新書）。

ヴィッカーズ, エイドリアン

2000 『演出された「楽園」―バリ島の光と影―』中谷文美訳、東京：新曜社、[Adrian Vickers. *Bali: A Paradise Created*. Victoria: Penguin Books Australia, 1989.]

梅田英春

2000 「バリ島のガムラン音楽の「村落の様式」が意味するもの ―トゥンジュク村の音楽様式に関する一考察―」『沖縄県立芸術大学紀要』18: 1-24。

2001 「バリの観光化における「見せる」芸能の生成 ―文化人類学における観光研究の事例として―」徳久球雄・塚本瑠一・朝水宗彦編『地域・観光・文化』、京都：嵯峨野書院、pp.135-152。

2003 「バリ舞踊の聖俗論議セミナー(1971)の答申をめぐる一考察」『ムーサ』4: 79-92。

2007 「バリ舞踊レゴン・クラトンにみる創られた伝統」『ムーサ』8: 87-101。

- 2009 「バリ舞踊《ヌラヤン》は社会主義舞踊として創作されたのか？—スカルノ政権下のバリにおける芸能の文化政策—」『沖縄芸術の科学（沖縄県立芸術大学附属研究所紀要）』21: 41-60。
- 2010 「バリ舞踊レゴン・クラトンにみるインドネシアの文化政策」皆川厚一編『インドネシア芸能への招待—音楽・舞踊・演劇の世界』、東京：東京堂出版、pp.155-174。
- 笠原潔、徳丸吉彦
- 2007 『音楽理論の基礎』、東京：放送大学教育振興会。
- 金城厚
- 1990 「歌詞音列法による追分節の比較」『民俗音楽』5-(1): 30-36。
- 2004 『沖縄音楽の構造 —歌詞のリズムと楽式の理論—』、東京：第一書房。
- 加納啓良
- 1991 「デサ」石井米雄監修、土屋健治他編、『インドネシアの事典』、京都：同朋社、pp.282-283。
- 蒲生郷昭、柴田南雄、徳丸吉彦、平野健次、山口修、横道萬里雄編
- 1989 『岩波講座 日本の音楽・アジアの音楽5 音楽の構造』、東京：岩波書店。
- 川口明子
- 2002 「越境するガムラン —日本のガムランを中心に—」『お茶の水音楽論集』4: 1-21。
- 木村宏恒
- 1989 『インドネシア現代政治の構造』、東京：三一書房。
- 国松孝二
- 2000 「Stil」『独和大辞典』、東京：小学館、pp.228。
- 小池まり子
- 2006 「インドネシアの国民文化の生成 —バリにおける舞踊劇スンドラタリを事例として—」沖縄県立芸術大学大学院音楽芸術研究科、修士論文。
- 河野亮仙、中村潔編
- 1994 『神々の島バリ—バリ=ヒンドゥーの儀礼と芸能—』、東京都：春秋社。
- 小西友七、南出康世
- 2001 「style」『ジーニアス英和大辞典』、東京都：大修館書店、pp.2136。
- 小林達子
- 1983 「様式」『音楽大事典』、東京：平凡社、第5巻、pp.2645-2647。
- コバルビアス、ミゲル
- 1991 『バリ島』関本紀美子訳、東京：平凡社、[Miguel Covarrubias. *Island of Bali*. New York: Alfred

A. Knopf, 1936.]

今野裕昭

- 2009 「観光リゾートとしバリの光と影」倉沢愛子、吉原直樹編『変わるバリ変わらないバリ』、東京：勉誠出版、pp.90-105。

坂野徳隆

- 2004 『バリ、夢の景色 —ヴァルター・シュピース伝—』、東京：文遊社。

佐々木重次

- 1991 「インドネシア語」石井米雄監修、土屋健治他編『インドネシアの事典』、京都：同朋舎、pp.80-81。

塩川博義

- 2014 「インドネシア・バリ島の教育機関に関係のあるガムラン・ゴング・クビャールの音高」『日本大学生産工学部研究報告 A』 47(1):17-23。

新城亘

- 2006 「琉球古典音楽安富祖流の研究」沖縄県立芸術大学芸術文化学研究科、博士論文。

末永晃

- 1992 『インドネシア語辞典』、東京：大学書林。

杉山昌子

- 2008 「バリ島のガムラン編成・スマルプグリガンとの復興と音律体系の変化」沖縄県立芸術大学大学院音楽芸術研究科、修士論文。
- 2012 「バリ島ティヒンガン村におけるガムラン鍛冶の変容—楽器の流通の視点から—」『東洋音楽研究』 77: 20-40。

鈴木良枝

- 2005 「インドネシア・バリ島のガムラン音楽における創作概念」沖縄県立芸術大学大学院音楽芸術研究科、修士論文。
- 2008 「古典儀礼曲ルランバタンにおけるゴン・クビャール様式の確立」『ムーサ（沖縄県立芸術大学音楽学研究誌）』 9: 27-40。
- 2009a 「バリのガムラン音楽における音楽様式の研究—デンパサール特別地区グラダック集落の事例を中心に—」『ムーサ（沖縄県立芸術大学音楽学研究誌）』 10: 17-28。
- 2009b 「変容する古典儀礼曲—バリ島の古典儀礼曲ルランバタンを事例に—」『沖縄芸術の科学（沖縄県立芸術大学附属研究所紀要）』 21: 85-97。
- 2010 「バリのガムラン音楽における地域様式の研究」『沖縄県立芸術大学紀要』 19: 97-105。

- 2012 「ゴン・クビヤールにおける演奏様式の成立過程—グラダッグ集落におけるウガル奏者の音楽的役割を中心に—」『東洋音楽研究』77: 73-86。
- 田中沙織
- 2005 「バリ島の芸能集団スカとサンガルの比較研究—バリ島中南部の都市部および村落における事例から—」沖縄県立芸術大学大学院音楽芸術研究科、修士論文。
- 土屋健治
- 1987 「文化統合と国民形成—インドネシア語市場圏の展開をめぐって—」『国民政治』84: 80-94。
- 1994 『インドネシア—思想の系譜—』、東京：勁草書房。
- 東海晴美、大竹昭子、泊真二編
- 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：PARCO 出版。
- 徳丸吉彦
- 1996 『民族音楽学理論』、東京：放送大学教育振興会。
- 永渕康之
- 1998 『バリ島』、東京：講談社(講談社現代新書)。
- 野村純子
- 2002 「バリ島カユマス村のグンデル・ワヤンの演奏様式」上越教育大学大学院、修士論文。
- パスカル, R. J.
- 1995 「様式」『ニューグローヴ世界音楽大事典』茂木一衛訳、東京：講談社、第19巻、pp.15。
- 深見純生
- 1991 「インドネシア」石井米雄監修、土屋健治他編『インドネシアの事典』、京都：同朋舎、pp.96。
- 福岡まどか
- 2002 『ジャワの仮面舞踊』、東京：勁草書房。
- 藤井知昭編
- 1992 『民族音楽概論』、東京：東京書籍。
- 伏木香織
- 2004 「プロフェッショナルの誕生—「バリ文化」を表象するデンパサールのガムラン奏者たち—」大正大学大学院博士後期課程、博士論文。
- 本田郁子、河合徳枝
- 2001 「現代バリ島舞踊の戦略——プリアタン・スタイルについて」『民族芸術』17: 72-87。

真崎恵子

- 2001 「バリ・ガムランの歴史的展開：ガムラン・ゴン・クビヤールの誕生を中心に」『民族藝術』17: 64-71。

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: 22-33。
2001 「バリの歌舞劇アルジャにおける声のパフォーマンス」お茶の水女子大学人間文化研究科、博士論文。

マックフィー, コリン

- 1990 『熱帯の旅人——バリ島音楽紀行』大竹昭子訳、東京：河出書房新社、[Colin Mcphee. *House in Bali*. London: Victor Gollancz, 1946.]

皆川厚一

- 1994 「ガムランの体系」河野亮仙・中村潔編『神々の島バリーバリ＝ヒンドゥーの儀礼と芸能』、東京：春秋社、pp.133-170。
1998 『ガムランを楽しもう—音の宝島バリの音楽—』（音楽指導ハンドブック 20）、東京：音楽之友社。
2010 『インドネシア芸能への招待—音楽・舞踊・演劇の世界』、東京：東京堂出版。

メリアム, アラン・P.

- 1980 『音楽人類学』藤井知昭、鈴木道子訳、東京：音楽之友社、[Alan P. Merriam. *The Anthropology of Music*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1964.]

矢向正人

- 2009 「長唄のテンポの定量的分析」『音楽学』55(1):27-43。

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。

吉田禎吾

- 1992 『バリ島民 —祭りと花のコスモロジー—』、東京：弘文堂。

與那城常和子

- 2006 「バリの声楽タンダッ *tandak* の歌唱様式の研究」沖縄県立芸術大学大学院音楽芸術研究科、修士論文。

渡辺裕

- 2001 『西洋音楽演奏史論序説—ベートーヴェンピアノ・ソナタの演奏史研究』、東京：春秋社。

外国語文献

Aneka Record

2000? *Daftar Kaset CD VCD*. Tabanan: Aneka Record.

Apel, Willi

1944 *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge: Harvard University Press.

1972 *Harvard Dictionary of Music: Second Edition, Revised and Enlarged*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.

Arthanegara, I Gusti Bagus, et al.

1980 *Riwayat Hidup Seniman dan Organisasi Kesenian Bali*. Denpasar: Proyek Penggalan/Pembinaan Seni Budaya Klasik dan Baru.

Badan Pusat Statistik Propinsi Bali

2007 *Master SLS (Statuan Lingkungan Setempat) Propinsi Bali, 2007*. Denpasar: Badan Pusat Statistik Propinsi Bali.

Bandem, I Made

2006 “Kebyar: A Monumental Achievement in Balinese Art.” *Mudra Special Edition*: 1-21.

Bali Record

2000? *Daftar Cassette Kesenian Daerah Bali*. Denpasar: Bali Record.

Dibia, I Wayan and Rucina Ballinger

2004 *Balinese Dance, Drama and Music: A guide to the Performing Arts of Bali*. Singapore: Periplus Editions.

Dinas Kebudayaan Propinsi Daerah Tingkat Bali

1996/1997 *Data Kebudayaan Daerah Bali*. Denpasar: Dinas Kebudayaan Propinsi Daerah Tingkat Bali.

Gold, Lisa

1992 “Musical Expression in the Wayang Repertoire: A Bridge Between Narrative and Ritual.” in Schaareman 1992: 245-276.

2005 *Music in Bali: Experiencing Music, Expressing Culture*. New York: Oxford University Press.

Gustafson, Bruce

1986 “Style”. in Randel 1986: 811-812.

2003 “Style”. in Randel 2003: 846-847.

Harnish, David

1998 “Bali.” In Miller, Terry E. and Sean Williams(eds.), *Southeast Asia*. New York: London: Garland Publishing, pp.729-761.

Herbst, Edward

2011 “Bali 1928 – Volume 1 *Gamelan Gong Kebyar* Music from Belaluan, Pangkung, Busungbiu” (Bali 1928: Gamelan Gong Kebyar, Liner notes.)

Hough, Brett

1999 “Education for the Performing Arts: Contesting and Mediating Identity in Contemporary Bali.” In Racchelle Rubinstein and Linda H. Connor (eds.), *Staying Local in the Global Village: Bali in the Twentieth Century*. Honolulu: University of Hawaii Press, pp.231-263.

Kunst, Jaap

1973 *Musik in Java: Its History Its Theory and Its Technique* 2 vols. The Hague: Martinus Nijhoff.

La Rue, Jan

1972 “Style”. in Apel 1972: 811-812.

Mack, Dieter

1992 “The Gong Kebyar Style of Pindah, Gianyar.” in Schaareman 1992: 313-332.

McGraw, Andrew Clay

2008 “Different Temporalities: The Time of Balinese Gamelan”, *Yearbook for Traditional Music*. 40: 136-162.

McPhee, Colin

1966 *Music in Bali: A Study in Form and Instrumental Organization in Balinese Orchestral Music*. New Haven and London: Yale University Press.

2000 [1946] *A House in Bali*. Singapore: Periplus Editions.

Muryana, I Ketut

2011 “Nilai dan Konsep Gamelan Gong Kebyar Pinda, Gianyar.” *BHERI*. 10(1): 22-34.

Orstein, Ruby Sue

- 1971 *Gamelan Gong Kebyar: The Development of Balinese Musical Tradition*. Ph.D. Thesis, University of California, Los Angeles.

Pudjasworo, Bambang

- 2011 *Tari Kebyar Dalam Perkembangan Politik, Sosial, Ekonomi, Dan Budaya Di Bali* ABADXX. Ph.D. Thesis, Universitas Gadjah Mada, Yogyakarta.

Rai S, Wayan

- 2001 *Gong: Antologi Pemikiran*. Denpasar: Bali Mangsi Press.

Randel, Don Michael

- 1986 *The New Harvard Dictionary of Music*. Cambridge and London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- 2003 *The New Harvard Dictionary of Music: Fourth Edition*. Cambridge and London: The Belknap Press of Harvard University Press.

Rubinstein, Raechelle

- 1992 "Pepaoson: Challenges and Change." in Schaareman 1992: 85-113.

Schaareman, Danker

- 1992 *Balinese Music in Context: A Sixty Fifth Birthday Tribute to Hans Oesch*, Winterthur: Amadeus.

Seebass, Tilman

- 1996 "Change in Balinese Musical Life: Kebyar in the 1920s and 1930s." In Adrian Vickers (ed.), *Being Modern in Bali*. New Haven: Yale Southeast Asia Studies, pp.71-91.

Senen, I Wayan

- 2002 *Wayan Beratha: Pembaharu Gamelan Kebyar*. Yogyakarta: Tarawang Press.

Shadeg, Norbert.

- 2007 *Balinese-English Dictionary*. Singapore: Tuttle Publishing.

Sukerta, Pande Made

- 2008 "Fenomena Dibalik Kejayaan Gong Kebyar: Khususnya Gong Kebyar Gaya Buleleng." *Mudra Jurnal Seni Budaya*. 23(2): 232- 243.
- 2009 *Gong Kebyar Buleleng: Perubahan dan Keberlanjutan Tradisi Gong Kebyar*. Surakarta: ISI Press Surakarta.

Sukma, Arlda

2002. “Gong Geladag, Alir Bernas Tabuh Bali.” *SARAD*. 28: 18-20.

Tenzer, Michael

- 1991 *Balinese Music*. Singapore: Periplus Editions.
- 2000 *Gamelan Gong Kebyar: The Art of Twentieth-Century Balinese Music*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- 2006 “Oleg Tumulilingan: Layers of Time and Melody in Balinese Music.” In Michael Tenzer (ed.), *Analytical Studies in World Music*. New York: Oxford University Press, pp.205-236.

Tim Prima Pena

- 2000 *Kamus Besar Bahasa Indonesia*. Jakarta: Gramedia Press.

Toth, Andrew

- 1980 *Recording of The Traditional Music of Bali and Lombok*. (Society for Ethnomusicology, Special Series), no.4. Ann Arbor: Society for Ethnomusicology.

Yudah, I Nyoman

- 2011 *Sekaa Gong Jaya Kusuma Banjar Geladag Kelurahan Pedungan Kecamatan Denpasar Selatan*. Denpasar. (未発表)

Warna, I Wayan

- 1993 *Kamus Bali-Indonesia*. Denpasar: Dinas Pendidikan Dasar Propinsi Bali.

第3章 楽譜資料

①カウイタン (村落の団体)

0:00
フリアタン

0:25
シンダカルヤ
・カンギン

0:40
ナンカ
・ルムキ

0:32
ダラダツグ

0:30
アニヤール
・ヘリアン

0:33
ヒンダ

0:27
フン

(G)

③ルロンゴランⅡ(村落の団体)

才

I

(経過旋律)

3:11 フリ
75ン C C A A B D A' A' B C

3:49 シタ
カサヤ
カシモン B C A A B D A' A' B C

4:17 テン
ル
五キ C C A A B D A' A' B C

4:23 グラ
タツタ C C A A B D A' A' B C

4:00 アニ
ル
ヘルア C C A A B D A' A' B C

5:11 ヒンダ C C A A B D A' A' B C

5:15 フン C C A A B D A' A' B C

④クビヤール I (村落の団体)

4:23
フリアタン

5:13
シダホルヤ
カンギン

4:17
ナンカ
ルムキ

6:20
グラダツグ

4:00
アニヤール
ベレアン

7:12
ピンダ

7:03
ブン

④クビヤール（村落の団体）2

フリアタン

シンダカルヤ
・カンギン

ナンカ
・ルムキ

グラダツグ

アニヤール
・ベルアン

ピンダ

アン

④クビヤールI(村落の団体) 3

The musical score consists of seven staves, each representing a different instrument. The instruments are labeled vertically below their respective staves: プリアラン (Pritaran), シンダカルヤ (Sindhar), タンカ (Tanaka), ガラガッガ (Garaga), アニヤール (Anjar), ビンダ (Binda), and パン (Pan). Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is minimalist, featuring only whole notes and rests. Brackets are used to group notes across staves, indicating harmonic relationships or intervals. The notes are placed on the lines of the staves, with some notes appearing on the top line (F#) and others on the bottom line (C).

⑤ババン(村落の団体)

4:45
フエ
アサ

5:36
シゴホ
ルヤ
カシホ

5:59
フエカ
ルム

6:46
ゴト
タゴト

6:13
アニコ
ベルア

7:36
ビンド

7:31
ゴ

The score consists of seven staves, each representing a different instrument. The notation includes treble clefs, time signatures (4/4, 5/4, 6/4, 7/4), and various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. Performance markings include accents (<), breath marks (△), and dynamic markings (○, ●). The piece is titled 'Baban (Village Group)' and is numbered 5.

⑤ババン(村落の団体)-2

フリ
アバン

シヤカ
ムヤ
カシモン

タンピ
ポ

ゴト
ゴ

アンパ
ルベ
レアン

ビンブ

タン

⑥ルロンゴランⅢ(村落の団体)

5:23
フリ
7:40
シヤ
6:19
シヤ
6:38
タンボ
7:03
テイ
8:22
ヒンダ
8:31
パン

ff
(acc.)
ff
(acc.)

< > x
(acc.)
x
(acc.)

⑦ブンゲチエ I (村落の団体)

7:20 フリ
アタシ

7:53 シダカ
ムササビ
シギ

8:17 ナンカ
ムササビ

9:19 クラ
タツ

8:36 トンカ
ムササビ
ア

10:18 ヒンダ

9:52 フン

ff

f

x

<

⑧クビヤールⅡ(村落の団体)

7:42
フリアタン

8:36
シダカルヤ
・カシギン

9:02
ナンカ
・ルムキ

10:06
グラダッグ

9:19
アニヤール
・ベルアン

10:38
ピンダ

10:44
オン

◎ルロンゴランⅣ (村落の団体)

力

キ

7:58 フリ
アラン H H H G G F F G G F F G G' G G' (acc.)

8:50 シンカ
ルンゴ
ランキン F G G F F (acc.) (rit.) x (acc.)

9:20 ナンカ
ルンカ F G G F F (acc.) (rit.) x (acc.)

10:21 グラ
ラング F G G F F (acc.) (rit.) x (acc.)

9:34 アー
ルン
アン F G G F F (acc.) (rit.) x (acc.)

11:14 ヒンダ
ン F G G F F (acc.) (rit.) x (acc.)

11:02 アン F F G G F F (acc.) (rit.) x (acc.)

Accents: (acc.)
Breath marks: < x >
Fingering: x

⑩ブンゲチエⅡ (村落の団体)

The musical score is arranged in seven staves, each representing a different instrument. The instruments and their starting measures are: Flute (11:36), Shakuhachi (11:48), Tanpuka (12:17), Goto (13:28), Aneyama (12:56), Bincho (15:00), and Drum (14:56). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *ff*. Brackets are used to group the staves into two main sections: the first section covers measures 11:36 to 14:56, and the second section covers measures 14:56 to 15:00. The score concludes with a final measure at 15:00.

⑪クビヤールⅢ(村落の団体)

11-46
フリアタン

12-26
シダカルヤ
・カンギン

12-58
タンカ
・ルムキ

14-24
ガラダッダ

13-39
アニーアル
・ハシアン

15-09
ピンダ

15-57
ブン

①カウイタン (教育機関の団体)

0:00 国立舞臺
アカデミー

0:00 国立伝統
音楽高等
学校

0:28 プリ・サラス
ワティ楽団

0:29 インドネシア
五節大学

0:32 マカドワ
シヤ・プロダ
クシヨシオン (G)

③ルロンゴランⅡ(教育機関の団体)

工 〇 才

4:14 国立興
振アカ
子ニ

4:17 国立興社
音楽部
子宛

4:29 フリヤラ
スワタイ
楽団

4:36 イフク
クニ
大寺

5:01 フクヤマ
カク
カク

(経過旋律)

④グビヤール I (教育機関の団体)

5:29
国立音楽
アカデミー

5:38
国立音楽
音楽高等学校

5:46
プraise
スリテイ集団

5:51
インcheon
三聖大学

6:20
マGSU
プロダクショ

The musical score consists of five staves, each representing a different institution. Each staff begins with a treble clef and a common time signature. The notation is a single melodic line with various note values and rests. Above each staff, there are several horizontal brackets of varying lengths, likely indicating specific musical phrases or sections. The institutions listed are: 国立音楽アカデミー (National University of Kagami), 国立音楽音楽高等学校 (National Institute of Music Music High School), プraiseスリテイ集団 (Praise for the Holy Spirit), インcheon三聖大学 (Incheon National University), and マGSUプロダクショ (MGSU).

④カビヤール I (教育機関の団体) 2

The image displays a musical score for the piece 'Kabiyaur I' (カビヤール I), specifically the second part (2) for educational institutions. The score is written in a single system with five staves, each representing a different institution. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The music consists of a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. Above each staff, there are several empty rectangular boxes, likely for lyrics or performance instructions. The institutions listed are: 1. 立花学園 (Aikawa Gakuin), 2. 立花音楽高等学校 (Aikawa Music High School), 3. 立花学園大学 (Aikawa Gakuin University), 4. 立花学園中学校 (Aikawa Gakuin Junior High School), and 5. 立花学園中学校 (Aikawa Gakuin Junior High School).

④クビヤール I (教育機関の団体)3

The image displays a musical score for the piece 'クビヤール I' (Kubiyaaru I), specifically for educational institutions. The score is written for five staves, each representing a different institution. Each staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The notation consists of a single melodic line on each staff, with notes connected by horizontal lines. The notes are placed on the second, third, and fourth lines of the staff. The institutions listed are:

- 国立美濃
アカデミー
- 国立松本
音楽高等学校
- ブリーザラ
スワナム楽団
- インパシワ
芸術大学
- マホウカクジヤ
アカデミー

⑤いん心(芸術機関の団体)

5:59
フルート
アガタニ

6:06
クラリネット
三浦康幸
宇根

6:17
トランペット
スリヂイ
兼田

6:21
インバシオン
三浦康幸

6:50
ピアノ
ワシヤブコ
ダクシユキ

⑥ルロンゴランⅢ(教育機関の団体)

The musical score consists of five staves, each representing a different instrument. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff is for the Flute (フルート), the second for the Clarinet (クラリネット), the third for the Trumpet (トランペット), the fourth for the Trombone (トロンボーン), and the fifth for Percussion (ドラム). The score is divided into measures, with specific measure numbers indicated at the beginning of each staff. Dynamic markings like *ff* and *(acc.)* are used throughout. Articulation symbols, including slurs and 'x' marks, are present to indicate specific performance techniques. The score is enclosed in large brackets at the top and bottom, suggesting it is part of a larger musical work.

① アンゲチェー | (教育機関の団体)

The image displays a musical score for the piece 'Angechee' (アンゲチェー), specifically for educational institutions. The score is arranged in five systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal lines are written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat major/D minor) and a 3/4 time signature. The piano accompaniment is written in bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *f*. There are also performance instructions such as '>' and '<'. The score is divided into measures by vertical bar lines, and some measures are marked with 'x' and a dashed line, indicating a specific performance technique or a measure to be omitted. The tempo and mood are indicated by the number '♩ = 80' and the marking '♩ = 80'.

目は眼
鼻は鼻
舌は舌
耳は耳
手は手
足は足
心は心
魂は魂

♩ = 80

♩ = 80

♩ = 80

♩ = 80

♩ = 80

⑧グビヤールⅡ(教育機関の団体)

9:13 国立舞踊
アカデミー

9:20 国立伝統
音楽専門学校

9:40 プリ・ガラ
スリタイ
楽団

9:21 インダネシア
五声大宇

10:08 マカバド
ワンチャ・プロ
ダクション

⑨ルロンゴランIV(教育機関の団体)

力

キ

9:30 原曲
原7弦
三二

9:38 原曲
原7弦
高音半弦

9:57 原曲
原7弦
高音半弦

9:47 原曲
原7弦
高音半弦

10:25 原曲
原7弦
高音半弦

The score consists of six systems of music, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written for guitar and includes various performance markings such as accents (>), slurs (< >), and dynamic markings like (acc.). Chord diagrams for F, G, and C are provided at the beginning of each system. The systems are grouped by a large bracket labeled 'キ' at the top. The first system starts at 9:30, the second at 9:38, the third at 9:57, the fourth at 9:47, and the fifth at 10:25. The sixth system is a continuation of the fifth system.

⑩ アンガチエⅡ (教育機関の団体)

The musical score consists of five staves, each representing a different educational institution. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The notes are primarily quarter notes and half notes, with some eighth notes. Dynamic markings include *f* (forte) and *ff* (fortissimo). Articulation symbols include accents (>) and breath marks (<). The score is divided into two main sections by large brackets: the first section covers measures 12:35 to 12:55, and the second section covers measures 12:59 to 13:50. The institutions listed are:

- 国立音楽アカデミー (Meiji University of Music)
- 国立音楽専門学校 (Meiji University of Music College)
- プリンススワイス学園 (Prince Swiss Academy)
- インボネシア三和大学 (Indonesian Sowa University)
- アカデミアジエプロダクシオン (Academia Jie Production)

①クビヤールⅢ(教育機関の団体)

The musical score consists of five staves, each representing a different educational institution. Each staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The notes are quarter notes, and each staff has a bracket above it. The time signatures for each staff are: 13:17, 13:39, 13:59, 13:41, and 14:35.

国立美濃
アカデミー

国立伝統
音楽高等
学校

アリ・サラ
スワティ
集団

インドネシア
芸術大学

マカオ
ワジヤ・プロ
ダクシオン

第3章、第4章 楽譜資料

※上向きの符尾はカンティランのパートを示し、
下向きの符尾はウガルのパートを示している。

A535
プリアタン(グヌン・サリ)
②ルロンゴラン I

第1
ゴンガン

第2
ゴンガン

第3
ゴンガン

第4
ゴンガン

第5
ゴンガン

第6
ゴンガン

第7
ゴンガン

第8
ゴンガン

ブリアタン

③ルロンゴラン II

第1
ゴンガン

第2
ゴンガン

第3
ゴンガン

第4
ゴンガン

第5
ゴンガン

第6
ゴンガン

第7
ゴンガン

第8
ゴンガン

第9
ゴンガン

第10
ゴンガン

プリアタン

⑨ルロンゴランⅣ(1)

第1
ゴンガン

第2
ゴンガン

第3
ゴンガン

第4
ゴンガン

第5
ゴンガン

第6
ゴンガン

第7
ゴンガン

第8
ゴンガン

第9
ゴンガン

第10
ゴンガン

プリアタン

⑨ルロンゴランⅣ(2)

第11
ゴンガン



41

第12
ゴンガン



45

第13
ゴンガン



49

B186
シダカルヤ・カンギン

②ルロンゴラン I

第1
ゴンガン

第2
ゴンガン

第3
ゴンガン

第4
ゴンガン

第5
ゴンガン

第6
ゴンガン

第7
ゴンガン

第8
ゴンガン

第9
ゴンガン

第10
ゴンガン

シダカルヤ・カンギン

③ルロンゴランⅡ

第1
ゴンガン

第2
ゴンガン

第3
ゴンガン

第4
ゴンガン

第5
ゴンガン

第6
ゴンガン

第7
ゴンガン

第8
ゴンガン

第9
ゴンガン

第10
ゴンガン

第11
ゴンガン

シダカルヤ・カンギン

⑨ルロンゴランⅣ(1)

第1
ゴンガン

第2
ゴンガン

第3
ゴンガン

第4
ゴンガン

第5
ゴンガン

第6
ゴンガン

第7
ゴンガン

第8
ゴンガン

第9
ゴンガン

第10
ゴンガン

シダカルヤ・カンギン

⑨ルロンゴランⅣ(2)

第11
ゴンガン

41

第12
ゴンガン

45

B554
 ナンカ・ルムキ
 ②ルロンゴラン I

第1
 ゴンガン

第2
 ゴンガン

第3
 ゴンガン

第4
 ゴンガン

第5
 ゴンガン

第6
 ゴンガン

第7
 ゴンガン

第8
 ゴンガン

第9
 ゴンガン

第10
 ゴンガン

The image displays a musical score for a piece titled 'ナンカ・ルムキ ②ルロンゴラン I'. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. It consists of ten staves, each labeled '第X ゴンガン' (Staff X Gonggan).
 - Staff 1: Measures 1-4. A continuous eighth-note pattern.
 - Staff 2: Measures 5-8. Continuation of the eighth-note pattern.
 - Staff 3: Measures 9-12. Continuation of the eighth-note pattern, ending with a fermata. A bracketed section of sixteenth-note patterns follows.
 - Staff 4: Measures 13-16. Continuation of the eighth-note pattern.
 - Staff 5: Measures 17-20. Continuation of the eighth-note pattern, ending with a fermata. A bracketed section of sixteenth-note patterns follows.
 - Staff 6: Measures 21-24. Continuation of the eighth-note pattern.
 - Staff 7: Measures 25-28. Continuation of the eighth-note pattern.
 - Staff 8: Measures 29-32. A more melodic line with eighth and quarter notes.
 - Staff 9: Measures 33-36. Continuation of the eighth-note pattern, ending with a fermata. A bracketed section of sixteenth-note patterns follows.
 - Staff 10: Measures 37-40. Continuation of the eighth-note pattern, ending with a fermata. A bracketed section of sixteenth-note patterns follows.

ナンカ・ルムキ

③ルゴンゴランⅡ

第1
ゴンガン

第2
ゴンガン

第3
ゴンガン

第4
ゴンガン

第5
ゴンガン

第6
ゴンガン

第7
ゴンガン

第8
ゴンガン

第9
ゴンガン

第10
ゴンガン

第11
ゴンガン

ナンカルムキ

⑨ルロンゴランⅣ(1)

第1
ゴンガン

第2
ゴンガン

第3
ゴンガン

第4
ゴンガン

第5
ゴンガン

第6
ゴンガン

第7
ゴンガン

第8
ゴンガン

第9
ゴンガン

第10
ゴンガン

ナンカルムキ

⑨ルロンゴランⅣ(2)

第11
ゴンガン



41

第12
ゴンガン



45

B128
グラダック

②ルロンゴラン I

第1
ゴンガン

第2
ゴンガン

5

第3
ゴンガン

9

第4
ゴンガン

13

第5
ゴンガン

17

第6
ゴンガン

21

第7
ゴンガン

25

第8
ゴンガン

29

第9
ゴンガン

33

第10
ゴンガン

37

グラダッグ

③ルロンゴランⅡ(1)

第1
ゴンガン

The first staff of music for 'ゴンガン' features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 7/8 time signature. It begins with a series of eighth-note patterns, followed by a quarter rest, and then continues with eighth-note patterns.

第2
ゴンガン

The second staff of music for 'ゴンガン' continues the eighth-note rhythmic patterns established in the first staff.

第3
ゴンガン

The third staff of music for 'ゴンガン' includes a section in parentheses: (eighth notes, quarter note, eighth notes, quarter note, eighth notes, quarter note).

第4
ゴンガン

The fourth staff of music for 'ゴンガン' features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 7/8 time signature. It begins with a quarter rest, followed by eighth-note patterns.

第5
ゴンガン

The fifth staff of music for 'ゴンガン' continues the eighth-note rhythmic patterns.

第6
ゴンガン

The sixth staff of music for 'ゴンガン' includes a section in parentheses: (eighth notes, quarter note, eighth notes, quarter note, eighth notes, quarter note).

第7
ゴンガン

The seventh staff of music for 'ゴンガン' features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 7/8 time signature. It begins with a quarter rest, followed by eighth-note patterns.

第8
ゴンガン

The eighth staff of music for 'ゴンガン' continues the eighth-note rhythmic patterns.

第9
ゴンガン

The ninth staff of music for 'ゴンガン' includes a section in parentheses: (eighth notes, quarter note, eighth notes, quarter note, eighth notes, quarter note).

グラダッグ

③ルロンゴランⅡ(2)

第10
ゴンガン

The 10th measure of 'Gladag' is written on a single treble clef staff. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The first half of the measure contains a simple bass line with four quarter notes: G4, A4, B4, and C5. The second half of the measure is filled with a complex, rhythmic pattern of sixteenth notes, starting with a G4 and continuing with various intervals and rests.

第11
ゴンガン

The 11th measure of 'Gladag' continues on the same treble clef staff. It starts with a quarter note G4, followed by a quarter rest, then a series of sixteenth notes. The pattern is intricate, with many beamed sixteenth notes and some rests, creating a dense rhythmic texture.

第12
ゴンガン

The 12th measure of 'Gladag' features a treble clef staff with a key signature of one sharp. It begins with a continuous stream of sixteenth notes. Towards the end of the measure, there are several rests and a few more notes, including a quarter note G4.

第13
ゴンガン

The 13th measure of 'Gladag' is written on a treble clef staff. It starts with a series of sixteenth notes, followed by a quarter note G4, and ends with a quarter rest.

第14
ゴンガン

The 14th measure of 'Gladag' is on a treble clef staff. It begins with a quarter rest, followed by a series of sixteenth notes. The measure concludes with a double bar line and a final note G4. Below the staff, there is a separate line of musical notation enclosed in parentheses, showing a rhythmic pattern of sixteenth notes.

グラダッグ

⑨ルロンゴランⅣ(1)

第1
ゴンガン

The first staff of music, labeled '第1 ゴンガン', shows a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. It contains a series of eighth-note patterns. A chord diagram is shown in parentheses below the staff, indicating a specific chord structure.

第2
ゴンガン

The second staff, labeled '第2 ゴンガン', continues the eighth-note patterns from the first staff. It also includes a chord diagram in parentheses below the staff.

第3
ゴンガン

The third staff, labeled '第3 ゴンガン', continues the eighth-note patterns. It includes a chord diagram in parentheses below the staff.

第4
ゴンガン

The fourth staff, labeled '第4 ゴンガン', continues the eighth-note patterns. It includes a chord diagram in parentheses below the staff.

第5
ゴンガン

The fifth staff, labeled '第5 ゴンガン', continues the eighth-note patterns.

第6
ゴンガン

The sixth staff, labeled '第6 ゴンガン', continues the eighth-note patterns.

第7
ゴンガン

The seventh staff, labeled '第7 ゴンガン', continues the eighth-note patterns.

第8
ゴンガン

The eighth staff, labeled '第8 ゴンガン', continues the eighth-note patterns.

第9
ゴンガン

The ninth staff, labeled '第9 ゴンガン', continues the eighth-note patterns.

第10
ゴンガン

The tenth staff, labeled '第10 ゴンガン', continues the eighth-note patterns.

グラダッグ

⑨ルロンゴランⅣ(2)

第11
ゴンガン



第12
ゴンガン



A239
 アニヤール・ペレアン
 ②ルロンゴラン I

第1
 ギンガン

第2
 ギンガン

第3
 ギンガン

第4
 ギンガン

第5
 ギンガン

第6
 ギンガン

第7
 ギンガン

第8
 ギンガン

第9
 ギンガン

第10
 ギンガン

アニヤール・ペレアン
③ルロンゴランⅡ(1)

第1
ゴンガン

第2
ゴンガン

第3
ゴンガン

第4
ゴンガン

第5
ゴンガン

第6
ゴンガン

第7
ゴンガン

第8
ゴンガン

第9
ゴンガン

アニヤール・ペレアン

③ルロンゴランⅡ(2)

第10
ゴンガン

第11
ゴンガン

第12
ゴンガン

第13
ゴンガン

第14
ゴンガン

アニヤール・ペレアン

⑨ルロンゴランⅣ(1)

第1
ゴンガン

第2
ゴンガン

第3
ゴンガン

第4
ゴンガン

第5
ゴンガン

第6
ゴンガン

第7
ゴンガン

第8
ゴンガン

第9
ゴンガン

第10
ゴンガン

アニャール・ベレアン

⑨ルロンゴランⅣ(2)

第11
ゴンガン



第12
ゴンガン



B308
 ピンダ
 ②ルロンゴラン I

第1
 ゴンガン

第2
 ゴンガン

第3
 ゴンガン

第4
 ゴンガン

第5
 ゴンガン

第6
 ゴンガン

第7
 ゴンガン

第8
 ゴンガン

第9
 ゴンガン

第10
 ゴンガン

第11
 ゴンガン

ピンダ
③ルロンゴラン II (1)

第1
ゴンガン

第2
ゴンガン

第3
ゴンガン

第4
ゴンガン

第5
ゴンガン

第6
ゴンガン

第7
ゴンガン

第8
ゴンガン

ピンダ

③ルロンゴランⅡ(2)

第9
ゴンガン

第10
ゴンガン

第11
ゴンガン

第12
ゴンガン

第13
ゴンガン

第14
ゴンガン

ピンダ

⑨ルロンゴランⅣ(1)

第1
ゴンガン

第2
ゴンガン

第3
ゴンガン

第4
ゴンガン

第5
ゴンガン

第6
ゴンガン

第7
ゴンガン

第8
ゴンガン

第9
ゴンガン

第10
ゴンガン

ピンダ

⑨ルロンゴランⅣ(2)

第11
ゴンガン



第12
ゴンガン



A02 ブン

②ルロンゴラン I

第1
ゴンガン

第2
ゴンガン

第3
ゴンガン

第4
ゴンガン

第5
ゴンガン

第6
ゴンガン

第7
ゴンガン

第8
ゴンガン

第9
ゴンガン

第10
ゴンガン

第11
ゴンガン

第12
ゴンガン

ブン

③ルロンゴランⅡ(1)

第1
ゴンガン

第2
ゴンガン

第3
ゴンガン

第4
ゴンガン

第5
ゴンガン

第6
ゴンガン

第7
ゴンガン

第8
ゴンガン

ブン
③ルロンゴランⅡ(2)

第9
ゴンガン

第10
ゴンガン

第11
ゴンガン

第12
ゴンガン

第13
ゴンガン

第14
ゴンガン

第15
ゴンガン

ブン

⑨ルロンゴランⅣ(1)

第1
ゴンガン

第2
ゴンガン

第3
ゴンガン

第4
ゴンガン

第5
ゴンガン

第6
ゴンガン

第7
ゴンガン

第8
ゴンガン

第9
ゴンガン

第10
ゴンガン

ブン

⑨ルロンゴランⅣ(2)

第11
ゴンガン

第12
ゴンガン

第13
ゴンガン

第14
ゴンガン

第15
ゴンガン

第16
ゴンガン

A605
国立舞踊アカデミー

②ルロンゴラン I

第1
ゴンガン

第2
ゴンガン

第3
ゴンガン

第4
ゴンガン

第5
ゴンガン

第6
ゴンガン

第7
ゴンガン

第8
ゴンガン

第9
ゴンガン

第10
ゴンガン

国立舞踊アカデミー

③ルロンゴランⅡ

第1
ゴンガン

第2
ゴンガン

第3
ゴンガン

第4
ゴンガン

第5
ゴンガン

第6
ゴンガン

第7
ゴンガン

第8
ゴンガン

第9
ゴンガン

第10
ゴンガン

()

国立舞踊アカデミー

⑨ルロンゴランⅣ(1)

第1
ゴンガン

第2
ゴンガン

第3
ゴンガン

第4
ゴンガン

第5
ゴンガン

第6
ゴンガン

第7
ゴンガン

第8
ゴンガン

第9
ゴンガン

第10
ゴンガン

国立舞踊アカデミー

⑨ルロンゴランⅣ(2)

第11
ゴンガン

41

第12
ゴンガン

45

A275
 国立伝統音楽高等学校

②ルロンゴラン I

第1
 ゴンガン

第2
 ゴンガン

第3
 ゴンガン

第4
 ゴンガン

第5
 ゴンガン

第6
 ゴンガン

第7
 ゴンガン

第8
 ゴンガン

第9
 ゴンガン

第10
 ゴンガン

国立伝統音楽高等学校

③ルロンゴランⅡ

第1
ゴンガン

第2
ゴンガン

第3
ゴンガン

第4
ゴンガン

第5
ゴンガン

第6
ゴンガン

第7
ゴンガン

第8
ゴンガン

第9
ゴンガン

第10
ゴンガン

国立伝統音楽高等学校

⑨ルロンゴランⅣ(1)

第1
ゴンガン

第2
ゴンガン

第3
ゴンガン

第4
ゴンガン

第5
ゴンガン

第6
ゴンガン

第7
ゴンガン

第8
ゴンガン

第9
ゴンガン

第10
ゴンガン

国立伝統音楽高等学校

⑨ルロンゴランⅣ(2)

第11
ゴンガン

Musical notation for the 11th measure of 'Gonggan'. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The measure number '41' is written above the staff. The notation consists of a continuous eighth-note pattern across the entire measure, with a final quarter rest and a fermata.

第12
ゴンガン

Musical notation for the 12th measure of 'Gonggan'. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The measure number '45' is written above the staff. The notation begins with a quarter rest, followed by a series of eighth notes, and ends with a quarter rest and a fermata.

A893
プリ・サラスワティ楽団

②ルロンゴラン I

第1
ゴンガン

第2
ゴンガン

第3
ゴンガン

第4
ゴンガン

第5
ゴンガン

第6
ゴンガン

第7
ゴンガン

第8
ゴンガン

第9
ゴンガン

第10
ゴンガン

プリ・サラスワティ楽団

③ルロンゴラン II

第1
ゴンガン

第2
ゴンガン

第3
ゴンガン

第4
ゴンガン

第5
ゴンガン

第6
ゴンガン

第7
ゴンガン

第8
ゴンガン

第9
ゴンガン

第10
ゴンガン

プリ・サラスワティ楽団

⑨ルロンゴランIV(1)

第1
ゴンガン

第2
ゴンガン

第3
ゴンガン

第4
ゴンガン

第5
ゴンガン

第6
ゴンガン

第7
ゴンガン

第8
ゴンガン

第9
ゴンガン

第10
ゴンガン

プリ・サラスワティ楽団
⑨ルロンゴランⅣ(2)

第11
ゴンガン

BRC16
 インドネシア芸術大学

②ルロンゴラン I

第1
 ゴンガン

第2
 ゴンガン

第3
 ゴンガン

第4
 ゴンガン

第5
 ゴンガン

第6
 ゴンガン

第7
 ゴンガン

第8
 ゴンガン

第9
 ゴンガン

第10
 ゴンガン

インドネシア芸術大学

③ルロンゴランⅡ

第1
ゴンガン

第2
ゴンガン

第3
ゴンガン

第4
ゴンガン

第5
ゴンガン

第6
ゴンガン

第7
ゴンガン

第8
ゴンガン

第9
ゴンガン

第10
ゴンガン

インドネシア芸術大学

⑨ルロンゴランIV(1)

第1
ゴンガン



第2
ゴンガン



第3
ゴンガン



第4
ゴンガン



第5
ゴンガン



第6
ゴンガン



第7
ゴンガン



第8
ゴンガン



第9
ゴンガン



第10
ゴンガン



インドネシア芸術大学

⑨ルロンゴランIV(2)

第11
ゴンガン



第12
ゴンガン



BRC60
マカラドワジャ・プロダクション

②ルロンゴラン I

第1
ゴンガン

第2
ゴンガン

5

第3
ゴンガン

9

第4
ゴンガン

第5
ゴンガン

17

第6
ゴンガン

第7
ゴンガン

25

第8
ゴンガン

29

第9
ゴンガン

33

第10
ゴンガン

37

マカラドワジャ・プロダクション

③ルロンゴラン II

第1
ゴンガン

第2
ゴンガン

第3
ゴンガン

第4
ゴンガン

第5
ゴンガン

第6
ゴンガン

第7
ゴンガン

第8
ゴンガン

第9
ゴンガン

第10
ゴンガン

()

マカラドワジャ・プロダクション

⑨ルロンゴランⅣ(1)

第1
ゴンガン

第2
ゴンガン

第3
ゴンガン

第4
ゴンガン

第5
ゴンガン

第6
ゴンガン

第7
ゴンガン

第8
ゴンガン

第9
ゴンガン

第10
ゴンガン

マカラドワジャ・プロダクション

⑨ルロンゴランⅣ(2)

第11
ゴンガン



第12
ゴンガン



謝 辞

本論文を執筆するにあたり、多くの方々にお力添えを頂いた。記して感謝の意を捧げたい。

沖縄県立芸術大学大学院在学中に梅田英春先生、金城厚先生、久万田晋先生、高瀬澄子先生から頂いたご助言は、本論文だけではなく、今後の研究活動を続けるうえで大きな糧となり、とりわけ金城厚先生の音楽分析に関する熱心なご指導は大きな刺激と研究の支えとなった。また沖縄県立芸術大学名誉教授の板谷徹先生、聖徳大学の徳丸吉彦先生からは「様式」の美学的な概念についてご助言を頂いた。そして同時期に論文を執筆していた遠藤美奈氏、杉山昌子氏、古謝麻耶子氏との会話は、研究を進めるうえで大きな励みとなった。

更に現地調査を進める際に必要な活動資金は、インペックス教育交流財団、カワイサウンド技術・音楽振興財団からご支援頂いた。

そして、故イ・ワヤン・ルンドゥー氏には本論文の重要なテーマであるバリの演奏様式についてのご助言だけではなく、厳しく演奏技術を指導して頂き、私自身、ガムラン演奏者として大きく成長することができた。

最後となるが、私を温かく見守り一緒にガムランを演奏してきた仲間、そして根気強く支援し続けてくれた両親に心から感謝を捧げる。

鈴木 良枝