

〔研究ノート〕

教員養成における「ポリミュージカル」の 実践プログラム

—第3の文化体験としてのジャワ・ガムラン—

永岡 都

A Practical Program of Poly-musical Education in Teacher Training:
Javanese Gamelan, as Third Cultural Experience

Miyako Nagaoka

Abstract

Javanese gamelan, traditional Indonesian ensemble music having hundreds of years of history, has its own polyphony based on methods totally different from those employed in western music. This paper explains its formation, analyzes the characteristics of the music, and introduces our work shop program presented for students to experience a different musical culture through playing in a gamelan ensemble. The students were provided with a simpler ensemble of musical instruments than is usually used, and their performance was assisted by an invited gamelan player.

The key ideas obtained from the work shop are the following 5 points.

1. Don't omit colotomic instruments which indicate the main structure of the music.
2. Choose a core melody which can be played easily.
3. Add some instruments which play ornaments to the core melody, so that the beginner can experience polyphony.
4. Include rhythmically difficult parts, which create poly-rhythmical effects.
5. It is essential that gamelan music players listen to what the other musicians play quite attentively. Therefore, thought this is unconventional, teachers should place instruments in a circular arrangement so that the performers can easily pay attention to one another.

Keywords: poly-musical education (ポリミュージカル教育), Javanese gamelan (ジャワ・ガムラン), teacher training (教員養成), polyphony music (ポリフォニー音楽), instrumental music (器楽)

1. 「ポリミュージカル」の実践を目指して

経済や情報のグローバル化が加速する中で、言語や文化の差異をどのように乗り越えていくかが、現代社会の大きな課題となっている。西洋の文化的慣行と伝統社会の相克に悩んできたアジア、アフリカ諸国だけでなく、近年はヨーロッパでも移民問題をきっかけに社会の分断が進み、文化的な衝突が生じている。このような時代において、公教育が果たす役割の一つは、それぞれの文化的アイデンティティを護りつつ、異なる文化に対する理解とリスペクトを育てることであろう。その意味で、音楽や美術のような文化を学ぶ科目の意義は大きい。

とりわけ音楽の概念は、前世紀後半から今世紀にかけてのテクノロジーや諸科学の進展に伴って、大きく変化した。電子サウンドと録音・再生技術の飛躍的な進化によるポピュラー音楽の世界的な拡

散が、若者を中心にグローバルな音楽市場を形成し、クラシック音楽や伝統音楽の権威を相対化した。また、文化人類学や環境学など社会学の発展は、音楽が知覚のレベルから自然環境や社会の影響を受けていることや、音楽とは聴覚を通して世界を感じる体制であり、それぞれの社会において形成されるものであることを明らかにした。もはや「西洋芸術音楽」の理論的枠組みに当てはまるものだけが「音楽」なのではなく、社会や世代ごとに様々な「音楽」が存在するといつてよい。

平成29年に公示された現行の小学校学習指導要領は、このような音楽観の変化を反映して、「音楽科」の目標を「生活や社会の中の音や音楽と豊かに関わる資質・能力を育成すること」と記している。「音楽」という営みを、聴覚を通して世界を感じるやり方にまで還元して広く捉えようとしていることが見てとれる。そして、子どもたちが日本の音楽、西洋音楽、非西洋の民族音楽、電子楽器など様々な音楽に触れ、それらの音楽活動を通じて広く地域や社会にコミットしていくことが期待されている。ただ、そうした理念をどのように具体的な教材に落とし込んでいくかが、課題として残されている。

ここでは、教員養成の学生たちを対象に、彼ら自身が「生活や社会の中の音や音楽と豊かに関わり」、音楽の視野を広げることを目指して、複数の音楽文化に触れる実践プログラムを提案する。かつて、文化人類学者の川田順造は、異なる文化を比較する際に、東洋と西洋のような二つの比較ではなく、少なくとも三つ以上の「著しく異なる文化」を比較することを推奨した¹⁾。一つの文化を見る場合に、他の二つの文化の視点を加えることによって、文化をより対象化し、相対化してみることが可能になるからである。川田の考え方に倣って、西洋芸術音楽でも日本の伝統音楽でもない音楽文化を、第3の文化体験として実践することを試みる。具体的には、様々な金属打楽器を組み合わせで独自の多声音楽を構成するインドネシアのジャワ・ガムラン音楽を教材として、教室でのワークショップを展開し、そこから何が学べるかを明らかにしていく。

ガムランの音律は、西洋の平均律とも、完全4度を枠組とする日本音楽の音階²⁾とも全く異なる体系をもつ。また楽譜や口唱歌³⁾といった視覚や言語の記憶術に頼らず、原則として聴覚だけを頼りに緻密なアンサンブルを作り上げていく。このような音楽活動を体験することにより、学生たちに新しい知覚の扉を開くことができる。最近注目されている「複数の音楽様式の習得を目指す」音楽教育の方法が「バイミュージカル」なら、第3の音楽文化を学ぶこのような教育実践はさしずめ「ポリミュージカル」の実践教育といえるだろう。

2. ジャワ・ガムランの音楽世界

ガムラン gamelan はインドネシア、マレーシアを中心に古くから東南アジアで広く伝承されてきた合奏音楽の形態で、ジャワ語の「gamel (打つ)」に由来するとされ、その楽器編成の大半を青銅製の金属打楽器が占めている。

大小17,500を越える島々（インドネシア大使館）で構成されるインドネシアは、紀元前から始まる「ドンソン文化」を基盤としてインドの「ヒンドゥー文化」やジャワ島西部に伝えられたイスラム教の外来文化が混じり合い、地方ごとに特色のある音楽様式を築き上げてきた。現在、インドネシアのガムランには、1) バリ様式、2) 中部ジャワ様式、3) スンダ様式の3つの地方様式がある⁴⁾が、スラカルタ（別名ソロ）とジョクジャカルタの2つの古都によって宮廷文化を継承してきた中部ジャワ様式のガムラン（以下、ジャワ・ガムランと表記）が、最も規模が大きく、様式的にも洗練されている。

2.1 ジャワ様式のガムランにおける楽器と音楽上の役割

ジャワ・ガムランのフルセットは図1に示すように、かなり大がかりなものである。

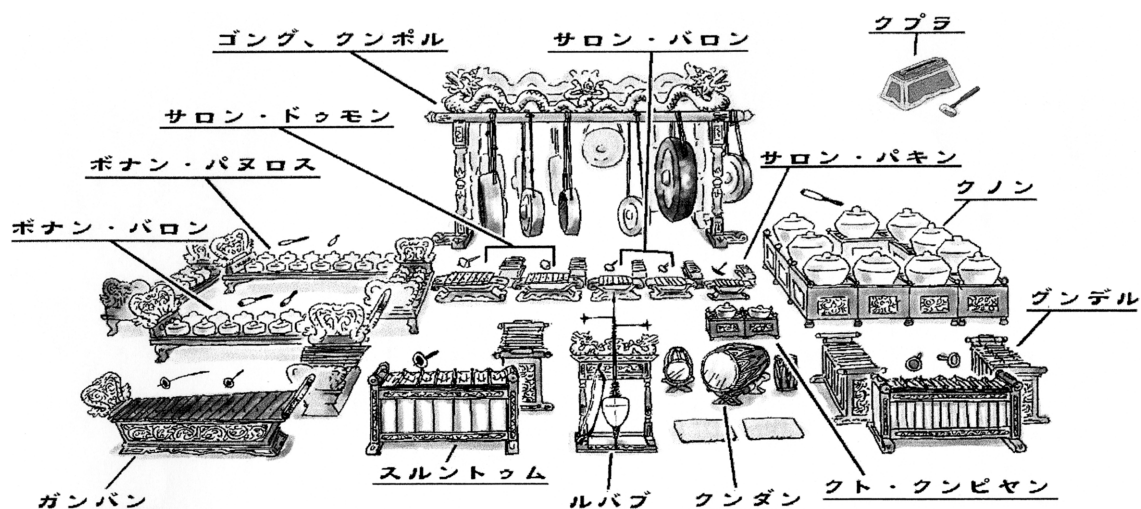


図1 ジャワ・ガムランの標準的な楽器編成⁵⁾

楽器編成の大半を占める青銅打楽器は、銅と錫を10対3の割合で混ぜ合わせた合金をハンマーで叩き、鍛金によって成形する。直径1メートルを超える大ゴングなどの楽器制作には高度な技術が必要で、現在では後継者も少なくなっている。一度調律すると音高が固定されるため、スレンドロ音階とペログ音階の2系統の調律に合わせて、2セットのガムランが必要である。

青銅製の楽器は中央に突起（こぶ）があるゴング類と、金属板を音高順に並べた鍵盤楽器類の、大きく2つのタイプに分かれる。こぶ付きゴングは、皿状のものとなべ型のものに分かれ、皿状のゴングはこぶが横向きになるようひもで吊り下げられ、なべ型ゴングは箱の中にひもを通してこぶが上向きになるように置かれる。演奏するときは、こぶの部分をはちで打つが、はちの先が布で巻かれているので、柔らかい音が出る。ジャワのガムランはゴング類の種類が豊富で、それらの余韻が長く続いて、あたりの空間一帯を包むような音響の磁場を作り出す。

2.1.1 拍節周期を担当する楽器群

ガムランの特徴は、拍節周期を担う楽器群と旋律を担う楽器群に分かれ、それぞれのグループの中で緻密に構成されたアンサンブルを展開することである。拍節周期を担う楽器は、主にこぶ付きのゴング類である。

ゴング類で最大のもは「ゴング・アグン（大ゴング）」と呼ばれる。全ての演奏者がその打音のタイミングに意識を集中する、音楽的に最も重要な楽器である。ジャワでは供物を捧げるなど、畏敬の念をもって大切に扱われている。同じように吊り下げ型でもう少し小型のゴングは「クンポル」と呼ばれる。また、床に置くなべ型ゴングの中で最大のもは「クノン」と呼ばれ、スレンドロとペログの2種の音階音を1セットとして揃えている。さらに、クノンより小型で、対で置かれているのが「クンピヤン」と「クトゥ」である。大ゴング、クンポル、クノン、クンピヤン、クトゥは「節目楽器」⁶⁾と呼ばれ、楽曲の重要な節目ごとに音を鳴らして、拍節の周期を伝える。

ガムランの楽曲形式は、この拍節周期の違いによって区別されるが、最もシンプルなランチャラン Lancaran 形式⁷⁾の節目楽器は図2に示すようなタイミングで16拍の周期を構成している。

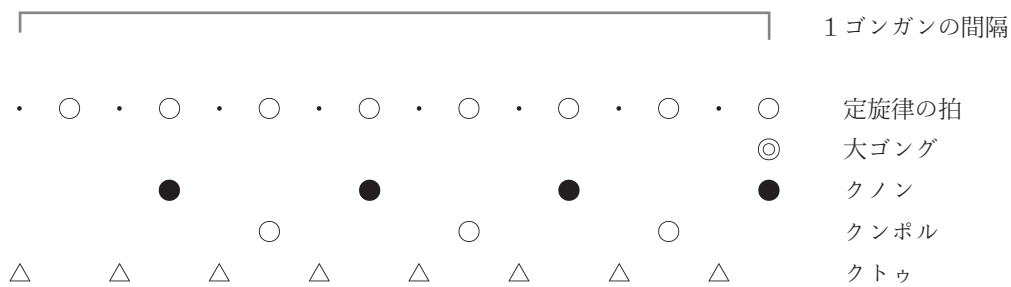


図2 ランチャラン様式の拍節構造と各楽器のタイミング

楽曲は、「ブコ」と呼ばれる短い前奏の最終音と同時に大ゴングが鳴り、それを合図に拍節の周期が始まる。ただ、西洋音楽の標準的な理論と異なり、重要な音は周期の始まりではなく、終わりの音、つまり16拍目ごとに鳴らされる大ゴングの音とされる。ガムラン音楽では、大ゴングを合図に（正確にはゴングの打点の直後から）時間が始まり、次の大ゴングで一つの周期が完結する。このサイクルを「ギンガン」と呼ぶ。そして、16拍目に鳴る大ゴングをサポートするように、4拍ごとの短い周期（クノンガン）を知らせるのがクノンである。4, 8, 12, 16拍目に鳴らされる。そのクノンと交替に、6, 10, 14拍目に鳴らされるのがクンボルである。これらの節目楽器は、定旋律（バルンガン）の拍とシンクロしているが、さらにその間の奇数拍（1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15拍）に鳴らされるのがクトゥである。このように拍節構造が階層的に緻密に構成されているが、各拍には強弱の差異はなく、無限に反復が続いていくような、平坦な時間の流れを生みだしている。

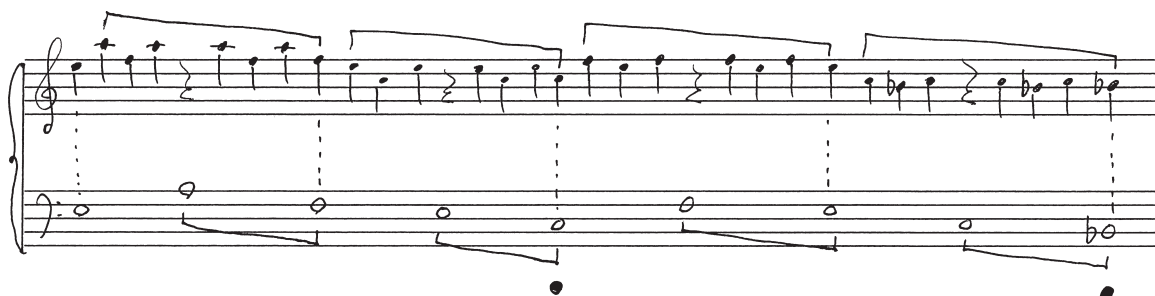
2.1.2 旋律とその装飾を担当する楽器群

ゴング類の中で唯一、旋律を受け持つのが、前後2列に並べられ、2オクターブの音域をもつ「ボナン」である。ボナン・バルンとそれより1オクターブ音域の高いボナン・パヌルス2つがあり、「バルンガン」と呼ばれる定旋律を細かく分割して装飾する役目を担う。

バルンガンは4拍を一つのまとまりとし、そのまとまりを「ゴトロ」と呼ぶ。また、ゴトロの最後の音は「セレ」と呼ばれ、ゴトロの中で最も重要な音とされる。旋律を装飾する際には、このセレの音を基準として音を組み合わせる。

ボナン・バルンの装飾の一例を示すと、楽譜1のようになる。

楽譜1 バルンガンとボナン・バルンによる装飾パートの対応⁸⁾



五線譜で示した音高は、便宜上、平均律の近似値を示している⁹⁾。下段は定旋律の一部（ゴトロ2つ分）、上段はボナン・バルンの装飾譜である。また、●印はセレを表している。これを見ると、「」

で示したボナンの装飾パターンが、定旋律の2音ずつの括りを細かく反復することで成り立っていることが分かる。つまり、ボナンの各パターンの最終音はセレの音高とタイミングにシンクロするよう配置されており、パターンの一周期は、前のセレが鳴り終わったタイミングで始まり、次のセレの音と同時に終わる。これは西洋音楽の拍節感やリズム感とは正反対である。西洋音楽では、拍節の冒頭(1拍目)やフレーズの冒頭の音が重要であり、2拍目やフレーズの最後の音を目立たせることはない。物事の起点が重要なのであり、常に始まりを意識している。これに対し、ガムランは、終点の音に静かに意識を集中させる。「物事の終わりが大事である」という基本的な考え方が、楽曲構造と定旋律・装飾旋律の関係性の隅々まで支配している。これが、西洋芸術音楽とは異なるガムランの音楽時間を創り出す仕掛けである。

ボナン以外にも、様々な鍵盤楽器類が定旋律とそれに基づく華やかな装飾旋律を受けもつ。サロンとグンデルの2つのタイプに分かれる。

7つの鍵盤をもつサロンは、ガムランの基本となる定旋律を担当する。ジャワ・ガムランの中で最も力強く、輝かしい音を発する楽器である。大型(低音域)のサロン・ドゥムン、中型(中音域)のサロン・バルン、小型(高音域)のサロン・パキンの3つがあり、サロン・ドゥムンとサロン・バルンは木槌で定旋律を、サロン・パキンは水牛の角で作ったばちで定旋律を2分割しながら演奏する。

グンデルは、鍵盤の下に筒型の共鳴胴が取り付けられていて、鍵盤を打つと共鳴胴が響いて長い残響を発する。そのため、音が濁らないよう、次の鍵盤を打つタイミングで、前の鍵盤を押さえて残響を消音する。グンデルの仲間で最も音域の低いスレンテムは、サロンと同じく7つの鍵盤をもち、基本の定旋律を演奏する。中音域のグンデル・バルン(グンデル)は2オクターブ半の音域をもち、バルンガンを中心に置きつつ、その枠から自由に離れた旋律を奏でる。ガムランのポリフォニーを最も美しく体現する楽器の一つである。それより1オクターブ音域の高いグンデル・パヌルスは、バルンガンの拍を8等分する細かい装飾を受け持つ。

その他、大型の木琴であるガンバンや金属弦を指で弾いて演奏するチェレンプンなど、定旋律を細かく装飾する非青銅製の楽器もある。また、竹製の縦笛スリンは他の旋律を聴きながら即興的にフレーズを挿入していく。こうしたガムランのポリフォニーにおいて、定旋律が特に目立つように演奏されることはない。定旋律を演奏する楽器と装飾旋律を演奏する楽器の間に階層性はない。定旋律は、ガムラン奏者全員がそれを心の中で意識しながら演奏するいわば「拠り所」のような存在である。

なお、ガムランには西洋のオーケストラのような指揮者はいないが、合奏を進行するリーダーがいる。クンダン(木製の銅に水牛の皮を張った締め太鼓)の奏者が全体のテンポをコントロールし、胡弓に似た弓奏楽器ルバブの奏者が次に移る曲(曲の段落)を決める。ガムランの奏者たちは、常にクンダンのリズムに耳を澄まし、リーダーのサインに柔軟に反応する。ガムランでは呼吸を合わせて一斉に切り替わるといふより、全員がサインを読み取って漸次切り替わっていき、全体が一つの生き物のように動いていく。

2.2 ガムランの音律と音階

ガムランを聴いた時に体感する独特の音響は、頭部や腹部など身体全体がガムランの響きに共振して酩酊するような感覚を聴き手にもたらし、一度体験すると忘れがたいものとなる。この響きを創り出しているのが、西洋の平均律と全く異なるガムランの音律構造である。

ガムランの音階¹⁰⁾は、オクターブの中に5つの音を配置するスレンドロと7つの音を配置するペログの2つの系列に分かれる。スレンドロは、オクターブをほぼ均等に5等分する音律、ペログはオクターブをほぼ9等分する音律から7音を抜き出して、それぞれ5音と7音から成る音階を構成したものである。図3に、西洋の平均律との比較例を示す。

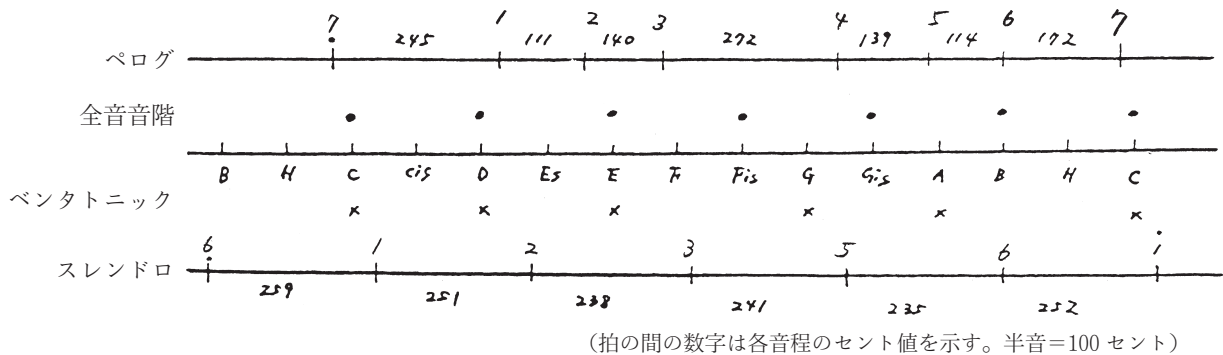


図3 ガムランの音律と平均律の比較例¹¹⁾

これによると、スレンドロとペログでは全く音律が異なることが分かる。青銅製の楽器は、一度調律すると音高を変えられないので、スレンドロとペログそれぞれに対応するガムランのセットが必要になるが、通常この2つのガムラン・セットは「6」の音の高さが同じになるように調律される。また、音階の各音には固有の音名とそれに対応する数詞の呼び名がある（表1参照）。

表1 ガムランの音名

スレンドロ	1	2	3		5	6	
	バラン	グル	ドド		リモ	ヌム	
ペログ	1	2	3	4	5	6	7
	ブム	グル	ドド	ペログ	リモ	ヌム	バラン

実際のガムランはセットごとに音高が異なり、また同じセットの中でも各楽器の調律に微妙なズレがある。この青銅楽器のピッチのズレから生じる「うなり」が、低い周波数を発して、我々の身体を共振させるのである。

2.3 ジャワ・ガムランが体现する東南アジアの音楽思想

強弱や伸縮のない平坦な時間の流れ。無限に続く単純な旋律の繰り返し。区切りの始まりではなく終わりが重要であるという考え方。完全5度や完全4度を優先する音響学の一般的な法則から逸脱する音律。「うなり」が引き起こす空間の振動。これらがジャワ・ガムランの創り出す音の世界であるが、そこにはどのような思想が存在しているのだろうか。

1980年代に東南アジアの音楽について考察した作曲家ホセ・マセダは、「一度打たれると指や手や人間の意志的制御なしでも、勝手に自分で振動し続ける¹²⁾」ゴングの音の性質に注目した。それは、ヴァイオリンやフルートなどの西洋オーケストラの楽器が、弓や息を用いて「人間の意志的制御のもとに置かれている¹³⁾」のとは全く異なる思想を示しているからである。また各ゴングがそれぞれの役割をもって規則正しい時間的間隔で鳴らされる現象について、それは「無限を象徴するもの」「あ

種の無時間性¹⁴⁾」を表していると解釈した。ゴングの音律が西洋の平均律と異なり、主音と属音、あるいは協和音と不協和音のような階層性をもたないことも、均質な時間の流れを生み出す原因となっている。マセダはガムランのセットごとに音律が微妙に異なることも、「あいまいさと非精密性に向かう傾向」を示しており、近代的な正確さや精密さと対照を成す東南アジアの音楽的思考を示していると述べている¹⁵⁾。

ジャワ・ガムランの歴史は古く、約400年前のマタラム王朝に遡るといわれる。長い歴史の中で洗練され、基本的な旋律から即興的に音楽を作り上げる様々な技法が編み出された。ガムランの演奏家は、ひとたび興が乗れば何時間でも音楽を演奏し続けることができるという。隅々まで緻密に組織されていながら、個人の意志や感情表出とは別の次元で創り出される音楽は、西洋とも日本とも異なる世界観への扉を開く。

3. ジャワ・ガムランの実践プログラム：ワークショップと教材の分析

音楽様式を理解するには、実際に演奏してみることが最も効果的だが、フルセットのジャワ・ガムランを演奏できる機会はなかなかない。ただ、いくつかのガムランの楽器があれば、それを軸に簡略なガムラン・セットを編成することができる。また、ガムランが全くなくても、鉄琴や木琴、トーンチャイム等をサロンやスレンテムの代用として、大太鼓やスネアドラム、カウベルなどを節目楽器の代用として、疑似的なガムラン・セットを編成することはできる¹⁶⁾。その場合、ガムラン固有の音律を体感することはできないが、緻密な音楽構造を再現することは可能である。

では、簡略な楽器編成でジャワ・ガムランの本質を捉えた実践をどのように実現するのか。本学初等教育学科では、専門科目「音楽」のカリキュラムの一部として、ジャワ・ガムランの演奏家森岡真理子氏を講師に招いて、ガムランのワークショップを10年近く続けてきた。この項では、2018年度のワークショップ¹⁷⁾を振り返りながら、ジャワ・ガムランの実践プログラムがどのような学びをもたらすのか、様々な観点から考察する。

3.1 簡略なガムラン・セットの編成

本学科には、スレンドロ系のサロン・バルン2台とスレンテム1台があり、ワークショップの際にはいくつかの楽器を持ち込んで簡略なガムラン・セットを編成する。2018年度のワークショップにおける配置を図4に示す。

定旋律を担当するのは2台のサロン・バルンとスレンテムで、サロン・パキンは定旋律を2分割しながら演奏する¹⁸⁾。装飾旋律を担当するのはボナン・パヌルスとボナン・バルンである。楽曲に合わせて6個ずつ抜き出して運び込んだが、直接床の上に置くと楽器が響かないので、少し厚みのある細いシートを敷いて楽器と床の間にわずかな隙間ができるように置く¹⁹⁾ (写真1)。ボナン・パヌルスとボナン・バルンは異なるリズムを担当するので、2つのボナンが合わさると繊細なレース編みのようなポリフォニー(多声)効果が生まれる。節目楽器は、クモドン、クノン、クンボル、クトゥの4種類で、ほぼ完全な拍節周期を構成する。これらの楽器を円形に配置し、全体のリーダー役としてクンダンを中央に置く。ルバブ、ガンバン、(スレンテム以外の)グンデル楽器類は省いている。

学生たちは任意の楽器を一つ選んで、その前に座る。

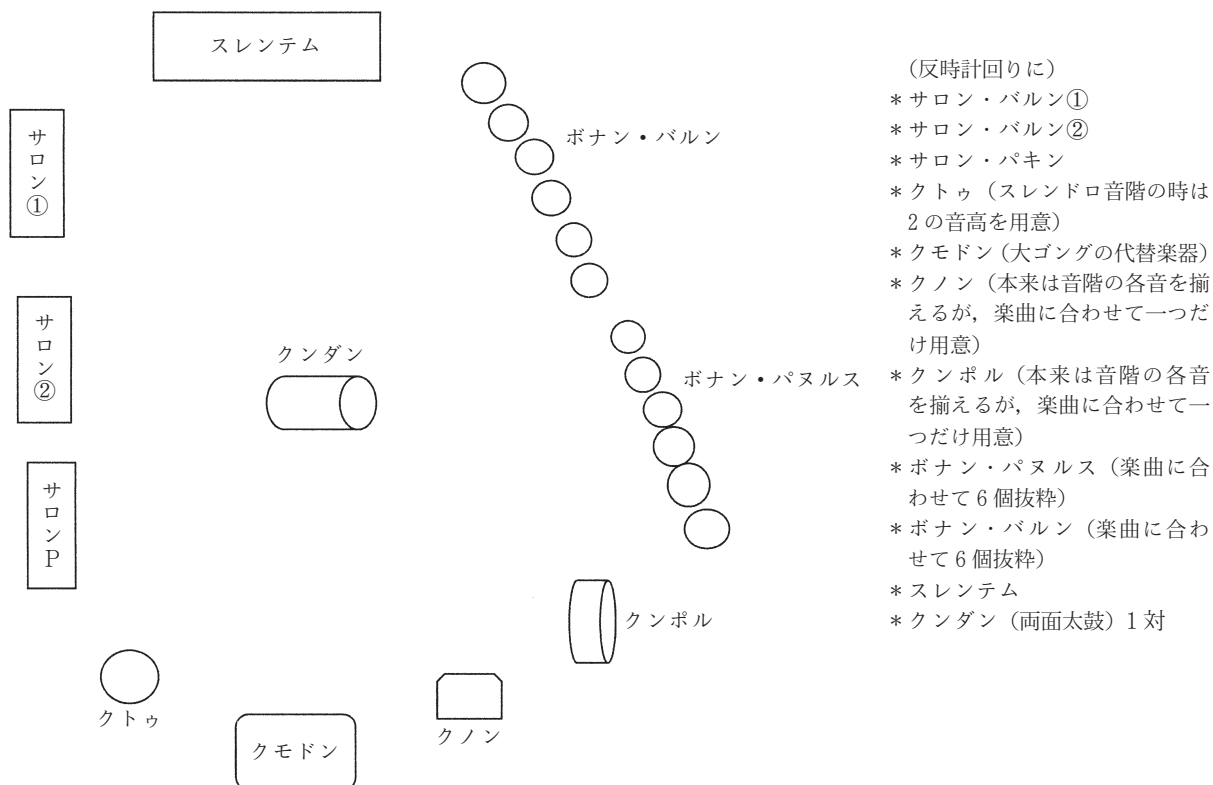


図4 簡略なガムラン・セットの配置



写真1 ワークショップ 2018・6・15

3.2 ガムランの音楽構造を学ぶ

ワークショップでは、原則として楽譜は使用しない。また階名唱のように音名（数字）を唱えることもない。学生たちは講師が演奏する旋律やリズムを耳で覚え、楽器を打つ場所や叩き方を教えられた通りに真似ていく。それぞれの楽器の説明は以下の順番で行われるが、それが自然にガムランの音楽構造を理解することになる。

- 1) まず、ガムランで最も重要な大ゴングについて。これから習う曲は8拍で一つの周期を成すこと、8拍目に大ゴングを打つこと、大ゴングの代わりに今回はクモドン²⁰⁾を用いることを説明する。ワークショップで使用した楽曲はランチャラン形式なので、本来は16拍が一つの周期だが、初心者にもわかりやすいよう、ここでは定旋律の拍を1拍として8拍で一つの周期と認識させる。
- 2) バルンガン（定旋律）の紹介。ランチャラン形式、スレンドロ系、ソング調の楽曲「Kuwi Apa Kuwi（クイ・オボ・クイ）」を用いるが、最初は音名も曲名も明かさない。サロン・バルンで1ゴングずつ区切りながら演奏する（以下、説明のため、数詞による音名で記載。五線譜上の近似値は楽譜2を参照）。

1 2 1 2 1 2 5 6 → (第1ゴング)
→ 2 1 2 1 2 1 6 5 (第2ゴング)

サロン・パキンはサロン・バルンより1オクターブ高く、バルンガンの各音を2分割する細かいリズムを刻みながら演奏する。

1122112211225566 → (第1ゴング)
→ 2211221122116655 (第2ゴング)

- 3) スレンテムの奏法。この楽器もバルンガンを演奏するが、実音はサロン・バルンより1オクターブ低い。音が長く延びるので、ばちを持たないもう一方の手で鍵盤を押さえて消音（ミュート）しながら演奏する（写真1）。

サロンとスレンテムを担当する学生は、最初のゴングを何度も反復しながら練習を開始する。

- 4) クノンの解説と奏法。今回は「2」の音高のクノンのみ使用。8拍の周期の2, 4, 6, 8拍目に叩くこと、ガムランにおいては、「大事な音は後に来る」ことを伝える。布を巻いたばちを落とすように打音し、その反動を利用してもう一度軽く楽器を打って響きを止める。この楽器の響かせ方を耳で何度も確認させる。

サロンの定旋律とクノンを合わせる。

- 5) クンポルの解説と奏法。3, 5, 7拍目で打つことを伝える。
- 6) クトゥの解説と奏法。8つの拍の「裏拍」つまりバルンガンの各音の間に入る。ここでは西洋音楽風に1(ト)2(ト)と説明する。音高は「2」。

1(ト)2(ト)1(ト)2(ト)1(ト)2(ト)5(ト)6 → (第1ゴング)
→ (ト)2(ト)1(ト)2(ト)1(ト)2(ト)1(ト)6(ト)5 (第2ゴング)

以上で、節目楽器が全て揃い、拍節周期が完成する。

7) 2種のボナンは一定のルールに則って定旋律を装飾する。ガムランでは「後の音が重要」である。すなわち、1ゴンガン「12121256」では、「12」「12」「12」「56」に区切った後の音「2」「2」「2」「6」が重要な音となる。したがって、ボナン・バルンの装飾方法は、「クトゥと同じリズムを刻むが、前乗りでバルンガンの音を先取りする」ことになる。()内の数字がボナン・バルンの入るタイミングである。

1 (2) 2 (2) 1 (2) 2 (2) 1 (2) 2 (6) 5 (6) 6 → (第1ゴンガン)
 → (1) 2 (1) 1 (1) 2 (1) 1 (1) 2 (1) 1 (5) 6 (5) 5 → (第2ゴンガン)
 → (2) 1 (2) 2 (2) 1 (2) 2 (2) 1 (2) 2 (6) 5 (6) 6 (第1ゴンガン)

8) ボナン・パヌルスの装飾方法は、定旋律2音のまとまりに対し、その間隔を3等分するリズムを刻む²¹⁾。

定旋律	1	2	1	2	1	2	5	6	→ (第1ゴンガン)
ボナン・パヌルス	2	2	2	2	2	2	2	2	6 6 6

定旋律	→ 2	1	2	1	2	1	6	5	(第2ゴンガン)
ボナン・パヌルス	1	1	1	1	1	1	5	5	5

2組のボナンが異なるリズムを刻むことにより、ポリフォニー（多声）に加えて、ポリリズム的な効果も生まれる。

9) クンダン（両面太鼓）の解説。低い方（右側の大きい面）をクンボルと同じタイミングで打つ。高い方（左側）はクンボルを補完しながら、裏拍も含めた細かい拍を刻む。

左左左左 右左左左 右左左左 右左左左 (クンダンのリズム)
 ・ ・ 3 ・ 5 ・ 7 ・ (クンボルの入る拍)

約30分で楽器の紹介と演奏の手ほどきを終え、早速、全員の合わせに入る。初めは講師がクンダンを担当して、テンポの緩急もつけていく。慣れてきたらクンダンも学生に担当させる。

細かいビートを刻むクンダンは、テンポの変化が伝わりやすい。クンダン奏者がテンポを速めたり緩めたりすると、全体がそれを察知してテンポを速めたり緩めたりする。西洋のオーケストラのように全員が一斉にタイミングを揃えるのではなく、それぞれの奏者が察知して、あたかも鳥や魚の群れが方向転換するようにしなやかに反応していく。

3.3 アンサンブルの全体構造

アンサンブルを構成するのは11楽器、10パートである。全ての楽器がどのように絡み合い、ガムランのポリフォニーを構成しているのか、全体構造を俯瞰するために、バルンガン（定旋律）の1周期（2ゴンガン）を五線譜のスコアにまとめる（楽譜2）。各旋律楽器の音高は平均律の近似値に合わせている。サロン・パキンとボナン・パヌルスは、記譜の関係から、実音より1オクターブ低く書かれている²²⁾。これを見ると、バルンガン（定旋律）を担当するスレンテムとサロン・パキンの間には3オクターブの隔たりがあり、その他、節目楽器にも音域の低いものがあるので、全体としてかなり音

域が広いことが分かる。また、ガムランの周期は、(1拍目を指標とする)西洋音楽の拍節構造と異なるので、いわゆる小節線は使用しない。8拍の周期は大ゴングの音で終結し、ゴングがまだ鳴り響いている間に他の旋律楽器が次のバルングの音を先取りする(楽譜2参照:「ボナン・バルン」パート譜の1段目最後の変ニ音は2段目の最初の音、2段目最後の変ホ音は1段目最初の音と同一音である)。こうして、バルングのサイクルは、あたかも尻尾をくわえた蛇か円環のように、延々と繰り返されていくのである²³⁾。

楽譜2

ボナン・バルン

ボナン・パヌルス
サロン・パキン
サロン・バルン
定旋律
スレンテム

T T (N) T (P) T (N) T (P) T (N) T (P) T (N) T (P) T (N) (G)
クンダン 左 左 左 左 左 (右) 左 左 左 (右) 左 左 左 (右) 左 左

2 1 2 1 2 1 6 5
左 左 左 左 左 (右) 左 左 左 (右) 左 左 左 (右) 左 左

T T (N) T (P) T (N) T (P) T (N) T (P) T (N) T (P) T (N) (G)
左 左 左 左 左 (右) 左 左 左 (右) 左 左 左 (右) 左 左

◎ 大ゴング (N) クノン (P) クンボル (T) クトゥ

参考資料として、以下に伝統的な数字譜による元歌とバルンガンの譜（森岡真理子氏提供）を掲載する（楽譜 3）。

楽譜 3

Lancaran Kuwi Apa Kuwi

（ランチャラン形式） クウィ・オボ・クウィ

slendro sanga

（スレンドロ音階ソング調）

Buka(前奏) -2・1 -2・1 -2・1 -6・⑤

・ 1 ・ 2 ・ 1 ・ 2 ・ 1 ・ 2 ・ 5 ・ ⑥

・ ・ 1̇ 2̇ / 5 6 1̇ 2̇ / . 6 . 5 / 6 2 1 ⑥

 Ku-wi a -pa ku-wi e kem - ban-ge mela- thi

・ 2 ・ 1 ・ 2 ・ 1 ・ 2 ・ 1 ・ 6 ・ ⑤

・ ・ 3 5 / 5 5 6 3 / 5 . 2 1 / 2 1 6 ⑤

 sing tak pu - ja pu -ji - a - ja dha kor -up-si

・ 1 ・ 2 ・ 1 ・ 2 ・ 1 ・ 2 ・ 5 ・ ⑥

・ ・ 1 2 / 2 5 3 2 / . . 5̇1 6 / 5 2 1 ⑥

 yen pa - dha kor -up-si ne - ga - na - ne ru - gi

・ 2 ・ 1 ・ 2 ・ 1 ・ 2 ・ 1 ・ 6 ・ ⑤」

・ ・ 3 5 / 5 . 6 3 / 5 . 2 3 5 6 / . 2 1 2 1 6 ⑤

 Pi - ye mas ku - wi i - yak ngono ngono ngono ku - wi

3.4 ジャワ・ガムランの実践から学ぶこと：「聴くこと」の復権

拍節周期の最後に重要な拍が置かれる感覚は、西洋音楽を聴き慣れた耳にはかなり違和感がある。西洋音楽では、拍節周期の最初の拍が重要で、そこにアクセント＝強拍を置く。聴き手は、常に頭の中で拍節の頭を意識し、それを指標としながら音楽を聴く。しかし、ガムランでは拍節構造の冒頭の拍は重視されない。8拍を拍節周期とした今回の楽曲でも、1拍目だけが節目楽器の入らない拍となっている。また8拍目が重要であるといっても、決して大きな音で強調するのではなく、「全員が節目の瞬間を意識する」といった感覚に近い。

ジャワ・ガムランのワークショップを通して印象的だったのは、楽器の経験があまりない学生でもスムーズに演奏に参加できたことである。楽譜や音名を使用せず、旋律とリズムを耳から記憶させるようにしたことが、非常に重要なポイントであったと思われる。これは、ガムランの音楽が基本的に短い旋律やリズムパターンをひたすら反復する原理で成り立っているから可能なのだが、初心者でもすぐに自分のパートを覚えられるし、ばちで叩く楽器の操作も単純で学習しやすい。そして、学習がたやすいと、他者の音やアンサンブル全体の音を聴く余裕も生まれる。結果として、初めから緻密で繊細な音のテクスチャに身を置くことができる。

逆にピアノなど西洋楽器の経験が豊富な学生は、拍節構造の最後に重要な拍が来るという感覚になかなか慣れることができない。音楽の知覚と認識の枠組を一旦壊さなくてはならないので、非常に混乱することもある。だが、そのような経験こそが大きな意味をもつ。

ワークショップでは、パートごとの練習や、楽曲の一部を取り出してそれだけを反復練習するといった部分練習はほとんど行わない。基本的に全員でアンサンブルを続け、周りの音を聴きながら自己修正していく。誰かが完全にアンサンブルから落ちてしまったら、講師が演奏者の所に来てサポートをするが、その際も全体の演奏は続いている。自分の耳を頼りに、身体で反応しながら音楽の流れに乗っていく。集中しているが、身体は適度にリラックスしているという状態である。90分近いワークショップの終わり頃には、アンサンブルに参加する全員の集中力が高まり、ひたすら音楽の流れを意識を合わせている心地よい時間が生まれていた。

ワークショップの講師を務めた森岡氏は、ジャワ・ガムランの最大の魅力は、音色の尽きせぬ豊かさにあるという。ガムランは複数の旋律が同時に奏でられる多声音楽である。ある定旋律を核として、いくつもの楽器がそれぞれ異なったスタイルで、それを展開させた旋律を奏でていく。各声部の間には、どれが主旋律でどれが副旋律であるというような関係はない。それら全体を一つの流れとして捉える感覚が重要である。

また、ジャワ・ガムランの特性として「お互い、耳を澄ますこと」「お互いに助け合っているという感覚」があるともいう²⁴⁾。たしかに、初めてガムランに触れたばかりの初心者でも、スムーズに音楽の流れに乗ることができ、サロンが奏でる定旋律やクンダンの刻み、あるいは大きな周期を知らせるゴングの響きを頼りに、自分の速度のペースを図りながらアンサンブルに溶け込んでいる様子が見てとれた。これが、より技巧的なバリ・ガムランとの違いではないかと感じた。村の共同体を母体とするバリ・ガムランは、見事に息の合った一糸乱れぬリズムアンサンブルが特徴である。既に教育現場でも多くの実践例があり、バリ・ガムランの特徴である「入れ子構造」のリズムは、音楽科の教科書にも取り上げられている。非常にダイナミックで華やかだが、より統制されているともいえる。これに対して、ジャワ・ガムランは、それぞれの奏者の多少のずれも大らかに呑み込む、しなやかで

優しさに満ちた音の協同体を現出させる。

その意味では、ジャワ・ガムランの実践こそ、音楽の原点である「聴くこと」に我々を立ち帰らせてくれるものといえるだろう。ガムランの音楽は、個人的な感情を表出するためのものでも、強く自己を主張する音楽でもない。静かに自分の役割を果たしながら、自分のパートを補完する他者の音を聴き、全体に耳を澄ます。そこに、西洋音楽とも日本の音楽とも異なる「第3の文化体験」としてジャワ・ガムランを体験する意義がある。

4. 終わりに：実践プログラムの実施に向けて

本稿では、ジャワ様式のガムランの特徴と、それを活かしたワークショップの実践例について考察してきた。ワークショップで取り上げた楽曲はかなりシンプルなものであるが、このレベルの教材でもガムランの魅力を十分に味わうことができる。

まとめとして、簡略な構成でもガムランの本質を捉えた実践プログラムを可能にする要件を以下に記す。

- ① 音楽の流れを作る4つの節目楽器は、楽器を省略せず、完全なアンサンブルをきっちりと組む。
- ② 覚えやすいバルンガン（定旋律）を選ぶ。
- ③ 初心者でもガムランのポリフォニーを実感できるように、装飾旋律の楽器を複数加える。
- ④ リズミックにやや難易度の高いパートを加えて、ポリリズムの効果を出す。
- ⑤ 相手の音を聴き合えるように、円形に楽器を配置する（この配置は正式のガムラン演奏にはない）。

平成29年に告示された学習指導要領では、「深い学び」の鍵として教科ごとに「見方・考え方」を働かせることの重要性を謳っている²⁵⁾。「どのような視点で物事を捉え、どのような考え方で思考していくのか」、その教科ならではの視点や思考が社会との接点を築いていく。「音楽的な見方・考え方」が、「音楽に対する感性を働かせ、音や音楽を、音楽を形づくっている要素とその働きの視点で捉え…生活や文化と関連付けること」である²⁶⁾ならば、「曲想と音楽の構造との関わりを理解する」意味においても、「協働して音楽活動を楽しむ」という意味においても、ジャワ・ガムランの実践は意義深い教材となりうるだろう。

*ワークショップの実施に際しては、ジャワ・ガムランの演奏家、森岡真理子氏に多大な尽力をいただきました。

この場を借りて深く感謝申し上げます。

注

- 1) 川田順造「文化人類学と音楽」『岩波講座：日本の音楽，アジアの音楽1』岩波書店，1988. pp.143-159. p.150. 参照。
- 2) 日本の伝統音楽の音階構造について、小泉文夫は完全4度を枠組とし、その間を中間音が移動する「テトラコルド」が基本構造であるとして、「律」「民謡」「都節」「琉球」の4種のテトラコルドを示し、今日ではそれが広く支持されている。
- 3) 「くちしょうが」と読む。楽器の奏法を擬音による唱え言葉に直して記憶する方法。太鼓や三味線などの伝統音楽で古くから使われてきた方法で、近年、学校教育現場でも注目されている。
- 4) バリ様式は、バリ島で展開されているガムラン音楽で、16世紀に新興イスラム勢力に追われてバリ島に逃れたヒンドゥー・ジャワ文化を継承している。農耕を営む共同体ごとにガムランが編成され、冠婚葬祭をは

じめ、ガムランと住民の生活は密接に結びついている。楽器編成はグンデル属が中心で、木槌で激しく叩く。バリのガムランは、演奏者各自が分担するリズムパートを緻密な入れ子構造に組み合わせ、その音の織物を目にも止まらぬ速度で演奏していく。その現代的なスピードとテクニック、金属的な輝かしいサウンドによって世界的に有名となった。スダ様式はジャワ島西側の3分の1を占めるスダ地方のガムランで、強大な王宮がなかったため、裕福な商人階級を中心に室内楽として発展した。ガムランも小編成で声楽を中心とした独特のスタイルを有している。

- 5) 『青銅の馨・花の響 ジャワ・スロカルト王家のガムランと舞踊』在日本インドネシア音楽舞踊協会, 1997. p. 20 より転載。各楽器の日本語表記については一定しておらず、本稿でも図の表記とは異なる場合がある。
- 6) コロトミー colotomy 楽器とも呼ばれる。「句読点(コロン)で句切る」という言葉から、オランダの音楽学者ヤープ・クンスト(1891-1960)が命名した。
- 7) ガムランの楽曲形式は、使用されるコロトミー楽器とその周期の違いによって、小曲の形式、大曲の形式、ワヤン(人形劇)の伴奏音楽の3つに分けられ、ランチャランは、クタワン Ketawang, ラドラン Ladrang と共に小曲の形式に分類される。『民俗芸能公演 ジャワのガムラン音楽への招待』民俗芸能公演プログラム第22号, 埼玉県立民俗文化センター, 1985. pp. 21-25. 参照。
- 8) この譜は、『民俗芸能公演 ジャワのガムラン音楽への招待』(同上) p. 19 に掲載された楽譜から筆者が部分的に加筆修正して作成した。
- 9) 本稿における五線譜のガムランの音高は、全て平均律の近似値である。
- 10) 本稿ではオクターブを分割してできる音の集合を「音律」、その音律から一部の音高を抽出して実際に旋律として用いる音を階段状に並べたものを「音階」と呼んで区別する。
- 11) この図は、『民俗芸能公演 ジャワのガムラン音楽への招待』(同上) p. 15 に掲載された図表から筆者が部分的に加筆修正して作成した。
- 12) ホセ・マセダ『ドローンとメロディ: 東南アジアの音楽思想』(高橋悠治訳), 新宿書房, 1989. p. 21.
- 13) 前掲書, p. 21.
- 14) 前掲書, p. 21.
- 15) 前掲書, pp. 22-23. 参照。
- 16) バリ・ガムランの演奏家、研究者の皆川は、身近な打楽器を使って「ガムラン楽器を使わずにガムランする方法」をいろいろと提案している。皆川厚一『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, 音楽之友社, 1998. pp. 68-75. 参照。
- 17) 2018年6月15日と22日に実施。本学科2年生25名がワークショップに参加した。
- 18) 楽譜2を参照。五線譜の音高は、本学科が所有するサロンとスレンテムの実音の近似値である。
- 19) 洗濯物干し用のひもを2本床に敷いてその上にボナンを置いたこともあるが、床から数ミリ浮かせるだけで良く響くようになる。
- 20) 大ゴングの代替楽器。陶器の大きな壺の上に薄い金属板2枚がひもで渡してあり、演奏の際は2枚の金属板を素早く連続して叩く。すると2つの板の周波数比から生じる「うなり」が壺の空洞に共鳴して大ゴングに似た低音を発する。
- 21) このリズムが学生たちには最も難しく感じられたようである。筆者には、正確な3等分(3対3対3)というより、3対3対2の不等拍な配分感じられ、実際そのように打つと定旋律のサイクルと正確にシンクロするようである。
- 22) ボナン・バルンとボナン・パヌルスは、本来それぞれが中音域と高音域の2オクターブをカバーする楽器であるが、今回は全く同じ音高になるよう、6個ずつ抜粋して使用している。
- 23) 楽曲をどれくらい続けるかは、ランチャラン形式のように周期の短い楽曲の場合、クンダン奏者の意思に任されている。ただし、20分に1回しかゴングが鳴らないような極端に大きな周期の楽曲では、反復の回数にもおのずと制限が生じる(森岡氏談)。
- 24) 以上の解釈は、筆者が2019年3月14日に行った同氏へのインタビューから得た。
- 25) 文部科学省『小学校学習指導要領(平成29年告示)解説 音楽編』2018. p. 4. 参照。
- 26) 同上, pp. 10-11. 参照。

(ながおか みやこ 初等教育学科)