みんぱくリポジトリ
国立民族学博物館学術情報リポジトリ National Museum of Ethnolo

Trans-border Flow of Music as an Encounter with Instruments : Cases of Balinese Gamelan in Japan＜Special Theme : Humans and Things Weaving a Performance Together : Exploring an Intersection of the Anthropology of Materiality and Performing Arts Studies＞

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2021-10-20 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 吉田, ゆか子 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.15021/00009854

国立民族学博物館研究報告 46(2): 311–348 (2021)

楽器との出会いとしての音楽の越境
──日本のバリ・ガムラン演奏グループを事例に──

吉　田　ゆか子*

Trans-border Flow of Music as an Encounter with Instruments: Cases of Balinese Gamelan in Japan

Yukako Yoshida

本研究は，音楽の越境という現象を，新たなモノ（主に楽器）との出会いとしてとらえなおすものである。本稿では，日本におけるバリ・ガムラン音楽の演奏グループの上演や活動において，バリから運ばれてきた楽器が，さまざまに作用する姿を描き出した。ガムランはバリの信仰とも結びつきながら地域共同体のなかで育まれてきた音楽であり，楽器も現地の物理的社会的条件に適合的に作られている。そのため，それが日本に運ばれてきたとき，人々の生活や環境と齟齬をきたす。日本の演奏者たちは，周囲のモノの配置を工夫したり，新たな人間関係を築いたり，演奏内容を変化させたりしながら，楽器とそれを取り囲む日本の社会的物理的環境を調整し，なんとか楽器と折り合ってゆく。こうして楽器は，バリの人－モノのネットワークから部分的に切り離され，日本で新たな人やモノとの関係に入ってゆくのである。しかしながら本研究からは，バリ製の楽器が，モノらしいユニークなやり方でバリと日本を繋いでいるという面も明らかになる。

This study analyzes the trans-bordering or transcultural flow of music as an encounter with new material things (i.e., musical instruments). This paper explores how gamelan instruments brought from Bali affect the performance and activity of Japanese gamelan players. Originally, Balinese gamelan music was developed within Balinese religious and communal life. Its instruments are made for ready adaptation to such cultural and physical conditions. Therefore, when sent to Japan, they bring inexpedience in several ways. To

*東京外国語大学アジア・アフリカ言語文化研究所

Key Words：thing, musical instrument, gamelan, trans-border flow of music
キーワード：モノ，楽器，ガムラン，音楽の越境

accommodate and perform with such instruments, Japanese gamelan players struggle to adjust their social and physical environment by conditioning the physical layout, creating a new network for people, and compromising or altering their performance itself. In a sense, these instruments were taken from a Balinese human–object network and were brought to a new network in Japan. However, this study also presents the argument that gamelan instruments bridge Japan and Bali in some unique and thing-like ways.

1　はじめに
2　海を渡るガムラン──経緯と先行研究
3　バリ社会におけるガムラン楽器と人々の関わり
4　日本のガムラン演奏グループ
4.1　4 グループの事例──メンバー構成・活動形態・楽器の所有
4.2　楽器の入手と手入れ
4.3　媒体としての指導者と楽器
5　楽器がつなぐ人と人，人と環境──その物質性に注目して
5.1　楽器がつなぐ新たな社会関係──重くて大きい楽器の運搬
5.2　音を響かせる環境を整える
5.3　楽器の「神聖性らしきもの」──内心の思いと共有される行為
5.4　楽器の履歴──バリに触れ，歴史に連なる
6　楽器と人が紡ぐ日本のガムラン上演という出来事

1　はじめに

特定の地域において育まれるとみなされていたいわゆる「民族音楽」は，現在，グローバルな人と情報とモノの動きの中で，世界各地へ伝わり，従来伝承されていた社会の外の人々によっても実践されている。本稿が注目する，バリの打楽器アンサンブル，ガムラン（*gamelan*）は，エキゾチックでユニークな非西洋の芸術として 20 世紀の早いうちから世界的に注目され，今や北米，日本，欧州，オーストラリアを中心に世界各地で，（バリ人ではない）現地の人々によって学ばれ，演奏され，楽しまれている。

音楽のグローバルな移動や越境は，民族音楽学の分野で主要な関心ごとの 1 つとなってきた（Nettl 1978: 123）。1 つの音楽が新たな土地へと運ばれ受容される過

程については，他者の音楽を受容する側の音楽的・文化的アイデンティティに対し変化や葛藤をもたらすということ（細川 2002; 福岡 2006; 木本 2009; Aubert 2007），越境（伝播）を可能にした社会的・文化的条件（徳丸 2006; Waseda 2013），越境先によって異なる多様な受容のしかたがあること（Nettl 1978）などを論じたものが目立つ。加えてガムランをはじめ，民族音楽のなかにはもともとは大学等における教材として欧米の大学等に導入されたという経緯があるものが多いことから，それらがもたらしている教育上の効果についての分析もある。たとえばSolis ed.（2004）は，米国等の大学における，民族音楽の実技の教育について，実践者である民族音楽学者たちが寄稿している論集である。学者が他者の文化（音楽）を表象することのジレンマを見据えながらも，演奏の意義や忍び込む政治性，そしてそこに現れる創造性や，活動を通した人的交流の活性化について論じている。ここで想定されている，異文化を米国へと紹介する「媒介者」は，音楽実技を指導する教員や学生，すなわち人間のみである。

人がどのように音楽を持ち込んだか，また人がそれをどのように受容したのか，そして音楽は越境先の社会の制度や土着の文化と関わるなかでどのような変化を蒙ったのか，といった視点から分析は重要であるが，そこではしばしば音楽を持ち込んだり受容したりする人間の身体性や，楽器や音を響かせる環境の物理的な次元は忘れられがちである。本研究では，モノ（今回は楽器）に焦点化し，新たなモノと人との出会いとして，この音楽の越境という現象をとらえなおしたい。

具体的には，バリ島のガムラン音楽の日本における展開について，主に首都圏の楽団や教室を例に取り上げながら，楽器がどのように彼らの実践に作用しているのかを分析してゆく。日本へと運ばれた楽器と，それを奏でたり，その音を聴いたり，それを運んだりする人たちのミクロな相互行為に着目しながら，このガムラン音楽の響きが，新たな日本という土地でどのように生み出されているのかを考察する。やや議論を先取りしてしまえば，そういった研究視座からは，楽器の音色のみならず，楽器の物質性や，それを受け止める演奏者の身体，演者同士の居住圏の遠さといった身体と身体の間にある物理的な距離，気候，狭小な日本の住宅など音をとりまく物質的な環境が，人々の演奏活動を方向づけていることが明らかになる。こうした分析からは，本特集序文で述べたように，「ミュージッキング」（スモール 2011）という行為の過程を，人と人の間だけでなく，人とモ

ノの間にとらえることの重要性も具体的に明らかになるであろう。なお，ガムランとは，楽器群の名であり，またそれが奏でる音楽の名前でもある。本稿では，必要に応じて，ガムラン楽器，ガムラン音楽とそれぞれ呼び分けてゆく。

ところで，本研究では，楽器というモノが文脈 A（バリ社会）から取り出され，文脈 B（日本社会）へと持ち込まれることで，その新しい文脈において新たに意味づけられる，という構図を前提としない。もちろんそのような側面もあるのだが，その構図に収まりきらない場面もあるという点に注意したい。なぜなら，これまでマテリアリティの人類学が明らかにしてきたように，モノは単に人に意味づけられるだけでなく，人の意図や働きを媒介したり，他のエージェントを巻き込みながらその周囲に新たな文脈（あるいは社会関係）を形成したり，人から行為や意図を引き出したりする存在でもあるからである（Gell 1998; ラトゥール 2007）。加えて，バリ社会と日本社会という「文脈」は別物であるどころか，様々な形で結びついており，日々人が行き来をしたり，インターネット等を通じて情報交換をしたりしている。バリから運びこまれた楽器は，日本の演奏者（その多くもまた日本とバリをしばしば往復する）や観客たちとの新たな関係に入ってゆくが，本研究からは，楽器がむしろモノらしいやり方でバリと日本をつないでいることや，こうした日本とバリの人，モノ，情報の流れが，日本での人々の演奏実践のなかに多様に作用していることも明らかにするであろう。

なお，筆者は，2005 年から都内でガムラン演奏を習い始め，その後国内の複数のグループに所属しながらガムラン演奏を学んだり披露したりしてきた。また 2007 年以降は，演奏者としてだけでなく裏方としても日本国内でのバリ芸能公演やイベントに関わる機会をしばしば得ている。本稿は，こうした筆者自身の経験，そして主に 2013 年〜 2020 年に日本の複数のグループを訪問して行った聞き取り調査と上演観察に基づいている[1)]。

2　海を渡るガムラン──経緯と先行研究

バリの音楽や舞踊が欧米に知られるようになったきっかけは 1931 年のパリ国際植民地博覧会であるが，欧米の人々による演奏が広まったのは 20 世紀後半のことである。1950 年代末，民族音楽学の分野で異文化の音楽を実際に習得し，バイリ

ンガルならぬ，バイミュージカリティを身に着けるという新たな手法が提唱された（Hood 1960）。これを受けて北米の大学では，バリやジャワのガムラン楽器を購入し，現地から演奏指導者を招くなどしてガムラン教育が始まる。その活動は授業内にとどまらず，放課後に学外の愛好家も巻き込んだ形で練習を行ったり，地域のイベント等で演奏の機会をもったりすることとなる。バリやジャワに赴き，長期滞在しながら実技を習得し，学位論文を執筆する者もあらわれた。彼らは帰国後民族音楽学の研究のみならず演奏活動をリードする人材となる。北米で最も名の知れたバリ・ガムランの演奏グループといってよいであろうスカール・ジャヤ（Sekar Jaya）は，米国カリフォルニア州立大学のバークレイ校の近くにスタジオを構えている。1979 年に設立されたこのグループの主要な初期メンバーにバリ音楽研究の第一人者であるマイケル・テンザー（Michael Tenzer）とレイチェル・クーパー（Rachel Cooper）がいる。イ・クトゥット・スウェチャ（I Ketut Sweca）に始まり，バリ島現地の音楽家や舞踊家たちを次々と招集し，指導を受けたり，彼らから最新の創作曲や創作舞踊を学んだりしたりしている（Gamelan Sekar Jaya）。

日本でもアメリカで学んだ民族音楽者小泉文夫が 1974 年より東京芸術大学でジャワ・ガムランの授業を開始した[2)]。この日本のガムラン受容の歴史は川口（2002）に詳しいので，ここでは概観するにとどめる。バリ・ガムランについては，1980 年代初期に名古屋音楽大学と国立音楽大学が楽器を購入している（川口 2002: 13）。1982 年に国立音楽大学で結成された演奏サークルはのちに大学から独立し，スカール・ジュプンという名で学外のメンバーも加えながら活動を展開した。なお，このスカール・ジュプンの初期メンバーには，のちに自らグループを主宰したり指導者として活動したりしている者も多く，日本でのバリ・ガムランの広がりに大きな影響を与えた。1987 年という早い時期にバリ州の招待をうけ，デンパサールにおいてバリ州政府主催のバリ芸術祭（Pesta Kesenian Bali）に出場している。

音楽大学や芸術大学につづいて，一般の大学でも楽器を購入するところがでてきた。また大学の卒業生が次々と輩出され卒業後も活動を継続したために，演奏は，一般市民をとり込みながら大学外へも広がっていった。上述のスカール・ジュプンは，1982 年の結成当時，国立音楽大学および同大学の教授柘植元一氏の自宅を練習拠点としていたが，1985 年には大学と渋谷区のこどもの城を練習拠点とす

るようになったほか，こどもの城においてガムラン教室を開講した。くわえて 1987 年には大田区にガムラン教室音工場 HANEDA が設立され，バリとジャワ両方のガムランが学ばれていた。ここでもバリ部門に関してはスカール・ジュプンのメンバーたちが講師として活躍した。こうした過程をつうじて都内での一般市民への門戸が大きく開いていった。スカール・ジュプン自体はメンバーが入れ代わりながら現在まで活動を継続しているが，1991 年には拠点を大田区に移し，大学のキャンパスとは離れていった。筆者の知る限り，大学の外で形成され継続的に活動しているバリ・ガムランの演奏グループは，現在首都圏のほか，大阪，名古屋，沖縄にみられる[3)]。

いわゆる先進国でのガムラン音楽の展開について，先行研究は，特に北米の事例を分析しながら，ガムラン音楽の纏う「他者性（otherness）」がどのように受容され，演奏家のアイデンティティとのあいだで交渉されてゆくかという点に重点を置いた議論をしてきた（e.g., Becker 1983; Harnish 2004; Steele 2013）[4)]。たとえば J. ベッカーは，エキゾチックな他者の音楽としてのガムラン音楽を借り物ではなく自分達のものにすべきであると主張し，そのための課題として，西洋人の作る新しい西洋の音楽をガムラン楽器で演奏した例が少ないと指摘する（Becker 1983）。他方，米国の大学でガムランを教えた経験を振り返る D. ハーニッシュの論考では，バリ人ではない，白人である自分自身が，音楽を指導し，観客の前でバリ音楽を表象することにおける，解釈者や仲介者としての妥当性をどうとらえるか，また，そこにつきまとうオリエンタリズム的な表象の権力性をどう乗り越えるかについて，多様な角度から検討されている（Harnish 2004）。

しかしより新しい研究からは，ガムラン音楽が，むしろ欧米の音楽家との関わりの中で発展していく様が指摘される。Steele（2013）はガムラン音楽における「バリ性（Balinese-ness）」が米国，日本，そしてバリ内部おいて，いかに受容され，表現され，また交渉されているかを比較考察した博士論文である。日本に関しては，たとえば，初期には汎アジア的アイデンティティを育てる政治的プロパガンダの一部として，ジャワのガムランが演劇に用いられていたという経緯や，現在でも演奏者たちはバリ文化と日本文化の共通点や関連性を強調する傾向にあることが，むしろ自文化とのギャップを強調しがちな米国のケースと比較しながら指摘される（Steele 2013: 126）。彼はバリ・ガムラン音楽がバリ内外でそれぞれ

の発展を遂げつつ互いに影響し合ってきた過程を明らかにしながら，この音楽を，いわゆる「民族音楽」としてよりも，異種混合性を特徴とするグローバルな現象としてとらえることを提案している。

ただし，これらの論考をはじめ，欧米および日本におけるガムランの展開に関する論考では，音楽をめぐる言説や作曲，教育法等を分析対象とする一方で，楽器自体については副次的な関心しか寄せてこなかった。そのため，そこで論じられるバリらしさや他者性，そしてそれを受容する人々や環境は，非常に抽象的なレベルで検討されるに留まる。

1 つの例外は，上述のベッカーの論考（Becker 1983）である。ベッカーは，ガムラン楽器が「聖性のオーラ」を纏うために，その伝統や文化を尊重しようとする者達の自由な音楽制作を妨げていると指摘している。そして，今後は純粋に音楽制作の道具として用いることが可能な楽器が必要だとして，米国内でオリジナルのガムラン楽器を製作する者たちの活動に可能性を見出している。楽器の「聖性」が，西洋の演奏者たちの実践を方向付けていることを示すこの事例は，本研究にとっても重要なものである。ただしベッカーの楽器についての分析はこの箇所に限られており，人々と楽器の関わりをより多面的に検討する余地が残されているといえる。本稿では，楽器が実に様々な面で，日本の奏者の演奏や演奏活動において作用していることを明らかにしてゆく。

なおもう 1 つ，別の文脈で楽器に焦点化した研究として増田による近年の日本国内のガムラン楽器に対する網羅的調査がある。全国で所属されているガムラン楽器のタイプや取得年代，所有するグループや機関の所在地域，現在の使用の有無などをリスト化している（増田 2017）。これは，ガムラン音楽の受容の状況を，楽器を手がかりにしながら俯瞰的に描き出したもので，日本におけるガムラン音楽の受容の傾向を把握する上での貴重な基礎資料を提供している。他方で，ここにおける楽器は調査者にとっての資料という位置づけにとどまり，演奏者や演奏活動と楽器の関係についてのまとまった分析はこれからの課題といえよう。ところで増田によれば，日本に所蔵されているバリ・ガムラン楽器の 54 セットのうちの 12 セットは使用されていない休眠状態であるという（増田 2017: 22）。楽器が日本へ運ばれるだけでは，ガムランの音は響かない。グループが形成され，技術が学ばれ，楽器の周りに必要な人とモノのネットワークが整えられたとき，はじめて

このガムランの音色がうまれる。その過程については第 4 節で詳細を検討しよう。

3　バリ社会におけるガムラン楽器と人々の関わり

日本の事例の記述にとりかかる前に，そもそもこの音楽がバリ島内でどのように実践されているのかについて，楽器，そして楽器と人々の関わりに焦点化しながらみてゆこう。ガムラン音楽と呼ばれるもののなかには，さらにいくつかの異なる形式があり，それぞれ異なる楽器のセットで演奏される。現在バリでも日本でも，最も広く演奏されているのは，ゴン・クビャール（*gong kebyar*）と呼ばれる形式のものである。これは 1900 年代から用いられるようになった比較的新しいガムラン音楽／楽器である。クビャールとは雷光を意味するが，稲妻のような激しく華美な音色が特徴である。

以下に先行研究を参照しながらゴン・クビャールの楽器の構成をみてゆく。アンサンブルは大小の鍵盤打楽器と銅鑼類（旋律を担うボナン類と，周期やリズムをマークするゴング類）を中心に構成される（表 1）。

表 1　ゴン・クビャールの楽器編成

種類	名前	台数	備考
鍵盤打楽器（グンデル類）	ウガル *ugal*	2	実際は 1 台のことが多い
	プマデ *pemade*	4	
	カンティラン *kantilan*	4	
	プニャチャ *penyaca*	2	しばしば省略される
	ジュブラグ *jublag*	2	
	ジェゴガン *jegogan*	2	
こぶつき銅鑼（ボナン *bonang* 類）	レヨン *reyong*	1	
こぶつき銅鑼（ゴング類）	ゴング *gong*	2	雄雌，各 1
	クンプル *kempur*	1	
	クモン *kemong*	1	
	ブンデ *bende*	1	しばしば省略される
	カジャール *kajar*	1	
太鼓	クンダン *kendang*	2	雄雌，各 1
シンバル	チェン＝チェン *ceng ceng*	1	
笛	スリン *suling*	任意	
弦楽器	ルバブ *rebab*	任意	しばしば省略される
ボナン類	トロンポン *torompong*	1	古典曲に使用
鍵盤打楽器（グンデル類）	グンデル・ランバット *gender lambat*	2	古典曲に使用

皆川（2000: 39）を元に，一部簡略化して筆者作成。

楽曲によっては使わない楽器があり，また一部の楽器は人手がたりなければ省略が可能とされているので若干数が減ることはあるが，一式の楽器を響かせるのに 25 名前後の演奏者が必要である。以降必要に応じていくつかの楽器の特徴についても述べることになるが，各楽器の詳細は皆川（2000）も参照されたい。

バリ島のガムランの楽団は，典型的には慣習村（*desa adat*）やその中のより小さい単位である集落（*banjar*）を母体に結成され，地元の各行事での演奏を担う（写真 1）。バリ・ヒンドゥ教の儀礼には，様々な音楽，そして舞踊や演劇（これらの伴奏もガムラン隊が担う）が上演されるため，村や集落などの地域共同体は楽団を必要とするのである。またこうした楽団は，儀礼の場のみならず，より世俗的な式典や娯楽イベント，そして場合によっては観光客向けのショーなどでも演奏する。

これら共同体付きの楽団の場合，楽器もまた共同体の所有物であり，通常，集会場（*bale banjar*）や寺といった公的な場所に保管されている。多くの場合練習は集会場で行われるが，壁のないこの公共スペースからはガムランの音が溢れ，周囲をにぎわす。優れた楽団，そして魅力的なガムランの音色や楽曲は，それを育てた共同体の文化的経済的な豊かさや団結力の表れであり，地元の人々の誇り



写真 1　バリの寺院祭におけるゴン・クビャールの演奏（2016 年 9 月 14 日，バリ州ギャニャール県，筆者撮影）

となる。たとえば，筆者が 2005 年から調査を行っている島中部のマス村（desa Mas）の A 集落は，その近辺では最も早くからガムラン楽器を所有していた。A 集落の人たちは，1970 年代に作られたその楽器の木製の部分の彫りが，非常に優れていることをしばしば誇らしげに語った。この村は木彫り職人が多く，この楽器はなかでも特に腕の良い彫り師が手掛けたという。また，ふとしたはずみで楽器の上に上着を置いてしまったところ，急に鍵盤が割れた，という 10 年以上前のエピソードも何度か聞かされた。楽器に無礼を働いたために楽器の怒りをかったのだという。こうした語りは，この集落の人々の楽器への強い愛着を示すのみならず，人々が楽器に抱く畏怖の感覚をよく表している。同集落では，2019 年現在，成人男性グループ，少年グループ，婦人グループの 3 つが活動していた。集落を母体に形成されるこれらのグループでは，演奏のみならず，演奏指導，楽器運びや修理，練習時のお茶出し等，演奏活動を支える全ての裏方の労働も，共同体への奉仕活動とみなされ，集落の人手や予算が割り当てられる。

こういったいわば共同体に支えられた公的な楽団のほかに，私立の楽団もある。それらはサンガル（*sanggar*）と呼ばれる[5)]。村や集落のチームとは異なり，メンバーシップが特定の出身地に限られず，しばしばより広い範囲から，腕のある者たちを集めている。これらの楽団は基本的に有償で上演を行い，またその収益一部をメンバーに分配する。サンガルの場合，典型的には楽団あるいはリーダー個人が所有する楽器をリーダーの自宅などに保管し，そこで練習も行う。なおこうした楽団もその本拠地の近隣で儀礼があるときなどには演奏を期待されることが多く，しばしば地元共同体と緩やかな関係を結ぶ。ただし，通常の活動において楽器の移動などに集落や村からのサポートを受けないため，楽団員が分担したり人手を雇ったりする。

ガムラン楽器の金属部分は，鍛冶屋が製作する。バリではパンデ（*Pande*）という称号をもつ特定の家系が，代々鍛冶屋を担ってきた。西洋の楽器とは異なり，バリの楽器は，セット毎に微妙に調律が異なるため，同じ曲を同じようなやり方で弾いても，セットによって異なるニュアンスが生じる。それぞれの調律は，その楽器の彫刻や塗装と併せて，そのセットの個性として楽しまれる。なお，ゴングと呼ばれる直径 80cm ほどの大きな銅鑼は，後述するようにガムランの要ともいえる楽器であるが，現在バリ島内では生産されておらず，ジャワ島で造られて

いる。また楽器は，数年たつと音が微妙に変化して再調律が必要となるうえ，鍵盤が割れることもあるため，楽器購入者は，購入後も楽器商やパンデと関り合うこととなる。

そして楽器は，神格の宿る場所でもある。ガムランのなかでも上述のゴングは，楽器セット全体の霊的な力を司る存在であり，楽曲の各節目に鳴らされる他，特に丁寧に扱われる。またそれ以外のものも含めて，楽器全般は，その上を跨がない，滅多なモノを上に置かないといった配慮がなされる。バリでは上が浄，下が不浄に結びつくため，神聖な存在である楽器とそうでないモノにおける上下の位置関係には注意がはらわれる。それらの禁忌を守らないと，災難が降りかかったり，A 集落でのエピソードのように，楽器自体が壊れたりといった事態が起こると言われる。

一般的には，練習と本番の演奏の前に，グループの代表者や世話人がゴングのもとで，ヤシの葉を編んだもの，果物，米，鶏卵などからなる供物を捧げ，香をたたき，聖水をかけ，祈り，ゴングを小さく鳴らす。そして 210 日に 1 度，トゥンパック・クルルット（*tumpek krulut*）と呼ばれる日にはより多くの供物がささげられる。その日を迎えるにあたっては，楽器の修理と掃除が行われる。人々は，細かい彫刻の間の埃を刷毛で掻き出したり，鍵盤を吊る皮紐を張りなおしたり，毛糸のぼんぼりなど装飾のパーツを新調したりする。そして楽器を布などで飾り付け，集会場の中央に並べる。僧侶が楽器を前に儀礼を執り行う。演奏メンバーたちは，それぞれ家族などを連れてやってきて，楽器の前で供物を捧げ祈る。

グループによっては，楽器と演奏家たちの「結婚式（*pesakapan*）」を行う。それにより楽器と演奏者は霊的に結びつき，より魅力的な演奏ができるようになるとされる。上述したパリの国際植民地博覧会にて演奏したことでも知られる，プリアタン村（desa Peliatan）のグヌン・サリ楽団（Sekah Gong Kebyar Gunung Sari）もこのような結婚式を行った。創立者であったアナック・アグン・グデ・ングラ・マンダラ（Anak Agung Gede Ngurah Mandera）によれば，彼らの楽器は，その楽団のメンバーに演奏されると，それ以外の者たちが叩くのとは違う特別に良い音が鳴るといって不思議がられていたという（東海・大竹・泊 1991: 119–120）。

こうした事例から見えてくるのは，ガムラン楽器が，単に音楽を産出する道具にとどまらないということである。楽器，とくにその青銅部分は，神聖な存在で

あり，不可視の存在が宿るところとして，大切にされる。楽器のセット全体は，その調律や彫刻の細工，そして音色に個性を持ちまた，場合によっては結婚相手となることで親密な社会関係のなかにおかれる。そしてそれは人々の生活の各節目で演奏され，継続的に供物を受け取り，手入れをされながら，楽団のメンバーや楽団をとりまく共同体にとって，特別な愛着をひきおこす魅力的な存在となるのである。

4　日本のガムラン演奏グループ

現在も北米や欧州では，ガムラン演奏グループの過半数が大学をベースに形成されている[6)]。学外からもメンバーを受け入れている場合も多いが，大抵練習場として大学の施設や楽器を使う。他方日本では，大学の外に練習拠点を持ち，独自に楽器を所有して活動を展開するグループのほうが多い。第 2 節でもふれたように，2017 年時点で日本国内には，（使われず休眠状態のものも含め）少なくとも 54 セットのバリ・ガムラン楽器が存在するが，そのうちの 31 セットが大学以外の組織や個人に所有されている（増田 2017: 22）。また，米国では，主要なグループが大学や企業や各種団体等からの助成金を獲得して運営しているのに対し，大学の外に形成される日本のグループのほとんどは，レッスン代や会場代を私費で出し合う運営形態をとっている（川口 2002: 12–13）。本研究はこういった大学外で結成されるグループを対象としており，大学の授業やサークルとして活動する団体は考察対象外とする。大学という経済的基盤を持たず，キャンパスという空間からも切り離されているこれら私設のガムラン・グループが直面する特有の状況についても後々述べてゆく。

日本と欧米では指導体制の違いもある。欧米のグループが，バリやジャワ出身のいわばネイティブの演奏家を指導者として迎えているのに対し，日本の場合，東京芸術大学が一時期ジャワ人演奏家を招いていたことを除けば，そのような機会に恵まれなかった（川口 2002: 12）。そのため，基本的には日本人自身が指導者となって日本人に教えている。（ただし少数ながら日本在住のジャワ人やバリ人が指導や演奏に加わるケースはある。）また，毎年のようにインドネシアを訪れ，現地で数日～数か月のレッスンを受ける日本人が相当数いる。

4.1　4 グループの事例──メンバー構成・活動形態・楽器の所有

具体的な例をみてゆこう。一口に大学の外で形成される日本のガムラン演奏グループといっても，その形態や活動の仕方は様々である。以下では，バリ・ガムランに限定し，その多様性を示すべく，メンバー構成，練習の拠点，および楽器の所有の点に着目しながら選んだ，4 つの事例を挙げる。日本のガムラン音楽は東京で最も盛んなこと，また筆者自身も長く関東で演奏に携わってきたことから，基本的に事例は首都圏から選んだ。ただし，④のババン・サリに関しては，首都圏出身のメンバーも複数有するものの，活動の中心はどちらかといえば西日本にある。後述するようにバリ島の楽団のあり方と非常に対照的な特徴を有するため，このチームも考察対象に加えた。また，③を除く 3 つは，演奏者だけでなく踊り手も加入する団体であるが，今回は演奏者や楽器を中心に記述している[7)]。

① 音の森ガムラン・スタジオ（2011 年〜）

現在日本最大のバリ・ガムラン教室である。1987 年からジャワ・ガムランとバリ・ガムランの市民向け講座を開設していた音工場 HANEDA が，2008 年頃大田区から千代田区へと移転することとなった。音の森ガムラン・スタジオ（以下音の森）は，この音工場 HANEDA のバリ部門で教えていた講師たち，そして生徒たちの多くを引き継いでいるが，音工場 HANEDA とは別の新しい組織として開設された[8)]。開設にあたって，中古のゴン・クビャールの楽器をバリから購入した。大田区のビルの一画を賃貸し，平日夜および休日にガムラン講座と舞踊講座を開講している。ガムラン講師 6 名中，バリの芸術大学を卒業した，バリ人イ・プトゥ・グデ・スティアワン（I Putu Gede Setiawan）氏を除く 5 名は皆音楽大学や芸術大学出身の日本人である。そのうち 4 名は民族音楽学者でもあり，本特集の執筆者である増野亜子氏も含まれる。古典から創作曲まで，バリで親しまれている楽曲を中心に，クラスのレベルに応じて選曲し教えている。ほとんどの講座は週に 1 回のペースで開講され，子供から大人まで，そして初心者から 30 年以上の演奏歴をもつベテランまで，（休会中の者も含めば）約 100 名の生徒を有する。技術レベルに合ったクラスがあれば誰でも入会が可能である。年に 1 度都内の公園で発表会を行うほか，稀に，バリ人芸能家を招いてのイベント開催や，外部か

ら依頼を受けての，イベント出演などの活動もある。

② 深川バロン倶楽部（1993 年～）

東京深川の富岡八幡宮を拠点に活動している。神社が提供した倉庫に楽器を収納し，その神社の一画で練習も行う。初期メンバーには，東京芸術大学のバリ・ガムラン部で演奏していた者たちが多く含まれていた。メンバーが卒業する際に，その 1 人であった荒野真司氏の地元の富岡八幡宮に拠点を移した（深川バロン倶楽部 HP）。八幡宮の例祭では，バリ舞踊を奉納することが恒例化している。深川バロン倶楽部は神社が主催するグループではないが，主要メンバーの中に氏子がおり，八幡宮から様々な面で協力を得て活動を展開している点が特徴的である。この八幡宮での上演をみた地元住民が，入部したケースもある。筆者が練習を見学した際には，メンバーたちが練習の行き帰り，本殿の前で深々と頭を下げているのが印象的であった。2017 年に調査で訪問した際は，バリ人の芸能家が 1 名メンバーにおり，主に踊りの分野で参加していた。バロンとは，バリで信仰される聖獣であり，獅子に似たこの聖獣の仮面をつけて踊る舞踊ジャンルの名前でもある。深川バロン倶楽部はバロンの舞を深川の獅子舞と位置づけるなど，バリ芸能に新たな解釈を加えることで，地域に根ざした芸能として育もうとしている。そうした姿勢は，上演に用いられる楽器や仮面にも表れている。深川バロン倶楽部では，一部の楽器に，透かし彫りなど，日本の工芸の技術を用いた装飾を施している。バロンの仮面部分もメンバーの 1 人がバリで制作法を学びながら漆で着色したというユニークなもので，バリ人の職人の手も借りながら仕上げられた。胴体部分は，バリから持ち帰ったパーツも用いながら，日本でメンバーたちによって自作された。完成後の 1993 年，バリ島の僧侶と相談しながら選んだ日取りで，八幡宮の宮司によって，日本のメンバー宅にてバロンの御霊入れの儀式が実施されたという。演奏活動は八幡宮関連の上演にとどまらず，有料無料の様々なイベントに上演してもいる。2011 年 1 月 29 日には国立劇場の公演「舞い，踊る獅子たちⅢ」に「新しい郷土芸能の形として」招待され，日本各地から集められた芸能と共演した（深川バロン倶楽部 HP）。

③　トゥラン・ブーラン（2000 年〜）

日本の数少ない職業ガムラン演奏家であり，音の森の講師もつとめる櫻田素子氏が率いるグループ。今回挙げている 4 つのグループのうち，他の 3 つは，基本的に一般の人々に開かれており，希望者は練習に加わることが可能だが，トゥラン・ブーランはその点で異なる。櫻田氏自身の目指すサウンドや表現を実現するために，「アメーバのように自在に組まれ，活動するバリ・ガムラン＋バリ舞踊の精鋭ユニット」（櫻田素子オフィシャル・ウェブサイト）であり，メンバーは，櫻田氏が一人ひとり声をかけて集めている。さらに各イベントの規模に合わせて，演奏者が随時その中から召集される。櫻田氏個人のリーダーシップによって，ユニークな音作りを志向するグループである。メンバーたちは首都圏在住者であるが，練習拠点まで 2 時間近くかけて通う者も少なくない。櫻田氏は，自宅マンションと実家の一軒家に分散させながら，2 種類のガムラン・セットを所有している。練習はその実家のリビングで行う。古典やバリ人による創作曲のほか，櫻田氏によるオリジナル曲や別ジャンルとのコラボレーションが多いことが特徴で，2 〜 5 名程度の小規模な演奏から，20 名程度の大人数による演奏まで多様な編成を試みている。ほぼ毎年有料の自主公演を開催するほか，各種イベントに招聘され演奏する（写真 2）。これまでに 2 度バリ島にて芸術祭や音楽イベントに大人数の編



写真 2　映像作品とのコラボレーションをするトゥラン・ブーラン（2011 年 7 月 10 日，神奈川県川崎市，写真提供：櫻田素子）

成で参加している。

④　バパン・サリ（2000 年～）

主宰者は広島県の高校で教える音楽教師の世良真紀氏である。メンバーは九州から東日本までの様々な地域に散らばっている。専用のスタジオを有さず，主に広島と神戸で，スタジオや音楽室等の場所を借りて練習する（写真 3）[9]。メンバーは新幹線などを利用しはるばるやってくる。特定の地に拠点を置かず，メンバー達が各地にいるという点において，これまでの 3 つのグループと状況が異なっており，またバリの地域共同体に基盤をもつガムラン・グループの対極にある事例としてとらえることができる。楽器は世良氏を含むメンバー数名がそれぞれある程度まとまった数を所有し各人の自宅に保管している。練習や本番の際には自家用車と宅急便を駆使して楽器を持ち寄る。練習頻度は月に 1 度程度であるが，本番が近づくと関東在住のメンバーだけで集まったり，広島のメンバーを中心に集まったりと，部分的な編成での練習も行う。1，2 年に 1 度無料の自主公演を行う他，主に広島および関西圏の各種イベントに招聘され演奏する。バリ島にて 2 度自主公演を行ったほか，盆や正月休みの時期をバリで過ごすことのできる数名のメンバーが，グループのアドバイザー的存在であるバリ人演奏家イ・クトゥット・



写真 3　バパン・サリの練習風景。レヨン（向かって左側に並ぶ釜形ゴング）は，運搬の手間を省くため，音を鳴らすのに必要な最低限の部分だけを取り出し，本来設置されるはずの木枠からは外して使われている。（2018 年 8 月 26 日，兵庫県神戸市，筆者撮影）

チャタル（I Ketut Cater）氏のもとを訪れ，稽古をつけてもらうこともここ数年恒例化している。

これら 4 グループのメンバーのほとんどは，ガムラン演奏以外の職業や主婦業をこなしつつ，平日夜や休日の時間を演奏活動にあてるアマチュア演奏家である。なお特に首都圏では，1 人の奏者がしばしば複数のグループに属している。そのため上記のグループのメンバーは一部重複している。筆者自身はこれまで①③④に在籍し，練習や本番の演奏に参加してきた。②の深川バロン倶楽部については，参加の経験はないが，練習や本番を見学し，メンバーの何名かにインタビューや個人的な会話の中で話を伺った。

4.2　楽器の入手と手入れ

西洋音楽のオーケストラの場合と異なり，ガムラン演奏は基本的に，それぞれの奏者が個人で所有する楽器を持ち寄って演奏するのではない。先述のようにセット毎に調律が異なり，各演奏者が別々に購入した楽器を持ち寄っても音が合わないからである。そのため，楽器は単体ではなくセットとして存在することが必須であり，また楽器を 1 セット揃えることで，やっと 1 つの独立したグループとして活動ができるともいえる。それには楽器を収納しておける場所の確保も必要となる。楽器の値段は，当時の材料（特に青銅）の市場価格，セットに含まれる楽器の内容や個数，そして購入ルートによっても大きく変わってくるが，2010 年以降に楽器を購入した，日本国内の 2 つのグループの事例を紹介しよう（表 2）。

B の購入した楽器のなかには，A が購入していない，トロンポン（1 台），プ

表 2　ガムラン購入にかかった費用の例

購入グループ	楽器の値段	楽器の値段（当時の日本円に換算）	送料・税関手続き等	中古・新品	合計
A	137,100,000rp	約 130 万円	約 41 万円	中古	約 171 万円
B	265,000,000rp	約 210 万円	約 59 万円	中古（台部分のみ新調）／4 台のグンデル類は新品	約 269 万円

ニャチャ（2 台），グンデル・バランガン（2 台）が含まれており，このことは両グループの費用の差の一因となっている。いずれにせよ，楽器の購入費用はかなり高額となることがわかる。

楽器は，グループの代表者個人，あるいはメンバーたちの共同出資によって支出することとなる。A や B のケースのように 1 度に購入する場合もあれば，フル編成ではなくて，鍵盤打楽器等の個数を減らした，小編成のセットをまず購入し，以降買い増す場合もある。

メンバーが全国に散らばっている④のバパン・サリは若干特殊なケースで，既述のように数名のメンバーたちが，（フル編成ではないものの）ある程度まとまった数の楽器を持っており，そのほか楽器を少数有するメンバーもいる。メンバーの住んでいる場所が様々なので，その時の練習や演奏の会場によって，地理的に近い人のガムラン楽器を借りることとなる。場所や参加メンバーの人数によっては，複数人が持ち寄った楽器を混ぜて利用する必要に駆られるが，その場合，それぞれの人が所有する楽器の調律が異なることが問題であった。それぞれに独特の調律をもったバパン・サリの楽器の数々は，ガムラン音楽の規格化されない豊かなあり方を浮かび上がらせてもいるが，微妙に調律のずれた楽器が共に鳴るその響きは心地よいものとはいえない。バパン・サリのメンバーたちは，長い間，調律の機会をうかがっていた。そんななか，2018 年 7 月上旬，インドネシアと日本の友好 60 周年を記念し，大阪のインドネシア領事館が，バリ島から鍛冶屋パンデを招聘した。既述のようにガムラン楽器は時間の経過とともに音高が変化するため，バパン・サリ以外にも再調律を切望する演奏グループが国内に多数存在していたからである。楽器の側からみるならば，多様な調律が混在する楽器群や，時を経て音高が変化した楽器セットの数々が，結果的にパンデを日本へと引き寄せたともいえる。バパン・サリの使用する楽器の多くはこのとき無事同じ調律へと揃えられた。

楽器は調律以外にも，いくつかのメインテナンスを必要とする。例えば，ガンサ類の共鳴筒や笛に使われている竹は，日本ではしばしば乾燥してヒビがはいったり割れたりすることがある。それには，ボンドで接着したり，紐で縛ったりといった修復法が試みられている[10]。鍵盤を吊る紐が切れ，張り直しが必要になることもある。また布やブラシを使った掃除も，年に 1 度程度行われる。メンバー

たちは，演奏活動を続けるなかで，こうした作業にも慣れてゆく。なお桴は木製で，使い込むと先がつぶれてくるが，これは日本で修理するのではなく，新しいものをバリ島で購入してくることが一般的である。鍵盤が割れたり桴がつぶれたりすることから，日本のグループはバリのパンデや楽器商と継続的な付き合いをすることになる。

4.3　媒体としての指導者と楽器

楽器の入手についてみてきたところで，次に練習のプロセスを検討しよう。ガムラン練習の特徴は，個人やパート別での練習の頻度が比較的低く，全体での練習をより重視する，その集団性にある。バリ・ガムランの演奏技術は個人で習得することが極めて難しいからである。例えば，バリ・ガムランの特徴の 1 つであるコテカン（*kotekan*）とは，異なるリズム・パターンを弾く 2 人の音を組み合わせて 1 つの旋律をつくる奏法である。2 人で分担することにより，複雑な旋律を速いスピードで演奏できるようになるのであるが，この仕組みゆえに，バリ・ガムランの曲は自分のパートだけを弾いていても旋律が完成しない。相手の音を聴いてその間に上手く自分の音をはめてゆく技術は，1 人での練習ではなかなか獲得できないものである。また，楽譜を用いず，指揮者もいないこの音楽では，リード役の楽器の音や奏者の身振りによって，相応しいスピードや音量，曲の次の展開などが指示される。それらの合図を出したりまたその合図をよみとったりするコミュニケーション力も必要とされるが，それらも個人練習では磨けないのである。演奏者がある程度近しい距離に居住していることが多いバリのケースと違い，日本のグループのメンバー達は皆それぞれの場所から時間をかけて通ってくる。この物理的な距離を乗り越えて，継続的に集うというところに，1 つ日本のガムラン実践の難しさがある。この点を克服するために，日本では，（練習を録音して何度も聴くための）録音機や，（曲の一部や全体を書き留めておくための）ノートといった，新たなモノが投入され，役立てられているという点も指摘できる。こうした練習方法はバリではあまり見られないものである。

練習の基本は，バリ島の場合と同様，模倣が中心となる。上述のように，日本のガムラン指導者のほとんどはバリ人ではなく日本人である。基本的には彼らがバリで習ってきた曲を，すこしずつ弾いてみせ，学習者たちはそれをまねる。指

導者が弾いてみせるフレーズは学習者にとって手本となるが，その指導者自身が，目指すべき優れた演奏としてしばしばバリ人の演奏（方法）に言及する点もガムラン・レッスンに広く見られる特徴である。それは彼／彼女がバリで学んだり憧れたりした個人やグループの演奏であったり，CD や YouTube などで聴くことのできる有名グループの演奏であったりする（ここで例えば米国や日本などバリ島外のガムラン・グループの演奏が見本として言及されることは稀である）。バリ・ガムランの形式から部分的に逸脱しながら，オリジナルのガムラン曲を多数創作してきた③トゥラン・ブーランのようなグループもある。しかしそのグループにおいてさえ，練習の際には，優れたバリ人演奏者がどのように演奏しているか，どのようにしたら「バリ人のような」「格好良い」演奏になるのか，テンポの変化のさせ方や，ちょっとしたタイミング，音量の加減，姿勢や桴さばきなどが話題となる。日本の指導者は 1 人の演奏者や音楽家あるいは作曲家として尊敬を集めている面ももちろんあるが，多かれ少なかれ，バリの演奏や技術をかみ砕き，伝達する，媒介者としての役割を担うのである。

このように日本における練習とは，目の前の指導者に学びながらも，彼らを通じて，その先にある，バリの演奏技術や音楽を学ぶという面がある。この時，指導者のみならず，楽器もまた媒体としての役割を担うという点を指摘したい。学習者は指導者や仲間の手元を真似るだけでなく，実際に楽器を何度もたたきながら，音がよりよく響くタッチや，演奏しやすい姿勢等を探ってゆく。すなわち，人々は楽器にも学ぶのである[11]。それは，楽器の側に自分を合わせてゆく作業である。同じガムラン楽器とはいえ，セットによって，例えば鍵盤の厚みも，台の高さもまちまちで，それぞれ微妙に音の響きやすいポイントや鳴り方が異なる。そのため，上級者はその特性も意識しながら奏法を微妙に調整する。ギターやヴァイオリンのような，個人で所有する楽器の場合，演奏者の側が好きな楽器，自分に合った楽器を選ぶことも可能である。しかし，ガムランの場合，（ガムラン・セットを購入した当人を除けば）演奏者がそれぞれ好きに楽器を選んでいるのではない。この点に言及しながらトゥラン・ブーランの櫻田氏は以下のように言う。

> だから自分が譲歩しないといけない。要は，自分がこう弾きたいということじゃなくて，それは選べないので，そうしたら楽器に…（対して譲歩する）そういうスタンスが必要にな

る。（櫻田素子 インタビュー 2017 年 4 月 29 日　括弧内は筆者）

たとえば櫻田氏は練習時，桴を握り鍵盤を色々な強さやスピードたたいてみせ，自身の楽器がどのように鳴るのかをメンバーたちに聞かせながら，この楽器の特性に合った桴の振り方を伝える。こうやって演奏者たちは，自分達が事前にイメージしていた音を楽器を通じて実現する，というよりは，楽器の個性に親しみ，その音を引き出す技を磨いてゆくことになる。今後のグループの目指す先について「あの楽器の良さを出せるような演奏ができるようになるところまでは，せっかくだからもってゆきたい」（インタビュー 2017 年 4 月 29 日）と語る櫻田氏にとって，楽器はその演奏を導く道標のような存在になっているといえるだろう。

5　楽器がつなぐ人と人，人と環境──その物質性に注目して

前節の記述の端々からも，日本においてガムラン楽器が音響を作り出す上での道具としてだけではなく，多様な場面で，グループの形成やその活動の在り方に影響を与えていることが読み取れるであろう。本節ではさらに楽器に触発され引き出される人々の行為や感情に焦点化してゆく。そのなかでは，日本に持ち込まれた楽器の物質性（重さ，形状，サイズ，音質や音量）が人々の活動に多様なかたちで作用する様や，楽器を取り囲んでいる人やモノの関係が更新され，新たに整えられてゆく様も明らかになる。

5.1　楽器がつなぐ新たな社会関係──重くて大きい楽器の運搬

演奏活動は，重くて大きい楽器との格闘でもある。バリでも演奏先までトラックで楽器を移動することはあるが，日本では，バリのように様々な場所にガムランがあるわけではないため，より頻繁に楽器を移動させる。大学で形成される演奏グループなら若い人手に恵まれるが，本研究が注目しているような，大学の外に作られるグループの場合はそうはいかない。

②深川バロン倶楽部のように収蔵庫から練習場までが離れていれば，毎回の練習でさえ楽器を運ぶ重労働から始まる。自前の練習所を持たず，練習の都度場所を借りる④バパン・サリの場合，毎回の練習後には，楽器をそれぞれの所有者宅

へと送り返すための梱包や，車への積み込みとその運搬といった作業もついてくる。例えばゴングの場合 20 〜 25kg 程度，最も大きな低音鍵盤打楽器ジェゴガンの場合は 50kg に上ることもある。こうした楽器を，2 人あるいは 3 人がかりでタイミングや歩幅を合わせながら運んでゆく。こうしたなか，楽器の運搬は，各メンバーのグループへの関わり方や献身度が明確に可視化される局面でもある。作業をサボりがちなメンバーはしばしば敬遠され，逆に大きな楽器を率先して運ぶ姿は，グループへの献身を印象付ける。

人手を要する楽器であるからこそ，その周りにさらなる人間関係を作り出し，またそれらの協働が人間関係を映し出すといえる。楽器の形状は複雑で，強度に欠ける個所もあるので，運搬時には注意が必要である。また後述するように，バリの信仰に由来する特別な取り扱いが必要となることから，楽器を運んだり，車に積んだりといった作業の 1 つ 1 つを簡単に他人に任せられないという点は重要である。たとえば，②深川バロン倶楽部が八幡宮で芸能を上演する際には，地元の青年団「睦会」が警備をしたり，楽器やバロンの移動を手伝ったりする。倶楽部の主要メンバーたちは，舞台には上がらないこの睦会の人々が深川バロン倶楽部の重要な構成員であると繰り返し語る。次の写真 4 は，上演後に睦会の者たち



写真 4　上演終了後に，バロンと楽器の一部を運ぶ睦会のメンバーたち（2014 年 8 月 15 日，富岡八幡宮，筆者撮影）

がバロンと楽器の一部を手際よくトラックに乗せ収納庫まで運ぼうとしているところである。彼らがこれらの扱いを熟知しており，またそのことに演奏者たちも信頼を寄せ，任せていることが，こうしたモノのやりとりから読み取れる。ちなみに，睦会は八幡宮の祭りに際して神輿を出すが，人手不足のこの神輿担ぎに，深川バロン倶楽部のメンバーが助っ人として加わる。ガムラン楽器と神輿の両方が，睦会と深川バロン倶楽部を益々結びつけるのである。

ガムラン楽器の運搬がこのように，楽器についての知識や信頼関係を要求するため，都内では，複数のガムラン・グループから運搬を依頼され，そのノウハウを蓄積した業者もあらわれている。運送会社 S は，長年，いくつかのガムラン・チーム（ジャワ式ガムランを演奏するグループも含む）の楽器の運搬を行ってきた。運送会社 S の担当者 A 氏は，こうした業務を通じて楽器の名前，何が何個用いられるかといった楽器の構成，トラックの限られた空間内に収納する方法，そして運ぶ時の注意点などに熟知するようになっている。毎年発表会を開催している①音の森の世話人である宮元氏にとって，運送会社 S は無くてはならない存在であるという。扱いの難しい楽器により，運送業者の特別な関与が引き出され，顧客（音の森）との継続的な結びつきが生まれた事例といえる。

他方，大きく重いという楽器の物性が，活動の障害となることもある。例えば，演奏にどの楽器を用いるのかは，音楽的な良し悪しだけでなく，運搬の人手が十分か，車に乗り切るのか，といったことにも左右される。③トゥラン・ブーランでは，様式の異なる 2 種類（ゴン・クビャールとスマル・プングリンガン[12)]）のガムランを所有し，どちらのジャンルの曲も練習しているが，両方のフル・セットを用いた上演会を行うことは稀である。異なる味わいのある両方の種類のガムランを聴かせる上演会をしては，とのアイディアが出されたものの，立ち消えになったこともあった。個人宅のリビングという限られた空間に両方のガムランを配置し練習することが困難であり，また演奏当日 2 セットの楽器を運搬するのはあまりに重労働だからである。なお，これらのグループに限らず，楽器運びが肉体的に大きな負担となるという理由で，演奏活動から離れる者もいる。また，この先歳を重ねるなかで，いつまで楽器運びができるだろうか，つまりいつまで演奏活動に参加できるのだろうか，といったことを心配するコメントは，冗談交じりによく演奏者の口に上る。

また逆に，こうした楽器の特性を考慮して，小規模の楽器編成での演奏を追求する動きもある。日本では，ガムランのセットの中から，一部の楽器だけを取り出し，5，6 名前後の極めて少ない編成で演奏する試みが多くなされている。レストランやライブハウスなど，小さな室内が会場となる場合，上演スペースや音量の問題，そして予算上もフル・セットを用いての上演は現実的ではない。また，楽器運びや運転の人手がなければ，（例えば大型の低音楽器は除くなど）1 人で運べる範囲，そして乗用車に積める範囲で楽器を選ぶことになる。③トゥラン・ブーランは，日本の状況により適合的である少編成のガムラン演奏を積極的に評価し，少ない楽器での繊細な音の美しさを追求している。大編成での演奏とは別に，選抜したメンバーによる小編成の演奏活動が盛んであり，そうした編成を前提として作曲されたオリジナル曲も有する[13)]。2011 年にリリースした CD『ガムランの小箱』は，7 名の奏者によるガムラン，そしてそこにボーカルやギターを加えた編成で演奏され，「ガムランと洋楽の融合」（CD 紹介文より）としてのユニークな表現を生み出している。この 7 名という人数はバリ・ガムランの編成としては極めて少ないものである。

他方で，ゴン・クビャールの特徴でもある，沢山の楽器が一斉に奏でるときの音の厚みや迫力，低音楽器群のうなるような響きは，こうした小編成では失われがちである。フルセット（やそれに近い大編成）を用いた演奏は，観客に聴かせる音としてだけでなく，演奏者自身がその音楽の流れに身をひたすという経験としても，他に代えがたい魅力を持っているようである[14)]。トゥラン・ブーラン主宰の櫻田氏は日本でのガムラン実践上の課題の 1 つとして「大勢で演奏することで得られる音楽的満足感をいかに実現するのか」（櫻田 2008: 78）という点に言及してもいる[15)]。この実現がそれほど容易ではないのは，移送や練習スペースの問題だけでなく，次に見てゆくように，それだけの音量を許容する環境の確保の難しさがあるからでもある。

5.2　音を響かせる環境を整える

バリでは寺院の空間を埋め尽くすように響くガムランの大きな音。これを，建物の密集する日本の都市で鳴らすとき，音量そしておそらく音色のなじみのなさから，騒音問題を引起しがちである。まず，いかに防音するのか，いかに音の出

せる練習場を探すのかは，どのチームも直面する難しい課題である。音工場HANEDAはその名の通り，羽田空港の近く工場の並ぶエリアにあった。①音の森も，そこからそう遠くない地域で，交通量の多い大通りに面した物件を選んだ[16]。防音のために戸をつけ，壁に布も張った。④バパン・サリは市民会館の音楽室や音楽スタジオなど音の出すことを許される施設を練習場として利用している。実家の一軒家のリビングを練習場とする③トゥラン・ブーランは特殊な事例だが，この家族が最も古くからの住人であることもあり，「奇跡的に」可能となっているという。リーダーの櫻田氏自身が年に1，2度，近所6軒に挨拶をしてまわる。このように，ガムランの音を受け入れる環境とは，物理的のみならず社会的にも整えられ，維持されてゆく必要がある。

なお，1年中比較的気温が安定しているバリでは，基本的に壁のない半屋外の東屋などで練習が行われるが，日本では防音や冷暖房の使用のため扉や窓を閉め切っての練習となる[17]。壁に囲まれた小さな室内に鳴り響く大音量は，ときに演奏者自身の耳にとって耐え難いものであるため，練習時には耳栓をする者もいる。

練習の成果を発表する，上演場所の確保もまた簡単ではない。日本のガムランは，②深川バロン倶楽部をはじめ，それ以外のグループでも，神社および仏教寺での上演がよくみられる（写真5・6）。かつてはそれほど神社仏閣に足を踏み入れる習慣のなかった筆者も，ガムラン演奏を通じて，こういった場所でしばしば活動するようになった。バリ芸能自体，その多くは神々に捧げるために寺院で上演されるものである。そのため，日本の演奏者たちは，神社や寺が，その雰囲気や趣旨の点でバリ芸能上演と相性がよいと良く語る。さらにガムランを受け入れる宮司や住職の側に話を聞くと，バリ芸能の上演が，神社や寺側からも，神々への捧げものでもあると認識されていることがわかる。阿佐ヶ谷神明宮で夏の恒例行事となっている阿佐ヶ谷バリ舞踊祭では，写真5にあるように能楽堂を舞台にして数々のバリ舞踊が日本人によって披露されるが，上演中，それまで閉められていた本殿へとつながる神門が開かれていた。宮司の方の話では，バリの舞踊や音楽が神様にも楽しんでもらえるようにとのことであった（2014年8月2日）。それに加えて現実的には，ガムランの大きな音を響かせることの許される屋外空間が，この日本では，公園を除けば神社や寺以外にあまりないという事情も大きい。結果的に，バリの祭祀空間の中で育まれたガムランの大きな音は，日本の実践者

たちを祭祀空間へいざなう働きをするのである。ただし，神社や寺であっても，音への苦情が寄せられるケースがあり，主催者や演奏者は，建物の影に楽器を配置したり，リハーサル時間を短縮したりして，なんとかもれ出る音を減らそうと



写真 5　阿佐ヶ谷バリ舞踊祭の様子。写真には写っていないが，ガムラン楽器は能楽堂の舞台下に配置されていた。（2014 年 8 月 2 日，阿佐ヶ谷神明宮，筆者撮影）



写真 6　深川バロン倶楽部による上演。演目は聖獣バロンの舞。ガムランは左側。（2014 年 8 月 15 日，富岡八幡宮，筆者撮影）

試行錯誤している。なお，お金をかければホールでの上演も可能であり，室内で行われるイベントも数多くあるが，他方で，バリの亜熱帯の気候にも似た，日本の夏期には，屋外や半屋外での演奏に特別の心地よさや味わいがあるとして，そういった演奏機会を歓迎する傾向があるように思われる。

5.3　楽器の「神聖性らしきもの」──内心の思いと共有される行為

バリでは，多かれ少なかれ神聖なものとして扱われる楽器であるが，日本の演奏者はこのことをどのように感じているのだろうか。日本の演奏者には，何年もバリで演奏修行し，現地の宗教実践に慣れた者もいれば，ほとんど渡航経験の無い者もいる。バリ人と部分的に信仰（あるいは心情）を共有し楽器の神聖性を強く意識する者も，そうでない者もいるはずである。

実は 4 つ全てのチームで，本番前には楽器や舞台や仮面に供物を捧げている。花，果物，菓子，米などを皿に盛り，香をたき，聖水をかけ，短く祈る（写真 7）。加えて毎回の練習にもお菓子等の簡易の供物を用意するグループもある。実際の供える行為自体は，その場にバリ人がいればその人にお願いし，いなければ日本人が担当する傾向にある。バリ人を優先するこの傾向からは，日本人演奏者たちにとって，供物を捧げるという行為はあくまでもバリの信仰や文化に属するとの認識，別の言い方をすれば，バリ人でもヒンドゥ教徒でもない自分たちはその正統な担い手ではないとの認識もうかがい知れる。しかし，それでも供物はほぼ毎回用意され，日本人メンバーによっても繰り返し捧げられる。こういった行為は，本人たちにとってどのような意味をもつのだろうか。

①音の森に通う N 氏は，楽器に供物をするのは，バリ人がそうしているから，同じようにしたいのであり，それはバリ人ではない自分たちにとっては結局「バリ人ごっこ」なのだと語る。N 氏は日本で演奏と舞踊の両方のレッスンを受け，上演に参加しているが，自分が所有する舞踊用の冠（楽器と同じように，これもバリではしばしば供物を捧げる対象となる）に供物をしていない。しかし，同時に彼女は楽器も音楽も踊りもバリのものは「みな神聖なもの」であり「神様に通じているもの」だととらえている。ゆえに音の森の楽器に講師たちが供物を供えていることは自分にとってありがたいことである。また踊り手でもある彼女は，舞台で歓迎の踊り（*penyambutan*）を踊ることがあるが，その際には，（バリや日

本のというよりも）「なにかそこにいそうな」神々を歓迎する気持ちを込めるのだという（N 氏インタビュー 2017 年 11 月 15 日）。

供物をすることを「バリ人ごっこ」といい，供物を供えたり楽器の前で祈ったりする自分たちの実践を，バリのヒンドゥ教徒のそれと同等のものとして語ることをためらう一方で，日本の演奏者たちは楽器や音楽を信仰や超自然的な存在と全く切り離してとらえてもいないようである。バリ・ガムラン音楽の宗教的側面に対する，このような両義的な思いは，筆者自身のケースを内省的に振り返っても，認めることができる。

他方，③トゥラン・ブーランの櫻田氏は菓子や花や果物を捧げる行為を「楽器に対する気持ちの表現方法」であると語った（インタビュー 2017 年 4 月 29 日）。加えて彼女は自分だけでなく，メンバーたちが練習時に自発的に供物をすることを推奨している。これには，「一人ひとりがこの家（練習場）を自分の場所だと感じられるように」する意図がある（櫻田素子インタビュー 2017 年 4 月 29 日　丸括弧内は筆者）。菓子や果物等を皿に盛り，楽器の元に置くだけの作業であるが，これをメンバーに推奨することは，楽器との身体的なかかわりによって，（櫻田氏から借りている楽器ではなく，自分たちの楽器として）メンバー個々人が，楽器とより深い精神的なつながりを育むよう促す行為であるといってよいであろう。なお，櫻田氏は，バリの楽器なので，供物はバリのやり方を踏襲したら良いと思うが，それも日本で出来る範囲でかまわないとも語る。

②深川バロン倶楽部の「お頭」（彼らはバロンの仮面をこのように呼ぶ）を管理する R 氏は自宅に神棚のような場所を設置し，酒などを供えているという。また，バロン倶楽部では，この「お頭」や楽器に対して，八幡宮側にお祓いをしてもらったり，お札をもらってそれと共に保管したりする[18)]。

①音の森では，以前よりも供物の頻度を減らした経緯がある。宮元氏は，以前来日したバリ人芸能家のアドバイスを受けて，練習場に置かれていた楽器にご飯（かき混ぜる前の上の部分），花，菓子，果物，線香を供えていた。お盆の上には白い紙をひくようにともいわれ，それも継続していた。しかし，ここで教える上述のバリ人講師からは，供物をやりすぎだとも言われていた。大事にしすぎると，何らかの神霊が楽器や仮面に入ってしまう。そうなったらこちらの都合に関係なく，常に供物をやり続けなければならなくなり大変だ，というのがこのバリ人講



写真 7　音の森の発表会にてゴングに供物を捧げているところ。(2014 年 5 月 31 日，羽根木公園，筆者撮影)



写真 8　音の森の発表会の片付け作業。ゴングの下に座布団がひかれている。(2014 年 5 月 31 日，羽根木公園，筆者撮影)

師の見解である。ある日楽器の写真撮影をしていたところ急にゴングが倒れるという事態がおきた。このときにも，楽器に供物をやりすぎたことが原因（それによって楽器が不思議な力を帯びた）だという話題がでたという。このような事件をへて，宮元氏は毎週の供物をしなくなった。

また先述のようにバリでは楽器や仮面を跨いだり，それらの上に滅多なものを置いたりしないが，日本のグループでも同様のことが気遣われる。写真 8 は音の森の発表会の直後に数十名の出演者が手分けして舞台をバラしているときの様子である。誰が言わずとも，ゴングの下に座布団がひかれ，また人々はこれを足蹴にしたり，その上に別の物を置かぬように注意を払っている。

楽器をどこにしまうか，練習や本番では楽器に供物を捧げるのか，こういった選択 1 つ 1 つは，基本的には，グループの指導者たちが指針を決め，メンバー達に伝達され，あるいはその姿をみながら学んでゆく。このような実践について 2 点指摘したい。第一に，楽器を神聖なものとしてとらえるのか否か，といった信仰や信念，心情は，物理的な存在としての楽器をどのように扱うかという問題に直結しているために，各人の心の中に留め置かれたままでは済まされず，可視化され，グループのなかで行為として共有される。なお，人々の楽器に対する思いが行為として可視化されるだけでなく，逆に，楽器に供え物をしたり，特別丁寧に扱ったりする具体的な行為の積み重ねによって，演奏者たちの思いが育まれる，すなわち楽器に対して特別な愛着や畏怖，あるいはある種の神聖性を感じるようになることもあるであろう。

第二に，楽器の「神聖性らしきもの」を重視して取り扱う場合，日本の環境のなかでは多様な工夫が必要となってくる。日本のガムラン弾き達は，バリの信仰に由来する楽器の扱いに関する禁忌と，日本の特に首都圏の手狭な空間のなかのモノの配置のなかで妥協したり工夫したりすることを迫られる。日本の狭小な住空間のなか，また運搬に用いる乗用車のなかで，楽器の収納に充分なスペースが確保できることは稀である。かくして，日本のガムラン奏者たちは，楽器に失礼のないように配置するそのやり方に苦心する。バリのコスモロジーや楽器観と日本の住環境や物理的環境のはざまで，奏者たちは調整と妥協を繰り返すのである。

5.4　楽器の履歴──バリに触れ，歴史に連なる

最後に楽器の履歴について考える。ジャワで製造されるゴングを除けば，楽器はバリでバリ人の手により作られたものである。そうした楽器は，それに施された細かな彫刻を含め，バリ文化の具体的な一部として，日本人によるバリ芸能上演にある種の説得力を付与すると思われる。日本のコンサートでは，演奏メンバーや司会者が，楽器紹介をしながらバリ芸能や文化について説明することも良くある。観客は，まばゆい装飾を施された楽器を通して，確かにそこにある具体的なバリの一部に直接触れる。この点について，音の森で講師をつとめ，また自らも演奏団体を主宰しながら活動を展開する増野亜子氏は，「演奏だって現地から持ち帰ったものだけど，私たちの肉体はバリ人の肉体ではないし，音楽は目に見えないし，実物性が低く感じる。これはバリの音楽なんですよ，っていうよりこれはバリの楽器なんですよ，っていうことの方が訴求力がある」と述べている（増野亜子 Email より 2015 年 6 月 1 日）。この楽器というモノのもつ，（技や曲といった無形の存在には無い）具体性，実在性，有形性，不変性は舞台上で特別な存在感をはなち，また，空間的距離を一気に越えて，日本の演奏空間にバリを出現させることを可能にする[19)]。

また楽器は，日本の奏者たち自身にとっても，バリに触れ，この音楽を教えてくれたり楽器を売ったり譲ってくれたりした人，あるいは過去の所有者との繋がりを確認するチャネルとして機能することがある。使い込まれた楽器は，新品よりも音が優れ，また調律も安定するとされる。その意味ではガムラン楽器は長い時間をかけ人と関わるなかで成熟してゆく存在である。そのため，特に中古の楽器を手に入れた者たちは，その楽器の過去に思いを馳せる。①音の森は 2011 年に，それまで借りていた楽器一式を返却し，バリから新たに楽器一式を購入した。この際には，それらが楽器商 S 氏の長年大事に使っていた楽器であること，これまで何度もバリの儀礼や儀礼劇に用いられてきたものであること，日本に送る前には S 氏の演奏グループが別れを惜しみ楽器との「お別れ会」を行い，夜遅くまで楽器の傍を離れなかったことなどがメールで日本の講座生たちに伝えられた（2011 年 2 月 3 日）。音の森では，こうした物語を共有しながら，これまでその楽器がバリの演奏者と紡いできた日々のイメージを手繰り寄せ，その延長線上に自

分達の活動を位置づける。日本に楽器が到着した後，音の森では古い楽器の弾き納めの会を開催し，その最後には新しい楽器の弾き初めも行った。こうして迎え入れた楽器は，はじめから単なるバリ産の演奏道具ではなく，個別の履歴をもち，特別な愛着を呼び起こす存在であるといえる。

50 年以上昔につくられた楽器を 2000 年に購入した③トゥラン・ブーランの櫻田は，自身が他界したあとの楽器の行く末を案じることがあるという。日本で使ってくれる人がいなければ，バリに送り帰そうかと考える彼女の言葉からは，ガムランの所有者とは楽器の一時的な預かり手であるという側面も浮かび上がる。

他方，楽器を日本で作り，むしろ楽器との新たな関係を結ぼうとする実践もある。②深川バロン倶楽部は日本ならではのバリ芸能実践のあり方を模索する。このグループでは日本の工芸技術を用いて楽器の台を一部自作している。金属の鍵盤部分はバリのものを使い，それを日本で製作した木と竹で出来た台に設置しているのである（写真 9）。それらの楽器は相当に軽量化されており，持ち運びが頻



写真 9　日本の工芸技術がこめられた深川バロン倶楽部の楽器。鍵盤部分はバリ製。（2014 年 2 月 11 日，富岡八幡宮，筆者撮影）

繁である日本人の活動形態に適合的になるよう作られている。なお上述のように，彼らの楽器には仮面とあわせ，八幡宮のお祓いが継続的に施される。第 2 節の後半で紹介したように，ベッカーはジャワの伝統に縛られない自由な音楽創作のために，米国産のガムラン楽器が必要だと論じていた（Becker 1983）。しかし，バロン倶楽部のオリジナル楽器は，ベッカーが期待したような，自由に扱える音楽のための純粋な道具ではなく，日本の信仰や物質文化と新たに結びついている。それらは，やはり跨いだり邪険に扱ったりすることのできない存在として人々の振る舞いに作用しているのである。

6　楽器と人が紡ぐ日本のガムラン上演という出来事

現在は映像技術や配信ネットワークの発達により，音楽がますます情報やイメージとして拡散している。ガムラン音楽が世界中で楽しまれるという現象も部分的にはこういった技術の発達に影響を受けている。日本の演奏家たちも，インターネット上のバリ人の演奏の録画や録音を参考にしたり，SNS を活用してグループ内で参考音源を共有したり，自分達の演奏の録音を，YouTube 等を通じて拡散したり，場合によってはガムラン楽器の音を再生できるスマホ・アプリを自習に用いたりもしている。モノや生身の身体を飛び越えたところでのミュージッキングの可能性は大きく膨らんでいる。しかし，1 度自分達がガムラン楽器を用いて演奏するという場面になれば，これまでみたように，彼らのミュージッキングはリアルな手触りを伴う楽器との関わり，そしてそれに向き合う身体性と切り離せないものとなる。

バリにおけるガムラン楽器は，共同体を成すある程度の地域的まとまりをもった演者と観客たち，彼らが祀る神々，そのあいだを取り持つ僧侶などとのネットワークの中で音を響かせる。そうしたネットワークから引き離され日本へと運ばれた楽器やその音は，日本の環境とは様々な齟齬を生じていた。楽器を受け取った日本の奏者は，この楽器の物質性や音の特性ゆえに，他のメンバーたちとの協働をひきだされるのみならず，周囲のモノの配置を工夫したり，人間関係を調整したり，小規模編成の演奏を追求したり，禁忌の遵守をあきらめたり，耳栓で耳をふさいだりし，運送会社や，神主や仏僧，そしてそれらが祀る神々や祭祀空間

と新たに関わることになる。こうした時に微細で時に強引な数々の調整によって，楽器とそれを取り囲む日本の社会的物理的環境をつなぎ，なんとか楽器と折り合ってゆく。新たな音楽の受容とは，このように，楽器と出会い，その楽器と周囲の人，モノの関係を調整しながら，環境と自らが共に変化してゆく経験でもあるといえる。

なお日本の楽器をとりまくこれらのエージェントには，日本の奏者，観客，神社仏閣の司祭のみならず，バリ人の演奏家や舞踊家（彼らの中には司祭としての知識や経験を兼ね備えた者もいる），鍛冶屋をはじめとする楽器の作り手，楽器商も含まれている。楽器を製造したり調律したりする者たちの仕事は，楽器や日本の演奏家たちが奏でる音に媒介されながら，日本の観客たちや演奏者を魅了する。そして，音の森のガムランを送り出した楽器商は，大事な楽器を譲ることで，日本の演奏者達を後押ししてもいた。バリでガムラン音楽を育み続けるバリ人演奏家たちは，櫻田氏が想像するように，潜在的には将来のガムラン楽器の引き取り手でさえありうる。他方の日本の演奏者たちは楽器に触れてバリを思い，バリ人と同じようにそれを扱うことで，「バリ人ごっこ」をしたり，楽器を通じて日本の観客にバリに触れさせようとする。ここでいう「バリ」や「バリ人」は，バリ島にてガムラン音楽に関わる具体的な個人や演奏グループであることもあれば，顔も知らない過去の楽器の使用者であることもあり，またより漠然とした，そして部分的には理想化されたイメージ上のバリ島かもしれない。それでも，バリからもたらされた楽器は，その「バリ」の具体的な一部として人々の前に立ち現れ独特の存在感を放つ。

ガムラン音楽の越境とは，このように，楽器の脱文脈化と再埋め込みという図式ではとらえられないものである。日本の奏者たちは，この他者性に満ちた楽器を通じて，バリへと思いを馳せ，演奏技術を学び，バリの人々のつながりを楽しむ面がある。その意味では，バリで育まれていた楽器と人のネットワークの一部がひきつがれながら，日本という土地でさらに新たなネットワークへと接続しているといえるだろう。

注

1）　本調査の主要な部分は，JSPS（JP25884096）の助成を受けて実施されました。またジャカルタのガムラン・グループの状況を調査したJSPS（JP17K03277）のプロジェクトは，部分的に本研究の分析をする上で参考にしました。関係者の方々に御礼申し上げます。そして本研究にあたり，音の森ガムラン・スタジオ，深川バロン倶楽部，トゥラン・ブーラン，ババン・サリの方々に大変お世話になりました。心より感謝いたします。

2）　ただし日本に最初にガムラン楽器を持ち込んだのは，大学ではなく宝塚歌劇団である。1941年から数度作品の中でガムランが使用された（川口 2002: 11; Steele 2013: 109）。

3）　それに加えて主に広島と神戸を中心としながら固定の練習場を持たず広域で活動するグループ，ババン・サリがある。このグループについてはその詳細を後述する。

4）　ちなみにこれらの論者の多くは自身も演奏者であり演奏指導者である。

5）　サンガルという形式はそれほど古くなく，その結成は1980年代半ばから見られる（皆川 2000: 90）。よって，基本的には長い間バリのガムランは集落や村を基本とした地縁でつながる集団によって演奏されてきた。

6）　アメリカン・ガムラン・インスティテューションによると，2012年の時点で，米国内のガムラン演奏グループのうち，約60％が大学，約10％が幼稚園から高等学校までの教育プログラムに，それぞれ帰属している。さらに，地域に開かれたグループが約20％，限定されたメンバーによるバンド形式をとるものが10％であり，残りの5％はインドネシア関連の機関および博物館を拠点とする。また，同じく2012年時点で，米国内に存在するガムラン楽器のセットのうちジャワ式が約42％，バリ式が約41％である。その他，スンダ式，チレボン式にくわえ，アメリカで製造されたものも6％ある（Directory of Gamelan Groups: United States）。

7）　Covid-19の感染拡大を受けて，2020年よりここに挙げたすべてのグループはその活動を一時的に停止したり規模を縮小したりしている。しかし本稿ではこの感染症による影響については考察の対象外とし，それ以前の活動状況について記述してゆく。

8）　音工場HANEDAは，音工場と名を変え文京区であらたに活動を開始している（主宰は田村史子氏）。ジャワ芸能の活動が主であるが，一部バリの芸能やバリ絵画をテーマとした講座が開かれている。

9）　ただし本稿を執筆中の2019年に神戸市在住メンバーの1名が貸しスタジオ業をはじめたため，そこを優先的に使えるようになった。

10）　バリ（デンパサール）の湿度は年間を通して80％程度と多湿である（Weather and Climate）。他方日本の湿度は55～90％程度と季節によって変化する（気象庁ウェブサイト（東京都湿度））。

11）　日本の奏者の間ではそれほど語られないが，バリでは*meguru panggul*（桴に学ぶ）という言葉がある。これは，曲を分析的に理解するのではなく指導者の桴の動きをひたすら追うことによって学ぶ様を言い表す言葉として使われることもあるが（Sudirana 2018: 40），鍵盤を叩く際に桴を通じて感じる刺激を頼りにしながら演奏するという意味でも使われる（Harnish 2004: 312）。いずれの用法からも，ガムランの演奏の習得過程が，楽器へと向かう身体を基盤とし，模倣と反復を中心とした営みであることがうかがえる。

12）　ゴン・クビャールよりも古い形式のガムランで，もともとは宮廷の音楽に用いられていた。ゴン・クビャールの楽器と編成はよく似ているが，5音階のゴン・クビャールに対して，スマル・プングリンガンは7音階であり，楽器のサイズも異なる（楽器によって，スマル・プングリンガンの方が大きいものも，その逆もある）。

13）　櫻田氏の著書では，付属のCDに5名のガムラン奏者によるバリの伝統曲や櫻田氏のオリジナル曲を収録しているが，そのCDの説明文には以下のような記述がある。「個々の楽器が美しい音色を聴かせ，寄り添いながらエキサイティングに音楽が進む様子を見せたい。何が『バリっぽくて』カッコイイのか，どの楽器を選ぶか，をテーマに日本ならではの感性にこだわった」（櫻田 2008: 70）。

14）　さらに，少人数での演奏では，小さなミスが目立ったり，また1人が複数の楽器を担当したりするなど，技術的な要求度が高くなり，演奏者にとってはしばしばより緊張を伴うものとなる。

15）　2015年から始まった「ガムラン祭り」はそのような満足感を得たいという動機によるものである。首都圏とは違い，地方ではガムラン演奏者人口が少なく，大編成での演奏が叶わな

い。これを実現するため，名古屋で楽団スアラ・スクマを主宰する松井克宏氏が，2014 年 3 月に大阪のギータ・クンチャナ，沖縄のマタハリ・トゥルビット，④に挙げたババン・サリといった，地方で活動を展開するグループに対し，合同での演奏を呼びかけたことから企画が始まった。

16） ①〜④に挙げたほかでは，スナック街の中，高速道路の付近，地下室などに練習場を設けた事例がある。

17） バリ島デンパサールの日中の平均気温は通年で 26 〜 29℃と安定している（気象庁ウェブサイト（デンパサール））。これに対して東京都では 2020 年の統計で 7 〜 29℃となっており，バリに比べて寒暖差が激しい（気象庁ウェブサイト（東京都気温））。

18） なお，阿佐ヶ谷バリ舞踊祭では，毎回上演前に祈祷の時間が設けられることが恒例化している。これは祈祷殿と本殿の前で 2 度行われる。全出演者が集まり，上演の成功を祈る宮司の後ろで頭をたれる。このとき，上演で使用する多様なモノ，すなわち仮面や，（本特集の増野論文に詳述される）冠（*gelungan*），桴，そして踊りのときに手に携える花入れの皿ボコール（*bokor*）等を前の台に並べ，これらに対して祈祷してもらう者もいる。また会場内の各要所には，チャナン（*canang*）と呼ばれるバリで最も一般的な小さな供物が供えられる。これは，近隣に住むバリ人と実行委員会のメンバーによって用意される。

19） 日本では，バリの祝祭空間で用いられる旗や傘を，舞台上に配置して舞台美術とする演出がよくみられる。楽器も，音を放つだけでなく，そういった視覚的演出の一部であり，また視覚的にもしばしば最も主要で大きな部分を占めている。

参照文献

〈日本語〉

川口朋子
　2002 「越境するガムラン──日本のガムランを中心に」『お茶ノ水音楽論集』4: 1–21。
気象庁ウェブサイト（デンパサール）
　https://www.data.jma.go.jp/gmd/cpd/monitor/dailyview/graph_mkhtml_d.php?n=97230&y=2021&m=2&d=20&s=4&r=0&e=0&k=0 （2021 年 2 月 22 日閲覧）
気象庁ウェブサイト（東京都気温）
　http://www.data.jma.go.jp/obd/stats/etrn/view/monthly_s3.php?%20prec_no=44&block_no=47662 （閲覧 2021 年 2 月 22 日）
気象庁ウェブサイト（東京都湿度）
　https://www.data.jma.go.jp/obd/stats/etrn/view/monthly_s1.php?prec_no=44&block_no=47662&year=2020&month=&day=&view=a2 （2021 年 2 月 22 日閲覧）
木本玲一
　2009 『グローバリゼーションと音楽文化──日本のラップミュージック』東京：勁草書房。
櫻田素子
　2008 『ガムラン，ゆらぎの音色』東京：プリズム。
櫻田素子オフィシャル・ウェブサイト
　「トゥラン・ブーラン」
　http://www.yk.rim.or.jp/~onmoto/terangbulan/ （2017 年 10 月 27 日閲覧）
スモール，C.
　2011 『ミュージッキング──音楽は〈行為〉である』野澤豊一・西島千尋訳，東京：水声社。
東海晴美・大竹昭子・泊真二
　1991 『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
　2006 「伝播のしかけ」徳丸吉彦・青山昌文編『芸術・文化・社会』（放送大学教材）pp. 91–102，東京：放送大学教育振興会。
深川バロン倶楽部 HP
　「ごあいさつ」

http://fukagawabarong.com/?page_id=5 （2017 年 10 月 27 日閲覧）
福岡正太
2006 「音楽にみるグローバリゼーションと地域性」徳丸吉彦・青山昌文編『芸術・文化・社会』（放送大学教材）pp. 159–172，東京：放送大学教育振興会。
細川周平
2002 「あいまいな日本の黒人──大衆音楽と人種的腹話術」小森陽一・酒井直樹・島薗進・千野香織・成田龍一・吉見俊哉編『冷戦体制と資本の文化──1955 年以降 1』pp. 188–194，東京：岩波書店。
増田久未
2017 『日本におけるガムランの活動に関する一考察──その変遷と現状分析をもとに』修士論文，東京音楽大学。
皆川厚一
2000 『ガムランを楽しもう──音の宝島バリの音楽』東京：音楽之友社。
ラトゥール，B.
2007 『科学論の実在──パンドラの希望』川崎勝・平川秀幸訳，東京：産業図書。

〈外国語〉

Aubert, L.
2007 *The Music of the Other: New Challenges for Ethnomusicology in a Global Age*. Translated by C. Ribeiro. Farnham, UK and Burlington, VT: Ashgate Publishing.
Becker, J.
1983 One Perspective on Gamelan in America. *Asian Music* 15(1): 81–89.
Directory of Gamelan Groups: United States
American Gamelan Institute.
http://www.gamelan.org/directories/directoryusa/us_quick-facts.html#（2019 年 12 月 25 日 閲覧）
Gamelan Sekar Jaya
About.
https://www.gsj.org/mission-history/#beginnings（2021年2月22日閲覧）
Gell, A.
1998 *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press.
Harnish, D.
2004 No, Not ‘Bali Hai’!: Challenges of Adaptation and Orientalism in Performing and Teaching Balinese Gamelan. In T. Solis (ed.) *Performing Ethnomusicology: Teaching and Representation in World Music Ensembles*, pp. 126–137. Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press.
Hood, M.
1960 The Challenge of “Bi-Musicality”. *Ethnomusicology* 4(2): 55–59.
Nettl, B.
1978 Some Aspects of the History of World Music in the Twentieth Century: Questions, Problems, and Concepts. *Ethnomusicology* 22(1): 123–136.
Solis, T. (ed.)
2004 *Performing Ethnomusicology: Teaching and Representation in World Music Ensembles.* Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press.
Steele, P. M.
2013 Balinese Hybridities: Balinese Music as Global Phenomena. Ph.D. Dissertation, Wesleyan University.
Sudirana, I. W.
2018 Maguru Panggul and Meguru Kuping: The Method of Learning and Teaching Balinese Gamelan. *Lekesan: Interdisciplinary Journal of Asia Pacific Arts* 1(1): 39–44.
Waseda, M.
2013 Gospel Music in Japan: Transplantation and Localization of African American Religious

Singing. *Yearbook for Traditional Music* 45: 187–213.
Weather and Climate
https://weather-and-climate.com/average-monthly-Humidity-perc,Denpasar,Indonesia （2021年2月22日閲覧）