

ガムランアンサンブルグループ「マルガサリ」との 活動を通して

～「開かれた形式」の音楽への私論～

Through activities with the gamelan ensemble group "Margasari"

～Personal theory on music in “open form”～

會 田 瑞 樹*

Mizuki Aita

On September 5, 2021, at the invitation of Ms. Kanna Taniguchi, a percussionist and member of the Margasari Orchestra, I visited the "Margasari Regular Performance vol.1 Flower Road" at the ROHM Theater Kyoto North Hall. After the performance, I greeted Dr. Shin Nakagawa, the founder of Margasari, and was asked if I would like to write a new work for a gamelan work. after that, I studied musical instruments at a “Space Ten”, accompanied Margasari's activities, and came to compose two works. This article introduces the history of the gamelan instrument, the gamelan group "Margasari", and "Dance ! Beethoven !” Examining the methodology of composing gamelan works by Mr. Manoko Nomura, introducing the methods of two works composed by the author based on that activity, and the significance of an "open form" that allows anyone to be actively involved in music. and musical possibilities.

はじめに

2021年9月5日、ロームシアター京都ノースホールにおいて「マルガサリ定期公演vol.1 花のみち」に知人の打楽器奏者であり、マルガサリ団員でもある谷口かな氏の招きを受けて、会場に足を運ぶことになった。公演後、マルガサリ創設者である中川眞氏にご挨拶し、ガムラン作品のための新作を書いてみないかとの打診を受け、その後一年に渡りマルガサリの稽古場「スペース天」に月に一度のペースで楽器研究を行い、マルガサリの活動に帯同し、2作品を作曲するに至った。本稿ではガムラン楽器の成り立ちと、ガムラングループ「マルガサリ」の紹介、日本人作曲家のガムラン作品の中でも黎明期の作品の一つとされる野村誠氏の1996年作曲による《踊れ！ベートーヴェン》によるガムラン作品作曲の方法論の検討、その活動を踏まえて筆者が作曲した二つの作品の方法を紹介し、誰もが能動的に音楽に関われることのできる「開かれた形式」の意義と音楽的可能性を報告するものである。

* 幼児教育学科チャイルドミュージックコース非常勤講師

1.ガムラン楽器とは

“gamelan”とは古いジャワ語で「たたく・打つ・つかむ」などの意味を持つ“gamel”（佐原,中川 2020 p.11）に由来しており、ブリタニカ国際大百科事典によれば、ガムランとは「大小さまざまな規模の合奏形態が、舞踊や演劇と結びついたり、純音楽の形で、ジャワ島とバリ島にほぼ集中して存在する。楽器編成は多種の旋律打楽器、太鼓、笛、



擦弦楽器から成る。」（ブリタニカ: <https://kotobank.jp/word/ガムラン-46800>）と定義し、ジャワガムラン楽器の調律について、「スレンドロあるいはペログの音階に従っているが、綿密には団体ごとに多少のずれがある。」（ブリタニカ）としている。「ジャワ様式とスダ様式（西部ジャワ）」について、「スダでは小編成の微妙な音の美を楽しむ合奏が好まれ、ジャワ様式では、かつて宮廷音楽として大規模の合奏形態があった。」（ブリタニカ）としている。

オーケストレーションについては「サロンやスレンテムといった旋律を要約して示す楽器群、ボナン、グンデル、ガンバンといった歌を生み出す楽器群、ゴング、クンプール、クノン、クトックといった全体の響きと時間を支える楽器群（コロトミー）」（佐原,中川2020 p.13,14）と大きく三群に大別することができる。作曲家の野村誠は1996年にはじめてガムラン作品を創作するにあたり「ペログ、スレンドロという二つの主要な音階があり、西洋音階とは全く違ったチューニングシステムを持つこと。バリ、ジャワ、スダなどいくつかの異なった様式があること。ほとんどの楽器が金属製の打楽器であること。」（野村2015 p.130）のみの知識から作曲を開始したことを述べている。委嘱を受けたガムラングループ「ダルマブダヤ」との交流の中で西洋音楽の五線譜による記譜とは異なる数字譜について学び、「ペログ音階は『1234567』、スレンドロ音階は『12356』の数字で表される。もちろん、ペログの1とスレンドロの1は、全く違った音で、単に一番目の鍵盤という意味以上のものではない。」（野村2015:p130-131）と知識を深めていったことを述べている。

マルガサリの創設者である中川真によれば、ガムランとは「金属の打楽器を中心とする十～二十名の合奏音楽だが指揮者はいない。また、ひとりひとりの演奏パートは名人技的な超絶技巧を要求しないが、必ず噛み合っていて非常に味わい豊かな響きをつくりだす。ひとつのメロディーを複数の演奏家が繋ぎ合わせてつくることも多い。」（中川2013 p169-170）と述べ、さらにインドネシアの社会構造との共通項を指摘する。「互いに注意深く聴き合い、様々な演奏家が合図を出し合うからだ。つまり指揮者の専制ではなく、平等を基盤とすり合議制によってアンサンブルが成立する。だから誰かが演奏を間違えても、すぐに周囲で補完したり修正したりできるセーフティネットが合奏のなかに仕込まれている。」（中川2013 p.170）と指摘し、そ

の一方でガムラン音楽は宮廷の場で演奏される「権力的な音楽」であると指摘しつつも、「基層の部分には村落的な協働性」(中川 2013)を持つと述べている。

2. マルガサリとは

マルガサリ創設者による中川眞によれば「インドネシアのジャワ島から楽器を取り寄せ、1998年に結成して以来、作曲家の野村誠氏、三輪眞弘氏、ヨハネス・スボウォ氏(インドネシア)、デヴィット・コットロイ氏(オーストラリア)など多くの音楽家と共同して新作を世に問うてきたセミプロフェッショナルの合奏団」(中川2013 p.18)である。創設当初は「二年間、現代音楽を封印し、ジャワの伝統音楽を鍛錬」(野村2015 p.140)し続け、その後現在に至るまで、現代作曲家の新作初演を主軸に、各所での公演活動を行っている。2022年9月現在の団員は、現役の西洋打楽器奏者や声楽家、ピアニストといったクラシック音楽の教育を受け五線譜が読める人物もいれば、インドネシア語を学び教員として活躍する人、塾講師兼経営者、美術家やショップ店員といった様々な背景を持つ団員が集っている。

3. 野村誠作曲《踊れ！ベートーヴェン》(1996)について

(1). 作曲に至る経緯

野村誠27歳の時の作品であり、大阪のガムラングループ「ダルマブダヤ」の委嘱を受け作曲した。作品は、京都、大阪、神戸で演奏後、インドネシアの4都市(ジャカルタ、バンドン、ジョグジャカルタ、スラカルタ)でも演奏するという大規模なものであった。その作曲の経緯は野村氏の著作「音楽の未来を作曲する」(野村2015 晶文社)に詳しい。「ダルマブダヤ」のメンバーとの交流を通して、「作曲するとは、楽器の魅力と同時に、演奏者の魅力をどうやって演出するか」(野村2015 p.133)の発見を得て、書き上げた作品は演奏の場によって様々に変容する「開かれた形式」を応用するコンセプトを持つ。野村によれば「スコアを書き上げたら、普通、作品は完成するはずだが、この作品は未完成な作品だ。なぜなら、中間部分は、演奏する地元の人と新たに作曲して、交流するように楽譜に書いてあるからだ。」(野村2015 p.134-135)と述べ、「未完成でありつつも、多くの人々の創造性を刺激するだけの魅力を持ち合わせた作品を作る」(野村2015 p.136)ことを気づかせてくれた重要な体験であったことを述べている。

(2). 現代音楽における「開かれた形式(open form)」の定義

ヴァルター・ギーゼラー (Walter Gieseler, 1919-1999) による『20世紀の作曲 現代音楽の理論的展望』(邦訳佐野光司)によれば「開かれた形式」とは「形式は可動的、可変的、多義的、近似的、無限的、偶然的なものとして示される。」(ギーゼラー/佐野 1988 p.139)と述べており、「大形式」が確定もしくは不確定の場合と「細部」が確定もしくは不確定の場合に大

別できるとし、「大形式」が確定し「細部」が不確定の作品を「可変形式」と定義し、一例としてカールハイツ・シュトックハウゼン (Karlheinz Stockhausen, 1928～2007) 作曲《ツィクルス (Zyklus (1959))ⁱ》を挙げている。さらに「大形式」が不確定で「細部」が確定している形式を「多義形式」と定義している。このような音楽形式の到来に対しギーゼラーは「こうして演奏家の時代が到来したのだ。演奏家が、作曲家の放置した決定を、各演奏ごとにどれくらい意味深く実現しうなのか、そして現実に響いている形式過程を具体的に処理することを目の前にして、その処理法が良いか悪いか(いったいどんな基準で?)という可能性については、ここではこれ以上追求しないでおこう。」(ギーゼラー/佐野 1988 p.139)と結んでおり、現代音楽の拡大する表現の一側面として言及するにとどめている。

(3). 筆者による《踊れ! ベートーヴェン》の分析

a. 冒頭

トイピアノの連打から始まる冒頭の4打を合図に、7/16を基調としたリズムが力強く奏でられる。音高のみ定まっており音程は奏者に委ねられている。記譜は西洋五線譜風である。その後すぐに練習番号Aに入り、ガムラン的数字譜が「7拍」のまとまりで力強く推移している。この間特にトイピアノはリズムを連打しており、指揮者的な役割を果たしていると言えるだろう。その後もトイピアノが全体のリズムを支配しており、この点に関しては非常に西洋的であると指摘することもできるだろう。

b. 鍵盤ハーモニカによる即興

続いて鍵盤ハーモニカの登場である。即興の指示があり、ここでは作曲者の自由な息遣いを感じることができる。鍵盤ハーモニカのフェードアウトを感じたところで分厚い音盤を持つブキン、サロン、デムンによる掛け合いがある。それらの反復の後、太鼓であるクンダンによる即興と、五線譜表記によるリズム表記があり、五線譜のリズムが金属楽器群を呼び込む。やがて鍵盤ハーモニカが再びクンダンに流入し、楽器群はフェードアウトしていく。

c. 即興

「協働のための特別なセクション」と銘打っており「耳の聞こえない歌手」や「可愛い子どもたち」「特異な楽器」「そのほかなんでも」自由自在に楽器や奏者が流入してくることを許可している。その長さは五分程度と定められており、ガムランオーケストラははじめ数分の間は休みの指示があり、協働者のパフォーマンスが半分くらいを過ぎたあたりで、次第にガムランの旋律が徐々に聞こえてくるようにとの指示がある。

d. 2022年9月11日マルガサリ公演での実践例

2022年9月11日公演では即興場面は瓶原の人たちⁱⁱが登場するというシーンとなった。週末に朗らかに演奏している「ギター部」のパフォーマンスから、観客に向かって「お誕生日のお客様はいないか」を呼びかけ、お祝いを行う。そのまま特にガムランプロジェクトに心血を注

いでいる炭本さんによる「茶箱の魅力の口上」からガムランオーケストラが次第にその口上を煽る。子供達はそのリズムに乗って「ヨガ」を披露し、子供たちがワークショップで作った「瓶原俳句」を歌い上げるというものであった。瓶原にはガムラン楽器を常設しているスタジオがあり、その指導にマルガサリは幾度も関与しており、そのような縁から今回出演に至ったという。「ギター部」のパ



フォーマンスはたまたま瓶原に宿泊していた野村氏が出演のオファーをしたことから始まったという。普段舞台上に立つことから遠い人たちを「舞台上に引っ張り上げる」という点において、この音楽が「開かれている」ことを指摘できるだろう。

e. 祝祭的な歌によるフィナーレ

ペログ音階を基調とした柔らかな旋律が生み出され、次第に子どもたちが合唱に加わる。その旋律は実に平和なものであり、この作品の根幹とも言えるだろう。

(4). 筆者による作品の考察と私論

以上のように、音楽全体の統括を「鍵盤ハーモニカ」「トイピアノ」が行うことによって、西洋的なアンサンブルの指揮者を彷彿とさせる場面がいくつもある。最も自由である「即興」の場面がどのようなものになるかによって楽曲の性格も大きく変わることが指摘できる。また多くはないが五線譜の表記もあり、それらを読解できる奏者が演奏の際には必要となる。以上を踏まえると、本作品は「大形式」は確定し、「細部」は不確定の「可変形式」の音楽と指摘することができると考える。本作品は野村のガムラン作品の第1作目であり、その後数多くのガムラン作品を作曲してきた野村にとっては最も西洋的な側面をガムランに取り入れた作品とも指摘できるだろう。一方で「細部」を不確定としている自由な即興場面を加えることによって、様々な文化を持つ人たちが同じ舞台上に上がることでできる柔軟性を兼ね備えており、特別な音楽教育を受けることなく、共にその場で表現できるという点は、かつて高橋悠治が提唱した「水牛楽団」ⁱⁱⁱの思想をさらに拡大発展させたものと言えるだろう。

個人的な願望としてこの作品がインドネシア人だけで演奏されるという場面も今後展開できるのではないかと思う。五線譜を読めるインドネシア人音楽家も今や多く、各人が自由な個性で演奏活動を展開している。彼らの解釈でこの音楽がどのように息づくのか、実に興味深いものである。また、これまでこの作品の上演において作曲者野村誠は積極的に立ち会い、自らが演奏に参加していることが前提となって上演されていることも興味深い。今後、作曲者が立ち会わない状況が発生した時、この楽譜のみがどのように息づくのかも聴きたいと考えている。

4.筆者による創作活動への実践

(1). 現在のインドネシアへの一考察

野村によれば「ジャワの音楽家は、個人の作品という感覚で音楽をしているわけではなく、複数の個人の感覚としての音楽をしているのだ。西洋音楽は、一人の作曲家が作曲した個人の音楽を、一人の指揮者が統率して、一つのイメージを形成していく。しかし、ガムランは、時に二十人以上で演奏されても、指揮者はいない。あくまで、複数の演奏家たちの『あいだ』に音楽が生成する。」(野村2015 p.137)と指摘している。

その一方で、実際にインドネシアの人々がガムランの世界のように、相互扶助(ゴトンヨロン)一辺倒に生きているわけではなく、西洋的な「個人」を重んじる風潮は年々高まっていることを指摘したい。中川によれば「インドネシアの小学校では基本的に西洋的な音楽を教えてきたが、2006年からの音楽のカリキュラムに「創造」という言葉が登場した。教科書では西洋音楽だけではなく、地域の伝統音楽や新たな創作も推奨されたが、それらを教えることのできる教員が少なく、せっかくの新しいカリキュラムは有名無実化していた。依然として西洋音楽ベースで教える学校が大半だったのだ。」(中川2013 p.112)と指摘している。実際筆者がそれを特に実感したのは2018年にインドネシアの音楽家と実際に交流した国際交流基金アジアセンター「NOTES:composing resonance」での一連の活動であった。Gardika Gigih Pradiptaはピアニスト、作曲家であり坂本龍一の音楽をこよなく愛し、Arief Winandaは西洋的にマリンバを弾き、アメリカ人が作曲した五線譜で書かれたマリンバ曲を練習していた。ガムラン奏者であるAgustinus Welly Hendratmokoはこの企画において五線譜を使つての作曲にも熱心に取り組み、《Harmoni in Ryoanji》(Welly 2018)でその音楽性を発揮した。相互扶助(ゴトンヨロン)の精神を超えて、自らの創作性を世界に向けて発信していく「個人を重んじる」段階にさしかかっており、ともすれば西洋的な精神がかなり流布され、影響を与えていることも指摘できる。

(2). 筆者による「作曲行為」の一考察

作曲家とは、作品を創造することにその存在の意義がある能動的な存在であり、演奏家はその楽譜に従って演奏を手がける受動的な存在と見えるかもしれない。だが作曲家の楽譜は作曲家自身のみで「表現」することはできず、彼らは紙片、もしくは他者に伝えるための何らかの方法でそれを可視化し、演奏家にそれを託すことになる。演奏家はその哲学を理解、もしくは自らの美観から作品を見つめて、作品を表現する。いわば、両者は相互に依存し合う関係であり、隷属する関係とは言えない。演奏家が作曲家の作品を拒絶すればたちまち悲劇であり、作曲家が一方的にその創作を押し付ければ、たちどころに状況は悪くなるばかりである。これは音楽上のコミュニケーションの一側面であり、この対話が重要な側面を担う。

マルガサリという「セミプロフェッショナルの合奏団」(中川2013 p.18)のために音楽を作

曲するということは、まさにその対話の重要性を感じるものであった。それぞれの奏者の持つバックグラウンドは異なり、いわゆる西洋音楽の奏者たちのように、徹底的に教育を施され、共通の言語とも言える五線譜に「慣れて」いる人たちとは大いに異なる。加えて、その個性は様々であり、価値観も異なる。筆者はその個性を見極めることと、一音楽家としての願いを作品に託すことはできないか思案し続けた。

(3). 會田瑞樹作曲《蓮華 ～ガムラン・オーケストラのための～》について

筆者はまず伝統的なガムランオーケストラの音楽の「コテカン」に着目した。ガムラン音楽は独奏者のような存在はなく、すべての奏者が折り重なることで一つの流れを生み出す。例えば三十三間堂の千手観音像を正面から見つめる時、側面から見つめる時、その像は様々な印象をもたらす。観音像はその場に安置され動いてはいない、しかし、鑑賞者が動くことによってその立体が様々な残像を生み出しているかのような錯覚をもたらす。このような感覚を音楽で表現したいと思った。しかも素材は実にシンプルでありたいと考えた。壮大でありながら「演奏会用練習曲」としての要素を加えたかったからだ。

筆者は2018年、インドネシアに滞在しており、友人のガムラン奏者Welly Hendratmokoが教師として毎週開講している、アマチュアのインドネシア人に向けてのガムラン講座の聴講に立ち会った。古典曲のシンプルな作品であるが、独特の拍節感をWellyは時に歌いながら、時には身振り手振り、言葉でレクチャーしていった。そこに一切の妥協はなかった。

筆者はどのようなアートにおいても、表現者として舞台に立つことは一定以上のクオリティを持たなければならないと考えている。健常者であろうが障害者であろうが、プロフェッショナルであろうがアマチュアであろうが、そこは問題にはならない。なぜなら表現者とは、最終的に「観客」、つまり受け取る人に向けて発信するために存在を許されているものであり、受け手が「なにか」を捉えるために、私たち表現者は心を砕かなければならないからだ。

リハーサルを見学するうちに、日本人がガムラン音楽を演奏するにあたって、最も重要なことはそのアンサンブルの呼吸を整えていくことなのではないかと思った。演奏家として舞台に立つまでに様々な準備をしてそこにたどり着く。そのための練習曲もいくつもあつた。一見単純に見える楽譜でも、その反復において知らず知らずのうちに演奏技術が上がる、他者の音を聞

くようになる。マルガサリにはそのような音楽が必要ではないのだろうかと思うに至った。さらに、このシンプルな《蓮華》は一度通すのに7分間であり、部分的練習にも優れ、同音連打は子供達でも容易に行うことができる。特別な音楽教育を受けていない人たちもこの蓮華の世界の中に息づくことができることを強く願った。加えて、初演会場は「秋吉台国際芸術村中庭」と決まり、強



(野村2015 p.139) という意見とは全く異なる、「舞台に息づく人々は全て個人で、一見噛み合っていない状況の中にある孤独感と一抹の希望」を見出す作品を作ることはできないかと考えるに至った。その理由は昨今の現状にある。

筆者はこの数年間の一連のCovid-19の諸問題によって、人々の間に深い分断が生まれたことを憂慮していた。中川の仕掛けてきた多くのアートのプロジェクトは「密集」して「密接」に関わらなければ成り立たないものばかりだった。いうまでもなく、氏もその打撃を受けていたし、そのほかのメンバーにも大小様々な影響を及ぼしていた。いわば人々の過渡期であるこの時代のための音楽を作らなければならないと思った。

都市生活者とは究極のところ「自分」だけの世界を守ろうと必死である。しかしどこか人との繋がりを求めたいと模索して、その都度騙されたり、裏切られたり、そのようなことの繰り返しである。深夜にYoutube上で放送されている歌舞伎町定点カメラ³⁾は作品を作る上で重要な示唆を与えてくれた。そこには嘘偽りのない人の生き様が明示されており、酩酊し路上に倒れ伏したり、酔客を呼び込もうと猥雑なコスチュームで路上に立っている人や黒服が、ハイエナのように息づいていた。都市生活者として息づく人々を舞台に示すことはできないかと思った。加えて、初演会場は「京都芸術センターフリースペース」と決まり、室内の親密な空間の中で繊細なガムランサウンドを聞きたいと願った。

結果として、筆者が創作した二つの詩を柱にすることで、音楽的な時間の流れは確保された。また伝統的なガムラン音楽ではあまり用いられることのない「下降音階」を多用することにした。さらにその組み合わせは奏者にゆだねることとし、奏者がそこに自然に息づくことを目指した。作曲者は10の素材とcoda(終結部)を数字譜によって作曲し、その組み合わせはマルガサリメンバーが自由に組み合わせていくことにした。今回6つの場面から構成されたが、時代が移りゆく中で、新たな解釈が生まれることも踏まえ、「開かれた形式」を採用するに至った。さらに楽譜はすべてスマートフォンを使って読むことにし、スマートフォンの光も取り入れることにした。その変容やスマートフォンという象徴的なツールこそ「都市生活」そのもののように感じたからだ。

5.課題と結論

以上の二作品による実践は、西洋音楽の作曲法とは全く異なるものであった。拙作《都市生活者のこもりうた》2022年9月11日初演時におけるアンケートの意見をいくつか紹介したい。

「楽器の音の繊細な表現や、声の使い方が興味深かった」(50代)「演劇的な演出、声と音のかさなりが面白かったです。“子守唄”であり“籠り唄”なのかな」(20代)「アナログなデジタル加工されてない響き良かった。ユニゾンで歌うところがうつくしい。スマホの光も」(50代)「怖かったです。良い意味で」(40代)「人間の声(≠歌)の美しさに気付かされる前半からガムランだけの後半への劇的な転換が良い。解放されたような気分になれた」(40代)「声がきこえなくて？」

(60代)「會田さんの曲、もっとはげしい感じになると勝手に想像していたのですが、『逆に』そうきたか、という印象です。ふだんパーカッションに囲まれているので、限界までおさえた音の重なりになったのかな、と。最後の声のパフォーマンスのところでいきなり美声(?)になったのはあえて?」(50代)「はじめだけでも、歌声の人は一度マイクをとおした声があった方が良くかとも思いました。客席で眠る人、ぐずる子供の声が作品にうまく溶け合って、スレンドロとペログのズレの中に生まれる音のひずみにコロナ禍の都会を想像しました」(40代)「ほぼねてしまいました」(60代)「端末の画面を見て、つぶやいて、自己完結している感じ(都市生活者のひきこもり)が伝わった。コロナ禍を感じた」(40代)「長かった…」(30代)「子供達を一番怖がらせたねー」(60代)「瞑想のように自分の内側に入り込むことができました」(50代)「ひとつの音がもっともとながくなるイメージがありました。よるにのびていく」(40代)「良く解らなかった」(80代以上)「とても心地よい音色にひきこまれました。日々の生活の色んなシーンを思い浮かべながらきいていました」(40代)「ああいった語りの形式が始まるとは予想していなかったのでオドロキました。オドロキがだんだん心地よくなる感じがよかった」(40代)「静かな雰囲気で横になってうつらうつらしながら聴きたくなりました」(40代)

マルガサリとの協働の中で生み出したものがお客様の中で何かを感じてくださったら嬉しい。表現者として最も大切にしていることである。拙作や野村作品に共通して言えることは、奏者が能動的に「作品に関わる」ことによって、能動的に作品と向き合うことができる点、「五線譜を読みこなす」という基礎教育に縛られることなく、「音楽」に参加できるという点において「開かれた形式」と考えることができるだろうと考えている。

音楽が「開かれている」という状況はワークショップの現場や、アウトリーチ活動でも重要な面を持つと考える。「五線譜」を取り出ただけで恐怖を感じる、疎外感を感じるという人は少なくない。中川は著書「アートの力」の中で大阪市西成区の通称釜ヶ崎に本拠を持つ「こえとことばとこころの部屋(cocoroomココルーム)」の活動を取り上げ、キュレーターである原田麻衣の言葉を次のように引用している。「アート関係者や行政などの権力はアートの質を固定化することで、意識的にせよ無意識的にせよ一定の人をアートの対象からはずしてきたのではないかと感じます。あるいは鑑賞者という受け身の存在に固定化してしまいます。(中略)アート関係者やアカデミズム、行政などの権力やお金のある場所から提示された『質』が正当性と権力を持っていて、ヘタだからやってはいけないとか、権力のある者から排除された体験が思い出されて、固まってしまう」(上田2010年1月20日インタビュー/中川2013 p.52-53)これを踏まえて中川は「アートが権力構造のなかに容易に組み込まれるという指摘は重要だ。それに対抗するオルタナティブな考え方と実環境を上田は提起し、作ろうとしている。私はここにこそ新たな公共空間が現れ出てくるのではないかと考えている。そんな空間を切り拓いていくアーツマネジメントを本書では問いたいのだ」(中川2013 p.53-53)と述べている。音楽を生業にしているものにとって「五線譜が読めない」という感覚を今一度立ち返ってみることにによって、様々な人たちとの音楽の向き合い方をもう一度考察できるのではないだろうか。そしてその実践によって、筆者は五線譜を用いずに二つの作品の作曲を行い、「自然と技量も身に

について演奏会でも成果をあげる楽曲」「現代を映し出す孤独感とその解放」以上の両者を提示することを試みたのである。

一方で、ガムラン楽器に対してさらに疑問が深まったことも告白したい。整然と音が敷き詰められるインドネシア古典音楽の様式にはさらに興味が湧いたし、その芸術性には畏敬の念を抱くに至った。アンサンブルのための呼吸感、奏法を他者にどう伝達していくかは西洋音楽とは全く異なる指向性を持つことも痛感した。そもそも、ガムランオーケストラのための作品を「作曲する」ということは成り立ちうるのか、本稿はその苦闘の報告でもある。

この体験を踏まえ、さらに「開かれた形式」を「拓かれた場」において提示する音楽活動を強く推し進めたいと考えている。音楽はすべての人たちが何らかの形で参加できること、しかもその内容は他の追従を許さない音楽性、芸術性の高いものであること。一見矛盾するような両者が実現できることを確信している。そのための模索を今後も継続して行っていきたい。

6. 謝辞

マルガサリ創設者である中川眞先生には示唆に富むお言葉をたくさんいただきました。それらは昼食のカレーの時など、何気ない瞬間にごく自然に飛び出してきて、僕の心に深く刺さるものでした。野村誠さんとは2011年JFC作曲賞審査員と演奏家という関わりから今に至るまで多くのお導きをいただき感謝の思いです。そしてマルガサリのみなさま、マルガサリにしかない「開かれた音楽」を作ってくださったことに、心から感謝申し上げます。

引用文献

佐原詩音/中川眞 2020『ヨビボエン、インドネシアへいく』『佐原詩音作曲個展vol. 3 おはなしとおんがく』演奏会配布プログラム

ブリタニカ国際大百科事典 (ブリタニカ: <https://kotobank.jp/word/ガムラン-46800>/2022年12月18日閲覧)

中川眞 2013『アートの手』和泉書院

野村誠 2015『音楽の未来を作曲する』晶文社

Walter Gieseler, 佐野光司訳 1988『20世紀の作曲 現代音楽の理論的展望』音楽之友社。

参考文献

中川眞1992『平安京 音の宇宙』平凡社

中川眞、高橋ヨーコ 2003『SawaSawa』求龍堂

會田瑞樹他 2018『NOTES-composing resonance』国際交流基金アジアセンター

中川眞、奈良県文化・教育・くらし創造部文化財保存課2022『十津川村の盆踊り解説集 一奈良県最

南端・十津川村の踊り十景ー』奈良地域伝統文化保存協議会

-
- i 「17のペリオードから成るこの曲はどのペリオードからはじめてもよく、全体は環(ツィクルス)のような作りになっていて、同じペリオードが再び現われたところで終わらねばならない。しかし全体の形式はそれでも確定しており、特殊な方法(「環」)で閉じられている」(ギーゼラー/佐野 1988 p.139)
 - ii 2022年9月11日に開催された「マルガサリ第二回公演」当日に配布されたプログラムノート内での中川の記述によれば「2018年より木津川市加茂町に第2拠点〈やぎヤスタジオ〉を置き、地域の人口減少に立ち向かう住民活動と連動しながら、毎年共同作品を発表している」(中川2022)と述べている。
 - iii 音楽評論家三橋圭介によれば「水牛楽団(1978～1985)はそれまでの生活をすて、音楽をすてた。人々と対話し、手づくりの雑誌で反体制の声をくみとり、発言しつづけた。(中略)西洋音楽を操るような洗練された技術はそこにはない。ないというより、あえてそういう技術を否定したところに水牛楽団はあった。不慣れた楽器にふりまわされた手と手のあいだから、楽譜には書きあらわせない音の厚みや綾がうまれる。それはガムランのように音を通してみんながいっしょに歩くことに似ている。人がどのように歩くかを考えながら歩けば、歩みはぎこちなくなる。へたをすれば足はもつれて一歩も前に進めない。ガムランは人が打ちだす音をききあい、そのすきまに自分の音を置くことで、一人ひとりの歩みが連なってひとつのメロディをつくる」と指摘している。(三橋2001「水牛楽団」CDライナーノート)
 - iv https://www.youtube.com/channel/UCCLnJzwdA_Kcdkok3et7n0A (24時間に渡って歌舞伎町が中継されている)