

## 想像の音楽再興

——複製技術時代におけるバリ島の聖なる鉄琴〈スロンディン〉のダイナミズム——

野澤 暁子

### キーワード

バリ、音楽再興、複製技術、想像、記憶

### 序

今日、文化遺産という概念は世界規模で著しく重要性を増している。この「遺産」という過去に基準をおく価値概念は、たとえそれが実体験と無縁な「想像的集合記憶」であったとしても、グローバル化にともなう意識的危機状況においては、特定の社会集団の存在根拠や歴史軸を安定化させる力をもつ。音楽文化に目を向ければ、90年代より活発化しているユダヤ音楽やネイティブ・アメリカン音楽などの再興活動は、社会文化の流動化に対する必然的な反動であろう。こうした動きのなか、本稿ではインドネシア共和国バリ島で近年増加中の「聖なる鉄琴スロンディン」の再興活動を取り上げる。

スロンディン(*selonding*)とは、バリ島の少数の村落で伝承されてきた鉄琴アンサンブルである。その最たる特徴は、楽器自体を神聖な「神からの贈物」とみなし、多くの制約とともに扱う点にある。演奏者集団も親族関係を中心とした小規模集団のなかで閉鎖的に伝承されている。演奏機会は儀礼文脈と連結し、娯楽のために演奏されることはない。したがってバリ島の音楽文化において、スロンディンの特性は極端な閉鎖性にある。

その一方で注目すべきは、90年代末よりこれまでスロンディンと無縁であった村落において、スロンディンを「古き良きバリの文化遺産」または「祖先の音楽」といった肯定的価値とともに儀礼文化へ導入する事例が増えている事実である。この懐古的現象は、近年のバリにおける社会的激動—スハルト政権の崩壊、爆弾テロ事件、民族主義運動(アジェック・バリ *Ajeng Bali*)の高まり(中村 2006; 伏木 2008)、華美な儀礼に対する批判的傾向(吉田 2005:174-175)—と同時進行で起きている背景をふまえれば、「神聖」という記号とともに社会的危機からの再生を意図した「アクティヴィズムとしての音楽再興」(Hills & Bithell 2014:10-11)と解釈することもできる。

しかし、そうしたイデオロギー的状况をふまえつつも、本稿は以下の問題を論点とする。

一点目は、未知の経験が「複製／再生産」を通じて実体化するプロセスである。まず本事例の場合、再興活動の主体である人々を動機付けているイメージは、他者(研究者)によって構築された言説と、録音技術を通じて拡散した複製音源との混交体である。さらに実践の媒体となるのは、近年工房で生産され始めた聖なる楽器のレプリカ、すなわち複製楽器である。この側面においては、記号消費論(Baudrillard 1970(1995))複製芸術論(Benjamin

1963(1999))などから論じることがもできるであろう。だが、筆者がより重視するのは、むしろその逆の結果、つまり情報として浮遊するイメージが主体の身体的記憶(音楽経験)とモノ(楽器)との相互作用を経て、最終的にそれぞれにオリジナルな様式や価値を生み出している事実である。現に想像から生まれたこれらの「多様な古楽」は、反復的な儀礼実践を通じた社会記憶化(Connerton 1989(2011))によって、コミュニティの場とともに唯一無二の身体性を獲得しつつある。このいわば「想像の音楽再興」の過程は、人間の生産行為の源にあるイメージ、模倣、身体、記憶といった要素が「文化の真正性(cultural authenticity)」の構築にいかに関与しているかを検討する上で有効な事例であると考えられる。

二点目は、音楽の存在論的解釈の問題である。そもそも音や音楽の特徴は、無形性と一回性にある。それゆえに音楽学(特に音楽人類学が由来する比較音楽学)という分野は19世紀末より録音資料や記譜といったテキストを解釈のよりどころとしてきた。しかし現実において、音楽の成立条件はあまりに複雑であり、あまりに生々しい。この問題に正面から向き合ったのが、メリアム(Merriam 1964(1980))やブラッキング(Blacking 1973(1978))といった戦後を代表する気鋭の音楽人類学者たちであった。彼らに始まる音楽研究の脱テキスト主義化をここで網羅することはできないが、この傾向は1980年代以降より活発化し、フェルドの音楽環境論(Feld 1982(1988))、スモールミュージック論(=コトとしての音楽)(Small 1998(2011))など、さまざまな議論を展開させた。

この流れをふまえ、本稿で着目するのは「音のかたち」である。なお、これはインゴルドの近著「ラインズ：線の文化史」(Ingold 2007(2014))から受けた刺激も一つのきっかけとなっているが、ここでは筆者の実感から「線(line)」という概念ではなく、より複合的な「かたち(form)」という表現を用いたい。筆者はかねてより、楽譜の伝統が希薄なバリ島の音楽文化において、楽音を人びとがどのように把握し、演奏や伝承を実践しているかという問題に関心を持っていた。先に挙げた「音楽の無形性」とはあくまで一般論であり、実際に人間は「かたち」として音楽を認識する側面があるのではないかと、とも考えてきた。

その関連で近年注目してきたのが、伝承村落ごとに著しい個性をもつスロンディンの「鍵盤音列」である。バリ島における他のガムラン楽器の音列構成が概ね統一化<sup>1</sup>されているなか、この多様性はスロンディンがもつ大きな価値といえる。その一部はトゥサンの研究でも報告されているが(Tusan 2001:229-233,338-340)、なかでも筆者はトゥガナン・プグリンシンガン村の事例に関し、拙著(野澤 2015:198-202)および映像資料(野澤 2014)のなかで鍵盤音列と楽器編成の工夫が生み出す多様な音表現を詳細に示した。この分析過程において、「物理的な音の配置」が音楽の基本である音階や演奏上の身体動作などを規定し、「線」と呼ぶには肉感的な、音のまとまり(旋律やリズム)、動き、情動、質感などを含む、総体としての「音のかたち」を意識内に生み出しているのではないかと推論するに至った。

以上の問題意識から、本稿では現代バリのスロンディン再興現象が生み出す「かたち」

---

<sup>1</sup> バリ島では本来工房ごとに調律が異なっていたが、近年では西洋音楽の影響からチューナーを使う工房も増えている。さらに中央の音楽教育機関(Institut Seni Indonesia)による音階概念の規範化の影響を受け、調律をめぐるバリ音楽の伝統は均一化の傾向にある。特に大編成ガムラン「ゴン・クビヤール」や影絵芝居伴奏音楽「グンデル・ワヤン」といった伝承範囲の広いジャンルで使われる楽器の鍵盤音列にはある程度の統一性がみられる。

の諸相に光を当て、その動力となっている想像と記憶、そして身体とモノの有機的な関係性を描出する。論述にあたっては、「聖なる古楽・スロンディン」という言説が生まれた経緯および伝承の実態、再興現象の媒体となった複製楽器・複製音源の誕生を概観した上で、現在進行形で生まれている新たな「音のかたち」を実例とともに考察する。これまで少数の村落が守ってきたスロンディンの神聖性が唯一無二性にあるとすれば、それは現代という生きる場においてどのような価値が見出されているのか——この素朴な疑問にこめられた過去と現在に通底する人間と音楽の関係を、かたちという視点を念頭に考察したい。

## 1. 「聖なる古楽」の概念化

通念としてスロンディンの定義は、「複数の同構造からなる鍵盤打楽器(鉄琴)から構成される」「鍵盤の素材が鉄である(他のガムラン楽器は青銅製)」「楽器が神聖視される」「バリ島の古楽」という要素から構成されている。まず本章ではこれらの検討からはじめたい。

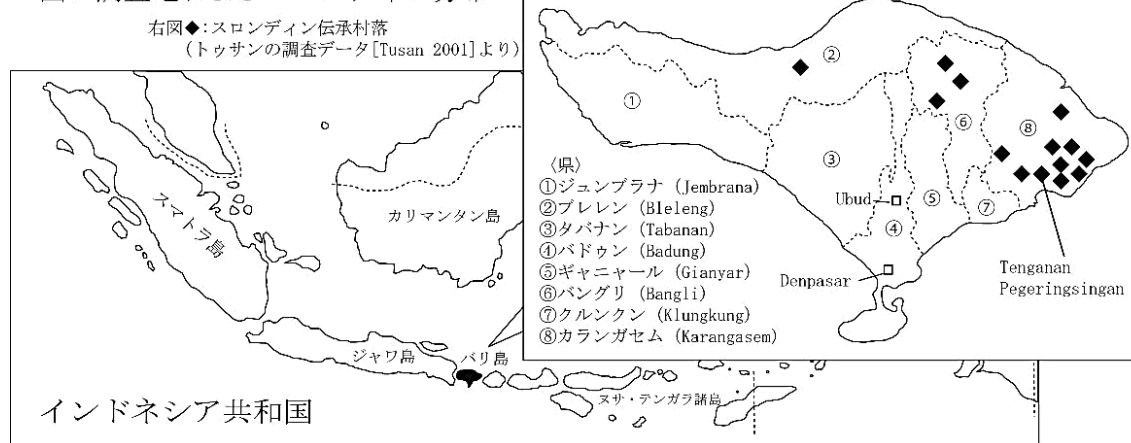
### 1-1. スロンディンとは

#### 1-1-1. 名称と分布

本稿が用いるスロンディン(*selonding*)という名称は、あくまで最も広く使われている例である。地方によって名称は若干異なり、確認した限りでは他にも *selunding*, *selondeng*, *salonding*, *salunding*, *sarunding* という 5 種類が存在する。

その分布についてはトゥサンが詳細に報告しているが(Tusan 2001:137-147)、楽器一式が完全に保持され、実際に儀礼演奏に使用される村落は北東部を中心とする 14 件である(図 1)。ただしこの情報はトゥサンが調査をほぼ完了した 1990 年前後のデータにもとづく。

図1:調査地およびスロンディン分布



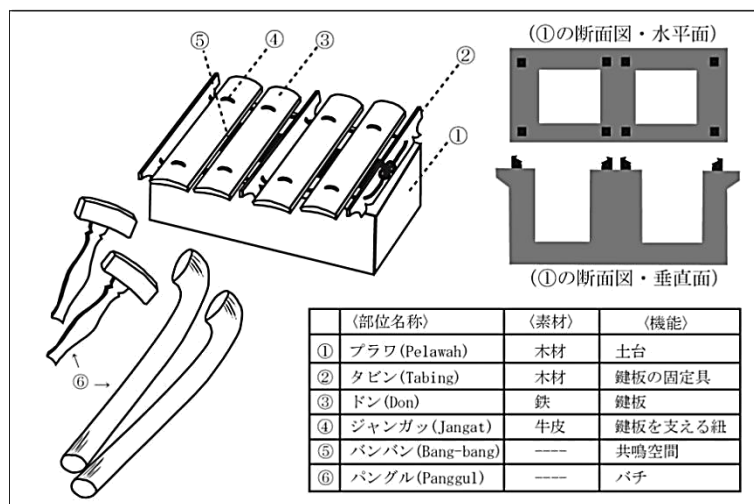
通念的には上記 14 村落のスロンディンが、古い歴史と確固たる儀礼文脈をもつ、いわゆる正統的という形容に値するものといえる。だが、これら「伝統的」なスロンディンは、1990 年よりバリ州政府が伝統文化振興政策として年一度開催の「バリ芸術祭(Pesta Kesenian Bali)」に交代で登場させるなどの試みをはかったが、功を奏しているとはいえない。その一方、90 年代末より草の根的に増殖しているのが、後述する中南部地域での新たなスロンディンである。実態としてスロンディン分布の中心は、かつての北東部から、

州都や主要観光地が位置する中南部(バドゥン県、ギャニャール県)に移行しつつある。

### 1-1-2. 楽器構成の多様性

スロンディン<sup>2</sup>は基本的に、同構造からなる複数の鍵板打楽器で構成される(図2)。しかし、台数、各楽器の名称、寸法、一台の鍵板枚数などは伝承村落ごとに異なる。演奏者は楽器を前に胡坐で座り、両手あるいは片手にバチ(パングル *panngul*)を持って演奏する。バチの形は木槌形と先端が歪曲した棒状の二種類があり、楽器に応じて使い分けがなされている。これらバチの素材や形状も、村落ごとに相違点がみられる。

図2：スロンディンの楽器構造



特に重要なのは、先述した楽器の鍵板音列である。これが村ごとに著しく異なり、スロンディンの最大の特徴でもある。筆者の調査地トゥガナン・プグリシンガン村(図1参照)の場合、一組のスロンディンは4枚または8枚の鍵板をもつ8台の楽器から構成される(図3)。この8台の鍵板音列は同一の7音ペログ<sup>2</sup>にもとづきながらも「ずらした音域」が割り当てられ、全体で4オクターブ弱を構成している。これは演奏における音階使用と関係する。この村の場合、7種類の5音音階が演奏に適用される。そしてこの音階の使い分けは、図4のように音列の異なる楽器を様々に連結させることで可能となるのだ。なお、図の編成パターンは一種の暗黙知として特定の技術用語をもたないため、A~Fの記号で分類した。こうした使用音階の種類や楽器編成のあり方も、伝承村落ごとに異なる。つまりこれらの固有性は、モノとしての楽器のみからは見えてこない、集団が共有する音楽記憶、身体技法としての演奏が深く溶け込んだ複合的な様式である。したがって他のガムラン音楽と違い、スロンディンには「互換性がない」という特徴をもつ。ある村のスロンディン奏者が別の村のスロンディン楽器を与えられても、音の位置を把握することすら困難となる。音を秘めた楽器は、演奏者の身体との呼応を拒む、苛立たしき物体と化す。

<sup>2</sup> ガムランを構成する二つの音階「ペログ」と「スレンドロ」の一つ。前者は半音を含む7音から構成され、演奏には7音音階が選択的に使用される。後者はほぼ全音に近い5音から構成される。

[ 図3：スロンドン楽器の各音列 ] (トゥガナン・プグリンシンガン村の場合)

楽器名称	鍵板番号	C3				C4				C5				C6						
		5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2
①ニヨンニヨン・チュニカン																●	●	●	●	●
②ニヨンニヨン・グデナン																●	●	●	●	●
③プトウドゥー																●	●	●	●	
④プヌマン																●	●	●	●	
⑤クンプル・チュニカン																●	●	●	●	
⑥クンプル・グデナン																●	●	●	●	
⑦ゴン・チュニカン																●	●	●	●	
⑧ゴン・グデナン																●	●	●	●	

(近似値：1=E♭ 2=F 3=G♭ 4=A♭ 5=B♭ 6=C 7=D♭) (オクターブ表記は国際式に準拠)

[ 図4：楽器編成パターン ] (トゥガナン・プグリンシンガン村の場合)

<p>[ 編成A ] 基本編成。下二列の左右は対で合奏。</p>	<p>[ 編成B ] ③と④が主旋律担当となる。</p>
<p>[ 編成C ] 巡回儀礼の編成</p>	<p>[ 編成D ] ④と⑤が主旋律担当となる。</p>
<p>[ 編成E ] ②が主旋律担当楽器となる。</p>	<p>[ 編成F ] 編成Eの派生形。中列の四台を連結。</p> <p>※点線の使用鍵板は サイー・プジャ・ スマラの調の例</p>
<p>[7種の使用音階 (サイー saih)]</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>■サイー・パンジ・マルガ (saih panji marga): 1-2-3-5-6</li> <li>■サイー・サディ (saih sadi): 2-3-4-6-7</li> <li>■サイー・ソンドン (saih sondong): 3-4-5-7-1</li> <li>■サイー・カスンバ (saih kasumba): 5-6-1-2-3</li> <li>■サイー・プジャ・スマラ (saih puja semara): 7-1-2-4-5</li> <li>■サイー・サラ (saih salah): 5-6-7-2-3</li> <li>■サイー・プジャ・スマラ・プメロ (saih puja semara pemero): 4-5-6-1-2</li> </ul>	

## 1-2. 言説の構築

### 1-2-1. 「神聖な音楽」のはじまり

スロンディンという名称が記述された歴史資料として、12世紀以降ジャワで編纂された詩歌(クカウイン *kakawin*)(Sumarsam 1992:14-15)や、同時代におけるバリの碑文(プラサステイ *perasasti*)(Tusan 2001:86-118)が報告されている。ただしこれらと現在のスロンディンとの一致性については不明なままである。

スロンディンに関する初の論文は、1927年のオランダの音楽学者J. クンストによるヒンドゥー・ジャワの楽器文化に関する著作に含まれている(Kunst 1927(1968):75-78)。彼の命題はインドネシア音楽史の構築にあり、ジャワ遺跡群のレリーフの図像資料からガムラン楽器の発展経緯の解明を試みていた。彼は図像分析の結果、9世紀のジャワで鍵盤打楽器が存在していたと推論し、その派生形として影絵芝居の伴奏楽器グンデル・ワヤン(*gender wayang*)とスロンディンの二つを「体鳴楽器(ideophone)」(ザックス=ホルンボステル分類法の一カテゴリー)に位置づけた。彼の関心は一貫して楽器の起源にあり、スロンディンの神聖性に関する言及は僅かである。スロンディンの起源を中世の東ジャワに求める言説の発端はクンストにはじまり、後に米国の民族音楽学にも受け継がれた<sup>3</sup>。

次の文献は、1966年に米国の音楽学者コリン・マクフィー(Colin McPhee)が出版した初のバリ音楽の総合研究 *Music in Bali* である(McPhee 1966:256-293)。この著で彼は「4つの神聖な合奏音楽(Four Sacred Ensembles)」という節にチャルック(*caruk*)、ガンバン(*gambang*)、サロン(*saron*)とともにスロンディンを紹介している。ここで留意すべきは、「いくつかの村でスロンディンは〈マジャパヒト王国のもたらした文化〉と認識されている」という記述である(*ibid*:256)。マジャパヒト王国(*kerajaan Majapahit*)とは、13世紀末から15世紀末にかけて東ジャワで栄え、最後はイスラム勢力に押されてバリ島へ拠点を移したことで知られる。この「マジャパヒト移住以前・以後」という基準は現在の集団定義に大きく関係しており、殆どのバリ人がマジャパヒトの末裔というカテゴリーに属する一方、一部の集団はそれ以前からバリに居住する在来集団(バリ・アガ *Bali Aga*)と認識されている。後述するようにスロンディンをめぐる言説の共通性はその起源を神話的な過去に結びつける点にあるため、マクフィーによる報告はこの暗黙の前提を裏切る意味で興味深い。

### 1-2-2. 古楽、バリ・アガ、そして祖先の音楽へ

クンストから発した歴史廻行的な言説は、その後バリの音楽教育機関にも導入された。1983年から2年間デンパサールのインドネシア国立芸術アカデミー(現在の *Institut Seni Indonesia*)で学んだ皆川厚一は、現地の音楽史においてガムラン音楽は「古楽(*gamelan gorongan tua*)」「中世音楽(*gamelan gorongan madia*)」「近代音楽(*gamelan gorongan baru*)」

---

<sup>3</sup> ヤープ・クンスト(Jaap Kunst, 1891-1960)は1953年よりアムステルダム大学で民族音楽学の講義に携わり、在任中に米国からフルブライト奨学生として留学したマントル・フッド(Mantle Hood, 1918-2005)をインドネシア音楽研究者として育てた(Hood 1971(1982))。マントル・フッドはその後UCLA(カリフォルニア大学ロサンゼルス校)の民族音楽学専攻を立ち上げ、米国におけるインドネシア音楽研究の第一人者として後進に大きな影響を与えた。

に三分類され、このうち古楽の区分にスロンディンを含む6種の合奏が含まれると記している(皆川 1994: 148-153)。

ここで重要なのは、この分類では「古楽」の定義を「マジヤパヒト王国の移住以前からすでに在ったとされる音楽」(*ibid*:148)とする点である。なぜなら、このあたりからスロンディンと在来集団バリ・アガと一致させる言説が一人歩きをはじめたためである。実際にはスロンディンの起源そのものが不確かであることに加え、バリ・アガの定義すら史実的に曖昧である<sup>4</sup>。しかしながら「マバジャヒト移住以前/以後」という二分的な歴史観のもとで両者は結び付けられ、その後世界的なバリ音楽入門書となるマイケル・テンザー(Michael Tenzer)の著作(Tenzer 1991: 93)やイ・ワヤン・ディビア(I Wayan Dibia)とルシーナ・バリンガー(Rucina Ballinger)の共著(Dibia&Ballinger 2004:28)などを通じ、「スロンディン=バリ・アガの音楽」という言説が語り継がれていくこととなる。

そして今世紀に入ると、スロンディンをめぐる古き時代へのロマンティシズムは「我らバリ人の祖先の音楽」というエスニックな文化意識へと結びつく。その先鞭をつけたのは、バリ人研究者イ・ワヤン・パンデ・トゥサン(I Wayan Pande Tusan)である。

トゥサンは独学の研究者である。2015年8月に行ったインタビューによると、彼は1943年にカラングッサム県ブバンデム(Bebandem)村で生まれた。実家が鉄鍛冶(パンデ・ブシ *pande besi*)の一族である関係から、バリ各地で伝承される神聖な鉄ガムラン・スロンディンに幼い頃より強い関心を抱く。長じて彼は経営業務と並行し<sup>5</sup>、スロンディンに関する研究資料の収集と精読を始めた。その過程で彼の心に一つの疑問が浮上したという。「なぜ外国人ばかりがスロンディンを語るのか?」——この思いに背中を押され、彼は1992年から自己負担でバリ各地のスロンディン調査に着手した。地道な研究は実を結び、スロンディンに関する初の横断的研究書 *SELONDNG: Tinjauan Gamelan Bali Kuna, Abad X – XIV* (『スロンディン: 10–14世紀、バリの古典ガムランの研究』)が2001年に出版された。

この著はネイティブ研究者ゆえに可能な古文書解読や実地調査から得た貴重な情報に満ちている。だが、それだけではない。この著のさらなる意義は、初めてインドネシア語で著されたスロンディン論という点にある。「バリ人こそがスロンディンを知り、語るべき」というトゥサンの情熱は、国家の共通言語で発信された。印象的な序文が表すように、彼

4 「バリ・アガ」の語が、「先住民」を示す公的な集団概念として使用され始めるのは植民地時代以降である。バリ島統治開始時にオランダ植民地政府はバリ島の住民を「バリ島の原住民」「イスラム教徒のバリ人」「バリ人以外の東洋人」の三種類に区分した。ここにおいて植民地政府の定義では、「バリ島の原住民」とは、すなわち「ヒンドゥー教徒」という前提であった。この宗教的基準にもとづく区分法はその後さらに変化し、1920年代の統計では「ヒンドゥーのバリ人」「イスラムのバリ人」「仏教徒のバリ人」「バリ・アガ(古いバリ人)」という四項目による構成が適用された(永渕 2007:72)。この民族区分を機に「バリ・アガ」という用語は「古層のバリ人」かつ「ヒンドゥーあるいはその他の宗教に属さない集落」という意味をもつようになったと考えられる。ただしその根拠についてはいまだ曖昧な点が多く、T. ロイターのバリ先住民研究(Reuter 2002)においても明確に定義されていない。

5 当初トゥサン氏は研究と経営の両立に尽力していたが、著書出版後は彼の古典や宗教文化に対する深い知識が社会的に高く評価され、周囲からの後押しによって仏教の司祭者として得度をえた。現在はバリ仏教の司祭者「スリ・ムプ *Sri Mpu*」として地域に貢献している。

にとってスロンディンとは「平和(*kedamaian*)と清浄(*kesucian*)の精神に満ちていた古き時代に、我々の祖先(*nenek moyang*)の美的経験(*pengalaman estetis*)が生み出したかたち」(Tusan 2001:1)であった。そして彼の高貴な精神と努力に対し、著書の巻頭では国立ウダヤナ大学教授、バリ州知事、インドネシア大学教授などが賛辞を寄せている。こうしてバリの誇るべき文化遺産・スロンディンの正統性は、公的な保証を得たといえる。なお、トゥサンは1993年にバリ・ヒンドゥーの総本山ブサキ寺院が保管するスロンディンの鍵盤を楽器として修復し、儀礼に導入する試みを行った。この活動については稿を改めて論じたい。

### 1-2-3. 澄んだイメージ、混沌たる実体

スロンディンが古い歴史をもち、神聖な音楽として伝承されてきたという理解に異論の余地はなく、筆者の著(野澤 2015)もこの視座にもとづいている。ただ、スロンディンという音楽がやや単一的に概念化されつつ「バリ」という単位での共有意識へ包摂された側面に対しては、相対的なまなざしを向けている。数々の言説を通じて「古き良きバリ」への想像とともに美化されたイメージの反面、伝承現場でのスロンディンは一つの輪郭におさまらぬ混沌ぶりを呈しているためである。

第一に、先述のようにスロンディンの名称と楽器的特徴(特に鍵盤音列)は伝承地ごとに著しく異なる。スロンディンという統一的概念が確立したにせよ、原則的にこれらは演奏実践において互換性がない。この点的な土着性は、閉鎖的な実技伝承と深く関連している。スロンディン合奏は5名前後の演奏者で可能な小規模編成のため、殆どの演奏者集団は特定の家系で占められている。したがってそれぞれの演奏技術は緊密な関係のみに共有される高濃度な身体記憶であり、その反映である楽器様式も一種の人格的な個性をもつ。なかには儀礼交流をもつ複数の村が類似のスロンディンを伝承する例もあるが<sup>6</sup>、それらは個別的まとまりに過ぎず、スロンディンという包括的カテゴリーでの連帯は本来ない。これはバリ・アガという概念に実質的な地域的連帯が伴わない事実とも共通する。

さらに重要なのは、聖性をめぐる問題である。マクフィーの例にみられるように、欧米の先行研究においてスロンディンの特殊な価値は英語の「*sacred*」、すなわちラテン語起源の「神聖」という形容で説明されてきた。だが、唯一クンストが「*awe*」という語を適用しているように(Kunst 1927(1968):76)、伝承地の認識においてスロンディンの価値は「神聖」というよりも「畏怖」の感覚に近い。筆者の調査村の場合、スロンディンはバリ語で「畏れ多い」を意味する「ピンギット *pingit*」と形容され、ここには「逆に作用すれば災いを招く」という負の力も含まれている。したがって、「スロンディンは神々への祭礼(デワ・ヤドニャ *dewa yadnya*)に限って演奏される」という説明(e.g.山本 1994:72)がある一方、実際には悪霊や地下霊を鎮める役割も観察される。その根源には、邪霊を防ぐため寺院の地中に短剣(クリス *kris/keris*)が埋められている習慣とも関連し、スロンディンの鍵盤素材である「鉄」に意味づけられた両義的な力が潜在していると考えられる。

---

<sup>6</sup> 例えばトゥガナン・プグリンシンガン村の場合は近隣の8村落との間に「ワラン *warang*」と呼ばれる同盟関係を結んでおり、この中の数村落が保有するスロンディンとの間に類似性がみられる。さらに上記の村の儀礼にンギス村(ワランの一つ)からの踊り手を招いて、スロンディン演奏とともに合同で奉納舞踊をおこなう習慣もある。



だがこうした本来の質感は、現代バリの二重的言語環境の中で読み替えられた。陰を含んだバリ語の「ピンギット」は、英語の「sacred」と同根のインドネシア語「サクラール *sakral*」に置き換えられ、トゥサンの著のみならず音楽教育機関(ISI)からもスロンディンの形容として普及した。こうしてスロンディンをめぐる言説の構築とともに最終的に前景化されたのは、西洋的まなざしを取り込んだ「‘サクラール’としての神聖」であった。そしてこの光輝く聖なるものへの想念は、スロンディンの生々しい肌触りを知らない人びとに伝播し、結果的に多様な文化実践を促している。

## 2. はじまりは一つの村：「神の贈物」の複製文化化

言説の構築と並行し、伝承現場でもスロンディンをめぐる一種の革命が起きた。その震源地はトゥガナン・プグリンシンガン村である。バリ東部に位置するこの村は古くより水田経営を基盤に精緻な儀礼文化を発展させ、そのなかでスロンディンは儀礼に不可欠の音響装置として、また地主共同体の求心力として大切に守られてきた。しかし1970年代よりアグン山噴火による共有田の不作を機に、バリ全体の観光開発と連動した文化の資本化がこの村でも進行した。その結果産み落とされたのが、「聖なるスロンディンの複製」という現象である。この詳細はすでに別稿(野澤 2008)にあるため、ここでは概略を述べる。

### 2-1. 聖なる楽器のリアリティ

#### 2-1-1. 三枚の鍵板、三組の楽器

伝承によると、大昔のある晩、落雷とともに神々しい音が天に鳴り響いた。後日ある農民が地面を鍬で掘り起こすと、三枚の鉄製の板が現れた。彼が持ち帰ったこの発掘物を見た村人たちは「昨日の不思議な音を生んだ、神の贈物(ピトゥルン *piturun*)に違いない」と考え、三枚の鍵板を神バタラ・バグス・スロンディン(*batara bagus selonding*)の権現として保管することにした。現在もこれらの鍵板は「聖なる短剣」(クリス・プサカ *keris pusaka*)とともに、畏れ多き(ピンギット)御物として保管され、重要な儀礼の際にのみ取り出される。病氣治癒の霊力をもつとも信じられ、祈願の際には特定の供物を奉納し、成就後には新たな供物で返礼する習慣も今なお続いている。

以上の聖なる鍵板の他、「神の音の再現」として作られたのが、楽器としてのスロンディンである。鍵板出現の直後に作られたと伝えられるが、最初の楽器はサカ暦1764年(西暦1842年)に起きた大火災で焼失したため証拠は残されていない。現在儀礼演奏に使われている楽器は、その火災後に作られたとされるものである。楽器は前出・図3のように計8台を一組とし、合計三組の楽器が存在する。これらは村の構成組織である三つの若者組にそれぞれ保管されている。最初の一組はサカ暦1805年(西暦1883年)に、二組目はその4年後に作られたと伝えられる。最後の一組について記録がないが、二組目と同時期とされる。

これら三組のスロンディン楽器(写真1)は明らかに人の手で作られたものの、「三枚の鍵板」と同様に価値ある存在とされ、様々な規制とともに扱われている。代表的な例は「外部者および地面との接触の禁止(この禁忌を破った際には浄めの儀がなされる)」、「共同体儀礼以外での演奏禁止(個人の通過儀礼も対象外)」「村外への持ち出し禁止」である。

こうした厳しい制約からわかるように、この村のスロンディンは「神の音の複製」を原点とするものの、「信仰対象としての三枚の鍵板」「儀礼音響の母体としての楽器」という価値とともに、唯一無二の重き存在として生活の場に埋め込まれている。



写真1: トゥガナン・プグリーンシンガン村のスロンディン演奏

### 2-1-2. 伝承のマルチモダリティ

いわゆる伝統的なスロンディンの特質は、発音道具としての楽器の意味を超えた、多重感覚性(マルチモダリティ)にある。それは伝承のあり方に端的に表れている。

他の伝承地と同様、この村のスロンディンの演奏技術は狭い人間関係のなかで伝承されてきた。村直属の演奏者集団は「ジュル・ガムル *jurugamel*」と呼ばれ、現在 11 名で構成される。そのうちの約 8 割は親族関係にある。この限定的な技術伝承は、学習プロセスと関連する。まず、スロンディン楽器は儀礼日以外に表へ出ないため、実物での練習機会は殆どない。他のバリ音楽と同じく、学習に楽譜を用いる習慣は殆どない<sup>7</sup>。彼らが最初に音楽を「覚える」のは、年間 100 日以上にも及ぶ頻繁な儀礼実践である。儀礼文脈ごとに定められたスロンディンの曲は複雑なコード体系を確立しているため、たとえ演奏者でなくとも儀礼実践の一員として参与することで、一つひとつの楽曲は部分と全体が複線的に連結した「動き」のなかで個人の身体に蓄積される。そしてこの潜在的な音楽知を演奏行為に特化した身体技術へ引き出す契機となるのが、親密な関係性—特に父親と息子、叔父と甥といった二者間—における「伝承の意志」の発動である。ただしこの伝承関係も、日常生活でのやり取りや儀礼演奏の手伝いといったゆるやかな過程を経て築かれてゆく。

この関係確立の上で最終的に技術伝承を具体化するのが、モノ(楽器)と身体との交流である。「現物の楽器での練習機会はない」と前述したが、実際には昔からスロンディンを模した竹製楽器が数台存在し、練習用に使われていた。初心者はまずこの代替楽器を用い、その音階や独特の鍵板音列を視覚、聴覚、そして身体動作とともに覚え込む。そして基礎的技術を習得した後、儀礼演奏での簡単なパート(例えばベースに相当する大型楽器)に参加することが許される。竹の軽い音響や手触りからすれば、見習い演奏者にとって「本物の楽器」の重厚な倍音や鉄特有の質感は、さながら木刀と真剣の違いにあたるものであろう。さらに 8 台の楽器には「プトウドゥー *petuduh*」と呼ばれる一台(図 3-③)を頂点としたヒエラルキーがある。よって経験値に応じた担当楽器面での地位向上も、音響や質感からうける手応えとともに、伝承の重要な原動力となってきた。

<sup>7</sup> 5 音音階をバリ文字で記すという伝統的な記譜は存在するが、これは記録的な性格が強く、演奏技法の伝達においては殆ど用いられない。音は身体で覚えるというのがバリ音楽の基本である。

## 2-2. 音と器の分裂—浮遊する「聖なる音楽」

### 2-2-1. 研究者が生んだ複製楽器

この村のスロンディンは長い歴史を通じて全体性と不可分な関係を築き上げてきた。人びとの認識において、音、楽器、動作、文脈、人間関係などが全て溶け合うなかに「聖なるスロンディンのかたち」があったとみてよい。しかし他者の介入によって、この伝統から「モノとしての楽器」が切り取られた。複製楽器の登場である。

その発端は米国から訪れた民族音楽学者からの依頼である<sup>8</sup>。1974年に儀礼見学に参加した彼は、演奏されていたスロンディンに強い関心を抱く。そして後日、演奏者の一人イ・ニョマン・パルタ・グナワン(I Nyoman Parta Gunawan)氏を訪れ、「自分のコレクションとしてスロンディンの複製楽器を一組製作してほしい」と依頼した。この異例の要望にグナワン氏は当惑し、村のリーダー組織に相談した。その結果、「複製楽器を通じた海外でのスロンディンの知名度上昇は、村の若者達の伝統文化の再評価につながる可能性がある」という希望的観測のもと許可を下した。そこでグナワン氏はデンパサール市にある親戚の鋳造工房に発注し、村の楽器と全く同じ構造の楽器を一組製作し、依頼者へ納品した。この初のスロンディン複製楽器は米国へ運ばれたが、その後の使用については不明である。

その十年後の1984年、デンパサールのインドネシア高等芸術アカデミー(現在の *Institut Seni Indonesia*)の学長が訪れ、学内の楽器博物館の展示品として複製スロンディン楽器の製作を依頼した。この楽器もグナワン氏を介して前回と同じ工房で製作され、現在に至るまで同博物館に展示されている。さらに彼はこれを機に非常勤講師に採用され、以後3年間スロンディンの演奏実技を指導した。この情報は公立芸術高等学校(現在の *SMKI*)にも伝わり、その結果ここにも楽器一式が置かれ、演奏実習が行われた。

さらにその翌年、今度はグナワン氏が自身のためにスロンディンの複製楽器を制作した。そのきっかけは日本人調査団からの支援であったという。インフォーマントとして参与したグナワン氏は、調査団から最後に「ぜひ音楽活動に役立ててください」という励ましとともに十分な謝金を受け取った。当時、彼は粗末な竹製の練習用楽器しか所有していなかった。そこでこの勢いに乗じ、新規のスロンディン一式を自分のものとした<sup>9</sup>。この複製楽器は以降「スロンディン・チュプリカン *selonding cepulikan*」(「複製スロンディン」の意)と呼ばれ、新たな関係を切り結ぶ媒体となった。

### 2-2-2. 音源の拡散

グナワン氏によると、当時彼にとって複製スロンディン楽器には新しい可能性があった。一つはこの媒体を通じて外界との新たな交流に乗り出す解放感、もう一つは現金収入への期待感であった。観光化で開かれゆくバリを目の当りにするなか、彼は旧態依然とした共同体の営み、特に無償奉仕の儀礼演奏に疑問を抱き始めていた。そこへ登場した上記の外

<sup>8</sup> この米国人民族音楽学者の介入は当該村落で共通記憶化しているものの、すでに本人が10年以上前に他界しているため事実確認をとることができなかった。したがって本文では匿名で表記した。

<sup>9</sup> その後グナワン氏は複製楽器の製作も副業とした。彼が生産したスロンディン楽器はバリ内外へ数多く納品された。現在は長男が引き継ぎ、重要な収入源となっている。

部者たちは、彼にある種の確信を与えた。楽器が揃うと彼はすぐにプライベートのスロンディン・グループ「グナウィナグン Gunawinagun」を立ち上げた。彼の母が隣村の出身であった関係から、彼以外のメンバーは近隣村落に居住する親族で構成した<sup>10</sup>。

彼は精力的に村外での演奏活動を展開した。1990年からバリ芸術祭へ継続的に参加するとともに、1992年に近隣のリゾート地チャンディ・ダサに建設された5つ星ホテル「アマンキラ Amankila」との間に定期公演の契約も結んだ。個人観光客や団体への出張演奏も開始した。2時間の演奏に対して一名あたり15万ルピア(2008年の相場で約2千円)という報酬条件も確立した。一方で、彼らの演奏は複製音源としても流通した。バリ最大のレコード会社マハラニ(Maharani)が1988年、1992年、2003年の計三回の録音を行い、カセットまたはCDとして一般販売された。海外からは1990年に日本のキング・レコードが録音・販売を手掛け、我国の民族音楽愛好者の間でもスロンディンは知られるようになった。

グナワン氏の複製楽器による多様な活動は、明らかにバリ内外でのスロンディンの知名度の向上に大きく貢献した。1974年に村が米国人研究者に対して寄せた願望は、結果的にグナワン氏のグループによって実現されたといつてよい。だが当然の帰結として、共同体において彼は無言の圧力を受け続けることとなる。大多数の村人にとってスロンディンの真正性は、やはり儀礼文脈との一体性にあった。1990年代にグワナン氏のグループへ海外公演の依頼がきた際も、村会議において圧倒的多数で否決された。

ただし留意すべきは、グナワン氏が一貫して内と外の境界設定に配慮しつづけた点である。彼は2015年1月に永眠するまで、ジュル・ガムルの中心として共同体へ奉仕を続けた。神との交信を司る神聖な楽曲「ググロン *geguron*」をはじめ、スロンディンの全てを熟知していた。だからこそ彼は複製楽器での演奏活動に、ある工夫をほどこした。演奏曲に、儀礼文脈から外れた「グンディン・プトウガック *gending petugak*」を採用したのだ。これは、かつて舞踊の伴奏曲であったが舞踊伝承の衰退で曲のみ残ったもの、儀礼との関連が自然忘却された曲などから構成されるジャンルである。彼は落穂のようなこれらの楽曲を取り入れることで、内と外の差別化をはかった。これが彼による最大の倫理的判断であった。

当然、外部者はその事情を知る由もない。観客や聴衆にとって、これらは全て神聖なスロンディンの曲に他ならない。素直にそう思えるほど、グナワン氏が手掛けた音世界は魅惑的であった。抒情的な「スカール・ガドゥン *sekar gadung*」に始まり、躍動感あふれる「グンディン・グチャツ *gending gucek*」へと高められる音のシークエンスは、実際の儀礼のような高揚感を与える。グナワン氏はある意味、疑似的な儀礼空間の演出家であった。特に複製音源の流通に際して彼は、文脈性にもとづく多重感覚的な本来のスロンディンから、新たな音楽存在を分化させた。それは「聴取」という限定的な知覚受容と新たな享受層(聴衆)との間に狙いをさだめた、「夢想の装置」としての音響空間であったといえる。

---

<sup>10</sup> この村では古くより村内婚の慣習を基準とした住民の区別化が定着している。村内婚の条件を満たした夫婦は正規成員「クラマ・デサ *kerama desa*」として共同体の中心組織に参入する一方、外部からの女性と結婚した男性は準成員「クラマ・デサ・プランガン *kerama desa pulangan*」として二次的な地位となる(外部へ婚出した村出身の女性は除籍)。この伝統からグナワン氏の両親は準成員の位置づけにあったが、彼自身は成人後に同村の女性との結婚によって正規成員の資格を得ている。

### 3. 「祖先の音楽」への想い、それぞれのかたち—想像、記憶、モノの交渉—

以上の経緯を通じ、バリ北東部にそれぞれの様式で点在していたスロンディンのなかからトゥガナン・プグリンシンガン村のモデルが一つの典型として流通した。この現象を生み出したのは、他者の介入で発生した楽器および音源の複製化に他ならない。その結果、「古き良きバリ」への懐古的言説の流布も相まって、1990年代より中南部を中心に新たなスロンディン・グループが急増した。これらの新興スロンディンに共通する特徴は、複製音源から演奏実技を習得している点である。ただしスロンディン演奏は独特の鍵盤音列が身体技法と密接に関わるため、この場合は習得というより「(視覚を除外した)聴取からの想像的模倣」といった方が正しい。よって彼らの音楽実践は一つの原型の再生産に始まりながら、個々の解釈や身体記憶の介入を経て、最終的には独自の形で場に埋め込まれている。本章では実例として、筆者が2015年8月に取材したギャニャール県の二つのグループを取り上げる。

#### 3-1. ペジェン村の「スダマラ Sudamala」

##### 3-1-1. 祖先の音楽をもとめて

ギャニャール県の観光地ウブドゥ(Ubud)から車で約10分の距離にあるペジェン(Pejeng)村にスロンディン・グループ「スダマラ」は存在する。イ・マデ・スエ氏(I Made Sue, 50代男性)が、そのリーダーである。

スエ氏は、デンパサールの公立芸術高等学校(SMKI)の音楽科の教員である。彼がスロンディンに興味を覚えたのは、非常勤講師に着任した1990年、この学校に置かれていた楽器を見たのがきっかけである。これは1980年代にグワナン氏を介して学校が購入し、演奏実習に使っていたものである。しかし実習は数年で終了し、ただ楽器のみが残されていた。

この頃、同僚の非常勤講師にもスロンディンに関心をもつ人物がいた。そして彼はある日、スエ氏に相談を持ちかけた。スロンディン楽器をギャニャール県内の鑄造工房で注文製作したが、自宅に置くや否や、知人から楽器貸出の依頼が絶えないという。対応が面倒になったので、共同使用という形でスエ氏に譲りたい、という話であった。こうして彼の自宅が楽器置き場となり、友人たちとの練習が開始した。しかしその後、当の同僚は他県の公務員に採用され、自然に足が遠のいた。一方で同校の常勤教員に昇格したスエ氏は、一種の責任感でこの音楽活動を引き継いだ。これがグループ「スダマラ」の始まりである。

スエ氏の姿勢は一貫して「バリ古楽」としてのスロンディンの探求にある。発端の同僚は創作志向が強かったが、スエ氏は現在に至るまでグナワン氏のグループの音源を何度も聴き返しながら、収録曲の習得に励んでいる。本場への思いが募り、トゥガナン・プグリンシンガン村へ儀礼見学に出かけたこともある。しかし村の演奏者との交流はせず、ただ遠巻きに眺めていたという。そしてその時彼が味わったのは、「彼らの音楽には、自分たちが絶対に真似できない何かがある」という絶望感であった。

「それでも自分のなかで、祖先の音楽への関心がおさまらないんですよ。」と彼はいう。最初、彼はスロンディンの魅力を同集落の人々に広めようと試みた。興味本位で人が集まったが、実際に練習をはじめると大半は旋律や技法の異質さになじめず、すぐに来なくな

った。したがって現在グループを構成するのは、同じく祖先の音楽に思いを馳せる、勤め先の同僚や教え子たちである。活動初期は文化イベントで演奏したが、後に村の祭礼で奉納演奏したところ「クラシックで素晴らしい」と大好評であった。現在はサムワン・ティガ寺院の開基祭など、ペジェン村での儀礼演奏が中心である。

なお、彼は1993年に研究者トゥサンがブサキ寺院保管のスロンディン鍵板の一部を楽器として修復した情報を聞きつけ、仲間と人脈を頼って歴史的な奉納演奏に加わったことがある<sup>11</sup>。だがトゥサンが復元したのはスラット(Selat)村とブグブグ(Bugbug)村のモデルで、スエ氏たちには全く未知の鍵板音列であった。よって本番で初めて「総本山ブサキの聖なるスロンディン」と対面した彼らは、ただ硬直した。「メンバーの一人が〈なんでもいい、適当に叩いとけ〉と囁いたのを機に、後は滅茶苦茶な演奏。何も覚えていない。」とスエ氏は笑いながら語った。

### 3-1-2. 多音化・広音域化した楽器構成

上記の衝撃的な体験を経て、現在スエ氏のグループが愛用しているのは二組の楽器である。一つは前述の同僚から譲り受けたものであり、もう一つは2013年に近隣のブドゥル村のスロンディン・グループから買い取ったものである。後者の製作年は不明であるが、偶然どちらも同じ工房で作られた。これらの楽器は全てバリ・ヒンドゥーの司祭者から入魂儀礼を受けているため、「音が生きている」とスエ氏は言う。

二組とも基本構造は同じであるが、ここでは前者の楽器編成を取り上げる(図5)。音楽教員というスエ氏の知的背景から、彼の楽器は鍵板音列、各楽器の名称ともにトゥガナン・プグリンシンガンのモデルに忠実である<sup>12</sup>。したがってここでは音列と名称に関する図は省くが、唯一の相違点は2、5、6の鍵板の音高が半音下がっている点である。西洋音楽のような絶対音高の伝統がないバリ島では工房によって調律が異なるため、こうしたケースは一般的である。これに加え、スエ氏はこの8台の楽器を組み替えずにプヌマンとプトゥドゥーの二台一組を主旋律演奏に限定しているため、使用音階は限られている。

特に興味深い点は、楽器の追加である。スエ氏はこの8台の演奏から「何か音が足りない」と感じたという。したがって彼は「ニョンニョン・アグン」と「ニョンニョン・アリット」の二台と同構造の1オクターブ高い楽器二台を注文製作し、編成に追加した。彼はこれらを「チュリン *cering*」と命名し、「大/小」(アグン/アリット)の区別でニョンニョン二台の雛型とした。ただしその後演奏に使用してみると「高音が響きすぎる」ことが判明したため、極力音を控えるよう工夫しているという。さらにスエ氏は、プヌマンとプトゥドゥーの二台も追加した。これは全体の音をより密にするため、シンコーションをきかせた高速のインターロッキング奏法「レヨンガン *reyongan*」に使用している。

<sup>11</sup> 1993年に復元されたスロンディン楽器は、その後ブサキ寺院の年中行事バタラ・トゥレン・カベ(*batara turun kabeh*)で奉納演奏される習慣となった。最初はトゥサンが結成した演奏集団が担当したが、後に一般からの任意参加となった。この楽器の担い手の変遷については現在調査中である。

<sup>12</sup> ニョンニョンの二台の名称については「*gedenan/agung*」「*cenikan/alit*」という修飾語の相違があるが、二語とも前者は「大」、後者は「小」を表すというように、意味的には同じである。

[図5:「スダマラ」所有のスロンディン楽器の鍵盤音列]

楽器名称	A2			A3			A4			A5			A6					
	5	6	7	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	7	1	2
①チュリン・アリット																●	●	●
②チュリン・アグン																●	●	●
③ニヨンニヨン・アリット												●	●	●	●	●	●	
④ニヨンニヨン・アグン												●	●	●	●	●	●	
⑤プトゥドゥー(1)										●	●	●	●					
⑥プトゥドゥー(2)										●	●	●	●					
⑦ブスマン(1)										●	●	●	●					
⑧ブスマン(2)										●	●	●	●					
⑨クンプル・チュニカン							●	●	●	●								
⑩クンプル・グデナン							●	●	●	●								
⑪ゴン・チュニカン			●	●	●	●												
⑫ゴン・グデナン	●	●	●	●														

(近似値: 1=E b 2=E 3=G b 4=A b 5=A 6=B 7=D b)

以上から分かるように、このスロンディン楽器の特徴は「多音化」そして「広音域化」している点にある。その背景には、グループのメンバーが共有する音楽的土壌が関係する。彼らは全て音楽教育機関の関係者であり、第一の音楽的共通言語はバリ・ガムランを代表する大編成合奏のゴン・クビヤール(*gong kebyar*)である。したがって彼らのスロンディンには、大編成ガムランで培われた重層的な音楽性が投影されているのだ。なお、奉納演奏の際にバリ音楽通の外国人から「新しいタイプのスロンディンだね。」と言われることがあるが、その言葉はスエ氏にとって浅い理解に過ぎないという。この編成の内奥には、彼が思い描く古楽スロンディンのかたちが宿っているのである。

### 3-2. パヤンガン村の「プレカンティ Prekanti」

#### 3-2-1. 一つに溶ける恍惚

ウブドから北へ車で約20分、険しい山道と谷間を抜けるとパヤンガン(Payangan)村に着く。ここに住むイ・マデ・ワルタナ氏(I Made Wartana, 50代男性)が、グループ「プレカンティ」のリーダーである。彼は地方行政に携わる公務員である。

彼は昔から生まれ育ったこの村とバリ芸能を愛してきた。集落の行事に積極的に関わる一方、親族とともに仮面劇(トペン *topeng*)や影絵芝居の伴奏音楽(グンデル・ワヤン)の活動に励み、共同体寺院の祭礼ごとに奉納上演を続けてきた。15年前に妻を亡くした後、3人の子どものうち2人が独立したため、祭礼や芸能の活動は彼にとって身内と定期的に触れ合う大切な場でもある。だがこの数年、何か物足りなさを感じるようになったという。その時ふとした縁で、ムングイ(Mengwi)村でスロンディンを立ち上げた人物に出会った。もともと聖なる音楽スロンディンについて知ってはいたが、この出会いとともに「自分はこれを待っていたのだ」と確信した。そして2013年、デンパサールの工房から楽器を購入し、親族5名とともにスロンディン・グループを結成した。

立ち上げからまだ2年ということもあり、レパートリーはようやく5曲に達したところである。「グナウィナグン」のCDから聞き覚えた2曲も含まれているが、残る3曲は上記のムングウィ村のグループから習ったという(この3曲の作者については不明)。グループを結成してから交流の輪が広がり、スカワティ(Sukawati)村やデンパサールのスロンディ

ン・グループ(いずれも近年に結成)との情報交換も行っている。

彼がスロンディンに求めるものは、「クラシックな雰囲気」である。また「スロンディンには年寄りが似合う」という思いから、親族からなるメンバーも同居する 18 歳の息子を除いては 50 歳以上(最高齢は 80 歳)と、高齢者を中心に構成した。演奏機会は奉納演奏のみで、当初からその他の目的はない。彼は以前から集落の中心的寺院であるプラ・プセ(*purapuseh*)でのスロンディン演奏を夢見ていた。そして初の奉納演奏の際、彼は感動とともに不思議な感覚をおぼえたという。「ジェロアン(最も神聖な奥院)で私たちが音を鳴らした瞬間、このプラ・プセはスロンディンを必要としていたんだ、と感じずにはいられなかった。というより、大昔ここにはスロンディンが生きていて、今やっと蘇ったんじゃないか、と。」

彼が最も気に入っているのは、鉄の鍵盤の感触と音色である。彼は長らく青銅製の鍵盤打楽器グンデル・ワヤンを演奏してきた。スロンディンもグンデル・ワヤンも、音の濁りを防ぐために「手の一部でミュートする」技法で共通するが、青銅の滑らかな感触に慣れてきた彼にとって、鉄のざらりとしたキメ感は新鮮な感動があった。手から伝わるその粗さが、古風で厳粛な気分を自然に生む、とも語る。加えて、青銅製鍵盤の鮮烈な音響に比べ、鉄の音は重くて深い。この鉄の音に魅了され、楽器が自宅に来てしばらくは皆で演奏の技量など構わず鍵盤を叩き続け、ひたすら音出しに興じていたという。

鍵盤に触るだけで、音を感じるだけで癒される——こうした彼のスロンディンへの思いは、練習を経て獲得した合奏によってさらに深まった。彼はスロンディンの魅力について、もどかし気にこう語った。「夜にジェロアンで演奏すると、音が空間いっぱいに響いて、自分が吸い込まれるような…。いろんな旋律が一つになって、周囲の賑わい、司祭者の朗誦、全てと一つになって…。その瞬間、一つになるんですよ。一つになって、無になる…。我知らず涙を流したり…。」。奉納演奏でこうした深い体験をした晩、彼は興奮のあまり寝られないという。一つに溶ける恍惚感が、彼のスロンディン実践の火種となっている。

### 3-2-2. 名の無い楽器、木槌のグリップ調整

ワルタナ氏のスロンディン楽器の構成は、図 6 の通りである。まず調律に関しては、多少の高低差はあるが近似値ではスエ氏の楽器と一致する。しかしながら、その編成と音列は異なる特徴をもつ。これは「デンパサー様式」と呼ばれ、新たに普及しているものである。意外にもワルタナ氏は楽器の名称に無頓着で、筆者が尋ねた際には「今まで考えたこともない」という返答からはじまった。よって 3 台(①~③)は名称不明、残る 4 台(④~⑦)は半ばその場の思いつきで当てはめた名称である。

[ 図 6 : 「プレカンティ」所有のスロンディン楽器の鍵盤音列 ]

楽器名称	A3							A4							A5								
	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2
①不明 (伴奏楽器)																	●	●	●	●	●	●	●
②不明 (伴奏楽器)																	●	●	●	●	●	●	
③不明 (主旋律楽器)									●	●	●	●	●	●									
④ジェゴガン・クチル								●	●	●													
⑤ジェゴガン・クチル					●	●	●																
⑥ジェゴガン・グデ			●	●	●																		
⑦ジェゴガン・グデ	●	●	●																				

(近似値 : 1=E b 2=E 3=G b 4=A b 5=A 6=B 7=D b)



この編成は7台から成り立つ。①と②は、音列と機能からスエ氏の「ニョンニョン」二台(図5-③④)に相当するものである。そして③の鍵板8枚からなる楽器は、プヌマンとプトゥドゥ(図5-⑤⑥)を合体させたものである。これはトゥガナン・プグリンシンガン村のように複雑な楽器編成を想定しない前提条件から、「主旋律楽器」に特化されたものと考えてよい。この楽器③の鍵板8枚のうち、ワルタナ氏は「スレンドロ音階」(註2を参照)と称して「2-3-5-6-7」の5音音階を主旋律に使用している。

ここで注目すべきは、他4台(④~⑦)の鍵板音列である。彼はこの4台を二つに分け、高音2台(④⑤)を「ジェゴガン・クチル *jegogan kecil*」(小ジェゴガン)、低音2台(⑥⑦)を「ジェゴガン・グデ *jegogan gede*」(大ジェゴガン)と命名した。ジェゴガンとは、大編成ガムラン(ゴン・クビヤール)において4枚の鍵板からなる低音鍵板楽器である。実際にワルタナ氏の2種のジェゴガンも、図のように隣接の鍵板2枚が同音となっているため二台一組で4音、つまりガムランのジェゴガン一台と同じ構造になっている。ただし、この同音の2枚は「音のうねり」を出すために、微妙な音高差をもうけて調律されている<sup>13</sup>。つまりこのデンパサール・スタイルの特徴は、主旋律楽器(③)の1オクターブ低い音列を、低音部4台の楽器にそのまま配置している点にある。これも主旋律楽器の合体と同様に、楽器の組み換えを想定外としたアレンジの結果である。むしろトゥガナン・プグリンシンガン村の楽器運用法を知らず、単一の5音音階になじんできた人々にとっては、この編成が最も扱いやすい。この限定性から、全体音域は約3オクターブと、他の事例より狭くなっている。しかもワルタナ氏が「スレンドロ音階」として扱う5音音階は、影絵の伴奏音楽グンデル・ワヤンの使用音階である。

一方でワルタナ氏のこだわりは、楽器自体よりも木槌形のパングル(バチ)にある。「スロンディンのパングルは手が疲れるから、少し工夫したよ。」と言いながら彼が得意げに見せたのは、柄の付け根から約5cmの箇所突起がもうけられたパングルであった。彼は両手にパングルを持ち、「これがあると滑らずに安定した演奏ができる」と解説した(写真2)。しかしそれは、彼が長年親しんだグンデル・ワヤン特有のパングルの持ち方である。一方でトゥガナン・プグリンシンガン村のスロンディンのパングルは「上から握り込む」手法である(写真3)。そのため柄は、握りの部分が手の平にフィットするように、なだらかな形状をしている。ペジェン村のスエ氏の場合は三種のパングルを使い分けているが、握り方については上記村の様式を踏襲している(図7)。

このように、パヤンガン村のスロンディンにはワルタナ氏の音楽経験が色濃く反映している。彼の愛着が増すほど、楽器や小道具も彼の身体感覚に寄り添いつつ形を変えている。

<sup>13</sup> 微妙な音高差によってうねりを発生させる技術は、インドネシアのガムランに広くみられる伝統である。トゥガナン・プグリンシンガンのスロンディン楽器の場合も、大型楽器4台の同音で表示されている複数の鍵板(図3-⑤~⑧)は意図的に音高差を取り入れた調律がなされている。

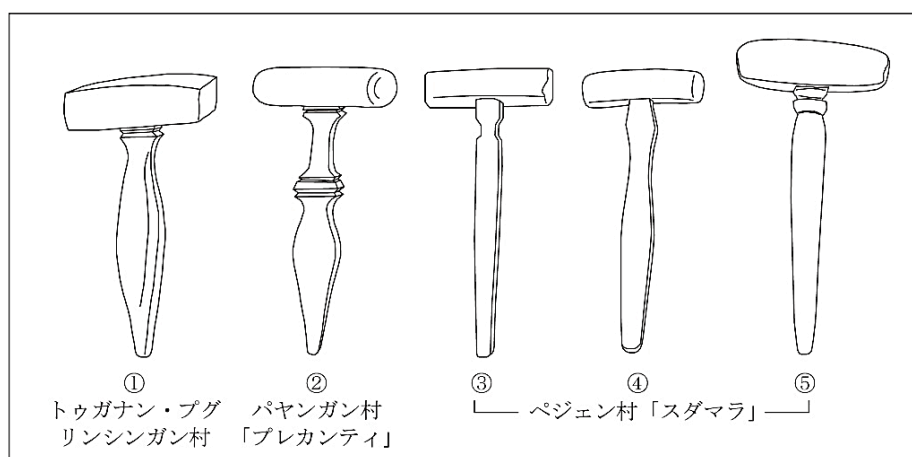


写真2: ワルタナ氏のパングル



写真3: トゥガナン・プグリンシンガン村のパングル

図7: 木槌形パングルの多様な形



## 結語

現在バリ中南部を中心に増殖中の新興スロンディンについては、今回挙げた事例以外にも筆者は観察を続けてきた。そこで共通の傾向として指摘できるのは、決して一過的に神聖のイメージを消費している訳でもなければ、複製生産された楽器を玩具のごとく弄んでいる訳でもない、ある種のひたむきさである。楽器を手にするまで、演奏を体得するまで、一つひとつの過程は何かしらの強い思いに支えられている。この思いは音を通じて仲間と共有化され、地道な奉納演奏の繰り返しによって村落共同体へも浸透する。こうした行為と記憶化の積み重ねが、それぞれのスロンディンを唯一無二の存在としている。トゥリノも強調するように(Turino 2008)、あるコミュニティで音楽が成立した時、そこにはすでにかげがえのない社会的意味が埋め込まれているのである。

なぜ近年スロンディンが急増しているのか、その要因を一面的に特定するのは難しい。音楽再興を「歴史的価値および正統性の復活や強調による文化の立て直し」(Livingston 2014:61)と解釈するならば、スロンディンの神聖性という記号は、スハルト政権崩壊後の混乱のなかでバリの人びとが見出した新たな求心力であるといえよう。しかしこの記号は文脈と解釈の主体に応じ、文化的帰属の再確認や個人の精神的救済など、万華鏡のような千変万化の表れをとる。別の観点からは、社会の個人主義化や楽器価格の高騰<sup>14</sup>といった諸事

<sup>14</sup> 近年バリでは特にガムランの素材である金属類と木材の値上がりが激しい。現在青銅の価格は10年前の約3倍である。この状況から屑鉄を再利用したスロンディン楽器は比較的

情と連動した小編成音楽の流行であるともとらえられる。だが、むしろ筆者は今日という生きる場の総体が、人びとの心の諸相—不安、憧憬、自己確認、あるいは打算など—と乱反射的に共鳴しながら、スロンディンという音楽存在を布置していると理解している。

ただしここで改めて強調したいのは、この音楽再興が想像の産物という事実である。「過去の再現としての音楽再興」という素朴な前提(e.g. Ronström 2014:43)に逆らい、スロンディンとその再興の担い手との間に歴史的な連続性は欠けている。彼らは拡散した言説を通じてスロンディンを「祖先の音楽」として内面化し、複製音源の聴取という形式で「音楽的経験」を得ている。オリジナル(この場合はトゥガナン・プグリンシンガン村のスロンディン)とのあいだに現実的な関係構築をはかることもない。こうした情報受容型のヴァーチャルな過去の創造に、今日の音楽再興の特質があるといえる。さらに重要なのは、こうした「未知の過去」への夢想が具体的な「音のかたち」として受肉するのは「既知の過去」の中にある、という点である。すなわち先に紹介した楽器編成例が示すように、それぞれのスロンディンは結果的に主体の身体に内在する音楽経験の介入とともに再編されている。その意味で楽器というモノおよびその運用法には、消去できない身体記憶としての過去が宿っている。あるいはその以前、すなわち聴取の段階から、ベルグソンが「すべての知覚はすでに記憶なのである」と示唆するように(Bergson 1896(2007):215)、音のまとまりをつかまえている母体は個々の身体的過去なのかもしれない。

これまでスロンディンについては、神聖性という属性から本質論的に語られる傾向にあった。しかし現行の再生産的現象を観察するかぎり、いわゆる伝統的なスロンディンの個性性、すなわち「音のかたち」も、こうした想像と記憶のダイナミズムとともに時間をかけて生み出されたものであるように感じてならない。想像は大きな存在と己を結びつけ、記憶はかたちを与える。さらにそのかたちが「生きられる」ことでより多くの記憶が堆積し、非互換的な身体性を帯びてゆくほど、「かけがえのない私/私たち」のかたちとなる。それが豊かな音響として場を包みこんだ時、人びとは言葉を超えた安心を覚えるのであろう。現代バリにおける本事例は、とらえどころのない世界に生きる人間と音楽の存在論的關係の原点を示していると筆者は考えている。

[謝辞] 本研究は JSPS 科研費(15K02104)の助成を受けたものです。調査に御協力いただいたイ・ニョマン・パルタ・グナワン氏(故人)、イ・ワヤン・パンデ・トゥサン氏、イ・マデ・スエ氏、イ・マデ・ワルタナ氏にあらためて深く御礼申し上げます。

## 参考文献

Baudrillard, Jean

1970 *La société de consommation : ses mythes, ses structures*. Gallimard: Paris.

(今村 仁司・塚原 史 訳『消費社会の神話と構造』、1995年、紀伊国屋書店、東京)

Benjamin, Walter

1936 *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit : drei Studien zur Kunstsoziologie*. Suhrkamp Verlag: Frankfurt. (高木久雄・高原宏平 訳「複製技術時代における芸術作品」、佐々木基一 編『複製技術時代の芸術』所収、pp.7 - 49、1999年、晶文社、東京)

---

手頃だが、それでも 10 年前に一組約 18 万円だった価格は現在約 40 万円である。

Bergson, Henri

1896 *Matière et mémoire : essai sur la relation du corps à l'esprit*. Félix Alcan: Paris.(合田正人・松本力 訳『記憶と物質』、2007年、筑摩書房、東京)

Blacking, John Anthony Randall

1973 *How Musical is Man?*. University of Washington Press: Seattle. (徳丸吉彦 訳『人間の音楽性』／岩波現代選書、1978年、岩波書店、東京)

Connerton, Paul

1989 *How societies remember*. Cambridge University Press: Cambridge. (芦刈美紀子 訳『社会はいかに記憶するか—個人と社会の関係』、2011年、新曜社、東京)

Dibia, I Wayan & Rucina Ballinger

2004 *Balinese Dance, Drama and Music*. Preriplus Editions: Singapore.

Feld, Steven

1982 *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli expression*. University of Pennsylvania Press: Philadelphia.(山口 修・ト田 隆嗣・山田 陽一・藤田 隆則 訳『鳥になった少年—カルリ社会における音・神話・象徴』／テオリア叢書、1988年、平凡社、東京)

Hills, Juniper & Caroline Bithell

2014 'An Introduction to Music Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change' . in *Music Revival*, edited by Juniper Hills & Caroline Bithell. pp.10 - 11. Oxford University Press: New York.

Hood, Mantle

1971 *The ethnomusicologist*. McGraw-Hill: New York.  
(The 2<sup>nd</sup> edition by The Kent University Press: Kent, 1982)

Ingold, Tim

2007 *Lines:A Brief History*. Routledge: London.(工藤晋 訳『ラインズ：線の文化史』、2014年、左右社、東京)

Kunst, Jaap

1927 *Hindue-Javaansche Musziek-Instrumenten*. Kunsten en Wetenschappen, Weltevreden. (English version: *Hindu=Javanese Musical Instruments*. Martinus Nijhoff: The Hague, 1968)

Livingston, Tamara

2014 'An Expanded Theory for Revivals as Cosmopolitan Participatory Music Making' in *Music Revival*, edited by Juniper Hills & Caroline Bithell. pp.60 - 69. Oxford University Press: New York.

McPhee, Colin

1966 *Music in Bali : a study in form and instrumental organization in Balinese orchestral music*. New Haven: London.

Merriam, Alan. P.

1964 *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press: Evanston.  
(藤井知昭・鈴木道子 訳『音楽人類学』、1980年、音楽之友社、東京)

Reuter, Thomas Anton

2002 *Custodians of the Sacred Mountains: Culture and Society in the Highlands of Bali*. University of Hawaii Press: Honolulu.

Ronström, Owe

2014 'Traditional Music, Heritage Music' in *Music Revival*, edited by Juniper Hills & Caroline Bithell. pp.43 - 59. Oxford University Press: New York.

Small, Christopher

1998 *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Wesleyan University Press: New York. (野澤豊一・宮島千尋 『ミュージッキング：音楽は〈行為〉である』、2011年、水声社、東京)

Sumarsam

1992 *Gamelan:Cultural Interaction and Musical Development in Central Java*. The University of Chicago Press: Chicago.

Tenzer, Michael

- 1991 *Balinese Music*. University of Washington: Washington.  
Turino, Thomas  
2008 *Music as Social Life: The Politics of Participation*. University of Chicago Press: Chicago.
- Tusan, I Wayan Pande  
2001 *SELONDNG: Tinjauan Gamelan Bali Kuna, Abad X – XIV*. CV. Karya Sastra: Denpasar.
- 中村潔  
2006 「改革期バリの地方メディア」(『現代インドネシアの地方社会』、杉島敬志・中村潔編、pp.285 - 315、NTT出版、東京)
- 永渕康之  
2007 『バリ・宗教・国家—ヒンドゥーの制度化をたどる』、青土社、東京
- 野澤暁子  
2015 『聖なる鉄琴スロンディンの民族誌—インドネシア・バリ島、トゥガナン・プグリンシンガン村の信仰、生活、音楽』、春風社、横浜  
2014 視聴覚資料(DVD)『聖なる鉄琴スロンディンの音世界—インドネシア・バリ島トゥガナン・プグリンシンガン村』(ISBN: 9784990759018)、カワイサウンド技術・音楽振興財団助成、国立民族学博物館ほか所蔵  
2010 「聖なる音楽の開放—バリ島先住民村落の近代化に伴う鉄製ガムラン《スロンディン》の商業化とその葛藤—」(『南方文化』第36輯、南方文化研究会編、pp.109 - 126、南方文化研究会、天理)
- 伏木香織  
2008 「アジェッグ・バリ」とその実践—インドネシア・バリ島の子供たちの芸能活動をめぐって—」(『哲学』第119集、三田哲学会編、pp.429 - 455、慶應義塾大学、東京)
- 皆川厚一  
1994 「ガムランの体系」(『神々の島バリ—バリ=ヒンドゥーの儀礼と芸能』、吉田禎吾監修、河野亮仙、中村潔編、pp.133 - 170、春秋社、東京)
- 山本宏子  
1995 「バリ島トゥンガナン村ガムラン・スロンディンの神聖」(『東洋音楽学研究』第60号、社団法人東洋音楽学会編、pp.68 - 78、東京)
- 吉田竹也  
2005 『バリ宗教と人類学—解釈学的認識の冒険—』、風媒社、名古屋

## Keywords

Bali, Music Revival, Technological Reproducibility, Imagination, Memory