

(ポスト)モダンの世界に生きるガムラン

フランキ・ラデン・スリヨダルマ・ノトスディルジョ

三宅良美 訳

この二十年の間私は、西洋の音楽界に身をおいてきた。その間、ガムラン音楽がこれほどまでに世界に受け入れられ、広がってきたのを目の当たりにすることほどに、興味深いことはなかったと考えている。それは単純に私がインドネシア人だからというだけではない。それ以上に、長年にわたりガムランを演奏研究してきた作曲家・民族音楽学者として、自分が、この音楽こそが、ポストモダンの時代に入る世界資本主義文化のヘゲモニーに対して、重要なものを提供できるはずだと確信しているためである。四方田犬彦教授からこの主題について講演をしてもらえないかと誘われたとき、私が喜んで引き受けたのはそのためである。

ガムランの楽器や音楽は、十九世紀には早くもヨーロッパ大陸と合衆国に紹介された。バタヴィア(当時のジャカルタ)の

英国総督サー・トーマス・ラッフルズは、一八一六年、オランダにより駆逐され撤退を余儀なくされたとき、ガムラン・オーケストラの全楽器を英国へと持ち帰った(Notosudirjo, 1991)。その後、ラッフルズが持ち帰った楽器を用いてジョン・アレクサンダー・エリスが行なった非西洋音楽の概念や音の計測の研究は、民族音楽学の分野にあって、先駆的な研究として知られている(Elis, 1885)。

加えて、いかにガムランがクロード・ドビュッシーに影響したかという経緯は、西洋音楽家の間ではよく知られている話である。しかしながら、これほどいろいろな事実があるというのは、初めてガムランの演奏法が西洋に紹介されたのは一九六〇年のことであった。

近代世界におけるガムランについて述べるにあたり、私のこ

の議論を二つの問題に絞ることにしたい。それは作曲の分野におけるガムランの影響と、新しいグローバルな文化現象としてのガムランの登場である。

作曲へのガムランの影響

クラシックの演奏家は、通常、ガムランがドビュッシーに与えた影響について聞いている。しかし、どのように影響したかはまだ研究の最中である。ようやく近年になって、ガムランと西洋音楽の双方に通じた研究者が現れ始めたにすぎないためである。この問題に関する初期の音楽学的研究の多くからわかるのは、そうした学者たちがドビュッシーの音楽は知っていても、ガムランについては乏しい知識しかもっていなかったことである (Lockspeiser 1978参照)。

今日ではこの問題についての議論は、はるかに進んだ。だが、その研究もまた、西洋の民族音楽学者によるものであって、私が察するところでは、ガムランが、ドビュッシーの美的および音楽的な革新や、二十世紀音楽の構築や、美学の本質的な部分の構築にあたえた影響の重要性を認めるには、いまだに躊躇している感がないわけではない。ニール・ソレルの言葉に耳を傾けてみよう。

キーワードは、「影響」、つまり流れを変えろということ。しかしドビュッシーに関して言えば、もっと的を得たことばは、「確認」とでもいうべきものだと思う。一八八九年にドビュッシーが聴いたものは、彼が少なくとも無意識的に音楽についていつも感じていたことの確認であり、この経験が何か新しく異国風のを真似たいという願望よりも、はるかに深いものであったことは、きわめて確かなように思われる。(Sorell 1990: 3)

私自身は、この発言のやや防衛的な口調についてこう考えている。西洋の音楽家には、非西洋音楽を真似していると非難されることにたいする不安があるのではないか。またエキゾテイズムのレベルを越えるまで非西洋音楽に接近することなどできるはずがない、と思われることへの不安がある (Reich 2000参照)。もしドビュッシーがガムランから受けた影響が、彼の進むべき方向に変化をもたらしたとすれば、それでいいではないか。音楽史や人類文明史の言説において、「変化」以上に重要なものなどあるだろうか。もし、ドビュッシーのガムランからの影響が、ドビュッシー本人が音楽についてつねひごころから考えていたことを確認するだけのものだったとしたら、「確認」以外に、音楽の究極の認識サトルの過程において重要なものなどありうるだろうか？

私の意見からすれば、「確認」こそ、開眼、サトリの瞬間を意味している。なぜなら、この状態に到達せんとする過程そのものも、この「確認」があつてこそ、決定的なものへ通じるこゝとができるからである。私は作曲家として音楽を書くとき、こうした瞬間を幾度となく経験している。博士論文を書いているときでさえも「確認」の瞬間は、考えを方向付ける際にとりわけ重要だつたのである。

ガムランの言葉で言い直すと、「確認」は、まさにゴング・セレと訳すことができる。これは、この地点に達する過程のいっさいが意味を帯びるといふ、サトリの段階に似ている。ゴング・セレの後、ふたたび音楽の新しいサイクルが始まり、以前のサイクルは終る。「確認」はこのように、音楽の創造、歴史、人生そのものの流れ全体にとつて、きわめて大事だといえる。ジャワ哲学では、ゴング・セレは、人が生まれ、結婚し、死ぬときに鳴るとされる。それは人生のサイクルそのものを描きガムラン音楽の循環するコロトミーの構造に平行している。この意味でも、ジャワ人にとつてガムランはすぐれて文化的なアイコンなのである (Becker 参照 1979)。

ドビュッシーのいう「確認」を理解してこそ、二十世紀音楽のパラダイムにおける重要な部分が明確に了解されてくる。事実それは後になって、他の多くの主要な作曲家による「確認」の原因となり、それを正当化してきた。作曲家は一般的にいって、新しい音楽上の着想を探求するにあたり、学者の研究より

も、自分に先行する時代の作曲家の経験を信用するものである。ドビュッシーのような二十世紀の大作作曲家がガムランの美学とその要素を認めたおかげで、次の世代の作曲家は直接的にも間接的にも、それを踏襲するよう奨励された。ドミノ理論である二十世紀音楽の流れの中で、ドビュッシーの影響から逃れた作曲家など、世界中どこをみてもほとんど皆無だろう。武満徹のような、日本の著名な作曲家も例外ではない。一八八五年一月二十二日、ガムランを認めたドビュッシーは、詩人のピエール・ルリスにつきのような書簡を送っている。

ジャワの音楽は、あらゆる意味の陰影を、ことばでは説明のしようのない陰影でさえも表現できる。それに対し僕らのトニックやドミナントはさながら亡霊だということを、覚えていないのですか？ (クックによる引用 1998: 250)

一九一三年になると、ドビュッシーは論文に次のような一節を記している。

ジャワ音楽はある種の対位法にもとづいており、それに比べればパレストリーナの対位法など、兎戯にも等しいものである。われわれがヨーロッパ人としての偏見を捨てて、ジャワの打楽器の魅力に耳を傾けるならば、ヨーロッパの打楽器は、田舎祭りの素朴な雑音でしか認めざるを得ない

(ロックスバイザー1978:115)。

先に述べたように、今日、ガムランのドビュッシーへの影響に関する研究は、きわめて多い。マーヴィン・クックはこの影響を、次の四つの音楽上の仕組みに分けている。音階の型、オステイナート、多声によるテクスチュアあるいは多層性、そして音響である。(Cooke 1998: 259)

私はここにさらに二つ、リズムの仕組みと、2曲の構造全体、を加えることとしよう。これらの仕組みを通してドビュッシーは、過去二百年間中央ヨーロッパ音楽の調性音楽を支配してきた保守的で、もはや流行おくれになりつつある方法論から「うまく距離をおくことができた」と、クックは強調する。なるほど、これこそが、その後の二十世紀の音楽に与えたドビュッシーの「確認」作業の、もつとも重大な影響なのである。彼がガムランにもとづいて音楽を書くことは正しいとしたおかげで、世界中でその後なん世代にもわたって、著名な作曲家たちはその発言に深く影響された。ガムランの発祥地インドネシアにおいても、それは例外ではない。

これ以上、多くを述べることは控えよう。だが一九三〇年代から今日にかけて決定的に新しい音楽スタイル、美学、実践や現象を担ってきた何人かの作曲家に対して、ドビュッシーが与えてきた影響については、論じておこう。彼らのうちでもっとも重要なのはヘンリー・カウエル、コリン・マクフィー、ルー・

ハリソンである。

カウエルは、ピアノのもつ潜在的音響を極限まで追求する、革新的な作品の作曲で知られている。これは確かに、C・クックが述べたように、ピアノ曲へのドビュッシーの「確認」の影響を直接にうけたものといえる。カウエルのピアノ曲の革新性とは、ピアノの音色を変えるように多様な仕掛けを使用したことにあるが、それはガムランに魅惑されたがゆえに生じたことである (ibid: 277)。

さらに、カウエルの弟子ジョン・ケージが、一九三〇年後半、ガムラン・アンサンブルを一人で操ることができるに、「プリペアド・ピアノ」という新しいピアノの手法を考案した。本日の講演の主題との関連でいうと、このケージの作曲のうち、その手法が効いているもつとも重要なものが「三つのダンス」という曲である。

ケージは、一九二〇年代、ニューヨーク市のニュー・スクール・オブ・ソーシヤル・リサーチにおいて、カウエルによる「世界諸民族の音楽」と題する講義(後に大きな影響力を及ぼすこととなる)で、初めてガムランを耳にしていたようである (ibid: 277)。

一九八六年、ケージは、「俳諧」とよばれる新しいガムラン曲を発表した。今度の作品は、本物の(スンダ地方)ガムランのために書かれた。

とはいってものカウエルの教えからもつとも影響を受けたの

は、コリン・マクフィーという、才能豊かなカナダ人作曲家であった。一九二八年、彼はカウエルとともに蓄音機で聴いたバリ島の・ガムランに感銘を受けると、一九三一年にパリへ初めての短い旅にでる。一年後、ふたたびパリに向かった彼は、妻とともにこの天国の島に家を建て、一九三八年まで滞在する。

その後、数年のうちに『バリの家屋』〔邦訳『熱帯の旅人——バリ島音楽紀行』大竹昭子訳、河出書房新社〕と『バリの音楽』という著作、バリ音楽や文化についての数多くの論文、バリ音楽の採譜、さらにバリ音楽の影響を強く受けた音楽作品を作っていく。それらの作品のうち、私をもっとも素晴らしいと思う傑作は『タブ・タブハン』(1936)と呼ばれるものである。副題は「オーケストラの二つのピアノのためのトッカータ」である。

マクフィーはこの曲の序文に、次のように書いている

ガムランの整調楽器の性質、ゴングとチャイムに換える目的で、私は、二つのピアノ、チェレスタ、木琴、マリンバ、グロッケンシユビール鉄からなる「中核ガムラン」を使用しました。これが、オーケストラの中心の部分を占めます。手打ちのドラムによって発せられるさまざまな音に加え、チェロやバス、低音ハープのピチカート、ピアノのスタックカート音にアクセントがつけられます。また独特のピッチにした二つのゴングとバリのシンバルをも付け加えました。そして、ピアノやホルンなどによって、さらなるゴングの

音がシミュレートされるようにしました。この、よりエキゾティックな音響のさなか、比較的、普通のオーケストラが様々な音色を強め、拡大し、かくて最大の高まりを迎えるのです(マクフィー1966: 3)

カウエルはかつての弟子がバリから持ち帰ってきたものに感心し、一九四八年次のようなコメントを付け加えた。

西洋の作曲家の創造的な音楽がさらに発展するにあたり、それは例外なく、世界の複数の文化の要素を用い、統合していくことが明瞭となった。(Cowell 1948: 412)

「タブ・タブハン」が現われたときのアメリカ音楽界は、シエーンベルク、ストラヴィンスキー、ヴァレーズといった作曲家の作品が支配的だったヨーロッパの前衛楽派に深く傾倒していた。マクフィーは作曲家として生き残るために妥協を余儀なくされ、より保守的なヨーロッパの手法で曲を書かなければならなかった。とはいえ二十世紀音楽へのマクフィーの影響力を過小評価してはいけない。彼の影響はオリヴィエ・メシアン、ベンジャミン・ブリテンといった同時代人にはじまり、テリー・ライリー(アメリカ)、ルイ・アンドロリーセン(オランダ)、アレグジーナ・ルイ(カナダ)に代表される若い世代の作曲家まで広範にわたっている。

マクファイのもうひとつの重要な業績に、過去四十年にわたる、北米のガムラン・アンサンブルとその演奏の普及がある。マクファイは一九六〇年にカリフォルニア大学ロサンゼルス校(UCCLA)に教師として迎えられ、著名な民族音楽学者マントル・フールド師、民族音楽学者でジャワのガムラン音楽の指導者であるハルジョスシロといった人とともに、ガムラン音楽と作曲についての講座を担当した。それ以来UCCLAは基本的に、音楽専攻の学生の間でガムランへの興味が生じる中心地引と化している。こうした学生たちは、その後、他の大学に移って、ガムランの教師、教授となっていく。こうして北米や、さらに広範な地域で、ジャワやバリのガムランを専門とする民族音楽学者たちが次々に育っていくのである。

グローバルな文脈における新文化現象としてのガムラン

次の話に移ろう。今日では、北米中に何百とあるガムラン・アンサンブルが演奏をすとすれば、大半は大学キャンパスにおいてである。民族音楽学プログラムを持つ大学、音楽カレッジでは、アジアに現存している数少ない伝統オーケストラ音楽のなかでも、ガムランが楽器演奏カリキュラムの中心をしめている。オランダの行政官であり、のちガムランを学んで音楽学

者に転じたヤーブ・クンストは、かつて比較音楽学と呼ばれていたものを「民族音楽学」という名称に変えた(クンスト1949, 1957, 参照)。アナーバー、ヤトロントといった街では、ガムランはすでに小学校の音楽教育のカリキュラムの中心を占めている。カール・オルフによる子供のための音楽教育システムも、ガムランに重きを置いている。

キャンパス外のプロのガムラン・アンサンブルのなかには、ガムランの新曲演奏にのみこだわっている集団もある。ここではガムラン・アンサンブルは、実験的音楽アンサンブルに徹している。これら実験的音楽家のグループの中には、独自のガムランを作ったり、新しいチューニングを考案する者もいる。こうして独自のガムランを作り、多くの実験的ガムラン作品を書いた、優れた人物の中に、やはりヘンリー・カウエルの弟子のひとりであったルー・ハリソンがいる。ハリソンは、私の知る限り、ガムランの音楽性、美学、また哲学を深く理解している、滅多にいないアメリカ人作曲家の一人である。

北米でもほかの地域でもいい、一般的な傾向とは次のようなものである。異国の音楽が地元の作曲家の関心を引き付けるとき、その作曲家はつねに、その異国の音楽の実践を、みずからの美学や作曲のスタイルに引き込もうとする。ルー・ハリソンにしても最初は例外ではなかった。というわけでハリソンはガムランに興味をもつと、自分のチューニングで独自のガムラン・アンサンブルを築き、それを「アメリカガムラン」と呼ん

で憚らなかつた。まもなく彼は、ヴァイオリン、チェロ、ピアノ、サクソフォーンといった西洋楽器にガムランを融合させた曲を作り始めた。

ハリソンはさらに何年かすると、ロサンゼルスにてジャワの唯一生けるガムランの師ともいふべきワシトディニングラットに師事をはじめた（師は、先日故郷の中部ジャワのジョクジャカルタにおいて百歳の誕生日を迎えた）。ハリソンは「音楽の悟り」ともいふべきものを感じると、伝統的なガムラン作曲法のみ使い、元来のガムラン楽器のためのガムラン曲だけを作り始めた。この「悟り」とはいつたい何を意味するのだろうか？ここでちょっとガムラン哲学について論じておきたい。

ガムランと西洋音楽を比較した場合の大きな違いは、ガムラン曲では作曲者の名前がわからないということである。ガンビル・サビットやババル・ラヤールといった、すばらしい傑作においてもそうである。なぜだろうか？ガムランを奏することの目標とは、個人的な美学を作曲というかたちで表現することや、演奏の達人になることにはないからである。ジャワ人にとつてガムランとは、神と人との統合のための媒介にほかならない。われわれはこの次元に達すると、空間や時間の境界を超えて、世界に対座する。いい換えれば、それを通して神のごとき超自然の力を帯びる。こうして人と神との統合が生まれるのである。多くのジャワ人は公的宗教、社会階級、ジェンダーがなんであろうと、これを人生の目標とみなす。

ところで、ジャワ神秘主義に顕著な形態であるクバティナン、クジャウエンの修行をする者は、多様な形態の瞑想を行なうことによつて、こうした状態へと到達できるように生き方を変えてゆく。クバティナンの実践者は、多くの場合、音楽家、舞踊家、俳優、美術家、人形使いといった芸術的人間である。そこではガムランは、人と神の統合に達するための、きわめて洗練された媒体として働く。したがつてガムラン演奏における要点とは、作曲家の個人的美感覚やイデオロギーの表現ではなく、個々の演奏者に、音楽を通して、精神的訓練を行う時間を提供することにあり。ガムラン演奏による神と人の統合においてもっとも重要な概念は、アドウロソとよばれる。それは自分のロソ（ラサ：心、フィーリング、感情、本能）をそれぞれ水平に呼应させ、垂直には宇宙の振動とその秩序に呼应させることを意味している。ガムラン音楽には精神、社会、音楽の技という三つの技があると、わたしは論じておきたい。この問題については、後でさらに続けることとしよう。

ガムランの性質が西洋クラシック音楽と比較してまったく異なっていることが、こうして理解できるだろう。西洋音楽はまず第一に、個人の美の表現の媒体であり、次に音楽を創造する作曲者の表現の媒体である。ハリソンはガムラン伝統というコンテクストにあえて身をおこうとし、部分的にはあるにせよ、西洋音楽の作曲家という立場を離れようとした。彼は優れたア

メリカ人作曲家としてすでに名を馳せていたにもかかわらず、そうした立場をとった。その勇氣は特筆に価する。ハリソンはガムランの実践とワシトデニングラット師への師事により、ジャワ精神の知を得たといえるのではないだろうか。

ハリソンはこうしてガムラン音楽の伝統的方法を用いて新しいゲンディン(ガムラン曲)を作曲し、奏者が精神の訓練のためにガムランの作品をつかう機会を提供した。西洋音楽の立場から発言させてもらうと、彼の作曲への「新しい」歩みは、美学の枠を超えたのであると論じたい。この歩みは西洋の現代音楽の歴史に新しい実践のあり方をもたらした。

ガムランは精神的向上のための媒体であるばかりではない。社会的行動の一形態でもある。ガムランの性質は、ジェンダー、年齢、技術のレベル、音楽の才能、社会階級、文化背景などを越えて、だれもがそれぞれ曲を作るにあたり協力することを受け入れる。ガムランの楽器のひとつひとつが、さまざまなレベルの難易度でできているからこそ、それが可能なのである。

概してガムラン・アンサンブルの楽器のタイプは、オーケストラ全体のなかで、それぞれの機能に従っていくつかのグループに分けられる。それほど高度な技術を必要としない楽器には、中核となるメロディーを奏でるバルガン(サロン、ピキン、スレントムという楽器)と呼ばれるもの、曲に区切りをつけるクトツ、クンピヤン、クノン、クンブル、ゴングがある。次に難易度の高いものとして、メロディーを繊細に飾る楽器群がある。

ボナン、グンデル、ガンバン、シトゥル、スリン、ルバブである。これら楽器の中でもさらに難易度の違いがある。ガムランの中でもっとも難しい楽器は、いうまでもなくリーダーとなる楽器、クンダンと呼ばれる太鼓である。

クンダンが難しいのは、その技術的な面からだけでなく、アンサンブルのリーダーとしての役割にもよっている。クンダン奏者は、音楽全体をつかさどり、ガムラン、ダンス、影絵芝居などあらゆるレパートリーに通じていなければならない。またガムランのコンテクストにおいてクンダン奏者は、アンサンブル奏者全員に曲について教えを施す音楽の師である。音楽的技巧のうえでは最高水準にある。先にも述べたように、このガムランの師は、西洋のクラシック音楽とは対極に位置している。いい換えれば、ガムランの師は普通KRT・ワシトデニングラット師や故マルトパングラウイット師のように、精神のグルのような役割をもっている。

難易度においてクンダンに対峙するものがクトツ、クンピヤンであり、これらは拍を保持する役割を果たす。このようにしてガムランの演奏は、その曲や演奏自体の質をそこなうことなく、初心者をも上級者をも同時に迎えることができる。

ガムランは人と神との統合のための媒体であることに加えて、資本主義文化のなかの分業概念のせいでお互いに疎外しあっている人々を統合する媒体ともなれるというわけである。思うに、西洋などの社会をひきつけるガムランの魅力とは、そこにある

のではないだろうか。

この四十年の間に生じたガムラン音楽活動の国際的な広がりには、驚異的ともいえるものがある。先に述べたガムランの性質を考えれば、その原因について納得がいく。西洋の多くの文化理論家は、われわれがポストモダンの時代を生きていると不安そうに論じている。だが私はといえば、過去二十年、この西洋文化で日々を送ってきている体験から、いまだ自分が近代産業時代に生きていると、実感として思っている。つまりフランクフルト学派の論敵により批判的に指摘されてきた、近代の生き方がいまだ衰えていないのだ。

こうしたやっつかいな問題について、ここで議論を展開するつもりはない。しかし、私はある程度までハーバースに同意する。ハーバースは、近代を十八世紀ヨーロッパの啓蒙の未完の計画と呼ぶ。彼はそれを、「価値と規範の再生産と伝達が、経済的および行政的な合理性という諸基準によって導かれた近代化の一形態によって浸食される」過程だと説明する。この過程がもたらした最悪の影響のひとつは、建築や都市計画デザインに見受けられる。フレデリック・ジェイムソンは、それにについてこう述べている。

高度のモダニズムは、伝統的な町・近隣の、昔からの文化を破壊する運命をもつ。(周りのコンテクストから高度モダニストの建築物を根底的に分離してしまうことを通し

2) (ジェイムソン、1991: 240)。

私のインドネシアの故郷での社会的経験と、ほかの地域での社会経験とを比較してみよう。私は合衆国やカナダで、隔離された高層アパートに住んできたため、このジェームソンの言葉におおいに賛成する。アパートの自宅に帰り、同じ棟に住む他の住人たちとすれちがうたびに、私はスタニスラフスキーのこつばを借りれば、「第四の壁」がお互いに知り合うことを阻んでいるように感じられた。同じ建物の前庭や近所で出会う人すら挨拶をしようとしてもしないカナダのようなところでは、とりわけそうであった。インドネシアでは、普通、近所の人々はお互いによく密接に繋がりをもっている。そのため私は、ニューヨーク、シカゴ、トロントといった大都市の中心に住むと、疎外感を抱いてしまう。もし、聴衆のみなさんが一度でもインドネシアに住んだことがあるとすれば、インドネシア人にとって、北米のかかる社会環境に住むことがどんなに辛いことであるかがわかるだろう。

啓蒙の時代以降の産業社会に入っていくために必要な社会的なコストは、おそろしく高い。私はこの二十年來北米に住み、想像を絶する社会問題を目の当たりにしてきた。一方でこの社会は、科学、テクノロジー、経済、行政で大発展を遂げ、力をつけてきた。その一方で、人々の精神性や忍耐力は、ひどく脆弱なものとなした。こうした社会的な衰退の最悪の結果は、最

近ヴァージニア州で起きた悲劇に見ることが出来る。この事件の「当事者」のチョー・ソンヒが、自分の「隣人たち」を殺害するまえに言ったことに、耳を傾けてみよう。

私を追いつめて、たった一つの道しか残してくれなかった。やったのはお前たちだ。お前たちの手についた血は、洗い流すことなどできない。

こんなことしなければならなかったわけではありません。いなくなることで、逃げることでできてきたはずですが、けれども私にはできなかった。もうこれいじようは走れません。わたしも、子供たちも、兄弟姉妹たちも、もうたくさんなんです……私はみんなのためにやったのです。

その時がきたからやったのです。やらなければならなかったからです。

(ニューヨーク・タイムズ)

自国の外に住まうアジア人やアジア系アメリカ人ばかりではない。実に多くの人がこうした疎外感を味わっている。カナダでは、近代の産業・社会環境に適応できないネイティブ・アメリカンの多くの若者が自ら命を断っている。かつて社会のセイフティ・ネットとして機能していた、自分たちの民族アイデンティティーと文化的伝統を根絶させられてしまったためだ。

このように話を進めてみるならば、「伝統的な都市や、昔か

らの隣組み文化の網」の回復を求める文化的行為は、「アジアではいまも変わってはいないのであり、」先進産業社会（もしくは、ポスト産業社会）において、歓迎されるのだろう。ガムランがとりわけ西半球の大都市の中心で、ただちに受け入れられ普及するのは、第一にそのような理由からなのではないだろうか。

この意味でガムランは、深く疎外された都市社会で浮いてしまっている者たちに対して、社会的な癒しとして機能する。北米大陸、ラテンアメリカ、ヨーロッパ、オーストラリア、日本のようなアジアの国々でもまた、活発なガムランのグループが何百とあるのはそのためである。コンピュータで「ゲイゲル」に入って、「ガムラン」とキーを叩けば、ガムランに関係した文化活動がどれほど地球全体に拡がっているかが分かり、驚くことだろう。私の意見では、こうした貢献は個々の作曲家に音楽上の素材を提供することよりも、はるかに重要である。

終わりに

ガムランは、文明のグローバル化をもたらす新しい文化層を作り上げている。実際、ヨガ、太極拳、新体道といった、他のアジア文化と同様、ガムランは、現実的にも思想的にも西洋に

支配されてきた不均衡なグローバル化に対し、それを緩和するプロセスに深く役立っている。その影響はあきらかに、世界の社会の文化変容・変化にあつてますます意味をもとうとしている。こうしてガムランは、世界全体の歴史において、新しい社会運動のための文化アイコンのひとつとなる。

最後に自作のガムラン曲が使われた『月と太陽』というフィルムの一部をご紹介してこの講演を終わろうと思う。

ご清聴ありがとうございました。

註

この翻訳と編集にあたって、柿沼敏江、戸口純、勝守真の三氏に多大なる協力をいただきました。改めて御礼を申し上げます(訳者)

ESTAMPES

à Jacques-Emile Blanche

Komponiert 1994–1903 · Erschienen 1903

Pagodes

Lesure Nr. 100*

délicatement et presque sans nuances

Modérément animé

ppp m. d.

m. g.

(m. d.)

2 Ped.

4

a tempo

rit.

7

a tempo

rit.

a tempo

10

p

2 Ped.

* François Lesure, Catalogue de l'œuvre de Claude Debussy, Genf 1972

Antinomy

(Fourth Encore to "Dynamic Motion")

HENRY COWELL.

Moderato maestoso *cresc. poco a poco*

Piano

Basso 8va *pp*

tremolo

With pedal

Basso 8va

tremolo

fff

tremolo

16va

ANTINOMY
From ENCORES TO DYNAMIC MOTION
By Henry Cowell
Copyright ©1922 by Associated Music Publishers, Inc. (BMI)
International Copyright Secured. All Rights Reserved.
Used by Permission.

TABUH-TABUHAN

Toccata for Orchestra and 2 Pianos

1. OSTINATOS

Colin McPhee

Animato (5)

4 Piccolos
 2 Flutes
 2 Oboes
 English Horn
 2 Clarinets (Bb)
 Bass Clarinet (Bb)
 2 Bassoons
 Double Bassoon
 4 Horns (F)
 3 Trumpets (C)
 3 Trombones
 Tuba
 Percussion
 2 Indonesian Gong
 Xylophone
 Marimba
 Glockenspiel
 Celesta
 Harp
 Piano I
 Piano II
 Violins I
 Violins II
 Violas
 Cellos
 Double Basses

If no gongs of the pitches given are available, omit them altogether

TABUH-TABUHAN
 By Colin McPhee
 Copyright ©1960 (Renewed) by Associated Music Publishers, Inc. (BMI)
 International Copyright Secured. All Rights Reserved.
 Used by Permission.