

# ガムラン音楽に付随する歌唱

— バリの声楽タンダッ tandak の歌唱様式 —

與那城 常和子

## 1. はじめに

インドネシア・バリ島には、器楽合奏音楽のガムラン gamelan をはじめとして、舞踊や演劇、声楽などさまざまな伝統芸能が存在しており、これらはバリの神々や儀礼、人々の生活と密接に関わりながら上演されている。本稿は、バリで伝承されている芸能の中でも、声楽について述べるものであり、特にガムラン音楽に付随して歌われるタンダッ tandak についてその歌唱様式を明らかにする。

バリ島には多彩な歌唱様式が現存しているが、その一つにタンダッと呼ばれる歌唱がある。この歌唱は、影絵人形芝居や舞踊劇などの上演において、劇展開や場面に応じて役者または歌い手によって歌われる。タンダッの歌唱の最大の特徴は、「ガムラン音楽に付随して歌われる」ことである。タンダッは芸能の上演においてガムラン音楽と同様に、声（歌）を手段として演奏の一部を担い、ときにはガムランの楽器だけは出せない美しいハーモニーや音色をプラスする。このようにバリの芸能において歌われるタンダッは、ガムラン音楽とどのような関連性、もしくは規則をもって歌われているのか、本稿ではその音楽的特徴と歌唱法を明らかにした上で、タンダッの歌唱様式について結論付けることを目的とする。

## 2. バリ島の声楽について

バリ島で伝承されている声楽は、その起源や歌の性質から大きく二つに分類することができる。ひとつはジャワ島を起源とし、その後バリ島に伝播された声楽で、韻律詩として知られるクカウィン kekawin<sup>1</sup>、キドウン kidung<sup>2</sup>、マチャパット macapat<sup>3</sup>である。さらに、特に儀礼において歌われるバリ独自の声楽ググンディンガン gegendingan と呼ばれるジャンルも伝統的な声楽としてあげられる。以上の四つは、バリにおける最も古典的な声楽トゥンバン tembang の一ジャンル

ルとして捉えられている (Bandem1992: 1-7, Suguriwa1977: 6)。

バリの歌唱のもう一つは、タンダッと呼ばれるもので、演劇や伝統的な芸能、さらに舞踊の上演においてガムランの伴奏音楽に付随して歌われる。図1は、これらのバリの声楽と歌唱様式についてまとめたものである。

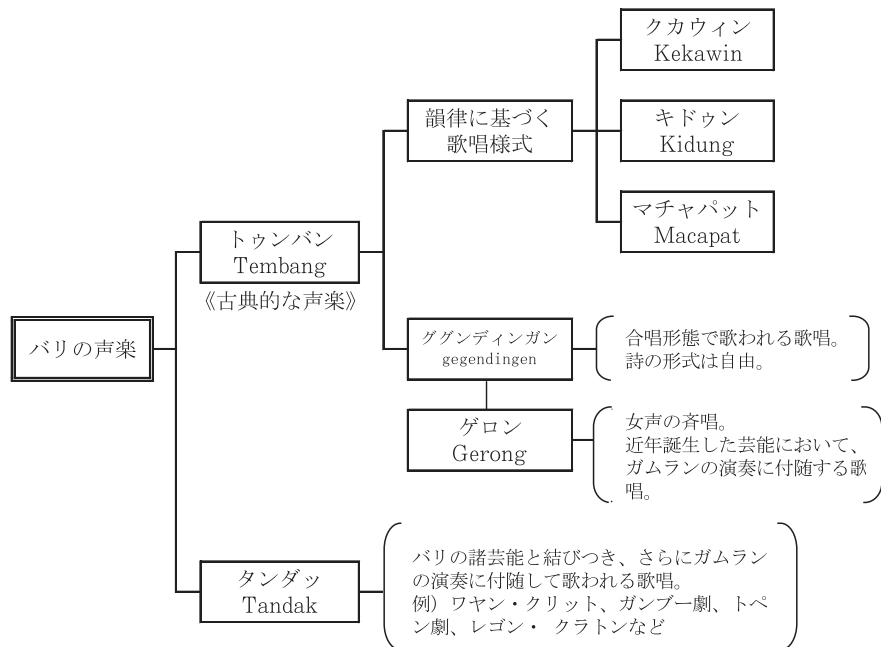


図1 バリの声楽と歌唱様式の分類

トゥンバンに分類されるクカウイン、キドゥン、マチャパットはそれぞれの韻律の規則に従って創作された一連の詩を、ある一定の旋律にのせて歌うものである。これらの声楽は、どれもジャワ島から導入されたものであるが、詩の題材や使用される言語、また歌唱旋律においてバリ独自のものに発展した。よって勿論、ジャワ島にも同じ名称の声楽が存在しているが、ジャワとバリでは歌唱の旋律から節回し、声の発声法に至るまで全く異なる。これら三つの声楽は、バリの宗教的な儀礼や通過儀礼などにおいて儀礼を遂行する上で欠かすことのできない重要

な役割をもって歌われている。

ググンディンガンはインドネシア語で「歌」や「曲」を意味する“グンディン gending”を語源としており、クカウイン、キドゥン、マチャパットには当てはまらないその他の歌唱はググンディンガンに分類される。たとえば、バリの古い儀礼サンヒャン sanghyang<sup>4</sup>儀礼において歌われる歌（グンディン・サンヒャン gending sanghyang）や観光芸能として有名なケチャック kecak<sup>5</sup>、ジャンゲル janger<sup>6</sup>、合唱歌サンディヨ・ギータ sandya gita<sup>7</sup>、さらに子供の遊び歌や民謡などの類も含まれる。いずれの芸能においても、複数の演者による斉唱、つまりは合唱形態で歌われるのがググンディンガンの歌唱の特徴である。

ググンディンガンと同様に合唱形態で歌われるもう一つに、ゲロン gerong というものがある。ゲロンは、元々ジャワ島のガムランの器楽曲に伴う男声の斉唱のことを指すもので、女性の歌手のことはシンデン sinden と呼ばれる（田村 1983: 119）。バリのゲロンは、ガムラン音楽に付随し、且つ拍節的に歌われる女声による合唱形態の歌唱のことをいうが、この歌唱法がバリの芸能に最初に導入されたのは1960年代に誕生した舞踊劇スンドラタリ sendratari においてと考える。スンドラタリは、ジャワのラマヤナ・バレエ Ramayana Ballet とよばれる舞踊劇を元に創作された新しい芸能のことで、役者が台詞や歌唱などの声の表現を用いることなく、舞踊や所作、ガムラン音楽のみで物語を上演する舞踊劇である。1961年にバリでこのスンドラタリが始めて上演された当初はジャワのスンドラタリの要素が多く反映されていたらしい（小池2005: 60）<sup>8</sup>。その影響は音楽面においてもいえることで、ジャワのガムラン音楽と同様にバリにおいてもゲロンの斉唱を用いる運びになったと推測される。

スンドラタリという新しい芸能の誕生により実現したゲロンの導入は、これまでバリになかったガムランの器楽曲に歌唱を加えるという新たな手法を手に入れることとなり、その後のバリの芸能の発展と創作活動に大きな影響を与えている。たとえば、1980年代になって創作された舞踊のいくつかはガムランの伴奏にゲロンの歌唱を使用しているし<sup>9</sup>、また、クレアシ・バル kereasi baru<sup>10</sup>と呼ばれる新しい創作芸能においては舞踊、ガムラン器楽曲、また影絵人形芝居の上演においてゲロン、さらにタンダッなどの歌唱や声による表現を好んで用いる傾向にある。それでは、以上のトゥンバンのジャンルにあてはまらないタンダッの歌唱に

ついて次節で述べていきたい。

### 3. タンダッ tandak について

タンダッは、バリ語で単純に「歌」を指す言葉で、さらに「導く」や「支える」を意味するバリ語の“nandan (dandan)”を語源にしている。タンダッは一般的に「ガムラン音楽に付随して歌われる歌または詩や台詞」などと説明される。本来はバリの宮廷舞踊の上演において、演劇や踊りでは表現できない諸場面の状況や情景がより鮮明に伝わるように説明を加え、観客により深い理解を促すための一手段として用いられていた (Sumandih, Sukerta, p.c., 2005)。バリでは、このようにガムランの演奏に対して歌唱を加えることを「タンダッを加える」もしくは、「タンダッをいれる」などと表現し、タンダッを専門とする歌い手のことは、バリ語で「～する人」や「～専門の」を意味する“ジュル juru”という言葉を用いて、“ジュル・タンダッ juru tandak”と呼ばれている。

一般的にタンダッを伴う芸能には、古典芸能である影絵人形芝居ワヤン・クリット wayang kulit、宮廷芸能として誕生した舞踊劇ガンブー gambuh、仮面舞踊劇トベン topeng、宮廷舞踊レゴン・クラトン legong keraton、さらに近年になって創作されたスンドラタリなどがあげられる。これらの芸能は固有に使用されるガムラン編成や上演形態が異なることから、上演におけるタンダッの役割も微妙に違ってくる。それでは、タンダッは各芸能においてどのような役割を担って歌われているのだろうか。以下に簡単に記述する。

バリで最も古い時代に誕生したワヤン・クリットは、スクリーンを用いて人形を投影し、マハーバーラタやラーマーヤナなどのインドの叙事詩を物語る古典芸能である。上演においては、人形の操作・台詞・語り・歌唱など一切の進行が人形遣い<sup>11</sup>によって行われ、伴奏には影絵芝居専用のガムランが用いられる<sup>12</sup>。上演における人形遣いの歌唱は、人形が登場する際、悲劇、求愛、戦闘など特定の場面や劇展開において挿入され、伴奏のガムランと相互に密接に関わりながら歌われるため、その歌唱はタンダッに分類することができる。

宮廷とその寺院儀礼における奉納劇として誕生したトベン劇は、宮廷芸能ガンブー劇から発展した芸能で、バリの王朝の歴史物語を踊り手が仮面をつけて演じる。トベン劇では、大臣・老人・王子・従者などさまざまな登場人物によって物

語が進行されるが、台詞や対話、さらに歌唱でもって物語を展開するのは従者役である。ガムランの伴奏<sup>13</sup>は比較的短いフレーズによるいくつかのテーマ曲を話の展開と登場人物に合わせて演奏し、役者はガムランの伴奏に合わせて随所にタンダッの歌唱を加えていく。

さて、ここまで説明したワヤン・クリットとトペン劇におけるタンダッは、どれも演者自身によって歌われるものであったが、バリの芸能の中で最初にジュル・タンダッなる専門の歌手が登場するのは、文献からガンブー劇と推測される。ガンブー劇は、バリの演劇の中でも最も古く15世紀頃に誕生したといわれ、その後のバリ舞踊の原点となったと考えられている古典芸能である。伴奏にはガムラン・ガンブー gamelan gambuh<sup>14</sup>が用いられ、ジュル・タンダッは、主要旋律である笛（スリン suling）や弦楽器（ルバブ rebab）のガムラン演奏と共に重要な役割を果たし、さらに特定の役柄が登場する際において歌唱を加える（Zoete and Spies1973: 137）。

また、宮廷舞踊として知られるレゴン・クラトンにおいても、ジュル・タンダッは欠かせない。そもそもレゴン・クラトンは、ガンブー劇における踊りの所作や音楽を基に作られた舞踊である<sup>15</sup>。ガンブー劇とレゴン・クラトンは音楽と舞踊の面から関連性の強い芸能であることから、レゴン・クラトンの上演においてもジュル・タンダッが導入されたと考えられる。しかしながら、レゴン・クラトンの上演からジュル・タンダッは、ガムランの楽団と共に演奏者として単に歌唱を加えるばかりでなく、それ以外の役割も担うようになる。コバルピアスは、その著書『バリ島』の中で、レゴン・クラトンの上演におけるジュル・タンダッの存在について以下のように述べている。

レゴンの演技というものは、型にはまりきった動きの乏しい抽象的なパントマイムで、物語師が朗唱する台本を踊りで表すだけのものになってしまっている。物語師は踊りの進行につれ、せりふや語りの部分をうたいあげるのである。・・・（中略）

話の運び、また何をしどういう気持ちかを表す型どおりの舞踊形式、それを物語師が説明することなどから、レゴンは古代の影絵芝居ワヤン・クリットに手を加えたものだということもできる。レゴンは、あやつり人形によって演じられるようなドラマティックな物語を人間によって演じてみようという

試みを示しているのである・・・（コバルピアス1991: 251-254）。

このように、ジュル・タンダッはガムラン音楽に付随して歌唱を加えるばかりでなく、時には踊りの所作や感情を台詞や語りでもって表現し、物語の背景を説明する語り部としての要素も含むようになった。

さらに近年では、スンドラタリの上演においてもジュル・タンダッは採用されている<sup>16</sup>（Sumandih, p.c., 2005）。スンドラタリにおけるジュル・タンダッの役割は、役者の動きや劇の展開に合わせて歌唱やバリ語による台詞、語りでもって物語を表現することにある。

一般的にジュル・タンダッを務める者には、影絵人形芝居の人形遣いであることが多い。その理由として、コバルピアスが述べるようにジュル・タンダッが物語師のような存在であることや、台詞の節回しや使用される言語（古ジャワ語であるカウィ kawi 語）、また歌唱法において、影絵人形芝居のスタイルが用いられることがあげられるだろう。しかしながら、人形遣いだからという理由で誰もがジュル・タンダッを兼任できるとは限らない。ジュル・タンダッを務める際には、それなりの音楽的な訓練が必要とされる。このように多くの知識と音楽的な才能が要求されるジュル・タンダッは、楽団の中でも一目おかれる特別な存在であり、音楽的な役割においてもその存在は大きい。

さて、これまでタンダッが付随される芸能やその背景について述べてきたが、影絵人形芝居における人形遣いの歌唱、トペン劇の役者の歌唱、そしてジュル・タンダッの歌唱にしても、すべてが「タンダッ」の歌唱に分類される。タンダッは、必ずガムラン音楽に付随して歌われ、さらに独唱で歌われるのが特徴である。そこには、タンダッであるための歌唱の方法、いわゆる歌唱様式が存在する。では、こうしたタンダッの歌唱は、ガムランの演奏とどのような関連性を持ち、またその歌唱の特徴や規則といったものは何であるか。以降では、タンダッの歌唱について音楽的な視点から分析を進め、タンダッの歌唱様式について明らかにする。

#### 4. 分析の方法

タンダッの歌唱は、ガムラン音楽に付随することが第一の条件である。そのことは、ガムラン音楽と歌唱が密接な関係にあることを示唆しており、ガムラン音楽の特徴を見出すことは同時にタンダッの歌唱の特徴ともいうことができる。

バリのガムラン音楽の大きな特徴として、コロトミー構造があげられる。多くのガムラン音楽は一定の旋律周期または拍節構造をもっていて、これらの繰り返しによって音楽が構成されている。その周期の最後（もしくは最初）には必ずゴング gong<sup>17</sup>が鳴らされ、ガムラン音楽はゴングから始まりゴングに終わる規則的な拍節構造のもとで音楽が成り立つ<sup>18</sup>。旋律の一周期においては、ゴングの次に重要な拍、たとえばクンプル kempul やクレントン klentong といった拍節楽器が鳴らされる。つまり、拍節楽器が叩かれる箇所というものは、ガムラン音楽において重要な音として認識されているのである。

旋律周期の大きさや拍節構造といった特徴は、さらに演奏におけるテンポの速さも深い関わりをもち、長い周期からなる旋律はゆっくりとしたテンポで演奏されることが多く、また比較的短い周期からなる旋律は演奏されるテンポも速くなるのが一般的な特徴である。言い換えれば、バリのガムラン音楽の特徴は大きく二つに分けることができる。一つは旋律周期が長くゆったりとしたテンポで演奏されるもので、もう一つは短い周期の旋律を比較的速いテンポで繰り返し演奏されるものである。前者はバリのガムラン音楽で一般的なプンガワツ pengawak 形式<sup>19</sup>などと考えることができるし、後者は4拍または8拍で一旋律をなし、これを繰り返し演奏するような曲の部分バパン bapang 形式またはバテルbatel形式などにあたる。バリのガムラン音楽はこのように、周期が異なる旋律の組み合わせやその繰り返しによって音楽が構成されているのである。

以上の二つの分類は、タンダッの歌唱法を考えるとときにも大いに役立てることができ、実際に歌われる歌唱も両者ではまったく異なる方法が用いられる。それでは、双方はいかに歌唱の方法が異なるのか、以上のガムラン音楽の特徴から見いだした分類に従ってそれぞれの歌唱についてみていきたい。

## 5. プンガワツ形式におけるタンダッの歌唱法

ここでは旋律の周期や拍節構造が長く、さらにゆっくりとしたテンポで演奏される曲部分におけるタンダッの歌唱についてみていく。譜例1（本文100ページ）は、舞踊レゴン・クラトンにおけるジュル・タンダッの歌唱の一部を示したものである。この曲部分は、プンガワツ形式で構成されるものではないが、ゆったりとしたテンポで演奏されるという音楽の特徴が一致しているため、それと同様の

歌唱の方法がとられる。

譜例は、ガムラン演奏の中で主旋律を担当するグンデル・ランバット *gender rambat*<sup>20</sup> に対して演唱者Aと演唱者Bのそれぞれの歌唱を示したものである。グンデル・ランバットの伴奏は4小節（16拍分）で一つの旋律をなし、旋律に対しては、拍節周期を示す重要な箇所にはゴング [(G)と表記] とクレントン [(T)と表記] が叩かれる。

演唱Aと演唱Bは、いくつかの共通点と相違点がみられる。まず、共通点としては、繰り返されるグンデル・ランバットの旋律に対して、その一部分をなぞるように歌いあげると歌唱旋律の最終音を伸ばし、しばらく間（休符）を置き、また旋律の一部分を歌いあげるといった繰り返して歌唱を加えるということである。譜例における点線は、歌唱部分の音高とガムランの音高が共通する部分を示したものであるが、この点線部が示すように、歌唱はリズム的にも旋律的にも常にガムランの旋律に沿って歌われていることがわかるだろう。演唱者はガムラン旋律の一定区間（1～2小節分）を歌いあげると、歌唱の最終音を伸ばし、しばらく休符を置き、また同じように歌い始める。このような歌唱の繰り返しは、演唱Aにおいては、[Reng-ka reng-ka ning], [ra-ga ne], [ngren ce-pi], [song ning rimang], [wa-wu . . .] が、演唱Bにおいては、[Dhuh rat-na-yu nda-tan pa-si-ring], [nin-dhyeng sa-rat], [han-rang sa-ken dri-ya] が歌われるまでの各まとまりのことを指している。さらに、[ ] 内の歌詞における下線部分は歌唱旋律の最終音が伸ばされる音の箇所を示しているが（譜例においては丸で囲った部分）、これにはガムランと歌唱の深い関連性を見出すことができる。その関連性とは、歌唱の最終音が伸ばされる箇所が、常にガムランの旋律においてゴングまたはクレントンが鳴らされるということと、さらに、その際のグンデル・ランバットの旋律の音高と歌唱旋律の音高が同じであることの二点である。演唱Aの [Reng-ka reng-ka ning] においては、クレントン(T)の箇所で歌唱旋律の最終音が伸ばされ、その際のガムランと歌唱の音高はそれぞれ [C#]、次の [ra-ga ne] においてはゴング(G)の箇所でガムランと歌唱の音高は [G#]、[ngren ce-pi] においてはクレントン(T)の箇所でガムランと歌唱の音高は [C#] . . . といった感じである。以上のように、歌唱の最終音が伸ばされる箇所は、常にゴングまたはクレントンが叩かれる箇所において、さら



にガムランと同じ音高によって伸ばされることがいえる。

その一方で、演唱Aと演唱Bでは、歌唱を歌い出すタイミング、歌唱旋律の最終音を伸ばす箇所、そして歌唱の節回しや装飾において異なる。演唱Aは、譜例の第2小節目から歌い始めているのに対して、演唱Bは第3小節目から歌い始めており、さらにそれ以降も歌い始めるタイミングや歌唱の最終音を伸ばす箇所は相違している。また主旋律グンデル・ランバットに対する歌唱旋律のあり方は、演唱Aと演唱Bをみても分かるように節回しや装飾法においてまったく自由であり、演唱Aのように比較的細かいリズムでガムランの演奏に沿いながら歌う場合もあれば、演唱Bのようにガムラン旋律の大まかな音に従いつつ緩やかな旋律線を描きながら歌う場合もある。

さて、ここで重要なのはガムランの旋律と歌唱旋律の関連性である。演唱Aと演唱Bはそれぞれガムランの主旋律から離れることなく、常に一定の関係を保って歌唱が加えられ、さらに歌唱旋律の最終音はゴングまたはクレントンが叩かれる箇所において伸ばされる。バリの歌い手は、歌唱旋律の最終音が伸ばされることをその音に「落ちる [jatuh]」という言葉で表現する。歌い手は、常にガムランの旋律に、拍節周期や旋律のまとまり、さらに重要な音や終止感が生じる音というものを見出し、その音に歌唱の最終音、つまりはその音に「落ちる」ように歌唱旋律を歌いあげるのである。その一方で、譜例の演唱Aと演唱Bの比較で見られる歌唱の違い、すなわちガムランの旋律に対して歌唱を入れ始めるタイミングや歌唱の最終音を伸ばす箇所、また歌唱旋律の節回しや装飾の施し方といったものには演唱者の自由が許容される。このように、ガムランの旋律周期が長くゆっくりとしたテンポで演奏される曲の部分における歌唱においては、ガムランと歌唱において厳守されるべき規則と、自由な歌唱展開の二つで成り立つ歌唱であることがいえるだろう。

譜例 1 プンガワツ形式における演唱Aと演唱Bの歌唱例

♩ = 55

演唱A

演唱B

グンデル・ランバット

ゴング・クレシントン

(G) (T)

(G) (T)

(G) (T)

## 6. バパン形式におけるタンダッの歌唱法

### ーチェチャントウンガン cecantungan

バパン形式のように、ガムランの旋律周期が短く、さらに速いテンポで繰り返して演奏されるような曲部分においては、チェチャントウンガンと呼ばれる歌唱法が用いられる。チェチャントウンガンとは、「自由に」歌われる歌唱法のことをいい、あくまでも歌い手の自由な感性のもとで歌唱が加えられる (Sekerta, Sumandhi, p.c., 2005)。

譜例2 (本文102~103ページ) は、舞踊レゴン・クラトンのバパン形式の部分における演唱者C、演唱者D、演唱者Eの歌唱を例にあげたものである。三者の演唱は、ガムランのテンポの速い演奏に対して、どれも非拍節的に伸びやかに歌唱を加えているということ以外には、歌唱を歌い出すタイミングや歌唱旋律ということに関して共通点が見られない。しかしながら、タンダッがガムラン音楽に付随する歌唱であるならば、チェチャントウンガンの歌唱法においてもガムランと歌唱には何らかの関連性が生じるはずである。チェチャントウンガンとはガムラン音楽とどのような関係にあるもののかをいい、彼ら(彼女ら)の述べる「自由な」歌唱法とはいったい何であろうか。

そのことについては、インタビューの中でバリの歌い手が口を揃えて、「歌唱は自由であるけれども、ガムランと歌唱の“ララス laras”は揃えなければならない (Candri, Kembar, Sekerta, Sumandhi, p.c., 2005)」という一言に答えがあるように思われる。“ララス”は、ガムラン音楽でいう「音階」を指す言葉である。バリの音楽にはスレンドロ Slendro<sup>21</sup>とペログ Pelog<sup>22</sup>の2つの音階が存在しており、さらにこれはどれも5音から構成される。レゴン・クラトンの音楽には、ペログ音階で構成されたガムランが伴奏に用いられているため、歌い手が述べるように“ララス”を揃えるという意味では、歌唱においてもペログ音階を用いるということになる。ガムランの音楽に対して歌唱を加えるのだから、ガムランと音階を一致させることはごく当たり前のことと思われるが、“ララス”には、単に「音階」という意味だけでなく、ある一定の旋律が支配する核となるいくつかの音や主音 (Tonic) さらにその旋律の音域といったことも含まれるのではないかと考える。譜例2においては、ガムランの主旋律 (グンデル・ランバット) に対して拍節構造を示すゴングやクレントンが叩かれると同時に、ジュブラ

グやジェゴガンといった楽器も主旋律に対して核となる音を示す。つまり譜例2のババンの旋律は、グンデル・ランバットの演奏をみて分かるように「C#、E、G#、A」の4音を繰り返している中でも、特に「C#」と「G#」は重要な核音として、さらにゴングやクレントンが叩かれる「C#」が主音として歌い手に認識され、歌われる歌唱旋律においても強く影響されると考える。そのことは、譜例2で各歌い手の歌唱の出だし音や歌唱が伸ばされる音が核音「C#」または「G#」が多用されていることから窺い知ることができるだろう。

以上より、チェチャントウンガンとは、ガムランの旋律における主音や核音＝“ララス”から逃れることなく、その音を素材として自由な節回しや装飾でもって発展させながら歌唱を展開させる歌唱法だと述べるができる。このようなチェチャントウンガンの歌唱法においては、歌い手個人の歌唱センスや音楽的な感性が存分に発揮されるものとなり、また歌い手としての技術や経験、声楽の知識も反映される。そういった意味で、チェチャントウンガンの歌唱法は、歌い手個人の様式で確立される「自由な」歌唱であるといえる。

譜例2 ババンにおける演唱C、演唱D、演唱Eの歌唱例 ♩=85

演唱C  
Ra - - - hi - na ta - tas keman tiyan

演唱D  
Swa na - - - ga - ra

演唱E  
Rungan run-git

グンデル・ランバット

ジュブラグ

ジェゴガン

ゴング・クレントン  
(G) (T) (G) (T) (G) (T) (G) (T)

注：グンデル・ランバットは主要旋律を担当する楽器で、ジュブラグとジェゴガンはその旋律の核となる音を叩く。

sang-hyang                      bas-kara  
 ka-dang                      mit-ra tan ki-mu-teng                      ya-ya-h  
 ranpa-                      hi-ra nga-we ta-nan lun-gan

(G) (T) (G) (T) (G) (T) (G) (T)

## 7. まとめ

タンダッの歌唱は、十人の歌手がいれば、十通りの演唱を見出すことができるほど多様性がみられるものである。さらに、同じ歌手によっても歌われる場所や時が変われば歌唱の節回しや歌唱展開が微妙に異なり、毎回異なる歌唱が実践される。バリでも、特別に訓練した歌手にしか歌うことができないタンダッは、その表現の多様性から技術的にも難しく、また歌えるものも少ない。このような多様性が存在する中でも、歌手自身の音楽的な感覚においては、その歌唱がタンダッであるための歌唱の規則や歌唱法が存在しており、本稿ではこのようなタンダッの歌唱法についてガムラン音楽との関連性から分析を進めてきた。以上の考察よりタンダッの歌唱について以下にまとめる。

タンダッの歌唱には、大きく二つの様式があり、それぞれに異なる歌唱の規則や特徴が存在している。タンダッの歌唱様式の一つは、ガムランの旋律周期が長く、ゆっくりとしたテンポで演奏される曲部分において歌われるもので、その際の歌唱は常にガムランの旋律に従いながら、さらにゴングやクレントンといった拍節楽器が叩かれる重要な音と交わる[またはその音に落ちる]ように歌唱が展開されるものである。もう一つは、短い旋律周期を速いテンポで繰り返し演奏する

ような曲部分に用いられる歌唱法で、これはチェチャントウンガンと呼ばれた。チェチャントウンガンは、ガムラン音楽の速い演奏に対して、ガムランの旋律の核音または主音から逃れることなくこれらを自由な節回しと装飾でもって歌唱旋律展開させ、ガムランの演奏とは対照的に伸びやかに非拍節的に歌われる歌唱法のことを指す。この場合、核音をどのように歌唱旋律として発展させ、また装飾づけるのかといったことに関しては、異なる歌い手のいくつかの歌唱を比較研究する中で、核音または主音に対する装飾法やその音に向かうまでの音型といったことが明らかにされるかもしれないがそれは今後の課題としたい。

本稿では、バリのガムラン音楽に付随する歌唱タンダックについて述べたが、今後は隣島ジャワのガムラン音楽におけるガムランと歌唱の関連性や、同じ東南アジアの音楽として沖縄古典音楽の中でも特に昔節（大昔節）などにおける三線とうたの関連性について視野を広げて研究を進めたい。その中で、東南アジアにおける「楽器とうた」というものが共通してどのような特徴をもつか明らかにしたいと考えている。

本論文は、2005年度沖縄県立芸術大学音楽芸術研究科修士論文「バリの声楽タンダック tandak の歌唱様式の研究」に加筆したものである。

#### [主要参考文献]

Bandem, I Made

1992 *Wimba Tembang Macapat Bali*. Denpasar.

コバルピアス, ミゲル

1991 『バリ島』 関本紀美子訳、平凡社、[Migel Covarrubias 1937, *Island of Bali*. New York: Alfred A. Knopf.]

De Zoete, Beryl and Spies, Walter

1973 *Dance and Drama in Bali*. London: Oxford University Press, [Originally Published in 1938.]

Herbst, Edward

1997 *Voice in Bali: Energies and Perceptions in Vocal Music and Dance Theater*. Hanover and London: Wesleyan University Press.

増野亜子

2004 「アルジャのプブソソにみるモチャバット声楽の音楽的規範」『東洋音楽研究』  
69 35-50。

McPhee, Colin

1966 *Music in Bali: A Study in Form and Instrumental Organization in  
Balinese Orchestral Music*. New Heaven and London: Yale University Press.

皆川厚一

1994 「ガムランの体系」河野亮仙・中村潔編『神々の島バリ——バリ＝ヒンドゥーの  
儀礼と芸能』春秋社、pp.133-170。

1998 『ガムランを楽しもう——音の宝島 バリの音楽』音楽之友社。

鍋島真里

2002 「バリ島儀礼歌キドゥン——その歌唱様式に関する一考察」『音楽学』48(2): 1  
19-133。

佐藤まり子

2003 「ジャワ・ガムランの構造と技法の研究(その3) IV 技法と理論」『伝統と創  
造』東京音楽大学民族音楽研究所研究紀要、pp.50-131。

Suguriwa, Gusti Bagus

1977 *Penuntutun Pelajaran Kakawin*. Denpasar: Proyek Sasana Budaya Bali.

鈴木良枝

2002 「バリ島のガムラン編成ゴン・クビヤールによる創作曲の概観」『ムーサ』(沖縄  
県立芸術大学音楽学研究誌) 3: 21-31。

田村史

1983 「ガムラン音楽におけるうた」『南方文化』10: 116-131。

Tenzer, Michael

1998 *Balinese Music*. Singapore: Periplus Editions.

2000 *Gamelan Gong Kebyar: The Art of Twentieth Century Balinese Music*.  
Chicago and London: The University of Chicago Press.

與那城常和子

2006 「バリの声楽タンダッ tandak の歌唱様式の研究」 沖縄県立芸術大学大学院音楽芸術研究科平成17年度修士論文。

注

- 1 「偉大（大きな）声楽」を意味する“トゥンバン・グデ tembang gede”または“トゥンバン・アグン tembang ageng”とも呼ばれる。約11世紀にジャワからバリに伝えられ、その後16世紀までの間にバリ全土に広まったと考えられている（Bandem1992: 3-4）。クカウインは古代ジャワ語で書かれた韻律詩であり、その題材となるものは主にラーマヤナ Rāmāyana やマハーバーラタ Mahābhārata などのインド叙事詩である。
- 2 「中間の花」を意味する“スカル・マディヨ sekar madya”、“スカル・トゥンガハン sekar tengahan”とも呼ばれる。キドゥンは、13世紀後半に東部ジャワの宮廷に誕生した韻律詩で、その後14世紀以降にバリに伝えられた。キドゥンには幅広く「歌」という意味があり、シャーマンの歌集団を意味する古マレー語の“widu”または“bidu”から由来しているともいわれている（Bandem1992: 121）。その由来が示すように、ジャワより同名の韻律詩が導入される以前にも、バリにはキドゥンと呼ばれる古い歌が存在しており、それは呪術的な性質をもつものであったらしい（鍋島2002: 121-122）。バリのキドゥンは特に儀礼歌として知られており、寺院の祭礼や、通過儀礼などの宗教行事において重要な役割をもって歌われる。詩の題材となるものは、東部ジャワを舞台にした王朝物語や恋愛物語、さらにはジャワやバリにおける神話や挿話といったものである。
- 3 別名“スカル・アリット sekar alit”、“ププ pupuh”とも呼ばれる。マチャバットは、16世紀に中部ジャワを起源として誕生し、19世紀から20世紀にかけてバリに広まった韻律詩で（Bandem1992: 7）、バリではマチャバット韻律に従って作られたバリ語の詩や物語のテキストまたは文学作品のことをググリタン geguritan と呼び広く人々に親しまれている。マチャバット声楽は、バリの人々の間でも愛好家が多く、宗教的な行事において歌われるだけでなく、純粋に歌として親しまれており、さらに歌舞劇アルジャ arja とも深い関わりをもつ。アルジャは19世紀初頭に誕生した音楽、歌、舞踊、演劇のすべてが混合した新しい民衆劇で、劇における台詞や感情はすべてマチャバット



- トの韻律とその歌唱によって表現される。
- 4 サンヒャン儀礼は、人間や物、動物を媒体として精霊や悪霊を表出させ、穢れや疫病を祓う悪魔祓いの儀礼である。“サンsang”は尊称であり、“ヒャンhyang”は神的な存在を表す。儀礼の進行においては、ガムランの伴奏（ググンタンガン gegentangan と呼ばれる編成）と共に女性と男性の合唱による歌唱（グンディン・サンヒャン）が重要な役割を担って歌われる。
  - 5 ケチャツは、1930年代に外国人ワルター・シュピースによって創作されたもので、サンヒャン儀礼における男性の合唱にラーマヤナ物語の舞踊を加えて芸能化したものである。ケチャは複数の男性が4～5つの異なるリズムパターンを分担し、その繰り返しを同時に発声する合唱で、声のガムランともいわれる。
  - 6 1920年代の後半に誕生した芸能で、青年の男女による主に恋愛をテーマにした掛け合い歌である。この芸能は10代前後の若い男女によって演じられ、複数の男性と女性のグループがそれぞれ列をなして、または向かい合わせに隊形を作り、歌を歌いながら時に踊りや所作を加える。その際の歌唱のことは、グンディン・ジャンゲルと呼ばれており、サンヒャン儀礼における男女の合唱を基に創作されたといわれている。
  - 7 サンディヨ・ギータは、1984年にバリ芸術祭の演目として誕生した新しい芸能で、ガムラン音楽を伴奏にして男女複数で合唱するものである。近年では歌だけでなく、踊りや振りも加えられるようになった。
  - 8 バリにおけるスンドラタリの創作と需要については、小池まりこ「インドネシア国民文化の生成—バリ島の舞踊劇スンドラタリの生成とその需要を事例として—」『ムーサ』（沖縄県立芸術大学音楽学研究誌）6:59-726。が詳しい。
  - 9 《キジャン・クンチャナ Kijan Kuncana》、《ゴパラ Gopala》、《チリナヨ Cirinaya》など。
  - 10 クレアシ kereasi は「創作」、バル baru は「新しい」を意味するインドネシア語。
  - 11 人形遣いのことはダラン dalang と呼ばれる。
  - 12 バリのワヤンには、グンデル・ワヤン gender wayang と呼ばれるガムラン編成が使用される。
  - 13 伴奏には元来ゴング・グデ gong gede と呼ばれる編成が用いられるが、今日ではその代用として20世紀初頭に誕生したゴング・クビヤール gong kebyar の編成が用いられることが多い。

- 14 スリンと呼ばれる竹製の縦笛が主旋律を担当し、その他に太鼓やドラ、シンバルなどの打楽器群が加えられる編成。
- 15 舞踊レゴン・クラトンはガンブー劇と儀礼サンヒャンの動きを混合させた舞踊であり、レゴン・クラトン専用のガムラン音楽も、ガムラン・ガンブーの主要旋律を鍵盤楽器に作り変えたスマル・プグリンガン *semar pegulingan* の一種が用いられる。
- 16 当時、ジュル・タンダッを務めたのは芸術高校の教員であったイ・ニョマン・スマンディ I Nyoman Sumandih 氏である。また、1965年には、ジュル・タンダッでなく、より多くの声の表現（台詞や語り）を入れるためバリの人形遣いダランに代替された。現在では、ガムランの演奏者に加え、主に台詞や語りを担当するダランと、歌を担当するジュル・タンダッ、そして複数の女性によるゲロンの歌唱の三種類の声の表現による上演が一般的なスタイルになりつつある。これは、1979年に確立された上演スタイルである。
- 17 青銅製のドラ。
- 18 このように旋律上の規則的な周期を表すゴングのまとまりのことを「ゴンガン *gon gan*」という。
- 19 元々はガムラン・ガンブーの楽曲における形式名。旋律周期が長く、大抵は256拍で一周期を構成する。
- 20 グンデル・ランバットは、ペログ音階による14枚の鍵盤で構成されるグンデル属の楽器である。レゴン・クラトンの音楽においては特に主旋律を担当する。譜例1および譜例2はグンデル・ランバットの近似値を用いて採譜したもので、その5音音階を「C#・D・E・G#・A」としている。
- 21 スレンドロ音階は、5音の各音の間隔がほぼ均等に配置されたものである。
- 22 ペログは、もともと7音音階からなるが、通常はこの7音から5音を選んだ旋法が用いられる。その中でもペログ・スリシール *pelog selisir* と呼ばれる旋法は、バリのガムランにおいてもっとも一般的に使用されるもので、琉球音階に似ている響きをもっている。