



2025.7.6

福岡ガムラン倶楽部 LOU 演奏会
あんたがたどこさーガムランのわらべうたー

【 解 説 】



■「ガムランのわらべうた」について

インドネシアの伝統楽器、ガムラン。その魅力的な響きは 20 世紀中ごろより国境を越えて世界各地に広まり、独自の発展を遂げてきました。私たちのアンサンブル名の由来でもあるアメリカの作曲家ルー・ハリソンは、その響きに特に魅せられた音楽家の一人です。1970 年代以後、ハリソンはその伝統的な奏法を学びつつ、そこに異なる音楽語法を掛け合わせた「ハイブリッド」な作風のガムラン音楽を多数制作しました。また、ハリソンにガムランを指導した音楽家・研究者ジョディ・ダイヤモンドも、自国でインドネシアの伝統音楽を表現することの意味を自問しながら、作曲家として新しい作品を創作しました。このように、アメリカでは、ガムランの伝統と新しいアイディアが出会い、アメリカン・ガムランとも呼ばれる独特の響きが生まれました。

日本にも数多くのガムラングループが存在します。伝統音楽の継承を目指す人々、新たな作品を作曲・演奏する人々など、そのあり方は多岐にわたります。私たちは、もともと作曲家・藤枝守の研究室（九州大学芸術工学部）が母体となり、この楽器に関心のある福岡の人々が自由に集まってできたグループです。伝統的なレパートリーや現代の作品を演奏してきましたが、音楽を専門とするコミュニティではなかったことから、技術的な洗練を目指すことよりも、その場に集った人と楽器から生まれる偶然的な音を楽しむような雰囲気自ずと出来上がっていききました。ここ福岡にガムランがあり、そこにバックグラウンドの異なるメンバーが集まり、ともに時間を過ごす。そのなかで自然に生まれるアイディアや音世界を道標として形を作っていく、今ここでしか響くことのない音を生みだそうと活動しています。





そんななか、どのメンバーも共通して知っているわらべうたを、ガムランをとおして響かせるというアイディアが生まれました。わらべうたは、江戸時代以前から口伝で現代まで伝わってきた子どもの歌で、世代や地域とともに移り変わる、今を生きる日本音楽といえます。アメリカで、ガムランの伝統と独自の音楽的背景とが融合したアメリカン・ガムランが生まれたように、世代を超えて私たちの身体にしみついているわらべうたの旋律をつうじて、ここ日本・福岡でも私たちならではのガムランの響きが生まれるかもしれない。そんな漠然とした想いからこの企画をスタートさせました。

あんたがたどこさ？異国の伝統に触れていたとしても、現代の音楽に取り組んでいたとしても、私たちは常に私たちだけの場所に立っているはずです。そのことは、音楽を演奏することとどう関わるのでしょうか？この場所、このメンバー、この楽器でしか生まれない響きのなかに、ガムランという楽器がつくる「場」の意味が浮かび上がってくことに期待しつつ、演奏会をつうじて問いを投げかけたいと思います。

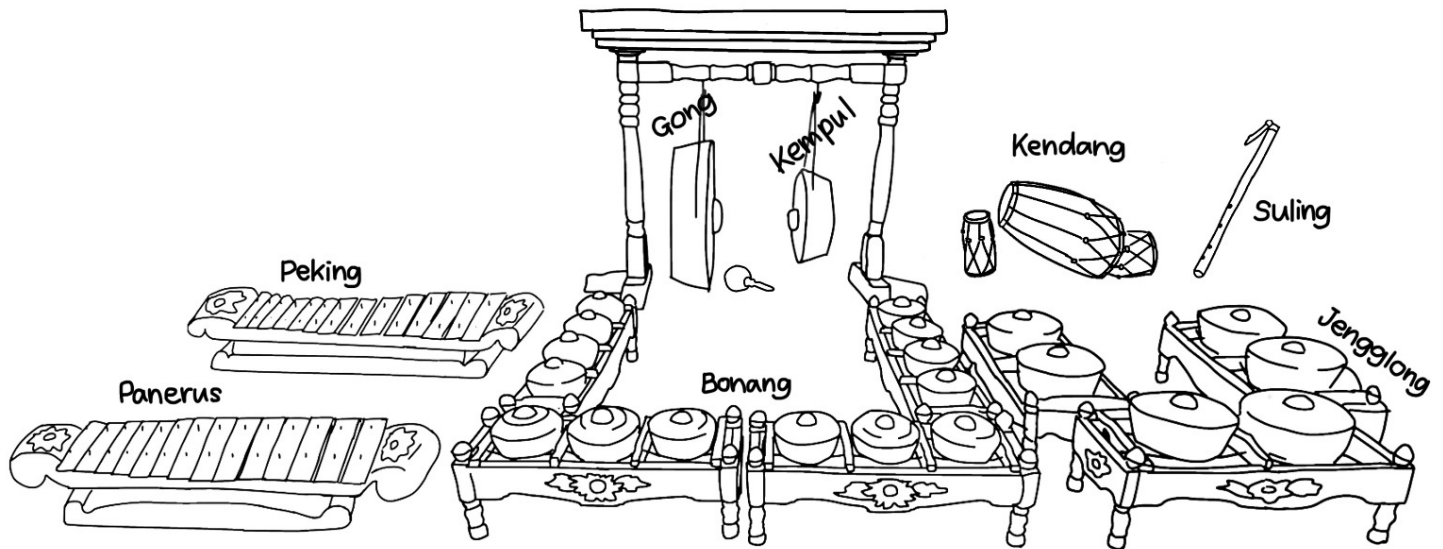
福岡ガムラン倶楽部 LOU
松村 由佳



■ 楽器紹介

【ガムラン・ドゥグンの楽器】

ガムラン・ドゥグンは、インドネシアの西ジャワ（スンダ）地方に伝わる、比較的小規模な形態のガムランです。大小のお椀状／板状の金属鍵盤を持つ楽器群のほか、笛と太鼓が標準的に使われます。通常、ペログ・ドゥグンと呼ばれる五音階が用いられます。



ゴング（Gong）はガムランを象徴する最大の楽器で、大きな重低音で楽曲の区切りを合図します。対となるやや小さめの楽器はクンプール（Kempul）と呼ばれ、比較的最近ガムラン・ドゥグンに追加されたものです。通常、楽曲の途中の決まった拍で打たれます。

ジュングロン（Jengglong）は楽曲の骨組みにあたる音を演奏するための低音域の楽器で、6個のお椀状の鍵盤から成ります。

ボナン（Bonang）はガムラン・ドゥグンの中心ともいえる中音域の楽器で、一般に14個のお椀状の鍵盤から成ります。楽曲の主旋律を演奏したり、骨組みとなる音を知らせる特有のパターンを繰り返し演奏したりします。

パヌルス（Panerus）とプキン（Peking）はいわゆる鉄琴で、前者は中音域、後者は高音域を担当します。主に装飾的な役割の楽器で、主旋律をパラフレーズしたり、骨組みとなる音に基づく即興的なパターンを演奏したりします。

クندان（Kendang）は大小複数の太鼓から成る打楽器です。全体のテンポを調整したり、楽曲の終わりを合図したりする指示役を担います。

スリン（Suling）は4つの穴を持つ竹笛で、即興的な装飾によってアンサンブルに特有の彩りを与えます。より柔軟な音階に対応できる6穴のスリンもあります。

【その他のインドネシアの楽器】

本公演では、ガムラン・ドゥグンの標準的な楽器以外にも、メンバーが色々なところから集めた、スンダ地方を中心とするインドネシアの楽器を自由に用います。



チャルン (Calung) はスンダ地方や近隣各地域で用いられる、大小さまざまな竹を並べた楽器のセットです。ガムランと同じように低音から高音まで複数のパートがあり、それぞれの音が組み合わさって複雑な響きを構成します。

コスレック (Kosrek) はコインで溝を擦って音を出すギロのような竹楽器。しばしばチャルンと一緒に用いられ、アンサンブルに躍動的なリズムを与えます。

カリンディン (Karinding) は竹製の口琴で、口に当てて振動させ独特の音色を出します。スンダ地方では農村の音楽などで用いられます。

チェレンプン (Celempung) は竹の表皮を削り出し、駒を立てて弦として用いる打弦楽器です。カリンディンとともにスンダ地方の農村音楽でしばしば用いられます。

ルバーブ (Rebab) はインドネシアの各地域でみられる二弦の擦弦楽器です。スンダ地方では、一般にワヤン・ゴレという人形劇の伴奏音楽などで用いられます。ガムラン・ドゥグンで使われることもあります。

カチャピ (Kacapi) はいわゆる箏の一種です。スンダ地方では、スリンとともに古くから歌の伴奏に用いられてきました。スリンとカチャピの器楽合奏音楽もあります。

クチュレ (Kecrek) はスンダ地方や近隣各地域で用いられる、金属板を重ねた小型の打楽器です。リズムカルに打ってリズムを装飾します。ガムラン・ドゥグンでもよく用いられます。

サロン (Saron) はいわゆる鉄琴です。ガムラン・ドゥグンでも鉄琴をサロンと呼びますが、今回用いる楽器は中央ジャワ製のサロンで、ドゥグンとは異なる音階のものです。

■ 曲目解説

1. 作者不詳：Gambir Sawit (1950s-70s?)

ガムラン・ドゥグンの伝統的な楽曲。太鼓クンダンの合図でテンポが次々に移り変わる特徴的な構成を持ち、しばしば演奏会の最初または最後に演奏されます。

ガムランというと古代から伝わる音楽という印象を受けるかもしれませんが、少なくともガムラン・ドゥグンにおいては、いわゆる「古典」として定着している作品も最近の創作ないし他ジャンルからの転用であることが珍しくありません。本作の作曲者は不明ですが、古くは主旋律を担当していたボナンが伴奏の役割を担うという楽曲様式上の特徴から、比較的最近になってドゥグンのレパートリーに加わった作品だと推測されます。

タイトルの gambir と sawit はいずれも特定の種類の植物を意味する言葉ですが、本作にはスンダの歴史にまつわる伝統詩の歌唱を伴うバージョンもあることから、エヤン・ガンビル・サウィットと呼ばれる歴史上の人物を指す可能性が高そうです。この人物はこの地方にかつて実在したパジャジャラン王国の偉人とされ、ある種の神聖さを象徴していると考えられます。

2. Lou Harrison : Ibu Trish (1989)

アメリカの作曲家ルー・ハリソンがガムラン・ドゥグンのために作曲した少数の作品のうちの一つ。アジアの音楽、とりわけガムランの愛好家として知られるハリソンは、かつてカリフォルニアのサンノゼ州立大学に勤めていた折、彼が後に「一組の花 Sekar Kembar」と名づけたガムラン・ドゥグンのセットを西ジャワの州都バンドンから輸入し、伝統的な奏法を学びました。彼はドゥグンを「室内楽ガムラン」と呼んで愛好し、この楽器のための新作を数曲残しています。本曲はそうした作品のうちもっとも後年に書かれたもので、ハリソンを指導したガムラン奏者の一人トリッシュ・ニールセンに捧げられました。

西洋音楽風にすべてのパートが記譜されている他のドゥグンのための作品と異なり、本作はシンプルな単旋律で構成されており、即興的な装飾の余地が残されている点で、伝統的なドゥグンの楽曲に近い趣があります。とはいえ、伝統曲とは異質な側面もあり、ハリソン特有の無国籍な音楽性が反映されています。楽曲の途中では「アロック」と題された展開部があり、穏やかな楽曲の流れに緩急を与えています。

3. Jody Diamond : Kenong (for bonang) for Gamelan L.O.U. (2025)

アメリカの作曲家ジョディ・ダイヤモンドによる実験的な楽曲。もともとはジャワ・ガムランの楽器クノンのための作品でしたが、後年ボナンのためのバージョンが作られ、さらに 2025 年、オンラインでの交流をつうじて福岡ガムラン倶楽部 LOU のために新たに編曲されました。

ルー・ハリソンにガムランを指導したことでも知られるダイヤモンドは、長年にわたる演奏・研究・出版活動などをつうじて、ガムラン音楽の世界的な広がりを牽引してきました。一方、新しい音楽にも積極的に関心に向け、1980 年代にはインドネシアの実験的な作曲家に関する調査を行っています。本作はその調査の経験から生まれた作品で、ボナンのすべての鍵盤を 7 名で同時に叩くという独創的なアイディアに基づきます。具体的な音の指定はなく、演奏方法の指示のみで構成されており、以下の五つのセクションが一続きに演奏されます。

1. Gathering ボナンの音がひとつ、またひとつと集まり、次第に重ねられていく、静かなオープニングの楽章。
2. Dividing 全体の鍵盤を色々な数で分割し、交互に演奏する楽章。
3. Ringing 鍵盤を裏側から叩くことで深い残響を生み、その響きで互いに交信する楽章。今回の編曲で新たに追加されました。
4. Interlocking 個々の鍵盤を互い違いに叩き、全体としてひとつの旋律になるようにつなげていく楽章。
5. Increasing 各鍵盤を一定のリズムで叩き、その音を徐々に大きくしていく楽章。最大の音量に達したところで楽曲は終了します。

また、本作の演奏において、マレットは単なる道具ではなく、ダンサーとして扱われます。このイメージを活かすための工夫として、本公演ではメンバーの自作による一揃いの 14 本のマレットを用います。この作品のさらなる詳しい来歴と私たちの交流の経緯については、末尾に掲載する作曲者ご本人からの素晴らしいプログラムノートを参照してください。



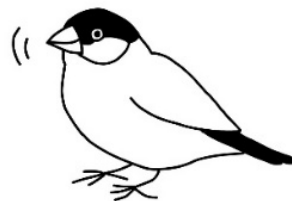
ジョディ・ダイヤモンドさんとのオンラインでの交流の様子。

4. Abah Idi? : Galatik Mangut (1926-29?)

ガムラン・ドゥグンの伝統的な楽曲。ボナンが奏でる主旋律が細やかな装飾を伴って展開する、ドゥグン・クラシックならではの響きを聞くことができます。

ガムラン・ドゥグンの演奏がいつ、どのようにして始まったのかは正確にわかりません。しかし、竹笛スリンや太鼓クンダンを含む現代的な演奏様式は、1920年代バンドンでの宮廷音楽家の活動により本格的に確立したといわれています。当時の音楽家の証言によれば、その指導的存在であったイディという音楽家が多くのレストランを創作したとされ、本曲はそうした作品の一つと伝えられます。

タイトルの明確な意味はわかりませんが、スンダ語の辞書を引くと、galatikは「文鳥」を指す言葉だそうです。一方、mangutの意味は曖昧ですが、manggutと表記されることもあり、この場合「うなずく」という動作を意味します。この解釈が正しいかはわかりませんが、「うなずく文鳥」という表題は、ゆったりとしながらも、どこかとらえどころのないこの作品の響きによく合っているように感じられます。



5. 福岡ガムラン倶楽部 LOU : ガムランのわらべうた (2025)

福岡ガムラン倶楽部 LOU によるガムラン・アレンジ版のわらべうた集。わらべうたとは、子どもが歌う歌のうち、口頭で歌い継がれてきた一般に作者不詳の楽曲を指します。本作は、日本人が慣れ親しんできたその旋律を新しいガムラン音楽として再解釈する試みです。

演奏方法は曲毎に大きく異なっており、それぞれ独立したアイディアのパッチワークとなっています。たとえば、元のわらべうたの遊びや動作をそのまま演奏ルールに取り入れたり、ガムラン以外の楽器や音具を使って音色を変化させたり、主題となる動物や自然を音や光で模倣したり、といった具合です。

同じアジア音楽として、わらべうたとガムランの音階は共通部分も多く、マドゥンダと呼ばれる別の音階用の替え鍵盤を組み合わせることで、ほとんどそのまま演奏できることがわかりました（ただし、節回しを変えた曲もあります）。とはいえ、本作でわらべうたを取り上げた理由は、決して音階が近いからではありません。むしろ、ガムランとわらべうたという異質なものの同士の、試行錯誤しながら組み合わせしていくプロセスに重きが置かれています。

音楽学者の小泉文夫は、「民族性というものはいつでも動いているものだ…新しい要素とぶつかり合ったり、それを取り込んだりするときに、そこに日本の民族性が現れてくる」（『子どもたちの遊びとうた——わらべうたは生きている』1986年、147頁）と述べています。音楽経験を問わず、自由に参加できる音楽コミュニティ

として構想された LOU の活動では、完成された音楽表現より、場や人間、楽器から偶然に生まれる土着的な響きが探求されてきました。《ガムランのわらべうた》は、異なる二つの音楽世界の緊張関係のなかから、LOU というコミュニティの「民族性」を響かせようとする試みといえるかもしれません。

《ガムランのわらべうた》の構成曲（いずれも作者不詳）

ゆびきりげんまん

子どもが約束事をするとき、小指同士を交差させて歌う短いわらべうた。

うさぎうさぎ

月面の模様をうさぎに見立てて歌う古い動物歌。



どれにしようかな

子どもが物を選ぶとき、候補を次々に指差しながら歌う日常的なわらべうた。

ほたるこい

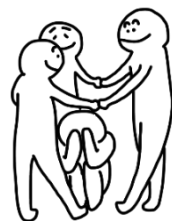
夏の夜の水辺で蛍を呼びだす歌。「カエルの歌」のように輪唱できることでも知られます。

せんせいにゆっちゃろ

「いーけないんだ、いけないんだ」のフレーズでおなじみの、悪いことをした子どもを他の子どもたちが責め立てるように歌うわらべうた。

かごめかごめ

手をつないで輪をつくり、屈んだ鬼の周りをまわる遊びで有名な古い遊戯歌。



ずいずいずっころばし

鬼決めに使われる遊戯歌。数人で集まって両手で丸を作り、歌いながら順番に人差し指を入れていき、最後に指の残った人から抜けていくという遊び方をします。



あんたがたどこさ

手毬歌の一種。毬つきの毬を、歌詞の「さ」に合わせて股の下にくぐらせる遊びで有名。歌いながら玉を投げ上げるお手玉歌としても知られています。

(解説：岡崎 峻)

(絵：松村 由佳)





わらべうたの歌詞

ゆびきりげんまん

ゆびきりげんまん

うそついたら はりせんぼんのます

ゆびきった

うさぎうさぎ

うさぎうさぎ なにみてはねる

じゅうごやおつきさま みてはねる

どれにしようかな

どれにしようかな

てんのかみさまのいうとおり

あべべのべ

ほたるこい

ほ ほ ほたるこい

あっちのみずはにがいぞ

こっちのみずはあまいぞ

ほ ほ ほたるこい

せんせいにゆっちょろ

いけないんだ いけないんだ

せんせいにゆっちょろ





かごめかごめ

かごめ かごめ

かごのなかのとりは いくつかでやる
よあけのばんに つるとかめがすべった
うしろのしょうめん だあれ

ずいずいずっころばし

ずいずいずっころばし ごまみそずい
ちゃつぽにおわれて トッピンシャン
ぬけたら ドンドコショ
たわらのねずみがこめくってチュウ
チュウ チュウ チュウ
おとさんがよんでも おかさんがよんでも
いきっこなしよ
いどのまわりで おちゃわんかいたのだあれ

あんたがたどこさ

あんたがたどこさ ひごさ
ひごどこさ くまもとさ
くまもとどこさ せんばさ
せんばやまには たぬきがおってさ
それをりょうしが てっぽうでうってさ
にてさ やいてさ くってさ
それをこのはでちよいとかぶせ



■【特別寄稿】 ジョディ・ダイヤモンド氏によるプログラムノート

今回演奏される作品《Kenong (for bonang) for Gamelan L.O.U.》に関する、作曲者ご本人の書き下ろしによるプログラムノートです。和訳および原文を順に掲載します。

Kenong

ジョディ・ダイヤモンド

1990 年／福岡ガムラン倶楽部 LOU のために 2025 年改訂

背景

多くのガムラン・アンサンブルでは、多数の音高から成る楽器を一人の演奏者が担当し、一度に一音だけを演奏します。しかし、すべての音を同時に演奏できる人数がいたとしたら、どうなるでしょう？この作品は、そんなアイデアを探求したものです。

Kenong ははじめ、中央ジャワの楽器クノンのために作曲されました。クノンは、水平に置かれる大型のゴングのセットで、それぞれのゴングがガムランの各音に対応しています（ここには5音のスレンドロと7音のペログという2つの音階が含まれます。これら2つの調律体系は通常同時に演奏されません。この作品はその点を探求するものでもあります）。後に、今回演奏される小さなゴングのセットであるボナンなど、他の楽器のために編曲されました。

この作品は、インドネシアの作曲家パンデ・マデ・スケルタの作品に触発されました。彼は、20 世紀後半に伝統楽器への実験的なアプローチを開拓した芸術家の一人として知られ、中央ジャワの国立芸術大学 ISI スラカルタで作曲を教えていました。また、ガムランや他の音源のための実験的な技法に関する本を、インドネシア語で初めて執筆しました。この本の翻訳は

『BALUNGAN』誌 12 巻（2017 年）に掲載されました。以下の URL で読むことができます。

[https://www.gamelan.org/balungan/issues/balungan12/balungan\(12\)complete.pdf](https://www.gamelan.org/balungan/issues/balungan12/balungan(12)complete.pdf) [QR1]

Kenong (for bonang) for Gamelan L.O.U.

私たちの経緯

今年の初め、福岡ガムラン倶楽部 LOU の岡崎峻さんから、YouTube で見た Kenong の演奏用スコアを探しているという連絡を受けました。

その最初の連絡で、彼らが編曲したルー・ハリソン作曲《ラ・コーロ・スートロ》のパフォーマンス映像のリンクを送ってくれました。この曲は大規模な合唱と、ハリソンと彼のパートナーであるウィリアム・コルヴィグが製作・調律した独自の楽器群のために書かれたものです。それらの楽器群は、その響きから「アメリカン・ガムラン」というニックネームで呼ばれていましたが、インドネシアのガムランと本質的な関係があるわけではありませんでした。

それにもかかわらず、福岡ガムラン倶楽部 LOU は、この作品を声、自作のオリジナル楽器、そして彼らの西ジャワのガムラン楽器、すなわちスダのガムラン・ドゥグンのために編曲しました。私はこんなことが可能だとは思ってもみませんでした！私はこのグループの創造力、スキル、そして音楽と楽器への明らかな愛情に深く感動しました。彼らが Kenong の演奏を申し出てくれたとき、私は大喜びで承諾しました。

私たちは Zoom を使ったミーティングを開始しました。それにより、私は練習に参加してコメントできるようになり、彼らに合わせて一緒に曲を調整していきました。私たちは皆これらのミーティングを楽しんだと思います！私がどれだけこのグループのメンバーを尊敬し、愛しているか伝えたいです。彼らはとても対話的で、辛抱強くもありました。私が PC の Zoom 画面越しに、「止めて！それでは音が大きすぎる！」、あるいは「待って！全員が正確に同じやり方でマレットを持ちなさい！」などと叫ん

だときでさえ。他の作品の練習にも参加しましたが、彼らのやり取りや創造的な音楽性に魅了されました。

何度かのミーティングを経て、私はこの演奏グループの性格にあわせて曲を変更しました。これらの練習から、ガムランの演奏における、ある不可欠な性質の重要性が明らかになりました。ガムランは決して

「部分」の音楽ではありません。それぞれの音楽家が、指揮者によってまとめられるパズルの一片だけに責任を持つような音楽ではないのです。中央ジャワの音楽を演奏するとわかるように、ガムランは関係性の音楽であり、それぞれの音楽家が互いに応答しながら演奏します。指揮者は存在せず、その方向性は音とジェスチャーによって音楽的なやり方で伝えられ、リーダーシップはアンサンブルのメンバーのなかで共有されます。

Kenong は、「プロセス音楽の作曲」と呼べるものの例です。楽譜では特定の音が指定されず、各楽器のための個別の楽譜也没有。かわりに、音楽家はプロセス、すなわち作品を表し、創造する、グループ全体の一連のやり取りに従います。これは次のことを意味します。曲が演奏されるたびに、プロセスは同じである一方で、使用される楽器や演奏者、そして実際に鳴る音は異なるということです。

過去数回の練習では、各セクションのプロセスを正しくこなそうとする段階から、お互いの音を聴き合い、反応し合い、このグループならではの音楽性へと結びつけるための最良の方法を見出し、音楽そのものに命を吹き込む段階へと成長してきたよう

に感じます。

福岡ガムラン倶楽部 LOU との共同作業は、作曲家としての私の人生のハイライトです。演奏に参加する予定でしたが、健康上の問題で渡航できませんでした。悲しみではなく、この瞬間をはるかに超えて続くであろう音楽的なつながりを築いたという喜びをもって、遠くから見守ります。私たちは共に、福岡ガムラン倶楽部 LOU のような素晴らしいグループが演奏することで生まれるガムラン音楽の可能性を探求していきます。

ジョディ・ダイヤモンド略歴

ジョディ・ダイヤモンドは作曲家・演奏家であり、インドネシアの現代音楽および国際的なガムラン音楽に関する研究者として知られています。1970 年にロサンゼルスのカリフォルニア芸術大学で中央ジャワとバリのガムランを学び始めました。1981 年にアメリカン・ガムラン・インスティテュート (www.gamelan.org [QR3]) を創設し、1984 年からインドネシアの舞台芸術に関する国際誌『BALUNGAN』の編集者・発行者を務めています。これまでに、U.C.バークレー、ダートマス大学、ハーバード大学、MIT、ニューヨーク州立大学ニュー・パルツ校でインドネシアの音楽と文化を教えてきました。現在は、ニューヨーク州立大学ニュー・パルツ校でガムラン、作曲、文化人類学を教えています。

(訳：岡崎峻・松村由佳)

関連資料 (QR コード)

以下の QR コードをスキャンすると、関連情報をご覧いただけます。

[QR-1]
『BALUNGAN』誌 12 巻



[https://www.gamelan.org/balungan/issues/balungan12/balungan\(12\)complete.pdf](https://www.gamelan.org/balungan/issues/balungan12/balungan(12)complete.pdf)

[QR-2]
福岡ガムラン倶楽部 LOU 演奏動画
《ラ・コーロ・スートロ》



<https://www.youtube.com/watch?v=Wjgofdabzc>

[QR-3]
アメリカン・ガムラン・インスティテュート



<https://www.gamelan.org>

Kenong

Jody Diamond

1990/revised for Gamelan L.O.U. (Love of Universe) 2025

Background

In many gamelan ensembles, there are instruments with many pitches that are played by one person, playing only one note at a time. But what if there were enough people to play all the notes at the same time? This piece is an exploration of that idea.

Kenong was first composed for a Javanese instrument called *kenong*, a set of large horizontally-supported gongs, with one gong for each note in the gamelan. (This includes the notes of two pitch sets: slendro, with five pitches, and pelog, with seven pitches. The two tuning systems are not usually played at the same time, so this piece is an exploration of that as well.) Later versions were arranged for other instruments, like the smaller set of gongs called *bonang* that is played tonight.

The composition was inspired by the work of the Indonesian composer Pande Made Sukerta, one of the artists in the late 20th century who pioneered an experimental approach to traditional instruments. He taught composition at ISI Surakarta, a national university of the arts in Central Java, and wrote the first book in Indonesian on experimental techniques for gamelan and other sound sources. That book was translated and published in the journal *Balungan*, Volume 12, 2017, and can be read in the issue at [https://www.gamelan.org/balungan/issues/balungan12/balungan\(12\)complete.pdf](https://www.gamelan.org/balungan/issues/balungan12/balungan(12)complete.pdf)

Kenong (for bonang) for Gamelan L.O.U.

Our History

Earlier this year, I was contacted by Shun Okazaki of Gamelan L.O.U. (Love Of Universe), looking for a score to the performance of *Kenong* that they had seen on YouTube.

In that initial contact, they gave me a link to a performance they had arranged of Lou Harrison's *La Koro Suto*, which was composed for large chorus and a unique set of instruments that has been built and tuned by Harrison and his partner William Colvig. Because of their resonance, that set was nicknamed "The American Gamelan," although it had virtually no relationship to the gamelan of Indonesia.

Nevertheless, Gamelan L.O.U. arranged that work for voices, original instruments they built, and instruments from their West Javanese gamelan, a Sundanese gamelan degung. I would not have thought this was possible! I was very impressed with this group's creativity, skill, and obvious love of the music and the instruments. When they asked to perform *Kenong*, I was thrilled to say yes.

We began meeting on Zoom, allowing me to attend and comment on rehearsals. We worked together to adapt the piece for their group. I think we all enjoyed these meetings!

I want to say how much I respect and love the members of this group; they were so communicative and patient with me, even when, from my zoom window in the computer, I would shout, “Stop! That’s too loud.” Or “Wait! Everyone must hold their mallets in exactly the same way!” I even attended their rehearsal of other pieces, fascinated observe their interaction and creative musicianship.

Over several meetings, I changed the piece to fit the character of this group of players. The rehearsals revealed the importance of some essential qualities of gamelan playing. Gamelan is not at all a music of “parts,” where each musician has a sole responsibility for a piece of the puzzle that is put together by the conductor. As we learn from playing Javanese music, gamelan is a music of relationships, where each musician plays in response to the others. There is no conductor, rather direction is conveyed musically, with sound and gesture, and leadership is shared among the members of the ensemble.

Kenong is an example of what might be called “process music composition.” The score does not specify specific notes, and there is not a separate score for each instrument. Instead, the musicians follow a process—a set of interactions for the entire group that represent and create the composition. This means that each time the piece is played, the process will be the same, while the instruments, and the players, and the actual sound will be different.

In our last couple of rehearsals, I feel we have grown from trying to get the process of each section right to listening and responding to each other, finding the best way to connect with the musicality of this particular group of people, and breathing life into the music itself.

Working with Gamelan L.O.U. has been a highlight of my life as a composer. I had planned to attend the performance, but health concerns prevented my travel. I will watch from a distance, not with sadness, but with the joy of knowing that we have forged a musical connection that will certainly last far beyond this moment. Together, we will explore the musical possibilities of the gamelan when it is played by a group as remarkable as Gamelan L.O.U.

Bio of Jody Diamond

Jody Diamond is a composer, performer and scholar known for her research on contemporary music Indonesian and international gamelan. She first studied Javanese and Balinese gamelan in 1970 at the California Institute of the Arts in Los Angeles. Diamond founded the American Gamelan Institute (www.gamelan.org) in 1981, and is the editor and publisher of BALUNGAN, an international journal on Indonesian performing arts since 1984. Diamond has taught Indonesian music and culture at U.C. Berkeley, Dartmouth College, Harvard University, MIT, and SUNY New Paltz, where she currently teaches gamelan, composition, and cultural anthropology.

