

インド音楽の世界

——楽器に見る人々の「こだわり」

田中多佳子

1 はじめに

本章は、インド音楽の特質を楽器に着目して検討しようとするものである。

筆者は民族音楽学の立場から、三〇年来、インドと関わり、主にヒンドウ教やイスラームの宗教歌謡についての研究を続け、その観点からインド音楽についての著作を著してきた「田中一九九〇、田中二〇〇五a、田中二〇〇八」。その一方で、一九八六年から一〇年間、出身校の東京芸術大学で、故小泉文夫教授の記念資料室助手として、その収集資料——とりわけ楽器資料の整理・研究という仕事に携わり、以来、楽器にも深い興味を抱くようになった。資料室所蔵楽器のホームページを皮切りに、いくつかの楽

器関連のウェブサイト⁽³⁾の制作にも関わってきたし、楽器関連の共同研究⁽⁴⁾にも携わり、二〇〇八年度から三年間は研究代表者として科学研究費を得て「楽器のわざの伝承とグローバルゼーション」と題する共同研究にも取り組んできた。

もっとも、筆者のいう「楽器」は通常この言葉からは想起されないようなものを多く含む。例えば、ウェブサイト「身近な音具たち」には、でんでん太鼓やカウベル、うぐいす笛、タンポポ笛といった、楽器というよりは玩具・生活用具あるいは法具といふべきものを多数掲載している。「楽器」をいわゆる「音」楽器と定義すると「音」楽とは何か」という大命題を避けて通れなくなる。そこに入り込まずに、広く音の鳴る世界から人間の音楽文化をとらえるために、筆者は通常、いわゆる楽器をも含めて人間が音を鳴らすために使用している道具の総称として「音具」(sound producing tools)という言葉を使用している。本稿のテーマたる「楽器」もこの「音具」の意味であることを、まず理解いただきたい。本稿では、以上のような観点から、楽器(音具)を切り口としてインド音楽の世界を眺め、最新の研究成果も紹介しながら、インドならではのこだわりを読み解いてゆく。

さて、インドの話に入る前に、一般論としての音楽と楽器との関係を確認しておこう(図一)。音楽の現場では、たとえば音楽家が自らの声で歌うという行為は音楽の中でも「声楽」と呼ばれ、音楽家が楽器という道具を奏するという行為は「器楽」と呼ばれる。音楽家のこうした行為の結果、彼らを離れてそこに鳴り響いている音響が狭義の「音楽」である。

音楽家が聴き手(聴衆)を兼ねる、鼻歌やハミングのような場合もなくはないが、多くの場合、音楽の聴き手は別に存在し、音楽家は絶えずその反応に神経を配り、それを反映させながら演奏行為を続ける。

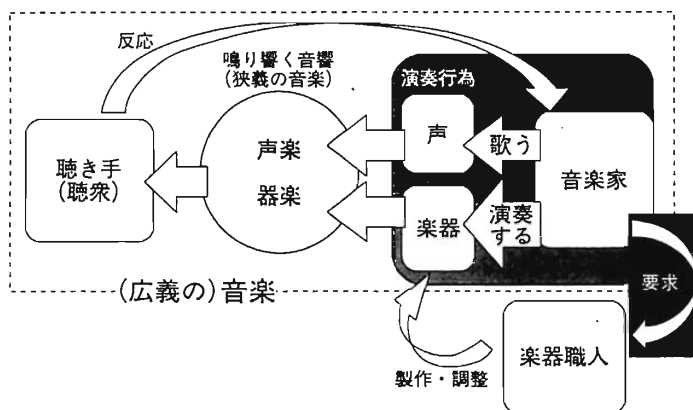


図1 音楽と楽器の関係

器楽が声楽と異なるのは、音楽家の目指す音楽が、音楽家自身の行為によってのみ実現されるのでなく、音を出すための何らかの道具「音具」すなわち楽器を介して実現される点にある。自らの身体の具体的な動きの結果「楽器からこういう音が出て欲しい。こんな風に鳴り響いて欲しい」という音楽家の欲求は、楽器の作り手や職人がそれを理解し、楽器がそのように製作・調整されることによって初めて実現される。ところが、楽器製作者や楽器職人はそれほど深く器楽に関わっていないながら、音楽家・鳴り響く音響・聴き手という構図からなりたつ（広義の）音楽の場にはいないのが通例である。

器楽は、器楽演奏の場では音楽家の意図する音楽を実現させるハードウェアとして、音楽と表裏一体の関係にある。だが、音楽が本質的に瞬時に消えゆく音という不確かなものに依拠しているにもかかわらず、楽器は、モノとしての実態——素材、形状、構造、大きさ、重さ——といった相互に比較し得る具体的情報を持っている。だからといって、長いスパンで考えれば楽器は決して固定的なものではない。

時代や地域や個人の音楽に関わるニーズに合わせ、オーダーメイドされ、取捨選択され、改良されて、絶えず変化し続けてゆく性質のものである。したがって、古今のインドの楽器には、古今のインドの人々の音楽へのこだわりが確実に反映されてきたといえよう。

2 インド音楽の基礎知識

インドの楽器について論じる前に、インドとインド音楽に関する最低限の基礎的事項を確認しておこう。詳細は音楽事辞典類の「インド」の項目やインド音楽概説書等を参照されたい。⁽⁵⁾

インドとインド音楽の位置づけ

「インド音楽」という際のインドは、今日のインド共和国のみならず、インド亜大陸もしくは南アジア、すなわちヨーロッパとアジアがある「ユーラシア」大陸の南端を占める地域をさす。ヨーロッパから見れば大陸の東の果て、極東アジアに日本があり、日本とヨーロッパとの中間を南下したもう一つのシルクロードの吹きだまりがインドである。

この構図はある程度、音楽文化にもあてはまる。アジアの東端でアジアらしさと日本の独自性をもつ日本音楽と、その日本に近代以降大きな影響を与えた西洋音楽、そして、古くから両者の中間的な性格と独自性を合わせ持つインド音楽の関係である。具体例をあげれば、雑音分を含む音色や装飾的単旋律の嗜好といった汎アジア的な共通要素は、インド音楽にも日本音楽にも見られる。しかし、同時に、インド音

楽は、伝統音楽にも西洋楽器を積極的に取り入れたり、七音階・一二律を基盤としたりといった、ヨーロッパ芸術音楽との共通要素をも兼ね備えている。さらに、ラーガやターラといった独特な理論体系（後述）や、「ドローン（持続音）」の重用といった個性もある。小泉が半世紀以上前にインドに留学したのは、西洋と日本の中間にありしかも理論的にも芸術的にも完成度の高いインドを第三の視点とする、「音楽を考える三角点」を意識してのことであつたという〔岡田 一九九五：一一一〕。

宗教的な観点から見ると、「インド」、「ヒンドゥー」といった語は、古来、ヨーロッパのキリスト教徒、西アジアのイスラーム教徒（ムスリム）たちが、「スィンドウ」（インダス河の古名。サンスクリット語）以東に居住する人々を漠然と指した呼称であり、一義的には「非キリスト教徒、非ムスリム」の意に他ならなかった。今日の南アジアには、約六割を占めるヒンドゥー教徒のほか、約三割のイスラーム教徒と、数パーセントのキリスト教徒やシーク教徒、仏教徒、ごく少数のジャイナ教徒やゾロアスター教徒として放浪の宗教歌人バウルなどもある。多数を占めるヒンドゥー教徒も、カーストやジャーティ、地域、教義などによりかなり細分化された宗派や教団がある。そのグループごとに、宗教儀礼や祭祀の形も目的も付随する音楽芸能もさまざまであり、楽器にも細かい使い分けがある。さらに、言語的・地理的・文化的区分としてよく言及される「北インド」と「南インド」の区分は音楽の文化圏でもあり、必ず意識されねばならない区分である。

このようにインド音楽や楽器について論じる際には、全体を貫くような共通点もあるが、地理的・言語的・社会的・宗教的・歴史的・文化的なさまざまな差異は常に念頭に置いて考えてゆく必要がある。

インドにおける「音楽」と声楽／器楽

インドでは、今日の「音楽」にあたる語として古来「サンギータ sangita」というサンスクリット語が用いられてきた。しかし、日本語でも「音楽」という語が“music”と同義と見なされるようになったのはせいぜい明治時代以降のことであるように、「サンギータ」が具体的に指し示す内容は、古代から今日に至るまで大きな変遷を遂げてきた。インド最古の音楽文献でもある演劇理論書『ナーティヤ・シャーストラ (Nāṭyaśāstra)』によると、サンギータとは、「演劇に付随する、楽器演奏(ヴァーティヤ vadya)や踊り(ヌリティヤ nṛitya)を伴った歌(ギータ gita)」のことであった。一三世紀にシャールンガデーヴァ Śaṅgadevaが著したとされる音楽理論書『サンギータ・ラトナークラ Saṅgitaratnākara』では、舞踊は切り離されたものの、サンギータは依然として「楽器演奏を伴った歌」であった。つまり、器楽は声楽に従属する地位に置かれていた。サンギータが、英語の“music”に近づき、器楽は音楽の中で声楽と対等に扱われるようになったのは近現代になってからのことである。

以上からいえることは、インドの音楽は、古代には、歌舞伎やオペラ、ミュージカルのような総合芸術の一部であって演劇や舞踊と分かち難い関係にあったこと、また、近代に至るまで音楽の王道はあくまで声楽であって、器楽はそのサポートや代替の脇役であり続けてきたということである。したがって、楽器は、歌により近づくことで、音楽における優位性を少しずつ高めてきたのである。

インド音楽の区分

一般に、どの地域の音楽も、その音楽の主たる担い手やコンテキストに着目して分けることができる。

当該文化の権力者側や支配層によって積極的に保護・奨励・記述されてきた音楽と、文化の基層をなす人々すなわち一般庶民が日常生活の中で行い無意識のうちに受け継いできた音楽である。多くの場合、前者は、特定の師のもとで何年も修行をする師弟制度の中で初めて身につけられるような、「専門家」による音楽で「芸術音楽」(art music)あるいは「古典音楽」(classical music)と呼ばれる。日本の音楽でいえば、貴族や皇室によって保護されてきた雅楽、武士が奨励してきた能楽、町人たちが育んできた箏や三味線などの近世邦楽などがこれにあたる。インドの古典音楽の主なバトロンは、時代や地域によって若干異なるが、主にヒンドゥー寺院やヒンドゥー諸侯、イスラーム宮廷などであった。

これに対し、一般庶民の音楽は「民俗音楽」(folk music)と称され、各地の民謡やわらべうた等がこれにあたる。地域性がとても強いもので、紙幣に印刷されている言語だけでも一八を数えるなど、ヨーロッパ全土に匹敵する広大なインドは、民俗音楽の豊富さにおいても傑出している。

さらに、例えば、僧侶の読経のように、さまざまな宗教や儀礼と分かちがたく結びついた音楽を「宗教音楽」(religious music)と別立てして考えることもできる。インドでは、先述のように、宗教の種類が多く複雑なだけ、それらに付随する芸能も多岐にわたる。

また、一九世紀末の録音技術の発明以来、世界中に急速に広まってきた「マスメディアの媒介を前提とする音楽」は一般に「ポピュラー音楽(大衆音楽)」と呼ばれる。インドの言葉では「フィルム・フィルム」(映画の)音楽が長い間その代名詞となっていたが、近年、映画というメディアを介さない音楽の台頭により、「ポップス pops」などの英語的な呼び方も一般化しつつある。

以上のような音楽自体の区分も、楽器を観察する際には考慮に入れる必要がある。

3 インドの楽器をめぐって

以上を踏まえながら、いくつかのテーマごとにインドの楽器を具体的に観てゆこう。

古典音楽の演奏形態と楽器の組み合わせ

インドの芸術音楽（古典音楽）は、「シャーストリーヤ（理論的な）・サンギート」と総称されるが、師との修行の中で音楽家が具体的に身につけなければならないのは、ラーガ *rāga* やターラ *tālā* といった独特の理論体系にのっとった演奏様式である。換言すれば、インドの古典音楽とは、旋律に関する複雑な理論体系ラーガと、リズムに関する理論体系ターラに則して行われる、独唱・独奏の即興的な単旋律の音楽と定義づけられ、今日、ヒンドウー教徒の伝統を色濃く残す南インドの音楽様式（「カルナータカ音楽」と、イスラームの影響の強い北インドの音楽様式（「ヒンドウスターニー音楽」とに大きく二分される。この小論の目的からずれるのでこれらの説明は避けるが、同じ古典音楽でも南北では具体的に使用される楽器も全く異なるため、どちらの様式かは常に意識しておく必要がある。

図2は、北のヒンドウスターニー音楽の代表的な声楽家バンディット・ジャスラージ Pandit Jasraj (1930-) による四半世紀ほど前の演奏会の様子である。声楽家は中央に座し、ラーガの規則を踏まえて繊細な旋律的即興演奏を一人声で行う。演奏中、独奏・独唱者のために鳴らし続けられる基準音をドローンといい、インド音楽には欠かせない。ジャスラージの両脇後ろで奏されている二台の弦楽器「ターンプー

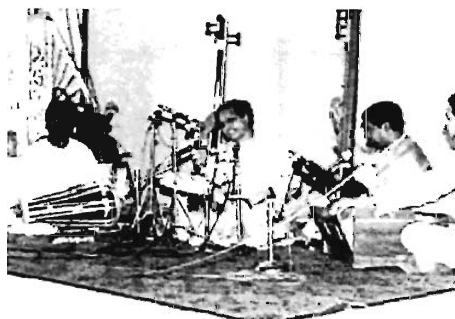


図 2

ラー」(南ではタンプーラと発音)はドローン専用の楽器である。一台しか用いない場合も、声楽家みずから奏する場合もあるが、通常四〜六本の金属弦が、開放のまま一本ずつ順番に歌い手に聞こえるように弾かれる。これに、リズム周期を刻む太鼓が必ずつくが、ここで使われているのは北インドの両面太鼓「パカーワジュ」(左)である。

古典音楽には必須な楽器ではないが、ここでは声の旋律をなぞるように装飾するために、小型で手こぎのリードオルガン「ハルモニウム」(右手前)も使われている。独自のストップ(音栓)を操作すると、旋律と同時にドローンも鳴らすことができる。

一見、大編成だが、「独唱者+太鼓+ドローン楽器」の三者の組み合わせが、古典声楽(独唱)の基本的演奏形態である。インド古典声楽は、声楽とはいえ歌詞の意味は副次的なもので、ナンセンス・シラブルを多く用い、音高とリズムの側面に集中して行う「声の即興演奏」ともいえるべき音楽である。古典器楽(独奏)は、楽器がその声をうまく模倣し、声楽家に置き代わることで誕生した。つまり、声により近く、声の模倣に巧みな楽器が古典音楽の独奏楽器としての地位を獲得することに成功したのである。そのような楽器には、例えば、なめらかな音高変化が操作しやすい、ヴィーナー(南)、ヴァイオリン(南)、シタール(北)、サロード(北)などの

弦楽器や、息遣いがそのまま生かせる、ナーガスヴァラム（南）やシャハナーイー（北）、バーンスリー（北）といった管楽器がある。器楽独奏の演奏形態にもリズム的な伴奏を担当する太鼓は欠かせないが、独奏楽器自体にドローン弦やドローン管をも備えていることも多く、器楽独奏ではドローン楽器を用いないこともある。

宗教音楽と楽器

インドには多くの宗教や宗派があり、それぞれに声や楽器を用いた独自の宗教音楽がある。古来、ヒンドゥー寺院は音楽芸能のパトロンとなってきたため古典音楽と密接な関係にあるが、宗教により音楽や楽器に関するとりえ方や目的が異なるため、儀礼や信仰の場における楽器の取捨選択や用法などは、当然、古典音楽とは異なる点が多い。

図3は、筆者が長年調査対象としてきた、北インドのヒンドゥー寺院に伝わる宗教歌謡「サマージュ・ガーヤン」の演奏風景である。中心となる僧侶が小型シンバル「ジャーンジュ」を打ちながら神への賛歌を歌い、その他の僧侶たちがハルモニウムやシンバルを奏しながら唱和し、北の太鼓バカーワジュでリズム伴奏されている。

各種の小型シンバルや、木枠にシンバルを取り付けた「カルタール」（図4、図5）のようなクラップの類は、念仏風な唱えごとでは拍子をとるのに欠かせない楽器である。図6は、一九九六年に聖地パナースの路地裏で出会った放浪の宗教歌人で、右手でカルタールを打ちながら神話を語っていた。

日本の仏教寺院には、木魚や木鐸、鈴・鐘など数々の音を出すための法具が豊富にある。インドのヒン



図 3



図 4



図 5



図 6

ドゥー教やバラモン教、仏教等の寺院でも、法螺貝のラッパ「ジャンカ」(図7)やハンドベル「ガントー」(図8)、大型の銅鑼「ガントー」(図9)などは、神々を目覚めさせたり、その場を浄化したり、祈りの言葉を神に伝えたりする際には欠かせない。

図10は、「グルドワラー(神の住まい)」と呼ばれるスィク教の寺院内部の様子である。「ラーギー」と呼ばれる三人一組の専属の音楽家たちが、聖典「アーディ・グラント」が祀られた祭壇の横で、その聖



図 7



図 8



図 9

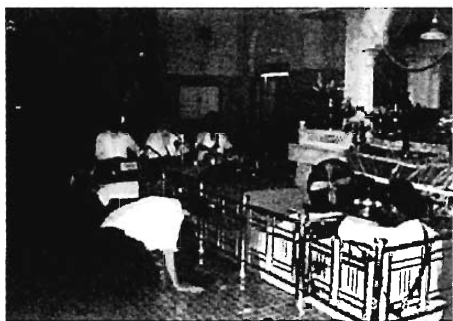


図 10

句を終日歌い続けている。そこで、用いられている楽器は北インドで最もポピュラーな二個一対の太鼓「タブラー・バーヤーン」とハルモニウムである。⁽⁸⁾

イスラーム世界では、宗教性の強い場では、楽器や器楽は宗教的理性を乱すものとして避けられ、もっぱら声が音楽の中心的役割を果たす。そのような中、例えば、アラブの民俗音楽や神秘主義者たちの世界で、楽器に準じる重要な役割を与えられているものが手拍子である。図11は南アジアのスーフィー独特の



図11

宗教歌謡「カッワーリー」の演奏形態で、ハルモニウムを弾きながら歌う主唱者とタブラー・パーヤーン
の奏者以外は、全員歌いながら手を打つ。両手を大きく開いて左右均等に打ち合わせ「バーン」と大きく
乾いた音を鳴らすこの独特な手拍子は「ターリー」と呼ばれ、打楽器の機能を果たしている。

楽器と素材について

インドは楽器の宝庫である。その理由の一つは、以上述べてきたように、複雑な文化的背景から、音楽
芸能自体の種類が多いことにある。芸能ごとに異なる楽器や楽器編成を
もつため、楽器の種類も豊富になる。もう一つの理由は、北のヒマラヤ
から中央のデカン高原、南の亜熱帯の島々まで変化に富む自然の反映と
して、楽器に用いられる素材が豊富なことにある。古代中国には、楽器
を素材により「金、石、糸、竹、匏、土、革、木」の八種目に分類する
「八音」という考え方があった。インドではそれにあたるものはないが、
現実には八音の各々に該当するような楽器はもちろん、それ以外にも、
動物の角や骨ほかささまざまな素材でできたものが見られる。

素材の観点から、比較的想像がつきにくいと思われるものをあげてみ
よう。

八音の「匏」は、日本では「ふくべ」「ひきこ」などと呼ばれ、古来、
酒を入れる容器や柄杓として珍重されてきた、ウリ科ヒョウタン属の植



図12

くべの気室に差し込み、ふくべの逆側先端から吹く双管の笛である。通常、鼻から吸いながら同時に口からは笛の音ではなく、管の動きや人の息に反応しているらしい。

チベットのいわゆるラマ教の仏教寺院には、素材として最も恐ろしいものを用いた楽器がある。「カンリン」は人間の大腿骨の部分の骨を使ったラツバ、そして、人間の子供の頭蓋骨の頭頂部を胴に使った小鼓「ダマル」もある。両方とも高德の僧だけに取り扱いが許された神聖な法具である。チベット人が首狩りをするわけはなく、大きな植物が入手困難な乾燥の地で、大切な法具の素材を得るための生活の知恵とも考えられる。ある研究者から、多くの遺体が葬られた聖なるガンジス川の川底にあったものを、インド商人が楽器の素材としてチベットまで売り込みにゆくと聞いたことがある。

物の実である。ヒンディー語では「トゥンバ tumba」と呼ばれ、今日では、中部マハラシュトラ州ミラジュ地方と東部ベンガル地方ハウラー地区の二カ所に産する。大きな木材を刳り抜く苦勞を思えば、乾燥させ種などをとり除いただけで手軽に大きな器が得られるため、楽器の素材としても重用されている。北インドのターンプラーやシタールといった弦楽器の胴のほか、いわゆる蛇使いの笛（図12「ブーンギー」あるいは「マグディ」）にも使われている。リードのついた二本の管をふ

楽器を通じた外交——S・M・タゴール

インドの楽器を語る上でとても興味深い人物がいる。タゴールといえば、ノーベル文学賞を受賞したラビンドラナート・タゴールが有名だが、ここで注目したいのは彼と祖先を共有するスリンドロ・モーハン・タゴール Surindro Mohan Tagore (1840-1914)⁽¹⁰⁾ なる人物である。彼はカルカッタ在住のインド人音楽学者で、多数の音楽書を執筆し作曲も手がけた。また、資産家であって、私財を投じて、一八七一年にはベンガル音楽学校を、一八八一年には音楽研究所を設立したという [Tagore 1877, 井上二〇〇七・八五-九九]。

特筆すべきは、彼自身は生涯インド国外に出ることがなかったにもかかわらず、一八七〇年代に、インドの多様な楽器と自ら執筆した音楽書を、ヨーロッパやアジアの多くの国々に次々と寄贈したことである。寄贈先は、ヨーロッパではイギリス、フランス、ドイツ、オーストリア、ベルギー、オランダ、デンマーク、イタリア、ハンガリー、ポルトガル、スイス、スペイン、ノルウェー、スウェーデン、ロシア、ギリシア、ローマ教皇領など、ヨーロッパ以外では、アメリカ、南アフリカ（ケープ植民地）、オーストラリア、エジプト、そして、日本を含むアジア諸国にまで及んだ。

特に百点近くの多数の楽器の寄贈を受けたベルギーのブリュッセルの王立博物館では、初代学芸員であったマイヨン Victor-Charles Mahillon (1841-1924) が、それらを整理するにあたって、管・弦・打という古代ギリシア以来のヨーロッパの古典的な楽器分類に限界を感じ、古代インドの楽器分類法を参考に新たな楽器分類法を考案したことは、音楽学の世界では広く知られている。後に、ドイツのホルンボステル Erich von Hornbostel やザックス Curt Sachs といった研究者たちが修正を重ねて完成させたその分類法

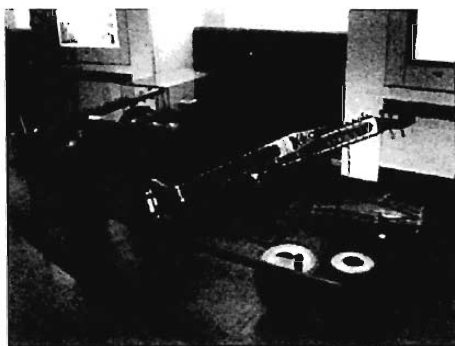


図13

は、彼らの名前の頭文字をとって「MHS分類法」と呼ばれ、今日の世界の楽器分類法の規範となっている。この楽器分類法そのものについては、次項で具体例をあげながら説明する。それにしても、タゴールは、なぜ、世界各地にこれほどの楽器を配ったのか。また、それらは今、どのような状態でどこに保管されているのか。多くの興味深い研究課題が残されたままである。

二〇〇九年九月、筆者は待望のブリュッセルの王立楽器博物館 (Brussels Musical Instruments Museum = MIM) 訪問がかなう、インドの楽器コーナーの展示品に、タゴールが寄贈したという楽器数点を見出すことができた(図13)。展示品は、楽器としてとりわけ珍しいものではなかったが、保存状態もよく、百年以上前の丁寧に仕上げられた上質の楽器を眼前にして感激した。

タゴールが日本に寄贈したインド楽器についてはこれまで何も知られていなかったが、近代日本音楽史の研究者の塚原康子が、ついにその所在をつきとめ、同月、それを二人で特別閲覧することができた。(詳細は塚原(二〇一〇))。タゴールが一八七七年(明治一〇年)に日本の皇室宛てに贈ったという楽器は、今日、東京国立博物館の収蔵庫に保管されている。博物館の表記によれば「サランギ」「キンナリビナ」「ニヤスタラガ」の三点であるが、インドの言語から推測して「サーランギー sāraṅgī」「キンナリ・ヴィーナー kinnari vīṇā」「ニヤース・タラング nyās tarang」のと

表記が妥当であろう。

サーランギーは、楽器としては珍しいものではないが、所蔵品には弓にいたるまで、インドでは見たこともない蒔絵風な豪華な装飾が施されていた。ニヤース・タラングは、一見シンプルな円錐形の金属のラッパ風なもの二本であった。タゴール自身の解説には「頬にあてて鳴らす」などとあるが、筆者はこれまでにインドはおろか世界中で同類の楽器を見たことがなく、どんな音がするのか想像すらつかない珍品であった。キンナリ・ヴィナーは、インド音楽史に度々登場する歴史的弦楽器の名であるが、実物を見た時には二人で感激の声を上げた。共鳴弦を持たない小型のシタールのような楽器なのだが、共鳴胴には見たこともないグチョウの卵の殻らしきものが使われていたからである。感激の理由については、5で改めてシタール製作と関連づけて述べる。いずれにせよ、タゴールが日本に寄贈した楽器は、三点と数は少ないものの、日本を意識した特別仕様の豪華な装飾をもつものや、インドでも珍しい逸品ぞろいであった。塚原「二〇一〇」によれば、日本は義理難くその返礼として雅楽器一揃（一二種）を贈った記録があるというが、それらが今日インドのどこにあるのか、今後調査を続けていきたい。

4 インドの楽器概観

マイヨンが新しい楽器分類を考案する際に参考にしたのは、『ナーティヤ・シャーストラ』に見られるもので、楽器（ヴァーディヤ）を、「ガナ gāna（固体の）・ヴァーディヤ」、「タタタ（弦の）・ヴァーディヤ」、「アヴァナッタ avanaddha（膜で覆われた）・ヴァーディヤ」、「スシラ susira（中空の）・ヴァーディヤ」の五つに分類している。

アーディヤ」の四綱に分けるものである。彼はこれを、音を発する振動体に着目した分類であると解釈し、各々、「自鳴楽器 Autophone」(のちに「体鳴楽器 Idiophone」)、「膜鳴楽器 Membrano-phone」、「弦鳴楽器 Cordphone」、「気鳴楽器 Aerophone」と言い換えた。

古代の楽器について概観した後、今日の楽器をこの分類にしたがって見てゆこう。

古代の楽器

【人間と音楽の歴史 古代インド】「カウフマン 一九九四」には、原典よりも鮮明化された古代の楽器資料の写真が多数掲載されている。紀元前二—一世紀のバールフトのストウーパ塔門の柱の浮彫レリーフには、四人の踊り子と八人の音楽家が見られ、四人は車座になり手拍子を打ち、弓型ハープ奏者と太鼓奏者が二人ずつ座っている【同書 一六〇—一六一】。太鼓は一对二個を一人が指で奏しており、同じ浮彫の別の箇所には指笛を吹いている人すら見える【同書 四六—四七】。紀元前一世紀のものとされるグワールヤルの石柱浮彫には、各種の太鼓、弓形ハープ、横笛、シンバルなどが見られる【同書 五六—五七】。紀元五世紀のアジャンター第四窟には洋梨型リュートと小型シンバルが【同書 一七四—一七五】、五—六世紀のグワールヤルの浮彫にも小型シンバルや七弦の弓形ハープ、五—六弦のリュートが見られる【同書 一六〇—一六一】。

これらは一部にすぎず、古代からインドには、今日に通じる各種の太鼓や各種のラッパや横笛、ハープやリュートなど各種の弦楽器、手拍子までが見られた。イスラーム世界に限らず、手拍子は古代から音楽と共によく使われていたことがわかる。注目されるのは双管つまり二本の縦笛を同時に吹くという発想の



図14

笛で、今日のラージャスターン州の「アルゴージャー」や、先にあげた蛇使いの笛にも通じるものである。逆に忽然と消えてしまったのはハープである。ハープは、東西を問わず古代の資料にはよく見られる楽器の一つであるが、なぜかその後アジアでは好まれなくなっただけではない。インドでも現役として使われているハープはなく、今日もアジアで現役として活躍しているハープは、「ビルマの竖琴」すなわちミャンマーの「サウン・ガウ」のみである。

図14は、二〇〇六年八月に南インド、現カルナータカ州ベッラリ県ハンピのヴィッタラ寺院で撮影したもので、男性が大きな一本の石柱から彫りぬかれた細い石柱郡を素手で叩いている。これらは特定のピッチに調律され明らかに「演奏される」ことを意図して作られたと見なされ、「音楽柱」(musical pillar)と呼ばれる。このような音楽柱は、この遺跡だけではなく、古代から中世にかけて建設されたインドのいくつかのヒンドゥー寺院に存在することが知られているが、その製法も用途も奏法もほとんど不明のままである。いずれの音楽柱も、小さな石の塊を組み合わせて作られたのではなく、大きな一つの岩石を穿って複数の柱が掘り出されて作られたものであることは驚異である。

ハンピは、南インドに栄えたヒンドゥー教国のヴィジャヤナガル時代(一三三六—一六四九)に一時的首都であった都市で、こ

の寺院は王国の最盛期一五世紀末―一六世紀頃の建設とされている。古代のものは保存のため試奏も叶わないが、この寺院のものは比較的新しい遺跡であるため観光客にも演奏が許されている。自分でも叩いてみたが素手ではかなり痛いし、あまり良い音がしない。写真の男性、地元のガイドは、慣れた手つきで、メロディーを奏したり、竹のような音色、金属のような音色と説明しながら打ち分けたりして聞かせてくれた。寺院の入り口の階段を上ったところから、ガルバ・グリハと呼ばれる最奥の心臓部を臨み、マングパと呼ばれる中央広間をぐるりと囲むように石柱群がある。ガイドは、中央で踊り子が神に踊りを奉納し、音楽家がこれらの石柱を打ってその伴奏をしたのだと説明するが、詳しいことは何もわからない。早く研究が進みさまざまな謎が解明されて欲しいものだ。

体鳴楽器（ガナ・ヴァーディヤ）

「固体の」楽器すなわち体鳴楽器とは、固形物そのものが、打たれたり擦られたり弾かれたりして振動させられる類の楽器である。その代表は、古代から今日まで宗教歌や舞踊の中でリズムを刻むために重用されている各種の小型シンバルであろう。北の「マンジラー」やジャンジュ、南の「ターラム」など、大きさも素材も音色も種類が豊富である。また、ヒマラヤ地方などで牛の首につけられているカウベル、縁を木の棒で擦って鳴らし瞑想に用いられるチベットの鈴（*singing bowl*）（図15）などもこの仲間に含まれよう。

古代から今日に至るまで、インドの踊り子たちは足首に「グングルー」と呼ばれる鈴を大量につける習慣がある。踊り子の力量や舞踊の種類にもよるが、時には片方の足だけで数キロ分にもなる重く大量の鈴



図15



図16

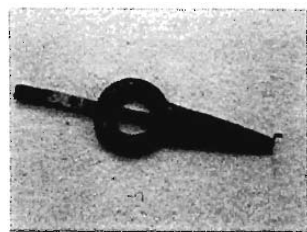


図17

がつけられることもある。ステップのリズムが音で際立てられるだけでなく、細かいステップや回転の際、足を持ち上げる力だけですみ重心が安定するのだという。

古来、世界各地に見られたにもかかわらず、今日も一般に知られていない楽器に「口琴」⁽¹²⁾がある。さまざまな素材や形状のものがあるが、基本的に金属や竹などの小さな枠を口元にあて、そこからのびた弾力のある突起を手で弾き、その小さな音を口腔を共鳴胴として響かせ拡声するものである。日本には、江戸時代に流行しすぎて禁止された「びやほん」、今日のアイヌの竹の口琴「ムックリ」などがある。「ムルシン」、「ムルチャング」と呼ばれるインドの口琴(図16、17)は、鋼鉄製の比較的小さいもので、呼吸と吸気の使い分けや舌や口腔の使い方の変化などにより、さまざまな音色や音高をコントロールする。歯に当



図18



図19



図20

てたり声を加えたりして、比較的大きな音量を出し、太鼓などと共にリズム伴奏を行ったり、独立したり
ズム楽器として即興演奏に加わったりする。

余談だが、南インドには、ロ三味線ならぬ口太鼓、すなわち太鼓の口唱歌を口でいうだけで一つの楽器
奏者のように参加する演奏家「コンナツコール」というのも存在する。今風にいえばまさに「ボーイバ」
(ヴォイス・パークッション)である。

図18のガタムは、一般的な実用品の水入れの壺であると同時に、南インドの代表的な打楽器でもある。
音楽家は、ピッチや音色などから厳選した壺を、胡坐した両足の上に乘せ、両手の五指やゲンコツを駆使
して場所や音色を変えながら技巧的に打つ。さらに恰幅のよい腹で壺の口をふさいだり開放したりといっ

たテクニクも組み合わせることで、独特の音の高低の効果もつけることができる。

図19の「ジャラルタラング」(南では「ジャラタラングム」)は「水を連ねた物」の意で、数十個のドンブリに水を入れて調律し、木枠で打つ打楽器である。あまりメジャーな楽器とはいえないが、れっきとした古典音楽の演奏家が古典音楽の独奏楽器として使用する。手作りのさまざまな枠を使い分けたり、打点や打法を変えたり、水をかき回して音に陰影をつけたりといったテクニクが駆使される。インドの食卓はドンブリとは無縁で、中国からわざわざ楽器として輸入され、楽器店で売られている。

回転する歯車に柔らかな弁をあてカタカタと鳴らすしくみの体鳴楽器は、英語では「ラチエット ratchet (つめ車装置)」と称される。玩具としては世界各地に見られ、日本でも百円ショップにも玩具として売られているし、歌舞伎の下座音楽に用いられる「時計」もこれにあたる。図20は筆者が数年前インドの道端で購入した玩具で、柄を持って振り回すと薄いプラスチック片が木の歯車にあたって鳴る象の形のラチエットである。

膜鳴楽器 (アヴァナツダ・ヴァーディヤ)

「膜で覆われた」楽器すなわち膜鳴楽器は、びんと張り渡された膜面が何らかの方法で振動させられるものであり、その代表は太鼓である。古代からレリーフなどにもさまざまなタイプの太鼓が描かれてきたが、そもそも人間の手が二本である限定を受けるためか、膜面の数は一面(片面太鼓)と二面のもの(両面太鼓)で大半を占める。南インドで最も一般的なのは樽型両面太鼓「ムリダンガム(土の胴体)」(図13右奥、図21)、北インドでは大小二個一対の鍋型片面太鼓のタブラー・バーヤーン(図13右手前、図22)



図21



図22



図23

である。歴史的にはインドではムリダンガムの方が名称・形状ともに古くからあった。十数世紀からインドで影響力を強めてきたイスラーム教徒が、二個一対の太鼓「ナツカーラー」(図23)などに着想を得て、ムリガンダムを中央で切断して膜面を上にして大小二個の片面太鼓を並べたようなタブラー・バーヤーンを考案したなどとよく言われる。しかし、前述したように、片面太鼓や両面太鼓を二個、三個組み合わせて奏することは古代のレリーフ等にも見られた。ムリダンガムでも、タブラー・バーヤーンでも、高音の出る小さい方の膜面は右手で細かく技巧的なパッセージを打つために、低音の出る大きい方の膜面は左手で重々しいアクセントをつけるために用いられるという音楽的な役割分担は共通している。ちなみに、バーヤーンとは「左」の意だが、まれにこれを右手で打つ左ききの演奏家もいる。

インドの太鼓の多くは特定のピッチに調律できる。あまり盛んではないが、今日のティンパニのように、

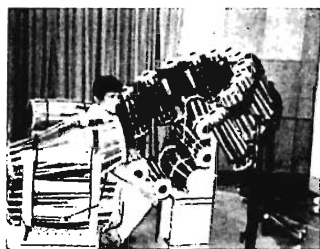


図24



図25



図26

タブラーだけを音階に調律して連ねた「タブラー・タラング」、ネパールの太鼓「マードル」ばかりを音階に並べた「マードル・タラング」(図24) などというものもある。

ところで、ヒンドウ教三大神は、この世を生み出すブラフマー神、姿をさまざまに変えて維持するヴィシュヌ神、そして世界が手のほどこしようになくなった時、破壊する神シヴァ神とされている。シヴァ神は破壊する際、グマルという太鼓を鳴らしながら踊り、踏みならして破壊するので、「ナタラージャ(踊る王)」という別名もある(図25)。グマルは、今日は主に猿回しを使うポピュラーな太鼓(図26)であり、その特徴は、砂時計型の両面の胴の中心に先端に結び目のある紐がついていて、太鼓を振り回すとその結び目が膜面を打つことである。このようにバチや手で膜面を直接打つのではなく、太鼓を振り回す

ことで間接的に打ち鳴らすタイプの太鼓は、日本語では「ふりつづみ」と総称され、日本のでんでん太鼓を含めやはり世界各地に見られる。

弦鳴楽器（タタ・ヴァーディヤ）

「タタ（弦）」の楽器すなわち弦鳴楽器は、ガット（羊腸）や絹糸をより合わせた紐状のものをびんと張り渡し、弾いたり擦ったり叩いたりして振動させるものである。世界で最も多いタイプは、竹や細い木に弦を張り、音を大きくするためにさまざまな形状の共鳴胴をつけた「リュート」の仲間（例えば琵琶やギターなど）と、木箱の中に多くの弦を張り渡した「チター」の仲間（例えば箏やピアノなど）である。この他、古代インドにはよく見られたU字型・V字型の杵に弦を使ったハープなどの仲間もある。

先に述べたヒンドウーの三大神のうちのブラフマーの妻で学問と芸術の女神サラスヴァティーは、ヴィナーを抱えている姿で描かれる（図27）が、日本に伝わって七福神の弁財天と琵琶となった。ヴィナーはインドでは弦楽器を中心に歴史的にさまざまな楽器の名称として使われて来たが、今日、もつともよく知られているヴィナーは、図28のような南インドの代表的な弦楽器で「サラスヴァティー・ヴィナー」と呼ばれている。

一方、今日、北インドの代表的な弦楽器は「シタール」（図29）である。半球上の胴と長いネックという外見は、多少南インドのヴィナーに似るが、ヴィナーの胴は木を刳り抜いたものなのに対し、シタールの胴体はふくべなのでとても軽い。

このシタールは実はヴィナーとはまた違った意味で、日本との深いつながりを感じさせる楽器である。



図27



図28



図29

イスラームの影響下に生まれ、これほど多くの弦を持ちながら、楽器名は「三弦」の意のペルシア語「セタール」に由来するという。三弦の楽器といえば日本には三味線がある。三味線は、中国の蛇皮の「三弦（サンシェン）」が一六世紀に堺に伝えられ、試行錯誤の末、蛇皮の代わりに犬や猫の皮が使われるようになったものというのが定説である。また、中国の三弦が沖繩に伝わってやはり蛇皮の「三線（サンシン）」になり、そこから本土に伝わったという説もある。今日のシタールの弦は見ての通り三本どころか二〇本以上はある。しかし、演奏弦は七本だけで、側面の小さな糸巻きの弦は、特定の音高の演奏弦に独特の響きを増すようにつけられた共鳴弦で一〇数本ある。さらに、演奏弦七本のうち、四弦はドローン用であるから、実際に旋律を奏するのにはやはり三弦なのである。



図30



図31

上にかけられた弦が振動して微妙に触れ合った時、「ジーン」といういかにもインドラしい独特な音色が出るので、職人たちがもつとも神経を使って調整する部分で、ドローン楽器のターンプラーにもある。下駒と弦の間にはさんだ一本の木綿糸の位置をずらす、つまり糸一本の高さを持ち上げる場所をずらして、サワリが鳴るポイントをさがす、実にデリケートなものである。

三弦とサワリ、はつきり結論づけることは難しいが、シルクロード南端のシタールと東端の日本の三味線の間には、このように何らかの関連性を感じとることができる。

箱型チターの仲間には、撥弦の「スルマンダル」やバチで打弦するピアノの元祖ともいえる「サントウール」などがある。

ザックススラム間違えたという、楽器分類上最もまぎらわしい弦鳴楽器の一つに、ベンガル地方の「エク

さらに、独特の雑音分を含む音を出す「サワリ」の工夫は、三味線では重要なものであり上駒部分にあるが、沖縄の三線にはない。インドのシタールでは鹿の角や象牙などでできた下駒の部分に見られ、「ジュワリ」と呼ばれている(図30)。

微妙なカーブをつけた板とその

タル」(図31)がある。これは、片面太鼓の中央から弦を通し、太鼓の両側から伸びた腕木の合流点にある糸巻きに結びつけたもので、片手で腕木の弾力を替えピッチを変えながら、もう一方の手で弦をはじく珍しい弦楽器である。

気鳴楽器 (スシラ・ヴァーディヤ)

「スシラ (中空)」の楽器とは管を吹く笛類のことである。しかし、実際には、管に限らずさまざまな形状のものを空気が通過することで音を発するものが数多くある。そこで、マイヨンは、空気の振動によって発音するもの、すなわち気鳴楽器とした。既に見てきたように、インドでは古代から、さまざまな横笛や、ラツパの仲間、双管の笛など、各種の気鳴楽器があった。インド舞踊の中で横笛「バーンスリー」を吹くポーズをすれば、ヴィシュヌの化身であるクリシュナ神 (図32) と解釈される。

ヒマーチャル・プラデーシュ州やビハール州には金属製の大型のラツパがある (図33)。チベットにも数メートルの長さをもつダウン・チェンがあり、超低音を出す。ダブルリードのチャルメラの仲間として、ナツフィーリやシャハナーイーと呼ばれる楽器がある。これらは、いずれも音が大きいため、多くの場合、野外音楽に用いられる。先に双管の笛として触れた蛇使いの笛ブーンギーはシングルリードの気鳴楽器である。

笛ではないが、今日のインドの重要な気鳴楽器として忘れてはならないのは、既に本稿に何度も登場している小型のリードオルガン「ハルモニウム」(図34)であらう。これは一九世紀にフランスのデュバン Alexandre François Debain が同名で特許をとった類の楽器が、欧米人によりインドにもたらされ、イン



図32



図33



図34

ドの人々の工夫により卓上型・ふいご付きの今日の形に改められてきたものという。最近、この楽器の歴史や変遷について詳しい研究が進められつつある〔岡田二〇〇九〕。

5 ミラジュ・ターンプラーはなぜ良いのか

さまざまなインドの楽器を概観してきたが、ここで、楽器製作や楽器職人に関する調査から明らかにしたことを一部ご紹介したい。

通常、すぐれた楽器は職人個人の名前やメーカー名で知られているものである。しかし、シタールやターンプラーに限り、何故かインドの人々は「ミラジュ産のものが良い」といづ。そのくせ、ミラジュが



図35

どこにあるのかも、なぜミラジュ産が良いのかもほとんど誰も答えられないのである。そこで、二〇〇四年にその理由を求めて塚原康子と共に現地調査を行い、さまざまな発見をした。詳細は、田中「二〇〇七」で報告したが、そのあらましは次のようなものである。

ミラジュは、地理的には北インドと南インドのちょうど境界線上ともいえる、西部マハーラーシュトラ州サングリー県の地方都市で、州都ムンバイから三九〇km、北の大都市デリーや南の中心都市チェンナイなどとも鉄道で結ばれた交通の要衝である。この市のシャニワール・ペートと呼ばれる通りの一帯には、あたかも楽器街といえるほど楽器工房が集中し、しかも五〇軒近くの楽器工房のほとんどは親族関係で結ばれている。個人名を全面に出す数人の楽器職人のもとに、特定の楽器の細分化された一工程だけを分業する小さな工房が多く集まっている（図35）。

有名な演奏家が、わざわざなじみの職人のもとを訪れて楽器の依頼をする場合も多いというが、「ミラジュ・ターンプラー」は一種のブランド名として海外にも知られ、今日も空路はなく陸路しかないので外国人には不便な場所であるにもかかわらず、海外に住むインド人やインド音楽愛好者、宗教団体等からもインターネットで大量に注文が入るといふ。

ミラジュが今日のように楽器の町として知られるようになった要因として、調査の結果、次の四点が浮か

び上がってきた。

第一に、この町の支配者はめまぐるしく交替したが、独立の前はパトワルゲン家の保護下にあった。つまり音楽文化の興隆のためには絶対に必要なパトロンの存在があったということである。楽器職人たちの先祖は、かつて宮廷内外の飾りや武器の職人であった。平和になり武器の需要も減ってきた頃、パトワルゲン家の領主から楽器の見本を渡され、宮廷に飼われていた象の牙などの高価な素材も惜しみなく提供され、諸国への土産物とするためにできるだけ豪華な楽器を作れと命じられたという。さらに興味深いことに、ある職人によれば、先祖たちは見よう見まねで模索した揚げ句、グチョウの卵の殻を共鳴胴に使ったシタールを作り上げたところ、領主はたいそう喜びあちらこちらに贈ったというのである。調査時、私たちは内心、小さく華奢なグチョウの卵を胴体とするシタールなど現実離れしていると、おとぎ話のように聞いていた。だからこそ、先に述べたように東京国立博物館でその楽器を眼前にした時には、思わず感嘆の声をあげたのである。まさに、ミラジュの楽器職人の言い伝えと、一九世紀のベンガルの音楽学者 S・M・タゴールと日本が結びついた感動の瞬間であった。

第二に、ミラジュは、南北インド文化圏の境界に位置し、両者を結ぶ交通の要衝であったと同時に、靈驗あらたかとされたムスリム聖者の廟（ダルガー）を擁し、ムスリムを中心に多くの人々がそれにあやかろうとさらに集まってきた。つまり、この町は、南北インドの文化的要素やムスリム文化の要素が入り混じり、新たな文化的創造が行いやすい環境にあったといえる。

第三に、高名なムスリムの声楽家アブドゥル・カリム・カーン Abdul Karim Khan (1872-1937) とこの町の職人たちとの深いつながりがあった。彼は、北の古典音楽に南の古典音楽の要素も入れて歌った最

初の声楽家とされ、南北両方で人気がある稀有な声楽家であった。しかも、声楽のみならず、ヴィーナーやサーランギーほか多くの楽器演奏もこなし、楽器の修理や調整も得意で、どこに行くにも修理道具を持ち歩くほどであったという。彼は先の聖者への信仰心から、一九二〇年頃以降、晩年をこの町で過ごすことになり、ミラジュの楽器職人たちは、彼を尊敬しこぞって助言を求めたという [Susheela 1981: 78-84]。それまで、物づくりのプロではあっても、音楽に関しては何も知らなかった職人たちは、極めて適切な指導者を得たのである。アブドゥル・カリムは楽器製作や調整を積極的にこの街の職人に指導・依頼し、気に入った楽器は自ら携え全国各地で演奏会を行った。彼の演奏における名声と共にミラジュの楽器の名声も高まり、彼がミラジュ・ブランド楽器の広告塔ともなっていたであろうことは想像に難くない。

第四に、この地域は、温暖な気候と肥沃な土地が農業に適し、良質なふくべの産地であることである。先述のように、今日、インドにおけるふくべの二大産地は、このミラジュ付近と、その種の移植に成功したコルカタ郊外のハウラー地区である。後者は、大都市コルカタ近郊にあり大量注文にすぐ応じることができるが、いずれの大都市からも離れたミラジュのふくべは輸送に時間も費用もかかる。だが、ミラジュでは、今日も農民たちが楽器に使用するという目的のために形やサイズを考慮しながら丁寧に育てるので、厚く丈夫で形のよい良質なふくべが潤沢にあり、音楽家の多様なニーズに合わせてふくべを厳選することが可能である。

有名な声楽家 L・K・パンデイトは、ミラジュ・ターンプラー（図 36）の長所として、素晴らしい響きに加え、胴の形状が整っているために手の支えなしに楽器が自立する点をあげた。つまりドローン楽器は、演奏が数時間にもおよぶ場合でも、ほぼ最初から最後まで鳴らし続けることが必要なため、演奏に当



図36

たつて疲労度が少ないことはとても重要である。そうした細やかな要求にはミラジュ産のふくべしか対応できない。大都市の職人たちもプロ仕様の楽器にはお金と時間をかけてミラジュ産のふくべを使用するという。

6 楽器を通して見たインド音楽の今日

最後に楽器を通して見たインド音楽の今日について考えてみたい。

西洋楽器の導入と普及

インドがイギリス支配下にあった一七世紀〜二〇世紀半ばまでの約三〇〇年間は、その後の楽器にどのような影響を及ぼしたのだろうか。政治的権力を奪われた諸侯はその力を文化的活動に注いだため、伝統音楽は一七〜一九世紀にかけてむしろ隆盛を極めた。その時代に注目されるのは、インド伝統音楽の世界に、西洋楽器や外来楽器が数多く取り入れられたことである。

例えば、何度も触れてきた小型オルガンのハルモニウムは、それまで絶対音を出す楽器がなかったため、またたく間に普及し、国産化され、今日ではあらゆるインド音楽に欠かせない存在となった。また、製作も演奏も難しいサーランギーに代わる弓奏楽器として、南インドではヴァイオリンが瞬く間に浸透し、調



図37

弦と奏法を変えて、今日では南インド古典音楽の代表的独奏楽器となった。「ヴァイオリンはストラディバリウスでないと……」と豪語するインド人ヴァイオリニストもいたが、安価な国産ヴァイオリンも大量に製作されている。図37のように、ギターもスチール・ギターのようスライドして強く奏法を使って、古典音楽の独奏楽器として使われることもある。

要するに、インドの人々は、紀元前からアーリア系諸民族、イスラーム勢力、西洋列強による植民地支配と、多くの外来勢力とのせめぎあいを行ってきた結果、むしろ土着の音色や音楽様式には強い執着を保ちつつ、演奏上の利便性や価格などといったその他の点で条件に合致すれば、外来楽器でも伝統音楽の中に積極的に取り込むという傾向が見られる。

湿度やほこりを嫌うピアノにとって、インドは最悪の環境ともいえるが、近年、大都市ではピアノ教室も出現した。イギリスのトリニティ・カレッジと提携してピアノの演奏資格試験が全インド的に実施され、毎年全国で数千人の受験者がいるという。もっともピアノでなく電子キーボードで受験することも可能なようである。大都市の富裕層の若者を中心に、ギターやドラムスも人気があり、大都市の大きな楽器店には伝統楽器と洋楽器を両方そろえているところも多い。

楽器作りの世界もまたイギリス支配に大きな影響を受けた。イギリス人のための洋楽器店に店員や修理工として勤務し、技術や知識を吸収したインド人たちは、イギリス人たちが本国へ引き揚げた後、徐々に独立

し、工房や楽器店を開業した。その多くは独立後もイギリスとの関係を保ち、良質の部品や材料や楽器本体をヨーロッパ各国から輸入することができた。また、インドの伝統楽器の製作者たちも、イギリス軍に雇われていたインド兵士のために楽器（ハルモニウム、タブラー、ドーラクなど）を大量供給して事業拡大した側面もある。インドの知識層はイギリス人との交流やイギリス留学を通じて西洋音楽にも親しむようになり、S・M・タゴールのように双方の音楽に通じた知識人も生まれた。多くの音楽家や楽器職人たちの後ろ盾となってきたインド諸侯たちが没落すると、インド独立を機に、音楽家も職人たちも多くの消費者を求めて、大都市に移り住み、知識層だけでなく、一般大衆をも相手に楽器を製作するようになったため、今日では、有名な楽器職人の工房の大半はデリー、コルカタ（カルカッタ）などの大都市に集中している。今日、大規模楽器店の新たな購買層として、在外インド人音楽愛好者たちがネットなどで注文をしてきたり、国内外の宗教団体が比較的良好の楽器を大量にコンスタントに購入したりといったケースも目立ってきたという。したがって、今日の楽器作りは、プロの音楽家の厳しい要求に応じるために時間と手間をかけてとことん音色を追求するような名のある楽器職人と、新たな購買層の多様なニーズに応じられる量産体制を整えた比較的大規模な楽器メーカーに二極化しているように思われる。このような楽器製作におけるニーズの多様化が、逆に楽器自体や音楽をどのように変えてゆくのか、今後とも観察を続けていきたい。

電子楽器

歴史の古いインド音楽の世界に、電子楽器は意外に浸透している。楽器店には多種の、しかもインド独

特の電子楽器が並び、学校でも電子楽器を使った音楽活動は活発である(図38)。ただし、どんな楽器を用いようとも、演奏される音楽は圧倒的にインド音楽が多い点が、インドならではの特徴といえる。また、電子楽器の使用は、インドのポピュラー音楽の世界に限定されず、古典音楽の演奏家でさえ、電子楽器や電子的増幅装置を古典音楽に使用することにわりと抵抗がない。

インド音楽において電子楽器を使用するメリットは多い。例えば、実際の楽器より小型で携帯に便利、さまざまなタイプの電子楽器があり選択の幅が広い、良質の楽器を買ったり伴奏者を雇ったりする経費を考えれば安価である、絶対音を提供する楽器に乏しいためチューニングに便利、アナログ楽器のメンテナンスを困難にする高温多湿の気候には影響されない、などの点があげられる。さらに、時には数時間におよぶ演奏や練習において、古典音楽に不可欠なドローンや単純な太鼓の基本パターンの反復を、電子楽器は疲れを知らず嫌がらずに続けてくれるのである。

しかし、もちろん音色や外見の違いは大きいから、音楽家たちは電子楽器とアコースティックな楽器とを柔軟に使い分けている。図39は、先にミラジュ・ターンブラーの魅力を語った高名な声楽家L・K・パンディトの一九九六年のレッスン風景である。生徒はドローン用には、音質が良い倍音が聞こえるアコースティックなターンブラーを演奏しながら歌っているが、その一〇年前に存在していた太鼓奏者は電子機器にとって代わられ、パンディト自身が好みの速度やリズム周期に調節していた。このように、電子打楽器は、楽器の種類も拍子も基本的ビッチも音楽家の好きなように指定することができる。即興こそできないが、生身の人間では限界があるような技術的に高度なパターンを指定しても、長時間の練習にも、機械は黙々とつきあってくれる。相当熟練した太鼓奏者がいなくても自由に練習できるようになったこと



図38



図39

は、古典音楽人口のすそ野を広げる
ことにも貢献している。最も現代的
な機械が古典音楽の伝統と演奏水準
を保持することに一役買っているの
は興味深い。

日本からの外来楽器の活躍…バン
ジョー

大正琴は、その名が示すように、

大正元（一九一二年）、名古屋大須

森田屋旅館の長男で発明家の森田吾

郎（本名 川口仁三郎）が発明した、従来の二弦琴にタイプライターのようなキーを取り付けた楽器である。弦を押さえるためにピアノの鍵盤と同様の配列でキーをとりつけたことで、初心者でも音高が把握しやすく演奏しやすく、さらに安価であったため、家庭用楽器として大正時代到大流行した。また、従来の日本の琴・箏の弦は絹製だったが、大正琴には金属製の弦が用いられたため、音色もかなり斬新に響いたことが想像される「金子 一九九五、金子監修 二〇〇三、村山 一九九五」。図40は今日の大正琴の一例である。

そのように出自のはっきりとした日本の楽器だが、発明後まもなく世界各地に伝わり、一部は今日も形



図40



図41



図42

を変えて現地で使用され続けているらしい。大正琴から直接派生したと考えられる楽器は、少なくとも、東アジア（旧満州など中国大陸部、台湾）、東南アジア（インドネシアのバリ島、ロンボク島）、西・南アジア（インド、パキスタン）、バリ島、インド、台湾などで確認されている。それらに関する部分的報告はあるが、伝播の過程や分布などの詳細は不明のままであるので、共同研究で各地域の大正琴の実態について調査を進めているところである。⁽¹³⁾

図41はインドのムンバイの大正琴（バンジョー）製作者と楽器、図42は調査で「発見」したバリ島の大正琴（ノリン）である「梅田二〇一〇・七一一八三」。インドの大正琴は「バンジョー」「ブルブルトラ

ング」などと呼ばれ、電子増幅装置をつけてエレキギターのような派手な演奏テクニックを披露する楽器に生まれ変わり、映画音楽などの大衆音楽や、カッワーリーなどの宗教音楽など、古典音楽以外の庶民の音楽で大活躍している。

7 おわりに——楽器に見るインドの人々の音楽へのこだわり

以上、さまざまな角度から楽器を切り口に、インドの人々が音楽にこめた独特のこだわりを眺めてきた。最後にそれらをまとめておく。

第一に、インドは楽器の種類が圧倒的に多い「楽器の宝庫」である。それは、北から南まで自然環境の多様性を反映した素材の豊富さのためであり、同時に、言語・宗教・複雑な社会階層からくる多種の音楽形態の存在を示すものである。言い換えれば、目的や担い手が違えば、違う楽器で違う音楽を行うことに対するこだわりの反映であるといえよう。

第二は、音色への強い執着である。例えば、シタールやターンプラーなどの弦楽器のサワリ音（ジュワリー）の調整、多数の共鳴弦の設置、ドローン専用楽器や双管楽器のドローン管などドローン機能を備えた楽器の存在などがある。そのような数々のこだわりから、誰が聞いても「いかにもインドらしい響き」と感じられる楽器の音色が保たれている。

第三は、逆に外来楽器・電子楽器の導入に関するこだわりのなさである。日本人は、日本の伝統音楽は日本の伝統楽器で行うのが当たり前だが、インドの人々は、楽器自体の出自や歴史にはこだわらず、その

楽器が「自分たちの音楽に適している・いない」という基準で取捨選択する。ひとたび有用と見た楽器は、西洋楽器のヴァイオリンであれハルモニウムであれ、日本の大正琴であれ、ヤマハやカシオなどの電子楽器であれ、抵抗なく自分たちの音楽に取り込んでしまう。だからといって、音楽はあくまでインド音楽のままであり、楽器を送り出した側の音楽の影響はふてしいまでに受けない。このような現象は、インドにのみ見られる独特の発想で、裏返せば、楽器の出自を問わず、インド音楽らしさを保ち続けることに對するこだわりであるといえる。

そして、第四は、ヒンドウーの神々と音楽と楽器との親密な関係である。サラスヴァティー女神とヴィーナー、シヴァ神とタマル、クリシュナ神と横笛といった、神々と楽器や音楽との密接な関係が今日でもさまざまな形ではっきりと意識され続けていることが、最もインドらしいこだわりであるといえようか。

図出典一覧

図21・22 ヤマハ株式会社HP

図25・27・32 インドで印刷された大衆宗教画

- (1) 小泉文夫教授の収集になる楽器全六四三点を整理し、『東京芸術大学音楽学部小泉文夫記念資料室所蔵楽器目録』（芸術研究振興財団、一九八七年）として出版した。
- (2) 小泉文夫記念資料室所蔵楽器目録（東京芸術大学音楽研究センター）
<http://www.geidai.ac.jp/labs/koizumi/gcat/index.html>（二〇一一年一〇月現在）
- (3) 身近な音具たち（京都教育大学教育支援ネットワーク）

<http://www2.yamaha.co.jp/u/kokai/index.html>

おながく世界めぐりコーカイ記 (ヤマハ Music WebMagazine)

<http://www2.yamaha.co.jp/u/kokai/index.html> ほか

共同研究「楽器におけるわざの伝承とグローバリゼーション」に関わるホームページ

<http://www.kyokyo-u.ac.jp/ongaku/tanaka/kaken>

(4) 共同研究の報告として、「田中二〇〇五a」がある。

(5) 例えば、「音楽」「楽器」ほか「辛島ほか監修一九九二」「インド」「岸辺ほか編一九八二」「インド」「ヴァイナー」「シタール」ほかの項目「海老澤ほか編二〇〇二」「デーヴァ一九九四」「田中一九八九」「ラーガヴァン編二〇〇二」など。

(6) ドローン (drone) は、本来、ハチのブーンという羽音の意で、転じて、音楽においては鳴り続ける持続音をさす。しばしば「通奏低音」と訳されるが音楽により必ずしも低音とはいえない。

(7) 成立年代については諸説あるが、ほぼ紀元前二世紀頃から後五世紀頃にバラタというペンネームで大勢の著者に書き継がれてきたとされるサンスクリット語による演劇百科事典のような書物。

(8) スイク寺院の中で行われる聖歌の朗誦は「シャブド・キールタン」と呼ばれる。詳しくは「田中二〇〇八：一四八—一四九、二六八—二六九」参照。

(9) 「ふくべ」もしくは「ヒョウタン」の類の植物と楽器の関係については、「大野二〇〇一：一〇一—一二二」に詳しい。

(10) 「ラビンドラナート・タゴール」はヒンディー語発音や英語なまりを含む発音の表記である。本来のベンガル語発音を重視してこれを表記すれば「ロビンドロナト・タクル」のようになり、対象とする人物も「シュリンドロ・モホン・タクル」になる。しかし、一般の読者を対象とする本稿では混乱を避けるために、通称のタゴールとヒンディー語発音を念頭に置いた表記をとった。

(11) 平成一八二〇年度科学研究費基盤研究B「芸術系大学における楽器資料の教育資源化」(研究代表者…植村幸生)の調査の一環として、二〇〇六年八月に松村智恵子氏と訪れたもの。

(12) 英語では“Jew's harp”(ユダヤ人のハープ)“jaw harp”(顎ハープ)、ドイツ語では“Maultrommel”(口太鼓)などと呼ばれる。

(13) 二〇一二年は大正琴誕生一〇〇周年となる。そのプレイベントと位置づけ、二〇一〇年二月一日に名古屋市中で開催された日本音楽学会中部支部例会で大正琴についての調査報告にもとづくシンポジウムを行った。

参考文献

井上貴子 二〇〇七『近代インドにおける音楽学と芸能の変容』青弓社

梅田英春 二〇一〇「バリにもたらされた大正琴——タバン県プジュンガン村のノリン」『ムーサ』沖縄県立芸術大学音楽学研究誌 第一号、沖縄県立芸術大学音楽学研究室、七一—八三頁

大野幹夫 二〇〇一「インドの楽器の素材としての“gourd”——日本伝来の事情とその利用」『インド音楽研究』七号、一〇一—一二三頁

岡田恵美 二〇〇九「インド鍵盤楽器考——楽器のグローバル化とローカル文化の再編」東京芸術大学大学院音楽研究科博士論文(二〇〇九年度東京芸術大学提出、学位論文)

岡田真紀 一九九五「世界を聴いた男——小泉文夫と民族音楽」平凡社

カウフマン、ウォルター 一九九四「人間と音楽の歴史 古代インド」(日本語版制作協力 島田外志夫)音楽之友社 (Walter Kaufmann, 1981. *Musikgeschichte in Bildern: Altindien*. Leipzig)

金子敦子 一九九五『大正琴の世界』(大正琴協会)音楽之友社

監修 二〇〇三『大正琴図鑑』全音楽譜出版社

辛島昇ほか監修 一九九二『南アジアを知る事典』平凡社

岸辺成雄ほか編 一九八一「音楽大事典」平凡社

田中多佳子 一九八九「南アジアの民衆音楽」『岩波講座 日本の音楽・アジアの音楽』別巻II、岩波書店、一六七

一七八頁

—— 一九九〇「カッワーリー——南アジアのスーフイーの歌」水野信男編『儀礼と音楽I 世界宗教・民族

宗教編』東京書籍、五七―九〇頁

—— 二〇〇五a「信仰と音楽——南アジアのヒンドゥー教徒と歌」櫻井哲男・水野信男編『諸民族の音楽を
学ぶ人のために』世界思想社、二〇九―二三〇頁

—— 二〇〇五b「南アジアの楽器産業にみる伝統と近代化および西洋化の相克」『近現代アジア・オリエント
文化圏における音楽伝統の継承と変容』（平成一五―一六年度科学研究費成果報告書、研究代表者・柘植元一）
三四―四三頁

—— 二〇〇七「ミラジュ・ターンブラーはなぜ良いのか——インドの楽器職人たちの系譜と現状に関する
一考察」『京都教育大学研究紀要』二一〇号、一一―一二九頁

—— 二〇〇八「ヒンドゥー教徒の集団歌謡——神と人との連鎖構造」世界思想社

—— 井上貴子 一九九六「南アジア」柘植元一・植村幸生編『アジア音楽史』音楽之友社、一一三―一四〇
頁

塚原康子 二〇一〇「明治一〇年S・M・タゴールが日本に寄贈したインド楽器と音楽書」藤井知昭・岩井正浩編

『音の万華鏡——音楽学論叢』岩田書院、三〇五―三二六頁

デーヴァ、B・C 一九九四「インド音楽序説」（中川博志訳）東方出版（B・C・Deva. 1981. *Introduction to Indian
Music*. Publication Division, Ministry of Information and Broadcasting, Government of India）

海老澤敏ほか編 二〇〇二「新編 音楽中辞典」音楽之友社

村山和之 一九九五「南・西アジア大正琴事情」『インド音楽研究』第五号、四―三四頁

- ラーガヴァン、V編 二〇〇一『樂聖たちの肖像——インド音楽史を彩る11人』（井上貴子・田中多佳子訳）穂高書
局（V. Raghavan (ed.). 1976. *Composers: Cultural Leaders of India*. New Delhi: Publications Division,
Ministry of Information and Broadcasting, Govt. of India)
- Susheela, Misra. 1981. "Ustad Abdul Karim Khan". *Great Masters of Hindustani Music*. New Delhi: HEM
Publishers, pp. 78-84
- Tagore, Sourindra Mohan. 1877. *Short Notices of Hindu Musical Instruments*. Calcutta: Ashutosh Ghose &
Co., 1877

主要著作に『流動するネパール―地域社会の変容』
(編著、東京大学出版会、二〇〇五年) など。

東アジア研究所講座

南アジアの文化と社会を読み解く

2011年11月30日 初版第1刷発行

編者——鈴木正崇

発行者——慶應義塾大学東アジア研究所

代表者 添谷芳秀

〒108-8345 東京都港区三田2-15-45

TEL 03-5427-1598

発売所——慶應義塾大学出版会株式会社

〒108-8346 東京都港区三田2-19-30

TEL 03-3451-3584 FAX 03-3451-3122

装丁——渡辺滯子

印刷・製本——中央精版印刷株式会社

カバー印刷——株式会社太平印刷社

©2011 Masataka Suzuki

Printed in Japan ISBN978-4-7664-1902-3

落丁・乱丁本はお取替いたします。

目次

まえがき 南アジアの文化と社会を読み解く

鈴木 正崇

i

インド 祈りの造形——かたちから意味を読み解く……………

小西 正捷

1

- 1 儀礼的床絵の世界／2 豊饒の文様／3 プロト儀礼と呪詞のチ
ヨラ／4 床絵の広がり／5 床絵と壁画／6 民俗画から民族画
へ／7 絵語りの世界

民衆ヒンドゥー教とは何か

——インド・ラージャスターン州メーワール地方の事例を中心に……………

三尾 稔

35

- 1 民衆ヒンドゥー教の世界／2 現世利益を求める簡素な実践／3
触知可能な神への信仰／4 教義の壁を乗り越える／5 民衆ヒンド
ゥー教と現代インド社会

インドの聖地と環境問題——聖地バナールスにおける生活と信仰をめぐる……………

宮本 久義

69

1 はじめに／2 精神文化の源泉としての水／3 ヒンドゥー教における水の特性／4 中宇宙たる聖地バナールス／5 ガンジス川の汚染と浄化プロジェクト／6 おわりに——現代社会にインド精神文化の投げかける意味

北インドの結婚式の変化——チャイからコーラへ……

八木 祐子

85

1 スレンダルの結婚／2 ジャイマール婚／3 モバイル時代の結婚

インド映画——〇〇年の魅力——世界最多製作国の輝きと変遷……

松岡 環

109

1 はじめに／2 インド映画の特徴／3 インド映画の一〇〇年／4 経済発展による変化／5 インド映画と社会——結びに代えて

インド音楽の世界——楽器に見る人々の「こだわり」……

田中多佳子

147

1 はじめに／2 インド音楽の基礎知識／3 インドの楽器をめぐって／4 インドの楽器概観／5 ミラジュ・ターンプラーはなぜ良いのか／6 楽器を通して見たインド音楽の今日／7 おわりに——楽器に見るインドの人々の音楽へのこだわり

インド文化の多様性と統一性——『ラーマヤナ』とカレー料理を例として……

辛島 昇

193

1 はじめに／2 『ラーマヤナ』をめぐる——多様な物語の発展と歴史の意味／3 カレー文化論——カレーとミルクによるインド料理の形成／4 おわりに

南インドのカーストとジェンダー——ケーララにおける母系制の変容を中心に……………栗屋 利江

1 はじめに／2 ケーララという地域／3 ケーララにおけるカースト構成と母系制概要／4 母系制の変容と解体／5 むすびにかえて

インドの移民・聖性の移動・環境変化

——聖なる水、ガンガー・ジャルをめぐる……………重松 伸司

1 はじめに／2 インド移民史概観／3 商品化された「ホーリー・ウォーター」ガンガー・ジャル／4 在外インド人とガンガー・ジャル／5 神聖大河、ガンガー／6 汚染大河、ガンガー／7 ガンガーの浄化運動／8 ガンガーはどう変わったか、どう変わるのか／9 おわりに——魂とモノとの調和を指して

ヨーガの要諦とヨーガのグローバル化をめぐる……………山下 博司

1 ヴェーダの「祈る宗教」とヨーガの「瞑想する宗教」——インド宗教の二大要素／2 『ヨーガ・スートラ』のアシュタンガ・ヨー

ーガ／3 真^{アルシヤ}我の独存——古典的ヨーガが窮極的に目指すもの／4
後期ヨーガ（ハタヨーガ）の展開／5 ハタヨーガと一元論思想／
6 ヨーガと苦行——似て非なるもの／7 ヨーガの氾濫とグローバ
リゼーション／8 シンガポールのヨーガ——伝統と創意の現場か
ら／9 ヨーガの将来に向けて——結びにかえて

パキスタンにおけるムスリムのNGO——ハムダルドの理念と活動……………子島 進

1 はじめに／2 ムスリムの価値観／3 善行の制度化／4 ハムダ
ルドの始まり／5 ハムダルド財団（パキスタン）／6 学園都市／
7 成果と展望

ベンガルのバウルの世界

——フォキル・ラロン・シヤハにおける多元的な宗教世界と身体の修行……………外川 昌彦

1 バングラデシュの世界遺産／2 ベンガルのバウル／3 バウル
の導師・ラロン・フォキル／4 南アジアの口頭伝承の世界／5 身
体の宇宙論／6 インド密教とバウル／7 スーフィズムとラロン／
8 宗教の多元性を体现するラロン／9 ラロンが残したもの

スリランカの民族問題とNGO活動……………澁谷 利雄

1 はじめに／2 仏教とシンハラ・ナショナリズム／3 和平への

動きと内戦再燃／4 津波災害と復興活動／5 おわりに	
----------------------------	--

「仏教王国ブータン」のゆくえ——民主化の中の選挙と仏教僧	宮本 万里
------------------------------	-------

1 はじめに——僧侶の統べる国から、王の統べる国へ／2 国籍法からみる「ブータン人」の境界の変遷／3 文化政策と環境政策の接合／4 民主化プロセスとしての選挙とその概要／5 選挙にみる「ブータン市民」の境界／6 ブータン社会における仏教界の位置づけ／7 おわりに——仏教王国ブータンのゆくえ	
---	--

流動するネパール、あふれるカトマンドウ盆地	石井 溥
-----------------------	------

1 はじめに／2 ネパールの地理、言語、歴史、人々／3 近年の変化／4 おわりに	
--	--

執筆者紹介	473
-------	-----

※各章の写真で出典表記のないものは、執筆者の撮影による。

この頁に掲載のものは全て
著者と出版者及び
慶應義塾大学東アジア研究所の
掲載許可を受けています。