

## 南インドの「バーガヴァタル」にかんする一考察

—19世紀末から20世紀の音楽界に焦点をあてて—

**Reconsideration of *bhagavatar* in South India :  
Focusing on the music world in the late 19th-20th century**

小尾 淳

**Abstract**

In this paper, I deal with the honorific title *bhagavatar*, which denotes South Indian musician or practitioner of performing arts. The focus is put particularly on the practitioners of *bhajana sampradaya* i.e., South Indian congregational singing. I attempt to examine the definition of the title *bhagavatar* as well as their position in the modern music world during the 20th century. *Bhajana sampradaya* has its roots in the *kirtan* style of Maharashtra region, which spread the glory of God to the masses through singing. In the 17th—18th century, the founding of Thanjavur Maratha kingdom brought it to Tamil region, where the tradition of singing devotional songs was nurtured by male brahmins.

Previous studies show that many leading musicians of the late 19th to mid 20th century were called *bhagavatar* and some of them used to practice congregational singing. However, today, no musician put the title *bhagavatar* following his name, and their participation in *bhajana* practice is hardly seen. On the other hand, *bhajana* practitioners have continued using this title. Why has this happened? The examination on several changes that influenced the South Indian music world during this period, such as the establishment of the music society, emergence of new media, and the development of the modern concert format, indicates that divergence between “classical music” and “devotional music” occurred during this time. Hence the musicians had to meet the new expectations of the “new audience”, developing particular skills considered to be high quality in the evolving classical music scene. The results show that the decline in adopting the title *bhagavatar* among classical musicians is caused by this divergence, which subsided the devotional aspect of the classical music. It is significant that the *bhagavatars* among congregational singers have been appearing as “a devotee” than “a musician” as ever; the term *bhagavatar* has become unsuitable in the modern music world, but has retained its position in its original domain.

**I はじめに**

本稿では南インド、タミル地方の宗教実践/祭礼「バジャナ・サンブラダーヤ」（以下、「讃歌の伝統」）の担い手であるバーガヴァタルに着目し、近現代の音楽界の動向と関連付けながらその位置づけやイメージ変化の一端を考察する。

19世紀から20世紀半ばまで、南インドでは「バーガヴァタル」というと一般にバラモン男性の音楽家や芸能実践者を指す尊称として認識されてきた。しかし、今日「音楽家」でバーガヴァタルを名乗る者は皆無に等しく、バーガヴァタルを名乗っているのは、特定の芸能あるいは宗教実践の担い手がほとんど

である。例えば「讃歌の伝統」のバーガヴァタルらは自らを讃歌の詠唱を行う「信徒」として認識しており、一般的な「音楽家」の立ち位置とは異なる。また、一部の主唱者を除き、特に技芸に長けた「芸能実践者」とはいがたい人々も多い。このように、今日バーガヴァタルは一概に従来の定義のまま語るができなくなっているのではないだろうか。そこで、本稿では音楽家が一般にバーガヴァタルと呼ばれていた時代から今日までの音楽界の変化と「讃歌の伝統」の活動を関連付けて論じ、定義を再考してみたい。

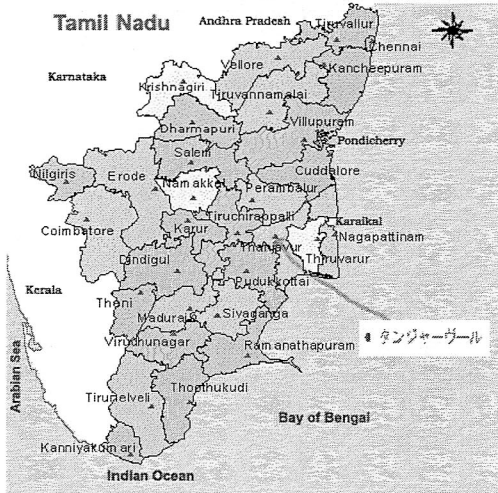


図1 インド、タミルナドゥ州地図とタンジャーヴールの位置

### 「讃歌の伝統」の思想的側面

まず、本論に入る前に「讃歌の伝統」について概観しておく。

本宗教実践での「讃歌」とは、厳密にいえば「神の名号を唱えること」を目的とした楽曲を指すが、今日では宗教歌謡全般が対象となっている。「伝統」とはグル（導師）と信徒の系譜といった意味をもつ。

この実践が依拠する思想は、ヒンドゥー教の18大聖典（プラーナ）の一つで、最も一般に普及し信仰を集めている『バーガヴァタ・プラーナ』に見ることが出来る。ここで、同聖典で説かれるヒンドゥー教の最重要概念である九つのバクティ（信愛）<sup>1)</sup>を紹介しておきたい

1. シュラヴァナ（神の名号を聴くこと）
2. キールタナ（神の名号を讃えること）
3. スマラナ（神を想念すること）
4. パーダセーヴァナ（神の御足に仕えること）
5. アルチャナ（礼拝すること）
6. ヴァンダナ（神に敬拝すること）
7. ダースィヤ（神の僕として仕えること）
8. サキヤ（神を友として礼拝すること）

### 9. アートマニヴェーダナ（神に全身全霊を捧げること）

[Gita press 2010: 369]

上記の九つのバクティの内、二つ目のキールタナが「讃歌の伝統」に最も関連の深いバクティの行為である。先述の『バーガヴァタ・プラーナ』第12巻では、我々の生きている時代は、末法の時代（カリユガ期）にあたりとし、神の名号の詠唱（ナーマ・キールタナ）の重要性について多くの紙面が割かれている。

ユガ期とはヒンドゥーの宇宙観による時間単位の一つで、この世界の創造から破滅にいたるまでの周期は四つのユガ期（期間）から構成されるとする。他の三つのユガ期と比較して、最後のカリユガ期の悪について次のように説かれている。「ダルマ（徳、法）が守られているクリタユガ期では、民衆は満たされ、友好的で自己統制が出来ている。しかし、最後のユガ期であるカリユガ期では民衆は道徳的に墮落し、親を捨て、神に礼拝せず、飢饉に苦しむ」。しかし、この時代にも長所が一つだけある。それは、カリユガ期ではヴィシュヌ（クリシュナ）神の名号を唱えるだけで今世のしがらみを断ち切り、救済を得られるというのである [Gita press 2010: 369]。

以上のような思想に基づくナーマ・キールタナの実践はインド各地で見られるが、タミル地方では特に17-18世紀に「神の名号の教義」（ナーマ・シッダーンタ）と呼ばれる思想として発展し、今日の「讃歌の伝統」の祖型が形づくられた。これは体系づけられた祭祀形式にしたがって讃歌を次々と歌うもので、19世紀初頭にサットグルスワーミ（1776-1817）（図2）によって考案されたといわれている。

### 手順・実践機会・祭礼様式

開始前、バーガヴァタルや参加者はあらかじめ沐浴を行う。男性は神聖なる場における「正装」として、ドーティーと呼ばれる腰巻きを身につけ、上半身は裸となる。白檀のペーストと、聖灰を身体や額に塗布し神を迎える準備を行う。その後、祭壇の正面に対して二つの縦列を作り向かい合って座する(写真1)。女性を含む他の参加者はその周囲であればどこに座してもよい。開始後は、基本的に休憩は取らずノンストップで次々と詠唱や祭礼が行われる。長さは実践機会の規模にもよるが、伝統的なものは20時頃から開始され、翌日の明け方まで行われる。



写真1「讃歌の伝統」第一部・第二部の様子  
2011年11月22日 タンジャーヴールにて筆者撮影

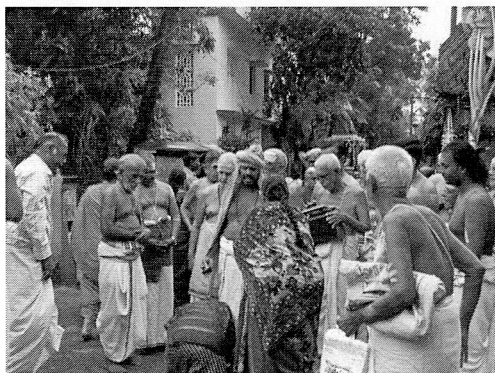


写真2「托鉢の讃歌」の実践風景  
2011年11月22日 タンジャーヴールにて筆者撮影

「讃歌の伝統」の実践機会は年間を通して見られる。ただしその内容は日常的な実践

と特別な機会では異なり、規模も様々である。前者としては朝晩の日課としての讃歌の詠唱や托鉢を行いながら讃歌を歌う「托鉢のバジャナ(讃歌)」(写真2)などがある。後者にあたるのは、後述する四部構成のタンジャーヴール様式や神と信徒の融合を願う「神々の婚礼祭」など、長時間にわたり規模も大きいものである。「婚礼祭」というのは、信徒を女性に、神を男性とみなし、両者の融合を願う祭礼である。通常「ラーダーの婚礼祭」(写真3)、「ルクミニの婚礼祭」、「シーターの婚礼祭」など、ヴィシュヌ神やその化身の伴侶の名を冠している。これらは寺院や僧院の他、バラモン・コミュニティや私邸などにおいて、年に一度吉日を選んで行われる特別な機会である。



写真3「神々の婚礼祭」の様子  
2011年12月31日 チェンナイにて筆者撮影



写真4「讃歌の伝統」第三部の様子  
2011年11月22日 タンジャーヴールにて筆者撮影

タンジャヴール様式について簡潔に述べる。これは基本的に四部から構成され、通常、主唱者とサポート歌手数人に加え、ムリダンガムやハルモニウムなどの伴奏者を伴い、集団で宗教歌謡を歌うものである。

第一部では神の名を繰り返し唱える歌に始まり、「讃歌の伝統」のグルを讃える歌などが順に歌われる[Seetha 1981: 529-531, 井上 2006: 418]。基本的に主唱者のバーガヴァタルが一節歌うごとに、他のバーガヴァタルや一般の参加者が復唱するという形態をとる。

第二部では、生前に出家した、楽聖と見なされる作曲家の作品が歌われ[Seetha 1981: 529-531, 井上 2006: 418]、続いて一連の礼拝が行われる。

第三部は特に重要なパートで、「灯明の周回(ディーパ・プラダクシナ)」と言い慣わされている。第二部が終了すると共に「神」を象徴する真ちゅうのランプが会場の中央に置かれ、その周りを囲むバーガヴァタルらはクリシュナ神を恋い慕う牧女たち(以下、ゴーピー)を再現する。彼らによってクリシュナ神がこの世に顕現して行った数々の遊戯が上演される(写真4)。しばしば、バーガヴァタルはインド舞踊で用いる鈴を足につけ、踊りの心得がある者がいれば楽曲の歌詞を「あて振り(マイム)」で表現する(写真5)。

第四部は通称「ぶらんこの祭礼(ドロートゥサヴァム)」または「御寝の祭礼(シャヤノートゥサヴァム)」と呼ばれる[Leopold 1984: 67]。様々な形式の歌が歌われる中、神をぶらんこに載せて揺らして眠りに誘い、また目覚めさせる時の歌などが歌われる[Seetha 1981: 529-531, 井上 2006: 418](写真6)。

バーガヴァタルはこれらの宗教実践/祭礼

の担い手である。内容からもわかるように、歌唱が大部分を占めるものの、それは神への賛辞を歌に乗せ、神を喜ばせるためのものであり、「音楽家」として音楽の技術を披露する目的とはいえないのである。



写真5 アビナヤを行うバーガヴァタル  
2012年2月 ウツタル・プラデーシュ州にて筆者撮影

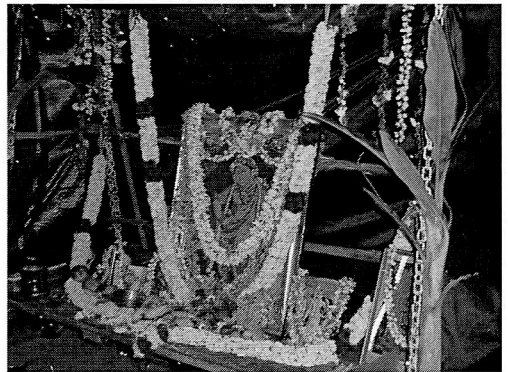


写真6 「讃歌の伝統」第四部の様子  
2011年10月27日 タンジャヴールにて筆者撮影

## 本稿の構成

本稿の構成は次の通りである。本章に続いて次章では、先行研究におけるバーガヴァタルの定義を検討した上で「讃歌の伝統」のバーガヴァタルの特徴を明らかにする。第3章では、19世紀末から20世紀半ばにおけるタミル地方の音楽界に焦点をあて、当時の音楽家らによる「讃歌の伝統」の実践状況を提示する。音楽界に訪れた多様な変化を背景に「古典音楽」と「宗教歌謡」に乖離が生じ

たことから、音楽家の宗教実践への関心が低くなったことを指摘する。続く第4章では、1950年代から60年代に焦点をあて、「讃歌の伝統」の担い手が拡大し楽曲レパートリーが多様化した結果、複数の流派が生まれたことを指摘する。第5章では、80年代以降の出来事を取り上げ、「讃歌の伝統」へ関心をもたなくなった音楽家らへのバーガヴァタルの働きかけに着目する。結論としてバーガヴァタルの定義のズレは、「古典音楽」を主流とする音楽界において「宗教歌謡」が下位に位置づけられたことと関連づけられることを指摘する。

なお、今日一般的に用いられている「讃歌の伝統」という名称が流通したのは早くとも20世紀半ばからであり、それ以前は「讃歌の祭礼（バジャノーットウサヴァム）」、または単に「讃歌の詠唱（バジャナ）」と呼ばれていた。したがって、本稿では第4章までは「讃歌の詠唱」で統一し、第5章以降は「讃歌の伝統」と記すことにする。

## II 「バーガヴァタル」とは誰か

先に述べたように南インドでは音楽家や芸能実践者が「バーガヴァタル」と呼ばれてきた一方で、「讃歌の伝統」のバーガヴァタルについてはほとんど注意を払われてこなかった。本章では、先行研究における「バーガヴァタル」の属性と定義を比較検討した上で、「讃歌の伝統」のバーガヴァタルの特徴を明らかにする。

### 定義

バーガヴァタルの語源は「神」を意味するバガヴァーンから来ている。字義的には「神の信徒」を意味するが<sup>2)</sup>、音楽学関連の文献には、以下のような定義が見られる。

1. 「サンスクリット語と『ナーティヤ・シャーストラ（芸能規範）』の知識を身に着けたバラモン学者」（サンスクリット学者のラーガヴァンによる）  
[井上 2006: 389]。
2. 「南インドのバラモン男性で音楽家や役者を指す尊称」（音楽学者サンバムールティによる）[Sambamurthy 1984: 43]。
3. (1) 音楽家（主に声楽家）の熟達者  
(2) 語り芸能ハリカターの演奏者  
(3) 音楽の教師  
（音楽学者ペッシュによる）  
[Pesch 2009: 399]。
4. 「音楽講和を行うバラモン男性」  
（音楽家T. M. クリシュナによる）  
[Krishna 2013: 317]

これらの定義からは、「バラモン男性」、「音楽」、「芸能」といった共通項が浮かび上がってくる。かつて、宮廷楽士らの多くがバーガヴァタルと呼ばれた名残から、少なくとも20世紀半ばまでバーガヴァタルを名乗るバラモン男性音楽家は確かに存在した<sup>3)</sup>。

まれに、バラモンでなくとも音楽家に敬意を表してバーガヴァタルと呼ぶこともあった。例えば、アメリカ出身で初の南インド古典音楽歌手となったジョン・ヒギンズ（1939-84）はヒギンズ・バーガヴァタルの愛称で呼ばれていた[Krishna 2014: 369]

ただ、ラーガヴァンが述べる『ナーティヤ・シャーストラ』<sup>4)</sup>の知識を身に着けているバーガヴァタルというと、特定の芸能の担い手に限られるように思われる。例えば、アーンドラ地方の舞踊クーチプーディやそこから派生した儀礼的要素を含むテルグ語舞踊劇バーガヴァタ・メーラの担い手「バーガヴァタ」がそれにあたるだろう。これらは演

劇的要素がふんだんに盛り込まれた芸能であり、舞踊規範に述べられている演劇理論の知識が求められると考えられる。一方、「讃歌の伝統」はほとんど演劇的要素をもたず、舞踊の側面もあまり重要視されていない。先述のように、バーガヴァタルが讃歌を詠唱する際に、歌詞の内容に合わせて「アビナヤ」と呼ばれるあて振り(マイム)が行われることはあるが、ごく短く単純なものである。また、同様に祭礼の中で、クリシュナ神と牧女<sup>5)</sup>の遊戯を再現する第三部においてもバーガヴァタルらが手を打ち合わせたり、棒を打ち合って踊ったりするが、これもごくシンプルな動きで専門的な技術は必要ない。

しかし、ここで筆者が指摘したいのはバーガヴァタルが舞踊家か音楽家かということではなく、先行研究の定義においては、バーガヴァタルが本来意味するであろう「神の信徒」という要素が捨象されてしまっているということである。「讃歌の伝統」の担い手に限って見れば、その第一の目的は「神の名号を唱えること」に他ならず、音楽家や芸能実践者としての役割は二の次であると思われるからである。

それではこれまで先行研究で看過されてきた「讃歌の伝統」のバーガヴァタルについてより詳しく見ていきたい。まず、本実践の萌芽期ともいえる18-19世紀頃のバーガヴァタルとはどのようなものであったか、先行研究と楽曲の歌詞から紹介していく。

### 18-19世紀のバーガヴァタル像

今日の「讃歌の伝統」の考案者とみなされているサットグルスワーミ(図1)による、バーガヴァタルが行うべき日課「バーガヴァタルの規範(バーガヴァタ・ダルマ)」は次のようなものである。

- 1) 讃歌を歌いながら神を目覚めさせる
- 2) 神の名を唱える(108,000回)
- 3) 托鉢(讃歌を詠唱しながら家々を回る)
- 4) 神像礼拝の儀礼(花、供物などを捧げる)
- 5) 讃歌の詠唱
- 6) 讃歌を歌いながら神を眠りにつかせる

[Krishnamurthy 1979: 76]



図2 サットグルスワーミ像



図3 ティヤーガラージャ像

次に、「神の名号の教義」の熱心な信徒であり「讃歌の詠唱」を日々実践していた楽聖ティヤーガラージャ(1767-1845)(図3)の楽曲の歌詞から、当時のバーガヴァタルの様

子を垣間見ることができる。

「神の僕たち」より  
慈悲深い神よ  
神の僕（ダーサ）たちがハリの神の名号  
を唱えながら進んでいくのは  
何と素敵な眺めだろう  
「ハリ」、「ゴーヴィンダ」、「ラーマ」\*1と名を唱え  
ると慈悲があふれてくる  
ムリダンガム\*2のリズムに合わせて詠唱  
し、意気揚々と輝きながら通りに出る  
彼らは「我々は偉大な神の手の中にいる  
のだ」とひたすら夢中になっている  
ハリの名を唱えることは救われることな  
のだ  
腰のひもを固く結び直し、足の鈴でステ  
ップを踏みながら  
\*1いずれも神の名号 \*2南インドの両面太鼓  
[Ramanujachari 2008: 30] を基に著者訳。

このように18-19世紀当時、バーガヴァタルとは生活の全てにおいて神のことを想念し、讃える存在であったことがうかがえる。「ダルマ」は義務の意味も併せもっており、バーガヴァタルにとって讃歌の詠唱は信徒としての使命であったともいえる。

現在でも、「讃歌の伝統」のグルと見なされる聖者が祀られている、タンジャーヴール県クンバコーナムにある僧院では毎日托鉢を行い、「バーガヴァタルの規範」に準ずる生活を送っている。無論、今日、一日中讃歌の詠唱に時間を費やすことのできるバーガヴァタルはごくわずかであるが、このような姿が理想であるとみなされているのである。

### 宗教的屬性

「讃歌の伝統」のバーガヴァタルにはバラ

モン・グループの一つである、スマールタ・バラモン（以下、スマールタ派）が圧倒的に多いことがわかっている[Leopold 1984: 53, Natarajan 1990: 366-367, Jackson 1994: 33]。タミル地方のスマールタ派はアイヤルとも呼ばれ、信仰はシャンカラに帰する。シャンカラは8世紀頃に活躍したとされる不二一元論派の開祖で、インドの5か所に僧院を設立し、今日に至るまでその継承者は南インドのみならずインド全土にわたって高い宗教的・倫理的影響力を保持している。17-19世紀にタミル地方を統治していたマラーター王朝はシャンカラを奉じていたため、同地方にスマールタ・バラモン人口が多いのはいわば自然な結果ともいえる。同派の最大の特徴は、信仰対象に寛容な点である。すなわち、ヒンドゥー教の代表的な宗派はシヴァ派、ヴィシュヌ派に分けられ、いずれも、それぞれの信仰対象である神を最高神として帰依するが、スマールタ派はどちらも同様に受け入れ、軽視しないという特徴をもつ。

### バーガヴァタルになるには

「讃歌の伝統」のバーガヴァタルは自己選択によるもので世襲ではない。それでは、現代の若者がバーガヴァタルを志すとき、いかにして「バーガヴァタル」と公にみなされるまでになるのだろうか。この疑問を修行中の若手K. ジャヤラーマン・バーガヴァタルに投げかけた。彼は2011年当時、カルナータカ州の都市バンガロールで大学院に在籍していた。シュリンゲール<sup>6)</sup>のシャンカラ僧院長の熱心な信徒で、少年時代から「讃歌の伝統」を非常に好んで参加していたという。バーガヴァタルを志すと、今日現在最も活躍しているウダヤール・カルヤーナラーマン・バーガヴァタルに弟子入りし、讃歌の楽曲レパートリーを



会得するべく、あらゆる実践機会に参加した。その後、サットグルスワーム僧院で認可の印として腕に巻く聖紐を賜り、正式に「バーガヴァタル」と認定されたという。現在も毎週のように師匠の活動拠点であるチェンナイに通う生活を送る。

このように、今日では、ある程度の年月をかけて讃歌を「身体化」した者が「バーガヴァタル」とみなされるということになるだろう。ただし、ジャヤラーマン・バーガヴァタルのように「バーガヴァタルの規範」に準ずる実践を積み、公認の「バーガヴァタル」として活動するまでになる者はごく一部であり、その他大勢の「参加者」は必ずしもこうした訓練を積んでいないことも付け加えておきたい。

### Ⅲ 英領時代(19世紀末-20世紀半ば)における音楽界の変化と「宗教歌謡」の位置づけ

#### 「讃歌の詠唱」の流行

19世紀末、マドラス(現チェンナイ)ではバジャナ・マンディラム(讃歌の寺院)と呼ばれる「讃歌の詠唱」専用会場での集団歌謡実践が盛んに行なわれたという[Sriram 2009: 3-4]。音楽学者のサンバムールティは、当時の様子について、「金曜・土曜・祭日にはマドラスのあちこちにある会場から讃歌が聴こえた」と記している[Sambamurthy 1934: 433]。その中でも当時、音楽活動拠点の一つであったインド人居住区ブラック・タウンに位置するラーマ・バジャナ・マンディラムでは、1890年代に音楽家シンガラーチャーリユル兄弟、タイガー・ヴァラダーチャーリヤをはじめ、当時の著名作曲家、音楽関連書の出版者などが集い、「讃歌の詠唱」を実践した[*The Hindu* 2011. 12. 10]。

また、ティヤーガラージャの熱心な信徒であるデーヴァダーシー<sup>7)</sup>出身のナーガラトナンマル<sup>8)</sup>も、自宅で頻繁に讃歌の会を開催していたという[Sriram 2009: 3]。

1900年にはティヤーガラージャの孫弟子にあたるティツライスターナム・ナラシンハ・バーガヴァタルによって「讃歌の詠唱」専用の歌集『神の讃歌祭礼の体系』が初めて出版された[Singer 1963: 201]。当時、印刷にはサンسكريット語をタミル語読みにしたグラントラ文字が使われた。その後次第に歌集にバーガヴァタル個人の意向が反映されるようになる。例えば、1924年に『讃歌祭礼の体系』を出版したT.P. コーダランダラーマ・アイヤルは、西インドを中心に信仰を集めるパンドウランガ神の熱心な信徒であった。聖地パンドルプルに定期的に巡礼に訪れ、マラーティー語を学び、マラーティー聖者の伝記を読み、現地の讃歌「アバング」<sup>9)</sup>を好んで取り入れた。このように、19世紀末から20世紀初頭にはティヤーガラージャの弟子らを始めとするエリート音楽家や音楽愛好家らの間で「讃歌の詠唱」の実践が受け継がれ、次第にすそ野が広がると共に実践が定着していったことがうかがえるだろう。

#### タミル地方の音楽界の変化

次に、19世紀末から20世紀半ばにかけての音楽界の変化を概観する。

タンジャーヴール地方では19世紀中葉に本格的な英領統治が始まると、土地の転売や移動が活発になり、村を離れて移住するバラモンが増加した。タンジャーヴール・マラーター王朝最後の王であったシヴァージー二世の逝去後も、イギリスはタンジャーヴールを統治していたが、文芸への法外な出費を鑑み、芸能庇護には全く関与しなかった[Weidman



2006: 63]。この前後に音楽家は新しいパトロンを求めて、ケーララ地方のトラヴァンコール（16世紀-1947）やカルナータカ地方のマイソール（1399-1947）などの藩王国、また大都市マドラスに多数移住した。

このような経緯で19世紀末から20世紀初頭にはマドラスが新しい音楽の中心地となると共に、20世紀半ば以降には宮廷による芸能のパトロンの時代は完全に終わり、その役割は民間の富裕層や組織が担うことになる。

この時期、音楽界には様々な変化がもたらされたが、ここでは特に本稿に関連した出来事だけを簡潔にまとめる。

第一に、パトロンの変化と音楽界の組織化である。先に述べたように、19世紀半ば以降、音楽家たちは宮廷の庇護を失い、富裕なパトロンの自宅や寺院などで演奏活動を行っていた。しかし、音楽家たちの受け皿として機能するシステムが必要となり、エリート音楽愛好家によって設立された音楽協会（サバー）が新たなパトロンとしての役割を担っていった[Inoue 2014: 324]。20世紀初頭からマドラスにはサバーが多数設立され、投げ銭制の有料コンサートが開始されるようになる[Sriram 2009: 5]。また、1928年に設立されたマドラス音楽アカデミーでは前世紀までに培われた音楽技術や楽曲形式を対象とした研究が盛んに行われた[Sriram 2009: 7]。この年から、同アカデミーでは毎年マールガリ月（12月中旬-1月中旬）に年次大会と音楽祭（マドラス音楽シーズン）が開始され、音楽家らの活躍の場はさらに拡大していった。

第二に、音楽の商品化である。20世紀初頭のグラモフォン・レコードから音楽作品の販売が開始されると、次々に音楽家の演奏が録音されるようになった。このことによって従来とは比較にならない規模で楽曲が普及する

と共に、それらを受容し批評する「音楽愛好家」や「聴衆」が生まれた。

第三に、メディアの多様化である。この時期の近代的メディアはラジオと映画が挙げられる。まず、1924年にマドラス管区ラジオクラブによってラジオ放送が開始されると、音楽コンサートはマドラス市民にとって重要なプログラムの一つとなった。また、1931年にタミル映画がトーキーになると、音楽がその大きな位置を占めるようになる[Sruti 2008 Issue282:39]。音楽家が映画のプレイバックシンガーとして活躍するようになり、自ら俳優として出演し一世を風靡する者も現れた。

以上のように、英領時代のタミル地方の音楽界は、一言でいえば私的な領域から公的な領域への移行期を経験した。音楽家らの活躍の場は飛躍的に拡大し、同時にメディアにさらされることで競合が激化していったことが推測できよう。

### 「現代的コンサート」における「宗教歌謡」の位置づけ

音楽界の「内部」の変化としてこの時代にはコンサートのフォーマットが整えられたことにふれておきたい。南インド古典音楽のコンサートは、現地では「カッチェーリ」と呼ばれ、字義的には「集会」を表す。これはタミル地方が西インド、マラーター王朝（1676-1855）の統治時代からの名残といわれ、楽士が宮廷に上がっていたことに由来するという[Krishna 2013: 154]。

今日の南インド古典音楽のコンサートは複数のセクションから成る。通常、2-3時間に冒頭からメイン・ピース、最後の楽曲に至るまで10前後の楽曲が演奏される。音楽家はそれぞれのセクションにふさわしいラーガ（旋律の法則）、ターラ（リズム周期）、楽曲形

式、言語などを考慮しながら楽曲をバランス良く配置し、一つのパフォーマンスとして聴衆に提示する。メイン・ピースやそれに準ずる楽曲には即興演奏が前後につけられ、音楽家の技術が余すところなく披露される。かつて、宮廷やパトロンのもとで音楽家が庇護された時代には時間の制約もなく、複雑な即興演奏を主体とする演奏が延々と行われていたという。しかし次第にそのようなスタイルは廃れ、高水準の音楽を求める「聴衆」を飽きさせないよう、数時間にわたって多様な楽曲を披露するスタイルに変わっていったのである。

このような「現代的なコンサート」では、音楽家に支持される楽曲とそうでないものが選別されていった。例えば、コンサートの主要部が終わった後の「トゥッカダー」と呼ばれるセクションがある。トゥッカダーとはヒンディー語由来の言葉で字義的には「一片」を表し、コンサートにおいて重要性の少ない「小曲」であることを示唆している[Krishna 2013: 161-162]。

著名音楽家のT.M. クリシュナはトゥッカダーでよく演奏される楽曲の特徴について次のように述べている。

- ・ 抽象的な旋律やリズム展開よりも詩の意味を重視した楽曲
- ・ 北インド古典音楽のラーガを用いた楽曲
- ・ 舞踊向きの抒情性に富んだ楽曲
- ・ 愛国主義的楽曲
- ・ 讃歌や宗教歌謡

[Krishna 2013: 162] (箇条書きは筆者)

特に、クリシュナは讃歌がコンサートのトゥッカダーで歌われるようになったのは20世紀以降であると指摘している[Krishna 2014: 162]。

ここから、「現代的なコンサート」にはいわば楽曲の「ヒエラルキー」が形成されたことが推測できる。それは「讃歌」や「宗教歌謡」がメイン・ピースとならず、付け足し程度の位置づけにあることからわかるだろう。無論、宗教と音楽が密接な関係にあるインド音楽において「古典音楽」と「宗教歌謡」を完全に分けることは不可能であり、その議論は本稿では行わない。しかしながら、耳の肥えた聴衆や音楽愛好家が「パトロン」として支持しているのは明らかに前者であり、後者は宗教実践の領域に属するものと考えられていることもまた確かである。

#### IV 独立以降の「バーガヴァタル」の拡大と楽曲レパートリーの増加

本章では、前章で検討した音楽界の変化を背景に、1950年代から60年代のマドラスにおけるバーガヴァタルの活動を取り上げ、担い手の拡大と楽曲レパートリーの増加に着目する。

当時、マドラスには40から50の「讃歌の詠唱」を実践するグループが活動していたという[Singer 1963: 184; *Srutii* 1987 Issue 33/34: 12]。特に実践が盛んなマイラポール地区で実践状況を調査したシンガーによれば、この「グループ」というのはバラモン・コミュニティを中心とした緩やかなつながりによるものであったという[Singer 1963: 194]。例えば、一回の参加者約800人の宗派・カーストのおよその内訳は、スマールタ派が半数、その他のバラモン・グループが約2割、残りは非バラモンでホワイトカラーかそれに準ずる職業に従事する人びとが占めていた[Singer 1963: 196]。

中でも、「讃歌の詠唱」に人生を捧げ、特に修行を重ねたバーガヴァタルには弟子や信

徒が集まり、勢力が形成されると共に実践内容に独自色が加えられていった。例えば、今日でも多大な影響力を保持する故ハリダース・ギリ (1935-1994) (写真7) は「讃歌の詠唱」で取り入れてこなかった「古典音楽」のレパートリーを多く導入し、歌集を出版した[小尾 2014]。今日、彼の流派はハリダース・ギリ派と呼ばれる。

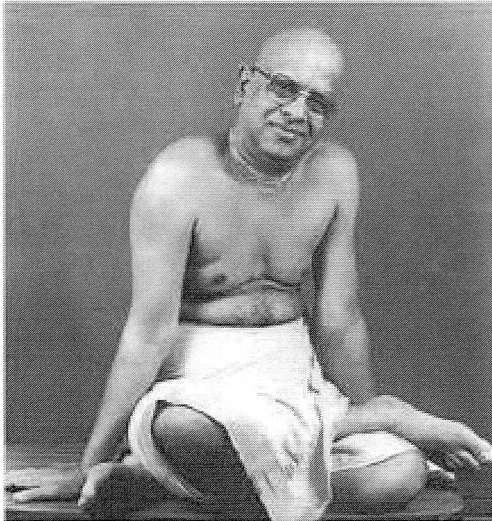


写真7 ハリダース・ギリ

出所：chembur.com

バーガヴァタルの派閥化と軌を一にして、彼らの活動拠点として複数の協会が設立されると、従来の定期的な実践機会に加えて、バーガヴァタルが各地に出張して1週間から10日間の大規模な祭礼を執り行うようになった。例えば、1950年創立の「信徒人民協会」は1958年からバーガヴァタルの派遣を開始している。50人の委員が選出され、マドラス内のバジャナのグループを取りまとめる役割を担っていた [Singer 1963: 197; *Sruti* 1987 Issue 33/34: 12]。

さらに「讃歌」の歌集も各流派によって相次いで出版され、祭礼に必ずしも関係のない楽曲も含め、数百にわたるレパートリーが追補された[小尾 2014]。新しい歌集ではあら

ゆる楽曲が加えられたため、「神の名号の教義」に基づく讃歌の祭礼体系を逸脱している部分が少なくない。また、1956年にはティルヴィダマルドゥール・ヴェーンカタラーマ・バーガヴァタルが出版した歌集に、初めて「讃歌の伝統」の名称がタイトルとして用いられた。

ここで付け加えておきたいのは、バーガヴァタルらは歌集に収蔵された膨大な楽曲を全て歌いこなしているわけではないということである。例えば、ハリダース・ギリ派では大曲であるティヤーガラージャの「五つの至宝のクリティ」をはじめ、古典音楽コンサートでよく歌われる楽曲も取り入れているが、少なくとも調査では聞いたことがない。これらの楽曲では複雑な音楽技術を要するためバーガヴァタルと参加者の復唱という本来の形式は無視されることになる。加えて、筆者の2011年から2012年にかけての調査で得られた知見として、バーガヴァタルの音楽技量について二点をあげておきたい。

第一に、「讃歌の伝統」の担い手で声楽の訓練を受け、かつ音楽理論の知識をもっているのは一握りの主唱者であるということである。多くのバーガヴァタルは主唱者が一節を歌うごとに聞いたままを復唱するに過ぎず、少し難解な旋律になるとほぼ主唱者の独唱状態となる様子を何度も目にした。

第二に、これらのバーガヴァタルに優れた歌唱力は必ずしも求められていないということである。宗教実践という性格上からなのか、「歌う」というよりは情感をこめて大きな声で「がなる」といった方が近い。このことから難易度の高い「古典音楽」のレパートリーを実践に取り入れたとしても、実際に用いる可能性は非常に低いことがわかる。

このように、50-60年代に「讃歌の詠唱」

の実践は、一般に担い手を拡大し、またレパートリーも飛躍的に増加した。一方で、必ずしも音楽の素養をもたない「信徒」としてのバーガヴァタルが多くを占めるようになり、本来バーガヴァタルに包摂されていた「音楽家」という意味がより希薄になったことが指摘できるだろう。

## V 古典音楽界への参入と音楽家への働きかけ

70年代、前述のハリダース・ギリは徐々に活動範囲を広げ、国内外で精力的に「讃歌の伝統」を先導した。彼の影響は信徒らのネットワークを通じてマレーシアのインド系移民コミュニティにも及んでいる。

一方で、先述のようにカルナータカ音楽愛好家や音楽家らは「讃歌の伝統」に関心を示さなくなっていた [Sruti 1987 Issue 33/34: 13]。その状況を鑑み、ハリダース・ギリは85年と86年に、新たな普及活動の一環として「マドラス音楽シーズン」の早朝枠で「讃歌の伝統」を一時間程度行うことを試みた。かつて、音楽協会において「讃歌の伝統」が行われたことはなかった。彼の試みは「讃歌の伝統」に理解のある「クリシュナ音楽協会」の協力により実現し、あふれるほどの聴衆がホールを訪れ、成功を収めたという [Sruti 1987 Issue 33/34: 13]。同協会によれば、80年代当時は民間の「讃歌の伝統」への関心は次第に低くなっていたが、ハリダース・ギリの音楽ホールでの実践により、再び見直されるきっかけになったという。

次に、チェンナイの主要な音楽協会の一つであるナーラダ音楽協会で行われた。ここでハリダース・ギリは短時間の早朝枠ではなく「ラーダーの婚礼祭」や「灯明の周回」など、バジャナ・サンブラダーヤの重要な儀礼を「パフォーマンス」として大々的に行った。

舞台装飾に工夫をこらし、数十人の信徒と共にステージに上がり、楽曲に古典音楽で用いられる即興の音楽技巧をふんだんに取り入れた。特筆すべきは、これまで即興的に行われていた「灯明の周回」であらかじめ振付けたステップを導入したことである。当時の映像を見ると、全員がそろった動きをすることで鑑賞に堪えうる「パフォーマンス」となっている。

しかし、これらのハリダース・ギリの試みにも、当時活躍中の「音楽家 (classical concert artists)」は誰も関心を示さなかったという [Sruti 1987 Issue 33/34: 13]。この出来事は前章で指摘した「古典音楽」と「宗教歌謡」の微妙な乖離に伴い、それらの担い手も分化したことを示唆しているだろう。ハリダース・ギリは音楽家らをもう一度バクティ (信仰、信愛) 音楽の領域に呼び戻そうと、「讃歌の伝統」をコンサート形式に短縮して行うことを試みた。この様子は現地の音楽雑誌『シュルティ』に取り上げられ、「初の『音楽家』と合同の『讃歌の詠唱』」と述べられている。このことからわかるように、当時すでに宗教的音楽実践は「音楽家」らの活動領域とは異なるものと認識されており、約1世紀前にこの実践が「音楽家」によって広められたことは最早、人々の記憶に残っていないことを示している。

「音楽家」とバーガヴァタル合同の実践は1986年2月3日にマイラポールの「ヴェーダーンタ・デーシカル・カルヤーナ・マンダパム」で行われた。センマングディ・シュリーニヴァーサ・アイヤル、M. バーラムラリクリシュナ、ボンベイ・シスターズをはじめとする当時の超一流歌手に加え、T. K. ムールティ、ウマイヤールプラム・シヴァラーマンら高名な楽器奏者など約170名の「音楽

家」らが参加した [*Sruti* 1987 Issue 33/34: 14]。

このコンサートでは「音楽家」らに配慮し、通常の「讃歌の伝統」で歌うシンプルな讃歌のレパートリーだけではなく、難解な楽曲も選曲され、彼らが技術を披露できるように即興演奏まで行われたという [*Sruti* 1987 Issue 33/34: 14]。「讃歌の伝統」の楽曲の多くは、「集団歌謡」向きの構造であり、単純な旋律を長い展開部に繰り返し用いるのが特徴である。このような楽曲をそのまま舞台上に乗せても、冗長になることを危惧し、よりバラエティに富んだレパートリーを導入しと考えられる。

ハンダース・ギリが始めた「讃歌の伝統」の音楽シーズンへの参入は、異なるバーガヴァタルによって今日に至るまで継続されており、筆者も2011年12月半ばから1月半ばにかけて毎朝、クリシュナ音楽協会で実践に参加した。ただし、音楽家の参加については、ハリダース・ギリのカリスマ性に頼るところが大きく、長期的な継続には至らなかったようである。当時も、コンサートを予定している歌手らが毎回ハリダース・ギリに欠席の断りを入れていたというエピソードが残っており [*Sruti* 1987 Issue 33/34: 14]、彼の影響力によりやむなく参加していた音楽家らも多かったことがうかがえる。

まとめとして、ハリダース・ギリの試みもたらした、従来の「讃歌の伝統」からの変化を二つ挙げてみたい。

第一に、実践の短縮化である。従来のタンジャヴール様式では7-8時間から一晩かけて行うところを、数時間程度に短縮し、古典音楽の愛好家や音楽家らにも受け入れられるような新しい「讃歌の伝統」の在り方を提示したといえる。

第二に、舞台化である。従来、バーガヴァタルらは「神を讃え、喜ばせる」ことを第一目的にしてきており、聴衆に配慮する必要はなかった。既に述べたように基本的にバーガヴァタルには高い音楽技術や「パフォーマンス」の能力は求められておらず、それ以上に祭礼を執り行う知識、そして何より真摯に讃歌の実践に取り組む姿勢が重要とされてきたといえる。しかし、それは洗練された古典音楽の愛好家や音楽家らには通用しない。当時のハリダース・ギリの試みが成功したのも、彼のカリスマ的な統率力、優れた音楽技術、信徒らの息の合った復唱などが盛り込まれた鑑賞に堪えうる「エンターテイメント」として成立していたからであろう<sup>10)</sup>。

## VI 結論

本稿では19世紀末から20世紀後半までのタミル地方の音楽界を背景に、これまで省みられてこなかったバーガヴァタルの定義を再考し、音楽界の変化と関係づけて論じた。

これまで述べてきたように、20世紀前半まで、男性音楽家を「バーガヴァタル」と呼ぶ習慣は確かにあった。しかし、現在では皆無に近くなったことは「現代的コンサート」の隆盛を背景とした「古典音楽」と「宗教歌謡」の乖離と、それに伴う担い手の分化によって説明できるだろう。つまり、今日の「音楽家」にとって「バーガヴァタル」の尊称はもはや前近代的なイメージであり、価値を見出す余地はなくなったといえる。

しかし、「讃歌の伝統」の担い手らは現在でも変わらずこの尊称を用い続けており、彼らは「バーガヴァタル」の名を獲得するために讃歌の修行を行う。つまり、彼らにとってバーガヴァタルとはタイトルというよりは「信徒」であることを表明する言葉であるの

ではないか。

このようなバーガヴァタルの定義のズレの問題は、先行研究において複合的な要素を併せ持つ存在として表象されてきたことを考えれば、ある意味当然の帰結であろう。しかし、その中で「音楽家」や「芸能実践者」としての存在が強調され、本来の意味に最も近い「信徒」を体現する「讃歌の伝統」の担い手にかんしては全くといってよいほど看過されてきたことは指摘に値するだろう。それが抜け落ちているにもかかわらず、「バーガヴァタル」は今日も「音楽家」やいくつかの「芸能の担い手」として漠然と認識され続けている。結局、研究者にとって「讃歌の伝統」は独立した宗教実践とはみなされていなかったか、他の芸能の担い手と重複した存在として捉えられていたといえよう。

本稿は、2014年度提出博士学位論文(大東文化大学大学院)『タンジャヴールの宗教芸能バジャナ・サンプラダヤの変容—楽曲レパートリーに着目して』の一部に加筆修正したものである。

## 注

- 1) ヒンドゥー教の重要な概念で、主神と崇める人格神に一心に愛を捧げ絶対的に帰依することである。しばしば「信愛」と訳される。
- 2) ヴィシュヌ派の一派であるバーガヴァタ派のことではない。
- 3) 1931年にタミル映画がトーキーになると、音楽家が映画のプレイバックシンガーとして活躍するようになり、自ら俳優として出演する者も少なくなかった。公式記録として最初に古典音楽家が映画に出演したのは1933年、男性バラモン歌手のS.V.スツバイヤ・バーガヴァタルであるといわれる。
- 4) 『ナーティヤ・シャーストラ』は古代インド芸

能全般に関する文献である。成立年代は複数説があり4-5世紀頃が最も有力とされる。作者はバラタ仙(ムニ)といわれているが定かではない。

5) 12世紀のベンガル地方の宮廷詩人、ジャヤデーヴァ作『ギーター・ゴヴィンダ』に代表される様式で、男女の恋愛をモチーフとして神(クリシュナ)と信徒(牧女ラーダー)の融合を願うものである。

6) カルナータカ州シュリンゲリーに、初代シャンカラによって設立された僧院の一つであり、現在もスマールタ派の重要な拠点の一つとして知られる。

7) デーヴァダーシー(神の召使い)とは寺院に奉納された未婚のヒンドゥー女性を指す。神との結婚を建前とした公娼が問題となり、20世紀初頭に排斥運動が起こり舞踊は一時衰退した。その後芸術として20世紀初頭に復活し、古典舞踊バラタ・ナーティヤムが生まれた。

8) ナーガラトナンマルはカルナータカ地方出身のデーヴァダーシーで1920年にティヤガラージャの三昧地をティルヴァイヤールに建設した。

9) 中世のマハーラーシュトラ地方のワールカリー派の宗教詩人によって歌われた宗教歌謡の一形式で、ヴィツタル神の讃歌を指す。もともとは、オヴィーと呼ばれる詩をつなげたものが次第にアバングと呼ばれるようになったといわれる。

10) この問題に関連した研究として、井上貴子はインド固有の美学概念を検証し、西洋由来のアート概念の導入によって土着の概念の解釈にズレや矛盾が生じ、新たな対抗関係を生み出していることに着目し、事例に基づいて検証している[井上 2012]。

## 参考文献 (アルファベット順)

Gita press 2010 *Srimad Bhagavata Mahapurana* Part-I, II Gorakhpur: Gita Press.

- 井上貴子 2006 『近代インドにおける音楽学と芸能の変容』 青弓社。
- Inoue, Takako 2014 “New Trends in Music” *A Concise History of South India*. Oxford University Press, pp. 324-326.
- 2012 「インド古典芸能の美学とヨーロッパの美学—カラー・ラサ・バクティ、そしてアートの位置づけをめぐって—」 『東洋研究』 第183号 大東文化大学東洋研究所。
- Jackson, W. J. (ed.) 1994 *The Power of the Sacred Name*. Delhi: Sri Satguru Publications.
- . 1994 *Tyagaraja and the renewal tradition: Translations and Reflections*. Delhi: Motilal Banarsidas Publishers Pvt. Ltd.
- Krishna, T. M. 2013 *A Southern Music*. Delhi: Harper Collins.
- Krishnamurthy, R. 1979 *The Saints of the Cauvery Delta*. New Delhi: Concept Publishing Company.
- Leopold, R. S. 1960 *Bhakti Ritual in South India*. (unpublished).
- . 1984 *Spiritual Aspects of Indian Music*. Delhi: Sundeep Prakashan
- . 1988-1989 “Tyāgaraja and the South Indian Bhajana Sampradāya.” *Asian Music* 20(1), pp. 114-127.
- Menon, Indira. 2004 *Great Masters of Carnatic Music 1930-1965*. New Delhi: Indialog Publications Pvt. Ltd.
- Natarajan, B. 1988 *Sri Krishna Leela Taranagini by Narayana Tirtha*. Vol. I (Tarangams I to VI), Madras: Mudgala Trust.
- . 1990 *Sri Krishna Leela Taranagini by Narayana Tirtha*. Vol. II (Tarangams VII to IX II), Madras: Mudgala Trust.
- 小尾淳 2014 大東文化大学大学院提出博士学位論文『タンジャーヴールの宗教芸能バジャナ・サンブラダーヤの変容—楽曲レパートリーに着目して—』。
- Pesch, Ludwig. 2009 *The Oxford illustrated companion to South Indian classical music*. 2nd ed. New Delhi: Oxford University Press.
- Ramanujacari, C. 2008 *The spiritual heritage of Tyagaraja*. Madras: Sri Ramakrishna Math.
- Sambamurthy, P. 1934 “Madras as a seat of musical learning.” Madras Tercentenary Celebration Committee (ed.) *The Madras Tercentenary Commemoration Volume*. Asian Educational Services, pp. 429-437.
- . 1984 *A Dictionary of South Indian Music and Musician* Vol. II, Madras: The Indian Music Publishing House.
- Seetha, S. 2001 *Tanjore as a seat of music*. Madras: University of Madras.
- Singer, M. 1958 “The Great Tradition in a Metropolitan Center: Madras.” *The Journal of American Folklore* 71(281), pp. 347-388.
- . 1963 “The Radha -Krishna “Bhajans” of Madras City.” *History of Religions* 2(2), pp. 183-226, The University of Chicago Press.
- Sriram, V. and Malathi Rangaswami. 2009 *Four Score and More: The History of the Madras Music Academy, Madras*. Chennai: Westland Limited.
- Weidman, Amanda. J. 2006 *Singing the Classical, Voicing the Modern—The postcolonial politics of music in South India*. The USA: Duke University Press.

#### 現地語テキスト

- Gopalan 2007 (1989) *Prāchīna Ari Ara Kuka Pacanāmirtam*. Chennai: A.K. Gopalan Publishing.
- Maheshwari, U. 2006 *Pacanaṁai Pattati Marapil Isai Kūrukāl (Musical aspects of bhajana paddhati)*. Madurai: Doctoral thesis in Madurai Kamaraj



University.

新聞・雑誌など

*Sruti: South Indian Classical Music and Dance Monthly*. Madras (Chennai): P. S. Narayan on behalf of the Sruti Foundation from ALAPANA.  
*The Hindu*. Madras (Chennai): Kastri & Sons.