

北インド古典音楽の教育 —日本とインドの教育の異同を中心に—

新井 剛

はじめに

日本では1970年代よりヒンドウスターニー音楽（北インド古典音楽）の教室が開かれるようになった。ヒンドウスターニー音楽という枠組みの中でも、さまざまなジャンルがあるのだが、日本では特に北インドを代表する撥弦楽器シタールの音楽に人気がある。実際、日本においてインド古典音楽教室と呼ばれるものの多くはシタール音楽を教授している。なぜシタール音楽がそれほど好まれるのか、はっきりとは理由付けすることは難しいが、後述するように、おそらく、イギリスのロック・バンド、ビートルズがシタールの音を彼らの音楽に取り入れたことが原因と思われる。

筆者はこのシタール音楽を日本において習ってきた日本人のひとりである。シタール教室では、先生はもちろん楽器を使って教えてくれることもあるのだが、多くの場合、歌をうたってくれる。そこにはあらかじめ楽譜が用意されているわけではない。筆者はそれまで10年あまり、ヴァイオリン教室に通っていたことがある。そこではまず楽譜もしくは教則本があり、基本的にはそれにのっかってレッスンが行なわれていた。しかしシタール教室のレッスンでは楽譜あるいは教則本にあたるものはなく、習うのは先生が奏でる楽器の音、先生が歌う声の音——もっと極端なことをいえば、先生の記憶の一部を習っていると

いう感じなのである。ヒンドウスターニー音楽との出会いのなかで、もっとも衝撃的であったと思われるのは、この、音楽を「音」それ自体で教えてくれるところである。

このこと——筆者の内部における文化衝突——をきっかけにして、これまで筆者はヒンドウスターニー音楽の教育について強く関心を抱き、これを研究テーマとしてきた。その目的は、日本における北インド古典音楽、特にシタールの教育がどのような形で行われているのか、それは、インドにおける教育といかなる違いがあるのか、その違いはどのように生じるものなのか、というものである。

本稿では特に、日本とインドとのシタールの教育の異同を対象として論述していこうと思う。まずはインドの伝統的な教育であるところの「師弟伝承」を確認することから始める。それに基づいて日本およびインドで現在行なわれているヒンドウスターニー音楽の教育を明示する。あらかじめ結論を言ってしまうえば、「昔」と「今」言い換えれば、伝統的な教育と現代的（近代的？）教育という対比でもって見た場合、インドも日本も同じような変容をしているのだが、しかしながら、その変容のしかたはまったく同じというわけではない。その異同には、異文化受容という問題にかかわる重要な現象があるのだ、ということを描き出してみたい。

1. 伝統的教育－家元制度

ある事象についてなんらかの比較をするには、ひとつの基準がどうしても必要である。その基準として、筆者はヒンドゥスターニー音楽の伝統的な教育を、音楽家の自伝を参照しながら、提示しよう。

ヒンドゥスターニー音楽は伝統的に、いわゆる家元制度によって伝達されてきた¹⁾。弟子は師と共に生活し師に奉仕するというきわめて個人的な環境で学ぶ。そして師は弟子に対し音楽を教えるだけでなく、弟子の生活費をはじめ、将来の就職までとにかくすべての面倒をみるというものであった。世界で一番よく知られているシタール奏者のひとり、ラヴィ・シャンカル Ravi Shankar (1920-) はその様子を次のように語る。ラヴィ・シャンカルは師の家のすぐ隣に起居していた。「たいていは私は朝4時ごろに起き、急いで顔を洗い、お茶一杯飲むとシタールを取り上げ、6時ごろまで基本音階を練習した。それから水浴びをし、聖紐の儀式を受けて以来実行している朝の礼拝をすませ、それから2個のゆで卵と、インドのパン少々を食べるのだった。この簡単に食事をすませると練習曲を弾いたり、前の日に習ったものを、あとでバーバのところへ行ったときにうまくできるように練習するのが常だった。(中略) 7時少し過ぎになると、私は震えおののきながら、シタールを持って小さな庭を横切り、バーバの家に入って行き、そこで2、3時間のレッスンを受けるのだった。(中略) 私は10時ごろに軽い食事と休憩をすると、また数時間練習を行なった。私が練習曲に少し熟達し基本のラーガをいくつか学び始めたころには、午後遅くにもバーバの授業があった」[Shankar (小泉) 1972: 105-106]。

何かに追い立てられていて、それからのがれることはできない。一日中教育を受けいる状態。「ときには彼は非常に難しいことを教え、30分くらいしかレッスンをしないこともあった。そういうときは家に帰ってそれが正しくできるようになるまで、また1時間か2時間練習した。(中略) しかしテクニクが進んでくると、私は驚くほど早くいろいろなことを学べるようになった。バーバもそれに勢いを得てか、半時間のレッスンがしばしば3、4時間にも及ぶことがあった」[ibid.: 106]。このように、その教育には決まったレッスン時間などはないのである。また、いわゆるレッスン時間外においても指導はあらゆる機会をとおして行われる。アミット・ロイ (1959-) 氏²⁾も師と共に生活するという伝統的な教育を受けた音楽家であるが、彼は朝夕と、師の手をひいて散歩をしたという。そのときに交わしたことが大事である。「いろいろ話した。一番覚えているのは、今、朝でしょ、この時のこういう色は、このラーガにぴったり……」。このことばはくだけたものの言いをするならば、音楽のイメージにまつわる話である。師と共にした散歩のとき、そのとき見たこと、聴いたこと、におい等を五感で感じながら、この空の色はこのラーガのイメージ、この時間はこのラーガを演奏するとか、音のもつ意味について、師と弟子は会話をする。「いろいろ話した」のであるから、いつも決まってラーガの話ばかりしていたのではないであろうが、散歩のときにこのような会話をしたということは、指導はあらゆる機会(場所)をとおして行われるともいえる。ちなみに、広い意味で使えば、これは、「口伝」であるとも考えられる。ラーガの話をしているときに、師がそのラーガを歌ったかもしれない。師弟伝承においてもっとも注目される

教育法とは、この、口伝によって行なわれるということであろう。「ほんのわずかな心覚え意外には何1つ音楽のこと——音符や形式などの知識についても——書いたりもしないので、あらゆることを記憶しておかなければならなかった。あらゆることは、すべて手と頭とで吸収されねばならない」[ibid.: 105]。

師と弟子との関係についてみると、ここでは弟子は師に対し「絶対服従」という関係をとらねばならない。「彼は生徒が非常にけんそんしてグルにすべてを委ね、エゴを完全に捨て去ることを要求する、古いやり方の教師なのだった。弟子はただ受け入れる側であり、教えられたことについては深く考察しなければならない。弟子はグルを裁いたり、批判してはならないのだ」[ibid.:106]。

2. 日本における教育

(1) 日本におけるインド音楽受容の歴史

一般的には、日本におけるヒンドゥスターニー音楽の受容は、1960年代後半からとみなしてよいであろう。ビートルズをはじめとする欧米のロック・バンドが自分たちの音楽にとりいれたことから、シタールはいわゆるカウンター・カルチャーの一部に組み込まれ、日本の若者も興味をいだくようになったのである。最も知られている曲といえば「ノルウェーの森」'Norwegian Wood' であろう(1965年12月3日、イギリスで発売された6枚目のアルバムラバー・ソウル Rubber Soul に収録され、日本盤は1966年3月15日に発売された)。シタールのダブルトラックの演奏は、ポップ・レコードでは初めての試みであった[マーク・ルイソン(ビートルズ・シネ・クラブ)1994]。なかでもいちばん「狂っていた」ジョージ・ハリスンはその後(1966年9月に

ボンベイへ行き、ラヴィ・シャンカルからシタールを学ぶことにもなるのである。70年代に入り、ジョージのようにインド音楽に触発された若者たちがインドへ行き、シタールやタブラーを習うようになった。帰国した彼らは日本で演奏活動やインド音楽教室の開校をするようになった。当時教室を開設した音楽家には、小俣スシュマ氏、若林忠弘氏、プレーマダーサ・ヘーゴダ氏、中村仁氏などがいる。78年に吉祥寺に羅宇屋、のち82年には下北沢にあしゅんというインド音楽専門のライブハウスもできた。90年代にはいると、日本の教室でシタールやタブラーを習い、その後インドへ渡り訓練を受けたのちに日本で教室を開講するという者も出始めている。近年ではこの日本において教育を受けた生徒がより本格的な訓練を望んでインドへ赴き、数ヶ月単位あるいは数年単位でインドの音楽家たちのもとで修行をしていくという現象も見られるようになった。現在では教室の数も増えている。駆け足で述べてきたが、日本におけるヒンドゥスターニー音楽受容の歴史は40年以上あることは事実なのだ。

(2) シタール教室の教育

レッスン日およびレッスン時間は、指導者と生徒とがレッスンが終わったときなどに話し合いで決定するか、あるいはまた、生徒のひとりが代表者となり、電話やEメールなどで各生徒と連絡を取りながら決められる。頻度としては週1～2回、月1～2回で1レッスンあたり30～90分という場合が多い。どの指導者も、個人授業を重視しており、論理的に理解できる部分(例えば、音階、リズム、ラーガにこめられた情感など)は、口頭で説明される。また、楽器の構えかた、奏法、特殊技巧などは丁寧に教授される。指導者は

生徒のノートに記譜をおこなっている。日本の教室の指導者たちいずれもが、インドにおいて訓練を経験した。生徒は、テープ・レコーダーやMDなどの録音機器を使用している。

3. 現代インドにおける音楽教育

はじめ、筆者はこう書いた。「あらかじめ結論を言ってしまうと、「昔」と「今」言い換えれば、伝統的な教育と現代的（近代的？）教育という対比でもって見た場合、インドも日本も同じような変容をしている」。これは、筆者がこれまでおこなったインドにおけるフィールド調査からわかってきたことであるので、そのときみた教育を示しながら、このことを確認しておきたいと思う。現代のインドにおいては、音楽学校と個人授業というふたつの教育形態が存在する。本章では、それぞれの教育について確認し、それから全体として、伝統的教育とはどう違うのかを示してみよう。

(1) 音楽学校における教育

19世紀末、西洋近代教育を受けた学者であり音楽家でもあったヴィシュヌ・ディガンバル・パルスカル Vishnu Digambar Paluskar (1872-1931) は1901年、ガンダルヴァ大学校を設立した。現在は、ムンバイ（ボンベイ）を拠点とし、プネー、デリーにその分校を設けられている。ここではガンダルヴァ大学校（デリー校）のシタール科の授業をとりあげてみよう。

伝統的教育との対比で見れば、つぎのことを指摘できる。授業は月、水、金の週3回。1レッスンは夕方6時から7時半くらいまでの約90分であるが、各生徒が直接指導を受ける時間は10分程度である。教室の上座にはシ

タールの先生が座っている。レッスン専属のタブラ奏者が伴奏をつとめるときもある。生徒たちは、部屋の中心に向かって円になるかたちで座り、各自の課題を練習している。先生は生徒をひとりずつ自分の前に呼びだし、指導をする。つまり、レッスン時間は決められており、あらゆる機会に訓練が行なわれるわけではない。見方によってくることであろうが、先生と生徒は一对多の関係にあるといえる。たしかに、各生徒個別に指導がなされているのではあるが、それは10分程度であり、指導を受ける間、他の生徒たちは、同じ教室内で、全く別の課題をやっているのである。「個人的」とは、いい難い。ただし、非公式な「教育」として、個人授業も存在している。熱心な生徒は、通常の授業に加え、ふつう個人授業を受けている。これは、「プライベート・レッスン」とよばれ、非公式な「教育」であるが、学費とは別に謝礼を払っている。生徒たちは教室に入るとき、必ず先生に対し「プラナム」をしていた。これは、尊敬の意を表するあいさつであるが、「絶対的服従」にも通ずる行為である。ということは、音楽学校においても伝統的教育にみられる習慣の伝達という機能が踏襲されているといえる。

(2) 個人教室

現在のインドにおける「教育」、最後の事例は、サントーシュ・ベナルジー氏の自宅でおこなわれる、個人授業である。第1章で登場したアミット・ロイ氏は、ニキル・ベナルジーに師事する以前、この人物に師事していた。アミット・ロイ氏によれば、サントーシュ・ベナルジー氏は、数えきれないほどの「弟子」（「生徒」）を育ててきたという。

サントーシュ・ベナルジー氏の自宅の教室

では授業時間はそれぞれ30分程度で、生徒たちは週に1回のペースで通っている。調査当日は夕方5時頃から授業が始まった。部屋に入ると、先生は上座に、楽器を前に座しており、会い向かうかたちで1人の生徒が楽器を構えている。部屋には生徒5人が来ていたが、授業を見学しつつ、自分の番がくるまで待っている。生徒は見てだけでなく、「そこはどうやって弾くんですか」などと質問し、先生の方もそれに答えていた。いつのまにか世間話になっていしばらく皆で談笑するときさえある。そのとき授業を受けていたのは、シャンティニケタン（シャンティニケトン）でシタールを学んでいる学生であった。彼はテープ・レコーダーを持参しており、授業の間中録音をしていた。近くに住んでいないから、そう頻繁に来られない、ということもあるのであろう。他の生徒は、録音機器を持参してはいなかった。そのかわり、生徒たちは皆ノートを持参しており、授業の最後、先生に新しい練習課題を書いてもらう。ノートに先生が書いている間、声楽家であるサントーシュ・ベナルジー氏の婦人が、歌いながらその生徒にアドバイスをすることもあった。生徒たちは、部屋に入ってくる時と帰るときにプラナム *pranām*（師の足に手を触れる儀礼）をしていた。

音楽学校と個人授業、このふたつの教育の違いは、学校システムにとりこまれたか、そうでないか、ということだが、本章で参照した事例からも、明らかなように、「いったん、教室の扉をあければ、師と弟子との昔ながらの教授法が息づいている」[柘植・塚田1999: 88] という点では、どちらも同じことが言える。昔ながらの教育とは、たとえば「口伝」である。現在のインドにおいても、その教育は基本的には、口伝でおこなわれる。しかし

ながら、伝統的教育とは異なる現象として、記譜法の導入がみられる。これにより、「生徒は授業中に与えられた課題をその場でおぼえる必要はなくなり、家に帰って時間のあるときに、練習することができる」[Hamilton: 172]。

記譜法は、教育の時間、そして「場所」が限定されているために、音楽教育を補完するものとして導入された。「時間」にかんしていえば、「授業日・授業時間」が決められていることを指摘できる。また、レッスンがおこなわれるのは、音楽学校、個人授業のどちらも、「教室」という限られた空間である。つまり指導はあらゆる機会をとおして行われるわけではない。

「場所」、「時間」が限られている、このことは、教育の体系化」とも深く結びついている。「教室」においては、ひとつのラーガが、その演奏様式に沿って、順序だてて教授される。この点、伝統的教育では、「あらゆることが師の気分によっていた」[Deva (中川) op. cit.: 201-202] ため体系的な「教育」はおこなわれない（なかった）。それは、「場所」、「時間」が限定されていないから、あるいは、「師と弟子」は「共に生活（する）」からである。

「師と弟子」が「共に生活（する）」際、「伝統的」には、ガンダー・バンダンとよばれる固めの儀式がとりおこなわれる。現在のインドでは、その儀礼的行為はほとんど廃れてしまっている。とはいえ、そのような「習慣」がすべて、省略されてしまっているのでもないことを、ある現象から、認めることができる。それが「プラナム」とよばれる行為である。この儀礼的行為は、「師」に対する、「弟子」の「絶対的服従」（師と弟子、お互いの伝統に対する同意によって成立する）を顕在化させる。現在（20世紀以降）のインドにお

いてもみられる、「プラナム」は、「師と弟子」か、それとも「先生と生徒」か、という、「関係」の議論をいっそう複雑なものにしている。現代インドにおける教育についての議論は、ひとまず、ここでピリオドを打っておくことにしよう。ここまでの議論で示すことができたのは、教育法、そして師と弟子との関係には、変容したものと、そうでない、まったく変わらないものもあるということである。

4. おわりに

日本の教室の教育のあり方は、全体としては現代インドの教育に似ている。ただ一つ異なる点は、日本では指導者が細かく口頭での説明を行う点である。インドでは、それほど丁寧には、手取り足取りというふうには、教授されない（このことを筆者が感じたのは、サントーシュ・ベナルジーの個人授業、そして、ITC サンギート・リサーチ・アカデミーを調査したときであった）。それは、「習慣」というものの伝達にかかわっていると思われる。インドの人々は、インドに住んでいるから、常にインド音楽にとり囲まれている。つまり、インド音楽に、意識的に触れようとしなくても、インド音楽はそこら中にある。したがって、「インド音楽」、また、その「教育」について、いちいち説明されなくても、彼等には、「わかる」部分が多いのである。一方、日本の人々（もちろん筆者も含めて）には、そのあたりがなかなか、ぴんときない。説明されなくても、インド人の生徒にはわかることが、日本のシタール教室で学ぶ生徒にはわからない、という部分が多いのではないだろうか。日本の人々は、インドの人々が経験しているような環境に生活しているわけではない。だから、教室を一步離れてしまうと、よ

ほど意識してそういう環境を自ら作らない限りは、その感じをつかむのは難しい。教室を離れたとき、つまり日常生活においてもその状態を保とうとすれば、日本の社会で生活するのは困難である。

上記のことがらは、次のことを示唆してくれる。すなわち、インドと日本の教育の違いに現われているのは、この「習慣」の違いなのである。習慣の違い——これを象徴するものとして、プラナム *pranām* と呼ばれる日常的行為についてふれておきたい。それは、両親、教師、そして僧侶などに対して、尊敬の意を込めてするあいさつで、相手の足に右手を触れ、その手を自分の額、ときには胸に当てる。インド音楽家たちは通常、レッスン、演奏などの前後に先輩や自身が尊敬する音楽家たちにプラナムを行なう。インドの教室ではどこへいってもみられるのに、日本の教室では行われない。この「現象」はまさに習慣の違いを示しているといえよう。日本にはインドでの生活を経験しており、このインドの慣習を既に知っている生徒も多いのだが、彼らにインタビューをしてみると同じような答えが返ってくる。どうも日本でその行為をすると「何か変」にみえるというのである。

とりあえず結論を述べるならば、日本のシタール教室においては純粋に音楽にかんする部分とそうでない部分、（たとえば「プラナム」のような習慣）が切り離され、おもに前者を伝えることが目的とされているようにおもわれる。しかしながら、このように音楽を捉えること、それ自体インドの伝統的教育とは異なる。「弟子たちは良いも悪いも、音楽や癖や習慣にいたるまでグル（師匠）を見習わなければならなかったし、またそうした」[Deva（中川）op. cit: 170] のだから。プラナムは日本における受容の過程でこぼれお

ちてしまったかのようにみえるのだが、これに象徴される習慣の問題は異文化受容という文脈からすれば重要である。ということは、プラナム以外の諸問題についても慎重に検討しなければならないであろう。それこそが異文化理解の妨げになっているとおもわれるからである。ただし、習慣を受容する基盤がまったく日本にないのだと結論付けるのはまだはやい。実際筆者のまわりのインド音楽家・愛好者は知っていることだし、プラナムをする生徒もまれにだがいることにはいる。

レッスン以外の場所で（たとえば飲み会など）においてアミット・ロイ氏は自分の修行時代について語ってくれることがよくある。うまく説明できないが、そのときのことは大事なものにおもわれるのである。今後はそのような記憶にも注意して調査をしていきたい。

注

1) 北インド古典音楽は家元制度によって継承されてきた。ガラナー *Gharānā* を無視することはできない。その定義を簡単にすることはできないけれども、たとえば田森雅一氏 (1997) はガラナーを次のように説明している。「音楽家集団としてのガラナーは、「流派」と訳されることも多いが、概念的には、(1)父系的血縁的な家元制度 *vamsa-paramparā* に基づく音楽集団(2)儀礼的師弟関係 *guru-śiṣya-paramparā* の連鎖により形成された音楽集団という二つの側面を有する」(田森、1 ページ)。

ハミルトン James Sadler Hamilton (1994) によれば、シタールのガラナーにはグラーム・アリー・ハーン・サロード・ガラナー *Gulam*

Ali Khan Sarode Gharānā、マイハール・ガラナー *Maihar Gharānā*、イムダード・ハーニー・シタール・スルバハール・ガラナー *Imdad Khani Sitar and Surbahar Gharānā*、ヴィシュヌプル・ガラナー *Vishnupur Gharānā*、インドール・ビーンカル・ガラナー *Indore Binkar Gharānā*、ジャイプル・ガラナー *Jaipur Gharānā* の6つが存在する (Hamilton, p18, 21.)。このうち、現在世界的にも知名度が高いのが、マイハール・ガラナーで、サロード奏者のアリー・アクバル・ハーン *Ali Akbar Khan* (1922-) とシタール奏者ラヴィ・シャンカル (1920-) の国際的活躍によるところがおおきく、今日最も多くの演奏家を輩出している (田森、前掲論文、5 ページ)。

2) 在日インド人シタール奏者。19年より日本で教室を開始 (現在は名古屋、神戸、東京の3つ)。

参考文献

- 岡田真紀 1995 『世界を聴いた男：小泉文夫と民族音楽』 平凡社
- B.C. デーヴァ著 中川博志訳 1994 『インド音楽序説』 東方出版
- マーク・ルイソン著 ビートルズ・シネ・クラブ監修・翻訳 1994 『ザ・ビートルズ／全記録』 vol.2 1965-1970 (コンプリート・ビートルズ・クロニクル 日本版) プロデュース・センター出版局
- 田森雅一 1997 「サロードにおけるガラナーの生成と変容——音楽伝統とアイデンティティの文化政治的考察に向けての試論」、『インド音楽研究』 第6号 pp.1-41.

Shankar, Ravi. 小泉文夫訳

Hamilton, J.S., 1994 *Sitar Music in Calcutta:*

An Ethnomusicological Study Motilal

Banarsidass Publishers.

Miner, Allyn, 1993 *Sitar Music in the 18th and*

19th Centuries Motilal Banarsidass

Publishers.

Akhilbharatiya Gandharva Mahavidyalaya

Mandal, 1998 *Niyamaabli Prarambhik*

se Aachaarya tak gaayan, Swarawaadh

tatha tabla Mumbai.