

南インドの太鼓ミラーブの唱歌における伝承文化論

山本 宏子

アジアでは、太鼓音楽の伝承のために、唱歌（口唱歌、口太鼓とも）を使うことが多い。太鼓の唱歌は、リズムや音色だけでなく、演奏方法も表すことができる非常にすぐれたシステムだということは周知のことである。我が国でも、能や歌舞伎で使われる小鼓などは、唱歌を使って伝承されてきた。本稿では、音楽文化のコンテクストと、唱歌がどのような相互関係を築いてきたか、太鼓音楽文化が花開いている南インドのケーララ州で、壺型太鼓ミラーブを事例に考察をおこなった。

Keywords : ワイタリ, 南インド, クーリヤッタム, ミラーブ, 唱歌 (口唱歌)

はじめに—伝承文化論—

「伝承文化論」というのは、鈴木晶子が展開している「教育文化論」という言葉を借用したものである。鈴木は『教育文化論特論』の中で、「教育文化論とは、広義の教育や文化の定義づけを前提としつつ、教育と文化を一体のものとして捉えるために、『教育文化』という視座を設定」（鈴木2011：13）している。「教育と文化の不可分な関係を鑑みるならば、教育と文化のその相互の関係性を総体として捉えるような『教育文化』という概念を設定することで、新たな地平が開けてくる」（同上）と続ける。このような新たな言葉は、学校教育を論ずることから、文化のなかでの教育へと視点を拡げることにつながるだろう。

筆者は長年、民族芸術、民族音楽、民俗芸能、民俗音楽の分野を研究対象としてきた。我が国の音楽や世界の音楽の構造分析だけでなく、伝承のシステムも研究の対象である。学校教育の外部でのある種の教育を、伝承という言葉で捉えてきたのである。音楽文化を論じるとき、伝統的な伝習の場では、「教育」という言葉が思い起こさせるイメージがなじまない感が否めない。そこで、本稿では、「伝承文化論」という言葉に置き換えることにする。「伝承文化論」は、「伝承した文化」を論ずるのではなく、「伝承という文化」を論ずるものとする。

福島県三春町で、1985年に三匹獅子の伝承について調査したことがある。6ヶ所の集落で三匹獅子を伝承していて、その芸態はほぼ同じものであった。獅子の舞人も小学校の3年から6年生ぐらいまでと、ほぼ同じである。そして、舞人は長男から選ばれるのも同じである。およそ3年舞って、子どもたちが成長して衣装が合わなくなるころに、交替するのも同じである。しかしながら、伝承方法が、はっきり2つに分かれた。大人から子どもに教える集落が3ヶ所、獅子の舞人を終えた青少年（中学生か高校生）が子どもに教える集落が3ヶ所あった。指導効果を考えるなら、分析的に物事を捉えられ、評価を下す能力がある大人のほうが妥当と思われる。なぜ、わざわざ青少年に教えさせるのだろうか。

後者の3ヶ所の集落の調査から、次のようなことが明らかになった（山本1986：73-74）。

- ①長男から舞人を選ぶのは、親から田畑を継ぎ、農業を続ける後継者として大人達から認められたことを意味する。当人の後継者としての自覚を強める。
- ②練習を通して、ムラの将来のリーダーとなるべき人材を見極め、育成する。
- ③青少年が子どもを指導することで、責任感を養う。子どもに獅子を教え、祭の当日舞えるようにするだけでなく、さらに次のメンバーに伝承すること

岡山大学大学院教育学研究科 芸術系 700-8530 岡山市北区津島中3-1-1

Study of Transmission as Culture on Vocal Percussion of *Mizhaavu* in South India

Hiroko YAMAMOTO

Division of Art Education, Graduate School of Education, Okayama University, 3-1-1 Tsushima-naka, Kita-ku, Okayama 700-8530

ができるまで、技術を確たるものにさせる。

④ムラの世代を超えた縦の人脈ができる。

青少年が子どもを教えることこそが、この共同体にとって、必要不可欠なことだったのだ。このように、芸能の芸態を伝承するにも、それを取り巻く文化的脈絡つまりコンテキストが影響を及ぼしているのである。コンテキストの中で、伝承を捉えることで、より多角的な様相に迫ることができるだろう。

学校音楽教育の現場では、我が国の音楽やアジアの民族音楽を教える時、それぞれの音楽文化が持つ伝統的な伝承システムを置き去りにし、西洋音楽の五線譜を使って教えようという試みが、長年にわたってなされてきた。学校教育で、太鼓のリズムパターンを唱歌で歌う伝承方法を応用するようになってきたのは、ごく最近のことで、今でも十分なされているとは言い難い。

記載されたものを重視し、口頭で繰り返す習慣を軽んじたのは、音楽教育だけではない。

鈴木晶子は、「日本でも江戸時代までは、音読の習慣があった」（鈴木2011:43）ことを指摘して、「江戸時代の寺子屋では、中国の古典である論語をはじめとした四書五経を音読することが学習の基本であった」（同上）とする。このような素読は、「文章の内容を理解できるかどうかを問題にするよりも、まず意味がわからなくとも、声に出して読み上げることが奨励された。漢字文学の初歩において重要な教育方法であった」（同上）という。雅楽でも、専門家教育では、楽器で音を出す前に、まず唱歌を徹底的に繰り返して旋律を覚えさせる。このように「耳から入っている音に導かれながら、そのリズムや抑揚に合わせて目で文字を追う。こうして言葉を身体に刻みつける」（同上）方法は、音楽でも同じである。しかしながら、素読の伝統が途絶えたのは、音楽の場合と事情が異なる。「意味も分からないままに子供にただひたすら反復を繰り返すことを強要するもの」（同上）として、明治以降の近代学校教育では継承しなかったのである。唱歌の場合は、良し悪しではなく、伝統音楽そのものを教材として採用しなかったため、必然的に唱歌が取り入れられず、メリットやデメリットを論じることすらなかった。幸いなことに、唱歌は、学校の外部で脈々と受け継がれていて、唱歌の伝承そのものが途絶えたわけではない。

学校音楽教育は、最終的に出来上がった「音楽作品」だけを目標にするのではなく、音楽を有機的な文化として捉えて、次の世代に受け渡していくためには、学校の外部にある唱歌という伝承文化を見直す必要があるのではなかろうか。

第1章 古典芸能クーリヤッタム

ケーララ州はインドの南部に位置し、西にアラビア海を望む、細長い州である。ケーララの人口は3000万強で、ヒンドゥー、クリスチャン、ムスリムが共存している。識字率は90%を超える（2001年現在）。本研究のフィールドワークは、トリシュール県の都市イリンジャラクダ Irinjalakuda とトリシュールを Thrissur を中心におこなった。どちらもかつては大地主制度に支えられて栄えた文化都市である。

クーリヤッタム Koodiyattam は、ケーララに伝わる演劇である。綴りは定番がなく Kutiyattam と表記される。現代にまで伝承が続く、世界最古のサンスクリット古典劇といわれ、2001年、第1回ユネスコ世界無形文化遺産に登録された。1人語り芝居のチャーキヤールクートゥ Chakyarkoothu および女性1人で演じるナンギヤールクートゥ Nangyarkoothu と、ワンセットで伝承されてきた。

伝承を担っているのは、チャーキヤール Chakyar 集団とナンビヤール Nambyar/ナンビヤール Nangyar 集団である。チャーキヤールの男性は、チャーキヤールクートゥとクーリヤッタムを演じる。ナンビヤール/ナンビヤール集団の男性ナンビヤールは伴奏楽器ミラブを演奏する。女性ナンギヤールはクーリヤッタムとナンギヤールクートゥを演じる。ちなみに、チャーキヤールの女性はパフォーマンスには関わらない。今日、ナンギヤールクートゥを伝承しているナンギヤールは7名ほど、ミラブが演奏できるナンビヤールが4名ほどいるという。最近では、これらの世襲制芸術家系の出身でなくても、クーリヤッタム、ナンギヤールクートゥを演じることが許されるようになった。但し、世襲芸術家以外でチャーキヤールクートゥを演じているのを、管見では見たことがない。

かつては、特定のヒンドゥー寺院の敷地内に建てられたクータンバラム Koothambalam という建物でのみ演じられた。現在では、クータンバラム以外でも演じることができるようになったが、クータンバラムではクーリヤッタム、チャーキヤールクートゥ、ナンギヤールクートゥだけを演じるという慣習は守られている。舞踊劇カタカリなどは、寺院の境内ではあるが野外の舞台で演じ、クータンバラムを使うことは許されていない。

チャーキヤールクートゥは、チャーキヤール男性1人による語りである。演者は独特な化粧をし、伝統的な腰巻ドーティーを着る。演者はウイドイシャカンというストーリーの物語とシユローカという歌をうたいながら所作をする。多くの役柄を演じ分け

ながら長大な物語が進む。クーリヤットムは、物語を複数のチャーキヤールとでナンギヤールで演じるものである。チャーキヤールが、男の神々や王やラーマなどの男の役、猿の王様ハヌマンなどを演じ、ナンギヤールは牛飼いの女ゴビー、シータなど女の役を演ずる。チャーキヤールは顔に極彩色のメーキャップを施す。このメーキャップ方法は、伝統的なもので、役柄によって色や模様が決まっている。また、衣装も極彩色の豪華なものである。ナンギヤールクートゥは、ナンギヤール1人が物語を演ずる。クーリヤットムでの女役の衣装を着て、全ての登場人物を演じる。つまり、外見が女なのだが、男の神々や猿の王様ハヌマンを演じたりする。

これらの芸態から、語りチャーキヤールクートゥからクーリヤットムが発生し、そのなかから1人芝居が生まれたという仮説を立てることができる。また逆に、語りから1人芝居が生まれ、それが発展してクーリヤットムになったとも考えられる。これらの芸能の相互関係については、今後の研究課題としたい。

第2章 クーリヤットムの伴奏楽器

クーリヤットム、ナンギヤールクートゥ、チャーキヤールクートゥの伴奏の中心はミラーブという太鼓である。クーリヤットム、ナンギヤールクートゥには、他にいくつかの楽器を使う。クーリヤットムの伴奏楽器について、個々に眺めてみよう。

①ミラーブ mizhaavu (壺型片面太鼓)

銅でできた壺型の共鳴胴に、1枚の牛皮を張った太鼓。胴の大きさは決まっていない。小さいもので10キロぐらいの重さがある。筆者が計測したのは、中型のもので、演奏者の所有物である。最大直径55センチ、歌口の内輪の直径13センチ、外輪17センチ。歌口が分厚くできているのは、皮を紐で締めるのに耐えられるようにするためと、紐が上にスポッと抜けないように引っかかりが必要だからであろう。歌口から下に29センチのところに、直径1センチぐらいの孔がある。バイオリン属の弦楽器の表板にf字型の孔が開けられて、共鳴胴内の振動を外に伝える役割をしている。ミラーブの孔も同じ役割をしている。演奏者たちは、共鳴孔を塞ぐと響きのある音がでないという。太鼓の共鳴孔は珍しいが、シンガポールのマレー系の両面太鼓の木の胴にも、共鳴孔を開けたものがある。

ミラーブはそのままでは立たないので、木枠に入れる。木枠の上部は座り易いように工夫がなされており、奏者はその木枠に座って演奏する。

今日、トリシュールでは、銅製の壺をミラーブの

共鳴胴に使っている。ミラーブは、かつては素焼きの壺を胴にしていたという。銅のものをチェンバ・ミラーブ、素焼きのものをマンナ・ミラーブと呼んでいる。チェンバ・ミラーブは音が高い。マンナ・ミラーブでもかなり大きな音がでるといふ。トリシュールの演奏者たちのなかには、銅の方が響きがあると感じている人もいる。粘土よりも銅の方が響くというのは、あり得ることだと考えられるが、素焼きミラーブでの演奏をまだ聞いたことがないので、現段階では断定はできない。いずれ、素焼きと銅の音色・音量について比較調査をおこないたい。

2006年に、ケーララ北部のカヌールに、素焼きの壺を胴にしたミラーブがあるという情報を得た。60近くの寺院で、素焼きのミラーブを所有していて、そのうちの10ぐらいは、今でも演奏に使っているという。ちなみに、その後のフィールドワークで、ある寺院で、素焼きのミラーブを発見した。しかしながらクータンバラム以外の建物に、皮をはずした状態で、埃をかぶって、まるで打ち捨てられたように置いてあった。寺院関係者によると、使わないときは皮を外しておくので、壊れているわけではないが、最近では、演奏に使うことはないという。

ミラーブは演奏が終わると皮を外して保管し、演奏の前に再び張る。張ったままだと皮が痛むからである。皮を濡らして歌口にあて、引っ張って、紐で締めるのに、最低3人が必要である。演奏者個人のもの張っているのを見ることができた。皮は演奏者が1年から一年半ぐらいで交換する。コルラという職業集団が皮を作る。それを買って、自分で張り替える。

ミラーブは本来寺院の所有物であった。ヒンドゥー寺院の境内にある舞台クータンバラムだけで演奏でき、そこから持ち出すことは禁じられていた。近年、クータンバラムの外で、クーリヤットムの上演が許されるようになると、伴奏楽器のミラーブも演奏家が個人で所有できるようになり、クータンバラム以外でも演奏できるようになった。ケーララ州立カラマンガラム芸術学校が創立され、ミラーブを教えるようになり、カーストによる世襲職業音楽家以外でも習うことができるようになったのが、一番大きな原因だろう。さらに、現代音楽として、ミラーブの入ったアンサンブルやミラーブだけのアンサンブルなども生まれたが、古典芸能でミラーブを加えたのは、まだ見たことがない。世襲職業音楽家が音楽文化を担っていた時代に完成した古典芸能では、カーストが制度としては無くなった今日でも、カーストを越えて、楽器を移入することは一般的には行われないうである。カーストは制度

としてはなくなっているが、慣習としてはまだ残っている場面もある。たとえば高いカーストの人は、低いカーストの人から食べ物を受け取ることができない。知り合いの地主の主婦は、多数の小作人のために、朝も暗いうちから食事の支度をし、畑まで届けるといふ。かつての日本の、小作人に地主の家の台所仕事をさせて、地主の主婦は上げ膳というイメージは、ケーララでは通用しない。

自宅で練習するときは、木の筒型胴に皮を張ったクッティという練習用の疑似太鼓を使用する。今日でもクッティで練習している。ミラーブは音が大きいので、音のしないクッティが重宝なのだろう。初心者は、6ヶ月ぐらいは、ベンチのような形の本の台を叩いて練習する。その後クッティで3年から4年練習する。木の台または、木の板、石の板を叩いて練習するのは、ケーララで他の太鼓でも一般的に行われることである。

クーリヤットムとナンギヤールクートゥでは、2人の奏者がそれぞれの1台のミラーブを打つ。両手の素手で打つ。1台のミラーブが基本のリズムを打ち、主奏者はもう1台のミラーブで、舞踊劇に合わせて様々なリズムパターンを打つ。奏者2人のうち技量が勝るものが主奏者となるが、長時間の上演に際して、途中でその役割を適宜に交替している。もちろん、見せ場では、主奏者が華やかなリズムパターンを担当する。管見では、チャーキヤールクートゥでは1台のミラーブで伴奏をしていた。

②イダッキヤ Edakya (杵付き締め太鼓)

本来は、ヒンドゥー寺院で儀礼として演奏する。ある寺院で、長蛇の列を作った信者が神像を参拝する間、その軒先でイダッキヤを打ち続けていた。神聖な楽器と考えられ、寺院の特定の場所でのみ演奏する。保管するときも、天上や軒から吊るし、決して床や地面に着けないようにする。

杵に非常に薄い皮を張り、それを2つ胴に紐で結び付けた締め太鼓である。日本の小鼓に類似した構造である。演奏中に音高を変えられる点も、類似している。しかし、変え方が異なる。左肩から帯で提げて、左手で胴を押ししたり緩めたりすることで、紐の締め具合を操作し音程・音色を変える。右手に持った細いバチ1本で、上下に擦るように打つ。

近年まで、ヒンドゥー寺院の中だけで演奏し、寺院付きの特別な世襲職業集団マラルの者だけが演奏を許され、伝承していた。近年になって、カースト制度が崩れ、寺院からの報酬が減った時に、クーリヤットムの演奏の一員として迎え入れられたという話を聞いた。ミラーブとイダッキヤの間に、小鼓と締め太鼓のような、音楽構造上の相関関係が見られ

ない。しかしながら、イダッキヤをどのように入れるかは、ミラーブ奏者がアドバイスしている。イダッキヤのリズムは、装飾的に入れる。ミラーブ奏者であるナンビヤールはイダッキヤを演奏しない。マラルはイダッキヤ、チェンダー、マドラム、ティナラなど寺院で使われる様々な太鼓を伝承しているが、ミラーブの演奏は許されていなかった。イダッキヤはクーリヤットム専用の唱歌ワイタリはない、などの事実を積み重ねると、後からクーリヤットムに加わった可能性が見えてくる。イダッキヤが何時からクーリヤットムに入れられたかの事実関係は、今後の調査課題としたい。

③ターラム talam (シンバル)

小型のシンバル。両手に持って、打ち合わせる。ナンギヤールが座してショローカを歌いながら打つ。

④クルクダル kulun kuzahl (ダブルリードの管楽器)

kulun (短い意), kuzahl (kurum kuzhal とも)。クルクダル奏者はナーヤルのカーストに属する。クータンバラムの外で立って演奏する。クルクダルの伝承者は減少している。

⑤シャンク sanku (ほら貝)

始まりや神々の登場する場面を使う。

⑥クッティ kurry (ミラーブの練習用の疑似太鼓)

ミラーブ練習用の疑似太鼓で、音がほとんどでなくて、楽器としての機能をはたしていない。伴奏楽器としては使わない。ジャックフルーツの木で、胴を作る。かなり重い。牛の皮を張る。クッティは2台ワンセットで、同じ木から作る。クッティはバラバラにしてはいけない、いつもいっしょに置いて、同じセットで使わなければいけないという。床に置いて、胡坐をして打つ。

ミラーブは、神聖な楽器と考えられ、本来は寺院のなかのクーリヤットム専用建築物クータンバラムから持ち出すことはできない。また、演奏が終わったら、音をだすことは許されない。それどころか、皮を外して保管してしまうために、音を出すことすらできない。そのため、練習にはクッティを使う慣習がある。今日では、ミラーブもクータンバラムから解放されて、寺院の外や劇場で演奏が許されるようになった。演奏家は個人で心もち小型のミラーブを所有して、演奏のたびに持参している。しかし、練習には今でもクッティが使われる。

クッティは共鳴胴がないので、大きな音がでない。また、床に置くと安定させるためか、木材が厚く筒の空間が狭いので、なおいっそう音がでない。ミラーブのもつ響きはクッティにはない。強弱の変化も付けにくいので、アクセントもはっきりしない。

このようなクッティでの練習のときに、唱歌は実際の音をイメージするのに役立っているだろう。ただし、クッティだけでは、本当に欲しい音色・音量が出ているか分からないので、最後はミラーブでの実践のなかで学んでいくことになる。

第3章 ミラーブの伝承の場

(1) 伝統的な伝承

ミラーブは、ナンギヤールだけが、伝承を許されていた。かつては、ナンビヤール/ナンギヤール集団の一族の間で伝承がなされてきた。一族のなかで唱歌を使って教えられ、クッティで練習を繰り返した。世襲制なので、物心ついたころから演じるのを身近で見ることもできたであろう。ミラーブは2人1組で演奏するので、卓越した演奏者と共演することで、技量を伸ばすこともできたであろう。

(2) 芸術学校における現代的伝承

イリンジャラクダとその近郊のトリシュールでは、演奏家や舞踊家にカラマンダラム Kalamandalam ○○○ という名前の人が多い。カラマンダラムという芸術学校を卒業すると、称号あるいは肩書きのように、自分の名前の前にカラマンダラムを付けるからである。

ケーララ州立カラマンダラム芸術学校 Kerala Kalamandalam は、トリシュールから北へ30kmほどのチェルトウルティ Cheruthuruthy にある。ケーララの芸能と文化のセンターであり、教育機関でもある。カタカリ、クーリヤットム、モヒニヤットム、トゥッラル、パンチャバディウムなどのケーララの伝統芸能を教えている。舞踊家、音楽家だけでなく、メーキャップ・アーティストも養成している。

カラマンダラムには、通常10代前半で入学する。毎朝4時30分からレッスンを受ける。カラマンダラムは、2007年3月現在、生徒が463人、そのうち女生徒が268人である。先生は72人。生徒に対して、先生が多いのが目立つ。

カラマンダラムで、特徴的なのは、林のなかに点在する教室カラリ kalari と寺院劇場クータンバラム Koothambalam である。いろいろな形と大きさのカラリが、点々としている。暑いなかで風が入るように窓を大きく開けた建物なので、よほどお互いに離れていなければ、太鼓の音が煩くてたまらないのだろう。1つのクラスの人数は少ない。カタカリ舞踊劇の定員は、4人という。先生グルの目が行き届く教育環境がうらやましい。

生徒たちは、何か一種の専門を選ぶ。たとえば、太鼓ではミラーブ奏者は卒業までミラーブだけ、他の太鼓は一切やらないというように非常に専門性の

高い教育をおこなう。いくつもの太鼓に手を出すより、その時間があるのなら、1つの太鼓の技術を磨くことに専念し、その太鼓が伴奏する舞踊や舞踊劇について学ぶことが重要というコンセプトである。

ミラーブ奏者ラジープ氏によると、「朝の4時から6時まで基礎練習をした。その後、9時から11時までレッスン、11時30分から13時、14時から17時が一般の学問」というように、かなりハードなカリキュラムである。一般的には、13前後で入学し、8年間このような生活を続ける。8年生のミラーブのクラスも見学したが、目にも留まらぬ速さで太鼓を打つのは、本当に驚きである。

カラマンダラムは1930年に創立され、その教育理念として、「to harmonize the traditional Gurukulasampradaya with the modern University system (伝統的なグルクラサムプラダヤと現代の大学システムとの融和)」〔Kerala Kalamandalam 2012〕を掲げている。

鈴木晶子は「近代以前の職人養成」と「近代以降の学校教育」を、対を成す言葉として比較しながら考察している(鈴木2011:33)。芸術教育においては、「近代以前の芸術家養成」と言い換えることが可能であろう。日本では、家元制度という「近代以前の芸術家養成」と「近代以降の学校教育」は、明治以降、長期に渡って相容れないものとして歩んできたという歴史がある。今日、学習指導要領には「我が国の音楽や郷土の音楽」も、学校教育で教えると書かれているように、文部科学省が大きく路線を変更した。しかしながら、「近代以前の養成システム」は取り入れられることなく、「近代以降の教育システム」で、伝統音楽を教えるという、また別の問題を生み出しているように見える。一方、ケーララのカラマンダラムは、「近代以前の世襲制芸術家養成」と「近代以降の芸術家教育」を融合させ、「模範的な師弟関係」を構築させているという。朝の4:30から、レッスンが始まることや、少人数制で教えること、唱歌を使って教えることなど、伝統が生かされている。カラマンダラムで授業参観をさせてもらったが、日中は異様に暑く、朝暗くて涼しいうちのレッスンは理にかなったものと納得できる。薄暗闇のなかでのレッスンなので、記譜した教材は読むことができない。唱歌の方が役に立つ。全寮制であることも、世襲集団の若者が、家族から様々な機会に模倣をとおして学ぶのに近い環境を与えているだろう。

また、額縁舞台ではなく、張り出し舞台のクータンバラムスタイルの劇場を持つことなども、融合の1つの表れであろう。クータンバラムは本来、寺院の敷地内に建てられ、ヒन्दゥー教徒以外は入るこ

とができない。カラマンダラムの中に建てられているのはコピー建築なので、筆者でも入ることが許される。クータンバラムがどのような構造なのか、ようやく知ることができた。

第4章 唱歌ワイタリを使った伝承過程

唱歌ワイタリを使った伝承と実際のミラーブの演奏との関係を探るために、カラマンダラム・ラジーブ氏（1974年～）に指導を受けた。ラジーブ氏は、その名が示すように、1985年～1991年の6年間、ケーララ州立カラマンダラム芸術学校でミラーブを学んでいる。11歳から17歳までに当たる。現在、最も活躍しているミラーブ奏者の1人である。なお、カラマンダラムのカリキュラムに沿って教えてもらったのではなく、筆者からは、本格的に入門するのではなく、研究のためのサンプリングであることを伝え、出来るまで繰り返し練習するという過程を省いて、先に進めることをお願いした。また、ある程度の長さの楽曲を、区切って教えてもらいたい旨も伝えた。

（1）練習パターン「サーダガム」

ケーララで使われているマラヤラム語では、唱歌のことをワイタリ *vaithari* と呼ぶ。ワイタル、ワイチュリに近い発音をしている演奏家もいた。

ミラーブのワイタリの基本は、タ *ta* とトム *tum*

譜例2 サーダカムの変化した速さの比較譜

①	ta	ki	ta	da	ki	ta
②	ta ki ta	da ki ta	ta ki ta	da ki ta	ta ki ta	da ki ta
③	takitadakita	takitadakita	takitadakita	takitadakita	takitadakita	takitadakita

実際には、4倍速まで速くする。練習では、「基本の速さ→2倍速→3倍速→4倍速→3倍速→2倍速→基本の速さ」というように段階を追って、速くしたり遅くしたりする。速さは徐々に変化するのではなく、いきなり2倍速、3倍速と階段状に変わる。しかし、「基本の速さ→3倍速」というように、飛び越えて速くすることはなかった。複数で練習するときは、1人ずつ交代で基本の速さを打つのに合わせて、他の人は2倍速→3倍速というように変化させながら打つ。基本を打つ人は、メトロノームのようにリズムをキープできることが求められる。

サーダガムのリズムは、長短の区別はなく、♪♪♪♪と均等である。打ち方も右左右左右左と手を交互に繰り返すだけである。一見すると非常に簡単に思える。では、なぜこれが、基本の練習となりうるのだろうか。右左の手というのは、見かけはシンメトリーではあるが、きき手 *handedness* という問題が絡んでくる。一方の手が他方の手よりも器

である。*dum* というワイタリもあるが、*tum* と同じ打ち方、同じ音だという。フレーズのどこで出現するかで、ワイタリが変化すると考えられる。また、演奏者によってもワイタリは変化するように、伝承システムとして高度に固定的に構築されているというより、記憶手段、伝達手段としてゆるやかな機能をしていると考えられる。

最も短い単位の練習パターンのサーダカム *sadagam* のワイタリ「*takitadakita* (タキタダキタ)」と手の動きとの関係は、譜例1のようである。ローマ字表記は、ラジーブ氏の意見を取り入れながら、筆者が便宜的におこなったものである。下線は筆者による。Rは右手で、Lは左手で打つ。練習では、これを延々と繰り返す。

譜例1

ワイタリ	:	ta	ki	ta	da	ki	ta
手の左右	:	R	L	R	L	R	L
アクセント	:	強	弱	弱	強	弱	弱

速度を一定に保ちながら打てるようになると、次の段階に進む。譜例2は、ワイタリで表した比較譜である。①は基本の速さである。縦の線が揃っていて、②は2倍速、③は3倍速になる。

用であることが多い。利き腕という言葉もある。一方の腕よりも、力が発揮でき細かな作業がよくできる腕のことである。さらに、左右の手の器用さの程度は、個人によって異なってくる。したがって、何も意識せずに右左右左右左と打った時に、同じ音量・音色・長さの音、つまり粒が揃った音が自然に作りだせるとは限らない。左右の手で作り出す音が均等になることが、まず初めの重要な課題である。さらに、左右で同じ音量のアクセントが付けられることが求められる。右左右左右左という2の倍数に、強弱弱強弱弱という3の倍数を組み合わせることで、1拍目と3拍目でアクセントが右手左手と移動し、同じ音量・音色・長さという粒の揃った音を出す訓練になっているのである。

サーダガムのワイタリは、音色・長さを示すためのオノマトペなら、*tatatatatata* でもよいであろう。1拍目と3拍目だけにアクセントがあることを表すなら、*takikitakiki* でも良いはずである。2拍目は左、

5拍目は右なのに、同じkiで表現しているように手の違いは表していない。奏法を表すことができているとは言い難い。しかしながら、takitadakitaというワイタリは、4拍目をわざわざtaではなくdaにして、takitaとdakitaに分け、アクセントが右から左に移ったことを示している。3分割ではなく、大きく2分割になっていることを示すのが重要なのだろう。譜例3の練習パターンも等拍である。アクセントが付いて初めて、リズム・パターンとしてのまとまり感ができてくる。譜例3からも、唱歌とアクセントが対応関係を持っていないのが分かる。個々の唱歌がアクセントの位置を表しているのではないので、書き留めた唱歌から再現することは難しい。もっとも、演奏家は書き留めることをしない。

譜例3 練習パターン

kita kita tade tade kita kita taku ta○
 R L R L R L R L R L R L R L R
 強 強 強 強 強

師匠グルが歌ったワイタリとミラーブの音を重ねあわせて、パターン総体として記憶していると考えられる。ミラーブの伝承においては唱歌だけでなく、対峙して唱歌を唱える師匠の存在が不可欠である。

(2) ガナパティ・カイ

上演に先立ち、クータンバラムの前方中央におか

れたバターランプが灯される。これ以前にミラーブの音を出してはいけないとされる。ミラーブの主奏者が1人で「ガナパティ・カイ ganapathi kai」という楽曲を演奏する。文字通りには、ガナパティは神の名で、カイは手のことである。

ガナパティは象の頭と、人間の体を持った神で、インド一般にはガネーシャの名称で親しまれている。ヒンドゥー教の三大神の1人であるシヴァとその妻パールヴァティーの子どもでもある。ある日、パールヴァティーが入浴中に、見張りを頼まれたガナパティは、帰ってきたシヴァを家から閉め出した。怒ったシヴァは、ガナパティの首を切り落とし、遠くへ投げ捨てた。妻に事の次第を聞いたシヴァは、ガナパティの頭を探したが見つからなかった。シヴァは手直にいた象の頭を切り落とし、ガナパティに付けたという伝説がある。ガナパティは、知恵と学問の神である。障害を取り除き、財産をもたらし、物事の始めを祝福する。ケーララでは、ガナパティに対する信仰は厚く、結婚式の招待状には必ずガナパティが描かれているくらいである。

劇に先立ち、「ガナパティ・カイ」を演奏するのは、演奏が上手くいくよう見守ってくれるガナパティに対して、感謝の意を表するためという。ミラーブの後ろに座った奏者は、両手を交差して太鼓の皮をさわる儀礼を3回する。ミラーブと神とグル（師匠）に対して奉げる祈りである。その後、叩き始める。

譜例4 ガナパティ・カイ

- ① nuru tum nuru tum nuru tum tum tum tum ta dun ta ta ○
 RF R RF R RF R R R R R R R R
- ② nuru tum nuru tum nuru tum tum tum tum ta dun ta ta ○
 LF L LF L LF L L L L L L L L
- ③ ti ○ hriya kim ta ta ti ○ hriya kim ta ta
 RiF R L R R R RiF R L R R R
- ④ ti ○ hriya ki ti kim tada ○ ti ○ hriya ki ti kim tada ○
 R LR L R L R R R LR L R L R R
- ⑤ ti ○ daga daga da ta ta ○ ti ○ daga daga da ta ta ○
 R R L R L R R R R R L R L R R R
- ⑥ ti takataka da taka taka da tada ta da ta da ta da
 R R L R L R R L R L R R L R L R L R L
 tada da takataka da takataka takataka da
 R L
- ⑦ tandam tandam tandam tandam ta dum ta ta hriya kim ta da
 R L R L R L R L R L R L R L R L R L

譜例4の、①から⑥までは、ラジーブ氏が一区切りと考えている「まとまり」である。一区切りごとに、切って教えてくれた。①と②は全く同じパターンで、手を変えておこなう。最初のnuruは、小指から人差し指に向かって、一本ずつ順に使って細かい音を出す。Fと記す。③の最初の音は、人差し指だけで打つ。iFと記す。ガナパティ・カイにはそれ以上の複雑な手はない。後は、2分割、4分割、シンコペーションなどを組み合わせて、右左でほぼ交互に打ってパターンを作っている。③④⑤では、同じパターンを2度ずつ繰り返している。それが、ラジーブ氏が切れ目と認識する指標になっているようである。この繰り返しによる切れ目感というもの

は、外部の我々でも慣れれば聞き取れる。⑥だけが、他のパターンより長く、また、2度繰り返すこともないという特徴がある。⑦はガナパティ・カイの最後としての終止感を感じることはできるが、実際の演奏で使う終止パターンとは異なる。

(3) 開始の楽曲

譜例5は、まるで意図的な練習メニューのような構造をしている。しかしながら、練習メニューというには、実際の演奏でのテンポより遅く、超絶技巧を披露することもない。この楽曲は、同じパターンまたは良く似たパターンを繰り返すという特徴がある。同じパターンを、記号であらわすと以下のようなになる。☆ = tandam, △ = takadaka da

譜例5 開始の楽曲

- ① tan dam tan dam tan dam tan dam tan dam tream
 R L R L R L R L R L RL
ti ti krya ki ti ki ti ti krya tigi tigi ti krya di
 R R LR L R L R R LR RL RL R LR R
te krya ta ki din da ki di gi tream
 R LR R L R L R L R RL
- ② tan dam tan dam tan dam tan dam tan dam tream
 R L R L R L R L R L RL
 ta takadaka da takadaka da takadaka da takadaka da takadaka da
 R R L R L R R L R L R R L R L R R L R L R R L R L R
 ta takadkada
 R R L R L
- ③ tan dam tan dam tan dam tan dam tan dam tream
 R L R L R L R L R L RL
 tana takadaka da takadaka da takadaka da takadaka da takadaka da
 R L R L R L R R L R L R R L R L R R L R L R R L R L R
 tana takadka da
 R L R L R L R
- ④ tan dam tan dam tan dam tan dam tream
 R L R L R L R L RL
 takadaka da takadaka da takadaka da takadaka da
 R L R L R R L R L R R L R L R R L R L R
- ⑤ tan dam tan dam tan dam tream
 R L R L R L RL
 takadaka da takadaka da takadaka da
 R L R L R R L R L R R L R L R
- ⑥ tan dam tan dam tream takadaka da takadaka da
 R L R L RL R L R L R R L R L R
- ⑦ tan dam tream takadaka da
 R L RL R L R L R
- ⑧ tan dam tream
 R L RL

- ⑨ ta takadaka da takadaka da takadaka da takadaka da takadaka da
 R R L R L R R L R L R R L R L R R L R L R R L R L R
tana takadaka da takadaka da takadaka da takadaka da takadaka da
 R L R L R L R R L R L R R L R L R R L R L R R L R L R
takadaka da takadaka da takadaka da takadaka da
 R L R L R R L R L R R L R L R R L R L R
takadaka da takadaka da takadaka da
 R L R L R R L R L R R L R L R
takadaka da takadaka da
 R L R L R R L R L R
takadaka da
 R L R L R

図 1

- ② ☆☆☆☆☆+tream+ta+△△△△△+ta+△
 ④ ☆☆☆☆☆+tream+tana+△△△△△+tana+△
 ⑤ ☆☆☆☆☆+tream+△△△△△
 ⑥ ☆☆☆+tream+△△△
 ⑦ ☆☆+△△
 ⑧ ☆+△
 ⑨ ☆+tream

ワイタリで表現すると、繰り返しながら、だんだん縮小していくことが良くわかる。東京芸術大学の日印舞台芸能交流プロジェクトに参加したラーマン・アブドゥルも、定期的に減っていくことを指摘している（アブドゥル2012：22）。このような音楽構造はどのような意味を持つのであろうか。東大寺水修二会のお水取りの声明のなかの「宝号」に似た構造が見られる。「南無観自在菩薩」という観音の名号を、上段では完全な形で24回繰り返し唱えるが、中段では「南無観自在」に縮小して20回、下段では「南無観」を18回唱える。佐藤道子は、聴聞した人々は「宝号」にのめり込み、「唱句の簡潔さとリズムのよさ」と「繰り返される〈宝号〉の迫力」が、「クライマックスを実感させる」と述べている（東大寺2012：8）。ミラーブのこのリズム構造も、人々の緊張感を高め、日常から神々の世界の物語へといざなう機能を持つと考えられるのではなかろうか。このように、芸術学校教育においても、伝統的なワイタリが使われ続けているのである。

さいごに

クーリヤットムの伴奏で使われる太鼓ミラーブの伝承を、文化として捉えたとき、カースト制度の世襲音楽家集団のなかで伝承されてきた音楽が、社会制度の変換を乗り越えて継承することができたの

は、「近代以前の世襲演奏家養成」と「近代以降のケララ州立カラマンガラム芸術学校教育」が、唱歌ワイタリによって有機的に結びついた結果と考えられる。しかしながら、ワイタリでの伝承は万能とはいえず、鳴り響く音として捉えるためには、師匠が伝承の場に不可欠な存在であることを再確認した。

本稿は、平成16（2004）年度から18（2006）年度に、研究代表者としておこなった科研基盤B（海外）「『海の道からみたアジアの太鼓の伝統的伝承システムの形成に関する国際共同研究』」（課題番号16401004）、およびその後も継続しておこなっていた調査研究の成果の一部です。ケララのミラーブ演奏家カラマンガラム・ラジーブ氏はじめ、非常に多くの方にインタビューに応じいただきました。心からの感謝を申し上げます。

引用文献・参考文献・引用サイト

鈴木晶子

2011 『教育文化論特論』 東京：放送大学振興会
 竹村嘉晃

2007 「神々のゆくえ——現代インド・ケララ社会における儀礼パフォーマンスの多元的表象」『民族芸術』23号, pp.121-129

東京芸術大学日印舞台芸術交流プロジェクトチーム
 編

2012 『2011年度南インド・ケーララ州クーリヤッタム調査報告書』 東京：同プロジェクト

東大寺編

2004 『東大寺修二会お水取りの声明』 奈良：東大寺

山本宏子

1986 「民俗芸能の伝承方法についての一考察—三春町の芸能の調査事例をもとに—」『民俗芸能研究』 3号 pp.67-78

Kerala Kalamandalam

[<http://www.kalamandalam.org/>]