

みんなのポジトリ

国立民族学博物館学術情報リポジトリ National Museum of Ethnology

A Charismatic Musician as a Site for Caste Rivalry : T. N. Rajarattinam Pillai and Music Culture in South India

メタデータ	言語: jpn
	出版者:
	公開日: 2010-02-16
	キーワード (Ja):
	キーワード (En):
	作成者: 寺田, 吉孝
	メールアドレス:
URL	所属:
	https://doi.org/10.15021/00004144

カースト競合の「場」としてのカリスマ的演奏家

——T. N. ラージャラッティナム・ピッライと南インド古典音楽文化——

寺 田 吉 孝*

A Charismatic Musician as a Site for Caste Rivalry:
T. N. Rajarattinam Pillai and Music Culture in South India

Yoshitaka TERADA

Tiruvavadudurai N. Rajarattinam Pillai (1898–1956) was an undisputed master of the *nāgasvaram* (a double-reed aerophone) in South Indian classical music. Because of his exceptional musicality and colorful personal life, Rajarattinam Pillai has commanded attention from, and exerted tremendous influence over, other performers, connoisseurs, and patrons, both during and after his lifetime. In this article, I document the heterogeneous interpretations of Rajarattinam Pillai by the three prominent caste groups of musicians and patrons: Brahmins, *Isai Vēḷāḷars* and *Maruttuvars*. By doing so, I aim to demonstrate that the identity of their musical traditions is contested through the act of interpreting Rajarattinam Pillai's music and life. The relationship between these three groups is highly ambivalent and sensitive, and the existence of their rivalry and conflict is widely acknowledged but seldom discussed publicly or written about.

Classical music in South India is divided into two traditions today: *Periya Mēlam* music and *Karṇāṭaka* music. *Periya Mēlam* is a genre of instrumental music which accompanies daily worship and calendrical festivals at Hindu temples as well as lifecycle rituals such as weddings. The ensemble features *nāgasvaram* of which Rajarattinam Pillai was a master and the *tavil* (double-headed drum). *Karṇāṭaka* music ensemble most typically features a vocalist accompanied by a violinist and a mridangam (drum) player, and is performed most prominently in con-

* 国立民族学博物館第2研究部

Key Words : South India, caste rivalry, *Isai Vēḷāḷar*, music, charisma

キーワード : 南インド, カースト競合, イサイ・ヴェーラーラル, 音楽, カリスマ

cert-hall recitals.

I aim to inquire how the discourse on Rajarattinam Pillai is socially and politically significant in South Indian music culture, instead of yielding to the notion that the genius is a self-complete unit for analysis, and asking only what musical features make this particular individual a genius. The changing positions of the three groups examined in this article in social and musical hierarchy can be identified as simultaneously affecting and reflecting the interpretation of Rajarattinam Pillai.

For Brahmins, the trenchant attack on Brahmanical culture in the non-Brahman sociopolitical movements during this century generated the need to establish a cultural arena in which to ascertain their threatened identity and to maintain moral superiority. Constructed with anecdotes of Rajarattinam Pillai, their perception of *Isai Vēḷāḷars* as corrupt, uneducated and unrefined has provided Brahmins with an effective pretext for refusing non-Brahmins due public recognition, and has therefore enabled Brahmins to project *Karṇāṭaka* music as their own cultural arena.

The *Isai Vēḷāḷars* find in Rajarattinam Pillai a means of symbolic cultural resistance to Brahman hegemony. Although their counter interpretations are rarely advanced face to face with Brahmins to avoid retaliation, *Isai Vēḷāḷars* can maintain pride in their own musical heritage and even a sense of musical superiority by projecting the image of Rajarattinam Pillai as a musician with unprecedented talent who fought against Brahman dominance. The discourse on Rajarattinam Pillai also serves to legitimize the drastic changes in *Periya Mēḷam* music during his lifetime and its increasing alienation from the original ritual performance context.

Analysis of the differences in interpretation of Rajarattinam Pillai between *Isai Vēḷāḷars* and *Maruttuvars* reveals some aspects of the complex interplay between dominant and subordinate discourses. The appropriation of the primacy of vocal music by *Isai Vēḷāḷars* for maintaining a superior position to the *Maruttuvar* musicians has the effect of reinforcing Brahman appropriation of the same aspect of music against *Isai Vēḷāḷars* themselves. This unwitting endorsement and reinforcement of dominant discourse is not uncommon among subordinate groups. While the non-Brahman musicians criticize the tendency for preferential treatment of Brahman musicians by Brahman-controlled organizations, once they are individually given benefits, such as performance opportunities, awards and musical titles, from the same organizations, the prestige associated with organizations is often utilized to establish their superior position against other members.

As Hobsbawm and Ranger's important study, *Invention of Culture* (1983), and many others inspired by it inform us, the past is used for the manipulation of the present. In order to account for, justify, understand, and criticize the present, the past is selectively appropriated, remembered, forgotten or invented. Multiple interpretations of Rajaratnam Pillai reflect and embody the distribution and exercise of power in South Indian music culture, as the polysemy of his charisma derives from, and corresponds to, the conflicting yet interdependent relationships between Brahmans and non-Brahmans and between non-Brahman groups. Rajaratnam Pillai serves as a site of contestation where a multitude of interpretations are accorded to his attributes for the legitimization of one's desired position and for securing one's identity.

- | | |
|-----------------------------|------------------------------|
| 1. はじめに | 気まぐれな性格 |
| 2. カリスマ的音楽家の分析 | 性的過剰 |
| 3. 南インド古典音楽文化におけるカースト関係 | 贅沢指向と経済観念の欠如 |
| 4. ラージャラッティナム・ピッライに関する複数の解釈 | C. イサイ・ヴェーラーラルの対抗的解釈 |
| A. 音楽的属性 | 抵抗としての模倣 |
| 即興演奏 | 「三楽聖」の反転像としてのラージャラッティナム・ピッライ |
| 声楽 | D. イサイ・ヴェーラーラルの葛藤 |
| 師弟関係 | 5. マルットゥヴァル演奏家の場合 |
| B. 生活習慣・性向 | 6. おわりに |
| 飲食の習慣 | |

1. はじめに

本稿は、南インド古典音楽におけるカースト関係の諸側面を、一人のカリスマ的演奏家に関する言説の分析をとおしてドキュメントする試みである。T. N. ラージャラッティナム・ピッライ (Tiruvavadurai Natesan Rajaratnam Pillai, 1898-1956) は、ナーガスワラム (nāgasvaram) と呼ばれるオーボエ型の楽器 (重舌のリードをつけて演奏する気鳴楽器) の名手であり、彼の卓抜した音楽性とカリスマ的な性格は、他の演奏家、聴衆、パトロンたちの注目の的となったばかりでなく、この音楽のジャンルにおける演奏慣習やコンテキストの変化に多大な影響を及ぼした。ラージャラッテ

ィナム・ピッライの影響力は、現在の音楽文化においてもいくらか遜色していない。というのは、音楽伝統を担うカースト集団間の複雑な競合関係において、ラージャラッティナム・ピッライが依然として戦略的に重要な位置を占め、彼に関する言説が南インド古典音楽のアイデンティティーに関する相反する解釈を主張し、競い合う「場」の一つとなっているからである。

現在の南インド古典音楽は、ペリヤ・メーラム (*Periya Mēlam*) とカルナータカ (*Karṇāṭaka*) という二大音楽伝統に大別することができる。ペリヤ・メーラム音楽は、南インドにおける代表的な儀礼音楽で、寺院で行われる儀礼や祭礼において不可欠であるばかりでなく、結婚式などの通過儀礼の際にも頻繁に演奏される。ペリヤ・メーラムは器楽のジャンルであり、そのアンサンブルは、主奏楽器のナーガスワラムとリズム伴奏楽器のタヴィル (*tavil*; 樽型の両面太鼓) を中心に構成される [寺田 1990: 238–240]。ラージャラッティナム・ピッライはこのナーガスワラムの第一人者として名声を博した。カルナータカ音楽は、これとは対照的に、声楽の主演奏家と楽器伴奏者からなるアンサンブル構成が最も典型的で、楽器奏者が主奏者である場合も声楽のスタイルが規範となっている。その演奏は、音楽を聴くことを主目的としたホールで行われることが多い。この二伝統は共に同一の楽理の原則に基礎をおき、演目も重複する部分が多いという共通点を持つ一方、演奏のコンテキストや媒体、および演奏家やパトロンたちのカースト帰属の傾向によって区別されている。

本稿では、ブラーマン (*Brahman*)、イサイ・ヴェーラーラル (*Isai Velālar*)、マルットゥヴァル (*Maruttuvar*) という三つのカースト集団に焦点をあて、彼等のラージャラッティナム・ピッライに対する解釈の差異を分析する。

ブラーマンは、カルナータカ音楽の演奏家やパトロンの大多数を占める。ラルマン夫妻の統計的調査によると、1920年代から1970年代にかけて、ブラーマンは古典音楽の演奏家の60～70%を占めていた [L'ARMAND and L'ARMAND 1983]。この統計には、全員が非ブラーマンであるペリヤ・メーラム音楽の演奏家も古典音楽家として含まれ

1) 南インド音楽家の名前は、男性の場合、出身地、父親の名前、自分に与えられた名前、カースト号 (ブラーマンのアイヤル *Ayyar* やアイヤンガル *Ayyangar*, イサイ・ヴェーラーラルのピッライ *Pillai*) の四つの部分から構成されるのが原則である。祖父や曾祖父が著名な演奏家であった場合には、彼らの名前の頭文字が年代順に追加されることもある。これらの出身地や人物名は頭文字で代用されることが多い。本稿で扱う音楽家の場合は、ティルヴァーヴドッドゥライは出身地、ラージャラッティナムは自分の名前、ピッライはカースト号である。二番目にくるナテーサンは、彼の養父であるティルマルガル・ナテーサ・ピッライ (*Tirumarugal Natesa Pillai*, 1874–1903) に由来する。実父クップサーミ・ピッライ (*Kuppusami Pillai*) の頭文字を選択しなかったのは、ナテーサ・ピッライが非常に有名な演奏家であったことも一因であると考えられる。本稿では、ラージャラッティナム・ピッライの表記を一貫して用いる。

ているため、ブラーマンのカルナータカ音楽で占める割合はさらに大きなものとなる。一般聴衆・愛好家・パトロンのカーストによる比率のデータはないが、少なくとも演奏家の占める割合と同程度もしくは高いはずだ。数字の上で大多数を占めるか否かにかかわらず、カルナータカ音楽は主にブラーマンが参加する文化活動であるとする考えは、広く非ブラーマン階層に受け入れられている。イサイ・ヴェーラーラルのカルナータカ演奏家も存在するが、彼らはブラーマン化しているか、ブラーマン中心の音楽文化から距離を置いて活動している。ブラーマンは慣習上、ペリヤ・メーラム音楽に用いられる楽器を自ら演奏できないため、非ブラーマン音楽家にその演奏を依存しなければならない [TERADA 1992: 235-238]。ブラーマンの音楽上の嗜好性や鑑識眼、そしてそれに伴う経済的な支持・支援は、ペリヤ・メーラム音楽が今日まで存続してきた大きな要因の一つである。

イサイ・ヴェーラーラルは、タミル・ナードゥ州において最も有名な音楽生業カーストである。彼らは、同州の中東部にあるタンジャーヴール県とその周辺地域に集中しており、遅くとも、この地方を本拠地としていたチョーラ朝（9～13世紀）時代より、寺院に所属して音楽・舞踊を継承してきた。肥沃な土地と、それに支えられた豊かな農業経済を基盤として、この地方は古くから文化の中心地として栄え、各種芸能を保護・奨励した寺院もこの地区に数多く存在する [GOUGH 1955; STEIN 1980]²⁾。イサイ・ヴェーラーラルは、ペリヤ・メーラム音楽の創始者であり、最も正当な継承者であることを自負している。事実、彼らの自負を裏付けるかのように、ラージャラッティナム・ピッライをはじめとして、今世紀半ばまでの著名な演奏家はほぼ例外なくこのカーストの出身だった。

第三のグループは、主要な伝統的職業が理髪業であるマルットゥヴァルである。彼らはマドラスを含むタミル・ナードゥ州北部を中心に広く分布し、この地域におけるペリヤ・メーラム音楽の主な演奏者である。しかし、タンジャーヴール地方を中心に継承されてきた南インド古典音楽文化において地理的に周縁に位置してきたマルットゥヴァルは、音楽の技量や芸術性の面でも劣等であるとみなされてきた。その彼らが、今世紀半ばよりイサイ・ヴェーラーラルが圧倒的優位に立っていたペリヤ・メーラム音楽の領域でかなりの進出を果たすことができたのは、カルナータカ音楽の活動の中心がタンジャーヴール地方からマドラス市に移行したことを背景にしている。そのた

2) タンジャーヴール県は、タミル・ナードゥ州において人口に対して最も寺院の数が多い地域であるとされる。1971年には、タミル・ナードゥ州の9%の人口を占めていたタンジャーヴール県に、全体の17%の寺院があった [BOUTON 1985: 78]。

め、マルットゥヴァルとイサイ・ヴェーラーラルは、ブラーマンの経済的支持をめぐって競合関係にある。

カルナータカ音楽とペリヤ・メーラム音楽は、互いに影響を与えながら現在の演奏形態を形成してきた。一方では、ペリヤ・メーラム音楽は、カルナータカ音楽の源泉になる三つの伝統の一つであり、今日のカルナータカ音楽を特徴づける即興演奏の技法や複雑で高度に体系化されたリズムは、ペリヤ・メーラム音楽から取り入れられた。ちなみに、他の二つの伝統は宮廷における声楽の基礎となった神に対する献身歌と、チンナ・メーラム (*Cinna Melam*) という寺院で奉納される舞踊およびその伴奏音楽である。ペリヤ・メーラム (「大きな太鼓 [のアンサンブル]」) とチンナ・メーラム (「小さい太鼓 [のアンサンブル]」) は、後者が今世紀初頭に今日バラタ・ナーティヤム (*Bharata Natyam*) として知られるコンサート・ホール中心の舞踊形式に変身するまで、寺院における二大芸能伝統であり、タンジャーヴール地方においては、イサイ・ヴェーラーラルが両方の伝統を伝承していた。他方、ペリヤ・メーラムの演奏家はカルナータカ音楽家から多くの楽曲を学んだ。これは、今世紀前半にペリヤ・メーラム音楽のレパートリーが即興演奏から楽曲中心に移行していったのと並行している。今日では、カルナータカ音楽を代表する楽曲がペリヤ・メーラム音楽の演目においても顕著である。この二伝統間の交流と、その結果としての類似にもかかわらず、ペリヤ・メーラム音楽は儀礼的な演奏コンテクストを現在も保持しているという点で、カルナータカ音楽と一線を画している。

2. カリスマ的音楽家の分析

特異な才能を持った個人を主要な研究対象とすることは、民族音楽学ではごく最近まで稀であった。それにはいくつかの要因があったように思われる。まず第一に、民族音楽学者が、個々の音楽家 (作曲家であれ演奏家であれ) のアイデンティティーがあまり重要視されない音楽文化を調査・研究の主対象としてきた、という点が考えられる。第二には、個々の作曲家を過度に重視し、音楽における創造性を何人かの「天才たち」の業績の面から説明してきた、従来の音楽学に対する拒否反応を考えることもできる³⁾。そして第三に、民族音楽学における、文化や社会といった大きなまとまりを主な考察の対象とするという、文化人類学的な観点もその背景になっていたはず

3) 芸術が独立した個人の業績であり、また個人が所有するものであるという概念は、音楽学内部でも批判の対象となっている [SUBOTNIK 1991]。

だ。民族音楽学者たちは、集団によって生産・消費される音楽を研究するのが自分たちの使命であり、従って個人の業績に焦点を絞るのは、自分たちが避けようとしている従来のエリート主義的な音楽学方法論への逆戻りを意味すると判断してきたためかもしれない。この結果、個々の演奏家や作曲家は研究の対象になることが少なく、もし論述されることがあっても、ある音楽伝統の「投影」として、もしくは、ある文化に特有な音楽的感性の「体现者」として位置づけられることが多かった⁴⁾。それでは、従来の民族音楽学研究において重要視されてこなかったという理由だけで、個人に関する研究は本質的に価値がないと判断していいだろうか。エリート中心主義的な解釈に陥ることなしに、個人の音楽家の研究を、音楽文化の動態の分析と結びつけることはできないだろうか。

個人と音楽文化の関係に焦点を当てた研究が、近年ようやく幾人かの民族音楽学者によって発表された。たとえば、スティーヴン・スラウェクは、世界的に有名なシタール奏者であり、また自分の師匠でもあるラヴィ・ジャンカルが、伝統的な北インド音楽文化と現代の文化領域との仲介者として果たしている役割を分析している [SLAWEK 1991]。チャールズ・カプウェルは、北インド音楽研究上、重要だがほとんど忘れ去られているスーリンドロ・モフン・タゴールに焦点を当て、ロバート・パークの境界性の概念 [PARK 1928] や、アシシ・ナンディの植民地主義への社会心理学的考察 [NANDY 1983] を援用して、タゴールのインド音楽の展望が植民地化された人たちの複雑な心理的葛藤に起因することを指摘している [CAPWELL 1991]。さらに、キミ・コールドレイクは、日本の女義太夫の盛衰を、竹本綾之助というカリスマ的な演奏家の一生を通じて描写しようとする。綾之助が女義太夫という伝統のなかでは異端者であるが、その異端性ゆえに変容への媒体となったという視点は、本論の関心に相通ずるものがある [COALDRAKE 1989]。これらの研究は、対象としている音楽文化の歴史における個人の役割に、新しい視点を提供することによって、個人に関する

4) フランク・ミッチェルは、ナヴァホの宗教を体现する者であると、彼の詳細な自伝を監修したシャーロット・フリスビーとデイヴィッド・マカレスターは位置づけているし [MITCHELL 1978]、チャールズ・カイルは、彼の著名なティヴの音楽に関する著作に、作曲家になる典型的な状況や、作曲の動機の事例として、七人の作曲家の評伝を付け加えている [KEIL 1979]。スティーヴン・スラウェクは、個人の研究の乏しい民族音楽学にあって、インド音楽研究は例外であると主張するが [SLAWEK 1991: 161]、この分野の先行研究の多くは、その著者である研究者が、ある音楽伝統を表象しようとみなす自らの師匠から得た情報に依拠する度合いが極めて大きく、個々の音楽家に関する文化的位置づけを行うことは稀である。たとえば、ロバート・ブラウン [BROWN 1965] やフランク・バーバリッチ [BERBERICH 1974] が行った研究では、彼らの師匠に対する尊敬の念がいかようであっても、師匠である個々の演奏家は、高度に専門化した音楽知識に関する情報の源泉としてのみ存在する結果となっている。

研究を音楽文化総体のダイナミクスの分析と関係づける試みを行っている。これに対して、本稿は、一音楽家に関して多様な解釈が存在することに注目し、それらの諸解釈が、音楽文化内のカースト集団間の競合・対立・軋轢にいかに関係するかを分析するという点で、これらの研究と異なっている。また、過去の一音楽家に関する複数の解釈をドキュメントすることによって、歴史についての解釈間の相違やズレを調査することが、現在における音楽文化の動態を包括的に理解するために有効な手段の一つであることを示したい [GINZBURG 1980: xiii-xxvi]。

一個人の分析によって広範囲な社会関係を検証する場合、誰でもその有効な分析対象となるわけではない。それは、ある特定の人物の象徴性を過大評価しやすいからだ。この種の研究にとって、最も適した候補として考えられるのが、「自己が属している歴史を体現・総括する」[GEERTZ 1968: 74-75] カリスマ的な人物である。この選択は、一つの文化の中で一見つながりのないような諸要素が、ある特定のカリスマ的人物に関する言説に、高い密度で姿を現し、また文化の動態をそのような個人の分析によって効果的に調べることができるという前提に依拠している。

マックス・ウェーバーは、カリスマについて、「ある人物の持っている非日常的だとみなされている資質を云い、彼は、この資質の故に普通の人間から区別され、超自然的または超人的な、または少なくとも、例外的な資質を持った者として扱われる」[WEBER 1947: 329] という一般的定義を供している。本稿では、このような例外的な資質を持ったカリスマ的音楽家としてラージャラッティナム・ピッライをとりあげる。ラージャラッティナム・ピッライの生存中、彼の音楽的・人格的両面における資質は並外れていたと評価され、その資質が他の音楽家やパトロンの注意を引きつけ、絶大な影響を与えた。後述するように、彼らは、ラージャラッティナム・ピッライの演奏上の慣習や音楽のスタイルだけでなく、髪型や服装などの外見をも模倣し、また彼との接触の経験を自らの「語り」の中で強調することによってこの稀有な音楽家に自己を近づけようとした。

ペリヤ・メーラム音楽の演奏家にとっての、ラージャラッティナム・ピッライの人氣や象徴としての重要性を推測するのは、さほど困難ではない。現在第一線で活躍する演奏家は、ほとんど例外なく今世紀最高のナーガスワラム奏者として、ラージャラッティナム・ピッライの名前をあげるであろう。演奏家の間では、公的・私的な言説の中で、あたかも彼の才能や成功が自らにも乗り移るかのようになり、繰り返しラージャラッティナム・ピッライの名前があげられ、彼のイメージが喚起される。ラージャラッティナム・ピッライと個人的に親しかった演奏家だけではなく、ただ単に見知って

寺田 カースト競合の「場」としてのカリスマ的演奏家

いた者や直接の接触を全く持たなかったベリヤ・メーラム演奏家までもが彼を偶像化した。家を彼の写真で飾ったり、息子に彼の名を付けたりする者も多かった [RAJAGOPALAN 1990: 225] (写真1～2)。あるナーガスワラム奏者は、ラージャラッティ



写真1 ラージャラッティナム・ピッライの写真を家に飾っているナーガスワラム奏者。奥の部屋への入り口の真上にラージャラッティナム・ピッライ（左）と第二ナーガスワラム奏者（右）の写真がかかっている（タンジャーヴール市，1993年）。

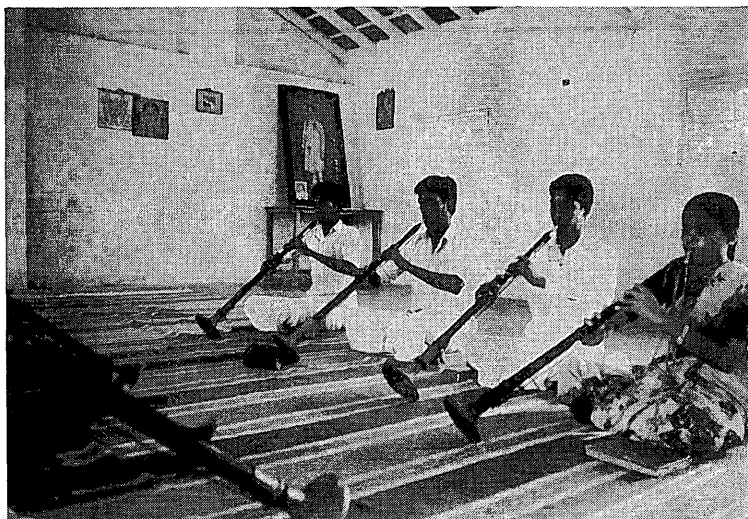


写真2 ラージャラッティナム・ピッライの肖像画が見下ろす教室でナーガスワラムを学ぶ生徒たち（マドラス市，1993年）。

ナム・ピッライの大きな写真を、インド建国の父と称されるモハンダス・ガンディー、初代首相のジャワーハルラール・ネルーのそれと並べて家に飾った [TUMILAN 1988: 71]。また、ナーガスワラム奏者によって書かれた数少ない音楽理論書、サンギータ・ターラ・ラーガ・マーライ (Sangita Tala Raga Malai)、はラージャラッティナム・ピッライに捧げられ、彼の有名な肖像写真の一枚が献辞とともに巻頭にのせられているが、著者はラージャラッティナム・ピッライと親しかったわけではない [KUP-PUSAMI 1965](図1)。

音楽愛好家やパトロンたちの間におけるラージャラッティナム・ピッライの人気も普通ではなかった。たとえば、結婚式などの通過儀礼のためにペリヤ・メーラムの楽団を雇う場合、通常主催者にとって都合のよい吉日を選んで日程を決定し、それから演奏者を捜すが、ラージャラッティナム・ピッライの場合には、彼の予定や都合にしたがってその期日を設定した者も少なくなかった。著名な政治家や企業家たちが、競ってラージャラッティナム・ピッライを高額の報酬で雇ったことから、彼の参加自体が招聘者のステータス・シンボルとなった。このため、演奏に対する謝礼は、ラージャラッティナム・ピッライがどのような高額を要求しても受け入れられたという [TUMILAN 1988: 89-90, 131-132]。

ラージャラッティナム・ピッライは、1940年に製作された「カーラメーハム」(Kalameham)という映画に詩人の役で出演した。この映画は、興行的には失敗に終わり、それ以後ラージャラッティナム・ピッライが役者として映画に出演したことはない。しかし、ペリヤ・メーラム楽師の参加が不可欠な寺院祭礼や婚礼などの場面がある映画に、演奏家として何度か映画出演している。1936年の映画「カヴィラトナ・カーリダース」(Kaviratna Kalidas)の新聞広告には、ラージャラッティナム・ピッライの名前が俳優たちの名前より数段大きく記されていて、当時の彼の知名度や人気を示している (図2)。

ラージャラッティナム・ピッライが亡くなって40年以上たった現在でも、ラジオ番組のために収録された演奏が再放送され、SP 盤レコードや海賊録音が、カセット・テープの形で市販されているという事実をみても彼の人気は明らかな (図3 a, b, c)。さらに、ラージャラッティナム・ピッライの生誕の記念行事がタミル・ナードゥ州の伝統文化を保護・奨励する政府機関 (タミル・ナードゥ・イヤル・イサイ・ナータカ・マンラム Tamilnadu Iyal Isai Nataka Manram)によって毎年開催されている (図4)。また、1992年には、イサイ・ヴェーラーラルのカースト団体 (Isai Velalar Sangam) の文化部門を担当する組織 (ムッタミル・ペーラヴァイ Muttamil Peravai) が³、ラー



図1 音楽理論書，サンギータ・ターラ・ラーガ・マラーイ，の献辞の頁。写真の下には「音楽界を照らす光，ナーガスワラムの皇帝，偉大なる演奏家ティルヴァーヴドゥッライ・T. N. ラージャラッティナム・ピッライの思い出のためにこの書物を出版する。著者」と記されている。

AT LAST!
↓

Something new in entertainment! Coming with a big Bang!

KAVIRATNA ≡KALIDAS≡

THE LONG AWAITED PRODUCTION OF THE SUPERS SILVER SCREEN
MUSIC, ACTION, MELODRAMA AND COMIC RELIEF A SPECIALITY.

Produced With in SOUTH INDIA'S
REAL SETTINGS Up-to-date Studio

Watch for it At Your Favourite Theatre.

GRIPPING SITUATIONS, GLORIOUS MELODIES, GRAND SCENES.

STARRING:

Miss M. R. SANTHANALAXMI • P. T. MAGABUSHANAM • T. V. LOKANATHAKI • J. SUSEELA • A. RAJESWARI • N. N. RATHNAM • THEYARAM RAJAMMAI • MANGALAYALLI	Mr. T. S. SANTHANAM • P. SUNDARASHTAM • M. GOVINDARAJU • S. KALYANASUNDARAM • T. R. RUDRAKOTI • P. S. RAMUDU • N. DEVANATAGAM • S. G. RAJAM
---	--

Mr. M. R. SUBRAMANIA MUDALIAR
• L. NARAYANA RAO
• N. RAMASWAMI PILLAI
• P. G. VENGATESAN
Miss P. R. MANGALAM

Nathanasaram entertainment by :—
SANGEETHA VIDYAN

T. N. RAJARATNAM PILLAI
OF THIRUVADUTHURAI
IN DARBAR AND PROCESSION SCENES:

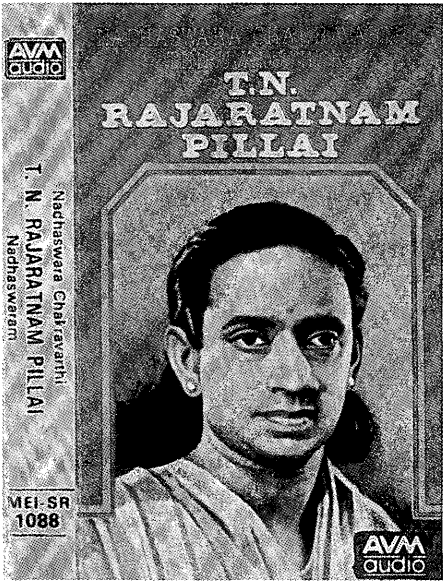
For booking and territorial rights Apply to :—

GANESH FILMS,

20 Sunkurama Chetty Street, MADRAS.

図2 映画「カーヴィラトナ・カーリダース」の新聞広告 (The Hindu 紙, 1936年9月18日掲載)

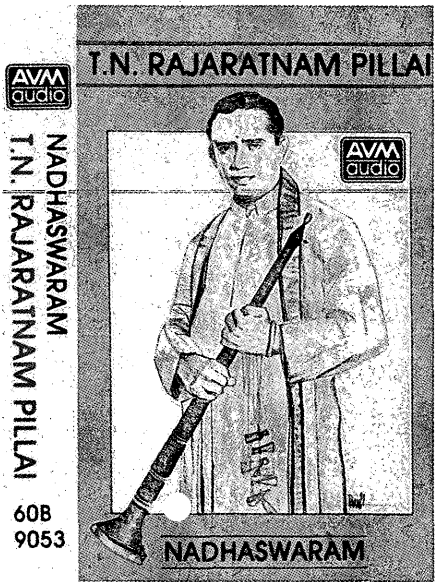
寺田 カースト競合の「場」としてのカリスマ的演奏家



a. 1983年発売



b. 1988年発売



c. 1992年発売

図3 ラージャラッティナム・ピライのカセットテープ

தமிழ்நாடு இயல் இசை நாடக மன்றம்

சென்னை

(தமிழ்நாடு அரசு சார்பில்)

நாரத கான சபா, கரூர்

இணைந்து நடத்தும்

நாதசுர சக்கரவர்த்தி

டி. என். இராசரத்தினம்

பிறந்த நாள் விழா அழைப்பிதழ்



7-12-1988 புதன்கிழமை

மரலை 6-00 மணி

நாரத கான சபா கலை அரங்கம், கரூர்.

図4 ラージャラッティナム・ピッライの生誕記念行事への招待状 (1988年)

ジャラッティナム・ピッライの名と功績を永久に残すため「ラージャラッティナム賞」を設け、功勞のあったナーガスワラム奏者に毎年一人ずつ贈ることを決めた。この組織には、タミル・ナードゥ州における有力政党（DMK、ドラヴィダ進歩連盟）の党首であり、自分自身イサイ・ヴェーラーラルである M. カルナーニディ（Karunanidhi）の強力な支援がある。第一回の授賞式には、当時州首相であったカルナーニディが列席し自ら賞状や記念品を受賞者に手渡した。

ラージャラッティナム・ピッライは1956年に、心臓発作のため決して長いとはいえない一生を終えた。この時点で、彼のカリスマの生成に寄与した、生身の相互交流的な関係は永久に失われたことになる。しかし、逆に、ラージャラッティナム・ピッライが生身の人間として存在しないことによって、生存中に語られた彼の音楽や人間性は、誇張され、ゆがめられ、省略され、あるいは全く創りかえられることが容易になった。その結果、彼のシンボルとしての有効性は増大し、南インド音楽文化のアイデンティティーに関する言説の一部であり続けている。ラージャラッティナム・ピッライの死後時間がたつにつれて、彼との直接の体験から生じる記憶が薄れ、それまでは存在しえなかったような解釈が生まれてくることが可能になった。現在では、ラージャラッティナム・ピッライに関する言説は、彼にほとんど（または全く）個人的なつながりのない者たちによって形成されている。

3. 南インド古典音楽文化におけるカースト関係

南インド音楽文化に関する言説は、単独ではなく複数のチャンネルをとおして形成され伝承されてきた。これらのチャンネルは、相互に関連しているものの、公的および私的という二つの領域に分けることができる。本論における分析の主対象である私的領域は、日常交わされる私的な会話や師弟関係などを媒介に伝達されるゴシップ・噂・逸話など、個別化されたコミュニケーションの諸形態からなる。それに対し、公的領域は音楽協会、大学、音楽学校、マスメディアなどの諸機関、およびそれらの機関による書物、学会、記念式典、集会などからなる。ブラーマンは音楽学界・ジャーナリズム・音楽協会で圧倒的な優位に立ってきた。ブラーマンによる、このような公的な領域のほぼ完全な独占が、彼らの視点を増幅し正当化することを容易にしてきた。しかし、公的領域においてブラーマン中心の視点が支配的であることは、ブラーマン以外の異なった解釈が存在しないことを意味しない。公的領域から除外されているため、非ブラーマンの視点は、上記のような私的領域に集約的に現れる。

本稿の中心的課題は、一音楽家に関する諸解釈の分析であるが、それは南インド音楽文化における支配と競合や、もう少し広げて南インド社会におけるブラーマンの位置という、より大きな問題のなかで位置づけられるべきものである。南インド社会におけるブラーマン・非ブラーマン間の政治・経済における競合関係は、歴史学や政治学の主要な研究対象となってきた。その中で、主要な問題の一つとして論議されてきたものに、南インド社会のブラーマン支配というテーマの内容の検討がある。ブラーマン支配として解釈されてきた現象は、非ブラーマンたちによる政治運動の攻撃の対象となってきたため、この現象の解釈は政治的な色彩が強い。少なくとも三つの解釈が判別される。第一は、ブラーマンは支配的地位を過去数百年の間に徐々に確立してきたという見解である [VISSWANATHAN 1982]。第二には、ブラーマンは歴史を通じて有力であったが、19世紀に入って、イギリス支配に迎合することで得た経済力を背景に現在の位置を獲得したという解釈がある [SUBRAMANIAM 1969]。第三は、ブラーマン支配という主題自体が誤りで、非ブラーマン運動の推進者や支持者たちによる政治的プロパガンダの産物であるという見方である [SUNDARARAJAN 1989; cf. WASHBROOK 1989]。

非ブラーマン運動は、非ブラーマンの中でも地位が高く経済的にも恵まれたカースト集団による、ブラーマンの政府公職や高等教育の場で圧倒的な優位に対する不満によって引き起こされた。元来は経済的な競争であったものが、カーストをめぐる政治問題として偽装されたとする議論もあるが、いずれにせよブラーマンと非ブラーマンが南インドにおける社会分割の主要な基準となったことは否定できない [BARNETT 1976]。この二分法は、ブラーマンの人口比率が高く経済的にも有力であるマドラス市やタンジャーヴール地方において、特に有効である⁵⁾。

音楽文化におけるブラーマン・非ブラーマンの関係は、それを包括する社会全体でのカースト関係と分離することはできないが、前者が後者の単なる延長、もしくは投影だと考えるのは妥当でない。というのは、古典音楽文化においては、カーストによる人口構成が社会全体のそれと逆になっているからだ。ブラーマンは古典音楽伝統(ペリヤ・メーヤム、カルナータカ音楽共に)の最大の支援者であってきた。また、カルナータカ音楽の演奏家の大多数を占める。しかし、タミル・ナードゥ州の場合、ブラーマンは全人口比にするとわずか3%強を占めるにすぎない。後に詳述するように、音

5) ブラーマン・非ブラーマンの社会区分が当てはまらない地域も存在する。たとえば、タミル・ナードゥ州においても、西部諸県ではブラーマンの人口が極めて少なく、この二分法は妥当ではない。

楽におけるカースト競合は、非ブラーマン音楽家たちの自らの貢献への自負に反して、ブラーマンたちが、古典音楽の伝統について自己中心的な歴史観を前面に押し出し、自らのアイデンティティ確立・維持のために、イデオロギー的な理想像を古典音楽の描写の中に埋め込んでいることに起因していると思われる。

ブラーマンにとってカルナータカ音楽は自己の文化的および社会的アイデンティティを維持する重要な手段である。非ブラーマン運動は、ブラーマン・非ブラーマン間の区分を鮮明にし、ブラーマン・イデオロギーの正当性に疑問を投げかけ、ブラーマンによる南インド社会支配を非難し続けてきた。この運動の高まりのなかで、ブラーマンは自分たちのアイデンティティを維持するための強力なシンボルの必要性を強く感じたと考えられる。非ブラーマンによる政治団体は、正義党（Justice Party）として1916年になって初めて正式に成立した。しかし、公職・高等教育におけるブラーマンの圧倒的優位を憂慮した非ブラーマンの論客たちは1880～1890年代にはすでに、新聞への投稿記事などでブラーマン支配を痛烈に批判していた [IRSCHICK 1969]。19世紀以来の資本主義経済と西洋の近代性の浸透は、職業の儀礼的浄・不浄にもとづくハイエラキーに性格づけられる伝統的なカースト制度を変化させた。南インドでは、ブラーマン・非ブラーマン間の争いはマドラスのような都市部において最も激しく、そこでは伝統的なカースト・イデオロギーが大きな挑戦を受けることになった [辛島 1988: 162-163]。

ラージャラッティナム・ピッライの生存中、おそらく最も影響力を持っていた非ブラーマン運動の指導者である E. V. ラーマスワミー・ナーイッカル (Ramaswamy Naicker, 1879-1973) は、ブラーマンが古典音楽を独占してきたことを、南インド社会におけるブラーマン支配の発露であるとして厳しく批判した [RAJENDRAN 1985: 107]。1930年には、非ブラーマン同志に対して、子供たちに古典音楽を教え、ブラーマンから差別を受けている非ブラーマン演奏家を経済的に援助するように呼びかけた。また自らもブラーマン音楽家を排除した一連のコンサートを主催した [NAMBI AROORAN 1980: 255]。しかし、皮肉なことに、ラーマスワミー・ナーイッカルによるこのような公的な批判は、古典音楽はすでにブラーマンの文化領域であるという印象を強め、非ブラーマンたちをさらに古典音楽から遠ざける結果となった。

4. ラージャラッティナム・ピッライに関する複数の解釈

ここまで、個人の音楽家を分析の対象とすることの有効性や、南インド音楽文化に

におけるカースト競合の一般的な特徴を概観した。本章ではこれらをふまえて、ラージャラッティナム・ピッライに関する社会的に生成された解釈に焦点を移し、まず本章では、ブラーマンとイサイ・ヴェーラーラルの二つの集団間での解釈の相違点を中心に論を進めたい。これらのカースト集団に属する各個人は、シンボルを単に受動的に解釈するのではなく、音楽文化内における自己の位置を維持・向上するために積極的に利用しているとみなす [FIRTH 1973; BYNUM 1986]。この意味で、ラージャラッティナム・ピッライの音楽や人格について「解釈する」という行為は、各グループの異なる志望・思惑やグループ間の相互認識と親密に結びついた話法的な戦略の一種となる。これは、次章で言及するマルトゥヴァルの場合も同様である。

A. 音楽的属性

即興演奏

ラージャラッティナム・ピッライは、楽曲の演奏ではなく長時間にわたる即興演奏において最も有名である。中でもターラム (*tālam* ; リズム周期) の制約を受けない、アーラーパナ (*ālāpanai*) と呼ばれる即興演奏によって特に著名である [SRUTI 1987: 41; TUMILAN 1988: 118; SUNDARAM 1992a: 181]⁶⁾。ナーガスワラム音楽で最も難しく、また重要だとされるこの側面における卓抜した技量から、ラージャラッティナム・ピッライは、本名をもじったラーガラッティナム (「ラーガの至宝」) というあだ名を付けられたほどだ [ELLARVI 1967: 112]。彼の即興演奏は次の三点において集約的に言説化される。まず第一に、ブリガー (*briga*) と呼ばれる極端に早いフレーズを演奏する能力である。技術的に難しい旋律を驚くようなスピードで演奏する能力は、ブラーマン・非ブラーマンが共に認めるラージャラッティナム・ピッライのトレードマークである。たとえば、ランガラマヌジャ・アイヤンガルは、ラージャラッティナム・ピッライの1910年代における、ある寺院祭礼における演奏を回顧して、「穏やかな夜空にロケットのように舞い上がった」とか、「恐ろしいようなスピードでメロディーは旋回した」などと描写している [RANGARAMANUJA AYYANGAR

6) アーラーパナは、ラーガ・アーラーパナ (*rāga ālāpanai*)、または単にラーガム (*rāgam*) と呼ばれる。本来、アーラーパナの語は、楽曲の前に演奏される即興演奏をさし、主にカルナータカ音楽で用いられる。これに対して、即興演奏が主であるベリヤ・メーラム音楽では、ラーガムという語が用いられるのが普通である。しかしラーガムは、演奏される各の施法の意味もあるので、本稿では混同を避けるためアーラーパナの語を使用する。カルナータカ音楽では、主奏者がアーラーパナを演奏する時には、リズム伴奏者は演奏に全く参加しないが、ベリヤ・メーラム音楽の場合はタヴィル奏者が伴奏をする。しかし、このときもタヴィル奏者は、楽曲を演奏する時とは違って、ターラム (リズム周期) に制約されずに、緩やかなリズムの規制のもとに断続的に伴奏する [TERADA 1992: 51]。

1972: xii]。今世紀初頭にはラージャラッティナム・ピッライと同様に、もしくは彼以上にブリガーを演奏できる音楽家が存在したことを指摘するものもある。しかし、著名な中堅声楽家である T. N. セーシャゴパールン (1948年生まれ) が、「ブリガーと（いう語を）聞くだけで、ラージャラッティナム・ピッライのことを考える」[SESHAGOPALAN 1983] というように、ナーガスワラム演奏におけるこの音楽的能力は、頻繁にラージャラッティナム・ピッライに結びつけられて語られている [VENKATRAMAN 1984: 27; SUBRAMANIAM 1985: 75]。

ラージャラッティナム・ピッライを、他の演奏者から分離する第二点は、彼の音楽的創造性 (*karpanai*, カルパナイ) である。ラージャラッティナム・ピッライの、ラーガム (旋法) のいろいろな側面を表現する人並みはずれた能力は、他のナーガスワラム演奏者たちからの称賛や羨望の的であった。夜を徹して行われた寺院祭礼の行列で、一つのラーガムを数時間にわたって、しかも同じ音楽的モチーフを繰り返すことなく演奏したことが、古き良き時代を懐かしむように語られる。ラージャラッティナム・ピッライはどのラーガムを演奏しても優れていたとされるが、トーディ (Todi) と呼ばれるラーガムが、最も頻繁に彼の音楽的想像力の秀逸さと結びつけられて語られる [SANKARAN 1981: 298; NILAM 1985: 76; RAJAM 1986: 41-42; RAJAGOPALAN 1990: 224, 483; SADASIVAM 1992: 32]。彼の音楽家としてのアイデンティティーはトーディ・ラーガムと不可分であり、聴衆もこのラーガムでの即興演奏を聞くことが出来なければ、決して満足しなかったといわれる [ELLARVI 1967: 102-103]。ラージャラッティナム・ピッライがトーディ・ラーガムの即興演奏において特に秀でていたという評価は、遅くとも1930年代初頭には確立していたようだ [THE HINDU 1935; TUMILAN 1988: 106]。この評価は、彼が録音した初めての SP 盤 (1934年に発売) が、このラーガムのアーラーパナ (即興演奏) であったことにも示されている。あるブラーマン音楽愛好家は、ラージャラッティナム・ピッライが寺院祭礼で四夜続けてトーディ・ラーガムの即興演奏を行い、しかもその間ただ一度も同じ音楽的モチーフを繰り返すことがなかった、と彼の音楽的創造性を回想する。

ラージャラッティナム・ピッライの演奏の第三の特徴は、他の奏者のそれと聞き違えることのない、彼独特の音色にある。楽器の音色は、どのナーガスワラム演奏家にとっても自己のアイデンティティーの一部であり、演奏の評価の対象となるが、ラージャラッティナム・ピッライの奏でる音色は、全くこの世のものとは思われないほど美しかったと言われる。そして、この特色のある音色に深く関係しているのが、ラージャラッティナム・ピッライ自身が考案したと言われる大型で低音のナーガスワラム

である。この楽器はバーリ・ナーガスワラム (*bāri nāgasvaram*) として知られ、それ以前の小型で高音のティミリ・ナーガスワラム (*timiri nāgasvaram*) と区別される。ラージャラッティナム・ピッライ以降のナーガスワラム奏者は、例外なくバーリ・ナーガスワラムを演奏してきた。この大型の楽器が、これほどまで徹底して普及したのは、彼らがラージャラッティナム・ピッライの名声にあやかろうとして、彼のトレードマークであった楽器を使ったことが原因だと考えられる。ラージャラッティナム・ピッライの指導のもとに、この大型のナーガスワラムを実際に作ったのは、タンジャーヴール県ナラシンガンペッタータイ (*Narasinganpettai*) に住む楽器職人、レンガナーダ・アーチャーリ (*N. G. N. Renganada Accari*) である。ラージャラッティナム・ピッライが彼の作るナーガスワラムを激賞したことも手伝って、一躍最も人気のあるナーガスワラム作りの職人となった。現在でもレンガナーダ・アーチャーリが最高のナーガスワラム制作者であることに演奏者の間で異論はなく、第一線で活躍するナーガスワラム奏者の多くが、彼が作ったナーガスワラムを演奏している。

ブラーマンによるラージャラッティナム・ピッライの音楽的資質の描写は極めて肯定的であるが、完全に一義的なわけではない。たとえば、ラージャラッティナム・ピッライはアーラーパナを演奏する能力で高く評価される一方、今世紀の初頭より衰退しつつあるペリヤ・メーラム伝統の最後の「輝き」であるとも描写される。つまり、彼はナーガスワラム音楽伝統の芸術的価値を代表していると同時に、ブラーマンが「黄金時代」として描写するタンジャーヴール地方でのナーガスワラム音楽伝統の終焉をも象徴させられることになる。ラージャラッティナム・ピッライや他の過去のナーガスワラムの名手たちを称賛することは、その意図が主観的にどれほど純粋であるにせよ、現在の音楽家の低下した演奏レベルを白昼に引きずり出し、そうすることによって彼らがおかれた被支配的な状況を正当化する効果を持っている [TERADA 1996]。

声楽

ラージャラッティナム・ピッライのナーガスワラムの演奏はブラーマンに高く評価されているが、彼のそうした才能は時として、彼の声楽家としての能力との結びつきによって説明される。カルナータカ音楽では、声楽がすべての基本であり、楽器の演奏においても声楽特有の装飾音をいかにうまく模倣するかが評価の重要な基準となるという考えが支配的である。それは、楽曲のテキストが言葉として音楽にのせられるだけではなく、声楽で発展してきた数々の装飾技法が音楽の美的本質を表現するのに最も適していると考えられているからだ。ラージャラッティナム・ピッライはナーガスワラム奏者として名声を獲得したが、カルナータカ音楽における声楽の優位、そし

てラージャラッティナム・ピッライの声楽への堪能を強調することによって、彼の音楽的側面はカルナータカ音楽に「取り入れ」られ、同一化されている。

ラージャラッティナム・ピッライの声楽家としての才能や、彼の行った声楽の演奏会・ラジオ放送は、ブラーマンによってしばしば言及されるが、声楽の素養はナーガスワラム奏者にとって決して例外的なものではなかった。それどころか、声楽はナーガスワラムを習得する上で必要不可欠な基礎であるとされている。弟子入りすると、まずある一定の期間は声楽の訓練を受け、それから始めてナーガスワラムの学習に移るのが一般的であった。実際に、ナーガスワラム奏者の多くが、ラージャラッティナム・ピッライのように公の場で演奏することはないにしろ、才能のある声楽家であった。それにもかかわらず、ラージャラッティナム・ピッライの声楽に関する言説では、ナーガスワラム音楽における声楽の一般的な重要性は後景に押しやられている。

声楽伝統との強力な結びつきの他に、何人かの影響力のあるブラーマン声楽家が彼のナーガスワラム音楽を絶賛したことが、ラージャラッティナム・ピッライが広く受け入れられてきた一つの理由であると考えられる。特に、絶大な人気を集めていた G. N. パーラスブラマニヤム (Balasubramaniam, 1910–1965) は、自己の音楽がナーガスワラム音楽、特にラージャラッティナム・ピッライのそれに影響を受けたことを公言し、また広くそう信じられている。彼の声楽におけるブリガーは前代未聞の業績であり、彼以前にはナーガスワラム奏者によってのみ可能な演奏法だったと評価されている [VISWANATHAN 1975; RAMACHANDRAN 1985; SUBRAMANIAM 1985; TUMILAN 1988: 152]。

師弟関係

ラージャラッティナム・ピッライの師匠としてブラーマン音楽家の存在が強調されることは、カルナータカ音楽への「取り入れ」のもう一つの例である。19世紀末から20世紀初頭にかけてカルナータカ音楽界に君臨したブラーマンのヴァイオリン奏者ティルッコディカーヴァル・クリシュナ・アイヤル (Tirukkodikaval Krishnayyar, 1857–1913) の名が、ラージャラッティナム・ピッライの主たる師匠としてあげられる [BHUVARAHAN 1987: 57]。イサイ・ヴェーラーラルの多くは、クリシュナ・アイヤルとの師弟関係を否定しないものの、ラージャラッティナム・ピッライが音楽の機微を学んだのは、当時のスター演奏家の一人であったアンマーチャッティラム・カンヌサーミ・ピッライ (Ammachattiram Kannusami Pillai, 1876–1933) であると主張する⁷⁾。しかし、このイサイ・ヴェーラーラル演奏家との師弟関係は、ブラーマンによ

7) カンヌサーミ・ピッライは主にタヴィル奏者であったが、ナーガスワラムにおいても非凡ノ

って語られることは極めて少ない。

クリシュナ・アイヤルが世を去ったのは、ラージャラッティナム・ピッライが弱冠15才の時であったから、アイヤルのもとで彼がどこまで深遠な音楽的知識を習得できたか、という疑問を投げかけるイサイ・ヴェーラーラル演奏家も存在する。ナーガスワラムの習得には長い年月を要することを考慮すれば、これらのイサイ・ヴェーラーラルたちの疑問は妥当であると言わなければならない。しかし、ここでより重要なのは、ラージャラッティナム・ピッライが実際に誰から音楽を習得したかという実証的な事実関係ではなく、彼の高い音楽性とブラーマン音楽家との師弟関係が結びつけられて語られている点である。言い換えれば、ブラーマンの言説においては、秀逸な音楽家としてのラージャラッティナム・ピッライは、ブラーマン師匠から教を受けたカルナタカ音楽の伝統を受け継ぐと描写される。ラージャラッティナム・ピッライが、彼と同時代のナーガスワラム奏者に対する低い評価や自己の声楽家としての自負を反映して、自分は単なるナーガスワラム奏者（ナーガスワラ・ヴィットゥワーン *nāgasvara vittuvān*）ではなく、ブラーマンと意味上最もつながりの深いカテゴリーである古典音楽家（サンギータ・ヴィットゥワーン *sangīta vittuvān*）でもあると主張したことも、ブラーマンによる上記の解釈を容易にしたと考えられる。

B. 生活習慣・性向

ラージャラッティナム・ピッライの生活習慣や人間性は、彼の音楽的能力への高い評価とは対照的に、ブラーマンによって否定的な言葉で語られる。彼の性向・習慣に関する逸話は数多く存在し、その内容は、深酒、肉食、性的モラルや経済観念の欠如、精神不安定、贅沢品嗜好など多岐にわたる。ここでは、その中でよく知られ、かつ頻繁に語られる逸話をいくつか紹介する。その後に、そのようなブラーマンが作り出しているラージャラッティナム・ピッライのイメージに対するイサイ・ヴェーラーラルの解釈と反応を描写する。

飲食の習慣

ラージャラッティナム・ピッライの飲食に関する習慣は、しばしば彼の他の性向と結びつけられて語られる話題である。彼は酒（主にウイスキーやブランデーなどの高級酒）を大量に、また頻繁に飲むことで知られ、これが原因で演奏の予定を忘れたり、または演奏する気分になれず、公演が中止になったことが幾度となくあったとされる

＼ 才能の持ち主だったと言われる。彼は、ラージャラッティナム・ピッライの養父であるナデーサ・ピッライの伴奏者として長年活躍した [SUNDARAM 1992a: 245-249]。

[TUMILAN 1988: 92-95]。彼はまた、肉（主に山羊肉）を大量に常食したことで知られている。この食事習慣は彼の音楽演奏を支えるスタミナの源泉だとされる。ブラーマンは、ナーガスワラムやタヴィルを演奏するには尋常ではない体力がいり、そのためには肉食が不可欠であり、ラージャラッティナム・ピッライの食事習慣をその例としてあげることが多い。また、ペリヤ・メーラム音楽の演奏には肉食が必要であるから、菜食主義者であるブラーマンはこの音楽を演奏するのに適していないと主張する者もいる。ペリヤ・メーラム演奏家が非菜食主義者であるという考えは、彼らの体格が大きくずんぐりとしているというステレオタイプともしばしば結びつけられる。このイメージにも、ラージャラッティナム・ピッライは寄与している。彼は、背は高くなかったが、上半身や首は人並みはずれて大きかったとされるからだ [SANKARAN 1981: 297]。

気まぐれな性格

ラージャラッティナム・ピッライは気まぐれなことで知られ、自分の気に入らないことがあると、酒気を帯びていないときでも、公演を直前にキャンセルしたり、演奏の途中で舞台を去ることがしばしばだった [cf. SANKARAN 1981: 291; TUMILAN 1988: 108; SUNDARAM 1992a: 178-179]。この点に関して、次のような逸話が伝えられている。タミル・ナードゥ州南部のラーマナーダ県にあるラーメースワラムで行われた寺院祭礼で演奏中、「マフディ」と称される曲を演奏してほしいというリクエストが聴衆の一人から出された。「マフディ」は、当時人気があったが古典曲ではなく即興演奏の余地の少ない曲だった。ラージャラッティナム・ピッライは、依頼をした男性に演奏していたナーガスワラムを手渡し、皮肉たっぷりに「そんなに聴きたいのなら、自分で演奏してください」と言い残して舞台を去ったという [ELLARVI 1967: 107-109]。また、ラージャラッティナム・ピッライの演奏を主催する企画者たちは、彼が予定どおり会場に着くように、また公演の開始時間まで機嫌を損ねないように、前もって様々な手段を講じなければならなかった。たとえば、当時ラージャラッティナム・ピッライの演奏会をマドラスで何回か企画した M. P. ソーマスンダラムは、彼が演奏会場に現れるようにするには、タンジャーヴール地方から汽車でやってくる彼を必ずマドラス駅で出迎えなければならなかったと回顧する。そうしなければ、マドラス駅に着いたとしても公演会場に現れるとは限らなかったらしい [SOMASUNDARAM 1993]。また、いったん会場に着いても、外出して戻ってこない可能性も大きかった。そのため、控え室ではラージャラッティナム・ピッライが特に好んだとされるビズミラー・ハーン（北インドのシャーナーイ奏者）のレコードをかけて、他に

注意が行かないように工夫した者もあった [SANKARAN 1981: 291; TUMILAN 1988: 138]⁸⁾。

性的過剰

ラージャラッティナム・ピッライの性的な過剰もよく語られる話題の一つである。彼には五人の妻がいたことは広く知られている。子ができないために第二の妻をめとることは、当時のペリヤ・メーラム音楽家にとってそれほど例外的なことではなかったし、事実ラージャラッティナム・ピッライは子宝に恵まれなかった。しかし、五人も妻がいたことは過剰であるとみなされ、彼の性的などん欲さの発露であるとして語られることが多い。また、妻たちに対する無思慮な言動も噂になる⁹⁾。さらに、ラージャラッティナム・ピッライには五人の正妻の他に、南インドの至る所に愛人がいたと信じられている。彼は、芝居や映画が好きで、実際に自分も映画に俳優として出演したことがあり、映画や舞台劇の関係者との交流も多かった [TUMILAN 1988: 113-118, 145-146]。マドラスで行われた彼の葬儀には、愛人であったとされる女優たちが大挙して列席したことが、まことしやかに語り継がれている。

贅沢指向と経済観念の欠如

さらに、しばしば話題にのぼるのは、ラージャラッティナム・ピッライの贅沢品指向や、派手で人目に付く行動である。燃費の極端に悪い大型の輸入車を乗り回したこと、人一倍大きなダイヤモンドのイヤリングや派手な純金のネックレスをしていたことなど、彼の高級品志向に関する逸話は多い [cf. SANKARAN 1981; TUMILAN 1988: 33, 82]。また、それらの贅沢品を衝動的にかつ大量に購入する習慣があったともいわれる。あるブラーマンのペリヤ・メーラム音楽愛好家は、ラージャラッティナム・ピッライが十本の指すべてに大きな指輪をはめ、演奏中にはそれらの指輪に光が反射してまばゆいほどだったと回想する [RAMAMURTHY 1986]。さらに、鉄道で遠方へ演奏に出かける時は、必ず一等車を利用し、伴奏者だけではなく家族や友人などを引き連れて、大挙して演奏地へ乗り込むこともしばしばだったと伝えられている。ラージャラッティナム・ピッライの奇行や金銭感覚の欠如の一例として、次の逸話もよく知ら

8) シャーナイーは北インドで演奏される重舌の気鳴楽器。南インドのナーガスワラムと同じように、婚姻儀礼などの伴奏音楽として演奏される。ビズミラー・ハーンは、儀礼に結びついたシャーナイー音楽をコンサート会場で演奏される古典音楽に「引き上げた」とされ、南インドのペリヤ・メーラム音楽で同様の変化をもたらしたといわれるラージャラッティナム・ピッライと比較されることも多い。

9) 三番目の妻ジャナカム (Janakam) はラージャラッティナム・ピッライの扱いに耐えられなくなり、彼のもとを去ったと伝えられる。ラージャラッティナム・ピッライの死後、彼女との間にできた娘であると名乗る女性が出現したが、その真偽はわからない。また、ラージャラッティナム・ピッライがこの娘の存在を知っていた形跡はない。

れている。ラージャラッティナム・ピッライが一生の大半を過ごしたティルヴァーヴァドゥドゥライは、タンジャーヴール県にある小さな村で、鉄道は近くを通っているものの駅はなかった。マドラスなどの遠隔地での演奏の帰りには、自分の家に一番近い地点で、緊急用のブレーキをかけ、その不正な使用に対する高額な罰金を払って、そこから平気な顔をして歩いて帰宅したことが何度もあったというものである。

ここで重要なことは、ラージャラッティナム・ピッライに関するこれらの属性が単に彼だけに特有な性向ではなく、ペリヤ・メーラム音楽家の一般的な傾向として語られる点にある。つまり、ブラーマンは、ラージャラッティナム・ピッライにまつわる興味をそえられるような逸話を語ることによって、ペリヤ・メーラムの演奏家たちが同様の不道德な性向を持つと特徴づける。このような語り口は、逆説的に自らの道徳的優位を強調し、ペリヤ・メーラムの伝統とそれを代表するラージャラッティナム・ピッライとの相違を明白にする。換言すると、一方ではラージャラッティナム・ピッライの演奏家としての偉大さは、師匠であるブラーマン音楽家から受け継いだ声楽の素養に起因し、従ってカルナータカ音楽伝統から受けた恩恵とし、他方、決して称賛することのできない彼の生活スタイルや習慣は、ペリヤ・メーラム演奏家に多かれ少なかれ共通する性向だとする。

C. イサイ・ヴェーラーラルの対抗的解釈

抵抗としての模倣

ラージャラッティナム・ピッライによって始められた新しい演奏形態や生活習慣の多くは、ブラーマンが中心的位置にいるカルナータカ音楽のそれを模倣したものであったと言われる。たとえば、ラージャラッティナム・ピッライは、ナーガスワラムをコンサート・ホールで演奏した初めての奏者だとされる [NANDAKUMAR 1993: 25]。この新しい演奏コンテキストでは、タヴィル、ターラム (*tālam*; 二枚一組の小さなシンバル) の伴奏を伴う、ペリヤ・メーラム音楽の典型的なアンサンブル形態だけではなく、ヴァイオリン、ムリダングム (*mridangam*; 両面太鼓) というカルナータカ音楽の伴奏者と共に演奏する形態も、ラージャラッティナム・ピッライが創始したと広く信じられている [ELLARVI 1967: 102]¹⁰⁾。また、カルナータカ音楽においてマイクの使用が一般的になると、ラージャラッティナム・ピッライも自分の公演ではマイ

10) この際、ラージャラッティナム・ピッライはナーガスワラム音楽をコンサート芸術に「引き上げ」という言い方がしばしば見られる [PARTHASARATHY 1981]。この語り口にも、音楽協会が主催するコンサート・ホールでの公演が中心的な演奏コンテキストであるカルナータカ音楽を頂点とする音楽観が表現されている。

クの設置を要求した。元来ペリヤ・メーラム音楽は、寺院境内など開かれた空間で演奏されるもので、音量も大きく音響的にはマイクの必要性はなかったもので、ラージャラッティナム・ピッライの要求に対処するためにマイクを設置したものの、電源を入れずにおいたコンサート企画者もいた。現在では、コンサート・ホールにおけるペリヤ・メーラムの公演においてはマイクの使用が一般化している。

ラージャラッティナム・ピッライは、ペリヤ・メーラム音楽に新しい演奏コンテクストを創始しただけではなく、従来の儀礼的コンテクストにおいても大きな変化をもたらしたと考えられている。たとえば、ペリヤ・メーラム音楽のアンサンブルで持続音を出す楽器の変換にラージャラッティナム・ピッライが関与したと考えられていることだ。以前は、オットゥ (*ottu*) と呼ばれる、形状や大きさがナーガスワラムに類似した気鳴楽器が持続音の演奏を担当していたが、この楽器をスルティ・ペッティ (*sruti peṭṭi*)¹¹⁾ に置き換えた最初の演奏家がラージャラッティナム・ピッライであったと広く信じられている。1940年代から1960年代にかけて、オットゥからスルティ・ペッティへの移行が進行し、現在ではオットゥ奏者は皆無である。

さらに、ラージャラッティナム・ピッライはナーガスワラム奏者の外見を著しく変えたとも言われる。クドゥミ (*kuḍumi*) と呼ばれる儀礼コンテクストと密着した伝統的な髪型をやめて西洋式の髪型にし、上半身裸で演奏する代わりにシャツ (*sattai*) を着て演奏した最初のナーガスワラム奏者がラージャラッティナム・ピッライだったと信じられている。元来、クドゥミや上半身裸になることは、神に対する帰依・献身を表現するもので、儀礼的な意味合いが強く、寺院において神に捧げる音楽を演奏するペリヤ・メーラム演奏家にとって適切な出で立ちであると考えられていたため、ラージャラッティナム・ピッライが変化をもたらすまで堅く守られていた習慣だった。

ブラーマンには、カルナータカ音楽の慣習はペリヤ・メーラム音楽にとっては不必要もしくは不適切であり、ラージャラッティナム・ピッライによるこれらの慣習の執拗な模倣は、彼の子供のように単純で未熟な性格に起因していると思なす者が多い。これに対し、イサイ・ヴェーラーラルは、ラージャラッティナム・ピッライの模倣をブラーマンが押しつけてきた慣習への意識的な挑戦であったと解釈する。多くのイサイ・ヴェーラーラルがラージャラッティナム・ピッライの次の言葉（彼が実際そう言ったかどうかは別として）を引用する。「あいつら（ブラーマン）がやっているんだ。どうして我々にはできないのだ」と。ラージャラッティナム・ピッライは自分の演奏

11) 木の箱の中に組み込まれたふいごで空気を送り入れるフリー・リードの楽器。

者としての業績、そして自分が受け継いできた伝統に計り知れない誇りを持っていたと考えられる。彼は、自分の誇りが不遜に冒瀆されたとき、独自の方法でやり返した。前述したように、ラージャラッティナム・ピッライは短気や気まぐれであることで有名で、少しでも意に添わないことがあると、演奏時間直前でも容赦なく公演をキャンセルした。しかし、これも単に彼がお天気屋であっただけではなく、ペリヤ・メーラム音楽に対する無理解や、彼自身に対する不敬な扱いへの反発であったことが多い。そして、ブラーマンがラージャラッティナム・ピッライの「気まぐれ」に対処しかねたこと自体が、彼がブラーマン優位という逆境で勝ち得た地位と力の証であった、とイサイ・ヴェーラーラルは評価する。

ブラーマンの演奏慣習やライフスタイルの模倣がラージャラッティナム・ピッライの不服従や抵抗の手段として有効であるとすれば、それはカルナータカ音楽家（大多数がブラーマン）のペリヤ・メーラム奏者（ほとんど例外なく非ブラーマン）に対する優位が、演奏慣習に最も明白に表現され、刻印されているという背景があるからだ。たとえば、毎年タンジャーヴール県のティルヴァイヤールで行われる、「楽聖」ティヤーガラージャの死を追悼する音楽祭（ティヤーガラージャ・アーラーダナ *Tyagara-ja Aradhana*）では、長年カルナータカ音楽家だけがステージの上に座って演奏することが許され、ペリヤ・メーラム演奏家はステージから離れた場所で立位のまま演奏することが慣習化されていた。この状況を変えたと信じられているのがラージャラッティナム・ピッライだ。1939年、彼はスター演奏家としての地位や影響力を駆使して、音楽祭の企画委員たちと交渉し、ステージ上での座位の演奏を認めさせたとされる[SANKARAN 1991]。ラージャラッティナム・ピッライは寺院祭礼の行列における演奏でも、山車を先導して歩きながら演奏する代わりに、座って演奏することを主張して、牛車に乗って演奏したと伝えられている¹²⁾。

カルナータカ音楽内の慣習においても、ブラーマン音楽家はイサイ・ヴェーラーラル演奏家に対して優位を保ってきた。南インドの演奏会では、その企画者または後援者が、金銭による謝礼とは別に、演奏に対する感謝のしるしとして、花輪（マーライ *mālai*）や肩掛け（ボンナーダイ *ponṇāḍai*）などを演奏者たちに贈ることがある。この贈与は演奏の直後、舞台の上で行われるのが普通で、演奏家間の序列が明白に示される時でもある。演奏家が皆ブラーマンである場合は、それらの贈物は音楽的役割に

12) ラージャラッティナム・ピッライが祭礼行列時に座位で演奏したことを、彼の飲酒習慣と結びつけ、泥酔して立位で演奏できなかったことが本当の理由であるという中傷的な解釈もある。

よって決められている順位に従って贈られる。つまり、一番はじめに主奏者（声楽家または器楽奏者）が受け、つぎにメロディー伴奏者（バイオリン奏者の場合が多い）、そしてリズム伴奏者（ムリダンガム奏者）という順番である [SANKARAN 1987: 38]¹³⁾。この半儀礼的な贈物の習慣における順位は、演奏家への謝礼の金額にも忠実に対応している。しかし、イサイ・ヴェーラーラルの主奏者とブラーマンの伴奏者が一緒に演奏する場合には、後者が音楽上では劣位にあるにもかかわらず、さきに贈り物を受けるのが習わしだった。このブラーマン優位の習慣という背景であったからこそ、ラージャラッティナム・ピッライは、カルナータカ音楽の演奏形態で演奏する際ブラーマンの伴奏者を好んで選んだという。ラージャラッティナム・ピッライが、彼の特異な人気を利用して、ブラーマン伴奏者を後目に、一番最初に贈物を受けたこと（もしくは受けるように主張し、受け入れられたこと）は、彼のブラーマン支配に対する異議申し立ての一形態だと多くのイサイ・ヴェーラーラルは解釈する。

「三楽聖」の反転像としてのラージャラッティナム・ピッライ

カルナータカ音楽がおおむねブラーマンに支配されているという視点に立てば、この音楽伝統におけるイデオロギー的・美的理想像がいわゆる「三楽聖」(*sangīda mummūrttiḥal*) に関する記述やイメージのなかに埋め込まれているとしても、それは単なる偶然ではない。「三楽聖」とは19世紀前半に活躍した三人のブラーマン音楽家、ティヤーガラージャ (Tyagaraja, 1767-1848)、ムットゥスワーミ・ディークンタル (Muttusvami Dikṣitar, 1776-1835)、シャーマ・シャーストリ (Syama Sastri, 1762-1827) のことである。彼らの一生は、神への完全な献身、世俗的な援助・保護の忌避、彼らの音楽が引き起こした奇跡的な出来事などによって描写される。音楽が宗教的献身への道であるという概念は、「三楽聖」に関する言説に集約的にあらわれ、音楽に携わる行為全体のイデオロギー的な理想とみなされる。現代の音楽家は、コンサート・ホールや家庭儀礼における「契約」による演奏に生計を依存している。このような職業のあり方が、これまで述べた音楽家としての理想の実現を阻んでいるという側面をここで思い返すことは重要だ。師弟関係を通じて、自らを「三楽聖」の音楽の継承者であると位置づけることは、現代音楽家として生きるにつけて欠如している聖性を補完し、理想と現実の間にある矛盾を緩和する。

「三楽聖」の言説に体现化されている音楽および音楽家の理想像は、イサイ・ヴェー

13) ガタム (*gaṭam*, 土の壺、表面を手のひらや指で叩いて音を出す) やカンジラー (*kañjirā*, タンバリンの一種) などの楽器を演奏する複数のリズム伴奏者がいる場合には、ムリダンガム奏者の後に贈られる。

ラーラル演奏家たちに否定されているわけではない。それどころか、音楽を演奏することが神へ通じる道であるという考えは、イサイ・ヴェーラーラルにも積極的に受け入れられている。このことは、寺院において神への奉仕として音楽・舞踊を生業としてきたイサイ・ヴェーラーラルにとって当然のことかもしれない。彼らの間では、自分たちのカースト出身の過去の「聖人」音楽家たちの存在が語り継がれている。このようにイサイ・ヴェーラーラルが音楽に関する理念上の理想像を共有しているにもかかわらず、ブラーマンたちがその理想像を三人のブラーマン音楽家のカースト帰属に重ね合わせるように言及することは、古典音楽における自分たちの歴史的役割が絶大で、また、彼らの音楽伝統の「正当な」継承者として現在の音楽文化においても中心的な位置に存在することを強調する効果がある。

ここで注目すべきは、ブラーマンが創り上げたイメージにおいては、聖人音楽家としての「三楽聖」の属性は、ラージャラッティナム・ピッライを代表とするペリヤ・メーラム音楽家のステレオタイプとほとんど対角線上に対位していることだ。ブラーマンたちによるブラーマン音楽家の理想像（菜食主義、簡素な生活、物的無欲、宗教的献身など）は、そのイメージの反転像としてのイサイ・ヴェーラーラルの属性（肉食、派手好み、ものへの執着、宗教的墮落など）によって明確にされていると言ってもよい。

イサイ・ヴェーラーラルは、ブラーマンが、この三人のブラーマン音楽家を半ば神格化し、彼らが南インド音楽の頂点をなすと主張することによって、非ブラーマンを数多く含む他の音楽家たちの貢献を矮小化していること、さらに「三楽聖」に代表される理想的な音楽家像を前面に押し出すことによって、自分たちがカルナータカ音楽の最も権威のある実践者であると自己規定していることに反発する。ブラーマン音楽学者が描写する「三楽聖」像に、多くのイサイ・ヴェーラーラルは異議を唱える。たとえば、三楽聖の一人、ムットゥスワーミ・ディークンタルが出身地ティルヴァールルに多くのイサイ・ヴェーラーラルの弟子を持っていたことは広く知られているが、この弟子たちがディークンタルに音楽的影響を与えたというイサイ・ヴェーラーラルの主張はブラーマンによってほとんど全く無視されている [VENKATARAMA AIYAR 1968, 1979; RAGHAVAN 1975a, 1975b; cf. KERSENBOON-STORY 1987: 42]。イサイ・ヴェーラーラルのなかには、ディークンタルは単に歌詞を提供しただけで、彼の弟子たちがそれに音楽をつけたという、より徹底した考えを持つものも多い [SANKARAN 1987: 3]。また、ディークンタルの楽曲の多くはイサイ・ヴェーラーラルのナーガスワラム奏者たちによって伝承されてきたもので、彼らの存在なしに彼の今

日の名声はあり得ないとする [ARUNACHALAM 1989: 134]。このような解釈の対立は、もう一人の三楽聖であるティヤーガラージャの場合にも顕著である。ティヤーガラージャは、プランダーラ・ダーサ (Purandara Dasa, 16世紀), クシェトラヤー (Kshetraraya, 17世紀), ソンティ・ヴェンカタラーマナイヤ (Sonti Venkataramanayya) 等の歴代のブラーマン音楽家たちのスタイルを継承発展させたとされるが [SAMBAMURTHY 1970; RAGHAVAN 1983], 多くのイサイ・ヴェーラーラルが、ティヤーガラージャは主に (もしくは例外なく) 自分たちのカーストに属するナーガスワラム奏者から音楽を学んだと主張する。また、ラージャラッティナム・ピッライもことあるごとに、そう主張したと信じられている¹⁴⁾。

D. イサイ・ヴェーラーラルの葛藤

ラージャラッティナム・ピッライは、そのずば抜けた音楽的才能と物質的成功で、現在に至るまで、イサイ・ヴェーラーラル演奏家たちのあこがれの対象となっている。彼は、イサイ・ヴェーラーラルがナーガスワラム音楽において最重要であると考えるアーラーパナに秀でていた。この点において、イサイ・ヴェーラーラルはラージャラッティナム・ピッライを自らの音楽伝統を代表する演奏家であると見なしている¹⁵⁾。また、彼の知名度の高さや、権威ある寺院祭礼・政治集会および大富豪や地方名士の家庭で行う通過儀礼への参加、そしてさらには彼の音楽 (主にアーラーパナ) に対するブラーマンの熱烈な賞賛は、イサイ・ヴェーラーラルに自己の伝統に対する誇りと自信を与えた。

しかし、イサイ・ヴェーラーラルのラージャラッティナム・ピッライへの評価は、彼のスキャンダラスな性向のため、極めて両価的である。イサイ・ヴェーラーラルに

14) M. アルナーチャラムは、タミル音楽の歴史に関する論考で、これらのイサイ・ヴェーラーラル演奏家たちの視点と響きあう歴史解釈を呈示している。イサイ・ヴェーラーラルであるムットゥ・タンダヴァル (Muttu Tandavar) を含む、タミル語の詩句に基づいて多くの楽曲を作った三人の非ブラーマン作曲家 (17~18世紀) を「年長の三楽聖」と位置づけ、主にサンスクリット語とテルグ語の詩句で作曲した従来の「三楽聖」(19世紀前半に活躍) と対比することによって、後者の従来おかれている絶対的な位置を相対化している [ARUNACHALAM 1989]。しかし、このような視点が文献に表れることはまれである。アルナーチャラムの議論に対する批判はラージャゴパールン [RAJAGOPALAN 1993] に見られる。

15) この称賛の陰影を十分に理解するには、今世紀を通じて即興音楽が次第に省みられなくなり衰退してきた (演奏における割合が低下してきた) こと、そしてブラーマンによってその「衰退」が過剰に言説化されてきた背景を考慮に入れる必要がある。今世紀前半、特に最初の数十年においては、アーラーパナがベリヤ・メーラム音楽の最も重要な演目であった。この演目の演奏を支持していた一般大衆の強い関心は、1930年代以降の映画音楽の急激な人気の上昇と逆比例して、弱まっていった。映画音楽の他にも、レコード (SP 盤) の制作やラジオ番組が1920年代に開始されたことは、これらのメディアが長時間かけて演奏される即興演奏に適さないこともあって、楽曲中心のレパートリーへの移行に拍車をかけた。

とって、ラージャラッティナム・ピッライは自らの音楽伝統の象徴であると同時に、彼の存在がイサイ・ヴェーラーラル音楽家は非道徳的だというステレオタイプを助長しているとみなしているからだ。イサイ・ヴェーラーラルの音楽家たちはラージャラッティナム・ピッライの生活のスタイルや習慣上の過剰に眉をひそめ、彼に対する批判はブラーマンのそれよりも辛辣なことが少なくない。また、ラージャラッティナム・ピッライの毒舌や軽蔑的な態度は、他のペリヤ・メーラム音楽家たちに向けられることも頻繁であったらしく、彼らの敵対心をも生んだ。一例をあげると、ラージャラッティナム・ピッライは「これまでどのメーラッカー・パヤルもできなかったことを、私はすべてやり遂げた。」と公言してはばからなかったとされる [SANKARAN 1961: 45]。メーラッカー (*mēlakkāra*; メーラム奏者)¹⁶ やパヤル (*payalu*; やつ、小僧) という軽蔑を含んだ語の中に、彼の他のナーガスワラム奏者を軽視する態度を察知することができる。イサイ・ヴェーラーラルの中には、ラージャラッティナム・ピッライに専属のタヴィル奏者 (太鼓伴奏者) がいなかったのは、名のある演奏家は彼の鋭い言葉や不敬な態度によって自尊心を傷つけられ競演をさけたからだ、と言う者もいる [cf. SANKARAN 1961: 52]。また、あるナーガスワラム奏者はラージャラッティナム・ピッライが「皆は私を見に来るのだ。伴奏者ではない。」と豪語したと回顧する。

それにもかかわらず、イサイ・ヴェーラーラルは、ブラーマンがラージャラッティナム・ピッライの性向を誇張し、またそれがイサイ・ヴェーラーラル演奏家の一般的な性向であるように表現することに反発する。この反発は、「我々が酒を飲めば、それは飲まずにおれないからだが、自分たちの誰かが飲めば、もし飲むことを認めるにしても、それは個人の嗜好の問題だ」という、あるナーガスワラム奏者の嘆きにも似た述懐にも明白にあらわれている。

ラージャラッティナム・ピッライに関する言説を、今世紀の南インド古典音楽におけるもう一人のカリスマ的音楽家である T. R. マハーリングム (*Mahalingam*, 1926–1986) のそれと比較することは、この問題に別の角度から光を当てる。マハーリングムはブラーマンのフルート奏者で、この楽器では比肩する者のない天才的音楽家と言われるが、彼の性向として列挙される特徴はラージャラッティナム・ピッライのそれと酷似している。マハーリングムも気が変わりやすいことや泥酔することなど

16) メーラッカー (*mēlakkāra*) は、メーラム (*mēlam*) とカーラン (*kāraṇ*) からなる。メーラムはペリヤ・メーラムと同義に用いられることが多く、またカーランは「～をする人」を意味する接尾辞で、メーラッカーはペリヤ・メーラムの演奏者を意味する。ナーガスワラ・ヴィットゥヴァーニ (ナーガスワラム音楽家) に比べ侮蔑的な語である。

の、否定的価値が付加されている習慣で知られているが、これらの特徴は天才によくある一種の気まぐれと見なされ、ブラーマンのコミュニティー全体に共通する性向として語られることは全くない。このことは、ブラーマン自身が支配的言説における主役であると考えれば、何の驚きにも値しないかもしれないが、イサイ・ヴェーラーがブラーマンによく見られるとみなす偽善的傾向への不信感を助長する結果となっている。

現代のイサイ・ヴェーラー演奏家たちの心理的葛藤は、彼らの経済的基盤や音楽面での称賛・承認（芸術的充足感）においてブラーマンに依存しなければならない一方、そのブラーマンが、ラージャラッティナム・ピッライに関する逸話を媒体としてイサイ・ヴェーラー全体の否定的な性格づけをしていることに起因する。前述したラーマサーミ・ナーイカルの呼びかけの効果もなく、今世紀を通じて非ブラーマンによる古典音楽への保護・支援は次第に減少してきた。古典音楽はブラーマンの文化領域であるという観点が、非ブラーマンたちの間で定着したことが、その最大の原因であると考えられる¹⁷⁾。この結果、古典音楽を生業とするイサイ・ヴェーラー演奏家のブラーマンに対する依存度は以前より高まっているといえる。イサイ・ヴェーラーはペリヤ・メーラムという自分たちのコミュニティーで受け継がれてきた伝統に非常な誇りを持ち、一般大衆への音楽の教化や今日のカルナータカ音楽の形成にも多大に寄与してきたという自負があるが、これらはブラーマンたちに認められていない。そのため、ブラーマンによって自分たちは長年不当な扱いを受けてきたという思いは強いが、公然と個人で挑戦することは、雇い主であるブラーマンから仕事（演奏の機会）をもらえなくなる可能性が強く、自殺行為に近い。過去には、ブラーマンによる差別に抗議するための集団的デモンストレーションが行われたこともあった¹⁸⁾。しかし、ラージャラッティナム・ピッライのように特異な才能と人気を持った

17) 古典音楽が「ブラーマン化」するに従って、非ブラーマンの音楽愛好家には独立した自分たちの音楽文化を望む声が強くなった。このような希求が1935年に始まった、いわゆるタミル音楽運動の大きな推進力となった。この運動は、「三楽聖」に代表されるブラーマン中心の古典音楽（サンスクリット語とテルグ語楽曲が主流）において軽視されているタミル語楽曲の奨励と普及を目指した。当初は、国民会議派の指導者で、二度マドラス州知事を務めたC. ラージャゴーパーラーチャーリーのように、著名なタミル・ブラーマンの支持者も多数存在したが、非ブラーマンの支持者からサンスクリット・テルグ両語による楽曲の演奏を禁止すべきであるという過激な意見がでるにつれて、彼らは次第に運動から距離をおくようになった。

18) 最もよく知られた集団による挑戦的行為は、1971年のティヤーガラージャ・アーラーダナ祭の開催中におきた。この記念祭では、寺院祭礼で神像を山車に乗せて行列行進するのと同じように、ティヤーガラージャの肖像をかかげて行列行進するのが一つのハイライトになっている。この行列には、ペリヤ・メーラム音楽が欠かせない。この年参加が予定されていた著名ペリヤ・メーラム演奏家たちは、直前になって演奏を一斉にボイコットし、ブラーマン／

演奏家以外には、自分の仕事が高に於て替わられる可能性が高いために、個々の演奏家にとって正面から対立することは容易ではない。

5. マルットゥヴァル演奏家の場合

イサイ・ヴェーラーラル以外にもペリヤ・メーラム音楽の演奏に従事するカースト集団がいくつかある。その中でも、主な世襲の職業が理髪業（男性の場合）であるカーストに属するペリヤ・メーラム演奏家は、タミル・ナードゥ州北部、およびカルナータカ、アンドラ・プラデーシュ両州の南部地域など、南インドの広範囲な地域に分布する。この中でも、マルットゥヴァル（*Maruttuvar*）と称されるタミル人音楽家は、マドラス市を含むタミル・ナードゥ州北部に広く分布している¹⁹⁾。P. サンバムールティは、18世紀以来数多くのペリヤ・メーラム演奏家がマドラスで活躍していたと記しているが[SAMBAMURTHY 1939: 435]、筆者が集めた音楽家たちの系譜によると、現在同市で活躍する演奏家の大多数は、今世紀に入ってから、周辺地域（特にチングルブット県、南アルコット県）より移住したマルットゥヴァル演奏家または彼らの子孫である。マドラス市における人口の増加は、1920年代になってから顕著になり、1940年代の10年間には60%以上の増加を記録した[CHANDRASEKHAR 1964]。この急激な人口増加に伴って増大した通過儀礼（主に結婚式）に必要な音楽の演奏者の需要に答える形で、マルットゥヴァルのペリヤ・メーラム演奏家たちがマドラスに移り住んだと考えられる²⁰⁾。

マドラスは、19世紀後半以来、古典音楽の中心地としての地位を確立していった。その背景には、それまで古典音楽の保護者であった宮廷の衰退と、東インド会社のエージェント（ドバーシュ）として富を蓄えた音楽愛好家たちの存在があった[RAGHAVAN 1958; HIGGINS 1976]。マドラスにおける古典音楽の新しいパトロンたちは、カルナータカ音楽だけではなく、ペリヤ・メーラム音楽にも、寺院祭礼や個人主催の演奏会を通じて、演奏の場を提供するようになっていた。この中でも、最も有

\\ 優位に反対する手書きの声明文が開催地であるティルヴァイヤールの町中に貼られた[THE HINDU 1971]。記念祭の企画者は、近郊に住む他の演奏家を急遽集めて、何とか行列を無事終了することができた。

19) マルットゥヴァルは自称で、他のグループからはアンバッタン（*Ambattan*）またはナーヴィダン（*Navitan*）という蔑称で呼ばれることが多い。また、イサイ・ヴェーラーラル演奏家たちは、これらの名称さえ用いずに、剃刀を頬にあてる仕草で、マルットゥヴァル演奏家のカースト帰属を示すことが多い。

20) 同様に、マドラスの人口増加に伴って、家庭儀礼を司るブラーマン司祭（プローヒダル、*purōhidar*）が周辺地域から移住したことが報告されている[SUBRAMANIAM 1974]。

名なのはチェンナケサヴァ（Chennakesava）寺院で毎年開催されたペリヤ・メーラム音楽のコンテストだった。高額賞金が付けられたこともあって、権威のある音楽祭の様相を呈し、優秀な演奏家が技を競った²¹⁾。このような演奏の機会の増加によって、ラージャラッティナム・ピッライをはじめとして多くの実力のあるイサイ・ヴェーラーラルのペリヤ・メーラム演奏家がマドラスを訪れることになり、またその結果、マドラス在住のマルットゥヴァル演奏家たちは、最高の演奏水準を持ったこれらのタンジャヴール出身の演奏家たちの演奏に接触する機会が生まれた。

マルットゥヴァル音楽家たちは、ペリヤ・メーラム音楽への「新参者」で、他の職業があるため音楽演奏は副業的で、そのため音楽上のレベルも低いとみなされている。彼らは、このような否定的なイメージを変えようと悪戦苦闘してきた。ペリヤ・メーラム音楽だけで生計を立てている演奏家がマドラスには多く存在するが、タンジャヴール地方出身のブラーマンやイサイ・ヴェーラーラルには、マルットゥヴァル演奏家は本業である理髪業の片手間に演奏に出かけるというステレオタイプが根深く残っている。

このステレオタイプの存在が、彼らの自分たちのラージャラッティナム・ピッライとの結びつきの描写に影響を与えている。ラージャラッティナム・ピッライは何度となく公演のためにマドラスを訪れているし、特に晩年（1950年以降）には、彼が長年専属楽師として所属していたティルヴァーヴァドゥッライの僧院との不和も影響して、マドラスに移住した [TUMILAN 1988: 153]。このことは、マドラス在住のマルットゥヴァルとこの稀有な音楽家との接触の機会を増大することになった。前に述べたようにラージャラッティナム・ピッライが伴奏者の選択に無頓着であり、また直弟子がほとんどいなかった（をとらなかった）ために、マルットゥヴァル演奏家たちがラージャラッティナム・ピッライへ接近することを可能にした。他の著名なイサイ・ヴェーラーラルのナーガスワラム奏者が、自己のカーストに属さない伴奏者との競演をかたくなに拒否した（もしくは慣習的に禁止されていた）のとは対照的に、ラージャラッティナム・ピッライは、第二ナーガスワラム奏者以外はほとんど誰でもよく、時としてマルットゥヴァルの演奏家の伴奏をも許すことがあったとされる²²⁾。

21) 特に優れた演奏をした奏者には高価な贈物が与えられることもあった。ヴァイディヤナーダ・バーガヴァタルは、ある年、秀逸な演奏をした二人のナーガスワラム奏者に、金でできたナーガスワラムが贈られたことを記している [VAIDYANATHA BHAGAVATHAR 1986: 18]。

22) ラージャラッティナム・ピッライは、イサイ・ヴェーラーラル以外のペリヤ・メーラム演奏家の進出を容易にしたと考えられる。彼の晩年、第二ナーガスワラム奏者として活躍したカールクリッチ・アルナーチャラム (Karukurichi Arunachalam, 1921-1964) はマルットゥヴァルではないが、タミル・ナードゥ州南部のティルネルヴェリ県出身でバンダーラム

マルットゥヴァルは、ラージャラッティナム・ピッライを、多くの著名なイサイ・ヴェーラーラル演奏家の出身地であるタンジャーヴールだけではなく、南インド全体、つまり自分たちの住むマドラスをも含めたナーガスワラム音楽界における、最高の演奏家として位置づける。この位置づけでは、彼のカースト帰属は巧みに後景に押しやられる。マルットゥヴァルは、ラージャラッティナム・ピッライの生存中に、タンジャーヴール出身の名演奏家が数多く輩出したことを認めるが、演奏の水準やスタイルが地域によって異なるというイサイ・ヴェーラーラルの主張を退け、近年のタンジャーヴール地方における音楽的レベルの地盤沈下は著しく、タミル・ナードゥ州内では質的な優劣はないと主張する。マルットゥヴァルはラージャラッティナム・ピッライの音楽を賞賛すると同時に、彼のカースト帰属を強調しないことによって、彼と自分たちの共通項を前面に押し出し、ペリヤ・メーラム音楽の正当な継承者としての自己の存在を規定している。

マルットゥヴァルの中にも人気のあるナーガスワラム奏者が出現するようになると、イサイ・ヴェーラーラルによるラージャラッティナム・ピッライの解釈にも影響を与えるようになってきた。第一に、他の非イサイ・ヴェーラーラル音楽家たちの進出の場合も同様だが、イサイ・ヴェーラーラルの音楽家たちの間に以前には見られなかった職業的結束が生まれた。イサイ・ヴェーラーラルは、自分たちよりも、低い社会的地位を持つとみなすマルットゥヴァルから明確に距離を置く必要がある。タンジャーヴール地方においても、マルットゥヴァルのペリヤ・メーラム演奏家は存在するが、イサイ・ヴェーラーラル演奏家との間で、演奏の場がほとんど完全に分離されている²³⁾。イサイ・ヴェーラーラルは、ブラーマンや高位の非ブラーマンたちの通過儀礼や、彼らがパトロンである寺院での演奏を生業とするのに対し、マルットゥヴァルは低位の非ブラーマンの通過儀礼における演奏を主たる収入源としている[Srinivasan 1984: 142]。しかし、このようなタンジャーヴール地方においては明白なイサイ・ヴェーラーラルとマルットゥヴァルとの相違や優劣関係は、他地域出身者の多いマドラスにおいては必ずしもはっきりしていない²⁴⁾。その結果、イサイ・ヴェー

ㄨ (Paṇḍāram) というカーストに所属する。職業をさす語としては、パンダーラムは非ブラーマン僧侶をさし、寺院儀礼に必要な花輪を作ったりテーヴァーラム (*tēvāram*) と呼ばれるシヴァ神をたたえる唄を歌う。ラージャラッティナム・ピッライの死後、アルナーチャラムは、1964年に亡くなるまで、ナーガスワラム音楽界の第一人者として活躍した。彼の成功は、1960年代以降顕著になるイサイ・ヴェーラーラル以外のカーストに属する演奏家たちの進出を促したと考えられる。

23) タンジャーヴール地方においても、マルットゥヴァルは自称である。他のグループからは、主にバリヤーリ (*Pariyāri*) として知られている。

24) あるイサイ・ヴェーラーラルの銀行員は、彼がタンジャーヴール県からマドラスに転勤し、

ラーラルがラージャラッティナム・ピッライのカースト帰属に焦点をあてるのは、彼がマルットゥヴァルを含むペリヤ・メーラム音楽全体の象徴として機能する可能性を減少させるためである。また、マルットゥヴァルとの区別を明確にすることが、1940年代に正式にカーストの名称をメーラッカーラルからイサイ・ヴェーラーラルに改める最大の要因になったとも言われる [SUNDARAM 1992b]²⁵⁾。

第二に、マルットゥヴァル演奏家の進出はイサイ・ヴェーラーラルにタンジャーヴール地方で発展した音楽伝統の優位を強調する事を推進した。タンジャーヴールはイサイ・ヴェーラーラルのペリヤ・メーラム演奏家と、この地方に家系や師弟関係を通じてつながりのあるブラーマンのカルナータカ音楽家の共通項となり、イサイ・ヴェーラーラルが対抗してきたカルナータカ音楽にまつわる威厳や権威が、この場合はマルットゥヴァルに対して利用されることになる。さらに、マルットゥヴァルは声楽の素養が不十分であるという理由で批判され、声楽家としても非凡な才能を示したラージャラッティナム・ピッライは、ナーガスワラム音楽における声楽の重要性の証として引用される。ブラーマンがラージャラッティナム・ピッライを自己の音楽的領域に引き込むために使われていた論理が、ここではイサイ・ヴェーラーラルがマルットゥヴァルとの差異を明白にするために用いられることになる。

6. お わ り に

本稿では、ラージャラッティナム・ピッライに関する言説が、南インド古典音楽文化のアイデンティティーや、音楽文化内部におけるカースト間の競合とどのように結びついているかを探ってきた。ペリヤ・メーラム音楽に関与する三つのカースト集団（ブラーマン、イサイ・ヴェーラーラル、マルットゥヴァル）に焦点を当て、彼らのラージャラッティナム・ピッライに関する解釈上の差異が、各集団の南インド社会、そして古典音楽文化内でのハイエラキー上での位置づけに関する競合の焦点となっていることを見てきた。またそれと同時に、天才的音楽家を自己完結的な分析対象と考える従来のエリート主義的な問題設定（どのような音楽的特徴が一個人を天才になし

て来た際、他地域出身の銀行幹部からナーガスワラム演奏家の息子であるというだけで、軽蔑的な態度をとられたことに驚いたと述懐する [KARTHIKEYAN 1987]。

25) A. ジュリニヴェーサンは、カースト名の変更は、1948年に行われたとするが [SRINIVASAN 1985: 1876]、イサイ・ヴェーラーラルの語はそれ以前にも散見する [THE HINDU 1938; LAKSHMI 1984: 14]。この新しいカースト名は1950年のマドラス州の後進カーストのリストに記載されているから、遅くともこの年までに州政府にも認知されていたと考えられる [SARASWATHI 1974: 216-217]。

えるか)から離れて、個人の音楽家の研究がいかに効果的に音楽文化総体のダイナミクスと関係づけられるかを模索した。

非ブラーマン運動によって継続的な攻撃にさらされたブラーマンは、自己の文化的アイデンティティーと道徳的な優位を維持する必要があった。彼らは、そのための有効な文化領域を古典音楽に見だし、この目的に合致するような古典音楽像を創り出してきたと考えられる。ラージャラッティナム・ピッライに関する逸話に基づいて構築された、不道德で墮落したイサイ・ヴェーラーラル音楽家というブラーマンの「語り」は、非ブラーマンを公的に認めない効果的な口実を提供し、従ってカルナータカ音楽を自己の文化的領域であると定義づけることを可能にした。

ラージャラッティナム・ピッライが現在のイサイ・ヴェーラーラルにとって、どれほど象徴的に重要であるかは、今世紀におけるペリヤ・メーラムのおかれた状況(彼らの解釈に従った)を考慮することによって初めて十分に理解される。まず第一に、ペリヤ・メーラム音楽の芸術的レベルが今世紀前半のそれと比べかなり低下しているということが広範囲に、しかも強く信じられているという背景がある。多くのイサイ・ヴェーラーラルはペリヤ・メーラムの衰退の理由を、ブラーマンの保護・奨励の減少や、ペリヤ・メーラムに取って代わる形で人気の出てきた映画音楽の台頭に求める。支配的言説における「衰退」の考えを考慮に入れば、シンボルとしてのラージャラッティナム・ピッライの影響力は現在の方が、彼の生存中より大きいと言える。それは、アーラーパナ(即興演奏)という芸術的に最高の価値がおかれ、また彼らの音楽的アイデンティティーでもある領域の演奏頻度が減少しているときに、ラージャラッティナム・ピッライがその音楽伝統を象徴しているからであり、また、イサイ・ヴェーラーラル以外のペリヤ・メーラム音楽家が、以前には考えることもできなかった人気と名声を博し、ペリヤ・メーラム音楽におけるイサイ・ヴェーラーラルの圧倒的優位が崩壊しつつあるときに、ラージャラッティナム・ピッライはブラーマンが課した「不当」な境界線を越境することができるほどの名声を獲得したと考えられているからだ。

多義的なシンボルとしてのラージャラッティナム・ピッライの分析から、カーストの異なる音楽家やパトロンたちが採用する言説的戦略は、南インド音楽文化に存在する権力関係を反映しているだけではなく、それ自体が自己に有利なイデオロギーを補強するための極めて政治的な実践であることが理解できる。

楽曲と即興音楽の相対関係、器楽に対する声乐の優位、「聖人音楽家」という理想像などといった、南インド古典音楽のアイデンティティーに深くかかわる諸側面に関する相異なる解釈が、ラージャラッティナム・ピッライのもっていたとされる属性に

関する言説において競合される。イサイ・ヴェーラーラルは、ブラーマン優位への完全な服従に抵抗し、拒否する手段をラージャラッティナム・ピッライに見いだす。報復をさけるため、彼らの対抗的解釈がブラーマンに直接突きつけられることは少ないが、イサイ・ヴェーラーラルは、自己の音楽的伝統への誇りを持ち、またブラーマン支配に抵抗した未曾有の才能を持った音楽家としてのラージャラッティナム・ピッライのイメージを喚起することによって、音楽上の優越感さえ味わうことができる。さらに、ラージャラッティナム・ピッライに関する言説は、彼の生存中にペリヤ・メーラム音楽に起こった根本的な変容、特に儀礼的コンテクストにおける演奏伝統の弱体化という現象に、説得力のある説明を提供する手段としても機能している。

イサイ・ヴェーラーラルとマルットゥヴァル間でのラージャラッティナム・ピッライの解釈の相違は、支配的言説と従属的言説の間の重層的な関係を映し出す。イサイ・ヴェーラーラルがマルットゥヴァルに対して優位を保持するために、声楽の最重要性を強調することは、ブラーマンがイサイ・ヴェーラーラルを劣位におく手段として使う、この音楽の側面を補強してしまうという効果を持つ。このように、知らず知らずのうちに支配的言説を承認したり補強したりすることは、従属グループには稀な現象ではない [MEMMI 1965; FANON 1967; FREIRE 1970; GRAMSCI 1971: 333; NANDY 1983; hooks 1989; SCOTT 1990]。非ブラーマン音楽家たちは、ブラーマンが大多数を占める音楽協会・学界によりブラーマン音楽家が優遇されていることを非難する一方、いったん彼ら自身が個人的にそれらの団体から演奏の機会や称号が与えられると、それらにまつわる威厳は他のメンバーに対する優位を示すために利用されることが多い。

今や古典的となったホブズボームとレインジャーの「伝統の発明」に関する論考 [HOBSBAWM and RANGER 1983] や、これに触発された数多くの研究が指摘するように、過去はしばしば現在を操作するために使われる。現在を正当化し、理解し、または批判するために、過去は選択的に記憶され、忘却され、創り出される [McDONALD 1986; TONKIN, McDONALD and CHAPMAN 1989; BROW 1990; LEACH 1990]。ラージャラッティナム・ピッライに関する複数の解釈は、対立と相互依存を特徴とするカースト関係から出自し、かつ対応するという点で、南インド音楽文化における権力関係の諸相を体現化している。ラージャラッティナム・ピッライという一カリスマ的演奏家は、南インド音楽文化に関与する個人や団体が、その文化内での自らが定める（または希望する）位置を正当化し、その位置におけるアイデンティティーを確かなものにするために、彼の属性に複数の解釈が与えられる競合の場を提供して

いる。

文 献

- ARUNACHALAM, M.
1989 *Musical Tradition of Tamilnadu*. Madras: International Society for the Investigation of Ancient Civilization.
- BARNETT, Marguerite Ross
1976 *The Politics of Cultural Nationalism in South India*. Princeton: Princeton University Press.
- BERBERICH, Frank
1974 The Taval: Construction, Technique and Context in Present-day Jaffna. M. A. thesis, University of Hawaii.
- BHUVARAHAN, N. R.
1987 Nadasvara Isai Medaihal: Sri Ti. En. Rajarattinam Pillai. *Shanmukha* 13(1): 57-60. Originally published in the Tamil Weekly, *Hanuman* (April 19, 1942). In Tamil.
- BOUTON, Marshall M.
1985 *Agrarian Radicalism in South India*. Princeton: Princeton University Press.
- BROW, James
1990 Notes on Community, Hegemony, and the Uses of the Past. *Anthropological Quarterly Review* 63(1): 1-6.
- BROWN, Robert E.
1965 The Mridanga: A Study of Drumming in South India. Ph. D. dissertation, Wesleyan University.
- BYNUM, Caroline Walker
1986 Introduction: The Complexity of Symbols. In C. W. BYNUM, et al. (eds.), *Gender and Religion: On the Complexity of Symbols*, 1-20. Boston: Beacon Press.
- CAPWELL, Charles
1991 Marginality and Musicology in Nineteenth-Century Calcutta: The Case of Sourindro Mohun Tagore. Bruno NETTL and Philip BOHLMAN (eds.), *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology*, 228-243. Chicago: University of Chicago Press.
- CHANDRASEKHAR, S.
1964 Growth of Population in Madras City 1639-1961. *Population Review* 8(1): 3-45.
- COALDRAKE, A. Kimi
1989 Female Tayu in Gidayu Narrative Tradition of Japan. In Ellen KOSKOFF (ed.), *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*, 151-161. Urbana: University of Illinois Press.
- ELLARVI (L. R. VISWANATHA SARMA)
1967 *Isai Manihal*. Madras: Amuda Nilaiyam. In Tamil.
- FANON, Franz
1967 *Black Skin, White Skin: The Experience of a Black Man in a White World*. New York: Grove Press.
- FIRTH, Raymond
1973 *Symbols: Public and Private*. Ithaca: Cornell University Press.
- FREIRE, Paulo
1970 *Pedagogy of the Oppressed*. New York: Seabury Press.
- GEERTZ, Clifford
1968 *Islam Observed: Religious Development in Morocco and Indonesia*. Chicago: University of Chicago Press.

- GINZBURG, Carlo
1980 *The Cheese and the Worms: The Cosmos of a Sixteenth Century Miller*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- GOUGH, E. Kathleen
1955 The Social Structure of Tanjore Village. In Mckim MARRIOTT (ed.), *Village India: Studies in the Little Community*, 36-52. Chicago: University of Chicago Press.
- GRAMSCI, Antonio
1971 *Selections from Prison Notebooks of Antonio Gramsci*. New York: International Publishers.
- HIGGINS, Jon B.
1976 From Prince to Populace: Patronage as a Determinant of Change in South Indian (Karnatak) Music. *Asian Music* 7: 20-26.
- THE HINDU
1935 Indian Gramophone Music: New Odeon Records (March 21 issue).
1938 Kumbakonam Isai Vellalars' Plea (December 15 issue).
1971 Thyagaraja Aradhana Festival (January 17 issue).
- HOBBSBAWM, Eric and Terence RANGER (eds.)
1983 *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- hooks, bell
1989 *Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black*. Boston: South End Press.
- IRSCHICK, Eugene F.
1969 *Politics and Social Conflict in South India: The Non-Brahman Movement and Tamil Separatism, 1916-1929*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- 辛島 昇
1988 「民族とカースト——南インドにおけるドラヴィダ運動を例として——」川田順造・福井勝義編『民族とは何か』岩波書店, pp. 149-169.
- KARTHIKEYAN, V.
1987 Interview in Madras.
- KEIL, Charles
1979 *Tiv Song: The Sociology of Art in a Classless Society*. Chicago: University of Chicago Press.
- KERSENBOOM-STORY, Saskia C.
1987 *Nityasumangali: Devadasi Tradition in South India*. Delhi: Motilal Banarsidass.
- KUPPUSAMI, M. G.
1965 *Sangita Tala Raga Malai*. Madras: K. Subramaniam. In Tamil.
- LAKSHMI, C. S.
1984 *The Face behind the Mask: Women in Tamil Literature*. New Delhi: Vikas Publishing House.
- L'ARMAND, Kathleen and Adrian L'ARMAND
1983 One Hundred Years of Music in Madras: A Case Study in Secondary Urbanization. *Ethnomusicology* 27(3): 411-438.
- LEACH, Edmund
1990 Aryan Invasions over Four Millennia. In Emiko OHNUKI-TIERNEY (ed.), *Culture Through Time: Anthropological Approaches*, 227-245. Stanford: Stanford University Press.
- MCDONALD, Maryon
1986 Celtic Ethnic Kinship and the Problem of Being English. *Current Anthropology* 27(4): 333-341.
- MEMMI, Albert
1965 *The Colonizer and the Colonized*. New York: Orion Press.
- MITCHELL, Frank
1978 *Navajo Blessingway Singer: The Autobiography of Frank Mitchell 1881-1967*. Edited by Charlotte FRISBIE and David McALLESTER. Tucson: University of Arizona Press.

- NAMBI AROORAN, K.
1980 *Tamil Renaissance and Dravidian Nationalism: 1905–1944*. Madurai: Koodal Publications.
- NANDAKUMAR, R.
1993 Sociology of Listening: Case of the Nagaswaram. *Sangeet Natak* 108–109: 21–29.
- NANDY, Ashis
1983 *The Intimate Enemy: Loss and Recovery of Self under Colonialism*. Delhi: Oxford University Press.
- NILAM, S.
1985 *Sangita Kalaimanihal*. Madras: Vanadi Padippaham. In Tamil.
- PARK, Robert E.
1928 Human Migration and the Marginal Man. *The American Journal of Sociology* 33(6): 881–893.
- PARTHASARATHY, T. S.
1981 Nagasvaram. *Music Academy Conference Souvenir, 1981*. Unpaged.
- RAGHAVAN, V.
1958 *Sarva-Deva-Vilasa*. Madras: Adyar Library and Research Centre.
1975a Muttuswami Dikshitar. In *Muttuswami Dikshitar*, 1–26. Bombay: National Centre for the Performing Arts.
1975b Dikshitar's Shishya Parampara. In *Muttuswami Dikshitar*, 34–37. Bombay: National Centre for the Performing Arts.
1983 *Tyagaraja*. Delhi: Sahitya Akademi.
- RAJAGOPALAN, N.
1990 *A Garland: Biographical Dictionary of Carnatic Composers and Musicians, Book I*. Bombay: Bharatiya Vidya Bhavan.
1993 Musical Tradition of Tamil Nadu (Review). *Sruti* 104: 47.
- RAJAM, S.
1986 Todi Raga. *Sruti* 22: 41–42.
- RAJENDRAN, S.
1985 *Tamirk Kavidaiyil Diravida Iyakkattin Takkam*. Madras: Poomani Publications. In Tamil.
- RAMACHANDRAN, S.
1985 G. N. B's Music: An Appreciation. In *G. N. B. 75th Birthday Celebrations Souvenir*, 23–29. Madras: G. N. B. Trust.
- RAMAMURTHY, S. R.
1986 Interview in Madras.
- RANGARAMANUJA AYYANGAR, R.
1972 *History of South Indian (Carnatic) Music: From Vedic Times to the Present*. Madras: by the author.
- SADASIVAM, M. S.
1992 Isai Medaihal: Tiruvavadudurai N. Rajaratnam Pillai. *Paanan* 1 (5): 31–34.
- SAMBAMURTHY, P.
1939 Madras as a Seat of Musical Learning. In *Madras Tercentenary Commemoration Volume*, 429–437. London: Oxford University Press.
1970 *Great Composers II: Tyagaraja*, Second Edition. Madras: Indian Music Publishing House.
- SANKARAN, T.
1961 *Isai Medaihal*. Madras: Tamil Isai Sangam. In Tamil.
1981 T. N. Rajaratnam Pillai. In H. K. Ranganath (ed.) *Sangeet Natak Silver Jubilee Volume*, 290–298. New Delhi: Sangeet Natak Akademi.
1987 The Life of Music in South India. Unpublished manuscript.
1991 Written communication.

- SARASWATHI, S.
1974 *Minorities in Madras State: Group Interest in Modern Politics*. Delhi: Impex India.
- SCOTT, James C.
1990 *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*. New Haven: Yale University Press.
- SESHAGOPALAN, Madurai
1983 Point-Counterpoint. *Sruti* 3: 35.
- SLAWEK, Stephen M.
1991 Ravi Shankar as Mediator between a Traditional Music and Modernity. In Stephen BLUM, Philip BOHLMAN, Daniel NEUMAN (eds.), *Ethnomusicology and Modern Music History*, 161–180. Urbane: University of Illinois Press.
- SOMASUNDARAM, M. P.
1993 Interview in Madras.
- SRINIVASAN, Amrit
1984 Temple “Prostitution” and Community Reform: An Examination and Textual Context of the Devadasi in Tamil Nadu. Ph. D. dissertation, Cambridge University.
1985 Reform and Revival: The Devadasi and Her Dance. *Economic and Political Weekly* 20(44): 1869–1876.
- SRUTI
1987 Sounds of Music: T. N. Seshagopalan. 31: 41–42.
- STEIN, Burton
1980 *Peasant State and Society in Medieval South India*. New Delhi: Oxford University Press.
- SUBOTNIK, Rose Rosengard
1991 *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- SUBRAMANIAM, K.
1974 *Brahmin Priests of Tamil Nadu*. New York: John Wiley & Sons.
- SUBRAMANIAM, T. R.
1985 GNB, The Complete Musician. In *G. N. B. 75th Birthday Celebrations Souvenir*, 75–79. Madras: G. N. B. Trust.
- SUBRAMANIAM, V.
1969 Emergence and Eclipse of Tamil Brahmins: Some Guidelines to Research. *Economic and Political Weekly* 4(28–30): 1133–1136.
- SUNDARAM, B. M.
1992a *Mangala Isai Mannarhal*. Madras: INTACH. In Tamil.
1992b Written communication.
- SUNDARARAJAN, Saroja
1989 *March to Freedom in Madras Presidency 1916–1947*. Madras: Lalitha Publications.
- 寺田吉孝
1990 「南インドの儀礼音楽——ペリヤ・メーラム音楽の寺院および家庭儀礼における役割について——」水野信男編『儀礼と音楽1：世界宗教・民俗宗教編』（民族音楽叢書4）東京書籍, pp. 235–261。
- TERADA, Yoshitaka
1992 Multiple of Interpretation of A Charismatic Individual: The Case of the Great Nagasvaram Musician, T. N. Rajaratnam Pillai. Ph. D. dissertation, University of Washington.
1996 Effects of Nostalgia: The Discourse of Decline in Periya Melam Music of South India. *Bulletin of the National Museum of Ethnology* 21(4): 921–939.
- TONKIN, Elizabeth, Maryon McDONALD and Malcom CHAPMAN (eds.)
1989 *History and Ethnicity*. London: Routledge.

寺田 カースト競合の「場」としてのカリスマ的演奏家

TUMILAN (N. RAMASAMI)

1988 *Nadasura Cakkaravartti Rajarattinam Pillai*. Madras: Vanadi Padippaham. In Tamil.

VAIDYANATHA BHAGAVATHAR, Sulamangalam

1986 Great Nagaswara Vidwans: Tirumarugal Natesan. *Shanmukha* 12(4): 17-18.

VENKATARAMA AIYAR, T. L.

1968 *Muthuswami Dikshitar*. New Delhi: National Book Trust.

1979 Muthuswamy Dikshitar. In V. RAGHAVAN (ed.), *Cultural Leaders of India: Composers*, 55-65. New Delhi: Ministry of Information and Broadcasting.

VENKATRAMAN, P. N.

1984 GNB and His Great New Bani. *Sruti* 7: 22-31.

VISSWANATHAN, E. Sa.

1982 The Emergence of Brahmans in South India: With Special Reference to Tamil Nadu. In S. N. MUKHERJEE, *India: History of Thought*, 282-325. Calcutta: Subarnarekha.

VISWANATHAN, T.

1975 Raga Alapana in South Indian Music. Ph. D. dissertation, Wesleyan University.

WASHBROOK, D. A.

1989 Caste, Class and Dominance in Modern Tamil Nadu: Non-Brahmanism, Dravidianism and Tamil Nationalism. In Francine FRANKEL and M. S. A. RAO (eds.), *Dominance and State Power in Modern India: Decline of a Social Order* (1), 204-264. Delhi: Oxford University Press.

WEBER, Max

1947 *The Theory of Social and Economic Organization*. New York: Oxford University Press.