

Modernization of Indian Music and Role of Mass Media : The Impact of Broadcasting on Hindustani Music and the Socio-musical Life of Musicians

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2013-04-19 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 田森, 雅一 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.15021/00003847

The pioneers of North Indian Classical Music (Hindustani Music) made efforts to systematize and standardize the theory and reconstruct the history of Indian music by gathering and analyzing the musical assets of *gharānās*, the traditional schools and social organizations of Hindustani music, to make it a national music in the vein of the nationalism which had grown from the end of the 19th Century under British rule. They developed specific activities; devising notations to preserve the oral traditions of each *gharānā*, publishing the various musical materials, holding a series of nationwide music conferences and popularizing classical music in higher education. At the same time, *gharānedār* musicians who had lost their relationship with the courts of *rājas* and *nawābs*, the traditional patrons of *gharānās*, were seeking new patrons.

This paper is an attempt at an anthropological and socio-historical study to examine the impact of the development of the mass media and the music industry at around the same period as the above mentioned activities, the middle of the 20th Century. I will be emphasizing the role of All India Radio as a new patron of musicians through its broadcasting and its impact on the modernization of Hindustani music, its *gharānās* and the socio-musical life of musicians.

1 はじめに	4 “新たなパトロン”としてのAIRのインパクトと音楽家の適応戦略
2 宮廷の弱体化と“新たなパトロン”の興隆	4.1 音楽家の生活世界へのインパクト
2.1 レコード産業の発展	4.2 音楽伝統や慣習に与えたインパクト
2.2 映画産業の興隆	4.3 音楽家の社会的地位やイメージに与えたインパクト
2.3 ラジオ放送の開始	5 AIRの功罪：1990年代以降の音楽世界とガラーナーへの影響
3 全インド・ラジオ放送（AIR）における改革とその反響	6 まとめと展望
3.1 「新しいオーディション制度」の導入	
3.2 「古典音楽の大衆化」への取り組み	
3.3 「音楽の国民プログラム」の展開	

1 はじめに

インド古典音楽の起源は古代のサーマ・ヴェーダの朗唱・歌詠や古代のサンスクリット古典籍、すなわち 13 世紀以前の古代の「ヒンドゥー音楽」に求められることが少なくない。しかしながら今日の北インド古典音楽（ヒンドゥスターニー音楽）の演奏スタイルは、デリー諸王朝期（1206–1526）におけるイスラーム音楽との融合に始まり、ムガル帝国期に主として宮廷音楽として発展を遂げ、英領インド帝国期に多様化し、「ガラーナー *gharānā* の音楽」として完成をみたものであることは疑いようがない（巻末付録 A 参照）。

ガラーナーは、ムガル帝国が弱体化した 18 世紀以降に、デリーを中心とするムガル帝国の宮廷楽師が北インド各地の有力宮廷に移動し、そこで声楽を中心に発達を遂げた流派および楽師の系譜といえるもので、今日では声楽・器楽・舞踊の各ジャンルに複数認められる¹⁾。ガラーナーを研究することは、ヒンドゥスターニー音楽とその音楽家集団の歴史に光を当てるだけでなく、音楽家のカーストや宗教（改宗を含む）、婚姻関係・師弟関係やパトロン・クライアント関係などの社会関係、また売春と結びつけられた「踊り子 *nautch/dancing girl*」との関係をも問題にすることになる（田森 2004, 2011; Tamori 2008）。

ヒンドゥスターニー音楽の旋律システムであるラーガ *rāga*²⁾ 演奏上の知識と技術は、師匠から弟子への口頭および身体技法に基づく暗黙知として伝承され、それによって音楽と音楽家の正統性が担保されてきた。そのためか、今日、音楽家自身が様々な形式の談話において強調するのは、個人の演奏技術や熟練度あるいは革新性といったことよりも、むしろガラーナー *gharānā* の伝統や師匠との関係性である。しかし、このガラーナーという言葉が流通するようになったのは、パトロンとしての宮廷が力を失っていく時代、すなわち 20 世紀に入ってからのこととされている（Neuman 1978: 187）。全国的な音楽会議が盛んとなり、大学での音楽教育がカリキュラム化されていく 1920 年～1930 年代以降、伝統的な職業音楽家たちはその権威をガラーナーという社会音楽的な用語・概念に託して自らのアイデンティティを語るようになっていったと考えられるが、音楽学者や音楽のパトロンたち以外の人々には馴染みの薄い用語・概念であった。本稿の目的は、ガラーナーという言葉が一般に浸透すると同時に、その音楽を変化させることになった要因の一つを、20 世紀後半以降のラジオ放送を中心とするマスメディアの発達に求め検証することにある。

19世紀末期以降の植民地支配下におけるナショナリズムの高揚のなか、S. M. タゴール S. M. Tagore (1840–1914)³⁾、バートカンデー V. N. Bhatkhande (1860–1936)⁴⁾、パルスカル V. D. Paluskar (1872–1931)⁵⁾などの音楽改革者たちは、ヒンドゥスターニー音楽を近代化するにあたり、複数のガラーナーの秘伝的楽曲を収集・分析してインド古典音楽の理論と歴史を体系化しようと試みた。そして、それら楽曲の記譜化や出版活動、全国的な音楽会議や教育活動などを展開していった。留意すべきは、この過程において、ムスリムが中核となるガラーナーの権威と閉鎖性、そしてラーガ解釈の差異などが伝統音楽教育の近代化を阻む原因の一つと見なされたことである(田森2012)。このような教育制度改革を含む国民音楽創出への取り組みは、音楽家たちの社会経済的基盤の変化と相俟って、彼らの音楽やアイデンティティ形成にも少なからぬ影響を与えたと考えられる。このような国民音楽の創出過程と音楽家のアイデンティティ形成に影響を及ぼしたと考えられるもう一つの動向が、マスメディアと音楽産業であり、本稿ではとりわけラジオ放送に焦点をあてる。ラジオ放送こそが宮廷に替わるインド古典音楽の最も有力なパトロンになると同時に、インド音楽とガラーナーの近代化に重要な役割を果たしたと考えられるからだ。

インドにおけるマスメディアの状況については年次報告資料が出版されており⁶⁾、インド独立前後からのラジオ放送の歴史や当時の政策等について書かれた文献も少なくない(e.g. Baruah 1983; Luthra 1986; Chatterjee 1987; Gupta 1995)。しかし、ラジオ放送がインド音楽やガラーナーの近代化に与えた影響について考察が加えられた文献となると多いとは言えない(e.g. Awasthy 1965; Keskar 1967; Goswami 1996)。アワステイー G. C. Awasthy は、1945年から1960年というインド独立を挟む激動の時代に、政府管理下に置かれた全インド・ラジオ放送 All India Radio (AIR) に約15年間勤務した人物で、彼の著作は初期のAIRの状況と国民音楽形成について知ることができる貴重な資料といえよう(Awasthy 1965)。また、1950年代から10年以上にわたって情報放送大臣を務めたケースカル B. V. Keskar のインド音楽に関する著作からは、AIRを含めた当時の文化政策(音楽政策)のあり方を垣間見ることができる(Keskar 1967)。さらにゴスワミー B. N. Goswami は、1970年代以降のAIRでの勤務経験と先行研究等から、ラジオ放送がヒンドゥスターニー音楽の近代化に果たした役割について論じている(Goswami 1996)。しかしながら、彼らの著作においても、ガラーナーは常に近代化を拒む存在として表現されており、音楽家の生活基盤に与えたラジオ放送の具体的な影響については関心が薄いようである。また、音楽家の側からの具体的な言説を取り込んだ検証がなされているとは言い難い。

一方、ラジオ放送の発展がガラナーという音楽の実践と伝承を担う社会組織の再生産にいかなるインパクトを与え、変化する社会経済的基盤のなかで音楽家たちがいかに生きてきたかという問題探求の端緒を開く社会人類学および民族音楽学的な研究としてはニューマン D. M. Neuman らの研究がある (e.g. Neuman 1990 (1980); Erdman 1985; Kippen 1988)。特にニューマンは 1960 年代にデリーの AIR に勤務する音楽家の調査を行い、彼らの勤務形態や音楽生活について具体的な記述を残している。

本稿では、上記の資料・文献等に加え音楽家へのインタビュー調査の結果を踏まえ、音楽家を取りまく社会経済的環境の変化、とくにインド独立後に飛躍的に発展を遂げたラジオ放送が音楽家の社会生活に与えた影響と彼らの適応戦略、そしてガラナーのあり方とその音楽に与えたインパクトを整理し検証する。それと同時に、独立後約 10 数年間にわたって行われた AIR 改革の問題点、すなわち、ムスリムの世襲音楽家の家系が中核となるガラナーのギルド的負の側面に注目した文化政策が、バートカンデーらの音楽教育改革に内包されていた問題と通底するものであることを明らかにしたい。

2 宮廷の弱体化と“新たなパトロン”の興隆

インド社会に与えたマスメディアの影響を検討したアワステイーは、S. M. タゴール、バートカンデー、パルスカルというヒンドゥスターニー音楽の近代化を担った 3 人のパイオニアの革新性は、音楽に関する科学的な調査と過去の古典籍の検証に基づく音楽理論の再活性にあり、彼らの活動は古典音楽の根底にある法則の発見・再発見によって、芸術とその実践を担う音楽家に押された「烙印 stigma」を払拭するための戦いであったと評価する (Awasthy 1965: 35)。しかし、それらの戦いは音楽教育の実践活動によって古典音楽の社会的受容を促進したものの、「烙印」の根底にある「踊り子 *nautch/dancing girl*」とその伴奏者たちに対する人々の蔑視を拭い去るまでには至らなかった。歌舞音楽は一部の権力者や金持ちの道楽・娯楽であり、女性が主体となる音楽や舞踊は「売春」と結び付けて考えられていたからである。それに加えて、音楽的实践知をガラナー内に留めおこうとするムスリム音楽家たちの閉鎖的体質が古典音楽の新興中間層への浸透を拒んでいたという指摘がなされてきた (e.g. Keskar 1967: 9; Nayar 1989: 80; Goswami 1996: 152)。バートカンデーの薫陶を受けた後継者たちや、彼の影響を強く受けた行政官・教育者・研究者の中には、古典音楽が公共化さ

れるためには、ムスリムの世襲音楽家たちが中核となって形成されたガラナーの権威の解体が必須と考える者が少なくなかったのである。

そのような状況のなか、20世紀初頭から徐々に発展を遂げた音楽産業や、1920年代から開始されたラジオ放送は、音楽の生産者（音楽家）、消費者（聴き手）、媒介者（パトロンやクライアントなど）という3者関係を根本的に変化させてゆく。インド独立前のヒンドゥスターニー音楽の消費者兼媒介者は音楽家のパトロンである王侯・貴族・富裕者にほぼ限定されていた。ところが、植民地支配から独立に向かう社会改革の中で、旧支配者層の特権と政治経済力はそぎ落とされていくことになる。それに対し、音楽家の新たなパトロンとなり、宮廷で生まれた古典音楽の公共化・大衆化を担う媒介者となったのは教育機関や音楽産業、そしてラジオ放送を中心とするマスメディアであった。

学校教育における古典音楽のカリキュラム化は、音楽教師という新たな職業と雇用を創出し、古典音楽に造詣の深い生徒＝聴衆の育成に寄与することになる。一方、音楽産業はレコード録音などステージ以外での演奏機会を増大させ、ラジオやテレビは「局付き音楽家（staff artists）」という新たなポストを提供するようになる。そして、そのような音楽教育や音楽産業、マスメディアの発展を通して、古典音楽は様々な媒体を通して消費され、その概念は富裕層から都市の中間層そして一般大衆へと拡大し今日に至っているのである。別の見方をすれば、レコード、映画そしてラジオ放送がインド音楽と音楽家を「商品 saleable commodities」（Farrell 1997: 113–114）へと変化させたと言えるだろう。以下、本節では、最初にレコード産業、映画産業、そしてラジオ放送の興隆について概観する。

2.1 レコード産業の発展

まず、レコード産業について簡単に触れておきたい。よく知られているように、エジソン T. A. Edison（1847–1931）がいわゆる蓄音機を発明したとされるのが1877年。彼が発明した円筒式蓄音機（後の蝋管式）⁷⁾はフォノグラフと呼ばれる。それに対してベルリナー E. Berliner（1851–1929）が1887年に開発した円盤式蓄音機は、グラモフォンと呼ばれるようになる。19世紀末から20世紀初頭にかけては、フォノグラフとグラモフォンがトーキング・マシーンと総称されて併存し競合状態にあった⁸⁾。英国の植民地支配下にあった19世紀末のインドにおいても、フォノグラフが輸入されて一部の富裕層の間で私的録音を目的として使用されるようになっており、音楽の記録にも用いられた⁹⁾。

インドにおけるレコード産業の立ち上がりは早い。ロンドンにグラモフォン社が設立されたのが1898年。その翌年からインドへの進出準備が進められ、1901年から1902年にかけてはカルカッタに現地事務所や店舗が開設されている。1902年と言えば日英同盟協約締結の年であり、かつてベルリナーの助手を務め、英国グラモフォン社の録音主任となっていたガイズバーグ F. W. Gaisberg (1873–1951) がインドを起点とする極東への録音旅行を開始した年でもある。彼は、まずインドにおいてゴウハル・ジャーン Gauhar Jan や、ジャンキー・バーイー Janki Bai など劇場や音楽サロン *kothā* などで評判の高い女性歌手の歌謡や、劇場でのコンサートなどを録音していった (Gaisberg 1942; Kinnear 1994: 11–12; Farrell 1997: 114–125)。彼女たちはその技芸によって生計を立てる芸妓・歌妓たちで、仲間うちではバーイージー *bāījī* などと呼ばれていたが¹⁰⁾、一般には売春と結び付けられ「踊り子」としてひと括りにされていた。ちなみに、ゴウハル・ジャーンは、当時の一流の音楽家・舞踊家たちから声楽のハヤール *khyāl* や舞踊のカタック *kathak* を学んだ人物で、1902年から1920年までに約600曲を録音し、彼女たちの音楽の質の高さを知らしめた¹¹⁾。

当時のカルカッタは、グラモフォン社のアジア戦略における拠点であり、1908年にはプレス工場も建設されている。以後、蓄音機と犬の図柄で知られる His Master's Voice (HMV) のレーベル名でレコード販売が開始され¹²⁾、1910年までに4,000を超えるレパートリーが発売された (Manuel 1993: 37–38)。サロード奏者のチュンヌー・ハーン Chunnu Khan が6つのラーガを録音し¹³⁾、それぞれが片面10インチ盤として発売されたのもこのころである (Kinnear 1994: 205)。以後、伝統的なガラナーに属するサロード奏者やシタール奏者がレコード録音に参加している (McNeil 2004a)。当時のレコードはその技術的限界により3分間前後の録音時間であったことから、音楽家に長時間にわたる古典音楽の演奏構成に再考を促し、音楽そのものにも変化を与えたと考えられる。

レコードは1910年代ころから都市の富裕層・新興中間層を中心に少しずつ浸透し、宮廷音楽・サロン音楽の部分的開放に寄与したが、レコードの普及の最大の阻害要因は何と言っても蓄音機の価格にあった。それが変化したのは1930年代に入ってからのことである。日本製の安価な蓄音機が出回り¹⁴⁾、レコード市場を拡大したのである (Manuel 1993: 38)。ただし、レコードが都市の中間層にまで普及するのは、インド独立後の1950年代、片面30分間の録音再生を可能にした33回転のLPが発売されてからのことである¹⁵⁾。しかし、それでもインドの一般大衆にとって蓄音機とレコードは高嶺 (高値) の花であった。真の大衆化は家庭での録音・再生を可能にしたテープ・

レコーダーの開発、そしてそのポータブル化と低価格化を可能にしたコンパクトカセット（カセット・テープ）の出現を待たねばならず、それまでの一般大衆への古典音楽の普及に貢献したのはラジオ放送であった。

2.2 映画産業の興隆

今日ボリウッド Bolywood と称され、世界的に有名になったインド映画の歴史は、1913年公開の『ハリシュチャンドラ王 Raja Harishchandra』に始まる¹⁶⁾。アメリカ映画に触発されたファールケー D. G. Phalke は、ラーマヤナなどの古代叙事詩を題材にして自ら映画をつくることを決心。ロンドンに渡って映画技術を学び、帰国した彼は1912年から『ハリシュチャンドラ王』の制作に着手する。その映画はマハーバーラタに出てくる伝説上の王を主人公にしたもので、1913年に封切られて大ヒットした。彼の成功は映画制作を促し、1910年代にひと桁であった制作本数は20年代から増加の一途をたどり、トーキー化された1930年代には三桁に達した。そして音声同調が可能になったトーキー化以後は、踊りに加えて歌が付きものとなり、インドにおけるポピュラー音楽のヒット曲はほとんどが映画から生まれるという現象が今日でも続いている。

映画が都市における最大の娯楽になりつつあった1930年代、音楽家もまた新しいパトロンを探していた (Baruah 1983: 130)。すなわち、政治経済的な変化の中で、藩王や領主たちは音楽家のパトロンから手を引き、演劇や歌舞などのパフォーマンスを支えた多目的な劇場の多くも映画館に代わっていったからである。レコード録音は、一部の音楽家の収入の足しにはなったが、生活を支える定期収入とはなり得ない。同様に映画産業は、インドにおけるポピュラー音楽の誕生と普及には貢献したが、古典音楽演奏を中心とするかつての宮廷楽師に活躍の場を与えるようなものではなかった (cf. Shankar 1969: 75)。激動の時代を生き抜いてきた職業音楽家のみならず、職業世襲的なカーストの枠組みを超えて音楽家を志す若者たちに生きる術と糧を与え、インド音楽の“新たなパトロン”に成り得たのはラジオ放送以外にはなかった。

2.3 ラジオ放送の開始

インドではじめてラジオ放送が行われたのは1924年のマドラスとされている (Awasthy 1965: 3)。この放送はアマチュアクラブ Madras Presidency Radio Club が行った試験的なものであった。1926年には、民間企業であるインド放送会社 Indian Broadcasting Company Ltd. がボンベイとカルカッタに放送局を設け、インド政府に対

表1 インドにおけるラジオの普及

年度／指標	ラジオ局数	ラジオ受信機数	カバー率% (対人口比)	カバー率% (対面積比)
1947	6	275,955	11	2.5
1951	26	685,508	20	12
1961	34	2,142,754*	55	37
1974	75	16,772,943	80	67.5
1980	86	20,674,113*	89	78
1993	148	120,000,000*	96	86

ゴスワミー (Goswami 1996: 183, 191) より作成。* はそれぞれ前年度の数値

し資金援助を要請するとともに定期放送への準備を始めた¹⁷⁾。1930年になると、インド政府はこのような放送局をインド国家放送サービス Indian State Broadcasting Service (ISBS) の管理下に置いた。そして、1936年には全インド・ラジオ放送 All India Radio (AIR) と名称をあらためて広範囲な放送を開始。1947年の印パ分離後のキー局は、デリー、ボンベイ、カルカッタ、マドラス、ラクナウ、ティルチラーパリの6都市（藩王国の5局を除く）であったが、その後キー局は拡大、受信機数の増大とともにラジオは急速に普及していくことになる（表1）。

その原動力となったのが他でもない音楽である。音楽はラジオ放送に不可欠なコンテンツであり、放送に最もふさわしい音楽ジャンルとして公式に推奨されていたのは、「古典音楽」であった¹⁸⁾。とはいえ、ラジオ放送が始まって間もない1930年代から1940年代にかけては放送室でのライブ演奏が中心であり、ラジオ局での演奏を引き受けてくれる一流の音楽家を探すのは容易なことではなかった (Awasthy 1965: 37-39)。インド独立以前、かつての宮廷楽師出身のガラーナーの巨匠たちのなかにはラジオ局で演奏することを意図的に避ける者も少なくなかった。どこの誰ともわからない者たちに、自分たちの技芸を披露することにはためらいがあったからである。世襲の職業音楽家にとって音楽は財産であり、生活の糧であり、簡単に分け与えるべきものではなかった。また、ガラーナーの師弟関係の中で音楽を学んだ者にとって、師匠を差し置いてラジオ放送に出演することもはばかられたのである。

そこで白羽の矢が立てられたのが音楽サロンの音楽家たちであった。サロンに集まる音楽家の中には、定まったパトロンを見つけられずに、いわゆる歓楽街 *cāklā* の一角において「踊り子 *nautch girl*」に音楽を教えたり、伴奏を務めることで生計をたてたりする者もいた (Kippen 1988: 23-24; Farrell 1997: 121)。踊りを意味する *nautch* には「売春」が含意されており、「踊り子」の教師やサーランギーなどの伴奏者もまた売春の補助者と見なされる傾向にあった (田森 2011: 599-604)。そのため、

女性歌手がラジオ放送に登場するようになると、かつて宮廷に属していた職業音楽家たちの中には、ラジオ放送への出演に対しさらに消極的になる者もいたのである。政府筋から「私生活がパブリック・スキャンダルになるような人々の音楽は公共放送で取り上げるべきではない」(Awasthy 1965: 39; Gupta 1995: 175) という通達がなされたのもちょうどそのころである。この通達のなかの「人々」が「踊り子」たちを想定対象としていたことは間違いない。

3 全インド・ラジオ放送 (AIR) における改革とその反響

音楽放送に対する取り組みや、AIR で生計を立てようとする音楽家の生活基盤に変化がおとずれたのは 1950 年代に入ってからのことである。1952 年から 1962 年まで情報・放送大臣を務めたケースカルは、西洋音楽の影響を受けた映画音楽を安っぽく品のないものと見なして AIR での放送を実質的に禁じる一方¹⁹⁾、古典音楽の復興と国民音楽化に注力した²⁰⁾。彼は、古代からの遺産を受け継ぐ古典音楽が「売春」と結び付けられ、新興中間層に不興をかっていた理由を英領インド帝国の文化振興の欠如とそれに先立つムガル帝国期のムスリムの影響とみなし、音楽や芸術は政府や社会によって管理されるべきものと考えた (Keskar 1967: 7-10; Lelyveld 1995: 55-57)。

ケースカルは、10 余年に及ぶ在任中に AIR の体制やプログラムについてさまざまな改革方針を打ち出した。その主なものとしては、

- a) 「新しいオーディション制度」の導入
- b) 「古典音楽の大衆化」への取り組み
- c) 「音楽の国民プログラム」の展開
- d) 国民オーケストラの試み²¹⁾
- e) 音楽に関するさまざまな問題に取り組むための音楽会議等の定期開催

などがあげられる。本稿では、ガラーナーに属する音楽家へのインパクトとの関係から、アワスティー (Awasthy 1965: 40-48) の記述に沿って、上記のうち a) ~ c) の 3 つに焦点を絞って検討してみたい。

3.1 「新しいオーディション制度」の導入

上記の改革のうち、音楽家たちに最もインパクトを与えたのは、a) 「新しいオーディション制度 New audition system」に基づくグレード (ランク) 制であった。それまでは、音楽を学んだことがない担当ディレクターたちがプログラムを作り、音楽家

の選定をし、出演料を決めていた。そのため、音楽家の質や出演料にはかなりのばらつきが認められた。そこで、北インドではバートカンデー音楽大学の学長も務めたラタンジャンカル S. N. Ratanjankar (1900–1974) を議長として委員会が組織され²²⁾、音楽家の採否と、トップランク、A ランク、B ランクというようなグレード判定を行う「審判制度 jury system」が導入されたのである。このグレード判定は報酬体系と直結していたため、音楽家にとっては重要な関心事となった。

この新しいオーディション制度は、ボンベイやカルカッタを中心とする大都市の音楽家たちから激しい抗議を受けることになる。その理由の一つは、審判員が音楽演奏の内容だけでなく、「個人面接」を行い、理論的な観点からの質問も行ったからである。議長のラタンジャンカルは、インド音楽の統一的な理論構築を試みたバートカンデーの一番弟子であり、彼もまたその意思を継承していた (Nayar 1989: 304, 323, 343)。すなわち、ガラーナー間で異なる音楽実践のあり方や個別の歴史というよりは、より広い視点からの音楽伝統の多様性と古典音楽の底流にある理論的一貫性を重視した人物といえよう。そのためか、審判員たちはそれぞれのガラーナーの特徴やプライドを考慮せず、画一的な価値観を押しつけているという印象を音楽家たちに与えた (Awasthy 1965: 41)。そのため、本格的な「個人面接」が予定されていた 1953 年ころまでには、多くのラジオ局で、新しい制度に抗議を行うためのアーティスト協会が結成され、大都市では当初予定された「個人面接」を実施することができなくなった (Awasthy 1965: 41)。そこで、この制度は改良を余儀なくされ、「審判制度」は「音楽審査委員会 MAB (Music Audition Board)」と名を改め、「個別面接」による音楽家への質問をやめ、音楽演奏の質のみでグレード判定がなされるようになる²³⁾。

ゴスワミーによれば、「1952 年に導入されたオーディション・システムは、ガラーナーの古い伝統を崩壊に導いた」という (Goswami 1996: 152)。すなわち、MAB による音楽家のグレード判定ではパフォーマンスの内容が重視され、ガラーナーの個別の権威といったものは何ら考慮されなくなったというものだ。確かに、ガラーナー伝統の崩壊とまでは言わないまでも、ラジオ放送における古典音楽と音楽家の位置づけ、ランキングや報酬体系が伝統的なガラーナーのあり方や音楽家のアイデンティティに変化を与えたことは間違いない。しかし、このような言説が生まれる背景には、ケースカルがガラーナーを前近代的な遺産とみなしていたように、ガラーナーのギルド的で閉鎖的な負の側面にのみ注目する傾向があったことを見逃すことはできない。

3.2 「古典音楽の大衆化」への取り組み

一方、一般大衆への古典音楽の普及に最も大きな役割を果たしたのは、b)「古典音楽の大衆化 Popularizing Classical Music」であろう。1952年から1953年にかけて、「古典音楽の大衆化」をスローガンとして、各キー局はその方策を競わされた。その結果、最も容易な方法として取られたのは、音楽放送に占める古典音楽の時間枠の拡大であった。そして、ほとんどのキー局が一様に音楽教育のプログラムを導入し、デリーを中心とする「音楽の国民プログラム」との連動を図ったのである。

この取り組みから約10年後、1961年のAIRの年間放送時間は、109,334時間²⁴⁾。そのうち、音楽の放送時間は51,184時間で、全体の46.7%であった(Awasthy 1965: 33)。また、西洋音楽は2,107時間で、音楽放送時間の約4%にすぎない。すなわち、音楽放送の約96%がインド音楽ということになる。このインド音楽のジャンル別内訳を見てみると(図1参照)、古典音楽(声楽・器楽)52%、軽音楽²⁵⁾26%、宗教音楽12%、映画音楽7%、民俗音楽3%となっており、いかに古典音楽に多くの時間が割かれているかがわかる²⁶⁾。なお、映画音楽も7%と僅かではあるが放送されている。これは、1957年の新番組『バラエティ・インド (Vividh Bharati)』の放送開始にともない、映画音楽の実質的解禁が見られたことによるものであろう²⁷⁾。

このようなAIRの方針に基づく時間枠の拡大や音楽プログラムの刷新により、古典音楽を聴く聴衆の裾野が拡大すると同時に、1961年には年間約1万人の音楽家がAIRで演奏を披露した。1961年のキー局は34を数えることから(表1)、1局あたり

■ 古典音楽 ▨ 軽音楽 □ 宗教音楽 ■ 映画音楽 ▤ 民俗音楽

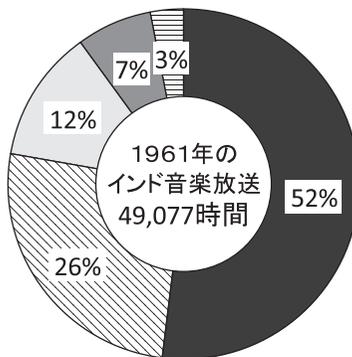


図1 インド音楽放送の内訳
アワスティー (Awasthy 1965: 33) のデータに基づき作成

の単純平均で約 300 人が演奏したことになる。その中には、音楽演奏を世襲としない、いわゆる“新しい世代”が含まれており、彼らはその都度の音楽演奏によって報酬を受け取ることに對しても躊躇はなかった (Neuman 1990 (1980): 172)。すなわち、音楽演奏によって都度の対価をもらって生計を立てることを、下層カーストの生業と同等なものとは考えない世代が生まれたことを意味する。このような現象は、都市における音楽家の社会的位置づけの変化にも寄与したと考えられる。

3.3 「音楽の国民プログラム」の展開

「古典音楽の大衆化」がケースカルの文化政策の一端を明示するスローガンであったのに対し、c)「音楽の国民プログラム National Programme of Music」は古典音楽を普及するための具体的なプログラムであった。

このプログラムの中核は、毎週土曜のゴールデンタイムに「国民音楽 National Music」の時間を設け、全インド的に名の通った実力派の巨匠の音楽を放送することであった。ちなみに、その第 1 回目の演奏はシタール奏者のラヴィ・シャンカル Ravi Shankar が務めた (Menon 1980: 35)。「国民音楽」はインドを代表する音楽家の演奏を看板とし、様々なガラーナーを代表する巨匠たちが紹介され、地域を代表する音楽家たちにも登場の機会が与えられた (Mukherjea 2010)。このプログラムによって聴衆は、様々なガラーナーや地域を代表する音楽家の演奏を聴く機会に恵まれることになる。

ただし、AIR は当初、「国民音楽」とは何かという定義を明確にはしなかった (Awasthy 1965: 45)。そもそも、1916 年の第 1 回全インド音楽会議 (AIMC) でバートカンデーが提唱した“国民音楽”とは、北インドと南インドの二つの古典音楽の理論的・歴史的な統一あるいは補完的な関係を意味していたが (Bhatkhande 1974 (1916): 43)、「音楽の国民プログラム」は北インドと南インドに分かれた古典音楽の差異を明らかにし、ヒンドウスターニー音楽におけるガラーナーの存在を知らしめることになった (Awasthy 1965: 46-48)。すなわち、バートカンデーの意に反して、「国民音楽」はインド古典音楽の統一性というよりは多様性を明示することになったのである。そして結果的にはあるが、かつての AIMC において専門家の間で議論された「流派」としてのガラーナーの存在が、ラジオ放送によって一般の聴衆にも知られるようになって行ったのである。

しかし、そのことは必ずしもラーガ演奏における音楽的解釈や演奏スタイルの違い、作曲された小作品 (バンディシュ *bandish*) のオリジナリティやルーツといった

ものを明確にするものではなかった。すなわち、ガラーナーという用語はある程度まで普及したが、その具体的な特色や個々の家系と結びついた歴史性は不明確なまま放置されていたと言えよう。このことは、バートカンデーがガラーナーの巨匠から音楽を学びつつバンディシュの収集を行い、その理論と歴史を再構築する際に捨象した問題、すなわちムスリムの世襲音楽家たちによって形成されたガラーナーのオリジナリティ＝個別の音楽財産の由来を明らかにすることなく出版化（公共化）を行った問題（cf. Bakhle 2005: 126–127; Nayar 1989: 93; 田森 2012: 156–157）を想起させる²⁸⁾。

さて、これまでの第2節では宮廷にかわる“新たなパトロン”として登場したメディアとラジオ放送（AIR）について概観し、本節では20世紀後半に入って行われたAIRの改革とその反響と問題点について整理した。次の第4節では、AIRの登場がガラーナーに属する音楽家の生活世界や音楽伝統にいかなるインパクトを与えたのかを明らかにする。そして、その後の第5節では、本節で取り上げたAIRの登場と改革、そしてそれらによる各種のインパクトと音楽家の適応戦略（次節）が、今日の音楽状況とガラーナーの現在に与えた影響について検討してみたい。

4 “新たなパトロン”としてのAIRのインパクトと音楽家の適応戦略

ラジオ以前、コンサートは城壁に囲まれた宮廷の中で、藩王・領主やその家族、家臣や賓客などの限られた人々のみを聴衆として行われていた。宮廷楽師としての安定的な地位を得られなかった音楽家は、「踊り子」のいる音楽サロンでの伴奏者に甘んじるしかなかったが、そこも一般の人々とは縁の薄い場所であった。それに対し、音楽家の“新たなパトロン”になったAIRは音楽を宮廷やサロンの外に連れ出し、「古典音楽の大衆化」に寄与したことは間違いない（Chatterjee 1987: 142）。英領インド帝国期まで音楽と音楽家のパトロンであり続けた宮廷に代わり、インド独立後においては、AIRがその役割を果たすようになったのである。

4.1 音楽家の生活世界へのインパクト

それではAIRの登場によって音楽家の社会経済的生活はどのように変わったのであろうか。具体的なケースと数字をもとに検討してみたい。

1969年時点におけるニューマンの調査によれば（Neuman 1990 (1980): 173）、デリーのAIRに勤務する音楽家は常勤および非常勤合わせて713人²⁹⁾。その音楽領域の内

訳は、ヒンドゥスターニー音楽が 554 人、カルナータカ音楽が 146 人、その他 13 人であった。デリーはインドの首都であり、北インドの中心都市であることを考えると、北インドのヒンドゥスターニー音楽と南インドのカルナータカ音楽の演奏家の比率は妥当と思われる³⁰⁾。なお、常勤とは休日を除く毎日、定められた時間にラジオ局に待機し、その日定められた演奏を行って定額の月給を受け取る者。非常勤は、その都度ラジオ局に出向いて 1 日あるいは 1 回の演奏ごとに報酬をもらう者である。非常勤の演奏頻度はまちまちで、年に数回の者もいれば月に数回の者もいる。

ヒンドゥスターニー音楽に属する 554 人の音楽家のうち、常勤 96 人 (17%)、非常勤 458 人 (83%) となっており、非常勤が大多数を占めている (表 2)。古典音楽の奏者 289 人のうち 63 人 (22%) が常勤、226 人 (78%) が非常勤である。このうち、常勤の勤務形態から先に見ておこう。例えば 1969 年におけるデリー局の放送時間は朝 7 時 10 分から夜 11 時 50 分までで、そのうちの午後 1 時半から 5 時までには放送がなかった。1 日は早番と遅番の 2 交代制となっており、早番は午前 6 時から午後 2 時まで、遅番は午後 4 時から深夜 12 時までそれぞれ 8 時間のシフトであった。入社すると、その日の演奏予定が張り出されており、1 日に 20 分あるいは 30 分の演奏を 3 回程度演奏することがルーティーンとなっていた。他に楽器アンサンブルの一員として駆り出されたり、リハーサルに時間をとられたりすることもあったが、1 日の多くの時間が待機状態であった。しかし、そのような空き時間を自分や子弟の稽古時間に使えるわけではなく、また緊急の際のピンチヒッターとしていつ演奏の声がかかるかわからなかった。

ゴスワミーによれば AIR はかつての宮廷楽師たちにはなかった自由と知名度を与えたという (Goswami 1996: 150–151)。確かに、かつての宮廷楽師の多くは藩王や領主の私有財産のように扱われ、移動の自由や、自らの意思により他宮廷で演奏を行える自由は少なかった。一方、AIR の常勤音楽家がかつての宮廷楽師以上の時間的自由を与えられていたかどうかは簡単には比較できない問題であろう。なぜなら、宮廷楽師の時代の方が自分や子弟の稽古の時間などに使える時間が豊かであったと考える

表 2 AIR デリー局の常勤と非常勤の人数 (割合)

勤務形態	総人数	古典音楽
常勤	96 (17%)	63 (22%)
非常勤	458 (83%)	226 (78%)
合計	554 (100%)	289 (100%)

ニューマン (Neuman 1990 (1980): 258) より作成

音楽家も少なくないのである (Kippen 1988: 30)。例えば、シャージャハーンプル・ガラナー (サロード演奏を世襲とする家系) に属するイルファーン Irfan Khan (1956年生まれ、男性、ムスリム) は、「音楽家にとって現代とそれ以前の時代とでは、どちらの環境が音楽に適していると思うか」という筆者の問いに以下のように答えている³¹⁾。

「昔の方がよかった。今はもう王や貴族のような音楽のバトロンがいない。かつて音楽家は他のことをして働く必要がなかった。宮廷楽師になれば1日中練習して過ごし、音楽を子供や弟子に伝えるだけでよかった。今日では、音楽以外の余計なことに首を突っ込まなければならない。家族を養い生活するためには、学校で教えたり、ラジオ局で働いたり、場合によっては他の職を見つけなければならない。今や音楽家は自分の音楽を追求する時間も教える十分な時間もない」

すなわち、今日の音楽家は時間的自由が留保されないため、音楽活動や子弟の教育に集中することができないというものだ。かつての宮廷楽師はパトロンに奉仕する日時はほぼ決まっており、演奏の時間帯は夕方から夜にかけての限られた時間が一般的で、それ以外の時間は自らの修業や子弟の音楽教育に一定の時間を投下できた。すでにAIRにおける音楽家の1日の生活を概観したが、そこでは出演時間それ自体は少ないものの、待機やリハーサルなどで時間が消費され勤務中の自由時間は限られていたことがわかる。

表3 AIR デリー局のグレード別／勤務別形態別スタッフ数

グレード	声楽		器楽		合計
	常勤	非常勤	常勤	非常勤	
Top	0	3	1	6	10
A	4	20	15	13	52
B-high	3	19	25	26	73
B	0	67	15	72	154
合計	7	109	56	117	289

ニューマン (Neuman 1990 (1980): 258) より作成

表4 AIR デリー局、1969年における報酬体系

グレード	常勤 (報酬/月)	非常勤 (報酬/日)
Top	Rs. 590	Rs. 125/- to 200/-
A	540	80/- to 120/-
B-high	(A と B の間)	60/- to 75/-
B	350	40/- to 55/-

ニューマン (Neuman 1990 (1980): 178, 258) より作成。単位ルピー (Rs.)

さて、AIRは1952年からオーディションによるグレード制を導入したことはすでに述べた。グレードはトップランクからBランクまで4段階。1969年におけるデリー局の場合、北インドの古典音楽に属する289人のうちトップランクはたったの10人、一方Bランクは154人となっていた(表3)。

トップランクとは、ラヴィ・シャンカルのような全インド的に名の通った巨匠で、すでに評価が定まっていることからオーディションが免除された者たちと考えるとよい。Aランクは一定の評価が定まった音楽家、B-highは現在売り出し中か中堅的な音楽家、そしてBランクは音楽家としてのキャリアを踏み出した若い音楽家などが含まれている。注目したいのは、トップランクの10人のうち9人が非常勤、Bランクの154人のうち139人が非常勤というように、非常勤の割合が高いこと。その一方、常勤の人数(割合)が高いのは器楽の56人。そのうち半数の28人が打楽器などの伴奏者である³²⁾。この理由は、経済的合理性と関係していると思われる。すなわち、演奏機会が多く、様々な主奏者との組み合わせが可能で応用の効く伴奏者を常勤で雇っておいた方がコスト・パフォーマンスがよいのである。

既述のように、グレード制は音楽家のスキルを階層化するだけでなく、報酬体系と直接的に結びついている。常勤は月給、非常勤はその都度の支払い(1日あるいは1演奏)という違いはあるが、ともにグレードによって報酬が階層化されている(表4)。まず常勤の報酬体系からみてみよう。1969年のデリー局では、Bランクの音楽家の月給は最大350ルピー、Aランクでは540ルピー、そしてトップランクは、Aランクの月給に50ルピーが加算されるシステムとなっていた。

しかし、AIRにとってもトップランクの音楽家にとっても常勤が常に得策とはいえない。AIRにとって、固定の高給取りを増やすことは財政を圧迫する要因となる。一方、AIRの月給より高い報酬をコンサート活動やレコード録音などから得られる音楽家にとって、トップランクとしての名誉が維持されつつ束縛の少ない非常勤でいることの方が得策ともいえる。逆にBランクの非常勤職は若手の音楽家に門戸を開く登竜門的な意味があると同時に、その報酬は最小限に抑えられる。

それでは、非常勤のグレードと報酬はどのような関係にあったのだろうか。1969年の資料では、古典音楽の奏者でトップランクは1日あたり125ルピーから200ルピー、Aランクで80ルピーから120ルピー、B-highで60ルピーから75ルピー、Bランクで40ルピーから55ルピーと定められていた(表4)。すなわち、Aランクで1日の報酬が120ルピーとした場合、月に5日間演奏すれば、常勤の月収を超えることになる。しかし、非常勤の演奏は多くてもせいぜい月1~2回であることから安定収

入を期待することはできない。したがって、非常勤が生活を安定させるためには、他の仕事を兼業する他ない。一方、常勤の場合は待機時間が多い割には、自分の練習や子弟・生徒の稽古に時間を使うことができず、他の音楽活動を兼業することは困難となる。

例えば A ランクの音楽家のモデルによって収入の試算をしてみよう（すべて 1969 年の水準で計算）。A ランクの常勤音楽家の最高月収は 540 ルピー、年収になおすと 6,480 ルピーである。一方、A ランクの非常勤の場合、この音楽家が毎月 1 回の演奏で 120 ルピーの報酬を得た場合の AIR からの年収は 1,440 ルピー。他に毎月 1 回のコンサートにより 150 ルピーを得られるとした場合の年収は 1,800 ルピー。他に、外国人の生徒 3 人に月 200 ルピーで音楽を教えたとするとその年収は 7,200 ルピーとなる。これら 3 つの収入を合計すると、10,440 ルピーとなり、常勤の年収の 1.5 倍以上となる。もちろん、これは一つの試算にすぎない。コンサートの数や生徒の数は毎年増減があるのが自然である。

さて、AIR の報酬は 1970 年代から急激に上昇しており、とりわけトップ・グレードの上昇は著しい（表 5）。この理由は、1960 年代から 70 年代にかけて、海外コンサートに出かけて名を挙げた音楽家の出演料アップによるところが大きいと推察される。また、80 年代にはテレビ放送の普及も著しい。テレビ放送の場合は、AIR のグレードに応じた報酬に加えてさらに 50% が「テレビ出演料」として支払われるようになっていた（Kippen 1988: 32）。

同様に音楽祭などの演奏会の開催費用も大幅にアップしている。1960 年代まで、名の通った音楽祭は州政府などの援助とチケット販売によって成り立っていたが、1970 年代以後そのコストは急上昇していく（McNeil 2004b: 205）。やはり海外で評価された「著名人」の出演料が上がり上がったことが音楽祭・演奏会のコスト上昇の大きな要因となったと考えられる。3～4 日続く音楽祭で、1 日 2 名程度の「著名人」と、

表 5 AIR におけるグレード別報酬とその変化（古典音楽／非常勤）

年度／グレード	Top	A	B-high	B
1953-1969*1	200	80-120	60-75	40-55
1970 *2	400	175-250	90-150	80-100
1981 *2	500	250-400	125-200	75-120
1985 *2	750	350-500	200-275	100-160
1989 *2	1500	600-1,000	350-500	50-300

*1：ニューマン（Neuman 1990 (1980): 258）より作成（1969 年のデータに基づく）

*2：ゴスワミー（Goswami 1996: 130）より作成。単位：ルピー（Rs.）

それに続くクラスの音楽家数名を呼べばその金額は地方自治体の予算やチケット収入ではとても賄えない額となる³³⁾。必然的に、企業のスポンサーが必要となるが、そのような音楽祭・演奏会はスポンサーの意向を無視できないものとなることはいうまでもない³⁴⁾。

なお、AIRでは1970年代から16歳から24歳を対象とした音楽競技会を毎年開催している。競技会の入賞者への副賞は、オーディションを経ないでBランク音楽家として登録されるという特典が得られることから、音楽家を目指す若者の登竜門の一つとなっており、年間約2,000人の若者が参加している（Baruah 1980: 131）。一方、若手の音楽家の中には、演奏活動の実績を積み評価を上げてから、AIRのオーディションを受けようという者もある（Kippen 1988: 29）。AIRのグレードは、ラジオ放送での報酬を決定するのみならず、コンサートなどの報酬を決定する際にも参照されるが、一度決定されたグレードはなかなか変更されないという難点があった³⁵⁾。そのため、最初の評価でのグレードを上げる目的で、すぐにはオーディションを受けずに、まずは実績と評判を積み上げるという戦略が生まれることになる。しかし、音楽を専門として生きようとする大多数の者は何らかの収入を確保する必要に迫られ、そのあたりの駆け引きの中で生活を成り立たせていかねばならないのである。

経済的生活基盤の問題については、教師の場合も同様である。大学や音楽学校の教師でいることは、社会経済的な安定が得られる一方、音楽家としての知名度の向上や商業的な成功は困難になる。例えば、パートカンデー音楽大学でサロード科の助教授（1998年当時）を務めていたダル Narendra Nath Dhar（1954年生まれ、男性、ヒンドゥー）は、当時はあくまで大学の教職を優先させ、休暇時などに演奏活動を入れつつ、海外公演等のチャンスを窺っていた³⁶⁾。1990年代後半以降の音楽世界において、経済的安定と商業的成功の両方を得るためには、実力がものを言うと同時に国内外での演奏活動などのチャンスやイベント・プロデューサーなどとのネットワークに恵まれる必要がある。したがって、安定をとるか、可能性にかけるか、いずれにしても変化する環境においては複数の収入源と可能性を担保しておくことが理にかなった戦略の一つであることは間違いないであろう。

4.2 音楽伝統や慣習に与えたインパクト

AIRは音楽のパトロンとなり、「古典音楽の大衆化」に寄与しただけでなく、インドの音楽伝統それ自体にも影響を与えた。例えば、演奏時間の厳密な制限は演奏時間の短縮を迫っただけでなく、音楽家の演奏態度や生活習慣などにも変化をもたらした

(Goswami 1996: 153–156)。かつての巨匠たちは、どのようなラーガを演奏するか予告なしに始めることも多く、その演奏時間はパトロンの都合を別にすれば音楽家に委ねられていた。しかし、そのような自由度は狭められることになる。

演奏時間の制限とそれに合わせた演奏内容の変化は、ラジオ放送に先立ち、レコード録音の出現によってすでにもたらされていた。すなわち、一曲が2時間以上はかかる本格的なラーガ演奏を、3分前後にまとめるためには演奏の全体構成を見直さざるをえないのである。一方、AIRのプログラム単位の放送時間は初期のレコード録音時間よりは長かったものの、10分、15分、30分などと厳しく決まっており、その時間に合わせて演奏を終えなければならない。聴衆の反応がみられないスタジオの中で、決められた制限時間内でのコンパクトなパフォーマンスが求められるようになったといえよう。

ラジオやレコードの時間的制限は、パフォーマンスの際の全体構成と内容、あるいは聴かせどころの再考を音楽家に迫った (e.g. Shankar 1969: 76)。また、性能のよい音響機材や集音器・拡声器の登場によって、細かな演奏技巧のプレゼンテーションにも変化を与えた (Atre 2000: 90; Goswami 1996: 156–157)。そして、これらの変化に対しては、一般の聴衆よりも音楽学者や音楽評論家の方がより敏感なことは言うまでもない (Atre 2000: 144–150)。そのため音楽家は、少数の音楽愛好家が集まるプライベート・コンサートでの演奏と、短い時間内で技量が試されるスタジオでのレコード録音、不特定多数が聞くラジオ放送での演奏、チケットを買った聴衆が足を運ぶパブリック・コンサートでの演奏とでは、選曲や内容構成を変えるようになっていったと推測される。バートカンデー音楽大学で教えるダル (既出) は、聴衆の変化と演奏内容との関係について以下のように述べている³⁷⁾。

「20～30年前 (1960年代～1970年代) の聴衆と現在の聴衆では大きく異なっている。多くの聴衆は、古典音楽と準古典音楽と民謡調の音楽との区別がつかない。そして古典音楽よりも準古典音楽や民謡調などの軽い音楽を好む傾向にある。したがって、われわれは聴衆をも教育していかなければならない。30年前のサロード演奏家であれば、民謡調の音楽を頼まれても断ったであろう。しかし、現在では聴衆の好みに合わせるのがより音楽家の成功、すなわち経済的な成功を得ることにつながる」

このような言説に代表されるように、あらゆる人々に門戸が開かれたはずのインド古典音楽ではあるが、「音楽家としての成功」の今日的あり方に対する批判は多くの音楽家や批評家から聞こえてくる。しかし、この問題は音楽家の姿勢のみに帰せられる問題ではない。ダルが、指摘しているように聴衆の音楽に対する知識や嗜好性もま

た変化してきおり、古典音楽と準古典音楽（軽古典音楽）の区別がつかない聴衆も少なくないのである。

夜通し行われる野外コンサートなどにおいて、かつてラーガ1曲あたり2時間は費やされていたものが、ラジオ局の放送時間、レコードやカセットの録音時間（尺）に合わせて30分から1時間程度の演奏が主流になった。しかも、一般大衆に受け入れられやすく、短い時間での演奏に適しているのは、軽古典と呼ばれる歌詞を優先した比較的感情的移入しやすい音楽や民謡調の音楽である。伝統的なガラーナーの古典音楽をかつてのようにそのまま披露することは、必ずしも音楽家としての商業的成功にはつながらない（cf. McNeil 2004b: 228）。そのため演奏の場や集まる聴衆の顔ぶれによって、曲目を選びアレンジを工夫することが必要とされる場合もあるのだ。

4.3 音楽家の社会的地位やイメージに与えたインパクト

また、AIRが主導した古典音楽の国民音楽化は、音楽家の社会的地位やイメージも変化させた。インドの音楽文化に与えたAIRの影響は、新しいパトロンとしての役割を担い、音楽演奏の構成や演奏習慣に変化をもたらしただけではなかった。AIRの最も大きな貢献の一つは、「売春」との結びつきをはじめとする社会的要因によって軽蔑されていた音楽芸能や音楽家の社会的イメージの改善に寄与したことであろう。

英領インド帝国期において音楽家が蔑視の対象となったのは、植民地支配下の社会政治状況において、伴奏者を中心とする世襲音楽家たちが「売春」と結び付く一群（最下層のカースト）と見なされ、最も人口の多い中間層から忌避されたことに由来する。支配カーストの多くはパトロンとして有力な楽師を宮廷に囲い、ヒンドゥスターニー音楽の発展に寄与したものの、ムスリムを中心とする一般の楽師たちは概してカースト社会の最下層に位置付けられた。このことは、英領インド帝国下で行われた国勢調査におけるカースト統計の問題や、ナウチの教師や伴奏者として「売春」の補助者と見なされたことと無関係ではない（田森 2000; 2011）。19世紀の後半以降、職業音楽家はカーストの底辺に位置付けられ、さらには「踊り子」と重なる享乐的なイメージと結び付けられていたのである。20世紀に入ってからも、いわゆる宮廷社会の音楽や舞踊に接することのなかった都市の新興中間層の人々にとって³⁸⁾、舞踊は歓楽街を連想させるものであり、その技芸を学び職業とすることには大きな抵抗があったといえよう。インド独立前の生まれで、女性初の本格的なサロッド奏者となったシャラン・ラーニー Sharan Rani Backliwal（1929年生まれ、ヒンドゥー）は、1930

年代の当時を振り返って次のように述べている（田森 2011: 603）³⁹⁾。

「私は5～6歳のころから舞踊に興味をもち、8歳にはビルジュ・マハーラージ Birju Maharaj（今日の北インド古典舞踊カタックの第一人者）の父からカタック・ダンスを習うようになった。しかし、私が舞踊に真剣に取り組みたいことがわかると、両親や周りの者たちは難色を示した。当時、女性が舞踊を習うことは、社会的に困難なことだった。そこで私は舞踊をあきらめ、アラウッディーン・ハーン Allauddin Khan（ラヴィ・シャンカルの師匠）からサロードを習うようになった」（括弧内筆者注）

ところが1950年代後半以降、ヒンドウスターニー音楽が新興中間層を中心とする人々に「国民音楽」として受け入れられるようになり、多様なカースト出身者たちが音楽学校で音楽理論を学び、ヒンドゥーがムスリムの師匠についてガラーナーの音楽を実践的に修得し、ある者は音楽教師に、ある者はプロの演奏家を目指すようになるに至って、都市における職業音楽家や女性音楽家の社会的位置づけにも大きな変化が見られるようになる。

例えば、「売春」と結び付く音楽としてラジオ放送への出演が控えられていたバーイーたちには、かつての宮廷音楽を今に伝える功労者として名誉を回復し、「デーヴィー」としてAIRに登場するようになったのである（Awasthy 1965: 39）。「デーヴィー」とは、文字通りはヒンドゥーの女神を意味し、歌姫的な意味合いで用いられている⁴⁰⁾。今日では、〇〇・デーヴィーのように映画女優の芸名として用いられることも少なくない。

また、同様に音楽家の呼称も変化した。かつて世襲のムスリム音楽家、特にサーランギーやタブラーなどの伴奏者には“サーランギー屋 *sārangiwalla*”や“タブラー屋 *tabalchi*”という軽蔑的な呼称が用いられることも少なくなかった（Neuman 1990: 183–184）。それが、1950年代以降はサーランギー奏者 *sārangiyā* やタブラー奏者 *tabliyā* という一般的な言い方に替わり、主として声楽家やシタール、サロードの主奏者に用いられていたハーン・サーヒブ *khān sāhib* という敬称もムスリム音楽家全般に用いられるようになったこともラジオ放送の影響と無関係ではないだろう。

このように、AIRは伝統的な音楽家たちの“新たなパトロン”となり、古典音楽の大衆への浸透、音楽家の演奏態度や生活習慣の変化、人々の音楽家へのイメージの改善に寄与したことは間違いない。その一方で、音楽家のインタビューにもその一端が現われているように、ラジオ放送などの発達に伴うパトロンと聴衆の変化によって、「音楽家としての成功」のあり方がかつてと大きく変化していることがわかる。次節では、1990年以降の今日的な音楽状況について言及しつつ、第3節で整理した1950年

代から 1960 年代にかけての文化政策を背景とする AIR の改革、および本節で明らかにした AIR のその後の音楽家世界へのインパクトが、ガラーナーの現在に与えた影響について若干の考察を加えてみたい。

5 AIR の功罪：1990 年代以降の音楽世界とガラーナーへの影響

ガラーナーの「形成期後期」から「ポスト形成期」への過渡期にあたる 20 世紀前半から後半にかけての時代は、ナショナルなレベルでの社会改革とともに、音楽教育やラジオ放送、音楽産業などが著しく発展を遂げた時代でもあり、音楽家の生活基盤にも大きな変化をもたらした。かつて、伝統的なガラーナーの中核を担った世襲の楽師たちは、藩王・領主という有力なパトロンの庇護のもとに音楽演奏と修行に打ち込み、一定水準に達した音楽家の子弟は父兄のポストを引き継ぎ、あるいは親族ネットワークを頼って移動し、職位を得ることも可能であった。その後、新たなパトロンとなり、ヒンドゥスターニー音楽の生産者と消費者を結びつける媒介者となったのは学校やラジオ／テレビ局であり、教師や放送局付き音楽家という新たな職位を生み出した。

それから半世紀を経た今日では、音楽とは直接の関係をもたない企業が媒介者（スポンサー）⁴¹⁾ となるケースが増えている。1990 年代以降の音楽世界において、音楽家にはイベント・プロデューサーやコーポレート・スポンサーとの個別のネットワークを築いていけるある種のビジネス・マインドや、異なる聴衆の嗜好性を敏感に感じ取り演奏に反映させられるアレンジ能力も求められている（McNeil 2004b: 203–214, 227–229）。演奏会やレコード録音で十分な生計を立てられる音楽家の多くは、器楽形式に声楽的特徴（*gāyakī-ang*）を取り込み⁴²⁾、打楽器とのスリリングなリズム的掛け合い（*sawāl-jawāb*）を見せ場とするなど⁴³⁾、20 世紀前半までの音楽伝統にとらわれない音楽スタイルを発展させた者たちであり、その成功は社会音楽的な適応戦略の賜物であったと推察される⁴⁴⁾。

音楽家たちはパトロンと聴衆の変化、および社会経済的な環境変化に翻弄されてきたと言えるが、その一方で彼らの中には美的価値観や演奏方法に新たな変革を持ち込む者たちがおり、その適応戦略は“音楽そのもの”にも変化を与えてきたのである。例えば、全世界的にコンサートを行い、数多くのレコーディングを行い、インド国内においてもラヴィ・シャンカルに劣らぬ人気を得ているサロード奏者にアムジャド・

アリー Amjad Ali Khan (1946 年生まれ, 男性, ムスリム) がいる。彼はインド独立前にすでに音楽家としての地位と名声を得ていた父親や自分が属するガラーナーの音楽とは異なる独自のスタイルを発展させた。彼は, 伝統的な器楽演奏に, 声楽のスタイルを取り込み, 時には民謡調の味付けを施し, また独特な早弾き演奏技術を駆使して今日の名声を得たといえるだろう。彼は, 変化する社会での音楽のあり方に次のように答えている⁴⁵⁾。

「平屋のレンガの家は高層住宅へと変わる, 音楽もまた時代とともに変化する。私の演奏をとにかく言う者もいるかもしれないが, 誰も私のように弾けないだろう」

ラジオの普及が進んだ 1960 年代以降に生まれ, ムスリムが中核となるガラーナーの系譜関係や婚姻関係に縛られないヒンドゥーの「新しい世代」は, さらに異なった価値観を有している。ヒンドゥーの非世襲音楽家から音楽を習ったサロッド奏者のプラッテューシ・バナジー Prattyush Banerjee (1969 年生まれ, 男性, ヒンドゥー) は, 今日の音楽環境について以下のように述べている⁴⁶⁾。

「昔はレコードやカセットなどなかったから, 自分のガラーナーのスタイルしか学べなかったが, 現在では (ラジオやコンサートなどの) 録音された音楽を分析してよりよいものを自分の演奏に取り込むことができる。他の人間の技術・スタイルを取り入れてアレンジすることによって自分のスタイルができあがる。ガラーナーの世界は狭い。音楽の世界はすでにオープンになっている。今日の世界の方が自由な音楽活動に適している」(括弧内筆者)

自分たちが世襲してきたガラーナーの音楽伝統を誇り, かつての社会環境を懐かしむイルファーン (前掲, 4-1 節参照) のような世襲音楽家の声に対して, 「新しい世代」に属する非世襲音楽家たちの多くは, ガラーナーを超えていく個人の音楽を積極的に肯定している。このことは, 師弟関係の中でのみ音楽的实践知が伝承されると同時に, 音楽家の社会的位置づけに係わる社会音楽的なアイデンティティが形成されるという実践共同体としてのガラーナーの変容を物語るものであり, ラジオを中心とするマスメディアの発達と市場経済の浸透によってもたらされたといっても過言ではないだろう⁴⁷⁾。ただし, このような変化が音楽家のガラーナーへの帰属意識を弱める要因になってはいないことには留意する必要がある (cf. Ranade 1997: 120)。すなわち, 今も昔も, 個人的な技量の土台となる伝統的实践知の源泉はガラーナーにあり, 自らの社会音楽的アイデンティティについてはガラーナーの権威と師匠の名をもって語る以外にないのである⁴⁸⁾。

さて, これまで AIR がインド独立後における「古典音楽の大衆化」を担い, 音楽

家の新たな雇用先を創出し、音楽演奏の時間的構成などに変化を与え、そして音楽家の社会的イメージの改善に寄与したことをみてきた。そこでは、AIR がガラナーの存在を一般に知らしめつつ、その伝統的権威を崩壊させたことが、「古典音楽の大衆化」への貢献として指摘されていた。しかしながら、ケースカルらがあたかも仮想敵の一部のように見なし、ゴスワミーらはその伝統の崩壊を肯定的に捉えるガラナーのギルド的側面のみ注目してよいものであろうか。この問題について、20世紀後半における「国民音楽」とガラナーの関係に焦点を当てつつ検討してみたい。

すでに冒頭でも触れたように、伝統的な音楽家たちが自らの権威をガラナーという言葉を用いて語るようになったのは、大学での音楽教育がカリキュラム化されていく1930年代以降と考えられるが、音楽学者や音楽のパトロンたち以外の人々には馴染みの薄いものであった。ガラナーという言葉が人々の間に浸透しはじめたのは、既述したように、AIR が1950年代に入って開始した「音楽の国民プログラム」によるところが大きい。このプログラムにおいて、おそらくは初めてガラナーと「国民音楽」が結び付いたのである。

それによってガラナーの音楽が「共有化」「公共化」され、マスメディアを通して異なるガラナーの演奏を聴く機会が増える一方、ガラナーの特徴を示す演奏技術やフレーズのコピーやアレンジなどが可能になり、独自の音楽スタイルを有する「流派」としてのガラナーの存在が希薄化したのである (Baruah 1983: 132)。すなわち、ラヴィ・シャンカルが「ミックスされたスタイルが、さらにメディアを通して流布されている」と答えているように⁴⁹⁾、聴衆に受け入れられる個人のアレンジ能力が求められ、ガラナーの特定が困難なヒンドウスターニー音楽が日々再生産されるようになっているのである。したがって、実に皮肉なことではあるが、「新しいオーディション・システム」「古典音楽の大衆化」「音楽の国民プログラム」などによってガラナーという言葉・概念が一般に周知されるようになったその時には、すでにガラナー固有の伝統的スタイルは不明瞭になっていたと言わざるをえない (cf. Vyas 1995)。すなわち、ガラナーの差異や特徴といったものが明確にされないままに、その用語のみがAIR を中心とするマスメディアによって一般化され、そのオリジナリティやルーツを辿ることが困難になってしまったのである。

このことは、すでに指摘したように、バートカンデーがインドの“国民音楽”を希求する際に軽視した、ヒンドウスターニー音楽のムスリムの貢献やガラナーのオリジナリティ保存の問題にも通底する。そして、この問題がバートカンデーの業績と意思を引き継いだラタンジャンカルらの後継者たちや、彼らの影響を受けたケースカル

の文化政策の背景にある負の遺産の一つとも考えられるのである。

6 まとめと展望

これまで見て来たように、北インドにおける古典音楽の近代化、すなわちその大衆化と国民音楽化においては、伝統音楽教育における古典音楽の標準化とともに、ラジオ放送がそのプロセスに欠かせない役割を果たしてきたことは明白である。本稿においては、1950年代に入って行われたAIRの改革とその動向について整理し、インド音楽や音楽家の生活世界に与えたAIRのインパクトについて検証すると同時に、ガラナーの権威や閉鎖性、ラーガの解釈の差異といったものが「古典音楽の大衆化」を阻む原因の一つと見なされる傾向にあったことを指摘した。

「古典音楽の大衆化」をスローガンに掲げるケースカルのAIR改革のもと、「音楽の国民プログラム」によって古典音楽は普及し「国民音楽」としての位置づけを得たが、その定義は不明瞭であった。バートカンデーが提唱した“国民音楽”とは、北と南の二つの古典音楽の統合を目指すものであったが、「音楽の国民プログラム」は北と南に分かれた古典音楽の差異を明確にし、さらには北インドにおける複数のガラナーの存在を知らしめることになったのである。しかしながら、ヒンドウスターニー音楽の特色であり、多様性の源泉であるガラナーの個別の歴史性や音楽的特徴が明らかにされることは少なかった。このような背景には、古代に遡る古典音楽のルーツをヒンドゥー的文脈やサンスクリット古典籍に求める一方、今日の古典音楽との断絶を招いた主要原因をムスリムが中心となるガラナーの閉鎖性に求める傾向があったといえるだろう。

一方、「新しいオーディション制度」は、音楽家のグレード（ランク）が報酬とリンクするシステムであった。常勤職だけでなく、コンサートを中心とするフリーの音楽家もまた、AIRで非常勤として演奏する場合のランクに応じて報酬を得ることになる。すなわち、AIRのランクがあらゆる音楽家の経済的な基盤をも決定づけていたのである。再オーディションによるランクの向上は可能だが、一旦決まったランクはなかなか変更が困難であった。音楽に関わり安定した収入を得るためには、教師やAIRの常勤職を得ることが手っ取り早いと言えそうだが、逆に商業的な成功を得ることは困難である。そこで、音楽活動で生計を立てるためには、本稿で試算したような多様な収入源を確保したり、AIRランクの規定外となる海外でのコンサート活動に機会を求めたり、それらの経験と実績を積んだ後にオーディションを受けるといった戦略も

必要になる。また、音楽家の評判や演奏機会は、聴衆の満足度や批評家の言説によっても変化する。伝統的なガラナーの音楽演奏だけでは、多様な音楽ニーズに応えることは困難である。このような音楽ニーズへの対応は個人のアレンジ能力（個人化）に求められることになり、ガラナー間の音楽的・技術的差異はさらに臙げになる一方、音楽家のガラナー・アイデンティティは再帰的な想像力によって強化されているといえよう。

本稿では、インド独立後のラジオ放送がヒンドゥスターニー音楽と音楽家の生活世界に与えたインパクトについて検討したが、インド音楽の世界は1990年前後から急激に変化している。そして今日では親族関係や地域的關係そして既存のパトロン・クライアント関係の枠組みを超えた、市場経済と密接な関係を有する新たなネットワークがイベント産業の興隆やインターネットなどの比較的新しいメディアや通信手段の普及とともに生まれてきている。このような、音楽の諸活動と結びつくイベントプロデューサー・システムやグローバル・ネットワークの今日的動向と地域社会への「環流」、そして新たなガラナー・アイデンティティ形成のあり方については今後の研究課題としたい。

謝 辞

本稿は、2011年6月に東京大学大学院総合文化研究科に提出した学位請求論文（論文博士）『近代インドにおける古典音楽の社会的世界とその変容—“音楽すること”の人類学的研究—』の第8章「音楽家の生活基盤の変化と適応戦略：新しいパトロンとしてのメディア」を大幅に加筆修正し、独立した文章としてまとめたものである。本稿の草稿段階では、船曳建夫氏（東京大学）、寺田吉孝氏（国立民族学博物館）、井上貴子氏（大東文化大学）、名和克郎氏（東京大学東洋文化研究所）の各氏から貴重な指摘とコメントを頂いた。また、2012年3月6日において国立民族学博物館で行われた共同研究会『グローバル・バージョンの中で変容する南アジア芸能の人類学的研究』の特別講師として本稿の一部を発表し、研究代表の松川恭子氏（奈良大学）をはじめ、参加各氏から有意義なコメントを頂いた。これらすべての方々に感謝いたします。

注

- 1) ヒンドゥスターニー音楽とガラナー、特に弦楽器サロードのガラナーについては田森（2004）、Tamori（2008）などを参照のこと。ガラナーの形成史については、巻末付録A参照。本稿では、ガラナー形成期におけるインド独立前の「ガラナーの形成期」から、独立後の「ガラナーのポスト形成期」への移行期を扱っている。
- 2) ラーガは一つの楽曲を一貫して流れる旋律的枠組みである。各ラーガは異なった基本音列（ヒンドゥスターニー音楽ではタート *thāt* と呼ばれる）に属し、変奏に際してもその音列や定められた使用音に関する法則に基づいて表現される。インドにおける古典音楽とは、原則

的にラーガとターラ *tāla* と呼ばれる拍節的枠組みを逸脱することなく行われる即興演奏である。クレーシーは、北インドの音楽（声楽中心）を「ラーガ主体（古典音楽）」と「言葉主体（朗詠）」、そしてその中間の「歌謡主体」の3つに分類している（Qureshi 1986: 47）。この「歌謡主体」の定義は、言葉（歌詞）を重視し、楽器演奏を伴い、歌詞の形式あるいはリズム周期（ターラ）に基づく演奏であり、さらに「軽古典 *light classical*」「大衆 *popular*」「民謡 *folk*」の3つに分類される（Qureshi 1986: 47）。ラーガ主体の古典音楽には声楽のドゥルパド *dhurpad*、ハヤール *khyāl*、タラーナ *tarāna* およびその器楽形式が、歌謡主体の軽古典音楽（ラーガの概念を使用するが歌詞を優先する音楽）にはガザル *ghazal* やカッワーリー *qawwālī* などが、大衆音楽にはフィルミー・ガザルやフィルミー・カッワーリー、映画の挿入歌などが含まれる。上記ドゥルパドなどの各演奏様式および本稿に登場する楽器の詳細についてはラーナデ（Ranade 1990）やアトレー（Atre 2000）などを参照のこと。なお、「軽音楽 *light music*」は、軽古典音楽（準古典音楽 *semi classical*）と大衆音楽を含む分野に概ね重なると考えてよい。

- 3) S. M. タゴールは、1913年にノーベル文学賞を受賞したラビーンドラナート・タゴールや、岡倉天心などと親交のあったアバニンドラナート・タゴールと縁戚関係にある同時代の人物で、18世紀末以降、西洋からの観察の対象であったインド音楽をインド人の視点から英語で記述した最初の人物の一人であり、低俗な文化として見下されるようになっていたヒンドゥスターニー音楽（ヒンドゥー音楽）を復興し、「国民音楽」として位置づけようと努力した人物である（Capwell 1991; Farrell 1997: 65–71）。代表的な著作として『ヒンドゥー音楽 *Hindu Music*』（1882）や『音楽の万国史 *Universal history of Music*』（1896）などがある。
- 4) バートカンデーは、1) サンスクリット古典籍と実践音楽の比較分析によるヒンドゥスターニー音楽の理論化、2) インドにおける記譜法の導入とそれによるバンディッシュ（作曲部分）の記録・採譜、3) 音楽会議の開催および音楽教育システムの開発と音楽大学の設立などにより、インド音楽の近代化に最も大きな貢献をした人物の一人と考えられている（Bakhle 2005: chap. 3; Nayar 1989）。
- 5) パルスカルは、北インドに多くの支部を有するガンダルヴァ音楽院 *Gandharva Mahavidyalaya* の創設者である。バートカンデーがインド音楽の楽理と歴史を分析的に整備してカリキュラム化し、西洋の学校形式を取り入れた理論家であったのに対し、パルスカルは宮廷楽師の家系に属し、旧来の師弟関係に基づく音楽伝承の復興に力を注いだ実践家であった。また、バートカンデーが極めて世俗的に音楽理論を追求したのに対して、パルスカルは信仰と音楽実践を結びつけた活動を行った。パルスカルは古典音楽を藩王・領主などの一部の人間の娯楽から切り離し、宗教的实践と結び付けることで音楽家の地位を向上させようとしたと言えるだろう（Avtar 1987: chap. XIX; Bakhle 2005: chap. 4）。
- 6) インド政府の情報・放送省 *Ministry of Information and Broadcasting* 発行の「インドのマスメディア *Mass Media In India*」などを参照のこと。
- 7) この蠟管とは蝋（ロウ）を円筒状にしたものに溝を掘って音を記録再生するもので、直径2.25インチ（約65mm）、長さ4インチ（約100mm）ほどであった。録音時間は30秒から、1分、2分、4分と増し、2分と4分の再生ができるフォノグラフが普及した。
- 8) フォノグラフはポータブルな録音機として優れていたが、やがて記録時間の長い平円盤（レコード盤）が優勢となり、フォノグラフはグラモフォン（円盤式蓄音機）によって駆逐されることになる。円筒式 *Cylinder* と円盤式 *Disc* の初期の競合状況についてはガイズバーグ（Gaisberg 1942）などを参照のこと。
- 9) フォノグラフは一台で録音と再生ができる録音再生機（レコーダー）であるのに対して、グラモフォンは再生専用機（プレイヤー）であった。そのため、グラモフォンは蓄音機本体の販売とともに、レコードの販売が不可欠であった。ちなみに、東京・浅草に蝋管蓄音機店三光堂が「立ち聞き店」を開店したのは1899年6月、さらに三光堂が英グラモフォンのレコード盤を発売したのは1904年1月のことであった。
- 10) 歌妓・芸妓に対する一般的な呼称は地域によって偏差があるが、北インドではタワーフ *tawā'if* やドームニ *dōmni* などと呼ばれることが多かった。
- 11) ゴウハル・ジャーン（1873–1930）については、Misra（1990）やFarrell（1997）などがあるが、伝記としてまとめたものとしてはSampath（2010）が出色である。彼女の生年等はSampath（2010）を参照した。
- 12) HMVは1931年に世界的な5大レーベルの一つであるEMIの参加に入り、同社の寡占状況は1970年代まで続くことになる。
- 13) ラーガはバイラビ、カーフィー、カンボーディ、ティラク・カーモード、ジンジョー

- ティー、パハーリーの6曲で、レコード番号は10インチ盤“e” suffix matrix seriesの4229e-4304eである (Kinneer 1994: 205)。
- 14) 1920年代後半から1930年代の日本においては、日本ポリドール蓄音機商会、日本ビクター蓄音機株、日米蓄音器製造、帝国蓄音器などの会社が設立されている。
 - 15) LPレコードが米コロンビアから最初に発売されたのは1948年。その翌年にシングル盤(45回転のEPレコード)がRCAビクターから発売されている。日本では、日本コロンビアが洋楽のLPレコードを1951年に発売している。日本においても、インドにおいても、LPレコードが普及するには発売開始から十余年の時間を必要とした。
 - 16) 本節の執筆にあたっては *The Oxford History of World Cinema* (Nowell-Smith 1996) および *Encyclopedia of Hindi Cinema* (Gulzar and Chatterjee 2003) を参照した。
 - 17) 1920年代からインド独立までの英領インド帝国下のラジオ放送についてはグプタ (Gupta 1995) が、1920年代から1990年代に至るインドの放送政策の概要についてはジェフリー (Jeffrey 2009) が詳しい。
 - 18) 1940年の放送調整官の公式レポート *The Controller of Broadcasting in 1940* (Goswami 1996: 41-42) より。
 - 19) ケースカルの略歴および映画音楽に対する姿勢等については、バルノワ (Barnouw and Krishnaswamy 1980: 207-214) を参照のこと。
 - 20) ケースカルは1953年9月29日発行の日刊紙『ザ・ヒンドゥー *The Hindu*』(‘Compulsory Study of Music’) において、「いかに古典音楽を復興させるかが全国的課題である」ことを指摘している。なお、同年(1953年)には、伝統芸能と民俗芸能の保存および振興を目的とした政府機関(サンギート・ナータク・アカデミー *Sangeet Natak Akademi*) が開設されている。
 - 21) 「国民オーケストラ *National Orchestra (Vadya Vrinda)*」は、インド由来の複数の楽器によるアンサンブルで、初代のディレクターはラヴィ・シャンカルらが務めた (Menon 1980: 35)。楽器アンサンブルから「国民オーケストラ」に至る詳細についてはシャンカル (Shankar 1969: 82-83) を参照のこと。
 - 22) ラタンジャンカルの前半生については、Misra (1985) が詳しい。
 - 23) オーディションはまず各地方局ごとに行われ、最終的にはデリーのMABで判定された。
 - 24) ただし、1957年より開始された映画音楽を含む『バラエティ・インド *Vividh Bharati*』の放送時間7,931時間を除いている。
 - 25) ここでの軽音楽は、軽古典音楽と大衆音楽にほぼ重なるが映画音楽は省かれている。ケースカルは、映画音楽に替わる大衆的かつ歌詞のすぐれたインド独自の大衆音楽を強化したいと考えていた (Lelyveld 1995: 59)。軽音楽と軽古典音楽については、注2も参照のこと。
 - 26) その後、全体の放送時間は増えるが番組内容のバラエティ化に伴い、1960年をピークとして放送全体に占める音楽放送の割合は微減。また音楽放送に占める古典音楽の放送割合も相対的に減少し、1980年代前半では音楽放送に占める古典の音楽の割合は約33%となった (Goswami 1996: 187)。
 - 27) 当時ラジオ・セイロン *Radio Ceylon* がインドの映画音楽を放送して人気を博しており、インド当局もその影響を無視することができなかった。1957年9月29日発行の『ザ・ヒンドゥー *The Hindu*』(*Vividh Bharati: New Programme Over All India Radio*) を参照。
 - 28) パートカンデーは採譜したバンディッシュ (楽曲集) の出版化に際し (Bhatkhande 1994-1995)、各楽曲のガラーナーや提供者の名前などの具体的な情報を明記しなかった。このことは、ムスリムのガラーナーによって独占され秘匿されてきた音楽財産の共有化に貢献したと言えなくはないが、そのルーツにかかわる個別の情報を後世に手渡さなかったという点において大きな問題を残していると言えよう (田森 2012)。
 - 29) 以下、デリー局の1969年のデータはすべてニューマン (Neuman 1990 (1980)) に基づく。
 - 30) ちなみに、1980年代にイスラーム人口の多いウッタールプラデーシュ州の州都ラクナウで調査したキッペンによれば、ラクナウ放送局には南インド古典音楽のスタッフはおらず、常勤ポストに23人、非常勤ポストの古典音楽に92人、軽古典音楽に215人、民俗音楽に244人が登録されていた。
 - 31) カルカッタのイルファーン・ハーン氏の自宅でのインタビュー (1998年7月) に基づく。
 - 32) 伴奏者28名の内訳は、打楽器のタブラーが14人でパーカーワジが1名、弦楽器のサーランギーが13名である (Neuman 1990 (1980): 259)。
 - 33) そのような「著名人 *celebrity*」の1ステージの出演料は、1990年代末には日本円に換算すれば約200万円にもなっていたという (McNeil 2004b: 230, n2)。この額は、インドの物価、

- 例えば当時の大学教員の月給が3～4万円であったことからすれば驚異的な額である。
- 34) その結果、音楽家というよりは、メディアによって全国的に知られたイメージのよい「著名人」が選ばれ、広告塔の役割を果たすことになる。ただし、このような状況は、何もインドに限ったことではなく、欧米や日本では今や日常的な活動のように思える。
 - 35) キッペンによれば、タブラーの巨匠アフタク・フセインは1950年代初頭に19歳ですでにAランクと判定され、1980年代にはトップランクにあると見なされていたにも関わらず、ランクの改訂がなされなかったという (Kippen 1988: 29)。
 - 36) ラクナウのダル氏の自宅でのインタビュー (1998年7月) に基づく。
 - 37) ラクナウのダル氏の自宅でのインタビュー (1998年7月) に基づく。
 - 38) ウッターールプラデーシュ州、パンジャブ州、ビハール州などではとくに音楽の地位は低かった (Goswami 1996: 36)。それに対して、前節でものべたボンベイを中心とするマハラシュトラ州やカルカッタを中心とするベンガル州など音楽の改革者を排出した地域では、音楽の地位はいち早く向上した。
 - 39) ニューデリーのシャラン・ラーニー氏の自宅でのインタビュー (1998年8月) に基づく。
 - 40) ただし、女性の音楽家や舞踊家に対する偏見は薄まったが、全く無くなったと考えるのは現実的ではない。そのような偏見の残余は、伝統的な音楽家の世界で今でも燻っている (e.g. Morcom 2009)。かつての宮廷楽師の子孫へのインタビューにおいては、今日においても「私の一族にはこれまで女性の音楽家はいない」という言明がなされることも少なくない (田森 2011: 587)。また、地方の音楽芸能者を意味し、「踊り子」の伴奏や教師を務めたミーラースイーとの差別化はインフォーマルな語りや会話の中に残存し、今日においても世襲音楽家の社会音楽的アイデンティティ形成に少なからぬ影響を与えているのである。
 - 41) 音楽家としての活動の中心であり、最も華やかな舞台は音楽祭や演奏会であることは間違いない。しかし、企業側からすれば、音楽祭や演奏会はあくまで“イベント”の1つに過ぎない。企業が文化的行事を後援することは“好ましい企業活動”として評価されているが故に、広報活動や広告戦略との連携も容易なのである。
 - 42) シタールではヴィラーヤト・ハーン、サロードではアムジャド・アリー・ハーンがその代表であると考えられる。
 - 43) ラヴィ・シャンカルもまた、1967年にサンフランシスコのモンタレーで開催されたポップ・フェスティバルで、スリリングなタブラーとの掛け合いが欧米の聴衆に熱烈に受け入れられるや、そのその後しばらくこの演奏法を多用した。
 - 44) このことは、近代以前の個人の創造力や革新性を認めないものではない。
 - 45) 東京赤坂の滞在先ホテル (1989年4月、東京・大阪でのコンサートのために来日) でのインタビューに基づく。
 - 46) カルカッタのバネルジー氏の自宅でのインタビュー (1997年12月) に基づく。
 - 47) 一方で、このような傾向は、一部の音楽家・教育者から「音楽の世界にも、市場経済が急激に浸透しつつある。老いも若きも、音楽家は今や己の音楽を磨くことよりも、いかに自分を“売る”かが重要になっている」(Vyas 1995: 18) という批判を招くことになる。
 - 48) 社会音楽的アイデンティティは、歴史的に変遷を遂げる音楽家の社会的カテゴリーと、師弟関係の連鎖の中で伝承される音楽的な情報によって構築される音楽家のアイデンティティの総体である。より具体的には田森 (2011) を参照。
 - 49) 1990年8月5日にインドにおいて放送されたテレビ番組「ハヤール」より。

文 献

- Atre, P.
2000 *Enlightening the Listener: Contemporary North Indian Classical Vocal Music Performance*. New Delhi: Munshiram Manoharlal.
- Avtar, R.
1987 *History of Indian Music and Musicians*. New Delhi: Pankaj Publications
- Awasthy, G. C.
1965 *Broadcasting in India*. Delhi: Allied Publishers.
- Bakhle, J.
2005 *Two Men and Music: Nationalism in the Making of an Indian Classical Tradition*. New York: Oxford University Press.

- Barunouw, E. and S. Krishnaswamy
1980 *Indian Film* (Second edition). New Delhi: Oxford University Press.
- Baruah, U. L.
1983 *This is All India Radio: A Handbook of Radio Broadcasting in India*. New Delhi: Ministry of Information and Broadcasting.
- Bhatkhande, V. N.
1974 (1916) *A Short Historical Survey of the Music of Upper India : A Reproduction of a speech delivered by Pandit V. N. Bhatkhande at the first All-India Music Conference in Baroda in 1916*. Baroda: Indian Musicological Society.
1994–1995 (1920–1937) *Hindustānī Saṅgīt-paddhatī Kramik Pustak Mālikā*. Vol. 1-6. Hatlas: Sangeet Karyalay.
- Capwell, C.
1991 Marginality and Musicology in Nineteenth-Century Calcutta: The Case of Sourindro Mohun Tagore. In B. Nettl and P. Bohlman (eds.) *Comparative Musicology and Anthropology of Music*, pp. 228–243. Chicago: The University of Chicago Press.
- Chatterjee, P. C.
1987 *Broadcasting in India*. New Delhi: Sage Publications.
- Erdman, J. L.
1985 *Patrons and Performers in Rajasthan: The Subtle Tradition*. Delhi: Chanakya Publications.
- Farrell, G.
1997 *Indian Music and the West*. New York: Oxford University Press.
- Gaisburg, F. W.
1942 *The Music Goes Round*. New York: Macmillan Co.
- Goswami, B. N.
1996 *Broadcasting: New Patron of Hindustani Music*. Delhi: Sharada Publishing House.
- Gulzar, G. N. and S. Chatterjee (eds.)
2003 *Encyclopedia of Hindi Cinema*. New Delhi: Encyclopedia Britannica (India).
- Gupta, P. S.
1995 *Radio and the Raj, 1921–1947*. Calcutta: Centre for Studies in Social Science, by K. P. Bagchi and Co.
- Jeffrey, R.
2009 The Mahatma Didn't Like the Movies and Why it Matters: Indian Broadcasting Policy, 1920s–1990s. In A. Rajagopal (ed.) *The Indian Public Sphere: Reading in Media History*. New Delhi: Oxford University Press.
- Keskar, B. V.
1967 *Indian Music: Problems and Prospects*. Bombay: Popular Prakashan.
- Kinnear, M. S.
1994 *The Gramophone Company's First Indian Recordings 1899–1908*. Bombay: Popular Prakashan.
- Kippen, J.
1988 *The Tabla of Luknow: A Cultural Analysis of a Musical Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lelyveld, D.
1995 Upon the Subdominant: Administering Music on All India Radio. In C. Breckenridge (ed.) *Consuming Modernity: Public Culture in a South Asian World*, pp. 49–65. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Luthra, H. R.
1986 *Indian Broadcasting*. New Delhi: Ministry of Information and Broadcasting.
- McNeil, A.
2004a Making Modernity Audible: *Sarodiyas* and the Early Recording Industry. *Journal of South Asian Studies* N.S. 27(3): 315–337. London: Carfax Publishing.
2004b *Inventing the Sarod: A Cultural History*. Calcutta: Seagull.
- Manuel, P.
1993 *Cassette Culture: Popular Music and Technology in North India*. New Delhi: Oxford

- University.
- Menon, V. K. N.
1980 Radio. In *Mass Media in India 1979–80*. New Delhi: Publications Division, Ministry of Information and Broadcasting, Government of India.
- Misra, S.
1985 S. N. Ratanjankar. *Music Makers of the Bhatkhande College of Hindustani Music*, pp. 17–21. Calcutta: Sangeet Research Academy.
1990 Gauhar Jan. *Some Immortals of Hindustani Music*, pp. 95–115. New Delhi: Harman Publishing House.
- Morcom, A.
2009 Indian Popular Culture and Its ‘Others’: Bollywood dance and anti-*nautch* in twenty-first century global India. In K. M. Gokulsing and W. Dissanayake (eds.) *Popular Culture in a Globalised India*, pp. 125–138. London: Routledge.
- Mukherjea, K.
2010 Radhika Mohan Maitra: His Life and Times. *Asian Music* 41(2): 180–192. The University of Texas Press.
- Nayar, S.
1989 *Bhatkhande’s Contribution to Music: A Historical Perspective*. Bombay: Popular Prakashan.
- Neuman, D. M.
1978 The Rise of Musical ‘House’ in Delhi and Neighboring Cities. In B. Nettl. *Eight Urban Musical Cultures*, pp. 186–222. Urbana: University of Illinois Press.
1990 (1980) *The Life of Music Tradition in North India: The Organization of An Artistic Tradition*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Nowell-Smith, G. (ed.)
1996 *The Oxford History of World Cinema*. New York: Oxford University Press.
- Ranade, A. D.
1990 *Keywords and Concepts: Hindustani Classical Music*. New Delhi: Promilla & Co.
1997 *Hindustani Music*. New Delhi: National Book Trust.
- Qureshi, R. B.
1986 *Sufi Music of India and Pakistan: Sound, Context and Meaning in Qawwali*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sampath, V.
2010 *My Name is Gauhar Jaan!: The Life and Times of a Musician*. New Delhi: Rupa.
- Shankar, R.
1969 *My Music, My Life*. New Delhi: Vikas Publishing House.
- Tamori, M.
2008 The Transformation of Sarod Gharana: Transmitting Musical Property in Hindustani Music. In Y. Terada (ed.) *Music and Society in South Asia: Perspectives from Japan* (Senri Ethnological Studies 71 pp. 169–202). Osaka: National Museum of Ethnology.
- 田森雅一
2000 「カーストからガラーナーへ——近代・北インド古典音楽における社会音楽的アイデンティティの変容」『超域文化科学』5: 152–167, 東京: 東京大学。
2004 「近代北インドにおける音楽財産の伝承形態と社会関係の変化——サロード・ガラーナーを事例として」『国立民族学博物館研究報告』28(3): 377–418。
2011 「近代北インド古典音楽における社会音楽的アイデンティティの構築——英領インド帝国期の“カースト統計”と“ナウチ関連問題”を中心に」『国立民族学博物館研究報告』35(4): 583–615。
2012 「宮廷から公共へ——インドにおける伝統音楽教育の近代化と国民音楽の形成」『埼玉大学教養学部紀要』48(1): 147–167。
- Vyas, V.
1995 The decline of Gharanas. In Bimal Mukherjee and Sunil Kothari (eds.) *Rasa: The Indian Performing Arts in the Last Twenty-five Years*, pp. 11–18. Calcutta: Anamika Kala Sangam.

巻末付録A：北インド古典音楽のガラナー形成略史

時代区分		概要
プレ形成期 (デリー諸王朝期)		ヒンドウスターニー音楽の形成、音楽家の改宗 北インドにおけるイスラーム王朝の誕生により、古来の「ヒンドゥー音楽」とペルシャ音楽の融合が始まり、ヒンドウスターニー音楽の基礎が築かれる。ヒンドゥーの寺院付音楽家、王室付司祭、系譜家、英雄語り、軍楽家などの多様な諸集団の一部がイスラームに改宗するようになる。
形成期	前期 (ムガル帝国前期)	音楽家の中央宮廷への集中、音楽的権威の形成 インド内外からすぐれた音楽家がムガルの中央宮廷に集められ、声楽のドゥルパドを中心とする宮廷音楽が成立し、第3代皇帝アクバルの時代に絶頂期をむかえる。宮廷楽師の筆頭はヒンドゥーからイスラームに改宗したとされるミヤーン・ターンセーン。その子孫はセーニヤーと呼ばれ音楽的権威として君臨するようになる。
	中期 (ムガル帝国後期)	音楽家の地方宮廷への分散、声楽のガラナー形成 第6代皇帝アウラングゼーブ以降のムガル帝国の衰退により、帝都デリーを中心に活動していた宮廷楽師たちがラクナウやジャイプルなどの有力地方宮廷に移動・流出するようになる。同時期、古典的なドゥルパドに代わり、新しい声楽様式であるハヤールが宮廷音楽の中心となっていく。セーニヤーはドゥルパドを直系男子にのみに教え、他の弟子にはハヤールを教えたとされる。有力地方宮廷においてハヤールが独特の発展を遂げ、声楽のガラナーが形成される。また、ビーンなどの弦楽器が伴奏から主奏に転じ、器楽が発展する。
	後期 (英領インド帝国期)	宮廷の弱体化、器楽のガラナー形成 ムガル帝国および地方の有力宮廷の更なる弱体化により、音楽家が新たなパトロンを求めて移動を活発にする。セーニヤーからシタールやサロードなどの楽器によってラーガ音楽を習う者たちが増加し、器楽のガラナーが形成される。
ポスト形成期 (独立期～現代)		宮廷音楽から国民音楽へ、新たなパトロンと聴衆の形成 インド独立と印パ分離、旧来の藩王・領主制の廃止により、宮廷楽師の子孫たちは新たなパトロンの獲得に迫られる。かつてヒンドゥーからイスラームに改宗してラーガ音楽を維持してきた宮廷楽師、そして彼らからラーガ音楽を学んだ外来のイスラーム音楽家たちから、裕福なヒンドゥー高カーストの子弟らがラーガ音楽を学ぶようになる。その結果、かつての宮廷音楽として発展を遂げたラーガ音楽が、インド古典音楽すなわち国民音楽とみなされ、教育制度にとりいられる。音楽学校と音楽産業が新たなパトロンとなってゆく。

(筆者作成)