

インド音楽研究

第2・3号

Journal of Association for Indian Music Study

No. 2 & 3

研究論文

Research Articles

- クディミヤーマライ刻文をめぐる—古代インド音楽の記譜法—……………井上 貴子
 A Study of Kuṭimiyāmalai Inscription
 — A Notation System of Ancient Indian Music —……………INOUE, Takako
- 北インドにおけるヒンドゥー教徒の儀礼と音楽の実際
 —ハリダース派の事例を中心に—……………田中多佳子
 Religious Group Singing of the Hindus in Braj District, North India
 — A Note on *Samāja Gāyana* of the Haridāsa Sect —……………TANAKA, Takako

研究ノート

Research Notes

- ケーララ州・カルナータカ州の影絵芝居……………河野亮仙
 Shadow Theater of Kerala and Karnataka……………KONO, Ryosen
- マドワバニ地方のハリジャン・コミュニティーにおける絵画と芸能……………姫野 翠
 Painting and Performing Art of the Harijan Community in Madhubani District,
 North Bihar, India……………HIMENO, Midori D.

資料案内

Research Materials

- インド各地の音楽・芸能祭
 Festivals of Performing Arts in India

インド音楽研究会
 ASSOCIATION FOR INDIAN MUSIC STUDY

クディミヤーマライ刻文をめぐって

— 古代インド音楽の記譜法 —

井上貴子

はじめに

本稿は、古代インド音楽研究において最も重要な資料の一つとされるクディミヤーマライ Kuṭimiyāmalai 刻文解説への道を模索しようとするものである。

古代インド音楽史の研究で中心となる資料は、サンスクリット語で書かれた理論書であり、考古学の貢献度はあまりにも低い。確かに壁画や寺院彫刻などから当時の音楽生活のある程度想像することができる。しかし、楽器等の発掘はなく、あくまで資料に基づいた推察の域に留まっている。また、理論書の記述は当時の音楽的常識の部分が省かれているので、著者と同じ音楽的基礎知識のない我々にとっては暗号のようでさえある。従って、正確な音楽史の記述には注意深い検証が必要となる。現代の音楽事情に精通するのはもちろんのこと、どうしても物的証拠が不可欠となる。

インドの乏しい物的証拠のうち、本稿でとりあげるクディミヤーマライ刻文は重要性が高い。1904年の発見以来、この刻文が関係者の熱い注目を集めた理由は、それが「楽譜」であったことに起因する。刻文は、欠損が少なくほぼ完全な形で発見された。このように刻文の形で残された楽譜の存在は世界でも珍しい。インド音楽の実技の習得は、ほとんど師から弟子への口頭伝承に頼ってきた。確かに古代文献の中にも記譜法に関する記述が見られるし、楽譜の出版は特に今世紀に入ってから非常に盛んになって

きた。しかし、現在でも実際には昔ながらの方法が中心である。このような歴史の流れの中で、古代の楽譜が発見されたということは重要な意味をもつ。ただ、残念なことに、この楽譜に書かれた音楽は現代に全く伝えられていない。音楽学のみならず、考古学、歴史学の方面からも、この刻文の謎に迫ろうとする研究者が次々と現れた。しかし、発見されてから既に80年以上が経過したにもかかわらず、解読には程遠いばかりか、刻文の成立年代及び作者さえも推定の域を出ていない。そこで、特に音楽的な側面を中心に今までに提出された様々な見解を検証し、楽譜の解読への手がかりを探ることに重点をおいて私見を述べてみたい。

本稿は、以下のような構成をとっている。

第1章 刻文の成立事情をめぐる諸説

1-1 著者の同定に関する諸説

1-2 コロフォンの検証

第2章 刻文の内容

2-1 概観

2-2 演奏形態

第3章 刻文解読をめぐる諸説

3-1 バンダルカール説

3-2 ミーナークシ説

3-3 ウィデス説

3-4 ハリハラン、クップスワーミ説

第4章 刻文解読の手がかり

4-1 音楽史からみた刻文の位置づけ

4-2 使用楽器の考察

4-3 母音変化の意味

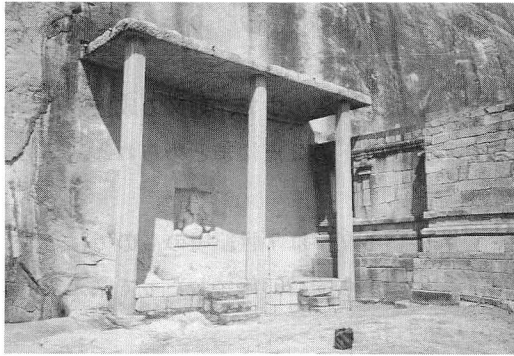
結論

第1章 刻文の成立事情をめぐる諸説

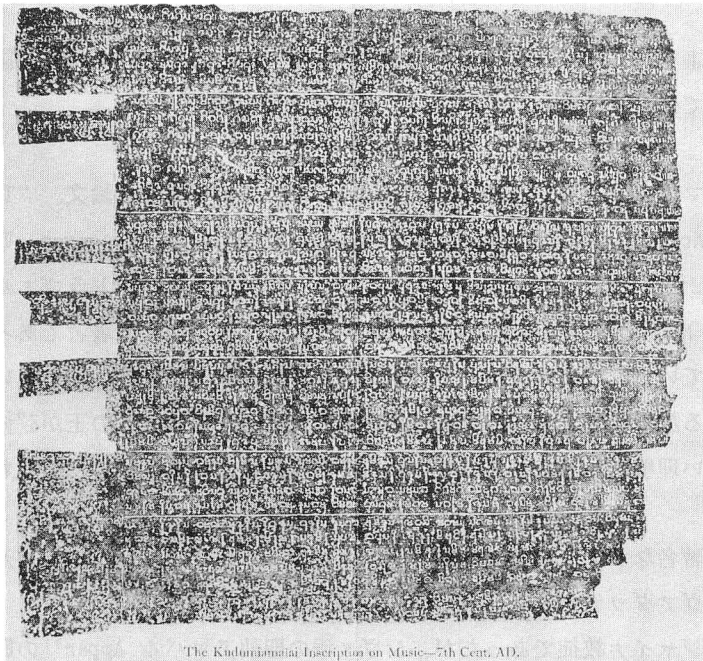
ここで取り上げる刻文は、タミルナードゥ州ブドウッコットタイ県のクディミヤーマライと呼ばれる丘の東側斜面を削って作られた壁面にあり、向かって左側にガネーシャ神像が彫られている。この壁面は、17世紀に建立されたシカーナータスワミー—Śikhānāthasvāmī 寺院の裏手にあるメーライッコヴィルMēlaikkōvil 石窟寺院内にある。刻文の大きさは縦約3m、横約2.1mである。残念ながら刻文の右下の部分は、11世紀頃の建築とされるメーライッコヴィルのマンダバ（寺院に付属する空間、音楽舞踊等が上演される）の土台に重なって若干欠落しているが、他の部分は比較的よく保存されている。

この刻文は、1904年、クリシュナ・シャーストリ Krishna Sastri らによって発見され、初版は、1914年、Epigraphia Indica Vol. X II (pp.226-237) である。ここには、刻文のデーヴァナーガリー文字による書き下しと共に、バンダルカール P. R. Bhandarkar による注釈が記載されている。また、刻文のローマ字による書き下しは、1929年、Pudukkottai Durbar より出版の、Inscriptions of the Pudukkottai State に掲載されている。このテキストに、他の関連刻文、古典音楽文献からの抜粋及び分析データが付け加えられたテキスト、サティヤナーラーヤナ R.Sathyantarayana 編、The Kudimiyāmalai Inscription on Music が、1957年、Sri Varalakshmi Academies of Fine Artsより出版された。本稿は主にこのテキストに基づいて考察を加えることにする。文末に付録として刻文全体のローマ字による書き下しを記載したので、随時これを参照していただきたい。

第1章では、まず、刻文の成立事情に関する現在までの研究を整理、紹介する。



刻文所在地全景



The Kudumiamalai Inscription on Music—7th Cent. AD.

クディミヤーマライ刻文

(Sathyanarayana : The Kudimiyāmalai Inscription on Music)

1-1 著者の同定に関する諸説

バンドルカールは、初版の注釈の中で、刻文の成立事情に関する見解を述べている。その要点は、以下の2点にまとめられる。

1) 刻文に用いられている文字は7世紀頃のもので、全般的には、デカン高原を中心に6世紀中頃から約200年にわたって栄えた前期チャールキヤCalkya朝のものと思われる。

2) 細部においては、3世紀頃から9世紀末頃¹⁾までタミル地方を中心に栄えたパッラヴァ Pallava 朝の刻文の文字との類似性も認められる。

このように、彼はおよその成立年代を推測するにとどまっており、詳細についての言及はない。

ラーマチャンドラン T.N.Ramachandran は、1933年出版の論文、“The Royal Artist, Mahendravarman I” Journal of Oriental Research Vol. VI (pp. 219-246, 303-330) の中で、パッラヴァ王マヘンドラヴァルマンI世 Mahendravarman I (在位c.600~c.630²⁾) が刻文の著者であろうと述べている。この論文は、マヘンドラヴァルマンI世の功績について、現存する数々の刻文を中心にまとめたものである。彼は、この王が芸術文化に深い理解を示したと述べている。その根拠は次のようにまとめられる。

1) 著名なサンスクリット劇、『マッタヴィラーサ Mattavilāsa』及び『バガヴァダジュカム Bhagavadajjukam』の作者である。

2) ジャイナ教徒であったが、シヴァ派の聖仙アツパル Appar³⁾の影響でヒन्दウー教徒に改宗した。

3) 特に寺院建築に功績があり、パッラーヴァラム Pallāvaram、マー

マンドウール Māmaṅṭūr 等、カーンチープラム周辺地域からカーヴェーリ川流域一帯に多くの石窟寺院⁴¹を建立した。

4) これら石窟寺院には多くの刻文が存在し、そこには王の称号が数多く記され、Gṇabhara (美的才能豊かな人)、Vicitracitta (独創的な人) 等、王の豊かな芸術的才能を示すような称号も多い。

以上の点をふまえて、彼は、このように芸術的才能豊かなマヘンドラヴァルマン I 世こそがクディミヤーマライ刻文の作者であると推定する。その要点は次のようにまとめられる。

1) 刻文には作者名が明記されていない。

2) 刻文は彼の作とされる他の刻文と同形の文字で書かれている。

3) 歴代パツラヴァ王の中で彼が最も豊かな音楽的才能を持っていたことが、先に上げた称号から読み取れる。中でもティルチラパツリやパツラーヴァラムの刻文に見られる“Sankīrṇa-jāti” という称号は、様々なターラの奏法を示すものと解釈できる。

4) マーマンドウールの刻文は、保存状態が悪く判読しがたい部分が多いが、“gāndharva-śāstra” という音楽用語と思われる語が見られる。当時、芸術音楽は一般にガーンダルヴァと呼ばれていた。(4-1 参照)

5) ティルマイヤム Tirumayyam の刻文は、6 世紀末より 300 年以上に渡って栄えた南インド南端のパーンディヤ Pāṅṭya 朝⁵¹の王によってほとんど消されてしまったが、一部に、“ṣaḍja” “gāndhāra” “dhaiyata” といった音名が散見される。従って、これもクディミヤーマライ同様マヘンドラヴァルマン I 世のものであろう。

6) 以上、数々の刻文から王が音楽的才能に秀でていたことがわかる。従って、クディミヤーマライはマヘンドラヴァルマン I 世の作であると考えるのが妥当である。

以上のように、ラーマチャンドランは、数々の刻文を例に引きながら推察している。但し、上記3) “Sankīrṇa-jāti” という称号については、学者によって解釈が異なる。プレーマラーター V.Premalatha は、1つのラーガの中に複数のラーガの旋律的特徴を合わせ持つ混合ラーガを意味するとしている。ミーナークシ C.Minakshi は、王がサンキールナ即ち一拍を9分割するターラの発明者であったのだとしている。このように音楽に関わると解釈する学者は多いが、バンドルカールと共に刻文の第一発見者の一人であるゴープィナータ・ラーオ Gopinatha Rao は混合カーストを意味するとしており、解釈は一定しない。

また、筆者は、上記4) の刻文中には、この他にも “svara” “śruti” 等の音楽用語が散見されることを指摘しておきたい。

本格的な刻文研究としては、1938年、ミーナークシ著、Administration and Social Life under the Pallavas が最初であろう。彼女はパッラヴァ王朝史の専門家である。しかし、音楽にも造詣が深く、この膨大な論文の中の第16章及び第17章の2章を音楽に割いている。

著者に関して、彼女はラーマチャンドランと同様にマヘンドラヴァルマンI世であるとし、さらに詳しいコロフォンの検証を行っている。彼女の述べる根拠は次のようにまとめられる。

1) 刻文はパッラヴァグラント文字で書かれており、作者はパッラヴァ王朝時代の人であろう。

2) 文末のコロフォンにある一文 “parama-māheśvareṇa rā(jna)” (1-2参照) より、その人はパッラヴァの王であったと推定する。

3) 歴代パッラヴァ王のうち文学・芸術に特に秀でていたとされるマヘンドラヴァルマンI世を著者とするのが自然である。

このように刻文の作者をマヘンドラヴァルマンI世とすることに関し

ては、ミーナークシ以降しばらくの間さしたる反論もなかった。しかし、近年になって異論も現れた。長年共同研究を行い、数々の業績を残している音楽学者、ゴウリ・クップスワーミ Gowri Kuppuswamy と、ハリハラン M.Hariharan は、1984年、マドラス音楽アカデミーの会議において新たな見解を発表、1986年、プレーマラター著 Kudumiyamalai Inscription on Music の末尾 (pp.63-69) にまとめられ出版された。彼らは、この刻文の著者をマヘンドラヴァルマン I 世とするのは早計だと考える。その理由は次のようにまとめられる。

1) 刻文に用いられている文字は、パッラヴァ朝後期からパーンディヤ朝まで長期間に渡って広く用いられたものであり、文字の形態のみによって時代を特定することはできない。

2) “Parivādinī” という言葉が、一種のヴィーナー名であるパリーブーディニーを示す (2-2 参照) ということに異存はないが、この言葉はクディミヤーマライ以外にも、この地方のいくつかの石窟寺院⁶⁾ で発見されている。このうち、音楽関係の刻文が多少なりとも残されているのは、ティルマイヤムのみである。これらの寺院に何らかの相互関係があったならば、少なくとも建立当時ほどの寺院にも音楽関係の刻文が存在したはずである。ところが、建築学的にはそれぞれ異なった要素を含んでいる。即ち、これらの寺院がまったく同時代の成立であるとするのは早計である。実際、クディミヤーマライの石柱の形はマヘンドラヴァルマン I 世時代の他の寺院のものとは異なっている。

3) パッラヴァ朝の支配は、ナンディーヴァルマン II 世 Nandīvarman II (在位 731~795) 以前の時代にはカーヴェーリ川流域まで達していなかった。即ち、この地方をパッラヴァ王朝が支配したのは、マヘンドラヴァルマン I 世の約 100 年後ということになる。

4) クディミヤーマライは図象学的にもマヘンドラヴァルマン I 世の

時代とは異なることが一部の学者によって指摘されている。例えば、リングは更に後世のものである。また、パーンディヤ朝起源とされる多くの石窟寺院にはガネーシャ神像があるが、パッラヴァ朝の寺院彫刻にはガネーシャ神像が発見されていない。従って、ガネーシャ神像のあるクディミヤーマライがパッラヴァ起源であるとは考えにくい。

彼らは、以上の点に基づいて、710年から800年頃パーンディヤ王朝の下で、クディミヤーマライを始めとする音楽関係の刻文が存在する寺院が建設されたと推定している。彼らの見解に対して、現在まで何等反論や検証は行われていない。

1-2 コロフォンの検証

刻文の成立事情を明らかにするためには、様々な要素を加味しなければならないが、中でもコロフォンの詳しい検証が欠かせない。そこで、まずはコロフォンのサンスクリット部分のみをじっくり検討してみることにしよう。

最初にその全文を記す。()内の文字は、判読の困難な文字を推定したものである。

Śrīrudrācāryyaśiṣyeṇa pramamāheśva(re)ṇa rā(jna) śiṣyahitārthha
kṛtāh svarāgamāh:

対訳：ルドラーチャーリヤの弟子、偉大なる神マヘーシュワラ [シヴァ神] の信者である王によって弟子の利益になるように作られたスワラのテキスト [知識]

コロフォンには、「ルドラーチャーリヤ」という人名がでてくる。この人物がいったい誰なのかということが問題となる。このうち「アーチャーリヤ」というのは尊称である。このような尊称をつけて呼ばれる程偉大な音楽家ならば、他の資料の中で言及されている可能性がある。従って、ルドラという音楽家が当時存在したかどうかを調べなければならない。

バンドルカールは、マタンガ Mataṅga が言及するルドラータ Rudrāta という人物とこの刻文のルドラーチャーリヤが同一人物とは言えないと述べている。しかし、彼はこの情報を13世紀のサンスクリット語による音楽理論書、シャルンガデーヴァ Śārṅgadeva 著『サンギータ・ラトナーカラ Saṅgīta-ratnākara』(以下SRと略記)から得ており、原典にはあっていないようである。

ラーマチャンドランは、修辞学者であり、サンスクリット古典文学者のルドラータがこの刻文のルドラーチャーリヤと同一人物であるとしている。その根拠は次のようにまとめられる。

1) ルドラータは『シュリンガーラティラカ Sṛṅgāratilaka』『カーヴィヤーランカーラ Kavyālaṅkara』の作者である。

2) ルドラータはまた、ルドラ Rudra、ルドラバタ Rudrabhaṭa、バツタルドラ Bhaṭṭarudra 等と呼ばれていた。

3) ルドラータはシヴァ派に属し、宮廷付き踊り子達の賞賛者であった。

4) 当時、宮廷楽士長にあたる人物はアーチャーリヤと呼ばれていた。

5) ルドラータは、著書の中でバラタ Bharata の『ナーティヤ・シャーストラ Nāṭya-śāstra』(以下NSと略記)のみを引用している。一方、ルドラータは、ダンディン Daṇḍin とバーナ Bāṇa⁷⁾によって引用されている。従って、彼の年代は、マヘンドラヴァルマンI世と同時代である可能性が高い。

筆者は、上記5)の年代設定に少し無理があると考える。ダンディンとバーナの年代に関して、ウォーカー Benjamin Walker⁸⁾によれば、それぞれ、600年頃、650年頃となっており、むしろ、彼らがマヘンドラヴァルマンI世と同時代である可能性が高い。ルドラータはそれより古い時代に属することになり、マヘンドラヴァルマンI世の師である可能性は薄い。

ミーナークシは、マタンガ著『ブリハッデーシー Brhaddeśī』(以下BDと略記)の中から「ルドラータ」なる音楽家を見だし、この二つの名称が同一人物を指すかどうかについて検証している。彼女はBDの成立年代を問題にし、次のように述べる。

1) この文献の正確な成立年代はわかっていない。しかし、その内容から推察する限り、紀元前後の長い期間をかけて書かれたNSより新しく、13世紀に書かれたSRより古いことは確実である。

2) BDは、NSの注釈者、アビナヴァグプタAbhinavaguptaにも引用されている。その年代は10世紀頃である。

3) 以上の点から、BDは少なくとも9世紀以前に成立したと考えられる。つまり刻文の成立と最も近い時代の文献と考えることができる。

4) 従って、ルドラーチャーリヤとルドラータが同一人物である可能性は高い。

このように、文献中に似たような名を持つ音楽家が見いだされたことは興味深い。しかし、それだけの根拠でこの二人を同一人物とするのは早計であろう。また、ラーマチャンドランの述べるルドラータとこれらの音楽文献が述べるルドラータが別人であると言う証拠もない。刻文の作者として、この時代の大王で芸術に最も造詣の深かったとされるマヘンドラヴァルマンI世が、クローズアップされるのも不思議ではないが、彼の在位

年代は7世紀初頭であり、BDに現れる音楽家ルドラータより古い可能性もある。従って、ミーナークシの推測はいささか強引すぎるのではないか。

いずれにしろ、コロフォンからは何一つ正確な情報は得られない。ただ、確実なことは、ルドラーチャーリヤと呼ばれる音楽家がこの地域を支配していた王に重用され、多くの弟子がいただろうということである。そして、その下でこの刻文が成立したのである。従って、ルドラーチャーリヤなる人物がもう少しはっきりわかれば、成立事情は更に明らかにされるであろう。しかし、残念ながら、NSとSRの間、即ち5～6世紀頃から13世紀頃は音楽史上空白の時代である。辛うじて存在するサンスクリット文献の数も少なく、欠落部分も多く、史実と説話の混同した記述に惑わされながら、史実のみを明らかにしていく作業は困難をきわめる。

以上、刻文の成立事情について、概略を述べてきた。特に著者の同定に関しては、より精密な検証が必要であろう。しかし、歴史学及び考古学的証拠の検証について筆者は専門外であり、的確な論を述べることができないので、これ以上立ち入らない。専門家諸氏のこの方面に対するより深い研究を待つこととして、以降は音楽学的側面から話を進めることにする。

第2章 刻文の内容

2-1 概観

刻文は、最後の一文がタミル語である以外はすべてサンスクリット語で書かれており、記述にはグラント文字（タミル文字を基本にいくつかの文字を付け加えてサンスクリット語を表記する文字）が使用されている。記述内容は、現在使用されている文字譜と非常に似通った記譜と共に、ラーガ名と思われる名詞や「スワラのテキスト」という意味の言葉が記されている。このため、一般にこの刻文は楽譜であるとの判断が下されている。

現代の記譜法では、7つの音名、シャツジャ sadjā、リシャバ ṛṣabha、ガーンダーラ gāndhāra、マディヤマ madhyama、パンチャマ pañcama、ダイヴァタ dhaivata、ニシャーダ niṣāda の頭文字に、該当する発音符をつけて、サ Sa、リ Ri、ガ Ga、マ Ma、パ Pa、ダ Dha、ニ Ni という音節を用いた文字譜が用いられている。但し、インド系の文字の発音は、通常、発音符がなければ子音+母音 a を表し、他の母音は発音符をつけて表すことに注意されたい。刻文の記譜法と現代の文字譜を比較すると、まず、刻文では、現代と同じ7つの頭文字に A、K の2文字を加えて、合計9種の文字が用いられている。また、この9種の文字のうち、現代と同じ7文字の母音の発音符は a、i、u、e の4種に変化し、AとKの2文字の母音の発音符は a、u、e の3種に変化し、i に変化することはない。また、上記9種の文字のうちAは母音字であり、他の文字と異なって、文字自体が発音に従って変化する。今後、刻文の楽譜のローマナイズ、その子音のみ、同じく母音のみ、サンスクリット語の音名を明確に区別するため、刻文の楽譜のローマナイズは半角小文字で、子音のみの場合は全角大文字で、母音のみの場合は半角小文字で、サンスクリット語の音名はカタカナで記すことにする。（表1）

表 1

音名	刻文の文字とそのローマナイズ				
		a	i	u	e
サ	S	sa 𐀸	si 𐀶	su 𐀺	se 𐀼
リ	R	ra 𐀺	ri 𐀶	ru 𐀻	re 𐀼
ガ	G	ga 𐀸	gi 𐀶	gu 𐀻	ge 𐀼
マ	M	ma 𐀸	mi 𐀶	mu 𐀻	me 𐀼
バ	P	pa 𐀸	pi 𐀶	pu 𐀻	pe 𐀼
ダ	Dh	dha 𐀸	dhi 𐀶	dhu 𐀻	dhe 𐀼
ニ	N	na 𐀸	ni 𐀶	nu 𐀻	ne 𐀼
／	A	a 𐀸	／	u 𐀻	e 𐀼
／	K	ka 𐀸	／	ku 𐀻	ke 𐀼

刻文全体は、次のような構成になっている。まず、冒頭にはシヴァ神への短い祈祷文がある。以降、7つのセクションとコロフォンに分けることができる。各セクションの最初にラーガ名と思われる語を含む一文が記されている。続いて、4音を最小単位として16単位で1グループとなる音名が記されている。従って、ひとつのグループには4×16合計64の音が存在する。各グループの最後には終止記号と思われる記号がある。このようなグループが4～7集まって、1つのセクションを形成する。セクション1～3の末尾には、“Samāptāhśvarāgamāh”（スワラのテキスト終わり）と記されている。すべてのセクションの末尾にこのように記されていたと推測できるが、残念ながら消えていて読み取れない。同じグループ内では、最小単位の4音のうち最後の音名の子音部分は同じである。但し、母音変化についてはこの限りでない。又、歌詞と思われるものは一切記されていない。

2-2 演奏形態

バンドルカールは、楽譜に書かれている音楽はヴィーナー用の練習曲と推定した。その理由は次のようにまとめられる。

1) 歌詞がないので器楽用であるが、スワラが記されているから打楽器用ではない。つまり、当時最もポピュラーな旋律楽器であったヴィーナーのために書かれたと考えるのが妥当である。

2) 楽譜はリズム、旋律共に非常に規則性のある形態で書かれている。従って、指の練習をしながらラーガの特徴をつかんでいくのにふさわしい。

当時、ヴィーナーという言葉は弦楽器一般を指して使われていたが、彼

は、どのような形態の弦楽器かを具体的に述べてはいない。

後に、ミーナークシによって、「バリヴァーディニー Parivādinī」という言葉がガネーシャ神像上部に書かれているのが発見された。彼女によると、古代のサンスクリット語事典『アマラコーシャ Amarakośa』には、バリヴァーディニーは7弦のヴィナーであると記されているらしい。筆者は、11世紀頃に成立したとされるナーラダ Nārada 著『サンギータ・マカラダ Saṅgīta-Makaranda』⁹⁾の中に、ヴィナーの名称の一つとしてあげられているのを確認している(同:4,6)。この文献には、弦の数、形態等について詳しいことは書かれておらず、名称のみがあげられている。また、現在広く用いられているアプテ V. S. Apte 編によるサンスクリット語辞書には、7弦のヴィナーと書かれている。ここには、いくつかの文献を参照したことが紹介されている¹⁰⁾。

ミーナークシは、この楽器を8弦の弓形ハープであるとした。彼女が8弦とした理由は、タミル語のコロフォンの意味に関係しているのので、後に詳述する。

クディミヤーマライ同様に「バリヴァーディニー」という言葉が発見されたティルマイヤム寺院には、判読は難しいが音楽に関する刻文(1-1参照)と、弓形ハープを演奏する人のレリーフが存在するため、この見解は長く支持されてきた。しかし、ケンブリッジ大学の音楽学者ウィデス D. R. Widdess は、同じ言葉はティルマイヤム以外の寺院にも見られ、それらの寺院は必ずしも音楽に関する刻文を含むとは限らないため、この楽譜とバリヴァーディニーを結び付けるのは早計であると述べている。実際、カーヴェーリ川流域の4寺院で、同じ言葉が発見されている。(注6参照)これらの寺院の相互関係について確証はないが、そのどれもがマヘンドラヴァルマンI世時代のものとする意見が大勢を占めている。

ここで、まず問題となるのは、タミル語で書かれた最後の一文である。この文は、発見当初、“(E)ṭṭirkum (ē)lirkum (i)vai uriya”「8でも7

でも演奏されうる」と判読されたため、解釈が定まらず様々な論議を呼んだ。ミーナークシは、この8と7という数字をヴィーナーの弦の数とし、8弦のヴィーナーのために書かれた楽譜であるが、7弦のものでも演奏可能だとわかって、この一文を後から書き加えたと解釈した。即ち、8弦のパリヴァーディニーのために書かれた楽譜であると考えた。一方、ウィデスは、この数字をターラと結び付けている（3-3参照）。

現在、この一文は以前と異なる読み方がされている¹¹⁾。“(Pa)ṭṭirkum (yā)lirkum ivai uriya” 「声楽でもヤール yā (弓形ハーブ)でも演奏されうる」と判読することによって、すっきりと解釈できたのである。これによって、元来ヴィーナーのために作曲したのだが声楽にも使えるとわかって、後から刻文の作者でない人物がこの一文を付け足したと解釈することが可能となった。わざわざタミル語で書かれているのは、この文を書いた人物はたぶん理論家ではなく演奏家であり、サンスクリット語に堪能でないか、あるいは王に敬意を払ってサンスクリット語を用いないで書いたとすることである程度説明がつく。但し、あくまで（）内の文字は判読困難で、推定の上で読み取っていることを念頭に置かねばならない。この一文が、刻文の楽譜と全く無関係である可能性も残されているだろう。なぜなら、最後の文だけがタミル語である理由が明確ではない。例えば、壁面には最初全く別の刻文がタミル語で記されていたが、それが消されて上から新しくこの刻文が書かれ、最後の一文だけが消え残ったという可能性もある。しかし、字体は本文と一致しているので、時代的にかげ離れたものであるとは考えにくい。この問題についても、より詳しい考古学的調査を待たざるを得ないだろう。

もう一つの問題は、各セクション冒頭の一文である。先に述べたように、これはラーガ名を含むサンスクリットの文である。例えば、最初のセクションの冒頭には “Madhyamagrāme catusprahāra svarāgamāh” と記されている。下線部がラーガ名で、セクション毎に異なるが、他の部分は全ての

セクションに共通である。“svarāgamāh”は「スワラのテキスト（知識）」という意味である。意見が分かれているのは、“catusprahāra”の部分の解釈についてである。バンドルカールは、これを「（ヴィーナーの）4種の弾弦法」と解釈した。この楽譜がヴィーナーのために書かれたのでなければ、この解釈は成り立たない。ミーナークシは、この楽譜がヴィーナー用であるという点に賛成しながらも、この文を「4つのものが組合された」と解釈し、次章で詳述する各音の4種の母音変化と関連づけて、シュルティを表すとした。また、ウィデスもやはり、ヴィーナー用であることを認めながらも、4音が1組となった規則正しい楽譜の形態に基づいて、「4拍ずつという一定のリズム（ターラ）」と解釈している。この点は、刻文の解読上重要な問題となるので、次章で詳述する。

いずれにしても、刻文の楽譜がヴィーナー用であるかどうか断言はできないものの、その可能性は高いと思われる。但し、楽器の形状については推定の域を出ない。候補にあがっているパリアヴァーディニーという名称のヴィーナーが、ミーナークシの言うように、8弦或いは7弦の弓形ハープであると断定することはできない。当時、南インドの弦楽器の主流は弓形ハープのヤールであったという点と、レリーフだけが推定の根拠となっていて、文献には、この楽器の形態に関する十分な情報はない。しかし、当時の音楽状況に適用しやすい解釈を試みるのは自然であり、ヤールを刻文の楽譜の演奏に用いた可能性は高い。このような考え方に基づいて、コロフォン最後のタミル語部分が、すっきりと判読されたのである。但し、ミーナークシの言うように弦の数まで特定することはできない。

また、楽譜は非常に規則性のある形式で書かれているので、練習曲であると判断されたが、これもきわめて妥当である。南インドでは、15世紀頃から音楽の初心者向けの練習曲が次々と作曲され、現在も用いられているが、いずれも規則性のある形式をとっている。もちろん、古代と中世を直接結び付けることはできないが、歴史的な流れの中で、同質の傾向がある

程度認めることは可能であろう。

では、演奏形態について、筆者が同意できる諸説の要点及び、筆者自身の意見を加えてまとめてみよう。

- 1) 楽譜は、ウィーンナーの練習曲用に書かれた。
- 2) 演奏に用いられた楽器としては、バリヴァーディニーが有力である。
- 3) バリヴァーディニーは、7弦の弓形ハープであった可能性が高い。
- 4) 当時南インドで最も流布していたヤールで演奏された可能性もある。

次に、問題点をまとめておこう。

- 1) 用いられた弦楽器の形態及び弦の本数が何本であったか。
- 2) “catusprahāra”の解釈については意見が分かれており、音楽的内容を吟味した上で判断すべきである。

以上、この点に関する諸説にはかなり常識的な見解が出そろっていると
思われる。以降は、演奏形態を考慮しつつ、解読の実態に迫ってみたい。

第3章 刻文解読をめぐる諸説

解読に際しては、いくつかの重要な問題点があげられる。そのうち、最も重要な点は、各音の母音変化であろう。先に述べた通り、楽譜には、現在の記譜法でも用いられているS、R、G、M、P、D、Nの7つの子音字の他にA、Kの2文字が加えられて合計9種の文字が用いられており、これにa、i、u、eの4種の母音変化を組み合わせて各音が記されている。この母音変化の意味によって全く異なった解読法が幾つも出され、いまだに結論は出ていない。この他にも、各音上にしばしば付けられている「点」の意味、セクション毎に終止符の形が異なる理由など、謎は尽きない。ここでは、特に母音変化の意味を中心に、現在までに提出された意見を詳しく検証し直すことによって、解釈の手がかりをつかんでいきたい。

3-1 バンダルカール説

刻文初版の注釈者、バンダルカールは音楽学者ではない。しかし、解読とは言えないまでも、かなり核心をついた意見を述べている。彼の意見は、その後の解読に多くの手がかりを与えた。従って、ここでもう一度検証し直すことは非常に有意義であろう。

彼は、刻文に書かれた音楽を知るために、古代サンスクリット文献をいくつか参照している。現在まで残る音楽文献のうち最も古いのがNSである。この文献は、一人の著者の手によるものではなく複数の著者によって、しかも、長期にわたって異なる時代に書き足され、それが集められたものと考えられている。NSの成立は紀元前5世紀から紀元後7世紀と、学者によって年代設定に大きな幅がある。彼は、音楽に関する章、即ち28章以降は4世紀以前に成立したとは考えられないと述べている。NSには、グ

ラーマ grāma (基本音階) に基づいたジャーティ jāti (派生音階) についての記述が存在するが、譜例は全くなく、音楽実践に関しては不明な点が多い。

NSについて、彼はSRを挙げる。この文献の成立は13世紀で、時代はNSよりずっと下る。著者のシャルンガデーヴァは、NSの音楽について言及しジャーティを紹介しているが、SRのジャーティがNSの記述と完全に一致するとは考えにくい。SRには譜例も含まれており、古代音楽を知る上で大変役立つものである。しかし、著者自身が、NSを筆頭とする権威ある古代音楽理論に当時の音楽を結び付けることに注意を払う余り、強引な解釈を行っている部分も多く、記述に矛盾も多い。刻文の楽譜は、NS以降SR以前の成立であることは確実であるが、この2つの文献は、時代的に数世紀もの隔りがある。ところが、両者の間をつなぐ文献に完全なものは少なく、様々な側面で両者を基準に考察せざるを得ない。

では、実際の記譜上の問題について、彼はどのように解釈したか。

彼は、刻文に用いられている文字のうち、AとKはそれぞれアンタラー、カーカリーの頭文字をとったものであると考えた。アンタラーとカーカリーは、ガとニより高い派生音として古代から用いられており、NSにもこれに関する記述がある。現在も南インドでは、ガとニより半音高い音を各々正式に、アンタラー・ガーンダーラ、カーカリー・ニシャダという音名で呼んでいる。従って、刻文で用いられている音は、サ、リ、ガ、アンタラー antarā、マ、バ、ダ、ニ、カーカリー kākalī の9音である。彼は、その根拠を次のように説明する。

1) 刻文と成立年代が近いと思われる文献、ナーラダ Nārada 著『ナーラディーヤー・シクシャー Nāradīyā-Śikṣā』(以下NSSと略記)に現れるラーガ名は刻文のラーガ名と一致する。そのうちアンタラーとカーカ

リーを用いると述べられているラーガのほとんどには、刻文でもAとKが用いられている。

2) AとKが用いられているラーガでは、ガとニが用いられない。

3) 刻文では、AとKの現れる頻度は相対的に低い。NSにも述べられているとおり、アンタラーとカーカリーは、ラーガの各音中弱い性格の音である。従って、使用頻度も低い。

4) 刻文のAとKは終止音として用いられることはない。この事実は、アンタラーとカーカリーが弱い性格であり、どんなラーガにおいても終止音として用いられないという古代インド音楽の法則に合致する。但し、フレーズの終止音にはなりうる。

5) AとKは他の7音と異なり a、u、e の3種のみに変化し i に変化しない。この事実は、アンタラーとカーカリーの2音は同じような性格を持つ音として扱われるという古代インド音楽の法則に合致する。

以上の点について、筆者は全面的に支持できる。

彼はまた、これら9音の音律を分数で示している。これらの数値は、古代音楽理論家が具体的に示したのではなく、近世以降、音楽学者が最も合理的と思われる数値を計算したものである。従って、ここではその計算結果には触れない。

バンドルカールは、具体的な解読には至っていないものの、刻文の記譜法について、いくつかの見解を提出している。それは以下のようにまとめられる。

1) 刻文に類似した記譜法としては、17世紀の音楽理論家、ゴーヴィンダ・ディークシタル Govinda Dīkṣitar^{1 2)} 発案のものがある。ディークシタルは、音高の低い順から a、i、u、e の母音を音名の頭文字に付加する

ことよって22シュルティを表す記譜法をみだした。この方法は、サとパを除く5音、リ、ガ、マ、ダ、ニの5つの子音R、G、M、D、Nにそれぞれ4種の母音変化を設定するものである。サとパは、当時既に変化しない音、即ち1シュルティとされていたので母音変化は伴わない。従ってシュルティ数の合計は $2 + 5 \times 4 = 22$ となる。刻文にこの記譜法と同一の考え方を適用できないことは明かである。

2) 刻文がヴィーナーのために書かれたものであるなら、母音変化は特定のヴィーナー奏法と結び付いているのではないか。古代文献はヴィーナー奏法の分類にしばしば言及している。例えば、SRには、4種類のサーラーナ sāraṇā (音を出すこと、或いはその過程) が紹介されている。また、各セクションの冒頭にある“catusprahāra”という言葉をも4種の弾弦法と解釈することもできる。

3) 各音上に付けられた「点」の意味は、SRの記譜法のように、3オクターヴのうち最も低いオクターヴを表すものではない。また、現代の記譜法のように、最も高いオクターヴを表すものでもない。

4) 各セクション冒頭の一文に含まれる7つのラーガ名を、文献中に見てみると、NSにはこのうち5つの名称が見いだせる。NSSには、刻文と同じ7つが見いだせる。一方、SRには、この7つ以外にも多くの名称が見いだせる。従って、NSの時代には、この7つのラーガはまだ完全に流布していなかったと言えよう。しかもNSでは、これらの名称が「ラーガ」という音楽用語ではなく、グラーマとサーダーラナ sādhāraṇa (派生音を含む音階) として説明されている。

5) 各ラーガに用いられる7音のうち、ガとニにはアンタラーとカーカリーという派生音があるが、他の5音には派生音がないと考えられる。そこで、アンタラーとカーカリーがどのラーガで用いられているかについて、刻文、NSS、SRの3つの資料の記述を比較検証する。但し、NSSでは、刻文と同じ7種のラーガのみが扱われているのに対し、SRでは、こ

の他にも数多くのラーガが扱われている上、各名称には修飾語が付けられて種類が増えているので、「シュツダ śuddha（純粋な）」という修飾語の付いたもののみを比較の対象とする。シュツダ・ラーガは、7音すべてを含み、他のラーガから音を借用せず、2つ以上のラーガのフレーズを混ぜて使わない純粋なラーガだからである。

以上の分析結果をまとめると次のようになる。（表2も参照）

マディヤマグラーマ madhyagrāma :

SRではカーカリー、NSSではすべてシュツダが用いられ、刻文はNSSに一致。NSSは、ダは弱い音であると述べているが、この点も刻文とよく一致する。なぜなら、刻文では、ダがニャーサ nyāsa（終止音）及びアパニャーサ apanyāsa（二次的な終止音、フレーズの終止音）として用いられていない。ニャーサはマである。

シャツジャグラーマ śadjagrāma :

SRではアンタラーとカーカリー、NSSではすべてシュツダが用いられ、刻文はNSSに一致。NSSは、ニは弱い音であると述べているが、刻文では、ニがアパニャーサとして用いられている。ニャーサはマである。

シャーダヴァ śādava :

SRではアンタラーとカーカリー、一方NSSではシュツダ・ニが用いられると記されているのみで、他の音についての言及はない。刻文ではアンタラーが用いられている。SRは、パは弱い音であると述べている。刻文では、アンタラー、パ、ニはアパニャーサとして用いられていない。ニャーサはマである。

サーダーリタ sādhārīta :

SRではシュツダ、NSSではアンタラーとカーカリーが用いられ、刻文はNSSに一致。刻文では、アンタラーとカーカリーはアパニャーサとして用いられない。ニャーサはマである。

パンチャマ pañcama :

SRではアンタラーとカーカリー、NSSではアンタラーが用いられ、刻文はNSSに一致。刻文では、アンタラーはアパニャーサとして用いられない。ニャーサはバである。

カイシカマディヤマ kaiśikamadyama :

SRでは、カーカリーが用いられるがリとバは用いられないと記されているにもかかわらず、その譜例ではリが現れている。一方、NSSでは、次のカイシカに準じるがニャーサはマであると記されている。カイシカにはカーカリーが用いられるが、ニャーサはバである。このように、両者の記述には一致が見られる。ところが、刻文ではアンタラーとカーカリーが用いられている。いずれにしろ、バが用いられない点は一致している。ニャーサはマである。

カイシカ kaiśika :

SRではカーカリー、NSSでもまたカーカリーが用いられ、両者の記述には一致が見られる。ところが、刻文ではアンタラーとカーカリーが用いられている。ニャーサはバである。

このように、刻文の音楽はSRよりNSSに近い。SRはNSSに言及しており、成立はNSSの方が古いことを考えると、刻文の成立がSR以前であることは確実である。

以上が、バンドルカール説の概要である。全体的にみて具体性には少々欠けるが、事実と資料に基づいた鋭い見解であると思う。筆者は、彼の述べる1)～5)の見解について、各々次のような点を指摘しておきたい。

1) ディークシタルの方法は、22シュルティが実際には音楽的効力を全く失った現代の記譜法にも応用されている。この方法は、音高の低い順か

ら a、i、u の 3 種の母音変化を音名の頭文字に付して 16 スワラスターナ svarasthāṇa (スワラの位置) を表すものである。具体的には、変化音のないサとパを除く 5 音のうち、マには a、i の 2 種、リ、ガ、ダ、ニには a、i、u 3 種の母音変化を設定する。従って、スワラスターナの合計は、 $2 + 1 \times 2 + 4 \times 3 = 16$ となる。このうち 4 つのスワラスターナは異名同音となり、実際に用いられる音は 12 半音である。バンドルカールは、この方法が刻文に適用できない理由を具体的に述べていない。彼にとって、それは自明の理であり、後にこの点が論争的になろうとは予想もできなかったに違いない。

2) 母音変化がヴィーナーの奏法を示すなら、どのような奏法がどの母音変化に結び付くのか。ここで、彼は具体的に何も述べていない。従って、ヴィーナーの奏法との結び付きを具体的に検証するためには、詳しい文献研究と共にヴィーナーの形態等も問題となろう。

3) 各音上の「点」が、SR や現代の記譜法同様、音域を示すものとして楽譜をたどっていくと、旋律線が不自然になる場合が多い。従って、彼の意見は支持できるものである。

4) NS では、カイシカマディヤマとシャーダヴァを除く 5 つの名称が演劇上演の各段階に結び付けられている。同様の記述は、BD や、SR の注釈者カッリナータ Kallinātha が NS から引用した部分にも見られるが、いずれも 7 つすべて揃っている。NS では、この部分以外に、2 つのグラマを除く 3 つの名称に該当する音階あるいはラーガに関する記述はない。一般に、この部分は後世付け加えられたものとされている。一方、NSS では、これらのラーガは演劇と結び付けられてはいないが、各々について解説がなされている。BD や更に後世のカッリナータでは、更に詳しい解説がなされている。従って、バンドルカールの見解は正しいと言えよう。

5) 文献を詳しく検証することによって、刻文の成立当時のラーガの実際を明らかにすることは非常に重要である。SR は、NS に代表される権

威ある古代音楽の記述に詳しい。しかし同時に、当時、様々な地域で流布していた音楽実践を参考にしてまとめられており、多数の要素が混じり合っている。著者のシャルンガデーヴァの家系は、当時のサンスクリット文学芸術の中心地ともいえるカシュミールの出であるが、祖父の代にはデカンに移住した。従って、彼自身も両方の地域の音楽に精通していたと思われる。SRの記述は、このような彼自身の音楽的背景に基づいたものと言えよう。一方、刻文の音楽は、それが発見された地域、即ち南インドのタミル地方で、その当時、即ち刻文が成立した時代に、流布していた音楽実践の反映である。従って、この2つの音楽がかなり異なっているのは確実であろう。NSSにおいては、成立年代、地域共に詳細不明である。但し、成立年代はSRより刻文に近いと思われる。地域については全くわからない。NSSと刻文の音楽的内容は全く同じではない。カイシカ・マディヤマとカイシカにおいては、NSSとSRが一致しているのである。

以上、バンドルカールの見解に対して、私見を述べてみた。筆者は、刻文の記譜法の最も重要な問題点はラーガ名ではないと考える。なぜなら、各ラーガの名称と用いられる音との関係が、刻文と種々の文献の記述とで多少異なるのは当然だからである。ラーガの解釈は、時代や地域によって相当の格差があったと考えられる。インド音楽理論史は、NSの権威と著者の同時代音楽との実践的な相違を埋めようとするために起きる矛盾との戦いであった。この戦いは現在でも続いている。例えば、マドラス音楽アカデミーは、主要なラーガの性格を統一しようと長年議論を重ねてきた。しかし、合意に達するのが困難な場合も多い。地域、流派、時代等によって、細かい音の使い方が異なるのは、むしろ当然のことなのであって、名称が一致しているだけでも、刻文は、十分に歴史的継続性を証明していると言えよう。むしろ、刻文の記譜法の特徴は、彼が具体化できなかった点、即ち、母音変化にある。彼の示唆するように、母音変化がヴィーナーの奏

法を示すとしたら、具体的にどのような奏法が適用できるのか。この点に関しては、次章で扱う。

さて、初版の時点で、このように優れた見解が提出されているにもかかわらず、後の刻文研究は、インド音楽伝統の正統性と連続性にこだわった強引な解釈によって、むしろ後退してしまうのである。そして、その様な解釈が南インドの音楽界に広く支持され、結局、その後数十年間もの間、刻文研究は停滞したままになる。

3-2 ミーナークシ説

ミーナークシは歴史学者であるが、音楽に関する知識は非常に豊富である。しかし、彼女の見解には、その豊富な知識と音楽への愛着がかえって災いしたかのような強引な解釈がめだつ。現在では彼女と異なった意見も出てきてはいるが、少し前までは反論する者もなく、バンドルカールの残した有益な示唆は長く無視されてきた。

彼女は、バンドルカールに対する反論を中心に自説を展開している。反論は主に母音変化に関してなされ、千年余りも成立年代に隔たりがあるにもかかわらず、ゴーヴィンダ・ディークシタルの方法、即ち、母音変化によってシュルティを表す方法が刻文に適用できるとした。この説は、サンバムールティ P. Sambamurthy¹³⁾ 始め音楽界の権威者達の支持を集め、ほぼ定説化してしまった。

確かにこの説は、インド音楽伝統の正統性を裏付けるのに便利である。当時南インド音楽界では、マドラス音楽アカデミーの設立に伴って、欧米風のシステムに基づいた音楽研究がさかんに行われ始めた。中でも最も関心を集めたテーマは、古代音楽の伝統と現在の音楽状況を歴史的に連続性

を持ったものとして把握し、秩序立てる作業であった。そして、古代から現在まで通じるような統一的な音楽理論を組み立てることを目標とした。このようなアカデミーの目標は現在も変わっていない。しかし、現実的には、音楽家個人が自らの所属する伝統の正統性を主張する余り、この目論見はいまだに成功していないと言えよう。このような状況下、7世紀と17世紀の記譜法につながりがあったと証明されれば、皆が喜んで受け入れるのも当然のことかもしれない。しかし、冷静に見直せばこの説が誤りであることは容易にわかるはずである。NSを始めとする種々の文献から知られている当時の音楽理論と、明らかに矛盾するからである。

第1に、古代音楽理論では1オクターヴは22シュルティであるはずなのに、単純計算では、刻文にはそれ以上の数のシュルティが存在することになる。刻文の記譜法には $7 \times 4 + 2 \times 3 = 34$ 種の音名が用いられている。このうち、GとA、NとKは同時に用いられないので重複する異名同音と考へても28である。ディークシタルの時代には、サとパは変化しない音で1シュルティと決まっておき、残りの5音のみに各々4種のシュルティ変化を設定していたのに対し、刻文では7音全部に4種の変化がある。この2つの記譜法には、このように根本的な相違が存在し、同じ母音変化を応用した文字譜とはいえ、単純に結び付けることはできない。いま仮に、12スワラスターナと16スワラスターナとの関係と同様に、更に6つの異名同音を認めることにしよう。1セクションは1つのラーガで書かれているはずなのに、28すべての音名が出てくるのはどう説明したらよいか。ラーガが決まれば当然使われる音高も決まるはずである。1つのラーガに全部のシュルティが出てきてしまったら、ほとんどラーガとしてのアイデンティティーを失ってしまうのではないか。刻文では、セクション毎に異なったラーガ名が記されており、その名称から自動的に特定のシュルティをもつスワラを推定することができるはずである。従って、母音変化をシュルティと結び付けることはできない。特に、アンタラーとカーカー

という特殊な派生音に3種類もの変化を認めることはできない。

第2に、7音それぞれが4種類もの変化音を持つような微妙な音程を、当時の楽器で弾き分けることはほとんど不可能に近い。セクションが異なれば、調弦を変えることによってそれも可能かも知れない。しかし、刻文によれば、同じセクション内どころか、最小単位の4音の中でさえ弾き分けなければならないことになる。ましてや、ミーナークシ自身が指摘したように、刻文の音楽が8弦あるいは7弦の弓形ハープを用いて演奏されるものならば、事態はますます困難になるだろう。リュート型ならば、指板上で弦を押さえる位置を微妙にずらし、オクターブを22に分けて演奏することも可能かも知れない。しかし、ハープ型では各弦が特定の音に調律される。1本の弦で4種の音を弾き分けることはほとんど離れ技に近く、非現実的である。

第3に、刻文が当時の音楽理論とは全く異なった独自の理論体系によって記された楽譜とは考えにくい。刻文と相前後して成立した文献に記されているラーガ名や音名は、刻文の中にも見られる。むしろ、刻文も同じ音楽史の流れの中に位置づけるべきである。

歴史的には、この時代の南インドはサンスクリット化の波にさらされていた。マヘンドラヴァルマンI世自身がそうであったように、ヒンドゥー教に改宗する者も多く、大規模なヒンドゥー寺院が相次いで建立された。サンスクリット語を書き表すためのグラントラ文字が生まれ、タミル文化独自のシャンガム(サンガム) caṅkam 文学¹⁴⁾は変容衰退していった。サンスクリット語は、支配者の教養を表すステータスシンボルとなり、ヒンドゥー的な社会体制が勢力を増してくる。刻文もまたサンスクリット化の影響の下で成立した。しかも、NS等のサンスクリット文献の中で段階的な発達を見せながら受け継がれてきた音楽理論を可能な限り忠実な形で取り入れたと解釈すべきである。

後シャンガム文学期、5世紀中葉の成立¹⁵⁾とされるタミル語の叙事詩、

イランゴヴァディハル Ilankōvatikal 著、『シラッパディハーラム Cilappatikāram』（以下CLと略記）はタミル音楽の理論に詳しい。そこには、ラーガに匹敵するパンpan という音階理論の存在が記されている。実際にはパンの体系自体もグラーマ・ジャーティ体系の影響下に生まれたと思われる。この体系は、マディヤマガラーマに相当する音階を基本とし、主音の位置を変えることによって7種の異なった音階を得、そこから種々の派生音列を生み出すという方法に基づいている。このような方法は、NSやそれと同時代の音楽文献『ダッティラム Dattilam』の音階論に酷似している。7～9世紀頃に活躍した3人のシヴァ派の聖仙、アッパル、サンパンダル Campantar、スングラル Cuntarar ¹⁶⁾の詩を集めた宗教歌集『テーヴァーラム Tēvāram』は、パンの体系を用いて歌われる。このように、当時、南インドではパンの体系はラーガの体系より広く流布していた。しかし、刻文の作者はそれを用いなかった。ここにも、サンスクリット化の強い影響が感じられる。（4-1参照）

以上の3点からも明らかなように、母音変化はシュルティとは全く関係がないとみた方がよいだろう。実際の音高は、ラーガ名と音名から推測すべきである。

しかし、ミーナークシは、この程度の反論は当然予想していたものと思われる。まず、彼女は、各セクション冒頭に記されている名称をバンダルカールの解釈のようにラーガとせず、2つのグラーマと5つのジャーティであるとした。その理由は、次のようにまとめられる。

1) 刻文には「ラーガ」という言葉が一切出てこない。

2) 刻文にはマディヤマガラーマ、シャッジャグラーマという2つのグラーマが扱われている。これらは、SR、NSSという2つの文献で「グラーマラーガ grāmarāga」と名付けられており、ある特定の旋律的特徴を持つラーガが生まれる基になる音階を意味する。古代音楽を扱った文献に

において、この2つがラーガとして解説されたことはない。

3) NSの成立年代が刻文より早いことは確実であるが、そこには欠落部分も多い。例えば、演劇上演の各段階について述べた部分は、カッリナータの引用や、NSの流布本では、刻文に記された7つの名称が、2つのグラーマと5つのジャーティとして言及されている。従って、この部分は「2つのグラーマと5つのジャーティより派生するラーガが、演劇上演の様々な段階において演奏される」と解釈すべきである。

4) 母音変化がシュルティを表すならば、刻文の目的は、2つのグラーマと5つのジャーティに基づく派生的な音列パターンの可能性をあらゆる角度から示すことであると言える。刻文は、ラーガ以前の状態、即ちある種の旋律型が形成される以前の状態を表す。これによって、音楽を学ぶ者は、多種多様な音列を把握し、ラーガの本質を容易に理解できるのである。

5) 刻文には、Ma-Meというように、母音変化の如何にかかわらず同じ音(子音部分)が2つ以上続けて現れる例が一つもない。このことは、「1つのラーガの中では、同じ音名で微小に異なる音を用いることはできない」というラーガの条件を表す。刻文の各セクションが特定のラーガを示すと考えると、この重要なポイントが無視されてしまう。

6) ラーガの性格は、スワラの組合せのみによって決定されるのではない。NSSには、マディヤマガラーマ、シャツジャグラーマ、シャーダヴァは7つのシュッダ・スワラ(純粋な音、幹音)のみで構成されると記されている。SRには、シャツジャグラーマ、シャーダヴァ、パンチャマはAとK及び5つのシュッダ・スワラで構成されると記されている。NSS、SRの中から該当する名称のラーガをひろいだし、用いられているスワラを刻文と比較、表にまとめてみる。この表によれば、NSS、SR、刻文では、ラーガの名称が同じでもそれぞれ異なったスワラが用いられていることがわかる。(表2)

表 2

ラーガ／文献	NSS	刻文	SR
マデ ^テ イヤマク ^ク ラーマ	ガ ニ	ガ ニ	ガ カ
シャッジ ^ジ ャク ^ク ラーマ	ガ ニ	ガ ニ	ア カ
シャ ^ダ ヴァ ^ク ヲ	ガ ニ	ア ニ	ア カ
サ ^タ -リタ	ア カ	ア カ	ガ ニ
ハ ^ン チャマ	ア ニ	ア ニ	ア カ
カイ ^シ マデ ^テ イマ	ガ カ	ア カ	ガ カ
カイ ^シ カ	ガ カ	ア カ	ガ カ

※注 アはアンタラーをカはカーカリーを示す。(Minakshi.p.259)

以上、ミーナークシの反論 1)～6) に対して、筆者は各々次のような点を指摘したい。

1) ラーガという名称が出てくるか否かは、母音変化がシュルティを表すか否かという問題と直接関係はない。当時、ラーガという言葉自体が流

布していなかったと考えられるなら、刻文はグラーマ・ジャーティを実際に演奏するための楽譜と考えればよい。ラーガ自体、グラーマ・ジャーティ体系から発達したものであり、両者は歴史的なつながりをもっている。年代的に言えば、初めてラーガを音楽用語として明確に定義づけた文献であるBDの成立と刻文の成立はかなり近いと思われ、既にラーガという言葉がジャーティに代わって用いられていた可能性も否定できない。また、刻文にはラーガという言葉も出てこないがジャーティという言葉も出てこない。

2) グラーマは、そこから様々なラーガが派生する基本となる音階である。しかし、如何なる文献の中にも、グラーマの音階音をそのままラーガとして実際の音楽に用いてはいけないという記述はない。グラーマラーガという言葉は、現在のメーララーガ melarāga (南インドの基本音階、72メーラカルタ melakarta の音階音をそのまま用いたラーガ) に相当する概念、即ち、グラーマの音階音に基づいたラーガというように解釈すべきではないか。

3) NSの時代には、まだラーガを音楽用語として用いていなかった。もちろん、彼女がNSから引用した文や、カッリナータの引用文にもラーガという言葉は出てこない。これらの名称が演劇上演の各段階と結び付けられているのみで、「そこから派生したラーガ」とは書かれていない。

4) ラーガを決定付ける要因は、もちろんスワラの種類だけではないが、シュルティの微妙な違いだけでもない。用いられる音が同じでも終止音、開始音等、重要な音が異なればラーガは異なる。彼女の見解では、この重要なラーガの条件が無視されている。シュルティ変化という解釈をそのまま刻文の楽譜に用いて考えると、2～4音程度の音群からラーガ的な性格を持つある種の旋律型を示唆しなければならないことになる。果してそのようなことが可能だろうか。旋律型が明確に把握されるほどの特徴を2～4音で表すことなど不可能に近い。

5) 各セクションは特定のラーガで書かれているという立場に立てば、そこにラーガは既に存在しているのであって、その中で彼女の述べるようなラーガの成立要件を示す必要がないのは当然である。また、その要件は現在のラーガには通用しない。

6) 例え同一名称のラーガでも、時代によって異なる音が使われていたのは周知の事実である。ここ50年程の間に变化したものさえある。まして、数世紀も時代の隔たった記述をいくら並べてみたところで同じ答えが出るはずがない。また、成立した地域もかなり離れている。刻文はブドウッコツタイ、SRはデカンで成立した。しかし、文献類、刻文共に、共通の名称が用いられているのは事実で、ここに何等かの関連性を求めることは可能であろう。SRは、NSにはじまる古代音楽理論の集大成と位置づけられており、NS等過去の権威ある文献類を参考にして書かれたものである。従って、このような関連性が見いだされて当然である。SRより後世に、現代に通じるラーガの体系化がなされたのである。実際には、刻文とSRの時代的隔たりは大きく、比較的関連性は薄いと思われる。刻文は、むしろNSSからBDに至る過度期に成立したと考えるべきだろう。BDでは、ラーガ名にシュッダ、ピンナ Bhinna (壊れた、変化した) 等の修飾語がつけられ、ラーガが系統化されている。NSS、刻文ではまだこのような系統化は行われていない。

結局、ミーナークシが、ここで強調しているのは次のようなことであろう。即ち、グラーマ・ジャーティは現在のメーラカルタに相当する基本音階ともいふべきもので、そこから多くのラーガ、または旋律型が派生する。母音変化をシュルティと考えて刻文の楽譜をたどっていくと、当然各名称から推測されるスワラの音高と刻文の楽譜に記された音高との間に矛盾が生じるわけである。その矛盾を解消するために、各名称は基本音階を表し、楽譜の音はそこから派生する多様な旋律型を表すとしたのである。

次に、AとKの意味に関するミーナークシの反論を検証してみよう。彼女は、AとKはそれぞれヴィクリティ・パンチャマ vikṛti-pañcama（パの派生音）とヴィクリティ・シャツジャ vikṛti-ṣadja（サの派生音）を表すのではないかと述べている。その理由は次のようにまとめられる。

1) カイシカを除く全てのセクションは、22シュルティ全部を用いた音階によって書かれているということを前提とする。

2) カイシカ、カイシカマディヤマ、サーダーリタでは、Sa、Si、Su、Se が用いられるが、他のセクションではSi が用いられない。

3) カイシカマディヤマを例にとる。ここでは、パが全く用いられていないので、ダが音階の開始音となる。すると、22番目のシュルティは、4番目のマ（即ち、Me）である。

4) 同様のプロセスを、サーダーリタとカイシカにあてはめる。それぞれシュツダ・サ、即ち Sa を音階の開始音とする。サーダーリタではKa、Ki、Ku が用いられていないので22番目のシュルティは Su になる。一方、カイシカではSa、Si、Su が用いられていないので22番目のシュルティはKe となる。

5) カイシカマディヤマとサーダーリタでは、シュツダ・ガとシュツダ・ニの代わりにAとKを用いることによって、PとKの主なシュルティが抜けるということになる。

6) 以上の点を考慮すべきだが、今の所はバンドルカールの説を受け入れておくことにする。

筆者には、以上のような彼女の論理展開は、バンドルカールに対する反論のための詭弁のように思える。まず、上記の前提1)を考えてみよう。確かに、カイシカマディヤマに用いられている音名（子音と母音の組合せ）は22種しかない。ところが、原本を照合してみると、サーダーリタには、

26の音名が現れている。即ち、ミーナークシは、使用頻度の低いもの（1回しか現れないKa、Ku、Dha、3回しか現れないPa）を故意に省いている。しかし、同様に使用頻度の低いSi（2回）Pi、u、e（3回）は省いていない。彼女は、どのような基準で省く音を決めているのか。

彼女が、使用頻度を何等かの基準として用いているのなら、2)の論も矛盾している。全体を通じてSiの使用頻度はきわめて低いのである。例えば、サーダーリタでは2回、カイシカマディヤマでは4回、カイシカでは5回だけしか用いられない。

また、4)と5)については、論理が破綻しており、コメントのしようもない。結局、彼女は6)のようにバンドルカールの説を受け入れている。

次に、彼女は刻文のシュルティとその音高について考察する。実際には、母音変化がシュルティを表すという解釈が有効でないのだから、その後の議論も成立しないことになるが、参考のためにまとめておこう。

1) 刻文のシュルティは合計28である。そこから任意の22をとりだして音階とし、それに基づいて刻文の楽譜は書かれている。

2) ラーマーマーティヤ Rāmāmātya¹⁷⁾の記述と刻文との違いを比較する。ラーマーマーティヤは22シュルティに基づいているので、7つのシュッダ・スワラ間の音程は、4=サ(4番目のシュルティ)、3=リ(7番目)、2=ガ(9番目)、4=マ(13番目)、4=バ(17番目)、3=ダ(20番目)、2=ニ(22番目)となるが、刻文は28シュルティに基づいているので、6=サ(Se、6番目のシュルティ)、3=リ(Ru、9番目)、3=ガ(Gi、12番目)、6=マ(Me、18番目)、4=バ(Pe、22番目)、3=ダ(Dhu、25番目)、3=ニ(Ni、28番目)となる。

(表3、表4を比較参照)

3) AとKはそれぞれGとNの代わりに用いられているので、ヴィクリティ・スワラ(派生音)である。アンタラー・ガの位置は28シュルティ音階では、シュツダ・リから数えて5番目、シュツダ・ガから数えて2番目、即ち全体を通してみれば12番目のシュルティである。アンタラーでは、4種のシュルティ変化 a、i、u、eのうち、iは全く用いられていない。従って、Guとuの音高の違いは、Guがシュツダ・リから数えて4番目、uが3番目となる。

4) ヴィクリティ・スワラ概念を、刻文の作者はアンタラーとカーカリーにのみ適用した。従って、28のシュルティ音階に合計6つのシュルティ変化をもつ2つのヴィクリティ・スワラを導入したことになる。しかも、これらのスワラの母音変化は、通常の4種ではなく3種である。他の5つのスワラは通常通り20のシュルティを各々4つずつ分けあい、1つのスワラを1とすると1シュルティの音価は $1/4$ となる。一方、アンタラーとカーカリーにおける1シュルティの音価は同様に $1/3$ となる。このように、アンタラーとカーカリーが音階に導入されると、通常のシュルティ8つ分の音程を6つに分けることになる。

以上、彼女のシュルティに関する見解をまとめてみた。表4が示すように、同じ母音変化はシュルティを示すという立場にありながら、ミーナークシは28シュルティを考えているのに対し、サンバムールティは6つの異名同音を想定して古代文献と同じ22シュルティを考えている。このように、基本的な考え方はミーナークシに同意する学者も、その先は意見がわかれる。サンバムールティのように異名同音を想定すると、隣合う音同士でさえ音価が同じになったり、逆転したりする場合は当然でてくる。従って、いずれの場合も矛盾を生じるといわざるを得ない。また、アンタラーとカーカリーに関する彼女の見解は、やはり、矛盾を解くための詭弁にすぎないことは明かである。サンバムールティに至っては、この2つを全く無視

している。

更に、彼女は、マディヤマグラーマとシャッジャグラーマについて詳しく考察する。ここでは、旋律型を決定づける要素であるニャーサ、グラハ graha (開始音)、アムシャ amśa (主音、中心音) といった音の性格についても言及しており、ラーガを論じる上で考慮すべき点も多い。まずは、マディヤマグラーマに関する彼女の見解をまとめてみよう。

マディヤマグラーマ

刻文の楽譜は、4音ごとにまとまった音群が16で一つのグループを形成しているが、ここにはそのようなグループが5つ含まれている。

1) 最初のグループを例にとってみると、最小単位の4音のグラハは、サ、ガ、ニ、マ、マ、リ、サ、ニ、マ、パ、リ、ダ、ニ、パ、ガ、マとばらばらである。しかし、これらはすべてサという同じニャーサを持つ。

2) 同様に、残りの4つのグループにおいて、ニャーサはそれぞれ、ガ、パ、ニ、マである。

3) このことは、NSSの記述と一致する。NSSは、ダとそのサムヴァーディ (完全4度上、または完全5度下の音) であるリはどちらもアルパトヴァ alpatva (使用頻度の少ない弱い性格の音) でニャーサにはならないと述べている。刻文でもダとりはニャーサにはならない。

4) 音上の「点」はアムシャを表す。

5) グラーマは、通常、シャッジャグラーマ、マディヤマグラーマ、ガンダーラグラーマ gāndhāragrāma の順に並べるものだが、刻文では、マディヤマグラーマ、シャッジャグラーマの順に並べられており、ガンダーラグラーマはない。これは決して不思議なことではない。その理由は、サというスワラはマというスワラから生まれるからである。もう一つの理由は、音階の生まれた順に由来する。サーマガーナ sāmagāna (サーマヴェーダの朗唱) に用いられる音階は下行音階で、当初は、他のヴェーダの

朗唱に用いられる3音から発展したガ、リ、サ、ニ、ダという5音音階であった。その後、ガの上にマが、ダの下にバがそれぞれ付け加えられてマ、ガ、リ、サ、ニ、ダ、バという7音音階が生まれた。この音階は、マから始まる下行音階ということでマディヤマグラーマと呼ばれるようになった。マディヤマグラーマは、天上界に行ってしまったとされるガンダーラグラーマより後世に生まれた。さらに後世になって、世俗的な音楽の中でシャッジャグラーマが生まれた。これはサから始まる上行音階である。このようにグラーマはガンダーラグラーマ、マディヤマグラーマ、シャッジャグラーマの順に生まれたのである。ガンダーラグラーマはNSの時代にはもう用いられていなかったで、刻文には当然用いられていない。その後、マディヤマグラーマも用いられなくなってしまったが、少なくとも刻文の成立した時代には、まだ存在していたことがわかる。刻文の作者は、このようなグラーマ成立の過程を知っていたと思われる。

以上、彼女の1)～5)の見解のうち、4)については問題がある。アムシャは長く延ばすことのできる、ラーガのなかでは非常に強い性格を持った音である。ところが、音上の「点」はアルバトヴァであるはずのリとダを含む全ての音に1度は必ずついており、3)の見解と矛盾する。また、最小単位の4音すべてに「点」のつく場合もある。アムシャのように強い性格を持った重要な音がそのように頻繁に現れるはずがない。

また、5)で示されたグラーマの並べ方の根拠のうち、サはマから生まれたという点については、シャッジャグラーマの項で明らかにされている。

その他の項目については支持できる点も多いが、グラハ、ニャーサ、アパニャーサ apanyāsa (二次的な終止音、フレーズの終止音)、アムシャといった言葉の意味を、彼女はどの程度正確に把握しているだろうか。例えば、1)で述べている事実は、最終的な終止音のことでなく、フレーズの終止音のことであり、正確にはアパニャーサと呼ぶべきであろう。ま

た、ここで彼女は、これまで問題にしてきたシュルティについて全く言及していない。

次に、シャッジャグラーマに関する彼女の見解をまとめてみよう。

シャッジャグラーマ

1) ここには、7つのグループが属し、それぞれニャーサはサ、リ、ガバ、ダ、ニ、マの順で、全てのスワラがニャーサとなりうることを示している。この事実は、シャッジャグラーマの完全性を物語るものである。シャッジャグラーマには、最も多くのラーガが生まれる素地がある。

2) 最終的なニャーサ、即ち全体の終止音はマである。この事実も、先にマディヤマグラーマの5) で述べた、サはマから生まれたということをも証明している。刻文の作者は、この点を重視したのである。

3) 5度圏に従って、スワラの生まれる順をサから上行でたどって行くと、最終的にマ(シュッダ・マ)からサが生まれて、一周することになる。

4) 以上の点からも、刻文の楽譜は、個々のラーガではなく、ラーガが生まれる素地となる音階における音の組合せの可能性を示しているといえる。

以上、彼女の見解のうち、3) で解説されている5度圏の考え方については問題がある。ここで、彼女はいわゆる12平均律の5度圏を考えており、インド音楽にそのまま当てはめるのにはむりがある。確かに、12平均律においては、5度圏を1周すると最終的に基の音にもどってくるので、サからマが生まれることになる。現代のインド音楽も、確かに1オクターヴ12音という考え方が基本になっている。しかし、当時の音楽理論にこのような考え方をそのまま応用するのは大変危険であろう。

では、古代インド音楽にはこのような考え方は全くなかったのだろうか。CLでは、7人の踊り子が円になって踊る場面で、各踊り子たちに7つの音名を配し、更に12宮の各星座を配している。CLの音楽的側面からの研

究者、ラーマナータン S.Ramanathan は、この点に関して、古代タミル音楽では1オクターヴを12半音に分割する習慣があったことを示すと述べている。CLの注釈者、アディヤールクナツラール Aṭṭiyārkkunallār は、タミル語音名のウライulai からクラル kural が生まれ、ウライはマにあたりクラルはサにあたる、即ち、マからサが生まれたと述べている。但し、彼は、ニにあたるターラム tāram を出発音として順に上行でたどっており、ミーナークシのようにサからたどっているわけではない。この注釈の成立年代に関しても意見がわかれており、12～13世紀または15世紀とする学者もいる。実際、CLでは、これほど詳しい音階論は展開されておらず、サンスクリット語の音名も現れない。従って、この注釈の多くの部分が、著者の時代の音楽実践を参考にして書かれており、CLの時代の音楽実践とはかなり異なっている可能性も否定できない。いずれにしろ、ミーナークシがCLとその注釈の記述内容を知っていたとは考えられない。

また、彼女の述べる4)の見解が正しいとしても、母音変化がシュルティを表すということの理由づけにはならないのではないか。ラーガというものは、シュルティのみならず、各音の持つ性格や、次の音への進み方など様々な要因でもって決定されるはずである。実際、シュルティを念頭におかなくとも、ニャーサやアムシャ等が異なれば同じ音を用いても別のラーガになるし、逆に、同じアムシャやニャーサを持っていても音が異なればやはり別のラーガになる。また、彼女は、ここでも再び、ニャーサとアパニャーサを混用していることを指摘しておきたい。

以上、ミーナークシ説を細部にわたって検証してきた。全くの誤りであると容易に証明できるようなこの説を詳しく検証した理由は、現在でも大多数の音楽学者や音楽家達が彼女の説を信じているからである。音楽専門の教育機関で用いるテキストにもこのように書かれているし、その通り教えられている。しかし、もうこの説に固執するのをやめるべきである。母

音変化がシュルティを表すという説は、彼らにとって非常に都合のよいものであった。記譜法の同質性によって、7世紀と17世紀という千年の空白をいとも簡単に埋めることができたからである。17世紀は、音楽的にも現代に直接つながる時代である。18～19世紀は、楽聖ティヤーガラージャ Tyāgarāja はじめ、現在最も好んで演奏される大作曲家の活躍した時代であり、その前触れとなる17世紀には、メーラカルタの体系等の音楽理論が成立している。インドの偉大な音楽伝統へのこだわりが、このような短絡的な結論を生んでしまったのかもしれない。

しかし、現実的には、多くの音楽学者達は、「母音変化がシュルティを表す」という、前提だけをこよなく愛したのであって、細部においても、ミーナークシの意見を尊重しているわけではない。例えば、表4にも示した通り、サンバムールティは、ミーナークシの28シュルティ説ではなく、NSと同じ22シュルティというより正統的な数にこだわって、多くの異名同音を認める形をとっている。いずれにしろ、このことは、正統派と称される人々が、古代と現代との歴史的な連続性にいかにこだわりを持っているかを示すよい証拠である。

さて、このような状況のもとで、インド音楽界での刻文研究は停滞してしまい、以後50年近くにわたって省みられることなく、シュルティ説が定着してしまった。このような音楽界に刻文の再検討を迫ったのは、3-4で紹介するハリハランとクップスワーミである。彼らは、1984年、マドラス音楽アカデミー年次会議において新説を発表した。次に述べるウィデスの論文はそれより5年前になるが、実際、インド国内では彼の説は全く話題にならなかった。しかし、筆者同様、外国人であるからこそとれる客観的見解であり、注目すべきである。

3-3 ウィデス説

ウィデスの論文は、1979年、Musica Asiatica Vol.3 (pp.115-150) に掲載された。彼は、過去の刻文研究者のうち、おそらく唯一人インド人ではない。インドの伝統に対する自負心など全くなく、客観的態度で資料にあたっている。また、着眼点も斬新でこれまでにない新説を唱えている。しかし、斬新であればあるほど逆に疑問を抱かせる点も多い。

では、彼の説を細かく検証してみよう。

彼は、刻文の概観を述べた後、7つのラーガ名が、5世紀前後に成立した文献にしばしば登場することを指摘している。この記述は、紀元後早期に書かれた文献、NSやダッティラムに記されているグラーマーチャーティ体系とは異なるものである。但し、バンダルカールやミーナークシも引用しているように、NSには、一ヶ所だけこれらの名称について言及した部分がある。これは、後世付け加えられたと一般に理解されている。

彼は、7つの名称について触れた文献を次のように整理している。

1) 中国の『隋書』には、このうち5つが西国の旋法として紹介されている。この記述は561～578年の出来事に関係している。

2) NSと『マールカンデーヤ・プラーナ Mārkaṇḍeya Purāna』では、7つ全部がグラーマラーガとして紹介されている。文献の成立年代は5世紀以前であろうが、はっきりしない。

3) BDでは、7つ全部が、ラーガ体系全体の基本となるシュッダ・ラーガ(純粋なラーガ)に分類されている。文献の成立年代は8世紀頃である。

以上のような文献の記述から、ウィデスは、これらの名称が少なくとも

6世紀以降は用いられており、その後展開されたラーガ体系に組み込まれていったと推測する。

筆者は、『**隋書**』-音楽志・中-に次のように述べられているのを確認した¹⁸⁾。

龜茲人の蘇祇婆が突厥の皇女と共に、568年、北周の武帝のもとにやってきて、7つの調を胡琵琶で演奏した。その7つの調とは、娑陀力、**維識**、沙識、沙侯加濫、沙臘、般贍、俟利~~達~~である。このうち、娑陀力はサーダーリタ、**維識**はカイシカ、沙侯加濫はシャツジャグラーマ、沙臘はシャーダヴァ、般贍はパンチャマに、発音上は似通っているように思われる。但し、これらは7調12律即ち84調に関する記述で、音階的に刻文と一致するかどうかは不明である。

NSSとBDの記述に関しては第4章で詳述する。

マールカンデーヤ・ブラーナに関しては、筆者の使用している刻文のテキスト The Kudimiyāmalai Inscription on Music (pp.41-42) に掲載されている抜粋を読んだが、グラーマラーガについての言及はあるものの、7つの名称を確認することはできなかった。

ウィデスは、また、刻文のマディヤマグラーマとシャツジャグラーマを同じ名前をついた二つのグラーマと混同してはいけないと述べ、その理由を、次のように説明する。即ち、グラーマとはあくまで古代インド音楽における基本音階を意味し、それ自体は旋法ではない。グラーマの音階音に基づいてジャーティやラーガが生まれるのである。ところが、刻文では両者とも明らかに旋法的性質、即ちラーガ的性質を持っている。例えば、この両者の終止音はマである。従って、これらは、それぞれマディヤマグラーマ・ラーガ、シャツジャグラーマ・ラーガとすべきである。

このように、彼は、刻文の音楽が特定のラーガに基づいて作曲されたという点に関して、基本的にはバンダルカールと共通する立場をとり、ミーナークシの立場と対立している。

次に、彼はコロフォンを検証する。これに関しては、既に1-2で詳しく検討済みであり、また、彼自身音楽学者であるため、過去の学説を紹介するにとどまっているので、サンスクリット語部分に関しては省略する。但し、タミル語部分に関しては、彼がこの論文を執筆した当時、「声楽でもヤールでも……」という読みがなされておらず、「8でも7でも……」と読まれていたため、かなりの混乱がみられる。参考のため、以下にまとめておこう。

まず、本当にパリヴァーディーが刻文と関係があるのか確たる証拠はない。他のパッラヴァ時代の刻文では、「パリヴァーディー」という言葉が記されていても音楽に関する記述を含むとは限らない。むしろ、8と7の数字は、刻文のタイトルに現れる“catusprahāra”の部分の4という数字と関わっているのではないか。この4という数字はリズムに関係していると考えられる。“catusprahāra”は4拍子を意味し、タミル語の部分で8拍子を付け加えたのである。即ち、刻文は基本的に4拍子であるが、何等かの方法で8拍子または7拍子で演奏することができるという意味に解釈すべきである。4拍子及び8拍子は、古代インド音楽では最もよく用いられていた。7という数字は8拍子の変形と考えたらどうか。即ち、最後の1拍は休むか7拍目を延ばすわけである。このような例は、古代インド音楽に限らず、アジア、ヨーロッパ各地で広く用いられてきた。

以上のような彼の説は、異なる読み方が判明し、定着した今となっては意味をなさなくなった。このように、8と7という数字は、長年多くの混乱をまねいてきたのである。実際、彼の考え方はインド音楽の実状に合致しない。現在までインド音楽には、休符という考え方はなかった。また、刻文は基本的に4音単位で書かれているため、8拍子で演奏すれば各音がそれぞれ2拍ずつとなり、7拍目だけがのびるわけではない。なお、刻文

の演奏に使用された楽器及び各セクションのタイトルに含まれる4という数字に関しては、全員の説が出そろったところで改めて考察したい。

次に、刻文の記譜法の特徴に関して、ウィデスはこれまで他の研究者によって指摘された点に加えて次の5点を指摘している。なお、彼は、筆者と同じテキストの分析表に基づいて考察しているものと思われる。

1) AとKには、母音変化 i がない。この理由をバンダルカールは説明しきれていない。

2) 音上の「点」は、主に母音変化が u、e の場合に付いていて、i には決して付かない。

3) 最小単位の4音内、即ち1小節内では、M-Mのような子音字の反復は全くない。

4) 母音の反復は a、u に限られ、しかも、ほとんど2回までである。また、まれに3回反復することがあるが、4回続くことは決してない。

5) 従って、音から音への進行は、ある特定の母音を持った音から別の母音を持った異なる音へ進行する場合が一番多い。

次に、ウィデスは過去の説を検証する。その概略を以下にまとめてみよう。

1) バンダルカールのヴィーナーの4種の弾弦法説について。刻文に現れる全9種各音における母音変化の使用頻度を計算し、その結果をパーセンテージで示すと、明らかに特定の母音に偏っていることが判明する。SとRは a との結び付きが強く、Gは i との、A、M、Pは u との、Dh、N、Kは e との結び付きが強く、それぞれほぼ 50%前後の割合を示す。特定の弾弦法が特定の音と強く結び付いているという文献的証拠はない。

2) ミーナークシラのシュルティ説について。刻文の楽譜は初期のラー

ガを示すものであるから、根本的に支持できない。22シュルティは、元来グラマを構成する7つのスワラの音程配分を理論的に示すために用いられたのであって、実際の音楽の中で個々のシュルティが独立して用いられたわけではない。即ち、シュルティとは各スワラ間の音程を表すための相対的な基準に過ぎない。例えば、「サが4シュルティ」という言葉は「ニとサの間の音程は4シュルティ」という意味であって「ニとサの間に更に3つの音がある」という意味ではない。従って、シュルティ音階はあくまで理論上の産物であり、実用的な音階ではない。刻文にはラーガ名も示されており、ラーガが決まればそこに含まれる各音の音程は自ずから決ってしまう。

ウィデスは、以上のように過去の2つの説について反対意見を述べている。ミーナークシ説は既に詳しく検証したので、筆者が更に付け加えることはない。しかし、バンドルカール説については、筆者自身は問題点を指摘するにとどまり、明確な反論を加えてはいない。なぜなら、母音変化の使用頻度をラーガ別に検証し直してみると、ウィデスの指摘するほど簡単にはバンドルカール説を否定できないと考えられるからである。全体としては、ウィデスの指摘した通りの偏りが感じられるが、ラーガ別に調べ直すと、その偏り方は異なってくる。例えば、マディヤマグラマ・ラーガでは、Dhは e より u との結び付きが強く、シャツジャグラマ・ラーガでは、Mは i と u の2つの母音にほぼ同程度の強さで結び付いている。このように、ラーガによって偏り方が異なるという点を重視すると、むしろ、ヴィーナーの奏法を変えることによって生み出される音のニュアンスが異なり、それがラーガの性格決定に寄与しているとも考えられる。従って、筆者は、ウィデスの示した論点のみではバンドルカール説を否定するには不十分だと考える。

次に、ウィデスはアンタラーとカーカリーについて検証する。彼は、筆者同様、バンドルカール説を全面的に支持し、この2つの音が楽譜解読の決め手になるとする。また、バンドルカールの指摘に加えて次のように述べている。

AとKは、刻文の中でMとSの導音のような役目を果たしている。ほとんどの場合、Aのすぐ後はMで、Kのすぐ後はSである。このことは、アンタラーもカーカリーも上行形で用いられるというNSの記述と一致する。ジャイラズボイ *Jairazbhoy* は、半音高められた（#の）第7音が導音の役目を果たすという現象が現代のヒンドウスターニー・ラーガ、特にカマーージ *khamāj* やカーフィー *kāfī* 系のラーガに多く観察され、これは古代音楽におけるアンタラーとカーカリーの名残であると述べている¹⁹⁾。同様の性格は、西洋中世の音楽や中国の音楽の中でも観察される。アンタラーとカーカリーは、それぞれガとニを高めた音であり、マとサの導音的役割を果たす。このことは刻文のAとKがそれぞれアンタラーとカーカリーを表していることのよい証拠となろう。

以上、ウィデスのアンタラーとカーカリーに関する指摘に関して、筆者は支持できる。

次に、ウィデスは具体的な母音変化の解読へと移る。彼は、それを20段階に分けて記述する。では、各段階を以下にまとめてみよう。

1) 母音変化はシュルティを表していないのだから、同じ子音を持つ各音は母音の種類にかかわらず同じ音程となる。従って、S=C、R=D……のように西洋の音名と対応させて、五線譜上に書き直すことができる。（表5）

表 5



刻文の音名 (子音)	S	R	G	M	P	Dh	N
西洋の音名 (英語)	C	D	E ^b	F	G	A	B ^b

2) 五線譜に書き直す過程で問題となるのは、上行か下行か、跳躍進行か順次進行かが明かでないことである。例えば、S-Rが2度上行(西洋音楽で、英語の音名音高表示によれば c' - d' 以下、()内のローマ字は英語の音名を表す)か7度下行(c' - d)か9度上行(c - d')かは判断ができない。インド音楽では、古代から現代まで3オクターヴを基準とした音域を用いている。もちろん、狭い音程の方が広い音程より頻繁に用いられるのは事実である。

3) そこで、アンタラーとカーカリーの導音的機能がポイントとなる。この2音は上行で順次進行する。即ち、刻文のA-M、K-S(E-F、B-C)は、各々半音上行すると考えればよい。マディヤマグラーマにはAとKが用いられないが、その代わりにRと Dh がアルパトヴァとされており、この2音がAとKと同様の性格を持つと考えられる。従って、R-G、Dh-N(D-E^b、A-B^b)のようにやはり半音上行すると考えられる。

4) ここで、3)に示したA-M、K-S、R-G、Dh-Nの4種の半音上行する子音の組合せがどの母音と結び付いているかを調べてみる。そこから、ほとんどの場合 a-i、u-e、e-a という組合せと結び付いていることがわかる。これ以外の組合せと結び付いている場合も少数あるが、これは例外的なものか、あるいはたぶん楽譜の間違いであろう。A-Ma

とU-Mu という同じ母音の組合せについては、13) で詳しく検証する。

5) 4) において、特定の母音の組合せが特定の音程関係、ここでは半音上行という音程関係と強い結び付きがあることが明らかになった。その結果、音高の高い方から低い方へ「i-a-e-u」という順に母音をランク付けすることができる。従って、音が上行する場合には、u-e、e-a、a-i という母音の組合せと結び付き、音が下行する場合には、i-a、a-e、e-u と結び付くだろう。同様に、隣合っていない母音の組合せも、このランク付けに従えば、u-a、e-i、u-i は上行、i-e、a-u、i-u は下行に結び付くと考えられる。

6) 2) で触れた、広い音程より狭い音程の方が頻繁に現れるという事実注目してみる。例えば、S-Rの組合せは、音程が2度上行する可能性が最も高く、7度下行、あるいは9度上行する可能性は比較的低いはずである。同様に、音程関係についても、可能性の高い方から低い方へ、3度上行-6度下行-10度上行、4度上行-5度下行-11度上行というランク付けが可能である。このことを、7) から13) で確認する。

7) まず、2度上行するS-Rという子音の組合せ(C-D)について調べてみる。すると、上行で隣合った母音の組合せ u-e、e-a、a-i と結び付く頻度が最も高く、88例中57例を占めている。従って、これは2度上行を表すと考えてよいであろう。上行で隣合わない母音の組合せのうち e-i、u-i は合計6例しかなく、u-a は一例もない。これは9度上行であろう。下行で隣合わない母音の組合せ a-u は8例あり、これは7度下行であろう。下行で隣合った母音の組合せ a-e は1例だけ認められるが、これはやはり7度下行であろう。

8) 2度上行する子音の組合せをすべて調べてみると、7) と同様の結果が得られる。即ち、上行で隣合った母音の組合せとの結び付きが最も強い。

9) 2度下行する子音の組合せをすべて調べてみると、やはり、6) で

述べたような結果が得られる。即ち、下行で隣合った母音の組合せとの結び付きが最も強い。

10) このような結果は、狭い音程の方がよく用いられるという音楽的な事実とよく合致している。

11) 次に、3度音程の上行下行について調べてみる。すると、2度進行の場合とほぼ同様の結果が得られる。しかし、3度進行対6度進行の比率は約5:1となり、2度進行対7度進行の場合より、広い音程の起こる確率が高くなる。

12) 次に、4度音程の上行下行について調べてみる。すると、4度と5度は音程幅があまり変わらないこともあって、4度進行対5度進行の比率は約5:2となり、広い音程の起こる確率は更に高まる。

13) 以上で全ての音程について、母音変化との関係を調べた。その結果、6)の仮説はほぼ正しいことが証明された。残った問題は、同じ母音の反復である。これは、2度上行の場合に最も頻繁に現れる。従って、考え得る最も狭い音程を表すとすればよいのではないか。しかし、uとaがしばしば反復されるのに対し、eはほとんど反復されず、iは全く反復されない。この理由は明確に説明できない。

14) 13)までは、2音間の音程についてのみ考察してきた。これを旋律全体に適用してみると、次のようなことがわかる。第一に、個々の子音が隣合った母音の組合せをもつ場合でも、その子音から推測される音程は2度とは限らない。次に、同じ子音でもその前後関係が異なれば、異なる母音を取る可能性がある。従って、母音変化は2音間の音程の上下関係を表すのではなく、音高レベル、即ち音と音との位置関係の高低を表すと考えるべきである。子音が異なるにもかかわらず同じ母音が繰り返される場合には、ある音群全体の位置が移動したことを示す。また、時にオクターヴ以上にまたがる音程が現れる場合には、音名の上に「点」を付けることによって、それを明確に示す。音上の「点」については、16)で改めて解説

する。(表6)

表6 ウィデスの解読による訳譜例と音高レベルの変化
(セクション4、サーダーリタ、3グループ目の冒頭部分)

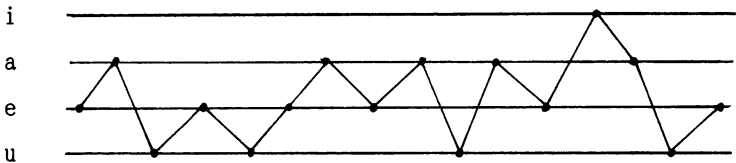
訳譜



刻文 dhe sà pù dhe pù ke sa dhe sa pù sa dhe ri sa pù dhe

母音 e↗a↘u↗e↘u↗e↗a↘e↗a↘u↗a↘e↗i↘a↘u↗e

音高レベル



15) 刻文の楽譜をすべて五線譜に直してみる。それを概観すると用いられている音域全体は、現代の3オクターヴよりは狭い2オクターヴと2度になる。しかし、刻文の時代に用いられていた弦楽器、即ち弓形ハープ、短頸リュート、棒ツィターで、2オクターヴ以上にわたる音域をカバーできたとは考えられない。

16) 音上の「点」は、最も低い音域における7音を意味している。例えば、S[˙]u は五線譜上で (c') を、Su は更にオクターヴ高い (c'') を表す。しかし、ここでいう低音域の7音とは、現代インドの楽譜及びその

他の古代譜にみられるようにサからニまでのオクターヴ音域を表すのではなく（3-1参照）、ダからバまでのオクターヴ音域を表す。従って、音上の「点」は特定の音域を表すのではなく、最も低い音高レベルに位置する7音を表すと考えるべきである。

17) 以上の方法によって、刻文に現れるすべての音を音高順に並べ、各音の使用頻度を調べてみると、中央に位置するマからガまでのオクターヴ音域に含まれる7音が最もよく用いられることがわかる。

18) 訳譜には、時に1オクターヴ以上にまたがる跳躍進行がみられる。このような跳躍進行は、自然な旋律の動きを妨げる。これは、原譜の誤りということも考えられる。しかし、6度以上にわたる跳躍進行が現れる場合を調べてみると、1小節中の4音の最後の音から次の小節の最初の音に進む場合に最も多く起こり、次に2番目から3番目の音に進む場合に起こることが多い。従って、このような跳躍進行は、音楽形式上のものであると考えられる。また、これは、声楽よりはむしろ器楽的なテクニックであるといえるだろう。

19) 子音AとKは母音 i に変化しないことは既に述べたが、その理由は i が最も高い音高を表すためである。AとKは、音の性質上、常に2度高い音に進行する。ところが、i より高い音は表示できないので、AとKの性質上使用できないということになる。同様の理由で、マディヤマグラーマにはRi と Dhi が全く用いられない。

20) このような記譜法が生まれた理由は、文字の形態と発音に由来すると考えられる。発音に関していえば、i という母音は口内の前の方で発音されるので最も高い音高レベルを表し、u という母音は口内の奥の方で発音されるので最も低い音高レベルを表すと考えられる。文字の形態に関していえば、i という母音は、子音字の上に半円形の発音符をつけた形を持つので最も高い音高レベルを表し、u という母音は、子音字の下に鉤型の発音符をつけた形を持つので最も低い音高レベルを表すと考えられる。a

と e は、どちらも口内の中央で発音されるが、a は発音符を持たず、e は左肩に鉤型の発音符を持つ。従って、この2つは中央の似たような音高レベルを表す。音上の「点」は、アヌスワーラ anusvāra、即ち ṃ という発音を表し、口内で最も奥の喉に近いところで発音される。従って、最も低い音域を表すという16)で示した仮説と一致する。(表1)

以上、20段階にわけて論じた方法に従って、ウィデスは刻文の楽譜を解読、その音楽的性格について考察を加えている。それを以下にまとめてみよう。

1) 小節の終止音(1小節の最後の音)は、各グループ(計16小節)内では同じである。

2) 隣合う音は常に変化し、また、小節の繰り返しはない。

3) 終止音の変化は各グループの最初の小節で起こる。

4) 同じ小節内では、同音反復及びオクターヴ進行はない。

5) 3度以上の進行、即ち跳躍進行はたびたび起こる。

6) リズムは規則的で変化がない。

7) 1)～6)に挙げた特徴から、刻文の音楽はかなり規則性を持ったものであることがわかる。数学でいう順列にあたる規則に基づいた音楽技法はスワラプラースターラ svaraprastāra と呼ばれ、SRに詳細が記されている。このような技法は現在のインド音楽でも頻繁に用いられる。SRには、7つの音のうち任意のいくつかを取り出して、そのあらゆる順列を示すという厳格な方法が示されている。しかし、更に古い時代に遡ってBDの記述をみると、もっとゆるやかな規則に則っていたことがわかる。

8) 厳格な数学的規則に則った音楽は、豊かな創造性を発揮し得ない。しかし、刻文の音楽には、ラーガの個性を妨げるほど厳格な数学的規則があるわけではない。むしろ、ラーガの個性を十分に表現しているといえよ

う。各グループは一続きの旋律線であり、各小節が各々独立して存在しているのではない。また、ラーガの終止音は、各セクション最後のグループに属する各小節の終止音として現れることから、一つのセクションは完結した一曲であることがわかる。

以上が、複雑なウィデス説の骨子である。次に、彼の説に対する筆者の見解を述べてみたい。

彼の述べる刻文の音楽的性格は、バンドルカール、ミーナークシ共に多少なりとも言及していることであって、目新しいわけではない。筆者もほぼ同意している。しかし、そこに至るまでの解読方法は彼独自の斬新なものといえよう。彼は、刻文に現れる各音における母音変化のあり方を統計的に処理し、自説を一段階ずつ丁寧に裏付けていく。その方法は非常に優れており、説得力がある。しかし、インドの記譜法の歴史を振り返ってみると、SR以前にこれほど複雑な方法が用いられていたかどうか疑問を持たずにはいられない。

ヴェーダの朗唱やサーマガーナでは、紀元前から独自の記譜法（4-2参照）が用いられていたが、一般には、古くから音名の頭文字をとって各音を表す方法が広く流布していた。そのような方法で示された音群が種々の文献に散見される。しかし、それらの音群は決して楽譜と呼べるようなものではない。また、音の長さ、音域共に全く示されていない。ただ単に音名の頭文字の羅列である。刻文と時代的に近いBDもしかりである。13世紀のSRになってようやく現代の「楽譜」に通じるようなものが現れる。SRの記譜法には、現代と方法は多少異なるが、ある程度のリズムと音域が示されている。従って、刻文は、音名の頭文字によって音を表示するシステムを採用したいわゆるサルガム sargam 譜としては最古のものということになる。しかし、刻文とSRは、時代的にも地域的にもかなり隔たり

がある。従って、この2つを安易に結び付けることはできないだろう。

このように、SRの記譜法は現代の記譜法の直接の祖先であるといっても過言ではないが、刻文の記譜法は歴史上どんな位置を占めるとみるべきだろうか。

刻文の記譜法は、他の文献とのつながりが見いだしにくい。母音変化を用いた記譜法は、刻文成立の約1000年後、ゴーヴィンダ・ディークシタルの時代まで現れてはこない。従って、刻文は作者独自の発想で書かれたと考えられよう。コロフォンにある「弟子の利益になるように作られた」という言葉は、この記譜法の発明を意味していると考えられる。即ち、それまで耳だけがたよりであった音楽の習得にこの記譜法が役立つと解釈することが可能である。しかし、残念ながら、この記譜法が市民権を得ることはなかったようだ。また、当時、一般に音楽を書き記す習慣は流布していなかった。

ウィデスは、母音変化が音高レベルを表すとした。しかし、インド音楽史をふりかえってみても、そのような記譜法は現在まで一度も用いられたことはない。インドでは、音の高低や音域を表すために、ヴェーダにおいては歌詞の、その他の楽譜においては音名の頭文字の上下に点や線をつけるという方法が一貫して用いられてきた。彼の説自体はそれなりに完結した論理的なものだが、音の高低や音域を表すという目的だけで、これほど複雑な方法をとる必要があるのだろうか。インド古来から一貫して用いられてきた方法で充分ではないのか。インドの記譜法は、西洋の記譜法と違い、必要最低限のことだけを表現してきた。その方向性は、現在でも変わらない。このようなインド的特質がこの刻文の背景にもあったと考えるべきではないだろうか。

また、ウィデス自身も指摘しているように、この方法で解読された楽譜の音域は2オクターヴ以上にわたる。当時の弦楽器でこのように広い音域がカバーできたとは考えにくい。では、この楽譜は声楽用なのだろうか。

しかし、音の流れが声楽的でないことは彼自身も述べているとおりであり、歌詞も全く書かれていない。南インドの声楽史において、歌詞がなく一定の規則に則って書かれたいわゆる練習曲の成立は、三大巨匠以前の作曲家としては最も有名なブランダラ・ダーサ Purandara Dāsa (1484~1564) の登場まで待たねばならないことも考慮すべきだろう。SRの楽譜には、歌詞を伴わずサルガムだけが記された部分も存在するが、そのすぐ後に続いて必ず歌詞を伴う歌が記されている。従って、この部分は、ブランダラ・ダーサの練習曲とは関連性がない。

以上の点から、刻文の音楽は、SRともブランダラ・ダーサの声楽練習曲とも安易に結び付けられないことがわかる。やはり、非常に器楽的な楽譜であると考えざるを得ない。従って、当時の楽器でウィデスの訳譜通り演奏することが可能かどうかということが問題になる。ミーナークシの言うように、当時最も流布していたのは7弦の弓形ハープであった。このような楽器では、各弦が1オクターヴ中の7音に調律されたであろう。音域が1オクターヴ以内であれば、音の高低や音域を楽譜に示す必要は全くない。それとも、刻文は実演を目的としたのではなく理想の記譜法を示す目的で書かれたものなのか。コロフォンには「弟子の利益になるように作られた」とはっきり記されている。やはり、弟子が実演を習得するのに役立つ記譜法を編み出した考えるべきだろう。

また、彼の説には例外が多いことも指摘しておきたい。彼の方法はあくまで統計的処理によるもので、その結果を全体に適用すると極端な跳躍進行を伴う不自然な旋律線がかなり出てきてしまうのである。彼は、その点に関して、跳躍進行をたびたび用いるという音楽的性格、あるいは記譜上や刻文判読上の単純ミスと説明している。しかし、刻文として残すほど重要な記述の中に、これほど多くのミスを放置するだろうか。また、彼自身が、跳躍進行が用いられる頻度は少ないと述べているにもかかわらず、現実的には、決して少ないとはいえない数の跳躍進行が存在している点も、

彼の基本的立場と矛盾している。

以上が、ウィデス説に対する筆者の疑問点である。

彼の解読方法の中で、最も注目すべき点は、統計的処理の部分ではなく、20)で文字の形態について言及した部分である。楽譜は見てすぐわかるということが重要な条件である。インド古来の楽譜もまた、基本的に文字譜でありながら、そのような視覚的要素を兼ね備えてきた。この部分のみが、インド的特質の流れという先に述べた観点と一致している。それでもなお、多くの疑問点は解決されないまま残る。

3-4 ハリハラ、クップスワーミ説

近年提出されたハリハラとクップスワーミの説は、それまでのインド音楽界の解釈に正面から対立するものである。その大胆さは、同じ刻文を扱ったプレーマラターの著書の中に、基本的にはシュルティ説をとる彼女とは全く異なった説を掲載していることから推測されよう。彼らは進歩的な音楽学者であり、要点だけをまとめた小論とはいえ、過去の説にとらわれない独自の考えをそこに展開している。

彼らの論文では、最初に、刻文の成立事情に関する問題が扱われているが、前章で詳述したので、ここでは音楽的な部分に限って検証する。

まず、彼らは、刻文の書かれた目的について述べる。それを以下にまとめてみよう。但し、彼らの論文では、インド音楽学者の音楽常識ともいべき部分の解説が全く省かれていて難解である。表8から表11までは、理解の一助とするために、筆者が補ったものである。

1) マディヤマグラーマは、結局、シャツジャグラーマのムールツチャ

ナ mūrcchana（主音を移動して得られる音階）であり、シャツジャグラーマはマディヤマグラーマのムールツチャナである。マディヤマグラーマのダを2シュルティ低めて、これをガとすれば、その音階はシャツジャグラーマになる。このようにグラーマとムールツチャナは互いに補完関係にある。（表7）

表7 グラーマとムールツチャナ

マディヤマグラーマのシュルティ配分

マディヤマグラーマ	マ	バ	ダ	ニ	サ	リ	ガ
シュルティ数	4	3	4	2	4	3	2

ダを2シュルティ低めた場合

	マ	バ	ダ	ニ	サ	リ	ガ
シュルティ数	4	3	2	4	4	3	2

ダをガとした場合（ムールツチャナ）

シャツジャグラーマ	サ	リ	ガ	マ	バ	ダ	ニ
シュルティ数	4	3	2	4	4	3	2

2) ヴィーナーの古い調弦法では、主要弦をマに合わせる。するとサは7つ目のフレット上にある。このサはシャツジャグラーマのマになる。この音を出発音とするシャツジャグラーマのムールツチャナは、結局、現代のラーガ、ハリカーンボージ harikāmbhoji であり、マディヤマグラーマの音階に一致する。このようなムールツチャナの手法を利用した発展段階に従って刻文も書かれている。（表8）

表 8

主要弦の調弦	マ1	マ2	ハ°	タ°1	タ°2	ニ1	ニ2	サ	リ1	リ2	ガ°1	ガ°2	マ1
(フレット)													
シヅジャグラマの													
音高の位置	ニ1	ニ2	サ	リ1	リ2	ガ°1	ガ°2	マ1	マ2	ハ°	タ°1	タ°2	ニ1
シヅジャグラマ	ニ		サ	リ		ガ		マ		バ		ダ	ニ
ハリカーンボージ	マ		バ	ダ		ニ		サ		リ		ガ	マ

3) CLとその注釈には、シェンバーライ cempālai という名のパンを基本音階とし、ムールツチャナと同じ手法で様々な音階が生み出されると述べられている。シェンバーライは、現在のハリカーンボージに相当し、このパをサとするとアルンバーライ arumpālai という音階が得られる。これはシヅジャグラマと同じものである。また、南インドでもサルガムは古くから用いられていた。以上の点は、ラーマナータンがCLの音楽に関するいくつかの論文の中で明らかにしている。

4) NSでは、ガーナ gāna (より自由な形式の音楽) とジャーティとの関係が記されている。後世、BDでは、この概念がひとまとめにされ、ラーガギーティ rāgagīti (7種のラーガ分類)²⁰⁾ と呼ばれた。うち1つの変形種がピンナで、ピンナのうちの5つが刻文に記されている。即ち、刻文には2つのグラマラーガと5つのラーガギーティが記されている。

(4-1 参照)

以上が、彼らの論旨であるが、全体的に理解しがたい部分が多い。その原因は、現代の音楽実践に基づくラーガや記譜法等と刻文の音楽とを安易に結び付けてしまっているからであろう。次に、彼らの論1)～4)に対する筆者の見解を述べておきたい。

1) マディヤマグラーマがシャッジャグラーマのムールツチャナであり、またその逆も真であるというのは、ウィデスも述べていることである。表7に記した関係の他に、マディヤマグラーマのマームールツチャナ(マをサとする)は、シャッジャグラーマでシュッダ・ガの代わりにアンタラー・ガを用いる音階と同じになる。このように、ムールツチャナは古代音楽における音階論において重要な概念であった。しかし、それが刻文の音楽の直接の目的とは思えない。シャッジャグラーマとマディヤマグラーマがラーガとして実演される際、両者の音楽的相違は、パにおける1シュルティの違いという音程の問題ではなく、各音の機能によって決定づけられると考えるべきである。即ち、マディヤマグラーマでは、マがアムシャであると同時にニャーサであり、リとガはアルパトヴァである。一方、シャッジャグラーマでは、サがアムシャでマがニャーサ、アルパトヴァはなく、他の5音は同様の性格を持つ。このような音の機能の相違は刻文の楽譜にもよく現れている。

では、なぜパに1シュルティの違いが生まれたのか。これは、ヴァーディ vādi (「鳴り響く」の意、主音)とサムヴァーディ saṃvādi (「協和する」の意、完全4度、5度関係の音)の関係に起因すると思われる。古代より、インド音楽では、完全4度、5度が重要視されてきた。NS等の文献では、完全5度が13シュルティ、完全4度が9シュルティである。シャッジャグラーマでは、サーバの13シュルティとサーマの9シュルティが重要視された。一方、マディヤマグラーマではサーバが12シュルティで完全5度ではなく、その代わりにリーバの9シュルティ、即ち完全4度が重要視されていると考えられる。その理由をジャイラズボイはサーマガーナのテトラコードに求めている²¹⁾。後世、サとパは常に完全5度の不変の音として定着し、マディヤマグラーマは結局使われることがなくなった。

2) 彼らがここで引合いに出しているヴィーナーのフレット上の音の位置は、刻文成立当時に用いられていたヴィーナーを基準としていないこと

は明らかである。現代の12半音に基づくフレットを考えながら、当時の音階論を語るのは危険である。

3) CLとその注釈の述べるタミル音楽も、結局はサンスクリット化の影響の下で成立したであろうことは、3-2で述べた通りである。

4) まず、NSに記されているガーナとジャーティ、及びBDに記されているラーガギーティの概念について解説を加えておきたい。

当時、サーマガーナ以外の音楽のうち、特に厳格な様式に基づいた音楽はガンダルヴァ gāndharva と呼ばれていた。NSやダッティラムは主としてこのガンダルヴァと呼ばれる音楽を扱っている。これに対して、よりゆるやかな様式に基づいた音楽はガーナと呼ばれていた。NSの注釈者アビナヴァグプタは、ガンダルヴァでは7音すべて揃ったジャーティを用いるが、ガーナでは5音音階、6音音階も用いることができると述べている。このように、ガンダルヴァにおけるジャーティとガーナにおけるジャーティには音階的性格の相違が見られる。後世、BDでは、5音音階、6音音階、7音音階という1オクターヴに存在する音階音の数、決められた音階音以外の音や厳格な22シュルティ以外の音程に基づく音を用いるか否か等の音階的相違を基準にしたラーガの分類法が発案された。これはラーガギーティと呼ばれ、7種類ある。

彼らは、刻文のラーガが2つのグラマラーガとビンナという種類に属する5つのラーガギーティを表すと述べているが、この5つのラーガギーティがビンナに属するとした根拠は何であろう。これについては、後に詳述するアンタラーとカーカリーの項で明らかにされるであろう。

続いて、彼らは、刻文の各ラーガが現代南インド音楽のどのラーガに相当するかを述べ、ムールッチャナについても記述している。先に述べたように、刻文のラーガと現代のラーガとを簡単に結び付けることはできない。このような論理展開は、ミーナークシと同じ誤りを犯す危険性をはらんで

いる。即ち、古代と現代とを大きな歴史的スパンの中で大局的に捉えるのではなく、権威ある古代音楽と現代との直接的な継続性を求めているからである。インドの音楽学者は、一般的にこのような傾向に陥り易い。ハリハランとクップスワーミの論理展開にもそのような傾向がみられる。筆者は、彼らの見解には全く同意できないが、参考として、これを表にまとめておく。(表9)

表9

刻文のラーガ	現代のラーガ	用いる音	ム-ルッチャナ
マテ [◦] イヤマ [◦] グ [◦] ラーマ	ハリカン [◦] ボ [◦] -ジ [◦] harikāmbhoji	マ [◦] ハ [◦] ダ [◦] ニ [◦] サ [◦] リ [◦] ガ [◦]	基本音階
シャ [◦] ツ [◦] ジ [◦] ヤ [◦] グ [◦] ラーマ	カラハラ [◦] ア [◦] リ [◦] ヤ [◦] - kharaharapriyā	サ [◦] リ [◦] ガ [◦] マ [◦] ハ [◦] ダ [◦] ニ	ハ [◦] -ム-ルッチャナ
シャ [◦] グ [◦] グ [◦] ァ	マ [◦] ト [◦] ウ [◦] リ [◦] カ [◦] madhūlika	サ [◦] リ [◦] マ [◦] ハ [◦] ダ [◦] ニ [◦] ガ	リ-ム-ルッチャナ
ヴァ [◦] ダ [◦] -リ [◦] タ	ヴァ [◦] ン [◦] ダ [◦] ナ [◦] ダ [◦] -リ [◦] ニ vandanadhāriṇi	サ [◦] リ [◦] マ [◦] ハ [◦] ダ [◦] ニ [◦] ガ	ニ-ム-ルッチャナ
パ [◦] ン [◦] ヂ [◦] ヤ [◦] マ	パ [◦] ト [◦] ミ [◦] ニ padmīṇi	サ [◦] リ [◦] マ [◦] ハ [◦] ダ [◦] ニ [◦] ガ	サ-ム-ルッチャナ
カイ [◦] シ [◦] カ [◦] マ [◦] テ [◦] イヤ [◦] マ	該当なし	サ [◦] リ [◦] マ [◦] ハ [◦] ダ [◦] ニ [◦] ガ	ダ [◦] -ム-ルッチャナ
カイ [◦] シ [◦] カ	カル [◦] ナ [◦] -タ [◦] カ [◦] シ [◦] ユ [◦] ガ [◦] サ [◦] -ク [◦] エ [◦] リ [◦] karṇāṭakaśuddhasāveri	サ [◦] リ [◦] マ [◦] ハ [◦] ダ [◦] ニ [◦] ガ	カ [◦] -ム-ルッチャナ

彼らはアンタラーとカーカリーについて、以下のように論じている。

- 1) アンタラーとカーカリーは現在のジャンヤラーガ jan̄yarāga (派生ラーガ)、即ちラーガギーティでのみ用いられ、現在のメーララーガ、即ちグラマラーガでは用いられない。
- 2) この2音は、バーシャーンガ bhāṣāṅga・スワラ (ラーガ固有の音階音以外の音) である。
- 3) この2音は、実際余り頻繁には用いられない。
- 4) この2音を用いるラーガは、バーシャーンガ・ラーガ、即ちバーシャーンガ・スワラを用いるラーガである。

以上、彼らの論に対して、筆者は次のような点を指摘したい。

彼らがシャツジャグラマとマディヤマグラマ以外のラーガがピンナに属するラーガギーティとした理由は、アンタラーとカーカリーをバーシャーンガ・スワラとしたことに由来する。シュツダに属するとすれば、定められた音階音を用いた7音音階でなくてはならない。バーシャーンガ・スワラは用いられないのである。しかし、アンタラーとカーカリーの現れる頻度は少ないとは言うものの、カイシカのセクションにおいては小節 (最小単位の4音) 毎の終止音として用いられており、バーシャーンガ・スワラとは考えられない。アンタラーとカーカリーは、確かに文献中でもアルパトヴァとされてはいるが、グラマージャーティ体系の中で、7つのシュツダ・スワラ以外に派生音として特別に用いることの許されている音である。即ち、ラーガの固有音として機能する音と考えるべきではないか。アンタラーとカーカリーがバーシャーンガ・スワラであるという位置づけを、彼らは果して文献中から引いてきたのであろうか。筆者の知識の及ぶ範囲では、文献中にそのような位置づけはない。

さて、問題の母音変化であるが、彼らは次のように言及する。

1) 母音変化は、同じ音のシュルティ変化を表すのではない。なぜなら、そのような演奏は現実的に不可能に近いからである。

2) 母音変化はターラの拍数、即ち音の長さを表すと考えたかどうか。各母音に対して、次のような長さを想定することができるかもしれない。

a - 1拍 i - 2拍 u - 3拍 e - 4拍

以上のような彼らの示唆は、シュルティにこだわらない考え方であり、斬新である。しかし、刻文において、各音は4を1単位として規則的に配置されている。このような音列はある種のターラを想起させる。従って、筆者は、このリズムミクパターンを敢えて崩すべきではないと考える。彼らの示唆に従ってリズムを変えると、刻文の音楽は全くターラを感じさせないものとなる。例えば、マディヤマグラーマのセクションにおける最初の4音は $1 + 4 + 3 + 1 = 9$ 拍となり、次の4音は $2 + 4 + 2 + 1 = 9$ 拍となる。しかし、次の4音は $4 + 3 + 4 + 1 = 11$ 拍になってしまう。このように、刻文の規則性にそぐわない、不規則なリズムになってしまう。また、AとKが i に変化しない理由が明確でない。彼らの示唆に従うと、この2音は2拍延ばすことができない。AとKはアンタラーとカーカーーを表し、アルパトヴァであるため強調されてはいけない。従って、長く延ばす音ではないから、4拍延ばすことができないというのなら、理屈は通る。しかし、2拍延ばすことができない理由が全く示されていない。

音上の「点」について、彼らは次のように述べている。

1) 刻文中の総計2378の音のうち729の音の上に「点」がついている。これらの「点」は、常に文字の上のみ記され、下にはない。従って、現代の記譜法のように上下の各オクターヴを表すものではないだろう。

2) 点の位置に歌詞があると考えられるかかも知れない。

筆者は、この意見にも同意できない。刻文には歌詞が全く書かれていない。根拠もなく、安易に歌詞の存在を想定することはできない。やはり、刻文はスワラのテキストであって歌ではないと考えるのが自然であろう。

以上、ハリハランとクップスワーミの解読法について検証してきた。刻文の母音変化がシュルティと関係がないと言明している点は評価できるが、問題点は非常に多い。結局、彼らは、何等かの根拠があってこのような説を展開したのではなく、シュルティ説が誤りであることを指摘しなかったのではないか。その証拠に、彼らは小論の最後を「これらの解読法を基礎に更なる議論を重ね、結論を導き出すことは、音楽家及び学者諸氏に残された課題である」という文で締めくくっている。即ち、従来のシュルティ説にとらわれない新しい解読法を今後も検討していくべきであるという、筆者と同様の基本姿勢を示そうと意図したのである。

この章では、既出の解読法を詳細にわたって検証してきた。ハリハラン、クップスワーミ説が掲載されているプレーマラターの著書では、彼女自身も刻文について詳述しているが、母音変化をシュルティと考える点においてはミーナークシと同様の立場にあるので、割愛した。

さて、これらの説を母音変化に限ってまとめてみると以下の4種になる。

- 1) ヴィーナーの奏法を示す。
- 2) シュルティ変化を示す。
- 3) 音の高低とその音域を示す。
- 4) リズムを示す。

以上、各説の検証の際に述べたとおり、どの説にも問題点が多い。

第4章 刻文解読の手がかり

4-1 音楽史からみた刻文の位置づけ

刻文解読の最も大きな手がかりとなるのは、刻文成立当時の音楽実践を知ることであろう。ところが、最初に述べたとおり、この時代の音楽関連の文献は非常に少なく、その上かなりの部分が失われていたり、記述に当時の音楽常識の部分が省かれていたりして、曖昧な点が多い。また、各文献の成立年代についても数世紀の幅がある。音楽史の暗黒時代と呼ばれる由縁である。しかし、やはりこの点を十分に検証することが最も重要であろう。刻文の記譜法は当時一般に流布していたものではない。従って、刻文の音楽を再構成するには、まず、各セクション冒頭にあるラーガ名を再検討する必要がある。これと同じ名称が種々の文献に記されており、そこから刻文を音楽史上に位置づけることも可能であろう。即ち、音楽的な側面から、刻文の成立年代にある程度言及できるのではないか。

セクション冒頭の7つのラーガ名はNS、NSS、BD、SRのすべてに見られる。まず、このうちNSとNSSの記述について考えてみよう。

この2つの文献では、「ラーガ」という言葉が現在使われているような旋律型を意味する用語としてまだ明確に定義づけられていないが、ここでは、ラーガに限りなく近いものとして、刻文における7つの名称を「ラーガ」と呼んでおく。

さて、NSは、サーマガーナ以外の音楽のうち特にガーンダルヴァと呼ばれる厳格な様式に基づいた芸術音楽を詳しく扱った文献である。ここでは、演劇上演の各段階とカイシカマディヤマとシャーダヴァを除く5つのラーガが結び付けられているが（NS:32, 426-429）、ラーガ名称のみが記され、各々の音楽的性格に関する記述はない。一方、NSSは、主としてサーマガーナを扱った文献である。刻文の音楽はサーマガーナの音楽では

ないので、NSSの記述の大部分は当てはまらない。しかし、7つのラーガ全ての音楽的性格についてある程度言及されている（NSS:1,4.5～12）。また、グラマラーガという言葉の概念が「用いられる音（スワラ）とラーガの特性によって決定づけられるもの（NSS:1,2.7）」と定義されている。NSは、グラマージャーティ体系については非常に詳しいが、そこから更に発展したグラマラーガの概念は、明確に定義づけられていない。但し、グラマラーガという言葉自体は、劇音楽における打楽器伴奏についての記述の中で用いられており（NS:34,217）、NSSと同じグラマラーガという概念の存在を示唆している。

刻文の音楽は、基本的にNSで詳述されているガンダルヴァの延長線上にあるといえよう。サーマガーナは、ガンダルヴァより古くから存在したのは事実である。しかし、上記の部分に関する限り、NSよりNSSの記述の方が明確で、成立年代は新しいと思われる。NS、NSS共に成立年代を特定することはできないし、両者とも、記述の古い部分と新しい部分の年代差は数世紀に及ぶとも言われている。しかし、上記の記述に関して言えば、文献中最も新しい部分に属すると考えられる。刻文は、基本的に楽譜であり「グラマラーガ」という言葉も出てこないが、内容的にはNSやNSSに記されているグラマラーガとの関連が見いだせる。従って、刻文の成立年代の下限は少なくともNSとNSSの成立の上限に近い年代か、それより少し後と考えることができよう。

次に、BDの記述について考えてみよう。ここで、初めて「ラーガ」という言葉が音楽用語として限定された意味で用いられ、ラーガが、各々の性格を表すギーティに基づいて分類されている（BD:286-288）。ギーティには、7つのギーティと5つのギーティの2種類の分類法がある（注20参照）。シュツダと呼ばれるギーティはこのどちらにも含まれ、その性格は「自らのジャーティに従い他のジャーティに依存しない（BD:317）」と定義されている。即ち、1つのジャーティの音楽的性格をそのまま採用した

ラーガである。一方、ビンナの性格は「シュルティ、ジャーティ、シュツダといったスワラの性質による（BD:322）」、更に「ビンナはヴィクリタという意味である（BD:323）」と述べられている。即ち、1つのジャーティの音楽的性格をそのまま用いないラーガである。例として、通常のヴァーディとサムヴァーディの音程関係（完全5度または4度）に従わないもの、例えば、通常はマがアムシャであるラーガにおいてダがアムシャになる場合が挙げられている。BDには、詳しいラーガの分析（BD:317-325）があるので、これと刻文のラーガとを比較、表10にまとめた。なお、BDにはシュツダ・パンチャマの記述が欠落しているので、ビンナ・パンチャマの記述を採用したが、他のラーガはシュツダに属するものを挙げた。また、これらのラーガは、各々基本となるグラーマから生じたとされている。シャーダヴァ、パンチャマ、カイシカはマディヤマグラーマから、サーダーリタはシャツジャグラーマから生じた。カイシカマディヤマは基本的にはシャツジャグラーマから生じたが、シャツジャグラーマから生じたカイシキー・ジャーティとマディヤマグラーマから生じたシャツジャマディヤマー・ジャーティの両方の性格をもつため、両方のグラーマと関係があると記されている。（表10）

この表で比較してみると、用いられている音は刻文とBDとではかなり異なることがわかる。また、刻文には、シュツダとかビンナの別は全く記されていない。これらのラーガに関するBDの記述はかなり詳しく、どのジャーティから生まれたか、どのラサ rasa（情感）に用いられるか、演劇のどの上演段階に用いられるか等についても述べられている。また、BDには、この他にも多くのラーガに関する詳しい記述がある。この表では、刻文と共通の名称を持つラーガをBDから拾い出し、その音階音についてのみ比較しているのだが、それだけでも多くの相違が見いだせる。従って、刻文のラーガとBDのラーガとを直接結び付けることはできないと言えよう。また、演劇の上演段階とラーガとの関係については、BDとNSの記

述はほぼ一致している（表11）。BDは、実際この他にも様々な側面でNSを参照しており、NSやNSSより後世に属すると考えるべきである。

SRは、成立年代がはっきりしており、先に挙げた3つの文献に対する言及もある。刻文より新しい時代に属することは確実である。

表10

ラ-カ°名	刻文の音階	BRの音階
マテ°イマク°ラーマ	⊙ハ° ▽ニ △リ ▽	同
シャツジ°ヤク°ラーマ	⊙ハ° ▽ニ △リ ▽	同
シャ-ダ°ウ°ア	サリアマハ°ダ°ニ	サリ ▽⊙ハ°ダ°カ…△
サ-ダ°-リタ	サリアマハ°ダ°カ	サリ ▽⊙ハ°ダ° ▽△
ハ°ンチャマ	サリアマハ°ダ°ニ	サリガ°マ ⊙ハ° △カ
カイシカマテ°イヤマ	サリアマダ°カ	サ ▽⊙マ°ダ° ▽△
カイシカ	サリアマハ°ダ°カ	サリガ°マ ⊙ハ°ダ°カ △

※注 アムシャは○で、ニャーサは□で、グラハは△で、アルパトヴァは▽で囲んだ。

表11

ラーガ／文献	NS	BD
マテ°イマグラマ	ムカ mukha (序)	同
シャツジャグラマ	プ°ラティムカ pratimukha (序の後半)	同
シャグ°グァ	該当なし	プ°ルヴァラシカ° pūrvaraṅga (劇前の儀式)
ガラ°-リタ	ガ°ルガ° garbha (本題)	同
ハ°ソチャマ	ウ°イマルシヤ vimarśa (展開)	ストラダ°-ラ sūtradhāra (監督) 登場
カイシカマテ°イマ	該当なし	ニルヴァ°アハ
カイシカ	ニルヴァ°アハ nirvahaṅga (結び)	18の部分からなる詩のニルヴァ°アハ

これらの文献の該当部分だけを比較してみると、成立年代は、古い順から、NS、NSS、BD、SRとなるであろう。刻文の成立年代は、このうち、NSSとBDの間で、しかもNSSに近い時代と考えるのが妥当であろう。NS、NSS、BDの成立年代に関しては、学者の間でかなり異論があり、特定はできない。しかし、刻文の成立年代は7～8世紀頃とみてほぼ間違いがないであろう。刻文は、基本的にNS、NSSの中で最も新しい部分に属する記述に対応する音楽実践を反映している。そして、この時代をグラマー-ジャーティ体系から発展してラーガの体系が生まれる

過渡期として位置づけることができる。

なお、ミーナークシは、刻文の中で、マディヤマグラーマの次にシャッジャグラーマという順序に並んでいる理由を、グラーマの成立順であると述べている。しかし、この二つを含む刻文のラーガの順序は、演劇の上演過程の順序にほぼ対応していることは特筆すべきである。NSでは、5つのラーガが表11に示されているように結び付けられ、BDでは、更にNSにないラーガも加えて7つすべてが記されている。(表11)

もう一つ、この時代の音楽を検証するのに重要な文献がCLである。この文献の音楽に関する注釈としては、先に述べたアディヤールックナツールの他に、『アルンバダ・ウライ Arumpata-urai』が知られているが、後者については、成立年代はおろか著者名も不明である。CLの成立年代に関しても異説が多いが、NS、NSS同様、比較的刻文の成立に近い年代に、しかもそれと近い地域で書かれたという点からも重要である。

CLとその注釈が明らかにする音楽理論はタミル語であるという点を除けば、サンスクリット語による音楽文献と基本的には非常に似通っている。そこでは、シェンバーライを基本音階とする古い伝統と、アルンバーライを基本音階とする新しい伝統が述べられている。シェンバーライはマディヤマグラーマに対応し、アルンバーライはシャッジャグラーマに対応する。このように、サンスクリット文献のグラーマに相当する考え方がみられるのは、既にCLの時代にはドラヴィダ文化とサンスクリット文化が相互に交流していた証拠かもしれない。しかし、このような詳細にわたる音階論は、CLの断片的な記述に基づき注釈者たちが再構成したものである。後世、既にパンの体系がテーヴァラムを除いてほとんど使用されなくなり、ラーガの体系が南インドでも広く用いられるようになってから、そのような音楽実践に照らし合わせて再構成されたと考えるのが妥当であろう。従って、これをそのまま当時の音楽実践に適用するには注意が必要である。当然、単純に刻文のラーガをCLの音階論にあてはめることはできない。

注釈には全部で103のバンの名称 (Ati:3,72-78) が挙げられているが、その中のどれがサンスクリット文献のどのラーガに対応するかは不明である。

しかし、このような点を充分考慮した上で、CLの記述も参照する価値はあるだろう。バンの体系が流布していた当時の南インドで、サンスクリット語の楽譜が残されたという状況こそが、歴史的にも南北の活発な交流を示すものである。このことは、サーマガーナとNSから始まる一義的なインド音楽史を見直すべきであるということを見せてくれる。

4-2 使用楽器の考察

刻文は、ヴィーナー用に書かれたものである可能性が高いことは先に述べた。では、当時の楽器の形態はどのようなものであったのか。弓形ハーブで演奏したと仮定すれば、その弦の本数は何本であったのか。その演奏法はどのようなものであったのか。刻文がどのような楽器で演奏されたのかを考察することは重要である。用いられた楽器によって、ある程度刻文の音楽的性格も特定できるであろう。

そこで、バンドルカール説をもう一度詳しく考察してみよう。彼は、“*catuṣprahāra*”は「4種の弾弦法」という意味であり、母音変化はヴィーナーの奏法と関係があると述べている。更に、このこととSRに記されている4種のサーラナーとの関連性を検証する必要があると指摘する。しかし、彼は、これ以上詳述してはいない。そこで、筆者はこの4種のサーラナーについて調べてみた。その結果、これと刻文とは全く関係がないことがわかった。SRにおいて、4種のサーラナーという言葉は、22弦のヴィーナーによってシュルティを確定するための4段階にわたる仮想実験を指して用いられているからである。では、この実験の概略を以下に示す。

まず、2台のヴィーナーを用意する。各ヴィーナーは22本の弦をもち、

各弦は1オクターヴの22のシュルティに合わせて調弦される。そのうち1台はシャッジャグラーマのシュルティ数に従って、低い方から4本目の弦をサ、7本目をリ、9本目をガ、13本目をマ、17本目をバ、20本目をダ、22本目をニに固定する。もう1台は、第1段階で、各音階音を1シュルティ低い方、即ち隣の弦にずらして3本目をサ、6本目をリ、8本目をガ…というように決める。第2段階では更に1シュルティ低い方、即ち最初の設定より2シュルティ低い方にずらして2本目をサ、5本目をリ、7本目をガ……というように決める。すると、最初の設定でりである音がガとなり、ダである音がニとなる。同様の操作を更に続けると、第3段階ではサがりとなりバがダとなり、第4段階では、ガがマとなりマがバとなりニがサとなる。このように、全部で4段階の操作を行うことによってすべてのシュルティが得られる（SR:1.3.10-22）というものである。

以上の様な操作を、SRでは4種のサーラナーと呼んでいる。これは、ヴィナーの奏法とは全く関係がない。従って、バンダルカールの指摘は全くの誤解である。

では、次に、CLとその注釈の記述に基づき、当時南インドで広く用いられていた弓形ハープ「ヤール」の構造を考えてみよう。

ヤールは数本の弦を持ち、通常、各弦が特定の音階音に調弦されたはずである。しかし、弦の本数が非常に多い場合、何本かの弦が同音に調弦され、1組となって1音を表した可能性もある。例えば、ヴェーダの儀礼で演奏されたという100本弦のシャタタントリー・ヴィナー śatatantrī-vīnā ではそのような調弦法が用いられ、100本がそれぞれ異なった音に調弦されたわけではない。現在のサントウール santūr にも、同様の調弦法がみられる。

7つすべての音階音をカバーするには、最低7本の弦が必要である。音域は、弦の本数にある程度左右される。弓形ハープでウィデスの訳譜通り演奏するには最低16本の弦が必要である。CLの注釈者アディヤールック

ナツラールは、ヤールには、21弦のペーリヤール pēriyāl、19弦のマガラヤール makarayāl、14弦のシャゴダヤール caḱōṭayāl、7弦のシェンゴーツティヤール ceṅkōṭṭiyāl の4種類があると述べている (Ati:3,26.)。また、アーディヤール atiyāl (最初のヤールの意) は1000本の弦を持っていたが、次第に用いられなくなったという (Ati:前書き)。

CLには、ヤールの各部の形態に関する名称が散見される (CL:7,3-8. 12-20 等)。それらを総合すると、木製の共鳴胴から曲がった腕が伸びていてガット弦が皮で糸巻に結び付けられており、もう一方の弦の端は共鳴胴に結び付けられているという、典型的な弓形ハープのスタイルが浮かび上がる。また、ヤールは歌や踊りの伴奏に用いられた。7弦のシェンゴーツティヤールの調弦は、低い方から、ウライ (サルガムで言えばマ)、イリ iḷi (バ)、ヴィラリ viḷari (ダ)、ターラム (ニ)、クラル (サ)、トゥッタム tuttam (リ)、カイッキライ kaikkilai (ガ) であった。また、14弦のシャゴダヤールは、クラルからターラムまでを中央のオクターヴとして下に4音、上に3音が付け加えられ、全部で2オクターヴの音域をもつ。しかし、マガラヤール、ペーリヤールについての詳しい記述はない。たぶん、同様に3オクターヴの音域をもつように調弦されたのであろう。しかし、3本の弦が同音に調弦され、1組として使われたという可能性も否定できない。アーディヤールにおいて、シャタタントリーヴィーナート同様の調弦がなされていたのは確実であろう。また、4つの主要なパン、パーライツパン pālaiṭṭipan、クリンジツパン kuṛiñciṭṭipan、マルダツパン maruṭaṭṭipan、シェツヴァリツパン ceṅvaḷiṭṭipan では、「パン」という語の代わりに「ヤール」という語が付けられて、各々、パーライヤール、クリンジャール、マルダヤール、シェツヴァリヤールと呼ばれていた。このことは、ヤールが、それぞれ該当するパンに含まれる7音に調弦されたことを意味するのであろう。

以上のような、ヤールの調弦法から次のような点が推察できよう。まず

第1に、ヤールでは各弦が一つの音階音に調弦され、用いられるパンによってその都度調弦が変えられた。従って、シュルティを調弦の基準にはしていない。母音変化とシュルティを結びつける説はここでも否定される。第2に、ヤールの弦の本数は7弦が最も一般的であり、次に14弦である。21弦のヤールに関しては名称が挙がっているものの、詳細は不明である。ウィデスの訳譜どおり演奏するには、21弦のヤールでなければならない。しかし、元来21弦のヤールのために書かれた楽譜ならば、全ての音域にわたる音楽であってもよいはずである。16音という数はきわめて不自然で人為的である。また、当時一般的であったのが7弦あるいは14弦のヤールであることを考慮すると、その音域は現在ほど広くはなかったことがわかる。

ウィデスは、インド音楽では3オクターヴというのが標準的な音域であると述べているが、この3オクターヴという考え方は、必ずしも合計21音という意味ではないことに注意すべきである。NSをはじめサンスクリット語文献では、各ジャーティの音域は、上のオクターヴではアムシャの4度あるいは5度上までを上限とし、下のオクターヴでは、アムシャの1オクターヴ下のアムシャあるいはニャーサまでを下限としている。文献によって多少のずれはあるが、実際には、3オクターヴの端から端まで全ての音を用いていたわけでないことは確かであろう。21弦のヤールは、あまり現実的な楽器ではなかったのかもしれない。

なお、CLにおいて、ヴィナーという名称は聖人ナーラダの楽器として2度言及されているにとどまる。その形態等についての言及はなく、ヤールと同一の楽器を指すか否かは全く不明である。

NSには、ヴィナーの奏法ダートウ *dhātu* が詳しく記されている。次にこれを検証してみよう。但し、NSS、BD、ダッティラにはダートウに関する言及が欠落しているため、同時代の文献の比較検証は不可能である。また、SRは時代が下りすぎていて、ヴィナーの形態も更に複雑化しているため、刻文との比較には無理がある。このように、資料が限られ

ているため、当時のヴィナーの奏法を再現することはきわめて困難であるが、NSの記述だけでも検証する価値はあるだろう。

まず、ダートウの分類を以下に示す。(Tarlekar:p.162, NS:219,72-76)

1) ヴィスターラ vistāra (一音に対する弾弦)

サムガータジャ saṅghātaja (2回)

サマヴァーヤジャ samavāyaja (3回)

ヴィスターラジャ vistāraja (1回)

アヌバンダクリタ anubandhakṛta (上記3種の混用)

2) カラナ karana (長く延ばす終止音で3、5、7、9回弾弦)

3) アーヴィツダ āviddha (ゆっくりと徐々に2、3、4、9回弾弦)

4) ヴィヤンジャナ vyāñjana (指を様々に用いる)

このような4種の分類は、刻文の4種の母音変化を想像させる。しかし、これをそのまま刻文に適用することはできない。刻文では、1音1音がすべて異なる母音と結びついているため、各音の具体的な奏法が問題とされるべきなのだが、カラナ、アーヴィツダ、ヴィヤンジャナの3種は、音楽的な内容やラーガの性格にまで関わる奏法の分類であり、視点が違いすぎている。しかし、ヴィスターラの4種の下位分類は一考の価値がありそうに思える。即ち、1音につき弾弦する回数が母音によって異なるのである。一見、ハリハランとクップスワーミ説、即ち拍数の違いを表す説に似ているように思われるが、ここでは、1音の長さを変化させることなく分割を変える方法をとると仮定する。しかし、アヌバンダクリタの存在が説明できない。アヌバンダクリタは、1、2、3回という弾弦の組合せを表しており、各音の奏法よりはむしろ音楽全体に関わるものである。

以上のように、NSのダートウ分類をそのまま刻文に適用するのは不可能である。しかし、NSが弾弦回数に注目していたという事実は注目に値

する。当時、ヴィーナーの奏法において、既に弾弦回数というものが強く認識されていたならば、刻文の作者もそれに注目したと考えても不自然ではない。例えば、これに4回という弾弦回数を付け加えて、NSとは全く一致しないにせよ、刻文の母音変化を弾弦回数と結びつけることができるかもしれない。この点に関する詳しい考察は4-3で行う。

次に、使用楽器がヴィーナーでない場合を考えてみよう。まず、刻文には音高がはっきりと記されているので、打楽器専用の楽譜でないことは確実である。しかし、母音変化が打楽器譜であり、両者の組合せを一つの音名によって書き表したと考えることも可能であろう。これについては、やはり4-3で詳しく考察する。では、管楽器用の楽譜と仮定してみたらどうか。タミル語のコロフォンにあるように、ヤールでも歌でも演奏可能ならば、当然管楽器でも演奏可能であろう。CLとその注釈には、クラル kulal (フルート) の奏法に関する詳しい記述がみられる (Ati:3,26)。それによれば、クラルは全部で8つの指孔を持ち、左手で歌口に近い方の4孔を人差指から小指まで用いて押え、右手の人差指から薬指で続く3孔を押さえ、右端の孔は常に開けたままにしておくという。このような運指は、現在と全く同じものである。クラルの形態は、古代から現代に至るまでほとんど変化していないと考えてよいであろう。このように、フルート型の管楽器の形態的な変化が弦楽器や打楽器に比べて少ないのは、南インドに限ったことではないだろう。しかし、クラルと刻文の直接的な関連性を見いだすことは難しい。例えば、指孔と母音変化、あるいは運指と母音変化といったつながりを想定できるだろうか。もし、そのようなつながりがあるならば、刻文のコロフォン等で何か言及されていてもよさそうである。管楽器に言及しなかったのは、その必要がなかったせいかもしれない。

以上、楽器に関する様々な考察を重ね結果、母音変化に適用可能な点もいくつか挙げてきた。次に、楽器の奏法を考慮に入れながら、母音変化が何を意味するのか、様々な可能性を述べてみたい。

4-3 母音変化の意味

筆者がここで述べようとしていることは、決して刻文の完全な解読法ではない。解読への可能性を模索するために、従来とは異なった見解をいくつか提出し、検証を試みるものである。その中には、従来の説と比べて整合性を欠くものもあるかもしれない。しかし、考え得る可能な限り多くの試論を提出しておくことは、今後の研究にとっても大変重要なことであると考えている。

さて、従来、母音変化は音程や音高と結びつけて論じられることが多かった。しかし、既に述べたように、ラーガ名があれば、母音変化が全くなくとも、楽譜は音楽的に完璧な再現力を持っていたはずである。現在の文字譜が、まさにこの形態である。演奏者にラーガの知識がありさえすれば、このような単純な楽譜はいとも簡単に再現される。従って、母音変化は、音程や音高とは全く関連のない何か別のものを表していると考えべきであろう。

では、その「何か別のもの」とはいったいどのようなものであろうか。第1に考え得るのは、楽器の奏法である。バンドルカールが初版の注釈で述べたように、ヴィーナーの奏法を表すという観点は、以上の理由からも妥当な指摘であると言えよう。ただ、彼はそこで行き詰まってしまった。4種のサーラナーと結びつけたのは大きな誤りであった。では、他にどのような可能性があるのか。

まず、母音変化をヴィーナーの弾弦回数とする方法について検証してみよう。母音変化がそれぞれ1、2、3、4回の弾弦に対応すると考えるのである。このような考え方は、音楽的な部分、即ち音程や音高、拍子には影響を与えないが、いくつかの問題点がある。まず第1に、AとKには母音変化が3種しかないという点、第2に、どの母音とどの弾弦法を結びつけるかという点、第3に、音上の「点」の意味が解決されないという点で

ある。まず、AとKが、i に変化しない理由をどの様に説明すべきか。この2音は弱い性格の音であり、同様の扱われ方をすることを考慮に入れると、母音 i には、音を強調するような弾弦回数をあてればよいであろう。では、1回～4回の弾弦回数の中で、どれをあてれば音が強調されるであろうか。筆者は3回をあてたらどうかと考える。即ち、a = 4、i = 3、u = 2、e = 1とするのである。1拍3分割という分割法は変則的な分割であり、何かをあてるとしたらこれ以外に考えられない。とはいうものの、この考え方の根拠を説明する具体的な証拠はない。また、音上の「点」の意味を説明することもできない。「点」の現れ方は全く不規則であり、弾弦回数との関連性を見いだすことは困難である。

次に、母音変化を打楽器譜とする方法について検証してみよう。例えば、各母音を音質の変化に対応させるとか、打音回数に対応させる等の方法が考えられる。音質の変化に対応させた場合、母音 i に最も強く目立つ音を設定すればよい。また、回数に対応させた場合には、先の弾弦回数と同様のことが言えるであろう。音質の変化に対応させる方法にはかなりの整合性があるように思える。音上の「点」も同様に音質のヴァリエーションの一種として処理できよう。現在、南インドで広く用いられているムリダングム mrdāṅgam の奏法では、右手で演奏されるディーンという音に左手が添えられて、重要な拍を長く響かせる場合に用いられる。もちろん、現代の打楽器奏法を当時の音楽に直接結び付けることはできないが、少なくとも、当時から複数の音質を用いていたと想像することは可能である。さらに現代の奏法を分析してみると、基本的に、左手の奏法は2種類のみで、しかも明確な区別なく混用されるが、右手の奏法は5種類ありパターン化が進んでいる。この点を参考にして、音上の「点」は左手で演奏され音質は1種類のみ、母音変化は右手の奏法を表し4種類あると考えることもできよう。問題点は、現代に直接つながるような打楽器専用の記譜法が当時から存在したということである。現在、打楽器譜には、タカタディギナト

ン……といった口唱歌が用いられているが、同様の口唱歌は古代から流布していたらしい。3世紀頃の成立とされるブラフミー文字による古代タミル語で書かれたアリチャールルの刻文には、舞踊または打楽器のリズムを表す口唱歌が散見される²²⁾。従って、このような変則的な楽譜を適用することの根拠はやはり希薄である。

もう一つ考え得るのは、ヴィーナーの運指を母音変化に対応させる方法である。刻文の楽譜が特に弓形ハープで演奏されたとすれば、1本の指あるいは1個の撥を使うのではなく、各弦を弾く際に各指を1本ずつ使って演奏したと考えるのが最も妥当である。もしかしたら、各指には、それぞれ爪をつけたかもしれない。しかし、問題は指は5本あるのに母音変化は4種しかないことである。いずれかの指を使用しなかったと考えねばならない。ここでは、最も弱い小指を使用しないと仮定しよう。しかし、AとKは3種のみに変化するわけであるから、その演奏にはある特定の指を使用しないと考えねばならない。一体どの指を使用しなかったのであろうか。最も強い音が出そうな指、即ち、親指か人差指であらうか。この方法もやはり根拠が希薄であり、整合性はなさそうである。

以上、3つの方法を取り上げて検証してみた。これらの方法を簡単にまとめておこう。

- 1) ヴィーナーの弾弦回数を示す。
- 2) 打楽器の伴奏譜を示す。
- 3) ヴィーナーの運指を示す。

このうち、2)の打楽器の伴奏譜という着想が最も可能性が高そうである。しかし、これらは、すべて筆者のいわゆる「思いつき」にすぎず、例証は難しい。特に、音上の「点」に関して、2)以外では明確な意見を述べることができなかったが、やはり、母音変化の示すものとの関連性で考えていくべきであらう。

しかし、刻文の持つ可能性は、楽器という視点だけにはとどまらない。楽器の奏法とは全く関連のない何か、さらに、音楽とは関係のない何か、例えば、歌詞、まじない、呪文、隠喩のようなものかもしれない。このような側面を検証するには、古代サンスクリット文学の修辞法の研究が役立つに違いない。しかし、音楽を専門にしている筆者には、この方面からの検証はできない。

結論

以上、刻文に関する諸説を詳細に渡って検討し、筆者の私見を述べてきた。それは、次のようにまとめられる。

第1に、現在までに提出された諸説が誤りであることが証明された。特に、母音変化がシュルティを表すとする説は、非現実的な解読法であるにも関わらず、現在まで強い反論がなされていなかった。しかし、ここで、シュルティ説が明確に否定されたわけである。さらに、ウィデスや、ハリハランとクップスワーミの提出した他の説も同様に否定された。刻文の音程や音高は、基本的には、ラーガの名称と子音字のみから判断すべきであり、母音変化はそれとは別のものを表すと考えるべきである。

第2に、様々な古代音楽に関する文献と刻文とを比較検証することによって、空白の音楽史の一部分を埋めることができた。10世紀以前の音楽については不明の点が非常に多く、年代設定も容易でないが、少なくとも、NS、NSS、刻文の3つは、年代的に重なる部分があることが明らかにされた。さらに、7世紀頃という考古学的所見から割り出された年代設定は、音楽的内容においてもほぼ正しいということが証明された。

第3に、刻文の解読に関して明確な答えを出すことはできなかったが、ある程度の方向性は示すことができた。母音変化は音程や音高以外の何か

を表すと考えられる。筆者は、特に使用される楽器を念頭において3つほど試案を提出した。現時点では、これ以上多くの試案を挙げることはできないが、少なくとも、今後の検証を続けていく上でよい材料になるのではないかと考えている。音上の「点」の扱いは、母音変化が何を示すが明らかになれば、自ずと見えてくるであろう。

また、同時にいくつかの問題点、検証すべき課題も明らかになった。

第1に、より詳細な歴史的、また、考古学的研究によって刻文の作者を同定することの必要性が、さらに深く認識された。従来、マヘンドラヴァルマンI世の名が候補の筆頭に挙げられているが、物的証拠は全くないといってよい。作者が確定されれば、成立年代もはっきりとし、その時代の文化的、社会的、音楽的状况も一段と明確にされるであろう。

第2に、刻文解読のためには、楽器資料の発見も急務である。特に、演奏に使用される楽器を念頭に置いた解読法は、実践的であるが故に、物的証拠は欠かせない。長年にわたって埋もれてきた考古学的発掘にも期待したい。

第3に、刻文が、音楽以外の何かを示す可能性も否定できない。特に、隠喩的な内容の詩文を音楽と同時に含むのかどうか検討すべきであろう。そのためには、サンスクリット文学の研究者との共同作業も考えられる。

第4に、今後も刻文に関するより詳細な研究を引続き行い、斬新な考え方を導入すべきであろう。そのためには、中国、中央・西アジア等周辺地域の音楽との比較検証も重要である。例えば、中国には西域の楽としてインド音楽が伝わっており、しかも、インドに比べて歴史書の記述が明確である。これを詳細に検討することによって、刻文に、明確な歴史の光をあてることができるかもしれない。

以上を今後の研究課題とし、今回は、楽器とは異なった視点からの試案も提出してみたいと考えている。

あとがき

筆者が、最初に刻文に興味を持ち研究を開始したのは、1988年、インド音楽研究会、インド考古研究会合同サマーセミナーに於ける研究発表に遡る。その概要は、『インド考古研究』第12号に報告されている。それ以来、1991年12月には中部南アジア研究会で、さらに1992年5月には南インド研究会で成果を発表、様々な方面の方々から貴重な助言をいただき、研究を続けてきた。特に、サンスクリット語文献の検証に際しては、東京大学印度哲学科助手の谷沢淳三氏に格別のご教示をいただいた。

3年以上の歳月をかけながらも、完全な解読に至らなかったことはまことに残念であり、勉強不足の感は免れ得ない。しかし、数多くの文献を改めて刻文と共に検証することによって、謎の多いインド音楽史の空白部分を多少なりとも埋めることができ、さらに、古代インド音楽の実際の側面の研究に対するある程度の方向性を示すことができたのではないかと考えている。今後とも、この研究を土台とし、関連分野の知識も身につけながら、より詳細な検証を重ねていく所存である。

最後に、研究にあたって、様々な側面からご助言、ご協力くださった方々に、心から感謝の意を表する。

【注】

カタカナ表記について

原則的に現地発音主義に従い、サンスクリット語文献からの用語はサンスクリット語式に、タミル語文献からの用語はタミル語式に書き下した。しかし、サンスクリット語源でタミル語化したものや、人名については、この限りではない。これらのものについては、タミル語で混用されるシャ、チャ、サの発音、及び語尾の長音が短音化する場合等に関して妥協した。

なお、タミル語のローマ字表記は Tamil Lexicon の方式を採用し、人名のローマ字表記は、参照した文献の表記に従った。

1. パツラヴァ朝は、カーンチーを首都として繁栄。その起源に関しては諸説あり、統一見解に達していない。詳しくは、参考文献中に挙げた歴史書を参照のこと。
2. シャーストリらの見解に基づく。
3. テーヴァーラムの作者の一人。詳しくは、本文3-2、注16. を参照のこと。
4. 付録2の地図を参照。
5. 1～3世紀頃、半島南端部でマドウライを首都として繁栄、一時衰退するが、6世紀末頃再興される。
6. Kuṭimiyāmalai, Tirumayyam, Tirukōkarṇam, Malayakkōvilの4寺院。“Pudukkottai State: General History” p.557。
7. いずれも著名なサンスクリット古典文学者である。ダンディンの代表作は Kāvyaḍarśa、Daśa-kumāra-carita、バーナの代表作は Harśa-carita、Kādambarī が挙げられる。。
8. ダンディンに関しては、Benjamin Walker: Vol.1: p.268、バーナに関しては、同書 pp.117-8 を参照のこと。

9. サンギータ・マカラダの成立年代は、7世紀以降でSRよりは古いとされている。
10. Śiśupālavadha, Raghuvamśa, Naiṣadhacarita, Buddhacaritam を参照したことが記されている。Apte: p.984.
11. シュリーニヴァーサン K.R. Srinivasan 他、ハリハランとクップスワーミもこの読みに賛成している。
12. 南インドで現在広く使用されている72メーラカルタの体系を考案したヴェンカタマキ Venkatamakhi の父にあたる。主要著書は Saṅgīta-sudhā。
13. 現在の南インド音楽の理論体系を整え、音楽教育に非常に力を注いだ大学者。彼の著作は、音楽専門課程で教科書として用いられている。
14. 1～3世紀頃のタミル古典文学。Zvelebil 等を参照のこと。
15. CLの成立年代にも、諸説あり、ラーマナータンのように2世紀とする説から9世紀とする説まで一定していない。
16. Zvelebil: pp.91-92 他、タミル文学研究書、また、南インドの一般の音楽書にも紹介されているので、参照のこと。
17. Svaramela-kalānidhi の著者。この文献の成立は1550年。
18. 山口庄司: p.5 を参照。また、1992年インド音楽研究会における氏の研究発表も参考にした。
19. 原注では、Jairazbhoy: The Ragas of North Indian Music. London. 1971.pp.113ff. とあるが、残念ながら筆者はこの文献を参照していない。
20. 7種のラーガギーティは、śuddha, bhinnakā, gaudikā, rāgagitī, sādhāranī, bhāṣāgītī, vibhāṣā, 5種のラーガギーティは、śuddha, bhinna, vesarā, gaudā, sādhāritā。
21. Jairazbhoy: “An Introduction of the 22 srutis”
22. Premalatha: Music through the Ages. pp.289-291.

【参考文献】

クディミヤーマライ刻文を直接扱ったもの

Bhandarkar, P.R. et al.

1914 “Kudimiyamalai Inscription on Music” .

Epigraphia Indica. Vol.12 :pp.226-237.

Ramachandran, T.N.

1933 “The Royal Artist, Mahendravarman” .

Journal of Oriental Research. Vol.7 :pp.219-246,303-330.

Minakshi, C.

1938 Administration and Social Life under the Pallavas.

Chapter 16 & 17:pp.239-275. Madras: University of Madras.

Ayyar, Venkatarama K.R.

1938-44 A Manual of the Pudukkottai State. Vol.1: “Pudukkottai

State: General History” & Vol.2: “Pudukkottai State:

Gazeteer” . Pudukkottai: Govt. of India.

Sathyanarayana, R. ed.

1957 The Kudimiyāmalai Inscription on Music.

Mysore: Sri Varalakshmi Academies of Fine Arts.

Sambamoorthy, P.

1973 “Kudumiyamalai Inscription” .

Bulletin of the Institute of Traditional Culture.

Jan.-June:pp.85-91. Madras: University of Madras.

Ramamurty, K.R.

1976 “A Note on Kudumiyamalai Inscription” .

Bulletin of the Institute of Traditional Culture.

Jan.:pp.55-58. Madras: University of Madras.

Widdess, D.R.

- 1979 "The Kuḍumiyāmalai Inscription: A Source of Early Indian Music in Notation" . Musica Asiatica. Vol.3 :pp.115-150.
London: Oxford University Press.

Premalatha, V.

- 1985 "Kudumiyamalai Inscription of Mahendravarman Pallava- I ".
Music through the Ages. :pp.290-298.
New Delhi: Sundeep Prakashan.
- 1986 Kudumiyamalai Inscription on Music.
Madurai: V. Premalatha.

Kuppuswamy, Gowri and M. Hariharan

- 1986 "A New theory on the Kudumiyamalai Inscription" .
Kudumiyamalai Inscription on Music. :pp.63-69.
Madurai: V. Premalatha.

サンスクリット音楽文献

Nagar, R.S. General ed. and K.L. Joshi ed.

- 1984 Nāṭyaśāstra of Bharatamuni. Vol.4 (Chapters.28-37.Tx.)
Delhi: Parimal Publications.

Lath, Mukund

- 1978 A Study of Dattilam. (Tx. & Tr.) New Delhi: Impex India.

Bhise, Usha R.

- 1986 Nāradyā Śikṣā. Research Unit Series. No.8.(Tx. & Tr.)
Poona: Bhandarkar Oriental Research Institute.

Sastri, Sambasiva ed.

- 1928 Bṛhaddeśī of Mataṅga Muni. Trivandrum Sanskrit Series.
No.94.(Tx.) Trivandrum: Government Press.

Kudarkar, J.S. pub.

1920 Saṅgīta Makaranda of Nārada.

Goekund Oriental Series. No.16(Tx.) Baroda.

Shringy, R.K. and Prem Lata Sharma

1978 Saṅgīta-ratnākara of Śārṅgadeva. Vol.1(Tx. & Tr.)

Varanasi: Motilal Banarsidass.

その他

Sambamoorthy, P.

1960 History of Indian Music.

Madras: The Indian Music Publishing House.

Ayyangar, Rangaramanuja R.

1972 History of South Indian (Carnatic) Music.

Madras: Rangaramanuja Ayyangar.

1978 Sangeeta Ratnakaram: A Study.

Bombay: Wilco Publishing House.

Prajnanananda, Swami

1981 A Historical Study of Indian Music.

New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers.

Kuppuswami, Gowry and M. Hariharan

1981 Indian Dance and Music Literature.

A Selected Bibliography. New Delhi: Biblia Impex.

Jairazbhoy, N.A.

1975 "An Interpretation of the 22 srutis" . Asian Music. Vol. 6

New York.

Tarlekar, G.H.

1975 Studies in the Nāṭyaśāstra. Delhi: Motilal Banarsidass.

Ramanathan, S.

1979 Music in Cilappatikaaram. Madurai: Kamaraj University.

Arunachalam, M.

1974 An Introduction to the History of Tamil Literature.

Tiruchitrabalam: Gandhi Vidyalayam.

Zvelebil, K.V.

1975 Tamil Literature. Leiden: E.J. Brill.

Apte, Vaman Shivaram

1978 The Practical Sanskrit-English Dictionary.

Poona: Prasad Prakashan.

Walker, Benjamin

1983 Hindu World. Vol.1-2.

New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers.

Sastri, Nilakanta K.A.

1958 A History of South India. 2nd edition.

Madras: Oxford University Press.

Chopra, P.N. et al.

1979 History of South India. Vol.1: Ancient Period.

New Delhi: S. Chand & Company.

山本達郎編

1960 『世界各国史10 インドの歴史』東京：山川出版。

井上貴子

1989 「クディミヤーマライ刻文における古代音楽の実際」

『インド考古研究』第12号。東京：インド考古研究会。

山口庄司

1991 「琴箏の源流と古代の楽理」『楽道』第591～600号。

東京：正派邦楽会。

【付録】 1. 引用テキスト

Sathyanarayana, R. ed.: The Kudimiyamalai Inscription on Music.
Mysore: Sri Varalakshmi Academies of Fine Arts. 1957.より抜粋。

SECTION I

SIDDHAM NAMAH ŚIVĀYA

Madhyamagrāme catusprahāra svarāgamāḥ

1. śa ne p̣u sa gi ne gi sa ne dhu ne sa ṃu p̣u ne sa
 mi ra gi sa ṛu g̣e ṇu ṣu sa gi ne sa ne ṃu pe ṣu
 mi ga ne sa p̣e ṃu ne sa ra mi ga se dhu ne gi sa
 ne p̣u ne sa pi ma pi se ga dhu ne sa ṃu ne pu -
2. na p̣e ṛu ge mi ga re ga ne sa ra gi dhu ne ra gi
 sa gi ne g̣u p̣e ṃu ra gi (ṃu)p̣e ṛu g̣e gi sa ra gi
 sa ne ra gi ṛu g̣e ṇu g̣e pi ga re ga ne p̣u ra gi
 ṣu g̣e ṛa g̣e ga re mi ga pi ne ra gi se ra mi ga ||
3. p̣u sa ṃu p̣e gi sa ne p̣u ne sa ne p̣u ma ni ma pi
 dhu ṇe ṃu p̣e ṣa ṃu ne p̣u ni ma ni pa re ga ṃu p̣e
 dhu su(ne)p̣u mi dhu ne p̣u sa dhu ṇe p̣u ne ṣa ṃu p̣e
 g̣u p̣e ṃu p̣e sa gi ne p̣u ne dhu ne p̣u gi sa ṃu p̣e |||>-
4. ṇe p̣u dhu ne ṃu sa dhu ne ra gi dhu ne gi sa dhu ne
 ni ma pa ni ne sa dhu ne ṃu ne dhu ne sa mi dhu ne
 mi ga se nu se ga se nu ga se ṃu ne p̣u sa gu ne
 sa ne dhu ne (ṃu)gi dhu ne ni ma dhe na p̣e ṣu gi ne |||=

5. ṁu sa ṗe ṁu ġi ne sa ṁu ne mi sa mi sa dhu ne ṁu
 ne gi sa mi ṁu ṗe sa mi ra gi ṗe ṁu gi ṡa ṗe ṁu
 ḋhe sa ne ṁu ga se pi ma ṡu ġe ṡu ṁa mi dhu ne ṁu
 ra gi se ṁu ne sa ne ṁu ni se pi ṁa ṙu ṁe ġu me ||

SECTION II

Ṣaḍjagrāme catuṣprahāra svarāgamāh

6. sa gi dhe sa ṡu ṙu ġe ṡu mi ga dhe sa dhe se ṗe ṡu
 gi ne dhu se ṗu sa dhe sa ṗe na ṗe ṡu sa gi ṗe ṡu
 sa ṁu gi sa ṗu dhu ne sa ne ra gi sa dhi ne ṗu sa
 ṙu ġe ḋhu ṡe dhi ma ġe ṡu sa ṗu(dhe su) ne ṗu gi sa |||:-

7. ṡu ṙu ġe ṙu ġe ḋhu ṡu ṙe gi dhe gi ra ga se gi ra
 ṗu ne gi ra dhe sa ne ra dhi ma ġe ṙu ra dhe gi ra
 dhe sa gi ra pi se gi ra ṗu gi dhe ṙu na(ṗe)gi ra
 dhu ne sa ri ne ṗu se ra dhe ṙu gi ra gi ra dhe ṙu ||| =

8. ġu ṗe ṙu ġe gi dhe ra gi sa dhe ra gi dhe ṁu ra gi
 dhu se ra gi sa ṗe ṙu ġe mi ra mi ga dhe gi sa gi
 ṙu ġe ṡu ġe pi se ra gi sa mi ra gi (dhe)gi ra gi
 dhu se mi ga ne ṗu se ga dhi pa ṡu ġe ga ṗe ṡu ge |||:-

9. ne ṗu ra pi ṗu dhu ne ṗu gi dhu(ne ṗu) na ṗe gu ṗe
 ṁu dhe na ṗe ra gi ne ṗu gi ra ne ṗu ne sa ra pi
 ṗu sa ne ṗu dhe na ġu ṗe (ṡa ṙa)gi ṗe pi ra ġu ṗe
 pa se ga pi dhu se ga pi dhe sa ġu ṗe gi sa ġu ṗe ||:-

10. dhu ne ṗu dhe ga pi ga dhe gi sa ne dhu (ne ṗu)gi dhe
 ġu ṗe na dhe pi se ga dhu se ga ne dhu sa mi ga dhe
 ḋhu ṡu ġe ḋhu ṗe ṡu na(dhe) ra gi ṗu dhe pi ra gi dhe
 ṡu ṙu ġe ḋhu ġe ṡu ġe ḋhu sa gi ṗu dhe mi ra(gi dhe)||:—

11. ne gi dhu ne dhu se dhu ne gi ṗu dhu ne sa ṗu dhu ne
 ṗu gi dhe na dhe gi dhe na ge dhu sa ne ra dhe sa ne
 ṗu dhu se nu re ga se nu gi sa gi ne ga se ṗu ne
 ṗu(nu)dhu ne ga pi dhe na ṗe sa gi ne pi ga dhu ne ||:≡

12. ġu na dhe ṡu sa gi(dhe)ṁu gi dhe sa mi se ra ga mi
 ṙu ṁe ṡu ṁe gi sa(dhe)ṁu ne sa dhe ṁu ma re ga mi
 ġe ṙu ġu ṁe ṙu ġu dhe mu ga dhu ne ṁu mi ga dhe ṁu
 pi re ga mi ṁu gi dhe ṁu re ga dhe ṁu sa ṗu dhe ṁu ||

SECTION III

Ṣādave catuṣprahāra svarāgamāh

13. sa dhu ne sa ṁu dhu ne sa ne dhu ra se mi ne dhu sa
 ṙu ù ṁe(ṡu) me ṡu ṗa sa a mi ṗe ṡu ri sa dhu se
 ṁu ne dhu se ra dhu ne sa dhe ṁu ṙi ṡa ri dhe ri sa
 dhe na ri se ṁu dhe ra se ṡu ṙe ḋhu ṡe mi ra dhu se ||:|:|:

14. ṙu dhe sa ri dhe na dhe ṙu mi ra dhe ṙu sa ri dhe ṙu
 a mi dhe ra ḋhu ṡu ṁe ṙu ṁe ṡu ṁe ṙu ri sa dhe ṙu
 ne dhu se ra ṁu dhe sa ri sa ṁu(dhe)ṙu dhi e ma re
 dhu ne se ri dhe ṙu mi ra mi ra me ṙu ra mi se ra ||:|:|:

15. mē sū rē dhu sū rū na dhe sa dhu ne dhu ri sa mū dhe
 sa ne mū dhe (rū)mē nā dhe mi ra ne dhu se mū ne dhu
 se(ra)mū dhe na dhe mū dhe ū mē na dhe mi(ra)mū dhe
 mū dhe na dhe ri sa ne dhu ne mū ne dhu sa dhe mū dhe ||:|:|:

16. ne dhu ne(mū) ri dhe na mū ma se a mi dhu se a mi
 dhu ne ū mē (a) se a mi mē rū ū mē dhi ma se mū
 pa dhi e ma re su e ma dhu ne ū mē dhi su e ma
 pū dhe na mū na dhe ū mē mi dhu se mū dhe(rū ū mē)||

SECTION IV

Sādhārete catuṣprahāra svarāgamāḥ

17. sa pū ke sa mū dhe pū sa dhe pū ke sa ri sa pē(sū)
 ka si pē sa sū rū pē sa dhe rū pē sa ri dhe pū sa
 pū dhu ke sa mē rū mē sū mi se ra se ra pū ke sa
 mē rā pē sū mi ra(ku)se a mi ra se pū dhe ra(se)||:|:|≡

18. se pū dhe rū sa mē sū rē mi se dhu re pū dhe sa ri
 ū mē sū rē dha si dhe ra dhe ra dhe rū sa dhe sa ri
 pū dhe mi ra dhe pū dhe rū mi pū dhe rū sa dhe mi ra
 mi ra sū rē sā rū mē rū dhi(ma)dhe ra dhe pū sa ri ||:|:|≡

19. dhe sā pū dhe pū ke sa dhe sa pū sa dhe ri sa pū dhe
 sū rū sa dhe ri ke sa dhe mi ra se dhu ke sa pū dhe
 ra pū se dhu ke ri(pa)dhe mū sa pū dhe dhi re pā dhi
 se ra pū dhe rū dhe pū dhe sa dhe pū dhe mi ra pū dhe ||:|:|≡

20. p̣u sa dhe(ṃu) dhe ṣa dhe(p̣u) ma e dhi pa ri sa dhe p̣u
 ṣa dhe ṛu p̣e ṛu p̣e ra pi dhe ṛu dhe p̣u ma e ma pi
 (sa)p̣u dhe pu dhe sa ṛu p̣e ù ṃu dhe p̣u dhi pa re pu
 mi(re)dhe p̣u ke sa dhe p̣u a mi ṛu p̣e ṃu sa(dhe)–

21. p̣u sa dhe ṃu mi ra se ṃu se ṃu a mi a mi se ṃu
 sa dhe ù ṃe ri sa dhe ṃu p̣u dhe(sa)mi dhe p̣u – –
 –(pi) e ma su re dhi ma re p̣u dhe ṃu mi(ṣu)dhe ṃu
 sa dhu se ma p̣u ke(se)mi ṃe su dhe ṃu dhi – –(mu)

SECTION V

Pañcame catuṣprahāra svarāgamāḥ

22. p̣u ne dhu se ri pa ma se pi ṃu p̣e ṣu ne ù ṃe ṣu
 sa mi ra se dhu ne mi sa ne sa p̣e ṣu ri sa ṃe ṣu
 sa dhe ri ṣa ne p̣u ri sa p̣u se ra se dhi a mi se
 na ṛu p̣e su ne ra mi se dhu ra pi(se) mi a ṃe(ṣu) ||

23. ṃu p̣e sa ri ne ṃu p̣e ṛu sa dhu ne ra pi ma se ra
 ṛu ù ṃe ṛu ma dhe na ri ne dhu ne ra pi ra se ra
 dhe na p̣e ṛu ri sa ṃe ṛu ma pi ma re p̣u dhu ne ra
 ṛa na p̣e ṛu dhe na(ṃe)ṛu pi a mi re sa(ù)ṃe ṛu ||

24. pe ṃu ra mi ṛu ṃe ù ṃe ma pi a mi ne ra se ṃu
 pi ra p̣e ṃu pi ma ṣe ṃu na p̣e ṛu ṃe ṛu dha ù ṃe
 ṛu p̣e ṣu ṃe na p̣e ù ṃe mi se ra mi ne p̣u ne ṃu
 se ra a mi ra se ra mi dhu se pi ma pi ra se ṃu ||

25. dhu ne sa dhe na dhe ṗu dhe pi ra mi dhu ne ṗu ne dhu
 ra dhu ne dhu ne ri sa dhe ṁu ṗe ṁu dhe ri sa ri dhe
 a mi ra dhe ṁu ṗu ne dhu se ra ṁu dhe pi sa ne dhu
 se(ṁu)ṗu dhe ṙu ṁe sa dhe ra mi ṗu dhe dhi ne ṁu dhe ||≡

26. ne ru dhe na ù ṁu dhe na ri sa dhu ne ra ne dhu ne
 ṗu ra dhu ne su ri dhe na ṗe ṁu dhe na mi ra dhu ne
 (ra)mi dhe na ri ṗu dhe na dhe ṙu dhe na ṙu ù ṁe na
 ṁu ṗu dhe na dhe ṙu sa ne dhi ṗu dhu ne sa ri dhe na :-

27. (ru)e ma pi ṁe ù ṁu ṗe ri sa ne ṗu ra dhu ne ṗu
 ma pi re ṗu ne ù ṁu ṗe ṙu ṗe ù ṗe dhi e ma pi
 (ra)mi ù ṗe ru na ṁu ṗe mi a ma pi dhe na ri ṗe
 ri ṗu ne ṗu dhe ṙu na pe su pa ma pi ra(ne)ṁu(ṗe)

SECTION VI

Kaiśīkamadhyame catuṣprahāra svarāgamāḥ

28. sa ṁu ke sa ṁu dhe ka śe dḣa mu(e?)ke sa mi ra mi se
 ri(sa)ke sa śu ṁe dha si dhe ṁu ke sa a mi ke sa
 dḣu śe ri sa dhe ri ke sa ri sa ṙe śu ṥa(dḣa) ke sa
 (śu)ṙu ke sa me ra ke sa ra mi ke sa ṁe(si) --

29. dhi ma se ra dhe ri sa ri ṙu dhe sa ri sa ri śu ṙe
 sa ke sa ri ṁu dhe mi ra ke sa mi ra mi ke sa ri
 dhu ke sa ri ke sa dhe ṙu ri ke sa ri dhe ru sa ri
 ṥa ē mā ṙe ra mi dhe ṙu ri dha ṁe ṙu sa ke --

30. dhu ke sa dhe mi(śa)ṁu dhe ma dhi se dhu se ku se dhu
 ke sa mu dhe u mu sa dhe ri dhe sa dhe sa ù ṁu dhe
 sa ṁu sa dhe dhi e ma dhi dhe sa ṁu dhe sù dhe sa dhe
 dhi re ma dhi dhe rù sa dhe ṁu ke sa dhe ma dhi --

31. śa ṁe rù ṁe ri sa dhe ṁu ke sa ù ṁe dhu re sù ṁe
 sa ṁu dhe ṁu ke sa dhe ṁu dhi ma e ma dhu se dhu ma
 rù ṁe dha ṁe sa dhe rù ṁe ri ke sa ṁu dhe ka si ṁu
 ma dhi rù ṁe dhu ṁe rù ṁe mi ke sa ṁu dhe(sa) --

SECTION VII

Kaiśike catuṣprahāra svarāgamāh

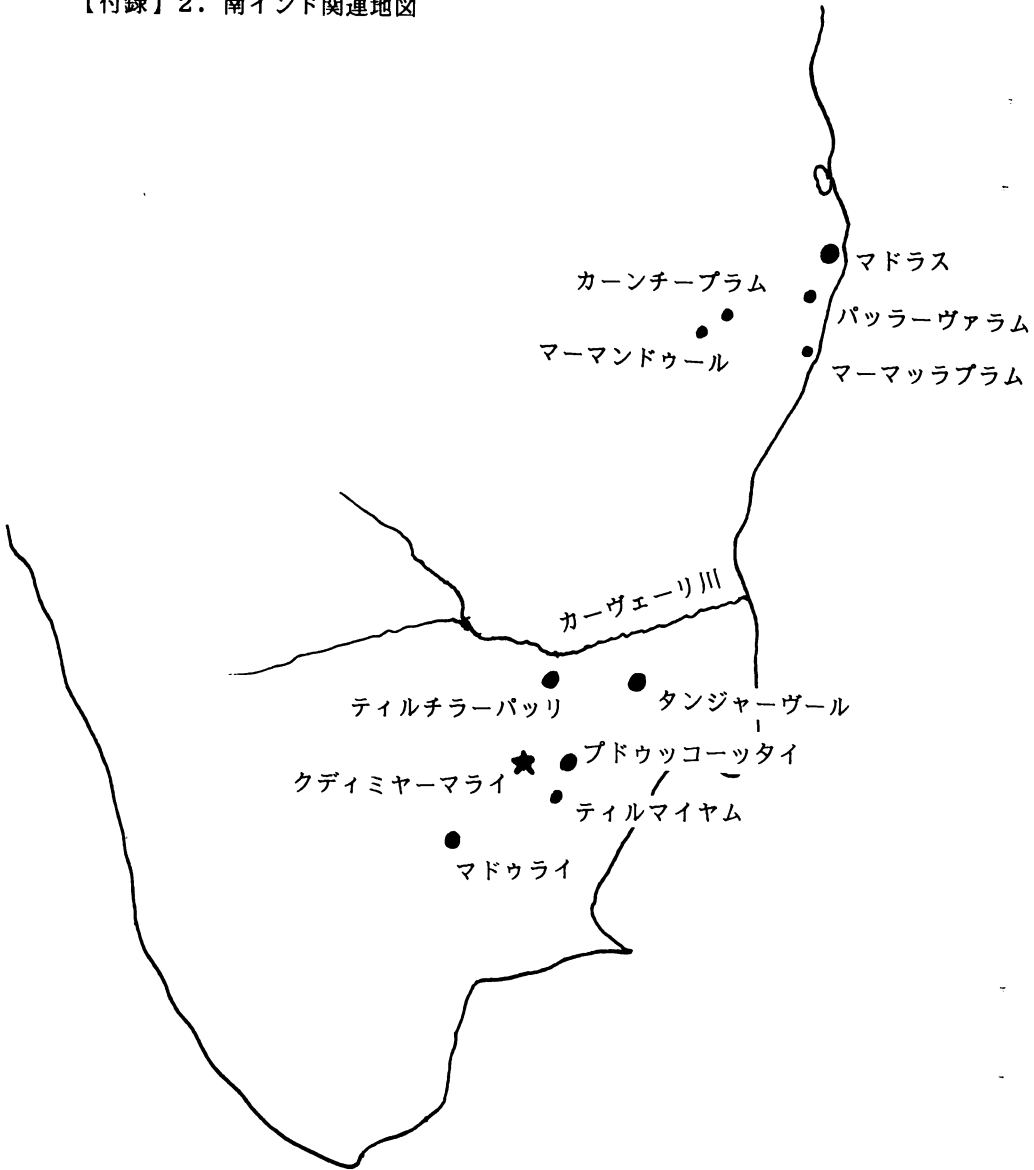
32. sa ù ṁe sù ri ke ri sa dhe ṁu dhe sa mu ke ri śa
 ri dhu ke sa dhu ke ri sa ke sa dhu se a mi ke sa
 rù ṁe dha si ṁe dha ṁe sù si dha ṁe sù sa ke ri sa
 ke sa ri sa u ṁu dhe sa dhi sù ṁe sù ka(si) --

33. ṁu dhe mi ra pi se mi ra me ù ṁe rù a mi ma re
 mi ra ṁe rù sa ke mi ra sù pà ṁe rù dhe pù sa ri
 ù ṁu ke ra mi a dhi re a pi se ra pè rù dhe ra
 ke ra se ra mi se dhi ra sù pè sù(rà) ma(pi) --

34. sù rù ṁe ù si dha ṁe ù ṁe dha ṁe ù mi a ke ù
 ma pi ma e dhu se mi(a) dhi(ma ke)u dhe rù ṁe ù
 ra se nu a kù se mi a mi a ṁe ù me rù ṁe ù
 ra pa ma e rù ù ṁe ù ma sa --

35. se kù se mù ra pè ù mè (sù rë sù)mè pi e pi ma
 se ma pè(mù) ra pè rù mè pi re a mi rù dha sù mè
 ù mè rù mè sa ri pè mù dhi pa e ma e ma pi ma
 ù mù(dhe mu) ri dhe rù mè a pi e - - - -
36. sa mi ra dhe rù ke sà dhe mi a mi(dhi) pe mù ra dhe
 rù(mè)ra dhe mi a(pa)dhu (ra sa)ri dhe ra mi ra dhe
 rù ù mè dha si dhe sù dhe a pi ma dhi dhe mù sa(dha)
 (pu)e ma dhi dhe pù ma dhi - - - - - - - -
37. ke ra se(ku) sa mù sa ke sù rù sa ke ri dhu sa ke
 sù rù(mà)ku ra mi sa ke ri ka se ke e ma se ku
 ma dhi se ku dhi ma se ku (se)a mi ke dhu ra se ku
 sa dhu(sa kè) mi ra se(ka) - - - - - - - -
38. dhu(kè)sa pù ke sa mù pè sa ri mù pè ri sa ru pè
 mù(kè)sa mù ke sa ù pè sa ma e pù ri ke sa pà
 sa dhe sa pù mi dhu re pù (ke)sa rù pè mù pè ra pi
 se kù se pù mi se ma pi - - - - - - - -

【付録】2. 南インド関連地図



English summaries

A Study of Kuṭimiyāmalai Inscription

-A Notation System of Ancient Indian Music-

INOUE, Takako

Religious Group Singing of the Hindus in Braj District,
North India - A Note on *Samāja Gāyana* of the Haridāsa Sect -

TANAKA, Takako

Shadow Theater of Kerala and Karnataka

KONO, Ryosen

Painting and Performing Art of the Harijan Community
in Madhubani District, North Bihar, India

HIMENO, Midori D.

A Study of Kuṭimiyāmalai Inscription

-A Notation System of Ancient Indian Music-

INOUE, Takako

Kuṭimiyāmalai inscription, situated in the rock-cut temple at Kuṭimiyāmalai, Putukkōṭṭai in Tamil Nadu, was discovered in 1904 by P.R. Bhandarkar and others and published first in 1914 in *Epigraphia Indica* Vol.12 pp.226-237 with commentary of

Bhandarkar. Although several studies have been made on this inscription since then, it still remains as a historic mystery of Indian music. Here I would like to examine previous opinions in detail and to offer the key to reach the correct interpretation.

The reason why Kuṭimiyāmalai inscription attracts us is that it is a rare example of the ancient notation written in a unique manner. There had hardly been any notation handed down before *Saṅgīta-ratnākara* of Śārṅgadeva in 13th century except Vedic chant and some note collections seen in a few Sanskrit treatises. In those days, music itself was mainly taught through oral tradition and even now this way of teaching and learning music is popular.

Many scholars agree that the author of this inscription is Pallava king, Mahendravarman 1 (reign c.600-630) who is famous for his talent of art, music, literature and architecture, which is proved by many titles given to him. There is, however, another opinion that this inscription was written in the post-Pallava period. The author of this inscription isn't clearly mentioned in its colophon, and there is not much evidence to define the matter.

This inscription is written in the following manner:

1. Words of salutation to Siva.
2. Seven sections divided under different headings which include seven names of ancient *rāgas* or scales mentioned in some musical treatises of that time.
3. Each section is arranged by 4-7 sub-sections of 16 sets of 4 notes.
4. A Sanskrit colophon which reads "This notes-text was made for the benefit of disciples by the king, a devotee of Māheśvara (Lord Śiva) and a disciple of Rudrācārya."

5. A Tamil colophon just below was added in the almost same period. That can be read "This music is suitable for both vocal and *yāl* (harp-typed instrument)"

The characteristic features of this notation are as follows:

1. Similar to Indian solfa system, *sargam* notation used today.

2. In addition to the 7 solfas, *sa, ri, ga, ma, pa, dha* and *ni*, the other 2 solfas, *a* and *ka* are used.

3. Consonant of each solfa is fixed when vowels are inflected 4 varieties, *a, i, u* and *e*.

4. 2 solfas, *a* and *ka* have only 3 vowel-inflections, *a, u* and *e*, while the rest of the 7 solfas have 4 each: thus total number of solfa varieties is 34.

5. Each group of 4 notes ends with the same note.

6. Some notes have superscript dots.

The argument has been made mainly about the questions what vowel-inflections stand for or why it happens. The previous interpretations made by some scholars can be summarized as the following 4 types:

Bhandarkar's

1. This music is *vīṇā* etude.

2. 2 solfas, *a* and *ka* stand for *antarā* and *kākalī* (ancient derivative notes of *gāndhāra* and *niṣāda*) respectively.

3. The vowel-inflections may be concerned with the rendering technique of *vīṇā*.

4. The word "*catusprahāra* (4 strokes, literally)" in the heading of each section may be concerned with 4 *sāraṇā* (producing sound) mentioned by Śārṅgadeva.

5. This music is set to earliest *rāgas*.

Minakshi's (objections against Bhandarkar, yet she agrees

with 1. and 2. of his opinion.)

1. The vowel-inflections are indicating *śruti* (microtonal intervals)-varieties. It is similar to the notation system devised by Govinda Dīkṣitar in the 17th century.

2. This is a composition based on pre-*rāga* system, *grāma-jāti* (basic scale-derivative).

3. The word "*catusprahāra*" means 4 vowel-inflections.

4. The ancient *vīṇā, parivādiṇī* (harp-type, 7 strings?) is used to render this music.

Widdess's (objection against Bhandarkar and Minakshi, yet he agrees with 1. 2. and 5. of Bhandarkar's opinion.)

1. The vowel-inflections indicate 4 pitch levels, *i-a-e-u* in descending order and note-sequences, either rising or falling.

2. The superscript dots indicate lowest 7 notes used.

3. The word "*catusprahara*" refers to the grouping of notes in fours.

Note: He gathered the statistics of all note-sequences, the relation between scale-degrees and their vowel-inflections, and their intervals were decided accordingly. The transcription based on this result is available. Also he says that the pronunciation of vowels and the scripts of this inscription are reflected in this result.

Hariharan & Kuppaswami's (New theory based on their original idea.)

1. The vowel-inflections indicate the time measures as follows:

$$a=1 \quad i=2 \quad u=3 \quad e=4$$

2. This music describes 2 *grāmas* and 5 *mūrccanas* (scales led by modal shift of tonic.)

3. The superscript dots indicate the occurrence of

text-syllables.

4. This inscription was written under the Pāndyas in the 8th century.

These explanations differ as to the question of vowel-inflections. I can't agree with any of them basically. It is to consider whether they are indicating technique of $vīṇā$, although they are not concerned with 4 $sāraṇā$ as Bhandarkar says. I entirely disagree with Minakshi, since it is practically impossible to perform the music in which one note has 4 pitch varieties each on ancient $vīṇā$. Widdess's interpretation being very unique, it seems that his idea is far away from the historical development of Indian notation system. As we know the stringed-instrument in those days were mainly harp-typed and their range is narrow or limited, pitch levels or range can be decided automatically; thus it is not necessary to indicate them as clearly as he says. Hariharan & Kuppuswami's also seems hard to accept. As the order of notes in this inscription is quite systematic and rhythmical, I think that should not be destroyed by introducing such time-measures.

We should examine following points in detail to reach the correct interpretation.

1. How are the names of $rāgas$ or scales which appear in this inscription described in the ancient treatises?

Their names can be seen in the latest descriptions of Bharata and $Nārādīyā-sīkṣā$ (around 6-7th century), while adjectives like $śuddha$ and $bhinna$ add to them after Maṭaṅga (around 8-9th century): thus this inscription may reflect the practical music of the former.

2. What kind of musical instruments were used to perform this music?

Yāḷ, a harp-typed stringed instrument was quite popular among Tamils as it is described in *Cilappatikāram*. In case this music is usually performed by *yāḷ*, its number of strings and rendering technique should be considered.

3. How is the situation of this inscription in the long span of historical development of the Indian notation system?

The music based on this notation system which seemed to be isolated was practically obsolete, however that couldn't be an exception, unless it was in the main stream of history.

It can be concluded, from what has been said above, that the pitch of notes used in Kutimiyāmalai inscription should be decided by their consonant used and the name of *rāga* mentioned, since its notation system is basically the same as *sargam* notation. The question of the vowel-inflections still remains a matter for debate. I would like to suggest at least some idea about it. It must be indicating something except the pitch concerned and it would be possible to argue that it is indicating the technique of *vīṇā*, though the evidence is not compelling. According to my own view, following possibilities can be worth considering.

1. The number of strokes used for each note.

2. Fingering of *yāḷ*.

3. The relations with the different kinds of musical instruments. For example, the number of strokes or the variety of sound produced by a percussion instrument.

As we have only limited information on the music in those days, archaeological evidences should be collected more to prove my hypothesis above.