

リズムを周期性から解放する

徳丸 吉彦

英語のリズムrhythmの語源である古代ギリシャ語のリュトモスrhythmos（あるいはリュスモスrhysmos）についての第一の誤解は、それが「流れる」という動詞に由来するというものである。そこから、周期性がリズムの条件であるという第二の誤解が生まれた。しかし、「二つの文字はリュトモスが違う」というギリシャでの用い方に見られるように、リュトモスは「かたち」を意味し、それが音楽や舞踊における時間的なかたちを示すのに使用されるようになったのである。語源に関する誤りについては、すでに言語学のエミール・バンヴェニストが指摘した(Benveniste 1966)にもかかわらず、それ以前の考え（誤解）を代表する音楽学のクルト・ザックスの著作が日本でも広く読まれているため、日本の音楽や舞踊の関係者の中には、「流れる」を語源とする説に基づいて、リズムを解釈する傾向が残っている。

いうまでもなく、さまざまな文化が、音楽の時間構造を示す独自の用語をもっている。日本語の「拍子」や「間」、韓国語の「長短」（チャンダン）、アラビア語のイーカーアなどは、それぞれの音楽で重要な役割を果たしている。しかし、20世紀以降、ギリシャ文化と関係のない多くの文化でも、リズムの語を使う傾向がある。それは、同じ文化の中でも、音楽の時間構造を示す用語がジャンルによって異なることが多いため、ジャンルを越えて時間構造を論ずるのに便利だからである。さらに、自分の文化を、広い視野において説明するときには、自文化に属さないリズムの語を使うことが便利だからでもある。しかし、この言葉を使う以上、外部の観察者も内部の伝承者も、定義を意識する必要がある。定義が曖昧なままでは、従来のリズム論の多くと同じように、議論は論点相違の誤謬に陥る。

今日まで提出されたリズムの定義は実に多い（たとえば、徳丸・笠羽・西原 1983を参照）。また、西洋音楽に関しても、ドイツ語圏、フランス語圏、英語圏等が、それぞれの文化的な背景に拘束され、しかも、隣接する文化で提出された定義を無視する傾向が強かったため、権威を与えられているものでさえ、文化を超えては利用されていない。

もちろん、リズムをどのように定義するのも自由であるが、その定義の妥当性は常に検討される必要がある。かつて、ある日本の音楽辞典がリズムを「強拍と弱拍の周期的交替」と定義し、しかも、リズムを和声・旋律とともに音楽に不可欠な三要素の一つと規定したことがある。そうすると、強拍と弱拍の周期的交替を持たない音楽はリズムをもたないことになり、音楽としての三要素の一つを欠くことになるので、音楽とみなされないことになってしまう。

これからの社会でリズムを定義するためには、少なくとも次の二つの判断基準を設けることが必要であると、私は主張したい。第一の基準は定義に内的な矛盾が少ないことであり、第二の基準は適用可能な音楽ジャンルが多いことである。

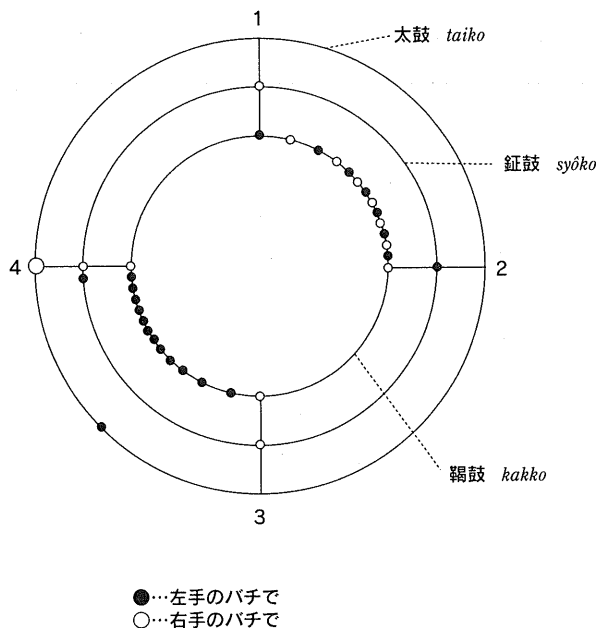
第一の内的な矛盾が少ないということは、リズムとそれに関連する用語群が、相互に矛盾を少なくして定義できていることをさす。他方、適応可能性とは、19世紀の西洋の都市の音楽や、あるいは、日本でいえば能楽だけでなく、われわれが耳にすることができる音楽に広く適用できる、ということの意味する。

たとえば、哲学のクラークスは1933年に『リズムの本質』（日本語訳は1971年）という本を記し、その中でリズムと拍子を区別することが重要であることを提案している。これは正しい。しかし、彼の念頭にあった音楽は、拍子をもっている近代都市の西洋音楽であったため、拍子のない音楽をも含む形では、リズムを定義することができなかった。クラークスが活動していたドイツの中でも、拍子のない民謡や拍子のないキリスト教聖歌が歌われていたのであるが、そのことを意識するにいたらなかったのであろう。

以下の説明で私が準拠するのは、1960年にアメリカのシカゴ大学の二人の音楽学者が提案したもので、私が若い頃に翻訳し、最近になって、優秀な友人の助力を得て、訳し直したものである（クーパー；マイヤー 2001）。音楽のリズムを考える際に、リズムと関係が深く、そのため混同されることが多かった概念も同時に扱わなければならない。ここでは、拍子、拍、パルス、アクセントだけを取り上げ、それらの関係を図1から図4に示す。

まず、図1に示したように、実際の音楽現象は、パルス(英語のpulse)の有無で二分される。パルスとは、規則的に出現する同じ強さの刺激の連続である。クーパーとマイヤーが扱っている音楽は、パルスを前提にしている音楽で

図5 早四拍子の基本形



(しょうこ)、太鼓 (たいこ) である。これらの楽器の関係はリズム別に規定されていて、楽曲の時間構造を決定する上で中心的な役割を果たしている。

時計の12時間の長さが4つの大きな拍で、また3時間にあたる長さが4つの小さな拍でそれぞれ構成されている。もっとも大きなアクセントは9時の場所にあり、3種の打楽器の音が同時に響く。雅楽のリズム構造を知らなくても、音量の区別が分かれば、この構造が時計のように反復されていること、したがって、周期性をもつことは認知できるはずである。

しかし、このリズム構造は9時の音をもって開始するのではない。9時に響く大きな音量が最後の大きな拍にあたり、リズムは0時 (12時) から開始されるのである。これが、雅楽に固有なリズムの考え方であり、このリズムに対する早四拍子 (はやよびょうし) という伝統用語は、周期性とともに、開始・終結の点までを含んだ概念なのである。

日本では明治時代以後、西洋音楽のmetreの訳語として「拍子」を用いるようになったが、雅楽の伝統用語としての「拍子」は、metreとリズムを含む概念なのである。したがって、雅楽の拍子を理解するためには、そのリズムを伝統にしたがって把握することが必要となる。言い換えれば、周期性の把握を超えて、アクセントの役割を知り、リズムとしてのグループ化を知る必要があるのである。

今までの例から明らかなように、リズムというグループ化の過程で重要な役割を果たすのがアクセントである。しかし、アクセントと非アクセントのあり方は、文化によって、また音楽様式によって異なる。それらは、音量の大小といった物理的な性質によって一般化することができない性質である。

異なる音楽様式に初めて接する場合、その様式におけるアクセントの概念が分かるまではリズムも拍子も分からない、と考えるべきなのである。しかし、1960年代までは、西洋音楽に慣れた民族音楽学者がアジアやアフリカの音楽を調査し、それを五線譜に採譜する場合に、拍子やリズムを記すことが多かった。彼らは自分の耳と音楽性を信じていたのである。私は1970年代に彼らの採譜方法に疑問を覚えた。一般化して言えば、ある音楽様式のリズム把握能力が、他の様式のリズム把握を自動的に可能にするか、とう問題であった。1980年代以降は、この問題が研究者の間でも意識されるようになった。

研究者と異なり、音楽様式を共有している伝統的な音楽家たちにとっては、リズムが演奏全体を統御する手段として機能している。また、そのリズムが拍子に基づいている場合は、拍子もその手段として機能している。雅楽の演奏者が図5の早四拍子の曲を演奏するとしよう。それぞれの楽器の楽譜に打物の動きが記されては、ただ午後9時

で鳴らされるべき太鼓が記号で記されているに過ぎない。しかし、この記号が象徴する早四拍子の拍子とリズムの構造が演奏全体を統御する。

しかし、新たに作られた作品のリズム構造の場合は、演奏者に容易に伝えられるわけではない。だからこそ、19世紀以降、西洋の作曲家はリズムの表記を細かくし、さらに作曲家自身が指揮者あるいは芸術監督して、演奏者に直接的な指示を与えることのできる地位を得ようとしてきた。しかし、これはどこまで行っても、確実に保証はない。同じことは、演奏者と聞き手の間にも当てはまる。演奏者の意図したリズム構造が、聞き手にそのまま認知されるという保証はない。

音楽が作曲家から演奏家に、演奏家から聞き手に、伝達されるべきものだ、という考え方に従えば、上のような保証がないことは困ったことである。しかし、音楽はコミュニケーションではない、と考え方を考えることも可能である。この点をうまくまとめたのが、ナティエの音楽記

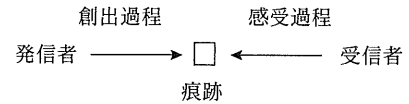


図6 ナティエの3分法

号学の考え方である（原著は1987年、日本語訳は1996年、ナティエ1996）。彼は、音楽の作り手と受け手が、作品（楽譜でも演奏でも）にどのように関わるかを図6（訳語は徳丸1996による）のようにまとめた。図の中央にある「痕跡」とは、楽譜のかたちをとった作品であり、また演奏そのものでもある。それらは、安定した状態を保っているのではなく、受信者の反応によって、影響を受けるのである。だからこそ、矢印が中央に向かっていて、様式を共有している場合でも、音楽を演奏し、音楽を聴く過程は、決して左から右へのコミュニケーションではない。矢印が右を向かず、左の痕跡に向いているのは、そのためである。

演奏者が楽譜に新しい解釈を施すのは、演奏者が受信者として、痕跡に影響を与える場合として、この図式で説明することが可能である。20世紀前半には「楽譜に忠実な演奏」という態度が称揚されたが、リズムに関してはこれを信用することはできない。楽譜が、リズムについて忠実な演奏を実現できるだけの情報を含んでいないからである。今から思うと、あの時代の「忠実な演奏」も、受信者の側の解釈だったのであり、受信者が、痕跡に触発されて、時間に関して音楽にかたちを与える行為だったのである。

演奏者と聞き手の間にも、同じことが起こる。演奏者が作った「かたち」に触発されて、聞き手が新しい「かたち」を作るのであり、それらが同じことも、違うこともありうる。

リズムを時間において音楽のかたちを作る行為である、と考えれば、その行為そのものが、音の羅列を音楽にしていることになる。周期性を明示するだけでは、音の羅列にはなっても、リズムにはならない。また、作りだされたかたちが作曲者と演奏者の間で、また演奏者と聴衆の間で異なっている、人がかたちをつくり出す行為、つまりリズムを作り出すという行為が人間的なものとして他者に理解され、人間と人間の間でのコミュニケーションが生まれるのである。

リズムを周期性から解放し、時間においてかたちを作る行為と考えれば、リズムを音楽という音響現象を越えて、視覚芸術や触覚芸術にまで広げることが可能である。その場合は、人間が時間に関してかたちを決定する行為がリズムである、と一般化できよう。

参考文献

- クーパー、G.W.;マイヤー、L.B. 徳丸吉彦；北川純子（訳）
2001 『新訳 音楽のリズム構造』東京：音楽之友社。
- クラークス、L. 杉浦実（訳）
1971 『リズムの本質』東京：みすず書房。
- 徳丸吉彦；笠羽映子；西原稔
1983 「リズム」、下中邦彦（編）『音楽大事典』5：2714 - 2721, 東京：平凡社。
- 徳丸吉彦
1996 『民族音楽学理論』東京：放送大学教育振興会。
- ナティエ、ジャン=ジャック、足立美比古（訳）

1996 『音楽記号学』 東京：春秋社。

Benveniste, Emile

1966 *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard.