

第1章 第2節 序破急について

I 序破急

記譜法の中で日本伝統音楽に現れる特徴的なテンポの変化について考察してみる。

テンポの変容をあらわす序破急は大別すると導入(introduction)・発展(development)・終結(conclusion)部分に分けられる。

西洋音楽ではソナタ形式でみられる、提示(exposition)・展開(development)・再現(recapitulation)部分などとおきかえられる。

おおまかにテンポについて下記に説明をする。小泉文夫氏は自身の著書「日本伝統音楽研究2」の中でこう述べている。

「拍とは本来的には等音価の拍。「雨だれ拍子」のような場合は、現象自体が等音価の拍そのものであるが、すべてが4分音符の連続でなく、8分音符や16分音符や、逆に2分音符や全音符を含むような音現象に対しても、また全く音量が0になった休止の部分にも、やはり拍を感ずるのは、拍というものが音現象そのものの中に存在するのではなく、我々の精神の中に存在する秩序の単位であるためである。この繰り返しの単位としての拍が我々の精神の中に存在する所に、その心構えにぴったり合った音現象を知覚したとき、雨だれのように無意味に感じたり、拡張正しい古典的感情をそそられたり、すべて予定通り冷厳に進行する運命的な感覚をかもし出したりする。逆にそうした意識の拍と違った所に強弱のアクセントなどが現れたとき・驚きや、緊張感や、逆に混乱や、滑稽味を覚えたりする。

テンポには漸次的変化が常に訪れている。漸次音価を変えていくことにより、拍の伸縮がたえず行われる。日本人が伝統音楽において等音価の拍を軽視して、伸縮が絶えず行われる拍を重要視した態度は、我々の精神作用としての拍の意識と、音現象としての断続のあり方との間に極度の緊張感を求めた結果と考えられるが、これは拍というものが音楽体験に重要な鍵を握る我々の意識であるという事を最もよく示している。」

また小泉文夫氏は自著である「音楽の根源にあるもの」の中でも序破急に関して以下のように述べている。

「序破急というテンポに関する概念はおそらく外来のものに違いない。平安時代の雅楽においてすでに序の曲、破の曲、急の曲についての区別があったし、その性格の主な違いはテンポにあったと考えられる。インドでは今日でもテンポに関して、それを三段階に分けてとらえる方法が北でも南でも行われていて、これが一曲の中に組みいられることもあり、また別の独立した曲にあてはめられることもある。テンポを三段階にわけて把握する考え方はおそらくインドから発していると考える事が妥当であろう。」

日本の序破急もテンポという観点からだけ見るときにはこれら先進文化の概念と類似しており、初めはゆっくり、中ほどはテンポをあげ、終わりには急速に事を運ぶと言うほどの意味で多くの楽曲にみられる。しかしこの序破急の概念をもっと深く表現の様式や内容にまで掘り下げたのは能の世

阿弥であって、彼の説明では序破急は単なるテンポよりも、表現の様式や内容にまでおよんでいる。しかもこの概念が中世以降の日本の諸芸に適用されるにおよんで、もっと多様な解釈や応用を見るようになり、雅楽や能と言った音楽や演劇の世界から華道や茶道や書道にまでそれが言われるようになった。このように拡大し発展した序破急の概念を実際のリズム感として捉えた時、インドや朝鮮の三段階テンポと違う点として、

(1) 序破急はそれぞれに独立した部分というより、一続きの動きの変化における部分として、相互に有機的つながりがある。

(2) 特に破はその変化の可能性を示す部分として多くの性格を含んでいて、一概にとらえ難い。

(3) 急はテンポのほか内容の上で一点に集中した簡潔さを持っており、その最終部分では逆にテンポは落ちてゆっくりになる。しばしばそれは序につながる回帰性をも暗示している。

この序破急は大きな単位として、一年を周期とする季節感にも応用されるが、一日の演目のプログラミングや一曲の構成、一楽節の構成、そしてもっと細かくは一段落や楽器の一撥や笛の一息にまであてはめられる。

こうした序破急の応用は一方ではその概念の深まりを促したが、逆にあまりに広く適用させる事によって、かえって概念の曖昧さをもたらしたともいえる。したがって今日ではむしろ序破急そのものの概念の追求よりも、そこに見られた日本の諸芸の意識構造をリズムの観点から捉えなおすことの方が興味深い。例えば諸芸の構成において共通している事は、「序」にあてはめられた部分は、多くの場合、すでに重要な構成部分であるにもかかわらず、それは準備の段階であり、これから起こる発展に対する期待の部分である。音楽でも演劇でも、いきなり主題が提示されるといった西洋のソナタ形式のようなものは破格とされる。歌舞伎や文楽の大序には常に事件の発端や来たるべき展開の伏線としての説明がおかれる。

II 箏曲の中の序破急

ここでは箏曲の「四季の眺め」の五線譜を見て考察してみる(譜例13)。「四季の眺め」は作曲松浦検校、作詞殿村平右衛門、箏手付八重崎検校。演奏時間は約17,8分。この曲は郊外の四季とりどりの風景の面白さを、花鳥風雪に寄せて歌っており、そこから連想する景色は美しいパノラマをみるようである。

松浦検校の四つもの(宇治巡り・四つの民・深夜の月・四季の眺め)のひとつである。歌詞で春夏秋冬をあらわし、季節によって、テンポ、調、音のゼスチャアをかえている。

(譜例13)

そこに出てくる唄もそれぞれの季節にあったものが引用され、雰囲気を変えることを要求されている。五線譜の楽譜を視覚的に見ても箏と三弦との対話(かけあい)、即興性、対話としての変奏が多用されている事がわかる。

西洋音楽では動機(モチーフ)、主題の旋律がまずあり、そこから様々な変奏が行われ、発展していき終結を迎える。これはモチーフの有機的活用といえよう。対して邦楽は対話(かけあい)で進み発展していく無機的活用と言えるのではないだろうか？江戸時代の八橋検校、光崎検校や多くの検校達は、ある旋律を主題にするのではなく、即興的かつ間合い、対話を重要視していたように思う。その緩急の多用、抑揚の独特の音のゼスチャアの使い方にはいくつかの法則がある。(シャシャテン、シャシャテンの搔き手の連続・チリチリツルツルのスクイの連続で加速する)、拍の伸縮(テンツンウンシャン・テンツンシャン・チツコロリンツウトントンテン・サーラリンで減速)など緩急を呼び起こすリズムに規則性が見られる。重要なのは邦楽はこのシャシャテンといった「唱歌(しょうが)」とよばれる口伝スタイルで曲の運びが決まっていくことである。この「唱歌(しょうが)」が歌えないと古典の心がわかっていないと言われる程である。ということは小節線があまり重要性を持たないと言える。何十通りかのパターンをつかめば箏曲独特の「間」を理解できよう。

「四季の眺め」を五線譜で弾いた場合、雰囲気が出せないのは、知らず知らず小節線の頭をきっちりそろえてしまったり、相手同士の「みはからい」「間合い」を計ることをやめて「唱歌」を歌うことをやめてしまうからではないだろうか？

無機的で動機を持たずに展開していく拍子にはさまざまな変化が曲中に現われる。旋律は即興的な意味合いを含んでおり、唄、三弦、箏、尺八と常につかず離れず少しずつずれて進行していく。それは箏曲において唄は演奏者が演奏しながら唄うことが一般的な為、唄の旋律にあわせて作られた事も大きな要因ではないだろうか？かけあい、みはからいの多用は指揮者のない盲目の人達の手によってより緊張感を高め成熟していった。また拍の伸縮や限りない独特な奏法(スリ・搔き手・ヒキ色など)を取り入れて自然や心情をつづった。和歌を唄に取り入れ、洋楽の発声法とは全く異なる地唄を発展させた。また前弾・前唄・手事・散らし・後唄などの規則性をもった曲の構成を大成することで、今日まで受け継がれ愛される古典になったのではないだろうか？あうんのリズム、指揮者なしで相手の心を読み進んでいく音楽なのである。

次に「五段砧」の五線譜を見て頂きたい。(譜例 1 4)五段砧は前唄「花は吉野よ紅葉は高尾、松は唐崎、霞は富山」という四季折々の名所を歌って始まり、二重奏に分かれて1段～5段まで続く。光崎検校作曲の箏二重奏器楽曲である。調子は本手が平調子で替手は本雲井調子で始まり途中1度調子を変え、最後はもとの調子に戻り、後唄はなく終結する。1段は緩徐で始まり、落ち着きを持って3小節目演奏する。4小節目の縦譜に次第に早くという表示があるがここから、本手と替手が交互に掛け合いと対話を始める。そして最初にスピードに大きな変化が現われるのは30小節目である。五線譜に細かい指示があり、30小節目からのpoco rit.33小節目からの拍子記号の1拍=1 3 2という速度記号を見て頂きたい。第1段の最初は1拍4 0であるので、実に3倍強のスピードになることになる。息せき切った、つまっていくような感がでる。序から破、おだやかな川の流れから急流へと変化していくような旋律の流れである。本手がテンポ1 3 2に移った2小節目で、替手は倍の16分音符の連続で本手を押し上げていく。

72小節目から poco accel. の表示がある。これはここからスクイ爪連続の、掛け合いに移る事を意味している。この場合は本手がスクイをし、替手が16分音符でそれに答えている。スクイでつまった感じを出すのだが、十分な間合いを取って相手に掛け合いを渡す為、転がる感じにはならない。両者が同じ音量、気合、間合いで均等な押し合いをしているのである。対照的に、56小節から本手に見られる輪連、84小節目に見られる、裏連は拍をひっぱって伸ばしている感じがでる。これはこの輪連や裏連の奏法が、拍を伸ばす効果を持っているのである。

伊二重奏
五 段 節

宮城 義 俊 作曲
日本音楽出版 校訂

(譜例 1 4)

ここで確認しておくことは、箏の独特な奏

法、自然を描写している様々な動作を含んだ弾き方はそれ自体にテンポが定まっていることである。裏連は伸縮に富む奏法であり、多くは拍が伸びる傾向にある。スクイ爪は掛け合いに多用され加速しやすいなど、その奏法を使うことによってテンポも決まり、また音色も異なった感じがでる。そこにはもちろん、テンションの違い、音の密集度の違いも生まれている。

二段に移る手前、105小節目から初めて5小節間両者ユニゾンで緊張をもったまま進み、本手がスクイ爪の連続で加速し、最後2小節間で急激に rit. して1段目を終える。

二段目始めはテンポ104から始まり、そのままのテンポで進んでいく。だれていかないように、カキ手やスクイや後押しでテンポが転がらないように、ゆれないように気をつけながら、164小節目に入る。

ここではまず裏連でテンポが落ち、それを受ける替手がすい爪という特殊奏法で拍が急激に伸ばされる。本手の裏連が5回も続いてやっと終わると短い反行進行の後、スリ爪や消し爪が現われた後、3小節目からゆるやかに rit. して終わる。

三段も二段と同様テンポ104のユニゾンで始まる。213小節目から5小節間1拍づつの掛け合いの後、poco rit. してこの曲全体を通しての破の部分へと入っていく。225小節目からは替手の16分音符の連続で速いパッセージ、技巧的に難所を迎え、240小節目の rit. まで迫り続ける。

(譜例 1 4)

6小節間の掛け合いの後、また速い両者の休みなく続くパッセージの後、267小節目からrit.して270小節目からの転調に移る。ここではテンポが88に落ち、即興的な掛け合いで落ち着いた後、よく似たリズムでの追いか、ヘテロフォニー、ユニゾン、が見られ、小節線を取り払うかのようにスクイ爪の連続による、音の加速が行われる。ここに小節線の区切りで曲をとらえる事は出来ない。314小節目の裏連でテンポを取り戻すもまたスクイの連続でせまっていき、終わり3小節間で急速にrit.して終る。

四段もテンポ104、ユニゾンで始まる。325小節から転調が行われており、12小節目でいったん静まる。333小節目からa tempoに戻り、そこからはまた即興的、かつ、本手替手のくんずほぐれずにからみあいながらヘテロフォニーの濁流のようなうねりの中進んでいく。346小節でいったんrit.するもすぐa tempoになり、392小節目からの長いスクイ爪の掛け合いの後、前の段と同じような形式でrit.して5段へと進む。

五段砧においては序の部分が前唄から三段の225小節目でありそこから急速な破の部分へ入り、急である終結部分は476小節目と言えるであろう。あとで述べるが序や破の部分が長く急の部分が短いのは五段砧に限ったことではない。他の古典曲全般に言える事であり、それは日本の序破急特有の性質にも通じるものを感じ取れるのである。五段砧の例では全480小節ある中で終結(再現)部分がたったの6小節しかない(最初のテンポが40に戻る476小節目の事をさす)が西洋ではどうだろうか？ヨーロッパの古典音楽においては終結部分にはいってからが長いのが通常である。ベートーベンの「運命」を例にとって見ると、最終楽章(フィナーレ)では、ソシレ、ドミソが永遠に続くかのようなようである。ドミナント・トニックの繰り返しが執拗に続くのである。

この序破急の最初の序の部分が長く最後の終結にあたる急の部分が短い事は、邦楽に限らず日本人の性質にも通じるといえるのではないだろうか？ここに湯浅譲二氏の著書を取り上げて考察してみる。湯浅譲二氏の著書「人生の半ば」の十二音技法——時間性への直面という項目で氏はこう語っている。「実際の作曲にあたって、私が潜在的に志向していたものは、シェーンベルク的な意味での、メロディックな動機とその関連的展開という、いわばヨーロッパの伝統的な、変奏の概念によるものではなくて、十二音のセリー自体の成分から構造的に抽出されてくる、どちらかと言えば、ウェーンベルク的な時空の世界であった。きしくも後年になって、私と同世代の観世栄夫氏も言っているが、私はその頃、能の持っている時空と、ウェーベルンのそれとに共有共存するものを見出していた。『七人の奏者のためのプロジェクション』は、短い七つの楽章から成っているが、その一つ一つが当時の私にとっての可能性に対するプロジェクトであった。私はその中で、動機的、形体的、構造的、音色旋律的な工夫など、十二音技法の中での多様な可能性を模索すると同時に、何とかして、私が以前、能や仕舞を通して学び取った、東洋的、日本的時間に立脚する音楽的構造を生み出したいと、苦闘を続けた。

例えば、道成寺の白拍子の一調の舞のように、物理的時間で言えば、約20秒ほどの間をもって一打される鼓の音、言いかえれば『裁断して初めて時となる』時間、非連続的な一瞬一瞬が全き時となるような時間。敢えて観念的な表現をとれば『時の裁断面に直面して、初めて永遠のいまがよみがえる』時間、つまり、禅的な、矛盾的自己同一的な瞬間を内包する時間に立脚する音楽を模索したのだった。」

後で述べるが同じ事は柴田南雄氏も述べている。20秒にわたる長い序の部分があり、時を裁断することで初めて音が生まれ、命を持つ。そこには旋律での終結やテーマの繰り返しなどは存在しない。時を破った時点で音楽が生まれ、それが全てなのである。

以上のことから邦楽は「序」の部分に重きをおいた音楽といえるのではないだろうか？

音響の移り変わり、音の持続の変容の中でいろいろな音楽が生まれてきた。時間の中の音響の推移、変容は邦楽の進行において、時間を支配する序破急の序の部分が西洋に比べ大変重要であるが、終結(急)の部分は西洋に比べそれほど重要性を持っていない。これが邦楽のいわゆる古典の一つの特徴ではないだろうか？それが序破急にもなっている。

繰り返しとなるが、音の出現数、例えば音の密集 変化の度合いで音楽が作られる。今までのテンポを変えてクラスターが出現するなどは、全て音響の変化をもたらすためである。それが序破急につながる。それが音楽なのである。これは以下の文からも同じ事を読取れる。

日本古典音楽におけるリズム、速度、形式形成に関する用語においても、変化の過程が問題とされている。たとえば「序破急」は「本格から破格へ、静から動へ、単純から複雑へ、緩から急へという方向をとるものである。しかも、その変化は急激なものではなく、それぞれの中段階に橋渡しのものがはさまれる。従ってこの原理は、対照の原理でなく漸層的变化の原理である点に大きな特色がある」と定義されている。この定義に示されている漸層的な変化は、複合的に組み合わせられ、粗の状態から密の状態へ、弱から強へという、デュナーミクとテクスチャの変化を伴って行われ、漸層的变化は複合的に試行されていった。

このように移行過程そのものを一義的とする作法は、日本古典音楽ばかりでなく、舞踊の例にも見ることができる。日本舞踊と西洋舞踊を比較したときに、バレエ舞踊はパ(ステップ)とポーズ(姿態)が単位となって、それらの組み合わせによって成り立つのにたいし、歌舞伎舞踊は、身振りを意味するゼスチュアから成り立っており、パが一つの足から他の足へと体の重心が移動する事を含んだ動きであるのに対し、ジェスチュアはそれ以上分解できないものであると指摘する。ここに示された西洋舞踊と日本舞踊の違いは、西洋近代の音楽と日本古典音楽との違いを示唆するものである。

また楽器の一撥や一息にあたる書道の一筆では、直線の前に墨をたっぷりつけた筆の紙におろされた瞬間の力の充実がそれにあたる。内部の力が十分に蓄えられたとき、筆は勢いよく紙の上を走り線を描く。楽器の一撥はそこで弦をはじき、尺八の一息はそこで音を長く引く。つまり実際の動きはすでに「破」の部分にある。逆に言えば日本の諸芸で特徴とすべきは「破」の性格よりもむしろ「序」という準備や期待の部分が本質的な構成として含まれていることにある。

私が三絃を弾く時いつも気をつけることがある。撥のふり上げから糸にあたりそして胴に張ってある皮に撥があたるまでの瞬間のことである。葉の先についた滴が葉にとどまらず、たえきれずそのまま池にポチャンとおちるその一瞬、またししおどしに水が溜まり自身の重みに耐えられず竹が向きを逆さに変える瞬間と撥の動きは似ていると私は感じるのである。地唄用の撥がとても重いのは撥の重みをよく感じて、ふりあげた撥の重みに耐えられなくなった瞬間に撥を振り糸にあて音を出すと深く澄んだいい音がするからではないだろうか？胴の裏の皮にもよく反響している感じがする。

撥を振り上げる動作、これも「破」にはいる前の準備である「序」であり重みのある深い音を出す為の大切な動作であり、時間であり、何よりも大切な間もそこに感じられるのではないだろうか？これは、声楽家が声を出すときのアタリ、書道のドホウやロクホウにおける筆のおろし、武道の手合わせの初めの所作がすべて本質的な部分にすでに入っているというリズム感である。

また序破急は一方向の流れであって、それ自体回帰性をめざしたものではない。川の流れのように過ぎ去るものは再び帰らず、去年の春は今年の春と同じではない、といった流動感も、日本の諸芸に共通している。民族的表現の段階でしばしばみられる楽節の繰り返しは芸術的段階では雅楽などの古代的表現を除けばほとんど見られないのも、インドから西のヨーロッパに至る繰り返しを基本とする芸術と違っている。こうした一方向の序破急的リズム感は空間における建築や造園の相称性の否定や、プロポーション的な拡大、縮小の否定とともに、大きな視野からとらえることができそうである。

柴田南雄の著「日本の音を作る」の一節にこんなくだりがある。

京都の御寺の庭などにある「ししおどし」とか「添水」といわれる仕掛けはじつに日本的な音を奏でる仕掛けである。流れを受けて、少しずつ筒に注ぎ込まれた水が、バランスを崩すまで溜まるのを待っている長い間。バランスが崩れた瞬間に一挙に水は放出され、反動で筒の他の一端が石を打つその呼吸は実に微妙でありまるで生き物のようだ。それは能楽の鼓の間に非常に似ている。

たとえば「道成寺」の乱拍子で、鼓は、もうこれきり打たないのか、と思うくらい何十秒もの長い間を取る。そのあいだ、演奏者はゆっくりと深く息を吸い込んでいる。その極限で「ヤ」のするどい掛け声とともに一挙に息を吐き出し、全身全霊をもって発止(はっし)と鼓を打つ。長い間はたんなる休止符でなく、充実した生である。

序の間の長さ、準備にかける時間の長さ、長ければ長いほど、観客はいまかいまかと緊張感の中で待ち、期待する。そこから出てくる音には精神性があり、深みがあり、その一音で満足するかのようである。邦楽の音には一音一音に精神が込めやすく、その音を発するまでの動作、準備に時間がかかることが多い。そして、おだやかな流れ、激流のような展開、掛け合いの後、急ブレーキをかけて冒頭のテンポに戻り、静かに幕を閉じる。

序破急について調べ始めるとその奥の深さにとまどい、方向性を見失いそうになるが、普段あたり前と思っている感覚、演奏法がまさに序破急だったのである。三絃の撥で音を発するとき、箏の余韻を出来るだけ長く伸ばそうとヒキイロや押しはなしをしている時、空間が生まれ、それが音楽に変わっていく。その音楽は全てを包み込む自然を描写している。邦楽楽器は様々な自然の描写に富む楽器であり、そこに存在する序破急は私達日本人のありのままの姿なのである。私達の心の問いかけなのである。