

呼吸する身体から考えるインドの音楽

上 利 博 規

はじめに

西洋近代の芸術は、自己を精神的なものとして描き出そうとした。そのため、芸術行為が身体と結びついた生命的なものであり、その根本には「呼吸する身体」とでもいうべき自然と切り離せない自己のあり方をあまり重要視してこなかったように思われる。

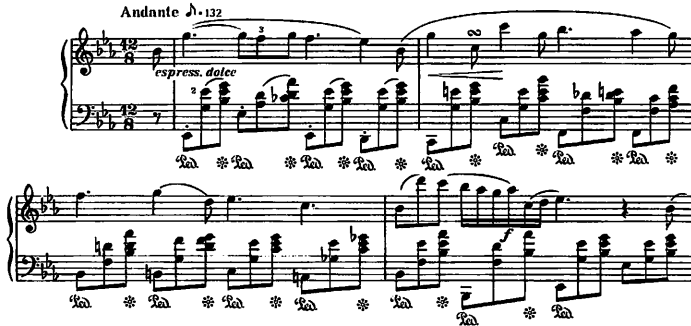
アジアにおいては、呼吸することが自己と世界を結びつけ、自己と世界の生命的環流を促すものとして大切にされてきた。近代芸術は精神的なものの「創造」や「表現」に重点が置かれることによって、内と外の区別を重視し、内にあるものを外に押し出すこと（ex-pression）に重点が置かれてきたが、アジアが長い間考えてきたような内と外の環流という問題にはあまり関心を示してこなかったのではないかと思われる。M. ウェーバーは『音楽社会学』において西洋近代の音楽は合理化を進め、それによって和声を中心とするダイナミックな音楽の展開を作り出したことを高く評価する。アジアの音楽は、そのような観点からは同じ地平にとどまり停滞しているかのようにはしか見えないかも知れない。しかし、静かに呼吸し、宇宙の中の自己を感じるという別な観点から見れば、アジアの伝統音楽は近代音楽が忘れてきた大切なことを指し示しているのではないとも思われる。

以下、音楽の本質を「歌うこと」に見ながら、しかしそれが単に「息を吐く」ことではなく、同時に吸うことでもあり、さらには生理的呼吸以上の何か、おそらくは宗教という名で語られてきたものを呼吸することでもあるのではないかという視点から、アジアの音楽、特にインドの音楽のもつ意味を考えてみたい。20世紀には電気を使った音楽が浸透した。しかし、それは音楽における「呼吸する身体」という重要な側面が忘れられることでもあり、さらなるデジタル化が進行する今日、音楽は「呼吸する身体」からさらに離れて行っているように見える。インドの音楽がどのような呼吸をし、どのようにして自己と世界とのつながりを感じ取ることのできるより美しい呼吸の仕方を見出してきたかに

ついて少しでも明らかにできればと考える。

1 音楽の基本を「呼吸する身体」に見る

音楽というどうしてもまず聞こえてくる音を問題にしたくなる。たとえば誰でも知っているショパンのノクターンの楽譜（譜例1）をとりあげてみよう。音符は確かに個々の音を指示しており、一つ一つの音を拾ってゆくことによって演奏は可能となる。しかし、それは機械で行なうことも可能な作業であって、楽譜に書かれた音符を機械的に音にすることによってそのまま音楽が成立するわけではない。また、この曲を楽理的に取り扱うことも可能である。たとえば、始まりの和音が変ホ長調 Es-dur であり、続く和声展開がどのようになっているかとか、わずか三十五小節の曲ではあるが、その形式がおよそ八小節を単位として A-B-B'-C の形式をとっているといった分析を行なうことである。しかし、いくらこのような分析を重ねていっても、そこから生きた音楽が立ち上がってくるわけではない。



譜例1 ショパンのノクターン

演奏においては音楽をいかに音楽的に表現するかを問題とするが、その際最も大切なことの一つは、楽譜から呼吸の仕方を受け取ることである。音楽が単なる音の集合とは異なるのは、音楽はまず「歌うこと」だからである。歌うことは呼吸の上に成り立っている。いかに美しく呼吸するか、そこに歌うことの基本がある。ショパンの楽譜に即して言えば、呼吸の仕方は次のようになる。最初の音であるシ♭の音を右手で弾き始める前にまず演奏者は息を吸う。そし

てスラーのついている一小節を息を吐きながら演奏する。そして次のスラーのシブの音が再び始まる前に演奏者は再び深く息を吸い込む。つまり、スラーとスラーの間には、ブレスが隠されている。さらに、四小節の始まりの前には深く大きく息を吸い込み、シからレまで大きく跳躍し、最初の四つの小節の山場であるフォルテへと向かってゆく。それが終わると右手のメロディに休符が入り、息を整えた後に新しくメロディが始まる。

一般にはフレーズという言葉で表現されているこのような息の仕方が演奏を大きく支配している。だからこそ、ソロの演奏であろうとオーケストラのような大人数による演奏であろうと、演奏が中断された場合には、ストップした箇所からではなくフレーズの頭から再開されることになる。フレーズは一つの呼吸だからフレーズの途中から始めることは呼吸の途中から始めることになるからであり、まずフレーズの頭に帰って息を吸うところから始めなければならないからである。音楽のいのちは、生身の身体における呼吸によって支えられており、その音楽的表現がフレーズという一つのまとまりである。フレーズの途中から始めることは音楽のいのちの切断にほかならない。個々の音の美しさや音楽的価値は、フレーズの中で与えられる。

ところで、一般的に歌は息を吐くときに歌われる。息を吸いながら歌うことはまずない。では音楽は常に息を吐きながら演奏されるのだろうか。人の声や管楽器の場合は、息を吐くことが中心になる。しかし、たとえば弦楽器の場合は、弓のアップ・ダウンがフレーズの基本となるために、息を吸いながら演奏することも可能となる。弓がダウンの際に息を吐き、アップの際に吸うことが比較的多いが、しかし必ずそうなるという拘束的なものではない。先に見たショパンのピアノ曲のような場合は、その身体運動が手や指が中心になってくるので、弦楽器の腕を中心とする弓の運動以上に呼吸からは自由に演奏される。ピアノの場合の呼吸の仕方は二通りある。一つは、声で歌うのと同じように、スラーとスラーの間や、音符と音符の間の休符の時に息を吸う場合である。もう一つは、長いフレーズを演奏している最中に吸ったり吐いたりする場合である。歌や管楽器の場合では息を吸うことは演奏の中断につながるのだから、特殊な技法を使わない限り後者のようなことは起こらない。

弦楽器とピアノは呼吸の仕方は似ているが、しかし少し詳しく見れば、楽器の特性によって演奏が支配されているため、呼吸の仕方も異なっていることがわかる。たとえば、ベートーヴェンのチェロソナタ第一番第一楽章のアレグロの開始部分をとりあげてみよう。この楽譜は最上段がチェロのパートであり、下の二つの段がピアノのパートである。ここに示したのは主題をピアノの右手

Example 2 shows a piano part (left) and a cello part (right) in 3/4 time, marked *Allegro* and *p dolce*. The piano part features a melodic line with slurs and accents, while the cello part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.

譜例2 ベートーヴェンのチェロソナタ

Example 3 shows a piano part (left) and a cello part (right) in 3/4 time, marked *p dolce*. The piano part features a melodic line with slurs and accents, while the cello part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.

譜例3 同左

で演奏している左の楽譜（譜例2）と、引き続いて同じ主題をチェロが演奏する右の楽譜（譜例3）である。主題の提示とその伴奏という同じような意味をもつ部分を演奏する楽器をチェロとピアノの間に交換しただけのように思える。ところが、譜例2のピアノの右手と譜例3のチェロによって演奏される同じ主題には、なぜか同じようなスラーがほどこされていない。これは、この主題をチェロで演奏する場合、下の音はダウンの弓で、シラソフファをアップの弓で演奏することが想定されているからだと思われる。機械的に作曲するならば、こうした身体を伴った演奏上の事情を想定せず、ピアノとチェロは同じようなスラーでよかったはずである。弦楽器とピアノは同じような呼吸方法を取るはずであるが、にもかかわらず楽器が異なればやはり細かい部分ではそれぞれの楽器で異なった演奏方法が求められ、それに応じた呼吸の仕方が求められているといえよう。ちなみに、この一小節をピアニストとチェリストがどのような呼吸で演奏するかをCDから読み取ることは困難である。CDの演奏は耳に入ってくるが、演奏を通して「共に呼吸すること」には限界がある。

歌や管楽器の場合では、どこでブレスをするかはとても大切なことになる。スラーが続くロングトーンは大変であるし、スラーとスラーの間に休符がない場合には、すばやくかつ優雅に息を吸う技術が必要とされる。逆に休符があれば、安心してゆっくりと息を吸うことができる。こうしたことを考えれば、歌や管楽器においては息を吐く時間と息を吸う時間のアンバランスは大きいといえる。弦楽器やピアノの場合は、音楽が「歌うこと」を基本とする以上フレーズの間ですばやく息を吸うことが要求されることも多いが、しかし息を吐きながら「歌うこと」も可能であり、「歌うこと」における身体的呼吸の拘束性は比較的ゆるやかなものである。

歌や管楽器における息を吐く時間と息を吸う時間のアンバランスの問題は、音符と休符との関係の問題でもある。休符（英 rest、独 Pause、仏 pause、伊

pausa) は日本語においても欧米言語においても、音符と音符の間の休みというニュアンスをもっている。しかし実際の演奏において休符が単なる休みでないことは、演奏者がいつも注意を傾けることであり、学習者がしばしば教師から注意されることである。では、演奏者は休符においてはいかに呼吸することになるのか。音符の場合ではその呼吸の仕方は、音の長さや高さの指示、あるいはスラーなどの指示記号などによって、解釈という問題があるにせよ、その呼吸の仕方は暗黙の内に伝えられている。しかし、休符においては呼吸の仕方を伝えるような指示は何も書き込まれていない。

休符における呼吸の仕方について、いくつかの例を通して考えてみよう。短い休符の場合はそこで息を吸うことが多いだろう。長い場合は、一般的には演奏しているパートに耳を傾け、その音楽が伝える呼吸を共に呼吸することが望ましいであろう。さらには、たとえばヴィヴァルディの『四季』の「春」の第二楽章では、チェロとコントラバスは完全に休みである。したがって、自分のパートが出てくるための、他のパートの進行に調子を合わせながら休符の箇所を聞いているという意味があまり強くない。一つの楽章をまるまる休み間、どのように音楽的に休んでいいかの手掛かりは失われ、間の取り方がよくわからなくなる。チェロ奏者とコントラバス奏者は、この楽章の間だけ演奏者ではなく聴衆となるのである。とはいえ、それはただ聞けばいいということではない。聴衆も「聞く」ことによって音楽に参加するように、チェロ奏者たちも舞台の上で静けさを保つことによって、演奏者たちを支えているといえるのかも知れない。

次の楽譜（譜例4）はベートーヴェンの第五交響曲「運命」の冒頭の有名な箇所である。ここでは休符から音楽が始まるが、CDで聞くと始まりは休符ではなく音符になってしまう。レコードやCDは音楽の普及に大きな力を発揮したが、演奏者が休符をどのように演奏しているかを伝えることはできないまま今日に至っている。音楽的に強い緊張が要求されるこの八分休符において演奏者が息を吸うことは考えられない。息を吸うのは八分休符の前である。この部分の呼吸は、おそらくは強く吐くことが一般的ではなからうか。また同じく「運命」の第一楽章のコーダに入るとき全員が休符のいわゆるゲネラル・パウゼが



譜例4 ベートーヴェンの「運命」

出てくるが、そこでは息は止め、次の音が出る瞬間に強く息を吸うことになるだろう。以上のように、休符においては、そこで休んでいればよいとか、息を吸えばよいとかということではなく、音符と同様に音楽的な呼吸の仕方がそのフレーズによって要求されているということがいえよう。そもそもフレーズとは音符によって指示されるものではなく、音という知覚されるものを越えた流れであるから、呼吸の仕方によって音符や休符を超えた次元としての「音楽のいち」が作り上げられる。

さらには、フレーズをもたない休符とでもいうべきものもある。ベートーヴェンの第九交響曲の第一楽章、第二楽章、第四楽章はいずれもその最後がフェルマータのついた全員休符、ゲネラル・パウゼである。実際の演奏においてはこの休符はあまり意識されておらず、指揮者が指揮棒を長く静止させている例をあまり見ない。J. ケージの『4'33"』はその表題の時間が示す通り、音のない状態が4分33秒続くから、その間人は自由に呼吸ができる。しかし、第九の場合、フェルマータのついた休符の間、人は呼吸を止めることをベートーヴェンは要求したのであろうか。



譜例5 第九の第一楽章



譜例6 第九の第二楽章



譜例7 第九の第四楽章

いずれにせよ、休符における呼吸の仕方にながしかのとまどいを感じるのは、知らず知らずのうちに音楽を音という聴覚的現象として考え、「呼吸する身体」を忘れていないからではないかと疑いたくなる。近代音楽は19世紀に入ってステージ音楽・ホール音楽へと発展してゆくにつれて、多くの聴衆に届くよう強く音を出すことが求められた。そのため、強い音と強い音との間で息を強く吸うことが求められてきた。ところが、たとえば尺八のような楽器においては、

いかに音を出すかということだけでなく、その音をいかに沈黙の中から立ち上げ、また自然の中に消してゆくかという、いわば西洋流に言えば音の最後の処理の仕方なども重要視してきた。そのような音の処理の仕方、つまりいかに静かに呼吸するかという点に、内面性の表出を求めてきた近代音楽とは異なるアジアの音楽の特質の一つがあると考えることができないだろうか。

2 インド音楽の概略とドゥルパド様式

インドの神話によれば、初源の音 (Naada Brahma) はOMである。OMという言葉は最も純粋な音であるので、それを口にすることはそれだけで心身を宇宙に調和させることになる。それを正しく口にして「歌う」ことは、正しく呼吸することであり、心身の淀みをなくすことだからである。

神話を離れて現実的な音楽の出発点を探すならば、インダス文明における音楽は踊る立像のほかに手掛かりはなく、一般的にはヴェーダに求められる。四つのヴェーダは創造者である Brahma によって与えられたものであるから、それ自身神聖なもののみなされる。ヴェーダは三つの音、すなわち基準の音、高い音、低い音の三つによって詠唱されていた。それをさらに音楽的に詠唱するのが『サーマ・ヴェーダ』である。バラモン教の時代、公的な祭式においてはウドガートリと呼ばれる祭官がおそらくは妻によるヴィーナを伴って神への讃歌である『サーマ・ヴェーダ』を歌った。『サーマ・ヴェーダ』の詩句内容は『リグ・ヴェーダ』と重なるところが多いが、『サーマ・ヴェーダ』においては意味をもたない語素 (stobha) を用いて詩句をより音楽的に、すなわち音を長く引き伸ばしたり、ゆらしたり反復したり、挿入したりしながら「歌う」ことがなされていた。

ヴェーダを中心とするバラモン教が支配的であったウパニシャッドの時代には、Chandoga がいかに歌うべきかを規定した書 Chandogya Upanishad も編纂されている。ここでは、正しく歌うことを通して輪廻からの解脱が得られると考えられており、音楽は様々な修行的行為の一つであった。

やがて政治的変動が大きくなり、バラモン教が衰退して仏教やジャイナ教が出現するが、これら宗教は基本的に禁欲的であったため、この時点では宗教と音楽が強く結びつくことはなかった。むしろ重要なことの一つはヴェーダにかわって神々からシヴァ神やヴィシュヌ神への信仰が強くなったということである。そしてもう一つが次第に『マハーバーラタ』や『ラーマーヤナ』が形をなしてきたということである。これら演劇の形成に対応するように、演劇の総合

的な理論書である『ナーティヤ・シャーストラ』が成立する。そこでは舞台演技に関する記述が中心となっているが、28章から33章は楽器、曲調、拍子、歌など音楽について述べられている。ここで特に重要となるのは、第6章で述べられるラサ (rasa) と呼ばれる情緒と音楽組織との対応から曲調を明らかにしていることである。すなわち、曲調はジャーティ (jati) と呼ばれる旋律の「型」に対応しているが、ジャーティをさらにグラマ (grama) と呼ばれる音階から説明し、音階の中で中心に置かれるラクシャナと呼ばれる特定音はその曲のラサを決定すると考えられている。われわれはこの書から、主観的感情であるラサを中心とする演劇的效果がより重要になってきたこと、そしてそれがインド社会においてバラモン教の影響力が低下し、ヴェーダの祭祀的性格が衰退していることを見て取ることができる。また、この書は楽器分類として、リュート型弦楽器の Tata、横笛の Sushira、シンバルのような Ghana、太鼓の Avanadha の四つを挙げている。既にヴェーダにおいても楽器を使用した世俗的な喜びのための音楽はガンダルヴァ (Gandharva) と呼ばれていたが、『ナーティヤ・シャーストラ』における楽器に関する記述は、器楽が演劇において重要な役割をはたしていたことを物語っている。西洋音楽の場合は、言葉が中心の音楽から楽器が中心の音楽へと移行するのはルネサンス期である。中世の音楽は教会におけるミサ曲など言葉を中心とするものであったが、ルネサンス期に入って宮廷における世俗音楽が活発化するようになると、音楽は次第に言葉から離れ楽器だけのものが登場する。すなわち、歌うこと (cantare) から楽器を演奏すること (soanare) が独立し、そこにソナタ (sonata) が生まれる。およそ1600年頃のことであり、それがバロック音楽の始まりでもあった。

インド音楽というと直ちに思い出されるラーガ (Raaga) であるが、ラーガという言葉自体は既に古くから使われていた。ラーガは言ってみれば心の彩りのようなものであろうが、『ナルディヤ・シクシャ』(A.D.100-200) では、そのラーガを時間の分節に対応させており、今日使用されているような意味での音楽と時間の対応の先駆として興味深い。今日におけるような意味でのラーガが楽書の重要な概念として現われるのはマタンガによる『ブリハッ (ド) ・デーシー』(Brifaddesi、偉大な一地方楽) である。『ブリハッ (ド) ・デーシー』が成立したとされる五〜七世紀はササン朝ペルシア期であり東西交流も盛んであったが、『ブリハッ (ド) ・デーシー』は各地に起源をもつさまざまなタイプの音楽をラーガとして取り扱っており、当時芸能の交流がなされていたであろうことが推測される。マタンガはデーシーを「女性、子供、牛飼、王たちが聖地で自発的に喜びをもって歌う歌」と説明しているが、このような「デーシー」

は、その内容からいっても目的からいってもインドの伝統的な音楽とは異なっていたため「デーシー・ラーガ」と呼ばれ、瞑想し神を讃える音楽であるものを「マールガ（道）・ラーガ」から区別されている。

ヒンドゥー教には古くから神への絶対的帰依を求めるバクティ信仰があったが、ラーマヌジャ（1017-1137）などによりこれが運動として広がっていた。そうした中、ジャヤデーヴァ（12世紀）による『ギータ・ゴーヴィンダ』（光の守護神の歌）が生まれた。バクティ運動は神を擬人化することを通して神への信仰を親しみのあるものへと変えたが、『ギータ・ゴーヴィンダ』はクリシュナ神とラーダとの美しい愛を歌ったものである。『ギータ・ゴーヴィンダ』は24の曲からなっているが、それらはラーガとターラ（拍子）が指定されている初期のものであるといわれている。その音楽様式はプラバンダ（Prabhandha）と呼ばれ、作曲されたものに基づく音楽である。プラバンダは文字通りには「結びつき」を意味しているが、音楽では作曲（composition）という意味になる。インド音楽には、言葉の音韻によって規定された拍子をもった音楽と、拍子をもたない自由な音楽との二種類あり、それぞれニバッダ（Nibhadda、規定された）とアニバッダ（Anibhadda、規定されない）と呼ばれるが、『ギータ・ゴーヴィンダ』の場合は原則的に拍子が明確な音楽でありニバッダである。

イスラームの影響は徐々にインドに及んでいたが、1207年に起こったイスラームのインド北西部侵入により、インドにおけるイスラームの影響は決定的なものになった。以降、19世紀中盤にイギリス統治下に置かれるまで、インドはイスラーム政権のもとに置かれることになる。北インドにおいてはイスラームとインド文化の融合が進んだため、伝統的なインド文化は北インドと南インドでは異なったものへと分岐し、北インドはヒンドゥースターニー、南インドはカルナータカと呼ばれる文化を形成することになる。北インドの音楽の中心的場は寺院から宮廷へと移行し、音楽家たちは宮廷に帰属するか南インドに移ったといわれるが、以降ヒンドゥースターニー音楽とカルナータカ音楽では使用するラーガやターラ、あるいは楽器などが異なっている。

プラバンダは通常、①開始部 udagraha、②展開部 melapaka、③固定部 dhruvapada、④終結部 abhog の四つの部分からなっている。北インドではこのプラバンダの特に第三部分を発展させて「永遠の言葉」という意味のドゥルパド（Dhrupad）様式が生まれた。ドゥルパド様式はムガル帝国期において宮廷音楽として発達し、特に宮廷音楽家であったターンセーン（Tansen, 1506-1595）たちによって今日見られるドゥルパド様式は確立された。ターンセーンは、それまでのインドのガマカ（Gamaka）と呼ばれる装飾技法とペルシア音

楽の装飾技法を融合させ、新しいラーガを作り、現代にいたるまでの北インド伝統的な古典音楽の基盤となった。この意味で、ターンセーンによって新しく作りなおされたドゥルパドは、ヴェーダ以来の古いインド音楽を継承すると共に、現代にも残されているインドの古典音楽の最も古いものとして、古代と現代とを結ぶ要の位置にあると考えることができる。

イスラームは原則的に宗教と音楽を結び付けることを禁じたが、音楽を重視するスーフィーの影響は強く北インドに及んだ。中でもアミール・フスロー(1253-1325)はペルシア-イスラーム音楽の影響を最も強く与えた人物の一人であり、宮廷詩人でもあった彼はドゥルパド様式とペルシア音楽とを融合させてカッワリーという様式を生んだ。ほかにもドゥルパド様式をもとに、ペルシア語で「想像」という意味をもつカヤール様式が作られた。その由来は定かではないが、主としてサンスクリット語による正統なドゥルパドに比べ、カヤールは生活言語を用いて内容的にも生活に近く、また即興性も高く自由なものだったため、次第にドゥルパドにとってかわるようになった。

南インドのカルナータカ音楽は特にヴィジャヤナガル帝国時代(1336-1565)に発展したが、ここでは北インドのドゥルパドを中心に、インドの伝統音楽の演奏の実際とそこに見られる「呼吸する身体」について考えてゆきたい。

3 演奏の実際と「呼吸する身体」

まずインド古典音楽の基本となったドゥルパドであるが、ドゥルパドはラーガを正確に丁寧に表現しようとする音楽形式といえることができる。ドゥルパドの定められた歌詞が歌われる前には、アーラーブと呼ばれる前奏部分がつき、この部分は一般的にかなり長く続く。また、ドゥルパドの後にダーマルと呼ばれる比較的内容が軽い部分が付け加えられて終わることもしばしばある。

アーラーブは、ドゥルパドのラーガのもつ特徴や雰囲気、即興によってはじめはゆっくりと拍子をもたず開始し、次第にテンポを速めながら示し、やがて太鼓によってリズムが示される。ラーガは一般に旋法として説明されるが、しかしそれは近代音楽における調性や音階とは異なっている。英語の mode は旋法という意味もつが、同時に状況や雰囲気という意味ももっている。同様に、ラーガでもそれぞれにラーガは単なる音の配列ではなく、そのラーガにふさわしい固有の雰囲気や情感があり、それに応じたテンポがある。たとえば、ラーガ・デシュカールは生き生きとしたラーガであり、音型は上行がドレミソラド、下行がドラソミレドであるが、それがゆっくりと演奏されたり、音と音

がスラーでつながれてはならず、スピード感をもってスタカート気味に演奏されなければならない。また、ヒンドウスターニー音楽ではラーガは季節や時間と大きく関わっており、中でも春のラーガ、雨季のラーガ、あるいは曙のラーガ、愛を表わす夜のラーガや性を暗示する「ぶらんこ」のラーガなど、自然と生命の力を感じさせるものが多い。つまり、ラーガとは音楽内部の問題ではなく、ラーガが求める表現性は音楽外の生活や自然のリズムを取り込んだものでなければならないのである。

とはいえ、雨を音楽において表わすことは、決して雨音を音として模倣することではない。大切なことは、それを演奏として示すことにある。雨音を音として模倣するのであれば、それは技術的なものとして伝承することが可能であろうが、演奏者に求められるのはラーガを正確に演奏することであっても、それは定められたものを定められた通りに正確に演奏することではない。つまり、本来の意味でのラーガは、常にそのつどの状況においてそのつどの演奏によって作られてゆくものであり、演奏によって完成させられるものであるともいえる。ちょうど言葉においても文法と単語を知っていれば生きた言葉が話せるというのではなく、そのつどの状況内での発話において言葉は生きたものとして発せられるのに似ているといえよう。したがって、演奏を教えるということは、西洋音楽のようにある決められた曲の演奏の仕方を教えるのではなく、一つのラーガをいかにして「今」「ここで」で生きたものとして演奏するかということを教えることである。アーラープが静かにゆっくりと始まるのはそのためであり、一つ一つの音を確かめるようにして、自然や宇宙の流れや生命的な力を感じ取ることから始めるのである。

では、具体的にはどのような演奏によって、ラーガを生きたものとしてするのであろうか。ラーガは単なる音列ではなく、「王」(Vaadi)と「王妃」(Samvaadi)と呼ばれる主要な音があり、その二つの音の関係を際立たせるために Pakad と呼ばれる特徴的なフレーズが用いられる。このフレーズによってラーガのもつ色合いが伝えられることになる。たとえば先のラーガ・デシュカールの場合、「ミソラソラ」「ラド」といった短いフレーズである。さらに、このフレーズはなお音列であり、その音列を彩るためにガマカという独特の装飾技法が用いられることになる。

ガマカについてたとえばデーヴァは『インド音楽序説』で次のように述べている。「習いたての言語のように、平板に、たどたどしく演奏される音列では、限られた表現しかできない。音楽に血肉を与え飾っていくためには、感情を伴いアクセントをつけたり、抑揚に変化をもたせなければならない。それにはさ

さまざまな方法がある。音を伸ばす、短く止める、ゆらす、ある音からある音へ滑らせるなどなど。こうした変化が音楽に大きな美を加えるのである。そうでなければ、音楽は単調なものになってしまう。この旋律に変化を与える技法が、ガマカと呼ばれるものである」(p.107)。単音を単調に機械的に伸ばすことをやめ、音を常に揺れ動く(Gamanam) 生きたものにするのがガマカである。ガマカのような装飾法については既に『サーマ・ヴェーダ』においても Vikarshana、Prekhana などとして言及があり、以降の楽書にも現われており、『シャクタンタラー』を著した400年頃のカーリダーサはゆっくりとした動きのガマカを、夕方のそよ風にゆれるネックレスの優雅な動きになぞらえたという。ガマカの中にはハミングのように口を閉じる技法も含まれている。演奏者はリズムやテンポを通して音楽を生きたものにしなければならないが、ラーガを基本にするインド音楽はこうした音と音とを滑らかに結んでフレーズを作っていくガマカの技法を重視し、音を揺らしスライドさせる技法を用いるがゆえに shruthi と呼ばれる細分化された音律をもつ。アーラーブのように拍子をもたずゆっくりと「呼吸する」ように演奏する場合、音の揺れは重要である。

以上のドゥルパドは声楽ではあるが、器楽においても事情はさほどかわらない。インドの伝統音楽において重要な楽器は、タブラなどの打楽器と基本となる音(ドローン)を示すタンブーラを除けば、ヴィーナ、シタール、バンスリ、サロードなどをあげることができよう。インドを代表する古くからの弦楽器であるヴィーナは、もともとは固定弦を用いて音程を示していたが、やがてギターのようなフレットを用いるようになった。これにより様々な装飾技法であるガマカを用いることができるようになった。ペルシアのセタールに語源をもつといわれるシタールもフレットをもち新しいタイプのヴィーナと同様に様々なガマカを用いることができる。ヴィーナにせよシタールにせよ、あるいはアフガニスタンのラバブを改良して作られたといわれるギターに似たサロードにせよ、弦を左手の指で引っ張れば、その強さによって音程は下がる。日本の箏が弦を押さえることによって音程を揺らすことができるのと同様である。またバンスリのような管楽器の場合にも、唇を楽器にどうあてるかによって音程が揺れる。これは尺八と同様である。フルートでも歌口において音程を調節することは可能あり、実際の演奏においてもそうすることが求められるが、それは他の楽器との音程を合わせるためである。また、以上の楽器を用いた伝統音楽の場合にも、ドゥルパドと同様にアーラーブを伴うラーガを基本としており、器楽演奏は言葉による神を讃える声楽を模倣するので、ガマカなどの技法やその意味づけもドゥルパドと同様である。

おわりに

表現的であることは、機能性への従属を離れてなにがしかの自由が与えられたとき、その自由の行使の仕方において現われるものであろう。その際、何に依拠してその自由を行使するのか、そこに表現の多様性が生まれる。逆にいえば、表現的であることは技術的にマニュアル化できない。一般にはこれを「センス」の問題として片付ける傾向にある。しかし、いかにして美しく表現的であろうとするかということとは人から人へと伝えられてゆくものでもある。それは個人的に伝授される場合もあろうし、教育のような制度的な場面で問題にされることもあろうし、さらには本論で取り扱ったような広く文化的な問題でもあろう。

近代音楽が「表情豊かに」(espressivo, expressive) という場合、その表現性の原理は楽譜と演奏者との関係に依拠されてきた。インド音楽においては、表現特性の原理はラーガにあるということができよう。繰り返しになるが、この場合のラーガは単なる旋律音型を意味しているのではない。音楽が訓者はインドの音楽を、そしてそのラーガを主として演奏の立場からではなく楽理的に音型として問題にしてきた。しかし、ラーガは自然や宇宙の空気やリズムを表すものであり、そのようなラーガにふさわしくあろうとするところにガマカのような演奏技法が生まれる。実際の演奏においてラーガにふさわしくあるということは、近代の主観的な音楽とは異なり、ありふれた言葉でいえば自然や宇宙と調和することである。演奏者は自らの意識の流れを演奏行為を通してコントロールし自然と調和するようにしなければならない。意識による意識のコントロールという自己言及的なパラドクスを回避させるのが、音楽でありラーガという手掛かりである。ヴェーダが讃歌であるのは、単に神々を讃えるという人間の一つの行為なのではなく、讃えるという行為を通して神々とその力や恵みに感謝するという、いわば自然や宇宙の中にあることへの応答性が含まれている。この点において、娯楽的音楽である「デーシー・ラーガ」と区別される「マールガ・ラーガ」は、意識をコントロールする瞑想の一つであり、演奏者の「呼吸する身体」はヨーガの呼吸や瞑想に近いとさえいえるだろう。

インド音楽を欧米に普及することに多大な貢献をしたシタール奏者のラヴィ・シャンカラは、師から受けた「音楽は娯楽ではない。金を儲けるための手段でもない。生きるために仕方ない場合もあるが、それが本来の目的ではない。音楽は神を讃えるものだ」という教えにもとづいてさらに次のように述べている。

「自らの内面をみつめ、鍛錬を怠らず、謙虚な気持ちを失わなければ、神々を

讚えることができます。もしうぬぼれをもち、自分の演奏技術やスピードをみせびらかせたり、聴衆からちやほやされることのために演奏したりするようなら目的を誤っています。それはただの娯楽に過ぎません。大衆に迎合しているだけです。音楽とはそういうものではありません。…演奏しているとき、自分が何をしているかなど意識しないものです。何も考えず、音楽がただ自然に湧きあがってきます。演奏中の精神状態は、信じがたいほどすばらしいものです。あの恍惚状態は言葉では言い表せません。時には自然と涙が流れ、胸に美しい痛みを感じます。言うなれば、大いなる存在を感じ、それに近づこうとするのに、どんなに手を伸ばしても決して手が届かないという痛みです。とても苦しくて、心は悲しみでいっぱいになります。しかし、ただの悲しみではありません。美しさと幸福感を合わせもった悲しみなのです。それこそが本当の音楽の心だと思います。」また、同じくシタール奏者のシャヒード・パルヴェーズも来日した際のインタビューで、「音楽をじっくり聞き込む人は、音楽の“高さ”ではなく“深さ”をつかむことができます。私が“高さ”と言ったのは音楽の持つエクサイトメントです。センセシヨナルな音楽が“高い”音楽です。それに対して、センシティブな（感受性のある）音楽が“深い”音楽です。そのような音楽はデヴォーション（献身、祈り）を持っています。“高い”音楽を演奏すれば聴衆は手拍子を打って楽しむかもしれないし、踊ることも、聞きながら食事をすることもできる。しかし“深い”音楽をききながらそのようなことはできません。音楽について本で読んだり学校で学んだりするだけでは、音楽を“深く”感じるようにはなれません。音楽を実践すること、演奏したり歌ったりする音楽家になることが、音楽をいちばんよく理解する方法でしょう」とも述べている。音楽を演奏することは音を出すことではなく「深く呼吸すること」であるし、音楽を聞くことはその呼吸を「共に呼吸すること」ではないかと論者が考えるゆえんである。

インド音楽がたとえばアーラップによって自然や宇宙の流れを吸い込むところから始まるとすれば、主観的表現に依拠する近代音楽は内面性を吐き出すことにあまりにも強調点が置かれすぎたのではないだろうか。ルネサンス期において人間は神にかわって宇宙の中心に躍り出た。そして、近代芸術は人間性のすばらしさ、偉大さを歌いあげることに焦点を置いてきた。

本論は、音楽の本質を感覚的な音でも知的な楽理的構成でもなく、音楽のいのちである一つのフレーズというまとまりを「呼吸する身体」がいかに「歌う」という点に見るといふ視点から、インド音楽について考えてきた。ここではドゥルパドを中心とするいわゆる正統的な伝統音楽しか取り扱うことができず、

歌を通して神との合一をはかるベンガルのバウルや、一般的な民謡などを扱うことができなかった。また、ペルシア音楽やスーフィーなどのイスラームとの関係、あるいはシクスの音楽や仏教の梵唄・声明などとの関係については、重要なことがらであるにもかかわらずほとんど何もふれることができなかったことが残念である。