

リズムと拍子に関する基礎的考察 —L. クラークスの『リズムの本質』を中心に—

難波 正明
(教育学専攻)

はじめに

近年、「保幼小連携」を主題にした実践的な共同研究が盛んに行われてきているが、筆者もそうした取り組みの一つに参加する機会を得て、2013年より半ば試行錯誤的な見通しのもと幼稚園と小学校の実践を観察、記録してきた。その中で予備調査的な意味もあり小学校1年生の子どもたちにもいくつかのリズム・パターンを手拍子で再生してもらい、その様子を観察した。リズムや拍に合わせて言葉や名前を言いながら手拍子をするという活動は小学校低学年の教科書でも取り上げられているが、この時には教師の提示する言葉と手拍子のリズム・パターンを模倣するという形を取った。

テンポを保ってそのリズムを正確に再生できるかどうかは、当然、子どもによっても、提示するリズム・パターンの難易によっても違ってくる。しかし、そのような評価とは別に、この単調で飽きがかくとも予想された活動に、子どもたちが実に面白そうに取り組み、次第に難しくなる提示パターンの把握と模倣のチャレンジを楽しんでいるようにさえ見えた。さらに、子どもによっては要求した手拍子だけでなく、膝や首その他のいろいろな身体の部位に自然なリズムの躍動を体現させているのを見て取ることができた。

それは筆者の認識を大きく変える一場面であったが、同時に子どもたちを引きつけるリズムの面白さは何なのか、そして子どもにとって、ひいては我々人間にとってリズムとは一体何なのかという問題を突きつけた。

「リズムとは何か」という古来から先人たち

がさまざまな角度から取り組んできた問題に立ち向かう第一歩として、本稿では「リズム」ということを、とりわけこれと混同されがちな「拍子」の現象と対比的に捉えることによって明らかにしようとするルートヴィヒ・クラークスの『リズムの本質』¹⁾を取り上げる。そして、この1933年に書かれた古典的著作が世紀を超えて伝えるリズムと拍子の対比的諸相を読み解きながら上記の問題について考えていく。

I. リズムの定義について

ある言葉の定義を求める時、一般に我々がまず手に取るのは辞書、辞典の類であろう。その言葉がある程度専門的な用語であれば、分野別の辞典(事典)や学術的な書物ということになる。ところが「リズム」という語に関しては、「生活のリズム」とか「時計のリズム」、「列車の走行リズム」といったように一般的・日常的な使われ方をする一方で、音楽や文芸など個別の分野ごとに固有の意味内容を担う用語として使われ、またその及ぶ分野範囲が実に幅広く多岐にわたる。そして恐らくは同じ分野においても見解の異なる解釈があり得るため、そもそもどこに軸足を置いて「リズム」を定義づけるかという問題に突きあたる。

音楽はリズムが特に重要な概念用語になっている分野の一つであるが、例えば『ニューグロヴ世界音楽大事典』で「リズム」の項目を引くと、そこにはまずこの語の由来するギリシア語“rhythmos”の語源とその語義に対する学説の移り変わりが記されている²⁾。そしてこれを多少とも詳細に知ろうとするならば、当然

そこには音楽に限らず「リズム」と呼ばれる諸々の現象についての洞察を含み込んで展開されてきた古代ギリシア以来の哲人たちのさまざまな思想とその解釈の問題³⁾が横たわっている。

また、リズムという現象の原理を解明しようとする自然諸科学の実証的研究が重ねられてきた一方で、実際の音楽におけるリズムの在り方は時代や地域によって大きく異なるため、我々は常に「リズムとは何か」という茫漠とした問いを続けることになる。

しかし、このことは、「リズム」という語で表される現象が、人間にとってそれだけ根源的なものであることを示唆しているとも言える。クラークスの『リズムの本質』は人間存在に対してリズムが担っている意味合いを解き明かそうとするものであり、「リズムとは何か」を問い続けること自体が持つ意義を今日の我々に伝えてくれるのである。

II. リズムと拍子

クラークスの『リズムの本質』に一貫して流れている主張は、「リズム」と「拍子」とが基本的に対立的な関係にあるということである。そして、多くの研究者が両者を言葉の上では区別していても、それらの用語の指し示す意味内容を混同していると言う。確かに、一定の時間的間隔で何かが反復される時、我々はこれを「リズム」と呼ぶこともあるし、「拍子」と言う場合もある。

日常的な使い方では、時計の音や列車の車輪が立てる音について「リズム」とは言っても、「拍子」とは呼ばない。それは「拍子」という語が、より音楽に限定されて用いられる言葉であるためなのかもしれない。時間の中で展開される音楽では、時間的な組織づけに関する言葉が「リズム」以外にもあり、それらが「リズム」とかわりを持ちながらも限定的に区別されて用いられていると言える。

例えば、G. W. クーパーとL. B. マイヤーは音楽の時間的組織づけについて、「パルス」と「拍子」、そして「リズム」という三つの基本的な様態を区別している⁴⁾。このうち「パルス」

(pulse) とは一定の間隔で規則的に生起する刺激(音)である。「パルス」の連続は、正確に均等な単位を刻んでいく。したがって、上に挙げた時計の音や列車の車輪の音のように、その高さや大きさ、音色に差異がない音の繰り返しは、この場合「パルス」の連続体ということになる。

クーパーとメイヤーは、客観的には同一のもの繰り返しである「パルス」を、我々は何らかのまとまりにパターン化して捉える傾向を持つことを指摘している。時計の音が「チック・タック」と差異づけられた2音ずつのまとまりとして聞かれるように、「パルス」が純粹に定義通りの状態として把握されることは(殊に音楽の場合には)稀ではあるが、それでも「パルス」は「拍子」や「リズム」の成立の基底を成すものとしてこれらから区別されると述べる⁵⁾。

この連続する「パルス」のうちのいくつかは他の「パルス」と比べてアクセントづけられ、そのアクセントが多少とも規則的に生起するならば、そこには「拍子」(meter)が生じる。そして、クーパーとメイヤーはこの「拍子」の脈絡の中で「パルス」がカウントされる時、これを「拍」(beat)と呼ぶとしている⁶⁾。

そして「リズム」(rhythm)については、「一つかそれ以上のアクセントづけられない拍が、一つのアクセントづけられた拍との関係でグループにされるやり方、として定義づけられよう」と述べている⁷⁾。この「リズム」の定義は一見すると先の「拍子」の意味と変わらないようにも思える。しかし、彼らが定義の中で言う「アクセント」(accent)とは、「強勢」(stress)すなわち「強く奏される拍」とは区別されており、単に音の強さに限らず、音の長さや音高、音色など何らかの点で「意識にとって目立たせられた刺激」である⁸⁾。そして、この「意識にとって目立たせられた刺激」という意味でのアクセントのもとに、その他の音響が(音色や音量などの点で)類似していたり、(音高や時間などの点で)近接している場合には、それらの音響は互いによりまとまったグループをつくらうとする一般的傾向があると言うのである。

クーパーとマイヤーはこのグルーピングの基本パターンを韻文における脚、すなわち「アイアンブ（イアンボス）」や「トロキー（トロカイオス）」といった韻脚のパターンによって類別し、これをもとに実際の楽曲におけるリズムのグルーピングのされ方を分析していく。彼らの「リズム」に関する本格的な論考にここでこれ以上立ち入ることはしないが、音楽の時間的組織づけの中でそのようなグルーピングのされ方として捉えられる「リズム」が、はっきりと「拍子」とは区別されることは理解されよう。「リズム」は一定の「拍子」の枠組みに縛られることはなく、2拍子であっても3拍子であっても、その中で（アイアンブ、トロキーなど）同じ種類のグルーピングの様態が現れ得るのであり、「拍子」とは独立して構築的、階層的に組織化されていくことができるのである⁹⁾。

無論、音楽固有の問題として「リズム」をどう捉えるかという問題は一義的に解明されるようなものではなく、クーパーとマイヤーのリズム論に異論もある¹⁰⁾。しかし、少なくとも時計の音や列車の車輪の音のように規則的な音の単なる繰り返しだけでは、上述したように「パルス」の連続ないし「拍子」ではあり得ても、「リズム」にはなり得ないことは、日常的な言葉の用法を一步超えて、音楽のより差別化された用語法においては自明のことである。

しかし、クラークスが「リズム」と「拍子」をまったく異なるものとして捉えるのは、そのような音楽の用語法を踏まえてのことではなく、まったく別の視座による。哲学者であり、また筆跡学や表現学の道を切り開いたこのドイツの碩学もまた、時計の音や列車の車輪の音の規則的の反復は「拍子」であり、決して「リズム」たり得ないとするが、この区別は音楽の要素についての細分化された用語法にしたがってのことではなく、まったく独自の角度から導き出される帰結なのである。

Ⅲ. リズムと拍子に対するクラークスの見解

クラークスによれば、先に挙げたような時計の音や列車の車輪の音で例示される規則的の反復

はリズムではなく拍子とされる。クーパーとマイヤーではそれは単なるパルスであったが、大きさや高さなどに違いのない同じ音の繰り返しであっても、我々はこれを純粹なパルスの反復としてそのまま聞くことは稀で、これを2音ずつなり何らかのまとまりとして捉える傾向があることを彼らは指摘していた。クラークスもこの同じ傾向に言及するが、時計の音が「チック・タック」と2音ごとに差別化されてまとまるのは、我々の精神の作業によるものだとする。

リズムも拍子も事物ではなく現象として捉えられるが、さまざまな現象は我々の感覚（感性）を通して伝えられる。事物は同一であり得ても、我々が感覚を通してその印象を受け取る現象の世界は、「はてしなく続く変化と逃走」の中にあると言える。そうした現象の世界を我々が認識し把握するために、もっと言えば現象界に対する「内面化（精神への同化）」を可能にするために、我々の精神はこれを時間的、空間的に分節化する作業を行うのである¹¹⁾。

哲学的思考の歴史の中で一部の学派は、内面化を「混沌たる現象世界の偶然性（現象界のカオスの曖昧さ）」に形を与える精神の働きであり、そのことによって我々の認識や把握が成立すると考えたが、クラークスはそのような造形の働きではなく、分節化すること、したがって境界を設けて分割することが精神の作業だとする。「『現象列における』境界設定にこそ唯一の本源的精神行為の本領がある」のである¹²⁾。

同じ音が等しい間隔で繰り返される場合も、これを2音ごと分節化して聞かせるのは、第1音で始まり第2音で終わるよう境界づけ、またこの2音の群と次の群との間（休止）を境界づける精神の作業に他ならない。すなわち上述のように「パルス」の連続は何らかのまとまりとして聞かれる傾向があるが、クラークスによれば、たとえそうした連続に客観的なアクセントづけが起これなくとも、我々はこれを「内面化」するために分節化し、境界づけて捉えるのであり、この精神の働きが拍子を生み出すのである。

拍子づけが分節化することであり、音群に境

界を設けて分割する作業である限り、分割の精確さが増して規則が単純になり、その現象が明晰になるほど拍子は完全なものになる。

すなわち、精神の作業の重要な共働要因は「意識」の働きであるが、拍子の打拍を確認させる境界は、それが出現する瞬間に「意識」されて一連の音群を区分する「柵（枠）」をつくり、その「柵」によって拍子自体が明瞭に単純化されて現れるのである¹³⁾。

一方、リズムについてクラークスは、ギリシア語“rhythmos”の語源を解釈した上で、これを「流れるもの、したがって、不断に持続的なもの（途切れることのない連続性）」¹⁴⁾として捉える。この点でリズムは、分節化する作業としての拍子と明確に区別されることになるのである。

しかし、まったくの直線を「リズム的」とは言わないように、単なる「持続性（連続性）」だけではリズムの意味を規定することにならない。そこでクラークスは、持続性（連続性）と折り合うような分節のあり様を求め、これを水の波に例えて論を進める。水の波は持続的に運動するが、決して平面的な持続性を示すのではなく、波の山と谷に向かって上昇は下降へ、下降は上昇へと滑らかに移行する。ところが、その山と谷の境界は、拍子の打拍のように明確に把握されるような転換点ではなく、上昇運動と下降運動の中間位置は無限に変移する。打拍の場合はそれが出現する瞬間に意識される境界であったが、波の切れ目のない運動では、山や谷の転換点に達した瞬間ではなく、転換点を通じた後にはじめて上昇と下降の運動の推移が起こったことを知るのである¹⁵⁾。

このように我々の「理解（把握）する能力」が波の現象に後からついていくという事情は、境界の標識のない分節化、言い換えれば持続性（連続性）と折り合うような分節化が、精神や意識の働きの外に起源を持つことを示している。だが、この「分節的持続性（連続性）」が「リズム」の意味規定を条件づけるとしても、一体その現象の起源を（精神の作業以外に）どこに求めることができるのであろうか。

ここにクラークスは現象を我々が理解し判断する精神の働き、すなわち「意識」の届かないような、「体験」の世界があることを指摘するのである。このことを説明するために彼は睡眠と覚醒を例に挙げる。すなわち、人間は睡眠時におけるように「意識」のない状態でも確かに生きているのであり、生きている限り常に何らかのものを「体験」しているのである。まずは睡眠自体が一つの「体験」であり、眠りの体験を知らない人はいないと彼は言う。そしてさらに「頭時計」の作用を根拠にして、我々が眠る前に心に決めておいた時間にほぼ正確に目覚めることができるのは、睡眠中にも時間体験があることの証であると述べる¹⁶⁾。逆に眠りの中に何の体験もないとすれば、眠りについた時とまったく同じ「気分」の中で目覚めるはずであり、「まったく夢を見ないときでも、流れ去った眠りは…覚醒にいたるまでに体験の方向を変える」のであり、「眠りは刻々われわれの『気分を変えた』のである」¹⁷⁾。

ここに睡眠と覚醒の例を持ち出すことの妥当性については議論の余地が残るかもしれないが、重要なことは「体験内容と意識の対象」とを区別することであり、少なくとも我々が「体験」する内容のすべてが、「意識」の対象としてはっきりと理解され判別される訳ではないということは認めなければならないだろう¹⁸⁾。そして、波の例で示されるような「リズム」の現象はまさに、もっぱら具体的に体験されるしかない内容なのである。その持続性（連続性）にも分節化は起こるが、そのことは過ぎ去った後の推移する運動体験の中で気づかれるのであり、意識が瞬時に捉えるような対象ではないのである。

IV. リズムに対するクラークスの解釈と音楽への適用可能性

リズムの意味を規定する持続性が分節的であることを水の波を例に述べてきたが、そこで分節化され境界づけられる波は同じ波ではない。前の波は流れ去り新たな波が生まれるのであり、その波は前の波と「類似」してはいるが決して

同じものではないのである。生命過程を含め自然界には正確に同じものは存在せず、その違いが気づかれないう程度のものであっても「類似」しているに過ぎない。

同一のものは我々の思考（知性）が生み出す人為的なものであり、精神の作業によって分節化される拍子も同一のものの規則的反復である。これに対してリズムの現象は波のように「類似したものが類似した間隔で再帰すること」であり、絶えざる持続の中で去来する。それは反復ではなく「更新」である。ここにクラーゲスは「拍子は反復し、リズムは更新する」という有名な命題を示す¹⁹⁾。

リズムが「更新」であるためには、常に流れ来て流れ去る波と同様にリズムも運動の現象でなければならない²⁰⁾。その持続的運動を分節化するのには運動の方向の転換であり、したがってその転換点は運動の起こる中で体験されるのである。波の転換点がそれを通過した後には知られるのと同じように、リズムを分節化する転換点も運動の方向や質が推移する中で知られるのであり、「柵」のように境界を区別するしるしのようなものではない。

このことをクラーゲスは「極」という概念で表し、リズムの現象を結論的に「対極的持続性（分極した連続性）」として規定する。彼によれば「極」という語はもともと「旋回点（回転中心）」を意味したが、最終的に「主として同時に現れるときにのみとにかく反対の作用をおよぼしあう『ふたつの力』』という意味に転用されたという²¹⁾。リズムが滞留することのない運動の現象であるとすれば、「極」という表現はリズムの力動性を的確に言い表していると言える。

単一で存在する「単極」もあり得るが、通常は極性を帯びた状態は常に両極的な状態にあり、生命科学的な概念では二つの極は質的に対立した関係にあるとクラーゲスは言う。「ふたつの極の勢力はけっして均一化することなく…その差の傾斜には変化があり、さらにその程度にも変化がある…」²²⁾。

それは機械や定規が実現するような分割の規

則を持たないものであり、そうした精神の働きでは割り切れないもののみが「繁栄と衰退、受容と放棄、邂逅と離別など、人間生活にとって避けることのできないこれら転変とともに、あらゆるリズム的脈動を、ことさら人間の生命のひじょうに感動的な反映たらしめている…」²³⁾のである。

こうしてクラーゲスは精神の作業として意識が人為的に分節化を行う拍子の現象から、対極的持続性としてのリズムを区別するが、では拍子とリズムはまったく相容れないものなのであろうか。この点について彼は、拍子の作用が関与しても、その境界を区切る力がリズムの運動の持続性を損なうことなく、運動の状態にあることをしるしづけるものである限り両者は融合し得ると考える。また、そもそも生命過程において諸々の器官が使われることによって逆に強化されるように、拍子による抵抗がかえってリズムの作用を強めることさえあると述べている²⁴⁾。さらに、拍子についても「生命内実（生命的内実）」を認めることができることを、西洋音楽的な発展を遂げていない民族の音楽を引き合いに出して論じている²⁵⁾が、ここではリズムに関する論考にとどめておく。

最後にクラーゲスの解釈を音楽に当てはめて考えてみたい。重要なのは規則的な反復である拍子からリズムの現象を区別し、それを持続的な運動として捉えることである。ハンスリックの「鳴り響きつつ運動する形式」という有名な言葉をはじめとして、音楽そのものを運動の観点から捉えた例は多いが、その中でも渡辺護が「前進的」と呼んで類別する音楽の運動は主としてリズムに現れるとされる。その本源は音が出現することによる力の発動であり、音が次々に出現することによってそれらの間に緊張関係が生まれるとともに、リズムが時間を押しやる力を持ち、「いわば音を次から次へと過去へ押し出して行く働きをする」²⁶⁾のである。

このように音楽についても拍子の反復とは別に（あるいはそれと折り合いをつけて）リズムを運動の現象として捉えることができる。そしてまさにそのことが、例えば3拍子を時にワル

ツのリズムにし、時にマズルカのリズムにするのである。重要なのは3つの打拍に向かってどのような運動がなされるかという問題であり、我々はそれを「2拍目をためて」とか「3拍目に重心を置いて」、あるいは「はねるように」とか「しゃくるように」といった言葉を用いて抽象化することはできても、そのリズムの内実は実際の音楽の中で展開される運動として具体的に体験されるしかないのである。

また、クーパーとマイヤーが論じるような音楽のリズムの構造も、楽曲の中で一連の音がどのような方向に、いかなる志向性をもってグルーピングされるのかといった力動性の視点に立つことによって、より実際的な理解が可能になると筆者は考える。彼らの言う「類似」や「近接」がグループのまとまりをつくり、他のグループとの分離を引き起こすのは、「類似」や「近接」の様態が一連の音をどのアクセントに向かわせるのか、その方向性に影響するためであると考えが、その詳細については稿をあらためて検討したい。

おわりに

本稿の冒頭で「リズムとは何か」という問いを立てた。この問いに迫る道は幾通りもあろうが、クラゲスの『リズムの本質』は、知的な理解や抽象化といった我々の意識の働きでは覆い尽くせない体験内容を、リズムが具現化していることを明確に伝えてくれる。そして、我々人間の生命過程そのものがそうした体験の過程に他ならないことから、リズムが生命過程の根源的な力を具体的に体験させるものであるということを実感させてくれるのである。

子どもたちをリズムの活動に没頭させ、彼らの自発的で躍動的な身体の動きを促すのは、そうしたリズムの具現化する根源的な力動性であると考えることができよう。このことを踏まえるならば、リズム感の育成を目指す上で重要なのは、正確な音価の把握や規則的な拍の保持といった「意識」の働きを求める一方で、リズムの力動的な性格を子どもたちが十分に「体験」できるような活動を検討していくことだと言え

る。そして、リズムの教育の意義は、それが生命過程の深層にかかわる価値を担っているという点にあると筆者は考える。

なお、本稿は『音楽行動研究～2014～』（音楽行動研究会、2014）に収録された試論「リズムについての基礎的考察」をもとに加筆・修正したものであることを附記しておく。

【注】

- 1) クラゲス (Ludwig Klages) の “Vom Wesen des Rhythmus” (1933) の邦訳として、その第2版 (1944) を底本とした杉浦実訳『リズムの本質』(みすず書房, 1971) と、全集版 (1974) を底本とした平澤伸一／吉増克實訳『リズムの本質について』(うぶすな書院, 2011) が出版されている。本稿では基本的に杉浦による訳書にしたがって論述を行うが、本文中に引用する語句の中で特に重要と思われるものについては平澤と吉増による訳も括弧内に示すこととする。また、注で出典の該当箇所を示す場合も、括弧内に平澤と吉増の訳書における該当頁も加える。
- 2) 柴田南雄／遠山一行総監修『ニューグローヴ世界音楽大事典』(講談社, 1993) の「リズム」の項目 (第19巻, pp. 420～432) を参照。
- 3) クルト・ザックス (岸辺成雄監訳) 『リズムとテンポ』(音楽之友社, 1979) pp. 8～12を参照。
- 4) G. W. クーパー／L. B. マイヤー (徳丸吉彦／北川純子共訳) 『新訳音楽のリズム構造』(音楽之友社, 2001) p. 11
- 5) 同上書, pp. 12～13
- 6) 同上書, pp. 13～15
 なお、音楽では「拍子」の他に「拍節」という言葉も用いられ、英語の “meter (metre)” は「拍子」とも「拍節」とも訳される。邦訳版の『ニューグローヴ世界音楽大事典』では “meter (metre)” が「拍節」という項目名で挙げられている (第12巻, p. 565)。しかし、監閲者の角倉一期によって、「拍節と拍子はほぼ同義であるが、拍節という語は比較的抽象的な意味で時間の規則的組織化を指し、拍子という語は、4分の3拍子、2分の3拍子など、拍節の具体的な型を指すことが多い」と底本にはない但し書きが加えられている。
- 7) 同上書, pp. 15～16
- 8) 同上書, p. 19
- 9) クーパー／マイヤー, 前掲書, p. 16
- 10) 例えばイエストンは、クーパーとマイヤーが数ある韻脚のパターンの中から5種類のパターンだけを選び出して音楽のリズム構造にあてはめていることの任意性に問題点を見出している。

- Maury Yeston "The Stratification of Musical Rhythm" (Yale University Press, 1976) pp. 28~32
- 11) クラーゲス, 前掲書, pp. 15~17 (pp. 8~10)
- 12) 同上書, pp. 17~20 (pp. 10~12)
- 13) 同上書, p. 22及び p. 31 (p. 15及び p. 24)
- 14) 同上書, p. 28 (p. 21)
- 15) 同上書, pp. 28~31 (pp. 21~24)
- 16) 同上書, pp. 38~40 (pp. 30~32)
- 17) 同上書, pp. 40~41 (pp. 32~33)
- 18) この点については, メルロ・ポンティの「身体図式」やマイケル・ポラニーの「暗黙知」などにもおよそ共通した考え方を見出すことができよう。
- 19) クラーゲス, 前掲書, pp. 57~58 (pp. 49~50)
- 20) 同上書, pp. 80~81 (pp. 73~74)
- 21) 同上書, p. 76 (p. 69)
- 22) 同上書, pp. 76~77 (pp. 69~70)
- 23) 同上書, p. 80 (p. 73)
- 24) 同上書, pp. 51~53及び pp. 89~90 (pp. 44~45及び pp. 82~83)
- 25) 同上書, pp. 84~99 (pp. 77~92)
- 26) 渡辺護『音楽美の構造』(音楽之友社, 1969) p. 150
このリズムの運動を「前進的」とする捉え方は, クラーゲスにおいても見られる。彼によれば, 列車の車輪の音がつくる規則的な拍子を聞く乗客が, 絶えず前方に「運ばれている(動かされている)」という感覚を持つ時, 既述のごとく拍子と融合し得るリズムの持続的運動が体験されるのである。
クラーゲス, 前掲書, pp. 51~52 (pp. 43~44)