

即興演奏を身につけるということ

—— シタールの学習と演奏についての一考察 ——

丸 山 洋 司

はじめに

即興演奏というと、何も準備することなしに即座に新しいものを作り出す、類いまれなセンスの持ち主にしかできない名人芸のようなものをイメージする人も多いのではないだろうか。楽譜を見て練習し、覚えてから演奏するという、現代欧米の音楽院式教育法に幼少期から馴染んでいる私たちにとって、何も見ずに即興するという技術は、未知の神秘的なもののように感じられるかもしれない。十年ほど前に私が北インド古典音楽の代表的な弦楽器であるシタールを学び始めたきっかけの一つには、この即興という未知の技術を自分の身体と感覚を通して習得したいという好奇心があった¹。

近年音楽学において、即興演奏を身につける過程をテーマとしてとりあげた研究論文が数多く発表されている。これらの論文で、多くの研究者はまず即興演奏には基礎となる音楽素材があることを指摘している。その上で、そのような基礎の学習が即興的な実践にどのようなつながるのかが議論的となるのだが、導き出される結論は研究者によって微妙に異なる。本論文で私はこの問題について、シタールの学習と演奏を主な事例としてとりあげ、次の手順で考えてみたい。まず即興という用語を定義した上で、シタールの即興演奏の様式的特徴を明らかにする。次に演奏の基礎となる素材がどのようなものであるのか、またそれらをどのように学習するのかをまとめた上で、それらを実際の演奏の過程で即興的に組み合わせる方法について、自分自身の演奏経験に基づいて検討する。最後に、即興演奏をいかにして身につけるのかという問題に対する私自身の見解を述べたい。

1. 即興の定義

即興とは何か。『広辞苑』で「即興」という言葉を引くと、「当座におこる興味」または「その場の興にのって詩歌などを作ること」とされている。さらに『広辞苑』を見ると、「即興演奏」という言葉について、「決められた楽譜によらず、演奏者が即席で作曲しながら演奏すること」という説明がある。つまり、作曲者が熟考を重ねて記した楽譜に基づかないで、演奏者が即座に「作曲しながら」演奏する行為が即興演奏であるという。

多くの人は「即興」という言葉に対してこのようなイメージを抱くかもしれない。実際に現代音楽のアーティストの中には、準備なしの即興を実験的に試みる者もいる。このような即興は「フリー・インプロヴィゼーション」と呼ばれている。しかし、「即興演奏」と呼ばれるものの多くは、特定の旋律型やリズム型を身につけた後で、それらを展開する試みであることが多い。このように準備され、記憶された基礎に基づいて展開する即興演奏を、準備なしの「フリー・インプロヴィゼーション」と区別するために「イディオマティック・インプロヴィゼーション」と呼ぶことがある。本論文で検討する対象は「イディオマティック・インプロヴィゼーション」に限ることとする。

2. シタールの即興演奏の様式的特徴

即興という用語をこのように定義する場合、あらゆる音楽の演奏には多かれ少なかれ即興的な要素があると言える。例えばショパンが作曲したピアノ曲を弾くときに、演奏者が弾くたびにテンポや音のニュアンスを微妙に変化させるのも広い意味では即興的な行為である。しかし作曲された曲を弾く場合には、音や和声の進行などを大きく変更することは許されず、強弱や速度なども、作曲家が楽譜に記した指示に従わなくてはならない。したがって作曲され、楽譜に記されたものを再現する場合に比べると、口頭伝承されてきた音楽を演奏する場合の方がより即興的な要素が強くなるのは当然である。

口頭伝承による音楽といっても、ジャンルによって即興的な要素が含まれる度合いは様々である。メアリー・プラインは音楽ジャンルによる即興のレベルの多様性を、制約が「きついものtighties」と「ゆるいものloosies」という用語で説明している [Pline: 1982]。「きついもの」の場合、演奏者は基本の旋律やリズムを崩したり、そこから逸脱したりすることが少ない。例えば、旋律がときどき微妙に装飾されたり拡大されたりするアイルランドのシャン・ノースの歌唱などはその例である。これに対して、基本の旋律やリズムから離れ、それらを展開する自由の度合いが強い音楽は「ゆるいもの」になる。シタールを含む北インド古典音楽の演奏は、世界の様々な音楽ジャンルのなかでも制約が最もゆるく、即興的な要素が強いものの一つである [Campbell: 2009, 125]。

3. 即興の出発点

3.1 理論的出発点と実践的出発点

インド古典音楽は即興を重視する音楽ジャンルであるが、即興の方法について、師匠が弟子に対してははっきりと指導することはほとんどないようである。有名なサロード奏者であるアリ・アクバル・カーンは、生徒に即興の方法を教えてほしいと頼まれたときに「(即興の方

法について) 話すのか? なんで話すんだ? 食べるときには、食べるし、寝るときには、寝るし、音楽するときには、音楽するだろ。話すこととは全然関係ないことだ。」と答えたという [Booth: 1996, 162]。私自身はこのような質問をシタールの師匠に対してしたことはないが、レッスンの中で、師匠から「このようにして即興演奏をすべきである」といった指導を受けたこともない。レッスン中に私が学んだのは短い旋律句やリズム型であり、それらを演奏の中でどのように使うべきかについては、私自身の判断にゆだねられている。

即興の方法は指導されるものではないと考えるのは、インド古典音楽の演奏者だけではない。ブルーノ・ネトルはペルシア音楽の師匠に「いつどのように即興の方法を私に教えるのですか」とたずねたときに、師匠が「即興を教えることはない。ラディフ (ペルシア古典音楽の演奏者が学ぶ二百七十曲程度の作品) があなたに即興の仕方を教えてくれる。」と答えたことを回想している [Nettl: 2009, 185]。つまり、ペルシア音楽の即興演奏の技術を身につけるための特別な学習は存在しない。演奏者が師匠から学習するのは、即興演奏をするときに用いるべき基本の旋律句やリズム型を含む作品なのである。

ネトルは演奏者が前もって学習する旋律句やリズム型などの素材や理論的な基盤を、即興演奏の「出発点 points of departure」と呼び、それを明らかにすることが即興的な実践を理解するために不可欠であると指摘している [Nettl: 1998, 2009]。私もこのネトルの意見に賛成だが、即興的な実践をよりの確に理解するために、出発点をさらに「理論的出発点」と「実践的出発点」の二種類に分類する必要があると考えている。前者にあたるのは、音階・旋法・和声進行等の理論的な規則であり、後者にあたるのは旋律型やリズム型など、師匠が弟子に伝授する実践的な技術である。

インド古典音楽の場合、理論的出発点にあたるのはラーガと呼ばれる旋法とターラと呼ばれるリズム周期である。ラーガは旋律の組み立て方に関する規則であり、ラーガによってその演奏で用いられるべき音高、音階の上行形と下行形、特徴的な旋律句、強調すべき音が決まる。ターラは拍に関する規則であり、特定の拍数で周期を設定し、さらに強拍(サムとターリー)と弱拍(カーリー)で周期中のリズムにアクセントをつける方法を規定する。実践的出発点にあたるのは、実際の演奏の拠り所となるようなより具体的な旋律型やリズム型である。シタールの演奏において、そのような実践的出発点にあたるのは、アランカールと呼ばれる短い旋律句、パカルと呼ばれる装飾的な旋律型、ガットと呼ばれる基本旋律とヴィスタールやターンとよばれるその変化形である。

理論的出発点と実践的出発点は、さらに細かく分けて整理することができる。まず理論的出発点に含まれるラーガという概念には、旋法という音楽構造としての意味ばかりでなく、特定の情緒(ラサ)やイメージが含まれている。したがって、この情緒やイメージといった要素は、音楽構造的な要素とは切り離して考えたほうがよい。また実践的出発点のうち、アランカールとパカルが小さな旋律句または旋律型であるのに対し、ガット、ヴィスタール、

ターンという三つはリズム周期をともなう大きな旋律であり、それらは小さな作品といってもよいほど創造的なプロセスを経て構築されたものである。このような出発点の分類をまとめると表1のようになる。

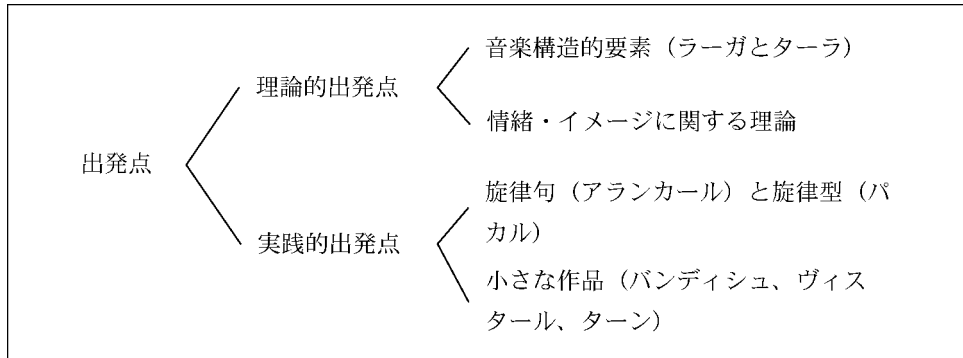


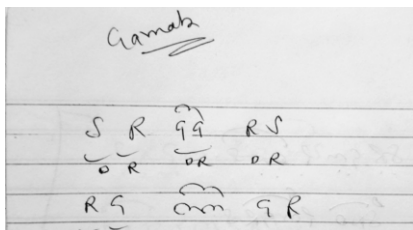
表1 出発点の分類

3.2 基礎の学習

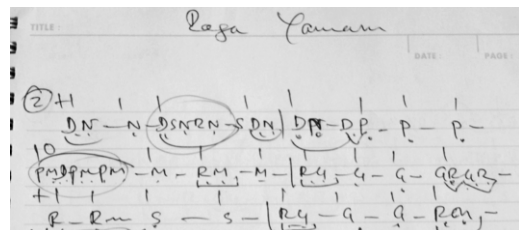
ではこれらの基礎を学習者はどのようにして学ぶのだろうか。シタールの学習者は、まず楽器の構え方を学ぶ。楽器の構え方が身につくと、アランカールの学習が始まる。譜例1は2002年8月、私がインドに留学したばかりの頃、シタールの師匠ジャグディープ・シン・ベーディーから学んだアランカールである。これはベーディーの直筆の楽譜である。このようにアランカールは、「サS」「レR」「ガG」「マM」「パP」「ダD」「ニN」という七つの音階音を使って、小さな旋律句をくり返しながら上がったり、下がったりするやり方である²⁾。

様々なタイプのアランカールを習得すると、ラーガの学習が始まる。師匠はまずパカルを示し、それをまねるように指示する。パカルはもともと「つかまえること」を意味する単語であるが、音楽用語としてはラーガの特徴的な旋律型を意味する。学習者は師匠が提示するパカルを即座にまねして示さなくてはならない。このような基本練習を終えたところで、師匠はガットとその変形であるヴィスタールとターンを教える。

ヴィスタールとターンの難易度は様々である。ヴィスタールの難易度は装飾法の複雑さの



譜例1 ガマクを伴うアランカール



譜例2 ラーガ・ヤマンのヴィスタールの一部

程度による。左手の中指を細かくかつ速く動かす必要がある装飾法を伴うヴィスタールは、習得することが難しい。レッスンのときに、師匠はそのような難易度の高い部分を取り出して、その部分のみを集中的にくり返して練習するように指示する。譜例2は、現在日本で私が師事しているアミット・ロイが2004年10月頃に作成した楽譜である。丸で囲まれている部分は、私がレッスン時に音を外さないできれいに弾くことができなかった、中指の速い動きを必要とする装飾部分である。

シタールの演奏で用いられるターンの難易度は、左手の人差し指の動きに要求される速さと精度に関係がある。左手の人差し指でフレットをきっちりとらえながら、棹の下から上へ、または上から下へまっすぐ速く移動することが要求されるターンは難しい。フレットの上をただ滑ってしまうような指の動きになると、ターンは美しくならない。旋律弦をはじいたときに、すべての音が粒のそろった音量で完璧に聴こえ、さらに旋律弦の音と一緒に共鳴弦が鳴らなくてはならない。はじめはゆっくりとした速度で練習し、次第に速くすることによって、指がフレット間を正確に移動できるようにしなくてはならない。

師匠が教えたヴィスタールやターンは、学習時に完璧に習得する必要がある。これらのヴィスタールやターンは即興演奏の基礎になる。演奏時にそのまま用いることも可能であるし、その一部を変形して使うことも可能である。それらが演奏中にどのような順番で出てくるかは決まっていないし、全く使わなくてもよい。この点で、これらのヴィスタールやターンは実際に演奏する旋律のアイデアのもとになる素材でしかないと言える。しかし、これらを学習過程で完璧に習得できていない場合、演奏中に創り出す変化形はごく平凡なリズムや旋律型のくり返し以上のものにならない。したがって、難易度の高いヴィスタールとターンをどの程度しっかりと身につけているかが、演奏の質の高さを決める試金石であるともいえる。

4. 即興の過程

では理論的出発点と実践的出発点を学習によって身につけたうえで、演奏者たちは実際にどのように即興演奏をするのだろうか。また聴き手は、演奏中の即興的な過程をどのように解釈し、評価するのだろうか。これらの点について、自分自身の経験に基づいて考察してみたい。

4.1 演奏の段取り

即興的な実践とそれに対する聴き手の評価の仕方についての分析に入る前に、まずシタールの演奏の段取りを説明しておく。シタールの即興演奏は、アーラフ、ジョール、ヴィランビット、ドゥルット、ジャーラーという五つの段階からなる。まずアーラフの段階で、演奏者が自由リズムで、ラーガの旋律的な特徴を表現する。この段階で、演奏者はパカルを

次々と提示する。ジョールの段階になると、演奏者は拍をとりながら演奏する。ただこの段階では、演奏者は一定の拍数を周期として意識することはない。前半はパカルを多く用い、後半はアランカールを用いる。

ヴィランビットの段階に入ると、タブラーと呼ばれる打楽器の伴奏が加わる³。まずシタール奏者が基本旋律（ガット）をゆったりとした速度でおもむろに提示する。その基本旋律を聴いて、タブラー奏者は瞬時にその旋律にふさわしいリズム周期を判断し、テーカーと呼ばれるリズムの定型を叩き始める。リズム周期には様々な種類があるが、最も頻繁に用いられるのは十六拍一周期のティンタールと十二拍一周期のエクターである。シタール奏者は基本旋律を提示した後に、装飾的なヴィスターの旋律を演奏する。その後シタール奏者が装飾を含まない速い旋律であるターンを次々と繰り返すと、タブラー奏者もそれに対抗する形で様々なリズム型を繰り返す。

ドゥルットの段階になると、演奏者は速度をヴィランビットの倍近くまで上げる⁴。ヴィランビットの時と同じように、まずシタール奏者が新しい基本旋律を提示し、タブラー奏者がテーカーを叩く。その後のシタール奏者とタブラー奏者の間の技の応酬は、ヴィランビットの時よりも激しいものになる。演奏者は徐々に速度をあげ、最高潮に達すると終結部であるジャーラーを始める。この段階で、演奏者は「アティ・ドゥルット」と呼ばれる非常に速いティンタールで演奏する。シタール奏者は、チカーリーと呼ばれる高音の開放弦を使って細かいリズムを刻む。

以上に記したような即興演奏の過程で、理論的出発点にあたるラーガとターラの知識は演奏をささえる基本である。これに対して実践的出発点であるアランカール、パカル、ガット、ヴィスター、ターンは演奏のプロセスに関わる具体的な技術である。つまり、理論的出発点が演奏全体を支える基本の知識であるのに対し、実践的出発点は演奏の過程に関わる詳細な技術であると言える。

次にそれぞれの段階で、演奏者がどのような即興的な創造性を求められるのかについて、より詳細に検討してみたい。ここでは、演奏を始める前にラーガの選択する段階、特定のラーガの旋律型を徐々に提示していくアーラプの段階、タブラー奏者との掛け合いを含めて、最も即興性が求められるドゥルットの段階という三つをとりあげて分析していくことにする。

4.2 ラーガの選択

シタールの演奏者は、演奏会で自分が何を弾くかについて、演奏をはじめる間際になるまではっきりと決めない場合が多い。演奏者は自分が演奏する時と場所、さらに自分の心理的な状態に思いをめぐらせ、それにふさわしいラーガを選ぶ。このときに重要な役割を果たすのが、演奏者が身につけている理論的出発点である。ラーガの選択には、それぞれのラーガ

に備わっているラサ（情緒）や暗示的なイメージに対する演奏者の解釈が影響する。

それぞれの演奏者のラーガに対するイメージ形成には、複数の要素が影響する。例えば、学習時に師匠がどのような言葉でそのラーガのイメージを解説するかは、弟子がそのラーガに対して抱くイメージに影響を与える。私がプリヤダナーシュリーと呼ばれるラーガを学習した時、師匠のロイはこのラーガには「シャーンティ（静寂）」と「シュリンガル（官能）」という情趣があると述べた。またロイによると、「ガ」という音階音は太陽の象徴であり、「レ」のフレット上で横に引っぱって「ガ」の音をはっきり鳴らした後、それをゆっくり戻してほんやりとした「レ」の音を残すやり方が「サンディ・プラカーシュ（日没）」を表現するという⁵。師匠が与えたこのイメージが、プリヤダナーシュリーを演奏する時にまず私の頭の中に浮かんでくる。

ラーガに対してシタール奏者が抱くイメージは、カヤールと呼ばれる北インドの代表的な声楽ジャンルとも関わりがある。カヤール様式による歌唱は、シタールが登場する以前から、北インドの宮廷の貴族たちに楽しまれていた。今日のシタールの演奏様式の基礎はカヤールにあり、シタール奏者はカヤール様式にある程度精通している必要があると考えられている。またカヤールの基本旋律は、器楽でそのまま流用されることも多い。

カヤールの語源は「想像」あるいは「空想」を意味するアラビア語である [McGregore: 1998, 229, 230]。実際にカヤールの基本旋律につけられている短い韻文の歌詞は、「とりとめもなく広がっていく想念」や「気まぐれな思いつき」といった人間の心の動きを、様々な隠喩を駆使して表現するものである。歌詞例1はラーガ・マールカウンスで歌うバンディシュ（歌詞を伴う基本旋律）である⁶。このバンディシュは、愛する者が自分の家にやってくるのを、期待と喜びを抱きながら待つ女性の心の動きを表現している⁷。女性が心の中で想像する世界

歌詞例 1

āj more ghar āilā barmā	愛する人が家に帰ってくる
karuṅgī adhāraṅ sau raṅgraliyā	アダーラングよ 百種類の歌舞音楽を楽しみましょう
atara aragā ko pīt basan baheṅnū	香水を降りそそぎ 黄色の服を身にまとい
phulvan sej saajāūm cun cun kaliyān	花で部屋を飾ると 愛する人は蕾を摘むでしょう

歌詞例 2

sakhī mori rūmjhūm	サキーよ 一緒に外で遊ぼう
bādar garaje barase	空が曇り 雷が鳴り 雨が降りだす
rainā aṁdherī kāṛī	夜になって あたりは真っ暗
bijūrī camake kaise jāū mairī jal bharan	稲妻が光る 私はどうやって水を汲みに行ったらいいの

カヤールの歌詞例（歌詞例 1・2）

は、「百種類の歌舞音曲」による歓待からはじまって、愛する人が「蕾を摘む」官能的な情景にまで広がっていく。歌詞例2はドゥルガーと呼ばれるラーガに基づく雨期の歌である。前半は厳しい酷暑期が終わって、雨が降りだしたことに対する歓喜の表現である⁸。一転して後半は稲妻が光る暗闇の中、川に水を汲みに行く女性の不安を表現している。このようにわずかに四行程度の歌詞の中で、韻律とテーマの一貫性を保ちつつ、聴き手の想像力を広げさせるやり方は、日本の俳句や短歌にも通じるところがある。

師匠のコメントやカヤールの歌詞以外に、「ラーガマーリカー」と呼ばれるイスラーム王朝時代の細密画の知識や古文書を含めた理論書の知識なども、演奏者と聴き手のラーガのイメージ形成にかかわる要素である。これらの知識は膨大なものであり、またそれらについての解釈も多様であるから、ラーガに対して演奏者や聴き手が抱くイメージは一定ではない。また情緒とイメージに対する解釈とは別に、より技術的な問題によって、演奏するラーガが決まることもあるだろう。例えば、その時の調弦の具合や、演奏の前に何を練習していたかによって、選択するラーガが決まる場合もある。したがって、演奏者の意図と聴き手の解釈の間にずれが生じることは往々にしてある。

旋律型やリズム型が暗示する情緒的な側面を学習の過程で理解し、演奏を通して様々な雰囲気やイメージを表現しようと試みるのは、作曲された音楽を演奏する場合にも共通する [Nettl: 2009, 186]。しかし、即興演奏の場合に特徴的なのは、演奏するまさにその瞬間の自分自身の心理的な状態や、演奏する時と場所を踏まえて、自分が表現したい内容を決め、聴き手がそれを解釈しようと試みる点である。したがって、演奏者と聴き手の解釈が必ずしも常に一致するわけではないが、即興演奏には「より幅広い暗示性」と「感情的な内容」とがふくまれるといえるだろう [Racy: 2009, 314]。

4.3 アーラーブの段階における旋律型の提示

シタール奏者は自分が選択したラーガに基づいて、アーラーブを始める。アーラーブの段階で、シタール奏者は自由リズムで、パカルとその変化形を即興的に提示する。このとき聴き手は、演奏者がどのラーガを選択したのか全く知らされていない。したがって、シタール奏者がパカルを次々と提示していく過程で、聴き手は二百から三百近くあると言われるラーガのうちから、演奏者がどのラーガを選び出したかを知ろうと努力しなくてはならない。このように演奏者ばかりでなく、聴き手もまた、音が鳴り響く瞬間の創造的なプロセスに主体的に関わることが要求される。

アーラーブの段階で、演奏者は旋律型を装飾的に拡大する。例えば、「レ」のフレット上で「ガ」の音になるまで左の中指で横に引っばる単純な装飾法を基準にして考えてみる。「レガマガ」と旋回して戻ってくるやり方はより難易度が高い。さらに「レガマガ」の後に続けて「パマガマガレガ」という装飾を入れるためには、シタール奏者は中指の微妙な動きによっ

て音がどのように変化するかを身体で把握していないと、すべての音を完璧な音程で出すことは難しい。

演奏者が用いる手法の難易度は、即興演奏の審美的な評価に関わる。アラブ古典音楽の演奏家であり研究者であるアリ・ジハード・ラスィーは、即興演奏は失敗するか成功するかの賭けになることがあり、一種の危険を伴うことを指摘している。さらにラスィーは「ある面で、即興演奏をする者はオリンピックのフィギュア・スケートの選手と似ている」とも述べている [Racy: 2009, 316]。もし演奏者が、難しい手法に挑戦することを避ければ、演奏はありきたりなものになり標準的な評点がつく。それに対して、失敗する危険性がある難易度の高い装飾法を伴う旋律句を、期待されるような効果的なやり方で成功させた場合、より高い評点がつく。前者をとれば正確性は上がるが陳腐な演奏になり、後者をとれば危険度は高いが輝きのある演奏になる可能性がある。演奏者は両者の間のバランスを見極め、精度を維持しつつ、果敢に冒険する必要がある。

このような審美的な評価の仕方は、シタール奏者がアーラープの段階で旋律を装飾的に拡大する場合にもあてはまる。先ほどの例をもう一度使うと、「レ」を「ガ」まで引っぱる単純な装飾法が、フィギュア・スケートの1回転ジャンプにしかあたらないとすると、「レガマガ」と旋回して戻ってくる装飾法は2回転ジャンプのレベルになる。さらに「パマガマガレガ」というもう一つ大きな旋回を含む装飾を入れる場合には3回転ジャンプのレベルになる。アーラープを演奏するときに、聴き手が「キャー・バート（何てことだ!）」という掛け声をかけることがあるが、このような掛け声は、シタール奏者が難易度の高い技に果敢に挑戦して成功した瞬間に、称賛の意を込めてかけられるものである。

聴き手の掛け声は、シタール奏者のアーラープの展開にも影響を与える。掛け声が多くかかれればかかるほど、シタール奏者はより難易度の高い装飾的な旋律句に挑戦する。そうすると必然的にアーラープの段階にかかる時間も長くなる。逆に、聴き手から思ったような反応が得られなければ、より早い段階でリズムをとまなう段階に進む。このように、演奏者と聴き手との双方向のコミュニケーションが、演奏の内容に大きな影響を与える点は、シタールの即興演奏の大きな特徴である。

4.4 ドゥルットの段階における即興プロセス

アーラープの段階が自由リズムによるシタールの独奏であるのに対して、ドゥルットの段階は、シタールとタブラーとの合奏である。シタール奏者がまず基本旋律（ガット）を提示し、それを聴いてタブラー奏者はそれにあうリズム周期を瞬時に判断し、基本のリズム型（テーカー）をたたき始める。そのあとは、それぞれの演奏者が主奏と伴奏を交互に受け持つ形で演奏が展開していく。タブラー奏者が伴奏にまわるときにテーカーを保持するのに対し、シタール奏者が伴奏にまわるときにはガットを繰り返す。

ここでドゥルットの即興演奏のプロセスがいかなるものであるのかという点について、自分自身の演奏の録音サンプルを聴き直し、より詳細に分析してみたい。録音日時は2011年5月15日、タブラー奏者は様々な場で私と共演したことがあるアブドゥル・ラーマンであった⁹。ラーガはマンジ・カマージ、ターラは十六拍一周期のティーンタール、録音した場所はラーマンの自宅で、私たちの演奏を聴く第三者はいなかった。このときの私たちがドゥルット・ガットをどのようなプロセスで演奏したかをまとめたのが表2である。一番上の行に記した数字は、私たちがドゥルット・ガットを始めた時点から数えたりズム周期の数である。二行目に記したのはタブラー奏者が演奏した内容であり、三行目に記したのはシタール奏者が演奏した内容である。

まず確認しておきたいのは、私が演奏した旋律の中に、記憶されていた旋律がどの程度あるのかという点である。私がマンジ・カマージというラーガを学習したのは、2010年の9月から12月頃であり、この録音をする前の約5ヵ月間は、このラーガを演奏しなかった。このため私は、師匠から習った実践的な基礎のいくつかを忘れてしまっていた。まず師匠から習った三つの基本旋律（ガット）のうちの一つを、私は演奏中に思い出さなかったため、演奏したのは二つだけ（G1, 2）だった。また学習した六つのターンのうち、演奏中私が思い出したのは三つ（TA1, 2, 3）だけだった。

私がシタールで即興的に演奏した旋律はIM1からIM11まで十一個ある。これらの十一個の旋律の録音を聴くことによって、即興的な旋律の組み立て方について分析すると、次の五つに分類できる。一つ目は装飾的な拡大である。最初のシタールの即興IM1は、基本旋律G1（譜例3）の中の「ガ---レーガ-サ-レレニ-サ-(G---R-G-S-RRN-S-)」をという旋律型を、装飾を加えながら拡大したものである（譜例4）。譜例4の灰色の網かけをした部分は、左手の中指で弦を引っぱることによって旋律を装飾した部分である。私はこのような装飾的な拡大の手法を、ドゥルット・ガットの演奏の序盤でまだ速度がそれほど上がっていない段階で用い

C	1,2	3-6	7,8	9-15	16	17-23	24-30	31,32	33-42	43-48	49-53	54-58	59-60	61
T	IM1	TH	TH	TH	TH	IM2	TH	IM3	TH	IM4	TH	TH	TH	IM5
S	G1	G1	IM1	G2	IM2	G1	IM3	G1	IM4	G1	IM5	TA1	G1	G1

62	63-66	67-69	70-78	79-81	82-84	85	86-89	90	91-99	100-103	104-108	109-115
TH	IM6	TH	TH	TH	TH	TH	IM7	TH	TH	IM8	TH	TH
G1	G1	G1	IM6	G1	IM7	G1	G1	G1	IM8	G1	IM9	TA2

116-117	118-119	120-128	129	130-134	135-139	140-142
TH	IM9	TH	TH	IM10	TH	TH
G1	G1	TA3	G1	G1	IM10	IM11

C=周期 T=タブラー S=シタール G=ガット TA=ターン IM=即興 TH=テーカー

表2 ドゥルット・ガットの即興演奏プロセス

譜例 3

+					2					0					3
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
--	--	--	--	--	--	--	--	--	D-	--	<u>NN</u>	S-	RR	G-	M-
G-	--	R-	G-	S-	RR	N-	S-	--	D-	--	<u>NN</u>	S-	RR	G-	M-

譜例 4

+					2					0					3
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	SN
N-	--	NR	--	RG	--	G-	--	G-	-R	S-	--	S-	--	S-	--
S-	--	MG	--	G-	--	G-	--	MG	--	G-	MG	--	G-	MG	--
G-	--	PMGM	G-	G-	--	RS	--	S-	--	S-	--	--	--	GG	MG

る。IM2、IM3、IM5のときにも、私はこの手法を用いて基本の旋律型（パカル）を装飾的に拡大した。

装飾的な変形をするとき、私は元の旋律型を微妙にずらすことを考える。旋律型をずらすとき、音の組み立て方やリズムをほんの少し変える。譜例4の三行目の九拍目から十二拍目の部分では、「マガ-ガ-(MG--G-)」という三拍の旋律型をたたみかけて、第一拍目の強拍に落ち着かせた。このやり方は、タブラー奏者が叩く基本のリズムと微妙なずれを生じさせる。このような旋律型とリズム型の「ずれ」が、シタール奏者とタブラー奏者とがグルーヴを共有するきっかけになる。

二つ目は、基本旋律中の冒頭の八拍分の楽句を変形するやり方である。ドゥルット・ガットの基本旋律はリズム周期の一拍目から始まるのではなく、九拍目から始まる場合が多い。九拍目から一拍目に戻ってくるまでの旋律は「ムクラ-」と呼ばれている¹⁰。ムクラ-にはリズム周期の一拍目に落ち着くことを期待させるような特徴的なリズム型と音型が含まれている。譜例3の基本旋律のムクラ-は、一拍ずらして十拍目から始まっている。IM4の即興で、私はムクラ-を保持しつつ、一拍目から八拍目を様々な形に変形した。

装飾的な変形をするときと同様に、八拍の旋律を変形するときにも、私は新しい奇抜な旋律型を作ろうとは考えず、ほんの少しずらすことを考える。譜例5の即興で、私は普通ならば最も強く長い音を鳴らすべき一拍目で弦をはじかず、二拍目、四拍目でマガマ-(MGM-)ガレガ-(GRG-)という形で裏拍を強調する旋律を作った（網かけ部分）。

三つ目は、右手で細かい拍を刻みながら旋律を拡大するやり方である。私はこのやり方で

譜例 5

+		2		0		3									
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
--	--	--	--	--	--	--	--	--	D-	--	<u>NN</u>	S-	RR	G-	M-
--	MG	M-	GR	G-	RS	R-	-S	--	D-	--	<u>NN</u>	S-	RR	G-	M-

IM8の即興をした(譜例 6)。譜例 6 の網かけ部分の音の動きは、G--G-GGGという3+2+1+1+1のシンコペーションを含む細かい拍の刻み方になっているが、音高の変化は少ない。このことは、拍を刻む右手の動きが速く細かくなっているのに対して、左手のフレット間の移動は少なくなっていることを意味している。右手をより自由に動かすことができるので、演奏の速度を徐々に上げたいときにこの手法は有効である。IM7とIM11の即興で、私はこのやり方を用いて速度を徐々に上げた。ただし速度を上げるやり方が急激だとタブラー奏者とりズムがずれてしまう。したがって速度を上げる時には、目で合図したり、右手で刻む音を強調したりして、共演者にさりげなく意思を伝える技術も必要になる。

譜例 6

+		2		0		3									
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
--	--	--	--	--	--	--	--	--	D-	--	<u>NN</u>	S-	RR	G-	M-
G-	-G	-G	GG	G-	-G	-G	GG	G-	-G	-G	GG	M-	-M	-M	MM
G-	-G	-G	GG	R-	-R	-R	RR	G	-G	-G	MM	G	-G	-G	RR

四つ目は、タブラー奏者が繰り返したリズム型の模倣である。67から69周期にわたる部分で、私は基本旋律を即興的に変形した(譜例 7 の網かけ部分)。これはタブラー奏者が直前のIM6で叩いた「テレケテタクtereketetak」という速い刻みのリズムを真似したものである。速度を上げる時の目の合図と同じように、このような即興的な模倣は共演者との小さなコミュニケーションである。共演者との間で演奏中に交わすこの小さなコミュニケーションが、演奏をより生き生きとしたものにする。

五つ目は、即興的に作り出した短い旋律型のくり返しとその拡大である。即興的に作り出すといっても、全く新しい奇抜な旋律型を作る必要はない。またそのような奇抜な旋律型を即興的に作ることは不可能に近い。なぜなら演奏者はアランカールやターンを学習する段階で無数の短い旋律型を既に練習しているからである。したがって、演奏者が即興的に思いつ

譜例 7

+				2				0				3			
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
--	--	--	--	--	--	--	--	--	D-	--	<u>NN</u>	S-	-RR	G-	-MM
G-	--	R-	G-	S-	RR	N-	S-	--	D-	--	<u>NN</u>	S-	-RR	G-	-MM
G-	--	-GG	R-	--	-RR	S-	-S	--	D-	--	<u>NN</u>	S-	RR	G-	M-

く旋律型は学習したアランカールやターンの一部になることが多い。私がIM9で即興的に弾き始めた「サガマガSGMG」という短い旋律型は、学習した一つのターンの一部によく似ていた(譜例8の網かけ部分)。ただ、IM9を弾きはじめる時点では、これから自分が学習したターンの一部を弾こうとは考えていなかった。しかし、IM9の即興で、左手の人差指をサとガのフレット間で何度も滑らせるうちに、TA2の冒頭の特徴的な旋律型が頭の中によみがえってきた。このためIM9の即興のすぐあとにTA2の演奏が続いた。

譜例 8

+				2				0				3			
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
--	--	--	--	--	--	--	--	--	--			MP	MG	MG	RG
R-	--	S-	--	S-	--	--	--	SG	MG	--	SG	MG	--	SG	MG

以上に述べた五つの手法は、自分自身がドゥルット・ガットを演奏した時の録音を聴きなおしたときに私が気づいたものである。したがってより熟達した演奏者の場合には、これ以上に様々な技巧を駆使しているかもしれない。しかしはっきりと指摘できるのは、アーラープの段階に比べてドゥルットの段階ではより即興的な創造性が必要とされる点である。まずドゥルット・ガットの段階では、共演者の思いがけない出方に即興的に対応する技術が求められる。またアーラープの段階が主にパカルを用いた即興的な展開であるのに対し、ドゥルットの段階はアランカール、パカル、ターン、ヴィスタールなど実践的出発点のすべてを用いて即興的に旋律を組み立てる技術が要求される。

5. いかにして即興演奏を身につけるのか

では、学習によって身につけた基礎を演奏の過程で展開する方法を、演奏者たちはどのよ

うに身につけるのだろうか。最初に述べた通り、基礎となる理論的な知識や実践的な技術が教習の中で教えられるのに対し、それらを演奏の中で即興的に展開する方法については、師匠が弟子にはっきりと指導することがない。この点に関して、音楽学者のジョン・ブラッキングは「音楽家は決して即興の仕方を教えられることはない」と述べている [Blacking: 1973, p.100]。彼は、「即興は社会的な行動であり、聴き手や共演者との社会的な相互作用によってのみ生成する」と指摘している。

同様に文化人類学者のエドワード・ホールは、「学習learning」と「獲得acquisition」という言葉を区別したうえで、即興は「獲得された行動」であるとしている。彼によると文化の獲得は、人間が生まれた後の自動的な過程であり、時にそれが促進されることがあっても、教えられることはない [Hall: 1992, 225]。つまり、学習が指導を必要とするのに対して、獲得は周りの環境の影響をうけて自発的に生成する過程である。

ブラッキングやホールが唱える理論は、特にドゥルットの段階でタブラー奏者と即興的に掛け合いながら演奏する技術を身につけるプロセスについて考えるときにはぴたりあてはまる。私がドゥルットの段階で即興的に演奏することに徐々に慣れることができたのは、師匠から弟子へという一方的な指導を離れて、同年代のタブラー奏者と一緒に練習する機会を持つことができたからである。このような練習は演奏会の本番を準備するためではなく、身についた技術をどのくらい自然に演奏中に出すことができるかを試すためのものだった。そしてそのような場で私は、師匠から学んだ旋律の演奏技術を一人で練習しているときには経験することがないトラブルに遭遇することがあった。あるときには自分が速度を少しずつ上げたいのに、タブラー奏者は同じ速度をキープするばかりで、思うように前に進めなかった。またあるときには、自分が即興的なフレーズを弾き始めた瞬間に、タブラー奏者も即興的なリズム型を繰り出して、周期が分からなくなった。即興演奏では、こういった予期しないトラブルにあっても、「どうにかやり続け」なくてはならない [Slawek: 1998]。自発的獲得は、このような予期しない困難な状態に身をさらし、それを乗り切る過程である。

文化人類学的なアプローチを重視する研究者が、即興の習得は指導的学習によっては不可能なものであるのに対して、認知心理学を専門とする学者の中には、指導的学習の中にも、即興的な旋律の展開技術を養う要素が含まれていることを指摘する研究者もいる。ジェフ・プレッシングは、即興の技術が「反復して試みること」によって身につくと指摘している [Pressing: 1998]。プレッシングによると、旋律型やリズム型を反復練習することによって、演奏者の筋肉組織の中の神経発火が規則正しくなり、その結果としてグルーヴが生まれる。さらに心理的な記憶と肉体的な記憶の両方をたどる作業を反復すると、一連の反応が自動的なものになる。したがって学習者は、師匠が課した反復練習をこなして、自身の神経系の自動的な反応を十分に発達させたとき、即興的な旋律やリズムを自然に身体の中から出す技術を身につけている。

プレッシングが指摘する「神経系の自動的な反応」は、アーラープの段階における装飾的な旋律型の即興やドゥルットの段階におけるターンの即興に重要であると思われる。私はアーラープの段階で様々なパカルを即興的に提示する時、中指でどの程度引っぱればよいか、どのくらいの速度で戻ってくるべきかといったことをいちいち考えない。演奏中にそのように考える時間はなく、私は指が自動的に動くのにまかせている。このように自動的に指が動くのは、師匠から与えられた装飾的な旋律型を何百回、何千回とくり返し練習する中で、指の筋肉の動かし方を私の身体が記憶しているからである。ターンを即興的に演奏する場合も同じである。師匠が与えてくれるターンには、そのラーガに特徴的な指の動き方を強化させる要素が含まれている。マンジ・カマージのドゥルットの演奏の九番目の即興（表2のIM9）では、二つのフレット間で人差指を何度も滑らせる旋律型が自然に出てきて、それがきっかけで師匠から学んだターン（表2のTA2）を思い出した。このとき、私はTA2を弾こうとはまったく考えていなかった。そうではなくてTA2を練習したときに、何度も繰り返した人差指のスライド奏法の記憶が神経系に残っていて、それが演奏中に発火してよみがえることによって自動的に筋肉が動き、即興的な旋律が生まれた。

アーラープやドゥルットの段階の即興的なプロセスは、指導的な学習の蓄積なくしてありえない。したがって、即興の方法は一般に師匠によって指導されることはないと考えられているが、実際のところは師匠が課す課題の中に即興的な展開を促進する要素が潜在的に含まれていると考えられる。この点を踏まえると、即興の技術は自発的獲得のみでなく、指導的な学習によっても促されるものであり、両者をバランスよくこなすことによって身につくものであると言えるだろう。

結論

以上の議論を踏まえて、シタールの演奏における基礎の学習と即興的な実践とをつなぐものは何かという問題について考えると、その答えは次のようにまとめられるだろう。学習者はまず即興演奏を始める前に、師匠が与える基礎の旋律の演奏技術を徹底的に身につける必要がある。基礎の旋律は、単なる素材であるばかりでない。それらには、潜在的に即興的な展開の可能性を広げる要素が含まれている。また学習者は、師匠による一方向的な指導的な学習ばかりでなく、共演者との合奏や聴き手の前での演奏の経験を通して、即興的な展開の技術を自発的に獲得する必要がある。このように指導的な学習と自発的獲得の両方をバランスよくこなすことによってはじめて、レベルの高い即興演奏が可能になる。

引用文献

- Blacking, John. *How Musical Is Man?* Seattle: University of Washington Press, 1973.
- Booth, Gregory C. “The Oral Tradition in Transition: Implications for Music Education from a Study of North Indian Tabla Transmission.” Ph.D.Diss., Kent State University, 1986.
- Campbell, Patricia Shehan. “Learning to Improvise Music, Improvising to Learn Music.” In *Musical Improvisation*, pp. 119-142. Edited by Gabriel Solis and Bruno Nettl. Chicago: University of Illinois Press, 2009.
- Hall, Edward T. “Improvisation as an Acquired, Multilevel Process.” In *Ethnomusicology* 36/2 (1992): 223-235.
- McGregor, R. S. ed. *The Oxford Hindi-English Dictionary*. Delhi: Oxford University Press, 1998.
- Nettl, Bruno. “Introduction: An Art Neglected in Scholarship.” In *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*, pp. 1-26. Edited by Bruno Nettl. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- Nettl, Bruno. “On Learning the Radif and Improvisation in Iran.” In *Musical Improvisation*, pp. 185-199. Edited by Gabriel Solis and Bruno Nettl. Chicago: University of Illinois Press, 2009.
- Pline, Mary. “Tighties and Loosies.” In *Orff Echo* 14 (1982): 2, 3, 18.
- Pressing, Jeff. “Psychological Constraints on Improvisational Expertise and Communication.” In *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*, pp. 47-67. Edited by Bruno Nettl. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- Racy, Ali Jihad. “Why Do They Improvise?: Reflections on Meaning and Experience.” In *Musical Improvisation*, pp. 313-322. Edited by Gabriel Solis and Bruno Nettl. Chicago: University of Illinois Press, 2009.
- Slawek, Stephen. “Keeping It Going: Terms, Practices, and Processes of Improvisation in Hindustani Instrumental Music.” In *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*, pp. 335-368. Edited by Bruno Nettl. Chicago: University of Chicago Press, 1998.

注

- 1 私は2001年の4月から2002年の6月まで、シタールの演奏法の基礎を東京芸術大学講師の小俣スシュマに学んだ。その後2002年7月から2004年7月までの二年間、私はインドの首都デリーにあるガンダルヴァ音楽院に留学した際、ジャグディープ・シン・ベーディー Jagdeep Singh Bedi からシタールを学んだ。留学を終えて帰国した後、私はインドのコルカタ出身で現在日本に在住

即興演奏を身につけるということ

しているシタール奏者、アミット・ロイ Amit Royから学ぶようになった。ロイは20世紀後半の最も著名なシタール奏者の一人である故ニキル・バネルジーNikhil Banerjiの弟子である。私は現在ロイから一回一時間ほどのレッスンを月に一度受けている。

- 2 このアランカールはガマクと呼ばれる装飾法の練習である。ベーディーが二つのガ(G)の音の上につけた印は、弦を左手中指で引っぱって音を揺らすガマクの装飾を指示している。それぞれの音高の下につけられたDとRは、右手の使い方を指示している。Dは「ダ」と呼ばれ、指を掌のほうに持ってくる動きで弦をはじく方法である。Rは「ラ」と呼ばれ、手を開く動きで弦をはじく方法である。
- 3 ヴィランピットは「おそい」という意味の語である。
- 4 ヴィランピットの次に「速い」を意味するドゥルットの段階が続く。
- 5 2011年1月22日のレッスン時に師匠が述べた内容。
- 6 カヤールの歌唱者は、バンディシュと呼ばれる歌詞を伴う基本旋律を即興で展開する。バンディシュはシタールの即興演奏のガットに対応するものである。
- 7 2006年にインドのガンダルヴァ音楽院テリー校の古典声楽の授業で私が学習したバンディシュ。
- 8 2002年にインドのガンダルヴァ音楽院テリー校の古典声楽の授業で私が学習したバンディシュ。
- 9 アブドゥル・ラーマンはバングラデシュ出身のタブラー奏者。ラーマンは2000年にインドのラビンドラ・パーラティー大学音楽学部タブラー科修士課程を修了したのち2004年来日。2011年3月に東京芸術大学音楽学博士号を取得した。
- 10 語源である「ムクmukh」というサンスクリット語は「顔」を意味する。

How Can We Acquire Improvisation? : **Reflections on Learning and Performing Sitar Music**

MARUYAMA Hiroshi

Currently many people believe that improvisation is something unknowable as well as impracticable by all but a very few specialists. Many students who begin instrumental or vocal instruction in the Western classical tradition during childhood are never encouraged to improvise. I was a student who learned the piano in the European style spending many hours a day perfecting musical texts written by composers. Ten years ago, I started to learn the north Indian classical instrument, sitar because I wanted to acquire improvisatory skill through my own body and sensation.

After starting to learn the sitar, however, I noticed that there are many musical materials on which improvisation may be based. Teachers tell pupils how to play those musical materials, such as melodic patterns and formulas. Pupils need to memorize these materials perfectly through their practice. Improvisation is the way that performers use and transform those materials effectively in the course of performance.

Recently many researchers of musicology have discussed the process of acquiring improvisatory skills. Many of them point out that there are materials on which improvisation may be based. The main point of contention is relationship between these materials and actual improvisatory practice. The researchers who take an anthropological approach insist that improvisation will never be taught but only acquired in the cultural and social environment. On the other hand, the researchers who emphasize cognitive psychological theory suggest that improvisation can also be learned through teacher-to-student transmission.

This essay examines how we can acquire improvisation skills in following way. The first section clarifies the definition of the word, “improvisation.” The second section discusses the characteristics of improvisation in sitar music. The third section examines the musical materials that form the basis of sitar improvisation and describes how pupils learn these materials from their teachers. The fourth section describes the way sitar performers develop and expand materials in the course of performance, using my own practical experiences as a reference. Based on the discussion above, the fifth section examines the acquiring process of improvisation.

As a conclusion to the essay, I suggest that improvisation is the skill by which performers

develop and expand numerous materials memorized during everyday practice. We can acquire this skill not only through performance experience but also through individual instruction.