

音楽における拍子概念と表現に関する一考察(I)

——ヴァンサン・ダンディの緒論¹⁾を中心として——

井戸和秀

はじめに

音楽表現において、問題となるもののひとつとして、拍子がある。拍子は旋法の「エトス論²⁾」のように、それぞれの拍子には「特性³⁾」があるとされている。そして、音楽表現の際には、この拍子の特性が非常に重要視される。たとえば、4分の4拍子であれば、強、弱、中強、弱の規則的な交替による「4分4拍子らしさ」が要求される。また複合拍子においても、たとえば、4分の6拍子であれば、6拍の集合体ではなく、あくまで6拍子としての特性つまり強、弱、弱、中強、弱、弱を備えた表現でなくてはならないとされる。このように、いろいろな拍子の特性を個々の楽曲に応じて表現することは、演奏や指導の際、特に重要と考えられている。このような拍子に対する認識は、音楽指導上の第一段階から、かなり一般的なものとなっている。たとえば、歌や合奏の指導などでは、必ずといってよいほど第1拍を手や大太鼓で強く叩かせたりして、その曲の拍子感を養うように指導される⁴⁾。

しかし、音楽は有機的な構成であり、中でも、拍子感は、他の要素（リズム、高低、和音、ことば、音型、フレーズ、作為的なアクセントなど）によって大きく影響を受けるため、拍子固有のアクセントを最後まで固執することは、当然のことながら不可能となる。そのため、舞曲やマーチなどの身体的な動きを伴う楽曲は別として⁵⁾、拍子の持つ特性を維持することはかなり困難となってくる場合が予想される。また、ポリフォニックな楽曲や音楽を聴取する際には、その楽曲の拍子を言い当てることは、意外と困難なことである。なぜならば、ポリフォニックな曲は横の線的な流れが本質であり⁶⁾、拍子の持つ縦の機能と符号しないからである。

以上のことから、何拍子であるかを分かった上で音楽を演奏している人と聴いている人との拍子に対する認識は、かなりの差異が生じることとなる。つまり、楽譜を視覚的に理解した場合と聴覚的に認識した場合との差異である⁷⁾。もし、それが未知の曲である場合には、曲によってはたとえ専門家といえども楽譜を見ないと、その曲の拍子を言い当てることはかなり困難となるだろう。

ところで、拍子と密接な関係にある小節線が使用されたのは、多声音楽が計量的な記譜法をうみ、更に読譜を容易にするためであった。その時点では、この小節線というものはアクセントの位置に関しては、何ものをも意味していなかった。小節を分ける縦線が初めて現れるのは、15世紀頃に考案された器楽のためのタブラチュア楽譜である⁸⁾。それは、一目瞭然、視覚的な見地から採用されたのである。なぜなら、小節線は、いろいろなアルファベットや数字、音符、符号などの相互関係を瞬時に、しかも容易に把握するのに役立つからである。それは演奏上からだけでなく、楽譜の説明や理解を助けるために、小節線や拍および拍子の概念が必要であったと考えられる。そこで、小節線は、次第にあらゆる楽曲にいくつもの5線譜を組み合わせた記譜法にも応用されることとなった。しかし、小

節線の本来の機能は、盛期バロックの時代まで保たれていた。つまり、小節線は、絶対的に一様である強拍の位置を示すのではなく、書く声部の相互関係を調整するためにあったのである⁹⁾。

その後、ほぼ17世紀頃には、音の長短の相対的關係を規定し、時間のグループ化によって音符を合理化してとらえようとする動きが起こった。その結果、小節の継起的反復そのものがさらにグループ化されて、2, 4, 8, 16, 32, ……などの小節構造ないしは小節のグルーピングによる文節を成立せしめることとなった。そのことは、規則的な8小節、16小節などの楽節構造の形成に関与することとなったのである¹⁰⁾。

しかしながら、アクセントの周期的反復による拍子および小節のグルーピングは同時に、リズムや旋律を縦の關係に置き換えることにもなったのである。そのことは表現が線的な流れより、小節線に束縛を受けるような縦の關係を固定化することにもなったのであった。このことについてリスト¹¹⁾は「失礼ながら申し上げます。多くの土地でも今もなお一般化されている、機械的で、拍子取りの強弱の交替によって寸断されたような演奏は、できるだけ退けたいものです。ただ、特別なアクセントの強調と、メロディーのニュアンスを完成された形で表出する楽段のはっきりとした演奏こそ、適切なものとみなされます¹²⁾。」と述べている。

このことから、拍子の周期的な強弱の交替に対する当時の一般的な風潮は、かなり固定化された概念であったことが分かる。この風潮は周知のように今日まで連綿と続いている¹³⁾。しかし、拍子というものは時間把握のための単なる枠にすぎないと考える方が妥当ではないだろうか¹⁴⁾。コールユーブンゲンの著者ヴェルナーも、拍子のアクセントを決めるのは芸術家の仕事であると述べており、アクセントを決定することが機械的なものではなく、微妙なものであることを示唆している。さらに、拍子の強弱に依存してしまわないようとも警告している¹⁵⁾。

以上の見解を基にして、本研究は、ヴァンサン・ダンディ¹⁶⁾の緒論を検討することによって、楽譜に記された拍子とリズムとの関連を考察し、拍子とは何かについて言及する。そして、そこから指導のための指針を導く試みをするものである。なお、本稿では、西洋音楽におけるリズムと拍子に限定して論ずる。

I. 音楽のリズム

人間はどのような状態のときに、音楽のリズムを感じるだろうか。

空間と時間における秩序および均衡がリズムの一般的定義である¹⁷⁾が、音楽の場合には時間の審美的分割に基礎を置くため、リズムは時間における秩序および均衡と定義できるだろう¹⁸⁾。そして、音楽のリズムは、人間の頭脳によって設定された時間との関連に存在しているといえる。そのことの具体的な例証は、よく引用される例ではあるが、時計の規則的な機械音に対するチック・タックや列車の車輪と線路の摩擦音に対するガットン・ゴットンなどである。つまり、一定のアクセントのない拍の連続に対して、人間の頭脳はいろいろなアクセント付けを行うというものである。それは譜例1—譜例4のように、それぞれ感じるアクセントが変化するということである。

譜例1 たとえば、あるときは奇数の音がより長く感じられる。



譜例2 あるいはより強く感じられる。



譜例3 これに反して、あるときは偶数の音がより長く感じられることもある。



譜例4 あるいはやはりより強く感じられることもある。



このような知覚現象は拍そのものにアクセントがあるわけではなく、いわば人間の頭脳が行うリズムの把握の仕方であるともいえる。これは主観的リズムと呼ばれ、軽拍 (Temps léger) と重拍 (Temps lourd)¹⁹⁾ とに分けられ、アクセントの置き方によって、基本的な2拍リズム (Rythme binaire) や3拍リズム (Rythme ternaire)²⁰⁾ と呼ばれる。当然のことながら、アクセントの置き方によっては、2や3の倍数のリズムが存在する。また、このようなリズムの成立には音の長短や強弱、高低によって、いろいろと変化することとなる。つまり、実際の楽曲においては、常に一定間隔のリズムを表象するのではないということである。

ダンディは拍子について、「音楽教師が小節の中の拍部を強拍とか弱拍とか区別するのは誤りである。リズムと小節、この2つはよく混同されるが、決して符合するものではない²¹⁾。」と述べ、拍子に関する間違った見解を指摘している。

拍子を周期的な強弱の連続と小節とを同一視したことは、一定間隔の拍に対するアクセント付けが、偶然にも主観的リズムの成立のひとつの方法と一致したために起こった誤解といえるかもしれない。

音楽のリズムが軽拍と重拍とに区別されるということは既に述べたが、旋律構成においては、これらがそれ自体で若干の音符と音型一級式音符 (Neumes) で定式化され得る。つまり、2つから4つ位の音符で構成される音楽的な音型一動機 (Syllabe musicale) が考えられる。それらは、譜例5のように、軽拍にいくつかの音があり、重拍にただひとつの音で構成されている場合には、男性的リズム (Rythme masculin) と呼び、重拍において複数の音の強さが減少していくような場合に、女性的リズム (Rythme féminin) と呼ばれる²²⁾。

譜例5

Rythme masculin: 	Rythme féminin: 
Temps léger Temps lourd	Temps léger Temps lourd
(男性的リズム)	(女性的リズム)

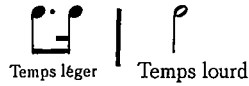
このような2つのリズムにおけるアクセントは、男性的リズムでは軽拍にあり、女性的リズムでは重拍にある。したがって、女性的リズムの場合にだけ、アクセントは従来の拍子の強拍と一致することとなる²³⁾。ここで注意しなければならないことは、軽拍と重拍という語は、従来の拍子の弱拍と強拍という語とは意味を異にすることである²⁴⁾。

II. 旋律におけるアクセント

旋律はリズムを前提として存在する。リズムは譜例6—譜例8のように連続する2音以上に長短、強弱、高低のいずれかがあれば存在できる²⁵⁾。

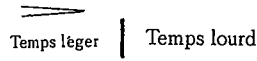
①長短（あるいはagogique）の関係

譜例 6



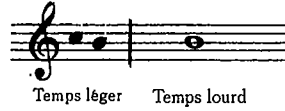
②強弱（あるいはdynamique）の関係

譜例 7



③高低（あるいはmelodique）の関係

譜例 8

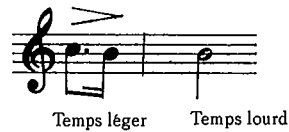


一般的には、この3つの中の長短と強弱の2つを平面的に把握することで、リズムの概念というものは了解されている。しかし、縦の関係つまり高低も音楽のリズムの成立には欠かせないものと考えられる。それは山や建築物などの稜線における空間的なリズムと同じようなものである。

以上、3つの異なる例は、一種の旋律的細胞を構成していく。

一方、旋律はリズムを前提として、長短、強弱、高低の3つを併せもったものとして存在する。その3つの要素は複雑に絡み合い、音楽上の意味を構成することとなる。譜例9は譜例6－譜例8のリズムを音の長短、強弱、高低を加味し、最小の旋律としての形を整えたものである。

譜例 9



譜例9のような連続を旋律群と呼び、そしてアクセント、テンポ、休止、調性、などによって構成されたとき、いわゆる音楽の旋律となる。この中で旋律の構成と最も関連が深いものはアクセントである²⁶⁾。それはことばにおけるアクセントと同様に、音楽においても非常に重要な働きを持つ。つまり、あるリズムやフレーズにおけるアクセントの置き方によっては、作曲家の意図とは全く違ったものになる。次の譜例10はフレーズにおけるアクセントの位置の変化によって表現の内容が変化していくことを示したものである。“彼は町を去った” (Il a quité la ville)²⁷⁾を例にとってその変化の様子を説明する。

譜例10

(A) 無関心な表現

Il a quit-tè la ville.

(B) 疑問の表現

Il a quit-tè la ville?...

(C) 肯定の表現

Il a quit-tè la ville.

いつの時代においても、ことばのアクセントと音楽のアクセントとは関係がある。古代ギリシャ人にとっては、ことば（詩）は音楽そのものを意味していたし²⁹⁾、中世の聖歌詠唱 *Psalmodie*²⁹⁾でも、音楽のアクセントとことばのアクセントは一致していた。音楽のことばと会話のことばとは、アクセントの法則によって、同じような原則を持っているのである。音楽におけることばと会話におけることばとの類似は、ことばの芸術から生まれた歌曲に特に強く見られるが、歌曲のようにことばがなくても、音だけから構成される純粹芸術にも、アクセントの原則は同様に適合される。なぜならば、音だけによる純粹芸術も、会話におけることばの時間と空間との関連から逃れることはできないからである。それは民族による音楽内容の違いや音楽的発想の違いとなって象徴化される。

ところで、アクセントには、ことばに表れる主アクセント (*Accent tonique*) とフレーズ (句節) に表れる表情アクセント (*Accent expressif*) の2種類がある³⁰⁾が、今回はまず主アクセントについて言及する。

主アクセントはシラブル (音綴) のどれかの音に存在して、あるリズム群の中のどれかを強調する³¹⁾。つまり、主アクセントは表情アクセントに比べ、局部的なアクセントといえるだろう。主アクセントは1個の音に付けられるわけであるが、それは前後の状態によって、いろいろな意味のアクセントが設定される。そしてアクセントを中心とした、いろいろな音の動きから、「跳躍 (アルシス) と休息 (テーシス)³²⁾」などの二元論的な関係ができる。この跳躍と休息の関係こそが、音楽の流れの出発点となる。そのためアクセントの位置の設定が、演奏者にとっても指導者にとっても、表現のための基本的な要素として要求される。

主アクセントの位置

譜例11の男性的リズムにあっては、アクセントは軽拍に置かれる。したがって、重拍にアクセントを付けない。

譜例11 Rythme masculin

一方、女性的リズムにあっては、重拍にアクセントが付くこととなる。譜例11を女性化して、譜例12として示す。

譜例12 Rythme féminin

シンクペーションや倚音にアクセントを付ける場合には、前述の男性的リズムと女性的リズムの区別の判断が必要となる。すなわち、シンクペーションは譜例13のように男性的リズムであり、倚音は譜例14のように女性的リズムである。そのため、前者においては軽拍に、後者にあつては重拍にアクセントが付くということになる。

譜例13

譜例14

それでは次に具体的な楽曲を例にとって説明する。譜例15-1はベートーベン作曲の交響曲「田園」の冒頭部分であるが、このリズムは男性的であるので、譜例のように演奏されなければならない。それが、女性的リズムとして把握されるならば、譜例15-2のようになり、リズムの性質は破壊されてしまう。そして、残念なことではあるが、このリズムの続きの小節の冒頭となると、譜例16のように重拍にアクセントを付けることが一般化してしまっている。このことに関して、ダンディは、小節線の束縛と楽典の反リズム学的教育の無理から起こった悲しむべき結果である³³⁾、と述べている。

譜例15-1

譜例15-2

Rythme masculin

Accent tonique

Temps léger T.lourd

Rythme féminin

Temps léger T.lourd

譜例16

これらの旋律的リズムは、リズム群においても同様なことがいえる。すなわち、すべての男性群においては、主アクセントはその群の軽拍部分 (Fraction légère) に位置する³⁴⁾。次の譜例17は譜例18のように還元すれば、簡単に男性的リズムであることが分かるだろう。

譜例17

anacrouse

Accent tonique

Fr. légère Fr. lourde

1er groupe 2er groupe

Beethoven (V.Symphonie)

譜例18 Rythme masculin :

Temps léger T.lourd T.léger T.lourd

一方、すべての女性群においては、主アクセントは一種の語尾を持つ重拍部分 (Fraction lourde) に位置する³⁵⁾。次にその譜例19を示す。また、これを還元すれば、譜例20のようになり、女性的リズムであることが分かる。

譜例19

Accent tonique

Fraction légère Fraction lourde

Beethoven (VI-Symphonie)

譜例20



以上、旋律的リズムと旋律群などの男性的リズムと女性的リズムにおけるアクセントについて言及したが、それらは、リズムの形に注目してアクセントを決定した。このアクセントの決定に関しては、さらに複雑な考察を必要とする。なぜならば、楽譜には実際には表現されていない音符や、小節線がリズムによって分割される場合などがあるからである。譜例21と譜例22は形がほとんど同じ楽節を、同じ調性、同じ価値の音符に、ダンディが改作したものである。

譜例21

Accents toniques

a) Période masculine

(上拍) ana-crouse

1er groupe masculin

2er groupe masculin

fr. légère fr. lourde fr. légère fr. lourde

Beethoven (Quintette op. 16)

譜例22

Accent toniques

b) Période féminine

(上拍) anacrouse

1er groupe féminin

(上拍) anaer.

2er groupe féminin

fr. légère fr. lourde fr. légère fr. lourde

Mozart (Don Juan)

譜例21は下記の譜例23のように還元できる。その結果、これは男性的リズムであることが分かるので、アクセントは軽拍に付く。一方、譜例22は譜例24のように還元できるので、女性的リズムということが分かる。そのため、アクセントは重拍に付く。

譜例23

a) Rythme masculin:



譜例24

b) Rythme féminin:



実際の楽曲では、譜例21は重拍で開始され、譜例22は軽拍で開始されている。それにもかかわらず、分析の結果、譜例21は軽拍で開始されているということが分かる。その理由を示す根拠として、2小節目の第2拍の裏の16分音符2つと3小節目のリズムをあげることができる。このような状態にある拍を「潜在した上拍 (Anacrouse sous-entendue)³⁶⁾」と呼ぶ。そして、譜例22のように軽拍で開始されるリズムを「表出された上拍 (Anacrouse exprimée)³⁷⁾」と呼ぶ。

このように、旋律というものは、重拍部からは開始されない³⁸⁾ということである。なお、ここでいう上拍とはアクセントを予備するものであって、多くの場合主要部分

を導入する補助音で開始される。もし、その主要部分が男性群であれば、それらの補助音はすぐに最初の主アクセントを準備することとなるので、そこに上拍が予備されるのである。もし、主要部分が女性群であれば、最初の主アクセントは、その群の軽拍全体で準備されるので、冒頭の補助音はその軽拍部分を引き伸ばす効果を持ち、同時に最初の主アクセントを強めるのに役立つ。たとえば、譜例17の冒頭の部分はみごとに表出された上拍といえる。

Ⅲ. 結 語

ヴァンサン・ダンディは、「拍子の第1拍は原則として、強いのではなく、弱いとさえいえる。この原則を信じれば、演奏上の多くの錯覚と失敗を避けることができる³⁹⁾。」と述べているが、この原則は、従来の拍子に対する概念とは全く逆である。すなわち、従来、小節の第1拍は強いというのが原則であり、それに則って音楽の学習と指導が行われてきたのであるが、ヴァンサン・ダンディの論では、その強拍が実は弱いという原則になるのである。確かに、旋律の頭にアクセントが付くことが非常に稀である⁴⁰⁾ことを考慮すれば、そのような原則が成立するかもしれない。

いずれにしても、拍子の概念が周期的な強弱の交替を意味するのではなく、いろいろなリズムの形態によって、アクセントが決定されると考える方が自然である。

人間は一定間隔の音の連続に対しては、一定間隔でアクセント付けを行おうとするが、そのことは、従来の拍子の概念を導き出すのではなく、リズムの概念そのものと考えることができる⁴¹⁾。

以上の見解から、小節の縦線は感じとれるようになってはいけなくて、拍の連続の上に音楽が流れて行くと考えの方が妥当であろう。従来の拍子における周期的なアクセントは、舞踏や行進、合奏などにおける縦の線の単なる統括のため、また音符の分割整理統合のために存在していたのではないかと考えられる。確かに、対位法や和声法は強拍と弱拍の概念によって説明されているが、それは人間の聴覚における周期的なアクセントというより、ある秩序を持たせようとする人間のリズム付けにその存在理由があるように考えられる。かつて、リズム教育が拍子教育と混同されてきたことがあったが、実はその拍子は人間の感覚が持つリズム化の原理である。そして、その原理の意味する内容はリズムの形態によって変化するということである。したがって、その原理を一面的に固定化して考えることは、間違っているといえるだろう。すなわち、拍子とは、実体がなく、視覚的な意味と理論説明のための便法と考えることができる。そこで指導のため、問題となることはリズムに関する留意点である。次にその留意点についてまとめてみる。

①周期的な強弱の交替による曲かどうか調べること。

舞曲やマーチなどの身体的な動きを伴うものは、周期的な強弱を必要とする。

しかし、ことばを伴ったり、純粋芸術などにおいては周期的な強弱を必ずしも必要としない。

②その曲のイメージがその拍子にあっていようかどうか。

たとえば、「こいのぼり」(絵本唱歌)はワルツ風の3拍子で伴奏付けがなされることがあるが、そのようにしたのでは、この曲のおおらかさはなくなる。そのため、3拍子であっても、強弱が周期的に伴わないようなアクセント付けが必要となる。

③小節線を乗り越えたところに音楽がある。

そのためには、音楽上の問題だけでなく、ことばやリズムに対する深い洞察力が必要となる。

④拍子教育の画一的な指導は旋律のグルーピングを破壊する。

旋律は長短、強弱、高低の3つが複雑に交錯しているので、従来の拍子の概念によらないアクセントの設定が必要となる。

- ⑤フレーズの終わりが必ずしも弱くなるとは限らない。

普通、フレーズの終わりにおいては、音量の減少やテンポの遅延が行われるが、ときには、却って強くなることもあるので注意が必要である。また、ポリフォニックな音楽においてはフレーズの終わりが次のフレーズの開始点になるため、却って音を明確に出すこととなる。

- ⑥子供にとって第1拍を強く打ったり、歌ったりするということは、かなり難しい。

なぜならば、予備のない運動はかなり困難であるからである。それは呼吸においても同様なことが言えるので、歌唱指導においては、短いフレーズの切り方が必要となるだろう。

- ⑦歌唱では、ことばの自然なアクセントに留意すること。

この場合、拍子の束縛を受けないように配慮することが大切である。

- ⑧合奏は、拍子打ちさせるより、フレーズの帰結部や特徴的な部分に自然なアクセントを付けるほうがよい⁴²⁾。なぜならば、拍子打ちは楽曲と有機的な繋がりを保証しなことが多いからである。

以上、拍子とリズムについて、ヴァンサン・ダンディの緒論の中の「主アクセント」を中心として考察してきた。次回には、「表情アクセント」をとりあげる。

注

- 1) Vincent D'indy, Cours de Composition Musicale I (池内友次郎訳) 作曲法講義 I 教育出版株式会社 1953.
- 2) エトス論は「情念論」ともいわれ、古代ギリシャや中世ヨーロッパの旋法における倫理的特質をいう。
- 3) Gotthold Frotscher, Aufführungspraxis alter Musik (山田貢訳) バロック音楽の演奏習慣 シンフォニア 1974 pp.44-46.
ヨハン・セバスティアン・バッハ門下のヨハン・フィリップ・キリンベルガーは、拍子におけるエトス論を紹介している。
2分の2拍子(アラブレーベ)……非常に荘厳で力強い……教会音楽、フーガ、合唱曲。
4分の2拍子……2分の2拍子よりずっと軽快。
4分の3拍子……演奏法がより軽快なために、教会音楽には2分の3拍子ほどよくは用いられないが、室内楽や劇場音楽によく使用、など。
- 4) たとえば、「こいのぼり(絵本唱歌)」や「ウミ(林 柳波/詩、井上武士/曲)」などにおいて、第1拍を強く歌ったり、楽器で演奏したりなどの指導をすることがあるが、実際は曲の持つリズムやイメージは3拍子の感性ではない。このことについて、繁下和雄氏は「音楽教育研究、1973 no.87」の中で、「ウミ」を例にとり、拍子の画一的な指導に対して問題提起をしている。
- 5) Larousse de la Musique, (遠山一行、海老沢敏編) ラルース音楽事典 下巻 福武書店 1989. リズムは周期性がなくても知覚されうる。J. シャイエはリズムを身体の規則的な動きから生まれた「身ぶりリズム(rythme gestuel)」と言葉の抑揚から生まれた「言語リズム(rythme verbal)」に大別した。
- 6) Gotthold Froster, 1974, 前掲書, p.40.
- 7) 音楽の認知 波多野誼余夫編 東京大学出版会 1987 p.17 「ナムアの論」。
- 8) Gotthold Frotscher, 前掲書, pp.39-40. タブラチュア(今日のギターとマンドリンとの中間的な発弦楽器) 楽譜とは、数字や文字やその他の記号による楽器のための記譜法で、15世紀頃から作られた。
- 9) Gotthold Frotscher, 前掲書, p.40.
- 10) 谷村 晃 ウィーン古典派の精神構造 音楽之友社 1971 pp.216-217.

- 11) Frantz List (1811-1886, ハンガリー) 19世紀屈指の作曲家兼ピアニスト。
- 12) Eva und Paul Badura-skoda, Mozart-Interpretation (渡辺護訳) モーツァルトの演奏解釈 音楽之友社 1963 p.45.
- 13) 「西洋音楽を学ぶ人はたいいていの場合、拍子記号に捉われている。しかしリズムをよく調べてみると、多くの場合、拍子は、たんに小節を区切るための便法にすぎないことに気づくだろう。」スタイル・アナリシス—総合的様式分析—方法と範例 I ヤン・ラルー／大宮真琴共著 音楽之友社 1988 p.208を参照。
- 14) 谷村 晃, 1971, 前掲書, p.218.
- 15) Franz Wüllner, コールユーブンゲン (信時潔訳) 大阪開成館発行 1925 p.49.
- 16) ヴァンサン・ダンディ (1851-1931, 仏) 作曲家。
- 17) リズムの定義に関してはいろいろな説があるが、まだ定まった定義はない。
- 18) Vincent D'indy, 1953, 前掲書, p.21.
- 19) Vincent D'indy, 1953, 前掲書, p.22.
- 20) Vincent D'indy, 1953, 前掲書, p.23.
- 21) Vincent D'indy, 1953, 前掲書, p.25.
- 22) Vincent D'indy, 1953, 前掲書, p.24.
- 23) Vincent D'indy, 1953, 前掲書, p.32.
- 24) Vincent D'indy, 1953, 前掲書, pp.24-26.
- 25) Vincent D'indy, 1953, 前掲書, p.31.
- 26) Vincent D'indy, 1953, 前掲書, p.29.
- 27) Vincent D'indy, 1953, 前掲書, p.30.
- 28) Thrasybulos G. Georgiades, Musik und Sprache, 音楽と言語 (木村 敏訳) 音楽之友社 1966 p.10.
- 29) 詩篇唱のことをいう。カトリック教会における典礼唱。
- 30) Vincent D'indy, 1953, 前掲書, pp.29-47.
- 31) Vincent D'indy, 1953, 前掲書, pp.29-30.
- 32) ダンディは、アルシスを重拍、テーシスを軽拍と呼んだ。アルシスとテーシスは、ギリシャの舞踏の用語の「足あげ」と「足さげ」から派生している。中世の理論家たちは「上げ」と「下げ」は声について述べていると考え、高いピッチを強調点と感じてアルシスを強拍の意味に使ったので、多くの混乱を生むものとなった。
- 33) Vincent D'indy, 1953, 前掲書, p.34.
- 34) Vincent D'indy, 1953, 前掲書, p.33.
- 35) Vincent D'indy, 1953, 前掲書, p.33.
- 36) Vincent D'indy, 1953, 前掲書, pp.35-36.
- 37) Vincent D'indy, 1953, 前掲書, p.35.
- 38) Vincent D'indy, 1953, 前掲書, p.35.
- 39) Vincent D'indy, 1953, 前掲書, p.25.
- 40) Jean Étienne Marie, Musique Vivante, 生きている音楽 (別宮貞雄訳) 音楽之友社 1961 p.84.
- 41) Vincent D'indy, 1953, 前掲書, p.21.
- 42) 音楽教育研究 繁下和雄「拍子打ちとリズム教育」1973 no-87 116-123.

(平成2年4月16日受理)