

音楽における拍子概念と表現に関する一考察(Ⅳ)

——その成立過程と自然リズムの観点から——

井戸和秀

I. はじめに

音楽の指導において、拍子記号とリズムとの関連は古くて新しい問題である。拍子の成立に関しては、古代ギリシャにまで遡ることができ、17世紀においては記譜と実際の運用に関して、多くの問題点が問われている。そのような歴史を経て、19世紀に至って拍子記号に関わる共通の理解が浸透することとなった。この共通の理解とは、拍子を指導することがリズム指導の基本的な内容であり、拍子記号（2拍子は強、弱、3拍子は強、弱、弱、4拍子は強、弱、中強、弱）による拍の規則的な強弱感（拍子感）の指導が、リズム指導の原理となっているというものである。いわば、拍子感の育成がリズム指導の前提となっているのである。このことは音楽教育の現場において、広く認められている理念となっている。

ところで、拍子とは、標準音楽辞典によれば、「音楽的時間を構成する基本的単位をいう。一定数の拍子その内容とし、それらの拍はそれぞれ同等ではなく、より重要であると知覚させる因子を何らかのかたちで（ふつうアクセント）与えられている拍があるために、この拍子を認識し得る。小節と一致するのが通常であり、リズム活動の骨格をなすものといえる」とある。しかし、拍子は楽曲にひとつの性格を与えるものであるが、書かれている拍子と実際に聞こえる拍子とは必ずしも一致するとは限らない²⁾。

このように拍子に関しては、楽譜上の表記と実際の音楽の流れにおける拍子感とは必ずしも一致しないということは周知の事実である。拍子記号に関しては、現在このような共通理解に至るまでにいくつかの考え方が存在した。それらは音楽の本質に関わるという点で検討に値すると考えられる。たとえば、強拍が小節の第1拍以外に存在したり、拍子概念が強弱以外の要素で形成されたり、更に、拍子概念自体が実はリズムの一形態であるとするなどの考え方である。この拍子概念に関しては、下記に示す5つの説が考えられる。

①小節の拍に強弱関係はないという説

たとえば、17世紀以前の対位法的音楽は線的な流れが中心であるため、規則的な強弱の交替は存在しないといわれている。

②小節の第1拍は強拍であるという説

たとえば、17世紀以後の和声法的な音楽や舞踊音楽などは、その力学的な関連や身体的な要素によって強弱感が存在することが多い。

③小節の第1拍は弱拍であるという説³⁾

たとえば、ヴァンサン・ダンディは、表出された上拍 *Anacrous exprimée* や潜在した上拍 *Anacrouse sous-entendue* によって、重拍 *Temps lourd* (強拍) に始まる旋律は絶対に存在しないし、多くの場合、小節の第一拍はリズム的にみて弱いときえ言える。この原則を信じれば、演奏上の多くの錯誤と失敗を避けることができると述べている。

④拍子概念は強弱によっては形成されないという説⁴⁾

藤原義明氏は、リズムの根源は時間配分であり、強弱ではないと述べている。

⑤リズムの重層構造説

拍子はリズムの一現象であり、ひとつの曲において結果的に種々のリズムが存在するのではないかという説である。

第1から第4までの説は拍子の枠組みの存在を前提としたものであり、その中での強弱関係や長短関係による説である。一方、第5の説は拍子自体は存在しなくて、小節を表す縦線は単なる視覚上の意味を示すだけであり、リズムの様態によって強拍が決定されるという説である。

筆者は、小節の第1拍が強拍であるとされることにまず疑問を持ち、Vincent D'indy ヴァンサン・ダンディの緒論(岡山大学教育学部研究集録 1990, 第84号ならびに第85号)と「アクセントを形成する種々の要因に関して」(岡山大学研究集録 1991, 第86号)に言及した。その中で、小節の第1拍は強拍でなく、弱拍であり、男性的リズムや女性的リズム、⁵⁾更に、音の高低、リズムパターン、和声などによってアクセントが決定されることについて述べた。

本稿では更に、従来の拍子表記の限界とその問題点を指摘したいと考えている。そのためにも、西洋音楽史における規則的な強弱の交替を有する拍子概念の成立に至る過程を踏まえた上で、新たに別の観点(第4と第5の説)を加えることによって論を進めていきたい。そして、ダンディの緒論から開始した「音楽における拍子概念と表現に関する一考察」の理論的な考察(4編)はこれをもってとりあえず終えたいと思う。

II. 拍子概念の歴史的成立

哲学者クラークス Klages は「リズムは体験的な生命現象であり、拍子は我々の精神がその生命力に拮抗して、一つの秩序を求めようとする意識作用である。そして、これらの対立の中でリズムは緊張し、自らの生命力を高める⁶⁾」と述べている。この中で「一つの秩序」とは規則的な枠組みであり、本稿で述べるところの拍子概念と考えられる。このことは音楽教育上、極めて自然のこととして受け止められ、前述したように実際の指導で生かされている。しかし、一方では拍子とリズムが混同され「リズム指導」が「拍子の指導」そのものになっていたこともあるし、また、拍子の指導が實際上、音楽表現とどのように関わっているのかについては触れられないまま、指導されていることもしばしばみられるところである。更に言えば、学習者の感じる強弱感と指導者が指導する強弱感とは相違することに無頓着なまま、音楽表現が強制されているようなこともあろう。拍子の一面的な指導がリズムの躍動感を損ない、かえって音楽表現をねじ曲げている場合も少なくないのである。

このような誤った拍子の理解は、音楽の自然な流れを損なうものであることはいうまでもない。このような拍子概念を誤って固定化させている一因として、小節を具現化する縦線がある。そこで、縦線とは一体どのようにして生じてきたのか、そして西洋音楽において拍子概念というものがいかに形成されていったかを知るために、その歴史的成立について言及してみたい。

まず記録として小節線に類似した縦線が出てきたのは、早くも14世紀からリュート奏者やオルガン、クラヴィコード、ヴァージナルなどの奏者たちによる楽譜においてである⁷⁾。しかし、初期の縦線は目印程度であった。その後、縦線は頻繁に使用されるようになったが、それでも拍の強弱の設定を意味していなかった。1450年から1470年頃に写譜されたといわれる「ブクスハイム・オルガン曲集」の楽譜における縦線は、音の細分化や声部の重

なりを表わすために使われており、現在使用されている縦線の機能と同様に考えてはならない⁹⁾。また、その時代にはタクトゥス Tactus といわれる拍が存在していた。ザックス Sachs によれば、それは指揮者の規則正しい上向きと下向きの強弱のない一振りを意味したという⁹⁾。これらのことから類推すれば縦線の機能は単なる視覚上の意味しかなかったといえそうである。ところが、タクトゥスには全く強弱関係が存在しなかったかということに関しては「たたくこと」や「あげること」による軽重が存在したり、また一方では、楽譜の休符によっても表現しようとしていたこともあるらしい¹⁰⁾。このタクトゥスに関するさまざまな考え方や実際の運用は、その後の拍子概念の成立に影響を与えるわけであるが、このあたりのことに関して、ヤン・ラルーは次のように述べている。

「アップビートとダウンビートという対立概念は、弱拍 (arsis) と強拍 (thesis) という歴史的用語によって根づいてきた。アルシスとテーシスは、ギリシャの舞踊の用語の「足あげ」と「足さげ」から派生している。中世の理論家たちは、「あげ」と「さげ」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。17世紀のフランスの理論家たちによって本来の解釈が復活され、現在でもフランスの影響を受けた理論家たちによって引き継がれている¹¹⁾。」(アップビートはあげ拍、ダウンビートはさげ拍の意味)

確かに、ラルーが指摘するように、拍に関して誤解があったにしても16世紀になると、元来相互に関係のなかった縦線と拍の強弱関係は徐々に結合していったようである。リュート奏者とスペインのヴィウエーラ奏者たちは2つの拍をつなぎ合わせて完全な4分4拍子を生み出すという近代的方法にまで達していた¹²⁾。14世紀から使用されていた縦線は16世紀に入るまで、拍の強弱関係の設定に関する準備期間と考えてよいかもしれない。結局、拍の強弱関係は否定できないものとなっていったのである。

ジッヒャー Sicher が1503年から1531年の間の著名な作曲家の作品を調査した結果、タクトゥスの冒頭にアクセントによる分節化がなされているということが分かってきた¹³⁾。しかし、そのことが明確になるのは、ザックスによれば、小節内の最初の拍が最強拍であるという拍子概念は17世紀後半になるまで確立されなかったという¹⁴⁾。ともかく、拍の強弱の設定は遅くとも17世紀後半には固定したといえるだろう。

近代的な拍子概念の成立にあたって誤解があったにせよ、やはりそれを成立させる要因があったことも見逃せない。それには、大体において歴史上次の5点が挙げられている。

①15世紀における舞踊の隆盛

舞踊はある一定の動きと踏み出しと、更に身体の動きにとって適当な長さのフレーズの存在とを必要とする。そうしなければ舞踊を続けることは困難となる。そしてそれらの動きと持続を一定に保持するためには、規則的な周期性を必要とすることになるのである。舞踊の音楽に対する影響はバロック時代だけでなく、ギリシャ時代より現代に至るまで、多くの音楽の基礎となっている。たとえば、ロココ時代に遅くなったメヌエットがベートーベンによって速いテンポのスケルツォに変化したことなどもそのひとつであろう¹⁵⁾。

このような舞踊の影響は民俗音楽において最も顕著な強調的拍節を生み出すものとなった。ネットル Nettle は、「大部分のヨーロッパの民俗音楽は、拍子という概念に忠実に従っている。このことは強勢型の反復が、ある程度規則的に行われることを意味する¹⁶⁾」と述べている。それは民俗音楽が芸術的であるより、生活を潤す機能を優先するため舞踊と密接に結合していることに他ならない。

②器樂の発達

器樂は歌詞や詞脚，言葉の抑揚などから解放されており，そのため，器樂音樂は自由な音程やリズムの放逸な流れを生み出すこととなった。しかし，声樂曲の有する強勢点は器樂曲に影響を与え，「強勢のある拍とない拍の交代を伴うリズム上の厳格さを取り入れたのである。¹⁷⁾」1577年に出版された「チプリアーノ・デ・ローレ4声マドリガル全集」は「あらゆる種類の楽器で演奏されるべく総譜化された¹⁸⁾」のである。このように声樂曲と器樂曲における，いわば「イディオムの交換」は縦線と規則的な強弱の交替の結合を強める結果となったのである。更に，器樂は舞踊や行進と密接に結びつき，規則的な強弱の交替を決定的にしてしまうのである。このことはやがてバロック音樂を経て，芸術音樂へその足を進めるとき，小節の第1拍を強拍にすることとなり，現在の拍子概念の基本原理となったと考えられる。

③合唱と合奏の発達

多人数による合唱や合奏などの隆盛は，独奏による場合よりも拍の強弱の傾向を一層強化することとなった。合奏は音の出だしを揃えるために，垂直的な思考と周期的なリズム感が必要とされるし，合唱は合奏の要素に加えて言語上の問題が付加されることになる。特に強弱アクセントがある言語は，必然的に小節の第1拍に言語のアクセントがくるようになる。結局，合唱と合奏の隆盛とそれらの相乗作用は，器樂の発達と相まって縦線による強弱関係を導いたと考えられる¹⁹⁾。

④和声法音樂の発達

線的な流れを有する対位法音樂が，垂直的な思考と分節的な緊張と弛緩による和声法音樂になって，拍の強弱関係は加速された。また，和声の協和音と不協和音における力学的な関係は緊張と弛緩とも関連し，不協和音は16世紀初期には弱拍に位置づけられたという²⁰⁾。このような和声の機能は小節内における強拍と弱拍のダイナミックスを生み出すものとなり，縦線による視覚的な観点と和声の機能とが密接に関連することとなったのである。和声を学ぶ際，このことは非常に重要な要素として位置している。

⑤この他に重要なものとしてザックスのいう分割的リズムと付加的リズムの存在が考えられる。分割的リズムとは均等な分割（2拍子系）と不均等な分割（3拍子系および同系統の複合拍子）などを意味している。これらの分割の論理は秩序を形成することとなり，それが縦線と関連していったことは否定できない。一方，付加的リズムとは，分割的リズムの秩序つまり音符の厳格的な時間概念から逃げる工夫の結果である。つまり，付点を付けたり，タイを付けたりして音符の引き延ばしをしたのである。その結果，かえって縦線による強弱関係の論理を導きだすことになった。この2つの分割的リズムと付加的リズムは視覚的な縦線による小節にダイナミックな秩序をもたらしたといえよう²¹⁾。

以上，小節内における拍の強弱関係を音樂の歴史からみたとき，上記の5つの要因が相互に影響し合い，「規則的な強弱の交替」へと進展したということは容易に想像される。このことから，拍子の指導が音樂の理解にとって必要であるという原則的な認識も是認されるかもしれない。しかし，最初に述べたように「樂譜上の拍子と知覚される拍子」が相違することは指導上，微妙な問題である。

拍子概念を説明するために，他の要因は考えられないだろうか。ピオラ奏者であり指揮者でもある藤原義章氏は強弱の原理に基づく拍子概念ではなく，「時間配分」による原理を

述べている。この原理は生物学的な観点を取り入れた論である。次に彼の拍子概念について取り上げる。

III. 拍子における自然リズムの適用

西洋音楽の歴史において拍子概念の原理となっている拍の強弱関係は、小節を表す縦線によって具現化されており、小節の第1拍が強拍であることはすでに述べた。しかし、このことは再三述べているように多くの問題点が指摘されていることも事実である。藤原義章氏は日頃この拍子概念に疑問を持ちながら演奏活動を続けていたところ、ある日本人の指揮者の拍子概念を聞き、失望してそのオーケストラを辞職したという。それは6拍子の曲（モーツァルト作曲のシンフォニー第40番の第2楽章）の第1拍と第4拍を強拍にするように強制されたというものであった²²⁾。彼の論によれば、音楽のリズムは強拍や弱拍によって成立するのではなく、拍の長短によって成立するという。この論の概念は17世紀以前の拍の様態に共通しているように考えられるが、基本的に違うことは17世紀以前の音楽の基本は「等拍のまとまり」（計量的拍節 Mensural Takt）であり、彼の論の基礎はその等拍のまとまりの中での「時間配分の差」にある。17世紀以前の音楽は拍子拍の存在以前のものであり、平板な拍の繰り返しであった²³⁾。彼の拍子拍は種々の拍子の存在に立脚しながら、強弱関係ではない潜在的な拍自体の長短に依存するというものである。

彼はその著書「リズムはゆらぐ」の中で、「私は、古代から建造物や絵画などの空間造形の美にあらわれ、人間が快いと感じてきたプロポーションをバルトクにならって、音楽時間に援用することができるのではないかと、それによって、自然なリズムの周期の拍の変化周期を設定し、バランス点（頂点）の位置を求めることができるのではないかと考えたのです²⁴⁾」と述べている。彼は、人間の感覚に存在する究極の比率「黄金分割」に目を向け、それを音楽にも適用したのである。そして、フレーズや曲全体に現れる時間の伸縮が、小節内の拍（拍子拍）自体に存在するのではないかと考えたのである。（このことはすでに佐々木実氏によって3拍子における各拍の時間が調査されている²⁵⁾。）彼は、8分6拍子の「浜辺の歌」を使って実験した結果、小節の第4拍目が最短拍（頂点）とした演奏が人間にとって最も快いと結論づけたのである²⁶⁾。

このように従来の拍子概念とは全く違った要素の導入は極めて示唆に富む内容を有しているのではあるまいか。これまでの拍子概念というものが直接的に強弱関係を意味したのに対し、彼の論は全く違った観点でありながら、実際の音楽表現に則した概念であると考えられる。このような考えに立つと、たとえば、シンコペーションは強拍の移動という概念ではなく、「今、カウントしている拍子の拍頭パルスからずれたところに音のアタックがくるパターン²⁷⁾」ということになる。彼は従来の拍子概念とは相違する自己の理論を「自然リズム」と称している。次にその構造の要素（4つ）となるものを述べてみよう。

①アウフタクト（上拍）…最長拍²⁸⁾、

アウフタクトに言及するためには、「音楽というのは一体いつから開始されるのか」といった議論が必要となる。それは歩行にたとえれば、歩き出すためには、まず足を上げることから始めなければならないことに相似している。更にいえば、歌うためには、まず息を吸うことから準備しなければならないということである。そして、このアウフタクトは従来の拍子概念からすれば弱拍に位置することが多いが、よく考えてみると足を上げたり、息を吸ったりすることはかなりの運動のエネルギーを必要とするはずである。とすれば、アウフタクトは弱くではなくて、逆に強くて長いつまり強拍に近いものであると考えざるをえない。ザックスはアウフタクトに関して、「投球のワインドアップのように、強勢を用

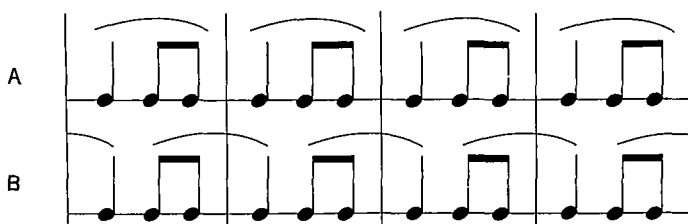
意する²⁹⁾」とさえ述べている。

アウフタクトは実際の曲において音符として準備されていることもあるが、かなりの割合で準備のない場合がある。中世とルネッサンスのポリフォニー曲にはアウフタクトは見つからないといわれている³⁰⁾。しかし、音符の準備のあるなしにかかわらず、アウフタクトは存在し、小節自体もアウフタクトになると彼は言う。つまり、「音楽は第0拍(アウフタクト)から始まる³¹⁾」と述べている。

②解放拍(小節の第1拍目)³²⁾

アウフタクトで準備されたエネルギーは小節の第1拍で解放され、動きの開始の準備のために、特に指示がない限りアウフタクトと同等の強さか弱くするかになる。たとえば、次の図1を例にとり解放拍について説明しよう。

図1 解放拍は、フレーズのはじまりではなく終わりの拍



第1拍は解放拍

Aのリズムを演奏する場合、普通2つの8分音符が縮小する傾向にあるが、この原因として、アウフタクトの存在を考慮していない場合が多い。この場合、第1拍を解放拍と考え、8分音符を丁寧に演奏すればその弊害はなくなる。このような考え方は従来の拍子概念を持っている人にとっては、かなり抵抗があると思われるが、演奏の自然さを考えるとやはり小節の第1拍は解放拍であるとの認識が必要となるだろう。

③頂上拍……最短拍³³⁾

ひとつのまとまりの中で、アウフタクトという準備があって、小節の第1拍の解放拍に進行するとすれば、時間に関する人間の知覚上、分岐点となる拍の存在が必要となるはずである。それが頂上拍である。この頂上拍は時間的には最短拍となると藤原氏は述べている。

④上昇拍と下降拍³⁴⁾

解放拍から頂上拍へと向かうためにはエネルギーを持つ拍が存在するはずである。それが上昇拍である。そして、頂上拍に達した後はアウフタクトに向かって下降していくための拍が必要となる。それが下降拍である。上昇拍の存在は、小節の第1拍目が解放拍、第2拍目が上昇拍、第3拍目が頂上拍、第4拍目が小節の第1拍目のためのアウフタクトとなるため、4拍以上の拍数を持つ基本拍子にあることになる。一方、下降拍は上昇拍の場合より更に1拍多い5拍子以上の基本拍子に存在することになる。つまり、下降拍とは頂上拍からアウフタクトへ向かうための下降するエネルギーの拍ということである。

以上が藤原氏の時間配分による拍子概念のアウトラインである。これらの説明の具体的な図式(2拍子から7拍子と参考曲)は本稿の参考資料として註の後に掲載する。

IV. 結 語

拍子における拍の強弱関係の設定に関しては、①小節内の拍は強弱関係はなく、すべて同じ強さである(17世紀以前)、②小節の第1拍は強拍である(近代)、③小節の第1拍は弱拍である(ダンディ)、④小節内の拍に強弱はなく、拍の長短のみがある。もし強弱があるとすれば、それらは拍の長短に付随しているだけである。そして拍の長短は拍子の種類によって移動する(藤原義章)などを述べてきた。これら4つの説はそれぞれに意味と意義があり、極めて重要な内容を有している。その中でも藤原氏の生物学的な説は従来の拍子概念とは視点を異にして大変興味深い。しかし、彼の説は、アクセントによるリズムとは全く別のものであることを意味しているのではないだろうか。彼は、生物学的観点から、時間的分節における「秩序」を実証しようとしたと思われる。つまり、彼はある「拍子のまとめり」の中における時間配分を説明したのであって、リズム自体を存在させる要因に関しては言及していないのではないかと考えられる。

ところで、我々人間の心理は確かに拍の連続に対し、アクセント付けを行うのである。筆者は電子メトロノームのクリック音を使って、1分間120の速度で86名の学生を対象に実験したところ、確かに2拍毎や3拍毎にほとんどの学生が主観的にアクセントを付けるのである。この実験からも分かるように、リズムの存在にはアクセントが影響していることは否定できないだろう³⁵⁾。ここで留意しなければならないことは、人間がアクセント付けを行う習性は、従来の拍子概念のように「規則的な強弱の交替」を直接的に意味しないことではないだろうか。アクセント付けはあくまで平板な拍の連続に対して主観的に人間が創造するものである。もし他の要素、たとえば高低、リズム、音色、和声などが付加されれば、当然のことながらそのアクセントの位置は変化することはいうまでもないことである。

従来の拍子概念は人間の時間的分節における秩序とリズムの二元的な要素を混同し、アクセントという要素によって一元化したところに基本的な問題が生じたように考えることができる。それではどうしたら、本来の二元的な要素を包括的な概念で説明できるだろうか。それは困難なことではあるが、リズムの重層構造ともいべきものによって、よりよく説明できると考える。

最後にここで⑤リズムの重層構造説を提案したい。この考えの基本原理は拍子というのは実はリズム化のひとつのパターンであって、「規則的な強弱の交替」の存在はリズムの一例であるとするわけである。いろいろな要因によって変化を受け、種々のリズムパターンが存在するのである。次に図2を例にとり説明してみよう。

図2

こいのぼり

絵本唱歌

伴奏部のリズムは、このようなパターンが適切かどうかの判断は別として、この曲の場合には確かに小節の第1拍を強拍とする。しかし、このことを従来の拍子概念を表すものとするのではなく、リズムのひとつのパターンと考えるのである。そして、メロディー

のリズムのグルーピングは伴奏部のリズムとは違うパターンになるということである。つまり、メロディーはそれ自体でいろいろなグルーピングによるリズムパターン（1小節の第1拍と第3小節の第1拍が強拍）が存在し、伴奏部はそれ自体でまた別のリズムパターンができるというわけである。それはいわばリズムの重層構造であり、曲の冒頭に付記される拍子記号はあくまで表記上の基準であると考えるのである。このような問題を解決するひとつの方法として、ザックスは拍子とリズムのずれを示す方法をいくつか示している³⁶⁾。

- ①拍のまとめ方がもとの拍子記号と一致しない時には、自由に拍子記号や指揮の身振りを変える。
- ②リズムの変化する箇所（小節）で拍子記号を変える。
- ③上拍ははっきり分かるようにする。

この3つの提案は実際の演奏にあたっては実施されていることではあるが、うっかりすると拍子記号に惑わされ、生き生きとしたリズム表現ができなこともあるので基本的な事項として常に留意することが必要である。というのは、拍子記号は他の要素と関連し、原則的な拍子概念をいとも簡単な破壊してしまうことが多いからである。そのことについて、ザックスは「アクセントやタクトゥスや拍子記号は、小節線についての厄介な問題に我々の注意を向ける³⁷⁾」と言っている。また、小節線と密接に結合しているこの拍子記号は、時代や曲の性格を考慮におかないと、全く見当違いのリズム表現をしてしまうこともある。彼は、「音楽文献学者 music philologist のある学派は小節線をひどく嫌う。彼らによると小節線は古いポリフォニー音楽の精神とは異質である³⁸⁾」とし、拍子記号によって小節の第1拍を最強拍としてしまうことは、その声部の内的生命とは無関係であり、本来なかった場所に強いて強勢をつけて歌わせてしまう。近代音楽から小節線を抜き取ってしまおうという人はいないであろうが、この議論は近代音楽の大部分にもあてはまると述べている³⁹⁾。このことからしても、拍子記号と小節線によって拍子概念が音楽表現の内容を規定してしまいやすいことは、理解されよう。



以上、拍子概念に言及することによって、人間の音楽に対する感性とその記録方法に対する問題点を浮き彫りにすることを試みた。コールユーブンゲンの著者、ヴェルナーは拍子概念に関するアクセントの決定は「芸術家の仕事⁴⁰⁾」といみじくも言ったが、そのことは小節に拘泥することなく、人間が快いと感じるリズム感に従うことを述べていることに他ならない。音楽は「はじめにリズムありき」である。そのリズムを楽譜上に記すために拍子記号はなくてはならないものである。そこには当然、楽譜から生きた音楽を読み取る技術と能力が必要となる。そのためには、まず拍子概念の基本的な理解が必要であると考えられる。本稿の拍子概念と表現に関わる考察はこの意味において位置づけられよう。

註

1. 浅香 淳編、標準音楽辞典、1966、音楽之友社、p. 984a.
2. たとえば、音楽心理学者のラドシー Radocy やボイル Boyle など（次）のように述べている。「拍子拍は拍のグルーピングを意味する。拍子は主として、記譜法の機能である、小節線によって楽譜（に）に示される。その概念は、各々の小節の輪郭が描かれる。楽譜が、こういったパターンに、いつも機械的に従っているわけではないことはあきらかである。この規範から脱却することによって、音楽は、機械的で算

術的な存在にとどまるのではなく、表現的な手段となることができるのである。」ラドシー&ボイル, *Psychology of Musical Behavior* (徳丸吉彦他訳), 「音楽行動の心理学」音楽之友社, 1985, p. 71.

また、ボイルは次のように述べている。「拍子知覚は多くの音楽教育プログラムの望ましい教授結果のように思われる。そして多くの音楽教育者たちはこれが意味するものを理解しているように思われる。ほとんどの場合、拍子知覚は拍のグルーピングつまりアクセント付けられた拍に関連することの理解を意味している。多分、伝統的な音楽の書法において拍のグルーピングは拍子記号によって示されている。(meter or time) しかしながら、音楽家はその拍子記号のグルーピングと聴取者が聴くグルーピングは必ずしも一致しないことを承知している。」 J. David, Boyle, School of Music and College of Education of Illinois, Council for Reserch in Music Education, spring 1987, Bulltin, no. 91, p. 10.

3. Vincent D'indy, *Cours de Composition Musicale 1* (池内友次郎訳), 「作曲法講義第1巻」, 教育出版株式会社, 1953, p. 35.
4. 藤原義明, リズムはゆらぐー自然リズムの演奏法, 白水社, 1990.
5. Vincent D'indy, 前掲書, p. 24. 男性的リズム , 女性的リズム .
6. Ludwig Klages, *Vom Wesen des Rhythms* (杉浦実訳), *リズムの本質*, みすず書房1971, 参照.
7. Sachs, C. *Rhythm and Tempo* (岸辺成雄訳), *リズムとテンポ*, 音楽之友社, 1979, p. 266.
8. Heinrich Bessler / Peter Gulke, *Musikgeschichte in Bildern, [Schriftbild der Mehrstimmigen Musik]*, *Musik des mittelalters und Renaissance · Lieferung 5*, 人間と音楽の歴史「多声音楽の記譜法」, 中世とルネッサンスの音楽・第5巻, 音楽之友社, 1985, p. 104a.
9. Sachs, C, 前掲書, p. 266.
10. Heinrich Bessler / Peter Gulke, 前掲書, p. 150b.
11. ヤン・ラルー&大宮眞琴, *スタイル・アナリシス I*, 音楽之友社, 1988, p. 229の脚注.
12. Sachs, C, 前掲書, p. 250.
13. 日本教育学会編, *音楽教育学*, 「近代リズムの成立に関する研究」, 国安愛子, 第2号, 1972, p. 71.
14. Sachs, C, 前掲書, p. 267.
15. 音楽之友社編, *季刊音楽教育研究*, no. 39, 早川正昭, 「古典舞曲と古典舞踏」, 15の下段.
16. Bruno. Nettle, *Folk and Traditional Music of the Western Continents*, 西洋民俗の音楽, (佐藤肇, 他訳), 東海大学出版会, 1974, p. 51.
17. Sachs, C, 前掲書, p. 267.
18. Sachs, C, 前掲書, p. 267.
19. Sachs, C, 前掲書, p. 267.
20. 国安愛子, 前掲書, p. 78.
21. Sachs, C, 前掲書, p. 266.
22. 藤原義章, 前掲書, p. 133.
23. 柴田南雄, *音楽の理解*, 音楽之友社, 1987, pp. 168-169.
24. 藤原義章, 前掲書, p. 44.
25. 佐々木実他, 「リズム並びにテンポのゆらぎの数量化に関する研究」, *日本音響学会誌*, 1984, 第4号.
26. 藤原義章, 前掲書, pp. 61-62.
27. 藤原義章, 前掲書, p. 98.
28. 藤原義章, 前掲書, pp. 105-108.
29. Sachs, C, 前掲書, p. 270.
30. Sachs, C, 前掲書, p. 270.
31. 藤原義章, 前掲書, p. 55.
32. 藤原義章, 前掲書, pp. 108-112.
33. 藤原義章, 前掲書, pp. 112-113.

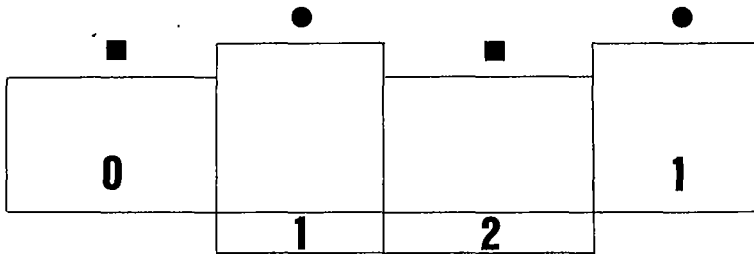
34. 藤原義章, 前掲書, pp. 113-114.
35. このように人間がある音に関して主観的にリズムを感じることを「主観的リズム」という。心理学的リズムは主観的リズムとして存在している。
36. Sachs. C, 前掲書, pp. 268-270.
37. Sachs. C, 前掲書, p. 267.
38. Sachs. C, 前掲書, p. 267.
39. Sachs. C, 前掲書, p. 266.
40. Franz. Wüllner, Chortübungen (信時潔訳), 大阪開成館発行, 1976, p. 49の脚注.

参考資料

藤原義章氏の時間配分による拍子概念

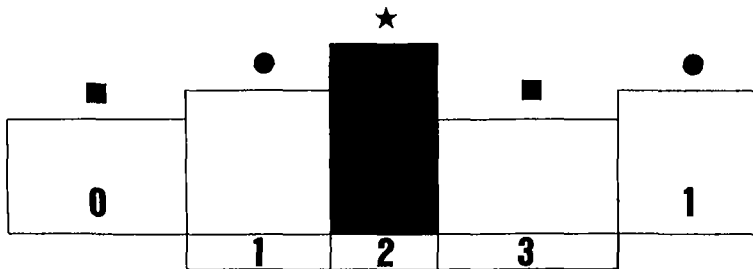
① 2拍子——クライマックスがない不安定な拍子

基本2拍子は、第1拍の解放拍(●)と第2拍のアウフタクト(■)でできています。



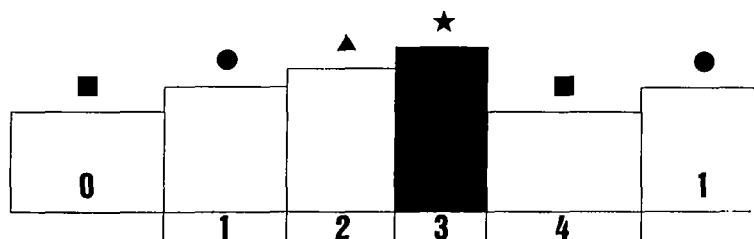
2拍子のリズム構造。縦軸の高さが高揚度をあらわします。横軸は右に向かって時間(時計時間)の経過をあらわします。一定の意識(面積)のなかで高揚度が大きくなると(1拍目)、拍の時間が短くなって(時間感は長くなって)一定の面積になることをあらわしています。

② 3拍子——安定する最小の基本拍子



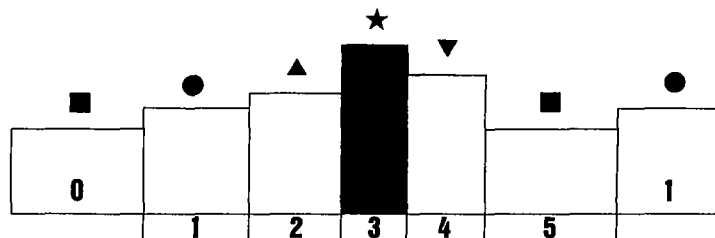
③ 4拍子——最安定拍子

▲上昇拍

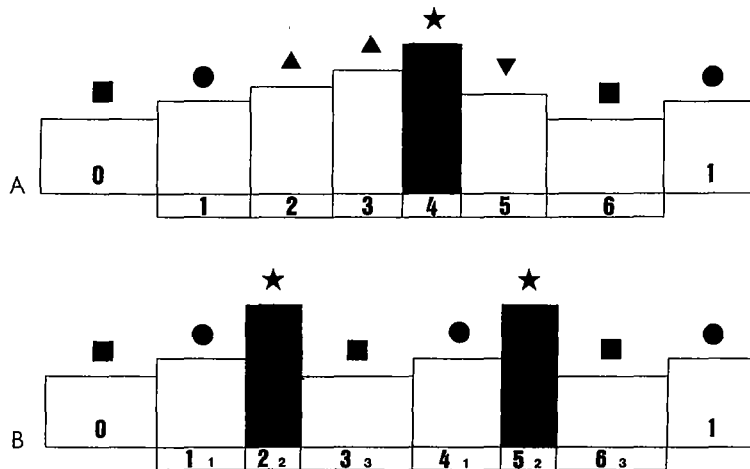


④ 5拍子——5拍子も基本拍子

▼下降拍



⑤ 6拍子——基本6拍子(A)と複合6拍子(B)



藤原氏はショパン作曲の前奏曲を例にとり自分のリズム論を展開している。

[小節内とフレーズにおける時間配分]

Andantino
p dolce

(平成3年11月15日受理)