

音楽における拍子概念と表現に関する一考察（Ⅲ）

— アクセントを形成する種々の要因に関して —

井戸和秀

Ⅰ. はじめに

西洋音楽において、拍子はリズムとの対立概念として認識されている。それらは規則的な周期性とそれに拮抗する、ある秩序だった運動として説明されている¹⁾。そして、音楽学習は普通このことを全面的に肯定した上で行われている。つまり、拍子は音楽学習を開始するための前提条件となっているのである²⁾。ところが、拍子の音楽学習における役割はなぜか明確ではない。それは依然として漠然とした概念規定となっている。例えば、拍子は規則的な周期性つまり規則的な強弱や強弱弱の交替と規定されているが、それはなぜそうなのか、今から学習しようとする楽曲とどのように関連しているのかなどについてはっきりと学習する者に説明することは容易ではないのである³⁾。たとえ楽譜上の拍子を詳細に説明したとしても、それが楽曲と基本的にどのような関係にあるのか、またその拍子の存在⁴⁾自体の意味を説明することは難しいこととなっている。

このように拍子に関しては、改めてその本質を問われてみるとなかなか説明しにくい内容をもっているのであるが、前述したように一般的には拍子の存在を大前提として音楽の分析や表現はなされているため、拍子存在そのものに疑義を挟むことは考えられないこととなっている。しかし、拍子に関するある作曲家⁵⁾の考えや楽曲の考察⁶⁾、更に認知の観点から⁷⁾、その概念は考察される必要があると考えられるし、また、考えられなければならない。そこで、拍子概念に関する問題を考察するために、ヴァンサン・ダンディの緒論をとり挙げ論考とした⁸⁾⁹⁾。その理由は従来の拍子概念とは基本的に相違する視点をそれは持っていたからである。

拍子概念に関し、論考（Ⅰ）においては、ヴァンサン・ダンディが主張する主アクセント（男性的リズムと女性的リズムにおけるアクセント）による方法が従来の拍子概念つまり規則的な強弱の交替によるものとは相違することを述べた。その結果、規則的な強弱の交替が前提として存在するのではなく、リズムのあり方によってアクセントが生じるとの知見を得た。そしてそれは従来の拍子概念とは対峙するものであった。

論考（Ⅱ）では、表情アクセントをとり挙げることによって、音楽表現には表情アクセントが重要であり、従来の拍子概念における規則的な交替より優位に立つことを述べた。その結果として、規則的な強弱の交替を越えてリズムのグルーピングが生じることに言及した。これら（Ⅰ、Ⅱ）の知見から考えられることは、従来の拍子概念つまり規則的な強弱の交替が前提として存在するのではなく、リズムのグルーピングによって結果的にその拍子が形成されるということである¹⁰⁾。

拍子は楽譜上の視覚的な問題であって強弱の交替を意味するものではないことも指摘されている¹¹⁾。この指摘の意味は野球のスコアにおける3回戦ごとの縦線に相似しているといえるかもしれない。そこでは、縦線はスコアを見やすくする以外の意味しか存在していな

い。このようなことは楽譜における小節線も同様なことがいえるのではないだろうか。

西洋音楽の歴史において、拍子というものが確かに重要な位置を占めたのは事実であろう。しかし、そのことは理論上の必要性からであったと考えられる。音楽を記譜する上で、小節線は視覚的に重要であり、理論的な説明にとっても有効な手段である。しかし、そのことが音楽の本質的な意味までも規定するとは、考えにくいのではないだろうか。確かに、連続する拍に心理的なグルーピングが行われる「主観的リズム」の存在は認められる¹²⁾。このことから拍子概念の存在を説明することもあるが、そのような連続する拍は音楽上、具体的には表象されない。19世紀の名ピアニストのフランツ・リストは、拍子を前面に出した演奏は、音楽の自然な流れに反することになると指摘している¹³⁾。

音楽を指導する際に拍子は何のために指導される必要があるのか。また拍子を学ばなければ、音楽というものは学習できないのか。更に、表現というものは、必然的に拍子に依存しなければ達成できないのか。

以上の観点から、ヴァンサン・ダンディの緒論の補足として、本稿では、アクセントを形成する種々の要因に言及することによって、拍子概念と表現について考察する。

II. アクセントを形成する主要な要素

1. ことばと拍子との関連

音楽的感性に最も基本的に関連している要素はなんといっても、「ことば」である。ことばはそれを話す民族のリズム感の源泉となっているといっても過言ではない。そのことばの有するリズム性は知らず知らずのうちに、ことばを伴わない音楽にも適用される。「わらべうた」や「民謡」はその典型である。高低アクセントを有することばの音楽は、メリスマ的性格を持ち¹⁴⁾、一方、強弱アクセントを有することばの音楽は、リズム的な性格を持つのである。そこでまず最初にことばと音楽の関連について言及する。

ことばと拍子の最も自然な関連を考察するためには、高低アクセントを有する日本語と強弱アクセントを有する独語における音楽を比較した方がよいだろう。そうすることによって、ことばが本質的に持っている規則性を知ることができ、その結果として、ことばもその規則にしたがって音進行がなされると考えられるからである。このことに関し、作曲家の長谷川良夫は次のように述べている。

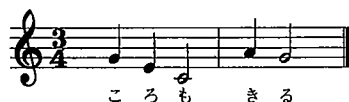
「高低アクセントを有する言語はその高低が重要な意味を持つため、自由なメロディーの作出を制約する。一方、強弱アクセントを有する言語はその強弱のためにリズム的なメロディーと自由な音高を保証する。特に独語はことばとして聞けばゴツゴツした感じを受けるが、作曲上は、そのことが却って線のはっきりした美しいメロディーを作出するのに大いに役立っているのである。我が国の学校唱歌に取り入れられた外国曲のうちにも、ドイツ、イギリス、アメリカの曲が多いのは偶然のことではない。更にフランス語の歌曲が、唱歌風のものよりも、いずれかといえば独唱曲に偏っているのは、独語や英語よりは強弱の要素が後退して高低の要素が幾分多く加わり、ことばそれ自体が流麗でメロディックなことにもその理由の一つがある¹⁵⁾。」(要約)

このように、ことばのアクセントが持つ本質的な特徴は作曲上重要な視点を与えてくれる。それでは、ことばのアクセントによる相違は拍子とどのように関連しているのだろうか。次に譜例で比較してみよう¹⁶⁾。

〔譜例 1-1〕

Am Brunnen vor dem Tore da steht ein Lindenbaum

〔譜例 1-2〕



〔譜例 1-3〕



〔譜例 1-4〕



譜例 1-1 の Der Lindenbaum (菩提樹) はウィルヘルム・ミューラーの詩にフランツ・シューベルトが作曲したものとして有名であるが、この詩とメロディーの関連をみると、従来の拍子概念に沿っているのが分かる。一方、譜例 1-2 は「衣着る」(コは低く、ロモは高い、キは低く、ルは高い) が「頃も切る」となり、全くのナンセンスとなる。また、譜例 1-3 のようにすれば、「衣切る」になる。したがって、譜例 1-4 の a や b のように、ことばの高低関係を尊重して作曲するか、c のように「キル」の箇所を平板にする方がよい。

以上のように、高低アクセントの日本語の歌は、強弱アクセントを有することばのように小節線の第 1 拍と必然的な結合はないと考えてよさそうである。日本語は特別な場合でない限り小節の第 1 拍目を強くしないとみるべきであろう。このように考えたとき、強弱アクセントのことばと高低アクセントのことばにおける歌は具体的なリズムのグルーピングに関連していると考えられる。また、独語のように強弱アクセントを有することばは前置詞や冠詞のためアウフタクト(上拍)の存在がある。つまり、予備があって第 1 拍が開始されるのに対し、日本語のような高低アクセントを有することばには、第 1 拍を聞いてから出発感¹⁷⁾が達成されるという相違もある。この相違は西洋音楽における拍子概念を日本語の歌に適用される際、見逃されてはならないことである。

そこで重要なことは、従来の拍子概念に沿った指導をするべきか、それともことばのアクセントに沿った指導をするべきかという問題である。当然のことながら、その際はことばの方が優先されるべきであると考えられるが、それが意外にも、楽譜上の拍子が優先されることが多いのである¹⁸⁾。

日本語が高低アクセントであるということは、強弱アクセントとは相違することばのままとまり方をする。そのことを知るために、日本語と自然な形で結合している「わらべうた」を例にとり言及する。次にその例を示す。

〔譜例 2〕

わらべうた



この曲を強弱アクセントを付けて歌ってみると、如何に無意味なことか理解できるだろう。わらべうたの特徴は、強弱アクセントのことばのように小節の第 1 拍目にことばのアクセントがくる方法とは相違するのである。それは日本語の「等拍性」に基づく前拍と後

拍によるリズムの形成といわれている¹⁹⁾。それは一音に一語のいわば「ポツ、ポツ」した印象をもち、いくつかの語を聴くまでことばの内容がわからないということも意味する。ここに日本語の持つ音楽的感性が存在している。

ところで、ことばにおけるアクセントを尊重することと、楽譜上の拍子を考慮することは本質的に相違するため、同様に論じることができないという考え方があるが、それらのことが異質のことであって、同じ次元では処理できないということを証明するためには、その楽曲の拍子を指導しなければ表現できないという証明が必要である。しかし、前述した「わらべうた」は拍子とは関係なく、ことばのまとまりによって表現されているのである。このことは一般的な楽譜上の拍子概念とは異質なことはもちろんであるが、それ以上に音楽の形成が西洋音楽の拍子概念とは相違する方法でなされることを意味していると考えることができる。

ことばにおけるアクセントの相違は音楽の形成において、基本的な問題を提起できると考える。いずれにせよ、日本語の歌は断続的な流れの連続ではなく、1本の糸が風にたなびくような線的な流れをもつものと解釈できるだろう²⁰⁾。このような日本語の特徴は、強弱アクセントのことばによる音楽作品を日本語に訳し演奏する際に厄介な問題を提示する。つまり、西洋音楽の音進行の原理を重要視すれば日本語の感性を無視することになるし、一方、日本語の感性を重要視すれば西洋音楽の音進行の原理が生かされないというジレンマに陥るのである。

以上から、それぞれのことばの性質から生じるリズムの概念は同一の観点によって論じることができないし、やはり拍子概念も同様に論じることができないと考えても決して不自然ではない。しかし、この二者の基本的な相違は前述したように無視されやすいといわなければならない。つまり、強弱アクセントにおけるリズムの概念によって高低アクセントのリズムの概念が判断されているということである。音楽作品の解釈と演奏は概ね、強弱アクセントのリズムの概念によってなされていることはよく知られている。従来、リズムの指導と称して拍子の指導が専ら行われてきたが、まさにこの相違に関する視点が抜けていたとみるべきであろう。音楽の指導の基礎的な部分が拍子の強弱の指導として位置づけられたことが、日本語による音楽作品の解釈や演奏に計り知れない誤解を招いたとみることができる。

わらべうたには、この他、プロミネンス²¹⁾やイントネーションなどの要素もあるが、本稿では日本語とリズムの形成に関して基本的性格を明らかにすることが目的であるので、それらに関しては今回は省略する。

2. スラーによるアクセント²²⁾

アクセントの位置はスラーの付け方によって、変化する。スラーの最初の音は明瞭さを出すために、原則的に強勢的アクセントが付けられる。スラーはレガートやフレーズなどにも付けられることがあるが、ここではアーティキュレーション〔切音法〕について言及する。というのは、アクセントの移動に関係があるのは、特にアーティキュレーションにおいて顕著だからである。次はスラーの付け方によって、強勢的にアクセントの位置が移動した例である。

〔譜例 3〕

Figure 3 shows eight variations (a-h) of a melodic line in treble clef, 4/4 time. Each variation features a sequence of eighth notes with slurs and accents. The variations illustrate how the placement of slurs and accents affects the perceived rhythmic structure and emphasis.

このようにスラーの付け方によって強勢的アクセントの位置は移動し、従来の拍子概念による強弱の交替は達成できないことも生じる。しかし、譜例 3 にあるスタッカートがメロディーの線として作曲された場合には、スラーの冒頭は却って少し弱くなる。そのスタッカートがメロディーの線かそうでないかの判断は単純にはできないが、その楽曲の全体の構造と表現しようとする本人の考えに依存することが多いようである。

〔譜例 4〕

Figure 4 is a musical score for '35の練習曲 — No. 5' by Kauer Op. 33. It is marked 'Allegretto' and is in 4/4 time. The score shows a melodic line with slurs and accents, illustrating the concept of staccato placement relative to the beat.

このようなスタッカートは大体においてメロディーの線として把握され、その音は強勢的アクセントによって強調される。このスタッカートが小節の第 1 拍にくる場合は一定の周期性を、楽譜の拍子のように存在させることができるが、もし、別の拍にスタッカートがメロディーの線として把握される場合には、楽譜上の拍子感は薄れることになる。

3. 音型によるアクセント²³⁾

音型には反復進行があって、同じリズムパターンを繰り返す場合がよく見受けられる。譜例 5 のヨハン・シュトラウス作曲「春の声」の冒頭から 4 小節はスラーの問題というより音型によるアクセントの例である。

〔譜例 5〕

Figure 5 is a musical score for '春の声' (Spring's Voice) by Johann Strauss Op. 410. It is marked 'Valse' and is in 3/4 time. The score shows a melodic line with slurs and accents, illustrating the concept of rhythmic patterns and accents.

この例は従来の拍子概念によれば、3拍子の中に2拍子が混在したポリリズム（複合リズム）と呼ばれるものである。このような例がもっと極端な形になると譜例6-1のベートーヴェン作曲「レオノーレ序曲3番」に見られるような指揮者泣かせの音型となる。この音型によるメロディーの線は譜例6-2のようになっており、音型によるアクセントの移動というより、楽譜上の拍子を全く無視した形となっているといってもよい。

〔譜例6-1〕

〈レオノーレ〉序曲 第3番

ベートーヴェン Op. 72

譜例6-1は、ベートーヴェンの「レオノーレ」序曲第3番の楽譜の断片を示している。楽譜は二つの五線譜で構成されており、テンポは「Presto」、強弱は「cresc. poco a poco」とある。メロディーは複雑なリズムで、6と7の指法が頻りに記されている。これは、従来の拍子概念とは異なるポリリズムの一例として示されている。

〔譜例6-2〕

譜例6-2は、譜例6-1のメロディーの線を示している。これは、音型によるアクセントの移動を視覚的に表現している。楽譜は二つの五線譜で構成されており、6と7の指法が頻りに記されている。これは、従来の拍子概念とは異なるポリリズムの一例として示されている。

このように音型によって、楽譜上の拍子とは相違する別の周期性が存在する。それは前提としての従来の拍子概念ではなく、この曲特有の周期性による拍子とでもいえる。

4. 装飾的音符によるアクセント²⁴⁾

装飾には旋律的装飾と単音の装飾の二種類があるが、ここでは単音の装飾について言及する。単音の装飾は強勢的アクセントとして感じられる音と終止的性格をもった要解決音が装飾される場合が非常に多い。次にテレマンのメヌエットを示す。

〔譜例7〕

メヌエット

テレマン

譜例7は、テレマンのメヌエットの楽譜の断片を示している。楽譜は二つの五線譜で構成されており、テンポは「Allegretto」、強弱は「mf」とある。メロディーには装飾的音符が用いられており、和音記号としてV、VI、V、Iが示されている。これは、単音の装飾によるアクセントの移動を示している。

このように単音における装飾は従来の拍子概念におけるアクセントの位置を移動せしめる。また、次のモーツァルト作曲「魔笛」は見事に弱拍に強勢的アクセントが付けられた例である。

〔譜例 8〕

〈魔笛〉序曲

モーツァルト K. V. 620

このように単音におけるアクセントは、楽譜上の拍子概念とはまた別の周期性を形成する。その結果、この楽曲はこの部分では3拍、2拍、2拍、2拍のまとまりとして認知される。

5. 作為的アクセント²⁵⁾

このアクセントは作曲者が好みに応じて付けたものであり、従来の拍子概念からすれば弱拍に付けられる。次にベートーヴェン作曲「交響曲第3番」のアダージョを示す。

〔譜例 9〕

交響曲 第3番 第2楽章

ベートーヴェン Op. 55

この例はリズムの形からアクセントをこの位置に付けなければならない必然性は存在しない。しかし、ベートーヴェンは多分緊張感を盛り上げるために作為的にアクセントを付けたものと考えられる。このようなアクセントも楽譜上の拍子概念とは相違する周期性を形成することとなる。

6. メロディーの最高音、最低音におけるアクセント²⁶⁾

一般的にメロディーの中の最高音や最低音はメロディーの形成上、非常に重要な意味を持っている。それは強勢的なアクセントや表情的なアクセントで強調される。それらは、拍子とは別のアクセントによって強調されるため、従来の拍子概念に反することとなる。次にその例としてメンデルスゾーン作曲「ヴァイオリン協奏曲」を示す。

〔譜例10〕

ヴァイオリン協奏曲第1楽章

メンデルスゾーン Op. 64

Violin Solo

f *fp* *sf* *fp* *sf* *dim.*

(a) (b) (c) (d) (e) (f) (g) (h)

このように曲中の最高音 (a, b, c, d) と最低音 (e, f, g, h) は精神的な緊張感を伴うために、アクセントを感じてしまうのである。その結果、小節の第4拍目の裏が強調されることになる。

7. 和声リズムによるアクセント

楽曲の和声進行はメロディーや伴奏と複雑に絡み合いながら、アクセントの対象となりえるものである。周知のように和声進行は基本的に緊張と弛緩の機能を前提として存在する。つまり、和音と和音の連結の中に、緊張と弛緩の概念が組み込まれており、その連続性の中に音楽が展開されるようになっている。そのため、和声進行に関しては、精神的なアクセントだけではなく、強勢的アクセントの対象として考えられる²⁷⁾。例えば、特定の和声型が同一方向に何回か重複される反復進行において、小節の第1拍目を支点として反復される場合には、楽譜上の拍子と同調するが、次の譜例11のような場合には小節線を越えて反復が形成されることとなる。その結果、小節の第1拍は楽譜上の拍子概念とは逆に却って弱められるのである。

〔譜例11〕

C : I I' IV II' V III' VI IV' VII V' I IV' II' V, I

このように和声進行においては楽譜上の拍子概念とは別に、というより和音独自の機能性から強勢的アクセントが付けられるのである。その結果、その楽曲の拍子とは別に独自

の周期性が形成されることになる。

8. フレーズにおけるアクセント

従来の拍子概念はフレーズと非常に密接な関係にある。というのは、フレーズが拍節に沿って厳格に守られた場合には、詩の意味が全く分からなくなってしまう場合もあるからである。次にその例を示す。

〔譜例12〕

Jesu, meine Freude (イエス、わが喜び)

バッハ

Trotz, Trotz dem al - ten Dra - chen, Trotz dem alten Drachen, Trotz, Trotz des To - des Ra -
 chen, Trotz des Todes Rachen, Trotz der Furcht da - zu! To-be Welt und springe, ich steh hier etc.

この楽曲が厳格にメトロノーム的に演奏されれば、譜例12の3つの矢印の左側のことば (Drachen, Rachen, Springe) と右側のことば (Trotz, Trotz, ich) が連続してしまい、次の(1)のような詩になるのである。しかし、(2)の方が本来の詩である。

- | | | |
|-----|--------------------------------|-------------------------------|
| | Trotz dem alten Drachen Trotz! | Trotz dem alten Drachen, |
| | Trotz des Todes Rachen Trotz! | Trotz des Todes Rachen, |
| (1) | Trotz der Furcht dazu Tobe! | Trotz der Furcht dazu : |
| | Tobe Welt und springe ich, | (2) Tobe, Welt, und springe ; |
| | steh hier und singe in | ich steh' hier und singe |
| | gar sichrer Ruh | in gar sich'rer Ruh. |

ヘルマン・ケラーは、譜例12に記した矢印の箇所において「ここでは少なくとも8分音符の長さの息継ぎを持たば、本来の(2)の詩の形は保てる²⁸⁾」と述べている。

このようにフレーズの問題は楽譜上の拍子概念の範疇から逸脱する内容を持っているのである。フレーズに関しては少なくとも譜例12のように小節の途中において、息継ぎのための休止を必要としなければならず、それは拍子の規則性とは異質の原理を持つものと考えられる。その結果、フレーズの表現は楽譜上の拍子概念を越えて存在するのである。

III. 結 語

西洋音楽における拍子概念は具現化される対象ではなく、内的な精神作用であると考えられることもできる。つまり、実際のアクセントは諸要因によって決定され、楽譜上の拍子概念は現実には存在しないと考えるのである。楽譜上の拍子概念はあくまで、視覚と理論上の説明であると解釈するのである。したがって、楽譜は実際の音楽ではなく、その記号の裏に隠された内容を音で表現していくことが音楽の實在と考えるのである。このことは確かに当然のこととして議論する必要はないように考えられるが、それではほとんどの楽曲分析や音楽学習の初歩において、小節の第1拍を強拍として位置づけることの意味は一体何であろうか。つまり、拍子概念の果たす役割は何であろうか。拍子概念を前提とした指導の弊外はいろいろな問題を引き起こしている。例えば、アクセントの認知と楽譜上の拍子との差や、表現が楽譜上の拍子に固執され、自然なものとなりにくいこと²⁹⁾、更に音楽が拍子概念を設定をした上でなければ存在しないと認識が学習者に固定化することなどである。その結果として問題となることは、表現が学習者の認知から出発するのではなく、常に教師から押しつけられる他律的な表現に終始してしまうことである。

拍子概念については、この他に日本人が伝統的に有している拍子感と関連を考慮におかなければならない。つまり、西洋音楽における拍子概念が日本人のリズム感の内的な問題として処理されず楽譜上の知識の上での問題として処理されているのである。そしてこのことが実際の音楽指導で問題視されなくて、西洋音楽の手法でもって、音楽の指導が実施されるところに基本的な問題が存在している。

ところで、音楽教育で拍子は強拍と弱拍の組合せで指導されている。例えば2拍子は強弱、3拍子は強弱弱のようにである。しかし、高低アクセントの言語を話す日本人にとっては意識の中で強弱の要素は基本的なものとはなっていない。周知のように、日本語は高低によって意味概念が設定されている。もし、ある語に強弱を付けて発音すれば、その語は特別の意味が付加されることとなる。換言すれば、強弱の要素は、拍の連続性の中で特定の意味や強調を表現するためには利用されるが、それは音楽表現の基本的な要素となっていないということである。日本人の拍に関する意識の中に西洋音楽の基本的な単位とされる強弱の要素が希薄であるとすれば、それでは一体どのような方法によって日本人の拍のグルーピングは行われるのであろうか。小泉文夫によれば、それは結論的には各拍の性格からくる音価と、時間的变化における位置、すなわち前とか後ろという前後の連続した相対関係からくるのである³⁰。そしてそれらは組み合わせられて前小節や後小節、前動機や後動機、前楽節というように拡大される。

このような日本人の拍に関する意識は1拍の時間単位の柔軟さにその特徴をみることができる³¹。実はこの柔軟さは拍に関することだけではなく、西洋音楽に見ることができる7音階構造とは相違する音階構造（5音階）を生み出す結果にもなっているのではないかと考えられる。西洋音楽はグレゴリオ聖歌に見られるメリスマ的技法を切捨て段階的な音進行をする音階構造を手に入れることによって、理論的に処理しやすい合理化の道を選んだ。そのことは西洋音楽の発展を招来したかに見えたが、結果的には微妙な心の綾をなす音の動きを捨て去ることになったとも考えられる。ところが高低アクセントを有する日本語にはこのメリスマ的技法が連綿と受け継がれているのである。日本の音階構造に関しては、マックス・ウエーバーは発展段階の途中³²であると述べているが、このことは西洋音楽の7音階が発展の最終的なものであるかのような誤解を招くものであるといえよう。この音階構造に関しては詳しく稿を改めて述べたいと思うが、このような音階構造の相違が拍という構造にも影響を与え、かつ拍そのものの本質的な内容を規定しているのではないかと考えられる。なぜならば、日本語のメロディーにおける拍が、強弱によって日本語のずり上がっていく音進行を保証している高低と矛盾するように考えられるからである。つまり、高低アクセントは必然的に音階構造をも規定しているのではないかということである。その点、強弱アクセントを有する言語は音階構造の合理化を行うことによって音進行の自由さを手に入れたと解釈すべきであろう。以上の観点から、従来の拍子概念に疑義を挟むことはリズムの問題やその取扱いのことだけでなく、音階の本質的な問題に触れることでもある。それはことばと音楽の生成過程の問題と密接に関わり合っている。

このように考えると従来の拍子概念が音楽表現に果たす役割は、少なくとも疑問視されなければならないということが理解できるだろう。そしてこのことは音楽というものが教師から常に指導される対象として把握される立場から、音楽自体が学習者によって主体的に認知されていくという立場への移行が必要となるのではあるまいか。音楽の表現が「指導されなければならないものから学習者自身で分かるもの」へと転換されれば、音楽教育の指導原理は自然に変容せざるをえないだろう。

拍子概念の一面的な把握の仕方つまり強弱を前提とした機械的な分析や指導が、学習者の表現自体を曲解してしまうことは明らかである。表現が我々の中に自然な状態で存在す

るためには、表現しなければならない枠組みが学習者の中に存在しなければならない。そうしなければ表現が技術レベルのみで判断され、表現しようとする本質が捨て去られることになるからである。表現とは楽譜上の小節線によって規定されるような単純なものではないのである。

謝 辞

研究をすすめるにあたり、三好恆明教授に多くの御示唆と御教示をいただき心から感謝申し上げます。

註

- (1) 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とする。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といように考えられている。Ludwig Klages, Vom Wesen des Rhythmus (杉浦実訳) リズムの本質, みすず書房, 1971 参照。
- (2) いわゆる拍子感の育成が音楽指導の最初の段階となっていることは周知の事実である。しかし、その拍子感の育成が音楽教育の中でどのような位置にあるのかは明確になっていない。ただはっきりしていることは、拍子が指導されなければならないという前提が存在しているだけである。
- (3) 確かに、ある楽曲に関しては拍子感が感じられることがあるが、それは基本的に身体的な動きを伴うマーチやダンスのような性格の楽曲に対してである。しかし、メロディーが常にその拍子の特徴を具現化しているわけではなく、その特徴は伴奏に見られることが多い。
- (4) 拍子概念の由来は古代ギリシャに始まる。古代ギリシャでは詩とメロディーとダンスとを音楽という一つの枠組みでとらえていた。自分の身体やその動きが音進行や韻律に影響したのである。Curt Sachs, The Rise of Music in the Ancient World, East and West (皆川達夫/柿木吾郎共訳) 音楽の起源, 音楽之友社, 1969, pp. 329-330.
- (5) Vincent D'indy, Cours de Composition Musicale 1 (池内友次郎訳) 作曲法講義 I, 教育出版株式会社, 1963.
- (6) Vincent D'indy, 前掲書, 1963.
- (7) 繁下和雄は音楽教育研究 (1973, no-87) の中で、楽譜上の拍子と子ども達の認知が必ずしも一致しないことを述べている。
- (8) 井戸和秀: 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・グンディの緒論を中心として— 岡山大学教育学部研究集録, 第84号 a, 1990.
- (9) 井戸和秀: 前掲書 a, 1990.
- (10) 井戸和秀: 音楽における拍子概念と表現に関する一考察 (II) —ヴァンサン・グンディの緒論を中心として— 岡山大学教育学部研究集録, 第85号 b, 1990.
- (11) ヤン・ラルー/大宮真琴: 音楽之友社, 1988, p. 208.
- (12) 等拍の連続に対し、人間は適当なグルーピングを行うことは実験によって証明されている。
- (13) 19世紀の屈指の作曲家兼ピアニストのリストは、拍子の規則的な強弱の交替によって寸断されたような演奏を批判している。Eva und Poul 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.
- (14) メリスマとは、もともとグレゴリオ聖歌に用いられた作曲技法で、1 音節に対し、多数の音符があてはめられる装飾的声楽様式を指す。日本の民謡や演歌の「こぶし」などもメリスマの範疇に入る。音楽之友社編「標準音楽辞典」 p. 1253, p. 390 参照。
- (15) 英語や独語は強弱アクセントであるため、メロディーの作出上一種のリズム的周期性を作る。長谷川良夫: 作曲法教程, 上巻, 1949, p. 75 参照。
- (16) 長谷川良夫: 前掲書, pp. 71-73.

- (17) 「ヨーロッパやインド音楽の出発感では第1拍の前に準備があつてから第1拍が出るのだが、日本の場合には、出発感というもの第1拍をきいてからようやくはじまるのである。こうした出発感、日本の場合、わらべうたにその特徴が現れているが、民謡や芸術音楽では、さらに顕著に現れることが多い。」小泉文夫編「わらべうたの研究」 わらべうたの研究刊行会、1969, p. 405.
- (18) 例えば、ウミ(林 柳波/詩, 井上武士/曲)に関して、指導者は3拍子であることを強調するが、子ども達は決してそのように歌わないのである。つまり、次の譜例のように歌うのである。繁下和雄：音楽教育研究, 1973, no. 87 参照。



- (19) 等拍性とは、ことばの1拍1拍を等しい音の長さで発音することを指す。このような傾向はヨーロッパの特にゲルマン系の言語にはあまりない特徴であるらしい。そして、この等拍性はまとまりとしてのリズムを持つ。それが小泉文夫が命名したところの前拍と後拍である。小泉文夫編「わらべうたの研究」前掲書, p. 390, p. 392 参照。
- (20) 兼常清佐：日本の言葉とその唄の構造, 岩波書店, 1924 参照。
- (21) プロミネンスとは、話し手が強調したいと思う部分を特にはっきりと印象に残るように発音すること。小泉文夫編「わらべうたの研究」前掲書, p. 417 参照。
- (22) 熊田為宏：演奏のための楽曲分析法, 音楽之友社, 1974, pp. 43-45 参照。
- (23) 熊田為宏：前掲書 pp. 50-51 参照。
- (24) 熊田為宏：前掲書 pp. 52-53 参照。
- (25) 熊田為宏：前掲書 pp. 53-54 参照。
- (26) 熊田為宏：前掲書 pp. 55-56 参照。
- (27) 島岡 譲：和声—理論と実習III, 音楽之友社, 1966, 第7章の「反復進行」参照。
- (28) Hermann Keller, Phrasierung und Artikulation (植村耕三/福田達夫共訳) フレージングとアーティキュレーション, 音楽之友社, 1969, p. 35 参照。
- (29) コールユーブンゲンの著者フランツ・ヴェルナーは、楽譜上の拍子とメロディー上のアクセントの決定に関して、「この問題を正しく解くのが芸術家である」と述べており、アクセントの位置設定がいかに困難であるかを示している。Franz Wüllner, Chortübungen (信時 潔訳) 大阪開成館発行, 1976, p. 49 の脚注参照。
- (30) 小泉文夫：日本のリズム, 監修/藤井知昭, 民族音楽叢書8「民族とリズム」より, 東京書籍, 1990, p. 36.
- (31) 小泉文夫：前掲書, p. 37.
- (32) Max Weber, Wirtschaft und Gesellschaft, Grundriss der verstehenden Soziologie, vierte, neu heraus-gegebene Auflage, besorgt von Johannes Winckelmann, 1956, Anhang. Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik (安藤英治・池宮英才・角倉一郎訳解) 音楽社会学, 創文社, 1967 参照。

(平成2年11月15日受理)