

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・ダンディの緒論を中心として—

井戸和秀

はじめに

われわれが用いる楽譜は近代ヨーロッパの音楽芸術の所産である五線譜によっている。その表示能力は極めて優れたものであり、国際的に用いられているが、音楽を正確に記し、表すことができるわけではない。楽譜は音楽そのものではないのである。したがって、楽譜から如何に音楽を引き出すかは、現代では基本的な技能の一つであると考えられている。拍子概念はその代表的なものである。

辻井英世によれば、小節線による拍子概念について、「音楽的時間を構成する基本的な単位をいう。一定数の拍をその内容とし、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、この拍子を意識し得る。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⁽¹⁾」とある。そしてまた、「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⁾」とも述べられている。

これらの拍子概念に関する内容から分かるように、楽譜に示された拍子概念と実際に演奏された音楽から受ける聴覚上のそれとは相違するということが浮かびあがってくる。つまり、楽譜上の拍子は實際上違ったかたちで聞こえてくる場合があるということである。たとえば、楽譜上は4分の3拍子であっても、音符の長さや高低、作画的なアクセントなどによって、実際は4分の3拍子ではない、いろいろなまとまりとして聞こえてくることもあるということである。このことに関して、村尾忠廣は小節線を越えた高次のレベルでは拍節アクセントは影響力を失ってしまうと述べている⁽³⁾。それにもかかわらず、心理学的な研究は、楽譜上の拍子概念の存在を前提として実施されているし⁽⁴⁾、音楽史上においても⁽⁵⁾、音楽分析においても⁽⁶⁾、心理学と同様に楽譜上の拍子概念の存在が前提となった考察が行われているのである。

このように拍子概念に関しては、基本的な問題と残したまま研究が行われているのである。それでは、この拍子概念に関する問題を検討する研究は存在するのだろうか。確かに、従来の拍子概念が視覚的な意味しかないということを述べた著書はいろいろ存在する⁽⁷⁾。しかし、この問題に論理的な根拠を提供してくれるのは、今のところ、作曲家ヴァンサン・ダンディの「作曲法講義 I」（池内友次郎訳、教育出版社、1953）であろうと考えられる。この中で、拍子概念について述べているページ数は僅か20ページしかないが、非常に重要な示唆が得られると考えられるので、敢えて引用することとした。

そこで、拙論(I)では拍子概念に関与するひとつの要素である主アクセント (Accent Tonique) について言及した⁽⁸⁾。その結果、拍子は実際の音楽に対しては単なる視覚上の枠組みの役割を果たすものであり、実際は存在しないものであるという結論に達した。本論では、更に、楽譜上の拍子概念の存在に疑問を提起する要因として、表情アクセント (Accent Expressif) について言及する。そうすることによって、実際上の生かし得る音楽

の捉え方が導き出され、音楽の学習や指導のための指針が得られると考えられる。

1. 表情アクセントの意味

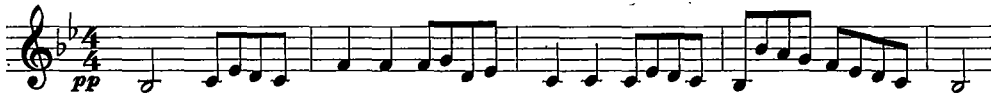
表情とは、「心の中の感情・情緒を、外貌や身振りに出しあらわすこと。また、そのあらわれたもの⁽⁹⁾」とあり、音楽においては、音によって表現される。そして、表情の表現方法としては、音の繋がりの中で、強調される音とそうでない音によって達成される。

ダンディは音楽の表情に関して、「アクセントは旋律の出発点である⁽¹⁰⁾」と述べており、表情の表現方法として、アクセントの存在を前提としている。そして、そのアクセントには主アクセントと表情アクセントがあるとしている。しかし、この二つのアクセントは従来の小節線によるアクセントの存在とは基本的に異なっている。すなわち、従来のアクセントの存在は小節の第一拍や第三拍が強拍や半強拍ということが前提となっているのに対し、ダンディの論では、男性的リズム (Rythme masculin) と女性的リズム (Rythme féminin) によって主アクセントが決定され⁽¹¹⁾、一方、表情アクセントははっきり目立たせようとするリズム群に対して、アクセント付けられるとしている。この方法によれば、従来のアクセント付けと比較した場合、量的には随分と少なくなることとなる。なぜならば、男性的リズムや女性的リズムは従来の拍子概念による小節より、もっと音の数量が多いリズムの群化による考え方であるからである。

しかし一方、従来のアクセント付けに依存しない設定の方法は極めて難しい問題といえる。なぜならば、アクセントはリズムの様態によって、その都度決定し直さなければならぬからである。その決定の重要さと困難さに関して、鈴木鎮一は「心して弾けアクセント、心して歌えアクセント⁽¹²⁾」ということを述べている。この例をまつまでもなく、アクセントは音楽表現の最も重要な要素であり、アクセントに関して、無関心な解釈や演奏は、たとえ最後までミスがなくても、音色が綺麗でも、その演奏を聴く人に感銘を与えることはできないといえよう。すなわち、アクセント（主アクセントと表情アクセント）は音符を自然な旋律にするための基本的な要素といえる。

さて、表情アクセントは主アクセントと一致する場合もあるが、一致しない場合も数多くある。そして、ダンディによれば、表情アクセントは主アクセントの上位概念として考えられ⁽¹³⁾、言葉の表現におけると同様に、音楽表現においても、最も重要な要素であると考えられている。「表情アクセントは通常は旋律楽節の全体の速度から生ずる⁽¹⁴⁾」。つまり、その旋律楽節がどのような表情に適しているかは全体の速度によって規定されてくるのである。たとえ同じ旋律楽節であっても早い場合と遅い場合にはその表情アクセントは変化するということである。その具体的な例として、下記に、オフエンバックの「天国と地獄⁽¹⁵⁾」の中の一部の旋律がサンサーンスの「動物の謝肉祭⁽¹⁶⁾」に使用された例を示そう。

〔譜例1〕



「最新名曲解説全集、第5巻、管弦楽曲Ⅱ、音楽之友社、1983、P. 123」より

「天国と地獄」においては、フレンチ・カンカンのギャロップであり、表情アクセントは主アクセントと重なり、明るく軽快な表現となる。一方、「動物と謝肉祭」においては、弦楽器が悠長な亀の歩みを表現するため、表情アクセントは主アクセントより強調されることとなり、2小節と4小節にその力点が置かれることとなる。

このように、表情アクセントは楽節の速度と非常に密接な関係にあるが、単なる一群の音の中でも、表情アクセントがつけられることもある⁽¹⁷⁾。特に同じ音度で二つの音符が反復されると、どちらかが表情アクセントを持つのである。次にその例を示す。

〔譜例2〕

この音群は女性群であるため、4番目のホにアクセントが付けられるように考えられるが、そのようにしたのでは最初の三つの音が弱くなってしまい、このリズムの凝集性が薄くなってしまふ。譜例のように、1番音価の長い2番目の嬰へにアクセントがつけられ、4番目のホが少し弱くなれば、フレーズの群化が強化され、これらの音群は凝集されたものとなる。このように表情アクセントは小節線を越えて、重要な働きをするのである。つまり、「表情アクセントは強弱において常に主アクセントより重要である⁽¹⁸⁾」というように考えられる。一方、この表情アクセントがどのような場合に付けられ、なぜ表情アクセントとして考えられるかということに関しては、「表情アクセントは重要な単語あるいは句節全体の感覚にしたがってその付け方にいろいろ変化がある⁽¹⁹⁾」とダンディは述べており、主アクセントにおけるような明確な根拠に触れていない。つまり、表情アクセントは設定においては、かなり幅のある見解であるといえよう。そこで、彼の表情アクセントに関する考えを知るために、次に具体的な楽節において検討してみたい。

2. 楽節における表情アクセントの位置

短いフレーズの連続による旋律の流れは、あるまとまった楽節を構成することとなる。そして、楽節とそれを構成する各群との関係は、リズム的に非常に密接な関連を有している。したがって、主アクセントや表情アクセントも楽節の中で何回か同様な反復が存在する。そこで、次に四つの異なる楽節を用い、主アクセントも一緒に併記しながら、表情アクセントの位置について、ダンディの考えを述べてみたい。

① 主アクセントと表情アクセントの一致⁽²⁰⁾

〔譜例3〕

この譜例3は、最初の楽節が男性的リズムであるので主アクセントは軽拍の長音にアクセントが置かれる。そして、次の楽節は女性的リズムなので、主アクセントは重拍にアクセントが置かれる。

セントが置かれることとなる。一方、表情アクセントは主アクセントと偶然にも一致している。

それでは、どうして主アクセントと表情アクセントが一致するようにダンディは考えたのだろうか。

主アクセントに関しては、前述したように性による判定の結果であると理解できる。しかし、表情アクセントが1小節の冒頭と2小節の3拍目にきたということは、簡単には理解できない。しかし、よく見ると、1小節の冒頭は長音のため、普通に演奏したのではあまりにも安定してしまい、先へ進行しようとするエネルギーは感じられない。そこで、その長音に表情アクセントを付けることによって、前進するためのエネルギーを得ることを意図したものと考えることができる。そして、2小節目では音の上昇のため無駄な表情をなくし、3拍目の楽節の停止 (Arrêt) を表現するために、そこで表情アクセントを設定したとみることができるだろう。

このように考えると、この譜例3は主アクセントと表情アクセントの相乗作用によって、従来のアクセントを付けたときに比較した場合より、ずっと音楽としての流れが自然であることが分かる。

② 主アクセントを補う表情アクセント⁽²¹⁾

〔譜例4〕

The image shows a musical score for Beethoven's Adagio du VII, quatuor, op. 50. The score is divided into four groups, each labeled '1er groupe (féminin)', '2e groupe (féminin)', '3e groupe (féminin)', and '4e groupe (féminin)'. Above the notes, there are markings for 'Accents toniques' and 'Accents expressifs'. The 3rd group has an 'anacr.' marking. The 4th group has a '(上拍)' marking. The score is in a key with two flats and a 3/4 time signature.

Beethoven (Adagio du VII, quatuor, op. 50)

譜例4の楽節は四つに群化できる女性群からできている。しかし、このような楽節はときとして単調な演奏になりやすいものである。なぜならば、このような楽節はリズムックになりやすいため主アクセントのみになり、パターン化しやすいのである。そのため、その単調さを補うために表情アクセントが必要となるのである。そこで、どこに表情アクセントを付けるかという問題となる。主アクセントと同じ箇所につけたのでは、単調さはより強調されることとなる。そのため、前進のエネルギーを得るためと特徴的な音形、更に停止のための表情アクセントが必要となってくる。そこで、ダンディは譜例4のように、前進のエネルギーと特徴的な音形である1小節目の2番目の高音、停止と特徴的な音形である2小節目の4番目の音、倚音と特徴的な音形の3小節目の3番目の音、楽段の停止と最高音の4小節目の1番目の音などに表情アクセントを付けたのである。そうすることによって、この楽段が単調になるのを避けようと意図したのである。

それでは、他に表情アクセントを付けることは不可能だろうか。たとえば、2小節目の2番目の音や3小節目の1番目の音などである。

もし、1小節目の2番目の音と2小節目の2番目の音に表情アクセントが付いた場合を考えてみよう。このように似た楽節に同様な表情アクセントを付ければ、旋律はパターン化してしまい、単調になってしまうことはすぐに理解できる。しかし、演奏者によっては故意にそのパターン化を特徴として表現したいときは別であると考えなければならない。そうでない限り、特定のパターン化は単調さを招くので避けなければならない。

もし、1小節目の2番目の音の表情アクセントを止めて、2小節目の2番目の音のみに

表情アクセントを付けたとしたら、どうであろうか。そうすれば、1小節目は音が高いのにもかかわらず活気のないものになってしまうだろう。その結果、この楽段は非常に唐突な感じを受けることとなる。それでは、3小節目の1番目の音に表情アクセントを付けることはどうであろうか。そうすれば、3小節目の3番目の音の倚音の表情は相殺されてしまうことになり、やはりここの表情アクセントはないほうがよいのである。

以上の検討の結果から、ダンディによる表情アクセントの設定はこの楽段を非常に凝集させるものとなっているといえるだろう。

③ 楽節間に省略 (Elision) がある場合の表情アクセント⁽²²⁾

[譜例 5]

The musical score consists of two staves. The top staff is labeled 'Accents toniques' and the bottom staff is labeled 'Accents expressifs'. The score is divided into six groups of notes, each with a bracket above it and a label: 1er gr. (masculin), 2e gr. (masculin), 3e gr. (masculin), 4e gr. (masc.), 5e gr. (fém.), and 6e gr. (féminin). The first group has a Λ above it. The second group has 'anacr.' and '(上拍)' below it. The third group has a Λ above it. The fourth group has 'anacr.' and '(上拍)' below it. The fifth group has a Λ above it and 'Elision' below it. The sixth group has a Λ above it. The bottom staff has > markings under the first, second, and sixth groups.

Weber (Euryanthe)

譜例 5 は、四つの男性群と二つの女性群からできており、第 4 群の男性群の重拍部分省略 (Elision) がある。そして、そこからすぐ第 5 群の軽拍部分が始まっている。なおここでの検討は小節で説明するより、群による説明の方がわかりやすいのでこの方法をとることとする。

さて、1 群と 2 群の表情アクセントは説明の必要のないくらい必然的な設定と考えてよい。なぜならば、それぞれの群の冒頭が長音であり、それぞれの楽節を支配しているからである。もし、それぞれの群の最高音 (三点ハ) に表情アクセントを付ければ、非常に人為的な感じを受ける設定となるだろう。

問題となる群は 4 群と 5 群の分岐点である。ダンディはこのことについて次のように述べている。

「このようなアクセント付けられない二つの部分の一つの部分に合体するというこの方法はほとんど常に一種の旋律的な跳ね返りを生ずるので、このときの特徴として、表情アクセントが非常に強く要求される⁽²³⁾」。

それでは、なぜそこで表情アクセントが非常に強く要求されるのだろうか。

それは、男性的リズムにおいて重拍に主アクセントが設定されないため、音量が小さくなったり省略を生じたりする。一方、それに続く女性的リズムにおいては、主アクセントが重拍に設定されることとなる。その結果、女性的リズムの主アクセントを生かす方法として、表情アクセントを設定しなければ、前進のためのエネルギーが得られないこととなるのである。そして、その強調された表情アクセントは、6 群の停止において、時間価の

長い音符を要求することとなる⁽²⁴⁾。そのため、6群の停止の前に最も長い音が設定されているのである。

④ 特徴的な音形に対する表情アクセント⁽²⁵⁾

〔譜例6〕

Accents toniques
anacrouse
sous-ent.

(潜在した上拍)

Accents expressifs

1er gr.
(masculin)

anacr.

2e gr.
(féminin)

R. Wagner (Meistersinger)

譜例6で特徴的なことは、2群における表情アクセントであろう。1群の表情アクセントは譜例3の1群や譜例5の1群と2群などと同様な解釈ができる。そして、譜例6の2群の表情アクセントに関しては、特徴的な音形と停止の前の強調であると解釈できるだろう。

このように、表情アクセントにより楽節における特徴的な音形の強調がときとして設定されるのである。それは言葉における表現と同様に何か特徴的な語句は強調されることに相似している。

以上、主アクセントを併記した表情アクセントの設定について検討したが、このようなダンディの考え方は、「強い小節 *Mesure forte*」と「弱い小節 *Mesure faible*」の存在をも示すこととなる⁽²⁶⁾。その結果として、次の譜例7のような、二つの小節を一つにするのが好都合な場合も考えられる。

〔譜例7〕

mesure anacrousique

mesure forte

mesure faible

Accents toniques

Accents expressifs

Beethoven (IX. Symphonie)

譜例7の第一小節は上拍小節 (*Mesure anacrousique*) として考えられ、次の小節に主アクセントと表情アクセントがくることは自明である。なぜならば、音の分岐点であり、丁度、山の頂点として把握されるからである。

しかし、このように主アクセントと表情アクセントが同じ音にない場合でも、第一小節が上拍になり得る場合がある。次にその例を示す。

〔譜例8〕

mesure anacrousique

mesure forte

mesure faible

Accents toniques

Accents expressifs

Beethoven (Andante du trio, op. 97)

譜例8においては、主アクセントはこのリズムが女性的リズムであるため、2小節の冒頭と3小節の冒頭にある。したがって、第一小節は上拍小節と考えることができる。そして、第一小節の表情アクセントは女性的リズムでは存在しない軽拍に存在している。上拍に表情アクセントがなぜ存在するかというと、2小節の主アクセントだけではあまりにも唐突すぎて表情がなくなるからである。表情アクセントは長音や特徴的な音形の強調として付けられ、楽節の表情を形成するのである。そのため、譜例8のような表情アクセントがフレーズのバランスを保つために必要となるのである。また、冒頭の前に上拍が省略されたものと考えても、やはり、主アクセントのみでは奇異な感じは否定できない。やはり、表情アクセントが最も自然な設定と考えることができる。

3. 結 語

ダンディの拍子概念に関する考察は、リズムの読み取り方の指針となるものである。従来拍子概念は小節線によって強拍と弱拍が原則的に存在するという前提によって成立している。しかし、ダンディの主張はリズムの群化（男性的リズムと女性的リズム）により強拍と弱拍と決定されるというものであり、しかもその上、表情アクセントによって、ますます強拍と弱拍の位置設定は、従来拍子概念とは位置を異にする結果になるというものである。つまり、従来拍子概念は拍子という前提があつて、音楽解釈があるのに対し、ダンディの主張は、リズム群の力関係にしたがつて強調する音が決まるというものである。この考え方は、たとえていうならば、従来拍子概念は、何か物を収納する際に、物の形や内容を器に合わせて変化させるのに似ており、一方、ダンディの主張は、物に合わせて器を決めるということになるかもしれない。

確かに、身体の動きを伴った音楽は従来拍子概念がある程度必要であろう。なぜならば、音楽に合わせて身体を動かす必要から、一定の強弱関係が必要とされるからである。しかし、それ以外の楽曲は従来拍子概念では、却ってリズム本来の躍動感を損ないやすいのではないだろうか。拍子を擁護する人々は規則的な強弱の交替とリズムの相剋によって、音楽の緊張は与えられると主張する。しかし、音楽のリズムは結果論的な収斂作用であつて、拍子概念を前提とした音楽の存在は希有なのである。つまり、そのことは、音階が存在して後に音楽が生じたのであるといったようなことと同様であるといえるだろう。音楽の存在は拍子概念以前の問題であるはずである。楽譜はその存在を記号化して残す際のまさに一部に過ぎない。

ダンディは、リズムを拍子概念に収斂させることに對し、「それは17世紀が冒したのもっとも悪い革新で、すべて誤れる理論から生まれたため、リズムは小節の束縛に屈したため、リズムはその本来の力を失った¹²⁷⁾」と述べている。

このようにリズムと小節を同一化したことは、音楽に対して強弱の規則的な交替を意味することとなった。それは、リズムの自由性が拍子概念に従属させられたとき、本来のリズムの躍動感はなくなったといつてよいだろう。しかし、本来のリズムに対する作曲家たちの熱望はやがて、小節線を越えてリズムを記号化することになるのである¹²⁸⁾。本来、リズムは朗詠や歌の言葉にも、肉体の運動や朗読や音楽にも、その本来の目的を果していた。たとえば、キリスト教におけるグレゴリア聖歌はリズム本来の自由性を保ち続けている¹²⁹⁾。

ダンディは「リズムの持つ神秘的な力は芸術の運命に作用するごとを決して止めなかった。過去における如く未来において、リズムが自由になり、あらためて音楽を支配するかもしれないし、また、三世紀近くの間、小節中の拍部が誤解されて、そのために音楽は横暴な歪んだ支配に服従していたが、そういう隷属状態から解放される日がくるかもしれない¹³⁰⁾」と述べている。

楽譜におけるリズムの読み取りは、音楽教育において極めて重要な要素となっている。ダンディの表情アクセントに関する主張は、そのリズムの読み取りに関して一つの指針を与えるものであると考えられる。

次の課題として、ダンディの主張を広範囲な実例に即して分析するとともに心理学的な側面からの検討も必要であると考えられる。

謝 辞

この研究をすすめるにあたって、ヴァンサン・ダンディの訳本を快くお貸し下さった菱川欣三郎教授と貴重なご助言とご指導を下さった三好恆明教授に心から感謝申し上げます。

註

- (1) 標準音楽辞典, 1966, 音楽之友社, p. 984.
- (2) 標準音楽辞典, 1966, 前掲書, p. 984.
- (3) 波多野誼余夫編, 音楽と認知, 認知科学選書 12, 1987, 東京大学出版会, p. 16.
- (4) たとえば、「ゴードン音楽適性プロフィール」では、拍子の変化に関する実験をしている。Rosamund. Shuter, *The Psychology of Musical Ability*, 音楽才能の心理学, (貫 行子訳) 1977を参照。
- (5) バロックの後期(17世紀頃)の段階において、調性の機能性の場合のように、近代的な意味つまり強弱の規則的な交替の固定した意味での拍子が開発されたとしているが、作曲家の中には、その拍子の堅苦しさに耐えかねて、*senza battuta* (拍子にとらわれずに)とわざわざ指示した人もいた。Friedrich Blume, *Renaissance and Baroque Music*, ルネサンスとバロック音楽, (和田 旦・佐藤 巖訳) 1974, p. 213, 参照。
- (6) 著名なものとして, Grosvenor W. Cooper & Leonard B. Meyer, *The Rhythmic Structure of Music*, 音楽のリズム構造, (徳丸吉彦訳) 1968がある。
- (7) たとえば, ヤン・ラルー & 大宮真琴, *スタイル・アナリシス I*, 総合的様式分析——その方法と範例, 1988, 音楽之友社, p. 208 「西洋音楽を学ぶ人はたいていの場合、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。」
- (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), 岡山大学教育学部研究集録1990年, 第84号。
- (9) 新村 出編, 広辞苑, 第2版, 1974, 参照。
- (10) Vincent D'indy, *Cours de Composition Musicale 1* (池内友次郎訳) 作曲法講義 1, 教育出版社, 1953, p. 29.
- (11) 音楽のリズムはまず音の持続強弱高低の実際の不均等を仮定する。そして、その少なくとも二つの不均等な最低限の音は軽拍 (*Temps léger*) と重拍 (*Temps lourd*) に分けられる。それは更に音の数と様態によって、下記のように男性的リズム (*Rythme masculin*) と女性的リズム (*Rythme féminin*) とに分けられる。



なお、この場合主アクセントは、男性的リズムに関しては、軽拍の冒頭に、女性的リズムに関しては、重拍の冒頭に付けられる。Vincent D'indy, 1953, 前掲書, p. 22, 24を参照。

- (12) 鈴木 鎮一, 音楽表現法, 上巻, 1958, p. 35.
- (13) Vincent D'indy, 1953, 前掲書, p. 36. ダンディは「表情アクセントは強弱において常に主アクセントより重要である」と述べている。

音楽における拍子概念と表現に関する一考察 (II)

- (14) Vincent D'indy, 1953, 前掲書, p. 37.
- (15) オッフェンバック (Jacques Offenbach, 1819-1880, 仏) の作曲によるオペレッタで, ギリシャ神話の, 有名なオルフェウスとエウリディケーの物語を茶化した, 機知にあふれた内容である。
- (16) サンサーンス (Saint-Saëns, 1835-1921, 仏) の作曲による管弦楽組曲である。第13曲に有名なチェロのソロによる「白鳥」がある。
- (17) Vincent D'indy, 1953, 前掲書, p. 37.
- (18) Vincent D'indy, 1953, 前掲書, p. 36.
- (19) Vincent D'indy, 1953, 前掲書, p. 30.
- (20) Vincent D'indy, 1953, 前掲書, p. 38.
- (21) Vincent D'indy, 1953, 前掲書, p. 38.
- (22) Vincent D'indy, 1953, 前掲書, p. 38.
- (23) Vincent D'indy, 1953, 前掲書, p. 38.
- (24) Vincent D'indy, 1953, 前掲書, p. 38.
- (25) Vincent D'indy, 1953, 前掲書, p. 39.
- (26) Vincent D'indy, 1953, 前掲書, p. 39.
- (27) Vincent D'indy, 1953, 前掲書, p. 25.
- (28) Jean Etienne Marie, *Musique Vivante* (別宮貞雄訳), *生きている音楽*, 音楽之友社, 1978. 著者は小節線による束縛からリズムが解放されていく過程をショパンやドビュッシー, ストラヴィンスキーの作品を例にとり, 説明している。
- (29) 聖歌の実際のリズムは旋律と歌詞の相互関係と全体から決定される。標準音楽辞典, 1966, p. 345を参照。
- (30) Vincent D'indy, 1953, 前掲書, p. 26.

(平成2年7月16日受理)