

# 教養のための音楽概論

新造 文紀 著



青山社



# 教養のための音楽概論

新造 文紀 著

青山社



## はじめに

この書は音楽の概論書で、大学・短大のテキストとして、また一般の方々の教養のための書として書いたものである。概論書であるから、いわゆる楽典とは多少趣が異なり、単に楽譜に関する理論や知識の説明に限らず、時には内容にまで深く立ち入って、対象とする事項の概略や由来等も眺めていこうとするものである。そのためには、譜例もよく知られているものなど多く掲載し、わかりやすく、また興味が湧くように書いたつもりである。

しかし、取り上げた内容を後で検討してみると、片寄っていたり、抜けていたり、あるいはそれぞれについては論及の程度が異なっていたりで配慮が欠けていたようで、この点については、どうかご容赦いただきたいと思う。

筆者は、これまでおよそ30年間、短大で一般教養科目としての「音楽」を担当してきた。その間、テキストとして多くの概論書を使わせてもらってきたが、お蔭様で出来ばえはともかく、この度このような書を発行することができ大変うれしく思っている。この場を借りて、多くの概論書の著者の方々に感謝の意を表したいと思う次第である。

平成13年12月10日

著者しるす。



# 目次

はじめに .....	i
<b>第一章 音</b> .....	1
<b>第一節 音の種類</b> .....	1
1. 純音 pure tone [英] .....	1
2. 楽音 musical tone [英] .....	1
3. 雑音 unpitched sound [英] .....	1
4. 騒音・雑音 noise [英] .....	2
<b>第二節 楽音の性質</b> .....	2
1. 音高 pitch [英] .....	2
2. 強さ sound intensity [英] .....	3
3. 長さ length [英] .....	4
4. 音色 timbre, color tone [英] .....	4
<b>第二章 音楽の基本原則</b> .....	9
<b>第一節 記譜法および譜表</b> .....	9
1. 文字記譜法 .....	9
2. 動機譜 .....	11
3. ネウマ譜 .....	11
4. モーダル記譜法 .....	14
5. 黒符定量記譜法 .....	16
6. 白符定量記譜法 .....	17
7. 5線記譜法 .....	19
8. クラヴァールス・クリーボ (鍵盤記譜法) .....	20
9. エクイトーン .....	21

## 目次

10. 3線順配列記譜法 .....	22
11. タブラチュア（奏法譜） .....	24
12. 数字記譜法 .....	25
第二節 音名・階名 .....	26
第三節 音程 .....	31
1. 音程の形態 .....	31
2. 音程の度数 .....	32
3. 音程の種類 .....	32
4. 音程の転回 .....	33
5. 幹音のみの2音によってできる音程 .....	34
第四節 音階 .....	35
1. 四音音階 tetrachord .....	35
2. 教会旋法 church modes .....	37
3. 全音階 diatonic scale .....	40
4. 全音音階 whole-tone scale .....	42
5. 十二音音階 twelve-tone scale .....	43
6. 五音音階 pentatonic scale .....	44
第五節 調 .....	49
1. 長調と短調 .....	49
2. 調名と調号 .....	50
3. 調の相互関係 .....	51
4. 移調と転調 .....	52
第三章 音楽の構成 .....	61
第一節 旋律 .....	61
第二節 リズムと拍子 .....	66
1. 拍節リズム (metrical rhythm) .....	67
2. 定量リズム (measured rhythm) .....	67
3. 自由リズム (free rhythm) .....	68

4. 単純拍子 .....	70
5. 複合拍子 .....	70
6. 混合拍子 .....	71
第三節 和声 .....	73
1. 和音 .....	74
2. 三和音の種類 .....	74
3. 音階各音上の和音 .....	75
4. 和音の基本形と転回形 .....	75
5. 和音の性格と機能 .....	77
6. 四声作法 Four parts writing .....	78
7. 非和声音 .....	80
8. 分散和音 .....	80
第四節 音楽の形式 .....	83
1. 歌曲形式 .....	83
2. 複合三部形式 .....	86
3. ソナタ形式 .....	87
4. 変奏形式 .....	89
5. ロンド形式 .....	93
6. カノン形式 .....	94
7. フーガ形式 .....	96
第五節 速度と曲想 .....	98
引用文献・参考文献 .....	107
索引 .....	109



# 第一章 音

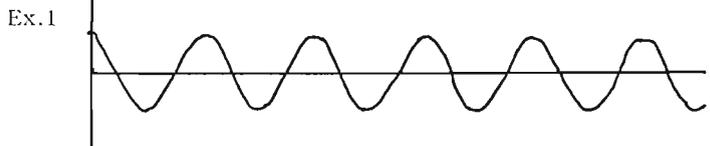
## 第一節 音の種類

音には、音響学上正確に分類すれば、純音、楽音、噪音、騒音、騒音、雑音などがある。

### 1. 純音 pure tone [英]

もっとも単純な振動から起こる音で、高低や強弱の差異は感じられるが、倍音を含まないで、音色感がない。したがって、振動の波形は単純である (Ex.1)。

たとえば、音叉の音や時報の音のようなもので、澄明であるが充実感の乏しい音である。



### 2. 楽音 musical tone [英]

持続性のある一定の周期をもつ振動から生ずる音で、音の高低や強弱が明確である。それに、基音とその整数倍の振動数をもつ部分音 (倍音、Ex.6) が含まれるため、音色の差も明瞭である。したがって、音楽に使われる音は、この音が主体となる (Ex.2)。

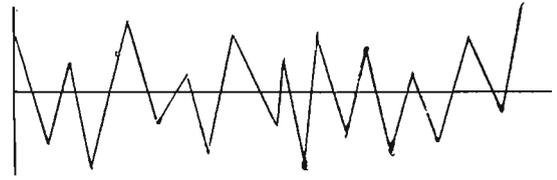


### 3. 噪音 unpitched sound [英]

不規則な振動から生ずる音で、音の高低が不明確である。したがって、音楽の素材としては不適当な音であるが、打楽器やピアノの弦を打った瞬間の音、あるいは鳥の鳴き声や大砲の音などもほとんどこの種の音 (非楽音) であるから、音

## 第一章 音

楽の中にも時々登場する Ex.3  
音である (Ex.3)。



### 4. 騒音・雑音 noise [英]

これらは、快く聞くことのできない音の総称である。厳密に区分するならば、前者は必要以上の音量の騒々しい音である。そして、後者は必要な音に混入する不必要な音で、必ずしも音量とは関係がない。これらの音は聞く人の主観に左右される性質の音であり、騒音あるいは雑音とみなすかどうかは、各個人によって異なる。

## 第二節 楽音の性質

### 1. 音高 pitch [英]

音の高低は振動数の多少で決まる。一般に、弦でも管でも長さの短いほうが一定時間内の振動数が多くて音が高い。

われわれが耳に聞き得る音の振動数の範囲は、だいたい 20Hz ~ 20,000Hz (cycle/sec.) くらいである。この範囲は人それぞれの性格により、また年齢、生活環境、習慣などによって多少異なる。

一方、人間の発することのできる音の振動数は 80 ~ 1,000Hz くらいであり、楽器の出す音は 27.5Hz (ピアノの最低音「下2点い」音) ~ 4,186Hz (ピッコロの最高音「5点ハ」音) である。したがって、音楽に使う音は、だいたい 30 ~ 4,000Hz くらいだということができる。

ところで、音の高さは、その振動数によって決まるものであるが、時として、物理的高さ (振動数によって決められる高さ) と印象上の高さとは一致しない場合がある。これは、たとえば、ある高さの音 (ここでは「2点ハ音」としておこう) を男性と女性が発した場合、この音は女性よりも男性が発した声のほうが高く感じられる。これは高い音を不得手とする男性の声帯が、この音を出すために、女性の声帯よりも緊張するからである。

このことは楽器についてもいえ、この物理的音高と感覚的・印象的音高の違いが、実は音楽では極めて重要な表現の役割を果たすのである。たとえば、人の苦痛を表現するために、高い音を苦手とする楽器に、無理に高い音を出させるようにする（たとえば、ファゴットに2点ハ音を吹かせる）と、それがある程度可能になるのである。

## 2. 強さ sound intensity [英]

音の強弱は、振動する音波の振幅の大小で決まる。これをあらわす単位がデシベル (dB、dは1/10を意味する単位、Bは電話の発明者グラハム・ベルにちなんだもの)である。これは音の強さを表すレベルで、われわれが耳に聞き得るもっとも弱い音の強さを基準にして、それを0デシベルとし、ある音の強さがこれの10倍、100倍、1,000倍、10,000倍であるとき、これらはそれぞれ20dB、40dB、60dB、80dB、(表1)という。そして人間の耳に耐えうる最大値は130dBくらいである。

表1. 音の強さのレベルと倍数および感じ方の関係

dB	0	20	40	60	80	100	120	130	140
倍	1	10	100	1000	1万	10万	100万	500万	1000万
(感じ)	1	2	4	8	16	32	64	96	128

われわれはある音の強さを2倍にしても2倍に感じない。10倍にしてはじめて2倍くらいに感じるので表1のような関係ができ、われわれの耳に耐えうる最大値130dBは、やっと聞こえる音の500万倍の強さということになる。ちなみにわれわれの実際の生活で経験されるさまざまな音をdBのレベルで表すと、微風にそよぐ木の葉の音は10dB、普通の話し声は30dB、静かな住宅地(昼)は40～50dB、事務所内では50～60dB、普通の(平均的な)街頭では70～80dB、地下鉄の電車内85～90dB、100人のオーケストラの最強音は110dB、近くで聞く雷鳴が120dBとなる。

ところで、音の強さは音波の振幅に相応するが、音の強さについてのわれわれの感じ方は与えられた条件によってかなり異なる。たとえば、同じ強さの音でも

## 第一章 音

その高さがちがうと随分ちがった強さに感じられる。その現象は、だいたい1,000Hz（「2点口」音あたり、Ex.4）の高さを境にして起こり、同じ強さの音でも1,000Hzよりも低い音ほど強く感じられて、1,000Hzよりも高い音ほど弱く感じられる。いま、仮に、1,000Hzの音の強さを80dB増加させると、われわれはそのまま80dBの増加を感じるが、100Hz（「と」音あたり、Ex.4）の音の場合は、わずか45dBの増加でほぼ80dB増加したように感じるという。また、音の強さが同じ短い音と長い音では、短い方が弱く感じられる。つまり、「強く」と「短く」は両立しないのである。このような現象は、音色のちがいによっても起こる。それに、音の強さ・大きさは感覚の領域の問題であるが、視覚の介入によって（つまりその音源というか発音体を眼でとらえることによって）も印象上の強さ・大きさが変わってくる。

Ex.4

The image shows three musical notes on a grand staff. The top note is a treble clef note with a frequency of 1046.52Hz. The middle note is a bass clef note with a frequency of 261.63Hz. The bottom note is a bass clef note with a frequency of 97.999Hz. The notes are represented by circles on the staff lines.

### 3. 長さ length [英]

音の長さは振動の持続時間に比例するが、これをあらわす最小の単位としてはセカンド（second, 略してsec.）があげられる。

一般に、持続時間の長い音はわれわれに安定感を与え、短い音は不安定な感じをもたらすが、それはその音の高さ、強さ、音色によって変わってくる。なお、楽譜上の各音の長さの約束事は音符の形状すなわち符頭（タマ）が黒符か白符か、符尾（ポウ）の有無、符鉤（ハタ）の数によっている。

長い音、短い音の組み合わせが音楽におけるリズムであるから、長さはもっとも、原初的な音の性質といえなくもない。

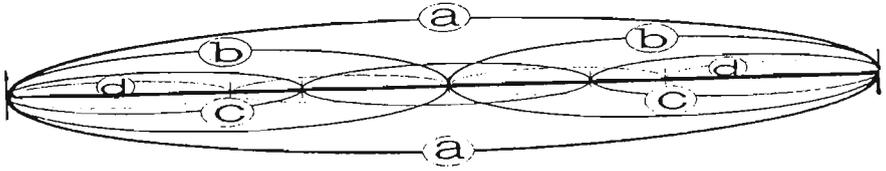
### 4. 音色 timbre, color tone [英]

音色は振動のありさま、すなわち音波の波形によって異なるのであるが、楽音における音色の特色は、それぞれの倍音の含まれ方によってあらわれる。

倍音とは、もっとも振動数の少ない基音（原音）の振動数に対して、その整

数倍の振動数をもつ上音（部分音）をいう。下図（Ex.5）のように、一本の弦をはじくと、ここには ㉑ のような振動だけでなく、同時にその弦の 1/2、1/3、1/4…の長さの振動 ㉒、㉓、㉔…も起る。この ㉑ の振動による音を基音あるいは原音などよび、㉒や ㉓、㉔などを倍音（上音、部分音）という。

Ex.5



倍音は harmonic overtone の訳名であるが、その根拠は、基音 ㉑ に対して ㉒ は振動数が2倍、㉓は3倍、㉔は4倍というように、整数倍であることにもとづくものであろう。別のいい方をすれば、基音が発せられる時に付随して発生する、基音の整数倍の振動数をもつ音である。

今、Ex.6の最低音「は」音をピアノで鳴らすと、そこには1の音だけでなく、2以下の多くの倍音が同時に鳴っているのである。われわれの耳には1の音が強く響きすぎてそれ以外の音は鳴っていないように聞こえる。故芥川也寸志はこの現象を、ちょうど昼間に星を眺めるようなもので、太陽（基音）が輝きすぎて他の星（倍音）はほとんど見えないのに似ている、といったことを述べているが、正しくそうであろう。

音色は、上下どのあたりの倍音（部分音）が強いかによって、それぞれ異なってくるという。概して、低次の部分音（Ex.6の2、3、4、5あたり）が強い音の音色は、豊かで幅のある音色となり、逆に高次の部分音（13、14、15、16あたり）が強い場合は、堅く鋭い感じの音色になるという。また、たとえば3、5、7、9というように奇数番の部分音のみが強く響くような音は、少しうつろな感じの音色になるという。

Ex.6

ところで、音色の識別には、最低8振動以上が必要とされるが、それは主として、その音の鳴りはじめや音高の変わりめに負うところが大きいという。したがって、たとえば、ある楽器の音色を録音したテープの鳴りはじめの部分をはさみで切り落として聞いてみると、何の楽器の音色かの識別が困難になってくるという。

楽器の音色は、1つの楽器について1種類とは限らない。とくに擦弦楽器については、多くの奏法があり、そこからいろいろな音色が得られる。

弦楽器は、普通、弦を弓でこすって音を出すのが、弦を指ではじくと、特続性のない、軽やかな弾力的な響きとなる。これはピッツィカート (pizzicato) とよばれる奏法であるが、イタリアのルネッサンスからバロックにかけての作曲家モンテヴェルディが1624年に自分の曲の中にとり入れたのが最初であるという。また、駒の部分に櫛状の弱音器をとりつけてひくと (con sordino) やわらかく甘い音色になる。さらには、指板の上をひく奏法 (sul tasto、弱くぼやけたような音になる)、駒の近くをひく奏法 (sul ponticello、強くギシギシした荒い音色になる)、弓の木質部の方で叩くようにして音を出す奏法 (col legno、音程感のないカチカチという音色になる) などがある。なお、col legno (コル・レーニョ) の奏法は17世紀からあるが、ベルリオーズの『幻想交響曲』に使われている例が際立っている。

現代音楽では、ときに緒止めと駒の間をひく奏法が使われる。4本の弦は、それぞれ緒止めと駒によって仕切られ、長さが決まっているので音高を変えることはできないが、弦楽器のひとつの音色としてユニークである。

一方、金管楽器では、弱音器を朝顔 (ベル) の中に差し込んで奏する方法があり、この場合弱く吹けばくすんでいるが、強奏では鋭い金属的な音となる。

木管楽器では、普通、1種類の奏法で1種類の音色しか与えられないが、1970年頃にイタリアの作曲家バルトロツィ (Bruno Bartolozzi, 1900~1975) が開発した奏法によると、リードのくわえ方、呼気の圧力、指使いなどをうまく操作することによって、最高6つまでの音の重音奏法が可能で、また四分音 (quarter tone) も出すことができる (Ex.7)。しかし、その音色は楽器の種類にもよるが、何かすっきりしない濁った不気味な感じのものになる。

西洋音楽で求められる音色は、主として、雑音のない、透明、爽快な美しさに重点が置かれるが、東洋、とくに日本では、わざわざ雑音までとり込んだ特殊な

Ex.7 “The collage”

Andamento veloce

A. Pr. D. Pr. etc.

trill

o The central hole of the instrument are indicated as follows :

● closed

○ open

◐ half-open

● Air Pressures

Pr. N Normal air pressure

M. Pr. Much pressure

P. Pr. Little pressure

A. Pr. Increase pressure

D. Pr. Diminish pressure

● Lip pressures

○ Relaxed lip pressure

◐ Slightly relaxed lip pressure

● Very relaxed lip pressure

□ Increased lip pressure

▣ Slightly increased lip pressure

■ Much increased lip pressure

[Bartolozzi, B. : New Sounds for Woodwindより]

音色が過去より求められてきた。声楽にあっては浪曲のように、いわゆるしわがれた渋みのある声が好まれ、器楽にしても、尺八のえも言われぬ音色や三味線のさわりのような特殊な騒音的うなりに心酔する、といったたぐいの日本独特のわび、さびといった閑寂の趣を得る工夫がなされている。



## 第二章 音楽の基本原則

### 第一節 記譜法および譜表

記譜法は、本来聴覚の世界にのみ存在する音楽を、視覚的に表示・表記する方法で、理想からすれば、音の特質である音高（高さ）、音長（長さ）、強弱、音色をすべて直感的に表現すべきであるが、現在の段階では、譜表においては、音高、音長しか表記できず、その他の速度や強弱、曲想、奏法などの表示は文字またはその略号によっている。したがって、現在のところ、記譜法は音楽を記録するための便宜的な手段にすぎず、作曲者の意図を完全に表記することなどは本質的には不可能なものである。

現在、われわれは広く5線記譜法を採用しているが、この記譜法が出現するまでには、幾多の変遷がたどられる。これまで音楽史上あらわれた諸々の記譜法を分析してみると、それらは音楽の諸要素のうち、(1) 個々の音の絶対的あるいは相対的な高さ、(2) 旋律型ないし動機（モチーフ）、(3) 音や休符の長さ、(4) 楽器の奏法、(5) 音の強弱・速度その他の表情、(6) 装飾法のうちのいずれか1つ、あるいはそれらのいくつかの組み合わせを、記号や文字、数字、図表などによって表示するというものである。たとえば、古代ギリシアで行われていた記譜法は、文字によって(1)と(3)を表現することができたし、中世のはじめに登場した動機譜は簡単な記号によって(2)を表すことができた。また、近代の五線記譜法は(1)、(3)、(4)、(5)、(6)の組み合わせによる記譜法である。

ここでは、これらの諸々の記譜法のなかで、音楽史上重要と思われるものを、いくつか時代順に取り上げてみよう。

1. まず、古代ギリシアで用いられた文字記譜法 (letter notation) があげられる。これはEx.8やEx.9のようにアルファベットの文字を並べて記号とし、その文字によって音の高低を表すものである。これらの文字は、音の高低以外に、リ

第二章 音楽の基本原則

ズムやアクセントまでも示しているようである。

Ex.8は『アポロン賛歌』である。これは前138年ころアテネ人によってつくられた賛歌で、アポロンの聖地デルフォイにある宝物庫の大理石の壁に刻みこまれたものである。Ex.9は小アジアのトラレスで発見された『セイキロスの酒宴歌』の写しで、紀元前1～2世紀頃のものである。この歌はセイキロスの墓碑銘に刻まれた酒宴歌で、セイキロスが妻の死をいたんで歌ったというものである。なお、それぞれの譜例の下段の五線譜は、上記文字譜の一部を現代譜になおしたものである。

Ex.8



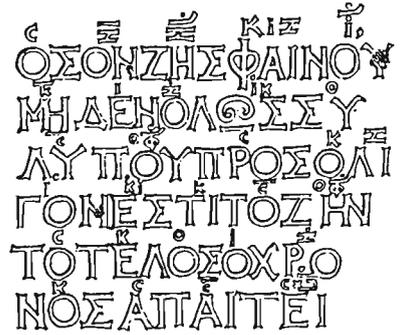
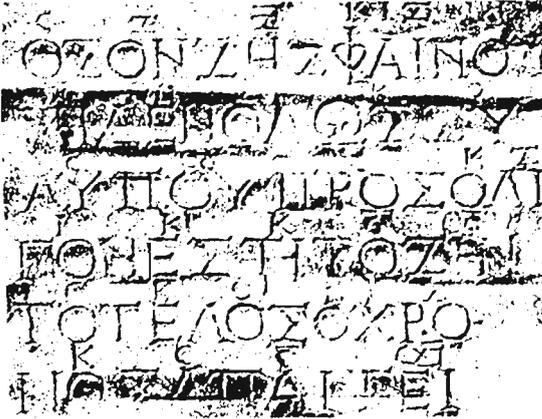
(下から5行目部分の解読譜)



〔皆川達夫：『楽譜の歴史』（音楽之友社）より転載〕

これらの文字譜がいったいどのような高さを、またどのようなリズムを示しているのか長い間わからなかったが、1850年にドイツの音楽学者ベルラーマン(J・F・Beller mann, 1795～1874)によって解読されるに至った(Ex.9)。

Ex.9 墓石柱に刻まれた楽譜『セイクロスの酒宴歌』の一部（左はそのままのもの、右はそれを見やすく書いたもの）



〔田辺尚雄：『西洋音楽史』  
（東京電機大学出版局）より転載〕

〔皆川達夫：前掲書、より転載〕

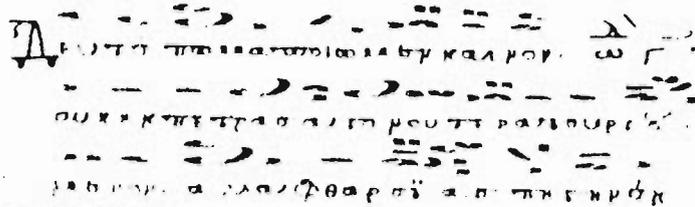
（上記文字譜の解読譜）

C Z Z̄ K I Z T̄ K̄ I Z I K̄ O C̄ O ϕ̄  
 C K Z I K̄ I K̄ C̄ O ϕ̄ C K O I Z̄ K̄ C̄ C̄ X̄ T̄

2. その後、その音楽を構成するいくつかの基本的な旋律型あるいは動機を文字あるいは記号によって表示する**動機譜** (ekphonic notation) なるものが中世のはじめに登場し、『ユダヤ教聖歌』や『ヒザンツ聖歌』などに使用された。この記譜法はあるまとまった特有の節まわしや旋律型を特殊な記号によって示すというもので、1つ1つの音を別個に表示するものではなかった (Ex.10)

3. 9世紀になると、修道院や教会で歌われる聖歌にはネウマ (neuma、ギリシア語で「合図」「身振り」の意) とよばれる記号が用いられるようになった。このネ

Ex.10 動機譜（ビザンツ聖歌）



（上段の解説譜）



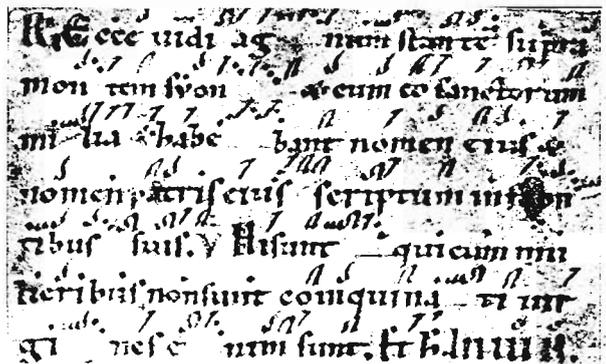
〔皆川達夫：前掲書、より転載〕

ウマ譜は、音の上行・下行の動きを線の上がり下がりで表示するもので、以前の動機譜に比べると、旋律の動きがより具体的に示されるものであった。しかし、初期のネウマは所によって書き方がちがうし、不明確な個所が多く、客観性を欠いていた。すなわち、最初の音の高さはどうとるのか、上向きの線は何度上がるのか等に決定的なものがなく、したがって、それは各個人にのみ通用する記譜法であって、他人がそれを初見で演奏することは、非常に困難なものであった。

やがて、10世紀になると、1本の水平線を引き、その線の上下にネウマを配するという方法がとられはじめた。のちに譜線は5本から6本まで増えるが、13世紀頃にはだいたい4本に統一され、線と線、間と間が3度を示し、音の高低を明確に知ることができるよ

うになった。このようなネウマ譜を譜線ネウマあるいは音程ネウマ intervallic neumaとよび、初期の譜線のないネウマをケイロノミック・ネウマ cheironomic neumaとよんでいる (Ex.11)。

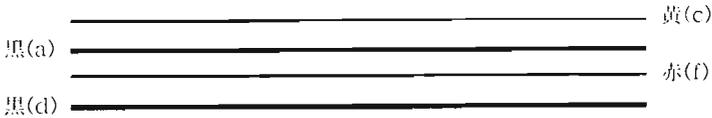
Ex.11 譜線のないネウマ譜



〔皆川達夫：前掲書、より転載〕

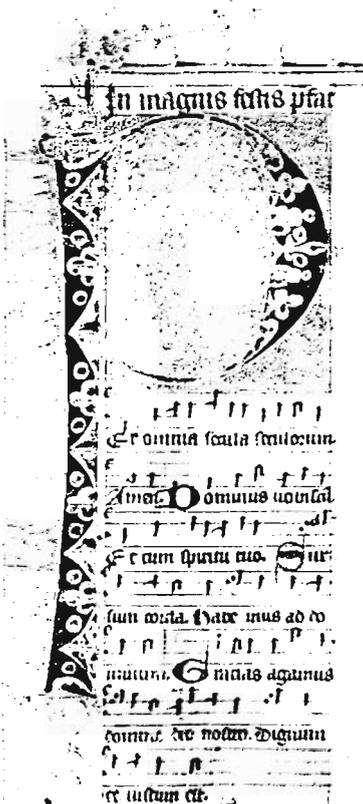
\* 6本の譜線はフランドルの僧侶であり、音楽理論家のフクバルト Hucbald (840 ごろ～930 ごろ)の提案で、線間には歌詞を書き入れたという。また、11世紀イタリアの音楽理論家グイード・ダレッツォ (992 ごろ～1050) は3線(下から f, a, c')あるいは4線(下から d, f, a, c')の使用をすすめた。なお、この4本の譜線は、従来の赤線(f)と黄線(c)に(d)と(a)を加えたもので、次のように彩色されている(Ex.12)。

Ex.12 4線譜



Ex.13とEx.14は譜線ネウマで、前者は14世紀ころドイツ地方で用いられたゴチックとよばれる音符のネウマであり、後者は4角ネウマとよばれるものである。

Ex.13 譜線ネウマ (4線譜)



Ex.14 譜線ネウマ (5線譜)



(Ex.14の解説譜)



(Ex.13の解説譜)



{皆川遠夫：前掲書、より転載}

ネウマはだいたい13世紀ころには、それぞれの地域固有の形をすてて、このような4角形のものになるが、ドイツでは、まだゴチック・タイプが使われていた。

以上のように、ネウマ譜は音程を知る上では便利なものになるが、しかし、リズムの面では、まだ不明確なものであった。つまり、Ex.13やEx.14の解説譜のように、それぞれの音はすべて同じ音価 (time value) として扱う以外に策はなく、ここからは「拍」しか感じられない。したがって、拍子もわからないし小節線も引けない。このネウマ譜による代表的な音楽がグレゴリオ聖歌である。なお、このネウマ記譜法は、教会音楽だけに使われたのではなく、トルバドゥール、トルヴェール、ミンネゼンガーといった吟遊詩人 (遍歴詩人、放浪詩人などともいう) たちの歌曲を記すうえにも広く用いられた。

\*トルバドゥール *troubadour* [仏]

中世の南フランスでおこった詩人兼音楽家で、多くは貴族、騎士、領主、聖職者など上流階級に属する人々で、10世紀末ごろからあらわれ、12世紀中ごろ全盛期をむかえ、13世紀中ごろから、政治的理由により急速におとろえていった。

詩は南フランスの言葉を用い、高貴な女性への思慕・賛美、十字軍のことなどを世俗的な単旋律の歌曲の形でヴィエル*vielle* (仏) などを伴奏楽器に歌った。有名な人としてはイギリスのリチャード1世 (獅子心王) がおり、かれの作品には『因われ人は決して』などがある。現在残っているトルバドゥールの詩は約2,600、そのうち旋律が残っているものは約10分の1である。

\*トルヴェール *trouvere* [仏]

12、3世紀ころ、北フランスで活動した吟遊詩人たちで、詩は北フランスの言葉でつくり、トルバドゥール同様、世俗的な単旋律歌曲の形で恋愛の歌などを歌った。

\*ミンネゼンガー *Minnesänger* [独]

ドイツ語で「愛の歌い手」の意。中世ドイツの詩人兼音楽家。トルバドゥールの影響で12世紀に起こり、15世紀までつづいた。初期には騎士・貴族階級が多かったが、やがて市民階級からもすぐれた人々がでてきた。それが14世紀から16世紀にかけてのマイスタージンガー *Meistersinger* で、かれらはギルドの中から登場した職人階級の詩人兼音楽家であった。ワーグナーの楽劇『ニュルンベルクのマイスタージンガー』は実在の靴製造職人の親方ハンス・ザックス (Hans Sacks, 1495～1576) を題材にしたものである。

4. さて、時代は少しもどるが、12世紀の後半になると、従来の単旋律 *monophony* の音楽と並行して複旋律 *polyphony* の音楽がさかんになり、それにつれてリズムも複雑化し、記譜に際しては、音の長短を明確に記す必要が生じてきた。こうしたな

かで、12～13世紀にかけて、パリのノートルダム寺院を中心に活躍した、いわゆるノートルダム楽派school of Notre Dameとよばれる作曲家たちによってモーダル記譜法 (modal notation) なるものが考案された (Ex.15)。

当時の音楽はEx.16に示すように、6種類のリズム型(モード)に支配されていて、これらは同じリズムが持続的に反復される一定のリズム型であり、また、これらは四角音符を2つないし3つつないだ連結符の組み合わせによって表示するものである。

Ex.15 モーダル記譜法



(解読譜)



(ペロティヌス作曲『アレレヤ』) (皆川遠夫：前掲書、より転載)

Ex.16 リズム表記法

第1モード		=	
第2モード		=	
第3モード		=	
第4モード		=	
第5モード		=	
第6モード		=	

(相原宗和：前掲書、より転載)

## 第二章 音楽の基本原則

これらの連結符はとくにリガトゥラ ligatura とよばれるが、それぞれのモードは必ずしもリガトゥラだけでなく、単音符も含まれている。そして、たとえば、3音リガトゥラが最初におかれ、次に2音リガトゥラがつづく場合は第1モード、また単音符1個に、3音のリガトゥラがつづく場合は第3モードというようになるのであるが、しかし、不合理な個所もあり、6種類のモードに該当しないリズムなどの表示はなく、原理そのものがいまいいようでもある。

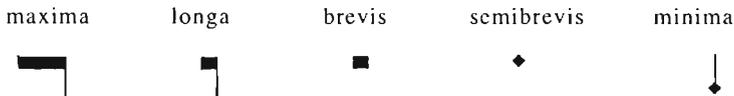
なお、ノートルダム学派に属する代表的作曲家としては、レオナン Leonin (または、レオニヌス Leoninus, 12世紀ごろ) とペロタン Perotin (または、ペロティヌス Perotinus, 1160 ごろ～1220 ごろ、前出) がおり、モーダル記譜法で記された2～4声の多くのオルガヌムが残されている。

\*レオナンには『ミサと聖務日課の聖歌によるオルガヌム大集』、ペロタンには、先出の曲以外に『頭たちは集まりて』や『地上のすべての国々は』などの曲がある。

5. ついで13世紀のなかごろになると、個々の音の長短は個々の音符の形状によって表すという記譜がおこってきた。これが定量記譜法で、1つ1つの音符が独立して扱われるようになってくるのである。

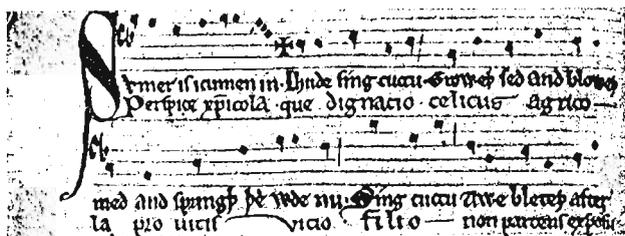
Ex.17は黒く塗りつぶした音符ばかりなので、黒符定量記譜法（「定量黒符記譜法」ともいう、black mensural notation）というが、まず最初はロンガ longa とブレイヴィス brevis だけが使われた。そして14世紀に入ると、これにセミブレイヴィス semibrevis とミニマ minima が加えられ、リズムはさらに細かく複雑になってくるのである (Ex.18)。

### Ex.17 黒符定量記譜法時代の音符



\*現在、われわれが使っている音符は、それぞれ2個分、あるいは2分の1の関係にある。たとえば、4分音符は8分音符の2個分、4分音符は2分音符の2分の1という関係にあるが、当時はそれぞれ3個分、あるいは3分割であった。

Ex.18 黒符定量記譜（14世紀初頭、カノン『夏は来りぬ』）



(解読譜)



〔皆川達夫：前掲書、より転載〕

6. しかし、この黒符定量記譜法は1450年ころすたれ、15世紀の半ばから16世紀にかけては、白めきの音符による白符定量記譜法（「定量白符記譜法」ともいう、white mensural notation）がその中心になってくる。中を白く抜いた音符が使われるようになったのは、音楽が発達し、より多くの音符が必要になったこと以外に、グーテンベルクの活版印刷術の発明にともなう紙質の改良により、インクの乗りがよくなったことも関係している。

白符定量記譜法の音符と休符の関係はEx.19のとおりである。当時のテンポの

Ex.19 白符定量記譜法における音符と休符

	音符	休符		音符	休符
Maxima (マキシマ)			Minima (ミニマ)		
Longa (ロンガ)			Semiminima (セミニミマ)		
Brevis (ブレーヴィス)			Fusa (フーサ)		
Semibrevis (セミブレーヴィス)			Semifusa (セミフーサ)		

〔Kurt Stone : Music Notation in the Twentieth Century より〕

中心はセミ・ブレーヴィスあたりに置かれていたので、現代譜になおせば、そこが4分音符にあたる。また、この時期には拍子記号も用いられるようになった。**O**は完全な形であるから3拍子、**C**は半円で不完全であるから2拍子、**C**は6拍子、**Θ**は9拍子を意味した。

この白符定量記譜法はだいたい5線譜表が用いられ、近代の5線記譜法に非常に近くなってくるが、両者の最大の相違点は、前者ではまだ小節の意識に乏しく、音楽はまとまりのないリズムの流れをとることであり、また音符の分割法に3分割と2分割が併用されているといった点である。しかし、この記譜法も、16世紀後半には2分割(2分法)を基本とするようになり、丸い形状の音符も書けるようになる。また小節線も徐々に明確になってきて、近代の5線記譜法に近づいてくるのである。

Ex.20は白符定量記譜法の一例で、マルチン・ルターの作詞・作曲によるコラー

Ex.20

**Der xlvj. Psalm/ Deus  
noster refugium et  
virtus/ etc.**

**Martinus Luther.**

Ein feste burg ist unser Gott Ein gut  
Er hilff vns frey aus aller not/ die vns  
ke wehr vnd waffen/ Der alt b̄d/  
ist hat be troffen/ se feind/

**So. 49.**

se feind/ mit ernst ers ist meint/ gros  
(macht vns

viel list/ seingrausam r̄bung ist/ auff  
erd ist

nicht seims gleichen.

21) It vnsr mache ist nichts gethan/  
wir sind gar bald verlohren/ es streit  
für vns der rechte man/ den Gott hat  
Θ iq seib

[皆川達夫：前掲書、より転載]

\* ルターはウィッテンベルク大学の神学教授、宗教改革者として有名であるが、またコラーの様式を考案した音楽家でもあった。ルターは、それまでのカトリックの賛美歌は歌詞もラテン語で書かれ、誰もが歌えるというものではなかったので、会衆の誰もが歌えるように賛美歌をドイツ語に訳したり、あるいは既存の詩(曲)に曲(詩)をつけたり、また自ら作詞・作曲したりした。これらの賛美歌を総称して「コラー」といい、日本では「衆賛歌」と訳されている。なお、この『神はわがやぐら』の旋律は崇高であり、また親しみやすいので、その後の作曲家が自分の作品にとり入れて使っているが、有名な例としては、メンデルスゾーンの『交響曲第5番二短調(二長調)「宗教改革」』の第4楽章に使われているものがあげられよう(Ex.71)。

ル choral [英]『神はわがやぐら（われらが神は堅き砦なり）』である。

7. 近代の5線記譜法 (five-lined staff notation) は、はじめられて以来すでに約500年を経過している。何故にこの記譜法がこのように長期にわたってひろく行われているのかその理由ははっきりしないが、おそらく、譜線が5本ということや、音符が2分割法で扱い易く、音高と音長が明瞭に表示できることなどであろう。だが、結局はその時代の音楽を書き留める、あるいは表現するためにもっとも適合した記譜法だからであろう。

まず、譜線が5本であるということは、この数が音楽を記録し再現するためにもっとも適当だからである。また、われわれの視覚と脳神経感覚が瞬時にはたらきうる限界の本数であろう。これよりも譜線が多いと再現（演奏）の際の読譜が困難になってくるし、これよりも少ないと旋律がうまく譜表の中におさまり切らないで加線を多く使うところとなり、読譜もしにくいし、体裁もわるくなってくる。この5線に書ける音域は最大11度で、約1オクターヴ半である。これは歌の旋律がうまくおさまる音域であり度数であり、われわれが無理なく発声できる音域である。

無論、人声の音域は男性と女性、あるいは大人と子どもでそれぞれ異なる。また楽器の出す音域もそれぞれみんなちがう。そこで、だれの声域でも、どんな楽器の音域でも、この5線のなかにおさめる工夫がなされることとなり、それが種々の音部記号 clef である。音域の都合で、音高をずらして各自が演奏しやすいようにする便利な方法である。各音部記号の八音の位置は、Ex.21のとおりである。

Ex.21 各種音部記号



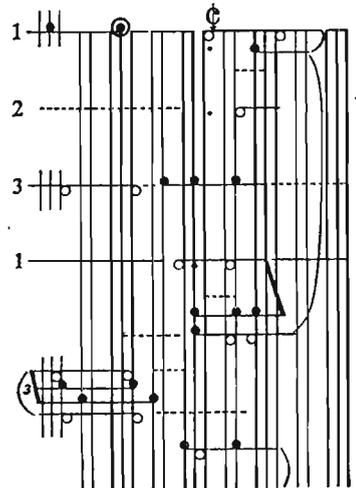
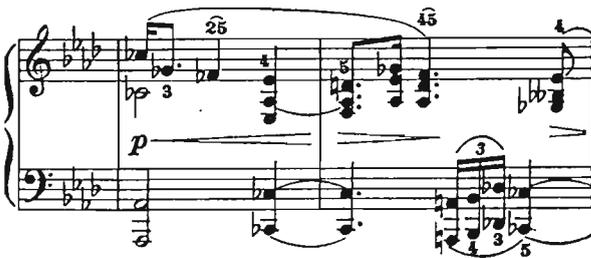
次に、音符の分割法が2分割だけになったということは、拍子ができ小節が引け、そこに拍節リズムが展開され、音楽により多くの変化がもたらされることとなった訳である。それに5線記譜法は、作曲者の意図をほぼ完全に記録でき、

また再現（演奏）に際してもほぼ同様である。音符だけでは音高と音長しか表記できないが、強弱や曲想等は文字や略号で簡単に表示できる。作曲者の立ち入った感情や思いまでは表記できないが、一応これで十分というところであろう。実際の作曲家や演奏家からの不満は非常に少ない記譜の方法である。

しかし、無論、完全無欠の方法ではない。たとえば、隣り合う線と間は、長2度のときもあれば短2度のこともある。これは音程としては2:1の関係、すなわち倍もちがうのにその区別はない。四分音（半音の半音、quarter tone）の一般的な記号もなく、たとえ、新たにそれを作ったとしても、それを使えば譜面が非常に煩雑になるなど、新しい音楽を記譜する譜表としては、もはやその用をなさない記譜法でもある。

8. そこで、次に考案された記譜法の1つが、オランダ人の技師コルネリス・ポート Cornelis Pot が1931年に考えだしたクラヴァールス・クリーボ (Klavarscribo、鍵盤記譜法) とよばれる記譜法である (Ex.22)。これは、手っ取り早くいえばピアノなどの鍵盤をそのまま楽譜にしたもので、譜面の線は黒鍵を、線間は白鍵をあらわしている。多少の説明を加えるならば、黒鍵上の音は黒まる、白鍵上の音は白まるで記し、ボウ（符尾）は、黒まるの場合はタマ（符頭）の下側に、白まるの場合はタマの上側につけることになっている。またボウがタマの右側につい

Ex.22



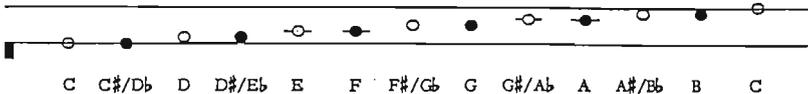
(ショパン作曲『幻想ポロネーズ』変イ長調一上が原曲譜、右が原曲をクラヴァールス譜に書き直したもの)  
 [出典 NHK 交響楽団：『楽譜の本質と歴史』より]

ている音符は右手で、左側についている音符は左手で弾くことになっている。小節は実線であるが、各拍を示す線として「分離点線」とよばれる点線が拍子の数に応じて引かれ、音符はその点線（拍）に合わせて記される。中央八音の位置は♩と書かれたところにあり、調号もその主音にあたる個所を○や◇の記号で囲むことによって表すことができる。♯や♭などの臨時記号は不要であるから譜表はすっきりしており、音を直感的に把握できる点が最大の長所である。たとえ、四分音を使ったとしても、譜面はさほど煩雑にはならない。しかし、縦線は濃い線（嬰へ、嬰ト、嬰イ）と薄い線（嬰ハ、嬰ニ）の区別があって、音の把握は容易であるといっても、全体としては5線記譜法よりも線の数が多く、実際には誰もが簡単に求める音に到達できる性質のものではなさそうである。

なお、この記譜法は鍵盤楽器だけにしか適用できないものでもない。それぞれの楽器の音域をよく確かめ、余計な線を引かないようにするならば、管絃楽曲であっても十分に記譜できるものである。

9. ピアノの白鍵と黒鍵を厳格に区別し、譜線をなるべく少なく、という考えのもとに案出されたエクイトーン (equiton) という名称の記譜法が、スイス在住のイギリス人ファウセット (Rodney Faucett) により、1958年に発表された (Ex.23)。これは普通、2本の譜線を基本とする譜表で、必要に応じて、それら2本の譜線の上に2本以内の加線を使用する記譜法である。したがって、実質的には、常に4本の譜線が引かれている譜表による記譜法ということになろう。しかし、幹音と派生音との区別は明瞭であり、全音と半音の音程関係も厳格である。それに加線は必要でないときは引かれていないし、♯や♭や♮の記号は不要なので譜表はすっきりしている。

Ex.23 エクイトーン記譜法の原理



[Kurt Stone, "Problems and Methods of Notation" in Benjamin Boretz & Edward T. Cone., *Perspective on Notation and Performance*. より]

Ex.24は従来の5線記譜法による楽譜をエクイトーンの理論で書いた譜表であるが、両者 (AとB) を比較してみると、そのことがよく分かる。

## Ex.24

(A)

(B)

〔E・カルコシュカ（入野義朗訳）『現代音楽の記譜』〕より

10. エクイトーンは、結局譜線が4本の譜表であると述べたが、この記譜法はさらによく吟味してみると、譜線はさらに1本減じて、全部で3本（基本になる譜線は2本で、加線が1本）でも済ませることが可能である。その理屈はEx.25の通りである。これは筆者の拙案で、3線順配列記譜法と命名したものであるが、エクイトーンと比べると加線が1本少なくなったので、読譜の煩雑さは多少緩和されたといえそうである。加線を伴った音符が宙に浮いて見えるのはエクイトーン同様であるが、この記譜法の場合、加線はまん中の1本に限られるので、音高の確認はエクイトーンに比べれば容易である。

Ex.25 3線順配列記譜法の原理

Ex.26はベートーヴェン作曲の『交響曲第5番』終楽章の5線記譜と3線順配列記譜との比較であるが、後者がいかに簡潔な書法であるかはこれで明白であろう。

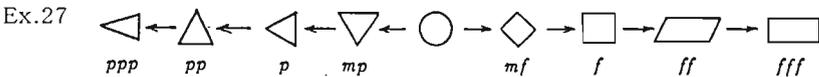
Ex.26 5線記譜法と3線順配列記譜法との比較

<5線記譜法>

<3線順配列記譜法>

困みに、この3線順配列記譜法の記譜上の要点は次の通りである。

- ① 譜表頭部の矢印はその向きによってオクターヴ上か下を示す。また矢じりの数は何オクターヴ上か下を表す。ここの例ではCBnやDBに3つの矢じりがみられるが、これは3オクターヴ下の音域を対象にした記譜であることを示す。
- ② 縦の点線は拍の区別を示すが、不要と考えられる場合は省略しても差し支えない。
- ③ 連符は判別しにくいものにだけ数字を付す。ここでの3連符には不要である。
- ④ 休符（ $\backslash$ など）も必要なものだけを記す。
- ⑤ 音の持続は音符に続いて直線をのばすことによって表示し、タイの記号は使わない。
- ⑥ レガートは、その範囲内の1つ1つの音符をスラーで結びつけることによって表示する。
- ⑦ 同じ譜表に声部が2つ以上ある場合、その区別は直線で隣り合う音符をつなぐことにより行う。
- ⑧ 強弱記号では ***f*** や ***p*** を使わず Ex. 27 のような特別な形の音符をそれぞれの強弱範囲の最初の音符にだけ使用する。



- ⑨ スタカートは5線譜と同じ理屈である。

11. ところで、15世紀から17世紀にかけて、以上のような音低や長短の表示を基本とする記譜法の他に、楽器のための特別な記譜法が行われた。それがいわゆる タブラチュア (tablature) と呼ばれるもので、これはリュートやオルガンなどの楽器の奏法を示す奏法譜である。

Ex.28はスペインのリュートのためのタブラチュアであるが、横の6本の水平線は6本の弦を表しており、それぞれの数字はそれぞれのフレット（仕切り、指板の表面を区切る突起した細い部分、木や金属でできている）をあらわし（0, 1, 2, 3, 4, 5, 6）、0は開放弦であり、1は1の部分、2は2の部分を押さえて弾く、譜の上側のそれぞれの音符はリズムを表している。なお、今日でもウクレレ

Ex. 28 タブラチュア（奏法譜）

The image displays two musical notations for the same piece. The upper notation is a guitar tablature with six lines representing strings: g' (highest), d', a, f, c, and G (lowest). Above the strings are diamond-shaped fret markers. The numbers on the strings indicate the fret number to be played. The lower notation is a standard musical score in 4/4 time, featuring a treble and bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef.

[Gardner Read: "Music Notation" より]

やツィター、琴、尺八などの譜はタブラチュアである。

12. 16世紀ころ、タブラチュア関連して数字記譜法 (figure notation) なるものがおこった。これは数字を記譜の手段として用いる記譜法である。

この記譜法は多くの変遷をたどるが、18世紀には『社会契約論』で有名なルソー\*もこの記譜法の改革案を提案した。この案は現在使われているものとあまり変わらないが、リズムの表示が不完全であり、音高の表示もあいまいで素早い読譜が困難であった。これを19世紀に実用的な形にしたのが、フランスの音楽理論家シュヴェエ (Emile Joseph Maurice Chevè, 1804～64) である。今日の数字記譜法はシュヴェエの完成した体系に多少の修正を加えたもので、その原理は1か

\* ルソー (Jean-Jacques Rousseau, 1712～78) はフランスの作家・啓蒙思想家であり、『社会契約論 (民約論)』や教育論書『エミール』などの著書で世界的に有名であるが、また音楽家としても非凡な才能の持ち主であった。作曲家としては、作品がおよそ100曲くらい (大半は歌曲) あるが、なかでも牧歌劇『村の古い師 (1752)』の終幕のハントマイムの音楽は有名で、子どもの歌『むすんで ひらいて』の原形といわれている。それに彼は1750年前半、ハリを舞台に華々しくおこなわれた「ブフォン論争 Bouffon's quarrel」において、イタリア・オペラを支持する者の旗頭の一人として活動し、『音楽辞典 (1767)』も著している。

## 第二章 音楽の基本原則

ら7までの数字で「ド」から「シ」までを表し、オクターヴのちがいはそれらの数字の上下に点をつけて示す。また休符は0を用い、音価(長さ)のちがいは「・」や「-」で表示する。それに変化音(派生音)は数字に斜線をひいて表し(たとえば♯はソの♯、♭はソの♭)、すべてハ調を中心とする固定ド唱法(奏法)である(Ex.29)。

Ex. 29 数字記譜法

The image shows a musical staff in 4/4 time with a treble clef. The melody consists of quarter and eighth notes. Below the staff is a numerical notation:  $\frac{4}{4}$  1·1 | 3 - 5·5 5 | 1̇ 5 5 3 | 1 | 5 - - 5 5 | 1̇ - - - | 1̇ -

## 第二節 音名・階名

音楽に用いられる音には、それぞれ固有の名称がつけられているが、これを音名 pitch names という。これはいかなる理由があっても終生変わらない名称で、日本ではそれぞれイ、ロ、ハ、ニ、ホ、ヘ、トと呼ぶ。

高さの異なるそれぞれの音にそれぞれ名前をつけることは古代ギリシアより行われており、中世になって今日の音名の基礎がつけられた。その最大の功労者が、中世屈指の音楽理論家であり、音楽教師であったグイード・ダレッツォ Guido d'Arezzo (992 ごろ～1050) であった。

彼の功績は、まず、その当時までの音名が2オクターヴの単位で命名されていたものを、1オクターヴの単位に改めたことである。ローマの政治家であり、音楽理論家であったボエティウス Boethius, A. M. S. (480～524) のものは、Ex.30のように、2オクターヴにわたってA, B, C, D, E, F, G, H, I, K, L, M, N, O, Pと名づけられており、いろいろと不都合が生じた。そこで、グイードは

Ex.30 ボエティウスの音名

The image shows a musical staff with a treble clef. The notes are labeled with letters A through P below them. The notes are: A (quarter), B (quarter), C (quarter), D (quarter), E (quarter), F (quarter), G (quarter), H (quarter), I (quarter), K (quarter), L (quarter), M (quarter), N (quarter), O (quarter), P (quarter).



第二章 音楽の基本原則

この ut, re, mi, fa, sol, la は8世紀頃に作られた『聖ヨハネの賛歌』(Ex.32)の歌詞からとられたものである。この賛歌は各フレーズの開始音が、進行につれて、それぞれ1音ずつ高くなっていき、その開始音の歌詞が、最初は U*l*、次は R*e*、次は M*i*……となっていくので、それをそのまま階名にしたのである。したがって、これは単なる音節にすぎず、特別な意味をもった言葉ではないのである。その後、16世紀になって、utは歌いにくいという理由でdoに変わり、17世紀には第7音が加わって (SとJがくっついてSiとなる)、今日のド、レ、ミ、ファ、ソ、ラ、シ、の7音になったのである。なお、これらのヘクサコードは、すべて第3番目と第4番目との音程が短2度(半音)であり、両端の2音間の音程はすべて6度になっている。

Ex.32 聖ヨハネの賛歌

現在、各国で使われている音名は表2の通りであるが、もっとも気をつけなければならないのはドイツ語音名である。過去より音楽でもっとも多く使われてきたのはドイツ語音名で、英語音名とよく似ていながら一部異なっているので、使用に際しては十分な注意が必要である。

ドイツ語音名では、嬰音にはis、変音にはesを幹音に付すのが常識であるが、一部変則的、ないし例外的なものがある。それは表中に下線を施したものである。

表2. 各国音名対照表

日	ハ	嬰ハ	変ニ	ニ	嬰ニ	変ホ	ホ	ヘ	嬰ヘ	変ト	ト	嬰ト	変イ	イ	嬰イ	変ロ	ロ	ハ
英	C	C $\sharp$	D $\flat$	D	D $\sharp$	E $\flat$	E	F	F $\sharp$	G $\flat$	G	G $\sharp$	A $\flat$	A	A $\sharp$	B $\flat$	B	C
独	C	Cis	Des	D	Dis	<u>Es</u>	E	F	Fis	Ges	G	Gis	<u>As</u>	A	Ais	<u>B</u>	<u>H</u>	C

特に、英語のB音とドイツ語のB音はまったく別の音であるので気をつけなければならない。変ロ音とロ音はグイードの音名ではbとbであるが、bの方はその後印刷の段階で下の線がとれてしまつてhとなり、ロ音はドイツ語音名ではh(ハー)となったのである。ちなみに、 $\sharp$ や $\flat$ や $\times$ のものは、すべてbの文字に端を発しているのである。

### ○ 階名唱法・音名唱法

今日、譜面上の音符を読む方法としては、大きく分けて、階名唱法と音名唱法がある。そして、階名唱法 solmization には「移動ド唱法」と「固定ド唱法」の2つがある。前者はイギリスにおこり、ドイツ、アメリカ、日本に広まったものであるが、すべての長調の主音を「ド」で歌う方法で(短調の場合は並行調の階名を用いる)、この方法は音階の各音間の機能的関係を崩さないで歌うのであるから、歌唱によく適合していて、全音階(ドレミファソラシド)の音感に慣れている人にとっては都合のよい唱法である。後者は、主にイタリア、フランスで採用されている唱法で、すべての長調や短調をハ長調の音名で読譜する方法である。調はどんなに変わっても、ハ音をいつも「ド」に固定して読むのである。この方法は、口で唱えるのはたやすく、曲が途中で転調したときなどに便利である。しかし、変化音・派生音の発声には、特に注意が必要である。Ex.33の※印の音は、調号からすると $\flat$ や $\sharp$ が付いている。唱えるのはシやファであるが、実際の音は半音低いシや半音高いファを発音しなければならない。

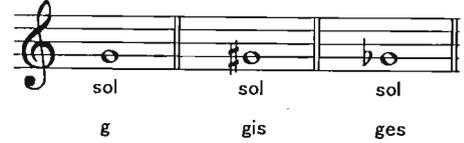
Ex.33 階名唱法

The musical notation shows a melody in 4/4 time on a treble clef staff. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (half). There are two asterisks (※) above the staff: one above the B4 note and one above the C5 note. Below the staff, the solfège syllables are: do sol fa sol do re si do (first line) and fa do si re sol la fa sol (second line). The syllables 'si' and 'la' correspond to the notes marked with asterisks.

一方、音名唱法 A-B-C dieren は、ドイツ語音名を用いて幹音や派生音を歌う方法である。Ex.34のように、移動ド唱法では、第2線上の音は $\sharp$ や $\flat$ が付いていなくても、すべて「sol」である。しかし、これは矛盾している。それぞれの音は半音のちがいがあるのだから、それぞれは当然、別個の名前によって歌われるべきであろう。さいわい、ドイツ音名では、これらにはそれぞれちがった

呼び名がある。G、Gis、Gesである。これによって幹音と派生音とを区別して歌うのがこの唱法である。しかし、この派生音の呼び名はそれぞれ2音節であるから、長い単位の音符の場合は唱える余裕があるが、たとえば8分音符や16分音符などの短い単位の音符がこまごまと並んでいる音型やフレーズなどでは演奏不可能である。

Ex.34 音名唱法



○ 異名同音

音律の主な調律法には、純正律（率）と平均律（率）とがあるが、平均律ではたとえば「嬰ハ」と「変ニ」のように、音名はちがうが実際は同じ音というのがいくつかある。これを異名同音（エンハーモニック）という。

これは、記譜上はちがう音であるが、ピアノの鍵盤では同じ位置の音である。オクターヴ内では、一応Ex.35のものがあるが、理論上では「嬰ホとへ」、「変へとホ」、「嬰ロとハ」、「変ハとロ」などもエンハーモニックの関係である。さらに、「重嬰」や「重変」までも含めて述べれば、その関係はもう数種類増えるが、ここでは省略する。

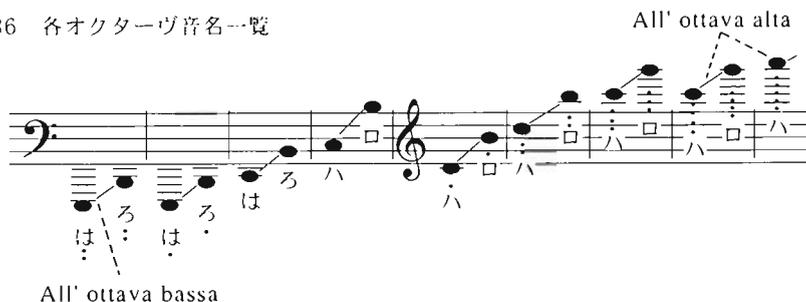
Ex.35 異名同音



○ オクターヴ差による音名

ある音をオクターヴ上げたり下げたりすると、その音名は呼び方がちがってくる。そのちがいはEx.36のとおりである。このような区別は、各国共だいたい似ており、わが国のものもどこかの国のものを参考に作られたものと考えられるが呼称の場合に比べて表記の場合、多少の煩雑さはまぬがれ得ない。

Ex.36 各オクターヴ音名一覧



### 第三節 音程

2つの音の間の隔たりを音程という。そして、その隔たりを表すときは「度」という単語を用いる。さらに、その隔たり方のちがいを表すために、「完全」、「長」、「短」、「増」、「減」、「重増」、「重減」などのことばを度数の前につけ、たとえば「完全5度」、「長3度」、「増4度」などのように表示する。

#### 1. 音程の形態

##### (1) 旋律的音程と和声的音程

旋律的音程とは、順次に響く2音間の隔たりであり、和声的音程は同時に響く2音間の隔たりである。

##### (2) 全音階的音程と半音階的音程

前者は全音階上にできる音程であり、後者は半音階的な変化による音程である。

##### (3) 単音程と複音程

1オクターヴ内の音程を単音程といい、オクターヴを超える音程を複音程という。ただし、9度以上の音程は、オクターヴ分を差し引いて、単音程になおして呼称するが、音程を云々する場合は、だいたい単音程についてである。

##### (4) 協和音程と不協和音程

隔たっている2音を同時に、あるいは順次に鳴らした場合、よく調和して響く場合とそうでない場合とがある。前者を協和音程という。協和音程は、さらに響きの良い完全協和音程と、響きの良さはやや劣るが充実した響きの不

完全協和音程に分けられる（表3）。

表3. 音程の種類と振動数比

	音程の種類	振動数の比		音程の種類	振動数の比
完全協和音程	完全1度	1 : 1	不協和音程	長2度	8 : 9
	完全8度	1 : 2		長2度	9 : 10
	完全4度	3 : 4		短2度	15 : 16
	完全5度	2 : 3		長7度	8 : 15
不完全協和音程	長3度	4 : 5		短7度	9 : 16
	長6度	3 : 5		増4度	32 : 45
	短3度	5 : 6		減5度	45 : 64
	短6度	5 : 8		その他の増、減音程	

## 2. 音程の度数

度数の表し方は下記の通りである。

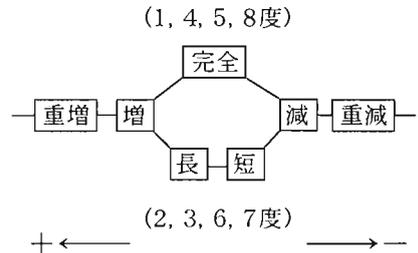


## 3. 音程の種類

音程は完全系と長短系とに分けられる。完全系は1, 4, 5, 8度、長短系は2, 3, 6, 7度に限られ（したがって、完全6度とか長4度とか短5度という音程はない）、それらの音程は半音程広くなれば「増」音程、半音程狭くなれば「減」音程となり、さらに重増、重減などの言葉が使われる。ただし、1度についてののみ、減1度、重減1度などの名称はない。

なお、長音程と短音程の関係も半音程広いが狭いかであり、たとえば、長3度は半音程狭くなれば短3度となり、逆に半音程広くなれば増3度となるのである。そのような関係を図に示したものがEx. 37で、半音程広くなれば右側に1つ、半音程狭くなれば左側に1つよったところが求める音程ということに

Ex.37 音程の種類と相互関係



なるのである。

※協和音程と振動数比

人間の耳は、2音の振動数が簡単な比になるほどよく協和した響きとして感じとる。表3は協和音程のそれぞれと振動数の比を示したものである。すなわち、この表では、上方の音程ほど協和した響きがし、下方に行くほど振動数比が複雑になるので、協和の感じが弱くなるが、この振動数比は、Ex. 38の上段の数字によって計算して得られたものである。

純正律は音階の要所要所の音程関係が、純正な協和音程になるように調律したもので、われわれが一般に使用している調律法は平均律であるから、厳密には表のような簡単な比にはならない。平均律は1オクターヴを数学的に12の半音に等分し、すべての音程は、その半音の集積したものとして扱ったもっとも実用的な調律法で、純正律で得られる音とは異なって、その響きはややにごっているからである。しかし、その「にごり」は、どの音程の場合もほぼ平均していてほんのわずかであるから、この表は、振動数比を除いては、平均律の場合もほぼ同様と思って差し支えない。

Ex.38 純正律の調律



主音(ハ音)を1とした 場合の各音の振動数比	1	$\frac{9}{8}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{5}{3}$	$\frac{15}{8}$	2
隣接する音どうしの 振動数比		$(\frac{9}{8})$	$(\frac{10}{9})$	$(\frac{16}{15})$	$(\frac{9}{8})$	$(\frac{10}{9})$	$(\frac{9}{8})$	$(\frac{16}{15})$

4. 音程の転回

単音程の場合、高い方の音を1オクターヴ低くするか、または低いほうの音を1オクターヴ高くすると別の音程が生ずる。このような操作を音程の転回という。転回によって度数と種類は下記のように変化する。

- ・ 度数 2 ⇔ 7, 3 ⇔ 6, 4 ⇔ 5, 8 ⇔ 1
- ・ 種別 完全 ⇔ 完全、長 ⇔ 短、増 ⇔ 減、重増 ⇔ 重減

いくつか例をあげると、次のようになる。

- 完全1度 ⇔ 完全8度、長3度 ⇔ 短6度、増2度 ⇔ 減7度、
- 重減4度 ⇔ 重増5度

同じ2つの音による響きでも、いずれの音が上または下に位置するかによって変わってくるのである。それは完全協和音程、不完全協和音程、不協和音程の域を越えるほどの変化ではないが、完全4度が完全5度が変われば、振動数比は3 :

## 第二章 音楽の基本原則

4から2:3に変わることから理解されよう。

### 5. 幹音のみの2音によってできる音程

8度内の幹音(♯や♭などのつかない音)と幹音によってできる音程は次の通りである(Ex.39)。

これら2つの音のいずれか一方、または両方に♯や♭などの変化記号がついている場合は、まず♯や♭がつかないときの音程にもどして見て、それが何何度かを知り、次に♯や♭の記号によって音程がどれだけ広がったか狭くなったかを確かめ、そして音程の正しい名称に到達するという方法をとるとよい。

たとえば、次の(a)のような場合は、♯がつかないときは完全5度であるが、上の音に♯がつくことによって半音程広がるので、「増5度」がこの場合の正しい

Ex.39 幹音によってできる音程

完全1度

短2度 長2度

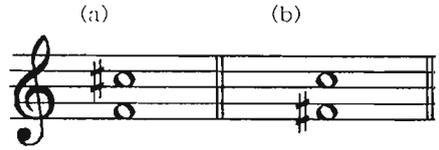
長3度 短3度 増4度 完全4度

減5度 完全5度 短6度 長6度

長7度 短7度 完全8度

Detailed description: The image shows five staves of musical notation in treble clef, each illustrating a different interval between two notes. The intervals are labeled as follows: 1. 完全1度 (Perfect Unison): two notes on the same line. 2. 短2度 (Minor Second): two notes, one on a line and one on the space below. 3. 長2度 (Major Second): two notes, one on a line and one on the space above. 4. 長3度 (Major Third): two notes, one on a line and one on the space two lines above. 5. 短3度 (Minor Third): two notes, one on a line and one on the space one line above. 6. 増4度 (Augmented Fourth): two notes, one on a line and one on the space three lines above. 7. 完全4度 (Perfect Fourth): two notes, one on a line and one on the space two lines above. 8. 減5度 (Diminished Fifth): two notes, one on a line and one on the space three lines above. 9. 完全5度 (Perfect Fifth): two notes, one on a line and one on the space four lines above. 10. 短6度 (Minor Sixth): two notes, one on a line and one on the space five lines above. 11. 長6度 (Major Sixth): two notes, one on a line and one on the space six lines above. 12. 長7度 (Major Seventh): two notes, one on a line and one on the space seven lines above. 13. 短7度 (Minor Seventh): two notes, one on a line and one on the space eight lines above. 14. 完全8度 (Perfect Octave): two notes, one on a line and one on the space eight lines above.

音程である。(b)の場合は、下の音に $\sharp$ がつくことによって半音程狭くなるので、「減5度」が答えである。



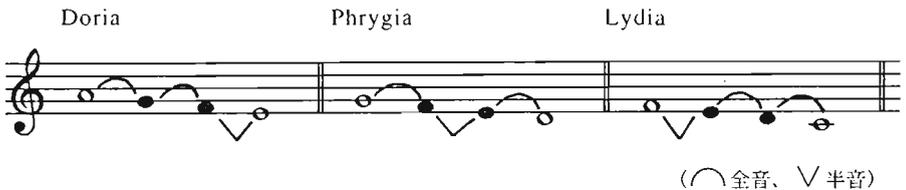
## 第四節 音階

ある音を基点として、特別の秩序にしたがって階段状に配列されたいくつかの音の並びを音階・scale とか旋法 mode とよぶ。

今日、われわれが聞いたり歌ったりしている音楽の大部分は全音階（全音を基礎にした音階—長音階や短音階）を基にしたものであるが、音楽史上登場した音階（旋法）にはいろいろなものがあり、これらを知ることが全音階をより深く理解することにもつながるので、それらの中からいくつか主要と考えられるものを眺めていこう。

### 1. 四音音階 tetrachord

今日知られているもっとも古い音階の1つに、紀元前8世紀ごろ、ギリシアで用いられたテトラコードとよばれる音階がある。これは完全4度をなす2つの音の間にもう2つの音を挿入してできる4音の音階で、下記の3種があった。



このテトラコードなるものは、リラ lira の調弦法と関係があり、古いリラは4弦で、その調律法は第1弦（最高音）と第4弦（最低音）との間が完全5度になっていて、中間の2弦はギリシア本土のドリア人、小アジアのギリシア植民地のフリギア人、リディア人によってそれぞれ異なり、半音のある位置がみなちがったのである。

しかし、その後、前670年ごろ、テルパンドロス Terpanndros がでて、2個の

第二章 音楽の基本原則

4弦リラをつくったことや、少し遅れてピタゴラスがエジプトに留学して8度音程を学び、リラの調弦に8度音程を応用しようとしたことから、次のような7種類の音階がつけられた (Ex.40)。

Ex.40

The image shows seven musical staves, each representing a different mode. The modes are arranged in two columns. The left column contains Doria, Phrygia, Lydia, and Mixolydia, which are collectively labeled as '(disjunct)'. The right column contains Hypodoria, Hypophrygia, and Hypolydia, which are collectively labeled as '(conjunct)'. Each staff shows a sequence of notes with stems and beams, connected by curved lines, illustrating the specific intervals and relationships between notes in each mode. The notes are placed on a five-line staff in treble clef. The 'disjunct' modes have a gap between the first and second tetrads, while the 'conjunct' modes have overlapping notes between the two tetrads.

左側の4種の音階は‘disjunct (分離の意)’とよばれ、ピタゴラスの8度音程と関係があり、2つの4弦リラ (テトラコード) を音が重ならないように、8度になるように組み合わせたもので、右側の3種はテルパンドロスの7度音程のように、2つの4弦リラ (テトラコード) を、上から4番目の音が重複するように組み合わせたもので (このようなつなぎ方を ‘conjunct’ (連結の意) という)、8度音程にするには、いずれも下に1音加えなければならない。

なお、Hypoというのは「下の」を意味するギリシア語であるが、ここでは5度下から始まるものをさす。また、ミクソリディア音階は、ドリア型のテトラコードを2つ conjunct でつないで、一番上に1音加えて作られたものである。

以上で、一応すべての音からはじまる7つのオクターヴの音階 (これを特にオクターヴ属という) が揃うことになるが、これらはそれぞれ各音間の音程関係が

すべて異なっている。表4にみられるように、1つとして同じ音程関係のものはない。つまり、各音の配列には一定の秩序はなく、それ故、音階とよばれずに「旋法」という方が適当であろう。旋法の「旋」は旋律の「旋」で、もともと1つの旋律に用いられるすべての音を主音を中心に音高順に並べたもので、基本的には調性を伴わないものである。

表4. オクターヴ属各旋法の音程関係

旋法名	音程関係
Doria	全 全 半 全 全 全 半
Phrygia	全 半 全 全 全 半 全
Lydia	半 全 全 全 半 全 全
Hypodoria	全 全 半 全 全 半 全
Hypophrygia	全 半 全 全 半 全 全
Hypolydia	半 全 全 半 全 全 全
Mixolydia	全 全 半 全 半 全 半

ところで、古代ギリシア音楽においては、それぞれの旋律はそれぞれ特有の性格を有しており、

ドリリア調の旋法は厳粛な場面（たとえば、王の就任式など）に用いられ、フリギア調は兵士たちの士気を鼓舞するために、戦いの前などに演奏された。また、リディア調の音楽は哀悼の念や苦痛感を表すものとして、つまり葬儀の場面などに使われたという。それらの調の音楽がそれらの場面に適合していたかどうかは別として、それぞれ使い方の区別があったのである。

\*この点については、プラトンやアリストテレスの説では、ミクソリディアは憂愁、リディアは懦弱、ドリリアは正義勇気、フリギアは宗教的性質があるという。そこで、ミクソリディアやリディアは一部の学者や宗教家から排斥されたという。

また、これらの旋法が上から下への下降型で書かれているのは、詩の朗唱におけることばの抑揚からなったものらしい。古代ギリシアでは、詩の朗読が野外のステージなどで盛んに行われていたので、その影響ではないかと考えられる。

## 2. 教会旋法 church modes

古代ギリシアの旋法がおこってから約1,000年後の中世の教会音楽では、8種類の旋法があった。これが教会旋法で、これは時の教皇グレゴリウスⅠ世 Gregorius I (540? ~ 604) が制定したということで、グレゴリオ旋法ともよばれている。

この教会旋法は、まず、聖アンブロシウス Ambrosius (339 ~ 397) の制定した4旋法に、新たに4旋法を加えて8種としたもので、はじめの4旋法を正格 authentic とよび、それより4度低い音域の4旋法を変格 plagal とよんだ。それらはEx.41の通りであるが、いずれも全音階の主音に相当する終止音があり、また

第二章 音楽の基本原則

支配音がある。終止音は旋律の開始音または終止音であるが、支配音はその名のとおりに、その旋法を特徴づける重要な音で、聖歌が朗誦風に歌われた場合、時に非常に長くこの音にとどまるため、反復音とか副終止音と呼ばれる。また、正格旋法では、この音はだいたい終止音の5度上にあるため、属音（ドミナント）ともよばれる。なお、この支配音は変格旋法では終止音の3度か4度上にある。

正格旋法と変格旋法は、それぞれ終止音がおなじであるが、支配音が異なり、音域も異なるので、両者の音楽の性格はまるで異なる。また、正格ドリアと変格ヒポミクソリディアは音域がまったく同じであるが、終止音の位置が異なるから、その性質は全く異なる。それに、変格ヒポリディアは全音階の八調長音階と音の範囲が一致しているが、この音階の終止音はへであり、八調長音階の主音はハで

Ex.41 教会旋法

第1 施法	{ 正格 ドリア  変格 ヒポドリア	
		
第2 施法	{ 正格 フリギア  変格 ヒポフリギア	
		
第3 施法	{ 正格 リディア  変格 ヒポリディア	
		
第4 施法	{ 正格 ミクソリディア  変格 ヒポミクソリディア	
		

(○は終止音、⦿は支配音)

あるから、両者の性格はまるでちがう。

グレゴリウス1世は、このような旋法による音楽をグレゴリオ聖歌 Gregorian chant と命名した。彼は自分が教皇任命中の590～604年の14年間に、聖歌の大規模な収集や整理を行い、また新しい曲も作ったが、その集大成されたものがこのグレゴリオ聖歌である。

\*グレゴリオ聖歌は単旋律で無伴奏の音楽であり、そのリズムは自由かつ不規則で、歌詞の自然なアクセントに従っている。そして、その歌詞のほとんどがラテン語で書かれ、その多くは旧約聖書(キリスト降誕以前のことが書かれたキリスト教の経典)の詩篇(宗教詩を集めた1編)からとられていて、その内容は「神への祈願」であったり、「神へ感謝するもの」が多い。なお、楽曲の形式は朗唱が中心であり、男声独唱と合唱が交互に歌う応唱、二つの合唱が歌い合う交唱、また同じ旋律を異なる歌詞で歌い合うものなどがある。また、歌は声楽的発声によって歌われ、はなやいだ感じがする。

しかし、一口にグレゴリオ聖歌といっても、その年代の幅は広く、現在、楽譜の存在が確かめられているのは9世紀であるが、4世紀にはすでにその萌芽がみられるという説もあり、17世紀ころまで創作が続けられていたともいわれているから、いろいろな種類やいろいろな傾向の曲がある。現在残っているものは約3,000曲という。

聖歌の主要なものには聖務日課用とミサ用があるが、ミサの式文はミサ通常文(いかなる場合も用いられる)とミサ固有文(時や目的によって変わる)があり、前者はキリエ(構えみの賛歌)、グロリア(栄光の賛歌)、クレド(信仰宣言の賛歌)、サンクトゥス(感謝の賛歌)、アニュス・デイ(平和の賛歌)の5章から構成されている。

イタリア近代の大作曲家レスピーギ Ottorino Respighi (1879～1936) は、グレゴリオ聖歌の熱心な研究者でもあった。それ故、彼のいくつかの作品にはグレゴリオ聖歌の断片が登場するが、有名な交響詩『ローマの松』の第2曲〈カタコンブ付近の松〉では、2つの聖歌が見事に標題の情趣を醸しだしている。その2つとは、ミサ通常式文の最初の曲キリエと4番目のサンクトゥスの断片である。そのほか彼の作品には、『グレゴリオ聖歌による3つの前奏曲』(管絃楽曲『教会のステンドグラス』)や『ヴァイオリンとオーケストラのための〈グレゴリオ風の協奏曲〉』などがある。

教会旋法はこの8種類だけでなく、16世紀になって、スイスの音楽理論家グラレアヌス Henricus Glareanus (1488～1563) によって、さらに4種の旋法を

## 第二章 音楽の基本原則

加える必要が、彼の著書『Dodecachordon (12の音階)』の中で説かれた。それがEx. 42の4種である。

このうちエオリアとイオニアが現在の短音階、長音階として残っていくのであるが、実際には、これらの4つの旋法は、簡単には採用されなかったようである。というのは、たとえば、イオニア旋法は明るすぎて宗教的な厳粛な感じが出しにくかったし、人々の耳がそれまでの教会旋法に慣れていて容易に新しい旋法を取り入れる意欲が湧かなかったのである。

ところで、教会旋法はその名称からすると、もっぱら教会音楽のみに用いられたのではないかと思われがちであるが、実際には、広く世俗音楽にも用いられていたようである。たとえば、いろいろな民謡に使われている音を音高順に並べてその音程関係をみると、これらの旋法が応用されていることがわかるのである。

Ex.42

エオリア



ヒホエオリア



イオニア



ヒホイオニア



(●は終止音、◌は支配音)

### 3. 全音階 diatonic scale

教会旋法のイオニアとエオリアが残ってできた長音階と短音階は、いずれも全音を基礎にしたものであるところから、一括して全音階とよばれる。

長音階は1種類であるが、短音階は3種類のものがある。長音階は譜例のような音程関係をもつ音階で、誰もがよく知っている音階である。

短音階は、まず、エオリア旋法と同じ音程関係の「自然短音階」とよばれるものがある。これはEx.43のように第2と第3、第5と第6との間の音程が半音程(短2度)で、他はすべて全音(長2度)である。しかし、この音階には導音(主音にたいして半音程の関係にある第7音)がないので終止感が乏しく、このまま

Ex.43 全音階

長音階

和声短音階

旋律短音階(上行)

旋律短音階(下行)  
自然短音階

I (主音)    II (上主音)    III (上中音)    IV (下屬音)    V (屬音)    VI (下中音)    VII    I (主音)

では用いられない。

そこで、この欠点を補うべく、第7音を半音上げたものが「和声短音階」である。この音階の響きは東洋的で哀愁を帯びているが、しかし、この音階は第6音と第7音との間が増2度になり、歌唱上不安定になりやすい。

それで、次に、和声短音階にできる増2度音程の不自然さを解消するために考えられたのが「旋律短音階」である。この音階は上行と下行の音の配列が異なっている点に特徴がある。それは、上行の場合、導音が必要であるが、下行するときはそれは不要であるから、本来の短音階つまり自然短音階にもどしたのである。この音階が人々に自然な感じを与えるところから、短調の大部分の曲は、この音階を基に作られている。

ところで、長音階と短音階の名称であるが、それは主音から第3音(上中音)までの隔たりが長いかわりか短いかわりかということで、長音階は長3度、短音階は短3度であるところからこのようによばれる。したがって、この両音階を決定的に区別する音は第3音ということになり、この第3音と第6音を除いた主音、上主音、下屬音、屬音と導音で旋律を作ったとすれば、それは長音階による曲か短音階による

## 第二章 音楽の基本原則

曲かはわからない。

なお、それぞれの短調の調号は、自然短音階で使われる変化記号によっている。

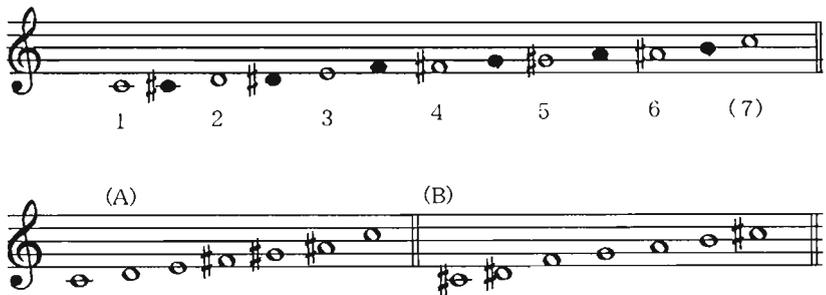
以上、長音階と短音階は、いずれも全音を基礎にした音階であるところから、一括して全音階とよばれるが、これに対してオクターヴ内の12の半音によって作られる音階を半音階 chromatic scale とよぶ。しかし、この音階は楽曲創作の基礎となるものではなく、曲の中で経過的に用いられる程度のものである。

### 4. 全音音階 whole-tone scale

ロマン派以前の音楽にあっては、半音階上の音はあくまでも、全音階から派生した音（派生音）であり、特別な音であり、それは単に装飾的・経過的程度の意味しかもたなかったが、ロマン派以後になるとあまり特別な音ではなく、1市民としての独立した性格を与えられるようになってくる。これがさらに新しい時代を迎えると、全音階の意味がますます薄れていき、これまでとは全く異なった音階が生まれるところとなった。その一つが「全音音階」である。

この音階は平均律音階から考えられたもので、半音階の音を一つおきにとった6個の全音からなっているところから「6全音音階」ともよばれ、2通りのものが考えられる (Ex.44)。

#### Ex.44 全音音階



この音階はリストやドビュッシー、ラヴェル、バルトークらが愛用したが、すべての隣り合う音どうしの音程が長2度、つまり全音であるため、どこに基音があるのかわからないし、属音や導音もない。したがって、中心感、終止感が得られず、この音階だけで曲を作ることはできない。実際には、他の音階との混用の

形でしか用いられない。Ex.45は、ドビュッシーの『ピアノのための“映像”第2集』の第1曲〈葉ずえをわたる鐘〉の冒頭部である。最初の3小節は完全に全音音階であるが、それはもう4小節目からはくずれてくる。

Ex.45



『ドビュッシー映像1・2』全音楽譜より転載)

### 5. 十二音音階 twelve-tone scale

さて、ドビュッシーの全音音階は、これまでの和声の体系をつきくずし、現代音楽の出発点ともいわれるが、ドビュッシー後は、かつての大黒柱であった全音階の基音は全く取り払われてしまい、半音階が中心となり、これはさらにオクターヴを12等分した12個の音による、12個の音がすべて同等の価値をもつ十二音音階へと発展していった。



十二音音階と半音階は、譜面上は全く同じであるが、両者の最大のちがいは中心（基音）があるかないかである。半音階では、やはりそれは八音であるが、十二音音階では敢えていえば、12個の異なる音すべてが基音なのである。八音であろうが、ト音であろうが、変口音であろうが、すべて平等で同じ地位なのである。そこで、十二音音階によって曲を作る場合は、これら全く独立した12個の音によって音の列（これを「セリー sérielle」とよぶ、伝統的な音楽における主題に相当するもの）をつくり、このセリーを基礎にして曲を発展させていくのであるが、



ものは大部分が全音的なものであるが、アジアのものには半音的なものが多い。

この音階が得られる理論にはいくつかのものがあるが、まず、ピタゴラスの音階理論から説明しよう。

ピタゴラスは今日まで残る音階理論を作った最初の人物である。彼はモノコードを使って、その支柱を動かしながら、ある弦の長さを2分の1にするとオクターヴ高い音を得られ、同様に3分の2にすると5度高い音を得られることを確認し、さらに5度音程を重ねていくことによって全音階のすべての音を得られることを導き出した。これによって5番目までに得られた音を音高順に並べると、1つの五音音階ができる (Ex.47)。

Ex.47





以上、ピタゴラスのものと京房のもの、それに日本の順八逆六は、結果としては全く同じものとなる。これらの五音音階はすべて全音的の五音音階で、中国や日本の雅楽においては「呂旋法」とよんでいる。この旋法は中国では漢代以後に栄えるが、周代には、この旋法の「徴」からはじまって「角」に終わる音列が好まれるようになる。これが「律旋法」である。

律旋法は、日本の順八逆六法で求めようとすれば、まず順八、次は逆六、そして順八というところまでは呂旋法と同じであるが、その次に「もとの音（宮）にもどって順六」という変則を行わなければならない。日本では、『越天楽』などの作品からみて、この旋法の方がより好まれたのではないかと推測されている(Ex.50)。

Ex.50 雅楽の旋法



(『越天楽』より)

さて、これらの音階は宮中や社寺などで行われる雅楽の音階であるが、わが国では、庶民の間に栄えた俗楽があって、俗楽には、「陽旋法」と「陰旋法」とがある。

その音の並びは一応 Ex.51 の通りであるが、これらの音階には、実際には5線に書くことのできない徴分音が使われたり、陰旋法では、上行のとき(↑印)と下行のとき(↓印)はちがう音を通ったりする。

五音音階では、そのほか、沖縄の陰旋法やスコットランド音階などがある(Ex.52)。前者(A)は半音が2カ所含まれていて、非常に異国情緒的な雰囲気をもつ音階である(民謡『谷茶前』などがその典型である)。後者(B)は呂旋法と同じで、民謡『螢の光』などにみられるようなものである。

第二章 音楽の基本原則

Ex.51 俗楽の音階

(陽旋法)



(陰旋法)



\* 陽旋法、陰旋法の名称は、音楽理論家・物理学者であった上原六郎（1843～1913）の著『俗楽旋律考』（1895）の中で、はじめて使われたものである。

陽旋法はかなり古い時代に自然発生したと考えられるもので、民謡などの基になっている。一名「田舎節」ともいう。陰旋法は、箏曲・三味線演奏家、作曲家の八橋検校（1614～1685）によって考えられた旋法で、主に都会で発達したので、「都節」などという。

Ex.52



その他、音階にはまだいろいろなものがあるが、最後に、それらの中からいくつかを紹介しておこう。

まず、ジプシー音階は、スペインのもの (A) は和声短音階と同じである。ハンガリーのもの (B) は、和声短音階のへ音に $\sharp$ がついたもので、中近東の音楽はこの音階に基づくものが多く、オリエンタル音階などもよばれている (Ex.53)。

Ex.53



作曲家自身の考案した音階としては、ヴェルディ (A) やスクリャピン (B) のものがあるが、ヴェルディはこの音階を自ら「謎の音階」とよんだらしく、全音階などに慣れている者にとっては、まさに「謎」かも知れない (Ex.54)。

Ex.54



タイ国にはオクターヴを7等分した音階(A)があるが、これは全音音階と全く同じである。インドネシアには、オクターヴを5等分した4つの音による音階(B)がある(Ex.55)。

Ex.55

(A) (B)

## 第五節 調

ある音を主音とする音階や和声によって秩序づけられた音組織を調性 tonality といい、それぞれの主音と音階とを結びつけ、それを組織的に活用させたものが調である。

ヨーロッパの音楽は調または調性によって支えられ、発展してきた。

バロック以前では、いかにこれを自分のものとして使うことができるか、古典派においては、いかにこの調性の機能を自在に駆使することができるか、ロマン派の作曲家たちにとっては、いかにこの調性の許容の範囲内で自由に振舞えるか、またその機能を拡大、発展させることができるかが重要な課題であった。そしてドビュッシー以降では、その調性の殻が少しずつ破れていき、シェーンベルクではほとんど調性は破壊され、主音の観念がなくなっていった。

しかし、これで調性もしくは調性感が音楽の世界からすべて消滅してしまった訳ではない。調性感のない音楽は現れたが、調性による音楽も厳然として生きており、依然として、学校では調性をもつ教材がつかわれ、音楽会では多くの調性音楽が演奏され、家庭ではCD化された調性音楽を聞き楽しんでいる。

したがって、調性感の崩壊については、西洋音楽の作曲界の大きい流れについて云々していることであって、それ以外の音楽界では、十年一日のごとく、調性音楽は続けられているのである。

### 1. 長調と短調

調には、長音階による調—長調と短音階による調—短調とがある。一般に、長調による音楽は明るい、暖かい、にぎやか、昼、生き生きしている、といったイ

メージであり、短調では相対的にその反対の感じであるといわれている。

このような調の性格は、一説によると  $\sharp$  系の調と  $\flat$  系の調によっても相対的であるといわれているが、そのことについては、はっきりした証拠立てがないので、ここでは触れないでおく。

## 2. 調名と調号

長調または短調と主音の音名とを組み合わせたものを調名といい、たとえば、ハ長調とかホ短調などである。そして、それぞれの調には調号がある。調号は各調の音階に含まれる嬰記号 ( $\sharp$ ) や変記号 ( $\flat$ ) をまとめて表示する記号で、一般には Ex. 56 のようなものがある。

Ex.56 調号

Ex.56 shows musical notation for various scales and modes. The notation includes treble clef staves with notes and accidentals, and corresponding labels in Japanese. The examples are arranged in two columns.

調名	調号
ハ長調	イ短調
ト長調 ホ短調	ヘ長調 ニ短調
二長調 ロ短調	変ロ長調 ト短調
イ長調 嬰ヘ短調	変ホ長調 ハ短調
ホ長調 嬰ヘ短調	変イ長調 ヘ短調
ロ長調 嬰ト短調	変ニ長調 変ロ短調
嬰ヘ長調 嬰ニ短調	変ト長調 変ホ短調
嬰ハ長調 嬰イ短調	変ハ長調 変イ短調

\* 変記号の「変」と嬰記号の「嬰」は、元来は中国の音楽用語であり、日本に移入されてから雅楽に用いられていたが、明治初期に洋楽が入ってきた際に転用された用語である。「変」は変徴とか変宮といったように使われ、「徴」あるいは「宮」の音をわずかに低めた音の意味に使われていて、音に  $\flat$  にあてて「変」を使ったことによる。「嬰」は加えるという意味であったので、 $\sharp$  に当てたのであろう。

### 3. 調の相互関係

調は近親調と遠隔調に分けられ、近親調とは、ある調からみて種々の点で関係の深い調をいい、それには同主調（同名調）、平行調（並行調）、属調、下屬調などがある。

#### (1) 近親調

##### ① 同主調（同名調）

同じ音名を主音とする長調と短調の関係をいう。たとえば、ハ長調とハ短調、二短調と二長調などが互いに同主調の関係にあり、同名調ともいう。

##### ② 平行調（並行調）

同じ調号をもつ長調と短調をいう。たとえば、ハ長調にイ短調、ホ短調にト長調といった関係がそうであり、Ex.56のそれぞれがすべて平行調である。

##### ③ 属調

ある調の属音（完全5度高い音、または完全4度低い音）を主音とする同種の調をいう。たとえば、ハ長調に対してはト長調が属調であり、イ短調に対してはホ短調が属調である。後述の「5度圏」の図（Ex.57）では、右側（時計回り）のすぐ隣の調が属調である。

##### ④ 下屬調

ある調の下屬音（完全4度高い音、または完全5度低い音）を主音とする同種の調をいう。たとえば、ハ長調に対してはヘ長調が下屬調であり、イ短調に対しては二短調が下屬調である。後述の「5度圏」の図（Ex.57）では左側（時計と反対方向）のすぐ隣の調が下屬調である。その調号は $\sharp$ が1つ減るか、 $\flat$ が1つ増える。

近親調相互の関係についての理解は、「5度圏」circle of fifthsとよばれる図（Ex.57）をみると、一目瞭然である。

この図は外の円が長調、内の円が短調の5度関係を示すもので、属調は時計の針の方向へ進んで1つ右隣の調（たとえば、Cに対してはG）、下屬調はその逆の方向へ進んで1つ左隣の調（たとえば、Fに対してB）である。平行調は外円と内円の太文字と小文字がそうであり（Cとa、Dとh、Esとcなど）、同主調（同名調）は同じ音名なのだから、この図を利用するまでもない。



Ex.58



(ベートーヴェン：交響曲第5番 第二楽章より)

## (2) 移調楽器 transposing instrument

これは楽譜に記された音(記音)と実際に響く音(実音)が一致しない楽器(主に管楽器)をいう。つまり、記音の通りにピアノの鍵盤を押さえても、実際の音はちがう楽器である。したがって、記音から実音を得るには、音程を何度か上げ下げ(移調)しなければならない(Ex.59)。

Ex.59 各移調楽器の記音と実音

\*クラリネット(B♭調)



\*クラリネット(A調)



\*イングリッシュ・ホルン



\*ホルン(フレンチ・ホルン)



\*トランペット(B♭調)



\*アルト・サクソフォーン(E♭調)



普通、木管楽器の類は、全ての穴を閉じて吹くと「ド」、そして下の方から穴を1つずつ開けて吹いていくと「レ」、「ミ」、「ファ」、「ソ」……となっていくが、

その音階はいつも「八調」とは限らない。もし、八調であれば正調楽器であり、それ以外の調であれば、それは移調楽器である。具体的には、クラリネット、イングリッシュ・ホルン、サキソフォーン、トランペット、コルネット、フレンチ・ホルンなどが移調楽器の例で、正調楽器に比べて2～5度の音程のずれをもっている。ピッコロやコントラバスなども記音と実音とがオクターヴちがうので、厳密にはこれらも移調楽器であるが、完全8度のちがいが把握できてさえいれば、演奏上もスコア・リーディングの際にも問題はほとんど生じないと考えられるのでこれらは除くことにしたい。

このような移調楽器が存在する理由は、楽器の音色や音域、音量、演奏の容易さなどいろいろあるが、もっとも大きい理由は音色を中心にした音の輝きであろう。たとえば、ホルンがF調（ヘ調）を中心に淘汰されてきたのは、F管の音色がもっとも豊かで柔らかく、夢想的な響きを出すからである。ベートーヴェンの時代にはC調、D調、E♭調、E調、F調、G調、A調、B調などほとんどの調管のホルンが存在した。それは、まだヴァルヴ（弁装置）がなく、自然倍音しか出せなかったからである。これはロマン派の時代も特に大きい変化はなかったが、1840年頃、アドルフ・サクスがヴァルヴを発明し、それによっていろいろな音が自在に操られるようになり、そのパート譜は調号なしで完全5度高く記譜されることとなったのである（高音部記号の場合）。

\*ウェーバーは『歌劇「魔弾の射手」の序曲』で、C管とF管を組み合わせた有名なホルンの4重奏を書いている。この組み合わせではハ、ニ、ホ、ヘ、ト、イ音が得られ、またヴァルヴのなかった時代の自然音を生かした苦肉の策で、見事な「森のホルン」となっている（Ex.60）。

クラリネットは現在、B♭管とA管が主に使われているが、それは音質と機動性が他の調管よりも優れているからである。以前のC管は正調楽器であるから、演奏はそれだけ容易であったが、音質が悪かったこととB♭やA管の鍵装置が進歩したため、19世紀の後半に衰退してしまっている。トランペットのB♭管やC管はまず表現力、音型に対する適応性、吹奏技術に重点がおかれて製作されており、そのため音質は上品さの点では従来のE♭やE、F管にやや劣るようであるが、その差異は僅少であるとして、機動性の方を重視し、今ではB♭管が一般的な楽器となったのである。

Ex.60

Adagio

I. in F  
p dolce

II. in F  
p dolce

III. in C  
p dolce

IV. in C  
p dolce

(ウエーバー作曲：『歌劇「魔弾の射手」序曲』より)

このような移調楽器のために書かれた楽譜は、その楽器の演奏者のために、演奏者の都合のよいように作られた楽譜である。たとえば、クラリネットのB $\flat$ 管の楽譜は、ハ長調の曲を演奏するためには、楽譜は長2度上げて書いてあり（実音は長2度低いため）、奏者はその通りに吹けば実音はハ長調になるのである。しかし、すべてのパートの音を1つの曲としてまとめる必要のある指揮者などにとっては移調された譜面は大変面倒な存在である。調号のちがったパートの音を一つの調性にまとめるのは至難である。それ故、音の位置を変えないで種々の音部記号を使ってスコア（総譜）をピアノで弾くこと Klavierauszug が過去より行われてきた（Ex.61）。この例では、イングリッシュ・ホルンの楽譜（A）から実音を得るには、Aを完全5度下げなければならないから、Bのようにメッツォ・ソプラノ記号を用いれば、5線上の音の位置はそのまま完全5度下がる訳であ

Ex.61

A

B

(ベルリオーズ：『序曲「ローマの謝肉祭」』より)

る。これはまた移調楽器の発する音を実音で記譜する作曲家も登場することとなったが、この場合は楽器演奏者が難渋し、どのような方法で記譜されようとも、誰かが迷惑を被るやっかいな楽器が移調楽器なのである。

### (3) 転調 modulation

楽曲の進行の途中で調を変えることを転調という。楽曲が同一の調のままで行うと単調で変化に乏しいが、曲中に適当な転調が行われると、曲に多様性を、また斬新な効果をもたらすことになる。

転調には特別な公式はないが、普通は近親調への転調が多く、聞いていて自然な感じである。

Ex.62は中田喜直の『雪の降る町を』である。イ短調からイ長調への同主調の転調例である。

Ex.62



転調は、すでにピアノ教則本である『バイエル・ピアノ教本』にも多々登場する。Ex.63の第60番はイ短調からハ長調への平行調の転調であり、第80番はニ長調からト長調へという下属調への転調例である。

転調は、上記の例のように、一時的に他の調に転じてまた元の調にもどる場合が多いが、このような転調の仕方を「一時的転調 false modulation」とか「経過転調」などとよぶ。これに対して、転調したまま元の調に戻らない場合を、「確定転調 zielmodulation」という。

Ex.64は、モーツァルトの『ピアノ・ソナタ第11番イ長調K.331』の第3楽章で、一般に『トルコ行進曲』とよばれている曲である。これは同主調への転調例であるが、確定転調の形をとり、イ短調で開始し(A)、イ長調に転調し、再びイ短調(A)にもどり、最後はイ長調で終わるのである。

転調は近親転調が自然で多いと述べたが、次の例(Ex.65)は、ベートーヴェ

Ex.63

**Comodo**

60. *mf* *cresc.* *dim.*

*f* *dim.*

**Allegretto**

80. *mf* *leggero*

*f* *p* *f*

Ex.64

(A) *p*

(B) *f* *f*

第二章 音楽の基本原則

ンの『交響曲第5番ハ短調』の第2楽章で、変イ長調（主題）からハ長調（対旋律）に転ずるといふ珍しい例である。これは一見、遠隔転調のようであるが、「原調（変イ長調）の属調（変ホ長調）の平行調（ハ短調）の同主調（ハ長調）へ転じた」といふ風にたどっていけば、そう遠い転調ではない。

Ex.65

Musical score for Ex.65, showing Violin (Vn.) and Viola (Va.) parts. The key signature changes from one flat to no flats, and the time signature changes from 3/4 to 2/4. Dynamics include pp and ff.

この転調は譜例の第2小節の終わりあたりから準備され、第4小節から音が半音階的に進行し、第6小節で見事にそれを果たすという「半音階的」ともいふべき形態の転調である。

シューベルトは転調の名人で、歌曲では『野ばら』の中に属調への巧妙な転調がみられ、その他『セレナーデ』、『菩提樹』、『魔王』などでもすぐれた転調が行われている。

Ex.66は有名な『未完成』とよばれる『交響曲第7番ロ短調』第1楽章の第1主題（ロ短調）から第2主題（ト長調）への転調例である。この例も単純に判別

Ex.66

Musical score for Ex.66, showing piano accompaniment. The key signature changes from two flats to one flat, and the time signature changes from 3/4 to 2/4. Dynamics include ff, fz, and fp.

しようとするれば、遠隔転調のような気がするが、「原調（ロ短調）の平行調（ニ長調）の下属調（ト長調）への転調」と考えれば近視転調といってもよい。なお、これはベートーヴェンの第5交響曲の場合とちがって、全音階的転調というべきであろう。ロ短調の平行調であるニ長調の主音である「二音」は *fp* で延々9拍分のばされている間に、いつの間にかト長調の属音に変化してしまっていて、全体はト長調に転調していくのである。

以上の2つの例は、ベートーヴェンやシューベルトがいかに非凡な作曲家としての才能の持ち主であったかを物語るもので、いずれも、わずか数小節の間に、見事に複雑な転調を果たしている。



## 第三章 音楽の構成

### 第一節 旋律

旋律は、リズムと共に、音楽を形成する重要な要素の1つである。

音楽を形成する要素のうち、もっとも根元的な要素といえば、まずリズムをあげなければならないが、旋律は音楽の顔ともいうべき存在で、これもまた非常に重要な要素である。

われわれが音楽を聞いたり、歌ったり、また作ったりするとき、もっとも関心をもたれるのはその旋律であり、その音楽が好きかどうかはその音楽に好きな旋律があるかどうかにかかってくるので、旋律は非常に重要な音楽の要素であるといえる。

ところで、旋律＝メロディーの語源は古代ギリシア語のメローディア (melodia, 歌うこと) に由来する。これは音の上下運動を意味するメロス (melos) と詩の意味をもつオード (ode) からなり、詩に音の上下運動をつけた形の意味した。そして、さらに、これに音の長短の要素を加えると、一般にいわれるメロディーとなる。したがって、もともとメロディーの根底には詩、すなわち「ことば」が横たわっていたといえる。

音楽に声楽と器楽の区別があることを考えると、旋律も「声楽旋律」と「器楽旋律」に分けられるが、メロディーの母体が「ことば」であるとすると、順序としては、まず声楽旋律が現れ、その後器楽が発達して器楽旋律が優位を占めるようになったと考えられる。その境はだいたい1600年ころで、これはバロック音楽のおこった時代であり、ストラディバリウス (Stradivarius) などの優れた弦楽器が全ヨーロッパに広がり、声楽と器楽の音楽上の語法も明確に分離し、ソナタや組曲、協奏曲といった器楽の新しいジャンルが誕生するに及んで、器楽旋律は徐々に優勢をきわめるに至ったのである。楽器は肉声の及ばない幅広い音域をもち、またその技能の熟練によって、ある旋律を非常に速い速度で演奏でき、大

きい音程の跳躍も可能である。したがって、楽器の発達は旋律を、いや音楽全体を複雑に、また高度なものへと発展させていったといえよう。

\* 声楽的旋律とか器楽的旋律という場合は、前者は、たとえ楽器で演奏することが要求されている旋律でも、声楽で歌う方が適していると考えられる旋律をいい、後者は、たとえ声楽で歌うことが要求されている旋律でも、たとえばコロラトゥーラ (coloratura) のようにフルートやヴァイオリンで演奏された方がより容易であるような旋律をいう。しかし、それは漠然としており、両者の間に厳密な境界線を引くことはできない。

旋律は簡単に述べると「楽音がいろいろな高さとりズムをもって連続的に響いているもの（音楽之友社『新音楽辞典 楽語』）」であるが、以下にいくつかの旋律の定義をあげてみよう。

- ある何らかの音楽的にまとまりをもった意味を表現するために、楽音が継続的なつながりをもって並べられたもの（大ヘルダー辞典）
- 楽句 phrase や動機 motif とは異なって完結した全体を形づくり、内面的論理に従う明らかな有機体であるところの、意味ある組立てをもった音線（モーザー音楽事典）
- 音楽的な表現意図のもとに作られた高低の音の動き（平凡社『音楽大辞典』）  
これらの定義からすると、まず旋律は何かある一つの意味を表現しようとして、いくつかの高低のある音を組み合わせたものであるということである。ただ、でたために音を高低にちりばめて並べても旋律にはならない。何か作曲者が表現しようとする意味（観念、思想、意志、感情など）を念頭に置きながら、並べられた音の一連の組み合わせが旋律で、長さの制限は必ずしも必要ではなく、モーザー音楽事典では否定的な動機や楽句も一つの旋律と考えてもよいであろう。

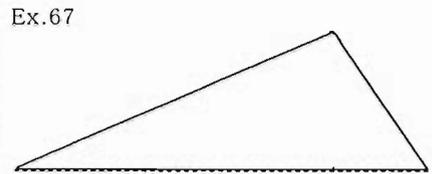
旋律は5線上に並んでいる音符をつないでいくと、いろいろな形の1本の線になる。これを普通、旋律線（メロディー・ライン）といっている。

旋律線は、同じ高さの音がつづけば直線になるし、また多くの短い音符（8分音符や16分音符以下の）が、それぞれ音高を異にして、狭い音程差で上方に、また下方に連なって並ぶと曲線になる。しかし、旋律を形づくっている各音は、いつもそのような形で並んでいる訳ではなく、一気に4度あるいはそれ以上に離れ

たところへ飛ぶこともある。これを跳躍といい、旋律線は直線、曲線、跳躍などの言葉で言い表される。

旋律線が「直線」の場合は、聞いていて、安定した落ち着いた感じがする。「曲線」の場合は、直線の場合にくらべて心は安定度を欠いた状態となる。その曲線はカーブが大きければ大きいほど感情の動きは大きく、良い意味では期待に胸がときめく度合いが大きくなり、逆の意味では不安感は一層つのり、心の動揺はますます激しくなる、といった様相を呈することとなる。また音が「跳躍」すると、ハッとした感じ、驚いた感じになる。それも上の方に音が跳躍するか、下の方へ跳躍するかで受ける感じがちがってくるが、一般に曲線も含めて、音が上方へあがっていけば心は「緊張」あるいは「高揚」し、逆に下がっていけば「弛緩」（安心する、気が緩む）の状況を呈する。しかし、このような心の状態は、他の条件によって多少変わってくる。その条件とは、音色や音の強さなどで、とくに音の強さは心の緊張や弛緩に大きい影響を与える。

旋律学の権威であったトッホ（Ernst Toch 1887～1964）は、著書『旋律学（武川寛海 訳）』において、美しい旋律は下図（Ex.67）のような構造になっていることを条件づけている。この図からすると、その音は徐々に高くなっていき、



やがて頂点（一番高い音）を迎え、その後 Ex.67 は急激に下降線をたどるパターンが想像される。それは自然界や人間の精神的なもの、生活に関するものはすべてそのような形態になっていて、我々はそのような形態に慣れ、そのようなリズムや感覚を快いものとして身につけているから、それを美しいと感ずるという訳である。たとえば、嵐などにしても、最初から激しい風雨である訳ではなく、小雨や微風が徐々に激しくなって、雷雨をクライマックスに終わる。また、病気にしても同様で、「何となく身体がだるい。」くらいから始まって、医者にかかったり、更には入院したり、最悪の場合は死に至ることで終了する。それに、恋愛にしてもそのような形をとるし、美しい旋律はそのような現象と形態が似ているからだという訳である。しかし、実際にはこのような形になっている旋律は意外に少なく、なかなか簡単には見つからない。これは旋律を動機や楽句程度にもとめるか、あるいは大楽節にもとめるかによって変わってく

### 第三章 音楽の構成

るが、ここでは2例をあげておく。ドヴォルザークの『新世界交響曲』第二楽章のメロディーとベートーヴェンの『スプリング・ソナタ』第一楽章の第1主題である (Ex.68, 69)。

Ex.68



Ex.69



旋律の美しさは、旋律を構成する音の高低やリズム、隣り合う音どうしの音程とか楽器の音色、あるいは曲の速度などで変わってくるし、また、聞く人の好みや性格などが関係してくるので、旋律線の形だけがトッホのこのような形になっていても、必ずしもその旋律が美しいとは言いきれないだろう。要は、各人が「快い」と感じられるものが各人にとっての「美しい旋律」であろう。

筆者は、一つの旋律の終わりの方に頂点がくることには異存はないが、常々、最初に時間価の大きい、しかも割合高い位置の音符がある旋律が美しさを感じさせてくれるように思っている。その理由は、最初の音が長くてしかも適当な高さであれば、人々に安定した感じをもたらすことができるからである。そして、その次にくる音が最初の音よりも低いと、その安定は余計に強調されてくるように思う。そのような例を次に掲げる (Ex.70, 71, 72)。

Ex.70



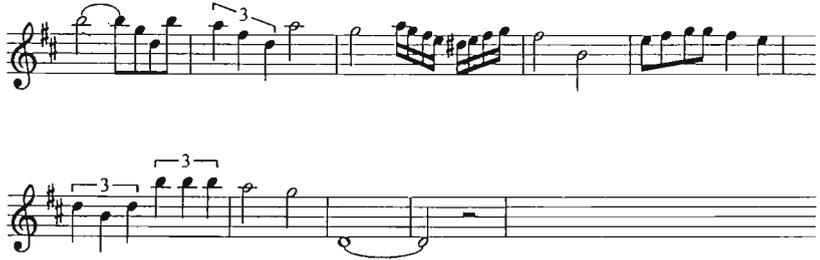
(ウエーバー：『歌劇「魔弾の射手」序曲』より)

Ex.71



(メンデルスゾーン：『交響曲第5番「宗教改革」』第四楽章より)

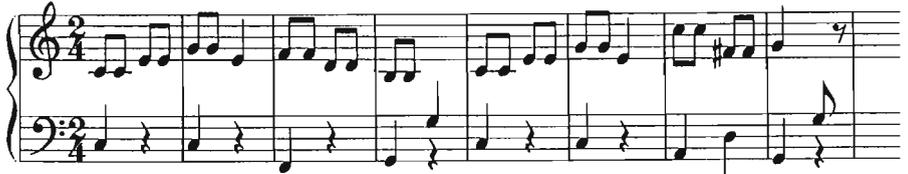
Ex.72



(ムソルグスキー〈リムスキー=コルサコフ編〉『交響詩「禿山の一夜」』より)

ところで、ハイドンやモーツァルト、ベートーヴェンなどの和声の厳しい時代の旋律は、ハーモニーと密接に関連していて、単に主要三和音を分散させたに過ぎない単純なメロディーが多い。このような旋律を芥川也寸志は「和音旋律」とか「和声支配下の旋律」などとよんでいるが、これが聞いていてとても美しく響くから不思議である。やはり、天才のなせる技なのであろう。好例はハイドンの『驚愕交響曲』の第二楽章など枚挙にいとまがないが、ここでは全部で3例ほどあげておく(Ex.73、74、75)。

Ex.73



(ハイドン：『交響曲第94番「驚愕」』第二楽章より)

Ex.74



(モーツァルト：『交響曲第36番「リンツ」』第四楽章より)



## 1. 拍節リズム (metrical rhythm)

これは、われわれが普通に「リズム」と呼んでいる類のリズムで、学校音楽ではもちろん、日常もっとも多く経験するリズムである。また、これは伝統的な西洋音楽に見出されるリズムで、古典音楽などにみられる典型的なリズムである。

このリズムは、アクセントの規則的な反復継起によって、一定の周期に分割されるパターンをもち、拍子記号と小節線によって区切られる時間の枠内での現象として把握されるものである。

このリズムは譜表で示すならば、次のようなものである (Ex.76)。

Ex.76



(小学校歌唱教材『春がきた』より)

## 2. 定量リズム (measured rhythm)

拍節リズムのように定量的な単位をもつが、アクセントの規則的な継起に欠けるリズムで、一定の周期を形成しないものである。

これは小節線のあらわれる以前の13～16世紀頃の音楽のリズムがその代表的なものである。(Ex.77)。

Ex.77



(皆川達夫：『楽譜の歴史』より転載)

もし、このリズムを拍節にしたがって忠実に記譜しようとするれば、拍子の頻繁な交替が生ずることになる。現代音楽では、しばしば拍子が頻繁に交替する音楽が登場するが、これも1種の定量リズムといってよい (Ex.78)

Ex.78



(バルトーク：『弦楽器・打楽器・チェレスタのための音楽』より)

### 3. 自由リズム (free rhythm)

定量的単位をもたないリズムで、非ヨーロッパ圏の国々の音楽に多くみられるもので、インドの音楽や日本の邦楽などにも多くみられるリズムである。

楽譜に一例を示せば、次のようなもの (Ex.79) があげられるが、アクセントは不規則不明瞭である場合が多く、躍動感に乏しく、拍節的にもまた定量的にも割り切れない複雑なリズムである。

Ex.79



\* 日本の邦楽などにみられるリズムは自由リズムが多いが、その訳は、やはり日本人が稲作の農耕民として、一定の村落共同体という狭い地域で暮らしてきたためであろうと小島美子は述べている。すなわち、この共同体で波風立てずに穏やかに暮らしていくためには、あまり自分の意見を主張しない方がよい。もっとも周囲のいう通り、また慣習に従っておけばよいから、あまり自己を主張する必要もないが、もし自分の意見を主張してまずいことになった場合は逃げ場がなく、気まずい思いをして生活していかなければならないので、言いたいことも言わないで我慢しているという面もある。そのような消極的な、また優柔不断の生活態度がこのようなリズムを生んだのではないだろうか。これに対して、ヨーロッパのように多くのいろいろな種類の民族が生活しているところでは、たとえば、土地の境界線にしても、自分の意見をはっきり主張しないと損をしたり、自分の影が薄くなる。このような自己を明確に主張する生活態度、これが明快な拍節リズムを生むことになったのであろうという訳である。

しかし、民謡などでは、〈八木節〉様式の拍節リズムと〈追分〉様式の自由リズムなどがあり、日本の伝統音楽が必ずしもすべて自由リズムである訳ではない。

音楽では、多種多様なリズムが用いられるが、まず、それらのリズムは、一定時間ごとに刻まれる「拍」という単位にのせられる。拍は音楽の時間的継起（進行）において、もっとも基本的となる単位で、普通「ひと打ち」に数えられるものである。そして、これには「強拍」と「弱拍」があり、その種々の組み合わせによって各種の「拍子」ができる。すなわち、拍はリズムに秩序を与えるもので、それらを更にまとめ、整える役目をするものが拍子である。拍子は、リズムに一定の定量的規則とアクセントの規則が加えられたもので、一定の周期で心理的な

強点を設定し、拍の進行を整理・統合する組織である (Ex.80)。

Ex.80

The image shows three staves of music. The top staff is a melody in treble clef with a common time signature (C). The second staff is labeled '拍' (beat) and shows a sequence of quarter notes on a single line, representing the beat structure. The third staff is labeled 'リズム' (rhythm) and shows the same melody as the first staff, but with vertical lines indicating the rhythmic structure, showing how the melody aligns with the beats.

(フォスター：『故郷の人々』(スワニー河))

ところで、音楽は普通、強拍で始まる。そして、そのことを「強起」という。しかし、音楽は必ずしも強拍で開始されるとは限らない。曲の開始が弱拍から行なわれるものを「弱起」とよぶ。

弱起は専門用語で“auftakt”といい、また「上拍」ともよび、その具体例としては次のようなものがあげられる (Ex.81)

Ex.81

The image shows a single staff of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody starts on a weak beat (the second half of the first measure) and continues with a series of eighth and quarter notes.

(ウェーバー：『歌劇「魔弾の射手」』より“狩人の合唱”)

\*強弱については、日本人はその感覚がよくつかめないとも言われている。それは、日本人が古くから農耕民族で、移動は専ら2本の足で歩くことによっておこなってきたからだという。これに対して、ヨーロッパ・アジアなどの広い大陸で、馬を利用しなければ生活が成り立たなかった民族、たとえば中央アジアの牧畜を中心とする騎馬民族などは、その感じ(弱起)が比較的容易につかめるという。というのは、馬を走らせるためには、まず、鞭(むち)を入れたり、馬の腹を蹴ったり、「ハイッ」と掛け声をかけたりすることが必要で、この本動作に入る前の準備動作が、つまり Auftakt であり、これに慣れているからだという。歩行という動作は、ただ左右の足を交互に動かすだけで、強弱の区別が明瞭でないので、したがって、日本人は強拍・弱拍の観念が弱い、といった内容のことを小島美子は述べている。



(2) 9 拍子の例



(ブラームス：『交響曲第3番』第一楽章より)

(3) 12 拍子の例



(ベートーヴェン：『交響曲第6番「田園」』第二楽章より)

6. 混合拍子

2個以上の異なる種類の拍子が組み合わされてできた拍子で、5拍子、7拍子が多く用いられる。

(1) 5 拍子

① 2 拍子 + 3 拍子の例



(小山清茂：『管弦楽のための木挽歌』第三部より)

② 3 拍子 + 2 拍子の例



(ホルスト：『組曲「惑星」』第一曲“火星”より)

(2) 7 拍子

① 3 拍子 + 4 拍子の例



(バルトーク：『弦楽器・打楽器・チェレスタのための音楽』第一楽章より)

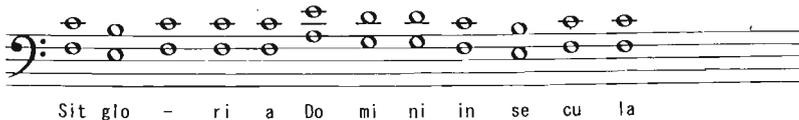


## 第三節 和声

和声 harmony という語は、ギリシア語の *αρμονια* (ハルモニア) がもとになっており、元来「結合」を意味することばであった。前6～前5世紀のギリシア哲学においては、この語は万物の根源をなす4元素(火、水、土、空気)の結合を意味したが、音楽用語としては、音階(テトラコルド)の水平的結合にはじまって、やがて中世には諸音の同時的・垂直的結合(和音)とそれらの和音の水平的結合へとその意味が拡大してきたのである。

ヨーロッパ音楽では、9世紀ごろ、単旋律に下5度の音を伴う平行オルガヌム parallel organum とよばれるものが登場する。(Ex.83)。これがポリフォニー(多声音楽)のはじまりであり、また、和声的音楽のはじまりであるといわれている。

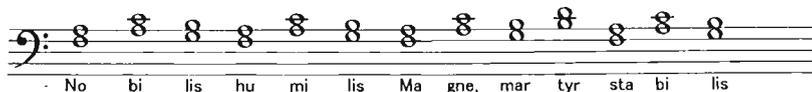
Ex.83



13世紀ころまでのオルガヌムは、8度、5度、4度を2声書法における協和音とするもので、3度、6度は不協和音として扱われた、しかし、イギリスでは、13世紀ころから3度を協和音として愛好する慣例があり(Ex.84)、その後6度も加えられ、これは15世紀には一般的となり(イングリッシュ・ティスカントゥス\*)、やがて大陸で採用されるに至る3度和音の先鞭をつけるものであった。

\*15世紀、イギリスにはじまったティスカントゥス discantus という、定旋律をテノール声部(下声)において、それに6度の和声をつけるという様式。

Ex.84



さて、15世紀の中頃から今世紀の初頭頃までは3度和声を中心となるのであるが、今日、通常「和声」という場合は、古典派時代(1750頃～1825頃)を中心として、その前後におよぶ調性体系下における「機能和声」をさし、ここ

においてもそれが中心になることを最初に断っておきたい。

### 1. 和音

和音は倍音系列との関係から生まれたもので、ここにある長さの一本の糸、一本の管があったとすれば、それを振動させると、その長さの糸や管での最低音が得られる。しかし、それはその音だけでなく、かすかではあるが、その1/2の長さの糸や管の音、1/3の長さの音、1/4、1/5……などの音が同時に鳴り響いているのである。これらの音を倍音とよぶことは、すでに第一章第二節で述べたが、結局これらの音は、すでにこれだけで和音を構成している訳である。しかし、われわれの耳にはほとんど一つの音としか聞こえない。そこで、他の音も同時に、同じ強さで響かせて聞きたいという人間の欲求が和音を生んだのである。

ところで、和音を成立させるためには、最低3個の音が必要である。この3度音程の3個の音からなる和音を三和音といい、3度音程で4個の音を重ねたものを七の和音という。

### 2. 三和音の種類

通常用いられる三和音は、それを構成する各音の音程関係から4種類のものが考えられる。それらは長三和音、短三和音、減三和音、増三和音の4種類で、Ex.85のような各音程関係になっている。

この4種類は、ハ長調でハ音の上に作られたⅠ度の和音の場合であるが、同様に、二音の上に作られたⅡ度の和音についても4種類が考えられる(Ex.86)

Ex.85 三和音の種類

<p>長三和音</p>  <p>長 完 3 全 度 5 度 度</p>	<p>短三和音</p>  <p>短 完 3 全 度 5 度 度</p>	<p>減三和音</p>  <p>短 減 3 5 度 度</p>	<p>増三和音</p>  <p>長 増 3 5 度 度</p>
---	--	--	---

Ex.86 Ⅱ度上の三和音



### 3. 音階各音上の和音

音階の各音（第Ⅰ音～第Ⅶ音）の上に、その音階の音を用いて三和音や七の和音を作ることができる（Ex.87、88）

(1) 三和音の場合（ローマ数字の大文字は長三和音、小文字は短三和音、大文字の右肩に○印は減三和音、小文字の右肩に+印は増三和音を示す）

Ex.87

I    ii    iii    IV    V    vi    vii°  
 C    Dm    Em    F    G    Am    Bdim

i    ii°    III+    iv    V    VI    vii°  
 Cm    Ddim    Eaug    Fm    G    A    Bdim

これらの三和音のうち、Ⅰは主和音、Ⅳは下屬和音、Ⅴは属和音ともよばれ、これらは特に重要な働きをするので、主要三和音ともよばれている。そして、その他の三和音を副三和音とよぶ。

なお、コードネームは、その和音の絶対的な高度および性質を表す記号で、度数のように調によって変わるといえることはない。

(2) 七の和音の場合

Ex.88

I<sub>7</sub> II<sub>7</sub> III<sub>7</sub> IV<sub>7</sub> V<sub>7</sub> VI<sub>7</sub> VII<sub>7</sub>                      I<sub>7</sub> II<sub>7</sub> III<sub>7</sub> IV<sub>7</sub> V<sub>7</sub> VI<sub>7</sub> VII<sub>7</sub>

これらの七の和音のうち、V<sub>7</sub>は「属七の和音」と呼ばれ、特に重要な働きをする和音であり、長調、短調とも全く同じ音構成である。

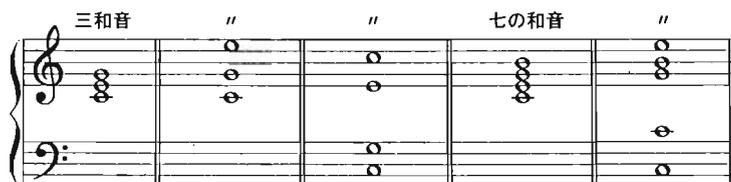
### 4. 和音の基本形と転回形

和音は、そのままの形（基本形）で用いると単調で変化に乏しいので、実際の

### 第三章 音楽の構成

場面では、この形はしばしば変形されて使われる。この方法を転回という。

(1) 根音が最低の位置にある和音を基本形と呼ぶ。



(2) 根音以外の音（第3音、第5音、第7音）を最低に置いた和音は転回形とよばれるが、三和音の場合は2通り、七の和音の場合は3通りある。

1) 第1転回形（第3音が最低の位置にあるもの）



三和音の場合は「六の和音（略号  $I_6$ 、正式には「三六の和音」）」、七の和音では「五六の和音（ $I_5^6$ 、正式には「三五六の和音」）」とよぶ。

2) 第2転回形（第5音が最低の位置にあるもの）



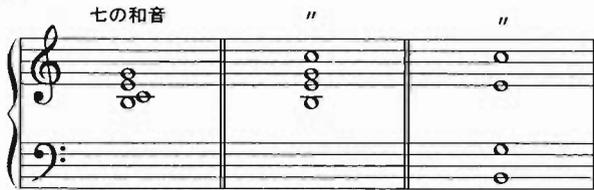
三和音の場合は「四六の和音  $I_4^6$ 」、七の和音の場合は「三四の和音（ $I_3^4$ 、正式には「三四六の和音」）」と呼ぶ。特に「四六の和音」は、最低音（バス）が第5音で属和音の根音と共通音となり、両者の連結がスムーズになるので、しばしば属和音の前に使われる（Ex.89の第3小節）。

Ex.89



3) 第3 転回形 (第七音が最低の位置にあるもので、三和音には無い)

この転回形は七の和音にしかなく、「二の和音 (I<sub>2</sub>、正式には「二四六の和音」)」とよぶ。



## 5. 和音の性格と機能

主要三和音の主和音、属和音、下屬和音は、それぞれTonic、Dominant、Sub-dominantともいい、それらの和音はそれ自体で独自の響きをもつが、同時にそれはその属する調や他の和音に対しても独特の働きをする。

### (1) 主和音 (Tonic)

この和音は調性を代表する中心的存在であり、曲の開始・終了に用いられることによってその性格が強調され、その響きからは安定感と満足感がもたらされる。その代表とされる和音がI度であるが、代理としてvi度が用いられることがある。

### (2) 属和音 (Dominant)

この和音は導音が含まれているため、主和音への解決を暗示させる性格をもっている。特にこの三和音に、もう3度上の第7音を加えた属七の和音(V<sub>7</sub>)は、一層不安定で、その性格が強い。V(V<sub>7</sub>)度がその代表で、vii度やiii度が代理和音である。

### (3) 下属和音 (Sub-dominant)

これは、主要三和音の中で最も開放的であり、優美で明るい感じのする和音である。この和音の響きからは開放感や高揚感、叙情感がもたらされ、曲に変化と多様性を与える。Ⅳ度がその代表で、ⅱ度が代理和音である。

そこで、これらの和音の感じやはたらきから、次のような種々の和声進行が考えられる。

- ① I - V - I、② I - IV - I、③ I - IV - V - I、④ I - IV - I - V - I
- ⑤ V - I - IV - I (まだ無数に考えられる)

このような和音の連結形を「終止形 Kadenz」と呼び、音楽は大まかに眺めれば、間にその他の副三和音や種々の和音が入っても、大体このような進行をするものである。ただし、これらの中で属和音Vから下属和音IVへの進行がないのは、それが不自然な感じを起こさせるため、この進行は和声学では禁止(タブー)になっている。つまり、属和音は導音が含まれているため、この和音は主和音へ連結されて音楽を解決しようとする性格がある。それなのに、この和音からまた開放的・発展的な下属和音へ進むのは聞いていて大変不自然で、不愉快な感じがするからである。だいいち、このV度とIV度の和音には共通音がないから連結することができにくい。逆の場合(つまりIV→V)は共通音がないけれども不自然ではない。それは、それぞれの根音ファとソが上行の形でつながるし、開放的な和音(IV)から締めくくりを暗示する和音(V)へ進むのは聞いていて自然であるからである。

## 6. 四声作法 Four parts writing

ソプラノ、アルト、テノール、バスという4部合唱形を4声体と呼ぶが、この4声による楽曲の作曲法を4声作法という。

この源流は14世紀のはじめになるが、アルス・ノヴァ(新しい技術の意)と呼ばれる時代のオルガヌムやモテトに和声に基づくバス声部が登場し、ついで15世紀にはコントラテノールと呼ばれる声部が加わり、これがさらに高い声部と低い声部に分かれて、4声の形態が生まれたのである。

和声の土台を受け持つ低声部とその上に旋律的に動く3声よりなる上声部という組み合わせが、その後今日まで続くあらゆる音楽の和声的基礎であり、骨格であ

る。

合唱に限らず、今日みられるほとんどの演奏体の形態も4声体が基本になっており、弦楽四重奏は勿論、オーケストラの各セクションにしても4声体であり、そもそもオーケストラ自体が4声体なのである。

4声体の音の配列には2通りの方法がある。1つは密集配置 close position で、上声3部がオクターヴ内に密集する音の配列法。もう一つは開離配置 open position で、上声3部がオクターヴを越える音域に広がる音の配列法である。これらはどちらが良いなどとは一概に言えないが、密集は力強く、開離は幅広い音の響きが得られるなどのことは一応言えるであろう。和音の扱いに不慣れな間は、密集で行った方がよいなどとも言われている (Ex.90)。

Ex.90

The image shows a musical score for piano with two systems. The first system is labeled '開離' (Open) and 'Close harmony'. The second system is labeled '密集' (Close) and 'Open harmony'. The notes are arranged in a 4-voice texture (T, S, D, T) across two staves. The first system shows a close position triad in the right hand and a dyad in the left hand. The second system shows an open position triad in the right hand and a dyad in the left hand. The notes are: T (Tenor), S (Soprano), D ( alto), T (Tenor).

ところで、3個の音からなる三和音を四声体にするためには、どうしても音の一つだけ重複しなければならない。その場合は、まず、根音重複が大原則である。そして、次が第5音重複で、第3音は響きがよくないのでほとんど重複されない。これは主和音だけでなく、属和音や下屬和音にも言えることであるが、特に属和音(ソシレ)の第3音は導音になっているので、つまり旋律的に強い性格を表す音なので、絶対に重複してはならないことになっている。

因みに、これら三和音の第3音は重複してはいけないが、省略してもいけないのである。何故ならば、第3音がないと長調か短調かわからないからである。特に属和音の第3音は導音だから、省略するとドミナントの機能を果たさなくなってしまう。

### 7. 非和声音

和音の構成音外の音をいう。旋律はいつも特定の和音内の音だけでつくられている訳ではなく、多分にその和音に属さない音も含まれている。これらの音を非和声音というが、それは、ある時は自然に無意識的に使われ、また、ある時は意識的に使用されて楽曲をより美しいものになっている。その種類としては、掛留音、先取音、経過音、倚（い）音（転過音）、刺しゅう音（補助音）、保続音などがある。

#### (1) 掛留音 (suspension)

先行和音の構成音のうちの1つが、後続和音の中にまだ継続して残り、不協和な音になる状態をいう (Ex.91 (a) の\*)。

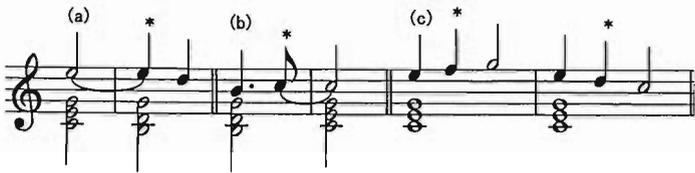
#### (2) 先取音 (anticipation)

これは掛留音とは逆に、次の和音の構成音が、先だつて前の和音の中に入り込む場合をいう ((b) の\*)。

#### (3) 経過音 (passing note)

和音の構成音と構成音のあいだを、上行あるいは下行の形で充填する和音外の音をいう。これは普通、弱拍あるいは拍の弱部にあらわれる ((c) の\*)。

Ex.91



### 8. 分散和音

和音を構成する音は、同時に響かせるのが普通であるが、時として、それらの音を分散して順次に響かせる場合がある。これを分散和音broken chordといい、例えば、次のようなものがある (Ex.92 (A)、(B)、(C)、(D)、(E)、(F)、(G))。

これらのうちで、(A) や (B)、(C)、(E) それに Ex.89 などは、子どもの歌などの簡易伴奏型としてよく使われるが、これは特にアルベルティ・バス (Alberti Bass) とよばれる。この名称はイタリアの作曲家・チェンバロ奏者のアルベルティ (Domenico Alberti, 1710~40) が自分の作品であるチェンバロ・

ソナタに、この伴奏型を多用したところから、彼の名前に因んで付けられたものであるが、これは同じ音型をくりかえすパターン of の単純な伴奏型である。

Ex.92

(A)

J. Haydn

(B)

M. Clementi

(C)

W.A. Mozart

(D)

L.v. Beethoven

(E)

Fr. Kuhlau

第三章 音楽の構成

(F)

F. Beyer

(G)

F. Beyer

この分散和音型は特にアルベルティが発明したという訳ではなく、実際にはもっと以前から、音の持続が困難なチェンバロの構造上の弱点を補うべく策として行われており、ハイドンやクレメンティ、モーツァルトらのピアノ曲の典型的手法となったが、ベートーヴェン以後ダイナミズムとの関係で衰えていった。

なお、この伴奏型は必ずしも左手にあらわれる必要はなく、右手でも構わない。Ex.93 の (A) や (B) はアルペッジョ arpeggio とよばれるものであるが、これもやはり分散和音の一種である。

Ex.93

(A) 

(B) 

## 第四節 音楽の形式

音楽は、やたら音を並べて作っても美しいものとはならない。音楽にはいくつかの一定の形式があり、それにのっとって作られてこそはじめて美しいもの、生きたものとなる。その形式の基本的原理は「多様性」と「統一性」であるが、それらの特徴がどこでどのような形で表れるかによっていくつかの形式が考えられるのである。以下、音楽の形式（楽式）について眺めていくが、その前にまず、音楽を構成する各部分の名称を簡単に述べておきたい。

音楽を構成する最小の単位が動機である。これは普通2小節で構成されるが、その音楽がどのようなリズムやメロディーをもっているか、ほんのわずかに暗示される部分である。動機は1つの小節の反復であったり、またそれぞれの小節の対照であったりする。そして、この動機が2つつながったものを小楽節（フレーズ）という。小楽節は節（ふし）の一区切りであり、普通4小節でできており、その旋律の断片を表示する部分である。

小楽節が2つ連なったものが大楽節であるが、この場合、2つの小楽節は前半を前楽節、後半を後楽節という。旋律の定義はすでに62ページで述べたが、『モーザー音楽事典』によると、この大楽節程度のものが旋律とよべるものである。大楽節1つでできている曲は一部形式なので、この定義からすると、旋律は1つの完結した音楽をさすことにもなる。

音楽の形式には一部形式、二部形式、三部形式などがあり、これらは歌曲に基本的である故、歌唱（リード）形式などとよんでいる。そして器楽曲では、これらがさらに発展・拡大した複合三部形式、ソナタ形式、ロンド形式、変奏形式、カノン形式、フーガ形式などがある。以下、それらについて簡単に眺めてみよう。

### 1. 歌曲形式

#### (1) 一部形式

これは普通、大楽節（8小節）1つでできている曲の形式をいう。形式としては、もっとも単純で短く、民謡や童謡に用いられる場合が多いが、このわずか8小節の中に「変化」と「統一」が折り込まれた1つの楽曲を形成する様式である。a + a（反復）あるいはa + b（対照）の形が多い。a + aには有

第三章 音楽の構成

名なイギリス民謡『ロンドン橋』があるが、a+aといってもいいほど前楽節と後楽節が酷似しているものとしては『夕べの夢』（フランス民謡）がある（Ex.94）。また、a+bのタイプには、無数といってもいいほどの例があるが、ここでは『Row Row Your Boat』をあげておく（Ex.95）

Ex.94



Ex.95



(2) 二部形式

2つの大楽節から構成される歌曲の形式をいう。大楽節をアルファベットAとBの大文字、小楽節をそれぞれa、b、c、dの小文字で表すならば、次のような種々のタイプがみられる。

- ① A (a + a') + B (b + a')
- ② A (a + a') + B (b + b')
- ③ A (a + a') + B (b + a'')
- ④ A (a + b) + B (c + d)
- ⑤ A (a + b) + A' (a' + b')
- ⑥ A (a + b) + A' (a' + b')

この中からいくつかの例を紹介しておこう（Ex.96、97、98）。

Ex.96 ①の例

(ロング・ロング・アゴー)

Ex.97 ②の例

(茶色の小びん)

Ex.98 ④の例

(夕やけこやけ)

(3) 三部形式

本来、3つの大楽節で構成される曲の形式をいう。大楽節の代わりに小楽節を用いるものを特に小三部形式といい、よく歌われ、好まれる曲にはこの方が多い。a + b + aのタイプがもっとも多いようであるが(Ex.99) a + b + c (Ex.100) もあり、a + b + a'やa + a' + a''といったタイプもある。

Ex.99

(ぶん ぶん ぶん)

Ex.100

(聖夜)

2. 複合三部形式

これは二部形式または三部形式を3つ組み合わせたもので、その大まかな構成はA + B + Aである。メヌエット、スケルツォ、マーチなどの多くはこの形式で構成され、Bの部分は特にトリオとよばれる。この形式には、たとえば① A(a + b) + B(c + d) + A(a + b)、② A(a + b + a) + B(c + b + c) + A(a + b + a)といったタイプがある。

ここでは、モーツァルトの『交響曲第35番ニ長調「ハフナー」K.385』の第三楽章「メヌエット」を例にあげる。これは全く典型的な均整のとれた複合三部形式でA(a+b+a)+B(c+d+c)+A(a+b+a)という形をとっている(Ex.101)。

Ex.101

(a)

(b)

(c)

(d)

### 3. ソナタ形式

この形式は大きく分けると、主題提示部、主題展開部、主題再現部の3つの部分からなるもので、提示部に登場する主題は通常第1主題と第2主題の2つがあるが、それらは調を変えたりして、互いに対立するよう構成されている。これらの主題は、展開部では主題の変容・改編がポジティブに練り広げられ、再現部では、これら2つの主題は対立よりもむしろ同調により「統一」の方向へ進められることが多い。

ソナタということばは、ルネッサンス時代からあるが、今日いうソナタは、ウィーン古典派時代に盛んになったハイドン、モーツァルト、ベートーヴェン以後の器楽曲をさす。

ピアノ・ソナタ、ヴァイオリン・ソナタなどの独奏曲やピアノ三重奏曲、弦楽四重奏曲等の室内楽曲、あるいは多くの独奏協奏曲、果ては交響曲まで、この形式による曲の範囲は広い。これらの曲は全体がだいたい3~4楽章あるが、第一

### 第三章 音楽の構成

楽章のみソナタ形式である場合が多い（時に第3あるいは第4楽章も）。

ここでは、交響曲（シューベルト作曲『交響曲第7番ロ短調「未完成」』）を例に簡単にその構成を概観してみよう。

#### ① 主題提示部

まず、低弦楽器（チェロ、コントラバス）で3音による動機が暗く不気味に奏される。これはこの交響曲全体を支配し、曲の性格を暗示するばかりでなく、第1主題、第2主題を際立たせる役割を担う重要なモチーフである（Ex.102）。

Ex.102



Ex.105



Ex.106



Ex.107



③ 主題再現部

ここで現れる第1主題は前出の場合と同じ楽器、同じ調であるが、第2主題は一般の交響曲のように平行調の二長調になっている (Ex.108)。

Ex.108



再現部が終わると結尾部となり、これは動機の再現・展開で力強く終わる。

4. 変奏形式

主題の諸要素にさまざまな変化をつける技法を変奏といい、そのような変奏技法を主体とする音楽の形式を変奏形式という。

変奏の技法はすでにグレゴリオ聖歌にみられ、どの時代にも存在したが、全体がそのような技法に依存され構成されているような楽曲(「変奏曲」)の登場は比較的新しく、バロック時代以降であろう(たとえば、バッハの『パッサカリアハ短調』や『ゴールドベルク変奏曲』など)。

変奏は古典派の時代に入ると盛んになり、ハイドンは交響曲（俗に「驚愕」とよばれる『第94番ト長調』など）や弦楽四重奏曲（たとえば「皇帝」とよばれる『作品76第3番』など）の中で変奏をつかった。モーツァルトはピアノのための変奏曲を、生涯に14曲も作った（『「ああ、お母さん、あなたに申しませう」による12の変奏曲ハ長調K.263－キラキラ星による変奏曲－』など）。また、ソナタの中でも、大変すぐれた変奏曲（たとえば、『ピアノ・ソナタ イ長調K.331』第1楽章）を書いた。ベートーヴェンは変奏曲の大家で、それは交響曲（たとえば、『交響曲第5番ハ長調 op.67』の第2楽章）や弦楽四重奏曲（たとえば、『弦楽四重奏曲 第10番変ホ長調 op.74』俗に「ハーブ」とよばれる曲の第4楽章）の中でも登場するが、彼が得意とするピアノのための変奏曲には、優れたものが大変多い（『ディアベリのワルツによる33の変奏曲 op.120』や『プロメテウス（エロイカ）主題による変奏曲とフーガ op.35』など）。

ロマン派時代では、シューベルトやシューマン、ショパン、リストらが優れた変奏曲を残したが、ベートーヴェンにつづく変奏曲の大家といえば、ブラームスであろう。彼の変奏曲は他の作曲家の名を冠したものが目立つが、『ハイドンの主題による変奏曲 op.56』などは特に有名である。

変奏曲を種別に区分するのは困難であるが、一応大別するとすれば、①装飾的変奏曲、②性格的変奏曲、③対位法的変奏曲などとなり、中でも「装飾的」なものがもっとも一般的であるようである。装飾的というのは、主題の原型を保ちながら旋律声部に装飾を施す場合で、調を変えたり、リズム、音程などに細かい変化を加えるものをいう。これは主題の原型を保持するという意味から、厳格変奏などともよばれている。ハイドンやモーツァルトの変奏曲はだいたいこの型である。

性格的変奏とは、主題の本質的特徴をわずかに残しながら、他の種々の要素を性格的に変化させていくもので、自由変奏などともよばれている。ベートーヴェンの中期以後の作品（たとえば、上記の『ディアベリのワルツによる33の変奏曲』）やブラームスの作品（『ヘンデルの主題による変奏曲』など）等にみられるものである。

対位法的変奏は、主題の原型は崩さないで、それをオスティナート\*風に何度も反復しながら、それに異なる対声部の変奏を付加していくというものである。こ

れは対位法の様式を集成したバッハの作品に優れたものがみられる（上記『ゴールドベルグ変奏曲 BWV.988』や『フーガの技法 BWV.1080』など）。

\* *ostinato*、ある一定の音型を、楽曲あるいはある楽節全体を通じて、同一声部、同一音高でたえず繰り返す手法。

ここでは装飾的変奏曲の1つとして、上記ハイドンの『交響曲第94番』を例に、主題と第1変奏から第4変奏までを記載してみよう（Ex.109）。

- ・ 主題 8小節ずつの同じものを2度繰り返す2つの部分(A、B)からなり、特にAはこの楽章を通じて変化することのない重要な主題である。

Ex.109

A 

B 

- ・ 第1変奏 主題の主旋律に16分音符の細かいオブリガート（*obligato*、助奏）を添える部分である(C、D)。

C 

D 

第三章 音楽の構成

- ・第2変奏 ハ短調になるが(前半、E)、後半は平行調の変ホ長調になり、32分音符も織りまぜられた細かい変奏が力強く流れていく。



- ・第3変奏 まずはオーボエが16分音符で主題をかなで(F)、つづいてヴァイオリンの主旋律に、フルートとオーボエの2重奏が添えられる(G)。この楽章のもっとも美しいと思われる部分である。



- ・第4変奏 管楽器が主題を吹き、ヴァイオリンが6連符の細かいリズムのオブリーガートを華やかに奏していく(H)



5. ロンド形式

ロンド rondo は「ロンドー rondeau」とよばれるフランスの器楽形式が18世紀後半に発展してできたもので、もともと「輪」とか「円い」といった意味があり、テンポは急速で同じ主題が何度も順繰りに反復される華やかな感じをもたらす音楽形式である。その構造を略号で示すとすれば、本来はA-B-A-C-Aといった程度のものであるが、近代ロンドとよばれる大きい形のものA-B-A-C-A-B-Aと複雑になってくる。

ロンドといえば、何とんでもモーツァルトやベートーヴェンのピアノ曲であるが、次に掲げるものはモーツァルトの『ディヴェルティメント 二長調K.334』の第6楽章である。このロンドはA(二長調、Ex.110①②)-B(イ長調、④⑤)-A(二長調、①)-C(ロ短調、⑥)-A(二長調、①)-D(ト長調、⑦)-B(二長調、⑤)-A(二長調、①②)という形をとり、一般的のものとは少し異なった形態をもつが(Dが入っている)、全体が大きいので、それぞれの部分は主題と副主題をもっている。ロンドは暗い楽想には不向きであり、この曲も例にもれず、軽快優美なロンドである。

Ex.110

①

②

(挿入句)

③



(1) についてはこの曲は「4声のカノン」であり、(2) については1つだから「単純カノン」であり、(3) については通奏低音と第1ヴァイオリンの音程が3度であり、その他の後続声部も3度であるから等しい音程のカノンであり、(4) については拡大も縮小もないから「同じ時価のカノン」、(5) では概して「平行カノン」、(6) では「無限カノン」であるといえるであろう (Ex.111)。

Ex.111

The musical score for Ex.111 is presented in two systems. The top system consists of four staves: three treble clefs and one bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The first staff (top) begins with a whole rest, followed by a melodic line starting on G4. The second and third staves also begin with whole rests, with the second staff mirroring the first staff's melody. The fourth staff (bass) provides a continuous bass line starting on G2. The bottom system consists of four staves, each labeled with an instrument: (Vn. I), (Vn. II), (Vn. III), and (Basso). The (Vn. I) staff starts with a melodic line on G4. The (Vn. II) and (Vn. III) staves follow with similar melodic lines, and the (Basso) staff continues the bass line from the top system.

7. フーガ形式

フーガは「逃走」を意味するイタリア語に由来し、わが国では「遁走曲」とか「追復曲」などと訳しているが、その訳のごとく「逃げる」、「追いかける」といった感じをいだかせる音楽である。理論的には、ある1つの主題を対位法によって模倣、反復し、発展させていく形式で、その発展法には一定の決まりがある。

フーガの構造は、まず「提示部」なるこの曲の骨格となるものがあって、これは第1提示部、第2、第3などがあるが、第1提示部ではまず「主題」が第1の声部に提示され、ついで別の声部に「応答」とよばれる、主題を模倣する部分があられる。これは主題に対して3～5度音程をずらして出発するのが普通である。応答の部分があられる時、最初の声部はすでに主題の提示を終えているので、この第1声部は応答に対応する旋律を奏する。これは「対位楽句」などおよび、これには主題提示に常に随伴する「固定対位句」なるものがあり、また、各主題提示ごとに異なる対位句もあって、これは特に「自由対位句」などによばれる。主題が終了し、応答に入るまでの延長部分（継続部分）を「拡大」という。そして第1提示部と第2提示部を結びつける間奏的な部分を「挿入部」といい、これは第1提示部の緊張をゆるめ、第2提示部の準備をする部分である。

次に、これら各部分をバッハの『小フーガ ト短調、B.W.V.578』を例に示す(Ex.112)。

Ex.112

小フーガ ト短調 B. W. V. 578 (Johann Sebastian Bach)

主題

固定対位句

(拡大) 応答

(拡大)

自由対位句  
固定対位句

主題

(拡大) 自由対位句  
固定対位句

応答

挿入部

固定対位句

主題

(譜表の部分は『ピアノ名曲辞典 ドレミ楽譜出版社、1988』より転載)

## 第五節 速度と曲想

速度Tempo、Speed は、楽曲を演奏するときの速さの度合いであり、音楽を美しいと感じさせる要素の一つである。

速度は楽曲の表情を規定するきわめて大切な要素であるから、それを間違えると音楽は死んでしまう。したがって、速度の設定は、作曲の際にも演奏においてもきわめて慎重でなければならない。

速度の表示（表し方）には、「アンダンテ」とか「アレグロ」といった速度標語によるものと、曲中のある音符の速さをメトロノームの数字で表す場合とがある。ハイドンやモーツァルトの時代には、まだメトロノームは無かったから、標語のみであった。メトロノームが発明されたのは19世紀のはじめで、ベートーヴェンは俗に「運命」と呼ばれる『第5交響曲』あたりから標語とメトロノームの両方で速度を表示している。ところが、ロマン派の作曲家は標語のみが多くて、メトロノームの数字はあまり記入していない。ベルリオーズ、メンデルスゾーン、ショパンなどは多少記入しているが、ロッシーニ、シューベルト、ブルックナー、リストはあまり使っていない。最もよく記入しているのはシューマンであろうか。少し時代の新しいR・シュトラウス、シベリウスあたりも記入率がわるく、ロシアのチャイコフスキーや5人組たちもよくない。近代ではドビュッシーやバルトークにある程度の記入がみられ、ラヴェルやストラヴィンスキーは非常によく書き入れている。

このように、必ずしも時代が進むにつれて、速度に正確さが要求されているとは限らないが、それはやはり、音楽の速度を数字で表記することに難色を示す作曲家が意外に多いということであろう。ある曲をある決まった速度で演奏して欲しいという作曲家もいるが、だいたいの目安だけ示しておいて、あとは演奏者に任せるといった者もいるだろう。また、この曲だけは絶対的速度で演奏して欲しいが、他の曲は適当にやってくれといった場合もあろう。それに、若かった時は標語だけですんでいたが、年をとったらメトロノームの数字が必要になったということもあろう。

古今の作曲家の書いた楽譜からすると、やはり概して時代が新しくなるにつれて、速度の表示は標語と数字の併記の形が多くなっているようである。

標語によるものは、標準になっているものをイタリア語で遅いものから速いものの順に並べれば、大体次のようになる（Ex.113 括弧内の数字はメトロノーム速度、小文字はそれぞれの速度標語と関連して時に使われる同等または同位の標語）。

Ex.113 速度標語関連図

	Largo				
Larghissimo	Lento	Larghetto			
Lentissimo	Grave	Sostenuto			
Adagissimo	— Adagio —	Adagietto	— Andante —	Andantino	— Moderato
(40 ~ 46)	(44 ~ 54)	(52 ~ 72)		(66 ~ 92)	
— Allegretto —	Allegro	— Presto —	Prestissimo		
(84 ~ 108)	(96 ~ 144)	(138 ~ 160)	(132 ~ 208)		
	Vivace	Allegrissimo			
		Vivacissimo			

これらの標語は、17世紀になって使われはじめたものであり、当時は「速さ」というよりも気分や表情を表すことばであった。

それぞれ、本来は、Largo（ラルゴ）は「大きい」、Adagio（アダージョ）は「低い調子で」とか「心地よい」、Grave（グラヴェ）は「重い」、Andante（アンダンテ）は「歩く」、Moderato（モデラート）は「適度」、Allegro（アレグロ）は「快活に」、Presto（プレスト）は「機敏な」といった意味であったが、時がたつにしたがって徐々に「速さ」の標語に転じていったのであろう。それに、これらはすべてイタリア語であったが、19世紀ころからは、一部自国語で表示されるようになってきた。シューマンはしばしば自国語を用い、ドヴェッシーをはじめとするフランス近代の作曲家も自国語を多く用いている。

ところで、これらの速度標語は、そのままでも使われるが、その標語だけでは意味することが限定されるので、しばしば「付加語」ともいうべき語を添えて使用する場合が多い。たとえば、“Allegro con brio”（速く元気よく）といったようなもので、それらの付加語でよく使われるものを次に掲げる。

(1) 上記の標準速度標語 (Ex.113) の前後に付加され、その語の意味を強めたり弱めたりするもの。

- ・ molto, assai (きわめて、はなはだ) - Allegro molto, Adagio assai etc.
- ・ poco, un poco (やや、少し) - Un poco sostenuto etc.
- ・ non troppo, non tanto (…すぎないよう、ひかえめに) - Allegro ma non troppo etc.
- ・ quasi (おおよそ、…のように) - Andante quasi adagio etc.
- ・ sempre (つねに) - sempre presto etc.
- ・ meno (より少なく) - meno mosso
- ・ più (より多く) - più mosso \*mossoは「躍動して」の意
- ・ sostenuto (長さを十分保って) - Andante sostenuto etc.
- ・ vivace (活発に) - Allegro vivace etc.

(2) 上記の各標準速度標語 (Ex.113) の後に付し、その語に表情を添える標語(発想標語) (○内の数字は第何楽章か、第何曲目かを表す。『 』は省略。)

- ・ agitato (興奮して)  
例、Allegro agitato (チャイコフスキー：バレエ音楽「白鳥の湖」<sup>⑳</sup>)
- ・ amabile (愛らしく)  
例、Allegretto amabile (オネゲル：室内協奏曲<sup>①</sup>)
- ・ animato (活気をもって)  
例、Allegretto animato (ドリーヴ：バレエ音楽「シルビア」<sup>③</sup>)
- ・ appassionato (熱情的に)  
例、Allegro molto appassionato (メンデルスゾーン：ヴァイオリン協奏曲ホ短調<sup>①</sup>)
- ・ brillante (輝かしく)  
例、Allegro brillante (オッフエンバック：バレエ音楽「パリの喜び」)
- ・ cantabile (歌うように)  
例、Andante cantabile (チャイコフスキー：弦楽四重奏曲 第1番<sup>②</sup>)
- ・ comodo (気楽に)  
例、Allegro comodo (ベートーヴェン：ピアノ・ソナタ 第9番 ホ長調)

op.14 の1③)

- ・ con anima (活気をもって)  
例、Moderato con anima (ショパン：マズルカ 第16番 変イ長調op.24の③)
- ・ con brio (元気よく)  
例、Allegro con brio (ベートーヴェン：交響曲 第3番 変ホ長調「英雄」①)
- ・ con moto (動きをもって)  
例、Andante con moto (シューベルト：交響曲 第7番 ロ短調「未完成」②)
- ・ con fuoco (火のように、熱情をこめて)  
例、Allegro con fuoco (ドヴォルザーク：交響曲 第9番 ホ短調「新世界より」④)
- ・ con spirito (元気に)  
例、Allegro con spirito (モーツァルト：交響曲 第35番 ニ長調「ハフナー」①)
- ・ elegante (優雅に)  
例、Con eleganza (プロコフィエフ：東の間の幻影⑥)
- ・ energico (精力的に)  
例、Allegro energico (シベリウス：交響曲 第1番 ホ短調①)
- ・ espressivo (表情豊かに)  
例、Andante espressivo (レスピーギ：組曲「鳥」②〈ほと〉)
- ・ feroce (荒々しく)  
例、Allegro con brio feroce (ムソルグスキー：組曲「展覧会の絵」⑨〈鶏の足の上に建つ小屋〉)
- ・ furioso (熱狂的に)  
例、Presto furioso (サン＝サーンス：組曲「動物の謝肉祭」③〈ろば〉)
- ・ giusto (正確に)  
例、Allegro giusto(チャイコフスキー：幻想序曲「ロメオとジュリエット」)
- ・ giocoso (陽気に)

例、Allegro giocoso（ホルスト：組曲「惑星」④〈木星〉）

・grazioso（堂々と）

例、Andante grazioso（モーツァルト：ピアノ・ソナタ イ長調 K.331

①）

・lamentoso（悲しげに）

例、Adagio lamentoso（チャイコフスキー：交響曲 第6番「悲愴」④）

・leggiero（軽く）

例、Presto assai e molto leggiero（カバレフスキー：組曲「道化師」⑨）

・maestoso（威厳をもって）

例、Allegro maestoso（メンデルスゾーン：交響曲 第5番「宗教改革」④）

・misterioso（神秘的に）

例、Lento e misterioso（ショーソン：ヴァイオリンとオーケストラのための「詩曲」）

・marziale（行進曲風に）

例、Allegro marziale animato（リスト：交響詩「前奏曲」）

・marcato（はっきりと）

例、Allegro marcato（グリーグ：「ペール・ギュント」の音楽⑤）

・passionato（情熱的に）

例、Allegro energico e passionato（ブラームス：交響曲 第4番 ホ短調④）

・pesante（重く）

例、Sempre moderato pesante（ムソルグスキー：組曲「展覧会の絵」④〈ビードロ〉）

・religioso（敬虔に）

例、Adagio religioso（ヴェータン：ヴァイオリン協奏曲 第4番 二短調②）

・risoluto（きっぱりと、断固として）

例、Tempo di marcia, molto risoluto e giocoso（シャブリエ：楽しい行進曲）

・scherzando（諧謔的に）

- 例、Allegretto scherzando（ベートーヴェン：交響曲 第8番 ヘ長調②）
- ・ semplice（単純に）
  - 例、Andantino semplice（チャイコフスキー：ピアノ協奏曲 第1番 変ロ短調②）
- ・ sentimento（感情をこめて）
  - 例、Un poco presto e con sentimento（ブラームス：ヴァイオリン・ソナタ 第3番③）
- ・ serio（厳粛に）
  - 例、Andantino serio（フランク：交響的大曲 嬰へ短調①）
- ・ spiritoso（精神をこめて、活気をつけて）
  - 例、Allegro spiritoso（ハイドン：交響曲 第92番 ト長調「オックスフォード」①）
- ・ tranquillo（静かに）
  - 例、Andante tranquillo（バルトーク：「弦楽器、打楽器、チェレスタのための音楽」①）
- ・ vivace（いきいきと）
  - 例、Allegro vivace（ベートーヴェン：交響曲 第7番 イ長調④）

以上のように、表情標語は多くのものであり、それらはわれわれの欲するあらゆる情緒を表現すべく利用され、また機能しているが、よく知られている音楽、演奏回数の多い楽曲ほど使われている標語は何故か一般的であり、また簡単なようである。

このほか、速度に関する用語には多くのものであり、(1) 音楽が進行の途中に速度を増減するための用語、(2) テンポの一定している楽曲の種類をそのまま音楽の速度として用いる場合の用語、(3) 国柄、土地柄のイメージを音楽の中に盛り込もうとする用語、(4) 速度を任意にゆだねるための用語などがあり、以下その例をあげる。

- (1) ・ accelerando（略号 accel.）－だんだん速く
- ・ stringendo（string.）－だんだんせきこんで

- ・ ritardando (rit. ritard.) - だんだん遅く
- ・ rallentando (rall. rallent.) - だんだん緩やかに
- ・ allargando (allarg.) - だんだん幅広く
- ・ smorzando (smorz.) - だんだん遅く消えるように  
変更された速度をもとにもどす場合は、a tempo を使う

(2) Tempo di minuetto, Tempo di valse, Tempo di marcia, Tempo di bolero  
Tempo di polacca, Tempo di mazurka, Tempo di sicilliana, etc.

(3) Alla turca, Alla polacca, Alla spagnola

(4) Tempo ad libitum (lib.) - 自由なテンポで

Tempo rubato - 自由なテンポで

Tempo giusto - 正確なテンポで

メトロノームはドイツの楽器製作家・発明家のメルツェル (J. N. Malzer, 1772~1838) によって、1816年に特許がとられ、それ以後の作曲家や演奏家に広く利用されるようになったが、それまで音楽における速度の基準となっていたものは心臓の鼓動であった。しかし、われわれが普通、音楽に使用するメトロノーム速度は1分間に50から130くらいの間であり、これは人間の心臓の弛緩状態と緊張状態の脈はく数に相当するから、メトロノームが日常的に利用される今日でも、それは変わっていないといえそうである。

ところで、時代が進み、テンポが重視されるにつれて、テンポを部分的に速めたり遅くしたりということが行われるようになってきた。この傾向はロマン派の時代に盛んに行われるようになり、特にショパンはこの方法を多用した。これは普通、「アゴーギク Agogik」とよばれ、19世紀ドイツの音楽学者リーマン (Hugo Riemann 1849~1914) が創案した言葉で、「緩急法」などと訳されているが、楽譜には「Tempo rubato」とか「Tempo ad lib.」などと記される。しかし、実際には別に楽譜に指定がなくてもしばしば任意に行われており、特にショパンのピアノ曲などは、アゴーギクを行わないで演奏したのでは全く無味乾燥になってしまう。たとえば、主題など聞かせどころをより明確に演奏したい、浮き立たせたいといった場合に、演奏者は普通そこでややテンポを落として演奏するが、そのような演奏の仕方をいい、日常でもしばしば行われる方法である。

このようなテンポの部分的な「緩急法」は、現代もずっと継続されて行われてきているが、一方ではこのような方法を忌み嫌う傾向もあり、楽譜には厳格にメトロノーム速度を規定し、テンポを勝手にさわらせない作曲家もいる。その代表的人物としてはストラヴィンスキーがあげられるが、先述したようにドビュッシーやラヴェル、またバルトーク、ウェーベルンなども厳格である。また、ストラヴィンスキーらよりもっと新しい傾向の作曲家の作品には、速度記号の代わりに楽譜に時間（秒数）が記入されているものがある。たとえば、現代ポーランドの作曲家ペンデレツキ（K. Penderecki）の作品などは、各小節ごとに秒数が記入されていて、したがって、その曲は誰が演奏しても演奏時間は全く同じになる訳である。

しかし、音楽における速度はあくまでも人間が勘で行う情緒的速度であって、このような時計という機械に委ねた物理的速度ともいふべきものは、試みとしてはおもしろいが、音楽のような情緒に主体をおく芸術にはあまり積極的にとり入れるべきものではないとの意見もある。

ところで、同一の楽曲を異なった演奏者が演奏したときに、それぞれ異なった趣が生ずるのは、①テンポ、②アゴーギク、③デュナーミク（強弱法）、④音色のいずれかのちがいにともづいている。

これらはいずれもパーソナリティーの表れであるが、まず、テンポは演奏者の曲に対する解釈が端的に表れるもので、演奏のちがいは、まずこのテンポのちがいで感じられる。

テンポに対してアゴーギクは、演奏者の個性・性格の表れである。極端な表現をすれば、アゴーギクを多用する演奏家は見栄っ張り、感情的で、神経の繊細な性格であり、あまりアゴーギクを用いない演奏家はあっさりしていて理性的であり、物事にあまりこだわらない性格であるともいえる。ロマン派の大作曲家ワーグナーとメンデルスゾーンは指揮者としても有名であるが、この二人は前者と後者の代表ともいえる。ワーグナーはアゴーギクを多用したが、メンデルスゾーンは流動的なテンポの指揮を行ったという。

次のデュナーミクは演奏者の性格・気質の表れであるが、これは強い弱いの差であるから、特に気質の面の表れということになる。気性の激しい人はやはり音の強弱差も激しいと思われる。*ff* は非常に力強く、時につんざくようであ

り、*pp*はか弱く、蚊の泣き声よりも弱いといった演奏になろう。

最後の音色は、演奏者の好みの表れであるが、つきつめていえば性格の表れということになろう。これは楽器の性能や環境、時代の要請ともかかわるが、大別すれば、明るく輝いた音色と重く渋い音色のちがいがある。一概に、明るい性格や派手な性格の人が明るく輝いた音色を好むとは限らないが、一般的に言えば、明るい性格は明るい音色の演奏になるであろう。

以上、演奏のちがいを生む4つの側面について眺めてみたが、演奏のちがいがもっともよくわかるのは、まずテンポであろう。もし、テンポが類似しておれば、次はアゴーギクであろう。これは広い意味ではテンポに入るが、緩急の加減は簡単には他人のものを真似ることができないので、これは演奏のちがいを判別できる大きい側面であるといえそうである。そして、デュナーミク。これは判別はかなり困難な演奏の側面であろう。特に個性的な演奏であれば判別しやすいが、一般的な演奏では困難である。

そして、最後が音色であるが、これによる判別は至難であろう。いま仮に、テンポとアゴーギクとデュナーミクが全く同じで、音色だけが異なる演奏があったとすると、この両者の区別は不可能に近いとっていいだろう。ただ、たとえば、この演奏がトランペットの独奏であったとすれば、唇がうまく振動していない音を耳を澄まして探せばちがいはわかるかも知れない。

## 引用文献・参考文献

1. 皆川達夫:『楽譜の歴史』(音楽之友社、1985)
2. 相原宗和:『音楽の概論』(音楽之友社、1974)
3. 芥川也寸志:『音楽の基礎』(岩波書店、1976)
4. 供田武嘉津:『新版 学生の音楽通論』(音楽之友社、1986)
5. 近森一重:『新訂 音楽通論』(音楽之友社、1985)
6. 山縣茂太郎:『新訂 音楽通論』(音楽之友社、1982)
7. 門馬直美:『音楽の理論』(音楽之友社、1980)
8. 鞍掛昭二他:『音楽の基礎』(音楽之友社、1999)
9. 真篠将編:『音楽史』(全音楽譜出版社、©1956)
10. 久保田慶一他:『はじめての音楽史』(音楽之友社、1996)
11. 國安愛子:『事典形式 音楽概論』(音楽之友社、1989)
12. 田辺尚男:『西洋音楽史』(東京電気大学出版局、1965)
13. 石柝真礼生:『カセットによる音楽講座1 楽典のすべて』(音楽之友社、1979)
14. 小島美子:『日本人の音楽感覚にみられる伝統』、音楽芸術vol.40-10(1982)
15. E.カルコシュカ(入野義朗訳):『現代音楽の記譜』(全音楽譜出版社、1977)
16. E.トッホ(武川寛海訳):『旋律学』(音楽之友社、1972)
17. 野村良雄:『音楽美学』(音楽之友社、1958)
18. 水城隋夫:『交響曲への誘い』(共同音楽出版所、1978)
19. NHK交響楽団編:『楽譜の本質と歴史』(日本放送出版協会、1979)
20. Bruno Bartolozzi :*New Sounds for Woodwind.* (Oxford University Press., 1971)
21. Ernst Toch :*The Shaping Forces in Music.* (Dover Publication Inc., 1948)
22. Gardner Read : *Music Notation.* (London, Victor Gollancz Ltd., 1974)
23. Kurt Stone :*Music Notation in the Twentieth Century.* (New York. W. W. Norton & Company Inc., 1980)
24. Benjamin Boretz and Edward T. Cone :*Perspective on Notation and Performance.* (New York. W. W. Norton & Company Inc., 1976)



# 索引

## ア

アゴーギク .....	104
アニュス・デイ .....	39
アポロン賛歌 .....	10
アリストクセノス .....	66
アルス・ノヴァ .....	78
アルベツジョ .....	82
アルベルティ・パス .....	80

## イ

イオニア .....	40
一部形式 .....	83
移動ト唱法 .....	29
異名同音 .....	30
(エンハーモニック)	
イングリッシュ・ディスカントウス .....	73
陰旋法 .....	47

## ウ

上原六四郎 .....	48
ウェーバー .....	54,64
ウェーベルン .....	105
ヴェルディ .....	48
ヴェータン .....	102

## エ

嬰記号 .....	50
エオリア .....	40
エクイトーン .....	21
遠隔調 .....	51

## オ

〈追分〉様式 .....	68
オスティナート .....	90
オッフエンバック .....	100
オネッゲル .....	100
オブリガード .....	91
オリエンタル音階 .....	48
オルガナム .....	73
音部記号 .....	19
音名唱法 .....	29

## カ

階名唱法 .....	29
開離配置 .....	79
確定転調 .....	56
下屬調 .....	51
下屬和音 .....	78
カバレフスキー .....	102
緩急法 .....	104

## キ

記音 .....	53
強起 .....	69
協和音程 .....	31
キリエ .....	39
近親調 .....	51

## ク

グィード・ダレッツォ .....	13
グーテンベルク .....	17
グラレアヌス .....	39
グreek .....	102
グレゴリウスⅠ世 .....	37
グレゴリオ旋法 .....	37
クレド .....	39
クレメンティ .....	81,82
グロリア .....	39

## ケ

経過音 .....	80
経過転調 .....	56
京房 .....	45
ケイロノミック・ネウマ .....	12
掛留音 .....	80

## コ

コードネーム .....	75
固定対位句 .....	96
固定ド唱法 .....	26,29
五度圏 .....	51

小山清茂 .....	71
コラール .....	18
コルネリス・ポート .....	20
コル・レーニョ .....	6
コントラテノール .....	78

## サ

擦弦楽器 .....	6
サンクトゥス .....	39
サン=サーンス .....	101
三部形式 .....	86
三分損益法 .....	45
三和音 .....	74

## シ

シェーンベルク .....	44,49
自然短音階 .....	40
実音 .....	53
四分音 .....	6,20
ジプシー音階 .....	48
シベリウス .....	98,101
弱起 .....	69
シャプリエ .....	102
終止形 <i>Kadenz</i> .....	78
シュヴェ .....	25
シューベルト .....	58,90,98,101
シューマン .....	90,98,99
主要三和音 .....	65,75,77
主和音 .....	75,77
純正律 .....	30,33

純音 ..... 1  
 順八逆六法 ..... 45  
 ショーソン ..... 102  
 ショパン ..... 20, 90, 98, 101, 104  
 ショスタコービッチ ..... 72  
 四六の和音 ..... 76  
 シンコペーション ..... 72

## ス

スクリャピン ..... 48  
 スコットランド音階 ..... 47  
 ストラヴィンスキー ..... 72, 98, 105  
 ストラディヴァリウス ..... 61  
 スル・タスト ..... 6  
 スル・ポンティチェルロ ..... 6

## セ

聖アンブロシウス ..... 37  
 セイキロスの酒宴歌 ..... 10, 11  
 聖ヨハネの賛歌 ..... 28  
 セミプレーヴィス ..... 16  
 セリー ..... 43  
 先取音 ..... 80  
 旋法 ..... 35, 37  
 旋律線(メロディー・ライン) ..... 62  
 旋律短音階 ..... 41

## ソ

噪音 ..... 1  
 奏法譜 ..... 24, 25

属音 ..... 38, 41  
 俗楽旋律考 ..... 48  
 速度標語 ..... 98  
 属和音 ..... 75, 76, 77

## チ

チャイコフスキー  
 ..... 98, 100, 101, 102, 103  
 長音階 ..... 27, 40, 41, 49

## テ

デジベル ..... 3  
 テトラコード ..... 35  
 デュナーミク ..... 105  
 テルパンドロス ..... 35  
 テンポ ..... 17, 98

## ト

同主調(同名調) ..... 51, 56  
 トッホ ..... 63  
 ドビュッシー ..... 42, 98, 105  
 ドミナント ..... 38, 79  
 ドリア(Doria) ..... 35, 37, 38  
 ドリーヴ ..... 100  
 トルバドゥール ..... 14  
 トルヴェール ..... 14  
 ドヴォルザーク ..... 64, 72, 101

ナ	
中田喜直 .....	56
ニ	
二部形式 .....	83,84,86
ネ	
ネウマ譜 .....	12
ノ	
ノートルダム楽派 .....	15
ハ	
バイエル .....	56
倍音 .....	4,5,74
ハイドン .....	65,82,90,103
発想標語 .....	100
バッハ .....	91,96
パッヘルベル .....	94
バルトーク .....	67,98,103,105
バルトロツツイ .....	6
ハンス・ザックス .....	14
ヒ	
ビザンツ聖歌 .....	11
ピタゴラス .....	36,45,47
表情標語 .....	103

フ	
ファウセット .....	21
フォスター .....	69
不協和音程 .....	31
副三和音 .....	75
フクバルト .....	13
ブラームス .....	71,90,102,103
プラトン .....	37
フランク .....	103
フリギア(Phrygia) .....	35,37
ブルックナー .....	98
ブレーヴィス .....	16
分離点線 .....	21

へ	
平均律 .....	30
平行オルガヌム .....	73
平行調(並行調) .....	51,88
ヘクサコード .....	27
ベートーヴェン .....	22,54,56,59,64,65,66, ..... 71,90,93,98,100,101,103
ベルラーマン .....	10
ベルリオーズ .....	6,55,98
ペロタン(ペロティヌス).....	16
変記号 .....	50
ペンデレツキ .....	105

## ホ

ポエティウス ..... 26  
ホルスト ..... 71,102

## マ

マイスタージンガー ..... 14

## ミ

ミクソリディア(Mixolydia)  
..... 36,38  
ミサ ..... 39  
密集配置 ..... 79  
ミニマ ..... 16  
ミネゼンガー ..... 14

## ム

ムソルグスキー ..... 65,101,102

## メ

メトロノーム ..... 98,104  
メヌエット ..... 86  
メルツェル ..... 104  
メンデルスゾーン  
..... 18,98,100,102,105

## モ

モーツァルト  
..... 56,65,70,87,90,101,102  
モテト ..... 78  
モンテベルディ ..... 6

## ヤ

〈八木節〉様式 ..... 68

## ユ

ユダヤ教聖歌 ..... 11

## ヨ

陽旋法 ..... 47

## ラ

ラベル ..... 42,98

## リ

リガトゥラ ..... 16  
リスト ..... 42,90,102  
リスモス ..... 66  
リチャード1世 ..... 14  
律旋法 ..... 46,47  
リディア(Lydia) ..... 35,36,37,38  
リヒアルト・シュトラウス ..... 98  
リーマン ..... 104

## ル

ルソー ..... 25  
ルター ..... 18

## レ

レオナン(レオニヌス) ..... 16  
レスピーギ ..... 39

索引

ロ

呂旋法 .....	46,47
ロッシーニ .....	98
ロンガ .....	16

ワ

ワーグナー .....	14,105
和声短音階 .....	41

## 著者略歴

新造 文紀（しんぞうふみとし）

1938年 山口県宇部市に生まれる

1963年 山口大学教育学部卒業

1983年 同 音楽科研究生

山口大学教授 作曲家 岩河三郎、山口大学助教授 野波健彦、

広島大学名誉教授 糸賀英憲各氏に師事

現在 宇部短期大学教授、専攻は音楽学

〈主要論文〉

『交響管弦楽におけるホルンの使用について』（1973）

『現代記譜法についての一考察』（1978）

『譜表について』（1979）

『音楽主題の組織化について』（1981）

『歌唱教材の前奏に関する研究』（1984、1986）

『標題音楽と聴取反応』（1985）

『管弦楽作品における移調楽譜の実音化の実際』（1987）

『關鷄楽の山口県内における伝播』（1993）

『防長關鷄楽の根源と発祥について』（2000）

現住所 山口県厚狭郡楠町船木 1145-6

## 教養のための音楽概論

---

2002年4月10日 第1刷発行

著者 新造 文紀

発行者 池上 淳

発行所 〒229-1124 神奈川県相模原市田名 11240 アムニティタワー5F

学術図書  
出版 青 山 社

TEL 042-763-6440 (代)

FAX 042-763-6443

振替口座 00200-6-28265

ISBN 4-88359-081-X

URL <http://www.seizansha.co.jp>

---

印刷・製本 青史堂印刷

落丁・乱丁本はお取り替えいたします。

Printed in Japan 2002

ISBN4-88359-081-X C1073 ¥1429E

定価(本体1429円+税)