

ソレムのリズム理論による旋律線の研究

津 曲 滋 子

- 1 研究の目的
- 2 グレゴリオ聖歌
- 3 ソレムのリズム理論
- 4 ソレムのリズム理論に基づいた、ピアノ曲の旋律線研究
 - A バイエルより
 - B ソナチネより
- 5 結 び

1 研究の目的

音楽を構成する要素は数多くある。その一つの要素であるリズムを研究する事に着眼したのは、ソレムのリズム理論に基くグレゴリオ聖歌を研究した結果である。グレゴリオ聖歌を研究する事は、私にとってはグレゴリオ聖歌を唱う事よりも、そのリズムの根本原理を学ぶ事であった。まだ充分とは言いがたいが、このリズムの原理を適用して、ごく初歩の基礎的なピアノ曲を分析し、更にリズムの扱い方如何で、同一楽曲の表現が如何に変わりうるかをも研究してみた。リズム、それは音符の長短や強弱の単なる配列ではなくて、それらを含めたエネルギーの必然的、自然的な進行状態である。これを分析、研究する事によってソレムの所謂“生きたリズム”の全容を体得したいというのが私の研究の目的である。

2 グレゴリオ聖歌 (Chant grégorien)

グレゴリオ聖歌とは、カトリック教会典礼で歌われる単旋律の聖歌である。記譜法は、初期のアクセント記号あるいはアルファベットによる記譜法其の他から漸次発達し、現在では四線譜上にネウマと呼ばれる形の音符で示される。その起源はユダヤの典礼で歌われた詩篇頌 (Psalmodie) がそのままキリスト教にとり入れられた事に始まる。その時にユダヤ聖歌の特徴であるメリスマ (同一母音で唱われるネウマの集団) が受継がれた。このメリスマは、全西欧音楽の母胎とみなされている。この初期キリスト教会の聖歌が6世紀末ローマ法王グレゴリオ一世によって集大成された後、歌唱についても理論についても、大いに研究されたが13世紀頃から次第にその研究がなをざりにされていった。しかし19世紀に於るカトリック典礼の再興の結果、フランスソレムのベネディクト会修道院のドン・モクロー師 (1930歿) によってその

リズム理論が体系づけられた。彼の提唱した理論は、9世紀以来の写本の研究によるものであるから、中世に於るグレゴリオリズム理論のかなり忠実なる再現である事は言うまでもないが、一般にリズム理論としても最も基本的なものであり、西欧音楽の根本的理解に役立つ事は勿論、作曲法、指揮法に関しても多くの示唆を与えるであろう。

3 ソレムのリズム理論

A 原 譜

B ネウマの解説

便宜上、1個のネウマを8分音符  に置きかえて書き直した。ネウマの詳細については省略する。

C テキスト

テキストはラテン語でその日本語訳は次の通りである。

聖なるかな 聖なるかな 聖なるかな 万軍の天主なる主 主の栄光は天地に満ち
り いと高き処まで ホザンナ 主の御名によりて来る者に祝福あれ いと高き処
まで ホザンナ

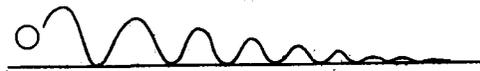
D 複合拍

グレゴリオ聖歌の拍子は、2拍子とる拍子の不規則な連続である。1拍に数えるべき1音は単位拍と呼ばれ、2個或は3個の単位拍からなる拍子は複合拍と呼ばれる。このD列は原譜の各音を複合拍に分けたものである。これに関する法則については省略する。

E リズムの分析

A (α) —arsis, アルシースと、 Θ (θ) —thesis, テージスについて。

すべての運動は二つの要素に分けられる。例えば一つのボールが投げ上げられて地上をバウンドしている状態を考える。



この場合ボールの運動は上方に向かって飛躍する要素と、地上に於て休息する要素との二つに分けられる。この二つの要素は音楽に於てもリズムの基本となる。例えば、



と考えられる。グレゴリオ聖歌に於る旋律線のリズムは、各複合拍について、それがアルシスであるかテージスであるかに分ける。原則として複合拍第1拍がアクセントを持つシラブルであるか又は旋律的に上昇している場合は、アルシス(A)。第1拍が

語尾にあたるか又はその複合拍が旋律的に下行している場合は、テージス⊕と考えられる。以下、各複合拍のリズム分析を試みる。次の各項の一連番号は、Fの複合拍番号と一致する。

- 1 アクセントのあるシラブルであるから A
- 2 語尾に当るから ⊕
- 3 旋律線の終止点であるから ⊕
- 4 アクセントがあり、しかも旋律的に上昇するから A
- 5 2に同じ
- 6 3に同じ
- 7 音が巾広く上昇し又 *Sanctus* の言葉のアクセントを含むから A
- 8 旋律的には上昇するが、アクセントのないシラブルにあたるから ⊕ 註 *Dó-mi-nus* の三つのシラブルは、A-⊕-⊕ である。
- 9 2に同じ
- 10 2に同じ
- 11 4に同じ
- 12 アクセントのないシラブルで、しかも旋律的に下行するから ⊕
- 13 語尾でしかも旋律的終止点であるから ⊕
- 14 1に同じ
- 15 音が巾広く上昇するから A
- 16 2に同じ
- 17 音の高さとしては前の音より下っているが言葉にアクセントがついているから A
- 18 17の余韻とみなして ⊕
- 19 音が高まっているから A
- 20 アクセントはあるが旋律的終止点であるから ⊕
- 21 3に同じ
- 22 言葉の始めでアクセントがつき、旋律が上昇するから A
- 23 この複合拍の音だけを見ると旋律的には下降しているが第A拍の第3間の音は、*Glória* の旋律的グループの最高頂の点であって、複合拍22のアルシスのエネルギーを更に引ついだものと考えられるから A
- 24 旋律線が下降するから ⊕
- 25 2に同じ
- 26 20に同じ
- 27 13に同じ
- 28 1に同じ

Handwritten musical notation for guitar. It features a wavy line at the top, followed by three diamond-shaped tremolos. Below these is a staff with notes and a wavy line.

Printed musical notation for guitar on a staff.

gló- -ri a- tú- a Ho- sán- na in ex- cé- sis Be- ne di- ctus qui vé- nit in nó- mi- ne Dó- mi- ni

1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 3 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 3 1 2 1 2 1 2 1 2

A A ⊖ ⊖ ⊖ ⊖ A A ⊖ ⊖ A ⊖ ⊖ A ⊖ ⊖ ⊖ ⊖ A ⊖ ⊖ A ⊖ ⊖

└─┬─┘ └─┬─┘ └─┬─┘ └─┬─┘ └─┬─┘ └─┬─┘ └─┬─┘ └─┬─┘

└─┬─┘ └─┬─┘ └─┬─┘ └─┬─┘ └─┬─┘ └─┬─┘ └─┬─┘

V VI VIII V VI VIII V VII VI VIII V VI VI

22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46

Handwritten musical notation for guitar. It features two diamond-shaped tremolos, a wavy line, and a staff with notes.

Printed musical notation for guitar on a staff.

Ho - Sán- na in ex- cé- sis

1 2 1 2 3 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2

A A ⊖ ⊖ A ⊖ A ⊖ ⊖

└─┬─┘ └─┬─┘ └─┬─┘ └─┬─┘

└─┬─┘ └─┬─┘ └─┬─┘ └─┬─┘

V VI VIII V VII V VIII

47 48 49 50 51 52 53 54 55

- 29 アクセントのあるシラブルにあたり，又音が巾広く上昇しているから A
- 30 音はその前の複合拍第 2 拍目と同じ高さで保っているが，語尾であるから ⊕
- 31 18に同じ
- 32 19に同じ
- 33 20に同じ
- 34 21に同じ
- 35 このシラブルは Be-ne-di-ctus の単語に於ける第 2 アクセントにあたり，又旋律的にも巾広く上昇しているから A
- 36 12に同じ
- 37 アクセントのあるシラブルで，又旋律線が上昇しているから A
- 38 18に同じ
- 39 26に同じ
- 40 27に同じ
- 41 17に同じ
- 42 18と同じ音形で ⊕
- 43 19と同じ音形であるが語尾であるから ⊕
- 44 旋律線は下っているがアクセントのあるシラブルに当るから A
- 45 8に同じ
- 46 9に同じ
- 47 22に同じ
- 48 23に同じ
- 49 アクセントのあるシラブルに当たっていて，この複合拍としては旋律が上昇しているが，前の47，48で連続したアルシスの，旋律的下降の途上にあるものとみなして ⊕
- 50 10に同じ
- 51 音が巾広く上昇しているから A
- 52 アクセントのないシラブルで旋律的にも下降しているから ⊕
- 53 11に同じ
- 54 18に同じ
- 55 13に同じ

F 複合拍につけられた一連番号である。

G キロノミー (Chironomie) これはアルシス及びテージスの動きを孤線で可規的に表わしたものである。

H シエマ (SChéma : 図式) による分類。ソレム理論は更に，アルシス，テージスのあら

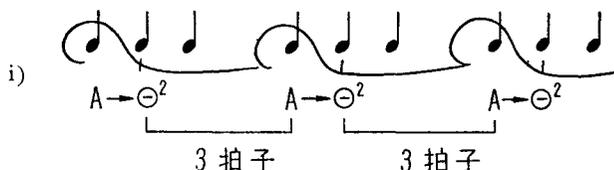
ゆる組合せをいくつかのシエマに分類し、各々のシエマが持つダイナミックの方向を〈及び〉の形で表わした。それらの分類法については省略する。

- I 此所に書かれた〈及び〉は、Hによって分けられた各々のシエマの持つダイナミックの方向を表わし、更にアンシーズ (incise : 句) フラーズ (phrase : 段落) のダイナミックをも示したものである。これによって、小部分から全体に到るまでのダイナミックの配分が明瞭になる訳である。

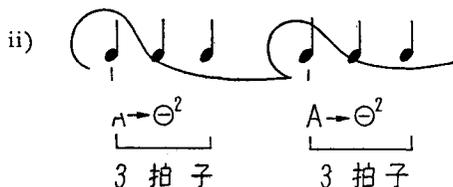
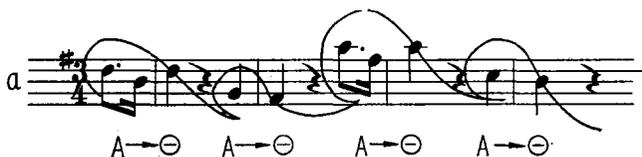
以上で、先に掲げた楽譜並びにそれに附随した諸項目についての説明を終ったのであるが、これらが即ちソレムリズム理論の骨子である。グレゴリオ聖歌のリズムは、定量音符が考えられて音楽が小節線で区切られる以前の、より自由な、より自然なリズムである。しかしその自由さと自然さはテキストであるラテン語のリズムの正確にして秩序ある配列の上に立ってはじめて自由であり自然であり得たのである。ソレムは、その自由と秩序の関係を明らかにした結果、あらゆるリズムの本質を解明する事に成功したのである。

4 ソレムのリズム理論に基いた、ピアノ曲の旋律線研究

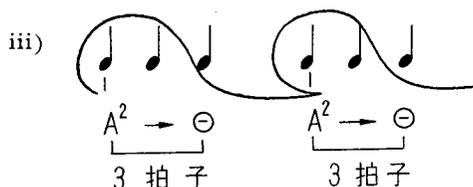
ソレムのリズム理論によれば、グレゴリオ聖歌のリズムは、それぞれの複合拍に就いて、それがアルシスであるかテージスであるかを分析するのであるが、この理論に基いて、我々がしばしば教材として用いているピアノ曲の旋律線のリズムを分析する場合には、必ずしも常に1小節をリズムの単位拍と考える事は出来ない。例えば3拍子はその形の上では1個の強拍と2個の弱拍とから成立っているが、リズムとしては次の三様が考えられる。即ち、



例 モーツァルト ソナタ ト長調より



例 バイエル57番より



例 バイエル25番より



しかし上記の楽譜 a 及び b と, c を比較してみると, c の場合は, 1 小節を単位として次のようなリズムも考えられる。



つまり, c は 3 拍子の各音が持つリズムであり, d はフーズを構成する各小節が持つリズムである。

以上述べた諸条件を考慮に入れて, 以下バイエル, ソナチネの一部を例にとって, その旋律線のリズムを分析し, 或いはダイナミックの配分を明らかにし, 更にはリズムの解釈と楽曲表現の関係にも言及してみたいと思う。

A バイエルより

No. 10 フレーズのリズムについて。



A ⊖ A ⊖ A ⊖ A ⊖

⑨ ⑩ ⑪ ⑫ ⑬ ⑭ ⑮ ⑯

各小節内に放るリズムは次の通りである。

A → ⊖ A → ⊖

この形は全曲に互ってくり返されているが、楽曲全体は次のようなフレーズに分けられる。

- I 1 2 3 4 5 6 7 8
- II 9 10 11 12 13 14 15 16
- III 17 18 19 20 21 22 23 24

I 及び III の旋律線は次の形をとっている。

A A A ⊖

それに対して III は次のように考えられる。

A ⊖ A ⊖

なお右手と左手のリズムの対比は次の様に考えられる。

① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧

④は右手の休息の間に左手が躍動し曲全体の進行を助ける。

⑧は④に対して両手共に休息して旋律線の終止を告げている。

No. 25 フレーズのリズムとエネルギーの方向について。

① A ⊖ ② ⊖ ⊖ ③ ⊖ ⊖ ④ ⊖ ⊖ ⑤ A ⊖ ⊖ ⑥ ⊖ ⊖ ⑦ ⊖ ⊖ ⑧

⑨ A ⊖ ⑩ A ⊖ ⑪ ⊖ ⊖ ⑫ ⊖ ⊖ ⑬ ⊖ ⊖ ⑭ ⊖ ⊖ ⑮ ⊖ ⊖ ⑯ ⊖ ⊖

③④の小節で低音部の *diminuendo* に対して高音部の上昇する音には、次の小節のアルシスに入る準備のエネルギーがある。そのエネルギーの方向を表わす為にスラー *a* とスラー *b* が③の第1拍上で出合っていると解釈する事が出来る。

⑨⑩の2小節では、反対に低音部を次の小節⑪へ導入するのに必要なエネルギーが内在し、それは更に⑪⑫の高音部にも受つがれて、この楽曲全体を通じてのダイナミックの最高点が、其処におかれている。

No. 32 リズムとスラーについて。

① A → ⊖ ② A → ⊖ ③ A → ⊖ ④ A → ⊖ ⑤ A → ⊖ ⑥ A → ⊖ ⑦ A → ⊖ ⑧ A → ⊖ ⑨ A → ⊖ ⑩ A → ⊖ ⑪ A → ⊖

まずリズムについてみると、8分の6拍子の此の曲では、 が単位となっていると考えられる。

Iの欄はリズムを分析した後シエマに分類し又、スラーとの関係はシエマを+の印で結ぶ事によって示した。

IIの欄は各シエマの持つ音強である。

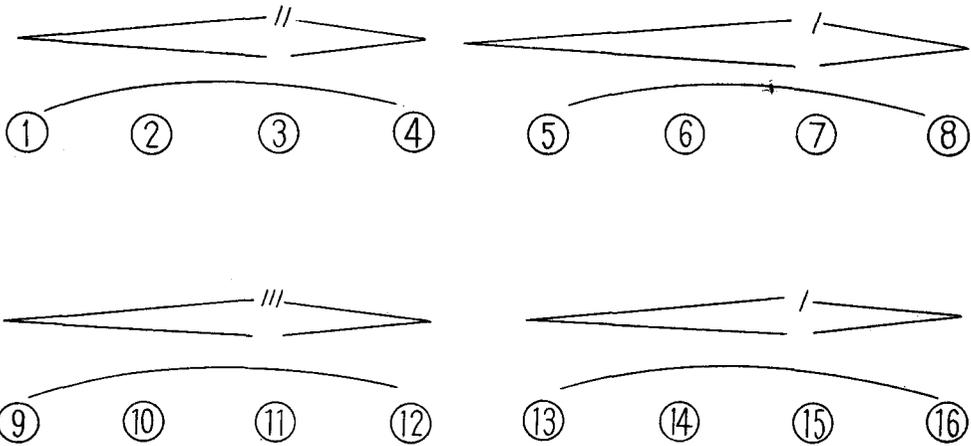
IIIの欄では各フレーズの音強を示したが、音強の配分をより詳しくみるために最初の4小節について次のようら比較を試みた。

aは最初の2小節がそれぞれ独立したフレーズをなして、その各々にはいづれも Diminuendo である。しかしこの二つのフレーズが並置される場合、最初を強く、あとを弱くという形及びその反対が考えられる。なおフレーズcはフレーズa, bに対して、旋律線が上昇しつつ、一つの頂点を作っているから、音強は前のフレーズよりも、より強調さるべきである。

bは基本的にはaと同じ音強の配分なのであるが、最初の2小節で一つのフレーズを作っているから、これら二つの小節のいずれをより強くするにしても、この2小節は一つのエネルギーを持つべきであり、その意味に於てこそこの2小節は音をつないで演奏されるのである。

cは上記のa、bと基本的には同じであるが、4小節に亘って一つのフレーズであるから、第2小節後半の附点4分音符から第3小節の音強の中心に向って、充分に音を拡げてゆく必要がある。

次に曲全体のフレーズの区分と音強について略記する。なお音強は'''→''→'の順で弱まるものとする。



No. 57 ダイナミックの中心、及びスラーの解釈について。

① A ⊖
② A ⊖
③ A A A ⊖
④ A ⊖
⑤ A ⊖
⑥ A ⊖
⑦ A ⊖ ⊖ ⊖
⑧

⑨
⑩
⑪
⑫
⑬
⑭
⑮
⑯

Forte で始まるこの曲は③④にダイナミックの中心がおかれ、曲の後半は、全体的にテージスの要素を多く含んでいる。なお楽譜第1段目リズムをシエマに分類してみた

のち、楽譜に予め指定されたスラーとの関聯をしらべてみると、これらのスラーの意味するところが明瞭に理解される。

No. 93 スラーの解釈について。

Moderato.

① ② ③ ④ ⑤

⑥ ⑦ ⑧ ⑨ ⑩ ⑪

⑫ ⑬ ⑭ ⑮ ⑯

一此の曲の第1音はその音に先行する予備的アルシスの休息点と考えられる。(楽譜の下にXの文字で表した。)

一スラーaで括られた音群は、この曲のリズム主題であり、そのリズムは、

である。(Y¹の文字で表す。)

A → ⊖

一スラーbはaの定型が敷衍されたもので、リズムは

であって、ではない。(Y²)

A → ⊖ ⊖ A A ⊖

一dはY²が一層発展したものとみる。(Y^{2a})

一eは形の上ではY²と同じであるが、ダイナミックがfの方向に向っている。(Y³)

一fはY³のエネルギーを受けつぎ、又この曲前半のすべてのフレーズの中心となっている。(Y^{3a})

—gでは Y^2 が更に発展し、且つ、テーティックな Y^2 をアルシックに表返したようである。(Y⁴)

—hでは Y^1 が裏返されている。(Y^{1a})

—iは Y^4 を更に強調している。(C^{4a})

—jは Y^1 の定型に Y^3 のエネルギーが重ねられたものとみられる。

—kはPは新しい形とみられ、jに始まったダイナミックの頂点を形作っている。(X^a)

—lは此の曲冒頭のX-Y' が表に返った形とみられ、音強は次第に増大されて、最後の小節の第一音に、lのすべてのエネルギーが集められた上、オクターヴ上に向って充分投げひろげられるのである。

No. 102 リズムとエスプレッションについて。

The musical score for No. 102 is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The measures are numbered 1 through 17. The score includes various dynamic markings and articulation symbols:

- Measure 1: *dolce* (above), *legato* (below)
- Measure 2: *cresc.* (above)
- Measure 3: *f* (above)
- Measure 4: *dim.* (above)
- Measure 5: *p* (above)
- Measure 6: *p* (above)
- Measure 7: *cre* (above)
- Measure 8: *scen* (above)
- Measure 9: *do* (above)

The score features complex melodic lines with many slurs and ties, and a steady accompaniment in the bass clef. The dynamics range from *p* (piano) to *f* (forte).

—同一の旋律に就ても、そのリズム解釈によって、いかにエスプレッションが変りうるかを知る事が出来れば、逆に、ある旋律に予め与えられたエスプレッションを表すには、いかなるリズムを用いればよいか分かり、更には演奏者自身が選ぶうる幾つかのエスプレッションの妥当性について検討する場合に、一つの基準が与えられる訳である。

—この曲の最初の2小節に互るフレーズについてアルシスの多いものから少ないものへ順に次のようないくつかのリズム解釈を掲げ、それぞれの持つエスプレッションをしらべてみた。

a
A → A → A → A → A → ⊖

b
A → A → ⊖ → A → A → ⊖

c
A → ⊖ → A → ⊖ → A → ⊖

d
A → ⊖ → A → ⊖

e
A → ⊖ → ⊖ → ⊖

—a 殆ど各音がアルシスで非常に躍動的な表情を持ち、軽快さを表すのに適している

と思われる。

- b これも躍動的であるが、第1小節第4拍で一度テージスにする事によって第2小節の旋律が強調されてくる。
- c Sol-fa ; Sol-do の二組に特別の意味を持たせたものである。
- d ゆったりした、堂々とした感じ。
- e ならかな、やさしい流れである。
- 以上五つの異ったエスプレッションがあり得る訳であるが、この曲の場合には、楽譜に予め Dolce と指定されているから、a, bのいづれでもなく、又、cである事を裏づけるべき左手の動きもなく、eを選ぶのが適当と思われる。
- しかし、同一旋律が第13小節、第14小節では別の意味を持っていて、此処ではあとの第14小節から新しいエネルギーがはじまり、それが次の第15小節をへて第16小節の第1音まで一つのフレーズとして表わすべきものとされている。リズムは次のように解釈される。



なお上記の最後の音 Fa は、このフレーズに属するものであって、次の第16小節のフレーズには属さない

- 第16小節にある次のフレーズには、二つのリズム解釈があり得る。



aの方がより軽快でbの方がよりレガートな表現である。いづれを選んでも間違いではないが、第7小節のリズム群と第8小節のリズムとの関係から推して第16小節では、むしろ前者aのリズムを選んだ方が妥当と考えた。

- 第20小節最後の2音は共にアルシスでこれら2音はあとに無音のテージスを従えていると考えられる。従ってこの無音のテージスを生かす為には、最後の2音を長く

延ばす事なく小節線上で切ってしまうべきだと思われる。

B ソナチネより

No. 1 第1楽章

バイエルの数曲を素材として、リズム、スラー、音強、ダイナミック等の個々の、或はそれらの関連性の研究をしてきたが、ソナチネ No. 1 に於ては、それらを総合的に考察してみたいと思う。

The image displays a musical score for the first movement of a sonata. It consists of three systems of music. The first system is for the piano, starting with the tempo marking 'Allegro' and the dynamic 'p'. It includes a 'Tornata' section. The second system is for the violin, featuring various slurs and dynamic markings. The third system continues the piano part with 'p dolce' markings. Below each system, there are rhythmic diagrams consisting of horizontal lines with vertical strokes and slanted lines, and letter annotations (A, ⊖, VIII, VI) indicating specific rhythmic or structural elements. Circled numbers 1 through 19 are placed below these annotations to identify specific measures or groups of notes.

Musical score for measures 20-25. The treble clef staff contains a melodic line with various ornaments and fingerings (e.g., 2 1 5, 1 3, 2 1 5, 3 5 4, 2 1, 4 3 2). The bass clef staff provides accompaniment. Dynamics include *cresc.* and *f*. Measure numbers 20 through 25 are indicated below the staff.

Chord diagrams for measures 20-25. Measure 20: A. Measure 21: A VI. Measure 22: A VI. Measure 23: A VI. Measure 24: A A VII. Measure 25: A A VII.

Musical score for measures 26-29. The treble clef staff continues the melodic line with ornaments and fingerings (e.g., 2 1, 4 3 2, 3 1, 3 1, 3 1). The bass clef staff provides accompaniment. Dynamics include *cresc.* and *f*. Measure numbers 26 through 29 are indicated below the staff.

Chord diagrams for measures 26-29. Measure 26: A A VI. Measure 27: A A VI. Measure 28: A A VIII. Measure 29: A A VIII.

Musical score for measures 30-35. The treble clef staff features a melodic line with ornaments and fingerings (e.g., 5 4 3, 1, 4, 1 4 3, 2, 5, 3 2 1). The bass clef staff provides accompaniment. Dynamics include *f*, *dimin.*, and *dolce*. Measure numbers 30 through 35 are indicated below the staff.

Chord diagrams for measures 30-35. Measure 30: A. Measure 31: A VI. Measure 32: A A VI. Measure 33: A A IV. Measure 34: A A IV. Measure 35: A A IV.

Musical score for measures 36-41. The treble clef staff contains a melodic line with ornaments and fingerings (e.g., 4, 2 1, 2 1, 4, 5, 2 1, 4, 3). The bass clef staff provides accompaniment. Dynamics include *cresc.* and *f*. Measure numbers 36 through 41 are indicated below the staff.

Chord diagrams for measures 36-41. Measure 36: A. Measure 37: A. Measure 38: A. Measure 39: A. Measure 40: A. Measure 41: A.

Musical score for measures 42-45. The treble clef staff contains a melodic line with ornaments and fingerings (e.g., 5, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1). The bass clef staff provides accompaniment. Dynamics include *dim.*. Measure numbers 42 through 45 are indicated below the staff.

Chord diagrams for measures 42-45. Measure 42: A. Measure 43: A. Measure 44: A. Measure 45: A.

①～⑧

—楽曲全体の旋律線の特長は、右手第2, 第25, 第28, 第35小節其の他に現れる次の音型であると考えられる。



そしてこの音型は曲首のテーマ do—mi—sol の上昇するエネルギーの中から生れ出たものように思われる。したがって最初の3小節はアルシスの連続と考えたい。

—飛躍的な第1～4小節に対して第5～8小節は、テーシスの要素を多く含んだ旋律線の下降を示している。くわしく調べてみると、第3小節の最後の音から第4小節にかけて現れる  の形が第5小節に受けつがれたと見る事が出来る。しかしこの二つを比較すると楽譜上の次のような相違が見られる。

—Iの第1音は直前の附点音符のアルシスの動きの中に属するもので、これを軽く弾く事によって次の第2音のアクセントが生きてくると考えられる。これに対してIIのエネルギーは第1音によって決定されるべきであるから、第1音はむしろテヌートさせて、次の第2音、第3音へ充分レガートに進むようにしなければならない。

⑨～⑯

—此所では左手にテーマが現れる。まずテーマは  の音型に導かれて第9小節に現れ、更にその形が和声をちがえて模倣され或はオクターヴに強調される事

によって第16小節の頂点に達する。

⑰～㉓

—①～⑱の起伏のはげしさに対して、この間はなだらかな感じである。其処に現れる8分音符の音列は、既に第7小節に出て来たものと同様である。楽譜に指定された dolce を表現する為にも、①～㉓は1小節をリズムの単位として、一つの息で弾くべきものと思われる。同じ形は、旋律的に強調されて第21、22小節に現われ、更に第23小節で一層凝縮されて第24小節の Forte に直進する。

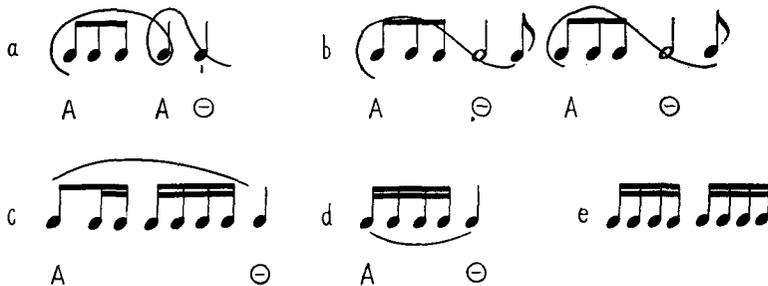
㉔～㉑

—第24～25小節、及び26～27小節は第1～4小節の発展型とみる事が出来、それが  の音型でつながれていると考えられる。第24～25小節は Forte に第26～27小節は Piano にというニュアンスの変化をつけたあと、第28～29小節では旋律線は上昇しつつ、左手和音の助けによって一層強められ、曲首から第31小節に互る提示部のエネルギーが第30小節の第1音に集められたと考えられる。この最高頂点のエネルギーはいわば岩を打つ烈しい浪が光に砕けてキラキラ舞落ちるように、第30～31小節の下降する旋律線の中で消えてゆく。

㉒～㉔



—此所で新しいリズム A A ⊖ が第30～31小節の中から生れる。このリズムから第35小節以下のリズム a (下図) が出来、更に経過的な第39、40小節をへて、第41小節に到ると、リズム b (下図) となり、それは左手のリズム c 下図と交互に且つ対等に並べられて第41～44小節に亘る一連のフレーズが作られている。



—第45小節は第44小節の縮少された形であり、第45小節の低音部のリズム (上図 b) は第46小節で高音部へ置きかえられ、この同じ音型を更に積み重ねる事によって次第に Crescendo が要求される。リズム b (上図) は第48小節ではリズム e (上図) になったと考えられる。したがって第48小節のリズムは下記 a のようであって b ではない。

—なお第32～49小節に於けるダイナミックの中心は48の第1拍目におかれていると考えられる。

Two musical staves, labeled 'a' and 'b', illustrating rhythmic analysis. Each staff shows a melodic line with eighth notes and rests, with a dashed line above labeled '8va'. Below each staff are two arrows pointing to a circle with a minus sign, labeled 'A'.

5 結 び

我々が或る楽曲の演奏様式を研究するに際して、楽譜は既に作曲者によって決定されているといえども、なお且つ我々はその音色や強弱、緩急のバランスを選択し得るのである。選択の基準は、あるいは音楽史的考証による事もあれば、又民族性や慣習による事もあるのであるが、単にリズムの解釈如何によって同じ楽曲の表現様式が全く異なったものになり得る事は既に述べた通りである。一方、与えられた音符の一群と、それに指定された諸記号を解明する場合にリズムの面から検討する事も一つの方法である。即ち我々は楽譜から殆んど直感的にあるリズムの全体を一挙に把握してしまう事がしばしばであり、それが決して結論として誤っていないものである事が多いのであるが、直感したものが果して如何なるものであったかを客観する為にも、ソレム理論が我々に、一つの根拠を示唆してくれるのである。私の試みた旋律線の研究は、以上の二方面に互ってその可能性を明らかにしようとしたものである。ゆうまでもなく、私が此処に述べ来た研究は、あくまでも様式に関するものであって演奏に関するものではない。したがってリズムの研究によって得た或る様式を演奏する為に、いかなるテクニックを用いるか、又そのテクニックを得る為に、いかなるメカニックの練習を必要とするかという事は、別の次元に於て研究されるべきである事を付け加えておく。

(本学助教授—ピアノ)