

マティス・リュシーの「リズム」論

阿 部 卓 也

I はじめに

リュシー Mathis Lussy (1828-1910) は不遇である。リュシーは生涯の大部分をフランスで過ごし、音楽教師・音楽理論家として活躍した。生まれ育ったのはドイツ語圏スイスの街シュタンツ Stanz で、フランス語は18歳でパリに移ってから学んだ¹⁾。リュシーはいくつかの本や論文を出版し、同時代には広く注目されたが、今日ではほとんど忘れられている。主な著作に、*Traité de l'expression musicale: Accents, nuances et mouvements dans la musique vocal et instrumentale* (1874; 以下 *Traité* と略記) と、*Le rythme musical: Son origine, sa fonction et son accentuation* (1883; 以下 *Le rythme musical* と略記) がある。いずれも同時代には版を重ね、また（後者は縮約版だが）英訳され、それぞれ *Musical Expression. Accents, Nuances, and Tempo in Vocal and Instrumental Music* (1885), *A Short Treatise on Musical Rhythm* (1908) として、いずれもロンドンで出版されている。

同時代には、例えばリトミックの創始者ダルクローズは、先述のようにリュシーの教えを受けており、これを称えている²⁾。ミネ・ドアンタン (Mine

-
- 1) この名前は出身地のドイツ語圏に鑑みればルシーとでも表記すべきかもしれないが、慣例にしたがってリュシーと記すことにする。
 - 2) たとえば「わが国の音楽教育が達成されて当然の成果をあげていないのは、学校当局が、型にはまった教え方と視学官たちに学習の統制を任せっきりになっているからである。[...] わが同胞にして、現代最高の理論家の一人であるマティス・リュシーのリ

Doğantan) は、リュシーの著作は同時代の欧州には相当の影響を持ったにもかかわらず、アメリカではほとんど知られていないと言っている。リュシーについてのまとまった書物も、没後間もなくスイスで出版された E. Monod の *Mathis Lussy et le rythme musical* (1912) を除けば、ドアンタンによる研究書 (2002) しかない³⁾。

この忘却は、リュシーの著作の性質によるところもいくぶんあるかもしれない。ドアンタンは、リュシーの思考や文章のスタイルの特徴は、どちらかというインフォーマルで非体系的であるとし、それゆえ再構成と解釈が必要である (そしてそれを自著で行なった) としている。すでにモノーも、

彼は哲学者でも、科学の人でもなかった。命題が論理的に次々と繋がっていくような一貫したシステムを創造しはしなかった

Ce n'était ni un philosophe, ni un homme de science. Il n'a pas créé un système cohérent, dont les propositions découlent logiquement les unes des autres [...] ⁴⁾

と言っている。

日本ではどうか。二巻本の『新訂標準音楽辞典』(音楽之友社) 1991 にはリュシーに関する記述はない。1979年に、後述するサーモンドがリュシーの最も重要な著作と言っている *L'anacrouse dans la musique moderne*, 1903 の板野平による邦訳が出ている⁵⁾。日本へのリトミックの導入者と目される板野は、ダルクローズの師でもあったリュシーをさすがに一応押さえていたと

ズムと表現の分析と指導に関する天才的な原理も、わが国の学校当局の注意を惹きはしなかった」(学校音楽教育改革論、1905邦訳ジャック・ダルクローズ、『リズムと音楽と教育 新版』全音楽譜出版社、2004、14-15ページ)。ダルクローズはここで、リュシーの前に、ペスタロッチ、フレーベルなどの等閑視を問題にしている。

- 3) MONOD E. 1912. *Mathis Lussy et le rythme musical*. Neuchâtel: Imprimerie Attinger Frères; DOĞANTAN M. 2002. *Mathis Lussy. A Pioneer in Studies of Expressive Performance*. Bern: Peter Lang. 本稿もドアンタンのこの研究に多くを負っている。
- 4) MONOD E. 1912. *Mathis Lussy et le rythme musical*. Neuchâtel: Imprimerie Attinger Frères. p. 6-7
- 5) 『音楽表現の教則本 近代音楽におけるアナクルーズ』板野平訳、全音楽譜出版社、1979。

ということになるだろう。しかしこの訳書は今日では入手困難になっている。2008年には稲盛訓敏監修で『音楽のリズム その起源、機能およびアクセント（要約版）』が紹介されているが、これはどうやら *Le rythme musical* の英訳縮約版からの重訳であるらしい⁶⁾。不思議なことに、この訳書には、直接の元となった英語版に関する書誌情報がまったく記されていない。原著者リュシー、(英語版から日本語への) 訳者、「監修者」は顔写真入りで紹介されているが、英語版編著者の紹介はない⁷⁾。この訳書は奥付の後に索引が置かれているなど、様々な点で型破りな造りの書物である。いずれにせよ、リュシーは正当に評価され読まれているとは言い難い。

II リュシーの方法

本稿では主に *L'anacrouse dans la musique moderne* (1903) を中心にリュシーの「リズム」論を紹介する⁸⁾。作曲され楽譜に定着された曲を演奏する者に第一に求められるのは、その曲の音楽的な意味＝構造を捉え、それが的確に聴き手に伝わるように表現することだと言える。リュシーの仕事を一言で言えば、楽曲のフレーズ構造を見出す原則を探り出し、それを演奏表現に役立てることができるようにするということである。これをもって、英米や北欧の認知心理学が数十年來研究対象としてきた「表現的な演奏」 expressive performance 研究の先駆者とみなされもするわけだが、expressive performance という概念自体に問題なしとはしない。この概念は、「無機的」な「楽譜どおりの」演奏があって、その上に奏者が「表現」を添加する、トッピングするような含みを持つ。しかし表現は楽譜自体、楽曲自体が内包する

6) マティス・リュシー『音楽のリズム—その起源、機能及びアクセント [要約版]』稲盛訓敏監修、中央アート出版社、2008。

7) 本稿執筆時点では、残念ながらこの英語版は入手できなかった。編者として名前は挙げられている Ernest Fowles (1864-1932) は、*Harmony in Piano-forte Study, Studies in Musical Graces* などの著書、*The Vintage, cantata for treble voices* などの作品のある音楽学者、作曲家であったようだ。

8) LUSSY M. 1903. *L'anacrouse dans la musique moderne*. Paris: Fischbacher. 以下、*L'anacrouse* と略記。板野平訳も参照したが、引用訳文は筆者。

ものであって、われわれの課題はそれを引き出すことであるはずだ。リュシーがやっているのも、まさにそれである⁹⁾。

リュシーは自らの仕事の先行研究についてはあまり語っていない。『アナクルーズ』の序文で、リュシーはこう言っている。

本書で扱うアナクルーズは、私たちが間もなく出版できるものと期待している「音楽演奏の文法」の一章をなす。これほど重要な問題を扱うのは本書が初めてである。

L'Anacrouse, dont nous allons nous occuper, forme un chapitre de la *Grammaire de l'Exécution musicale*, que nous espérons pouvoir publier bientôt. C'est la première fois que ce sujet si important est traité [...] ¹⁰⁾

リュシーは「音楽学のこのまったく新しい一分野」 *cette branche toute nouvelle de la musicologie* とも言っている¹¹⁾。

リュシーの理論形成にあってもう一つ注目すべきは、優れた演奏の観察にもとづくところが大きかったということである。リュシーは、すぐれた演奏を観察し、それが楽譜（楽曲）のいかなる性質に基づいているのか、楽曲の何がそのような演奏を導き出しているのかを考える。そうして楽譜に引き戻した上で、演奏のための楽曲分析に役立つ道具を提供していく。次も『アナクルーズ』序文から。

私たちは、私たち個人の観察の成果、私たちが観察し最善をつくして分類した事実の総体を、何も気どることなく、ここに提示する。[...] 引用したアナクルーズの一部は、ビューロー、ルービンシュタイン、サンサーンス、プランテラの演奏が、私たちにおしえてくれたものである。

9) ドアントンによれば、表現のポテンシャルは音楽構造に内在するという重要な認識を示したのはジェローム=ジョセフ・ド・モミニエである。(Dogantan, 2002, 26-27) リュシーはそれを引き継いでいる。

10) *L'anacrouse*, p. VII.

11) Hugo Reimann フーゴー・リーマン (1849-1919) は同時代だがやや後発になる。

Nous exposons ans prétenion les résultats de nos observations personnelles, l'ensemble des faits observés par nous et classés de notre mieux. [...] Quelques-uns des anacrouses citées se sont révélées a nous dans les exécutions de Bülow, Rubinstein, Saint-Saëns, F. Planté, etc.¹²⁾

つまり本書で例示しているアナクルーズのいくつかは、同時代の卓越した奏者、ハンス・フォン・ビューロー、ルービンシュタイン、サン・サーンス、F. プランテらの実際の演奏から得られたというのである。また、身近ですぐれた演奏を聴かせてくれたロシア人ピアニストの名も、感謝とともに挙げられている。

ビューローは「こどものように喜んで」成果を受け入れてくれたとリュシーは書いており、また *Traité* に関する極めて好意的なリュシー宛書簡が残されている。ルービンシュタインは、やや冷淡だったようだが、やはりリュシーの研究の継続・展開を慫慂したという。

優れていると見なしうる演奏を注意深く捉え、その表現の根拠を楽曲=楽譜に立ち戻って検証していく。大筋、リュシーの研究方法はそのようなものであったと見るができる。*thecopia* が観照を根本とするものであるからには、リュシーの方法はまさしく「テオリア」である。言ってみれば、未だ捉えられていないものを見て、聴いて捉え、言語化すること。こうした概念を切り出し、鑄造し、楽曲に適用し、また磨いていくというリュシーの作業は、楽曲と、すぐれた演奏を徹底して観察することに基づいている。つまりテオリアなのだ。それゆえにまた時にアドホックな記述や、全体の非体系性をも生じさせる。

III 道具立て（概念装置）

リュシーの楽曲分析、言い換えれば楽曲の捉え方の基本は、イクテュストアナクルーズからなるリズムの把握にある。ここで注意しなければならない

12) *L'anacrouse*, p. VII

のは、リュシーのリズムという用語の特殊性である。それは通常リズムという言葉で想起されるものとは異なり、私たちが普通フレーズという言葉で考えるものに近い¹³⁾。このリュシー的なリズム概念に注意を喚起するために、以下ではリュシーの言うリズムには原則としてカギ括弧を付して表記する。しかしまずはイクテュスの概念から見ておく。

リュシーは、拍節に関わるアルシス／テーシスと、「リズム」に関わるアナクルーズ／イクテュスの二つの対を置く。*L'anacrouse* の冒頭に、リュシーは用語一覧を置いており、アルシス／テーシスについてはこう言う。

アルシス *arsis* 拍節用語。アウフタクト (*temps levé*) ないし小節の最後の拍。
 テーシス *thésis* 拍節用語。それぞれの小節の、第一拍、強拍、叩く **frappé** 拍。

そしてアナクルーズ／イクテュスについては、

アナクルーズ「リズム」の第一の強拍に先立ち、かつそれに属する、一つまたは複数の音符。

イクテュス *ictus* 「リズム」用語ラテン語動詞 *icere* (打つ、置く) から。私たちはこの名詞を、「リズム」の支柱、「リズム」の最初と最後の強拍を表すのに用いる。イクテュスはすべて、拍節アクセントと「リズム」アクセントの二重の力を含む。『リズム概論』の中で、私たちは「リズム」を建築に見られるアーチになぞらえた。このアーチないし張間 *travées* は支柱、静止点、物質的な点に載っている。「リズム」もまたアーチを形作り、そこから音楽作品が構成されるのである。このアーチの支柱をイクテュスと呼ぶ。それは生理的、心理的、非物質的な支えであり、直感的に感じ取られるものである。イクテュスを生み出すのは呼吸である。イクテュスを取り払えば「リズム」は崩壊する。イクテュスは呼吸と一致する。

13) ダルクローズがリュシーに直接の影響を受けていわゆる「リトミック」を創始したのであれば、そこで言う「リズム」も当然リュシー的なリズム概念を前提しているはずだが、それが今日どれほど認識されているかは疑わしい。

イクテュスとテーシス *thésis* という語を混同してはならない。イクテュスは「リズム」に、テーシスは拍節にかかわる。一つのリズムは、小節の数だけのテーシスを持ちうるが、イクテュスは二つまでである。

大雑把に言って、リュシーは「リズム」をフレーズの最小単位を表すために用いており、「リズム」<ピリオド<フレーズ<ストロフという階層関係を想定している。*L'anacrouse* の用語一覧では、「リズム」、ピリオド、フレーズ、ストロフは次のように定義されている。繰り返しになるが、この4概念とも、私たちが通常フレーズやフレージングという言葉で捉えているものに属する。

リズム *rythme* 音のグループで、その最後の音が、耳に、完全さの度合いはさまざまであれ (*plus ou moins complet*)、休止の感覚を与えるもの。一つのリズムは、一つの詩行または12音節句 (*alexandrin*) の半句に相当する。詩に男性(強)詩行、女性(弱)詩行があるように、リズムにも男性リズムと女性リズムがある。男性リズムの最後の音符は、最終イクテュスに一致する。女性リズムの最後の音符は、小節の中の何であれそれ以外の拍または拍の一部に当たる¹⁴⁾。

ペリオード *période* 2つまたはそれ以上のリズムからなり、音楽的フレーズの部分を形作るもの。一つのペリオードの最後の音符は、耳に、言葉のグループの終わりのセミコロンとほとんど同じ休息の感覚を与える¹⁵⁾。

フレーズ *phrase* 2つまたはそれ以上のペリオードのまとまりで、その最後の音符が音楽的思想を完了させ、耳に、文法的な文の最後のピリオドがもたらすのと同様の、完全な休息の感覚をもたらす¹⁶⁾。

ストローフ *strophe* 音楽のフレーズの集合で、シャンソンではクープレ、宗教

14) *L'anacrouse*, p. X.

15) 同所。

16) 同所。

曲ではヴェルセとも呼ばれる¹⁷⁾。

少々錯綜しているので、「リズム」に的を絞り、アナクルーズ／イクテュスとの関係からいったん整理する。

特に上のイクテュスの説明には、リュシーの音楽のとらえ方、ないしはフレーズ（「リズム」）のとらえ方のポイントが圧縮されている。「リズム」は建築におけるアーチのようなもので、二本の柱（イクテュス）に支えられている。すべての小節にはテーシスとアルシスがあるが、2小節以上にわたることの多いリズムにおいては、その最初と最後のテーシスが重要で、それを特にイクテュスと名付ける。

原則として、アナクルーズ *anacrouse* はすべてアルシス *arsis* であり、イクテュス *ictus* はテーシス *thésis* であると言ってよいだろう。逆に、アルシスはアナクルーズであるとは限らず、テーシスはイクテュスであるとは限らない。要するに「リズム」*rythme* の構成において重要な役割を果たすアルシスがアナクルーズであり、同様のテーシスがイクテュスなのだ。

リュシーは先に見たように「イクテュスとテーシスを混同してはならない」と言っているが、アルシス／テーシス、アナクルーズ／イクテュスという、この二本立てが不可欠なものかどうかは検討の余地がある。事実、現代においてリュシーを継承し再構成する貴重な仕事をしたと言えるサーモンドの *Note Grouping* は、アナクルーズ／イクテュスという用語を切り捨て、アルシス／テーシスにいったん還元した上で、それを音楽の細部から階層的に徹底して適用していくことで、実践のために明快な指針を提示している¹⁸⁾。これについては、改めて触れる機会があるかと思う。

さしあたり、リュシーがこの二つのペアを区別すべきことを強調するのは、アナクルーズとイクテュスの概念が、「リズム」を把握し、実際の演奏にお

17) *L'anacrouse*, p. XI.

18) THURMOND J.M. 1982. *Note Grouping. A Method for Achieving Expression and Style in Musical Performance*. Meredith Music Publications.

いて「リズム」のアーチを描き出していく上での、リュシーにとっての、基本的な道具だからだと言える。

アーチというのは、決しておごりな比喻ではない。上の引用に見られるように、リュシー自身が、「リズム」を建築の迫持、張間になぞらえている。アウフタクトから強拍へという構造に注意をうながすことはありふれている（それすらも音楽教育できちんと扱われているかどうかはまた別問題である）。アナクルーズから1つ目のイクテュスへという構造は、それと同じことだと見ていいだろう。リュシーがユニークかつ重要なのは、もう一つのイクテュスを指定する点だ。つまり「リズム」は基本的にアナクルーズ1つとイクテュス2つからなる。二本の柱＝イクテュスの上に差し渡される「リズム」という建築物。

上の引用に見られるように、リュシーは、二番目かつ最後のイクテュスと「リズム」の終わりが一致するものを「男性リズム」、*「リズム」*の終わりがその後に伸びているものを「女性リズム」と呼んで区別する。その他にも、アナクルーズのありようによっていくつかの分類が行われていく。

IV 適用例

上記のような道具立てによる分析がリュシーにおいてどのように適用されるのかは、*L'anacrouse* 冒頭で例示されている「ラ・マルセイエーズ」を見るのが手っ取り早いだろう¹⁹⁾。リュシー最晩年の集大成でありかつ極めて縮約された小冊子 *L'anacrouse* は、そのタイトルから推察される通り、「リズム」構造におけるアナクルーズの重要性を説いている。

引用譜に見られるとおり、リュシーはラ・マルセイエーズの全体を14の「リズム」に切り分けている。ここですべての「リズム」は2小節構成(dipodies)である。最初の二つの「リズム」に二つずつ記されている×印はイクテュスを表している。また最後の三つを除いて、それぞれの「リズム」

19) *L'anacrouse* p. 2

が「男性リズム」masculin か「女性リズム」féminin であるかも記している。

The image shows a musical score for a march, with lyrics in French. The score is divided into 14 rhythmic sections, each labeled with a number and gender (e.g., 1^{er} rythme, féminin; 2^e rythme, masculin). Above the notes, there are annotations for accents: 'anacr.' (anacrusis), 'ict. initial.' (initial accent), 'ict. final.' (final accent), and 'anacr.' (anacrusis). Some of these are marked with an 'X'. The lyrics are: 'Al-lons, en-fants de la pa-tri-e, Le jour de gloire est ar-ri-vé. Cou-tre-nous de la ty-ran-ni-e L'é-ten-dard san-glant est le-vé, L'é-ten-dard san-glant est le-vé. En-ten-dez-vous dans les caui-pa-gnes Mu-gir ces fé-ro-cés sol-dats; Ils viennent jus-que dans nos bras, É-por-ger nos fils et nos compignes. Aux ar-nies, ci-loy-ens! For-mez vos ba-tailions! Marchons, marchons. Qu'un sang im-pur A-breuve nos sil-lons.'

書物のタイトル通り、ここで真っ先に強調されるのも、アナクルーズの重要性である。

アナクルーズは音楽で極めて大きな役割を果たしている。アナクルーズは「リズム」の魂であり、したがってまた演奏の魂である。アナクルーズはパセティック・アクセントを生み出す力、全体の勢い、活力、音楽のフレーズのニュアンスを変える力、身体的な動きを惹き起こす力を持っている。

Les *anacrouses* jouent un rôle extraordinaire dans la musique: elles sont l'âme des *rythmes* et, par conséquent, de l'*exécution*. Elles ont la faculté de produire l'*accent*

た（リュシーは *le mouvement d'épaule* と言っている）、荒々しい爆発、激烈な身振りを刻印する。これは実質的に32分音符程度に演奏されるアッポジャトゥーラであり、「このゆえに、ラ・マルセイエーズがすべての人々に引き起こしてきた、また現在も引き起こす、熱狂と興奮に驚嘆」すべきだと言う。この八分音符を四分音符に引き延ばしただけで、この激しさは消えてしまうとも指摘する。

これに対して、第7の「リズム」のアナクルーズは曲中唯一、第3拍から始まる二分音符であり、かつ非和声音の変口音である。これは変則的な音符であり、この曲を特徴付ける調性、旋法、拍節的な輪郭の規則性、「リズム」的な対称性を破壊する。要するにパセティック・アクセントなのだ、とリュシーは言う。この変則性が、このアナクルーズに非常に大きな表現力を与えており、それがまた *mugir*（怒号する、轟く）という歌詞に対応している。

この怒号を聴くがよい。この怒りの叫びが身震いを起こさせ、すべての市民・愛国者を奮い立たせるのだ。

Écoutez ce mugissement! c'est un cri de fureur qui donne le frisson et qui électrise toutes les énergies du citoyen, du patriote.²²⁾

この変口音を口音に置き換え、これに続く二つの「リズム」の変ホ音をホ音に置き換えるならば、不穏で脅かすような性格は全く消えてしまい、もはや死んだ旋律になってしまう。

Remplacez ce *si* ♭ par un *si* ♮, remplacez le deux *mi* ♭, dans les deux rythmes suivants, par des *mi* ♮. Tout le caractère sinistre et menaçant disparaît. Vous n'avez plus qu'une mélodie morte.²³⁾

この後の本文で、リュシーはさまざまな楽曲のさまざまなアナクルーズの分析に入っていくのだが、今は立ち入らない。

22) *L'anacrouse*, p. 4

23) 同所。

V 呼吸モデル

ここで興味深いのは、先に引用したイクテュスの説明にも見られるが、リュシーがリズム構造と呼吸との関連を主張し強調していることである。

注意すべきは、呼吸し、息をつくとき、アナクルーズは吸気に、イクテュスは呼気に一致するということである。この事実は重要である！

Remarquez, en respirant, en reprenant haleine, que les *anacrouses* coïncident avec l'*aspiration*, les *ictus* avec l'*expiration*. CE FAIT EST CAPITAL!²⁴⁾

私たちは『リズム概論』の3ページで「呼吸が音楽的拍節とリズムの原型を提供する。吸気がアルシス、つまり小節の上拍をなし、呼気にテーシス、つまり下拍が生じる」と述べた。イクテュスつまり強拍はすべて呼気に一致しなければならない。これに対してアナクルーズは、吸気に一致しなければならない。Nous avons dit, page 3 de notre *Traité du Rythme*: «La *respiration* fournit le *prototype* de la *mesure* musicale et du *rythme*. En effet, sur l'*aspiration* se fait l'*arsis*, le temps *levé* de la mesure; sur l'*expiration* se fait la *thésis*, le temps *frappé*.» Chaque *ictus*, chaque temps fort doit coïncider avec l'*expiration*; les *anacrouses*, au contraire, doivent coïncider avec l'*aspiration*.²⁵⁾

「リズム」の最後の音が「休止の感覚を与える」ということとも、この呼吸モデルは符節を合している。

リズム的に、呼気によって生み出される音符だけが、完全な休止の感覚をもたらすことができる。これは自然である！生物が生まれて初めてなすことは吸気、息を取り込むことであり、最後になすことは、呼気、最後の息を吐くことである。吸気は活動、努力の原理であり、呼気は休息や終止の原理である！したがって、リズムまたはフレーズの最後の音符はすべて、呼気と、言い換え

24) *L'anacrouse*, p. 3

25) *L'anacrouse*, p. 7

れば拍子の強拍と、一致しなければならないし、アナクルーズはすべて吸気と一致しなければならない。

Rythmiquement, la note seule qui est produite par une expiration du souffle peut apporter au sentiment le *repos final*. C'est naturel! La première chose, qu'un être vivant fait en venant au monde, c'est *aspirer*, prendre l'air; la dernière chose, c'est *expirer*, rendre le dernier soupir. L'*aspiration* est le *principe d'action, d'effort*, l'*expiration* est le *principe de repos, de fin!* Donc, toute note *finale de rythme* ou de *phrase* doit *coïncider* avec une *expiration*, c'est-à-dire avec le temps *fort* d'une mesure; toute *anacrouse* doit *coïncider* avec une *aspiration*.²⁶⁾

リズム・拍節の「起源」ないしモデルを、プラトンや18世紀のマッテゾン
は脈拍に、モミニーは歩行リズムに、リュシーは呼吸に見出す。歌手や管楽
器奏者は、アナクルーズであっても息を吐かなければ「演奏」できないわけ
だが、その点についてリュシーは何も言っていない。しかし歌手と管楽器奏
者とを除いた器楽奏者にとっては、少なくともアナロジーとしての呼吸はわ
かりやすい。呼吸モデルに比べて脈拍モデル、歩行リズムモデルが抱える難
点は、それらが本質的に持続ないし「構造」を持たず、フレージングに結び
つかない点だ。つまりその点でリュシーの呼吸モデルには分がある。

VI リズムの分析

ラ・マルセイエーズのような歌曲であれば、「リズム」を切り分けること
にさほど困難はない。歌詞によく照応して作られている曲であれば、その
「リズム」は歌詞から見分けることができるからだ²⁷⁾。音楽的フレーズの単
位を詩句になぞらえる古くからのアナロジーに、リュシーも従っている。

実際、音楽の一つのリズムは、一つの詩句の音節に対応する音のグループに他

26) 同所。

27) ここでリュシーは、ラ・マルセイエーズの2番以降の歌詞が曲の拍節との齟齬を含んで
いることを指摘して、ルージェ・ド・リールがこの曲を作曲したとき、1番の歌詞
のみが存在し、それのみを対象に作曲したはずだと推測している。p. 4

ならない。古典的な詩句が多かれ少なかれ完結した文法的な意味を持つのと様に、音のリズミ的なグループも多かれ少なかれ完結した音楽的な思想を持つ。*En effet, un rythme musical n'est autre chose qu'un groupe de sons qui correspondent aux syllabes d'un vers. De même que le vers classique contient une idée grammaticale plus ou moins complète, de même un groupe rythmique de sons contient une pensée musicale plus ou moins terminative.*²⁸⁾

問題は、器楽曲において、そのまとまりをどのように見つけ出すかということになる。

したがって第一に必要なのは、一つの音楽的フレーズを構成するリズムの初めと終わりが見つけられるということである。その思考を捉え、その精神を理解して、フレーズの精神的本質に合った演奏をすること。

Avant tout, il faut donc savoir découvrir le commencement et la fin des rythmes qui composent une phrase musicale, en saisissant l'idée, en dégager l'esprit, afin de l'interpréter conformément à l'essence spirituelle.²⁹⁾

概念の道具立てはいささか19世紀的だが、要は「リズム」がどこで始まり、どこで終わるかを見分けなければならないと言っている。

区切りとつながりを見分けるのは声楽曲では容易である。器楽曲では事情は異なる。作曲家が声楽曲の場合よりもはるかに多様にリズムを交錯させもつれさせ、アナクルーズを好きに隠したりすることはよくある。

Leur délimitation et enchaînement se saisissent facilement dans la musique vocale. Il n'en est pas de même dans la musique instrumentale. Il arrive souvent que les compositeurs mêlent et embrouillent les rythmes, beaucoup plus variés que dans la musique de chant, et en cachent les *anacrouses* comme à plaisir.³⁰⁾

28) *L'anacrouse*, p. 5.

29) 同所。

30) 同所。

ではその区切りを掴まえることができるようになるためにはどうすればいいかと言えば、結局は修練によるしかないようにも見える。

器楽曲のリズムやアナクルーズを見分け、区分するためには、またその思想を捉えるためには、リズムについての洗練されたセンス、識別のための鋭敏で大いなる注意力が必要なことは、容易に理解されよう。何よりも必要なのは、聴く能力、ある種の音符群が耳に与える休息に注意を払う能力である。

On comprendra aisément que pour *distinguer, délimiter* ces rythmes et ces anacrouses dans la musique instrumentale et pour en *saisir l'idée*, il faut un sentiment exquis du rythme, ou une grande *attention*, de la *sagacité*, du discernement. Il faut surtout *savoir écouter*, faire *attention au repos que certaines notes apportent à l'oreille.*³¹⁾

ともあれ、そのための道具は、アナクルーズとイクテュス2つからなる「リズム」を軸として、リュシーによって与えられている。リュシー自身による数々の分析例もある。

VII 拍節とリズムの対立？

紙幅の関係でいささか舌足らずになるが、リュシーの考え方で、問題点一つと、注目すべき点もう一つに触れておきたい。まず問題点。19世紀後半の多くの言説と同様、リュシーは拍節とリズムを対立的に捉えている。

拍子とリズムは […] 二つの別個の独立した実体をなす。確かにそれらは同じ原理から発生している。両者ともに、時間の永遠性という同じ父親の子供である。両者ともに、時間を分割する必要性という同じ母親を持つ。時間を区切る、つまり強い音によってその区切りを私たちの耳に届けて私たちの知性に感受可能にする必要性という母である。とは言っても拍子は本能の領域にとどまる。拍子は、私たちの耳に、区切りの観念、規則的で機械的な時間の分割の観念し

31) 同所。

か届けはしない。リズムはそれよりも高みへと達している。リズムは知性の領域に届いており、知性によって把握可能なフォルムのもとに現れるのである。*Mesures et rythmes* [...] forment deux *entités*, deux individualités distinctes. Oui, mais elles sortent du même principe; elles sont enfants du même père: l'infini du temps; elles ont une même mère: la nécessité de diviser le temps, de le *partager* au moyen de *sons forts* qui portent à notre oreille cette fragmentation et la rendent sensible à notre intelligence. Mais, la mesure s'est *arrêtée* dans la *sphère* de l'*instinct*; elle ne parvient qu'à apporter à notre oreille la notion de la fragmentation, de la division *régulière, machinale* du temps. Le rythme s'est *élevé* plus haut: il a atteint la *sphère* de l'*intelligence* à laquelle il se présente sous la forme d'une *entité* intelligible, *compréhensible*.³²⁾

ここでも拍節は「機械的」なものとしてされている。ひとはしばしば時計を時間と取り違えるし、そしてメトロノームを拍節と取り違える。拍節をメトロノームつまり機械的な均等拍と等置した上で、拍節を貶下するのだ。リュシーが拍節の構成要素をアルシス／テーシスと呼び、「リズム」の構成要素をアナクルーズ／イクテュスと呼んで区別していたことを想起されたい。ただしリュシーのこの区別自体は、必ずしも拍節の「機械性」を前提するわけではない。また上の引用前半で、リュシーが拍節と「リズム」が共通の根を持つものと認めていることは興味深い。ことのついでに指摘しておくなら、リュシーは前半では両者ともに「知性」に区切りを感受可能にすると言いつつ、後半では「リズム」のみに「知性」への参入を認めている。

拍節＝メトロノームと見なす病について論じるには稿を改めなければならないが、リュシーもまたその病から免れてはいないということだ。これをダルクローズは戯画的に極端におし進めたと言える。

32) *L'anacrouse*, p. 64

VIII 4 拍子は単純拍子である

『リズム概論』の中で、リュシーは次のように言っている。

2拍子系の4拍子は、2拍の小節二つが繋がったものではない。複合拍子ではない。それ独自の単純拍子であって、一にして不可分の一つの単位なのである。La mesure à 4 temps binaires n'est pas une réunion de deux mesures à 2 temps; c'est ne pas une mesure composée. C'est une mesure simple *sui generis*, une entité une et indivisible.³³⁾

ドアンタンは、リュシーが³²⁾、4拍子が単純拍子であり、2拍子二つの複合であるとは考えなかった最初にしておそらく唯一の理論家であると指摘している。例えばキルンベルガーは、今日でも音楽教育の場などでよく見られるように、4拍子の第3拍を副強拍とみなす三段階説を採っている。6拍子の第4拍を副強拍であると言い、3拍子の小節二つの複合であるかのように見做すのも同じである。このキルンベルガー的な拍節のアクセント段階説は極めて有害で、例えばモーツァルトのピアノソナタイ長調 (KV331) の *Andante grazioso* の6/8拍子を3/8拍子のように扱っている演奏は数知れない。(古い校訂譜で、小節の中央を頂点とするクレシェンド、デクレシェンドの書き込まれたものが長く流通していたせいもあるだろう。)

リュシーは2拍子、3拍子、4拍子しか取り上げていないが、ドアンタンが言うように、この考え方によれば、5拍子、6拍子、7拍子も単純拍子として認めることに何の障害もない。

そしてこのことはさらに、リュシーの理論自体から拍節機械論を批判し組み直す手がかりになるはずだ。

(筆者は関西学院大学商学部准教授)

33) *Le rythme musical*, p. 95