

# 音楽のリズム

～その起源、機能及びアクセント～

[要約版]

マティス・リュシー……著

稲森 訓敏……監修



## 前書き

### 監修者の前書き

私が音楽表現の研究に従事してからもう30年近くになる。きっかけは大学時代に所属していた合唱団で故高田三郎氏に出会った事である。当時一流の演奏家の指揮など見たこともなかった私は、氏の指揮を見たときに衝撃を受けた。「これが命がけの指揮か！」と。

それ以来私は音楽表現の世界の虜になった。「どうすればあのような表現が出来るようになるのか?」「その方法は?」等様々な疑問が頭に浮かんできた。自分自身で指揮もし、ドイツリートの伴奏なども経験し、多くの表現に関する本も読んだ。しかし答えは得られなかった。

大学院時代にふとした事からリュシーの理論に出会うこととなった。当時今までの音楽理論（形式学や和声学）を使って演奏に応用することに限界を感じていた私にとって、リュシーの理論は福音であった。リュシーの著書を訳しているときに体が感動で震えたのを今でもはっきり覚えている。

「リュシーの理論とはいったい何なのか?」「リュシーは何をしようとしていたのか?」これらの答えが本当に判ったのはここ数年になってからのことである。

リュシーは生涯リズムと音楽表現の理論の研究をしていた。そして我々音楽家にとって必要な大変重要な事を発見した。“表現を生み出すのは拍子とリズムである”これである。何のことはないこの事が我々の演奏表現を大きく変えるのである。

リュシーの言う“リズム”とは我々が日常使っている“リズム”とは

大きく異なっている。詳しい説明は本書に書かれているのでここでは省くが、リュシーはリズムを定義し、リズムを表現するための具体的方法を示し、誰でもこの理論を学んだ人は自力で表現が作れるようにした。

このことによって今まで教師やCDの模倣あるいは勘に頼って表現を作っていた人たちが理性的な表現を自力でできるようになるであろう。130年程前にリュシーのおかげでヨーロッパ全土に音楽教育革命が起こった。日本もそう遠くない日に同じ事が起こるようにと願っている。

なおリュシーの理論はメソッド化する前にリュシーが亡くなってしまった。本書の「監修者の手引き」の中に「音楽リズムの表現法」と題して私が長年かけてメソッド化した方法をまとめておいた。読者の理解の助けになれば幸いである。最後にリュシー自身の言葉で締め括りたい。

「そしてわたしたち、全ての国の、全て同時代の、全ての流派の音楽家たちは、ハーモニー（和声）の研究も、フーガや対位法の研究も、最も豊かで才能あるインスピレーションを必要とするオーケストレーションの高度な熟練も、わたしたちのインスピレーションを、作曲家が自ら感じたことを理解するような芸術的な意識の高次元領域へと移すには充分ではないのである。ただ拍子に関する知識、リズムに関する知識だけが、多くの俗人には固く閉ざされた聖域の門を開く鍵をもたらすものなのである。」

## 本書が出来た経緯

本書には次の5人の人々が関わっている。

原著者 マティス・リュシー (MATHIS LUSSY)

(原書 Le Rythme Musical の著者)

要約者 アーネスト・ドゥトワ (E. DUTOIT)

(原書 Le Rythme Musical を要約)

編集者 アーネスト・フォールス (ERNEST FOWLES)

(英語版、楽譜、質問とエクササイズ作成)

翻訳者 飯島かほる

(本書英語版を翻訳)

監修者 稲森訓敏

(本書訳文の監修、本書英語版にない質問とエクササイズの解答、  
監修者の手引き作成)

なお本書のエクササイズを行うためにはベートーベン ソナタ 1 巻 2 巻、シューマン ユーゲントアルバムが必要である (第 2 章ではショパンのノクターンも 1 部必要である。)

本書の内容を実践してみたい方は監修者が開いている「音楽リズムの表現法コース (通学、通信)」を学ぶことを薦める。コースの詳しい内容と問い合わせは「リュシーメソッド」で検索か URL : <http://homepage3.nifty.com/lussy-method/> まで。

## 編集者の前書き

我々は今、分析過剰の時代を迎えている。具象的な芸術がさらされている厳しい探求の目は、音楽を含む抽象的芸術にまで広がっている。音楽は主観性に溢れた芸術であり、その主観的な表現法によって音楽の秘密の力は発揮される。にもかかわらずこの音楽の独特な言語は、無慈悲なほどに細かく切り刻まれ、分析されているのが現状だ。その結果熱狂的な評論が巷にあふれ、新しく、そして時には革命的な見解が大々的に発表されたり、音楽一般に関心が起こったりする。

言うまでもないことだが、芸術家は誰でも、時代の先端にあふれる批判や評論を真摯に受け止めねばならない。「建設的な批判」と呼ばれるこの種の批評は、今まで音楽界がさらされてきた破壊的な理論立てにとって変わるものである。この変化によって、音楽家が自分の芸術の繊細な表現方法に敏感になり、その起源や本質などの建設的な側面を探索したいという欲求が芽生えるのを自覚するであろう。

過去における音楽分析の手法を要約すると、2つの全く違ったグループに分けることができる。(A) 音の一つ一つに、そして音楽の進行に科学的な根拠を求め、頑なに学術的で、音楽の構造一般に果てしなく同じ理論を広げようとするもの。これは冷たく計算的で、音楽の内容や背景を全く考慮しない。(B) 音楽において音楽的思考と形が密接な関係を持つことを認識し、分析のプロセスにおいてこの2つの要素を分離しない。そして直感的な暖かさと知覚を持ち、音楽の内容や背景を考慮するものである。

どちらの方法を使っても音楽分析は可能であるが、この2つのプロセ

スを論理的に追求すれば、結果は正反対の方向に向かうことを認識すべきである。最初の方法で培われた分析本能は、美的感覚を犠牲にしてまで、構造的要素を強調するであろう。音楽的考えと形を関連付ける第2の方法が習慣的になると、この2つの異なる要素がいかに完全なる形で調和しているか、ということを立てるほか何も論点がなくなる。この2番目の方法においては、生徒が個人的な感性に磨きをかけ、美の存在を感じ取り、そこから生まれる雰囲気を通して、構造的要素を見ることを習慣付けなければならない。

したがって今日の音楽の生徒はリュシー氏のような著者に対して大きな感謝の念を抱くべきである。彼らの著作は音楽愛好家にとって特別な価値を持つタイプの研究であり、広範囲に影響力を持ち、後世に高い鑑賞能力と、音楽言語の基本理論を理解するための指標を授けるものである。

音楽史を紐解くと、リズムの要素の発達以上に重要かつ興味深い論題は数少ない。リズム（そして形容詞であるリズムック、リズムカル）という言葉以上に、多くの人にとって意味があいまいで、間違っ使われる言葉は少ない。この必要不可欠なテーマについての知識を得るにあたって、この本は頼りがいのあるよい師になることは間違いなしである。

編集者はこの作品を現在の形にまとめる上での責任を深く感じており、好意的な批判を期待している。また「質問とエクササイズ」を各章の終わりに付け加えたが、これは本文の内容にあったもののみを選んである。教授陣には貴重な時間の節約になり、学生にとっては段階的に自分の理解を試すことのできる教材として、実用価値の高いものになることを望んでいる。

アーネスト・フォールス

## 要約者の前書き

我々が音楽界に贈るこの小さな本はマティス・リュシー著の「音楽のリズム (Le Rythme Musical)」を要約したものである。

音楽芸術においてのリズムの重要性は強調しきれない。さまざまな種類のリズムや、それらの区切りとアクセントに関する知識を得るだけでも、音楽的思考を全体的に把握することが可能となり、知的そして芸術的に音楽を解釈するための助けになるであろう。

生徒がこの本の教えを学び理解することによって、音の間に本質的に存在する親密性や引力の重要性を十分に認識できる。その上でフレージングの技法をマスターすれば、知識が正しく身についたことが証明されると確信している。大作曲家の作品を最良の版で見ても、フレーズの区切り方に数多くの誤りを発見し驚くであろう。

要約版の作成に当たっては、我々に信頼を託し、この本を製作することを許可して下さったリュシー氏に感謝する。氏の厚意により、この本が多くの人の手が届き、この分野の研究に貢献することが可能となるであろう。リュシー氏が今まで無視されてきたも同然の分野に日の光を当てたことにより、この本もこれから重要な作品の一つになるに違いない。

アーネスト・ドットワ  
モントルーにて

## 本書の使用法

1. 本文中に出てくる本書独自の用語は、その都度巻頭（P.10）にある用語の解説を参照していただきたい。特にイクタスと（ストロフ、ピリオド、フレーズ、リズム、セクション）については監修者の手引き（P.116）に詳しい説明があるので参照していただきたい。なお拍子の訂正法（第5章）についても監修者の手引きで整理して説明してあるので参照してほしい。
2. 各章の終わりにある「質問とエクササイズ」のために、ベートーベン『ソナタ1巻、2巻』とシューマン『ユーゲントアルバム』が必要である。（第2章ではショパンのノクターンも一部必要である。）この「質問とエクササイズ」は各章の理解と整理をするために役立つであろう。
3. 本書は音楽のリズムについての解説が主であり、メソッド化されたものではない。本書の内容を演奏に応用するために監修者の手引きのなかに「音楽リズムの表現法」と題して監修者の実践経験をもとにメソッド化したものを書いておいた。本書の本文全体を読んだ後に「音楽リズムの表現法」に進んでほしい。ページ数の関係で一番重要な事しかふれられなかったが、分析するには十分である。各自自分で曲を分析し表現を作ることを試していただきたい。この事によって本書の内容がより深く理解できるようになるであろう。

## 本書で使用されている用語の解説

### アクセント 【accent】

拍節的な用語。音楽の拍子（何拍子かを）決定する力点。

### アナクルーズ（弱起）【anacrusis】

リズムの最初のテーシス（強拍）の前に発生し、そのリズムに属する1つまたはそれ以上の音。II-5（P.40）等を参照。ドイツ語では、アウフタクトと言う。

### アナクルーズ的（弱起的）【anacrustic】

アナクルーズの性質を持った。

### アルシス 【arsis】

拍節的な用語。上拍または弱拍。テーシスの反対。

### イクタス 【ictus】

リズムに関する用語（ラテン語 ictum= 打つ）。リズムの最初と最後に存在するアクセントがついた拍（強拍）で、リズムの柱（重心）を形成する音である。I-13（P.26）、17（P.28）その他を参照。監修者の手引き（P.116）を参照。

### エコー 【echo】

リズムの不規則性を作る要因の1つ。IV-35（E）（P.83）を参照。

### エリプス 【ellipsis】

リズムやストロフなどの最終音、そして次のリズムやストロフなどの開始音を兼ねる、2重の役割をもった音。これによって1小節が削除される。IV-36（A）（P.83）を参照。

### **オクタメーター 【octameter】**

長さが8小節のリズム。8小節リズム。

### **架空イクタス 【fictitious ictus】**

弱拍に移動されているように見えるが実際にはそうではないイクタス。  
V-9 (P.96) を参照。

### **拡大 【expansion】**

リズムの不規則性を作る要因の1つ。IV-35 (B) (P.82) を参照。

### **加速のアナクルーズ 【accelerative anacrusis】**

動的アナクルーズの一種でリズムの動きにスピードを与えるもの。II-8 (P.40)、10 (P.42) を参照。

### **感嘆音 【exclamatory sound】**

注意を喚起するために導入され、リズムの一部分を形成しない音または和音。III-5 (P.58) を参照。

### **休止 【pause】**

リズムの規則性を回復するために用いられる方法。IV-36 (C) (P.84) を参照。

### **強調音 【emphatic sound】**

パセティックサウンドが強調されたもの。IV-31 (P.77) を参照。

### **繰り返し 【repetition】**

リズムの不規則性を作る要因の1つ。IV-35 (C) (P.82) を参照。

### **コデッタ 【codetta】**

楽章や大楽節（ピリオド）の本来の終末部分に付け加えられた1小節またはそれ以上の長さの小節。この存在によってさらに明白な終止感を与え、聴覚の欲求を満足させる。IV-36 (B) (P.84) 参照。

### 縮小【contraction】

リズムの不規則性を作る要因の1つ。IV-35 (A) (P.81) を参照。

### 小楽節【phrase】

フレーズ。2つまたはそれ以上のリズムにより構成されており、大楽節の一部（通常は半分）を形成するもの。監修者の手引き (P.117) を参照。

### 小節【bar】

長さの比較の単位。音楽を形成するリズムや楽節等の長さを測る基準。

### 小節線【bar-line】

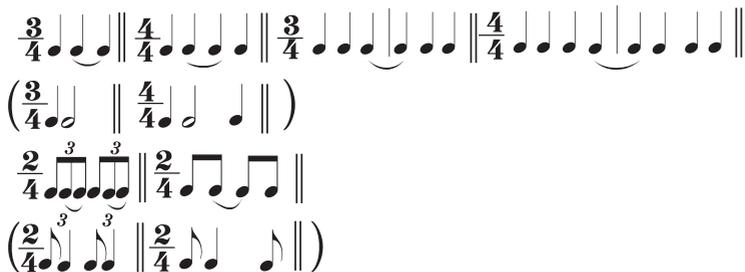
強拍（テーシス）の位置を示すための記号。

### 女性リズム【feminine rhythm】

最終音が非アクセント拍（弱拍）にくるリズム。II-1 (P.38)、21 (P.48) を参照。

### シンコペーション【syncopation】

小節、拍の2拍目が3拍目に、または小節、拍の最終拍が次の小節、拍の1拍目に、または分割拍の第2番目の音が第3番目に、または分割拍の最後の音が次の分割拍の最初の音へとつながっていくこと。IV-30 (C) (P.75) を参照。



## 目次 ● 音楽のリズム

監修者の前書き	3
編集者の前書き	6
要約者の前書き	8
本書の使用法	9
本書で使用されている用語の解説	10

### 第1章 拍子とリズムの起源 ————— 21

第1章に関する質問とエクササイズ	32
------------------	----

### 第2章 さまざまな種類のリズム ————— 37

テティックリズム	39
アナクルーズリズム	40
アナクルーズの種類	40
不可欠のアナクルーズ	41
動的アナクルーズ	42
装飾的アナクルーズ	43
無頭リズム	46
男性リズム	46

女性リズム 48

無尾リズム 50

第2章に関する質問とエクササイズ 51

### 第3章 リズムに属さない音 ————— 55

連結音 56

感嘆音 58

第3章に関する質問とエクササイズ 59

### 第4章 リズムアクセント ————— 61

器楽曲におけるリズム 63

器楽曲におけるセクション 66

リズムアクセントの法則—開始音のアクセント 68

リズムアクセントの法則—最終音のアクセント 71

セクションのアクセント 74

拍子とリズムのアクセントを破壊する音 75

規則的リズム、不規則的リズム 78

リズムの規則性を破るプロセス

(A) 縮小 (B) 拡大 (C) 繰り返し (D) メロディー進行 (E) エコー 81

リズムの規則性を回復するプロセス

(A) エリプス (B) コデッタ (C) 休止 83

音楽と詩の関係 85

第4章に関する質問とエクササイズ 88

## 第5章 拍子とリズムの一致 ～拍子の訂正法～ —— 91

第5章に関する質問とエクササイズ 98

質問とエクササイズの解答 100

監修者の手引き 115

1. イクタスについて 116
2. ストロフ、ピリオド、フレーズ、リズム、セクションについて 117
3. 音楽リズムの表現法 118
4. 拍子の訂正法 142

索引 149

# 第1章

## 拍子とリズムの起源

- I-1.** 人間は生まれながらにして、芸術的な美を感じ取る能力を持っている。人間の本質には美的感覚が満ち溢れている。そしてまた人間は本質的に基準と規則正しさ、秩序とシンメトリー（対称性）を必要としている。自然界は時間と空間という2つの無限の要素を人間に与え、人間はこの2つの要素から自らの芸術的、創造的本能を満たすために必要な素材を引き出す。人間は無限を理解したり、利用することができないため、空間と時間の両方を断片に分けた。そして分割することによって、自分の手中に収め、創造的活動の理論的な基盤とした。
- I-2.** 人間は空間に目印や杭を打つ。空間を区分したり、支柱になるものを立てたりすることによって、直線の連続性と単調さを破るという目的が果たせるが、加えて、このプロセスは人間が持つシンメトリーの必要性を満たすものである。それゆえ人間は建築物や造形物を作る。これらの目印は、固体であり、有形物であり、実在的なものであり、地球そのものが人間に与えたものといえる。
- I-3.** 時間においても人間は杭を打ったり、目印や分割目的のために支柱を立てる。これによって時間の連続性と単調さを打ち壊し、人間が持つリズムの必要性を満たす。このようにして人間が作り上げたのが音楽と詩だ。空間に立つ目印とは違い、時間における目印は非物質的で無形である。そして心理的、肉体的な現象を表現したものであり、その根源には人間の呼吸があるといえる。
- I-4.** したがって、建築物におけるシンメトリーと、音楽におけるリズムは同様の関係を持つ。加えてリズムは人間にとって必要不可欠なものである。人間は肉体と知性という2つの性質をもっているが、その両方ともリズムを内包する。人間の心は、肉体と同様に、

時々休みを取って休息しない限り、活動を継続することができない。休息は精神にも肉体にも必要だからだ。リズムの本質というものは、まさしく静止や休息が規則正しく起こることだといえよう。

**I-5.** しかし音楽は一つの大きな側面において造形物とは異なる。それは目で見えるものは絵であれ、記念碑であれ、彫刻であれ、一目でその全容をつかむことができるということだ。なぜならそれらの物体は丈夫で永久的であるからだ。そして目は気の向くままに造形物の全体的なラインを鑑賞したり、または細部を細かく観察したりすることもできる。しかし音楽が表現する感情や感覚は、現実を感じる喜びや悲しみの瞬間のごとく、はかなく捉えがたいものである。このことが音楽を一番「生きている」芸術にするのだ。なぜなら音楽の「全体の印象」は記憶の断片を再構築することによってのみ完成させることができるからだ。だからこそ、土台や休息点を与えるための「音の建築 (sonorous architecture)」<sup>\*1</sup> という考えかたが必要となり、これなしでは分析は不可能となる。したがって頭で作品の音楽的思考をはっきりと把握したり、作品の調和や一貫性を実現するためには、テーマやフレーズを繰り返すことが必要となる。

**I-6.** リズムの起源はなんであろうか？それは拍子や拍と同様、自然界に存在するものである。拍子はある種の出来事——強弱が交互に規則的な動きで発生する——から取り出すことができる。例としてあげるならば規則的に、2,3,4などの頻度で、いつもより強く打ったり、アクセントをつけたり、強い音節などを置いたりすると、心に強い印象を残すものだ。したがって同じ強さの規則的な鼓動

---

※1 要約者の“architecture sonore”の直訳。つまり音楽形式や展開を造形物と同一に扱うという意味で、音楽の芸術表現においてこの「音の建築」が存在しなければならない、ということを強調するものである。(編集者の注)

は拍子にもリズムにもならない（例1）。

例1：



強弱の鼓動が交互に一度ずつ継続的に起ると（例2）2拍、または2拍子の小節になる。

例2：



同様に強い鼓動1拍の後に弱い鼓動が2拍続く場合は、3拍、または3拍子の小節となり（例3）、強い鼓動1拍の後に弱い音が3拍続く場合は4拍、または4拍子の小節となる（例4）。

例3：



例4：



- I-7.** アクセントがついた拍を一目で認識できることが重要である。そのためアクセントがある音の前に小節線が引かれている（例2～4を参照）。小節線の存在によって、小節を形成する音符の集まりが一目で確認できる<sup>※2</sup>。
- I-8.** 上で説明した2拍、3拍、4拍の音符の集合体は、異なる拍子を表現するが、これだけではリズムとはいえない。これをリズムと呼ぶにはもう一つ異なった性質の要素が加わらなくてはならない。

※2 古い音楽においては、小節線は使用されていなかった。音のアクセントは言葉のアクセントがある音節に呼応していたからである。ポリフォニーが導入されることによって、小節線のような規則を使うことが必要となった。（要約者の注）

## 第2章

さまざまな種類のリズム

**II-1.** リズムのさまざまな種類を以下に列挙する

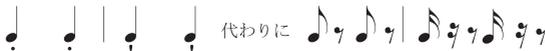
- A. **強拍リズム、またはテティックリズム [thetic rhythm]** ——開始音が小節の第1拍、つまりテーシス（強拍）に起こるリズム
- B. **弱起リズム、またはアナクルーズリズム [anacrusic rhythm]** ——下拍の前に始まり、最初のイクタスの前に1つ、またはそれ以上の音が存在するリズム
- C. **無頭リズム [acepalous rhythm]** ——最初のイクタスが取りのぞかれているリズム
- D. **男性リズム [masculine rhythm]** ——最終音がテーシス（強拍）で終わるリズム（男性終止のリズムともいう）。
- E. **女性リズム [feminine rhythm]** ——アクセントがつかない拍（弱拍）、または最初の拍であっても分割拍のアクセントがない部分で終わるリズム。つまり最後のイクタスの後に音が1つ、またはそれ以上存在するもの（女性終止のリズムともいう）。
- F. **無尾リズム [curtailed rhythm]** ——最後のイクタスまたは最終音—耳が欲する音—が欠けているリズム

**II-2.** リズムが休止（明記された休止、または隠れた休止<sup>※1</sup>）によって均等、または不均等な断片に分割される場合がある。この断片をセクションと呼ぶ。

**II-3.** 曲には単一リズム的——つまりリズム構造が規則的——なものがある。反対に多リズム的、つまり長さや種類のさまざまなリズムが含まれたものも存在する。（第4章の例27参照）

※1 隠れた休止（表示されない休止）とは音楽の流れの中で、同じ音の繰り返しが発生する、または分離すべき音が発生する、

例：



または大きな跳躍を経ての音の導入、などによってその流れが妨げられることを言う。この種類の隠れた休止は音楽において頻繁に見られる。（要約者の注）

## ■ テティックリズム

II-4. 強拍リズム（例1, 2）は一般的に言って厳肅、莊重、宗教的なタイプの音楽に使われる。この場合のリズム開始音は、開始音、テーシス、イクタスという3つの役割を持つ。したがって強いアクセントが置かれる。このリズムのエネルギッシュでポジティブな特徴は、男性リズムである場合さらに顕著に現れる。その場合最後のイクタスは、最初のイクタスと同じ理由で、特に強いアクセントがかかる。

例1：ヘンデル 「マカベウスのユダ」より

女性リズム 男性リズム

女性リズム 男性リズム

例2：シューベルト アンプロンプチュ 変ロ長調<sup>※2</sup>

※2 原曲は4拍子で書かれていたが、その解釈は正しくない。

# 第 3 章

リズムに属さない音

## ■ 連結音

III-1. 1つの音、または連続した音が、その前のリズムにもその後のリズムにも属さない場合、これらの音は連結音または「つなぎ」と呼ばれる。連結音の役割は、連続するリズムをつないだり、結合させたり、リズムの一部が削除されたことにより生じるギャップを埋めたりするものである。連結音は3つの種類に分けられる。

III-2. 1番目は (notes de soudure、スディール、結合音) と呼ばれるもので、上行、下行音階、または全音階、半音階にかかわらず順次進行の中で起こる。これらの音は、1つのリズムの最終音と次のリズムの開始音の間に起こるもの(例1)。そしてピリオド(大楽節)の最後のリズムと、次のピリオド(大楽節)の最初のリズムとの間に起こるものがあげられる。(soudure de p riode、ピリオド結合音) (例2)

例1：ベートーベン ソナタ Op10, No.1



例2：ベートーベン ソナタ Op.26



# 第4章

## リズムアクセント

- IV-1.** リズムをはっきりと区切るための特別な記号は存在しない。スラーはレガートを示したり、リズムを形成する音をグループ化したり、3連音符、6連音符等を示したり、そのほか多種多様な用途に使われる。加えて、フレージングを示すために使われる場合には、往々にして間違った位置におかれている場合がある。
- IV-2.** しかしながら音楽作品を理解するには、良いリズムアクセントが存在するか否かにかかっている。言葉のフレーズにおいて句読点（休止）を無視した場合、あるいはそれぞれの言葉の重要性に見合った性質や強さの抑揚を使って文節を区切らない場合には、その言葉は理解不能になる。同様に音楽のフレーズにおいても、リズム的にはっきりと節を区切っていかなければ、その意味や面白み、詩を失い、知性も感じられない意味不能な代物になってしまうだろう。そのためリュシー氏は『Le Rythme Musical』の中で文法上の句読点「, ; ? !」やピリオド（終止符）等を使い、音楽におけるリズム、フレーズ、センテンスを区切ることを奨励した。
- IV-3.** 音楽をよりよく演奏したいと望んでいる者にとって、音楽的に区切りをつけたり、フレージングを正しく行えることが必要とされる。なぜなら、それができて初めてアクセント付けや表現法の正しい習慣を身につけることができるからだ。さらにリズムを正確に特定できることが非常に重要である。習得方法は以下に述べる。
- IV-4.** 最初は歌曲やコーラスなどの声楽曲から始めることが望ましい。これらの音楽においては、言葉（詩）が音楽のリズミックな直線状のつながりを提示しているからである。各行の最終音節に呼応する音の上に縦の線またはコンマを置けば、詩の1行に相当する音楽を特定できる。このようにして、分割された一塊をリズムと呼ぶ。

したがってリズムは詩で言うならば「1行」に相当する音の一塊である<sup>※1</sup>。

**IV-5.** この詩行は短い中休みによって文章上のセクションへと区切られる。同様にリズムの中には2つまたは数個の断片に分けられるものもある。この断片をリズム上のセクションと呼ぶ<sup>※2</sup>。

**IV-6.** セクションはリズムと同様、どの拍からでも、拍のどの部分からでも始まることができる。セクションはそれぞれ独立体を形成し、リズムよりも小さくはあるものの、初めと終わりがある。

## ■ 器楽曲におけるリズム

**IV-7.** 声楽曲においてリズムやセクションを困難なく特定できたとしても、器楽曲においては当然ながら詩の助けはない。しばしばリズムは全く示されていないなかったり、示されていてもそれが間違っていることはもっと頻繁に起こる。器楽曲において、リズムを特定する最良の方法（フレージング方法）は次のようである。

**IV-8.** 最初にしなくてはならないこと、そして最も重要な方法とは「聞くこと」である。「聞いて」音が互いに引っ張り合ったり、またグループの最終音が休止に向かって動く傾向を耳で観察することである。最終音は聴覚が欲するもので、休止への傾向は休止が起こることで満足される。もしこの音が（詩で言うならば詩行の最終音節にあたる、器楽曲のリズムにおける最終音）が削除されたならば、耳は一時的休止と完了を自然と望んでいるにもかかわらず、どちらの側面も満たされず、当然音楽的に一貫性の欠けるものと

---

※1 アレクサンドル格詩行は往々にして6歩格の一つづつ、つまり合計2つのリズムを持つ。フランス語のアレクサンドル格は厳密に言えば、2つの6歩格で成り立ち、最初の6歩格は韻を踏まない。（要約者の注）

※2 II-2を参照せよ。

なるであろう。

**IV-9.** 第2に、今度は目で、2, 3, 4小節ごとに音が独自のグループを作り、シンメトリーな（似たような）構成になっていることを確認することである。音のグループはその前後のグループと類似していたり、異なっていたりするが、ユニットを構成する。つまりリズムまたはセクションと呼ばれるもので、これはその長さ、そして解決感の強さによって類別できる。

**IV-10.** 第3に、そして最後に、同じ音、または同じ長さの音符が2, 3, 4小節ごとに起きるかどうか、そしてそれらが長い音、または休止によって終わっているかどうかを観察することである。たとえば、例1の第1小節と第2小節は同じ構造になっており、それぞれユニット、つまりリズムを構成している。第4小節は第3小節と異なる。この2つの小節においては順次進行でメロディーが最初に上行し、次に下行しており、全体的に見ると開いた円を形成しているといえる<sup>※3</sup>。第5小節は第1小節と同じであり、第6小節は第2小節と同じである。

例1：モーツァルト ソナタ イ長調 第1楽章

(a)

第7小節と第8小節は第3, 第4小節と比べると多少変化している。

メロディーは順次進行で主音から下属音へと上行し、また下行し

※3 つまり不完全な円、ここでは半分閉じた円という意味（半終止）。（編集者の注）

## 第 5 章

### 拍子とリズムの一致 ～拍子の訂正法～

- V-1.** 小節はそれをもってリズムの長さを測ることのできる一番便利な単位である。また音楽的考えは拍子とリズムという二つの要素の完全なる一致によって明白に表わすことができる。この拍子とリズムの一致の欠かせない条件として、リズムの強拍が必ず拍子の強拍と一致することがあげられる。言葉を変えると、イクタスは常にテーシスと一致しなくてはいけない。
- V-2.** リズムの理論においてすべての基礎といえるこの原則がなぜ存在し、なぜ重要か、ということはすでに説明した（第1章を参照）。この原則に従うと、さまざまなリズムの本質（強拍、アナクルーズ的、男性、女性、等）が明らかになる。この原則に従わない場合には、拍子を間違ったり、不正確に直したり、リズムから独特の個性と性格が失われる結果となってしまう。強拍リズムがアナクルーズ的に見えたり、アナクルーズリズムが場合によっては無頭リズムや強拍リズムに見えたりすることがある。このような場合に混乱が生じることは簡単に想像される。演奏者が混乱の森に迷い込んでしまい、確信をもってアクセントをつけることができなくなり、音楽的考えを表現することが困難、最悪の場合不可能となる。端的に言えば、解釈は解釈がないことで際立ち、演奏者は音の海の中をただ漂うのみである。
- V-3.** 才能のある演奏者は直感的に、音楽作品に間違った拍子があった場合はそれを直し、不正確な並び方になっている場合はそれを正しく直すことができる。そして楽譜に表現された不適切な方法ではなく、本質に基づいてそれを行うことができる。しかしながらこのような音楽家（特に拍子とリズムとの関係を直感的に感じるができる音楽家）は我々が考えているよりも数少ない。また、

不正確な拍子に関する公式から心を解放する努力は時間の無駄遣い（たいていはかなりの時間を要し、もったいないことだと考えられる）になる。一方でこれまで述べてきた規則に気を配れば明白となる拍子とリズムの要素の融合によって、理論と感覚は敵対することがなく、不調和の感覚は消え去り、音楽的な考えはすべての束縛から放たれ、光のような速さで頭と心に浸透するのだ<sup>※1</sup>。

**V-4.** 我々がすでに見たように、下拍に落ちる音は独自に休止の感覚を作り出すことができる。したがって、リズムの最後のイクタスは小節の最初の拍に位置し、その直前に小節線が存在するべきである。また2拍子の拍子において、イクタスが2拍目、または上拍にある場合、そして4拍子なのにイクタスが何度も3拍目にある場合、このようなケースにおいては間違った拍子が使われている。2番目の場合には心の中でそれぞれの小節を半分に分け、つまり1小節に4拍あったものをそれぞれ2拍ある2小節に分けるのだ。また、小節線が1拍めではなく3拍目の直前に来るよう、小節線の位置を動かす必要が出てくる場合もある。2章の例9, 10を参照せよ。

**V-5.** 上に述べたことに関連して気をつけなければならない点が4つある。第1に、純粋に拍子上の観点から見ると、いくつかの小節の頭に類似した長さの音が発生すれば、それらは共通してアクセントが置かれる、ということに注意するべきである。言い換えると、2分音符、4分音符、8分音符などの音が小節の頭に起こる場合のアクセントは、その後の小節の頭におかれた同じ長さの音符に同じ強さで発生する。したがって、もしその中で1つだけ強い音があれば、その力はリズムの要素から発生したことになる。これは2

---

※1 拍子とリズムに関しては、リュシー氏の次の論文にさらに詳しく書かれているので参照すること。『L'Expression Musicale』『Le Rythme Musical』『近代音楽におけるアナクルーズ（全音）絶版』（要約者の注）

種類のアクセント（拍子上、そしてリズム上）の融合の例と言える。

**V-6.** 第2に強い小節、弱い小節と強拍、弱拍とを混同してはならない。一般的に弱い小節と呼ばれるものは実際にはアナクルーズであり、小節線または下拍の前に起こる。

**V-7.** 第3に4拍子のなかの第3拍は、拍子的な観点から言うと、3拍子の3拍目に起こるアクセントと同じである。小節内のほかの音と同様、リズムによるアクセントが起こる場合がある。たとえば直前の拍が分割されていていくつかの音を含んでいる場合、またはパセティックサウンドによるアクセント、等があげられる。したがって例1の第1小節にあるHは高い音であるため、多少パセティックアクセントを受ける。第2小節のHは分割された拍の直後にあるため、多少リズム的なアクセントを受ける。これが4分音符3個に取り代わったならば、アクセントは消滅する。第3小節のDは直前の音のすぐ上の音になるためパセティックアクセントがかかる。この小節が4分音符のCis3個に取り代わったならば、アクセントは消滅する。

例1：(a)

The musical score for Example 1 (a) is written in 3/4 time and the key of D major (two sharps). It consists of three staves of music. The first staff contains four measures: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), and G4 (quarter). The second and fourth notes have accents (>). The second staff contains four measures: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), and G4 (quarter). The fourth note has an accent (>). The third staff contains four measures: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), and G4 (quarter). The second and fourth notes have accents (>).

## 解答

### 第 1 章の解答

1. 2 拍子、3 拍子、4 拍子等を生み出す。
2. 休止がないから。
3. 呼気と吸気によって示唆する。
4. 2 拍子形の呼吸と 3 拍子形の呼吸。2 拍子形は速い呼吸の時に生み出され、3 拍子形はゆっくりした呼吸の時に生み出されるから。
5. 拍子の強拍を示す。
6. 休止。
7. 長い音と休符。
8. 音楽の流れが断片化され、その結果リズムが生み出される。
9. 弱拍が動の要素を作り、強拍が静の要素を作りそれがリズムを作り出す。
10. 無形で無秩序に存在する音の数々が、リズムの存在によって生を受け、音楽的なアイデアに展開してゆくから。
11. 強拍は各小節に 1 つあるが、イクタスはリズムに 2 つしかない。(注)イクタスが 1 つのリズムについては監修者の手引き参照。
12. 断片化された 1 塊という意味でのリズムと一般的に使用されている「リズム感が悪い」とか「リズムに乗っていない」というような意味でのリズム。
13. 1 行。

## 監修者の手引き

## 1. イクタスについて

リズムには開始音（IV - 16 参照）と最終音（IV - 22 参照）の他に、重心（イクタス）というものがある。イクタスは1つのリズムに最低1つ<sup>※1</sup>、最高で2つ存在する。イクタスには重心を支えるだけの拍の強さが必要なので、必ず強拍（小節線の次の音）に一致する。故にイクタスはリズムの初めの小節線の次の音と終わりの小節線の次の音にくる。（下例参照）

（イクタス<sup>※2</sup>が1つの場合）

A musical score in 3/4 time, marked *cantabile* and *p*. The melody in the treble clef consists of three measures. The first measure starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4 and B4. The second measure starts with a quarter note C5, followed by quarter notes B4 and A4. The third measure starts with a quarter note G4, followed by quarter notes F4 and E4. An accent mark (a small circle) is placed above the first note of the first measure (G4) and the first note of the second measure (C5). The bass clef accompaniment consists of two chords: a triad of G2, B2, and D3 in the first measure, and a triad of G2, B2, and D3 in the second measure.

（イクタスが2つの場合）

A musical score in 6/8 time, marked *Allegro* and *p dolce*. The melody in the treble clef consists of four measures. The first measure starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4 and B4. The second measure starts with a quarter note C5, followed by quarter notes B4 and A4. The third measure starts with a quarter note G4, followed by quarter notes F4 and E4. The fourth measure starts with a quarter note G4, followed by quarter notes F4 and E4. Two accent marks (small circles) are placed above the first note of the first measure (G4) and the first note of the third measure (G4). The bass clef accompaniment consists of four measures of eighth-note chords: G2, B2, D3 in the first measure; G2, B2, D3 in the second measure; G2, B2, D3 in the third measure; and G2, B2, D3 in the fourth measure.

※1 イクタスが1つのリズムは初めのイクタスと終わりのイクタスが重なったものと考えられる。

※2 イクタスの記号は、○で表記する。



### 3. 音楽リズムの表現法

本書にはリズムの理論的な説明はあっても演奏への応用法が詳しく書かれていないので、ここでその方法（リュシーメソッド）を説明する。

[演奏のための分析法と表現法]

#### 1) 分析法

(分析手順)

- ①フレージングを行なう。(  $\frown$  | で表記) <sup>\*4</sup>
- ②メトリックアクセントを記入する。(  $>$  で表記) <sup>\*4</sup>
- ③リズムアクセント(開始音、最終音、イクタス <sup>\*5</sup>) を記入する。  
(  $\odot$  o で表記) <sup>\*4</sup>
- ④パセティックアクセントを記入する。(  $\boxtimes$  で表記) <sup>\*4</sup>

(分析例)

<sup>\*4</sup> 各記号と法則の説明は後に行う。これらの記号のほとんどは分析上必要なため、監修者が考案したものである。尚、フレージングと $\boxtimes$ の記号以外は分析に慣れてくれば記入する必要はない。

<sup>\*5</sup> イクタスについては前述。



**Mathis Lussy**  
マティス・リュシー

## 著者プロフィール

マティス・リュシー (Mathis Lussy) は、1828年スイスのシュタンスで生まれた。12歳の時に父を亡くし、その後アベ・ブジンガーという音楽に精通した聖職者兼オルガニストに育てられ、彼に音楽入門への手ほどきを受けた。18歳の時にパリに行き、ブジンガーの薦めで多くの音楽家、アドルフ・アダム、エルワルト、シェヴェなどの門を叩く。その後ある修道院の教師になるように薦められ、40年間音楽の授業を受け持つ事となる。

1863年、35歳の時に初めての著書である「ピアノ教育法の改革」を出版した。この著書が出版されるや否やピアノ教育の大家たち(リスト、タルベルク、モシュレス、マルモンテル、その他多くの巨匠たち)の注目を浴びた。1873年に出版した「音楽表現概論」は音楽教育に革命をもたらし、リーマン、ビューローの賛辞をうけることとなった。この著作のもっとも興味深い部分はリズムに関するところであり、リュシーは1883年にさらにその章を発展させ「音楽のリズム」という著書を出版する。さらに1903年には「近代音楽におけるアナクルーズ」を出版し、ボルダン賞を受け、1912年には遺作となった「ベートーベンの悲愴ソナタ」を出版した。この著書はリュシーの理論を実際の楽曲によって証明しようとしたものである。リュシーは、生涯をリズムと音楽表現の理論を探究することに捧げ、1910年82歳で亡くなった。

リュシーの弟子にはリトミックの創始者であるダルクローズなどがあり、ダルクローズはリュシーのリズムと表現の理論を基にリトミックを開発し成功を収めた。



**飯島かほる**  
いいじま・かおる

## 訳者プロフィール

東京都出身。ハワイ大学音楽学部民族音楽科卒。幼少よりピアノとバイオリンを学ぶが、西洋音楽に違和感を抱き、民族音楽の道を進む。在学中にインドネシア、ジャワ島のガムランに出会い、ガムラン音楽と伝統舞踊をH. スシロ氏に学ぶ。卒業後頻りにインドネシアを訪れ、ジャワ伝統舞踊の大家S. ナガリマン氏に師事する。1993 - 1997年の間はインドネシア国費留学生としてジャワに滞在し、研鑽を積む。1998年にジャワ古典舞踊グループ「サンガール・バムンカス」を設立し、ジャワの文化を広める活動を行っている。フリーランスの翻訳家として、主に音楽、舞台芸術関係の翻訳(英語、インドネシア語)を手がける。



**稲森 訓敏**  
いなもり・のりとし

## 監修者プロフィール

1956年静岡に生まれる。国立音楽大学作曲科卒、国立音楽大学大学院作曲科音楽理論専攻修了、作曲理論を島岡譲、小河原美子、作曲をトーマスマイヤー・フィーヴィッヒ、指揮を高田三郎、高階正光の各氏に学ぶ。9年間東京コンセルヴァトアール尚美に勤務。大学院時代にそれまでの音楽理論教育（和声中心の教育）が演奏に直接役立つことを確信し、他の道を探求し始め、ついにリズム中心の教育（マティス・リュシー／Mathis Lussyの理論）に出会う。その後東京コンセルヴァトアール尚美においてリュシーの理論の正しさを証明するためにピアノ科において「演奏表現法」という名の授業で様々な実験を行う。その結果リュシーの理論が正しいことが証明され、リュシーの死で実現できなかったリュシーの理論のメソッド化への挑戦が始まる。そしてついにテキスト化に成功し教育が可能になり現在に至る。

現在 Musical Expression 主宰、リュシーメソッド代表。父と叔父の康利氏の影響でジャズにも造詣が深くアレンジ本なども出版している。

著書

「演奏表現法」(Musical Expression)

「Jazzy に聴かせるクラシック 2, 3, 4」(中央アート出版社)

本書監修者(稲森訓敏)によるリュシーメソッドレッスン

## リュシーメソッド

- 演奏表現法コース
- 音楽リズムの表現法コース(通信制あり)
- リュシーメソッドによる実技レッスンコース
- 音楽理論(楽典)／ソルフェージュ(視唱、聴音)／和声コース

【対象】 音高、音大の学生及びそれに準ずる人、院生、音高音楽教員、音大卒のレスナーまたは演奏家、リトミックの学習者または教師(科は問いません。どんな楽器の専攻の方でもけっこうです。)

〒181-0013 東京都三鷹市下連雀 3-44-13 ライオンズプラザ三鷹 1006 (三鷹駅南口下車徒歩3分)

リュシーメソッド 稲森訓敏

TEL: 0422-42-7465 / FAX: 0422-77-9044 (FAX は 24 時間対応)

E-Mail: [BYS13711@nifty.com](mailto:BYS13711@nifty.com) URL: <http://homepage3.nifty.com/lussy-method/>

## 音楽のリズム

2008年3月28日 初版第1刷発行

2012年10月31日 第2刷発行

著者 ————— マティス・リュシー

監修 ————— 稲森訓敏

発行者 ————— 吉開狭手臣

発売元 —————  中央アート出版社

〒101-0031 東京都千代田区東神田1-11-4

TEL 03-3861-2861 (代表)

郵便振替・東京 00180-5-66324

<http://www.chuoart.co.jp>

E-mail: info@chuoart.co.jp

ブック・デザイン — 大久保友博+島津デザイン事務所

製版・印刷・製本 — 早良印刷株式会社

検印省略 落丁・乱丁はおとりかえます。  
ISBN 978-4-8136-0462-4