

論文 | Article

音楽用語「ドミナント」に対する
「属」という訳語の由来

Etymology of “Zoku” for a Musical Term “Dominant” in Japan

佐藤 賢太郎

SATO, Kentaro

尚美学園大学

芸術情報学部非常勤講師

Shobi University

2024年3月

March.2024

音楽用語「ドミナント」に対する 「属」という訳語の由来

佐藤 賢太郎

Etymology of “Zoku” for a Musical Term “Dominant” in Japan

SATO, Kentaro

[要旨]

調性音楽において長・短調音階の第五音を意味する「英：dominant（ドミナント）」という名称に対して、日本では明治時代における洋楽導入の比較的初期段階から「属」という訳語が用いられ、また東アジア漢字文化圏においても日本の訳語由来の言葉が現在でも用いられている。しかし、「英：dominate（支配する）」や語源を同じくする他の語彙を学習した者の中には「ドミナント」を「属」と訳することに疑問を持つ者もいる。「属」の訳語については、それが1883年に文部省が出版した英語の音楽理論書を底本とする訳書「楽典（楽典）」で初出したという事実以外、その由来などは知られていなかった。本研究は、「トニック」と「ドミナント」という二つの音楽用語に焦点を当て、欧州と北米の原典資料から語源や意味の変遷を確認した後、それらと明治時代の西洋音楽導入において主導的な役割を果たした文部省・音楽取調掛の主要人物らに関係する資料等を挙げ、訳書「楽典」において、「ドミナント」が語源からは離れるものの、調性音楽の正しい理解と音楽取調掛が掲げた目的の一つである「東西二洋の折衷」に基づいて「属」と訳出されるに至った理由を説明する。

[Abstract]

In tonal music, the term “dominant” refers to the 5th degree of a major or minor scale. Despite the term’s obvious relationship to the word “dominate,” the Japanese translation has been “Zoku,” which implies a dependency or subordinate state. This translated term sometimes causes confusion among Japanese music students and students in countries that share the translation when they learn English. The translated term first appeared in “Gakuten,” an 1883 Japanese publication based on an English music theory book widely used throughout the 19th century. This thesis explains the reason why the Japanese translation of “dominant” has been set to “Zoku,” which was distant from its origin but more appropriate in tonal context and for education, by clarifying the etymological and musical history of two musical terms; “tonic” and “dominant” in Europe, North America, and Japan.

キーワード

ドミナント、属音、トニック、主音、音楽取調掛

Keywords:

dominant, tonic, musical term, Japanese translation, Meiji era,

1. はじめに

1.1. 「トニック：主音」と「ドミナント：属音」の意味

音楽理論の学習者にとって、英語では「tonic」「dominant」と表記される音楽用語「トニック」と「ドミナント」という二つのカタカナ外来語は比較的身近なものであろう。音楽理論において「トニック」と「ドミナント」という用語は、それぞれ長・短調音階の第一音である「主音」と第五音である「属音」を意味する「音度名称」であるが、発展的にそれらの音度を根音とする和音である「主和音」と「属和音」を指す「和音名称」（およびその略称）や、それらの和音や音度が持つ調性における「トニック機能」「ドミナント機能」を指す「機能名称」（およびその略称）としても用いられることがある。これは英語においても同様で、例えば「tonic (chord)：トニック（和音）」「tonic (function)：トニック（機能）」となる。

1.2. 「dominant」や「属」に対する疑問

前述の通り「ドミナント」は英語で「dominant」とつづり、「属音」と訳されてきた。「属」という漢字は、「属国」「従属」「専属」という熟語や「属する」という表現から「つきしたがう」「つらなり」「たぐい」といった意味で一般的に使われるため、「dominant」が持つ音楽以外の意味、例えば形容詞としての「支配的な・優勢な」という意味や、類型の動詞である「dominate」が「支配する」という意味であることを学習すると、「属」という訳語は「dominant」の訳語として不適切だと感じる者が出てきても不思議ではない。

また、仮に「ドミナント (dominant)」という用語のみを学習し、「属 (音)」という訳語を知らなかったとしても、長・短調音階または調性音楽において、「トニック (tonic)」は、【音階の起点であり、音階を代表する最も重要な音】¹とか、【音階の中心音、つまり主音が、7つの音のリーダー的な位置付け】²と説明されることが一般的であり、これは英語圏でも【the main note of the key (調の主要音)】³や【the most important degree of the scale (音階の最も重要な音度)】⁴と同様である。そして、これらの説明から「最も重要な音がトニックなら、『支配する』のはトニックなのではないのか」、「ドミナントが dominate (支配) してるとは感じられないから、そもそも『ドミナント (dominant)』という名称自体が不適切ではないのか」という疑問が楽典・音楽理論学習者から挙がることは珍しくない。

1 石桁真礼生, et al., 『新装版 楽典』, (東京: 音楽之友社, 2001), 94.

2 佐美秀俊, 『できるゼロからはじめる楽典超入門』, (東京: リットーミュージック, 2020), 90.

3 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, eds. Stanley Sadie and J. Tyrrell (London: Macmillan, 2001), volume 25, 602. s.v. "Tonic"

4 Britannica, T. Editors of Encyclopaedia. "tonic." Encyclopedia Britannica, June 13, 2007.

<https://www.britannica.com/art/tonic-music>.

1.3. 疑問に対する推察や先行研究

以上のような疑問の例を挙げると、まず作曲家・清水脩(1911-1986)は1953年出版の「標準音楽通論」において、【主音の地位を最も明らかに定めてくれる音は主音の五度音程上の音である。これを属音(Dominant:ドミナント)と稱する⁵⁾】とし、脚注にて以下のように述べている⁶⁾。

Dominantは“支配する”という言葉の語源とするが、この音は調性を決定するものであるからかく名づけられた。考えようによつては主音を最も重要なものとせられるが、或調の主音を決定するのはドミナントであるから、むしろドミナントの方が支配的な力をもっている。したがつてドミナントを属音と譯するのは穩當⁷⁾でないが慣例にしたがうこととする。

また、作曲家・島崎赤太郎(1874-1933)は1934年出版の「詳解楽典」において、全音階の名称の説明に際し、【第五音:主音に次いで重要な音であるから、上属音あるいは単に属音という】とした後、脚注にて以下のような考察をしている⁸⁾。

第五音の術名は、其原語の dominant (rulling-note) を忠実に訳せば、支配音であるべき筈であるが、之を属音というのは、必竟⁹⁾第五音が主音に対して、常に従属的役目をするからであろう。術名は通常和声上重要な音である第一音・第四音・第五音及び第七音だけに用い、他は、第二度第三度及び第六度といて、其術名は殆ど用いない。

さて、明治期の音楽訳語に関する先行研究である上田真樹の2007年の博士論文「明治初期における西洋音楽用語の創成:瀧村小太郎と音楽取調掛」は、研究の動機となった疑問を冒頭に以下のように述べている¹⁰⁾。

ドミナントの訳語は、なぜ「属」なのだろうか。ある時そんな疑問を抱いた。dominantは支配する方であり、「属」では、訳意としては逆になってしまう。いつから「属」という語を使っているのだろうと思い、調べてみると音楽取調掛時代の教科書である『楽典』にはすでに「主音」「属音」が載っていることが判った。

そして、上田は博士論文の結びで、上記の疑問は解決しなかったとした上で、以下の推察・考察をしている¹¹⁾。

5 稱する=称する

6 清水脩,『標準音楽通論』,(東京:音楽之友社,1953),45.

7 おんとう=理にかなっている、素直である

8 島崎赤太郎,『詳解楽典』,(東京:共益商社書店,1934),61.

9 ひっきょう=つまるどころ

10 上田真樹,『明治初期における西洋音楽用語の創成:瀧村小太郎と音楽取調掛』,(東京:東京藝術大学,2007),3.博士論文

11 上田,83.

dominant はなぜ「属」になったのか。

結局、その結論を見つけることは出来なかった。瀧村が「徴」と訳していた語は、音楽取調掛によって「属」に改められた、ということまでしか判らなかつた。日本では「主と従」「主と副」など対応させることが多い。tonic を「主音」とした為、dominant は「属音」となったのだろうと推測される。では、tonic はいつ「主音」になったのか。

『西国楽法啓蒙』では key note のことを「首音」と称している。それまで「調音」「宮音」などと訳していた瀧村小太郎が、key note を「主音」と訳した一番古い例は『西洋音楽小解』の初編の未定稿である。本研究での筆者の考察が誤りでなければ、瀧村は、初編の未定稿を執筆中に『西国楽法啓蒙』を参照したはずである。「主音(シュオン)」という訳語の誕生に、「首音(シュオン)」という『西国楽法啓蒙』の用語が、直接的もしくは間節的に影響を与えたのではないだろうか、確たる証拠は何もないが、そんな風に考えてみるも面白い。

上田の考察は、「tonic」が「主音」と訳されるに至った理由の推測として興味深くはあるが、結論のように「dominant」が「属(属音)」と訳された理由、一見すると語源から離れた訳に落ち着き、かつ「従音」や「副音」にならなかつた説明には至らない。

1.4. 小括

さて、本研究の結論を端的に言うと、「dominant」の訳語を「属」としたのは明治における文部省出版の初の音楽書「楽典」の訳者「神津元」であり、その理由は「調性音楽の正しい理解」と「当時の文部省・音楽取調掛が掲げた目的の一つ『東西二洋の折衷』」に依る。そして、この結論の理解には、西洋音楽において「トニック(tonic)」と「ドミナント(dominant)」という用語がどのように使われ始め、どういった変遷をたどり明治期の日本に至るかを理解する必要があり、本研究では以下、順を追って論じていく。

なお、本研究では原典を重要視するため外国語引用には原文を抜粋し¹²、後続する日本語訳・現代訳は全て著者訳である。また、文中引用には【】を使用する。

2. 歴史的変遷①：中世の音楽理論

2.1. 「ドミナント」の語源

「ドミナント」の語源はラテン語の「domino」(支配する・治める)や「dominus」(主人、支配者、神)に伺うことができるが、「ドミナント」という用語は、中世の音楽理論において、グレゴリオ聖歌に代表される単旋律聖歌(英: plainchant)における「英: tenor(テナー)」¹³や「英: reciting tone(朗唱音)」と同じ意味で使われていた¹⁴。「reciting tone: 朗唱音」とは、単旋律聖歌の歌唱・朗唱や詩篇唱(英: psalmsody)において「ある曲の歌詞の大部分を歌う(reciting: 朗唱する)ことになる音(tone)」を意味するが、一定

12 例外として古欧文の「長いS」である「l」は「s」に、旧字体の踊り字は書き換えた。

13 中世の音楽理論では、現在のテナー/テノールという用語が持つ「高音域を主として担当する男声パート」といった意味はない。

14 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, volume 7, 442. s.v. "Dominant"

の音・連続した同じ音という意味で「持続する」という意味のラテン語の「tenor」、もしくは「曲の中で最も繰り返される (most frequently repeated in the Song¹⁵) 音」として「dominant (ドミナント：支配／大部分)」とも呼ばれていたのである¹⁶。

2.2. 出版物で確認できる中世の音楽理論における「ドミナント」

「ドミナントは教会旋法においても第5音を意味していた」との説明も散見されるが、ある単旋律聖歌において旋法の第5音が「ドミナント」の役割を担うことは多かったが絶対ではなかった。事実、フランス人音楽家ブロッサル (Sebastien de Brossard [1655-1730]) が1703年に出版した近代初の大規模な音楽用語辞典¹⁷である「Dictionnaire de Musique」(音楽辞典)において「ドミナント」は以下のように説明がされている¹⁸。

DOMINANTE. veut dire, DOMINANTE. c'est le Son qui fait la 5. juste contre la finale des Modes ou des Tons Autentiques; & la 3. contre la finale ou la 6. contre la plus basse corde des Modes ou Tons Plagaux.

ドミナント 「ドミナント」は、正格旋法では終止音に対して五度を作る音であり、変格調旋法では終止音に対して三度、もしくは最低和音に対して六度を作る音である。

また、1751年から1765年にかけて刊行され18世紀中盤における重要な出版物の一つである「Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers」(百科全書、または科学、芸術と工芸の理論的辞典)《以下、「百科全書」》では、以下のように説明がなされている¹⁹。

Dominante, dans le plainchant, est la note qu'on rebat le plus souvent, à quelque degré de la tonique qu'elle soit. . . .

ドミナントとは、単旋律聖歌においては、トニックの度数に関わらず最もよく繰り返される音である。(後略)

百科全書において上記項目の著者はフランス人哲学者ルソー (Jean-Jacques Rousseau [1712-1778]²⁰) だが、後に彼は1769年の自書「Dictionnaire de Musique」(音楽辞典)において、より明瞭に「トニックからの度数・距離」を否定した定義を掲載している²¹。

DOMINANTE, dans le Plain-Chant, est la Note que l'on rebat le plus souvent, à

15 Alexander Malcolm, *A Treatise of Music*, (Edinburgh: for the Author, 1721), 274.

16 例えば仏教の読経は、基本的に1つの音高に留まり行われるが、この場合その読経ピッチが読経全体を占めるピッチとなるため「ドミナント」とみなされる。

17 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, volume 7, 306. s.v. "Dictionaries and encyclopedias of music."

18 Sebastien de Brossard, *Dictionnaire de Musique*, (Paris: Christophe Ballard, 1703), 頁表記無し s.v. "DOMINANTE"

19 *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, (Paris: Briasson, et al. 1751-1772), volume 5, 32. s.v. "DOMINANTE"

20 世界史・哲学史上では、1762年出版の「Du Contrat Social ou Principes du droit politique (社会契約論)」の著者として有名であろう。

21 Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de Musique*, (Paris: Chez la veuve Duchesne, 1768), 174. s.v. "DOMINANTE"

quelque Degré que l'on soit de la Tonique. . .

ドミナントとは、単旋律聖歌においては、トニックからの度数に関わらず最もよく繰り返される音である。(後略)

中世の音楽理論では、旋法、音階、または楽曲を終える音としてラテン語「finalis」(フィナリス：終止音)という用語が使用され、「トニック」(主音)という用語・概念は存在していない。「トニック」という言葉が使用し始められた18世紀からは、「finalis」(英：final)にも「トニック」という用語が用いられることもあり²²、後述するルソーの百科全書の記述にも例を見ることができる。

2.3. 小括

本研究における中世の音楽理論の要点は以下になる。

①楽曲の最終音を「フィナリス：終止音」と呼んでいた。

②楽曲中に最頻出する音で、楽曲を最占有している(支配している)音を「ドミナント：支配音」と呼んでいた。

3. 歴史的変遷②：ラモアの「和声論」における「トニック」と「ドミナント」

3.1. 中世の音楽理論から長・短調音階の音楽理論へ

教会旋法に基づく中世の音楽理論から長・短調音階を主体とする音楽への変化を示す記述は、イタリア人音楽家ツァルリーノ(Gioseffo Zarlino [1517-1590])、イギリス人音楽家シンプソン(Christopher Simpson [1602/06-1669])、フランス人音楽家ルソー(Jean Rousseau [1644-1700])²³、フランス人音楽家メゾン(Charles Masson)²⁴などの著書で確認ができる²⁵。例えば、シンプソンは1659年の著書で以下のように書いている²⁶。

Next; you must know, that every Composition in Musick, be it long or short, is designed to some one Key, Mood, or Tone, in which the Basse doth always conclude. This Key, or Tone, is said to be either Flat, or Sharp, in respect of the lesser or greater Third taking its place immediately above it.

次に、音楽における全ての作品は、その長さ短さに関わらず、バス声部が必ず帰結するような、ある一つの「調」「旋法」「音」に合わせて設計されている。この「調」または「音」は、そのすぐ上に置かれた狭い、または広い三度との関係で、「短」または「長」のいずれかで呼ばれる²⁷。

ヴィヴァルディ(Antonio Lucio Vivaldi [1678-1741])、バッハ(Johann Sebastian Bach

22 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, volume 8, 817-818. s.v. "Final"

23 哲学者ルソー(Jean-Jacques Rousseau)とは別人なので注意。

24 詳細不明

25 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, volume 25, 375. s.v. "Theory, theorists."

26 Christopher Simpson, *The Division-Violist* (London:William Godbid, 1659), 11.

27 いわゆる長・短調を表す英語の用語は、現在でも使われる「major / minor」とイタリア語における「大・小」を表す外来語が定着する前は「sharp / flat」とも呼ばれていた。

[1685-1750])、ヘンデル (Georg Friedrich Händel [1685-1759]) といった西洋音楽史における重要人物の生誕年や活動期を考えれば、17 世紀後期から 18 世紀初期には教会旋法ではなく長・短調音階から生まれる「調性」²⁸ を持った音楽が広く作曲されていたことは確実である。

3.2. ラモアの「和声論」

1722 年にフランス人作曲家ラモア (Jean-Philippe Rameau [1683-1764]) が出版した「*Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*」(自然原理に還元された和声論)《以下、「和声論」》は、「調性」に基づく音楽を扱う初のもっとも理論書であり²⁹、ここでは基礎となる一音から派生した「調」の音群や和音という概念が紹介された³⁰。

ラモアの音楽理論著書には、上記の「和声論」以外にも 1726 年の「*Nouveau système de musique théorique*」(新音楽理論体系)、1737 年の「*Génération harmonique*」(和声の生成)、1750 年の「*Démonstration du principe de l'harmonie*」(和声原理の実証)、1754 年の「*Observations sur notre instinct pour la musique*」(音楽に対する本能に関する考察)、1760 年の「*Code de musique pratique*」(実践的音楽の規則) などがあり³¹、理論の内容は生涯にわたって発展・補足されている。本研究では「和声論」にしばり、「トニック」と「ドミナント」に関するラモアの記述を挙げる。

3.3. ラモアの「和声論」における「トニック」

まず、フランス語の「ton」には複数の意味があるが、英語でいう「key」すなわち、「調」も意味する³²。このことは、ラモアの「和声論」冒頭の用語解説の「ton」の項目においてもなされ、また「トニック (仏: tonique)」の語の記述も含む³³。

Secondement ce mot de Ton prend fouvent la place & les qualitez de celui de Mode, & c'est delà qu'on appelle Notte Tonique le Son, qui dans l' étendu ë de son Octave determine l'ordre de la Modulation.

Le Mode ne peut changer que du majeur au mineur, ou du mineur au majeur; mais à l'égard de la Notte Tonique, elle peut se prendre sur les vingt-qurtre Nottes du Système Chromatique.

第二に、「Ton」という用語は、しばしば「旋法 (Mode)」やその「特性」を指す。したがって、そのオクターブの範囲で横の変化の秩序を決定する音を「調の音 (Notte Tonique: トニック音)」と呼ぶ。

「旋法」は長から短に、または短から長にのみ変更できるが、「調の音 (Notte Tonique: トニック音)」に関しては、半音階システムの 24 の音のいずれでもよい。

28 後述するが「調性」という言葉が当時使われていたわけではない。

29 J. Peter Burkholder, Donald Jay Grout and Claude V. Palisca, *A History of Western Music*, 9th ed. (New York: W. W. Norton & Company, Inc., 2014) , 306.

30 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, volume 25, 375. s.v. "Theory, theorists."

31 Jean-Philippe Rameau, *Treatise on Harmony*, Translated by Philip Gossett. (New York: Dover Publication, Inc., 1971) , v.

32 Rameau (Trans. Gossett) , liv.

33 Jean-Philippe Rameau, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, (Paris: J. B. C. Ballard 1722) , xxiii.

また、ラモーは「トニック」と「ドミナント」を以下のように説明している³⁴。

On appelle Dominante, la premiere des deux Nottes qui dans la Basse, forment la cadence parfait, parce qu'elle doit précéder toujours la Note finale, & par consequent la domine. . . . On appelle Note Tonique, celle qui termine la Cadence parfaite, enc e que c'est par elle que l'on commence & que l'on finit, & que c'est dans l'étendu è de son Octave que se determine toute la modulation.

私たちは、完全終止を構成するバス声部にある二つの音³⁵のうち先行音を、それが終結音に対して常に先行することでそれを支配しているという理由で、ドミナントと呼ぶ。(中略)私たちは、完全終止を終える音を、この音でもって私たちは開始と終結をすること、またそのオクターブの範囲で全ての横の変化が決定されるという理由で、「調の音 (Note Tonique : トニック音)」と呼ぶ。

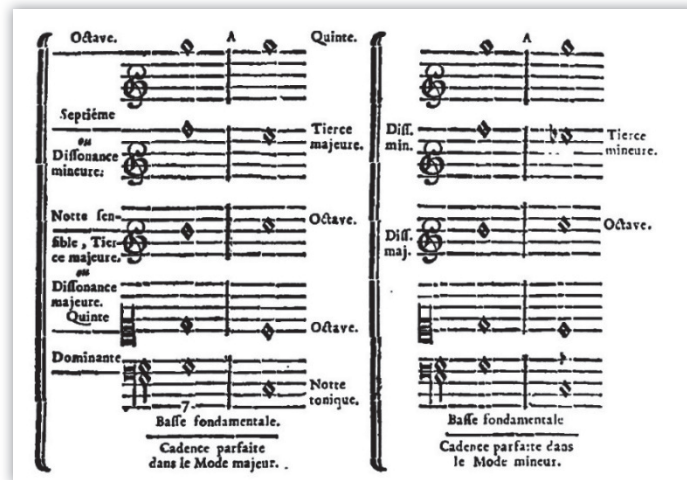


図 1³⁶

ラモーは「トニック」に対して以下の説明もしている³⁷。

Il vous souviendra que nous avons appelé *Note tonique*, celle par où la Basse commence & finit; & que nous avons dit qu'elle déterminoit la progression des autres Nottes comprises dans l'étenduè de son Octave; . . . d'où nous conclurons que le mot de *Ton*, qui s'approprie ordinairement à un Intervale comme à celui de la Tierce, doit s'approprier principalement icy à une Note, que l'on choisit pour composer une Piece de Musique sur un certain Ton, qui est déterminé par le nom de cette Note, que l'on appelle pour ce sujet *Note Tonique*; cette Note ayant le privilege

34 Rameau, 56.

35 ソ (先行音) → ド (終結音) の進行 (図1 : 参照、左が長調、右が短調の完全終止)

36 Rameau, 57.

37 Rameau, 198.

determiner tous les Intervalles diatoniques, ou tous les Tons & semi-Tons qui doivent se rencontrer entre les Nottes consecutives depuis cette *Notte Tonique* jusqu' à son Octave, ce qui s'appelle *Moduler*: . . .

バス声部が始まり終わる音を「調の音 (Notte Tonique : トニック音)」とし、それがそのオクターブの範囲に含まれる他の音の進行を決定することは覚えているであろう。(中略) 以上から、「Ton」という言葉は、通常、「二度音程」³⁸ というように「音程」に適用されるのだが、ここでは主に、私たちが音楽作品を作曲するにあたって選ぶ特定の「音」に適用されるべきである。調 (Ton) の名前は、この音で決まるので、この音は「調の音 (Notte tonique : トニック音)」と呼ばれる。この音は、すべてのダイアトニック音程を決定する特権を持つのであるが、これを言い換えると、「調の音 (Notte tonique : トニック音)」からそのオクターブまでの連続した音群間の全ての全音と半音を決めるということであって、このことを「横の変化の決定」という。(後略)

「トニック」という用語に関して、ラモーは「和声論」において「tonique」という言葉をほとんどの場合「Notte tonique (調の音)」もしくは「Dominante tonique (調のドミナント)」として使用している。フランス語において「+ique」(英語では「+ic」)とは先行する言葉を「～の、～的な」というように形容詞化する接尾詞である。つまり、フランス語で「調」を意味する言葉である「ton」を「調の」と形容詞化させると「tonique」、つまり「トニック」³⁹となる。ラモーの「和声論」においては、「tonique」という言葉には単体の固有名詞としての意味はなかったか、その意はかなり弱かったとみてよいであろう。これは、後述する現在で言う所の「導音」を意味する用語として使用されている「Notte sensible (敏感な・感知する音)」の「sensible」が形容詞であって、まだそれ単体で名詞化してはいないのと同じであり、フランス語文法の名詞に対する形容詞の付加的用法⁴⁰の原則、つまり「名詞の後ろに形容詞を置く」に準じる。

3.4. ラモーの「和声論」における「ドミナント」

フランス人作曲家アラン (Olivier Alain [1918-1994]) は 1965 年の著書「L'harmonie」(和声)において、ラモーが提示した音楽理論の重要な一柱として、「Dominante tonique : 調のドミナント」と呼ばれる現在でいう所の「属七の和音」を挙げている⁴¹。

L'accord parfait majeur est complété, quand il est placé sur le Ve degré, par la 7e (accord de 7e dominante, appelé alors « de dominante-tonique »);

長三度は、第五度上に置かれ、七度音程の付加によって完成する(「属七和音」であり「調のドミナント」と呼ばれる)。

38 原文では「Tierce (三度)」であるが、ラモーは巻末の「supplement (補足)」p.13で「Seconde (二度)」に訂正しているので、訳は訂正に準じた。現在の「全音」の意としてもよい。

39 仏語発音では「トニク」「トニーク」という表記であろうが、英語の慣用表記で統一する。

40 英語で言う所の「限定用法」

41 Olivier Alain, *L'Harmonie*, (Paris: Presse Universitaires de France, 1965), 60.

さて、「和声論」におけるラモーの「調のドミナント」の実際の記述は以下である⁴²。

Il faut remarquer avant toute chose, que nous ne donnons le nom de *Tonique* qu'aux Nottes qui portent l'Accord parfait, & celui de *Dominante* qu'à celles qui portent l'accord de la Septième; que la Note Tonique ne peut paroître qu'après une Dominante don't la Tierce est majeure, & don't cette Tierce fait la fausse-Quinte avec sa Septième, que si la Tierce de cette Dominante n'est point majeure, & que les intervals de la fausse-Quinte ou du Triton n'y ayent point lieu entre sa Tierce & sa Septième, elle ne peut être suivie que d'une autre Dominante; qu'ainsi il est a propos de distinguer ces Dominantes en appellant *Dominantes toniques*, celles qui contiendront dans leur accord de septième un intervalle de fausse-Quinte ou de Triton, & simplement *Dominantes*, celles où ces intervals ne paroîtront point; …

「トニック」という名称は完全和音を支える音にのみ与えること、「ドミナント」という名称は七の和音を支える音にのみ与えることを特に確認する。そして、「調の音：トニック音」は、第三音が長音程でかつその第三音と第七音が減五度関係を作る「ドミナント」の後にしか現れない。さらに、「ドミナント」の第三音が長音程ではなく、そして第三音と第七音の間に減五度か三全音を発生しない場合は、この「ドミナント」の後には別の「ドミナント」しか続かない。したがって、七の和音において減五度もしくは三全音を含む「調のドミナント」と、それらの音程を含まない単に「ドミナント」とを区別するのは適切である。



図 2⁴³

ラモーは「和声論」において「ドミナント」という用語を「七の和音全般の根音」の名称として用い、「属七の和音の根音」を「調のドミナント」と呼んだ。例えば図 2 の二番目・三番目に出てくる和音：Am7 や Dm7 のような「短七の和音の根音」は「ドミナント」⁴⁴で

42 Rameau, 68.

43 Rameau, 69.

44 現在ではラモーの言う「(単なる)ドミナント (和音)」は、「ドミナント」と呼ばれていない。

あって、四番目の和音である属七の和音・G7の根音は「調のドミナント」である⁴⁵。ここからもわかる通り、「調のドミナント」は必ずしもアランが指摘したように属七和音そのものを表しているわけではない。

さて、ラモーは音度名称に関し以下のように述べた⁴⁶。

Pour que la connoissance du Ton d'*Ut* puisse server à celle de tous les autres Tons, nous n'en parlerons plus avec le nom des Nottes qui sont comprises dans l'étenduë de son Octave, mais avec des noms particuliers à chaque Notte d'un Ton: Pat exemple, quand nous disons la *Notte Tonique*, cela doit s'entendre de toutes sortes de Nottes; car *Ré, Mi, Fa, Sol, &c.* peuvent être Nottes toniques, aussi-bien qu'*Ut*: mais quand on a suppose une fois qu'une telle Notte est Tonique, on ne peut plus parles des autres que par rapport à elle; ainsi la seconde Notte, la troisième, la quatrième, la cinquième, &c. ne seront tells, que par rapport à la comparaison que l'on en fera avec la Notte Tonique suppose, qui est toujours regardée comme la première; par consequent dans le Ton d'*Ut*, la seconde Notte est *Ré*, la troisième *Mi*, la quatrième *Fa, &c.*

Nom des Nottes de chanque Ton dans celui d'Ut.

Ut. Octave.

Si. Notte sensible.

La. Sixième Notte.

Sol. Dominante Tonique.

Fa. Quatrième Notte.

Mi. Mediante.

Ré. Seconde Notte.

Ut. Notte Tonique.

L'on remarquera icy trois Nottes, qui outte la tonique, ont chacune un nom propre; l'une s'appelle *Mediante*, la seconde *Dominante* & la troisième *Notte sensible*; les deux premières sont celles qui composent l'Accord parfait de la Notte Tonique, & ont avec cela des proprieté qui les font distinguer des autres. . . .

La *Dominante tonique* s'appelle ainsi, parce que dans toutes les finales elle précède toujours immédiatement la Notte Tonique, comme on a pu le remarquer dans les Exemples précédens, où Sol qui est dominante d'*Ut*, a précédé cet *Ut* par tout où il s'est fait entendre, & sur tout à la fin.

La *Notte sensible* s'appelle ainsi, parce qu'elle ne se fait jamais entendre dans une

45 Thomas Christensen, ed., *The Cambridge History of Western Music Theory*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2002) , 763.

46 Rameau, 199.

Partie quelconque, que la Note Tonique ne la suive immédiatement; c'est pourquoi l'on peut dire qu'elle fait sentir le *Ton* dans lequel on est: Ainsi dans le Ton d'*Ut*, la *Mediante* est MI, la *Dominante* SOL, & la *Note Sensible* SI; . . .

ドの調が他の全ての調のモデルを果たすために、今後、そのオクターブにある音の名称を用いず、いずれの調の各音にとって適切な名称を用いることにする。例えば、「調の音」というときには、レ、ミ、ファ、ソ等といったいずれの音もドと同じく「調の音」に成り得るのだから、全ての音に対しその適応ができるはずである。しかし、一度特定の音を調のものにしたなら、他の音はその特定音との関係の中でしか言及できない。したがって、第二音、第三音、第四音、第五音などは、常に一番目とみなされる特定の「調の音」との関係においてである。したがって、ドの調においては、第二音はレ、第三音はミ、第四音はファなどとなる。

ドの調における各調の音の名称

ド「オクターブ」

シ「敏感な音」⁴⁷

ラ「第六音」

ソ「調のドミナント」

ファ「第四音」

ミ「ミディアント」⁴⁸

レ「第二音」

ド「調の音」

ここで、調のもの⁴⁹をのぞく三つの音にそれぞれ固有名称があることに気づくだろう。一つめは「ミディアント」、二つめは「ドミナント」、そして三つめは「*Note sensible*:敏感な音」である。最初の二つの音は、「調の音」の完全和音をつくる音で、他の音と異なる特別な性質を持っている。

「調のドミナント」は、全ての終止形において、かならず「調の音：トニック音」の直前に先行するために名付けられた。前例においては、ドの音の「ドミナント」であるソが、特に終止において、よく聞こえる場所でドに対して先行していることが確認できる。

「敏感な音」は、声部に関わらず常に「調の音」が直後に続くという理由でそう呼ばれるが、これは自分たちがいる調を感じさせるともいえる。したがって、ドの調においては、「中音（ミディアント）」はミ、「ドミナント」はソ、「敏感な音」はシである。（後略）

47 現在で言う「導音」、「英：leading note」。仏語発音では「ノット・サンシブル」「ノット・サンシーブル」に近いであろう。

後にフランス語では「sensible」の語が単独で名詞化し、単体で「導音」を表す語になる。

48 「中音」（仏：mediante）、（英：mediant：ミディアント）、現在では固有名称ではなく単に「第三音」とするのが一般的。

49 形容詞の名詞化（定冠詞 le + 形容詞）でここでは「la tonique」。英語でいう「the + 形容詞」と同じ。

3.5. 「ドミナントの優位性」

ラモーの「和声論」は、基本的に「ドミナント」に注目し理論を展開させており、「Notte tonique (調の音・トニック音)」という用語に対し、現代で言う所の「調 (調性) の中心」や「音階の中で最重要」といったような役割を与えてはいない。言い換えれば、ラモーは「トニック (音)」に対して、中世の音楽理論における「finalis : 終止音」に、「ton : 調」を示す、もしくは調名を付与する役割が与えられただけ、とみなしていたとも言える。このことは、時代は異なるため直接的ではないが、フランス人作曲家デュボア (François-Clément Théodore Dubois [1837-1924]) の 1921 年の著書「Traité D'harmonie」(和声論) の次の説明が、ラモーの「和声論」における「トニック」と「ドミナント」の関係性における「ドミナントの優位性」の解説となる⁵⁰。

Que le degré le plus important de la gamme au point de vue tonal est la *dominante*, et non pas la Tonique, bien que celle-ci donne son nom à la tonalité en raison de son caractère conclusif.

トニックは終結的な特徴のために調性に名前を付してはいるが、調性的な視点では、音階における最も重要な音度は、トニックではなくドミナントである。

3.6. 小括

ラモーより以前に「ドミナント」という用語を旋法に対して使用した人物には、1615 年に「Institution harmonique」(和声組織) を著したフランス人技師・音楽家コー (Salmon de Caus [1576-1626])⁵¹ や前述したフランス人音楽家ブロッサル等が挙げられ、また後述するが、英国人音楽家マルコーム (Alexander Malcolm [1685-1763]) の 1721 年の著書「A Treatise of Music」(音楽論) においても「ドミナント」の記述がある。しかし、初出・初使用でなかったとしても、「トニック」と「ドミナント」という用語を合わせて著述することで、その用法に重大な影響を与えた人物の一人がラモーであることには疑いはない。

実際、ブロッサルの 1703 年の音楽辞典を含め、ラモーの「和声論」以前の出版物には、著書が調べる限り「フィナリス (終止音)」の記述⁵² はあっても「トニック (Tonique)」の項目・見出しはなく、「トニック」と「ドミナント」が出版物で常出を始めるのは、ラモー以降、かつラモーの著作の要約・引用等を通してであることが多い。また、時代は下るが 1802 年から 1819 年にかけて刊行された英国の百科事典「The Cyclopaedia; or, Universal Dictionary of Arts, Sciences, and Literature」(サイクロペディア、または芸術、科学、文学の万能辞典) において、「ドミナント」が【The title given by the musicians of France to the 5th of a key, . . . (フランスの音楽家たちによる調の第五音につけられた名称、(後略)]⁵³ と説明されラモーによる用法も解説されており、また「トニック」は【TONIQUE, in *French Music*, is equal to key-note in English, or the principal sound of a composition which generates all the rest. (トニックとは、フランス音楽において、英国における「調の音 (key-

50 Théodore Dubois, *Traité D'harmonie*, (Paris: Heugel, 1921) , 1.

51 Rudolf Louis and Ludwig Thuille, *Harmonielehre*, 7th ed. (Stuttgart: Carl Grüniger, 1907) , 9.

52 Brossard, 頁表記無し s.v. "FINALE"

53 *The Cyclopaedia; or, Universal Dictionary of Arts, Sciences, and Literature*, ed. Abraham Rees (London: Longman, Hurst, Rees, Orme & Brown, 1809) , volume 12, 頁表記無し . s.v. "Dominant"

note)」、または楽曲の残り全てを生み出す主要な音である。)】⁵⁴と説明され、ラモーの影響を読み取ることができる。

本題からそれるが、「仏：sous-dominante（英：subdominant：サブドミナント・下属音）」⁵⁵や「仏：sous-mediante（英：submediant：サブメディアント・下中音）」⁵⁶という用語の導入者がラモーであることほぼ確定している。これらの用語は後に論争の種になるのだが、本題から外れるので割愛する。

本研究におけるラモーの著作の要点は以下になる。

①長・短調音階に基づいた調性のある音楽世界において、ラモーは「トニック」と「ドミナント」という用語を現代につながる意味で著書にまとめ大きな影響を与えた。

②「トニック」とは、フランス語において「Ton（調）」の形容詞形として生まれた。

③「ドミナント」は中世の音楽理論における「最頻出する音」という定義から「長・短調音階の第五音」であって「調の支配音」といった以下の抜粋の概念⁵⁷を含む定義に変化した。

If the dominant desires resolution to the tonic, the tonic then assumes a passive role in relation to the dominant, which in this sense governs, or dominates the tonic.

もし、ドミナントがトニックに解決することを欲するのであれば、その場合、トニックはドミナントの関係において受動的な役割を帯びることになり、ある意味、ドミナントがトニックを治め、または支配しているのである。

4. 歴史的変遷③：フランス・百科全書派の影響

4.1. ダランベールの影響

音楽史における「和声論」をはじめとするラモーの音楽理論著作の重要性は疑うべくもないが、その【The denseness of their prose style（込み入った詩的なスタイル）】による文体は敬遠の対象になり、結果としてその内容の普及は引用や要約に依るところが大きい⁵⁸。要約本としては、特にフランス人哲学者ダランベール(Jean Le Rond d'Alembert [1717-1783])が1752年に出版した「*Eléments de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau*」（ラモー氏の原理に従った理論的および実践的音楽の要素）は有名であるが⁵⁹、ここでは既に「tonique」が現在と同じく名詞化して使用され⁶⁰、また【le son principal（主要な音）】という表現に「トニックの優位性」の発現を確認することができる⁶¹。

1 ° . La Tonique du mode, ou le son principal, qui porte toujourns l'accord parfait majeur out mineur, selon que le mode est majeur ou mineur.

...

54 *The Cyclopaedia; or, Universal Dictionary of Arts, Sciences, and Literature*, volume 36, 頁表記無し . s.v. "TONIQUE"

55 Louis and Thuille, 9.

56 Rousseau, 461. s.v. "SOUS-DOMINANTE ou SOUDOMINANTE"

57 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, volume 25, 585. s.v. "Tonality"

58 Rameau (Trans. Gossett) , v.

59 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, volume 25, 376. s.v. "11. The CLASSICAL-ROMANTIC PERIOD"

60 「tonique」のみで「notte tonique」の意味になっている。

61 Jean Le Rond d'Alembert, *Eléments de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau*, (Paris: David l'ainé, 1752) , 157-158.

2°. La dominante Tonique, & qui, soit dans le mode majeur, soit dans le mineur, porte toujours un accord de septième compose d'une tierce majeure suivie de deux tierce mineures.

1. 旋法の「トニック」、つまり主要な音は、旋法が長調か短調かに応じて、常に長または短三和音を伴う。

(中略)

2. 「調のドミナント (dominant tonique)」は、トニックの五度上にあり、長調でも短調でも、常に長三度に続いて二つの短三度で作られた七の和音を伴う。

4.2. 百科全書へ

さて、ダランベールはフランス人哲学者ディドロ (Denis Diderot [1713-1784]) らと共に、1728年に英国で出版された百科事典「Cyclopaedia: or, An Universal Dictionary of Arts and Sciences」(サイクロペディア、または芸術と科学の万能辞典)《以下、「サイクロペディア」》に影響をうけて企画された「フランス語版の百科事典」を執筆・編集していた。これは前述した通り最終的には1751年から1772年をかけ全28巻「百科全書」として出版され18世紀中盤における重要な出版物となり、100名超の「百科全書」の執筆者・協力者たちは後に「英: Encyclopedists」⁶²(百科全書派)と呼ばれた。

編集の中心人物であったダランベールは、音楽関連項目の執筆をラモーに依頼したが断られている。結果としてダランベールは、友人であり音楽の素養もあった哲学者ルソーに執筆を依頼し、ルソーは「百科全書」における音楽項目の中心執筆者として400近くの記事を短い期間ながら執筆した。ルソーは多くの項目でラモーの著作を引用しながら⁶³、「トニック」と「ドミナント」も含め様々な音楽用語や概念をまとめ再定義をした。

4.3. ルソーの「百科全書」における「トニック」と「ドミナント」の定義

まず「トニック」は「百科全書」において独自の項目のもと、「la corde principale (主要な弦)」という説明を含む以下のような定義となっている⁶⁴。

Tonique, *en Musique*, est le nom de la corde principale sur laquelle le ton est établi. Tous les airs finissent communément par cette note, sur-tout à la basse. On peut composer dans les deux modes sur la même *tonique*; . . .

「トニック」とは、音楽において、調が成立する主要な弦⁶⁵の名称である。全ての曲は、通常、バス声部においてこの音で終わる。同じトニック上において2つの旋法⁶⁶で作曲が可能である。(後略)

62 仏: Encyclopédistes

63 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, volume 7, 312. s.v. "Dictionaries & encyclopedias of music."

64 *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, volume 16, 408. s.v. "Tonique"

65 現代的な意味においては「corde: 弦」は「音」と読み替えて良い。

66 長・短調のこと

「トニック」は、さらに「調（仏：ton）」の項目で次のように解説されている⁶⁷。

... Comme notre système moderne est composé de douze cordes ou sons différens, chacun de ces sons peut servir de fondement à un *ton*, & ce son fondamental s'appelle *tonique*. Ce sont donc déjà douze *tons*; & comme le mode majeur & le mode mineur sont applicables à chaque ton, ce sont vingt-quatre modes dont notre musique est susceptible. ...

（前略）現代のシステムは、12の異なる弦もしくは音で構成されているが、それらのいずれも「調」の基礎となることができ、この基礎の音を「トニック」と呼ぶ。（後略）

また、「ドミナント」は、独自の項目において以下のように定義がなされた⁶⁸。

Dominante, adj. pris subst. en Musique, est des trois cordes essentielles du ton, celle qui est une quinte au-dessus de la tonique. La *dominante* & la tonique sont les deux cordes qui constituent le ton; elles y sont chacune la fondamentale d'un accord particulier : au lieu que la médiante qui constitue le mode, n'a point d'accord à elle, & fait seulement partie de celui de la tonique.

Accord de la dominante, appelé aussi *dominant; sensible*, est celui qui annonce la cadence parfaite. Tout accord parfait majeur devient *dominant*, dès qu'on lui ajoute la septième mineure.

「ドミナント」（形容詞、音楽では名詞）とは、調に不可欠な三弦の一つでトニックから完全五度上にある音。ドミナントとトニックは、調を制定する二音であって、それぞれ特有の和音の根音である。中音⁶⁹は旋法を決定する一方、独自の和音を持たずトニックの和音の一部である。

「ドミナントの和音」も「ドミナント」と呼ばれ、完全終止の導入を告知する。いずれの長三和音も、短七度を付加することで「ドミナント」となる。

ここでは、【ドミナントとトニックは、調を制定する二音】という表現から、ドミナントがトニックを「支配する」というイメージが薄くなっていることが感じられる。

4.4. ルソーの「音楽辞典」における「トニック」と「ドミナント」の定義

前述した通り、ルソーは「百科全書」の後、1769年の自書「Dictionnaire de Musique」（音楽辞典）において改めて音楽用語に関する様々な定義を行っている。その内容は基本的には「百科全書」を引き継ぎながらも加筆修正されたものだが、「百科全書」ではダランベールの薦めで控えめにしていたラモールの理論への批評⁷⁰が鮮明に打ち出されている部分もある。「音楽辞典」は後に続く多くの音楽書・辞典の土台・出典先として大きな影響を持つことになる

67 *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, volume 16, 404. s.v. "Ton"

68 *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, volume 5, 32. s.v. "Dominante"

69 長・短音階の第三音。

70 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, volume 21, 801. s.v. "ROUSSEAU, Jean-Jacques"

のだが⁷¹、まずは「トニック」の項目を抜粋する⁷²。

TONIQUE *s. f.* Nom de la Corde principale sur laquelle le Ton est établi. Tous les Airs finissent communément par cette Note. surtout à la Basse. C'est l'espèce de Tierce que porte la *Tonique*, qui determine le Mode. Ainsi l'on peut composer dans les deux Modes sur la même *Tonique*. . . .

Tonique est quelquesois adjective. On dit Corde *tonique*, Note *tonique*, Accord *tonique*, Echo *tonique*, &c.

「トニック」(名詞)は、調が成立する主要な弦の名称である。全ての曲は、通常、バス声部においてこの音で終わる。トニックが持つ三度の質が旋法を決定する。したがって同じトニック上において二つの旋法で作曲が可能である。(中略)

「トニック」は、時として形容詞にもなる。トニック弦、トニック音、トニック和音、トニック反復など。

次に「ドミナント」の項目⁷³は以下であるが、「百科全書」と同じく【ドミナントとトニックは、調を制定する二音】という表現を含む⁷⁴。

DOMINANT. *adj.* Accord *Dominant* out sensible est celui qui se pratique sur la Dominante du Ton, & qui annonce la Cadence parasite. Tout Accord parsait majeur deviant *Dominant*, si-tôt qu'on lui ajoute la Septième mineure.

DOMINANTE. *s. f.* C'est, des trois Notes essentielles du Ton, celle qui es tune Quinte au-dessus de la *Tonique*. La *Tonique* & la *Dominante* déterminent le Ton; ells y sont chacune la fondamentale d'un Accord particulier; au lieu que la *Médiate*, qui constitue le Mode, n'a point d'Accord à elle, & fait seulement partie de celui de la *Tonique*.

M. Rameau donne généralement le nom de *Dominante* à toute Note qui porte un Accord de Septième, & distingue celle qui porte l'Accord sensible par le nom de *Dominante-Tonique*; mais à cause de la longueur du mot cette addition n'est pas adoptee des Artistes, ils continuent d'appeller simplement *Dominante* la Quinte de la *Tonique*, & ils n'appellent pas *Dominantes*, mais *Fondamentales*, les autres Notes portant Accord de Septième; ce qui suffit pour s'expliquer, & prévient la confusion. . . .

「ドミナントの」(形容詞)、もしくは「敏感な⁷⁵」和音は、調におけるドミナントの上に実行され、完全終止を告知する。いずれの長三和音も、短七度を付加することで「ドミナント」となる。

「ドミナント」(名詞)は、調に不可欠な三音の一つでトニックから完全五度上にあ

71 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, volume 7, 312. s.v. "Dictionnaires & encyclopedias of music."

72 Rousseau, 520. s.v. "TONIQUE"

73 既に述べた単旋律聖歌における定義は省略する。

74 Rousseau, 174. s.v. "DOMINANT" and "DOMINANTE"

75 いわゆる「導(の)」としてよい。

る音。ドミナントとトニックは、調を制定する二音であって、それぞれ特有の和音の根音である。中音は旋法を決定する一方、独自の和音を持たずトニックの和音の一部である。

ラモー氏は一般的に、全ての七度音程を含む音に「ドミナント」という名称を与え、かつ敏感な和音⁷⁶は「調のドミナント」という名称で区別している。しかし、この長すぎる名称は、芸術家たちに受け入れられておらず、彼らはトニックの五度上を単に「ドミナント」と呼び続けているし、また七の和音を持つ他の音のことは「ドミナント」とは呼ばず「ファンダメンタル⁷⁷」と呼んでいる。これは説明に十分であり、また混乱を防ぐ。(後略)

4.5. 小括

ラモーの音楽理論はダランベールにより整理され、その後ルソーが執筆した「百科全書」の項目および「音楽辞典」において、「トニック」は独自の項目を持つ用語としての確立が確認できる。これはラモーの「和声論」の冒頭の用語解説一覧には「トニック」が見出しとして存在していないのと対照的である。

ルソーによる「トニック」と「ドミナント」の定義は、現代の音楽理論学習者には一般的である「音度名称」として名詞的な意味が明確に説明がなされると共に、用語の形容詞用法を通し「和音名称」や後の「機能名称」へのつながりを予見させるものになっている。またダランベールとルソーによる「トニック」の説明には「仏：principal/principale（主要な）」という形容詞が用いられ、「トニックの優位性」の発現も確認することができる。

フランス啓蒙思想の集大成の一つともいえる「百科全書」とその執筆・協力者たちである「百科全書派」がフランスおよび世界に与えた影響は重大なものであったが⁷⁸、特にダランベールとルソーは、ラモーの音楽理論・用語・定義を批評的に要約・再構築・再定義することで、その後に大きな影響を与えた。

本研究におけるフランス・百科全書派の影響の要点は以下になる。

- ①ダランベールがラモーの音楽理論を要約出版し、その影響がより広まった。
- ②ルソーは18世紀中期の重大な出版物である「百科全書」、および自著の音楽辞典において「トニック」と「ドミナント」を再定義し、現代にも通じる「音度名称」、「和音名称」としての意味を確立した。
- ③ダランベールとルソーの記述から「トニックの優位性」の発現が確認できる。

76 いわゆる「導和音」としてよい

77 和音の根音・基礎音の意味で理解すべきだと思われる。

78 Britannica, T. Editors of Encyclopaedia. "Encyclopédie." Encyclopedia Britannica, February 14, 2021.

<https://www.britannica.com/topic/Encyclopedie>.

5. 歴史的変遷④：「調性」の影響

5.1. 「音」の序列関係

音楽において音の構造・構成を、「序列、権力的な視点で表現・説明すること」は一般的に行われてきた⁷⁹。

Political images of this sort abound: to describe relations between harmonies in terms of dominance and subordination, as Rameau did, is to conceive them in terms of relations between persons, that is, in terms of social power. . . .

この種の政治的イメージはたくさんある。ラモーがそうしたように⁸⁰、支配と従属の観点から和声の関係を説明することは、それらを人間関係として、つまり社会的権力の観点からとらえることである。

前述の通り、18世紀初めにラモーが提唱した音楽理論では、「トニック」は「ファイナリス：終止音」の延長でしかなく、「ドミナント」が「トニック」に先行しそれを導くものとして、その語源の通り「調」の中で「支配的な地位」を持つと見なされていた。しかし、ダランベールやルソーの説明でもみられる序列の変化、「トニック優位」の視点は確実に広がっていたとみられる。例えばベルギー／フランス人作曲家モミニエ（Jérôme-Joseph de Momigny [1762-1842]）の1806年の著書「Cours complet d'harmonie et de composition」（和声と作曲の総課程）における説明では「トニック優位」は決定的である⁸¹。

LE Ton est la hiérarchie, l'ordre établi entre les Notes d'un genre et d'un mode. . . .

La TONIQUE l'emporte sur toutes les Notes. C'est elle qui joue le premier rôle dans le Tou. Elle est le centre de gravité, le but de tous les buts, la fin de toutes les fins; en un mot, c'est à elle que le sceptre de l'empire musical est confié.

LA DOMINANTE est la second Note en dignité, . . .

「調」とは階級であり、ある様式とある旋法の音の間の序列を定める。（中略）

トニックは全ての音に勝る。「調」において主役を務める者は彼女⁸²である。彼女は、重力の中心であり、あらゆる目的にとっての目的であり、あらゆる帰結にとっての帰結である。言い換えれば、音楽という帝国の王権は彼女に託されている。

ドミナントは、序列において2番目の音である。（後略）

5.2. 「調性」の定義

一般的に「トニック」を中心として構築された音楽の原理⁸³のことを「tonality（調性）」と呼ぶが、この用語は、1810年にフランス人音楽学者ショロン（Alexandre-Étienne

79 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, volume 25, 585. s.v. "Tonality"

80 ラモーが「常にトニックを導く、という理由でドミナントを支配側」としたこと

81 Jérôme-Joseph de Momigny, *Cours Complet D'harmonie et de Composition*, (Paris: de Momigny, 1806) , volume 1, 47.

82 「彼女」と表現されるのは「tonique」が女性名詞である影響もあるであろう。

83 Britannica, T. Editors of Encyclopaedia. "tonality." *Encyclopedia Britannica*, March 30, 2023.

<https://www.britannica.com/art/tonality>.

Choron [1771-1834]) により、トニックの上下に配置されたドミナントとサブドミナントという「現代の音楽の和声構造 (tonalité moderne)」と、それ以前の「古い音楽の和声構造 (tonalité antique)」とを区別する記述に用いられた⁸⁴。

「調性」という概念は、ベルギー人でありフランス・パリ音楽院教授でもあったフェティス (François-Joseph Fétis [1784-1871]) により 1830 年代から 1840 年代にかけて一般化された⁸⁵。フェティスは 1844 年出版の「Traité Complet de la Théorie et de la Pratique de l'Harmonie」(和声理論と実践に関する総論) の冒頭において「調性」を以下のように説明している⁸⁶。

Or, le principe régulateur des rapports des sons, dans l'ordre successif et dans l'ordre simultané, se désigne en général par le nom de tonalité. Tout ce qui dans l'harmonie est une conséquence immédiate de l'ordre tonal appelé diatonique, et en peut être considéré comme l'expression absolue, abstraction faite de toute circonstance étrangère, a donc nécessairement une existence primitive et naturelle, tandis que ce qui n'est pas conforme à cette constitution tonale, et ne satisfait pas immédiatement la sensibilité et l'intelligence, n'a qu'une existence momentanée et artificielle.

連続する配置と同時の配置に関し、音の関係を規定する法則は、一般的に「調性」と呼ばれる。和声の全ては、ダイアトニックと呼ばれる調性秩序の直接的な結果であって、外部の状況を取り除いた純粹表現とみなすことができる。したがって、それは必然的に原始的で自然な状態を持つ一方、この調性構成に適合しないものは、感性や知性を即座に満足させるものではなく、瞬間的かつ人工的に存在するだけである。

また、以下のようにも説明している⁸⁷。

Qu'est-ce que la tonalité! Son énoncé, en termes généraux, peut s'exprimer ainsi: La tonalité se forme de la collection des rapports nécessaires, successifs ou simultanés, des sons de l'agamme.

「調性」とは何か! その陳述は、一般的な用語では、次のように表現される: 「調性」とは、音階の音群の必要となる (連続的もしくは同時的な) 関係性の累積から形成される。

5.3. 「トニックの優位性」の確立

音響学において音色と倍音の関係の発見などで有名なドイツ人科学者ヘルムホルツ (Hermann Ludwig Ferdinand von Helmholtz [1821-1894]) は、1863 年の著書「Die Lehre

84 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, volume 25, 583. s.v. "Tonality"

85 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, volume 25, 584. s.v. "Tonality"

86 François-Joseph Fétis, *Traité Complet de la Théorie et de la Pratique de l'Harmonie*, (Paris: Maurice Schlesinger, 1844), vii-viii.

87 Fétis, 22.

von den Tonempfindungen」(音感覚に関して)にて「調性」について次のように述べた⁸⁸。

Bei der Besprechung dieser Tonsysteme ist un für unseren vorliegenden Zweck die Frage von wesentlicher Wichtigkeit, ob in ihnen eine bestimmte Beziehung aller Töne der Leiter auf einen einzigen Haup- und Grundton, die Tonica, zu Grunde gelegen hat. Die neuere Musik bringt einen rein musikalischen inneren Zusammenhang in alle Töne eines Tonsatzes dadurch, dass alle in ein dem Ohre möglichst deutlich wahrnehmbares Verwandtschafts-verhältniss zu einer Tonica gesetzt werden. Wir können die Herrschaft der Tonic als des bindenden Mittelgliedes für sämtliche Töne des Satzes mit Fétis als das Princip der Tonalität bezeichnen.

これらの音体系を議論するとき、現在の目的にとって本質的な重要性を持つ問題は、全ての音階の音が、一つの主要な基礎音、つまりトニックに対し、特別な関係に基づくかどうかである。現代の音楽は、楽曲の全ての音に対し、それらをトニックとの関係を聴覚上可能な限り明確に知覚できるようにすることで、純粋に音楽的な内的関係をもたらす。楽曲の全ての音を結びつけるリンクとしてこのトニックの支配のことを、フェティスも述べるように、調性の原理と呼ぶ。

モミニー、フェティス、ヘルムホルツの記述からもわかるように、「調性」の概念が確立するにつれ、ラモーの理論では単に「フィナリス：終止音」の延長として「ドミナント」に支配される側であった「トニック」は、次第に長・短調音階における中心音、調性における主要音としての立場を固め、相対的に「ドミナント」はその語源が持つ「支配」のイメージを失うことになった。この序列の変化とそれに伴う「ドミナント」という名称への疑問・違和感は、オーストリア人作曲家シェーンベルク (Arnold Schönberg [1874-1951]) の1911年の著書「*Harmonielehre*」(和声理論)における「ドミナント」の名称に関する意見でも確認ができる⁸⁹。

Der Ausdruck Dominante für die V. Stufe ist eigentlich nicht ganz korrekt. Dominante heißt die Beherrschende, würde also besagen, daß die V. Stufe eine oder mehrere andere beherrscht. Das kann natürlicherweise nur ein Bild sein, scheint mir aber als solches nicht richtig, . . .

Gewöhnlich wird der Name Dominante so motiviert, daß man behauptet, es erscheine die I. Stufe durch die Wirkung der V. Stufe. Die I. wäre dann eine Folge der V. . . . Stufe. Hier liegt aber eine Verwechslung der beiden Bedeutungen des Wortes „folgen“ vor. Folgen heißt gehorchen, aber auch sich anreihen. Und wenn die Tonika der Dominante folgt, so ist das nur so, wie wenn ein König seinen Vasallen, Zeremonienmeister, Quartiermacher voranschickt, damit der für den Eintritt des Königs, der ihm dann allerdings nachfolgt, entsprechende Vorbereitungen treffe.

88 Hermann Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen*, (Braunschweig: Vieweg, 1863) , 366-367.

89 Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, (Vienna: Universal Edition, 1911) , 36-37.

Aber der Vasall ist infolge des Königs da und nicht umgekehrt. . . .

V 度に対して「ドミナント」という表現を適用するのは、完全に正しい、とはいえない。「ドミナント」とは、支配者を意味し、であるならば、V 度が、他の一音もしくは複数の音を支配しているということになる。もちろん、これは単なるたとえであるが、私には正しく感じられない、(中略)

通常、「ドミナント」という名称は、I は V の行動によって現れるという主張に拠っている。つまり I は V の「後続いた」というのである。(中略)しかし、ここで「folgen⁹⁰ (後に続く)」という単語が持つ 2 つの意味の混乱が起こっている。「後に続く」というのは「従う」を意味するが、また「後から現れる」も意味するのである。そして、もし「トニック」が「ドミナント」の後に続くのなら、それは、王が自らの到着のための適切な準備をするために家臣、使者、将校らを派遣したのと同じであって、その意味で部下の「後に続く」のである。家臣はそこにいるのであるが、それは王のために従者としてであって、その逆ではない。

5.4. 小括

以上から、本研究における「調性」の影響の要点は以下になる。

① 19 世紀を通して確立していった「調性」の概念は、「トニック」に対し「調」や「音階」における土台・主要・最優先・最上位・支配者といったイメージを与えた。

② 相対的に、「ドミナント」は名称の語源が持つ「支配」のイメージを失い、「音階の第五音」と「調」や「音階」における次席・序列二位としての意味が主なものになった。

6. 歴史的変遷⑤：英語圏における変遷

6.1. 本研究にて英語圏を述べる理由

詳細は後述するが、明治初期の日本の西洋音楽導入は主として米国・英語式で行われた。現在でも「tonic」「dominant」をはじめ多くの音楽用語が英語のスペルを基にしたカタカナ外来語であるのはこのためである。したがって、英語圏、特に英国・米国における「トニック」と「ドミナント」という用語の変遷をたどることは本研究の主題である「ドミナント」の「属」という訳語の理由に直結するのである。

6.2. フランス語からの輸入以前から 19 世紀に至るまで

既に述べたとおり、1802 年から 1819 年にかけて刊行された英国の百科事典「The Cyclopaedia; or, Universal Dictionary of Arts, Sciences, and Literature」(サイクロペディア、または芸術、科学、文学の万能辞典)の記述からもわかる通り、「トニック」と「ドミナント」という音楽用語はフランス語から外来語として英語に取り入れられた。

さて、この輸入以前からも英語では「tonic」という言葉自体は用いられていたが、それは「筋肉の伸張(ストレッチ)」という意味としてである⁹¹。これは、語源であるギリシャ

90 英語でいう「follow」

91 現在「tonic」がこの意味で使用されることは医療関係者を除くとほとんどない。

語の「τόνος」⁹² という「弦」⁹³ という意味の言葉から転じた「(弦の) 伸張」といったイメージから来ている。このことは、前述した 1728 年出版の英国の百科事典「サイクロペディア」における「トニック (tonic)」の見出しからも確認ができる⁹⁴。

TONIC, in Medicine, is apply'd to a certain Motion of the Muscles, wherein the Fibres being extended, continue their Extension in such Manner, as that the Part seems immoveable, tho' in reality, it be in Motion. . . .

「トニック」とは医学において、筋肉の特定の動きを指し、筋繊維が伸ばされ、そしてその伸張が、その部分では動いていないように見えて実際は動作をともなっているような、伸張の継続のことをいう。

さて、現在の英語圏において（日本でもそうであるが）、「トニック」という言葉は、一般的には音楽用語としてではなく「トニック・ウォーター」、一種の炭酸飲料を意味する言葉、また「薬・特効薬」の意味の言葉として知られている。これは、対マラリア用として 19 世紀に英国領インドで広まった有効成分「キニーネ」を含む飲料水が「トニック」という言葉が持っていた「医学用語」のイメージにあやかり「トニック・ウォーター」と名付けられたことに由来する。したがって、これら「トニック」と音楽用語の「トニック」は、ギリシャ語源の共通性はあるが来歴は異なる。

英語圏において、「tonique」という外来語が音楽用語「tonic」として名詞化するまで、その意味を担っていたのは「key-note」⁹⁵ という言葉である。英語で「key」は「調」を意味するため、「key-note (調の音)」はラモーが使用した「Notte tonique (調の音)」という表現と文法構造の基本は同じである。現在では「key-note」という用語はあまり使用されないが⁹⁶、過去の使用例として英国人音楽家タンシュール (William Tansur [1706-1783]) は 1746 年出版の「A New Musical Grammar, and Dictionary」(新しい音楽文法と辞典) の対話形式による以下の説明を挙げておく⁹⁷。

Scholar. Sir, I thank you for this curious Definition; but pray tell me which is the Key-Note.

Master. The Key-Note, is the last Note of the Bass, . . . This Key-Note ending the Song, like Period at the End of a Sentence; for when the Sense of a Sentence is full, nothing else is expected after it, &c.

学習者：先生、興味深い定義をありがとうございます。でも、どれが「Key-Note：調の音」なのでしょう？

92 「tonos」。ラテン語では「tonus」。

93 転じて「音」や「変化」の意味もある。フランス語の「ton (調)」の語源でもある。

94 *Cyclopaedia, or, An Universal Dictionary of Arts and Sciences*, eds. Ephraim Chambers et al., (London: W. Innys, et al., 1728), volume 2, 頁表記無し, s.v. "TONIC"

95 「key-tone」の表記や、ハイフンを除き一語にしたもの、二語に分けたものと様々な表記が見られる。

96 理論書などで紹介されることはある。

97 William Tansur, *A New Musical Grammar, and Dictionary*, (London: for the Author, 1746), 86.

先生：「調の音」とは、バス声部の最後の音です。(中略) 文章の意味が満たされたときは、そのあとに何も望まれないように、「調の音」は文章のピリオドのように楽曲を終わらせるのです。

また英語圏では「key-note」という用語が普及する前には、「fundamental」⁹⁸ や、中世の音楽理論における「ファイナリス：終止音」を示す用語であった「final」も現在でいう「主音」の意としても使用されていたようである。このことは、前述した英国人音楽家マルコルムの1721年の「A Treatise of Music」(音楽論)でも確認できるが、本書は、ラモーが1722年の和声論でドミナントを優位に表現する以前に「終止音を第五音より上位に置いた例」としても興味深い⁹⁹。

Observe next, that of the natural Notes of every Mode or Octave, Three go under the Name of the essential Notes, in a peculiar Manner, viz. the Fundamental, the 3d, and 5th, . . . the Fundamental is also called the final, because the Song commonly begins and always ends there: The 5th is called the Dominante, because it is the next principal Note to the final, and most frequently repeated in the Song; and if 'tis brought in as a new Key, it has the most perfect Connection with the principal Key: The 3d is called the Mediante, because it stands betwixt the Final and Dominante as to its Use.

次に、全ての旋法またはオクターブにおける自然音を観察する。三つは必須の音という名称で、独特であり、すなわち「Fundamental：ファンダメンタル」「第三音」「第五音」である。(中略)「Fundamental：ファンダメンタル」は、楽曲が通常そこで始まり終わるので「final：ファイナル」とも呼ばれる。第五音は「ドミナント」¹⁰⁰ と呼ばれるが、これは「ファイナル」に次ぐ主要な音であり、かつ楽曲のなかで最も多く繰り返されることによる。そして、それが新たな調に持ち込まれた場合、主要な調と最も完全な接続をする。

さて、1740年には英国人科学者グラシノー (James Grassineau [1715-1769]) が「A Musical Dictionary」(音楽辞典)を出版しているが、前述したブロッサールの「音楽辞典」の英語訳として認識されている¹⁰¹。したがって、それと同じく「ドミナント」の項目はあるが¹⁰²、「トニック」の項目はない¹⁰³。1775年にはワーリング (William Waring [?] ¹⁰⁴) によりルソーの「音楽辞典」の英語訳「A Dictionary of Music」(音楽辞典)が出版されたが、

98 この用語は、いわゆる倍音群の基音、ある弦が持つ基本となる音も意味していた。

99 Malcolm, 277.

100 スペルは「dominante」であるため、外来語であることを感じさせる。

101 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, volume 7, 311. s.v. "Dictionaries and encyclopedias of music."

102 James Grassineau, *A Musical Dictionary*, (London: J. Wilcox, 1740) , 66. s.v. "DOMINANT"

103 「FIN」「FINALE」(終止音)の項目はあることは既に述べた。「key note」の項目はないが、p135に「the final or key note」という記述がある。

104 出版物上の情報以外、ワーリングの詳細(生没年を含む)は不明。

底本同様、「トニック」¹⁰⁵と「ドミナント」¹⁰⁶の両方の項目を含んでいる。このような出版物を通して、「トニック」と「ドミナント」は英語圏に受け入れられていったのであろう。

6.3. 19世紀の中盤までの記述①：英国

「トニック」と「ドミナント」という用語は、19世紀中盤には、すでに英語圏、英国と米国における音楽教育において一般的な用語として使用され、「トニックの優位性」も認識されていた。以下、それを確認できる出版物の例を挙げる。

まず英国における出版物だが、英国人音楽家カルコット (John Wall Callcott [1766-1821]) による1806年の著作「A Musical Grammar」(音楽文法)を挙げる。この書籍は、後に文部省「樂典」の底本となるのだが、詳細は後述するとして本研究に関係ある記述を抜粋する¹⁰⁷。

Art 233. A Diatonic Scale, of which the Notes bear certain relations to one principal Note from which they are all, in some respects, derived, and upon which they all depend, is termed a *Key*; and the principal Note is called the *Key Note*, or Tonic.

...

Art. 262. Every one of the seven Notes which form the Scale of any Key, Major or Minor, has an effect peculiar to itself: from this effect they derive particular names, which are these.

263. I. The *Tonic*, or Key-note, before described (Art. 233, p.122) , is that chief sound upon which all regular Melodies depend, and with which they all terminate. All its Octaves, above or below, are called by the same name.

264. II. The *Dominant*, or Fifth above the Key-note, is that sound which, from its immediate connexion with the Tonic, is said to *govern it*; that is, to require the Tonic to be heard after it, at the final perfect cadence in the Base.

233条。全音音階で、そこにある音が、ある意味、全てが由来とし、また、それらが全て従っている唯一の主要な音と特定の関係を持っているものは、「調」と定義される。そして、その主なる音は「Key Note：調の音」もしくは「トニック」と呼ばれる。

(中略)

262条。いずれの調、その長短に関わらず、の音階を構成する七音全ては、それぞれ特別な性質を持つ。それらの特定の名称はその性質から由来するが、以下の通りである。

263条。① 122頁の233条で説明した「トニック」(または「Key-note:調の音」)は、主たる音¹⁰⁸であって、全ての普通の旋律はそれに従い、また全てそれと共に終結する。それらの全てのオクターブは、上下に関わらず、同じ名称で呼ばれる。

264条。②「ドミナント」(または「Key-note：調の音」の上の「第五音」)は、ト

105 Jean-Jacques Rousseau, *A Dictionary of Music*, Translated by William Waring (London: J. French, 1775) , 442.

106 Rousseau, (Trans. Waring) , 138-139.

107 John Wall Callcott, *A Musical Grammar*, (London: Robert Birchall, 1806) , 122. 134.

108 chief sound は「主音」「最高位の音」などとしても良い。

ニックとの直後の連結により、それを治めていると言われる。つまり、トニックがその後、最終部の完全終止のバス声部において聞かれることが必要である。

カルコットの「音楽文法」は、良い解説書として19世紀中多く増刷され用いられていたが¹⁰⁹、「トニック」と「ドミナント」の名称と意味、そして「トニックの優位性」は明確に示されていることが確認できる。

次に英国人音楽家ダネリー（John Feltham Danneley [1786-1836]）が1825年に出版した「An Encyclopaedia, or, Dictionary of Music」（百科事典、または音楽辞典）を挙げるが、「ドミナント」の記述は【DOMINANT, the ruling or governing string; the fifth note of every scale.（「ドミナント」支配する、もしくは統治する弦であって、全ての音階の第五音。）】と簡潔であり¹¹⁰、「トニック」には以下の説明がされている¹¹¹。

TONIC or TONICA, key-note: the name of the principal string upon which the key is established. All airs finish upon this note or string, particularly in the bass. The species of third which accompanies the tonic determines the mode.

「トニック」もしくは「トニカ」、「key-note（調の音）」とは、調が成立することになる主なる弦の名前である。全ての楽曲は、特にバス声部において、この音もしくは弦の上で終わる。トニックに随伴する三度の種類が旋法を決定する。

この説明自体はルソーの「音楽辞典」の引用であろうが、イタリア語のスペル「TONICA」の併記からも、「トニック」という用語がフランス語からの外来語であるとの感覚が失われていることを読み取ることができる。

1867年に出版された英国人作曲家マクファーレン（George Alexander Macfarren [1813-1887]）が英国王立研究所(the Royal Institution of Great Britain)で行った講義をまとめた「Six Lectures on Harmony」（和声に関する六講義）の以下の抜粋では、「indifferently（特段の区別なく）」という副詞によって「トニック」という名称が完全に英語に取り込まれていたことが推察でき、また「ドミナント」の重要性は「トニック」に次ぐ（next important）、という認識も確認できる¹¹²。

The note from which a key is named, and from which the intervals or distances of all the other notes are measured, is called indifferently the key-note or the Tonic.

The note of next importance to this is the 5th degree of the scale: which, because it commands or determines the key, is called the Dominant.

109 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, volume 4, 839. s.v. "Callcott, John Wall"

110 John Feltham Danneley, *An Encyclopaedia, or, Dictionary of Music*, (London: Preston, 1825), 頁表記無し. s.v. "DOMINANT"

111 Danneley, 頁表記無し. s.v. "TONIC or TONICA"

112 George Alaxander Macfarren, *Six Lectures on Harmony*, (London: Longmans, Green, Reader, and Dyer, 1867), 24.

調がそこから命名され、また他の全ての音の音程や距離が測定されることになる音は、特段の区別なく「key-note：調の音」もしくは「トニック」と呼ばれる。

その次に重要な音は音階の第五音であって、調を制するもしくは決定するという理由で、「ドミナント」と呼ばれる。

また、英国人作曲家ワイルド（Henry Wylde [1822-1890]）は 1872 年出版の「Harmony and the Science of Music」（和声と音楽の科学）において、それぞれ【The tonic is the key note—the first sound of a scale or key.（「トニック」とは「key note：調の音」つまり、音階または調の最初の音である。）】、【The *dominant* is the perfect fifth.（「ドミナント」とは、完全五度である。）】と端的な説明をしている¹¹³。

本書においてワイルドは「tonic」を常用し、「key-note（調の音）」という名称は上記の説明における一度しか用いていない。このことから、フランス語の「トニック」の輸入以前から英語にある「key-note」より、外来語名称である「tonic」の方が一般的に用いられていた状況が推察できる。

なお、マクファーレンは 1834 年から 1847 年にかけて、ワイルドは 1858 年から亡くなる 1890 年まで英国・王立音楽アカデミー（Royal Academy of Music）¹¹⁴にて教鞭をとっていた。

6.4. 19 世紀の中盤までの記述②：米国

米国で出版された初の網羅的な音楽辞典は¹¹⁵、1812 年に出版された音楽家ピルキントン（H. W. Pilkington [?])¹¹⁶による「A Musical Dictionary」（音楽辞典）である。本研究に関係ある見出しとしては、【DOMINANT. The *dominant* of any mode is that sound which makes a *fifth* to the *final* or tonic.（ドミナント。あらゆる旋法の「ドミナント」は、「終止音」または「トニック」に対して五度を作る音である）¹¹⁷、【TONIC. The name given to the key-note of any composition. Tonic is also used adjectively; as when we speak of the *tonic* chord, the tonic note, &c.（トニック。あらゆる楽曲の「key-note：調の音」に与えられる名称。トニックは形容詞的にも使用される；トニック和音、トニック音、等）¹¹⁸、【KEY, or *key note*. With theorists a certain fundamental note or tone, to which all the modulations of a movement are referred and accommodated, and with which it generally begins and ends.（調、または「key note：調の音」。理論家にとって、楽章の全ての転調が参照・適応され、そして、それと共に始まり終わることになる特定の基礎音もしくは音をいう。）¹¹⁹である。この辞典は、過去の他の音楽辞典・書籍の焼き直しとみられているが¹²⁰、「tonic」が名詞的

113 Henry Wylde, *Harmony and the Science of Music*, (London: Hutchings and Romer, 1872) , 43.

114 1822 年設立、英国最初の音楽学院。 <https://www.ram.ac.uk>

115 *The New Grove Dictionary of American Music*, eds. H. Wiley Hitchcock and Stanley Sadie, (New York, Grove's Dictionaries of Music, 1986) , volume 1, 617. s.v. "Dictionaries"

116 出版物上の情報以外、ピルキントンの詳細（生没年を含む）は不明。

117 H. W. Pilkington, *A Musical Dictionary*, (Boston: Watson & Bangs, 1812) , 26. s.v. "DOMINANT"

118 Pilkington, 77. s.v. "TONIC"

119 Pilkington, 40. s.v. "KEY"

120 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, volume 7, 313. s.v. "Dictionaries and encyclopedias of music."

にも形容詞的にも説明が行われている部分から、「key-note」という用語が英文法上、形容詞として使用しにくいことが次第に使用されなくなった理由ではないか、という考察もできよう¹²¹。

さて、アメリカ独立戦争の終結年である1783年から50年後の1833年、米国北東部マサチューセッツ州ボストン市において、米国人音楽家メイスン (Lowell Mason [1792-1872]) と英国・米国人音楽家ウェブ (George James Webb [1803-1887]) により、歌唱を中心とした音楽学校である「Boston Academy of Music」(ボストン音楽院) が設立された¹²²。翌1834年にメイスンは音楽院における教科書として「Manual of the Boston Academy of Music」(ボストン音楽院教程) を出版する。この書籍では「トニック」を【Every scale, like the chords, is known by its principal sound or *tonic*, that is, the sound which is taken as *one*. (全ての音階は、和音と同じく、主要な音、もしくは「トニック」、つまりは「一」と見なされる音によって認識される。)]¹²³、「ドミナント」を【... the chord of the fifth is, by way of distinction, called the LEADING chord. [Dominant chord.] (第五音の和音は区別して導和音と呼ばれる。「ドミナント和音」)]と説明している¹²⁴。

また、同1834年には、米国で出版された二番目の音楽辞典¹²⁵として米国人科学者ポーター (William Smith Porter [?])¹²⁶ による「The Musical Cyclopaedia」(音楽百科事典) が出版されている¹²⁷。本研究に関係ある見出しとしては【TONIC, the key note, or one of any scale. (トニック、key note: 調の音、もしくはいずれの音階における「一」。)]¹²⁸、【DOMINANT, (Ital. domino, to rule,) the governing note of the scale; the fifth, termed dominant, because it predominates in a piece of music, and generally precedes the tonic, and leads to a cadence. (「ドミナント」伊語で「支配する」。音階を治める音; 第五音; 楽曲の中で支配的であり、一般的にトニックに先行し終止を導くという理由で「ドミナント」と定義される。)]¹²⁹ とラモー的なドミナントの説明がされる一方、「HARMONY (和声)」の見出しにおいて、以下のように音階の序列の説明がなされている¹³⁰。

1 The *tonic* or key note is the most important, and the chord based on it is the principal one in every piece of music. . . .

121 そもそも「tonic」は形容詞を感じさせる語形を持ち、後に名詞の意味をとった言葉であるため「tonic chord」というような形容詞表現は文法上容易である。しかし、例えば「key-note chord」というのは不可能ではないが「tonic」と比べるとかなり語呂が悪く感じられる。

122 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, volume 4, 70. s.v. "Boston"

123 Lowell Mason, *Manual of the Boston Academy of Music* (Boston: Carter, Hendee & CO., 1834) 163.

124 Mason, 158.

125 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, volume 7, 313. s.v. "Dictionaries and encyclopedias of music."

126 出版物上の情報以外、ポーターの詳細(生没年を含む)は不明。

127 メイスンとウェブが本書に寄せた推薦文が冒頭に掲載されている。なお、メイスンとポーターの著書では、いわゆる英国式と異なる米国式の音符名称の記載もあるなど、音楽理論における米国の独自路線の確認もできるのであるが、本研究には関係ないので割愛する。

128 William Smith Porter, *The Musical Cyclopaedia*, (Boston: James Loring, 1834) 397. s.v. "TONIC"

129 Porter, 125. s.v. "DOMINANT"

130 Porter, 171. s.v. "HARMONY"

2 Next to the key note, the *fifth* of the scale takes rank. It occurs more frequently in a piece of music than any other note, as more than three fourths of the chords in ordinary tunes contain it. For this reason, and because it is the base note which regularly leads to a final close, it is called the *dominant*. The chord based on this note is also called the dominant chord, which occurs more frequently than any other except the tonic chord.

1 「トニック」または「key note：調の音」は最も重要であり、それに基づく和音は全ての楽曲において主要なものである。(中略)

2 「key note：調の音」に続いて、音階の「第五音」が序列につらなる。それは、普通の曲では和音中 3/4 以上に含まれるため、楽曲において他の音と比べてより頻繁に現れる。このような理由、そして、それが規則正しく最後結部を導くバス声部の音であるという理由で、「ドミナント」と呼ばれる。この音に基づく和音はドミナント和音とも呼ばれ、トニック和音を除いた他の和音より頻繁に現れる。

「トニック」の「ドミナント」に対する序列の優位が示されているが、中世の音楽理論では一般的であった「ドミナント」の定量的説明が調性音楽においてもなされていることは特徴的であるといえる。

ちなみに、後述する明治初期に日本の音楽教育に大きな影響を与えた米国人音楽教育家メーソン (Luther Whiting Mason [1818-1896]) は、ボストン音楽院にてメイスンから教授を受けた一人である¹³¹。なお、メイスンとメーソンは両名とも「Mason」であるが親族関係であったとはみられていない。カタカナ表記は本来は同一にすべきだろうが両名の区別化と慣用表記のために別とした。

6.5. 小括

以上から、19世紀の中盤までの英語圏における「トニック」と「ドミナント」という用語の変遷の要点は以下になる。

- ① 「トニック」と「ドミナント」はフランス語から外来語として英語に取り入れられた。
- ② 「トニック」と「key-note」は完全に同じ意味であり、「key-note」は次第に使われなくなっていった。
- ③ 「トニックの優位性」は英語圏においても広く認められていた。

7. 「属」という訳語の誕生へ

7.1. 明治までの日本における西洋音楽と音楽教育導入の概略

日本の西洋音楽導入の歴史、明治期の音楽教育導入の経緯や関連機関・団体と関係者、それぞれの翻訳事業への関わりといった事項の詳細は引用文献等の先行研究に譲り、本研究では概略にとどめる。

131 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, volume 16, 37. s.v. "Mason, Luther Whiting"

欧州の音楽が日本に初めて伝えられたのは、16世紀中期、カトリック教会に属するイエズス会の宣教師によってである。しかし、江戸幕府の鎖国政策等もあり、この時の伝来音楽は実質的には断絶した¹³²。その後、江戸時代後期から維新时期にかけて、蘭学・洋学者を中心として西洋知識の吸収の一環として西洋音楽の知識の吸収や用語翻訳も試みられたが¹³³、一般には明治維新の直前の軍隊調練用の鼓笛隊が西洋音楽導入の初めとされている¹³⁴。

1868年は明治元年であるが、翌年の1869（明治2）年には、薩摩藩に約30名からなる吹奏楽団が組織され英国軍・軍楽隊長フェントン（John William Fenton [1831-1890]）の指導を受けている。フェントンは指導にあたり当然英語を用いたと推測できるが、どのような指導していたのか、楽団員がどのようにフェントンや他団員と音楽理論的なコミュニケーションをとっていたのか残念ながらほとんどわかっていないが、音楽用語の「訳語」という視点においては重大な影響があったようには思われない。

1871（明治4）年に、明治政府は教育行政機関として文部省を設置、翌1872（明治5）年には学校制度を定めた教育法令である「學制（学制）」¹³⁵が公布される。「學制」において音楽は「唱歌」が「下等小學教科」、「奏樂」として「下等中學教科」とされたが、それぞれ【當分之ヲ欠ク（当分これを欠く）】¹³⁶、【當分缺ク（当分欠く）】¹³⁷と注がつけられ実施は保留とされた。その後の数年間において、小学校教員養成機関として師範学校群が順調に各地に整備されたにも関わらず¹³⁸、依然として音楽科目実施のめどは立たなかった。

そのような状況の中、1875（明治8）年に文部省は既に米国大学留学経験者であった目賀田種太郎¹³⁹を留学生監督として、伊澤修二¹⁴⁰、高嶺秀夫¹⁴¹、神津専三郎¹⁴²の三名を「（音楽を含む）初等教育システムの構築を計る目的を持つ留学生」（師範学科取調・しはんがつかとりしらべ¹⁴³）として米国に派遣する¹⁴⁴（目加田も含め、当時全員20代前半）。

そして後に、この時の米国留学者らを中心として、1879（明治12）年の文部省所属の音楽教育機関である「音楽取調掛（おんがくとりしらべがかり）」が設置され、明治政府による「御雇外国人」として米国において歌唱を用いた初等教育で著名な実績を残していた前述の米国人音楽教育家メーソン（Luther Whiting Mason [1818-1896]）¹⁴⁵の招聘、そして文部省・音楽取調掛を中心とした音楽用語の翻訳事業が行われることになるのである。

132 中村理平、『洋楽導入者の軌跡—日本近代洋楽史序説—』、(東京: 刀水書房, 1993), 1.

133 中村浩介、『近代日本洋楽史序説』、(東京: 東京書籍, 2003), 9.

134 小原国芳・監修、『玉川児童百科大辞典』、改訂版、(東京: 誠文堂新光社, 1973), 第14巻, 182.

135 明治5年8月3日 文部省布達第13号別冊

136 學制: 第27条14項

137 學制: 第29条16項

138 1875（明治8）年までに東京、大阪、宮城、愛知、広島、長崎、新潟に官立の師範学校が設立されている。

139 めがた・たねたろう（1853-1926）<https://www.ndl.go.jp/portrait/datas/529/>

140 いさわ・しゅうじ（1851-1917）<https://www.ndl.go.jp/portrait/datas/6134/>

141 たかね・ひでお（1854-1910）<https://www.city.aizuwakamatsu.fukushima.jp/j/rekishi/jinbutsu/jin14.htm>

142 こうづ・せんざぶろう（1852-1897）本名は「仙三郎」であるが、「樂典」の表記が「専三郎」であるため、こちらで統一した。<https://id.ndl.go.jp/auth/ndlna/00206236>

143 信濃教育会・編、『伊沢修二選集』、(長野: 信濃教育会, 1958), 961.

144 中村理平, 478-479.

145 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, volume 16, 36. s.v. "Mason, Luther Whiting"

7.2. 文部省・音楽取調掛の目的

前述の通り音楽取調掛は1879（明治12）年に文部省所属機関として設置された。音楽取調掛の担当官（御用係・ごようがかり）に任命された伊澤修二は、すぐに文部省に見込書¹⁴⁶を提出。そこで【唱歌をもって普通学科の一に列すといえども質際についてこれを察すれば未だ一も行われしの例あるを聞かず】¹⁴⁷と学制公布から現在に至るまでの学校音楽教育の現状を述べ、音楽取調掛の目的を【東西二洋の音楽を折衷し将来、我国楽の興すの一助たるべきものを造成する】¹⁴⁸とし、行うべき業務・研究として以下の三点を挙げた：

- ①【東西二洋ノ音楽ヲ折衷シテ新曲ヲ作ル（東西二洋の音楽を折衷して新曲を作る）】
- ②【将来國樂ヲ興スベキ人物ヲ養成スル（将来國樂を興すべき人物を養成する）】
- ③【學校二音楽ヲ賞施スル（学校に音楽を賞施する）】

また、「東西二洋の音楽の折衷」という音楽取調掛の目的の一つに大いに影響する「言葉の問題」に関し、伊澤はメーソンに宛てた1880（明治13）年6月1日付の書簡で以下のように記した¹⁴⁹。

You can clearly see that our aim is not the total adoption of European or American music, but the making of a new Japanese music. . . . you as an educated liberal¹⁵⁰ musician must grant a proposition that music should be national if there be any, especially this should be taken into grave consideration in the case of school music.

If we learn musics as some armatures do, foreign music may be learned as they are, and songs may be sung from foreign words Chinese, Hindoo, English, or French as the case may be.

But, if we mean to have music as a branch in the national education the case become, entirely different.

Those pieces imported from foreign lands must more or less naturalized.

The songs must be of necessity of the Native words.

私たちの目標は、欧州や米国の音楽を全面的に取り入れることではなく、新しい日本の音楽を作ることだと分かると思います。（中略）教養ある寛大な音楽家である貴方は、音楽は、もしそれがあれば国民的でなければならない、特に学校音楽では重大な事項として検討されるべきだ、という提案を認めなければなりません。

もし私たちがただの愛好家として音楽を学ぶなら、外国の音楽をそのまま学び、また歌も、中国語、ヒンディー語、英語やフランス語と状況によって外国語の言葉で歌われることもあるでしょう。

ですが、国家教育の一部門として音楽を持つということであれば、状況は全く違うものになります。

歌は自国語でなければなりません。

146 東京藝術大学百年史編集委員会・編、『東京芸術大学百年史』（東京：音楽之友社、1987）、第1巻・第1章・第2節、29-30.

147 原文【唱歌ヲ以テ普通學科ノ一ニ列スト雖トモ質際ニ就テ之ヲ察スレハ未ターモ行レシノ例アルヲ聞カス】

148 原文【東西二洋ノ音楽ヲ折衷シ将来我國樂ヲ興スノ一助タルベキモノヲ造成スル】

149 信濃教育会 967-968.

150 「liberal」の間違いだと思われるので、訳はそのようにする。

以上から、学校音楽に導入される楽曲の歌詞を含む「音楽教育に常用されるであろう音楽のための言葉・用語」に関し、教育行政を担当する文部省に設置された音楽取調掛の事業の基本・根本には以下のような考えがあったことが推察できる¹⁵¹。

もう一つ、文部省が西洋音楽を導入するに当り、先行軍楽隊や宮内省雅楽課伶人たちの洋楽伝習と決定的に異なる姿勢で臨まなければならなかったのは、言葉の問題をいかに解決するかである。吹奏楽であれば、教えられた通りいかにもそれらしく演奏することによっていちおう表面上の体裁は整う。(中略)しかし、西洋音楽各分野の中、まず初等唱歌教育を決めた文部省に、西洋そのままは許されなかった。(中略)上から下への一方的流入という図式とは逆に、抗体による自文化の維持、他文化を自文化の枠組みに取り入れて自文化の拡大深化を目指す明治人の能動的、積極的意思が存在したのではないと思われる。

外来文化を受け容れる際、日本は常にこうした姿勢を崩さなかった。漢字の輸入にせよ仏教の伝来にせよ、原文化を充分尊重する一方で、日本人はそれらをいかに日本化させていくかの方策を考え、実行し、日本の文化的風土への適合を図ってきた。(中略)侵略・征服を受けなかった日本が外来文化を取り入れる際、それをどのような形で取り入れるかは、まったく日本人の判断に委ねられていたということである。

7.3. 音楽取調掛による翻訳事業

音楽取調掛による音楽用語の翻訳事業は、1883(明治16)年7月に文部省刊行の訳書「楽典」の出版をもってひとまず完成をみる¹⁵²。本研究の主題である「ドミナント」を「属」とする訳語も公式の初出は「楽典」であり、この書籍は【その後につづく音楽入門書ならびにわが国の楽語の底本となった】¹⁵³。同時期には他に「音楽問答」、「音楽指南」という訳書も文部省から出版されるが、本研究には大きな影響がないので割愛する。

本研究の冒頭でも抜粋した上田真樹の博士論文が示唆するように、「属」の訳語は音楽取調掛によるものである。したがって、「楽典」の出版までの音楽取調掛と関係者の動向を確認する。

メーソンは音楽取調掛に御雇外国人教師として着任するにあたり、1879(明治12)年11月20日付けの伊澤に宛てた書簡¹⁵⁴にて、メーソンと伊澤が既に始めていた作業¹⁵⁵は続けるべきとした上で「nomenclature(専門用語)」を挙げている¹⁵⁶。

151 中村浩介, 569-571.

152 東京芸術大学音楽取調掛研究班・編, 『音楽教育成立への軌跡: 音楽取調掛資料研究』, (東京: 音楽之友社, 1976), 282.

153 東京芸術大学百年史編集委員会, 第1巻・第1章・第2節, 111.

154 「音楽教育成立への軌跡」p271では【メーソンが取調掛の外人教師として着任するにあたって、目賀田種太郎に出した手紙(明治十二年十一月二十日付)は、(中略)音楽用語の訳出を指示してきたのである。】、上田の博士論文p5にも日付が挙げられ同様のことが書かれているが、「目賀田への手紙」を示す資料の原文・資料等は載せておらず、また著者の調査では見つからなかったため上記の「伊澤に宛てた手紙」の誤りではないかと考えられる。であるのなら、そこまで翻訳作業に誰も取り組んでいなかったような印象を与えるような「メーソンが指示した」という説明は誤りである。

155 「唱歌法取調書」「唱歌掛図」の作成を指す。東京芸術大学百年史編集委員会, 18. 参照。

156 上沼八郎, 『伊沢修二と「Luther Whiting Mason」小稿—L. W. Masonの書翰を中心として—』, (東京: 東京女子体育大学・東京女子体育短期大学, 1970), 5巻, 177-178. <https://twcpe.repo.nii.ac.jp/records/1733>

Now this seems to be just the right thing, viz, that we should continue our work which we have begun. Of course you have thought as to the nomenclature, and will be able to make it all night of it . . .

さて、それは正しいことでしょう、つまり既に始めている私たちの仕事を続けるべきです。もちろん、専門用語に関して言えば、貴方は既に考えていますし、またそれを夜通しすることもできるでしょうけども（後略）

翻訳事業については、伊澤の自伝である「樂石自傳教界周遊前記（樂石自傳教界周遊前記）」に音楽取調係における一連の流れについて記述があるので、該当箇所を以下に現代表記で抜粋する（原文は巻末資料 1 として収録）¹⁵⁷。

十三年三月メーソン氏が来朝したからして、いよいよ取調事業を開始することとなったのである。

そこで取調事項をば

第一、内外音楽取調

第二、東京師範学校附属小学校、及女子師範学校附属幼稚園に実施

とし、次に取調済となった唱歌をば、全国に伝えしめんがために伝習生を置くこととし、同年六月その心得を定め、十月初め伝習生を募集して、男九人女十三人合計二十二人の伝習生を採用した。

かくてメーソン氏も来り¹⁵⁸ 伝習生も出来た。けれどもその他には何も無い。楽器が一台あるで無く、唱歌掛図が一綴¹⁵⁹ あるで無く、唱歌という言葉すらも確定しておったのでは無い、という有様であった。

しかしながらメーソン氏の来る時にオルガンをたしか十台ばかり買ってくることを依頼しておいた。ソレがようやく着したからして、ようよう教授を開始したけれども、困ることには唱歌に関する言葉が無いからして、メーソン氏の話を通訳することも出来なかった。ともかくして、まず一曲を教えるについては、これに必要な楽譜が出来る。そうするとその譜に実際必要な音譜の名を教える—こしらえながら—。全音譜、半音譜、四分の一音譜、八分の一音譜、という様なもので、これらの名を定めるということが、なかなか一通りや二通りの苦辛では無い。しかしながらかくして一曲終わると若干の術語が出来る。そうすると、また次の曲に進むからして、段々と必要な述語が定まったのであった。そのうちに、またこれらの言葉を整理する必要起こって、余および高嶺君と同時に米国に留学した神津専三郎君が、楽典を翻訳することとなった。神津君は始めは女子師範学校の方に専任し、わずかなる余力をもって楽典翻訳の事に従われたのであったが、後には専門にこれに従事することとなり、わが国最初の楽典が世に出ずることとなった。

157 伊澤修二、『樂石自傳教界周遊記 明治教育古典叢書 I-13』, (東京: 国書刊行会, 1980), 72-74.

158 来り=けり

159 一綴=ひとつづり

これは「自伝」であるため、主観的な表現ではあろうが、翻訳作業の一端をユーモアと共に感じることができる。以下は、「學制」の公布から「樂典」出版までを大まかにまとめた年表である。

樂典に至るまでの年表

1872 (明治 4) 年

8月 學制公布。

1875 (明治 8) 年

7月 米国留学組、渡米。

1878 (明治 11) 年

4月 神津帰国。

5月 伊澤帰国。

1879 (明治 12) 年

10月 文部省、音楽取調掛設置。伊澤、御用係に。文部省に見込書提出。

11月 メーソン、伊澤に「私たちの仕事を続けるべき」と書簡。

1880 (明治 13) 年

3月 メーソン来日。

6月 伝習生募集開始。

10月 伝習生 22 名入学、指導開始。

1881 (明治 14) 年

11月 神津、音楽取調掛幹事に。

1882 (明治 15) 年

3月 音楽取調掛、東大より「樂典」の底本「A Musical Grammar」を借入¹⁶⁰。

1883 (明治 16) 年

7月 「樂典」、「音楽問答」出版。

9月 「音楽指南」出版届。

7.4. 「樂典」の記述

抜粋した伊澤の自伝の記述とは異なり、「樂典」の版面から翻訳（訳述）担当は「神津元」、校訂担当が「神津専三郎」であることが分かっている（図 3）。しかし、残念ながら、先行研究でも「神津元¹⁶¹」がどのような人物であったのか分かっていない。音楽取調掛や伝習生らに関する公式な記録（公文書、給与明細、名簿等）にも記載がないようである。当然、先行研究でも「神津」という名字から「神津専三郎」に縁がある者であろうとの推測がなされているが¹⁶²、その域を出ない¹⁶³。

160 東京芸術大学音楽取調掛研究班, 280.

161 苗字は「こうづ」であろうが名前の「元」の読みも不明である。

162 東京芸術大学音楽取調掛研究班, 280.

163 神津専三郎は、他の音楽取調掛の関係者と比べ 45 歳での早逝であったため、家族や親類縁者に関する資料が相対的に少ないのも関係しているのかもしれない。

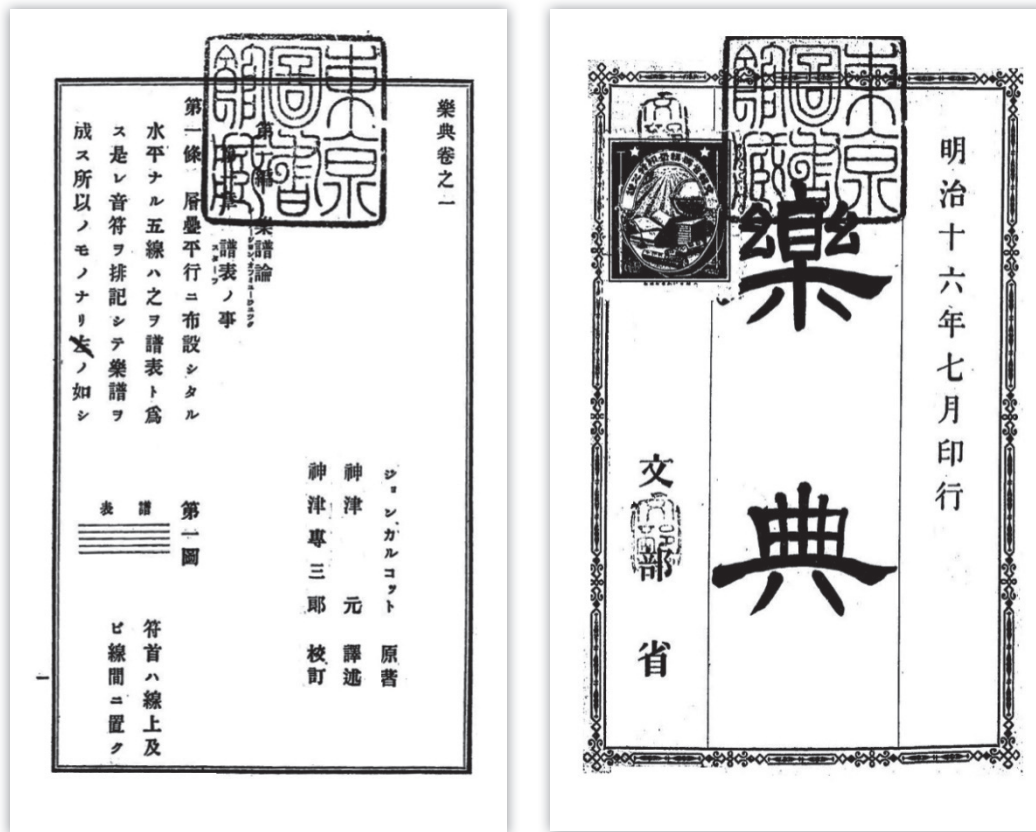


図3 (表紙と頁1.)

前述した通り、「樂典」の底本は、カルコットの「A Musical Grammar」(音楽文法)である。「A Musical Grammar」は、既に述べた通り、19世紀を通して再刷がなされており、また著者の知る限り1806年出版の英国初版の他に、1810年の米国版、1838年第4版、1870年版が存在する。「樂典」の底本としては1806年の初版が選ばれたようであるが、これは少なくとも確認がとれる1810年の米国版以降の版と条立ての数が異なることから確認が可能である。

それでは、実際に「樂典」において「トニック」と「ドミナント」がどのように訳されているのが前掲した底本の英語原文に続いて「樂典」の対応部を現代表記で抜粋する¹⁶⁴。(なおカッコ書きは原文中ではフリガナ表記。「樂典」原文は巻末資料2として収録。また図4として214-215頁を掲載)

Art 233. A Diatonic Scale, of which the Notes bear certain relations to *one* principal Note from which they are all, in some respects, derived, and upon which they all depend, is termed a *Key*; and the principal Note is called the *Key Note*, or *Tonic*.

...

Art. 262. Every one of the seven Notes which form the Scale of any Key, Major or

164 John Callcott, 神津元・訳, 神津専三郎・校訂, 『樂典』, (東京: 文部省, 1883), 194. 214-215.

Minor, has an effect peculiar to itself: from this effect they derive particular names, which are these.

263. I. The *Tonic*, or Key-note, before described (Art. 233, p.122) , is that chief sound upon which all regular Melodies depend, and with which they all terminate. All its Octaves, above or below, are called by the same name.

264. II. *The Dominant*, or Fifth above the Key-note, is that sound which, from its immediate connexion with the Tonic, is said to govern it; that is, to require the Tonic to be heard after it, at the final perfect cadence in the Base.

第二百三十三条 一の全音階において階中の諸音ことごとく一の主要なる音にもとづき、すべてこれ主要なる音に従属し、ここと密接の関係を有するときは、すなわちこれを調（キー）といい、この主要なる音を主調音（キーノート）という。

（中略）

第二百六十二条 長短の諸音階を成す七個の音は各特別なる性質をそなえり。ゆえにこの特別なる性質をもって名称となす左のごとし。

第二百六十三条 主（トニック）和絃 主和絃すなわち既に（第二百三十三条）述べるところの主調音はすべて正しき旋律のもとづくところにして、かつそれ結局を収めるゆえんの主音なり。その上下にある第八音もまたすべて名くるに同名をもってす。

主和絃をもって結局を収めるは主旋律すなわち低音のみにして、中間にある諸音のごときは中和絃もしくは属和絃をもって終わるあり後にこれをつまびらかにすべし。¹⁶⁵

第二百六十四条 属（ドミナント）和絃 属和絃は主和絃の上第五音にして、しこうして¹⁶⁶ これ主和絃と密接の関係を有するをもって、これを奉戴するものといえり。これすなわち低音における最終完全静止法において、この属和絃の後に必ず主和絃の音を要するのいわれなり。

165 この一段下がった部分の文章は、底本にはない。

166 しこうして=それから

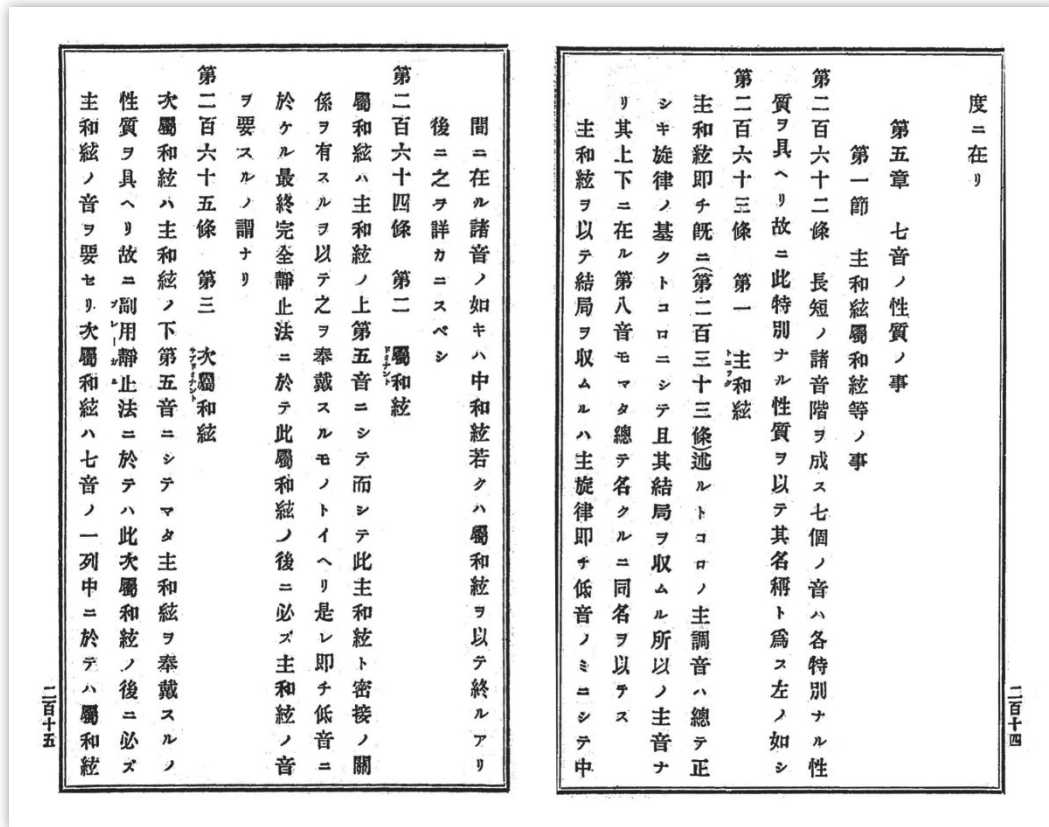


図4 (「樂典」 214-215 頁)

先に断っておくと、「樂典」において「和絃」という訳語自体は、今で言う「和音」として説明されているが¹⁶⁷、上記の説明の「和絃」は「和音」ではなく単に「音」の意味として使用されているようである。これは【主和絃すなわち既に（第二百三十三条）述べるところの主調音は】と、「主和絃」と「主調音」を同視していることや、この部分が【長短の諸音階を成す七個の音】の性質と名称の説明であることからわかる¹⁶⁸。

7.5. 「トニック」が「主」と訳された理由

伊澤が自伝で述べているように、メーソンや伝習生らとの音楽教育・伝授のやり取りの中で訳語（の素案）が【こしらえ】ていたとして、まず「トニック」と「ドミナント」の意味の歴史的変遷をたどれば、調性音楽の発展と共に「トニックの優位性」が既に広まっていた当時の西洋音楽の導入にあたり、まず「トニック」に対して音階・調における「主要」「中心」「基礎」といったイメージを持つ語彙が候補に挙げただろうことは容易に想像ができる。音楽において音の構造・構成を、「序列、権力的な視点で表現・説明すること」が一般的で

167 「樂典」 p103 において【和絃（即ち同時ニ奏スル數音）】《和絃（すなわち同時に奏する数音）》と説明されている。

168 現代的な感覚でいうと、ここで単に「主音」や「属音」としていないことには若干の違和感がある（訳文では「主音」という言葉は使われているが、固有名詞的な用途ではなく「主の・主となる（chief）音」の意味として使われており、本の中では意味のゆれを感じる。ちなみに「導音（leading note）」は既に「導音」である。）。当時、英語において既に同義になっていた「key note」と「tonic」の訳語を分けたための現象であろう。「note / sound」といった単語を持つ言葉のみに「音」という訳語をあてたと考えれば説明にはなる。

あることは既に述べたが、長・短調音階における最初の音、「第一音」として「数のイメージ」を既に持つ音に対して、それ単体では数のイメージを持たないが¹⁶⁹、序列・権力的には最上位を示す名称として「主」という訳語が選出されたのは極めて自然であったといえる。単に、最上位を示すだけであれば「頭」（頭目、頭取）や「首」（首相、首席）も当然候補にはあったであろうが、やはりこれらの漢字は身体部の名称が第一義であり、単独の語彙として序列や権力的意義は薄いため最適とはいえない。「宗」（宗主、宗家）は候補に挙がったかもしれないが、「主」の方が分かりやすいと感じるのは明治初期でも変わらなかったと考えられる¹⁷⁰。

最終的に「楽典」では前述の通り【一の主要なる音にもとづき、すべてこれ主要なる音に従属し、ここと密接の関係を有するときは、すなわちこれを調（キー）といい、この主要なる音を主調音（キーノート）という。】や、【主調音はすべて正しき旋律のもとづくところにして、かつそれ結局を収めるゆえんの主音】といった翻訳がなされているが、「トニック（＝キーノート）」に対しては、「principal：主要な」や「chief：主」という説明から自然な流れで「主」という訳語に至っていることがわかる。

さて、以上の論考を踏まえると、冒頭でも紹介した上田の博士論文における【「主音（シュオン）」という訳語の誕生に、「首音（シュオン）」という『西国楽法啓蒙』の用語が、直接的もしくは間接的に影響を与えたのではないだろうか】という想像は面白くはあるが、少なくとも音楽取調掛の翻訳事業には特段影響はなかったと考えるのが自然である¹⁷¹。「主」という語は、メーソンと伝習生らとの間のやり取りでも当然候補に出たであろうし、なにより『西国楽法啓蒙』の有無に関わらず、上で述べた通りカルコットの「A Musical Grammar」の原文から「主」という語が自然かつ容易に訳出できるからである。

7.6. 「ドミナント」が「属」と訳された理由

本研究の主題である「ドミナント」が「属」と訳された理由だが、それは「これ主和絃と密接の関係を有するをもって、これを奉戴するものといえり。」という訳文に集約される。三省堂・大辞林によれば「奉戴（ほうたい）」とは【つつしんでいただくこと。いただき奉ること】、または【君主としていただくこと。つつしんで仕えること】を意味する¹⁷²。「楽典」では「調」の説明においても【階中の諸音ことごとく一の主要なる音にもとづき、すべてこれ主要なる音に従属】としてのことからも、音楽取調掛は、底本における「ドミナントがトニックを govern（治める・統治する）」という説明を意図をもって採用せず、「ドミナント」

169 例えば「トニック」は、たまたま音階の「第一音かつ第一位（最上位）」であるため「一」という数字のイメージでも良いかもしれないが、「ドミナント」は「第五音かつ第二位」であるため、そもそも名称に「数」のイメージを伴う訳語は避けた、と考えるのが自然であろう。

170 または「宗」が持つ「宗教」のイメージを回避したのかもしれない。ちなみに「宗音」としては「しゅうおん＝経文の中心となる称号を唱える」という意味が明治以前よりある。例：【乗合おどろきめんめんは宗音、妙法蓮華経、又は南無あみだ仏、或は帰命無量寿如来、南無大師遍照金剛と、めんめん其仏名をとなふる】1700年出版の西沢一風による浮世草子『御前義経記』（ごぜんぎけいき）三巻・一「近江乃水海」

171 「首」という漢字の日本における第一意は「くび」であるが、中国語で「首」はのは日本語で言う所の「頭（あたま）」の意味で、そこから「一番」の意味が派生する。中国語で「くび」は「頸（頸）」である。

172 『大辞林』，第四版，（東京：三省堂，2019）2506. s.v. “奉戴”

は「トニック」を君主としていただき、つつしんで仕える立場にある、と「トニックの優位性」を全面に押し出した説明と、その意を持つ訳語を採用したことがわかる。

これを踏まえた上で、訳語の候補となりうる語彙を検討すると、例えば、相対的な序列の意味が強い「副」は適さない¹⁷³。また「従」という漢字は人が前後に並ぶ（後続する）形を基にしているため「ドミナントの後に控える主としてのトニック」、つまり「ドミナントがトニックに先行する」というイメージには適さないし、そもそも序列でいえば、「トニック」に対し他の全ての音階の音は「従って」いて、「ドミナント」の音階上の序列は「トニック」に次ぐのに、「ドミナント」のみを「従」とするのは不自然であろう。そもそも、調性の考えが確立していく19世紀を通して、「ドミナント」は「トニック」にはない和声的機能、例えば調性の拡張を能動的に担う重要な機能が追及されていたことは音楽史上でも一般的に認められる事実であり、この視点においてもドミナントを単に「従」とするのは適さない。「序列」の「二番目」という意味で「亞（亜）」や「次¹⁷⁴」というのも、トニックとの【密接な関係】は示さないので不適である。

では、「属」はどうであろうか。本研究の冒頭で、「属」という漢字は、「属国」「従属」「専属」という熟語や「属する」という表現から「つきしたがう」「つらなり」「たぐい」といった意味で一般的に使われることは述べたが、「属」の意味はそれだけではない。三省堂・大辞林によると「属」には【つく。つづく。つきしたがう。】、【なかま、同類】という意味の他に「嘱」と同義¹⁷⁵の意味、つまり【たのむ。いいつける。】の意味¹⁷⁶もある。また角川新字源によれば「属」の語源は「尾」と「蜀（いもむし・あおむし）」からくる【つらなる】【ひつつく】の意で、主体との密接な関係を表すほかに、昔から律令制において主典（さかん）下の官名の一つでもあった¹⁷⁷。「ドミナント」の調性音楽上の役割や「楽典」における説明を鑑みれば「属」という訳語の選出は以下の四点において適切であった：

- ①「属」の意味から「トニックはドミナントに対し優位」つまり「ドミナントはトニックに仕える、つづく、つきしたがう奉戴の関係」を表すことができる。
- ②「属」の語源から「ドミナントは主体であるトニックと密接な関係」にあることを表すことができる。
- ③「属」の「嘱」と同義から「頼まれた、いいつけられた役割」、つまり調性音楽における「ドミナント」の独自の機能を暗示することができる。
- ④「属」の歴史上の用法から、それなりの「官位」が与えられた立場であることを表すことができる。

もし「ドミナント」が持っている「語源」を含めた訳語、例えば「支配」や「占」「統」「治」のような訳語にしたならば、19世紀の調性音楽における「トニック優位」の説明と矛盾し

173「楽典」において「副」は「正」に対する言葉であるため不適ということもある。《例：正格（オーセンチック）・副用（ブレーガル）『楽典』, 325.》

174「楽典」においては「次」は「sub」の訳語として使用されている。（例：subdominant：次属和絃）

175『大辞林』, 1587. s.v. “属”

176『大辞林』, 1360. s.v. “嘱”

177『角川新字源』, 改訂新版, (東京: Kadokawa, 2017) 388. s.v. “属”

学習者を無用に混乱させたであろうことは容易に想像ができる。実際、冒頭でも述べた通り、「トニックが最も重要」と説明しておきながら、「支配はドミナント」という矛盾を感じさせる説明は学習者にとって混乱の原因になりやすく、音楽史上の変遷をもとに説明するのは経験が浅い教員にとって難しい。

もちろん、音楽史的なアプローチをとり、書籍に詳細や注を付け解説をすることもできたであろうが、そもそもグレゴリオ聖歌や詩篇唱の伝統すらない日本において、そして目下の緊急課題であった「唱歌教育」において、そのようなアプローチが効果的・効率的でないことは明らかである。

最後に、底本の「ドミナント」の説明に「govern」という単語が用いられていたのも、訳者が序列をトニック優位に変更した一助になった可能性を追記しておく。

動詞「govern」の類義語としては、「dominate」「reign」「rule」などがあるが、「govern」はそれらの中で、ある意味もっとも「支配」の感覚が薄い。例えば、「emperor：皇帝」は前述の動詞のいずれを用いて「統治・支配」の表現ができるが、皇帝によって派遣された各地の「governor：知事」や「magistrate：行政官」は、皇帝の権威のもと各地を治めるが、その表現に最適の動詞は「govern」であって、「rule」は使えなくはないが、「dominate」や「reign」は全く適さない。1871（明治4）年に「廃藩置県」が行われ、その後も断続的に県の統廃合は進んだが、江戸時代までの権威（貴族・天皇）と権力（幕府・将軍）の分断が、本格的に「天皇・政府」を中心とする中央集権体制に移行していった新時代の政治（序列）体制の感覚が、1883（明治16）年出版の「楽典」における【奉戴】という言葉への選択に影響したとしても不思議ではない。

7.7. 小括

音楽用語の訳語事業は「文部省・音楽取調掛が掲げる目的達成の手段」であり、日本の特色を生かして目的を達成するシステムを構築することが何よりも求められていた。その意味で、「tonic」と「dominant」を「主」と「属」という訳語で表現し、同時に「トニック」と「ドミナント」というカタカナ振仮名も付した「楽典」のアプローチは、漢字という表意文字を用いて調性音楽におけるそれらの序列・役割を明示しつつ、カタカナという表音文字も同時に用いて外来語の由来・語源の一部も保つ、という実に日本語らしい「東西二洋の折衷」の良い例であろう。そして、「神津専三郎」は「楽典」の校訂者であるが、東京藝術大学に保管されている「楽典」の制作経過を示す上記の該当箇所を含む「第2巻」¹⁷⁸の四冊の和装本資料において、該当する訳文に校訂を示す朱墨は入っていない。したがって、「楽典」の訳者「神津元」が本研究で述べた以上の理由で「dominant」を「属：ドミナント」と訳することを決定し¹⁷⁹、校訂者「神津専三郎」はそれを是とした、と結論付けられるのである。そして、この結論の理解には、西洋音楽における語彙や音楽の変遷そして明治時代の日本やそれを取り巻く環境といった大きな流れの理解が必要なのであった。

178 東京藝術大学図書館 資料ID：18701341820 W761.2・C13・2（2b、2c、2d）

179 もちろん音楽取調掛においてメーソン・伝習生・職員らによって様々な意見や案が出たであろうことは容易に想像できる。

本研究には蛇足となるが、1883年の「樂典」出版以降の影響を示すものとして、出版物を二例挙げておく。まず、文部省編輯局（編集局）が「中學校・師範學校 教科用書」¹⁸⁰として1888（明治21）年に出版した「樂典初歩」（原著：James Currie、訳：内田彌一¹⁸¹、校閲：神津専三郎）では「屬和絃」に「ドミナント」とフリガナを付けカッコ書きで【執政】という説明がなされている¹⁸²。また、官製の書籍ではないが¹⁸³、1902（明治35）年刊行の「樂典教科書」（入江好治郎・著）では「主和絃」に「トニック」とフリガナを付け【他の諸音の悉く静止する所にして七音中の帝王とも稱するべき音なり（他の諸音のごとく静止する所にして七音中の帝王とも稱する音なり）】、「屬和絃」に「ドミナント」とフリガナを付け【主和絃に亞で勢力を有する音にして兩者恰も宰相と主君の如く常に能く主和絃を奉戴翼輔す（主和絃に亞で¹⁸⁴勢力を有する音にして兩者あたかも宰相と主君のごとく常によく主和絃を奉戴翼輔¹⁸⁵す）】と説明している¹⁸⁶。

8. おわりに

「主と属」、「トニックとドミナント」という音楽用語の語源に関する疑問は、外国語を学べば自然と出てくるものであろうが、本研究によって冒頭に挙げられた疑問やこれまで不明とされてきた「ドミナント」が「属」という訳語に至った経過と理由は解き明かされたと言えよう。そこには大きな音楽史の流れが関係していたのである。

シェーンベルクは前述した「Harmonielehre」（和声論）において「ドミナント」という名称に関し、【da nicht etwas von untergeordneter Bedeutung als herrschend bezeichnet werden sollte über etwas von übergeordneter,（下位の重要性のものは、上位の重要性のものに対して支配すると言われるべきではない。）】としながらも、【Ich behalte den Ausdruck Dominante bei, um nicht durch eine neue Terminologie Verwirrung anzustiften . . .（新用語で混乱が起きるのを避けるため「ドミナント」という用語を保持する）】とした¹⁸⁷。しかしながら、西洋音楽に対し、良い意味で「伝統」に縛られる必要がなかった音楽取調掛の者たちは、「tonic」と「dominant」の調性音楽における本質を的確に理解し、それを「主」と「属」という訳語と「トニック」と「ドミナント」というカタカナ振仮名の併記によって表現したのである。

シェーンベルクが1911年に「和声論」であきらめた「音階の第五音を意味する新用語」は、1883年の「樂典」において既に達成されていたのであるが、これは音楽取調掛が欧州や米国の音楽を全面的に取り入れることを目的とせず「東西二洋の折衷」を目指した明治期の音楽教育史上の具体例の一つといえよう。

180 表紙に記載有

181 うちだ・やいち（1841-?）「樂典」と同時期出版の「音楽指南」（原著：メーソン）の訳者でもある。

182 James Currie, 内田彌一・訳, 神津専三郎・校閲, 『樂典初歩』, (東京: 文部省, 1888), 105.

183 官製ではないが「本書は師範學校、中學校、高等女學校等の教科用に充てんがために著はしたるもの」と冒頭の凡例に目的が記述されている。

184 亞で（あで）。亞=つぐ、次位

185 翼輔（よくほ）=たすける

186 入江好治郎, 『樂典教科書』(東京: 入江好治郎, 1902), 106.

187 Schönberg, 36.

さて、本研究は「ドミナントが属という訳語に至る道・理由」を示すものであったため、そこに強く関連する「トニック」を除き、それ以外の要素、例えば欧州・北米における音階上の他の名称に関する事項、「樂典」以降の訳語の変更・変遷、日本の訳語が東アジア地域に与えた影響等などは割愛したが、それらは順次発表する予定である。

著者は留学経験者であって国内外で音楽理論・作曲を教える機会が長いこともあり、以前から言語・古今を問わず音楽理論書を収集していたが、個人の収集には限界がある。本研究は、原典・原文を必ず明らかにする・確認するよう努めたが、これは国内外において過去資料の多くが電子化され、また研究・調査に活用できる様々なツールが利用できなければ不可能であった。古文書の電子資料提供者に謝辞を述べて結びとしたい。

巻末資料

巻末資料 1：楽石自伝教界周遊記 明治教育古典叢書 I-13 (原文)

十三年三月メーソン氏が來朝したからして、愈々取調事業を開始することとなつたのである。そこで取調事項をば

第一、内外音楽取調

第二、東京師範學校付屬小學校、及女子師範學校付屬幼稚園に實施

とし、次に取調済となつた唱歌をば、全國に傳へしめんが爲めに傳習生を置くこととし、同年六月其心得を定め、十月初め傳習生を募集して、男九人女十三人合計二十二人の傳習生を採用した。

かくてメーソン氏も來り傳習生も出來た、けれ共其他には何も無い、樂器が一臺あるで無く、唱歌掛圖が一綴あるで無く、唱歌という言葉すらも確定してをつたのでは無い、という有様であつた。

乍併メーソン氏の來る時にオルガンをたしか十臺ばかり買つて來ることを依頼して置いた、ソレが漸く着したからしてやうやう教授を開始したけれ共、困ることには唱歌に關する言葉が無いからして、メーソン氏の話を通譯することも出來なかつた。兎も角して先づ一曲を教へるに就いては、これに必要な樂譜が出來る、さうすると其譜に實際必要な音譜の名を教へる一拵へながら一。全音譜、半音譜、四分の一音譜、八分の一音譜、という様なもので、これらの名を定めるといふことが、中中一ト通りや二タ通りの苦辛では無い、乍併かくして一曲終わると若干の術語が出來る、さうすると又次の曲に進むからして、段々と必要なる述語が定まつたのであつた。其内に又此等の言葉を整理する必要起つて、餘及高嶺君と同時に米國に留學した神津專三郎君が、樂典を翻譯することとなつた、神津君は始めは女子師範學校の方に専任し、僅かなる餘力を以て樂典翻譯の事に従はれたのであつたが、後には専門にこれに従事することとなり、わが國最初の樂典が世に出づることとなつた。

巻末資料 2：樂典 (原文) カッコ書きは原文中フリガナ表記

第二百三十三條 一ノ全音階ニ於テ階中ノ諸音悉ク一ノ主要ナル音ニ基キ總テ此主要ナル音ニ從屬シ此ト密接ノ關係ヲ有スルトキハ則チ之ヲ調 (キー) トイヒ此主要ナル音ヲ主調音

(キーノート) トイウフ

(省略)

第二百六十二條 長短ノ諸音階ヲ成ス七個ノ音ハ各特別ナル性質ヲ具エリ故ニ此特別ナル性質ヲ以テ名稱ト爲ス左ノ如シ

第二百六十三條 主(トニック)和絃 主和絃即チ既ニ(第二百三十三條)述ルトコロノ主調音ハ總テ正シキ旋律ノ基クトコロニシテ且其結局ヲ收ムル所似ノ主音ナリ其上下ニ在ル第八音モマタ總テ名クルニ同名ヲ以テス

主和絃ヲ以テ結局ヲ收ムルハ主旋律即チ低音ノミニシテ中間ニ在ル諸音ノ如キハ中和絃若クハ屬和絃ヲ以テ終ワルアリ後ニ之ヲ詳カニスベシ

第二百六十四條 屬(ドミナント)和絃 屬和絃ハ主和絃ノ上第五音ニシテ而シテ此主和絃ト密接ノ關係ヲ有スルヲ以テ之ヲ奉戴スルモノトイヘリ是レ即チ低音ニ於ケル最終完全靜止法ニ於テ此屬和絃ノ後ニ必ズ主和絃ノ音ヲ要スルノ謂ナリ

引用文献

和書：辞典・事典

『大辞林』, 第四版, (東京:三省堂, 2019)

『角川新字源』, 改訂新版, (東京: Kadokawa, 2017)

和書：単行

伊澤修二, 『楽石自伝教界周遊記 明治教育古典叢書 I-13』, (東京: 国書刊行会, 1980)

石桁真礼生, et al., 『新装版 楽典』, (東京: 音楽之友社, 2001)

入江好治郎, 『楽典教科書』(東京: 入江好治郎, 1902)

上田真樹, 『明治初期における西洋音楽用語の創成: 瀧村小太郎と音楽取調掛』, (東京: 東京藝術大学, 2007)

小原国芳・監修, 『玉川児童百科大辞典』, 改訂版, (東京: 誠文堂新光社, 1973), 第 14 卷

上沼八郎, 『伊沢修二と「Luther Whiting Mason」小稿—L. W. Mason の書翰を中心として—』, (東京: 東京女子体育大学・東京女子体育短期大学, 1970), 5 卷

信濃教育会・編, 『伊沢修二選集』, (長野: 信濃教育会, 1958)

島崎赤太郎, 『詳解楽典』, (東京: 共益商社書店, 1934)

清水脩, 『標準音楽通論』, (東京: 音楽之友社, 1953)

佐美秀俊, 『できるゼロからはじめる楽典超入門』, (東京: リットーミュージック, 2020)

東京芸術大学音楽取調掛研究班・編, 『音楽教育成立への軌跡: 音楽取調掛資料研究』, (東京: 音楽之友社, 1976)

東京芸術大学百年史編集委員会・編, 『東京芸術大学百年史』, (東京: 音楽之友社, 1987), 第 1 卷

中村浩介, 『近代日本洋楽史序説』, (東京: 東京書籍, 2003)

中村理平, 『洋楽導入者の軌跡—日本近代洋楽史序説—』, (東京: 刀水書房, 1993)

Callcott, John. 神津元・訳, 神津専三郎・校訂, 『楽典』, (東京: 文部省, 1883)

Currie, James. 内田弥一・訳, 神津専三郎・校閲, 『楽典初歩』, (東京: 文部省, 1888)

洋書：辞典・事典

- Cyclopaedia, or, An Universal Dictionary of Arts and Sciences*, eds. Ephraim Chambers et al., (London: W. Innys, et al., 1728)
- Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, (Paris: Briasson, et al. 1751-1772)
- The Cyclopaedia; or, Universal Dictionary of Arts, Sciences, and Literature*, ed. Abraham Rees (London: Longman, Hurst, Rees, Orme & Brown, 1802-1820)
- The New Grove Dictionary of American Music*, eds. H. Wiley Hitchcock and Stanley Sadie, (New York, Grove's Dictionaries of Music, 1986)
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, eds. Stanley Sadie and J. Tyrrell (London: Macmillan, 2001)

洋書：単行本

- Alain, Olivier. *L'Harmonie*, (Paris: Presse Universitaires de France, 1965)
- Brossard, Sebastien de. *Dictionnaire de Musique*, (Paris: Christophe Ballard, 1703)
- Burkholder J. Peter., Grout, Donald Jay. and Palisca, Claude V. *A History of Western Music*, 9th ed. (New York: W. W. Norton & Company, Inc., 2014)
- Callcott, John Wall. *A Musical Grammar*, (London: Robert Birchall, 1806)
- Christensen, Thomas. ed., *The Cambridge History of Western Music Theory*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2002)
- Danneley, John Feltham. *An Encyclopaedia, or, Dictionary of Music*, (London: Preston, 1825)
- Dubois, Théodore. *Traité D'harmonie*, (Paris: Heugel, 1921)
- Fétis, François-Joseph. *Traité Complet de la Théorie et de la Pratique de l'Harmonie*, (Paris: Maurice Schlesinger, 1844)
- Grassineau, James. *A Musical Dictionary*, (London: J. Wilcox, 1740)
- Helmholtz, Hermann. *Die Lehre von den Tonempfindungen*, (Braunschweig: Vieweg, 1863)
- Louis, Rudolf and Thuille, Ludwig. *Harmonielehre*, 7th ed. (Stuttgart: Carl Grüniger, 1907)
- Macfarren, George Alaxander. *Six Lectures on Harmony*, (London: Longmans, Green, Reader, and Dyer, 1867)
- Malcolm, Alexander. *A Treatise of Music*, (Edinburgh: for the Author, 1721)
- Mason, Lowell. *Manual of the Boston Academy of Music* (Boston: Carter, Hendee & CO., 1834)
- Momigny, Jérôme-Joseph de. *Cours Complet D'harmonie et de Composition*, (Paris: de Momigny, 1806) , volume 1
- Pilkington, H. W. *A Musical Dictionary*, (Boston: Watson & Bangs, 1812)
- Porter, William Smith. *The Musical Cyclopaedia*, (Boston: James Loring, 1834)
- Rameau, Jean-Philippe. *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, (Paris: J. B. C. Ballard 1722)

- Rameau, Jean-Philippe. *Treatise on Harmony*, Translated by Philip Gossett. (New York: Dover Publication, Inc., 1971)
- Rousseau, Jean-Jacques. *A Dictionary of Music*, Translated by William Waring (London: J. French, 1775)
- Rousseau, Jean-Jacques. *Dictionnaire de Musique*, (Paris: Chez la veuve Duchesne, 1768)
- Schönberg, Arnold. *Harmonielehre*, (Vienna: Universal Edition, 1911)
- Simpson, Christopher. *The Division-Violist* (London: William Godbid, 1659)
- Tansur, William. *A New Musical Grammar, and Dictionary*, (London: for the Author, 1746)
- Wylde, Henry. *Harmony and the Science of Music*, (London: Hutchings and Romer, 1872)

ウェブサイト

Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com>.

参考文献

- Berry, Mary. *Plainchant for Everyone: An Introduction to Plainsong*, 3rd ed. (Croydon: Royal School of Church Music, 1996)
- Crocker, Richard L. *An Introduction to Gregorian Chant*, (New Haven: Yale University Press, 2000)
- Hiley, David. *Cambridge Introductions to Music: Gregorian Chant*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2009)
- Kistka, Stefan and Payne, Dorothy. *Tonal Harmony: with an Introduction to Twentieth-Century Music*, 6th ed. (New York: McGraw-Hill, 2009)
- Rehding, Alexander and Rings, Steven. eds. *The Oxford Handbook of Critical Concepts in Music Theory*, (New York: Oxford University Press 2019)
- Saulnier, Daniel. *Gregorian Chant: A Guide to the History and Liturgy*, Translated by Mary Berry. (Brewster: Paraclete Press, 2009)

