

ゴルドン女史著  
菅原教造譯述

美學講話

全十八講

『婦人と子ども』附録

第二講 入門

第二講 心像の話

第三講 感情の話

第四講 藝術の起原と職分

第五講 リズムの話

第六講 舞踊の話

第七講 音楽の話

第八講 色彩の話

第九講 線と形の話

第十講 圖案の話

第十一講 建築の話

第十二講 彫刻の話

第十三講 繪畫の話

第十四講 言語の話

第十五講 詩の話

第十六講 戯曲の話

第十七講 散文の話

第十八講 美と藝術

# 第七講 音樂の話

## 目次

原始音樂——樂音の差異の物理的基礎——協和音と不協和音——音階——音制——リズム——旋律——複音樂——  
和聲——音樂の表現性——模倣音樂——特徵と裝飾

### 原始音樂 音樂的效果を生ずる源は二ツあ

ります。一つはリズムで、これは音樂と他の藝術とを結合し、もう一つは調子(即ち音の高さ)の關係で、これは音樂と他の藝術とを分つものであります。野蠻人の風俗研究者の言に依りますと、原始的音樂に於ては、調子の感覺よりリズム的要素の方が遙かに重んぜられて居ると云ふ事であります。音樂は舞者のために、叫びを擧げたり太鼓を打つたりして、拍子をとるのが始まりであります。獨逸の美學者グロースは「舞踊、詩及音樂は、人爲を以てせずんば分離しえざる自然の合一をな

すものなり」と云つて居ります。野蠻人は拍子とリズムとを實に正確に守るものでありますが、高低關係に對しては比較的無頓着であります。この爲めに野蠻人の音階は、文明人の使ふ音階中に無く、且我々の音符では表はす事の出來ぬ音程を用ゐる様に、一時信せられたのでありませう。併し亞米利加土人の歌謠を研究した米國の人類學者フィルモアは、これは誤謬でどんな人類にも「我々の用ゐるのところが音程はない」と云つて居ります。又同氏の話では、亞米利加土人はよく調子を外すが、調子の合つたのと合はないのと兩方の音を出して

聞かせれば、かう謠ふつもりであつたと云つて、合つた方をえらぶさうであります。原始歌謠は極めて單調で、主音と三度と五度とのみで出來て居るのさへあります。

獨逸の心理學者音樂美學者たるヴァラシエークは、野蠻人でも和聲の關係を知覺する事は出來ると主張して、次の様に云つて居ります。「バカアナ人も亦和聲で謠ふ。其の歌は主として上昇三度と下降三度とから成り、旋律は至つて單純であるが、歌ひ手は二部合唱の和聲の妙味をよく心得て居る」云々。それ故文明人の音樂に對する知覺及び方法は、野蠻人のそれを銑鍊したものに過ぎぬとも云へまじやうし、又米國の心理學者で音樂の研究を以て有名なマイヤーの言の如く、「音樂の基本的心理學的法則は世界至る所同一である」とも云へやうと思ひます。

### 樂音の差異の物理的基礎

音響の物理的基礎

礎は、引き張つた糸、管内の空氣、金屬木材又は硝

子の様な或物體の振動であります。さういふ振動が空氣に傳はると今度は空氣の波動が耳の器官に運動を起させます。その空氣の波動が、不規則又は非週期的である時には、音は噪音又は雜音と呼ばれ、週期的である時、即ち一秒間に振動數が何回と云ふやうに、定つた數だけ振動する時には、樂音又は調音と呼ばれます。樂音を與へるには、少くとも二つの振動が要ります。故に一つの振動のみが長くつゞく音は、即ち噪音であります。噪音は振動が互に入り交る樂音の結合したものでありますから、通常樂音よりも複雑であります。元來噪音と樂音とは必ずしも相容れないものではないので、噪音にも一定の高低を與へ得る位秩序のあるものも珍らしくありませんし、又快い樂音の結合の中に噪音の要素が耳につく位はいつて居る事もよくあります。併し音樂的表出の手段には、普通は樂音を用ゐる事になつて居ります。

あらゆる樂音には其の時限以外、強度、高低（調

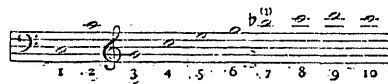
子又は性質)及び音色の三ツの屬性があります。

樂音の強度は、耳を打つ空氣の波の振幅に依て決するので、絃を強く即ち高く持ち上げるなり、低く押し下げるなりして弾けば、それだけ其の振幅が大きくなるのは、睹易い事實であります。

音の高低は、一秒時間に耳に達する空氣の振動數に依るので、人が聞き分ける事の出来る音の範圍即最高音から最低音に至る迄の振動數は五〇、〇〇乃至一六振動位であります。人の音樂的經驗は、重にこの範圍内にとゞまつて、通常六四振動から五、〇〇〇振動迄であります。人間の耳は音階に實際用ゐられてゐるものより、遙かに精微な樂音の差異を聞き分ける事が出来るので、一振動の四分一の差異すら、便宜な條件のもとならば聞き分けられますが、音階の方では(中央ハのオクターブに於ては二五六振動)最少の音程が十五乃至三十振動位の相異であります。

樂音の音色は、同じ高さで同じ強さの二ツの音

を區別するものであります。ピアノの音、オルガンの音、ホルネットの音などいふそれらの特色が、即ち此の音色の特徵的要素であります。音色は原音に伴ふ倍音に依つて違ふものであり、振動の方から云ふと、耳を打つ空氣の波の複雑の度の相異であります。或發音體例へば絃



は、全體として振動すると共に、一部分づゝも振動するものであります。この最も遅い振動即ち絃全體としての振動が原音を與へ、部分づゝの振動が更に高い倍音を決めるのであります。豊富な音は實は原音と倍音の合和したものであるのです。原音は其の倍音と共に「自然の和絃」と云はれて居りまして、此の圖のやうな音階に成て居ります。即ち1は原音(又は第一音)で、2は一オクターヴ上で、これは第一倍音(又は第二部音)、3は一オクターヴと五度上で、第二倍音(又は第三部音)であります。4 5 6 …… 10は

之に準じます。大抵の樂器は、始めの方の倍音の

みを強くしてありますが、樂器に依て、其れ／＼

違つた倍音が出るので、自然特色が認められる譯  
であります。ヴァイオリンは協和的倍音が出るた

めに反響が強く、綺羅びやかで而も柔らかな性質

が有り、喇叭は高い倍音が鳴り渡るきらびやかな  
性質を有つてゐるのがありますが、高い倍音は不

協和音でありますから、多少峻酷な感じが致しま  
す。音又は殆ど純一と云つて好い音を出しますが、

其音は倍音を伴はぬために柔なかくはあるが鈍い  
感じを與へます。複雑な音は純一よりも稍や高

低が高い様に思はれます。これは原音と共に凡て  
の高い倍音が響く時には、原音のみの時よりも高

く感ぜられるからであります。個々の樂音の美  
は、其の中に含まれてゐる噪音の要素の多少と、

和聲約倍音に富むか否か、及其の強い陰影化(完全  
な樂音は、通例始めや終りよりも、中程を最も十

分に歌ふか奏するかされるものでありますから)

とに依るものだと云へませう。

### 協和音と不協和音

最低から最高迄知覺し

得可きあらゆる音を順に響かす樂器があれば、其

の長い音階の所々に、一定の音程を保つて、特殊の

類同のあるのに誰でも氣が付きませう。高低は断え

ず高くはなつて行くもの、或意味に於ては、一定

の音程で繰り返される様な氣がします。さういふ

音程が、所謂オクターヴなのであります。或音の

振動がもう一つの音の振動の二倍ならば、此二つ

の音は互に似て居る様に思はれ、又一種特別な混

り方をしてゐる様にも思はれます。協和音といふ

のは斯ういふ風に滑らかに調子よく混り合ふ音を

云ふのであります。世界一流の物理學者生理學者

であつた獨逸のヘルムホルツは、協和音と不協和

音とは、唸りの有無に基くものであるとして居り

ます。實際不協和音が際立つ程あれば、粗いゴツ

／＼した感じを與へるには相異ありませんが、併  
し協和音と聞こえる音にも、唸りのある事もあり、

不協和音と聞こえる時に、無いこともありませんから、これのみを不協和音の興へる感じの原因であると決める事は出来ません。やはり獨逸の當今世界一流の音樂心理學者たるスツンプは、音と音との混合又は融和に依て生ずる感情を、協和音の心理的標準として居ります。音樂の分かる人達は、最大の混合又は最密の融和の度は、或音と其のオクターヴとの間に在り、次には五度と四度とであると申します。スツンプは非音樂的な被験者に依て、今申した判断どほりの結果を得ました。非音樂的な人達は、音階中の音を聴き分けるのが容易でなく、中でも或音と其のオクターヴとを區別するに一等級が折れ、次には五度との區別がむつかしいといふ風であります。其の識別のむつかしさに依て、音程間の協和の度を量る事が出来ませう。故に非音樂的な人に在ては、融合の感じが増すにつれて、實際音を聞き分ける事が出来なくなり、亦音樂的な人は、明白に聞き分ける事は出来乍ら、同時に融合

をも強く感じるのであります。音の結合次第で融合の感じを興へたり、興へなかつたりする理由に就ては、今日迄十分な説明が出来て居りません。

次の  
表は滑らかなさの度に

1	2	3	4	5	6	7	1
F	A	C	E	G	B	D	F
ソ	シ	レ	ミ	ファ	ソ	ラ	シ

比を示した

ものでもあります。改めて申すまでもなく鍵盤の位置の名はこの通りで、<sup>フラット</sup>は「變」で半音下り、<sup>シャープ</sup>は

従つて、協和音程とその振動数の比を示した

滑らかな等級	音程の名	鍵盤の位置	振動数の比
一	オクターヴ	c : c'	1 : 2
二	五度	c : g	2 : 3
三	四度	c : f	3 : 4
四	長六度	c : a	3 : 5
五	長三度	c : e	4 : 5
六	短三度	c : eb	5 : 6
七	短六度	c : ab	5 : 8

は「嬰」で半音上りを示します。

オクターヴと五度と四度とは、完全な協和音であり、外のは不完全な協和音で、此表以外の音程は、凡て不協和音となつて居ります。一オクターヴと五度即ち十二度(eg. 1:3)とか、一オクターヴと長三度即ち長十度(eg. 9:5)とかの音程は、無論五度長三度と同等に看做されて居ります。

最も重要な三音の協和音は、長音階(Major)及短音階(Minor)の三和絃であります。此の



圖には長音階の三和絃の位置が三色出て居りますが、其の音程が何れも協和音であるのは注目すべき事であります。aに於ける音程はCとGの間の四度と、GとEの間の短三度、及びCとEの間の短六度であります。bに於ける音程は、四度、短三度及び長六度、cに於ける音程は、五度、長三度、短三度であります。

次に短音階の三和絃の位置に就て申しますと、

aは四度、長六度、長三度。bは四度、短六度、短三度、cは五度、短六度及短三度で成つて居ります。

以上の三和絃は協和音程許りで成つて居りますが、三和絃の協和の度は、各音程の位置を知らなければ分かりません。短音階の三和絃のcの位置は、長音階のcのと全然同一の音程で成つて居るのではありますが、長音階程に協和的ではありません。

協和音と不協和音の美的價値に就ては、時代に依て評價の仕方が變つて來た様であります。希臘人には、オクターヴ即ち最完全な協和音が、最も快いものであつたらしく、其の二部合唱は、同じものと一オクターヴ離して歌ふものであります。中世の音楽家も、其旋律を二重には致しませんが、五度又は四度ちがへて歌つたにすぎませんでした。三度も全然用ゐられないのではありませんでした。これは不協和音としてありました。



然るに近代人の耳には、全體として協和音は甚だ快く、不協和音は多少不快に響くのは事實であります。音程は完全な協和音に近づくにつれて快いものだと論結するのは、大變な誤であります。實際長三度は、オクターヴ、五度、四度及長六度は協和的ではありませんが、猶近代人の耳には、最も快い音程と聞こえるのでありまして、統一の要素と變化の要素が完全に平均して居ると申します。

不協和音の美的價値は、それ／＼の音に依て非常に違ひます。音階の音を一時に皆打つと、厭な響を出しますが、屬第七度を打ちますと、非常に快い而も意味のある不協和音が出ます。併しその音を長く聞いてゐられないのは事實で、これが協和音と不協和音との根本的區別となつてゐるのであります。協和音の性質はまとまりが、好くて靜的でありますが、不協和音は轉移的又は動的であります。前者は安靜で決定的なので、それを聞いても次に何か來るのを豫期する氣持にはなりません。

んが、後者は不安で何か他の物に移る様な迫つた感じが致します。不協和が促進すると思はれる其の音は、たゞ外の音でさへあれば好い譯ではなく、其の不協和音の意味を完成すべき和絃でなくてはならないのであります。音樂に於ける協和音と不協和音との交互作用は、思想過程其の物の轉移的及安定的状態と比べることが出来ませう。多少なりとも複雑な音樂上の調和には、雙方とも無くてならないものであります。

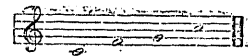
### 音階

音階とは、音樂家の依る音の標準的コンパスであります。あらゆる音の中、何故音樂家は一組みの音程を決めて、其の範圍で曲を作らうとするのでありませう。和聲のために協和的音程が要るのは誰でも分かりますが、第二音及び半音の音程で全音階を完成してゐるのに就ては、疑問が起るかも知れません。半音は、耳で聞き得且聲で歌ひ得る音のうち最少のものでないと同時に、其の與へる美的快感も決して最も少いもので

はありません。東洋の音楽の中には四分一音の音階を基礎としてゐるものも有り、實驗の結果東洋人は練習次第で四分一位の音を含んで居る音楽に、純粹な美的快感を感じ得ることが分りました。

エマーソンは其の振動数が或一個の音楽の振動數以内にある音のみで、數個の旋律を作つて、實驗として見ました所が、被験者達は大抵の旋律を快く感じて、殊に氣に入られたのは全音又は半音より四乃至八振動少い音程であつたと申します。

近代の全音階は、音自身として最も耳當りの好い音程許りの結合と見るよりも、寧ろ歴史的に發達を遂げたものと見て説明しなければなりません。今日の音階は、希臘の四音制テトラコードの調子の合はせ方から出て居ります。これは四絃の樂器で、一の糸と四の糸とは四度の音程(即ち全音二つ、半音一つ)にしてあります。四音制をニツ合はせて、一方の最低音ともう一方の最高音とが、丁度一オクターヴ離れる様に調子を合はせますと、この圖のや



うな音程が現はれます。さてこの中央の二つの音、即ち四度目と四度目との間の音程は一音即ち全音で、兩方の四音制は、かう云ふ音が二つ半出來る餘裕があります。希臘人は、かうした全音や半音で音階を満たしました。其順序はいつでも同じ

ではなく、各四音制テトラコード内で、半音、全音、全音、また全音、半音、全音、或は全音、全音及半音と云ふ様にし

たり致しました。此最後の配置は、今日の全音階の順序と同じであります。此圖で二本の弧線で示したものは全音、一本の弧線のは半音です。全音と半音との順序の相異に依て、音階の様式又は性質が違つて參ります。是等は名だけ變つて、中世の讚美歌の様式となつて残りました。純粹の全音階の音、即ち發音絃の振動數から生じた音は、凡て同等でもなく、半音は必ずしも眞の半分の音ではありま

せん。振動数はこの次のやうな比例になつて居ります。

の鍵盤 名	C	D	E	F	G	A	B	C
振動 数	24	27	30	32	36	40	45	48
の比	8/9	9/10	15/16	8/9	9/10	8/9	15/16	
の音程	長音		短音	半音	長音	短音	長音	半音

らゆる完全な長短音階の音と、あらゆる變や嬰を網羅するとしましたら、手に負へない鍵盤が出来るでありません。轉調を迅速な便利な遣り方とする爲めに、平均調の音階が出来ました。其の音階に於ては全音は平等で、二つの全音間には、高い方の音の變、低い方の音の嬰の用をするために、

此の音階で旋律を轉調させやうとしますと、音程が狂つて来るのは明らかであります。

程が狂つて来るのは明らかであります。音程が狂つて来るのは明らかであります。音程が狂つて来るのは明らかであります。

した。併し鍵盤楽器の場合に、もしあらゆる變や嬰を網羅する

外の音が挿んであります。音階全體は、十二の半音で出来て居ります。

以上は、ごく簡単に近世の音階發達の經過を述べたにすぎませんが、これに依ても、我々が今使つて居る音程は、感覺上の美のために、特に選んだものではないと云ふのは分りませう。近代の音樂には、二つの様式即ち長音階と短音階とがあります。この二つを區別して居るのは、全音及半音の順序の相異でありますが、其の情緒的性質に就ては、後に述べることに致します。

**音制** トーナリズム

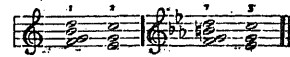
と申します。凡ての音程は、これから上へかぞへる事になつて居ります。一曲の音樂がどの鍵で出来て居るかが明白に分かれれば、それは音制を持つて居ると申します。さういふ曲は、よく主音に始まるもので、その進行中も、主音に特に關係の深い音を強め、且最後には必ず主音に戻つて参ります爲めに、主音が特に重味を持つことになつて居ります。

これには何か理由がありませんか。何故我々は音階の最低音を愛したり、いつもそれで終るやうにしたりするのでありませう。試みに人にCとGとを交るゝに五六度弾かせて、一度はCに終り次にはGに終る様にさせ、更にCとE、CとFといふ様に、外の音程で同じことを繰り返させて見ますと、CとGの場合には、必ずCで終る方がまとまりがよく、CとEの時にもCの方が宜く、CとFとの時だけは、Fで終る方が一層感じが好いのは事實であります。斯様な實驗をもつと進めて見て得た結果はかうなりました。即ち一つの音が連続して響く時は、其の振動數とも一つの音の振動數との比が、2の自乗となる方で終るのが快いのであります。例へてCとGの振動數の比は $\frac{3}{2}$ で、此の場合には2で出てゐるCで終る方が聞きよく、亦たCとEとの比は $\frac{5}{4}$ で、矢張り2となつた低い方の音即ちCで終るのが快いのであります。所がCとFとの比は $\frac{4}{3}$ なので、此場合

には高い音の方が、纏まりの好い感じを與へます。凡ての半音の連續(其比は $\frac{15}{16}$ )は高い方で終るのが至當であります。併し音程に依ては、双方とも2の自乗でない場合があります、例へば長音階の六度は $\frac{5}{3}$ の比、短音階の三度は $\frac{4}{3}$ の比であります。亦此の反對に、オクターヴの様に兩方 $\frac{2}{1}$ とも2( $\frac{2}{1}$ )の自乗である場合もありますが、かう云ふ時にはマイヤールの示した通り低い方の音で終るやうになります。主音は當り前の時には、必ずどの音よりも低いので、従つて低音で終るには好都合であります。二度、長三度、五度及七度の音程と比べると、其の振動數は2の自乗であります。主音は斯様に音階の指針、又は全體に關係のあるものとなつて居りますが、主音に對する此の關係、鍵に對する此の感じは、空間形式を考案する人にとつての方向の知覺と同様に、音樂構成の上に重要なものであります。

こゝまでは、單音間で勝ちを占める纏まりの感

じに就てのみ述べましたが、和絃が連続して響く時には、單音の時より一層纏まりの感じが強くなくなります。此の圖の「*1*」及「*2*」の二ツを、



前へ跡へと弾きますと、1から2へ行く時には、結合したまとまりの感じが得られるのであります。此場合はFからEに行くのは、それ自身としては纏まりのつぐのとは反對なのであります。同時にDからCにゆきBからもCに行きます、

これは兩方とも二の自乗へ向つて進み、猶和絃全體として五度から主音へ、即ちGからCへ進行する様になつて居り、之れも亦た2の自乗に向かつて居ります。次に1の和絃から3の和絃へ進む場合にはDよりCへBよりCへ及GよりFbへ行くのは、皆まとまりの好い方へと向かつて居ります。和絃全體としてもGよりCへと進んで居ります。これで推すと、短和絃の方が長のよりも結末に適して居る様に思はれませうが、却て反對な結果を

生ずる要素が外にあります。和絃に於ては、協和音と不協和音とを扱かふのであります。上にも申しました通り、安定と平靜との感じを與へるものは協和音に限るので、従つて短和絃は長和絃より不協和的であるといふ事實は、直にこれを結末とする事の不可を示して居ります。

## リズム

原始民族に於けると同様に、我々文明人にとつても、音樂に於いてはリズムの要素



が極めて緊要であります。強聲を誤れば、高低を誤ると殆ど異ならぬ位に、旋律の性質が變つてしまひます。或節を想ひ出さうとする時に、曲のスイッチングへ戻つて來れば、調子がすぐ續いて出るのは普通誰でも經驗する事でありませう。こゝに掲げたのは、トーマスアルネの歌の一節であります。リズムの形式を變へると、どの位旋律の與へる感じが異なるかを見るに便利であります。

す。二番目の十音符の群は、始めの十音符と、音程の順序が全然同一であり、時の長さも四分音符八分音符の數も同一であり乍ら、尙其のリズムの形式は全然異つて居るので、歌ひ手も聽き手もそれに應じて全く態度心持を變へられてしまひます。著者の知人は、正確に歌ふ事も彈く事も出来る位此の曲を知つて居りましたが、彼是一年と云ふものは、同じ高低の音を別の樂句にして歌つて居るのだと云ふ事を、尠しも知らずに居りました。

音樂に於ては、力的強聲アクセントと量的強聲アクセントには、嚴密な區別があります。力的強聲は音格に於ける音符の位置——通例第一音符——に依つつけられることも特別な記號でつけられることもありませう。音の長さ即ち量的強聲は音符の形〇「」等に依つて分かります。

中世の寺院音樂は、實際上リズムの効果を壓迫する様な仕掛になつて居りました。それに就てバ

ーットは次の様に申して居ります。合唱する各部は、其れ／＼獨得のリズム的性質をもつてゐることもあつたが、同時に全部に通ずるリズムの顯著な効果を消すやうに、わざと一所にして了はれたのである。其の結果、音樂は基督敎信仰の條例中の修道會の肉體的な活動を代表して居る。即ち異敎の議禮とは事變つて、筋肉運動を避け、内部生命の活動のみを重んずる傾向を表はして居る。これが古い寺院音樂からリズムが斥けられた究極の理由である。昔の作曲家から見れば、リズムは明かに肉體的活動、死滅すべき肉體の屬性、を代表して居るもの、随つて本來俗なものであつたのである。

さういふ時代にも、民謡に於ては、リズムはやはり用ゐられて居りましたが、やがて藝術的一般音樂(寺院外の)の勃興と、器樂の發達に伴つて、リズムは再び其の自然の重要な位置を恢復致しました。之と舞踊との關係はどうかと云ふに、十七世紀及十八世紀の最も優れた一般的音樂は、舞踊

のリズムから影響を受け、中にはわざ／＼舞踊に合はせる爲めに作られたものもあるといふ事實に依つてよく分かります。静かなのと急なのとを、交る／＼に組んだ舞踊をやる爲めに、其れに合ふ音楽が必要になり、其所で「奏部」<sup>ムィツェント</sup>として知られて居るかの續き乍ら幾段にもなつてゐる音楽が出来たのであります。



すと、第一音格の中には12345678のリズムが

### 近代の音楽は、

複雑なリズムの生ずる多趣多様な變化を、構はず容れる様になつて來ました。此のブラームスから引いた一節は、面白い配置であります。先づ低音部から云ひま

ありますが、次の音格に於ては、後半まで來ますと、強聲は第五音符に移つて、此の音格は12345678のリズムであるといふ事を示して居ります。然し第三音格は第一のに戻り、第四は第二の型を俱へて居ります。此の低音中には、斯様に交替する二種のリズムがあるのであります。高音部の方も、其れだけ引き離して見ると、是と同じであります。最初の音格から云ひますと、リズムは12345678であります。が次の音格では、強聲は第四音に移つて、他の型へ變化した所を見せて居ります。更に上部が12345と進む時には、下部は12345と進む様にして、一層複雑になつて居ります。此の二種のリズムの争ひは、聴き手の心（及身體）に運動衝動の衝突を起させ、この衝動の衝突が、斯様なリズムの形式から得る快感の根柢となるのであります。

### 旋律

旋律とは或度迄團結又は統一を示して居る音符の連續であります。音曲の最も簡單

な型は、特徴的な音符の群を繰り返すことであります。未開人の音楽はこの適例で、モータイクが受ける唯一の發展(デヴェロプメント)は、何時迄も何時迄も反復してゐる事でありませぬ。文明が進むに従つて、もつと高尚な構成を欲する様になつて、茲に旋律的形式が一層高尚な組織になるのであります。吾々は旋律は此の原始的な反復以上の何物かを見せなければ満足が出来ませぬ。即ち對照も對稱も平均も俱へて居なければならぬのであります。

近代音楽は主音に力を入れるのみならず、これと對照する他の音、特に第五度を可なり際立たせなければなりません。主音から對照音へ行く運動と最後に對照音から主音へ戻る運動とは、作曲の重要な原則であります。さて旋律の形式を論ずるに當つては、音樂と言語との類似に就て一言申す必要があります。もとより双方とも、いろいろに配置を變へることは出来ませぬが、猶ほ言葉は意味を

なすには、或方法で相連ならなければならぬと同様に、音も亦旋律の意味を作す爲めには、所定の方法に従つて連續する必要があります。最も簡單な旋律的統一は、樂句であります。一樂句は其れより長いことも短いこともありませうが、通常二音格の長さであります。リズムの性質を暗示するには、これだけで十分なのであります。其れより一

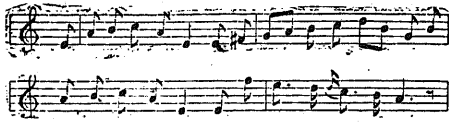


歩進んだ形式は、アンテシードメント又はクエッションと云はれて居るかの二つの樂句を一つに結合したのであります。次にアンテシードメントが其のコンセクエンス又はアンサーと結合してピリオドを作るのであります。次の八ツの音格は、ハイドンの曲から引いたのであります。これは四句で成り立つて居るピリオドを作つて居ります。始めの二句はア

ンテシードメントを作し、次の二句はコンセクエンス



になつて居ります。一ピリオドは聯絡ある音楽上の思想で、言葉に於ける成句セリフの様なものであると看做されて居ります。ピリオドは單獨では完全な音楽的形式を成さぬものゝ、是は凡ての近代的形式が依て立つ基礎なのであります。の前頁ハイドンの例でも第五度から主音に歸る運動が無ければならないのは明白であります。最も簡單な完備した構造は、互にアンテシーデント及びコンセクエンスとなつて居る二つのピリオドの群合で、それが歌の形式であります。茲に掲げた民謡は其の例で、對稱的形式をよく現はして居ります。これでは毎行二つの句が平均して居ります（半音符は行の終を示す）。第一行と第三行は其のコンセクエンス即ち第二行及第四行に依りて均合をとられて居り、第一、第



二行は一緒に第三第四の兩行と均合をとつて居り

ます。

旋律的觀念の依て起つた豊富な起源は、いろいろな民族の民謡であります。民謡は或傳說的且一般的構造を正確に守つては居りますが、それゝの種族の特色を表はす様な獨得の味を有つて居ります。愛蘭と蘇蘭の様に、新しい民族間ですらも音楽的觀念に



は明白な相異がありま  
す。兩方に  
共通の傳來  
の旋律もあ  
るにはあり  
ますが、茲  
に掲げた例  
の様に、明

白に愛蘭風と蘇蘭風との特色を區別するの出来る  
のがあります。パーリーはこの第二の曲を自分が

命名した「情的の型」なる形式の最も完全な例として擧げて居ります。且「次第／＼に高まつて行く極所の累積は、純然たる情的作成法である」と氏は稱して居ります。豫め何等理論的の考なく、それを支へる和聲も極めて僅かである又は、絶無であるに拘はらず、幾代も人に悦ばれて歌ひ傳へられる旋律は必ず真に優れた所を持つて居るに相異なるので、従つて民謡の價値は確に信するに足るものであります。

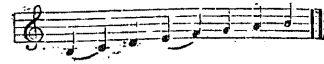
もう一つ特徴的な旋律の源となつて居るのは、中世の寺院の禮拜式を中心にして出來上つた音楽であります。これは民衆の本能を表すものでなく、教化の手段でありましたから、民謡程自由に情緒の發露が行はれては居りませんが、猶中には、此種の音楽として最も完全なものもあります。此の音楽は、讚美歌の様式で書たもので、丁度我々が長音階と短音階、及び其の何れかに依て出來た旋律にそれ／＼の特色を感じる様に、中世の人は其

の八つの様式に一つ／＼に區別を感じたものであります。近代人の耳に、古代の素朴な歌が異様に響くのは、此の音階の相異といふ點も關つて居るのであります。此種の旋律の適例は、茲に掲げた



寺院の讚美歌中のスタバート、マーターであります。かういふ様な旋律をいくら知り抜いて居つても、今我々が聞く外の音楽とは、非常に懸け離れた特色を感じない譯には行きません。この歌の依つた讚美歌の音階は此の圖で、半音は四音制の最低の位置にあります。此の中世の音階の主音は、最低音 $\text{E}$ ではなくしてそれより四度上、即ち $\text{D}$ であつて、第五度はこの主音より五度上ではなくて、四度以上の $\text{A}$ であります。上の旋律中、音階の性質が特に著しく現はれて居る點は、第四音格の終りと、第五

と第六音格の間と、第七と第八の間、及び最後の結尾に出て居る〇—の完結的音程にあります。



これは全音の音程でありますが、近代の音階に於ては主音に導いて行く音は、半音に限つて居ります。中世の寺院音楽の効果は、無論其の形式的條件のみが生ずるものではなくて、當時の宗教—禁欲主義及世俗的興味否認の宗教—に屬する氣分を表現して居る事も、關つて力があるのであります。併し「古い、哀な遙か隔つた物ごと」の與へる魅力が残つて居る限り、かういふ旋律は其の莊重な異様な美を以て、人を歎ばせる事でありませう。

### 複音楽

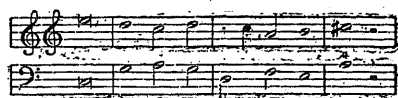
複音楽に於ては、二つ以上の別々の旋律が、其れ々の個性を發揮し乍ら、相互に和聲をなす様に音を織り込むのであります。初期

の寺院では合唱が常習となつて在ましたが、高い聲と低い聲とが同一旋律を歌ふのは容易でないの

で、調子を二重にして、低音部は高音部より五度か四度低くする事になりました。これも藝術的見地から云ふと面白くないので、次第に低音部の方に變化を加へる中に、遂に單獨の旋律が出来たのであります。これが複音楽の起原であります。是は本來合唱的のもので、此の音楽の構造でよくそれが分かります。多勢の聲で歌はれる音楽は、器樂には適しても居り實施することも出来ませんが、廣い調子即ち高低の範圍や、迅速な運動や、自由な半音の使ひ方などをやる事が出来ません。聲樂の方は、もつとゆつくりして且簡素な平易な音程で進まなければなりません。これは作曲家の思想が、その表出の中段を通じて型を俱へて行く其の行き方を、よく示してゐる例にもなります。多音的の想像を持つて居る藝術家は、常に斯様な條件以内、即ち各部が個々の興味を俱へて居り、且人の聲で歌ひ得る様に進行する範圍内で作曲するのであります。複音楽に於ける美の要素の一つは、聲の獨

立的運動であります。

此の例（バレンストリナの祈禱歌リクニの一節）に於て



は、低音と次中音とは、第四步と最後の歩の場合の外は反對に動いて居ります。旋律は何れも美しいので、人は知らず／＼兩方を追はずには居られませんが、やがて此二つは別々の方向に進んで行き、聴く者は同時に兩方を追はうとする昂奮の瞬間が出あひます。此の衝動の衝突が、情緒の基礎であります。が其の衝突は苦しい破裂とならずに濟んで、各部門の和聲と時々方向を同じくする運動とに依て、快感を與へられるのであります。多音樂は恐らく他の何れの音樂よりも、注意を一方に引き寄せては、又他方にいざなつて、聴き手を屢々將に紛亂に陥らうとする様な昂奮状態におけるのに適して居りませう。併し十分に統一されて明晰にきこえる時には、これほど完全な音樂的な

ものはありません。

**和聲** 旋律に對する和聲は、單音の連續よ

り寧ろ和絃又は音色の連續と關係のあるものであります。協和音と不協和音とを、快い明晰な音を出す様に結合するのが、其の主要の問題であります。一寸考へると、和聲の主な便益、旋律との主な相異は、豊富な充實した音を出すことが出来る點である様に思はれませう。が、もとより充實した協和音の感覺的美は、大切なものに相異はありませんが、單音といふ點が、旋律の一切ではないと同様、これが和聲のすべてではないのであります。若し和聲が絃の附加に過ぎないならば、即ちもし豊富な音といふに同じであるならば、旋律を相次ぐ五度又は長三度で奏して改良する事も出来る筈であります。（これらは良い協和音でありますから）。然るに當然これでは旋律が害はれます。こゝに力説しておかなければならないのは、和絃の進行は單音の進行とは、殆ど別個の藝術の手段で、

根柢から違つて居る點であります。

多音樂は和聲的なものではあります、これと和聲とは、概念を異にして居ります。多音樂の方では、主として個々の聲の進行を顧慮するので、それが相和するのは究極の目的ではなく、寧ろ偶發的必要に過ぎないのであります。然るに和聲の方は、同音的で、各部は個々獨立して居らずに、多少なりとも全體が或部に從屬して居ります。故に和聲の和絃は、單音よりも變化に富んで且複雑であると同時に、多音樂の和絃よりも單一で統一して居ります。

和聲は決して單に協和音を附加する許りが能くはありませんが、併しこゝに一應旋律を和聲化する二つの方法の區別を申しておきませう。即ち一つは、和絃が旋律の性質に何等重要な改修を施すことなしに、音を豊富にし且強める法、もう一つは、和絃が旋律の性質及情調に改修を加へる法であります。此の圖はバッハ(Bach)から引いたので、

第一種の例であります。この短音階の和聲は、旋律



の効果を増し乍ら、少しも旋律の意味を變へて居りません次の頁のシューベント(Schubert)から引いた和絃は、旋律に立ち入つてそれを變へて居ります。伴奏が無ければ、此旋律は純然たる短音階のである筈であります。が、伴奏のついた結果二個所丈

は、長音階へ變はつて居ります。此旋律は本來はかう云ふものであるが、實際は少しちがつた所がある」と云ふ事も出来るのであります。こゝにも一種の矛盾が起りますが、これは多音樂の様に、相異なる部同士の衝突ではなくて、解釋の下しやうの矛盾であります。即これは主導的部分と和聲との間の微妙な争ひで、聴き手は個々の要素を強く感じれば感じる程、其の最後の統一に對して感ずる快愉も強いのであります。

和聲の目的は、協和音を所有するのではなくて、



之を獲得する點にあり  
ます。和聲  
は、不協和  
音より和絃  
への移り變  
り、又はさ  
まぐな險  
阻を経て不  
協和音から

引き出した統一、若しくは不和の中から引き出した和合であります。人の愛するのは和絃其物ではなく、激しい不協和音では猶更なくて、不協和音から和絃が出て来る過程なのであります。創作的想像には音樂的類似的の知覺もはいつて居ります。創作の場合に最も必要なのは、或不協和音と或協和音との間に在る類似を知覺することでありま

す。無論此の關係の知覺のみが全部ではなりませんが。不協和音を決めるにも、色々な道があり、作曲家は其の何れを探るが可いかが分かる位、それ／＼の道に通曉して居ります。作曲家が最後に書きをろす中間の絃は其の表現の手段であり、亦協和音と不協和音との關係を示す手段でもあるのであります。

歴史的に云ふと、和聲の原則の發達は、器樂の進歩及音階の改設に伴つて來たものであります。故に近代音樂は、鍵對照キョウトラスト及音色の變化に富む點では、到底昔の比ではありませぬ。その與へる變化及對照の範圍が廣くなればなる程、樂音が奏出し得る情緒經驗の範圍が廣まる譯であります。

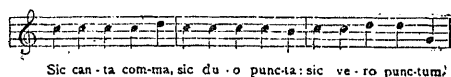
### 音樂の表現性

樂音、絃、音階、リズム等の

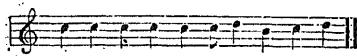
話では、單に音樂の形式方面を扱かつて來た許りであります。併し形式の要素其物の中にすら、表現の要素を見出す事が出来るのであります。僅かに一個の音ですら、高低ヒツチの高低、強オン度の強弱、

音 色 の華美暗鬱に從つて、色々な興奮の度を表現することが出來ます。唯一つの絃でも、不協和音ならば不安、協和音ならば安定を表はします。亦音階だけでも、長ならば或種の感情を、短ならば又別のを表現し、弾き上げて行く時と、弾き下げて來る時とは、全く別のものを表はします。純一なリズムにも亦、上に申しました通り或表現の力が有ります。

音樂と談話とは、非常によく以て居るものでもあります。音樂は情熱のこもつた談話の一種であるといふ學説は、或音樂的形式—樂劇及抒情詩の發達に、重大な影響を與へたのであります。樂劇に於けるヴクネル、抒情詩に於けるシューベルトは、伴ふ言葉に非常によく音樂を合はせました。併し言葉の伴はぬ音樂、純然たる形式をのみ問題として居る音樂ですらも、強い言語的性質を示して居ります。音樂的形式の樂句、ピリオド、靜止法等は、言語の句、結尾、抑音と酷似して居ります。音



Sic can - ta com - ma, sic du - o punc - ta: sic ve - ro punc - tum;



Sic sig - num in - ter - ro - ga - ti: o - nis?

の例であります。

樂と言語とが永久に別種のものたるに留まる所以は、言葉は一語つゝ特種の知的任務を持つて居る、即ちその發音せらるゝ時の聲の高低、強弱、音色とは没交渉な、獨立した個々の意味をもつて居る點であります。音樂は斯様な特殊の意味を再現する事が出來せません。若し詩を音樂に翻譯することが出來得るものとしたらば、若し或言葉と或音の結合との間に、根本的な一致があるとなれば、音樂の分かる人ならば、謠でも音樂を聞き乍ら其詩を書きとめることも、詩を聞き乍ら音樂を寫すことも出来る筈であります。音樂に出来るのは言語の一般的イントネーションと、其の情緒的效果を再現する事であります。こゝに掲げたのは、談話の音調を眞似た音程これは古い寺院の儀式の書類か

ら得た法則で、禮拜式の歌ひ手に其の音樂の句點を指し示したものであります。次に掲げたハイド



ンのは、純粹音樂の談話的性質を表はして居る適例あります。

音樂の表現力は、これと行爲との中に存する類似に依ても一層強くなるものであります。音樂に於けるリズム的の要素、又は其の時間的繼續は、必ず或種の運動を刺戟し暗示するものであり、一方高低變化は、其の運動の性質を決める傾向を持つて居ります。斯ういふ實地の又は初發の運動は、我々が

或曲を追うて行くうちに、或は激し或は沈み或は急ぎ或は怠り乍ら、望みの地へ進むのは、我々自身であると思はせませす。此の自分自身の意思と音樂の進行との一致は、彼の米國の女流美學者バッフ

アが所謂、「音樂個有の親密直接にして至純なる情緒——勝ち誇れる意思の幻影」と云ふ様な情緒を起させます。「勝ち誇れる意思の幻影」は、他の藝術形式に依ても生ずるものではなからうかと思ひますが、兎に角此の説は音樂の大なる運動的暗示力を指摘した點に於て、特に優れて居る様に思はれます。音樂は行爲の一般的特徴を表出する事が出來ますのに、行爲みづからは、個々の行爲を其の特徴の細點にまで渡つて表現する事の出來ないのが兩者間の一致しない點であります。

音樂と言語及行爲との類同に照しても、音樂は人生のさまざまな氣分を、一般的方法で描出することの能きるのでお分かりになりませう。亦これは長、短音階、半、全音程の生ずる効果を例として、音樂が氣分を描出する形式的工夫を一見するだけでも、分かる事であります。

短音階の音は憂鬱な情操を、長音階の音は陽氣な快活な感情と相伴ふのを普通として居りまし



て、我々は大抵さう感じるのでありますが、世界至る所さうであるとは云へません。原始民族は、長短音階と喜憂の気分との聯絡を感じないと申します。百十七頁の二つの民謡の中、始めの短音階の方が、却て二番目のよりも陽氣に出来て居ります。短音階の方が憂鬱に聞こえるのは、短音階の絃の不協和的結合音に基くものであると、ヘルムホルツは主張して居ります。其の言葉を引きますと「斯様に短音階の絃の中に加へられて異分子は、和聲を破壊する程明白ではないが、猶其の絃の性質及意味に、神秘的な朦朧とした効果を與へるには十分である」云々。短音階の不满な性質は不協和音にのみ歸すべきではなく、短音階が空に歸した期待の心持を代表して居る點にも依る様に思はれます。長音階は實際我々の基本的音階で、長三度は其の特徴を表はしてゐる音程であります。故に三度とさへいへば、我々は長三度の事と思つてしまふのが當然であります。そこで自分の聞いた

音程が長三度ならば、自分の立てゝゐる標準と一致するので半ば無意識に是認して了ひますが、もしそれが短三度ならば、何だか當てが違つた様な氣がして、音程が少し度を離れた様に思ひます。これは、我々は必ず長三度を明白に心に持つて居て、殊更に弾かれた音と比較するといふ意味ではなく、只短三度は期待を満たさぬ心特がするといふに過ぎないのであります。此説明に依て、未開人は短音階の沈鬱な效果を感じないと云ふ事實も不思議では無くなります。如何となれば、未開人は其の音階の組織が不完全ではあり、三度の音程の重味を感じる程發達していないからであります。空に歸した期待の情緒的效果は、次のパッハのセント、マシウ、バッションのゴルゴタの最後の一節に極めて明白に出て居ります。こゝでは始めの方の音は七の和絃に屬して居つて、これは主音の絃に解決を見出すべきであるのに、未解決のままにしてあります。即ち主音を打つ代りに、此旋律

は厳しい感じを與へ乍ら、半音で終つて居ります。



半音的音程は、殊にそれが静かなホルタメントーと結合する時には、機微、倦怠、熱情を表現する事が多く、一方全音的音程、殊にアルピデオのは、明晰と勇氣とを表現致します。ワクネルの「トリスタンとインルデ」の戀の句は半音的音程で昇つて行きますし、「サムソンとダリラ」の曲中、ダリラがサムソンを迷はす所では、下向の半音がすべて出て參ります。強い對偶アンティイセシスの例はルーテルの讚美歌「堅城」などで、これは主音を三ツ重く打つのに始まつて簡單に明白に進んで行きます。

音色及高低の差異は、多様な感情を表はす爲めのものもので、低い音は高い音ほど興奮的でなく、暗靜な音色は華やかな音色ほど刺戟的ではありません。リズムの不規則は、表現に力を添へることもあります。ペートーフュンのバセティック、ソナタ

中次の一節は、以上點をよく現はして居ります。



添へて居ります。

### 模倣的音樂

音樂は大家の手を倅ちさへす

れば、どんなものを模倣する事が出来、どんな表現でも自由に出來るものと信じて居る人もある様であります、亦一方には音樂は決して何も模倣するものではなく、通常生活とは全然没交渉な一個獨立の別世界を作つて居るものと信じてゐる人も

これは、力、悲哀及び次第に激しくなつて來る興奮を表現して居ります。この中の十分な和絃は力を與へ、不規則なリズムと高まつて行く高低ビッチとは興奮を激成し、短音階の音と下降の半音とは哀愁を

ある様であります。併し此の兩者の中間をとつて音楽は當然模倣を行ふ所もあると同時に、之れには踏みこす事の出来ぬ範圍が極まつて居ると申すのが穩でありませう。

上に音楽と言語及行爲間の類似に就て一寸申しました時に、音楽は或意味では、行爲及談話を描出すことが出来るといふ事を述べました。此外に、音楽が正當に又美しく模倣する事の出来るのは、鳥の歌、風や水の音、紡車イトコトのくるくまはる響、鈴の音等、凡て耳で受ける印象であります。無論其の模倣は、聞く者が本當にする程正確ではありませんが、猶真に迫つて居てその音は原音と殆ど同じ感覺的要素を持つて居ります。その與へる例は、皆聽覺的であります。猶進んでは、音楽は或制限された意味に於て、視覺印象をさへ現はすとも云へませう。想像の章に、藝術家は感覺的要素の精密な解剖に依りては得られずに、感情に依るのみ得られる類似又は一致點を暗示するのである

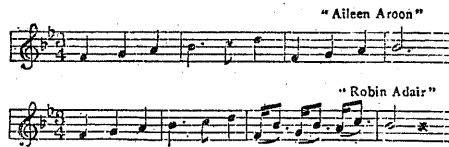
と申しましたが、ブクネルの火事の曲などは、その適例であります。その曲では、パチ／＼云つて跳ねる火花は、活潑な節に依り、又旋律が靜かな音から次第に登つて、ツライアングルのチン／＼鳴る音にバツと變る時の種々の樂器の音色に依て、現はされて居ります。火事を眺める視覺印象と、この音楽を聽く聽覺經驗との間には、確に一致點があります。其の一致は純然たる情的且一般のものであります。

「標題樂」即作曲家が細部に渡つて、人情行爲又は自然物及事件を現はさうとする音楽を論ずるに時によく引かれるのは、ベートーフェンが作曲する時には、いつも心の中に繪を見て居て、その繪から曲を作り出したといふ話であります。此の話に就て最も重きを知りべきは、ベートーフェンは其の繪から作り出したので、その繪の様に作らうとしたのではないといふ點であります。繪畫から感興を得たり刺戟を受けたりするものは、別に答めるにも

及びませんが、外の人の心の中にある繪畫を、音樂と通じて的確に再現しようとするのは、全然別問題であります。すべての藝術家は、その經驗を人生から得なければなりません。人生の經驗大部分は、視覺的でありませぬ。然し其の感情の源は何であつても、音樂の究極の目的は、繪畫の技術との競争ではなく、音樂的美にあるのであります。

**特質と裝飾** 一曲の音樂の中に、普通その個性と云つて居る性質と、亦音樂美の慣例的標準に合致する性質とが、一種の反對をなして居ると感じられる事がよくあります。民謡及大音樂家の音樂は、通常個性を發揮して居るものであります。即其の旋律的思想は、特に人が氣づいて記憶する位意味が重くて、如何にもしつかりして居るものであります。然るに一方個性を示すには、餘りに典雅な音樂は、顛音回音等に依て、其美を成すのであります。斯様な裝飾は、單獨でも人を惹くに足り、且どういふ曲にも好きなだけ入れられる標準的「性質」であります。かういふものは、普通の性質であるがために、この裝飾を應用すると、どんな曲でも個性を消されて了ふ傾向があります。

裝飾のために害はれた一例は、茲に示す通り英蘭のロビンアデアの形で、これは愛蘭のアイリーン、アルーンの曲に、裝飾的變化を加へたのであります。さうした爲めにもつと特徴に富んだ美しい曲の輪廓を、曇らせて了つたに過ぎませぬ。



併し裝飾は亦當然用ふ可き可き場所があるので、其のために音樂の性質をぼんやりさせる所が、却て美を添へる事が出来るのであります。のみならず、特徴と裝飾とが一致する場合さへあります。其の美しい例は、アルネの「優なる乙女」などで此音樂は確に華美な感じを與へますが、餘計な音は一つもはいつて居りませぬ。もしどの

音でも抜かせば、この優美な曲の眞髓が害はられるのであります。進んで云ふと、純粹の裝飾は同時に表出的であるさへ申せます。裝飾をどん／＼使ふ事の出来る弾き手なり歌ひ手なりは、それに依て安らかな樂々した所を見せ、「餘剩精力」のあるといふ快い印象を與へるのであります。