



石川喜三郎譯



と
詩
歌

共益商社樂器店藏版

本書原著者小傳

オーガスト・ウィルヘルム・アムブロスは一千八百十六年を以て、
ブラーグの近傍なるマウトに生る。アムブロスは音學史上
に著名なるキゼリッテルの甥にて其血統の既に音樂家の遺傳
を有せるや知る可し。彼は法學研究に一身を獻げ、一千八百
三十九年に法學に關する著書を公にして「ドクトル」の學位を
受けたり。後ブラーグの檢事正を奉職し、兼てブラーグ大學
の音樂教授を任せり。一千八百五十六年に「音樂と詩歌の限
界」(即ち此譯書の原書)を公にして其名大に著はる。一千八百

六十二年に有名なる著書「音樂の歴史」第一卷を出版し、一千八百六十四年及び一千八百六十八年に其第二卷と三卷とを出版せり。後、維也納帝室の招聘に應じて皇太子の侍講となり、美術史を講じ終生同地に在りて一千八百七十六年に逝去せり。

凡例

- 一 本書は埃國プラーカ大學音樂教授、法學博士ア、ソイ、アムプロス氏著「音樂と詩歌の極限」を題する書を露國の譯書に依りて重譯せるものなり。
- 一 本書の中に用ひたる地人名または曲名等は獨英佛露等の慣用發音を混用し之を一定するを得ざりしも、重に獨英の發音に従へり。
- 一 本書抄譯と稱するも原書の省略せる部分は十分の一二に過ぎざるを以て、此拙譯もとより原著の論旨を傳ふるに遺憾なきを信ず。
- 一 譯者は神學哲學等の研究に従事する者にて、音樂文學等は自家の専門にあらざるを以て、或は音樂上の譯語の妥當ならざるものなきを保せず、斯道の専門家幸ひに是正せられん事を願ふ。
- 一 本書を翻譯するに當りて、友人金須嘉之進君(露國音樂學士)より抄からざる助力を得たるを感謝す。

音楽と詩歌

要目

第一章	緒言	一
第二章	序論	七
第三章	諸藝術と音楽	一六
第四章	音楽の形式的方面	二四
第五章	音楽の理想的方面	三一
第六章	音楽と詩歌の接觸	〇〇
第七章	音楽と詩歌の客觀的關係	五四
第八章	音楽と作曲家の精神	七七
第九章	音楽に對する聽者の主觀的解釋	九八
第十章	音楽の題名と詩歌	一〇六
第十一章	結論	一一三

「美は高尚に
なるに隨ひて
愈々神秘と爲る」

ハルトマン

音楽と詩歌

石川喜三郎譯

第一章

緒言

本書の目的は、其諸名の明示するが如く、音楽と詩歌との關係を論じて、其區域を明かにし、此兩要素が相互に接觸契合する點と、兩者全く分離隔在する點の確たる根柢を定めんとするにあり。吾人は自家の専門とする音楽に對して、懐き居る種々の疑念を敢て秘するの要を見ず。音楽に對して、何事を爲すを得べく、又何事を爲す可からざるやを明知し居る者果して幾人かある。或作曲家は、自家安心の道を古風の見解に求め、舊思想の主義を以て満足せんとせり。されど今さら、是等の説を評論するの必要なく、斯かる説は確實なる説を主張すると共に自ら消滅するを免れず。音楽上の作家の大部分、然も相當の才能を有する者すらも、自家の理想を何れに配す可きやに迷ひ、音楽そのものは理想を寄するが爲めには、餘りに淺薄なるが如くに感じて、或

は詩歌哲學政治等に於てすべきやを思念せり。

今より五十有餘年前の作曲家は、却つて今日と大に異なる者ありき。當時の作曲家は自家専門の技藝に關して、能く確たる智識を有せり。即ち「ゲネラル・パス」和聲「イミタツイ」の理論單復の「コントラプункト」等の事を能く識り、餘事に關して不安の念を懐く如き事あらざりき。モツァルト若年の時、イタリアに遊び其心に留むる所は詩歌演舞の類にして、「コリナイ」「角闘場」「ウァチカン」法皇の宮殿等の性質の如きは殆んど注意せざりしなり。今日の作曲家は、能く娑翁またはソフクレスの原書を讀み之を暗記せり。又彼等は能く歴史哲學等を研究し、時としては音樂の事よりも之を詳にせり。かゝる作曲家は能く自家専門の藝術外の事のみを識りて、却つて専門の道を疎にせり。故に斯かる音樂者の作曲には、未だ技巧の至らざる點あり、節調リズム和聲ハーモニーの結構など、素人の耳にさへも、尙且聽くに堪へざるものありても、自ら以て凡人の解し得ざる妙味を有する者の如く想へり。故に又斯かる作曲家は、音樂以外の自己の多くの思想を音樂に加へて、音樂に何等の縁なきものを音樂に配合せんとせり。茲に於て、音樂は徒らに使役せらるゝ、奴婢の如くになり、音樂をして其力に餘る事を負はしめんとするより、音樂も亦止むなく其全力を盡して、全く其力に堪へざる事を

演せんとせり。何人も智識の該博を厭忌する者はあらざる可く、比較的僅少なる時間と勞力とを以て、智識の寶庫たる資料を収集するを得るは、是れ實に文明の賜物なり。然るに種々なる概念と智識の雜駁豐富なる事、宛然大海の波濤の如くにて、各専門家をして、其區域を脱せしむるは今日の通弊なるを以て、如何なる智識は自家専門の範圍に屬し、如何なる智識は全く其圏外に屬するやを詮考するは今日の急務なり。且それ如何なる藝術にても、餘りに纖巧に流るゝは、是却つて藝術衰頹の徵なる可きは争ふ可からざる事實なり。古代希臘の素朴なる塑像は、威を天下に振ひたる羅馬時代の技巧を盡せる燦爛たる金銀像の作に比すれば、遙に優れるに非ずや。これ即ち藝術の處女時代の作品は、其素朴不格好なる中に、完璧に赴かんとして未だ其域に到らざる活力の其中に包含せられあるを以て、吾人に不可思議なる感じを興ふるものならざるを得ず。如何なる外見上の美裝と雖も、衰頹せる藝術の活力の缺乏を覆ふに足らざるなり。此際たゞ藝術の挽回を期するを得べきは、健全なる才能を有する人物の出づるありて、藝術の盛運を復興して、一切形式の特點を捕捉し來るに在り。

造形藝術界の現象と音樂界の現象とを比較するに、又同様の現象を認めざるを得ず。

音楽界の現象は、之を他の藝術界の進歩發達に比して何等の祝すべき現象あるを見ざるなり。且音楽界に著名なる現今の作曲に關しても互に氷炭相容れざる二派の激論あり。一方の者は斯かる著作を以て藝術の墳墓の近きを示す夕陽に異ならずと論じ、他の一方の者は之を以て藝術の新進歩の曙光となし、前代の藝術のごときは、今後將に發達せんとする藝術の準備たり開拓たるに過ぎずと論せり。されば現時の美學と藝術の評論とは、進歩するにも非ず退歩するにも非ず、殆んど混沌の境界に彷徨し居る有様なり。故に今日の音楽家の立ち居る地盤は全く動搖して、吾人は左すべきか、將た右すべきかに迷ひ、自ら正立し居るや否やをも知らざるごとき有様なり。音楽界は斯の如く混沌たる状態なるを以て、若し此際、音楽界のレッシングたる可き人物の出づるなくんば、音楽界の衰運は再び天日を仰ぐを得ざるやも知る可からず。

予は素より本書の價値を以て、音楽界の狂瀾を既倒に廻すを得べしとの不遜の見を懐く者に非ず。予は只、音楽を學び居る者と、音楽上の著書雜誌等を研究して、自ら適歸する所に迷ひ居る者に、音楽には動かすべからざる點あり、此北斗星は學派混闘の戦塵に虧せられて隠蔽せられたるに過ぎずして、決して消滅し去られしに非ずとの

趣意を明示するを得れば、本書の目的は是れにて足れり。之を論ずるに哲學上の言語を以てせば、予は如上の目的を達する甚だ容易なるも、斯くては一般音楽家の爲めに多少の不便なきにあらず、又予は哲學專攻の士にも、彼等の專用語に多少注意せる事を認められたき希望を有せざるに非ざるを以て、本書は自ら硬軟混用の言語を以て記述せざるを得ず。

予は活氣充實ならざる可からざる讀者に向ひ、無味嚼蠟の如き議論をなさん事を望まず。音楽家は其藝術を以て、恰も活ける花に等しき女神の如く想像し居るを以て、予も亦此女神の姿を描寫せざる可からず。これ本書に於て、予が主義を論述するに當りて、尠からざる諸書を引用せざるを得ざる以所なり。予は引例としては、特に著名なる諸家、バッハ・モーツァルト・ベートヴェン・メンデルソン・ベルリオーズ、其他二三大家の著作に依據する所多かる可し、これ音楽家自ら、其譜を視ず、其曲を聞かすんば、予が言を信せざる可きを以てなり。予は是等の引例をなすに當りても、敢て冷酷なる分解を事とせず、熱心なる愛玩心を以てせん事を欲す、又其机上には死屍の如き者を置かず、活ける麗はしき女神を置かんとす。

予が自ら期する所の目的を達するが爲めには、自ら以て捷徑なりと信ずる道を選ん

で進む可し。音楽教授上の片々たる教科書を著作する如きは予の期する所に非ず、故に本書には整然たる章節の區別を設けず、然も順序と條理とを失はざる可し。又本書は時として音楽の範圍を逸して他の藝術に論及する事あるも、決して本書の所期を誤る者と爲すべからず。一切の藝術は、皆これ唯一の光線を三角鏡を以て分析したるが如き者なりとは今日の通論にて、此見解は『將來の藝術』(Kunstwerk der Zukunft)上に必ず實行せらる可し。かゝる見解の實行せらる可きや否や期し難しとするも、理論上には甚だ便利なる説にて、一方の藝術は其と類せる他方の藝術に、一道の光明を與ふる事屢あり。本書は音楽と詩歌とを主題となすと雖も、其主眼とする所は素より音楽に在り。

予は本書を以て、音楽上の議論を記述したる論文となさん事を欲せず。現今の音楽理論家は互に猜疑排斥して君子の耻づ可き争論を事とせり。且その争論の根柢には罪惡の毒流の潜めるものあり。予は唯善そのものを得ん事を期して善そのものの爲めに盡せば、其にて満足なり。予は茲に、『十九世紀の音楽』と題する良著の著者たる教授マルクス氏並に『音楽に於ける美に就きて』と題する論文の著者たるドクトル「エドワルド・ハンスリク氏の二人に大に感謝せざるを得ず。予は兩氏の著よ

り最も豊富なる奨誘を得たり。茲に之を一言する所以のものは予は本書を記するに當りて、兩氏の説——特にハンスリク氏の意見と相容れざる自説を吐露せる點も尠からざるを以てなり。

第二章

序論

偉人豪傑の事歴には種々なる逸話の口碑に傳はれるものありて、能く其人物の性格と當代の精神風習等を寫せるものあり。斯かる逸話の信を措くに足らざる事は、屢論評せらるゝにも闕せず、廣く人口に膾炙せられて、殆んど眞確なる事歴の如く想像せらるゝなり。音楽者モツアルト氏が彼の大音楽者たるベートゥン氏の音楽を奏するを聴きて、其同席の聴者に向ひ、『ベートゥン氏は卿等に何事をか説話れり』と告げたりといふ一場の逸話の如きも、同じく又此類なるべし。這般の逸話は素より信するに足らざるも、此逸話はまた必ず是れ、一條の眞理を傳ふるものならざるを得ず。即ち此逸話にいふ如く、ベートゥン氏の作曲は確かに吾人に「何事をか説話れる」に相違なし。ユリアン・シムニット氏は其著「Geschichte der deutschen Kunsthieratur」の中に「一

トウン氏の音楽に因りて惹起せられたる感動の何たるを説明して能く此理を解釋せり。ユリアン・シムット氏曰く「吾人はベートウン氏のシムフニを聴く毎に樂器の運用に因りて通常感ずる所の單純なる感じの外に、更に其感じと全く異なる一種異様の感に打たれざるなし。即ち吾人は、ベートウン氏の音楽を聴く毎に、恰も別世界に遊ぶが如くに、一種奧妙なる無限の感に打たれ、自ら之を解するに苦むものあり。故に吾人は屢此感じの何たるを説明し、樂器の音を言語を以て解釋せんと試みたり。嚴格なる音樂家は、斯の如き解釋を試みるを不可なりと謂ひて非難せり。吾人も亦斯の如き解釋を試みるの素より無益の業なるを信ぜざるに非ざるも、さればとて其解釋を得ずして満足せらる可きに非ざれば、勢ひ茲に出づるは自然の結果なり。彼の作曲家ベートウン氏が吾人をして其演奏を耳にする毎に、悲喜交々感せしめ、或は無限の失望に打たれしめ、或は極りなきの喜悅を感せしむるは、抑も何に原因するか、吾人は其原由を識らんと欲するなり。又ベートウン氏の曲を聞く毎に、恰も吾人の目前に立ち居る如くに感ずる天女の麗姿は、これ果して何者なるかを卜知せんことを希望するなり。ベートウン氏晩年の作に成れる銘曲に對しては、益此解釋を得んとするの希望を切ならしむるなり云々。」

然るに、音楽を斯の如くに解釋せんと試みるは、これ作曲者が全く音樂の範圍に屬せざる。想念即ち唯理性を以てのみ領有せらるべき想念を音樂の範圍に含ましめたりとするものなり。又其音樂の聽者をして、何等言語の媒介をからずに、單に音樂の仕方のみを以て、其想念の何たるかを理解せしめんとする者なり。若し果して斯の如くならんか、音樂は只これ一の音響を以てしたる謎たり、隠語たるに過ぎずして、聽者をして此謎を釋き、隠語を理解せしめんとするに異ならず。吾人に「何事かを説話れり」といへる意味も是にて明瞭なるべし。

されど、音楽を以て斯の如きものなりと解するは、これ音樂その者をして、音樂の與り關するを得ざる。説話者たるの役をも任せしめ、音樂をして其範圍常軌を脱せしめんとする者に非ざるか。元來凡その説話なるものは、何れも皆或種の事物もしくは出來事を以て其説話の資料となさざるはなし。然るに、音樂は斯の如き資料を那邊より得來る可きか、又如何にして音樂上の方法を以て、其材料を説話として表し、些の不明なる點もなく正確に表顯するを得べきか。音樂を以て、一種の説話の如く解する音樂家は、其作曲に多くは樂品の效能書の如き曲目説明ともいふ可きものを附せざるはなし。ヘン德里氏の『アレキサンダーの祝典』の如き此類なる可し。然るに、凡そ

藝術が其直接なる目的に錯誤を來さん事を慮り此錯誤を避けんが爲めに樂の效能書に類する如き説明書を要する感む可き方法を取らざるを得ずとせば是れ疑ひもなく藝術が其目的を成功するに足る自己の正當なる方法を有せざる事を自白するものなり。斯の如き説明附の音樂作曲家は彼の彫像の口に紐にて札を下げ其彫像が何事を言はんとするの像なるかを説明したる彫像を觀るも之を嗤笑するの權を有せざるなり。

然るに又音樂は何等一切の材料をも包含するを得べきものに非ずとせば凡そ音樂の範圍より斯の如き趣旨を一切排斥し去らざる可らず。されど音樂より其内容たり資料たる可きものを一切排除せんか音樂は是れ唯音樂上の單純なる美趣ある遊戯となり純然たる形式の藝術と成り了するを免れざる可し。斯の如くんば音樂は殆んどカントの所謂「美の概念」のごとくなりて音樂の本義と美の本義とは遂に區別するを得ざるに至る可し。故に音樂は何等かの内容を有すべき者なるか抑も又單に形式に止る可き者なるかは是れ音樂上の大問題なり。斯く論じ來れば彼のヘーゲル氏が音樂はたゞ詩歌と結合せられたる場合に於てのみ藝術としての價値を有すと斷定せる言も自ら明かなる可し。

音樂の事に關して、美學上の理論をなしたる音樂者も尠からざるが、マッテン・キルンベルグ、ゲル・フォルケリの諸氏は何れも音樂に關する理論をなして、異口同音に音樂の本義は「感覺感情心意の感動を表はすの方法なり」と謂ふ如き定義を下せり。彼等は何れも音樂の理想的方面に斯の如き定義を下して、此定義を自家の主義となし又原理となして是に依據して種々の説をなし、殆んど豫想外なる應用をも爲せり。又實際主義の一派の學者輩は、斯の如き説を以て満足せざる者あり。されば物理學者「フラドニ・ビンヂェリク、ケブレル、アイレル」の輩は何れも音樂に因りて惹起せらる、快感の原因を「音響學、數學等の學理」にのみ依りて説明せんことを期し、興感の原因を數理的關係を以て解答するを得べしとなせり。又生理學者の一派（エルシテット、クラウゼ）等は「神經論（Zentralen）」に依據し、神經の刺激興奮等に關する學說に基きて、音樂の美感の何たるを説明せんとせり。又多少音樂の何たるを解せる美學者及び哲學者中には、音樂の本義は「精神的感動の表顯」または「表象」にありといふ如き説をなせる者もあり（ハンド・ザリツェル、テルシンの諸氏は是れなり）。又音樂を以て「音樂は他なし只これ美的聲調の形式」に過ぎずと解せる者も無きに非ず（ヘルベルト氏は如き是れなり）。音樂の本義に關する解答の斯の如く區々なる所以のものは、是れ實に音樂の大家に

して兼て又學識ある哲學者たる者なきと、又哲學者にして兼て音樂者たる者のあらざるに困れり。概して音樂者は哲學思想に乏しく、又哲學者は音樂の技に通せざるより、哲學者は實際を省みず、に理論にのみ依據して音樂の問題を解答せんとすれば、音樂家は又音樂に關する哲學的方面の解答を俟たず、音樂上の創作を爲さんとせり。これ今日の通弊なり。ベルンガルト・アドルフ・マルクス氏は音樂者中にも、詩人及び思想家として許さる、學者なり。氏は其著「十九世紀の音樂」と題する書に於て、藝術の精神たり又生命たる根本問題に論及して、「新生面を開き、從來の喪服を纏へる如き諸説に反して、生命と活氣とを以て満たされたる學説をなせり。氏は音樂を論ずるに、敢て形式的方面よりせずして、理想的方面よりせり。氏は音樂の理想の方面を明かにして、音樂を音響的形式の圏内より救はんとせり。故に又氏の説は、音樂の歴史的發展の立脚點を堅固ならしめんとするものなり。同氏は音樂の開發を重要な時期に區別し、其各期の音樂は何れも其前期の音樂より必然に進歩開發し來れるものなりとせり。故に氏は旋律メロディ和聲ハーモニー對位法コンツェント等の形式が始めて現はれ、且發達して遂に完成せる時代を以て、音樂開發の初期なりとせり。これ即ち音樂開發の第一期にして、氏は此時代を稱して音樂の「結晶時代」と言へり。而して氏は、パレスツ

リリナ・ホルランド・ドラッソ及び其一派を以て何れも此結晶時代に屬するものなりとせり。セバスチアン・バッハ等に至りては既に第二期に屬するも、尙未だ前紀の「コンツェプト」主義を繼續し、僅に前紀の遺質を脱し、磊々たる石塊は「ビグマリオン」（希臘神話を愛す）の靈火に觸れて、始めて僅に熱し、漸く生氣を帶ぶるに至りしに過ぎず」となせり。音樂に始めて十分の生氣を賦したるはハイチン・モツァルト等の一派なるも、これ又未だ全く「感覺的藝術」の範圍を脱する能はざるものありて、此時期の音樂は又唯「感覺上の心狀」に注意せるに過ぎざりき。此「感覺的藝術」なる時代の音樂よりして「ベートゥン」輩の「精神的藝術」の音樂を開發し、茲に於て始めて詩的音樂上の創作を續々出し、樂想をして始めて偶然的の性質を脱せしめ、秩序的聯關のある樂想たらしむるを得たり。

然るに音樂は自然の要求に催進せられて益、明瞭に一定の表象を有するに至り、遂に「精神的藝術」の範圍に達しながら、更に又其圏外に逸出せんとするの傾向を來せり。即ち外界の感覺上の事物はたゞ是れ言語の補助を以て傳ふるを得べきものなるに、音樂の範圍内に於て、斯の如き感覺的事物事件を描寫せんとするは音樂をして其範圍外のものを領有せしめんとする者なり。ベルリオズ氏の處女作ともいふべき曲

譜 Symphonie fantastique の如きは唯青年技藝家の客氣に成れる病的時代の作に過ぎざれば『リリ王』の曲のツツェルツラ歌劇の序と共に第二期藝術の一派に算へざるを得ず。然るに同氏の作曲の中にも『ロメオ及びジュリヤ』の曲に至りては唯り慾情幸福失戀等を表すが爲めに、相當なる音聲を探究せんとせずして沙翁の劇詩より純然たる外界の事件に屬する題目を攝取せり。斯の如き傾向の音樂は音聲を以てしたる言語の藝術と稱するを得べし。

嘗てヘルベルト派の學者輩がハンスリクの『音樂の美に就きて』(Von Musikalisch Schönen)と題する著を大に稱賛せる事あり。これハンスリクが音樂上の經驗に依りて、彼等學者輩が思辨考察を以て悟入するを得たると同一哲理を究めたるに因る。今之を略言すれば左の要點に過ぎず。即ち他の美術上に於ては美を單に感情の上より評價するは既に過去の事に屬せるに音樂上には今日尙感情の要素を重んずるの傾向ありとする説をハンスリク氏は排斥せり。氏曰く音樂は決して感情を以て其目的又は其内容と爲すべき者に非ず。是れ音樂は何等の定れる感情を表はし若くは惹起せしむ可き方法をも有せざるを以てなり。若し音樂は定りたる感情に非ざるも兎に角不定の感情を表はすものなりとせばこれ全く矛盾の言なり。音樂の唯一の

内容となり得べき者はたゞ音聲の形式の感動的狀態あるのみ。故に音樂は何等の一定の感動をも有せざる美的形式を以て其本領と爲すべきものなり。斯の如くなれば敢て舊派の美學者の如くに感情的要素を徳義もしくは信仰等の犠牲に供するの必要もなく又ヘーゲル派の如くに理想を以て感情を滅するの必要もなし。故に又音樂の美は敢て音聲の均齊 Symmetrie に因りて惹起せられたる快感に基く者に非ず又敢て數學的要素に關係するにも非ず。音樂の美は只音樂の主旋律を以て其内容とすべきものにて其テーマを音樂の精神に應じて種々の關係の上に發展せしむべきのみ。これハンスリク氏の意見なり。

斯の如く論じ來れば音樂は既に十分の發展をなし其學理も甚だ進歩したるものある可しと思はるゝも未だ必ずしも然らざるなり。若しそれ更に進みて音樂と詩歌の限界如何といふ如き問題を提起せんか此問題の最も單純なる初歩の解答に對してさへも議論百出して容易に決せざる者あらん。這般の問題に關しても再び數學物理生理等の方面より雜駁なる解答出で、殆んど其黑白を辨知するを得ざる者ある可し。彼の造形藝術は單に實物の美的形式を象るに過ぎざるを以て詩歌と何等の接觸する點なく、レッシングが『ラオコン』(Laokon)に述べたる説も強ち誤れるに非ず。

故に若し音楽は詩歌と更に接觸する點なくんば吾人も亦此問題を撤回すべし。蓋し何等の類似接觸等を有せざる者は素より其分界關係等を論究するの必要なきを以てなり。

第三章

諸藝術と音楽

美術家は美術を以て互に分立せるものとなさずして之を美妙に結合せる一團のものとなせり。吾人の目的は音聲の藝術と言語の藝術との關係を研究せんとするにあるを以て吾人はまた一切美術を總括して觀察し其相互の關係其接觸の點その開發等を研究して主として各美術の形式理想の兩方面を明かにせざる可からず。第一着に注意せざる可からざるは詩歌は實に是れ藝術の理想的方面と藝術の生氣と將また藝術の精髓なる事これなり。詩歌は斯の如き者なると同時に獨立の藝術たる性質を有するを以て恰も哲學が一切科學の根本たると同時に又哲學として獨立せる學問たるが如き性質を有すると相類せるものあり。茲に論述せんとする一段は、一見甚だ迂遠なる論の如くなるも却つて吾人をして枝葉に逸するを避けしめ確

かに期する所の目的に到らしむ可し。

一切藝術中にて其材料たる可き物質と最も密着し居るものは建築なりとす。(若し園藝を以て一の美術となさば園藝は其材料と最も密接し居るや勿論なり。)

建築造營のためには常は抗抵力の大なる諸材料を要するを以て建築上に其觀念を現實ならしめんが爲めには必ず多くの職工の手を要して材料たる物質に對する勞力に俟たざる可からず。故に建築術には必ず多くの職工の勞を借らざる可からざるや明かなり。

建築には粗雜なる勞力の習慣技巧等のあるありて建築上の美術的觀念を幫助するものなかる可からず。建築家は只その觀念と全體の思想とを與ふるのみにて建築上に其設計を現はさしむる外形上の事は職工の勞を要するなり。建築家自ら其造營物に手を下すが如きは殆んど稀有の事に屬す。故に建築には他の藝術に比して技術家の品格は其表面に現はれざるなり。

「ケリン」大聖堂の建築家の名は今日尙之を明知する者なし。フィデイの名を聞く者は必ずオリンブの「ゼウスの事を思念すべし。されどイクチンカルクラトムネデクルの名を聞くも「バルフェノン」「プロピレイ」の神殿の造營者は彼等の中の何人なるやは

これを識ること容易にあらず。無論熟練なる観察者ならんには、其建築の形状性質等に依りて其建築家の何人なる可きやも多少推測せられざるに非ざる可きも、建築式が互に相類似して美術家の主義思想等が建築風に没せらるゝ場合には、建築者の誰たるを推測する愈々困難なりとす。詩人が詩形に應じて撰擇する内容の如きものは、建築上には一も存せざるなり。吾人は某の神殿聖堂等は何を象れるものなるやを問ふを得ず。神殿又は聖堂は何物をも象りたる者に非ず、彼自らたゞ、神殿たり聖堂たるに過ぎず。材料が美術家に俟つ所は只美的形状にて、此美的形状の上に美術家の建築上の觀念を明示するを得るなり。故に建築物に因りて惹起せらるゝ感じは甚だ廣濶なる範圍の感じにて同感崇高等の如き感じに過ぎず。建築物の趣旨は必ずしも其藝術上の形式と分離すべからざる内部の結合を有するものに非ず。テゼイの神殿に於て基督教の祈禱式を執行するを得べきも、ベリソデルのアポロンを基督教の祭臺に立るを得ざるなり。概して人民の氣風宗教生活の狀況等は一定の形状を以て其人民の建築上に現はるゝものなり。此見地よりする時はテゼイの神殿に於て基督教の祈禱式を執行するが如きはそもく誤りなりとす。例せば希臘式の殿堂は「ヘレネス」人種の人生の満足を表はし、「ゴチック」式の殿堂は全世界の上に

飛躍せんとする基督教の精神を傳ふるなり。希臘式の殿堂は諸神の御座所として造營せられ、敢て人民を集會するが爲めの殿堂に非ず、然るに基督教「ゴチック」式の聖堂は其廣濶なる構造恰も、凡そ疲れたる者と弱りたる者と我れに來れと叫びて衆人を招ぐが如し。是れ既に著しき眞理にして、建築は已に是れより以上に登るを得ざるなり。

建築に最も近接せる藝術は彫塑なりとす。彫塑も亦粗雑なる材料の仕事を要すと雖も、之を建築と比すれば甚だ僅少なり。彫塑にも始め職工の勞を借りて粗雑なる石材等を準備せしむるの必要あり。既に其材料物の下仕事成るを俟つて、美術家は始めて手に鐵錘を取りて此石塊より美なる女神若くは豪傑の像などを刻み出すなり。故に彫刻には内容の趣旨を建築よりも明かに認むるを得べし。威尼斯の武庫の前に据ゑある獅子の像を愛觀するも、この獅子は「ネメイ」(古代に獅子の居りたりといふ林)の森林の産なるか又は他の産なるかを問ふ者素よりあらざる可し。建築上には、某の聖堂は只それ一某の聖堂たるに過ぎざる如く、彫塑上にも美少年の像は只それ美少年の像たるに過ぎず。されどゼウス、ゲラクリト等の像と云へば、既にその像の特點と別様の性質とを表示せられ、一は泰然として寶座に坐し、一は圓柱に憑れ

る等の差あり。ニオパの神像は苦痛を受けて走るの状を表し、ラオコンの神像は蛇に纏はれし状を表し、何れも其特性を以て一の悲劇の状を有せり。斯の如く、吾人は既に造形藝術に於て、人物の状を攝取し其像を前後左右より観て、理想的に美術上の形式を以て表顯せられたる美術家の精神を窺ふを得るなり。故に美術家の人格が、建築よりも彫塑には明瞭に表顯せらるゝ、事は論ずるまでもなき事なり。

繪畫に至りては此事更に一層明らかなりとす。チャブエ、フェゾレ、ラファエル、ブオナローテ等の畫に對すれば、假令ソザリの美術家列傳なくも、又彼等の寫眞の今日に傳はれるものなくも、吾人は其作たる繪畫そのものによりて畫家の精神のみならず、其風采までも想像するを得べし。繪畫も亦その材料と結合せられざるに非ざるも、之を彫塑に比すれば甚だ僅少なりとす。繪畫には職工の助力は殆んど其要なく、畫家は唯り其精神と理想とを寄與するのみならず、自己の手を以てその全體を作り上げるなり。繪畫には其内容一層重きを置かれ其趣旨を明かにせらるゝなり。故にまた、繪畫を觀る者は其繪畫が何を描寫せるものなるやを問ふは當然のことなり。若しそれチチアンの如き畫家ありて、美人の理想畫を畫くことありとするも、其美人に他に好名稱を附するを得ざるより遂にフェネラといふ如き名を附するなり。されど斯

かる美的形式に止まる繪畫の如きは、吾人の例外とする所にして、吾人の希望する所は繪畫そのものが或性質と心意の表顯を寫出する事これなり。繪畫が吾人をして悲喜交々その心情を刺戟し、其内容の何たるを問はしめ、或はこれ吾人の知らざる某の寫眞に依りて描寫せるに非ざるやを想像せしむるに至りて始めて繪畫の能事至れりといふ可きなり。

故に繪畫は、既に美的形式を以て第二段となし特に重きを其寫出する所の理想と精神の上に置くや明かなり。かのチチアンのフェネラの繪畫は後に廻りて其背面を觀る事能はざるも、其代り彫塑の上にては理想の表示未だ十分なるを得ざる顔容も繪畫の上にては既に高尚なる意義を表示するを得るに至れり。心の鏡ともいはるゝ程の顔容は、繪畫の上にては特に個人的なる特點を十分に表顯せらるゝなり。繪畫の上にて特に重きを置かるゝ、精神的要素は繪畫に依りて十分表顯せられ、遂に人物畫の上よりして花鳥山水等の物體の上に移さるゝなり。例へば風景畫は重にこれ精神の状態を表顯するものなり。其故何如となれば、風景畫と音樂との間には甚だ顯著なる類似點あり。又この事は近世の風景畫専門家の均しく論證する所の見解なり。諾威の山河の暗澹たる雄大なる風景、朦朧たる夕陽の景、夢の如き月夜、氣候

溫和なる地方の輝々たる日光等の如き、何れもこれ觀者に取りては極めて種々なる心狀たらざるを得ず。ハケルトが秀逸なる風景畫は觀者をして身自ら其實際の地に遊ばんとするの希望を起さしめざるなしと云へる言も同意見を示せるものなり。實物を描寫せる繪畫の如きも、單に精緻を極め實物を欺くといふのみにては未だ其目的を達せりといふ可からず。即ち這の繪畫をして實に美術的作品たるの價値を有せしめんと欲せば、此種の繪畫の上には、天然物の清淨無垢なる觀念の如き、又は人間に對する或る精神上の關係の如き、何れにても心ず一定の觀念を表顯せざる可からず。

繪畫の上には精神と觀念とが主要なるものとなりて、物質的要素は既に第二段のものとなる事前述の如くなるが、詩歌に至りては此物質的要素は全然消滅せらるゝなり。「イリアッド」は或は旅人に吟せらるゝも、又は抄本として世に傳へらるゝも、「イリアッド」たるを失はず。詩歌の上には、人物の物質的形狀は全く消えて僅に讀者の想像にて其を推想し得るなり。詩歌はその描寫せらるゝ、形狀の上にも、或は其内容の上にも、心理的要素は唯一の標的とせらるゝなり。故に詩歌の上には、作者と其作とは何時も一體をなし、詩人の人格は其詩中に同化せらるゝ、事ジョン・ポーレンやハイネに

て見るが如し。

以上各藝術に就きて論述せる所に依て考ふれば、藝術の唯一の内容たる可きものは、人間其ものなる事自ら明かなり。人生を寫し出すは是藝術の理想的方面なり。人は自己の心の濫底に存するものを自己以外のもの即ち自己の化身たる美的形狀の上に觀ん事を欲するなり。自我の一部分たる可きものを藝術の材料たる物質の上に化身表顯せしめ、之を外物となし非我として我が前に立たしむるなり。故に繪畫、詩歌、音樂等何れも藝術の作品は、我が外物、たると同時に自我の一部なり、人自ら之を稱して神の肖像と名づく。この藝術の理想的方面はこれ高尚なる人生の表顯にして、決して人の肉體的生活の產物に非ず。若し藝術の作品に、此理想的方面の表顯を認むる能はずんば、其藝術は不十分不完全なるものにて、藝術の一部を開發せるに過ぎず。天界の靈火とも稱すべき藝術の精神的理想は、枯死せる如き美的形狀に生命を賦與し、形狀の美を以て生命を有する者となすなり。アグリゲントの「ゼウスの神殿」に在る巨人の像は、人體の形狀を巧妙に彫み出したるも、不靈不生の彫像たるに過ぎず、未だ以てプロメテイの火氣を認むるを得ず。更に轉じて威尼斯の武庫の前なる獅子の像を觀察せんか、これ人像にあらずと雖も、プロメテイの火氣なる理想は此

像を生かせり。ゲーテは此獅子の像を觀て左の如く言へり、此像に對しては塔も門も最も小なる觀なくんば非ず」と。是に由りて之を觀れば例令その繪畫彫塑等が人物を寫せるものに非ずとも、其作品に生氣を賦與するものは精神的の性質なる事自ら明かなり。故に人の精神は建築より詩歌に至るまで凡ての藝術に生命を與ふる根本となり原理となりて混沌たる物に美妙なる調和を與ふるなり。果して然りとせば唯り音楽のみ此生命を賦與する根本原理を有せず、音樂の形式たるに止まるの理あらんや。

第四章

音楽の形式的方面

アントノイム・シレヘリヤ氏は音楽を以て流動體化せられたる建築と名づけ、建築を以て化石せられたる音楽と名づけたるは、甚だ深意ある言なりといふ可し。此意味よりする時は、セバスチアン・バッハの深遠玄妙なる作曲は之をゴチック風の建築に比するを得べし。音楽は實に各部の均齊を重複する事と、内部の結合と調和とを保ち居る各部分より成立する事に因りて、形式上大に建築に類似せり。これ建築も亦各

部の均齊の重複、結構の統一と調和とを有するを以てなり。モツァルトの「シムフォニー」に窓戸門柱なく、ストラスブルグの大聖堂が如何なる調子に因りて建てられたるかを知るを得ずとて、此比較を排斥するは愚の極なり。

ハイツン・モツァルト・ベートゥン等の「シムフォニー」の初部を記したる形體や、各部の連綿たる順序交代の形式等は、之を音楽の内容に關係なく抽象的意義に觀察する時は、或種の建築風に依りて企圖せられたる建築物の一般形式と全く類似せり。若し音楽家に向ひ「シムフォニー」の中部もしくは傍系部等の談話をなさば、音楽家は其作曲の如何なる點に是等の部分が存するやを知る事決して難からざる可し。建築者も亦希臘風の建築物の「アルヒツラウ」「ハイゾン」「キマチオン」等の事を聞かば、是等の部分が建築物の何れの點に存するやを想像する事難からざる可し。若し音楽をして、美趣なき放縱なる音響たる事を免れしめんと欲せば、音楽も亦建築と一般に均齊的性質を有せざるべからず。されど繪畫に對しては此説を以て律す可からざるものあり。若し畫家が物體圖形等を無暗に均齊のみを重んじて配置せば拙技の謗を免れざる可し。又詩人も其作の「ドラマ」に言々相迫ふて幾度となく其「アクト」を重複せば、讀者と聽衆とを抱腹絶倒せしむるを免れざる可し。世には多くの似而非作曲家ありて、

若し他人の曲譜中に自己の期待する所の「スヘマ」が明示せられざる時は、其曲を以て不明亂雜なる曲なりと斷定せんとす。其作の結構の整然たる眞に驚嘆の外なきベートゥエン氏の如き大家すらも、尙且前述の如き作曲家より同様の非難を被ふるを免れず。されどベートゥエンの器樂の作曲の各部を其構成上の方面より、比較的解剖研究せるマルクス氏の功は實に没すべからざるものあり。マルクス氏は世の學者に向ひて論明して云へり、曰く「誤謬は彼等學者輩の方にあり、如何となれば偉人が飛躍するが爲めに伸張せる翼を量るが爲めに、自己の鼻先きの寸法を以てベートゥエンを付度せるを以てなり」と。論評甚だ適切なりといふ可し。作曲は必ず明瞭なる構造を有せざる可からざるや勿論なるも、構成の明瞭を「ファクトーラ」の雛形と同視して、始終この雛形のみを要求するは、是れ似而非作曲家の能事なり。かの建築には、同式同様の構造の間に自ら參差あるが如く、前述の一般形式の音樂の内容も、亦種々多様な性質を有せざる可からず。自然界の現象も之れと同様にて、植物或は脊椎動物の單純なる形體より千差萬別の種類を生ずるなり。音樂は内容を以て其形の方面を伸縮するを得べきものなり。他言を以て之をいへば、音樂の形は其形を變へて内容を損するに至らざる限りは何如様にも變改するを得べきものなり。されど其形

姿の變改が累を内容に及ぼして、音樂をして却て混沌亂雜ならしめ、其美的性質を失はしむる如きは素より不可なり。

經驗の乏しき普通の聽者は、此事に關しては左まで嚴重ならざるや勿論なり。ヘロリドが其作「ツムプ」を演奏するに當りて、初め何等の結合を有せざる者を互に連續せしめたる主旋律の混合曲を奏せしも、斯の如き聽者は之を厭はざるのみならず、之を以て本曲の序曲發端なりとせり。斯の如き聽者は或は激感の場所或は溫雅の場所等、各部の「モチツ」を以て満足し、之を以て一の序曲前彈となして娛めり。然るに斯の如き聽者と雖も、建築物を正面より觀て、左右互に相應はざるの不格好を見れば、直に不滿の心を起すべし。建築物又は人の顔面等は、一見して看取するを得る空間の均齊を成立するを以て、均齊に反する誤謬は容易に發見するを得べし。然るに音樂は時間に於ける形式の均齊にて、此音樂の形式は僅に耳底に其記憶を止めて消え去るなり、而して此記憶は是れ音聲を比較玩味する唯一の道なるも、音樂の記憶をなすを得る人は甚だ稀なり。音樂の作曲はいかに粗雜に構成せらるゝとも、建築物の如くに崩壊するの憂ひなし。且それ建築に要する大理石その他の石類等も甚だ高價なるも、音樂の作曲には僅に一葉の卦紙あれば、大家も平凡作曲家も一樣に此材料を用ふ

るを得べし。是れ建築には著名なる建築物を模擬するもの容易になきも、音樂には枚舉に勝へざる程の駄作の存する所以なり。故にヘロリドの「ツァムプ」の序曲は或は幼稚なる音樂と稱するを得べきも、完成せる音樂と稱するは未だし。羅馬の舊跡を見物する時、殿塔巨屋などの頂上に上りて建築物の寸法を測量し居る者あるを見るべし。是れ建築は實に尺度寸法の關係の技藝なる事を示すなり。故に著名なる殿堂伽藍などの圓柱は長さも圓さも皆これ一定の寸法を有し、此寸法の數量は殿堂伽藍の全體の美術的外觀と密接なる關係を有せり。然るに音樂には、其各部の分量的關係と曲譜全體の美術的外觀とは密接なる關係を有せずといふを得べきか。吾人は勿論單に音樂の音響上の分量即ち八度音程と五度音程等は、コンツナンス(協和)を成立し、二度音程と七度音程等は、デソナンス(不協和)を成立すといふごとき事のみを言はんとするに非らず、即ち音聲の繼續上の分量のことをもいふ者なり。吾人は曲譜の發端に於て、四分の四或は四分の三等の分量あるを見れば、此作曲家が之を變更するの必要を認めざる限りは、歌譜全體に通じて、此四分の四、四分の三の同量なる運動を繼續する事を知る可し。作曲家が採用したる此時間の分量は、是れ其曲譜全體を開發するの規則たる可き事、恰も圓柱の寸法は伽藍全體建築の寸法に

従ふ可きが如し。全樂區の構成の上にて、區域外に出でたる一小節に就きてすらも分量を示す所の均齊の必要を感せざるを得ず。若し吾人は四「タクト」五「タクト」四「タクト」七「タクト」四「タクト」の樂曲より成る曲を聞かば、五「タクト」と七「タクト」との一聯は吾人に甚だしき不快を感せしむ可し。或る一定の音聲を節調に應じて伸縮するは、音樂に激感を與ふる有力なる方法の一なりとす。第九「シムフォニー」の「スケルツォ」の節調の力に感動せざる者果して幾人かある。この第九「シムフォニー」の大家作家は、全「スケルツォ」の節調を四分の三になしたるも、*Ritmo di tre battute*—*Ritmo di quattro battute*の言を附記したる部に於て、前の四分の三の「タクト」は一層急調なる新なる小節に合し、前節の四「タクト」は八部音符の變拍子の性質を有するに至るなり。後段の *pianissimo* (極靜の拍子) に於て *presto alla breve* の前に至りて「テーマ」(主旋律)を四「タクト」の節調を以て終り、其より管樂の反覆する發端は三「タクト」に於て「テーマ」を再び二「タクト」に移せり。次で其に續く所の *stringendo* に於て「テーマ」を反覆する二「タクト」形状の一層緊縮せる形式となし、吾人をして急轉直進の節調 *Presto* (神速なる拍子) を感せざるを得ざらしむ。連綿たる四「タクト」を絶えず繼續して延長するは、假令その節調の關係上には誤謬なきも、更に一層悲む可き誤謬即ち單調困倦に陥らしむるを免れず。音樂は

建築と同様に、吾人の美的趣味を満足せしめんが爲めには、全體の調和の間に各部分の參差あらん事を要す。又音樂の作曲には更に其各部分の調和均等あらん事を要す。中部が結尾の分量を超過する場合には、其平均を保つが爲めに、大に和絃を開張せん事を要す。第九「シムフォニー」の第一 *Movte* に於て、始め廣く開張せられたる部分は、通常の反覆を有せず。其中に同じ長サに構成せられたる部分を合せられ、次で始めの部分が通常の變化に復せられ、又其に次で前段の三部に等しき長サの和絃の第二の構成部を奏始せらるゝなり。斯の如く此全 *Allegro* は相均しき四部に分たれ、更にまた之を雙對となし、全部を相均しき二部に分てり。

吾人は以上音樂の事を論ずるに當りて、常に其強弱廣狹等の範圍に關し、均齊と數量的關係に就きて述べたり。是れ建築物の測定をなす場合と同様なり。斯の如く音樂と建築とは、其根原甚だ類似せる事明かなるを以て、吾人が嚮に音樂を以て、建築的の藝術と名づけたるは當然なりといはざる可からず。吾人は、音樂の曲の樂區の連結と、其節調の均動と、又其調和の内部構造と、圓滑なる旋律の外形を觀る時は、茲に音樂の形體の存する事を認む可し。然るに此形體は必ず其精神の伴ふあらん事を要するや勿論なり。

第五章

音樂の理想的方面

今茲に、ベートウエンの「ハ」調長旋法即ち第五「シムフォニー」に就きて一言すべし。該「シムフォニー」の第一部は、ベートウエン自ら「運命は戸を撃つ」といへる如く、慾情の激闘を描せる後に、横笛の靜平なる *andante* (緩かなる拍子) の音調は、恰も慰むる如くに、激情に平和を與へんとせり。明快なる激調は、皆何れも、暗冥なる雲霧の如き闇中に消え去り、同一音が些の變化なく幾度か去來し、恰も疲れたる眼を天に向けて無限の從順を表するが如し。第三部に於て、「バス」の音は、恰も暗黒なる恐る可き光景が、遂に *andante* に於ける閃々たる光輝を迎ふるが如し。訴ふるが如く、憂ふるが如く、嘲けるが如き音の響きを聞き、次で狂へる如き粗野なる快音を聞き、第一の「テーマ」は舊に復せらる。されど絃盤は既に粉粹し去られしが如き狀を以てせり。圓滿なる絃盤は微かなる爪彈の幽聲と變せられ、また滿々たる角笛の音は柔弱なる堅笛の音に變せられたり。吾人は遂に最も幽闇なる場所に達し、「バス」は變イ調の音となり、銅鼓の幽かなる響音が其「ハ」調の音を發する時、「ヴァイオリン」は益々高く既に毀損せられたる「テーマ」主旋

律)を高むるなり。斯くて後段の八「タクト」(小節)の *crucial* (次第に、強聲)に於て暗黒の幕は俄然撤去せらる。茲に於て吾人は「ハ調長旋法」(*Chim*)の渦巻く流の如き壯調に因りて、無量歡喜の光明界、無限崇高の天界に導かる、なり。かつ最後の「アコード」の鳴り響くや吾人は歡喜の心に滿され、全く俗界を脱し羽化して、天界に飛揚するが如く感ずるなり。若しそれ、物理學者が上述の如き音樂の妙味を説明して、斯の如きは、皆これ絲竹金石の鳴動に因りて生ずる音波の顛動に過ぎず、此音の高底は物理上の音響學の數理的原理を以て説明するを得べしといは、吾人も亦之れに同意すべし。但し斯くの如きは、單にこれ音樂に於て觀念を表現するの用に供せられたる材料の説明に過ぎざる事を忘る可からず。故に物理學者が音樂を聽きて生ぜし其結果たる高尚なる心狀を數學の理に歸せんとせば、吾人は彼等に問はざる可からざるものあり。即ち左の一條の質疑これなり、曰く「美は計算するを得べきや。或る正方形又は或る幾何學上の公理は吾人の思想に入るも、何故に音樂の如き崇高なる感動を興へざるか。アイレル氏は數理のみを應用して一の「ソナタ」を作れる事あり、されど斯くの如き數理にのみ依據して作られたる曲が、彼の「ハ調短旋法」(*Chim*)の「シムフォニー」の如くに吾人を感動せしむるを得ざるは何故なるか。生理學者は、心意作用を以て

腦髓の物質の發作に外ならずとなし、思想の腦髓に於ける關係は、恰も膽汁の肝臓に於ける如しと断定し、遂に音樂に因りて惹起せられたる美感は、これ音波に因りて神經系を刺戟したるに外ならざれば、「オピウム」若くは「アルコール」精分にて神經を刺戟したる状態に異ならずと言へり。エルシュテット嘗て論せし事あり、曰く「筋肉は神經の發作にて運動を起さる、ものなる事を思は、音聲の「タクト」を以て、神經を刺戟する強き變化は、吾人の歩行その他の運動に影響を與ふるものなる事を知るは敢て難きに非ざる可し。吾人若し一様の連續を有し少時間反撥する所の音聲の整然たるものを聞かば、吾人の神經は其音聲に應じて振動せられ、之に因りて直に筋肉の運動を惹起せらる可し」と。

エルシュテットは又此說に基きて、高尚なる音樂の作用をも説明せんと試みたり。曰く「吾人の心意は常に神經系の上に、種々の状態を惹起す、故に若し美妙なる調和を有する音樂を以て神經を刺戟するを得ば、是れに因りて吾人の穩かならざる心中に、秩序整然たる智力作用を喚起せざらんや」と。

實驗主義學者の此說は、多少注意するに足る可きものなきに非ず。舞踏曲などに因りて喚起せらる、感情は、素より此說に基きて解釋するを得べし。故に第九「シムフオ

ニ一のスケルゾに於て指頭の彈奏の時に愉快なる跳躍を感ずる所以も自ら明かなる可し。又第七シムフォニーの第一 *allegro* の始めに横笛と堅笛の節調ある鳴音が何ら旋律和聲を要せず、吾人に歡喜の情に堪へざらしむる者ある所以も、自ら明かなる可し。勿論斯の如き作用はみな是れ神經振動の物理作用に因りて起る現象なるを以て、更に思想想像等は動作せざるなり、故に斯の如きは蛙の足に電氣を感せしめたる場合と異なる無し。斯く壯嚴なる音樂が身體の機關に一種の感動を與へ、内部の調和を生ずる事ありとせば、古代の學者が音樂を以て醫療の效ありとなせしも強ち妄誕といふ可らず。

然るに、茲に吾人は一の疑問なき能はず。醫藥と毒藥とは、凡て同様な人身の諸機關には、何れも同一なる效用を來さざるを得ず。若しそれ音樂の作用は實際神經作用に基くものなりとせば、其音樂が全く同一なる機關を有する人に對して、種々異なりたる感動を與ふるは何故なるか。斯く人々みな種々異なりたる感動を惹起する所以のものは、全く是れ智識開發の相違に關するものなる事を立證するを得べし。パレスツリンの讚美歌を奏するを聞きて、或者はふかく感動せられ、或者はさまで感動を起さず、たゞ音樂の妙味を感ずるのみなる者あり。又或者に至りては只困倦

退屈を感ずるの外、更に何等の感じを起さざる者あり。斯の如きは、皆これ其人々の宗教心と音樂の素養と、其心狀の如何に關して、音樂を聞きて惹起する感動にも亦、種の別ある所以なり。

故に、エルシテットの說に依る時は、音樂は其性質に應じて、凡ての人々に何れも同様な結果を生すべき道理なるも、實際斯の如き事あらざるなり。

今茲に大鼓を鳴らす者ありと假定せよ。彼は *andante* の「テンポ」緩なる拍子を以て鳴らし始め、絶えず一様の音に四「タクト」の音を永く續げんか、斯の如き一様な音は、吾人の神經を一樣に振動せしむべき筈なるに、此大鼓の音は更に吾人に興味を感せしめず、却て其音を物うるさく感せしむるなり。されど若し大鼓を鳴らす者が、四度打鳴らす間に始めの一撃に「アクセント」を與へんか、是に因りて直に吾人の注意を喚起するを得べし。此原因は左の如し、先きの一樣なる鳴音は間斷なき音量なるも、其を幾部にか區劃するは、是れ吾人の天性なる均齊の感じを満足せしむるなり。然るに均齊の感じなるものは、是れ智力上の比較作用の結果なり。故に吾人が節調を嗜好する原因も亦、茲に存する事を知る可し。何等の音樂と稱すべき者の存せざる場合にも、凡そ一樣にして節調を有する音樂ならんには、吾人の感じを起す事を得べし。

秋夜の砧聲、孤村の水車の音、潺湲たる水聲、颯々たる松濤、何れか吾人に快感を興へざらんや。

ジャン・ポーリも言へる如く、無意味の詩歌にても、若し節調リズムに合はして作りたる詩歌ならんには、吾人に一種の感じを起さしむるに足る可し。兒童の喜ぶ多くの昔譚または奇談の如きは皆此類なり。吾人は實驗の爲めに舞妓をして舞曲音楽を用ひず。に緩急の運動整然たる「リズム」に應へる舞踏をなさしめんか、吾人は恰も舞曲の音樂を聞く時と同様なる「リズム」の感じを得べし。この場合には「リズム」の進動リズムの均齊は、たゞ視感に依りて興へらるゝも、タクトの感じは、全く吾人の想像力に原因するものにて、必ずしも音波の顫動より生ずる神經の機械作用にあらざるなり。吾人は一隊の兵卒が大鼓を鳴らして隊伍の歩調を一様にして進行する後に従つて行かば、吾人は大鼓の鳴るを耳にせざる場合にも不知不識吾人の歩調を彼等に合はして歩行すべし。是れまた吾人の想像に原因するものなり。吾人若し軍隊進行の鼓聲と歩調リズムを別にせんと欲せば、鼓聲と反對なる想像を以て、別の「リズム」を想像せざるを得ざるも、是れ容易の事にあらず。

音樂は、斯の如く有力なる武器を有するものなるが、此武器たる「リズム」を有するものは唯り音樂のみに非ずして、詩歌、舞踏の技なども皆然りとす。然るに音樂は此「リズム」と共に又旋律メロディと和聲ハーモニーの二要素を有せり。

故に、音樂の働きを只節調リズムのみに基きて説明せんとするは、これ音樂の重なる此二要素を忘却せるものにて、是れ恰も婆翁又はソフオクレスなどの悲劇トラゲディの力を詩形の長短分量にのみ歸せんとするに異ならず。若しそれハーモニー和聲ハーモニーに關しても、音聲サウンドの協和ハーモニー不協和ディハーモニー和絃ハーモニーによりて生ずる神經の生理作用なりとの説明を得べしと假定するも、純然たる音樂の要素なる旋律メロディの不可思議力に關しては、生理理論を應用するの道なきや明かなり。

音樂の特に重んずべき趣旨は、音樂が人心を鎮靜し、また感動を興ふる二作用をなす方法にありとする者尠からず。斯の如き意見は特にジャン・ポーリなどの認むる所なり。氏は或る *intention* (甚だ緩漫なる拍子)によりて聽者をして無限の悲哀を感せしむる事屢なり。故に氏の樂曲は恰も是れ人をして落涙を催ふせしむる雨雲も同様にて、樂師の指揮鞭は、さながら水を湧かしめたるモーセの杖の如し。然るにベートーヴンの見解は、是れと正反對にて、音樂は人心より靈火を得んが爲めの方法なりといふにあり。

若し音樂は斯の如く涙脆なみだろきものならんには、かのプラトンは其理想國よりかゝる人心を柔弱ならしむる如き藝術を放棄せしならん。

されど幸ひにして音樂は諸多の藝術と一般敢て特別なる感動力を有する者に非ず。此點に於ては音樂は他の藝術と異なるなし。秀逸なる詩歌もしくは壯高なる風景畫または善行美德の物譚など皆均しく吾人を感動せしめ、感涙を催さしむる點に於て少しも異なるなし。歴史上の忠臣義士の物譚を聞きて感涙を催する事屢なるも、誰か忠臣義士の神經は柔弱なりといふ者あらんや。吾人が神經と名づくる所の灰、白色の糸條と、善美などの無限の概念と何の關する所あらんや。

音樂は一切美術及び一切智識と一般感・覺・に・基・く・所多きや勿論なり。されど音樂の一切本質を全然感・覺・の・範・圍・にのみ歸せんとするは極端なる議論にて、是れ恰もソクラテスの思想と彼の胃の腑の働きとを同視し、想像は腦の作用なりと断定せんとするに異ならず。シュライデン其著「植物の生活」に論じて言へり。曰く「若しそれ物理學者は自ら其人類たるの性質を脱却して、一切たゞ學理的の見解のみを以て世界を觀察せんか、世界はたゞ是れ色も香もなき空原に異ならざる可く、怖ろしき廣大なる機關を以て千百の物質と勢力とを常に集散離合せしむるのみなる可し。是れ實に世

界に對する唯一の學・理・的・又・は・物・質・的・見・解・なりとす。されど今轉じて他の一層美妙なる方面を觀察せん。夜は去りて朝陽の生命を與ふる光明は天外より映じ來りて綠野は日光に温めらる。野には馥郁たる花咲き、鳥歌ひ、蝶舞ひ、碧玉の如き甲蟲は白露に走りて渴を醫し、吾人の目前に光りと美とを以て滿てられたる美の世界は展開せられたり。凡ての運動は是れ生命にして美はこれ其自由にあり。人は言へり、我は凡て是等の物を觀て、此福樂を賜へる神に感謝すと。されど此觀るとは抑も何の意味なるか。觀るとは實際存在する所のものを外界より受くるの謂ひにあらざるべし。吾人が外物を觀る時、吾人の心意は其隨意の創作力を以て愉快なる所の幻影を作るなり。されど此心意の創作力は不可思議なる状態を以て、吾人の外界に實在する所のものに因りて支配せられ制限せらるゝを識るも、吾人は此外界の何たるやを識るを得ざるのみ」と。

音樂上の著作の内容を以て、單に唯音樂の規則に依りて組織せられたる音の順序に過ぎずと爲す者は、以上の説を一考せば思ひ半ばに過ぐる者ある可し。斯かる説を爲す者は、是れ内容と形式とを混同し、音樂の一切作用を以て、唯これ形式の演戲に過ぎずとなす者なり。これ恰も詩歌の效用を以て、たゞ文法文章の規則と音韻節調な

どに歸せんとするに異ならず。

吾人が第五シムフォニーに歸する所の效用は、これ決して或る熱心家の頭にのみ生じたる思念に非ず。此シムフォニーは何れの場合何れの藝術家によりて演奏せらるゝも、千百の聴者に對して同一の効果を與ふるを得べし。音樂の著作—樂曲は皆何れも獨特の性質を有するものなり。故に吾人はモツァルトのG-moll(ト調短旋法)のシムフォニー或はフーガを有するC-maj(ハ調長旋法)のシムフォニー又は變ホ調(E)のシムフォニー或は又ハイヅンのシムフォニー又はメンデルソンのA-moll(イ調短旋法)のシムフォニー、ハデのC-moll(ハ調短旋法)等の曲を聴かんか、是等樂曲の各「シムフォニー」によりて受くる感じの性質は互に皆異れり。Sinfonia eroica, Sinfonia pastorale 等の曲名を見るのみにても、其曲の獨特の意味を知るを得べく、其曲は到底形式の單純なる演奏を以て得べからざるを知る可し。

音樂の曲に一定の作用の存する以上は、必ず此作用を十分に解釋するを得るの原因なかる可からず。此原因は旋律の種々異なる主旋律の變化にあるにあらず、又音度の外部の變化や、樂器の「テンブル」(音色)に在るに非ず、たゞ是等の要素は皆これ目的を達する方法たるを得るに過ぎず。モツァルトのG-mollの「シムフォニー」とベートウエンの

G-mollの「シムフォニー」の形式の方面は同一ならずといふを得べきか。二者共に音樂の形式の美的開發に非ずや。二者各部の分量と重なる整調の範圍の轉調の構造とは互に類似するに非ずや。故に音樂の作用を單に其形式上の方面よりのみ解釋せんとするも到底その目的を達す可からず。

ハンスリックはベートウエンの作曲の一なる「プロメテイ」の舞劇の序樂より、始めのallegroの八「タクト」を取り來りて、是れ何等の意義を有する者ぞやと問へる事あり。されど、斯の如きは恰も是れ或彫像の鼻を取り來りて、此鼻に依りて彫像全體の何たるやを解釋せんとするに異ならず。然るに若し「プロメテイ」の全序樂を聴かば、其中には自ら一定の性質の存する事を排斥するを得ざる可し。此樂曲には不穩激烈なる生活の様を寫し、青年の性質の善良なる方面と不良なる方面とを表顯せり。斯の如く音樂は空しき形式に非ずして一定の性質を含有するや明かなり。

第六章

音楽と詩歌の接觸

前段に於て、吾人は音楽の形體の事を論じたる際、音楽には其生命たる可きものなる可からざるを論じたり。今これより、唯り詩歌のみ能く音楽に其生命を寄與するを得可きものなる事を論究せん。

吾人は音楽を稱して詩的藝術なりと解釋するものなり。然らば則ち音楽と詩歌の限界を那邊に求む可きか。

凡そ何事にて、兩者の間の限界を確定せんと欲せば、先づ第一に兩者接觸の點を尋究せざる可からず。音楽と詩歌の接觸の點は即ち兩者共に心狀を喚起する點に在り。以下論述するが如く、詩歌は唯り敘情的悲劇的の詩の類のみならず、詠史、教育歌、または滑稽的の詩歌の類も、何れも皆この心狀を喚起せしむるの作用あり。この作用は詩歌の最も特長とする所なり。

音楽も亦、主として聽者に一定の心狀を喚起せしむる作用を有せり。モツァルトの「フィガロ」は聽者をして崇高敬虔の心狀を喚起せしめ、又同氏の「レクワイエム」は聽者をして

活潑愉快なる欣喜の心狀を喚起せしむるに非ずや。若しそれ、新婚者を迎ふるに葬式の歌を以てし、葬式を送るに「マスカラド」(假裝舞曲)の「ガロップ」(舞蹈曲の一種)を以てせば、嘲笑非難を招くを免れざる可し。シルレルの「ワイルヘルム・テール」に於て、ルドルフ・ハルラスはゲスレルの重傷を負ふの段に至りて、直に婚筵の音楽を止めて、赤十字の悲しげなる樂器伴奏の唱歌を以てせる如きは、深く此點に注意せるものなり。

心意の状態(即ち心狀)なるものは、概して或る想像の結果なり。然るに想像は一定の言語を以て表はすを得べきも、心狀は言語を以て表はすを得ざるなり。欣喜親愛、憤怒同情等の言語は、この言語を聞く者をして唯だ自ら經驗して喜怒哀樂を記憶し居るだけの事を解するを得るのみにて、自ら經驗せざる場合には、たゞ一の空言たるに過ぎざるなり。トーマス・ケンペイは其友人なるアルノルド・フォン・シヨンゴフェンが祈りを献ぐるの際に、欣喜の叫び聲を發せりといへり。深き宗教心を有する者にとりては、恰も「フュスト」の如くに、祈禱はこれ切實なる快樂 (bristiger Genuss) なるを以て此間の消息を解するを得べきも、若し無神主義の徒をしてシヨンゴフェンの感動の聲を聞かしむるも、此叫び聲の因りて來る原因を解するを得ざる可し。音楽は恰も聽者を纏被せる如くに、既に全備せられたる心狀を與ふるなり。音楽が

既に全備せられたる心状を興ふる所以のものは、音楽自らは想像を明瞭に表はすの言語なく其方法なきが故なり。音楽の不思議なる感じは、重に想像に關係なく、全備せる心状を興ふるに原因す。吾人は之を不思議といふ所以のものは、其作用の起る場合に就きて識り得ざるに非ざるも、其原因を識るを得ざるを以てなり。聴者は音楽に因りて喚起せらる、心状を更に之を音楽その者に歸するなり。故に聴者は音楽に因りて得たる心状を再び音楽に歸して、音楽は何々の心状を表はすと言ふなり。斯の如く、音楽は自ら給興せる者を更にまた己れに受くるなり、是に由りて考ふれば、或者は音楽を以て確たる感情の表顯を興ふる者なりとなし、又或者は音楽を以て單に形式の演戲の娯樂なりとなして、調和せる音は只これ永久に調和せる音たるに過ぎず、喜怒哀樂の情を表はす者に非ずと區々の説をなす所以も自ら明かなる可し。

「音楽は心状を喚起す」との説は、音楽そのものより何者をも滅殺せず、又敢て聴者の主觀的方面に逸出せる説にもあらず。此意味に於て、音楽は本義の詩歌即ち敘情詩に類似せり。敘情詩は、恰も音楽の如くに、感じを表顯するものと言ふを得べし。若し詩歌は單に歡喜悲哀を表示する音韻の配置のみならんには、何等の心状をも喚起するを得ざる可く、従つて何等心状を包有せざる可きを以て、敘情詩と稱するを得ざる

は勿論、一般の詩歌とも稱するを得ざるなり。

詩歌の茲に取る可き道は二あり。先づ詩歌は第一の道に従は、唯其想念を描寫するにありて、其より生ずる結果は思念に屬する心状これなり。シムルレルは其作鐘と題する風韻秀美なる詩に、甚だ精妙に家庭の状態を敘し沈痛なる詩想を以て愛妻の死を寫せり。誰か此詩を唱して悲痛の情に打たれざる者あらんや。第二の道に従へば、詩歌は譬喩的描寫、もしくは或種の心状を喚起せしむるに足る可き自然の風物を描寫するに在り。ゲーテの「山の頂」と題する幽靜にして然も悲哀極る詩の如きは其一例なり。斯の如く、詩歌にありては、其詩歌の中には表記せられざるも、其處に呈出せられたる想念によりて、能く推量するを得べき感情を推定するを得るなり。音楽は是と反對にて、其處に既に呈出せられたる感情に因りて、想念を推定するを得るなり、其想念は音楽の中に直接には少しも表はれず、只推量するを得べきのみ。吾人は自己の感じを音楽その者に寄興すると同一原因によりて、吾人は又此一定の想念をも音楽その者に歸するなり。

然るに吾人の心状には通常の熟語を以て言ひ現はすを得ざる心状の存する事を忘る可からず。假令ば互に平均せしむる種々の原因作用の結果なる平穩 (Volltemperirt)

の心狀の如き即ち是れなり。

ライシゲル・カリソド等の著作は其感情中等の高點にありと評せらる、事屢なり。善き意味を以て解すれば、モツアルトの多くの著作にも同様の評を下すを得べし。但モツアルトの作が中等の高點に在るは、彼が一層高き點に飛揚するを得ざるが故に然るに非ずして、是れ互に平均せしむる所の善良平等なる精神の結果なり。其例となす可きはモツアルトの作なる有鍵樂器と絃樂器との伴奏より成る「ト調短旋法(D minor)の四部合奏の高雅なる曲の如き其一例なり。此心狀が時として靜平安和なる満足の心狀に移る事あり、例令ば緊笛の「C minor」の伴奏なる絃樂器の「イ調長旋法(A minor)の四部合奏の如き是れなり。此曲は始めより終りに至る迄で、不可思議玄妙なる音調を以て満さる、曲なり。若し斯の如き音樂が特別の名稱を附するを得べき一定の感情を表顯せざればとて、之を以て斯の如き音樂は何事をも語らず」と思念するは誤りなり。人の顔が現然たる喜怒哀樂の面相を現はさず、たゞ其人の靜平なる心を現はし居ればとて其人の顔容は何等の性質も何等の状態も現はさずとは言ふ可からず。肖像畫を書く者は必ずしも人の特別なる心狀を表はせる肖像畫を書くを要せず、其人の生來なる自然の容貌を寫せば其によりて其人の性格を示すを得べし。又歴

史畫を書く者は全幅の人物をして、皆一々現然たる激情を表はせる容貌を有せしむる事をせざるなり。故にオルカニヤの審判(基督教にて言ふ世界の終りの審判)の繪畫に畫かれある罪人の苦痛煩悶失望などの容貌は、若し一方に穩和靜平の福樂を感じ居る義人の容貌と相對する事なくんば、只無意味に顔を歪めたる人物の群集を畫きたる者に過ぎざりしならん。又レオナルド・ダ・ヴィンチの晩餐の畫(基督の)に、或門徒等が憤激せる如き容貌風采を畫ける中に、其と相對應せしめて泰然たる風采の門徒を畫き、特に全幅の中央に溫雅神聖なる容貌の基督を畫けり。

音樂の作曲家も亦是れと同様なる方法(Maschalen)を守らざる可からず。作曲中には現然たる性質を現はせる間に左まで必要ならざる如き中庸の點あり、此顯著ならざる中庸の點は之を曲の全體より觀る時は甚だ肝要にて、其重要なる部分の對應に因りて其趣意と脚色とを有するに至るなり。作曲家は激烈なる表情の性質を有する曲に、簡短なる中間に於て、之を弱むる反對位を置かん事を力むるなり。例令ばベートウエンの「コロオラン」の序曲へ「調短旋法(E minor)の「ソナタ」(Poco)の結尾の如き、又モツアルトの「セラリ」よりの掠奪の序曲、及び「イ調短旋法(A minor)の風琴「ソナタ」の「ヒナル」の如き是れなり。

吾人は更に一步進みて、最も乾燥無味なる形式的の音樂さへも、尙且一の心狀を有するものなりと断定するを得べし。若し斯の如き音樂は何事をも表顯せずとするも、其音樂は無味不快の心狀を表顯すといふを得べし。フランツ・シツベルの如き作曲家すらも、最も精密に種々なる心狀を描寫するを得る手腕を有しながら、隱遁者もしくは乾燥無味なる學者の事などを描寫する場合には、殊更に好んで、乾燥無味なる不快の曲を作れる事あり。勿論尼達蘭ニゼラント舊教派の近世の大家―パレストリン・アルレグリー・バイ等の曲には、種々異なる心狀を表顯せられずとするも、一般の心狀は彼等の曲中にも表顯し居らるゝや疑ひなし。

彼等に取りては *Crucifixus* も *Resurrexit* も殆んど無差別なるが如し。近世の作曲家が好んで應用せる所なる前者の悲哀の調も後者の歡喜の調も彼等は更に注意せざるなり。されど此事に無差別無頓着なる代りに、彼等は其作曲の上に鮮明なる天界の光明を相均しく最も穩かに表はせり。彼等の作曲中には種々なる不齊の感情の表顯こそなければ、其強き三和音の中に崇高なる安和と靜寧なる壯嚴の調を含めり。是れ實に「嘆きも哀みも知らざる」精神的の音樂なり。吾人は勿論音樂を以て情史的ロマンティックのものたらしむるを以て唯一の目的とする極端説を取る者に非ず。これ一切藝術は素

より人類の爲めに存するものなれば、一切人生的ならざる可からざるは勿論なるも、又到底單純なる形式の圏中に入る可からざる絶對的崇高の調、パレストリンの傾向の如き精神を有せざる可からざるを以てなり。かのパレストリンの「ミサ」晩餐の讚美歌が「パ・ビ」四世に深き感動を興へたるは、勿論これ音樂の形式に非ざりしなり。即ちパレストリンの樂曲は何時も天界に在るが如き深き感動を興ふるなり。彼の俗謠民間の俗歌なる者は同じく是れ音樂の結晶的時代に屬して心狀の一般性質を有する音樂なり。勿論俗謠には旋律と文句の精神と深き結合を有せず、且俗謠は單に旋律の快味を有するに過ぎざるも、俗歌は自然に作詩の法に應ひて、悲哀と愉快の詩の二部類に分たるゝなり。然のみならず俗謠の一般性質は、是れ其俗謠を有する國民の根本的性質を示すものなり。獨逸の歌は善心愉快溫和の性質を有し、露國の歌は空想的愛憐の性質を有し、各國皆其歌に特性を有する如き其例なり。此俗謠の天の賜物なる自由なる性質の幾分は、又これ感情的音樂の代表者たるモーツァルト等の有する所なり。彼は恰も無邪氣なる小兒の如くに、悲喜の情を交々表はせり、かゝる變化の原因は自ら明かなり。心理的現象を彼の「シムフォニー」もしくは四部合奏等に尋究せんとするは素より徒勞の業なり。

更に轉じて、音楽は音に移されたる言語なりと言へる點を一考すべし。音楽は或る事件によりて喚起せらる、心狀を其曲に寫して、其に因りて外界の事件を表現するを得べし、例令ば「ロメオ及びジュリア」の奴婢の罵合ひ、爭論の喧騒、此喧騒を止めたる公爵の泰然たる容姿、端然たる威嚴の如きこれなり。故に又吾人は、心狀を喚起するはこれ音楽の生命たる要素なりと斷定するを得べし。自然界の天然の音響より、ペー・トウエンの *diminuit* (嬰ハ調短旋法の四部合奏に至るまで、凡そ音楽は皆此要素を有せざるなく、ヘンデリーは音楽の勢力を此要素に求めんとしたるは當然なりといふ可し。希臘の詩歌は、歌謠を以て猛獸を従順ならしめたるオルフイの神話に於て、音楽の理想上の要素を表示せり。故に音楽は音に移したる言語なりと雖も、此言語は又詩歌として獨立せる藝術たるなり。而して此詩歌は音楽と接觸し、音楽は詩歌の最も重要な點なるその心狀を喚起せしむる點に於て詩歌と交交するなり。詩歌は實に言語の藝術にして、詩人の詩想は此に言詞の形式を受け、言語を俟つて始めて表現せらる、なり。この言語を聯結して得たる結果は、即ち詩歌全體を連貫する所の精神なり。此精神は言語を以て網羅するを得ず、只言語の媒介に因りて知る

を得べきのみ。更に之を詳言すれば、言語を以て表はさる、思想の媒介に因りて、詩歌の深遠なる本質を表現するを得るなり。此精神は精神的人物を得て始めて解得せらる可く、野蠻人のためには如何なる美術も只これ一の磊々たる石塊たるに過ぎざるなり。詩歌の動かす可からざる要素は、其詩歌の形式にあるに非ずして、其精神に在り。マクベスは如何なる言語、如何なる語調を以て其心狀を表はさる、も、マクベスの精神を寫し得るは一なり。詩歌も亦音楽と均しく、名狀するを得ざる或る種の心狀を表現するを得べし。例令ばゲーテの「古城の上」の如き詩は、中世紀の古城の廢趾に對して萬感湧起して名狀すべからざる心狀を喚起せしむるなり。且それ詩歌の詩的生命は、其詩中に何等の句も存せざる點に含有せらる、なり。是れ即ち其詩歌の解釋を許すを得る點にして、又詩人が其作の中に秘密を封入するを得る點なり。されど詩人は是れが爲めに、*Divina comedia* の如く譬喩的に渉る事を要せざるなり。斯の如き譬喩の詩歌に對して、其詩中に寫されたる猛獸は何を意味するやといふ如き爭論の起るを免れざるなり。彼の莖翁の如く至極單純なる言語を以て、其目的に直進せる詩人すらも、其大作なる「ハムレット」、「リア」、「ロメオ」等に對しては種々互に相反する如き解釋を

受くるを免れず。ゲーテの「ファウスト」に至りては其解釋區々にて既に「ファウスト」文學を生せる程なり。

されば詩歌を以て心・状・を・十・全・に・表・顯・する藝術なりと名づくる事は十分に制限を加ふ可き事なるや明かなり。ユリアン・シュミットの言は此詩歌に對しても亦適用するを得べし。即ち詩歌も亦音楽と同様に吾人に謎を出せる美麗なる「スピンクス」の如し。但詩歌の音楽と異なる所以は詩歌には明瞭なる見解と想念とを基にせられざるを以て此謎を解くに容易なるのみ。ハムレットが自殺の意を獨語しリアが呪詛を妄想しジュリアが樓上より戀愛の言を私語く場合の如き吾人は能く其感情の性質と状態とを明かにするを得るなり。然るに音楽の感情の性質を表はす其方法手段は到底詩歌の如く十分なるを得ざるなり。音楽は僅に雷鳴號叫鳥聲等の模擬的音聲を現はす如き場合を除きては一も明確なる思念を表示するを得ざるなり。

其音聲の模擬が十分ならず僅に模擬するを得たる場合例合ば「ツイテリオ」の投石の響きの如きは其音はたゞ想像せしむるが爲めに一の暗示をなしたるに過ぎず。故に其音の落石の響きなる事はたゞ之を想像するを得べきのみ。音楽が耳に聞くを得ずして只目にて観るを得べき事件例合ば「ドン・ジアン」の決闘の如き想像を描寫せん

とする時は一層其然る所以を認むるなり。斯の如き場合には音は已に全くの記號たり譬喩たるに過ぎざるものとなるなり例合ば「ヴィオリン」の急走の絃聲と「ベース」の音とは決闘者の互に奮撃するの状を示すが如し。音楽が或る點まで風笛の五度音程の「ベース」又は角笛の施律を絶えず奏する時は聽者は之を誤解して是れ牧童の生活の様を示すものなる可しと想像すべく又喇叭の啞腕たる音を以て進行曲の節調を奏する時は是れ戦争の状を描せるものなる可しと想像せん。茲に忘る可からざるの一事は音聲を斯の如く解するは多くは或條件に基く形式に因るものにて聽者の方に先入主となり居るもの有る事これなり。音楽が感覺上の事件事物を離れて全く心意上の状態のみを表顯せんとする時は更に一層不明瞭なるに至るなり。されど斯の如き場合にも音聲を一の記號となして高尚なる心狀を示さんとするなり。Tanghetto(緩漫なる抽子)に於て「ヴィオリン」の△絃の幽重なる音の鳴響する時はこれ戀愛の事なりと解せらる可く「トロンボーン」喇叭の一種の「E-flat」(變)「ホ」調長旋法にて伴奏の旋律を連続する時は是れ宗教心を表示するものなりと解せらる可し。されど此音を以て未だ必ずしも或種の心狀を表顯する全くの要條なりとはいふ可からず。故に音楽家は通常の音楽上の雛形を墨守するのみにては素より十分なりと

いふ可からず。

第七章

音樂と詩歌の客観的關係

然るに斯の如く論じ來れば、玆に一の疑問を生ぜざるを得ず。即ち音樂の曲は或は斯の如くにも解せられ或は全く別様にも解せらるゝを得るに非ずや。若し樂曲は聽者に種々多様に解せらるゝ者なりとせば、此事實は、正に是れ音樂が音樂自身即ち音の形式の外に、更に他の内容を有するを得ざる證據に非ずや。ラウリの「アリオゾ」に於て表はさんとする點は勿論これ戀愛の事なるも、此戀愛の事は其歌句の中に言ふのみにて、音樂には少しも戀愛の事を表はされざるなり。又彼の「リーアの呪詛」には其憤怒の事は一言もなく、只僅に愁嘆の事を言ふに過ぎざるも、老蒼せる王の言語は全句皆是燃えるが如き憤怒を以て滿さるゝ、如くに吾人の胸に感ずるに非ずや。彼の「オセロの哀れなるヤゴ」嗚呼ヤゴ「哀なる哉」の一句には實に言外の意あるを感ぜざる者非ざる可し。

若しそれ斯の如くに、詩歌の言語は能く言外の意を含まする記號たりイニロクツ、謎たるを得るとせば、音樂の音聲も亦斯の如き記號たり謎たるを得べきに非ずや。嘗て一人の青年作曲家がメンデルソンの「無言の詩」を感かずくも言語を以て解釋せんと試み、メンデルソンに一書を送りて、音樂の表示する所は甚だ不定不明なるも、彼が推想は果して能く著者の企圖せる意を解したるや否やを答へられん事を以てせり。是に答へたるメンデルソンの答辨は簡短にして然も甚だ警拔なりき。曰く足下は

曲譜の各頁毎に「我は爾の事を思ふ」「憂鬱」「神の讚美」「愉快なる獵」といふ如き解釋をなせり。予は此樂曲を著作する時、斯の如き事を思念したるか、又は全く別の事を思念したるか、今は此問題に答ふるを自ら危ぶまざるを得ず。他の解釋者は、足下が「憂鬱」と解せる點を「我は爾を思ふ」と解するを得べく、足下が「愉快なる獵」となしたる點を「神の讚美」と解する事ある可し。是れ決して足下が言ふ如き音樂の表示の方法が不定不明なるに因りて然るに非ざるなり。予の意見を以てすれば、音樂の效用方法は寧ろ甚だ一定明瞭なる者ありて存するなり。蓋し音樂の力は言語が已に是に追從するを得ざる點に達して、言語の及ぶ能はざる範圍に在るを以て、若し言語を斯の如き點に達せしめんとせば、遂に音樂の力を絶滅するを免れざるなり」と。

ゲーテの作よりエルツィンとエルミラの一場を玆に示すべし。

エルツェン

我れちや！

エルミラ(エルツェンの首に縋り)

あ、汝！

(音楽は此歌止の記號のある點にて彼兩人の感情を表現せん事を努むべし)

(斯の如くゲーテは附記せり)

音楽は斯の如くに實に詩にて表示するを得ざる點を音楽の力にて表示するを得るなり。「ヒデリオ」の著名なる二部合唱に於て「レオノラー」「フロレスタン」の叫び聲の後に、彼等夫妻が喜び極りて互に黙せる時、音楽は彼等夫妻の心中に湧起せる言ふ可からざるの心狀を表現するなり。然り實に言ふ可からざるの心狀是れなり。斯の如き場合には、詩歌は其權をその姉妹なる音楽に譲るなり。故に婆翁はその正確なる識見を以て、自作の詩の奥妙幽玄なる點に對しては直に音楽に依頼せん事を期せり。婆翁の「夏夜の夢」をメンデルソンの樂曲より分離して想像せんか、此樂曲は其獨立を失はざるも、婆翁の作とは已に分離すべからざるの一體を成立するなり。婆翁は此詩も他の詩と同じく、單に獨居朗唱の娛みに供せんが爲めに作りたるに非

ずして、即ち演劇の爲めに之を作りたるなり。婆翁の作中の人物なるプーカに扮する俳優が、舞臺を離れて、韃靼人の射りたる矢の如く速に飛揚し得るは疑はし、又同じく婆翁の「エリツ」に扮する俳優が「落ちたる櫂の實の蓋に隠れ得るは尙更疑はし。されど音楽の力は吾人の目に見る所に反して、凡て是等の事を出來得る如くに信せしむるなり。プーカが騙術の詭計を演せんとするとき「調短旋法」の「スケレツ」(愉快なる拍子)の飛ぶが如く躍るが如き音楽を聞けば、吾人は詩人の言の其ま、實行せらるゝが如く感ずるなり。目にて見るプーカは舞臺の割割道具建の陰に隠るゝも、耳に聞く所のプーカは實に韃靼人の矢の如くに飛行するを感ずるなり。これ吾人は目よりも耳に信頼する所多きを以て然かく感ずるなり。又吾人は一少女が蜻蛉の翼を付け、頭に薔薇花の冠を戴き、手に百合花を持てるを見るも、これ美麗なる像とこそ言ふ可けれ「エリツ」とは見えざるなり。且それ若し此少女が實際の實の蓋に入らんとすれば、其蓋の大サ楸の如くならざる可からず、されど其序曲に於て「ヴィオリン」の嘯鳴快走の音を聞く時、不思議なる哉、吾人の前には實に「エリツ」その者を見るなり。

「ダンゲイゼル」(オペラ)の「グロト・シュネラ」に「ワグネル」の奥妙なる樂曲を伴はずんば果し

て如何なる可きか。第三齣にワネラの出場の前に「ヴィオリン」に管楽器の伴奏を聞けば、ワネラが未だ一言も發せざる先きに、恰も地下より熔岩の噴出するが如き感じをなすべし。而して後にワネラは既に音楽にて表顯せる意味を言語を以て言ひ現はすなり。「ドン・ジアン」の幽霊は「ハムレット」の幽霊よりも一種異様の凄みを有するは「ドン・ジアン」の幽霊は音楽を以て現はさるゝに因る、即ち「ハムレット」の幽霊が暗黒なる冬の夜に現はれて、其臺詞にて言ひ現はさんとする所を、音楽者は「ドン・ジアン」の幽霊に音楽を以て之を表顯せしむるなり。

マテゾンは其著完全なる音楽師に於て恰も配下の者に事務を分擔せしむる如く、種の楽曲に種々の役目を負はしめんとせり。即ち「クラント」には希望を表顯せしめ、「サラバンダ」には功名心の役を負はしめ、「チャコンナ」には満足、「ウヴェルツェラ」には精神の崇高等を表顯せしめんとせり。又マテゾンは其著新發明の音楽班に於て左の如く言へり「各整調の間に限界を定めて、ハ調長旋法(Cdur [Jonius])は粗愚狂暴に近き性質を有するも他迄も面白味を興へんとする愉快なる場合に適す可し。されど熟練なる作曲家ならんには、若し宜しく伴奏の楽器を選択するを得ば、此整調に妙味を興へ、嬌艶なる場合にも適用せしむるを得べし。「ヘ調長旋法(Fdur [Jonius transpositus])の整調は

最も優美なる感情即ち膽勇剛毅仁愛等の總ての善良なる感情を表顯する方法たるを得べし」と。

吾人は此説を聞いて失笑を禁ずる能はず。實にベートウエンも「レオノラ」の獨唱と「ツラニャ・チドグ」の詩句に附せる楽曲に於て「希望を歌へる事二回あり、されど「クラント」の形式に依りしものにはあらざりき。功名心満足膽勇剛毅等を明かに表顯せしむる事は、如何なる「サラバンダ」「チャコンナ」も到底音楽の得て爲し得べき業にあらず。ソグネルが「タン・ガイゼル」に於て「ランドグラフ」に言はしむる臺詞は高德にして然も剛膽なる王の性質を表せり。然るに是に附せられたる音楽は果して如何なる形狀を有するか。音楽は能く臺詞の精神と融合せるも、其はたゞ大體の點に於て然るのみ。此大體の表顯より更に前に進む事は、音楽の得て企圖するを得べき事に非ず。例令ば剛膽といふ事の深き性質は、到底音楽に依りて表顯するを得ず。これ剛膽なる性質はたゞ具體的の生活即ち或る事實上の事件のみによりて表顯せらる可きものなるを以てなり。音楽は地上に下りて社會の雜駁なる感覺上の事物を取りて其内容となさんとすれば、音楽の力は益々微弱無力になる可く、又其に反して若し音楽は何等外界の現象と關係なき大體一般の事を内容となして精神界に高く上がれば、益々

音樂は強健なるを得るなり。音樂が些細なる事物を接取し、具體的有形なる事物を其範圍に入れ、音樂の力と方法とを以て之を顯はさんとすれば、音樂は益、粗惡なるものと成り了るなり。斯かる場合には、音樂の言語(即ち音樂にて表顯する所は既に十分になるを以て、音樂は歌或は詩句の朗吟等何れの形式にても、其救援を自己の姉妹たる詩歌に求めざる可からず。若し斯の如き場合に詩歌の應援なくんば、音樂は地上の事物に牽引せられて、地下に埋没せらるゝを免れざる可し。前にはグーテが詩歌の表顯するを得ざる感情を音樂に依頼すべしと言へるが、今は其に反して、音樂家は音樂の力の及ばざる所を詩歌に依頼せざる可らず。

されば、詩歌はその言語を音樂に供與す。然るに詩歌が一定の文句を音樂に供與する場合にも、若し此文句が到底音樂にて表顯するを得ざる不快なる事實、光景などを樂曲に配合せしめんとする時は、音樂は遂に拙惡に陥るを免れず。アンドレイ・ロンベルトはシルレルの「鐘」の詩句に「カンタタ」樂曲を附せり。シルレルの詩より、火事場の光景なる「桁が爆れ、門が軋り、戸を打く音、玻璃の裂ける響き、鳴響母子の叫喚、聲、泣聲、獸類の不安なる吼聲、暴風の荒れ音——皆合して騒然轟々たり」の一句を讀まば、此想像の描寫は十分なる火事場騒ぎの怖しき光景を感せしむるに足る可し。作曲家は

此詩句に尙何者を添加するを得べきか、彼は此詩句に對して何事を爲すを得べきか、作曲家は只詩歌に蛇足を添ふる外何事をも爲すを得ざるなり。斯の如き詩句に樂曲を附するは、寧ろ只朗讀して感ずるを得べき興味さへも損するに過ぎざるなり。是斯の樂曲の「カンタタ」は、只雜然たる音響を聞くの外、何事をも聞くを得ざるなり。是れと同じく、倦厭に堪へざる不快の事實、光景などに關する詩句は、皆何れも音樂に取りては躓きの石たるに過ぎず。又純然たる抽象的事例、合はシルレルの哲學思想の句のごときも、音樂に取りては恰も荒野も同然にて、到底音樂の花を觀るを得ざるなり。音樂は如何なる詩歌にも添附することを得べきも、音樂は如何なる詩歌にも結合するを得べしとは言ふを得ず。「信仰の言」(Worte des Glaubens)の詩句に樂曲を附せる者ありしは事實なり。メンデルソンとリストの如き人さへも、自らシルレルの「藝術家に」の詩を利用せんと試みたる事あり。吾人は利用すといふは、是れ此詩句が或る場合に著作せられたる樂曲に似合ひたる文句となりしに過ぎざりしを以てなり。シルレルの此奥妙なる詩句に同樂曲を附するは、他の詩句に附するよりも最も良かりしなり。されど斯の如き場合には、言語の精神と音樂の精神とは更に互に融合せずして、何時もたゞ並列し居るに過ぎず。故に又斯かる場合には、詩句は恰も外

部より附加したる者の如くなれば、樂曲を損傷せずに音楽より此詩句を取り去りて、之を他の詩句を以て代ふる事を得べし。されど試みに、グルクの「イフイゲニイ」又は「モツアルト」の「ドンシアン」の樂曲に對して斯の如き事を爲さんか、詩句の最も良き翻譯さへも、この樂曲の詩句の文と音との奧妙なる結合を甚だしく毀損するを免れざる可し。「フイデリオ」「エウリアンタ」「ロエンクリン」等の曲の如きは、抽象的なる詩句と音楽とが僅に「アコード」「タクト」其他音楽上の符號等を附せられて、殆んど朗讀的に結合せられたるに過ぎず。教訓的文章、但該格言または讚美歌の聖書より取りたる文句に附する樂曲の如き、みな大抵斯の如きものにて、かゝる文章や文句に對しては作曲家も其妙技を施すに術なく、殆んど失望せざるを得ざるなり。斯の如き詩歌文章に對しては、音楽は僅に眞面目にして高雅なる調を與ふるか、又は宗教上の心狀を多少表顯せしむるを得るのみ。教會用の音楽には此例乏しからざるなり。若し抽象的の教訓格言聖書の文句の如き詩歌にても、又は文章にても、既に現然たる心狀を含み居る場合には、作曲家は是に曲を附するは容易なる可し。又假令其心狀を現然示されざるも、たゞ其心狀の名稱を示されたるのみにても、作曲家は是れに附す可き樂曲の性質を定むるを得べし。其種々様々なる事例中には、左の如き場合も

あり、即ち樂曲に附せられたる言句が、物によりては音楽の力にて悲劇の脚色を帶ぶるに至る事これなり。其恰好の例はメンデルソンの「イリヤ」の讚美歌の如きこれなり。預言者イリヤは寡婦の死せる子を復活せしめたり、寡婦は問ふて云へり、神が我に降し給へる諸善に、我は何を以て神に謝すべきかと、預言者は寡婦に答へて、汝の全心を以て汝の主神を愛すべしと言ひたり。神恩に満てられたる寡婦は、全心全意を以てとの言を續けたり。而して此曲はこの二人合唱を以て全局を結べり。これ實に傑作中の最上乘なる最も悲愴を極めたる一曲なり。音楽と文句の間の最も著しき關係は、吾人之を舊教の晩餐の讚美歌に於て見るを得べし。是等晩餐是れは基督教の公祈禱の最も緊要なる部分の歌は皆概して純然たる思想上の事柄なるを以て、作曲家は文句に全く表面上の樂曲を附したる音楽を以て満足せざるを得ざるが如く思はる可し。然るに古來著名なる作曲家は、この晩餐の歌の文句に如何なる樂曲を附したるか。パレストリナの晩餐の音楽は、其高遠なる天の如く、其廣濶なること海の如く、觀者の目前に聖く穩かに瀰漫せる地平線と水面とは、愆情の一點の雲も一搖の浪も濁さざるが如し。又セバスチヤン・バッハの同樂曲は、其高尚なる事宛然「ゴチック」式の莊嚴なる建築物の如し。又ヨゼフ・ハイツンの同

楽曲は、實に「彼が神の事を思念する時、樂譜は悦びより自ら流出」するが如く、ベートウエンの第二晚餐の曲に至りては、作曲家は恰も維也納の聖ステファノの大聖堂と相併びて、蒼天の星晨を摩するが如き音楽の伽藍を建立せるが如し。音楽上の斯の如き傑作あらしめし原因は唯これ彼等作曲家の音楽上の天才にのみ原因するに非ず。是れ實に藝術の總合に原因す。藝術の總合は、秩然たる「アッコールド」の如くにて、各藝術は恰も其「アッコールド」を成立する各單音の如し。この藝術の總合は若し之を演劇に於て求めずして、教會に求めなば既に古く存するものなる事を發見すべし。教會は奉神禮儀の至聖莊嚴の美觀を以て既に數百年來斯の如き藝術の總合を有せり。建築の技藝は莊高なる大聖堂を建築し、冶金技藝の鐘聲は吾人を此聖堂に招げり。今吾人は聖堂に拜すべし。堂内に入れば、塗込の石柱は吾人の前に宛然大噴水の狀を以て穹窿に達し、建築物の各部は其便宜に應じて種々の彫刻の技術を以て裝飾せらる。又聖障の金色燦爛たる聖像は繪畫の妙技を現はせり。我等を祝福する所の嬰兒(基督)を懐ける天の聖母(マリヤ)と諸聖人の像は恰も我等に向ひ「何故爾等は吾等の如くならざるか」と問ふが如し。この視覺の爲めの三藝術(原著者は單に建築と彫刻の二者を示すのみなるも希臘教會の聖堂には繪畫もあるを以て三者となせり)の

外に、吾人の聽覺に訴ふる音楽は、嚴かなる音聲の奧妙なる結合力を以て、滿堂周圍の形狀を言語によりて吾人に傳ふるなり。聖歌と天啓の詩とは音楽の翼に乗じて吾人を迎へ、香爐の烟にて覆はれたる至聖所には、聖務者は金色燦爛たる祭服を着けて、新約の献祭を奉りて晚餐の歌を唱せり。この晚餐の歌こそ、これ實に悲劇的の者にして、最も高尚なる詩歌なれ。

故に謹嚴崇高にして精神的なる奉神禮儀を有する舊教會を攻撃するが如きは、却て自家の愚を表白するものにて、舊教會を以て虛禮空文の教會の如く思ふは大に嘆すべき事なり。

斯の如く、諸事精神的なる教會に於て、唯り言語のみ此精神を有せざるの理あらんや。凡ての事物に滿被する精神は、同じく是れ作曲家を飛揚せしむる至聖至高なる精神なり。斯の如くなるを以て、教會にては文句が作曲の爲めに便利なるや又不便利なるやを問ふの必要なく、直に以て大作をなすを得べく、諸人の了解するを得る言語を以て言ひて、然も言語の得て表はすを得ざるものを言はしめ、且つ永遠の秘密奧義たる可きものに達するを信せしむるなり。

されば、作曲上に「便」不便もしくは適不適といふ如き概念は、これ甚だ奇怪なる概念た

るを免れざるなり。獨逸の詩人中にありても、ゲーテ、シューランド、アイヘンドルフ、ハイン等の詩に對しては、青年未熟の作曲家も好んで樂曲を附するなり。彼等詩人の彼情詩は多くは皆自ら音韻の妙調を備ふるを以て、詩歌の句調は自ら音樂に適ひ従て樂曲を附するは甚だ容易なり。彼等詩人の詩は唯り音樂の作曲を容易ならしむるのみならず、是等の詩には寧ろ樂曲を附する必要なく、其餘地だも存せざるなり。

O sanfter süßer Hauch

Schon weckst du wieder

Mir Frühlingslieder,

Bald blühen die Veilchen auch.

(うら若き春のしめやかなる微風に

我は春の歌をもちて呼び醒まされぬ

見よ葦、彼の女復優しき姿を

うるはしうも粧ひ出でたり)

斯の如き詩に對して音樂を要すべきか、音樂は是等の詩に對して、更に何事を爲すを得べきか。かの葦花が自然に馥郁たる清香を有する如き是等の詩に、樂曲を附する

は、これ詩句を重複するも同様にて、恰も是却て桎梏を附するが如く、又詩の翼に調和的の錫の器械を箠むるが如し。然るにゲーテは「只讀む勿れ、常に歌ふ可し」と言ひて、彼が詩集の一部に含む所のものを作曲家に案内せり。されど旋律和聲の法、單復の旋律法に堪能なる作曲家も以下記する所の如き詩歌に對して果して何を爲さんとするか。即ち „Wie leuchtet herrlich mir die Natur“ (自然は我をいかに明かに照すか) „Und frische Nahrung neues Blut“ (又新しき食物と新しき血とを) „Tage der Wonne Kommt ihr so bald?“ (汝等樂しき日は速かに來るか)等の如き詩これなり。作曲家はゲーテの詩の「メロデー」を自己の「メロデー」を以て緘黙せしめたりとせんか、作曲家は此交換によりて何の得る所ありや。是等の詩は其附曲を變更せられし事果して幾度ぞ。是等の詩は其纏はせらるゝ所の音樂の襯衣を代ふる事、恰も死後數百の襦袢を遺族に遺したる撒遜の公使ブリッリ伯の如くなるを得べし。シューランドの „Ich bin so hold den sanften Tagen“ (我は彼の靜かなる日を斯く好する)の詩をクメンは之を更改して、複雑なる「コール」の地を有する高音部中音部低音部の純然たるイタリヤ風の「フィナル」の三部合唱の形式となせり。斯の如き藝術上の罪惡は宜しく藝術の堂奥より放逐すべきものなり。されどメンデルソンも亦 „Frühzeitiger Frühling“ (若き春)を四部合唱の

曲に附せる事あるも、此には少しく區別あり。凡そ樂曲なるものは、之を演奏するに必ず其適當なる場所に於てせざる可からず。ツェリテリがゲーテに一書を送りて、古代イタリヤの藝術家の手に成りし教會音樂を將に茶話同様になさんとする者ありと慨歎せる事あり。若し若き春の曲を銀燭煌々たる音樂會場に於て、白衣を纏へる二貴婦人と、フロッコートを着たる二紳士が併び立ちて満場の貴紳に一禮して而して合唱をなさば、若き春の曲は果して此場所に適するや否やを疑はざるを得ず。されど若し麗かなる彌生の日和に、綠野に添ひたる林中に、一組の唱歌者が徘徊して、芝生の間に潺湲たる小川の流れを聞き、程遠く船の轉る音を耳にしながら、四人の唱歌者が朗らかなる聲にて、汝樂しき日は速かに來りぬとの詩の唱歌を誦は、四部合唱は自然その場所に適して、春の天地の廣濶なる風光は、只一の音聲にて更に大になれるが如く感ず可し。

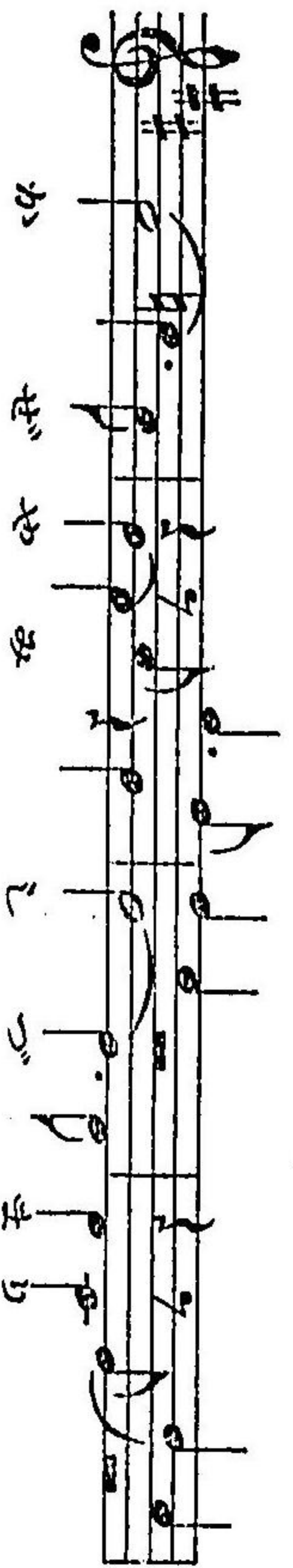
斯かる詩歌の作曲を悉く皆僞りなりと言ひ、又能はざる事なりと言ふは、甚だ愚なる見解なり。是れに對する疑惑の生ずる根本原因は、作曲家が將に與へんとする所のものを、是等の詩歌が既に自ら全く其目的を達し、既に十分に備へて之を吾人に與ふるに原因す。是等の詩歌は精神の調和の心狀を以て、音樂の立脚地と最も近接せる

ものなり。故に斯の如き詩歌は最も高尚なる意味に於て、音樂的の詩歌と稱す可きものなり。故にまた斯の如き詩歌に樂曲を附するは、既に詩歌にて表顯せられし事を徒らに重複するに過ぎざるなり。斯の如き詩歌の或る者に至りては、全く音樂家の手を着く可からざる者もなきに非ず。彼のゲーテの「Geistesgruss」に適當なる樂曲を附せんと試みたる者果してあるか。勿論、主人公なる善良なる幽靈を以て、シピス（十八世紀中葉の下手小説家の幽靈と同視して、之に樂曲を附せんとしたる者もなきに非ず。

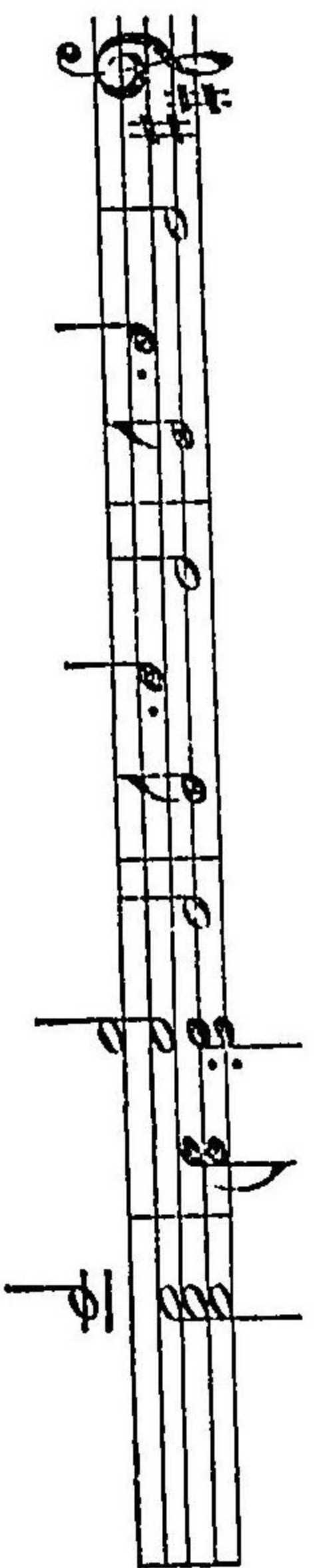
シウマンはアイヘンドルフの同様なる詩に巧に樂曲を附せるものあり。この鮮明にして徒然なる五度音程と、此強くして簡なるオルガン・ブントは、優に徒然獨居の感じを與ふるなり。されど日光を浮ぶるライン河畔を通る婚禮者の一段は、全く前者と異なる者あり。故に此想像的の詩は、ゲーテの詩と比すれば遙かに適當せるものあり。

作曲家は間々詩歌の文句の表面にのみ注意して、其文句に含む眞意を看過する事あり。ゲーテの漁者の詩に樂曲を附せしもの果して幾何ぞ。作曲家は、漁者中の濡れたる女を以て、或は娑翁の作中の幽靈とせずんば、水中の女神の如く解して、是に樂曲

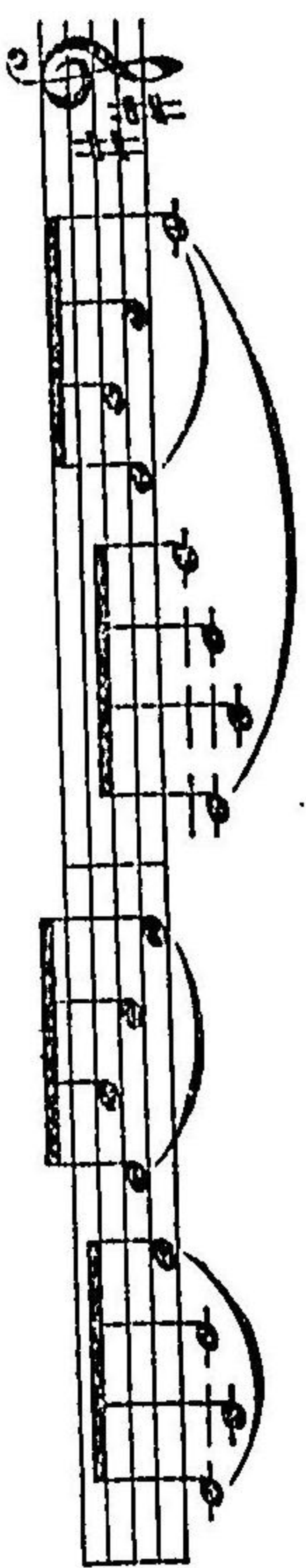
を附せり。是等作曲家は詩の言語に適當なる潤色を施し得たるに相違なきも、未だ以て全編の意を解せる者といふ可からず。ペンネット・スタンダール（英人にて、メンデルソンの門人）の作曲にて甚だ是と類せるものあるも、素より英人の事なればグーテの詩想を十分に了解し得て、彼の詩に樂曲を附せる者なるや否やは甚だ疑はし。此詩に器樂の曲を附したるはメンデルソンの「海の静さ」と幸ひなる航海」と題する序曲序曲これなり。此曲題を一見しても、グーテの詩に關する事自ら明かなり。此詩と樂曲とを比較するに、此二作は詩想を能く音樂に結合し得たるを發見するなり。Allegro は「海の静かさ」にて、水の面はみな穏かにて、動かすに海は眠れり」より二十「タクト」まで、「風やみ鎮り」二十一より二十四「タクト」まで。是等樂曲は自然に詩の本文の言を想起せしむるなり。



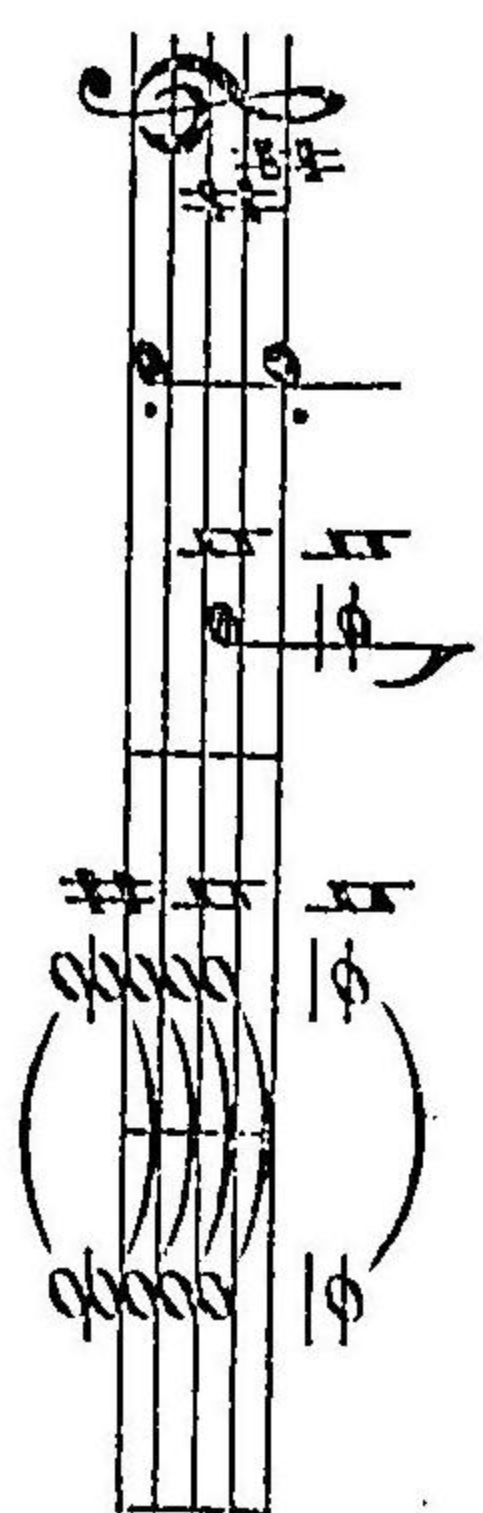
「墓の如くに静かに、廣く遠きはてに、浪は動かす」二十九より四十四「タクト」まで。「廣く遠きはて」の一節は七「タクト」を續けて抑へたる高音部にて特に明かに表はされたり。次で五十四小節より五十七小節までの管樂器の簡輕なる曲譜は、風の始めて吹き來りし事を感じせしむ。Molto Allegro vivace の部は「幸ひなる航海」なり。「霧は薄くなり、空は清くなり、風神の族は自由に遊ぶ」より五十「タクト」まで。「風は吹き」百二十一より百三十六「タクト」まで。「航海者は渡航す」は百八十一「タクト」に於て固く強き樂曲なり。次に



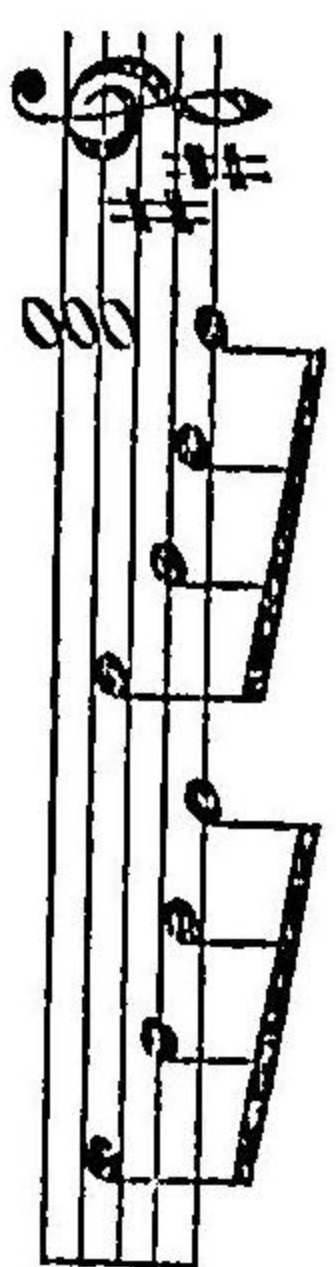
「舟は揺る浪はひらく」六十五「タクト」の形式より



尙ほ、



強き風まで、



「見よ陸地は近し」

作曲家は序曲の終りに於て、詩の方には簡短に記されたる點を十分に敷衍せり。十七タクトより始めて、*Allegro maestoso* に至る迄に、船は港に着し、*Allegro* に於て船は橋頭に旋を飄して港に入り、二十タクトより「フルマ」延長記號までに運動を止め、其所に錨を投じて全く碇泊せり。港より船を迎ふる喇叭の音を聞き結尾の「タクト」に於て

pianissimo は十分に「我等は遂に陸地に」の満悦の情を表せり。斯く詩を十分に音楽に翻譯し得るは、斯の如き適當便利なる材料に限るなり、且つメンデルソンの如き聰敏なる聽感と「タクト」拍子の感觸とを有する性質を俟つて、始て、纖巧に失せず不規律に陥らずして樂曲を作るを得べし。詩歌を以て恰も有韻の題目の如く視做し、小心翼翼として精確に其詩によりて樂曲を分截せんとするは、最も悲む可き迷謬なり。此の迷謬の一例とすべきはスポーアの「Weihe der Töne」(音の成聖)是れなり。スポーアは靈妙なる聖歌の曲を、強て精確に惡詩に合せしかば、その妙曲は全く粉碎せられて其影だに止めざるに至れり。

繪畫にて慘憺たる光景、若くはミルトンの *Darkness palpable* (幽闇)などを描寫せんとする時は、畫に似合ひたる黒塗の板を以て匡となすが如きは最も適當なる方法なり。音楽にても、無聲絨黙を表はさんと欲する時は、演奏者は始め樂長に依て與へられたる記號の後に、奏樂を停めて絨黙に入り、*Largo* (緩漫なる拍子)の續く迄では全く奏樂を止むるなり。後、音の創造に至りて或る樂器の音を聞き、其より更に奏樂に移りて、「シムフォニー」は通常の調を得べし。されど斯の如き作曲は、素より嘲笑を免れざる樂曲にて拙劣なる詩想のために其實力を減殺せらるゝなり。是れ皆作曲家は唯雅良

なる音楽を著作するも、其著作が詩的方面より是認せらるゝに非ずんば、未だ以て作曲家たる目的を達せざるの證左たらずんばあらず。音楽を演劇に結合せしむる事によりて、此に又詩歌と音楽との一種特別の關係を生ず。今日の劇は、古代の劇の如くに、劇の幕間を「コーラ」もしくは舞踏などにて補充せざるを以て、幕間は實際に暫時休止の状を呈するなり。此に於て、何等かの藝術を以て此幕間を補充するの要求出で、是が爲めに音楽が最も適當なりと認めらる。器樂上の樂曲を創作する代りに劇と音楽とを密接に結合するに力を致さんとする思想は、甚だ悦ぶ可き事なり。是等の最も注目するに足る可き作は、ベートウエンの「エグモント」の音楽、メンデルソンの「夏の夜の夢」、メエルベルの「スツルエンゼ」、ソベルの「プレツオザ」等の音楽にて盡さるゝは不思議といふ可し。然しメエルベル、ソベルの「ドラマ」はさまで高尚なる價值あるに非らず。されど、若し吾人は斯の如き種類の著作の困難なる事を知らば、又敢て不思議とするにも足らざるを認む可し。今日の多少著名なる劇は何れも、其仕組も廣く、所作も多少繁雜にして、且つ劇中の人物甚だ多きに過ぐるを以て、幕間は實に見物人の休息の時間となり居るなり。故に若し觀劇者が幕の開き居る間の劇の詩句(臺詞)を聞き、十分疲れ居るに、更に幕を閉づるや直に又注

意を要する音楽を聞かば、音楽は果して大なる功用を奏し得るや否や疑はし。今日の劇の幕間に奏する音楽は、幾度も同一の音楽を重複し、其實全く整頓したる一種の騒ぎに過ぎざるを以て、此幕間の音楽中に、何の妨げもなく、雜談をなしたり、水菓子を食したりするを得て、幕間の音楽は寧ろ是等の事を爲すの適當なる場所なるが如き有様なり。ベートウエンの「エグモント」は無論かくの如き事なし。然し茲にも亦幕間のベートウエンの音楽中に、觀客は談話打聲騷擾をきはむるなり。故に棧敷から劇を見物して、「嗟、もう死んでもよい、世の中には是より幸ひは無い」と叫んだ觀客が、幕の閉づるや、喧騒を極めて俳優を呼び返すといふ有様なるを以て、幕間の折角の音楽を靜かに聞き、娛む者あるや否や疑はしき次第なり。

上述の問題の困難なる所以は、第一に作曲家が劇の音楽に對する關係の限界を發見するの困難なるにあり。一方よりは、音楽をして其價值を失はしめて補綴の勞に陥らざらしめん事を要す、又他の一方よりは、音楽を過度に獨立せしめて劇の作を損するに至らざらん事を要するなり。ベートウエンは自作の音楽「エグモント」に驚く可き手練を以てこの限界を立てたり。然るにメエルベルは其作「スルトエンゼ」に於て音楽の爲めには、少しく無用なる點を攝取せり。

他に今一條の更に困難なる原因あり。劇は聽者をして其劇全部の事を知らしめんとするなり。故に斯の如き劇の仕組は作曲家の爲めに容易に毀損せらるゝを得べし。例令ば劇の作者の設計に依りて、觀客は悲劇的落着を豫期して次の幕の開くを待たざる可からざるに、作曲家は此設計に適合せざる幕間の音楽を作りて、聽者の心を全く他の方向に向はしむることあり。ベートウエンの「エグモント」の音楽は全く斯かる非難なし。ベートウエンは悲劇の作者に十分注意して、自己の音楽上の働きを劇の作者に従はせ、幕間毎の音楽を二部に分てり。前の一部に於ては、前の幕の終りの所作に關係ある音楽を聞かしめ、後の一部には、將に始まらんとする次の幕の最初の所作に關係ある音楽を聞かせたり。たゞ第二の幕間の音楽のみは一の例外にて、次の幕は音楽に更に關係なき劇を演せり。此著名なる作曲家さへも、十分其目的を達するを得ずして、僅に之を編縫せる點なきに非ず。即ち或る幕は互に内部の結合を有せざるより、其連鎖は全く表面上の結合に過ぎざる者あり。音楽は劇全局の趣好の反響を幕間に與へて、更に一層の效力を有するを得べし。即ち音楽は劇の所作を直接に伴ひて、後の幕の全部に、劇の全局に渡る或る色澤を與へ得るなり。劇の脚本の本文に於て其感覺を喚起せんが爲めに順次述べんとする所を音楽にては一時に

其感覺を直接に與へて十分に表顯するを得るなり。之を要するに、劇の舞臺は幕毎に種々其演ずる所を異にするも、作曲家は其藝術上の目的を達せんが爲めに、劇全部に對して、音楽を以て劇の一般の根本的性質を與ふるを得る事明かなり。

第八章

音楽と作曲家の精神

若しそれ、淺薄平凡なる音楽を、姑息の仕方をして、錦繡の詩歌と配合せんか、直に其全部の感じを毀損するは勿論にて、是れ最も悲しむ可き現象なりとす。されど、詩歌の本文に樂曲を附する有力なる天才の仕事に至りては、素より全く反對なりとす。天才の作れる樂曲の内容は、假令詩歌の本文に制限せられ、其本文より一般の趣向を受くると雖、其思想の深意に至りては、遙に其本文の上に出で、詩歌の本文は、僅に作曲の發途點たるに過ぎず。此發途點よりして、作曲家は不十分なる言詞を以て表示せられし點よりも、更に一層高尚なる點に飛揚するを得るなり。されど吾人は作曲家が詩歌の本文の弱點を補はんと欲して、其表顯を誇大にして、顛倒に陥りし如き音楽を

得んと希望する者に非ず。吾人の希望する所は、かの作曲家が其範圍の狹隘なるにも關せず、能く牽強附會に陥ることなく、吾人をして深遠なる内容の理想を得しむ所の音楽これなり。斯の如き音楽は些細の點にも深遠廣大なる精神を表はし且つ「ンデリー・ベートゥンの如き偉大なる人物に依りて、吾人は萬事を廣き見解を以て觀察するを得るが如く感せしむるなり。ゲーテも斯の如き事を自ら感せし事ありといふ。彼嘗て「シクスチンの聖堂の壁畫を觀て、其後は自然界の事物すらも興味を感ぜざるに至りし事を左の如く述べたり、曰く彼は「自然界をミケリアンピロの如き廣大なる眼孔を以て觀るを得ざるが故なり」と。監獄を見たる者は、かの囚人が小暗き監房に於て、新鮮なる空気を呼吸せしむるが爲めに運動をなさしむるを見れば、更に何等高尚なる想念をも起さず、却つて不快なる感じのみを起さしむ可し。「フィデリオの第二「ヒナル」の劇の位置は、恰もかの囚徒の「運動の時を表示せるに異ならず。然るに轉じて、同一「ヒナル」の「ベートゥン」の音楽を見んか、吾人は此囚徒の事を忘却して、今は地上に生活する人類が、太陽の溫光よりも更らに清き光明の中に生息するを觀、かつ聽く可し、而して凡て此舞臺は吾人に取りて高尚なる譬喩的の意味を有するなり。ロッコとレオノラの簡短なる「ドーエト」(二部合唱)に續く八分の六拍子の *Andante* (♩)

に於て脚本の本文は、地中の獄に下りて墓を掘る事の申合せの外は、何等の言詞をも含まざるに、此段は音楽に因りて非常の凄味を感ずるなり。

ゲルレルトの纖弱なる歌も、同様の原因に由りて「ベートゥン」の手腕を以て、適健深意の著作にせられたり。「死の事」の此歌を誦して、誰かその深意に感動せられざる者あらんや。此歌は始めに、其平等一様なる調子の嬰への音(♩)に、不協和ならしむる二度音程を合せしめて、恰も過ぎ逝く日に自ら順次その翌日の續き來りて其生涯の果てに及ぶ人生を描寫せるが如し。此歌の極度の音聲なる八度音程の「思念せよ」思念せよ己が死を」との言を聞きては、誰か感せられざる者あらんや。此點には、「低き嬰へ」の音の葬式の鐘の將に終らんとする響きを以て、「忘る、勿れ死は來らん」との恐しき警戒の音の響き渡るが如し。

彼の觸る、所の者を悉く化して黄金となしたりといふ「ミダス」の物語(希臘の神話)は、之を借り來りて最も良き意味に於て、藝術家に適用するを得べし。但此に忘る可からざるの一事は他なし、最初その事物は、凡眼には左まで注意するに足らざる如く、なるとも實に化して黄金たらしむるを得べき物に非ずんば、藝術家の相關係するを得ざる事是れなり。又若し藝術家は、或は「依頼に應じ」、或は自己の美術上の所信に反して

製作せしめらるゝ事あらんか其得る所の結果は黄金たるを得ざるや勿論なり。故にモツァルトの「Clemenza di Tito」の中にて、眞に全量悉く黄金となすべきは、僅に第一齣の最後の二場あるのみ。又マイエルペロフの「シレシヤの陣」の如きは、或は「ワイエリカ」或は「北斗」などいへる名稱を附せられて、二回も出されしも、何時も従來の瓦石にて、少しも黄金化せられざるなり。此秘密は、既に前にも述べたる如く、唯是れ美術家は、何れも其製作を爲すに當りて、自己の精神と徳義の品格に肖たる者を作製するが故なり。詩歌と音樂とは、これ藝術家の心中より直接に流出する所の靈泉なり。是れ唯り、藝術界の作家のみ然るに非ずして、其創作を再演する所の俳優、音樂家、吟誦者なども皆同様なりとす。同じ詩歌同じソナタ、同じ歌謠または同じ所作にても、之を演ずる者が異なれば、十人十色の全く相異なる姿を現はす可し。シレデル・デウリエントがベルリナの「オペラ」歌劇に於て、ロメオを演じて、盡さざる點を、ノルマは十分之を盡して各自獨特の技を振へり。

然るに音樂は、其音も、又その音度音程等みな何れも最も正確なる不變の法則に従ひ且作曲家は自己の意見を以て、其作曲を如何に奏すべきやを正確に指定するを得るなり。故に音樂の演奏、特に器樂の演奏は、皆互に相類似して、原作曲家が未だ其譜を

紙に記せざる前に其作曲家の心中に現はれたる元型と全く契合せしむるを得るなり。

一紳士あり生來音樂を嗜み、自ら作曲をなす程の人なりしが、或る時、モツァルトに向ひ、貴君は如何にして音樂を著作するかと問ひたり。此問は恰も是れ英將スカンデルベグと同様の勝利を得ん事を望みて彼の劍を得ん事を請ひたる土耳其の皇帝に譬ふ可し。

然るに是れに答へしモツァルトの言は最も當然にして奇警なる答辯なると共に、又吾人をして作曲をなす者の心中を窺はしむるに足るものあり。彼の答辯には、作曲家は如何に自己の觀念を捕捉するか―或は其反對に觀念其ものが、作曲家を捕へ彼を左右する事もあるべし、又此觀念は恰も自然の要求の如くに、如何に作曲家の心中に、種々なる樂器の旋律法コンストラクツト「テムブル」音色等を形成せしむるか、又如何にして此觀念は作曲家の心中に組織整然たる形を作し、遂に作曲家をして其曲の全部を一面の繪畫の如くに觀せしめて、生命を有する完備の者の如くに現はるゝかを詳記せり。又この答辯には、作曲家の心中に斯くの如くに形成せられたる樂曲を、作曲家は機に觸れ折りに乘じ、其作を紙片に記するなり、此作曲を記するや作者は新機軸の想を構へて、何

等周囲の喧騒にも妨げらる、事なく其著作の勞を全うするを得る事をも記せり。然るに紳士は此答辯に満足せず、更にモツァルトの音楽は何故に斯の如く一種異様の特質を有するかと問へり。モツァルト是に答へて言へり、此特質の原因を説明するの難きは彼の鼻が何故に他人の鼻の如くならずして突出し居るかを説明するの難きに等しと答へたり。されど奇弊なる答辯者は能く此原因の存する所を解せり。彼が答辯は輕躁なる諧謔に過ぎざる如くなるも、此原因の存する所を、最も論理的に説明せるものなり。即ち此説明は、彼の鼻の特別なるが如しと形容せられたる「藝術家の個性」に存するなり。かの音楽の美的快感を以て、單に音聲の形式に過ぎずとなす學者の説の如きは成立するを得ざるや勿論なり。若しそれ熟練なる聽者が、其樂譜の表題を見ざるも、只其音樂のみを聽きて、其曲の何人の作曲なるやを知るを得べしとせば、是れ作曲家獨得の措辭和聲節調等の特質と、又作曲家が通常の形式上の特質を現はさざる場合にも、著者が其著書に理想上の内容を現はしたる證左ならざるを得ず。試にモツァルト・ハイツン・ベートゥン等の初期の作曲を觀よ。其題旨和聲法等の彫琢即ち其作曲の結構上の全部は、その些細なる點に至るまで殆んど同一なるも、然も彼等各自の間には全く相異りたる個人的の精神を視るに非ずや。モツァルトの

流麗にして理想的なる、ハイツンの謹嚴にして典雅なる、ベートゥンの雄渾にして壯大なる等皆これ其特長ならざるを得ず。ヘンデリの適健にして圭角あるセバステアン・バッハの深遠幽玄なる。皆その特長なり。彼等の曲はその外形全く相類し居るも、獨唱や合唱の曲は勿論風琴樂の曲も、各全く異なる精神上の感じを與ふるに非ずや。美術上の形式主義を持つる學者は、音樂に精神の存する事を信せざるを以て、素より音樂の精神を觀るの明なく、音樂の美趣はたゞ組織結構にありとなして、解剖刀を撮りて之れを分解して能事終れりとなせり。形式主義の學者輩は、かのゲーテが詩歌を作りて自ら慰むる所ありといへる言は、又これ音樂者にも適用するを得るの言なるを知らざるなり。實に音樂の藝術上の著作なるものは、皆これ「折りにふれて物せられたる詩歌」に異ならざるなり。彼等形式主義論者の心中には、生命のある音樂思想の絶えて起るなく、若し萬一にも斯の如き思想の起る事ありとせば、是れ室咲の花に異ならざる可し。斯の如き學者輩は、かの藝術家が全心の満足を以て、萬難を排して其藝術の爲めに盡すは、これ其藝術が優美なる形式の寶庫に納められて、永久に保存せられん事を希望して然るに非ざるを知らざるなり。彼等學者輩は、ハイツンの音樂を聽くも、彼自ら敵の危難に陥り居りながら、遁け惑ふ傍人に向ひ「近る勿れ、

ハイヅン此處に在る間は、郷等に何事も無からんと絶叫するを得たるは何故なるかを解せざる可し。又彼等はかのベートウエンが「調長旋法の四部合唱の Adagio」或はまた變「調長旋法 (B-min) の大ソナタ」の Adagio を書したる際に、ベートウエンの心中に如何なる所感の湧起せしかを推想するを得ざるべし。これ彼が獨居の悲哀の情を敍せる不滅の吟汁にして、高く天界に逍遙するが如き感あらしむるなり。

精神を込めて作られたる音樂の著作は、何れも吾人を感じしむる事甚だ深し。その著作をなす時に心中に湧起せる精神の一切心狀を、作曲家は其曲中に悉く包有せしむるなり。吾人もし斯の如き樂曲を聴かば、吾人も同様の心狀を喚起し、著作家その人の心情を感得すべし。若しそれ作曲の際の著者の感情が崇高典雅にして、且高遠なれば、之を聴きて感ずる吾人の感じも亦かくの如く高尚なるものある可し。是れ實に音樂には、音聲鳴響の單純敏快なる娛樂演戲よりも、一層崇高なるもの、存する事を示すものなり。音樂を以て徳義的感化力を有する者となし、ベートウエンが音樂の藝術を以て神聖なる者となし、之を一切哲學の上に立て、又多少高尚なる思想を有する音樂家が浮華淺薄なる音樂を厭忌する所以も、其原因みな茲に存するなり。音樂の著作の内容は藝術家その人の精神の力量と其抱負に因るものなり、マルクスの

言、藝術家が其作品に實際自ら有する所よりも宏濶なる内容を與へんとせば、斯の如き作品は恰も神話の水膨れの蛙の如くなりて、文質相適はざるものたるを免れず。獨逸の器樂上の音樂には斯の如き例尠からざるなり。

誰か能く、幼年の時の家庭の感化習慣等を其成長後の生活より脱するを得んや、誰か多くの作曲家の特質の原因は、其根元みな此幼年時代の感化にある事を解せざる者あらんや。又國民的生活の感化は、作曲家の作に或る一種の傾向を與ふる者なる事も、亦拒む可からざるの事實なり。作曲家オペルアダン等の作の輕快婉美にして粗野豪快の風あるは佛國音樂の特質に非ずや。

若しそれ國民的生活と個人境遇の關係は、一般藝術家と等しく音樂家の性質にも影響するものとせば、時代の精神は恰も大氣の如くに、一切生物を包圍して、其各自の特質を完了するを以て、藝術家は此時代の精神が眞善美に關する永久不易の法則と予盾せざる範圍に於て、此時代的精神を拒脱するの必要を認めざるなり。若しそれ奇を好むの甚だしき藝術家たる者が古代人物の容貌を裝ひ、古代の風に扮するも、其得る所は到底假面假裝たるを免れざるなり。されど藝術家は又必ずしも當時代の從順なる奴婢となりて、其主人たる者時代の癡執までも擬似するの必要なきや勿論な

り。藝術家たる者の斯の如き讓歩は、よし不道徳に非ずとするも、其弱質たるを免れざるなり。藝術家たる者は、假令社會より石擧せらるゝとも、言論と實行とを以て、勇を奮つて當代の虚偽を排斥せざる可からず。

時代の精神なる者は、既に吾人の述べたる藝術分類の反對の兩極、即ち詩歌と建築とに先第一着に現はるゝものなる事は著しき事實なり。是れ時勢の寵兒たる詩人の觀察意見希望尙危殆等一切の事はみな其言詞と詩歌とに現はれ、又建築は社會の日常の生活と密接なる關係を有し、建築は美術娛樂の目的の外に、實用上の目的を有して、當時代の社會の生活と相關する所甚だ深きを以てなり。時代の精神が詩歌と建築との反對の兩極に現はるゝ原因は即ち是れが爲めなり。

彼の十一二世紀頃の獨逸の羅馬教の聖堂は、何故に斯く城郭同様なる風に建築せられたるかも上述の理に照して知るを得べし。當時の人民の尙武の妄想的精神は、其建築物の豊富なる小説的の裝飾の上に現はれしなり。中世紀に現はれし「ゴチック」式の如きも、當時の精神を明かに表顯せるものにて、又文運復興期の建築物は自ら古代建築物の風を帯びて、古代の文學を渴仰せる當時の精神を表顯せり。無宗教と不道徳なる風習を以て著しき浮華驕奢の貴族的なる十八世紀は、同じく又當時の建築に

その華奢なる風を現はせり。革命時代には萬事たゞ破壊の一事ありしのみにて、何物をも新に造らざりき。次で革命の反動時代は、再び浮華虚榮の風を襲はんとしたるも、時代は既に一變せしかば、健全なる國民的の觀念を表顯するに至れり。ミンヘンもしくはライン河畔の諸建築物はみな其證左なり。されど是れ皆古代の遺物たる古風舊式を襲踏し、既に遺し備へられしものを利用せるに過ぎざりしかば、今日觀るが如き活氣充實せる建築風の如きは、遙か未來の事に屬せしなり。建築術と相併行して開發する彫刻繪畫等も、僅かに後れて、當代の精神に従ふなり。

吾人は前段に、音樂を以て一方には建築的の藝術と名づけ、一方には詩歌的の藝術なりと稱せり。尙又吾人は作曲家も亦詩人と等しく、當代の一切感情を其音樂に寄與せる時勢の寵兒なりと云はんとす。

然るに事實は吾人の説と反對にて、音樂は其時代の精神と全く矛盾せるが如き觀なき能はず。例令ばセバスタアン、バッハは路易十五世、ポルテール等の如き時代の精神を有せず、ヘン德里は當代の龍動市民の社會の有せる如き精神を有せざるなり。斯く一見矛盾し居る如き現象は、これ全く歴史上の原因に基づくものなり。音樂は素より繪畫の如き自然的 (naturwüchsig) の藝術にあらず、音樂の技術の結構上の事は建築

彫塑繪畫と一般にて、深き練磨習熟を要するなり。舊社會が破壊し去らるゝや、其殘趾に新生活起りて、建築彫塑繪畫等は何れも過去の時代の豊富なる遺物を發見するを得べく、是等の藝術の爲す可き事はたゞ舊社會の形見なる遺財を領有するの一事あるのみ。されど音樂の位置は、是れと全く異なるものあり。音樂は其新時代に於て、又再び幼弱なる嬰兒として生れざる可からず。されば希臘人や羅馬人の遺せるもの、中には、音樂は何等の自家の用に供すべきものを見出さざりき。故に音樂の進歩開發の度は、之を他の技藝と比すれば、其時代よりは餘程に後るゝなり。他の諸藝術は成長して、直に生活を始め、既に當代の進運を表する時に、音樂は尙未だ幼兒の時期に在りて、成年に達するまで教育せられ、其力量を養はれざる可からず。吾人の見解を以てすれば、此成年の期は、今世紀に於て、始めて達せるものといふ可し。たゞ今や、音樂は自己一切の能力を自覺自認して領有せざる可からざるなり。音樂は其成年期に近接するに従つて、益々其開發進歩の期を短縮す、故に又その時代に後るゝ、期間はその時代に關係するなり。例令ば一千八百十三年の自由戰爭頃の戰國の氣風は二十年間を經過して始めてワーベルの音樂に其反響を呈し、其反動はローシンの如き作曲家を歓迎せり。

由是觀之ば、この外見上の差別は、他の技術の進歩開發と併行するを得ざる音樂の形式と其材料の彫琢の然らしむる所なるや明かなり。音樂が自信を以て敢て困難なく、其技術を自ら調理するを得るに至れば、音樂家が音樂の材料や形式のために無用の勞をなすの要を見ず、音樂家は今は専心一意その作曲の内容にのみ注意して、自ら欲する所を悉く其内容に現はすを得べし。

十六世紀の宗教改革の變動は、奉神禮基督教の祈禱式の際に祈禱に參會する者に皆讚美歌を誦はしむる事となりて、嚴かなる讚美歌を生せしめたり。斯の如き公衆相會して誦ふ唱歌は、何人も自由に加はりて誦ふことを得るが爲めに、最も單純なる旋律の樂曲を要するや勿論なり。また斯の如き唱歌は、參會の唱歌者をして、十分呼吸に猶豫あらしむるが爲め、此旋律の音を長く引かしむるの必要ありしなり。是等の條件は多少みな羅馬教會が從來利用し來りたる所なるも、新教の唱歌隊は十分之を利用するを得たり。音樂上の十分の素養なき者が、讚美歌を誦はんとするに、若し明瞭強固なる樂器の伴奏なくんば、其耳に音調を正しく保持せんこと甚だ難かる可し。舊教々會の唱歌隊は皆熟練せる唱歌者のみなれば、讚美歌を誦ふの際に「オルガン」の伴奏を要せざるも、新教の教會にては、老若男女の別なく何人も誦ふと云有様なれば、

「オルガン」の伴奏は最も必要なり。然るに「オルガン」の如き強き音の楽器にて、旋律の同音のみを連続するは、甚だ不十分なる感なき能はず。諸他の藝術に於て、既に想像と感情の豊富なる事を示せる日耳曼人を、斯の如き單純なる音楽にて満足せしむるを得ざるや勿論なり。一音若しくは若干の獨立音の旋律法にて、或る楽曲の主旋律を連続する和聲と技術とは、十分に進歩し既に満足すべき結果を得たり。「オルガン」演奏者の役は、今や單に前弾もしくは間奏たるに止らずして、主要なる役となれり。舊教に於ては「オルガン」演奏者の役は、唱歌者に技術上從屬せざる可からざる役なるも、新教にては反對にて、不熟練なる烏合の唱歌者に對し、「オルガン」演奏者は全隊を卒ゐる唯一の支配者なり。世には音楽上の天才ある者も尠からざれば、斯の如き者のためには、此新教風の要求に満足を得て、今や唱歌上に一新生面を開くに至りしなり。人の音聲なる者はその結構の力を以て、楽曲の主旋律を合唱するも、何時も一定の制限を有するを免れず、是を以て従前の旋律法なる者は、これ楽曲の主旋律の變化に過ぎりしなり。「オルガン」の構造は其性質上、一層急調なる雜多の樂形を合唱するを得るなり。唱歌者の全く爲すを得ざる音楽の轉調も、「オルガン」を以てすれば容易に之を爲すを得べし。故に「オルガン」の應用は實に音楽上に一新世界を開きしに異ならず。

新教にては、各人皆他の教權に束縛せられず、自己の見解と要求とに應じて自由に聖書を解釋するが如く、音楽も亦同様にて、各個の音聲は全體に於て互に相一致すると同時に、其部分に於て全く分離して、其楽曲の主旋律を自由に解釋するなり。斯の如くなれば、今や唱歌隊を脱して、この新に彫琢せられたる音楽の獨立の形式を、豊富なる前奏想像體（一般の規則に従はざる楽曲等の各部に應用せらるゝ、事難からず。此傾向の最高進歩はセバスタアン・バッハを俟つて始めて完成せり。されど世界の現象は海潮の干満の如く、一進一退止むなく、天才家の後に平凡者を出すを免れず、セバハの後にヒルレル・ドレースの如き輩出で、烈火の如き信仰を燃せる雄大なる時代の後に、物質的文明は破壊の現象を呈し、先その徴候をベルリニに於て認められたり。間もなく全獨逸の文化は殆んど其極に達し、教育ある人々は次第に宗教を信じたり、當時の信仰簡條は、たゞ「神の存在」と「靈魂の不死」を信する二簡條に過ぎざる如き有様なれば、斯の如き簡條を守るは何人にも容易なりしなり。是に順じて當時の道德主義も甚だ單純容易なるものにて、智慧ある生活をなすは、これ唯一の主義にて、他人の物を盜まず、公安を害せざる者は即ち徳義の人たるを得しなり。教會の會堂は賣却

せられ、もしくは公供の用に供せられ、古城の廢屋は穀物の倉庫と變じ、古き會議所は俄に修繕せられたり。古代の大聖堂などは其まゝに保存せられたるも、是れ其建築の不格好なる他に用途なかりしを以てなり。

斯の如き状態の時代には、又其時代に適する音楽を發達せしめたり。是れ斯の如き時代の音楽は別に一新機軸を開くの必要なく、たゞ舊來のものを破壊し去りて、音楽の技術は専ら「耳を喜ばせ、心を感動せしむる」を以て能事了れりとせられたり。洋燈を太陽の如く過信したる新時代の精神は、尙未だ惰力を有して、ノイマンの如き音楽界の舊風の人物を有したる教會の音楽にも影響せり。

當時、獨逸の南部、特に埃地利の地方の教會に於て聞くを得たる教會の外見的音楽即ち晚餐の音楽、傳道唱歌と稱する所の音楽は、當時の作にて、全く新時代の精神の影響によりて生せるなり。是等音楽の性質は何れも浮華纖弱にして、無信無力の感じと無能平凡の感じなき能はざる音楽のみにて、其間に奉神禮の終りに、古代の *Pange lingua* あるは恰も吾人の目前に一大巨像の立てれるが如き感あり。斯の如き傾向の凝集點とも稱す可きは即ちミハイル・ハイヅンの「獨逸の晚餐」(*Das deutsche Hochamt*)と名附くる曲にて、其旋律の厭ふ可き恰も甘味を和したる小兒の飲藥の如し。奇怪なる裝飾

をなしたる會堂に於て、斯の如き音楽を奏するは到底聴くに堪へざるものあり。吾人が嚮に教會の藝術に歸したる壯嚴も、時代によりては斯の如き悲境に陥るを免れざりき。是れ實に教會に遺傳せる十七八世紀の精神なりき。斯の如き時代にセバスタアン・バッハが上述の新教界の地盤に立つて得たる偉大なる結果を、其衷心より教會に献げたるものは、實に其作「調短旋法」(*Emoll*)の晚餐の曲にて、舊教の作曲家は當時大に此賜物を利用せり。

然るに、天才包大なる人物の心中に爛々たる其信仰と博愛とは、一切の者の形態形式を高尙ならしむるを得るは勿論なり。モツァルトの天籟たる *Ave verum* は其旋律和聲法の總ての組織構成等、全く此傾向に屬するなり。*Ave verum* は此傾向の最も高尙なる理想を表顯せるものなり。此曲は實に天界の者の如くに高尙なる曲にて、作曲家は自己の主義を以て、此曲に於て、バレストリン・セバスタアン・バッハ等の到達するを得たる目的と同一目的を達するを得たり。斯の如き楽曲は、是れ實に眞誠なる精神の存する所には、必ず其に従ふ所の其形式と風格の無かる可からざるを證するものなり。且それ、マラット・アリガルド・ホルロミン等の教會的の作と當時の其に相應せる音楽に因りて喚起せらる、不快の感は、これ教會の精神に因りて然るに非ずして、彼等

藝術家が全く此精神を有せざるを證するものなり。前には藝術界の第一位を占めたる教會音楽は、斯の如く衰頹せり。茲に於て藝術の活氣ある勢力は教會を去りて「シムフォニー」もしくは室内音楽、音樂會、俗謠等の他方面に於て發達するに至れり。されば十八世紀の七八十年頃獨逸の文學界に創作の力著しく發達し、音樂界にはグルク・モツァルト・ハイツンの三泰斗の現出せるも決して偶然に非ざるなり。且、一面に於て創作の續々出ると共に、一面に於て摸倣的作物の續出せる如きは、確かに當時の文運の隆盛を示すに足るものなり。斯の如く、オド・クロプシトクの接神的高尙なる作と共に、古風の詩形を含みて、且、チートン風の典雅の調を合せたる「タイフアッド」、「ミネホリッド」等のゲツタイゲン派の作を出し、レッシングの謹嚴壯大なる「賢哲ナタン」と共に、コセバの「フォルメンタルの隠者」の如き作を出せり。ゲーテはイタリヤに於て古代文學を漁り、シルレルは天を摩するが如き觀念哲學の力を以て、希臘の詩歌を研究し、其結果この兩詩仙大哲學者は其思想感情創作等一切みな希臘風の格調を帶ぶるに至り、其感化影響は一般社會に波及せしかば、古代文學の格調は一般の傾向となりたり。

一般社會の風潮となれる斯の如き傾向は、其影響を音樂にも波及すべきは自然の勢ひなり。されど斯の影響は一定の傾向を生せしむるに先立ちて、一般社會の嗜好の性質となりたり。當時維也納にては、ゲーテ・シルレル・ジャンボリーの作は所謂「禁制」の作中に屬するものなりしが、當時最も進歩せる音樂界の代表者の重なる者は同府に住せり。當時維也納の貴族社會に愛讀せられたる「ワイランド」の疎野陋習の歌作は、音樂にとりて素より何等好資料を與ふるものに非ざりき。維也納の唯一の詩人はデニス (Denis) なりしも、氏は所謂「バルト」旅詩人に過ぎざりき。ガシク・アリクシンゲル・モスアリエ等の如き同國の詩人はさまで著名ならざりき。若しゲーテは羅馬に於て、モツァルトと交際したらんには、これに困りて果して如何なる結果を來せしぞ。寧ろ、彼等の間に交際の無かりしは僥倖なりしといはざる可からず。是に困りて却つて、音樂は他の影響を被ふる事なく、獨立して自然の開發をなすを得たるなり。さればこそ、今日吾人の知り居る如き、「シムフォニー」絃樂器の四部合奏「ロンド」「ソナタ」等が起り、敢て別に試練の期を経ることなく、一時に興起せしむるを得たるなれ。若しそれ「精神的の音樂」中に既に十分なる發達を得たる著作者の思想に注意せず、單に「音樂上の見解」或は偶然的心趣の「音樂上の見地」よりせば、吾人は左の如き質問を提出せざるを得ず。曰く、モツァルトの「ト」調短旋法 (G-moll) 變ホ調長旋法 (Es-dur)、「ハ」調長旋法、

C. 或はまたハイゼンの「シムフォニー」等に比して更に一層完全なる音楽は世界に存するを得べきや否やとの問ひ是れなり。

然るに文運の趨勢は何れの方面にも一致の影響を及ぼすの勢ひありて「オペラ」の臺詞の如き第二流のものまでも音楽に直接の影響を及ぼせり。ゲーテの「ワイルヘルム・マイステル」に含めたる時代の理想は「幻笛」のシカネデルの臺詞にも影響し「レッシング」の「ナタン」に於て描寫せられたる世界主義は「ウィンテル」の「オペラ」に影響せり。音楽は斯く劇の雜駁なる題目に従ひ舊風の雛形を脱却して新要求に従はざる可からざるに至れり。グルク先づ、生涯の三分の二を献げたる此舊風を脱却して新なる道に進み、音楽上の劇の規律を制定し、この規則は今日尙その效力を有せり。而して此規則はモツァルトによりて其音楽に應用せられ、古今獨歩の名曲を出せり。

然るに維也納に於て後、ゲーテ・シルレルの作を歓迎せられ其出版を見るに至れり。ブルグの劇場に於て、アイレンゴフ伯が自著の「クレオパトラ」を以て「リア」ハムレットを壓せんとして頑固を主張せるにも關せず、娑翁の作を演ずるに至れり。間もなく娑翁の作はテイクシレゲル等の翻譯に因りて獨逸文學界に一異彩を加ふるに至れり。ベートウエンの音楽に大なる影響を與へたるゲーテ娑翁の著作は何れも是れ感

覺的の音楽を「精神的の音楽」に進歩轉移せしむるに與りて力ありしものと言はざる可からず。獨逸の歌謠はみなこれ其原をゲーテの作に發し、イタリヤ風の歌は其言語を解し得ざるより、既に聽者を満足せしめざりしかば、新派の歌はイタリヤ派の歌を壓倒せり。舊派の歌に伴ふ音楽は同じく又其歌と趣きを均うして風韻の稱すべき者更にあらざりき。斯の如き場合にゲーテの詩は舊派の詩と相並んで現れしかば、音楽は勢ひゲーテの詩に追從せざるを得ざりしなり。既にモツァルトは其慧眼を以て「芝生の莖」を見出して、最も美妙なる楽曲を作れり。ベートウエンはゲーテの詩に因りて、萬世不死の作曲をなせる事みな人々の知る所なり、其よりしてフランツ・シベルトの豊富なる詩歌的精神を開發し、更に一轉してメンデルソン・シーマン・フランツ・レーヴェ等の歌曲と「バラード」(舞曲)等を出せり。十八世紀末葉の維也納は音楽上の關係にては恰も詩歌のワイマルに於けるが如き者ありき。これ偶然の現象にあらずして、相類似せる二藝術が各互に遠く分立して各自別々に生長發達し、後十分に發達完成したる後、互に相近接抱擁せんが爲めに然りしなり。

第九章

音樂に對する聽者の主觀的解釋

音樂が旋律法の形式の事のみ^{コントラクト}に苦心し、恰も林中の樹枝に棲む鳥禽の如くに、單に其喜憂を謠ふに止る間は、其音樂より他に何者をも求む可からざるや勿論なり。モツァルトのハ調長旋法の大シムフォニーを「エビタル」と稱したるは全く例外なり、況や此名稱は今日に至るまで「シムフォニー」と分つ可からざるの有様なるも、其思想は全くの失策なるに於てをや。ハイヅン・モツァルト等の作を去る遠からざるベートウエンの初期の作も、又一の感覺的音樂たるを免れずして、其七度音程に於て、聽者は只その旋律を追ふて、樂音の流麗婉美を娛むに過ぎず。故に聽者は斯の如き音樂を聴くは恰も、百花爛熳たる花園の中を逍遙するが如くにて、花の色と香とを好むの外、何ものをも要せざるが如くなり。ベートウエンが或る「ソナタ」を「表情曲」と名づけたる名稱は、「エビタル」と同様に其全曲の一般性質を示したるものなるも、此名稱は遙かに適當なる名稱なり。これベートウエンが此曲を著したる際には、他に既に遠大の思想ありしを以てなり。ベートウエン自らの言に徴するも、「ハ調長旋法」の「ソナタ」の壯嚴

なる Largo (最も緩漫なる拍子) は、これ心の憂鬱を描寫せるものなるを知るなり。惟ふに、これ作者自身の憂鬱を表せるものなる可し。「ハ調短旋法」及び「ハ調長旋法」(以上何れも) に関して、左の間ひを發するを得べし。曰く、此曲中の前者は所謂かの多血性を描し、後者は膽汁質を描し、ベートウエンは此曲中に自己の氣質を描寫せるは、恰もジャン・ポリーがワリトとウリトの雙生兒を描寫して、自己の氣質を表顯せる如き者に非ずやと。

既に是等一二の樂曲すらも、最も不思議なる程に詳密なるを以て、特に其終局の部分に於て、單に音聲の組織上よりのみ音樂を解せんとする聽者を昏惑せしむる事尠からざるなり。第十八番の第一、第二、第四、第六の四部合唱の如きは特に、一定の「Malinconia」の名稱を有するを以て聽者を迷はす事尠からず。

ベートウエンの此樂曲に包含する詩的要素を始めて説述したるは、其實エ・ト・ア・ホッフマンなり。されどホッフマンは未だ其分解する所の樂曲中より、思想流轉の心理的要素を發見するには至らざりき。ホッフマンは一般心狀の舊思想を有せしかば、ベートウエンをモツァルト・ハイヅン等と同等の者と視做せり。ホッフマンの見解を以てすれば、ベートウエンの「シムフォニー」はモツァルト・ハイヅンの「シムフォニー」と少しく異なる心狀を以

て作られたるに相違なきも、未だ以て精神[●]的[●]音[●]樂[●]に進歩せるものとは思はざりしなり。彼の見解を以てすれば、ハ調短旋法 (C-moll) の「シムフォニー」の性質は、恰もこれ變幻極りなき美麗なる幻影の之を凝視すれば何等形體を觀る能はざるが如く、只これ「グアイオリン」「ホボイ」「ワリドールナ」等の不定なる音を言語に移したるに過ぎざる如くに解せられたり。他の後世の批評家は、此ハ調短旋法の「シムフォニー」を一層具體的に解し、是れ船路の旅行を描寫せしものと解釋せられたり。ベルリオズが尙未だ襍褌にありし時、當時の批評家は此曲を以て皆これ船路の旅行を描せるものなるを認め、ベートゥンは其題を記するを失念せるものならんと評せり。ロベルト・シューマンはジョン・ポリーと比すべき詩人としての滑稽的の天性を有せる人なり。彼はベートゥン・シベルト等の音楽を分解して具體の見解に達したるも、自らも自説を疑ふが如くに、甚だ注意深き説をなせり。後にグリップペンケルリに至りて始めて大膽なる解釋を得たり。

樂曲の分解をなして最も甚だしき誤謬に陥りたるの例は、ベートゥンの器樂の曲に文句を附して解釋せるものこれなり。例合ば「イ調長旋法 (A-dur) の「ソナタ」の壯嚴雄大なる Largo (緩拍子) に「彼の女の眼を見る時の句を附し、ハ調短旋法の「シムフォニー」の

Andante (緩拍子) を汝あるなくんば我が生を如何の句を以て裝飾せるが如き是れなり。

ベートゥンが自著の樂曲に様々の題名を附せるもの間々あるも、是れ敢て意味なくしてせられし事に非ず。ベートゥンが自著の樂曲を詩的ならしめたる事は、彼が嘗てシンヅレルに向ひニ調短旋法 (D-moll) 及びヘ調短旋法 (E-moll) の大「ソナタ」を解せんと欲せば、娑翁の「嵐」の詩を通讀すべしと告げたるの一事を以て知るを得べし。されど是れ素より偶然の言に過ぎざるを以て、是れに重きを置きて、誤謬に陥るなからん事を注意せざるべからず。ベートゥンが同一樂曲を全く異なりたる劇詩に附したる事實を以て考ふれば、彼は娑翁の詩に因りて、樂曲を作るの動機を得たるのみにて、其以上は音樂上の道を以て、自家の作曲をなし、必ずしも娑翁の詩「嵐」の些末の點までも其樂曲に應せしめたるに非ざるや明かなり。

ハイヅンの Sinfonie militaire とベートゥンの Sinfonia croisa とを比較するは最も興味あり。此作は二者共に其名稱よりするも、同じく是れ軍樂的の性質を有するを以て、之を比較し研究するも當然なる可し。ハイヅンの「シムフォニー」は其名稱に適せるは只其外形の上のみなり。彼の「シムフォニー」に於て、喇叭は軍隊招集の曲を奏し、進行曲の

調節リズムを聞き、間々軍樂の調を交ゆるなり。されど此「シムフォニー」に始終一貫せる樂旨の發展せる者を求めんとするも全く徒勞に歸すべし。全曲の結尾に於てすらも、純然たる音樂上の事の外は、何等の終尾を與へず、只結尾に至りて更に一度軍樂の調を現はしたるは、既に始めに *Andante* に於て之を聽かしめたるが故なり。斯の如く、此曲は只是れ一般の性質を攝取したるものに外ならざれば、勇壯なる間に、自ら溫雅なる調を含めり。

然るにベートウエンの「シムフォニー」は、初部の豪壯なる點より轉々種々の曲を経て、*Poco Andante* の神聖なる盛典と、結尾の *Poco* の祝賀の喜悅に至るまで、宏遠なる樂旨の始終一貫せるものあり。此兩「シムフォニー」は、其各一局部を比較するも、兩作曲家が互に其企圖を異にせるを見る可し。ハイヅンの「シムフォニー」の *Andante* の「ミノル」(短調)は葬式曲の形式を有し、ベートウエンは此形式を *Fresco* の第二部に用ひたり。此點に於てもハイヅンは謹嚴なる感動の一般性質を攝取せるのみにて、根本思想より發展せる内部の開發を有せず。ベートウエンの曲に於ては、此謹嚴なる感動は「マヨール」(長調)に入る前に含まれ、且一層強き主旋律は此感動をして悲壯の極に達せしめたるの差あり。

ベートウエンの曲を聽きて得る所の吾人の深き感じは、勿論これ彼の音樂上壯嚴なる想念に基くものに相違なきも、これ必ずしも唯り彼の音樂の特有に非ずして、精神的音樂の一般に有する所なるを忘る可らず。フランツ・シベルト・メンデルソン・ハーデ・シューマン等の「シムフォニー」は、何れも皆美妙なる心理問題にして、言語を以て之を解釋せん事を要求せり。例令ばメンデルソンの「イ調短旋法」(Amoll)の「シムフォニー」を見れば、第一 *allegro* (活潑なる拍子)の終りの嵐の如き抑揚極りなき鳴響は何を意味するか。*Allegro* の進行曲に類したる節調にて、又同時に壯嚴と典雅と悲哀とを合せたる如き曲は、是れ何を意味するか。結尾の憤然たる奮撃は何を描寫せるものなるか。斯の如き音樂を聞かば、何人も心中に、一場の物譚を想像し、之を音樂に擬せざるを得ざるべし。

又「ハーデ」の第二「シムフォニー」の樂曲を聞かば、吾人は此曲が千變萬化の進行をなす間に、心中に喚起する所は北方の海岸などの蕭々たる光景なり。故に此音樂を聞きて喚起せられたる心中の感じと想像とを、更に絹幅に現はさば、恰好の風景畫を得らる可し。作曲家が其作の内容を詩的ならしめて、之を自ら怪み、斯の如き事を彼自ら那邊より攝取し來りたるかを解する能はざる事あり。斯の如く、ワグネル(二八一—三—

一八八三はタンゴイゼルホに其序曲ウツェルを記したる後、ベルリオズの風に従つて其に題を記したり、此題はワグネルが樂曲を作る時には未だ曾て想像だもせざる所の者なりき。音樂家の心中におぼろげなる思念が起り、其思想が次第に音樂の創作力の法に従つて一の形式となり、作者は是れに彫琢を加へて圓滿ならしめ、之を五線紙に書するなり。斯くして得たる結果は即ち美妙の調を有する音樂なり。今斯くして得たる樂曲に如何なる名稱を附すべきか。之をCaniceと稱せんか、されど此曲には更に不規則自由の性質なきを如何せん。然らば之を稱してCiceroと名附けんか、甚だ不定なるを如何せん。其他之を名附けてImpromptu(即席作曲の樂曲)と稱せんにも、少しく修飾に失せるを如何せん。斯の如く思念したるの結果、此曲に類似せる異名を附して、或はウンデナ或はフォンタン又はAve Maria、或は寺鐘といふ如き曲名を附するに至るなり。バッハ自ら單に「プレリヂデー」或は「ジーガ」と名けたる曲に、詩歌に類したる名稱を附するは容易なりしなり。バッハの曲を見て、遠大なる形象を看取するを得ざる輩は、嬰ハ調長旋法(Cis-dur)の「プレリヂデー」に「Le Pajillon」の曲名を附し、ト調長旋法の曲を「フォンタン」と名付け、ホ調短旋法を「Les Soupirs」と稱するも、素より怪まざる可し。されど此「ウンデナ」「水神」或は「フォンタン」「噴水」等の名稱に適へる部分は、樂曲中の拙劣なる部分なり。斯の如く、樂曲の題名は多くは外面を見て附せらるゝもの多ければ、全く其内容に適せざる者多し。さればシリゴフの美妙なる一小樂曲に附したる詩的題名の代りに、純然たる音樂的名稱を附したらんには、最も適當なる可く、又その詩的題名のために、却て想像を狭められて、この小品の趣好を制限せらるゝ事もなかる可し。メンデルソンが其作曲を直に「無言の歌」と題せるは、此關係上最も當を得たるものなり。

されど、若し作曲家が最初より其音樂に事物を表現せんとする目的を懷き、此企圖に従つて作曲をなす場合は、素より別問題なり。即ち作曲家が未だ其曲を紙上に記せざる前に、既に明かに其題を思念せる場合には、其作曲に自ら思念せる「題」を附する事ある可し。此場合には、其歌曲に不相當なる題名を附する事を避け得べきも、更に是よりも一層大なる失策に陥るを免れざる可し。即ち斯の如き作曲家は、全く音樂の範圍を逸出し、既に音樂の中に在るに非ずして、只音樂と併立して、詩歌の著作をなすに、言語を以てせずして、音聲を以てするの差あるのみなる結果を來すなり。これ恰もかの物譚の「不思議なる市街」の人々が、物を見るに目を以てせずして、鼻を以てするの奇談に異ならざるなり。

第十章

音樂の題名と詩歌

樂曲に「題」を附し始めたは、器樂開發の史上餘程久しき以前の事なり。既にセバスチアン・バッハは、其兄弟の旅行を主旋律となして「ファンタジー」想像體の樂曲を作れる事あり。此曲に、旅途に遭遇する所の種々の境遇と題する一節あり。又 Allegro sissimmo 甚だ緩なる拍子の「朋友の悲み」或は「Aria del postiglione」等の題あり。後世の作に、喧嘩爆然たる「ブラグの戦争」と題する曲あり、多く擬似音擬似音とは雷鳴砲聲などを樂器にて擬似せる音に富みたる曲なり。皆是等の曲は「フォルテピアノ」の奏曲應用に作られしものなり。

一千七百七十七年に、アムステルダムに於てライモンドは一層大仕掛けなる樂曲を組織せり。彼は「音樂の喜劇」を演ずるために、數人の演奏者を一團となして、テレマックとカリブンの史傳を描せり。劇中の人物は、一々相當の樂器を以て具象的に之を現はせり。例令ば、カリブンを現はすに「フレイタ」を以てす、ユーハリッドを現はすに「ホボイ」を以てす、テレマックは Violino solo を以てす、メントルは Violoncello solo を以てせるが如

し。此樂曲には始め海上の嵐を現はさる可らざるの序曲の演奏ありて、次で「ヴァイオリン」「ヴァイオリンセロ」の二部合奏ありて、テレマックとメントルの自己の救濟の喜びを表し「フレイタ」の音を以て表せらる、カリブンは温雅なる旋律を以て彼等に近づき、其處に又ユーハリッドを現はす「ホボイ」の音を混するなり。劇曲は斯の如くにして進み、遂に合奏(Ensemble)を以て、水神が船を破壊するの狀を形容し、約一時間を以て全曲を奏了するなり。

斯の如き樂曲は、是れ全く一の好奇心に基きしものにて素より例外なり。ハイツンの事に關しても説をなす者あり、曰く彼の自著の「シムフォニー」の中に、一定の題に因りて作りたる曲あり、其曲は神が一人の罪人に懺悔を勸むるも其罪人は頑固にして應せるの狀を描寫せるものなりと。ハイツンの「シムフォニー」は百十八もあれば、其中には斯かる明暗相對峙する如き曲を見出すは決して難きに非ざるべし。されど斯の如き種類の曲は、一二に止らざれば、前述の題に適せる曲を確かに指定んとするが如きは素より徒勞の業なり。

若しそれ、ハイツンの「シムフォニー」は單に「音樂上の著作」(Musiknachen)の外に、他の目的を有するものとせば、茲に吾人の了解に苦しむ一事あり。即ち高尚なる感じを興へん

とする眞面目なる *Andante* が俄かに變じて *Allargo* の愉快なる拍子となる事はれなり。ハイツンが其器奏樂を於て聽者に單純なる満足を與ふるを以て足れりとせず、更に一層大なる満足を與へんとする場合にも、決して音樂を以て細密なる物譚ものかたりをなすが如き事をなさざりき。彼は斯の如き際にも、單に音聲の描寫に止め、蛙鳴禽聲、風雷雲霧その他地震の響き、獅子の咆哮等の如き自然の現象を描すに過ぎざりき。又ハイツンは或場合には心狀こころざし或は心趣の一般の表象を描寫せり、例令ば其作なる「七言」(即ち基督十字架上の七言)の如き是れなり。ベートウンは常に高尚なる理想と詩想とを有せる人なるが、奧妙なる精神上の要求を感ずるや、其心中に湧起せる感じを音樂に發表せり。例令ば「運命は斯く戸を打つ」思想と感情の衝突の如き是れなり。ベートウンの「ソナタ」とベルリオズの作と殆んど同一感情を表現せる者あり。即ちベートウンの「Les adieux, l'absence et le retour」とベルリオズの「高樓の舞臺」これなり。二者異なる所は、ベルリオズは樂隊組織を以て演奏するが爲めに其曲を作り、ベートウンは單に自ら好む所の風琴にて奏するが爲めに之を作りたるにあり。ベートウンの作の外観の纖巧なる點は、是れ偶然の結果より出でたるものなるも、ベルリオズは自ら此目的を以て外形の纖巧を極めたるなり。ベートウンは自ら能く音樂を書

するものなる事を忘却せず、音樂の建築的要素を以て詩想の犠牲に供する事をせざりき。或時代の作曲家には單に偶然の結果にて得たるに過ぎざる事も、後世の作曲家には自ら企圖せる性質となる事あり。

若しハイツンの「ハ調短旋法の「シムフォニー」は各一個人の争闘と勝利とを描寫せるものなりとせば、彼の第十「シムフォニー」は勝利を得たる全人類の争闘を描寫せるものとせざる可からず。されど是れ決して此「シムフォニー」が題名附の音樂に移りしものにあらず。此「シムフォニー」は單に内界の人生の事實を描し、直に之を聽者に喚起せしめたるに過ぎず。故に斯の如き音樂には題名の必要を認めざるのみならず、全く之を除かざる可からず。ワグネルが其驚く可き才能を以て、此「シムフォニー」を解釋したるは、素より是れが反對の證據とはならざるなり。ワグネルは此「シムフォニー」の各部分の心狀に適せる詩歌の文句を搜索して、最も適當したるものをゲーテの「ファウスト」に得たり。例令ばワグネルは *Adagio* と左の詩句を併記せり。

静かなる時に醫治の力を以て、

天の接吻は我れに降り、

青年は鐘の音を聞き、

彼の靈は温き信仰にて生かされたり、

此詩句は至つて麗はしく *Allegro* の心趣の性質を示せり。此詩句に於ても人の内心の生活を描寫せるものあるを見る可し、又ベルリオズの *“Symphonie Fantastique”* に於て「ロメオ及びジュリエット」の題名に左の詩句を讀む時、

王は遂に此血生臭き秩序を絶たんと決心し、

彼は従はずして再び劍を現はす者を

殺すべしと威せり、

此思想を現はす所の「トロンボーン」と「オヒクレイド」何れも樂器の音が一層宏潤なる節調を奏するを聞き、音楽は既に外界の事件を表現せるを見るなり。若し此曲に説明なくんば、誰か此銅製の樂器が太子エスカルを象る者なることを知らんや。斯の如き曲には題名は唯り望ましきのみならず、其必要さへも認むるなり。此作は其全體に於ても亦部分に於ても、既に自家の立脚點を有せずして全く作以外の者に依頼するものなるを以て、題名の詳細なる程益、便利なり。吾人の見解を以てすれば第十「シムフォニー」は自ら明瞭なる曲なるも、若し他人の誤解を招く事ありとせば、此誤解の生ずる原因は、これ作曲家が啓示せんとする天國を小兒の如くに無心に信受せずし

て其曲に對して却つて自家の智慧を示さんとする者あるに原因す。アブデリト「愚民」は、オリンピヤのゼウス神像の金衣に、自己の姿の映じたるを見て、これ此神像は我等を榮せんが爲めに建てたる像なりと叫びたるは、斯かる樂曲の解釋者の心事を譬ふる好譬喩に非ずや。樂曲の斯の如き誤解者を思ふては、若し猿が鏡に向はゞ、無論その鏡に聖使徒の影る筈なしと云へるリヒテンベルグの言を想像せざるを得ず、是等の「シムフォニー」「クワルテタ」「ソナタ」は實に聽者に取りて一の試験石たり。されど、聽者が其樂曲中に何者か己れの者を含ましめんとするは全く徒勞なり、これは等樂曲は自ら有する所の内容を以て既に十分なればなり、

ベートウソンの「ソナタ」は甚だ多しと雖も、何れも皆其性質を異にして一も同じ性質の者なし。各曲みな個有の異彩を有して、皆奧妙なる調を有せざるはなし。斯の如き高尚なる樂曲の性質を通例の「トナリチー」「テンポ」等の音樂上の定義のみを以て示すは甚だ不十分なるが如き感なき能はず、是等樂曲の本質は全く形式的要素以外に存して、一層高尚なる者の存するを感せざるを得ず。茲に於て吾人の目前に「言ひ現はすを得ざる者」あらはれ、この言語を以て言ひ現はすを得ざる者の何者たるかを判断せざれば止まざらしむるなり。

音樂家は人生の最も微細なる點をも研究し、人心の機微を現はすに適したる音聲を探究せざる可からず。ベートウエン・フランツ・シベルト及び近世にありてはベルリオズ等此の關係に對しては驚嘆すべき傑作を出せり。斯の如き進歩は又同時に音樂的言語(音を指す)を發達せしむるなり。シヨベン・メンデルソン・シーマン・ペンネトステルンダリ、ステフェン・ヘルレル等の樂音に富みたるを見れば、實に皆音を以て描したる詩歌を見る如き感ある可し(殊に風琴曲に於て然りとす)。

若しそれ、藝術上に或る心理的の趣旨を表する類似の音形を發見するを得るとせば、その藝術の表顯の力は低きものなりとは言ふ可からず。一度發語を學べば、之を實用する力を得んとするは自然の勢ひなり。然るに音の言語(奧妙なる樂音を指す)なるものは是れ實に不明の一間にて、作曲家自らも、其言語(即ち音樂の奧妙なる音の不明を疑ひ、又は聽者が充分に解釋するを得ざる可しと思ふより、作曲家はその慣手斷を以て、其曲に題目標號等を附するなり。然るに標題なるものは、多くはこれ、只一般の暗示たり、不十分なる解釋の關鍵たるに過ぎなり。メンデルソン青年の頃に北國地方の海岸の風景を觀て、深く其奇觀に感じたる事あり。其姉妹が風景の奇觀を記述せん事を求めたるに、メンデルソン答へて云へり、曰く、之を言ふを得ず、只音樂にて奏

するを得べし」と。而して彼は此風景を序曲の形式にて幻妙なる音樂に描寫せり、此曲に附する好名題なかりしを以て、之を「フィンガルの巖窟」或は「希比例的島」と題せり。然るに此曲は其の包有する所の内容甚だ豊富なるを以て、斯の如き題名は不十分に、寧ろ謙讓に失せる嫌ひなき能はず。此序曲は、將來音樂界に一派をなすに至りたる風景的音樂の典型ともいふ可きものなり。此一種の音樂の傾向は既にベートウエンに於て認めらる可く、特に其牧謠曲(Pastorale)に於て之を見るなり。風景畫と音樂との接觸點は、重に兩者が心狀を喚起する一般の力にある事は既に論述せるが如し。されども、斯の如き力を以て、風景的音樂の唯一の特質とは言ふ可からず、これ如何なる音樂にても、凡そ斯の力を有せざる音樂なきを以てなり。想像の盛んなる作曲家は何れも、美觀壯嚴なる風景を觀ば、唯り自然の風景に對してのみならず、繪畫に對しても、心中に或一種の創作力の發動するを感じ、此時、心中に起りし樂式は特別なる傾向を有するなり。此傾向は敘景音樂家と稱せらる、一派の音樂家の有する傾向と同類の傾向なり。ペンネトステルンダリ、ハーデ等は即ち此一派の音樂家なり。斯の如き音樂の作曲の特點は、其方式の安穩寛濶にして冥想に富みたる敘情的なるにあり。如何なる心狀を描寫するにも、一般の標準の上に出でざるは此派の音樂の

特徴にて、一切心狀は皆溫和平等にせらる、なり。故に作曲家は努めて強烈なる興感を避くるなり。多少強激なるもの、表顯せらる、ものあれば、多くは外界の暴風の如き類の現象に關するものにて、自然界の音響を直接に模倣するが如き事さへも稀ならず。此一派の音樂にては、喜悅の心狀は、爽快なる性質を以て表はされ、憂悶は靜かなる悲みの如くに表はし、特別なる場合にも單に徒然なる感情を表はす位に過ぎず。這般の作曲は、主旋律開展の進行は漸進的運動の性質を有し、鋭き對位參差の如きは或は全く之を避くるか、さなくば出來得る限り、之を平垣圓滑ならしむるなり。故に、又斯かる作曲は何時も客觀的の表象、すなはち外より興へらる、ものにて、作曲家自身の心中よりせる主觀的のものに非ず。吾人は斯く言ふも、これ決して彼等は只波濤雷鳴もしくは樹葉の颯々たる音のみを表はさざる可からずといふ者に非ず。スプールの音の成聖(Veine der Töne)の第一部は、黃鳥の聲、蛙の音、雷鳴等を表はすにも關せず、風景的の感じを起さざるは、此曲に稗史的の風韻と、溫雅の調、安靜の表象の乏しきに因る。スプールは未だ曾て、其書齋を出で、自然の天地に逍遙し、もしくは親しく人民に接して、其俚歌俗謠を味ふ如き精神を有せざりき。此を以て彼の音樂は到底貴公子たる詩人音樂家の一の書齋たるに過ぎざるなり。彼の作曲、人生の聖俗と

題せる「シムフオニー」は、其題名と一般の傾向より考ふるも、題名附の「シムフオニー」の部に入る可きものにて、愉快なる事と眞面目なる事の趣意を乾燥無味に形容せるものなり。以上記する所のスプール作の二曲は、音樂が題名附の傾向に遷移せんとする時勢の著しき微候なりと云はざる可からず。スプールは其勤勉清楚の才を懷き、殆んど纖巧に近き技藝を以て、ベルリオズとは眞反對なるも、兩者何れも題名附音樂の地盤に立て握手するの人々なるを免れず。ベルリオズは藝術史上に、突然天より降りし如く偶然に現はれし人物にあらず。彼は確かに藝術開發上の必然なる結果にして、然も前代の思潮と當時の傾向とを極端にまで發達せしめたる結果なり。斯くいふも吾人は決して、藝術の發達が、ベルリオズに於て理想的完全の域に達したりと斷定する者に非ず。ベルリオズは、吾人が前に、言語を音に移したる音樂の類と稱したる傾向を十分に開發せしめたり。然るに、ソグネルも、言語を音に移したるも、其性質全く異なるものあり。ベルリオズは殆んど言語の代りに、音を用ひて、言語を無用ならしめたり。然るにソグネルは、言語を消滅せしめずして、之を留存して、音に従はしめ、其無限の自由を失ひたる音は、また其言語に従ふものとなれり。這般の事情は、同氏の著「オペラ及びドラマ」に詳述する所なり。ベルリオズ及びソグネルは十九世紀

藝術界の絶頂に達せるものなり。されど藝術の進歩は彼等に於て完成せるものなるか、はた又彼等よりして更に新なる藝術を開發するものなるかは實に未決の問題なり。

若しそれベルリオズは常に「Scene au champ」の如き音樂のみを著したらんには、彼は實にベートウエンの再生といふを得べきも、彼の作中には只名目のみ音樂といふを得べきもの甚だ多し。彼の著作は名は音樂なるも、その實音樂の假面を被ふれる詩歌なり。チークの喜劇「裏面の社會」には音樂の一部を言語を以て表はしたるが、ベルリオズは此滑稽を轉倒せるものなり。若しベルリオズをして此批評を聞かしめば、彼は必ず熱心己れを辯護するに相違なし。これ彼は音樂に對しては最も眞面目なる熱心家にて、音樂と詩歌の間に横れる障礙を去るを以て畢生の目的とせるを以てなり。然るに氏が實際に排去し得たるものは何ぞといふに、兩者間の止礙なる障礙に非ずして、特に重要な境界の標石なりき。ベルリオズは常に其詩歌の材料を「シムフォニー」の普通の四部分(Allegro, Andante, Scherzo及び「ヒナル」)を以て包裝せんと努めたり。故に「イタリヤのハリッド」も四部に分かれたれ、「ロメオ及びジュリヤ」も四部に分かれたり。但「ロメオ及びジュリヤ」は獨唱にも亦合唱にも、要領及び小部分「ヒナル」と稱する中間の

挿入曲を以て多少之を糊塗せり。此著名なる作の由來は思ふに左の如くなる可し。ベルリオズは娑翁の熱心なる崇拜者なりしを以て、此大詩人の萬世不滅の傑作を音樂に移さんと欲せり。特に娑翁の此作に對して斯の希望を生せし所以のものは、元來このロメオ及びジュリヤの歴史その者が深刻なる敘情的關係を以て、既に或種の音樂的性質を含有せり、是れこの傑作が屢「オペラ」の筋書として利用せらるゝ、所以なり。然るにベルリオズは殆んど「シムフォニー」の著作を以て専門とせる如き「シムフォニスト」なりしかば、「オペラ」の形式に従ふを得ず、假令之を爲し得たりとするも、斯く爲す事を欲せざりしなる可し。茲に於て、彼は「ロメオ及びジュリヤ」の悲劇中に、所謂かの「シムフォニー」の四部に適當する點を發見せんとして、其著作を左の如く組織せり。

序。第一 Allegro は「ロメオの憂鬱。クブレタの夜會」

Adagio は「庭園内の戀變の場」

Scherzo は「フチャ・マン」

「ヒナル」及び合唱部は「墓所の場」

然るに茲に一の疑ひなき能はざるものあり。

本文に於ては「フチャ・マン」と「メルクツ」との談話は、ロオメの憂鬱を慰めんが爲めの偶然

の諧謔に過ぎざれば、婆翁は此諧謔に何等重きを置かざるなり。然るにベルリオズの「シムフォニー」はこの旁系の點を甚だしく發展せしめて、重要な點たらしめ、恰も健康なる體に膿疹を生せしめて不具者たらしめたるに異ならず。ベルリオズ自らも婆翁の高妙豊富なる詩想を「シムフォニー」の四部に合はしたるは、到底不十分にて其斷章零句たるを免れざるを自覺せり。茲に於て、中間の部分を撮用せざるを得ざりしにて、「コーラ」は「ヒナル」の爲めに一回取られしを以て、全局の内容を一層明瞭ならしめんが爲めに、速かに其「コーラ」を現はさざるを得ざりき。然かのみならず、始め聴者に曲目を配布する代りに、想像體の「シムフォニー」を演奏する前の如くに、内容の説明がこの「コーラ」に於て現はれ、「シムフォニー」の綱領の如くならしめたり。智識才能卓拔なるベルリオズの事なれば、素より此混亂せる事態を必ず注意せざりしには非ざる可けれど、斯の如く爲さざれば、一步も進む能はざりしなり。故に、自らも出來得る限り、此拙策を施したる點を不明ならしめん事を努めたり。又その綱領中にも尙二個處に中間の「ヌーメル」を挿入したるも、皆これ無用の附加物たるを免れざりき。然るに、悲劇に適したる者は、必ずしも大組織の樂曲に適する者に非ず。眞面目なる趣向の曲を奏するに、「アット」の喜劇的主旋律を以て始むるは甚だ奇怪ならずや。

而して此曲を聴きて、さまで不快を感ぜざる所以のものは、婆翁の悲劇の將に演奏せられんとする事を聴者が豫想し居るを以てなり。其他にベルリオズの作中には、「シムフォニー」「オラトリオ」「オペラ」等を不思議に混合せるものあり。斯の如きは皆これ、詩歌全體を其些末たる一小局部までも、音樂に移し譯す事を是認したる根本謬見より來れる自然の結果なり。詩歌が言詞を以て言ひ表したる事を「音樂の音」を以て言ひ表はさんとする此根本謬見の主義は、其弊害を遂に音樂が其領分内に於ては、自ら女王の如くに支配せざる可かざる純然たる音樂上の點まで波及せしめたり。Adagio は其主旋律の進行に因りて、多少婆翁の作の全局の進行を推想するを得べし。低音樂器と高音樂器とを以て、多少具體的にロメオとジュリエットの對話を表はして、奏樂者自ら形式上の談話となるのみならず、音樂の觀念も樂區も悉く皆進行上に此談話の狀を帶ぶるに至れり。此樂曲は始め混然たるおぼろげなる調を以て始め、其より次第に、溫雅なる詩想を發展して、遂に連綿たる *diminuendo* (漸次に弱める事) を以てロメオが全く遠ざかるの狀を描寫せり。若しそれ、吾人は此曲を説明解釋するに、全く音樂構成上の規則にのみ依りて解釋して、作曲者が題名の如くなしたる悲劇の文句を以て解釋せずんば、遂に了解に苦しむものありて、是れ更に組織もなく規則にも

従はずに著作せられたるものに非ざるなきやを疑はざるを得ず。

Silveto に於て娑翁の記したるマープ后の馬の輕妙なる蹄聲を表はせり。其の他にも是れに類する事多し。若し音樂會に往く聽者が娑翁の劇詩を懐中するか、若くは之を記憶せずんば斯の如き些末の點は全く其意味を失ふ可く、少なくとも聽者はその大部分を了解するを得ざる可し。假令(メ)ンデリソン) „Meeresstill und Glückliche Fahrt“ の序曲も亦同しく詩人の言詞を正確に翻譯せるものなりとするも「ロメオ」とは全く異なるものあり。„Meeresstill“ は之をゲーテの詩より全く分離するも、此曲は自ら明かに了解せらるゝものありて存す、此曲の美的中心と存立の要條とは、此曲自身の中に含有せり。然るに「ロメオ及びジュリヤ」の曲にありては、其中心全く作曲以外——即ち娑翁の劇詩の中に存するなり。

又メンデリソンの「イ調長旋法(A-min)のシムフォニー」とベルリオズの「ハロルド」を比較するに、兩者共にイタリヤ羈旅の所感をものせる點に於て一致せり。然るにベルリオズは其作曲を盜賊の野蠻なる遊蕩を以て結尾となし、メンデリソンはイタリヤ農民の桃源の快樂を描寫して其曲を結べり。是れ唯り兩作曲家の性質を示すのみならず、また兩者の深く異なる者あるを示すなり。メンデリソンの「シムフォニー」は其ヒ

ナルに於て、各部の状態を次第に開發し、其を統一して能く音樂の自然の限界を脱せず、十分満足なる結尾をなせり。且過度に多くの事を攝取せず、其出來得る事と望む所のもの、みを各部に適當に納めたり。然るに、ベルリオズの「シムフォニー」は、各部甚だ婉麗にして唯だ *visjcha menhra poetica* たるに過ぎざるを以て、従つて自然の度合を重んぜず、過度に多くのものを攝取して其目的を達せんとせり。斯くの如くなるを以て、此兩作曲の互の關係は自ら明瞭なる可し。ベートウエンの「收謠シムフォニー」の内容は其題名に於て述べられ、題名と併存し「シムフォニー」其者の中に展開せられたり。而して其内容は音樂その者に因りて知るを得べく、斯の如くにして詩歌と音樂との思想は、茲に接觸し、兩者の範圍は全く投合せり。各部の詳密なる原因は其各部に相當したる音樂の構成に基くを以て、其中に不規則の事や全曲の主旋律より發展せざる偶然の音形を發見せんとするも、恐らくは徒勞に歸すべし。然るにベルリオズの樂曲は其に反して、音樂専門家より見れば、奇怪に堪へざる樂式の屢混入するあり、且その樂式は樂曲の主旋律と何の關係をも有せざるを以て、全く不適當にて、偶然の附加物たるに過ぎざる者あり、斯の如き樂曲は、其題名を見て始めて始めて作曲者の想像せる謎題を解するを得べし。故に斯の如き作曲の美術上の統一と組織上の結合とは唯だ

其題名の上に存するに過ぎず。

これ音楽は奇性なる矛盾に陥り、一方に於て、音楽の本性上到底到達すべからざる趣旨を攝取して、其表顯力を過度に高からしめ、一面に於ては補助を題名の力に借りて、其不成功を實際に表白するなり。音楽に斯く題名を附する事は内容空乏の證たる可く、且自ら其自然の限界を脱せる事を告白するものなり。

第十一章

結論

以上論述し來れる諸點を總括すれば、茲に吾人の研究せんとする問題に對する結論を得るは容易なり。

音楽の本質は之を一方より研究すれば、建築上の藝術の如くに、互に比例して内部の統合を有する各音を均齊的に結合構成する藝術なり、又音楽を他の一方より觀來れば、觀念を表顯する詩的藝術なり、これ音楽に對する二條の定義なりとす。第一の定義は音楽の形式を含み、第二の定義は音楽の内容を含めり。前者は音楽の形式的方面にして、後者は其理想的方面なりとす。建築上の形式的藝術の性質の上より音楽

に與へたる限界は左の條件を要求す、曰く、樂曲の各局部は、嚴密なる音樂上の論理に従ひ形式の唯一の法則より、繙釋抽出せられ、且その法則に基かざる可からず。

作曲者は必ず始尾一貫せる法則に従ひて、其著を始め又之を終結せざる可からず。作曲者は唯り其曲の結尾に於て、始めの整調法に拘束せられざる可からざるのみならず、音楽の主旋律を選択するは自由なるも、已に選擇したる主旋律を結構彫琢する際には此自由を有せざるなり、彼等は前には主人なるも、後には奴婢なり。吾人は斯く論ずるも是れ敢て、最初の小節或は最初の部分に、將來開發すべき者を一時に表示すべしと言ふ者に非ず。作曲者は勿論、曲中の或一部に、新なる主旋律の思想を與ふるを得べし、されど是れ只時としての事なり。若しそれ曲の前部の旅行の發展が自ら新主旋律を要求し而してその新主旋律が實際に現はる、時聽者は唯り之を可なりとするのみならず、之を待ち望む事さへもあり、若し新なる音樂の想念が、曲全部の結韻として又曲の終りの結果として、曲の終尾に現はさる、時は最も適當なる可しか、る場合には新なる主旋律は、屢獨立して造成せられたる、Ostinato(樂曲の終りの章句)となるなり。かゝる「コード」の性質は、例令ば、モツァルトの「フィガロの婚縁」の序曲の結尾に於て、快感なる旅行を以て惹起せらる、如き喜悅の性質を有するなり。或は又べ

「トウエン」の第十「シムフォニー」の第一部の終りなる暴風の如く喧噪なる幽暗の旋行を現はすなり。然るに想像體「シムフォニー」の第一 *allegro* の中間なる半音階的の「セクスタコード」は、其場所に適せざるを以て、殆んど空砲を聞くが如き感あり。是れ基く所の原因なく、放縦に附加せられしものなるを以てなり。若し此「セクスタコード」を結尾に配置せば、全く其趣きを異にし之辯護するの道なきに非ざる可し。理想的方面の關係に於て、音樂は左記の範圍内に於てのみ能く其自然の限界を保持するを得べし。即ち音樂が實際に表顯するを得べき力の範圍を脱せず、作曲家の詩想は、其心趣と又心趣に因りて惹起せられたる想像に依りて解するを得べき範圍に於てなり。又音樂の理想は其作曲に明示せらるゝを以て、其音樂を解するが爲めに、その音樂に關係なき他の方法を用ひて之を解するの必要なし、音樂は斯の如き範圍に於てのみ能く自然の限界を脱せざるを得べし。若し樂譜の製作は、其に配せらるる文句に應じて、全くその音樂上の元型の種類を變改し、文句そのものが已に音樂を成立する一部となりて、文句なくして其曲を解するを得ざる如くなれば、上述の規則には矛盾せず。斯の如き音樂には、言語は音樂に變じ、兩者の結合の深厚密接なるより、之を分離するは、たゞ機械的に外面上にのみ能く爲すを得べきのみ。

又詩歌の文句に配したる音樂も、規則に反せるものとは言ふ可からず。如何となれば、作曲家の意見にて詩人の言語と其に伴ふ音樂とは、兩者一致して一の藝術上の作を成し、兩者の關係は全く組織的結合なるを以てなり。然るに題名附音樂は素より斯の如き結合を有せず、題名は音樂を除外し、「ロメオ及びジュリヤ」の曲の如くに綱領として詩歌と置替て音樂に配する時すら、何時も音樂と合せざるなり。作曲家がその作曲の了解に便せん爲めの目的を以て、或は一局部或は曲全部のために、題名標題等を用ふる事あるも、其音樂の内容は題名標題と相同じければ、未だ以て全く誤謬とはなす可からず、斯の如くするは利益なるには相違なきも、未だ必ずしも必要なりとは言ふ可からず。

「溪流の場」の美妙なる樂曲は其標題を附せずと假定するも、之を了解し難しといふ者あらざる可し。されど若し、鈍才なる作曲者が、その拙作なる曲の結構上の缺點を補はんと欲して、各節毎に、自ら解せざるゲーテの「ファウスト」よりの或る綱領を想像して、一切の題名の代りに其綱要を眞實に附合せるものとして音樂に配置して、其實全く音樂の限界を脱するが如きは、素より許すべからざる誤謬なり。斯の如き作曲は、これ實に「隠し題の音樂」と名づくるを得べし。

上述の吾人の主義に對して論者或は難して曰はん斯の如き主義はこれ音樂の表顯力を聴者の了解力にて制限し、音樂を各人の主觀的見解の動搖し易き位置に置かんとする者に非ずやと。されど斯の如き非難は若し他の藝術も同しく同様の位置に在るものなる事を明かにせば自ら消滅すべし。

「ワチカン」殿堂内のラファエルの手になりし繪畫もしくはドレズデンの「シクスタンの「マドンナ」基督の聖母マリヤの聖像を觀たる者に、是等繪畫の批評を聞かば、その批評は區々にて中には随分奇怪なる評を爲す者もある可し。斯く其批評は様々なるも繪畫その者は依然として其價値を有して變る事なし。「ゴチック」式の建築に對しても其褒貶區々にして全く相反する評をなす者あり。ストラスブルグの大聖堂の「ゴチック」式建築を觀たるゲーテは始めは之を激賞したるも十年の後には之を厭忌し後又見解を變じて之を賞讃するに至り、一人のゲーテですら時に應じて其判斷を異にする事ある斯の如し。維也納の聖ステファン大聖堂の鐘樓を其基礎より頂上に至るまで見上ぐるなれば、此建築物は恰も地より起りて天に飛揚するが如くに感せられ、崇高雄大真に激賞に堪へざるものあり。然るに或人は此鐘樓を見て、此尖塔は、全く我が目を傷むる」と云へり（ワインケルマン）。詩歌も亦此關係に於て同様なる位置にあり。

セクスピア、ケリデロン、ランゲ、テ其他の作に對しては随分種々の解釋をなす者ありて、且その褒貶一ならざるは皆同一理なりとす。

されば、藝術上の製作を評する者の此主觀的見解は之を除去するを得べき者に非ず。此主觀的見解は其作品と何等の關係もなき偶然の事となして之を除去せんとするは甚た不可なり。藝術家が自己の觀念を其製作に寄與するは、これ其作品の媒介に因りて、藝術家の觀念を他人の觀念となさんが爲めなり。畫家は觀賞者を信頼し、音樂家は聴者を、詩人は是が讀者聴者を信頼するなり。藝術家が衆人と相關與せんとするの根本となる者は、精神的無形の觀念、これなり。而して其が感覺上の媒介物となる者は、即ち藝術上の作品、これなり。精神的の盲目者にとりては、身體上の盲目者と一般、何等の寫像も一樣に存せざるなり。若し、音樂の作曲が聴者に了解せられずんば、其曲を演奏せざるに若かざる可し。作曲家は聴者の其曲を解せざるを見ては、自ら慢するよりも、深く嘆息するを可なりとす。ベートウンが其作曲「フィリオ」の「ハ」調長旋法の序曲を演奏せる時、之を冷淡に迎へたる社會も、批評を爲さんが爲めに之を謹聽せる批評家も更に此曲を解するを欲せざるを見て、彼ベートウンは自ら泣けり。嘗てシーマンが「天の如く高く地の如く深し」と評せる此序曲を、能く解し得る者

果して幾人かある。若しそれ其著作の眞確なる作なる事を自ら信じ其作は假令今日俄かに解せられざる可きも、將來必ず之を解する者ある可きを其良心に深く信せば、藝術家たる者決して憂ふるを要せざるなり。藝術上の製作なるものは、詩歌音楽繪畫等を萬人均しく同様に之を解し、總ての人に同様の働きをなす事は全く能はざる事なり。されど若し其製作にして根本誤謬を有せずんば、必ず社會には其眞價を認識する者ある可きを斷言するを得るなり。但かくの如き鑑識の明かなる者の所謂開化せる人物中にも稀なるのみ。

されど音楽の表顯力は、那邊にまで遠く達し得るかは、思ふに何人も之を定むる事を得ざるべし。唯り音楽と詩歌との間のみならず、一切藝術の間の限界線なるものは、何時も或一定の廣袤を有し、其限界線は、明るき日光にて一物を他物より識別するを得ざる接疆點の堺にまで弘るなり。

藝術に關する哲學上の問題は、此接疆點を出來得る限り狹隘なる限界内に短縮せしめん事を研究するにありて、理想の交叉線を發見せんとするが如きは、恐らくは徒勞の業なる可し。藝術上の製作には、この交叉線に接近するの甚だしき、益、其疑ひを深からしむる作尠なきに非ず。自然界に於ても、例令ば、動物植物礦物界の限界の交叉

線の如きは同じく明かならざる者あり。人間の動物性は那邊に終りて、那邊より靈性は始まるか、其限界の點を發見せんとせるや既に久し。チャレス・フオグト・モレシヨトその他同主義の徒が、人類は全く獸類と同じにて靈性なる者決して存するなきを主張すると假定せんか、されど何人も決して之を信せざるを如何せん。音楽を以て全く形式の演戲に過ぎずとなして、音楽の内容を排斥する美學者は、これ科學上に於けると同様なる美學界の唯物論者なり。この科學上の唯物主義と美學上の唯物主義即ち形式主義の傾向は、實際最も密接なる深き關係を有せり。若しそれ物質が全勝を占むるの時ありて、人類は全く物質の權下に服従せざるを得ざるに至らんか、即ち哲學も抽象的の理論を以て其混沌たる狀に秩序を興ふるを得ざる可く、倫理上の原理を以てするも、世界の徳義的秩序を復興するを得ざる可し。斯の如くんば、徳義と文明にとりては、匈奴蒙古人などの襲來よりも、一層恐る可き者は、野蠻の暗黒時代を來すの虞なき能はざる唯物論これなり。されど主上全能の神は、吾人を此極端なる禍害より護る可し。

音樂と詩歌終

30/11/37

明治三十六年七月五日印刷
同年七月九日發行

定價金卅五錢

譯者

東京市本郷區西片町十番地
石川喜三郎

發行者

東京市京橋區竹川町十三番地
白井銚造

印刷者

東京市京橋區築地三丁目十五番地
野村宗十郎

印刷所

東京市京橋區築地二丁目十七番地
東京樂地活版製造所

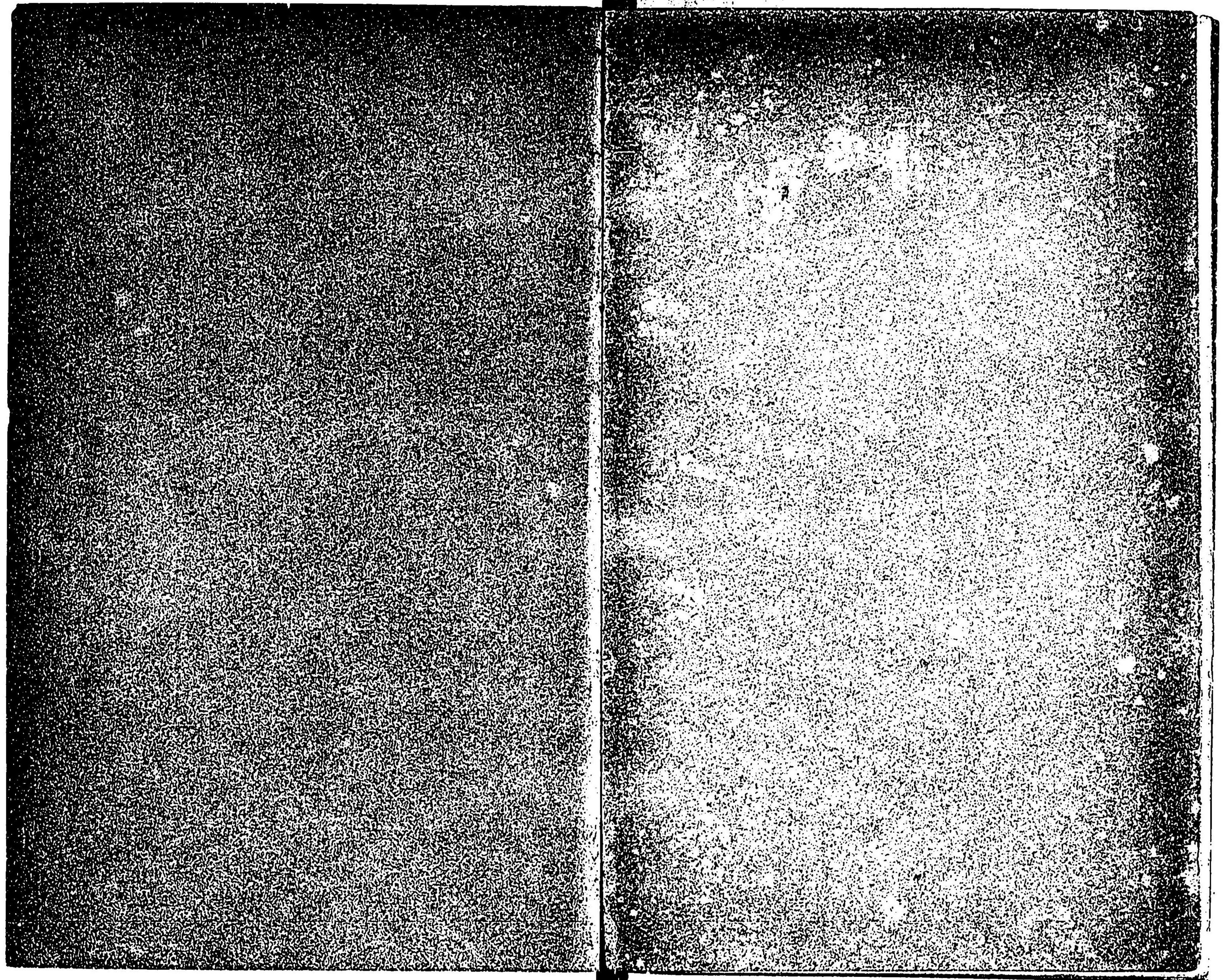
發行所

東京市京橋區竹川町十三番地
共益商社樂器店

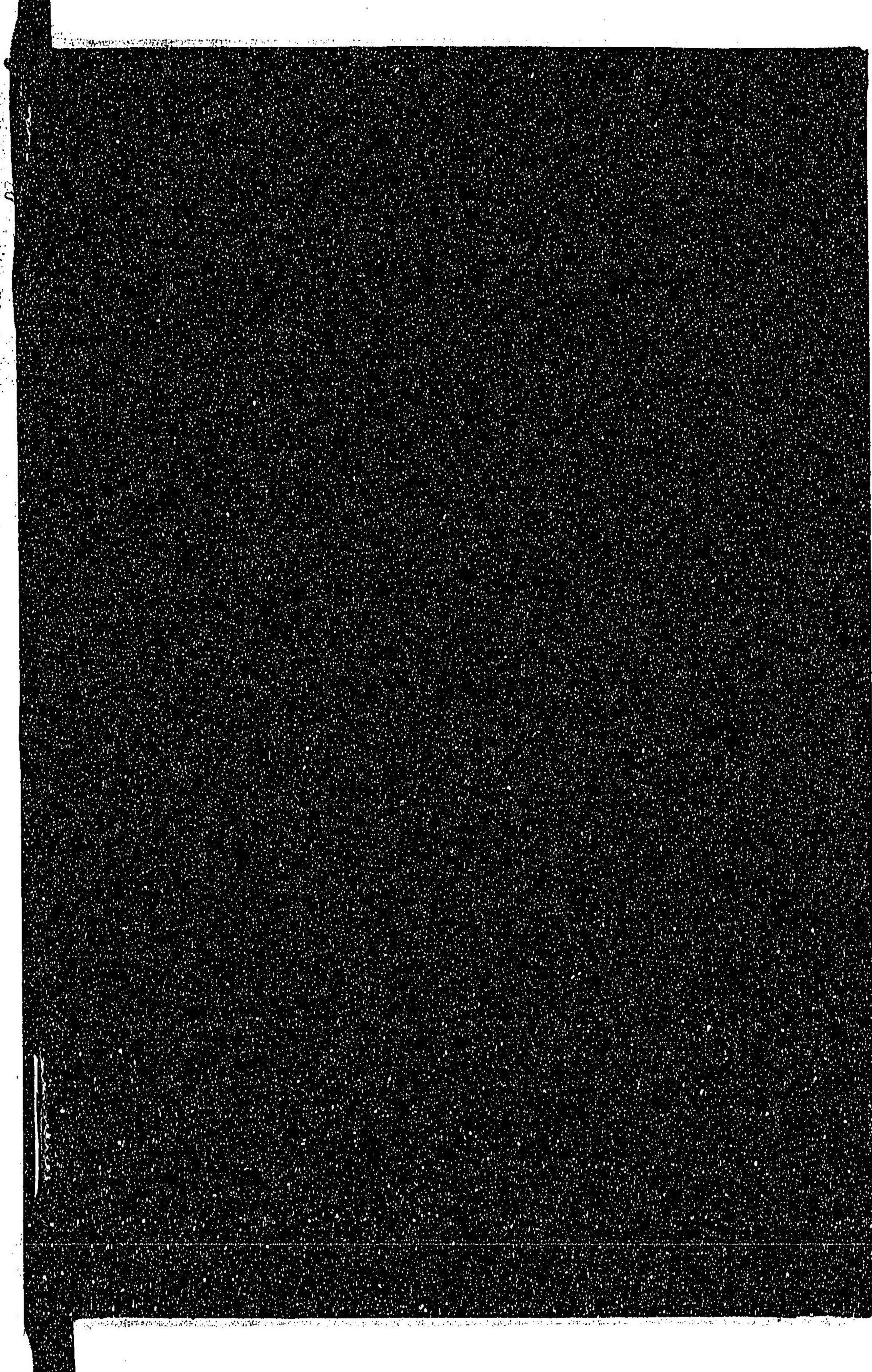
電話番號新橋五百廿九番



不許
複製



74
331





072596-000-9

74-331

音楽と詩歌

アムブロス/著

M36

CEH-0101



