

始



樂典教本

伊庭孝著

東京 新興出版株式會社 發行

442
248

特214
39



最新
樂典教本

伊庭幸
著



序 言

樂典や、或は樂典に類する書籍は、我が貧弱な音樂出版界にも、何十種現はれたか分らぬほど、類書が多いのである。その中に新らしく私の此の著述が割り込むには、相當の理由がある。

樂典は理論ではない、約束である。約束を羅列して置きさへすれば、一應は樂典の義理は濟むものである。けれども、約束にも、いろいろ情實もあり因縁もある。それを明かにして置けば、約束そのものもはつきりと頭にはいるであらう。此の書は、約束の羅列に過ぎない在來の樂典書に、更にその理由を附して提供するものである。

中等學校むきの樂典教科書と、本當に音樂を學習して行く人の爲めの樂典とは、精疎の程度が非常に異ならなくてはならない。此の書は、音樂を學ぶ者の爲めの樂典であつて、實際に當つて樂典の智識といふものが役に立つといふ必要がありとすれば、本書の程度の精しさで記述されてなければ、何にもならないと思ふのである。

樂典はあらゆる音樂書の中で、最も無味乾燥なものである。それは理由も由來も何も記述しないで、規則

ばかりを強制するからである。本書は規則そのものよりも、規則に至る筋道の記述が豊富であるから、趣味本位の読み物としても独立し得るものと信じてゐる。

本書の記述は、かなり詳密であるから、音楽の初學者には不適當である。けれども、初學者を導く責任を持つ教師諸君は、在來の樂典の智識以上に、本書の内容だけは是非知つて居らねばならぬ。さうでなくて、どうして初學者に正しい知識が與へられやう。

初學者から更に進んだ者に、樂典の本を讀めと勸める事は、かなり困難である。彼等はいふだらう「樂典なんか、とうに知つてゐます」。しかし、それがいけないのだ。本書には必ず諸君のまだ知らない事實が書いてある。近頃小さい作曲などする人でも、樂典の進んだ方の知識に缺けてゐる人が多いのを見うける。樂典は音楽の手ほどきではない。充分肚の中に入れて置く可き大綱領である。

著 者 識 す

目 次

第一講	樂譜の種類	1
第二講	長さの樂譜	13
第三講	音 符	22
第四講	附點音符と連音符	29
	一 附點音符	29
	二 二重附點音符	37
	三 三連音符	39
	四 その他の連音符	43
第五講	高さの樂譜—譜表	47
第六講	休 止 符	53
第七講	譜表の四種	59
	一 高音部譜表	59
	二 低音部譜表	65
	三 C記號譜表	68
	四 正しい音符の書き方	71
第八講	オクテヴ	73
第九講	音階の發生	81
	一 音階といふもの	81
	二 四音階より七音階まで	84
第十講	長 音 階	90
第十一講	半 音 階	97
第十二講	移 調	104
第十三講	各調の名稱	113
第十四講	音階名 附 二重變化記號	121
第十五講	音程と轉回	134

一 音程..... 134	二 音程の轉回..... 141
三 音程の添加と削減..... 143	四 四分音程..... 145
第十六講 短音階..... 147	
一 その成立..... 147	二 短音階の調子..... 151
第十七講 ハアモニックス..... 157	
一 分枝法..... 157	二 ハアモニックス..... 161
第十八講 リズムと拍子..... 165	
第十九講 各種の拍子..... 172	
第二十講 變拍子..... 179	
一 拍子の起原と分割..... 179	二 連音符..... 182
第二十一講 強弱の轉倒..... 185	
一 上拍と半拍子..... 185	二 切分法..... 187
三 強弱の移動..... 189	四 交錯拍子..... 190
五 變態の拍子..... 191	
第二十二講 樂曲の速度..... 193	
一 テンポ Tempo..... 193	二 速度用語..... 197
三 速度變更の用語..... 201	四 メトロノームの過誤..... 203
第二十三講 表現の用語..... 205	
一 強弱の表現..... 205	二 發想の用語..... 207
三 奏法上の用語..... 208	
第二十四講 裝飾法..... 214	
一 現代の裝飾音..... 214	二 昔の裝飾音..... 225

第二十五講 省略の記號..... 227	
一 反覆記號..... 227	二 簡記法..... 231
第二十六講 和絃..... 234	
一 三和音..... 234	二 聲部..... 238
三 和絃解剖..... 242	
第二十七講 轉調..... 244	
第二十八講 略譜法..... 247	
一 トックソルファ..... 247	二 數字樂譜の書き方..... 254
第二十九講 東洋の音階..... 257	
一 支那音階..... 257	二 音程の測定..... 260
三 日本の音階..... 261	四 五音階..... 267
第三十講 平均率..... 269	

索引..... 274

第一講 樂譜の種類

[樂典]といふ言葉は、英語のミュージカル・グラマア Musical Grammar の譯語である。グラマアといふのは、普通[文典]といふ譯語があてはめられてゐるが、近頃では綴り方といふ言葉になつてゐる。つまり綴語法であつて、作文といふ意味にとつてはならない。ミュージカルは、[音樂の或は[樂譜の]の]といふ意味、ここでは後者の方の[樂譜の]の意味にとる。ミュージカル・グラマアとは、[樂譜の綴り方]といふ意味である。然し現今では、漢語をあてはめて簡潔に[樂典]と譯するのが普通になつてゐるから、本書も此の言葉を用ゐる事にする。

以上の説明によつて、凡そ樂典とは如何なるものなるかが分つた事と思ふ。樂典は要するに[樂譜の綴り方]の教範であつて、音樂入門書でもなければ、手ほどきでもなく、演奏法を教示するわけでもなく、また音樂概論でもない。樂譜が綴られてゐる状態に就て、その世界一般に通ずる規約を箇條を立てて記述したもので

ある。

樂典は、音樂の根本となる理論について、[何故に?]といふ事を説明するものではない。また、音樂といふものは、かうあらねばならないと、音樂の理想に就て述べるものでもない。音樂のうちで、その一部分を成してある樂譜といふ範圍内で、ただありのままの事實を述べるだけの事である。

樂譜といふものは、やかましくいへば音樂ではない。しかし英語その他のヨーロッパの言葉では、音樂も樂譜も、ともにミュージック Music といふ言葉で表はしてゐる。是は甚だまぎらはしく、時には頗る不便を感じる事がある。日本の言葉では、幸に樂譜と音樂とは、字が違つてゐるので、どんな場合でも之を混同する事はない。然し、樂典といふ言葉の中にある[樂]は、音樂の樂か、樂譜の樂か、字面だけではごつちにも解釋できる。そこで、本書の冒頭に特にお断りして置くわけで、是は、正しく[樂譜の綴り方]の意味なのである。

いふまでもなく、樂譜は音樂を筆で書き表はしたもので、[譜]は記録といふ意味の漢字であつて、最も適當な言葉であると思ふ。前に申す通り、樂譜といふだけの意味の言葉は、西洋にはない。西洋になくても、適當

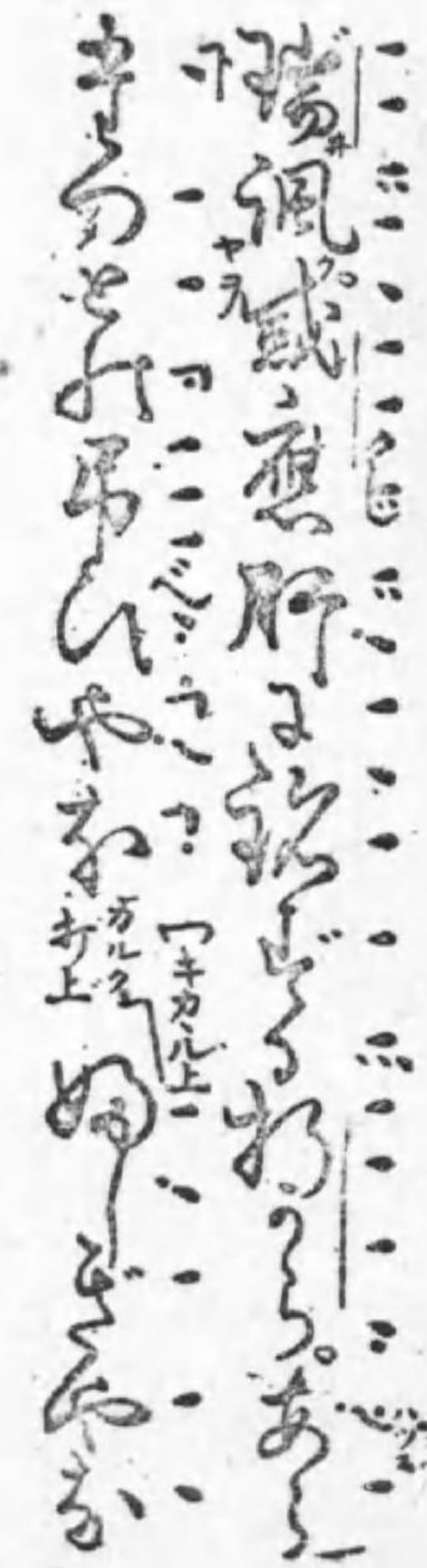
な言葉は術語として存して置かなくてはならない。

音樂を記録づける方法、即ち音樂を樂譜にする方法は、古今東西、いろいろの手段があつて、決して一樣でない。今、大略その諸方法を列記すると、先づ五種の方法をあげる事が出来る。

- 一、符號樂譜
- 二、文字樂譜
- 三、音程樂譜
- 四、節度樂譜
- 五、奏法樂譜

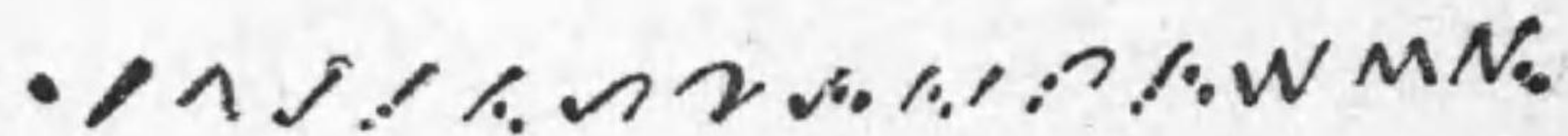
符號樂譜といふのは、わが國の謠曲の胡麻點、今様の樂譜の如きもので、音の上り下りを繪畫的に表象したもの、一定の高低や長短を表はすといふ事は出来ない。まづ大體の曲りくねりを示すものである。

謠曲の譜の例



是は日本ばかりに限らない。西洋にもあつた。中世紀に、今日の楽譜の出来る前身としてあつた譜は、符號樂譜であつた。是をネウマ Neuma といつた。英語では ニュウム Neume といふ。是はギリシア語のブネウマ πνευμα から來たもので、[息] (いき) といふ意味だと説く學者が多く、大抵の本にはさう説明されてゐるが、本當はネウマ νευμα (記號) から來た言葉だとするのが正しいやうである。その形は次の如し。

神樂歌譜の例



是はさきに示した謠曲や神樂歌の譜のやうに、接続した旋律のものではなく、つまり作例ではなく、ネウマの種類を列記したもので、一つ一つが、別々の表現をも

つてゐるのである。大體に於て、謠曲や義太夫のそれとよく似てゐる。ふしの廻し方を、繪に書いたものである事は同じである。ただ此のネウマの方は、謠曲などと違つて、或る一定の音は、人々の勝手に高さといふわけに行かない。線を一本引つ張つて、符號がその線に當つた所の音は、Fと名づくる音の高さといふ事になつてゐた。後にFの外にCといふ線を引き、もつと細かに音の高さを制限した。更に進んでは線を四本にして、四線に觸れてネウマを書くやうにしたから、音の高さは、大體に確定されて、一つの譜を大勢が合唱しても、混雜しないやうになつてゐた。

次の文字樂譜といふのは、ある音に名がつけられてゐて、その名を字で書きあらはせば、その音の高さがわかるのである。ギリシヤの昔では、アルファベータの文字によつて音の名を表はし、それを歌詞の上に書添へて樂譜となした。文字樂譜は總じて音の長短を表はす事は出来ない。ただ音高だけを表はすのである。ギリシヤでは、音樂といふものは大部分が聲樂であつて、詩句にふしをつけて歌つたのであるから、詩の句の綴りの長さが即ち音の長さとなる。そこでギリシヤの詩學といふものは、今日のヨーロッパの詩學の基礎

となつてゐるもので、綴の息の長短が能くわかつてゐるから、今日古代ギリシヤの譜を見て、現代の西洋樂譜に翻譯する事が出来るのである。

ギリシヤ樂譜の一例

Υ Γ Θ Ι Υ Γ Θ Ι Υ Γ Θ Ι Μ Ι
 Χρυσά φέρμυε. Ἀπόλλωνος καὶ λαλαίμενος
 Θ Ι Μ Ι Θ Γ Θ Γ
 Σύνδικου Μοισῶν κτίανον
 Υ Γ Θ Ι Γ Θ Ι Θ Γ Μ Ι Μ
 Τὰς ἀκούει μὲν βᾶσις ἄλλ' αἰὲς ἀρχὴ

支那古代の音樂、それをうけ繼いだ日本の雅樂も、文字樂譜を用ひてゐるのである。但し宮、商、角、徵、羽等の西洋のドレミファに似た音程譜があり、音高を標準にした、壹越、斷金、平調といふやうな音名をもつた樂譜と、鳳笙のやうに、竹管の順によつてつけられた、千、十、下、乙等の奏法による譜もあり、是は一様でない。

音程樂譜といふものは、音の高さを表はすのに、音の高さそのものを直接に記譜しないので、標準となる音——それを基音と稱してゐるが、その音だけの音高を豫め表示して、その他の音は、基音との音程の比率を以て表はすものである。

イギリスやアメリカにあるトニック・ソルファの譜、

日本やフランスなどで用ゐる數字123……等で表はす譜などは、皆音程樂譜である。

トニックソルファ譜の例

Key Bb { s₁ | s₁ : l₁ : s₁ | s₁ : l₁ : s₁ | s₁ - : d | s₁ - : | &c.

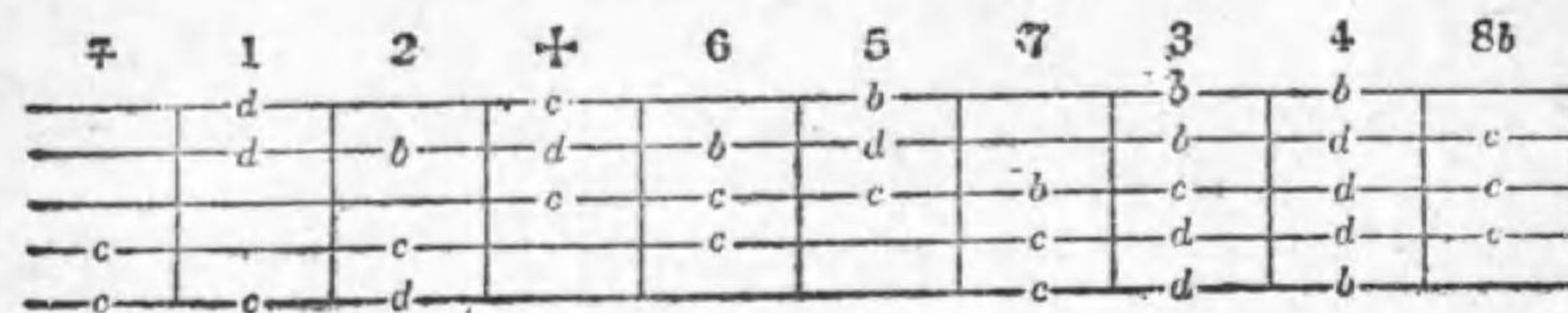
同上の數字譜(即ち略譜)

♩ $\frac{3}{4}$ 5 | 5 6 5 | 5 6 5 | 5 - i | 5 - | ……

第四の節度樂譜といふのは、メンシュラブル・ミュージック Mensurable Music といふ言葉の譯語で、一般にはメンスラァタ Mensurata といはれてゐる。即ち音樂が長短の節度を基礎として作られるやうになつてから出來た樂譜である。それはとりも直さず今日の西洋音樂の樂譜で、ここに例をあげるまでもない。今日では最も完全に近い樂譜である。

第五の奏法樂譜は、タブラチュア Tablature といふものである。或る一種の樂器の押へ所などを標準として、その奏法の順序を書きしるしたもので、その譜を見ただけでは、音の上り下りの動きは分らない。その譜によつて、定められた樂器を弾けば、一般の他の樂譜よりもたやすく弾き得るが、それは奏法の傳授であつて樂想を傳へるものでないから、完全なものとはいひに

くい。他樂器には絶対に使用する事が出来ないのが、最大の缺點である。是は西洋では、中世紀から近世の中頃へかけて、リュウトといふマンドリン型の樂器の樂譜として用ゐられてゐた。物語にあるトルヴァドウルだの、マイスタアジンガアなどは、此の樂譜によつて、リュウトなどを奏してゐたのである。



なほ最近日本で杵屋彌七といふ人のはじめた文化三味線樂譜といふのが、三本の線を引き、それを三絃に見立てて、それに感所を記入したもので、是もタブラチユアなのである。

以上のうち、第四の今日の樂譜以外は、それぞれに多大な缺點を持つてゐる。すべて、音樂を樂譜に書きしるすといふ事になると、音の高低を最も正確にあらはすこと、音の長短を最も正確にあらはすことが、一番肝心な事であると共に、樂譜を一見して、それが如何なる音として現はれるかを、容易に想像し得るものでなくてはならない。音の高低を正確に表はすのがよいからといつて、一一の音の振動數を音響學的に示すとし

たら、それは正確の點では此の上ないが、一目してその高さを心に描きにくい。長さに就てもその通りである。正確といふ事も、或る程度にとどめて、判讀の容易といふ事を半ば考慮に置かなくてはならない。今日の西洋樂譜が完全であるからといつても、西洋音樂の範圍内でも、平均率の法則によつて音を記譜し得るので、實際の演奏上の正確な音の出し方は演奏者の聽覺と藝術感に訴へて調整するより外はない(此の事は後で説明するであらう)まして日本音樂を記譜するといふ段になると、器樂の高低の區別はとにかくとしても歌の方の高さや長短の間を正確に書きしるす事は絶対に出来ないといつて差支へない。

ヨーロッパでは、十二三世紀頃から、メンスラァタの音樂だけが行はれるやうになつて、凡ての音樂は樂譜で書き表はし得る範圍内のものに限られたから、實に百花爛熳ともいふ可きほどの發達をしたと同時に、一として樂譜の外に出たものはない。わが國などはそこへ行くと、樂譜のなかつたお蔭で(?)自由な音程や、自由なリズムの、とても樂譜に表はしきれないものが多くあつた。ヨーロッパでは、樂曲と樂譜とは、一つ言葉のミュージックで表はしてゐるやうに、殆ど同一物と

いふ可きほどのものである。随つて多くの作曲家は、演奏によらないで、楽譜へ直接に樂想を書き記すのが、今でも一般の風習になつてゐる。ベートーヴェンの如きは、全然聲になつてから、「第九交響曲」だの、「ミサ・ソレムニス」だの、作品番號の多いソナタだの絃樂四重奏だのを澤山作曲した。彼の如きは、「音を書いた」所のよい實例である。之を反對に、吾々は大家の作品を、演奏によらなくても、楽譜を見ただけで、音を胸に書いて、之を楽しむ事が出来る。

これだけの心作用を樂譜によつて働かすのであるから、樂譜の書き方の法則は、充分學ばなければならない。正しき樂譜の書き方を學ぶ事は、やがて樂譜を正しく讀む事が出来るやうになる前提である。

樂譜は、前にも述べた通り、音の高低と、長短とを正確に記述するものであるから、樂譜として表はさる可き樂曲に用ゐられる音は、一定の高さと、一定の長さが、明瞭に表はされてゐるものでなければならない。嵐の音や浪の音のやうなものは、高さからいつても、長さからいつても、樂譜にする事は困難である。

樂譜は大體に於て、高低の變化の明瞭な音を取扱ふものではあるが、音樂で取扱ふ音は、さういふ正確な音

ばかりとは限らない。勿論、さういふ音は、樂音 Musical Tone とか、或は單にトーン Tone とかいつて、音樂の主たる材料となつてゐるものであるが、音樂では、さういふ樂音ばかりでなく、高低を測定し難い音——即ち噪音 Noise をも用ゐてゐる。或る人の樂典の本に、音樂の使用に堪へ得る音は、唯樂音のみである——と説いてあつたが、それは誤で、オーケストラには、太鼓、シンバル、銅鑼はもとより、近頃ではタイプライタアの音まで加へてゐる。是等は高低を表さないで、ただ長さだけを表はす譜に書く事になつてゐる。その事は後に説明するが、西洋音樂では、樂譜の形の上で、長さを制限せずに樂譜にする事だけではない。

それからもう一つ、是は誰しも見遁してゐる事であるが、頗る重大な事がある。それは、今日の樂譜は、音色を表はす事が出来ないといふ事である。オーケストラの樂譜では、樂器を指定してゐるし、オルガンの譜では、ストップ(音栓)の取扱ひを指定して、音色を制限してゐるやうなものの、音色そのものを直接に指定してゐるわけではない。今までの音樂では、さういふ指定の要求がなかつたかして、此の事は、樂譜の當然の不備として、格別問題にされてゐなかつたやうであるが、將來

かういふ事が問題にならないとも限らない。敢て本書の冒頭に此の事を一寸申し上げて置く次第である。

第二講 長さの楽譜

まだ人文の進まない時代には、音楽を記録するに當つて、音の高低を書き現はす事に一番苦心をした。それで音の長さを記録する方法は、まるで忘つてゐたのである。それは無理もない事であつた。音の高さの動きといふものが、初期の音楽にとつては、何より肝心な事であつたに違ひない。大體に昔の歌は、息が長いのが普通で、どつちかといへば、息のつづく限り音をのばすといふ風であつたが、高さの方は、さう勝手な真似をするといふわけには行かない。それで取りあえず音の高さを制定する必要を痛切に感じてゐたわけである。

随つて、幼稚な楽譜の記述法といふものは、音高を表はす方法に固執してゐて、音長を表はす方法を閑却してゐるのである。是は人間の音楽に對する心作用としては、むしろ當然な、といふより自然的な順序である。人智の發達した今日でも、ある人のうたふのを、聞きながら之を楽譜に書き取るとすると、一その方法を聞記

と稱してゐるが、先づ五線紙に黒玉を以て、最初音高だけを記しづけ、それが間違つてゐないといふ事をたしかめた後、更に聞き直して長短を區別するのが順序となつてゐる。これ等は、或る意味に於て、樂譜の發達の縮圖だといつてよい。

さういふわけで前講にも述べたやうに、今日の樂譜は、ネウマから變遷して來たものであるが、ネウマはいふまでもなく、高低の變化を記しづけるのを主眼としたものである。最初はFの音を定める線を一本、歌詞と並行に引いて、たつた一つの標準音を示したが、ついでFの外に、Cの線をふやした。そして此の二線を見分け易くする爲めに、Fを赤線で書き、Cを黄線で書いたものである。この二本の色分け線を用ゐるやうにしたのは、ギイド・ダレツツォ Guido d'Arezzo 990—1050 だと傳へられてゐる。

此の時代、即ち十一世紀頃には、ネウマの形も大分かわつて來た。第四頁に示した例よりは、すつと太くなり、且つ筆端が釘の頭のやうに角ばつてゐる。

● ♯ 7 J ♯ 7 ♯ 4 ♯ 2 ♯ 2 ♯ 4 ♯ 7 ♯ 7

然るに、赤黄との二線では、なほ不足を感じて、そこへ黒い二線を加へるやうになつて、譜の線は四線となつた。是は十三世紀頃からで、次で色別けを廢して、譜線のうちの一つに、FとかCとか、音名を書き記して、標準の音高として表はしたのである。是とともにネウマの形も段々に變化した。それは凡そ次のやうな形をしてゐるのである。



此のネウマを見ると、いよいよ今日の西洋の樂譜の形に似寄つて來たといふ事を思はせる。

その頃から、複音の、複雑な對位法的の合唱樂が發達して來たので、樂譜は、長短を確かにあらはすものでなければならなくなり、随つて音樂も、メンスラァタのみとなつたので、樂譜は、個々に分れた。そして一つ一つが、持前の長さをはつきりさせてゐる所の音符でなくてはならぬ事になつた。そこでネウマが、メンスラァタの樂譜に變り、ネウマのうち、初から第一番目のものと、第二番目のものとが、音符 Nota として用ゐられるやうになつた。第一のものは、ネウマの中でも、プンクトム Punctum (點) といふ名が附いてゐた。第二のものは

ヴィルガ Virga である。此の二つを基礎にして、長短のみを表はす音符が數種出來た。

	或は 	Maxima	(マ キ シ マ)	最大
		Larga	(ラ ル ガ)	大
		Longa	(ロ ン ガ)	長
		Brevis	(ブ レ ヴ ィ ス)	短
		Semibrevis	(セ ミ プ レ ヴ ィ ス)	短 半
		Minima	(ミ イ ニ マ)	最小

此のうち、ブクトムは、ブレヴィスとセミブレヴィスになり、ヴィルガはマキシマとラルガになつたのである。

是を今日の音符に比べると、Semibrevisは全音符 Semibreve であり、Minimaは二分音符 Minim である。これは十三世紀に生存してゐたコロンのフランコ Franco of Cologne がその著 Cantus Mensurabilis の中に書いてゐる事であるから、此のメンスラッタの音楽が、フランコによつて創始されたとする説が、多少間違つてゐるとしても此の頃(凡そ一二六〇年)には既に行はれてゐた事

は明かである。

メンスラッタの音楽となつた頃は、譜の線は五線となつてゐた。さうして今日の拍子といふ可きものの始りが既に此の時に見へてゐる。然しそれは今日の意味でいふ拍子ではないので、長さの違ふ各音符の倍率の制定である。

今日の楽譜では、全音符は二分音符の倍の長さ、四分音符は二分音符の半分の長さとなつてゐる(是は後に能く説明するが)。處が此の時分は、倍になるとか、或は半分になるとかいふ倍率(或は分率)ではなかつた。

比較的長い音符と、その次位の音符との長さの比例は、二種あつた。是はまことにややこしいわけで、今日から見れば甚だ面倒な話ではあるが、然し、能く考へると、昔の人は仲々考へて作つたもので、今日の人でも、知らず知らず昔の方法を行つてはゐるのである。其の類似點は後で説明するとして、昔の方法だけに就てお話するとすれば、

甲	完 全 法	Perfect Mood
乙	不 完 全 法	Imperfect Mood

の二種があつた。

完全法によれば三個の Longa は一個の Larga に匹敵

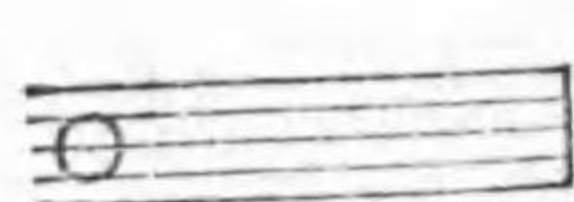
する。つまり同じ筆法で、三個の Semibrevis は一個の Brevis に匹敵するのである。即ち短かきもの三に對する、長きもの一の比。

不完全法によれば、二個の Longa は一個の Larga に匹敵し、二個の Semibrevis は一個の Brevis に匹敵する。即ち短かきもの二に對する、長きもの一の比。

わざわざ端數の三と一との比率を、完全と命名したところに、中世らしい傾向が見える。これは宗教上の三位一體といふ事がからんで、三が一になるのが完全の意味であつた。字義からいふと、セミ Semi といふ言葉は、半分といふ意味であるから Semibrevis 二個が Brevis に相當するといふ不完全法の方が、理屈に合ふのであるが、とにかく中世ではさういふ掟であつた。

そして譜の冒頭に、その樂譜が完全法であるか、不完全法であるかを明かにする爲めに、記號をつけた。

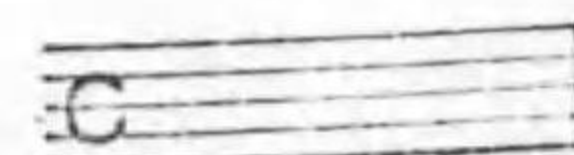
完全法






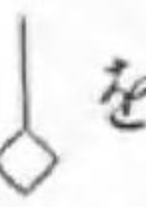
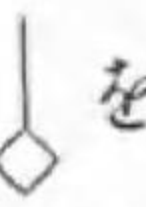


或は



不完全法



此の區分法によつて、完全法は三拍子、不完全法は二拍子と、大體の形がつくわけである。(拍子の事は、その場で精しく説明するとしよう。)

今日の全音符  といふものは、普通で四秒位の長さであるが、昔の音符を是に當はめると、若し完全法で行くと、全音符が Semibrevis だから、三倍の長さの Brevis は十二秒、その上の Longa は三十六秒、さらに上の Larga は一分と四十八秒になる。恐ろしく長いものである。元來昔は、生活が悠長であつたから歌も亦自然に長い音を必要としたので、今日の心持では到底解釋出來ない事がある。しかし、段々に世の中が進むにつれて、生活もせわしくなれば、短かい音が必要となつて來るのは當然である。それで昔の音符にも、もつと短かいものが出來た。前に掲げた音符の中で、一番短かつた  が、 の半分(或は三分の一)となつた。此の音符はクローチェタ Crocheta (鉤)といふのであるが、後に  の長さには  を用ゐ、クローチェタは  で表はすやうになつた。今日の音符で四分音符  をクロツチェット Crotchet (イギリス語) といふのは、ここから來てゐるのである。そして本物の鉤をつけた方の音符は、クローチェタより短かいク

◡ ◡ Croma として用ゐた。是は今日の八分音符 Quaver に相當するものである。

大體かういふ風にして、ネウマの如き不完全なものから、尺度の明瞭な音符に發達して來たのである。勿論その間には、其の他の色々の譜法があつた。それを一一擧げれば、興味ある事ではあるが、甚煩はしい。本書は音樂史の教科書ではないから、さう細かい史實まで列記する必要はあるまい。今まで述べたのは、ほんの初歩の人々に、樂譜の發達の徑路のわかるやうに、取纏めてお話したわけで、歴史的にいへば、こんな簡単な筋道でない事は無論である。さきに第一六頁に掲げた音符に、黒符と白符とがあつたが、その間に「或は」と記して置いたが、あれは黒符が先きに作られて、後に白符となり、次に両者が混用されるやうになつたのである。

かく昔の樂譜について物語るのは、今日の樂典を學ぶ者のために、わづらはしいばかりで、無駄な事のやうに思ふ人もあらうが、それは大きな誤りである。凡ての慣習とか法律とかいふものは、長い間その民族の間に培はれて發達して來たものであつて、それを歴史的眼光を以て見なければ、その法則を眞に會得する事は出來るものでない。樂典も、かういふ方法で研究して


行けば、乾燥無味な條文を語記するばかりのものでなく、更に深い興味を以て見る事が出來るのである。

第三講 音 符

音符といふものは、單獨にあるときは、音の長さだけを表はしてゐる。これに他の方法、即ち譜の線を添へて用ゐると、初めて高低がわかり、さらに拍子を制限して、ここに始めて楽譜といふものが出来上る。音符はつまり楽譜の一部分で、要素の一つなのである。


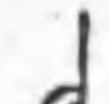





楽譜と音符とを混同してはならない。楽譜は音楽を記述したもの、謂はば生きたものの記録であり、音符はそれに用ゐる部分品である。イギリス語でいへば、楽譜はミュージック Music で、音符はノート Note である。(ノート Note は、ラテン語のノータ Nota から来た言葉である)。此の二つを混同して用ゐてゐる人がないとはいへない。[音譜]だの[楽符]だのといふ、内容の不明瞭な言葉を使ふのは、個人個人の勝手だが、楽譜と音符とは、はつきり區別して置かないといけない。

音符は、中世紀には、甚だ長いものが主として用ゐられたが、近世に於ては、短かいものが多く用ゐられる。これは音楽の内容が變化して来たからである。今日

では、音符の中で、最大の標準になつてゐるのは、全音符  で、是は中世のセミプレヴィス Semibrevis である。プレヴィス Brevis は[短かい]といふこと、セミ Semi は[半分]といふ事であるから、短かいと名づけられた音符の其の又半分が、今日の最も長い音符となつてゐるわけである。

今日では、一つの長い音符が、昔のやうに、三つの短かい音符に相當するといふ區分法は、一般の法則としては存してゐない。原則としては、長い音符は、次位の短かい音符の二倍といふ事にきまつてゐる。

音符の種類とその名稱。

	全音符	<small>(イギリス語)</small> Whole note	(ホールノート)
	二分音符	Minim	(ミニム)
	四分音符	Crotchet	(クロツチェット)
	八分音符	Quaver	(クエーヴァ)
	十六分音符	Semiquaver	(セミクエーヴァ)
	三十二分音符	Demisemiquaver	(デミセミクエーヴァ)
	六十四分音符	Hemidemisemiquaver	(ヘミデミセミクエーヴァ)

以上の六種を以て普通とする。いまもいふ通り、今日の音符は、長いものは次位の音符の倍の長さであるから

全音符は二分音符の二倍
 二分音符は四分音符の二倍
 四分音符は八分音符の二倍
 八分音符は十六分音符の二倍
 十六分音符は三十二分音符の二倍
 三十二分音符は六十四分音符の二倍

といふ割合になる。日本語の音符の名称は、分數的に名づけられてゐるから、その名稱から推して、各の音符の價値を知る事は頗るたやすいのであるが、イギリス語の名稱は甚だ吾人に耳遠い言葉であるから、間違へないやうにしないとイケない。

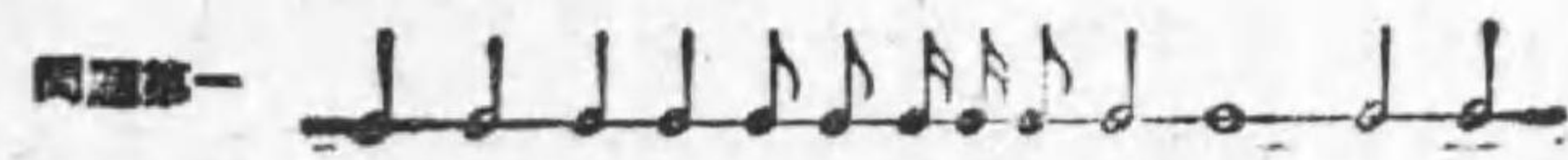
ドイツ語では、日本語の名稱と同じく、分數的になつてゐる。フランス語では、聊か幼稚な感があるが「丸」だの「白」だのといふ風に、見た目の上の名稱がつけられてゐる。音樂上、以上の三ヶ國とイタリアの名稱を知つて置く事が必要であるから、ここに對照する事にする。

イギリス	ドイツ	フランス	イタリア
○ Semibreve, Whole note	Ganznote	Semibrève, Ronde(丸)	Semibreve
♪ Minim, Half-note	Halbnote	Blanche(白)	Minima, Bianca(白)
♪ Crotchet, Quarter-note	Viertel, Viertelnote	Noir(黒)	Nera(黒)

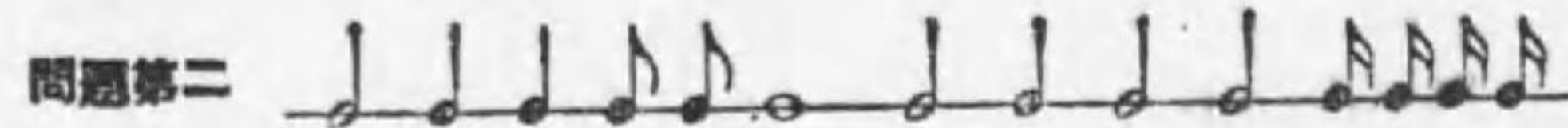
♪ Quaver, Eighth-note	Achtel, Achtelnote	Croche	Croma
♪ Semiquaver, 16th-note	Vierundsech- zigstelnote	Quadruple- croche	Quattri- croma
♪ Demisemi- quaver, 32th-note	Zweiunddrei- ssigstelnote	Triple- croche	Semibis- croma
♪ Hemidemi- semiquaver, 64th-note	Vierundsech- zigstelnote	Quadruple- croche	Quattri- croma

此の表で見ると、ドイツ語のは最も紀律正しく名がつけられてゐる。イギリス語には前掲の名稱の別に、ドイツ流の分數的の名稱があるが、實際にはその方は殆んど用ゐられてゐない。フランス語とイタリア語とは、極めて接近してゐる。Cloche(クロージュ)といふのは曲り針のこど、イギリス語のCrotchet(クロチエット)と同じ語である。然し、クロチエットは四分音符、クロージュやクローマは八分音符を指す。

今、各種の音符の長さの比率をはつきりさせる爲めに、問題を提出しよう。便宜上、音符は一本の線でつながけて置く。問題は、以下の音符の長さの價を、換算的に計算するのである。



上の音符の長さの総計は、二分音符何個の長さに換算しうるか？



上の音符の総数を、八分音符に換算すれば、何個となるか？



上の音符の総数は、全音符何個の長さになるか？



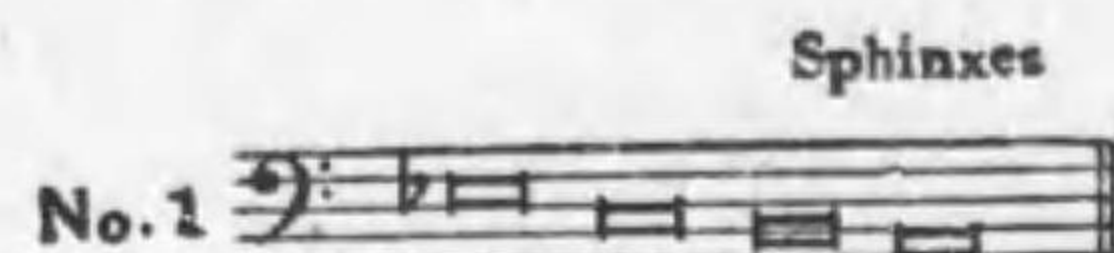
上のを、三十二分音符のみにて同じ長さの数だけを書き記せ。

音符の長さといふ事を、音の遅さと思つてはならない。長い音は即ち遅い進行の音だとするのは、大變な間違ひである。長い音符だから、それが何秒つづくのであるかといふ問もまた、見當のちがつた問である。長い短かいは、遅い早いの問題ではなく、或る長さに對する或る長さの比例である。長い音符でも、早く奏すれば、短かい音符を遅く奏したのと、同じ時間になる。要するに是は時間の測定ではなく、互ひの長さの比で

あるから、誤解してはならない。早い遅いに就ては、後の講話で、別に述べる事にしてある。ただ、かういふ事は謂ひ得るのである。四分音符を一秒の早さで奏すると假定すれば、二分音符は二秒、全音符は四秒。八分音符は半秒の割合になる。けれども、四分音符が必しも、一秒の早さときまつてゐるわけではない。音符は長さを持つてはゐるが、早さは演奏に際してはじめて現はれるのである。

全音符は、現今の音符の中で、最も長い音であるときに述べたが、それ以上の長さの音符が、現今用ゐられてゐないわけではない。それは二全音符 Double note といつて、昔の Brevis に相當するものである。長さは全音符の倍である。

□ 卍 形は左の方のやうに、昔の形を用ゐてもよいが、普通には右の方のものを用ゐる。宗教的な合唱樂などには、昔風のメロディが多いので、此の音符が時々用ゐられる。器樂には滅多にないが、シューマンは「カルナヴァル」の曲集のなかに Sphinxes と題して、三つの小さいメロディを掲げてゐるが、そのメロディは、此の二全音符の形になつてゐる。



短かい方の音符では、六十四分音符の更に半分の百二十八分音符といふのも、あり得る筈ではあるが、實際に於て、さういふ細かい音は、演奏の速度で調節するといふやうな方法で表示する事になつてゐるのである。然し稀な實例としては、ベートーヴェンの「パセティックソナタ」Sonate Pathétique, op. 9 の序奏 Grave の中には、百二十八分音符が現はれてゐる。

第四講 附點音符と連音符

一 附點音符

音符の長短の割合が、どこまでいつても、二と一との比率で押して行くといふ事は、大體に於て、今日の音符の組織になつてゐる。然し、實際の上で、人間の音樂的要求といふものは、なかなか複雑なもので、物指で測つたやうな窮屈な、そして單調なものでは充たされてゐないし、もつと複雑な分數の比率による區分法が要求されてゐるのは當り前である。

前講に述べた音符、を本來の音符とするならば、それから分れて出た別種の音符が、更にあるのである。その別種な音符といふのは、本來の音符と比べると、端數のもの、或は片ちんばに割られたものである。

附點音符といふのは、その別種の音符のなかで、最も頻繁に用ゐられるもので、その重要な事に於ては、本來の音符と少しも甲乙はないといつてよい。これは形としては別に違つた所のあるものではなく、本來の音符の右下に小さい點を附けただけのものである。此

の點をドット Dot といふ。點がついてゐる所から、附點音符といふので、イギリス語ではドットノット Dotted Note といつてゐる。(獨) Punkte Note, (佛) Note Pointé. 音符の右下に點をつけると、音符の長さは違つて來る。勿論本來の音符よりは、長い音である事である事を表はしてゐるのである。但し、その點一つについてどれだけの長さ、といつて定まつてゐるのではない。點は音符ではないのであるから、點には長さといふものは少しもない。ただ點がつけられると、音符全體が本來の音符とは、一段ちがつた別個の音符になるのだと思つても差支ない。

その點は、音符の右下に打つてあるものでなく、はいけない。眞下や、眞上に打つた點は、演奏上の技巧の指定をする點であつて、音符の長さに關係のあるものではない。(然しイギリス語では、ごつちの點をも Dot といふのであるから、注意を要する。)

音符の長さを延長する意味で用ゐられる點は、それをつけた本來の音符の半分の長さを増す事を示してゐる。どんな長い音符でもよい、またどんな短かい音符でもよい。とにかく、或る一つの音符に附點すれば、半分の長さを増す。即ち五割増となるのである。



これは附點によつて、長さの増す原則である。これで見ると、二分音符に附點したものは、四分音符の三倍になつてゐる。全音符に附點すれば、二分音符の三倍になる。此の三倍にする率といふものは、昔の音符の法則では、完全法といつたものに相當する。



これは、昔の完全法を復活したものと考へても差支ないであらうが、昔のは本來の音符を三つに分割するといふ制度、これは半分を附け加へるといふ制度であるから、その間に主意の違つたところがある。それゆゑこれは、昔の完全法の三分法と同視しない方が正しいのである。昔の完全法は、この附點音符でなく、次の項に述べる連音符のなかに、復活されてゐるのである。故に是は、あくまで原音符に對する追加の意味である。

から、随つて名稱は、原音符の名稱に「附點」といふ二字を附けて呼ぶ事になつてゐる。

- | | |
|-----------|----------|
| ○ 全音附點音符 | ♪ 二分附點音符 |
| ♪ 四分附點音符 | ♪ 八分附點音符 |
| ♪ 十六分附點音符 | ♪ 三十二分…… |
| ♪ 六十四分…… | |

元來、音符の長さを、實際の演奏上ではどうして測るかといふ問題になつたときに、附點音符の取扱ひは、あるものは、多少困難になつて來る。普通には、音符の長さは、四分音符が標準とされてゐる事は前にも云つた通りである。四分音符一個を奏する時間を、音の長さの數へ方の單位とすれば、その單位一個につき、手拍子を一つ打つて、音符の長さを測るのである。全音符は四打、二分音符は二打、附點音符になると、全音附點音符は六打、二分附點音符は三打であるから、頗る測り易い。

四分音符は一打であるから、是は頗る明瞭である。八分音符は二個を、手を一つ打つ間に「タタ」といふ風に音を奏すればよい。十六分音符は、一打の四分の一で、一打に「タタタタ」と早くきざんで奏すればよい。けれども、四分音符以下の附點音符になると、單獨に奏して見よといはれたときには、頗る奏しにくいのである。

たとへば ♪ の音だけを奏すると、是は一打ちと半であるから、その音を手拍子に合はせて奏するといふ段になると、事實上、手拍子は二つ打たなければならぬ。さうすれば、二分音符との區別が、甚だはつきりしない。



それをはつきり區別して演奏して聞かせる事は、正確を求められると一寸困る問題であらうと思ふ。まして八分附點音符の如き ♪ の長さを、單獨に奏するといふ事は、甚だ

困難であつて、二分附點音符のやうに、正確に奏する事は出来ない。

それは一體どういふわけであるか。ここに附點音符に對して、今までと、少しちがつた考へ方をして見る事にしよう。

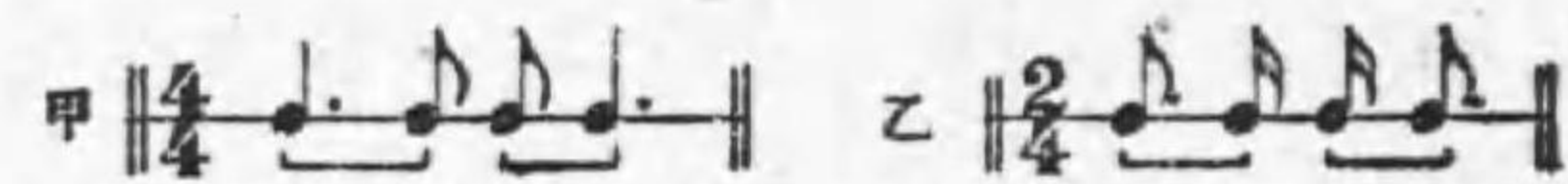
附點音符は、本來の音符に、その半分を補足した音符であるといふ定義は、一般に通用されてゐるものであるが、その定義は決して間違つた定義ではないとしても、實際の運用上には、もつと別の言葉で説明した方がわかりよいのである。

「附點音符は、その本來の音符の倍の長さの音符(即ち一段上位の音符)から、その四分の一の長さを差引い

たものである。——此の定義は、言葉としては込み入つてゐるが、実際には、此の方が正しいのである。



楽譜の實際に就て見ると、さつき説明した二分附點音符や、全音附點音符のやうなものは別として、四分附點以下のものに就て見るに、其の樂曲が、四分音符を標準としたものであれば、必ず四分附點音符の前か後に八分音符(或は十六分音符二個)があり、八分附點音符の前後には必ず十六分音符が附いてゐるのである。

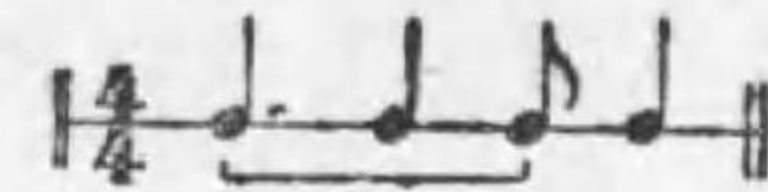


是は要するに、

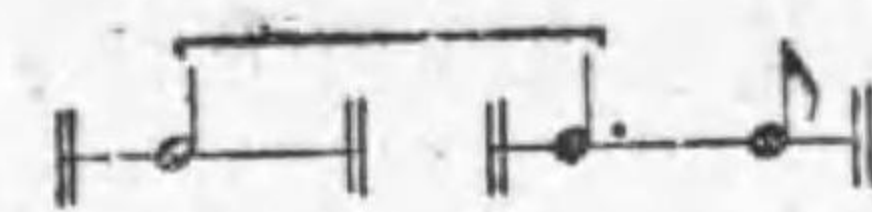


の如き譜の各音に、甲には八分音符が、乙には十六分音符が、割り込んだものである。割り込んだ爲めに、長い音符は、割り込んだだけの長さを、割いて分けなければならぬのである。

故に事實上の譜には



の如きものは決してない。附點音符といふものは、必ず割り込んだ短かい符をすぐそばに随伴せしめてゐるものである。



二分音符と、四分附點音符とは、長さの性質がよく似たものである。四分附點音符は、二分音符がその四分の一だけつまつたものであるから、長さの感じはほぼ同じに奏し、その持續の長さの切れようとする間に隨伴してゐる八分音符を奏するのである。

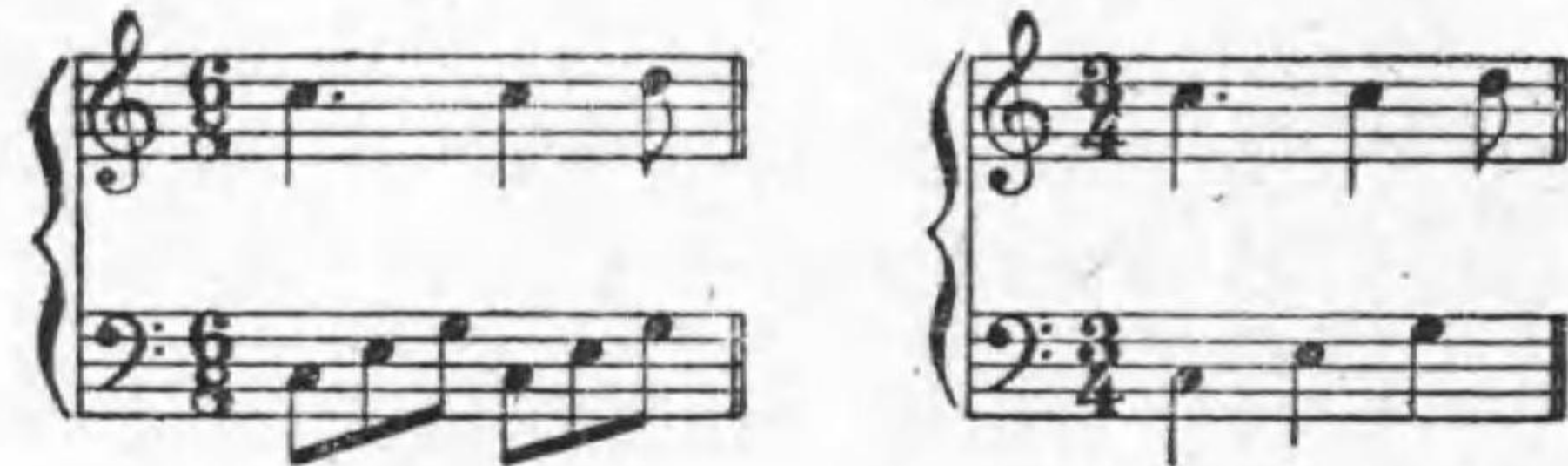


もしピアノでもつて、左の譜を奏するとしたら、四分附點の下にある伴奏の和絃は二分音符に於ける如く二個

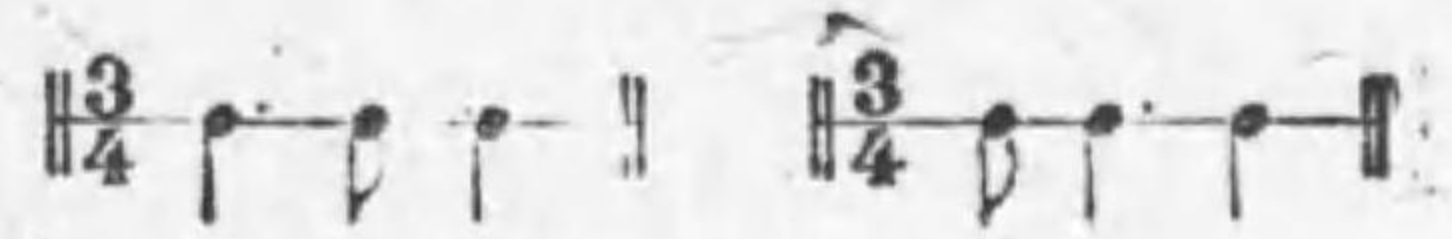
とも四分附點音符の中に含まれてしまふので、二個の伴奏の和絃が鳴つた後、隨伴の八分音符が鳴らされるのである。

但し、以上の事は、四分音符を拍子の標準にした樂曲

に對していつた説明である。八分音符が拍子の標準の單位となつてゐる樂曲では、四分附點音符は、明瞭に三つの拍子で奏する事が出来るのであるし、二分音符を拍子の單位とした樂曲では、二分附點音符は、やはり今のやうに、割り込みの音符(その場合は四分音符)を持つてゐなければならないのである。附點は、要するに其の樂曲の標準の長さの音符及びそれ以下の長さの音符にあるものは、必ずその倍の長さの音符が割り込まれて變形したものと考へて取扱はなければならないのである。



左の例の方は、單位の拍子が八分音符であるから、かういふ形の音符の並び方が成立するが、右の例の方は、勘定としては、四分音符三個の數量であるが、事實上は演奏し得ないのである。して見れば、附點音符といふものは、かういふ場合は、その補充の音と連接してゐなければ成立し得ない事は明かだ

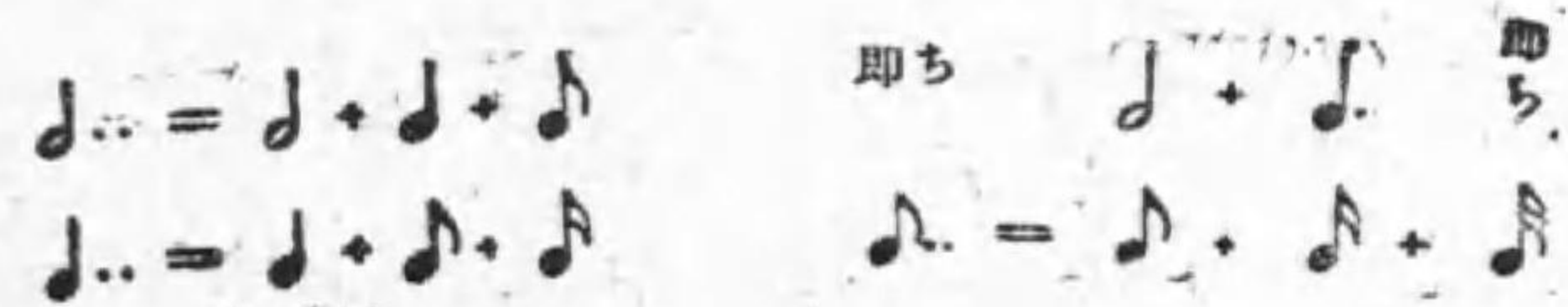


の如き形にならなければならないものである。

二 二重附點音符

附點音符といふものが、原則としては大きな音符から、その四分の一を割引した残りの長さである事は、前項に述べた通りである。此の特質を、もつと露骨に、明瞭に示してゐるものは、二重附點音符 Double-dotted Note である。

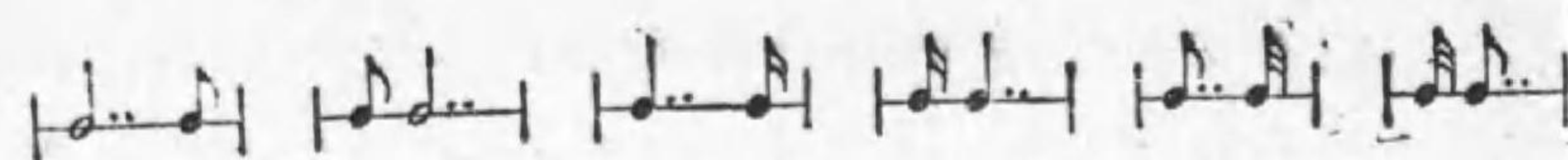
二重附點音符は、其の名の示す通りに、或る音符に、點が二個ついてゐる。是によつて、その音符の長さが、七割五分増加された事を示してゐる。



二重附點音符は、普通の附點一個の附點音符より、長い音符である事は、上の例解によつて明かであるが、ただ單に、附點音符が延長されたといふ性質以外に、また特殊な性質を持つてゐる。

第一に、二重附點音符は、その長さの感じからいふと

その原音符の二倍の音符と、少しも變らない位である。即ち ♪ は ○ と殆んど同じである。そして、是はたとへその曲の拍子の單位が何であらうと、必ず補足の短音符が附隨してゐるのが普通である。即ち、普通の附點音符と比較すると、遙かに短い音符が割り込んだといふ感が多い。故にいつも



の如く、短い音符と連合して現はれてゐる。

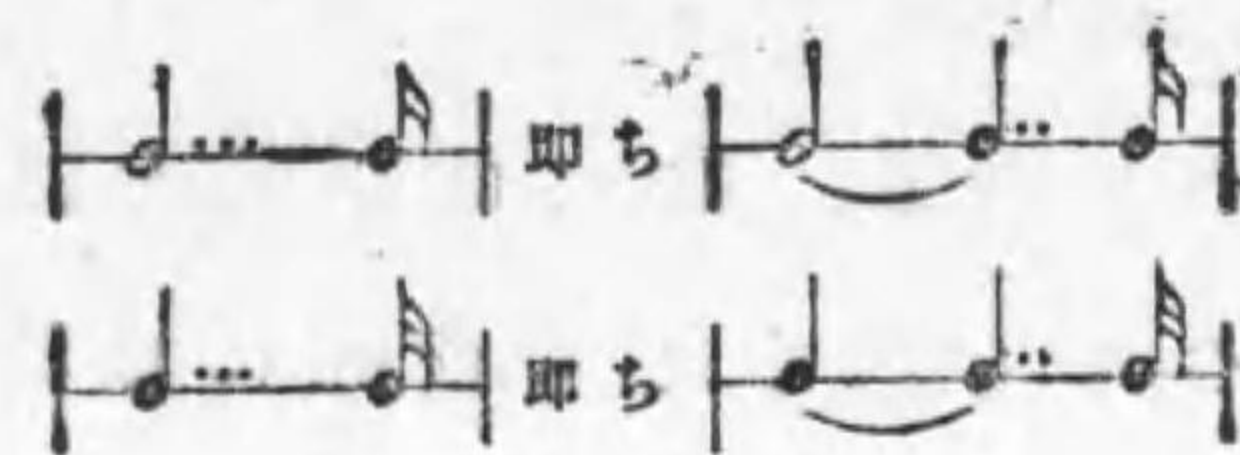
二重附點音符は、その原音符の二倍の音符に、極めて短かい裝飾音が附いてゐるのだと解釋しても差支ない。のみならず、演奏の實際に於ても、さういふ風に奏して差支ないのである。



裝飾音については、後に説明するが、理屈の上からはここに掲げた兩者は別のものであるが、實際に於て、その奏法上の差異は、區別出來ないほどのものである。これによつて見るも、附點音符といふものの根本の性

質がわかる事と思ふ。

なほ、極めて稀に現はれるものに、三重附點音符といふのがある。分率は同じ理屈になつてゐるが、實際にはかへつて不便である。



三 三連音符

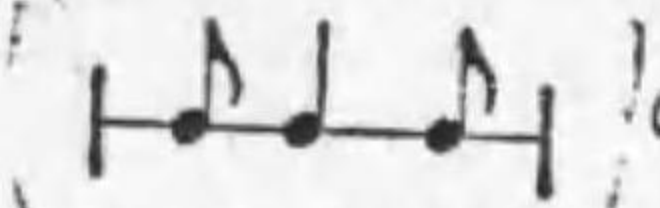
音符は、すべてその長さに於て次位の音符を以て分割すると、二つになるといふのが原則である。全音符の次位の二分音符は、全音符を二つに割つたもの、四分音符は二分音符を二つに割つたものである。然し、昔はさうではなく、之を三つに割る方法の方が、むしろ正式のものとされてゐたといふ事は、既に第一七頁に述べた通りである。

昔の分割法は、宗教上の信仰から來たものであるとはいふものの、やはり音樂の根本の性質のなかに、一つを三つで割るといふ機能が、先天的に存してゐるのである。それ故に、昔の様な三位一體の信仰が勢を失つた今日でも、一の音符を三で割るといふ分割法は、音樂

の中に存してゐる。ただし昔は三分法の方が完全で二分法の方が不完全であつたけれど、今日では二分法が正則で、三分法は變則とされ、時によつては、甚だ數へにくいものとされてゐる。とにかく、或る音符を三で割つた場合は、括弧をして、それに3といふ數字を書き添へる事になつてゐる。時には括弧を略する事もあるが、括弧があつても無くても、意味には變りがなく、また奏法上にも變りはない。括弧のあるのはレガート Legato で、括弧のないのはスタッカート Staccato の奏法でといふ指定であると誤解する人もあるから、ここで一寸注意をして置く。

一つの音符が三分された場合、その個々の音符の形は二分されたものと同じである。それゆゑ、二分の一の音符と見誤らぬやうに3の數字をつけ、まだ足りないと思ふときに、括弧をつけるのである。是を一括して、三連音符 Triplet (獨 Triolen) といふ。



三連音符は、必ず三個が結束して存在してゐる事を要する。その音の高さは、各個が變化してゐてもよいが、三連音符の中に、他の音が介在する事は出来ない。二分された音符であると  の如く、中央に他の音符が介在してゐるが、三連符の方は、さうは行かない。

三連音符には、三つの部分音のうち、一個が休止符になつてゐるものがある。是は休止符の説明の際に述べなければならぬ事であるが、ここでも一應は述べなければなるまい。



の如きものはその一例である。

三連音符が、いくつも重なるときは、分りきつてゐるといふ意味で、二番目からは3の字を省く事がある。また、最初の小節だけに書き入れて、次の小節からは省く事がある。それ等はいづれも譜を見る人に、一目してさうと解し得るやうな場合にのみ許されてゐる事である。



元來一の數値のものを、三で割る事は、分數としては
 のやうに書き表はせるが、實際の計算では、3,3……と
 なつて、割り切れない數である。それ故甚だ演奏上取
 扱にくいので、完全である三分法がすたれて、不完全法
 である二分法が定則となつたわけであるが、樂曲によ
 つては、メロディの完全法に對して伴奏の不完法があ
 り、或は丁度その反對の例がある。



此の如き例は、初歩の曲には決して現はれないが、や
 や進歩した級の曲には、かなり多く現はれるところの
 ものである。演奏上に於けるこの交錯の取扱は、なか
 なかむづかしい。

かく三連音符は、不規則な分割法を以てするので、今
 日は是を變拍子 Irregular times, 或は變音符 Irregular

notesといつてゐる。此の變拍子といふ事は、拍子を説
 明する際に精しく述べなければならぬが、三連符の
 ほかにも、尙ほ多くの連音符のある事を、ここでも説明
 して置かなくてはならない。

連音符といふのは、三連音符に類する變拍子の音符
 を總稱した言葉であるが、西洋の音樂語には無い言葉
 で、普通は變拍子といふ言葉を用ゐてゐる。然し、連音
 符といふ新熟語によつて、是等を總稱すると、尙更わか
 りよいので、此の語を用ゐる事にする。

四 その他の連音符

連音符といふものは、その樂曲の中に、主に用ゐられ
 てゐる音符の分割法と、違つた分割法が混交するので
 現はれるものである。故に、普通には二分法であるか
 ら、連音符の分割法は、3 5 7 9 11 13……といふやうな倚
 數が一番多くある可き筈である。

(E)はイギリス語。(D)はドイツ語。



五連音符 Quintuplet (E)
 Quintole (D)



七連音符 Septuplet (E)
Septole (D)



九連音符 Nonuplet (E)
Nonole (D)



十一連音符 Undecuplet (E)
Undezimole (D)



十三連音符 Tredecuplet (E)
Tredezimole (D)

普通に現はれて来る連音符は、凡そ以上の五種であるが、或る場合には、偶数の連音符が現はれて来る事がある。偶数の中でも、六連音符と稱するものには、三連音符の重複したものがあから、これは二重三連音符 Double triplet とも稱せられてゐるのである。



六連音符 Sextuplet (E)
Sextole (D)



然し、後者の方は、二重三連音符ではなく、純然たる六個音の塊である。是等の二種とも、倚数の連音符と種類の同じいもので、特殊な取扱を要するものではない。

以上、今まで述べた連音符とは、稍や性質を異にするものがある。それは、詮じつめれば、結局は同じ性質に歸するのではあるが、表面は、一寸異つた處のある偶数連音符が、三拍子、六拍子、九拍子等の樂曲にあらはれる。

此の説明は、三拍子といふものの意義を明かにしてからするのが適當であるが、樂典としてはやはり連音符の部に屬するものとして、ここに列記する必要があるので、簡単に述べて置く事にする。

三拍子および、それから生じた六拍子、九拍子、十二拍子等は、昔の三分法、即ち完全法の遺存したもので、拍子の一單位が、三つ集まつて、更に大きな一單位を作るものである。それゆゑ凡ての音符の塊が、三の集合を以てしてゐる。そこへ、たまたま、二分法による音符の一塊が混入すると、そこに分割法上、多少の混雜が生じる。さういふ場合に、二分法によつた音群を、連音符の形で表はすのである。



四連音符
Quadruplet (E)
Quartuole (D)



八連音符
Octuplet (E)
Octole (D)



十連音符
Decuplet (E)
Dezimole (D)

但し、最後の十連音符は、謂はば五連音符の倍の速度のもので、四連音符や八連音符とは全然性質のちがふむしろ二重三連音符と同種のもので見てもよい。

第五講 高さの楽譜

譜表

昔の人にとつては、音の長さよりも、音の高さの方が重大な事であつた。音の長い短かいといふ事に就て、神経を過敏にして考へ出したといふ事は、文化がよほど進んだといふ事になる。大體に於て、原始的な音楽といふものは、各音の長さはその時の氣分次第で伸縮が自由自在であるやうに思はれる。

ごくの未開時代は別として、文化もかなり進んで來た時分には、音の高さといふ事には、正確といふ事が、かなりに要求されてゐる。それで音の上り下りを記録する方法には、非常な苦心をしたものである。

音に名をつけてその名を文字で表はし、その文字をならべて、音の高低を記すといふ事は、文字の發達の早かつた古代國民の間には、共通に存した方法であつた。支那の古律、ギリシアの樂譜など、その一例である。この一事だけでも、彼等がことに理智的な國民である事

を證明してゐる。勿論、文字で音高を示す事は、使ひやう、即ち読み方が正しければ正確であるには違ひない。記録としては是で充分だが、事實上の演奏に際しては、一一文字を音高に翻譯してゐるといふ過程が、頭の中で繰り返されなければならないのであるから、かなり不便な樂譜だといはなければならない。

ロマで用ゐたネウマ譜が、音高の變化を示すには、極めて不正確であるに拘らず、形象的であるがゆゑに便利であるのは、記録と演奏上の便宜とを兼ねたからで、樂譜はごうしても、此の兩方面を備へてゐなければならないのである。

ネウマのこゝろ、およびネウマに譜線が出来た事は第一講に述べて置いたが、ネウマに譜線が出来る前には、ネウマでない、別な方法で音高をあらはす習慣があつた。

A	a
G	da te num
F	Lau mi de
E	do e
D	coelis

是はフクバルド Hucbald (840?—932?) の作つた曲の譜

である。Lauda a te dominum de te coelis といふ歌詞を、譜線の頭に示した音の高さで歌ふ事を指定したものである。

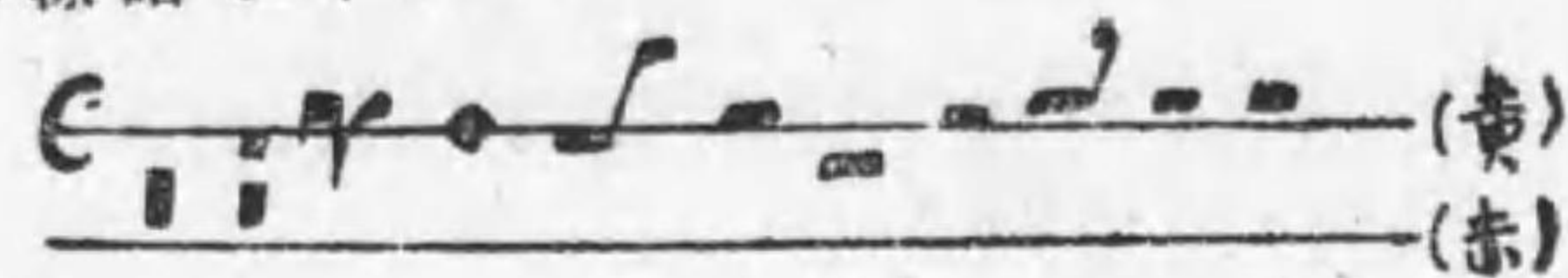
是とはやや趣がかはつて、今日の譜の形にむしろ近いものがある。



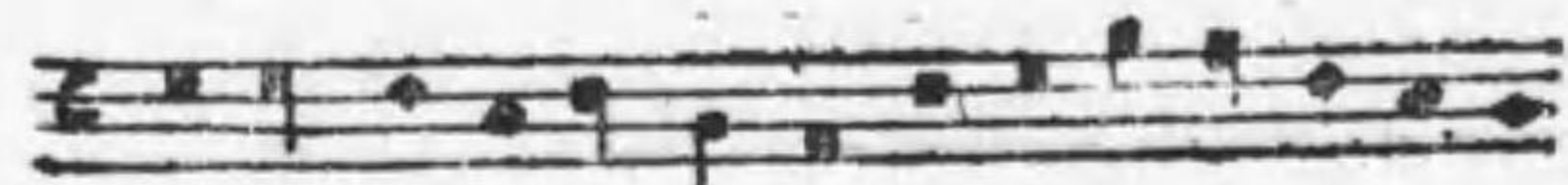
此の黒點の下には、歌詞が一綴づつ書かれるので、是で音高が正確に記されてゐるし、一目して高低が分るのである。是は十世紀頃の譜で、十六世紀にガリレイ Vincenzo Galilei 1533—1600 (有名な天文學者の父) が發見したものである。音名はギリシア式であるから、今日は勿論、ガリレイの時代でも、音高に就ては分らなかつたのださうである。けれども今から一千年も前にあつたかういふ譜線を用ゐた樂譜が、後のネウマの四線譜の前驅を爲してゐた事は、能く知つて置かねばならない。

ネウマが發達したのは、是等の樂譜の後である。

二線譜のネウマ



四線譜のネウマ



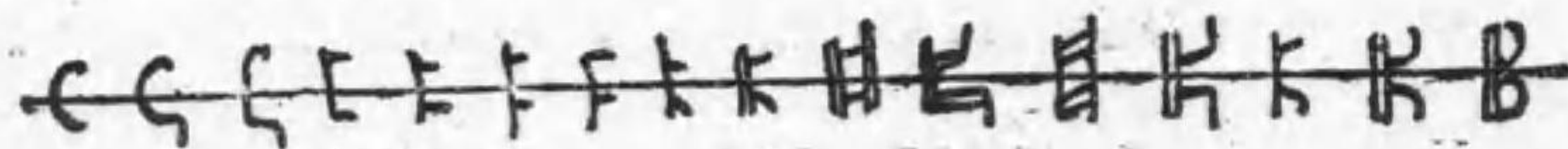
四線譜は、黄(C)赤(F)の間に、黒線で、Aを入れ、Cの上に、やはり黒線でEを加へたものである。

最初に用ゐられたCとFとの二線は、どこまでも標準の線として残されて、四線譜或はそれ以上の数のものが後に出来た時も、ある線上にCか或はFかの字を記號して、他の線の高さを推測させるやうにした。其の記號の字が、今日の音部記號 Clef となつたのである。

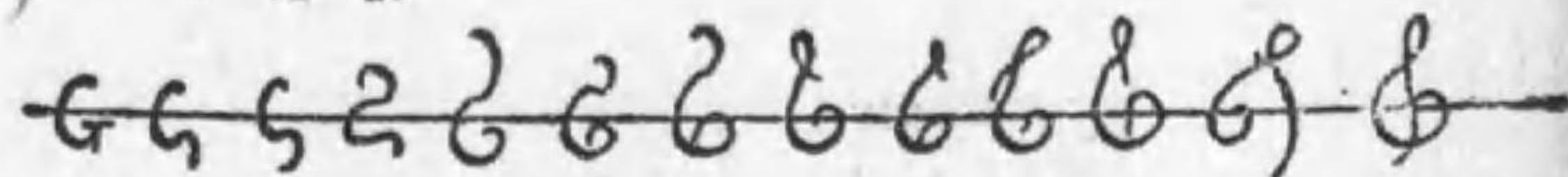
C F の二線上に書かれた音高の記號は、後に G の文字を書き入れる譜も出来るやうになつた。今日用ゐられてゐる音部記號の形は、もとは G C F の字だつたのである。

音部記號の變遷圖

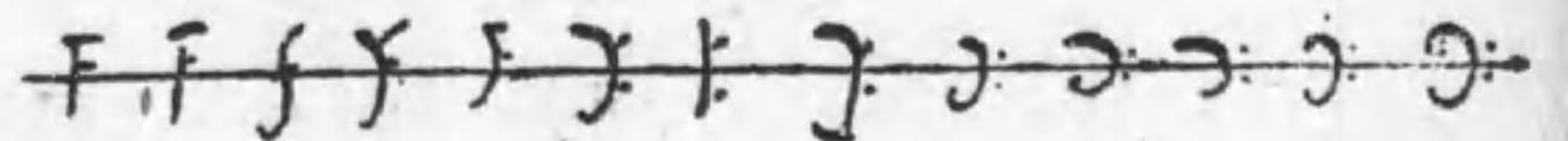
C 記號



G 記號



F 記號



此の譜線を譜表 Staff といふ。是は元來は四本とか五本とかに限らず、必要によつては十二本までも用ゐられた事は謂ふまでもない。かういふ多い線のものには、C と F とが二つ記された事もある。

然しあまり線が多いのは、却つて不便なので、その中から五本だけを撰んで、唱歌者の音域によつて、各種の五線を作つた。



この中から撰ばれて、今日の高音部譜表と、低音部譜表と、次の四種の C 記號譜表とが、つひ近年まで普通に用ゐられてゐたのである。



Soprano
ソプラノ

譜表



Mezzo-Soprano
メゾソプラノ

譜表



Alto
アルト

譜表



Tenor
テナー

譜表

メンスラァタの音符の制定と、譜線による譜表の制定とで、音高と長短とを、かなり完全に示す事が出来るやうになつた。今日の楽譜の方法が、世界的に統一されるまでには、十幾世紀の苦闘を経て來たものなのである。

第六講 休止符

楽譜が、長短の節度を持つた音符で書かれなかつた時分には、大體に於て、歌ふ可き詞の自然の伸縮に従つて、音を或は長く或は短く調節して居た上に、詞句の意味の終局には、適當の休息をして、意味を明瞭ならしめると同時に、息継ぎをしたのであつた。さういふ場合は、凡て文學的見地から判斷して、半ば任意的に休息が用ゐられたと想像しても差支ない事である。

然し、音符が一旦メンスラァタとなり、各音の長さが三倍とか二倍とか、或は三分の一、二分の一といふ比率で計られる段になると、指定されただけの長さ一杯に音を發せしめなければならないから、勝手に休息を入れるといふ事は出来なくなる。そこで休息の符號、即ち休止符 Rest (Pausa) が用ゐられなければならない。

休止符が、メンスラァタ音符と、ともに出來た事は想像に難くない。元來、休止符といふものが、音符同様に制定されてゐるといふ事は、ロマの音樂を繼承した、今日の西洋音樂の強味であり、且つそれが人文上の一大

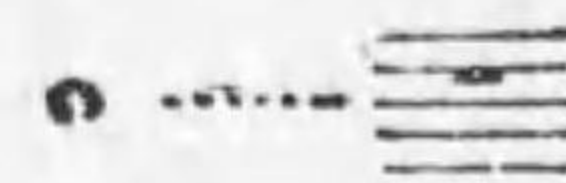
進化の表徴である。半開の民族の記譜法には、休止符の完全なものは、発見する事が出来ないからである。

中世に於ても、休止の長さは、音符と密接な関係があり、互に呼應してゐるのである。其の種類は、次の通りである。

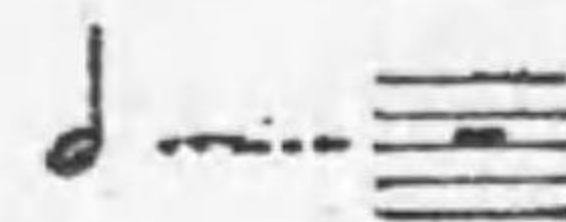


ここにも完全不完全の二法の存するのは當然な事である。注意すべき事は、此の休息の記號が變化して、後に譜表を小節に區切る縦線となつた事である。是は後に説明する。

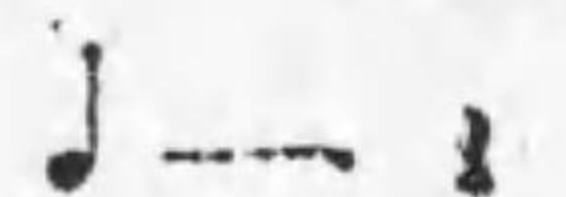
今日の休止符も、やはり音符の長さと互に呼應してゐる。そしてそれに準じた名稱がある。勿論、今日は *Larga* のやうな大きな音符はないから、昔のやうな大きい休止符も随つて無いわけであるが *Longa* の休止符は、全休止符以上の長い休止に、不定的に用ゐられる事がある。



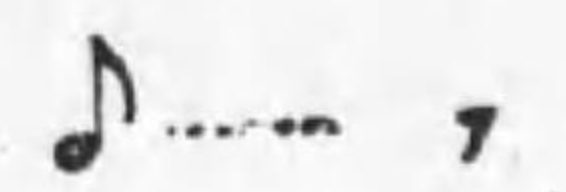
全 休 止 符



二 分 休 止 符



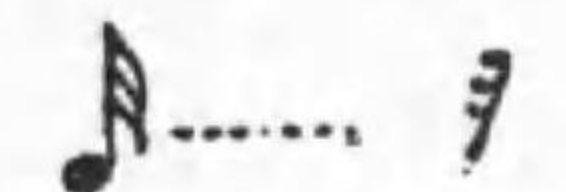
四 分 休 止 符



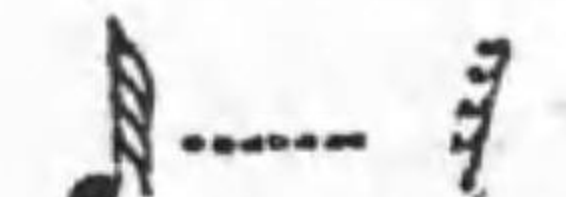
八 分 休 止 符



十 六 分 休 止 符

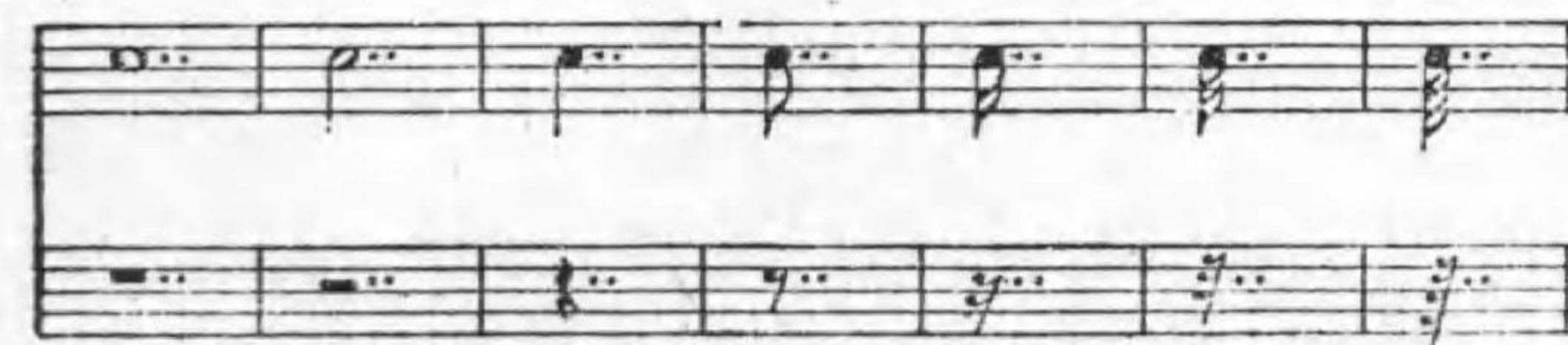
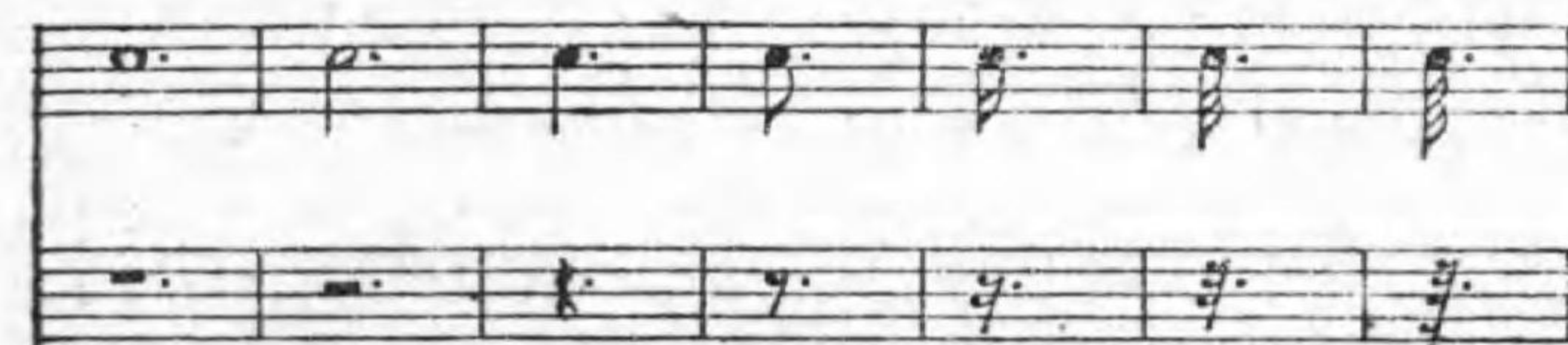


三 十 二 分 休 止 符



六 十 四 分 休 止 符

休止符にも、附點休止符と二重附點休止符とがある。



近來はなる可く附點休止符を用ゐないで、それだけの長さの休止符を、合はせて用ゐる風にしてゐる。こ

とに三拍子六拍子の楽曲に於ては、附點休止符を用ゐない場合の方が多い。



今日の休止符には、三分法による所謂完全法はないが、三連音符と混交してならば、三分法による休止符が用ゐられる。



尙、音符と匹敵する休止符でなく、或る樂句に亘つて數小節間休止する場合がある。是は「小節」といふ事を述べて後、説明す可きであるが、休止符の一種であるから便宜上ここに記述する。かういふ際には、休止の小節の數をアラビア數字で明記する。



尙、休止符には昔日の完全法を用ゐないと先に述べたが、例外として、三拍子曲、或は六拍子曲の一小節を全

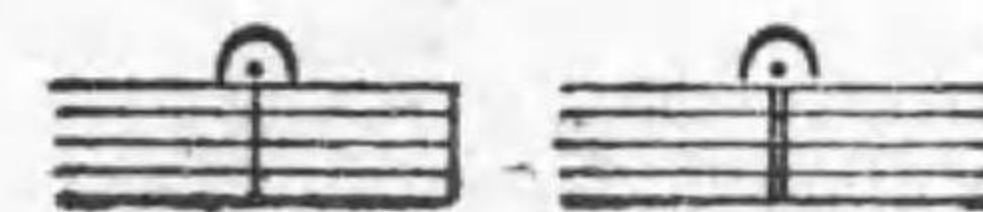
部休止するときは、全休止符をそのまま用ゐるのが普通で、附點休止符を用ゐてもよいが、その例はむしろ少ないやうである。



又、二分休止符は、四分音符二個に相當するものではあるけれど、それは四分四拍子曲の半小節休止といふ意味に用ゐて、次のやうな用ゐ方はしないのである。



或は又、符號を用ゐず *Lunga Pausa* (長い休止)等の文字を、楽曲の區切に用ゐて、適度の休止を表示する事もあり、今日は普通に延音記號として用ゐられてゐる \frown の記號を *Lunga Pausa* の代りに記入する事もある。 \frown の記號は、五線内には記入せず、五線の上部に、大抵は縦線或は複縦線の上に跨げて記載するのである。



尙、此の∩の記號が、休止符の上に記された時は、休止の長さはその符號の表示する正當の長さに限られず、奏者の適當と信するまでの、かなりの長さに延ばして休息すべしといふ指示になる。



∩の記號はイギリス語ではポーズ Pause といつて、休止の符號となり、或はホールド Hold といつて音を保持延引する記號となる。Pause はラテン語イタリア語のパウザ Pausa で、或はフェルマータ Fermata (伊)、フェルマテ Fermate (獨)とも稱せられる。

第七講 譜表の四種

一 高音部譜表

音符の由來、譜線の出來たこと、休止符のこと、音部記號を記入したこと、その形が變化して今日も尙用ゐられてゐること等は、既に述べた。今度は今日の普通に用ゐられてゐる譜表について、精しく述べなければならぬ。

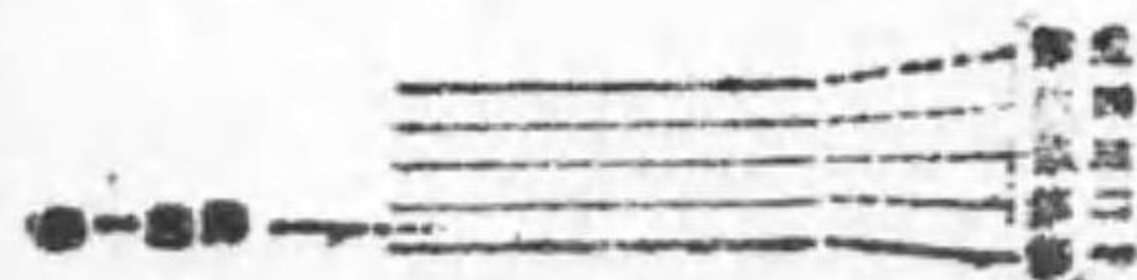
今日、最も廣く用ゐられてゐる譜表は、G 記號が第二線上にあるものと、F 記號が第四線上にあるもので、譜線は必ず五線に限られ、それ以上のものもなく、それ以下のものもない。ただオーケストラでは、一線の譜表を用ゐるが、その事に就てはずつと後に述べるから、それまでは、譜表は必ず五線のものとして差支へないのである。

然して、五線は、下から勘定して第一線、第二線、第三線、

第四線、第五線といふ。


而して、第一線と第二線

との間の白い空地を、第



一線間といひ以上、第二線間、第三線間、第四線間と、四ヶ所の線間がある。音符は五つの線上と、四つの線間、および第一線の下、第五線の上に書き込む事になつて、それで必要な音の高さが表はされるのである。

G記號の譜表は、昔の習慣に従つて、高音部譜表と稱する。イギリス語では Treble Staff といふのであるが、別に、ヴァイオリン譜表 Violin

Staff ともいふ。是は近世の初めに、ヴァイオリンが發明されたとき、ヴィオラが中音部譜表で弾くのに對して、ヴァイオリンが高音部譜表を見て弾くゆゑにさう名づけたのである。それ故  の記號を、G記號ともヴァイオリン記號ともいふ。日本ではGの字は、A B C D E F Gの順序をそのままイロハニホヘトに翻譯してゐるから、ト字記號と稱してゐる。尙高音部記號 Treble Clef といへば、一番普通の名稱である。

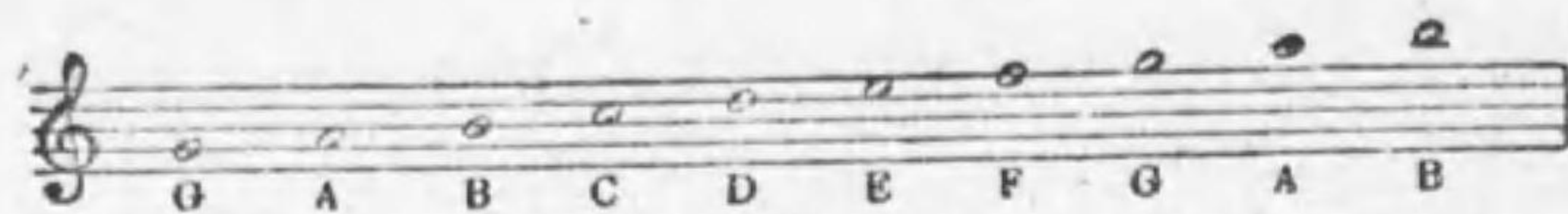
ギリシアでは、音の種類を高低數種に分けて、是れに *αβγδε* ……等の名稱を附けた。ロマに於ては、是に準じて、A B C D E F G等の名をつけたが、ロマでは、メロディに用ゐる音は七つの音に限つたので、AからGまでしか用ゐなかつた。此の名稱は、今日世界各國に通ずる名稱である。

今、G記號のつく高音部譜表をとつて、この五線上に、Gを基點として、Gより低い音を並べて見よう。



G E E D等の順序で、次第に低い音の方へ書いて行くと、Cを第一線下に書いた後は、Dよりも低いC以下の音を書く場所からは、譜表を離れてしまふ。昔ならば、譜線を幾本も増して、次の新しい線に、Cの記號を書き入れたでもあらうが、今日は、譜線は五線に限られてゐるのであるから、譜表を擴張するには、その音符だけに必要な、短かい譜線をそこに添加する。これを加線 Leger line と稱する。加線の増設によつて、C B Aと下がつて行く。これで都合七つの音、即ち用ゐ得べき七種の音の名が使ひ切られたわけであるから、次の音は再び元へ還つて、Gと命名する。そのGの下の音、此の譜には書かれてないが、Fの音は、加線三本を用ゐて書き表はすのである。

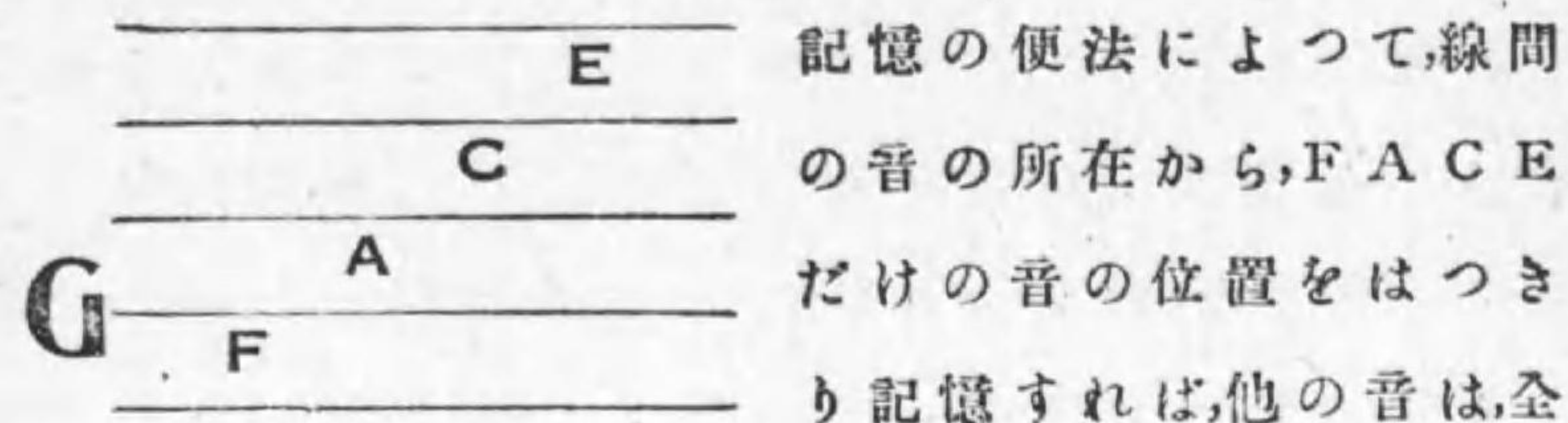
次に、Gから上の音を書き上げて行く。第五線より高い音は、上の方にも加線を用ゐるのである。



Gの上の音の名は何であるか。イギリス語でいへば當然 H I J K …… となるのであるが、音名にはさういふ字を用ゐないで、丁度前の例で、Aの下にGが再び現はれた様に、あの順序で下から上つて来るので、G A B C D E F G また再び A B …… となる。A B C 二十六文字があるのに、何故に是を全部用ゐないでたつた七個の文字しか用ゐないのであるか。一つ譜表に、中央部にあるG、譜表の下第二加線の下にあるG、第五線の上にあるGと、かう三種あつては、甚だまぎらはしいと思はれるのであるが、同じ音名を用ゐねばならぬ理由は、後で充分に説明する事として、ここでは、さういふのが法則であるとして、記憶して置かねばならないことに、此の譜表上では、A B C D …… 等の七音の位置は、いかなる場合、いかなる楽曲と雖、變る事がないのであるから、一目して、どの線上の音は何、どの線間の音は何と、囊中のものを探る如く、直ちに云ひあて得なければならぬのである。

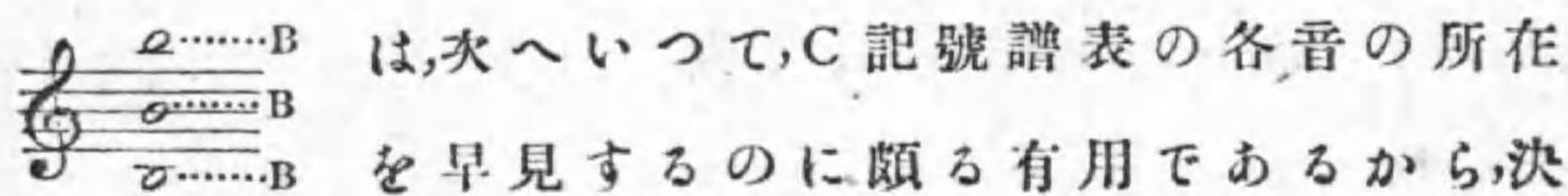
是を最も簡単に覚える便法に、頗る面白い方法がある。譜表は俗に「譜面」といつてゐるが、面は即ち顔である。

る。顔の事を英語ではフェイス Face といふ。これ位の事は誰でも知つてゐる事であらう。そこで此の F A C E が、うまく譜表の線間にはまるのである。是の



記憶の便法によつて、線間の音の所在から、FACE だけの音の位置をはつきり記憶すれば、他の音は、全く容易に覚えられるといふのである。

尙、加線に關はる音は、頗る判讀しにくいだが、是も簡単な公式がある。即ち中央第三線の音Bは、必ず上下の第一加線の外にある音がBになつてゐる。此の公式



は、次へいつて、C 記號譜表の各音の所在を早見するのに頗る有用であるから、決して輕視してはならない。



加線は、特別に稱號はないが、上下とも、譜表に近いも

のから、第一第二……と數へ、線間も、随つてそれによつて指定し得る。上第一加線と第二との間が、上第一加線間。次が上第二加線間。上第一加線下の線間は、第五線間となる。下の方は、第一線の下が、下第一加線間、下第一加線と下第二加線との間が第二加線間といふ事になる。加線及び加線間の名稱は、高音部譜表に限らず、他の音部の譜表にも適用する事が出来るのである。

高音部譜表は、元來ヴァイオリンの爲めに作られたもので、普通に信せられてゐる如く、ソプラノ唱歌者の爲めに作られたものではない。今日では、ソプラノの爲めのC譜表、即ちソプラノ譜表といふものが次第に影をひそめて、この高音部譜表をこれにも應用するのであるが、ソプラノ聲部に用ゐる程度だと、加線は、上二線、多くて四線に過ぎないが、ヴァイオリンや、フルートの爲めに用ゐるときは、次の如く、多くの加線をつけ



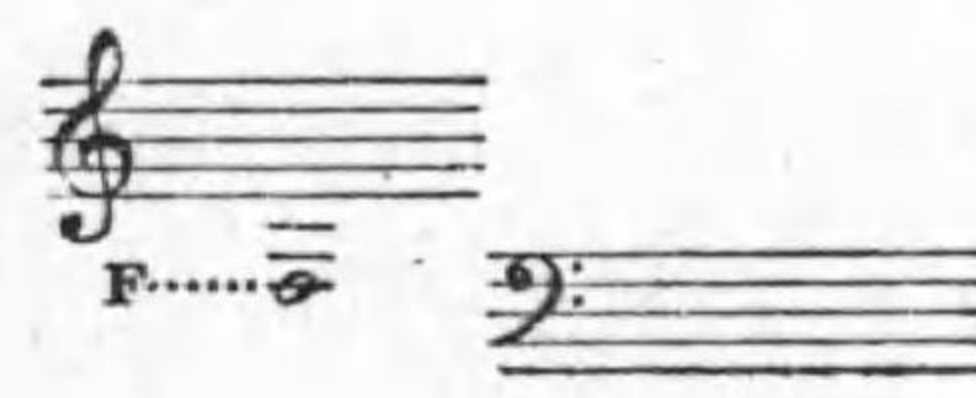
てよいのである。今日に於ては、此の譜表よりも高い譜表がないのであるから、

(昔は第一線にGのある最高音部譜表があつた)加線が頗る多いのは、一向珍らしくない。その代り、下加線は、高音部譜表にはあまり多く用ゐない。精々四本位を

限度とする。何となれば、さういふ低い音の爲めには、別にそれを専門に記譜する爲めに、中音部譜表や、次高音部譜表や、低音部譜表が備へられてあるからである。

二 低音部譜表

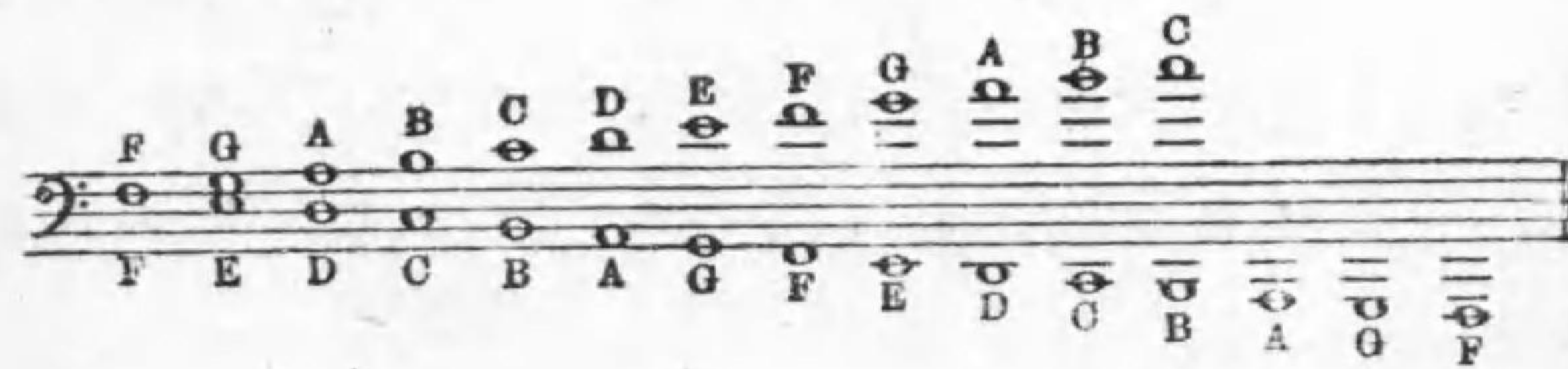
低音部譜表 Bass Staff (或は Base Staff)といふのは、F譜表のことである。第四線にFの字を書いた最も古い昔の譜表が、そのまま今日に残つて、高音部譜表と同じ程度に、重要な譜表として用ゐられてゐる。此のF譜表の標準となつてゐるFの音は、前の高音部譜表の下



第三加線に書かれるFであるから、總體の音域はずつと低いので、それで低音部譜表と稱せ

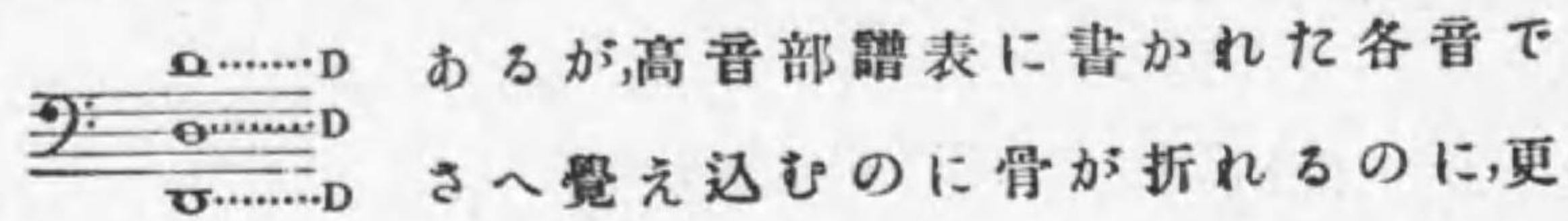
られるのである。

低音部譜表に記入される七つの音は、次の如くその位置に就く。

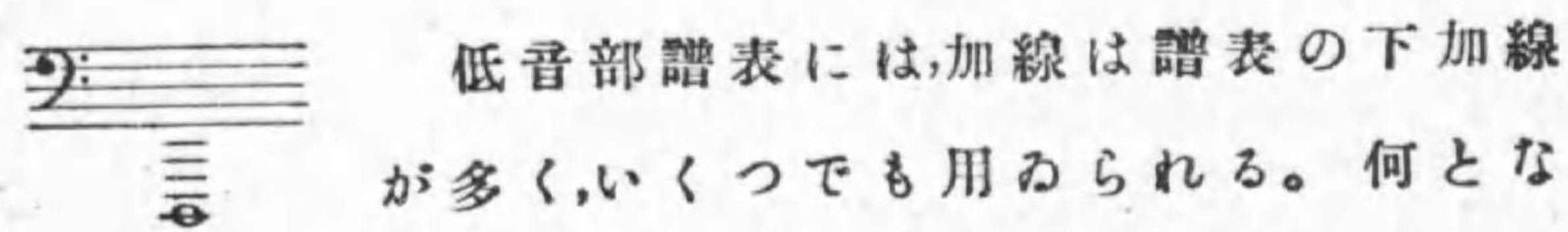


此の低音部譜表に於ても、七つの音の循環する法則は

少しもかはらない。そして、中央の第三線はDで、上第一加線外の音と、下第一加線外の音とは、やはりDである。是等を目あてにして、音の記入の位置を知るの



にまた低音部譜表が、高音部とちがつた場所に同名の音符が来るのを覚えるのは、かなりむづかしい事である。



低音部譜表には、加線は譜表の下加線が多く、いくつでも用ゐられる。何となれば、今日は此の譜表より低い譜表はないのである。昔は第五線にFのある最低音部譜表 Contrabass Staff といふのがあつたが、昔でもそれはあまり多く用ゐられなかつた。

低音部譜表は、單獨には、低音歌手の爲め、チェロやコントラバス等の低音絃楽器の爲め、また其れ等と音域の似た低音管楽器の爲めに用ゐられるが、一般には、ピアノやオルガンの譜として用ゐられる。その際には、高音部譜表と接続して用ゐるのである。(第六八頁参照)その接続の譜表を大譜表 Great Staff といふ。

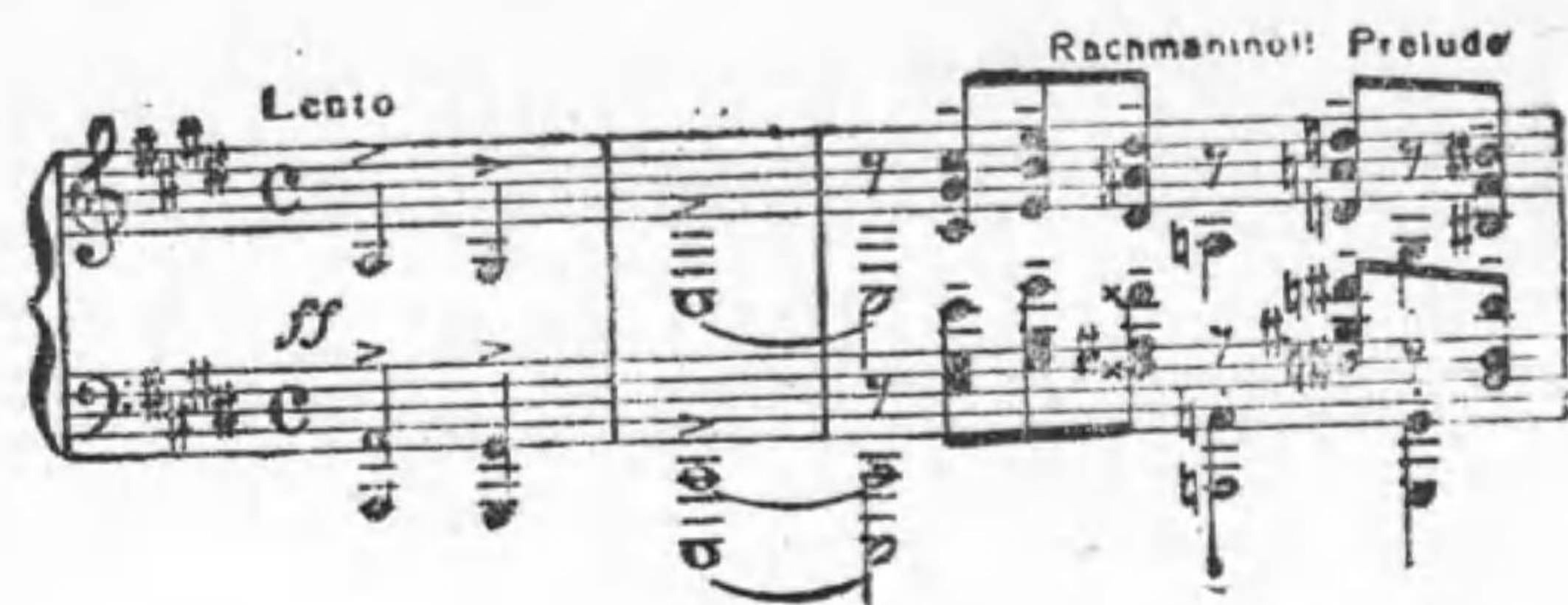
大譜表では、低音から高音に至る凡ての音を連続的

に記入する事が出来る。是は、昔あつた十一線の譜表の名残であつて、今日はその中央の一線を省き、上に五線、下に五線を置く。省かれた中央の一線は、必要のある時は加線の形で書かれるのである。此の中央の一線に置かれる音は、高音部下第一加線のCの音であるから、此のCを、特に「中央のC」といふ



大譜表に於ても、中央の空間に加線を數本用ゐる事は、單個の譜表の場合と異なる。それは、一般にはピアノやオルガンでは、高音部譜表は右手の爲め、低音部譜表は左手の爲めとなつて居り、前者は大體に於てメロディを受持ち、後者は伴奏を受持つので、両者が他

の譜表の内部の音に侵入する事があつても、それは加線をもつて記譜するのが、明瞭であり、且つ便利だからである。勿論、右手の受持の譜が低音部譜表に延長して書かれ、左手のものが、高音部に書かれる場合も澤山ある。



三 C記號譜表

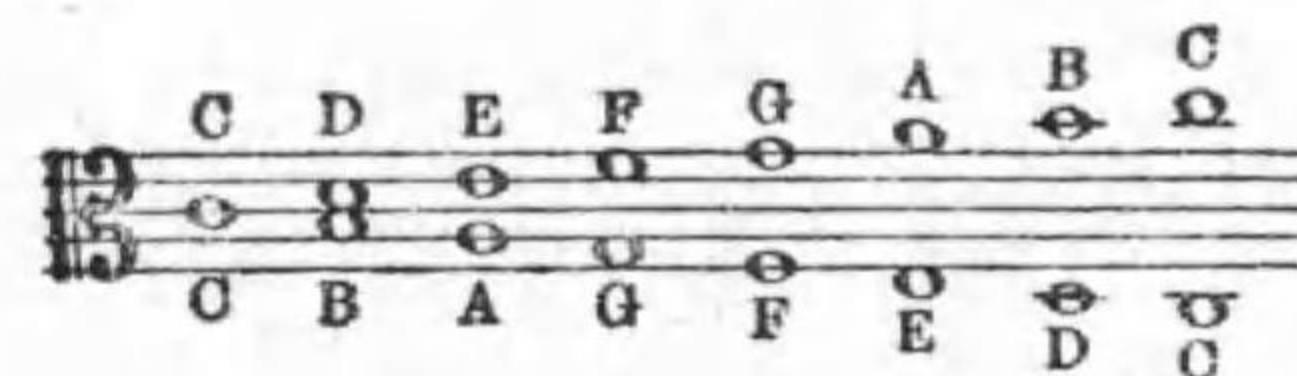
F記號の譜表とならんで、最も古い譜表であつたC記號譜表は、今日ではピアノやオルガンに用ゐられないばかりでなく、聲樂の樂譜にも用ゐられないので、特殊な樂器にばかり用ゐられてゐる。然し、此の譜表の智識は、對位法の研究、オーケストラ總譜の研究には、どうしても必要なものであるばかりでなく、樂典の研究としては、前述のG Fの二種の譜表について、重要なものとして學んで置かねばならないものである。

C記號は、昔は五線の第一線第二線第三線第四線に附けられ、稀に第五線にも附けられた。従つてC譜表は五種あつたわけである。

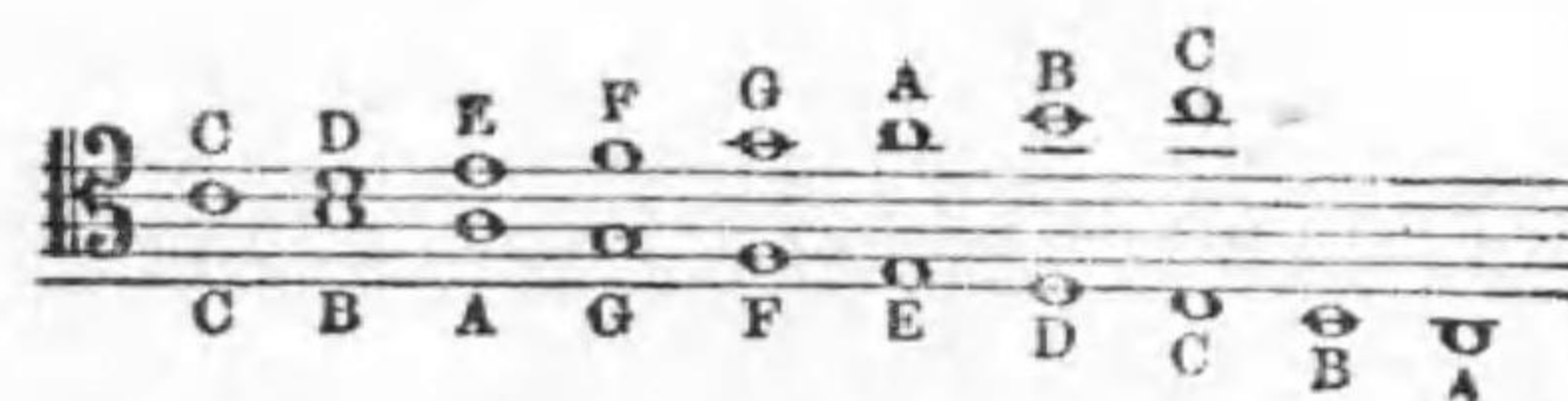


今日に於ては、そのうち二種だけが用ゐられてゐる。二種とは即ち、第三線にあるものと、第四線にあるものとである。稀に合唱樂に於て、第一線にあるものが用ゐられる。

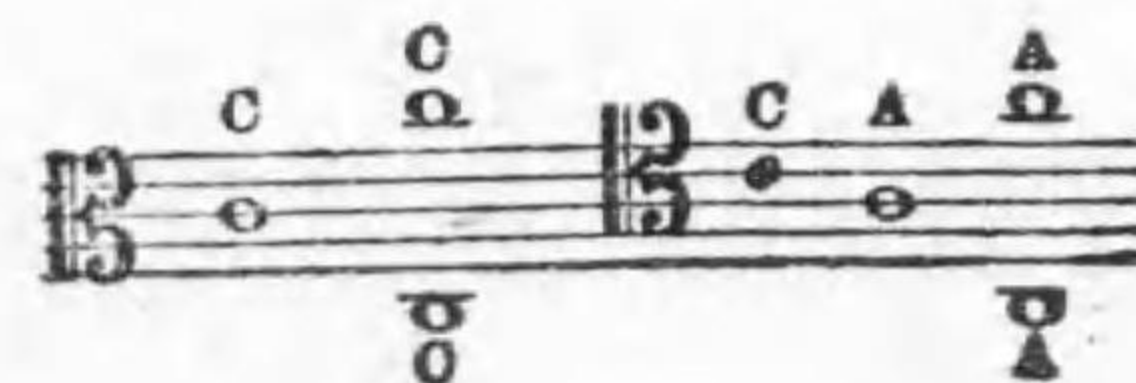
アルト譜表 (次高音部譜表) Alto Staff



テナー譜表 (中音部譜表) Tenor Staff



兩者の各音の位置の標準



C 記號の譜表は、アルト譜表はヴィオラに主として用ゐ、テナー譜表はチェロやファゴットに用ゐる。是は樂器の音域上、是を用ゐるのが便利な爲めで、加線を多く用ゐないですむといふ都合があるからである。随つて C 譜表には、三本以上の加線を用ゐる事は、甚だ少なく、殊に下加線は一本以上は用ゐないのが普通である。

今日では、テナー聲部やアルト聲部の聲樂譜には、C 記號譜表は殆ど用ゐないで、テナーには低音部か或は高音部譜表を、アルトには高音部譜表を用ゐる。オペラなどでは、テナーには高音部譜表を用ゐるのが一般の風習であるが、場合によつては、是をソプラノ等の女聲と區別する爲めに、G 記號と C 記號とを折衷したも



のをを用ゐる事がある。プッチーニの或は作品などには、之が用ゐられてゐる。或は G 記號を二つ重ねて用ゐる。

また、ギタアの如きは、高音部譜表に書かれるもので



あるが、實際の音は、テナーの音域なので左の如き G 記號を用ゐる。是等は變種

の G 記號である。



チェロ譜の例。



ヴィオラ譜の例。

四 正しい音符の書き方

音符の各部の名稱。

音符の丸い部分、黒點或は白點は、是を符頭 Head といふ。符頭の位置によつて音の高低が判別されるのであるから、符頭は明瞭に且つ正確に正常な位置に記入されなければならない。

全音符や二全音符は符頭だけしかないのであるが、二分音符以下の短かい音符は、垂直の棒がついてゐる。是を符尾 Stem といふ。符尾の長さは、凡そ三線を跨ぐだけのものを正しいとしてある。但し、非常に加線の



多いものは、符尾を長くして、中央の第三線まで延ばすのである。



符尾は、符頭が第三線より上にあるときは、下向きに付け、第二線間以下のときは上向きにつけるのが普通である。然

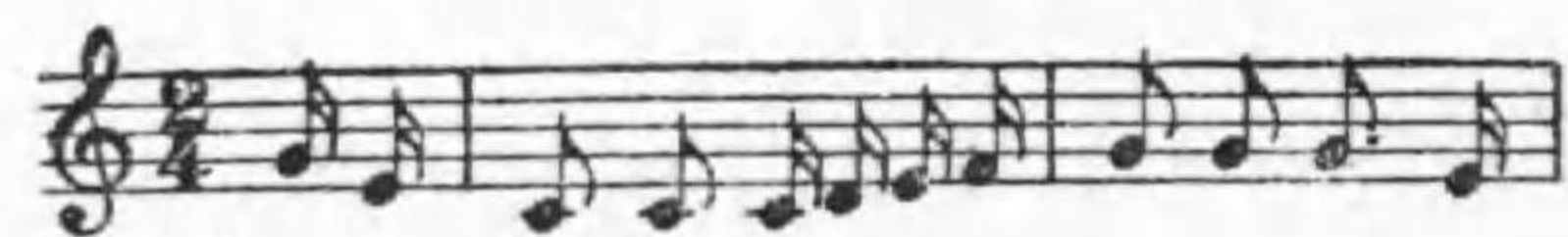
し、その楽曲の事情によつて、是は必しも厳密にいふ事は出来ない。合唱樂の如きものでは、ソプラノとテナーは符尾を上向きに、アルトとベースとは下向きに附ける事がある。



八分音符以下の短音符は、符尾の先に斜の線がつく。是を「鉤」Hook 或は「旗」Flagといふ。器樂の楽曲では、旗のある音符が接續するときは、之を接續させるのである。



聲楽曲では、聲唱のメロディには、旗を連結する事はしない。



複音の樂譜の場合は、附點音符などの混つたとき、其の長短の比率を、音符の位置で一目してわかるやうに書き現はさなくてはならない。

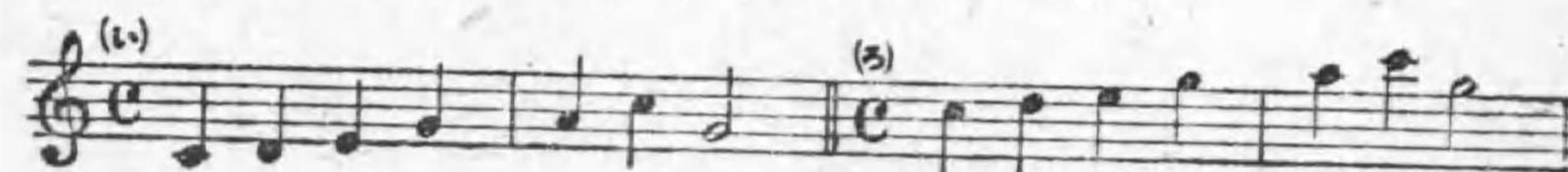


第八講 オクテヴ

A B C D E F G の一列の音が、G から上がまた更に A となるといふ事に就ては、前講に於いては、その理由を十分に述べて置かなかつた。此の章に於ても、まだ十分に是を説明するといふ段にはならないが、とにかくその一循環する七つの音といふ事を、主題として述べようと思ふ。

第七の音の次は即ち八つ目の音である。此の八つ目の音をオクテヴ Octave といふ。イタリア語ではオッタヴァ Ottava である。是は「第八」といふ事で、別にむづかしい意味があるわけではない。

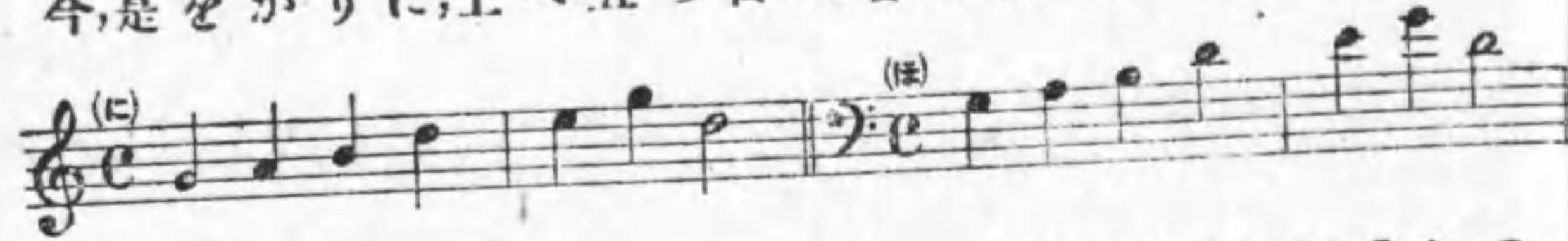
何故に八つ目の音は、必ず同じ音名をつけて、同じやうな取扱をするかといふに、あるメロディ即ちふしを五線譜に書きつけて、是を、更に凡ての音を八つ目の上に音に置き直し、兩方を奏し比べて見る。



置き直した方のふしが、全體としてずつと高い音になるのは勿論であるが、高いなりに全然同じふしであり、同じ感じのものである事が知られるのである。勿論是を、下の八つ目即ちオクテュヴの音に書き直しても、同様の結果を得る。



今、是をかりに、上へ五つ目の音に書き直して見る。



かうすると、(い)のふしに似てはゐるが、やや感じのちかつたものになる。是を(ほ)の如く、下に八番目の音に置きかへると、(に)と(ほ)とは全然同じものであるが、(い)(ろ)(は)と(ほ)とは、同じものではない。

今度は、(い)のふしを、後半だけをオクテュヴ下に置きかへて、接続して見る。



それでも、効果に於て、甚しい違ひはないが、是を、後半を五音下にさげると、甚しい調子の違ひを発見する。



是では、全然別の歌になつてしまふ。今オクテュヴの違ひの二つのふしを、別々に弾かずに、同時に重ねて弾いても、音は美しくなるばかりで、混雑もせず、別個の印象も與へない。



今是を、五つ目の上の音や、四つ目の上の上の音と合はせて弾くときは、不快な音はしないけれども、そこに別種な感じが現はれて来る。



オクテュヴの音は、他の音とは違つて、全く同種の音がするものであるといふ事は、未開時代から人類に知られてゐた。宇宙間に存する幾萬とも數へ難い高低ある多くの音のなかに、オクテュヴの音だけは、一身同體の如く合致するものだといふ事を、早くも発見した人類は、樂器のなかに此のオクテュヴの和音を裝置する事を忘れなかつた。エチプトやギリシアにあつた二列笛 *diavlois* は、たしかにオクテュヴの音に鳴つてゐた二本の笛であつた。老若男女が入り亂れて、一つ

の歌をうたふ場合には、女や子供は上のオクテュヴで聲を出し、男は下のオクテュヴで聲を出してゐた。聲の隔りとしては、かなり高低のはげしいものであるに拘らず、オクテュヴは全く同一の音として、人類は殆ど先天的に感受する事が出来たのである。

故に、人類がやや進歩して、音を文化的に取扱ふやうになつたとき、オクテュヴの隔りの音に、同じ名をつけて、同じ待遇をした事は、全く無理からぬ事であつた。エヂプトの遠い昔は、音に何といふ名をつけてゐたか、到底分らないが、ギリシアでも、ローマでも、支那でも、オクテュヴは全然同じ音名を以て呼んでゐたのである。

かういふ風にして、幾多の音を、A B C の七文字を以て区分するのが、音の整理の方法となつた。恰度、何百年の多い日も、日月火水等の七曜日を以て分ける事が出来るやうなものである。而して、音楽に用ゐられる音は、ピアノ及びオーケストラでは、凡そ七オクテュヴの廣きに亘つてゐる。故にCの音といつても、七種のオクテュヴに離れた音がある。

此の高低を文字に書いて表はす爲めに、いろいろの方法が用ゐられてゐる。然し、今日一般に用ゐられてゐるものは、次の如き記法である。是はCから上のC

までを一階段として、文字の大小、及びその上下にダッシュ Dash 或はライン Line と稱する小さい線をつけて、そのオクテュヴの範圍を定めてあるのである。



此の表は、そのオクテュヴ間の代表的なCだけしか表はしてないが、その全體の音は、第百一頁の、ピアノ鍵盤譜によつて見られれば分る。

各オクテュヴの名稱。

中央のC即ちCより上は

c' d' e' f' g' a' b' ... One lined octave (一附線八音)

c'' d'' e'' f'' g'' a'' b'' ... Two lined octave (二附線八音)

c''' d''' e''' f''' g''' a''' b''' ... Three lined octave (三附線八音)

其の下の方は

c d e f g a b ... Small octave (小字八音)

或は Tenor octave (次中音八音)

C D E F G A B ... Great octave (大字八音)

C₁ D₁ E₁ F₁ G₁ A₁ B₁ Double octave (二重八音)
 此の最低のものを、二重八音といふのは、

CC DD EE FF GG AA BB

の如く、二つ字を重ねて書き表はす方法もあるからである。

Cの音は、各オクテュヴの最低音であり、オクテュヴの基礎音である。パイプオルガンでは、Cの音を基本として音管を作るので、最低のC₁の音管は長さ十六呎、最高のc'''は三吋である。それによつて、各オクテュヴのCには、次の如き名稱がある。

c'''	C in altissimo	最上高のC	3 inches
c''	C in alto	上高音のC	6 inches
c'	Treble C	高音のC	1 ft
c	Middle C	中央のC	2 ft
c	Tenor C	次中音のC	4 ft
C	Bass C	低音のC	8 ft
C ₁	Double C	重低音のC	16 ft

Cの各オクテュヴの音管の長短は、ひいてオクテュヴの高低を表示する術語となつてゐる。

C記號譜表に於けるオクテュヴ。



大譜表に於ける各音判讀の例。



問題第五。次の各音を、高音部譜表に記入して見よ。

a' d'' f'' g'' d' c'' e' f' c''' b g

問題第六。次の各音を、低音部譜表に記入して見よ。

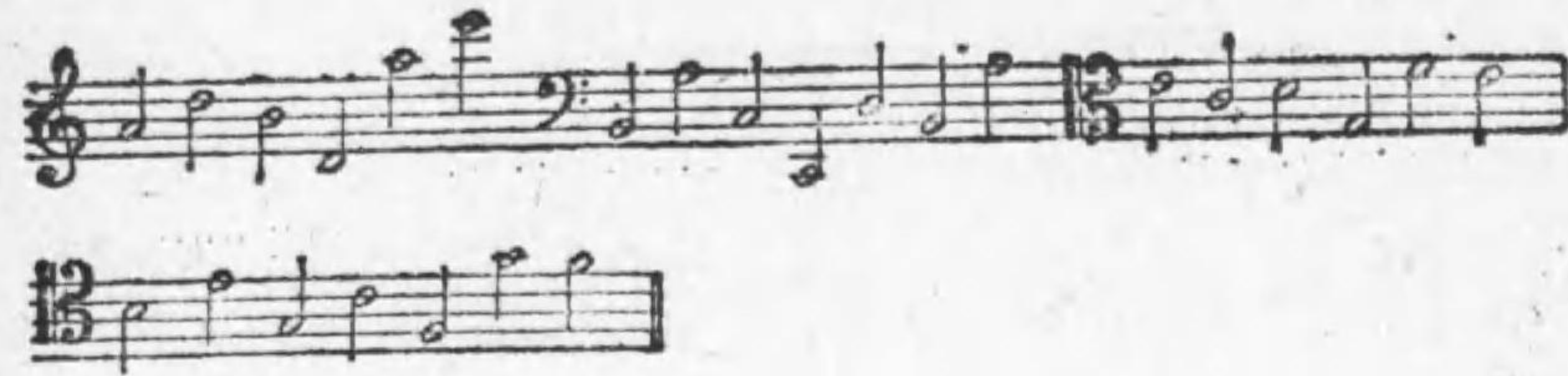
c' d F a C g B d' e E f'

問題第七。次の各音を、大譜表に記入して見よ。

c' b' g'' G a' B c''' d' e f' g d

F₂ c g''' D' b''' a, c, C e, E

試題第八。次の音符の音名を記述せよ。



第九講 音階の發生

一 音階といふもの

音樂に用ゐられる音は、高さを測る事の出来る所謂樂音と、高さの不明瞭な噪音と、此の二種である。後者の方は、特にオーケストラのみに用ゐられるので、大體としては、樂音のみが用ゐられる事は、いふまでもない。

高さを持つてゐる音は、同じ高さを保つて、長くその音を引き鳴らしてゐる事が出来るが、音樂といふものは、一つの音のみでは成立しないので、その一定の高さの音が、高くか低くか、いづれにしても、變化しなければ、どんな美しい音でも、それを音樂と名づける事は出来ない。

音の高さが變化するのに、二通りの形がある。一つは、音が滑り上り又は滑り降りるやうに變化するもの、是を繼續的變化 Continuous change といひ、際立つて角立つて變化するもの、是を楷梯的變化 Gradual change といふ。音樂では、主として、第二の楷梯的變化によつて音を變化せしめ、極めて特別な場合に、繼續的變化を用

ある。けれども、繼續的變化を用ゐる場合でも、是を滑音 (Glissando, Slide, Portamento, Legato) と稱して、根本としては、楷梯的に變化せしめるので、ただその移り變りに際して、演奏上、滑かに奏するといふに過ぎない。だから、斷定的に言へば、音樂に於ける音は、楷梯的に變化するものに限ると稱して差支ないのである。それ故、浪の音の如き、嵐の音の如き自然音は、是を音樂とは稱しない。

音樂に於ける音の高低の變化の状態は、燕が軒下から空中に舞ひ上り、或は野原をかすめて飛び行く有様とは、丸で違つてゐる。音樂の音は、屋上庭園から、地階へエレヴェイターで降りて来るやうなものではなく、梯子段を降りて来るやうなものである。

音樂が楷梯的に音を變化させつつ進んでゆくものであるとすると、吾人は、用ゐられた音を、個々別々の音として耳で聞き分ける事が出来る。音が別々に聞こえるならば、吾人の敏感な耳は、きつとその多くの音の中から、オクテュヴの同音を聞き分けるであらう。さうして、その樂曲には、オクテュヴの音の中に、何個の違つた音があるかといふ事を、聞き分けようとする。

オクテュヴは八音目であるから、その間に七つの音

がある事は、然し、實際の樂曲に於て、オクテュヴの間に、七つ以下の音しかない歌もあり、それ以上ある歌もあるであらう。文化の程度の相違により、時代により、國民により、必しもそれは同一でない。オクテュヴの間の音が、七個と定められる迄には、人類の他の文明——文學や藝術や宗教や法律や軍事は、隨分進歩してゐたのであつた。今日では、オクテュヴ間が七音だといふ事は、殆どコンモンセンスになつてゐる。西洋音樂は勿論、支那古樂、日本の雅樂は七音を以てオクテュヴを充たしてゐる。けれども、童謠や日本の琴や三味線の音樂、又は臺灣や南洋の音樂は、オクテュヴ間を、七音に足りない音で間に合はせてゐるのである。さういふ音樂に對しては、オクテュヴは、字の意味通りの「第八」ではないが、さういふ場合でも、音の一區劃を爲す還元音を、オクテュヴと稱するのが今日の用語となつてゐる。

オクテュヴの間に介在する各音の状態は、時代や國民によつてこそ異つて居れ、その時代、その國民間には、或る形式に於て制定されてゐたので、その制定に合致して歌ひ或は奏される時は、調子が合ふといひ、その制定に合致しないときは、調子が外れるといふのである。

其の各音の間隔の制定は、其の時代其の民族に最も適切なものである事は勿論で、同じく五音や七音が撰ばれても西洋と支那と違ひ、童謡調と三絃調と違ふやうな、差異がある。

とにかくその各音の上を、人が恰度梯子を上下するとき歩みの開きを、梯子段の高さに調節するやうに、絃を押さへる指も、聲を出す喉も、その梯子に合はせて調節するのである。そこでその制定されたオクテュヴ間の各音を、音階といふ。

音階はイギリス語ではスケール Scale、ドイツ語ではトーンライター Tonleiter、いづれも梯子段といふ意味である。

二 四音階より七音階まで

西洋音楽の音楽は、ギリシアの音律法から来たものである。ギリシアの音律は、西洋人に知られた音律の中で最も古いものであつた。東洋には、それよりも前に音律があつたが、西洋人がそれに就て知らなかつたのは當然の事である。

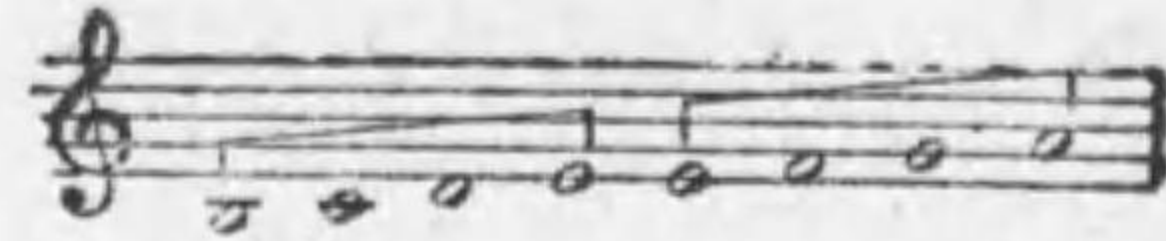
ギリシアの音階は、最初は四音から成立してゐた。厳密にいへば、是は音階ではないのであるが、とにかく

是から變化して今日の音階が出来たのであるから、まづ此のギリシア音階の事を知らなければならない。ギリシアの四音階は、テトラコルドン *τετραχόρδον* といふ。イギリス語ではテトラコルド Tetrachord である。是はオクテュヴに達しない、謂はばオクテュヴの半分だけしか開きのない音階であつた。かういふオクテュヴに及ばない音階は、今日でも未開人の間には澤山あるので、決して珍らしいものではない。しかしギリシアでも、いつまでも此のテトラコルドで満足してゐたわけではなく、今日の音階の形に進歩してきたのであるが、最初は簡単なものであつた。それは古代のギリシアの楽器のキターラ *κίθαρα* といふものが、四絃きりのものであつて、それが高い音から順次に左の如く調率されたのである。



是が即ちテトラコルドで、テトラコルドといふ意味は、四絃といふこと。直譯すれば、四音階といふよりは、[四絃律]といふべきであつた。この四絃律が、後に二つ重ねて用ゐられた。その重ねる方法に二つあり、一つは合接的、もう一つは分接的といふ。

合 接 的

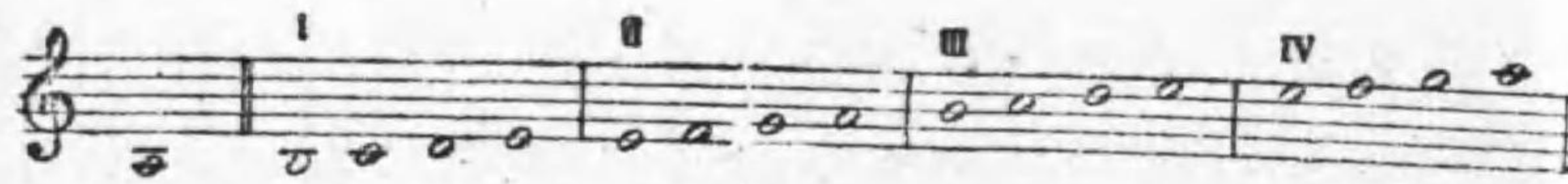


分 接 的



これで、絃は八絃となつた。前者には同音絃があつて七種の音を出し、後者は八絃が皆異なる音で、八種の音を出す。但し、そのうちにオクテュヴが含まれてゐるから、結局は七つの音で、つまりここで今日の七音の音階の基礎が出来てゐるのである。

此の二種のテトラコルドを、更に延長して、四個の連接を作る。



テトラコルド四個で十六絃になるが、同音が二ヶ所あるから、同音のものは一絃を省いて、十四絃となる。それに最高音Aの二オクテュヴ下のAを附加音として新たに添加すると、ここに二オクテュヴに亘る音列が出来たわけである。

ギリシアでは決して二オクテュヴの音階を使つてゐたわけではなく、此の十五音のうちから、任意の音を取り、それからオクテュヴ間の七音を列べて、八種の音

階を作つてゐた。ロマに於て教會音樂が形造られるとき、此の音律法に基いて、やはり八種の音階が作られた。而してロマにそれが移されたときには、ギリシアに於ける八種の音階の名稱が、入れ違ひに傳へられたので、ロマとギリシアでは、同じ性質の音階に對して、別の名がつけられ、別の性質の音階に對して、同じ名がつけられるに至つた。此の事は、音階の研究者には、多大の迷或を及ぼしてゐる。たとへばドリア音階といつても、ギリシアでいふドリア音階はEからEまでのもの、ロマではDからDまでのものといふ風である。此の比較表は、古代音樂史の記述に譲つて、ここには今日の音階と直接に關係のある。ロマの音階のみを掲げる事にしよう。

ロマの音階は、嚴格にいふと、音階 Scale とは稱されないで、當時の樂理では、旋法 Mode と稱せられてゐた。Mode の原語は Modus で、是は形式とか方法とかいふ意味である。つぎに掲げる八種のうち、四種は正格旋法 Authentic Mode といふもので

- | | |
|------------------|-----------------------|
| Dorian (ドリアン) | Lydian (リディアン) |
| Phrygian (フリジアン) | Mixolydian (ミキソリディアン) |

の名がある。

他の四種は、正格旋法の初めの音よりも四つ下の音から始まるもので、是を變格旋法 Plagal Mode といひ正格の名稱の頭に、Hypo (ハイポ)といふ字を冠せてある。ハイポは、[低]といふ意味である

Hypo-dorian (ハイポ・ドーリアン) Hypo-lydian (ハイポ・リディアン)
 Hypo-phrygian (ハイポ・フリギアン) Hypo-mixolydian (ハイポ・ミキソリディアン)



以上の八種に對して、後に至つて更に二種の旋法が増加された。イオニアン Ionian とエオリアン Aeolian とで、各に正格變格の二法がある。



このイオニアンとエオリアンの正格旋法は、今日の長音階短音階と全く同じ形である。(是を以て今日の二種の音階の直接の起原としても差支はないが、嚴密にいふと、更に色々の要素が加はつて、今日の音階が生じたのである。)

旋法と音階とは、どう違ふかといふ事は、初學者を悩ます問題である。それは、これから先の講話に於て、音階の性質を了解すれば、自然に分る事ではあるが、ここではただ旋法といふものに就て述べて置く必要がある。

旋法といふのは、ある樂曲の中に用ゐられた音を、音高の順序に並べたものである。言ひ換へれば、旋法の各音を用ゐて樂曲をそのまま作る材料としての音の配列である。音階も勿論さういふ働きをする。然し、音階はそれ以外に、色々の働を持つてゐる。旋法は樂曲のふしの直接の材料であり、ふしの形がその中に生地そのままに藏されてゐる。旋法は、樂曲のふしとは直接の關係があり、音階は旋法を合理的に處理したものである。半文明の民族の音樂にも、旋法はあつても、音階としての形の不明瞭なものが多いのは、さういふ理由に基くものである。

第十講 長音階

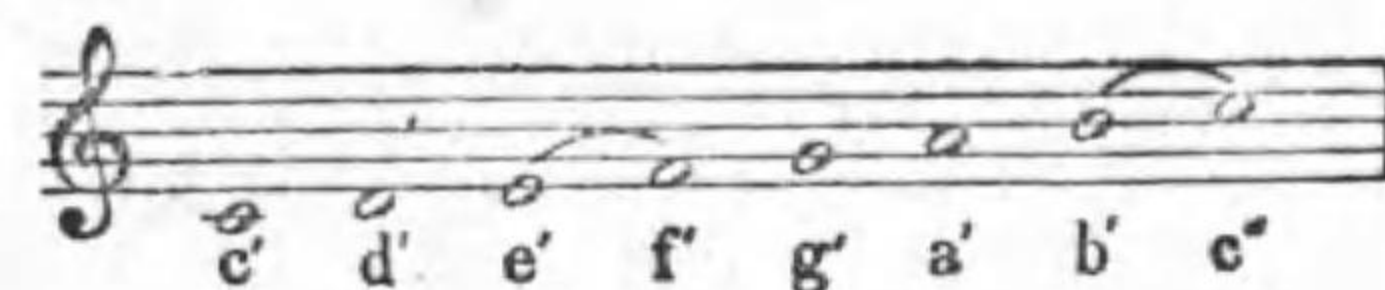
旋法によつて歌を作ること、音階によつて歌を作る事とは、同じやうな事でも、其の間に、根本の相異がある。けれどもロマの旋法のやうに、類似した形のもの、十幾種もあるやうになると、そのうちの最も適當な二三の旋法が特に用ゐられて、次第にそれだけが残るやうになる事は、必然の勢である。のみならず、その残された旋法は、今までの多くの旋法がしてゐただけの働きを、一つでやつて行かねばならないから、音域の變化などでも、今までのやうに、一旋法には固定の音域一種を限つて持つてゐるといふ事はなく、一種の旋法で、高低自在な音域に置き換へる事の出来るやうになるのは、自然の必要上、當然の事である。この撰ばれた旋法が即ち音階なのである。

音階といふものは、いくつでもある。是から先、いくつでも作る事が出来る。けれども音階の性質としては、必ずそれは一オクテュヴ以内の音の廣がりであり、各音の配列の順序は、基音の高さが、どの高さにあらう

とも、決して變化のないといふのが特質である。

音階の數ある中で、最も有用なものは、長音階 Major Scale と稱せられるもので、是は種々の點で、他の音階や旋法とは、比較にならぬ程の、多くの長所を持つてゐる。此の長音階が、エオリアン旋法と同じ形のものである事も、前に述べた通りである。

エオリアン旋法は、中央のCから、一オクテュヴに亘る七音の音列であつた。長音階は、全く是と同じ形で、第一音をCの上に置くときは、エオリアンの配列と一致する。



此の七音は、決してただ雜然と並んでゐるのではないと同時に、各音間の隔りが、必しも一樣でない。精密な測定によると、かなり複雑な異變がある。是に就ては後に述べる事にするが、大體に於て、二種の隔りがある。全音程と、半音程である。その差異は、文字で示す通り、半音程は、全音程の半分である。

音階の各音間の距離に、二種の相異があるといふのは、どういふ事であるか。音階の各音のそれ自身の高さ——それは常識から考へても、次第に高くなるもの

ではあるが、音自身の高さがまだ説明されてゐないのに、各音間の距離に二様あるといふ事は、解し難い事のやうに思はれる。けれども、各音の高さの比率を、此の場合に説明することは、稍や早いので、その前に、各音の距離のみを捕へて説明する方が、却つて簡単に且つ了解し易いとされてゐる。

音といふものの高さを云々するときには、二た通りの云ひ表はし方がある。一はその音だけを切り離して、端的にその高さを云ひ表はすのと、他の音と比較して、即ち他の音を基點として、それから測つて音の高さを云ひ表はすのである。即ち音の互ひの距離を測るのである。

C D E F G A B C の順序に並んだ音の、各音の距離は、C D の間が全音、D E の間が全音、E F の間が半音、F G の間が全音、G A の間が全音、A B の間が全音、B から再び次の C に至る間が半音の隔りになつてゐる。前の譜に、弧線を以て印づけた音間が即ち半音で、他はすべて全音である。

半音		2	2	1	2	2	2	1
		C — D — E — F — G — A — B — C						
全音		1	1	$\frac{1}{2}$	1	1	1	$\frac{1}{2}$

全音は半音の二倍であるから、半音を1の數で表はせば、十二半音となる。此の計算によれば、Cを基礎としての各音間の距離は、ごく簡単な加算で算出する事が出来る。

C							
半音	B						
一音半	全音	A					
二音半	二全音	全音	G				
三音半	三全音	二全音	全音	F			
四全音	三音半	二音半	一音半	半音	E		
五全音	四音半	三音半	二音半	一音半	全音	D	
六全音	五音半	四音半	三音半	二音半	二全音	全音	C

是が、長音階の各階段の音の配列の状態である。何故にEとFとの間が半音になつて、他の音の間と比べて半音になつてゐるのかといふ事は、後に説明されるが、とにかく學習者は、その理由を知るに先立つて、まづ其の状態は斯くの如きものだといふ事を知らなければならぬ。樂典に於ては、普通は理由は説明されないうで、事實だけを記憶せしめさせられる。理由は高等な音樂科學によつて説明されるのが常であるが、本書は、なる可く後段の講義に、前段の説述の理由を明かにする方針である。音樂の理論のやや解しにくいのはこの點である。さうかといつて、初めから理由を説明しては、學習者は、竟に何も分らずにしまふ事を恐れて、かういふ順序に導く事になつてゐるのである。

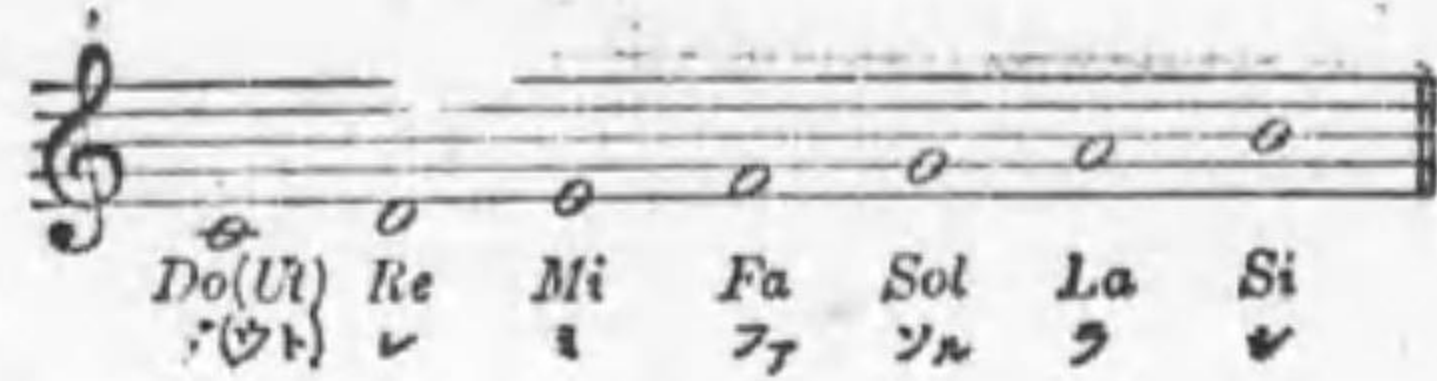
Cから更に上のCに至る八音の順序は、一定不変で決して變化するものではない。どんな場合にも、EとFとの間が全音であつたり、AとBとの間が半音であつたりする事は斷じてないのである。此の音階は、やはり一つの生きた樂曲の骨子となる旋法の働きをするものであつて、此の音の順序を入れ換へて、新しい歌を作る事が出来るのである。而してその歌をうたふに際して、各音の高さを明かにする爲めに、CからBま

での各音に、唱歌の上の名が順につけられてゐる。

この名は、ギョドダレッツォ Guido d'Arezzo 995—1050 が制定したものと稱せられてゐる。ギョドは、洗禮者ヨハネへの讃歌の、各行の始めの音を抜き出して並べたものの順序が、一種の形になる事を發見したのであつた。即ち各音が一階段づつ高くなつてゐる。そこでその歌詞の初めの語音をとつて、その音の名としたのである。

Ut queant laxis Resonare fibris	汝の僕等が喉をもて
Mira getorum Famuli tuorum	汝の奇蹟をうたひつ
Solve polluti Labii reatum	その罪の洗はれん事を
Sancte Iohannes	おゝ聖者ヨハネよ！

此の頭字をとつて、Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, の六語を、C D E F G Aにあてはめ、後に La と、上の Ut との間の音に、Siを加へ、Utは又たDoとも稱した。

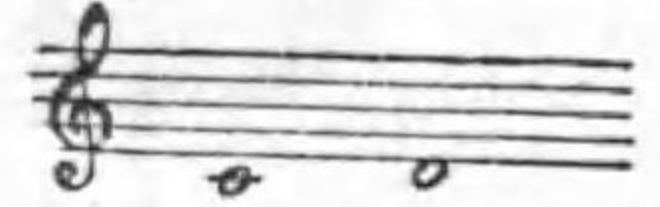


C D E……等の音名を呼ばずに, Do Re Mi……を以て呼ぶときは,非常に流暢であり,且つ音の高低の感じが,語音によつてかなり,適切に表はれるので,現代のイタリアでは勿論フランスでも,音名として此の Do Re Miを用ゐてゐる。是は,ソルファ Solfa の階名といふ。第五音と第四音とを繋いで,その名としたのである。

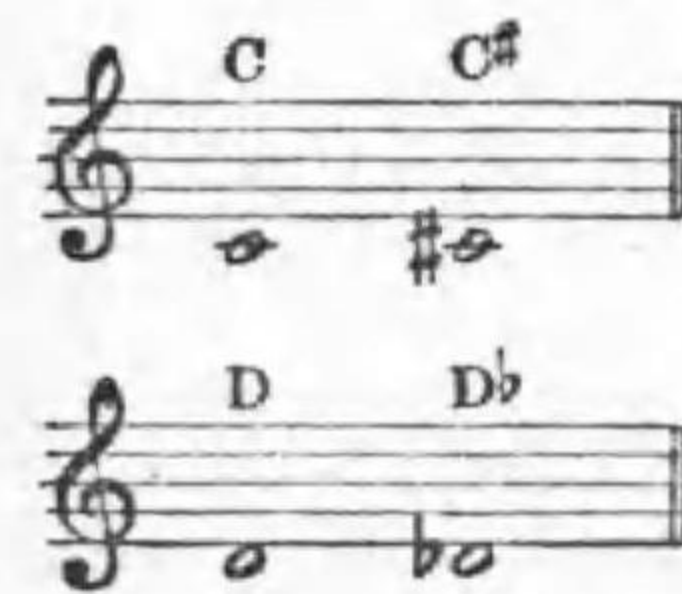
今日に於ては,イタリア,フランスは,音の呼び方は前述の通り,イギリスは C D E……等で,ドイツは B の代わりに H を用ゐてゐる。日本では,イギリスの C D E 等に倣つて,ハニホヘトイロとしてゐる。

イギリス	C	D	E	F	G	A	B
	シイ	ディー	イー	エフ	ジー	エイ	ビー
ドイツ	C	D	E	F	G	A	H
	ツェー	デー	エー	エフ	ゲー	アー	ハー
日本	ハ	ニ	ホ	ヘ	ト	イ	ロ

第十一講 半音階

音階を形づくつてゐる七音は,一つの半音と,二つの半音との,二種の距離をもつて列べられてゐる。而してそれを總計すると,音階の各音は,十二個の半音の間に散在してゐるわけである。今ここに,二半音の距離をもつてゐるものの間に,半音を割り込ませれば,音階の各音間は均等に半音の距離となり,音階を組立ててゐる音の数は,十二個となる。然し楽譜の上では,CとDとは  の如くに書かれてあるから,その間に音符を書き入れる餘地はない。それで C と D との間には,Cの半音上りの記號か,或は Dの半音下りの記號かをつけた音符を置く。

半音上りの記號は,形は # で,シャープ Sharp といひ,半音下りの記號は,形は ♭ で,フラットといふ。いづれ



もイギリス語で,シャープは[鋭い]フラットは[平たい]の意味である。

音の名もまた,C#(C Sharp)とか,D♭(D Flat)とかいふ。是は,各音とも同

じやうに附けられてゐる。それで今此の半音を入れて、十二音を列べると次の如くなる。



音名を以て表はせば、

C, C#, D, D#, E, F, F#, G, G#, A, A#, B, C,……

C, B, Bb, A, Ab, G, Gb, F, E, Eb, D, Db, C…

ここで注意すべき事は、Eには E# といふものがない、B# といふものもない。また Fb も、Cb もないといふ事である。E# は即ち F であり、Fb は即ち E であるから、普通に考へても、さうある可き筈である。樂典の規則のやや進んだ所にゆくと、F にも b がつき、E にも # がつくといふ場合に出逢ふのであるが、今の所では E# は F、Eb は E……等といふ風に解してゐて差支ない。

は、日本では「嬰」といふ。ハの # は、嬰ハといひ、其の他之に準ずる。b は、「變」といつて、ニの b は變ニなどと呼ばれる。嬰とか變とかいふ字は、支那の音律法の字を西洋音樂の方に當てはめたのであつて、支那音樂

でも、嬰は半音上りの意味、變は半音下りの意味になつてゐる。

をシャープ、b をフラットといふのは、イギリス語であると共に、日本でも嬰とか變とかいふ言葉よりもむしろ此の方が一般に通用されてゐる。ドイツでは # はクロイツ Kreuz (十字の意)、b はベエ B_e といふ。イタリイでは、# はディエジス Diesis (ギリシア語の *diēsis* 即ち半音の意味から來た字)、b はベエモルレ Bemolle といふ。フランスはそれが約まつて、ディエズ Dièse ベモル Bémol といふ。b を Be といひ、Bémol といふ由來については、後に説明する。

半音の呼び方に就て、イギリスやフランスなどは、音名にシャープやフラット、或はディエズ、ベモルをつけて呼ぶが、ドイツでは、C# を、ツェークロイツとは云はないで、# の場合は、常に — is (イス) をつけ、b の場合は es (エス) をつける。C# は Cis ツィスで、Db は Des デスである。今次に各國の半音の呼び方を列記する。

C#, D#, E#, F#, G#, A#, B#,

(E) C-Sharp, D-Sharp, E-Sharp, F-Sharp, G-Sharp,

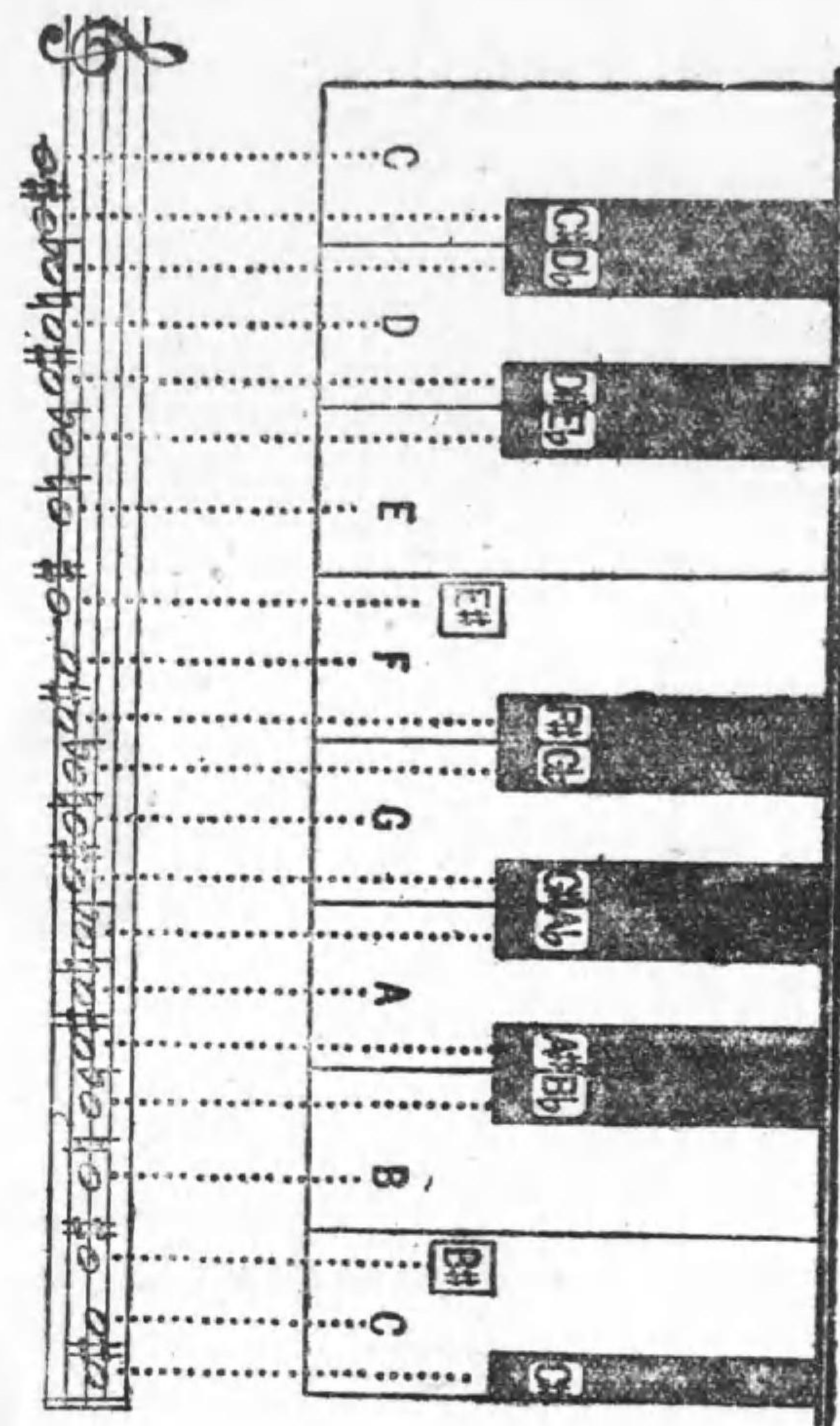
A-Sharp, B-Sharp,

(G) Cis, Dis, Eis, Fis, Gis, Ais, His,

- (F) Do-dièse, Re-dièse, Mi-dièse, Fa-dièse, Sol-dièse,
La-dièse, Si-dièse,
- (I) Do-diesis, Re-diesis, Mi-diesis, Fa-diesis, Sol-diesis,
La-diesis, Si-diesis,
- (日) 嬰ハ, 嬰ニ, 嬰ホ, 嬰ヘ, 嬰ト, 嬰イ, 嬰ロ,
Cb, Db, Eb, Fb, Gb, Ab, Bb,
- (E) C-Flat, D-Flat, E-Flat, F-Flat, G-Flat, A-Flat,
B-Flat,
- (G) Ces, Des, Es, Fes, Ges, As, B
- (F) Do-bémol, Re-bémol, Mi-bémol, Fa-bémol, Sol-
bémol, La-bémol, Si-bémol,
- (I) Do-bemolle, Re-bemolle, Mi-bemolle, Fa-bemolle,
Sol-bemolle, La-bemolle, Si-bemolle,
- (日) 變ハ, 變ニ, 變ホ, 變ヘ, 變ト, 變イ, 變ロ,

注意すべきは、ドイツ名である。EbはEesでなくてEs, AbはAesでなくてAs, BbはBesといはずB一字で表はしてゐる。(但し音響學上では、BbはBesといふやうになつてゐる)。

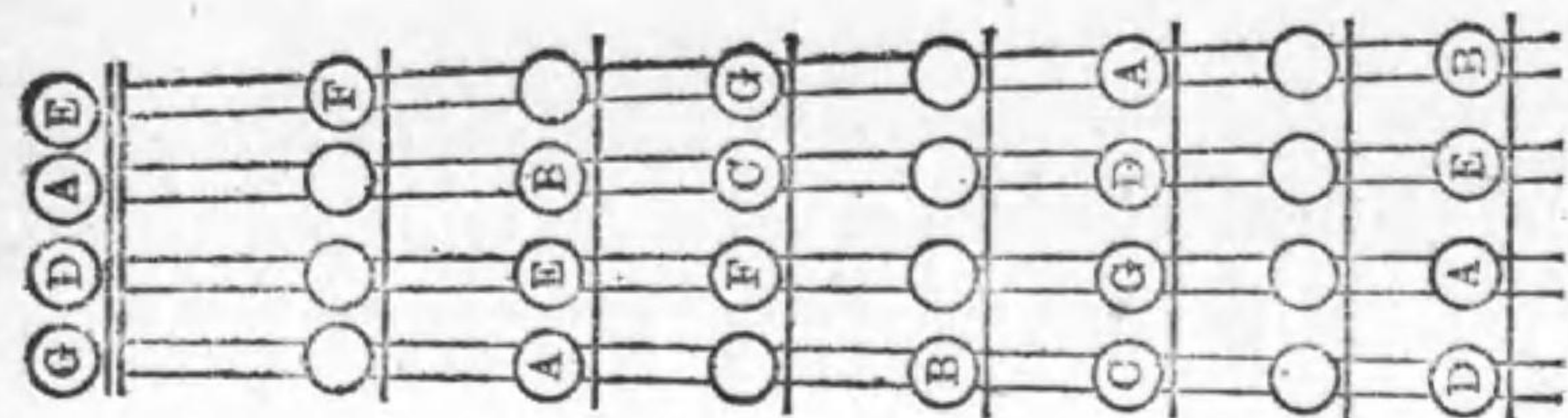
オルガンやピアノの如き、各音の固定した樂器では、十二の半音の配列を基礎として、音が列べられてある。



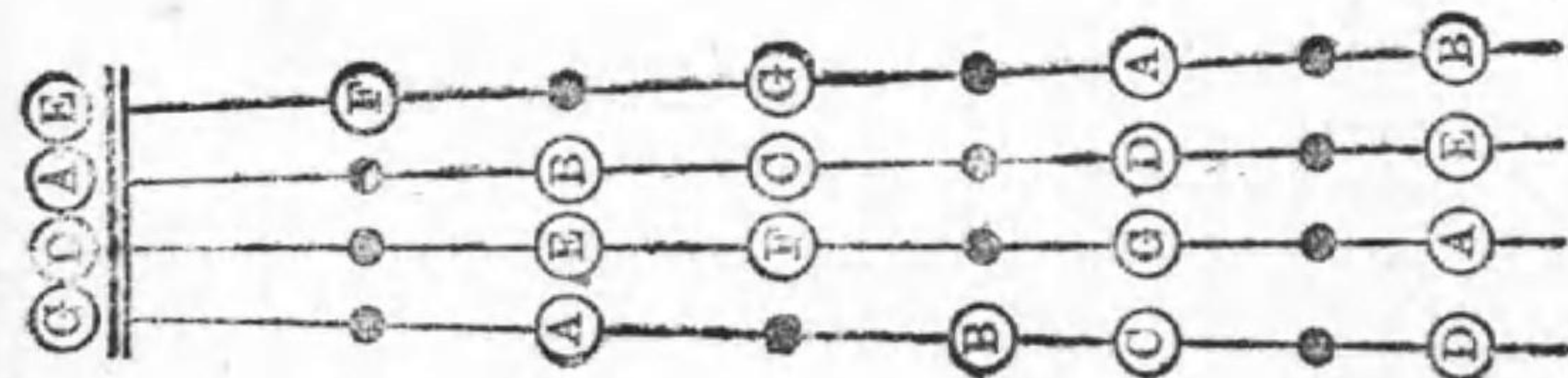
オルガンやピアノの白鍵は、ちやうど樂譜で書くと、
bも#もない音の配列で、Cから上のCに至る音階の
形で並んでゐる。bや#の附く音は、黒鍵で音を發す

るやうになつてゐる。

マンドリンでは、黒とか白とかの様な明瞭な區別はないが、半音は一桁、一音は二桁になつて、押へ所が定まつてゐる。



ヴァイオリンには、マンドリンのやうな桁(フレット)はないが、凡そ同じ位の場所に、その音を發す可き押へ所があるのである。



ピアノやオルガンの鍵盤の配列或はマンドリン等の桁で見る如く、C#はDbに同じく、BbはA#に同じい。而して、Cbは當然Bであり、B#はCである。

Cb=B, C#=Db, D#=Eb, E#=F,

F#=Gb, G#=Ab, A#=Bb, B#=C,

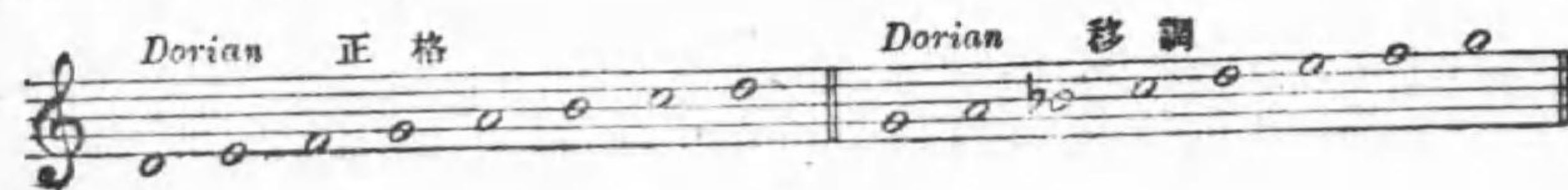
是を同音異名 Enharmonic といふ。尙ほ、Enharmonic の真相に就ては後段に述べる。

半音を十二個羅列したものは、半音階 Chromatic Scale である。勿論是は旋法ではない。旋法としては、各音間の距離の平均せる事は、結局、各音の配列に何の差別もない事になり、旋法の意義を爲さない。けれども音楽の理論上、半音を十二個羅列した音階は、存在し得るのである。楽曲によつては、半音階が生地のまま現はれてゐる事もあるが、是が基礎となつて、楽曲のメロディが作られるといふ事は、まづ無いと斷言して差支ない。

第十二講 移調

音階はCから始つてCに至るものが標準となつてゐる。然し、此のCを基音とする音階が出来た前、まだそれがエオリアン旋法として用ゐられてゐる頃は、CからCまで以外の音の高さを要するときは、ドレミファの音階(即ちエオリアン旋法)の形によらず、他の基音の高い或は低い旋法によつて、メロディを作つたものであつた。随つてさういふものは、調子が違つて、節廻しが變つて來るのである。

然るに中世紀のころ、まだ音階の作られない前に、各旋法の四つ目の高い音を基音として、同じ形の旋法を作る事が許されてゐた。さうするには、必ずBの音をB \flat にしなければならない。今、一例としてドリアン(DからDへの旋法)の形を、そつくりD旋法より四つ目の高い音、Gの上に作ると、Bを半音下げる必要がある。



GからGへの旋法は、ミキソリヂアンであつた。然し是は第三音がBの音であつて、ここに後部に示した如きものは、形がちがふのである。各音間の距離を測定すれば、すこしもドリアン正格旋法と異ならない。是をドリアン正格旋法の移調旋法と稱した。

此の移調旋法に用ゐられたBの半音下りは、 \flat の形で表はし、[圓きB] B molle 或は B rotundum と稱された。之に對して普通のBは[角なB] B durum, B quadrum と稱して、形は \square と書いた。此の前者は今日のフラット \flat で、後者はナチュラル \natural の記號となつたのである。 \flat は、今日に於ては、Bに限らず、凡ての音が \flat を付ければ、原音より半音を下げた意味になる。然し、中世では、 \flat は B \flat だけの意味に限られてゐた。それ故に今日でも、イタリアではフラット \flat を、Bemolle と稱し、フランスでは Bémol と稱するのである。そこで \flat に非ざるものが、 \natural の記號となつたのは、本來のBの意味が起原であつて、今日では、 \natural の記號は、あらゆる音に付けられ、それが變化した音即ち嬰音でも變音でもない意味を表はす事に用ゐられ、名稱もナチュラル Natural といつて、[自然な]ものといふ事を表はしてゐる。此のナチュラルは、本位記號と譯稱されてゐるが、中世に於ては、是

はBの半音下りに非ざる本来の音といふ意味に限られてゐたのである。

かくして「圓きB」を用ゐる事に依つて、各旋法は、使用の範圍が倍したわけである。今是をエオリアン旋法に應用するときは



といふ風になる。是が今日の移調の起原で、此の原理を推し擴めて、今日の各調への移調といふものが出来たのである。

中世の移調旋法の原則から離れて、今日行はれてゐるCからCまでの音階の、各音の距離の状態を、そのまま維持せしめて、音階の第一音を、C以外の音に置いて形造つて見ると、吾人は、C D E F G A Bの七音以外の半音(ピアノならば黒鍵音)をば、どうしても用ゐねばならぬ事になるのである。

實作例。

今、CからCに至る音階の形を、絶對の基礎の形とし、第一音をGに置いて、GからGへの音階を作る。最初Gから順次に、G A B C D E F Gの順序に音を並べる。



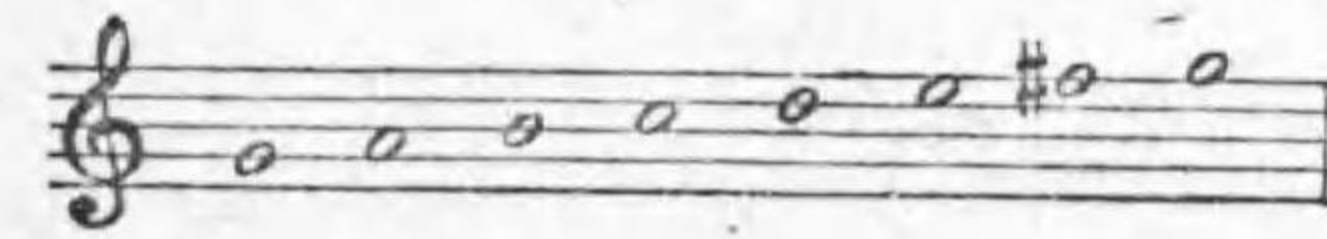
此の形はミキソリチアン旋法の形であつ

て、半音が第三音と第四音との間、第六音と第七音との間にあり、餘は凡て全音になつてゐる。是ではCからCへの音階の形と一致しない。何となればCからCへの音階は、第七音と第八音との間に半音をもち、第六音と第七音との間は、全音になつてゐるからである。

是をCからCへの音階に訂正するには、どうすればよいか。第六第七第八の三つの音の距離を改正するのである。第六第七の間を全音にし、第七第八の間を半音にする。今それには、第七の音を半音上げ、F#となして、求むる音階の形とするのである。此の音だけ



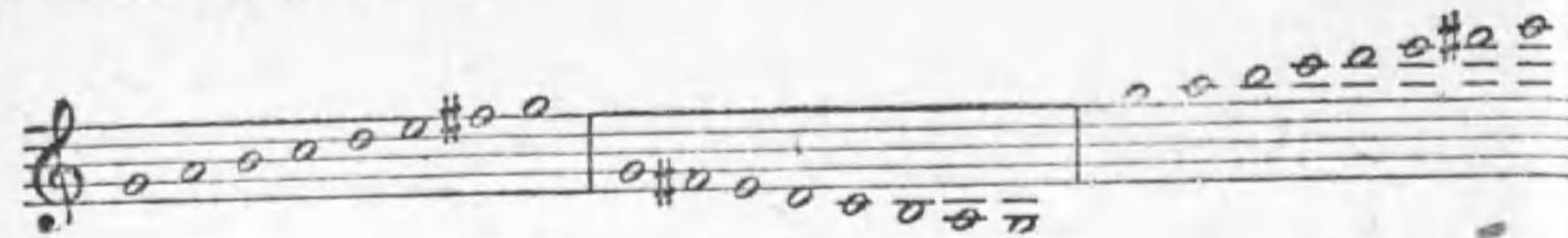
を變化させると、GからGへの八つの音の連鎖は、音の全體の高さが變更されただけで、CからCへの音階と、聊かも變らない感じのものとなるのである。是は、もはやミキソリチ



アンではない、所謂音階である。ただ音階の初めの音がGになつてゐる。それがCからCへの音階と違ふだけである。そこで此の形の音階を、CからCへの音階と區別するために、G調の音階といふ。

随つてCからCへの音階には、C調の音階といふ名が與へられてゐる。

G調の音階は、いつでもその第七の音たるFが、F \sharp になつてゐなければならない。(さうでないど、それはミクソリヂアンの旋法になつてしまふ)。どの高さのFも皆F \sharp になる。



Fが必ずF \sharp になるものときまれば、一々のFに \sharp を付ける事はわづらはしいので、譜表の一番初めの音



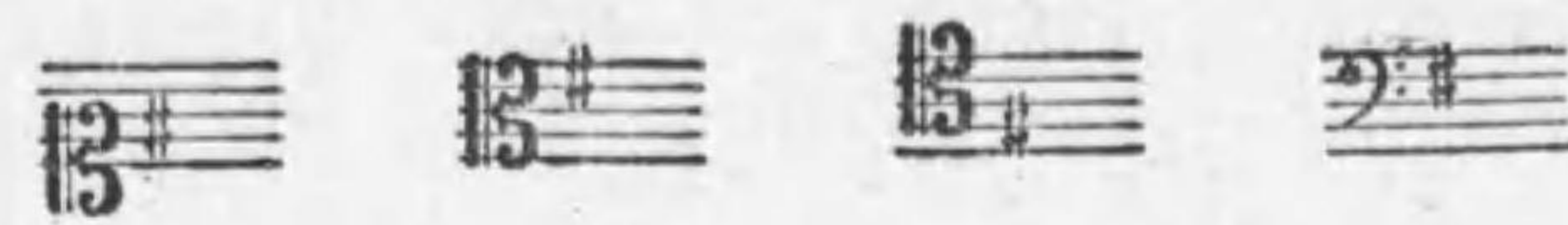
部記號の處に、 \sharp を一つ付けて、凡ての \sharp を代表してあらはして置く。かうすれば、ど



の高さのFも皆F \sharp になるのである。實際いへば、凡ての高さのFに \sharp をつけ可きで

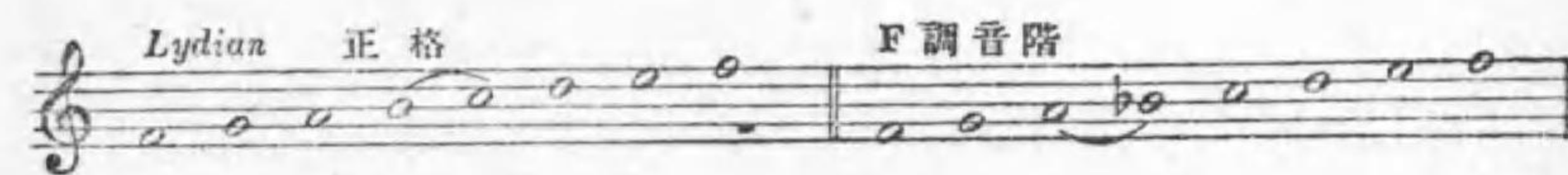
あるが、便宜上、高音部譜表は第五線のFにのみ \sharp をつけて、第一線間のFには付けずとも、それが等しく \sharp になつてゐる事を示す。(昔、下部の圖の如く二つつ附けた時代もある。)

随つて、他の譜表には、それぞれFの場所が違ふので、最も適當な場所に付けられるのである。



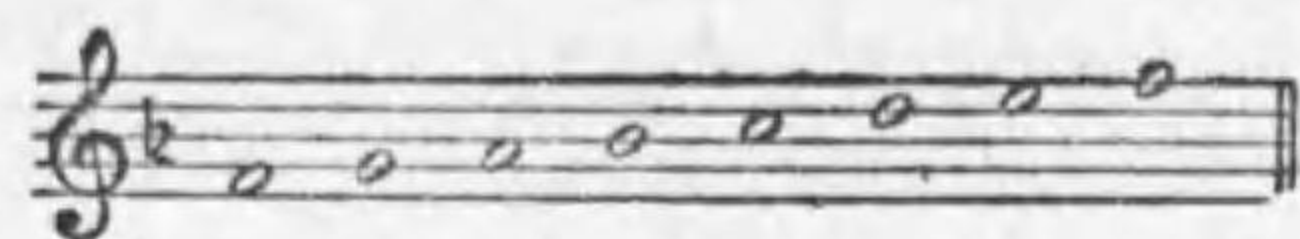
譜表の冒頭に、Fの位置に \sharp があるといふ事は、その曲の基礎となつてゐる音階が、G調の音階だとい事を示してゐる事になる。それで、其の場合、半音の記號を、調子記號 Key signature といふ。調子記號が、譜表の差異によつて、所在の場所を一一異にする事は、以下説明するどの調子に就ても、皆な同じ道理である事を、豫め理解しなくてはならぬ。

次に、今度は音階の第一の音を、Gより一全音下のF、Cからは第四番の音に置いて、CからCへの音階と同じ形の音階を作らうとする。此の事に就ては、既に中世の Be molle の説明に於て述べたから、再び繰返す必要はないが、もし、此の際に第四音のBに \flat をつけて、是をB \flat としないど、FからFの音列は音階の形を成さず、リヂアン正格旋法の形となるのである。

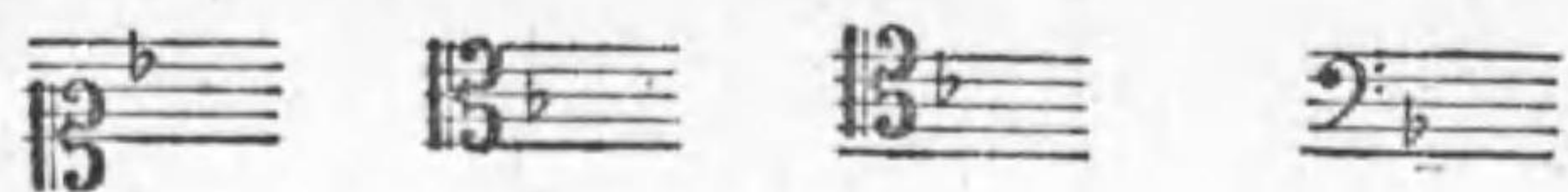


是も亦、前例に倣つて、F調音階と稱せられる。F調の音階には、 \sharp の記號を要しない代りに、Bは必ずB \flat

となる。それで調子記號は、必ず第三線の B の場所に、
 ♭ 一個を置く。



F 調の ♭ の位置は、G 調の場合と同じく、他の譜表には、それぞれ別の場所を書くのである。



此の ♭ の記號は、圓い B から轉化したものである事は前に述べたがドイツ語で、フラットの事を B といひ、B♭ も亦 B といふことは、全く中世の習慣が今日まで残つてゐるのである。B のフラットでない B 𐛀 の事は、H といふのは、H の字が[角な B] に似てゐるから、特に此の字を用ゐたのである。尙 # の記號は、♭ や 𐛀 よりは、ずつと後に出来たもので、此の形は B に十文字の消印をつけて、[消した B] B cancellatum と稱され、♭ でない、

B 反對の半音上りであるといふ意味に用ゐたものである。その形が變化して今日のものになつた。此の記號を始めて作つたのはドブレ Josquin de Près 1450—1521 であると稱されてゐる。

音階の第一の音を C より他の音の上に移し、C から C への音階と同じ形に七音を並べる事を、移調 Transposition といふ。音階を移調するといふ事は、音階の原形をそのまま上或は下の音に移すといふ、理論の爲めの方法ばかりではなく、移調は、歌曲をそのまま高い或は低い音に移す働きである。勿論、事實上には、此の働きが必要なために、音階といふやうな理論が後に作られたのであるが原理としては、音階が移調し得るゆゑに、歌曲も亦移調し得ると解する方が、餘計理論的である。



これを F 調に移調すると



のやうになる。移調するといふ事は、何の必要のためにするのかといふ事は、ここで説明する場合ではないが、只今の歌の例で見ると、C 調の原曲では、歌ふ場合に普通の人には音域が低過ぎて、適當でない。是を F 調に改變すれば、丁度凡ての人に適當な聲域となる。移調の必要の生じる原因は、楽曲を適當な音域に移すば

かりではなく、演奏上の効果を高め、或は演奏を容易にする等、種々の理由があるが、只今の、適當の音域に置く等の事は、最も重要な理由とされてゐる。

今一つ、移調の例として、イギリス国歌を、F調のものを原調と見なして、是をG調に移調して見る。原調は



是をG調に移すと



然らば、是をC調に移せばどうなるか？

問題第九 C調を以てイギリス国歌全曲を書いて見

よ。



第十三講 各調の名稱

音階の形は固定し、音の高さは、第一音をCの上に置くことばかり定まつて居らないとなると、同一の音階の形といふものを、どの音の上にも作る事が出来るのである。

前講に於ては、Cから始まる音階を、Gの上に移して、 \sharp をFに附けてG調音階を作つた。Gは、Cからは五番目の音である。今、G調音階の第五番目の音Dを第一音として、音階を作つて見る。



前にC調音階の第五の音Gから音階を作つた時と同じに、第七の音即ちCに \sharp を要する事になる。随つて、D調音階には、FとCとに \sharp を要する。G調は、 \sharp も何もなかつたC調に、 \sharp 一個をつけて出来たもの、D調は \sharp 一個あるG調に、 \sharp を尙一個増して出来たものと

見る。それで、新たに付けられたCの#は、Fの#よりも右の方に書くのである。この順序は、どの音部に於ても同様である。

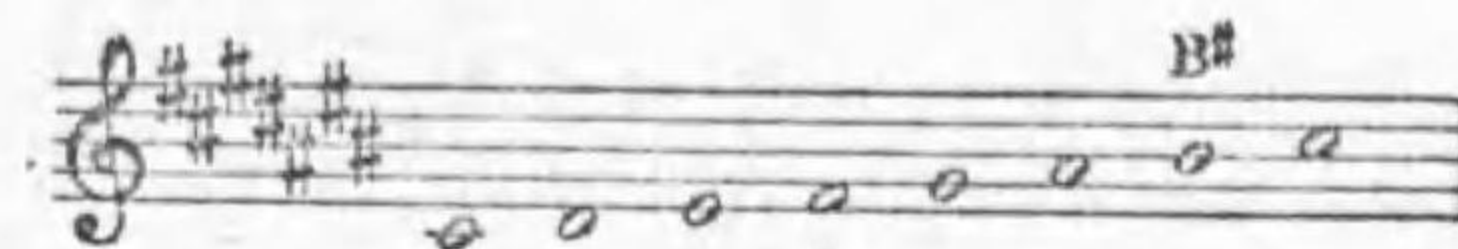
次に、D調の第五の音Aを起點として、音階を作り、A調を得る。A調を得たら、A調の第五音Eを起點として、E調の音階を作り、順次に、第五音の上から音階を作つてゆくと、次の如き形の各種になる。



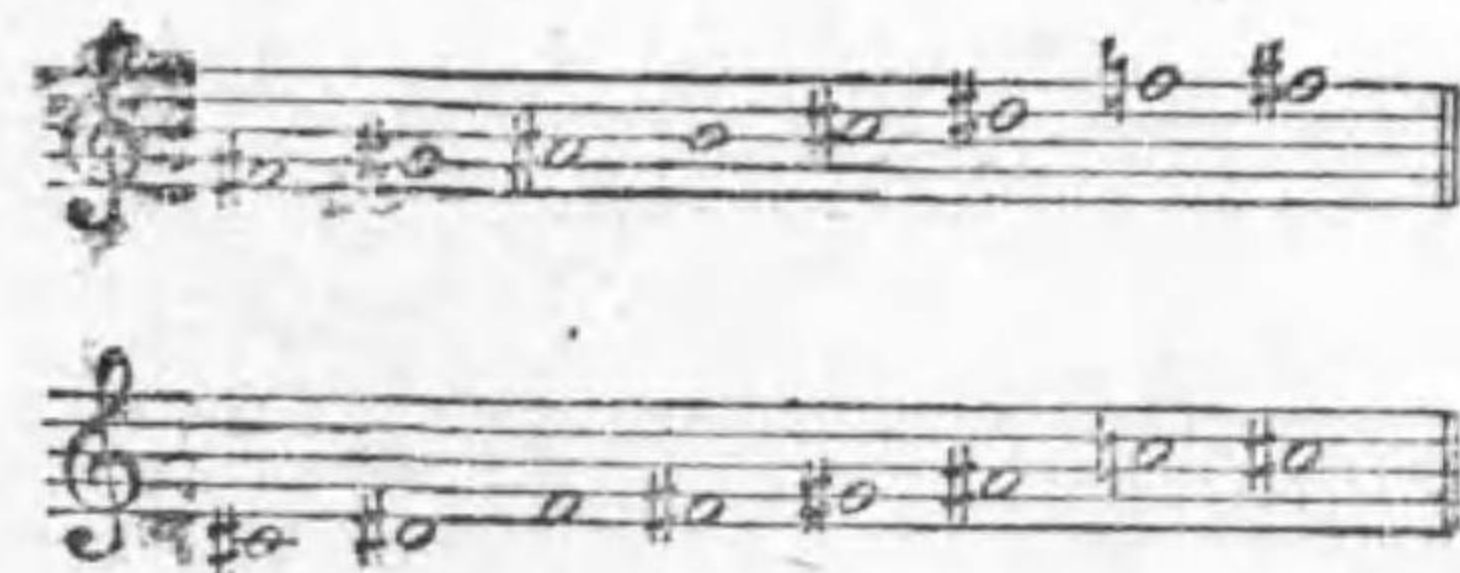
この表により、能く研究すれば、#を持つ各の調が、極めて理論的に合理的に作られてゐる事がわかる。で、C調よりG調D調等を作り、最も嬰音の多いF#調に至るのであるが、F#調は、その爲めに最嬰の調 Sharpest

Key と稱せられてゐる。他の調は、嬰音の多い方を多嬰調 Sharper Key といふ。即ちG調よりもD調は多嬰であり、E調の方がA調よりも多嬰である。

最嬰の調は、普通 F#調に止められてゐるが、人によつては、F#調の第五の音C#を起點として、更にC#調を作る事がある。さうなれば、此の方が多嬰であるが、是は一般には用ゐられてゐない。



ここに注意すべきは、最嬰調として一般に認められてゐる F#調には、Eに#があり、更に多嬰な C#調には、Bに#がある事である。E#はF#に同じく、B#はC#に同じい。#が付いてゐても、ピアノやオルガンで弾くときは、黒鍵ではなくて、實は白鍵である。かやうな煩瑣な事は、無用とは思はれるが、それには然る可き理由があるので、記譜上、是を本來の音にしては、音階の形を成さない。



のみならず、次の講に於て説明する音程の測定法に於て、さういふ事は成立しないので、矛盾には似てゐるが、かくをEやBに附けて隣の白鍵を用ゐしめるのである。

以上述べたG調乃至C#調の各調は、是を嬰的の調 Sharp Side Key といふ。嬰的の調では、#を増すごとに、必ず右の方へと附けて行く。その新しい#は、これまた必ずその調の第七音にあるので、その最後の#の一つ上の音が、必ずその調の起點の音たる事を表はしてゐる。故に、調子記號によつて、その調の何たるかを判別するには、必ず最も右の#の所在の一つ上の音を見ればよい。是は最も實用的の見方である。それ故に#を附けるのは、數さへ合へば、どこへ書いても宜いといふわけではない。必ず順序に従ひ、至當な場所に書かねばならない。間違つた場所へ書いてはいけないのである。

次にbの附く方の調を調べて見る。

F調の起點たるFの音は、Cから四番目の音であつた。今、F調の四番目の音即ちBbの音を起點として、音階を作つて見よう。



同じやうに、第四の音にbを要する事になる。そしてその新しくbの附けられた第四の音Ebを起點として、Eb調の音階を作り、順次に第四の音から音階を作つてゆく。

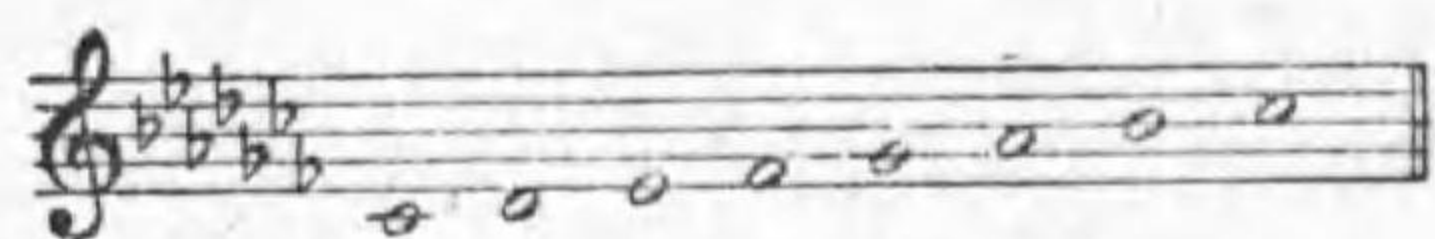


變的の調では、音階の第一音は、最初のbから四つ下の場所(或は最後の一つ前のbの場所)にあるので、調を判別する事が出来る。

最後のものは、Gb調である。Gb調は、最もbの多いもので、是を最變の調 Flattest Key といふ。そしてGbは、

ピアノの鍵盤上では F# と同じであるから、最嬰調と最變調とは、結局同一のものだといふ事になるのも、注意すべき事である。是と同じ意味で、Db 調は、Db が C# と同一鍵であるといふ所から、多くの場合は、Db 調で書くのである。C# 調が用ゐられる事の少ないのは、Db 調の方が無理が少ないからである。

尙、Gb 調よりもつと多變的 Flatter な調がある。それは Gb から四番目の Cb を起點とする Cb 調である。



此の調は、理論上からは、最變の調である。近代の音楽には、この調がかなり用ゐられるので、C# 調よりはむしろ作例が多い位である。然し、Cb は事實上 B# であるから、ピアノの上では、B 調と同じ鍵を用ゐて奏するのである。此の變的の調 Flat Side Key の方にも、嬰的の調と同じく、b の附いた白鍵の音符が用ゐられる。Cb と Fb とがそれで、是はいふまでもなく、B# と E# とである。


極端に變化記號の多い Cb 調と C# 調とは例外として、嬰的と變的の各調を列記すると、その調子記號は、次の如くなる。



今までの各調の標準となつて來た C から C への音階は、音楽上では特に長音階 Major Scale といふ。而してこの音階に依る各調を、長調 Major Key といふ。何故に特に「長」Major といふかは、後講に説明する。而して、各調の名稱を、各國の呼稱と對照すれば、次のやうになる。

	(イギリス)	(ドイツ)	(フランス)
C 長調	ハ長調	C Major,	C-Dur, Ut majeur
Db 長調	變=長調	D Flat Major,	Des-Dur, Re-bémol majeur
C 長調	=長調	D Major,	D-Dur, Re majeur

Eb 長調 變ホ長調 E Flat major, Es-Dur, Mi-bémol majeur
 E 長調 ホ長調 E Major, E-Dur, Mi majeur
 F 長調 ヘ長調 F major, F-Dur, Fa majeur
 F# 長調 嬰ヘ長調 F Sharp Major, Fis-Dur, Fa-dièse majeur
 Gb 長調 變ト長調 G Flat Major, Ges-Dur, Sol-bémol majeur
 G 長調 ト長調 G Major, G-Dur, Sol majeur
 Ab 長調 變イ長調 A Flat Major, As-Dur, La-bémol majeur
 A 長調 イ長調 A Major, A-Dur, La majeur
 Bb 長調 變ロ長調 B Flat Major, B-Dur, Si-bémol majeur
 B 長調 ロ長調 B Major, H-Dur, Si majeur
 Cb 長調 C# 長調が稀に存する事は、前に述べた通り。
 D# 長調, G# 長調, A# 長調, Fb 長調といふものは絶対にない。

- 問題第一〇 イギリス国歌を、E 長調に移調せよ。
 問題第一一 H-Dur と E-Dur とは、孰れが多嬰的であるか。
 問題第一二  の b 記號は正しい位置にあるか。誤あらば正しくせよ。
 問題第一三 Db が音階の第五音に當る調は何調であるか。

第十四講 音階名

附 二重變化記號

C から C への音階には、音符に變化記號を要しない。然し、是を C でない他の音の上に移すと、變化記號の附いた音を変へなければならない。けれども是はその音階が變化音を交へた音階になつたといふ意味ではなく、音階の基礎の形は、依然として變らない。耳で聽いた上でも、少しも變らないのである。此の音階の形であれば、たとへ Cb 調 C# 調に於ける如く、七つの音全部が變化音を以て作られてゐても、是を變音階とは稱さない。七つの音が、C 調音階と同じ形である以上は、是を正音的音階 Diatonic Scale といふ。

正音的長音階の形は、それがどの音の上に置かれても、一定不變であるとする、その各音の形を、C から C への音階の形に準じて抽象的に作り上げ、その各音に對して、概念的の名稱を附ける。

- C (第八度) Octave
- B 導音 (第七度) Leading Note
- A 次中位音 (第六度) Submediant

- G 屬音 (第五度) Dominant
- F 次屬音 (第四度) Subdominant
- E 中位音 (第三度) Mediant
- D 上主音 (第二度) Supertonic
- C 基音(或は主音) Tonic

(但し以上はC調の場合の例)

此の名稱は、音に對して直接に附けたものではなく、音階といふ一の組織となつた各音の、音階に於ける位置を明かにする爲めのものである。故に、Gの音は、C調に於ては屬音であるが、G調では基音であり、F調では上主音、D調では次屬音である。理解を容易ならしめる爲めに、二三の調につき、音階の各音を列記して見よう。

	基音	上主音	中位音	次屬音	屬音	次中位音	導音	第八度
(C 調)	C	D	E	F	G	A	B	C
(G 調)	G	A	B	C	D	E	F#	G
(D 調)	D	E	F#	G	A	B	C#	D
(Bb 調)	Bb	C	D	Eb	F	G	A	Bb
(Gb 調)	Gb	Ab	Bb	C	Db	Eb	F	Gb

問題第一四 以上の例にならひ、その他の調 F 調、A 調、E 調、F# 調、Ab 調、Db 調の各音を列記して見よ。

問題第一五 Ab 調の音階に於ける Eb の位置は何か。G# の F# 調に於ける位置は？ D# の E 調に於ける位置は？ A# の B 調に於ける位置は？

以上述べて来た音階の各音の位置は、是を度位 Degree といふ。度位は音階の各音の基音に對する位置を明かにするためのものであるから、その名稱はオクターヴの以内に限られてゐるので、オクターヴの外の音は、やはりオクターヴ以内の音と同じ名稱がつけられてゐる。例へば、G は C の屬音であるとするれば、その



いづれもの G も、皆 C に對して屬音である如きである。

度位の稱號は、樂理上の必要から付けられたもので、實際の上には、聊か硬苦しい感がある。それで、是をもつと簡単に表白する方法が考案された。

前の講で述べて置いたが、中世に於て、既に C D E F G A B の七音を Do Re Mi Fa Sol La Si の名で呼び、之を旋法の唱名として唱歌に用ゐた事があつた。フランスやイタリアでは、今日では、音の名稱を呼ぶに、C

D E F等を用ゐず、Do Re Mi等を用ゐてゐるが、イギリスでは、近世になつて、Do Re Miは音階の各度位を示すものとして用ゐる事にした。即ち音名としてでなく、音階名として用ゐる事にした。さうするときは、歌曲の歌に關せず、歌曲のメロディを、音階名で歌ふ事が出来るからである。随つて便利の爲め、樂典に於ても此のDo Re Mi即ちソルファ Solfa を度位の代用にする事があるのである。

	Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si	Do
(C 調)	C	D	E	F	G	A	B	C
(G 調)	G	A	B	C	D	E	F#	G
(F 調)	F	G	A	Bb	C	D	E	F
(A 調)	A	B	C#	D	E	F#	G#	A
(Eb 調)	Eb	F	G	Ab	Bb	C	D	Eb
(Gb 調)	Gb	Ab	Bb	C	Db	Eb	F	Gb
(F# 調)	F#	G#	A#	B	C#	D#	E#	F#

ソルファによつて度位を示す事は、最も便利であるが、是は前に述べた如く、世界一般に用ゐられる方法ではない。ソルファを音名に用ゐ、音の高度を表はすに用ゐてゐるフランス、イタリイの方法は、Doを固定的に扱ふものであるから、是を「不動Do方式」Unmovable-Do

System といひ、イギリス等の、ソルファを音階名として用ゐる方法を、「可動Do方式」Movable-Do System といふ。

可動Do方式の便利は、單に音階名と音名との區別をはつきりさせたばかりでなく、唱歌を譜によつて(實際の音によつて指導されずに)即ち讀譜によつて視唱する方法、視唱法 Sight Reading に便を與へるに至つた。

此の方法は、音階の基音に Do を置き、度位の各音の靈的な感じを、心理的に記憶せしめて、その心作用によつて未知の歌を、譜を視ただけで歌ふのである。暫く訓練すれば、基音に與へられた Do を基礎として、他のソルファを、直ちに正しき高度にて唱へ得る。此の方法は、決して一人が創始したわけではないが、その完成者としては、イギリス人のカアウェン John Curwen, 1816-80 の名が知られてゐる。

カアウェンの式は、是をトニックソルファ唱法 Tonic Solfa System といふ。此の式に従へば、記譜上、普通のソルファを簡単に小文字一字を以て表はしてゐる。而して導音の Si は、屬音の Sol と混同し易いので、t といふ字に換へられてゐる。イギリス人は、之を「ティ」と發音してゐるが、吾人は是を「シ」と發音して差支ないと思ふ。

Do Re Mi Fa Sol La Si
d r m f s l t

此のトニックソルファの前に、フランスには、シェヴ
= Chev  等の創始した、同じ意味の方法があつた。そ
れは d r m……等の代りに、1 2 3……等の数字を用ゐる
のである。今日の日本でハアモニカなどの吹奏に最
も多く用ゐられてゐる略符といふものは、即ちシェヴ
= 法 Chev  System で、わが國では是に對して、日本式の數
字の讀み方を與へてゐる。

d t l s f m r d
1 2 3 4 5 6 7 i
ヒ フ ミ ヨ イ ム ナ ヒ

今、此のソルファ並びに略符書法によつて、イギリス
國歌の樂譜の上に、之を記入して見る。但し、ソルファ
記譜法、略譜記譜法に就ては、もつと詳細に後段に於て
述べるのであるが、ここでは、單に音階の度位を示す手
段としての方法のみに就て知つて置けばよろしい。

God save the King.

Key G { d : d : r | t₁ : -d : r | m : m : f | m : -r : d | r : d : t₁ |
d : - : - | s : s : s | s : - . f : m | f : f : f | f : - . m : r |
m : f : m : r : d | m : - . f : s | l . s . f : m : r | d : - : - || }

正音的音階の度位は、以上に述べた方法によつて取
扱はれてゐるが、ここにやや複雑な變則な音階音があ
る。それは C から C への七音の間に、黒鍵の變化音の
あるやうに、正音の間に臨時に變化音が現はれるのが
それである。之を臨時音 Accidental といふ。

臨時音中、最も普通に現はれるものは、d の半音上り、
r の半音上り、f の半音上り、t の半音下り、m の半音下
り等であるが、樂典の上からは、各音に半音上りと半音
下りとがある。

半音上りの臨時音

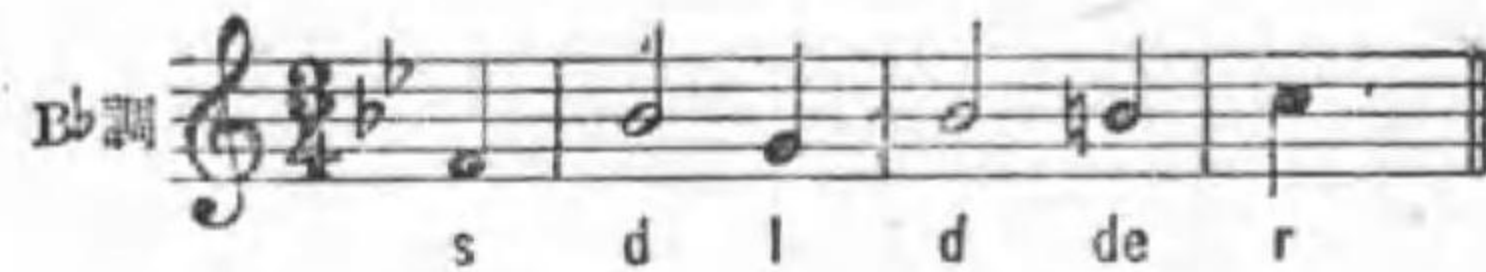
	de	re		fe	se	le					
d	(^テ _イ)	r	(^リ _イ)	m	f	(^フ _イ)	s	(^ス _イ)	l	(^リ _イ)	t
1	#1	2	#2	3	4	#4	5	#5	6	#6	7

半音下りの臨時音

d	r	m	f	s	l	t
ra	ma	sa	la	ta		
㇀	㇁	㇂	㇃	㇄		
1	♭2	2	♭3	3	4	♭5
				5	♭6	6
						♭7
						7

作例。

C調 

B♭調 

此のB♭調に移調したものは、dの音がB♭であるから、その半音上りの臨時音は、當然D♯になる。B♭調ではB♭が正音であるから、半音上りの臨時音は、♯の記號がつく。但し、正音に♭のない場合は♯をつける事に變りはない。



最後のr即ちCの音に、♯がついてゐる。是はその前にrが半音上りのreになつてゐるのを、取消して、正音のCになつた事を示してゐるのである。♯はかういふ働きを要する場合にも用ゐられる。

今此の曲を、B調に移調する。



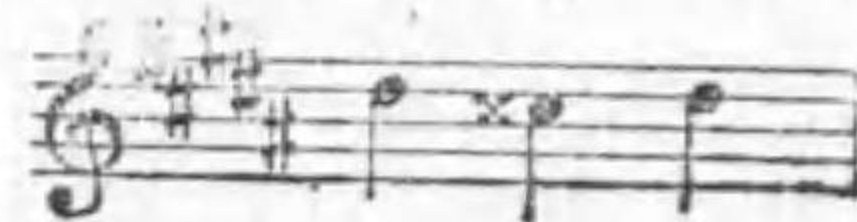
此の樂譜は、前のものを、そつくり半音上に移調したのである。果して前のメロディと同一であらうか。さうでない。C♯は此の調では正音であつて、reといふ臨時音は、それより半音上りである。故にもう一つ♯を付ける必要がある。最後のC♯は、却つて正音より半音下りであつて、raの音になつてゐる。是ではない。





とすれば正しくreの臨時音になる。但し此の音は、ピアノの上では、D♯の音である。そんならむしろ第二の如く書かねばならないと思ふ人があるかも知れない。

然しさうすると、D♯の音は、B調ではreではなくmaの意味になる。同じ鍵を用ゐても意味が間違つてはならない。やはり♯を二個要する。これを二重嬰音 Double Sharp といふけれどもそれでは堅苦しいので、昔の×の名残の記號を用ゐて♯に

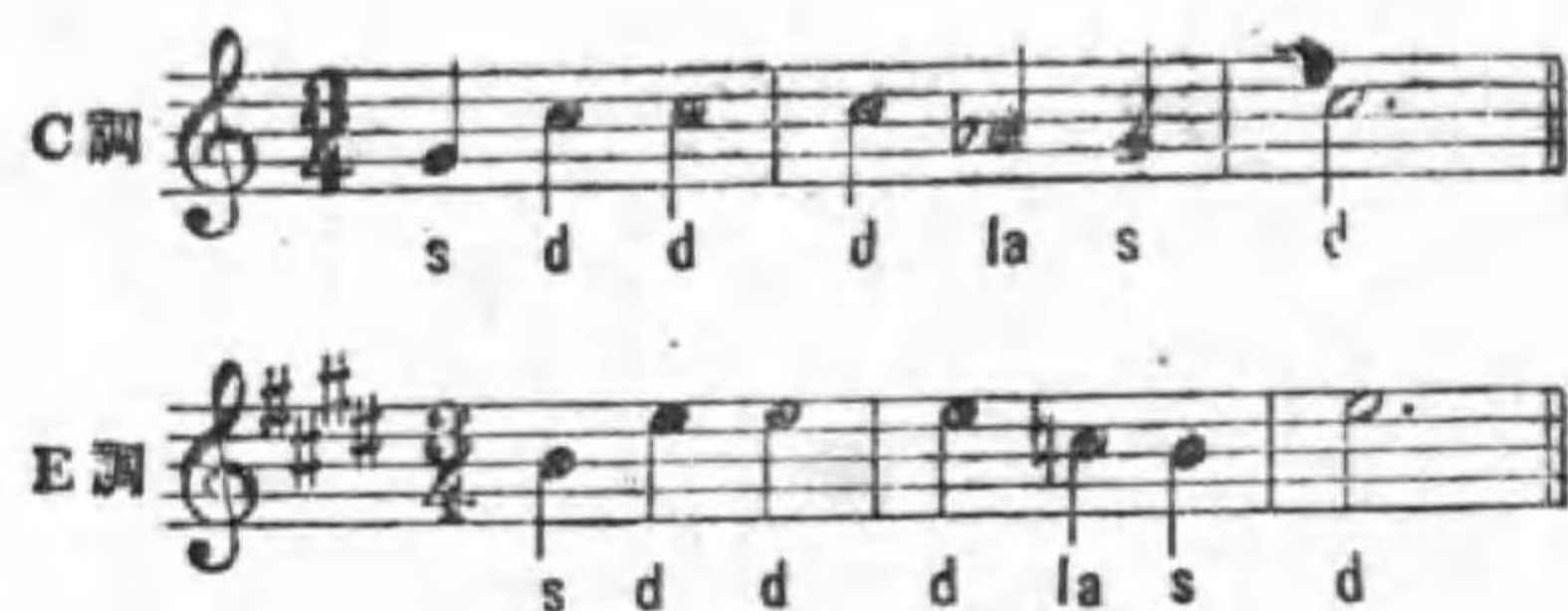


代へるのが一般の風習である。さうして、次の正音の C \sharp には、x の取消の意味で一個の \sharp を付けて置く。 \sharp とは書かない。



總じて、シャープの多い調號の調には、二重嬰音が多く現はれる。

次に半音下りの臨時音の現はれる作例を示さう。

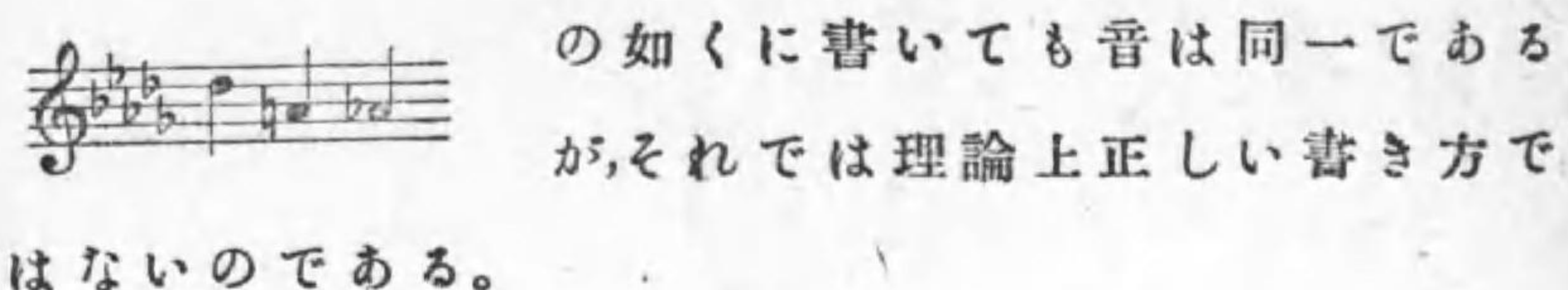


C \sharp の場所に、半音下り la が来たのであるから、C \sharp の半音下りの C \flat が用ゐられるのは當然である。今是を多變的な D \flat 調に移す。



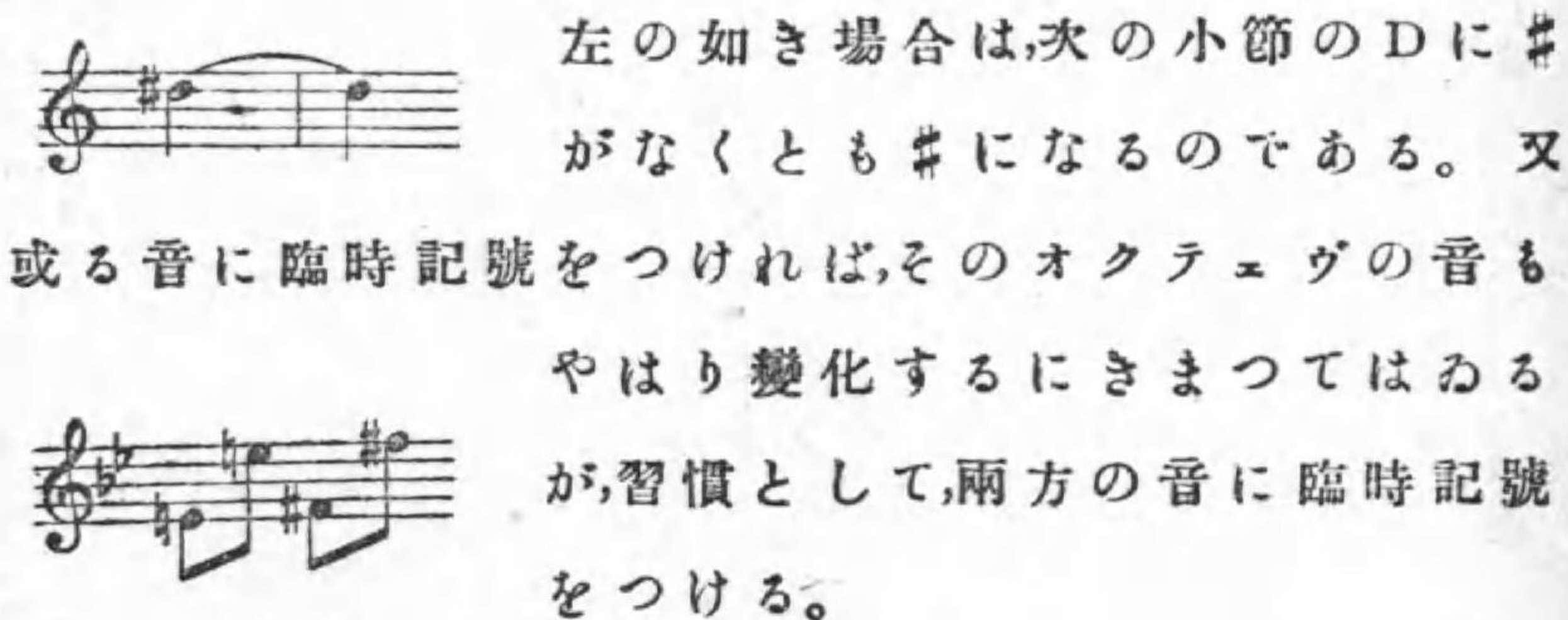
la が B \flat であつては正音的で、半音下りの臨時音とは

ならない。それで B $\flat\flat$ の如く、 $\flat\flat$ が附く。是は二重變音 Double Flat と稱せられてゐる。二重變音は、二重嬰音のやうな特殊の記號はなく、 \flat を二つ附けるのである。是も亦、實際の鍵は A \flat であつて、



の如くに書いても音は同一であるが、それでは理論上正しい書き方ではないのである。

凡ての臨時記號は、それを附けた其の小節間は、再びその記號を用ゐなくても、同じ音は凡てが臨時記號を持つた事になる。然し、次の小節になると、その効力はないものである。



左の如き場合は、次の小節の D に \sharp がなくとも \sharp になるのである。又或る音に臨時記號をつければ、そのオクテュヴの音もやはり變化するにきまつてはゐるが、習慣として、兩方の音に臨時記號をつける。

臨時記號の取消は、いふまでもなくであるが、 \sharp をつけた事によつて臨時音となつたものは、再びもとの變化記號をつける。臨時音の取消は、次の小節では自然的にされてゐるわけではあるが、やはり間違を避け

る爲めに、次の小節にも、その取消の方法を講じて置いた方がよい。

二重變化音の取消には、如、 \sharp の如き記號を用ゐる事もあるが、 \sharp は用ゐなくてもよい。

音階の度位の翻譯名については、色々の説がある。異説には相當の論據があるが、私は最も平凡な普遍的な言葉を用ゐる事にした。Dominantを屬音、Subdominantを次屬音と譯す事は、決して適當でないと思つてゐるが、一般に用ゐられてゐる譯語であるから、強ひてそれに逆ふにも及ばぬ事と思つて、本書にはそれを採用した。然し参考の爲めに、最近に著はされた四つの書籍の中の用語を對照して示す。

	(本書)	(大田黑氏)	(門馬氏)	(小泉氏)	(馬場氏)
I Tonic	基音 (主音)	主音	基音 (主音)	主音	主音
II Supertonic	上主音	上主音	上基音 (上主音)	上主音	上主音
III Mediant	中位音	中音	中音	中音	仲音
IV Subdominant	次屬音	次屬音	次屬音 (下屬音)	下屬音	次統音
V Dominant	屬音	屬音	屬音	屬音	統音
VI Submediant	次中位音	次中音	上屬音 (下中音)	上屬音	次仲音
VII Leading Note	導音	導音	導音	導音	導音
或は Subtonic	(下主音)	(下基音)			

第三度を中音を譯す事は、當を得てゐるが、アルト Alto を次高音といひ、テナー Tenor を中音といふ譯語が一般に行はれてゐるから、本書は中位音と爲した。

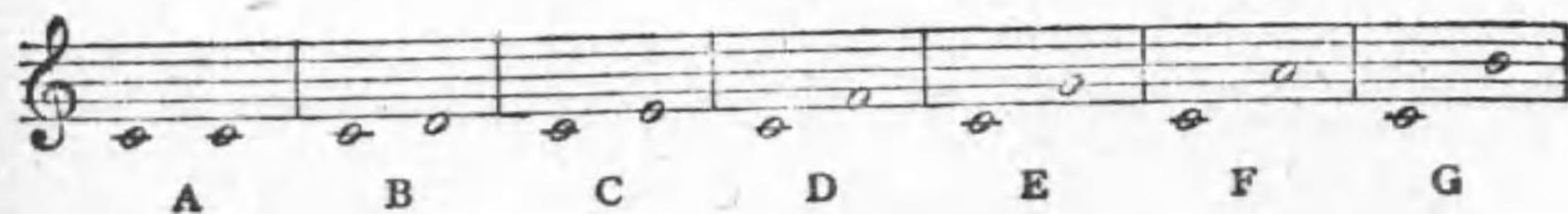
第十五講 音程と轉回

一 音程

音階の度位は、基音を標準として定められたものである。而して基音から各度位に至る距離は一定不變のもので、之を任意に変更する事は、音階の性質を毀すものとなる。そこで此の度位の距離を基礎として、或る音と他の音との距離を測るのである。

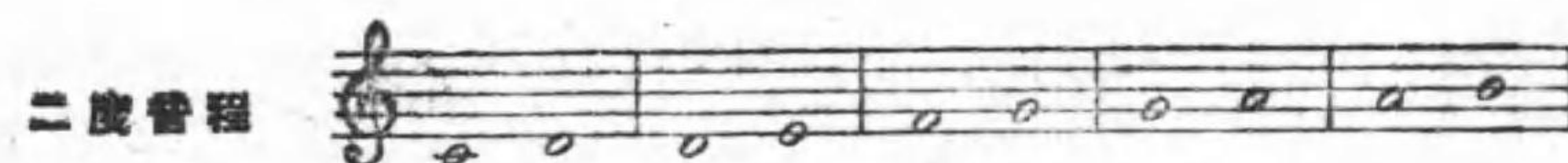
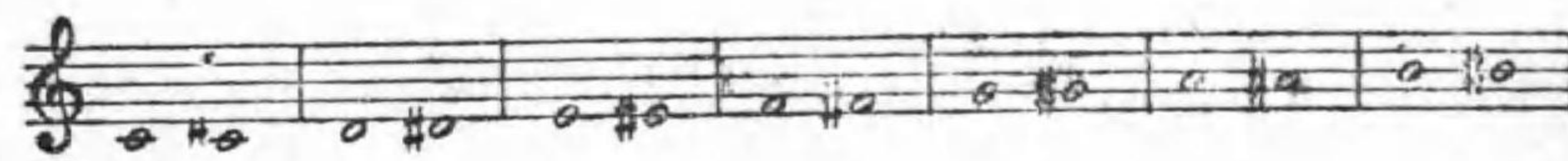
二つの音の距りを音程 Interval といふ。音程のうち最も簡単に取扱ひ得るのは、オクテヴであつて、是に就ては、既に説明してある。その他の音の距りに就ても、第九三頁に於て、圖解を以て、CからCへの間の音程を、半音程の數で測る事を示してある。

音階の度位によつて、音程を測つて示す事は、或る音から他の音への音程が、何箇半音であるといふより、更に簡單である。

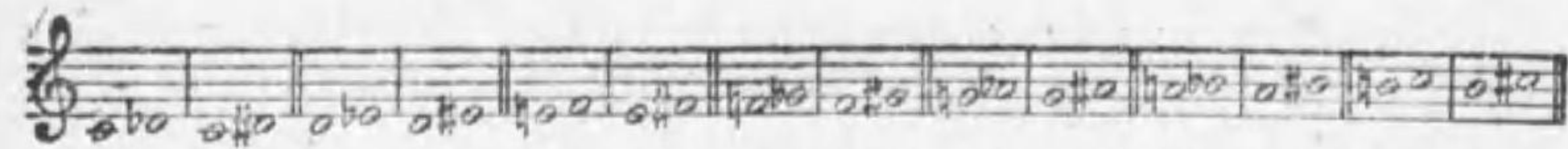


- A 同 度
- B 二 度 音 程——上 主 音 程
(一 全 音)
- C 三 度 音 程——中 位 音 程
(二 全 音)
- D 四 度 音 程——次 屬 音 程
(二 全 音 半)
- E 五 度 音 程——屬 音 程
(三 全 音 半)
- F 六 度 音 程——次 中 位 音 程
(四 全 音 半)
- G 七 度 音 程——導 音 程
(五 全 音 半) (次 主 音 程)

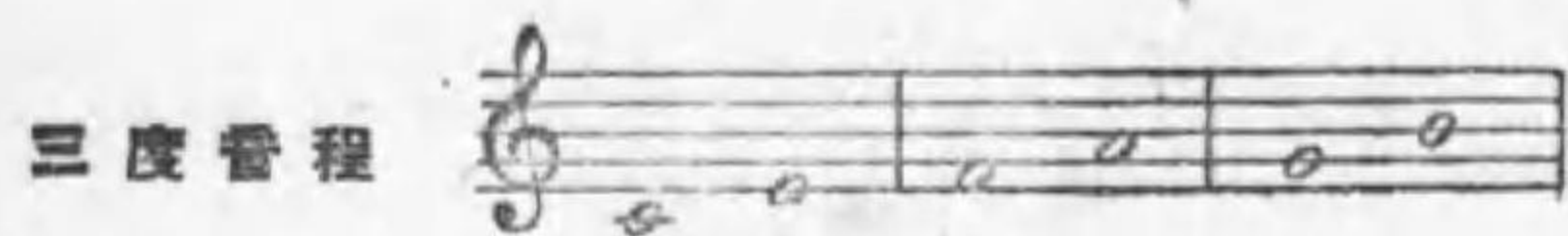
同度。同度の音程は、どの音同志でも同様であるが、第二の音が同音名の半音上りである時は、増一度 Augmented First といふ。



の如く、一全音の音程のものを、長二度 Major Second といふ。第二の音が半音下りのものは半音程であるから、短二度 Minor Second といひ、反對に半音上りのものは、一全半音であるから、増二度 Augmented Second といふ。又別に、基音を標準とする時は前者を變上主音程 Flat Supertonic、後者を嬰上主音程 Sharp Supertonic といふ。



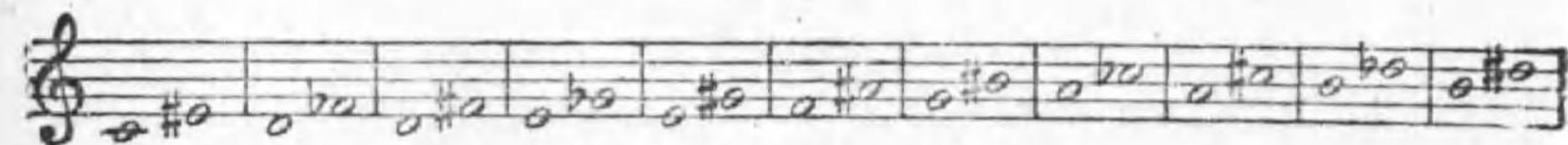
短 増 短 増 短 長 短 増 短 増 短 増 短 長



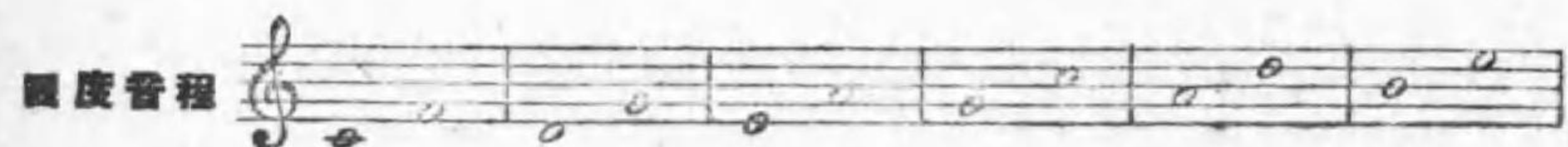
此の三個の三度音程は二全音程のもので、是を長三度 Major Third といふ。即ち中位音程 Mediant Interval である。尙、是等より半音少なく、一全半音のものがある。是等を短三度 Minor Third といふ。別に變中位音程 Flat Mediant ともいふ。



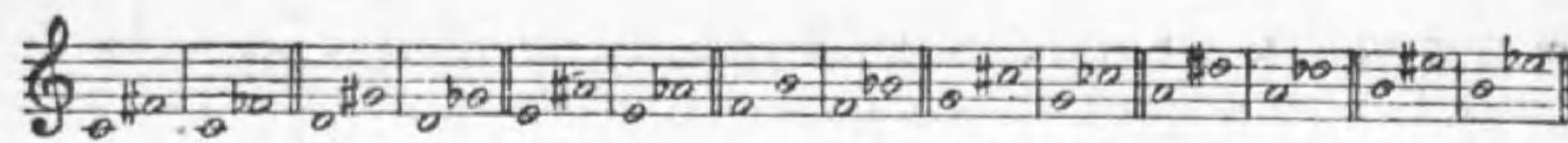
變態のものには、長三度より半音高いものを増三度 Augmented Third といひ、短三度より更に半音小さいものを減三度 Diminished Third といふ。



増 減 長 減 長 増 増 減 長 減 長



是等は二全音半を以て成る四度音程で、是を完全四度 Perfect Fourth といふ。次屬音程 Subdominant Interval といふのは、一般に完全四度を指す。第二の音が半音上つた場合は三全音となるので、是を増四度 Augmented Fourth といふ。反對に第二の音が半音下つて、二全音しかない四度音程は、減四度 Diminished Fourth といふ。

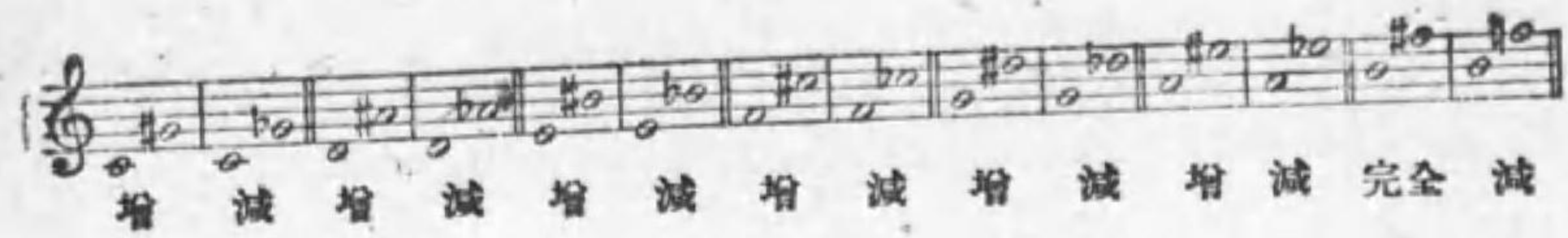


増 減 増 減 増 減 増 完全 増 減 増 減 増 減

正音的である F-B の四度音程が、増四度であること、B \flat になつて始めて完全四度となる事に注意せねばならぬ。

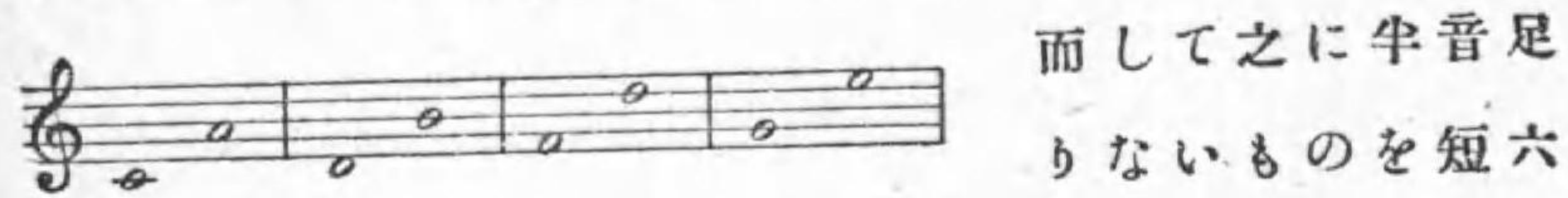


是等は三全音半の音程の五度音程で、是を完全五度 Perfect Fifth と稱する。屬音程 Dominant Interval といふのは、一般に完全五度を指していふ。その第二音が半音上つて、四全音となつた五度音程は、増五度 Augmented Fifth といひ、反對に半音下つて三全音しかない五度音程を減五度 Diminished Fifth といふ。

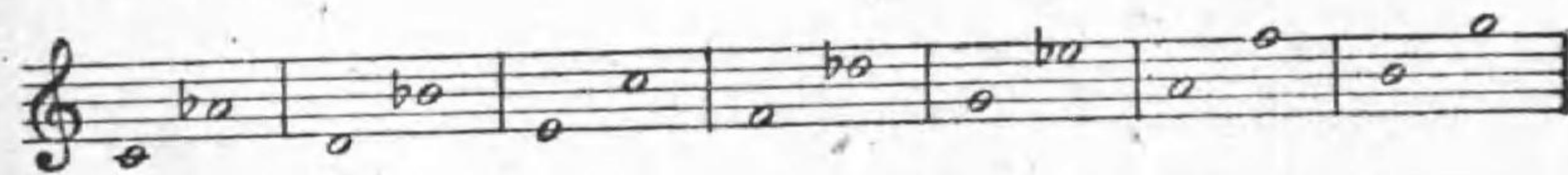


五度音程では、最後から二つ目の B—F# の音程が、正音的であると減五度になる事を注意すべきである。尚、四度音程と五度程音には[長][短]と稱せられる音程がない事も記憶すべきである。

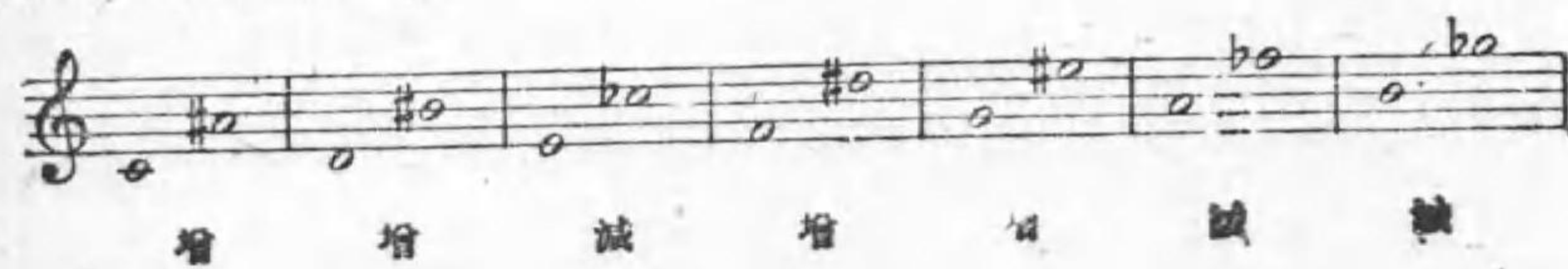
六度音程 C から A への音程は、四全音半で、之と同じものが四個ある。最を長六度 Major Sixth といふ。



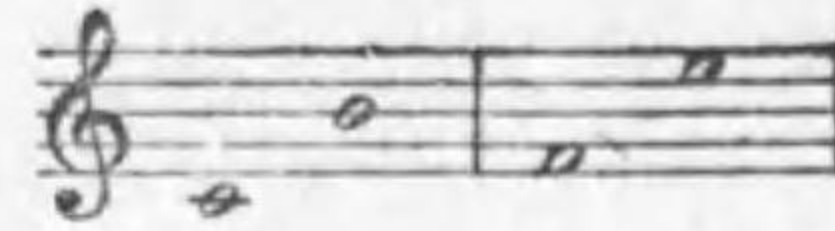
而して之に半音足りないものを短六度 Minor Sixth といふ。次中位音程 Submediant Interval といふのは前者で、後者は變次中位音程 Flat Submediant といふ。



變態の六度音程には、五全音から成る増六度 Augmented Sixth と、三全半音から成る減六度 Diminished Sixth とがある。



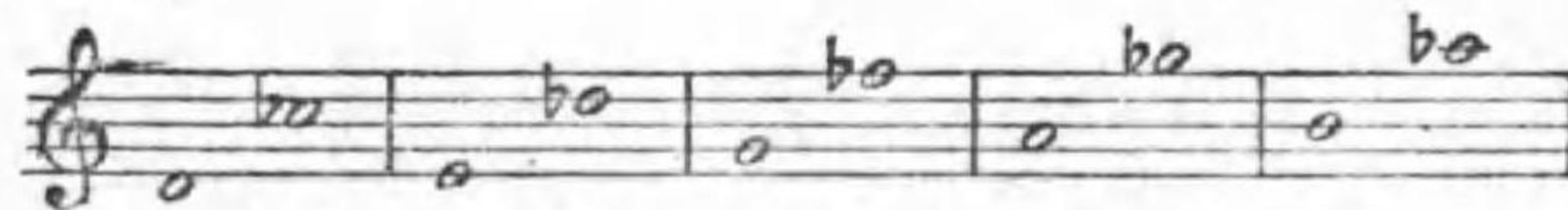
七度音程



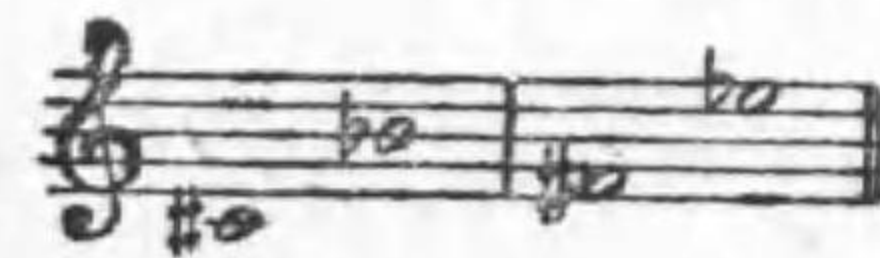
此の二つは、五全音半の音程で、長七度 Major Seventh といふ。次主音程 Subtonic Interval と稱する事もある。然し、正音的には、それより半音小さい五全音から成る短七度 Minor Seventh (變次主音程 Flat Subtonic) の方が数が多い。



變態としては、是等の短七度より更に半音小さい減七度 Diminished Seventh がある。



長七度より半音高い増七度とも謂はる可きものは、オクターヴであつて、度位としては同音であるから、音程としての名稱を成さない。その代り、



の如き形に減七度を作る事は、實作例として頗る多い。

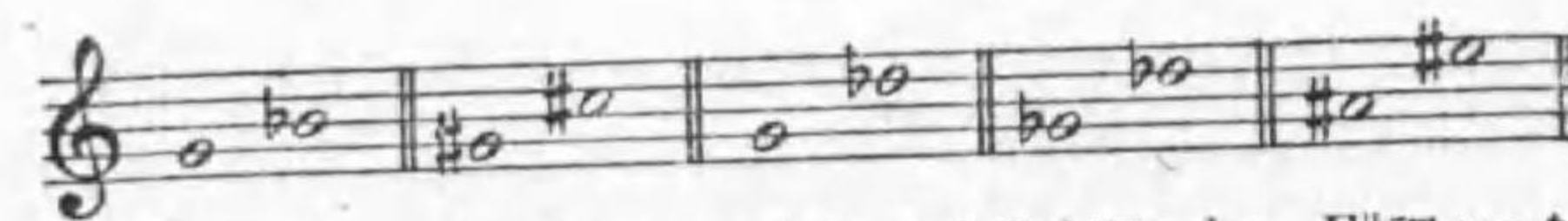
音階の度位を、音程の上から観測すれば、次の表の如

くになる。

					基音
				總音	短二度
		次中位音	長二度	短三度	
	屬音	長二度	長三度	完全四度	
	次屬音	長二度	長三度	増四度	完全五度
	中位音	短二度	短三度	完全四度	完全五度
	上三音	長二度	短三度	完全四度	完全五度
	基音	長二度	長三度	完全四度	完全五度
				長六度	長七度
				八度	

二つの音が眼前に現はれたとき、吾人は直ちにその音程を言ひ當てなければならない。第一は樂譜の上で、第二は耳の上で。但し、樂典としては、耳の問題は(音樂上からはより多く重大な事ではあるが)二の次として、樂譜に現はれた二つの音の音程は、いつでも判讀し得る筈である。

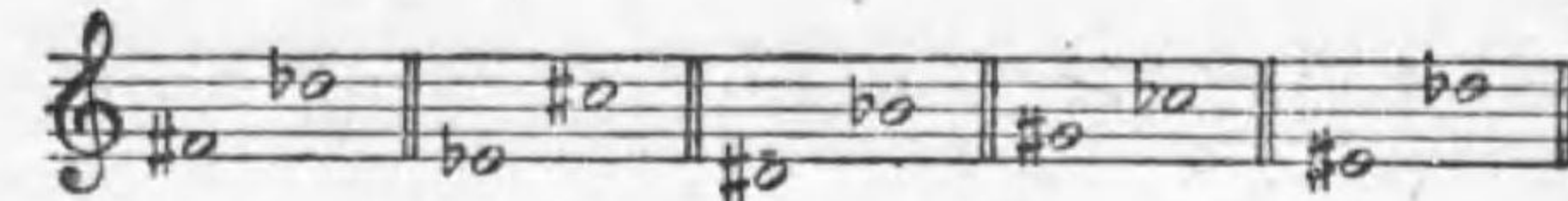
判讀の方法に二法ある。一は二つの音の間に、半音が何箇あるかを計算して、何度音程なりと答へる。もう一つは、その二つの音が、何調に屬するものであるかを見て、その度位によつて、その音程を知るのである。二つの音に變化記號があつても、それが正音的の二つの音であれば、度位によつて音程を知る事が出来る。



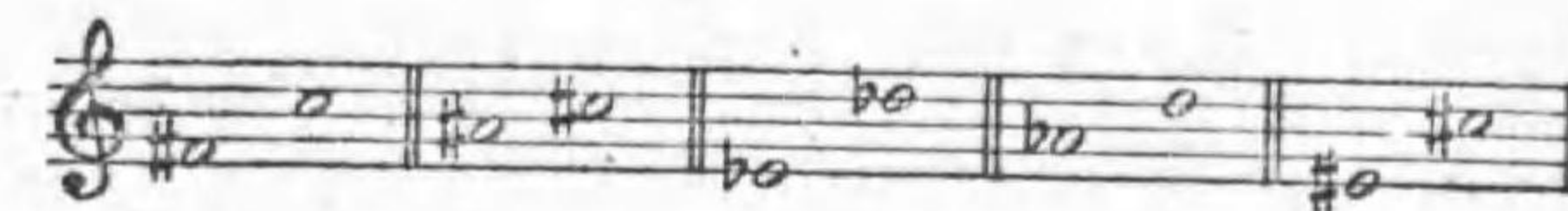
F調:r-f A調:t-m A \flat 調:t-f G \flat 調:d-s F \sharp 調:mt
 (短三度) (完全四度) (減五度) (完全五度) (完全五度)

正音的でないものは、度位を見出す事が出来ないから、二音間の半音を計算するのである。

問題第一六。 次の音程を計算せよ。



問題第一七。 次の二音の度位を記入し、音程を示せ。



二. 音程の轉回

二音間の距離が、八度以上に廣がつてゐる場合は、その度数も亦大きくなる。

短九度	長九度	増九度	短十度	長十度	十一度	増十一度	減十二度	増十二度	短十三度	長十三度	増十三度	短十四度	長十四度	十五度	(二テオクツ)
-----	-----	-----	-----	-----	-----	------	------	------	------	------	------	------	------	-----	---------

此の廣い音程は、ごつちかの音を、オクテェヴだけ近づけて、普通の音程名をもつて呼稱して差支ない。

短二度 長二度 増二度 短三度 長三度 完全四度 増四度 減五度 完全五度 増五度 短六度 長六度 増六度 短七度 長七度 八度

二音のうちの一つを、オクテュヴに移動せしめる事を轉回 Inversion といふ。八度以上の音程は、轉回によつて、より小さい音程として測定した方が便利である。また十五度(二オクテュヴ)以上の大きな音程は、必ず轉回によつて、小さい音程にして計算する。

轉回による音程の變化は、オクテュヴ以内の音程の場合には、オクテュヴ以上の音程のときとは、全然別個の音程になつてしまふ。

今、C—Eの長三度の音程をとり、之を轉回する。Cを轉回しても、Eを轉回しても、

原形 轉回 原形 轉回
長三度 短六度 長三度 短六度

結局は同じ事になる。

Cから他の音への六つの場合を示して見よう。

長二度 短七度 長三度 短六度 完全四度 完全五度 完全五度 完全四度 長六度 短三度 長七度 短二度

此の例によつて、次の如き法則が得られる。

原音程	轉回して	故に	原音程	轉回して
長二度	—		短二度	—
長三度	—		短三度	—
完全四度	—		完全四度	—
完全五度	—		完全五度	—
長六度	—		短六度	—
長七度	—		短七度	—

法則。[完全]の音程は、轉回しても[完全]であり、[長]は轉回して[短]となり、[短]は轉回して[長]となる。

次に増音程と減音程はどうなるか。

増四度 減五度 減五度 増四度 短二度 長七度 増二度 減七度 増四度 減五度 増五度 減四度

法則。[減]の音程は轉回によつて[増]となり、[増]の音程は[減]となる。

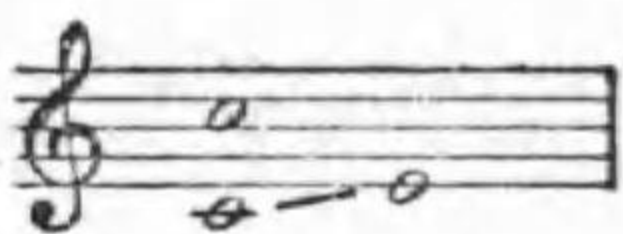
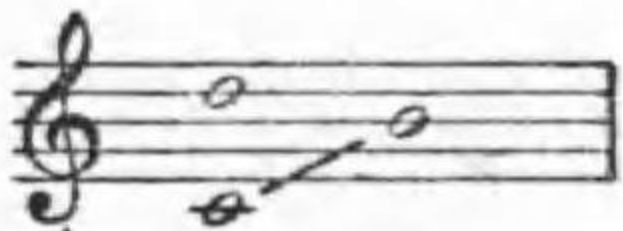
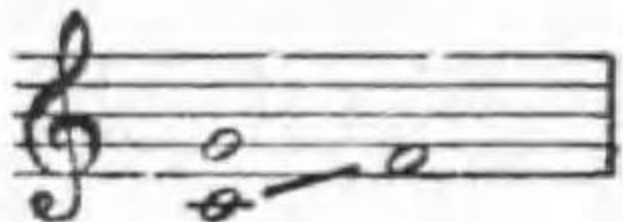
三 音程の添加と削減

長九度の音程が、轉回によつて長二度となり、短十三度の音程が轉回によつて短六度となるといふ事は、つまり九度なり、短十三度なりから、オクテュヴ即ち八度を差引いた事である。音程の差引は、普通の加減の算

法とは違ふので、差引の答に一を増したものが、新しい音程となる。

長 $9-8+1=$ 長 2	短 $10-8+1=$ 短 3
$11-8+1=$ 4	$12-8+1=$ 5
$13-8+1=$ 6	$14-8+1=$ 7
$15-8+1=$ 8	(十五度は即ちオクターヴ)

此の差引は、敢て八度に限らない。何度かを差引く場合にも、普通算法に一を加へたものが、求むる音程となる。

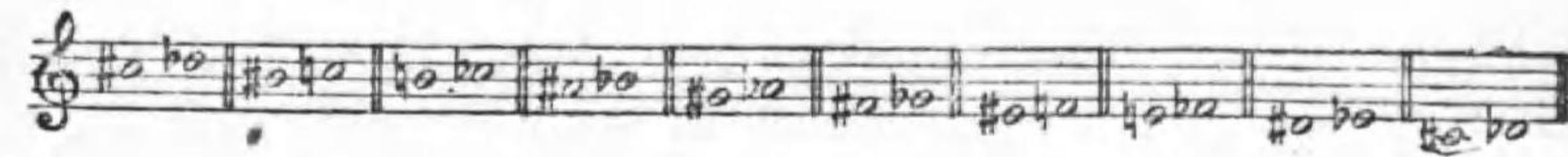
$8-3+1=$ 6	
$9-7+1=$ 3	
$5-4+1=$ 2	

之に反して、ある音程に更に或る音程を加へるときは、普通の加算の答から一を引くと、求むる音程の数が現はれる。

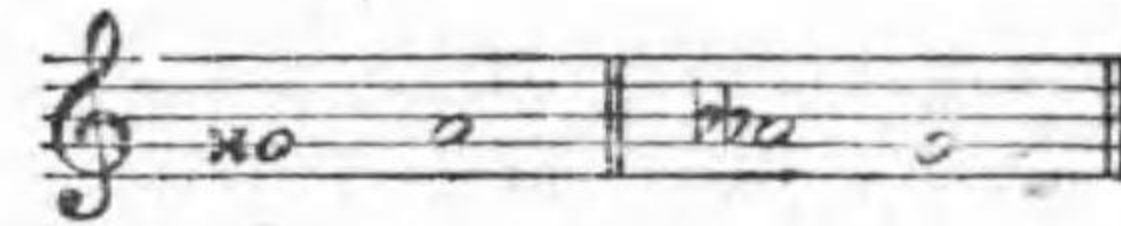
$3+3-1=$ 5	
$8+4-1=$ 11	
$6+3-1=$ 8	

四 四 分 音 程

最も變則な音程に、次の如きものがある。



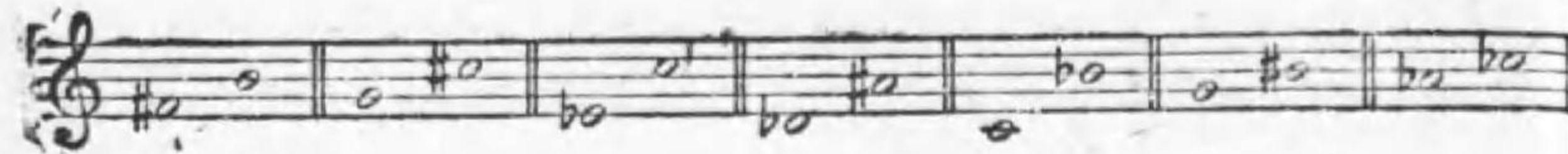
之を四分音的音程 Enharmonic Interval といひ、今日の樂典では、之を同音と見做して、減二度といふやうな言葉を用ゐる事はない。之は長二度間にある、重嬰重變による四分音的音程に就てもまた同様である。



是等の音程に就ては、音樂科學上よりは、是を同音と見做さず、特殊な研究を必要としてゐるが、樂典では同音とするので、四分音的 Enharmonic といふ言葉も、樂典

では「同音的」といふ意味に解して差支ない。

問題第一八。 下の音程を轉回して見よ。



問題第一九。 下の音程を加へ或は減じて見よ。

- A 長三度+短二度=? 減五度+長三度=?
 B 完全五度+短三度=? 増四度+短三度=?
 C 十一度+短三度=? 短十三度+長六度=?
 D 完全五度+短二度=? 長六度+短三度=?

第十六講 短音階

一 その成立

中世ロマの旋法のなかで、イオニアンが特に用ゐられて、今日の長音階となつたと同じ意味で、エオリアン正格旋法が、憂鬱な情趣を表はすに適するものとして並び用ゐられた。是はAからAへの自然的な正音的の音階である。



此の音階の各音の組立、即ち各音程を、C-Cの音階のそれと比較すると、甚しい相違がある。

							基音
							次主音
							長二度
							次中位音
							長二度
							長三度
							屬音
							短二度
							短三度
							完全四度
							次屬音
							長二度
							短三度
							完全四度
							完全五度
							中位音
							長二度
							長三度
							完全四度
							完全五度
							上主音
							短二度
							短三度
							完全四度
							完全五度
							短六度
							短七度
							基音
							長二度
							短三度
							完全四度
							完全五度
							短六度
							短七度
							八度

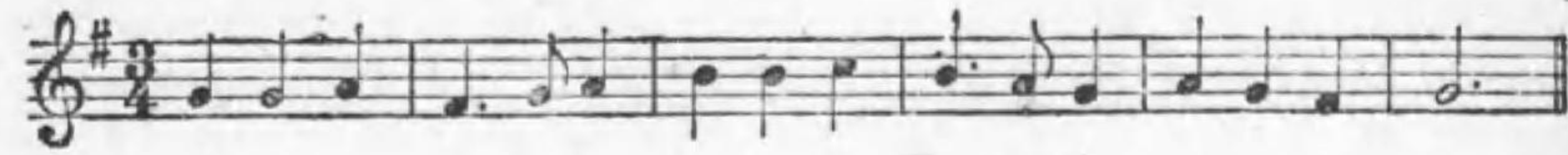
一見して分るやうに、基音と次屬音と屬音の上の第

三音どの音程が、短三度になつてゐる。是は長音階ではいづれも長三度である。基音から次中位音へ短六度、次主音へ短七度である。而して次主音から基音へは、短二度でなくて、長二度である。音階の形が丸でもがふ。第七度の度位は、これでは導音といふ事は出来ないで、次主音としかいへない。何故といふに、この音は、一つ上位の基音へ、半音程で導き入れられるから、導音といふのであるが、全音程では、音程の感じが廣く且つ硬くて、導き入れられない。是は次主音Subtonic(Tonicの下)とのみいふ可きである。

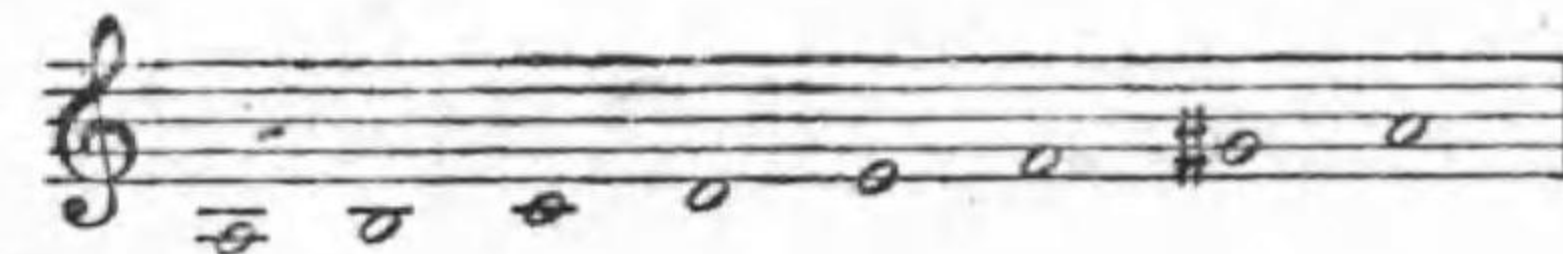
音階では、凡て次屬音と屬音とを、基音に次で肝要なものとする。その理由は後に説明するが、とにかく此の三音に對しては、主要音 Principal Tones, Primary Tones といふ名が附けられてある位だ。そこでCからCへの長音階だと、此の主要音と其の三つ上の音との間は、前いふ如く凡て長三度になつてゐる。AからAの方では短三度になつてゐる。そこで前者を長音階、後者を短音階 Minor Scale といふのである。

短音階は、音階の骨組ともいふ可き、三つの主要音の上に、短三度があるので、長音階に比べると女性的で、且つ特徴的である。然し難點といふ可きは、次主音が、導

音の形になつてゐない事で、その爲めに、長音階の様なひきしまつたメロデイを作る事が出来ない。



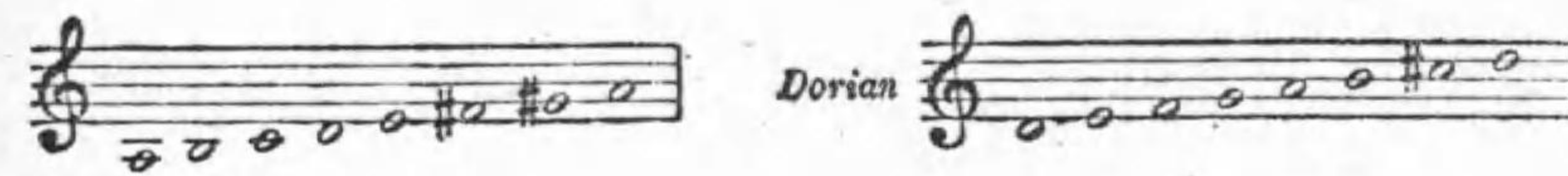
このイギリスの國歌は、いふまでもなく長音階によつて作られたものであるが、此の短かいメロデイの間にも、F#といふ導音が、實によく働いてゐる。基音の下に半音程の次主音—即ち導音があるといふ事は、メロデイとしては、どうしても必要な場合がある。そこで既に中世の終の頃から、エオリアンの第七の音Gに#をつけて、G#の音を臨時音として用ゐる事が行はれてゐた。



つまり上の様な變更の形の音階が出来たわけである。これは、いつもGは必ずG#にするといふのではないから、調子記號の中へは書き入れないで、どこまでも臨時記號として置くのであつた。かういふ風に、全音程の次主音を半音だけ臨時に上げる事は、エオリア

ンばかりではなく、他の旋法にも用ゐられた事は勿論である。

處が、かうすると、工合の悪い事には、此の G# の音が F と繋がつて現はれるときは、F - G# となつて、此の音程が増二度になる。増二度の音程といふのは、正音的ではない。メロディとしては、不快な趣きを與へる。そこで、F の下の音が E で、半音程なのを幸に、F を F# に引き上げて、F G 間を全音程にし、同時に E F 間を全音程にした。此の形は、ドリアンの次主音を、半音上げたものと同じである。



つまりドリアンの變更形を、エオリアンに移調して應用したものである。その由來はともかくとして、F# C# の二つの臨時音を用ゐて、メロディを圓滑ならしめるのである。然し、元來此の臨時音は、導音を作る爲めに必要だつたのであるから、音階が上昇して行く際には重要であるが、下降する際には、基音と次主音との音程が必ずしも半音である必要はないので自然の正音的な順序で下降して来る。



かくの如く、短音階は、幾種もの形に作られて用ゐられてゐた。今日では、是等を整理して

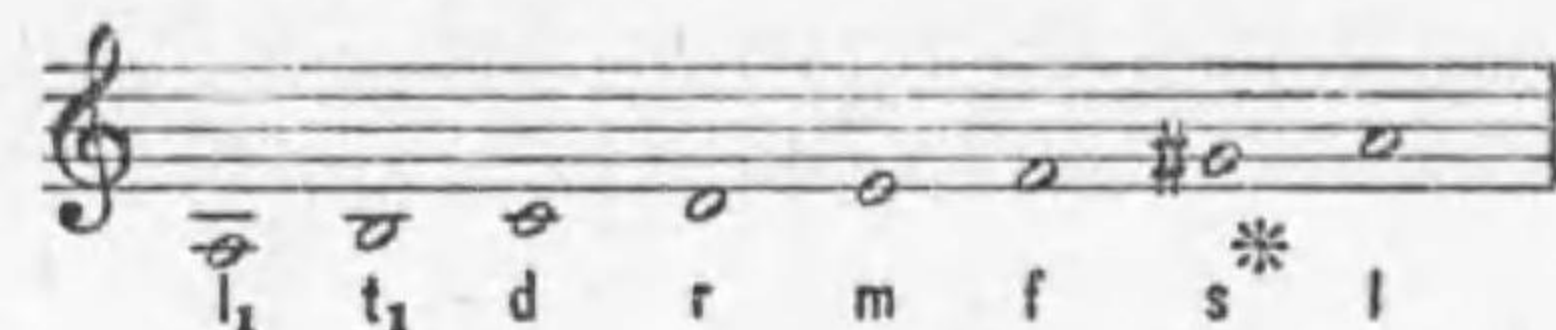
- 自然的短音階 Natural Minor Scale 臨時記號なき正音的のもの
- 和聲的短音階 Harmonic Minor Scale 次主音が半音上つて、導音となつてゐるだけの變化のもの
- 或は半音的短音階 Chromatic Minor Scale
- 旋律的短音階 Melodic Minor Scale 上行下行によつて形を異にし、上行の際は次中位音と次主音とが半音上昇し、下行の際は、自然的短音階と同形になるもの

以上の三種にした。但し、樂典やその他の音樂理論の上では、ただ單に短音階といへば、第二の和聲的短音階の事を指す。つまり是を以て標準の形としてゐるのである。故に此の形に於ての短音階では、屬音の上の三度音程は、短三度でなく、長三度である。

二 短音階の調子

短音階の標準の形は、A から A へのもので、これによ

つてソルファが附けられてゐる。



*此のsの事に就ては後に説明する。

1から1のソルファは、dからdに至るソルファが長音階の度位となつてゐる如く、短音階の各調を通じて用ゐられてゐる。

AからAへの短音階は、内容としては、Gに#があるけれども、習慣上、是を音部記號の傍に記入しないから、譜表はC長調のそれと全然ちがはない。それで初學者は兩者の判別に苦むのである。此の判別法は、和絃の原理を知らなければ、完全に判別する事は出来ぬが、判別の方法はとにかくとして、その短音階は、C調の短音階とは謂はずして、A調の短音階といふ。そして譜表はC調に同じい事だけを記憶せねばならぬ。

A調の短音階は、C長調の譜表に書かれるから、自然そのメロディは、大部分C長調のものと共通してゐる。それ故、此の二つを、相關調 Relative Key といふ。

短調の基音は、相關の長調の基音よりはいつも短三度低い。随つて短調から見れば、相關の基音は、短三度

高いのである。故に、凡ての短調の基音の、短三度上の音を基音とする長調は、その相關の長調だといふ事が出来る。

A 短調——C 長調	A# 短調——F# 長調
Bb 短調——Db 長調	B 短調——D 長調
C 短調——Eb 長調	C# 短調——E 長調
D 短調——F 長調	D# 短調——F# 長調
Eb 短調——Gb 長調	E 短調——G 長調
F 短調——Ab 長調	F# 短調——A 長調
G 短調——Bb 長調	G# 短調——B 長調
Ab 短調——Cb 長調	

此の表で見ると、長調にあつて短調にない基音があり、反對に短調にあつて長調にない基音がある。その理由は、長調に於ては、二重變化記號を附けなければならぬ調子は用ゐないこと、長調の各調の短三度下は、短調には必ず音階として存する事である。

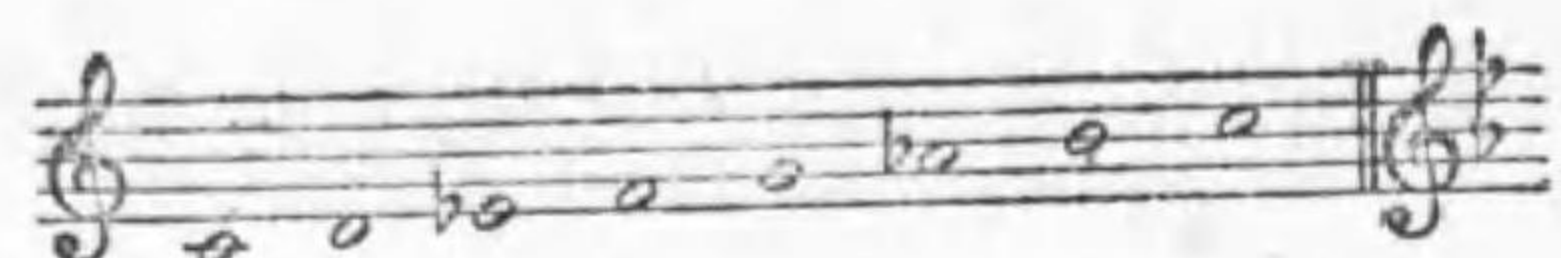
問題第一五。 D# 調, Cb 調は兩方の調にありや。

片方のみとすれば、孰れにありや。

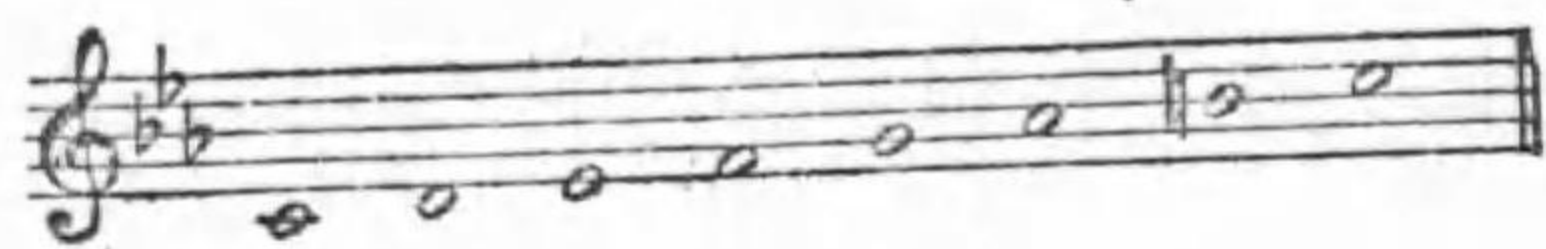
問題第一六。 A# 調, Db 調は、何故に兩調に存せざるや。

C長調とA短調とは、相關調であるが、C長調とC短

調とはどういふ関係になるかといふと、その長音階の第三度即ち中位音と、第六度(次中位音)に、 \flat を付けて半音下げればその形になるのである。



是はとりも直さず、ここに示したやうに、EとAとの \flat あるものであるが、こんな譜表は長音階の方の形にないので、Cの短三度(變中位音)の $E\flat$ 調の譜線に之を書くのである。



然し、断はつて置かねばならぬ事は、C短調と、 $E\flat$ 長調とは相關調であるけれども、C長調とC短調とは、相關調ではない。相關調は、長調から云へばその屬音を半音上げる事により、短調から云へば、その次主音に嬰記號を付ける事によつて、他に變化させる事が出来る。即ち一ヶ所の改正で事が済む。同じ基音を持つ長短の兩調は、中位音と次中位音と、二ヶ所に變更を必要とする。それだけに、相關調よりは血統が遠いのである。

故に、是は相關調とはいはず、同基音長調 Tonic Major 或は同基音短調 Tonic Minor といふ。つまりC短調から見て、C長調は同基音長調であり、G長調から見れば、G短調は同基音短調である。

同基音の兩調は、進んではもつと複雑な關係を他調に對して持つてゐる。たとへば、 $C\sharp$ 短調はE長調の譜表に書かれ、 \sharp も四個しかない。まづ面倒のない調である。この同基音長調は、即ち $C\sharp$ 長調で、是は \sharp が七個つく所の厄介な調である。所が $C\sharp$ と $D\flat$ とは、四分音的同音である所から、同一のものとすれば、 $C\sharp$ 短調と $D\flat$ 長調とは、同基音の調だと謂ひ得るので、是は多くの作曲家によつて利用されてゐる。 $G\flat$ 長調の同基音短調は、 $G\flat$ 短調でなくてはならぬが、 $G\flat$ 短調といふ調は、無いのである。然し、 $G\flat$ と同音の $F\sharp$ ならば、 $F\sharp$ 短調といふのがある。是はA長調の相關調で、 \sharp が三つしかつかない。 $G\flat$ 長調はつまり $F\sharp$ 長調を同基音短調としてゐるのである。

同基音長調	短調	長調	短調
A 長	— A 短	$B\flat$ 長	— $B\flat$ 短 $A\sharp$ 短
B 長	— B 短	$C\flat$ 長	— B 短
C 長	— C 短	$C\sharp$ 長	— $C\sharp$ 短

D \flat 長——C \sharp 短	D 長——D 短
E \flat 長——E \flat 短 D \sharp 短	E 長——E 短
F 長——F 短	F \sharp 長——F \sharp 短
G \flat 長——F \sharp 短	G 長——G 短
A \flat 長——A \flat 短 G \sharp 短	

相關調と同基音調の區別、及びその各調の關係の實際を能く知つて置かぬと、後にいつて轉調を學ぶ時に困惑するのである。

第十七講 ハアモニックス

一分絃法

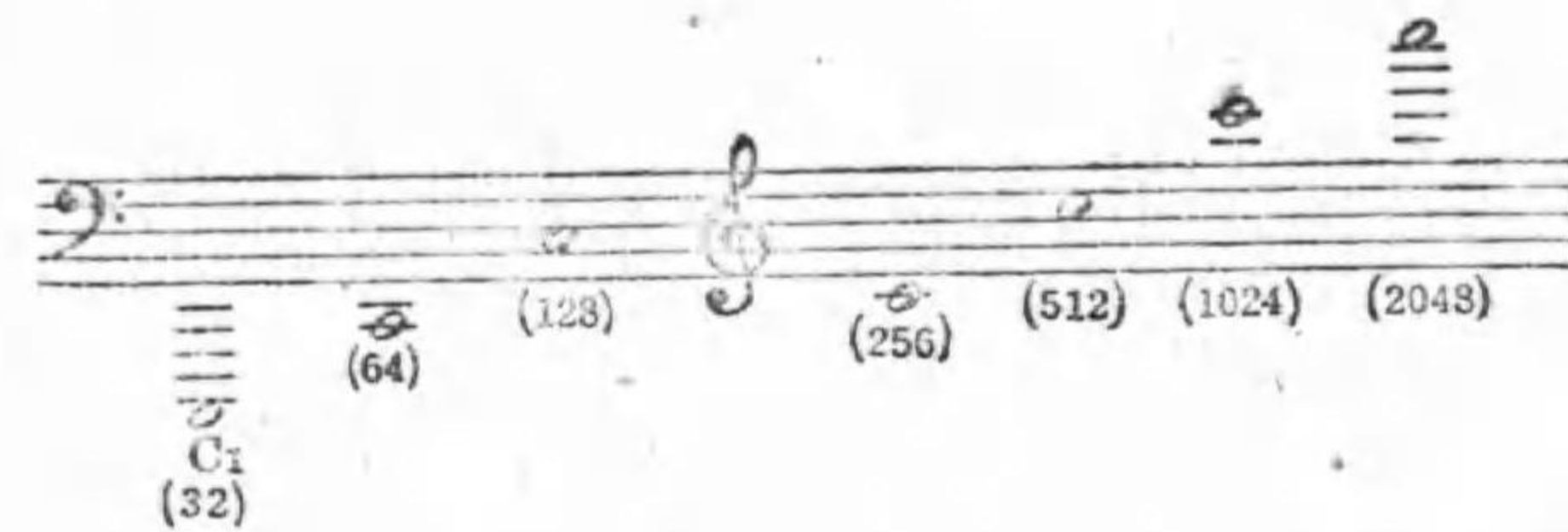
第八講にオクテヴの事を説明して置いた。オクテヴは、同音の感じのするもので、殊に音階の形になつて現はれて來ると、尙更その感が深い。その理由は何であるか。それには多くの條項があるであらうが、オクテヴの音といふものは、物理學的に、極めて近接したものであり、音の物理學的關係といふものは、音樂を享受する吾人の心理に、重要な影響を及ぼすものなのである。

凡て音といふものは、物體の振動が、主として空氣によつて吾人の耳に傳はつて來る事に起つてゐる。その振動の早さは、一秒間に、何回振動の行き戻りがあるかといふ事で計算する。振動の行き戻りをフレクエンシイ Frequency いふ。フレクエンシイの數の多いのを高い音といひ、反對に少ないのを低い音といふ。

音は高過ぎても、低過ぎても聞こえない。振動數としては、一秒十六回のものから、三萬八千位のものであるといふが、そのうち音樂の中に取り入れられてゐる

のは、四十振動位から、五千振動位までである。人間の耳には極く鋭敏な鼓膜があつて、それが外界の振動を傳へる。振動數が増加したり減少したりすれば、すぐにそれが鼓膜に感じる。

オクターヴの振動といふのは、ある音の倍の早さの振動をいふのである。假りにC₁の振動を一秒三十二とすれば、Cは六十四、cは百二十八、c' (中央のc)は二百五十六、c''は五百十二、c'''は千二十四、c''''は二千四十八となる。



此の數字によれば、Cのオクターヴ下のC₂の音が、振動數十六の音響上の最低音となるわけである。しかし此の表の數字は、オクターヴの割合を示す爲めのもので、實際にもつと高い音を用ゐてゐるので、今日のオーケストラでは、c''の高さが五百二十二振動の割合になつてゐる。

倍の振動數を得るにはどうするかといふと、今ここに一尺の長さの絃を張り、それを鳴らして見る。その

振動數を a とする。次にその絃の中を押へてその絃を鳴らすと、つまり絃の長さが半分になつたものを鳴らすと、その倍の振動が起る。即ち $2a$ である。是がオクターヴの音である。絃の四等分點を押へて、絃長を四分したものは、 $4a$ の振動數で、二オクターヴ。八分した絃の長さの音は $8a$ で四オクターヴ。

[振動數は絃の長さに反比例する]。是が振動の原則である。(振動の原則に就ては、絃の長さ以外に、尙多くの條件があるが、それは拙著「音樂讀本」第八課を参照せられよ)。

次に最初の全絃を三等分し、その三分の二の長さの絃をはちいて音を出す。是は前の原則に従ふと、 $\frac{2}{3}a$ の振動數となる。是が全絃の振動數 a に對して、屬音の振動である。即ち五度音程は、基音に對して、 $2:3$ の振動數の比率を持つてゐる。

次に、全絃を四等分し、その四分の三の長さの振動數を得る、 $\frac{3}{4}a$ が即ちそれで、是は全絃の音に對して、次屬音に當る。四度音程は即ち基音とは $3:4$ の比率を持つ。以上の二つの比率が、即ち音階の基音と、二つの主要音との音程を、振動數で割り出した公式である。

上主音。全絃を九等分したる八の長さの振動の音

$\frac{8}{a}$ 基音との音程比 8:9

中位音 全絃を五等分した四の長さの振動の音。

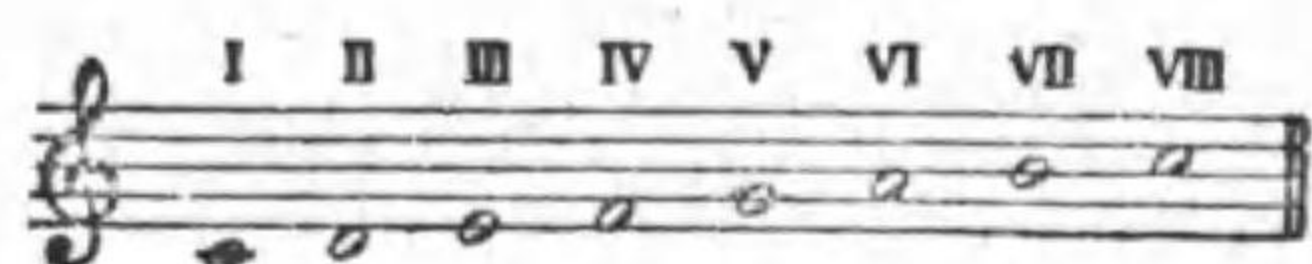
$\frac{5}{a}$ 基音との音程比 4:5

次中位音 全絃を五等分した三の長さの振動の音

$\frac{3}{a}$ 基音との音程比 3:5

導音 全絃を十五等分した八の長さの振動の音。

$\frac{15}{a}$ 基音との音程比 8:15



基音	基音との音程比
第二度	9:8
第三度	5:4
第四度	4:3
第五度	3:2
第六度	5:3
第七度	2:1
基音	2:1

此の比率の兩項を基礎として、ある一つの音の振動數から、他の音の振動數を算出することが出来る。c'を261の振動數とすれば、その中位音e'の振動數は、4:5

の比率であるから、 $261 \times \frac{5}{4} = 326,25$ といふ數字が出る。

またa'の音を435振動とすれば、e'の音の振動數を算出するには、

$$435 \times \frac{3}{4} \times \frac{5}{4} = 326,25$$

とすれば答が出る。どの音でもよい。一つ分つてゐれば、他の振動數はすぐにわかる。今日では、國際的にa'の音を435振動とさめて、標準の高さとしてゐる。

ニ ハアモニックス

一本の絃も、押さへ所により、その比率が正しければ、七つの音を鳴らす事が出来る。ヴァイオリンや、ヴィオロンチェロが、一絃から高低様々の音を出すのは、此の理を應用したものに外ならない。勿論、此の事實は、常識的に知られてゐる。ただ各の音を出す絃の長さの比率の數が、これほど數理的に整つたものであるといふ事は、學問の力で研究されたものである。處が、一の絃といふものは、誰もその途中を押さへなくても、全絃をブンと鳴らすと、音階の各音は勿論、その他の音までもかすかに鳴りつつあるのである。一つの音といふものは、それに隨伴した幾多の音が合はさつてゐるもので、それ自體が複音なのである。勿論、一番明瞭に

響くのは、その一番低い音で、是は根柢音 Fundamental と稱せられてゐる。而してかすかに和音として響いてゐる音は響和音 Harmonics 或ひは上部音 Upper partials といふ。響和音はまた陪伴音とも譯してゐるが、イギリス語のまま、ハアモニックスといつた方が、却つて分かり易いのである。

然らば、ハアモニックスは、一つの音に就て、どういふ状態に現はれるものであるか。今かりに、或る長い絃の全體から出る音をCとすれば、(それは恰もチェロの最低絃の放絃の音であるが)次の如き十九個の別の音が陪伴してゐるのである。而してその音が、根柢音Cに對する絃の長さの比率は、下に分數を以て示した通りになる。中央の數字は、ハアモニックスの番號である。個々の音を部音 Partial といふ。

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

$\frac{1}{2}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{6}$ $\frac{1}{7}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{9}$ $\frac{1}{10}$ $\frac{1}{11}$ $\frac{1}{12}$ $\frac{1}{13}$ $\frac{1}{14}$ $\frac{1}{15}$ $\frac{1}{16}$ $\frac{1}{17}$ $\frac{1}{18}$ $\frac{1}{19}$ $\frac{1}{20}$

三 協和音と不協和音

ハアモニックスの音列のうち、第一に對して第二はオクテヴの音程であり、第二に對して第三は五度音程であり、第三に對して第四は四度音程である。これ等の番號の少ない音は、根柢音に對して能く響和するもので、是等を協和音 Consonance といふ。而して協和音間の音程を、協和音程 Consonant Interval といふ。

次に第四と第五、第五と第六。前者は長三度、後者は短三度音程である。第五と第八、第六と第十。前者は短六度、後者は長六度であるが、是等もやはり協和音程である。但し、前に述べたものに比べると、清澄の程度が劣るので、前のものを特に完全協和音程といひ、長短三度及び六度を、不完全協和音程といふ。

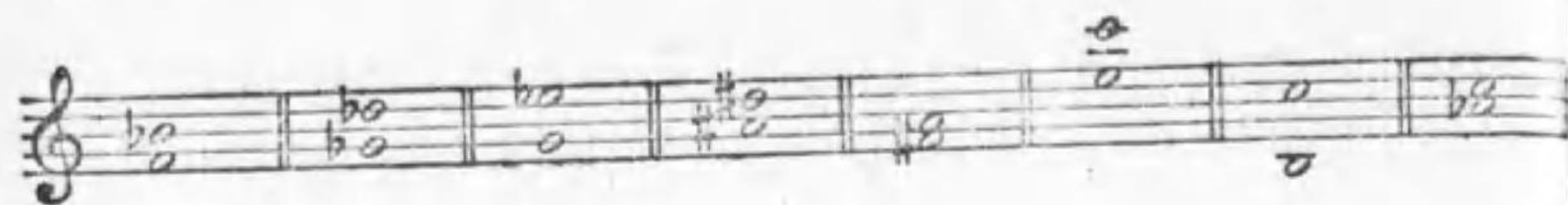
次に第八と第九、是は一全音の音程。第十五と第十六、是は半音の音程。この二つを不協和音程 Dissonant Interval といふ。此の音同志は、不協和音 Dissonance である。

問題第二一。 a' の 425 振動に對し、g は何振動なりや。

同じく b' の振動數を問ふ。

問題第二二。 348 振動の音は何か。

問題第二三、 次の二音間の音程の種類を問ふ。



音程に就て、次の如き法則を立てる事が出来る。

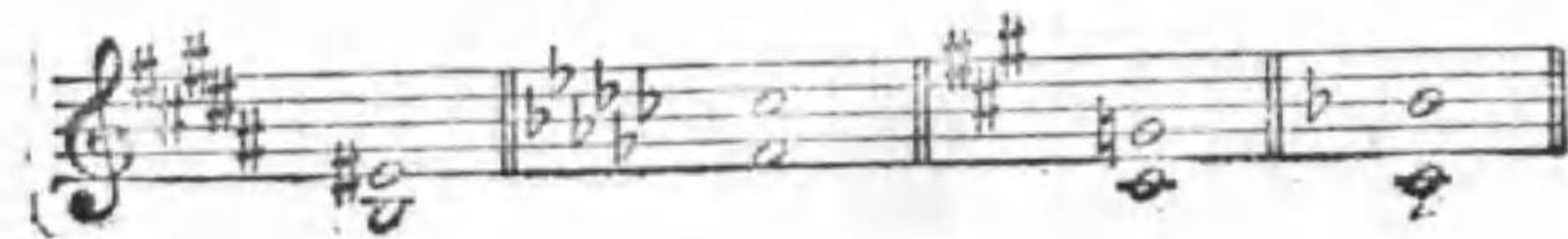
- 一 完全協和音程は、轉回しても、完全協和音程になる。
- 二 不完全協和音程は、轉回しても、不完全協和音程になる。
- 三 完全協和音程から、半音を減じ、或は半音を増したものは、不協和音程となる。
- 四 不協和音程は、轉回しても同じく不協和である。

問題第二四、 増五度は如何なる音程なるか。

問題第二五、 増四度は協和音程なるか。

問題第二六、 B \flat とCとは、いかなる音程なるか。

問題第二七、 次の二音間の音程の種類を區別せよ



第十八講 リズムと拍子

高く低く、色々の變化のある音、それが、一一に長さがちがつて、千態萬様の音が連なつて、一つのメロディを形造る。メロディには必ず音の高下の變化がある。それと同時に、一一の音には長さといふものをもつてゐる。

メロディに於ては、音の高さが變化するとき、その變化した切れ目がハッキリと聞き取れるやうに、段をつける事を以て、常としてゐる。燕が中空から軒下へ滑走して降りて来るやうに、段階がなく動いて来るといふ場合は、極めて特殊な場合に屬してゐる。そこで、音の高さが變るたびに、音に切れ目が附くとすると、自然その一つ一つの音には、長さがあるといふ事になる。その長さは、音符をもつて表現する事が出来るのである。

音が、一つ一つ別れて繋がつてゐるものとすれば、或る音が、高く或は低く變化したとき、その二つの隔りの音程を、譜表の上に書き表はす事が出来る。譜表に書き表す事が出来る位であれば、人間はその音程を確か

に覺知し、それを記憶し、またそれを人に傳達する事が出来る。かういふ形に整理されて繋げられた音の一鎖を、メロディといふのである。

もし是等の音の變化が、段階的でなく、嵐の唸るやうに響くのであつたら、我等は變化した高低の各種の音の長さも分らないし、また音の高さもハッキリと覺知する事は出来ない。音が一定の長さをもつて、一つ高さに止まつてゐなければ、音程を感じる事は出来ない。さういふ形になつたものは、いかに美しい音でも、メロディとは稱さない。もつとも、樂曲の中には、ほんの一部に、さういふ要素を加へる事がある。グリッサンド Glissando 或はポルタメント Portamento といふ奏法の指定は、さういふ變態な効果をねらつたものであるが、それが音樂の常態でない事は、謂ふまでもない。

メロディは、その高低を除いて考へれば、或る長さが幾つも繋がつたものである。この長さの變化を、リズム Rhythm といふ。即ち、メロディは、高低に即していへば、音程といふ要素を持ち、長短に即していへば、リズムといふ要素を持つてゐる。

極めて單純なメロディ、F調長音階の各音をならべたものを基礎として、高低はその範圍を出でず、リズム

だけの變化を興へて見る。



この例にある樂譜の細かな點(即ちまだ説明に及ばない拍子や小節や縦線)については後に説明するが、とにかく、八音から成る音の變化にも、ざつとこれだけのリズムのみの變化を興へ得る。なほ此の上に、無数の變化を興へ得るのである。メロディに於ては、音程の變化が音樂上許された範圍内で自由な如く、リズムもまた自由である。その變化の數に限りはない。

メロディは、音程の變化とリズムがあつたばかりでは、シツカリとそれが吾人に感得されない。それといふのは、雜多な高低と長短の音を繋ぎ合せて聽くといふ心作用を、メロディが吾人に向つて働きかけなければ、音の繋がり、どこまでいつても、個體が陳列されたものに過ぎない。そこには各音を系統づける要素が必要である。

次の譜を、自然のままに奏するとする。

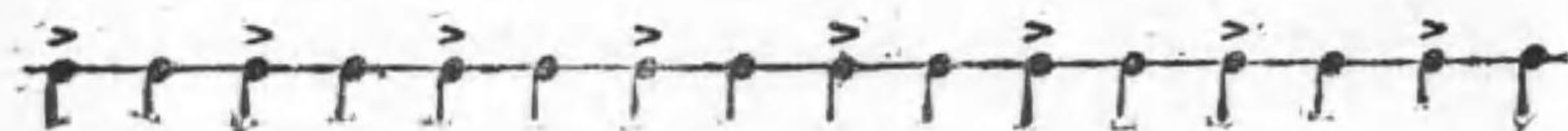


各音間には何の連絡もなく、散漫な印象を與へるのみである。今ここに、第一の音を倍の長さにし、次の譜の如く交互に長短を入り交らせる。



その時、不思議な事には、長い音即ち二分音符の方には、自然と力がいづつて、>で示した通りに、強弱の脈搏が生じる。是によつて、短かい音は長い音に隸屬する感を吾人に與へ、一聯の音は、鎖で繋がれた様に、統一されたものとなる。而して倦怠の代りに、快感をおぼえしめられる。

是は吾人に快感を與へる所の、自然的な強弱の發生で、故意になされたものではない。けれども、是では強が長く弱が短かく、時間的の釣合がとれてゐない。特に意志を加へて奏すれば、各音が同じ長さでも、そこに一の整形を得る。



此の方が、むしろ餘計整つた感を與へる。この例だと、同じ長さの音符が、一は強、一は弱で、二個の單位の時間に、強弱が一循環する。是を二拍子といつてゐる。

次に前の例にあつた二分音符と四分音符とで、強弱が一循環する自然的脈搏の連鎖は、二分音符は、二個の四分音符を代表するものであるから、それは自ら次の如き、強弱弱の脈搏を有する事になる。



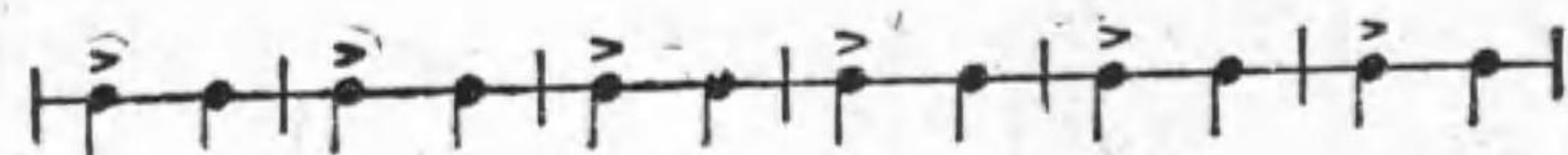
是は三個の單位を以て、一節となるものであるから三拍子といふ。

かく、メロディには、高低の音程的特質(是をメロディックス Melodics といふ)、長短の節動的特質(是をリズムックス Rhythmics といふ)、および強弱の脈搏的特質(是をダイナミックス Dynamics といふ)の三要素があるのである。

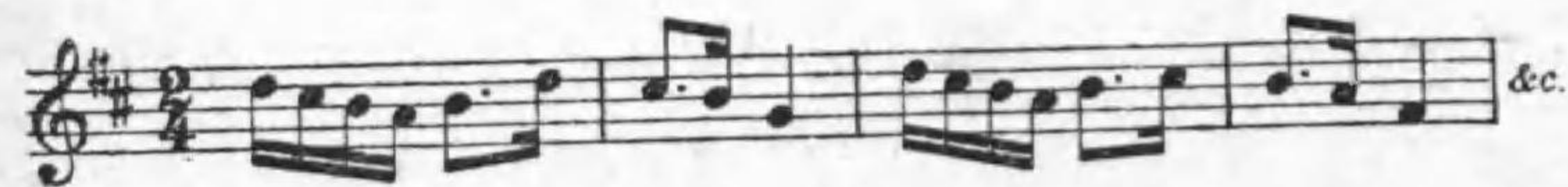
リズム Rhythm といふ言葉は、ギリシア語の *ῥυθμός* (ルトモス) から來てゐる言葉で、是は廣い意味に於て音の動きをあらはすものなので、人によつては是を強弱の意味、拍子の意味に用ゐる事がある。それでその混用を避ける爲めに、ドイツの音樂科學者フウゴ-リイ

マン Hugo Riemann, 1849—1919 が、リズムックス(ドイツ語 Rhythmik) を、ギリシア語の *αγογή* (アゴゲ) から作つた *アゴジックス Agogics* (Agogik) といふ術語に代へた。此の言葉は、學問的には、最も有用であると思ふ。但し、今日はリズムといふ言葉を、強弱長短を混淆した廣い意味に誤用する人は少くなつた。

そこで、強弱の一循環を、メロデイの一區劃とするならば、二拍子の樂曲は、次の如くに區劃されるわけである。



かくすれば、此の二拍子は、四分音符を以て單位とする長さ二個が、一區劃を形成してゐる事になる。此の單位を拍子 Beat といふ。さうなれば、四分音符の長さの範圍内で、いかに細分されて變化しようとも、單位に變化のない以上は、同じく二拍子である。



拍子といふ言葉は、強弱の單位を指すのみならず、同時に強弱を基礎とした音群の整理法を指してゐる。此の場合、拍子はタイム Time と稱せられる。

タイムは、リズムと混同され易い事は、前にも述べた通りである。次の例によつてリズムと拍子との區別をよく了解す可きである。例に用ゐた樂曲は、スペイン民謡曲「パロマ」の始めの主題である。



第一行の五線譜は、「パロマ」の主旋律である。即ち主題のメロデイである。第二行の一線譜は、そのメロデイの持つリズムである。第三行の五線譜は、伴奏のメロデイである。第四行の一線譜には伴奏のリズムが現はされてゐる。而して最下の第五行の一線譜は、主題のメロデイと、伴奏のメロデイとの、異種のリズムを括約するタイムの拍子を示してゐるのである。

第十九講 各種の拍子

メロディをば、拍子を以て整理する。その方法として、五線の譜表に直角な縦線を引き、縦線の間にある音符の長さの総和は、必ず、その楽曲に定められた拍子に適合するやうに、数値に於て過不及なきやうになつて居らねばならぬ。

譜線に引かれた縦線は、バア Bar といふ。譯して「縦線」といつてゐる。そしてバアで區別せられた一樹を小節 Measure (メヂュアー) といふ。然し近頃は、メヂュアーといふ言葉は用ゐられなくなつて、縦線を意味するバアを、小節の意味に用ゐ、縦線はバアライン Bar Line と呼ばれてゐる。楽曲の終局には、二本の縦線を引く。是を複縦線 Double Bar といふが、一本は細く、一本は丸いのが、全曲の終局を意味し、兩方同じ細いもの二本のものは、楽曲の中途の段落を意味する。



さて、各小節に含まれてゐる音符の總體の長さは均等であるから、此の数によつて楽曲の拍子がきまるの

で、此の数は、楽曲の冒頭に指示する。是を拍子記號 Time Signature といふ。それは數字を用ゐ、二分音符二個のものならば、 $\frac{2}{2}$ と書かれる。是は、二分音符が拍子の單位となり、二拍子といふこと。 $\frac{3}{2}$ とあれば、同じ單位で三拍子といふ事である。

拍子の種類は、その拍子の單位により、またその單位の数により、種々の名稱がある。拍子の單位は、

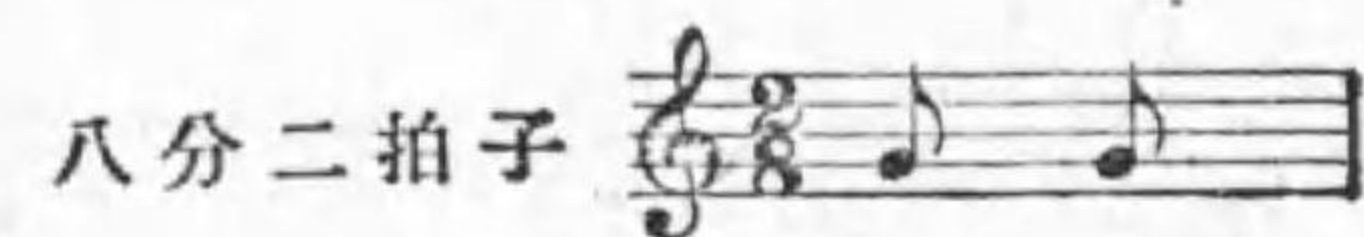
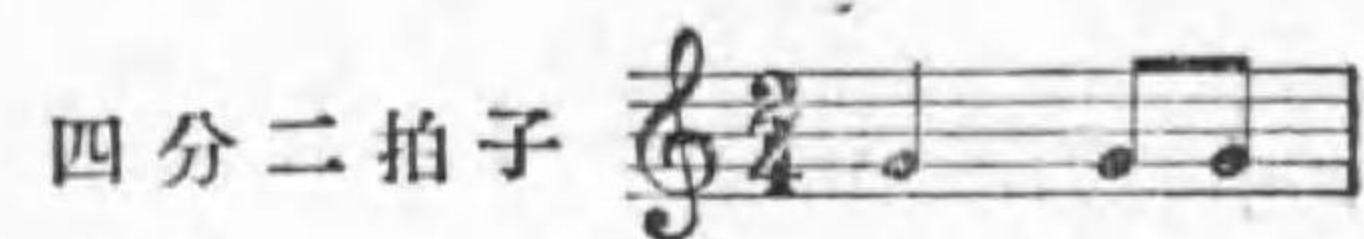
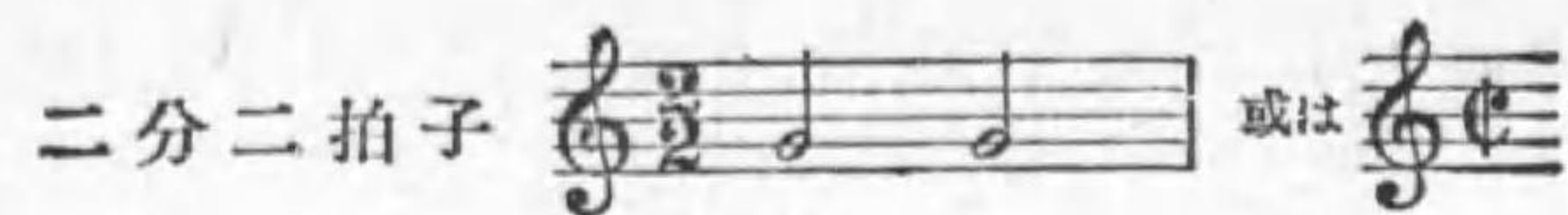
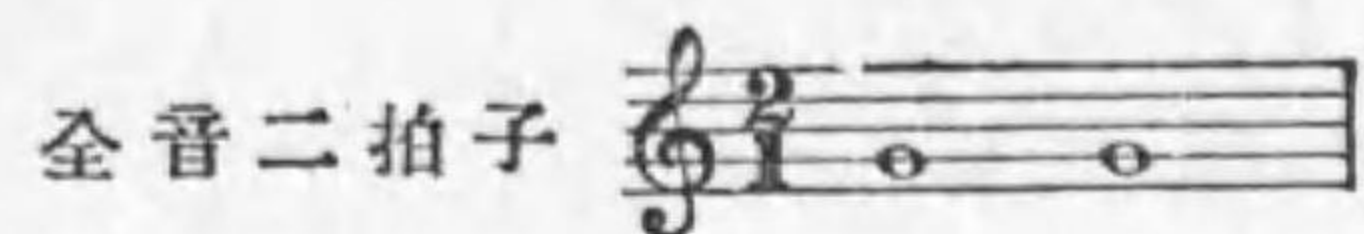
全音符	極めて稀である。
二分音符	普通
四分音符	最も普通
八分音符	普通
十六分音符	極めて稀である。

拍子の箇數は

二拍子	普通
三拍子	普通
四拍子	普通
五拍子	(稀)
六拍子	普通
七拍子	(稀)
八拍子	(稀)
九拍子	やや普通

十拍子 稀
 十二拍子 やや普通
 其他極めて稀

二拍子



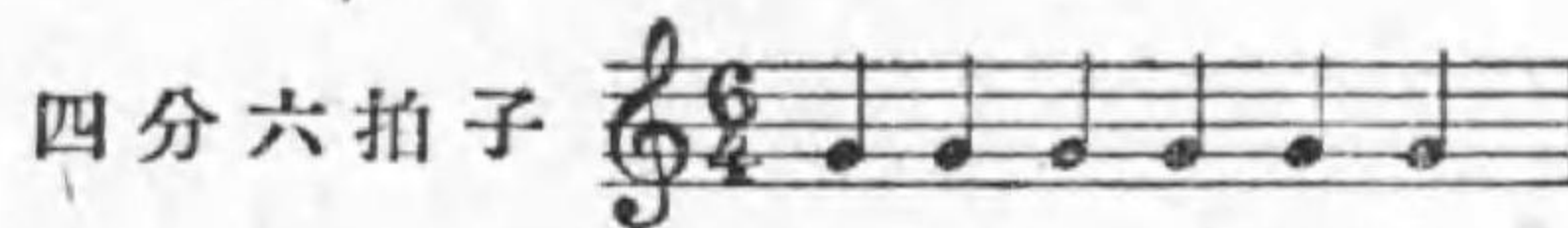
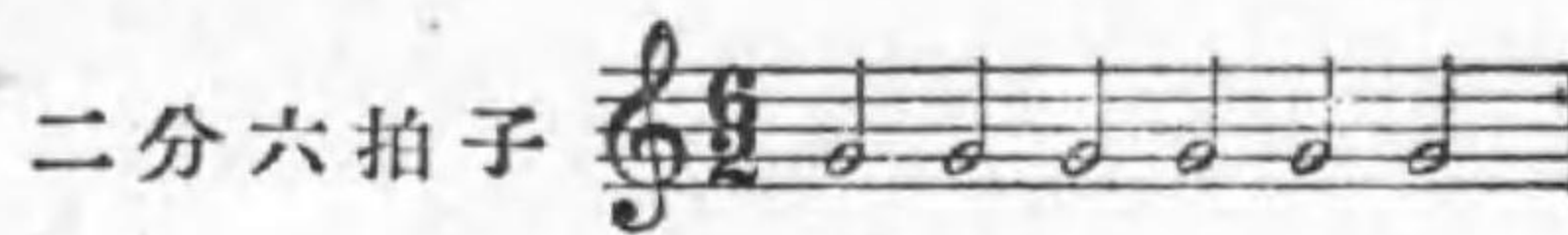
三拍子



四拍子



六拍子



九拍子



十二拍子



以上のうち、二拍子と三拍子とは、拍子の基本になるもので、是を単純拍子 Simple Time といふ。是を此の上細かく区分しやうがないのである。四拍子は、二拍子を二つ寄せたものであるが、今日に於ては、是も亦基本の拍子となつてゐるので、単純拍子の中に算入されるばかりでなく、四分四拍子は、特に普通拍子 Common Time と稱せられてゐる。

以下の拍子は、単純拍子を、合はせたものである。故に複合拍子 Compound Time といふ。

- 五拍子 二拍子と三拍子と結合したもの
- 六拍子 三拍子を二個合はせたもの
- 七拍子 三拍子と四拍子とを結合したもの
- 八拍子 四拍子を二個合はせたもの
- 九拍子 三拍子を三個合はせたもの
- 十拍子 五拍子を二個合はせたもの
- 十二拍子 三拍子を四個合はせたもの

此のうち、六拍子は、一塊の三拍子を単位とした二拍子とも認められ、九拍子は、同じく三拍子、十二拍子は、同じく四拍子とも認める事が出来る。

複合拍子では、強聲の部分が、必ず二個或はそれ以上ある。その場合には、小節の中央にある強聲部は、稍強

の程度になる。今、強を \wedge 、稍強を $>$ で示す。

五拍子 *Allegro con grazia* *Symphonie Pathétique.*

六拍子 *Offenbach: Barcarolle.*

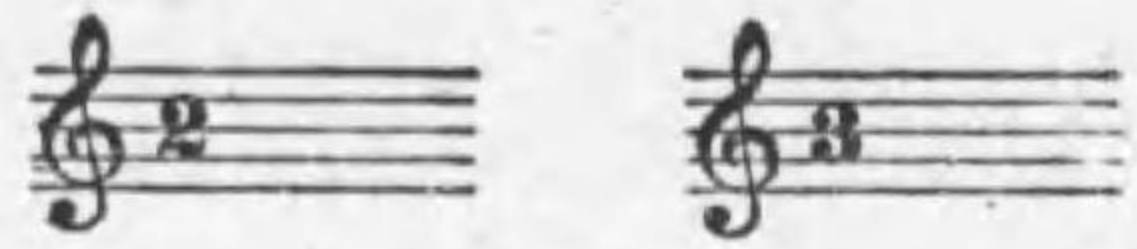
九拍子 *Beethoven: Sonatine.*

而して、此の意味に於ては、四拍子は、二拍子の複合拍子である。

四拍子

八分十二拍子は、三拍子を単位として、四拍子を作つたもので、最も複雑した複合拍子である。

丸をつけた箇所が、複合の複合された部分である。つまりこれは、八分六拍子が二つ複合したものとも見うる。附言。全音二拍子、全音三拍子は



の如く書く事が普通であつた。またバッハの作品などには、二分三拍子、二分二拍子に、是と同じく拍子の数のみを示した作例が澤山ある。

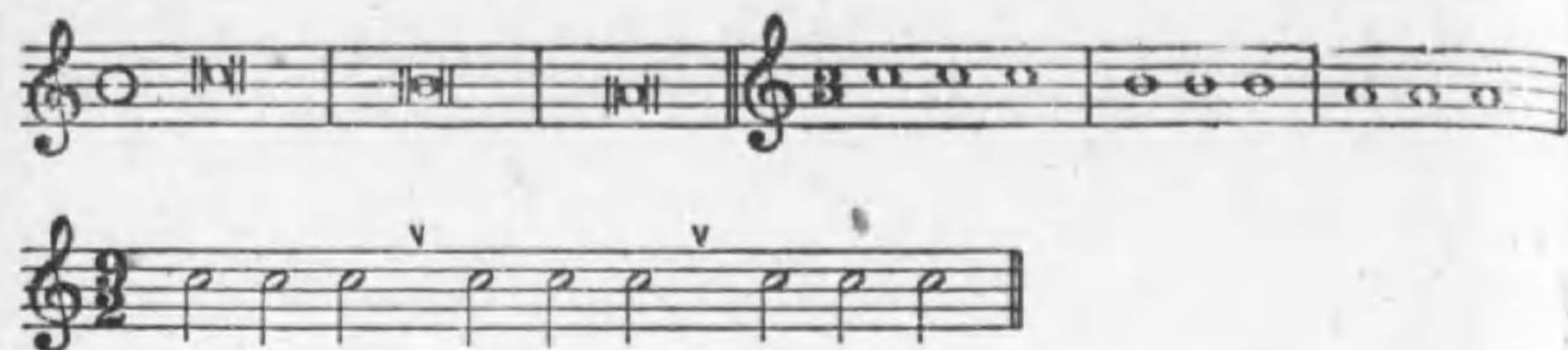
第二十講 變拍子

一 拍子の起原と分割

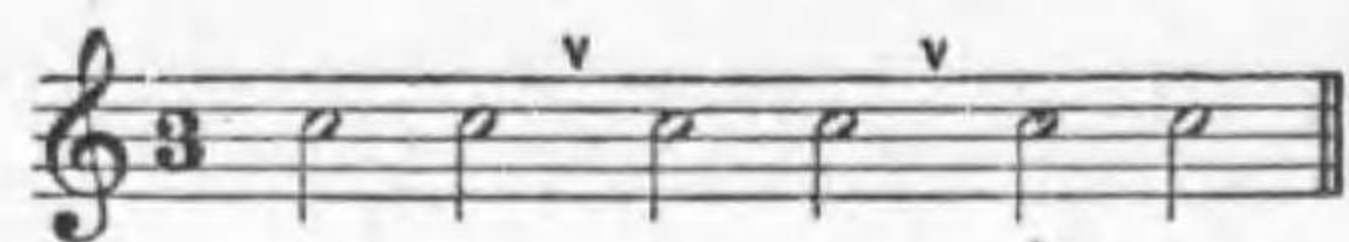
拍子といふものは、どうして出来たか。それはネウマの様な不規則な樂譜から、メンスラッタの樂譜が出来たとき、長い音符を、短かい音符に分割する方法が定められた事によつて生じたものである。

此の中世の音符の分割法に就ては、既に第二講に於て述べて置いた。只今、拍子を論ずるに當つて、もう一度昔の區分法に就て、考へて見なければならぬ。凡ての音符を、二分率で分割して行かうとする、所謂「不完全法」は、拍子上では、二拍子と四拍子とを作り出すのに便利であつたが、當時「完全法」といふ名稱で、最も普通とされてゐた三分率の分割法は、三拍子および、六拍子九拍子、十二拍子等の複合拍子を生み出す可き性質のものであつた。

完全法によれば、全曲を通じて、三脈搏の拍子が流れてゐる。



ただし、それはどこまで行つても、下の如き形にはならない。



三拍子を、かう分割する事は、完全法と不完全法との混合である。今日かういふ形の三拍子があるのは、完全法が全くすたれて、三拍子は分割法としてではなく、ただ拍子としてのみ存し、分割法は全部不完全法ばかりになつたからである。

今日一般に、八分六拍子、八分九拍子、八分十二拍子等が存してゐるのは、全く中世の完全法の名残である。是等の三拍子の全體を、總稱して複合拍子といひ、四拍子は理論上、二拍子の複合したものであつても、さう謂はないで、單純拍子とされてゐるのは、中世からの遺傳であつて、中世に於ては、後に二拍子三拍子四拍子の三種が、既に拍子の原形として認められ、不完全法によるものは、どこまでも拍子の原形を維持し、完全法を加味

したものは、二拍子は六拍子、三拍子は九拍子、四拍子は十二拍子となつたわけである。

第二講にも述べた通りに、中世では、その樂曲が、完全法によるものであるか、不完全法によるものであるかを、今日の拍子記號の場所に明記した。圓は即ち完全法で、半圓は不完全法で、是は最も古い法である。尙、時代によつて、その形と法とを異にした。

それが頗る錯雜して、同じ形を別の法に用ゐる様な事になつたが、十六世紀、即ち樂譜が制定された所謂黄金時代には、色々の形は削除されて、

- 3今日の 3-1
-今日の 2-1
- Ⓞ今日の 2-2
- Ⓞ ³/₂今日の 3-2
- C今日の 四拍子

の五種になつた。



此の記號のうち 2-2 と、四拍子の二つが、今日も形骸を、殘して、上のものは Alla Breve (アラ・ブレヴェ = [二全音符にて]の意)、下のものは四拍子になつてゐる。今日は、四拍子の事を普通拍子 Common Time といふが、四拍子の記號

は、是の Common の頭字 C をとつて附けたものだと信じてゐる人がないではない(アメリカなどに)。然し是は中世の半圓の名残であつて、決して C の字ではないのである。

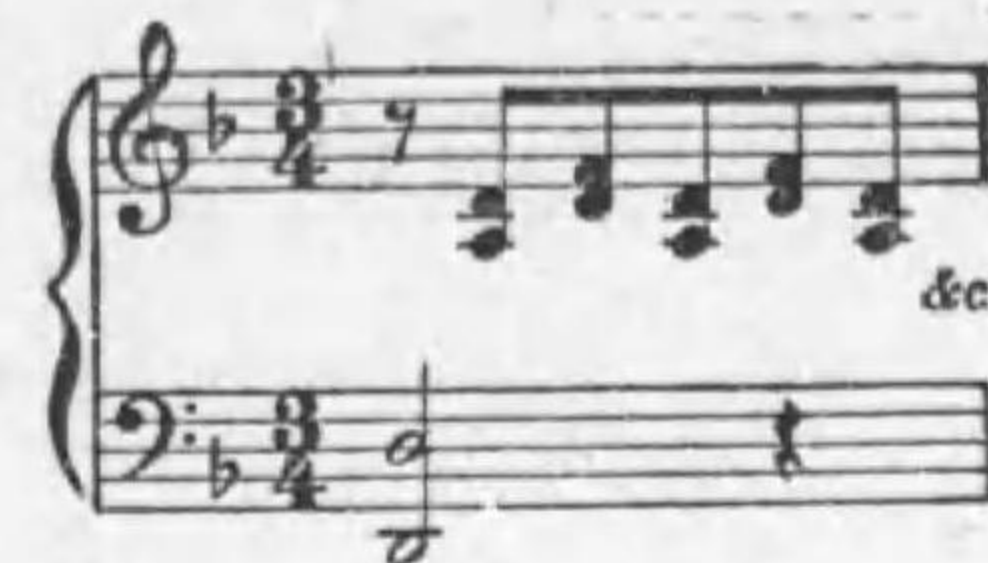
二 連 音 符

六拍子、九拍子、十二拍子等の複合拍子は、全曲を通じて、中世の完全法が拍子の形で現はれてゐるものであるが、ここに、全然中世の遺風と認む可き完全法が、今日の二分率分割法の中に臨時に現はれて来る事がある。それは、三連音符である。

三連音符は、その楽曲全體が、單純拍子であり、しかも二分率で分割されてゐる不完全法であるに拘らず、その常規を破つて現はれるものである。



此の中に含まれてゐる三連符は、明かに、此の楽曲の根本の分割法である二分率を破壊して、臨時に中世の完全法を用ゐたものである。伴奏を見れば、此の楽曲の底を流れてゐるリズムが、二分率である事がわかる。



これとは反對の意味で、メロディは單純拍子であり且つ二分率分割法であるのに、伴奏部が、一曲を通じて三連音符で書かれ、つまり中世の完全法になつてゐるものがある。



是とは全然反對の現象としては、複合拍子のなかに二連音符、四連音符等が現はれて来る。



二連音符は折々現れるが、次の如き四連音符は、その例が極めて寡ない。



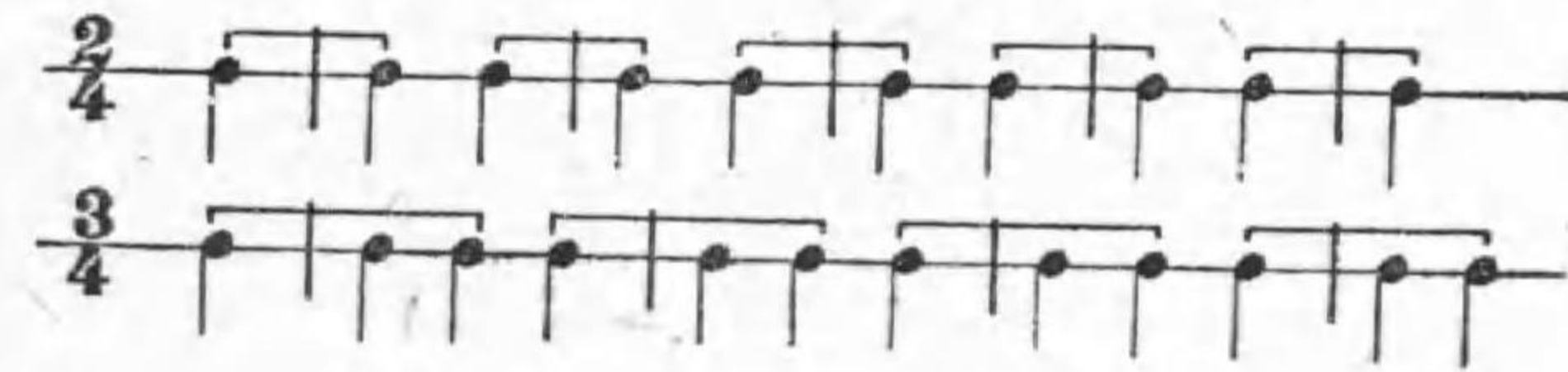
完全法と不完全法とが交錯するために、連音符といふものが生じて来た事は、単純拍子には三連符六連符等が存し、複合拍子には二連音符四連音符等が存する事實に徴して明かである。

この變態の興味が元となつて、五連音符七連音符等のものが出来たのである。五連音符や七連音符は、完全法不完全法の如何に拘らず、單拍子にも、複合拍子にも、ともに存するものである。(第四三頁參照)

第二十一講 強弱の轉倒

一 上拍と半拍子

拍子と關聯してゐる強弱法は、原則としては、小節の始めの音が強で、次の音が弱となつてゐる。一般には強が先に現はれ、弱が是について現はれて、そこに音の結合力が心理的に生じるものとされてゐた。然るにリイマンが*出て、その觀念を根本から覆して、凡ての音の結合の妙機は、弱から強に移入する所にあるとした。



つまり凡ての音は、ここに括弧を以て示したやうに結合されるといふのである。而して此の結合の一鎖環を、モチーフ Motive と稱した。此のモチーフが動機となつて、樂曲が作られるので、謂はば人體に於ける細胞の如きものである。モチーフは、直譯して「動機」或は意を取つて「樂素」と譯されてゐる。

樂曲によつては、弱聲部から始まつてゐるものは少

くない。



かういふ曲は、必ず終局へいつて、モチーフの終までしかなく、最初に縦線の外にあつた弱聲の音符だけの長さを缺いてゐる。

しかし、多くの楽曲は、此の形ではなく、むしろ強聲から始まつてゐる。それはどういふ解釋をす可きであるか。リイマンに従へば、それは、楽曲の冒頭の動機だけが、「起點の動機」と稱する形になり、弱聲が音のない勢になつて隠されてゐるのであるといふ。

此の解釋は、指揮法の精神と最もよく合致してゐるのである。指揮法では、強聲には棒を下ろし、弱聲には棒を上げる事を原則としてゐる。而して楽曲が強聲



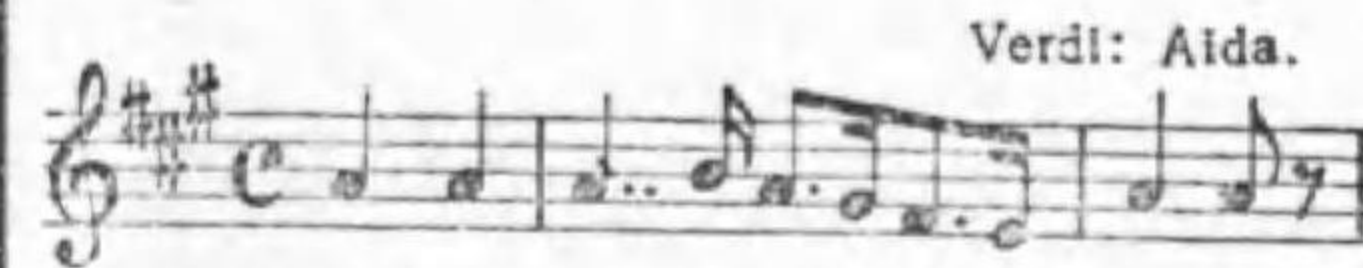
から始まる時、指揮者は必ずその音の前に存する無形の或る音を指示する意味で、棒を先づ上げて、然る後第一の強聲を打ち下ろすのである。その無形の弱音との結合によつて、強音が力強く引出されるのである。そのために縦線の外に有形の弱音があるとき、それを上拍 Upbeatの音と稱してゐる。もし上拍の音のない時は、楽曲の終局は、大抵



は休止符を以て充たされてゐる。休止符でなく、音符で

充たされてゐる場合でも、其の力は殆どなく、休止符と同じ事になる。何となれば、最終の弱音は、その次に強音が存するのでなければ、存在の意義がないからである。全く小節の中に含まれる音符の數値を充たす爲めに、休止符が置かれるのが最も自然だとなし得るのである。

四拍子の曲などでは、上拍の一種として、第三拍から



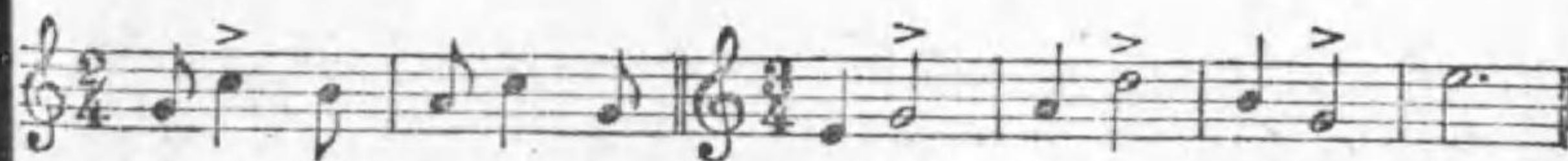
Verdi: Aida.

始まるものがある。

第三拍は即ち稍強であり、四拍子を二拍子の複合拍子とすれば、拍子の半分に當る。是を半拍子 Half Measure, Half Bar と稱する。

二 切 分 法

第十講に於て、長い音符は、短かい音符の間にまちつて居れば、必ず強勢を帯びるといふ事は、自然の傾向であると述べた。

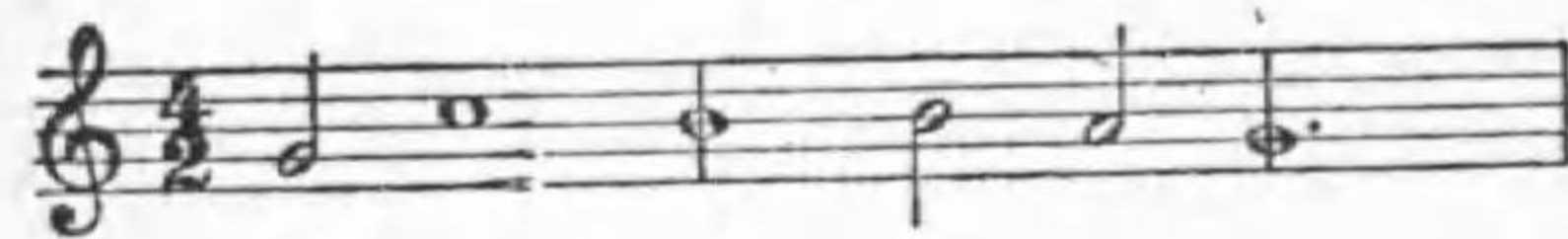


此の例に於て、吾人は如何に人爲的に、第一の音に強勢をつけやうと思つても、自然に此の譜の>點の如くになつてしまふ事を経験するであらう。次に



弧線は結音帶 Tie と稱して、下の譜の如く、二つの音を延ばせしめる記號である。

上の樂譜の如きものが存すれば、やはり>點のある部分に自然的に強勢が来る。かくの如き強弱の轉倒の状態を、切分音 Syncopation といふ。是を切分音とよぶのは、昔は、左の



譜のやうに、縦線で音を割つて書いたもので、切分音の名がある。のみならず、或る場合には、次の譜の如く附



點音符の價値が次の小節まで及ぼしたものである。今日に於ては、さういふ書き方はしな

いばかりでなく、次小節に跨がらない切分音でも、結音帶を用ひて書く事が多い。オーケストラ譜などは、後者のやうに書くのを正しいとする。

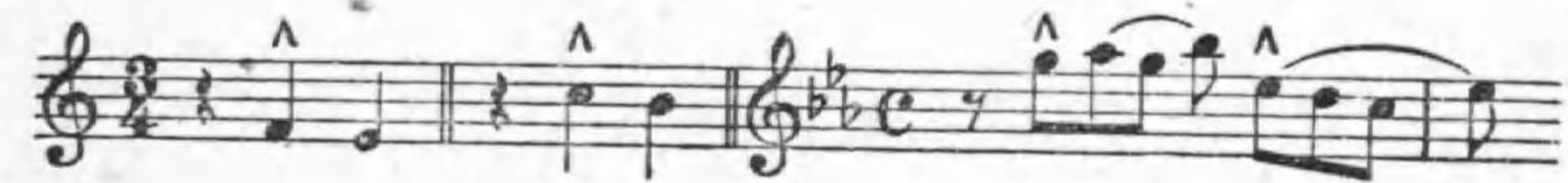


三 強弱の移動

切分音に於て、強弱の位置が轉倒するのは、ただ單に音符の數値の長短の自然的傾向によるばかりではなく、結音帶によつて、強點が前の音符に移動するのである。



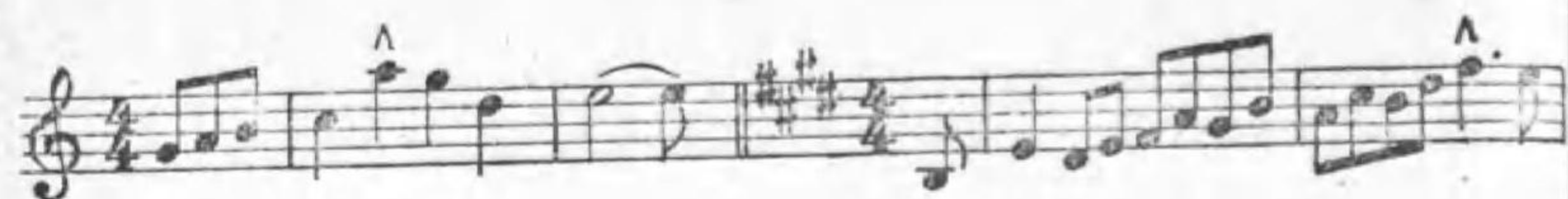
強弱の位置が移動するのは、切分音に限らない。休止符が強勢の場所にあるときは、次にある音符は、弱勢の位置にあつても、強勢をとる。



此の Eb 調の例に於て、Eb の音が強勢であるのは、前のモチーフの形を、次に繰り返してゐるから、對句の形で強勢をつけるのである。これは自然的の強弱といふよりも、むしろ奏法上の解釋に屬す可きものである。奏法上の解釋は、往々にして自然的の強弱を、位置を移動せしめる。次に示す例も、亦それと同じ要領である。



尙、一連の徑路のうち、音階的でなく、三度以上の隔りをもつて、急に高い音となつた最高音は、その場所の如何に拘らず、自然に強勢を帯びる。



四 交 錯 拍 子

メロディと伴奏とに、完全法と不完全法との交錯を用ゐて、リズムを複雑ならしめた興味は、近代の音楽に於ては、益々作例が多く、その傾向をもつと複雑にしたものが澤山ある。

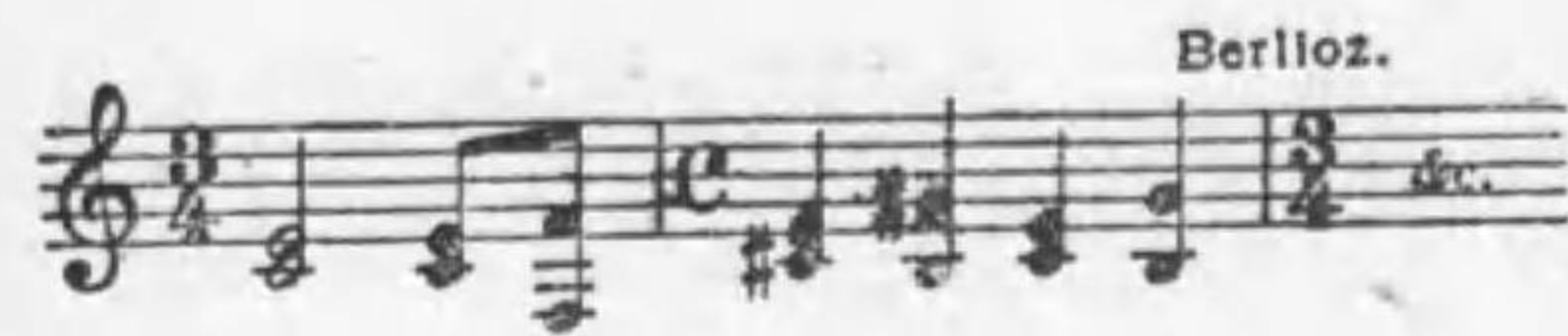


オーケストラの楽曲には、各樂器が、別個の拍子を以て合奏してゐるものがある。その作例としては、モーツァルトの「ドン・ジョヴァンニ」の一節が最も著名である。



五 變 態 の 拍 子

ベルリオーズは、「キリストの子」L'Enfant Christ のなかに、四分三拍子と四分四拍子とを、一小節ごとに交互になる部分を書いた。



Berlioz.

是は、此の變種
の拍子の小節を
結合すれば、七拍

子となる。かくの如き作例は決して少くない。最近
代的な作曲家ストラヴィンスキの作品のなかには、極
端な拍子の錯綜の實例がある。



Stravinski: Danse sacrale.

第二十二講 楽曲の速度

一 テンポ Tempo

長短さまざまの音符が緊ぎ合はさつて成つてゐる
メロディは、或る速度を以て奏される。元來、音符には
長短といふ區別があつて、普通の感覺には、長い音符は
遅く、短かい音符は早いものといふ印象を與へるが、長
短と遅速とは全然別問題である。長短は、音符それ自
身の本來の性質であつて、遅速は人の考慮によつて、そ
れに或る價值を加へたものである。長い音符も、早く
奏すれば、短かい音符を遅く奏したと同じ時間になる。
然し、それは決して音符の價值が短かく變じたのでは
ない。

音符それ自體には、遅い速いの觀念は表はされて居
らない。遅く奏するも、速く奏するも、奏者の任意であ
る。それに依つて、音符の形を變ずる必要は、大體に於
て無いと云つて差支ない。もつとも、中世には、凡ての
音樂が、緩漫な氣分を要求してゐたので、一つの音符を、
遅く或は速く奏するといふ變化はなかつたものと見

てよい。段々に人世が複雑になるにつれて、音楽がテンペラメント(気分)の變化を要求して來た。或人は早いのを欲し、或人は遅いのを欲する。また、或る曲は速く奏する必要がある、或る曲は遅く奏して効果を得るのであつた。それで、近世の始めには、樂曲の速度は、大抵習慣的に樂人の間に了解せられてゐて、マドリガルはどの位、ワルツは此の位、シャコンヌはあの位と、定められてゐた。然るに、バッハの時代を過ぎて、モーツァルトから、ベートーヴェンの時代になると、音楽がより多く人間的になつた爲めに、樂曲の速度が、人間のテンペラメントと歩調を合はせなければならなくなつた。そこで、音符は長短の區別ある上に、更に速度といふ、藝術的な價值を帯びて奏されるやうになつたのである。故に、長短は音符の本質的價值、絶對的價值、先天的價值であり、遅速は美的價值、相對的價值、後天的價值である。

一の樂曲を奏するのに設けられた速度は、或る音符を早く、或る音符を遅く奏するのではない。さうする事は、結局音符に長短の尺度を設けた主旨を破壊するものであるから、一曲を通じて、一音符の速度の單位を限定する事が速度の制定なのである。

一の樂曲を、一定の速度の單位を基礎として演奏す

るといふ事には絶えずその單位を守るといふ心の働が存してゐる。一曲の全部が、一種の音符によつて書かれてあるものであるならば、吾人は單位の測定或ひは嚴守に迷はないが、長短様々の音符があり、附點音符も交り、或は連音符などもある場合、速度の單位を守るには、特殊の努力を要する。

吾人は先づ第一にその樂曲中に、最も多く含まれてゐる音符を調べて、それを標準とし、それに速度の單位を與へる。たとへば、四分音符を捕へたならば、それを一と假定し、その速さを心に定める。それが即ち速度の單位である。かりに四分音符を一秒の速さとすれば、二分音符は二秒、八分音符は半秒となる。かくして、全曲をその單位によつて分割し、二分音符は二つに分解し、八分音符は二つ集めて一とし、十六分音符は四つ集めて一とするといふ風に、整理を行ふのである。その整理によつて、吾人は樂曲の演奏の際には、單に單位とした音符の速さを守り、その速度のうちに凡ての長短の音符を分け或は繋ぎつつ進行すれば、そこで全曲の速度を保ち得るのである。

速度の單位となつたその「一」は、即ち拍子 Beat (ビート) である。ビートの價值は、一曲を通じて一定不變のも

のである。而して、第一のビイトと、第二のビイトとの循環が、早ければ曲は早くなり、遅ければ即ち遅くなる。拍子の遅速が楽曲の遅速を決定するのである。

かくして、強勢點の再現する時間が早いものは、頗る早い速度の音楽と感ぜられ、その反対は遅い音楽と感ぜられてゐる。メロディのリズムがいかに細かく動いても、強勢點が早く循環して來なければ、音楽の速度が早く感ぜられないのが普通である。それは吾人の脈搏の度数——一分間六十拍乃至八十拍——に近い拍數を持つものは、平穩な速度を持つものとされ、是を「適度」moderato (モテラート) と稱せられてゐる。それよりも各拍の速度の早いものは早いとされ、allegretto, (アレグレット) allegro, (アレグロ) presto (プレスト) 等の名があり、遅いものは andantino, (アンダンティーノ) andante (アンダンテ) largo (ラルゴ) 等の名がある。Andante は元來は「歩む速度で」といふ意味であるが、是等で人間の生理的要件を基礎とした事が明かである。

長い間の習慣で、速度の表現には、イタリア語を用ゐる事が普通になつてゐるが、用ゐられるイタリア語は、凡そ數語に限られ、その言葉の示す速度も、萬國普遍的に了解されてはゐる。然し、尙ほ精密な測度を要する

場合もあるので、ベエトホヴエンが存生の頃、科學者のメルツェル Maelzel, Johann N. 1772—1838 が、時計の振子とゼンマイを利用して、速度の標準計メトロノームを作つた。是は一拍の速さを、一分を分割した數にして示す機械である。而して、各楽曲の冒頭に、

M.M. $\text{♩} = 50$ M.M. $\text{♩} = 120$

等の如く指示して、二分音符は一分時

の五十分の六十の速度にて、或は四分音符は一分時の百二十分の六十(即ち半秒)にて奏す可しといふ、動かす可からざる精密の數字を與へる習慣が生じたのである。

拍子及び速度は、分數の比率で長短を表はした死せる音符に、美的な運動の價値を與へるものである。此の二つの作用をひきくるめてテンポ Tempo といふ。

二 速度用語

速度を表現する用語は、前にも述べた如くイタリア語を以て普通とするが、是は便宜上の問題で、イタリア語でなくてはならぬといふ事はない。シュウマン R. Schumann, 1810—56 はドイツ語を用ゐ、ドビュシイ Claude Debussy, 1862—1918 はフランス語を、マックダウエル

Edward MacDowell, 1861—1908 はイギリス語を用ゐたのであるから、日本人が日本語を用ゐる事は少しも妨げない。然し、自國語尊重もさる事ながら、イタリア語は、今日も尙萬國共通の音樂語であるから、強ひて自國語を記入して、その普遍性を狭める必要もあるまい。

然し又、イタリア語でも全く耳なれないむづかしい言葉を辭典の隅から引き出して、無理に用ゐる事も、決して感服した事ではない。大體に於て、イタリア語以外の國語ならば、フランス語とドイツ語の二種が、用ゐる可きもので、他を用ゐるのは、かなり不便である。フランス語とドイツ語とば、全く平常の言語と同じ意味に用ゐられるので、此の國語を學んだ人には、わけなく了解出来る。イタリア語も、おほよそさうはなつてゐるが、今日、イタリアの樂語は、既に固定した觀念を持つてゐるものであるから、術語としては、標準的なものである。

最も遅き速度

Larghissimo	(ラルギッシモ)	Largo	の最大級
Adagissimo	(アダジッシモ)	}	Adagio の最大級
Adagio-adagio	(アダジャジオ・アダジャジオ)		
Lentissimo	(レンティッシモ)	Lento	の最大級

Grave (グラァヴェ) 最も遅く重く

頗る遅き速度

Largo	(ラルゴ)	遅く、廣く
Adagio	(アダジャジオ)	靜かに、遅く
Lento	(レント)	遅く、ゆるく

遅き速度

Larghetto	(ラルゲット)	Largo の縮小辭
Adagietto	(アダジェット)	Adagio の縮小辭

中庸に遅き速度

Andante	(アンダアンテ)	歩む位に
Andantino	(アンダンティーノ)	是は Andante の縮小辭であるから、元來は Andante より少し遅き意味である可きであるが、誤用されて稍早き速度を表はす言葉となつてゐる。

中庸の速度

Moderato	(モデラート)	是は脈搏位の速度であるから、一拍が一分の六〇乃至八〇分の一に當る。
----------	---------	-----------------------------------

中庸に早き速度

Allegro	(アレグロ)	輕快に早く
Allegretto	(アレグレット)	Allegro の縮小辭で

それより稍や遅きもの。

頗る早き速度

Animato	(アニマート)	活氣を以て早く
Con moto	(コン・モト)	元氣を以て早く
Vivo	(ヴィヴォ)	活潑に早く
Vivace	(ヴィヴァーチェ)	烈しく早く
Presto	(プレスト)	頗る早く

最も早き速度

Vivacissimo	(ヴィヴァチッシモ)	Vivace の最大級
Allegrissimo	(アレグリッシモ)	Allegro の最大級
Prestissimo	(プレスティッシモ)	Presto の最大級

尙、是等の言葉の副詞として、その程度を増減する意味の用語がある。

Assai (アッサイ) 充分に。 Allgro assai 頗る早く
Possibile (ポッシビレ) 出来るだけ。 Presto possibile

即ち最も早く

Tanto (タント) 頗る

Di molto (ディ・モールト) 頗る。 Allegro di molto

頗る早く

打消す言葉

Non tanto (ノン・タント) 甚しくなく

No troppo (ノン・トロッポ) 甚しくなく

三 速度変更の用語

楽曲の中途終の部分、或はその一小部分に、速度の標準を變じて、楽曲のテンペラメントを誇張する事がある。

速度を増す用語。

一 次第に早くなるもの

Accelerando (アツェレランド)

Affrettando (アフレッタンド)

Stringendo (ストリンヂェンド)

二 其部分より、平均に速度を増すもの

Più allegro (ピウ・アレグロ)

Più presto (ピウ・プレスト)

Più animato (ピウ・アニマート)

Più mosso (ピウ・モッソ)

Più tosto (ピウ・トースト)

Più stretto (ピウ・ストレット)

Un poco animato (ウン・ポコ・アニマート)

速度を減する用語

一 次第に遅くなるもの

Ritardando (リタルダンド)

Rallentando (ラレントンド)

Slentando (スレントンド)

二 其部分より、平均に速度を減ずるもの

Più lento (ピウ・レント)

Meno mosso (メエノ・モツソ)

Ritenuto (リテヌウト)

三 音の強さを變へずして遅くするもの

Largando (ラルガンド)

Allargando (アラアルガンド)

} ゆつたりする

四 音の強さを減じつつ遅くなるもの

Morendo (モレンド)

Perdendo (ベルデンド)

Perdendosi (ベルデンドオジ)

Calando (カランド)

Smorzando (スモルツァンド)

} 次第に消える
やうに

速度を變態にするもの

Tempo rubato (テンポ・ルバート)

Ad libitum (アド・リビトゥム)

A piacere (ア・ピアチェーレ)

A capriccio (ア・カプリッチョ)

Agitato (アヂタート) せきこんで

四 メトロノームの過誤

速度用語は、文字の含む意味の以内に於て、奏者の解釋により、或は作曲者編者の裁量により、任意に決定するもので、その精密な時間を限定する事は出来ない。それで、精密な時間は、メトロノーム記號で表はすのであるが、メルツェルの機械には、數字の外に、之と列べて、Largo, Larghetto, Adagio, Andante, Allegro, Presto等の言葉が指定してある。

Largo 40—72

Larghetto 24—100

Adagio 100—126

Andante 126—152

Allegro 152—184

Presto 184—208

此の指定數字は、今日一般に了解されてゐる速度と用語との關係と比較すると、ばかばかしく早いもので、100—126はアダチオとなつてゐるが、吾々は此の速度は、アレグロだと思つてゐる。かういふ風であるから、メルツェルの機械は、數字だけを信賴す可きで、用語はすべて誤である事を知らねばならぬ。

なほ又、樂曲の冒頭に、メトロノームの數字が明細に記載されてゐるものでも、それを固守する事が不適當な場合がないではない。チェルニイ Karl Czerny 1791-1857 が、自作の曲や、先輩の樂曲に附したメトロノーム數字のうち、早きに過ぎると思はれるものもある。ベートーヴェンのシンフォニイでは、アダージオなどのメトロノーム數字が、一般に早すぎる傾向がある。是等は、奏者の美的考察によつて、適宜の速度を執る可きである。

速度用語は、以上の外に、數へきれぬほど澤山ある。之にドイツやフランスの言葉を加へれば夥しい數になる。それ等を一一本書では説明する餘裕がないが、樂曲に附けられた用語は凡て音樂辭典によつて、その意味を知るがよい。

著者の編著に係る音樂辭典は、「白眉音樂辭典」「ポケット音樂辭典」が白眉出版社から發行されてゐる。

第二十三講 表現の用語

一 強弱の表現

メロディの要素は、音の高低、リズム、強弱を基とした拍子とであつた。然し、拍子に關係ある強弱の以外に、樂曲の表現としての、美的價値に立脚した強弱法 Dynamics といふものがある。是は、速度が後天的價値のものであるやうに、やはり後天的のもので、メロディの要素としての先天的な強弱法とは、聊か異なつたものである。

メロディの流れに、部分的に強弱の變化を與へる事は、樂曲が聽者に與へる影響の上からは、極めて重大なものである。音樂美學では、是を、音の高低の變化とを、原質的要素 Essential Element と稱へて、音樂の與ふる力の根柢のものとしてゐる。

弱い音の表現語

Pianississimo	(ピアノシッシモ) <i>ppp</i>	} 最最弱
Pianissimo possibile	(ピアノシッシモ・ポッシビレ)	
Pianissimo	(ピアノシッシモ) 頗る弱く <i>pp</i>	

Piano	(ピアノ) 弱く <i>p</i>
Più piano	(ピウ・ピアノ) 更に弱く <i>piu p</i>
Il più piano	(イル・ピウ・ピアノ) 頗る弱く
Piano assai	(ピアノ・アッサイ) 甚だ弱く
Mezzo-piano	(メゾ・ピアノ) 中庸に弱く <i>mp</i>

強い音の表現語

Forte	(フォルテ) 強く <i>f</i>
Fortissimo	(フォルティッシモ) 頗る強く <i>ff</i>
Fortississimo	(フォルティッシッシモ) 最最強 <i>fff</i>
Più forte	(ピウ・フォルテ) 更に強く <i>piu f</i>
Il più forte	(イル・ピウ・フォルテ) 甚だ強く
Mezzo-forte	(メゾ・フォルテ) 中庸に強く <i>mf</i>
Forte-piano	(フォルテ・ピアノ) 強く直に弱く <i>fp</i>

突然に、その音或はその和絃だけを強く

Forzando	(<i>z</i>) (フォルツァンド)
Sforzando	(<i>sf</i> 或は <i>sfz</i>) (スフォルツァンド)
Forzato	(<i>fz</i>) (フォルツァート)
Sforzato	(<i>sf</i> 或は <i>sfz</i>) (スフォルツァート)

^ 或は > (略 號)

其の一節を特に強く

Rinforzando	(<i>rinf</i>) (リンフォルツァンド)
-------------	-----------------------------

Rinforzato (*rfz*) (リンフォルツァート)

強弱の變化の用語

Crescendo (cresc. 或は <) (クレッシェンド) 次第に強く

Decrescendo (decrec. 或は >) (デクレッシェンド)

Diminuendo (dim. 或は >) (ディミヌエンド) } 次第に弱く

Crescendo poco a poco (ポコ・ア・ポコ) 少しずつ強くする

Crescendo e diminuendo (< >) 次第に強くなり、又弱くなる

Morendo	} 次第に弱く且つ遅く、消え失せるやうに (前出)
Perdendosi	
Smorzando	
Calando	

二 發想の用語

強弱や遲速は、謂はば物理的變化で、その程度は計量することの出来る分量的のものであつた。發想の用語といふのは、詩的に或は文藝的意味に於て、樂曲の一節に、或る表現を與ふ可き事を指示するものをいふ。

Legato	(レガト) 滑かに柔かに
Con amore	(コン・アモーレ) 優しく
Con energia	(コン・エネルヂア) 力をこめて

Con espressione	(コン・エスプレッショーネ)	} 表情を以て
Espressivo	(エスプレッシイヴォ)	
Con brio	(コン・ブリオ)	元気を以て
Con fuoco	(コン・フォーコ)	熱情を以て
Con passione	(コン・パッシオーネ)	情緒を以て
Con grazia	(コン・グラーツィア)	優雅に
Con tenerezza	(コンテネレッツァ)	愛情をこめて
Dolce	(ドルチェ)	柔かく
Giocoso	(ジョコーゾ)	戯れて
Giojoso	(ジョヨーズ)	楽しげに
Maestoso	(マエストーズ)	壯嚴に
Pomposo	(ボンボーズ)	壯大華麗に
Scherzando	(スケルツァンド)	} 諧謔を以て
Scherzoso	(スケルツォーズ)	
Sotto voce	(ソット・ヴォーチェ)	音を抑壓して

此の外に、類似の用語が数多くある事は、謂ふまでもない。

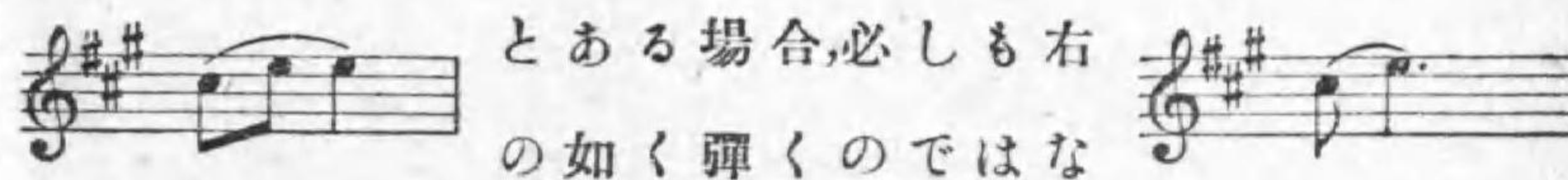
三 變法上の用語

Legato は、發想の用語としては滑かに柔かくといふ意味に用ゐられるが、是は元來は、奏法上の用語で、メロ

ディを成す音を、切れ目をつけずに、繋げて弾く事を指定してゐるのである。ピアノであれば、先の音を抑へた鍵から、指を放さぬうちに、次の音を弾く可き事となり、ヴァイオリンならば、弓の方向を變換する事なしに弾く可き指定となる。是は、主に、スラア Slur と稱する弧線を以て表はしてある。



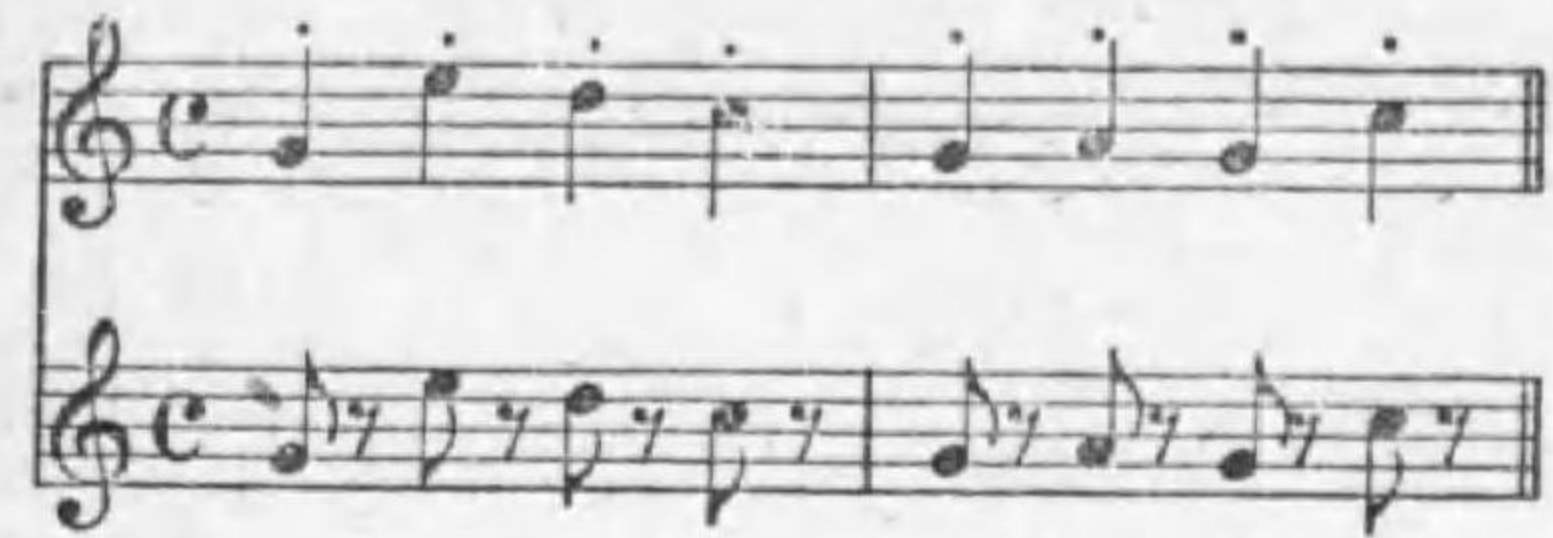
スラアは同音の上に掛けられてあれば、其の音を切らずに、長い音として繋げて弾く可き指定となり、別にタイ Tie (第188頁参照) といふ名がつけられてある。然し、スラアは、ヴァイオリン譜でも、如何なる場合にも同じ方向の弓で弾く可しといふ意味にのみはならぬ。發想記號として、ただ「滑かに」の意味の事がある。



く、ただ此の一小節を滑かに奏すればよいのである。

Staccato (スタッカート) レガートの反對で、各音を

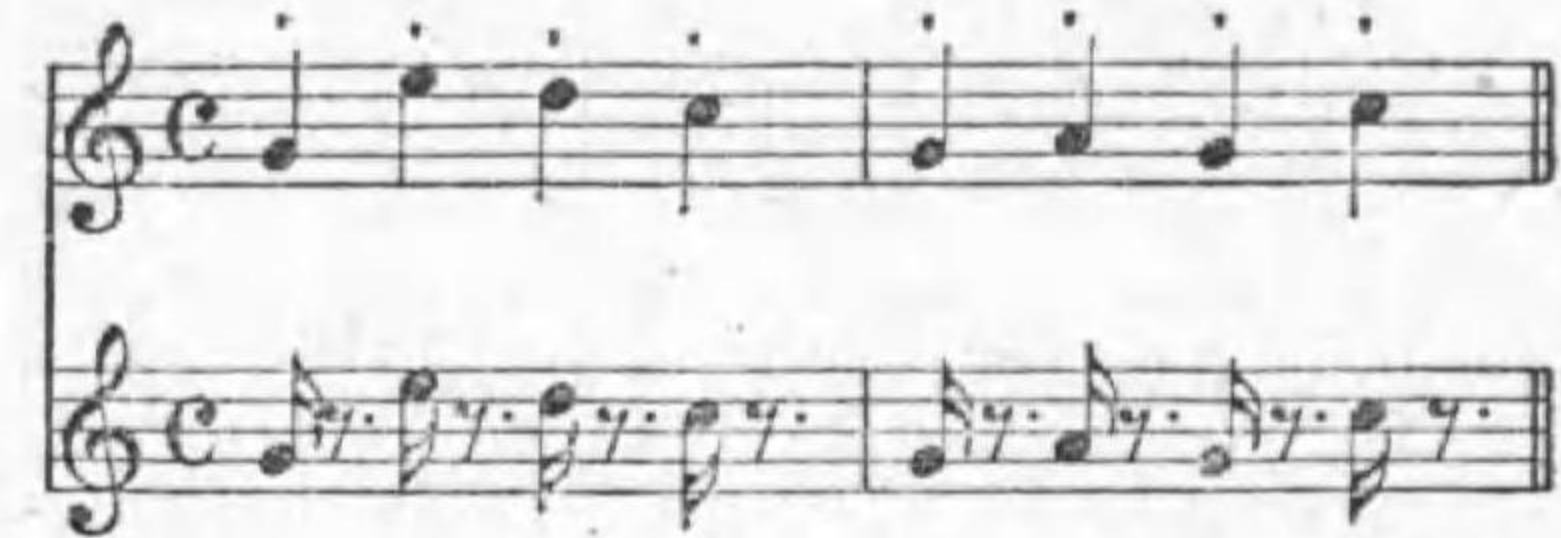
短かく、截然と弾く。斷奏。



音符の下に或は上に點を付ける。實際の效果は、下段の譜に示

したやうになる。

Staccatissimo (スタッカティッシモ)最斷奏。



Half-staccato (ハーフスタッカート)半斷奏。



即ちスタッカートに、スラアのあるもので、ピアノでは、音が断たれたやうな、又續いてゐるやうにして弾く。然し、ヴァイオリン奏法ではスタッカートは、ピアノの場合とは稍ちがふのである。ピアノの此の半斷奏の事を、ヴァイオリンではスタッカートと云ひ、スラアのある部分を、同方向の弓で斷奏するのである。スラアのないスタッカートの場合は、音符ごとに弓を上下變換するので、是を特にスピッカート Spiccato といふ。此の區別は、往々

ヴァイオリン家にすら、混同されてゐる。

Marcato (マルカート)譯語なし。



各音をはつきりと、且つその音符の長さ一杯に大きく弾く。

Tenuto (テヌート)



記號 *ten.* その音を力強く、音符の長さよりも、更に長く引く。

Fermata (フェルマータ) 或は Hold (ホールド)



此の記號のある音を、延音する。約三倍ほどの長さに延ばす。延音記號といふ。またポーズ Pause (休止の意味)ともいふ。

Portamento (ポルタメント)滑音。



低い音から高い音へ、或は高い音から低い音へ、四度以上の音程を以て飛躍する二音間に、恰も橋を渡した如く、中間音を奏しつつ進行するのである。聲樂や絃樂に於て、多く用ゐられる。

Glissando (グリッサンド)滑奏。略號 *gliss.*



ピアノに於ては、此の記號のあるときは、白鍵上を、横に指で滑走するやうに撫でて弾く。近代の音楽には、黒鍵のみのグリッサンドもある。ハープ Harp では、各絃間を横に撫でて、凡ての音を奏する。絃楽器では、弓で弾きつつ、左手の指を絃上に滑走せしめる。

Pizzicato (ピヅィカアト)指弾奏。 *pizz.* 是は擦絃の絃楽器を、弓を以て弾かず、指定の部分だけを、指で弾くのである。而して指弾奏を止めて、弓を以て弾く可き指定は、Col arco (コル・アルコオ)或は *arc.* と記してある。

Col legno (コル・レウニョ)とある場合は、弓の棒にて弾く。

Con sordino (コン・ソルディノ)或は單に sordino とあるは、楽器に弱音器 Mute を用ゐて弾く可しとの意味である。是を止めて、普通に奏する場合は、Senza sordino (センザ・ソルディノ)と記す。

Con sordino, Senza sordino の指定は、ピアノ音楽にも用ゐられてゐる。ピアノでは、絃楽器のやうな弱音装置はないが、ペダルの最も左の方(三個のペダルならば)のものを踏んで、音を小さくするのである。或時は、Una corda (ウナ・コルダ)とも指定する。その意味はピアノが普通三本の絃で鳴るものを、そのペダルの機能によ

つて、一本の絃しか鳴らぬやうになり、音が自然に弱く細くなるのである。三個のペダルのあるものは、その中央が多くは Una corda 装置である。堅臺のピアノなどは此の装置はなく、左方のペダルを踏めば、ハンマアと絃との距離が近くなつて、自然と音が弱小になるやうに作られてある。Senza sordino, Tre corde (三絃の意味)はその取消の指定である。

是と反對に、ピアノの普通の音より、大きく、且つ反響の多いやうに奏しようとする時は、低音部譜表の下に、*Ped.* といふ指定をする。是は右のペダルを踏むのである。是によつて音は擴大され、音質も多様に變化する。是は、元來ピアノには、絃がいつまでも振動しない爲めと、鳴らさない絃が共鳴しない爲めに、ダンバア Dampers と稱する装置があつて、各絃を抑制してゐる。右のペダルを踏む時は、その抑制が解かれるので、音は長く響き、且つ全楽器の絃に共鳴する。故に此の右のペダルを、ダンバア・ペダルといふ。

Ped. を取消す可き記號は、* の如き星の印を附けてある。此の時は足をペダルから離して、音を一度切斷するのである。

第二十四講 裝飾法

一 現代の裝飾音

中世から近世に推移する十六世紀のころ、オルガン音楽、ハープシコード音楽が盛になるにつれ、そのメロディを裝飾する爲めに、メロディの本質でない細かい音を加へて奏する風が盛になつた。殊に、ハープシコードなどは、今日のピアノと違つて、音の持続が少なかつたから、裝飾的な音を用ゐて、はじめて音の貧弱さを補つたものである。

今日用ゐらるる裝飾音の種類。

(I)はイタリア語、(E)はイギリス語、(D)はドイツ語。

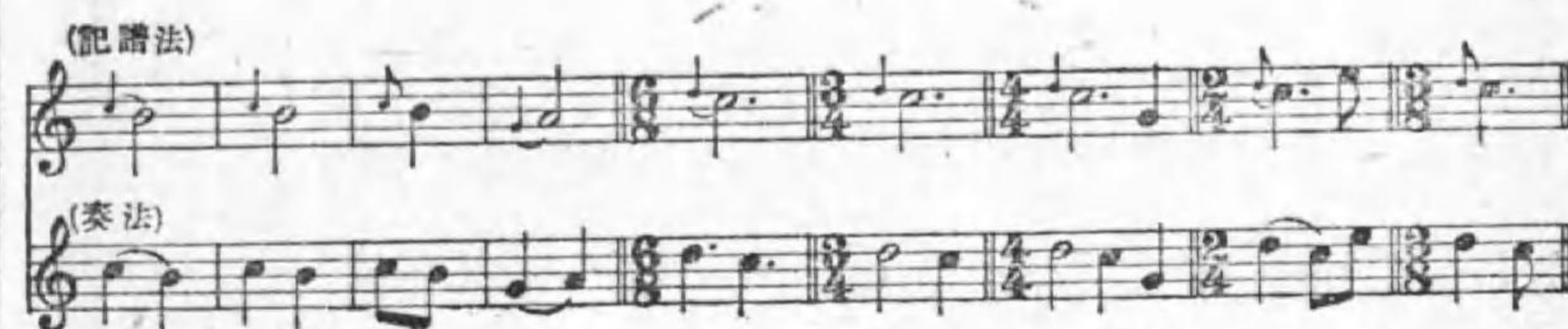
- 一 倚音 Appoggiatura (I)
- 二 碎音 Acciacatura (I)
- 三 重倚音 Anschlag (D) (稀に用ゐる)
- 四 後倚音 Nachschlag (D) (稀に用ゐる)
- 五 回音 Turn (E)
- 六 顫音 Shake (E) Trill (E)
- 七 漣音 Mordent (E)

八 琵琶音 Arpeggio (I)

一 倚音

アッポジアトゥラ Appoggiatura といふのは、イタリア語の Appoggiare (倚りかかる、凭れる) から來たものである。(D)では前打音 Vorschlag といふ。

倚音は、メロディの音の二度高いか或は低い音で、小形の音符で書いてある。倚音の存するときは、主たる音符は、二度ちがふ倚音と二つに長さが等分される。主要の音が三拍のものであれば、倚音二主要音一の割合に、長さが逆になるのである。



二 碎音

アッチアカトゥラ Acciacatura は、イタリア語の Acciacare (碎く、粉にする) から來た言葉である。是は、位置は倚音と同じものであるが、倚音は四分音符と八分音符が主であるのに、碎音は八分音符と十六分音符が主に用ゐられ、しかもその符尾は斜線を以て消印がついてゐる。

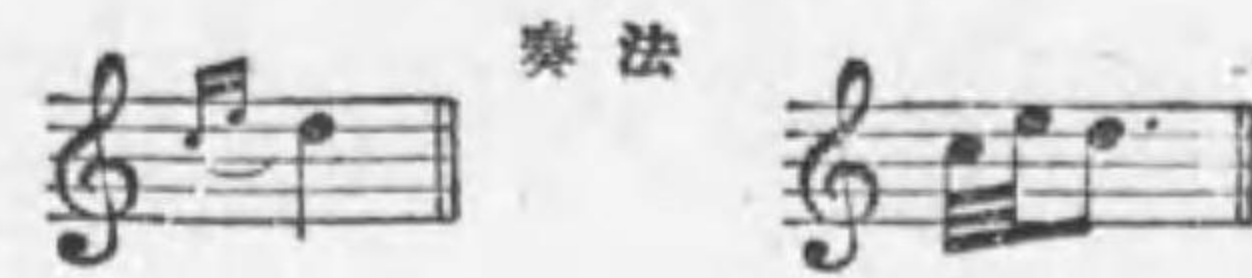
碎音は、主要の音の長さを殆ど變じる事なく、全く瞬間的に、短かい音を添加するのである。



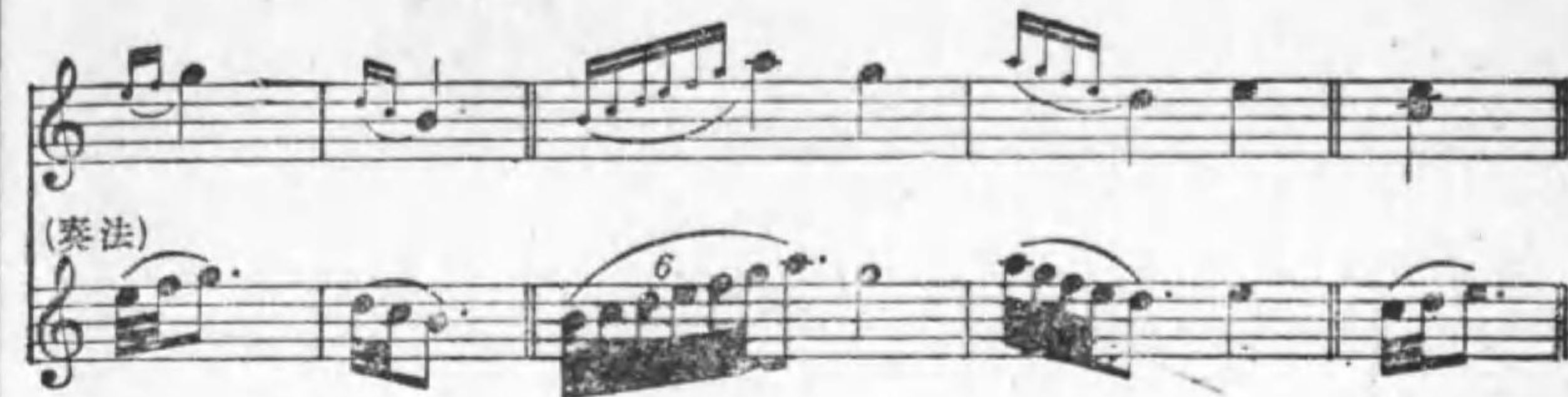
碎音は、その作用が、倚音と似てゐるので、碎音を短倚音 Short Appoggiatura と呼び、是に對して倚音を長倚音 Long Appoggiatura と呼ぶ事がある。然し所謂長倚音はクラシックの音楽の衰退と共に、次第に用ゐられぬやうになり、今日の音楽では、短倚音のみが用ゐられてゐる。近いうちに、長倚音は古法として除外され、碎音が唯一の倚音とされる時が来るであらう。

三 重倚音。四 後倚音

重倚音は、主要の音の二度下の音と、二度上の音と、二つを前に有する短倚音の一種である。故にダブル・アッポジァトゥラ Double Appoggiatura といふ。ドイツ語では Anschlag (アンシュラック)



重倚音の變形に、スライド Slide (滑倚音) といふのがある。ドイツ語では Schleifer (シュライファー) といふ。



上の例の最終のものは、古法であつて、今日は用ゐられない。

後倚音は、倚音が主要音の後にあるもので、碎音と同じ作用をするものである。イギリス語ではアフター・ノート After-Note といふ。Nachschlag (ナッハシュラック) はドイツ語である。



なほ變則のものに、裝飾的倚音 Ornamental Appoggiatura (Verzierende Vorschlag) といふのがある。



アルペジオに加はつた碎音



三度の音程の碎音



四度の音程の碎音

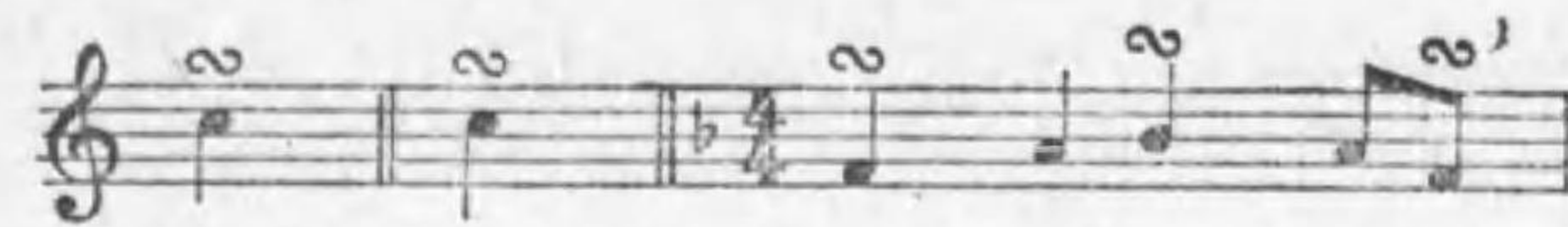
胸悸音 Beat (ビイト) といふのは、一種の碎音で、必ず主要の音と半音程のもの、多くは碎音が主要の音より下にある。



五回音

重倚音の複雑したものに、回音 Turn (タアン) がある。是は三個から成る倚音である。(D) ドッベル・シュラック Doppelschlag, (I) グルッペット Gruppeto, (F) グルウブ Groupe

イ 本來の形



ロ 二つの音符の間にあるもの



ハ 同じ高さの二つの音符の間にあるもの



ニ 回音中に # ♭ 等を含むもの



ホ 逆回音 Inverted Turn

ハ 碎音つきの回音

ト 二重回音 Double Turn

三重回音 Triple Turn

六 顫音

顫音は、主要の音と、上或は下に二度音程を成す音とを交互に早く奏するので、シェーク Shake 或はトリル Trill (トリロ Trillo) の名がある。

倚音を持つ顫音とスライドを持つ顫音

長いトリルで、楽句の終りに用ゐられるもの



七 連 音

連音は、一種の重倚音で、その主要の音と同じ高さの音と、それより二度高く或は低い音との二つを添加するものである。モルデント Mordent といふ言葉は、フランス語のモルドル Mordre [咬む] といふ字から来たものであるが、その効果がいかにも連波の立つやうなもので、連音と譯すのが普通である。連音はその内容が稍や複雑で、多くの樂典教科書には誤の方が記されてゐるから、能く注意して記憶しなければならない。

(一) 原形の連音、即ち Short Mordent、別にドイツ連音といふ。Wの記號に消線をしたもの。裝飾音が二度下にある。



裝飾音に臨時記號あるもの

(二) 逆連音 Inverted Mordent、或はイタリイ連音。裝飾音が二度上にあるもので、記號Wに消線がない。ドイツでは是をブラルラア Praller 或はブラルトリラア Pralltriller といふ。



今日普通に用ゐられる連音は、此の逆連音の方で、モルデントといへば却つて逆連音を意味して通用されてゐる。そこから誤解が生じて、平常あまり用ゐられない短連音を、逆連音だとして説明した書籍が頗る多い。それ等は誤である。

(三) 長連音 Long Mordent 或は重連音 Double Mordent



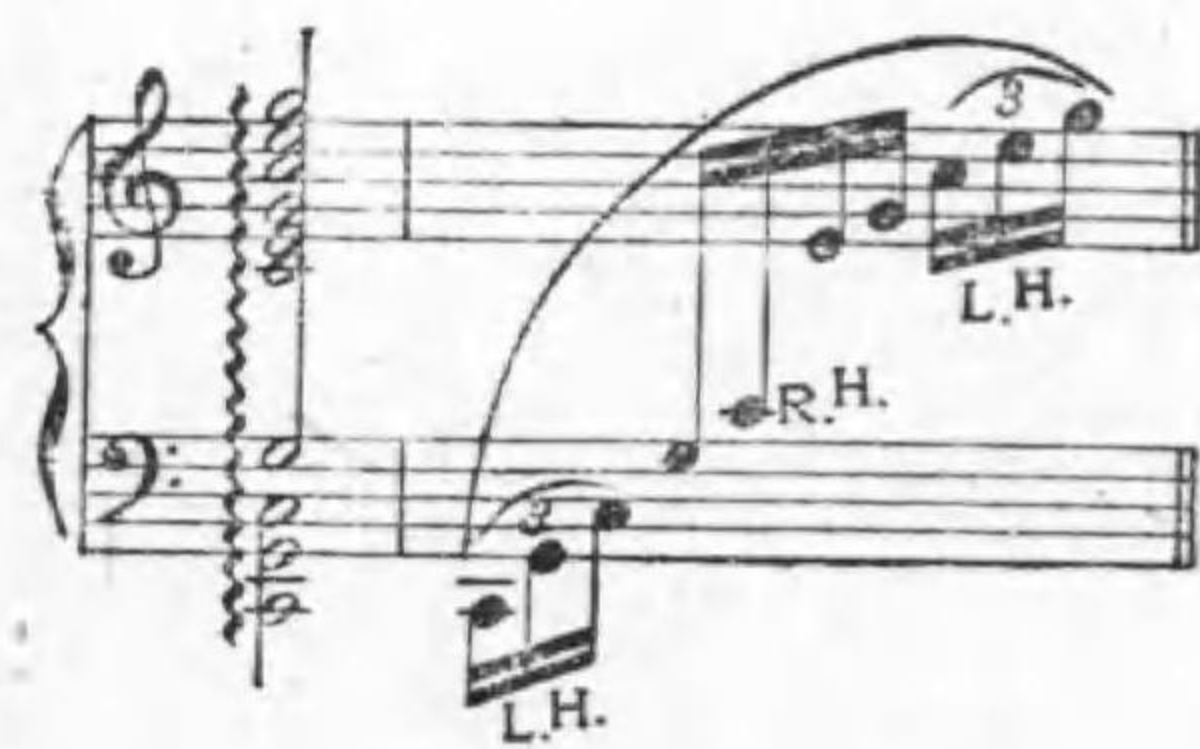
八 琵 音

琵琶音は、アルペッジオ Arpeggio といふ。アルパ Arpa 即ちハアプ Harp [琴] の、各絃を掻き鳴らす音に似てゐる奏法である故此の名がある。普通に低い方から、高い方へ、和絃の音を鳴らすので、複音が同音に奏されず

に、しかも同時に奏された如き効果を與へるものである。その指定は和音に、~~~~ の如き波線をつけて示す。昔は弧線をつけたものであつた。



ピアノの楽曲には、アルペジオは頗る多いが、指の廣がり、楽譜よりも狭い場合は、ペダルを用ひ、始めの音の鍵から指を放して、音だけを残す。またアルペジオの音域の廣いものは、兩手を交互に用ゐる。



L. H. は左手 Left Hand

R. H. は右手 Right Hand

アルペジオを、波線によらず、小符を以て書きあらはしたものの作例が頗る多い。



二音の裝飾音

今日は用ゐられないが、昔の裝飾音が數多くあつて、古い楽譜の中に折々出逢ふ事がある。それ等の主なるものをここに列記する。

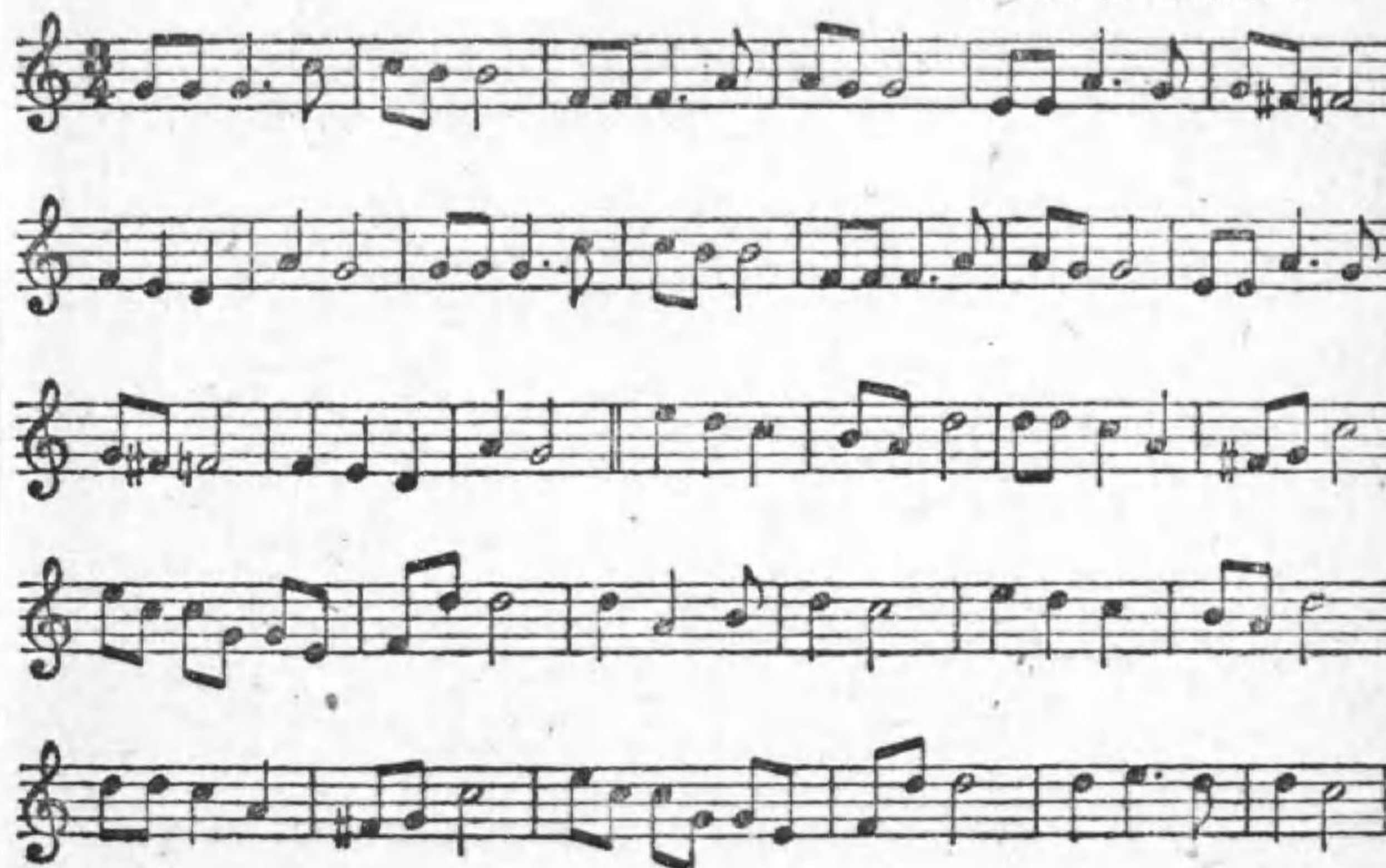




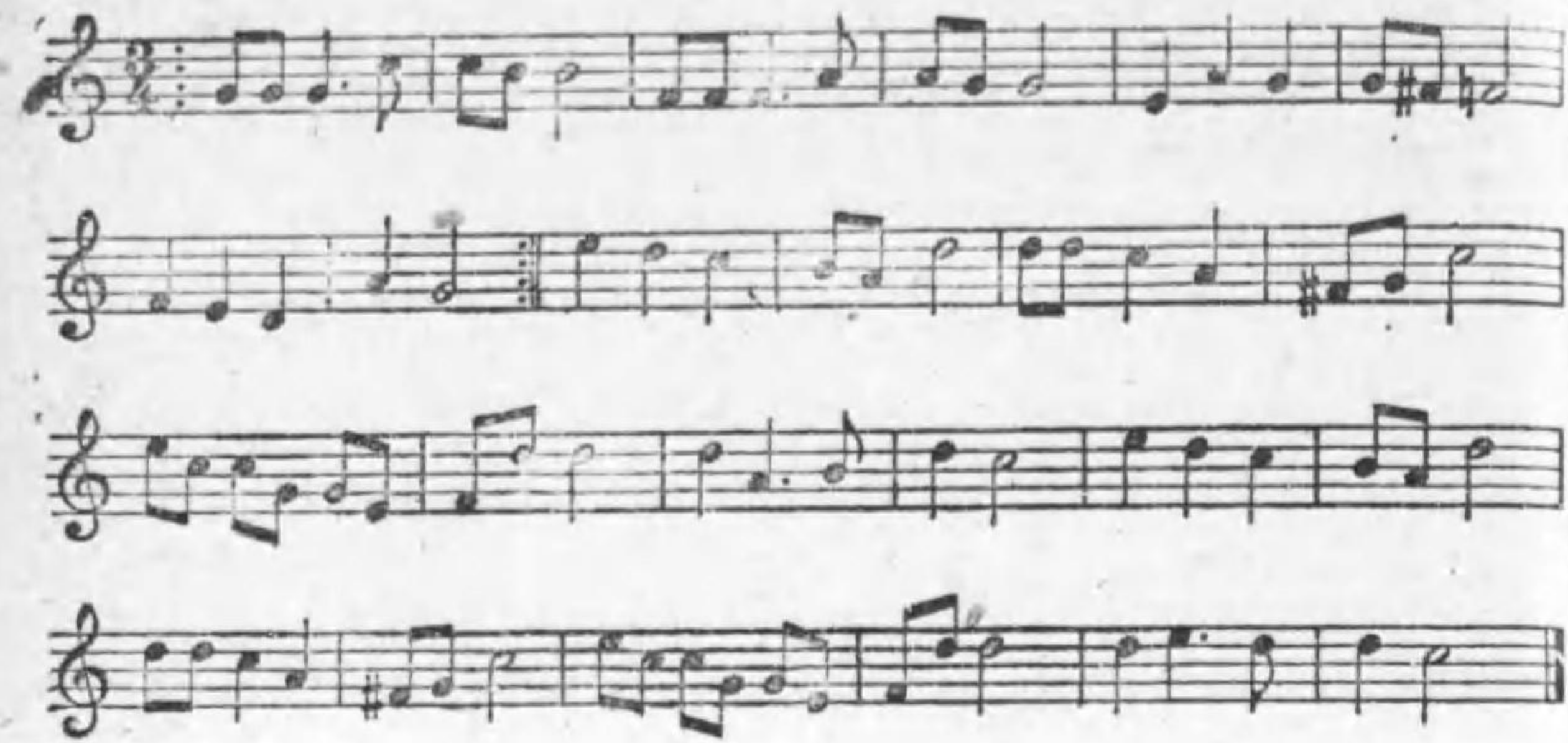
第二十五講 省略の記號

一 反覆記號

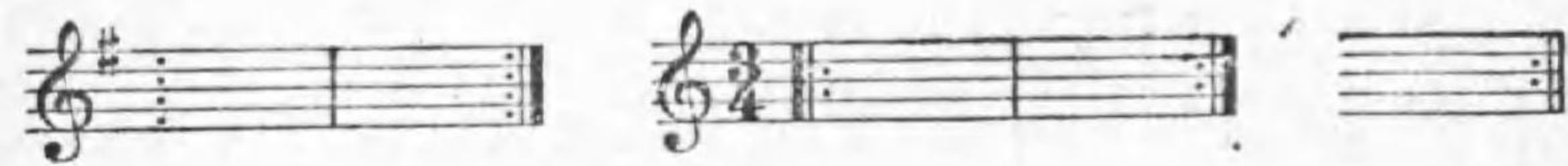
Danza: Santa Lucia.



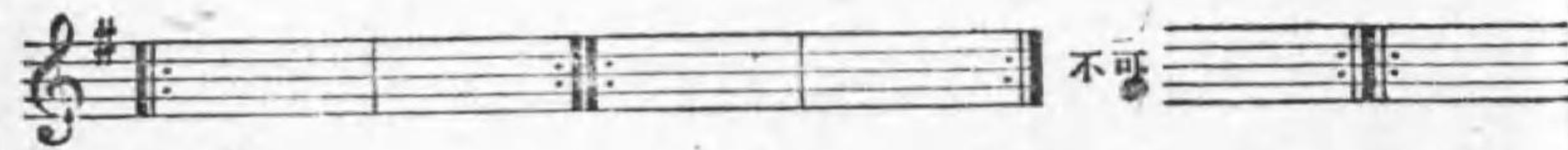
此の二段の樂譜は、各段が全く同一のものであるから、二度それを書く煩雜を省略する爲めに、反覆記號 Repeat(リピイト)を用ゐて、その半分の手數と、半分の場面で済むやうにする。



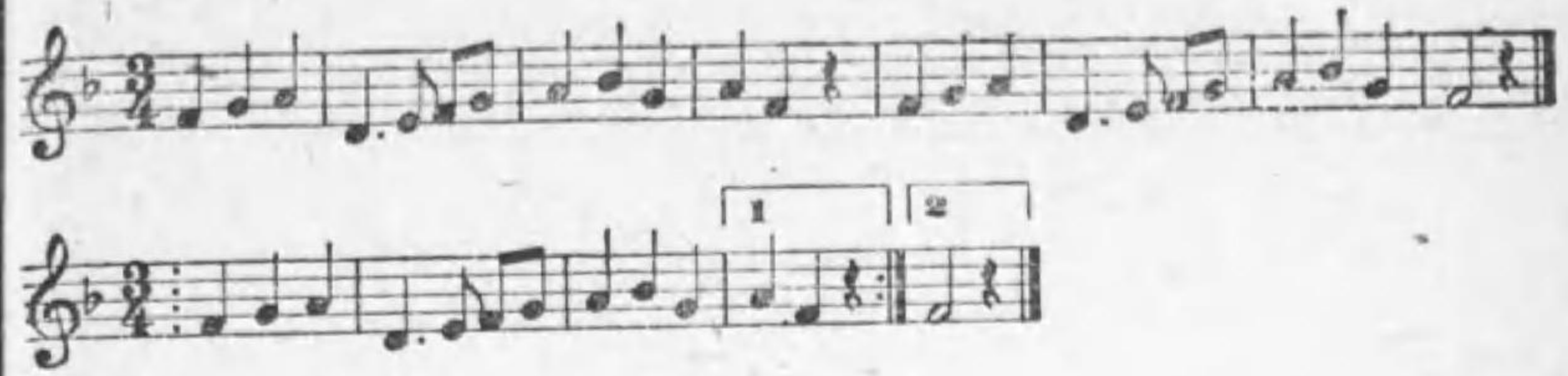
反覆記號は、二縦線内に二點或は四點を附けて、その内部を繰返す可き事を示す。



反覆記號が、前後に二ヶ所あつて、中央で背合はせになつてゐるときは、太い線二本を引きその前後に反覆が行はれる。



反覆される樂譜が、全部同じものでなく、その結尾だけが違つてゐるものは、同一の部分だけを繰返し、違ふ部分だけを別に書く。



冒頭の四點は、或は略してもよい。とにかく第四小節を終つて、再び始に還り、第三節まで奏して來て、第四小節の「1」を飛ばして、第五小節の「2」を奏する。さうすれば、都合八小節の樂句を奏した事になる。

樂曲の反覆す可き部分が、かなり長い時は點を以てする反覆記號を用ゐず、「始めから」といふ意味の *D. C.*

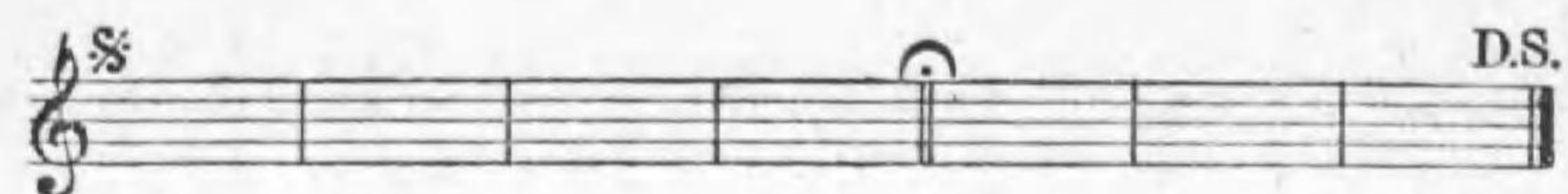


といふ字を書く。『はダァカポ *Da Capo* (頭から)の記號といふ。

また、樂曲の冒頭から繰り返すのでなく、中途から繰り返す場合には、其の部分に「記號」☼ (セーニョ *Segno*) を付けて、終の場所に *D. S.* と書く。是は *Dal Segno* (ダァル・セーニョ) 「記號から」の意味の略號である。☼を冒頭に付けてもよい。さうすれば初めに還るだけの事

である。

曲によつては、初めに還り而して途中で樂曲全體の終局となる事がある。この場合は、終止の場所に休止記號 \circ Pause (ポーズ) を書くか、或はフィーネ Fine [終り] と書く。ポーズは延音記號と同じ形である。



又、行進曲などには、曲の終末に尾曲 Coda (コーダ) が附く事がある。此種の樂曲には、中味に必ず多くの反覆がある。而して時には或部分を第二回に奏しないで、コーダへ飛ぶ事がある。その時は、コーダに飛ぶ場所に、省略す可き記號 \oplus をつける。



Dal Segno e poi la Coda (記號から、而してコーダへ) 或は Dal Segno a \oplus と書く。

二簡記法

樂譜を手記する際に、手数を省く爲めに、諸種の簡記法 Abbreviation, Musical Shorthand を用ゐる。



12 *loco rest.* 13 *loco rest.*

triple.

segue (or simile). *appoggio*

あまりに高い音や、あまりに低い音は多くの加線を要するので、それを省く爲めに、オクテエヴの省略法がある。

8va-----loco

(或は) 8va----- (或は) 8va bassa-----

(奏法) (奏法)

8 8 8 8 8

(奏法)

Loco は「場所」といふ意味。即ち 8va の還元する場所である。Alta は「高」Bassa は「低」の意味。

なほ、楽曲中の一小節以上数小節を、同じ譜が繰り返すとき、次の如き bis (二回)の意味)といふ字が用ゐられる。

bis

第二十六講 和 絃

一 三 和 音

中世に於ては、合唱樂は、一定のメロディに對して、他聲部で、四度、五度、六度、三度の和音によつて附屬的のメロディを作り、複音音樂を構成してゐたのであつた。是が即ち對位法である。

フランスのオペラ作曲家であつたラモウが「和聲論」Traite d'Harmonie を著述したのは一七二二年で、ラモウの創説した所の和音の解剖的な見方による和聲學にあつては、和聲は單個の和絃 Chord といふものが、謂はば縦の形を成してゐるものであつて、理論的な法則によつて、その和絃の正しき接續法を研究する事が出来るといふのであつた。


和聲學では、メロディに、他の協和音程にある音が附和されてゐるとは見ない。和絃が接續してゐるうちに、和絃の中のある一の音がメロディに現はれ、或は低

音に現はれ、或は内聲部に現はれてゐるのであると見る。

和絃は、協和音、不協和音といふ觀念から離れて、或る

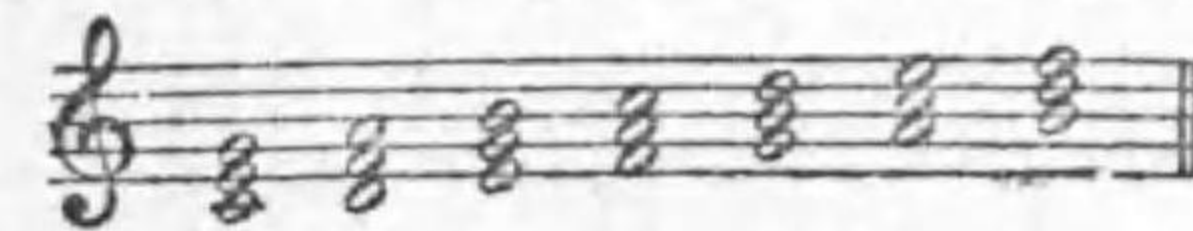


音を根音として、第五、第六のハアモニ

ックスを配合した三和音が基礎となつてゐるのである。根音 C(その二オクターヴ上は第四に當る)の上に第五の E、第六の G を重ね  の如き和音を作る。是を三和音 Triad といふ。C の上に作られた三和音は、C 長調の主音上の三和音であるから、是を主和絃 Tonic Chord といふ。

和絃は、音階の各度を基礎として作られ、決して個々に離れた單獨の音の上に作られるものと見ない。そこで一々の和絃は、何々を基音とする音階の第何度上の和絃として考察するのである。

C 長調にあつては、音階の各度の上に、三和音を作ると、次の如くなる。和絃の名稱は音階音としての名稱に隨つて附けられてゐる。



主和絃
上主和絃
中位和絃
次屬和絃
屬和絃
次中位和絃
導音和絃

この七種の和絃は、C 長調に限らず、各種の長調に移調して、同じ意味のもの

が作られる事は勿論である。

今前掲の七種の和絃をよく考察すると、音の結合の状態に三種ある事が注目される。此の三和音はいづれも三度の音程を以て結ばれてゐるが、根音と、その上の音(即ち三度音程を爲す音にて、是を第三音といふ)との音程が、長三度のものと、短三度のものとがある。主和絃、次屬和絃、屬和絃はそれが長三度になつて居り、他は悉く短三度である。故に此の三つのものを長和絃 Major Chord といひ、他のものを短和絃 Minor Chord といふ。

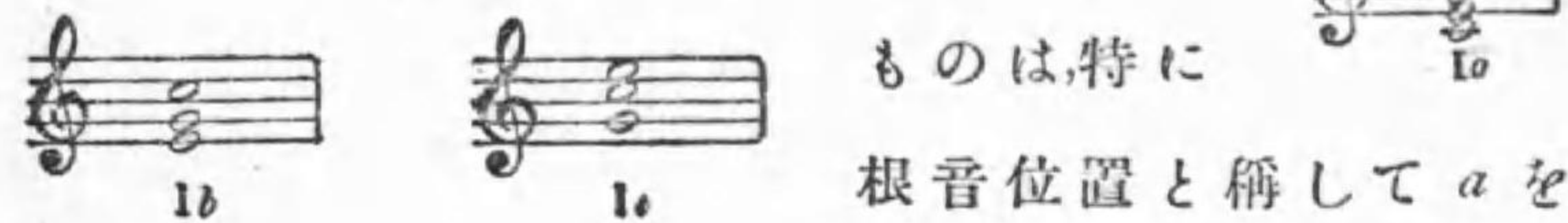
而して短和絃では、第三音と、その上の音(是は根音と五度音程を爲すもので、第五音といふ)との音程は凡て長三度であり、長和絃に於ては、反對に上の三度は短三度になつてゐる。然るに、獨り最後の導音和絃のみは上も下も共に短三度を以て成り、根音と第五音との音程は樂譜上は五度音程であつても、事實上は全三音(六



(長和絃は羅馬数字の大字にて、短和絃は小字にて表は、減和絃は小字に小さい。點を附ける。是を和絃記號といふ。)

南音)で、完全五度よりは半音だけ狭いのであるから、是の五度音程は特に減五度と稱し、随つて此の和絃は減和絃 Diminished Chord と稱せられてゐる。

和絃は必しもいつも根音を低音とするとは限らない。三個の音は、オクテヴの關係に、いかに轉回しても和絃の根本の性質は變らないのである。然し根音が上に轉回するときは、一番多くの影響があるので、根音が轉回して第三音が低音になつたものを第一轉回といひ、根音と第三音が轉回して、第五音が低音に現はれたものを第二轉回といふ。原形の



ものは、特に根音位置と稱して a を附して表はし、第一轉回 b を第三轉回を c にて表はす。

短音階による樂曲にあつては、和絃の形も亦自ら異り、和聲的短音階の各音の上に三和音が作られる。長和絃と短和絃の位置は、殆ど覆がへされてゐるのを見る。



短期曲にあつては主和絃、次屬和絃は短和絃となり、次中位和絃が長和絃

になり、減和絃は上主音と導音との上に二組作られて

ある。しかも注目すべき事は、中位和絃は、下と上とに二個の長三度を有し、根音と第五音との音程は完全五度よりも半音高く、増五度と稱せらるる變態のものとなつてゐる事である。七つの和絃中に三個の變態の五度を有し、主要なる主和絃が短和絃なるに徴しても短調曲が陰鬱悲痛を表現するに適するものたる事を見るのである。

和聲法を實際に用ゐる場合は、三和音のうちのある一音の、オクテュヴの音を加へて四聲音となし、四聲にて和聲するのを基本とする。それは聲樂の和音から來た、四聲合唱法に由來してゐるのである。

二 聲 部

和聲法は、前に述べた如く、中世の對位法から發達したものであるが、中世の對位法は、教會に於ける聖歌の合唱法から、次第に複雑になつたもので、その基礎は人聲にある。人聲を以てする唱和法が、近世の初頭からの、器樂の發達につれて、和聲法となつたものと見てよい。

人の發聲機關は、微妙なものではあるが、材料に限りがあるから、音域は自ら限界がある。無理に發聲すれば、四オクテュヴの音が出せるといふが、音樂的に用ゐ

られるのは、修練した人で二オクテュヴ半が限度で、普通は一オクテュヴ半ほどである。

男子の聲帯は、女子のに比べると厚くて振動が鈍く且つ長さが多い。女子の約半吋なのに比べて、四分三吋ほどある。それ故、女よりは遙かに低い音を發し得るが、高い音は到底匹敵する事が出來ない。修練しない女の聲は、修練しない男の聲に比べると、最高點も、最低點も、約五度音程ほどの相違がある。

女子は修練によつて、天賦の聲よりも遙かに高い聲を出す事が出來る。それは共鳴機關を巧みに調節すること、聲帯の一部だけを特に短かく用ゐて音を發すること等によるのである。

かくして得た女子の聲は、中央の c' から a'' に、更に高いのは c''' から g''' 位まで上る事が出來る。此の聲を發し得るのをソプラノ Soprano といふ。[上]といふ意味である。

女子の自然の聲音を、低い方に擴張するやうに修練された聲が、コントラルト Contralto である。その音域は f から c'' までが普通であるが f'' 或は g'' に至る事が多い。中世紀には、男子が今日俗にいふ裏聲を以て非常に高い聲域を歌つたので、是をアルト Alto と稱し

た。アルトとは、[高]の意味である。その聲域が頗るこのコントラルトの聲域に接近してゐるので、女子のこの聲域を歌ふものを *contra-alto* 即ち「高に對して」と稱して區別したのである。今日は、男聲のアルトがすたれたので *Contralto* も *Alto* も同じ意味に用ゐられてゐる。

ソプラノとアルトとの中間に、メゾソプラノ *Mezzosoprano* と稱する聲域がある。メゾは、「中」といふ意味である。この聲の聲域は確定してゐないが、極端な高音を出す事と極端な低音を出す事は出来ないが、多くの場合は、ソプラノ中の、劇的のものが、之に屬してゐる。此の場合は、主として聲質が劇的表現に適する幅広いものである事である。然し、時には、メゾソプラノでもつて、アルトに接近した歌手もある。

男子の最高の聲域を、テナー *Tenor* といふ。テナーの聲域は、中央の *c'* の一オクターヴ下の *c* から、*bb'* までの音域で、時には、その二度高い *c''* が要求される。

テナーに次ぐ聲域は、バリトン *Baritone* である。是は女聲のメゾソプラノに相當するものであるが、音域は凡そ *a* から *f* までである。モーツァルトは此の聲域の頗る表現に富む事を知つて、此の聲の爲めに多く

の歌を作つた。近世に於て、歌曲は一般に此の聲域を目標として書かれてゐる。

ベース *Bass* は男聲の最低部で、頗る力強い重い感じのする聲である。ロシア人のベース歌手は頗る聲が低く、低音 *F* の下に及ぶものがある。高い方では *d'* 或は *eb'* ぐらゐの處まで美しい聲が出せる。それよりも高い聲の出し得る比較的弾力に富み柔軟に歌ひ得るものを、歌謠的低音 *Basso cantante* といひ、低音を力強く機械的に發し得るものを深低音 *Basso profondo* といふ。



六種の聲域を、譜に書き現はせば、かうなるのであるが、この個々の聲を聲部 *Vocal Parts* といふ。

六聲部のうち、ソプラノ、アルト、テナー、ベースの四種が、根柢となるもので、メゾソプラノ、バリトンは、中間的のものである。此の四聲部が和聲法に随つて唱和するときは、頗る充實した印象を與へるのである。

三、和絃解剖

和絃は、三和音を、四聲部の唱和法に随つて結合したものである。三和音の材料は、音は三個であるから、そのうち一個を、オクテヴの音を重複せしめて、四聲部に作る。かくして和聲を以て樂曲を作る事を、四聲部作法 Part Writing といふ。

四聲部作法による樂曲は、その和絃を解剖してそれがどの度位に屬するものであるかを知る事が出来る。

C: I Ib I Vc Ib IVv7 Ib bb Ic V iii vi bb vi bb V Ib bb V

屬和絃の第五音の上に、更に短三度の音を添加すると、和絃は四和音となる。第五度 V₇ に四和音を作る事は、最も普通とせられてゐるので、是を五度の七の和絃といふ。添加された和音が根音と七度の音程を爲すからである。

七の和絃は轉回によつて四種の形となる事が出来るが、四和音といふものは、甚だ混濁した感を與へるもので、之を不協和絃といふ。近代の音樂に用ゐられる

凡ての不協和絃と稱するものは、五度の七の和絃から派生したものであるとする見方は、極めて妥當な見解である。此の不協和絃は、樂曲の組立の上に、極めて重要な機能を有するものなのである。

附記 此の講は同著者の『音樂讀本』より抜抄したものである。

第二十七講 轉 調

一のメロディ或は和絃が進行中に最初の調から他の別の調に轉じ入る事を、轉調 Modulation (モヂュレイション) といふ。

轉調はいかなる樂曲にもあるといふものではない。ごく短かい曲、民謠などには、轉調のないものが澤山ある。然し、やゝ長き曲になると、多く轉調を含んでゐる。

轉調には三種ある。第一は、ソナタといふ様な大曲で、獨立した三曲乃至五曲から成立してゐるものは、第一曲の基調と、第二曲の基調とは、變つてゐるのを常とする。是は最も大規模の轉調であつて、その場合は譜表の調子記號を變換するのである。

第二は、樂曲の中途で、ある段落の後、少くとも四小節以上の間、他の調に赴くのであるが、多くの場合、調子記號を變へずに、原の調子記號のまま、進行中に臨時記號を交へて、その曲を終るのである。多くの場合、その轉調は、再び舊態に復するのを常とする。

第三は、經過的轉調 Transitory Modulation といふもので、一小節、半小節の短かい間、轉調を爲すものである。

是等は學者によつては轉調と認めず、變態和絃 Chromatic Chord として取扱ふ事がある。

轉調の方法。今日に於ては、いかなる調から、いかなる調へ轉調しても、差支ない事になつてはゐるが、轉調して少しも危険なく、聽者に不快な感を與へないのは、原調から、四度及び五度の調に轉調する事である。是は、C 調から云へば、F 調 G 調へ轉調する事で、G 調から云へば、C 調 D 調へ轉調する事である。云ひ換へれば、♭ 一個を増す調(或は ♯ 一個を減する調)、♯ 一個を増す調(或は ♭ 一個を減する調)へ轉調する事である。此の關係に位つ調を、原の調から見て、最近關係調 Nearly Related Key といふ。

是に次ぐものは、相關調(第 152 頁參照)と、同基音調とである。同基音調への轉調は、前にも述べた四分音的同音によつて、多嬰のものから多變のものへ、多變のものから多嬰のものへ、變移する事がある。ベートーヴェンの有名な「ムーンライトソナタ」は、第一樂章は ♯ 四個の C \sharp 短調であるが、第二樂章は同基音長調に轉調して、D \flat 長調になつてゐる。ショパンの作品には此の例は頗る多い。

轉調の三種のうち、第一種は、調子記號を全然變換するのであるから、是は云ふまでもない事として、第二種

のものは、その和絃を解剖して記載する必要のある時は、轉調した新しい調を明記して、その新しい調に従つて、和絃の度位を記載する。

G: I - V^b I V₇ vi ii^b I^b D:IV^b D:Ic V I

C:IV } C:V_{7d} I^b V_{7c} G:I } G:V_{7d} I^b IV Ic V₇ I

第三種の經過的のものは、和絃解剖の際、基調を變更したものと認めず、和絃に臨時記號を交へて記載する。此の方面の知識は、和聲學に於て取扱ふものであるから、只今は精しく述べる事をしない。

第二十八講 略 譜 法

一、トニック ソルファ

トニック ソルファの原理に就ては、既に第十四講に述べてある。ドレミファを用ゐる唱名樂譜のうち、トニック ソルファは、[可動の D₀] を以てする略譜法である。今その書法と概略を述べよう。

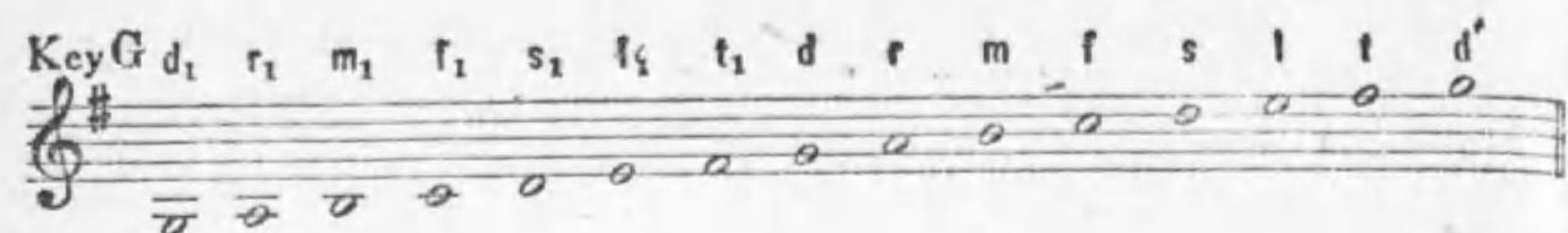
ソルファ譜は、聲樂曲にのみ用ゐられ、器樂曲には用ゐないのが普通である。然し、合唱譜などをつとて、直ちにオルガンで演奏する事は、決して不可ではない。

大體に於て、かく聲樂を目標としてゐるので、ソルファを以て表はす可き樂曲は、音域が廣いものは不適當で、二オクテヱヴ内外を限度とする。それで、その樂曲中の中心となる一オクテヱヴを中心として、その範圍を超える音は、高い方はソルファの文字の右肩に豎の小線或は 1 を引き、低い方は右下に豎の小線を引く。

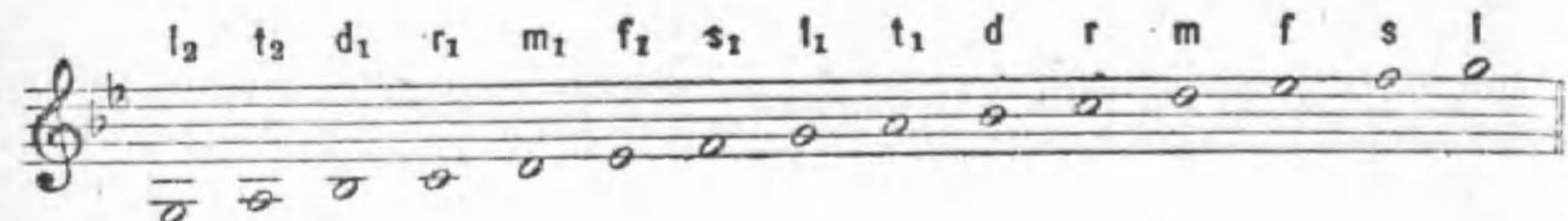
$s_1 \quad h_1 \quad t_1 \quad d \quad r \quad m \quad f \quad s \quad | \quad t \quad d^1 \quad r^1 \quad m^1 \quad f^1 \quad s^1$

C 調の歌曲であれば、大抵此の二オクテヱヴで事が足りるが、G 調の曲となると、もつと下のオクテヱヴの

音を要する。その代り上の方は割合不要である。



B \flat 調の如きものになると、低い方のソルファがもつと入用になる。d₁ の下の t には、t₂ のやうに、更に下のオクテヴの記號を附ける。



ソルファ譜は、習慣として、オクテヴ線を、なるべく上の方に附けず、下の方を多くする。故に、今の B \flat 調の場合でも

l₁ t₁ d r m f s l t d¹ r¹ m¹ f¹ s¹ l¹

とした方が、書き方は便利であるが、一般にさうしない事になつてゐる。つまり、移調した基音は、凡て C よりも上にあるものと見るのである。

ソルファに於ては、高低の表はし方は、かく簡單であるが、音符の長短の表はし方は、多少込み入つてゐるので、普通の樂譜よりは面倒である。通則としては、小節

を區切るのに縦線を以てする。是は樂譜と同じであるが、四拍子や六拍子其の他の複合拍子に於ては、縦線の内部に、更に短かい小縦線を用ゐる。

而して、一拍一拍の區分點には、: の如き二點を置く。

二拍子 $\frac{2}{2}$ | : | : | &c

三拍子 $\frac{3}{2}$ | : : | : : | &c

是が原形となつてゐるので

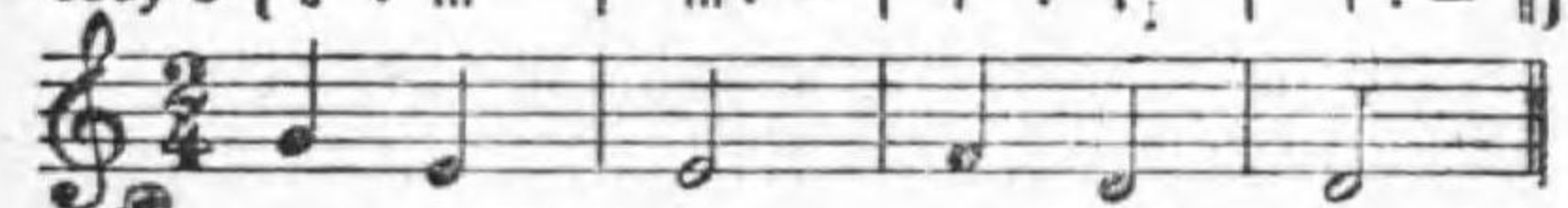
四拍子 $\frac{4}{4}$ | : | : | : | &c

六拍子 $\frac{6}{8}$ | : : | : : | : : | &c

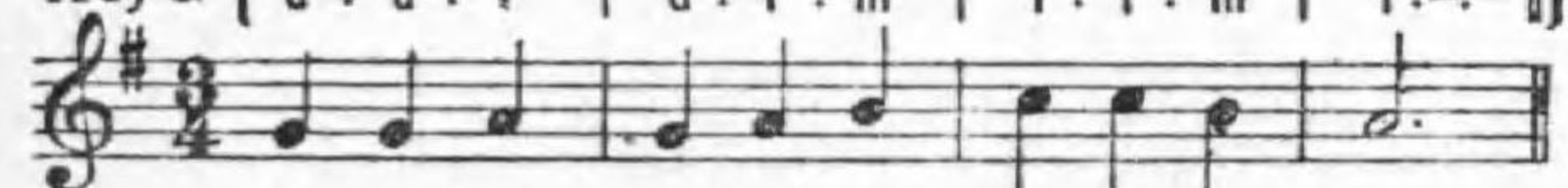
九拍子 $\frac{9}{8}$ | : : | : : | : : | &c

の如くなる。原則として拍子に重きを置くので、拍子の單位となる音符が、二分音符でも四分音符でも、また八分音符でも、記譜上に違ひはない。

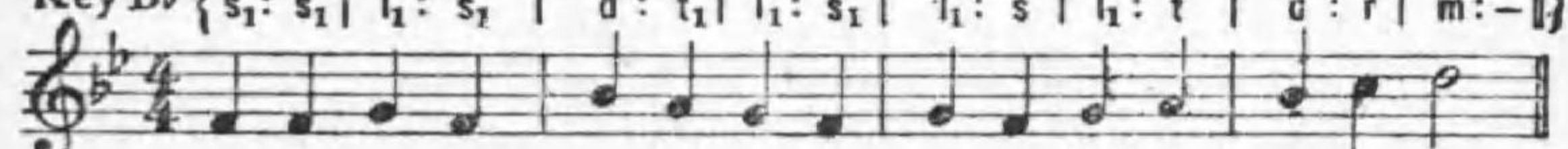
Key C { s : m | m : - | f : r₁ | r : - }



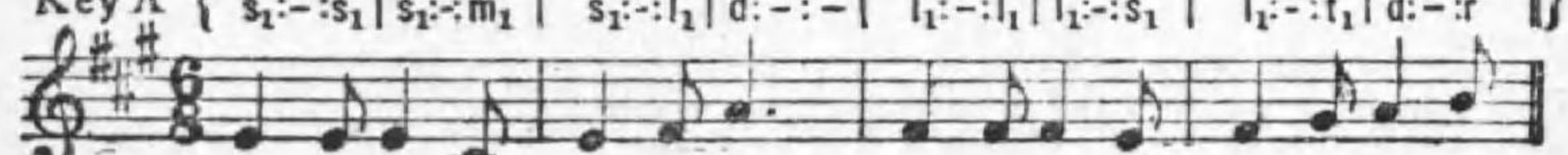
Key G { d : d : r | d : r : m | f : f : m | r : - - }



Key B \flat { s₁ : s₁ | l₁ : s₁ | d : t₁ | l₁ : s₁ | l₁ : s | l₁ : t | d : r | m : - }

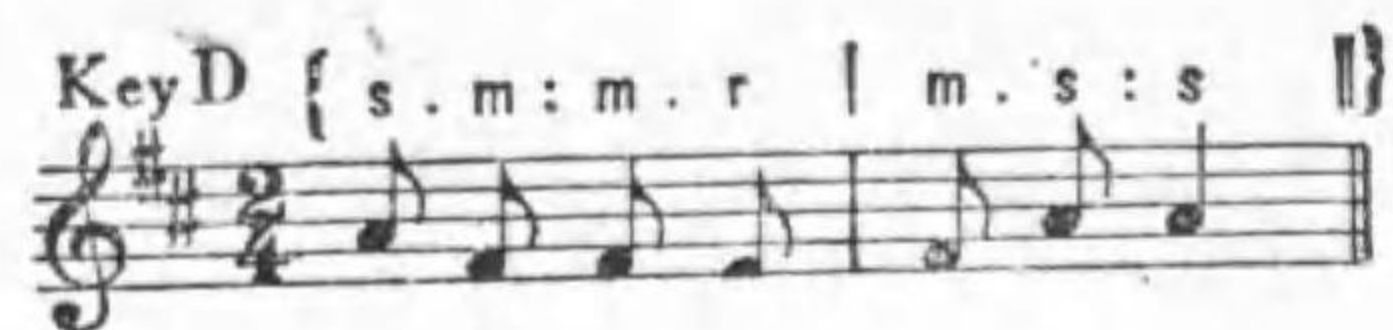


Key A { s₁ : - : s₁ | s₁ : - : m₁ | s₁ : - : l₁ | d : - : - | l₁ : - : l₁ | l₁ : - : s₁ | l₁ : - : t₁ | d : - : r }

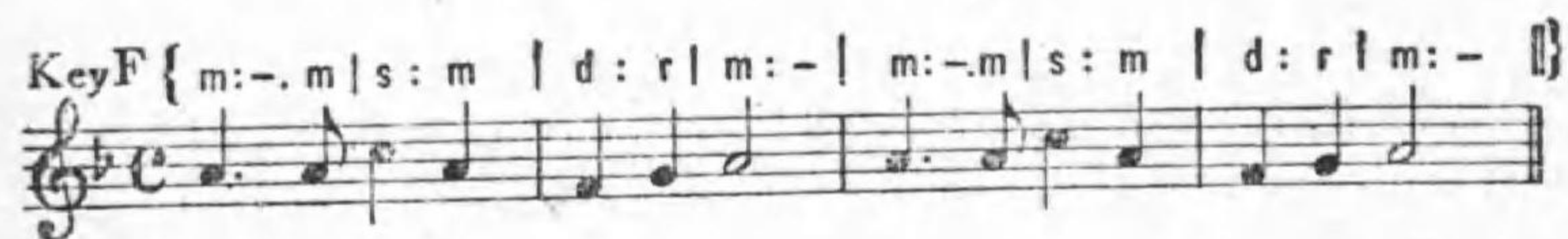


此の譜で見るやうに、一拍より長い音符、たとへば♩に於ける四分音符、♩に於ける二分音符などは、: (是をコロンといふ)の次の部分に、横に小線を引いて、その音が延長されてゐる事を示してある。三拍に亘るものも同様である。

更に是より細かい區分、即ち半拍は、・の如く一點を以て區劃する。



従つて附點音符は、其の區劃に基いて作られる。

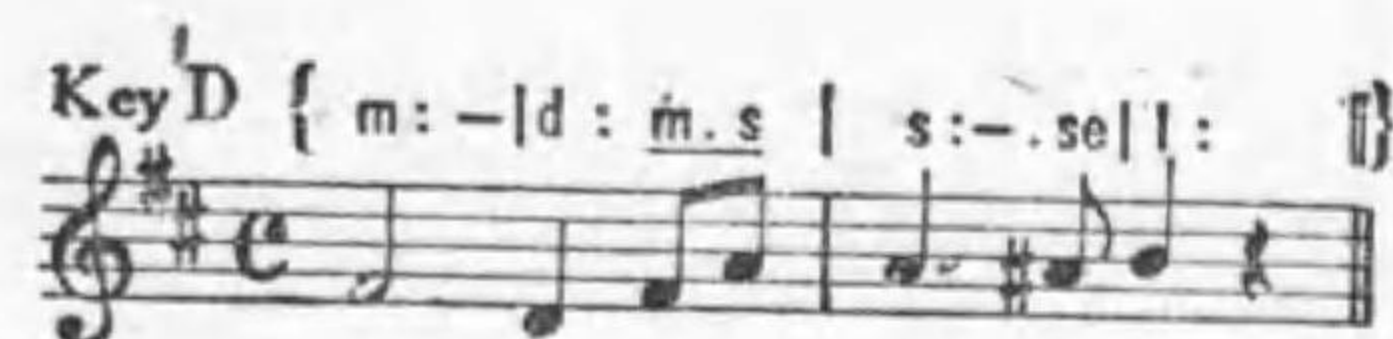


點を以て示した區分より、更に細かいものは、ˆ (コンマ)を以て示す。



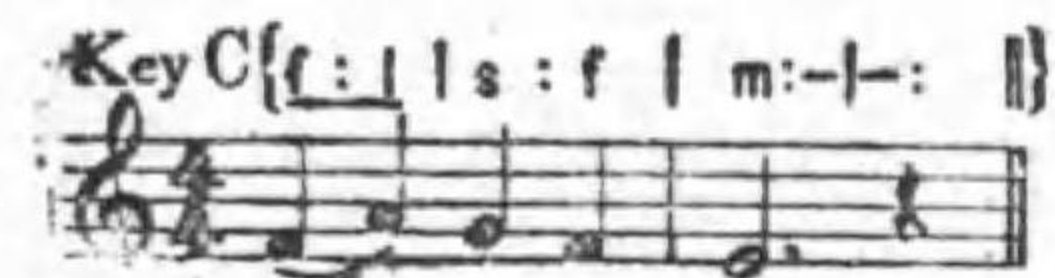
コンマを要する附點音符の書き方には、特別に注意せねばならぬ。

音階中に現はれる臨時音は、de, re, ma, fe, se, の如くそのまゝに書く。

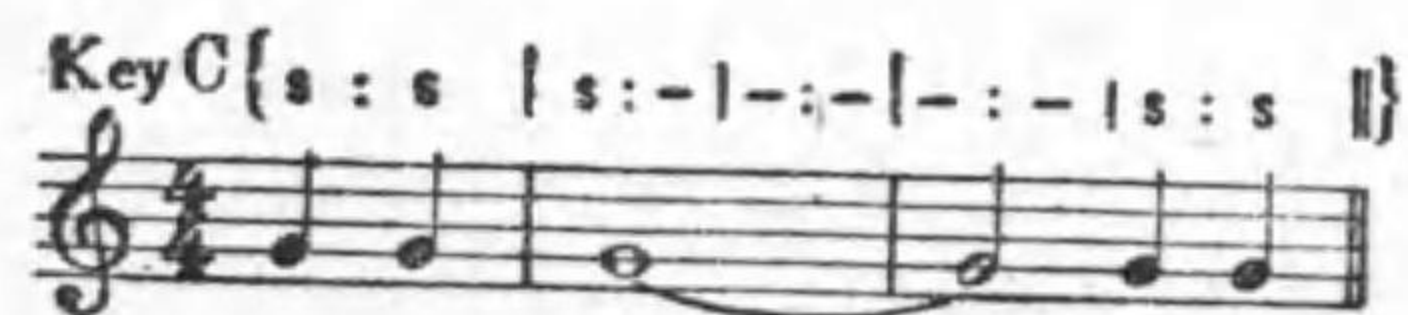


休止符は、その空間をあけて置くのである。

尙、スラアを要する部分は、ソルファの下に横線を用ゐる。



タイも亦同じく横線で表はす。是がシンコペイションの形で、次の小節に及ぶときは、そのまゝ延ばしてしまふ。



轉調の場合は、それが經過的轉調であれば、臨時音のソルファを以て表はすが、四小節以上に亘つて、一樂句が轉調するときは、基音を明記して、その新しい調によ

つて、書き改めるのである。轉調の際に、原調のソルファと、新調のソルファとが、同じ音符で呼稱がちがふ事になるので、その兩方の唱名を併記するのが普通となつてゐる。



此の曲は基調はA長調であるが、*を以て示したEの音第一段の終)から、その五度の最近關係調であるE長調に轉調してゐる。それで、A調ではsであるEがE調ではdになる。四小節間E調になつて、第二段の終のpを附けた次のEの音から、再びもとのA調に還る。そこで、dであつたEが、再びsになる。此の曲をソルファ譜に書いて示すとかうなる。

Key A *mf* t. E

s₁ | d : m | r : f | m. f : m. r | d : r | m : s | f : l | s. l : s. f | m : ^sd¹ |

mf

| t : — l | s : f | m. f : s. l | s : d¹ | t : — l | s : f | m. f : s. l | s : d |

f. A. *Cresc.* *mf* *f* *p*
 | d¹ s : — | — : s₁ | s : — | — s : | l : f | m : r | m : — | : s | s : — | : r | d : — |

A調からE調に轉調するときは、導音が半音上る轉調であるから、tといふ字を新しい調の前に書き、再びA調に戻る時は、次屬音が半音下るのであるからfといふ字を小さく書いてある。

ソルファの合唱曲の作例。シューバートの「子守唄」。

Key A_b *Adagio* > >

{	m : s r., m : f	m. m : r, d ¹ t, d	r : s ₁
	d : d t ¹ , d : r	d. s ₁ : s ₁ • s ₁	s ₁ : s ₁
	d ₁ : m ₁ s ₁ : s ₁	d. d ₁ : f ₁ , m ₁ • r ₁ , m ₁	f ₁ : t ₂

> >

{	m : s r., m : f	m • m : r, m. f, r	d :
	s ₁ : d l ₁ : l ₁	d • d : t ₁ , d. r, t ₁	d :
	d ₁ : m ₁ f ₁ : r ¹	s ₁ • s ₁ : s ₁ • s ₁	m ₁ :

< *mf* >

{	r : — r m., r : d	s. l, s : f • m	r : s ₁
	t ₁ : — t ₁ d, t ₁ : d	d : — . d	t ₁ : s ₁
	s ₁ : — s ₁ d., s ₁ : m	m ₁ • f ₁ , m : r ₁ • d ₁	s ₁ : s ¹

>

{	m : s r., m : f	m. m : r, m. f, r	d :
	d : d l ₁ : l ₁	d. d : t ₁ , d. r, t ₁	d :
	d : m ₁ f ₁ : r ₁	s ₁ . s ₁ : s ₁ . s ₁	d ₁ :

問題第二八。ここに掲げた「子守唄」を、五線譜に書き表はして見よ。ソプラノ、アルトを一つの高音部譜表にテナー(第三聲部)を別の高音部譜表に書くのである。

二、數字樂譜の書き方

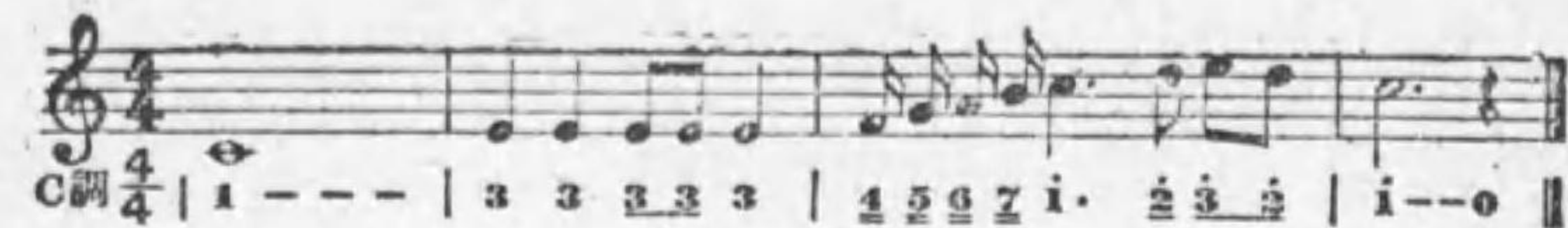
數字樂譜は、前にも述べたやうに、フランス人シュヴェ Emile-Joseph-Maurice Chev , 1804—64が、前からあつた方法を完成したのである。今日わが國で用ゐる略譜法は、此のシュヴェの式に従つたものと思はれる。

數字樂譜は、ソルファとその趣意は同じである。音の高低を表はすのに、ソルファでは符字の右肩或は右下に小線を引いたが、數字譜は、數字の上或は下に點を附ける。此の更に上或は下のオクテヴになると、二重點をつける。

5̣ 6̣ 7̣ 1̣ 2̣ 3̣ 4̣ 5̣ 6̣ 7̣ 1̣[˙] 2̣[˙] 3̣[˙] 4̣[˙] 5̣[˙] 6̣[˙] 7̣[˙] 1̣^{˙˙}
 7̣[˙] 1̣[˙] 2̣[˙] 3̣[˙] 4̣[˙] 5̣[˙] 6̣[˙] 7̣[˙] 1̣[˙] 2̣[˙] 3̣[˙]

の如くである。

音符の長短は、ソルファの如く、拍子を基礎としないで、音符の長さをそつくり數字に附記する。それは符鈎のあるものは、符字の下に一線乃至四線を引くのである。



附點音符は、符字の右脇に、附點を書く。

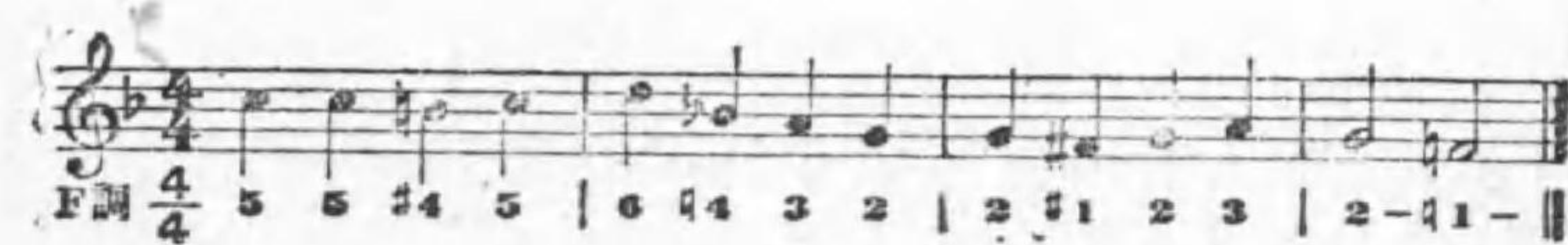
休止符は 0 を以て表はし

全 休 止 符	0 0 0 0	八 分 休 止 符	<u>0</u>
二 分 休 止 符	0 0	十 六 分 休 止 符	<u>0</u> <u>0</u>
四 分 休 止 符	0	三 十 二 分 休 止 符	<u>0</u> <u>0</u> <u>0</u>

の如くに、短かいものには鈎の如き線を添へる。附點休止符には、同じやうに附點する。

スラアは鈎のある音には、鈎に相當する横線を連續して書き、四分音符以上の鈎なきものには、弧線を以て示す。

轉調に對する用意も、ソルファと同様である。また臨時音は、ソルファの如くでなく、數字に#り等をつけ、その取消された場合にはりをつける。其の用ゐ方には、少しばかり注意を要する。



是を | 5 5 ♯4 5 | 6 ♭4 3 2 | と書いてはならない。

略譜と五線譜とを併記する場合は、ソルファならば五線譜の上に書き、数字譜ならば下に書くのが普通である。

問題第二九。次の数字略譜を、五線譜に書いて見よ。

A調 ♯ 0 3 4 ♯ 2 3 | 5-[>]♯4 | ♯4 ♯4 . 3 | 3-[>]2 | 2 ♯1 2 |
[>]i-[>]7 | 7 6 . 6 | 6-[>]5 | 5 ♯4 5 | ♯5 6 . 6 | 6 ♯1 . 1 | ♯1 2 0 2 0 |
2 3 4 | ♯4 5 5 | 5 ♯2 . 2 | ♯2 3 0 3 0 | 0 3 4 3 ♯2 3 |
5-[>]♯4 | ♯4 ♯4 . 3 | 3-[>]2 | 2 ♯1 2 | 6-[>]♭6 | 6 5 . 4 |
[>]4-[>]3 | 3 ♯2 3 | 7-[>]6 | 6 ♯5 . 6 | 6-[>]♯5 | 5 3 4 3 ♯2 3 |
[>]5-[>]5 | 5 4 . 7 | 1- - | 1 0 0 ||

第二十九講 東洋の音階

一、支那音階

音階と一口にいへば、今日ではドレミファの七音階を指す事が常識となつてしまつたが、音階は、ドレミファの関係に限つたものではなく、其の外に、國民的なものが數限りなくと云ひたい程あるのである。先にも述べた通り、西洋音階は、ハアモニックスを原則として作られてゐるものであるが、東洋の音階は、ハアモニックスとは關係する事が少なく作られてゐる。それは東洋人が管樂器に對する研究が足りなかつた爲めであらうと信せられてゐる。

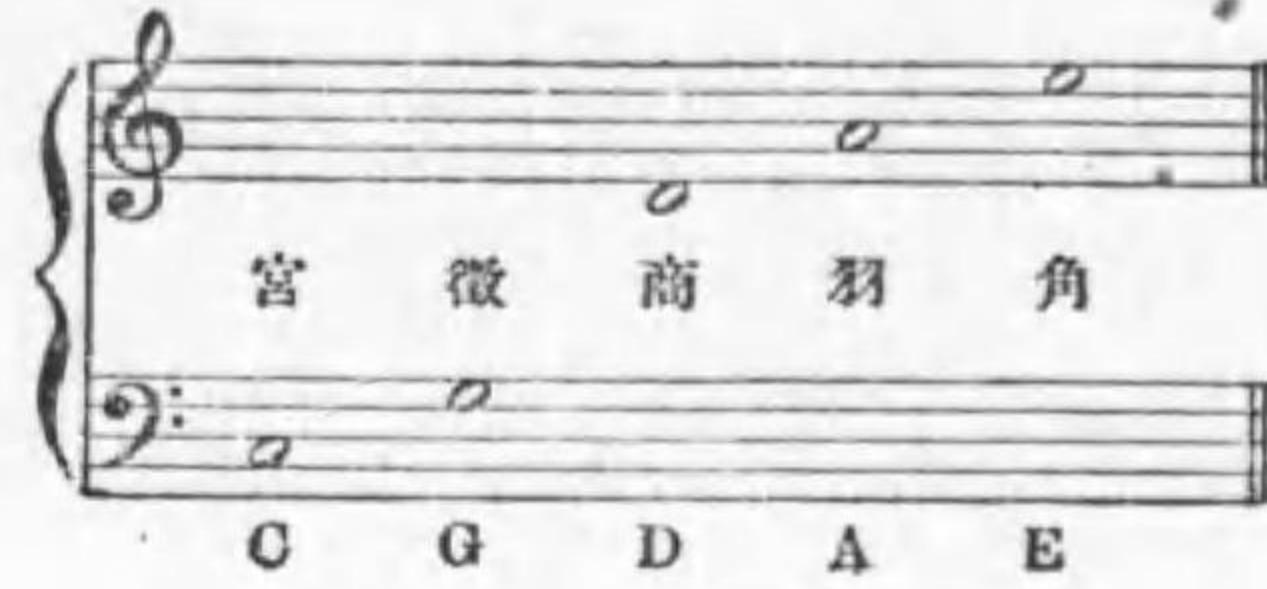
支那は、東洋諸國の中でも、最も早く文化の開けた國の一であるが、音樂の理論も亦、早くから研究されてゐた。

支那に於ては、五聲と稱して、五音から成る音階が早くから存してゐた。是は、基音から他の四つの音に昇る音程が、五度の音程によつて割出されてゐるものである。

基音を「宮」(キユウ)といふ。宮の五度上を「徵」(チ)と

いひ、徴の五度上が「商」、商の五度上が「羽」(ウ)、羽の五度上が「角」(カク)である。

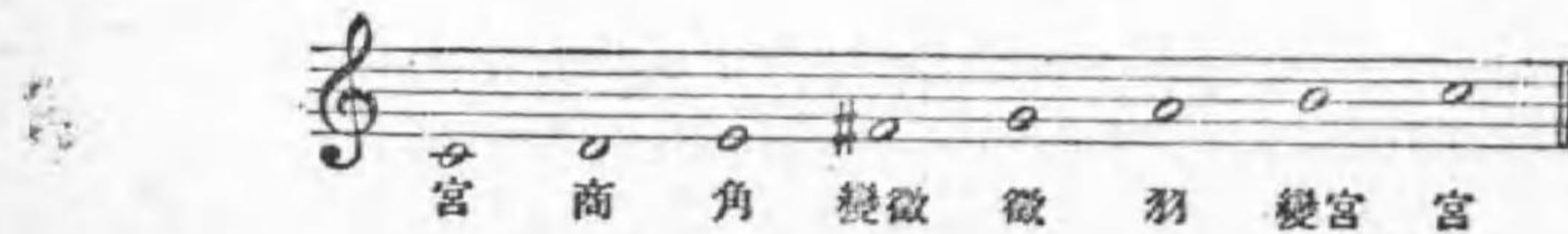
今假りに、宮をCとすれば五音はかうなる。



是を、各音を轉回して、一オクテヴの内に納めて、音階の形とすればかうなる。



然るに、この五音では、文化の進展につれて、なほ足りない事になつたので、更に角の上五度の音「變宮」、變宮の更に上五度の音「變徴」を作つた。變宮は即ちBで、變徴はF#である。之を先の五音階に補足すると



となる。變宮は宮より半音低く、變徴は徴より半音低

い。變とは半音低の意味で、今日の西洋音楽で、フラットを「變」と譯すのはここから來てゐる。

とにかく、此の音階はG調のFaからFaに至る音階である。之を七聲といひ、西洋音階と頗る似たものである事は、一見して分るのである。此の七聲は、音の高度を示す名ではなく、音階の度位を示す階名であつて音名は別に存してゐる。

支那人は、頗る理性的の國民であつたから、此の音階を、様々に移調して用ゐる事を知つてゐた。さうすると、西洋音楽に於けるやうに、全音間に一個づつの半音を要する。而して、此の七聲に當はめた七音に五個の半音を加へて、十二半音(之れを十二律といふ)の組織が出来たのである。

西洋音楽に、長音階短音階のあるやうに、日本の雅楽には、第二次の音階が作られた。それは、ロマの教會旋法の變格といふ様なもので、基音たる宮から五度の音の徴を、新たに基音の宮としたものである。

宮	徴
羽	角
徴	商
角	宮
商	羽
宮	徴
	角
	商
	宮

此の新しい音階を律旋といひ、前のものを呂旋といふ。後者は支那の俗樂の旋法である。律旋に於ては第三音である角が半音上つて、短三度になつてゐる事に注意しなければならない。

二、音程の測定

支那音階を、ただ單に西洋の音符に當はめて、五線紙上に書けば、何の變哲もないものであるが、ハアモニックスを基とした西洋音階と、五度づつ上に音を取つていつた支那音階とは、音程が餘程ちがつてゐるのである。

宮をCとし、その五度の音の徵は、西洋も支那も少しも變りはない。2:3の比例による音程である。次に徵(即ちG)から、更に五度上の音、商は如何。 $\frac{3}{2} \times \frac{3}{2} = \frac{9}{4}$ 此の音程は一オクターヴ上のDの音であるから、 $\frac{9}{4} \times 2 = \frac{9}{2}$ とする。8:9の音程率は上主音として、西洋音樂と同じい。

商(D)の五度上の音、羽(A)は、 $\frac{9}{2} \times \frac{3}{2} = \frac{27}{4}$ 是は西洋音階の長六度3:5に比べると、大分離れてゐる。 $\frac{27}{4} - \frac{5}{1} = \frac{1}{4}$ 是が差である。

次に、羽から上五度の音、角(E)は、 $\frac{27}{4} \times \frac{3}{2} = \frac{81}{8}$ 是は一オクターヴ下へ轉回して、 $\frac{81}{16}$ となる。これを長三度

4:5に比べると、 $\frac{81}{16} - \frac{5}{4} = \frac{1}{16}$ といふ差が出る。つまり徵や商は西洋音階と合ふが、角や羽は西洋音階より幾分音が高いのである。

更に、角の五度上の變宮(B)の音はといふと、 $\frac{81}{16} \times \frac{3}{2} = \frac{243}{32}$ の數は、長七度の8:15に比べると、 $\frac{243}{32} - \frac{15}{8} = \frac{3}{32}$

變徵は變宮の五度上の音であるから、 $\frac{243}{32} \times \frac{3}{2}$ 是を轉回して $\frac{729}{64}$ 是をF#に比べると、此のF#は、D(商)の長三度上であるから $\frac{9}{4} \times \frac{5}{4} = \frac{45}{16}$ 兩者を差引く $\frac{729}{64} - \frac{45}{16} = \frac{3}{16}$ かうして見ると、支那音階の七聲は、第二度の商と第五度の徵が、西洋音階に合致するだけで、あとの四音はことごとく、ちぐはぐになつてゐる。

C	1 : 1	宮	1 : 2
B	8 : 15	變宮	128 : 243
A	3 : 5	羽	16 : 27
G	2 : 3	徵	2 : 3
F#	32 : 45	變徵	512 : 729
E	4 : 5	角	64 : 81
D	8 : 9	商	8 : 9
C	1	宮	1

三、日本の音階

日本の雅樂は、支那の古典音樂を繼承したもので、その音階法は、全く支那の七聲に同じい。ただ音名に於ては、支那の命名と、日本の命名とは、聊か相違した所があり、中には同じ名辭を、別のものに用ゐたものもある。日本で行はれる名義は、日本で編制された者である。

日本の十二律を、それに類似した音高の西洋音名を附記してここに示さう。十二律が半音階 Chromatic Scale である事はいふまでもない。

壹越	(イチコツ)	D
斷金	(ダンギン)	D#
平調	(ヒョーテョー)	E
勝絶	(ショウゼツ)	F
下無	(シモム)	F#
雙調	(ソウテョー)	G
鳧鐘	(フショウ)	G#
黃鐘	(オウジキ)	A
鸞鏡	(ランケイ)	A#
盤涉	(バンジキ)	B
神仙	(シンセン)	C
上無	(カミム)	C#

是等の十二律の各音を基音(宮)として、十二種の呂旋と、十二種の律旋、都合二十四種の音階が出来るわけで

あるが、今日用ゐられてゐるのは、次の六調だけである。

壹越調	壹越を宮とした呂旋
平調 (平調調とはいはない)	平調を宮とした律旋
雙調 (同じく)	雙調を宮とした呂旋
黃鐘調	黃鐘を宮とした律旋
盤涉調	盤涉を宮とした律旋
大食調 (タイシキテョー)	平調を宮とした呂旋

即ち呂旋三種、律旋三種である。今この六調を、七聲に當はめて、音名を記載しやう。

呂旋	宮	商	角	變徵	徵	羽	變宮	宮
壹越調	壹	平	下	鳧	黃	盤	上	壹
雙調	雙	黃	盤	上	壹	平	下	雙
大食調	平	下	鳧	鸞	盤	上	斷	平

律旋	宮	商	角	變徵	徵	羽	變宮	宮
平調	平	下	雙	黃	盤	上	壹	平
黃鐘調	黃	盤	神	壹	平	下	雙	黃
盤涉調	盤	上	壹	平	下	鳧	黃	盤

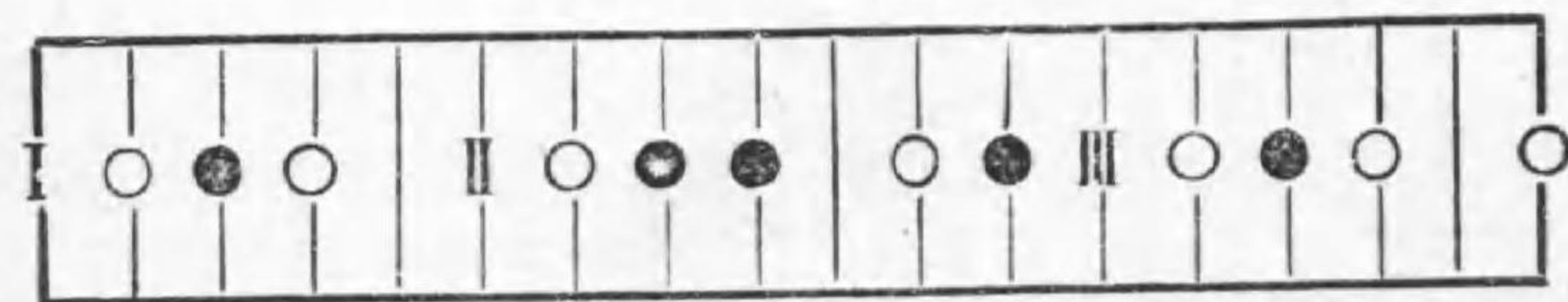
右の二表は、理論上から作られた旋法の各音の配列であるが、往時是等の旋法による楽曲があつた事は想像し得るとしても、日本に於ける雅樂は、早くも日本化した旋法によつたもので、事実上は呂律ともに前表と異なつた旋法が用ゐられてゐる。それ等の構成に就ては専門的な論議の餘地のあるもので、本書には其れ等に就て詳述する餘裕のないのを遺憾とする。

日本の箏(こと)は、雅樂樂器から獨立して、足利以後に隆盛になつた三味線と妥協したが、三味線の音律は、雅樂調が次第に情緒的に赴いたもので、基音と四度五度を爲す音以外は、不確定の音程をもつて自由な歌謠の伴奏をつとめて來たものである。

三味線の三絃には、一般に用ゐられてゐる調絃法は三種ある。本調子、三下り、二上りが是である。ⅠⅡⅢは絃の番號を示す。

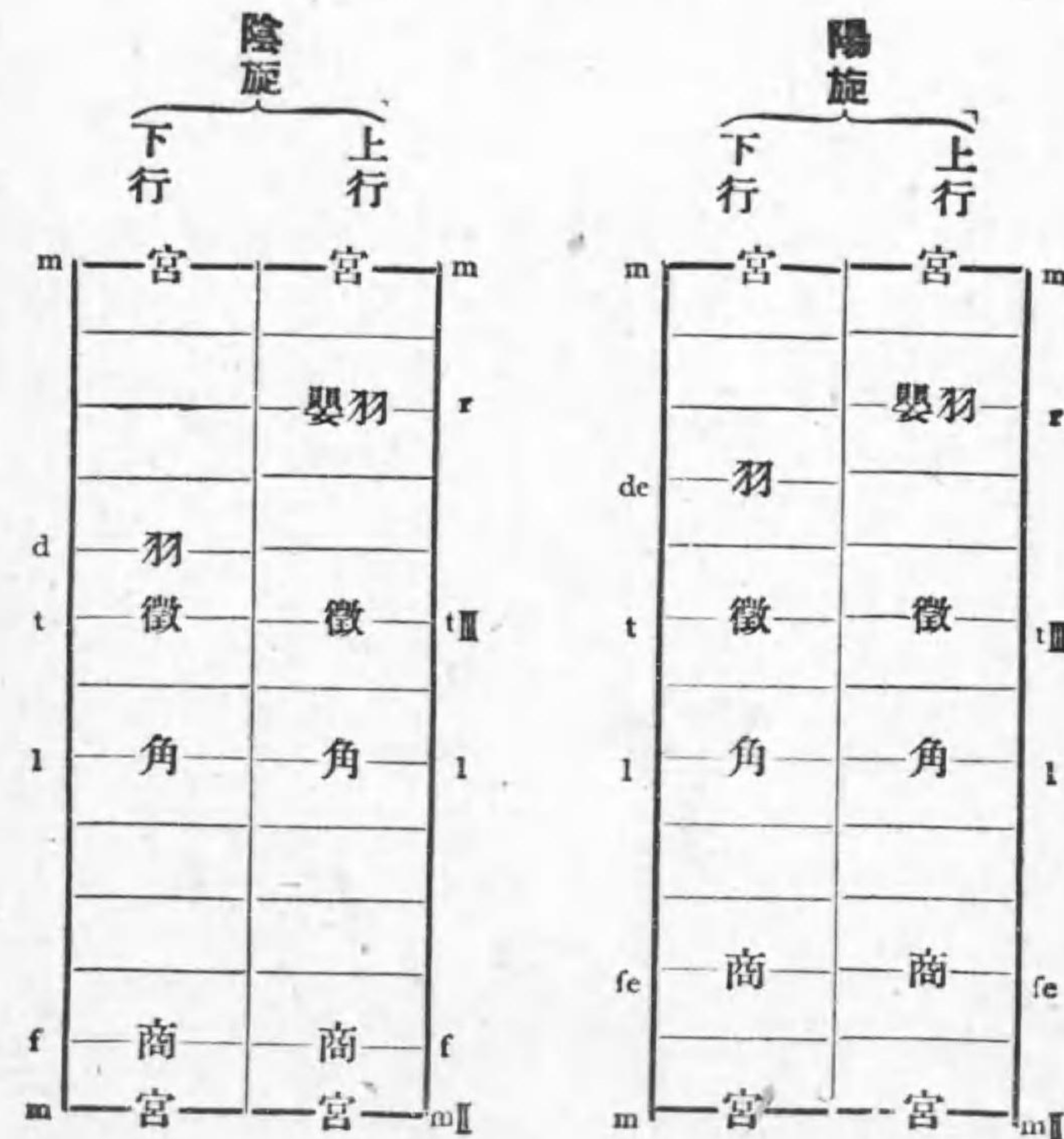
- 本調子 Ⅰ—四度—Ⅱ—五度—Ⅲ
 二上り Ⅰ—五度—Ⅱ—四度—Ⅲ
 三上り Ⅰ—四度—Ⅱ—四度—Ⅲ

本調子の感所 (●點は臨時音)



本調子を以て俗曲を弾くときは基音が第二絃にある事を感じる。それで第二絃の放絃の音を宮とする。第三絃は徵で、第一絃はそのオクテヴ下の徵である。

而して俗曲の音律を、三絃の上に音階的に當はめるとすると、上行と下行とによつて感所を異にするばかりでなく、楽曲によつて旋法を異にするのを感じる。上原六四郎氏は、俗曲の旋法を、陽旋(強健な性質のもの)陰旋(軟弱な性質のもの)に區分した。



今假りにここに示したソルファを、C調に當はめれば、



となるのであるが、階名を此の二上りや三下りに當はめるときは、

本調子	}	I 徵	二上り	}	I 宮	三下り	}	徵
		II 宮			II 徵			宮
		III 徵			III 宮			角

となるのである。之を移調として取扱へば、

本調子	}	I 徵B	二上り	}	I 宮B	三下り	}	I 徵B
		II 宮E			II 徵F#			II 宮E
		III 徵B			III 宮B			III 角A

の如くなる。二上りは本調子から見れば上五度の調、三下りは二上りの上五度の調となる。

本調子の第二絃即ち宮を、壹越即ちD)に合はせるのを「一本」の調子といひ、半音ごとに一本を増して呼稱する。故に、第二絃をEに調絃するのは、三本の調子であ

四、五音階

支那の古律、および日本の俗曲の音階は、五音を以て成る。此の五音階は、東洋のみならず、西洋にもあるので、是をペンタトニック音階 Pentatonic Scale といふ。スコットランドの民謡などは、この五音階によつたものが多い。

五音階は、臨時音を用ゐる事なしに、數種の音階を作る事が出来る。





五音階の特徴は、そのあるものは、臨時音を用ゐないで、最近關係調へ移調する事が出来る事である。此の表にある第二は第一を上四度に、第三は上五度に移調したものである。その他の音階も、最近關係調に正音的に移調し得る。第五は上四度にも上五度にも移調し得る。第七は上四度に、第四は上五度に移調し得る。第六、第八は、いづれにも移調する事は出来ない。第一、第二、第三、第五は、ピアノの黒鍵のみにて奏し得る音階である。イギリス現代の作曲家シッルスコット Cyril Scott, 1879—が、「蓮華の國」 Lotus Land のうちに、黒鍵のみのグリッサンドを用ゐて、東洋的氣分を出したのは有名な事である。

第三十講 平均率

支那音階と、西洋の音階と齟齬する事はさる事ながら、西洋音階の範囲内でも、是を他調に移調する場合に音名と階名との間に、音程上の齟齬が生じるのである。

長音階は、前の講にも述べた如く、下の比率によつて成つてゐる。その各度位の比率から算出して、各度位の間音程を表示しやう。

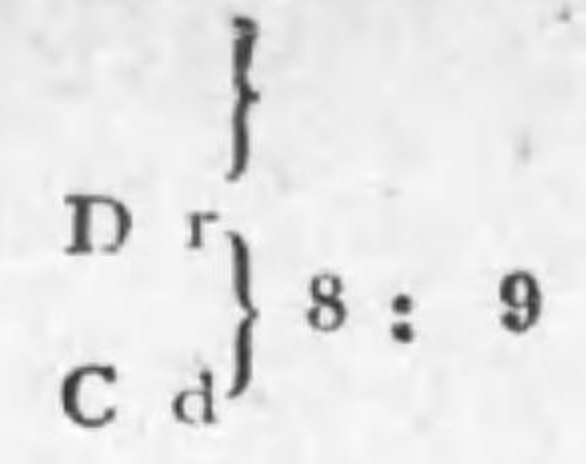
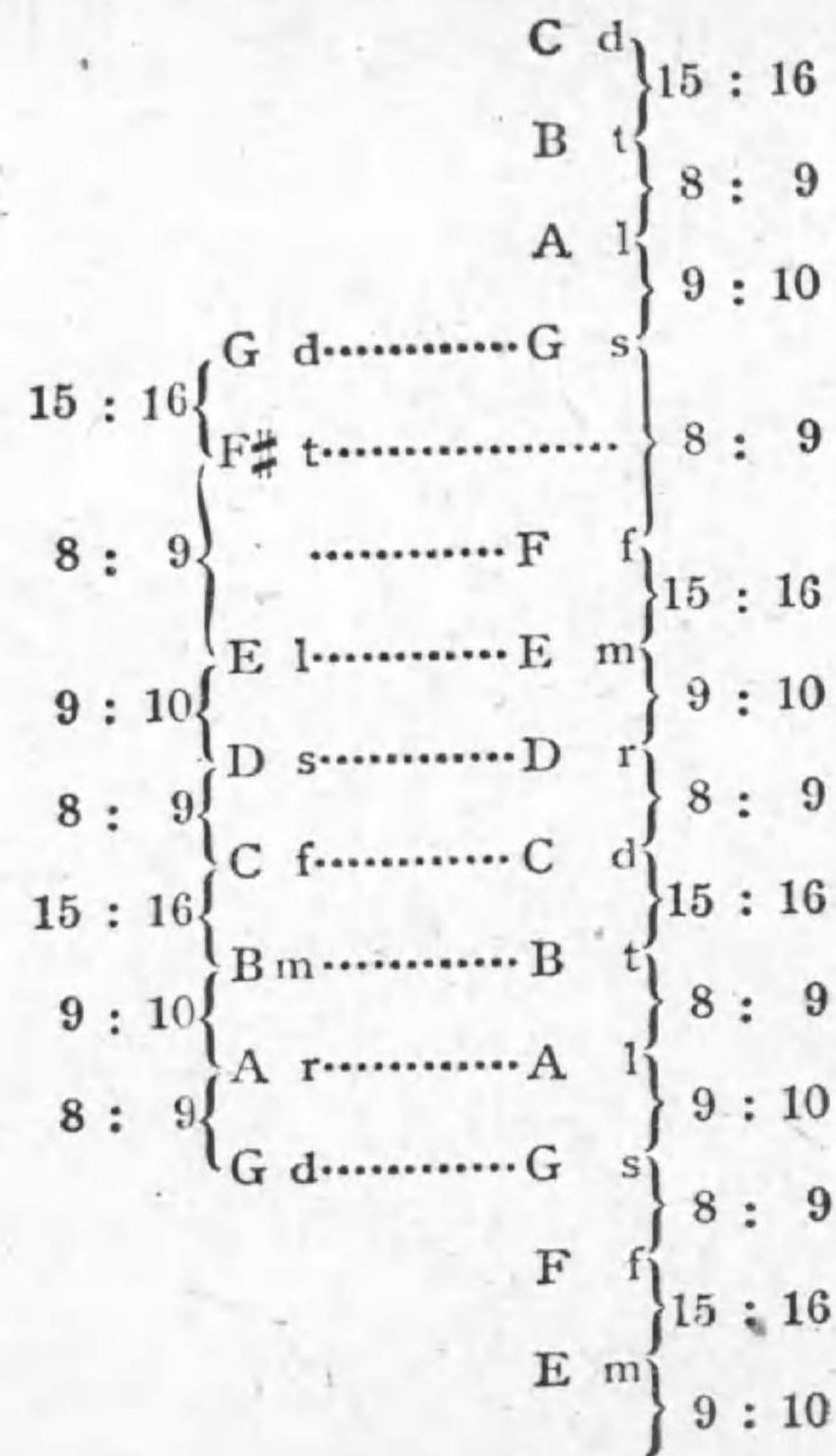
各音間の音程 基音との音程

	1 : 2	主 音
15 : 16	8 : 15	導 音
8 : 9	2 : 5	次 中 位 音
9 : 10	2 : 3	屬 音
8 : 9	3 : 4	次 屬 音
15 : 16	4 : 5	中 位 音
9 : 10	8 : 9	上 主 音
8 : 9	1	主 音

注意すべき事は、同じ全音の音程でも、主音と上主音の間は 8:9 であり、上主音と中位音の間は 9:10 であ

る。後者の幅が前者より狭いのはいふまでもない。而して此の差異は、次屬音と屬音、屬音と次中位音、次中位音と導音との間にもある。そこで比較的広い8:9の音程を長全音といひ9:10のものを短全音といふ。

Cから二オクターヴ上のCまでの間の音程を、此の長音階の率にて作る。而して、是をG調に移調したものとす。果して、それが、そのまま適合するや否や。



此の表で見れば、C調とG調とでは、G A間の音程、A B間の音程に齟齬がある。しかも半音の15:16の比率は、長全音8:9の半分でもなく、短全音9:10の半分でもない。そのいづれもよりずつと狭いものである。故にもしピアノの白鍵を、C調にびつたり當はまるやうに調率したれば、G調には適しないものとなる。ましてB調の如く、C調からはかけ離れた調に適用する事は、全く絶望だといはなければならない。そこで、吾人がどこまでも正しい音階を主張するならば、一個のピアノの上で、二種の調子は弾き得ない事になる。

その不便を救済する爲めに長全音短全音の區別を撤回し、音階の八度を十二等分して、その個々を半音と稱し、全音を半音の二倍とした調率法が出来た。この調率法を、平均率 Equal Temperament といふ。

平均率では、各全音は均等である。轉調に際してもまた移調に際しても、半音は正しく全音の中央にあるから#もりも、共に同じ二等分點に立ち、頗る好都合である。その代り、音階の各音は、ことごとくハアモニックスを基礎とした所謂和聲的音階とは違つてゐるの

である。

d	C	} 半	音												
t	B			} 全	音										
l	A					} 全	音								
s	G							} 全	音						
f	F									} 半	音				
m	E											} 全	音		
r	D													} 全	音
d	C														

平均率音階は移調や轉調には、頗る簡便なものではあるが、機械的のものであるから、情緒の上からは、和聲的音階の如き柔かみはない。殊に音階中、最も肝要な度位である屬音と次屬音が、分絃法による 2:3 及び 3:4 の比率になつてゐないから、清澄の感ある和音を得る事が出来ないのみならず、主音と中位音の音程、主音と中位音の音程も 4:5 及び 3:5 の關係にないから、西洋音樂に特有な三度の和音の美しさといふものが、全く得られない。

平均率の音階を、更に支那音階に比べると、その差はもつと甚しくなる。故に、平均率に調率したピアノの鍵盤上にて、長唄の[勸進帳]を弾くなどは、疊の上で水練

する如き愚かな事である。

ピアノ、オルガン及びクラリネット、オボエの如き有鍵の樂器は、悉く平均率によつて調率されてゐるがヴァイオリン、チェロの如き樂器は、和聲的音階によつて彈奏する事が不可能でない。

以上の諸種の缺點の爲めに、平均率を非とし、純正の音階、或は支那音階の率を唱道すべしと主張する人がある。純理より見れば、頗る正當ではあるが、今日は既に、世人は搖籃の裡から平均率音階に馴らされてゐる。平均率は現代人にとつては、もはやコンモンセンスである。將來の音樂が、過去のロマン派の音樂の如く、センチメンタリズムを主としないものとするならば、恐らく平均率が最後の而して唯一の調率法となるであらう。

—(完)—

INDEX

外國語索引

(ギリシア語を除く)

A			
Abbreviation	231	Alta	233
A capriccio	202	Alto	239, 241
Accelerando	201	Alto Staff	69
Acciacatura	214, 215	Andante	196, 199
Accidental	127	Andantino	199
Achtel,—note	25	Animato	200
Adagietto	199	Anschlag	214
Adagio	199	A piacere	202
Adagio—adagio	198	Appoggiatura	214, 215
Adagissimo	198	Arpa	223
Ad libitum	202	Arpeggio	215, 223
Æolian	88	Assai	200
Affrettando	201	Augmented Fifth	137
After note	217	Augmented First	135
Agitato	202	Augmented Fourth	137
Agogics (Agogik)	170	Augmented Second	135
Alla Breve	181	Augmented Sixth	138
Allargando	202	Augmented Third	136
Allegretto	199	Authentic Mode	87
Allegrissimo	200		
Allegro	199	B	
		Bar	172
		Bar line	172

Baritone	240, 241	Chevé	254
Base Staff	65	Chevé System	126
Bass	241	Chord	234
Bassa	233	Chromatic chord	245
Bass C	78	Chromatic minor scale	151
Basso cantante	241	Chromatic scale	103
Basso profondo	241	Clef	50
Bass Staff	65	Coda	230
B cancellatum	110	Col arco	212
B durum	105	Col legno	212
B:	99	Common	182
Beat	170, 195	Common time	176, 181
Beat (ornamental)	218	Compound time	176
Beethoven	10	Con amore	207
Bémol	105	Con brio	208
Bemolle	99, 105	Con energia	207
Bianca	24	Con espressione	208
Bis	233	Con fuoco	208
Blanche	24	Con grazia	208
B molle	105	Con passione	208
B quadrum	105	Con moto	200
Brevis	16, 23	Consonance	163
B rotundum	105	Consonant interval	163
		Con sordino	212
C		Con tenerezza	208
C	78	Continuous change	81
Calando	202, 207	Contralto	239
Cantus mensurabilis	16	Contrabass Staff	66

Crescendo	207	Diminished Fourth	137
Crescendo e diminuendo	207	Diminished Seventh	139
Crescendo poco a poco	207	Diminished Sixth	138
Croche	25	Diminished Third	136
Crocheta	19	Diminuendo	207
Croma	20, 25	Di molto	200
Crotchet	19, 23, 24	Dissonance	163
Curwen, John	125	Dissonant interval	163
Czerny	204	Dolce	208
D			
Da Capo	229	Dominant	122
Dal Segno	229	Dominant interval	137
Dal Segno e poi la Coda	230	Doppelschlag	218
Dampers	213	Dorian	87
Dash	77	Dot	30
D. C.	229	Dotted note	30
Debussy	197	Double appoggiatura	216
Decrescendo	207	Double Bar	172
Decuplet	46	Double C	78
Degree	123	Double croche	25
Demisemi-quaver	23, 25	Double dotted note	37
Dezimole	46	Double flat	131
Diatonic scale	121	Double Mordant	223
Dièse	99	Double note	27
Diesis	99	Double octave	78
Diminished chord	237	Double sharp	129
Diminished Fifth	137	Double triplet	44
		Double Turn	220
		D. S.	229

Durum	105	Fortississimo	206
Dynamics	205	Forzando	206
E			
Eighth-note	25	Forzato	206
L' Enfant Christ	191, 192	Franco of Cologne	16
Enharmonic	103, 145	Fundamental	162
Enharmonic interval	145	G	
Equal Temperament	271	Galilei	49
Espressivo	208	Ganznote	24
F			
Face	63	Giocoso	208
Fermata	58, 211	Giojoso	208
Fermate	58	Glissando	82, 166, 211
Fine	230	God save the King	127
Flag	72	Gradual change	81
Flat	97	Grave	199
Flat Mediant	136	Great octave	77
Flat side Key	118	Great Staff	66
Flat Submediant interval	138	Groupe	218
Flat Subtonic	139	Gruppeto	218
Flat Supertonic	135	H	
Flatter Key	118	Halbnote	24
Flequency	157	Half Bar	187
Forte	206	Half Measure	187
Forte-piano	206	Half Staccato	210
Fortissimo	206	Harmonic minor scale	151
		Harmonics	162
		Harp	223

Head	71
Hemidemisemi-quaver	23
Hold	58, 211
Hook	72
Hucbald	48
Hypo	88
Hypo-dorian	88
Hypo-lydian	88
Hypo-mixolydian	88
Hypo-phrygian	88

I, J

Il più forte	206
Il più piano	206
Imperfect Mood	17
Interval	134
Inversion	142
Inverted Mordent	2-3
Inverted Turn	220
Ionian	88
Irregular notes	42
Irregular times	42
Josquin de Pres	110

K

Key signature	109
Kreuz	99

L

Larga	16
Largando	202
Larghetto	199
Larghissimo	198
Largo	199
Lauda a te	49
Leading note	121
Left Hand	224
Legato	40, 82, 207
Leger line	61
Lentissimo	198
Lento	199
L. H.	224
Line	77
Loco	233
Longa	16
Long Appoggiatura	216
Long Mordent	223
Lotus Land	268
Lunga Pausa	57
Lydian	87

M

MacDowell	198
Maelzel	197
Maestoso	208

Major Chord	236
Major Scale	91
Major Second	135
Major Seventh	139
Major Sixth	138
Major Third	136
Marcato	211
Maxima	16
Measure	172
Mediant	122
Mediant interval	136
Melodic minor scale	151
Melodics	169
Meno mosso	202
Mensurable music	7
Mensurata	7
Mezzo-forte	206
Mezzo-piano	206
Mezzo-soprano	240, 241
Middle C	78
Minim	23, 24
Minima	16, 24
Minor Chord	236
Minor Scale	148
Minor Second	135
Minor Seventh	139
Minor Third	136
Missa Solemnis	10

Mixo-lydian	87
Mode	87
Moderato	196, 199
Modulation	244
Modus	87
Mordent	214, 222
Morendo	202, 207
Motive	185
Movable-Do System	125
Music	22
Musical Grammar	1
Musical Short Hand	231
Mute	212

N

Nachschlag	214, 217
Natural	105
Natural minor scale	151
Nearly related Key	245
Nera	24
Neuma, Neume	4
Noir	24
Nonole	44
Non tanto	200
Non troppo	200
Nonuplet	44
Nota	15, 22
Note	22

Note pointé 30

O

Octave 73, 121

Octole 46

Octuplet 46

One lined octave 77

Ornamental Appoggiatura 218

Ottava 73

P

Partials 162

Part Writing 242

Pausa 53

Pause 58, 230

Ped. 213

Pentatonic scale 267

Perdendo 202

Perdendosi 202, 207

Perfect Fifth 137

Perfect Fourth 137

Perfect Mood 17

Phrygian 87

Piano 206

Piano assai 206

Pianissimo 206

Pianissimo possibile 205

Pianississimo 205

Più allegro 201

Più animato 201

Più forte 206

Più lento 202

Più mosso 201

Più piano 206

Più presto 201

Più stretto 201

Più tosto 201

Pizzicato 212

Plagal Mode 88

Pomposo 208

Portamento 82, 166

Possibile 200

Praller 223

Pralltriller 223

Prestissimo 200

Presto 200

Primary Tones 148

Principal Tones 148

Punctum 16

Punkte Note 30

Q

Quadrum 105

Quadruple-chroche 25

Quadruplet 46

Quarter note 24

Quartuole 46

Quattricroma 25

Quaver 20, 23, 25

Quintole 43

Quintuplet 43

R

Rallentando 202

Relative Key 152

Repeat 227

Rest 53

R. H. 224

Rhythm 166

Rhythmics 169

R' thmik 170

Riemann, Hugo 170

Right Hand 224

Rinforzando 206

Rinforzato 207

Ritardando 201

Ritenuto 202

Ronde 24

Rotundum 105

S

Scale 84

Scherzando 208

Scherzoso 208

Schleifer 217

Schumann 197

Scott, Cyril 268

Segno 229

Semibiscroma 25

Semibreve 24

Semibrève 24

Semibrevis 16, 23

Semi-croma 25

Semi-quaver 23, 25

Senza Sordino 212

Septole 44

Septuplet 44

Sextole 44

Sextuplet 44

Sforzando 206

Sforzato 206

Shake 214, 221

Sharp 97

Sharper Key 115

Sharpest Key 114

Sharp side Key 116

Sharp Supertonic 135

Short Appoggiatura 216

Short Mordent 222

Si 125

Sight Reading 125

Simple Time 176

Sixteenth-Note	25
Sixty-fourth-note	25
Slentando	202
Slide	82, 217
Slur	209
Small octave	77
Smorzando	202, 207
Solfa	96, 124
Sonate pathétique	28
Soprano	239, 241
Sotto voce	208
Sphinxes	27, 28
Spiccato	210
Staccatissimo	210
Staccato	40, 209
Staff /	51
Stem	71
Stringendo	201
Subdominant	122
Subdominant interval	137
Submediant	121
Submediant interval	138
Subtonic	132, 148
Subtonic interval	139
Supertonic	122
Syncopation	188

T

Tablature	7
Tanto	200
Tempo	193, 197
Tempo rubato	202
Tenor	240
Tenor C	78
Tenor octave	77
Tenor Staff	69
Tenuto	211
Tetrachord	85
Three lined octave	77
Thirty-second-note	25
Tie	188
Time	170
Time signature	173
Tonic	122
Tonic chord	235
Tonic Major	155
Tonic Minor	155
Tonic Solfa System	125
Tonleiter	84
Traite d'Harmonie	234
Transitory Modulation	244
Transposition	111
Treble C	78
Treble Staff	60

Tredezimole	44
Tre corde	213
Tredecuplet	44
Triad	235
Trill	214, 221
Trillo	221
Triolen	40
Triple-croche	25
Triplet	40
Triple Turn	220
Turn	214, 218
Two lined octave	77

U

Una corda	212
Undecuplet	44
Undezimole	44
Unmovable-Do System	124
Un poco animato	201
Up Beat	186
Upper Partial	162

V

Verzierende Vorschlag	218
Viertel, —note	24
Vierundsechzigstelnote	25
Violin Staff	60
Virga	16

Vivace	200
Vivacissimo	200
Vivo	200
Vocal Parts	241
Vorschlag	215

W

Whole note	23, 24
------------	--------

Z

Zweiunddreissigstelnote	25
-------------------------	----

索引

(アイウエオ引)

<p>ア</p> <p>アゴゲニ 170 アゴジックス 170 アラ プレエグエ 181 アルト 239, 240, 241 アルト譜表 52, 69</p> <p>イ</p> <p>イオニアン 88 イギリス国歌 112, 149 イタリイ渡音 223 壹越 262 壹越調 263 移調 104—112 一線附八音 77 陰旋 265</p> <p>ウ</p> <p>羽 258 上原六四郎 265</p> <p>エ</p> <p>嬰 98 嬰上主音 135 嬰的の調 116 エオリアン 88, 91, 147 F記號 51</p>	<p>延音記號 230</p> <p>オ, ラ</p> <p>黄鐘 262 黄鐘調 263 オクテエヴ 73—80 オツタヴア 73 音階 81—96 音階名 121—133 音程 134—146 音程樂譜 3, 6 音程の削減 143—145 音程の添加 143—145 音譜 22 音符 22 音部記號 50</p> <p>カ</p> <p>カアウエン 125 回音 214, 218—220 階梯的變化 81 角 258 樂素 185 樂譜 2 樂符 22 樂典 1 角なB 105 神樂歌 4</p>
---	--

<p>和絃 234—243 和絃解剖 242—243 和聲的短音階 151 「和聲論」 234 加線 61—65 滑音 82 滑倚音 217 滑奏 211 可動Do方式 125 可動のDo 247 上無 262 ガリレイ 49 カルナヴァル 27 簡記法 231—233 動進帳 272 完全協和音程 163 完全五度 137 完全法 17, 179 完全四度 137</p> <p>キ</p> <p>ガイド-ドレツツオ 14, 95 基音 122 倚音 214, 215 ギタア 70 キターラ 85 起點の動機 186 杵屋彌七 8 逆回音 220 逆渡音 223 宮 257 休止符 53—58 休止符 (昔の) 54</p>	<p>協和音 163—164 響和音 162 協和音程 163 胸悸音 218 強弱 185—192 強弱(の表現) 205—207 強弱の移動 189—190 強弱法 205 ギリシヤ樂譜 6 キリストの子 191</p> <p>ク</p> <p>クエーヴアー 23 九拍子 175 グリツサンド 211 九連音符 44 クロイツ 99 クローマ 20 クローチエタ 19 クロツチエツト 19, 23</p> <p>ケ</p> <p>經過的轉調 244 繼續的變化 81 下基音 132 消したB 110 下主音 132 下屬音 132 桁 102 下中音 132 結音帶 188 減和絃 236, 237 減五度 137</p>
---	---

減三度	136
減七度	139
減十二度	141
減六度	138
減四度	137

コ

鈞	72
高音のC	78
高音部譜表	59—65
交錯拍子	190—191
合接的	86
五音階	267—268
後倚音	214, 216
五線	59
コード	230
五度音程	135, 137
五度の七の和絃	242
乱麻點	3
子守唄	253
五連音符	43
コロソ	250
根低音	162
コントラルト	239
コンマ	250

カ

最嬰の調	114
碎音	214, 215
最近關係調	245
量上高のC	78
最低音部譜表	66
最節奏	210

最嬰の調	117
三味線	264—266
三和音	234—233
三下り	264, 266
三重回音	220
三十二分音符	23
三十二分休止符	55
三十二分附點音符	32
三度音程	135, 136
三拍子	174
三附線八音	77
三連音符	39—43, 132

シ

シ (Si)	125
C記號	50
C記號譜表	84—71
G記號	51, 60
四音階	84—86
四絃律	85
次高音	133
次高音部譜表	63
次主音	148
次主音程	135, 139
視唱法	125
四聲部作法	242
自然的短音階	151
次屬音	122
次屬音程	135, 137
次屬和絃	235
七度音程	135, 139
七の和絃	242
次中位音	121, 160

次中位音種	135, 138
次中位和絃	235
次仲音	132
七連音符	44
次統音	132
支那音階	257—260
四拍子	175
四分音程	145
四分音的	145
四分音的音程	145
四分音符	23
四分休止符	55
四分附點音符	32
下無	262
弱音器	212
シャープ	97
十一度	141
十一連音符	44
シユヅエ	254
シユヅエ法	126
シューマン	27, 197
シューバート	253
主音	122
主和絃	235
重倚音	214, 216
重連音	223
十五度	141
十三連音符	44
縦線	172
重低音のC	78
十二度	141
十二拍子	175
十二律	259

主要音	148
十六分音符	23
十六分休止符	55
十六分附點音符	32
十連音符	46
商	258
上高音のC	78
小字八音	77
上主音	122, 150
上主音程	135
上主和絃	235
小節	172
勝絶	262
上屬音	132
上拍	185—187
シヨバン	245
上部音	162
省略	227—233
四連音符	46
神仙	252

ス

數字譜、數字樂譜	7, 254—256
スケール	84
スコット、シリアル	268
スタツカアト	209
ストラウインスキ	192
スピツカアト	210
スラア	209

セ

正音的音階	121
正格旋法	87

解部	238-241
節度學譜	3, 7
切分音	188
切分法	187-188
セミクエーヴァ	23
セミプレヴィス	16
顫音	214, 221
全音符	23
全音附點音符	32
全休止符	55
前打音	215
旋法	87-89
旋律的音階	151

ソ

相關調	152, 245
屬音	122
屬音程	135, 137
屬和絃	235
裝飾音(現代の)	214-224
裝飾音(昔の)	225-226
裝飾的倚音	218
裝飾法	214-226
速度	193-204
速度用語	197-202
増一度	135
増九度	141
増五度	137
増三度	136
増十一度	141
増十三度	141
増十二度	141
増二度	135

増四度	137
増六度	138
雙調	262
ソプラノ	239, 241
ソプラノ譜表	52
奏法樂譜	3, 7
ソルファ	96, 124

タ

第一轉回	237
第九交響曲	10
大食調	263
大字八音	77
第二轉回	237
大譜表	66
タイム	170
多嬰的	115
ダツシユ	77
タブラチユア	7
多變的	118
短音階	147-156
短和絃	236
短倚音	216
斷金	262
短九度	141
短三度	136
短七度	139
短十三度	141
短十度	141
短十四度	141
單純拍子	176
斷奏	210
短二度	135

短六度	138
-----	-----

チ

徵	257
チエルニイ	204
チエロ譜の例	71
中位音	122, 160
中位音程	135, 136
中位和絃	235
中央のC	67, 78
中音	132
中音(Tenor)	133
仲音	132
中音八音	77
中音部譜表	69
中音のC	78
長音階	90-96
長和絃	236
長倚音	216
長九度	141
長三度	136
調子記號	109
長七度	139
長十三度	141
長十度	141
長十四度	141
長二度	135
長三音	223
長六度	138

テ

デイエシス	99
デイエス	99

低音のC	78
低音部譜表	65-68
適度	196
テトラコルド	85
テナー	240
テナー譜表	52, 69
デミセミクエーヴァ	23
轉回	141-145
轉調	244, 246
テンボ	193-197

ト

度位	123
ドイツ鍵音	222
統音	132
導音	121, 160
同音異名	103
導音和絃	235
導音程	135
動機	185
同基音短調	155
同基音調	245
同基音長調	155
ドツテツドノート	30
ドツト	30
同度	135
トニック ソルフア	7, 247-254
トニック ソルフア唱法	125
ドビユツシイ	197
ドブレ	110
ドリヤ音階、ドリヤン	87
ドン ジョヴァンニ	191
トーンライター	84

ナ	
長い休止	57
ナチュラル	105
ニ	
二上り	264, 266
二重嬰音	129
二重回音	220
二重三連音符	44
二重八音	78
二重附點音符	37—39
二重附點休止符	55
二重變音	131
二重變化記號	121
二全音符	27
日本の音階	261—266
二度音程	135
二拍子	174
二附線八音	77
二分音符	23
二分休止符	55
二分附點音符	32
二列笛	75
ネ	
ネウマ	4, 15, 50
ノ	
ノータ	22
ノート	22
ハ	

バア	172
ハアモニツクス	157—164
バアライン	172
ハイホ	88
ハイホドリアン	88
ハイボフリージアン	88
ハイボミキソリティアン	88
ハイホリティアン	88
パウザ	58
バセティツクソナーダ	28
旗	72
八分音符	23
八分休止符	55
八分附點音符	32
八連音符	46
發想	207
バリトン	240, 241
バロマ	171
半音階	97—103
半音階的短音階	151
盤涉	262
盤涉調	263
半斷奏	210
半拍子	185—187
反覆記號	227—230
ヒ	
琵琶音	215, 223—225
尾曲	230
百二十八分音符	28
拍子	165—172, 170
拍子(各種)	172—178
拍子記號	178

平調	262, 263
ビツイカアト	212
フ	
譜	2
フアゴツト	40
フエース	63
フェルマーダ	58, 211
フェルマーテ	58
部音	162
不完全協和音程	163
不完全法	17, 179
不協和音	163—164
不協和音程	163
不協和絃	242
複縱線	172
複合拍子	176
フクバルド	48
符號樂譜	3
烏鐘	262
普通拍子	176, 181
フツタイニ	70
附點音符	29—39
附點休止符	55
符頭	71
不動Do方式	124
符尾	71
譜表	47—52
譜面	62
フラツト	97
フランコ	16
フリージアン	87
フレクエンシイ	157

フレツト	102
ブレヴィス	16
文化三味線樂譜	8
聞記	13
ブクトム	16
分絃法	157—161
分接的	86
ヘ	
平均率	269—273
ベエ	99
ベエモルレ	99
ベース	241
ベートーヴェン	10, 28, 245
ヘミヂミセミックエーヴアー	23
ベモル	99
ベルリオーズ	191
變	98
變音符	42
變格旋法	88
變宮	258
變次主音程	139
變次中位音程	138
變上主音程	135
變態和絃	245
變態の拍子	191
ペンタトニツタ	267
變徵	258
變中位音程	136
變的の調	118
變拍子	42, 179—184

ホ	
ボーズ	58
ホルタメント	211
ホールド	58
ホルノート	23
本位記號	105
本調子	264, 266

マ	
マキシム	16
マツクダウル	197
マルカアト	211
圓きB	105
マンドリン	102

ミ	
ミイニマ	16
ミキソリディアン	87
ミサ ソレムニス	10
ミニム	23
ミュージック	22

ム	
ムーンライト ソナータ	245

メ	
メゾソプラノ	240, 241
メゾソプラノ譜表	52
メヂユアー	172
メトロム	197, 203—204
メルツェル	197, 203
メロディックス	169

メンシユラブル	7
メンスラータ	7

モ	
モーツアルト	240
モテイヴ	185

ヨ	
陽 旋	265
四度音程	135, 136—137

ラ	
ライン	77
ラモウ	234
ラルガ	16
鐘 鏡	262

リ	
リイマン	170
リズムックス	169
リズム	165—172
律 旋	260, 263
リディアン	87
リビイト	227
略譜法	247—256
呂 旋	260, 263
臨時音	127

レ	
連 音	214, 222, 223
連音符	29, 182—184
蓮華の國	268

ロ	
六度音程	135, 138
六十四分音符	23
六十四分休止符	55
六十四分附點音符	32
六拍子	175
六連音符	44
ロンガ	16

ヴ	
ヴァイオリン	102
ヴァイオリン譜表	60
ヴァイオラ譜の例	71
ヴァイルガ	16

索 引 完

山田耕作監修	厚生音楽全集	送	賣	四〇〇
掛下慶吉著	二十世紀の音楽	送	價	三・八〇
柿沼太郎譯	チャイコフスキの 生涯と作品研究	送	價	二・八〇
柿沼太郎譯	ストラヴィンスキ― ―音楽と舞踊―研究	送	價	二・五〇
柿沼太郎著	現代作曲家群像	送	價	二・五〇
湯淺永年著	西洋作曲家批判	送	價	二・五〇
天野秀延著	現代伊太利亞音楽	送	價	三・五〇
掛下慶吉著	現代音楽の展望	送	價	三・三〇
		送	賣	二・五六
			賣	一・一六

伊庭孝著	日本音楽史	送	價	二・五〇
田邊尙雄著	音響學	送	價	二・五〇
谷村功著	電気音楽理論	送	價	一・五〇
眞篠俊雄著	オルガン音楽	送	價	一・五〇
池讓著	和聲學研究	送	價	一・一六
小船幸次郎著	解り易い對位法	送	賣	四・〇〇
田村しげる著	管絃樂器總論	送	賣	四・〇〇
鹽入龜輔著	音楽用語人名辭典	送	賣	四・五〇
		送	賣	三・六〇
			賣	二・二〇

昭和拾壹年貳月拾六日 初版發行
昭和拾八年拾月貳拾日 第八版印刷
昭和拾八年拾壹月壹日 第八版發行

（特定價金壹圓五拾錢）
（特別行為稅相當額五錢）
實價合計金壹圓五拾五錢

版權所有
不許複製

著者

故伊庭孝

發行者

東京都牛込區西五軒町三十四番地
草野貞二

印刷者

東京都神田區司町一丁目一番地
淺井美信

印刷所

東京都神田區司町一丁目一番地
株式會社 文明社
（東東四〇六七）

出版會會員一一二五—一六
出版會承認一六〇二七五
〔樂典教本〕
第八版二、〇〇〇部

發行所 東京都牛込區西五軒町三十四番地
新興出版株式會社

（圖書目錄送呈）
（要郵券五錢）

配給 東京都神田區淡路町二丁目九番地
元 日本出版配給株式會社

電話牛込（34）九三九番
振替東京（六九）一八二七番
（四二九）八一八番

442
248



賣價(税込) ¥ 1.55

終