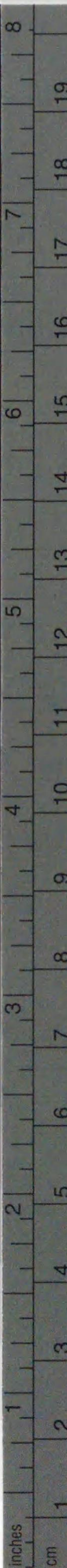


Kodak Gray Scale



© Kodak, 2007 TM: Kodak

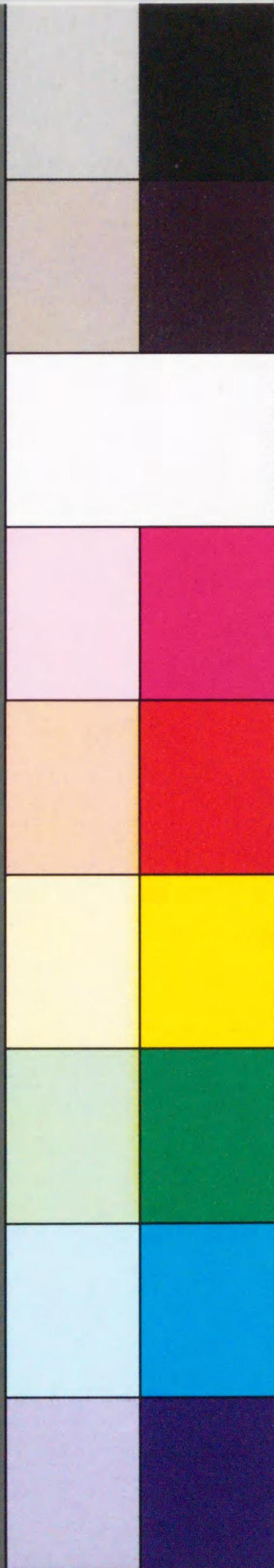
A 1 2 3 4 5 6 M 8 9 10 11 12 13 14 15 B 17 18 19



Kodak Color Control Patches

© Kodak, 2007 TM: Kodak

Blue Cyan Green Yellow Red Magenta White 3/Color Black



708.

門馬直衛:

聲樂史 VII, a.

“世界音樂講座,” IV, 38.a

松柏館書店版



門馬直衛(編):

聲樂史. VII, a.

---

“世界音樂講座”, IV, 38, VII, a.

1934.



Y994

J10322

第 VI 編

合 唱 史

a.



I 種

W



\*1200901281790\*



目 次

聲樂史目次 121 頁

序	5
第I講 古 代	7
1. ヘブライ人	7
2. ギリシア	15
第II講 初期のキリスト教教會	23
1. キリスト教教會音樂の起原	23
2. グレゴリウスの功績	31
第III講 複音樂の發達	37
1. 多聲部音樂の起原	37
2. ギイドの改革	43
3. 反 聲	49
4. 有量音樂	54
5. ネーデルランド派	57
6. パレストリイナ	67
第IV講 イギリス	74
第V講 新教教會	84
第VI講 神秘曲	95
第VII講 バツハ	109



## 序

私の“聲樂史”(IV, 38)は全10編から成る。第I編は概論である。第II編は聲樂技巧史を、第III編は聲樂聲育史を取扱ひ、第IV編は聲樂曲史概論で、第V編は獨唱史概論に、第VI編は獨唱曲史論に、第VII編は合唱史概論に、第VIII編は合唱曲史論に、第XI編は重唱史及び重唱曲史に、第X編は結論に當てられる。私はそれ等を最初は1冊の著書に纏める心算でゐた。ところが材料を配列して見ると、どうしても1冊には纏まらないことが知られた。そこで各編を別々な著作にしようとして再計畫しなければならなくなつた。そしてさうした膨大な計畫となつた上は、出来るだけ多くの材料を蒐集して、それ等を片つばしから再査しやうと云ふ野心を持つやうになつた。そこで私は色々な著書を読み、それ等の中の割合に重要と考へられたものを翻譯したり、寫し取つたりして、私の研究と記憶とに資することにした。馬鹿らしい程に時間を費す仕事である。然し私のやうに頭が悪い者には、それが一番着實な勉強方法の一つだと信じられる。そしてバツハのやうな天才でさへも、色々な人の作品を勉強の爲めに自ら寫し取つたのだから、私共がさうしても恥かしくもないやうな氣もする。とにかく私の書齋にはかうして書かれた原稿と樂譜とが可成りある。私が今こゝに發表する“合唱史”もさう云ふものの一つである。

かう云ふ研究方法を可成り重んじてゐる私には大著が何時になつたら出来るのか、容易に想像も出来ない。“聲樂史”も容易に完成又は執筆されそうもない。然し“世界音樂講座”は發表を急いでゐる。私は事情全く止むを得ずに“合唱史”だけを先づ發表しなければならなくなつた。之はミイズの“合唱隊と合唱音樂”に基づいて書かれた。もつと詳しく云へば、それは私がずつと以前に私の“聲樂史”の一部門としての“合唱史”の材料の一つとして翻譯したものである。原著が1901年の出版であるだけに、新しい發達に就いての記述を缺くのは勿論であるが、過去の記述にも新しい研究を取り入れてゐない。だから、そのまゝの翻譯



では何としても足りない。そこで私は之に少しばかりの改訂と増補とを加へなければならなかつた。詰り、此の“合唱史”は翻譯のやうな、そうでないやうな、一寸變なものである。然し、それにしても、前半部は大體ミイズのまゝに残されなければならなかつた。何故かと云ふと、それを一々改訂したり増補したりするのは、可成り長い時間を要し、従つて“講座”の締切りが既に過ぎ去つた今日には、到底許されないからである。終りの方で私が少しばかり増訂したものは發表される筈である。讀者諸兄姉には誠に御氣の毒であるが、御許しを乞はなければならぬ。そしてミイズのまゝでも初學者には可成り役に立つと信じられる。過去の事實は、新しい研究が進んだからと云つて、全然變つて了ふやうなことが殆んどない。

もつと詳しい由來話は、何れ“合唱史”が全部發表された時に、或はそれが別に新に書き直された時に、書かれるであらう。

1934年10月8日

門 馬 生

## 第 1 講 古 代

### 1. ヘブライ人

合唱音楽は、疑もなく野蠻人と未開人との間で、有史以前から舞蹈と結合して、彼等の宗教的儀式の本質的要素として實際に行はれてゐたが、今日の音藝術を發



第 1 圖. ユダヤ人(と云はれてゐる)の捕虜音楽者達は彼等の絃樂器を演奏してゐる。達させた初期のキリスト教徒の音藝術が直接に迎られることが出来るのは、ヘブ



ライ人とギリシア人とである。彼等はエジプトとアツシリアとの理論の繼承者である。

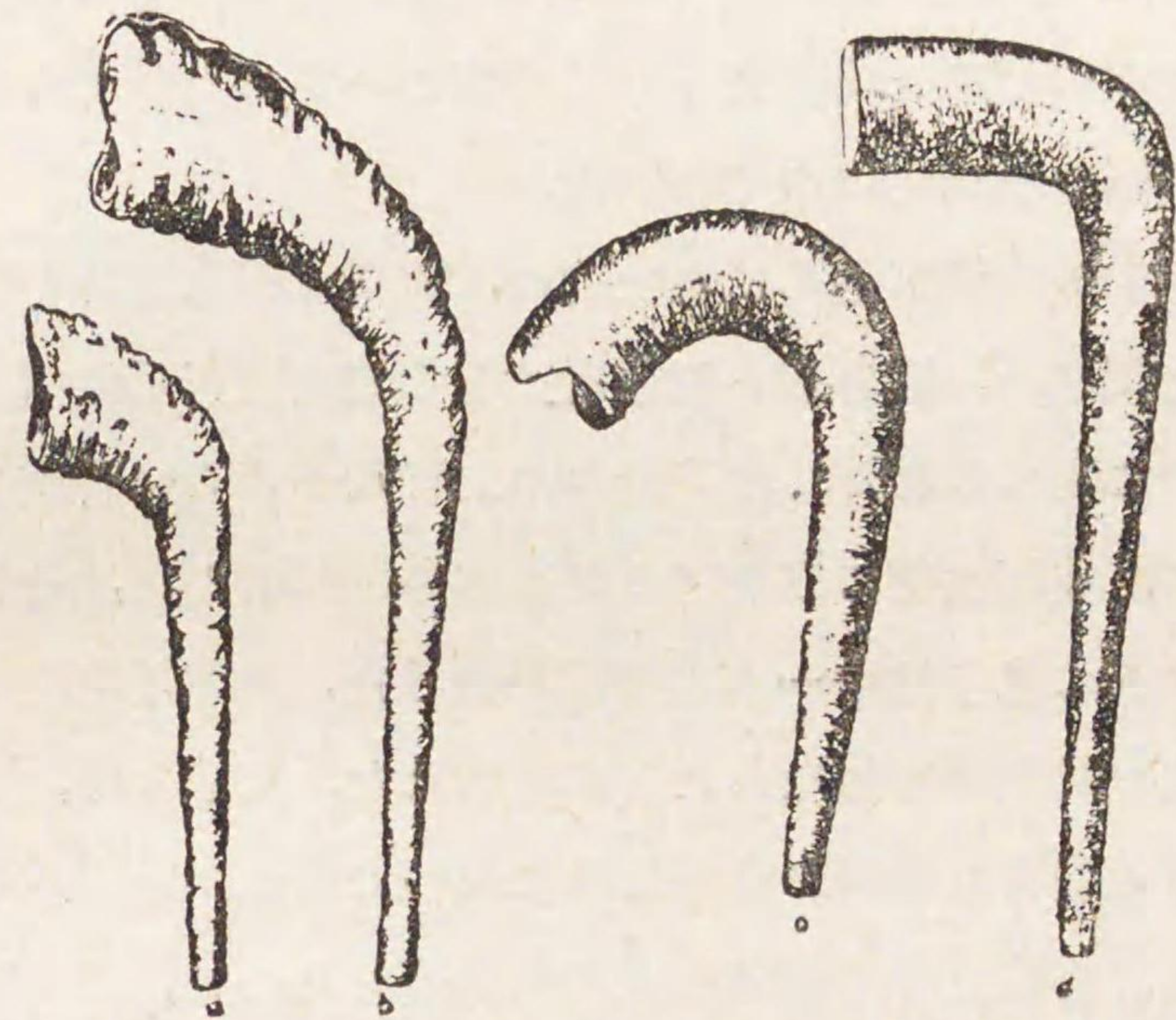
聖書の雄渾な叙事詩と感情的な抒情詩とに示されてゐるやうな著しく想像的で詩的であるヘブライ人の精神はかう云ふ精神と最も密接に協和し、そして之を満足させるに最もよく適する藝術である音楽に於いて最もよく表出されてゐる。それ故にヘブライ民族が數世紀の間に行つてゐた遊牧的生活——藝術的活動を助成するに適しない生活——の間にさへも、彼等が接觸した民族即ちアツシリア人とエジプト人ととの音楽に於いて彼等に訴へたやうな特徴を採用し、彼等の自身の目的に役立たせたのは、驚くに足りない。彼等の國民的意識が生活の集中及び生活の安定な方法と共に發達したにつれて、ヘブライ人は此等の要素を彼等の趣味と彼等の宗教的禮典とに應じて變形し精巧化する暇を見出した。そしてそれ等あらゆる可能な莊大さと印象的であることを與へるのを喜んだ。此の目的の爲めにレヴィと豫言者との學校は設立され、こゝで若い人達は、國家と教會とが彼等に要求するかも知れない義務に適する爲めに、藝術と科學、音楽と詩歌を教へられた。此等の學校には器樂者と聲樂者との團體が形成されてゐて、詩的及び音樂的傳統に従はせられたが、創作的才能があると認められた者は、機會が必要とした時に、新しい詩歌と旋律とを作る仕事が附與された。



第2圖. ヘブライの樂器(リラ)の刻印のあるヘブライの貨幣

ヘブライ人の禮拜に用ひられた要素は、今日の術語を以つて云へば、獨唱者、男女の選ばれた合唱團、人民の大きい合唱團、そして管絃樂だつた。此の見解が架空的なものでないことは聖書の記録から及び之がヘブライ人の詩歌の精神と構造とに完全に一致してゐる事實から、充分に證明される。ファラオ(Pharaoh)と

彼の軍勢との崩壞の後のモーゼ(Moses)とミリアム(Miriam)との凱旋の歌は、かう云ふ要素の協力を明かに記してゐる。合唱團は對唱風に頌誦し又は歌つたのであつて、男達はモーゼの歌ひ出しに答へ、女達はミリアムのそれに答へ、そして大衆は樂器の伴奏に對する疊句に時々加はり、歌者達と奏者達とは默劇的な舞踏の規則的なステップを以つて運動し廻つた。此の儀式及び類似なもの、藝術的價値が如何なるものであつたにしても、音楽、詩歌、そして默劇の大規模な結合が深刻な印象を與へるに適してゐたことは明かである。



第2圖. ヘブライのラツパ(Schophar)之はユダヤ寺院で用ひられた。

然しながら、ヘブライの音藝術を確固たる基礎の上に置く爲めにはダヴィデ(David)が現れなければならなかつた。豫言者の學校で發達させられて、詩歌と音楽とに對する異常な才能を有してゐた彼は、宗教的儀典に豪華と莊麗とを與へることに依つて、彼の人民の將來の繁榮の爲めに計り知られない價値があると考へられたところの國民的誇負と政治的な力との感情を彼が創造することが出来る



ことを實見した。彼は自ら儀式を設け、その儀式の間に約櫃は之の爲めに準備された祭壇に持ち來された。そして、此の儀式を指導し、それ等の適当な演出の爲めに注意するやうに、訓練された音楽者達を任命した。此等の儀式は舊譯聖書の歴代誌略の上に描かれてゐる。首唱者は頌誦を歌ひ出して、職業的歌者達の合唱團を指揮した。此の合唱團はハアブ奏者とプサルテリ(Psaltery)(恐らくルウトの一種であつて、その絃は義甲で撥弾された)の奏者に伴はれた。三人の指揮者はシムバルを打ち乍ら全團體の拍子とステツプとを合せて行つた。之は舞踏の發達を促した。トラムペツト者達は、特殊な部門をなしてゐて、彼等の樂器の性質に合せられた間奏を以つて歌の種々な詩節又は詩句の句切りをつけた。ダヴィデは自ら行列の先頭に立つて時々史詩者の方法で彼のハアブの音に合せて言葉と旋律とを即興し、合唱團は疊句を以つて答へた。

新しい寺院を建立する準備が進んでゐた間に、ダヴィデは禮拜の執行が依據する要素を増す方法を講じた。歌者達と器樂者達との總數は四千に増された。彼等は儀式音楽を定期的に教へられた。彼等の中の二百八十八人は音楽の理論と實際との大家達であつて、彼等は更に二十四の組に細分されてゐて、それ等の各は三人の監督するレヴァイ人の息子達の一人の指導を受けた。異常な場合には女達と子供達との合唱團も宗教的儀式に加はることが許された。何故なら、音楽の知識と實際とは寺院に於ける禮拜の執行の爲めに特に取つて置かれた者達に限られてゐなかつたからである。音楽は總ての階級の共有財産であつて、私的儀式に於ても公的儀式に於いても重要な地位を占めてゐた。之をダヴィデは認許して、彼の宮廷に王の樂團即ち男女の訓練された合唱團を屬せしめることに依つて獎勵した。

ダヴィデの息子で後繼者であるソロモン(Solomon)は寺院と宮廷との音楽に關するあらゆることを更に物惜しみしないで用意して、それ等に於いて彼自身は積極的な役割を演じた。“ソロモンの歌”は、恐らく宮廷歌者達に依る演出の爲めに書かれたが、インドの田園曲を模倣した牧歌的劇であつたと想像される。然し劇的上演は法律に依つて禁止されてゐたので、それは默劇的舞踏に對して對唱的に歌ふ合唱に依つてカンタータとして出されたかも知れない。その詩歌がかう

云ふ取扱ひによく適してゐたことをパレストリイナは之を合唱對話の形に於いて附曲して示した。

ソロモンの治世時代の音楽的偉業は新しく建立された寺院の奉獻の禮拜に於いてその頂上に達した。そして若しヨゼフス(Josephus)の記録が信據的であるならば、これは一寸考へられない位に莊大な規模で行はれたに相違ない。此の歴史者に據れば、王は命令して、此の大事件の爲めに及びその後の永久の使用の爲めに二十萬のトラムペツトとトロムボーンとを作らせ、ハアブとかプサルテリイとかのやうな絃樂器四萬を最も立派な眞鍮で作らせ、それからレヴァイ人の合唱團の



第 4 圖. ヘブライ人の樂器: 左からシストルム, シンバルサル, テリイ.

爲めに二十萬の立派な麻の上着を拵へさせた。此の記述は疑もなく誇張されてゐるにしても、然し儀式が法外な評價を起した程に莊大なものであつたことを證明する。“喇叭を吹く者と謳歌者とは一人のごとくに聲を齊うした”時の壓倒的な効果は、舊譯聖書の歴代誌略下、第五章第十三節と第十四節とに雄辯に記されてゐる。

ソロモンの下の寺院禮拜は、ソロモンの治世がヘブライ人の政治的力の頂點をなしたやうに、彼等の音楽的文化的頂點を示した。此の偉大な支配者の死と共に國民的一性の精神は消え、崩壞は始まり、そして宗教的儀式はその莊嚴と光輝



との大部分を失つた。それをその以前の状態に回復しやうとする最後の試圖はユダヤ人がバビロンの幽閉から紀元前 536 年にエルサレムに歸つた後に彼等に依つて行はれた。彼等がエルサレムに歸る時に、彼等は 245 人の男女の訓練された合唱團を連れて來た。紀元後 70 年にエルサレムがティツス (Titus) に依つて破られてから、ユダヤ國民の殘部は分散し、そして彼等の元來の寺院禮拜の中で彼等に保存されてゐたものは、口頭の傳承の不確實なものになつた。然しヘブライ人が彼等の宗教的儀式と慣習とに執着してゐたその執着性の故に、各處に散在する民族は彼等の聖なる藝術の本質的な特徴を保有してゐた。そして之は初期のクリスト教徒の教會音樂に重要な影響を與へた。之は、クリスト教紀元の第四世紀までアレクサンドリアの近傍に繁生したテラピユテ (Therapeutae), エツセーム (Essene) のユダヤ人の教派に於いて特にさうだつたらしい。彼等が彼等の宗教的祭典に歌つた舊い及び新しく作曲された誦詠と讚美歌とは東方の教會の儀式に著しい影響を及ぼしたに相違ない。何故なら、ヘブライの詩の對偶的特性の自然的結果であつて疑もなくヘブライの起原である應答的歌唱即ち合唱の對話のクリスト教徒に依る採用は、テラピユテの祖先に歸されてゐるからである。

古代ヘブライ人の音樂的體系及び彼等の誦詠と讚美歌との旋律に關しては餘り知られてゐないけれども、ヘブライの音樂が負つてゐた使命を考へ、それが附された詩に浸透してゐる崇高な宗教的熱狂を考へると、その高揚たる特性に關して疑はあり得ない。勢律の符號が——遙に後代の起原である母音の符號でない——記譜の手段として用ひられたことは論證されたけれども、それ等を讀み解く原則は未だ發見されない。そして之が完成されるまでは、今日も存在するやうな古い手書譜はヘブライの音樂に關する疑問を解決するに餘り助けとならない。また今もユダヤ教會に於いて行はれてゐる禮拜から信據的な結論は引き出されることも出来ない。アジアとアフリカとは云はずもがな、ヨーロッパの種々な國々に於いて用ひられてゐる歌曲又は誦詠には餘り共通なものはないからである。それにも拘はらずそれ等に特定の音程的進行、裝飾、そして終止があることは辿られる。それ等は非常に特性的で東洋音樂を暗示してゐて、非常に明かに彼等自身の音階

に基づくから、それ等の中に古代のヘブライの音樂の要素のあるものが、傳統的な傳承の不確實性にも拘はらず、生き残つてゐると云ふ假定を是正する。



## 2. ギリシア人.

ヘブライ人の音楽は、その荘大で大袈裟な力を以つて印象するに適してゐたが、ギリシア人のそれはその効果の爲めに細部の洗練と完璧とに依據してゐた。傳承されたヘブライ音楽の記述は、主として音楽的儀式の外的特徴に関する。之に反して、保存されてゐるギリシア音楽の論述は、音楽哲學的な性質のものであつて、律動、韻律、音階構成、旋法の最も複雑な問題を、そして音楽、詩歌、それから演劇の相互關係に関する問題を取扱ふ。音藝術の使命に関する彼等の高い見解のやうに、ギリシア人は、音楽の基礎となつてゐた彼等の叙事詩、抒情詩、そして劇的詩歌の形式に適し、そしてそれに應じて、時代の經行の間に著しく複雑で繊細に構成された音楽體系を發達させた。

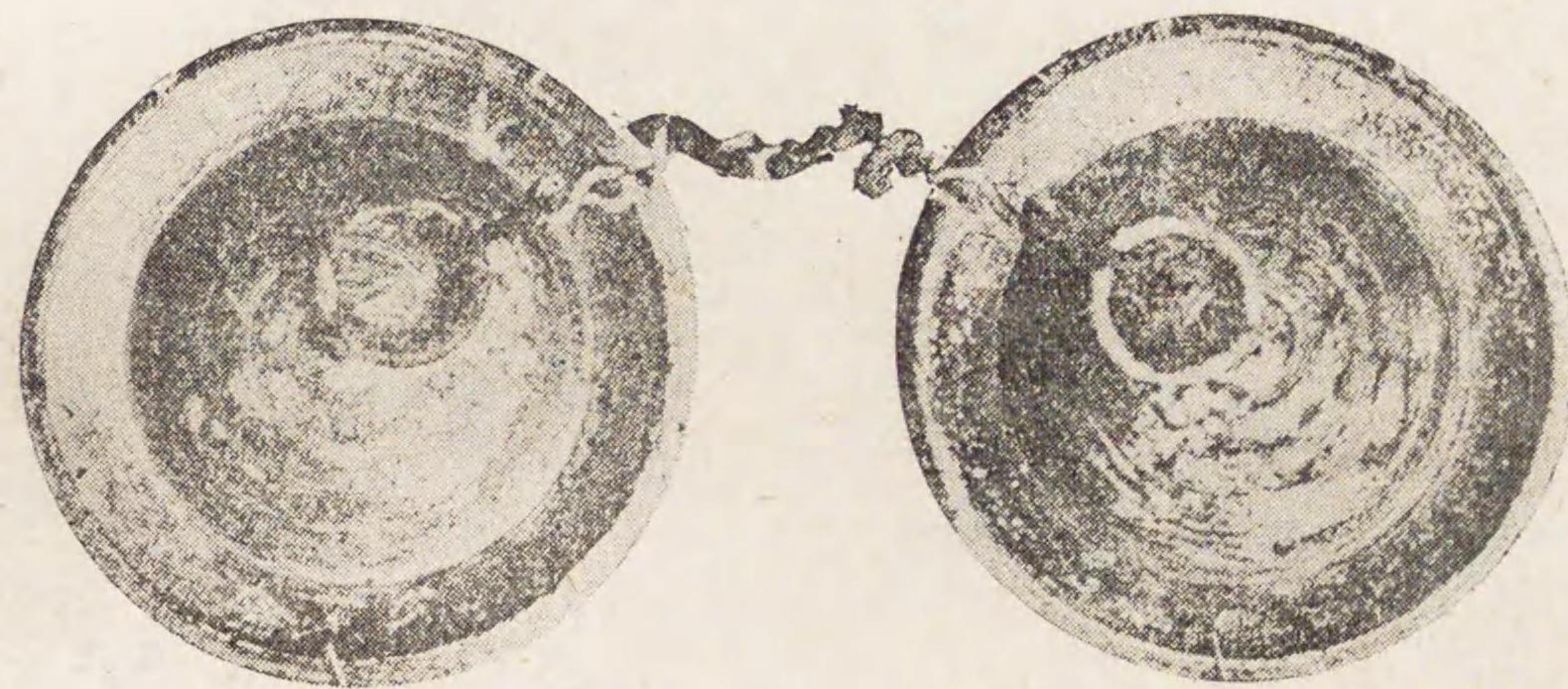


第5圖. ルート及びリラを弾く三人の女を伴つた供物の行列.

ギリシアの合唱音楽に於いては宗教的儀式と結合されてはゐたが、二つの分명한傾向はそれ等に現れてゐた。それ等の中の第一のものはアポロ(Apollo)の崇拜に起原して、國民的倫理的な特性を有した；第二のはその資原としてディオニ

ス(Dionysus)の信仰を有し、個人的で官能的な型のものであつた。前者の傾向に於いて、讚美の讚美歌、勝利の讚歌、アポコへの祈禱讚、讚美歌曲、悲歌及び哀歌のやうな合唱形式の大多數は發達した。後者の傾向はただ一つの形式即ちダイテイラムボ(Dithyambo)のみに依つて代表された。之はバカス(Bacchus)の饗宴に於いて用ひられた歌曲の型をアリオン(Arion)が反節的讚美歌に變へたと考へられてゐるものである。之にギリシア悲劇はその資原を持つた。

酒の神ディオニスの祭典は、田舎の地方に於いては輪換的合唱歌曲の調べに合せられた舞踏に伴はれた騒宴、行列及び遊戯を以つて祝はれた。傳説に據れば、テスピス(Thespis)(紀元前600年)は此等の歌曲の各節にディオニスに關す



第6圖. 青銅のシンバル.

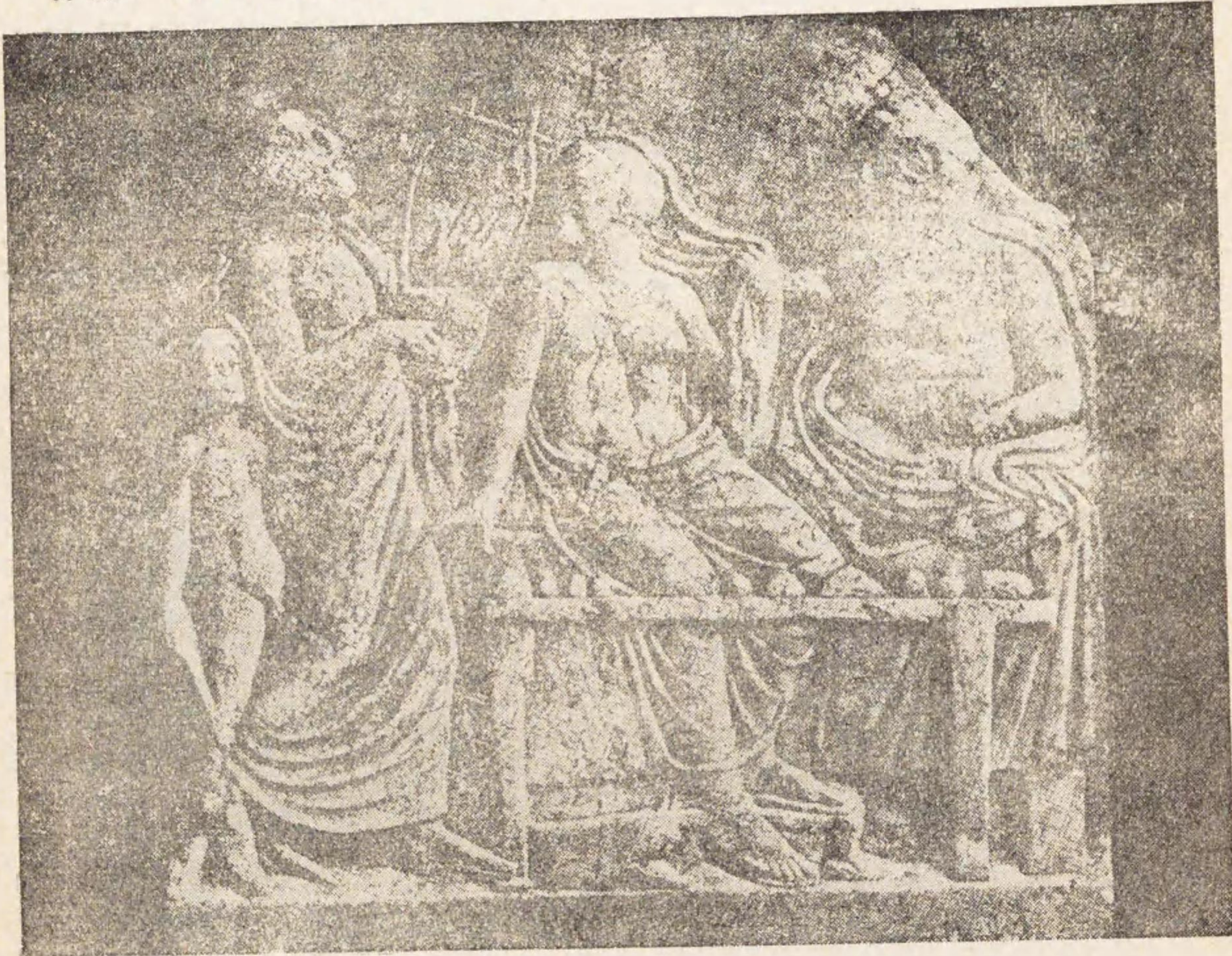
る神話の默劇風な身振りを有する吟誦を加へた。假面に依つて単一の俳優は説話に現れる色々な人物を體現した。時代の經過の間に吟誦は器樂伴奏を伴ひ、斯くてメロドラマ(Melodrama)は起つた。次に、増加された俳優達が用ひられて、對話は可能になり、そして最後に、衣裳、場面、それから舞臺仕掛の使用を以つて、ギリシアの劇の仕組は完全になつた。

此等の發明の各は、元來主要な要素であつた合唱を、芝居に於けるその積極



的な關與に關する限り、後方に押しやるやうになつた。然し、演出に要した仕事は絶えず最も高い藝術的意義を有し、且つ絶えず最も行き届いた、そして注意深い準備を要した。

合唱團が占めた場所はオルケストラであつた。之は舞臺の前に之の高さよりも、



第7圖. 酒宴に於けるリラを持つた歌者.

少しばかり低く設けられた場所であつて、之と舞臺とはステップで續け渡されてゐた。之は時々歌者達の舞臺上への出現が要求されたからである。劇の仕草と合唱とは同じでなかつた。男ばかりで出来てゐたが、合唱團は劇中の人物に對して直接的に關係してゐないで、事件を忠告、警告、又は慰めの言葉を以つて註解した男又は女の團體を現した。場面又は幕の間に、休止の場合に、合唱は筋の進行とそれの倫理的目的とに關係する長い抒情的樂曲を歌つた。此等の間奏曲(Inter-

mezzo)——慣れてゐる術語を用ひて云へば——は適當な身振と最も注意深く考案された展開運動とに伴はれ、そして此の間奏曲に於いて全合唱團、應答的效果の爲に細分された合唱團、半合唱團、それから個々の歌者達は使用された。合唱はタイムとステップとを、そして器樂者との協調を合唱長(Corypheus)に依つて保たせられた。此の合唱長は、彼の手を拍つて、木又は貝の片を打ち合せて、又は彼の脚を踏み鳴して、律動をつけた。彼の脚には木又は金屬の底が附いてゐる草



第8圖. リラを弾くオルフオイス.

靴が履かれてゐたので、踏み鳴す音はよりはつきりと聞かれた。かう云ふ指揮者は後にローマ人に依つて、若し彼が彼の手を用ひた時に、手導者(Manuductor)と、彼が彼の脚を用ひた時に、脚導者(Pedicularius)と呼ばれた。

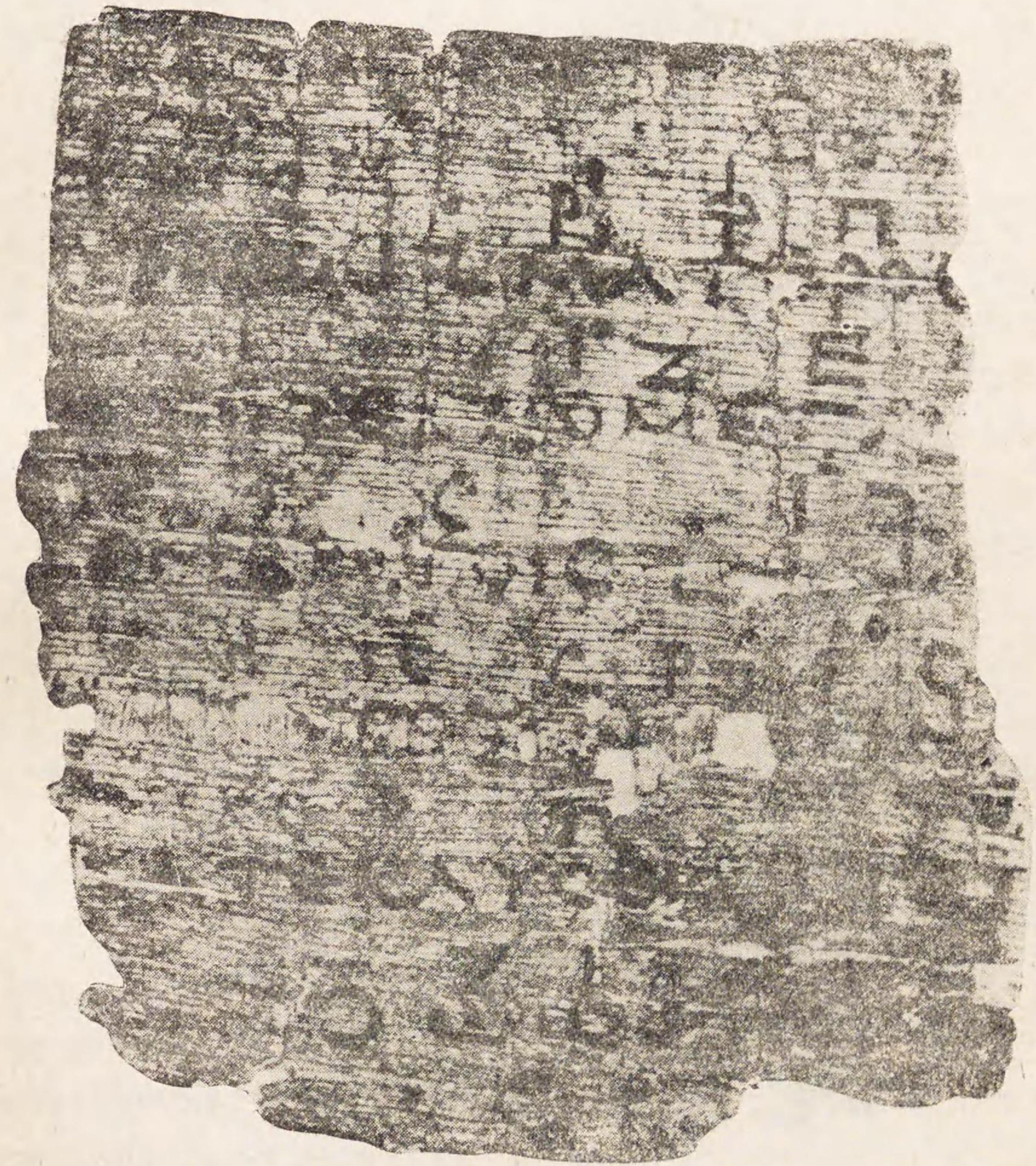
古代ギリシアに於ける劇的上演の重要性を理解する爲めには、それが、公衆の娛樂の爲めに意圖された私的企圖でなくて、半ば宗教的特性の祭典であつて、國民の政治的及び道徳的繁榮の爲めに重要と考へられてゐたこと、それが爲めに道場は用意されてゐて、そこで國民の大家達は技を競ひ、その勝利者が不朽な名譽を博したこと、そして、それがそれ故にあらゆる點に於いて熱心な注意を以つ



て看守されたこと等は、忘れられてならない。それが刺戟した競争は合唱にまで及ぼされた。と云ふのは、合唱はそれ等の祭典を供した諸地方の代表だつたからであつて、優勝者には精巧に裝飾された祭壇が賞品として報ひられた。

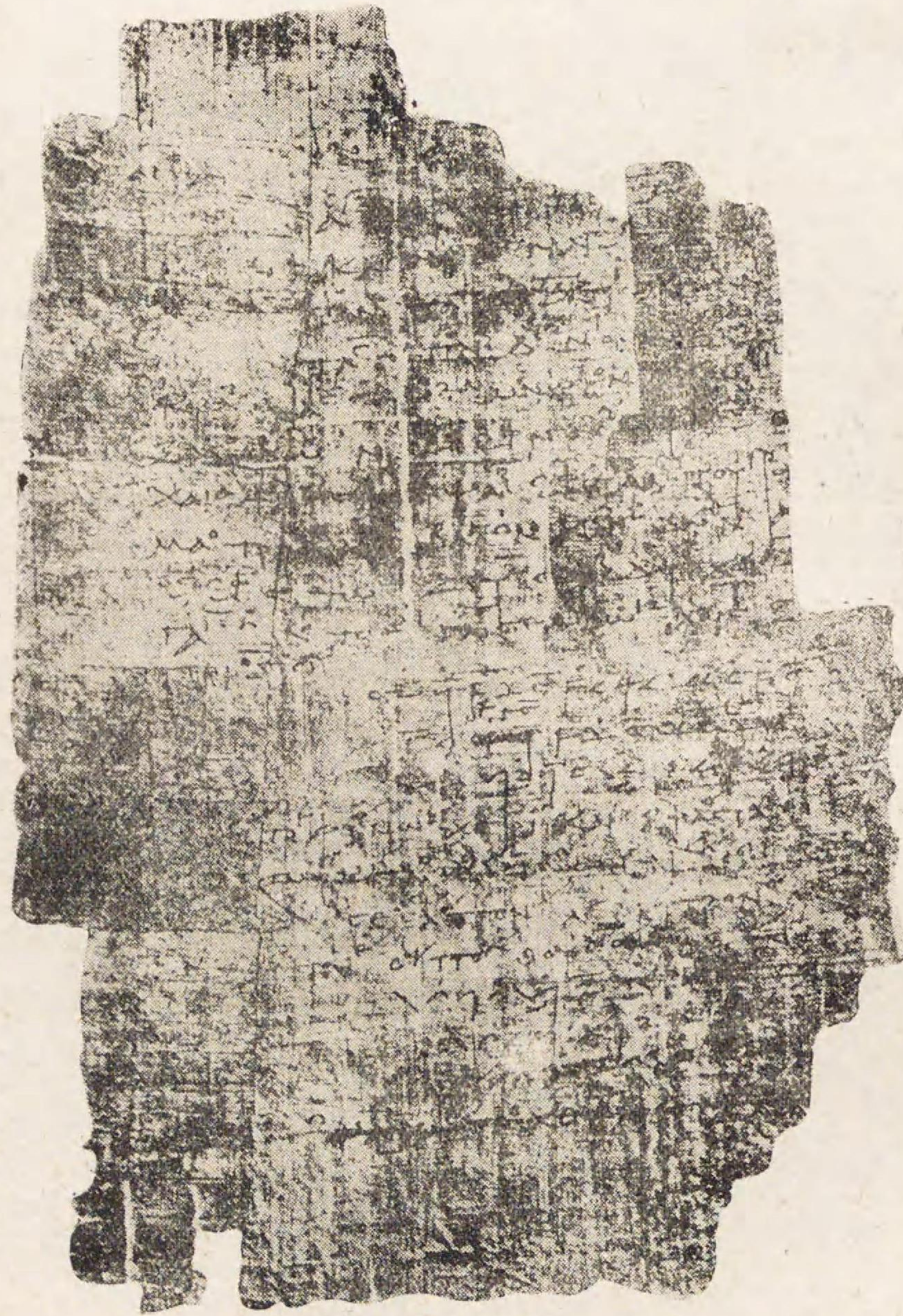
合唱團の組織は法律に依つて制定されてゐた。自分の劇が上演される詩人は長官に對して合唱の申込をした。若し彼の要求が許されると、最も良い歌者達は各の地方に於いて探し出されて、試験を受けることになつた。必要な團員は選出され、合唱長 (Choragi) たるべく選ばれた有福な市民は合唱團の支持、教練、そして準備の爲めの資金を供した。次に歌者達は管絃樂の指導者の助を受けて合唱長に依つて訓練される。但し詩人自身が此の義務を負ふことを好んだ時は別である。最良の合唱に與へられたトリボツドは、その合唱長の財産になつた。之を彼は神に奉げて、特にその爲めに建てられた記念碑の上に置いた。アテネの一つの街は、合唱長の記念碑で完全に列をなしてゐた。その中で、リシクラテス (Lysicrates) が紀元前 335年頃に建てた記念碑は今日も尙存在する。合唱の費用は、職業的歌者を得、彼等に最も高價で華美な衣裳を着せて賞を確實にしようとの合唱長の努力に依つて、時代の経行の間に甚しく増額された。傳へられるところに據ると、或る競争者は一萬八百ドラクマ (約2500ドル) を合唱に費した。此の額は當時巨大と考へられた。合唱團が喜劇から除去されたのは、主として合唱長を見出す困難に依つた。

合唱がギリシアに於いて、劇と結合して注意深く保育された一方に於いて、それは國民の間に於いても教育の價值ある手段及び娛樂の洗練された型として同様に練磨された。性格の強さと精神の純潔とを鼓舞するに何れの音階と調とが最もよく適してゐたかと云ふやうな問題にギリシアの哲學者達が多くの思考を費したと云ふ事實は、音樂が國民の日常生活に於ける重要な要素として名譽を保つてゐたことを示す。また演技と歌唱との競技はギリシア人の曆の數多の祭典から切り離されることが出来なかつたし、そして全國の人々に依つて傾聽されたのであつて、之が合唱音樂に於ける一般的な興味を刺戟し、その實際を鼓舞しないと考へられない。國民の間の合唱文化にメロドラマの創作者のアルキロクス (Archi-



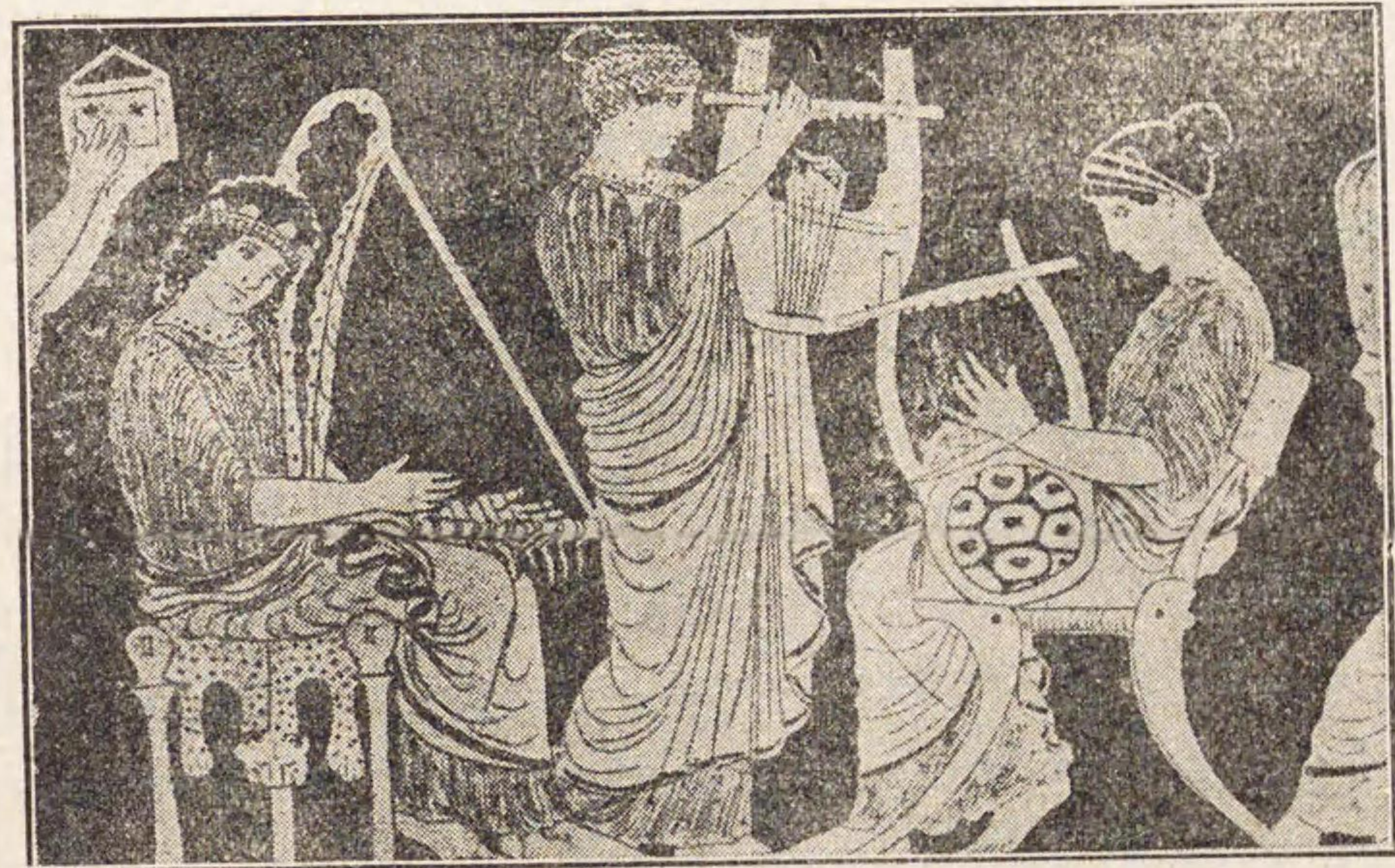
第9圖 古代ギリシアの合唱の斷片。





第10圖 讃歌の書かれたバビルス

lochus) (紀元前700年)はアイアンビツク格 (抑揚格) を發明して藝術的指導を與へた。此の格は、音樂に於ける流動的な、優雅な三拍子律動に該當するその律格の故に、そして彼等の素朴な、然し活潑な言葉の故に、民衆の興味に訴へ新しい民俗旋律を起した。



第11圖. ハアプ、キタラ及びリラを弾く女達

ギリシア音樂に於ける律動と旋律とを支配した法則はよく知られてゐるけれども、それ等が實際に適用された方法に關する概念は形成されない。何故なら、古代ギリシアの音樂の單一のよく信憑的な例さへも保存されてゐないからである。但し 1893 年にデルファイの洞穴で發見されたアポロへの讃歌は、信據的なものと云はれてゐる。劇の中の獨白と對話とは恐らく皆歌はれたのであるが、それ等に附された音樂の特性が如何なるものであつたにしても、合唱が常に必ず舞踏に依つて伴はれた事實は、それ等が律動的に明白な、そして容易に理解される特性を有し、律動が綴字の韻律的量に依つて指定されてゐたと云ふ假定を指定させる。一定の段落に従つて、聲の旋律的上昇と降下とが、恐らく雄辯法の考察に依つて條件づけられた一方に於いて、それは明快に認められる音程に従つた。此の音程の音響學的測定に於いてギリシアの理論者は驚く程に優れてゐた。



合唱歌唱が同音で、恐らく時々は八度で行はれたことは殆んど確實である。然し乍ら、器樂伴奏に旋律は獨立的に入れられたらしい。此等の旋律は聲樂のものを模倣し、そして與へられた主題に對する答句——對主題——が法則に従つて構成される事は非常に重要と考へられた。従つて對位法の技術、即ち數個の獨立的な旋律を配合する技術は、限られた意味に於いてにせよ、ギリシア人によつて實際に行はれたらしい。

ペルシア戦争の後の國民的熱狂と愛國的誇負とに依つて創造されたギリシア音樂の満開の時期は、比較的短い間しか續かなかつた。ギリシア音樂は詩歌から離れて榮える事が出来るやうな獨立の藝術でなかつた。従つて紀元前第五世紀の中頃に劇の没落が始まつた時に、音樂も直ちに之に續いた。たゞ以前の藝術的成果に基づく理論的體系の發展に於いて重要な結果は不斷に成された。此等の體系は全體として近代的音樂の發達にとつて實際的價值を餘り示さなかつたが——或る意味に於いてそれ等は之を阻止さへしたが——それ等の意味の完全な誤解の下にそれ等を應用しやうとの努力は、クリスト紀元の第六世紀まで不斷に行はれた。

ローマ人は彼等の帝國の擴張と彼等の政治的な力の建設とに専念してゐて、音樂的進歩に關して何等の寄與もしなかつた。歌者達と器樂者達とはギリシアからローマへ流れ込んだから、音樂に不足はなかつたが、その音樂は資澤と肉慾とを喜んだ國民の汚らはしい興味を満足させるやうなものであつた。合唱演出はローマに於いて非常に愛好されてゐた。然しさう云ふ場合に歌はれたのはギリシア音樂——律動と旋律とに於いて單純な、通俗的な種類のギリシア音樂——だつた。當時の一般的慣習に従つて、此等の演出は最も精巧な規模で指揮された。記録に據れば、シイザア (Julius Caesar) (紀元前 105—44) の時代に一萬二千の歌者と器樂者とは公的儀式に加はる爲めにローマに集められた。そしてネロ (紀元後 37—68) は作曲、歌唱、それから演奏に對する彼の馬鹿々々しい試みに依つて音樂を墮落させたが、彼は彼自身の娛樂の爲めに五百人の宮廷音樂者を養つてゐたと云はれてゐる。古代文化は、その經行を辿つて走つた。クリスト教が效果した精神的及び藝術的の革命に對する條件は成熟してゐた。

## 第 II 講 初期のクリスト教教會。

### 1. クリスト教教會音樂の起源。

クリスト紀元の黎明の後の五百年以上の間、藝術としての音樂の實際は教會に依つて獨占された。そして教會は器樂を冷遇したので、その長い時期の合唱音樂の歴史は音樂の歴史である。その時代の経過に於いて最も高く組織された明かに合唱的な形式は教會作曲者達に依つて發明されて完全の状態に持ち來された。教會作曲者達の純粹な合唱書法の絶對的支配力は、之と比肩されるものがあつたにしても、決して凌駕されなかつた。然し音藝術がそれ以上の進歩の爲めに依據した、そして近代的音樂が資源をとつたところの器樂は、理論的法則にも拘はらず、そして宗教的告示に關せずには自分達の幻想の喚興に従つたところの、民衆の所有に委せられてゐた。

保存されてゐる建築、彫刻、そして繪畫の作品の手に、クリスト教の影響の下の此等の藝術の發達のコースを辿るのは可能であるが、クリスト紀元の初期の數世紀の間の音樂の發達を説明するであらうものは、理論的及び歴史的論述の斷片以外に、餘り見出されない。傳へられた書譜——それ等は第八世紀のもの、恐らく第六世紀のものとも考へられる——よりも古い書譜が假令發見されたにしても、此の問題に大した光明を點じないだらう。といふのは、何等かの程度の正確さを以つて音の調子と長さとを指示する記譜法の體系が用ひられるやうになつたのは、やうやく第十一世紀の頃だからである。尤もその時代の前に用ひられた記譜法に對する鍵が全く失はれてゐるのでない。然し乍ら、音樂に於いて原始的なクリスト教徒達が、少くとも暫くの間、彼等の宗教的禮式に關するその他の事項に於けると同じ影響を受け、同じ實際的考察に依つて導かれたとの想像は合理的に見える。



キリスト教改宗者と異教者との間の社会的交通が、それが宗教的信仰と實際とを害しない限り、特に制限されずにおきたことはよく知られた事實である。日常の生活に於いてキリスト教の平信徒とローマの市民との風習及び習慣の間には殆んど差異は現はれなかつた。ローマのパンテオン(Pantheon)(萬神廟)、パンリカス



第12圖. 古代ギリシアの音體系の表示 (Boethius: "De Musica" から.)

(Basilikas) (裁判堂), それから同様な建築的記念物のやうな、異教徒に依つて建てられた建物は、それ等が素々設計された目的の考へなしに、禮拜の場所に直されるか又は宗教的な場所の爲めのモデルに役立てられた。迫害を逃れる爲めにキリスト教徒達が勸行と祈禱との爲めに好んで集まつた塚窖にある壁間裝飾、想像畫及び古代神話からの場面は、聖書の物語に適合するやうに改められた。音楽

に於いてのみ違ふ経路が迎られて異教徒の影響が全く除外されてゐたとは恐らく考へられない。此の見解を辯護する力強い論據は、ローマ教會の讚美歌と對唱歌とがキタラ (Kithara) に依つて伴奏されたギリシアの讚美歌と合唱歌曲とに特殊である旋律的類型(Nomoi)に一致してゐると云ふことの發見に基づく。此のキタラは大きいリラ (Lyra) であつて、その七本の絃の固定された調子の故に、之にその旋律的類型は最もよく適合してゐた。神聖なる禮拜に於いて樂器の使用は禁止されたので、伴奏は省略され又は、或る權威者が主張するやうに、集會の中の音樂的によりよく訓練された會員の聲に依つて供された。

The page contains Latin text with musical notation. A large decorative initial 'X' is at the top left. The text includes: "In nativitate domini in nocte in primo callistio.", "ATO CANUM OMNIA", "DOMINO PII AGMINA.", "Syllabam nequam pstringendo organica.", "Hoc dies sacra in qua nova sunt gaudia", "mundo pleno dedita.", "Hae nocte praedicta intonant aegle in voce anglica.", "Fulserunt a immensa nocte medea pastoribus lumina.", "Vani fouent sua pecora subito deua percipiunt montes.", "Et se immensa in celo gla. pax a terra.", "Natus alma virgine qui caesat ante secula.", "Si ergo qui creata abissime iubilat.", "Ut tanto canora tremat astra poli machina.", "Confracta sunt imperia hostis crudelissima.", "Humana concerpant cuncta dim natum in terra.", "Pax in terra reddita nunc letentur omnia paxordia.", "Sonet a poma huc in die gla. uoca clara reddita.", "Solus qui tenet omnia. Solus qui gubernat omnia.", "I pte sua paxat saluet omnia paxa regna.", "L. P. S. O. M. A. N. I.", "S. A. T. I. S. N. U. B. A. M. S. I. S. T. A. M. U. C. A. N. A. S. O."

第13圖. 第十一世紀の連進と聖ガルのノイマ。

東方教會に於いて、そしてそれを通して後に西方教會に於いて、ヘブライの音



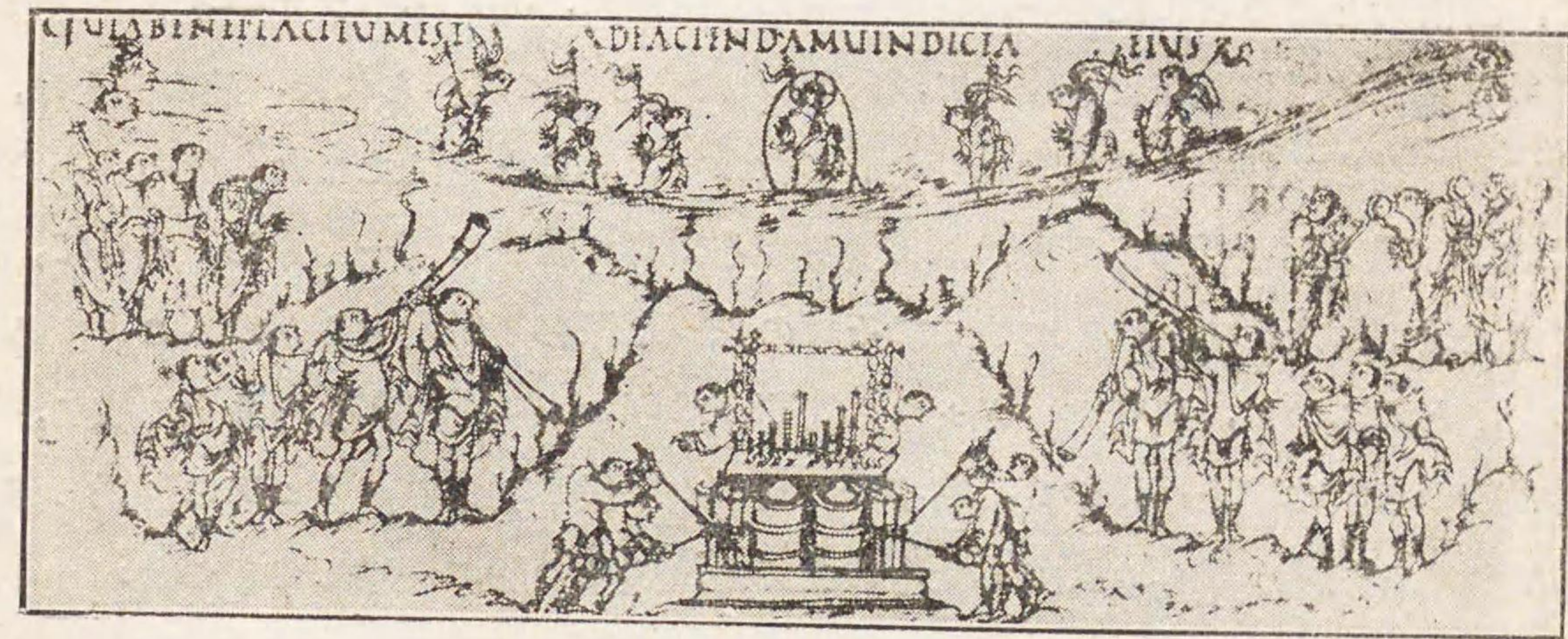
樂の影響は感じられた。ギリシアのユダヤ系哲學者フィロ (Philo) (前20—後40) は、前講に於いて述べられた宗派のテラプテエ [第12頁] に就いて、彼等が彼等の戀愛祭典を次のやうに續け行つたことを書いた：晚餐の後に、皆が立ち上つた時に、男と女との別々の二つの合唱隊は選ばれて、それ等の各から壯嚴な形の人物は指導するやうに選ばれた。次に此等の合唱隊は、異なる拍子と抑揚とで作曲された、神を讃へる讚美歌を詠唱し、時に一緒に歌ひ、そして時には相互に順次に應答した。記憶されない時代からヘブライ人の間に實行されてゐて、恐らくヘブライの改宗者達に依つて教會に移入されたところの歌唱の應答の及び對唱の方法は、こゝで明かに指稱されてゐる。教會がヘブライの傳統に負ふところの、そしてラテン教會に於いて今日も尙用ひられてゐる所謂連進 (英: Sequence) [

] がその起原を負ふところの、もう一つの特徴は、“呼吸” (“Pneumae”), 即ち音の華飾群、謂はゞ歡喜の叫びであつて、之は會衆に依つて、最初にハレルヤ (Hallelujah) の語の最後の母音に對して、そして後には音節のない綴字に對して歌はれた。既に云はれたやうに、古代のエジプト人の後裔であつて、エジプトに於けるキリスト教會の傳統に忠實に従つて來たコプト人は、今日も尙彼等の禮拜を喉音の裝飾を以つて裝飾し、そして屢ハレルヤを十五分間も連續させる。

キリスト教の集會が數と大きさに於いて増加したのにつれて、禮拜者達自身達の爲めにも、民衆を吸引する目的の爲めにも禮拜をより多く精巧にする爲めの努力がなされなければならなかつたは、當然である。之は旋律の特性の故に及びその六ヶしさの故に教會に不適當である旋律をも移入することに導いた。従つてアレクサンドリアのクレメント (Clement) (220 年頃に死んだ) は彼の教會に於ける所謂半音階的旋律の、恐らくは半音階的音を有する裝飾を含有する旋律の使用を禁止した。

合唱音樂がキリスト教徒の間で受けた人氣は第四世紀に於いて讚美歌の歌唱がアリウス教徒の手に於いて彼等の從屬者を増す爲めの力強い手段をなしたと云ふ事實に依つて示されてゐる。正教のチャムピオンで、自ら讚美歌の作者だつたエデツサのエフラエム (Ephraem of Edessa) (373 年頃死んだ) は自衛の爲めに若

い女性の合唱隊を組織して訓練し、之の助を以つて利益を得た。コンスタンティ



第14圖、中世紀 (第九世紀頃) の音樂者達、中央はオルガン; 奏者は2人。

ノーブルに於いてアリウス教徒は、屋内の禮拜に加はることが許されなかつたので、市に出て、廣場で會合して對唱歌曲を徹宵歌つた。その結果を恐れて、聖クリソストム (St. Chrysostom) (347?—407) はアルカデアスの皇后のユウドキシア (Eudoxia) の助を以つて且つ彼女の費用で夜間に行列して讚美歌を歌ふのを組織した。之には教會の歌者達が彼等の指揮者である皇后の宦官長の下に、加はつて、アリウス教徒を敗北させた。之から見ると、訓練された合唱隊は既に第四世紀頃にギリシア教會の確立した制度に屬してゐたらしい。

ローマを首としてゐて、教會音樂の經路を導く運命にあつたラテン教會に於いて、種々と抵觸してゐた傳統の混沌の中に秩序をもたらす第一歩は、ローマで法皇シルヴェスタアに依る314年に於ける歌唱學校の設立を以つて行はれた。之は合唱文化の歴史に於ける最も顯著な事件の一つだつた。と云ふのは、之は世界中で、名儀上は少くとも尙存在する最も古い合唱隊である法王廳の禮拜樂堂隊 (Sistine Chapel) の組織に導いたからである。之は、第十八世紀の終末頃に、素人歌唱協會が、總ての教會の關聯から離れて、生れ出た時まで、總ての合唱の組織に



對する原型として役立つ。

教會音樂——世俗的音樂が作曲者達の眞面目な注意を惹き始めた第十六世紀まで、藝術的と認められた唯一の音樂——の獨占權は、367年のラオディツエアの宗教會議を通過した布告に依つて、訓練された合唱隊に與へられた。此の布告は、特にその爲めに任命された者以外の者が教會で歌ふことを禁止した。此の歩みの目的は合唱文化を奨励すると云ふよりも寧ろ禮拜の音樂に統一を齎し、そして、之が完成された後に、傳統に依つてその忠實な保存を保證すると云ふことであつた。と云ふのは、皇帝テオドシウス (Theodosius) (345—395) の命令に依る、異教徒の學校の閉止を以つて、古字體の文字の手段の記譜のギリシアの體系の僅かばかりの知識が保存されてゐたものまでも、民衆の間に煙滅して了つた。

不斷に使用されたやうな非常に多くの數の讚美歌と衆讚歌曲とを記憶するには、明かに音樂的な才能を、それ等を適當に歌ふには、永い間の技巧的訓練を要した。従つて歌唱學校は例外的な才能を有する男と少年との一般的音樂の並に特に聲樂の教育の爲めの組織に自ら發達した。それ等が上達すればする程、それ等は個人的幻想を刺戟して保守性と傳統との桎梏を打破する爲めの音樂の誘惑的な力を益々力強く感じ且つ益々喜んで之を受けた。そして斯くの如くにして歌者達の進歩的な努力と宗教的權威者の拘束的な手との間の鬭争は起り、之は教會音樂の發達の全コースを通して續いた。

禮拜の音樂を整調して制定することに對する最初の効果的な方策はミラノの僧正の聖アムプロジウス (St. Ambrosius) (340?—397) に依つて行はれた。彼は時代の經行の間に集積した材料を淘汰し、對唱と應答との歌唱並にギリシアの讚美歌を東洋教會から西洋教會にもたらすことに依つてローマの禮拜を豊富にした。彼はまた最も美しいギリシアの讚美歌をラテン語に翻譯し、そしてラテン語の新しいものを書いた。此等の讚美歌は單純な律動的構造を有し、専ら、ギリシアの通俗的な詩歌に特殊な短長格の韻律で書かれてゐて、恐らくギリシア型の旋律に合せて歌はれるべく意圖されてゐた。と云ふのは、聖アムプロジウスの共働者の聖オウガステイン (St. Augustine) (354—430) は、教會用の爲めにかう云ふ旋律

の集を作つたと信じられてゐるからである。聖アムプロジウスが、後に正格と呼



第15圖. ミラノの僧正アムプロジウス。

ばれた四つの特定なギリシアの旋法又は音階形に適合した以外の總ての旋律を除外したと云ふ、屢々繰り返へされた物語は、永い以前に論破された。

歌唱學校の影響は時代の經行の間に益々明かになつた。子供の時から此等の組織で訓練されて、合唱隊のメンバーとして彼等の活動を始めた宗教者達は、彼等



の音楽的研究に餘りに興味を持ち過ぎたので、彼等は彼等のその他の義務を無視するやうになつた。發聲の美、演出の圓滑、そして發表の表情性に於いて卓越するのは彼等の一つの目的だつた。彼等は音を不當に延長する事に依つて規定された旋律を變へ、傳統的な音群 (Pneumae) を作り出し、そして新しい裝飾を用ひ入れることをせずにおられなかつた。そこに教會音楽の世俗化の、教會が音樂會場に變へられることの切迫した危険はあつた。

## 2. グレゴリウスの功績。

此の事情を救済する爲めに法王グレゴリウス大王 (Gregorius the Great) (540?—604) はその他の集合議案の内に、牧師と執事とが神聖な禮拜の特別に音楽的な機能を擔當するのを禁止して、それ等を低い級の僧に命ずる法令を通過させた。更に、システイン禮拜堂 (Sistin Chapel) の永久的設立に直接に導いたところの歌唱學校を再組織する爲めに助力した。絶えずグレゴリウスに歸されてゐる多く



第16圖. 法王グレゴリウス



のその他の音楽的及び文藝的改革に就いて彼は獨創者でなかつた。最も彼の創案と考へられないのは、所謂變格旋法とラテン語のアルファベットの最初の七つの文字に依る音楽記法の體系との導入である。此等の發明は後世のものであり、所謂グレゴリウスの對唱歌曲集も同様であつて、之は最も恐らくグレゴリウス二世（法皇715—731）の又はグレゴリウス三世（法皇731—741）の仕事だつた。然し傳説に據れば、グレゴリウス大王は讚美歌、衆讚歌曲及び旋律の此の集を編纂して、之の一つの寫本を作らせて、教會に依つて權威づけられた唯一の讀み物を含むものとして、ローマの聖ピイタ教會の祭壇に鎖で繋がせた。

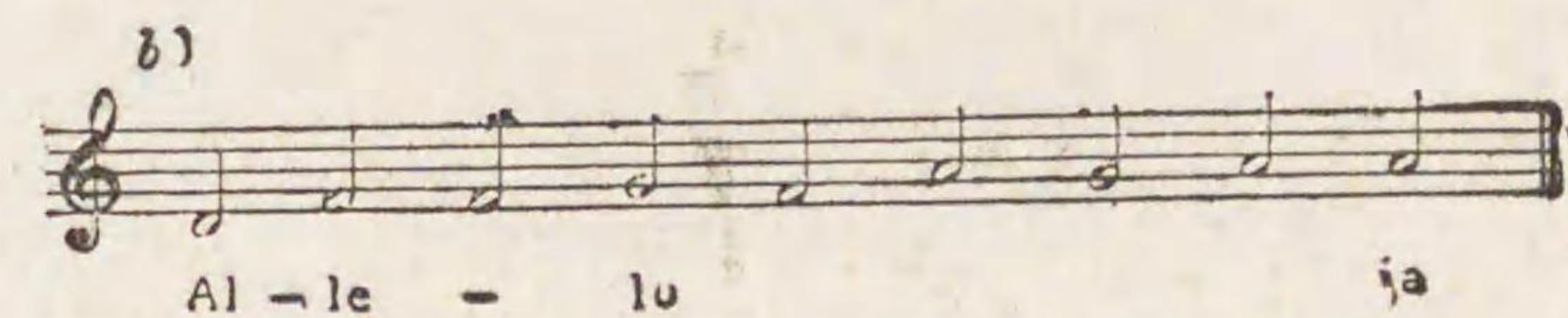
アムプロジウスとグレゴリウスとの音楽の間に本質的な差異があると云ふ見解は、最早普遍的に支持されない。若し一方が他方よりもより多く整調されてゐて堂々としてゐたとすれば、それは、民衆の、集會の使用の爲めに意圖されたところの、アムプロジウスの讚美歌の音楽であつて、訓練された合唱隊に委せられたところの、グレゴリウスの衆讚歌曲のそれではなかつた。後者は中世紀の作曲者達がそれを對位法の謎を建て上げる目的の爲めに使用したまでは、その元來の裝飾と律動的生氣とを奪はれもしなかつたし、平坦歌（英：Plain chant. 羅：Cantus planus）として同等な價値の音符で書かれもしなかつた。

グレゴリウスの對唱歌曲集はノイマで書かれた。之は點、線、アクセント、鈎、曲り、それから角から成る記號であつて、歌詞の語の綴の上に置かれて、それ等の外形に依つて聲が變へられるべき指定を示した。それ等を發明したのは恐らく歌者達自身であつて、彼等は、文字（ギリシア語にしろラテン語にしろ）に依る記譜のギリシアの體系を、彼等がそれに馴れて見ると、餘りに錯雜だと見出した。ノイマは、以前に覺えられた旋律が思ひ出されることが出来る助となる記憶の手引に過ぎなかつた。知られない旋律の記譜の爲めには、それ等は役に立たなかつた。と云ふのは、それ等は聲が上行又は下行に於いてまたがる距離でなくて方向を指示したからである。而もそれ等が供した此の種の助は計り知れない價値があつた。何故なら、教會年の經行の間には千以上の異なる旋律は歌はれ、それ等の中には毎年唯一回しか歌はれないものもあつたからである。

ノイマの記譜の目的は、眼に旋律の輪廓を暗示するやうに意圖されたところの、記譜の近代的體系の基底をなすそれと同じだつた。顫音と回音との或る形のやうな、今日用ゐられてゐる傳統的な裝飾の或るものは、ノイマにまでに遡つて辿られ得る記號で表示されるし、尙も用ひられてゐるグレゴリウスの音楽の記譜は實際に四本の線の譜表に置かれるノイマから成る。此等の記號を一本の水平な線に依つてより決定的にする計畫は第十世紀に工夫されたらしい。此の線、赤い線の目的は、基本的音としてのFを示す。云はゞ之の近くに音群は、徘徊するノイマに依つて再現される。之を以つて譜表記の原則の一つは事實上發見された。

初期のノイマの次の例は、その體系の不完全さと複雑さとを明示すであらう。a) は b) のやうに讀まれる。

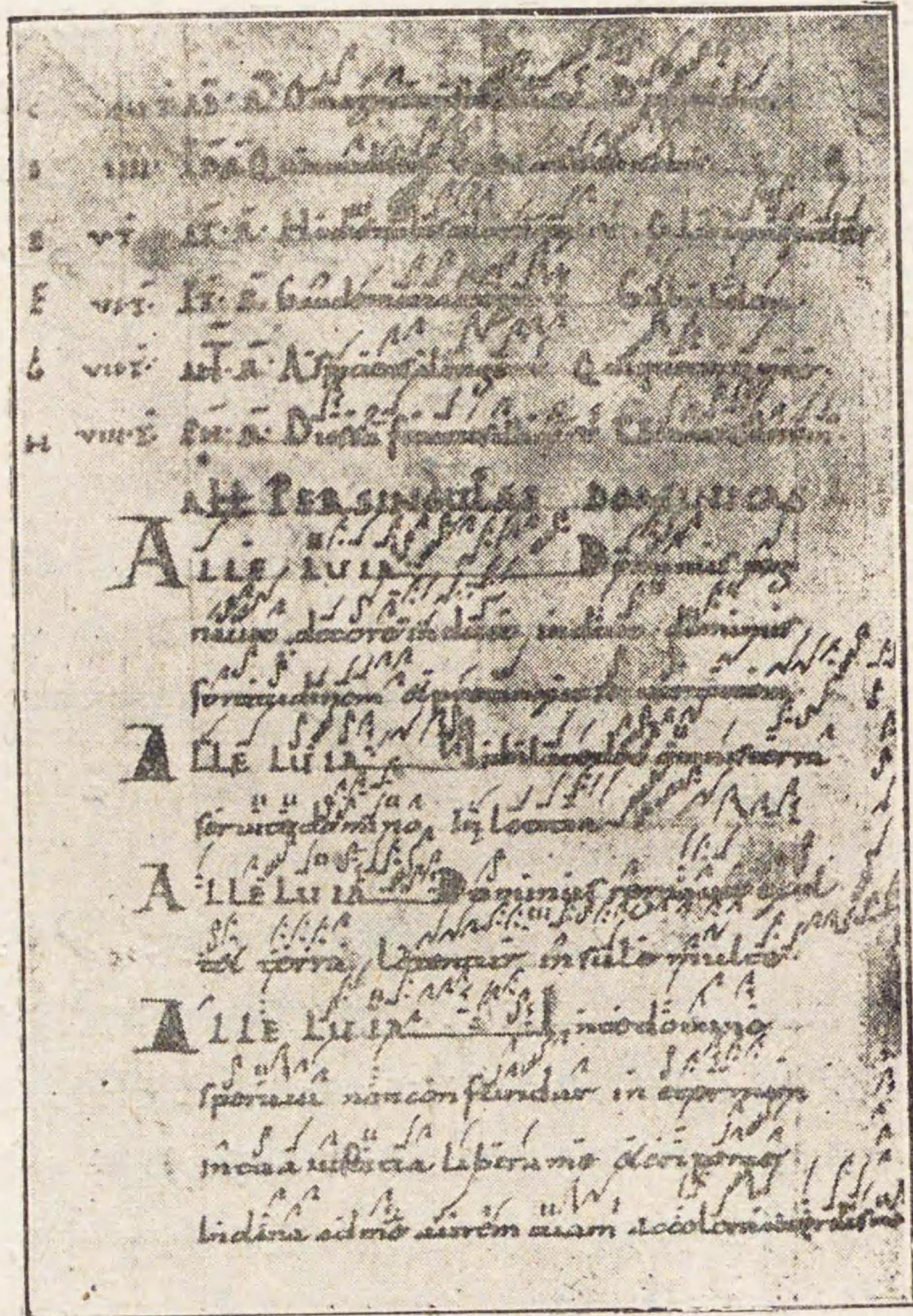
01  
Ailēlūia



四十か五十も多くあつた、ノイマの意味の智識の他に、グレゴリウスの歌曲の傳統との充分な親しみも、その正しい演出の爲めに不可欠であつた。此等の傳統は曲解される危険に不斷に曝されてゐて、そして實際上失はれた。歌唱學校に於いて、そして特に、ラテン語の禮拜に關する論争の最後の決定の判廷であつた法王合唱隊のシステイン禮拜堂に於いて行はれた注意でさへも、傳統を犯されずに保續するに充分でなかつた。此等の傳統の性質は、現存する最も古い對唱歌曲集の一つである、スイスの聖ガルの僧院の圖書館に保存されてゐるものから集められることが出来る。グレゴリウスの對唱歌曲集の此の恐らく忠實な寫本は、恐らくロマヌス (Romanus) と云ふ者に依つて 790年頃に聖ガルに持ち來された



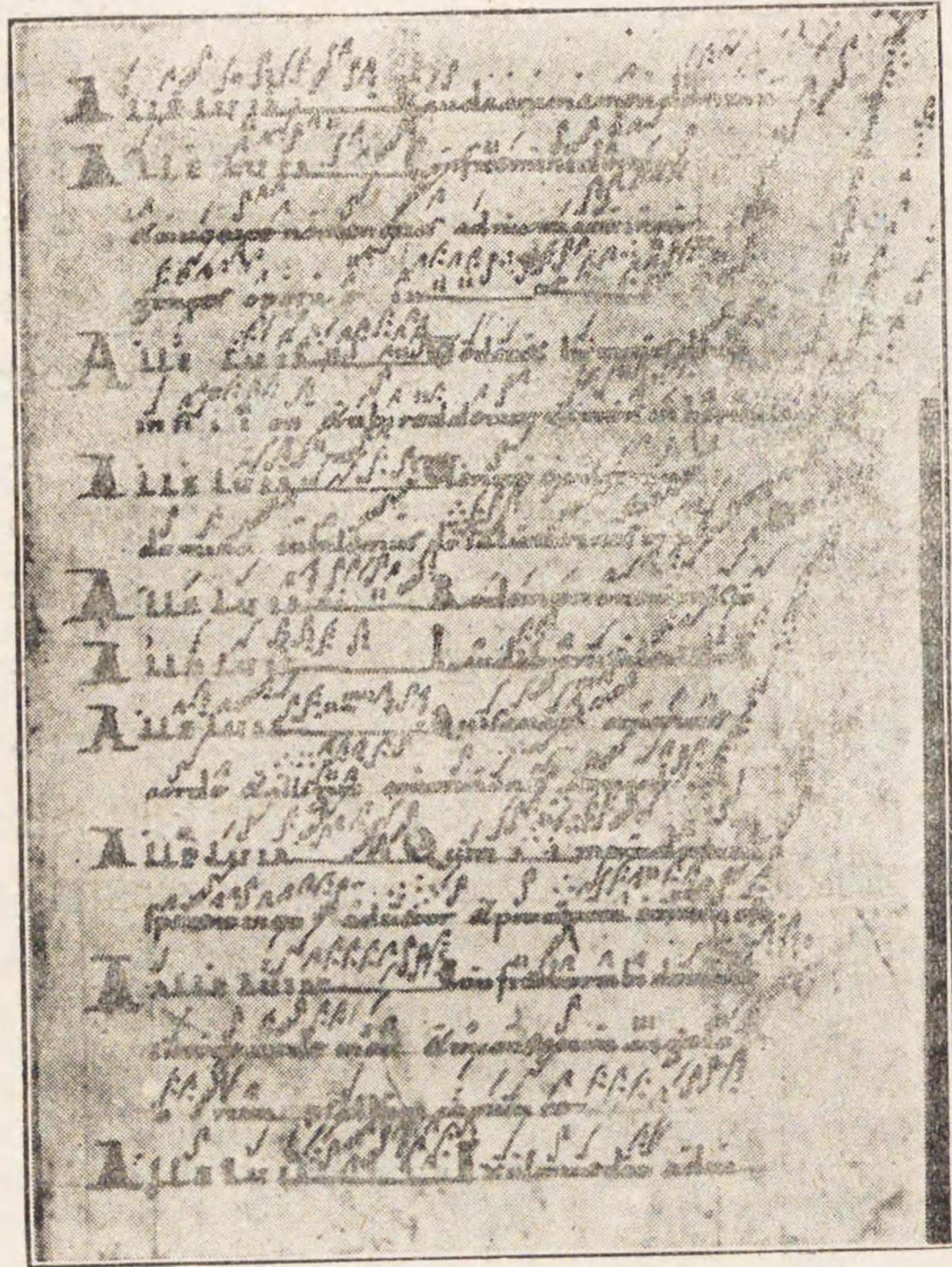
のであつて、適正な律動、速度の變化、裝飾、それから聲の効果を示す語の最初の文字が附されてゐた。最後に擧げられたものの中で中世紀の註解者達は、叭喇の唳々たる響きに似せた顫音、山羊聲 (Trillo caprino)、それから葡萄の卷鬚に比較された群音 (Gruppetti) を擧げてゐる——是等は元來歌はれたままのグレゴリウスの衆讚歌曲が平坦でなかつたことを推斷させる證據である。



第18, a圖. 中世紀の初期のノイマ記譜の例.

かう云ふ読み方を記憶し、そしてそれ等が示す技巧的困難を習得するには、永い間の繼續された研究と不斷の練習とが必要だつた。兩者の爲めには、新しい教義を普及する最も能率的な手段として到る處に設立された僧院學校が、十分な機會を供した。それ等は、ローマの歌唱學校であるスコラ カントルム (Schola cantorum) に横範を取つて設けられた。その課程は次の通りである：一時間は構音の學習に捧げられ、第二時間はトリルと裝飾との練習に、第三は音階の練習に、第四は表出の美と興味との獲得に捧げられた。時々合唱者達は天使門 (Porta Angelica) のすぐ外に出された。そこでは、完全な反響の故に、彼等は彼等自身の聲を聞いて彼等の歌唱の効果を判斷することが出来た。此の技巧的準備の過程には、象形文字風なノイマを読む教授と吟誦と應答歌曲との無限の數を記憶する爲めに必要な復誦とが加へられてゐなければならない。かうして若い時から訓練された歌者達は高い程度の熟達を獲得せずにはゐなかつた。そしてグレゴリウスの音樂が、假令單音樂であつたにしても、かう云ふ歌唱者達の合唱隊に依つて儀式に完全に合ふやうに演出されて、たゞに深い印象を出したばかりでなくて、また最高の藝術的要件をも満足させたのは、理解されるに困難でない。





第18, b圖. 中世紀の初期のノイマ記譜の例

## 第 III 講 複音楽の發達.

### 1. 多聲部音楽の起源.

合唱音楽に於ける進歩はイタリアに於いて可能でなかつた。此の國に於いてはローマの歌者達に依つて遵守された規則と傳統とからの最も少しばかりの違背でも投獄を以つて處罰されるべき冒瀆と考へられた。中央と北方とのヨーロッパの、以前には野蠻だつた諸國に於いては、そうでなかつた。それ等の地方に於いては、ローマから招かれた合唱者達の助けを以つて、正格的なグレゴリウスの様式を導入して保存しやうとする不斷の努力にも拘はらず、國民的特異性は抑制されることが出来なかつたし、原始的な習慣の影響は抹消されることが出来なかつた。かう云ふ特異性に、中世紀の時代に大きい人氣を博した讚美歌の一種の連句の起原は歸せられる。

既に云はれてゐるやうに、ゴールの歌者達は彼等の粗雑な、重苦しい聲を以つて華飾音群を幾分でも敏速に演出することは出来なかつたし、そして従つて、此等の華飾的な音群はそれ等の特性と意味とを失ふ程に延長された。それ等の轉訛を防ぐ爲にそれ等には歌詞が附された。それはプローズ (Prose) と云はれた。何故なら、それ等の律動は、古典的詩歌に於けるやうに、綴字の量にでなくて、勢律に依據したからである。連句 (そう呼ばれたのは、それ等が禮拜に於いて詩句と對唱とに續いたからである) を書く最も重要な結果は、旋律がそれ自體の本體を持つべきでなくて、言葉の奴隸であるべきだと云ふ從來遵守された原則の轉倒にあつた。連句に於いては言葉が與へられた旋律に適合させられ、そして之を以つて旋律の獨立は事實上示された。子供の合唱隊の優秀を以つて普く有名だつた聖ガルの僧院のバルブルス (Notker Balbulus) (840—912) は、連句の最も著名な作者の一人であつた。中世紀の祈禱書の内に入れられた多くのものの中で時代



の經行の間にただ五つだけが今日教會に於いて承認されてゐる。それ等の中の二つの最もよく知られてゐるものは、普通にヤコブス・ド・ベネデイクティス



第19圖. 連進の有名な作者で聖ガルの僧だつた Notker Bolbulus.

(Jacobus de Benedictis) (—130) の作と云はれる“スタバート マーテル” (Stabat Mater), それからチエラーノのトーマス (Themas of Celano)(—1255頃) の作と云はれる“デイス イレエ” (Dies Irae) である。

北方ヨーロッパの民衆が教會の反對にも拘はらず彼等の古い習慣に固執した執拗さに、和聲の發明も亦、殆んど確實に負ふ。イタリアに於いて器樂を教會から除外することは嚴格に強制されてゐたが、近代の地理上の言葉を以つてすれば、イギリス、フランス、及びドイツに於いては、そうでなかつた。此等の諸地方に於いては、民衆の要求の壓力の下に、僧侶は樂器の演奏を管に許したばかりでなく、僧院學校に於いてそれら等の研究の爲めの機會を供して、之を獎勵した。

音楽的禮拜の精巧さの爲めに有名な聖ガルの僧院の合唱隊は、祭日にはハアブ (Nablia), フルート, 一つのオルガン, シンバル, 七絃のサルテリイ, トライアングル, 及び鐘の管絃樂に依つて支持された。コンスタンスの湖の中の島のライヒェナウの寺院の樂隊はそれの完全さと優秀さとの爲めに知られてゐた。

北方諸國に於いて共通に用ひられた絃樂器の中には、多くの異なる音を同時に出すやうに作られたものも數種あつた。そして此等の樂器を模倣して合唱歌者達は一種の和聲を思ひ附いたと考へられる。他方に於いて、此等の歌者達が與へ



第20圖. 中世紀の音體係の表示(所謂タジア記譜) 聖アマンドの像 Hucbaldus の作と云はれる“Musica enchiriadis.”



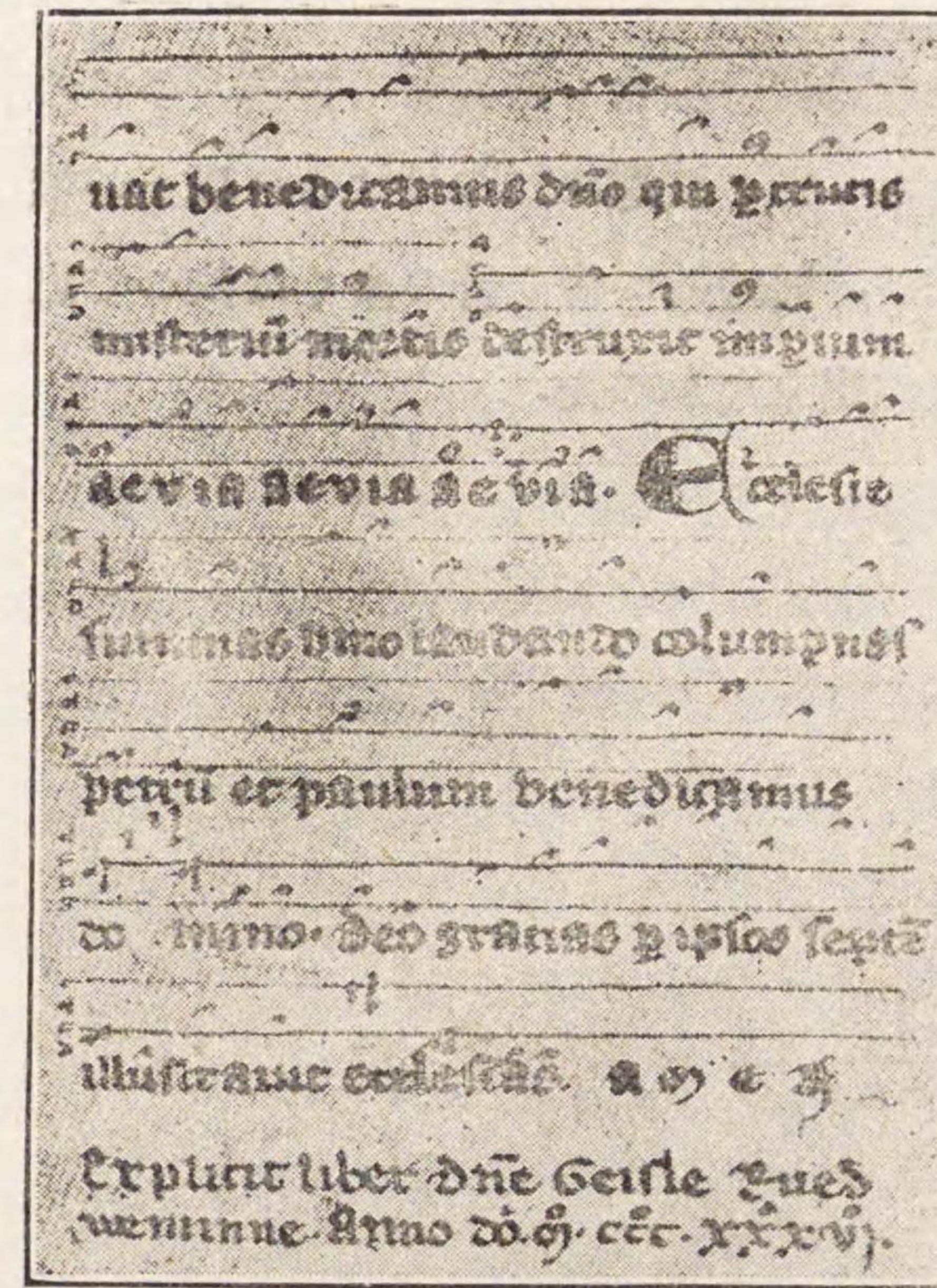
られた旋律に對して新しい聲部即ち“オルガヌム”(Organum)を加へる技術に精通してゐて、組聲者(Organiser)と云はれた事實は、拳又は肘を以つて押し下げられた無恰好な鍵を有し、雷にも譬へられた音を出した、その當時に用ひられた粗雑に構成されたオルガンが、屢々多くの音を同時的に響かせるやうに取扱はれ、そしてかうして歌唱の新しい様式を暗示したかも知れないと云ふ見解に、色彩を與へる。

最初に組聲者達に依つて即興された聲部は完全八度、四度、及び五度の距離で重ねられた旋律に他ならなかつた——此等の諸音程に於いてのみ旋律は一定の音域内で、當時事實上知られてゐなかつた嬰又は變を用ひることなしに、正確に再現されることが出来た。四度と五度との連続的使用が音樂的感受性の障りにならなかつたと云ふことは、殆んど考へられなかつたので、理論は進んで來て、異なる諸聲部は一緒に歌ふのではなくて、順次に、而も非常に緩徐な速度で續いて行つて、かうして障りになる音程を“破り、”そして弱めることになつた。此の議論を支持して、ペリゴールの聖アステルの僧院の僧サラモニス(Elias Salamonis)(1274年頃)の音樂に關する論文に於いて與へられてゐる此の効果に對する明細な説明は、引用されてゐる。然し乍ら、モーツアルトは、1769年と1770年との彼のイタリア旅行の間に書かれた手紙に於いて、同じ旋律を五度の同等の距離で歌ふ、その當時一般的に行はれてゐたらしい方法に就いて驚いて云つてゐる。

一度暗示されると、數個の聲部に於ける歌唱の可能性は合唱者達を實驗のあらゆる種類に刺戟して、オルガヌムの異なる型の發明を結果した。一人の歌者には彼が彼の同僚の旋律に對する基礎として低い音を保持してもいと云ふことが考へ出された。他の者は彼が音を暫く保持してから彼の仲間に四度又は五度の距離で伴奏することが出来ることを見出した。一方で第三の歌者は、一層冒險的に、親しみある旋律の經行を追行する彼の同僚に依つて取られる方向と反對な方向に屢々彼の聲を進ませることも敢行した。かうして一歩づゝ數個の聲部に於ける歌唱の資料は發見されて行つた。

總て之は合唱隊の研究室で遂行された。言葉の眞實な意味に於ける作曲者達は

なかつた。音の長さ並にそれ等の調子を示すことが出来る記譜の方法が一般的に



第21圖. 譜表(赤い F と黄の C との 2 線)に記された讚美歌.

使用されるまで、二つ又はそれ以上の聲部に於ける音樂は合唱者達の刹那的靈感の産物であつた。そして少くとも指導的な者達は此の能性を有し、その練習に於いて遵守されるべき制約に精通してゐることが要求されてゐたので、その當時の合唱隊が高い天賦を有し、十分に教養された、そしてよく訓練された歌者と音樂者とから成つてゐたことは明かである。組聲者達は、云はゞ、合唱隊の獨唱者であつて、彼等の勤めの爲めに特別に支拂はれた。

オルガヌムが歌唱學校に於ける實際に於いて發達してゐた間に、理論者達は此の新しい様式に當て箴まるべき法則の形成に専念してゐた。此の問題に關する最初の論文は普通にフランダアスの聖アマン シュル レルノン(St. Amand sur l'Elnon)の僧院のベネディクト派の僧フクバルト(Hucbald)(840—930)に歸されてゐる(彼の本體は未だ決定的に設定されてゐないが)、そしてフクバルトの名



は従つて普通にオルガヌムと一緒にされてゐる。オルガヌムの明かに和聲的な特性にも拘はらず、その時代の歌者も理論者も言葉の今日の意味に於ける和聲に就いての概念を持たなかつた。彼等は二つ又はそれ以上の旋律を相互に別々に追つて行くことを學んだが、同時的に響く音の多くに依つて出された効果（和音）を彼等は理解することが出来なかつた。

## 2. ギイドの改革。

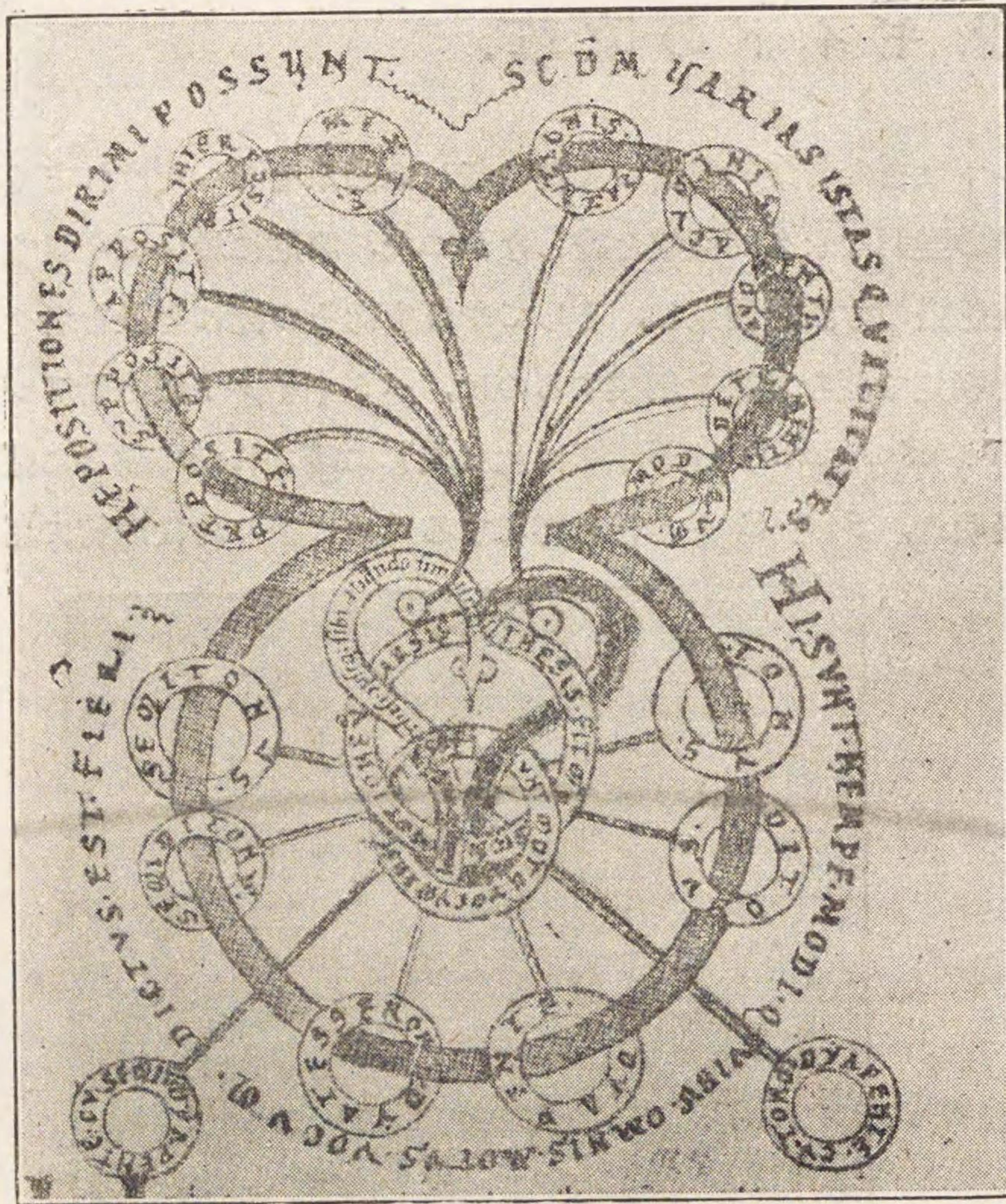
フクバルトはまた音楽的記譜の數種の新しい體系を考へたけれども、此の方面に於ける彼の發明は永久的價値を證しなかつた。原則に於いて今日も尙用ひられてゐる譜表記譜の方法を發見し、そして今日も尙その流れを汲む者を有するところの音楽を初見で讀む計畫を創案するのは、ベネディクト派の僧アレツツオのギイド (Guido of Arezzo) (995年頃に生れた) に殘された。前者に關する限り、ギイドの發明は、F と C との音を再現する爲めに彼の時代以前に用ひられた二



第22圖。アレツツオのギイドと彼の門下。

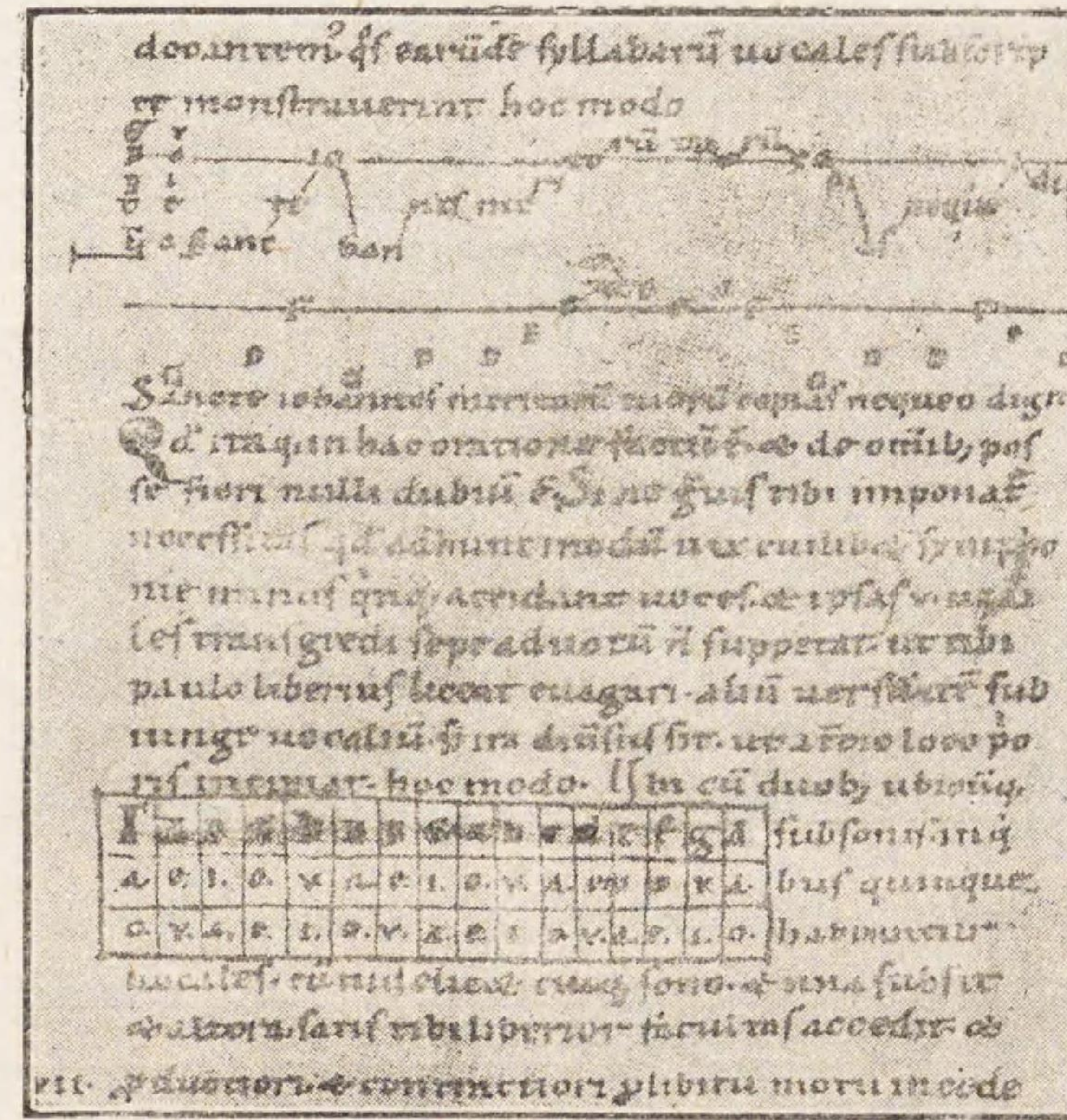


本の有色線の中に、Aを示す黒い線を引くことと、線と間との兩者をノイマを置



第23圖. ギイドの著作の音表示.

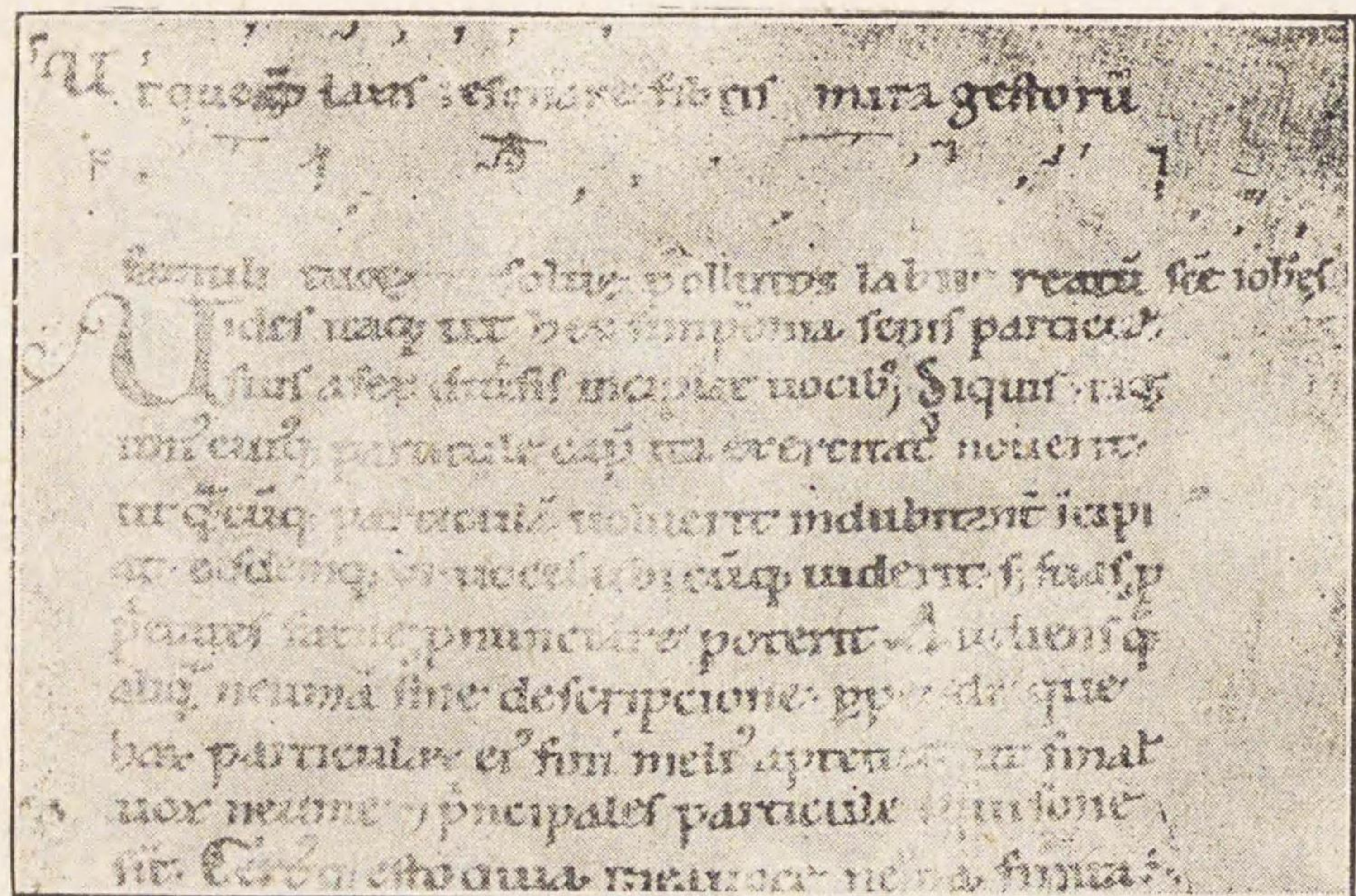
く爲めに用ひて、それ等が調子に關して決定的な意味を持つやうにすることにあつた。彼の發明の第二は、餘り重要でないが、ここに少し詳しく考察される。何故なら、之に、近代の調性の要件に適合されて、特にイギリスとアメリカとに於いて、合唱歌者達に非常に流行してゐる、音楽を読む體系は基づくからである。是等の中の主要なものは所謂“固定F,”“程動F,”及び“ドレミ法”(英: Tonic Sol-Fa)の諸體系である。豫め斷られてゐるのは、ギイド獨りが今から述べられる方法を形成したのでなくて、その他の理論者達もその發達の爲めに彼等の分け前を寄與したことである。



第24圖. ギイドの著作からの一頁.

ギイドの生涯の目的は、明かに、彼が彼の門下を呼んだところに従へば、“小さい者達”の負擔を軽減し、そして彼等の音楽的智識を促進させる爲め的手段を講じて、教會に奉仕であつた。之を念頭にして彼が第一に取つた方策は、觀念の聯合に基づいてゐて、類型的な旋律を門下の心に印象させ、そして之との比較に依つて新しいものが容易に學ばれて、記憶に固定されることが出来ることにあつた。此の目的の爲めにギイドは、恐らく第八世紀から起つた、當時普く有名だつた讚美歌を選んだ。その多くの異なる編の一つは次の通りである：





観られるであらうやうに、此の讚美歌の最初の六行の各の旋律は順次に一つづつ高い音を以つて始まる。之を利用してギイドは彼の門下達に各の行の最初の綴

字をそれに相當する音に心の内で聯合させることを教へた。但し此等の綴字が當時一般的に用ひられてゐたラテン文字に代らなければならないと云ふ意圖はなかつた。彼の推論の經行に據れば、誰でも練習に依つて彼の心に此等の六の詩句の最初を十分に印象することに成功して、何れのものをも思ふ通りに構音することが出来る者は、六つの音の何れをもそれに相當する綴字の指示に依つて歌ふことが出来る筈である。此の初まりからソレミ法は起つた。之は事實上古代ギリシア人に知られてゐて彼等に依つて實際的に適用されてゐた原則——多くの音の相互關係を聯合されてゐる綴字の群に依つて音の類型的な群と同一視する原則——に基づいた。ギリシアの體系に於いては聲樂の音階(Garmut)をなした十五の音の系列は四段音階(Tetrachord)と云はれる四つの音の群に細分された。その音群の音の各は他のものから全度又は全音離れてゐたが、第一と第二との間は大體半度又は半音(大體から云つて)の距離にあつた。そしてかう云ふ群の各の音はその名稱を有してゐた。その名稱は、實際の調子に關係なしに、群のその他の音に對するその關係を明かにした。教會的旋法の性質を念頭にして、ギイドは彼の時代に用ひられてゐた21の音の系列を六つの音の群即ち六段音階(Hexachord)に細分した。之に於いて半音は第三と第四との音の間に起つた。此等の群の爲めに彼は上記の綴字: Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La を利用した。

六段音階體系の分明な利益にも拘はらず、その實際的應用は、特に六つの音以上に大きい聲域の旋律に對するのは、非常に多くの錯雜した規則——轉化音(Mutation)の規則——の遵守を要したので、所謂ソレミ法は、達得されるに容易なものでなかつた。それにも拘はらず、之はノイマを讀み解くのに苦勞してゐた、その當時の合唱者達に非常な利益をもたらしたので、ギイドに對して總ての時代の最も偉大な音樂的恩惠者の一人であると云ふ名譽を得させた。法王ジョン第19世(1024—1033)に達したところの、新しい方法の利益の報告は、非常に華々しかつたので、彼はギイドをそれ等の眞疑を確める爲めにローマに招いた。ギイドの説明は非常に面白くて明快だつたので、法王は彼が詞句を初見で歌ふことに成功したまで彼の席から立ち上らなかつた。



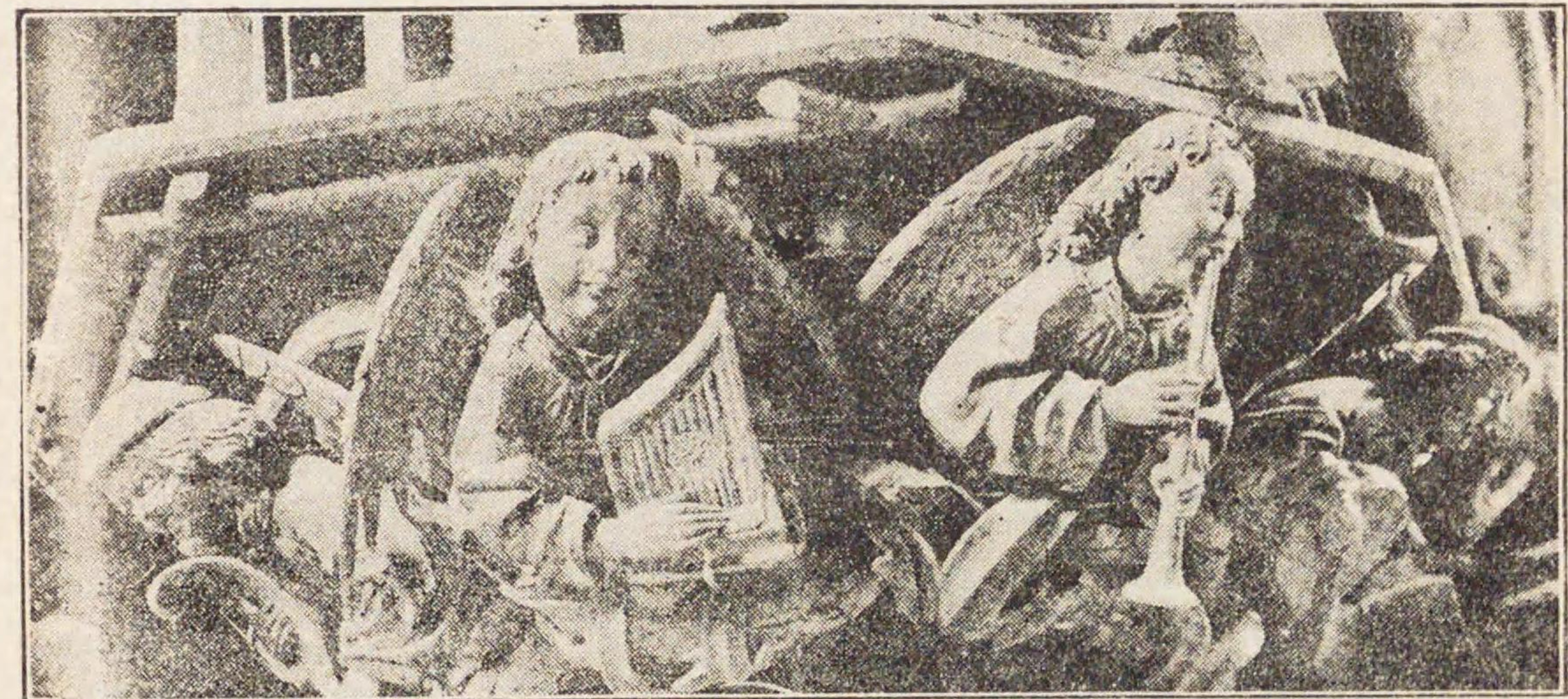
教會的旋法がギリシアの四段音階からギイドの六段音階に變へられなければならなかつたやうに、近代の調性は七つの音の群を、即ち七音音階を六つのものそれに代用しなければならなかつた。之は第十六世紀の末頃に行はれたのであつて、前に引用された讚美歌の最後の行の歌詞“Sancte Ioannes”の最初の文字から作られた Si は、第七の綴字の爲めに選ばれた。第十七世紀に、恐らく、音楽に關する有名な著作者ドナーテイ (B. Donati) (1593—1647) の暗示に依つて、Ut は、今日普くイタリア、イギリス、及びアメリカに於いて用ひられてゐる綴字 Do に代へれた。

多くの種々な方法は時代の經行の間にソレミ法の基礎の上に構成され、適用の新しい規則を有する綴字の新しい組は提唱された。總ての此等の方法の中で今擧げられた三つは廣く用ひられてゐる。音楽を讀む綴字の體系の實際的價値は尙論じられてゐる。最近數年の間にイギリスに於ける指導的な音楽者は、一致してドレミ法の解消を促進した。此のドレミ法は、グローヴァ嬢 (Sarah Ann Glover) (1785—1867) に依つて創始され、カアウエン (John Curwen) (1816—1880) に依つて完成されて、イギリスに於いて非常に人氣を博してゐるので、之の解消は頑強な反對を再び受けた。アメリカの學校に於いては、修正された移動ドの體系が、割合に強い反對にも拘はらず、尙根強く行はれてゐる。

### 3. 反 聲

組聲者達は理論者達に依つてギリシア人の音樂的體系の誤解の下に是認された諸音程のみの使用に限定されてゐなかつたが、彼等は與へられた旋律から律動的に異なるものを即興する冒險を歌者達の中に混亂を起すのを恐れて仲々敢てしなかつた。それにも拘はらず創造的活動の誘惑的な魅力は此の方面に於ける實驗にも導いて、かうして時代の經行の間に反聲 (Discant) の方法は始まつた。その發祥地はフランスであつた。此の國に於いては和聲の感覺が或る點まで最も急速に發達したやうに見える。

反聲法には單純と華飾との二種があつた。是等の中の後者は組聲法に對する最も決定的な進歩を示した。と云ふのは、其の規則は裝飾の所謂小花 (Fleurettes)



第27圖. 天 使 の 合 唱.

の導入を許したからである。之は與へられた旋律の單一の音に對する諸音の全體の群の適合を意味し、以前に理論に於いて禁止されてゐた音程の可用性を特示し



た。反聲は最初二つの聲部に於いてのみ實行されてゐて、その中で低い方のもの即ちテノール(“保持音”)に對しては定旋律(Cantus firmus)を運ぶ又は保持する任務が委ねられ、高い方のものは反聲部(Discant 即ち反旋律を發明するのを務とした。時代の經行の間に、モテツス(Motetus)、トリプルム(Triplum)及びクワドルプルム(Quadruplum)と云はれた附加的の聲部は加へられた——此等の術語は聲部の特殊な變化物を意味したのでなくて、單に、テノールを最低部として、諸聲部の順序を示すやうに意圖されたに過ぎない。トリプルム即ち“第三”聲部に

Gloria in G major

patri et filio et spiri  
tui san cto. Gloria  
patri et filio et spiritui sancto. Sicut erat  
in principio et nunc et semper et in secula se  
culorum amen.

Manuscript reference: *Gloria in G major. Manuscript of the first printed edition of the Gloria in G major by Sebastian Bach, 1713.*

Illustration of a scene with figures and musical notation. The text on the page includes: *xi et adhuc tecum sum al  
leluia posui sti super me*

第29圖. 第15世紀の樂譜.

第28圖. 印刷された最初の有量音樂の一つ(セウイラ, 1491年).



まで、合唱に於ける最高の聲部の爲めの英語の指示語トレブル (Treble) は、遡られる。そのドイツ語の同意語ディスクアント (Diskant) はディスクアントから來てゐる。“最高”と云ふ術語ソプラノ (Soprano) は後代の起原である。モテツスの語原は不明であるが、之に對して夫々“中央の”及び“高い”聲部を意味するメディアウス (Medius) 及びアルツス (Altus) と云ふ指定語は續いて用ひられた。“基礎”と云ふバツス (Bassus) も同様に最低聲部の爲めに用ひられた。

多少共華飾的な伴唱旋律を即興的に發見することが、自然的な才能の他に、唯永い間の研究と經驗とに依つてのみ得られた或る程度の判斷力をも要したのは明かである。之は、反聲法の實験が唯男丈けに委ねられ、そして暫くの間は二又は精々三聲部に限定されてゐた理由をなす。然し乍ら、期待されるべきであつたやうに、一定の旋律的轉向とそれ等を應用する方法とが傳統的になつた時に、兒童達は單純な聲部に適合するやうに教へられることが出來て、そして四つ及びそれ以上の聲部に於いて反聲することは實際に行はれるやうになつた。

反聲の藝術がフランスに於ける合唱文化に與へた致動力は異常だつた。フランスの歌唱學校は第十六世紀に於けるそれ等の設立以來未だ嘗てなかつたやうな、キリスト教國に於いて最もよいものに屬すると云ふ評判を博した。反聲法の智識を進めることに於いて、それ等は總てのその他のものに優るやうになつた。嘗に既存の學校が新しい様式の最もよい教師を備へてゐたばかりでなくて、メイトリス (Maitrises) と云ふ特殊な學校は之を若い者達に教へると云ふ特殊な目的の爲めに設立され、752年にペピン (Pepin) (第18世紀) に依つて組織された王廷樂隊 (Chapel royale) は、フイリツプ第四世 (1285—1304) の命令に従つて、旋法反聲者の團隊に改められた。反聲法の實際は眞にマニアになつた。合唱團と禮拜樂隊との樂員で此の技藝に特に熟達してゐた者は著しく要求されてゐて、歌者達の團體の格式は、その團隊が誇負することが出來た反聲者の數と優秀さに依つて決定された。不斷の練習を以つて歌者達はより多くの自由を以つて即興する才能を得たので、彼等は彼等の聲部を益々豊富に裝飾することを誇りとしたから、發明力と判斷力とに加へて、聲樂法に於ける技巧的熟達は彼等の資格にとつて不可缺になつた。

反聲者の中には彼等の同僚を凌駕する爲めの努力に於いて二つ又は更に三つの與へられた、普通に有名な旋律を、唯だ餘りに不快な結果を避ける爲めに必要だつたやうな變化を加へた丈けで、同時に歌ふ考を抱いた者もあつた。かう云ふ結合に對して他の聲部が或る新しいものを加へやうと試みた時に、錯雜は益々悪く困亂された。精巧化の爲めに選ばれた旋律はグレゴリア歌曲ばかりでなくて、また民族旋律でもあつた。その元來の歌詞は何等の考なしに且つ確に何等の敬虔を犯す意圖なしに保殘された。第十六世紀の末頃まで中止されなかつた此の方法は、その不都合な特徴にも拘はらず、音樂にとつて有益でもあつた。何故なら、それは當時の一般的な機械的な、計算的な傾向をフランスの民俗歌曲の活々とした力の導入に依つて制肘するのを助けたからである。



## 4. 有 量 音 樂

相互の方法と特異性とに馴れた二人、又は更に四人のやうな多くの歌者達が反聲するのに加はる間は、重大な誤解は避けられることが出来たが、然し全體の合唱がそうしやうとした時には、不幸な結果は不可避的だつた。之は、音の相對的な長度を示すことの出来た方法に依る記譜の體系の發明と完成とを急がせた。それは一人の發見でなくて、多くの反聲者達に依つて一人づゝ行はれた多くの實驗の成果だつた。此の體系に従つて書かれた音樂は有量音樂(又は定量音樂)(Musica mensurata)と云はれた。之と反對なのはその以前の平坦音樂(Musica plana)である。之は同音のグレゴリアの歌曲であつて、それに於いて音の長度は素々ラテン語の歌詞を支配してゐる韻律的規則に依つて決定された。グレゴリアの歌曲が今日まで書かれてゐる合唱音符は、形に於いて有量音符と同じであるが、特定な相對的價値を示さない。それ等は單純化されたノイマ以上の何ものでもない。

有量音樂に關する最初の論述の一つは、第十一世紀の後半に生きたケルンのフランコ(Franco)に依つて、又はその後一世紀又はそれ以上を経て活躍したと信じられてゐる多くのフランコの一人に依つて、編纂された。その時代に用ひられてゐた記號は、黒い四角な、長方形の、及び菱形の頭を有する諸音符に、實際的理由の爲めに變形されたノイマだつた。此等の音符の各は次に低い單位のものの價値の倍を現したが、遂に教會作曲者達は、神聖な三位一體の象徴として、三對一の比をも採用し、そして暫くの間(第12世紀と第13世紀との間)は殆んど三拍子ばかりで書いた。異なる相對的價値への同じ記號の此の細分が起した複雑さは、韻律的記號と規則との込み入つた體系に依つて増され、そしてそれに依つて有量音樂は數學にされ、殆んど打ち勝ち難い困難は合唱者達の進路に置かれ、彼等はそれ等を何としても判讀しなければならなかつた。然し有量音樂が基づいてゐる一般的原则は、近代の音樂的記譜の爲めに基礎を供した。

有量音樂は律動的有機體の要素を音藝術に導入しなかつた。有量音樂は單に諸



第30圖、第15世紀の樂譜。

聲部で歌ふのを助成する爲めに考察された技巧的工夫だつた。明快に理解される律動的構造の音群の對稱的な配置を意味する律動的計案の爲めに、音樂は、教會作曲者達の、更に彼等の中の最も偉大な者さへの作品にでなくて、民衆に依つて



培はれた民俗歌曲と音楽的舞曲形式とに負つてゐる。

大體 1150 年から 1300 年までの 150 年の間に、有量音楽は反聲と並んで、そして結合して實際に行はれたのであるが、その間に多くの聲部に於いて書く爲めに規則の形成に於いて著しい進歩はなされたので、試験的な努力の時代の終り頃に黎明は始まり、そして音楽作曲は藝術の領域、——對位法(Counterpoint)の藝術のそれに這入り始めた。之が書かれた反聲から異なり、それよりも優れてゐたのは、一つ又は二つの與へられた旋律に加へられた諸聲部が、勝手に出される音又は音群でなくて、それ等の旋律が和合されるべきものも同じやうに有機的で粘着的な旋律だつた。各の旋律の表面的個性にも拘はらず、總ての音は、それがその他の同時に響く音に對する關係に於いて、當時拘束的と考へられてゐた複音楽の厳格な規則に従はなければならなかつたので、かう云ふやうにして構成された楽曲は對位法で書かれてゐる。點對點に即ち音符對音符で書かれてゐると云はれた。

## 5. ネーデルランド派.

フランスに於ける政治的條件も、藝術的條件もその地で發生した音楽の新しい様式の充分な發達の爲めに都合よくなかつた。その後二百年の經行の間に對位法の技巧を完成させるのは、ネーデルランド諸國の運命になつた。第14世紀の中頃から第16世紀の中頃までフランダアスの大家達はヨーロッパの音楽的運命を殆んど全く獨占的に左右した。

對位法を以つて言葉の眞當の意味に於ける作曲は始まり、そして合唱者達の即興的努力に制限は置かれたとは云へ、音楽に於ける進歩は依然として専ら彼等の即興的努力に依存した。と云ふのは、唯僅ばかりの例外を除いて偉大な教會作曲家達は著名な合唱團の樂員であつて、彼等の智識と經驗とを合唱者學校で得たからである。また合唱作曲の總ての聲部を注意深く書き出す練習が普及したのにつれて、反聲の技術も無視されもしなかつた。書かれた對位法と反對に精神的な對位法即ち即興對位法(Contrapunto a mente)は、歌者達に對して反聲法に於ける彼等の才能の練習の爲めに豊富な領域を供した。精神的對位法即ち對位法的様式に於ける即興は、今世紀までイタリアの教會に於いて實踐されて、それを歌つた合唱者達は、唯音符丈けを歌ふことが出來た者達よりもより多く尊重され、より多く多額に報酬された。即興することは音楽性の最上のテストと考へられた。1770年にイタリアに旅行した時に、モーツアルトは十四歳の少年だつたが、屢々此の探湯モテアルを受けるやうに要求されて、彼が之をパスした容易の力の故に天才として喝采された。そして七十年後にメンデルスゾーンは彼の即興の天賦の屢々の表示に依つて普遍的な驚嘆を挑んだ。バツハが彼の門下達に對位法的方法に於ける伴奏を即興的に演奏するのを要求したのは有名である。

何れの場合に於いても有量記譜の読み方の錯雜を習得するのは困難だつたが、之、歌者達が作曲の技巧に於ける優秀の可能な最高の程度に到達しやうとする彼等の努力に於いて踏み迷つた離正に依つて、二重に困難にされた。合唱者達が



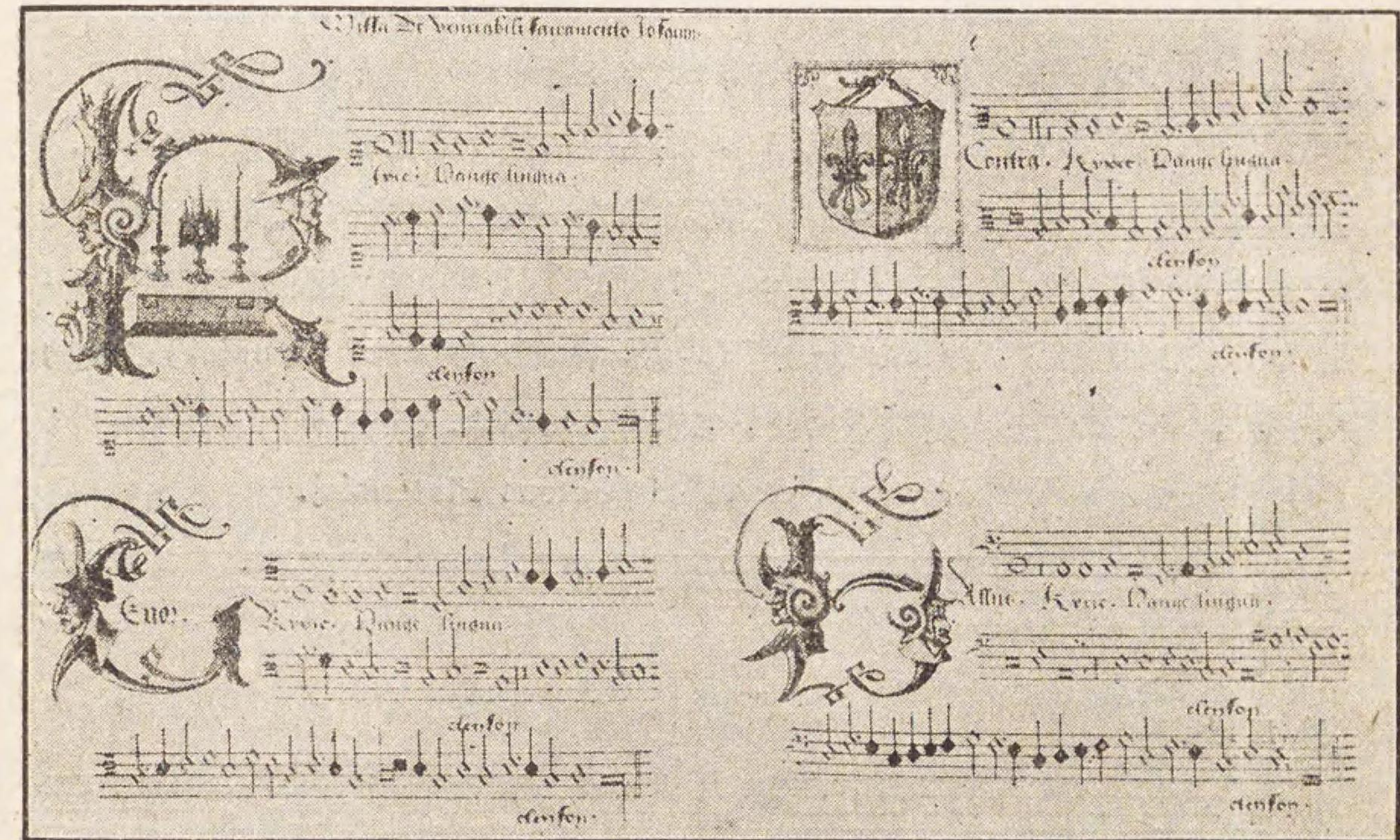
殆んど即座に解決するやうに期待されてゐた對位法的謎を読み解くのは、最も良く教育された音楽者の努力に價する仕事だつた。此等の謎は元來それ等自體の爲めに又は歌者を迷はせる爲めにでなくて、全體のミサ又は長いモテツト（自由に



第31圖. 第16世紀の合唱者達.

選ばれた神聖な言葉に基づく複音樂的作曲の精巧な形式) が基づいてゐた指定の短いグレゴリアの歌曲の又は民俗歌曲の輪廓を、少くとも眼に、作曲者にそのまま残すことが出来るやうにする目的の爲めに、考へ出された。テノールに依る同一の旋律の不斷の反復は必ず單調になつたので、作曲者は、音符を逆に読んで行く、音程自體を變化することなしに音程の方向を反對にする、一つ又はそれ以上の音を延長し又は短縮する、又は屢々休止符を導入すると云ふやうな工夫を歌者

達が用ふるのを要求して、元來の旋律を變へることなしに新しいものを形成した。



第32圖. Josquin de Près の作品.

此の場合の歌者達の案内の爲めの規則は、普通に隱喩のモットーに於いて與へられ、屢々不明なラテン語の詩句に於いて示されてゐて、カノン(Canon)と云はれた。カノンと云ふ語は之から由來したが、之は今日では模倣の規則に嚴格に従つて構成された作曲に適用されてゐる。

全く概括するのも困難だつたのは、作曲者達が有量音樂の微妙な韻律的體系の基礎の上に創造することを喜んだ錯雜さである。韻律を樂曲の經行の間に變へられるのは習慣になつた。之は總ての聲部に於いて劃一的にでなくて各の聲部に於いて他のものと獨立的に行はれたので、四つ、五つ、八つ及び十二の音のやうな結合から成つてゐて、韻律的にクラツシする群を同時に歌ふのは、屢々必要だつ

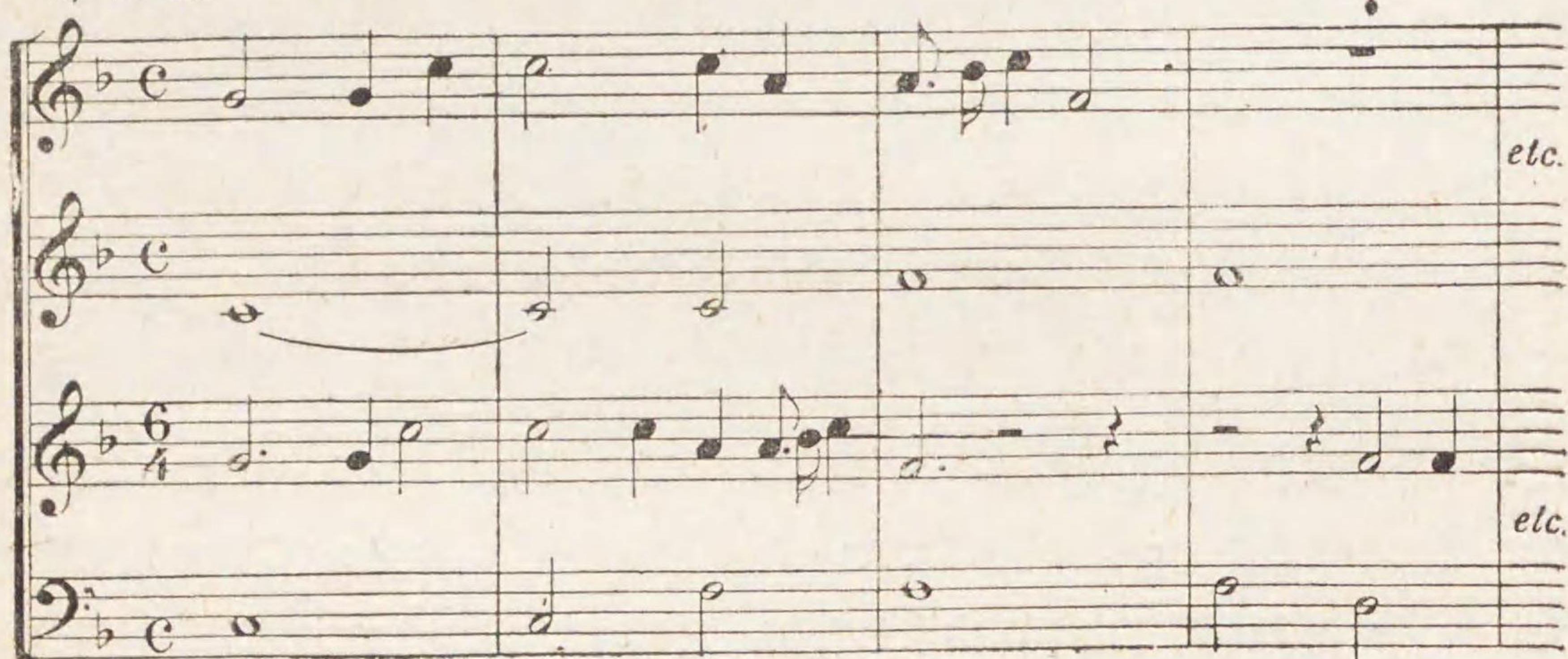


た。是等は今日使用されてゐる簡単な方法に依つてでなしに、記號の手段に依つて指示された。此の記號を、形が變へられないで残つてゐる音符に適用されるのに對して、歌者は完全に馴れてゐるべく期待されてゐた。然し乍ら、作曲者が四つ又はそれ以上の聲部の爲めのミサ又はモテツトを一つの譜表の上に書いて、その上の音符を諸聲部の各が別々の韻律で、而も更に屢々變化する韻律でさへも、讀むことを強ひた時に、巧計の頂上は達しられた。次の例に於いてかう云ふ謎である、ピエール ド ラ ルユエ(Pierre de la Rue) (1450誕生年頃)に依る“單一の聲部から成る四聲部の爲めのフーゲ”(Fuga quatuor vocum ex unica)の最初の數小節は、その原形と解決とに於いて示されてゐる。

a) 原型. Fuga quatuor vocum ex unica (Petrus Platensis).



b) 解決.



第 33 圖.

よく試査して見ると、同一の旋律が各異なる韻律の總ての四つの聲部に割當てられてゐるのは見出されるだらう。

反聲と對位法とのより多く精巧な形式の導入は、華飾の様式の實踐に懸命に従事する成年達の選ばれた合唱團の組織を必要とした。之に反して兒童と男との普通の合唱團は、律動的に劃一的方法で和聲づけられたグレゴリアの歌曲に専ら努

力した。作曲者達は、それ故に、彼等の作品の演出の爲めに選ばれた合唱隊に依存してゐたので、男聲の比較的小さい聲域に制限されてゐた。此の重大な困難から逃れる道を見出す努力は、フアルセットで歌ふことの工夫を暗示した。之は、第11世紀に於いて大體ロ(ト字聲部記號即ち高聲部記號を有する譜表の第三線の)まで達する二つの八度と少しばかりしかなかつた聲樂音階を、第15世紀に三つの八度に擴大する結果をもたらした。普通にフアルセットの使用に於いて訓練された男聲アルト又は<sup>カウンタ</sup>對テノールは、普通にバリトン又はバスは、今日も尙イギリスのカンイドラル合唱隊とグライクラブとに見出される。第16世紀に於いて合唱音樂に用ひらるべき聲域は、男聲歌者に兒童又は女聲ソプラノの全聲域を自由に使はせる事が出来るやうにした秘密のスペインに於ける發見に依つて、實際上極限まで及んだ。此等のスペイン歌者達は非常に要求されてゐたが、遂に彼等は、人工的男聲ソプラノに依つて第17世紀の經行の間に幾分除去された。此の人工的男聲ソプラノは遂にイタリア式オペラのステージの暴君になつた。イタリアと南ドイツとの教會合唱隊に於いてかう云ふ歌者達は第19世紀まで主役として優先的に傭はれたが、兒童と自然的フアルセットとを除外しなかつた。1745年にハイドンがザインの聖ステフェンス教會の合唱隊の樂員だつた時に、オーストリア帝室禮拜樂堂に約12人の人工的男聲ソプラノがゐた。イタリアに於いて彼等は今日まで知られてゐる。然しフランスとイギリスとに於いて彼等の活動の範圍は専らイタリア式オペラに限られ、兒童ソプラノは合唱隊に好んで入れられた。

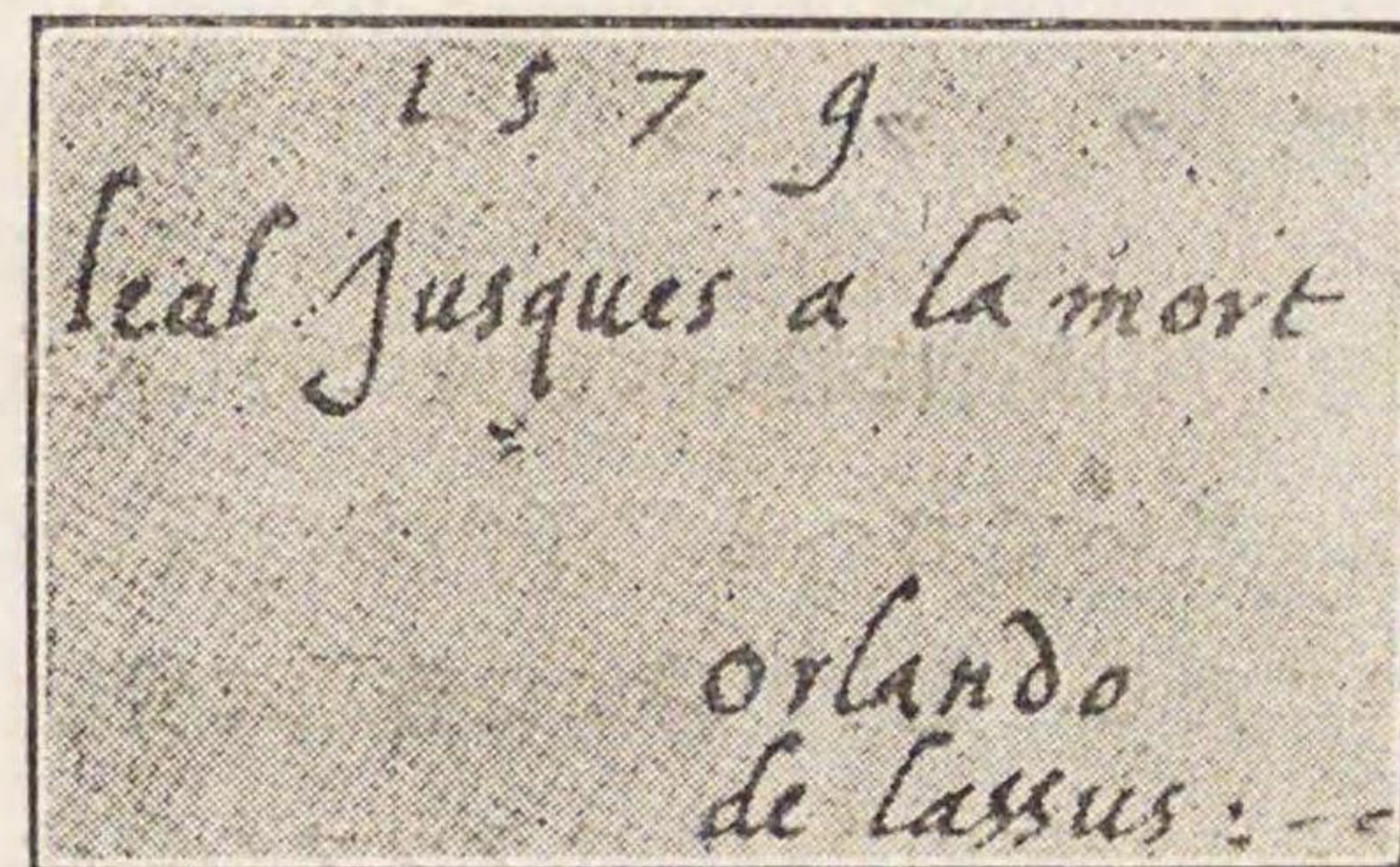
中世紀の作曲者達は歌聲を隨意に二つのクラスに分けた。即ち高聲(Acute)と低聲(Grave)とがそれである。前者は兒童の聲と自然的及び人工的の成年男聲ソプラノ及びアルトを含み、後者は正規的狀態の男の聲を含む、前者の爲めの聲部を彼等はカンツス(Cantus)及びアルツス(Altus)と、後者の爲めのそれをテノール及びバツスス(Bassus)と呼んだ。此等のクラスの異なる高い又は低い變種を希望の音効果を出さうとの考へを以つて使用するに當つて、彼等は最大の技術を發揮し、そして此等の變種を明白に指示する目的の爲めに聲部記號の精巧な體系



を使用した。今日一般的に行はれてゐる歌聲の分類は、云ふまでもなく、後世のものであつて、イタリア式オペラ歌者達及び作曲者達の影響の下に次第に定形された。

フランダアスの作曲者達に劣らず影響的だつたのはフランダアスの合唱者達だつた。教會合唱隊が藝術的團體の威厳を確保して、教會の傳統に於いて僧侶から教練された僧職の團體が、振興と名聲との最も良い大家達と野心家達とに依つて訓練された職業的歌者達と音楽者達との組織に改められたのは、専らフランダアスの合唱者達の優秀性に依つた。フランダアスの歌者達は全ヨーロッパに有名だつた。イタリア、フランス、そしてドイツに於いて、此等の外國の合唱者達が自國のものよりもより多く要求されてより多額に報酬されてゐたのは、不斷の不滿の種だつた。國王と貴族との禮拜樂堂に出来るだけ多くのネーデルランド人を持ち、そして何よりも先づ、ネーデルランドの禮拜堂大家（指揮者）を誇ることが出来るのは、彼等の最高の野心であつて、彼等の爲めになれば如何なる名譽と報酬とも餘りに大きいと考へられなかつた。

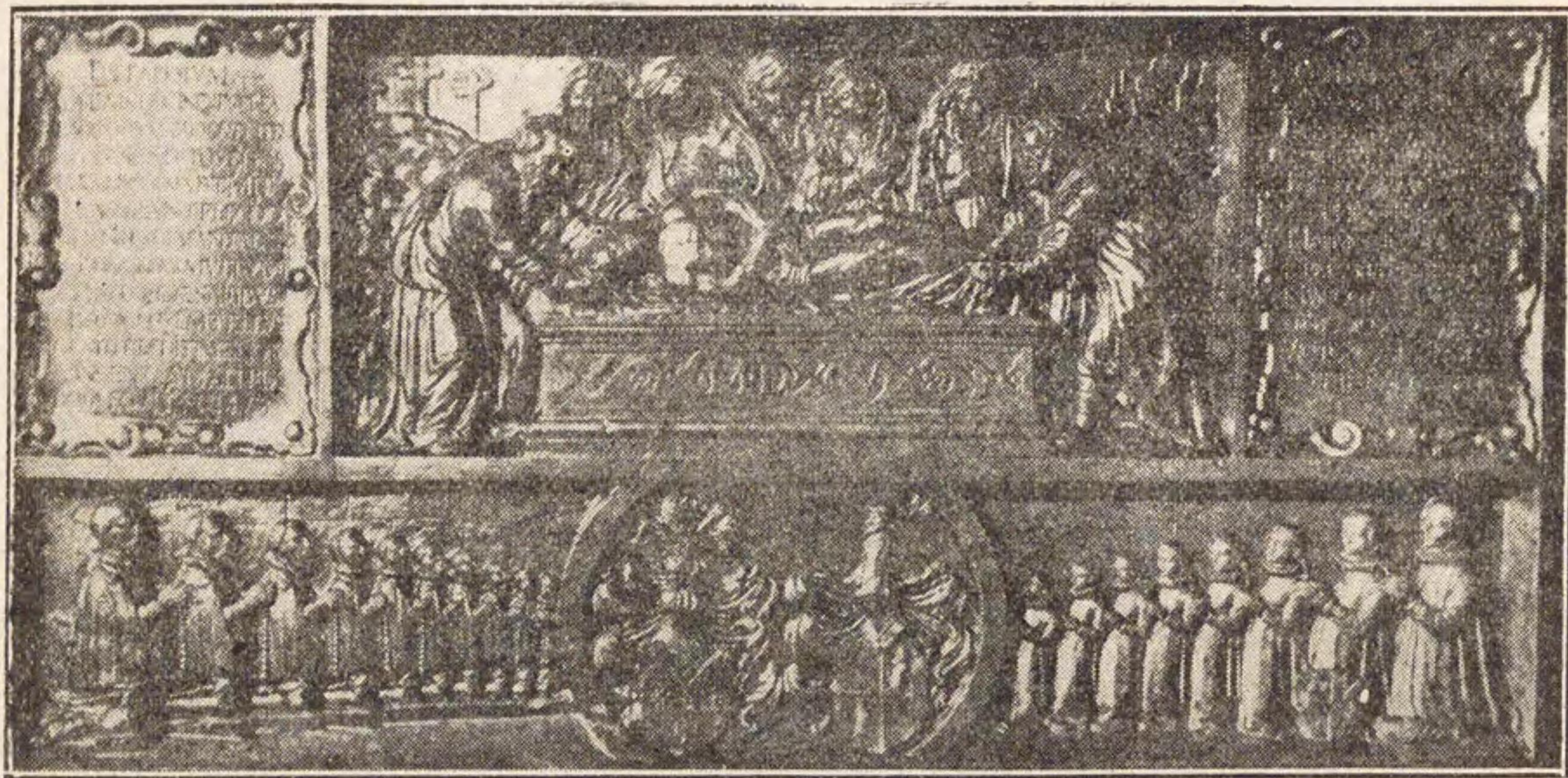
パレストリイナ〔後に出る〕と比較されるべき唯一のフランダアスの大家オルランド デイ ラツソ(Orlando di Lasso) (1532—1594)が指揮者をしてゐたミュンヘンのアルバート(Albert) 卿の禮拜樂堂の歴史、はその時代の有名な合唱隊の或るものが如何にに組織されて練練されたかを語るに役立つかも知れない。フツジャアの法外に有福な家の勢力に依つて、ラツソはアントワープを去つてミュンヘンに居を占めなければならなくなつた。彼は彼の最も優れた歌者達を連れ、そして全ヨーロッパに於いて見出されることが出来た何處ででも、附加的な歌者達を及び最も能力ある器樂者達を得る事が許されてゐた。兒童達は彼自身の家に住んでゐた。此の家を買ひ取る爲めに卿は大金を寄附した。こゝで彼等はラツソの個人的監理を受けてゐた。彼は彼等に歌唱の技術と音楽の理論とを教へたが、然し彼等の一般的教育をも無視しなかつた。かう云ふ偉い大家の下に學ぶことの利益を感知して、兒童達の多くは彼等の聲が變つた後に歸つたので、時間の経行の間に禮拜樂堂は、少しばかりの例外を除いて、一番初めからラツソ自身に依つ



第34圖。ラツソと彼の署名。

て訓練された兒童達と男達とから成つてゐた。此の合唱隊は彼の指導の下に37年間續いた。禮拜樂堂は全體で12人のバス、15人のテノール、13人の成人男性アルト、16人の兒童ソプラノ、5又は6人の人工的男性ソプラノ(Musici)、そして13人の器樂者を有してゐた。かう云ふ資源を自分の意のままにしてラツソは、總ての記録に據れば、常に嚴格な規律者ばかりでなくて靈感的な指揮者でもあつたので、充分な概念を形成することが困難であるやうな拔群な卓越の結果を擧げ





第35圖. ラ ッ ソ の 記 念 碑.

たに相違ない。合唱隊の歌唱は質に於いて極度に美しく完全に均衡がとれてゐて、最も長い無伴奏の作曲に於いてさへも調子からの最も軽小な外れによつても害されなかつたと云はれてゐる。宴會の時には普通に管絃樂はデザートが供されたまで演奏した。そしてその時には合唱隊はラツソの自身の指揮の下に合唱、そして精選された聲に依つて行はれる四重唱と三重唱とから成るプログラムを演出した。

然し乍ら、かう云ふ團隊は宮廷外に屢々見出されるべくもなかつた。従つてそう云ふのは皇室學校 (Scholae palatinae) と云はれ、之に對して、かう云ふ團隊のみが完全に適當してゐた歌唱の著しく發達した複音樂の様式は、第17世紀まで、皇室様式 (Mos palatinus) と云はれた。

對位法的技巧の可能性がフランダアスの大家達に依つて充分に開拓された後にそして和聲に於いて固有な官能的な美の力が確保され始めた時に、作曲に於ける人爲性に對する反動は、避けられなかつた様に起つた。之が爲めに世俗的音樂の



第36圖. ラ ッ ソ の ミ サ の 標 題 頁.



次第に進んだ培養は専ら寄與した。世俗的音樂に於いても亦複音樂の様式は主要なものであつたけれども、民俗歌曲は當然にミサよりもより少く厳格な取扱いを暗示した。特に之は市井の歌“フロツトローレ”(Frottole)、狩の歌“カツチェ”(Cacce)、舞踏の歌“バルラーテ”(Ballate)、そして意味のないシラブルに對して歌はれる派手な、急がしい樂曲“ファラス”(Falas)のやうな、割合に短い形式の場合にそうだつた。世俗的音樂の最も高く組織された型はマドリカール(Madrigal)だつた——普通に牧者の歌を意味するやうに解譯された——之の爲めに教會作曲者達は特殊な注意を拂つたし、そして之は後に初期のオペラに變形された。

マドリカールと通俗的歌曲の對位法的編曲との歌唱は、廣く私的サークルに於いて實際に行はれ、そして貴族に依つて獎勵され、更に参加さへもされた。アントワープのカソードラル歌唱の長のペヴェルナージの(Andreas Pevernage)(1543—159)は彼の友人達を親しくする目的の爲めに合唱文獻に於ける最も新しい作品を以つて彼の家庭に於ける毎週の合唱演出を案配した。パリイに於いて詩歌と音樂とのアカデミーの設立者ベーフ(A. de Baif)(1532—1589)は毎週合唱饗宴を開いたが、之にはよく訓練されたテノール歌者だつたシャアル第9世(フランスの國王, 150—1584)が参加した。イタリアに於いて合唱歌唱は、マンツアのスフォルツァ、ミラーノのエステ、そしてフィレンツエのメディチのやうな、貴族の宮廷で育成された。ローマに於いてレオ第10世(法王, 1513—1521)は世俗的音樂の演奏と獨唱とを以つて彼を喜ばせる爲めに有名な巨匠達の多くを多額の費用を以つて支持してゐた。

## 6. パレストリイナ.

フランダースの作曲者達は既に第14世紀の半頃に早くもイタリア人の間に門下を作つたが、音樂の世界の眼をネーデルランドからイタリアに轉向させた大家が現れたのは、百年も後になつてからである。その大家はパレストリイナ(Giovanni Pierluigi de Palestrina)(1526—1594)だつた。そして彼が創造した音樂の型はイタリアのものでなくて、總ての國と總ての時代との無伴奏的宗教的音樂の最も高く最も純な型だつた。

パレストリイナの音樂の技巧的卓越性はかう云ふ點にある——即ち複音樂的構造の各の各び總ての旋律は聲樂的に流暢で個性的に表出的であつて、總ての他の旋律と同等に重要であり、總ての旋律の和合から結果する和聲は非常に絶妙に美しく相互に非常に自然的に繼續するので、計算の考を除去してしまふ。それは一見音結合の不器用であるが、眞當は最も深い學識の結果であり、即ち彼の無上の熟達はそれ程に雄辯である。と云ふのは、最も單純な和聲的進行でさへも屢々、精細に試査して見ると、模倣の最も複雑な形式に基づくのが知られるからである。

然し乍ら、彼の音樂の技巧的な質よりも精神的な質は著しく重要である。何がローマ教會の音樂でなければならぬかと云ふことに關するパレストリイナの考は、初期教會に依つて保持された原則と完全に合つてゐた。即ち音樂は禮拜の不可分の部分をなしてその感銘性を増すべきであると云のであつた。之は作曲の機構を發達させる努力に於て見失はれてゐた。パレストリイナは總ての可能な資源の彼の無上の權力に依つて類型を創造した。その類型はそれの著しく藝術的な組織にも拘はらず、それ自體の美を決して阻害せず、その高尚で簡潔な純美に於いて、教會の儀式の中に象徴された言語に絶する神祕を反映してゐる、又は恐らく屈斜してゐると云はれる方がいゝだらう。従つて彼の音樂は、その充分な效果の爲めにそれと儀式との聯合に依據してゐて、その宗教的熟考は音樂を





GIOVANNI PIERLUIGI  
DA PALESTRINA  
PRINCIPE DELLA MUSICA

第37圖. パレストリーナ.



第38圖. パレストリーナの自筆楽譜(イムプロベリア).

最も細い細部にまでも靈感した。何等の官能的な旋律、何等の不協和な、緊張を創造する和聲、何等の突然な律動も思を擾し、感受性を昂奮させない。音の迷路に於いて殆んど道を迷ふやうな輪廓をなしてゐるところの圓滑に流動する、密接に織り込まれた諸聲部の結合から出来る協和の和音は、心を鎮めて定限のない印象を受けさせ、儀式の神秘的な影響を感受させ、そしてそれを世俗の事物から超然とさせる。

パレストリーナが書いたやうな旋律と和聲及び彼が聲部の種々な群化に依つて出したやうな効果は、唯教會旋法の體系の下に於いてのみ可能だつた。調性の近代的體系でそれ等は出来ない。パレストリーナに依つて追行された線の上に進歩は不可能だつた。彼と共に聲樂的對位法の黄金時代は終つた。彼の生時の間さへも複音楽の反對者達は、劇的様式のチャムピオン等は、やうやく擡頭し始め、そして器樂は聲樂の領域に侵喰し始めた。

1305年までローマの法王禮拜樂堂は、又は當時呼ばれたやうに云へば、歌唱組



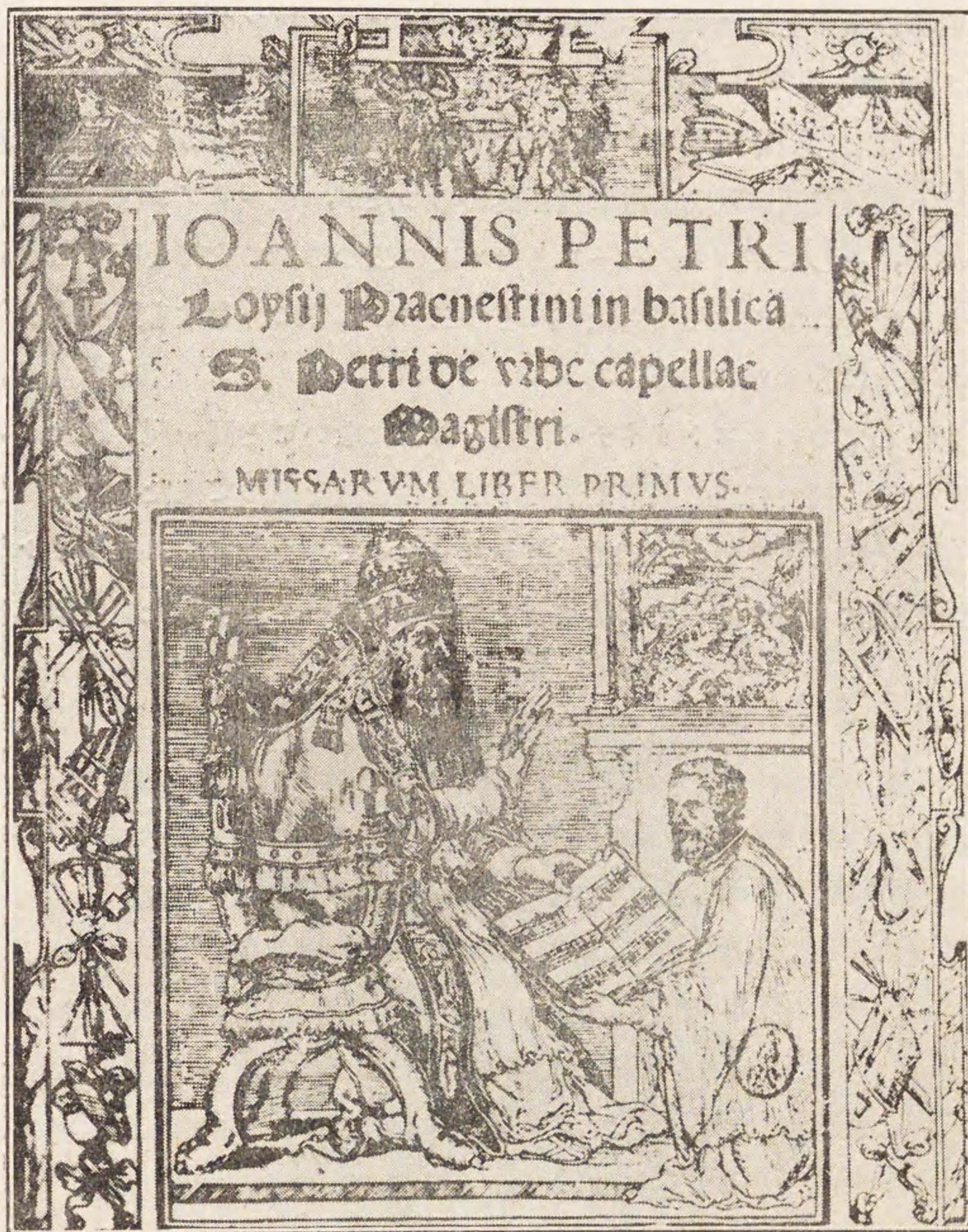
合は、グレゴリアの音楽的禮拜を傳統に依つて出来るだけ正確に保存する手段となつてゐた。然し乍ら、法王廷が移されてゐたアヴィニオンにその年に新しい合



第39圖. Palestrina の署名.

唱隊は形成された。ベネディクト(法王, 1334—1342)の下に、普通に特殊な特典が附されてゐた教會的昇進の形をなしてゐた、そそう云ふ報酬は、此の合唱隊の樂員を保證してゐて、フランスとネーデルランドとの最も著名な歌者と作曲者との禮拜樂堂は今や十二を數へたが最も進歩した方法の導入を誇とした巨匠達と音樂者達との組織になつた。此の新しい合唱隊はグレゴリアが1372年1月17日にローマに歸つた時に連れて來た華々しい從者の一部だつた。<sup>ボンティフキカルチャベル</sup>法王禮拜堂の名の下に之は舊い歌唱學校の代りになり、ユーージェン第IV世(法王, 1431—1447)に依つて多額に酬ひられて、教會音樂の爲めの萬國的大學になつた。こゝではローマの作曲者達と歌者達とが複音樂の様式を習達してしまふまで、外國の藝術家達は優勢だつた。その樂員の數は十二から二十四に、そして遂に三十二に増された。此の三十二の云ふ數字は1625年以來その正規な力を示して來た。1441年頃に兒童合唱者の地位は成人フルセット歌者、主としてスペイン人に依つて代られた。最初的人工的ソプラノは1601年に合唱隊に加はることが許された。此の種類の声は爾來常に、或る條件の下に、法王禮拜樂堂に於いて現されて來た。ミカエル アンジェロ (Michael Angelo) (1475—1564) の壁畫の爲めに有名なシステイン禮拜樂堂は、1473年に法王シクストゥス第4世に依つてザアテイカンに加へられ、そして法王の合唱隊が毎日勤務したのはここでだつたので、合唱隊自體はその名で知られるやうになつた。同年にシクストゥス第IV世は聖ペテロ教會に合唱禮拜樂堂を設立して、之に彼は法王の歌者達の支配權に従ふ合唱者達の團隊を供へた。此合唱隊は、15人から20人の兒童と男とから成り、法王ジェリウス第II世(1503—1513)に依つて豊富に供與されてから後にジェリアン禮拜樂堂と呼ばれ、

今日に至るまで聖ペテロ教會のバジリカ(Basilica)の公式の合唱團隊として續い



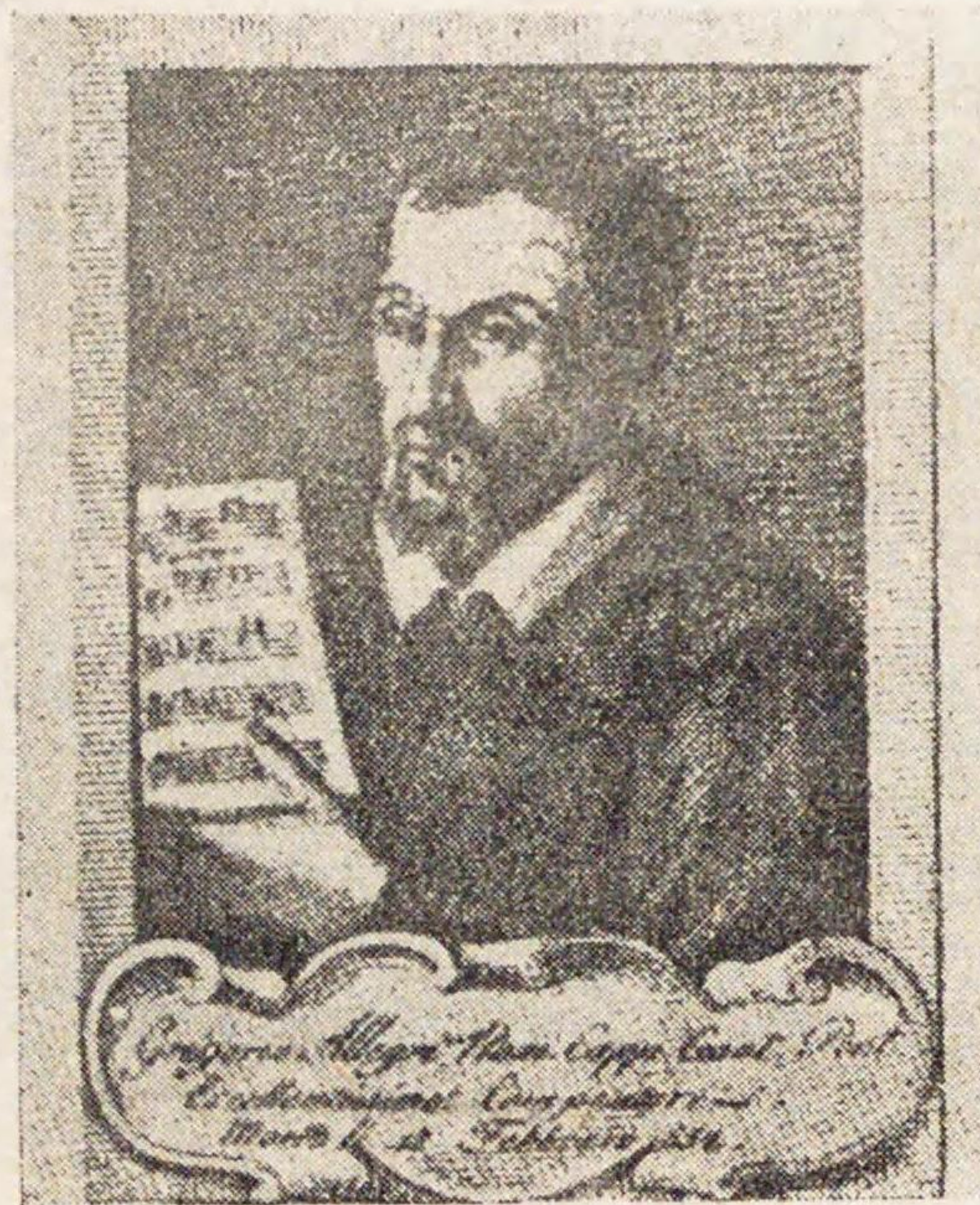
第40, a圖. Palestrina のミサの標題頁.

た。その歌唱は屢々システイン禮拜樂堂のその爲めに無教育者達に依つて取られた。後者は、1870年9月20日にサルデイニア軍がローマに這入つて法王の世



俗の権力が終焉に達した時に、事實上解散された。但しその樂員達は特殊な場合に集められてシステイン禮拜樂堂に於いて歌つた。イタリアの教會音樂の熱心者達が彼等の希望をかけてゐる若い作曲者ドン・ロレンツォ・ペロージ (Don Lorenzo Perosi) (1872—) は 1893 年に法王の禮拜樂堂の名譽樂長に任じられた。彼は女性の聲を合唱隊に導入する許可を得る爲に努力してゐると云はれてゐる。システイン禮拜樂堂の歌唱は常に無伴奏であつたが、ジュリアン禮拜樂堂は二つのオルガン、そしてダブル・ベースとセロとの二つの群の支持を有する。此等の樂器は相互に分れて對立してゐたが、その二つの部分に合唱隊も對唱的效果を出す目的の爲めに分けられてゐる。

作曲者としてのパレストリイナの活動と非常に永いこと同一視されたシステイン禮拜樂堂は、彼の音樂の適當な演出の爲めの權威を保つて來た。之に對して本質的な傳統は常に重要でない細部にばかりでなくて、またパレストリイナ様式の根本的な特徴にも關する。それ等は音そのものにさへも影響した。と云ふのは、



第40, b圖. G. Allegri.

理論的几帳面の故に半音階的記號は書く時に非常に節約されて用ひられて、歌者達はそれ等を擬音樂の規則に従つて用ひるやうに期待されてゐた。之は、ヴィーンの帝室禮拜樂堂の合唱者達がアレグリ (Gregorio Allegri) (1584—1662) に依る有名なミゼレーレを歌はふと試みた時に、著しく説明された。此の曲をモーツアルトは十四歳の少年として之を二回聞いた後に記憶から書き上げた。此のミゼレーレはシステイン禮拜樂堂に依つて嚴重に門外不出とされてゐたが、特別な好意からその忠實な寫しは皇帝レオポルド (1640—1705) に送られた。然し帝室合唱隊に依るその演出の効果は全く失望的だつた。之は歌者達が歌詞の正しい讀み方に、傳統的な裝飾に、そして音樂を陰影づける適當な方法に不馴れであつたことに依るのであるが、その失敗の結果、法王の禮拜樂堂の樂長は、惡變された編曲を送つたのだと云ふので、不當にも責められた。書かれない裝飾であるアベリメンテ (Abbellimento) を加へる他に、システインの合唱者達は不斷に速度を變へ、そして講壇の祭司の一定の行爲に従つて聲の數を認別されないやうに増し且つ減少することに依つて特殊な音の効果を出した。總てかう云ふことは作曲者の目的の實現の爲めに必要だつた。システイン禮拜樂堂のレパトリイに於ける作曲の非常に多くの數が樂員達自身に依つて書かれたにつれて、その歌者達の團隊に流行してゐた方法の適用は先決問題だつた。従つて、それに従つて演出されない限り、さう云ふ作曲は、作者の意圖を充分に表出することが出來ない筈である。



## 第IV講 イギリス.

597年に聖オーガステインが多数のローマの合唱者達に伴はれて、グレゴリウスの歌曲をイギリスに導入する爲めに、ケントの州に來た時に、彼の教授と彼の仲間の教育とは非常に熱心に迎へられ、理解して追行されたので、忽にしてイギリスの歌者達は全大陸に互つて有名になつた。その時以來イギリスに於ける合唱文化は、1649年から1660年まで共和政府の下に起つたものを除いて、何等の中断も受けなかつた。たゞに、ローマの風に従つて模造された僧院の及び大伽藍の學校が最上のものであり、僧侶の及び俗人の合唱者達に對する支給が充分であつたばかりでなくて、また音樂的教養の普及の爲の世俗的設備も尙僧侶に依つて獎勵された。非常に恐らく科學としてだけの音樂の研究の爲めにではあつたにしても、849年にオックスフォード<sup>ハイスクール</sup>高等學校に音樂の講座は創始され、そして既に14<sup>th</sup>年と云ふ早い時代にケムブリッジ大學は音樂の學士と博士との稱號を授與した。聖



第41圖. イギリスのヘンリー第VIII世(治世1059—1547年)。

ダヴィッド教會の僧正のゼラルド・ド・ベリイ(Gerald de Berry)(1149—1200)はウェールス人とイングランドの北部の住民とに就いて、彼等がその他の諸國の住民のやうに全音ででなしに、歌者がゐるだけの多くの聲部で歌つて、皆“遂に變ロの優和の下に協和と有機的な旋律とに合一する”と云つた。ヨオクシャイアの國境で彼は人々が二聲部だけで歌つたのを聞いたが、此の習慣は非常に深く根ざしてゐて、子供達は彼等が歌ひ始めると同時に之を採用した。第十五世紀の間にイングランドを訪ねた外國人は、此の國に於ける合唱歌唱が大陸に於いて聞かれるべき何れのものにも劣らないことを公言し、そして世俗的音樂の發達に於いてイギリス人がその他の總ての國民よりも進んでゐることを斷言した。エリザベス女王の治世の間(1553—1603)にロンドンの市はブライドウエルとクリストとの養育院に於いて下男、徒弟、又は百姓として推薦する手段として教育された子供達の音樂的才能を廣告した。組聲と反聲とがフランスに於いて初歩的な状態にあつた頃にさへも、イギリスに於いてはファバアドン(Fa-burden; fauxbourdon)として知られてゐる、旋律を和聲化する一層發展した方法が實際に行はれてゐた。之は與へられた旋律の各の音をその三度と六度とを以つて伴奏することであつて、此の場合に協和の和音の不斷の連続は形式された。そして對位法の技術も亦イギリスに於いて起原したこと、そしてバアフォードシャイアの(Berfordshire)のダNSTABLE(John Dunstable)の生れのダNSTABLE(John Dunstable)(1380—1453)がその最も早い代表者の一人であつたことの證據は積み累ねられる程ある。次に暫くイギリスの作曲者達は優位を彼等のフランダアスの同時代者達に譲り、そして彼等はミサ、モテット、そしてマドリガルの流行の形式に於いて驚嘆すべき成果をもたらしたが、彼等に音樂のイギリスの國民的樂派の設立に必要な精力を吹き込むのは宗教改革に残された。

ウイクリフ(John Wycliffe)(1325—1384)の時代以來詩篇はイギリスに於て頌詠されたけれども、マアベック(Marbeck)の“Book of Common Prayer”が現れた第十六世紀の中頃までは、イギリスの大伽藍の禮拜に於いて固有な音樂的可能性が充分に認められて、平坦歌曲の旋律の和聲化に於いて、そしてイギリス語



への之の適用に於いて、詩篇の韻律的移變に對する讚美歌の作曲に於いて、そしてアンセム (Anthem) の形式に於けるカンテイクルの附曲に於いて示されてゐたところの活動の無限の分野が開拓され始めなかつた。

讚美歌に對してイギリスの作曲者達は、ルツタアと彼の協働者達とがドイツ民俗旋律に於いて見出したやうな、退守すべき資料を持たなかつた。讚美歌は、それ故に、暫くの間短いモテツトの方法に倣つて幾分精巧に作曲された。然し、間もなく、かう云ふ附曲はジエネヴァに於ける新教徒達の間<sup>プロテスタント</sup>に用ひられてゐた通俗的なふしに道を譲つた。是等は同じ特性の、その他のものと共に一部分はドイツの、そして一部分はイギリスの資源にまで遡られるのであつて、初期のイギリスの讚美歌法の核心を供した。旋律をテノールに置いた最も簡単な方法に於いて和聲付けられた四聲部の爲めの讚美歌曲の最初の集は1563年に現れた。1591年に出版された集に於いて旋律は、恐らく初めて、最高聲部に與へられた。けれども、讚美歌の最も有名な本は、ラヴェンスクロフト (Thomas Ravenscroft) (1693—1633) に依つて編纂されて 1621 年に出版されたものであつた。嘗に此の集の曲が眞に敬神的であるばかりでなくて、旋律をテノールに置いた簡易な對位法に於けるそれ等の編曲も亦、よき趣味の模範であつて、それ等の單純性そのものに於いて複音樂的書法の技巧の完全な熟達を示す。かう云ふ旋律とかう云ふ附曲とが、王政復古の後に流行して今日も普通に用ひられてゐる拙劣な、非教會的なもの爲めに抛棄されたのは、深く悲しまれるべきである。

教會音樂の明確にイギリス的な形式、そしてイギリスの複音樂者達の功績が頂上に達した形式は、アンセムのそれだつた。之は、ラテン語がイギリスに於ける教會から消えた時に、ラテン語のモテツトに代つた。タリス (Thomas Tallis) 約 1510〔15〕—1585)、バアド (William Byrd) (1538—1623)、そして、ジボンス (Orlando Gibbons) (1583—1625) のやうな大家達の充全 (Full〔合唱, choral〕) アンセムは、無伴奏對位法的作曲の最も立派な例に屬する。獨唱者と合唱との爲めの伴奏付き (詩句 [Verse]) アンセムはチャアルズ第II世 (1660—1685) のフランス式趣味に依つて急がせられたところの、純粹教會様式の凋落の時期に屬す

る。エリザベス女王に依つて 1579 年に認可された、禮拜に於いてアンセムを使用する許可は、それと一緒になつてゐる訓誡——「讚美歌のセンテンスが理解され認識されるやうに注意を以つて」——の爲めに有名である。之は、教會音樂の改革の爲めに法王ピウス第 IV 世の委員に依つて爲されてパレストリイナに依つ

THE EXTRACT AND EFFECT OF THE QVENEES

Masters letters patents to Thomas Tallis and VWilliam Birde,

for the printing of musike.

ELIZABETH by the grace of God *Quene of Englands Fraunce and Irelande defender of the faith &c.* To all printers booke-sellers and other officers ministers and subiects greting. Knowe ye, that we for the especial affection and good wil that we have and beare to the science of musike and for the advancement thereof, by our letters patents dated the xxii. of January in the xvii. yere of our raigne, have graunted full pruisledge and licence unto our welbelov'd servants Thomas Tallis and VWilliam Birde Gent. of our Chappell, and to the overlymer of them, & to the assignes of them and of the furnisher of them, for xx. yeres next ensuing, to unprint any and so many as they will of set songs or songes in parties, either in English, Latine, French, Italian, or other tongues that may serve for musike either in Church or chamber, or otherwise to be either plaied or songe, And that they may rule and cause to be ruled by impresson any paper to serve for printing or pricking of any songe or songes, and may sell and utter any printed booke or papers of any songe or songes, or any booke or quiers of such ruled paper imprinted, Also we straightly by the same forbid all printers booke-sellers subiects & strangers, other then as is aforesaid, to do any the premisses, or to bring or cause to be brought out of any forren Realmes into any our dominions any songe or songes made and printed in any forren countrie, to sell or put to sale, upon paine of our high displeasure. And the offender in any of the premisses for every tyme to forfeit to us our heires and successors for ever sblings, and to the said Thomas Tallis & VWilliam Birde or to their assignes & to the assignes of the furnisher of the, all & every the said booke papers songe or songes. VVe have also by the same willed & commanded our printers, masters & wardens of the misterie of stacioners, to assist the said Thomas Tallis and VWilliam Birde & their assignes for the due executing of the premisses.

第42圖. タリスの著作.

て非常に重要な結果を以つて充された同様な要求を 4 年先行した制限である。

藝術的標準の世俗的音樂はイギリスに於いて主としてマドリガルに依つて代表された。之は貴族と紳士との間に高い人氣を博し、そして之に對してイギリスの複音樂者達は國民的特性を賦與した。自ら高い能力を有する作曲者だつたヘンリー第VIII世の時代(1509—1547)に、マドリガルを歌ふ時に聲部を保つことが出来ないのは不名譽と考へられた。然し、對位法が近代的和聲に亡ぼされた時に、マドリガルより少く精巧なグレイ (Glee) に、そしてラウンド (Round) とキャツチ (Catch) とに道を譲つた。此のラウンドとキャツチとは音樂の特殊なイギリス的な型であつて、それ等の正しい演出は、固い傳統を有する六ヶしい技術になつて、たゞイギリスに於いてのみ今日まで適當に理解されるに過ぎない。普通にキャツチは適應した身振を以つては歌れるのであるが、之を歌ふのはチャアルズ第II世



の宮廷の主要な娯樂の一つをなし、そして、殊に、聲部歌唱に對する才能と愛好とを異常な程度にまで示してゐた北方の及び中部の諸州の普通人に依つて熱心に遂行された。

王立禮拜堂 (Chapel Royal) に於いてイギリスはローマのシステイン禮拜堂 (Sistin Chapel) を除いた、現存する最も古い合唱機關でないにしても、最も古いその一つを持つてゐる。かう云ふ設備の最初の記録は第十五世紀にまで遡られるに過ぎないのであるが、王立禮拜堂がその時よりも餘程以前に組織されたのは殆んど疑を許さない。その記録から見ると、エドワア第IV世 (1441—1483) の王立禮拜堂は總ての部門に於いて完備してゐて、精巧な規模の上に指揮されてゐたらしい。その人員は家政の自白者 (Confessor to the Household); 反聲に<sup>ディスカント</sup> 熟練してゐて、読み方に雄辯で、そしてオルガン演出に能力ある四人の牧師 (Chaplain) と書記 (Clerk); 以前の合唱者少年の二人の書記官 (Epistler); 八人の子供 (Child) と一人の子供長 (Master of the children) であつた。此の禮拜堂の樂員達は至上に彼が何處に行かうとも隨行しなければならなかつた。子供達は王廷で賄され宿つてゐた。彼等は彼等の間に毎日 “二塊のパン、大きい肉の一つの食事、一ガロンの麥酒” を供され、“教練し宮廷に於ける彼等の装具と晴着とを着ける爲に” 一人の召使にかしづかれた。王の禮拜堂の者と旅行する時に、彼等は馬の借り料として毎日四ペンスを貰つた。彼等の聲が變つた時に “若し彼等が聽從するならば、王は彼等を彼の給費でオックスフォード又はケンブリツヂの大學に割り當て、そこで王が別に彼等を進めるまで、充分に準備し研究することになる。

王立禮拜堂とロンドンの聖ボオル寺院とに於いて子供達は明かによく世話されたが、餘り重要でない教會に於いてはそうは行かなかつたらしい。有司達は王立禮拜堂に於ける禮拜に “よい胸を有する” 歌ふ大人と子供とを捕へて連れて來ることが出来る資格を以つて、大伽藍、教會、大學、禮拜堂、宗教の家、又は王國內のその他の場所であるを問はず、彼等が見つかる場所は何處でも、田舎を絶えず廻つて歩いた。此の敕令を實行する權利は、利益が企てられたた合唱隊以外のその便宜の爲めに内密に行はれたらしく、そしてかうして強制的に連れて來



第43圖. バアド. 殆んど唯一のバアド像であるが、餘り當てにならないとも云はれてゐる。Vandelrgucht作と云はれる。



られた子供達はウォリングフォード (Wallingford) で合唱者をしてゐた時の、“よい家政の五百點” (“Five Hundreded Points of Good Husbandry”) の著者であるトーマス タツサア (Thomas Tusser) (1523—1580) に依つて書かれた次の不平が示すやうに、必ずしも常によく取扱はれなかつたらしい。

“Oh shameful time! for every crime  
What toosed ears, like baited beares.  
What bobbed lippes, what yerkes, what nips,  
What hellish toies!  
What robes, how bare, what colledge fare,  
What bread, how stale; what penny ale,  
Then Wallingford, how wert thou abhor'd  
Of silly boies.”

然し乍ら、合唱者の生活は、全く操練と作業とのものでもなかつた。彼等は最も早い頃から練習から特定の特権と権利とを享けて、之から彼等は少しばかりの金銭と多くの楽しみとを得た。例へば、彼等は毎年或る日数の間だけ、普通に12月に、彼の上役に扮して彼の上長の役をとることを許された。かうして彼等は役割に於いて非常な熟練を示したので、彼等は奇蹟劇〔第IX講参照〕の演出を、そしてエリザベス女王の時代には假面劇〔第IX講参照〕と劇的作品の再現をさへも委託された。エドワード第IV世(1547—1553)の下に王立禮拜堂は、34人の歌者達と39人の器樂者達とから成つてゐて、二千二百ポンド以上の正貨の歳費に依つて支持されてゐた。

王の合唱者達の歌唱は頗る卓越してゐたに相違ない。ヘンリー第VIII世王の宮廷へのヴェニス<sup>ミレークル</sup>の使節は、偉大なアランダアスの大家ウイレエル (Adrien Wil-laert) (1464—1562) が有名にしたところの、ヴェニスの聖マルコ寺院の禮拜を疑もなく屢々聞いたが、“一つのミサは國王陛下の合唱者達に依つて歌はれたが、彼等の聲は人間的であるより以上に天國的だつた。彼等は人間のやうに頌詠したのなくて、天使達のやうに讚美を與へたのだ”と書いた。

第十七世紀に於いて頑迷な圓頭黨の連中はアングリカン教會の禮拜の指導と聯合された總ての事物に對して絶滅の戰を挑んで、麥酒屋に於けるキヤツチとグリイとの歌唱をも除外せず、合唱文化の完全な根絶に彼等の努力を向けたが、幸にも彼等の治世は音樂的傳統を全く破壊する程に充分に長く續かなかつた。それにも拘はらず、チャアルズ第II世の下に大伽藍の音樂が復舊された時に、合唱隊兒童達を獲得するに非常に多くの困難は經驗されたので、合唱に於ける彼等の地位を大人のフアルセット歌者達及び更にコルネットを以つて代補する事が屢々必要と感じられた。然し乍ら、チャアルズ第I世の禮拜式の合唱者だつたキャプテンクーク (Captain Cooke) は王立禮拜堂の爲めに最も異常な才能を有する子供達の一組を集めることに成功した。自分の合唱隊は大に誇負してゐた國王は、或る機會に、オランダの艦隊に對する勝利を祝ふ爲めの感謝のアンセムを數時間の猶豫を以つて完成するやうにとの宮廷作曲家達に依頼して失敗した後に、彼の願望を此等の若い合唱者達に傳へた。彼等の中の臆しない三人は仕事を企てて許された時間の間に完成して、“クラブ アンセム” (“Club Anthem”) として知られてゐる樂曲を書いた。此等の三人の少年達、ハムフレイ (Pelham Humphrey) (1647—1674)、ブロオ (Dr. John Blow) (1648—1708)、そしてタアナア (Wm. Teurner) (1651—1739) は、成長してその當時の最も著名な作曲家達の中に彼等の位地を占め、そして彼等の同僚合唱者で、イギリス生れの音樂者の中の最も偉大な者でないにしてもその1人であるパアセル (Henry Purcell) (1658—1696) と共に、教會音樂の新イギリス派の設立者になつた。

音樂を教會音階及び無伴奏の複音樂的様式から近代的調性及び有伴奏の單音樂的様式に導いた、ルネツサンスに従ふ劇的運動につれて當然に、此等の合唱者達はチャキルズ第II世に依つて新しい方向に促進させられた。此の國王は彼の大陸に於ける滞在の間に旋律的で絢爛なフランスのオペラ音樂に對する決定的な趣味を得てゐたので、之を教會に導入することを主張した。従つて彼は彼の作曲家達に對して、獨唱聲部が充分に顧慮されて、ヴァイオリン、サクソバツト (トロンボーン)、そして彼が王立禮拜堂のオルガン高室を滿したコルネットの管絃樂の爲めに





第44圖. パアセル.

間奏曲が屢々導入されるやうな華やかな、旋律的な楽曲を書くやうに命令した。彼の願望に応じて彼等は獨唱聲部、合唱、そしてオルガン又は管絃樂の爲めの短い旋律的な、そして多少共華飾的な音樂を有する詩句アンセムを創造した。此の形式に於ける並に、聖カンタータ及び頌歌のそれのやうな、より大きな合唱形式に於けるパアセルの作品は非常に進歩した型のものであり、音樂に於いて固有な特性的表出の手段の非常に鋭い感知を示したので、ヘンデルは同じ種類の彼の初期の作品の爲めにそれ等を模範として取るのを安全と考へた。充全アンセムに対する詩句アンセムの變代を指令した是等と同様な影響は、時代を経た同音のグレコリウス頌詠に近代の和聲的な單及び複の頌詠を代へることに責任があつた。



## 第V講 新教教會.

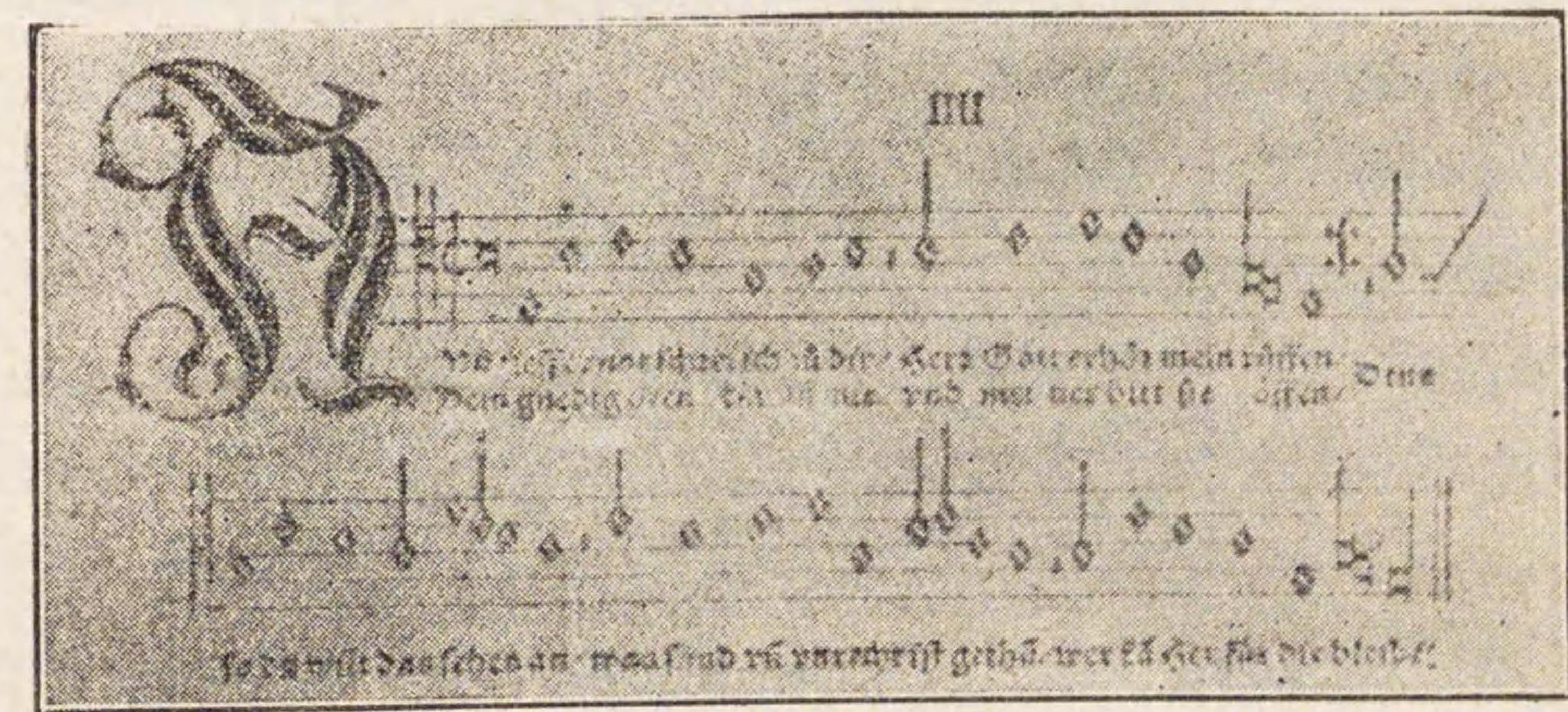
ドイツへのキリスト教の導入と共にローマの儀式の正しい演出に於ける僧侶と合唱隊児童達との訓練の爲めの準備は、774年のフルダに於ける及びその後間もなくラーテイスボン、ヴェルツブルグ、マインツ、及びその他の都市に於ける學校の設立に依つて爲された。是等はローマの歌唱學校と同様であつて、時々ローマの合唱者達に依つて統轄され又は監督された。民衆は、ラテン語に於いて行はれた教會の正規の禮拜に加はることから必然的に禁じられてゐたので、彼等自身の言葉で且つ彼等自身の歌曲で教會祭典に於いて讚美を與へる機會を探して見つけた。此の教會祭典の爲めに一定な禮拜の形式はそれまでに定められてなかつた。



ルツタアの友人ヴァルタアが出した最初の  
第45圖. “Geistliches Gesangbüchlein” のテノール本の標題頁。

が、之は時代の經行の間に通俗的祝贊の特性を確保してゐた。之に於いて彼等は僧侶に依つて鼓舞された。僧侶はラテン語の教會讚美歌を自國語に翻譯し、そして民俗旋律に適合させられた新しいものを書いた。既に擧げられたノトカア・バルプルスNotker Balbulusの連進には、かうして起原したものもある。民俗旋律自體は、民衆が不斷に聞いて、不知不識に模倣したクレゴリウスの頌詠の影響の下に、時代の經行の間に變化を受けた。之はオラリオの先驅である奇蹟劇〔第IX講〕に導入された曲節の多くに於いて特に認められる。

夙に第十三世紀に總ての教會祭典はそれのカンテイクム・ヴルガーレCanticum vulgareを、即ちその俗語歌曲を持つてゐて、之に集會は指定された個所で禮拜の間にか又はその終りに加つた。美しくて特性的な民俗音樂の豊富なことの爲めに有名な國であるボヘミアに於いて、聖的歌曲の歌唱は特殊な研究の題目になつた。此の目的を念頭にして記録がある最初の合唱協會はプラークに於いて1195年に組織された。之は“合唱者達の協會”であつて、そしてその明示された目的は通俗的聖的音樂の促進だつた。その使命は後に、師範學校と大學との學生達に依つて自國語に於ける集會の歌唱を進める爲めに設立された歌唱協會である“文士の合唱”に依つて取り上げられた。ドイツに於いて同様な運動は第十四世紀の末頃に始まつた。



第46圖. “Geistliches Gesangbüchlein” からの  
“Aus tiefer Not……” の曲



聖的音樂に於ける興味がドイツに於いて普及されてゐたと云ふ事實にも拘はらず、反聲と對位法との實際は此の國に於いて、宗教改革が儀式を革命することに依つて教會作曲の新しい類型の導入を招致した時まで、重要な結果をもたらさなかつた。その時までドイツの複音樂的作曲者達はフランダアスの大家達の驥尾に従つた、そして之等の中には、フィンク (Heinrich Finck) (1445 —ca. 1527) 及び、バツハが非常に屢々使用した貴い曲節“インスブルツクよ、私はお前を去らなければならない” (“Inspruck ich muss pich lassen”) の作曲者であるイザーク (Heinrich Isack) (1450 —ca. 1517) のやうにフランダアスの方法をドイツの民俗旋律と宗教的の歌曲とに適用して著して成功した者もあつたが、彼等は明かに國民的な樂派を見出さなかつた。

總て之は宗教改革に依つて變化された、新しい教義の個人的、人格的性質は神



第47圖. 最古の新教讚美歌集の一つ“Etlich Christlich Lobgesang”の一頁

聖な禮拜に於ける自國語の使用と集會の參加とをたゞに許したばかりでなくて、要求もした。之を奨勵する爲めにルツタア (Martin Luther) (1483—1546) は、彼が、ドイツ語に翻譯したラテン教會の最も親しみ深い讚美歌の保留、そして彼及び彼の共働者達が教會用に翻譯した歌詞を有する通俗的な民俗歌曲と聖的の歌曲との導入を主張した。之は新教樂讚歌曲の起原である。ルツタア自身も貢獻者となつて、時代の經行の間に新しい曲節は加へられた。然し乍ら、一般に彼に歸されてゐる、宗教改革の戰闘讚美歌“神こそ磐石” (“Ein feste Burg”) の旋律はヴァルタア (Johann Walther) (1491—1570) に依つて作曲された。ルツタアは、音樂を愛好して之をマンスフェルト、マグデブルグ、そしてアイゼナツハの諸學校に於いて研究したのであつて、此等の旋律が藝術的に——と云ふ意味は、當時一般的だつた複音樂的方法に於いて——然しそれ等の輪廓を歪曲し又は認められなくしないやにしないで和聲化されなければならないと主張した。ザクゼンの選定侯への樂長のルプフ (Konrad Rupff), そしてトルガウに於けるフリードリツヒ大王の宮廷の合唱長のヴァルダアは此の仕事遂行した。ヴァルタアに依つて校訂編纂された衆讚歌曲の最初の集は 1524 年にヴイツテンベルグに於いて、各單一の歌聲部だけを含む 5 冊として、出版された。此の集に於いて旋律は僅ばかりの例外を除いてテノールに與へられたが、その後の讚美歌集に於いて、ルカス オゼアンダア (Lucas Oseander) (1544—1604) に依つて爲されて 1586 年に出版された集會用編曲に於て非常に成功的に實行されたところの、主要聲部を最高の聲に與へると云ふ原則は、殆んど普遍的に採用された。衆讚歌曲の、特に民俗旋律に基づくものの最も特性的な特徴は、それ等の韻律的構造の不規則性、二進及び三進韻律の結合であつた。此の特殊性は不幸にも時間の經行の間にオルガン者の精巧な複音樂的伴奏を即興しやうとする努力の犠牲に供された。今日歌れるやうな、劃一的價値の音のドイツ衆讚歌曲は、その元來のものに過ぎない。

ルツタアは重大な重要性を集會歌唱に加へたけれども、彼は訓練された合唱隊の保存を辯護し、そして之に依つてより多く精巧な形式に於ける合唱音樂の作曲を奨勵するのを忘れなかつた。かう云ふ作品を書く時にドイツの作曲者達は教會



に似合ふ莊嚴な様式に固執した。そして之故にこそ複音樂的方法はイタリアとフランスの單音樂者達が音樂的立法者達になつた時にも全く忘れられて了つたのでなかつた。

ローマの教會の下に設立されてゐた、合唱者達の教育の爲めの學校の永續と進歩とに、ルツタアは積極的な興味を持つてゐた。自ら彼の音樂的訓練を僧院の及大伽藍の學校に於て受けて、かう云ふ機關の必要を實感したので、彼は都市の當局者、檀家そして有福な市民達に訴へて、僧正職の還俗と共に及び僧院<sup>アベイ</sup>の廢止とそれ等の土地の割讓と共に教育の機關及びそれと結合されてゐる合唱隊が解散された時に、それ等を支持する援助を乞ふた。ルツタアは“貧しい書生”でもあり、クレンダーニ(Currendani)の一人でもあつて、有福な者の家の前で讚美歌と聖歌とを歌つて乏しいベニイを貰つた。そして此の方法の宗教的影響を觀察から學んで彼は之の繼續を力説した。その他に彼は教會音樂の普及の爲めに協會の形成を辯護した。

一方に於いて教會合唱隊はそれ等の半ば僧侶的な特性に依る密實な組織の喪失と共に必然的にそれ等の能率の幾分かを暫くの間犠牲にしたけれども、それ等は他方に於いてそれ等が僧院の取締りに依つて拘束されなくなつたので民衆の間に音樂的知識を撒布する手段になつた。合唱文化に於ける新時代に進入するのを助けた機關の中でクレンデイのそれは最も能率的なもの一つであつた。その存在の爲めの是正は既に以前に過ぎ去つたが、かう云ふ機關は頑固にもベルリンに於いて約二十年前までそれが受けた金銭的利益の爲めに存續してゐたが、その時以來その實踐を繼續することは禁止された。

宗教的教義を民衆の間に撒布し、同時に貧しい學習者に學費を供する目的の爲に遍歴合唱隊を組織する考へは、一般にアステイの僧正のスキピオ ダミアヌス(Scipio Damianus)( ー1472)に歸されてゐるが、遼漠たる古代から或る種の祭典日に適當な徽章を以つて街を歩き廻つて歌つて施捨の惠與を招くのは、僧院の學校の生徒の特權の一つだつた。宗教改革の經行の間に此等の少年合唱隊、クレンデイは嘗に新しい教義を流布する力強い手段として役立つばかりでなく

て、また合唱文化の普及に於ける重要な特徴ともなつた。クレンデイの人員はクランダーニと云はれたが、之は牧師管區の及び大伽藍の學校の低い級から選ばれて、聖なる禮拜に合唱應答歌及び衆讚歌曲を歌つて援助するやうに教へられた。彼等の中の多くは貧しい少年だつたし、此等の義務に對する報酬は、若しあつたにしても、僅少だつたので、彼等は家から家を廻つて歩いてカンテイクルを二又は三聲部で歌ひ、之が爲めに少しばかりの補償をけるやうにすゝめられた。時代の經行の間にあらゆる可能な機會に彼等のサアヴァイスを庸ひ入れるのは風習になつた。と云ふのは、ドイツに於いて如何なる儀式も又は祝典も之の音樂的隨伴なしに完全と考へられなかつたからである。洗禮に、誕生日に、禮拜に、そして無數な同様な機會にクレンダーニは要求されたので、彼等は屢々朝早くから夜おそくまで暇がなかつた。小さい歌者達が貰つたものは何でも教師に手渡され、教師は毎週の終末に之を分配して、各人に彼の生活に必要な額だけを與へて了つた後に残つたものを學期の終末まで委託した。歌唱の及び禮拜の音樂の毎日の教練は無料で行はれた。有名なイギリスの歴史者バアネイは、小さい合唱者達に著しく興味を覺えて、“黒い葬儀屋のやうな制服と灰色の假髮とを”着用してゐたと記し、そして大きい都市に於いて駐劄使節から彼等の門前に歌は“ない”ことを承知する爲めに毎年四分の一期に一ターアラを貰つたと斷定してゐる。葛藤を避ける爲めにクレンダーニは各繩張りが定められてゐる多くの合唱隊に分けられた。

高等な、ラテン學校に於いて、特に大伽藍に結合されてゐたものに於いて、學校の構内に、一般に古い僧院に、多數の少年達と青年達との宿舍を供して賄をする爲めの準備をする風習は、宗教改革の後にも行はれてゐた。此等の特權の享受の代りに、校友と呼ばれてゐた此等少年達は、教會合唱隊の又は、樂器伴奏が必要な時には、教會管絃樂の樂員として仕へなければならなかつた。と云ふのは、彼等はたゞに聲樂のばかりでなくて、器樂の教練をも同様に受けてゐたからである。附加的な校友の保持の爲めに入要な基金は教會音樂に興味を持つ人に依つて屢々供された。或る教區に於いて五十人もの多くの校友は準備されてゐた。

此等の合唱隊には音型的音樂、華飾的對位法で書かれた音樂を歌ふ義務があつ



た。之は小さいクレンダーニに向かなかつた。そして之にこそドイツに於いて複音楽の大家達の作品を通俗化した功は屬する。さう云ふ音楽はその當時まで殆んど獨占的に、主としてランダアスの及びイタリアの歌者達から成る王の及び貴族の禮拜堂に依つて培養されてゐたのだつた。

校友達は有能な音楽者達であつて、彼等の多くは職業的生涯を期待してゐた。校友達の合唱の能率にとつてのたゞの障碍は、テノールとバスとが成熟の音響性を缺き、またソプラノとアルトとが、聲の變化に近づくが故に、短い間しか役に立つことが出来なかつたことである。十七の青年が日曜のソプラノ獨唱を歌つて數週間の後にバスの一人にならなければならなかつたのは異常でなかつたと云はれる。

説明するに困難である現象は、男性成人に高いソプラノ聲部を歌ふのを可能にし、そしてスペイン人にばかり知られてゐたと考へられた祕密が、此等の若い人々の或る者にも持たれてゐたと云ふことである。バツハの傳記者のスピツタ (Philipp Spitta) (1841—1894) の記述は非難の餘地を残さないのであるが、彼は、バツハの作品に於ける獨唱を歌つた成人合唱者にとつて高くアルトのホ及びへまでの聲域を自由にするのが異例でなかつたと斷言してゐる。そしてバアネイは 1723 年にヴィーンから書いて賞讃的な言葉で貧しい生徒達” のファルセットの歌唱に言及した。ドレスデンに於いてグランド オペラの爲めの合唱でさへも 1717 年から 1817 年まで聖十字の學校の校友達から出来てゐて、その時にヴェーバは特別なオペラ合唱を組織した。

校友達は、クレンダーニのやうに、私的な家に於いて歌ふことが許されてゐて、かうして可成りの収入を得たので、かう云ふ合唱隊への入會の出願者は多數であつて、従つて指揮者達は彼等の要求に於いて嚴酷であることが出来た。バツハ自身は十五歳の時にかう云ふ位置を得る爲めにリュネブルグに向つてオールドルフを去つて、之を、云ふまでもなく、彼は得た。校友達が技巧的によく訓練されたことはかう云ふ歌者達を念頭に於いて作曲されたバツハと彼の同時代者達との作品が構音と演出とに於ける熟練に對して爲した要求からも明かである。急速な音

階と、トリル云ふやうな困難に容易に打ち勝つ能力は合唱者達の資格にとつて絶對的に不可缺と考へられてゐた。

クレンダーニと校友達とがドイツに於ける合唱文化の上に及ぼした影響は著しく有益だつた。教會合唱隊との彼等の公的な結合が止んだ後にさへも、以前の少年合唱者達は師範學校及び大學の學生として、合唱を設立し及び教會の禮拜に加はることに依つて、合唱音楽に於ける彼等の興味を現すことを續けた。定期的に庸はれた器樂者達を補強するところの助手達 (Adjuvantes) 即ち志願助手達と共に彼等は、特に祭典日に、大きい有伴奏の合唱作品の精巧な演出を企てることが出来るやうにした。例へば、ライプチツヒの大學に於いて合唱音樂團 (Chorus musicus) は第十六世紀に於いて音楽的演出に依つて大學的機能に對して興味を増す目的の爲めに組織された。此の合唱は、以前の校友達を樂員としてゐて、政府から支給されて時代の經行の間に非常に有名になつたので、教會は喜んでそれ等の合唱長 (指導者) をその位置から得た。

學生達はまたコレギア ムジカ (Collegia musica = 音樂團) をも組織した。之は、オーダア河畔のフランクフルト (Frankfurt an der Oder) の大學に此の種の最初の協會を組織したと云はれてゐるヨドクス ヴイリクス (Jodocus Willichus) (1501年生) に起原が歸されてゐる機關である。此等の協會の會員達は普通に酒場に集合して、そこで彼等は彼等自身の楽しみを爲めに並に少數の招待された友人達の楽しみを爲に彈奏し且つ歌つてから食事をした。著名な作曲者で勢力的な音楽者のテーレマン (Georg Philipp Telemann) (1681—1767) に依つて設立されたコレギウム ムジクムは、新教會に於いて演出して博い注意を惹き、特にライプチツヒ縁日の間に、それ等の華麗なオペラ的様式の故に、正にテーレマンを凌駕してゐたバツハに依つて指揮された聖トーマスの教會に於ける莊嚴な禮拜を不利な地位に置いた。かう云ふ協會にまでライプチツヒのグヴァントハウス管絃樂のやうな機關は迎られる。

校友達を維持する資金がなかつた小さい都市に於いて、若い時にクレンダーニだつた者が多い音楽愛好者達は、合唱隊を自ら組織して、之が少年合唱者達と協





第48圖. テーレマン.

力して音型的音楽を歌ふ事が出来る様にした。彼等は教會祭典に器樂伴奏をも供した。彼等は彼等の教授者で指導者であつた合唱長 (Cantor) (元來は Rectores chori) に従つてカントライ達 (Cantoreyen, Kantoreien) と呼ばれたが、彼等は、第十二世紀に於いてスヴイスとボヘミアとに共通してゐてセツリアを彼等の保護神としてゐた宗教的同胞團の後繼者達だつた。

かう云ふカントライの最も古くて且つ最も永く續いたものの一つで、而も類型的なものはトルガウに於けるそれであつて、之はザクゼンの選定侯フリードリッ

ヒ賢王(1544—1556)の禮拜堂に取つて代り、その禮拜堂の一樂員で後にルツタアの忠告者になつたヴァルタアに依つて設立された。此のカントライは“藝術的歌唱に依つての”若し出来るならば樂器の伴奏を以つての、公衆の神聖な禮拜の高場の爲めに”市民達の間から組織され、市會の保護と有福な市民の助力とを受けた組合になつた。それは全信徒の誇負であつて、そのサアヴァイスは屢々要求された。時代の經行の間に之は多くの關點に於いて今日の歌唱クラブに似てゐる協會に變つた。1596年に今日呼ばれるならば賛助會員の入會は許された。是等の爲めの入場料はトルガウビールの大量だつた。一年に一度コンヴァイヴイウム ムジクム (Convivium musicum) 即ち音樂付き宴會は開かれて、之の費用の爲めに各協會員は彼の分擔を寄與した。此等の祝ひに合唱者少年達は加はるのを許されたが“たゞ食事に参加することに依るのみが望ましい”と眞面目な心の年代記者は附言してゐる。稽古でおそくなつた時には活動的な樂員達は各十五分毎に五プエンニヒを即ち約一セント(半約三錢)を支給された。稽古からの缺席は三グロツシェン即ち約六セント(約十二錢)の罰金を以つて罰られた。合唱長は彼が必要と考へた時に何時でも練習の爲めに歌者達を招集する権限を持つてゐた。1623年に、“愉快な音樂”が毎年の宴會に演出されるべきことは決議されたが、之を、先に擧げられた年代記者で、自ら暫くトルガウの合唱長だつたオットー タウバート (Otto Taubert) (1811—1891) は中流階級の間で世俗的音樂を培養する最初の努力だと宣言してゐる。此の革新と同時に入會金は消局的會員に十五ターラア、そして積極的會員に五ターラアと定められたが、然し此の支拂から、僧侶、都市樂人 (Town waits) (彼等の招集に従ふやうに法律に依つて授權された音樂者達)、そしてオルガン者達は免除された。その合唱はその當時二十五を算し、そして全協會の爲めの會員の限度は六十と定められた。此の協會は、それと同様なものの多くと同様に、その音樂的興味に對する社交的なものの漸次的優勢に依つて破壊させられた。その音樂的活動は1735年に止んだが、その毎年の宴會は1771年まで行はれた。カントライは近代の素人合唱協會と管絃樂協會との先驅者だつた。



宗教的熱情の衰落及びイタリア式オペラの様式の次第に隆盛になつた人氣に依る音樂的趣味の廢頽と共に、複音樂的合唱音樂の最高の類型を育成した機關は滅亡した、クレンダーの、校友達の、そして師範學校と大學との學生達の合唱は少數の例外を除いて、道德的及び物質的支持の缺乏から死滅した。然しそれ等があらゆる階級のドイツ人民の心情の中に示した、そして時代の經行の間にドイツ民族を總ての民族の中の最も音樂的なものにしたところの音樂の愛好は、決して脱却しなかつた。合唱文化はたゞ暫く眠りに着いたに過ぎず、素人合唱協會の組織と共に、未だ嘗てなかつた新しく美しい生命にまで覺醒されることになつた。

## 第VI講 神 秘 曲

“受難曲”(Passion)と云ふのはクリストの受難の福音的物語が全體として又は部分的に音樂に附されたものである。遠い古代にまで遡られることが出来る起源を有する劇的・教會的機能の類型の最も精巧な代表者である。かう云ふ機能に對する集合的題名としての元來の指定の“神秘曲”(Mystery)の保存をスピッタ(Philipp Spitta)(1841—1894)は暗示したのであるが、その名稱は辯護されるべきである。何故なら、それは心の前にそれ等の資源、特性、そして目的を保ち、そして受難曲と本來のオラトリオとの間の辨別を助成するに役立つからである。そして之は兩者の正確な理解にとつて重要である。

クリスト教の神秘曲の原型はエジプトのオシリア(Osiria)の神秘曲、インドのヴィシュヌ(Vishnu)の神秘曲、ギリシアのディオニソス(Dionysos)の神秘曲、そしてローマのバツカス(Bacchus)の神秘曲に見出されるべきである。總てのそれ等のものは年の或る一定の時期に神々を祝ひ慰めるに行はれた宗教的祭典であつた。丁度ギリシア人の場合に、高い藝術形式の劇が、ディオニソス神秘曲から發育したと同じやうに、合唱音樂の最高の類型の一つであるオラトリオは、結局、通俗的クリスト教の神秘曲から發達した。但し、その神秘曲が根ざしてゐたところの、そして教會の強い手がその神秘曲の聖なる威嚴に幾回か復興した、そしてその初期の純粹性に於いて今日まで保存して來たところの、元來の教會的機能それ自體を押しのけることはなかつた。

初期のクリスト教の讚美歌作者達は、特に東方教會のそれは、クラシック的モデルに、その韻律的形式及びその劇的構造の兩方に關して、たゞに趣味の問題としてばかりでなくて、また同様に政策の問題としても従つた。最後のオリムピック競技は394年に舉行されたが、その時にローマに於いては、合唱の及び管絃樂の音樂を有する默劇は、異教の神話からの諸事件を現してゐたが、皇帝の布



告にも拘はらず、一世紀後までは、禁止されてゐなかつた。そして讚美歌作者達が屢々彼等の作曲を教會の祭典の祝賀の爲めにギリシアの劇の形式に似てゐないでもない形式に投げ込んだのは、主としてそう云ふ演技に對する代用を供する目的の爲めであつた。

此の種の最も古い知られてゐる劇の、又は寧ろ神秘曲の一つは、380年から381年までビザンティウムの教父だつたナジアンツェン(Nazianzen)のグレゴリウス(Gregorius)に歸されてゐる。それは受難を對話の形で取扱つてゐたが、その對話はギリシアのアエシルス(Aeschylus)及びソフォクレス(Sophocles)の劇の合唱に相當する讚美歌に依つて點綴されてゐた。

第六世紀と第七世紀との經行に於いて書かれたロマヌス(Romanus)及び彼の後繼者達の讚美歌の連集の中では、多くのものは保存されてゐる。それ等の中の一つでロマヌス自身のものは、クリスマス又は主題節(一月六日)の爲めに意圖され、次の諸部分を含んでゐる。即ち先づクリストの降誕とそれの奇蹟の敘述; 賢者、處女なる母、そしてヨゼフの間の對話; 三人の東方の賢者が到着して、ペルシアと東方との宗教的條件を語り、彼等の旅行の理由と冒険とを話し、彼等の贈物を供するのを現す場面; マリアが彼等に彼女の息子を執成して、彼等にユダヤの歴史を教へるのを描く場面; そして世界の救ひの爲めの最終の祈禱である。之が一例となつてゐる色々な讚美歌の様式は、それ等が歌はれるやうに意圖されたことを示す——恐らくは音樂伴奏を以つて、それ等の讚美歌は神聖な禮拜の時に用ひられて、第十世紀まで非常に普及してゐた讚美歌の本に集められてゐたが、第十世紀頃になつて、それ等の本は最早教會の本として認められなくなつた。同様に構成された詩が西方教會に於いても行はれてゐたことは、疑を容れない。

グレゴリウスの對唱曲集は、效果に於いて會集の歌唱を禮拜式から排除したのであつて、その採用と共に、そう云ふ讚美歌類を禮式に編入する爲めの機會は、必然的に消滅した。他方に於いて、福音書の物語に説明的な生きた描寫と聲樂との助けに依つて、劇的興味のやうな或るものを着せる、禮拜式の形式に内在

的な可能性は、僧侶に依つて、特に祭典日に、夙に第五世紀頃に利用され、そして民衆自身は、教會の儀式を補ふに聖なる物語に於ける大きな事件を傳統的な異教徒的祭典の方法と似てゐないのでない方法で記念することを以つてするやうに獎勵された。時代の經行の間に教會の祭典は通俗的な祭典になり、そしてかうしてそれ等は今日まで行はれてゐる。プロテスタントのドイツに於いてさへも、教會の主要な祭り日は通俗的な休日であつて、その宗教的な趣旨は殆んど忘れられてゐる。

そこで、神曲の形成には二つの勢力が働いてゐた; 一つは教會から來て、その基礎として禮拜を持つてゐるもの; もう一つは民衆から來てその資料としてクリスト教以前の時代の劇的にして見世物的な演技を持つてゐるものである。前者からは、主として、バツハの受難曲に於いて頂點に達した禮拜式的神秘曲が成育した; 後者からは、オラトリオとオペラとの原型となつた通俗的な神秘曲が発達した。

教會祝典が記念するところの、聖なる物語からの指導的な事件の意義を、民衆の理解に出来るだけ強く適切に持ち來す爲めには、朗唱される對話を色々な勤務する多くの僧侶達の間に分けて、クリスマスの物語に於ける牧者達の群、受難の及び復活の物語に於ける使徒達及び民衆のやうな、色々な群の言葉をそれ等の總の結合したものに指定することに依つて、福音書の物語に於ける人物的要素に重要性を與へると云ふ習慣は、第八世紀頃に一般的に行はれてゐた。時々は場面的裝飾が祭壇の前に整へられ、適當な衣裳が僧侶達に依つて着けられ、そして物語者が適當に復活されたことも、なかつたと限らない。之以上には劇代に當つて何等の努力も爲されなかつたし、また場面的附隨物は實際には教會に依つて認可されなかつた。

かう云ふ再現に當つては教會の公式の言葉であるラテン語と、グレゴリウスの歌唱の裁定旋律は、全體に互つて用ひられ、そして演者達は僧侶達、彼等の助手達、そして合唱者達だつた。

此の方法は法王の歌者達に依つて不朽化された。彼等に依つて受難曲は次のや



うな方法に於いて儀式された: 即ち福音書の文句は、指示されたグレゴリアの音階に合せて、何等の伴奏もなしに、受難の執事 (Deacon of the Passion) と呼ばれた二人の僧侶に依つて朗唱された。彼等の中の一人のバスにはクリストの言葉が、もう一人の者のテノールには福音書の著者のそれが、そして第三の者のアルトにはその他の人物のそれが與へられた。民衆の言葉即ちツルベイ (羅: Turbae = 喚聲) に於いては總てが加はつた。グレゴリウスの旋律はそれ等の口頭の傳達の經行に於いて變化を受けたので、1685年まではシステイーナ禮拜樂堂に於いては受難の朗唱の多くの別な読み方が行はれてゐた。その年にそこでは法王シクスツス第五世 (Stxtus V) (1585—90)の命令に依つて權威的な編が出版され、それにその後忠實に従はれて來た。同じ頃に重大な革新が禮拜に於いて、ツルベイの合唱的作曲の導入に依つて爲された。之はパレストリイナの後繼者達の中の最も有名な者の一人であるヴィットリア (Ludovico Tommaso da Vittoria) (c. 1540—1611?) 年に依つて供された。彼は民衆の絶叫に對する音樂を最も單純で最も簡潔な複音樂的様式に於ける四聲部で書いた。そして之はシステイーナ禮拜樂堂の合唱團からの合唱者達に依つて初めて1585年に歌はれて、非常な効果を擧げたので、その習慣はそれ以來續いて固執されて來た。ヴィットリアのツルバイは儀式的の劇的であるべく意圖されてゐなかつた; そしてまた劇的合唱がグレゴリウスの朗唱及び教會的機能と一緒にあるのでもなかつた——之は、メンデルスゾーンがローマから彼の舊師のツェルターに宛てた手紙に於いて、ツルベイがかくも手緩い音樂に當てられたことを悲しんだ時に、彼が看過したやうに見える事實である。今説明されたやうな種類の受難曲は (グレゴリウスの) 衆讚歌的受難曲 (英: Choral Passion) と云はれてゐる。

ルツタアはプロテスタント教會に依る、ドイツ語に翻譯された衆讚歌受難曲の保存を推勵したが、彼はまたそのそれ以上の藝術的發達をも唱導した。之に従つて彼の同僚のヴァルターは、1552年に舊い様式の二つの曲を書いた後に、より多く進んだ類型に屬する第三のものを作曲した。それに於いては合唱即ちツルベイは特性的表出に對する努力を示してゐる。

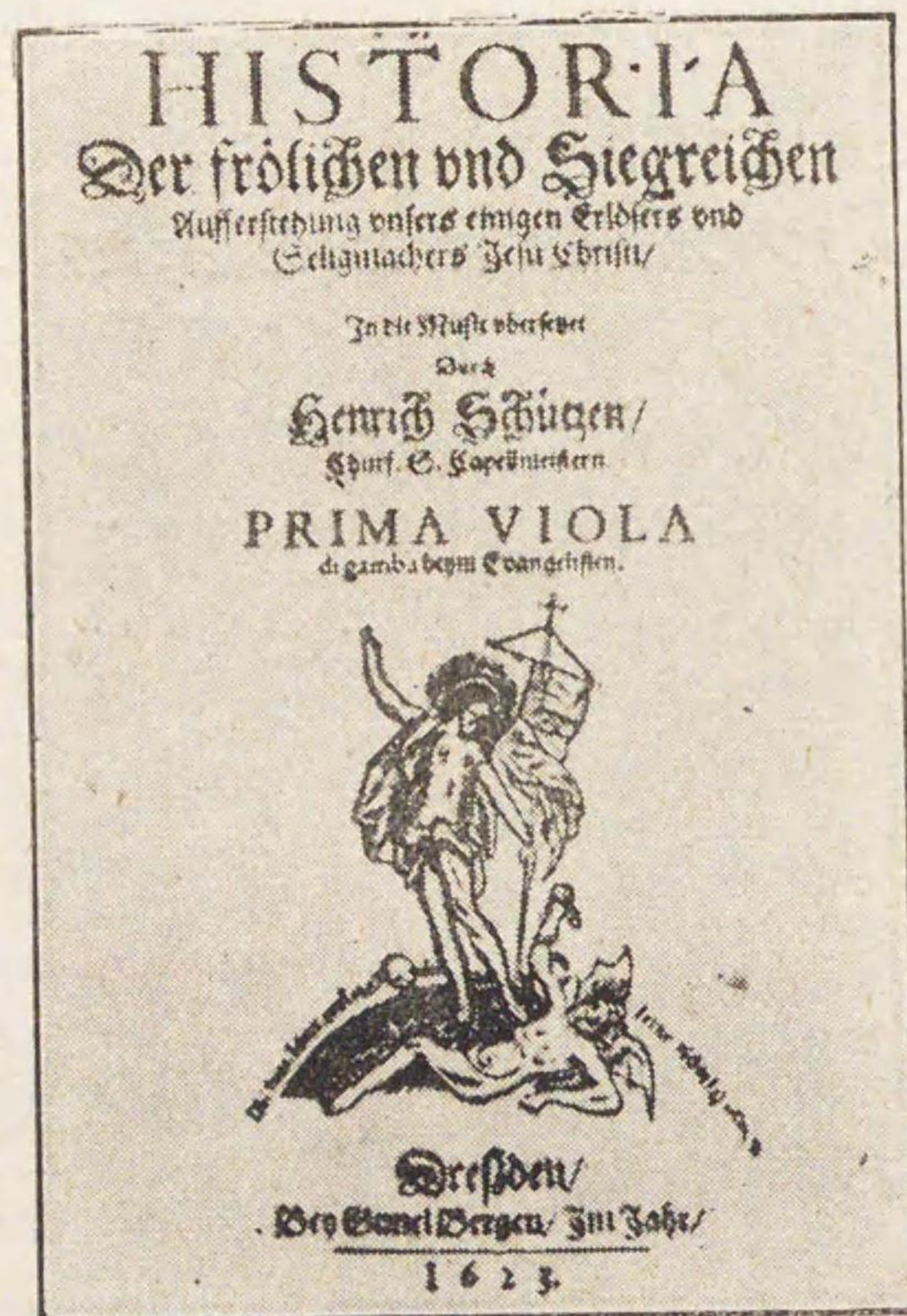
衆讚歌受難曲への、和聲の新しく得られた科學の自由な適用は、モ達ツト受難曲 (英: Motet Passion) に結果した。之に於いては全體の福音書の物語は、福音者達の物語をも含んで、數個の獨唱と合唱とに當てられてゐた。ゲジウス (Bartholomäus Gesius) (1555?—1613) に依るやうなものは、1588年にヴァイツテンベルヒ (Wittenberg) で出版されたのであつて、之に於いてはクリストの言葉は四聲部の爲めに、民衆のそれは五聲部の爲めに、聖ペテロとピラテとの三聲部の爲めに、そして女中のそれは二聲部の爲めに附された。シュツツ (Heinrich Schütz) (1585—1672) は、イタリアの劇的作曲者達の急速に成熟した方法をドイツに移植



第49圖. シ ユ ツ ツ



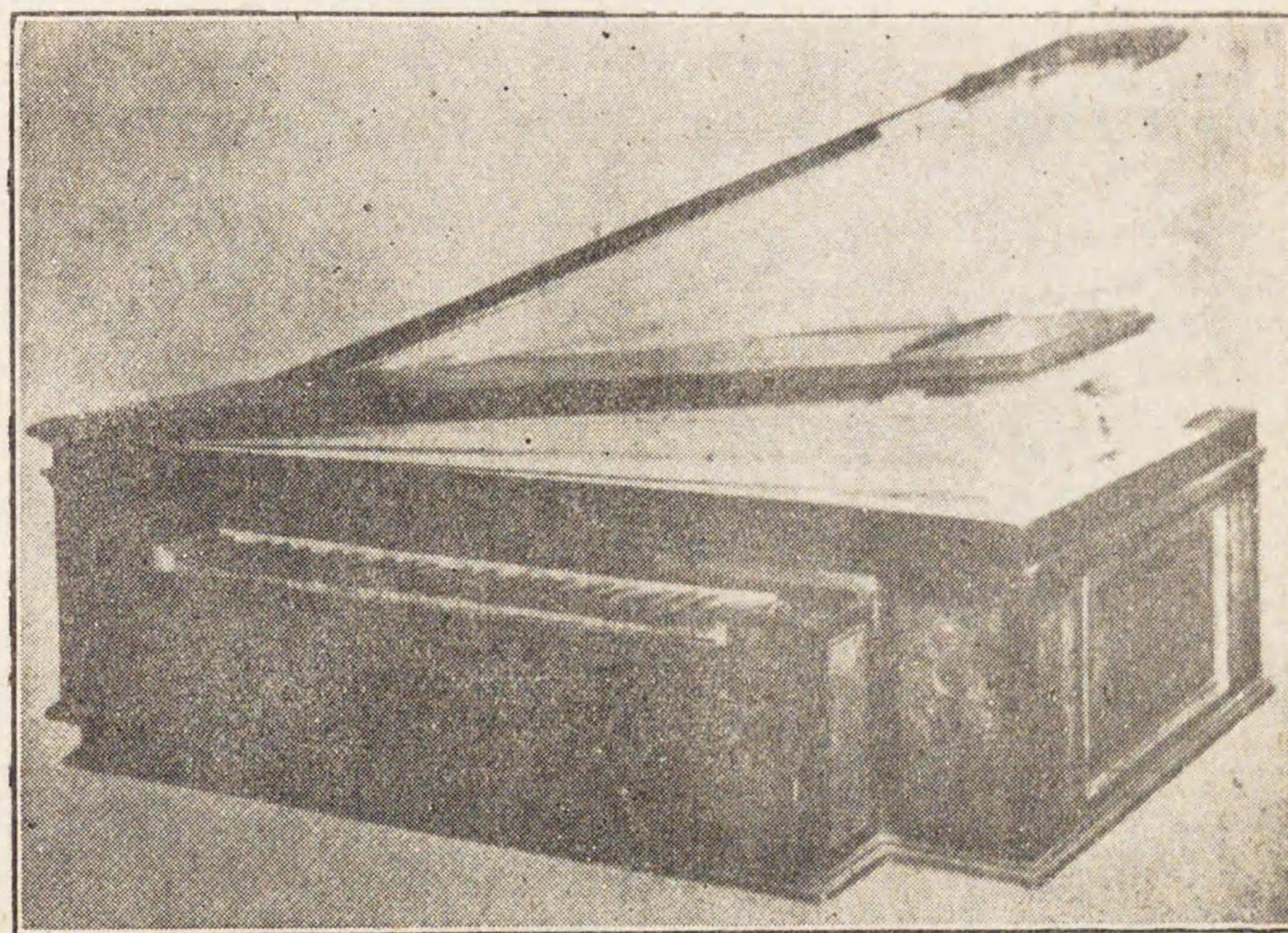
した人であるが、その方法を躊躇することなく彼の“十字架に於けるクリストの七つの言葉”(“Sieben Worte Christi am Krenz”)に適用して、當時の器樂の資精である多くの有鍵樂器と、色々な種類のリユートとハープとから成る管絃樂を使用した。然し乍ら、彼の受難曲に於いては、恐らくは傳統に従つて、シュツツは純然たる聲樂的方法に歸つて、獨唱樂句に於いて平坦歌の旋律的類型を使用し



第50圖. シュツツの作“Historia der fröhlichen und siegreichen……Jesus Christi”の標題頁。

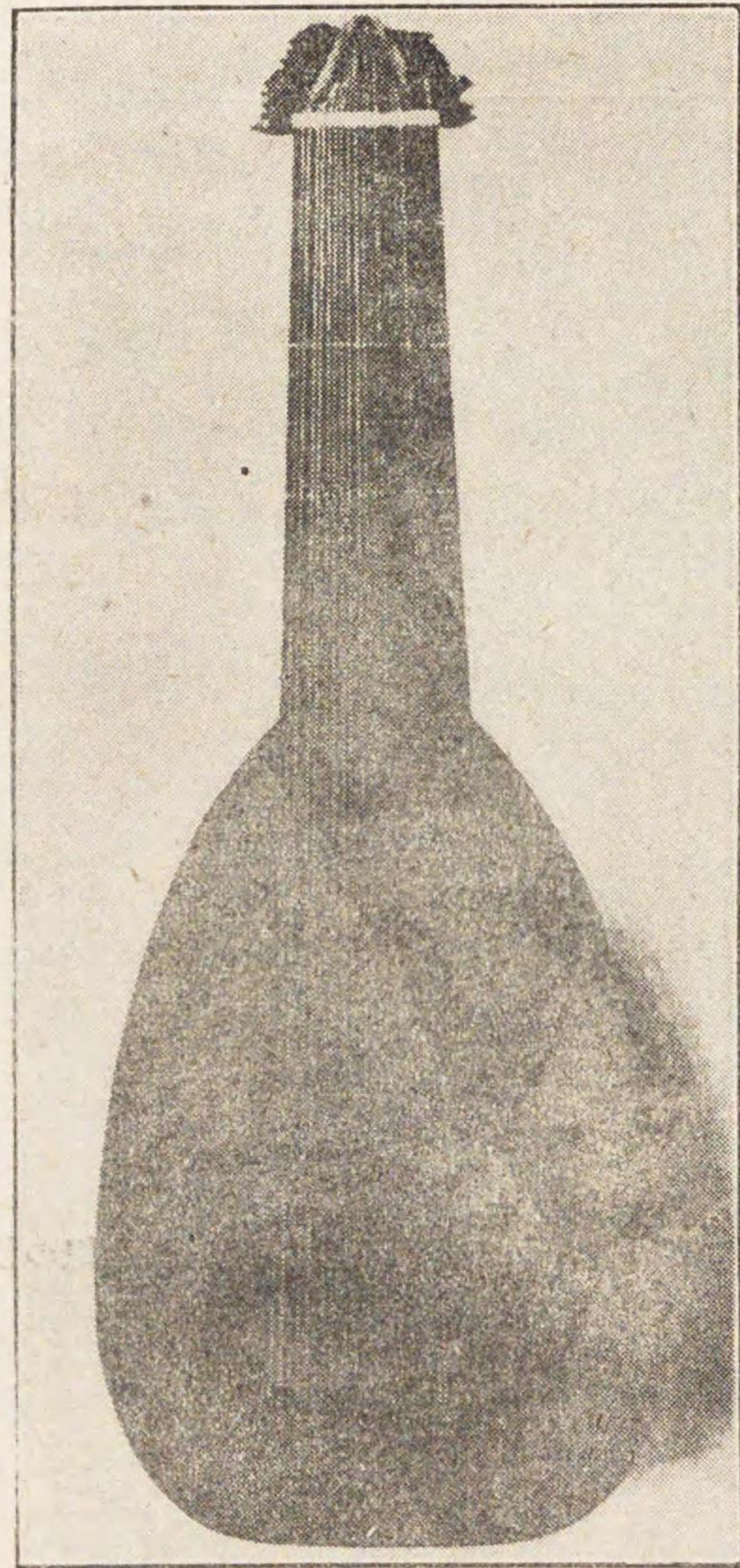
たが、然しそれ等を新しい朗詠的、宣敍句風な様式に於いて取扱つた。合唱を彼は完全な自由を以つて作曲し、そして或る程度の生氣と描寫的性とを吹き込んだが、それは衆讚歌及びモテツト受難曲の通過と劇的なオラトリオ受難曲の接近とを告げた。

聖書の文句に固執し、そして、或る程度まで、平明歌に執着することが義務的と考へられてゐた限り、イタリアの劇的作曲者達が創作し出した、管絃樂の伴奏

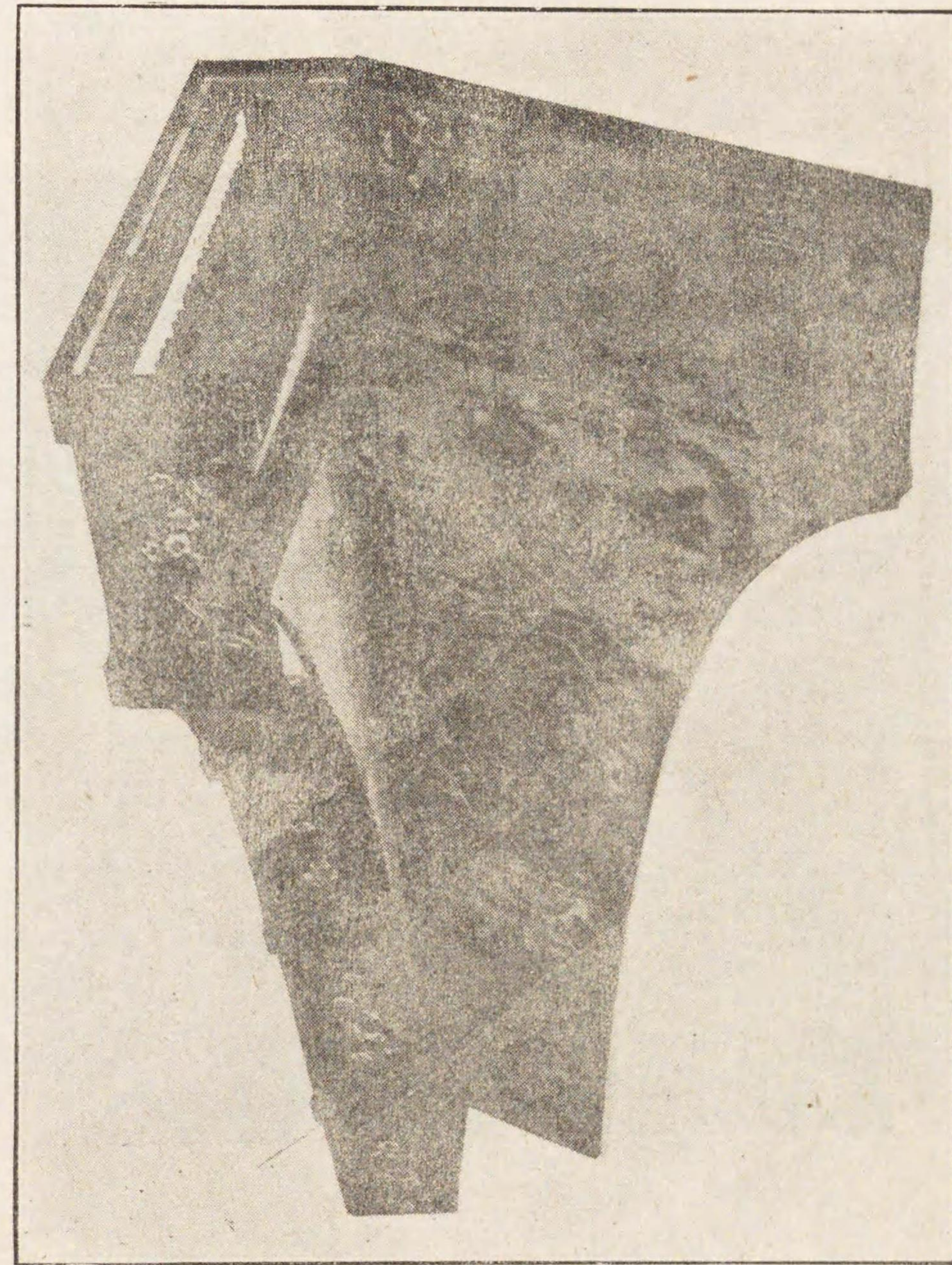


第51圖. ポジティブ; 第十七世紀の前半頃。





第52圖. リウト. 1520年頃.

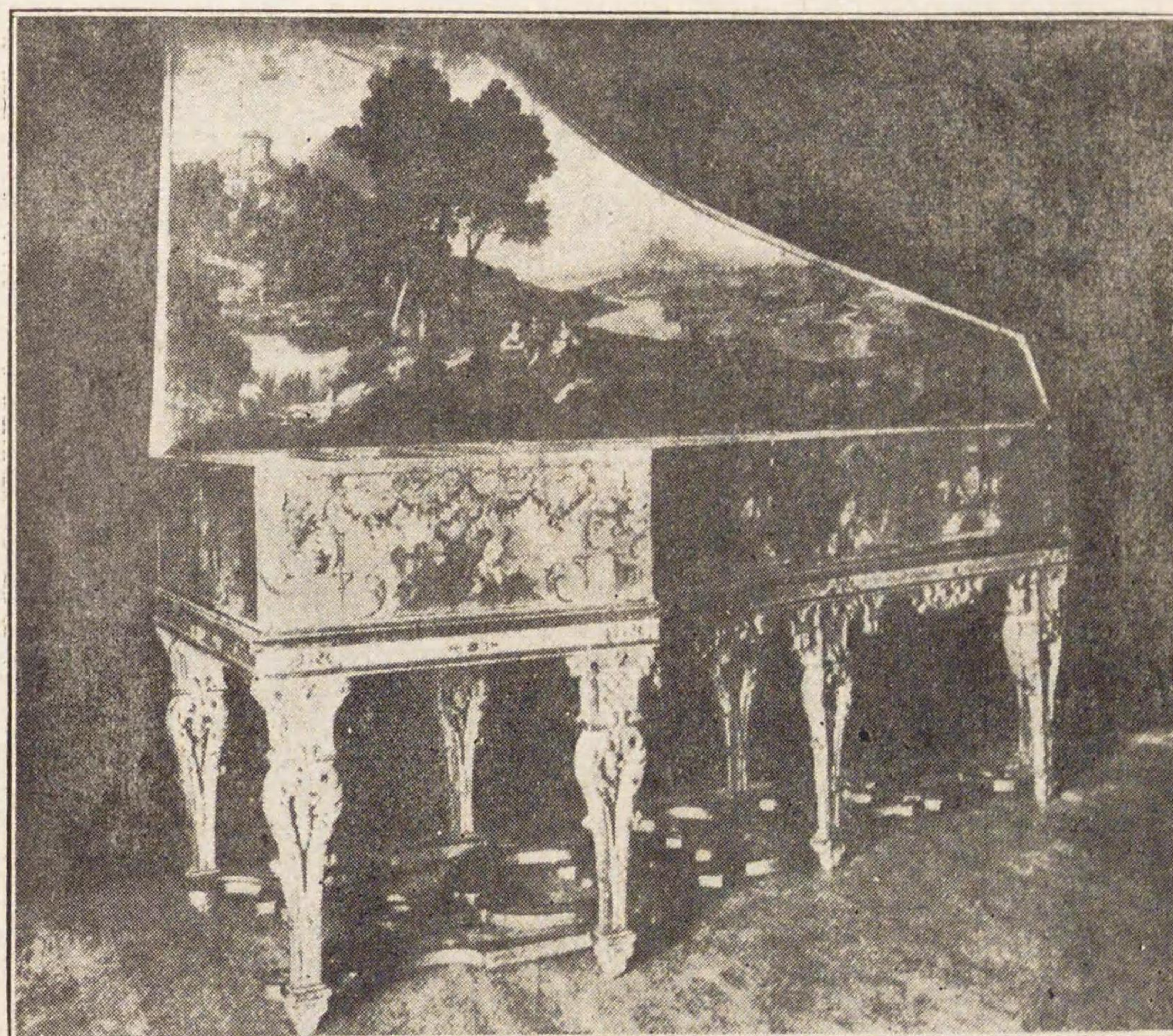


第53,a圖. 1574年のパアプシマオド.





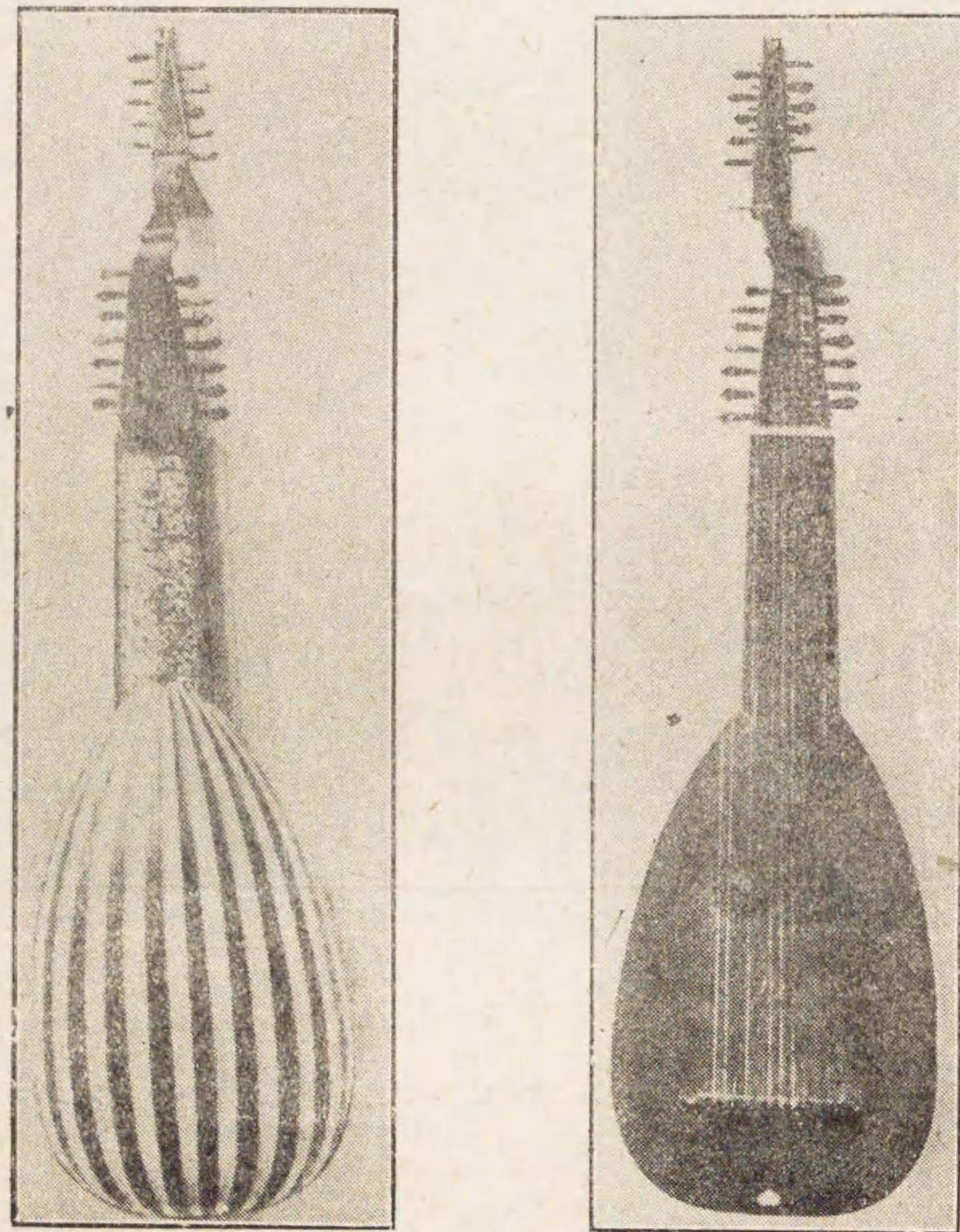
第53, b圖. 1683年の二手鍵盤付きのバアブシコオド.



第53, c圖. 第17世紀のフランスの二手鍵盤付きハアブシコオド.



を有するアリオージとアリアとのやうな、對稱的に構成された抒情的形式を利用する機會は餘りなかつた。此の困難を除去するに必要な歩みは、ブランデンブルグ (Brandenburg) のオルガン者で禮拜堂樂長のセバステイアー (= Johann Sebastiani) (1622—1683) に依つて1672年に取られた。セバステイアーはたゞに彼の受難曲の福音書の物語に衆讃歌の編を交ぜて入れて、その旋律を彼が獨唱歌聲の爲めにアリアの形式に於いて編曲したばかりでなくて、また平坦歌に代り独自の宣敍句をも書き、そして絃の爲めの管絃樂伴奏 (各五乃至七絃の大小のヴァイオリン) に、オルガン、"ポジティブ" (Positive = 小形の携帯オルガン)、ハアプシ



第54圖. テオルベ. 1517年

コオド、リュート、そしてテオルベ (Theorbe) (= バスのリュート) を加へた。之を以つて衆讃歌受難曲は致命傷を受け、そして抒情的な劇に於いて行はれてゐた音樂的表出の手段の適用の爲めの自由な理想が與へられてゐたオラトリオ受難曲 (英: Oratorio Passion) は創造された。

オラトリオと受難曲との間の總ての柵を立てやうとする試みは、詩人フノルド (Hunold) に依つて爲された。彼は彼の“流血の及び死のクリストの受難の物語”に於いて、聖なる物語をオペラ臺詞の方法に従つて取扱つた。此の詩の注目すべき特徴は、獨白、仕草の進行に對する情緒的に瞑想的な註解であつて、之は殆んど總ての受難曲の臺詞に於いて保存されてゐて、之を“チオンの娘”及び“クリスト教教會”のやうな、人格化された詩的觀念と同じにしたバツハにとつては、彼の最も美しく優しい表白の或るものの傳達に對する手段になつた。フノルドの臺詞は、ハムブルグ派の最も多作的なオペラ作曲者の一人であるカイザア (Reinhard Keiser) (1676—1739) に依つて附曲されて、1704年の神聖週間 (復活祭の前週) に上演された。



第55圖. カイザアのオペラの一頁.



受難物語の大膽な世俗化に對する反動は起つて、少くともそう云ふ臺詞の最も不都合な特徴を除去する爲め努力は爲された。之が目的とされた多くの編作の中で、ハムブルグの市會議員の一人であるプロツケス (Barthold Heinrich Brockes) に依る一つのは、1722年に出版されて、僧侶の賞讃を博し、同時に作曲者の要求を満足させた。ヘンデルが1716年にハンノーヴァ (Hanover) で行つた之の附曲は、ドイツ語に基づく彼の最後の作曲だつた。バツハはそれの前半部を彼自身の手を以つて學習の目的の爲めに寫し取つた。プロツケスに依る詩はフノルドに依るそれから主として話者である福音者の復舊に於いて、そして衆讃歌の再導入に於いて異なつてゐた。フノルドに依るそれ等の兩者の除去は、非難の主要な原因だつた。

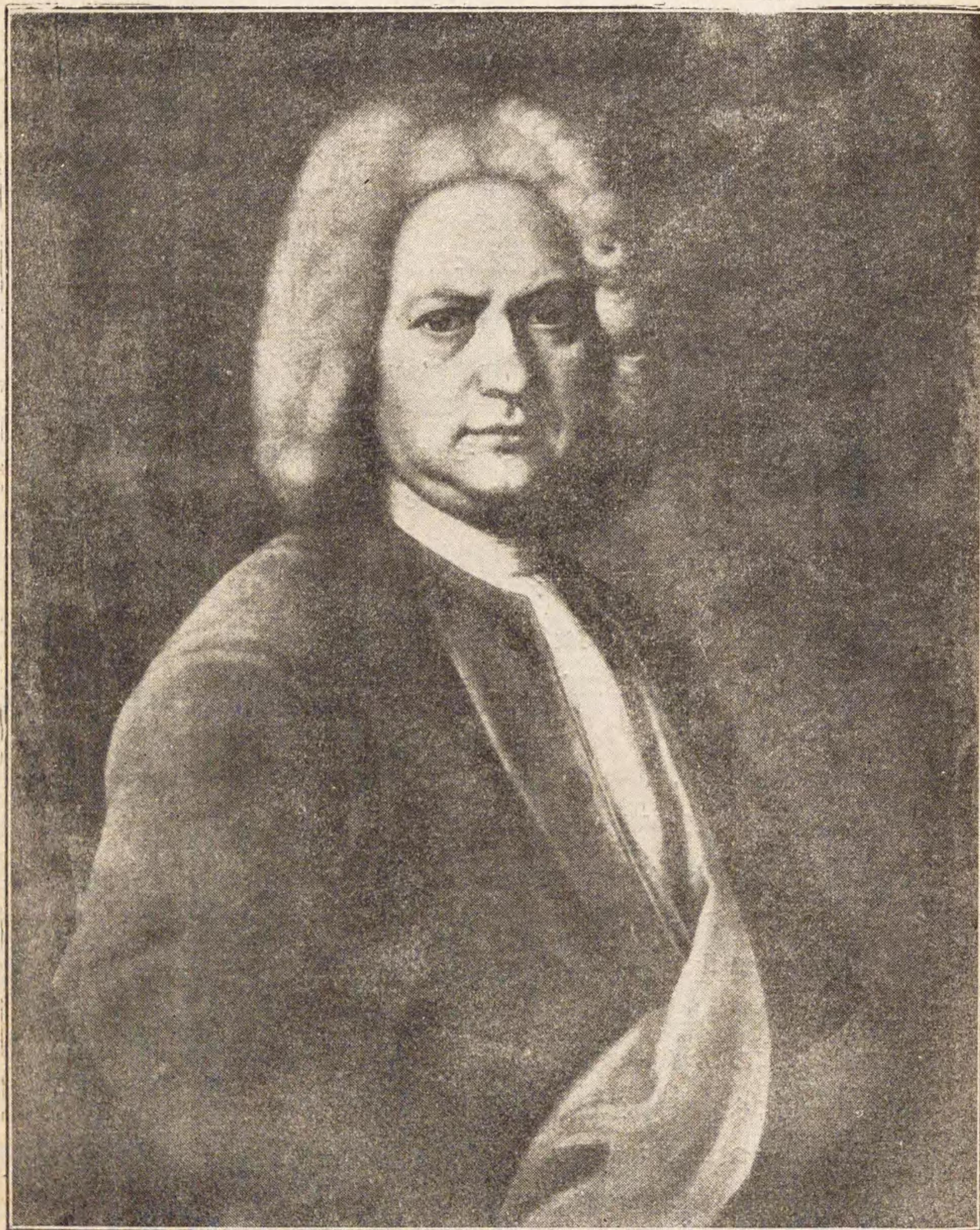
## 第 VII 講 バ ッ ハ.

バツハ (Johann Sebastian Bach) (1685—1750) の時代には、イタリアの劇作者達の影響は教會音樂に對して、特に神秘曲に對して、重大な侵害を與へ、その元來の禮拜式的特性は殆んど全く見られなくなつた。然し乍らバツハは、此等の教會禮拜の眞の精神に全く浸み込んでゐたので、彼の天才の力に依つて此の精神を廻旋して、之が爲めにはイタリアの作曲者達の手の下に發達した音樂的形式と表出の手段とを役立たせることが出來た。そしてそう云ふ形式と手段とを最高の藝術的威嚴にまで高める爲めには、彼は何れのその他の単一の大家よりも多くを寄與した。

バツハの受難曲の形式の輪廓に關する限りではそれは、初期の衆讃歌受難曲のそれから實質的に異なる。何故なら、それは言葉の上で不變の福音書の物語から成つてゐて、その對話と民衆の表白とは古いもののやうに單一個々歌聲と合唱とに當てられてゐたからである。此の骨組に獨白と衆讃歌とは群成した；獨白は反省的樂句であつて、信仰者が物語の意義を默思する時の彼の情緒を反映し、衆讃歌は民俗的 (獨: Volkstümlich) な要素であつて、會集の干與を招き、そしてその道を全體の音樂的組織を逢つて通つて、そのプロテスタント的及びドイツ的特性を強調する。此等の色々な構成分子をバツハはたゞに明瞭な判斷と驚くべき熟練とを以つて精巧化して、強烈な表出的な力を與へたばかりでなくて、また細部に於ける無限の變化にも拘はらず、中世紀の神秘曲の教會的精神に依つて支配されてゐる、統一の藝術作品に結合した。

バツハは一般に八つの神秘曲を編曲したと考へられてゐる。その中で五つ 受難曲であつて、一つはクリスマスの、一つは復活祭の、そして一つは昇天の神秘曲である。彼の受難曲の中では聖マタイの、聖ルカの、聖ヨハネの福音書に據るもの、そして聖マルコに據るものの斷片は保存されてゐる。それ等の中で聖マタ

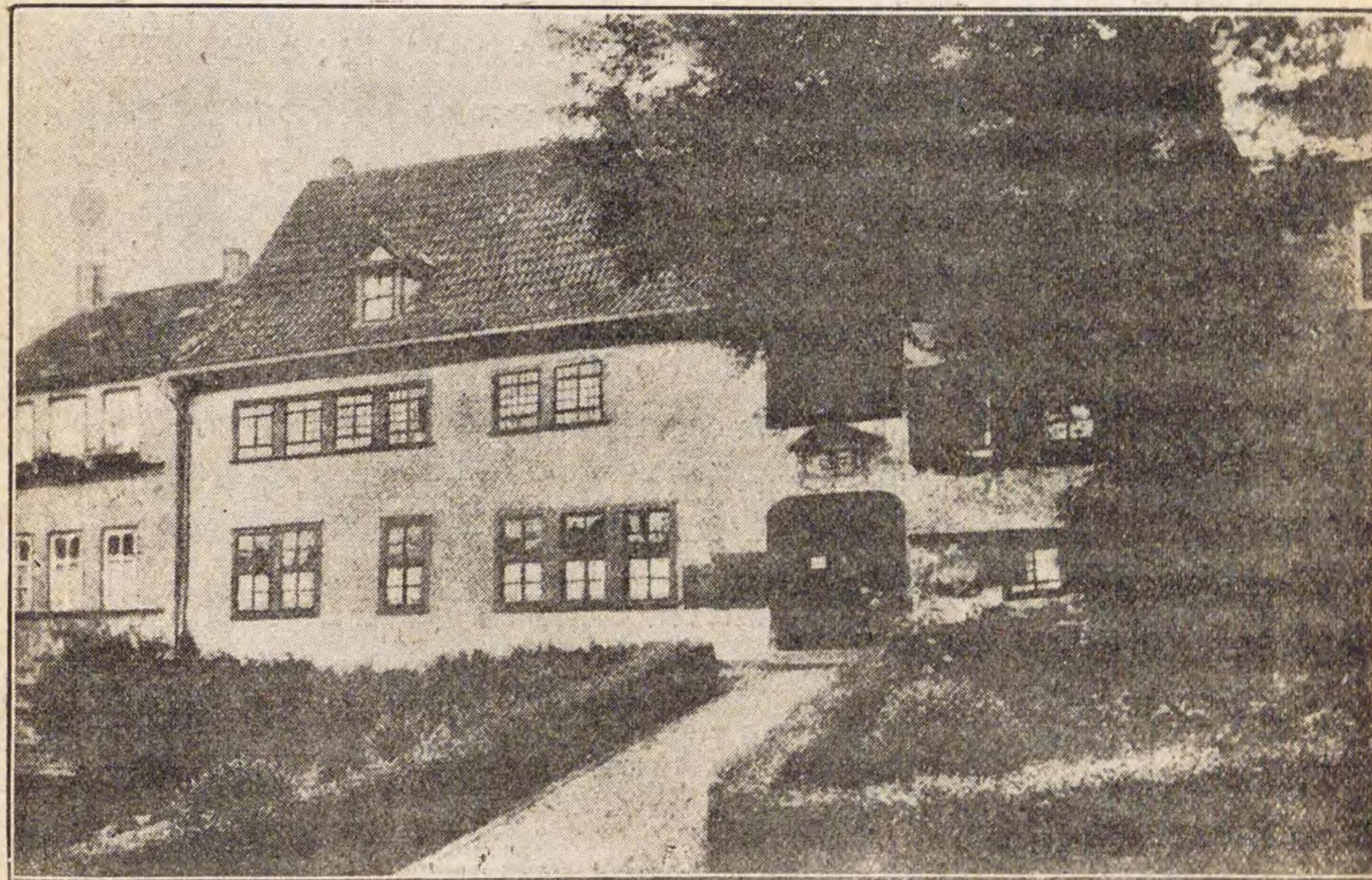




第56圖. バ ッ ハ

イに據る受難曲は遙に最もよく知られてゐて、最も屢々上演されるが、之に反して聖ヨハネに據るものは不幸にも殆んど全く省みられない。

バツハの受難曲の精神を充分に把握する爲めには、それ等が教會の禮拜としてのそれ等の上演を的つて書かれたと云ふことを思ひ出すのが必要である。バツハは、彼の時代に、特にサクゼン (Sachsen) 及びテューリンゲン (Thüringen) に於いて、尙歌はれてゐた教會的衆讃歌受難曲を念頭に置いて、單に効果の爲めに外的な劇的な要素を導入することを極力避けた。バツハの受難曲の音楽は全く抒情的である。それは彼の同僚の信仰者達の宗教的敬虔の代表としての彼自身の個

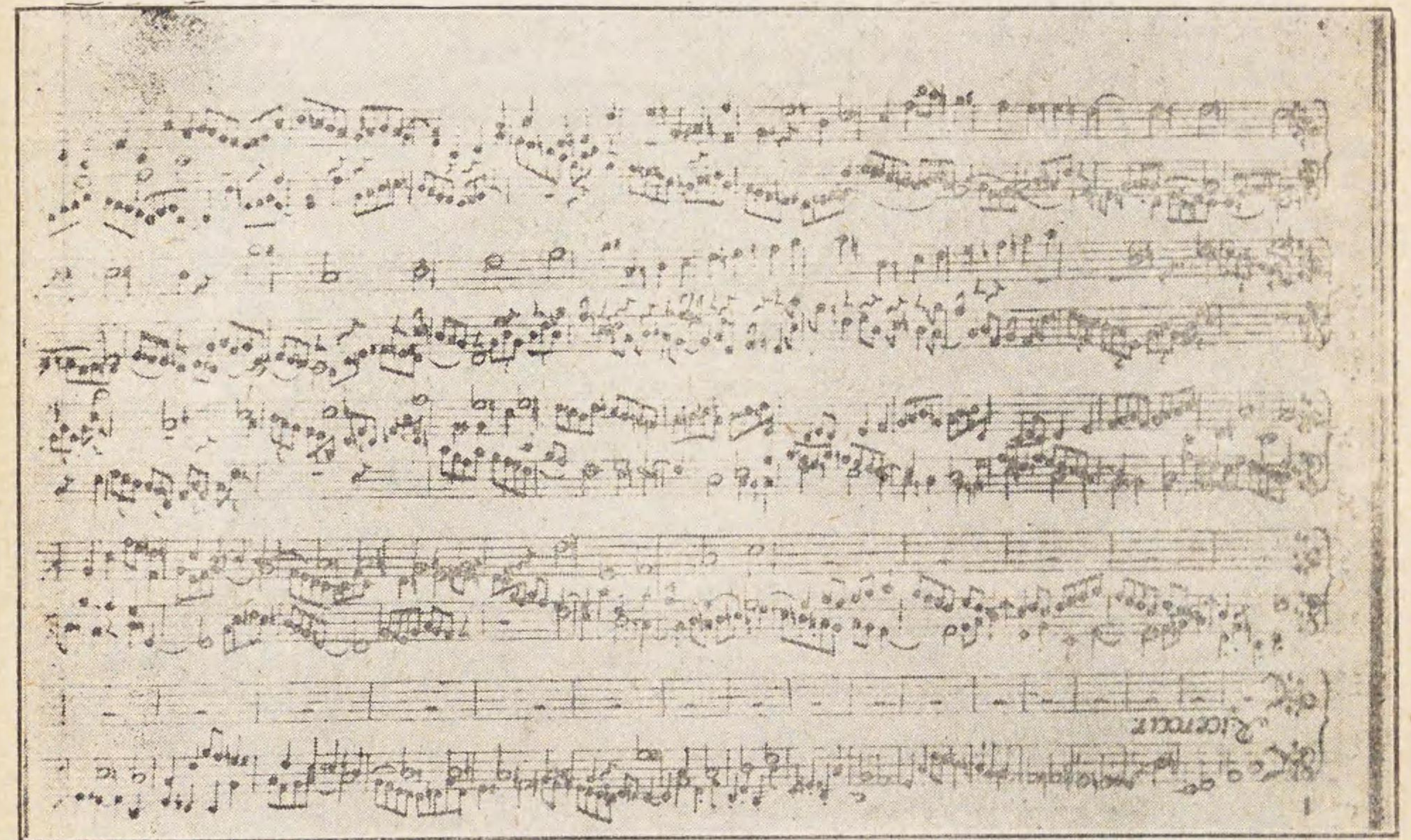


第57圖. バ ッ ハ の 生 家



人的自我の敬虔の表出である。劇的な部分でさへも劇に於ける俳優の表白でなくて、事件の黙考の間に場面に於ける實際上の干與者と同一化する點まで感動させられてゐる基督教の會衆のそれである。それ故に、バッハは福音書の物語の關係してゐる人物を個性化しやうと努めなかつた。此等の諸人格の表白を表出する歌者達は、人物そのものを代表するのではなくて、彼等と共に聖書の諸場面を通じて行く聽者を代辯する。然したゞ一人の性格だけはバッハが之を總てのその他の者から離して明かに個性的な色彩に於いて描いた：それは救世主の性格である；そして之を彼は伴奏の纖巧な手段に依つて遂行した。その伴奏は、イエスの言葉に當てられる時に、その他の宣叙句を支持するクラヴィコルドと反對に、絃に委せられた。バッハの受難曲の理解にとつては、それ等が本質的にプロテスタントの、民衆の及び民衆の爲めの禮拜であると云ふことを念頭に置くことが、同様に必要である。それ等の音樂的構成の基礎は、プロテスタント教會の自國語であるプロテスタントの衆讃歌である。と云ふのは、それはたゞに單純な形式に於いてばかりでなくて、またマタイ受難曲の開始の及び終末の衆讃歌樂章のやうな、驚く程に美しくて巧妙に構成された衆讃歌樂章に於いても、會衆の干與に適してゐたからである。實際、マタイ受難曲に於いては衆讃歌は生命的な要素である。

バッハの受難曲はオラトリオでなくて、宗教的な神秘曲、換言すれば、教會の禮拜であるから、それ等は、全的に理解され鑑賞される爲めには、それ等が的つて作曲された周圍の中で、そしてそう云ふ條件の下に演出されるべきである。是は、バッハの音樂が合唱又は管絃樂に於ける壓倒的な量の偶然的な手段からは何等の利益を得ないだけに、益々必要である。その組織は非常に纖巧であるから、その構成的な糸を誇張しやうとする何れの試圖もたゞ組織の絶妙な性質を破壊するのみである。バッハの音樂は室樂のやうにインテイメートである。その力強さはその主題の、美の貴尚な、高い、眞面目な、そして切なる特性に、形式と内容との完全な調和にある。主流となつてゐる思想が何れの見點からも明かにされてゐる微妙さと周到とは熱心な研究なしには實知されることが出来ない。バッハの音樂は、それが書かれたと同じ愛らしい精神に於いて、そしてそれ

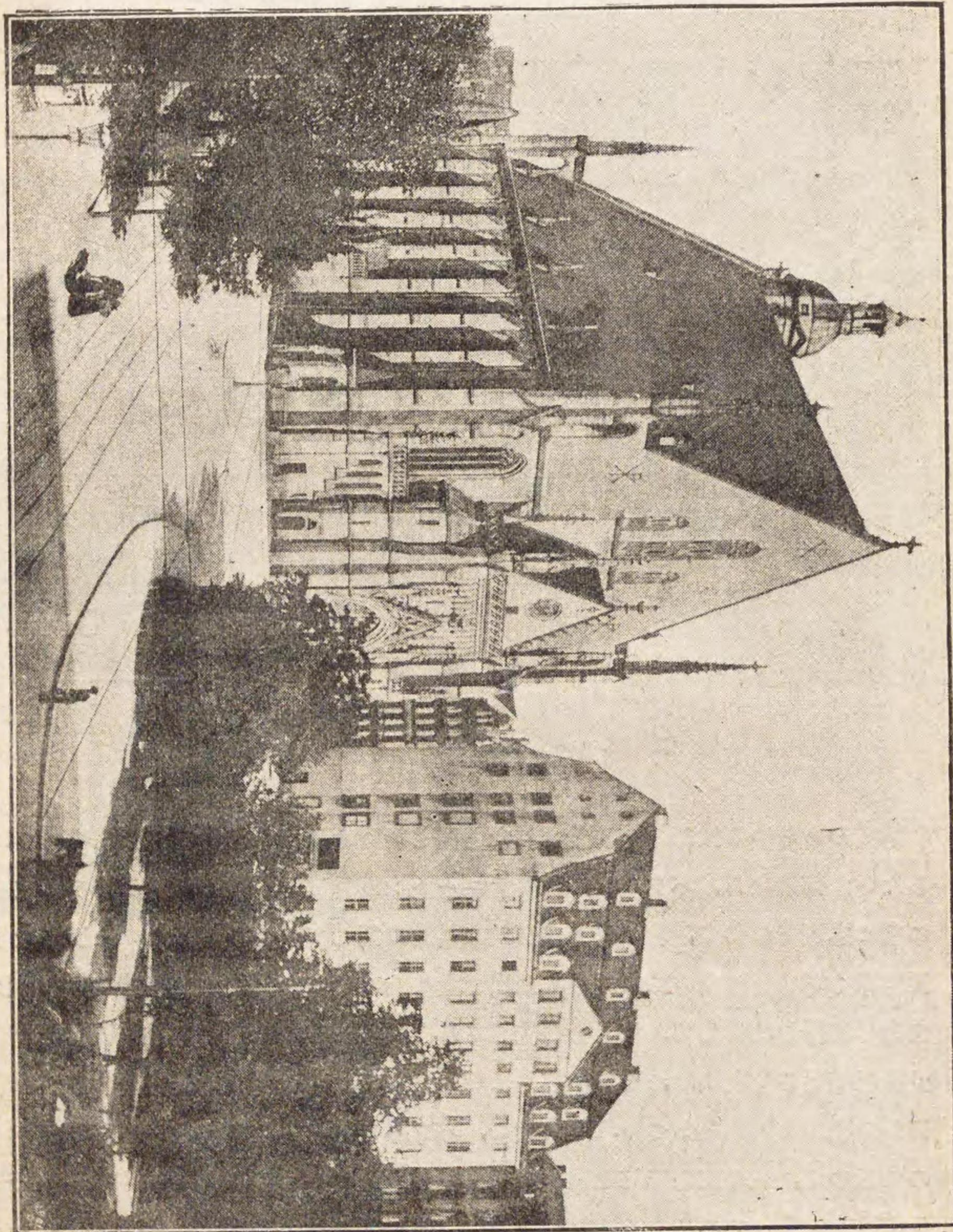


第58圖. バ ッ ハ の 自 筆 樂 譜.

の構成のあらゆる細部の上に費されたと同じ忍耐を以つて、接近されなければならぬ；何故なら、バッハは、彼のテュートンの性質と藝術に對する彼の尊敬とに常に忠實であつて、彼の最も内面的な情緒に對して最も選ばれた、そして最も注意深く考慮された方法に於いて表出を與へたのであつて、彼の音樂の言葉が彼自身の感情を吐露して、彼自身の洗練された趣味と彼の鋭敏に批判的な音樂的感受性を満足させた限り、それが容易に理解されて、彼の聽者に直接的に訴へるか否かを念頭に置かなかつた。それ故に、バッハの音樂は大衆の爲めのものでないのであつて、彼の記念碑的な聖マタイ受難曲でさへも音樂の文庫の中に殆んど一世紀の間埋もれてゐるやうになつたのは、不思議でない——遂にやうやくメンデルスゾーンは之を掘り出して1829年3月12日にベルリンに於いて之の上演を指揮



第59圖. バ ッ ハ が 活 動 し た ト ー マ ス 教 會



第60圖. バ ッ ハ の “ヨ ハ ネ 受 難 曲” の 原 稿.



した。

合唱の技巧的資料に對しても藝術的識得に對しても、バツハの作品は大きい要求を爲す。彼のは、全生涯を合唱隊の中でだけ暮した、そして合唱音楽だけを唯一の藝術的音楽としてゐたところの、中世紀の複音楽的作曲者達の理想的に聲樂的な様式でなかつた。バツハの若い時代は主としてオルガンの及びオルガン音楽の研究に捧げられたのであつて、之は彼の様式を決定した。その様式は、特殊的に合唱的な効果の出すことによりも、寧ろ主題の堅實な對位法的精巧化に傾いた。然し彼は合唱的な効果が彼の目的に役立つ時には何時でもそれを獲得することをよく知つてはゐた。彼の愛好樂器の可能性を念頭に置いて、彼は特性に於いて聲樂的であるよりもより多く器樂的である樂句を屢々書いた。それ故に、バツハのより六ヶしい諸作品の何れのものも透明にして智解的な演出は、それ等のより深いところにある精神的な意味を現し出すものとは云はないでも、容易な仕事でない。

マタイに據る受難曲は、その元來の編に於いては、1729年4月15日の受苦金曜日の晩禱禮拜の時にライプツヒの聖トーマス教會に於いて初めて歌はれた。その今日の改訂された形式に於いては、それは恐らくは1740年の前には聞かれなかつた。それは巨大な規模で、二つの合唱隊、二つの管絃樂、そして一つのオルガンの爲めに書かれてゐる。そして更に二つの合唱隊の間には六人の獨唱者が配當されてゐる。遺方もないやうな序の二重合唱には、樂章に對する鍵である衆讚歌を演ずる爲めには第三の合唱隊が必要である。

バツハがあゝの記念すべき金曜日にかう云ふ異常な要求に應ずるべく如何なる資源を持つてゐたかと云ふことは、興味ある疑問である。それは彼に依つてマタイ受難曲の初演の後に間もなくライプツヒの市參事會に當つて書かれた手紙の助けを以つて一部分解決されることが出来る。それに於いて彼は彼の合唱の及び器樂の力の不充分さを歎いて、それ等が増されるべきことを要求した。彼の要求は實際に節制的である。彼は彼が合唱長と指導者をしてゐた二つの教會合唱隊の各のもの各の聲部に於ける三人の、又は、若し出来るならば、四人の歌者（獨唱

者を含んで)を、そして各の伴奏する管絃樂の爲めに十八人から二十人の器樂者を要求したに過ぎない。彼が示したところに従へば、彼が預つてゐた五十五人の校友の中でたゞ十七人だけが充分の技倆があるに過ぎなかつたし、契約に依つて管絃樂に這入るやうに束縛されてゐた音樂者は僅に八人に過ぎなかつた。此等の八人は三人の“藝術家ヴァイオリン者”(職業者)、四人の市吹奏者、そしてバスーンを吹奏した徒弟だつたが、“その人の性質と音樂的智識とに就いては、然し乍ら、私の謙遜は話すことを禁じます”とバツハは書いた。是等の他にもバツハは異常な場合には志願的補助の爲めに、彼が公式上の音樂の指導者をしてゐた大學の合唱隊を、テレマンに依つて設立された、そしてバツハは同様にその當時指揮してゐた素人學生合唱を、そして以前の校友で、教會音樂に積極的な興味を持ち續けた補助者達を使ふことが出来た。彼の時代の以前には、かう云ふ素人の助手の報酬の爲めに、俸給は取つて置かれたが、バツハの時代には、それは最早行はれなかつた。

總ての此等の事情及び聖トーマス教會の合唱隊廻廊の大きさを考慮に取り入れた上で、マタイ受難曲の初演の時には、合唱が、當時の習慣に従つて、合唱と共に歌つて、必要に應じて前に進み出た獨唱者達をも含んで、二十四人乃至三十二人を數へ、第一と第二との合唱に分けられ、之に對して管絃樂も同様に分けられて、四十人乃至四十五人を數へたと云ふのは安全である。バツハは、クラヴィコオドに座つて、身振りを以つて、そして何等かの動搖があつた時には何時でも又は彼が力度的記號に注意を惹く必要があると考へた時には何時でも演奏して、指揮した。無伴奏宣敘句(セコ・レチタティヴオ=伊: Seccorecitative)に於ける和音はオルガンのところの助手に依つて與へられた。會衆がその後行つた、そして今日も尙ライプツヒに於いては、最も印象的な結果を以つて行つてゐるやうに、衆讚歌に加つたか否かは知られてゐない。獨唱は總ての蓋然性に於いて一部分は兒童達に依つて、一部分は特にフアルセットの使用に於いてよく訓練された大人學生達に依つて歌はれた。此等の獨唱はかう云ふ解釋者達を念頭に於いて考案されたのであるから、従つて、バツハはそれ等が深い敬虔な熱心を以つて歌はれ



るべきことを意圖したが、彼はそれ等に音楽にも彼がそれ等を委ねたそう云ふ人々の未熟な性質にも同様にない情緒的緊張を與へることを欲しなかつた。

管絃樂は合唱よりも、その當時には一般的にそうであつたやうに、より多人数であつたので、兩者の間の關係は、バッハの意圖に完全に合つてゐた。バッハは彼の管絃樂法に於いて音響性を志さなかつた。彼の音楽は個性的な聲部の多様から成つてゐて、その各のものは總てのその他のものと同等な重要性を持つてゐた。そしてそれ故に彼の樂器用法は、音量を増大するよりも寧ろ此等の諸聲部の各の個性をそのままに生かすやうに目論まれてゐる。是の爲めにも、そしてまた基本的な音色の爲めにも、バッハはオルガンに依據した。そのオルガンこそは教會に屬してゐて、教會音楽と密接に一緒にされ、そしてその音量は聲樂體のそれに容易に調和させられることが出來た。オルガンの並にクラヴィコオドの伴奏の爲めの和聲をバッハは數示低聲部の方法に依つて指示した。その方法は當時用ひられてゐた音樂的速記法的一種であつて、之を總ての音楽者は讀んで立派な趣味に於いて精巧化するやうに期待されてゐた。當代の經行の間に殆んど全く失はれた、かう云ふ伴奏を供することに於いて守られた傳統に従つて、鋭い批評者でもあり詩的な作曲者でもあるフランツ (Robert Franz) (1815—1892)は、“聖マタイに據る受難書”の及びその他の多くのバッハの作品の完全な管絃樂的スコアを作つて、今日一般的に用ひられてゐる樂器に適應させた。之を爲すに彼は尊敬の精神に於いて、そして賞讃以上である判斷の程度を以つてした。

大きさに於いてそれ程宏大でないが、而も複音樂的藝術の作品として受難曲に劣らず完全であるのは、バッハのモテツトとカンタータとである。中世紀の大家達は彼等のモテツトにたゞミサの精巧性だけに次ぐ精巧性の程度を與へたが、初期のドイツの作曲者達はそれ等を衆讃歌の單純な複音樂的編曲に改めて、プロテスタント教會の必要に及びクレンダーニの合唱隊の能力に適應させた。然し乍ら、バッハはモテツトを無伴奏の教會音楽の最高の類型のその古い時代の威嚴に復古した。バッハのモテツトはその名をより多く能率的なドイツの合唱隊の間に生きて保つてゐて、遂にそれは全體の音楽の世界により大きい形式に於ける彼の

作品の復活に依つて移された。

モテツトは對位法自體と同じく古いのであるが、それと違つて、カンタータは單音樂者の創作であつて、元來は器樂伴奏を有する一つ又はそれ以上の獨唱歌聲の爲めの劇的作曲だつた。カリツシイミ (Giacomo Carissimi) (1604—1674)は、それを教會に移植し乍ら、對位法的技倆と劇的作曲の新しい和聲的及び旋律的方法とを結合する可能性を示した。ドイツに於いては衆讃歌は、プロテスタント教會の音楽の總ての類型のやうに、カンタータも押し入つた。劇的な及び衆讃歌のカンタータの兩方の色々な要素を利用して、バッハはそれ等を完全に平衡のとれた、そして著しく有機化された形式に鑄込んだ。適當な衆讃の旋律を彼の主要な主題物に取つて、彼はそれ等を總ての複音樂的熟練を自在に使驅して取扱つて、合唱音楽の間に宣敍句、そして日曜日の及び教會の年曆の祝祭の福音書の教訓の註解する韻律的な歌詞に附曲されたマクアを散布した。バッハはかう云ふカンタータの295を作曲した。それ等は受難曲に次いで遂に最高の無伴奏の教會音楽の例であつて、バクハ自身に依つてさへも凌駕されなかつた合唱を含む。

パレストリイナの作品に於いては、主要目的として貞節、官能的美を持つてゐた、聲樂複音樂の中世紀的類型があつて、最高完成に到達した；バッハのそれに於いては、主要目的として特性的に表出的な旋律の周到な呈示を有する聲樂の並に器樂の複音樂の近代的類型が、最も充實した發展に到達した。





世界音楽講座 第12回配本

著者 門馬直衛

發行者 大坪徳二

發行所 松柏館書店

東京日本橋區墨江2の3  
振替東京30716

印刷所 關根慶寛  
牛込區錦巻町

昭和9年10月15日印刷  
昭和9年10月20日發行 非賣品



Y994-J10322



\*1200901281790\*