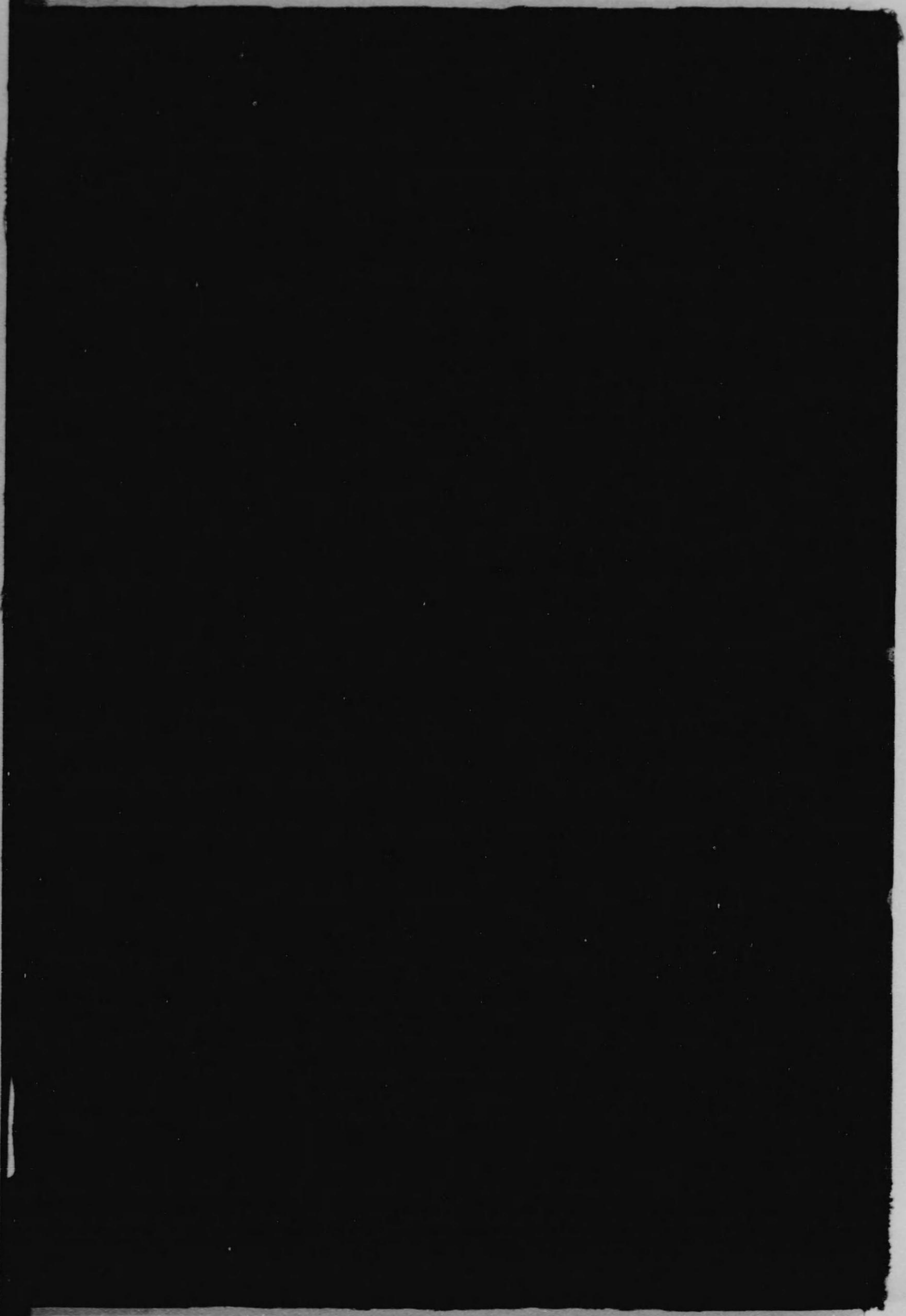
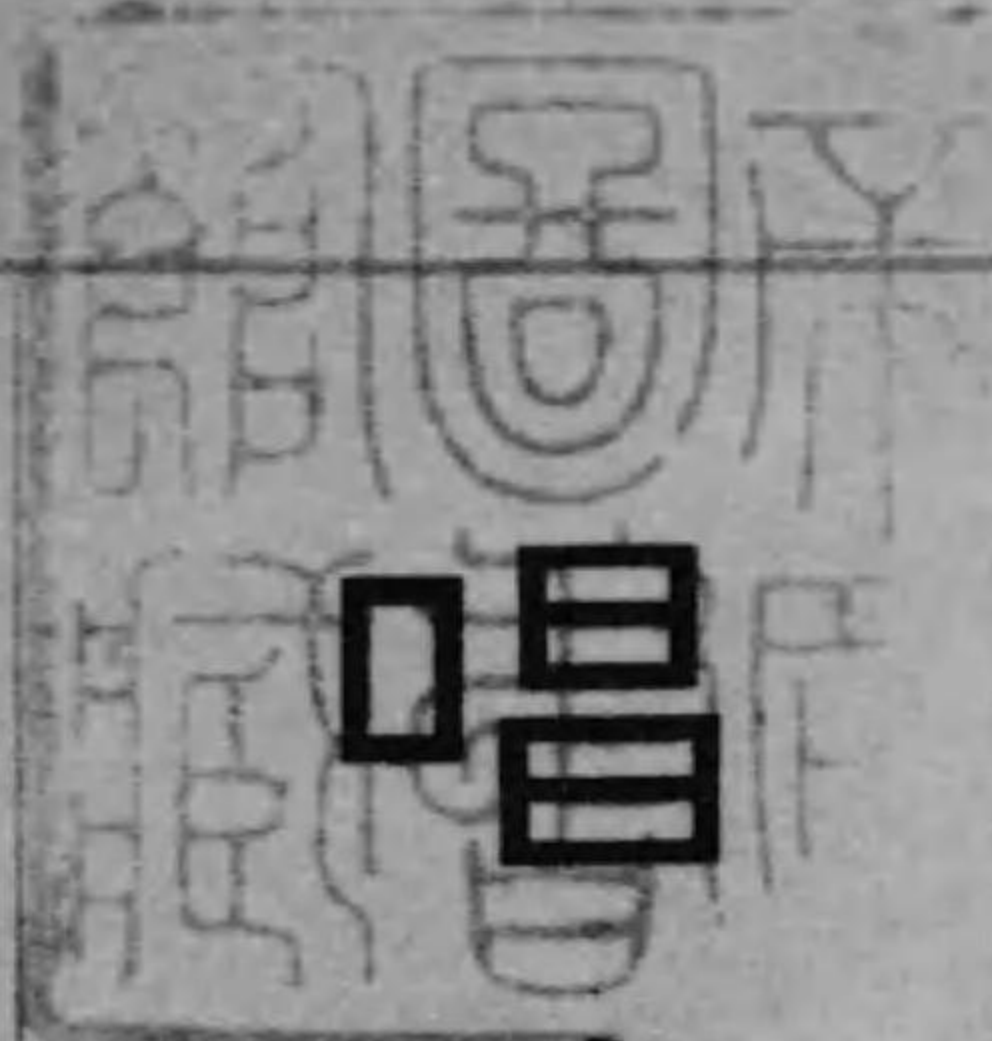


始



380
95

380-95



唱歌作曲法

吉田恒三著

東京 株式積善館發行
大阪 會社



緒 言

わたしが此の企をしてから早や五年餘の歳月を過ごした、其内には色んな出来事もあつた、先づ研究すべき題目を纏めて之が調査方法に就て考へた、だがそれは徒勞が多かつた、それで更に先づ材料を集め例證を探つて整理に務めた、斯う云ふやうに可なり忙しい目をした、何故なれば、この旋律の作成に關しては西洋にもあまり書物が見當らない、云ふまでもなくあることはある、大きな音楽に對してのは澤山ある併し、唱歌、殊に旋律の作曲に關しては少ない、西洋音楽は和聲から出發して居るのだから之も已むを得ない、私の企てゝ居るもの、中にも其第一編とは多少の隔りがある、夫故に、種々の事柄は調査の上で歸納しなくてはならない、之に加ふるに、わたしの貧弱な才能と、乏しい見聞と、臆病な判断力とが到底此の事を仕果すに堪へるだらうかとの疑問が前に立塞つて來るのに出會ふ、我を折らうとした事も時々あつた、此間に他人に此の企を話したために大なる不利益を見た、けれども人間の執着心が再びわたしを鞭撻した、私の弱い心に亢奮劑を投じて呉れた、而して到頭此處まで漕ぎつけては見たものゝ、或は何の用にも立たないかも知れない。

元來音樂は主觀的のもので、形式とか規則とかに括くられるものではないのであらう、夫は私も知つて居る、「古典的な考に囚はれて居るのは愚だ」といふ言葉はすべての近代文藝に於ける傾向だ、併し一步退いて考へて見れば前人の仕て居ることを顧みないなんて云ふ雅量のないことも餘り譽めた藝でもあるまい、「自然が人を教へてゐる」とか、「自分の感じは自分の勝手な方法で形式で表白するよりか他に方法がない、人の模倣なんかするものか」と云ふ新しい考も入用だが、其考の一秒時間前に先づ先きに立つて行く人の態を見て、快くない感じは之を斥けて、面白く共鳴する事は模倣するのもよいではないか、若し夫れ之によつて更に自らの特色が發揮されて新しいものが出来たとすれば、私の尤も喜ぶ所である、私は此の趣意で之を書いた。

勿論音樂といふ大きな眼から見れば兒戯に等しい此一冊子、世間は、併し、目明き千人盲目千人である、その目明きの人に見せる爲めではない、未だ作曲に盲目の千人の人達に見て頂けば、朦朧と其片影位は見へるやうになるだらうと云ふ考で之を書いた。

小學校で唱歌を教授して居る人達に唱歌の構造組織が判つて、黑板上に即座に短い句でも作曲が出来れば、教授上如何に便利だらうと思ふて之を書いた。

近來世間では作曲熱が少し度を高めて來たやうだ、この人達の爲めに参考にもならうと思ふて之を書いた。申す迄もなく、規則に入つて規則から脱するのが藝術の極致であらう、であるから、之に囚はれて小さい窮屈な世界と成つてはならない。

なほ最後に世の多くの識者先輩諸氏にはわたしの淺識寡聞から來る誤見を指摘することに吝ならないことを伏願する。

私の此の書をかゝる爲めに参考としたり、且つは例證として引用したものゝ書物名は、

神津仙三郎譯講	和聲學初步
淺田泰順補譯	新譯律氏和聲學
理學博士村岡範爲弛著	教員及 好樂家 參考用實驗音響學
開成館編	進行曲粹
文部省	尋常小學唱歌
同	小學唱歌集
E. Pauer,	Musical Forms,
Arthur E. Heacox,	First Lessons in Harmony,
Charles E. Allum,	Elementary Text-Book of Harmony,
W. S. B. Mathews,	An outline of musical form,
John Stainer,	Composition,
Dr. Collcott,	Musical Grammar,

Iudwig Erk,	Iieder Schatz,
Alfred Dörrfel,	Iiederkranz,
T. Heim,	Neue Volksgesänge für gemischten chor,
Hegar,	Sammlung von Volksgesängen für gemischten chor,
Abt,	Volkslieder-Album,
Dr. L. Benda,	Buch der Lieder,
Maria X. Hayes,	Songs of Itary,
J. A. Kappey,	Songs of eastern Europe,

大正六年十月二十日

相國寺藪蔭にて

著 者 識

好事魔多し！げに、この書を脱稿して發行者に渡してから色んな故障があつた、其尤も大なるものは樂譜の製版である、之には一年有餘を費やした、其後戦後諸般の膨脹につれて、各種の仕事に働く人間に不足を來たした、この二つの大きな故障が因をなして、遂に只今となつた、其間歐洲の樂壇にも多少の變りがあらう、併し、私の書いたものは主に、クラシツクなことだから別段大した變りがな、只校正の際に少しばかり訂正したので充分であつた。

大正九年五月二十日

著 者 又 識

唱歌作曲法目次

第一編 旋律の作成

第一章 リズム

第一節 拍子1

第二節 音符排列法 7

第二章 音程

第一節 諸種の音程14

第二節 音程の旋律的進行17

第三節 原始的排列法から派生的排列法への進展26

第四節 與へられたるリズムによつて旋律を作る事 31

第三章 旋律

第一節 樂章の組成34

第二節 對稱46

リズムの對稱

旋律の對稱

種々の對稱

第三節 變化53

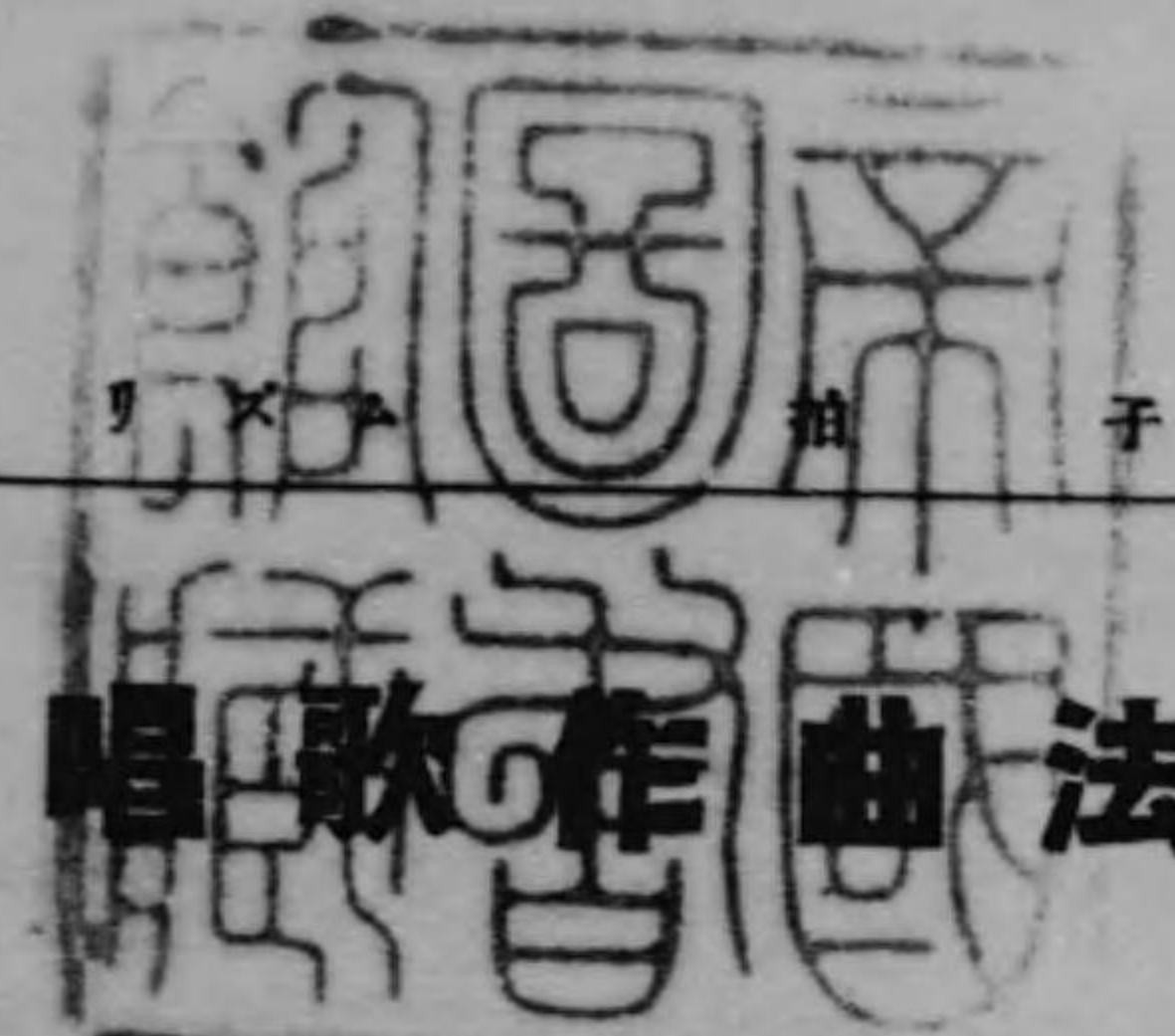
第四節 統一73

模倣

反復

再現	
其他の統一法	
第四章 樂曲	
第一節 唱歌の形式	94
一段形式	
二段形式	
三段形式	
第二節 旋法と靜止法	107
第三節 轉調	118
第四節 音階調子拍子の撰び方	123
第五章 歌詞と旋律	
第一節 字脚とリズム	129
第二節 アクセントと旋律	133
第六章 結論	135
第二編 伴奏の付け方	
第一章 基本和聲(其一)	
第一節 和絃	138
第二節 普通和絃(其一)と和聲の進行及び連合	142
第三節 六の和絃と六四の和絃(其一)	149
第四節 五度の七の和絃	153
第五節 短音階の和聲(其一)	157

第六節 分解和絃	157
第七節 經過音と變化音	159
第八節 靜止法(其一)	160
第二章 伴奏(其一)	
第一節 伴奏音の排列	163
第二節 伴奏の分類	165
第三章 基本和聲(其二)	
第一節 普通和絃(其二)	170
第二節 短音階の和聲(其二)	175
第三節 六の和絃と六四の和絃(其二)	177
第四節 七の和絃と其轉回和絃	179
第五節 靜止法(其二)	182
第六節 九の和絃	183
第七節 轉調	185
第四章 伴奏(其二)	
第一節 低音の案出と反復進行	188
第二節 種々の伴奏	191



第壹編 旋律の作成

第壹章 リズム

第壹節 拍子

音楽の流れが進んで行く爲めに第一の要求は時間の問題である、言ひ換へれば、旋律の進行には時間が要る、蓋し音楽は時間の上に存在して居るからである、時間なしに其處に音楽が決して存立しないからだ。

そこで、音楽が時間の上に存在する以上には、先づ音楽が時間の上に如何様の状態を有つて居るか、將又其状態を如何に派生して行くかの問題が次で起るのは當然のことでせう、リズムといふのは畢竟此等を總括して云ふので音楽の時間的關係である、之を律動と云ふ人もあるやうだからそう云つてもよろしい。

音楽では時の経過を歴時と稱へて居る、歴時は常に之を平等な最も小さい部分に分ける、此の小さい部分を時の單位とか又は拍子一とか云ふ。

我々が音楽を聞く時に、直ぐにこの單位が明に耳を衝動する、そして次にあれは四拍子だとか、三拍子だとか、將又六拍子だとかを知覺することが出来る、云ふ迄もなく之れは聴くことの習慣か、演奏することの訓練かがなくてはならぬけれども。

その四拍子だとか三拍子だとか、將又六拍子だとかを知ることの出来るのは何の故でせう、單位が排列されて居て、然かもそれが四つとか三つとかの群に分かたれて聞えるのは何故でせうか。

それはリズムの強弱と、その進行の有様とによつて知り得られるのである——此の答は簡單である、從て要領は併し未だ得られないでせう、けれども演奏して居る人は、此單位と拍子とを指揮者のタクトを見て居るか、或は自分で拍子を數へるか、更に進んでは心の中に拍子を畫きながら進んで行く。

樂譜には拍子、小節に關係した記號で示されてある。

今少し之をくわしく云へば、

リズムの強弱は拍子の基礎で、根本意義であるから、之には充分に精通して居なくてはならぬ。

強とは力強い單位のことで強聲部 Accent といひ、又弱とは弱い音の單位のことで弱聲部といふ。

且又その強聲部にも大小がある、それは強の中にも甚し

く強いのと中等に強いのと又は少し強いのとがあることを云ふので、之れが又大切な要件なのである。

元來強聲部と弱聲部はいつも或一定の間隔を以て進んで來るのだが、特に大強聲部は旋律を平等な小さな群に分割する、其各一群が彼の所謂小節で、その小節の中には幾つかの單位が含まれて居て、其第一單位、言ひかへれば譜表上小節の一番左の單位は拍子が假令二拍子でも三拍子でも、夫等の如何に拘らず、常に大強聲部で、指揮者のタクトは其時下を打つから演奏者は之は「強なり」と知ることが出来る、又樂譜を見て居るものは縦線で判る、縦線の右の音符が夫であるから。

一小節の内に一つの強聲部と只一つの弱聲部とを持つて居るものは二拍子である。

今強聲部を > で表はし弱聲部を ~ で示して見れば、

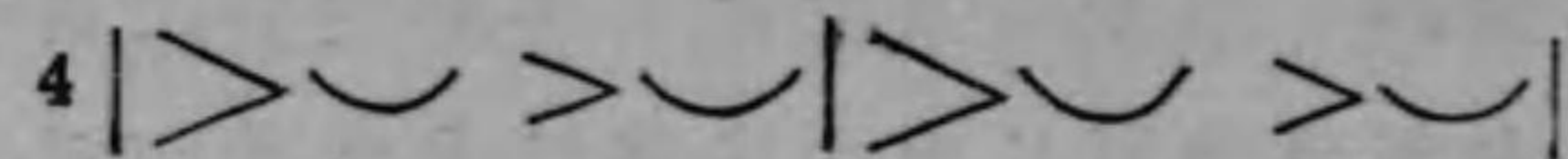
2 | > ~ | > ~ |

若し又一小節内に三つの單位があるならば三拍子で其の強弱の排列は、

3 | > ~ ~ | > ~ ~ |

此等の二つは拍子の基本となるもので、他の拍子は皆此二つから出た派生的排列に外ならぬので、云はゞ拍子の原子であることを記憶せねばならぬ。

更に又一小節内に四つの單位を含んで居るときは四拍子で、

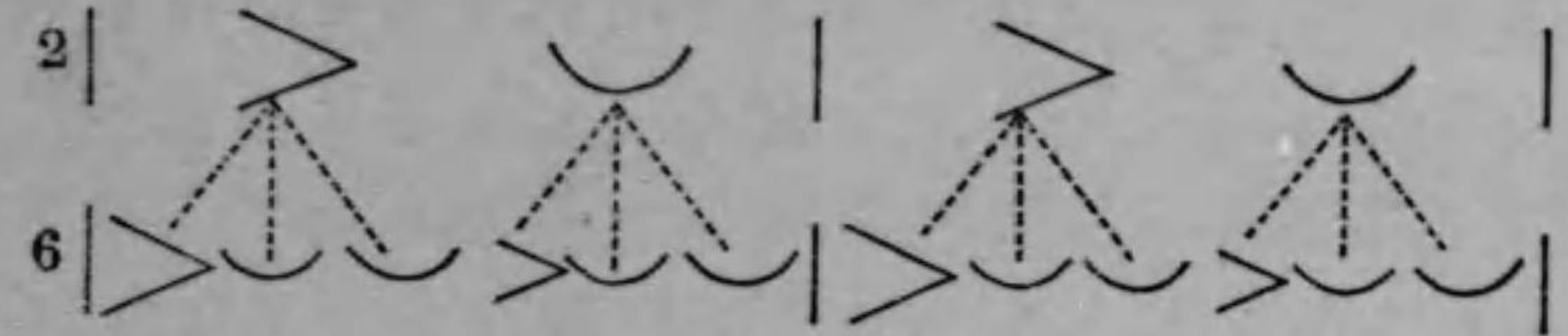


四拍子の第一強聲部は第三單位のそれよりは強い、所謂大強聲部である。

以上の三つは單純小節といはれて居る、わたしの考としてはこの四拍子は單純の中へ入れたくはないけれども多くの人は歴史上之を單純として取扱つて居る、實は二拍子の派生したものと見るのが理の當然であるが。

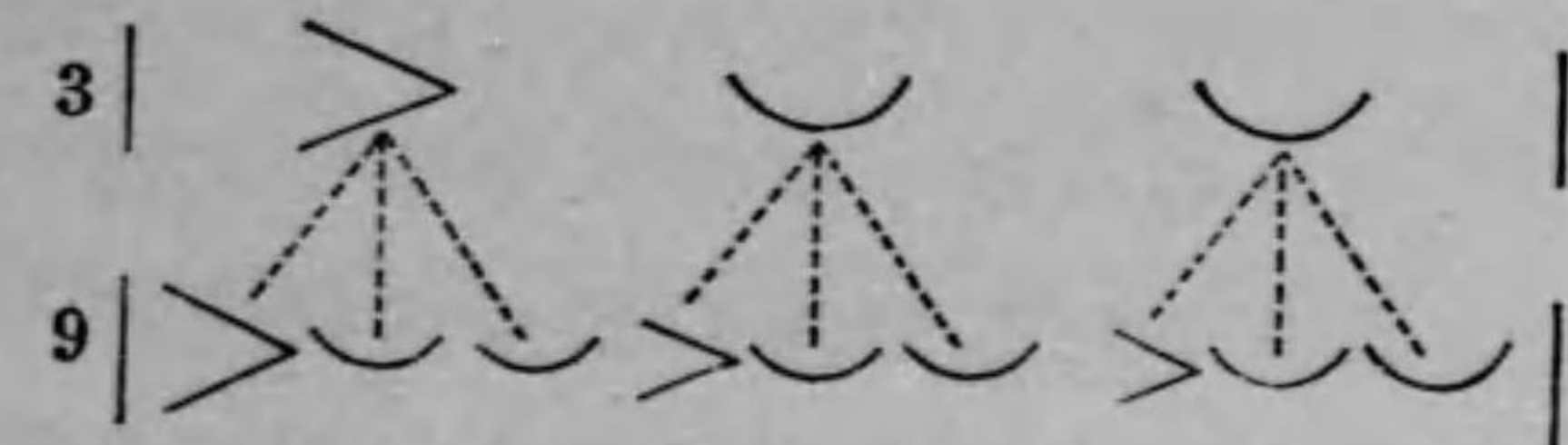
單純小節の各の單位を三等分するとき、恰度一音符を三連音符のやうに分けるときは、こゝに複合小節といふものが成り立つ。

二拍子の各單位を三つ宛に分けるときは、複合二拍子が出来、これが即ち六拍子で、第一單位と第四單位が強聲部であるが、第一單位が併し第四單位よりは更に強いもので大強聲部である。

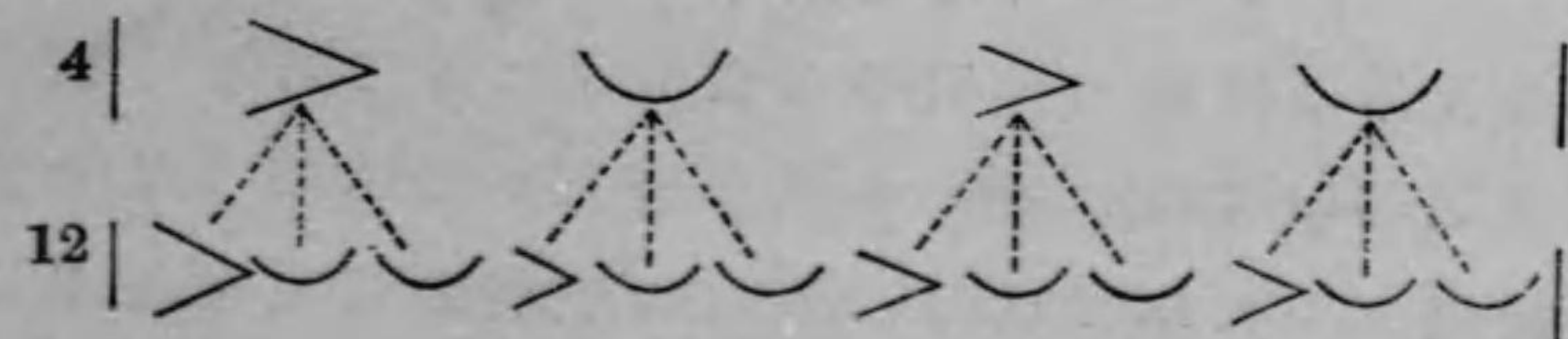


その理はこの説明圖を見れば直ぐ領かれるであらう、すなはち強聲部から生れた強聲と弱聲部から産出された強聲とは自ら其差のあるのは當然のことで、従て第四單位よりも第一單位の方が強いことが判るでせう。

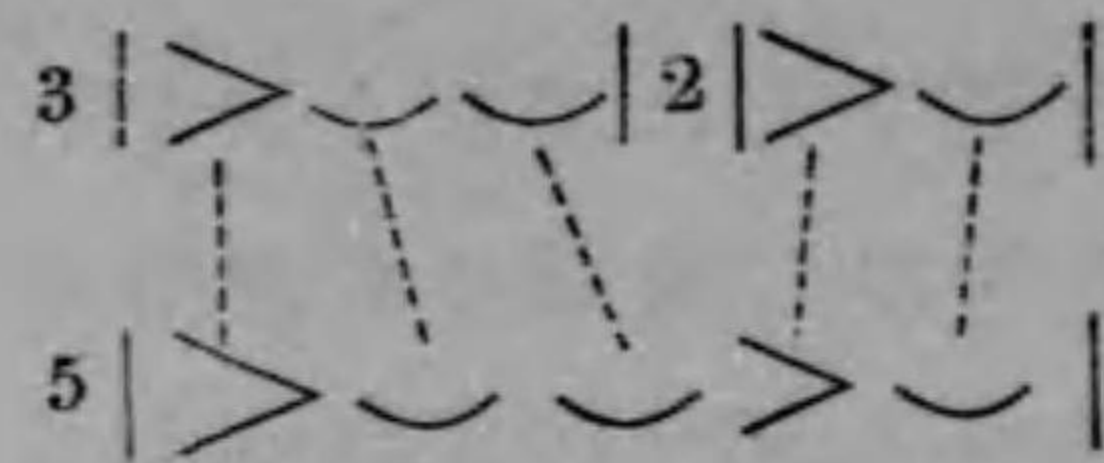
複合三拍子は九拍子で三つの強聲部がある、第一單位と第四單位と第七單位とで、其中第一單位が大強聲部である。



複合四拍子は十二拍子となつて、四拍子の各單位が各三等分せられたもので、強聲部は四つあるが大強聲部は矢張り第一單位である、次のやうに。



なほ此外五拍子なるものがある、けれどもそれは單純でもなく又複合でもない、只三拍子と二拍子とを排べて一つの小節の中に入れたものである。例へば



併し、第一單位は大強聲部としなくては小節の取扱が出来難いから、縦線の次の音を強くする。

此外七拍子もある、十三拍子も見ることがある、これらは強ち理論上から出来ないといふ譯には行かぬ、進んで止まぬ複雑な人間の心の働きは、將又訓練と文藝の思潮の變化の上から鋭さを増す吾々の情趣は變つたものを要求して止まぬのみならず、今迄のやうな粗い表出法では満足が出来なくなつて、極めて微細な點に於ても決して不徹底を許さない位なものだから、從來の一二三四で叩き込んだやうな平凡な拍子、行進的な拍子では我慢が出来なくなる處から遂には無拍子に類したのも出来ようし、混合体の複雑した拍子も使用されるであらう、猶其上に強聲部の位置に於ても現今吾人が云ふやうな一定した規則立つた事ではなく、各自の主觀の満足を基本と

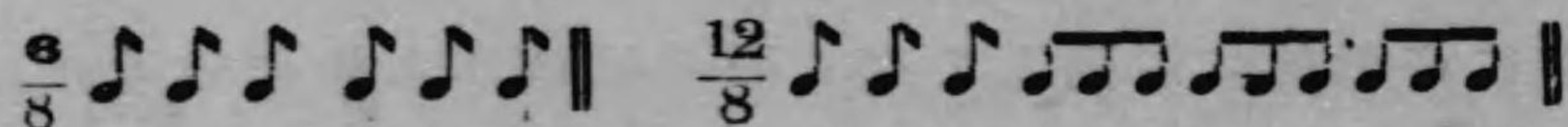
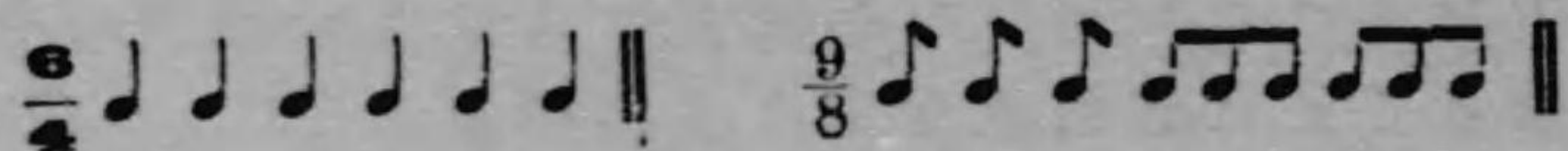
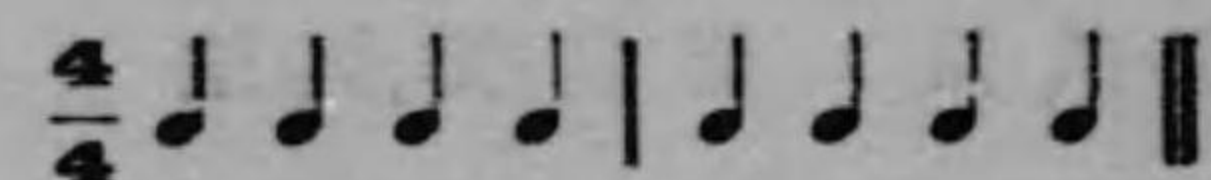
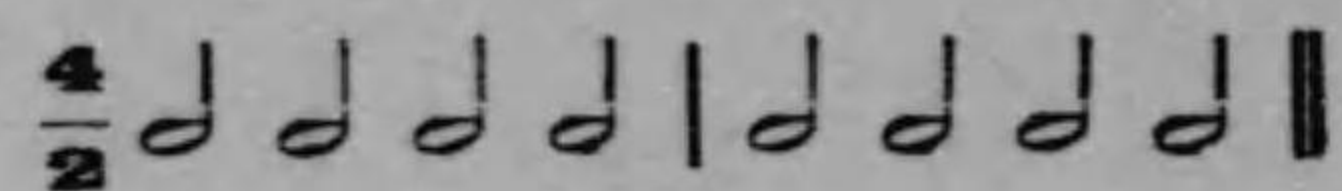
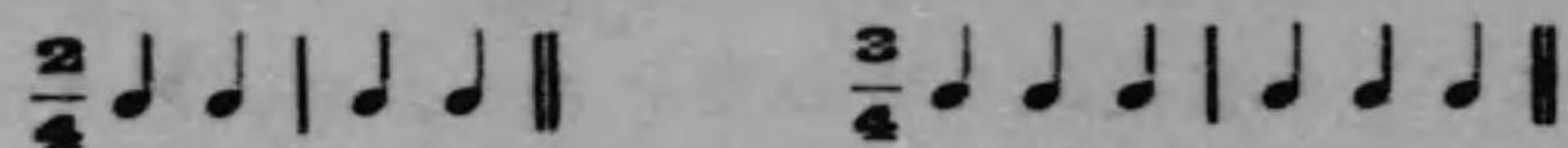
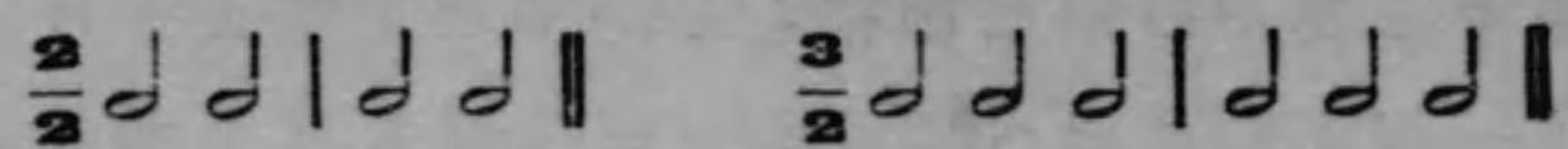
して、種々と我々の未だ應接しないものが工夫されるであらう—否工夫と云へば語弊がある、理に落ち過ぎる—表出されるであらう、近代作曲家の彼の有名な露西亞のスクリアピンや、搖籃歌で名の高いムースルグスキーなどの作品を見るならば、思ひ半ばに過ぎるものがあるでせう。

第貳節 音符排列法

各拍子のリズムの進行の有様、言ひかへれば音符の排列法を知ることは、作曲上強弱よりも寧ろ大切なことであらう、何故なれば、排列法の會得が出来れば、強弱は先づ自然に必然的に附隨して來るから、けれども強弱の考へは作者の腦裡に常習的に存在して居なくてはならないことは云ふまでもない。訓練された人々には譜を見ればすぐ身心の動搖がリズムを波うたせる、作曲をする人は作曲のすぐ前に已に感じの湧いた時に、ある種の波動を起さずには居られないでせう。

排列法、それは元より作者の隨意であるが、初學の人々の爲めに其組織の上から大體二つに分けて見やう。

一つの音符が一拍子を占有して居る排列の形を以て進む方法は、之を原始的排列法といふ、例へば

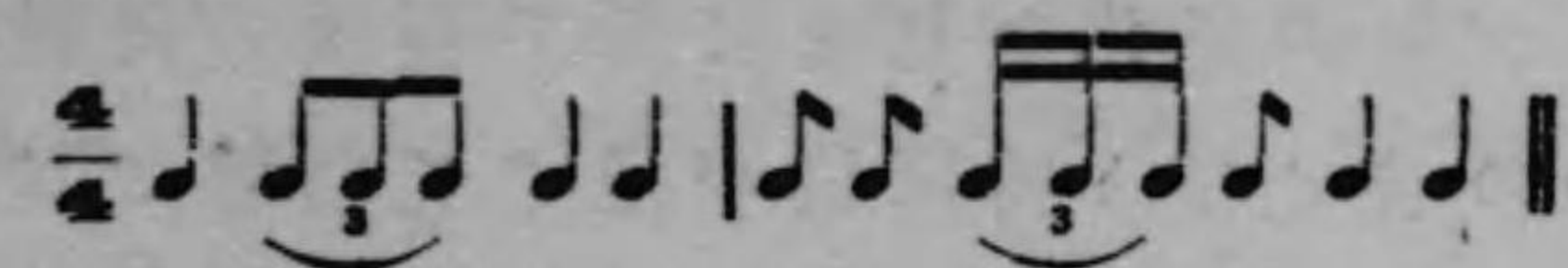


各單位の音に種々の變化を與へて一拍子を二音符以上にも分けたり、又は一音を二拍子以上にも長く曳いたりする、分割結合の變化によつて排列された進行の方法を以てするときには、こゝに派成的排列法が成立つ、例へば



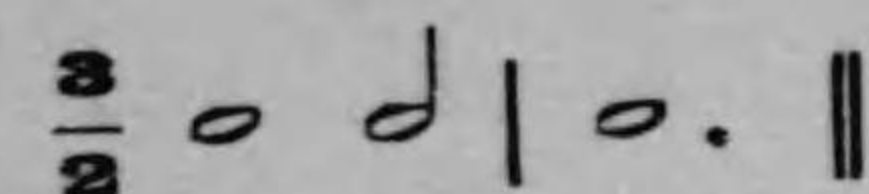
此例は單位又は一音符を二等分したり二倍したりする

例であるが、茲に又三連音符を用ひて三等分するか又は六等分することが出来る、即ち

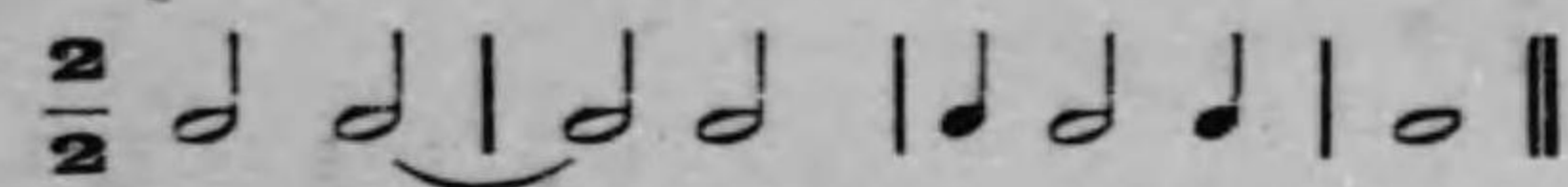


第一小節にあるものは三等分せられて、第二小節にあるものは六等分せられたものゝ片割れである。

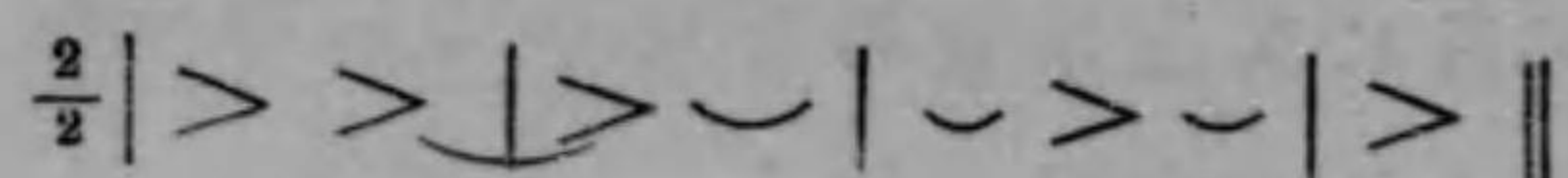
次に又一音符を數拍子に亘らしめる長さとする事もある、例へば



此第二小節は三單位の長さに延ばしたのだが、數小節に引き延ばしたのものも間々あるのを見るでせう。
又、

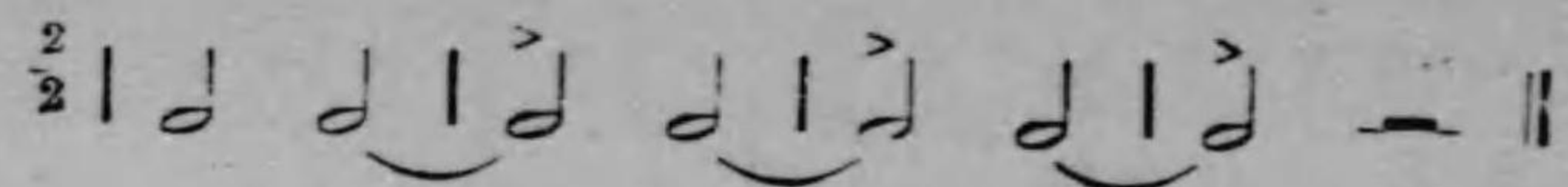


は切分音であつて、同じ長くする中でも弱聲部から強聲部へ結び附けて四拍子の長さに曳いて居る、且つ夫れが爲めに強弱に變化が起る、即ち



これはリズムの變化を見せた所で、弱強の兩聲部が結ばれて一つの音となり兩單位が通じて強聲となることを示したのである。

併し人間の情緒の上から、啜り泣くやうな、しやくり泣くやうな、弱強の結合音も入用であらう、音樂が印象的に進んで來る今日では特に必要であるやうに思はれる、それを表はすには

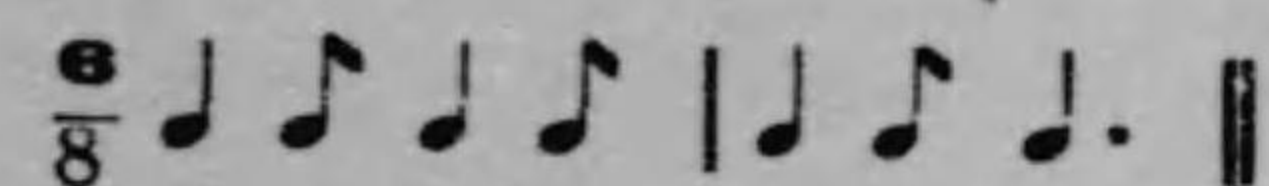
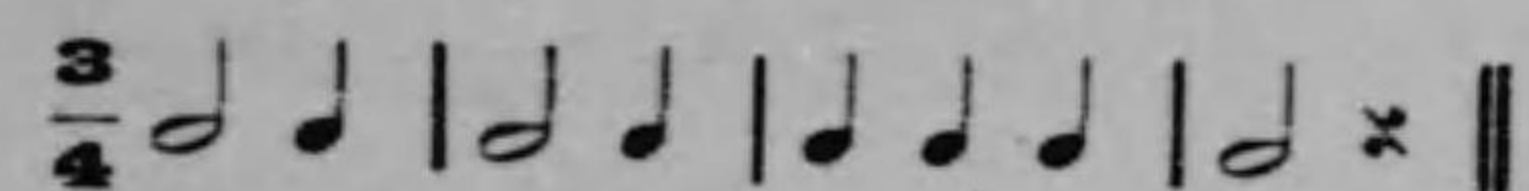
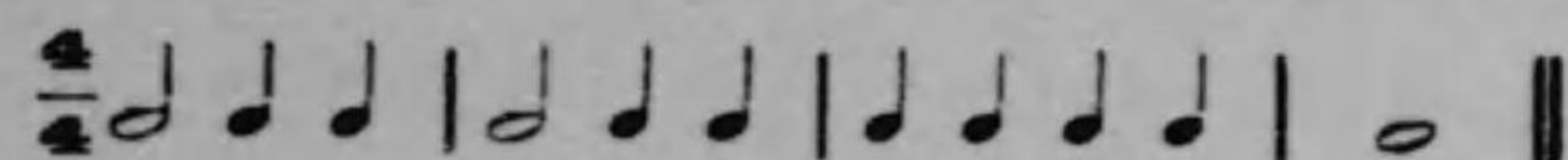


のやうに表記したいものだと思ふ、併し之は確に切分音を變則的—從來の考から—に使うた仕方たるに違ひないが序ながら茲に云つて置く。

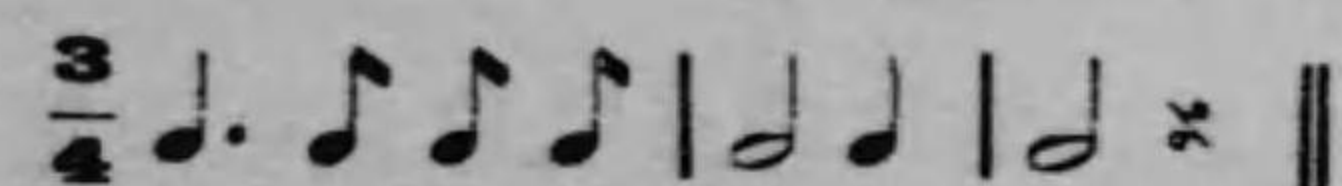
多くの音樂の中には全く原始的排列法から成立つて居るものもある、けれども其の多くは兩法の混合したものであることは言ふ迄もない。

單位を分割したり、結合したり、それは作者の自由であらう、けれども結合する場合には第一單位と第二單位とを結合する方がリズムの強弱から見て、尤も自然的な方法

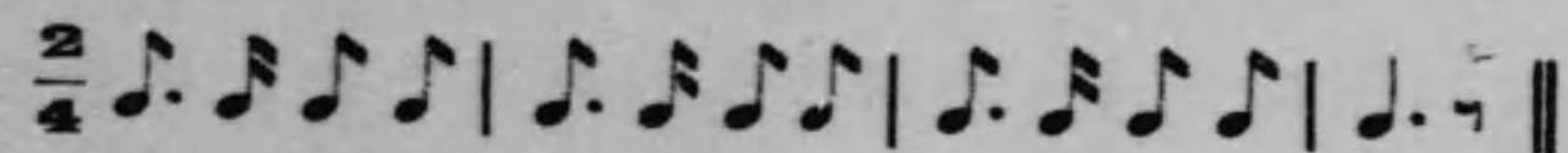
で然かも力強いリズム進行法である、即ち



此等はその例である、次にこれを押しひろめて、



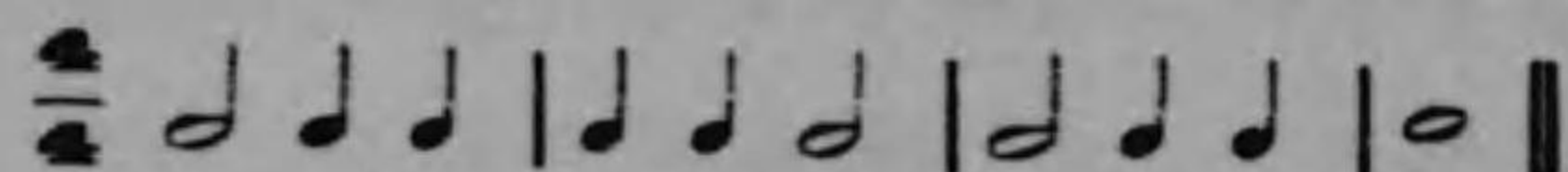
は第一單位と第二單位の分割された一部分とを結合したもので、矢張り同じ考である。



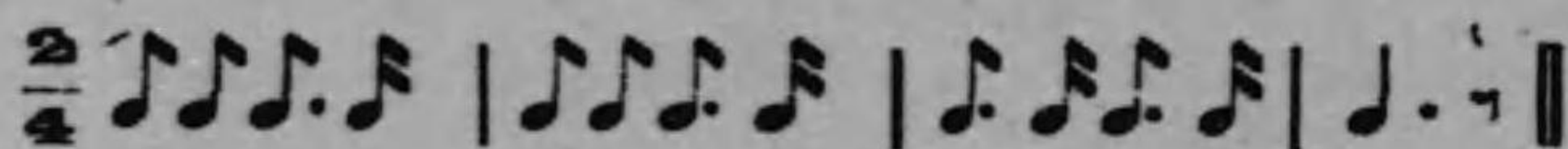
は第一單位を分割した中で更に最首の音を長くして居るが同様の意味でせう、それは此の各單位を二等分して考へて見ればすぐ判る。

けれども又第三單位と第四單位とを結合したものゝあ

ることは云ふ迄もない、そうしてそれは優美なリズムの進行法であらう。



又之を押し擴めて、



矢張り同じ意味でせう。

六拍子であれば第二單位第三單位又第五第六の單位を結ぶもので、この例は少い方でせう、三拍子では第二單位と第三單位とを結合するもの、之も時に見ることがある、之は切分音ではないが併し、夫れと同じやうな感じが起る排列法である。

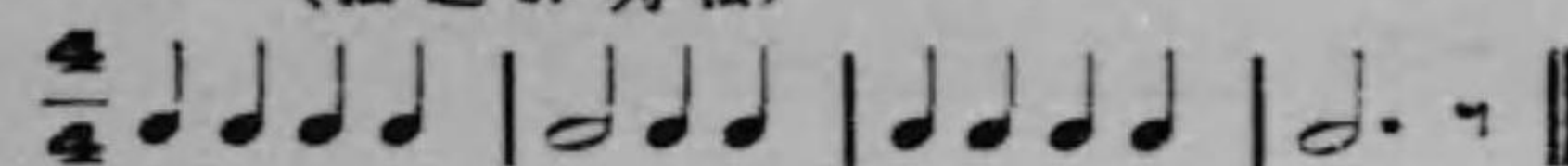
今までは單にリズムの形の上の排列であるが、茲に一つ旋律の性格を支配することでも云ふやうな、二つの排列の形がある。

それは旋律が強聲部から始まるか、弱聲部から始まるかによつて分たれる。

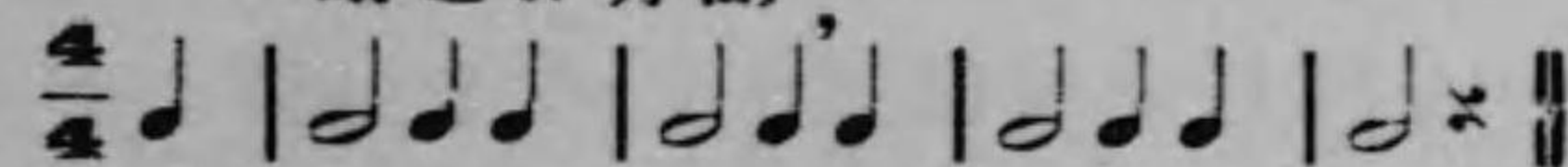
弱聲部から始まるものは**弱起排列法**といつて、先づ弱い

音から豫備されて強い音に進む方法で穏和な性格を帯びて居る、又強聲部から始まるものは**強起排列法**といつて豫備なしに直ちに強い音から進む仕方で剛健な性格を有つて居る。

(強起排列法)



(弱起排列法)



此二つの排列法は樂典の組織上から云へば、云ふまでもなく、強起排列法の方が正格で、弱起排列法の方が變格でせう、けれども聲を先き立たせて樂器の伴奏音をアクセントに合はして行く、彼の日本俗樂のやうな音樂が、原始的自然の流れに一致する、人間の藝術的慎重の態度——之は原始的な人間にも存在すると思ふ所から——から出た最も原始的な、最も言辭的なものだと考へる時には、正格變格、それは後人の考へた規則として、弱起排列法が人間の心情の發露の本原的自然と見ることが出来よう、夫故に弱起排列法は歴史的に夙く出来て居て、寧ろ原始的だと云はれて居る。

第貳章 音程

第壹節 諸種の音程

旋律の作成に必要な材料、言ひ換へれば主要成分が二つある、其内の一つのリズムに就ては既に述べた、今其一つの材料は音程である。

音程は音階の種類によつて、其中に含まれるものに多少の差はあるが、併し音程の本質を述べるには音階の如何によらないから、何れの音階でもよろしい譯だけれども、音階上音程の考察と、音階に特有なものゝある差違を知る便利の上から音階圖を掲げることゝ、あながち徒勞でもないやうだから載せることゝした。

長音階	和聲的短音階	旋律的短音階
8	8	8
7	#7	#7
6	6	7
5	5	6
4	4	5
3	3	4
2	2	3
1	1	2
		1

今長音階の譜表の上で其音階の中に含まれて居るものを並べて見よう、他の音階の中のものも之によつて推知が出来ようから。

完全一度 長二度 長三度 完全四度 完全五度 長六度

長七度 完全八度 短二度 短三度 短六度 短七度

増一度 増二度 増三度 増四度 増五度 増六度 増七度 増八度

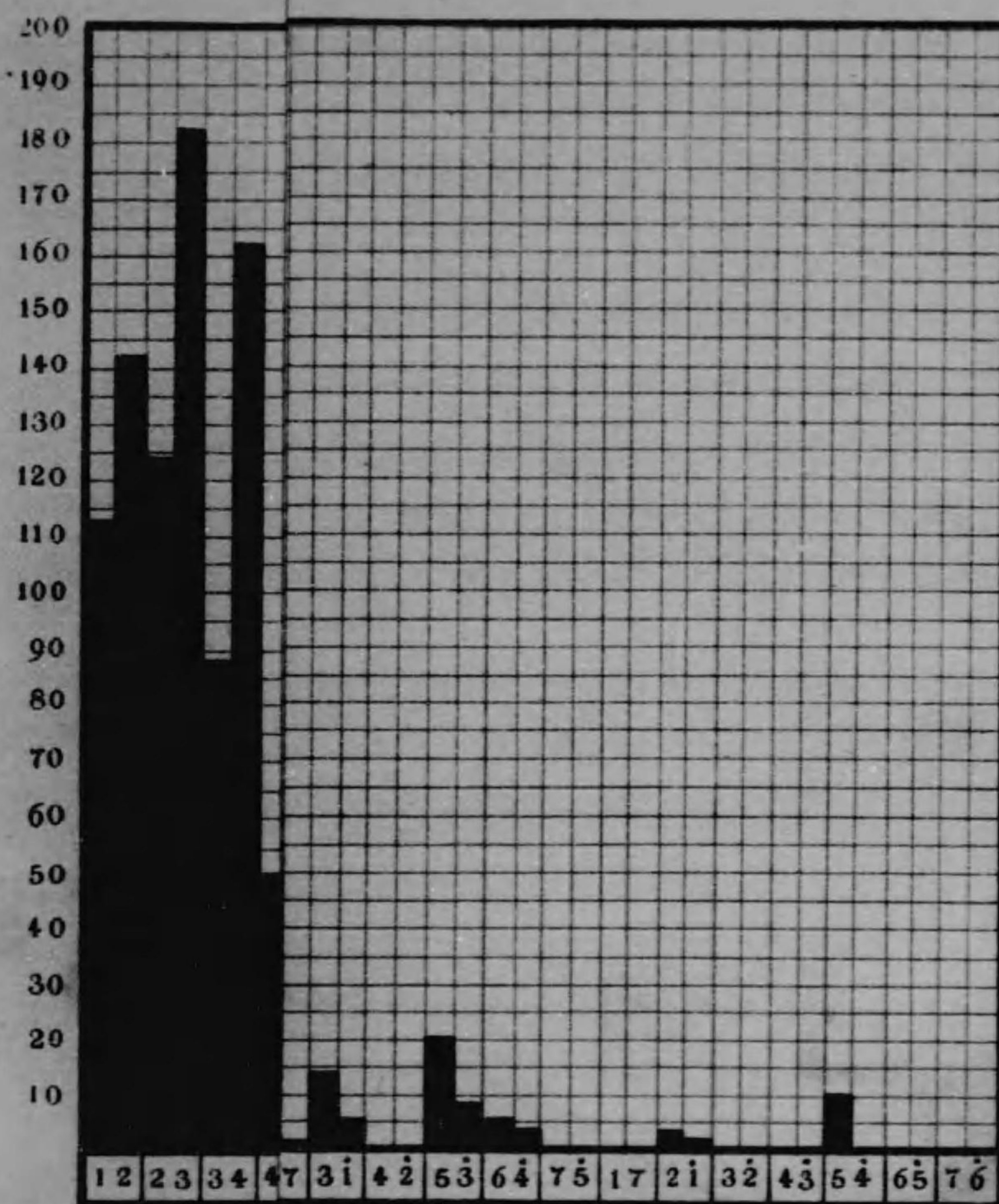
減三度 減四度 減五度 減六度 減七度 減八度

なほこの上音階の各音を基音とするものを作つたならば随分多くなるけれども、要するに此等の種類に外ならない、そこで此等の諸音程の中に含まれる度とか律とかの數に就て研究することは、普通樂典の範圍に屬することであるから今はそれをしない、蓋し今は質の研究でなくて、使用上材料の説明に外ならないから。

斯く澤山にある中でも常に使用されるものは、左程多くはないやうだ、例へば増三度、減六度、増七度、増八度等は現に普通用ひられて居ない、之は旋律になり難いからでせう、又他のものといへども、其使用されるものに厚薄がある、故に普通の唱歌に用ひられる音程を拾うて見れば案外其種類の少いことに驚かれる、云ふまでもなく情緒は人の生活の上から複雑になり行くばかりだから、又不協和音程が漸く多く使用される處から、多少の變化増減は免かれないうでせうが。

私は、かつて歐洲の民謡、多くは獨乙、伊太利等の歌謡の中に存して居る音程を統計して、如何なる音程が如何様に使用されて居るかを調べて見たことがある。情緒の問題を器械的に見た嫌ひはあるが、幾分情緒が音程に及ばす傾向を推知することが出来る。

今之が統計を表に作つて見れば。

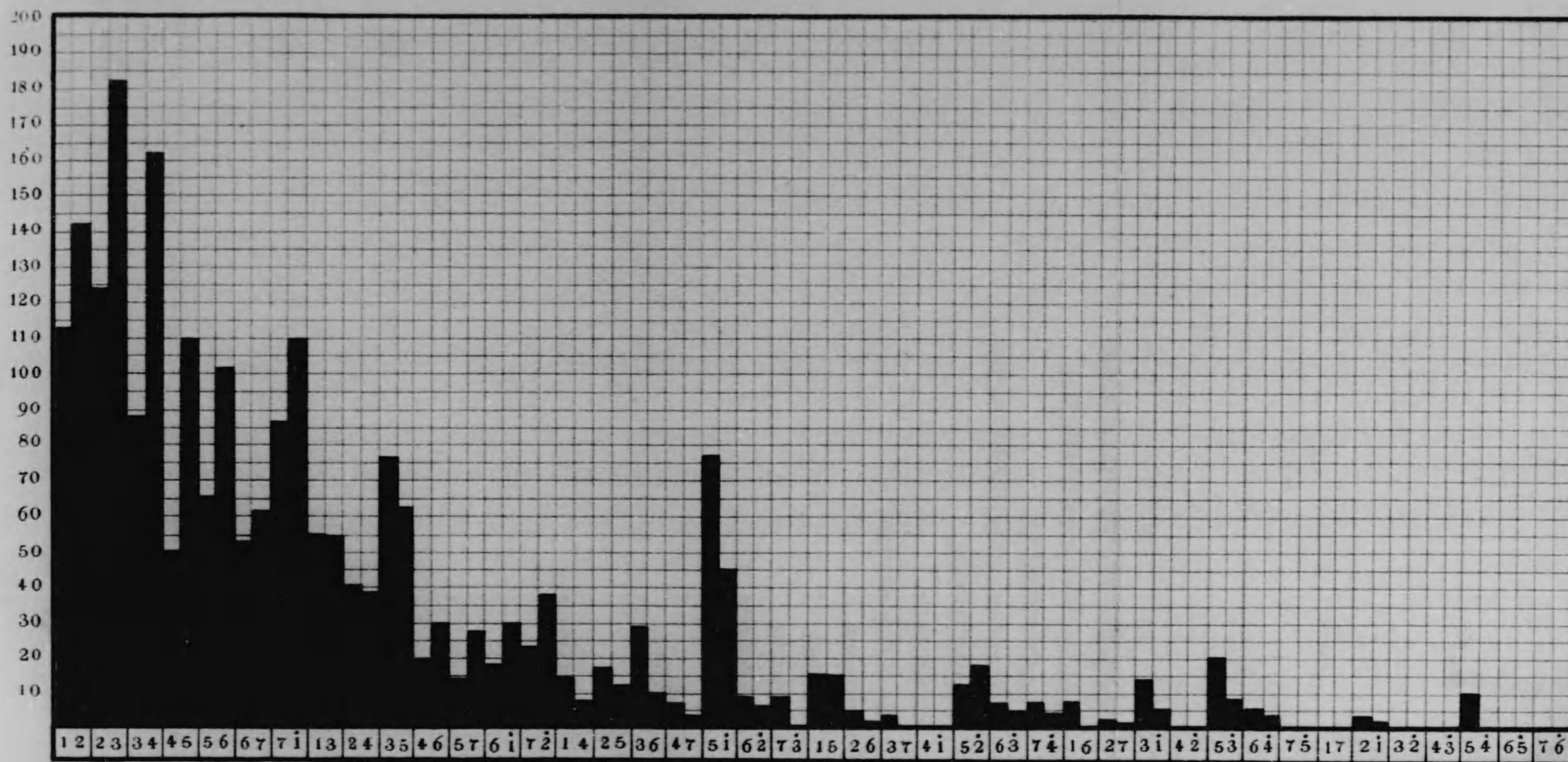


注意 左側

下の 5 i. は第五音から第八音に至る四度音程を示すのである。

藍四十二回使用されて居るさいふやうに。

のを作つたなら
 の種類に外なら
 る度とか律とか
 範囲に属するこ
 は質の研究でな
 ら。
 ものは左程多く
 度増八度等は現
 り難いからでせ
 ものに厚薄があ
 拾うて見れば案
 もなく情緒は
 りだから、又不協
 少の變化増減は
 利等の歌謠の中
 音程が如何様に
 ある。情緒の間
 情緒が音程に及ば



注意 左側の数字は使用された度数である、例へば10は十度び120は百二十度といふやうに。
 下の小欄内の 12, 23, ……等は音程を数字譜で示して居る、例へば 12. は二度音程の中で音階の第一音から第二音に至る音程で、5i. は第五音から第八音に至る四度音程を示すのである。
 藍色を以て示したのは上行音程で、赤色を以て示せるものは下行音程である、例へば 12. の上行が百十三回で下行が即ち 21. が百四十二回使用されて居るといふやうに。

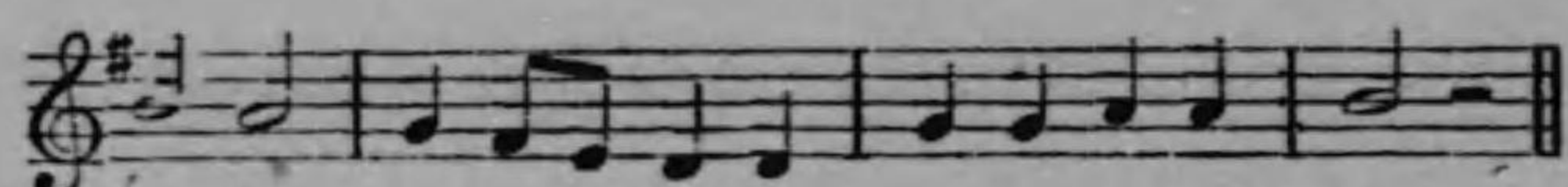
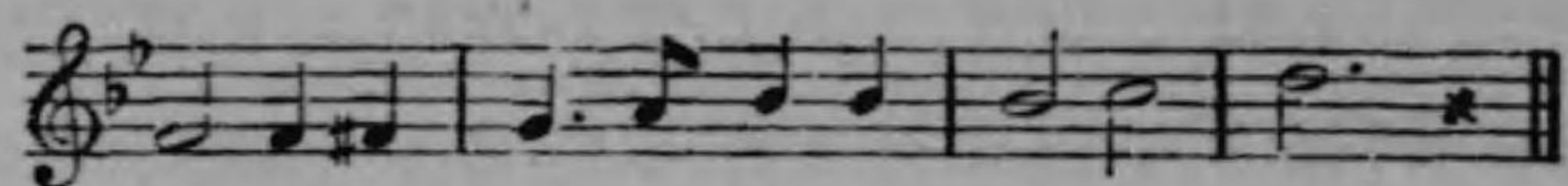
第貳節 音程の旋律的進行

感情の發露には何れの音程に限るなごとの撰びはない、音程は何れを用ひてもよろしい、感情の満足する丈けの音程を用ひればよい筈である、即ち旋律上音程の進行には何等の制限もない、規則も亦ない、意想を發表するには如何にしようが全く作者の自由であらう、けれども前の表を見るときは、二度三度四度の音程は確に旋律の主要成分となつて居て、情緒の激しくなつたときとか、又は濶大な氣分の起つたときとか、衝動の著るしい時に、超越音程が出て來る、更に之を詳しく詮議するときは、上行の時に超越音程が多く用ひられて、下行のときは多くは二度三度の音程を用ひ自然的に溫和に下る、四度以上では5から1への下行完全五度と2から5への下行完全五度を除く外は皆上行が多く用ひられて居ることが前表に見ゆる。

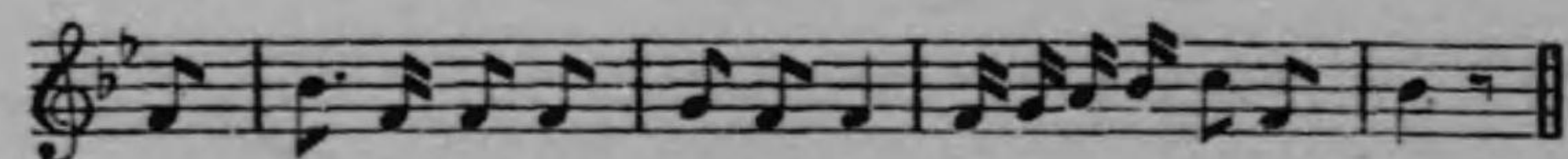
斯様に考へて見るときは、如何に感情意想の發表は自由なりとは云へ、その中に何等かの自然の法則のやうなものがあるかの様に思はれる、然り夫は全くある、其唯一の法則は「旋律的に作れ」といふことに歸する。

次に述べる色々のことに注意することによつて、幾分非旋律的進行となることを免れるであらう。

A. 二度音程はすべて用ひられる、併し上行よりも下行に多い、これは下行の方が自然の流れとして唱ひ易いからであらう。



この二つを比較してもよく判るでせう云ふまでもなく變ロ調の方は増一度音程があつて、少し進みかねる處もあるが概して行歩困難である。其代りには確かりした強みのある仕方である。又ト調の方のは自然に下降して溫和に唱ひ易い。これにも終りに上行があるが少しばかりで、しかも意志の遂行がほの見える。之と次の旋律とを比較して見れば同じ上行といへども雲泥の差があることを發見せられる。



同じく上行とはいひながら、如何に平易に進まれるこ

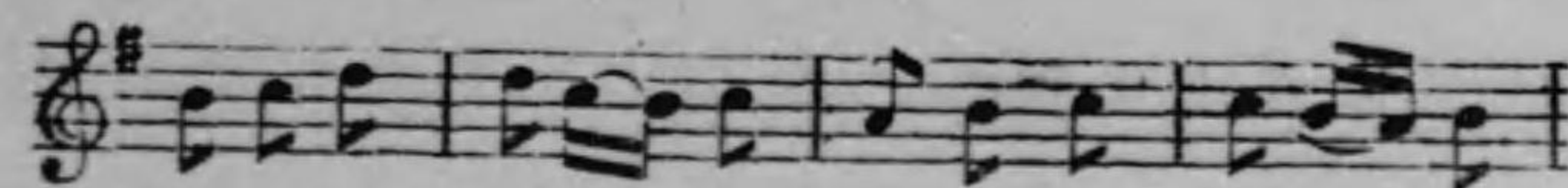
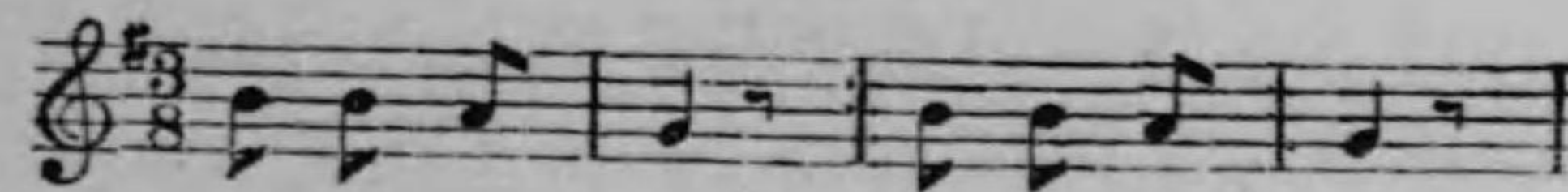
とよ、これは初めに充分豫備がしてあるからであらう、けれどもそれよりも猶大切なことは此の上行二度は、音階的で經過的であることで、そもそもそれが主なる原因でせう。

B. 三度音程もすべて用ひられる、第三音から第五音への短三度音程は特に多い、其中でも上行が多くて下行が少い。

これは表によつても判る、其外は下行音程が多く使用されることも見える。

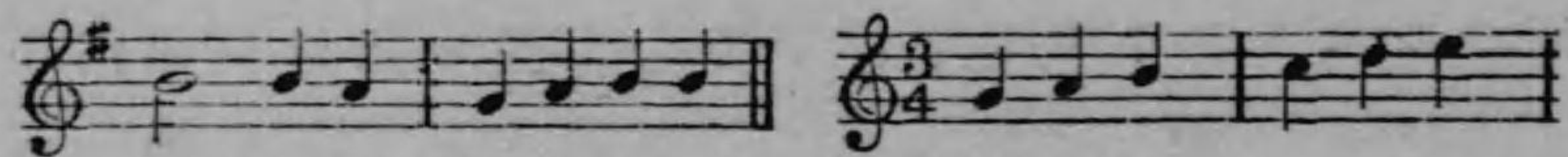
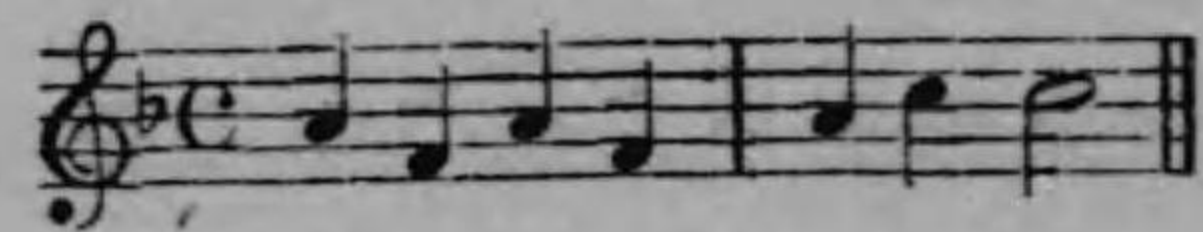
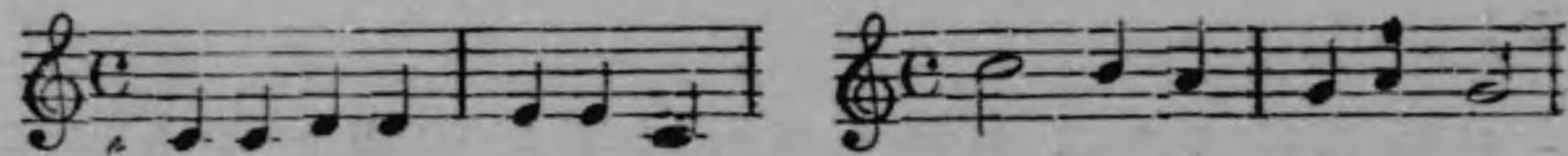
日本の樂曲—俗樂雅樂の意味でなく長音階のもの—には3から5への音程并に5から3へのものが盛に用ひられる、其中でも下行が著しく多い、此れが西洋のものど大に違つて居る、恐らく從來日本人の頭腦が雅樂音階并に俗樂陽旋法に支配された結果でもあらう。二度と三度の音程から出來て居る樂曲の作例

Abschied





次の二小節宛の小片を基として、成るべく原始的排列法に近いもので、八小節から成るものを作りなさい。



(注意) 前四小節の終りは第二音即ち2で終り、後四小節の終りは主調音1で結ぶがよろしい。

C. 四度音程は一般に下行よりも上行の方が多く用ひられる、これは上行的の超越が平易であるからであらう、殊更第五音から上の主調音への四度即ち5 1が屢用ひられる、假令1 4と連続して居ても其意味に於ては、多くは確に5 1の考、即ち屬和絃を先立たせて居るものと見て差支ない、之は轉調のことを述べるときに了

解されるであらう。

云ふまでもなく、之は長音階として云ふことで短音階では3 6の關係である。

屬和絃から主和絃への此の連続は下行としても多い方である、即ち四度音程の中ではこの連続が代表的に立つて居るやうに思はれる、事實音樂の成立上大切な進行方法である。

此外二三たとへば2 5とか6 2とかは僅かに用ひられる。

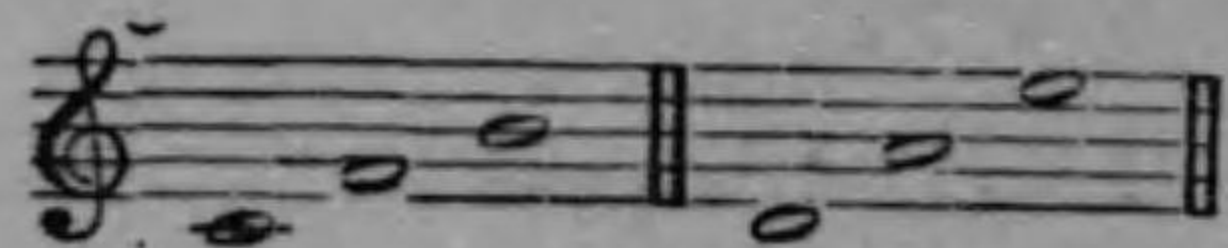
三連全音の増四度音程は尤も困難なものであるから、餘り多くは用ひないが稀には現はれる、即ち

Tu fosti il primo palpito.

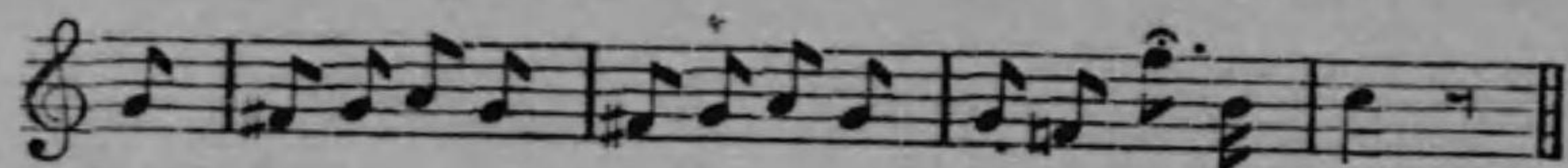


D. 五度音程は餘り下行音程として用ひられて居ない、5 1, 2 5, 3 6を除くの外は甚だ稀である、上行にも4 iは餘り使用されて居ない。

元來四度と五度との音程は完全音程として、超越進行の易いものであるから、超越音程の中では多く用ひられるが、併し連続して現はれる同度の進行は禁物である、即ち

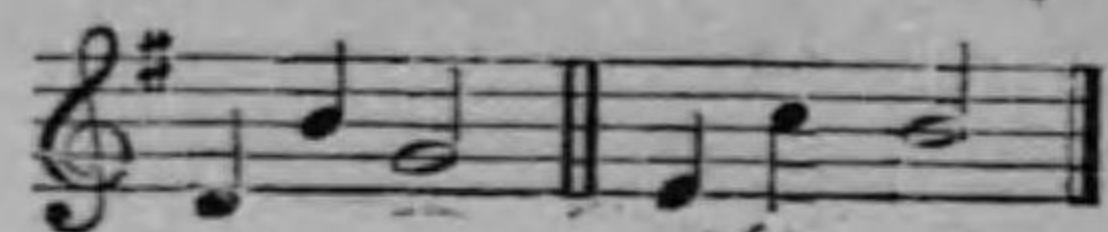


減五度の音程の 4 7 は屢靜止法の場合に用ひられる、
靜止法とは終結の取扱法である。



E. 六度音程は下行よりも上行に多く用ひられて、上行と
しては感じの深いもので、實に超越音程の中の味のあ
るものである。

尤も多く用ひられるものは、3 1, 5 3 である、6 4 も亦
屢見る所で、その下行は特によろしい、且つ此音程は概
して上行の場合には次續音は下行するのが普通のや
うに思はれる。例へば

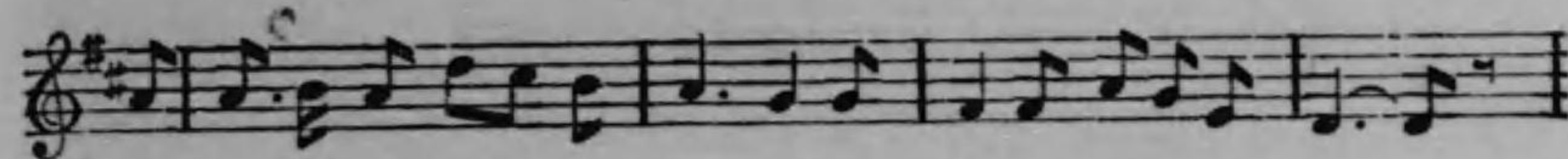
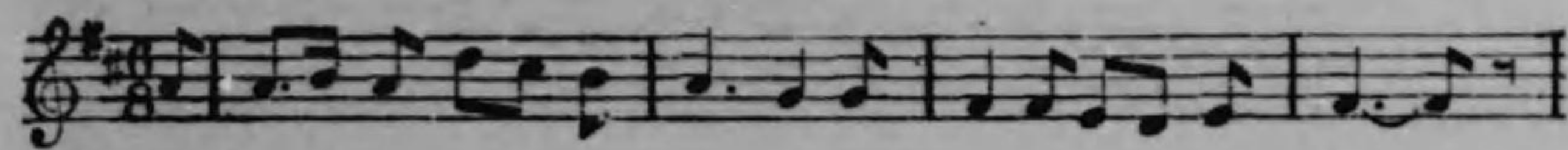


其外の 2 7 とか、4 2 とか、7 5 とかいふものは餘り用
ひられて居ないやうだ。

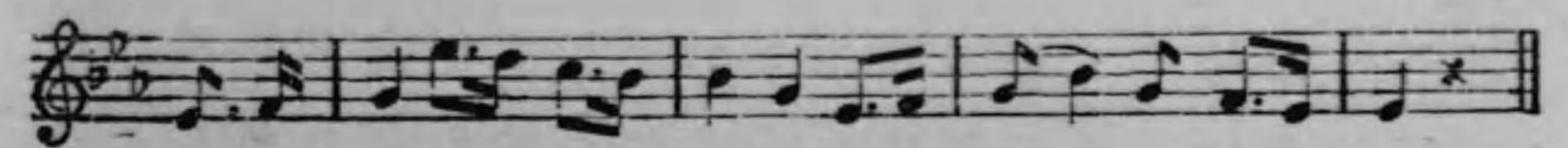
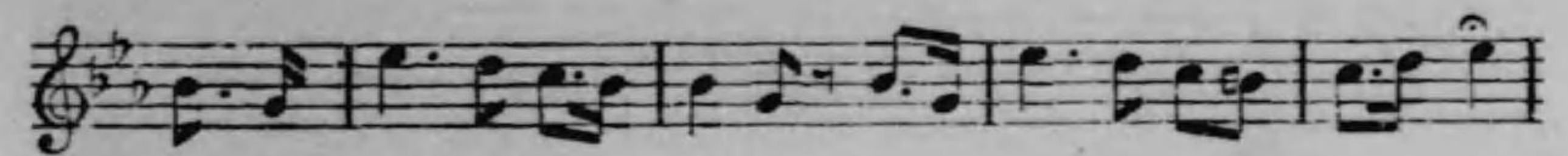
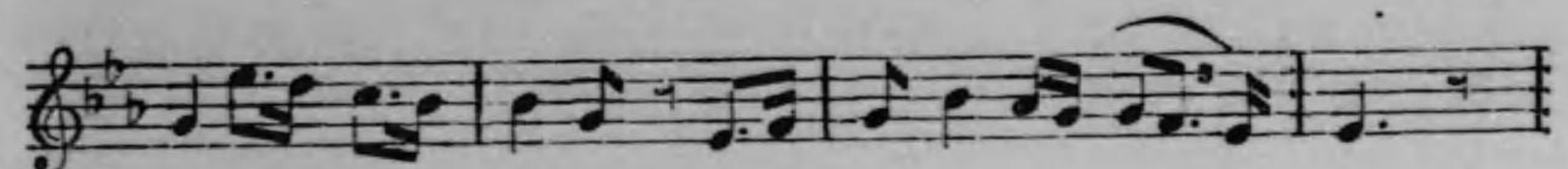
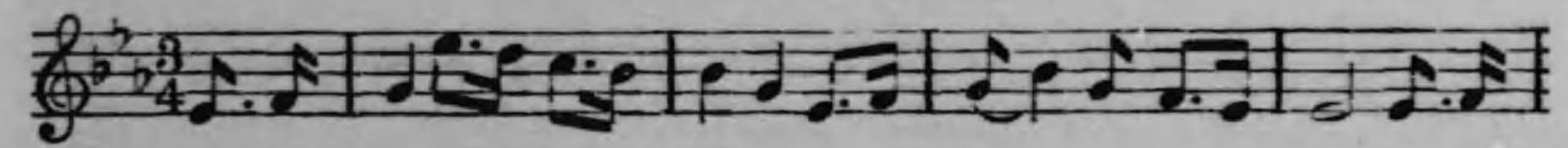
六度以下の音程でなる作例

Lorelei

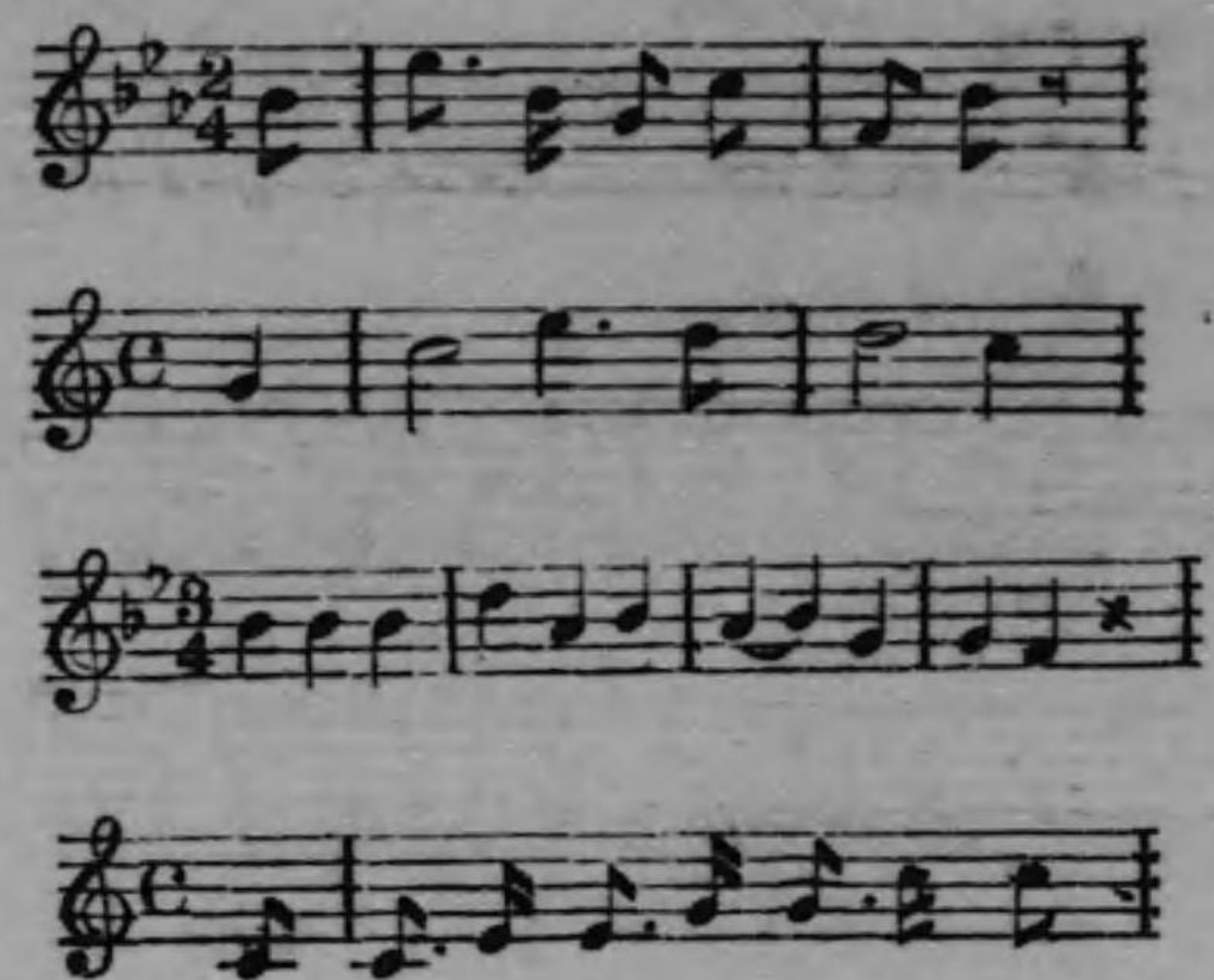
Silcher



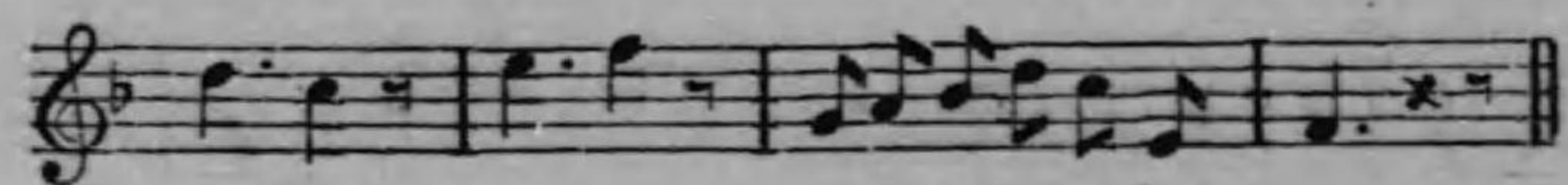
Last rose of summer



次のものを基として、派生的排列法によつて八小節作
れ、前のときと同様の注意を以て。



F. 七度音程では長七度音程はあまり用ひられて居ないやうだ。短七度音程が少しばかり使用されて居る、其中でも多くあるのは $5\ 4, 3\ 1$ で $3\ 2$ は下行のときに用ひられてあるのを見受ける、現に我國歌君が代にもあるでせう。

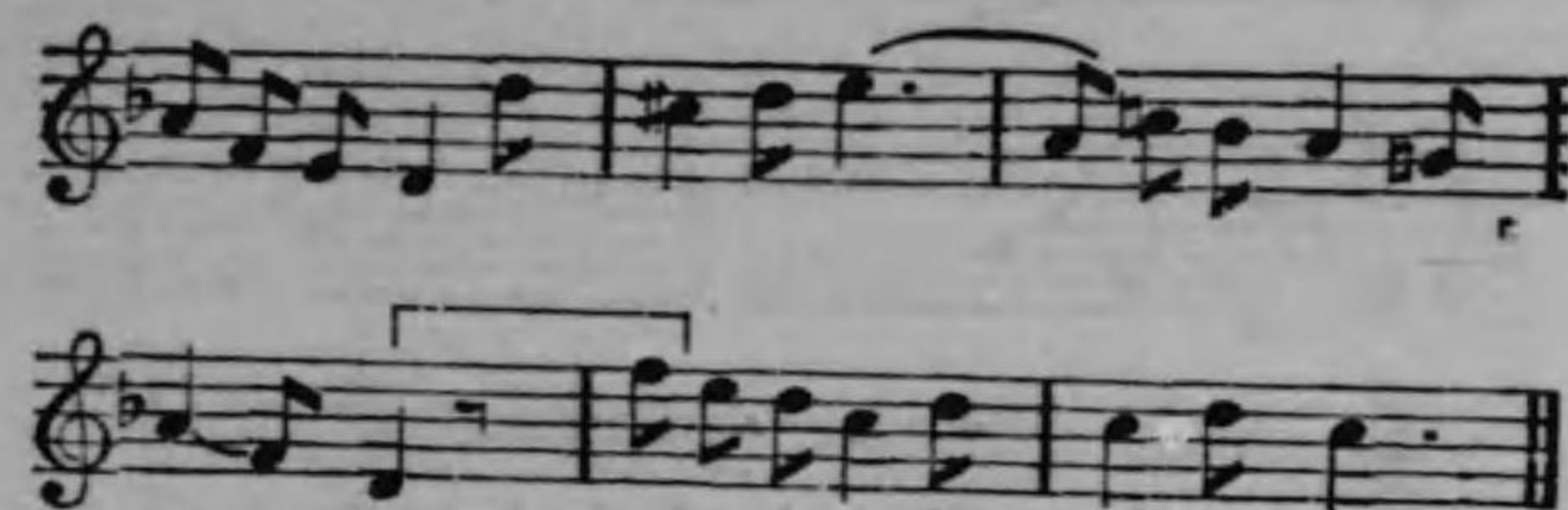


其外の連続でも稀に使用されて居る、伊太利民謡には比較的多いやうに思はれる、それが句の切れ目にあるのが多い。

G. 八度音程は何れも皆常に屢用ひられるから何の遠慮

も入らないと考へてもよろしい。

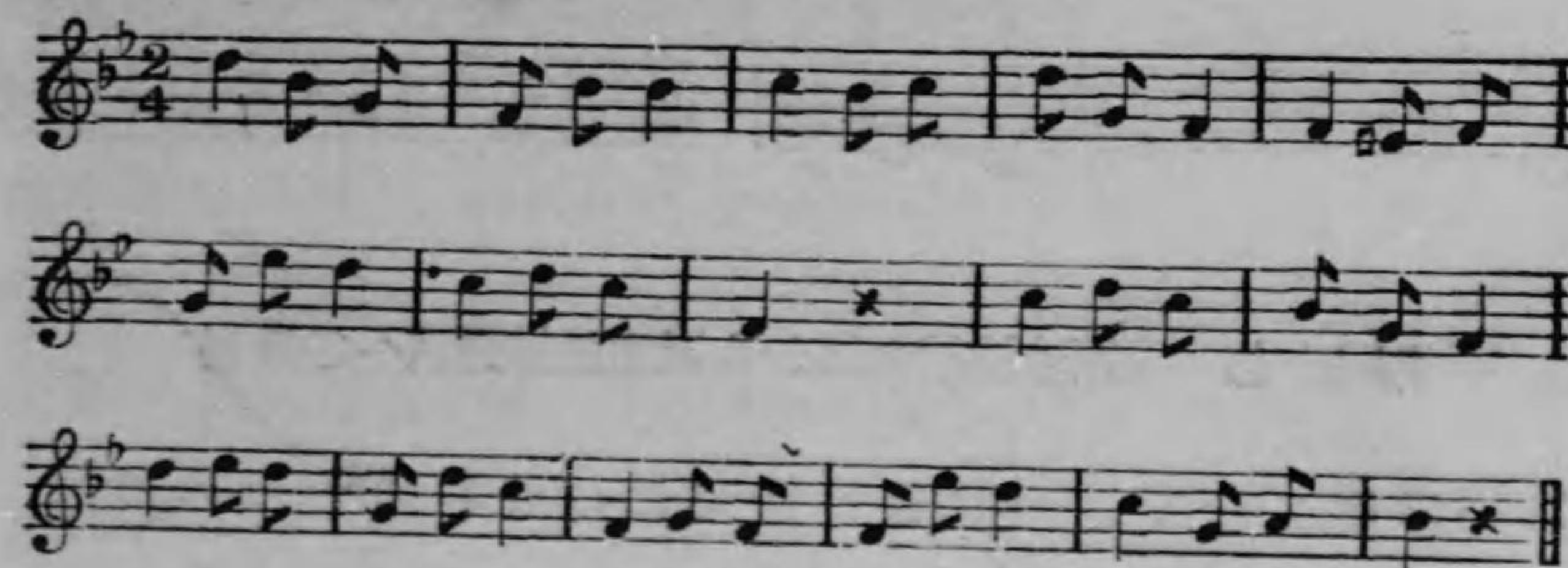
H. 九度以上の諸音程も時には使用されるが、これ等も句の切れ目に多い例へば



I. 増音程は餘り使用しない方がよろしい、減音程は屢用ひられる。

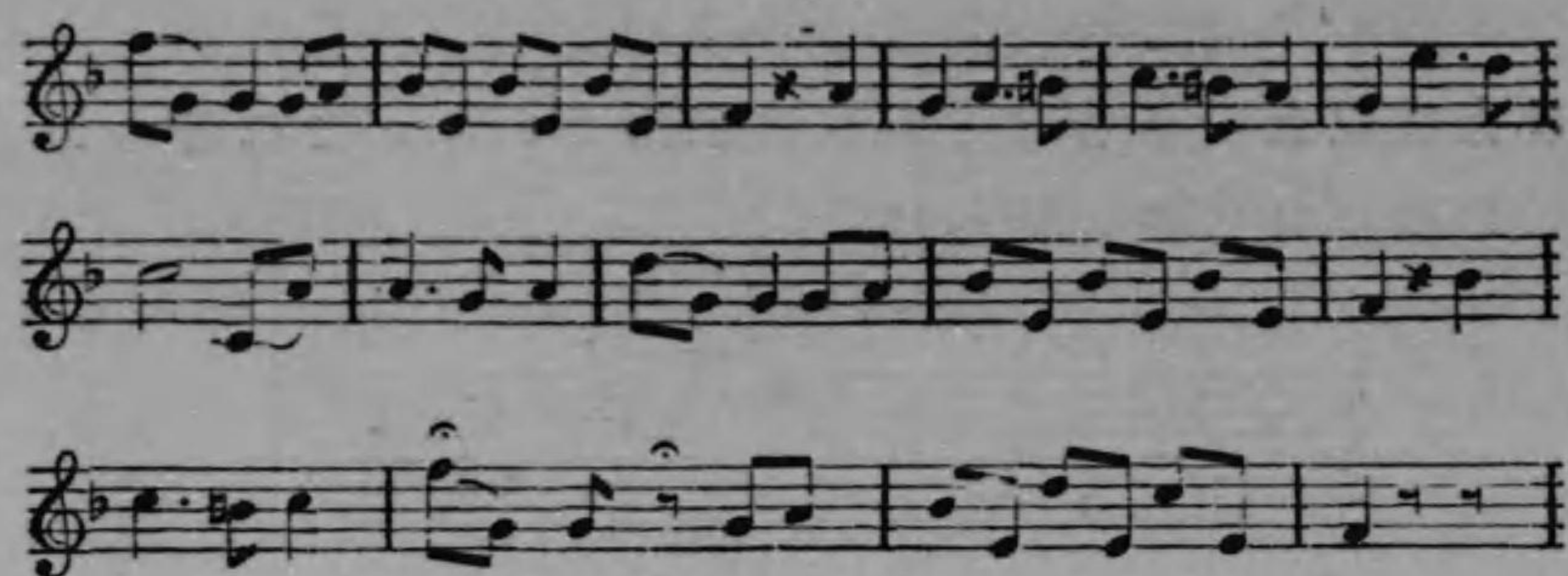
超越音程を用ひた作例、

Treue Liebe.



Der Verschmähete.





次の各旋律の一片を基として八小節のものを作り、併し餘り超越音程を用ひないで。

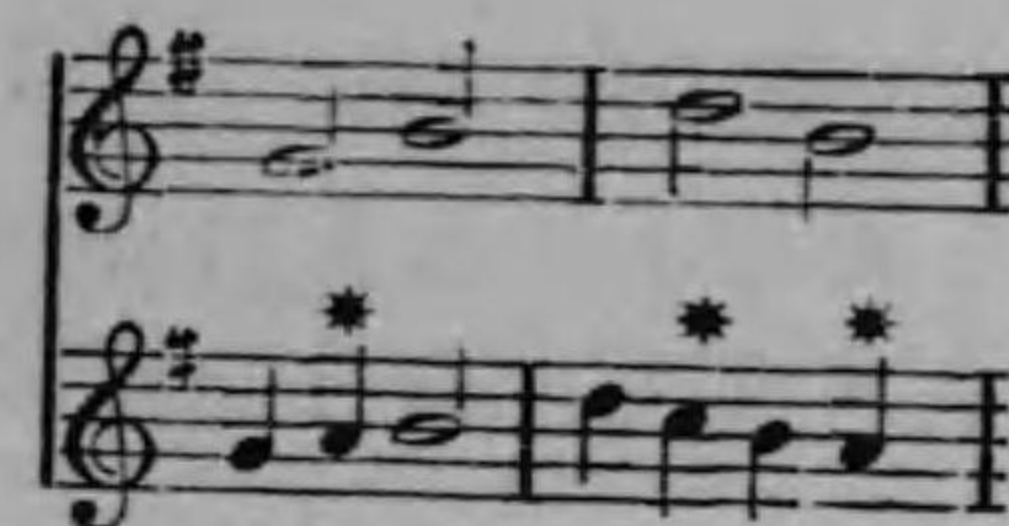


第三節 原始的排列法から派生的排列法への進展

第一章第二節で述べた音符排列法は音程の進行の説明が畢つたと共に、茲に更に詳しく云ふべき時が來た。本編に入る前に、先づ其豫備として、單に音符の分割——實は和絃の分解的排列と云ひたいが今は斯う云うて置く——の外に派生するに必要な二つの方法を述べよう、そ

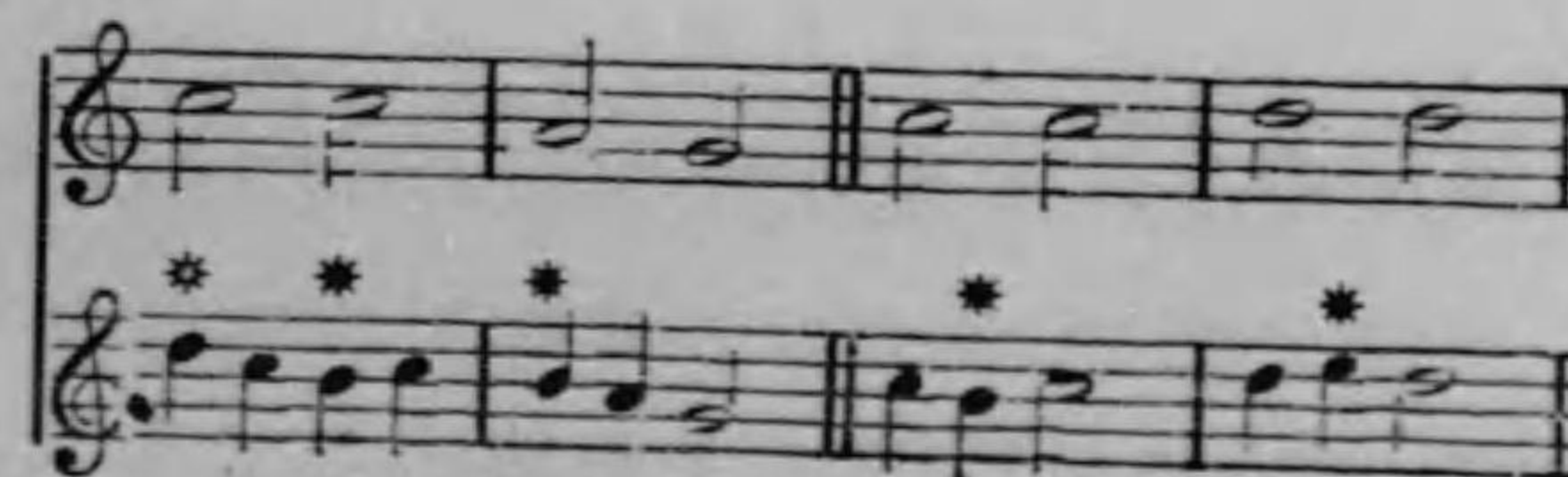
れは經過音と變過音とである。

經過音とは或る音から或高いか低いかの音に移る間に他の音が挿入されるもので、いつでも弱聲部に挿入されるべきものだから、そうして其進み方は主として順次的である、即ち



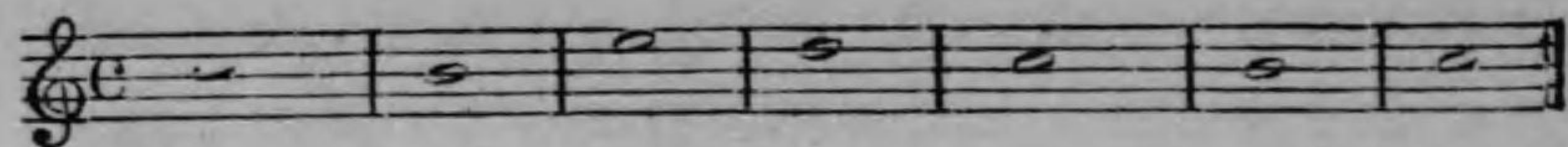
上の方の譜やうに排列された音符の間に下の方の譜のやうに順次に上下するやうに分割して置いた音*のある音符が經過音である。

變過音は或る音から他の度の音に移るとき、其強聲部に挿まれたるものが多い、併し又經過音と同じく弱聲部に來ることもあるが、それは旋律の話ばかりでは判り難い、何故なれば元來此等の方法の詳細は和聲學に屬するものであるから、けれども次の例を見れば大凡判断がつくであらう。

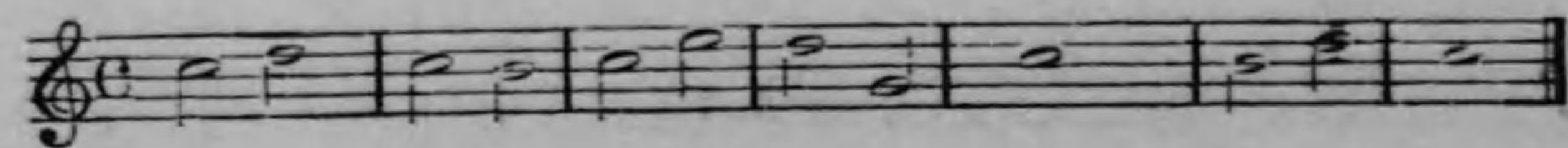


上の譜は基本旋律で下の譜は變過音*を挿入したものである。弱聲部に來る場合は此の通りに一の音から一度下るか上るかの後元の音に歸るやうにするときに限るやうだ。

この二つの方法は原始的排列を派生的排列にするに必要な方法であることが略判るでせう、そこでこの二の方法と音符の分割等を應用して原始的排列から派生的排列に行く順序の一例を示して見れば次のやうになる。實の處は和聲學を知らなくては出來ない事かも知れない、けれども單に旋律的に考へても出來ないとも限らない、恐らく容易く了解が出來るでせう、併し簡單に必要上和絃のことも交へて説明を加へて見やう。



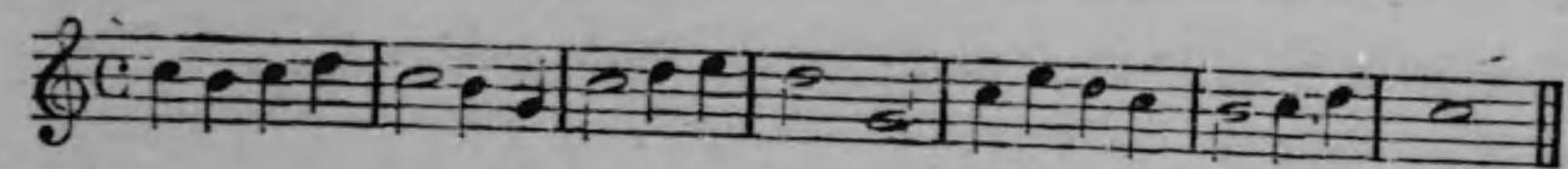
これは原始的排列であるが之を派生的排列にすれば、



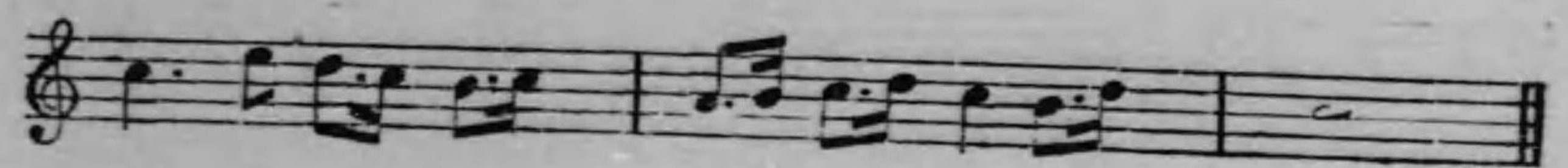
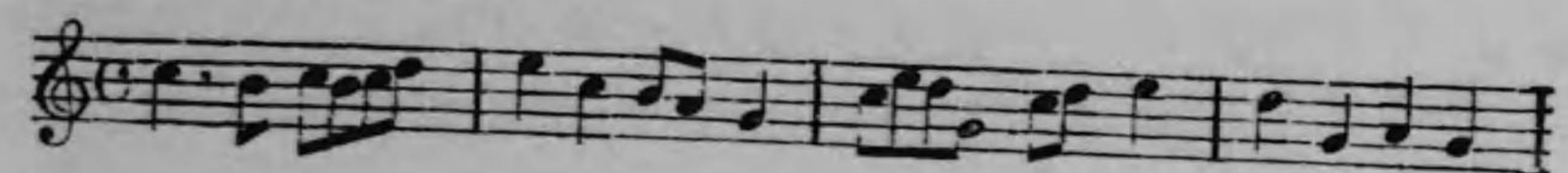
先づ全音符を二つに分割して之を第一歩とした、第一小

節のは變過音で二音が加はり、第二小節も變過音でハ音が前置され、次が和絃の分解で即ち1 3 5の中で變つて居り、第四小節は5 7 2の和絃中で分割され、第六小節も同じく5 7 2の中で分割されて居る。

更に之を二分して四分音符を用ひて派生すれば、



更に又之が展開すると、



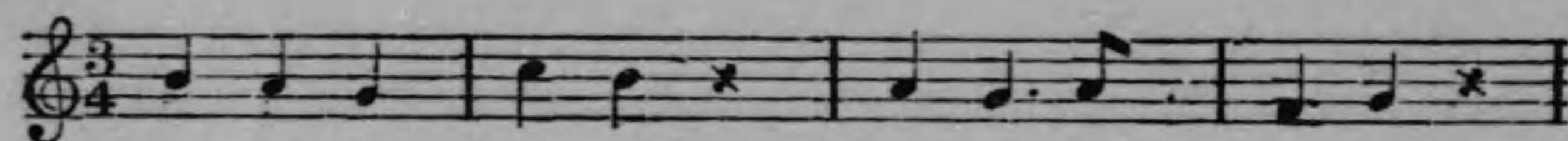
併し之等の展開して行く徑路と其旋律の工夫は作者の自由で、如何にでもなる、決して同一の結果を産み出すものではない、それは云ふまでもないことだ。

只だ音符の分割、變過音、經過音を用ひてすることが判ればよろしい、此の内で比較的困難を感ずるのは、音符の分

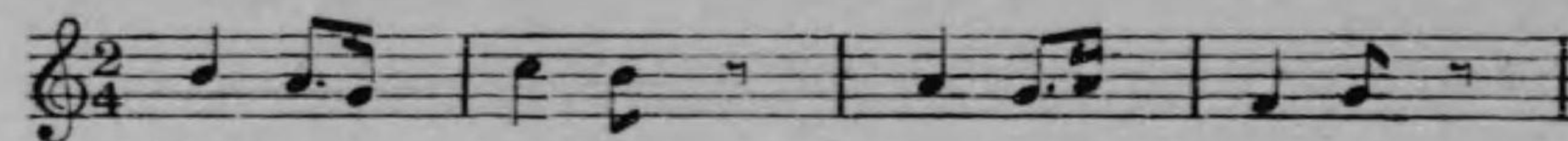
解(實は和絃分解)であるが、之は和絃の組織を知らなければ、聊躊躇するでせう、けれども之は澤山の譜を見て居る中に自然に會得が出來やう、なほこの第二篇を讀めばすぐ判る事だ。

次に又一の旋律を拍子の上で變化させることも派生的排列法の上に必要なことであらう、例へば

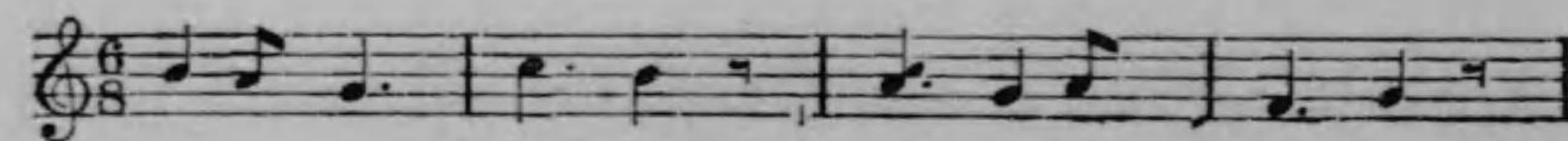
Handel



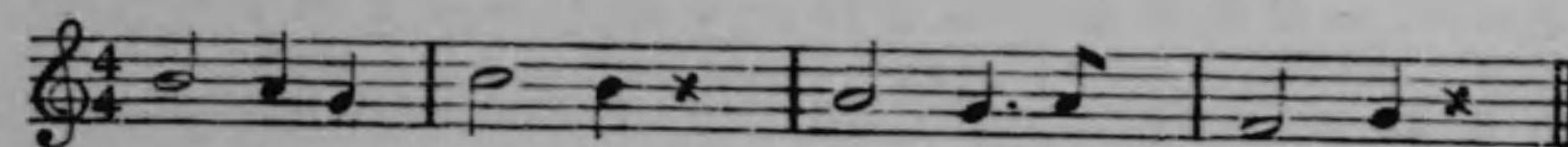
音程の進行を同じこととして音符の形をかへて二拍子に置きかへるときは、



又之を六拍子に直ほせば、



又四拍子として見れば、



畢竟同音程をとつて又同じやうな長短で、書きかへて見るだけのことである、けれども其意想は各其趣を異にして居ることは甚しいものでせう、そこで名曲の一部を取つて來て之を色々置きかへて試みることは興味深いことである。

第四節 興へられたるリズムによつて旋律を作ること

興へられたリズム即ち音符の排列に音程を配合して考案しつつ、旋律を作ることは作曲上裨益あることであらう、リズムの工夫に貧弱である間はかく興へられたリズムによつて工夫することは、リズムの變化を知ること、其リズムに音程を配して一の旋律に仕上げることの稽古に非常な利益を興へる、特に古大家の作によつて其リズムを抽出して、之に旋律を工夫することを學ぶときはリズムに對する蘊蓄が豊富になる、云ふまでもなく多くの樂曲を彈奏して、習得して自然的に得た觀念であれば結構至極であるが更に之に斯かる作業を加へることも積極的に其力を強くするものである。


今モザード作品の一節を採つて其リズムを抽出して見やう。

3/4


次のリズムによつて旋律を試なさい。
(注意) 1, 3, 5, の中から始まつて, 1 で終るやうに。

へ調
3/4
ニ調
2/4
ト調
4/4
ハ調
4/4
調随意
調随意
ハ調
3/4
ハ調
4/4
変ロ調
4/4
イ調
3/8
調随意


變ホ調
調随意




ニ調
調随意



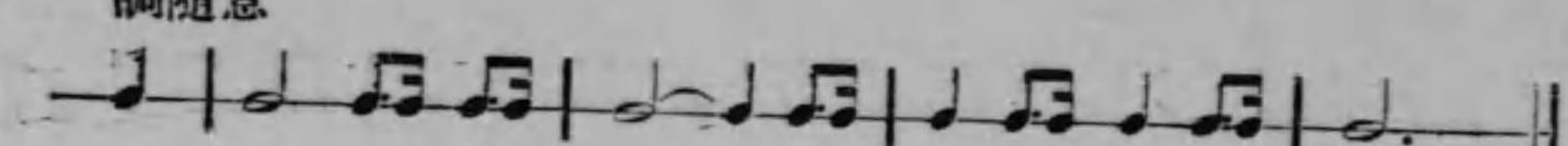
ハ調
調随意



ハ調
調随意



調随意



第 参 章 旋 律

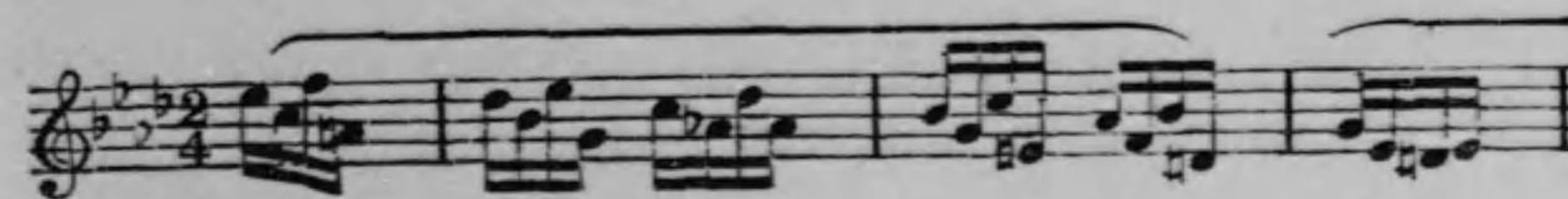
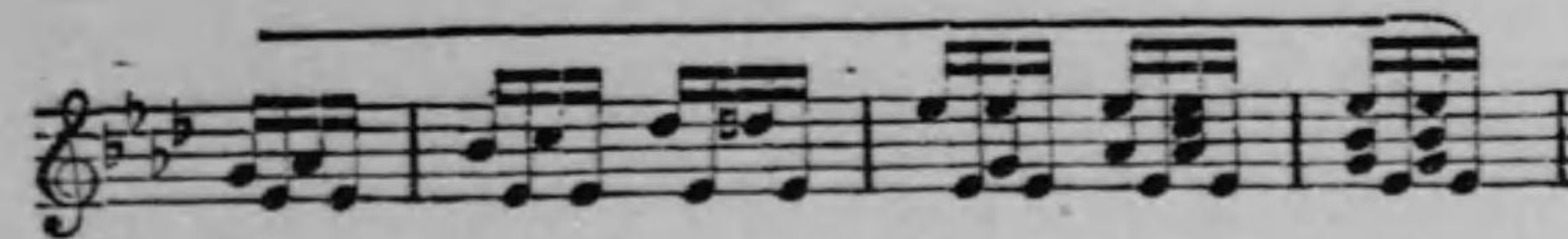
第 壹 章 樂 章 の 組 成

旋律は何等の意想なしには出来ない必ずある情緒の閃きが誘き出すもので其おびき出しによつて或る意匠が

囁き始める、この旋律的意匠の原子を**モチーフ Motive**といふ、モチーフは動機旋律と譯してもよろしいが本書では先づモチーフと其儘原語を用ひることとする、そうしてこれは楽曲の第一の最小部分で言はゞ旋律的萌芽と云つてもよろしい。例へば

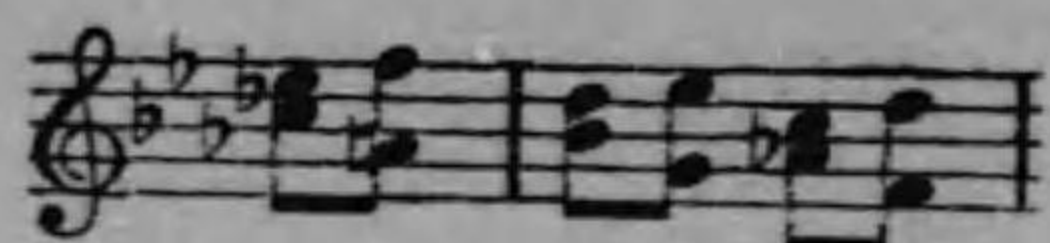


これはバッハの楽曲の一節であるが、最初の五音符で出来て居る旋律の一片は、明かに此句の主要なる旋律的萌芽であることが判るであらう、それは其次と又其次の連結線で示されてある部分とを比較して見れば、すぐ領かれることとせう、この最初の五音符から成る一片は所謂モチーフで最後の五音符は斷定的な終結をつける爲めに付け加へられたものである。又

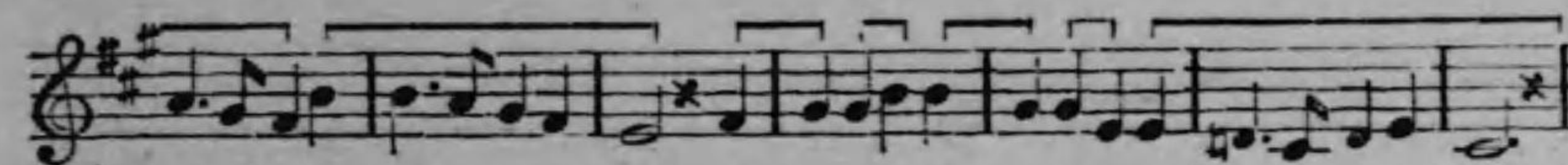


これはベートオフェンのソナタ作品二十六の中の一部
分であるが、最初の四音符がモチーフで中間に經過的の
四音符が挿入されて居るけれども、最後まで一のモチ
ーフである、終りの一段は音が逆に進んで居るが矢張り同
一のモチーフである。それは



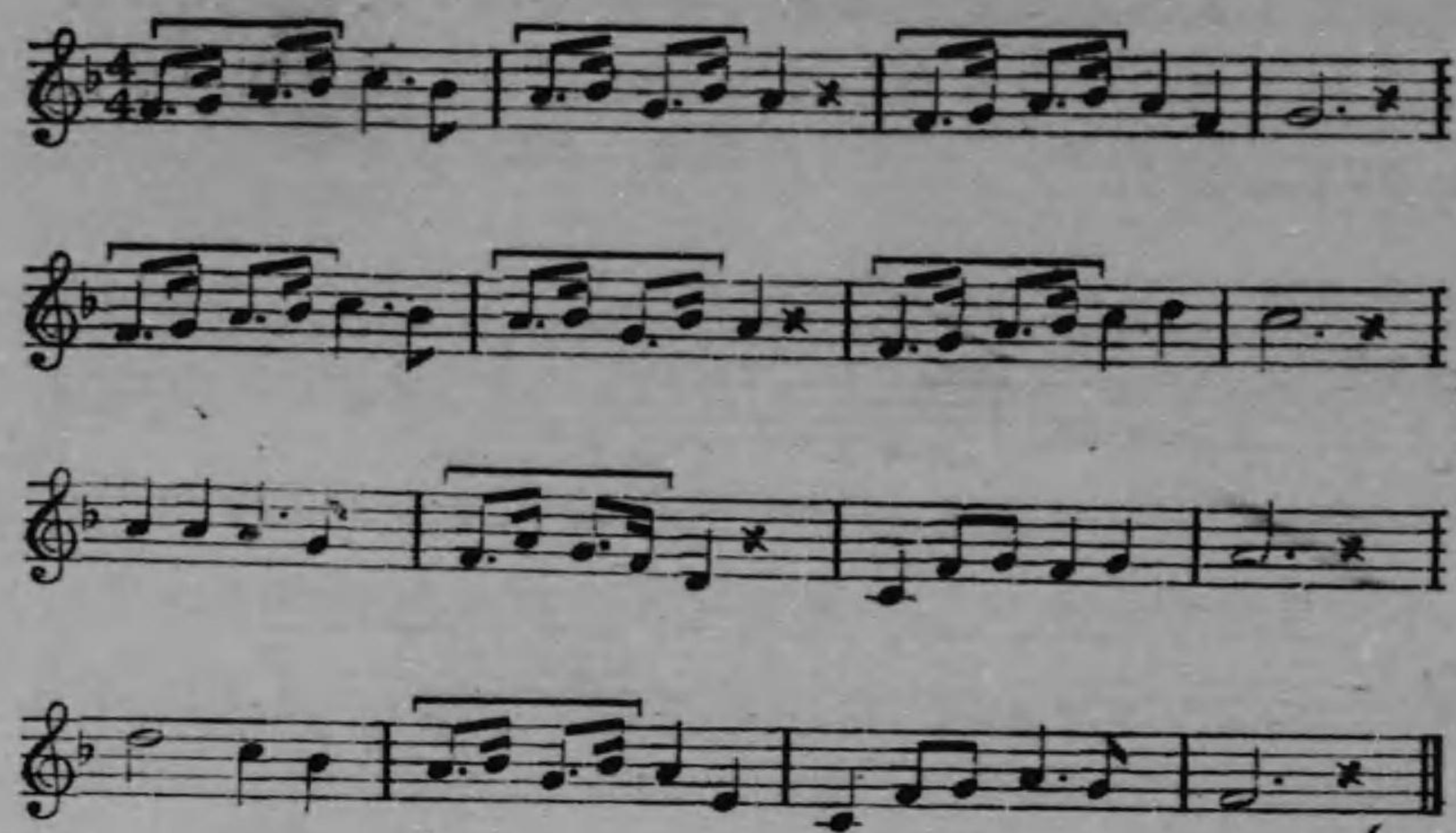
斯う書きかへて見ると、同一のものであることが明瞭に
なり且は又モチーフが愈確實に見える。
此等は皆器樂の樂曲を以て説明したが、唱歌では變体が
多い、或はモチーフのある部分が缺けたり、又は他のもの
が挿入されたりして、一見するのに困難な點が少くない。
それは歌詞との關係であるから止むを得ないことと思
ふ、しかし器樂のやうに確かに行かないが往々明に見る
ことが出来る。又唱歌には往々第一句が全くモチーフ
で旋律の生命をなして居るものもある、元來モチーフは

弱聲部と強聲部との一連続であるが、往々之が變化發展
して居る、次のものは其中でも最も近いもので且つ面白
い例であらう。



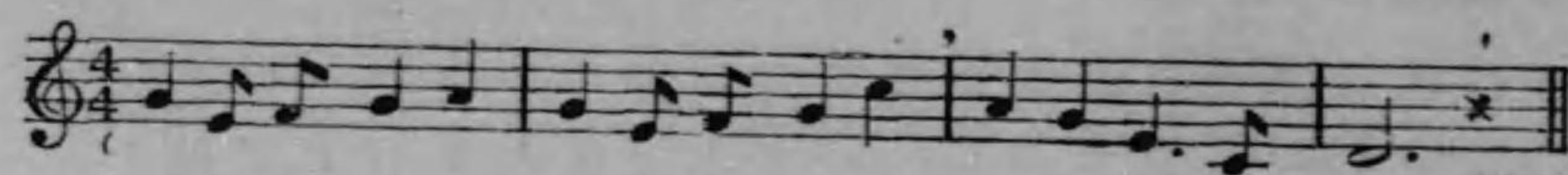
これは獨乙の民譜で我國でも歌詞がつけられたと思ふ
が、モチーフはよく表はれて居る、初めは四音符から成る
モチーフがあつて、又九小節の終りから他のモチーフで
あることに注意すべきであらう、そうして夫れが弱聲部
と強聲部の一連続である原始的のものだ。尙各節の終
りには皆終止を取扱ふ音符がつけ加へられて居る。
又モチーフが一たび起つて直ちに變化したり、又他のモ
チーフが出て來たりするが、始めのモチーフは、しかし多
くの場合、何時か又其姿を其儘か又は變化してか何れか
の状態で隱見せずには居らぬ。例へば、

鯉のぼり



モチーフにも色々な變つた種類がある、たとへば**意想的モチーフ**とか、**寫實的モチーフ**とかいふやうなものがある。

春が来た



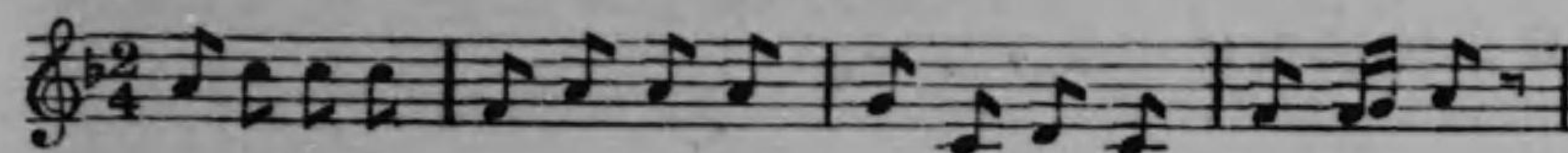
ハルガキタ

冬の夜



キロリビハートーロ トーロ ソートーハーフーキ

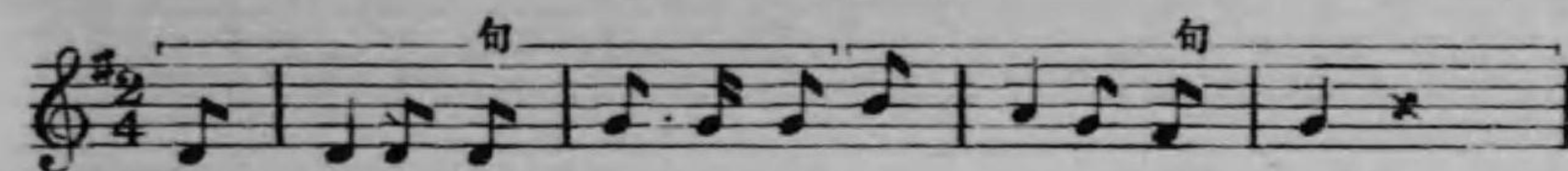
村の鍛冶屋



春が来たは**意想的モチーフ**でよく春の来たことを現はして居るし、冬の夜は**寫實的モチーフ**で炎のトロトロとする有様を見せて面白い、村の鍛冶屋は鍛冶屋の槌音を美化した**寫實的**の中でも**擬音モチーフ**といふてもよろしいでせう。

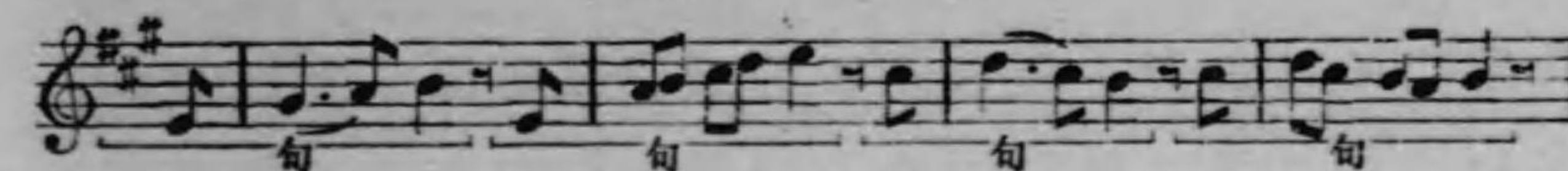
次に此のモチーフが一たび起つてある進動をして、其儘か或は又幾許か變化してかの後で一度び静まつたこの小さな音の一連続は**樂句**である、正格なものは大抵二小節から成立つ、之を**中節**ともいふことがある。

會我兄弟



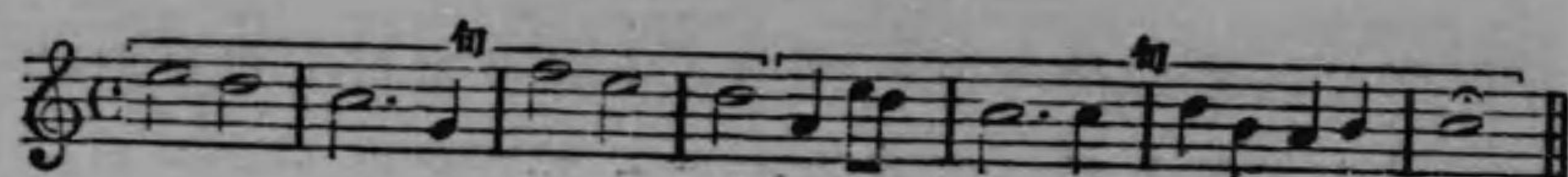
併し、變格なる樂句では一小節から出來て居るものもあれば、

納涼



又三小節から成立つて居るのも時にはある、併し小さい民謡的唱歌には餘りない。

Weihnachtslied.



一小節から成立つて居るものは縮小樂句といひ、又三小節以上から成るものは之を伸長樂句といふ。

樂句がいくらか連続するときに樂節が形造られる、正格なものは四小節から、即ち二つの樂句から出来て居て、之は又大節とも云はれて居る。



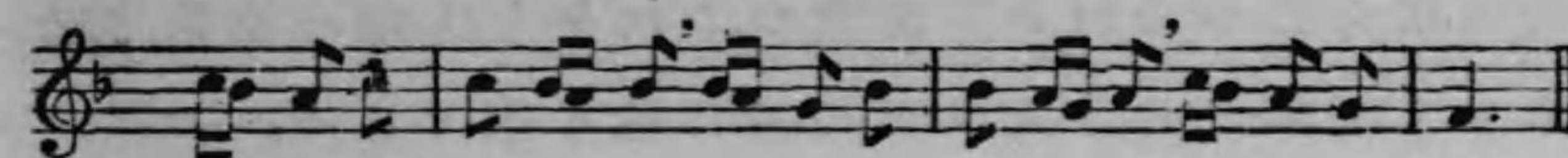
節にも亦色々變格がある、それは中節の時のやうに縮小樂節と伸長樂節とがあつて、四小節以下のものは縮小、夫れ以上のものは、たとひそれが五小節でも、六小節でも乃至は七小節でも皆伸長と稱する、然からは縮小樂節と伸長樂節とは如何んなに違ふか、又伸長樂節はそれぞれ其大い樂段と又は樂句の多くの集まつたものと如何んな

に違ふか、その差別が混同しはせぬか、この疑問が起るであらう、當然の考として。

しかしそれは、少しも疑ふべからざる區別が明々白々にある。

今茲に先づ三小節からなるものが中節即ち樂句であるか、大節即ち樂節であるかに就て見るのに、樂句は靜止を示して居ない、又まごまつた意思をも含んで居ない、樂節は第一に靜止法—これは第四章でくわしく述べる—を以て終つて居る、且又完全ではないが、ある意思を持つて居るから、其間に劃然たる區別が立つ、尙又其上樂節は二つ以上の樂句から成立つて居なくてはならぬ。

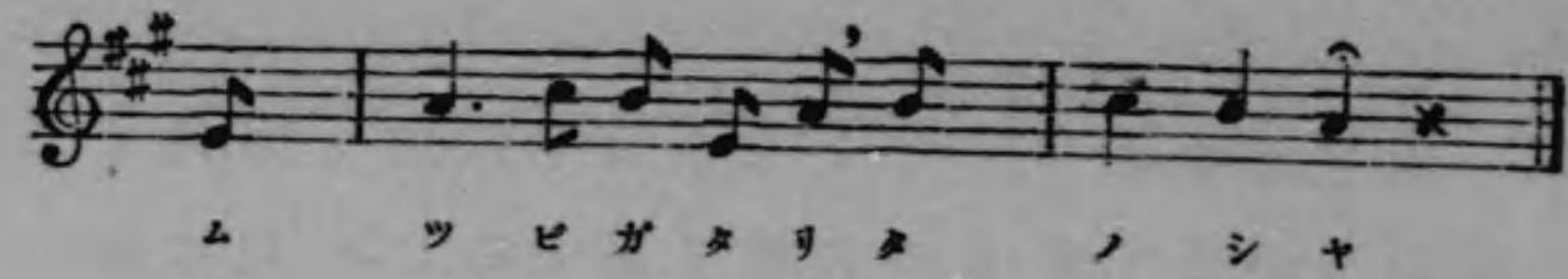
Der verurmdete Knabe. の一部



これは僅かに三小節から出来て居るが三つの樂句から出来て靜止法を以て終り、且つ一の斷定した意味を有つて居るから縮小樂節である。

なほこゝに今一つ二小節からなる大節が甚だ稀に用ゐられた、然も文部省尋常小學唱歌で納涼の結尾段落である、之は節と見るか句と見るかが問題である、何故なれば

縮小樂節は三小節なくてはならぬのに、これは二小節である、破格であるから。



已に明かに完全な静止法で終つて居て、且つ此の全部が前節の模倣で續いて只其旋律の終りを少し變化はさして居るが、同じ意味を再び斷定的に再説して居る、即ち一の意思を有つて居る、歌詞から見ても明白であつて其句頭のきり方も充分にしてある、この最後の四音符は更に一の句を形ちづくつて安全な然も立派な終り方をして居る、即ち二つの句から成立つ、これをしも縮小樂節と云はずして何とせう、此は正に甚だ稀な例である。

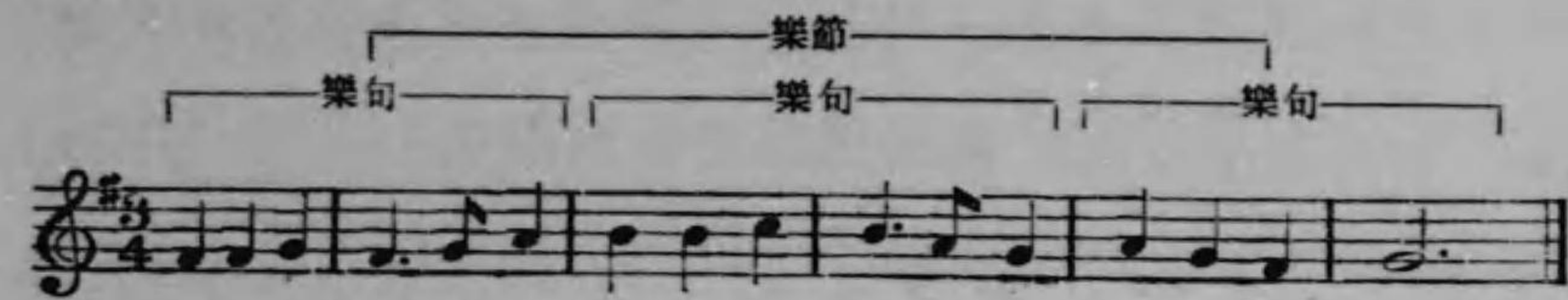
又伸長樂節の例としては、



前に出した伸長樂句の集まりであるから、よく判る、且又

其間に一の意味もあつて、最後に完全な静止があり、リズムの具合と旋律の進行の有様を見ても何の疑問も挿れないでせう。

又

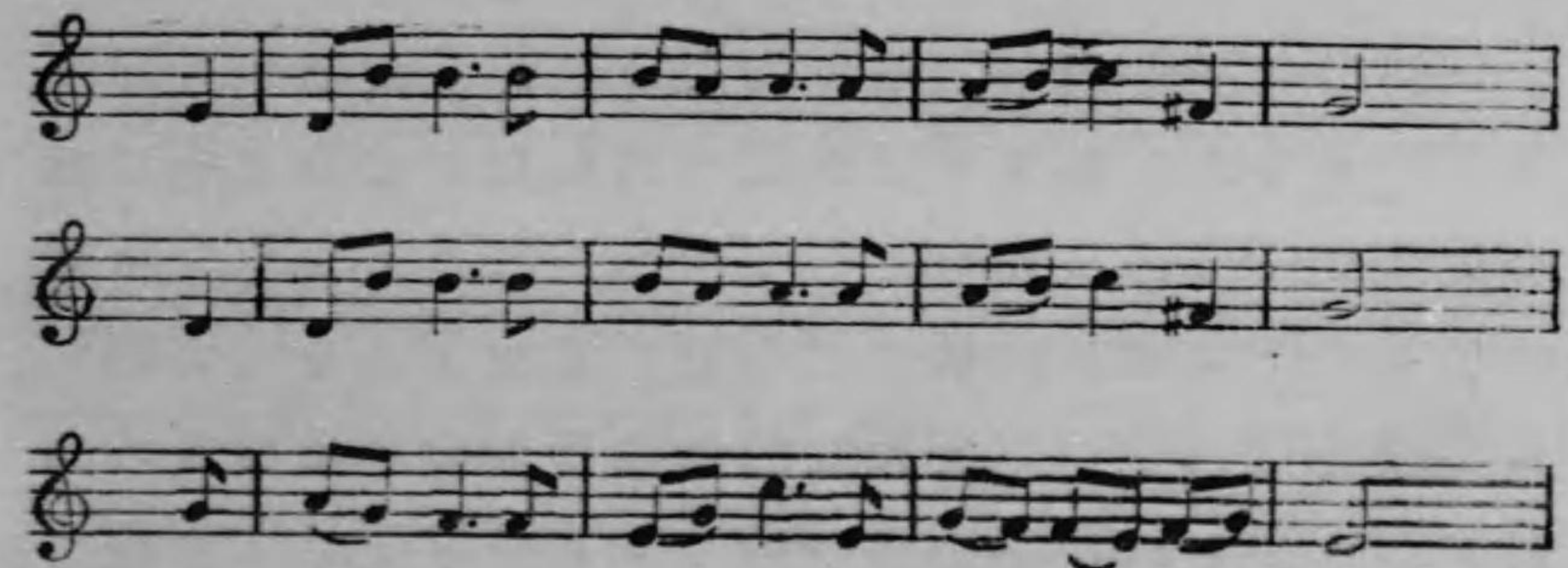


この英國々歌のやうに三つの樂句からなる伸長樂節もある。

樂節の集りは樂段である。

樂段は一つの樂節から出来るものもあるが—例へば前の英國々歌の一節は樂節で且つ樂段である—又は數樂節から成るものもある、例へば

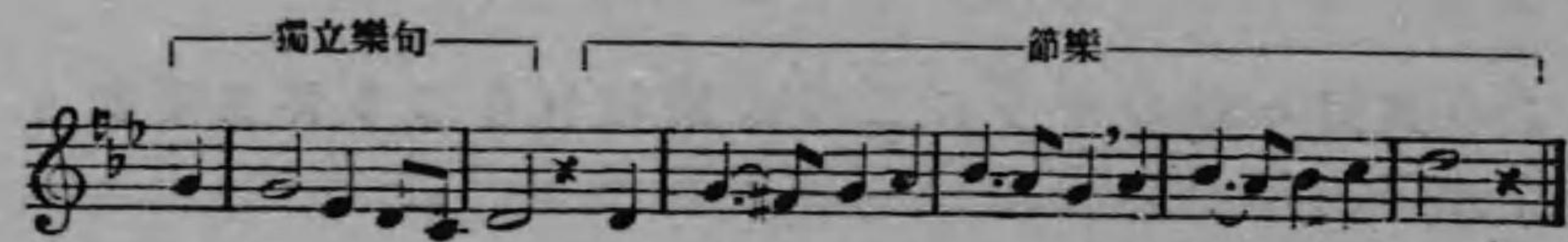
櫻 狩 の 中 段





又こゝに特例がある、これは併し屢現はれるものであるけれども尙變體たるを失はない。

三才女の中段



獨立樂句と樂節二つとの結合で一の樂段を作つて居るよい例でせう、しかし正格な樂段は二つの樂節からなるものである、之を要するに樂段は其結尾が充分完全な靜止法でなくてはならぬ、しかも其靜止たるや、安定で斷定的なものでなければ駄目だ、夫故に意想も完全して居る。又其靜止法によつて**主和絃的樂段**、**屬和絃的樂段**等の區別があるがそれは靜止法の所で判るでせう、こゝに斷て

置くがそれは**主和絃的旋律**、**屬和絃的旋律**のことではない、これは轉調によつて出来るもので樂段ではない。

幾つかの樂段が集まつて**樂章**即ち唱歌の普通の一樂曲が出来、最も普通の唱歌は二樂段から成立つ、併し一樂段一章のものもないではない。

以上の外なほ、**接續樂句**、**接續樂節**等いふものがある、これは樂句と樂句、樂節と樂節との間に挿まつて經過的に進動するもので、一定の形もなく又一定の靜止もなく、只幾つかの音の連續に過ぎないもので、従て意味もない、云ふ迄もなく、それは色彩的のもので、強ひていへば布疋的な幫助的な意味があるものもあるといふことは出来やう、けれども主として經過的のものである。

小さい民謡的な唱歌には餘り用ひられて居ない、たとひあつてもそれは樂句も樂節も形造らない經過音に過ぎないものである。例へば



又**結尾樂段 Coda**といふものがある、之は長短が一定しないが一樂節からなるものも、二樂節からなるものもある、之は少しばかり納涼の例を示して節の所で云つた。

第 二 節 對 稱

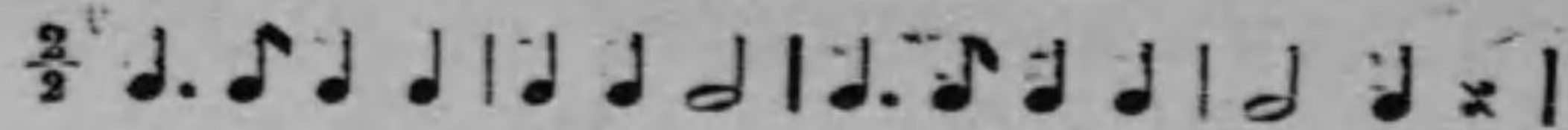
整つた楽曲を詳密に調べて見るに、章句は無難作には並べられては居ないやうだ、或は樂句と樂句との間に一種の關係があつたり、樂節と樂節との結合に因縁があつたり、常に其間に一貫したるものが現出するのを見る、其中先づ數へ擧げられるものは此の對稱であらう、今これをリズムの對稱から説き起して次で旋律の對稱に及ぼう。

リズムの對稱

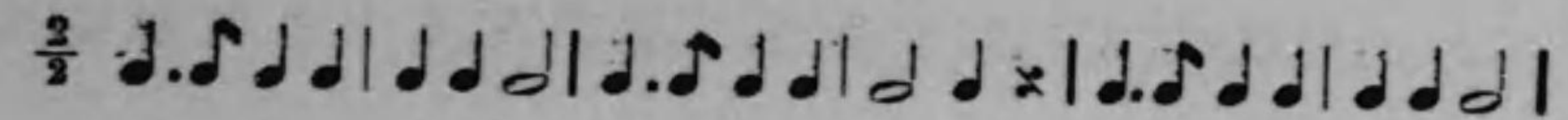
正格なる樂句は二小節から成立つことは前にも云つたが、今假りに次のリズムを持ち出して見やう、



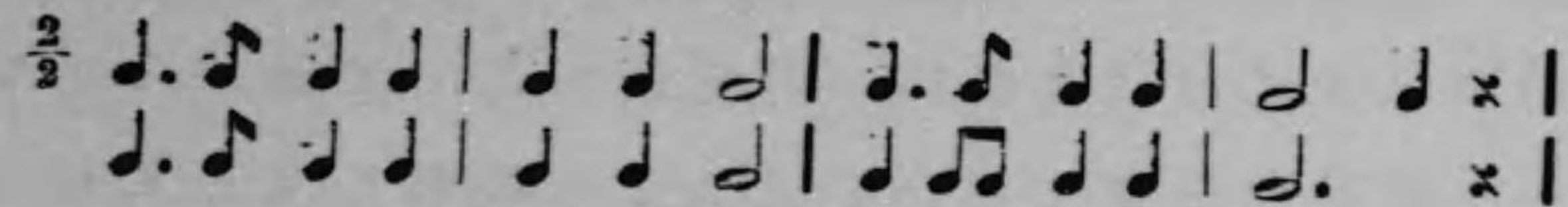
何だか物足りない、こればかりでは完全な意想は無論見ることには出来ない、又何よりも不安の感に襲はれる、是非共之と對稱するやうに、このリズムと關係の深い類似した樂句が聞きたい。そこで



これで一先づ對稱は出來た、併し之でもなほ物を言ひさして残りを云はないやうな氣がする、まだ充分ではないと思はれる、斷案を與へてもなく又完全な意想をも示して居ない、そこで第三の樂句が要求される。



之で要求は稍満たされたが、對稱の上からは事實失敗に歸して居る、二等分が出来ないから判るでせう、そこで第四の樂句が待ち設けて居る。



今對稱は充分で、不明であつた意味は説明され、解答されて、構造は二樂節から出來て一樂段の一樂章を作つて居る、そして強聲部で終りが安全に結ばれた、斯様にリズムの對稱を要求することは自然下決して人為ではないやうだ、嘗て兒童が遊びながら無茶苦茶にリズムをこしらへて口なぐさんで居るところを見たことがあつた、そしてそれが皆對稱を保つて且つ安全に終結を告げて

不自然な處がなかつた、それから考へても人間の自然の美的要求が人に之を促がして止まないのであることを知るのである。

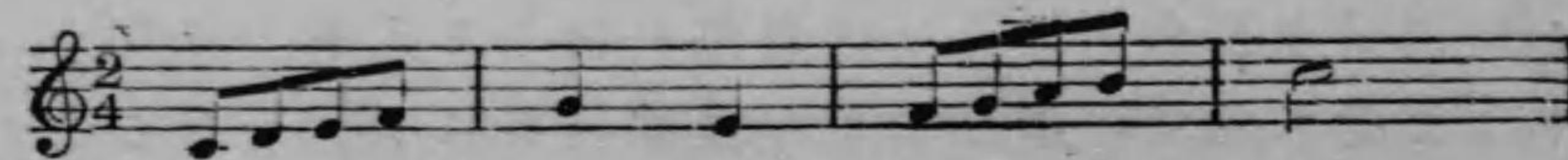
旋律の對稱

リズムと抑揚とある、即ち旋律の進動する上の對稱に就て云ふべき順序となつた、



この一節を見たときは誰でも其拙いのに苦笑を禁じ得ないでせう、これは其間に一の意匠がないと云ふことと、従つて感情の發露がないと云ふことの外に、尤も大切な美的の對稱が欠けて居ると云ふ事實に、誰でも何の躊躇もなく批難がしたくなる。

故に今若し、



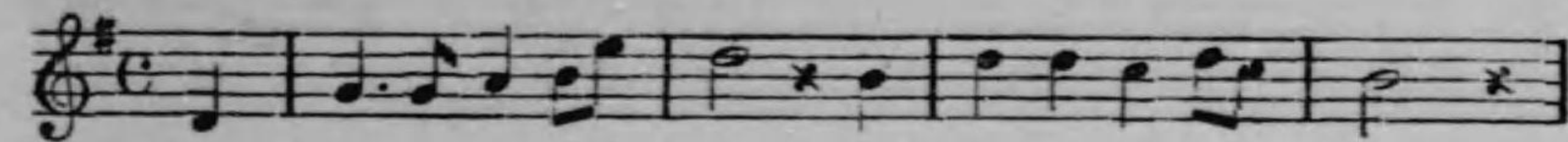
を見るならば直ちに其のリズムの上の對稱の卓越な事

に驚くであらう、然り、リズムの上の對稱は最もすぐれて居るが、なほ其他全體もよく整頓して抑揚もよろしく、終り方も申分がない、併し鋭敏な人はこの旋律が上へ上へと進むばかりで、譬へば會話の一側面ばかりであることが直觀せられるであらう。そこで



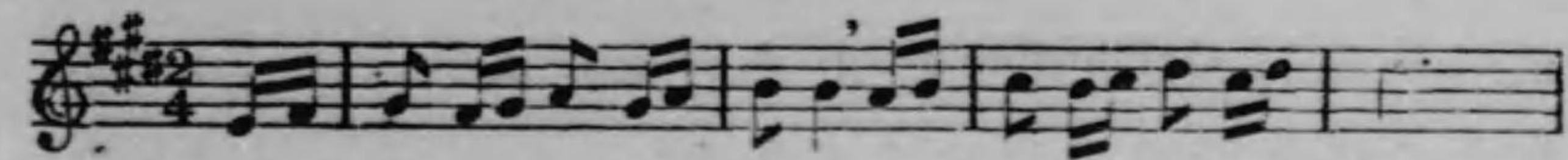
かくすると、次に下降する他の側面が出来て、對稱が充分に成立つ、會話は相手の答があつた、命題があつて、斷案が出来た、問が出て答が應じられた。

又



次に樂節も亦對稱を要するものである、次の例は好適例であらう。

Gelähmter Flug.





種々の對稱

對稱するにも色々な方法があるやうだ、前の例のやうに反行進行的に對稱を得て居るものと、平行進行的でありながらしかも對稱の具合よいものと、高音の一連続に對して、次て来る同じやうな旋律の低音の一連續によつて對比して居るもの、—之は反行進行の大きな一種の形とも見られ得るやうな—等があつて、一つ一つ云へば其中にも細かく異つて居るが大體は此の三つであらう。



之は反行の對稱で、前の樂句は漸々下行して居て、其れに反して後の樂句は上へ上へと進んで居る、尋常小學唱歌第五學年用の菅公も亦之に屬するものとしてよからう、其他此例は多くある。

前に舉げた *Gelähmter Flug*. も同様に反行であるが、此の場合とは反對の進行をして居る。

唱歌には殆んど平行進行でありながら、終りが反行した爲に、危く對稱を維持して居るものが往々にしてある、元より之が常套的な方法で平凡である、平凡といへば平凡だが、穩健なやり方なのでせうから先づ練習として、斯様のものから作つた方がよろしい。

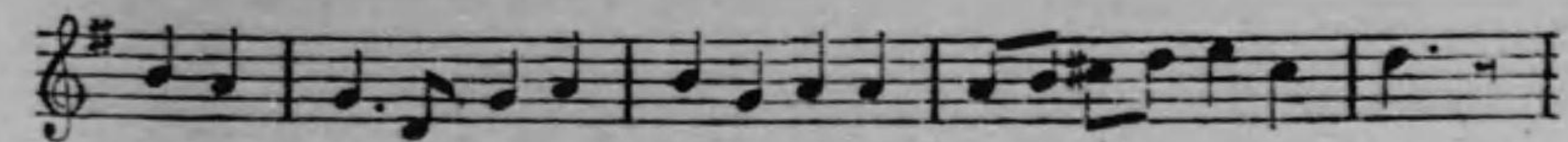
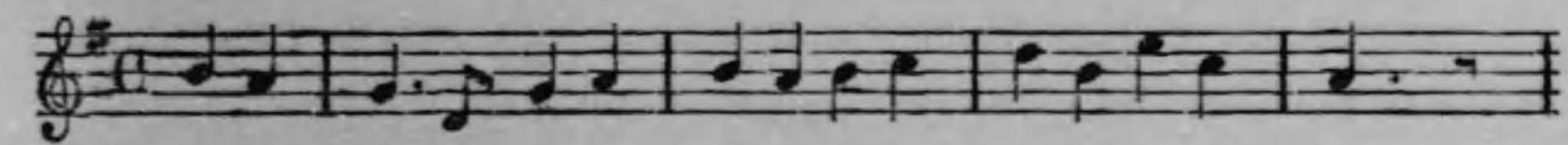
尋常小學唱歌第五學年の忍耐の第一第二の兩樂節は斯の例である。

又

日本の國



なほ又



これは第一樂節の終りは、いつも下行的傾向を變化の中に維持して居て、第二樂節は飽くまで上行的に反復して居るので、謂はゞ一直線に下がり又は上るべきものに變化を與へたのであらう。

次に並行進行を以て對稱を保つて居るものには、



斯様な例は餘程多い、從て頗る名手でなくては平凡になる嫌がある、この例は頗る平和な波の音のやうで然も美しいローレライの妖女を見せてゐる。

歌の名は **Zu Bacharch am Rheine** といふ。

この對稱は何處にあるか、第一にリズムの上に對稱を見事に得て居て、曲節の具合が摸倣したやうに兩方の重さの釣り合がよく取れて居ると答へられるであらう。

第三の對稱として茲に高低抑揚の對比を提供する。

其好適例は



卓越した摸倣的技巧ではあり、且つ對稱として立派なも

ので、已に一方は疑問的で一方は斷定的で反行の對稱を得て居る其上に更に高音と低音との對稱は極めて美しく出来て居る。

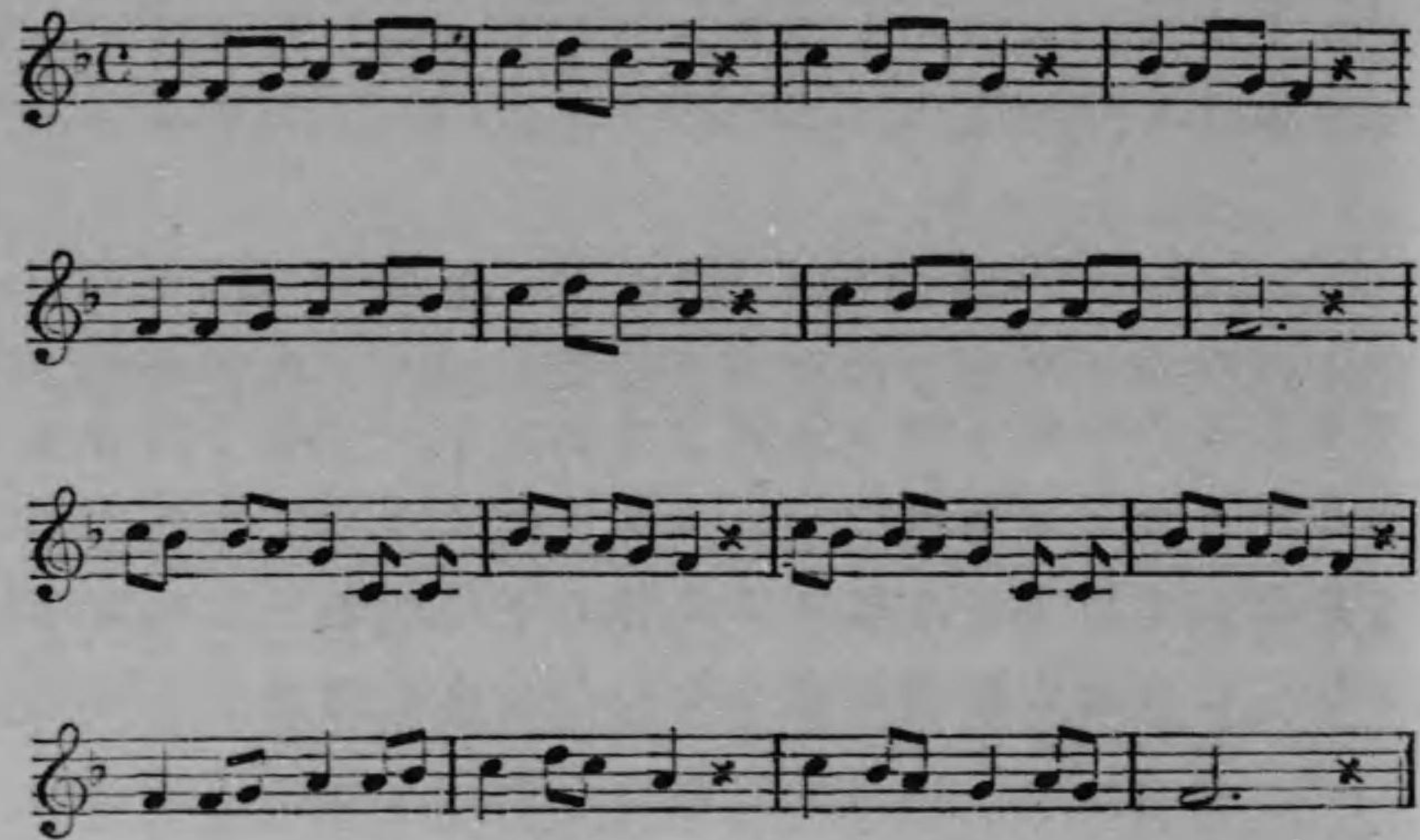
以上種々の對稱は旋律作成の要件ではあるが、之が其全部を掩ふては居ない、人間の情緒は斯かる單純なものばかりではない、もつともつとどうつくしい變つた方法があるであらう。

第三節 變 化

我々人間の情趣は餘り單純ではないやうだ、從て其音樂的意匠も可なり複雑である、否寧ろ頗る多様に込み入つて變化して居る、吾々はある規律の下に制御せられることなしに自由の情趣を味ひたい、又自由の意想を表白したい。ショープンは自分の意想は豊富で現今の記譜法では到底表はし切れないとまで叫んだ、蓋し其の通りであらうショープンの如き巨匠では。假令ショープン如き大家の眞似は思ひも寄らぬが、小さいなりに矢張り單純を避けたい、對稱をある意味に於て毀して見たい、又あらゆる情趣、あらゆる煩悶、あらゆる美念、あらゆる快樂と痛苦、あらゆる感想など、すべての生に於ける出來事と、すべての感情界に於ける事件とを音樂に表はしたい、そこ

で變化が必要となつて來る、變化は遂に變化を産み無限の變化が夫から夫へと湧いて行く、今私は其變化について出来るだけ多くの場合を例示して見やう。

Long Long ago.

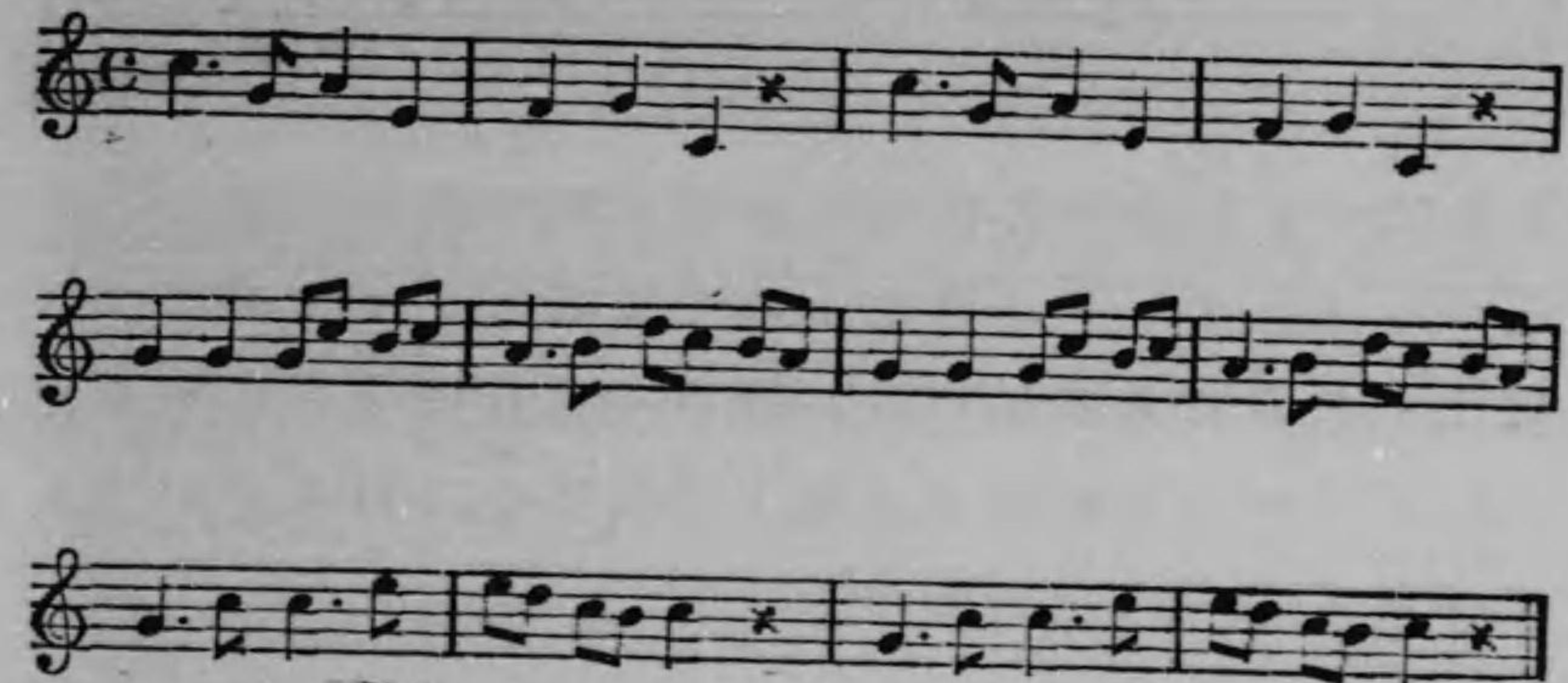


第一樂節と第二樂節とは同旋律を繰り返して居て其終りだけが變化させてあるのが面白い處でせう、對稱から云へば樂節の並行進行的を保つて居るが其終りだけが變化されて居る、これは樂段を強聲部で終らしめる爲の要求もあらうが、歌詞にも變化があつたからでもあらう、第三の樂節は全く變化して唯僅かにリズムに似た處が

ある計りで前樂節が音階的であつたに引き替へて大なる超越音程を交へて全く別物のやうな感じを與へる。併しこの中にもなほ對稱の考が曲を支配して居る、それは第三樂節の前樂句と後樂句とを見るに全く同一のものを繰り返して居る、此れが對稱に支配せられて居るからだ。

又

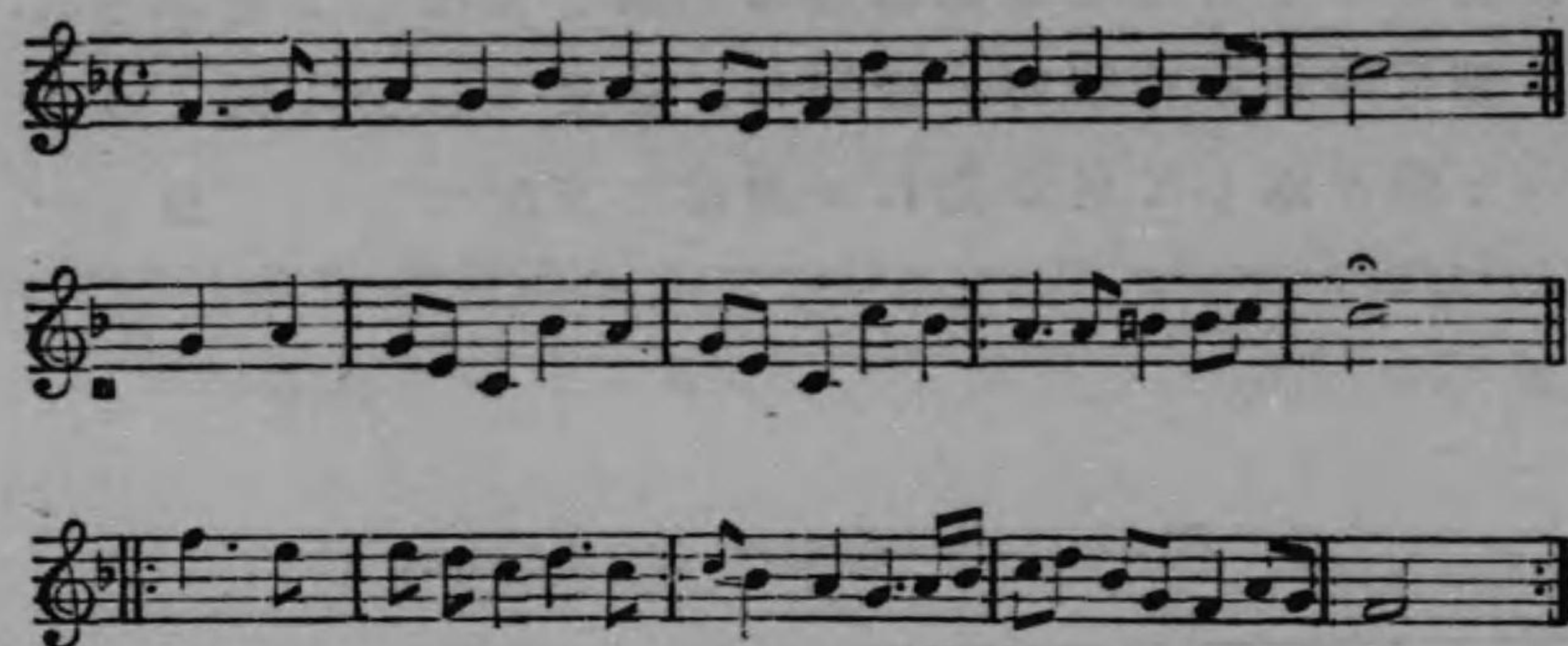
Als mein schönster Tag begann



これは各樂節が各異つたモチーフから成立つて居ることを示すに適して居る、併しこの三つが如何なる關係を保つて變化して居るかは、今暫らく質問の矢を放つことだけは我慢をして下さい、夫れは次第に—主に統一の處で—判るでせうから。

次に又

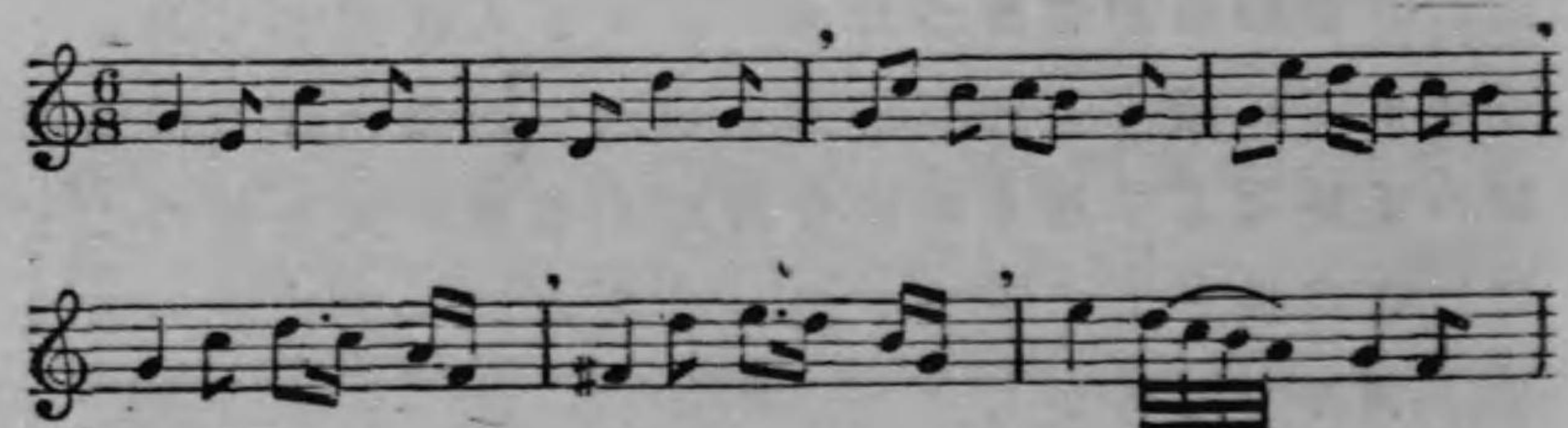
埃 國 々 歌



之は三つの樂段が各變化して居る例であるが、併しその三つともモチーフは同じもので、唯其モチーフが三つに變化したのに過ぎないのだ。歌つて見ればすぐに判る、同一のモチーフが感情を支配して居るので何人といへども了解することが出来やう。

Einsam bin ich nicht alleine.

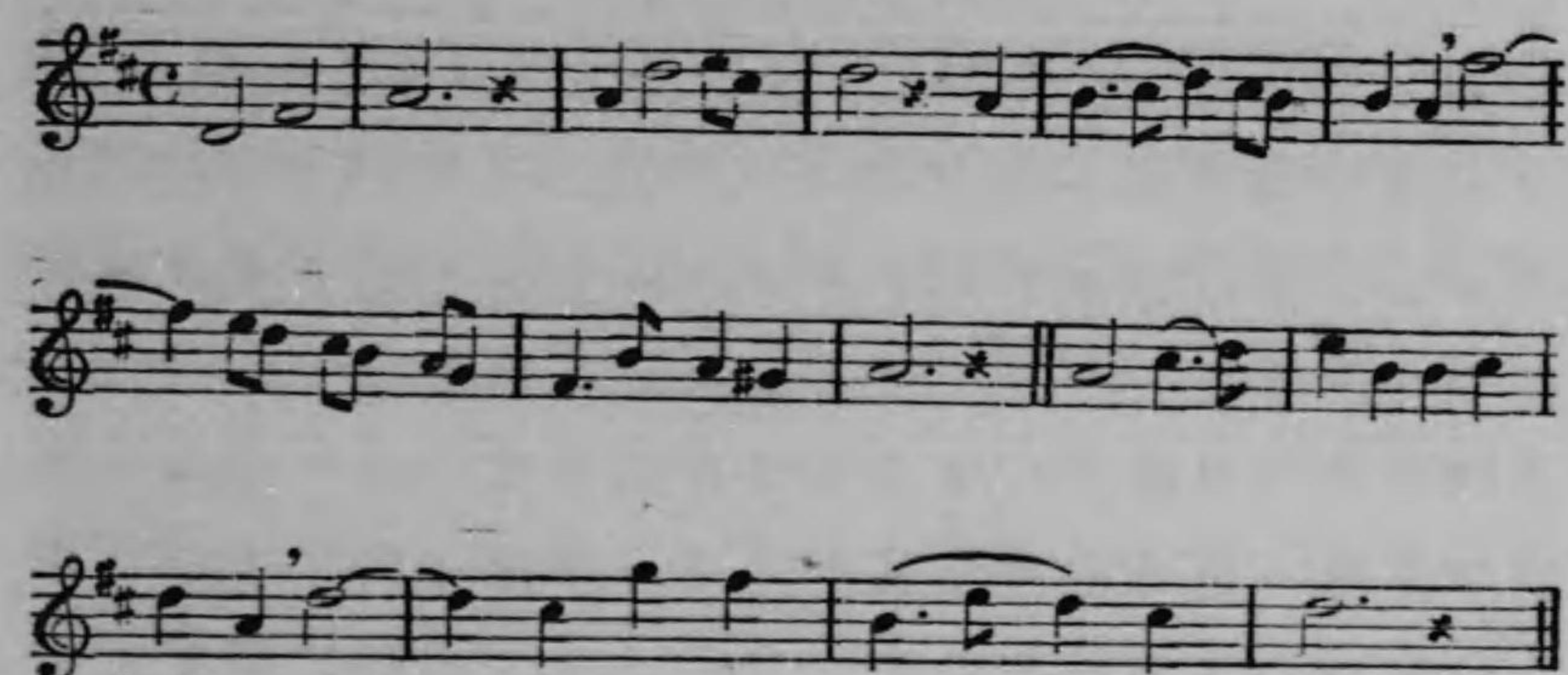
Langsam



ますます判らなくなる程變つて來たことを感じるであらう、之は一句づつが殆んど何等の關係もないやうに別々の違つたもので、且つ句の大小や對稱的關係が不規則でありながら、滑らかな旋律が流れて居る、道はウエーベルだけあつて技巧を凝して然もぬかりがない。

又

Sobt den Herrn.



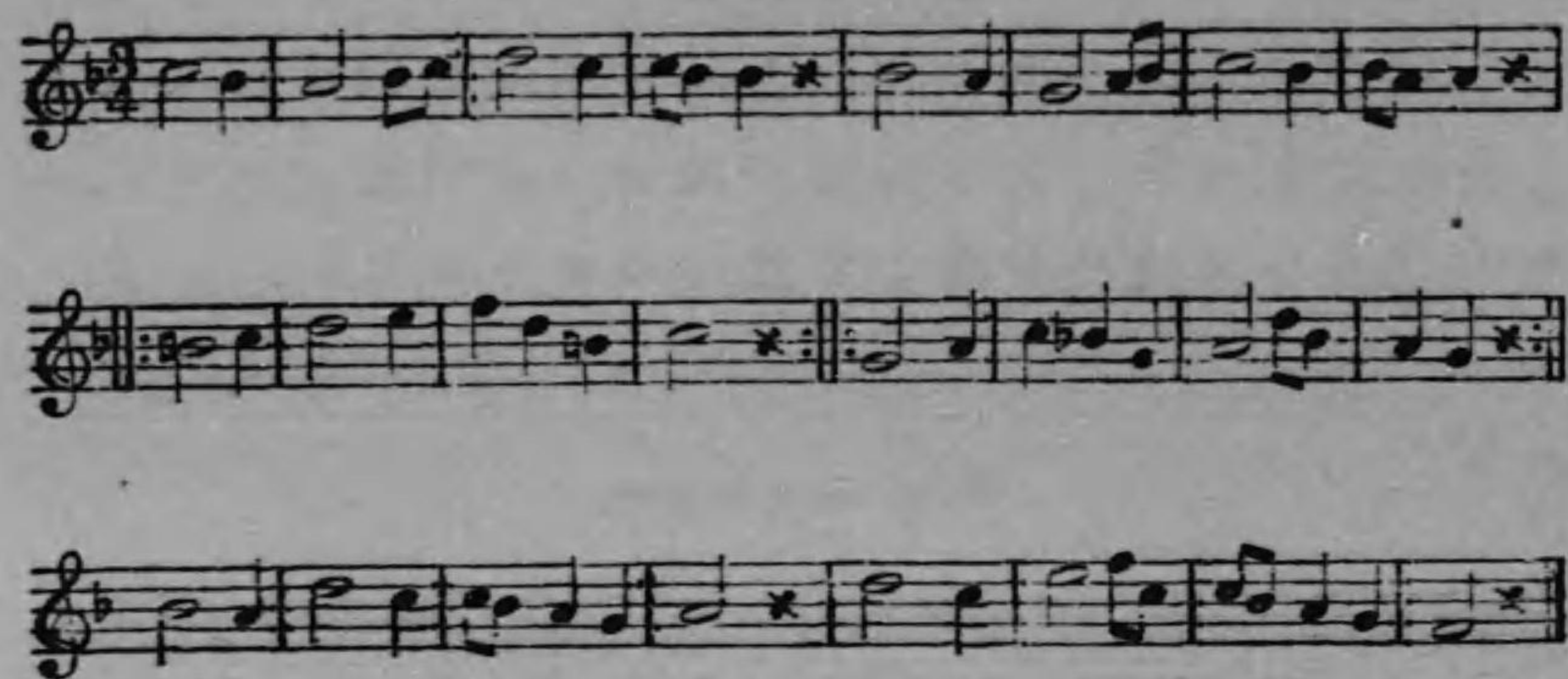
形から見れば據り所のないやうに變化して居るが、兩三回歌うて見ると或は發見する所があるでせう。

以上の變化はすべて大部分の變化で、云はゞ大變化を示

したものである、初は樂句次には樂節次には樂段又は全部各悉く異つて見えるものを擧げた考であるが、今度は之を細分して部分的に擧げて見やう。

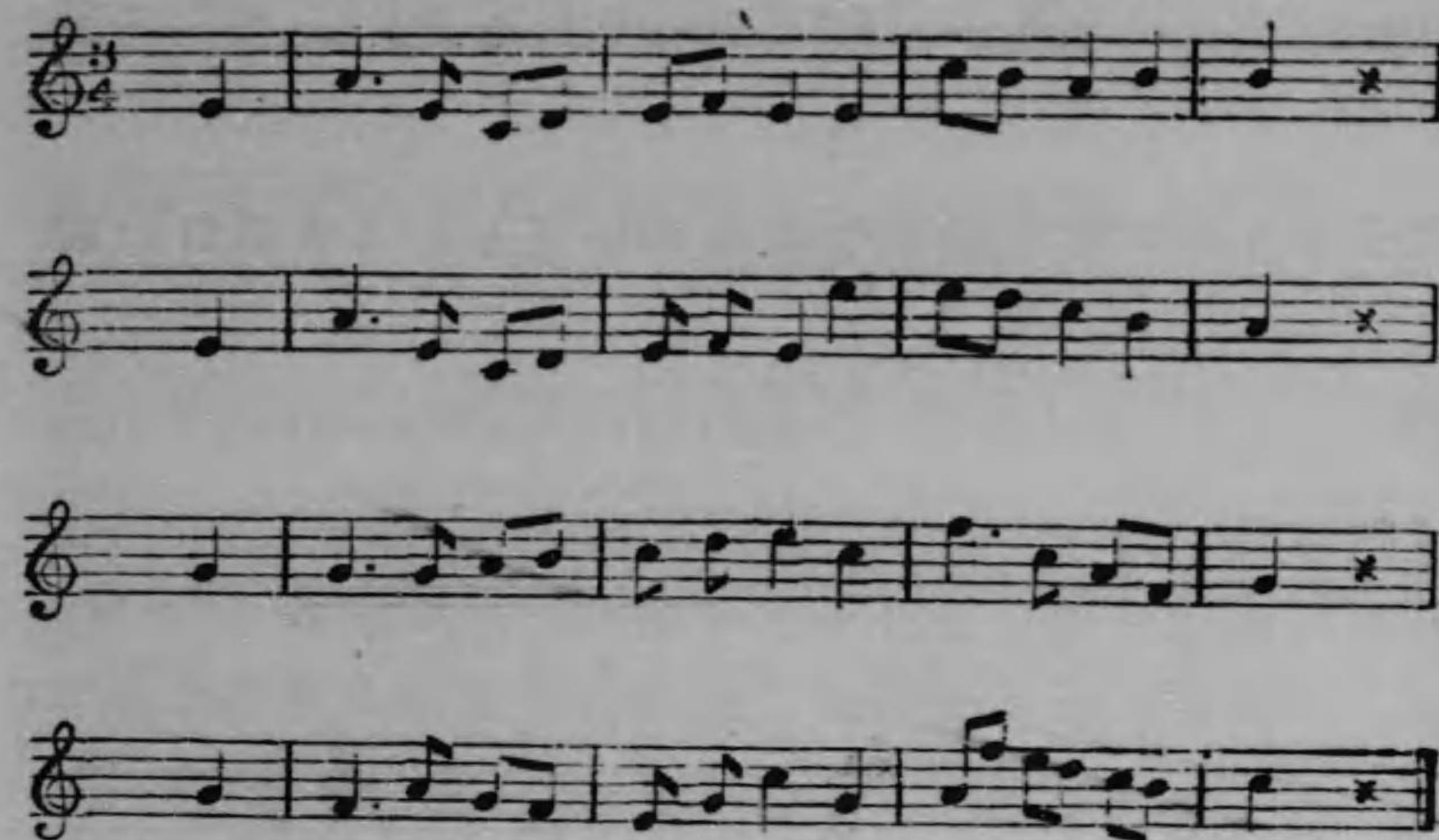
Bundeslied.

Mozart.



リズムの上から見ても、モチーフの上から見ても、何等の變つた所もないやうでせう、けれども前の Sobt den Herin. と同じやうに歌つて見る人には其變化が、此の崇高な稱讚の意味を更に進めて高潮にする情感を興さすには居られないことを知るであらう、そうして其れに續いて來る平靜な深甚な旋律によつて一層の力強さを増して、過去つた衝動を振り返へつて見やうと促される或物を見出すでせう、これが第三樂節に現はれる變化である、夫れが轉調によつて巧に出來て居る。

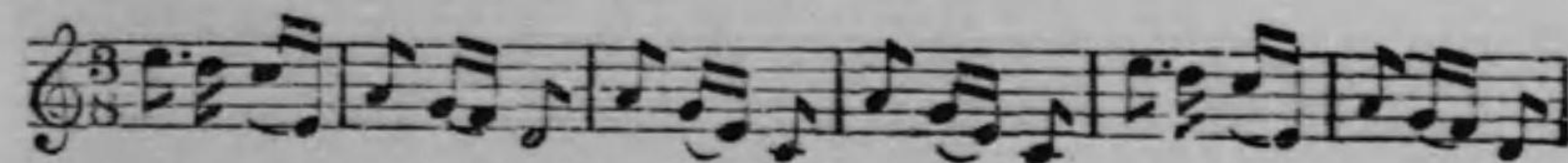
古 戦 場

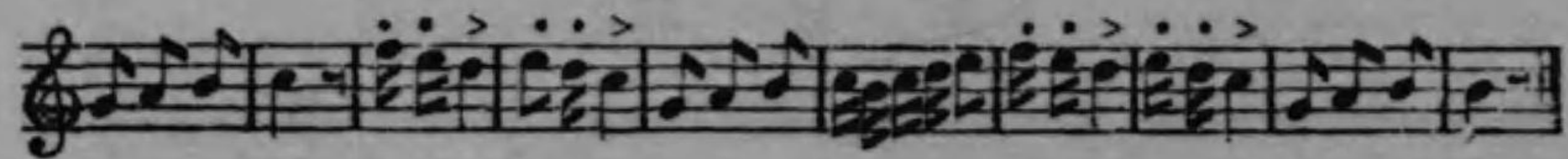


前樂段と後樂段との音階の變化によつて、意想の上に大なる變化を來した例である、併し普通には其變化から再び前の主題に歸るべきであるが此處にはそうはしてないことが少しく不安に思はしめる、けれども之は今云ふべき限りでないのみならず(統一の處で)此曲としては兎に角纏まつて居る。

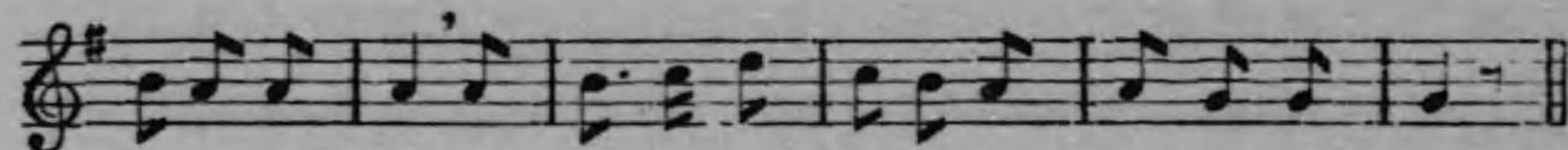
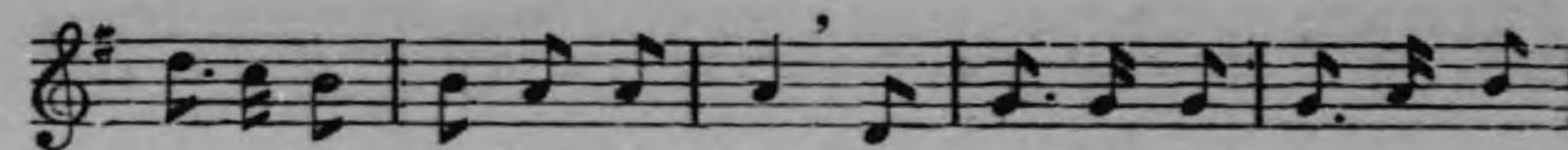
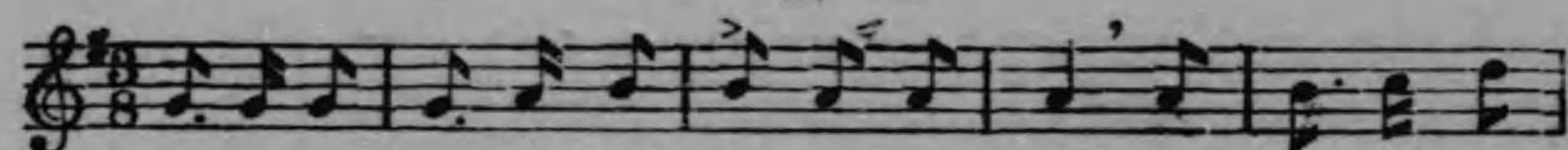
又

Oberochw. biaches Tanzliedchen.



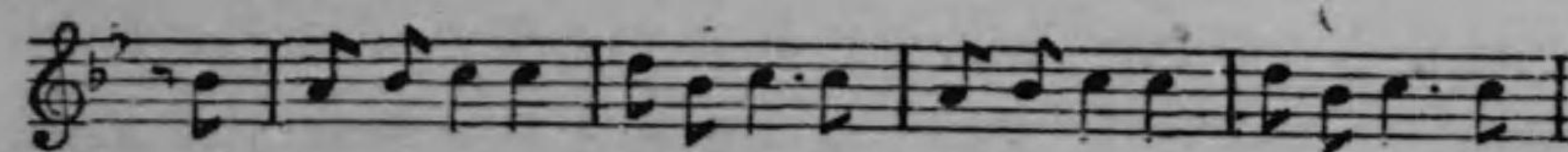


囃子を入れた變化斯様な舞踊めいたものには面白い變化でせう。



強起樂句と弱起樂句と入り交つてリズムに變化を與へて居る、初めは強起で次の樂句は弱起であるが意味に於ては又忽ち強起と歸つて居る、そうして之を繰り返す。

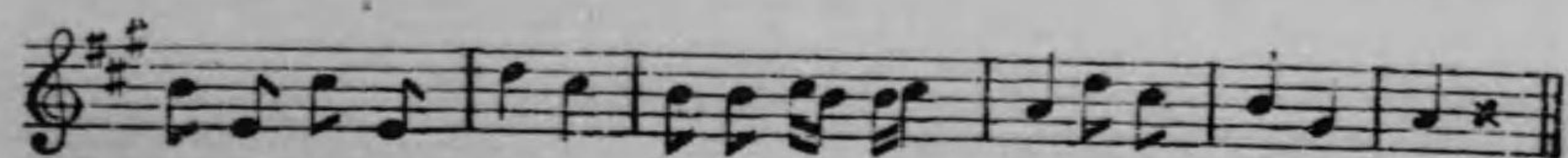
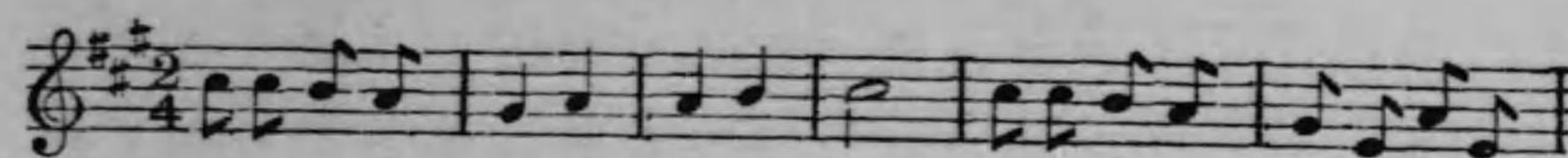
Räuberlied.



之は Gaudeamus igitur. に模して Fr. schiller といふ人が作つたものだが、夫れとは拍子が三拍子である所が異つて居る、この一曲の中には二拍子が混入して變化を與へて居る、かゝる例は近時の音樂殊に印象派以後の音樂には澤山あるやうであるが、小さい唱歌には餘りに用ひられては居ない、けれども彼の露西亞の Moussorgsky などは小さい唱歌にも盛に用ひて居る。

更に今一層部分的に視をつけて見やう。

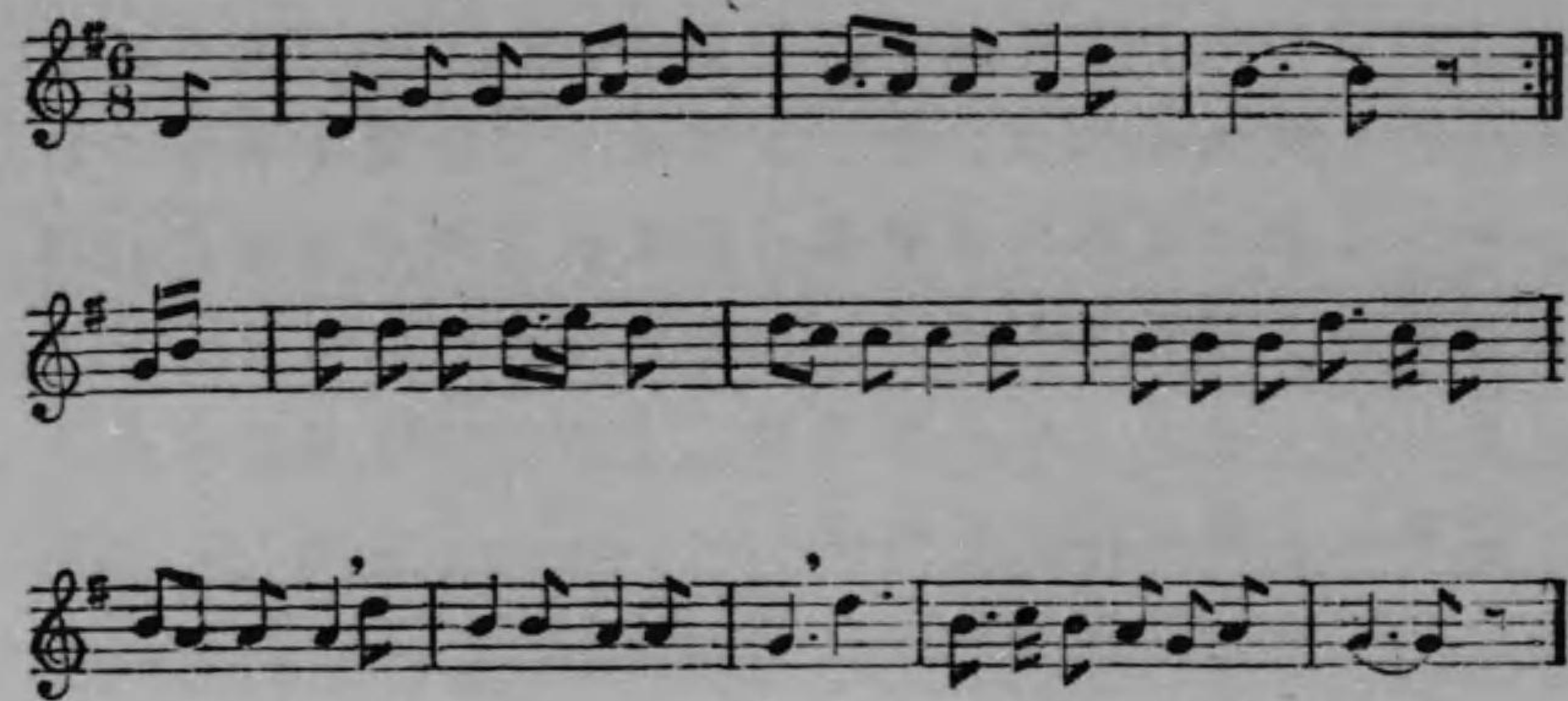
Ach Wie flicht das Leben so geschwind!



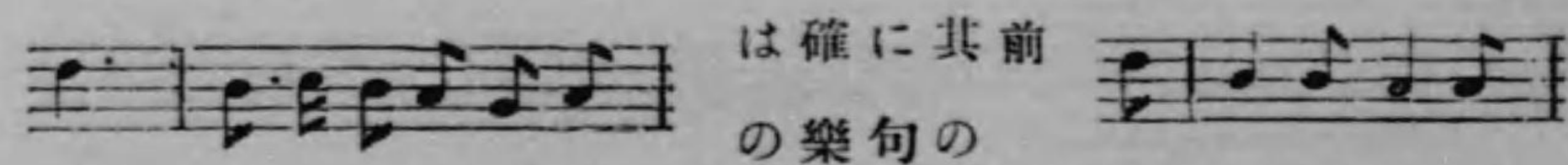
第六小節並に第七小節は明かに

を細分して各拍子を二つに分けて、主要音符に5の音を附加して居ることが第二第三第四小節と對照すれば見えるでせう。斯様の分解法は和絃を分解することもあり、又唯單に旋律的に分解することもあるやうである。

Die drei Reiter.



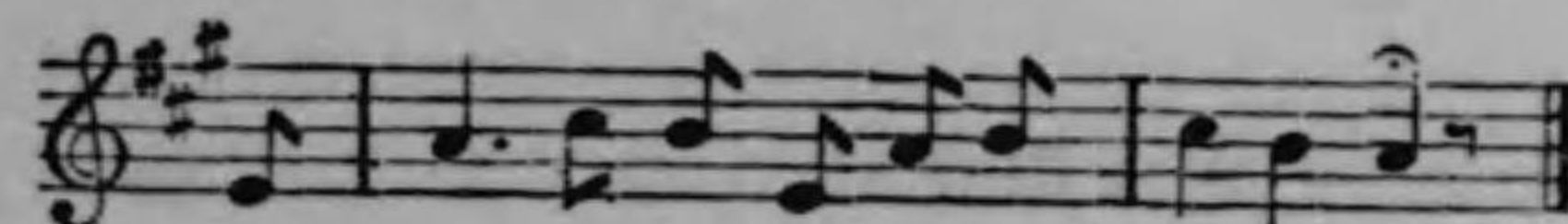
Die drei Reiter. この譜の第二樂節が變化して居ることは此處では大した事件ではない、又以前にもあつた例と同じ事だから繰り返して言はないが、見よ、第三樂節の終句



は確に其前の樂句のと同じものを反復することを避けて、しかも反復の意味を充分に含みながらも技巧的に修飾して變させた面白

い例である。

納涼の結尾段落

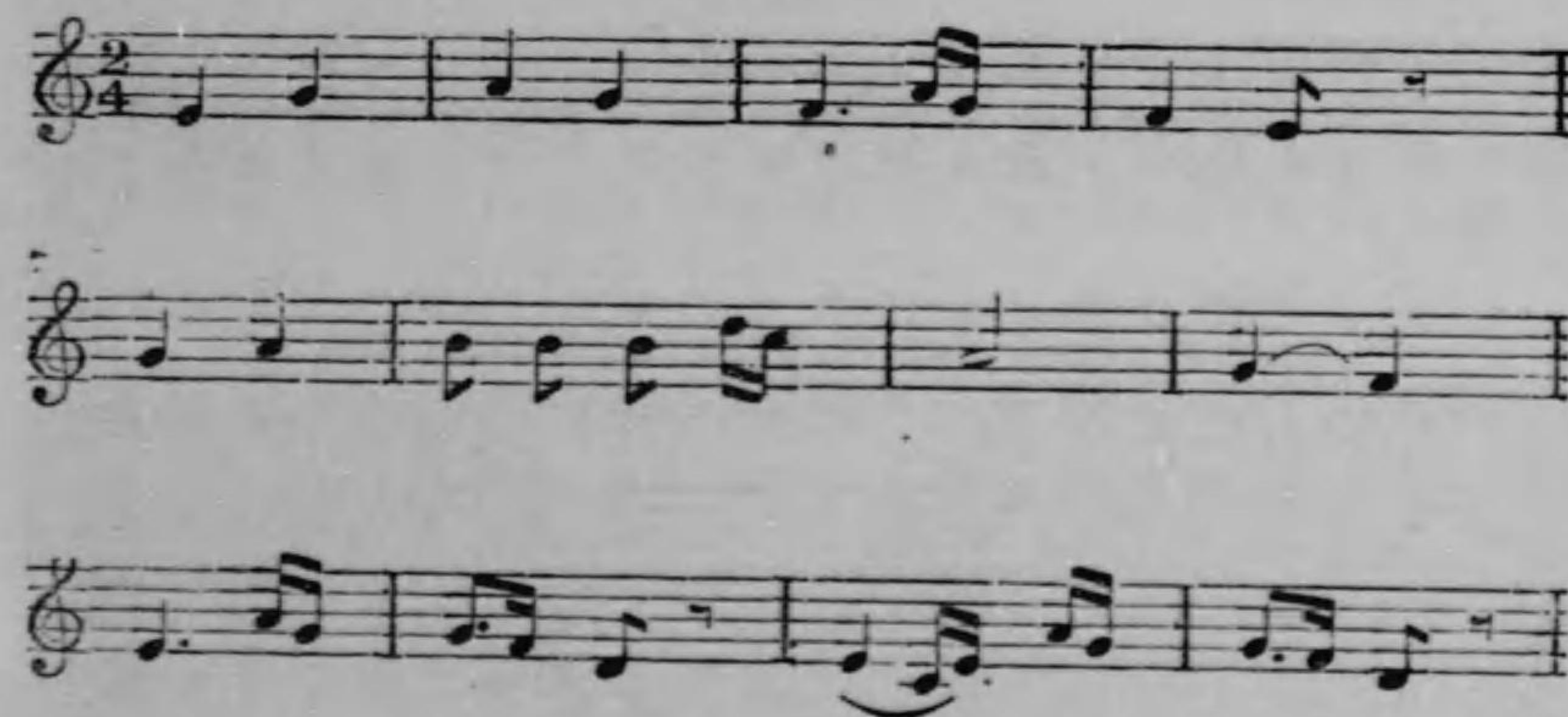


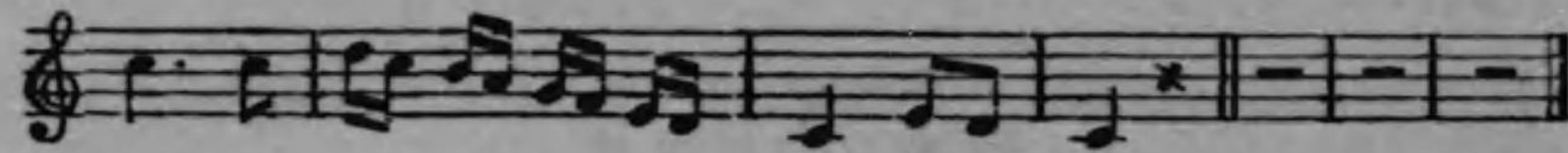
前にも一度出した事があるが、著しいものは何邊でも顔を出す、これは納涼の前の樂句を受けて巧に變化を與へて終局を告げたのが美しく見える、斯様の變化は往々見ることが出来るけれども、變態であるこの短い樂節中には行はれたのは巧といふべきものであらう。

結尾が變化することについては更に次の例を提出しようが、今のものとは、云ふまでもなく、趣は變つて居る。

Gebet

Weber.





初めからモチーフを変化はさせてゐるが、特に最後の樂節を見よ、前の樂節とは全く趣を異にした熱情的な敬虔的な然も総合的な音階的進行によつた變化を用ひて、そして其非凡の手腕を見せて、靜かに伴奏が—こゝには書かぬが—前のモチーフを以て終りを告げて居る、これは後にもなほ説明に用ひたいと思ふ、

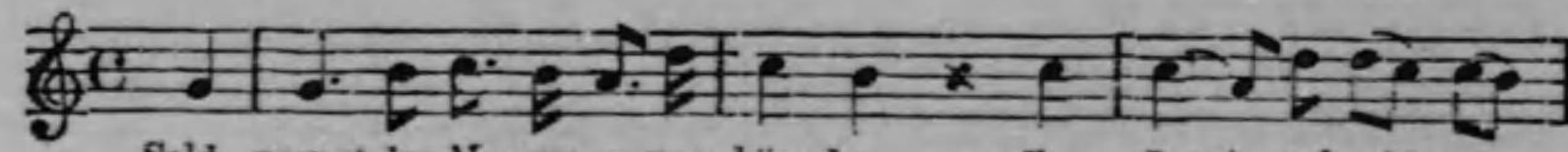
斯く色々な變化が何の爲めに要求されるであらうか、無論美の満足を期するにあることは云ふ迄もない事であるが、又唱歌には形の上から歌詞の字數(脚)によることゝ、語呂と又稀にアクセントの變化に基因すると云つてよろしからう。

先づ字脚の上から見るときは、字脚が必しも對等には出來て居ない場合がある、次のモツアルトの曲を見ると、

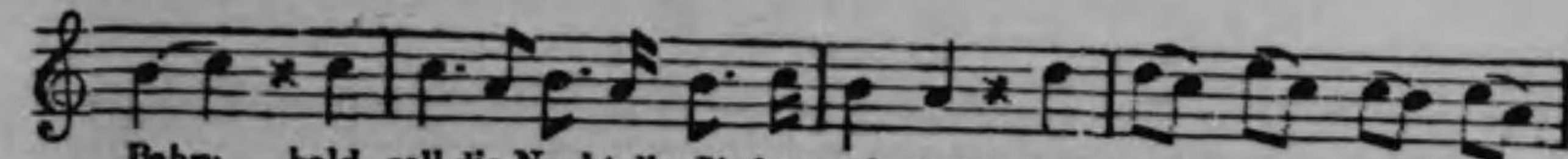
Bald prant, den Morgen zu verkünden

Andante

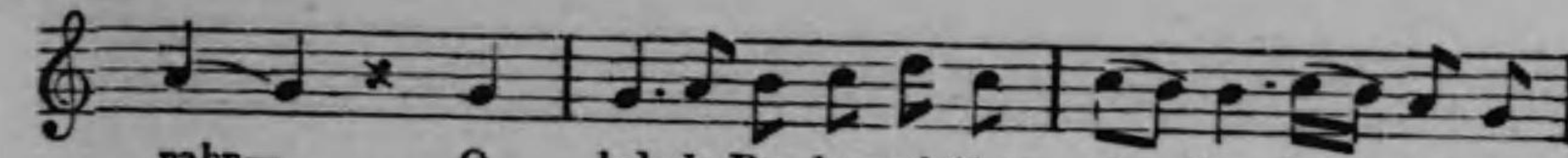
mozart.



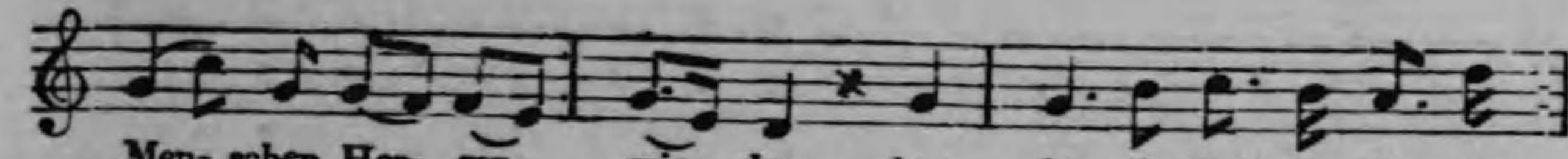
Sald prongt, den Mo-gen zu ver-kün-den die Sonn' auf gold-ner
(9) (6)



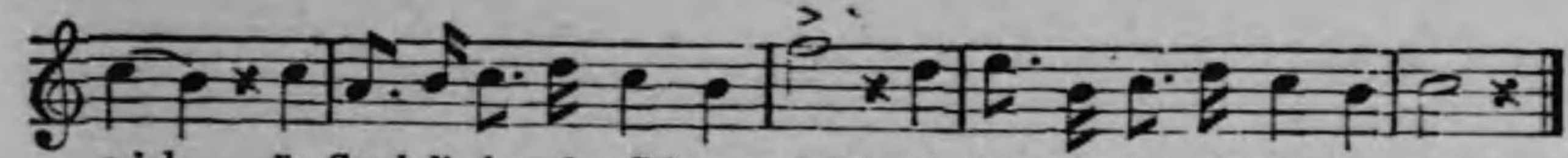
Bahn; bald soll die Nacht, die dürt'-re, schwinden, der Tag der Weis-heit
) (9) (6)



nahn- O hol-do Ru-he steig'her-nie-der kehr' in der
) (9) ()



Men-schen Her-sen-wie-der, dann ist die Erd' ein Him-mer
9) (8)



reich, die Sterb-li-chen den Göt-tern gleich, die Sterb-li-chen die Göt-tern gleich.
) () (8)

九綴音と六綴音の句が二節と九綴音と九綴音のもの一節と八綴音三個の一節とから成立つて居る、そして九綴音と六綴音とは如何に對稱を要求する音樂でも其間に既に變化が起らずには居ない、其次に假令九綴音が連続することがありとて、此又前からの關係上變らねば均齊が取れない、まして況んや語呂の關係とアクセントが之に加はるに於てをやである。

忍耐

ノ ナ ナー ガー レ テ ノ ス エ ツー ヒー ニ
 サ ミ トー ナー ル ベ キ ヤ マ ミー グー ム
 シ バ シ コ ノ ハ ノ ヲ ク グ ナー グー ル ナリ
 ミ ヲ シ ノ ナリ ヤー マー ミ ヲ ム

のを流れての	するつひに
うみさなるべき	やまみづも
しばしこのはの	したくぐるなり
みよしのぶなり	やまみづも

即ちこれは七五七五三四七二五五で「しばしこのはの」又は「みよしのぶなり」などに至つては、己に文字數の上に如何にも變らなくてはならない素質を持つて居る、又しのぶなり、くぐるなりは語呂の調子の上に己に細かく歩むやうに出來てゐる語句である、其点から押して評する時

は忍耐は儘に優作の一たるを免れぬであらう。語呂の調子は更に述べるべき價值が充分に認められる、アクセントと語呂之は唱歌に絶大な關係を持つてゐるが殊に變化に於て著しく其影を映じて居る。

Kriegslied の一部

Auf, auf, wer deut-sche Frei-heit lie- let wer Last für Gött zu fosh-ten hat;

第二句の wer Lust für で如何に變化を興へたかを見よ、そして Gött が又如何に強聲部に適當であるかを見て語呂とアクセントがリズムと旋律に變化を興へる自然の運路を知るがよろしい。

La Marseillaise の初節

Al- lons, en- fans de la pa- tri - e Le jour de gloire est ar- ri- vé;

一たびこのマルセーユを歌つた人は、其旋律とリズムと如何に其語呂に注意したか判るでせう、更に歌つて御覽なさい。

又前の忍耐の、しばしこのはの及くぐるなり、みよしのぶ

なり、の語呂と旋律とがよく調和して居ることが、如何に美はしく且つは巧みなることよ、又其變化が如何に自然に順應して表情を盡して居ることよ、繰り返して云ふ。次には

村の鍛冶屋

Musical score for '村の鍛冶屋' (Village Blacksmith). It consists of four staves of music in 5/4 time, written in G major. The melody is simple and rhythmic, with a clear 4-beat structure in each measure.

他の變化は兎にも角にも、第三樂節の變化が至極面白い、之が何處から導かれたでせう第二樂節の結尾が誘導して來たことは誰にもすぐ氣がつくであらう、同じリズムと同じ旋律の傾向を帯びて居るから。

斯様に第二樂節の結尾の變化は之を豫備的の變化とて

もいつて置かう、この例は時々際遇することがある、注意して居れば。なほ歌調の字脚とアクセントと語呂との關係から尤も自由体に變化して確定したモチーフが形を成さない程になつて居る例として、

Abendlied (Sobt den Herinと同じものだ)
があれは朝の日これは夕の歌

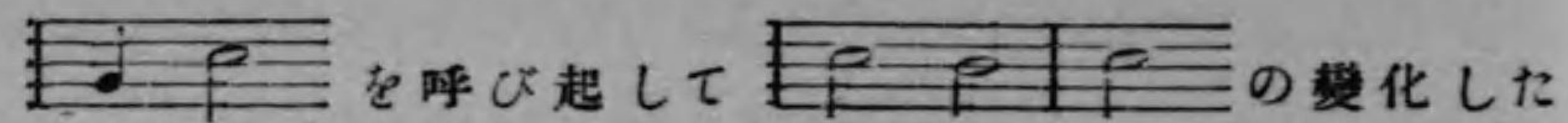
Nassig Sangsam.

Musical score for 'Abendlied' (Evening Song). It consists of four staves of music in common time (C), written in G major. The melody is more complex than the previous example, with a mix of quarter and eighth notes. The lyrics are in German.

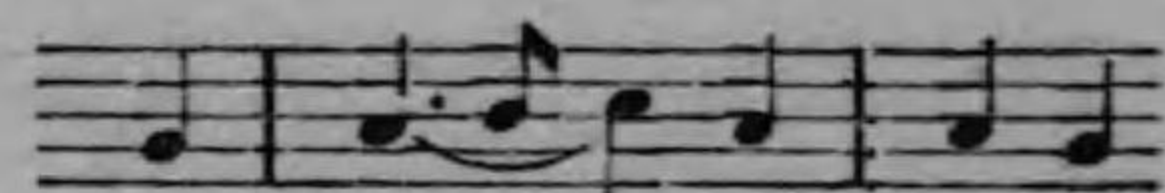
Dankt dem Herrn! dankt dem Herrn! Die A — — bend-
son-ne winkt — der mü- den Er — — de Ruh, und der
ga- zen Schöpfung Won-ne deckt — ein hei- lig Dun — — kel zu.

これを見ても綴音数が不定のやうなのであるからリズムに於ても、對等に於ても區劃整然とは行かないのは當然で、如何しても自由体たるを免れない、しかし之をよく調べて見ると興味津々たるものがある、初め和絃で起つて第三小節の終りから新なるモチーフ、弱聲部と強聲部

どの二音よりなるモチーフから變化したものが表はれて、それが終りまで繼續して居る、其變り方が面白い、且音程接續上の關係で氣分的に變化を與へて居る、即ち三和絃から出て第二句は其和絃をうけて切分音として

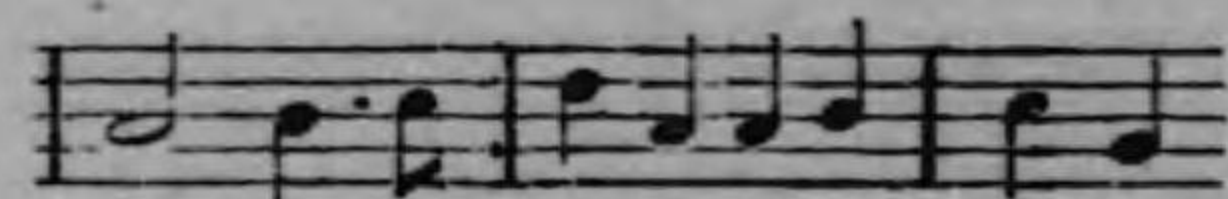


もので結び、次の新しいモチーフに移つても又第五音に歸つて茲に屬和絃の旋律の豫備を形づくつて遂に屬和絃の旋律となつて第一樂段は終りを告げ、第二段は第一樂段の

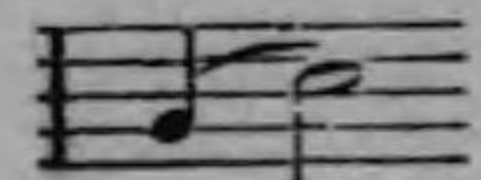


の旋律を變へて、しか

も同じ氣分で



は第一樂段の第三小節の終りの音程



の思ひを再びそゝり立て、第一樂段の終りと同じ旋律を音度をかへて主和絃で結んだ、殊に終りから第三小節目は第一段の終りから第三小節目のものゝ形が變つて居るやうだが



と音階的に下行したものが轉回して



となつたものだと考へ

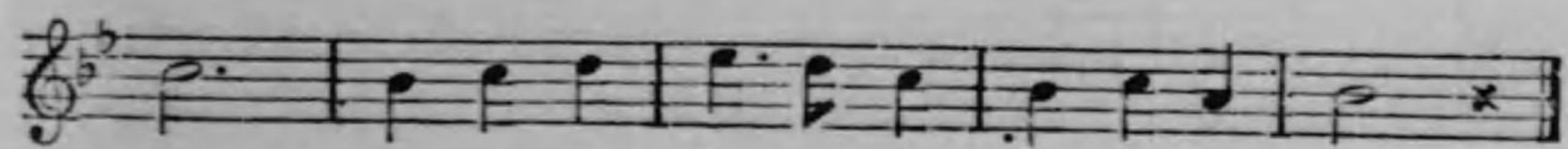
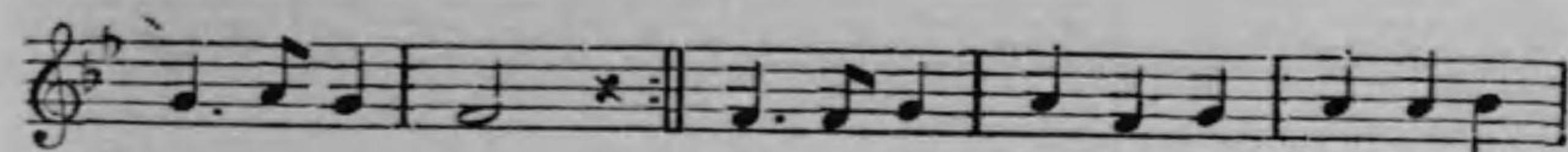
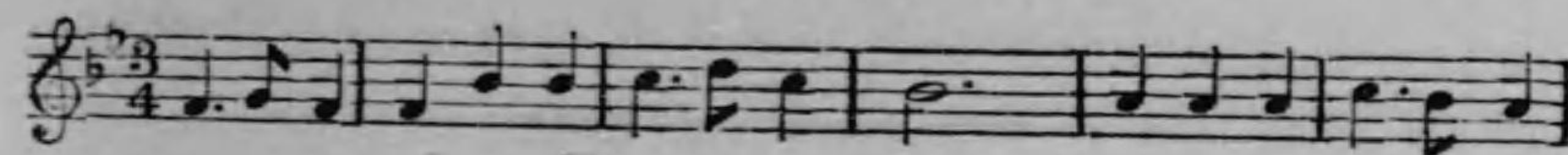
るならば更に面白いでせう。

斯様に音程の接續上の關係を以て變轉連續して行くものもある、云ふまでもなく、これは始めのモチーフが氣分的で、三和絃から出て常に頭が音階又は和絃に支配せられて居るものだから、滑かで平和で美麗な意想的な變化のある曲となつた著名な一例である。

茲に改めて再び云ふ、變化は主に形として、詩の字脚と語呂、アクセント、などから起つて修飾や技巧が之に加はることを。

けれども意想上から來る變化は又一の勢力あるものでなくてはならぬ、そこで最後に私は之に言及せねばならない時機が來るであらうと思つて居たが、今果して到達した。

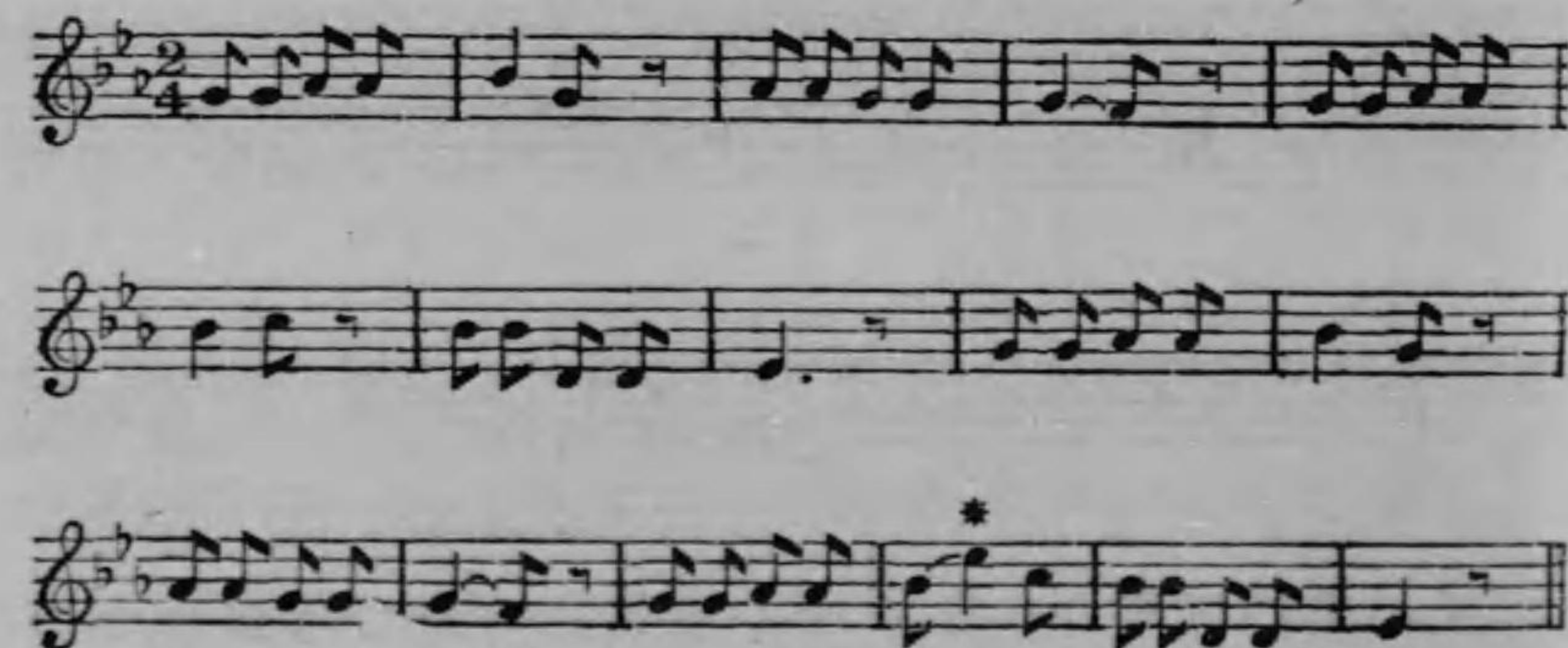
夏 の 囁



リズム上に何等の變化もなく、又旋律の上にも何事の變

りもない此曲の第二樂段の始め四小節は何となく前よりか違つた感じを與へるやうだ、何が其の感じを賦與するだらうか、原因は何れにあるだらうか、無心に聽いて居れば何んでもなく判明る、それは全く轉調から受ける感じである、云ふまでもなく第一樂段の終りは既に其傾向を帯びて居る、誘發はして居る、この轉調は實に屬和絃への轉調—後に轉調の處で詳しく云ふ—である、一寸見た處では轉調と認むべき象徴たる變化記號のやうなものは一つも見當らないが、若し夫れ $\dot{5}$ を $\dot{1}$ に云ひかへて、
 $\dot{5} \cdot \dot{5} \dot{6} | \dot{7} \dot{5} \dot{6} | \dot{7} \dot{7} \dot{1} | 2 - \cdot |$ を $1 \cdot 1 2 | 3 1 2 | 3 3 4 | 5 - \cdot |$ と唱へたならばすぐ首肯することが左程難事ではないであらう、此の變化の後には最後の四小節で始めの感じに再び歸る、旋律の無變化と云ひたいが其實變化して居る。

Eine Hand voll Erde.



これは二樂段から成立つて居て第一樂段と第二樂段とは同旋律の反復である、けれどもタツターつ變化した音を用ひた爲めに非常な効果を收めた、それは終りから三小節目で第一段の同じ場合と比べるときは僅かに一音の差異を發見するであらう。

僅々一音の變化で此の効果を收めたのは熱情ある立派な方法を以てしたからであつて、最も當を得た方法と云はねばならぬ、此の如き變化は稀に見る所である。

かく云ひ來れば變化の状態は作曲家の手腕と氣分と歌詞とで千變萬化はてしもないことである、今は只其數例を擧げたに過ぎない。

第 四 節 統 一

樂曲の上に一種の意想又は氣分が流れて居るとか、將又我々の感情が唱歌によつてある一定の衝動に支配されるとか云ふことは、其音樂唱歌が常に作者の一定の意想の下に動いて居ることを意味する、事實モチーフは如何に變化しても、主題 Theme—其樂曲の骨子となる主旋律—は如何に變り又は他の主題と交錯しても其間に常に一貫したあるものが存在してゐるからである、其方法が統一である。統一が成立つ上に要求せられる主な條件は先づ指を模倣に屈せねばなるまい、事實模倣は全音樂

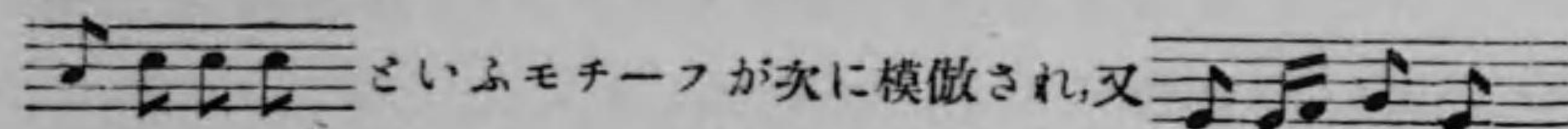
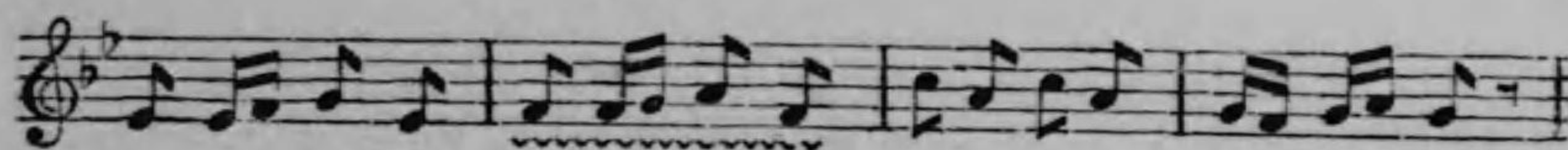
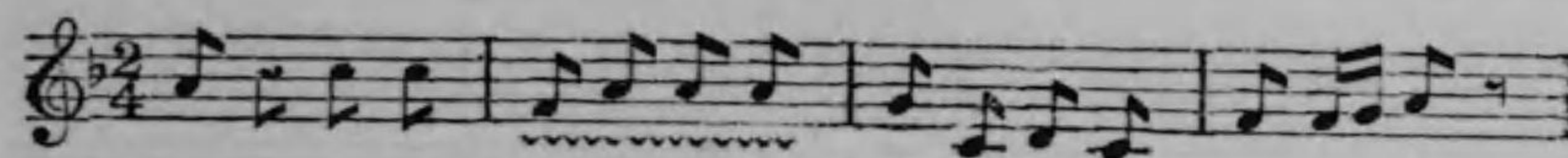
を通じて盛に行はれる方法で、これによつて感興を層一層深甚にもするし、且は又美の執着の満足を得しむることゝもなる、之に次ぐものは再現であらう、之は主題又はモチーフが變化した後に再び歸り來ることで、或主旋律が起つた後色々な面白い變化を遂げた後で再び元の静かさに歸つたり、或は又活潑な浮き立つた主題に次で來る悪魔のやうに襲つて來る憂鬱な、苛らされたやうな壓迫から逃れて元の陽氣な主旋律に歸つたり、又は色々な變化の中に主旋律の一片、又はモチーフが瞥見したりすることで、統一の上には缺くべからざることである。なほ此外二三の方法がある。

第一 模 倣

一つのモチーフか旋律かが起つて來た後で、夫れと同じリズムか又は異つた度—云ひかへれば異つた高さ、彼のフーガのやうに五度とかで模倣することなしに—で同じやうな音程の進行が、反響でもあるやうに、鸚鵡返しに駄目を押すやうに、又は熱情が人に同じやうなことを繰り返さしめる様に、又人間の美に對する満足が彼の文學に現はれる對句とか双關法とかによつて云ひ表はさしめるやうに、又は前に行く人の歩調が、自然に後の人に波動的に感傳して行くやうに、人の滑稽的行爲が他人の歌

喜と稱讃とを得て再び之を繰り返へすやうに、引き續てか又は一小時を経てから現はれるものをすべて模倣と云ふ。

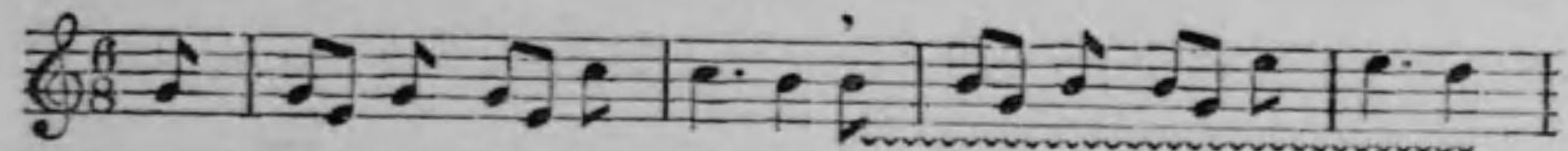
村の鍛冶屋

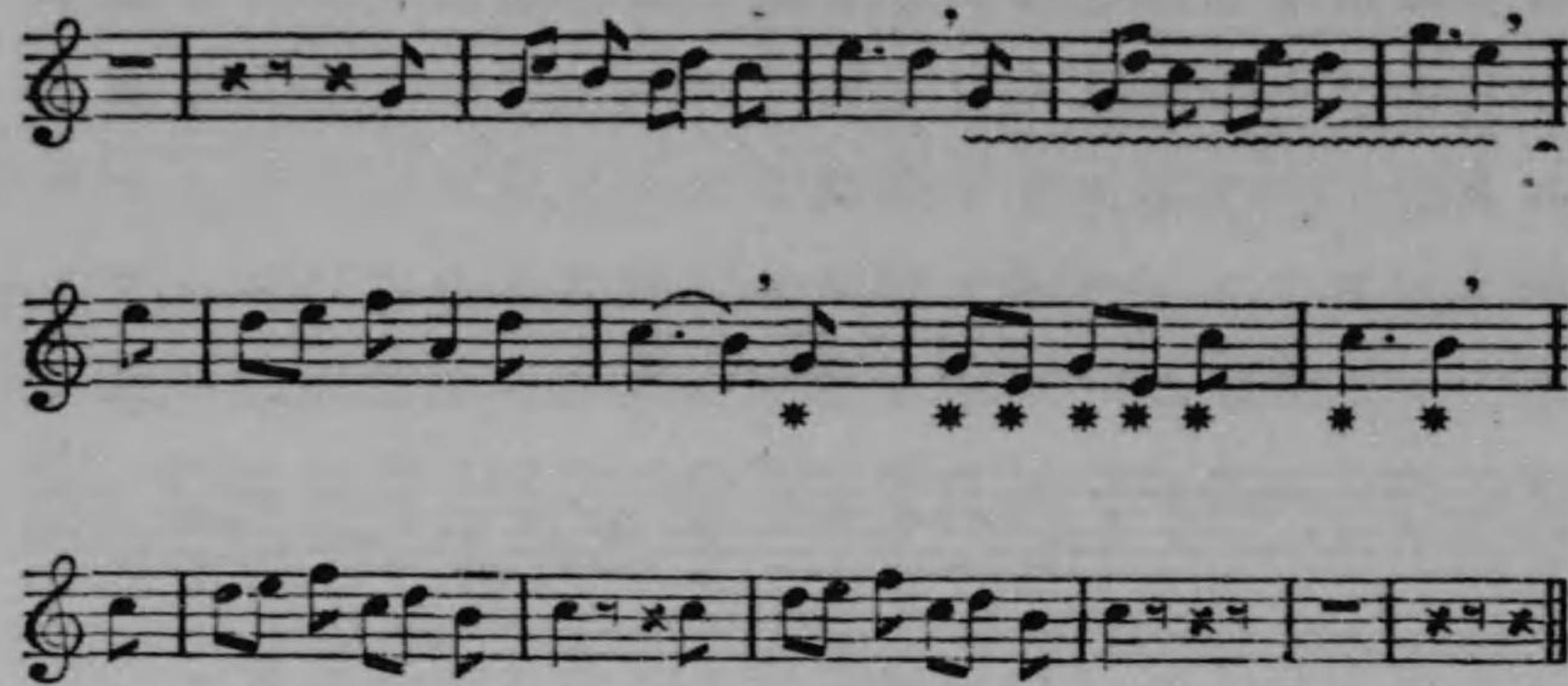


といふモチーフが次に模倣され、又
 といふモチーフが次に又模倣されて居る、この村の鍛冶屋は實にリズムの見事な作である、之は**モチーフの模倣**といふ例として擧げた、波線はそれを示して居る。

Die Landlust

Haydn.

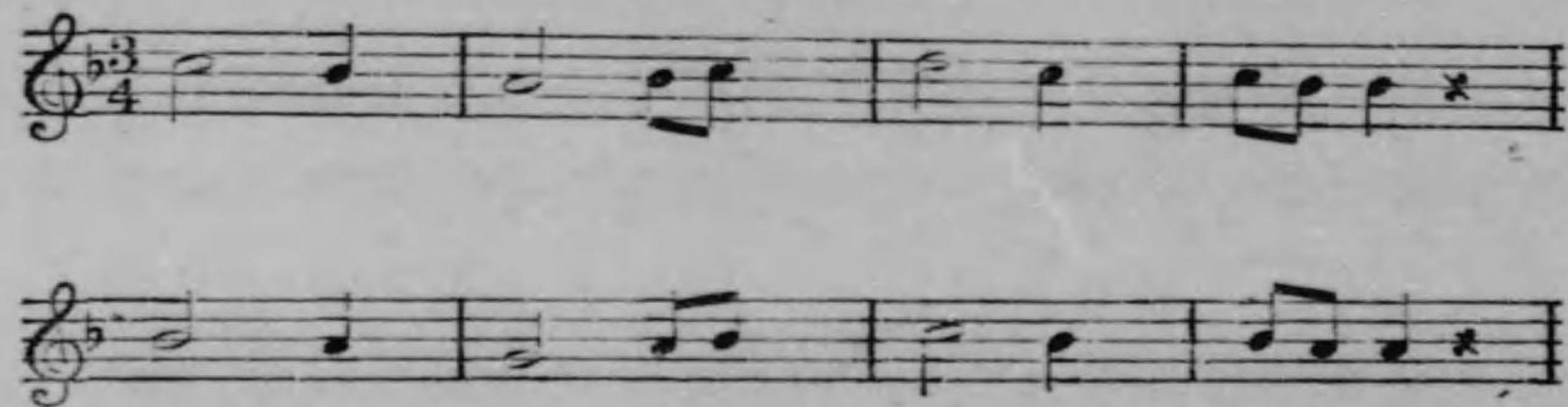




波線を以て示したのが模倣句で、星点を以て示したのは初めの句と同様であるが模倣ではない、今は見逃して置いて貰いたい後に出るから。

尋常小學唱歌第三學年用の虹にも模倣句がある。節の模倣は小さい唱歌では餘りない。

Bundeslied.



これは節の模倣と云ふことが出来る、この模倣はリズム

ばかりでなく、音程も度を異にして全然模倣の形を探つて居る立派な型である、そうして其次に巧に變化を與へて居ることは前に云つて置いた。

云ふまでもなく模倣は同脚數の歌詞によつて作られねばならぬ、語呂とアクセントが同じで同韻ならば尤もよい。即ち前曲は

Bundeslied.

Brü-der reicht die Hand zum Bun-de!
die-se heif-ge Wei-he-stun-de

又この終りは

dau-ern e-wig fest und schön.

が折返しになつて居る。

村の鍛冶屋

しばしもやますに つちうつひびき
とびちるひのはな はしる ゆだま
ふいごのかせさへ いきをもつがす
しごごにせいだす むらの かぢや。

次に模倣が屢熱情的に起ることがある、前にも云ふ通り熱情が人に同じやうなことを幾度も繰返さしめるやう

に *agitato* の氣分で充奮してくることがある。即ち

Meine Wünsche.

Musical score for 'Meine Wünsche.' in G major, 2/4 time. It consists of four staves. The first staff is a vocal line. The second staff is a piano accompaniment. The third staff has lyrics 'ere scen do' under it. The fourth staff continues the piano accompaniment with dynamic markings *f* and *ff*.

之を熱情的の模倣と名付けたい。
此等の外模倣は往々反響的に無意識的に來る場合も少くない。

第 二 反 復

反復は模倣の一種に過ぎないやうにも考へられる、又模倣は反復の複雑になつたものやうにも解することが出来やう、けれどもそれが全然違つたもので、同じモチ-

フ、同じ旋律を度々繰り返すことを反復といつて、決して模倣のやうに度を異にして居ない、今暫らく其色々な形について述べやう。

雲

Musical score for '雲' in G major, 4/4 time. It consists of one staff with a piano accompaniment.

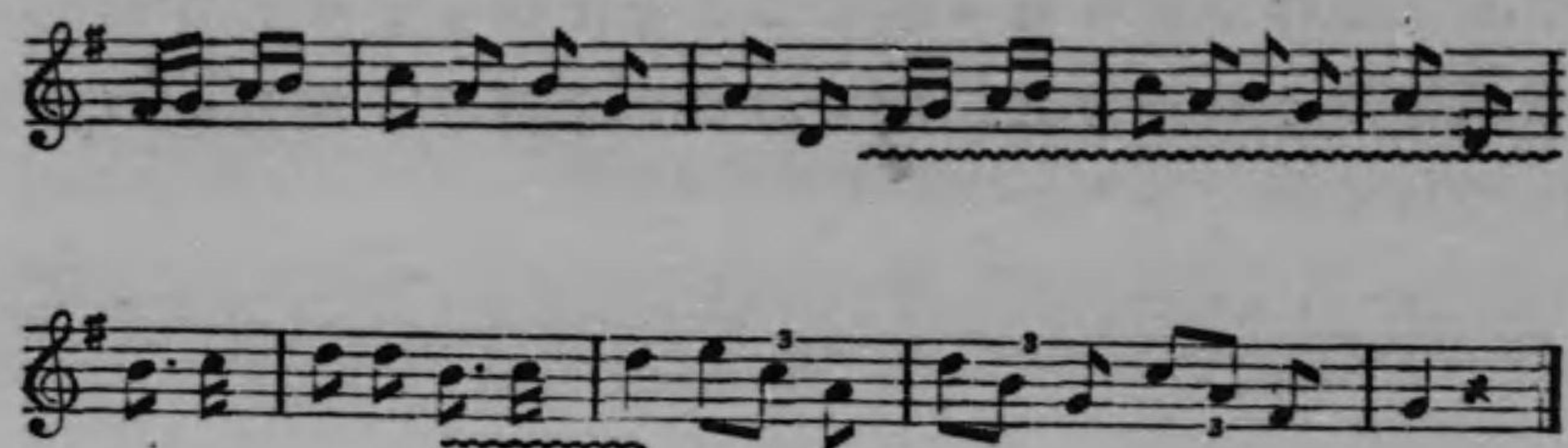
Zitherbubens Morgenlied.

Musical score for 'Zitherbubens Morgenlied.' in G major, 3/8 time. It consists of three staves, all showing piano accompaniment.

この二つの例でモチーフの反復を示したが更に進んで句の反復を持ち出さう。

Liebeszauber.

Musical score for 'Liebeszauber.' in G major, 2/4 time. It consists of one staff with a piano accompaniment.

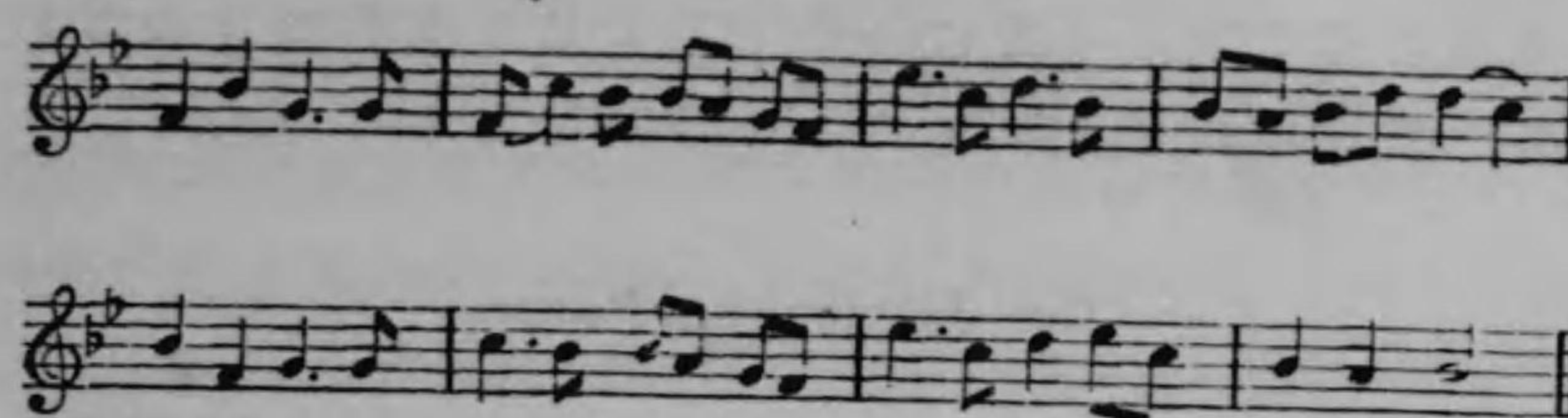
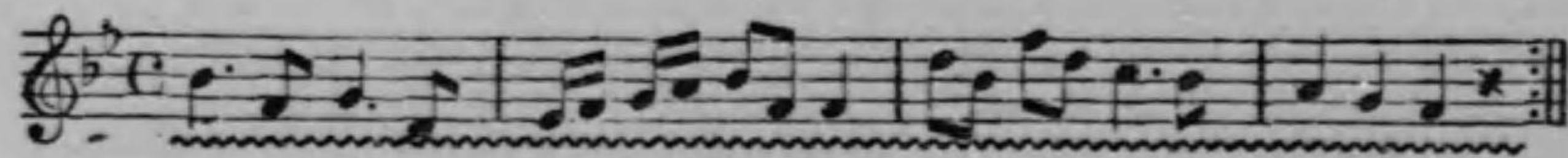


この第三節にはモチーフの反復が現はれて、前の二節が句の反復である。

こゝに少しばかり云はねばならない事がある、又最もよい材料だが少時猶豫して下さい、云ふまでもなく前にもあつたが未だ其機會に到達して居なかつた。

ここでもなほ少し早過ぎる感があるけれども、疑問は益重なるであらう、従て何時までも我慢が出来ないらしい、けれども今少し待つて貰いたい、それは此の三つの樂節が如何に統一されるかであるが、もう暫らく待つて居て下さい、只此は面白い例であることを記憶して下さい。次に

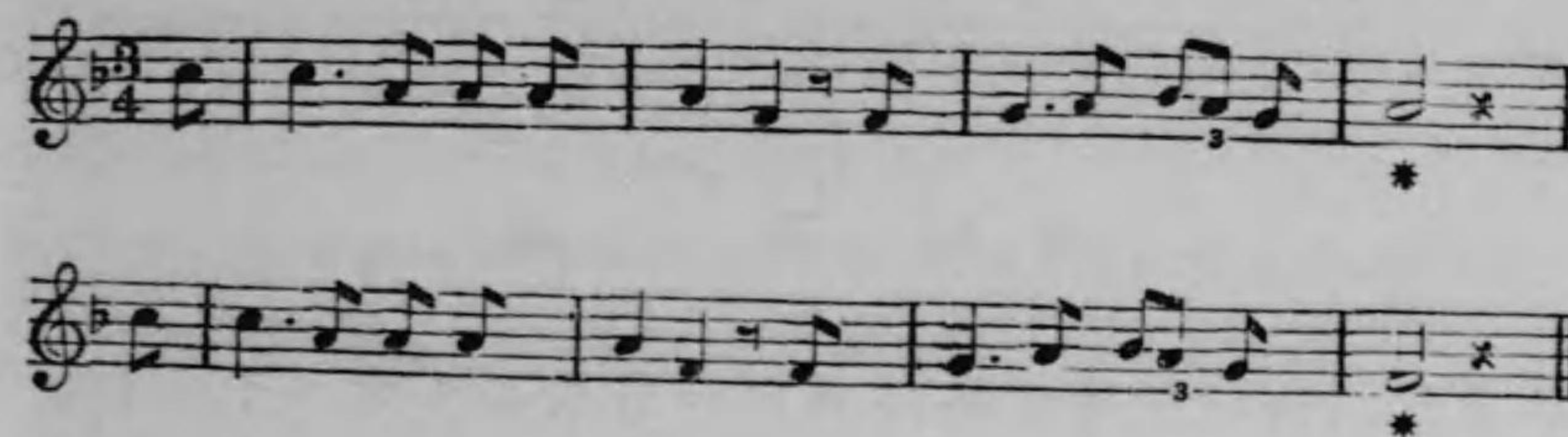
Anf, ihr meine deutschen Brüder.



反復記號で樂節の反復たることが判る、其外此唱歌には今一つ變化した反復が行はれて居る、それは第二樂節と第三樂節とを歌つて見れば成程と頷かれるであらう。變化せる反復の中でも結尾の變化、殊に最後の一音で意味の異つたものとなることがある、たつた一音で。

Der Lindenbaum.

Schubert.

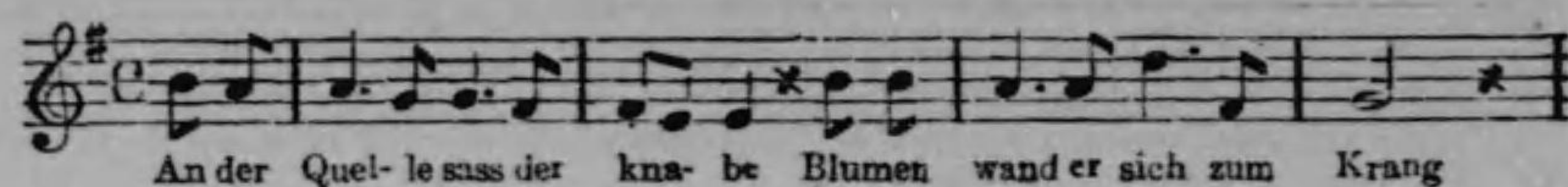


第一樂節は主題で第二樂節は斷案即ち答であるから、只一音で全く異つた意味となる、このことは第四章で、くわしく判る。

反復も模倣と同じやうに同字脚と語勢が同一であるの

と韻が同じである爲に一時としてはある意思の企圖からも來るけれども一起ることは云ふ迄もない。

Der Jüngling am Bache.



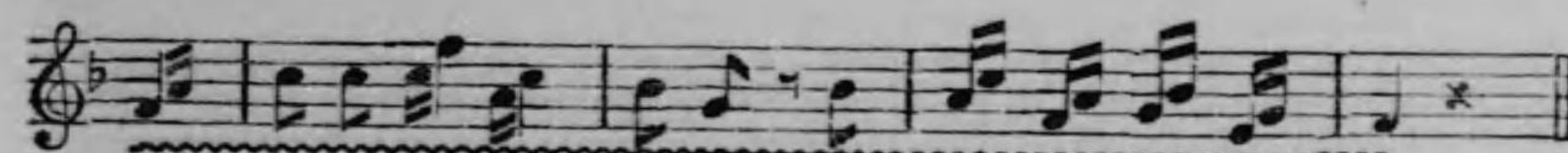
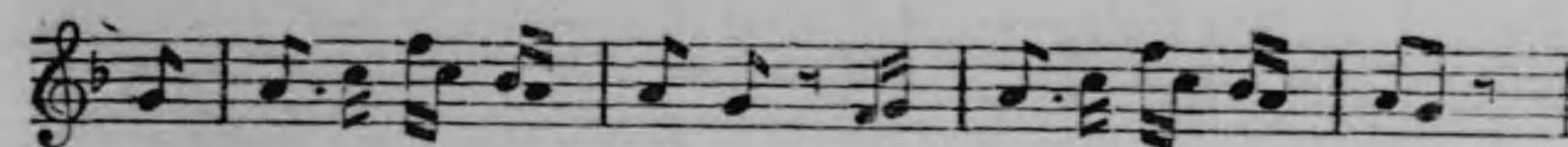
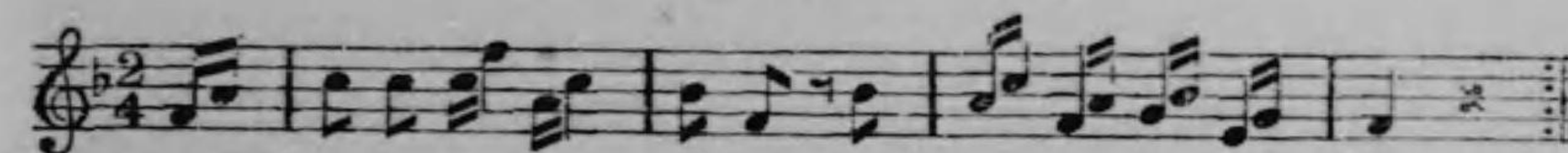
これは語勢と韻から反復を促したことを明示して居るでせう、我國の歌には韻がないから斯様の面白味と美しさに接することが少ない。

第 三 再 現

模倣や反復は對等を得る爲の一方法とも考へやうによつては思はれるが矢張り之で以て統一した形と意思とを保つべき主要なこととなつて居るが更に此の再現と結び合うときは其統一を層一層力強いものにする、從來は之を反復の一種として居る、けれども私は統一の上から之を一つ別にして考へる必要があるやうに思はれる、

それは統一上の効力が、反復のときよりは再現の力、變化の後の主題への統一が頭を支配する力が異つて居るやうに思ふからである、それ故に反復は單にある旋律の直に後に繰り返へされるものゝみに名付けることにして、そうして此の再現と區別することにした。

Endzweck der Schöpfung



Long long ago





この二つの中 Endzweck der Schöpfung の方は主要旋律が其儘終りに再現したものだが、次の Long long ago. の方は主要旋律が變化の前に副主要旋律となつて、それが再現した。

Wiegenlied

Weber.



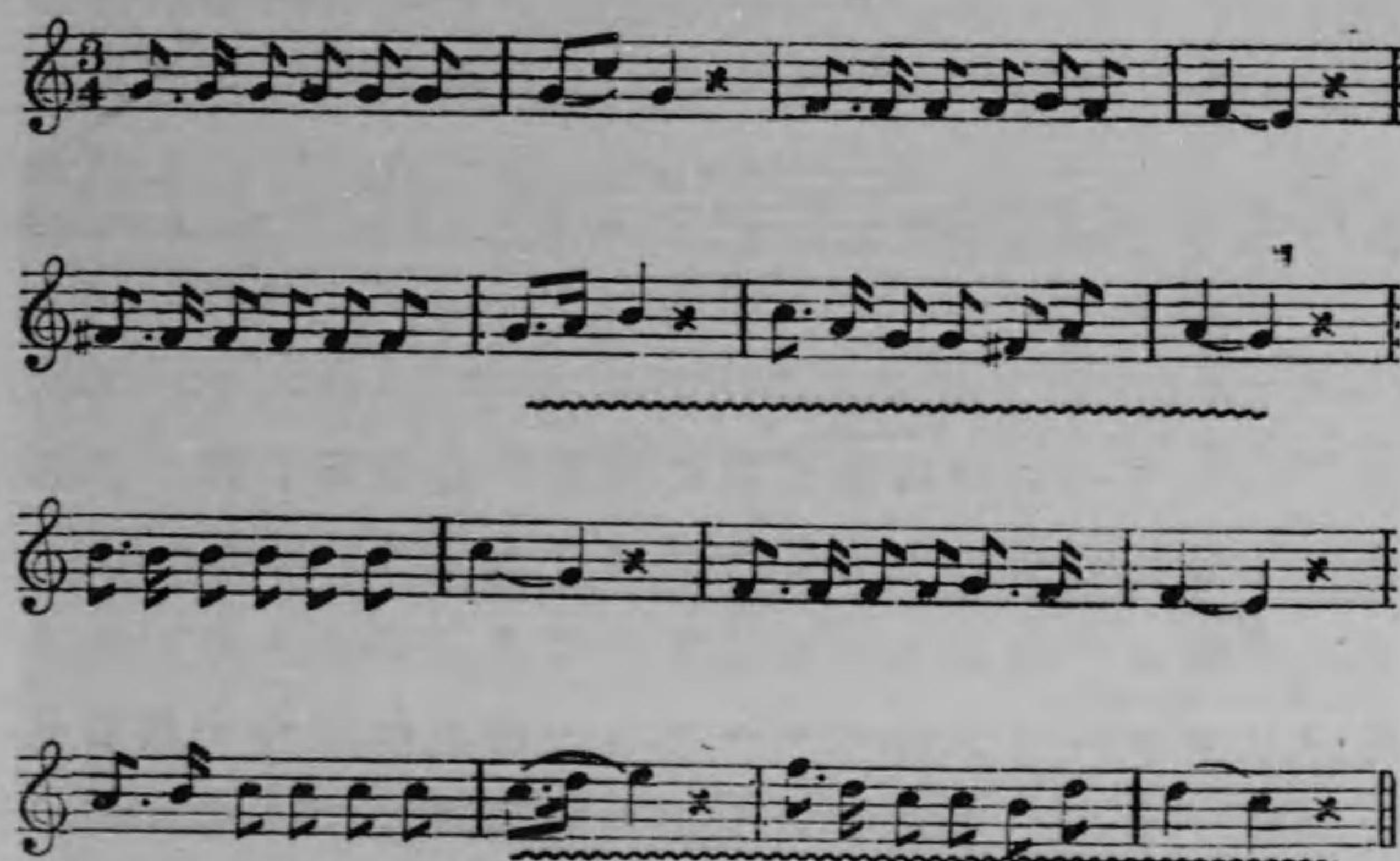
これは第一の主旋律と、次で起る第二の旋律の終りとを二つに結合して再現したもので、實に巧みな結尾で、其上第二旋律の結尾は其儘でなく模倣されて度を異にして現はれて居る、前のは屬和絃の旋律で後のは主和絃的旋律になつて統一が出来た。

故に再現は單なる再現と、複合せる再現と、模倣的の再現の三つに分ける事が出来やう、そうすればこの曲は後の二種を兼ねて居る。

再現が模倣的に表はれた好適例として私はこゝにモツアルトの Don Juan の中の Menuett を擇んだ。

Andante

Menuett.

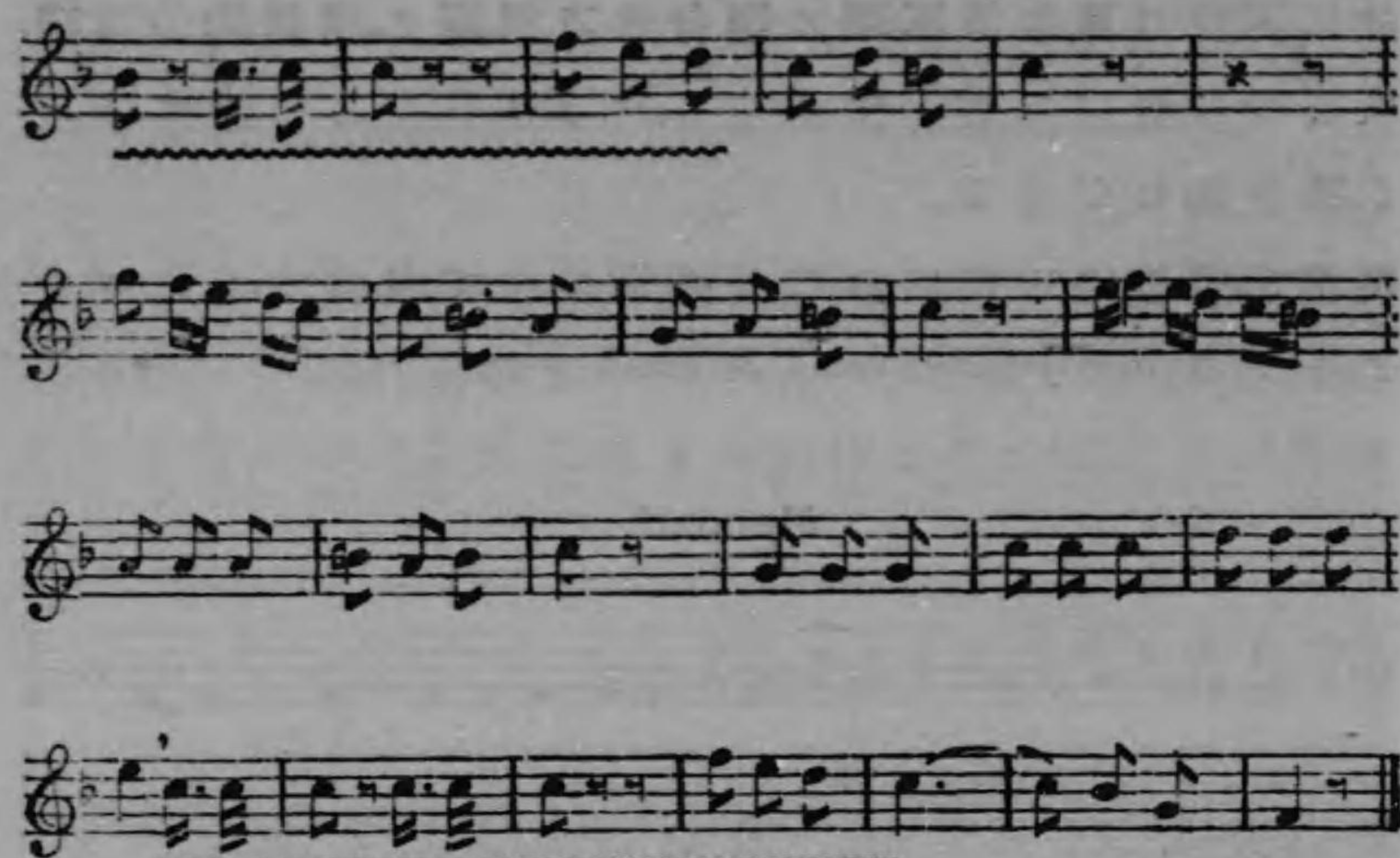


Wachtelschlag.



へ調

ハ調

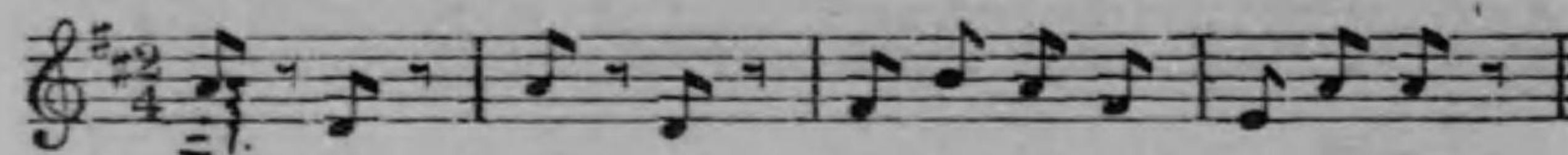


～調

第二のモチーフの再現と共に轉調から主調に歸つた再現を兼ねたものとして好適例であらう。

之も再現の一種として見てよからうと思ふものがある、それはモチーフ又はモチーフの一部或は旋律が屢瞥見して統一を保つことがある、**隠見的再現**とでも名付けるべきものであらう。

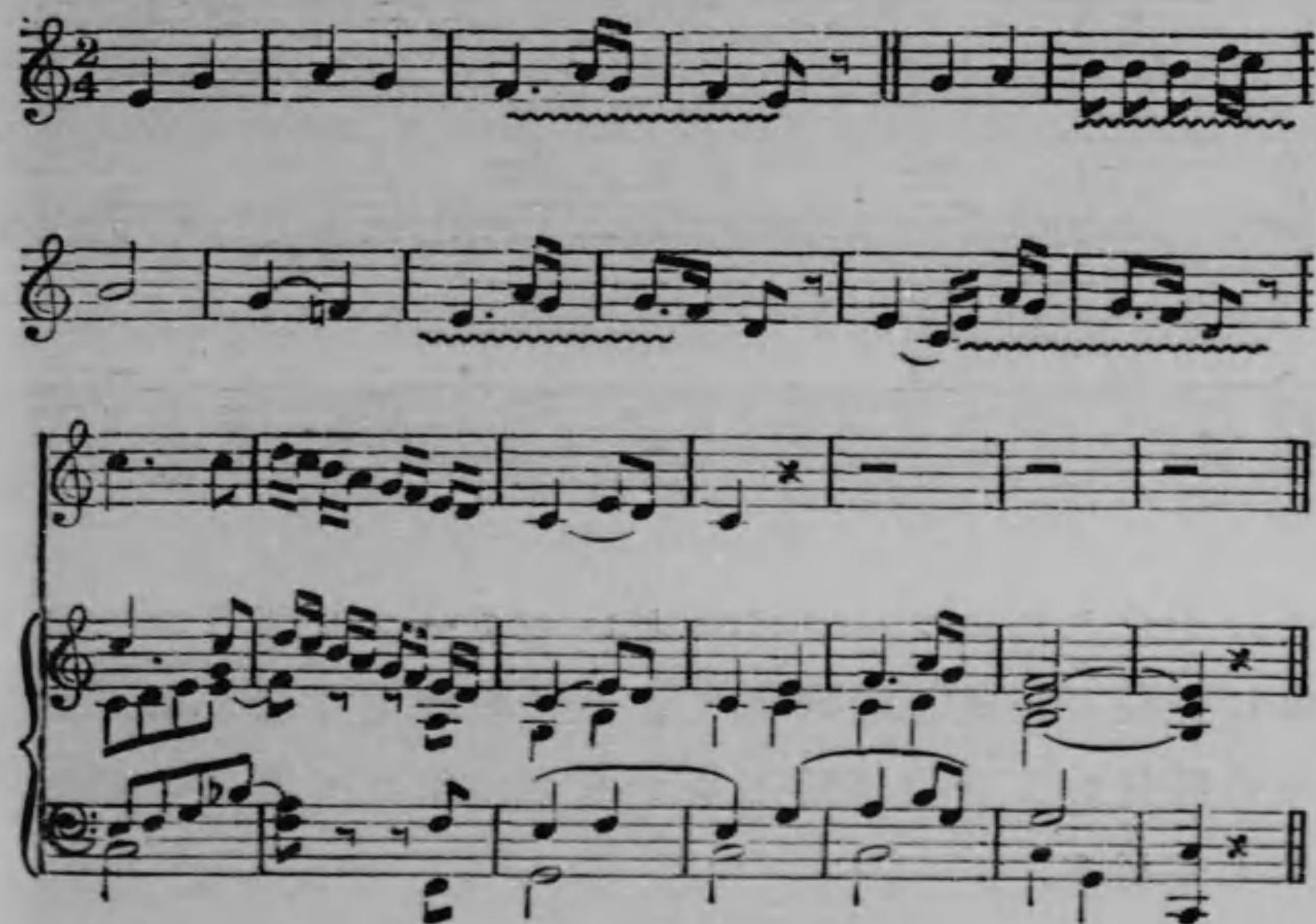
小 馬



波線は波線に星点は星点に對照して見るがよろしい点線モチーフで波線のモチーフはこれが變化であることを知ることを示した。

Langsam

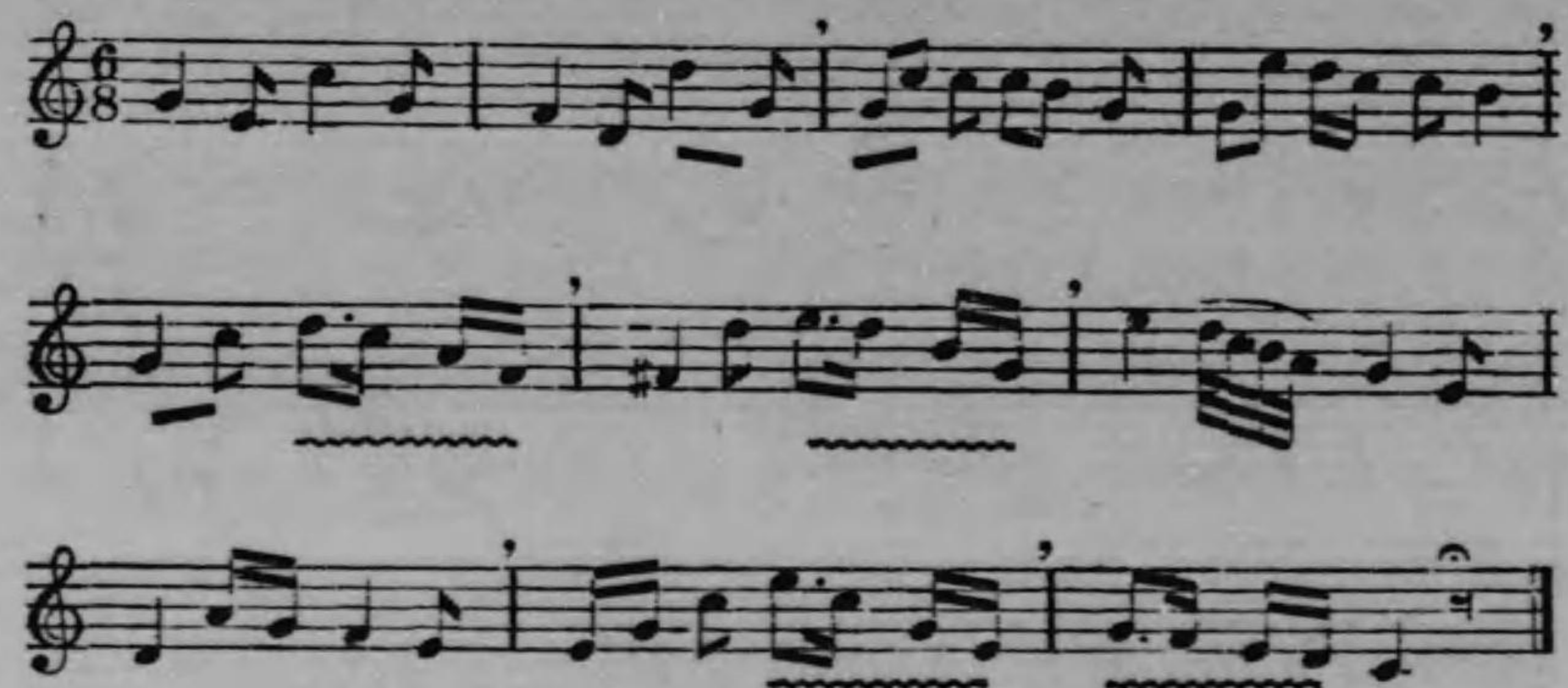
Gebet



前に變化のところで述べたことがあつたが、この波線の處は主題の一片が隠見して居る、最後の大きな變化があつて歌は終るが其伴奏を見るときは又再び前のモチーフが現はれて來て終を告げる、かくして統一は充分に出來た。

次には、これもこの一種であるが主旋律ではなく、變化したモチーフが同じリズムで再現的に現はれて統一を計つて居る。

Einsam bin ich nicht alleine.



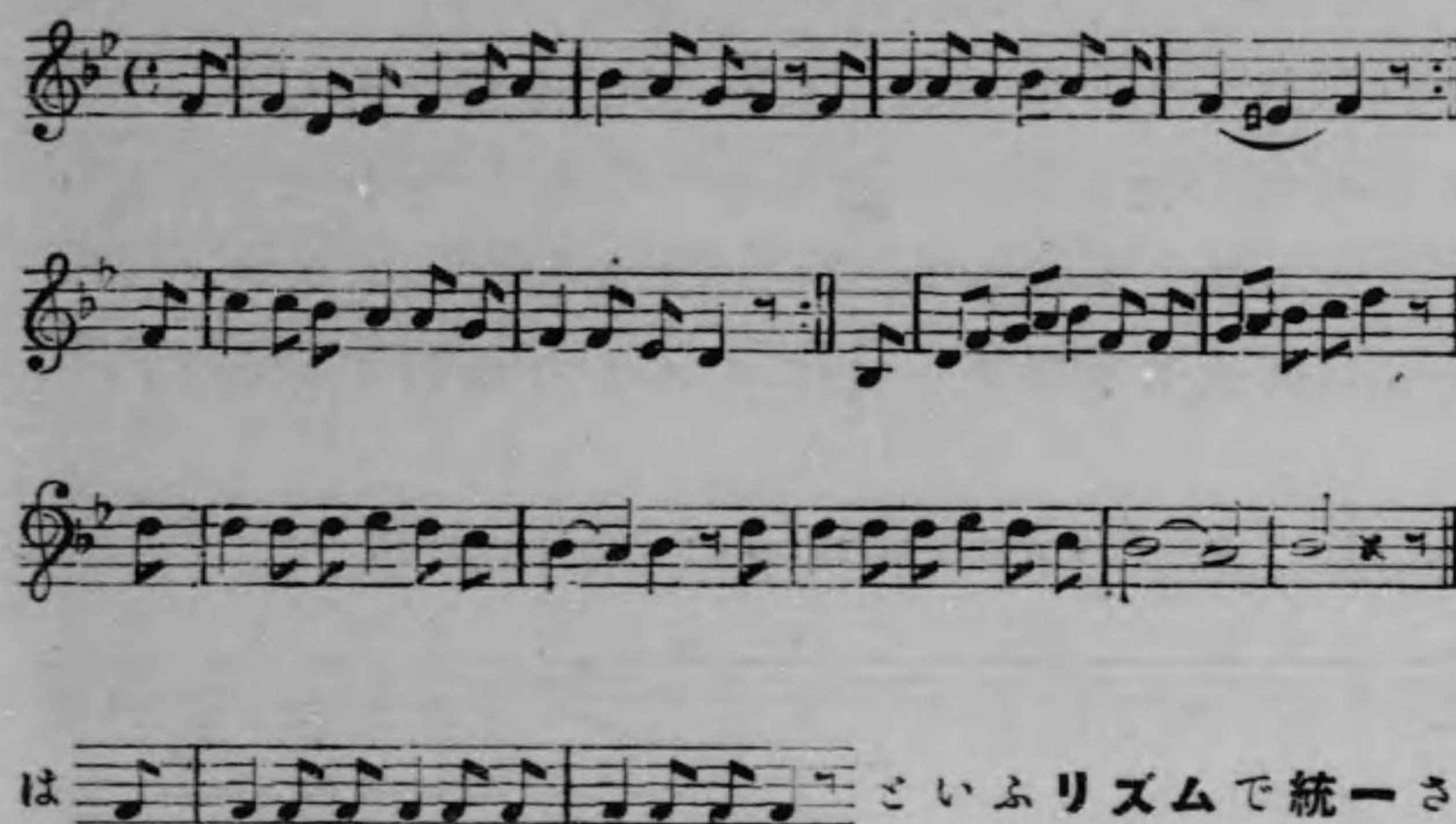
この變化したモチーフは、新しいモチーフに變化する度に音程の接續上の關係によつて變轉して居て、第二樂節の變化から以後は同じモチーフで續けて有終の美をなして居る。

なほ此外變態は色々出來やう、工夫が第一である。

第 四 其 他 の 統 一 法

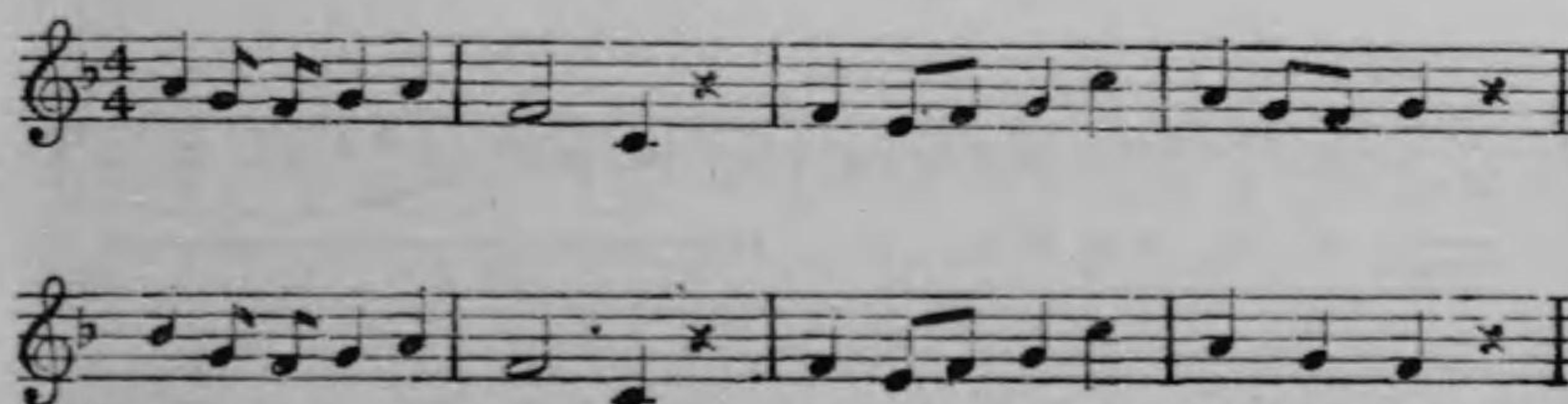
以上の外なほ色々な統一の方法が企てられる。まづ

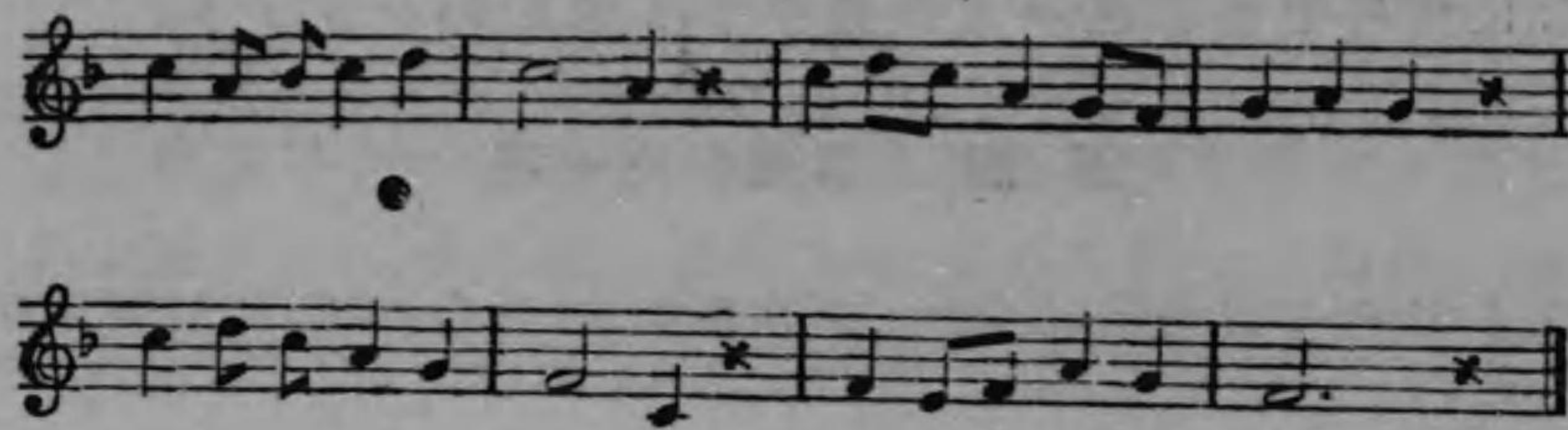
Ergo bibamus.



はいふリズムで統一されて居る。其外

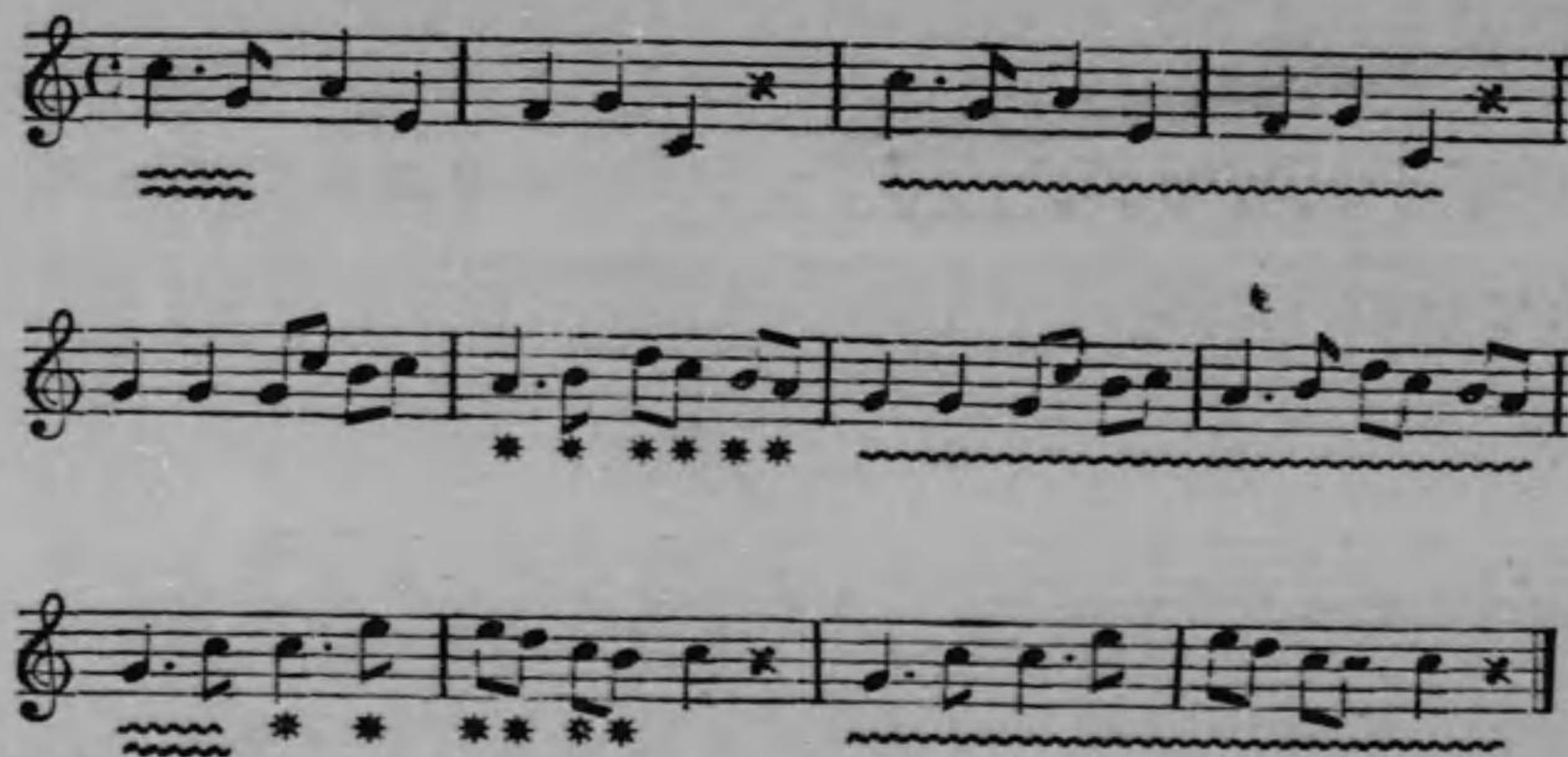
紅 葉





この紅葉もリズムの統一に於ては秀逸であらう。
句が皆異つた旋律から成り立つときは、之を各皆反復して統一の感じを喚び起さうとすることもある、次のものはなほ其上に和絃の一致とリズムの類似とがある。

Als mein schönster Tag begann.



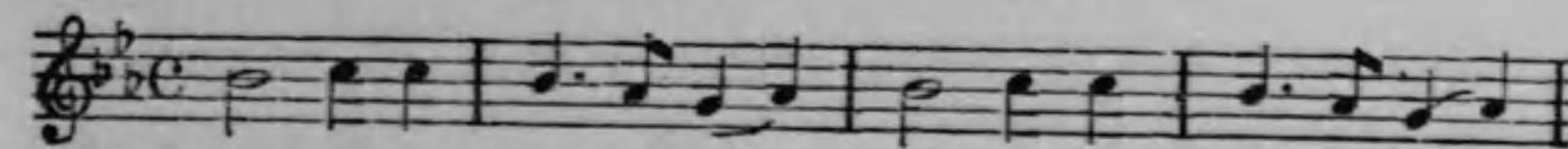
波線は反復句を示し、星点はリズムの再現を見せ、複波線

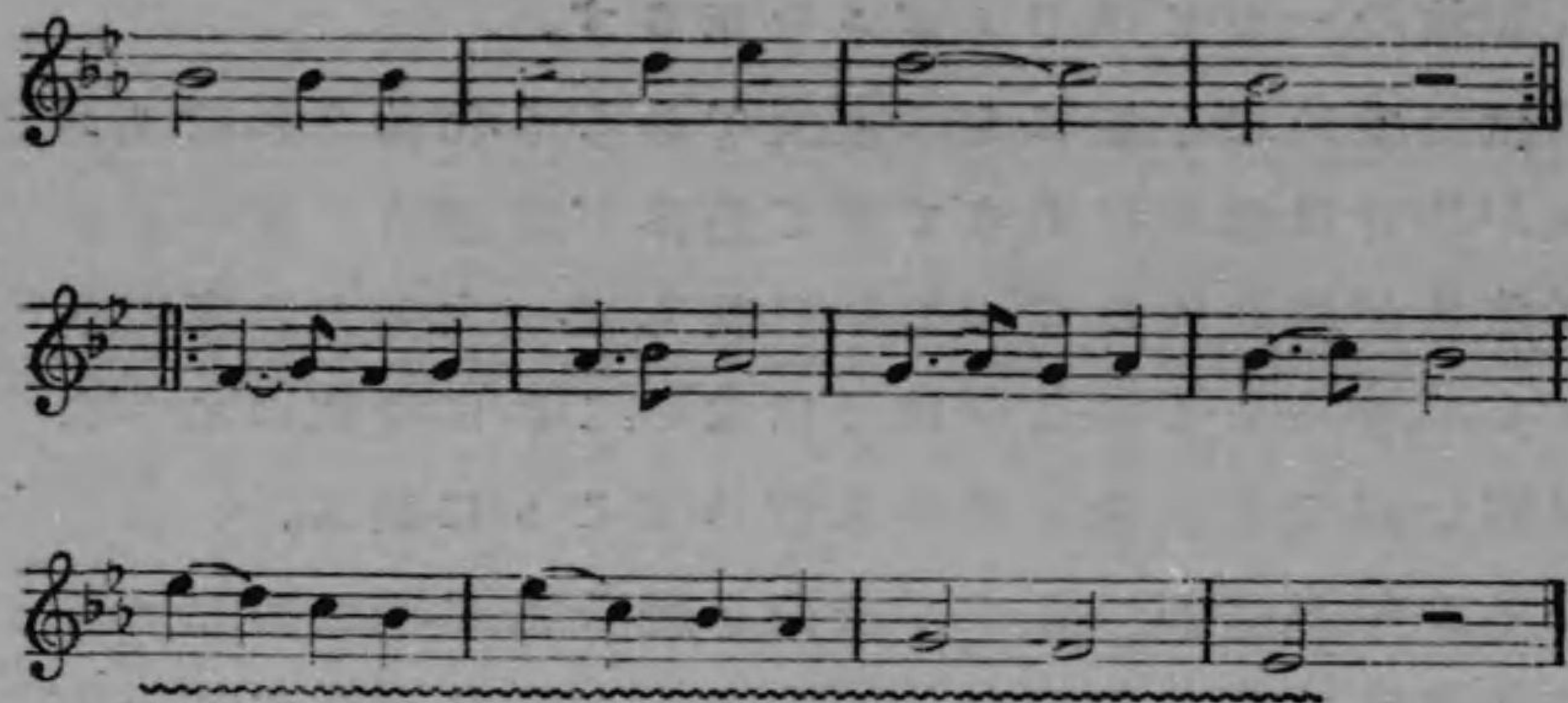
は和絃の一致と同じリズムを指さす。

塊國々歌は之を節にした差異であらう、勿論あれはリズムが已に模倣的に出来て居て全体が理想的に統一されて、結尾が総合的にすべてを吸収して、一大勢力の下に統率して居ることはこの比ではない、これは變化のときに説明をのこして置いたから改めてこゝに云ふ。

結尾の句又は節によつて全曲を総合的に、吸収的に統一する方法は、往々有効のことがある、非常に變化に富んだもので、すべてが碎片の集合かとも思はれるものが、只一つの最後の大斷案によつて奇麗に統一されてあるものに吾々は時々接することがある、丁度彼の勝手々々に動いてゐる市街の群集が、各自の用を足して歩いて居る男女老幼が、一の大なる音響か何かの著大なる刺戟の下に皆其顔を一の方向に向けるやうな立派な統一法も稀に見ることがある、しかし之は所謂大家の傑作で到底凡手の真似る事の出来ない藝當であらう、次に示すものは其一の方法に過ぎない。

Gebet vor der Schlacht.







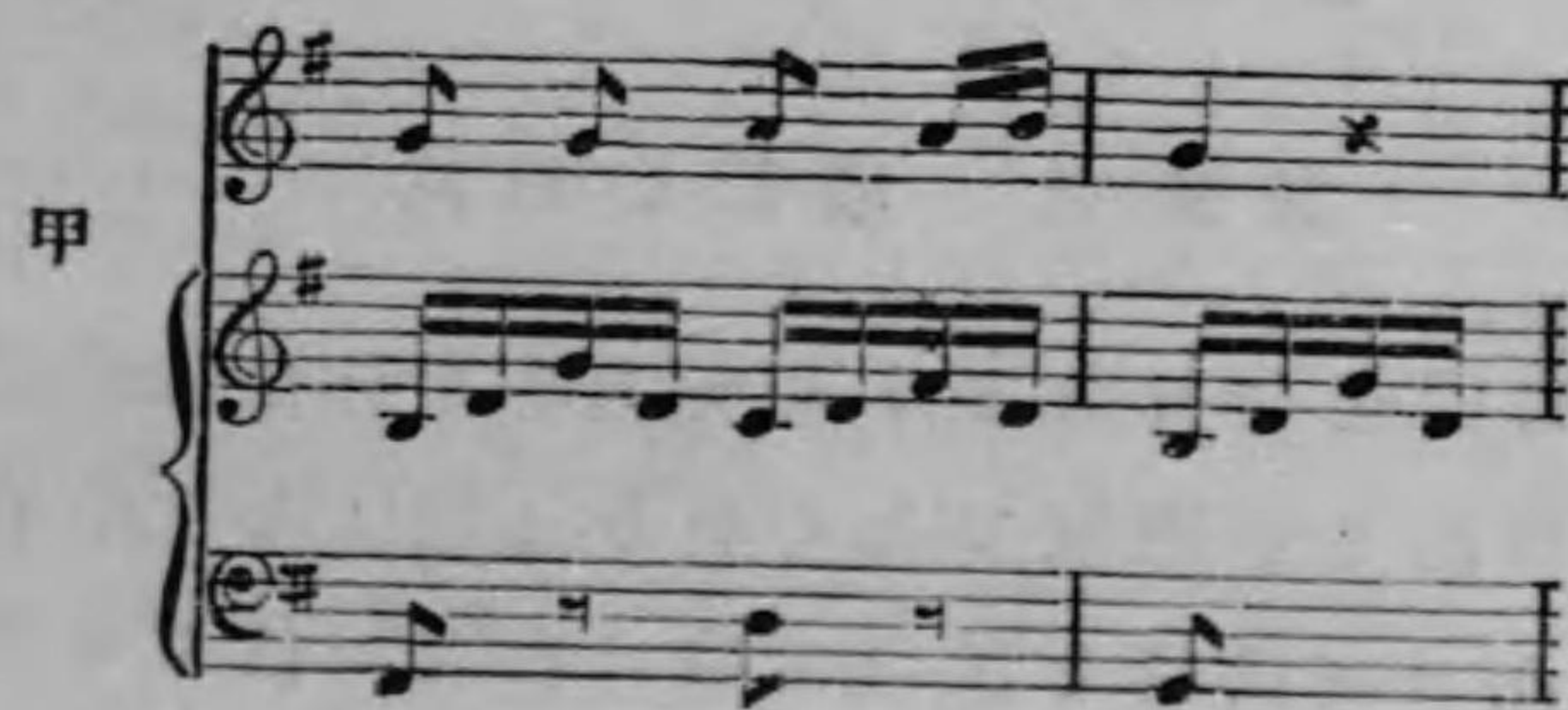
斯様に最後に音階的に上行するか、下行するか又は和絃で之を取扱ふことは吸収したやうに總合するものである、尋常小學唱歌の富士山もこの意味で立派であり、又前の Gebet 又は埃國々歌にもこの方法があるでせう。

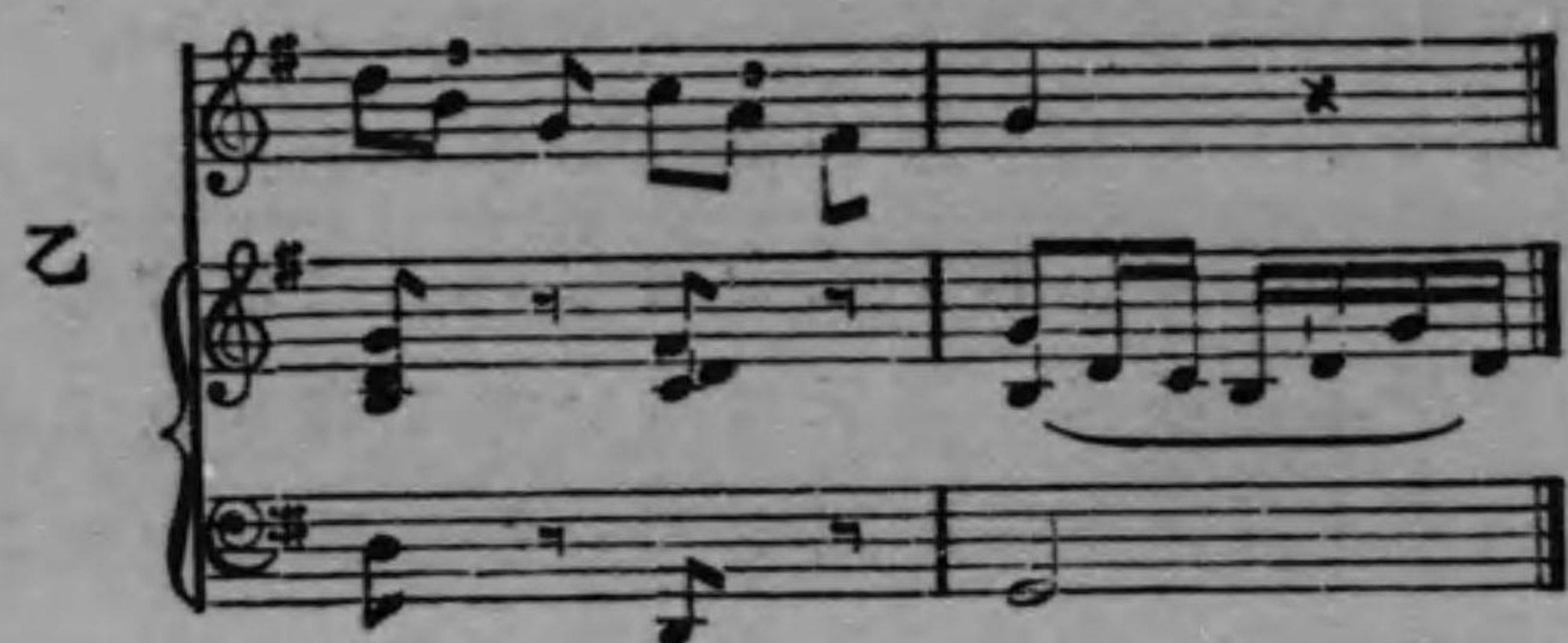
なほ一つ前に反覆の所で「暫時」と云うて説明の延期願を出したものがあつた、それは此處で云ふに適合はしい、前の Liebeszauber の樂譜を見て今説明する所を聞いて貰いたい。

いろいろ變化した此曲が如何に統一されるか、第一樂節も第二樂節も反復はして居るがモチーフは別のものである、第二樂節はたとひ變化、くわしく云へば接續的の變化であるとしても、第三樂節が何とか纏まりをつけねばならないのに、又別のモチーフ(勿論リズムに類似はあつ

ても)が頭を持ち上げて居る、統一は何處にあるか。この疑は出なくてはならない問題である、之が解決には私も稍説明に躊躇をしたが己を得ない、云はねばなるまい、元來和聲學上の事は一切云はない考で書きはじめた私は、實は何處までも初志を貫きたい、併し致しかたがなくなつた、和聲學から生れて居る樂曲は遂に私に肉迫して來た、そこで少しばかり白旗を掲ぐることにした、残念ながら。

第一節の終りの  の和聲的感興と一旋律ばかりを聞いて居て浮ぶ和聲の氣分—結尾の  を聞いて浮ぶ和聲的感興とが一致して居る、この一致がやがて全曲を統一する一大勢力を有つて居ると説明すべきものだと思ふ、今其部分の伴奏を示したら成程と判るでせう。





共に一度の三和絃と五度の七の和絃と一度の解決和絃とからなつて居て同じ感じを起して居る、只甲は分解和絃であり、乙は密集和絃であるばかりの差である。

かゝる統一の方法は常に行はれることであるが、そう六ヶ敷考へないでもよろしい。

要するに統一には出發したときの初めの考へか、形が終るまで一貫するか又は時々現はれるか、最後に現出するかが主要なる條件である。

第 四 章 樂 曲

第 一 節 唱 歌 の 形 式

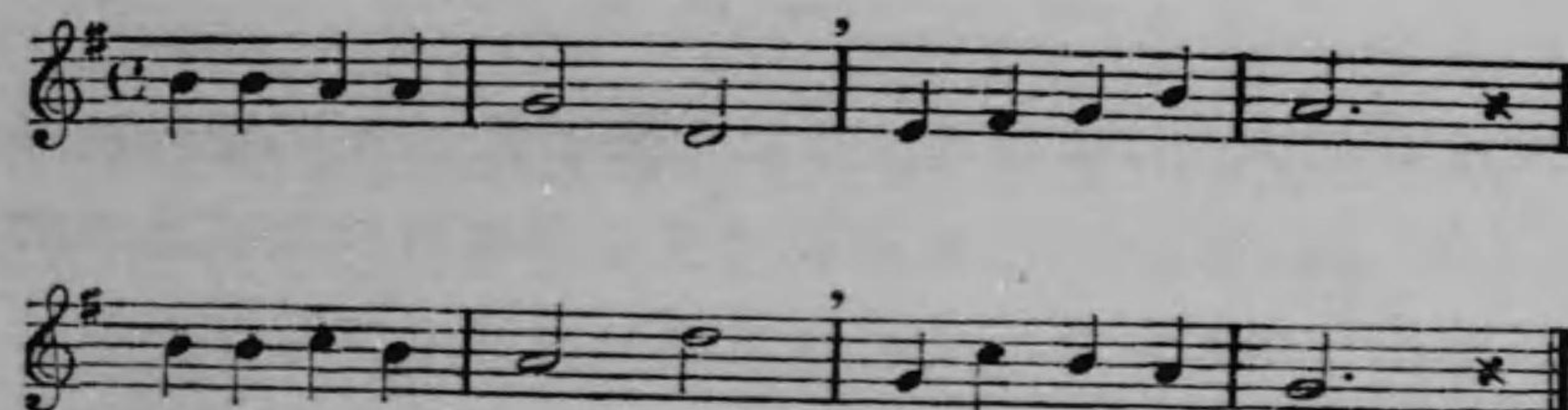
音楽の上に感情を表出することは、作者の音楽的天分と其技能の練磨との問題であるから、それは人々の自由にあるが、ある一の感情を現はす爲に古人が色々の形式を

取つたのを見る時は、大凡次のやうに分けられる、云ふまでもなく唱歌は歌詞に伴うて其形式が變ることを根本的に勘定の中に入れて置かねばならぬ。

第 一 一 段 形 式

最も簡単な四行詩に對する唱歌で、單寺院樂 Singl. church tune 又はコラール Choral の形式で、文部省の尋常小學唱歌の「日の丸の旗」とか「春が來た」とか云ふ類は之に屬するものである。

Abendlied.



斯様に八小節から成り立つて居て一つの意思は充分に云ひ表はして居る、前四小節は主題又は問で後の一樂節は答又は斷案と云はれて居る、問の樂節であるが故に樂節の終りは上り氣味の音で出來(此場合は屬和絃の三和音)、答であるから第二樂節の終りは主音で落ち付いて

居るでせう、此の間と答、これがいつでも楽曲の結合には是非必要なことで、常に作曲者の心得て居なくてはならない事である。

春 が 来 た

第 二 二 段 形 式

一段形式が二つ集まるときは二段形式となる、観寺院樂 Double Church tune は此形式で多くの唱歌は大抵此形式を採つて居る、一段形式では意想は表はして居るが満足と云へぬかもしれない、けれども此二段形式によれば先づ之で満足な完全な一つの意想を美的に表白することが出来る。

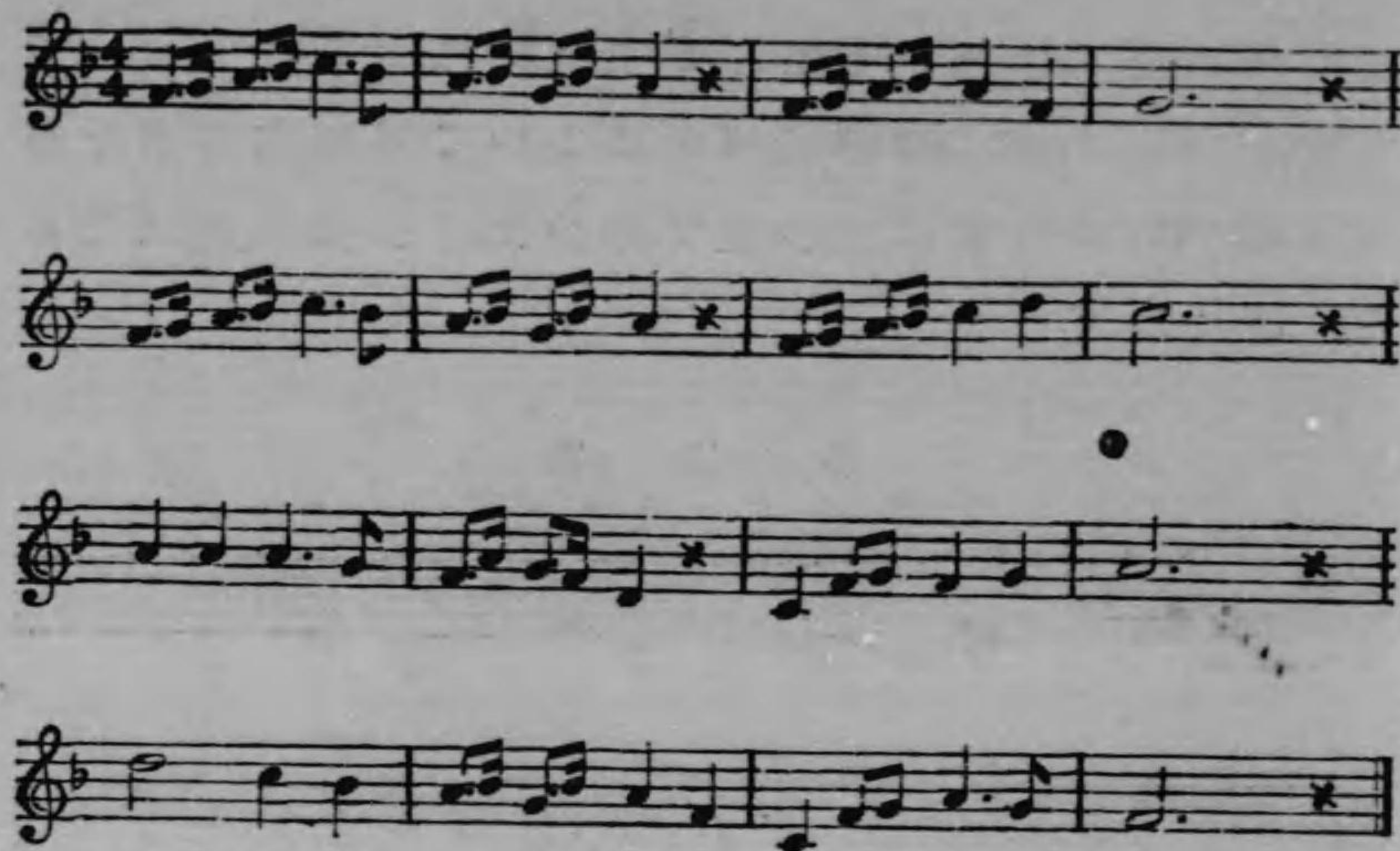
Berub zur Freude.

これは主旋律と主旋律を稍變化したものの二樂段から出来て居る、けれども殆んど主旋律二つの結合と云つてもよい位で、第二樂節は轉調によつて屬和絃の調で終りを結び、第四樂節は主和絃で終つた、それ位の差別である。時には又、

冬 の 夜

之は同形の二樂段から成り立つて居て、終りに結尾樂段が附いて居る例である。

鯉のぼり



これが二段形式の普通なもので第二樂段は第一樂段より全く變化した形を取つて居る、元來之は詩の形式と一致するもので

- 第一樂節 主題 問の形、
- 第二樂節 應答 第二主題又は第一主題を稍變じて斷案としたもの
- 第三樂節 變化 主題とは全く變轉せるもの

第四樂節 總括 主題と變化とを結合し又は全く變化のみにより、又は第二の應答と同一のもので最後の大斷案たるもの。

恰も漢詩の起承轉結とよく一致して居る、鯉のぼりや忍耐は此の例とするのに適はしい。

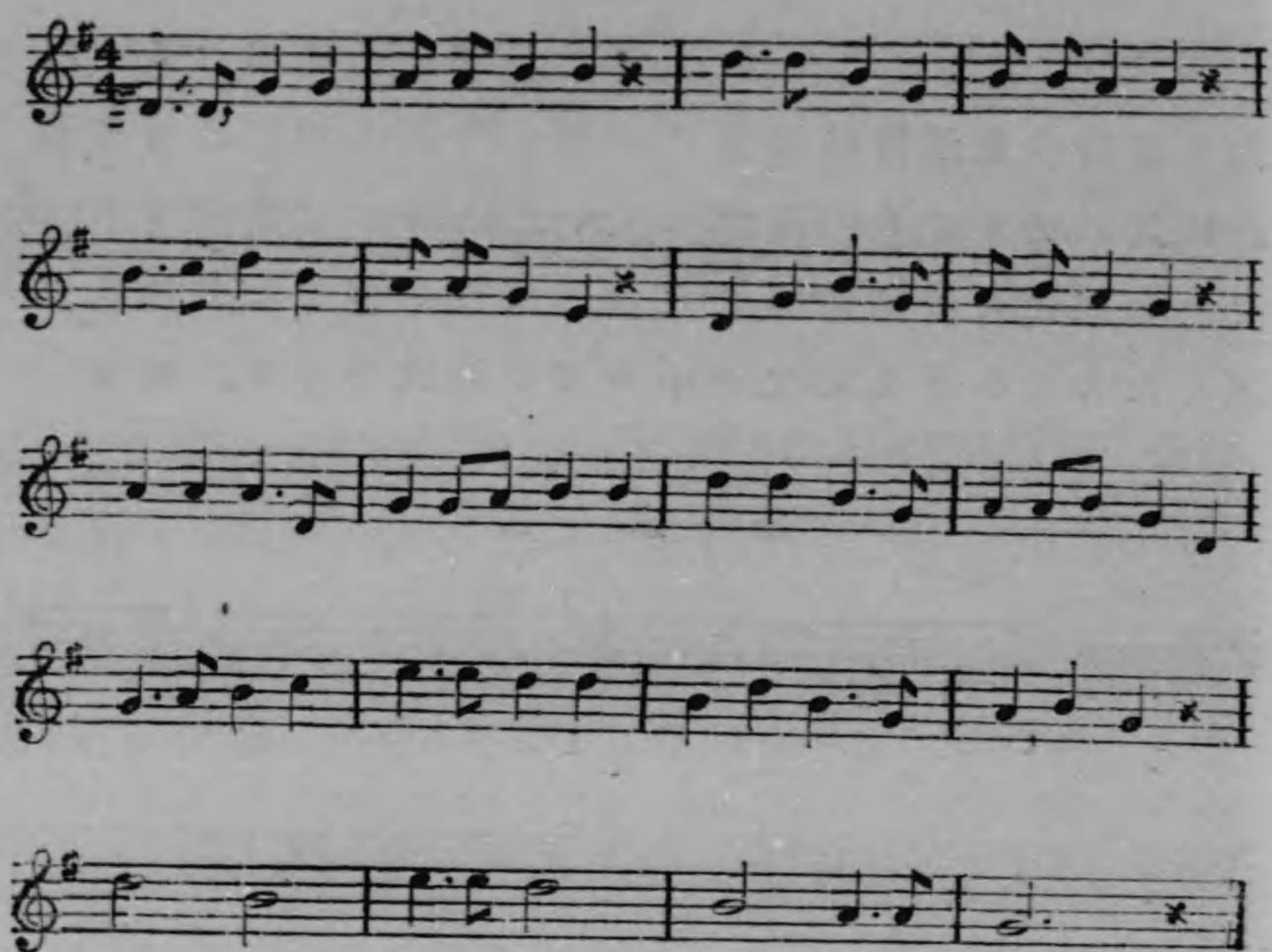
又二段形式には第四樂節に第二樂節の應答が其儘再び現はれるものもある、之が中々多い形式である。即ち

ひよこ



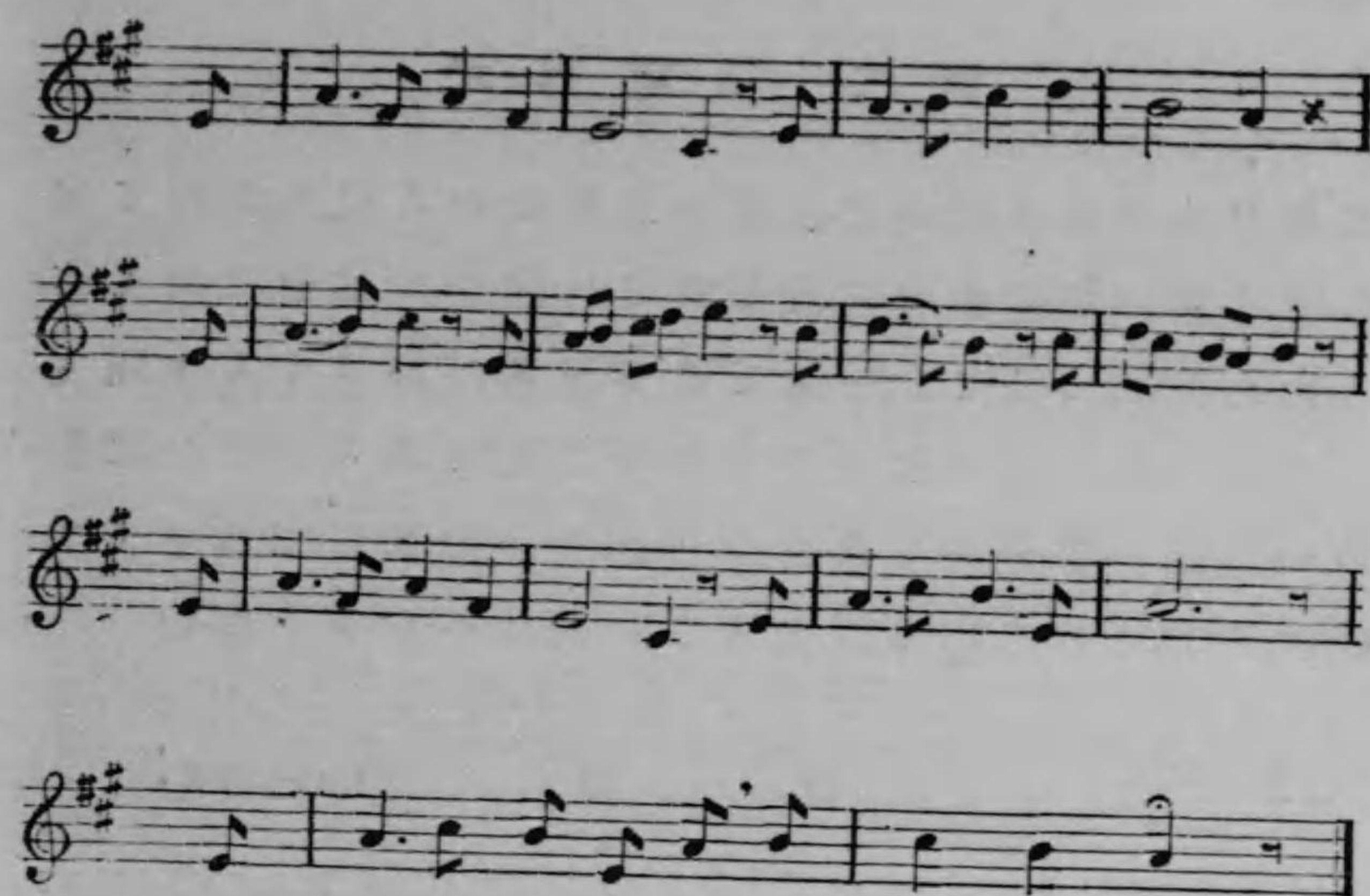
尋常小學唱歌中の春の小川や村祭や雁などが皆之である。

豊臣秀吉



これは第四樂節も主題に還へらずに變化樂節と同じやうなリズムで終り、更に結尾樂段を附け加へて居る例として擧げた。

納涼



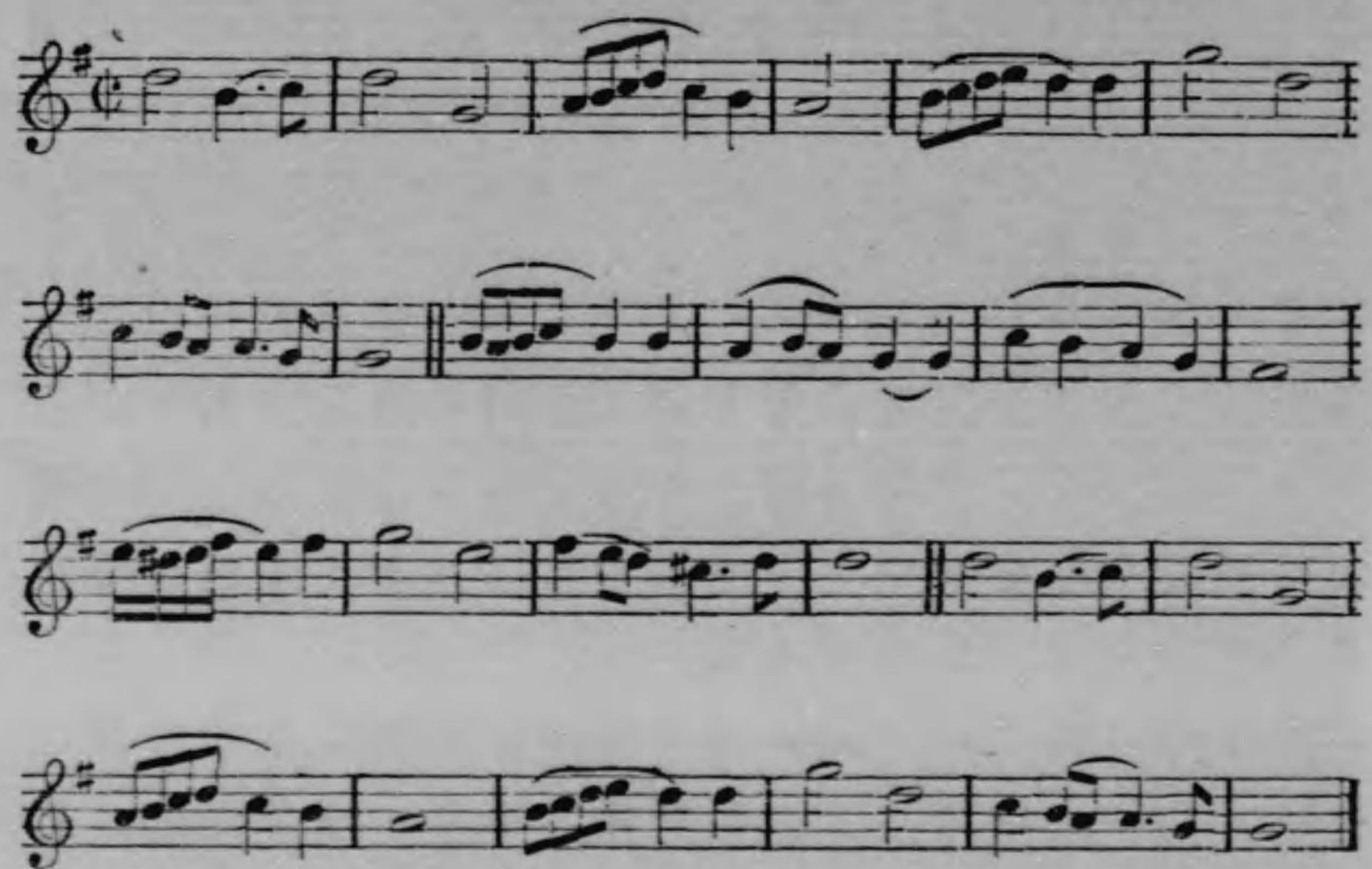
之は第四樂節が第二樂節と同じやうな意味で進み終りが靜止法の爲に少し變化して、更に之に結尾樂段を加へた例として示した。此の變化節が面白い、四つの樂句から成り立つて、第二樂句は第一樂句を布衍して居り、第四樂句は第三樂句を説明して居るやうな形をして居て變化として珍らしい工夫である。

二段形式は先づかう云ふものであるが、前にも出て居た Sobs zu Herrn は同じく二段形式であるが變化の爲に見難いものになつて居るに、で繰り返へして見ると興味が深い。

第 三 三 段 形 式

正格なものは主題變化、主題の三樂段から成り立つて居る、併し此主題は前の二段形式とは違つて其中に問も答も含んで居ることが普通である、又再び歸りくる主題も初めの主題と同一なものが完全な形であるが時には初めの主題の半分から成立つて居るもの又は主題を多少變化したものもある。尤もよい例はヘンデル作の

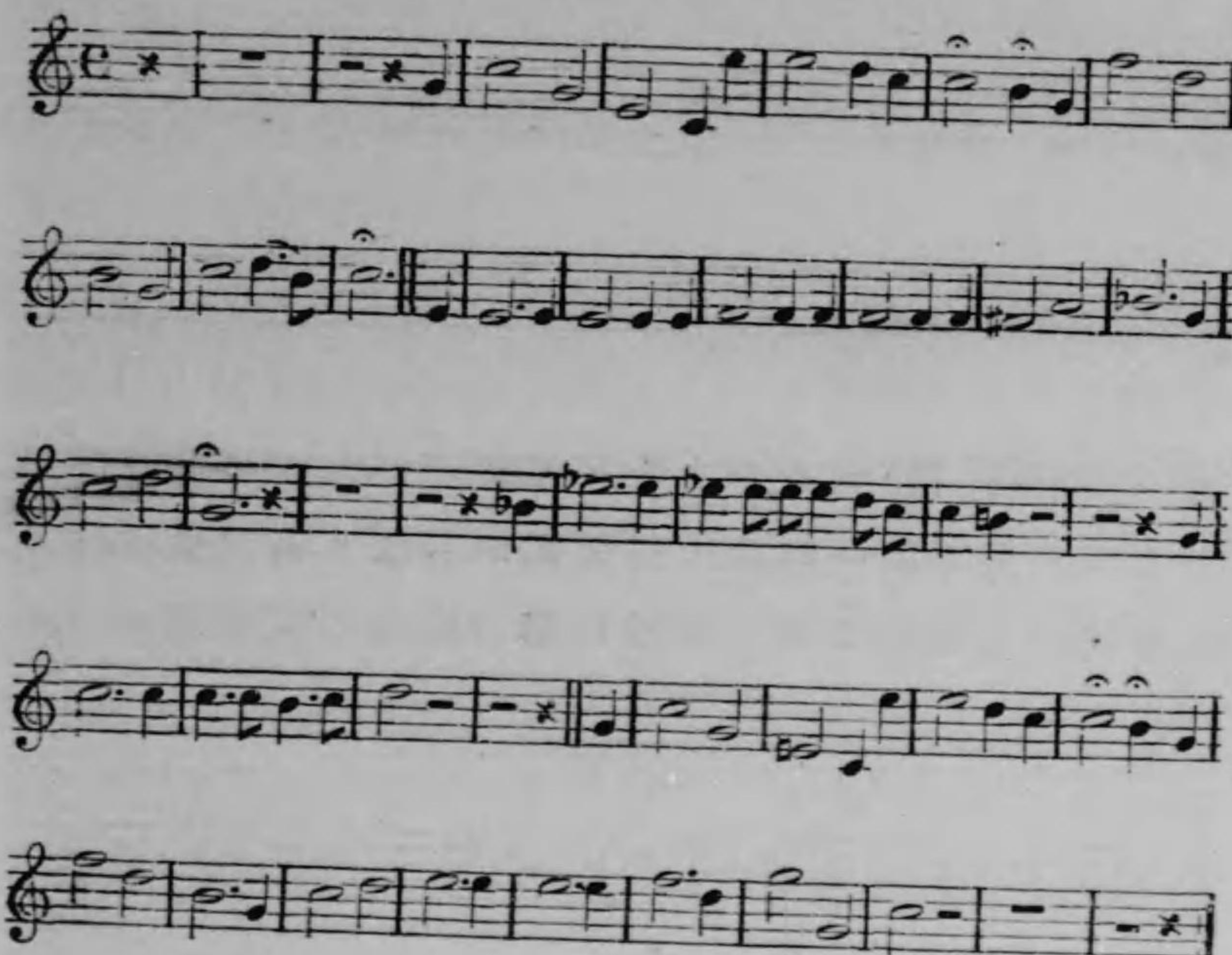
凱 旋 (中等唱歌集)



又小學唱歌集の年立つ今朝も同形式である。

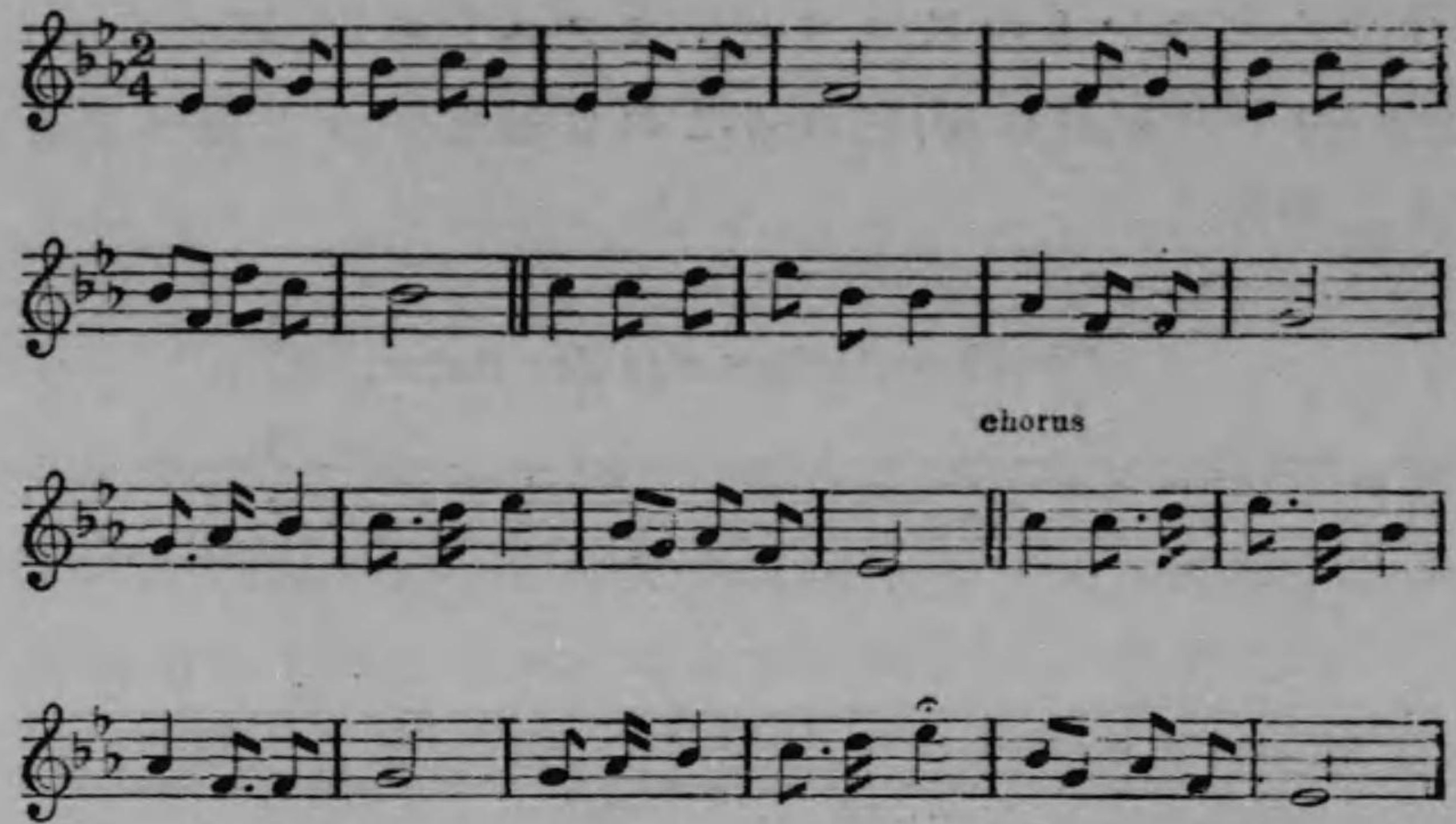
今少し大きいものにはベートオフェンのDie Ehre Gottes aus der Natur.(君は神)がある、これは結尾が少し變へてある。即ち

Die Ehre Gottes aus der Natur.



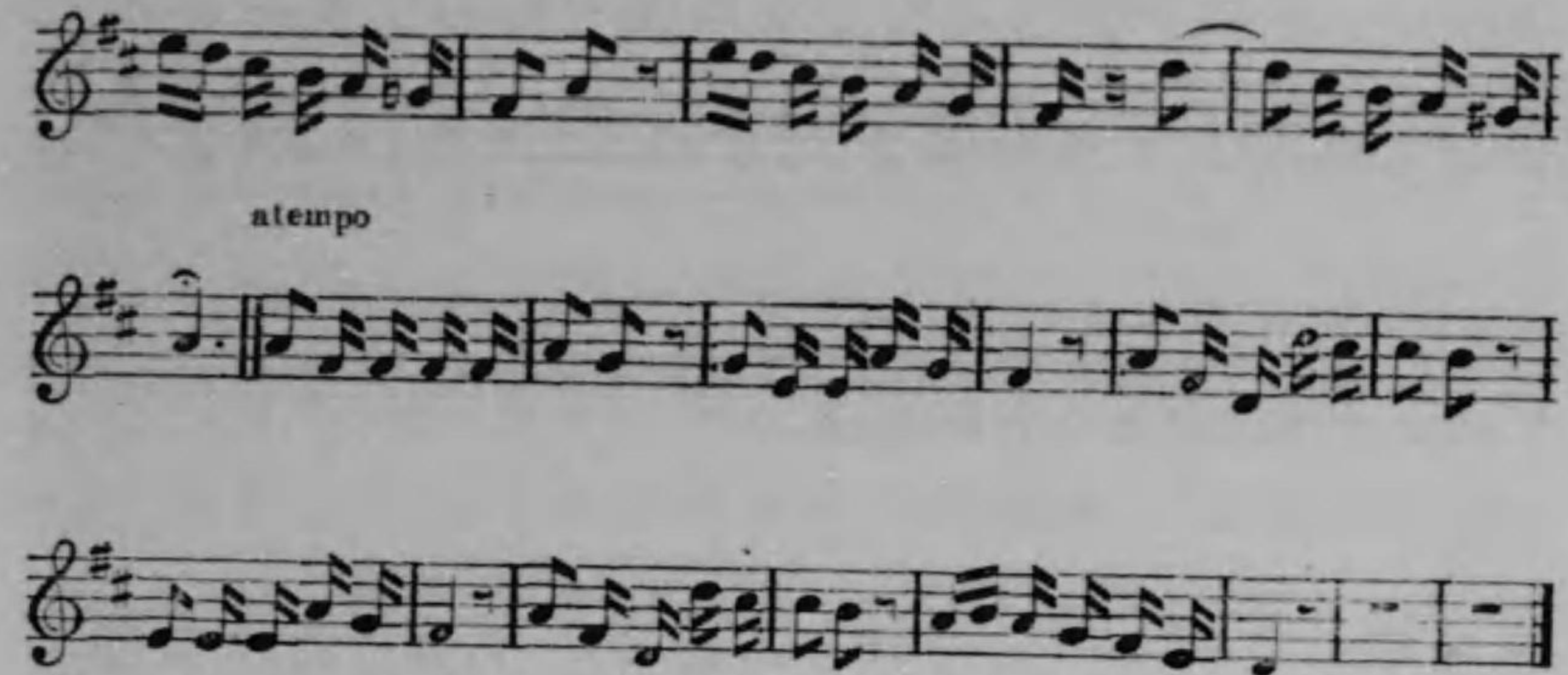
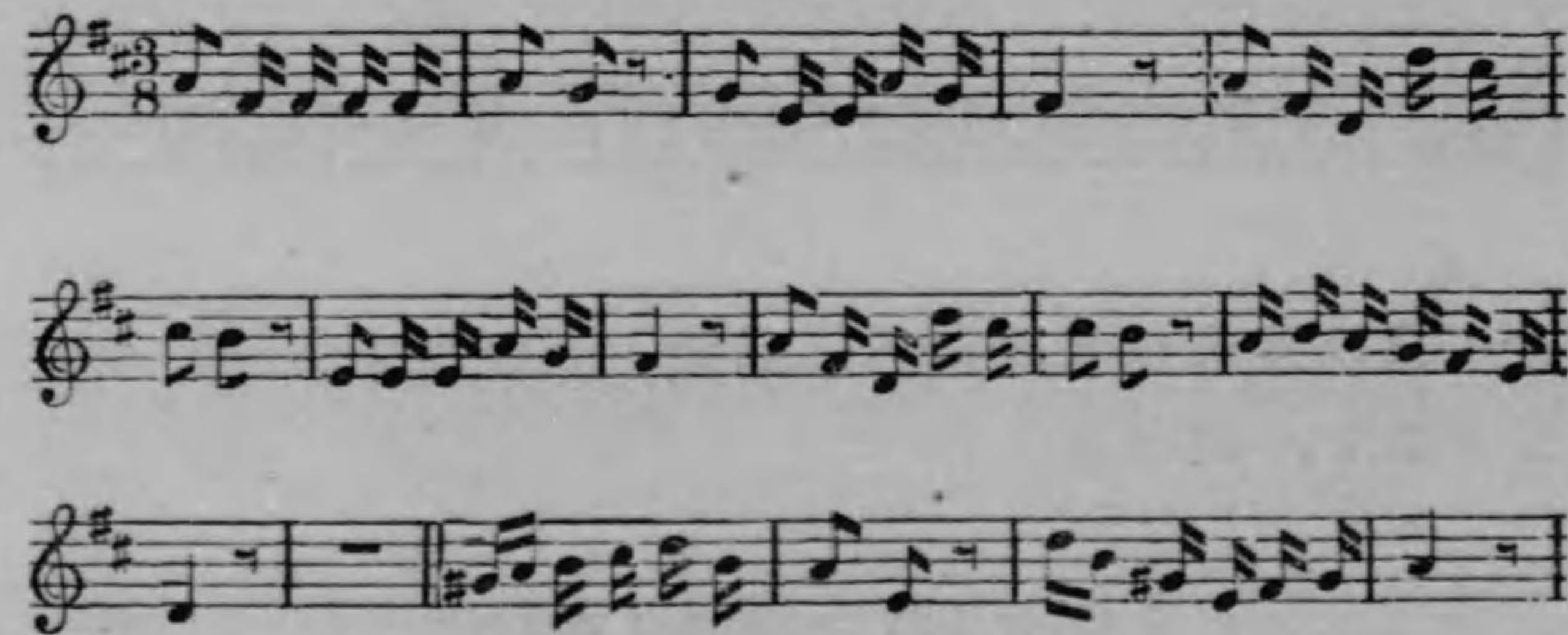
次に三段形式は又時に第三樂段が合唱体で結ばれることもある。例へば

Over the mountain wave.



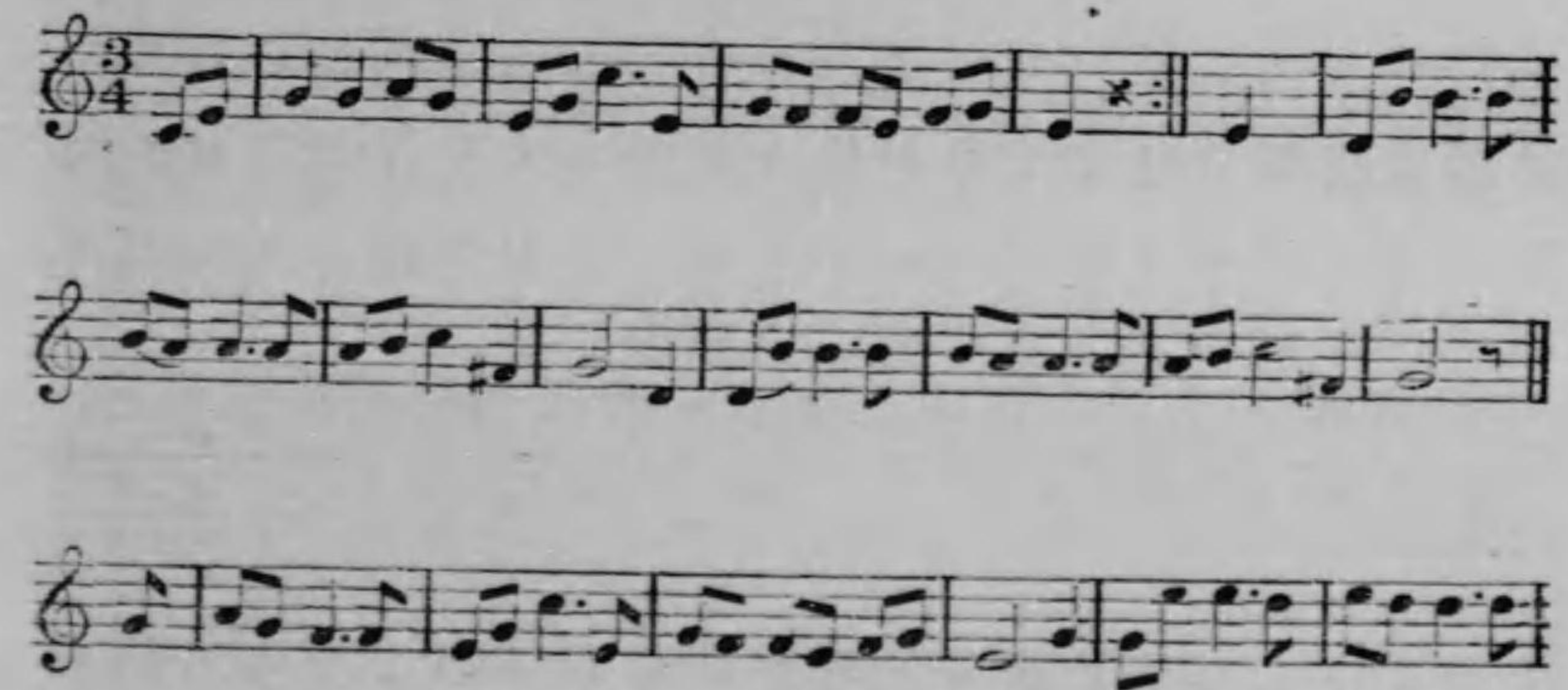
次のものは三段形式であるが各樂段が大きな樂段で出来上つて居る第一樂段も三樂節から成り、第二樂段は伸長樂節から出来て、第三樂段は第一樂段と同形である。

Der Liebende.

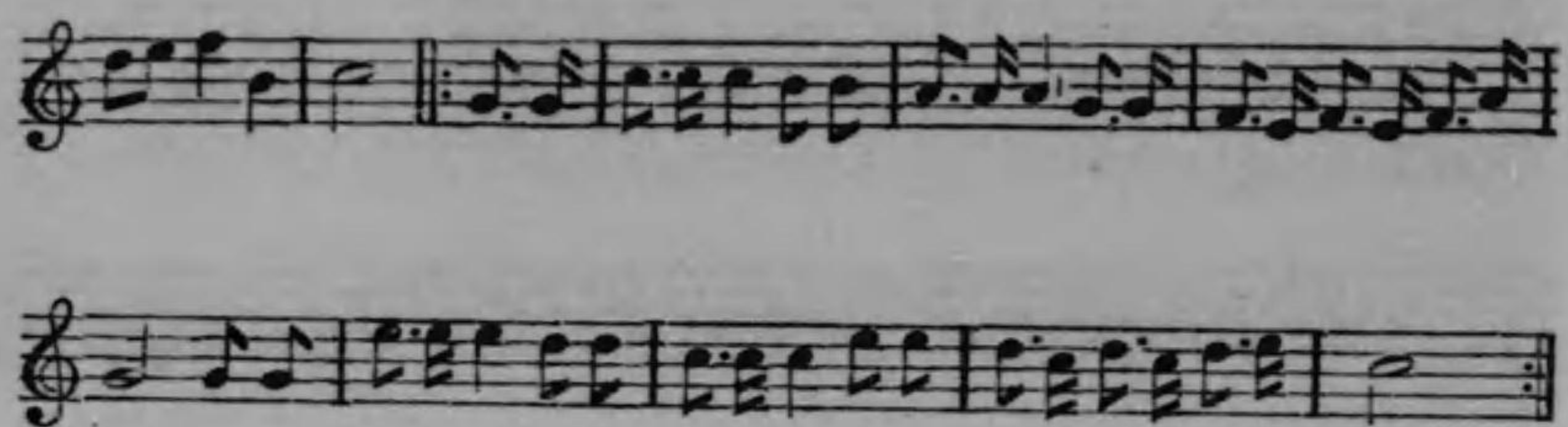


三段形式以上のものも往々見ることがある、多段形式と命名したらよいであらう、次のものは三段形式から成り立つて居るものに更に合唱が一樂段あつて四樂段となるものである。

Wanderlied.



chorus



唱歌形式は以上の三形式を基礎として、他に色々な變格が出来る、これは固より詩形から來るのであるから詩形が變るに従て音樂の形も變るのである、たとへば『舞へや歌へや』の曲のやうなものでも一の破格である、これは詩形から來てゐる、そして三段形式を取つて居るが只まへやとか歌へやとかの句だけを省いて見れば破格でも何でも無い、私が嘗て樂しき場、といふ歌題で同形の詩を作つた、意味も同じで字脚も同じい、これは偶然一致したのか、又は其詩形によつたのか、恐らく斯様の變挺な詩形は獨創ではなく何か據り處があるやうに思はれる、私はモツアルトのフイーガロの一片の字脚をこつた、私のはより所がある、兎に角この唱歌から



とをとり去れば正格な三段形式となるので、これらの挿

入は作者の随意で、節の伸長縮小は固より許されることである。

詩形で變化するが故に常に其詩形を玩味して、よく詩形と一致するやうに企てられねばならぬ、西洋の詩は大抵詩形が正しくて韻が踏んであるから、樂曲に現はれる所も整然として居るが、在來日本の俗樂にはきちんとしたところが鮮いのは一に詩形に規律が少いのと、韻がないのことに起因するのであらう、稀には韻をふんだもの又は頭韻を押したものもあるが、之等は比較的リズムも整ひ、段落も整うて居る。

我國の韻と詩形の規律の一定して居ない——云ふまでもなく朦朧とはあるともいへるが——形で出來た詩に西洋の樂式を倣めたものが、我國の作曲に往々ある、此は己に一致を缺いて居るであらう、夫れで注意した作者の手になつたものには其意味から、故意に樂式をこはしたものもあるやうだ、將來に於ては色々考へねばならぬ事であると思ふ。

要するに、この三形式を基礎として特例も變格もある將來又特例も變格も出来るべきものであることを斷つて置く。

第二節 旋法と靜止法

少しでも音楽を學んだ人は、音楽を聞いて直ちにあれは長音階から出来て居るとか、又は短音階の音楽だとか聞き分けることが出来るであらう、又演奏の途中で其れが短調となつたり長調となつたりする毎に、ある特殊の感じが起るであらう、—或は陽氣になつて見たり、陰鬱な悲しい感じが襲つて來たり、—それは、長音階には其音程の進行に道があり、短音階には又夫相當に音程進行の状態が違ふからである、彼の前に唱歌形式の處で出したベートウフェンの Die Ehre Gottes aus der Natur. を聞くならば初は其壯大な宇宙の神々しいさまが聞けて森嚴の感じに打たれるでせう、第二段には壓へられたやうな、深く考へこんだやうな理性的の情に耽ることが出来よう、第三段に至つて初めの神々しさに返へり光彩爛く天地の大なることを悟るでせう、この感じは何處から來るでせうか、其主なる原因は始めが長音階で次は短音階と長音階と交錯して第三段に又長音階になつて居るからで、其變つて感ずるのは蓋し其音階に特有な旋行に基くので之を名付けて**旋法**といふ、即ち初めは長旋法で次が長短兩旋法が交錯し次に長旋法となるといふべきである。音階は單に音を高低の順序に排べられた形で、旋法は其排列の差異から來る特別の感じの上の差異の有様で、音

階と同義ではないが形は同一であると云はれる之を逆に云へば此處に長旋法の音楽がある、其音楽にある音の中から異つた七つの音を取り出して高低の順序に**主音**を定めて排べられたものが長音階であらう、そこで疑問が起らう、主音は何によつて定めるか、此の間は當然のこととして豫期して居る。

それは**静止法**といふことを持ち出せば解決が出来る。静止法といふのは樂曲の終結の音の取扱方、即ち結尾の收め方である、西洋でも東洋でも其結尾は必ず主音で終るのが常法となつて居る—稀に第五音で止まるものもあるけれども—樂曲はすべて主音に統率され色々の出來事は皆主音が解決する、斷定する、即ち最後の大斷案をなすものは主音である、この理法によつて直ぐ主音が發見され音階は整理される、夫故に旋法と静止法とは著大な關係を有つて居て決して離れることの出来ない間柄になつて居る。

各種の音階をこゝに掲げる必要があるかも知れぬが、普通の樂典にあるから今は止して置く。

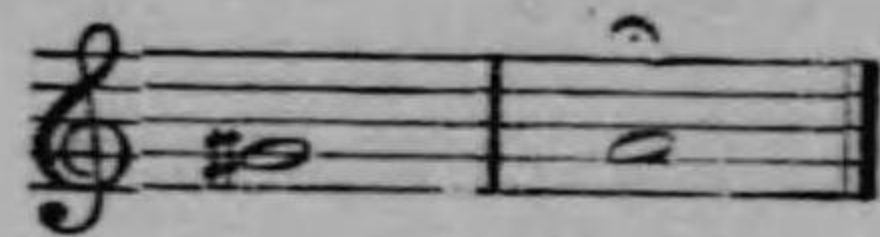
静止法は元來旋律で説明しないのが西洋音楽の法則で、必ず和聲學の力を籍らねばならぬ、併し今は強ひて旋律的に述べよう。

楽曲の中節以上の終りには必ず静止法を用ひねばならない、その静止法に色々な方法があるから随分自由がく、けれども樂段以上のものとなれば充分に正格なるものを以て終らねば終止の感が起らない。

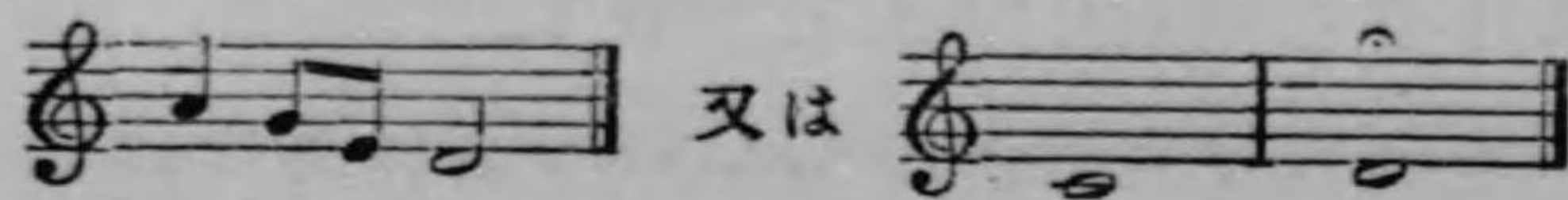
西洋音楽では終りに半音を聞くことが最も完全な、又最も安靜な終り方だと云はれて居る、例へば長旋法では



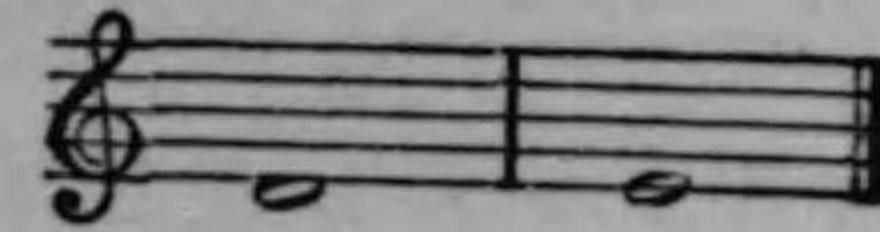
又短旋法では



けれども日本音楽では必ずしもそうではない、雅樂の律旋では君が代のやうに、

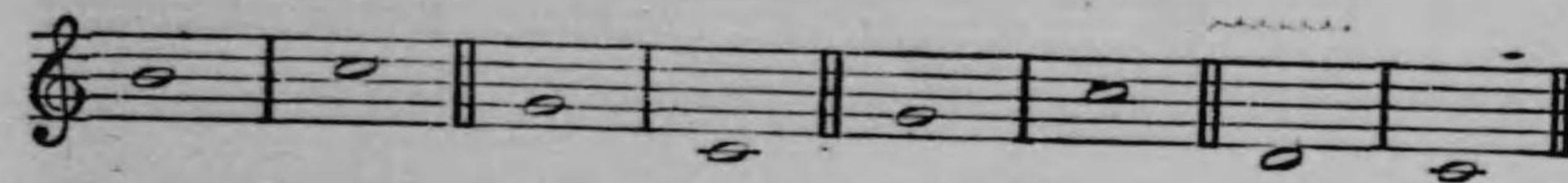


又俗樂旋法では

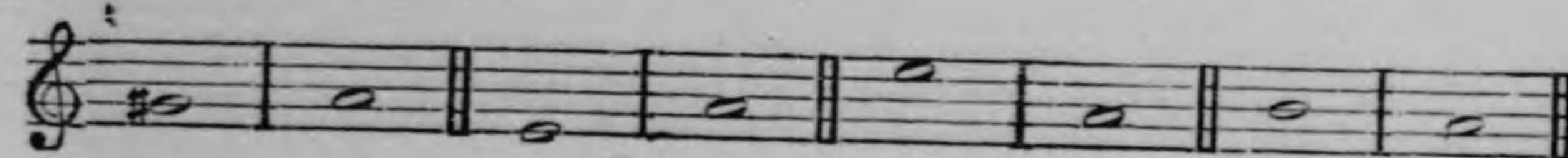


とかであるのを見ても判る。

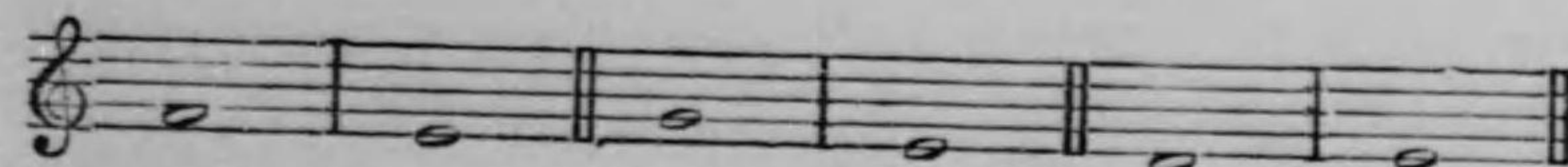
一般に主音で終ることが最上であることは、何れの國の音楽でも承認する處である、夫故に主音で終るものは之を正格静止法とすることが出来る、殊に次のものは其中でも尤も正格なもので和聲學では**完全正格静止法**といはれて居る。



之は長旋法の例である、短旋法では



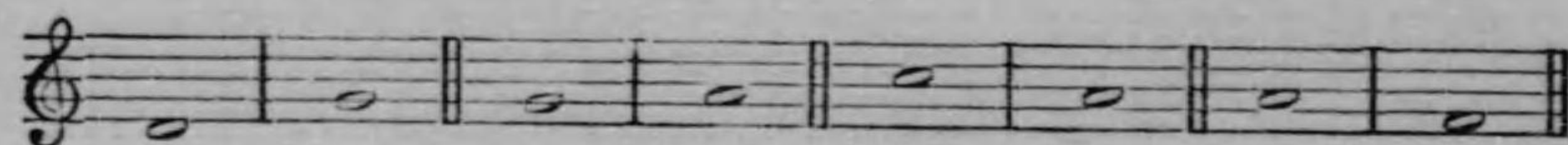
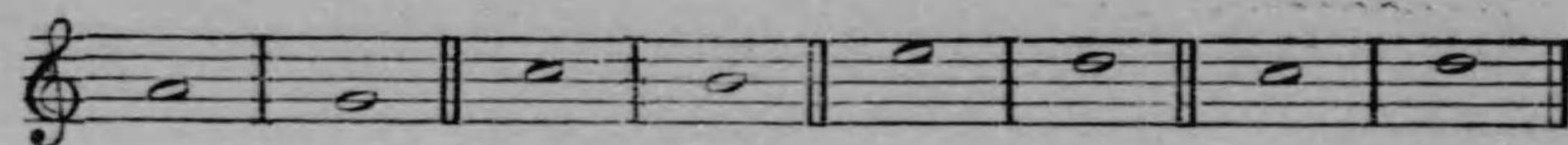
次に第三音で終るものは長旋法では、



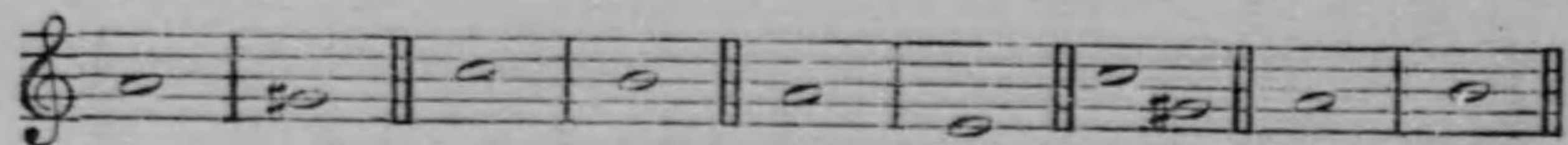
短旋法では、甚だ稀に



次に又段落でない場合には次の色んなものがある、それぞれ和聲學上では名があるが、旋律では之を區別することが面倒であるから止して置くが、長旋法では

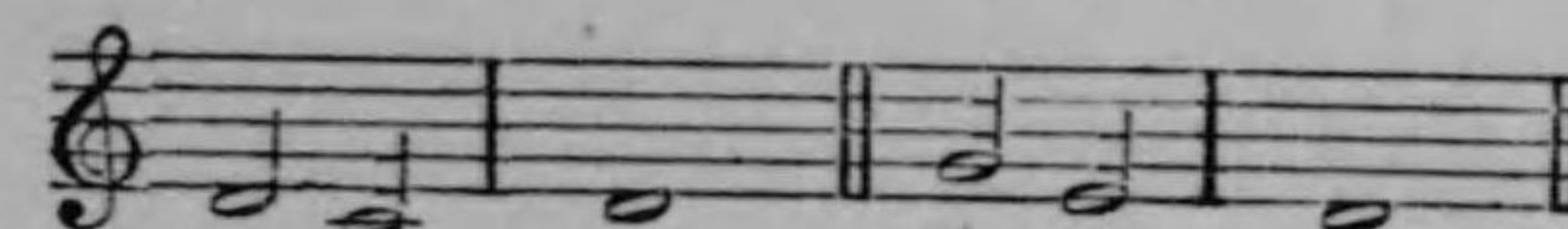


等がある、短旋法では



等がある、

雅樂の呂旋は現今唱歌では餘り用ひないが、律旋について云へば、



之が正格な静止法であらうが、なほ

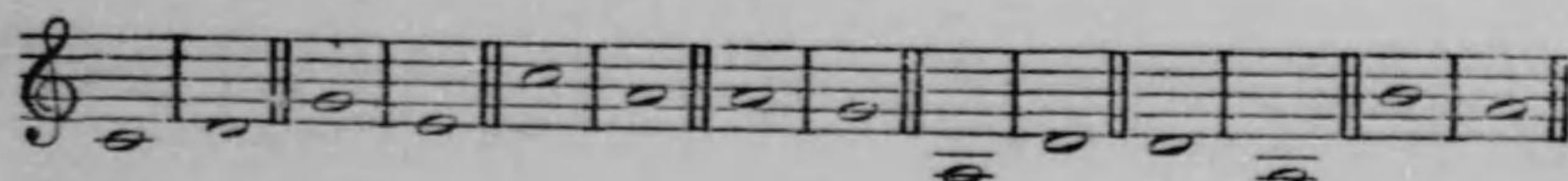


なども見える。

俗樂旋法の陰旋では、



等がある、同じく陽旋では、



等があつて甚だ自由であるやうだ。

これ等はすべて一の調子の上を書いてあるが、調子が変わつても同じ事である。

多くの唱歌の中に現はれた作例を少しばかり挙げて見よう。

樂節に用ひられたるもの

Seven musical staves showing various melodic phrases in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The phrases are separated by double bar lines and some contain asterisks to indicate specific notes or intervals.

樂段に用ひられるもの

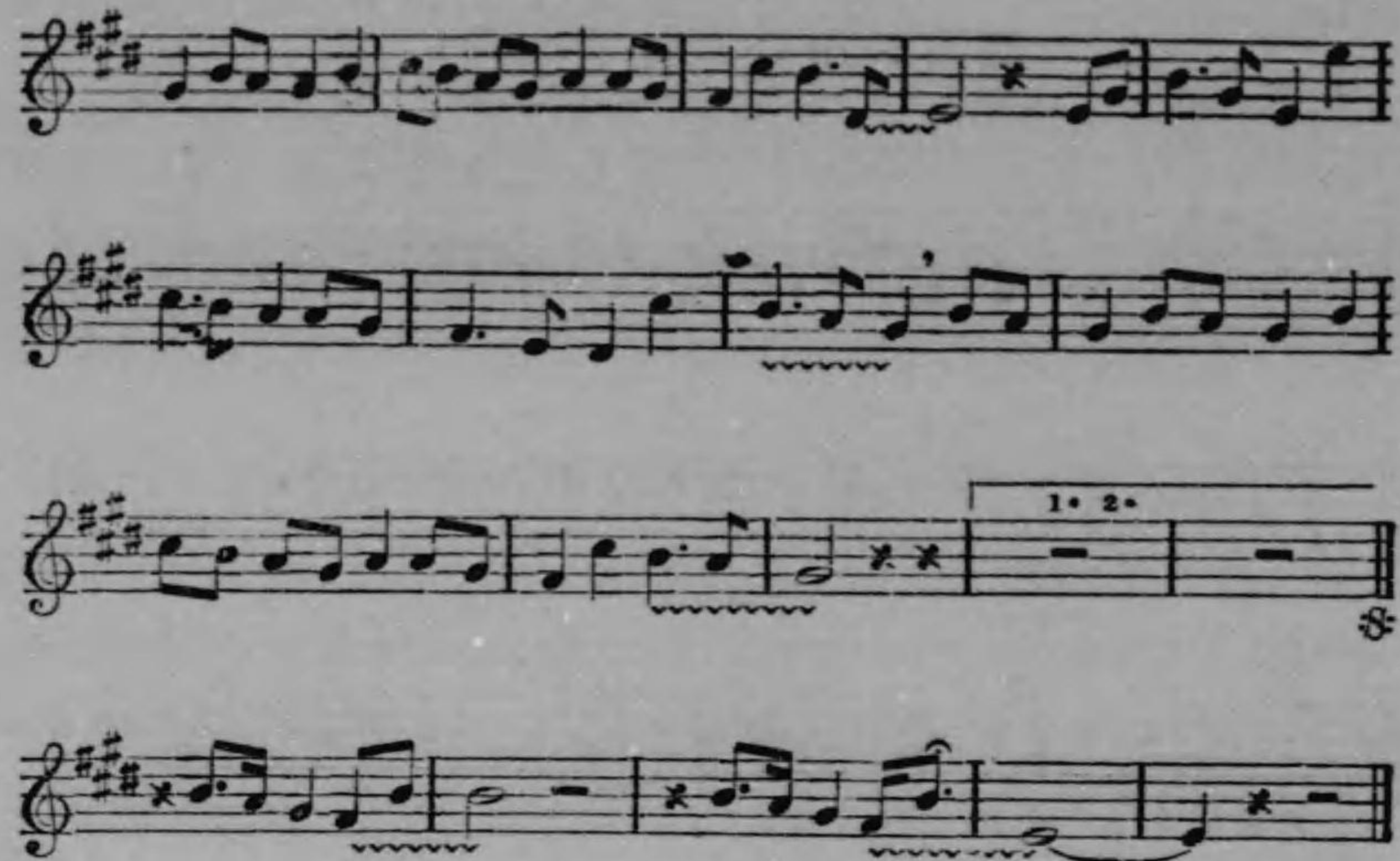
Five musical staves showing melodic phrases in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The phrases are separated by double bar lines and some contain asterisks to indicate specific notes or intervals.

長旋法の靜止法例

Gut Nacht.

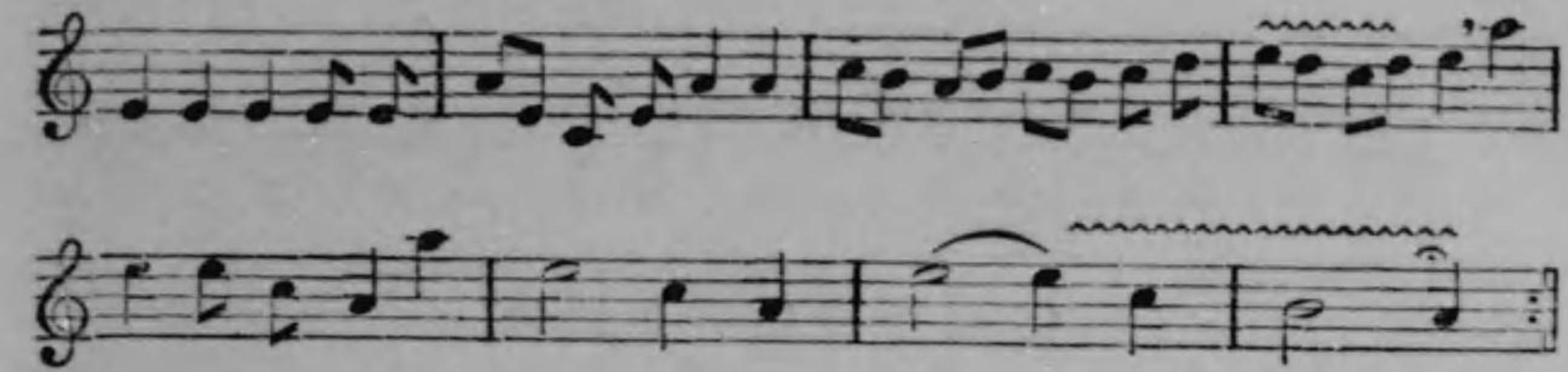
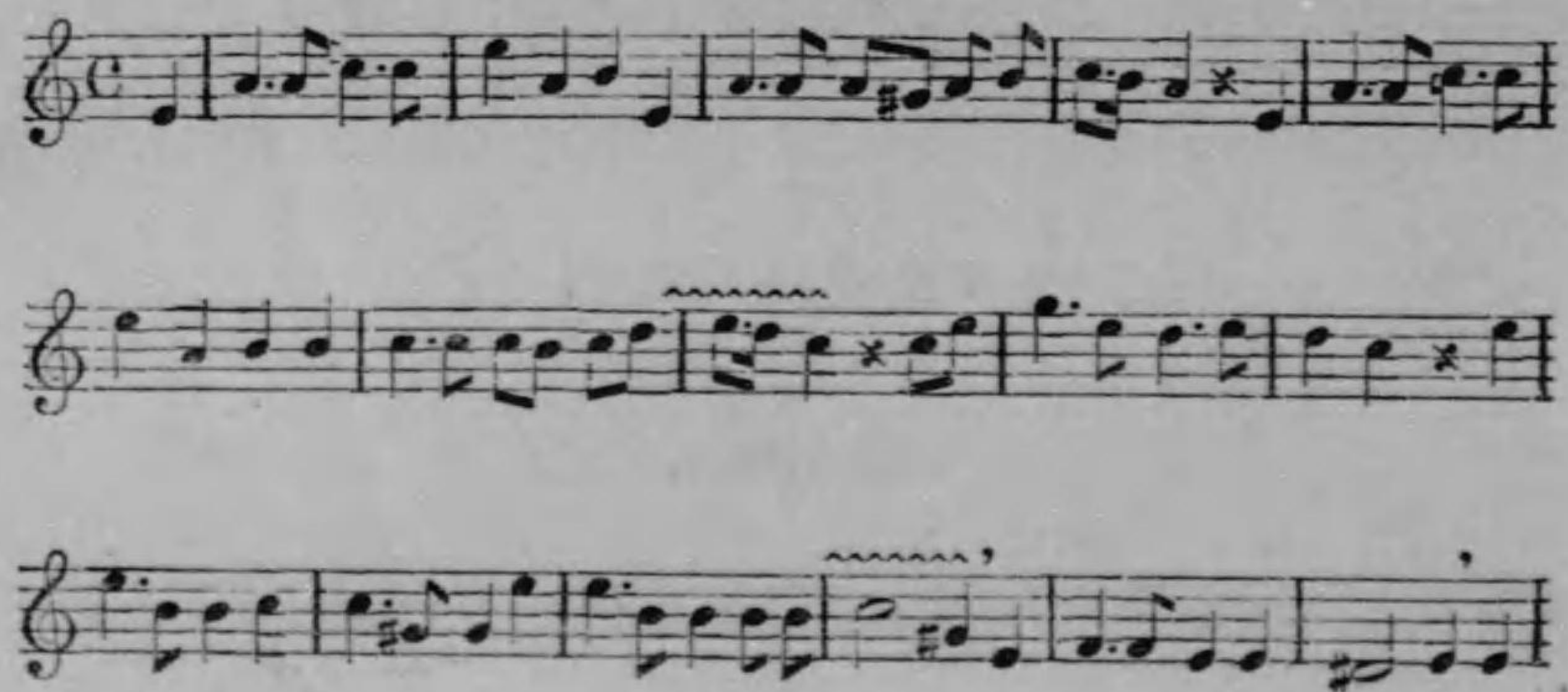
Abt.

A single musical staff showing a melodic phrase in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The phrase is separated by double bar lines and contains asterisks to indicate specific notes or intervals.



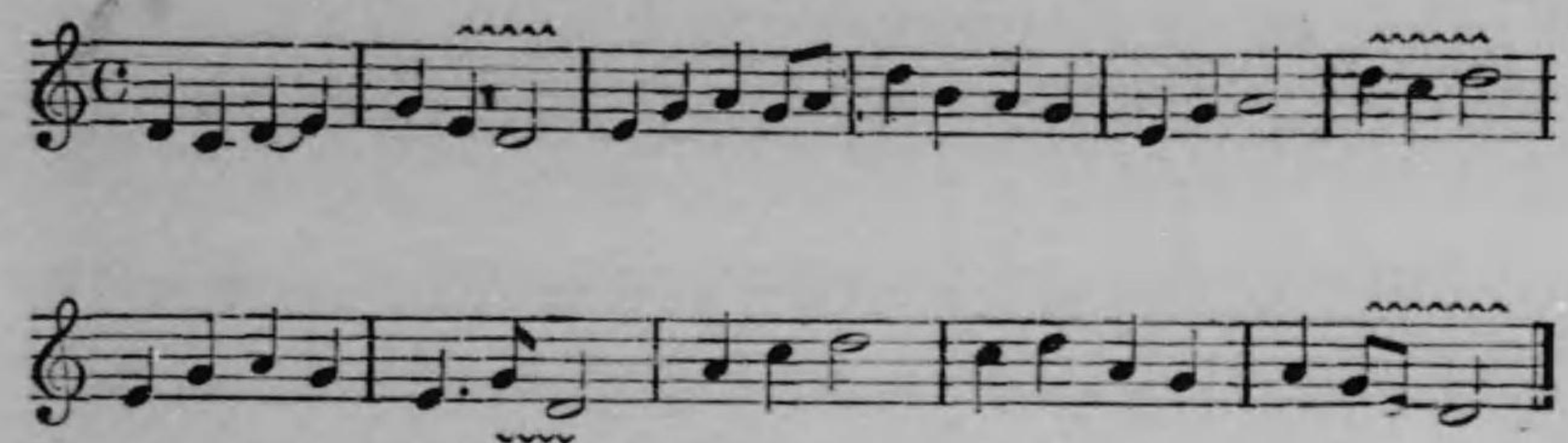
短旋律の静止法例

The Victor's Return. mendelssohn.



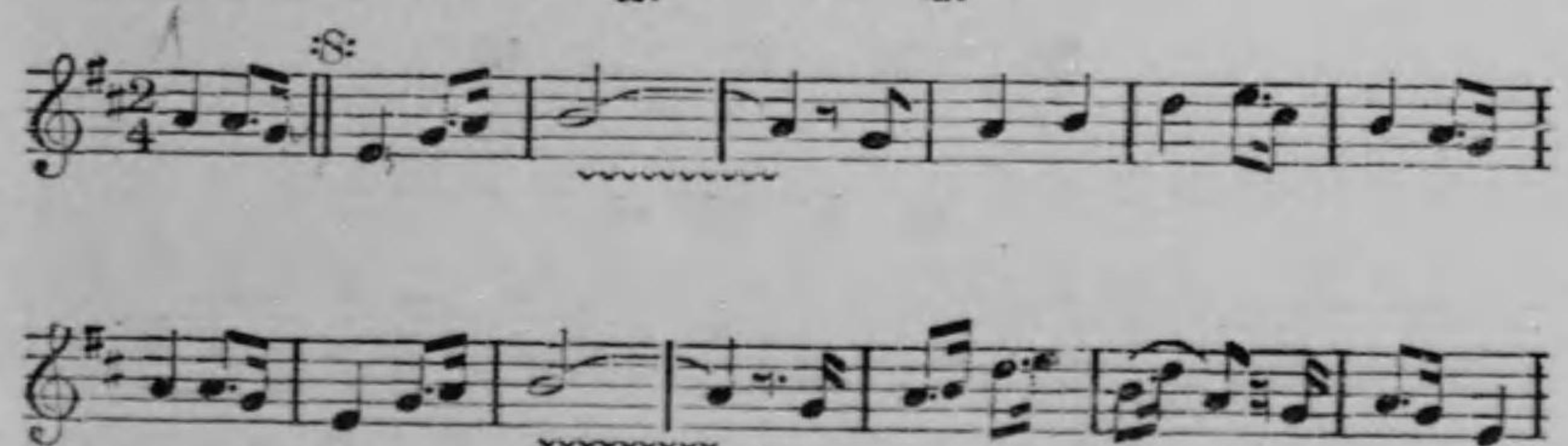
雅楽律旋の静止法例

君が代

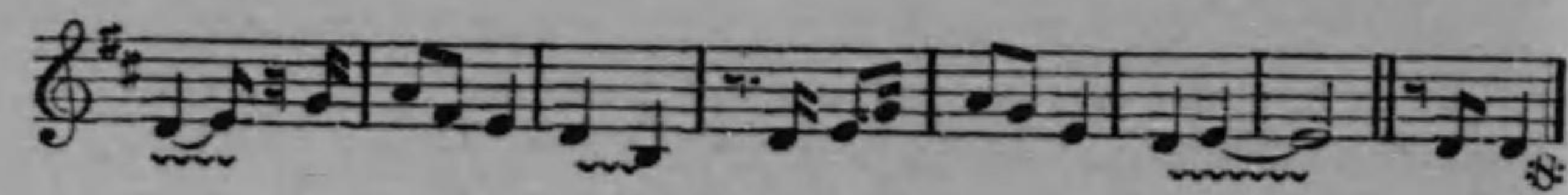


俗楽陽旋の静止法例

数へ歌

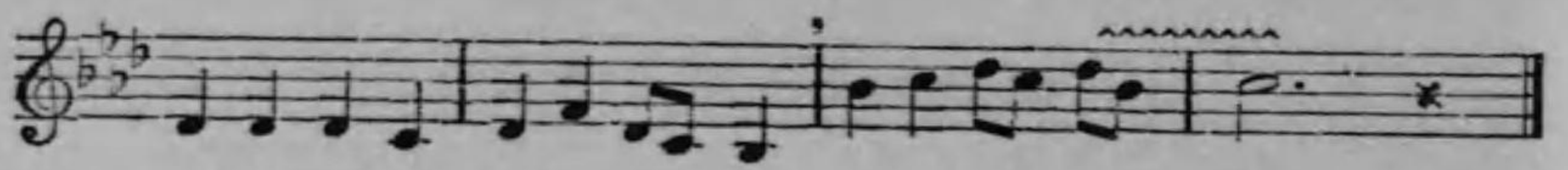
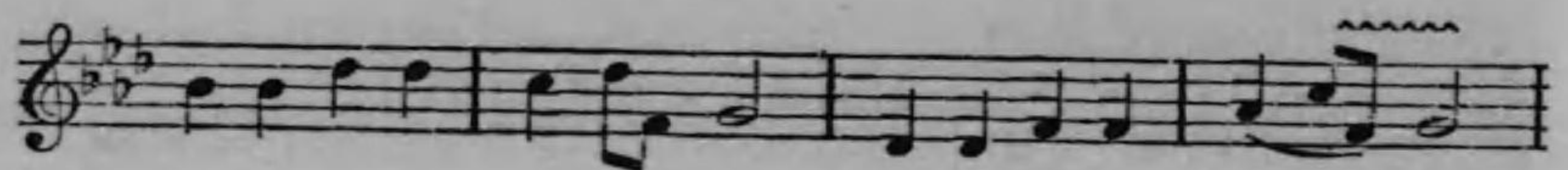
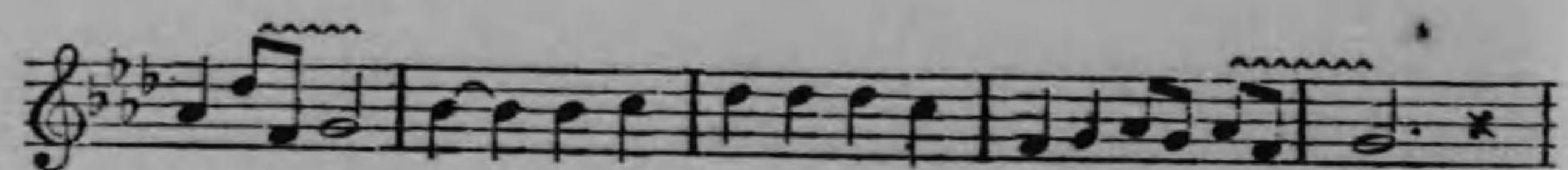


樂 曲 轉 調



俗樂陰旋の靜止法例

子 守 唄 (唱歌教科書による)



第 三 節 轉 調

出 征 兵 士

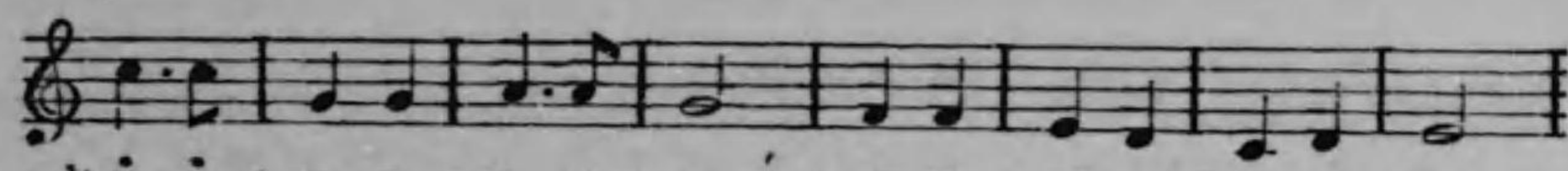


1. 3 | 5- | 5. 6 | 5- | 1. 1 | 5 5 | 6. 6 | 5 0 |

樂 曲 轉 調



4 4 | 3 2 | 1 2 | 3- | 6 6 | 5 #4 | 5 5 | 3 0 |
2 2 | 1 7 | 1 1 | 6 0 |



i. 1 | 5 5 | 6. 6 | 5- | 4 4 | 3 2 | 1 2 | 3- |



この唱歌の括弧で括つてある所に嬰號が附いて居る、これは半音階的半音上つて居ることは誰でも判るが、何故かとの間に應じられるでせうか、樂典に精通して居る讀者には之が解答に躊躇しないことと思ふ、元來臨時記號の附く場合は半音階的の進行であるか、短音階であるか、轉調と云つて其所だけ調子が變つて居るかの三つの中と思つてよろしい、さて、この場合を見るに、上行的に又下行的に順次進行をして居ないから、半音階的進行とは見る事は出来ない、又唱つて見ても短音階らしくもない、そこで最後の斷案は轉調と來るより外に致し方がない、よく御覽なさい！本來はハ調の長旋法である、それ故に

6 6 | 5 # 4 | 5 5 | 3 0 | となる、これを若し | 2 2 | 1 7 | 1 1 | 6 0 | としたならば一層歌いよいであらう、夫れは其筈で其部分だけト調の長旋法に轉じて居るからである、斯様に一部分だけ他の調に變ることを**轉調**といふ。

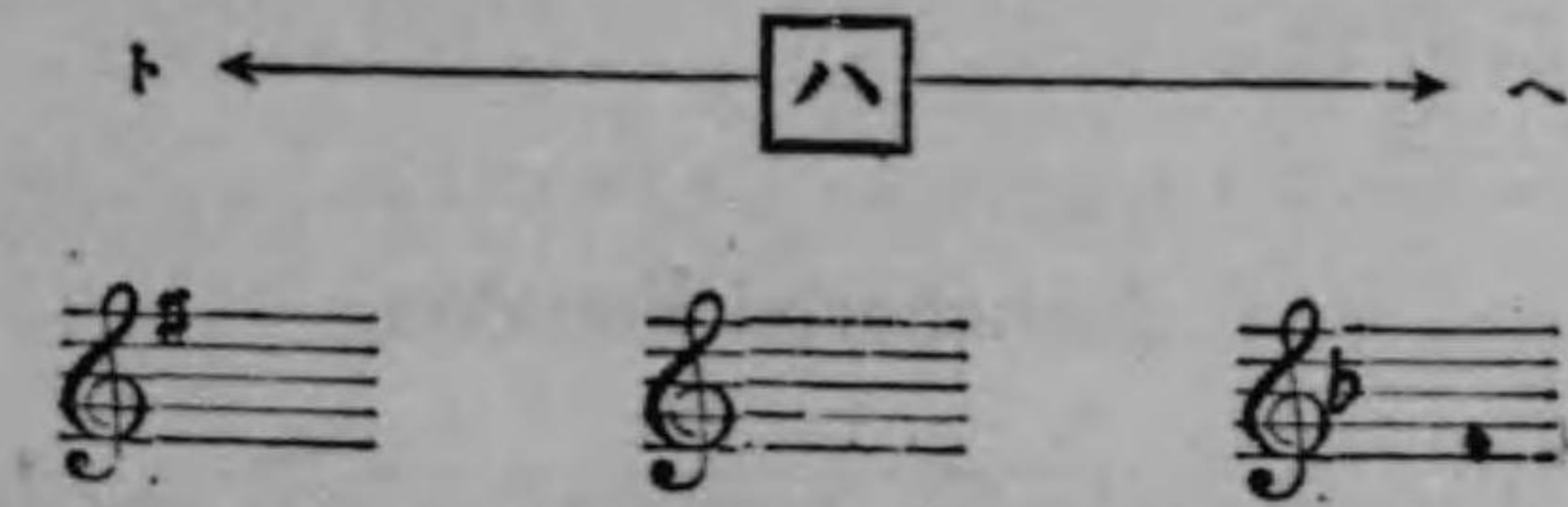
轉調に對して本來の調を**主調**といふ。

之を簡單に説明することは何でもないが六ヶ敷く云ふときは是非和聲學によらねばならぬ、しかし今はそれには觸れない。

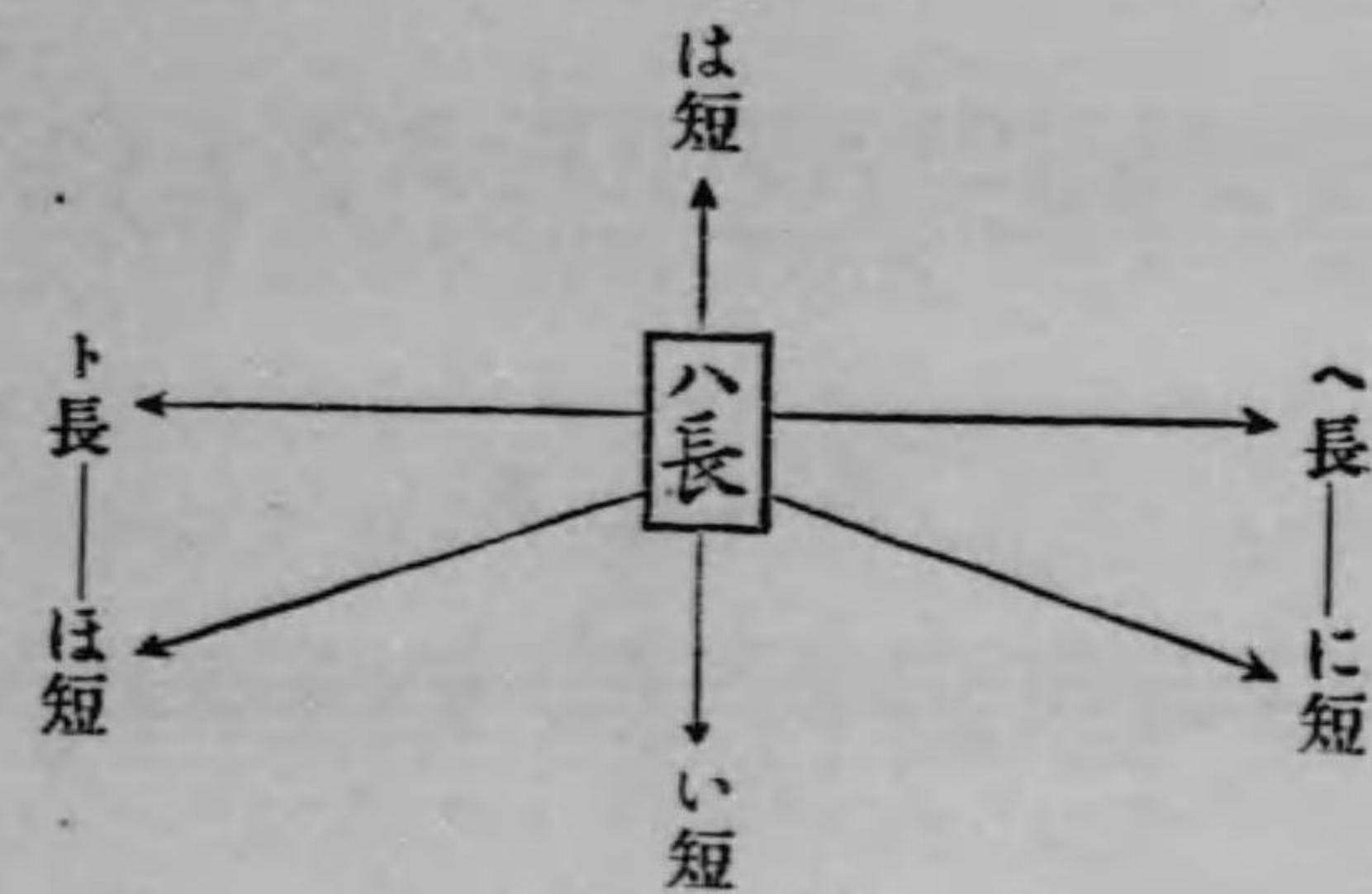
轉調は主調よりは變化記號一つ多いか又は一つ少いかの調子に轉することゝなつて居る、例へばニ調長音階ならばト調長音階へもイ調長音階へも轉ずる、ことが出来る、



又之と反對にト調長音階からニ調長音階へも、イ調長音階からニ調長音階へも轉ずることが出来る、又ハ調長音階からはト調長音階にも轉じられるが別種の調號の一つ附いて居るヘ調長音階にも轉じ得るのである、



次に又主調と轉じ得る調との三つの調から各其關係短音階にも轉ずることが出来、又主調の同調的短音階にも轉するのである、

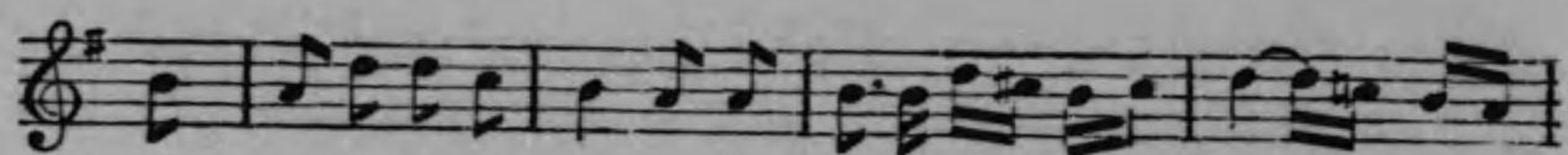
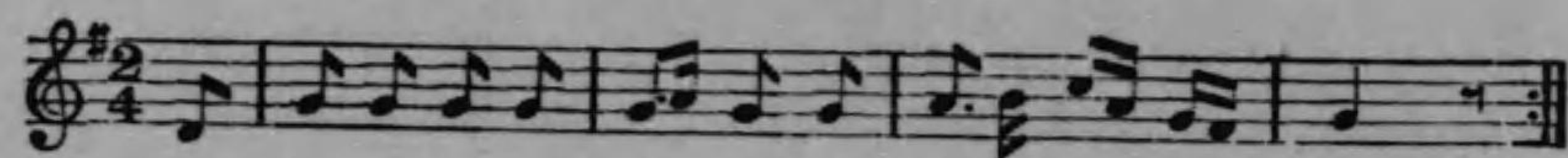


即ちハ調長音階から轉じ得る調は六つある、ト調長音階へ調長音階、イ調短音階、ホ調短音階、ニ調短音階、ハ調短音階がそれである。

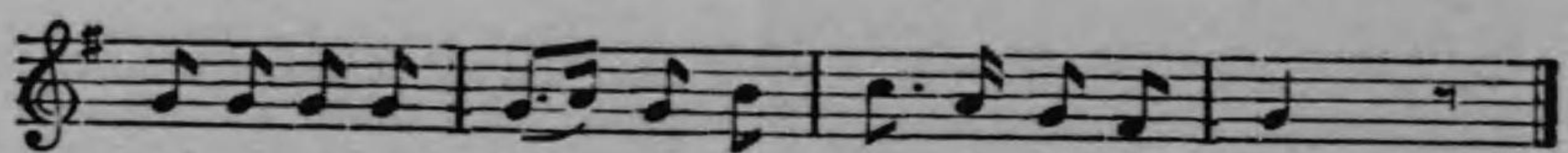
すべての音階の諸調子は皆之だけ有つて居る。なほ何れの調へも轉ずることが出来るが其場合には此等の調を經過せねば直接行くことは出来ない。

今次に一二の例を示さう。

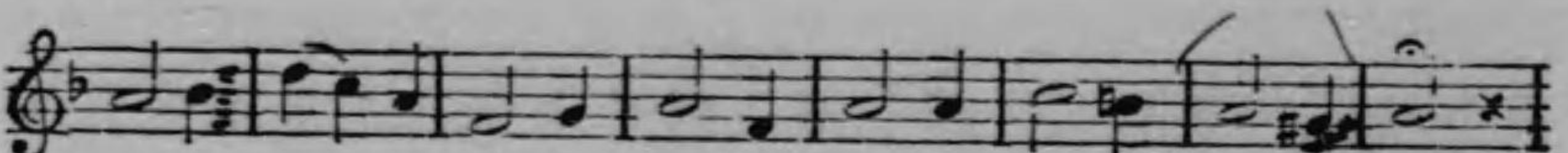
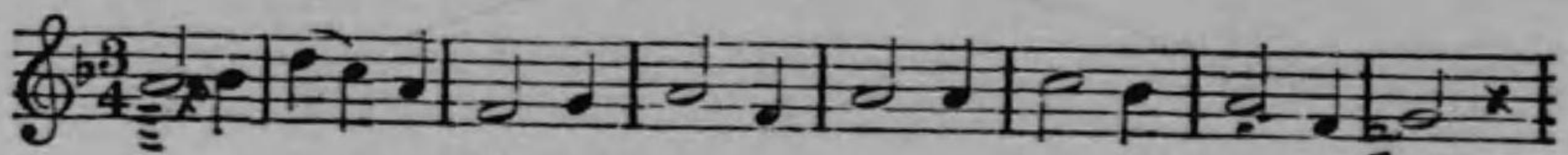
Mancherlei Freuden.



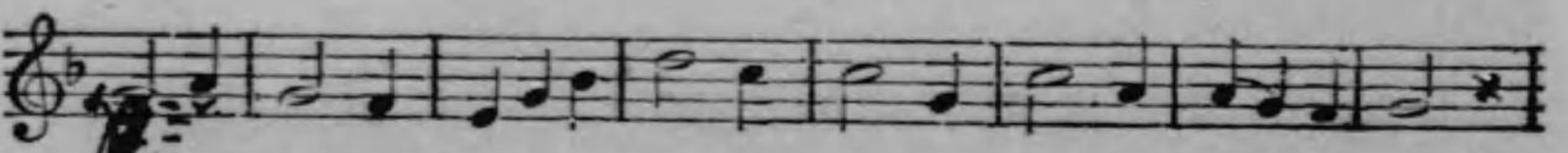
ニ調に轉ず ト調に復す



浪 風

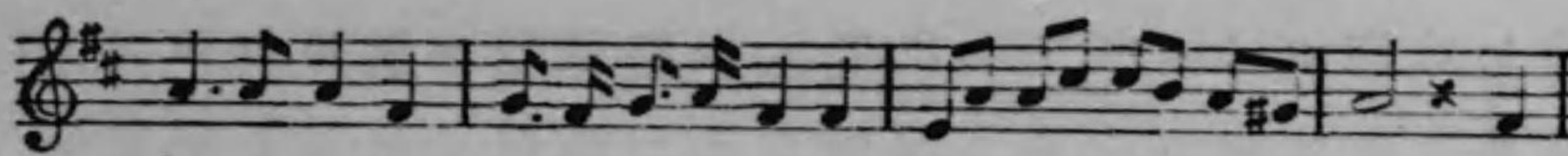
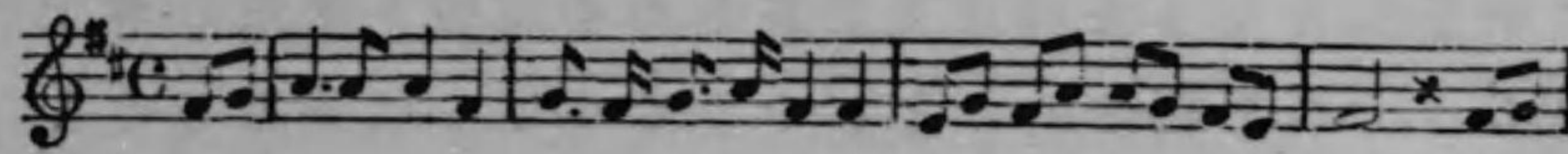


イ調短音階に轉ず



元に復す

たのしわれ



イ調長音階に轉ず 元に復す (以下略)

第 四 節 音階,調子,拍子の撰び方

感じ深い音楽家,又は神経質に考へる理論家の中には音階の各音が皆別々に特有の性質を有つて居て,殆んど絶對的に感情を有して居るさまで云ふ。

これは如何だか速断は出来ない,あるかも知れないが又ないかも知れない,然し之は感じの問題だから,乃公はそう感ずるといへば之を否定することは出来ない,主觀的であるから。

けれども旋律は關係的に其連續によつて意想を表はすものであるから,聊か賛同出来ないやうにも思はれる。我々は色彩を見て心を動かす,赤色は勇壯だとか,陽氣なとか,戀愛だとか,藍色は宏大無邊の壯美だとか感ずる所から見れば,時間を占有して居る音にも何かありさうに思はれる,併し色に於ても人々によつて多少の感じが違

ふやうに、音でも夫れ以上差異のあるは蓋し當然の事であらう、それを絶体的に定めやうとするのは無理であらう、斯様に云ふときは、撰みやうがなくなる。

然し長旋法は陽氣で勇壯、壯大、嚴格、敬虔、熱情等を表はし得ることは事實であり、又短旋法が陰氣で悲哀、憂鬱、同情、優美等の情趣に富んで居る事は誰でも首肯することであらう。

夫故に大体では之は長旋法に依らうか、將又短旋法にしやうかと云ふ考は定められ得る。

けれども企圖するのではない、自ら歌ひ見る、又は作ることが自ら何れかになつて居るのでなくては自然的の、自發的感興と云へない、まして神來などゝは小指ツばかりも云へない。

音が色々の感じを有つて居ると云ふ人は、例へば第一音は泰然たること山の如し確かりして嚴格であるといつて居る、成程、之がぐらつけば他のすべては成立たない、主人が緊りがなくては家が齊はないのと同じであらう。

第五音は爽快な音だ、赤い色だ、光輝ある音だ、とはよく云ふ事で青年の氣象を有つて居る。

第三音は美麗な、(今は皆長音階でいふ) 川の流れて居るやうだ、柔かな平和な、奥様のやうだ。

第四音はある時は愉快ともなり、又あるときは懈怠なやうな感じを起すものだと云はれて居る。

第六音は實は優美な音だか、温和な寧ろ希望ある音だとも云はれて居る。

第七音は鋭い音で、然し物足りない感じのする音だ、かすかな憂鬱を有つて居る。

第二音はあまり特色がないが、何か解決を急ぐやうな、しかも其中に嚴かな所がある。

などゝ云つて居る人もあるやうである。

斯様の人々は當然調子にも各特色を賦與して居る。

例へば、

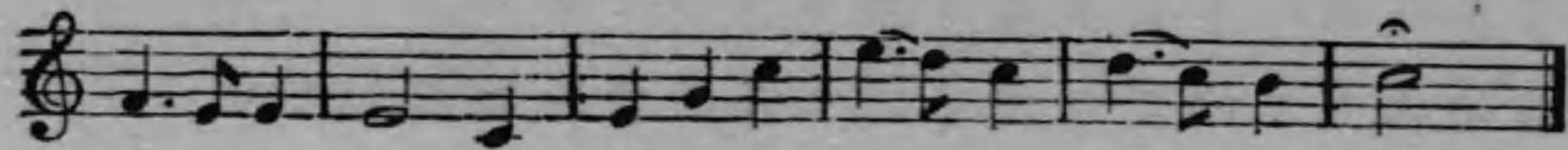
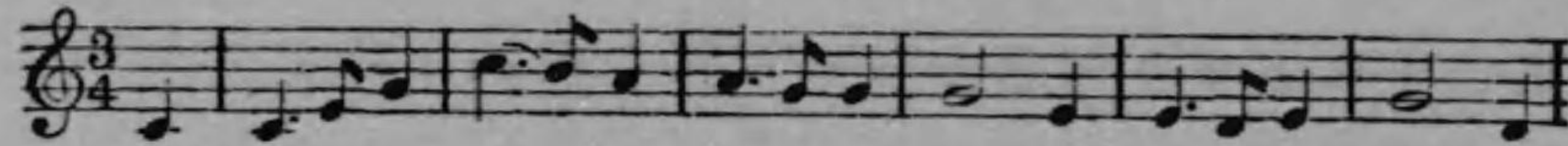
ハ調は嚴格な敬虔なものに適して居る、又愛情にも富んで居る、ニ調は宏大で、嚴格であるから莊嚴な儀式のものによろしい、ト調は爽快であるから青春の情を表はし又大空の大を示すに適して居り、ヘ調は少し陰鬱だが平和な悦樂を表はしてよろしい、ホ調は叙景的で、イ調は優美で戀愛的で、純美なものである、變ロ調は美はしいもので同情とか懷舊とかによろしいなどゝ云ふ人もあるが古人の作を調べて見ると全くそうであるとも云へない、多少其傾向を帯びて居ると位は云へよう。

併し私は矢張り之が形から來たものではあるまいかと

思ふ、すべての調子は大凡次のやうに分けることが出来よう、

一、旋律が主音から八度上の主音までの間を土臺として動いて居るもの、例へば

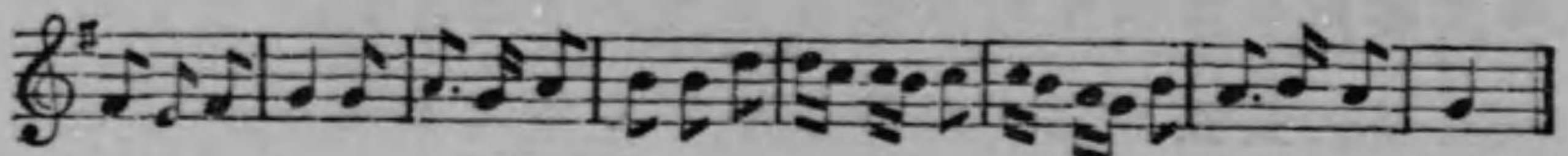
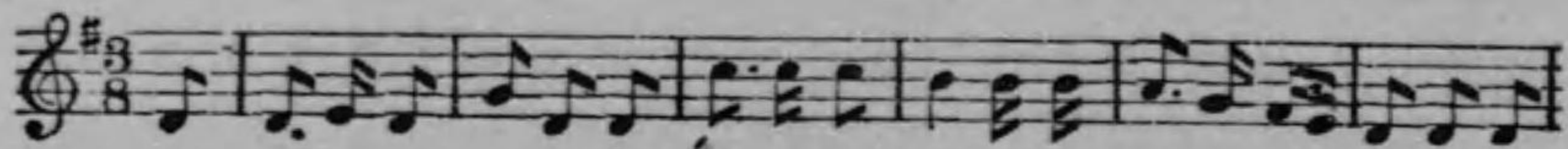
Der Wirthin Töchterlein.



この曲を見ると第一音から上の第三音まであつて、主要部分は主音と上の主音との間に介在する、

二、旋律が屬和絃(第五音)と上の屬和絃との間に主要部分を有つて居るもの、例へば

Schwäbiches Liebesliedchen.



これは下の第五音 $\bar{5}$ から $\bar{5}$ までの間に動いて居る、強ち正しくそうあるべしとは云はない、其れより上又は下に幾何かの音が入り進展することは言ふまでもない、只主力が其内にあることを云ふのである。

甲を主和絃的旋律といひ、乙を屬和絃的旋律といふ、又甲を正格旋律乙を變格旋律といふこともある。

そこで普通の唱歌によつて調子に之を當て候めれば、ハ調ニ調、ホ調稀に變ロ調は大抵主和絃的旋律で出来て居る、又ト調、ヘ調、イ調變イ調、ロ調、變ロ調は、多く屬和絃的旋律で出来て居る。

そこで主和絃が嚴格で、敬虔的で、熱情ありとすれば、主和絃的旋律に屬する諸調子は之を表はすのに適して居るのではなからうか。

又屬和絃が勇壯で宏大で戀愛的で優美なものだとしたならば、屬和絃的旋律に屬する諸調子は之を寫すのに適しては居ないだらうか。

といふやうな大掴みなことより外に云ひやうがないやうである。

それで調子を選ぶものは先づ主和絃的旋律を用ひやうか、將又屬和絃的旋律を用ひやうか、から出發すべきであらう、それから先きは主觀に俟つより方法がない。

拍子に就ても色々に云ふ人がある、四拍子が嚴格で二拍子が輕快で、三拍子が考へ深く、六拍子は快活で且つ優美である事は大体に於て争はれないやうである。

とは云ふものゝ、二拍子でも Largo か Adagio かで沈痛なものが出来たり、又四拍子にも優美なものが澤山にあり、三拍子にも嚴格なものもある、それで次のやうに云つたらよいであらう。

四拍子は何でも表はされる、併し多くは端正なものであらう。

二拍子は主に輕快である、併し敬虔的のものにも適する。三拍子は同情的のものによろしい、又美景にも、希望とか戀愛とかにも用ひられる。

六拍子は一は輕快なものに又一は優美なものに用ひられる、又廣々とした野とか水とかの景にも。

九拍子は重々しい黄昏時の思ひ。

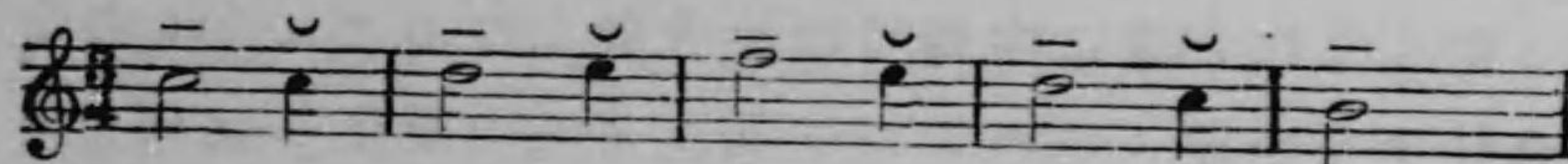
之を要するに、すべて音階でも調子でも將た拍子でも如何に撰ぶかは一に作者の自由で何等の制限も規則もない、其大体のことは前に云つたことを總合すれば漠然と判るであらう、夫より外に何物もない。

第五章 歌詞と旋律

第一節 字脚とリズム

我國在來の詩形は調即ち字脚が七五とか五七とかに限られて居た、稀に俗歌の中には長短不揃ひの字脚があつて面白く出来て居るものがある、西洋の詩形には字脚とアクセントとによつて色々の種類がある、Trochaic (長短格)とか、Iambic (短長格)とか、Dactylic (三音脚) Anapestic (跑韻脚) Amphibrachic (三脚韻)とかの形があつて、從てリズムの變化もこれから出發して居る、即ち

Trochaic のリズム



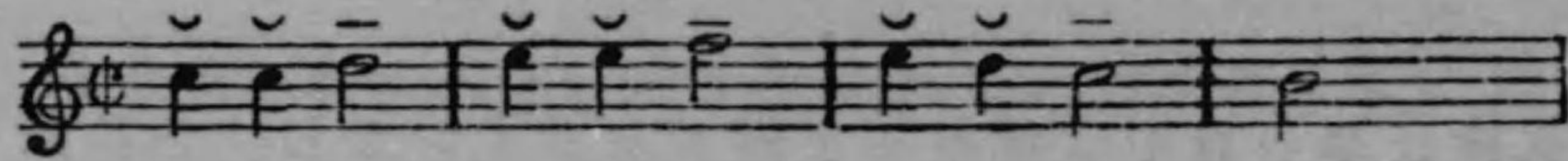
Iambic のリズム



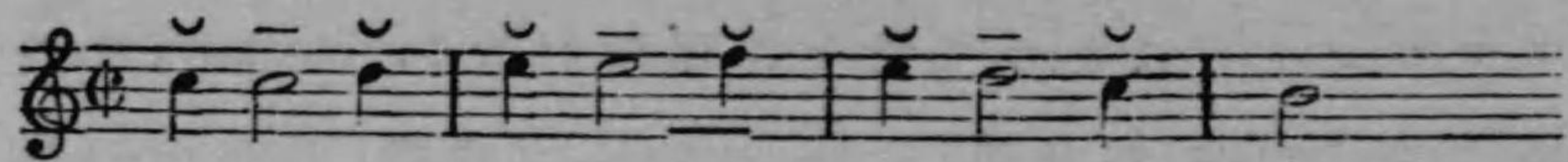
Dactylic のリズム



Anapestic のリズム

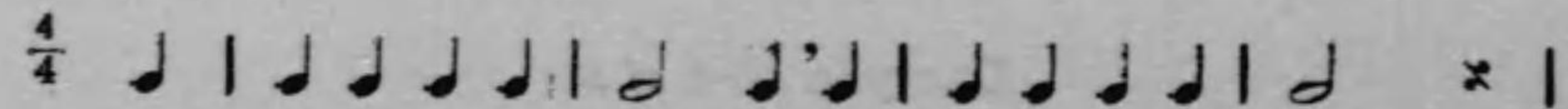
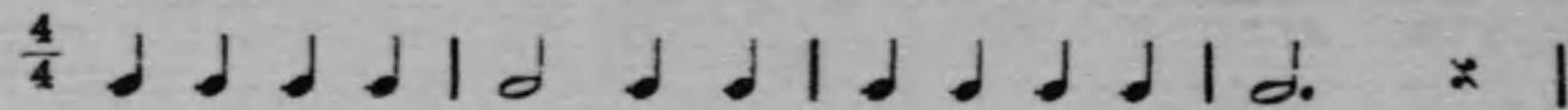


Amphipractic のリズム

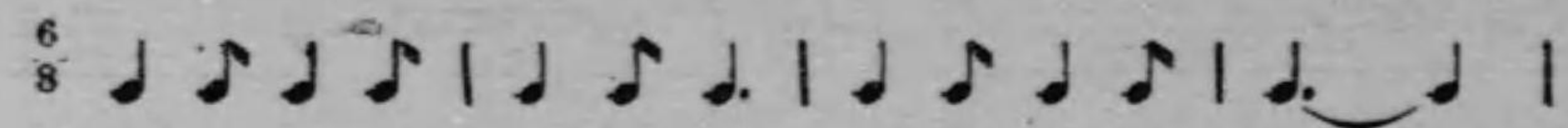


夫れ故に一の曲に幾つ歌があらうとも同形式で出来て居るからよく適合する、併し我國では斯様のことは思ひも寄らない、第一、アクセントが西洋のやうに明瞭でなく一定もしない、遂に字脚にばかり寄らなくてはならぬ、夫れで今字脚にのみよつて其リズムの變化の數例を著名な作の中から引き出して示して見れば。

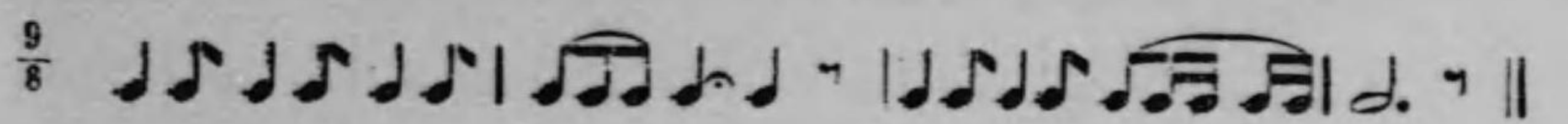
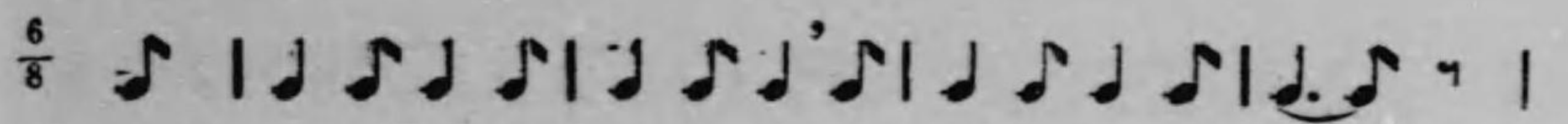
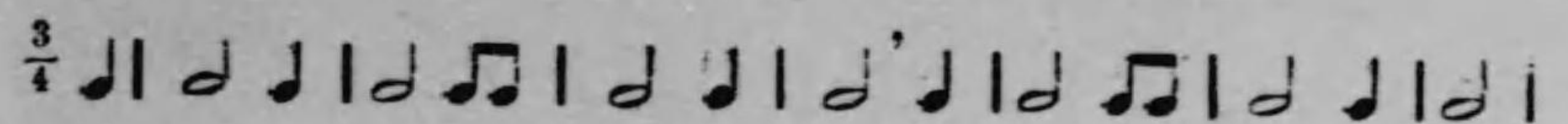
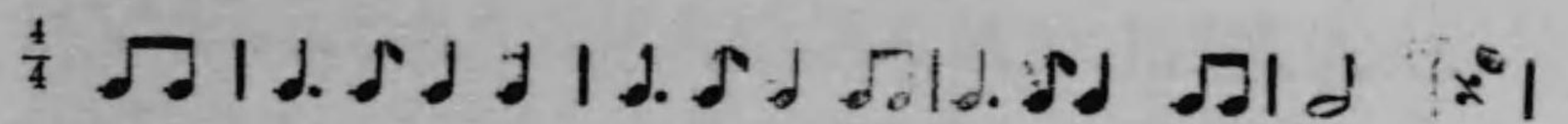
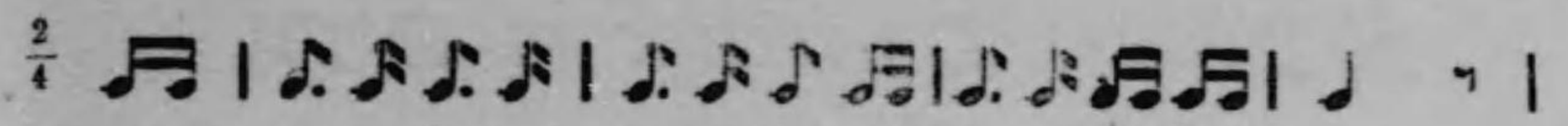
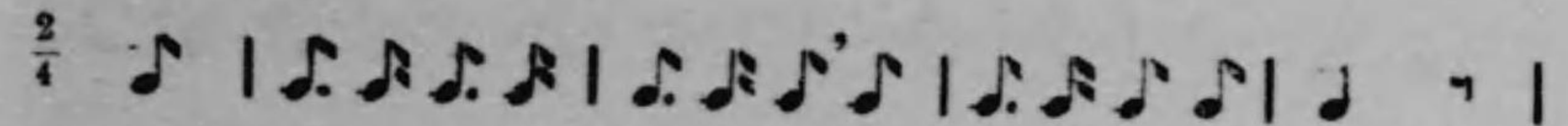
七五調



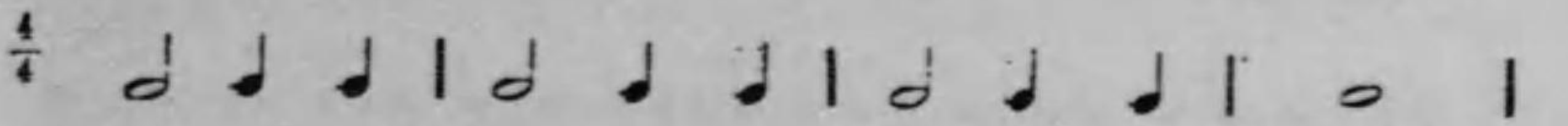
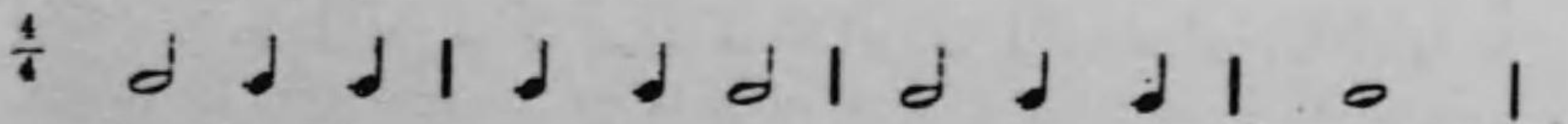
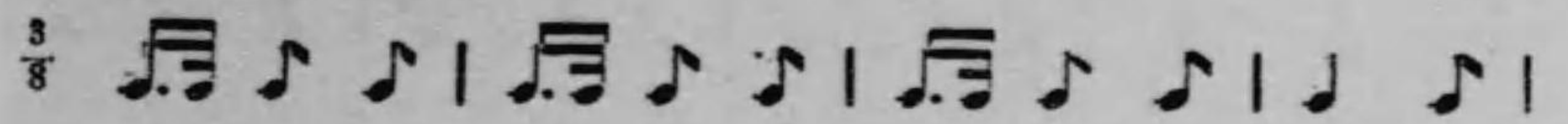
又七六

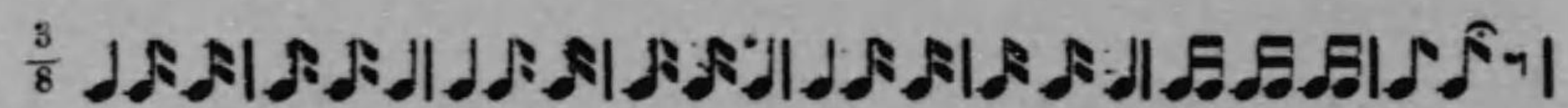
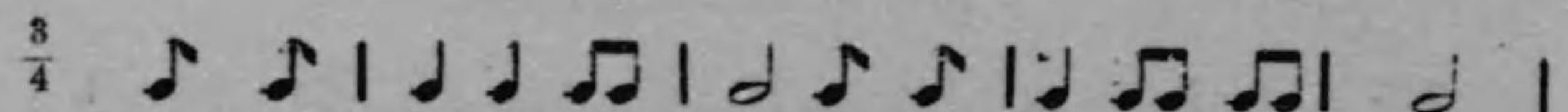
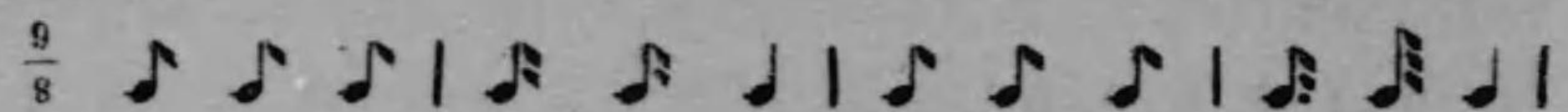
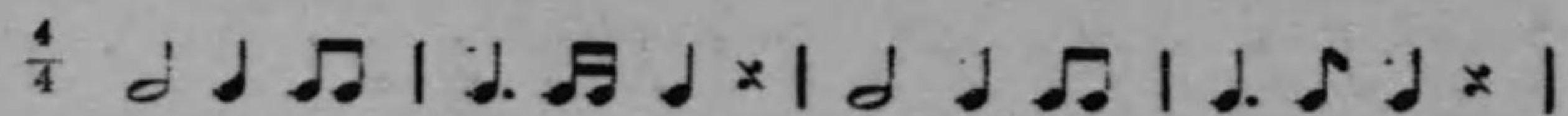


八六調

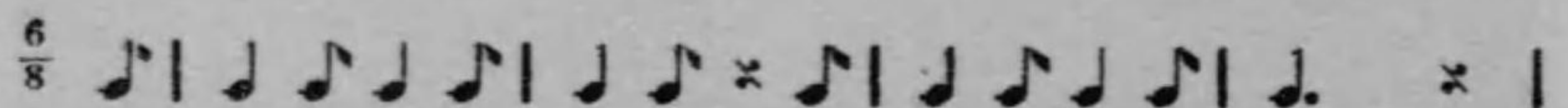
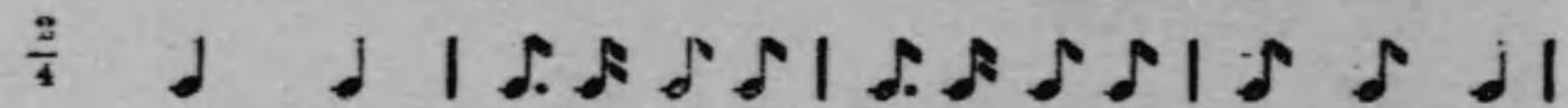
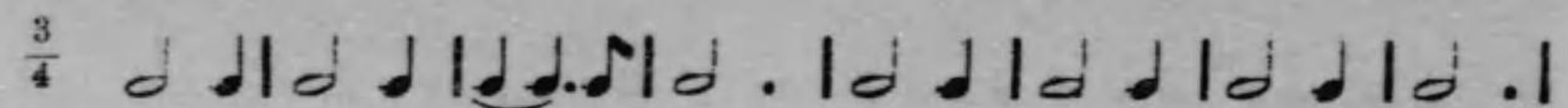
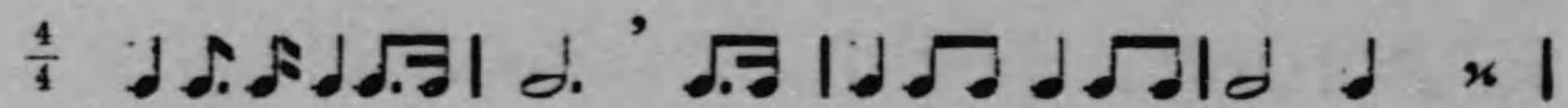
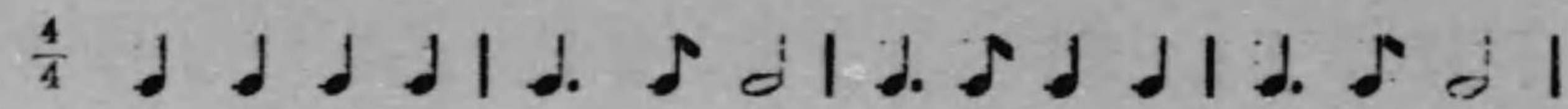


六五、六四、六六調

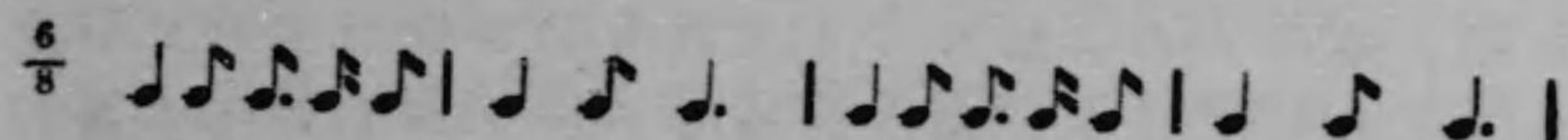
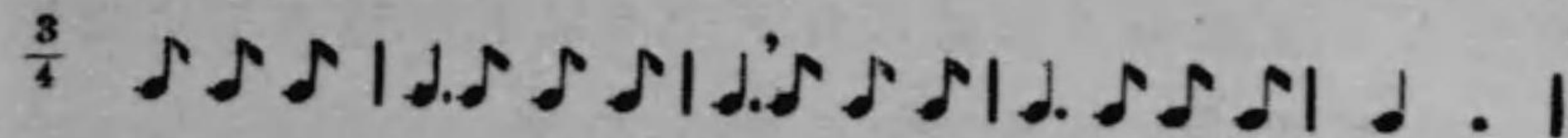
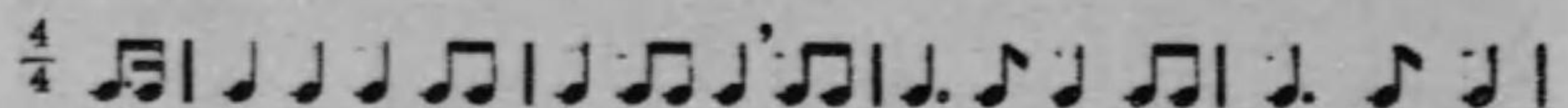




七七,六七,七六調



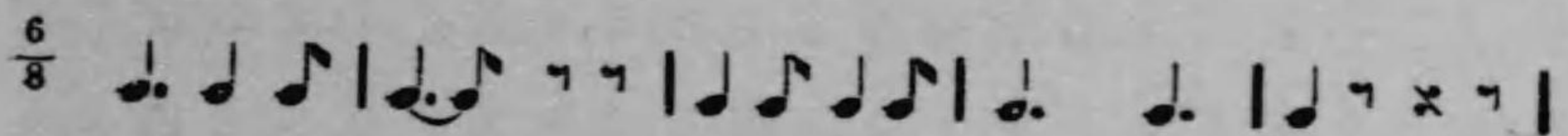
八八調



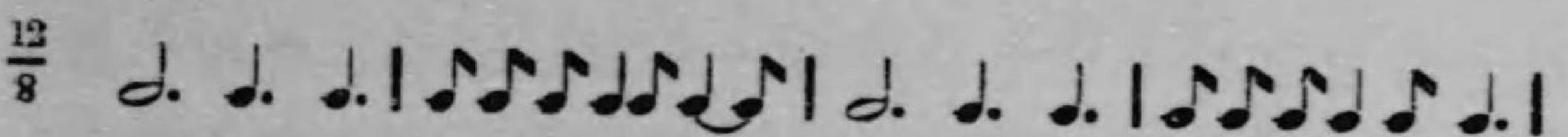
五五調



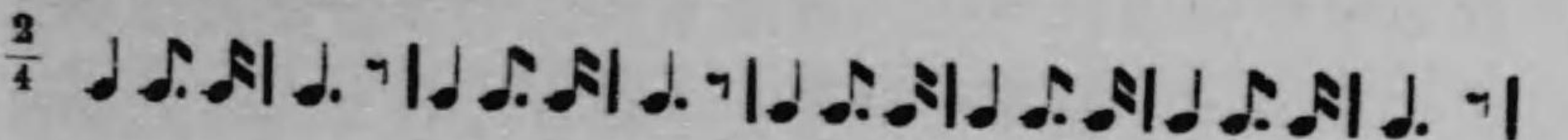
四七調



九九調



四四六四調



第二節 アクセントと旋律

炭が隅となつたり、橋が箸と間違へられることは、私共は子供の時にはよく人に調戲はれて首を拵つて見たものである、事實文字なしに音韻のみから來るときは往々飛んだ間違をするものである、私は初めて「霞か雲か」の歌を教はつたとき、久しい間雲か、の雲を蜘蛛と連想したも

のである、意味からは兎に角、クノモは私の地方では蜘蛛のことで、雲はクノモであるから。

連想が他のものに及んだり、又其ものが他のものと取り違へられたりしては感じの起りやうが無からう、夫故に言語のアクセントと唱歌の抑揚とは一致するやうに旋律を作らねばならぬ。

一つの曲に歌がいくつもある時には、自然斯様の缺陷は免れない、けれども出来得るかぎり、一致を計らねばならぬ、併し元來アクセントは我國では地方に依つて色々變つて居るが大體二つの系統があるやうである、即ち關東と關西と、そして夫が反對のアクセントを用ひて居る従て東京で出来たものは關西の人の耳には親まない、又京阪地方で作られたものは東京の人には歡ばれない、之を統一しよう故伊澤先生は企圖せられたやうだが至難のことゝ成り畢つたらしい、昔は契沖の三聲考といふ書があつて古いところは判るが現今の言語とは或は一致せぬ所もあらう、又我國のアクセントは西洋のそれとは趣を異にして居る等、之については多くの人々の異つた意見もあらうが、こゝでは只、アクセントが旋律の抑揚に大關係あることゝ、夫故に作曲者は感情を起すに足るべき使用法をせねばならないことゝを述べるに止めて筆を擱くことゝする。

第六章 結 論

少し秋風が牆の牽牛花の葉を動かすかと思ふと、叢の中にははや蟲が私語り始める、それからそこいらが面白くなる、それを少しく觀察の方面を換へて聞けば、ジジジー、とか、ジジジジジーとか、リンリンリンリンリンとか必ず一つのリズムを有つて居る、實に立派なリズムを持つて居る、若しもそのリズムが不安なものであるならば鳴いて居る蟲が、折角と好配を求めて居る蟲が自らにも満足は出来ないだらうし、又他をも引きつけることは不可能であらう。物賣人が喇叭を吹く、鈴を鳴らす、そのリズムは整うて居る、人力車がベルを鳴らす、俄に周章て突然表はれた人に警告する亂れた調子でない限りは、大抵リズムが整つて居る、之が人間の否動物の本能であらうかと思はれるやうだ。只にリズムばかりでない、小鳥が競つてよい聲を出し、メロディーを作る、斯様に云へば作曲には方法は不必要だ人間は自然から得て居る、少しばかり音楽をやれば判るものだと云ふ人もあるだらう、蓋し人間は假令そこに天分の多少はあらうとも幾許かを有つて居る、確かに持つて居る、それを整理し、補成し、大成せしむる爲に作曲の術が入用なのだ、それ故に私は前數

章に於て其大体を書いた、此等の總計が樂曲となるであらうと思ふて書いた、けれども細かく之を穿鑿するときは、例へば旋法などに就ても一々之を研究したならば、其進行の有様にまだ多くのある物が残つて居やうし、又氣分を表はす方に於ては殆んど書くことをしなかつた、此等は其人々の天分に俟つより外に致し方がないことであらうと思はれる、畢竟之以上のことは各其人にあるので方法や形式ではない。

併し今一つ念の爲めに、唱歌を作る大凡の順序を擧げて見ることも無効なことではないから、次に之を書いて此編を結ぶこととする。

- 一 歌詞を暗誦し得る程度に精讀して感興を起さねばならない、歌詞が暗誦されなければ感興が起らない、感興が起らぬものは歌にはならない。
- 二 歌詞のアクセントや語呂の上からリズムの適當なものとモチーフとを見出すことは、次で起る問題だ、感興によつて歌詞が音樂的に謠はれる、そこにモチーフが表はれる場合は蓋し多いことせう。
- 三 モチーフが浮んで來れば、主題は出来る。
- 四 主和絃的旋律か屬和絃的旋律か、定まれば章句や段落が整ふ。そして調子も定まる。
- 五 主題に對して應答が出来、次で變化され、統一される。

すべてこれ一音階を活動の中心(範圍ではない)とする。

六 次で歌詞と樂曲との一致が理性的に考へられて整理される。

かくて歌詞の主要部と樂曲の高潮とが一致する、そうしてなるべくそれが全體の後部にあるのがよい、何となれば尻下りのものよりは尻上りの方が輝いて聞えるではないか。

其外注意としては、なるべく同じ靜止法を用ひないようにするとか、メロディーが同じ方向にばかり進行せぬやうにするとか、餘りとり止めのない程變化をしてはならないとか、休止に意を用ふべきものだとか、あまり六ヶ敷い音程を好んで用ひないやうにするとか、高音ばかりの連續になつたり、又其反對に低音の連續に了つたりしてはならないとか、其主なるものであらう。

第二編 伴奏の付け方

第一章 基本和聲 (其一)

第一節 和 絃

この譜の第一小節も第二小節も又第四小節も其伴奏の部は同じ音符で同じやうに出来て居て、低音部では1と5、高音部では1と3の四つの音が同時に響いて、其上に旋律が色々に變化して居る、このやうに四音が同時に響いて居る其一團を和絃といふ。

この四つの音の中1と1とは重複して居るものであるから、要之三つの音

から出来て居る。

此の三つの音からなつて居るものを三和絃又は普通和絃と云つて、第一音—それは最低の音で根音といふ—と第三音と第五音とから成立つ。

三和絃には三つの種類がある。

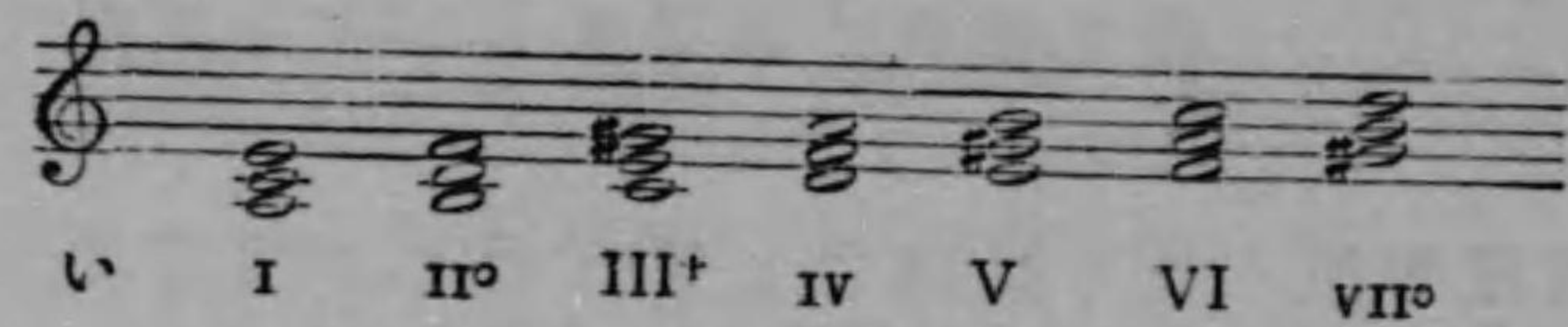
1. 長三和絃 これは根音と第三音とが長第三度の音程で、根音と第五音とが完全五度であるもの。
2. 短三和絃 此れは根音と第三音とが短三度音程で他は長三和絃と同様である。
3. 増三和絃 根音と第三音とは長三度音程で、根音と第五音とが増五度音程であるもの。
4. 減三和絃 根音と第三音とは短三度音程で、根音と第五音とが減五度音程のもの。

今長音階の七つの音を各根音として其上に三和絃を作つて見れば、

いつでも初めに調子名を書くのが例となつて居る、この大字 I IV V は長三和絃を意味すると同時に其何度の上の和絃であることを示し、又小字 II III VI は短三和絃

で VII^o は減三和絃である、和聲學では長は大字で書き、短は小字、減は小字に○を附け、増は大字に+をつける、之は記臆して置かねばならない。

又短音階の各音を根音として三和絃を作れば、



長音階では調名は片假名で書くが、短音階では平假名を用いることゝしてある。

次のことは必ず記臆して居なくてはならない。

長音階の各音の上の三和絃は

1. 第一音第四音第五音の上の三和絃は長である、
2. 第二音第三音第六音の上の三和絃は短である、
3. 第七音即ち導音の三和絃は減である、

又短音階では

1. 第一音第四音の上の三和絃は短である、
2. 第二音及び導音の三和絃は減である、
3. 第三音の上の三和絃は増である、
4. 第五音と第六音の上の三和絃は長である、

この長短増減の和絃は各特色があるから、和音の配合の

上に色々の味を附ける、之がそもそも和聲の進行上に我々に種々の感じを與へる源であるから大切なことであらう。

此等の三和絃の三つの音は何れを高音にしてもよろしい、例へば

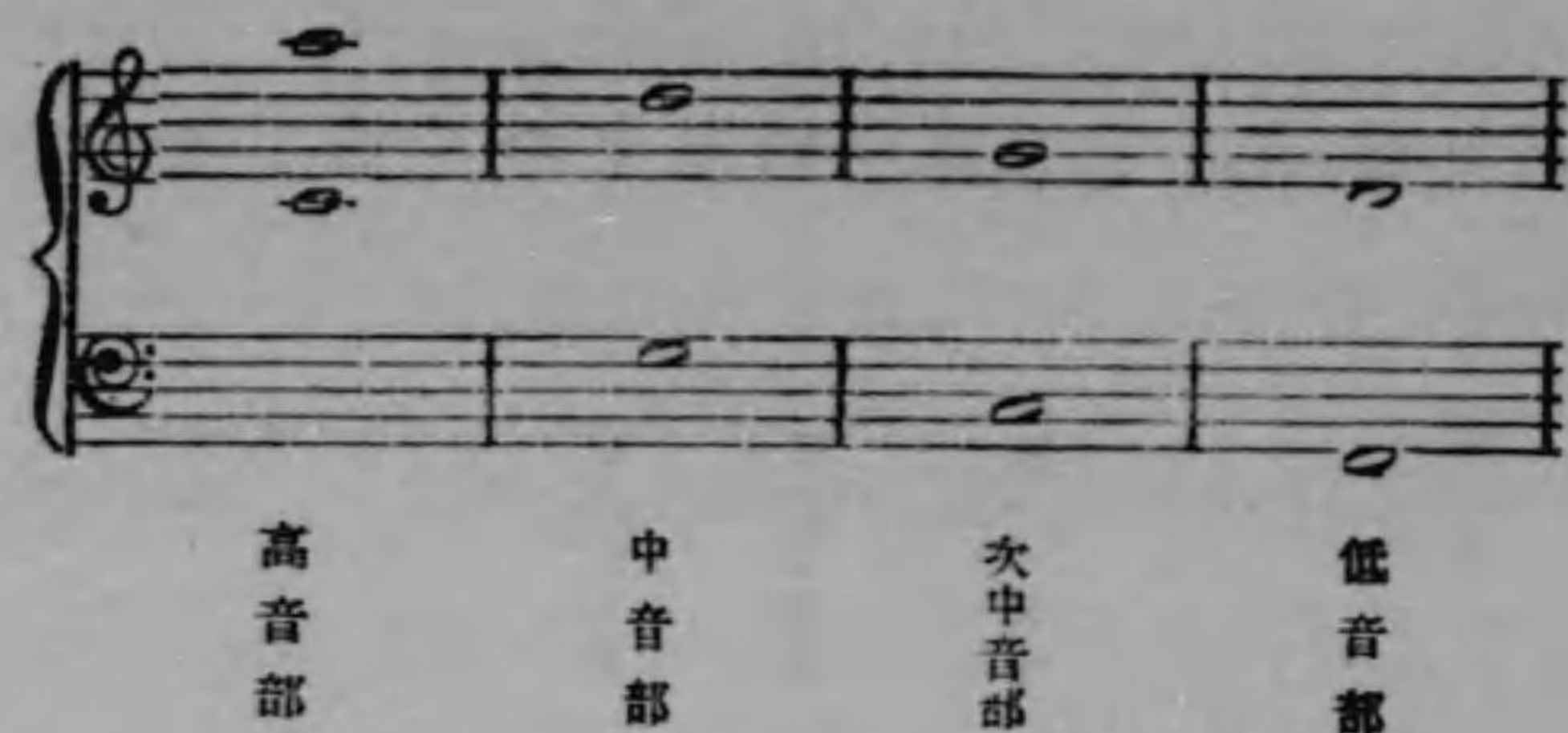


第一のやうに根音を高音に取つて 3 5 i としてもよろしい、之を**第一の位置**といひ、又第二のやうに第三音を高音にとつて 5 i 3 としてもよろしい、之を**第二の位置**といひ、又第三のやうに 1 3 5 として第五音を高音とすれば之を**第三の位置**といふ。

この三つの位置の三和絃に根音を低音に附けるときはこゝに四聲部となつて、立派な完全な和絃が出来る。

四聲部とは男女の聲を各二つ宛に分けて高低四階段の聲部としたもので、高音部 Soprano. 中音部 Alto. 次中音部

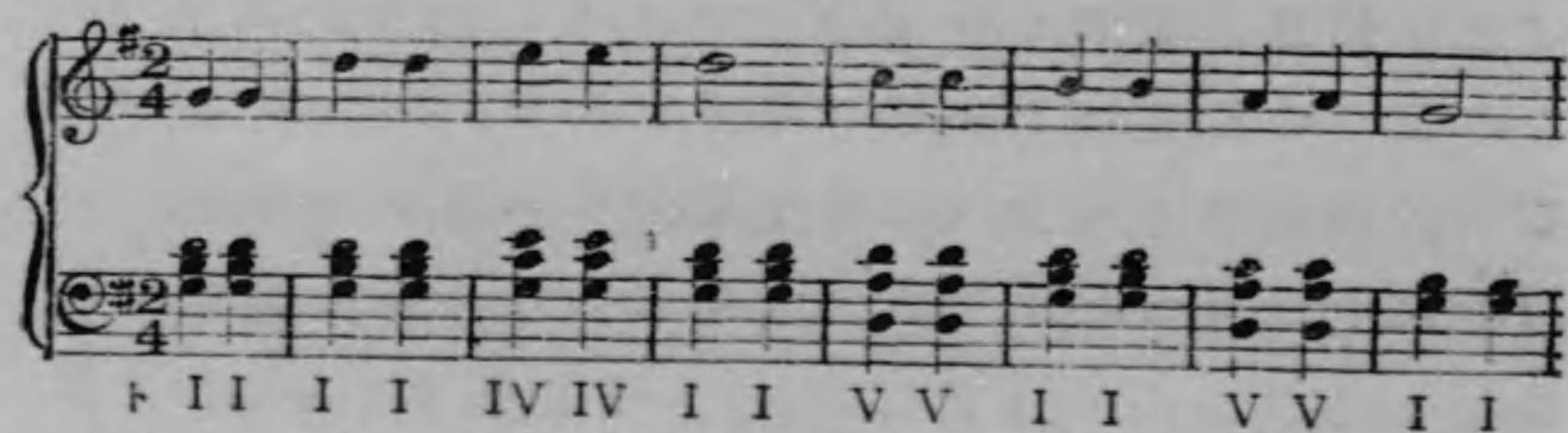
Tenore. 低音部 Basso. と名づけて大凡其の聲域を定めてある、即ち



高音部はハからイまでの聲域を有つて居り、中音部はトからニまで、次中音部はハからトまで、低音部はヘからニまでの間に擴がつて居る。

第二節 普通和絃(其一)と和聲の進行及連合

普通和絃の中でも第一度第四度第五度の上の三和絃を連續して和聲することは先づ學ぶべきことであらう、それで今之を(其一)として茲に述べやう。



これは進行曲の一節で march を初めて學ぶものゝ大低知つて居るものである。

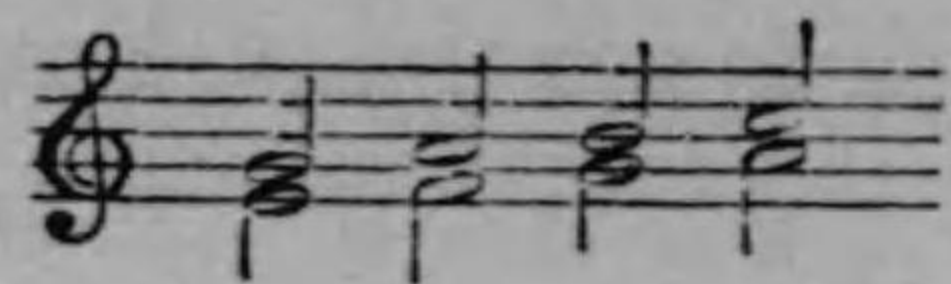
和絃は第一度と第四度と第五度の三和絃ばかりで出来て居て、最も簡単な趣味のものはこれでも澤山でせう。今之によつて少しづつ説明すれば、先づ初めの四小節ばかり—後の四小節は第四章でなくては説明が出来ない—を見るに、第一小節は第一度の三和絃で旋律に第一音を重ねて居る、第二小節も同じく第一度の三和絃であるが今度は第五音を重ねて居る、第四小節は第二小節と同じことである。

斯様に四聲部となれば三和絃の中何れかを重ねなければならぬ、其何れを重ねて可なるかにつき規則がある、根音を重ねるのが尤もよろしい、和絃が莊重で完全満足に聞える、第五音も亦重ねてよろしい、可なりよい効果を齎らす、が第三音を重ねることは禁物である、これはあまりに特色を發揮し過ぎる、堅すぎる、けれども稀には重ねてもよい時もないでもない、後に追々と出て来るから其時まで……。

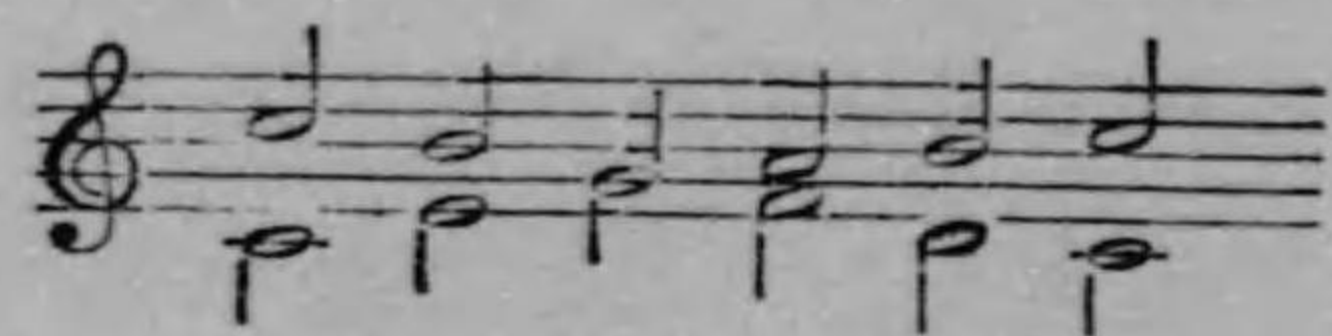
第三小節は少しく六ヶ敷い、低音が I 4 6 と重つて居るが實は 4 6 i の三和絃の第五音が最低音に現はれて居て、禁物である第三音の重複を敢てする稀な例を用ひて居る、其第五音が低音にあるのは之を六四の和絃と名づ

ける、何故にかく名づけるか又之を如何に處理するかは後に述べることとして、こゝでは第四度の三和絃であることが判るだけに止めて置く。

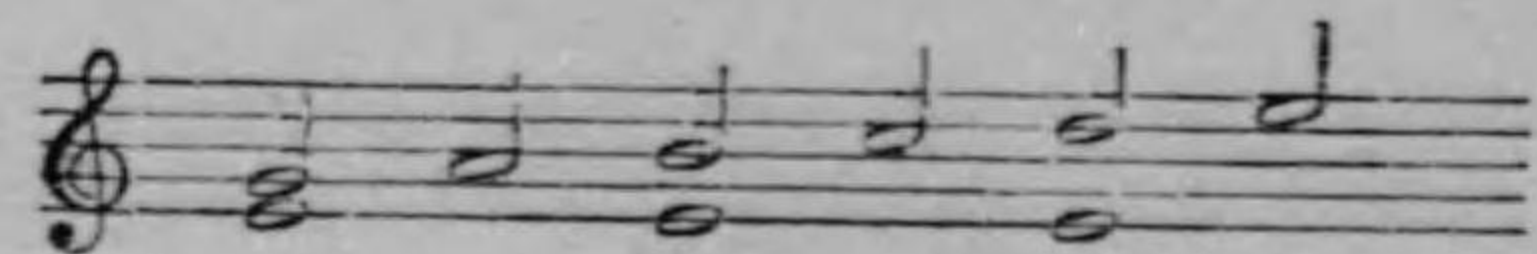
和聲が進行する上に三つの形がある、



これは二つの聲部が平行状態で進んで行くから**並行進行**といふ。



かやうに二つの聲部が互に相背反する方向に進むのを**反行進行**といふ。



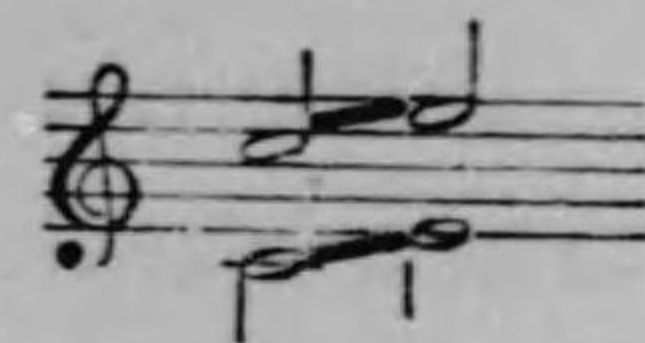
一つの聲部は直線的に進んで他の一つは斜めに進んで行くのを**斜行進行**といふ。

和聲の進行の上に守らねばならない規則がある、即ち

規則一 成るべく相近い和絃に進んでなるべく共通した音があるやうになほ出来得るならば其共通した音が同聲部にあるやうに。

規則二 各聲部の間に**連続八度**又は**連続五度**の出来ないやうにするがよい、其の爲には反行進行は必要なものだ。

連続八度とは二つの聲部音の隣り合せの音が八度の音程を続けながら進むことで、即ち



又**連続五度**とは二つの聲部音の隣り合せの音が五度の音程を持ちつゞけることで、即ち



何故に連続してはならないか其結果を聞くときは直ちに知ることが出来る、其和聲が餘りに單純すぎて感興がうすい、殆んど同音の進行と大差がないからである、之を

避けることは少し注意さへすれば何んでもない、然し充分なことを云へば其和聲を聞いて直ちに耳に感ずるやうにまで練習して置くことは必要なことであらう。

昔しメンデルスゾーン氏が十二三歳のときに諸大家列坐の前で新しい曲をハーブショルドで弾いたが其中途でアツと云つて止つた、列坐の諸大家何かと思ふ中に又續けた、弾き畢つて後に此の曲には五度の連続があると叫んだ、諸大家が血眼になつて捜しても見當らない、到頭隠伏五度があることが判つた、滿坐メンデルスゾーンの聰明に驚いたと云はれて居る、天性耳のよい人は兎に角、他のものは大に之を練習せねばならない。

その隠伏五度といふは並行進行のとき二つの和絃の後の和絃に五度の音程があつて初めの和絃に他の音程があるときで、即ち



第一の場合はト音からロ音に進むときにイ音を経過しなくてはならない、これが實際響かなくても心の中にその感じが浮ぶ、其時下の聲部と連続五度の意味を仄かに感ずることとなる、之を隠伏といふ。

第二の場合はホ音からイ音に進む途中にニ音ハ音と經過して其心中に浮ぶハ音からイ音への進行と下低音とは連続五度である即ち隠伏となる。

そこでまた前の march を持ち出す、前四小節は同じやうな音の連続で規則第一に適つて居る、けれどもこれを



この通り第三小節が4 6 i だからとて其儘の三和絃を用ひたならば如何でせう、第一に規則第一に觸れる、同音が同聲部になくなる、進行が近い和絃を撰ばなくなる、それよりも甚しく連続五度が出来、—斜線にて示した—猶又連続八度も出来て—細い波線で示した—忽ち失敗する、そこで



斯うすれば近い和絃にすゝんで同音が同じ聲部に連なる、又五度も八度も連続は起らない、夫故に特に六四の和絃(後にくわしく述べる)が用ひられたのだ、第三音が重複するにも拘らずに。

今一つ考をかへて連続は往々反行進行で避けられ得ると云ふことから之を、



之を見るのに、第二小節と第三小節との間にも、又第三小節と第四小節との間にも共に隠伏五度が成立つ、又失敗に終る。

又一策を案じて、



としても矢張り第三小節と第四小節の間に隠伏五度が

成り立つ、如何様にしても前よりよい方法は先づ見出されないやうである。

因に云ふ、今用ひた6 1 4の排列は之を六の和絃と名づける。

猶序につけ加へて置くことがある、即ち連続五度の中でも完全五度から減五度への連続は許されるが、其反對の減五度から完全五度への連続はよろしくない。

第三節 六の和絃と六四の和絃 (其一)

三和音の根音を低音として居るものは普通三和絃である、和聲の進行上色々の和絃が必要となる所から和絃の中で音の轉置が益々要求される、猶又前に述べたやうに色々の避くべき條件の下にも左右される、そこで茲に六の和絃と六四の和絃が呼び出される順番となつたのだ。普通和絃の根音が低音となる代りに其第三音又は第五音が低音となることを和絃の轉回といふ。

低音に第三音が置かれたときに之を第一轉回と云ふ、即ち六の和絃で其記號として6の字を書く、

何故に六の和絃と名付けるかは、根音が低音より上方六度の處にあるからである、すぐ前に用ひた例の

普通和絃 六の和絃

は六度音程を示す

このホの音とハの音とは六度の関係である。
 六の和絃の用法としては屢、同一の和絃の根音を低音とする和絃即ち普通和絃を前に置いたり、又は後に續けたりすることがある、又時としては高音に同音を反復して成効する場合がある、即ちこの例は夫れである、六の和絃では根音か第五音を重複するのが常であるが第三音をも稀に重ねることが許される。
 普通和絃の第五音が低音となる場合には之を**第二轉回**即ち**六四の和絃**といふ。

I - IV₆ - I -

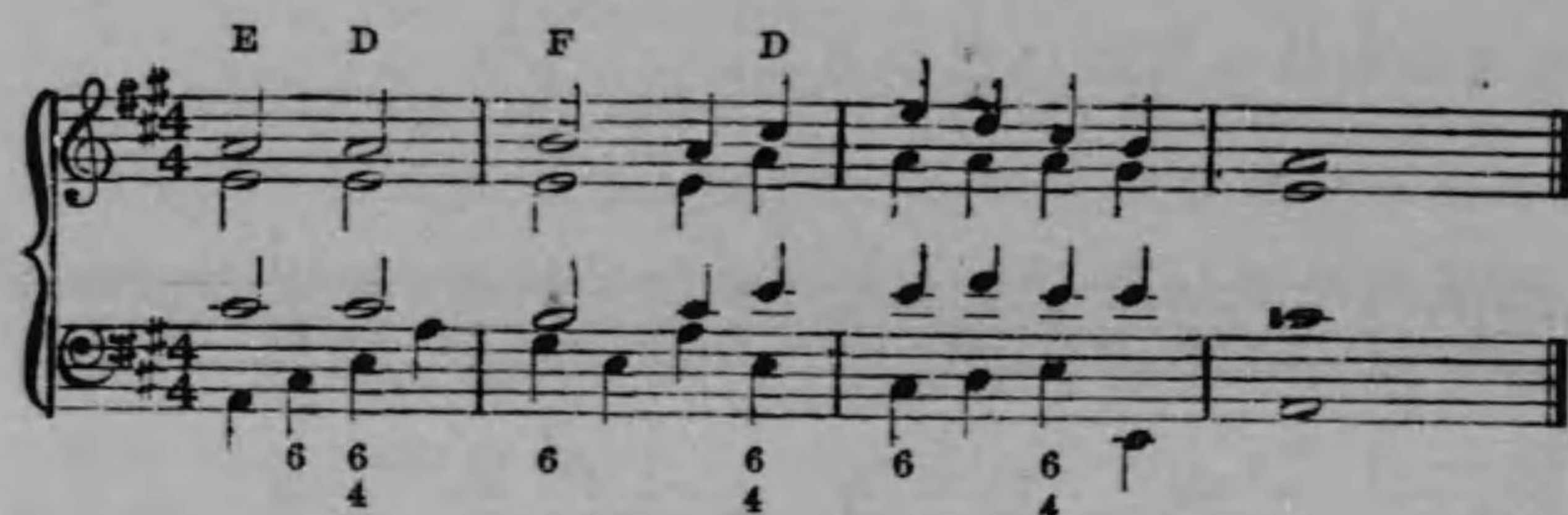
六四といふのは低音から上に四度六度と重つて居るからで、此の場合ではト音からハ音までが四度、ト音からホ音までが六度の関係である、四度六度が八度上にあらうが又上下になつて居ようが轉置して六四であればよろしい、要するに第五音が低音にあると云ふことに歸する。六四の和絃では低音即ち第五音を重ねるのが普通である。

六四の和絃の用法に三つある。

1. A のやうに低音が同音で三たび反復されるときに

其中の第二の和絃には六四の和絃を用ひるがよい。

2. Bのやうに連続して順次に各度毎に上る、言ひかへれば音階的に進む三つの和絃の中の第二の和絃には六四の和絃を用ひるがよい。
3. Dのやうに低音が超越音程で同一和絃で進む三つの和絃の中の第二和絃にも六四の和絃がろしい。



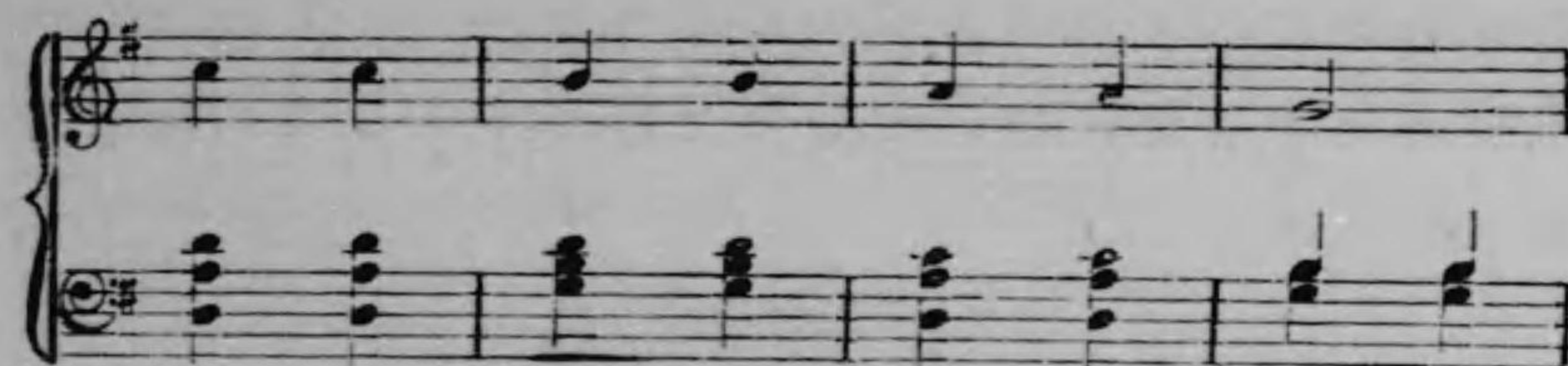
六四の和絃では低音即ち第五音を重ねることが普通の事となつて居る。

併しこの例の六の和絃のEとFを見れば面白い對照になつて居る、Eは稀の例として許されるべき第三音を重ねて居るし、Fは又六の和絃の次の和絃に和絃の生命とも云ふべき第三音を省いてある、けれども其結果は共によろしい、何故なれば、Eでは第三音は弱聲部にあるから重つて居ても餘り不快の感じを起さない、又Fでは已に強聲部に六の和絃で第三音が前置されて居る、言はゞ分

解的に置かれて充分第三音の感じを繼續することが出来るからよろしい。

第四節 五度の七の和絃

第二章で進行曲の一片の後半部は説明をしなかつた、それは六ヶ敷い問題であつたから、それを今持ち出す機會に到達した。



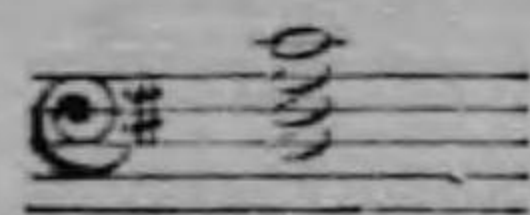
V⁷ - I - V⁷ - I I

この第一小節と第三小節とは未だ見ない和絃でせう、之は**五度の七の和絃**とも**屬和絃の七の和絃**とも云つて音階の第五音の上にある—五度を根音とする—七の和絃で、五度の上の普通三和絃の上に更に第七度を加へた四つの音から成立つて、第一音とは不協和音程を形づくつて居るから不協和絃である、不協和絃を和聲に用ひるになつたのは随分古いことであるが、人間の耳が云ひか

へれば音楽に對する趣向が發達するに隨て益々之を多く用ひることゝなつた、不協和絃を用ひるのは其次に來る協和絃を層一層對比の上から美に聞えるやうにするのにある、それ故に其協和絃の取扱にも注意せられて居る此の場合では五度の七和絃の次に一度の三和絃がある、即ち協和絃で之を不協和絃の解決といふ。

云ふまでもなく不協和絃は其解決によつて和聲を美にすることが當初の考であつたが併し夫と同時に音楽に對する趣向が進んで來るに従つて不協和絃其物に一種の味のあることを喜ぶやうになつた。

五度の七の和絃は前にもいつた通り 5 7 2 4 の四音で、即ち



これはト調であるが他の調でも同じことだ。

曩の進行曲の第五、第六小節にある七の和絃と其解決和絃を茲に書きかへて示せば、



この七の和絃は第三音が省かれて—黒點の處が第三音—根音が重複して、第七音は高音に現はれてゐる。

解決和絃は第三音が旋律に重複されて嚴格な規則から云へば破壊である、變體である。

解決の方法を見るに、低音は四度上つて主和絃に行き、第五音は二度上つて第三音に進み、重複して居る根音は同音を持続し、旋律の第七音は二度下行して第三音に止まつて居る。

又次の二つの小節には



根音、第五音、第七音、第五音と云ふ排列で、その解決は低音は前と同様で、第三音は矢張り省かれて、第五音は二度上つて第三音に進み、第七音が二度下つて第三音を共用して、旋律の第五音は二度下行して主和絃に止まる。

此の二つは共に省略されたり重複したりして完全なりと稱する譯には行かない。

尤も正しい方法は



此の二つは何れもよろしい、1にては根音は五度下り、第三音は二度上り、第七音は二度下り、第五音は二度上つて主和絃に止つて居る。2は根音は矢張り五度下行して第三音は三度下つて居るこれが隠伏五度を形作つて居るが内聲であるから許されるでせう、次に第五音は二度下つて旋律は前同様である、この二つの中何れかといへば無論1がよろしい。

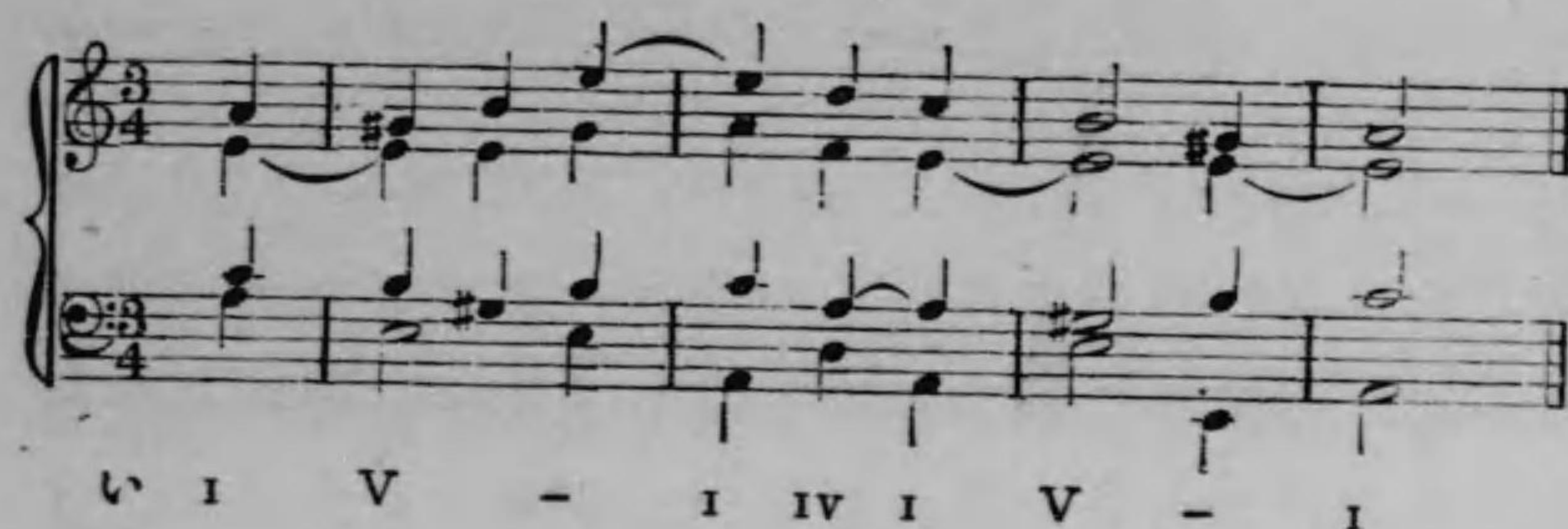
七の和絃の解決には次のやうな規則がある。

1. 根音は低音にあるときは四度上るか、又は五度下行する、若し又他の聲にあるときは次の和絃音に繼續するがよい。
2. 第三音は導音であるから二度上つて主和絃に行くのが普通である、殊に外聲の場合にはそうでなくてはならないが、内聲のときには二度上るか三度下つて屬和絃に行くかの何れかを撰ばなければならない。
3. 第五音は二度上るか又は二度下る。

4. 第七音は二度下行する。

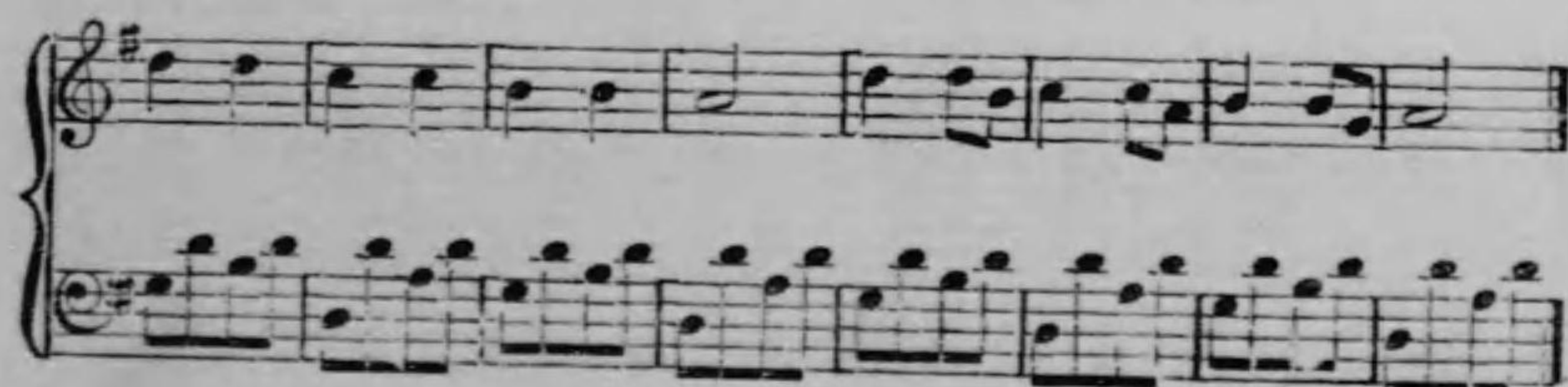
第五節 短音階の和聲 (其一)

短音階でも其の進行の方法も和聲連合の方法もすべて同じ事である、たゞ導音が常に變化音であることに注意せねばならない、即ち長音階に直して見れば5の音がいつでも嬰號か本位記號である、そうしてすべて短音階の旋律に適するやうでなくてはならない、次の例を見れば判るであらう。



第六節 分解和絃

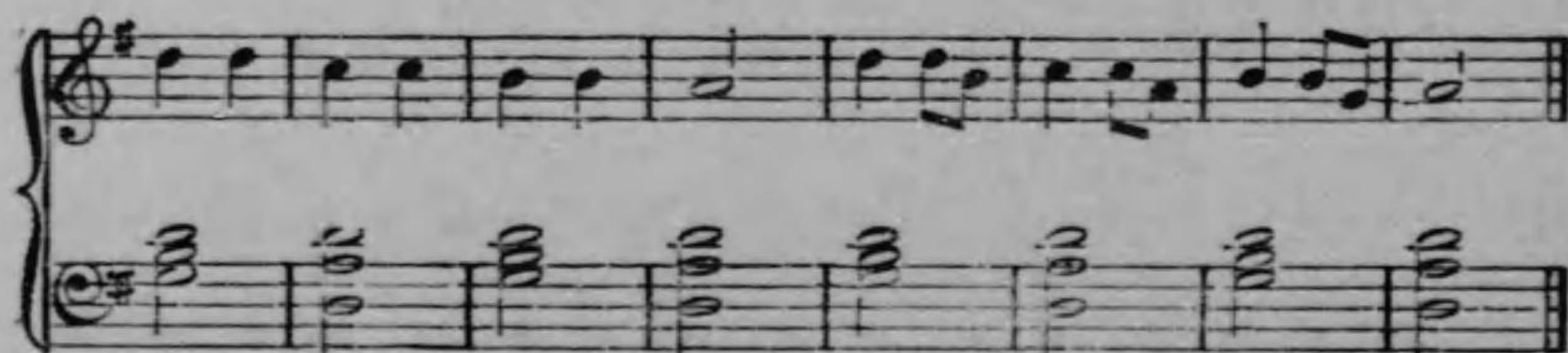
前の行進曲の後段は次のやうになつて居る。



全く形の變つたもので、和絃でないやうに見えるが、よく聞けば矢張り和絃となつて聴くことが出来るでせう。更にこれをよく調べると次のやうになる、即ち八分音符で出来て居る低音を時を違へないで、同時に集めて見るときは確かに和絃であることが判るでせう、次のやうに



却説此の進行曲の初めの一小節は一度の三和絃で、其各音が同時に奏せられず、時を違へて別々に弾かれて居ることが判る、次の小節は五度の七和絃であるでせう、今之を皆元の和聲に書きかへて見れば、



I V⁷ I V I V⁷ I V

斯様に同時に響くべき和絃を時を違へて別々に弾くものを分解和絃といふ。

又この後の四小節は前四小節と同一の旋律に變化を與へる爲に弱聲部に屬する四分音符を二つに分けて居るけれども之は同和絃中の音を二つに分けたままで、和絃とは没交渉のものではない。

分解和絃の形の變化は多くあるが後に追々と擧げやう。

第七節 經過音と變過音



I - I - V-V⁷ I I I - I - V V I

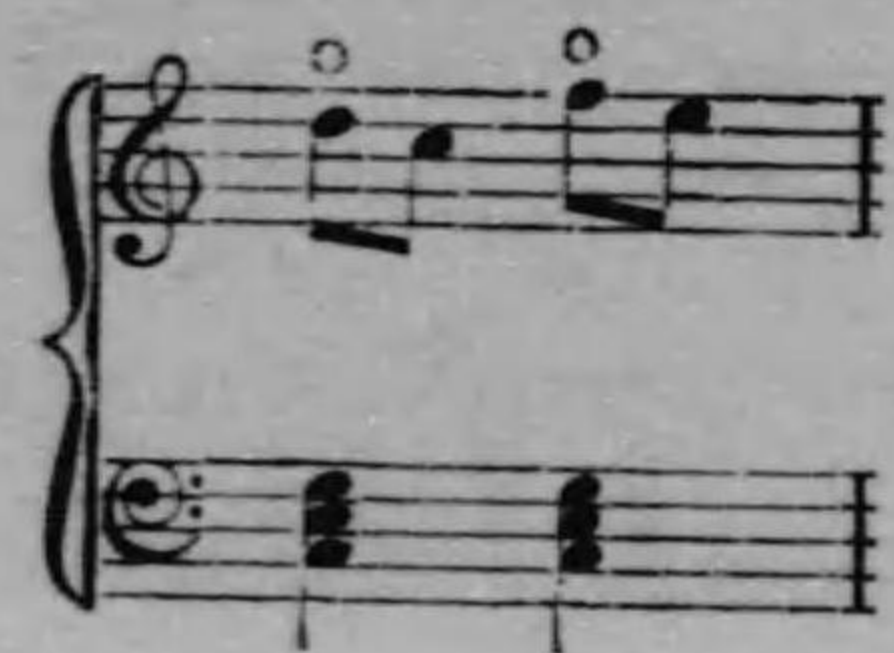
作曲の方でもザツト述べてあるけれども、この行進曲を調べて見ると一層明瞭になる。

*のついてあるところはすべて和絃音ではない、そうしてそれが弱聲部のみに出て居る、尙それが其次に續き行く經過的のものとなつて居る、これは旋律を美にする爲に屢、使用される經過音である。

次に○のついて居る所は同じく和絃音ではなく且又弱聲部でもあるが經過的ではない之を變過音といつて居る。

元來變過音は和絃音でないものの和絃の前に現はれるのが普通であるが此の場合のは後方に出て來て密接に裝飾的に連續する、さうして和絃音の一度上又は下に行つて歸るものである。

普通のものゝ、次のやうに強聲部にあつて和絃音に多くは音階的に前置されて居る。



此の使ひ方は多くの作例について知るのを尤も適當な方法と思ふ。

第八節 靜 止 法

之も作曲の部で旋律についてのみ話した、今度は旋律の結果を産み出した源に遡つて述べやう。

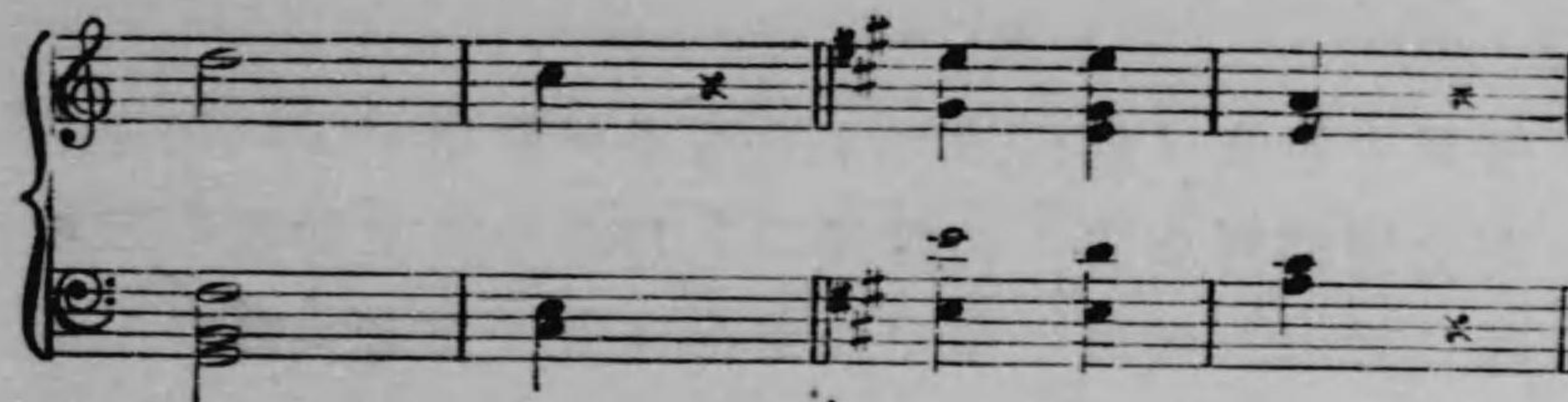
靜止法には六つがある、けれども今は其の中の四つに就て話するに止める、即ち

完全正格靜止法 不完全正格靜止法

完全變格靜止法 不完全變格靜止法

1. **完全正格靜止法**、といふのは五度の七の和絃から主和絃の三和絃に行つて、殊に高音が主音で止まるのである。

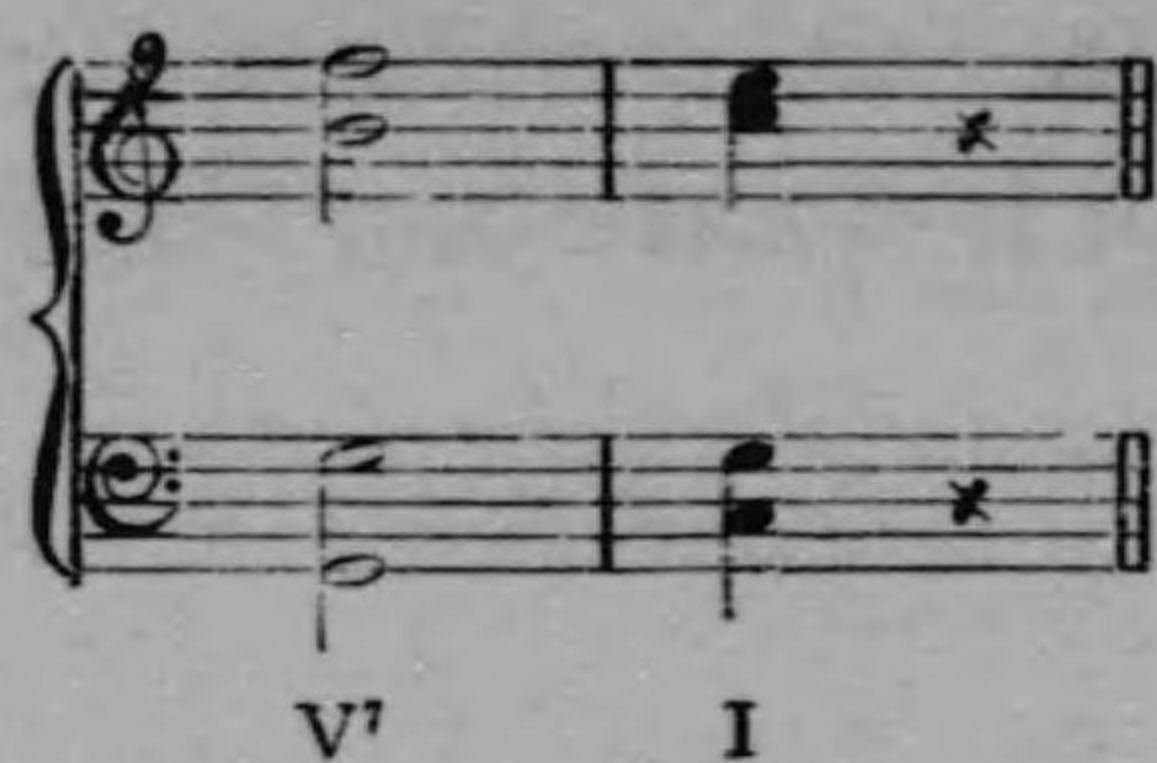
その例としては



又時としては次のやうに勢力を増す爲に低音を加へてもよろしい。



2. **不完全正格静止法** とは完全正格静止法と同じ進行法をもつて居るが、何れかの和絃が轉回して居るか、又は高音が主和絃で終つて居ない、例へば



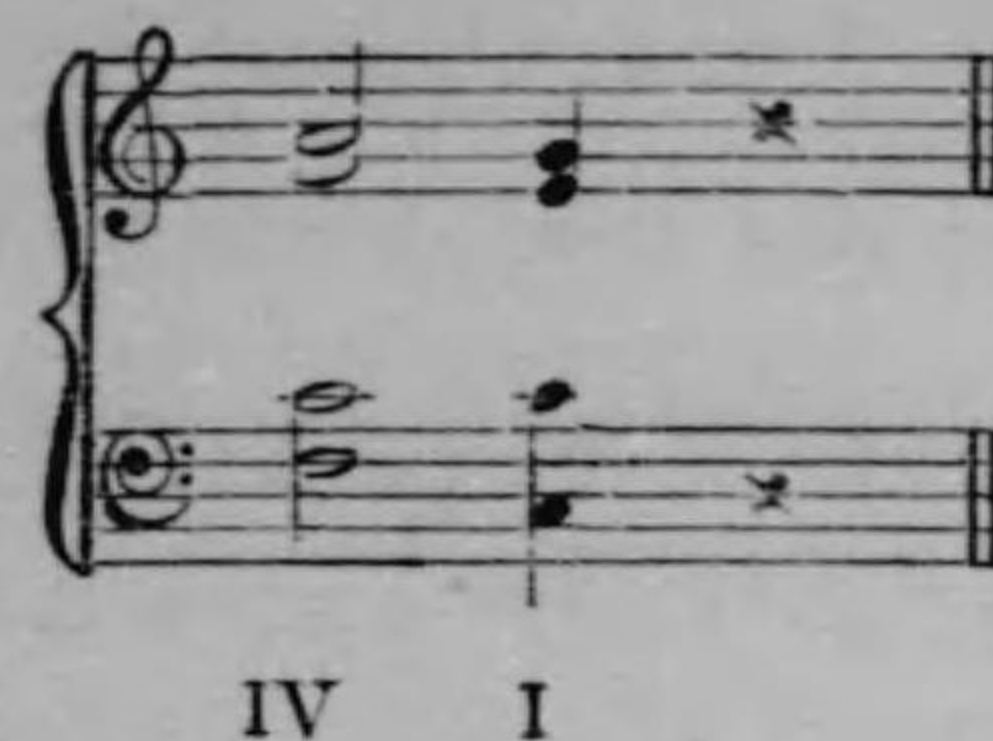
轉回の場合は後に述べよう、其方が順序がよいから。

3. **完全變格静止法** は四度の三和絃から主和絃の三和絃に何れも轉回しないで進み、高音が主音で終つて居る、例としては



4. **不完全正格静止法** は完全變格静止法と同じ進行で

あるが、何れかの和絃が轉回して居るか、又は高音が主音で終らない、例へば



轉回の場合は後に述べやう。

第 貳 章 伴奏の付け方 (其一)

第一節 伴奏音の排列

一度と四度と五度の上の三和絃と、五度の七の和絃と、そうして静止法とを述べた私は進んで此の編の主題たる伴奏法について話をするを時宜を得たものと思ふ、何故なれば尤も簡単な伴奏はこれだけで充分に運用し得られるからである。伴奏譜を作るには先づ旋律に對する低音を考出さねばならない、それには旋律音を含んで居る一度、四度、五度、八度の和絃を見出して之を連続五度と

か連続八度の出来ないやうに排列するがよろしい。
今誰でも御承知の霞か雲かの旋律を出して之に低音を
排べて見れば、

6 6
4 4

I - - - IV - I - V - I - V - I -

次で、他の二聲が入られる。

若し又之を分解和絃にして見やうと思へば。

なほ詳しいことは第四章第一節に述べやう。

第二節 伴奏の分類

伴奏には其伴奏譜中に旋律を含んで居るものと少しも
旋律がなく、只和聲音ばかりのものがある。

之が大きな分け方で、1を有旋律伴奏、2を無旋律伴奏と
いつて置かう。

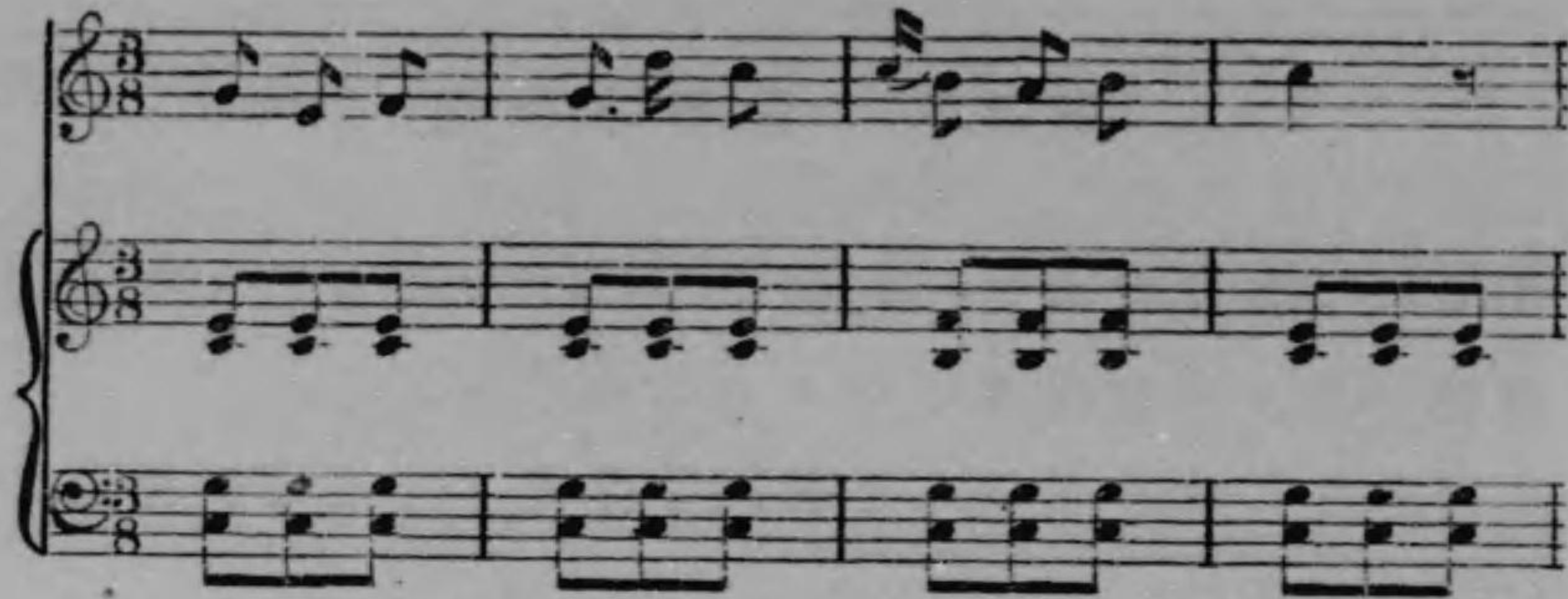
1. 有旋律伴奏

Es leben die Alten.

旋律が伴奏の最高音部に出て居るから、伴奏の中に旋
律がある所から有旋律といつた、之は尤も見易い例で
あるが、常時々々明白に斯様にあるとは限らない。

2. 無旋律伴奏

Wiegenlied



此の伴奏を見て如何やうに考へても、又聞いても、只和聲的の關係ばかりで少しも旋律めいたものも見えない、故に之を無旋律といふ。

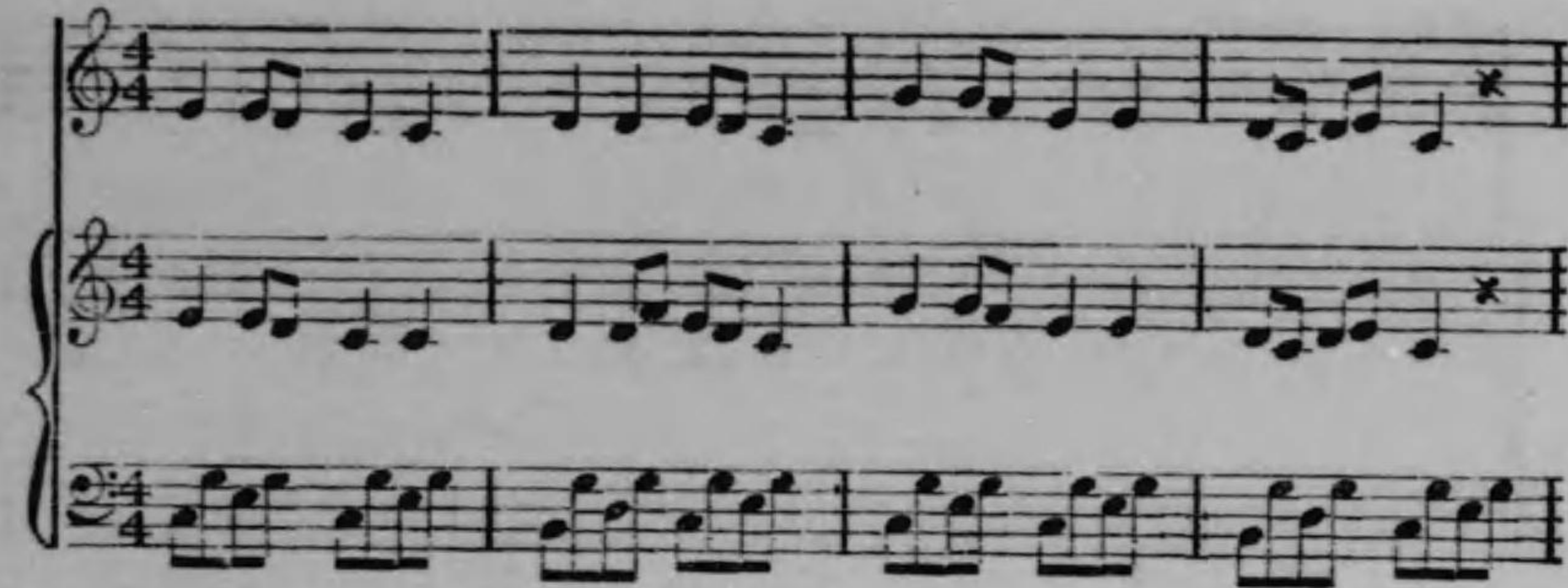
此等の例は一つの音に一つ宛の和聲音があつて、頗る單純なものである、本書では之を**結合和絃的伴奏**と名ける—之は分解和絃に對して普通のものを結合和絃と置いて置く、—しかしなほ分解和絃を用ひて、修飾的に**分解和絃的伴奏**とすることが屢用ひられる。

然かすれば、有旋律にも無旋律にも各結合和絃のものと分解和絃のものとの二つがある譯となる。

1. 有旋律結合和絃的伴奏

これは Es leben die Alten. で例を示した。

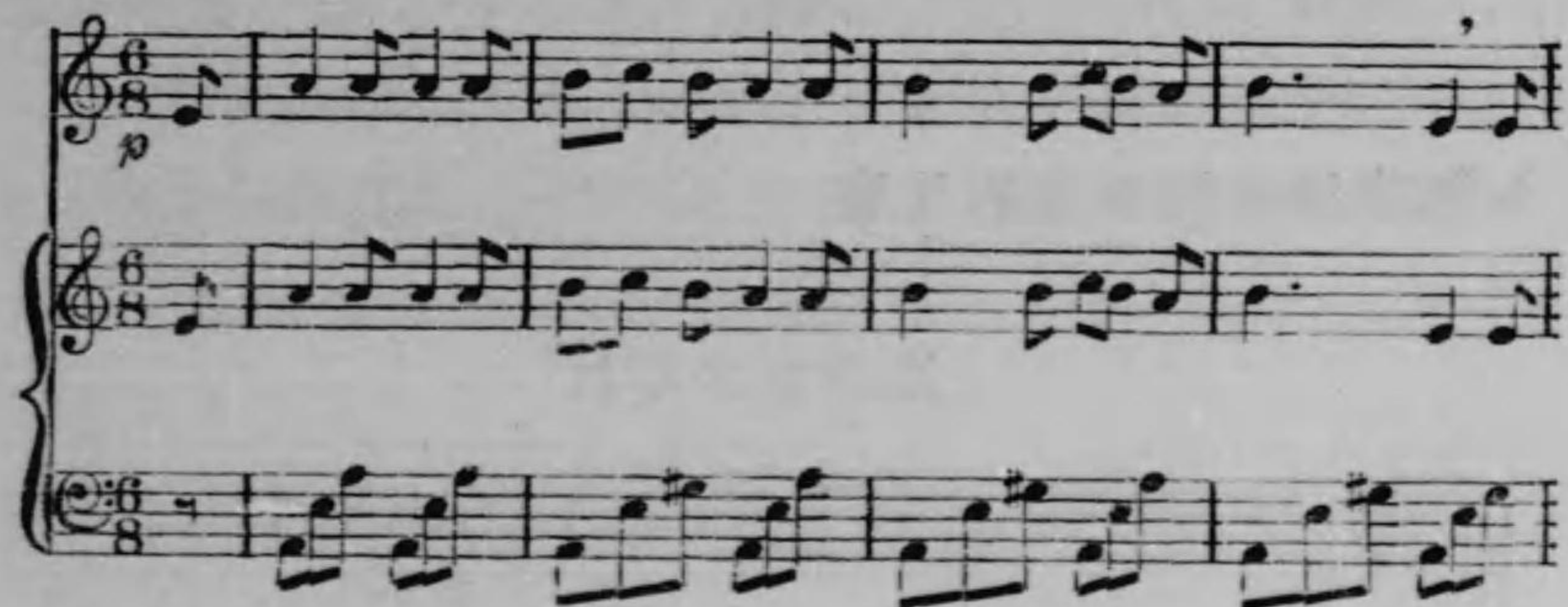
2. 有旋律分解和絃的伴奏



Marmotte.

Allegretto.

Beethoven.



注意、六拍子の分解和絃はこれが多い。

3. 無旋律結合和絃的伴奏

Tyroler.

Musical score for 'Tyroler' in 2/4 time, G major. It features a vocal line and a piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes and rests.

之は随分に多くある例である、休止符を以て時を違へてあるから、一部分に於て分解されて居るやうだが、眞の分解ではない、尤も簡単に出来るから先づ初めは之からやつて見たらよいでせう。

4. 無旋律分解和絃的伴奏

浦のあけくれ

Musical score for '浦のあけくれ' in 2/4 time, G major. It features a vocal line and a piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes and rests.

故郷の廢家

Musical score for '故郷の廢家' in 2/4 time, B-flat major. It features a vocal line and a piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes and rests.

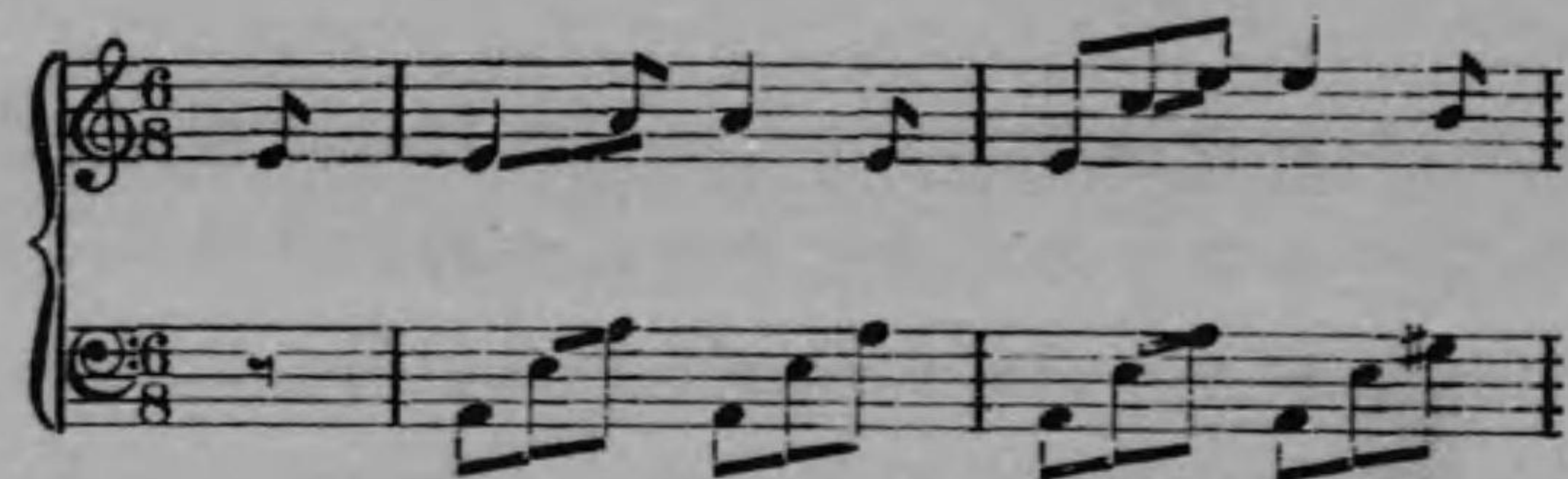
この二つは分解和絃でも尤も有り觸れた例であつて、殊に浦のあけくれの方は分解和絃的伴奏音として常套的に用ひられ、故郷の廢家は稍態が變つて居るけれども、即ち中に和絃的の所も交つて居るが、之も常に用ひられる方法で、次のものも同じ様のものである。

Vergiso mein nicht!

Musical score for 'Vergiso mein nicht!' in 2/4 time, C major. It features a vocal line and a piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes and rests.

結合和絃のときは和聲の不良なる進行、たとへば連続五度とか連続八度とか等は、之は見易いから避けることが容易である、けれども分解されるさ少しく見るに困難が生ずる、又和絃としてはよいが分解の方法の不良なる爲めに往々不良なる進行を作ることがあらう、之に注意しなくてはならない。

たとへば



始めの小節は連続八度が出来て、次の小節には隠伏五度が成立つ。

第參章 基本和聲(其二)

第一節 普通和絃(其二)

今迄に説明したものは第一度、第四度、第五度の普通和絃と第五度の七の和絃との連続が主なるものであつた、此

れからは更に其他の三和絃と不協和絃、七とか九とかの和絃に就いて述べて見たいと思ふ、云ふまでもなく通俗的な此の書物では六ヶ敷い事は到底許されない、極めて簡単なことばかり、只だ小さい唱歌の伴奏に必要なものばかりに留めて置くことは豫定の通りである、併し簡単な行進曲なども従て判るであらう。

古代の音楽は其和聲の使用法は幼稚なものであつた、夫れで完全協和絃即ち前の第一度、第四度、第五度等ばかりを用ひたものであつた、そうだが、音楽の進歩に伴つて、人の耳の發達に従つて其外いろいろの和絃が仲間入をして來て、今云はうとする第二度、第三度、第六度の上の三和絃が先づ加はつた、近代の和聲では此等の和絃は接合和絃即ち完全協和絃の間を接ぎ合はす和絃として用ひられるやうになつた、云ふまでもなく、七の和絃等の不協和絃も追々加入して來た、九の和絃も又十一の和絃も云ふやうに。

序ながら云つて置くが、この不協和絃の使用は初め普通和絃の快感の効果を甚大にする爲の企圖であつた、事實七の和絃の解決和絃は普通和絃ばかりの連続中で聞くときよりも一層調和が安全に快よく聞取られる、此の企圖は益々其勢を擴大して不協和絃は連發して多く用ひられ、尙ほ其域を越えやうとして居る、即ち不協和絃には

夫れ自身に相應に一種の滋味がある、それを聞くことを好むやうになつた、之等の人は單に快感を甚深にする程度を今一つ超越した人なのだ。

新しく加つた三和絃は和絃の連接を都合よくするばかりでなく、其進行によつて連続に強弱の意味が出来る、即ち根音が次第に三度の超越音程で下降して來る時は其連續は實に強大な意味を有つて聞える、又之に反して三度の超越音程で上昇して去る時には弱くなるものである、例へば

強い連續

弱い連續

新しい三和絃の中で尤も緊要なものは第二度即ち上主和絃の三和絃である。

此の和絃は屬和絃の三和絃の前に置かれるものと、又靜止法のとときに主和絃の六四の和絃の前に置かれる場合とがあつて共に大切なものであらう、先づ屬和絃の前に置かれる場合、

II-Vの連續のときは上の三聲部の音は連結はしないで、各尤も近い音に進んで低音に反行進行をする様にと扱ふべきものだ。

主和絃の六四の和絃の前にある場合、

この時は低音は上向して上の三聲部の音は各尤も近い音に進んで低音に反行するのがよろしい。

B

I III IV II I⁶

注意しなくてはならない事は根音を高音に出すことであらう、何故なれば根音が次中音部にあるときは連続五度が出来から。即ち、

次に緊要なものは第六度即ち次中和絃の三和音であらう、これは往々格段なる進行で屬和絃と連続することがある。

その屬和絃から次中和絃に進行する場合、即ちV-VIの時は屬和絃の三和絃中の導音から主和絃の三和の主音に上るやうにするがよろしい、殊に高音部では必ずそうではなくてはならない、前の樂譜A、のV-VIの處で見ることがよ

しい、又其VIの處で第三音が重複して居る、之も許されるべきもので、結果が良好である。

其次は中和絃即ち第三度の三和絃も必要なものだが、格段な規則がない、只尤もよろしい進行はV-III-Iの連続——強い連続を見よ——と、音階的に下行するI-III-IV——樂譜Bを見よ——の連続で高音部が導音となることに注意するがよろしい。

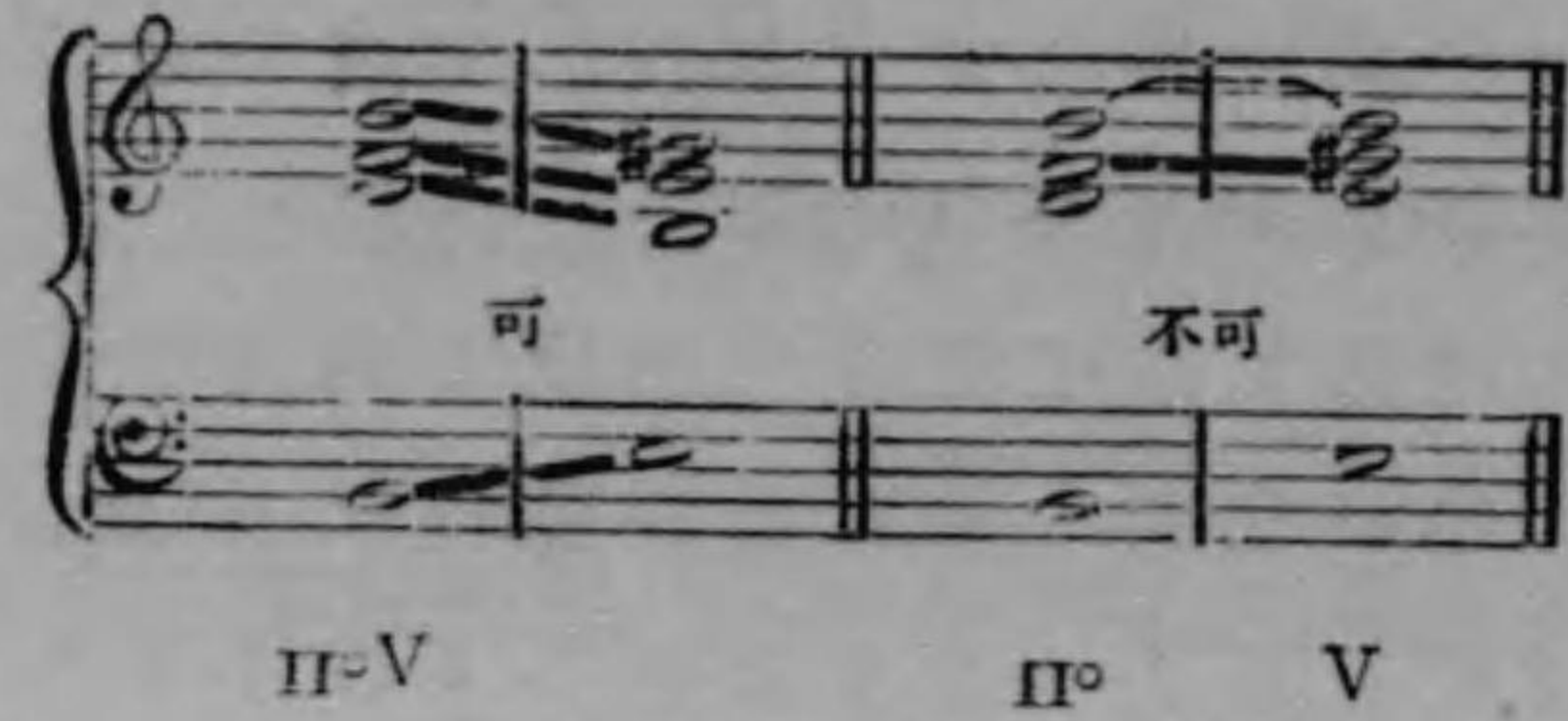
次には導音の三和絃で減音程である、これは反覆進行のときに基本位置で用られて、殊になるべく進行の後方にあるべきものである。

第二節 短音階の和聲(其二)

短音階では第二度の三和絃は減音程であつて、屢 II^o-V^o又は II^o-I⁶の連続を以て現はれる、

連合の規則は長音階と變りがなく上行する低音に反行するのがよい、若し II^o-V^oの場合でこの反行の規則に違反するときには直ぐに故障が出来、それは次のやうに増二度の進行となつて和聲學上の禁物となる、同聲部に於て増音程の連合は大禁物である。

即ち



次に第六度の三和絃は屬和絃の三和絃の前に置かれたり、又は後に續けられたりする。

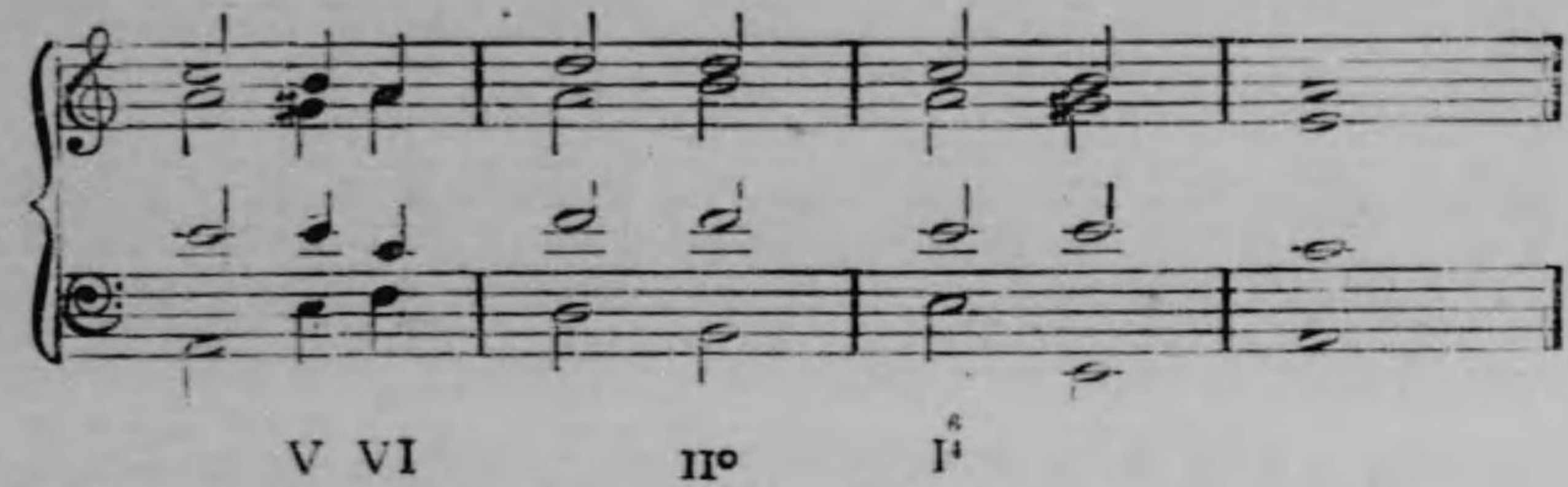
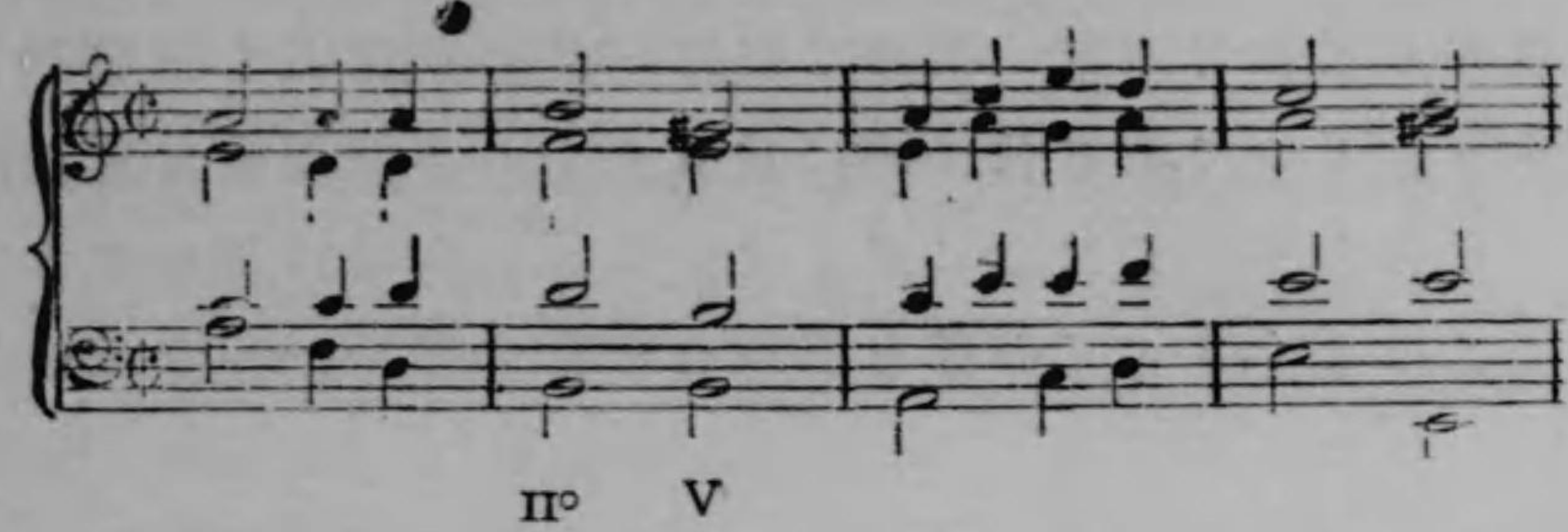
此の場合では六度の三和絃の第三音は重複して、第五音は又廢してはならない、導音への連續は決して跳越してはならない。

第三度の三和絃は増音程であるから結果が粗暴で餘り用ひないがよろしい。

第七度の三和絃は長音階と同じく減音程であるから同じやうに取扱はれる。



次のものを例として擧げやう。

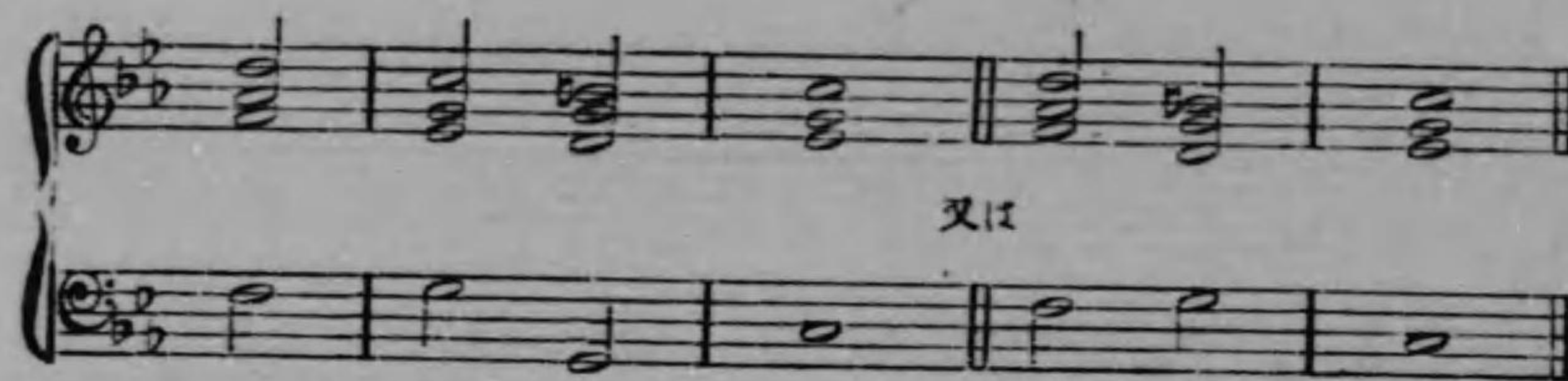


第三節 六の和絃と六四の和絃 (其二)

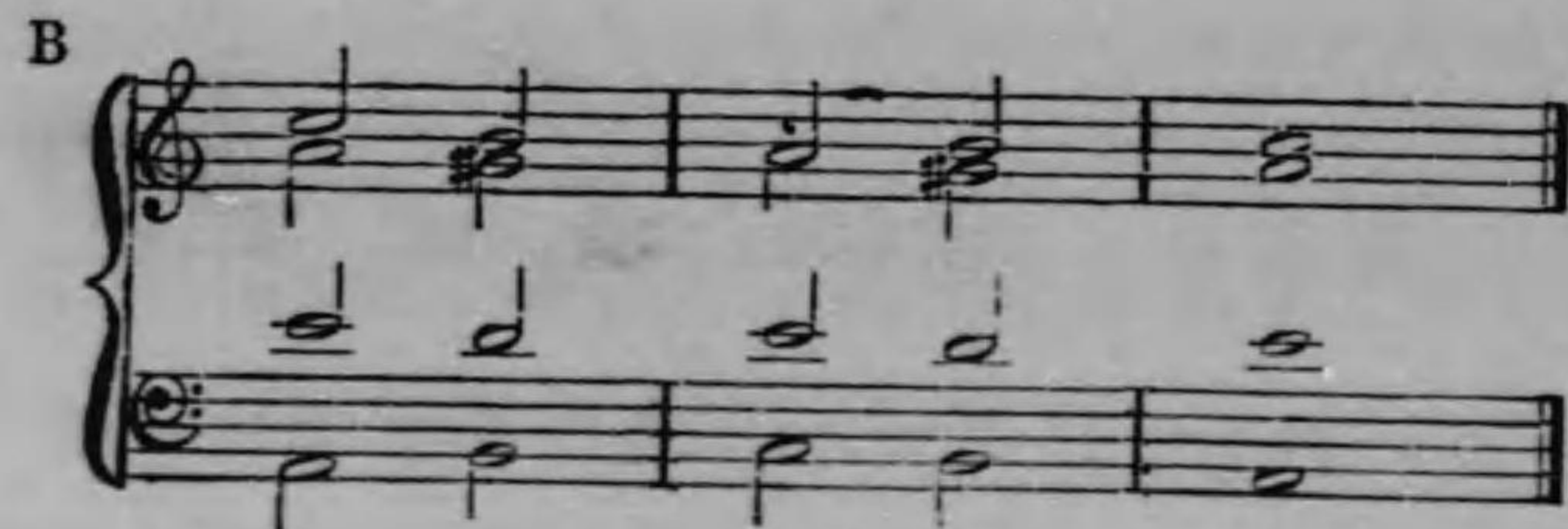
此等の六の和絃又は六四の和絃は屢接續的に用ひられる。其中でも二度の三和絃の第一轉回和絃は長調にも短調にも共に特に緊要なものである。

其取扱法の規則としては、第三音即ち低音は重複されるべきもので、然もその基本位置よりは好結果である、殊更靜止法に於て、第五度又は第一度の第二轉回の前には必要なものとなつて居る、就中短調では甚だ必要なものとせられて居る。—Aを見よ

導音の三和音の第一轉回は需用が多い、其第三音は重複すべきもので、第五音は時に重複せられるが、根音は重ねてはならない、且又次に來る主和絃の三和音に跳越することはなく、すべての聲を導かねばならない。—Bを見よ、



は II⁶ I⁶ V I II⁶ V I



い I VII⁶ I⁶ VII² I

次のことを記憶せねばならぬ。

1. 導音は決して重ねてはならない、
2. 完全協和絃の三和絃では第五音第一音を重複したが、此等の和絃では屢第三音を重ねることがある、密接位置で六の和絃が二つ連続するときは一つは根音

を又は第五音を重ね、他は第三音を重ねる、若し三たび連続したときは低音が順次上行するときに先づ第五音を重ね、次に第三音終りに根音と重ねるがよろしい、若しもそれが順次下行する場合には之と反對に根音、第三音、第五音と重ねるのが普通である。

第四節 七の和絃と其轉回和絃

第四章には第五度の七の和絃について少しく其用法を述べたが、七の和絃は其外何れの度の上にも成立するものである、併し其中でも第五度の七の和絃が尤も緊要であるから第一番に置いた、それに次では導音の七の和絃、減七の和絃などが屢用ひられる、殊に減七の和絃は第十五章に至つて必要なこととなる。

導音の七の和絃とは長音階の第七音の上に出來る七の和絃で次の規則によつて解決せなくてはならない。

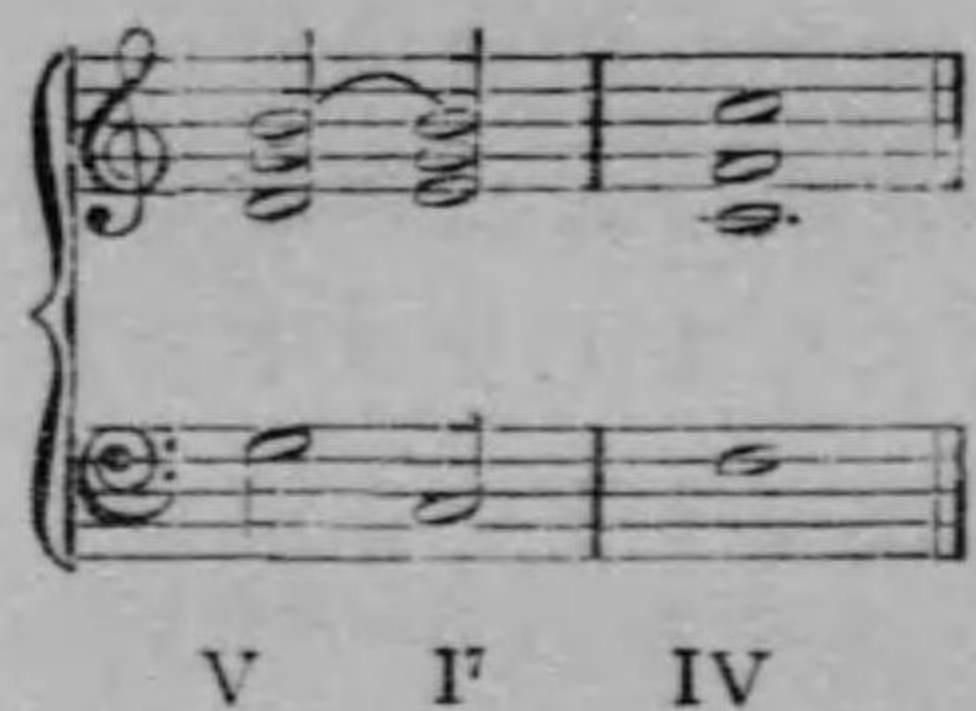
- 第一、根音は二度上つて主和絃に進む、
- 第二、第三音は若し第七音の下の聲部の音であるときは、二度上り、そうでないときは二度下ることもある、
- 第三、第五音は二度下り、又は上る、何れでもよろしい、
- 第四、第七音は二度下るのである、

第三音が第七音の下にある場合 第三音が第七音の上にある場合



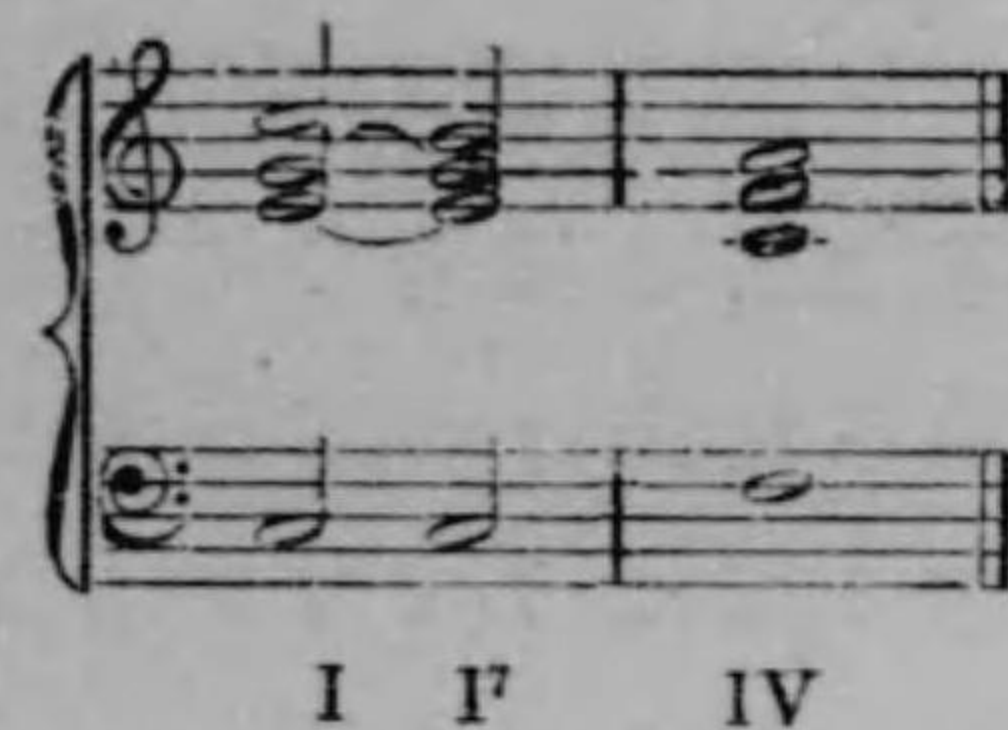
短音階の導音の七の和絃は減七の和絃である、この解決法は長音階のそれと同様であるから略することゝする、根音は導音であるから重ねてはならない、又平行進行もよろしくない。

其外の度の上の七の和絃は其處理法解決法共に第五度の七の和絃と同じことであるが、其第七音は豫備せられねばならない、云ひかへれば其前に同音が連続的に出て居なくてはならない。即ち

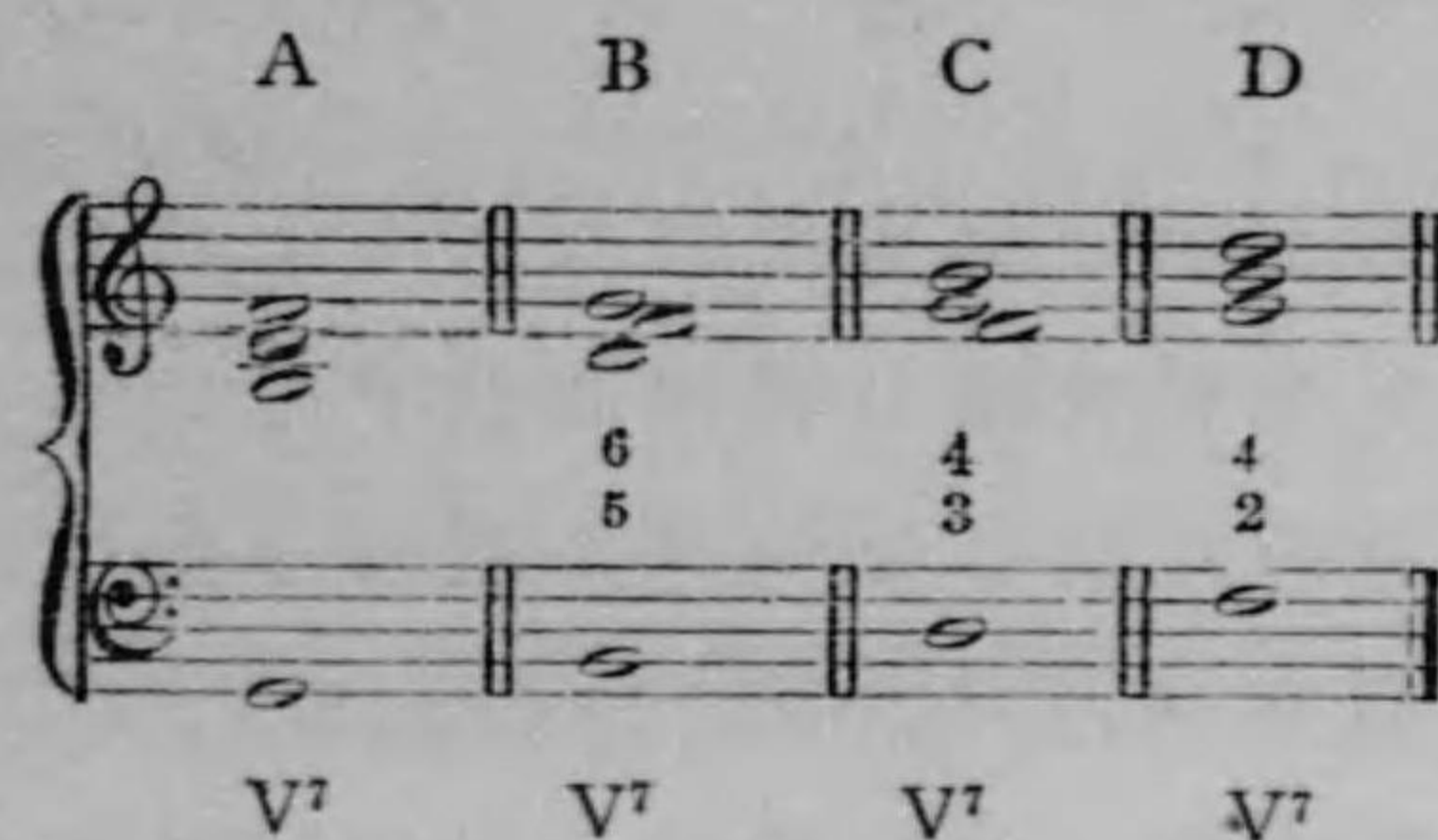


若し又豫備せられなければ全音階的に進んで第七音に

行かなくてはならない。即ち



轉回和絃には三つある。



Aは基本の和絃で、Bはその第一轉回、即ち根音の第三音を低音として、其上には低音から數へて第三度上の音(根音の第五音)次に第五度上の音(根音の第七音)次に第六度上の音(根音)があるでせう、356と併んで居る、夫故に之を**六五の和絃**と名づける。

Cは第二轉回で根音の第五音が低音となつて居て、其上