

東京音楽大学リポジトリ

Tokyo College of Music Repository

旋律学体系への提言：歌い易さのある旋律の論理

メタデータ	言語: ja 出版者: 公開日: 1984-01-01 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: メールアドレス: 所属:
URL	https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/668

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.



旋律学体系への提言

(歌い易さのある旋律の論理)

宮 嶋 市 郎

はじめに

理論書としての和声学、対位法ほどではないにしても、旋律学と銘する理論書はあまりにも少ない。とりわけ、基本的な原理に添う理論と実践の組合せによる指導書を、未だに散見出来ないのは努力不足からだろうか。しかも、全音階的な、初歩的とみなされる、旋律の、根本的な法則性や原理を教える理論書が、必要なのである。性急に云わせて戴くなら、「役に立つ理論書」があってほしいと願うのである。これまでの旋律学理論書は、内容的にも多種多様で、肝心な、体系的な繋がりを持つ論述も少なく、音律論に至っては異口同音新味なく、失望の限りである。それでも、多くの著述の中から断片的に得た資料の積み重ねを基に、何とか旋律学的な体系論の集成を得ようと試みた訳であるが、今更ながらテーマの膨大さに目を見張るばかりであって、自信喪失とまでゆかぬまでも、個人の成せる限界と、チーム作りの必要性を感じた次第である。

旋律の始まりは、歌である。中でも代表的なものが、民謡と呼ばれる類である。民謡は、その魅力の一つに歌い易さがあり、諸々の要素に於ける審美性が、高い完成度で集約された歌曲でもある。そうした歌曲にとっての歌い易さは、生命であらねばならぬ。その歌い易さの秘密を解明することこそが、目的であり、最終的には、実作上の確立した手法を作り上げることが願いである。

歌曲と云っても、ここでの対象は気の張らない大衆的な歌が中心で、各々の国の民謡や古謡は申すに及ばず、もっと輪を広げて、民謡的な歌、例えば学校用教科書に載っているような歌とか、童謡やホームソングの類も、観察の対象となる。時には、流行歌なども例外とはしない。民謡は歌い易さばかりでなく、諸々の魅力ある要素を全て集約しており、過去の偉大な作曲家達の大いなる賞賛と敬意、多くの学者の主要な研究テーマにもなっている。だが、ここでの民謡とは、大衆的な生活歌に対する包括的な概念として取り扱っており、民謡というよりは、民謡的な歌曲の歌い易さへの憧憬であると考えてもらいたい。

たった七個の全音階列の音を、どのように運行するかによって、旋律の良し悪しが決まる。そして、その決定の多くは、大衆によって行なわれたのである。こうした成り立ちをヒンデミット (Paul Hindemith 1895—1963) は、「五百万人の審査員に依る審査に合格した歌」という

表現で語っており、これが民謡であると結んでいた。また、旧制第三高等学校寮歌の成り立ちの話も、同様である。話は京都でのこと、まだ寮歌の無いこの高校では、東京の第一高等学校寮歌を模して学生達だけで歌を作った。当時の事として、旋律部の作譜は行なわずに、先輩から後輩へと口承伝法に依って歌い継がれ、やがて時が経ち、何年かして、当時の先輩が寮を尋ねて聞いた歌の旋律は、全く違ったものだったと云う。途中、改作された話は全く聞かないとのこと、恐らく年月と共に、贅肉や角が取れ、歪みも補正され、やがて、歌い易さのある、良き旋律に発育成長していったのであろうと、N氏は語った。氏は更に、「民謡の出来るプロセスを、そのまま見せてもらった」と、語る。

要するに、口承伝法の過程で、多くの人々が普遍的感性によって磨き育てられて出来上がったのが、民謡だと考えて良いのではないだろうか。若しも途中で記譜されたとすれば、その時点で、その歌のもつ旋律的発育は停止することになるのである。このような民謡的なことは、遠い異国のものでもないし、世代を越えた話でもないように思われ、誰もが、何処かで、そうした歌の発育過程を見ていたかもしれない。だが、今日での行き届いた教育のお蔭で、読譜力が向上し、そうした発育現象の過程を見ることは困難になった筈である。したがって、現代社会に於ける吾人の孤立化と共に、益々、自己主張としての作曲という型で出来上がった、新しい大衆歌の出現へ期待することのみとなった昨今、普遍度の高い大衆的審美性に依る熟成は、今後の社会時流、また環境の中では、寧ろ不可能に近い事であろう。そこで、民謡の持つ歌い易さのテオリーを確立しようとする、生臭い課題が残るのである。

歌い易さとは

難がなく、ある程度の歌い易さのある旋律を書くにはどうするか。この論題に対する一面的な答えは、簡単である。一応の基礎として、主音の意味、終止のいろいろ、リズム体系の基本と、フレーズの在り方、第六度音の解決法等々。そして、五声音階 (Penta tonic) で作らせ、あとは本人の音楽的感性が、結末を下してくれる筈である。よく見る音楽教室での創作指導も、このような手法で教えていると聞く。これは、最も簡単で、当を得た手法の一つである。ところが、全音階 (Diatonic) となることに依り、つまり、二つの音の出現を見ることに依り、多くの難題が出現するのである。これは、主としてハ長調又はイオニアの幹音列に於いてであるのだが、第四度音と第七度音がそれで大きく危険を孕んだ音として、別名「鬼の音」 (Diabolic tone 又は diabolus in musica ton) と呼ばれるものである。この二個の音の関係、又は音程は、三全音 (tritone) と特別な呼名で呼ばれ、更に、五度圏上の対角線上に現れる八度を二分する音程関係にあたる為め、これを別名「半八度」 (half octave) とも呼んでいる。中世で云われる「mi に対する fa」 (mi contra fa) とは、少し意味が違うようである。共通問題ではあるが、今日のハ長調では、主音を c とした全音階を使用している。が、当時の中心となる調はドリア調であった為め、d を主音と考えた場合、fa は主要音列に当たる為め、半音関係にある mi が Diabolic tone として浮かび上がったのであろう。読んで字の通り、この半音

関係に要注意ということである。云うまでもなく、ドリアではhが変音となりbに変わるため、三全音は存在することになるけれども、今日云われている「鬼の音」とは少し意味が違ふようである。一般的に云われる「鬼の音」とは、このfとhを云い、通常は三全音と呼ばれるものと思えば良い。この関係音の使用に対しては、昔ほど神経質であったようである。こうした難題を避けるために、六声音階 (Hexa chord) を使用するという方法があった。幹音 (natural tone) に依る五度圏中の「f・c・g・d・a・e」の六個を、正格旋法 (Authentic modes) 「c・d・e・f・g・a」と配列することでhの出現を押さえ、次は「c・g・d・a・e・h」の六個を変格旋法 (Plagal modes) 「g・a・h・c・d・e」とすることでfの出現を押える。そこで、三全音を見ずに済む訳である。だが、これは、ト長調 (属調) に依る正格旋法と型の上では同じだが、機能的な背景から別のものと考えて良い。これは、ギド (Guido d'Arezzo, 955—1050) に依ると云われているが、確定的には解らない。以上の如く、五度圏中六個の音を一群として音を選び、配列すれば、六声音階は出来るが、その六声音階で正格と変格の二つの機能があり、その決定は、主音と、旋律運動のもとである旋律機能に依って、定められるのである。こうして危険な三全音関係からは逃れることが出来得たが、それだけで、難の無い旋律が書けるとは限らない。

全音階的な旋律は、一応、五声音階 (Penta tonic) と六声音階 (Hexa chord) の手法で作ればそれで成れりとするのは、早計である。音列音の縮少限定法に依る旋律法の確立は、ある程度の目的達成が成されたが、これでは不充分であろう。音域の点で、まだ問題がある。他にも、旋律機能の面で、大切な諸要点が残されている。旋律の機能的線型は、必ずしも、歌詞に於ける言葉の抑揚に支配されるものとは限らない。我が国の場合、二つのタイプに節づけされている。一つは、古くから伝えられた雅楽などの神楽歌、今様とか和讃等のようなどちらかと云えばメリスマ (Melisma style) 的な旋律型、そして、それと、現代の日本語歌詞に依る歌のシラブル (Syllabic style) 的な旋律型で、今日の歌の殆どがこれである。ところが、我が国に於ける教科書等の歌の大半が、ヨーロッパの歌で、民謡的なものが中心である。歌詞は日本語訳か、新しく作詞されたものをあてはめ、「螢の光」などもそれだが、あまりにも定着していることから、日本人の作曲と思いついていた者も少なくないと思う。歌詞が曲の繰り返しの度に変わってゆくあたり、旋律と歌詞の間に、それ程深刻な結合融和性を備えているとも思えないし、また旋律と歌詞との結合融和性を綿密にとり過ぎることに依って、旋律の生气や活力ある魅力を、失なう危険の方が大きくなるのではないかと思う。歴史的な古い宗教歌 (コラール等) の編纂過程で、指定旋律と指定歌詞の入れ替えなどの取り合わせを見ても納得がゆくのである。こうした事は、民謡でも見られる現象だと聞く。歌詞の入れ替えは、更に旋律の変様の切っ掛けともなると云われるのである。

またここで、旋律の線型へ話を戻すことにする。この線型は、歌の減張と大きく関連を持つ。と同時に、歌う者の声帯の緊張と弛緩も、旋律構造と深く係わってくる。声帯の総体的緊張と弛緩、これは声帯のポジションと考えて良いだろう。このようなポジション関係の音域

は、自然とその範囲が定まるものであって、通常は八度以内、理想的には六度程度が最良であるとする。若し、ここに一つの古コーラルの定旋律があって、十度の音域を持つとすれば、その十度内に何種類かの六声音階を持つことになる。若しハ長調の曲だとして、その中のある部分のフレーズが、正格ならば緊張の弱い弛緩型であるし、変格であればかなりの緊張を見ることになる。又、部分的緊張と弛緩は、美的旋律線の抑揚性を、しっかりした声帯運動に変えてくれる。こうした安定感は、あとの音律論につながってくる。これらのことは、専門家にとっても、歌い始めたばかりの幼児にとっても、理屈としては全く同じであり、歌う者にとっての歌い易さの大きな要素の一因でもある。

さて、旋律の歌い易さの原理は、旋律的機能にあるが、話を単純化する為めに、時代を順次、逆行させることとしよう。順序として、旋法の構造形成がある。多くの場合、旋法配列では、主音から主音への階列法により、これを正格旋法と呼び、属音から属音へ、これを変格旋法とすることで統一されているのだが、これを機能面と合わせて考えると、少々問題提起をせねばならなくなる。更に話題を逆行することに依り、狭音域 (Eng melody) の音律にぶつかる。この辺の問題点は、大切な見方が隠されている。時代を尚も逆に押し進めると、ドロン (Drone) の問題にぶつかり、最終的に、ドロンの発見は楽音の発見という所まで行き着く。本題は、この楽音の発見から始まることになるのである。

原始音楽からの考察

弓から楽音の発見へ

衣食住は、人間が生きる為めの三つの条件である。原始時代に於ける人々の食とは、原生の自然の中に求めれば良かったのだが、相手が魚や鳥、それに獣等のような生物となると、手摺みとはゆかなくなる。そこで、目的に合った道具を考案せねばならず、その一つに弓がある。これは、人が狩を行なう場合の最強の道具であると同時に、武器でもあった。弓は、人類史上最も長期にわたる狩猟用具であり、武器であるだけでなく、同時に弦楽器への発想の源でもある。

弦楽器は弓からの発想に依って作られた、と云う説は、かなり普遍的な説である。(黒沢隆朝著、音楽起源論、音友より) 今日弦楽器に至るまで、種々の過程を経る訳であるが、ここで問題にしたいのは、弓琴 (Musical bow) のことである。弓の端を歯で銜える、口の奥の腔胴を出来るだけ大きくする、これは弦楽器の響鳴胴になる、そして、指で弓の弦を撥じく……。時には、口の腔胴の大きさを変えることに依り、音量、音色の変化を生じさせたり、弦の撥じく場所を変えてみたり……。そうこうするうちに、弦の基音外の音である「倍音」が、聞こえて来るなど。また、歌いながら、一種の支柱音たるドロン音に依る、音楽的発見があったり……。このような弓琴とか、型を変えた口琴 (アイヌ語では、Mukkuri) の出現とか。今日、尚、残っているのは、環太平洋諸地域のかかなり広い範囲だと云われており、台湾の高砂族の弓琴をはじめ、米大陸各地のインディオ等の間でも見られると、云われる。特に、最も基本

的な奏法は、歌いながらのドロン奏法である。これは、今日まで根強く支持されて来た、原始的な、又民族的な演奏形態である。ドロンは、その歌の主音が属音とされているが、両音同時奏法に依るドロンもある。もっと多くの音に依るドロンも存在し、我が国の雅楽の笙もドロン楽器と云われている。(ホセ マダセ 他)

弦音のドロン (Drone)

恐らくドロンは、音楽の起源と共に存在した奏法形態であろう。主要音そのものの音がドロンであり、歌は、それを主音又は属音として、その音から上又は下へ揺らしてゆくことで派生された音、別な云い方では、揺れた音として、旋律のための音列音を作り出す。どの様な表現をするにせよ、云わんとする事は一つであるが、主要音を中心に派生された音列的な溝を辿って、新しく民族独特の音律が出来るのである。通常、狭い音域をもって、語りの歌唱がされていたことは想像し得る。その場合は、中心音となる音の上又は下へと、音が、派生される音として附加される。後世代になって、それ等を整理することで音列が出来るのである。それは、五度音律である。ただし、その頃は、まだ十二音まで辿ってはいなかったと考えられる。勿論、当時の音律は、不確定的音程からなる音律であったに違いない。今日のように、ある種の基準で定められた音律に依って作られた耳を以ってすれば、恐らく未熟児的發育不全音律と聴くであろう。しかし、聴くうちに、或る種の安定感があるのに気附く筈である。その理由は、主要音の安定性に在り、そして、それを支えるのが、ドロンである。尚、これは、一般的に云われる自然音律なるものとは、相違する。数字的に整理整頓された、理論上のものとは違い、人の直感的審美性に依って、作り上げられたものである。

普通、一つの主要音は、上又は下に一個づつぐらいの揺れの音、又は派生された音を、作り出す。一例として、街で見かける物売りや、また、人が必要から声を出す場合、g か a ぐらいが最も出し易いとされている。「豆腐屋のラップ音」も、g と a (正確にはではない) であるし、「金魚屋の呼び声」等は、下から、e, g, a と上ってゆく。「一番星見つけた」の童唱^{わらべうた}では、g a から始まって、e で終止する。「子供の唱えごと」等は、a g から始まり、e で終止する。(小泉文夫著 日本伝統音楽の研究より)「竿竹売り」の声も、g から a g e g a, 又は、e から g e g a となっている。こうしたものを、狭音律と呼んでいる。あくまでも、これは一例であり、仮説である。さて、主要音を二個として考える。今までの、g から派生された a と e で、三個。四度上の c から、同じ音度で、d と a を取得すれば、完全音度の間隔で、全く同じものを得ることになる。これを、下の主要音から発した a と、四度上から発した a を同音として結ぶことで、Conjunct の型の音列が出来、最高音の d を主音として、それから八度下の d を附加音とすることで、一つの独立した音律が出来上がるのである。恐らく出来上るまでのものは、不確定的音程に依る音律であつたらうことは、云うまでもない。そして、十二律的に調整整理されたことで、一応、確定的音律と成ったものが、今日云う雅楽の音律である。察するに、西洋式 Penta tonic は、この様な流れを汲み取りながら、更に五度圏作法をもって整理し、新たな認識の上に立ち、見直したと考える方が、あらゆる面で合理的である。見直しとは、五度圏

第1図

主要音より派生された音 附加音 Penta tonic

Conjunct disjunct

狭音律……による売り声の例

又人によっては

た け ——— や さ お だけ ———

と唱える人もいる。

た け ——— や さ お だけ ———

二個の狭音律によると etc.

の f c g d a e h の全音階の中から、d を中心とした五音を取れば、Penta tonic になる。主音は、その必要に依り選ぶことも出来るが、c を主音とした場合は、disjunct の型の Penta tonic が得られるのである。(第一図) 五声音階一つにしても、その成り立ちの過程を追えば、以上の様なことになる。弓から発する弦の単一音から始まって、音列型の形成確立までの過程には、幾つかの段階を経て来ている。その過程に於けるエピソードが、各々の国の特色ある民族楽としての音楽に生成され、土着し、今日に至った筈である。

五度は、楽音上の倍音から、最初に現れる、八度外の異なった音程である。それを、輪又は円を以て繋いだものが、五度圏で、外周を時計の針と同方向に進行すれば、属音から主音への連続解決となり、正格進行、又は正格的循環進行ということになる。その反対の進行が変格進行であって、あまり好まれてはいない。これには、図式方法による法則的説明に最適な為め、これまでも多くの理論家、学者、作曲家による論述対象となったが、これとて体系化への不定が今日まで続いているのも、不思議なことである。多分、その法則性から生れる諸々の解答が、あまりにも多種多様にわたることから、整理しきれない為めであろうか。いずれにせよ、五度圏は理論の玉手箱と考え、それぞれの人々が、自由に、理論的模索の夢の場としたのである。五度と並んで、半音も輪を作り得る音関係にある。五度と半音は、同じ理論上の世界に存在する。これは、図式でいくらでも、多角の説明が得られる。東洋でも、三分損益の法と、順八逆六は、その関係にある。(第2図)

西洋の五度圏に依る十二音も、東洋に於ける三分損益の法も、順八逆六に依る手の十二音も、全く同じであって、違うのは異名同音的差音 (Enharmonic comma) に対する取組みの違いである。西洋では、ピタゴラスコンマとも呼ばれるこの差音は、一応その五度間に、エリス

の二セント分だけマイナスする事で、平均律音律化に依って実用化したこと。東洋でも、この悩ましき差音を解決する試みがあったこと。記録では、今日の天台宗声明学の中に見ることが出来る。「東洋音楽研究 第十二 十三合併号 仏教音楽研究 昭和二十九年十月十一日号より 論説 天台宗声明学概論」の中より、各論的なものだけ引用すると、「声明家は、音階 図でも、十二律名でも、円図（圈図）を以って示すことが古来の定法となっている」とあることは、大変興味深いことである。ところが、此処でも異名同音的差音の問題が課せられることになる訳で、これに対処したのが六十律である。黄鐘（日本では壹越）より、三分損益の法で六十回取るのである。恐らく試みであろうが、黄鐘から始めて十二律を過ぎ、十三律目から六十律目に至るまで、銘々音名が付けられているのである。この試みは漢の京房によると云われ、更に驚くことに、宋の銭樂之は、三百六十五律まで作ってみたとある。恐らく宇宙観的交錯から来たものか、これは記録上のことだけで、実際には実験の域を出ていなかったかと思われる。もう一つには、我が国の雅楽に使用される楽器の笙である。笙は、他の楽器と異にして、多様の音律が出るように作られ、管は全部で十七管ある。そのうち二管は擬管として、今日までの笙は音を出さない。それは、也（b 又は ais）、毛（f 又は eis）となるが、岸辺成雄氏によると、正倉院御物中の笙は、そのうちの二管だけ音を出すという。しかし、十二音中十音まで音を引出しながら、その二管が何故に省略されたかが、謎となっていたが、これは異名同音から発するコンマ又は差音への融和策として取られたことは、確実である。（N響機関誌「フィルハーモニー」昭和二十九年十一月号より）こうしたことは、何時か常識化され、昨今では笙の音管全部発音出来るものが作られ、しかも、平均律調律のものまで聴けたのには、驚いた次第である。笙の音を五度又は四度で重ねて音色を作ってゆくことを、「合竹」と呼び、一般的には四度和声と呼ぶことの方が多い。しかし此処では、多音重に依るドロンの見る方が正しいと、思われる。又、別に、音色合成への目論であったのかも知れない。

時として奇想天外な音律に遭遇しても、根拠は一つと考えると良い。楽音上に成り立つ音律であれば、全て同一視出来る。ただガメランの様な楽器（打楽器）の、楽音を基としない振動系列による音色の上に立つ音列は、楽音上、音列（倍音系）の音列を模した音列であるにせよ、根本的に異なった音響体質のため、受け止める聴覚的感性が違って来ることは、当然である。為めに、実験的に製作した微分音を含む噪音上の音、例えば棒振動のような基本振動の判然とした音による音列でも、何故か音列的基音に全て呑み込まれてしまい、音色以外の新味性、又は奇異感なるものをあまり感受出来ないのは、噪音列に溶け込んでしまうからであろう。どうやら、世界が異なるのかも知れない。中国古来の楽器である編鐘の場合も、同じである。具体的に申すと、その曲の中で最低音として現れる音は、どの様な関係であれ、その基音として響くのである。それが、噪音の特色でもある。だが、楽音列には、統一された配列音（倍音）があり、そうしたものから発する音の最低音が、その調の基音であらねばならぬと云うことにはならない。要するに、和声には、転回位置なるものが存在する。それは、倍音列が基底にあるからであって、それが証明してくれている。

管音のドロン (Drone)

ドロンは、これまでも出ている語であるが、本文にとって各論上の主役を演ずるテーマなので、度々顔を見せることをお許し願いたい。

楽器の中には、ドロン専用の楽器もあるが、それとは別に、ドロン音と旋律音とを、同時に奏することの出来る楽器が、ある。その名はアウロス (Aulos) と云い、もともとはギリシャ語の「αὔλος」である。(A. Haward. *The Aulos or Tibia* Haward IV 1893より) この楽器は本来オーボエ系統で、複簧 (二枚リード) による笛の一種であって、管は二本有し、一本はドロン用の笛、もう一本が旋律用の笛で、穴は最古のもので四個、後になって十五個のものまでである云う。ドロンは別に、「Bourdon」又は「Organ point」、我が国では持続音、又は保続音なる語で知られているが、ただ単なる非和声音としての先入観念と認識が、先に立つようである。これは、旋律的な機能を、基本的に構造化する為めの大切な役割をもち、楽器構造そのものが、あたかも音楽史そのものを物語るようなものであって、その点でアウロスに着眼したのである。本来は東洋のものだとされているが、今日でも印度や中東で、蛇使い、奇術師、乞食等が、ドロン管を持つアウロス紛いの楽器を使っていることは、知られている。印度では、「Pungi」又は「Magdi」と呼ばれ、穴は六個が普通で、ドロンは主音だとされている。こうした楽器では、ドロン奏法に特別な呼吸法を必要とする為め、その代わりとして改良されたのが、バグパイプ (bagpipe) の様な楽器である。それは、空気袋に依って、完全な持続音の保持が、一般人でも行なえるようになり、ヨーロッパ全体の広い地域の民族楽器として、今日も尚、使用されている。又、別な進路を取ったアウロスも、ある。本来のドロン管の姿を変えたもので、その一つは、バロック型アウロスである。それは、ドロン管の音に新たな揺れを持つ、云い替えれば、旋律用の穴が出来て、文字通り二重奏が可能な楽器構造になってしまったと、云うのである。もう一つは、対象的に、ドロン管を取り外した楽器であって、一般に識られるチャルメラのことである。イタリーでは (Ciaramella)、フランスでは (Chalumeau) と呼び、今日の単管笛の始まりと云う事であろうか。アンサンブル用のオーボエとして、登場する訳である。二重旋律用のアウロスに関しては、肝心のドロン音を失なうことになるのであるが、考え方によっては、ヘテロホニーと云われる演奏形態への傾向に添って作られたものとも、考えられる。ドロンは、ヨーロッパの音楽に於いても、常套手法として多く見ることが出来る。

ヘテロホニー (Heterophony)

ヘテロホニーは、ギリシャ語のエテロホニア (ἑτεροφωνία) から来た言葉とされている。プラトンの「法律論」(Nomoi) の中の812のD行に書かれている。「プラトン全集 第七巻 法律論 向坂寛訳 岩波書店より」では、この部分について、「いろいろな種類の複雑なリズムを云々」とあるが、多少の疑問と確認の為め、哲学科の中川栄照先生にお願いして、ギリシャ語原文と英訳文二通りを見せて戴いたところ、二通りの英訳文には、共にヘテロホニーなる語は発見されず、「Separate part」とあり、また別の原文には、「divergence of sound」なる

訳文となっていた。察する処、当時からそうした演奏形態は、すでにあつたようである。イタリーでは、エトノホニアなる語は、あるにはあつても多少意味違いの様である。ヘテロホニーなる語は、云うなれば、日本語で云う当て字である。Orthodox(y) に対する Heterodox (y) の変形容詞が、「Heterophony」となった語で、何時頃から使用されていたか、明白ではないが、かなり新しい言葉の様に思える。この様な言葉に取り込める音楽上の形式は沢山あり、考え方によっては、大半がそうであろうと思われるものばかりである。基本的領域には、各複音楽は共通したルールの上に乗っているのだが、ヘルムホルツ (H. L. F. Helmholtz 1821—1894) やリーマン (Hugo Riemann 1849—1919) 達は、ホモホニーやポリホニーとの区別はつけたが、ヘテロホニーは扱っていない、とのことである。この辺にも、新語としての時代解明の鍵はありそうだ。そこで、カノン、フーガ等も、その対象の第一級に挙げられるが、一般的には一線を画しているようである。要は、旋律の陰影法のようなものであって、洋の東西を問わず、世代を越え、文化の差異にかかわらず、こうした手合は同じである。音楽の発達過程に於ける、一つの演奏形態だと思えば良い。バロック型のアウロスも、そうしたプロセスの産物だったのかも知れない。

我が国の音楽(俗楽)には、ドロンの姿はあまり見当らない。打楽器が、その代弁者かも知れないが、旋律型から来る、表面的な形態としては、取り上げるべきものはない。強いて云えば、主要音を常に回遊していることである。それに引き換え、ヨーロッパの音楽には、ドラムそのものを、はっきり示す作例が多い。当然のこと乍ら、例を出せば限りが無いが、二つ三つの例として、ショパンのピアノの為めの前奏曲を挙げよう。極めて判然とした型では、第四番ホ短調のソプラノ部分、曲全体を通じてのものでは、第十五番変ニ長調「雨だれ」等である。一般的には、曲の動機部又は導入部は、その主要音である主音又は属音に対する、絶対的な傾倒的主張の現われであることに、注意したい。オーケストラの曲と云えば、ベートーベンの交響曲第九番である。その第一楽章の導入の弦は、a と e の二音だけで、十六小節目の間、和声学で云う第三音を示していない。十七小節目で、やっと主和音に相当する旋律が、現われる。この部分について、あたかも現代音楽への指向的暗示と考えられる、とのむきもあった。だが、明らかに単なるドラムと、見るべきであろう。むしろ、原始より新世界への憧憬と、感激を謳ったのではないだろうか。

諸々の音律論を比較して

世界に存在する全ての音列を記載することは、不可能であろう。ごく一部分の音列でも、多種多様である。そこで、先ずインドの音律から、始めることにする。

北は Hindustāni 音楽、南は Kanāṭaka 音楽、又は Carnatic として知られ、音律をラーガ (Rāga) と呼んでいる。特に南インドのラーガは七十二種あり、六種のラーガを一群として、十二の群から成り立つ。一群六種のラーガは、類系的に選ばれ、配されて、体系化しており、番号を云えばすぐそのラーガを索引できるようになっている。例えば、二十九番はV群中

(bāna) にあり、(dhirasnkārāb haranam) と云い、洋楽の「C dur」に当る。また、IV群 (veda) 中の二十一番は (kīravāni) で、和声的な「C moll」、二十三番なら (gaurimanohari) と云い、同じく「C moll」の旋律的に当る訳で、大勢的な全音階的スタイルならば、これで充分備わっていると考えて良い。

この音律中の問題点は、第一度音と第五度音の関係にある。これは、正に、主音と属音の関係にあるもので、この関係は、ラーガ七十二音律全てが、この主要音二個の支配下に置かれていると云うことである。云うまでもなく、その音程は完全音程である。しかも、この主要音同志の位置関係は、正格的である。この七十二の音律は、ラヴィニャック (Alexandre Jean Albert Lavignac 1846—1916パリ) の音楽百科辞典「Encyclopédie de La musique et Dictionnaire du Conservatoire」の中の「Karunatique mode」に載っていたのが最初で、ドビッシーを初め、多くの作曲家、理論家、またビートルズ等もこの影響下にあったとされている。エドモンド＝コステール (Edmond Costère) も、その一人である。彼は、三百五十一音律型形成理論で、音律図像学の理論家として知られている。これは形成された音律に、全音階的、無調的、副調的、多調的等々の分類が施されているが、カルナチック外の音列が得られるとは云え、有用のものとは思えない。Edmond Costère「和声の法則と様式 Les théories harmoniques」(Presses Universitaires de France 1954) その他、シャイエ (Jacques Chailley 1910—) パリ、ソルボンヌ神学院での講義録「L'IMBROGLIO DES MODES」にも、共感性は得られなかった。

民謡の在り方と全く同じく、長い年月にわたって、大衆の審美的選択力によって磨き抜かれた、南インドのカルナチックモードは良く出来たものであると思う。実用的可能性の裏付けと、創作者への大いなる夢をもたらす使者としての、力量ある理論には、感服の限りである。そこで、更に試みとして、中央アジアのジャミ (Dzhmi) による音楽論の、十二の音律 (Maqom) に触れてみよう。アブドラカマン＝ジャミ (Abdurakhman Dzhmi 1414—1492) の作った、マコム (Maqom) と云われる音律は、十二種あり、七声による全音階的音律で八種、八声から成る八度を含めれば九個の音列より成るが、全体から見て、単に全音階的音列の変形とみなして良いだろう。音律は、四種より成っている。音列中の出発点より、完全五度と完全四度を含む音律は四種、あとの八種は完全五度を含まず、代りに半八度 (増四度又は減五度) を含む音列になっている。ここで、第一度音の主要音に対して、次の主要音である属音に相当する第五度音が、音列中から消えることになる。ところがその代り、第四度音 (完全四度に当る) が十二種全種にわたり、毅然と、あたかも自己の正統性の主張を誇示するが如くに、存在するのである。カルナチックの場合、第四度音は、変化することで、第一度音との関係が半八度となる。だがジャミは、第五度音目が半八度と取っているのが目につく。恐らくこれは、第一度音の主要音である主音が、第四度音に当り、それを主音とみなせば、第一度音は属音となる。その場合の配列は、変格的音列となる。

ドロン一個で各種の狭旋法、ドロン二個で八度にわたる各種音律が形成されるという論理

は、どうしても主音と属音の関係が完全音程でないと、成り立たないことになる。尚も念のため、ラーガに当る北インドのタート (That) と呼ばれる十個の音列は第一音列をビラーバル・タート (bilāval that) と云い、洋楽の dur に相当する調から始まる。ところが、十音律全部が、ラーガと同じく、主音と属音の関係は正格的に完全五度である。更に、エジプトのマカームも同様に、十八種の音律のうち三種のみ変格的配列で、他の十五種は正格的音律であった。結論的には、第四度音と第五度音とは、両方とも第一度音との関係が完全音程か、又は片方どちらかが完全音程でなくてはならない訳である。むしろこうした成り立ちは、神の摂理に依るものと考えて良いだろう。神は、自然音の中から楽音を与え給うた。その音色系列の音(倍音)を感知することで、音に揺れを生む。そうして狭音律から音域を広げ、八度を越える音律による歌への思考に依り、主要音の移動を感知した訳である。更に原理を越え、新たな音楽上の世界へ展開してゆくのである。既に楽音の世界から発する音楽ではなく、別の世界観による噪音系列上の音楽に、突入する訳でもある。その一つが、シェーンベルグ (Arnold Franz Walter Schönberg 1874—1951) による十二音技法である。これには主音を持たない旋律法があり、和声法に当る音色法によって、新たな世界観による創作の世界への展開である。これも当然の事乍ら、根音なるもの、転回位置などと云うものも、存在しない訳である。従って、十二音配列法によるセリエ (Series) なるものは、驚くなかれ天文学的数量にのぼるのである。

古い話だからではなく、今回はギリシャ音律、教会旋法は省略する。又、邦楽に関しても、同様である。理由は、音律論が主題ではなく、旋律法がテーマになっているからである。

八度にわたる音律は、多様である。五声音律、全音階的七声音律、又は七声音律を越えた多半音位の音律、それ以外の多様な音律を、計画的に組み合わせることの出来る「狭音律表」なるものを作成してみた。これは一つの試みではあるが、平均律を軸として考案したもので、微分音的発想は例外とする。(尚、テトラコード表はカルナチック表から得たものによる)

構造としては、主要音と見なす一つの音の上に、完全四度、又は半八度(三全音音程)までの音の中間に、図で見る様に音を一個挿入することで、五声音階の為めの三声の狭音律 (Engpentatonic 又は trichord) が得られる。次に、二個の音を挿入することで、全音階的音律の基になる四声による狭音律 (tetra chord) を、作ることが出来る。更に一個の音を加え、細かく分割することで、五声の狭音律 (Penta chord) を作ることが出来るが、これ等を組み合わせることで、現世の大よその音律を組み得るのである。(第2図) 例えば表で見る如く、アルファベットによる記号の狭音律は、テトラコードの記号Aと五度上の記号Aとを組み合わせることで、長音階が得られ、記号Bの五度上の記号Aを乗せることで旋律的短音階、記号Bと記号Fでは和声的短音階が作れる。仮に、記号Fと記号Fならばコーラン旋法であるとか、恐らくカルナチックモードの全てを作り出せる筈で、正格位の音律となる。(disjunct)

若し、変格的に取るならば、例えば記号Aを取り、その完全四度下の同じ記号Aを持って来れば、共通音が現れる。それを結び、一音として、更に最低音に位置する主要音より、八度上へ附加音として載せることで、変格的音律型が作れる。一般的に云う、conjunct である。

第2図

tri chord 三声音律

tetra chord 四声音律

Penta chord 狭五声音律

他に、八度を越えない、半音の数が三個以上の音律の場合も、自由に組めるし、日本音階を初め多くの五声音階も組むことができる。又、五度圏からでなければ作成出来ない音律も、ある。調性的でない音律、又は音型は、全てそうである。例えば、半音階であるが、これは五度の裏返しと云われており、前述の天台宗声明学にも載っていることでもある。次は、全音音階である。これも、五度圏を一個おきに音を求めれば、六個を経て七個目で、元の音に戻るのである。全音音階は、全十二音中に、二個存在する。その他に、和声的配置の音律がある。減七の和声に相当するもの、増三和音に相当するもの、いずれも特定の調に属さない和音である。この二つの和音も、五度圏中のものと云われている。(TRAITÉ D'HARMONIE. F-A. GEVAERT.)

しかし、正三和音上の音列については、音律論に存在する主要音と同位置に存在する為め、深いかかわりを持つものである。だが、リーマンの機能論は合理的ではあっても、和声の自然的成り立ちの過程を根本から切り崩し、別なものへ置き替えてしまっている場合があり、合理性が、往々、学習者を混乱に導き込むことがある。

こうした実習を前提とした規範には、時として、法律以上に一方的な条件を押し出して来ることがあるが、止むを得ないことなのであろう。

これまで、剥き出しのままにドロンの話を進めて来たのは、偏に旋律構造への機能的認識と、審美感の成せる普遍度の高さの実証への試みであった。歌い易さのある旋律構造の鍵はドロンのみであり、そうした旋律には、必ず筋の通った骨格がある。どのような筋肉も、骨格を無視した筋は付いていない筈であり、その骨格がドロンのみで、旋律全体の支えになっているのである。

ヨーロッパ中世の旋律型は、主に山型線型の旋律で、時として音型的旋律、跳躍音を含む旋律、又循環五度的進行もみることがあるが、いずれも今日の旋律型の基本となるべきものである。

アナリーゼは、世代又は時代を越えた者からの学習を享受する方法であり、また認識学の手段でもある。その為めには、旋律型を看破する為めの機能標を作らねばならない。リーマンが和声機能標 (functional marks) を作成した如く、旋律機能標を試みることにする。

旋律の機能標

旋律の機能標は、和声機能標と本質的に違う。最近では、和声に対し、旋律が従属するが如き感がないではないが、本来はそうあるべきではないと考えるようになったのも、本課題と取組むようになったお蔭である。

機能標は出来るだけ簡単にして、解り易いことが条件である。そこで「第3図」の様に、それぞれのスケールで、主要音として果すべき音は白音符を、そして黒音符でその派生された音を示す。導音外の音は、基本的には二度下降し、それぞれの主要音へ解決する運動を行う。ただし、主音の二度上にある上主音と呼ばれる音だけは、二度上行の解決も可であるが、「第4図」を参考にされると概要がわかる。なお、音律の上部に記されている文字が機能標を表わし、「C:」はハ長調、「A」は正格音律、「P」は変格音律を意味し、数字は、1から、主要音としての主要順位の格付けである。特に1, 2, 3は主要音、4, 5, 6は、それ等に従属する派生された音と考える。7は、全音階としての立場に置かれた音律であるが、全て六声音階が基本で、カッコは全音階に見立てた場合の想定である。(第3図)

「第3図」の表でもわかるように、C:PのスケールとG:Aのスケールでは、そのまま見たのでは全く同じであるが、機能の果たす役割りは違う。こうした点を特に注意しないと、機能解明の目的を失うことになる。

この機能標を以て、実験的なアナリーゼを行ってみることにする。曲は、オルガンコラール、又は古コラールと云われる新教の讃歌を対象とした。理由は、全音階的長調、又は短調の

第3図

ハ長調とイ短調 その関係調の音律機能標

C : 大文字はハ長調 a : 小文字はイ短調
 Aは 正格的 } 略字
 Pは 変格的 }

第4図

調性楽であるためと、中世を代表する、ドイツの大衆旋律からなる曲集であるからである。更にそれ等を理解し易くする為めに、Cantus planus 的に似せた黒点音符のみに、書き替えてみる必要がある。(第5図) 黒音符を白音符で囲んであるのは、主要音の1, 2, 3のいずれかを意味する。六声音階外にそれた飛躍音は、主音又は属音に限るが、これ等は附加音として処理する。(第5図) ヘルマータは、フレーズ又は終止と思えば良い。延ばしてもよし、延ばさなくても良い。曲の展開は多くの場合、ストーリーの展開と同じである。内容的には、登り道に入り、山場に向い、緊張を迎える。この様な場合、ヘキサコードの位置は上向きに移動す

第5図

Schatz über alle Schätze

1番

C: P Tet G: A

(附加音) T T

C: A

フリギア終止 T

Ach Gott und Herr

2番

C: P Tet Tet G: A C: P

D T T D

D T

Dir, dir Jehovah, Will ich singen

3番

C: A G: P 補音(第四度音)

附加音 Tet T T

C: A C: P D D T

Was Gott tut, das ist Wohlgetan

10番

G: A 循環五度

(Dの附加音) フリギア T T D T

D: A G: A T

- 1) ⊙=主要音
Tet
- 2) | Tet | テトラコード定型を示す
- 3) | Tet | フリギア型又は終止型 iT
- 4) ⊙の下 T は主音, iT は第三音, D は第二音又は第五音の終止型
- 5) 附加音は主音か属音に限る
- 6) ~~~~~ 五度による正格的な循環進行型を示す

る。一般には、転調と云っているが……。やがてストーリーは頂上に達し、元の調に戻り、静けさ(弛緩)が訪れ、終幕となる。

第5図より譜例(1番, 2番, 3番, 10番)は、「コラール名曲集」(全音楽譜出版社)より

第5図

Sollt ich meinem Gott nicht singen

26番

O Gott, du frommer Gott

49番

Vater unser im Himmelreich

85番

選んだ曲で、旋律の正格と変格の移動、また上属調への転調が見られるのみだが、更に次の曲は多様の調移動が見られる。展開の部分には、古典以後に多く見られる五度の循環進行型も点在し（10番、18番、49番、その他）、転調、配置の変換に依る線型の変化、終止位置の多様。それに反して、機能的には、この七曲だけを例とすれば、第一度音終止は全部で四十八回の終止音中に二十八回、第三度音終止では六回。ドミナントの二種、第二度音では七回、第五度音では三回。最後の第六度音終止では一回だけ、という統計的数字が現れた。一曲の中に現れた終止音は、調性を原調一本で考えた場合の終止音位置と、機能的に考えた終止音位置とでは、認識論的に当然食い違って来る筈である。終止機能標によるT=第一度音、iT=第三度音、Tp=第六度音の三種の終止音のみで、半終止の全く無い曲は、七曲中四曲にもものぼっている。第二度音と第五度音による半終止音が存在するのは、三曲だけである。この点、統計的にも千曲以上のアナリーゼ結果を必要とする筈であるが……。

最初の計画では、次のドイツ福音書に依る讃歌集（コラール集）（Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder. Johannes Zahn.）全六巻より、統計的に試みる予定が、

第6図

a フォスター曲 第三度音より始まる旋律 etc.

b 映画用の歌から etc.

上の旋律型を二声部にしてみると etc.

(p) (F) (p) (p) = 想定される音

c J. S. バッハ インヴェンション No. 4 d moll より etc.

d Tet サントルチアの下降的、二重旋律型 etc.

三全音

e C: A ドリア C: A etc.

f 類型的な小学唱歌二作の場合 主要音に注意 etc.

C: P 二度調 又は ドリア

(ちょうちょう) 定型 ス페인民謡 下降四度 etc.

(みつばち) ドイツ民謡 etc.

ベートーベン曲 etc.

その他の下降四度 etc.

事情で今日に至ったことは、誠に慙愧に絶えぬことである。

さて、教会調などからの旋律によるヨーロッパの歌は、やがて調性の時代を迎える訳であるが、和声学の発展と共に、旋律の自然な行動への自由を阻害する結果から、新しい旋律の世界へと進展していくのも事実である。その場合でも、古き時代の根本的な規範は、生き続けているのである。

その第一が、主要音の第三番目（第6図—a）に当る第三度音より、旋律が始まる型である。古き時代にはフリギア調とする訳だが、最終止音が第一度音で終わること。又、旋律の機能性と合わせれば、どう見ても調性（diatonic）の曲であらねばならなくなる。これも和声学的産物であろう。

次は六声音階の音域を越えて、最初から八度のフレーズを持つことである。しかも、ペンタトニック外の全音階的音律を以って、音型旋律の名のもとに作られる旋律で、元は器楽的な発想から来たものと思われる。

三つめは、器学的構造の旋律型が、声楽用として採用されたと考えられる型で、ソプラノ型の旋律に、アルト型の旋律が二重になって交互に現れる型である。最近ではこうした旋律型で、六度の連続的な繰返しにより、華麗な出現をし、やがて忘れられるものとしてよく見受けられる（第6図—b）。こうした旋律型にも歴史がある。その一つはバッハのインベンション二声、四番、二短調の動機で見られるようなスタイルである。最初のd音は、ソプラノとアルトの二声部に広がっていく。ソプラノは頂上音bに向って昇っていくが、同時にアルトは最初のd音を受け、ついでcis音で受ける。当時、一部楽派に依るこうした試みの器楽的旋律は多々見られた。特に、弦楽器の開放弦による主要音（ドロソ音）の旋律的な押えなど、声楽的旋律と多くの関連を持っている（第6図—c）。ところがイタリー民謡「サンタ・ルチア」にいたっては、「第6図—d」のように最初のg音と次のc音とは交互的に成す二重旋律型で、並行しながら下降していく。ソプラノ型のh音は、次のアルト型f音と三全音を成すが、あながち気にもならず、むしろ下降する交互の二重旋律が、なだらかな流れに身を任せるが如く、自然と歌われる。

これが、上向きの旋律型であると危険である。例えば（第6図—e）のように、段階的に上ってゆく旋律はどうしたものか、学習者による多くの作例を見る。恐らく、人々が学んだ歌唱用練習曲の発想から来たものと想像しているが、この曲（第6図—e）の作例中にあるf音、これは解決を得ていない。この場合、歌手は主音から完全四度上のf音と、属七の第七音とを無意識のうちに区別している。どちらを取るかと云えば、多分に後者を取るであろう。しかしながら、旋律は二度調、又はドリア調に移行している。この小節だけ、ドロソから逃げているのである。よって、歌い易さは逃げていく。こうしたことは何でもないので、重大な問題が隠されているのである。思えば、和声学に於ける主要三和音のうちのIV度の音は、旋律にとって罪つくりな音だと思う。しかし、スペイン民謡「蝶々」のように、またベートーベン曲第五交響曲ハ短調第一楽章のように、下降型ならば、問題は無いのである。この場合は、主要音に

対する属音である。ハ長調に対して、ドリア調は同化しない。ハ長調に対し、教会調で同化出来るのは、フリギア調かミクソリディア調である。コラールの旋律型の中にもよく見られるケースであるが、ドリアは、少なくとも一つの小さなフレーズの中に於いては、同居しない方が良い。若し、ドリア、又は二度調的スケールを必要とするならば、一つのフレーズが終わってからか、展開部に移ってからならば、自由である。時に循環五度のように、調性外へ移行することも出来る。しかし、動機又は終結部では使えない。(第6図-f)しかし、この曲は、器楽用の旋律である。判然と云って、歌い易い歌の部類には属さない。突然の長六度上昇は、それなりに構えれば歌えるが、ここで云う歌い易さの基準外の旋律である。適当な例が見当たらないので掲載したが、必ずしも良い曲とは云えない。歌い易さを判別する法として、第一に鼻うたで歌えること、幼児にも歌えることである。声楽的教育を受けない者でも歌えることが、基準である。或るジャズマンが云った言葉として、「良い歌は、口笛で奏でることが出来る。口笛で奏でることの出来ない歌は、良くない歌だ」と。その通りである。自分で作った歌が鼻歌で歌えない時は、良くない歌だということは、これまでに何度も経験している。こうした基準測定法は、それぞれ大いなる経験から得た貴重な賜物である。自作の歌を、歩きながら鼻歌で歌ってみると良い。

基礎音型について

歌の動機にあたる旋律型は、物語りの主要な人物の登場と、場を設定しようとするような、重要な次元である。ここで、この物語りがどの様に展開しようとするかは、その動機に依って、構成形態全体の運命的航路が定まるのである。

主要音を基本音型として考えることで、その旋律型の骨格が、定まるのである。そして肉づけすることで、旋律の音型が定まり、曲を発展させてゆくのである。

この音型は、大きく分けて三種あり、正格的な音型、次は変格的音型、もう一つは和声法の確立から生れた、第三度音、又は中音からの旋律型に当る中格的音型の、三種類である。「第7図」は、その音型と音型番号である。Aは正格、Pは変格、Nは中格であって、それぞれの音型に対して、八種の型を、各配列してある。その下の旋律は、一般に知られている代表的な歌を、一部の音型の参考曲として配列してみた。多くの一般曲(民謡とか学校用唱歌、ホームソング等)から調べてみたところでは、殆どの曲が三音の主要音に依って組まれており、前表のいずれかに属している。これを逆に考えれば、自作の曲に対する客観的な自己判断能力の開眼ともなる訳であって、これも一つのアナリゼであり、認識学の中に組み込まれるものであろう。

この様な数の上での問題は、必ずしも数字的処理で解答が出されるものではなく、こればかりは純客観性外にある世界だと感じている。三個の音の配置外に依る数は、2に対する3の階乗で、6の筈である。そこへ八度違いが加わって来る等々で、何の階乗と云うような簡単な数字だけでは、済まなくなってくるのである。又、実作に例を見ない音型的組合せ等も出て来る

第7図

旋律のための基礎音型表

A1 A2 A3 A4 A5 A6 A7 A8 etc.
 P1 P2 P3 P4 P5 P6 P7 P8 etc.
 N1 N2 N3 N4 N5 N6 N7 N8 etc.

A1 イギリス民謡 etc. A4 作者不明 Tet etc.
 A5 アメリカ民謡 etc.
 P1 シューベルト曲 etc. P1 ドイツ唱歌 etc.
 P2 作者不明 etc. P2 アイルランド民謡 etc.

A=正格的音型 P=変格的音型 N=中格的音型

注=(●)は使用しないこともある音
 (○)は附加音(主音か属音に限る)

第8図

(A I の類型的旋律例)

A. I. ドイツ民謡
 イギリス民謡 アメリカ行進曲 etc.
 下降四度 ドイツ唱歌 ドイツ民謡 etc.
 イギリス民謡 我が国・フォークソング etc.

し、良くない組合せ等もある。こうしたものの数の限定については、思ったより複雑になってくるものである。ここでは一応は、全二十四種で事足りるとは思ったものの、これは一つの提案として考えて戴きたい。試みに、全音階的な七個の音の組合せ数は、五千四十種あり、これは一音一回使用を前提としたものであって、実際には大変な数になるのではないかと思える。ついでに、同じ様に十二音の場合は、四億七千九百万余の組合せが出来ることになり、もう少

し自由に一音を何回か使用したとすると、それは正に天文学的数の組合せを作ることが出来る筈である。恐らく人間の感性の多くは、こうしたものの中から系列音のみを選択することで、心に響く旋律音を対象とする為め、ごく限定した音の世界観の中に生きていくように見えるが、実際はそんな狭い世界観ではないと思う。

「第8図」のA. I. (正格的音型第一番)を例として、この音型の類型的旋律を幾つか配列してみた。誰もが知っている歌ばかりである。たった一つの音型が、と考えられると思うが、この音型から生まれた曲は、まだ多様に実在している。こうしたものを数字的对象とすることは、大きな誤りであると考えている。

おしまいに

前述の概要は、全て旋律の構造原理について語ってきた。即ち旋律は、それぞれの民族の好みにより、特色ある音律の設定が成され、それに依って、際立った、民族的で、豊かな音楽が、奏でられるのである。

だが、異色同音とでも云おうか、極端に違って見える各民族の音律も、それ自体、共通した柱の基に建てられた構造体であり、骨格であることは、主要音の在り方、別な云い方ではドロンの存在、でも明確である。恐らく、自然現象から発する、こうした旋律構造は、永遠のものである筈と考えている。

今日を考えれば、作曲界の多様な傾向の中で、ごく一部の人達の間だけの、仲間意識や仲間惚れに依る盛り上りは、狭い内輪的佳境の世界だと思う。最終的には、大衆という大きな怪物の前に、立たなければならない筈である。

(本学助教授=作曲学, 創作指導法担当)