

対位法書法の原点に学ぶ

Studying from the Origin of Counterpoint Writing

田中 範康 TANAKA Noriyasu

(芸術学部)

【要旨】

2019年3月1日に開催された、日本現代音楽協会主催の作品展「現代の音楽と対位法」で、対位法書法をもとに書いた拙作、ヴァイオリンとチェロのためのリチェルカーレ〈Ricercare〉for Vn & Vc. が初演された。そのために、新作を書くに当たって、バロック以前の対位法書法（英：counterpoint, 独：Kontrapunkt）についてより広い視野を持つために、過去に学び得た自らの知識と、今回新たに文献で検証をすることにより得た知識を加え、対位法書法についての見直しを行った。本稿は、それをまとめたものである。

〈はじめに〉

対位法書法は、複数の旋律が個々の独立を保ちながら、相互の有機的な組み合わせにより創り出される音楽である。元々はラテン語の点（音符）対点（音符）、を意味する、〈punctus contra punctum〉に由来する。

これは、9世紀に創始された、キリスト教聖歌（グレゴリオ聖歌）の旋律を定旋律として、それに一定の秩序で対旋律を加えることにより作られた2声のオルガヌムに端を発した作曲技法の一つである。

初期の2声の並行オルガヌムが創始されてから、それは時代を追うごとに、自由なオルガヌムや、多声部によるより規模の大きいオルガヌムの登場、さらに、オルガヌムから離れた、音楽的にも緻密で充実した響きを持つ様々な多声部様式による音楽に大きく変容していくのである。

やがて15世紀のルネサンス時代に入り、パレストリーナにより、我々が慣れ親しんでいる響きを持った対位法書法による楽曲が完成し、同時に対位法書法の理論も完成されるのである。厳格な規則、制限の中で、いわば禁欲的と言えるまでの精緻な対位法書法の理論は、数々の作曲技法の中でも最も完成度の高いものであると言える。

また、対位法書法は、音楽を多面的な表現に昇華させるためには不可欠の作曲技法であり、過去から現在に至るまで、時代時代で音楽様式が目まぐるしく変容するものの、音楽作品の底流に常に存在していたと言えよう。

いうまでもなく20世紀に創始された12音技法や、音列技法などのほか、現代作曲家が独自に考案した作曲技法においても、対位法書法の考え方が、多大な影響を及ぼしていることは言うまでもない。

そこで本稿では、モノフォニーの時代から対位法書法の原点であるオルガヌムの時代、そして対位法書法の完成期であるルネサンス時代までを対象として述べていくこととする。

また、ルネサンス時代については、対位法書法が完成された時期でもあり、代表的な作曲家に視点を当てて、その変遷をたどっていくこととする。

〈対位法書法の変遷〉

1) モノフォニー（Monophony）＝単旋律の音楽

音楽の歴史を見ていくと、その起源から長い間、モノフォニーの音楽が基本であった。したがって、音高＝ピッチ、リズムなどによるあくまでも水平線上の旋律の流れによる音の配列での簡素な音楽表現であった。

モノフォニーの音楽の流れに変化を与えるために、当時の楽器で、合の手を入れるなど変化をもたせた様ではあるが、基本的には、同一の旋律＝ユニゾン（unison）から大きく逸脱することはなかったと思われる。

また、ユニゾンの中でも起こりうる、ピッチやリズムのズレについては、あくまでも偶発的なものとして捉え、それを意識的に音楽的要素に加えることはされていなかったと推察される。

一方、この時代であっても、人々は、垂直関係の響きに対して早くから興味を持ち始めるのである。

それは、4、5世紀のあたりから、即興的な色彩が強いディアフォニア（Diaphonia）という、主旋律に対して4度、5度音程を重ねて演奏する方法が習慣的に行われ始めたという記録が残っている。これは後の多声音楽の誕生を予言するものであり、やがて、後述する初期並行オルガナムに繋がっていくと言える。

2) ポリフォニー（Polyphony）＝多声部による音楽

——特に創世記のオルガナムについて

複数の声部の垂直関係による音楽的効果を意識的に試みたポリフォニーの起源は、中世の教会の中で歌われていた聖歌の変遷がその原点である。

単旋律を教会の聖堂など、響きが豊かに聴こえる空間で演奏すると、敏感な聴覚を持った人間であると自然倍音を認識することができる。この倍音を主旋律と組み合わせ、複数の声部による響きの充実を図ることで、モノフォニーでは得られない新たな響きが得られる。

自然倍音を、意識的に実際の音楽に取り入れることのできたきっかけについて、次に述べていきたい。

もともと教会で歌い継がれてきたグレゴリオ聖歌は、長い間成人男性の声のみで一つの旋律をユニゾンで演奏していたが、やがて少年の声を加えることで、そこに自然と1オクターブの音程によるアンサンブルが作られる結果になるのである。当時、聖職者のみで歌い継がれてきた聖歌の演奏に少年（ボーイソプラノ）を加えたきっかけは、教会内の大き

な聖堂で演奏することから聴こえる響きの中に、自然に倍音を感じとり、その広がる響きの効果を意識的に音楽の中に取り入れたためと推察することができる。

そして、男声と少年（ボーイソプラノ）とのアンサンブル中で派生した1オクターブを聞くことで、第3倍音である基音から完全12度＝完全5度上の音がより聞き取りやすくなり、その後さらに高次倍音が認識されていったものと思われるが、当時使われた2声部間の音程は、完全1度、完全5度、完全8度、並びに完全5度の転回音程である完全4度である。言うまでもなく3度、6度や、他の音程については殆ど使われることはなかった。

初期のオルガヌムは、最も簡素な方法で作られた並行オルガヌムに始まり、自由オルガヌム、メリスマ様式のオルガヌムへと変遷していくわけであるが、それらについて以下に述べていく。

・並行オルガヌムについて

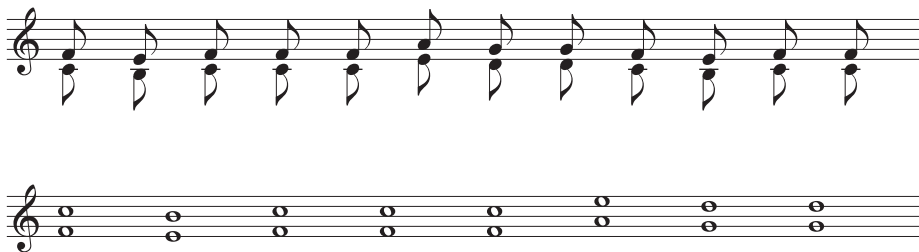
多声部音楽の最初は、9世紀に完全5度音程、完全4度音程をグレゴリア聖歌の主旋律の上、または下で対旋律の声部を加え、それらの2声部が、原則的に並進行のみで構成された、極めてシンプルな方法で作れた並行オルガヌムという様式であった。

また、当初から主旋律と対旋律をそれぞれオクターブで重ねて響きを厚くすること、さらに開始音と終始音はユニゾンにするために、一時的な反進行が見受けられた。

厳格な並行オルガヌムは、3度、6度音程や他の音程は見ることができない。従って、並行オルガヌムの響きは、完全協和音程のみによる極めて融和性の高い透明感の強い響きをかもし出すのである。

しかし当初の厳格な並行オルガヌムでは2声部間の動きが基本的には並進行で固定されているために、響きが平板であることは否めないと言える。

[譜例1] (厳格なオルガヌム)



[譜例1]のような初期の並行オルガヌムにおいて、主旋律に対して、完全4度、完全5度で移旋（移調）された対旋律は、旋律線の独立性が担保されているとは言いがたい。極論を述べれば、主旋律への響きの補強のための存在であるといっても過言ではない。ゆ

えに、その後に完成された対位法書法の音楽と、同次元に見ることは避けなくてはならない。

しかし、一方で並行オルガヌムが多声部を基本とする、点（音符）対点（音符）〈punctus contra punctum〉で音楽を構成する声部書法の原点がここにあることについては事実であり、並行オルガヌムによる声部書法の発想が、その後の対位法書法を基盤とする複雑なオルガヌムに発展していく礎杖であったことは言うまでもない。

なお、[譜例1]の厳格な並行オルガヌムでは、平板な響きしか得られないことに人々は早くから気づき、初期の並行オルガヌムにあっても、以下の[譜例2]のようなオルガヌムを見ることができる。

このオルガヌムは、基本的には4度の並行オルガヌムであるが、冒頭の持続する対旋律の音や、終始音への進行のための反進行などが見られる。また、経過的な2度、3度音程を見ることができる。

[譜例2]



10世紀頃になると、並行オルガヌムの画一的で平板な旋律線や響きに変化を求めるために、主旋律に対して常に並行する動きではなく、[譜例3]のように斜進行、反進行が常に使用されるようになる。ただし、声部間のアサンブルにおいては1音符対1音符が保持されている。

対旋律の動きの自由度が増すことで、声部としての独立性が明確になり、このことは、対位法書法の原点に繋がると言っても過言ではないであろう。

[譜例3]

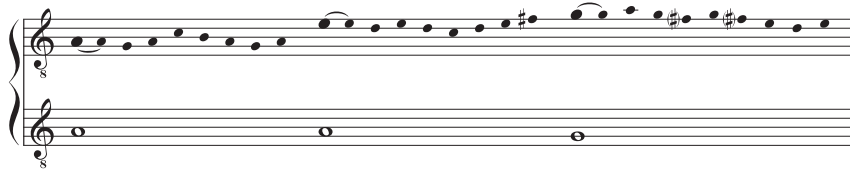


・自由オルガヌムについて

12世紀になると、時には長く伸ばされた主旋律に対して、複数の音で対旋律を作ることが行われ、それまでにはない、表現力に富んだ立体的な音楽が聴けるようになるのである。

さらにこの時代、[譜例4]の様にヘテロフォニー的な手法も散見され、対旋律の核になる音を中心に、装飾的な音を即興的に加えることもしばしばなされたようである。

[譜例 4]



著者注（譜例 4 の大きな黒音符と、下声部（主旋律）の部分が、元々の 1 対 1 のオルガヌムの音である。）

以上で述べた自由オルガヌムの出現によって、対旋律の音楽的美意識が問われるようになり、結果的には、この時代が音楽における芸術表現の萌芽期を迎えたと言えるのである。

そして、自由オルガヌムより多彩で複雑な動きをもった、メリスマ様式のオルガヌムへと引き継がれるのである。

筆者注（1 度、4 度、5 度、8 度の完全音程以外の音程の使用は、あくまでも旋律の流れの中での、偶然的、あるいは装飾的な存在として捉えるべきであり、特に 3 度、6 度音程が核になる響としての存在になるのは、アルス・ノヴァの時代になるまで待たなくてはならない。）

・メリスマ様式によるオルガヌム = サン・マルシャル楽派（*école de St. Martial*）のオルガヌム

自由オルガヌムに触発され、フランスのリモージュのサン・マルシャル僧院を中心に、主旋律に対して、複数の音による装飾的な対旋律を重ねる手法をより発展させた [譜例 5] のようなオルガヌムが隆盛を極める。主旋律に対して複数の音符で細かく動く対旋律、つまり声楽のテクニクの一つである流麗な動きをもったメリスマが使われるようになるのである。メリスマの声部は、歌詞の語尾を伸ばして音が付加され、すでに自由オルガヌムの中でも見受けられたが、主旋律の一音一音はかなり長い音価で歌われるのが特徴である。

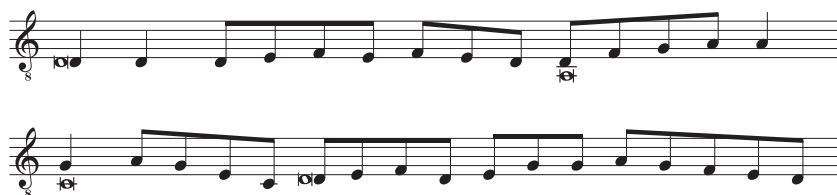
当然のごとく、それまでの自由オルガヌムにもよく見られるようになってきた、2 声部間の経過的な完全音程以外の様々な音程（2 度、3 度など）が、メリスマ様式によるオルガヌムでも頻繁に見ることができる。

メリスマの声部は、基本的には順次進行中心の、上下になだらかな曲線を描く旋律構造をもち、歌詞の抑揚をそのまま歌唱しやすいように自然な旋律ラインを意識して作られたものが多いと言える。そのために、過去の正統的なオルガヌムの対旋律と比較して、はるかに自由で自然な流れの旋律線を作り出せるようになったと言える。メリスマによる対旋律の作り方について、一定の法則や、規則性などに縛られることがほとんどなく、その基本は即興的であると考えて差し支えない。

同時代の世俗音楽では、すでに自由で即興性に富んだメリスマ的な音楽表現が幅を利かせており、それがサン・マルシャル楽派の作曲家達に大きな影響を及ぼしたのではないかと考えられる。

自由オルガナムに端を発した、旋律的な動き、声部関係の進行方法（並行、反進行、斜進行）がさらに拡大されたことで、この時代から、作曲者自身の音楽的意図、感性を曲の中に反映できるようになり、作曲者の個性が感じられるようになるのである。

[譜例 5]



[譜例 6] (モーダルリズム)

第1モード ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	第2モード ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
第3モード ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	第4モード ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
第5モード ♩ . ♩ . ♩ .	第6モード ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

モーダルリズムにより、拍節、拍子の概念が誕生し、長く引き延ばされた定旋律に対して、リズムカルなフレーズの、細かい音符によるディスカントゥス (disucantus) 様式が多用されるのである。

また、この時代、4、5、6線譜を含んだ楽譜でリズムを明確に記録できる、所謂モーダル記譜法の充実で、伝えられる楽曲の情報量が格段に増えたのである。

それまでの音楽の伝え方は、ともすれば記譜法の不備により不正確で伝承的であったのに対して、この時代では情報量が格段に増えた記譜法を通じて、正確に作品のニュアンスを後世に伝えることができるようになったのである。

声部間の垂直関係で核になる箇所は、それまでと同様1、4、5、8度が中心であり、旋律上の細かい音符の流れに付随した2、3、6、7度などが、経過的に使われていることについても従来と変わらない。しかし希少ではあるが、3、6度が縦の響きの骨格になる部分で明瞭に聞くことができるようになる。

さらに、垂直関係の響きにおいて、長、短和音や、加えて彼ら自身が意識したかどうか不明ではあるが、転調を想起させるような思い切った響きの変化を見ることができる。

なお、ペロティヌスの作品の中には、対位法音楽の高度な手法である、模倣も垣間見ることができ、この点も特筆に価する。

また、当時定型的な聖歌ではない、自由な歌詞によって作られたコンドゥクトゥス様式 (Conductus) も好まれるようになる。

コンドゥクトゥスは基本的には教会内での聖職者が移動する時に演奏されたものであるが、宗教的と言える内容だけではなく、当時として異例であるが、世俗的な内容を題材にした歌詞が好まれ、多声部による3拍子系の音楽が主であった。

さらに、モテットゥス (motetus) の台頭があり、13世紀当時は、テノールの主旋律の上に、主旋律とは異なる歌詞に2声部を付加した3声部の音楽様式であった。

この時代、コンドゥクトゥスと共に、好んで書かれたのであるが、その後、モテットゥスはより発展を繰り返し、ルネサンス時代の作曲家により高度に発展していくのである。

以上のように、この時代は、音楽様式の面においても多くの可能性を後の時代に示唆した時代と言える。

4) アルス・ノヴァ (Ars nova) の時代

ペロティヌスを中心としたノートルダム楽派の大きな音楽的発展の流れは、アルス・ノヴァの時代に代表される作曲家、ギヨウム・ド・マシヨール (Guillaume de Machaut) 等に引き継がれていく。

この時代の音楽では、ペロティヌス等が好んで使用した、音楽的にはやや硬い感じのするモーダルリズム (リズムの定型) へのこだわりが殆んどなくなり、その後の音楽に通じる流麗でシンコペーションなどを含んだ自由で変化に富んだリズム構造が見られるようになるのである。さらにマシヨールは、彼の代表作である「ノートルダム・ミサ」(“Messe de Nostre Dame”) に見られる同一のリズムに旋律をはめていくというイソリズム (Isorhythm) を好んで用いた。

イソリズムの考え方は、20世紀のアルバ・ベルク (Alban Maria Johannes Berg)、オリヴェ・メシアン (Olivier-Eugène-Prosper-Charles Messiaen) 他、多くの近・現代の作曲家も使用している。

また、垂直関係の響きの特徴が、それまでの1、4、5、8度の完全音程から、3、6度を多用する音楽に移行しはじめた時期でもあり、加えて、次のルネサンス時代に確立された3、6度に解決する掛留音様の音の動きも散見することができる。

しかし、2度、7度の鋭い不協和音程などの使用については、不協和音程→協和音程への解決を伴った一定の法則で使われているとは言いがたく、どちらかというが無秩序ではあるが、逆に、この瞬間に生じる荒削りで鋭い音のぶつかり合う音=不協和の響きが、マシヨールを含めたアルス・ノヴァ初期や前のノートルダム楽派の時代の音楽の特徴であるとも言える。加えて、終止感を意識した導音の扱いも明確に見られるようになる。また、ペロティヌスにすでに見られる調性的な流れの萌芽が、ノートルダム・ミサのキリエ第1番の中に見ることができる。

以上のように、マシヨールの音楽は、多くの点で、その後の音楽の飛躍的な発展を導く、作曲技法上の様々な試みを見ることができる。

5) ルネサンス音楽の時代

・ルネサンス初期の音楽的特徴

ギヨウム・ド・マシヨールの活躍したアルス・ノヴァの次の時代、つまり対位法書法が完成するルネサンス時代の初期に、その後の時代の音楽を決定する様々な形体、手法が飛躍的に発展していく。

ルネサンス初期は、アルス・ノヴァの時代に試みられた様々な音楽様式の影響を受けながらも、長い間音楽の底辺に流れて来た、キリスト教の聖句における歌詞の絶対的優位性や、宗教上の神秘性の中で構成されていた音楽を、むしろ純音楽的な美学を前面に出す方向に求め、一定のロジックを元に音楽を再構成した時期であると言える。

特に、数百年にわたって音楽の中心であったオルガヌムの束縛からの脱却が、この時期の大きな出来事なのであるが、それに変わる新しい着想に基づいた対位法書法による音楽が隆盛を極める時代と言える。

さらに、この時代には楽器の技術的な進歩に伴って、器楽アンサンブルが恒常的に使われるようになる。それまで声楽曲絶対優位であった中に器楽が大きく関わっていくことで、人声と器楽が融合した豊かで変化に富んだ響きを作り出すことができるようになり、音楽表現の幅も格段に広がった時代とも言える。

初期ルネサンス時代は、その後の音楽の方向性を決定する様々な音楽的特徴を見ることができ、それについて具体的に述べていく。

この時代、垂直関係のさまざまな響きについて、5度、8度などの完全協和音程に変わり、3度、6度が響きの中心的存在となる。

この流れはすでにルネサンスの時代が始まる直前から、イングランドにあって、ジョン・ダンスタブル (John Dunstable) らが、3、6度を基軸にした響き、つまり長、短3和音を認識できる音楽的特徴を持つフォールドン (fauxbordon)、という様式が好んで用いられたのであるが、これが、ルネサンスの音楽様式に強い影響を及ぼす結果になったのである。

[譜例7] (デュファイのフォールドン)



また、今まで問題なく使われてきた完全4度に関しては、その響きの不安定性や、最低音と上声において完全4度を形成する、所謂四六和音の低音4度が指摘されるのもこの時代である。完全4度については、これ以後、対位法書法、ホモフォニー音楽、和声学の中でも注意深く扱われるのだが、この時代に早くもそれを回避する認識が芽生えたのである。

そして、これまでの時代、比較的無秩序に使われてきた2度、7度の鋭い響きが、この時代には2度→3度、7度→6度のように解決を伴った掛留音として、頻繁に使われるようになるのである。

言うまでもなく、この掛留音の存在なしでは、ルネサンス音楽=対位法書法の音楽を語れないと言っても差し支えない。対位法書法において、掛留音の存在は絶対的なのである。

旋律の流れにおいても、この時代の変遷について着目しなくてはならない。

アルス・ノヴァの時代、フランスではリズム（イソリズムなど）に主眼が置かれた音楽の改革が進んでいったが、同時代のイタリアにおいては、ランディーニ終止（音階の7-6-1で終わる終止形）で有名なフランチェスコ・ランディーニ（Francesco Landini）が、トレチェント楽派（trecento）の人達に強く影響され、音楽表現の根幹をなすものとしての旋律の重要性が再認識されるのである。

つまり、旋律を作る上で、それまでの時代、常に伝統的なオルガヌムの響きが意識の根底に強くあり、旋律重視と言う視点よりも、アンサンブル全体から醸しだされる伝統的かつ宗教的な響きを保持することが、むしろ絶対的な条件であった。そして、それはリズムまでにも強い影響を及ぼしてきた。

ルネサンス時代では、オルガヌムからの解放という側面も相まって、作曲家自身の個性を明確に主張できる旋律、つまり世俗音楽を含め、個々の自由な発想とセンスに基づいた節回しによる音楽が作れるようになった時代と言える。

次に、対位法が完成したルネサンス時代の変遷をより深く知るために、時代の流れに沿って活躍した、代表的な作曲家を例にして述べていく。

・ギヨウム・デュファイ（Guillaume Dufay）の音楽

ルネサンス初期の音楽的特徴、作曲技法は、この時代を代表する作曲家の一人であるブルゴーニュ楽派のギヨウム・デュファイ等により具現化されたのである。

彼は、様々な点で後に活躍するルネサンスの作曲家に多大な影響を及ぼすのだが、同時に、音楽作品を芸術作品として認知されるきっかけを作った作曲家であると言える。

彼の作曲技法は多くの点で興味をそそられるが、その中で彼が作曲上のテクニックとして特に好んだ方法である多様性＝ヴァリエタス（Varietas）について述べていく。

彼が様々な面でルネサンス音楽の新しい考え方、手法に影響された中で、彼の旋律的特徴の一つとして、音群の流れや、様々な音型、そしてリズムについてなど、単純な反復を意識的に避けた「多様性＝ヴァリエタス」の考え方に拘って作られた点があげられる。

筆者注（のちの音楽理論家ヨハネス・ティンクトーリ＝Johannes Tinctorisも指摘している。）

一般的に、旋律の流れをより自然なものにするために、小さい単位での安易な反復が一つのテクニックではあるが、その結果、平板で滞留的な音楽の流れになってしまうことも多々ある。部分に視点を合わせるのではなく、よりマクロ的に、形式や様式などの音楽構造全体にかかわる大きな視野での秩序を保つことで、彼は、過去にはない新たな音楽像を目指したのではないかと考えられる。

筆者注（この多様性＝ヴァリエタスは、彼以後急速にすたれ、後のオケゲムには見ることはできない。）

また、彼はトレチェント楽派の末期に活躍したヨハネス・チコーニア（Johannes Ciconia）において創始された循環ミサについても、高い芸術性を持った様式に発展させ、

それは後のルネサンス最盛期の時代のジョスカン・デ・プレ (Josquin des Prez) によって完全に昇華されるのである。循環ミサ曲は全曲を同一の定旋律を使い音楽的統一を目指したものであるが、これは古典派における動機書法やワーグナーのライトモチーフにつながる重要な作曲技法である。そして、デュファイの時代は、まだ定旋律への拘りが強かったのであるが、使用される定旋律はグレゴリア聖歌などの宗教的色彩の強いものではなく、むしろ旋律的な世俗曲がよく用いられた。

・ヨハネス・オケゲム (Johannes Ockeghem) の音楽

ギヨウム・デュファイがルネサンス初期に試みた多様な作曲技法は、後のジョスカン・デ・プレへの橋渡しの存在であり、同時にフランドル楽派の指導的立場であったヨハネス・オケゲムが継承することになる。

オケゲムは、それまでの定旋律への優位性、またはこだわりをより自由にすることで、多声部音楽の各声部の平等性を重視していく音楽構築を試みていくのである。つまりソプラノ、アルト、テノール、バスの4声体で、対位的書法の線と線、点と点の緻密で平等な関係が、今まで以上に音楽表現の中で重要な位置を占めていく方向性を示したのである。

そして、この流れは後のジョスカン・デ・プレの通模倣様式につながっていくのである。また、14世紀にイタリアの世俗声楽曲でみることでできた、カノン (canon) の原型とも言われるカッチャ (caccia) = 同度のカノン = から、時代を追うごとに、様々な技法を駆使しながら複雑化、発展した2重カノン、反行カノン、カニのカノンなどが、彼の作曲技法上、重要な位置を占めるようになっていくのである。

オケゲムの作品の中には、モテットや循環ミサ曲等にも複雑なカノン技法を随所に使用した例を多く見ることもできる。

また、カノンなどの模倣技法による音楽の構築がされる中で、6の和音で並行的に動くフォーブルトンはその存在が小さくなった。さらに、終止形においても、ギヨウム・デュファイの頃に好んで使われていたランディーニ終止は徐々にその姿を消し、オケゲムの時代には導音→主音への全格終止が確立し、加えて変格終止も見ることができるようになっていくのである。なお、3度、6度音程が重要視されたこの時代であっても、最終和音では、第3音を省いた根音と第5音のみで構成された響きで終止するのが当然であった。しかし、よく響く空間で第3音を省いた和音を聞くと、第3音が倍音として加わった長3和音の響きとして偶発的に聞こえる場合があり、これが後のピカルディー終止につながったのではないかと、筆者は考えている。

以上のことを勘案しながら、オケゲムの作品を見ていくと、後の対位法音楽、とりわけ模倣についての基本的な要素が全て考えられていると言える。そのように導いたのは、なんとといってもこの時代、「3度6度を含む垂直関係 = 和音の響きの充実」、「掛留における

不協和音程→協和音程の扱い」において一定のロジックの完成があったことに他ならない。

・ジョスカン・デ・プレ（Josquin des Prez）の音楽

ルネサンス音楽が隆盛を極めた時代の代表的な作曲家であるジョスカン・デ・プレは、現在我々が継承している対位法音楽の高度な作曲技法である模倣様式を作品の中で多用した作曲家であると言える。模倣様式は、オケゲム達が好んだカノンの発展系とも言えるが、厳格なカノンが技巧的であり、それ故に音楽的にも自由度が少なかった面があったのに対して、デ・プレの模倣様式はより自由度が高いと言える。

また、ジョスカン・デ・プレはそれまでの音楽がある声部に置かれた定旋律を中心に音楽が構築されていたのに対して、それに拘らない通模倣様式と言われる書法を好んで用い、それを確立したと言われている。

通模倣様式は、歌詞を幾つかに分割し、それぞれに配置する断片的で自由なモチーフを核に、各声部が対等で有機的な関係を保持しながら、模倣を中心に音楽が展開、構成されるものである。

そして、この通模倣様式のモチーフを中心に音楽を構築するという方法は、後のフーガや、古典派における動機操作につながるのである。

さらに、自然な音楽の流れを保持するために、音節ごとの切れ目で一時的な終始になるが、その際に完全に音楽が止まることがないように、前のテーマの終始と次のテーマの開始を重ねることで、時間の連鎖が途切れないようにしている方法や、旋律の動きについても、跳躍を多く散見できる華麗な動きを見てとることができるようになる。

また、フーガや多くの対位法作品で見られる、曲の冒頭が或る単一声部から開始される方法も、当時は消極的にしか使われなかった中で、彼はそれを頻繁に用い、後の作曲家達にそのスタイルが定着する礎を築いた点も特筆できる。

加えて、時折見ることのできる、フォーブルトンの画一化された響きの流れとは一線を画す、自由に洗練された響きで作られた和音進行の楽想も聞くことができる。

このように、ジョスカン・デ・プレの作品の中には、旋律構造やその後に体系化される和声的な音楽の萌芽を含め、現代に通ずる様々な作曲技法の原点を見ることができると言える。特に、彼の試みた各声部の絡みの中から派生する華麗で豊かな縦の響きを重要視する作曲スタイルは、その後の和声進行における様々な秩序の基になっていると言っても過言ではなく、極端に言えば、調性音楽のドミナント→トニックを彷彿とさせる和音進行の片鱗を垣間見ることのできる最初の作曲家である、と言って差し支えない。

そして、器楽曲が単に、合唱パートの補強ではなく、単独のアンサンブルとして使われ始め、その後発展する器楽アンサンブルの礎を作ったとも言える。

・ジョヴァンニ・ピエルルイーダ・ダ・パレストリーナ (Giovanni Pierluigi da Palestrina) の音楽

パレストリーナは、言うまでもなくルネサンス時代の象徴的な作曲家である。その作品は、代表作とされる「教皇マルチェスのミサ曲」を始め105曲の「ミサ曲」、400曲にも及ばんとする「モテット」、140曲を超える世俗曲である「マドリガル」などで、多くの作品を後世に残している。

作品は、あらゆる点において、音楽的にも、理論的にも、最も完成度の高い対位法書法によって書かれており、彼の書法はパレストリーナ様式と名付けられ、対位法書法の規範として後世に伝えられているのである。

彼の音楽は、ギョウム・デュファイなど、ルネサンスの先人達の足跡を辿りながらも、それらをより音楽的に昇華させた作曲家と言える。

つまり、パレストリーナは、厳格な対位法書法を完全に音楽と同化させることにより、あの華麗な響きを作り出すことに成功した作曲家であると言える。

どの作品を見ても整然とした構成を持ち、声部間において、モチーフを次々と模倣しあいながら自然な形で繊細な響きが作られ、特に掛留音の使い方は極めて完成度が高い。

また、彼が好んで用いたシンコペーションは、平坦な音楽の律動に変化を与え、聴き手にある種の緊張感を漂酔わせ、聞き手の情感に自然な弛緩関係をもたらしてくれる。

このように、彼の創作姿勢は、従来のルネサンス時代の様々な技法を合理的に咀嚼、彫琢した上で、空間に広がる「音の響」ということに視点を当て、予想される効果を計算し尽くして、理性的に音楽を構築した作曲家であると言える。彼の作品の透明度の高い響きがそれを物語っている。

そして彼の音楽は旋法で書かれていながら、すでに長、短調の調性観の顕現で、調性的な響きが明確に感じられるようになってきたのである。

彼の作曲技法の核になっている対位法書法はパレストリーナ様式としてバロック時代のフックス (Johann Joseph Fux) に受け継がれ、理論書として体系化されたのであるが、さらに20世紀入って、クヌート・イエッペセン (Knud Jeppesen) により、修正、加筆が施され、現在も、対位法の教科書として多くの人々が学習しているのである。

〈おわりに〉

以上に述べてきたように、本稿は、一般的に対位法書法の原点と言われているオルガヌムの時代から、完成期のルネサンス時代までの対位法書法の発展過程の歴史をたどりながらまとめたものである。その中で、筆者が特に注目した点は、対位法書法は常に響きの構築の中にその発展があったということである。つまり、点と点、線と線の有機的な組み合わせの中で、立体的な音像の「美」のみを追求するために作られた書法ではなく、その根本にあったのは、倍音を中心とした縦の関係「響き」の重要性であり、それを音楽に同化

させ、どのように具現化するかが、多声音楽の誕生から対位法書法への完成の歴史的発展の中で、最も重要なポイントではないかと考えている。

そして、音＝響き、の関係が人類の潜在的な音楽に対する美意識の根本にあるのではないかと言う点が、今回、対位法書法の原点を検証することによって、垣間見えてきたのである。

これらは、バロック、古典、ロマン派、さらに近現代にも継承され、特に20世紀において大きく様変わりした音楽は、それまでの時代以上に対位法書法の影響が強くなるのである。

20世紀の音楽では作曲技法上の新しい方法論である12音技法や音列技法が登場するのだが、これらも、対位法書法を規範に考え出された手法である事は言うまでもない。それ以後も、様々な作曲家自身の考案する独自の手法で作品が創作されているのだが、その底流には、常に対位法書法の考え方が影響し、その中で創作された作品の目指す最終目標は、空間に響く豊潤な響きの「美学」を求めていると考えられるのである。

参考文献

- ディーター・デ・ラ・モッテ『大作曲家の対位法』滝井敬子訳 シンフォニア
H. M. ミラー『新音楽史』（改訂版）村井範子、松前紀男、佐藤馨、秋岡陽訳 東海大学出版会
カール・パリシュ、ジョン・オール『音楽史 グレゴリオ聖歌からバッハまで』音楽之友社
クヌート・イエッペセン『対位法 パレストリーナ様式の歴史と実習』音楽之友社
マリオ・カッロツツオ、クアリスティーバ・チマガッリ『西洋音楽の歴史』第1巻「起源から16世紀まで」川西麻理訳 C LIGHT publishing
柴田南雄『西洋音楽の歴史 上』音楽之友社

〈文献研究に基づいた作品創作〉

以下に掲載する拙作「ヴァイオリンとチェロのための〈リチェルカーレ〉」[Ricerca for Vn & Vc.]は、2019年度、本学の研究助成を受けて、本稿で述べている対位法書法の研究結果を基に書いた作品である。

本作品は、フーガを含むオーソドックスな対位法書法で書いている。ヴァイオリンとチェロの2つの楽器で、線と線のアンサンブルの中で派生する倍音を意識し、それらを有機的に響きの層に織り込むことが、作品を書く過程での最も重要なテーマであった。

また、立体的な音像に加え、音空間に同化する響きを如何に作り出すかを意識しながら、対位法書法と、自ら考案した音列技法を基にした新たな手法を加え、全曲を構成したものである。

初演は、日本現代音楽協会主催の作品展「現代の音楽と対位法」において、ヴァイオリン甲斐史子、チェロ細井唯の両名により、2019年3月1日に、東京オペラシティリーサイタルホールで演奏された。（演奏時間6' 30"）

Score

Ricercare

for Vn & Vc
(2018)

composed by Noriyasu Tanaka

The score is written for Violin (Vln.) and Cello (Vc.) in 4/4 time. It consists of ten measures. Measure 1 starts with a tempo marking of $\text{♩} = 50 \text{ ca.}$ and an *arco* instruction. The Violin part begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Cello part begins with a half note G2, followed by quarter notes F2, E2, and D2. Dynamic markings include *fp* for both instruments. Measure 2 continues the melodic lines, with dynamics *p* and *mp*. Measure 3 features a *pizz.* instruction for the Cello and a *rit.* marking. Measure 4 has a *p* dynamic. Measure 5 includes a triplet of eighth notes in the Violin and a *p* dynamic. Measure 6 has an *arco* instruction and a *f* dynamic. Measure 7 is marked *poco rit.* and features a *sfz* dynamic. Measure 8 is marked *molto accel.* and features a *fp* dynamic. Measure 9 is marked *pizz.* and features a *f* dynamic. Measure 10 is marked *a tempo* and features a *f* dynamic. The score concludes with a *slow to fast* tempo change and a *p* dynamic.

©

Ricercare

The musical score for the piece "Ricercare" is presented in two systems. The first system covers measures 9 to 11, and the second system covers measures 12 to 15. Each system features a Violin (Vln.) and a Violoncello (Vc.) part. The score includes various dynamics such as *sfz*, *f*, *pp*, *mf*, *p*, *mp*, *ff*, and *ppp*. Articulations like *pizz.* (pizzicato), *arco* (arco), and *sub. p* (subito piano) are used throughout. Performance instructions include *molto accel.* (molto accelerando), *bis 12 times*, and *molto rit.* (molto ritardando). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is written for two staves per system, with the Violin on the top staff and the Violoncello on the bottom staff.

18 *Ricercare*
Vln. *mf*
Vc. *p*
sub. p
non.V.
mf
slow to fast
sub. p

20 $\text{♩} = 110 \text{ ca.}$
Vln. *ff*
Vc. *ff*
pizz.

21
Vln. *sfz*
0 *arco*
Vc. *sfz*

The musical score consists of three systems for Violin (Vln.) and Cello (Vc.).
System 1 (Measures 18-19): Vln. starts with a melodic line marked *mf*. Vc. has a lower line marked *p*. A *Ricercare* section is indicated by a dashed line. A tempo change to *slow to fast* occurs. Dynamics include *sub. p* and *non.V.*
System 2 (Measures 20-21): Vln. plays a more active line marked *ff*. Vc. has a line marked *ff* with a *pizz.* (pizzicato) instruction. A tempo marking of $\text{♩} = 110 \text{ ca.}$ is present.
System 3 (Measures 21-22): Vln. has a line marked *sfz* with a triplet of eighth notes. Vc. has a line marked *sfz* with a triplet of eighth notes and an *arco* instruction.

Ricercare

The musical score for 'Ricercare' consists of three systems of staves for Violin (Vln.) and Violoncello (Vc.).

- System 1 (Measures 29-32):** The Vln. part begins with a fermata over measure 29. The Vc. part starts with a *fp* dynamic. Dynamics include *mp*, *mf*, *f*, *sfz*, and *pizz.*
- System 2 (Measures 33-35):** The Vln. part features a *fp* dynamic. The Vc. part includes *mp*, *mf*, *f*, *sfz*, *arco*, and *fp* markings.
- System 3 (Measures 36-38):** The Vln. part starts with a *sfz* dynamic. The Vc. part includes *p*, *mf*, *f*, *sfz*, *arco*, and *pizz.* markings.

Ricercare

The musical score is divided into three systems, each with a Violin (Vln.) and Violoncello (Vc.) part. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4.

- System 1 (Measures 39-41):** The Violin part starts with a *mf* dynamic, followed by *f* and *sfz*. The Violoncello part starts with *pizz.* and *mf*, then *f*. A *arco* instruction is placed above the Violoncello staff. Dynamics include *sfz*, *f*, and *ff*. A *pizz.* instruction is also present in the Violoncello part.
- System 2 (Measures 42-44):** The Violin part features *mf* and *f* dynamics. The Violoncello part includes *pizz.*, *mf*, and *f* dynamics. A *leggiero* instruction is placed above the Violoncello staff.
- System 3 (Measures 45-47):** The Violin part has *sfz* dynamics. The Violoncello part includes *sub. p*, *p*, *mp*, *f*, and *sfz* dynamics. A *pizz.* instruction is present in the Violoncello part.

Ricercare

Musical score for measures 48-50 of 'Ricercare'. The score is for Violin (Vln.) and Violoncello (Vc.).
Measure 48: Vln. starts with a forte (*sfz*) chord, followed by a melodic line. Vc. has a forte (*ff*) chord.
Measure 49: Vln. has a piano (*mp*) pizzicato (*pizz.*) chord. Vc. has a mezzo-forte (*mf*) arco chord.
Measure 50: Vln. has a forte (*f*) arco chord. Vc. has a mezzo-forte (*mf*) pizzicato (*pizz.*) chord.

Musical score for measures 50-53 of 'Ricercare'. The score is for Violin (Vln.) and Violoncello (Vc.).
Measure 50: Vln. has a sforzando (*sfz*) chord. Vc. has a forte (*f*) arco chord.
Measure 51: Vln. has a sforzando (*sfz*) chord. Vc. has a forte (*f*) arco chord.
Measure 52: Vln. has a forte (*f*) arco chord. Vc. has a forte (*f*) arco chord.
Measure 53: Vln. has a forte (*f*) arco chord. Vc. has a forte (*f*) arco chord.

Musical score for measures 53-55 of 'Ricercare'. The score is for Violin (Vln.) and Violoncello (Vc.).
Measure 53: Vln. has a forte (*ff*) chord. Vc. has a forte (*ff*) chord.
Measure 54: Vln. has a forte (*ff*) chord. Vc. has a forte (*ff*) chord.
Measure 55: Vln. has a forte (*ff*) chord. Vc. has a forte (*ff*) chord.

Ricercare

65 arco
 Vln. *f*
 Vc. *f*
 pizz. *f*
 arco *mp*
mf
f
fp
f
 3
p
f

68 pizz. *sfz*
 Vln. *f*
 Vc. *fp*
 arco *f*
 pizz. *mp*
f
 pizz. *sfz*
 arco *f*

71
 Vln. *fp*
 Vc. *fp*
f
mf
sub. p
f
sub. p

Ricercare

Vorry fast $\text{♩} = 80 \text{ ca.}$

91 Vln. $\text{♩} = 110 \text{ ca.}$ Vc. *sfz* *pizz.*

94 Vln. $\text{♩} = 50 \text{ ca.}$ Vc. *mf* *accel.* $\text{♩} = 80 \text{ ca.}$ *ff* *f* *p* *f*

98 Vln. $\text{♩} = 50 \text{ ca.}$ Vc. $\text{♩} = 80 \text{ ca.}$ *mf* *pp* *p* *pizz.* *mp* *f* *mf* *p* *pp*

