

四声部対位法論

貴公子の花、大ブリテン国チャールズ皇太子⁽¹⁾殿下

古い記録によれば音楽の発明者はアポロンでした。アポロンは王でしたが、人間たちはその素晴らしい発明から受けた恩恵のゆえに、彼を神として祀ったのです。また、予言者にして王であったダビデは、この優れた芸術において他のすべての人を凌ぎました。それならば、音楽の知識以上に王子の威容を飾るにふさわしいものがありえましょうか？ しかし、なぜ医者をしておりますこの私が、殿下に音楽に関する著作をお捧げするのでしょうか？ 最初か2人目かの医者であったガレノス⁽²⁾は、あまりに優れた音楽家であったために、自分を抑えることができず、あらゆる音楽理論を駆使してまだ解明されていなかった脈搏の動きを解明しようと試みました。私はこういうこじつけのような原理をうち立てて、ただ粗末で安直な思いつきで自己満足を得ようとしているのではありません。私は新しく、また確かな原理をうち立て、それによって、古い音楽理論によって暗闇の中に閉じ込められている音楽の技術を救い出したいと考えているのです。殿下の優渥なる御手に謹んでこれを捧げます。もし御寛大にもお目通し下さいますならば、私の努力は十分に報われたこととなります。勢威並ぶものなき殿下の日々が音楽に満ち、美しい調べが殿下の御活動の道案内となりますように——そのように心から願っております、

殿下の最も卑しき僕たる

トマス・キャンピオン

序

伝統的な音楽家がもし音楽用語の曖昧さのためにそれらを正しく識別できないとすれば、これほど彼を困惑させ、また恥をかかせるものはない。なぜなら、その場合、彼は専門としている芸術について道理にかなった話をすることができないからである。例えば、我々は短3度は1つの トーン (tone) と1つの セミ・トーン (semi-tone) から成る、という言い方をする。ここでは、トーンとは長2度、あるいは一般の言い方に従えば全音を意味する。しかし、仮にあれこれの歌がどういう トーン でできているかと問うときには、我々はその歌全体を終始導いている調性を意味しているのだ。同様に ノート (note) という言葉については、その形が丸いとか四角い^③とか言い、またその位置が譜線上だとか譜線間だとか言い、またその長さということについては2全音符や全音符を長いと言い、4分音符や8分音符を短いと言うのは、語法的に正しい。また、ノートという言葉は、それが単にあるものを示す表象であるようなときには、別様に理解されるべきで、例えば鋭い、あるいは平板なノートと言うときには、このノートという言葉が表象している音そのものを意味しているのである。同じように我々は、音ということに関して、あるノートが高いと言ったり低いと言ったりもする。しかしながらただ単にノートと言ったときには他の意味も持ち得るのであって、例えば、「これは美しいノートだ」とか「ノートは好きだが歌詞は嫌いだ」とか言うときには、旋律全体を意味しているものであり、つまり部分を示す言葉に全体を意味させているのである。しかし、さらに付け加えて言えば、このノートという言葉は、全く違うようにも理解されるべきものである。例えばホール・ノート (whole note) とかハーフ・ノート (half note) とか言うときにはそれぞれ長2度と短2度とを意味しており、それらは音そのものでなく、音のあいだの間隔を意味していて、前者は後者の2倍の間隔があるのだ。それらをホール・ノートとかハーフ・ノートとか呼ぶのは、初めは誤用からきたものだったが、習慣化することによって今ではそれでもいいことになってしまった。従って私の音楽論においては、長調 (tonus major) とか短調 (tonus minor) とかいう気むずかしいだけでまるで無益な区別をつけることはやめて、できるだけ平易な用語を用いるように努めた。

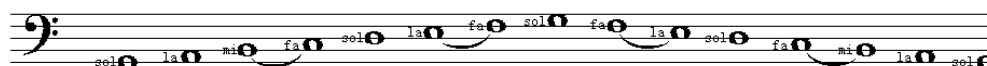
同様に、音楽家になろうとしている者にとって、音階についての真の理解の欠如ほど妨げになるものはない。そういう事態は、凡庸な音楽教師の誤解から生じるのであって、そういう教師は、ただ1つの音部記号とただ1つの調性しかなく、しかも同一の音をレともソとも歌ってしまうような古い音階^④なしには何もできないのだ。なるほど音階が考案されたことは素晴らしいことだったのだが、しかし初めは音が20もあったため音程が混乱してしまった。そこで青少年が声に出して楽譜を読むのに都合がよいように6つの階名が考案されたのだが、後代、音楽が発展するにつれてその上下に新たな広がりができ、そのため以前の階名が変更されることになった。しかしそれに忠実に従っていると、かえって学

習者はより大きな困難さを抱え込むことになる。なぜなら音階は 6 つの階名よりはドとレを除外して 4 つの階名で表現した方が簡単で分かりやすいからである。

あらゆる音楽の本質と音階の真の知識は半音をしっかりと見極めることのうちに存する。半音はミ・ファ、あるいはラ・ファ⁽⁶⁾と表現される。それらの位置が確認できれば、他の音もそれに従って位置を定めることができる。

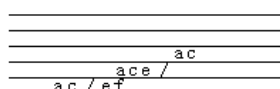
このことを説明するために我々がト調と呼んでいる調性について考えてみよう。B はシャープの場合もフラットの場合もあり、E がフラットのこともある。そしてそれらの音がソ、ラ、ミ、ファの 4 つの階名でいかに簡単に表現され得るかを見てみよう⁽⁶⁾。

私は 1 オクターブの 8 音があれば十分である。その 8 音を私は低音域に求める。なぜなら、これより上の 8 音はすべていちばん低い 8 音に依存しているのであって、しかも本質は全然変らないのであるから。そこで、まずシャープのもの⁽⁷⁾を示す。



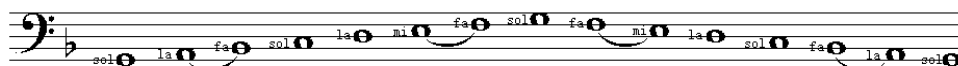
初めに弧線をつけた半音の位置に注目していただきたい。そしてもし低い方の半音をミ・ファとすれば高い方の半音はラ・ファであること、反対に低い方の半音をラ・ファとすれば高い方はミ・ファであることをご記憶いただきたい。

もし読者がリュートかヴァイオル⁽⁸⁾で音階を弾いて確かめてみられれば、それは音階を理解するうえで大きな助けとなるだろう。なぜなら、全音を上がるにはフレットを 2 つ越さなければならないが、半音を上がるには 1 つのフレットを越せばよいからである。リュートに関して言えば、前半の 8 音は次のように表記される⁽⁹⁾。

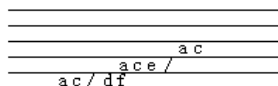


これによって A⁽¹⁰⁾と C、C と E のあいだにフレットが入り、それは半音である E-F の 2 倍の間隔があることが分るだろう。従って、全音には半音 2 つぶんの間隔がある、ちょうど全音である A-C は 2 つの半音 A-B と B-C を含むように。

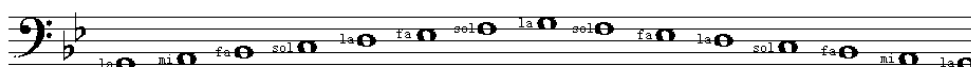
そこで音符の読み方であるが、ファの上はソと歌い、ラの下は必ずソと歌うことを一般的な規則としよう。



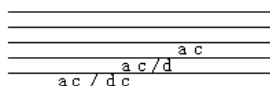
このフラットのついた音階では、ラ・ファが下にあってミ・ファが上にあることがお分りいただけるだろう。リュートでは、それらの位置は次のようになる。



低い方の半音は C と D のあいだであり、高い方の半音は E と A のあいだである⁽¹¹⁾。では次にミがフラットの場合のこの調性を調べてみよう。もしそれが正しく低いラを基準としていれば、この 8 音がレではなくてラで始まってラで終るとした方が歌いやすいだろう。



ここではミ・ファが下にあり、ラ・ファが、全音低くなっているものの、上にある。リュートでは次のようになる。



ここでは上の半音が先に示したフラットの 1 つついた音階の例におけるよりも 1 フレットぶんだけ低い位置にあることが分るだろう。それは ミがフラットになっているからで、その場合、全音を半音にしてしまうのである。

これが、教師の助けを借りて、あるいは独学で、歌の勉強をしようとする人たちのための簡単な方法である。そして、もし半音の位置によく注意しているなら、それは和音を学ぶ際にも大きな助けとなるだろう。なぜなら和音はその多様性のすべてを半音から得ているからである。

対位法について

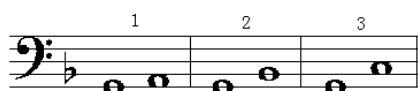
音楽の声部は全部で4つしかない——たとえ熟達した音楽家が20声部、30声部、40声部の歌を作曲したとしても。なぜなら声部がいかに多くなろうとも、結局それは本質において4声部と同じだからである。それらの4つの声部の名前は次のとおりである。いちばん低くて歌全体の基礎をなすバス。バスのすぐ上のテナー。テナーの次のアルト⁽¹²⁾あるいはカウンター・テナー。いちばん高いソプラノ⁽¹³⁾。これら4つの声部は、学問のある人によれば、4大要素⁽¹⁴⁾に似ているそうである。バスは、4大要素のなかでいちばん重く低い位置にあって他の3つの要素の基礎を成している「土」の真の性質を表現している。テナーは「水」に似ており、アルトは「空気」に、ソプラノは「火」になぞらえられる。また、水が土より軽いぶんだけ空気は水よりも軽く、火は空気よりも軽い。さらに、それらは本来、一方が他方の上にくる性質があり、いちばん軽いものが最上部にきて、いちばん重いものが最下部にくるのである。声部が4つしかなく、バスが他の3つの基礎を成すことはすでに述べたが、それら3つの上声部の展開と判断はいちばん低い声部すなわちバスから発しなければならないと言っているだろう。そして、すべての声部は、4大要素と同様、その性質に応じて正しい位置を取る、と結論づけたい。

なるほどただ教会のためにのみ音楽を書いた昔の音楽家たちがテナーから他声部を展開させていたことは事実である。しかしそれは必要からそうしたのであって、音楽の真の性格を尊重したからではない。なぜなら昔はテナーにテーマを歌わせるのが普通であって、そのため他の3つをテナーに合せなければならなかったのである。しかし私は、反論があることは承知しながらも、バスがメロディーも調性の本質も共に含んでいることを例をあげながら説明しようと思う。そして、誰もがバスのうちに他の3つの声部の本来の特質を一目で見ることができる、ということも説明したい。

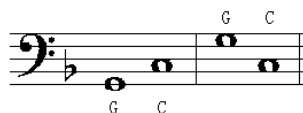
音楽の修得が進んでゆくにつれて達成される多様性、たとえば音符が本来の位置から離れてバスがテナーの上に来たり、テナーがアルトの上に、またアルトがソプラノの上に来たりするようなことに関して言えば、この種の対位法はむしろ単純なもので、ただ若い初心者にのみ適していると思えるようになるだろう（事実、全くそのとおりなのだ）。しかし、最も熟達した音楽家でも、対位法のそもそもの基盤がいかに明瞭で揺るぎないものであるかについての正しい考察が眼前に展開されるなら、大きな満足を得ることになるだろう。

まず最初に、バス、あるいは少なくともバスの役割を担うべき声部においては、その声部の性格に従って上昇したり下降したりしている音は、段階的に、というよりはむしろ3度、4度、あるいは5度なり8度なりの跳躍によって動くべきである。しかし6度は稀で、7度は決して用いられず、両者とも、もし用いられるとすればよほど熟達した作曲家の深い配慮があつてのことではなければならない。次に、我々はバスが上昇するのか下降するのか、よく考慮しなければならない、なぜなら、その点にこそ、極意があるのだから。上昇する

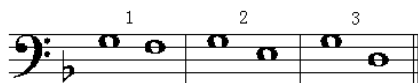
にせよ下降するにせよ、決して4度を越えることはない、なぜなら、4度上ということは5度下ということと同じであり、4度下ということは5度上ということと同じだからである。例えば、仮にバスが次のように上昇するとする。



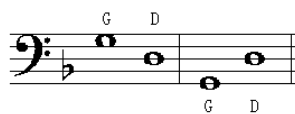
1番目の例では、上昇は段階的であると言える、なぜなら、2つの音のあいだにもう1つの音が入る余地がないから。2番目の例では、GからAを飛び越してBに移っているのだから、つまり3度上に行っているのだから、上昇は跳躍的と言える。3番目の例では、音符2つぶんを飛び越えて4度上昇している。さて、この4度上昇の代りにもしバスがGから下のCに下降したとすれば、その5度下降は理論的にも実用的にも、次に見られるように、4度上昇と全く同じである。なぜなら、それらは始まりも終りもそれぞれ同じ音だからである。



この規則は同様に、2度、3度、あるいは4度下がる場合にも当てはまる。なぜなら、5度上昇は4度下降と同じだからである。はじめの譜例を書き換えると次のようになる。



3番目の例の2つの音は4度の音程にあるが、次に示す5度の音程と同じである。



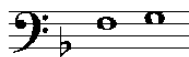
しかし、もう少し細かく調べてみよう。もしバスが2度、3度、あるいは4度上昇するなら、バスよりも3度ないし10度上の声部は8度の音程に移り、バスよりも5度上の声部は3度に、8度上の声部は5度に移るのである。

このことをもっと簡単にするために、以下の6つの数字で書き表してみる⁽¹⁵⁾。

8	3	5
3	5	8

ここでは3度、5度、8度のみがあげられているが、こういう単純な和声のみが意図されているのではなくて、それらの複合体⁽¹⁶⁾、つまり10度、12度、15度、およびそれ以上の音程や、8度音程、ユニゾンなども意図されているのである。

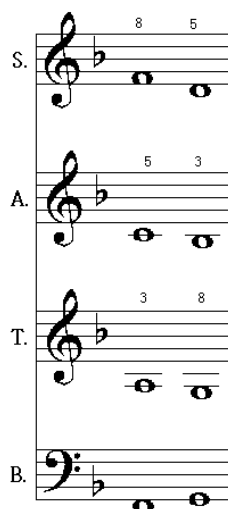
この点を確認した上で、先にあげた数字の実例を示したいと思う。バスがいちばん低い数字から始まってだんだんに上昇してゆくとき、例えば次のように2度上昇するような場合。



このとき、もし3度から始めようと思うなら、(バスの初めの音がFであるから)上声部の音をFより3度高いAに定めなければならない。そして表の上段を見て(そこに8とあるから)、バスが次にGの音に上昇するのだから、上声部の音はそれよりも8度高い音にするのである。

そして、もし最初に5度を用いたいのなら、表の上段を見て、そこにある3度を次の音程として用いなければならない。もし最初の音程を8度とするなら、次の音程として表の上段に示されている音程、すなわち5度を用いなければならない。

バスに3つの上声部を加えた例⁽¹⁷⁾



バスの2度上昇に伴う上声部の動きと同じものが、3度や4度の上昇に際しても伴わなければならない、例えば次のように。

上昇の例を見れば誰でも下降の場合を自分で考えることができるが、曖昧さを残さないために、下降の場合を実例によって説明しようと思う。

もしバスが2度、3度、あるいは4度下降するか、5度上昇（それは既に述べたように4度下降と同じことであるが）するなら、6つの数字の表を見ればよい。そこでは、まず初めに8度が3度に下がり、次に3度が5度に、最後に5度が8度に移行しているのが見られるだろう。

バスが上昇する場合、下降する場合をそれぞれ個別に扱うのはこれまでとする。次に、その両者が最も明白な形でまざりあっている短い例をあげたいと思う。次の旋律がバスによって歌われるものとする。



初めの 2 つの音のあいだには 2 度の下降がある。2 つ目から 3 つ目へは 5 度下がっており、それは 4 度上昇したと言ってもよい。3 つ目から 4 つ目にかけては 5 度上がっていて、それは 4 度下降したと言っても同じである。4 つ目と 5 つ目のあいだでは 2 度上がっている。5 つ目から 6 つ目にかけては 3 度下がっている。6 つ目から 7 つ目にかけても同じく 3 度下がっている。7 つ目から 8 つ目へは 2 度上がっている。8 つ目から 9 つ目へは 4 度の上昇、9 つ目から 10 番目へは 4 度の下降である。10 番目から 11 番目へは 5 度の下降であって、それは 4 度の上昇と言ってもよい。

これだけの準備をしておいてから、8 度、5 度、3 度のどれから始めるかを選べばよい。なぜなら、その中から 1 つを選んだ瞬間に、その他の音はすべて、残りの声部とは関係なしに、決ってしまうからである。そしてすべての声部は、決して他の声部と混ざり合うことなしに、他からは超然として、それ自身の正しい位置を占めるのである。そのことは、次の例で簡単に了解されるだろう。

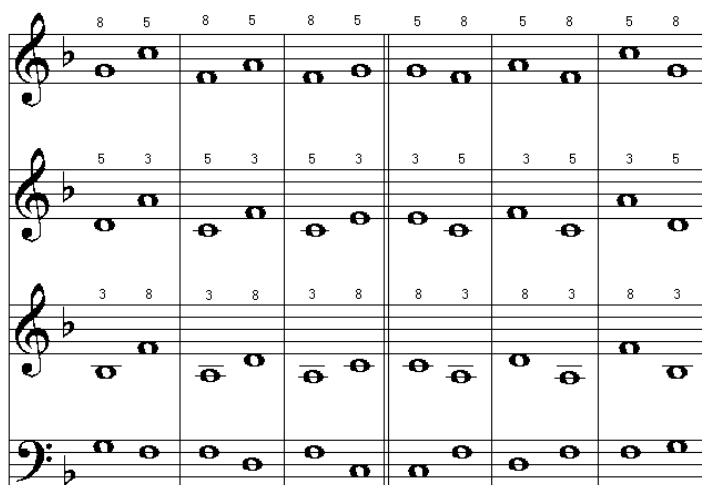
このうちの 1 つの声部について調べてみよう。テナーがバスのすぐ上にあるので、テナーがいいだろう。その最初の音は B で、それはバスの最初の音とは 3 度の音程にある。そしてバスは次に 2 度下がる。ここで例の 6 つの数字の表を見ると、上段の 3 の数字の下に 5 とあるので、次のテナーの音はバスの 5 度上、すなわち C とすればよい。次にバスは F から B へと 5 度下がるから、ということは (4 度) 上がるということだから、表の下段に 5 の数字を見て、その上にある 3 をとればよい。つまりテナーはバスよりも 3 度高い D になる。次にバスは B から F へ 5 度上がるが、これまで何度も言ったように 5 度上昇と 4 度下降とは全く同じことなので、バスは下がったことになり、テナーのバスとの音程 3 度は次

に 5 度にならなければならない。しかし、これ以上どんな説明が必要だというのだろうか、和音について知ってさえいれば、この 6 つの数字の表によって次にどの音がくるべきかたちどころに分ってしまうというのに？

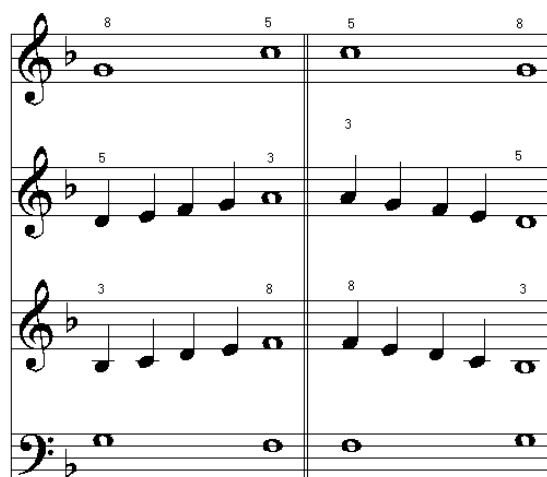
但し、そこまで勉強が進んでいない人は、各声部の音を決めるに際しての次の注意を覚えておくとよい。もしバスとソプラノとの音程を 8 度にとるなら、アルトはその下の和音、すなわち 5 度とし、テナーはその下の和音、すなわち 3 度としなければならない。もしソプラノを 3 度にとるなら、アルトは 8 度とし、テナーは 5 度としなければならない。さらに、もしソプラノを 5 度ないし 12 度（学習者の便宜のために最も単純な協和音にその複音程をも含めて言っているのだが）にとるなら、アルトは 10 度、テナーは 5 度でなければならない。また、さらに言えば、これらの和音はすべてバスを基準とし、そしてバスの上の和音はすぐに分るが、見えている音はバスよりも低い、ということが初学者を悩ませるのである。従ってそういう人には、バスよりも 3 度下ということは 6 度上ということであり、そしてもしそれが長 3 度であれば、短 6 度上ということになる、ということを知っておいていただきたい。バスより 4 度下ということは 5 度上ということであり、バスより 5 度下ということは 4 度上ということである。バスよりも 6 度下であれば 3 度上と同じである。そしてもしそれが短 6 度であれば、3 度上というのは長 3 度上ということになる。また、もしそれが長 6 度下であれば、短 3 度上ということになる。以上は、初学者のために脇道にそれたのである。

私は 4 つの声部の自然の秩序と和音の扱い方について論証的に解説してきたが、仮に私が対位法について解明したことがこれだけだったにしても、自分で判断するところ、私は、対位法に関して、かつて誰も試みなかったことを既になしとげたと信じる。しかもなお、私はさらに論を進めようと思う。そして自然の作用がいかに巧妙かつ確実かを知るために、バスの上昇と下降に際して和声的見地から正しいと認められていたものが、全く逆の場合でも、同じ規則によって正しいと認められる、ということを知っておいていただきたい。確かに、この場合には前ほどには形どおりにいかないが、しかし事実そうなので、この種の対位法は大いに用いられていて、これからも用いられるだろう。数字を記憶していただくために、表をもういちどこに書いておく。そしてその下に、簡単な例をあげておく。

8	3	5
3	5	8



これらの例によって、自然がおのずからどのような多様性を呈示しているかが分るだろう。なぜなら、もし初めの規則で音が期待したほど型どおりに続かなくても、前のとは正反対であるこの2番目の方法が十分に補ってくれるからである。最初の2つの音と最後の2つの音がそれぞれ順次進行的に上昇あるいは下降しており、それらは他の音よりも型どおりではないが、次に示すように、最初の音を分割することによって、緩和される⁽¹⁸⁾。



2つの方法がいかに混在しうるかについては、次の例によって窺い知ることができるだろう。ここでは黒い音符が2番目の方法を示している。



この例においては、3つの上声部のそれぞれ5つ目と6つ目の音が2番目の方法によっている。つまり、バスの4つ目から5つ目の音にかけてGからBへ上がるのだから3度の上昇ということになり、従って最初の規則によれば、8度は5度に移行し、5度は3度に、3度は8度に移行することになるのだが、ここでは反対に、8度は3度に、5度は8度に、3度は5度に移行している。そして、これらの音から残りの音を判断できるだろう。

私はすでにこの種の対位法に属するすべてのことについて述べ終えたように見えるかもしれない。しかしまだ1つだけ保留にしていたことがある。それは6度が用いられる場合についてであり、それをこれから説明したい。調性がG⁽¹⁹⁾であるとき、B⁽²⁰⁾であるにしろEであるにしろ、あるいはAであるにしろ、5度の代りに6度を用い、そして5度であった場合に次に来るのと同じ和音を次に用いるのである。例をあげる。

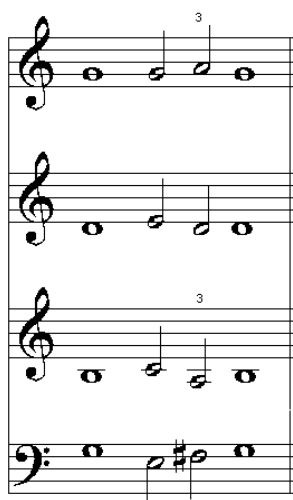


2つの場所の6度は（バスが上昇しているので）それが5度であった場合と同じように、3度に移行している。その上、もしバスがFシャープのようにシャープを持つのなら、必然的に6度が用いられねばならない。しかしバスとの音程に8度を用いるわけにいかない⁽²¹⁾から、結局、我々の対位法の規則に例外が認められなければならない。それに対して私はこう答える。初めに、こういうバスは本当のバスではない、と。なぜなら、6度が用いられる場合には、それがFシャープであれ、Eシャープであれ、またBやAであれ、本当のバスは3度低いものであって、Dの場合はFシャープ、Cの場合はE、Gの場合はB、Fの場合はAだからである。例をあげる。



1つめのバス⁽²²⁾においては、EからFシャープへの移行に見られるように、動き幅の小さい不完全なバスであるので、2つの6度が用いられることになる⁽²³⁾。しかし2つめのバスにおいては、6度は取り除かれ、音楽はより充実したものとなる。

しかしながら、もしバスにシャープを用いたいと思うのなら、バスとの音程を8度にとる代りに3度にとればよい、次のように。



ここではソプラノの3つ目の音は、それが8度の音程をとってFシャープになるべきところ、その代りにバスから3度の音程をとってAになっており、そのためバスとソプラノは連続して3度の音程になっている。そのことについては後に述べるつもりである。

また、バスがEフラットである場合⁽²⁴⁾、そしてそれに対して8度の音程にある声部がシャープのついた3度あるいは長3度に移行しなければならないとき、このフラットからシャープへの移行は型どおりではないことに注意すべきである。これはちょっとした変更によって避けられる。つまり、その音の後ろを3度高くするのである⁽²⁵⁾。そうすると、それ

は上声部とユニゾンになってしまうけれど、それはそれでよい。なぜなら、それは全体を押し上げるのではなく、ただ後ろ半分だけを持ち上げるのだから。例をあげる。

1 2

S.

A.

T.

B.

8 3

2 つ目の例については、このあとの 3 度の規則のところで見たい。しかし 1 つ目の例についてはここで述べる。もしアルトの声部において、分割された 3 つ目の音が依然として 2 分音符であって（規則によればそうであるべきなのだが）、そのまま F シャープに移行したとすれば、というのは終止ではどうしてもシャープになっていなければならないからであるが、そのときには、それは型どおりではないということになる。

しかし、もし同じバスがフラットのつかない調性であれば、他の声部は何の助けもなしにひとりで型どおりになっているのである、次のように。

S.

A.

T.

B.

しかし、もしバスの 3 つ目の音の E フラットが完全な位置、つまり 3 度低い C にあれば、そのときは他の声部もうまくそれに応じていたであろう、こんなふうに。

Four-part vocal setting (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in G minor. The Bass part features a note that is 3 degrees lower than the others, illustrating a perfect position.

上の例でのバスの 3 つ目の音のように、バスが同じ音を繰り返しているときには、他の声部は好きなように動くことができる。

さらに、バスの部分を作曲するとき、他の声部を少しも変更せずに、バスの部分だけを分割してもよい、例えば次のように。

Four-part vocal setting (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in G minor. The Bass part is divided into two staves, illustrating how the bass part can be split while the other voices remain unchanged.

もう 1 つの問題について述べたい。それは、最初の規則⁽²⁶⁾に従った場合の次のような例から生じる。



ここには 2 つの間違いがある。まず、バスとソプラノの 2 つ目の音についてであるが、バスとの音程が 3 度であるものはシャープでなければならない。次に、同じくバスとソプラノの、その 2 つ目と 3 つ目の音についてであるが、初めバスとの音程が短 3 度であったソプラノの音が、バスが下降して 5 度になっても繰り返されていて、それはあまり優雅ではない。しかし、もし初めの 3 度が長 3 度であったなら、そのあとが 5 度になるのはまことに具合がよい。そのことは、テナー⁽²⁷⁾とバスの 3 つ目、4 つ目の音を見れば了解されるだろう。

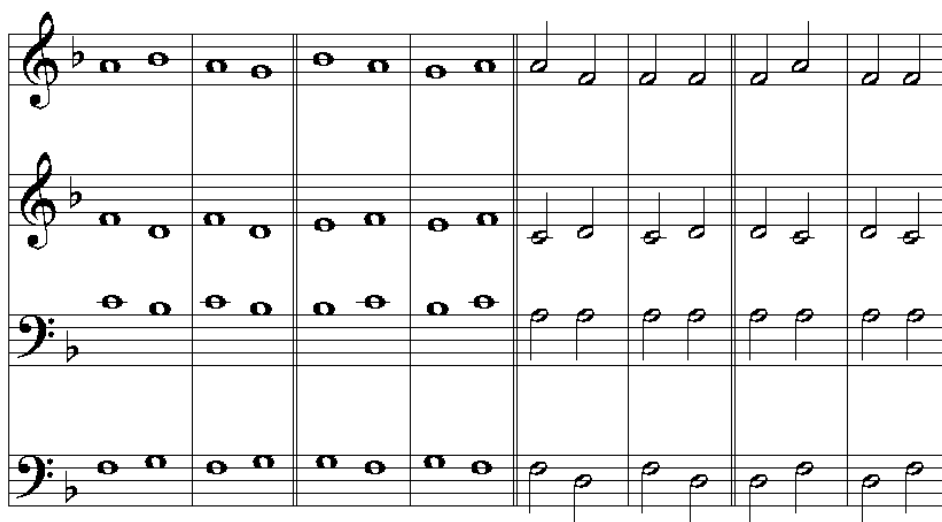
しかし、そのこだわりについては、ソプラノの 2 つ目の音をシャープにして、3 つ目を 5 度の代りに 6 度にすることによって、解決できる、次のように。



2 番目の規則⁽²⁸⁾に従って上声部のそれぞれの 4 つ目の音を決めることによって、バスに一層の多様性を与えることもできる、次のように。



この種の対位法に関して（私に可能な限りのものは）すべて触れたと言えるように、今度はソプラノとバスのあいだで連続して生じた 2 つの 3 度が我々の規則ではどうなるのか、を考えてみよう。6 度はこの場合には問題にされない。6 度ほど音程が広がると型どおりにはいかないし、それに、6 度は、不完全な協和音である 3 度と不協和音である 4 度との複合体であるから、それ自体が非常に不完全なものである。そのため、6 度は内声部において多くの 4 度を生じさせることになる。3 度に関して言えば、それは協和音の中で最小の音程であるから、そのためよい音秩序の中に簡単に適合されうるのである。もしバスとソプラノとが 3 度の音程を保ったまま同時に上昇すれば、ソプラノの初めの音がバスの声部と調和していても、2 つ目の音が調和しているとは言えない。なぜなら、規則によれば、それは 3 度上昇する代りに、下降して 8 度の音程になるべきなのだから。同様に、もしバスとソプラノとが 3 度の音程を保ったまま同時に下降するとすれば、ソプラノの初めの音は不正規のもので、規則に合うよう 8 度にされるべきである。しかし、2 つ目の音はそのまま正規のものである。ここで、これらの 3 度が 8 度に変更されるか否かは別にして、他の声部がどうなるか推測してみるとよい。他の声部は、バスがシャープにならない限り、規則からそれることは決してないのである。例を示して説明する。



ソプラノの初めの 2 つの音はいずれもバスと 3 度の音程にある。しかし次の小節では、ソプラノの初めの音はバスとの音程が 3 度であり、2 番目の音が、以前は 3 度であったのがここでは 8 度になっている。それはソプラノとバスのあいだで 3 度が連続している場合、他の声部をどうすればよいかを示すためである⁽²⁹⁾。なぜなら、前の規則⁽³⁰⁾によれば、もしバスが下降すれば、ソプラノの 3 度は 8 度に移行することになっており、そして、アルトの 8 度は 5 度に、テナーの 5 度は 3 度に移行することになっているからである。そして、バスが下降する最初の例と、従って他のすべての例に明らかなように、たとえソプラノの 8 度を 3 度に戻すにしても、これらが正しい声部のあり方なのである。

さらに詳しく調べてみよう。バスがシャープを用いる場合、次にどうするべきなのか？例えば次のような場合。



すでに述べたシャープのついたバスに関する規則を思い出していただければ、正しい声部がお分りになるだろう。もっとも、規則どおりにそれらの声部を動かすことはできないのであるが。なぜなら、もしバスの初めの音がフラットであれば、アルトの声部もフラットになって、下降して 5 度になっていたはずだが、しかしシャープなので、アルトは（先の考察に従えば）バスに対して 3 度の音程をとり、それから 5 度に上がるのである。テナーは 5 度をとってそれから段階的に 3 度に下降すべきなのだが、ここではバスがシャープであるために、5 度の代りに 6 度を取り、それから跳躍的に 3 度に下がっている。3 度に関してはこれまでとする。

最後に、若い初学者のために、次のことをつけ加えておこう、すなわち、バスは 5 度、3 度、あるいは 2 度上昇し、そしてさらに 5 度下がるか 4 度上がるとすぐに終止しようとする、ということである。同様に、もしバスが 4 度ないし 2 度下がり、次に 5 度下があれば、そのときバスは終止しようとする。そしてこれらの場合、上声部が持続することによってバスとの音程に 4 度ないし 11 度を用いることができ、さらに 3 度ないし 10 度に移行することができるのであれば、その上声部の音は持続されねばならない⁽³¹⁾。

これ以前にあげた例において、私は終止法は除外してきた。それは、和音が適切な場所により効果的に見えるようにするにはどうすればよいか、について私は論じてきたからである。しかし上記の短い教えは終止法について若い初学者が心ゆくまで学習するのに役立つことだろう。そして、ここで私は私の対位法論を終えたいと思う。これは短いけれど確

実なもので、熟練した教師の助力なしで音楽の基礎を修得しようと努力している人々に容易な道を開くであろう。

この対位法の形式で作曲された短い聖歌。この形式が神聖な、あるいは荘重な主題にいかにかを合つかを示すためのもの。

The image displays a musical score for a short hymn, written in G minor (one flat) and 4/4 time. The score is arranged in two systems, each with four staves representing different vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are in English and are written below each staff. The first system contains the first two lines of the hymn, and the second system contains the next two lines. The melody is simple and hymn-like, with a focus on the lyrics. The lyrics are: "O Lord have mer - cy up - on me, O hear my prayers both day and night, With tears pour'd forth to thee."

O Lord have mer - cy up - on me, O hear my
O Lord have mer - cy up - on me, O hear my
O Lord have mer - cy up - on me, O hear my
O Lord have mer - cy up - on me, O hear my

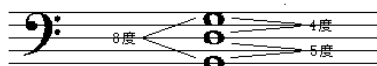
prayers both day and night, With tears pour'd forth to thee.
prayers both day and night, With tears pour'd forth to thee.
prayers both day and night, With tears pour'd forth to thee.
prayers both day and night, With tears pour'd forth to thee.

この歌曲においては、最後の音だけが、旋律に甘美さを盛り込むために、規則から変更されている。ソプラノの最後の音は 3 度の代りに 8 度になっている。それでも完璧な和音であり、その方が終止部では最上声部にふさわしい。そしてテナーにおいては、5 度の代りに 3 度下降している。なぜなら、中間の声部では、歌の完成である終止部においても、不完全さはソプラノにおけるほどには目立たないからである。

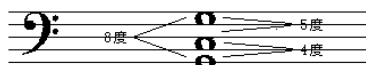
調性について

音楽家にとって最も必要で有用なものは、調性 (key) あるいは音階法 (mode) あるいは音調 (tone) (どれも結局同じことを意味しているわけだが) と、それに付随する終止法との正しい知識である。なぜなら旋律が適切な調性のなかにとどまっていられなくてまるで相性の悪い調性に流れ込んでしまえば、もはや優雅さとか甘美さとかはありえないからである。そこで、多くの音楽書が分厚いわりには曖昧にしか説明していないために怠惰な読者がすっかりうんざりしているようなことがらについて、易しく、簡潔に説明してみることが大切だと私は考えた。

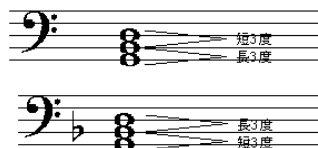
まず最初に考えられるべきものは 8 度であって、それは次のように 4 度と 5 度に分けられる。



ここでは上が 4 度、下が 5 度であって、それは正格旋法⁽³²⁾と呼ばれる。そして、これが反対になれば、次のようになる。

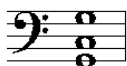


これは変格旋法⁽³³⁾と呼ばれる。しかし、8 度の内部で 4 度がどのように置かれていようとも、我々は 5 度に注目しなければならない。なぜなら、それだけが調性と、それに付随するすべての終止法とを決定するからである。この 5 度もまた 2 つの 3 度に分けられる。短 3 度が上にきて長 3 度が下から支えることもあるし、長 3 度が上にきて短 3 度が下にくることもある。例を示す。



この 5 度のいちばん低い音が調性の名前を担っている。例えば、もし 8 度が G から G までであって、5 度が下の G から上の D までであるとする、5 度のいちばん下の G がその調性となる。そして誰かがこの歌の調性はなにかと問うなら、大字ト調 (Gamut) とか小字ト調 (Gsolreut) ⁽³⁴⁾とか答えればよい、それはつまりト調ということなのだから。

仮にある歌の音域が次のようである場合。



下の 4 度には構わずに、上の 5 度に注目すること。そしてその 5 度のいちばん下の音、つまり C がこの調性であると考えること。それからその 5 度を 2 つの 3 度に分割してみれば、その調性に属するすべての終止法が発見されるだろう。

主要で基本的な終止法は調性の主音で終ることである。次の終止法は 5 度上の音で、その次は下の 3 度（もしそれが短 3 度であるなら）の上の音で終ることである。例えば、もし調性が B フラットを伴った G であるなら、次の 3 つの音で終ることができる。



最初の終止法は調性を維持するものであって、しばしば用いられてよい。2 番目は次に勧められるものであり、3 番目は最後ということになる。

しかし、もし調性が B シャープを伴った G であれば、3 番目の例は、下の 3 度が長 3 度になって不適当である。そこで、変化をつけるためにそのすぐ上の音すなわち A が、あるいは G と 4 度隔たった C が時として用いられることもある。これらの音の変更は確実な判断のもとに行われなければならないが、次の歌曲⁽³⁵⁾の場合、下の 3 度の上の音、すなわち、この場合は調性が F であるから、F の 3 度上の A でうまく終らせたと思っている。



この歌曲では、最初の終止に際しては、5度の上の音で、つまり F から数えて 5 度上の C で終わっている。2 番目に際しては、下の 3 度上の音、つまり F から数えて長 3 度上の A で終わっている。

しかし、3 番目、つまり最後の終止に際しては、当然のことながら、この曲の調性の主音、すなわち F で終わっている。調性が何であろうと、G だろうと C だろうと F だろうと他の何であろうと、5度を2つの3度に分割するこの規則は変わらない。この場合、上の3度が下の3度よりも半音小さいか、あるいは下の3度が半音、すなわちミ・ファカラ・ファ⁽³⁶⁾を含んでいるか、のどちらかである。

もし低い方の3度が半音を含んでいれば、それはラ・ミ・ファ⁽³⁷⁾のように上にくる（ラ・ミは全音であってミ・ファはその半分、すなわち半音である）か、あるいはミ・ファ・ソのように下にくる（ミ・ファが半音でファ・ソが全音）か、である。しかし、半音が上にこようが下にこようが、もし5度の中の下3度が短3度であれば、その調性は通常3つの終止法を持つ。半音が上にある場合の例はすでに示したので、他の場合の例を次に示す。



しかし、上に短3度、下に長3度がくるように5度を分割する他の調性について言えば、それらはただ2つの正しい終止法、すなわち調性の主音である5度のいちばん下の音で終止する場合と、5度のいちばん上の音で随意に終止する場合とを持っているにすぎない。確かにすぐ上の調性は本来の調性と非常に相性がよく、従って（繰り返しになるが）用いることができるし、また、主音の4度上の音も用いることができる。

2つの歌の始まりにおける両者の例⁽³⁸⁾





これら 2 つの例のそれぞれ 2 番目の終止法を見れば分るように⁽³⁹⁾、初めの例では G と A とが、2 つ目の例では G と C とが混用されている。

歌の始まりで調性を知らせることは極めて重要であって、適切な 5 度、4 度、3 度の上昇や下降を多用することによってそれは最もよく示される。⁽⁴⁰⁾

わが国の教会では、ある調性で始まりながら全く不自然にも他の調性で終るある旋律が使用されている、というよりは誤用されている。その間違いは初めは幾人かの教区牧師たちの無知によって導入されたのだった。そういう牧師たちは教会のドアのキー（鍵）を扱うほどにも音楽のキー（調性）を扱うすべを知らないのであって、そのことはあえて驚くに足らない。しかし、その同じ旋律が賛美歌集に 4 声部に書かれて収録され、しかもこれほど多くの音楽家たちによって承認されていることには愕然としないわけにはいかない。これがその旋律である⁽⁴¹⁾。



もしこの旋律の前半にバスをつけるように要請されれば、当然次のようにつけることになる。



もしこれが正しいバスだとすると（疑いもなくそうなのだが）、旋律は初めのシャープの 3 度を伴った F から B フラットを伴った G へと、なんと奇妙な、歌うにしのびないような変化を強いられることだろうか。

しかしすでこれをごまかす方策が講じられている。それは 5 度の上の方の音で旋律を始め、それに対する 3 度をフラットにすることであるが、これは前のと同じぐらいに馬鹿げている。なぜなら、まずフラットの 3 度からユニゾンに、あるいはオクターブに上昇するのがそもそも間違いで、これはまともな作曲家からは非難されているものである。次に、5 度に対する 3 度はその調性の終止をかたち作る 3 度であって、したがって本来シャープに

なろうとするものであり、事実、この歌の作曲者は最初そうしようと意図したのだった。
そこで先の対位法の規則に従って 4 声部でこれを書いてみよう⁽⁴²⁾。

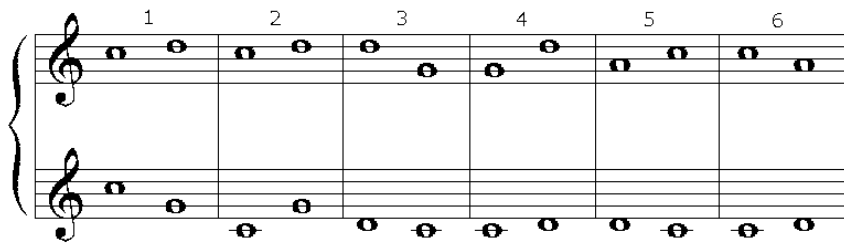


これが作曲者の意図したものである。このように、歌を 5 度で⁽⁴³⁾始めるのは法に適ったことであり、そのため、それを適切な声部に結び合せることによって、歌の気分が保たれるのである。しかし、私が指摘した耳障りでおぞましい間違いについて言えば、そういう間違いはとりわけあらゆる調和の偉大な創造主に捧げられる教会行事においてはぜひ改めてもらいたい。簡単ではあるが調性についてはこれまでとする。

完全協和音および不完全協和音について

私の知っている最近の音楽著述家のなかで、最も優れていて学問のある人はドイツ人のゼトス・カルヴィジウス⁽⁴⁴⁾である。彼は卓越した音楽家たちのなかでただ 1 人すべての完全協和音と不完全協和音とを作る正しくて優雅な様式を 1 つの明快な方法に仕立てた。その著作を読むようにすべての音楽家たちに勧めたいのだが、彼の本はもうほとんどどこにもないし、それにそれはラテン語で書かれているので、音楽家たちのごく少数しか、あるいはただの 1 人も、それを理解できないだろう。そこで私は、彼らのために、自ら翻訳者の任を引き受けることにした。といっても、多少のことは付け加えたり変更したりするつもりである。

完全協和音のゼクヴェンツ⁽⁴⁵⁾は容易に理解できる。周知のように、2 つの 8 度、あるいは 2 つの 5 度が一緒に上昇したり下降したりすることはなく、5 度が 8 度に移行したり、8 度が 5 度に移行したりするのであるが、いちばん具合がよいのは、その一方が段階的に動き、他方が跳躍的に動くときである。もし両者が共に跳躍的に動けば、その楽節は心地よく響かないだろう。段階的に動く例をあげる。



このなかで、5 度が上昇して 8 度に移行する 4 番目の例のみが異論のあるところであって、どの声部にも認められ難いのであるが、しかし多声部の歌においてはしばしばこれが必要になってくる。

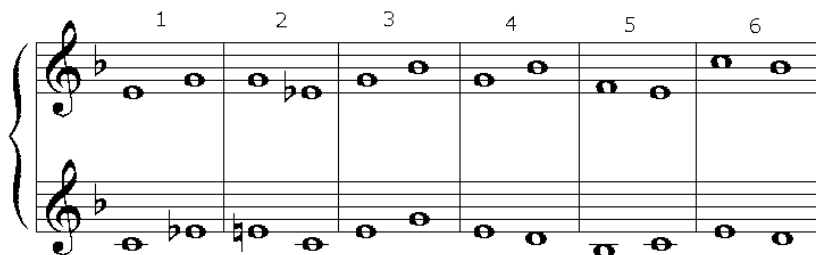
完全協和音が段階的あるいは跳躍的な上昇や下降によって不完全協和音に移行する、ということも容易に理解できる。同様にユニゾンも短 3 度や長 3 度に移行し、短 6 度にも移行するが、長 6 度に移行することはほとんどない。5 度は長 6 度にも短 6 度にも移行するし、長 3 度にも短 3 度にも移行する。同様にして 8 度についても各自で判断されたい。なぜなら、「オクターブが変わっても理屈は変らない」からである。従って、ユニゾンや 5 度、3 度、あるいは 6 度を見たときには、単音程によって複音程も意味されているということを承知して頂きたい。

ここで、バスに F シャープがあるとき、8 度から 6 度に下がるのはよくない、ということを描きつけておきたい。



しかし不完全協和音について言えば、それらは楽節内で一定の様式を守るわけではないのだから、それらについては個別的に述べることにして、まず和声的でない関係とは何を意味するのかということと言明し、それについての説明を後にすることとする。

和声的でない関係とは、交差的な動き⁽⁴⁶⁾におけるファに対してのミ、というようなものであって、それは一方が他方と交差することによって音楽に奇妙な不協和音をもたらしている場合の4つの音⁽⁴⁷⁾に見られるものである。例を見ればそれが一層明らかになるだろう。



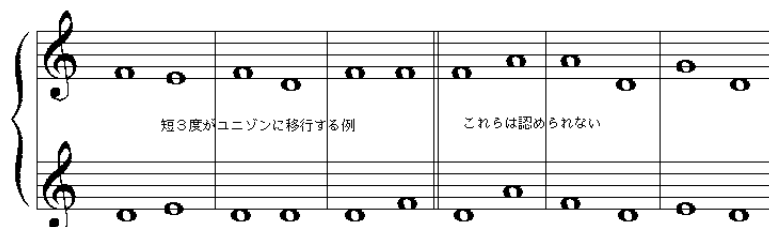
上声部の初めの音は E のシャープであって、それは、下声部の 2 つ目の音がフラットのついた E であるため、そこに誤った 2 度、つまり耳ざわりな不協和音を生じさせるわけで、これらの音は同時に奏されるのではないと言いながら、ときには耳に不快な印象を与えるのである。2 番目の例は同じ音程を共に下降する場合であり、3 番目の例では下声部の初めの音 E シャープから上声部の 2 つ目のフラットのついた音へ移り、両者のあいだで音楽に誤った 5 度を混入させることになる。4 番目の例も同じ。5 番目は誤った 4 度、6 番目は誤った 5 度の例である。

不完全協和音には 3 度と 6 度の 2 種類があるが、6 度には 3 度の本質がすっかり含まれている。なぜなら 1 つの全音と 1 つの半音から成る短 3 度に 4 度を加えれば短 6 度になり、また同様に 2 つの全音から成る長 3 度に 4 度を加えれば長 6 度になるからで、「ミとファに音楽の全てが含まれる」⁽⁴⁸⁾と言われているとおり、あらゆる差異は常に半音に存するのである。これらの 4 つについて、小さいものから順に説明する。

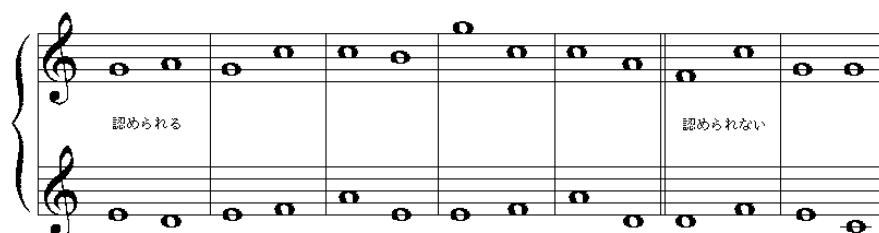
短 3 度あるいは不完全 3 度について

短 3 度がユニゾンに移行する場合、両声部が相寄るときには段階的に移行し、また一方

の声部が同じ音を繰り返すときには他方が跳躍的に上昇したり下降したりして移行するのだが、両声部が共に上下に跳躍してユニゾンに移行するのは認められない⁽⁴⁹⁾。



次に、短3度が5度に移行する場合、両者が上下反対方向に動くときには段階的に移行し、下声部が段階的に上昇するか上声部が段階的に下降するときには跳躍的に移行し、また短10度が5度に移行するときも跳躍的に移行する。短3度が両声部の跳躍によって5度に移行するときには、上声部が短3度の音程を跳躍する。それ以外の方法で短3度が5度に移行することは許されない。



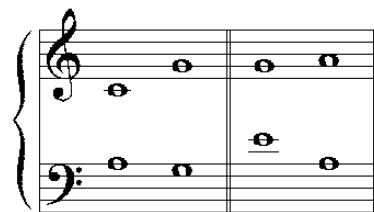
上に示した認められない例の2番目では、上声部が同じ音を繰り返して下声部が短3度から5度に下降しているが、多くの人が耳でこのばかりしさを聞き分けられないでいる。しかし、これが非音楽的であるというのは、長3度が5度に移行するのがとりわけ和声的であるのと同じことなのだ。それが非常に和声的であるので、ある短い歌曲のある声部ではそれが4回も優雅に上品に繰り返されているのだが、しかし、もし短3度から5度への下降がその半分の回数も繰り返されれば、それは極めて不快な和音を響かせることになるだろう⁽⁵⁰⁾。



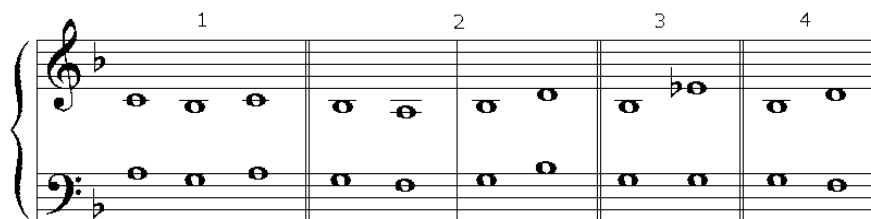


本当に認められていることを熱心に勉強し、それをきちんと守ろうとしている人は、臆することなく作曲することができ、判断が早くなって、多くの人々がおずおずと不確かに試みていることを、確実に、堂々とやってのけるようになるだろう。しかし、短 3 度の話を続けよう。

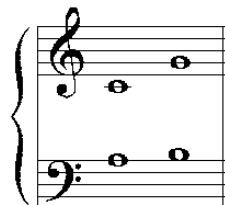
3 番目に、短 3 度が、下声部の段階的な下降と上声部の跳躍的な上昇によって、8 度に移行することはあるが、しかし、上声部の段階的な上昇と下声部の跳躍的な下降によって短 3 度が 8 度に移行することは極めて稀である。



4 番目に、短 3 度は、それが跳躍的にではなく段階的に持続してゆくときは、他の協和音に移行する。また、短 3 度は段階的にも跳躍的にも長 3 度に移行することができ、また、どちらかの声部が同じ音を繰り返していれば短 6 度に移行することもある。短 3 度が長 6 度に移行することもあるが、それは非常に稀である。

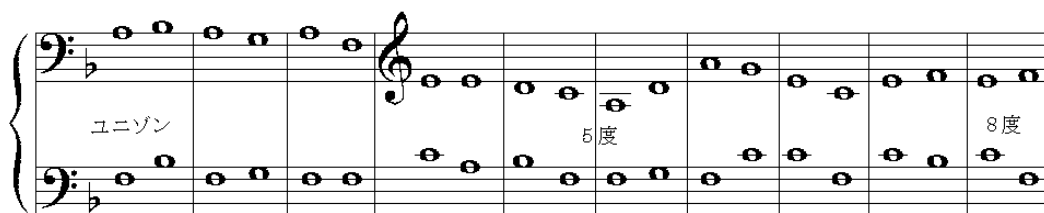


最後に、短 3 度が短 6 度に移行する例をつけ加えておこう。ここでは下声部は段階的に上昇し、上声部は跳躍的に上昇している。

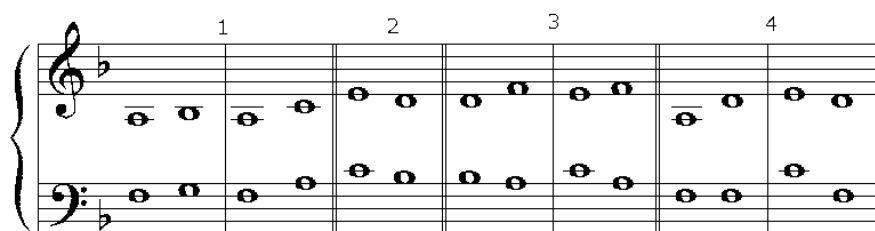


長 3 度あるいは完全 3 度について

長 3 度が完全な協和音に移行する場合、まず考えられるのはユニゾンになるときで、それは、上声部が段階的に、下声部が跳躍的に、共に上昇するか、あるいは両者が相寄るか、あるいは一方が同じ音を繰り返しているあいだに他方が近寄るか、である。次に、長 3 度は、前に述べたように、一方の声部が同じ音を繰り返しているとき、5 度に移行する。また長 3 度は、声部の一方が段階的に、他方が跳躍的に、共に上昇あるいは下降するとき、5 度に移行する。長 10 度が 5 度に移行する場合もある。両声部が共に跳躍的に動いたり、両者が段階的に離れてゆくようなときは、めったに長 3 度が 5 度に移行することはない。このとき両声部のあいだに和声的でない関係が生じるからである。また、長 3 度は、上声部が段階的に上昇するとき、下声部が下降することによって、8 度に移行する。

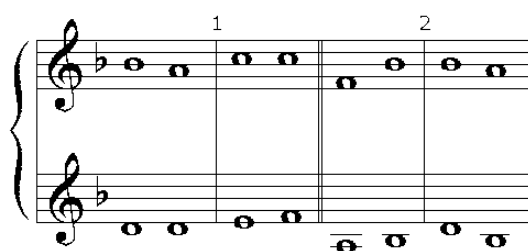


長 3 度もまた他の協和音に移行する。まず、両声部が段階的に、あるいは小さい跳躍によって上昇や下降をするときに、短 3 度に移行する。つぎに、長 3 度が持続する場合。しかし、それは稀である。なぜなら、そのために和声的でない関係に陥って、和声をあまり快適でないものにしてしまうからである。3 番目に、長 3 度は、声部の一方が段階的に、他方が跳躍的に動いて、お互いから離れてゆくとき、短 6 度に移行する。4 番目に、声部の一方が同じ音を繰り返すか、あるいは上声部が段階的に下降して下声部が跳躍的に下降するとき、長 3 度は長 6 度に移行する。



短 6 度について

短 6 度は、一方の声部が同じ音を繰り返すとき、必ず 5 度に移行する。短 6 度が稀に 8 度に移行するときもあるが、それは声部の一方が半音動き、他方が跳躍的に動くことによって両声部が共に上昇するか下降する場合である。



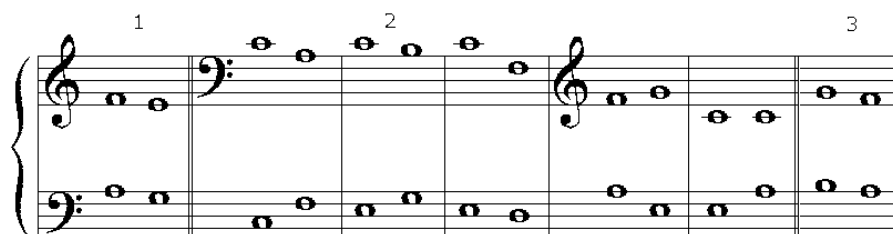
しかしながら、いかに短 6 度から 8 度への上昇や下降が認められようと、もしバスが F のシャープであるなら、6 度から 8 度へ上昇するのは私には容認できない。



最後に、短 6 度は 4 分音符を経過して 8 度に移行することができる。なぜなら、それは大して気にならないからである。

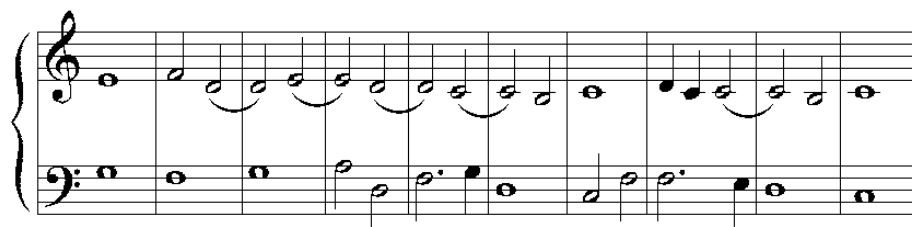


短 6 度はまた他の協和音に移行する。例えば、両声部が段階的に共に上昇あるいは下降するときは長 6 度に移行し、声部の一方が段階的に、他方が跳躍的に動いたり、あるいは一方が同じ音を繰り返したりするときは長 3 度か短 3 度に移行する。短 6 度を持続することはできない。なぜなら、そうすれば和声的でない関係に陥ってしまうからである。

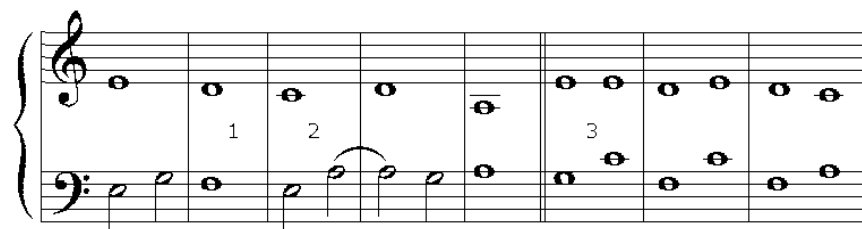


長 6 度について

長 6 度は 8 度に移行することを好む。しかし、長 6 度は、タイがついていたり終止にさしかかっていたりしない限り、ほとんど 5 度に移行することはない。



最後に、長 6 度は段階的な動きの中で持続したり、短 6 度や長 3 度や短 3 度に移行したりすることができる。



これらが少ない声部における完全協和音と不完全協和音の楽節に関する主要な考察であ

る。しかし、少ない声部であっても、声部間できちっと模倣が行われるためには、多少の規則違反は認められなければならない。まして多声部であれば、必要に迫られて規則に反することをしても、もっと気楽に許されるだろう。なぜなら、声部が多ければ、小さい不都合さなど目立たなくなってしまうからである。

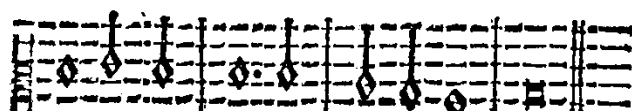
完

注：

(1) チャールズはジェームズ 1 世の次男。長男ヘンリーが 1612 年に没した時点で王位継承者となった。チャンピオンのこの論文が発表された時期が明らかでないが、もし 1612 年以前であればここは「チャールズ王子」とすべきところ。なお、「大ブリテン国」(Great Britain)がイギリスの正式名称になるのはスコットランドが正式に併合された 1707 年のことで、その約 100 年前にすでにこの名称が用いられていたことになる。

(2) Claudius Galenus (131-201?) 古代ローマの医師・哲学者。皇帝マルクス・アウレリウスの侍医。

(3) 2 全音符(全音符 2 つ分の長さ)は 4 角の音符で表した。しかしその他の全ての音符も、下の譜に見られるように、丸いというよりは 4 角に近いものだった。この方が彫りやすかったのだろう。



(4) グィード・ダレッツォ (c.990-c.1050) が 11 世紀に完成した、ウト、レ、ミ、ファ、ソ、ラ、の 6 音から成る音階。G、C、F から始まる 3 種類があったが、その全てにおいて同じ階名が用いられた。これらの 3 つは重なり合っていたので、初めの 3 つの音以外は全て 2 つかそれ以上の階名を持ち得た。(Eric Blom)

このシステムでは、チャンピオンが指摘しているように、d という一つの音が、どの 6 音音階に属していると考えるかで、レともソとも呼ばれ得る。チャンピオンの意図は、6 音音階を古代ギリシアに倣った 4 音音階で置き換えることによって、また今日の 8 音音階を予見することによって、理論を単純化することにあった。それをするにあたっての最大の問題は、6 音音階では常にミとファのあいだにある半音の位置を説明することであった。

(Davis)

(5) 今日の音階ではシ・ド。

(6) チャンピオンは 6 音音階以前の 4 音音階に立ち帰ろうとしている。

(7) これは「フラットでないもの」ほどの意味であろう。

(8) ルネサンス・バロック時代に用いられた擦弦楽器。イタリア語でヴィオラ・ダ・ガンバ、フランス語でヴィオール。数種類の大きさがあるが、トレブル (= ソプラノ)、テナー、バスの 3 種類を基本とする。

(9) 文字や数字で表記したタブラチャーと呼ばれる楽譜。6 本の線は弦を表す。リュートやヴァイオリンにはギターと同様に半音刻みのフレットがついていて、a, b, c ... はフレットを表す (a は開放弦、b は一番上のフレット、b は次のフレット、という具合に)。なお、基本的にリュートとテナー・ヴァイオリン は同じ調弦。

- (10) 大文字で書いてあるがここらあたりのアルファベットはフレットの位置を示している。
- (11) 4 音階の考え方。
- (12) 原文では当時の用語のミーネ(meane) が用いられている。ミーネとアルトは同義ではないが、この際はアルトと読み換えても問題ないと考えられる。
- (13) 原文では当時の用語のトレブル(treble) が用いられている。
- (14) 自然界は土・水・空気・火の 4 つの要素から成っていると考えられていた。
- (15) 最初のバスの音の進行と和音が示されていれば、次の音と和音が見つけれられるというもの。バスが上昇する場合は、この表を下から上へ見る。最初のバスの音よりも 3 度上にある声部は次のバスの音よりも 8 度上に移らなければならない。最初に 5 度上にある場合は 3 度に、最初に 8 度上にある場合は 5 度に移らなければならない。反対に、バスが下降する場合は、この表を上から下に見る。初めに 8 度の音程にあれば次は 3 度に、3 度は 5 度に、5 度は 8 度に移るのである。
- (16) 1 オクターブ以上の音程。(Davis)
- (17) これ以後の全ての楽譜において、ヴィヴィアンはチャンピオンの原書から楽譜をコピーして使っている。それはバス・パートにはヘ音記号を用いているものの、多くの場合、ソプラノ・アルト・テナーの 3 つのパートには 3 種類のハ音記号（ハ音が第 5 線上にあるもの、第 4 線上にあるもの、及び第 3 線上にあるもの）を用いているので、今日の一般の読者には極めて難解である。デイヴィスはそれらの 3 パートをト音記号で書き換えているので分かりやすい。当翻訳ではデイヴィスに依拠した。但し、何箇所か間違いがあるので、そこはヴィヴィアンによって訂正した。なお、ブレンには対位法論は載っていない。
- (18) 「対位法の作曲をするにあたり、真の和声を求めるだけでなく、それが型どおりであるように、すなわち、対位法が定旋律とある形式での関係を保つように、努めなければならない」(Thomas Morley)。従ってチャンピオンはここで上声部がバスをかなりな程度に模倣する方法を求めているのである。次に示す例で、彼は、分割によって、すなわち 1 つの長い音を幾つかの短い音に分割することによって、この場合は 1 番目と 2 番目の音のあいだを短い音で埋めることによって、段階的な動きを全ての声部に共通のものとしている。
- (Davis)
- (19) ト調。
- (20) バスが、ということ。
- (21) F シャープがユニゾンになるのは望ましくない、ということか。
- (22) 上の譜例の左側。
- (23) これは例えば次の譜例での、アルトの 3 つめの音とテナーの 2 つめの音とがそれぞれバスから 6 度の音程にあることを意味している。
- (24) 例えば次の譜例のバスの 3 つめの音。
- (25) もともとは



(26) バスが上昇する場合の法則。おそらく次の譜の第 1. 2 音について言ったものと思われる。

(28) バスが下降する場合の法則。

(30) この「前の規則」とは例の 6 つの数字から成る表の次の段階を指していると思われる。

(32) 12 の教会旋法は 4 度と 5 度の位置によって 2 つのタイプに分けられる。4 度が上にきて 5 度が下にくるのが 6 つの正格旋法（ドリア旋法、フリギア旋法、リディア旋法、ミクソリディア旋法、エオリア旋法、イオニア旋法）で、聖アンブロシウスによって確立されたと考えられている。(Davis)

(34) 基本となる高さの音階（時代によって異なるが A の周波数が今日では 440 から 442 程度のもの）より 1 オクターブ低いものを小字オクターブ（あるいは、かたかなオクターブ）と呼び、2 オクターブ低いものを太字オクターブ（あるいは、ひらがなオクターブ）と呼ぶ。

(36) 注 5 参照。

(38) 1 番目はチャンピオンの歌曲「たと思いのすべてを目に変えようと」(“Turne all thy thoughts to eyes”『第四の歌曲集』xx)、2 番目は「私は若くて愚かではあるが」(“Young and simple though I am”『第四の歌曲集』ix)

(40) この後から 25 ページの終りまで、1671 年出版のクリストファー・シンプソン版 (*The Art of Descant: or Composing Musick in Parts* と題されている) では省略されている。

(42) 上の旋律はテナー・パートに。

- (43) 主音より 5 度高い音で、つまり、この場合は G よりも 5 度高い D で。
- (44) Sethus Calvisius (1556-1615) バッハの数代前の前任者としてライプチヒ聖トマス教会の音楽監督を務めた。
- (45) 短い楽句を高さを変えて数回反復すること。
- (46) 例えば上声部の第 1 音から下声部の第 2 音へ、といったような動き(Davis)。 (p. 32)
- (47) 次の譜例の 1～6 それぞれの上下 4 つの音。
- (48) 6 音音階においては半音は常にミとファのあいだで生じる。
- (49) 「認められない」例の 2 つ目は（なぜか）長 3 度からユニゾンに移行している。
- (50) 次の譜例はキャンピオンの 3 声部の歌曲「浮気の 1 つや 2 つはしたけれど」 (“A secret love or two I must confesse” 『第 2 の歌曲集』 xix) を部分的に用いたもの。なお、ここに載せた楽譜は 1973 年出版のファクシミリ版を参考にした。