

『対位法研究』

—— 和声法との接点を求めて ——

横山 詔八

(作曲研究室)

論文要旨 対位法と和声法は異体同心とも言える関係にありながら、両者の間には基本的事項において一方はこれを禁じ、他方はこれを許すという食違いが散見され、ために両者を論旨一貫した作曲法教程に組み込めないもどかしさがある。

本研究は両者の接点を求めて、対位法教程の出発点に位置する2声、そのさらに基本を担う〈1:1〉(全音符対位法)にスポットを当て、その可能性を探る。

キーワード 対位法 和声法 旋律学 作曲法

1. はじめに

対位法と機能และとの間には、機能という点において共に相容れない矛盾が存在している。即ち、バロック後期モノディー様式の台頭に促されて進化の道を辿る機能และとは裏腹に、パレストリーナによって完成されて以来、連綿と受け継がれてきた厳格様式は、協会調が淘汰され長・短調体系に移行して後も、機能理論には目覚めることなく、むしろかたくなにそれを拒んで今日に至っている。

対位法を母体とする和声法は、連続や平行、陰状、さらには対斜など主要の禁則の大部分を対位法から受け継ぎ、機能และへと成長を遂げた。そしてモーツァルトやベートーヴェン、さらにはブラームスなどの巨匠たちによって厳格様式と機能และは見事な融合を遂げた。この間、バッハを規範とする自由対位法も生まれる。3度・6度を基準とし、また予備を伴わない不協和音程をも果敢に取り入れた自由対位法は“対位法の近代化”に大きく貢献したが、にも関わらず世に数ある対位法教程書は、いまだに厳格様式(声楽様式)崇拝の風潮が席卷しており、機能体系はなお視野の外に置かれたままになっている。禁則において和声法とほとんど共通の接点を持ちながら、なぜ機能理論だけが排除されているのか。対位法理論に機能理論を加味することは不可能なのか。決してそうではない。筆者が試みた限りにおいては、対位法理論にほんの少し手を加えるだけで両者は手を結ぶことができるのである。対位法と和声法は相補う関係にあるべきであり、作曲法学習の基礎を受け持つ二大学習体系の間に矛盾が存在するのは不合理である。作曲学習者や指導者にとって両体系が有機的に関連し合うことの意義は大きいと信じ、以下にその方策を試みる。

2. 問題点と解決

2声対位法には協和音程を軸とする音程要素のみで議論しようとするところに機能理論を排除する要因がある。すなわち3・5・6・8度（以下和声音程を意味する）による2声対位法は、これらの音程をただ単に協和音程という枠組みのみで捉え、野放しにこれらの音程の使用を許している。しかし各協和音程は決して同等の性質によって立つものではなく、たとえ同じ音程でも3声や4声の和音と変わらない独自の個性を持っている。そもそも音階自体が独自の個性を持つ7つの音から出来ており、況んや音程においてをやである。和声的に洗練された感性は、これらの違いに鋭く反応すると同時に、音程の進行の違いについてはもっと敏感に反応するものである。2声をバスと上3声として想定すればたちまちその問題点が浮かび上がってくるはずである。

和声機能の論点は響き（充実性、協和・不協和性）と進行性（強進行・弱進行、限定進行）とに整理される。以下この2点を軸として、各音程ごとにそれが持つ響きの属性と進行上の問題点を指摘し、それぞれの解決策を論じる。

1) 完全8度の問題点と用法の可能性

2声対位法と機能และ声法との最も大きな相違点は第3音を持たない完全音程の処遇である。旋律線優先と響き優先という両者の基本的立場に基づくもので、対位法では第3音の欠落した完全音程（注）を許容し、機能และ声法はたとえ2声でもこれを禁じる。これら2つの立場は必ずしも両立しないわけではない。もしも相補うことが出来れば両者にとって喜ばしいことである。

（注）完全1度及び完全4度を除く。ただし主音による1度にかぎり、冒頭及び終始位置における使用が許される。

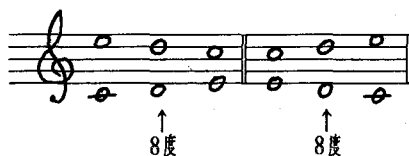
8度を色彩にたとえれば無彩色であり、単独には和音としての機能を有しない。わずかに前後の関係によって基本位置・第1転回位置・第2転回位置の3種の配置のいずれかが類推できる程度である。したがってこの音程を独立和音として遇することは困難であり、副次的役割（経過性、修飾性）によってのみその存在性が維持されると言える。

また、8度は和声的充実とは相容れない透明感をもち、これが突然現われると、場合によっては一瞬にかが途切れたような空白状態を呈する。この空白状態は、ときにはほかの響きでは得られない緊張感であったり、またときにはその反対の無力感であったりする。この強印象はこの音程の進入形態とリズムの位置上の問題に起因する。

8度の強印象はとくに2声の一方又は双方が跳躍してこの音程に達したときにもたらされる。従って、この印象を回避する最良の方法は順次進行によってこの音程に進入することにはほかならない。このとき、8度平行は禁じられるので反進行によるのは無論である。さらにこの反進行をその後続音程まで維持すれば、あらゆる2声進行中で最も理想的な体位法性が実現する。またこの処理は同時に8度の機能的曖昧さをかなりのレベルまで補うことにもなる。ただし、主音の8度については、この導入のありかたのみでD-Tの和音機能がかかなり明瞭になるので事後処理つまり離脱形態については免じられて良いと考えられる（譜例1）。

〔譜例1〕

経過的反進行による8度



また、分散和音どうしが反行形で用いられる際に生じる8度も当然“経過性”の範疇に属する。厳格様式では禁じられてきた分散和音であるが、この進行形態が体位法的使命を担うことができることがバッハによって見事に証明されていることは周知の事実であり、使用上問題はない。(譜例2)

〔譜例2〕

分散的反進行による8度



8度の扱いに関する次善の策は、リズム的ヒントによってもたらされる。アルシス(注)の音や音程はテーシス(注)のそれに比べ、おとなしい性格をもっている。したがって、仮に8度が両声の順次反進行によって導入されないとしても、この音程をアルシスに置くことでその強印象をある程度和らげることが可能である。さらに、8度を修飾的に扱うことによりその緩和効果は一段と増加する。この処理は、扱いが比較的限られる4度跳躍(上行形)の旋律音程の処理にも朗報をもたらすものでもある。即ち〈アルシス位置〉〈修飾的扱い〉が次善の策としてのキーワードとなる(譜例3)。

(注)〈テーシス Thesis〉は強点又は拍点、〈アルシス arsis〉は弱点又は副拍を意味する。1:1において前者は奇数小節に、後者は偶数小節にそれぞれ該当する。

〔譜例3〕

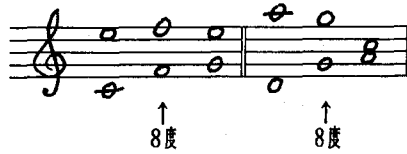
アルシス8度の修飾的処理



注. tはテーシス, aはアルシスを意味する。

なお、ここで言う修飾的扱いとはテーシスの和音を補完するところの分散和音(一種の内部変換)を意味する。従って次のような扱いは包含されない(譜例4)。

〔譜例 4〕



以上のほかにD-Tがカデンツの多くを担うことに鑑みれば、Tとしての8度を許容することも一考に値するが、次の機会としたい。

2) 5度の問題点と用法の可能性

完全5度は和声法上、比較的使用が自由な長・短3和音の基本位置に相当するが、その自由使用は他の音程の場合と比べ最も高い頻度で、そして最も顕著に弱進行効果をもたらす要因となる。また第3音のないこの音程は完全8度とは違った一種独特の虚ろな響きを持つ。その虚ろさゆえに和声法は8度と同様にこれを禁じている。5度といえば、対位法の源流である平行オルガヌムを想起するが、いかにも原始的なその感性、その独特さは5度や4度の平行のみがもたらすのではなく、すでに5度の響き（虚ろさ）自体がもたらしているものであることを認識すべきである（譜例5）。

〔譜例 5〕

平行オルガヌム

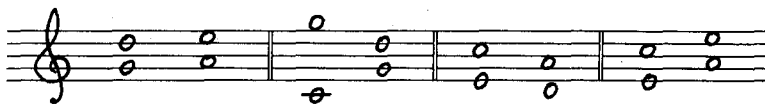


しかしながら旋律創造が重要な課題となる対位法の側に立てば、虚ろな響きといえども5度すべてを用法の可能性から葬り去る訳にはいかない。両者が歩み寄れる接点があるとすれば、以上の体位法的制約と和声法的制約の2点をクリアするものということになるはずである。したがって、まず両者がともに譲ることの出来ない限界を確認しておく必要がある。

対位法の立場で譲れない限界とは、2声進行上の2大禁則すなわち5度の連続とソプラノの跳躍を伴うところの5度への陰状（並達）にはかならない。幸いなことにこの点は和声法と完全に一致する（譜例6）。

〔譜例 6〕

5度の連続と陰伏の例



本論文の末尾に『2声進行一覧表』〔A表〕及び〔B表〕に対位法上の5度の用法の条件を満たす進行を掲げるので参照されたい。

和声法の立場で譲れない橋頭堡は、なんといっても機能理論の骨格をなす強進行であろう。強進行とは和音音度で数えて2度上行・3度下行・4度上行の各進行を言い、弱進行はその反対(上行・下行関係を反対にしたもの)の関係となる。ただし3つの主要三和音(I・IV・V)の運動は強進行理論だけでは説明できないため、またこれら3つの和音は楽曲において和声構造の主体をなすために、カデンツという特別の地位が与えられている。強進行理論とカデンツ理論とは概ね整合するが、主要3和音の相互関係に限って、4度の上行・下行(転回すれば5度の下行・上行)が自由であるということと、Iの和音(主和音)にはオールマイティな進行が保証されていることが強進行理論と異なる点である。

以上を踏まえてまず進入事情を見てみよう。

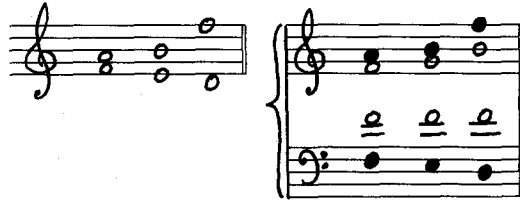
(譜例24)〔A〕の一覧表を強進行という点だけで見るとa～c列、及び強進行・弱進行両様に受けとめられるd・eの各列がこの条件に叶う。このうちa～c列のグループは前位音程を転回・非転回のどれにあてはめても、文句のない強進行であるが、連続も陰状も侵してはいないとは言え、ソプラノの跳躍によって達するこれららの5度の特異な衝撃はあまりにも強いものがある。とくに副3和音系のそれは導入をためらわざるを得ない。かろうじて主要3和音系の5度に達する a-3・4, b-2・5・6, c-1・4・7, 及び副3和音ではあるが機能と和声上比較的しばしば見かける a-5 と、[7]の減5度がV₇の根音省略形態と受けとめられる b-1 の各2声進行がなんとか和声法の許容限度として生き残るかというところである。

d・e列のグループは前位音程の解釈によっては強進行としての説明もつくが、d-1・3, e-5がこの説明に叶うほかは、現実の連結効果は殆ど弱進行である。また、f～hの各列は弱進行型の進行であるがカデンツの原理によってf-3・6, g-5, h-1・5が挙げられるほか、f-1・4の2進行も5度の用法に加えて良いものと考えられる。i・jのグループは内部変換に相当するが、i列の7進行は内部変換の結果として前位音程に第2転回形の理解が生じるため疑問が残る。対するj列は第1転回形—基本位置の内部変換となるため、和声法上の問題はないが、導音の下方5度の音を進入音または離脱音とするj-7の進行は旋律進行上の問題を孕んでいる。仮にこの音程の旋律進行を転回しても事情はあまり変わらない。k列は8度が5度の先行音程となるものを挙げてあるが、これらのうちk-5は、その5度が副3和音Ⅱ度であるとともに第5音高位のⅡ度の和音は和声法上歓迎されないので排除する。この結果内部変換として容認できるj-6を除き、Ⅱ度の和音としての5度は使用に耐えるものはない。

このほかに、d-6の下声を経過音として扱った〔譜例7〕のようなパッセージが考えられる。〈1:1〉対位法において経過音などの非和声音の考え方は導入されないが、この場合は幸いにして、上声に対して経過音が不協和音程を形成していないため、規則の上では合法的である。ただしこの場合の5度は進入・離脱双方が限定されるところの例外的用法と理解せねばならない(譜例7)。

〔譜例7〕

d-6による例外的5度用法



以上、和声法が許容できると判断される進行をまとめると〔譜例8〕のようになる。和声法がどんなに譲っても、許容できる2声進行（進入）は約半数である。副3和音が少ないことにはとくに注意を要する。厳格様式はその名にも拘わらず、和声的感覚は実に大らかな世界であったとも言えよう。（譜例8）。

〔譜例8〕

許容される進入5度（A表から抜粋）



一方、〔譜例25〕〔B表〕の離脱形態についてさまざまな観点（上述してきたような）から許容できるものを拾いだしたものが〔譜例9〕である。進入の場合と同様に副3和音系の5度は許容範囲が極端に限られる。

j列は進入の場合と同様に内部変換による第2転回形の理解が生じるため和声法は無論、6度の自由使用を許す対位法も、第2転回形禁止の筋を通すならばこれを歓迎しないはずである（譜例9）。

〔譜例9〕

許容される離脱5度（B表から抜粋）

a-1 a-3 a-4 a-7 b-3 b-6 b-7 c-1
 c-3 c-4 c-6 c-7 d-1 d-2 d-3 d-5
 d-6 d-7 e-3 e-6 f-1 f-3 f-6 g-1
 g-2 g-3 g-6 h-3 h-5 (限定) h-6 h-7 i-1
 i-2 i-3 i-4 i-5 i-6 i-7

進入及び離脱を通じて副3和音系の5度は、許容できるものが極端に少ないということには注意を傾けておく必要がある。これら副3和音系の2声進行を抜粋したものを再度掲げておく。進入の譜例と離脱の譜例とを組み合わせたものがこれら副3和音系5度の限られた用法ということになる（譜例10）。

〔譜例10〕

許容される副3和音系5度の用法

〔進入〕（A表）

a-5 b-1 d-3 d-6 (限定) e-5 f-1 f-4 j-3
 j-4 j-6 k-2 k-3 k-4

〔離 脱〕 (B表)

以上述べてきた許容もしくは禁止されるべき5度の用法を、より簡単な原理によって律する妙案はないが、第3音を欠落した響きはもとより和声法として歓迎されるものではないことを念頭に置いた上で敢えて簡条書きを挙げるなら次の3点が要点となるだろう。

- i) 主要3和音系の完全5度は比較的可能性は広いが、副3和音系のそれは少ないと同時に、その取り扱いにはとくに注意を要する。
- ii) D-S進行及び副3和音が関与する弱進行は一部の例外を除き不良。
- iii) ソプラノの跳躍を伴って進入する完全5度は並進行・反進行の如何に拘らず不良なものが多い。

3) 6度に関する和声法上の問題と解決

6度は第1転回形・第2転回形両様の理解の可能性を持つが、第2転回形を禁じる対位法はこの音程を第1転回形として扱うほか、用法については何の制限も設けていない。第2転回形を禁じながら、すべての6度を許している背景には、それが機能と声成立以前の出来事であり、1:1においては6度=転回形という意義すらなかったという事情を思えば無理のないことである。(譜例11)

〔譜例11〕

6度音程の和音理解

さらにまた、6度は対位法が、3度と並ぶ汎用性を保証していることをも考え合わせれば、敢えて和声法のような制約を加える不粋をためらわないわけではないが、ひとつだけ重要なことがある。それは転回形という和音が、第1転回形・第2転回形の如何を問わず、一種の不安定感をもつとともに、この不安定感は次への進行で孤立感や不満感に取って代ることがあるということである。そのときの不安定の正体は、ときには弱進行であったり(下例a)、導音の不解決(b)であったり、またときには第2転回形の不適切な事後処理(c)であったりする(譜例12)。

〔譜例12〕

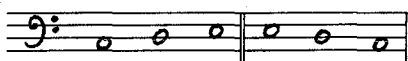
6度の不満足感



この現象を解決する最も合理的な方法はV²のバス定型をV²以外の6度についても準用する、いわゆる経過的用法であるといえる（譜例13）。

〔譜例13〕

V²のバス定型



I - V² - I I' - V² - I

しかし対位法において安心して使うことの出来る頼みの綱であった6度音程のすべてにこの進行を要求するのは酷なこともかもしれない。6度の孤立的現象は、とくにこの音程からバスが跳躍離脱するときに著しいが、進入形態については下声は必ずしも順次進行でなくても、離脱時の順次進行さえ確保されれば、この現象は大きく改善されるはずであり、進入条件については、これを無視しても殆ど影響はないと考えられる。したがってこの進行形態は結果的にV²のバス定型の援用ということになる。また、[♯]と[♮]の両6度はそれぞれI'とIV'の和音として独立性が高いのでこの義務から免じられてよい。この結果、下声は任意の3度又は[♯]と[♮]のいずれかの6度に達するまで、または8度の経過的用法との連携によってこれらの音程（任意の3度又は[♯]と[♮]のいずれかの6度）に達するまで下声の順次進行が義務付けられることになる（譜例14）。これについては若干の許容進行が「弱進行」の項で述べられる。

〔譜例14〕

6度の事後処理



この用法によって制約される2声進行を[♮]の6度の場合によって例示すれば下声が跳躍する6例（それぞれの旋律進行の転回による譜例は省略）となる（譜例15）。

〔譜例15〕

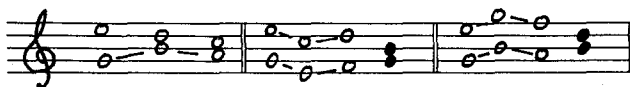
6度からの離脱（不良進行）



これらのうち、下声が3度跳躍しているb・e・fの3例はカンピアータによる事後処理（あと埋め）により経過性が補われる可能性があるため、他の4例に比べ、やや柔軟に対処されるべき可能性をもっているが、いずれも和声法との関連においてなお検討の余地もあるため今後の課題としたい（譜例16）。

〔譜例16〕

カンピアータ処理



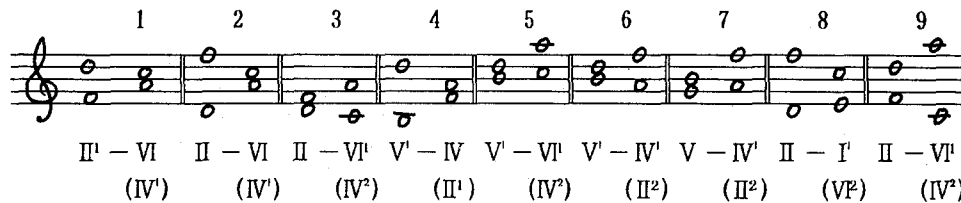
なおI²・IV²のバス定型は、いわゆる「保留」の連結形態であるため、同度の足踏みを禁じる対位法には応用できない。わずかに下声を保留せずにオクターヴ跳躍させることによる応用の可能性があるが、同様に今後の課題とする。

4) 弱進行の問題

すでに5度・8度及び6度の用法が見いだされたことにより、弱進行の問題をクリアしなければならないのは、膨大な数に昇る2声進行（譜例24～27参照）のうち、3度および6度の連用もしくは3度・6度の交替がもたらす可能性のあるわずかに〔譜例17〕に掲げる9種の進行に限られる（譜例17）。

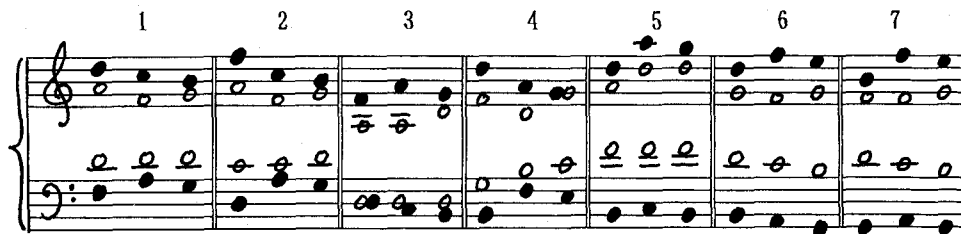
〔譜例17〕

理論上の弱進行



これらのうち1～7の進行は事後処理により、内部変換の1種として、または偶成和音としての取り扱いが可能である。最も適切な事後処理は、順次進行により、両声部が平行下行することである。〔譜例18・19〕は、ソプラノとバスが2声対位法に該当する（譜例18）。

〔譜例18〕



残る 8・9 の 2 声進行についてはどのような和音設定を行なっても、またどのような事後処理の工夫を弄しても、弱進行としての悪効果は覆うべくもない (譜例19)。

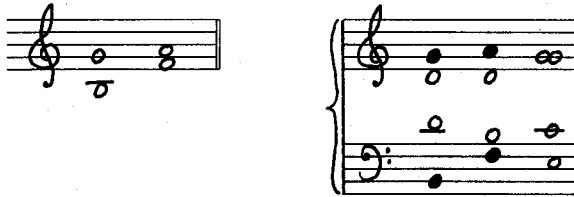
〔譜例19〕

8・9に対する和声処理の一例



また 7 の進行を転回して出来る次の進行は、下声が跳躍するため 6 度の用法に該当しないが、 $V^1-V_2^6$ の理解により使用は可能である (譜例20)。

〔譜例20〕



2 度下行するすべての 6 度平行は、2 転解釈を排除するならばすべて弱進行であるが、対位法はもとより、和声法としても「六の和音様式 (並行和音)」として容認されるものである。ただし、対位法規則としては 3 回までの連用に限られる (譜例21)。

〔譜例21〕

六の和音の平行下行



なお、本論の末尾に『2 声進行一覧表 (C 表～F 表)』 (譜例26～29) を掲げておいたので参照されたい。

5) 3 度・6 度の連用制限に関する問題

対位法ではその進行形態に拘らず、3 度又は 6 度の連用を 3 回までに制限している。この問題は和音条件や機能と直接の関連はないが、対位法的語彙の拡充に資すると信じ、考えるところを述べておきたい。

3 度・6 度の単純な並行連用は下声の従属性を生じ、対位法の生命である声部の独立性、とくに下声のそれを失うので、これを制限することの意味は無視できないものがあるが、音程の数字

のみでこれを禁じようとする禁則内容にはいささかの疑問がある。次の譜例では3度が5回連用されているが、下声の独立性は十分保たれており、過連続性を感じさせるものはない。言うまでもなくこれは3番目の音程からその後続進行に際し、両声が反進行しているため連続性が中断しているからにはかならない。このことを禁じる創造的のメリットが果たしてあるのだろうか（譜例22）。

〔譜例22〕



ベートーヴェンのピアノ・ソナタ Op. 13の第三楽章の見事な2声パッセージは、この禁則に反論する好例といえるだろう（譜例23）。

〔譜例23〕

L. v. Beethoven: Piano Sonata Op. 13



「3度音程は3回を越えて連続使用してはならない」とする禁則文に「ただし、反進行によって連続性が中断するものについてはこの限りではない」の一文をぜひ書き加えるべきである。ちなみに筆者は講義の場において、この禁を侵すことを学生たちに奨励して久しい。

〔譜例24～29〕

2 声 進 行 一 覧 表

〔注〕この表は対位法の2大禁則である「5度・8度連続進行」及び「完全5度・8度への陰伏（並進）」を回避して可能な進行を掲げたものである。従って本文中で、和声法上禁止又は回避されるべきものとして述べられた進行も含まれる。旋律音程（和声音程ではない）の下声・上声それぞれにつき最も妥当と考えられる1例のみとし、音程内容が結果的に同じとなる転回例は割愛した。なお各例ごとに付されている記号・番号は本文中のそれと符合する。

〔譜例24〕

A表〔5度への進入〕

1 2 3 4 5 6 7

a

1 2 3 4 5 6 7

b

1 2 3 4 5 6 7

c

1 2 3 4 5 6 7

d

1 2 3 4 5 6 7

e

1 2 3 4 5 6 7

f

1 2 3 4 5 6 7

g

1 2 3 4 5 6 7

h

1 2 3 4 5 6 7

i

1 2 3 4 5 6 7

j

1 2 3 4 5

k

Oct. (主音)からの進行

強進行

強又は弱進行

弱進行

内部変換

[譜例25]

B表〔5度からの離脱〕

The musical score consists of ten systems, labeled a through j, each containing seven numbered measures. The notes are written in treble clef. Brackets on the right side of the score group the systems into four categories:

- 強進行** (Strong progression): Systems a, b, and c.
- 強又は弱進行** (Strong or weak progression): Systems d and e.
- 弱進行** (Weak progression): Systems f, g, and h.
- 内部変換** (Internal transformation): Systems i and j.

[谱例26]

C表〔3度-3度〕

1 2 3 4 5 6 7

a

1 2 3 4 5 6 7

b

1 2 3 4 5 6 7

c

1 2 3 4 5 6 7

d

1 2 3 4 5 6 7

e

1 2 3 4 5 6 7

f

[谱例27]

D表〔3度-6度〕

1 2 3 4 5 6 7

a

1 2 3 4 5 6 7

b

1 2 3 4 5 6 7

c

1 2 3 4 5 6 7

d

1 2 3 4 5 6 7

e

[譜例28]

E表〔6度-6度〕

Example 28 shows six variations (a-f) of the E major scale (E-D#-C#-B-A-G#-F#-E) in treble clef. Each variation consists of seven measures, with the first measure numbered 1 through 7. The notes are: 1. E4, 2. D#4, 3. C#4, 4. B4, 5. A4, 6. G#4, 7. F#4. The variations differ in the placement of accidentals and the use of ledger lines to show the scale's range.

[譜例29]

F表〔6度-3度〕

Example 29 shows five variations (a-e) of the F major scale (F-G-A-Bb-A-G-F) in treble clef. Each variation consists of seven measures, with the first measure numbered 1 through 7. The notes are: 1. F4, 2. G4, 3. A4, 4. Bb4, 5. A4, 6. G4, 7. F4. The variations differ in the placement of accidentals and the use of ledger lines to show the scale's range.

3. ま と め

これまでの論述を総合すると、完全音程は侵入条件を選び、6度音程は離脱条件をえらぶこと、さらに前者は上声の順次進行による侵入を要求し、後者は下声の順次進行による離脱を要求するという正反対の原理に到達する。そして3度は両者の要求に応じ、汎用音程として適宜安定的役割を担う。これらの原理は機能と声法との関連において矛盾するところはないはずである。述べてきた協和音程に関する各種の用法は、2声1:1の段階ではわずかながら表現の制約に繋がることは否めないが、このことは合理性に基づく進歩であって、決して後退ではない。それどころか3声以上においては逆に音楽語法が拡大することを意味する。

全論述中今回は、対位法が禁じる場所の第2転回形に関する見解を避けてきたが、機能と声法という強力な理論的掩護射撃を勝ち得た今、第2転回形をかたくなに拒み無理に第1転回形として扱うよりも、第2転回形の解決法が見つかっている現代においては、素直にこれを迎え入れるべきである。

4. お わ り に

一般に対位法は和声学や楽式論と並ぶ必要不可欠の分野として、あたかも三種の神器の一つでもあるかのように信奉され、音楽一般の基礎科目として、さも当たり前のように設定されているふしがある。汲んでも汲み尽くせない泉にも似て奥の深い対位法、それは作曲専門学生対象ならともかく、全音符対位法から始まり、華麗対位法をへてフーガ（4声にしぼるとしても）に至る学習過程を大学の半年か1年程度の一般授業カリキュラムで消化できるものではないと認識するのは一人筆者だけではないはずである。こうした感想から筆者は対位法教程を2声だけにしぼり、対位法様式習得のための教程としてよりも、むしろ基礎作曲法の基礎作りにも有用な訓練科目の一つとして位置付け、実践している。恐らく最も重要な和声法が軌を一にするばかりでなく、その源を担う対位法、就中2声対位法の利点として少なくとも次の3点が挙げられる。

- (1) 2声対位法は和声法の基本的原理や理論の大部分を包含しており、合理的和声時間が比較的簡単に実現するとともに、比較的短時間に楽曲完成の喜びが体験できる。また、和声法理解の助けとなる。
- (2) 旋律の合理的訓練が可能である。
- (3) 応用範囲が広い（重唱、2部合唱、オブリガートほか）。

筆者はこれまで対位法の授業の場において、和声法との矛盾に関する学生たちからの素朴な質問を一度ならず受け、正直なところ、そのたびに説明におおわらわの体を隠せなかった。似たような経験を味わった、似たような立場の人が多くいるのではないだろうか。本論がそのような人たちのほんのいくばくかの参考に資するものがあるとするならば幸甚である。

和声音程完全5度に関する記述内容に一部減5度も対象とした。また対位法の旋律音程に関する制限事項のうち減5度及び長6度の進行については調性音楽の実情に鑑み、自由対位法の許容範囲として扱ったことを付記する。

参 考 文 献

- Th. Dubois 著, Traite de Contrepoint, Heugel 社, 1901」
Johan Joseph Fux 著, 阪本良隆訳 Gradus ad Parnassum (日本語版), 音楽之友社, 1947」
Kund Jeppensen 著, 柴田南雄・皆川達夫訳
Kontrapunkt (日本語版), 創元社, 1955」
下総皖一著, 対位法新書 音楽之友社, 1957」
Charles Koœchllin 著, 清水 脩訳 Precis des Regles du Contrepoint (日本語版), 音楽之友社, 1968」

(1996年10月 日受理)