

J.S.バッハに通じるルネサンス音楽の作曲法： ジョスカン・デ・プレの作品に基づく考察およびソ ルフエージュ教育へのルネサンス音楽の活用

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2018-02-21 キーワード (Ja): ジョスカン・デ・プレ, ソルフエージュ教育 キーワード (En): Josquin Des Prez, Renaissance era 作成者: 大江, 千佳子, Oe, Chikako メールアドレス: 所属:
URL	https://senzoku.repo.nii.ac.jp/records/689

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



J.S. バッハに通じるルネサンス音楽の作曲法

—ジョスカン・デ・プレの作品に基づく考察およびソルフェージュ教育へのルネサンス音楽の活用—

The theory of composition in the Renaissance era leading to J.S.Bach's music

大江 千佳子

Oe Chikako

1 はじめに

今日、作曲を学ぶ者にとって、バロック音楽の集大成をした J. S. バッハは、模範とすべき存在であり、彼の作曲法からは学ぶべき点が多くある。しかし、そのバッハもそれ以前のルネサンス音楽の伝統を引き継いでいる。ルネサンス期の作曲家は、多声音楽における様々な手法を探求していった。カノンや模倣といったいわゆる対位法的技法だけでなく、多様なリズムの手法、声部の積み重ねによって得られる和声の響きの工夫、論理的な楽曲構成、音画的手法などが生み出され、様々な形で試みられた。これらの手法は、その後バッハに引き継がれ、さらに高度に洗練された。ヴァイスヴェンガー（1996:437）の記述にもあるようにバッハがパレストリーナの《ミサ・シネ・ノミネ》を筆写し、伝統的な対位法様式を研究したことは知られている。パレストリーナに限らず、ルネサンス音楽の多くの要素がバッハに引き継がれていることは明白であり、ジョスカン・デ・プレが確立した通模倣様式はバッハのフーガへとつながっている。他にも数の象徴性や歌詞と音楽を密接に結び付けるために行われた様々な手法は、バッハのミサ曲、受難曲やカンタータにも見られる。本論では、ジョスカン・デ・プレの《ミサ・パンジェ・リングア》より《キリエ》と《グロリア》からルネサンス音楽の作曲法について考察し、バッハのフーガの例にも照らし合わせて、ルネサンス音楽の作曲法がどのようにバッハに通じているかを明らかにする。また、歌詞と音楽を結び付ける手法がバッハの音楽にどのように生かされているかを確認する。さらに、ルネサンス期のポリフォニー音楽をソルフェージュの教材として活用する方法についても探ってみたい。

2-1 ルネサンス期の声楽曲の作曲法について

15～16世紀のヨーロッパで広がっていた人文主義は、音楽と文芸をより密接な関係へと導いた。声楽曲の作曲において、作曲家は歌詞の意味内容と音楽を結び付けるため、巧みな工夫を凝らすようになった。リズムや声部書法による対比的な表現、音画的手法、半音階的手法が有効な手段として活用され、このような手法によって歌詞の意味内容を見事に描き出す音楽は「ムジカ・レゼルヴァータ」と呼ばれた。ジョスカン・デ・プレは「ムジカ・レゼルヴァータ」の創始者と呼ばれ、歌詞と音楽を結びつける様々な手法を編み出していった。

また、楽曲構成においては、全体の統一性が重視され、模倣の手法を中心として各声部の均整のとれたポリフォニーが発展した。以前は3声部書法が中心で、全体の音域が狭く、声部交差が多かったが、ルネサンス期には声部数は増え、各声部の音域は広げられた。このことにより縦の響きの空間が広がり、各声部の旋律は独立性を保ちながらより自由に多様な動きをすることが可能になった。

ルネサンス期に活躍したフランドル楽派によって確立された通模倣様式は、複数の声部が対等な関係で模倣しあい、その上での充実した和声の響きも追い求めた様式である。その典型的な例がジョスカン・デ・プレの《ミサ・パンジェ・リングァ》に見られる。

2-2 ジョスカン・デ・プレ作曲《ミサ・パンジェ・リングァ》より《キリエ》の旋律構成について¹⁾

このミサ曲は定旋律としてグレゴリオ聖歌の賛歌《パンジェ・リングァ（舌よ、歌え）Pange, lingua, gloriosi》（譜例1）がキリエ、グロリア、クレド、サンクトゥス、アニヌス・デイのすべての章に用いられている。

譜例1 グレゴリオ聖歌《パンジェ・リングァ》

1 Pange, lin-gua, glo-ri-ó-si Cór-po-ris my-sté-ri-um, San-gui-nis-que pre-ti-ó-si,
 2
 3
 4
 5 Quem in mun-di pré-ti-um Fru-ctus ven-tris ge-ne-ró-si Rex ef-fú-dit gén-ti-um.
 6

しかし、聖歌の旋律は定旋律としてそのままの形で歌われるわけではなく、様々に変形されて使用され、模倣されていく。

第1部「主よ憐れみたまえ Kyrie eleison」は譜例2のようにグレゴリオ聖歌の第1、2フレーズをもとにした旋律を用い、模倣により形成される。2声ずつの模倣による導入の後、第9小節より冒頭と同じ旋律を用いての8度音程による模倣を3声部（バス→テノール→ソプラノ）で行う。

譜例2 ジョスカン・デ・プレ《ミサ・パンジェ・リングァ》より《キリエ》冒頭

Ky-ri-e elei-son, e-lei-son,
 Ky-ri-e elei-son, e-lei-son,
 Ky-ri-e elei-son, e-lei-son,
 Ky-ri-e elei-son, e-lei-son,

譜例3

Chris-te,

第2部「キリストよ憐れみたまえ Christe eleison」では歌詞を2つに分け、それぞれに別の旋律を与えている。「キリストよ

Christe」には譜例3のとおり、聖歌の第3フレーズをもとに作られた旋律を与え、バス→アルト、テノール→ソプラノの順に模倣させる。この際、テノールとソプラノは最初の旋律の5度上に移高している。

譜例 4



歌詞の後半、「憐れみたまえ eleison」では、聖歌の第4フレーズに基づく旋律（譜例4）をアルト→

バス、ソプラノ→テノールの順で導入していく。

譜例 5



第45小節よりアルトによって「キリストよ憐れみたまえ Christe eleison」

と再び別の旋律で歌われるが（譜例5）、これは第3部で用いられる「主よ憐れみたまえ Kyrie eleison」の旋律を先取りしていることになる。

第3部「主よ憐れみたまえ Kyrie eleison」では、聖歌の第5フレーズより導き出された旋律が模倣によって提示される。符点のリズムを含み、希望に満ちた明るさを感じさせる（譜例6）。

譜例 6

第61小節（譜例7）から、第2部後半でも用いられた聖歌の第4、6フレーズの冒頭音型を用い、2度ずつ下行させ、徐々にリズムを変えながら音価を縮小し、拍をずらしていく。そのことにより、和声的な響きの変化も強調がなされ、キリエ全体の終盤へ向かって緊張感を高める効果を出している。

譜例 7

2-3 《グロリア》における歌詞と音楽の結びつきについて

全体を通して通模倣様式で作られているが、その中で歌詞をわかりやすくするための配慮が見事に

三

なされていることに気づく。
まず原曲のグレゴリオ聖歌の第1フレーズを用いた「そして地上では善意の人に平和がありますように Et in terra pax hominibus bonæ voluntatis」がテノールとバスの5度音程の模倣で提示され（譜例8）、第7小節よりソプラノとアルトによって模倣される。

ていることになる。

譜例 10

34

-tens. Do-mi-ne fi-li u-ni-ge-ni-te, Je-su Chris-te. Do-mi-ne de-us, a-gnus de-i, fi-li-us pa-tris.

-tens. Do-mi-ne fi-li u-ni-ge-ni-te, Je-su Chris-te. Do-mi-ne de-us, a-gnus de-i, fi-li-us pa-tris.

Do-mi-ne fi-li u-ni-ge-ni-te, Je-su Chris-te. Do-mi-ne de-us, a-gnus de-i, fi-li-us pa-tris.

Do-mi-ne fi-li u-ni-ge-ni-te, Je-su Chris-te. Do-mi-ne de-us, a-gnus de-i, fi-li-us pa-tris.

第39小節のテノールは とあるが、直前の音型が変化しているものとみなされ、1つの音型を繰り返し用いる手法がみられる。バスは幾分大きく変化されているが、やはり2回同じ旋律を用いている。その後続く「父の御子よ Filius Patris」では、その直前の変化されたテノールの音型を用いている。

第45小節（譜例11）の「世の罪を取り除いてくださる方よ Qui tollis peccata mundi」から拍は2分割となり、ソプラノ→アルト→テノール→バスと5度ずつ下がりながら模倣が行われていく。この部分の模倣では、ソプラノに始まる6小節にわたるグレゴリオ聖歌冒頭より導き出されている旋律が、バスの最終音以外には何の変化も与えられずに正規の模倣を行っていく。

譜例 11

45

Qui tollis peccata mundi, Qui tollis peccata mundi, Qui tollis peccata mundi, Qui tollis peccata mundi.

Qui tollis peccata mundi, Qui tollis peccata mundi, Qui tollis peccata mundi, Qui tollis peccata mundi.

Qui tollis peccata mundi, Qui tollis peccata mundi, Qui tollis peccata mundi, Qui tollis peccata mundi.

Qui tollis peccata mundi, Qui tollis peccata mundi, Qui tollis peccata mundi, Qui tollis peccata mundi.

この部分は神秘的な響きが際立つ。これは各声部のフレーズが終止する際、次に導入される声部の音により、異質な空間に移る響きの効果になっているためである。

第56小節（譜例12）からの「私たちを憐れんで下さい miserere nobis」においてはホモフォニックな書法になり、各声部の動きは止められている。第67小節で全声部の総休止がおかれ、その後完全に和音を連ねる形で力強さを感じさせるリズムとともに「私たちの願いを聞いてください suscipe deprecationem nostram」が歌われる。通模倣様式の曲中、総休止を置き、完全なホモフォニーの箇所が挿入されるのは、極めて印象的である。

五

なただけがいと高さ方です「Tu solus altissimus」の旋律はそのあと音価が縮小されて「イエス・キリスト Jesu Christe」の旋律になる（譜例 14）。ここでも「いと高さ方」＝「イエス・キリスト」が表現されている。なお、この旋律はキリエの中間部「キリストよあわれみたまえ Christe eleison」の「キリストよ Christe」の旋律と共通する。

譜例 14



譜例 15

第 95 小節（譜例 15）からの「聖霊とともに父なる神の栄光のうちに Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris」の部分で、「聖霊とともに Cum Sancto Spiritu」には第 86 小節の「あなただけが主

です Tu solus Dominus」と同じ旋律が用いられている。

また、「神の栄光に in gloria Dei」には第 39 小節（譜例 10）の「主なる神よ Domine Deus」と同じ旋律を用い、その後第 103 小節（譜例 16）からはその前の 4 小節全体を反復している。

譜例 16

このグロリアだけを見ても、歌詞の内容をいかに音楽で表現するかに重点をおき作曲されていることがわかる。随所に工夫がこらされ、その方法の多様さに驚くばかりである。ジョスカン・デ・プレの晩年の円熟した技法が認められる。

3-1 ルネサンス音楽と J.S. バッハの音楽とのつながり

ここまでジョスカン・デ・プレによる通模倣様式を見てきたが、この様式はパレストリーナ、ヴィクトリアといった作曲家に引き継がれ、高度に洗練されたのち、バッハのフーガへと繋がっていった。バッハの《平均律クラヴィア曲集》では、24 のすべての調によってプレリュードとフーガが書かれ、多彩な様相を呈している。フーガだけを見ても主題の音楽的性格、フーガの主唱の提示方法とその回数、対唱の数など各曲によってそれぞれ異なっている。その中には、とくに第 1 巻の第 8 番、第 22 番、第 2 巻の第 7 番のフーガのように、ルネサンス期の声楽曲からインスピレーションを得ていると思われるフーガも見られる。

一方、ルネサンス期の「ムジカ・レゼルヴァータ」における歌詞の意味内容を音楽で描き表すという

考えも、のちのラッスらのモテットにみられる修辞学の活用、音画的手法、感情表現のための半音階の使用、和声の充実などにより、以前にも増して歌詞の内容を音楽で表現することに重きがおかれるようになっていった。その後、ルネサンスからバロックへの転換期に活躍したモンテヴェルディによって、歌詞は音楽より絶対的に優位に立つという考えのもと、和声上の禁則を冒してでも歌詞の内容をよりドラマティックに音楽で表現するという大胆な作曲がされるようになった。その伝統を受け継いだバッハはさらに修辞学をも極め、対位法的技法とともに歌詞と音楽を密接に結び付ける手法を積極的に用いた。

次に具体的な例をあげて、バッハの音楽とルネサンス音楽の関わりを考察する。

3-2 J.S. バッハ作曲《平均律クラヴィーア曲集》第2巻より第9番ホ長調（BWV878）フーガについて

今日でもピアノ、作曲を学ぶにあたり必須である《平均律クラヴィーア曲集》は、1722年に第1巻が完成され、1738-42年に第2巻が編纂された。バッハの晩年の作品となる第2巻には、様々な音楽様式で書かれたプレリュードとフーガが含まれている。第9番のフーガはルネサンス期のポリフォニー様式に基づく「古様式」で書かれている。フーガの主題は、バロック期のドイツの作曲家 J. C. F. フィッシャー作曲《アリアドネ・ムジカ》の《プレリュードとフーガ第8番ホ長調》より取られたとされているが、古くはグレゴリオ聖歌にさかのぼり、伝統的に多くの作曲家によって用いられている主題である。

この曲の構想において「古様式」が意識されていることの表れの一つとして、拍子記号にアツラ・プレーヴェが用いられ、1小節に全音符が2つ入る2拍子として記されている。今日この記号が用いられる場合、1小節に2分音符2つの2/2として記されるが、この曲ではルネサンス音楽での基本の拍がプレヴィスとなる2拍子を表す記号と同じように、今日の全音符2つで1小節として用いられている。

このフーガをルネサンス期の通模倣様式の音楽と照らし合わせて見てみる。

全体43小節を6つの部分に分けて考える。

(1) 第1部：第1～8小節

主題は、後半に順次進行による4度下行の動きを持ち、前出のグレゴリオ聖歌《パンジェ・リングア》の第3フレーズにも類似した旋律である。

譜例 17

八

バス→テノール→アルト→ソプラノの順に主題が提示される。フーガの第1提示部としての定型どおり、主唱とその5度上で提示される答唱が交互に現れる。また、譜例17の第3小節バスに見られる対唱をもつ。

(2) 第2部：第9～15小節

まずアルトとテノールによるストレットで主題が提示される。主題の後、後半の4度下行音型がシン

コペーションのリズムで繰り返されるが、テノールはこの部分まで模倣している。第10小節よりバスとソプラノによるストレットで主題提示が始まる。第12小節後半からは対唱より導き出された旋律による模倣を4声部で行いながら、第15小節に見られるソプラノの古風な動きとともに嬰ハ短調での終止を迎える。

(3) 第3部：第16～22小節

アルト→ソプラノにより1小節遅れのストレットで主題が提示され、特徴的なリズムを持つ対唱2と半音階の上行を持つ対唱3を伴う（譜例18）。

譜例 18

さらに第19小節からバス→テノールで1小節遅れのストレットによる主題提示が行われ、1回目と同様に対唱2、3を伴う。この前の第18小節には、バスに主題後半の順次下行の音型、アルトとテノールに対唱2、3が現れる。第20小節から、主題後半の順次下行の音型をバス→ソプラノ→アルトの順で次々と模倣し、その後に嬰ハ短調の終止が置かれる。

(4) 第4部：第23～26小節

全体的に低い音域で2声部が対になり、嬰ハ短調と嬰ハ短調でわずかに変形された主題が現れる。

譜例 19

九

まず、ソプラノとアルトが対になり、半拍遅れでストレットによる主題提示を行う。さらにこの下2声部でも模倣を行う。第25小節より今度はバスとテノールがストレットによる提示を行う（譜例19）。

このあと第27小節では嬰ハ短調の主和音への進行が期待されるが、それを避けホ長調へと進み、同

時にソプラノが次の第5部の開始となる主題の縮小形を重ねる。つまり、第4部の終結と第5部の開始が重なり合うように配置されている (譜例 20)。

譜例 20

このように一つの部分の終結と次の部分の開始が重なり合う手法や、第4部の最初に見られたような、2声部ずつ対になり、2組に分かれて主題提示を行う方法も、ルネサンスの通模倣様式と共通する。

(5) 第5部：第27～34小節

第27～29小節で主題の縮小形による4声部での模倣がなされる (譜例 20)。第30小節から主題の原形、縮小形、反行形をもとに作られた旋律、対唱1、主題後半の順次下行を計画的に用いて、2度ずつ上行しながら反復を行い、畳かけながら第35小節の嬰ト短調の終止まで一気に歌い上げていく (譜例 21)。第31小節のソプラノに予期しない4分休符をはさんで、これまでで一番高い嬰ヘ音が現れるが、それは新鮮で劇的な効果を与える。

譜例 21

(6) 第6部：第35～43小節

バスを除いた3声部の軽い響きで開始される (譜例 22)。第5部で高まった緊張感の緩和の役目となる。こういった声部数の増減による音響的な厚みの対比、第4～5部に見られる各部分ごとの使用音域による対比の効果はバッハの音楽ではよく見られる方法であるが、ルネサンスの通模倣様式の中でもこれは行われていた。例えば、前述の《ミサ・パンジェ・リングァ》の《グロリア》では、第13～20小節まで4声で同じ音型を繰り返し歌い、音響的に厚くされているが、第21小節ではテノール、バスに

休符を与え2声部のみになる（譜例9）。

譜例 22

The image shows a musical score for Example 22, starting at measure 35. It consists of four staves: Soprano (top), Alto, Tenor, and Bass (bottom). The key signature is G major (one sharp). The Soprano staff begins with a rest, followed by a melodic line. The Alto staff has a similar melodic line. The Tenor and Bass staves provide harmonic support with chords and moving lines. The score demonstrates the use of a common theme across different voice parts, with the Soprano part being the most prominent.

第35小節からアルト→テノール→バス→ソプラノの順に主題の原形でのストレットによる提示となる。ソプラノの主題提示は全曲中、最も高い音域での提示であり、最高音イ音を含むことになる。このソプラノの主題へ到達するまでの旋律は美しく印象的である。バッハは、ある旋律を変形して得た音型を、すぐさま他の声部で模倣することをしばしば行う。例えば、第30小節（譜例21）にみられるように、テノールに現れた主題反行形をもとにした旋律は、ソプラノ、次小節アウフタクトからのテノールによって模倣される。その同じ旋律を第35小節でも用い、対唱へとつなげて、自由に天へと向かうような長いメリスマ的な部分を生み出し、ソプラノの主題提示につなげている。そのメリスマ的な旋律の下ではアルト、テノール、バスによる主題のストレットが繰り返されている。アルトとテノールの主題提示後に続けられる対唱も、第35小節のソプラノと同様に開始される。これもルネサンス音楽の通模倣という考えと共通する。

第37小節に現れたソプラノの主題は、後半がさらに引き伸ばされ、最高音イ音から9度下の嬰ト音まで2分音符で順次下行する。第40小節からのバスの主題においても後半の延長は行われ、第41小節からのソプラノがバスを模倣するように主題後半の順次下行を行いつつ、ホ長調の終止へ向かう。

ルネサンス期の多声楽曲には、一つの主題をさまざまな形に変形し、一貫して模倣の技法を用いる様式が見られる。このフーガはその様式を踏襲しているが、さらに澄んだ響きを聴かせつつ、崇高な印象を与えるまでに完成度が高められている。ここにバッハのルネサンス音楽への深い理解と彼自身の作曲の精巧さが見て取れる。

3-3 J. S. バッハ作曲《オルガン小曲集》にみられるコラールの歌詞内容と音楽の結びつき²⁾

バッハの《オルガン小曲集》には、コラール旋律に基づく45曲のオルガン用コラール編曲がまとめられている。各曲ともコラールの歌詞内容を表すために特徴的な音型が用いられ、対位法的な手法とあわせて的確な音楽表現がなされていく。いくつかの例をあげていく。

《空から天使の群れ来たりて Vom Himmel kam der Engel Schar》(BWV607) では、「空から天使の群れが降りてきて」の歌詞を表すように内声部に16分音符による音階的下行と上行を繰り返す音型、

バスに4分音符による音階的下行音型および上行音型が用いられている。

《キリストはわれらに至福をあたえ Christus, der uns selig macht》(BWV620)では、最上声部とバスにおいてコラル旋律をもとにした8度のカノンがつけられ、内声部にはシンコペーションのリズムによって開始される十字架を表す音型と半音階の音型が用いられ、「何の罪もなく真夜中に捕らえられた」キリストの苦しみが表現される。この2つの音型は、第16小節から同時に積み重ねられる。和声においては掛留音により、拍の強部に不協和な音程が響く箇所が多く、半音階の効果とともに切迫感を与える効果となっている。この曲の初期稿を見ると、内声部の細かな16分音符の動きはあまりなく、表現上の効果を意識的に考えてこれらが用いられていると推測できる。

《キリストは死の縄目につきたまえり Christ lag in Todesbanden》(BWV625)では、十字架を表す音型が全声部にわたり至るところで用いられている。また、もとのコラルにも見られるが、第1小節の第3～4拍にバスがオクターブ跳躍上行するシンコペーションがある。歌詞はちょうど「死の縄目 Todesbanden」にあたり、この言葉の強調によってキリストの受難が荘厳に表現されている。

《聖なるキリストは蘇りたまえり Erstanden ist der heilige Christ》(BWV628)では、キリストの復活を象徴するように内声部に広い音域にわたる音階的上行音型がみられる。バスの声部は完全なオスティナートであり、短長のリズムを持つ4度音程あるいは5度音程の跳躍音型によって復活の喜びを表す。

《アダムの罪により、ものみな滅びたり Durch Adams Fall ist ganz verderbt》(BWV637)では、「アダムの罪によって人間はすっかり墮落してしまった」の歌詞を表すように、冒頭のバスは減7度の跳躍下行が連続する。その後も長、短7度を含めながら、曲の終りまで7度下行の墮落の音型が繰り返されていく。また、冒頭の内声部に見られる後戻りするような音の動きの音型が、アダムとイブをそそのかした蛇を表す。

バッハは音楽の修辭的手法を熟知しており、ここに挙げたそれぞれの音型を一から発想するというよりは、その曲の表現すべき内容に即して、それらの音型をどこにどの様に組み合わせるかに、曲を構成するかを探り出している。純粋な器楽曲であるオルガン・コラルは、演奏中に歌詞そのものが聴こえてくるわけではないが、プロテスタント教会の会衆にとっては、コラルの旋律を聴けばその歌詞は自然に連想されることになり、オルガン・コラルによって歌詞内容の理解がさらに深まることになる。この曲集の各曲、そのどれもが歌詞に関連付られた動機をもとに、対位法的な動機の活用と絶妙な和声書法で作曲され、歌詞内容が巧みに音楽で表現されている。ジョスカン・デ・プレの音楽による歌詞内容の表現と趣が異なるが、さらに深い内容を伝え、聴き手の感情を揺さぶる音楽表現となっている。これは、長調、短調を中心に据えた調の扱いの多様性と和声語法の充実、リズムによる感情表現といった方法が用いられるようになったことが大きい。

フランドル楽派の作曲家たちが用いた対位法的技法や修辭的手法とは異なる表現方法に至っているが、バッハの作品にみられる底知れない音楽表現の多様性は、やはりルネサンス期の多声楽曲に由来するのである。

4 ルネサンス期の多声声楽曲をソルフェージュの教材として活用する試み

ルネサンス期の多声声楽曲をソルフェージュの視唱練習の教材として用いる場合の特長、困難な点とその対処法、効果について考察してみる。

視唱練習の教材として用いる長所としては、

- ①各声部が独立した旋律を歌うため、複数の学生がいる授業では全員同じ旋律にはならず、誰かにつられて歌うことが減り、一人ひとりの取り組み方の重要度が増す。
- ②各旋律のリズムは複雑ではないため、歌詞ではなく音名であれば初見であっても歌いやすい。
- ③使われている和音もシンプルであり、各和音の響きの移り変わりを認識しやすい。

この3つが挙げられる。これらをふまえると、比較的早い学習段階からルネサンス期の多声声楽曲を取り入れることも可能である。こういった作品を視唱練習に用いる際、学生にとって困難なことは、完全にア・カペラで、各自の声部の旋律を正確かつ自然な横の流れを意識し、さらにはほかの声部との音の重なりを聴きながら、理想的な響きを目指して歌わなくてはならないことである。それ故に聴感を鍛えるにはとてもよい教材となる。しかし、ソルフェージュ能力が高いと思われる学生達のクラスでも、自然な横の流れと充実した響きが聴こえるまでに到達するにはかなりの時間を要する。いわゆる「ハモっていない」状態に陥る。この問題点を克服するための練習としては、声部ごとに音程を取る練習を行い、さらにフレーズを理解させ、その後、全声部一緒に1拍ずつ歌い、縦の響きを確認していくという方法が一般的であろう。

ここで、練習上の工夫をもう一つ別の視点から考えてみる。ルネサンス期に演奏者が用いた楽譜について改めて考えてみると、彼らはパート譜を見て歌うが、その楽譜には小節線および2音間に結ばれるタイは用いられていない。このスタイルの楽譜を見て歌っていく場合、完全に横の流れに沿っていき、付点のついた音符の拍を数える際も旋律の流れの中で拍を感じていくことになる。比較的ソルフェージュが得意な学生に、小節線とタイを用いずに書いた譜例2や3のような譜面と小節線を用いた譜面の両方で、歌詞は付けずに音名で歌わせたことがあるが、小節線が用いられていない譜面を見て歌ったときの方が、声部ごとの音程やフレーズの確認の練習などはしていないにもかかわらず、大きな横の流れが自然に出て、縦の響きの調和がとれていた。小節線が用いられた譜面で歌った場合、各小節の第1拍が必ず軽く強調される歌い方になり、横に流れる感覚がなくなってしまった。我々が普段見慣れている小節線の存在が無意識に強拍、弱拍を感じさせ、たとえスラーの記号が書かれていても一息のフレーズという意識は薄れさせることが見て取れた。その歌い方が縦の響きの調和にも影響したと思われる。この結果はすべての学生に当てはまるものではないだろう。初見視唱の苦手な学生にとっては、小節線が用いられていない譜面を見ながら初見で歌うことはやはり難しいはずである。今後いろいろなレベルのクラスで試みる必要はあるが、多声声楽曲に取り組む場合、小節線が用いられていない譜面で歌い、曲を見直してみることは、声部の独立とフレーズの理解を深める大きな助けとなることは間違いない。ルネサンス期の多声声楽曲を歌うことに慣れ、縦に響く和声に対しての鋭い感覚が身につくことは、バッハに代表されるその後の作曲家達の対位法的楽曲の声部の聴き分け、および演奏時の弾き分けの一助となる。また、古典派以降の音楽の和声をとらえる際にもいい影響を及ぼすことは確実である。ルネサン

ス音楽をソルフェージュに活用するメリットは大きいと考えている。

5 結び

このテーマを選んだ理由の一つに、ルネサンス期の音楽の作曲法を知ることによって、バッハの音楽への見方が大きく変わるという自分自身の経験がある。例えば《平均律クラヴィーア曲集》を弾く場合でも、バッハが何を考え、何を表現しようとしたのか理解しやすくなった。直感的にわかることが増えたのである。ここではジョスカン・デ・プレとバッハの作品を見てきたが、この2人の作曲家の間には200年ほどの歳月が流れており、2人の音楽の様式の違いは明らかである。バッハはバロック音楽の集大成をした大作曲家として有名であるが、一方ジョスカン・デ・プレの音楽はそれほど知られていない。しかし、ジョスカン・デ・プレをはじめとするルネサンス期の作曲家たちの、音楽による表現の可能性の飽くなき追求により花ひらいた音楽とその語法があったからこそ、バッハの創作の重要な礎が築かれたということが言える。

注

- 1) 《ミサ・パンジェ・リングァ》の歌詞の日本語訳は、三ヶ尻正 2003『ミサ曲・ラテン語・教会音楽ハンドブック』に基づく。
- 2) 《オルガン小曲集》各曲の日本語タイトルは、三宅幸夫 1999『バッハ全集第10巻オルガン曲 [2] 曲目解説』に基づく。

【参照文献】

磯山 雅 1998（初版第1刷発行）『バッハ全集第12巻 チェンバロ曲 [2] 曲目解説』小学館
ヴァイスヴェンガー, キルステン 1996『バッハの所蔵楽譜文庫』『バッハ事典』東京書籍 434-438
グラウト, D. J., パリスカ, C. V / 戸口幸策・津上英輔・寺西基之共訳 2007（第6刷発行）
『新西洋音楽史上』音楽之友社
シューレンバーグ, デイヴィッド / 佐藤望・木村佐千子 2001『バッハの鍵盤音楽』小学館
ビッチ, M, ボンフィス, J / 池内友次郎監修, 余田安広訳 1986『フーガ』白水社
三ヶ尻正 2003（第6版）『ミサ曲・ラテン語・教会音楽ハンドブック』（株）ショパン
三宅幸夫 1999（初版第1刷発行）『バッハ全集第10巻 オルガン曲 [2] 曲目解説』小学館

【使用楽譜】

聖歌現代譜：三ヶ尻正 2003（第6版）『ミサ曲・ラテン語・教会音楽ハンドブック』（株）ショパン
Bach, Johan Sebastien. Das Wohltemperierte Klavier Teil II . Herausgegeben von Otto von Irmer. G.Henle Verlag, München, 1972
Bach, Johan Sebastien. Urtext der Neuen Bach-Ausgabe Band 1 Orgelwerke. Herausgegeben von Heinz-Harald Löhlein. Bärenreiter-Verlag Kassel, 1984
Des Prez, Josquin. New Josquin Edition Volum 4. Masses Based On Gregorian Chants 2. Edited by Willem Elders. Koninklijke Vereniging Voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 2000