

東京音楽大学リポジトリ

Tokyo College of Music Repository

A discussion of G. Sabbatini's "Regola facile e breve" : An early 17th-century Venetian basso continuo tutor

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2017-05-27 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 坂, 由理, Ban, Yuri メールアドレス: 所属:
URL	https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/1090

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



G. サッバティーニ「通奏低音のための平易で簡潔な規則」
—17世紀ヴェネツィアの通奏低音入門書—

A discussion of G.Sabbatini's "Regola facile e breve"
— An early 17th-century Venetian basso continuo tutor —

坂 由理 BAN Yuri

17世紀前半、通奏低音は理論においても実践においても未だ模索の時期にあったが、イタリアでは早くもいくつかの理論書が公にされた。その1つ、1628年に出版されたG. サッバティーニの入門書では、珍しいことに数字が左手の弾く音を表わす方式をとる。また、音の重ね方に *vota* と *piena* という2つの形を示し、その組み合わせにより潤滑な和音の進行を導く。このようなメソッドは、同時代と言わず他に例を見ない。さらに注目すべきは、ルツァスキなど当時の作品に共通する語彙が記述の中に見られることである。サッバティーニの教則本からは、通奏低音のみならず、初期イタリア音楽の研究への新たな手がかりを得ることができるだろう。

キーワード: 通奏低音 Basso continuo、 G. サッバティーニ G.Sabbatini
F. ビアンチャルディ F.Bianciardi、 L. ルツァスキ L.Luzaschi

はじめに

16世紀末から17世紀にかけて、ヨーロッパの音楽には大きな変化の波が訪れた。その象徴的なできごとが、フィレンツェのG. カッチーニ Giulio Caccini (1545頃-1618)やJ. ペーリ Jacopo Peri (1561-1633) たちによるオペラの作曲、上演であった。この「歌うように語る *Recitar cantando*」という野心的な音楽劇は、古代ギリシャ劇復興にかける彼らの情熱がうみ出したものであったが¹、その実現には、通奏低音 *Basso continuo* という新しい音楽語法の力にあずかるところが大きかった。言葉の意味や抑揚にしたがって自由に語る歌唱声部と、バス声部に付された数字によって即興的に奏される通奏低音が相呼応し、多彩な情感を表現する。この語法なくして、オペラや「新音楽 *Le nuove musiche*」(1602年に出版されたカッチーニの歌曲集)は生まれなかつただろう。

カッチーニとペーリは、ともに歌手でもあり、前者は歌唱法に関する新しい知見を「新音楽」の序文²で明らかにした。一方、通奏低音については、1607年、A. アガツァーリ Agostino Agazzari (1579-1640) と F. ビアンチャルディ Francesco Bianciardi (1571/2-1607)による理論書がそれぞれ出版された。そして1628年には、本稿で取り上げるG. サッ

バティーニ Galeazzo Sabbatini (1597 - 1662) の通奏低音教則本がヴェネツィアで公刊される。彼はタイトルに「ごく初歩から」と記し、他に例を見ない方法により、基礎的なことながらを説き明かしている。中でも、バス音以外に左手の弾く音を数字で示し、「和音をつかむ」ことに徹する方法は、あまたの通奏低音理論書の中でも独特な位置をしめる。本稿では、このメソッドの特色を明らかにするとともに、17世紀前半、通奏低音に関する試行錯誤が続く時期に、本書が果たした役割を探ることとする。

底本としたのは初版(1628)だが、第2版(1644)と第3版(1669)も参照した³。

REGOLA / FACILE, E BREVE / PER SONARE SOPRA IL BASSO / CONTINVO, NELL'ORGANO, / Manacordo, ò altro Simile Stromento. / COMPOSTA / DA GALEAZZO SABBATINI / Dalla quale in questa Prima Parte ciascuno da se stesso / potrà imparare da i primi principij quello che sarà necessario per simil'effetto / CON LICENZA DE'SUPERIORI, E PRIVILEGIO. / VENETIA, PER IL SALVADORI. MDCXXVIII.

本稿では原著から譜例や文章を引用した場合、(S 21) のようにページを示す。原著の譜例を筆者がレアリゼーションした場合も同様である。楽譜の引用はアガツァーリの場合 (Ag7)、20世紀の研究者 F.T. アーノルドの場合は (Ar 110) のように示す。

原著は20章からなり、各章のタイトルを次頁の表に示す。また、この教則本に関する論考がアーノルドの研究書に見られるので、その該当ページも記した。

I 譜例について

まず、この教則本の譜例について、特徴的な3点をあげておきたい。

- ①すべての譜例は、バス記号の譜表にバス音のみで記されている。
- ②バス音の上に奏されるべき音は、音符でなく、G2、B3のように、音名と音域を示す数字で示される。(譜例2、譜表の下を参照) ちなみに、本稿での音名表記もできる限りこの方式にしたがう。
- ③すべての譜例は、調号なしで書かれている。

①については、通奏低音を弾くのにまずバス記号が肝要ということであろう。文中で何度も繰り返しているが、この教則本は鍵盤奏法について未経験な者を対象としている。他の音部記号については、第2部で説明すると述べているが、結局、第2部は出版されなかった模様である。

II 数字記譜の独特な点

数字の記譜に関しては、次のような特徴が見られ、この教則本が異彩を放つ点である。

表

章	タイトル	邦訳	Arnold
1	(タイトルなし) ⁴		110
2	Della cognitione, e Dichiaratione della Tastatura.	鍵盤についての知識と説明	111
3	Della dichiarazione della Tastatura.	鍵盤についての説明	111
4	Delle Precognitioni della Regola.	規則に関する予備的な知識について	111-113
5	Delle Regole da osservarsi nell e note che devono haver per accompagnamento Terza, Quinta. e Ottava nella prima Divisione.	第一音域で3度音 5度音 8度音を伴奏として奏さなければならない時に、諸音において守るべき規則について	114
6	Della seconda divisione mentre il Basso ascende .	バスが上行する際の第二音域について	115 116
7	Della terza Divisione, mentre si ascende.	(バスが)上行する際の第三音域について	112 115
8	Della quart a divisione ascendendosi .	(バスが)上行する際の第四音域について	118 n
9	Della Quinta Divisione.	第五音域(でバスが上行する場合)について	116
10	Della Quarta divisione mentre il Basso discende.	バスが下行する際の第四音域について	
11	Della Terza Divisione discendendosi.	(バスが)下行する際の第三音域について	
12	Della Seconda Divisione discendendosi	(バスが)下行する際の第二音域について	115, 117
13	D'alcuni altri avvertimenti generali.	その他の一般的な注意について	118-119
14	Del modo di sonar osservato.	規則の遵守された奏法について	119-121
15	Del Diesis, del B.quadro, e del B .molle. ⁵	シャープ、硬いBと柔らかいBについて	121-122
16	Delle Terze, e seste maggiori, e minori.	長短3度 6度について	122
17	Dei Siti degli accidenti.	臨時記号の位置について	122, 124n
18	Degli accompagnamenti del #per tutte le Divisioni.	すべての音域で#記号(がついていた音)の伴奏について	122-123
19	Della differenza che è trà il sonare per B.quadro, et per B.molle.	硬いBと柔らかいBで演奏する時の違いについて**	124
20	Del sonar le Note nere.	黒い音符の演奏について	125-126

数字は、「バス音のほかに、左手で奏する音」を示し、1、3、5、6、8と長3度上の音を表す#、短3度上の音を表すbしか表れない。#、bについてはIV⑦で述べる。6が使われるのは、B1と#のついた音に限られる。その結果、現れる和音は長三和音と短三和

音だけということになる。いわゆる七の和音もなく、B1は必ず6なので、BDFという減三和音も出現しない。#のついた音も同様である。現代人にとって意外なのは譜例1のG2音からF2音への進行(□)とE2音上の和音が6でないことであろうか。長調短調という調性が確立していない時期の未だ旋法的な音の運びといえる。

譜例1 (S21)⁶



の3は、左手で3度上のD3を弾く指示である。だが、右手はG3を弾くように述べているので、一般の通奏低音表示なら必ず6であろう。(同時代には、13というふうな複音程の表示をする作曲家もいた。) また、左手がバス音だけを弾く場合には1という数字、あるいは *tasto solo* (t.s.) という表示も見られる。この場合、右手が3度上の音、ときに5度上や6度上の音も弾くので、文字通りの *tasto solo* ではない。著者自身も「不適切な呼び方」とことわっている (S22)。

これは、通奏低音の歴史の中でも大変珍しい方法と言える。通常、通奏低音の数字は、上声部の和音を示すものであり、左右どちらの手で弾くかは、まったく考慮せずに記される。この問題は和音の連結ともかかわるので、IVで詳述する。

III バスの音域と左手で弾くべき音

第4章では、バスの音域を5つにわけて示す。譜例の下に、著者の記述にしたがって、左手でどの音を弾くかを筆者が書き加えた。B1については、IV②で取り上げる。

譜例2 (S10)



バス音のみ または 8度上の音	8度上の音 または 5度上の音 または 3度上の音	5度上の音 または 3度上の音	3度上の音 または <i>Tasto Solo.</i>	<i>Tasto Solo.</i>
--------------------	---------------------------------	-----------------------	------------------------------------	--------------------

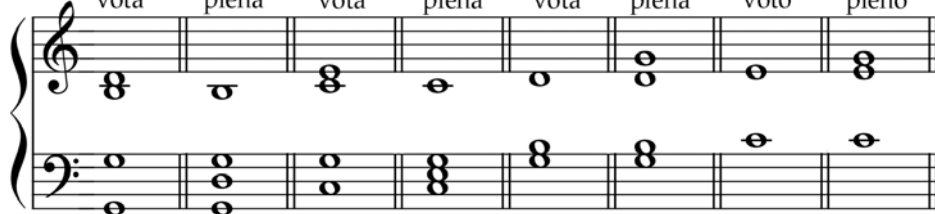
IV 音の重ね方と和音の連結

① vota と piena

和音を実際に連結するにあたり、音の重ね方に **vota** (空っぽの) と **piena** (満ちた) の 2 種を示している。①と②、③と④を比べると、それぞれ **vota** と **piena** で両手の音の配分が異なり、⑤と⑥、⑦と⑧では **piena** (**pieno**) の右手が 1 音多い。①と②については、第 14 章で G1、G2 などと実際の音によって説明しているの、それを音符にして記した。③から⑧は著者の記述⁸にしたがって音符を記し譜例とした。

譜例 3

①	②	③	④	⑤	⑥	⑦	⑧
Ottava	Ottava	Quinta	Quinta	Terza	Terza	Tasto	Tasto
vota	piena	vota	piena	vota	piena	voto	pieno



② 6 の和音

B quadro (硬い B) と # のついたバス音の場合は、たとえ 6 という数字が付されてなくても 6 を弾く、としている (S 9)。音の重ね方については、第 18 章で詳しく取り上げ、B quadro の場合、上声部に 3 度 6 度 8 度を重ね、# のついた音には、3 度 6 度を重ねるよう指示している。後者の場合、8 度を重ねてはいけないが、**ripieni** のとき、バス音が第二音域 (G1—D2) なら重複可能としている。**ripieni** とは、アーノルドが **full chord** と訳している通り、つかめるだけの音をつかんで分厚い和音を弾く奏法と考えられる。この奏法は、のちにイタリアの L. ペンナ Lorenzo Penna (1613-1693)⁹ やドイツの J.H. ハイニッヘン Johann David Heinichen (1683-1729)¹⁰ が詳しく紹介することになるが、17 世紀前半に言及があったとは興味深い。

③ 右手の最高音

和音の連結について述べる前に、右手の最高音について触れておきたい。

第 7 章冒頭には次の記述が見られる。㉗のようにバス音 E2 に 8 と数字づけすると、ソプラノが B3 となり「高すぎる」ので、数字を 5 とし㉘のように弾くように指示している。

譜例 4 (S 15)



⑤バスが跳躍進行する場合

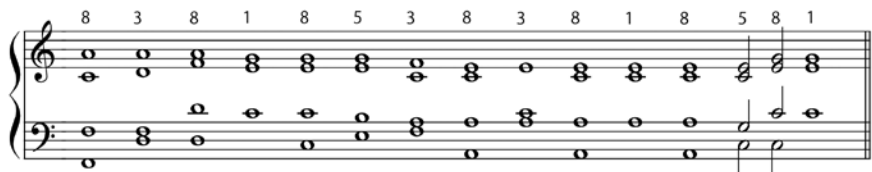
バスが跳躍して上行する場合、バスの音価を分割して、上声部の動きがギクシャクするのを防ぐ。リアリゼーションは筆者による。

譜例 7 (S 14)



次々に跳躍が続く例もあげる。リアリゼーションは筆者による。

譜例 8 (S 17)

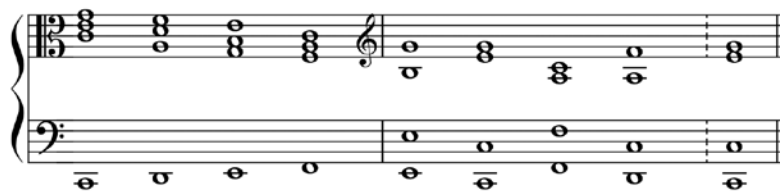


⑥平行 8 度、平行 5 度

バスが順次進行する場合、8 度 5 度がそれぞれ 2 つ続くのは許されるとしている。このような平行 8 度 5 度に関する鷹揚さは、17 世紀イタリアの理論家に共通する¹⁴。

また、第 1 音域だけは、跳躍進行の場合も平行 8 度が許されるとし、左手でバス音だけを弾くか（譜例 9 第 1 小節）、あるいはバス声部をオクターヴ平行で弾くか（同第 2 小節）は「手の都合がよいように」と言っている（S 12）。教則本にしては厳密さを欠く記述だが、低い音域でのオクターヴ平行が、弾き手にある種の運動的な快感をもたらすことは否定できない。

譜例 9 (S12, Ar 114) アーノルドによるリアリゼーション



上記について、アーノルドは「低い音域でのオクターヴ平行は 1 つの声部に聞こえる」としている（Arnold 1965 : 114 n5）。この点も楽器や会場の音響によるので、断言はできないが、当時、バス声部のしっかりした支えを好んだ傾向を指摘しておきたい。

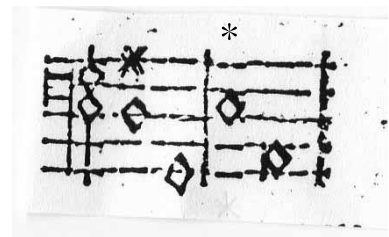
前述の通り、この教則本全編を通して現れる和音は、長三和音、短三和音の 2 種である。その形も、一般の通奏低音記譜で表わすなら、3 と 6 の 2 種類のみで、四六の形も現れない。（現代の和声学の用語では、「基本形と第一転回形のみで、第二転回形はなし」。）これは、一見、初心者向けとも思えるが、実際に和音を連結する段になると、平行 8 度 5 度の

頻出という問題に突き当たる、特にバスが順次進行する場合「共通音がない」ので、何らかの工夫が必要である。それを初心者に徹底させるのは難しいだろう。そのために *vota* と *piena* を交代させる方式をとったのだとしたら、結果として大変有効だった。そして、もう一步踏み込んで言うならば、この方式に「声部進行」という観点はなく、鍵盤上でとりあえず音をつかみ、和音を進行させていくための最短かつ平易な手法といえる。

⑦カデンツの和声づけと数字としての#、b

第17章では、#、bについて、その位置など様々なことを取り上げているが、中でも重要なのは、バスが4度上行、または5度下行するときの和声についてである。もし、数字としての#が付されていなくても、これらのカデンツでは最初の音(*)の上に長3度上の音を弾く、と述べている。これは、ビアンチャルディの「低音が4度上行する場合は、長3度の音を使うか、もともとその音が長3度でない場合は、シャープをつける」¹⁵ という記述に一致する。

譜例 10 (S26)



ビアンチャルディの場合、さらに終止音の上の和声も必ず長3度にする、としているが¹⁶、サッパティーニにその言及はない。

また、通奏低音の数字としての#とbが使われる場合、ともに *la terza*、つまりバス音から3度上の音に#、またはbがつくと述べている (S26)。これはバス音の音域によっては、大変低い音域での3度となる。現代の私たちは、重い響きを想像するが、17世紀イタリアのチェンバロ、オルガンでは、さほど重くならないと考えられる。

V 複合式音位名¹⁷と楽器について

サッパティーニは第1章から第3章で、音楽や鍵盤に関するきわめて初歩的なことがらを丁寧に説明している。現代では「楽典」と呼ばれる分野だが、その中で当時の音楽観や楽器の事情がうかがわれる2点を取りあげたい。

①複合式音位名

第1章には、次のような複合式音位名が記されている¹⁸。

図1 (S5)

A.	la,	mi.	re.	E.	la	mi
B. ^b	fa,	B. [♯]	mi.	F.	fa	vt
C.	Sol	fa	vt	G.	fol	re vt.
D.	la	fol	re			

本来、複合式音位名の表は2オクターヴ以上にわたるが、ここでは1オクターヴに満たない範囲で紹介されている。音部記号の説明にこれが使われているが、第2章以降では音と鍵盤との対応を主眼とするためか、もっぱらG1、B3のような表示で音名を表わしている。ところが、第16章で再びこの音位名を取り上げ、音程の説明に用いている。

「3度の音程をかたちづくる2音のうち、上の音の音位名にMiが含まれる場合、その音程は長3度である」「6度をかたちづくる2音のうち、上の音の音位名にMiかLaが含まれる場合、長6度である」と説明している(S25)。補足すると、上の音にMiが含まれないとき、その3度は短3度であり、上の音にMiもLaも含まれないとき、その6度は短6度である。

これは、初心者が音程の長短を区別するのに大変わかりやすい方法と言える。

②鍵盤楽器について

第2章では鍵盤についての説明が続く。「3つ続く黒鍵のうち1番左の黒鍵の右隣をGと呼ぶ」などという記述から、鍵盤に不慣れな者のために、心をくわいていることがうかがわれる。その懇切丁寧なこと特筆に価するが、この章からは、当時の鍵盤楽器に関する記述を2点だけあげておく。

1つは、黒鍵(*tasto nero*)、白鍵(*tasto bianco*)という呼び方である。黒鍵はシャープキー、白鍵はナチュラルキーを指す。18世紀フランスの楽器では、反対となるのが一般的だが、17世紀イタリアのチェンバロやオルガンは、鍵盤の白黒において現代のピアノと同じであった。

また、最低音域の鍵盤はショート・オクターヴ¹⁹であることを前提としている。その説明に第2章のほか、第18章でもかなりの紙面を費やしている。

VI 同時代の理論書や実作品との類似

ここまで、サッバティーニの独特なメソッドについて述べてきたが、これは、はたして当時の他の理論書や実作品からかけ離れた突飛な方法だったのだろうか。同時代を見渡しても、数字が左手の弾く音を表示し、*vota* と *piena* という区別を用いる教則本の存在は知られていない。しかし、アガツァーリやビアンチャルディの範例やL.ルツァスキ *Luzzasco Luzzaschi* (1545ca-1607) のマドリガーレ集(1601)に、サッバティーニの記述と一致する例がいくつか見られる。

①平行8度、平行5度

譜例11におけるバス声部とアルト声部間の平行8度、バス声部とテノール声部間の平行5度、譜例12の左手に見られる平行8度は「バス音が順次進行する際、1回に限り許される」(S11)というサッバティーニの記述に一致する。また、譜例11冒頭、バス音B1は数字付けすると6であり、アルト声部で重複されているのも、サッバティーニの記述通りである。

譜例 11 Agazzari (Ag 7)

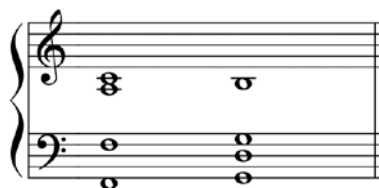


譜例 12 Bianciardi²⁰



①バス音が順次進行するときの *vota* と *piena* の交代

譜例 13 Bianciardi²¹



サツバティーニの表記をあてはめると、最初の和音が 8 *vota*、次が 8 *piena* である。

②低い音域の 3 度

この曲が含まれているマドリガーレ集は、通奏低音の形をとらず、大譜表（左手 8 線、右手 5 線）で書かれ、弾くべき音がすべて記されている。

譜例 14 Luzzaschi (P.12)
“ Deh vieni hor mai cor mio ”

左手の低い音域での 3 度は、サツバティーニの *la terza* に関する記述を思わせる。



③左右の手の分担

譜例 15 の冒頭、左手は F1 だけを弾く。これは、第 1 音域のバス音についてのサツバティーニの記述通りである。そして、第 3 小節で Bb1 上の和音に進行する際、声部進行に関して記譜上の考慮がない点もサツバティーニと共通する。

譜例 15 Luzzaschi (P.14)
“ Cor mio deh non languire ”



わずか数例で一致不一致を論じるのは無謀だが、サッパティーニが周囲とまったく無関係にこの教則本を編み出したわけではないことが、うかがえる。最初に述べたが、この教則本のすべての楽譜はバス音しか記されず、上声部の音は言葉で示されている。それを楽譜に書きかえると、1つの声部がひんばんに左右の手で受け継がれ、いささか読みにくいものとなる。それと同じ印象をこのルツァスキの鍵盤譜から受ける。当時、大譜表は声部進行にこだわらず、どちらの手で弾くかを示すために書かれたので、これは当然なのだが²²、視覚的な印象の類似から、ルツァスキとサッパティーニをつなぐ細い糸が認められるだろう。

おわりに

本稿を終えるにあたり、17世紀初頭の音楽全般について、一言触れておきたい。

まず、通奏低音の源流「オルガン・バス」についてだが、16世紀後半、多声部声楽曲の演奏に際し、オルガン奏者がバス歌手の歌う声部とともに奏し、響きを支えることが行われるようになった。練習で歌手の音高を確認する役割も担っただろう。そのとき、心覚えのため楽譜に和音を示す記号を書き加えたのが、通奏低音の萌芽とされる²³。この場合、奏者にとって、バス声部を弾きながら歌唱声部の動きを追うのが第一義であり、和音を弾くことは、その次に位置する仕事であった。

わずかにその経緯を踏まえただけでも、それまでの音楽の理論的支柱であった対位法と、17世紀初めに起こった通奏低音を「反対語」とするのは、的外れであることが明らかだろう。通奏低音と対位法を「タテかヨコか」という二者択一の議論に単純化して17世紀の音楽を語るのは、大きな間違いである²⁴。この問題に紙幅をさく余裕はないが、サッパティーニが声部進行の問題にまったく触れずに、通奏低音奏法を説明しているのは、それを軽んじたわけではないだろう。むしろ *vota* と *piena* の方式により、どんな初心者でも知らずと平行8度5度を避け、和音進行が弾けるようなメソッドを公にした点で、当時、鍵盤楽器を学ぶ人々に大きな恩恵を与えたと考えられる。

その点からも、彼が第2部の出版を実現できず、声部進行をどう扱うつもりであったかを想像するほかないのは残念である。少なくとも「繋留とその解決」を説明する段階になったら、声部進行の説明は避けて通れないだろう。「とりあえず和音をつかむ」から「横の流れ」へサッパティーニは、どういう展開を考えていたのだろうか。

この教則本は、現代人にとって決してとっ付きのよいものではない。低い音域で弾く左手の和音、また *vota* と *piena* を区別する方法にしても、後期バロックの通奏低音に馴れ親しんだ私たちには、かえって難しく感じられる。「好古趣味の観点からは大変興味深いが、実用にはあまり役立たない」(Arnold 1965: 126) というアーノルドの評価も頷けなくはない。しかし、この教則本が3回も版を重ね、最後の1回は著者の死後であったことを考えると、当時のイタリアには、このメソッドを迎え入れ、期待する土壌があったと思われる。

サッパティーニの教則本について確実に言えるのは、これを「好古趣味」の一言で片付けるのはもったいない、ということである。彼の記述を「金科玉条」にする必要はないが、私たちが17世紀イタリアの通奏低音に取り組むに当たり、演奏への大きなヒントと新たな展望を与えてくれる貴重な著作と言えよう。

付記 譜例 1、2、10 と図 1 の掲載にあたっては、International museum and library of music of Bologna、譜例 6 については Edition Minkoff の許可を得た。

註：

- 1 東川 2008 : 115-138 C.V. パリスカ「新音楽の始まり」佐竹淳訳
- 2 東川 2008 : 139-172 「新音楽宣言—ジュリオ・カッチーニの歌曲集序文」佐竹淳訳
- 3 タイトル 2 行目、manacordo は不詳だが、チェンバロとクラヴィコードをさすと考えてよいだろう。渡邊 2000 : 821、野村 2013 : 292 参照。
- 4 第 1 章という表示も、タイトルもないが、音価、音名、音部記号、音程などもっとも基本的なことに説明している。
- 5 quadro は元来、「四角い」の意味で、 \square の形をさす。molle は「丸い」の意味で \circ の形をさす。東川 1993 : 17-19
- 6 最後の 2 つの音 F1 と E1 は不要。
- 7 E.Cavaleri のこと。彼の「魂と肉体の劇」の数字については Arnold 1965 : 47-67 坂 1987 : 1-10
- 8 Sabbatini P.22 Il tasto voto の項に e dalla sinistra とあるのは、destra の誤り。アーノルドも right と訂正している。Arnold 1965 : 120 No.8
- 9 坂 2006 : 55
- 10 Buelow 1986 : 79-101
- 11 アーノルドによると、Werckmeister が E4、Niedt が E4 か F4。Arnold 1965 : 112 n3
- 12 アーノルドはバス最高音 C3 の音価を半分になっているので、原著の音価に戻した。
- 13 筆者案、冒頭の 2 つの和音における平行 8 度 5 度は、バスが順次進行の場合、平行は 1 回に限り許されるというサッパティーニの記述にしたがい、良しとした。
- 14 坂 2006 : 56
- 15 Bianciardi 中山 2002 : 10、Hill 1983 : 205 Bianciardi は 1 枚の大きな掛紙に書かれ、ページの表示が難しいため、訳書のページを示した。
- 16 Bianciardi 中山 2002 : 10、Hill 1983 : 205
- 17 この用語は東川清一による。東川 1993 : 14-17
- 18 アーノルドが、この表の B \square を B# としているのは誤り。
- 19 渡邊 2000 : 60-63、野村 2013 : 141-145
- 20 Bianciardi 中山 2002 : 14
- 21 Bianciardi 中山 2002 : 14
- 22 大岩 2011 : 24-26
- 23 P. ウィリアムズ 関根 1994 : vol.11, 73
- 24 東川 2008 : i-iii 津上英輔による序

参考文献：

《第 1 次資料》

Agazzari, Agostino.

1607 Del sonare sopra' l basso con tutti li stromenti. (Rep. 1969 Forni) 鴫田信男訳 1993

アガツァーリ著『通奏低音奏法』全訳. 愛知教育大学研究報告.

Bianciardi, Francesco.

1607 Breve regola per imparare a sonare sopra il Basso 中山真一訳 2002 すべての楽器のための通奏低音上達のための規則概論. 私家版.

Dandrieu, Jean François.

1718 Principes de l'accompagnement du Clavecin. (Rep. 1972 Minkoff).

Luzzaschi, Luzzasco.

1601 Madrigali per cantare et sonare a uno, doi, e tre soprani. (Rep. 1980 Studio Per Edizioni Scelte).

Penna, Lorenzo.

1672 Li primi albori musicali. (Rep. 1966 Forni).

《 第 2 次資料 》

Arnold, Franck Thomas.

1965 The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass as practised in the 17th & 18th Centuries. Dover.

Buelow, George.

1986 Thorough-Bass Accompaniment according to Johann David Heinichen. University of Nebraska Press.

Hill, John Walter.

1983 Realized continuo accompaniment from Florence ca.1600. Early Music.vol.11, no.2, p.194-208.

Nuti, Giulia.

2007 The Performance of Italian Basso Continuo. Ashgate.

Williams, Peter.

1984 Continuo. The New Grove Dictionary. vol.4, p.685-699. 関根敏子訳 1994 ニューグロヴ世界音楽大事典 第 11 卷「通奏低音」講談社.

大岩, みどり.

2011 楽譜と演奏をめぐる一考察:なぜフレスコバルディは《トッカータ集》には高額な銅板印刷を,他の作品には4声部の総譜を用いたのか?. オルガン研究. vol.39, p.17-28.

東川, 清一.

1993 シャープとフラットのはなし. 音楽之友社.

2008 対位法の変動・新音楽の胎動. 春秋社.

野村, 満男; 野村, 敬喬; 柴田, 雄康; 久保田, 彰.

2013 チェンバロ クラヴィコード用語集. 東京コレギウム.

坂, 由理.

1987 E. カヴァリエーリ「魂と肉体の劇」の数字付低音. オルガン研究. vol.15, p.1-25.

2006 L. ペンナ『音楽の曙』における通奏低音奏法. 聖グレゴリオの家研究論集. vol.2, p.51-69.

渡邊，順生．

2000 チェンバロ・フォルテピアノ．東京書籍．

This study discusses G.Sabbatini's treatise(1628) on basso continuo. His book is devoted to explaining continuo for beginners. His continuo figures show what intervals are to be played by the left hand. He divided the left-hand texture into two classes : vota and piena. This approach is distinctive, and valuable for beginners. This is so because beginners can, with Sabbatini's approach, play basic chord progressions without taking voice-leading into account. We can find Sabbatini's approach in the treatises of Bianciardi (1607) and Agazzari (1607) and in the madrigal publication of Luzzaschi (1601).

(本学付属民族音楽研究所講師 チェンバロ)