

# 東京音楽大学リポジトリ

## Tokyo College of Music Repository

A discussion of B. Bismantova's basso continuo in his Compendio Musicale

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2018-06-01 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	<a href="https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/1189">https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/1189</a>

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



## B. ビスマントヴァ『音楽提要』の通奏低音奏法

A discussion of B. Bismantova's basso continuo in his *Compendio Musicale*

坂 由理 BAN Yuri

イタリアで活躍した管楽器奏者 B.ビスマントヴァは、1677 年、入門書として『音楽提要』を著した。この著作は 17 世紀の管楽器、弦楽器の奏法を伝える文献として広く知られているが、通奏低音に関しても貴重な記述に富んでいる。彼は「通奏低音に関する規則」の章で、基本からの説明に努め、独自の見解も示した。そして、レチタティーヴォの伴奏や移調、鍵盤における指使いにまで筆は及び、鍵盤音楽のみならず、当時の音楽全般の様々な側面を浮き彫りにした。本稿は、彼が多くを受け継いだ L.ペンナの著作と比較しながら、この教則本の特徴を探る試みである。

キーワード: B. ビスマントヴァ B. Bismantova, L. ペンナ L. Penna,  
G. サツバティーニ G. Sabbatini, 通奏低音 Basso continuo

### 1 はじめに

17世紀初め、イタリアにオペラが誕生し、通奏低音を伴った劇的な作品が音楽史の表舞台に登場した。この新しい様式「バロック」がヨーロッパ各地へ広がる様は急としか言いようがない。それには通奏低音に関する理論書や教則本による後押しが力になったのも確かだろう。理論と実践、両輪相俟って、バロックという大きなうねりを作り出したと言える。

ここに取り上げる『音楽提要』(1677)は、コルネット奏者バルトロメオ・ビスマントヴァ Bartolomeo Bismantova (?-1694ca) による音楽理論と様々な楽器のための入門書である。第4章にあたる「通奏低音に関する規則」は、彼と同様ボローニャで活躍したロレンツォ・ペンナ Lorenzo Penna (1613-1693) の『音楽の曙』(1672)を範としながら<sup>1</sup>、独自の考えによって著された。本稿ではペンナや同時期のイタリアの理論書との比較を通じて、ビスマントヴァのメソッドの特徴を明らかにしたい。底本としたのは次の通りである。

Compendio Musicale. / In cui s'insegna à Princ(i)pianti il vero modo / per imparare con facilità, le Regole del Canto / Figurato, e Canto Fermo ; come anche per comporre, / e suonare il Basso Continuo; il Flauto, Cornetto, / e Violino, come anche per Accordare Organi, e / Cembali; composto dal Padre : Bartolomeo / Bis Mantova, dell'Ordine de Servi di M(aria) / V(ergine). Musico della Cattedrale, et Suonator di / Cornetto, nell'Illustrissima Accademia dello Spirito / Santo de Ferrara, e dall'istesso dedecato / al Merito Impareggiabile dell' / Illustrissimo et Eccellentissimo / Signor Abbate Ferrante Bentivogli / Protettore / In Ferrara.li 20. Genaiio.1677<sup>2</sup>

ビスマントヴァのあげる譜例は、両手の弾くべき音を数字で示した例（譜例 1 など）と数字付バス（譜例 5 など）の 2 種である。前者は音符に直したものを添え、後者も筆者によるレアリゼーション（「筆者案」と表示）、またはペンナによるそれを示した。ペンナは譜例を三段、または四段譜で記しているが、左右どちらの手で弾くか明らかなものは二段譜に直した。引用楽譜はビスマントヴァを Bis、ペンナを Penna で示す。ペンナからの引用は特記しない限り『音楽の曙』第 3 巻である。第 2 巻の場合のみ vol.2 と記す。音名は英米式の B B $\flat$ 、オクターヴ表示は中央ハ音を c<sup>1</sup>、オクターヴ下に c C C<sub>1</sub>、オクターヴ上に c<sup>2</sup> とする。

## 2 「通奏低音に関する規則」内容一覧

ページ	行	内容	ペンナ
63	1	鍵盤における各鍵の名称	
63	11	3, 5, 6, 8 度による和音, 6 の和音が使われる場合	
62	11	3, 5, 8 度による和音の左手のポジション	
64	1	3, 5, 8 度の和音の様々な配置	
	2	バスの音域と声部数	
65	1	6 の和音の様々な配置 (B 音上、# $\flat$ の付くバス音上)	
66	2	重音の指使い	
67	1	平行、反行、斜行	13
	8	平行 5 度 8 度の禁止	
67	11	様々な和音進行	
		バス 半音下行による 2 の和音	
68	7	上声部の繋留 4→3	
69	2	バス (ミニマ) 半音上行における減 5 度の和音	
	8	上声部の繋留 7→6	
71	6	上声部の繋留 9→8	
72	5	バス 連続順次下行 6→5、7→6	22, 23
73	1	バス (ミニマ) 3 度下行、3 度上行	23, 24
	5	バス 連続順次上行 5→6	20
	11	バス 半音上行 6→5	21
74	1	バス 短 3 度上行	27
	4	バス 長 3 度上行	26
	6	バス (ミニマ) 4 度上行	31
	12	バス 4 度下行	28, 29
75	3	バス 半音・全音下行 5→6	
	6	バス 短 3 度下行	27
	9	バス 長 3 度下行	25

76	1	数字表示における#♭について	
76	3	ディミニュティオーネ	
	5	セミミニマとクロマを奏するために	
	14	バス順次進行の場合 バス跳躍または異なる音価の場合	
77	9	カデンツァについて バス4度上行 3→4→3、4→3、6/4→3など	32~36
79	1	バス4度上行のヴァリエーション（「ラモーの五六」など）	
80	3	単純なカデンツァと分割されたカデンツァ	
80	4	トリポラ（3拍子）の場合	
80	5	上声（cantilena）にバスを付ける場合	
81	1	バス定型の場合	
81	4	バスに#♭の付いた奇妙な和音	
81	5	#4/2の和音	
81	7	独唱曲の伴奏について	62
82	12	レチタティーヴォ様式の場合	63
83	3	移調奏およびア・カペラやフガートを奏するための規則	66
84	4	移調奏について 4度下（5度上）へ	69, 70
85	3	5度下（4度上）へ	
	10	一声二声三声の曲の移調 3度下、3度上への移調など	76, 77
87	1	指と手に関する動きと規則	16
	7	トリルの指使い	12
		音階の指使い	
88	1	音階上行下行の指使い	81

\*原本にはページ数の記載がないので、ページ欄は現代版による。

\*62ページと63ページは逆になっているが、そのままにした。

\*行数は譜例を抜いて数えた。

\*バスの音価は、ミニマと書いたもの以外、すべてセミプレヴィス。

\*ペンナ『音楽の曙』第3巻(1672)と類似が見られるページを右の欄に記した。

### 3 協和和音(5/3の和音、6の和音)の配置

ビスマントヴァは、協和音程として3度、5度、6度、8度をあげ、3度5度8度による和音の場合、両手がそれぞれ何の音を弾くかを次のように示している。最大6声、最小2声、そして、バスが高い場合、左手はバスと3度上の音、あるいはバスのみ弾く。バスが低い場合、左手はバスと5度上の音、あるいはバスと8度上の音を弾く、としている。ただし、**譜例1**はバス音Aの上に様々な和音を配置し一覧する目的で書かれたと思われ、バスの音域と声部数の問題とは切り離して考えるべきであろう。また、**譜例1**の\*は上記の説明にあてはまらないので、様々な重ね方を認めていることが明らかである。

譜例1 Bis 64

*Primo Modo.*      2° 3° 4° 5° 6° 7° 8° 9°

		C:									
		o o o o o o o o									
<i>Mano Destra.</i>	A.	<i>Decima settima.</i>	15	15	12						
	C.	<i>Decima quinta.</i>	12	12	12	10	10	00	5		
	C.	<i>Duodecima.</i>	10	10	10	00	00	5	3	3	
<i>Mano Sinistra et Principale.</i>	A.	<i>Ottava.</i>	00	00	00	5	5				
	C.	<i>Quinta.</i>	5			3	3				
	A.	<i>Trisono.</i>	1	1	1	1	1	1	1	1	

	Primo modo	*	2°	3°	4°	*	5°	6°	7°	8°	9°
--	------------	---	----	----	----	---	----	----	----	----	----

右手

左手

この譜例ではガレアッツオ・サッパティーニ Galeazzo Sabbatini (1597-1662) 『通奏低音の平易で簡潔な規則』(1628)の影響を指摘しておきたい。サッパティーニは和音を弾く際、左手が何の音を弾くかを最優先に考えた(Sabbatini 1628:12-16, 坂 2015:5)。ビスマントヴァが左手を *Mano Sinistra et Principale* と呼んでいるのは、その影響だろう。サッパティーニは、バスの音域を細かく分類して左手で弾く音の数を厳密に規定しているが<sup>3</sup>、ビスマントヴァはそこまで厳密でない分、多様な和音進行に対応できるとも言える。

次にビスマントヴァは6の和音へと筆を進め、その場合バスを重ねる代わりに3度上と6度上の音を弾くように記している。**譜例2B**のように、バスに#が付く場合たしかに重複は避けられているが、バスがB音の場合には重複が見られる(**譜例2A**)。また、**譜例2C**の「#bの付いた奇妙な和音」では、d#音上にも重複が見られるので、この点一貫性を欠くのだが、おおよそ次のような原則が見られる。

- 1 バス音に#が付かない場合、バス音重複は可
- 2 バス音に#が付く場合、バス音重複は避ける

譜例2A Bis65

<i>Mano Destra.</i>	10	13
	0	10
<i>Mano Sinistra, et, Principale.</i>	0	0
	1	1

譜例2B Bis65

<i>Mano D.</i>	13	10
	10	0
<i>Mano S.</i>	0	3
	1	1

譜例2C Bis81

*Note Srauganti e li Accidenti.*

<i>M. D.</i>	* 0.	13.	* 10.
	* 5.	* 10.	0.
<i>M. S.</i>	* 3.	0.	0.
	* 1.	1.	1.

## 4 様々な和音の進行

### 1) バス半音下行による2の和音

和音進行の説明は、バスの半音下行による2の和音に始まる。この和音については、必ず4を伴うとしている(譜例3A)。つまり、譜例3Bのように4を伴わない2の和音は認めていない。そして、テンポ・オルディナリオ(C)の場合3拍目、トリポラ(3拍子)の場合2拍目で3に解決するとしているが、その表現が興味深い。「1つ下の鍵盤を弾くことで解決する」。つまり、白鍵であれ黒鍵であれ半音下に解決する、ということである。

譜例3A Bis67 筆者案

譜例3B Bis67 筆者案

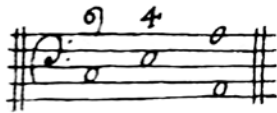
和音進行の説明がこの和音に始まるのは教則本として大変珍しいが、これはペンナの影響かと思われる。ペンナは『音楽の曙』全体を3巻に分け第3巻を「通奏低音奏法」としているが、第2巻「対位法」の最後第21章から第23章でも通奏低音についてふれている。そこには詩編唱にふさわしいバスとして、2の和音の想定される例が多数見られる(譜例4)。ビスマントヴァがこの和音によって数字の説明を開始したのは、その影響が感じられる。

譜例4 Penna vol.2 117

## 2) 上声部の繋留

ビスマントヴァは、2の和音に続いて上声部の繋留へと話を進め、最初に4の繋留を取り上げる。繋留についてまず強調するのは「予備をとること」である。たとえば譜例5では、バス3度上行の際6度上の音が予備されると述べ、同様の説明を4の和音直前の様々な音程によるバス進行に対して行なっている。解決音3を記さないのは、記述の重点をそれだけ予備においているということだろう<sup>4</sup>。また、4の繋留の譜例では終止音がすべてオクターヴで重複され、厚い響きが好まれる傾向にある<sup>5</sup>。

譜例5 Bis68

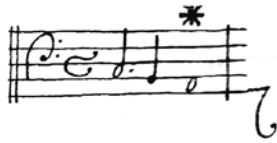


筆者案



7の繋留についても、予備をとることを丹念に説明したあと、譜例6Aのような例では「数字の表示がなくても」\*の上で7→6と弾くように述べている。

譜例6A Bis70



譜例6B Penna 10

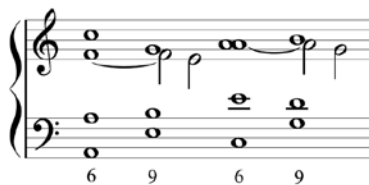


譜例6C Penna 44

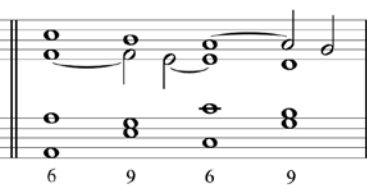


ビスマントヴァは、9の繋留でも予備についての克明な説明のあと、9度を弾く際には10度を伴うよう記している。つまり、譜例7Bより7Aが望ましいということであろう。解決音の8はここでも示されない。譜例7Cの平行8度に近い動きは、同時に動くわけではないので問題なしとしたのだろう。

譜例7A Bis71 筆者案



譜例7B Bis71 筆者案



譜例7C Bis71 筆者案



上声部の繋留4, 7, 9の例はペンナと共通するものも多いが、予備について説明しているのはビスマントヴァだけである。ここに彼のメソッドの大きな特色がみられる。

## 3) バスの連続順次下行

バス連続順次下行の例として数字付バスが3種示され、この場合も10度を伴うことを

勧めている。譜例 8 B \* の組み合わせられた不協和音が興味深い。譜例 8 C はペンナからの引用だが、終止直前の 6 (\* ) は長 6 度になると二人とも明記している。

譜例 8A Bis72 筆者案

譜例 8B Bis72 筆者案

譜例 8C Penna 23

#### 4) バスの 3 度上行と 3 度下行

3 度上行、3 度下行は、各々 3 だけの場合<sup>6</sup>と 6 を含む場合の 2 種が示される。譜例 9 B のようにミニマで動く場合、6 をはさんで軽い印象となることを望んだのだろう。

譜例 9A Penna 27 ( ) 内は筆者による

譜例 9B Bis73 筆者案

#### 5) バスの順次上行

バスが順次上行するとき、5→6 というふうには 6 をはさみ、その際 10 度を伴うことが、ピスマントヴァ、ペンナ双方に記されている。

譜例 10 Penna 20

#### 6) バスの 4 度下行

バス 4 度下行の際、数字表示がなくても、第 3 拍第 4 拍で 4 # (11#) 6 # (13#) だけでなく 9 も加わることが譜例 11 から明らかである。9 がどの声部から導かれるか判断に迷うが、「下行して 9 度を弾く」とあるので、d<sup>2</sup> # 音から下行させ筆者案とした。ペンナもこの進行を重要視し全調に移調して練習することを勧めている (Penna 1662:54,55)。



譜例 11 Bis 75

M: D:	12 13* 9
M: S:	10 11* ∞ ∞ I I

7) バスの4度上行(5度下行)

ビスマントヴァは、バスの4度上行をカデンツァと呼んで重要視し、様々な例をあげて説明に努めている。ペンナも主な和音進行4種の中にこれを含めているが、ビスマントヴァはこの4度上行だけを特別に扱っている。興味深いのは、数字表示(楽譜の上の4など)がなくても7(14)を弾く、と明記していることである。譜例 12 A B に7 という数字表示はないが、14を加えることが右手への指示から明らかである。

譜例 12A Bis 78

譜例 12B Bis 78

譜例 12C Bis 78

M: D:	3 4 3	4 5	5 4 3
M: S:	12.13.12.12.14. 10.11.11.10. ∞.∞.∞.∞.	12.12.14. 11.10. ∞.∞. 5.5. I. I.	13.12.12. 11.11.10. ∞.∞.∞.

4度上行の前にバスが様々な動きを伴う例も多数あげ、中でも典型的なのは、現代の和声学でIV-V-Iにあたる次のような進行である。

譜例 13A Bis 77

譜例 13B Bis 80

譜例 13C Bis 79

M: D:	7 6 5	7 4 3	4 3 5 4 3
M: S:	∞.∞.∞.∞. 7.6.5.5.7. 3.4.4.3. I. I. I. I.	10.12. ∞.9. 5.7. I. I.	11.13. 10.12. ∞.∞. I. I.

譜例 13 B ではアルトに d<sup>1</sup> 音が保持され\*に不協和音程の重なりが見られるが、前後の和音の強い色彩（現代でいうドミナント）の中に溶け込んでいるので問題ないと考えたのだろう。譜例 13 C には大胆な平行 8 度が見られる。また興味を引くのは、同例、最初の 2 つの和音が各々バスから 6 度上、3 度（10 度）上の音を欠くことである。もし、2 番目の和音（\*）に 3 度（10 度）上の音があればいわゆる「ラモーの五六」となるが、同時代イタリアの鍵盤作品にこの 3 度（10 度）を欠く響きは珍しくない。特に次のような早いテンポの舞曲では、爽快な進行感が優先されるためか、この和音が多用される。

譜例 14 Bernardo Storace Passa e mezzo (1664)



## 8) 平行、斜行、反行

両手がともに上行下行するのは良くないとし、少なくとも一声がとどまるようにと記している。もし、それが不可能なら、右手がバスと 10 度の音程で動くことを勧めている。平行 5 度 8 度は禁じているものの譜例 7 C や 13 C のような例もある。一方、平行の起こりやすいバス 2 度上行の際には (IV-V) 様々な工夫でそれを防いでいるのが目立つ。たとえば譜例 13 A では V にあたる和音に初めから 7 を加え、他の例でも同じ箇所には 4 の繫留や 6/4 の和音をおいて平行が起こらないような配慮が見られる。

## 9) 数字を補う場合

ビスマントヴァは、バス 4 度上行の場合 3 に # が付されていなくても「カデンツァ最後の和音はつねに長 3 度」と述べている。この「最後の和音」がどれを指すか、については、第 3 章「対位法の規則」(P.58) にも「カデンツァ最後の音には #」という記述があり、そこには 6 に # がつく譜例も含まれているので、終止の和音を指す可能性は考えられない。「最後」とは終止の 1 つ前であろう。また、バス 4 度上行に際し「短 3 度の場合には表示する」(P.74) と述べているので、表示がなければ長 3 度としてよいだろう。さらに「数字の指示がなくても」7→6 (譜例 6) や 4 # などを加える例 (譜例 11) もあげている。これらの記述は奏者による数字解釈の可能性を大きく広げるものと言える。

## 5 独唱歌の伴奏

独唱歌の伴奏についての記述はペンナとの類似が目立つ。譜例 15 B におけるわずかな「遊び」(ソプラノ c<sup>2</sup> 音) をビスマントヴァに適用することは十分可能だろう。

譜例 15A Bis 83

M:D:	12. 16.	14.
M:S:	10. 11.	10.
	1. 1.	1.

譜例 15B Penna 64

## 6 ア・カペラあるいはフガート

ここでの記述もペンナに範をもとめたと思われるが、实例はビスマントヴァ自身の主題である。筆者案では声部数を保つよう心がけたが、*Segue(nte)* つまり、バツソ・セグエンテの指示があるので、実際にはバス（そのとき最も低い声部）のほか、上声部の音を適宜選んで演奏したものと考えられる。

譜例 16 Bis 83

筆者案

## 7 移調

移調についても、ビスマントヴァはペンナの記述を踏襲し、クレフの読み替えによる移調の方法を説明している。

## 8 指使い

指使いについてはまず重音に関する記述に始まるが、譜例は示されていないので、実際に使われている重音を筆者が選んで譜例17とした。左手\*は4と1の誤りかと思われる。しかし「黒鍵を含む4度」とはfとb♭の可能性が高く（f♯とbの実例は見当たらない）4と1では親指が黒鍵にあたるのが問題なので、この点は疑問のまま残したい。また、左手の6度は1と5でなく、4と1または2と5でとるように指示され、かなり上げた手のポジションがもとめられている。

譜例 17 Bis66

左手

2 2 1 3 1 1 1  
4 4 または 3 4 4 または 2 1 または 2 5 5 5

右手

4 4 4 5  
2 2 2 2

トリッロの指使いについては、次のように述べている。左手は人差し指と中指、右手は薬指と中指で弾く。トリッロや装飾音に関する記述はこの数行だけで、ペンナが主な和音進行のすべてにトリッロなどをほどこし、装飾音に偏愛を示しているのとは対照的である。

音階の指使いもペンナと同じである（譜例下の番号は筆者による）。強拍に3を充てる点で、北ドイツやイギリスのメソッドと共通するが、それらと異なるのは両手をシンメトリカルにとらえる点である。（Vogel 1998）

譜例 18 Bis88 M=Medio I=Indice A=Anulare

左手

3 2 3 2 3 4 3 4

右手

3 4 3 4 3 2 3 2

指使いについて、冒頭部分に重音だけ取り出して説明しているのはサッパティーニに倣ったものと思われる（Sabbatini 1628 :10,11）。和音進行の説明を始める前に、どのような指使いで重音を弾くべきか説明の要に迫られたということだろう。一見、散漫な構成に見えるが、二人ともあくまで実践的な見地で記述を進めたことがうかがわれる。

## 9 各鍵の名称

ビスマントヴァは、第1章「計量音楽に関する規則」で音名について詳しく説明し、この章では鍵盤各鍵の名称をあげるにとどめている。白鍵はG A B C D E Fの7鍵、黒鍵はB♭ E♭ C♯ F♯ G♯の5鍵。白鍵の説明をCでなくGで始めているのが興味深い。当時チェンバロに最低音G<sub>1</sub>の楽器もあったことと関係づけたくなるが(野村 2013:41)、それよりグイド・ダレッツォ Guido d'Arezzo (991/2-1033)がギヤマト(音階)の開始をG(表記はΓ)とした流れを汲むと考える方が妥当であろう(東川 1983:84)。

## 10 拍節や拍子について

拍節や拍子に関しては第1章で詳しく述べているので、この章では次のように手短かに記している。テンポ・オルディナリオ(C)の場合、第1第3拍は「in terra」(terraは大地)、第2第4拍は「in aria」(ariaは空中)。また、弱拍で和音が変わるときやカデンツァの最後に7が加わる時、しばしば「飾りの様に d'adornamento」と形容している。同じ弱拍の動きでも繋留音が解決するときには決して見られない語である。つまり必然的な進行でなく、ニュアンスがわずかに変化する様を表現した言葉と思われる。

## 11 予備・繋留と「カデンツァ」について

これまで述べてきた通り、ビスマントヴァの『音楽提要』は先人、特にペンナに多くを負っているが、メソッドとしての展開は彼独自の考えによる。もう一度全体の流れを追いながら、彼のねらいを確認してみよう。

和音進行の説明を2の和音によって始めるのは珍しいと前に述べたが、これには教育的な意図も感じられる。「不協和音程は2度下行によって解決する」という鉄則を徹底させるには格好の進行であり、延びているバスが途中で繋留音となるため、予備についてあらためて説明する必要がないのも大きな利点である。ペンナに倣うというだけでなく、彼はこの和音進行に大きな意味を見出したからこそ、説明の冒頭においたのであろう。

次に上声部の繋留へ筆を進め、上記の鉄則を適用しつつ、予備の説明を執拗なまでに繰り返しているのは前述の通りである。ペンナも繋留に関して同じ考えだったと譜例から察せられるのだが、この点をとりたてて説明することはなかった。

和音進行の説明の最後には「カデンツァ」と呼ぶバス4度上行の進行を取り上げ多くのページを割いているので、ビスマントヴァはこの進行を最も重要と考えていたのだろう。現代で言う完全終止(V-I)と「カデンツァ」の一致を指摘することはたやすいが、譜例では、Vにあたる和音へ繋留によって入ることが多く、そのあとも上声部は細かく動いて、声部それぞれの動きに重点があるように思われる。彼は「カデンツァ」を各声部が横に動いた結果としてとらえていると考えたい。

## 12 おわりに

ビスマントヴァは、この著作で通奏低音における独自のメソッドを展開している。繋留の際の予備を強調しているのは、声部進行を何より大切にしていることの現れだろう。これは以前の教則本にはあまり見られない記述であり、現代の奏者にとっても切実な問題である。また、「数字表示がなくても」と但し書きを添えて、数字解釈の自由を示した例をいくつかあげている。それらはいずれも興味深い例だが、具体的にどの作曲家の、どの作品に適用していくのか、実践にあたって奏者各々に与えられた課題である。

1600年初めに通奏低音を伴った作品が登場してから4分の3世紀、声部進行に関する指針を明確に記した本書が書かれた意義は大きい。当時の人々に様々な恩恵を与えたことは十分想像できる。そして、私たちにとっては、この著作から当時の奏法を学ぶだけでなく、同時期に書かれた教則本との比較を通してその意義をとらえ直すことが通奏低音を実践・研究する上での大きな糧となるだろう。

付記： 譜例 1、2 ABC, 5, 6 A, 11, 12 ABC, 13 ABC, 14, 15 A, 16, 18 は Studio per Edizioni Scelte の出版物から引用した。

註：

- 1 二人は共にボロニーヤで活躍したが、交遊関係については不詳。ビスマントヴァはペンナの「見習い Alunnato」だったという説もある。(Cavicchi 1973:123)
- 2 全部の章のタイトルはここに記されている。1694年、コントラバスとヴィオロンチェロ・ダ・スッパラの章が付け加えられた。
- 3 サッパティーニの取り上げる和音は、3の和音と6の和音だけなので、バスの音域と音の数を規定することができたと思われる。(坂 2015:4)
- 4 実作品で解決音を示さない例は、次などに見られる。(Cavaliere 1600:4,12)(それぞれ「知性」の Aria とリトルネッロ)
- 5 声部数の多い伴奏についてはペンナが記している。(Penna 1662:7,82、坂 2006:55)
- 6 同様の例が80年以上あとのC.P.E. バッハの理論書にも見られるので、この進行はバロック時代を通じての「定番」と言えるだろう。(Bach 1762:37)

参考文献：

### ● 17, 18世紀の資料

#### **Bach, Carl Philipp Emanuel.**

1762 Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. (正しいクラヴィーア奏法 第2部 [東川清一訳] 全音楽譜出版社. 2003).

#### **Cavaliere, Emilio de.**

1600 Rapresentazione di Anima et di Corpo (Rep.1967).

#### **Penna, Lorenzo.**

1662 Li primi albori musicali. Vol.1-3.

**Sabbatini, Galeazzo.**

1628 Regola facile e breve per sonare sopra il basso continuo, nell'organo, manacordo ò altro simile stromento.

**Storace, Bernardo.**

1664 Selva di varie compositioni d'intavolatura per cimbalò ed organo (Rep.1979).

● 20世紀以降の資料

**Cavicchi, Adoriano.**

1973 Prassi strumentale in Emilia nell'ultimo quarto del Seicento : Flauto italiano, Cornetto, Archi. Studi musicali.Vol.2, p.111-143.

**Goede, Thérèse de.**

2005 From dissonance to note-cluster: the application of musical-rhetorical figures and dissonances to thoroughbass accompaniment of early 17th century Italian. Early Music. Vol.33, p.233-250.

**Lederer, Joseph-Horst.**

1971 Zur Lebensgeschichte Lorenzo Pennas. Kirchenmusikalisches Jahrbuch. Vol.55, p.25-31.

**Vogel, Harald.**

1998 Keyboard Playing Technique around 1600. Tablatura nova (by S. Scheidt).Vol.2, p.145-180.

東川, 清一 .

1983 退け、暗き影「固定ド」よ！. 音楽之友社.

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 .

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.

2015 G. サツバティーニ「通奏低音のための平易で簡潔な規則」. 伝統と創造 . Vol.5, p.1-14.

This study discusses Bartolomeo Bismantova's basso continuo treatise, *Compendio Musicale* (Ferrara, 1677). Despite Bismantova sharing some phrases and examples with Penna's earlier treatise, *Li primi albori musicali* (Bologna, 1672), it can be demonstrated that Bismantova does not stem directly from Penna. Bismantova emphatically discusses the importance of preparing suspensions. Regarding cadences, he provides many variations in cadences, and he specifies which cadential notes should be played by which hand. His discussion of continuo playing in the absence of figures is particularly interesting. To give two examples: he permits adding a 7th at a perfect authentic cadence. And when the bass descends a fourth, we can use a 9th, not merely 6/#4. Bismantova's method is valuable for advanced player as well as for the beginner.

(本学付属民族音楽研究所講師、チェンバロ)