

東京音楽大学付属民族音楽研究所刊行物リポジトリ

Title	F.ビアンチャルディ 『低音上の奏法を学ぶための簡潔な規則』 における通奏低音奏法
Title in another language	A discussion of F. Bianciardi's basso continuo in his <i>Breve regola per imparar'a sonare sopra il basso</i>
Author(s)	坂 由理 (BAN Yuri)
Citation	伝統と創造=Dento to Sozo, Vol. 8, p. 1-13
Date of issue	2019-03-25
ISSN & ISSN-L	Print edition: ISSN 2189-2350, Online edition: ISSN 2189-2482, ISSN-L 2189-2350
URL	http://www.minken1975.com/publication/IE_B08201801.pdf

F. ビアンチャルディ『低音上の奏法を学ぶための簡潔な規則』 における通奏低音奏法

A discussion of F.Bianciardi's basso continuo
in his *Breve regola per imparare'a sonare sopra il basso*

坂 由理 BAN Yuri

17世紀初めのイタリアでは、他のヨーロッパ諸国に先駆けて通奏低音による声楽作品が数多く上演、出版された。バロック時代の幕開けとされる出来事である。1607年には早くも2人の作曲家が通奏低音に関する理論をシエナで公にした。その1つ、ビアンチャルディによる著作は、ごく初歩的なことからレチタティーヴォの伴奏にいたるまで、丁寧な説明が1枚の大きな紙にまとめられている。簡潔にして要を得た記述は実際の実践的であり、初心者から上級者まで幅広い層を対象に書かれたことがうかがえる。とりわけ最後に小品として示された譜例は彼の理論が見事に具体化され、草創期の通奏低音奏法を知るのに欠かせない範例と言えよう。

キーワード：ビアンチャルディ Bianciardi、ザルリーノ Zarlino、
アガッツァーリ Agazzari、バスソ・セグエンテ Basso seguente、
通奏低音 Basso continuo

ヨーロッパ音楽の歴史は今まで何度か大きな転換のときを経てきたが、イタリアで通奏低音による声楽作品が登場した17世紀初めがその1つであることは間違いないだろう。新しい音楽劇オペラが誕生し、ルネサンスからバロックへと大きな変化が訪れた時期である。しかし、世紀を超えて活動した当時の音楽家たちが16世紀に徹底した対位法の教育を受け、それを糧として出発したことを忘れてはならない¹。本論では、16世紀末からオルガニスト、楽長として活躍したフランチェスコ・ビアンチャルディ Francesco Bianciardi (1572-1607) の著作を読み解きながら、彼が前世紀の理論をどう咀嚼したか、そして新しい語法をどう切り開いていったか、その一端を明らかにしたい。

1. 出版と題名について

本論でとりあげるビアンチャルディの著作は以下の通りである。

『あらゆる種類の楽器による低音上の奏法を学ぶための簡潔な規則』
Breve regola per imparare'a sonare sopra il basso con ogni sorte d'istrumento
(Siena,1607)

この著作（以下、『簡潔な規則』）は、当時としても珍しく冊子体でなく大きな紙1枚（縦約 57.4 cm 横 約 43.5 cm）に記されている。つまり、各自が所有するのではなく、通奏低音を学ぶ際に掛図として壁に貼ったり、机の上に拵げたりして皆で見たものと考えられる。理論的な著作がこのような形で出版されたということは、17世紀初め、イタリアでは通奏低音の教育が広く求められていたと考えてよいだろう。

本文の下には出版者ドメニコ・ファルチーニ Domenico Falcini (1575-ca1672) による献辞が添えられ、それによるとこの著作はマッサ Massa の司教アレッシェンドロ・ペトルッチ Alessandro Petrucci (?-1628) に捧げられた。そして、献辞の日付 1607年9月21日の前にビアンチャルディは亡くなっていたこと、彼が人間としても音楽家としても尊敬を集める人物であったことが記されている。ファルチーニは引き続いて翌月、アゴスティアーノ・アガッツァーリ Agostino Agazzari (1579-1640) の『すべての楽器による低音上の奏法について *Del sonare sopra 'l basso con tutti li stromenti*』を出版している。

ビアンチャルディの題名には「低音上の奏法 a sonare sopra il basso」とあり、「通奏低音 basso continuo」という言葉は見当たらないが、本文の内容は殆どそれについてである。当時「通奏低音」は basso principale、basso generale など様々に呼ばれ、統一した用語はなかった [Williams 1984 : Vol.4,685]。上記アガッツァーリの書も題名に「低音上の奏法について *Del sopra 'l basso*」とある。その後、数字付低音という用語も使われるようになるが、ビアンチャルディは数字を書き入れていない。その点はアガッツァーリや以後の理論書と異なる。

題名の上には楽器の絵が描かれている。出版者ファルチーニは画家としても活躍していたので、おそらく彼が描いたのであろう。まず中央にオルガン、その左にイタリアン・ヴァージナル、ハープ。リュート属はキタローネとおぼしき楽器が2挺、リュート2挺、ルネサンス・ギター1挺²。ヴィオラ・ダ・ガンバ属はヴィオローネが2挺、バス・ガンバ1挺、テノールまたはそれより小さめのガンバが1挺描かれている。ビアンチャルディはこれらの楽器を想定して執筆したのだろうが、本論では鍵盤楽器による通奏低音に焦点をあてて論ずる。

音名は英米式にロ音を B、オクターヴ表示は中央のハ音を c1、オクターヴ下に c、C とする。譜例は特記しない限り『簡潔な規則』からの引用である。ザルリーノからの引用は頻繁なため出版年 (1558) の記載を省き、英訳のページを添えた。

2. 演奏の前に知っておくべきこと

ビアンチャルディは、通奏低音を学ぶ前提として、次のことがらを知っておくべきとしている。歌うこと、インタヴォラトゥーラ（譜例 10 のような鍵盤譜）やスコアを見ての演奏に習熟していること³、対位法については少なくともその原則を知っていること、そして協和音程、不協和音程を聞き分けられること。「歌うこと」は、当然ソルミゼーションで歌うことを意味していると思われる [葉形 2010]。

3. 音程

まず、音程を3つに分類し、譜例1のように示している。

完全協和音程 1度、5度、8度とその複合音程

不完全協和音程 3度、6度とその複合音程

不協和音程 2度、7度とその複合音程

彼は五線の中に各音程とその複合音程を示しているが、16世紀後半、ヴェネツィアで活躍したジョゼッフォ・ザルリーノ Gioseffo Zarlino (1517-1590) の理論書にその原型が見られる(図1)。

譜例1

Unisono	5	8	3	6	2	7
	12	15	10	13	9	14
	19	22	17	20	16	21
	Consonanze perfetti		Consonanze imperfetti		Dissonanze	

図1 Zarlino *Istitutioni harmoniche* (154, Palisca: 15)

Cōsonanze Perfette.				Imperfette.	
1	4	5	8	3	6
	12	15	19	10	13
	18	22		17	20

完全4度については、古くから多くの哲学者、理論家たちが様々な議論を交わしてきたが、ザルリーノは4度が完全協和音程であると強く主張している⁴。その詳細な論証の中で彼は「4度は5度に伴われる場合、甘く調和する和音となる」[Zarlino: 152, Palisca: 13]と記している。ピアンチャルディが4度は「5度が下に位置する場合、完全協和音程」(譜例2C)と述べていることにその影響を認めてもよいだろう。だが、彼は独自の見解も示している。「4度そのものは性格を持たず (insipida)、3度が下に位置する場合には不完全協和音程となる。」(譜例2A、B)

譜例2

	A	B	C
insipida	imperfetta	perfetta	

譜例3

quinte false	quarte false

冒頭で音程を「聞き分ける」ことを求めているのと同じく、思弁的な議論には深入りせず、何より実践に重きをおく姿勢が見られる。

また減5度、増5度は、ともに quinte false (偽の5度)、減4度、増4度も quarte false (偽の4度) とし、増減の区別は示さない(譜例3)。

4. バスの進行

演奏にあたって留意すべきことがらとして、次の3つをあげている。

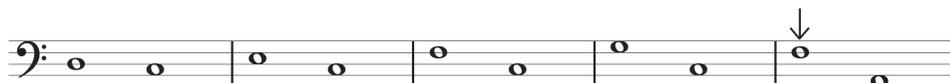
- 1 バスの動きを重んじる
- 2 協和音程を用いる
- 3 旋法 (mode) について知っていること、移調も出来ること

まず初めに、音楽の土台であるバスの動きに注意を払うこととし、上行下行それぞれ5種のバス進行をあげている。付記として、8度の上行下行は変化と見なさず、7度の進行はあり得ないとしている。

譜例 4



譜例 5



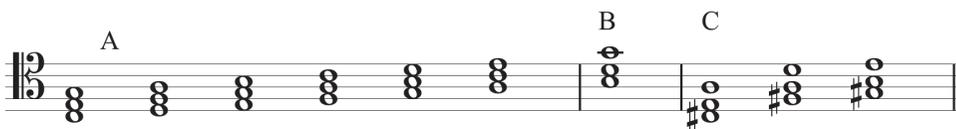
譜例 4、5に見られる3度音程は長3度だけだが、譜例 8、9には短3度上行下行の例が見られるので、ここでは長3度に代表させたということだろう。また、譜例 5 ↓には6度下行の例として f → A が記されているが、2度下行から5度下行までの例に従えば、a → c が順当ではないかという疑問が起きる。これはおそらく「3度のミス」、つまり印刷時によく起こる3度の書き間違いだろう。

5. 和音

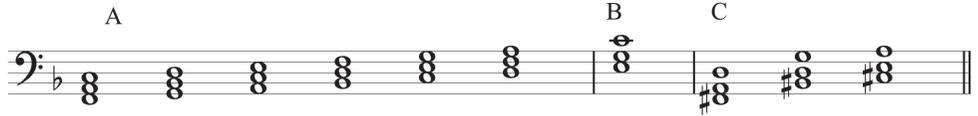
①和音の構成音

和音はバス音、完全協和音程である5度上の音、不完全協和音程である3度上の音の3つからなる、と記す。5度を3度より先にあげている点が興味深い。ところが、5度上の音を持たない音がある。B音を♭で歌う旋法でのB-miと、♭で歌う旋法でのE-la-miである(譜例6B、7B)。それらの場合とバス音に♯が付く場合(譜例6C、7C)は、5度上でなく6度上の音を弾く。彼はソルミゼーションに言及していないが、その読み方で言えば、miの上では6度上の音を弾くということである。譜例7C 2番目の和音では、現代と異なり、♯を付すことによってB音を表している。

譜例 6



譜例 7



②3度上の音

次の音程によるバス進行の場合、その旋法内の3度上の音を弾く。

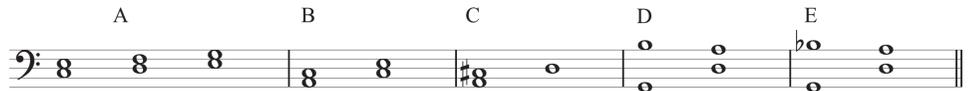
2度上行下行 (譜例 8A、9A)、3度上行下行 (譜例 8B、9B)、6度上行下行、
オクターヴ上行下行

5度上行4度下行も同じく旋法内の音を弾くが、カデンツの際には短3度をとることが多い (譜例 8D、E、9C、D)。

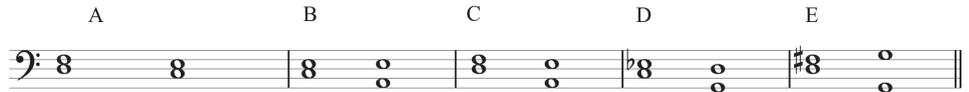
4度上行5度下行はカデンツの動きを成すので、長3度上の音を弾き、もし、その音が長3度でない場合には#を付ける (譜例 8C、9E)。この指示は17世紀の多くの理論書に見られる [Agazzari 1607: 5, Sabbatini 1628: 26]。

注目すべきは、カデンツはつねに長3度で終わる、という記述である。譜例 8C 9Eの2番目の和音のことであろう。このような「ピカルディーの3度」は現在、17世紀イタリアの作品を演奏する際に半ば習慣となっているが、ここに根拠の1つが見られる。

譜例 8



譜例 9



③6度上の音

次に6度上の音について話を進め、この音は「音楽に最も良い効果をもたらす」と言う。ザルリーノがたとえば短6度を「甘美でいくぶん陰気で物憂げに傾く」[大愛訳 Zarlino: 156, Palisca: 21]と評しているのとは対照的に、ビアンチャルディはここでも客観的に語る。4度下行5度上行と2度下行の際は、必ず長6度にする (譜例 12C、D、ただし12Dは肝腎の#が抜けている)。譜例 10は彼の考えを織り込んだ実例だが、その第3、第4、第12小節に5→6という上声の動きが見られる。数字を書き入れた筆者案を譜例 11に示すので、参考にされたい。また、第6、第7小節↓には、バスの上行により6が現れる。この場合、上声が5→6と変化する例より強い拍感を持つので、独立した和音としてとらえることは可能だが、反面、直前の和音から響きはあまり変わらない。

これら6の例を通じて、ビアンチャルディに「6の和音」という認識があったかどうか?大変難しい問題だが、彼は5→6という横の流れの結果として6をとらえていたと考えたい。

譜例 8、9、12に矛盾が見られるのは、4度上行と5度下行についてである。4度上行に6度は使わない (譜例 8C)と言うのに対し、5度下行の際6度はふさわしくないとしながらも、その音符の前半に短6度を弾き、後半で5度へ到ることも可能としている (譜例 12F)。

譜例10

1 2 3 4 5

6 7 8 9

10 11 12 13

譜例11
筆者案

1 2 3 4 5

バス音
重複

バス音
重複

6 7 8 9

バス音
重複

バス音 三声
重複

10 11 12 13

五声

これまで4度上行と5度下行は常に同じ扱いだったが、ここにだけ区別が見られる。理由として考えられるのは、5度下行の方がより強い終止感を持つということだろう。アーノルドは、ここに4を伴う6/4の可能性を示唆している [Arnold 1965: 77 n 4]。たしかにビアンチャルディの実作品には6/4の例が見られるので、それも十分頷ける⁵。



④ 繫留

繫留については4度と7度を取り上げている。バス2度下行と4度下行の際、7度から長6度（譜例10の第11～12小節）、バス5度下行と4度上行の際、4度から長3度（譜例10の第8、13小節）へ解決する⁶。

アーノルドは、7度から長6度へ解決したあとバスが4度下行することに違和感を示している [Arnold 1965: 77 n5]。たしかに2度下行の続く方が現代人の耳に馴染むかもしれないが、ビアンチャルディの実作品では4度下行の方がはるかに多い⁷。下記に一例をあげる。

譜例 13 F. Bianciardi *Ricercar terzo* (第41～43小節)



6. 音の重複と声部数について

バスの上に3度上、5度上の音を重ねる場合（現代の和声学でいう「基本型」）、譜例10の四声の箇所では、一つの例外もなくバス音を重複している。つまりバス音重複、3度上、5度上の音が1つずつ、というのが四声の場合の原則である。また、第6、第7小節↓でもバス音が重複されている（譜例11の数字を参照のこと）。和声学では6の和音（第一転回型）でのバス音重複は好ましくないとされるので、この点に違いが見られる。

そして、曲が四、五、六、八声、さらに多くの声部を持つ場合、通奏低音パートは音を重ねて弾く。譜例10の第13小節がその実例だろう。反対に三声のみで響きが貧弱なら、バスをオクターヴ重複することも有用としている。譜例10の第3、第6小節がその例と思われる。後のサツバティーニも低い音域に限っているが左手の8度連続を認めている [Sabbatini 1628:12, 坂 2015:7]。そして、ビアンチャルディはカデンツでバスにオクターヴ下の音を重ねたとき、耳障りなほど重苦しく感じたら、3度と5度の音を省くよう書き添えている。

また、歌詞の内容に応じて、「快活な場面では、出来る限り高く、悲痛な場面では低い音域にとどまり」音域を使い分けるように説く。これは、17世紀イタリアの理論書に必ずと言ってよいほど見られる記述である [Agazzari 1607:6]。特に、声部数を増やして厚く弾く奏法は、後のロレンツォ・ペンナ Lorenzo Penna (1613-1693) が好む full-voiced による伴奏へと通じる [Penna 1672: 146, 坂 2006: 55]。

7. 平行8度、5度

バスが上行下行するとき、他の声部のいずれかはそれに反進行すること、とりわけ外声部はその点に留意しなければならない。同じ種類の完全協和音程が連続（いわゆる平行8度、5度）しないよう、バスに反進行、またはバスと3度平行で動くことを勧めている。

譜例10にはいくつか平行、またはそれに類した動きが見られる。しかし、この譜例はいわゆる *intavolatura*、つまり左右の手がどの音を受け持つかを示したもので、声部進行を明らかにしたものではない。同時代のヴェネツィアで活躍したアドリアーノ・バンキエーリ Adriano Banchieri (1568-1634) の理論書では、譜例が4段のスコアによって記され、声部の交叉がひんばんに見られる [Banchieri 1611:6-8]。筆者案では、それを参考に声部を入れ替えて示した（譜例11、特に第3、4小節など）。

そこでも第9小節の平行に5度類した進行は原譜そのままにした。また、譜例12Aにも同様の例が見られる。このような平行「感」をピアンチャルディは全く問題にしておらず、この鷹揚さは17世紀イタリアの理論書全般に見られる（坂 2006: 56, 2015: 7）。

8. バスの様々なリズム

① 細かな音符による順次進行

細かな音符で順次進行するとき最初の音は協和音程、次の音は経過音として扱う（譜例10の第7小節）。ここでは、バスの最低音A音がソプラノ声部と7度を成し不協和音程が続く。だが同様の例はこの時代の実作品に珍しくないので、下記に一例をあげる。

譜例14 Diego Ortiz *Recercada tercera sobre o felici occhi miei* (Vdg + Cem)

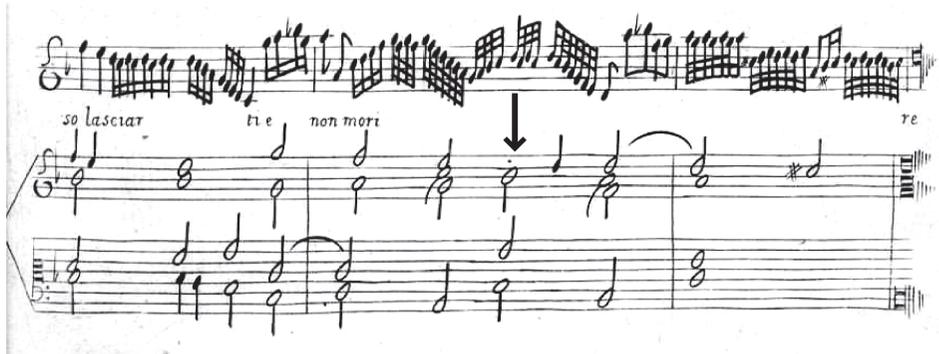
The image shows a musical score for Example 14. It consists of two systems of staves. The top system has a single bass staff with a sequence of eighth notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F1, E1, D1, C1, B0, A0. There are two downward-pointing arrows above the notes C1 and B0. The bottom system has two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a series of chords, each with a half note in the bass and a half note in the treble. The bass staff contains a series of chords, each with a half note in the bass and a half note in the treble. A vertical dashed line is placed between the fourth and fifth measures of the piano accompaniment.

一方、3度以上跳躍するときは、すべて協和音でなければならない（譜例10の第11小節）。そして、細かな音符で順次下行するとき、最初は5度、次の音は6度となり、ソプラノはバスと10度平行で動く（譜例10の第9小節）。このような場合、3度上より10度上の音を良いとする記述はザルリーノにも見られる [Zarlino: 248, Palisca: 197]。そして、同様の記述はペンナに受け継がれた [Penna 1672: 154]。

②付点音符の場合

譜例10の第5小節のようにバスに付点がつく場合、付点の箇所では和音を弾き、次の音（この場合はA音）は経過的（*passer per gattiva*）な音として扱う。付点の箇所とは、下記↓のような記譜で明らかである。

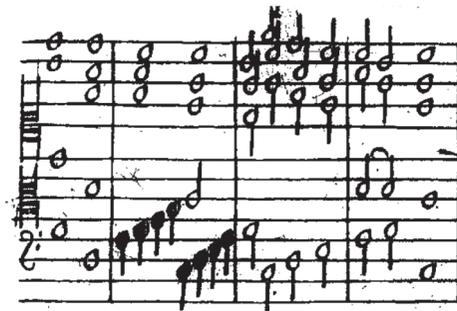
譜例 15 Luzzaschi Luzzasco *Ch'io non t'ami cor mio* (p.7)



9. バツソ・セグエンテ

譜例10の第7小節には、八分音符（ミニマ）の最後の音f音から次のG音への7度跳躍が見られる。だが、前述の通り「7度進行はあり得ない」ので、f音は2度上のg音に進み、それまで休んでいたバス声部がG音から入ってきたと考えられる。ビアンチャルディは、バツソ・セグエンテ *Basso seguente* という用語を使っていないが、「そのとき一番低い声部をバスと呼ぶ」とあるので、まさにその例である。下記にアガッツァーリと実作品からジローラモ・フレスコバルディ *Girolamo Frescobaldi*(1583-1643) の例を引く。

譜例 16 Agazzari *Del sonare sopra 'l basso* より p.7



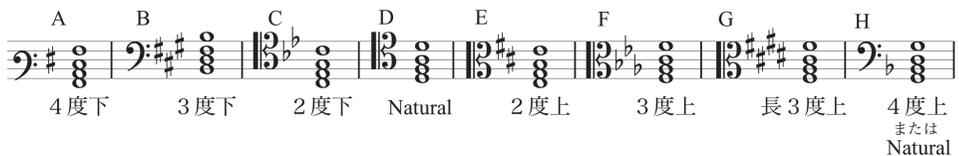
譜例 17 Girolamo Frescobaldi *Toccata decima* (1637) より p.32



10. 移調

最後に移調について取り上げている。歌手や他の器楽奏者の求めに応じるため、移調の必要なことを説き、各旋法の終止音（フィナリス）上の和音を原調（Natural）と7つの移調例で示している⁸。その中から第1、第2旋法の例を譜例18にあげる。原譜はすべて倍全音符（ブレヴィス）で記譜されているが、読みやすさを考慮してここでは半分の音価にした。音部記号脇の#b（現代でいう調号）は最高#4つ、b3つを数える。当時の調律法では、長3度が純正、またはそれに近かったことから、分割鍵（EbとD#、G#とAb）を持つ楽器を想定していた可能性が高い。その一方で、ザルリーノが当時の音楽状況を伝える記述を残している。「移調は単に必要に迫られてということだけでなく、冗談や戯れで、あるいはまるで意図的に歌手の頭を混乱させようと—」[Zarlino:319, Cohen:53]。想像をたくましくすれば、かなり調子のはずれた音も弾いていたと考えられるが、これはあくまで推測の域を出ない。

譜例 18



移調の具体的な方法として、譜例18、D、F、G、HとA、C、Eはそれぞれ音符が同じ位置にあるので、音部記号の読み替えで移調することができる。前述の譜例6と7にも同様のことが言える。アガツァーリもすべての音部記号を自在に読みこなすことを求めている。[Agazzari 1607:10]。

また譜例18ではDだけでなくHにも原調（Natural）とある。「4度上または原調」ということは、トランスポーティング鍵盤を持つ楽器の可能性が考えられるが、この問題はまたの機会にゆずりたい（渡邊 2000:152-155, 野村 2013:195-199）。

11. おわりに

ビアンチャルディは、この著作で通奏低音を学ぶのに必要なことがらを簡潔にまとめている。紙面の制約のため詳しい説明を省いた面もあるだろうが、実践に直結した記述は、

演奏家、作曲家として自身の望むところでもあったと思われる。現代人にとって分かりにくい点も見られるが、当時の音楽的な土壌に思いを巡らせば、彼の深い思慮のほどが察せられる。

ルネサンスからバロックへという音楽史の「曲がり角」を後世から振り返ると初期バロック音楽の新鮮さに目を奪われ、17世紀初めの作曲家理論家たちが新しい様式に飛びついたという印象にとらわれがちである。しかし、彼らは、ルネサンスの伝統を脱ぎ捨てたわけではない。それどころか、むしろ、そこから出発したというのが事実だろう。苦労しながらもそれぞれの流儀で「曲がり角」を曲がったことが、当時の通奏低音理論書からうかがえる。理論からの逸脱をあえて侵そうとする実作品より、理論書のほうにその苦労が見え隠れする。その中でビアンチャルディは、周到な考えによって伝統と新しい語法の折り合いを見出して、曲がり角を賢く曲がったと言えるだろう。この著作は、すぐれて実践的であることによって、現代の奏者にも有益だが、歴史の文脈の中に置くことによって、その意味合いは一段と深まるに違いない。

註：

- 1 東川 2008:i-iii 津上英輔による序。Smith 2011:160。
- 2 リュート属の楽器名については、本学講師水戸茂雄氏のご教示を得た。
- 3 インタヴォラトゥーラとスコアでの演奏については、大岩 2011。
- 4 現代の楽典では、度数だけでなく完全、長短などにより音程を特定するが、当時、4度、5度、8度は、それだけで完全音程を意味した（譜例3に示したように増減音程はあくまでfalse）。本稿でも完全4度、5度、8度は原則として「完全」を冠せず度数のみで示した。
- 5 Billeter 1977所収 Bianciardi の作品（Ricercar 6曲、Fantasia 3曲）中、短6度に4度が加わった6/4の例は11例。
- 6 譜例10の第13小節、第1拍アルトg1音の脱落が現代版2種（Haas, Navarre）とアーノルドの引用に見られる。
- 7 註5と同じ曲集中、7度から長6度への進行のあと4度下行する例が21例、2度下行する例が14例。
- 8 原譜の譜例に誤りが見られる。2度下（un tono più basso）の移調例のうち第11、12旋法の音符。

参考文献：

○ビアンチャルディ 「簡潔な規則」

ファクシミリ <http://bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/gaspari/scheda.asp?id=2317>
 （閲覧日 2019年2月9日）

現代版 翻訳版：

Haas, Robert.

1929 Das Generalbassflugblatt Francesco Bianciardis. Festschrift für J. Wolf, 48-56.

Lang, Bernhard.

2004 http://www.Bassus_generalis.org/bianciardi/bianciardi.html (閲覧日2019年1月5日).

Navarre, Jean-Philippe.

1996 *Ars musices ivxta consignationes variorum scriptorium* (Cerf).

中山, 真一.

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.

○ 16世紀 17世紀の資料 (本文中に引用したファクシミリ版はすべて IMSLP)

Agazzari, Agostino.

1607 *Del sonare sopra 'l basso con tutti li stromenti.* (R 1969).

Banchieri, Adriano.

1611 *Organo suonario.* (R 1978).

Frescobaldi, Girolamo.

1637 *Toccate e partite libro primo.* (R 1980).

Luzzaschi, Luzzasco.

1601 *Madrigali per cantare et sonare.* (R 1980).

Penna, Lorenzo.

1672 *Li primi albori musicali.* (R 1969).

Sabbatini, Galeazzo.

1628 *Regola facile e breve per sonare sopra il basso continuo.*

Zarlino, Gioseffo.

1558 *Istitutioni harmoniche.* (R 1965).

英訳 第3部 1968 *The Art of Counterpoint.* (by Marco & Palisca).

英訳 第4部 1983 *On the Modes.* (by Cohen).

○ 20世紀以降の資料

Arnold, Franck Thomas.

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

Billeter, Bernhard.

1977 *F.Bianciardi & C.Porta Keyboard Compositions.* (CEKM 41).

Smith, Anne.

2011 *The Performance of 16th-Century Music.*

Williams, Peter.

1984 *Continuo.* *The New Grove Dictionary.* Vol.4, p.685-699.

邦訳 1994 *ニューグロヴ世界音楽大事典* 第11巻「通奏低音」関根敏子 p.72-82.

大愛, 崇晴.

2002 *ジョゼッフォ・ザルリーノにおける数学的音楽観と情念の言語としての音楽.* *美學.* Vol.209, p.57-70.

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.

桑形, 亜樹子.

2010 ソルミゼーション入門・実践講座.アントレ.No.221,222.

東川, 清一.

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.

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.

平尾, 雅子.

2010 オルティス変奏論.アルテスパブリッシング.

渡邊, 順生.

2000 チェンバロ・フォルテピアノ.東京書籍.

This study discusses F.Bianciardi's treatise, *Breve Regola per imparare' a sonare sopra il basso* (Siena: D.Falcini, 1607), the first publication to use "sopra il basso" in its title. Falcini issued Agazzari's famous continuo treatise one month later. Interestingly, Bianciardi's treatise is printed on a single large folio. This unusual format suggests that the treatise could have been hung on a wall or flattened out on a tabletop.

Although Bianciardi stands in the theoretical tradition of Zarlino, his work is based more on musical practice. His description of continuo is brief, but it is instructive even for modern players. Of special interest are his treatment of doubling notes, avoiding consecutive 8ves and 5ths, and voice leading.

(本学付属民族音楽研究所講師 チェンバロ)

