

東京音楽大学附属民族音楽研究所刊行物リポジトリ

Title	ヴィンチェンツォ・ガリレイ『フロニモ』（1584）における対位法理論-対斜と長短3度6度平行をめぐって-
Title in another language	Discussion of counterpoint in the second edition (1584) of <i>Il Fronimo</i> by Vincenzo Galilei, with attention to cross relation and parallel thirds and sixths
Author(s)	坂 由理 (BAN Yuri)
Citation	伝統と創造=Dento to Sozo, Vol. 13, p. 1-9
Date of issue	2024-03-27
ISSN & ISSN-L	Print edition: ISSN 2189-2350, Online edition: ISSN 2189-2482, ISSN-L 2189-2350
URL	https://tcm-minken.jp/publication/IE_B13202301.pdf

ヴィンチェンツォ・ガリレイ『フロニモ』(1584)における対位法理論 — 対斜と長短3度6度平行をめぐって —

Discussion of counterpoint in the second edition (1584) of *Il Fronimo* by
Vincenzo Galilei, with attention to cross relation and parallel thirds and sixths

坂 由理 BAN Yuri

16世紀後半、ヴィンチェンツォ・ガリレイはフィレンツェで音楽家、文学者のグループ「カメラータ」の一員として活躍し、リュート奏法に関する著書『フロニモ』を出版した。そこには、リュート奏法のみならず、音楽理論や対位法を学ぶためのたしかな道標が記されている。本論では、彼の師ザルリーノの『ハルモニア教程』と比較しながら、この著作が対位法のメソッドとして優れた一面を持つことを明らかにしたい。

キーワード：ヴィンチェンツォ・ガリレイ Vincenzo Galilei、ジョゼッポ・ザルリーノ Gioseffo Zarlino、対位法 Counterpoint、対斜 Cross relation、等分律（平均律）Equal temperament

I. はじめに

16世紀の音楽理論家、リュート奏者のヴィンチェンツォ・ガリレイ Vincenzo Galilei (after 1520-1591) は、1568年、リュート奏法に関する書物『フロニモ *Il Fronimo*』を出版した。全ページの半分をリュート・タブラチュア譜が占めているので、現在でもリュートを弾く人以外には馴染みにくい書物かもしれない。調弦やフレットについて、また声楽曲をリュートに編曲する方法、ひいては小さなフレット (tastini) の取り付けや増設絃に関する記述もあり、まさに実践の書と言える。そして、当時、音楽の歴史はルネサンス時代の終わりを迎え、大きな転換期にあった。ガリレイは、ルネサンスの音楽理論を踏まえ、音律、旋法、対位法など理論的なことから実際に即して詳しく語っている。

本論では、1584年に増補改訂された『フロニモ』第2版から、p.57からp.77の対位法に関する箇所を取り上げ、彼の対位法理論に見られる特色を論じてみたい¹。焦点をあてるのは、対斜、声部の飛び越しと交差、そして長短3度6度の平行についての3点である。日本語訳は、断らない限り邦訳書の菊池賞訳に拠り、引用の際には原書、英訳 (E)、日本語訳 (J) の順にページ数を示す。ザルリーノからの引用も同様とする。

II. ガリレイの執筆活動—ザルリーノとの論争—

ガリレイは、まずリュート奏者として出発し、40才頃、ヴェネツィアで16世紀を代表する理論家ジョゼッポ・ザルリーノ Gioseffo Zarlino (1517-1590) に音楽理論を学んだ。ザルリーノは、すでに大著『ハルモニア教程 *Le Istitutioni Harmoniche*』(1558) (以下『教

程』) を出版し、ちょうどサン・マルコ大聖堂の楽長に就任した頃だった。その後、ガリレイは『フロニモ』の初版を出版、故郷近くのフィレンツェに戻って、ジョヴァンニ・バルディ伯 Giovanni de' Bardi (1534-1612) の主宰する「カメラータ」に加わった。彼はそこで作曲家、歌手のジュリオ・カッチーニ Julio Caccini (1551-1584) らと活動をともにしていたが、1573年頃から、ローマ在住の古典文献学者ジローラモ・メイ Girolamo Mei (1519-1594) の教えを享けるようになった。メイから古代ギリシャの理論を学ぼうち、ガリレイは旧師ザルリーノの音律論に疑問を抱くようになり、『古代と当代の音楽についての対話 *Dialogo della musica antica et della moderna*』(1581, 以下『対話』) を公刊して、旧師への批判を繰り返した。『フロニモ』第2版は、その3年後に出版されるが、あくまでリュート奏法に関する著作なので、名指しのザルリーノ批判は見られない。ザルリーノは、ようやく1588年に『音楽についての補遺 *Sopplimenti musicali*』で反論を公にするが、ガリレイはさっそく翌年、『キオッジャ出身のザルリーノ氏の諸著作をめぐる論考 *Discorso intorno all'opere di messer Gioseffo Zarlino da Chioggia*』(以下『論考』) で、批判を繰り返すことになる。

出版されたものは以上だが、音楽理論について書いた手稿が、フィレンツェの図書館に多数残されている²。

『対話』で「良く演奏し、よく著述し、自分の楽器のために作曲」するのが優れた音楽家であると彼自身言っている通り、旺盛な活動ぶりである(ガリレイ 2021:951)。

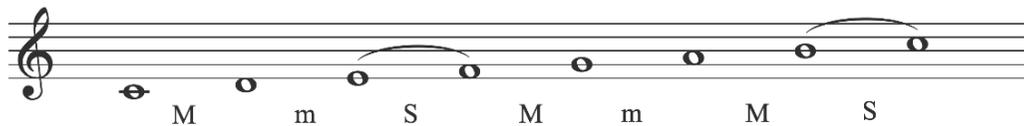
Ⅲ. 『フロニモ』における音律

初めに、響きの前提となる音律について確認しておきたい。

まず、ガリレイが批判したザルリーノの音律についてかんたんに触れておく。

ザルリーノは『教程』で、声楽にはディアトニコ・シントニコという音律が最適であるとし、実際にもこれが使われている、と主張した。その音律による音階を下に記す。

譜例1(筆者作成)



大全音 (M) 8:9、小全音 (m) 9:10、大半音 (S) 15:16

大全音+小全音=純正長3度 $8/9 \times 9/10 = 4/5$

この音律は、当時使われる旋法の範囲内でほとんどすべての協和音程が純正という特色を持つため、現代では「純正律」と呼ばれることもある。そのほか、16世紀初めには、同じくイタリアの理論家ピエトロ・アーロン Pietro Aron (1480-1545) が中全音律(ミーントーン)を提唱していた。これは完全5度が純正より狭い代わりに、ほとんどすべての長3度が純正となる。演奏の現場では、これら2つだけでなく、様々な音律が使われ、試行錯誤が繰り返されていたと考えられる³。

そのような中で、ガリレイが等分律（現在では「平均律」と呼ばれる）を主張したのは、革新的なことだったに違いない。等分律は古代ギリシャの時代以来、理論家によってしばしば論じられてきたが、彼はその優位をリュート奏者としての実践をもとに主張した。

ガリレイは、まず「全音は常に同じ幅（中略）、短2度というのは大半音と理解し（中略）互いの間隔が小半音のところは決してない」（57, E97, J97）と言う⁴。この記述は、半音も全音と同じく常に同じ幅ということであり、等分律を意味しているが、別の箇所ではザルリーノの推奨したディアトニコ・シントニコとの違いも記している。「リュートでの全音の幅は9:10より大きく、8:9より小さい。半音はこの全音のちょうど半分です。長3度は実際多少緊張（tense）しているため、4:5を超えます」（105, E162, J177）⁵。

さらに、テトラコルド（古代ギリシャの四音音階）による説明を加えているのは、古代ギリシャの理論による権威づけがどうしても欠かせなかったのだろう。「リュートでは、アリストクセノスのディアトニコ・シントニコとクロマティコ・シントニコ以外の種では弾かれない」（107, E164, J180）。アリストクセノス Aristoxenus（前4世紀）の『ハルモニア原論』では、この2つのテトラコルドが等分律の音程比を持つ⁶。

調弦やフレットの位置については「全音や長・短の3度は、リュートのどの弦・フレットをとっても、どこでも等しい幅」（106, E162, J178）としている⁷。

ガリレイが3年前に出版した『対話』では、音程比を克明に記して音律に関する議論を進めているが、『フロニモ』では、あくまで実践上の問題として扱い、音程比による説明は最小限にとどめている。

IV. 『フロニモ』における音程の分類

ガリレイは当時の慣用に従い、音程の呼称にディアテッサロン、ディアペンテなど古代ギリシャ以来の用語を用いている。煩雑さを避けるため、本論ではユニゾン、三全音以外は現代と同じく度数で表記するが、念のため、その一覧を記す。

セミディトノ（短3度）、ディトノ（長3度）、ディアテッサロン（完全4度）
 セミディアペンテ（減5度）、ディアペンテ（完全5度）、短ヘクサコルド（短6度）
 長ヘクサコルド（長6度）、オクターヴ（完全8度）

彼はこれらの音程を協和度によって4つに分類している（57, E96, J97）。

完全協和音程 ユニゾン⁸、完全4度、完全5度、完全8度
 不完全協和音程 長短3度、長短6度
 不協和音程 長短2度、長短7度
 不完全協和音程と不協和音程の間 三全音、減5度

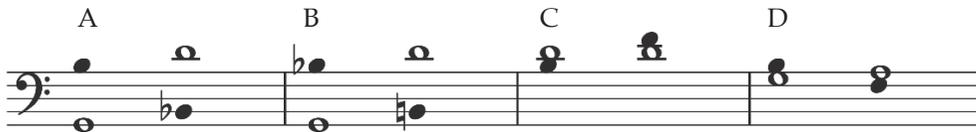
三全音と減5度は、不協和音程より協和度が高いとしているが、次節で明らかのように、実際の進行において、この2つは要注意として扱われる。

V. 『フロニモ』における対位法理論の特色

V-1. 三全音や減5度による対斜

本論では、「対斜」という現代の用語を用いるが、『フロニモ』にそれにあたる用語は見当たらない。ガリレイはザルリーノと同じく、それを「調和関係に欠ける」と表現している⁹。譜例2はザルリーノが『教程』であげ、避けるべきとしている例である。譜例2以下、楽譜は原書通りの白音符でなく、対斜の関係にある音符を黒音符で表した。また、譜表もハ音記号を用いず、一般の大譜表やバス譜表に書きあらためた。

譜例2 Zarilino(79, E65)



現代の対位法理論では、異なる声部間で増1度、減8度、増8度の音程が生じるものを「対斜」として禁止し（例えば譜例2 AB）、譜例2 CDのように三全音や減5度が生じても咎めないことが多い¹⁰。しかし、中世以来、人々はこの三全音を「悪魔の音程 Diabolus in musica」と呼び、つよい忌避感を持っていた。ガリレイも例外ではなく、三全音、またその転回音程にあたる減5度が異なる声部間で生じるのは、原則として「禁じる prohibite」としている。だが、その不都合は「パートのうち1つが半音で動く」ことで避けられると言う。つまり、譜例3 A~HのうちFGHは「許される concessio」ということになる。譜例3 FとGに完全5度への並達進行（陰伏進行）があっても許されるのは、緩い気もするが、ガリレイの考えでは半音進行がすべての不都合を帳消しにしてくれるらしい。実際、あとのページで、これら3例は許される例としてあげられている。その一方、半音進行を含まない譜例3 CDEが許されないのは、やや不思議な感じを受けるが、推察するに、譜例3 CDEは後述する長音程、短音程の連続を不可とする原則にも抵触するので許されないのだろう。

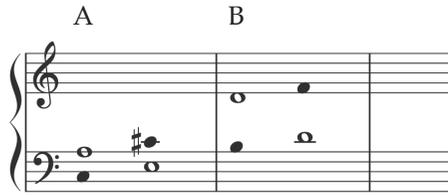
半音進行に関しては、ザルリーノも同じ意見だが、彼はガリレイより強い口調で次のように言う。半音進行のない旋律は「ほとんど聞くにたえない」（157, E23, J939）。こういう点に現代人との感覚の違いが見られる。

譜例3 (60, E101, J101)



ガリレイは、他にも禁止となる対斜の例をいくつかあげている。譜例4 Aでは増8度が見られるので、当然禁止である。また、譜例4 Bでは減5度が問題というだけでなく、上声部のd音と下声部のd音がユニゾンなので不可としている。後述のように、声部の飛び越しや交差は可能としているのに、このようなユニゾンが問題になるのは興味を引く。

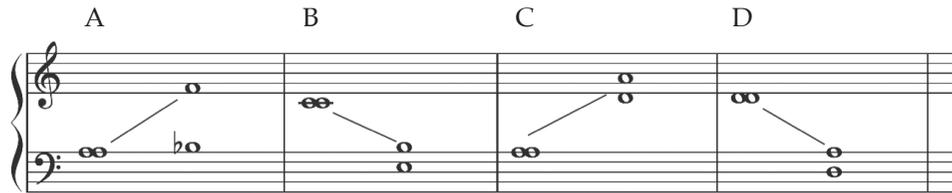
譜例4 (60, E101, J101)



V-2. 声部の飛び越しと交差

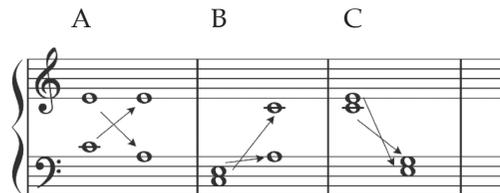
ガリレイの対位法で目立つのは、声部の交差と飛び越しが自由なことである。以下の例では二声以上の作品という条件付きだが、大胆な並進進行も見られる。

譜例5 (69, E114, J113)



声部の交差もかなり自由で、**譜例6 A**のような穏便なものから、**譜例6 BC**のように飛び越しを伴うものまで、様々な例が見られる。

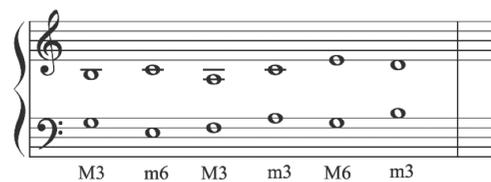
譜例6 A(62, E104, J104) BC(74, E121, J118)



V-3. 不完全協和音程（3度6度）の連続

ガリレイは、不完全協和音程である長短3度、長短6度の連続に際し、「長音程の次は短音程（中略）あるいはその逆」という原則を示している。そして、長3度の次は短3度というだけでなく、3度から6度、また6度から3度の進行においてもその原則を推奨し、次のような例を勧めている。M3（長3度）など下段の書き込みは筆者による。

譜例7 (60, E101, J101)



しかし、この原則には例外も多い。その上、ガリレイの記述は錯綜しているので、以下

に整理してみたい。

転回音程同士の長3度と短6度、また短3度と長6度の平行をガリレイはすべて同じ扱いにしているので、ここでは、まとめて記すことにする。短3度平行、長6度平行は、順次進行の場合、それが全音、半音いずれでも「許される」と言う（譜例8 ABCD）。譜例8Cには「たすき掛け」の関係に減4度、譜例8Dには増5度があるが、それらの音程は対斜の対象とされていない上に、各声部が半音進行するのでまったく問題ないのだろう。ところが、長3度平行、短6度平行の場合、全音進行によるものは許されない。その例は譜例3Bと3Dに示したが、両例とも「たすき掛け」の関係に三全音と減5度の対斜が見られる。一方、各声部が半音進行なら「許される」としている（譜例9 AB）。半音はつねにつよい解毒剤として働く。

譜例8 (60, E101, J101)

A B C D

譜例9 (60, E101, J101)

A B

これら3度6度の平行については、ザルリーノも同じ意見だが、『教程』では「同じ音程比を持つ2つの音程が連続しないように」（175, E59）と記し、音程比に言及している。彼は音程比の単純なものほど、響きが美しいことを前提に論を進めているので、進行の是非を問うとき、それに触れるのは当然のことなのだろう¹¹。

一方、ガリレイは、この問題も音程比に触れることなく説明している。前述のように、『フロニモ』では音程比への言及は最小限であり、執筆の姿勢がザルリーノと異なることがうかがえる。

そして、彼のあげた多数の例を見ると、対斜を避けることが長短3度6度の平行をうまいために有効であるとしている。繰り返すが、対斜で禁じられる音程は「悪魔の音程」と呼ばれた三全音、および減5度も含む。旋律に現われたり（fa-sol-la-si）、二声として同時に鳴ったりするだけでなく、異なる声部からそれらが聞こえると、当時の人々はつよい拒絶を覚えたに違いない。ガリレイは実践的な書物である『フロニモ』には、音程比の説明より、感覚に訴える方法がほうが良いと考えたのだろう。

VI. 対位法メソッドとしての『フロニモ』

V-1で明らかのように、ガリレイはまず「対斜」を禁じることを最初に説明し、それを対位法理論の出発点としている。そのルールを順守するのは相当窮屈だが、進行の可否を判断するには明快な原則である。そして、1つの声部を半音進行させることによって不都合を免罪できるのも、学習者にとって大変分かりやすい。

対斜を避け、半音進行を心がけることで、対位法の最初の関門を難なく通過できるのなら、これは初学者にとって優れたメソッドと言って良いだろう。教育者ガリレイの賢

明な選択と言える。わずかに疑問の残るのは、譜例 3C、3E などが半音進行を含まないというだけで許されないことだが、メソッドとしての大きな利点の前には、小事なのかもしれない。

VII. おわりに

彼は前著『対話』、そしてのちの『論考』で師ザルリーノへの反論を著しているが、この『フロニモ』ではそれを表に出さず、実践的な記述に徹している。説明の方法こそ錯綜しているが、論旨に矛盾のないことには驚かされる。対斜に関しては厳しい規則を課しているものの、反面、並達進行の規制は緩く、多声の作品では声部の交差や飛び越しも自由である。その点でも、理論倒れにならず、実践へ難なくつながるように書かれている。

「カメラータ」では、のちにオペラを生み出すカッチーニらの功績が喧伝されるが、『フロニモ』を読むと、ガリレイがこのグループの理論的な支柱であったのではないか、という想像が抑えきれない。このような地道な積み重ねなくして、オペラのような新しい創作は生まれなかったはずである。

ガリレイには、公刊された 3 冊の著作のほか、多数の手稿が図書館に残されている。『フロニモ』との照合を筆者の今後の課題としたい。また、リュート・タブラチュアで残され、まだ公刊されていない多くの作品を見ずに、彼の音楽家としての全貌をとらえるのは難しい。リュート奏者と共同の研究が待たれる。

註：

- 1 『フロニモ』初版と第 2 版の違いについては、岡部 2004。
- 2 パリスカがこれらの手稿に関する論文を発表している (Palisca 1956)。
- 3 ザルリーノも器楽の音律にディアトニコ・シントニコが有効と考えていた訳ではない。特に鍵盤楽器では齟齬が起るため、そのための音律も提案している (坂 2021: 7)。
- 4 菊池訳では「短 2 度というのは長音程の半音」。
- 5 長 3 度が *sesquiquinta 5:6* という原書の記述は誤り。
- 6 アリストクセノスのあげた 6 種類のテトラコルドのうち、この 2 つが等分律の音程比を持つ。山本訳では「高い全音分割」と「全音的陰影分割」(山本 2008: 11-12)。
- 7 パリスカによると、ガリレイが編集した写本(1584)に長短 24 調によるパッサメッツォなどが収められている (パリスカ 1994: 67)。
- 8 ここでは、ユニゾン音程の 1 つに分類しているが、他の箇所では、ユニゾンは「始原 *principio*」であり、音程ではないと記している (57, E97, J98)。
- 9 *La armonia relazione* を「調和関係」と訳したが、菊池訳では「協和関係」。
- 10 現代の対位法教本での対斜については、山口 2012: 107、坂 2022: 7, 8, 11 参照。たとえば 20 世紀の作曲家 C. ケックランは「トリトンの対斜は音楽的であるならば、外声間においてさえ許されてよい」という意見である (ケックラン 1968: 10-11)。

- 11 ギャルリノーが音程を数理論と結びつけて考えるのは、ピュタゴラス以来の伝統である。(大愛 2021)。

参考文献：

* 16 世紀の文献とその翻訳

Galilei, Vincenzo.

1584 *Il Fronimo* (R1978).

1985 *Il Fronimo* (C.MacClintock による英訳) .

2003 *Dialogue on Ancient and Modern Music* C.Palisca による英訳 .

ガリレイ, V.

2009 フロニモ―リュートの賢者―。(水戸茂雄監修、菊池賞訳). 東京: 東京コレギウム .

2021 古代と当代の音楽についての対話 (抄) (上尾信也訳) . 原典イタリア・ルネサンス芸術論 (下) . 名古屋: 名古屋大学出版会 .

Zarlino, Gioseffo.

1558 *Le istituzioni harmoniche* (R1565).

1976 *The Art of Counterpoint* (1558 年版第 3 部の G.Marco と C.Palisca による英訳) .

ギャルリノー, ジョゼッフォ .

2021 ハルモニア教程 (抄) . (大愛崇晴訳) . 原典イタリア・ルネサンス芸術論 (下) . 名古屋: 名古屋大学出版会 .

* 20 世紀以降の文献

Palisca, V.Claude.

1956 Galilei's Counterpoint Treatise: A Code for the "Seconda Pratica". *Journal of American Musicological Society*. Vol.9 No.2.

大愛, 崇晴 .

2021 16・17 世紀の数学的音楽理論 ―音楽の数量化と感性的判断をめぐって―. 京都: 晃洋書房 .

岡部, 宗吉 .

2004 ヴィンチェンツォ・ガリレイの音律論 . 美學 . Vol.55-2, p.55-68.

ケックラン, シャルル (Kœchlin, Charles).

1968 対位法 . (清水脩訳) . 東京: 音楽之友社 .

パリスカ, クラウド (Palisca, V. Claude).

1994 ガリレイ . ニューグローヴ世界音楽大事典 . 東京: 講談社 . Vol.5, p.67-68.

坂, 由理 .

2021 G. ギャルリノー『ハルモニア教程』(1558) 第 3 部「対位法」における音律論 ―テトラコルド「ディアトニコ・シントニコ」をめぐって―. 伝統と創造 . Vol.11, p.1-11.

2022 L. ペンナ『音楽の曙』第 2 部の二声対位法 . 伝統と創造 . Vol.12, p.1-11.

山口, 博史 .

2012 パリ音楽院の方式による厳格対位法 (R2013). 東京：音楽之友社.
山本，建郎.

2008 アリストクセノス / プトレマイオス古代音楽論集. 京都：京都大学学術出版会.

This study deals with the second edition (Venice, 1584) of Vincenzo Galilei's "Il Fronimo". This treatise is notable as a lute tutor, but it also has a detailed discussion of counterpoint. Galilei forbids cross relation of tritons and diminished fifths. He recommends using chromatic progression in one voice in order to avoid them. Like his teacher Gioseffo Zarlino, he forbids parallel major thirds and parallel minor sixths. Although his discussion is somewhat disorganized, his contrapuntal method is excellent, and contains many musical examples.

(民族音楽研究所講師、チェンバロ)

