

L. ペンナ『音楽の曙』における通奏低音奏法

坂 由理

2006 年 7 月 20 日受理

はじめに

1600 年前後、「通奏低音」をともなった声楽作品がイタリアに登場した。この音楽語法の登場によって、バロック時代の幕が開いたとされる。以後、新しい様式「バロック」の渦の中、通奏低音の奏法は実践によって培われていく。試行錯誤があまた繰り返されたことは、想像に難くない。それを反映してか 17 世紀イタリアの通奏低音の理論書に、体系的と呼べるような書物は少ない。

その中で、17 世紀後半に出版されたロレンツォ・ペンナ Lorenzo Penna (1613- 1693) 『音楽の曙 Li primi albori musicali』(1672 初版, Bologna) は、当時珍しいほどの詳細かつ体系的な著作である。本論では、ペンナのあげた実例をもとに彼の通奏低音奏法の実際を明らかにする。その際、ジャン＝フィリップ・ラモー Jean-Philippe Rameau (1683- 1764) やカール・フィリップ・エマヌエル・バッハ Carl Philipp Emanuel Bach (1714- 1788) などに代表される 18 世紀の音楽理論を投影することなく、ペンナの記述を克明に追うことにつとめたい。それは、17 世紀イタリア音楽における通奏低音奏法の新しい可能性を示すことにもつながるだろう。また、彼の筆は、指使い、装飾音にもおよび、17 世紀イタリア音楽のさまざまな側面を浮き彫りにしている。それらを手がかりに当時の演奏法の実際についても考えてみたい。

底本は次の通りである。第 4 版 (1684) のファクシミリ版 (1996, Forni Editore, Bologna) によった。
LI PRIMI ALBORI / MVSICALI / Per li Principianti della Musica Figurata; / *DISTINTI IN TRE LIBRI* / Dal Primo spuntano li Principij del CANTO FIGVRATO / Dal Secondo spiccano le Regole del CONTRAPVNTTO; / Dal Terzo appariscono li Fondamenti per suonare l'ORGANO / ò CLAVICEMBALO sopra la Parte; / *Del P. F. LORENZO PENNA DA BOLOGNA* / Carmelitano della Congr. di Mantoua, Maestro di S. Teologia, Dottore / Colleg. frà gli Accademici Filaschisi, Filarmonici, e Risoluti, / l'Indefesso. / *In questa quarta impressione dell'Autore riueduti, & accresciuti* / Al Reuerendissimo Padre / CLEMENTE MARIA / FELINA / Maestro, e Dottore di S. Teologia, Lettor Publico, Viceucario, Diffinitore / perpetuo, e Priore di S. Martino Maggiore di Bologna, / IN BOLOGNA, MDCLXXXIV. / Per Giacomo Monti. Con licenza de' Superiori. / *Ad istanza di Marino Siluani, all'Insegna del Violino.*

I 通奏低音に関する章の内容一覧

『音楽の曙』は全 3 部からなる。3 部それぞれの内容は次の通りである。

第 1 部 歌唱装飾法

第 2 部 対位法

第 3 部 オルガン、チェンバロのための通奏低音奏法

第 3 部「オルガン、チェンバロのための通奏低音奏法」は、全 20 章からなる。また、第 2 部「対位法」

第22章、第23章にもカデンツや通奏低音に関する記述が含まれる。

次の表は、第2部22章、23章と第3部の各章のタイトルとその内容一覧である。各章のタイトルはペンナ自身があげたものを訳した。タイトルによって内容が十分理解できるものは、内容の欄を空欄とした。

なお、フランク・トーマス・アーノルド Franck Thomas Arnold の研究書『The Art of Accompaniment from a thorough-bass as practised in the 17th & 18th Centuries』(1931, London) 第1章に『音楽の曙』第3部に関する詳細な論考がふくまれている。その該当ページも以下の表「Arnold の該当ページ」の欄に記した。

第2部「対位法」

章	規則	頁	ペンナ自身によるタイトル	内容	Arnold の該当ページ
22		132	カデンツについて	カデンツ 4 種 それらによる三声～五声部声楽曲 二重～四重合唱曲	145(註 39) 146(註 41)
23		139	通奏低音について	フガートの伴奏 数字各種 #, b, 6, b 6, # 6 カデンツ 4 種	150(註 51)

第3部「オルガン、チェンバロのための通奏低音奏法」

章	規則	頁	ペンナ自身によるタイトル	内容	Arnold の該当ページ
1	1	146	一般的原則	協和音重複によるカデンツ	135
	2	146		6 の和音(バス音が mi)	137
	3	147		6 の和音(バス音が #)	137
	4	148		繋留各種 4 → (#)3, 7 → (#)6, 9 → 8 など	なし
	5	148		両手の位置が近くなった例	137
	6	149		声部数の原則	136
	7	149		音階の指使い	151(註 52)
	8	150		両手、反進行または斜進行	136
	9	151		両手 並進行	136
	10	151		平行 8 度 5 度	136
	11	152		トリッロとその指使い	138
	12	152		数字各種 #, b, #6, b 6, 7 → #6, $\frac{6}{5}$	なし
2	1	154	バス順次上行	バス順次上行 5 → 6	なし
	2 ¹	155	下行	バス順次下行 6 → 5	
	3	156		バス順次下行 7 → 6	

1 seconda regola というタイトルは脱落。

章	規則	頁	ペンナ自身によるタイトル	内容	Arnold の該当ページ
3	1	156	バス 3 度上行	バス 3 度上行下行の連続	なし
	2	157	下行	バス長 3 度下行	
	3	158		バス長 3 度上行	
	4	158		バス短 3 度上行下行	
4	1	159	バス 4 度下行	バス 4 度下行(5 度上行)	139
	2	160	5 度上行	上例にトリッロを伴う例	140
5	1	162	バス 5 度下行	バス 5 度下行 4 度上行	141
	2	163	4 度上行	上例にトリッロを伴う例	142
6	1	165	大きな音符の ディヴィジョン	バスがセミプレヴィス 上声部が半分の音価で動く場合	142
	2	166		バスに付点音符がある場合	143
7	1	166	小さな音符で 動くバス ²	バスがミニマで動く場合	143
	2	167		バスがミニマとセミニマで動き、 トリッロが加わる場合	143
	3	167		バスがセミニマで動く場合	143
	4	168		バスがクローマで動く場合	144
8	1	169	通奏低音におけ る有用な数字	カデンツ各種	144
	2	172		カデンツ各種 繋留を中心に	136(註 12)
9	1	173	カデンツについて		なし
10	1	173	第 1 種カデンツ	バス 5 度下行カデンツとサークル例	141, 145
	2	175		「ラモーの五六」をふくむカデンツ	145
	3 ³	176		同上	145
	4	176		七の和音	145
11	1	176	第 2 種カデンツ	バス 4 度下行カデンツとサークル例	139, 145
12	1	178	第 3 種カデンツ	バス短 3 度下行カデンツと サークル例	145
13	1	181	第 4 種カデンツ	バス短 2 度下行カデンツと サークル例	146

2 目次 P.199 に「大きい音符 Note grosse」とあるのは誤り。

3 terza regola というタイトルは脱落。

章	規則	頁	ペンナ自身によるタイトル	内容	Arnold の該当ページ
14	1	183	独唱歌の伴奏	ソプラノ、アルト独唱歌の伴奏	148
	2	184		ソプラノ、アルト独唱歌伴奏の実例	148
	3	185		リトルネッロ、間奏	148
	4	185		レチタティーヴォの伴奏	148
	5	185		レチタティーヴォの伴奏における和音（バス同一音上）	149
	6	186		同上（バス4度下行）	149
	7	186		同上（バス5度下行） 多声部合唱曲の伴奏	146, (註 41) 150
15		187	アカペッラ合唱曲のフガート		
16		188	移調について		
17		188	4度下への移調		
18		191	5度下への移調		
19		193	1, 2, 3, 4音上と下への移調		
20		197	オルガンの通奏低音におけるいくつかの助言, なすべきこと, 避けるべきこと		150

II 通奏低音の奏法

1) 楽曲の編成と通奏低音の声部数

楽曲の編成により通奏低音の声部数を増減させるのは、鍵盤楽器による通奏低音の原則である。17世紀はじめの理論家、アグスティーノ・アガッツァーリ Agostino Agazzari (1578-1640) も次のように述べている。「声部数が多いときは豊かに奏し、(中略) 声部数が少ないときは少ない音で」(Agazzari, 1607: 6) ペンナの記述は、アガッツァーリよりはるかに具体的である。第20章《第13項》から《第16項》に、編成ごとの通奏低音声部数をはっきり示している。

《第13項》独唱歌を伴奏する場合、三声部、または(稀にだが)四声部より多く弾いてはならない。また、上声部に[バスの]オクターヴ[上の音]をおくのは良くない。

《第14項》二声部[声楽曲]の伴奏をする場合、《第13項》と同様、声部数は少なめ。⁴ [バスの]オクターヴ[上の音を重ねるの]は避けなければならない。

⁴ si devon adoperare pochi Tasti. アーノルドは、ここを few shakes must be used (P.153) と訳しているが、これは few keys の誤り。

《第15項》三声、四声部[声楽曲]の場合、音はもう少し多めにしてもよい。だがバス音が mi の音⁵ や # の音のとき、それを重複することは稀である。

《第16項》八声部[声楽曲]、三重合唱、四重合唱などの場合、声部をより厚くし、音を重複して # の音も重ねることが望ましい。(後略)

一方、第1章《規則6》でペンナは次のように述べている。

《規則6》バスがとても高くなったときを除き、つねに最低四声部で奏する。[バスがとても高くなったときは]三声部で十分だろう。

そして、その四声部(譜例1A)と三声部(譜例1B)の例をあげている。

(譜例1A)

(譜例1B)



次に、本文中の譜例について考えてみたい。

譜例のほとんどは、三声部で書かれているが、これらがどのような編成のための通奏低音声部かは、明記されていない。だが、《第13項》から《第16項》の原則に照らし合わせると、ペンナは、本文中の譜例を三声部から四声部の楽曲のために書いたと考えられる。それゆえ三声部で書かれた譜例は、《規則6》にしたがい、バスが高いもの以外、音を足して四声部にして弾くのが妥当であろう。この点についてアーノルドも、譜例は「骨組み」であるとし、そのために第三音を欠く例が多いことを指摘している(Arnold 1931:135 n6)。

また、八声部以上の楽曲のための通奏低音と考えられるのが、第1章冒頭の譜例である。弾くべき音が、複音程におよぶ数字によって示されている(譜例2A)。アーノルドによるレアリゼーションの例もあげる(譜例2B)。《第16項》の記述の通り、この例は両手であらん限りの音をつかんで始まる。とりわけ、左手の低音域でも密集した形をとるため、その響きはいへん力強い。

⁵ 3種類のヘキサコードそれぞれにおけるmiをさす。アーノルドが「導音 leading note」と訳している(P.153)のは誤り。ソルミゼーションとヘキサコードについては、『音楽の曙』第1部「歌唱装飾法」第4章から第8章に詳しい。

(譜例 2A)



(譜例 2B)



以上のように、ペンナは楽曲の編成に応じて通奏低音声部を三声部から多声部までと大幅に増減させることを求めている。

2) 平行 8 度, 平行 5 度

第 1 章《規則 10》でペンナは、次のように述べている。「連続した二つの 8 度、二つの 5 度とその複音程は、跳躍の場合でも順次進行の場合でも避けるように。この規則は、主に外声間について言うものである。つまり、これは外声と内声の間や内声同士の平行 8 度、平行 5 度は問題ないということである。たとえば、譜例 1A のソプラノ声部とテノール声部の間には平行 8 度が見られる。

バロック時代を通じて、平行に関する「寛容」な態度は珍しいことではない。この寛容さについて、フランチェスコ・ガスパリーニ Francesco Gasparini (1668 - 1727) は、次のような理由をあげている。「内声で 8 度と 5 度があるということは、たとえそれが並進行していても、[外声同士のように] 注意されることはない。(中略) 声部の交代によって、それらは避けられていると見なされるからである」(Gasparini, 1708 : 87, 園田 1991 : 49) ペンナの場合、譜例はほとんどオープンスコアの形に書かれているので、ガスパリーニの意見をそのまま適用するわけにはいかない。しかし当時、一般的であった「寛容」な態度のよりどころがここにかえる。

3) 4 種のカデンツ

第 1 章、第 2 章を通じてペンナは、いろいろな和声進行をとりあげ説明を加えている。

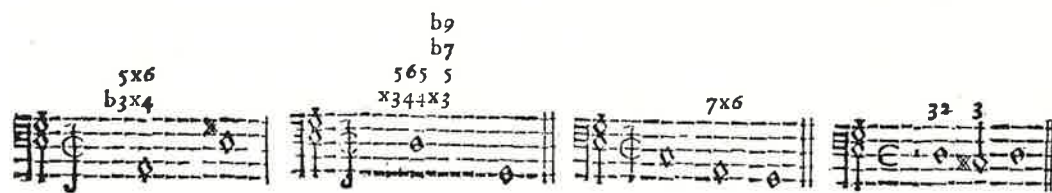
この中には、のちに「ラモーの五六」と呼ばれるようになった和音や、さまざまな繋留、解決が含まれる。中でも注目になるのが、次の 4 種である。(譜例 3 ①②③④)

(譜例 3 ①)

(譜例 3 ②)

(譜例 3 ③)

(譜例 3 ④)



これらは、それぞれ不協和を含み、特徴的な進行といえる。その上、各々のレアリゼーション例では、上声部にトリッロを加え、ますます強い印象を与える。さらに、ペンナは、これら 4 種のカデンツを「全調」に循

環させるサークル例と、レチタティーヴォの伴奏例にも取り上げている。また、第 2 部「対位法」第 22 章でもこれら 4 種について述べているが、実例としてあげている三声、四声、五声部声楽曲、二重合唱、三重合唱、四重合唱曲もバスの進行はこの 4 種とほとんど同じである (P. 133 ~ 138)。彼が、この 4 種のカデンツをいかに重要と考えていたかがうかがわれる。

①バス 4 度下行 (5 度上行)

当時の作品や理論書において、バスの 4 度下行 (5 度上行) 進行は、変格終止として和声付けされることが多い。この終止は一般に静かな感じを与える。ところが、ペンナの例は、# 4 という数字付けによって減三和音の響きを加え、強い印象を与える。(譜例 4B)

(譜例 4A)

(譜例 4B)

(譜例 4C)



彼はこの和声進行が好みだったらしく、現存する彼の作品 "Messa detta L'infiammata" の Kyrie の冒頭にもこの進行が何回か聞かれる (Schnobeln 1999 : 61, 66)。

『音楽の曙』の場合、これにトリッロが加わる (譜例 4C)。トリッロによって平行 5 度が出現するが、完全 5 度から減 5 度への進行は問題ない。減 5 度から完全 5 度への進行も、現代の和声学ではたいてい禁じられているが、第 2 部「対位法」二声対位法の例で、彼はこの進行を「許される si tolera」としている (P. 58)。それに加え、前述したように外声と内声の間の平行 5 度なので問題とは考えていなかったのだろう。そして、実際にこのような音型を演奏するとき、チェンバロではたてにピッタリ音をそそえず、少しずつ弾くのが一般的なので、「平行」感はうすい。ほぼ同時代、フランスの作曲家ルイ・クーペラン Louis Couperin (1626 - 1661) のクラヴサン曲 "Prélude ré mineur" に同じ進行の例が見られる (譜例 5, Couperin 1977-1995 : 137)。オルガンで奏する場合も、演奏上のさじ加減により平行の印象を和らげることは可能である。

(譜例 5)



この装飾でもう1つ興味をひくのは、第1小節のトリッロの後につづく連打音である。装飾音のひとつとして音を繰り返す例は、ジュリオ・カッチーニ Guilio Caccini (1551-1618) などの声楽作品によく見られる⁶。しかし、鍵盤曲に使われる例ははるかに少ない。同時代では、ナポリのグレゴリオ・ストロツィ Gregorio Strozzi (ca1610- ca1690) がこれを多用している(譜例6)。ストロツィの場合、これをトリッロとして解釈する意見も見られる⁷。ペンナの場合は、実作品でなく理論書の中の例なので、また、ひとつの譜例の中にトリッロと連打音が書き分けられているので、連打音はそのまま連打音として解釈するのが妥当と考えられる。(譜例6)

Romanesca con Partite, Tenori, e Ritorn[elli]



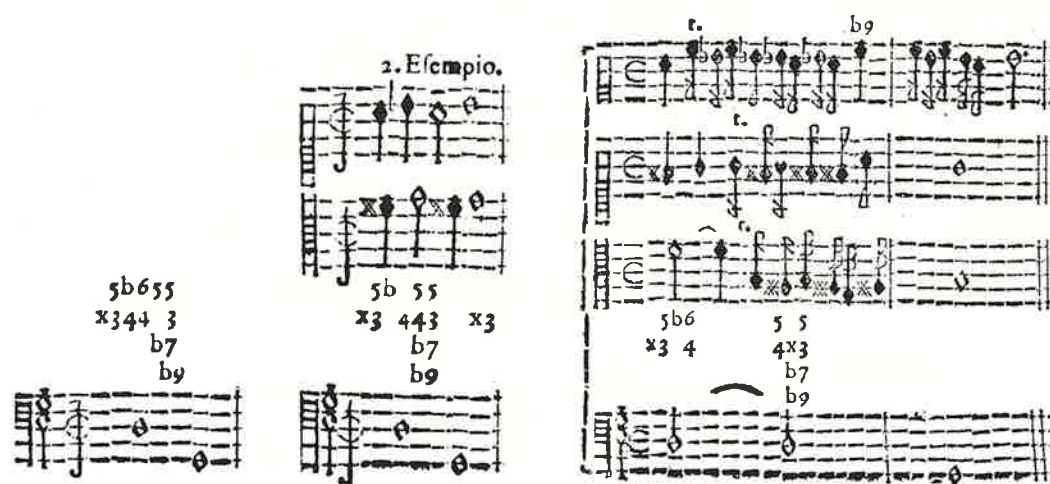
② バス5度下行(4度上行)

バス5度下行(4度上行)の上に、4つ数字が重なり、b9の解釈に迷うところである(譜例7ABC)。これに関してアーノルドが1つの解答を出しているが、美しく響くとは言いがたく、苦肉の策という感じを受ける(譜例7D)。

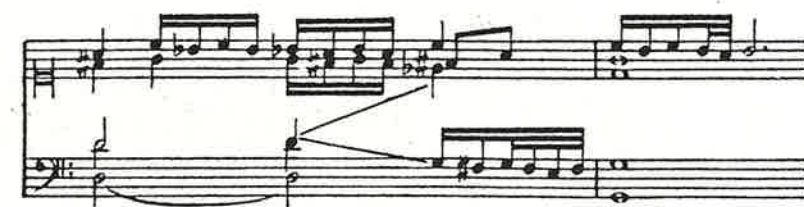
(譜例7A)

(譜例7B)

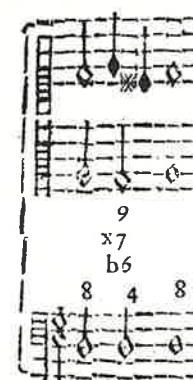
(譜例7C)



(譜例7D)



(譜例7E)



(譜例7F)



ペンナのレアリゼーション例の中には、たてに記された数字が同時に奏されず、9→#7(譜例7E)、11→9というふうにメロディとして現れる例があることを踏まえ、次のような解釈が考えられる。b9は7と同時でなく、7→b9というメロディとして弾く。筆者の案を譜例7Fにあげる。いずれにせよ、b9の出現が興味深い。参考までにb9が現れる例として、ジョヴァンニ・ピッキ Giovanni Picchi (fl1600 - 1625) の独奏曲“Passa e mezzo”をあげる(譜例8)。このように実音としてb9が記譜された例こそ少ないが、当時様々なかたちでb9が弾かれていた可能性は高い。

(譜例8)



③ バス短3度下行

バス短3度下行の例を次にあげる(譜例9A)。レアリゼーション例では、最終小節、ソプラノ声部のトリッロが最後に2度下行してA音に長くどまるのが興味をひく。後打音としては異例なほど長い(譜例9B)。

6 まぎらわしいことだが、カッチーニは、このような繰り返し音による装飾を Trillo、いわゆるトリッロを Gruppo と呼んでいる(Caccini, 1602: “A i lettori”).

7 ハドソンは、次の楽譜の序文で、このような連打音をトリッロと解釈している(Strozzi, Gregorio, Capricci da sonare CEKM vol.11)。それに対し、タリアヴィーニは連打音として解釈すべきと反論している(Tagliavini 1983: 302)。

(譜例 9A)

(譜例 9B)



また、同例では、ソプラノ声部の上に12、アルト声部の上に8と記されている。そして、この和声進行のときは「8, 10, 12, あるいはその複音程とともに」伴奏するように明記している。7→#6という進行のとき、12あるいは5を弾くかどうかは、つねに奏者の頭を悩ます問題だが、ここでペンナは、12を入れるよう、はっきり求めている。

④ バス短2度下行

数字付きバスの譜例では、3-2-3とだけあるが(譜例 10A)、レアリゼーション例では、もっと詳しく記され、減七の和音をもとめている(譜例 10B)。説明でも「減7度、または短7度を減5度に加えるがよい」⁸と述べているが、短7度を加えた例はなく、すべて減7度を加えている。前述のようにペンナは、減和音の響きを好む傾向がある。

(譜例 10A)

(譜例 10B)



4) カデンツ4種のサークル例

ペンナは、前述のカデンツ4種(譜例 3①②③④)を「サークル例 Circolo ò ruota delle cadenze」として取り上げている。五度圏を巡り、現代で言う「全調」を弾く趣向である。下記に①バス4度下行の例をあ

⁸ 原文は la settima Minore, ò [la settima] Maggiore. それぞれ減7度、短7度と訳した。

げる(譜例 11A)。このあとに彼はそのエンハーモニック版も記し、#系の調、b系の調すべてを網羅している(譜例 11B)。他の3種(譜例 3②③④)のサークル例も同様である。

(譜例 11A)

Ruota, ò Circolo delle Cadenze del secondo Ordine.



(譜例 11B)

Quattro Cadenze Comuni alli b b. e ##.



この「サークル例」によって、たとえば調律法を平均律に推論したり、チェンバロ・クロマティコ⁹の存在を主張したりするのは、早計に感じられる。ペンナ自身、譜例に「風変わり Estravaganti」と記しているところ

⁹ オクターヴに13以上の鍵盤を持つチェンバロ。16世紀から17世紀のイタリアでさかんに作られた。一番多いのは、E♭(D#)、G#(A♭)の鍵が前後に分割された楽器だが、それ以上の分割鍵盤を持つものもある。調律法がアロンのミーン・トーンであっても、#bの多い調の長3度が美しく響く(渡邊 2000: 127-135 参照)

ろから、常軌を逸した響きがしたのであろう。調律法を平均律にしたり、また、どの長3度も美しく響くチェンバロ・クロマティコによって演奏するのでは、#♭の多い調の長3度が「風変わり」に響くことはない。ペンナが「風変わり」を承知で、このような「全調」の例をあげた理由としては、理論家にありがちな「すべてを網羅する」性向を指摘するほかない。そして想像をたくましくするならば、教育者としての経験から、自分が有益と信じる練習を生徒に徹底して課したという可能性も考えられる。サークル例の説明に必ず「生徒 lo scolare」という言葉があらわれるのも、そのような想像をさそう(P. 174, 178, 180, 182)。

5) アッチャッカトゥーラ

アッチャッカトゥーラという名称は、ガスパリーニの「チェンバロ伴奏法 L'armonico pratico al cimbalo」(1708 初版, Venezia)に始まるとされ(Tagliavini 2005:12), それ以来つねにチェンバロのものであった。オルガンでの用例はふつう考えられない。ところが、ガスパリーニより20年余り前、ペンナは、アッチャッカトゥーラに似た奏法をチェンバロという限定抜きで紹介している。不協和音の解決について、「書かれた音の3度, 5度, オクターヴ, およびその複音程を不協和音に加え、あらゆるものを一緒に鳴らしながら演奏できる」(P. 186)と述べ、それはとりわけ五声部以上、二重合唱、三重合唱、四重合唱などの場合としている。本書第2巻第22章の例を見るようにという彼の指示にしたがい、下記に該当の章から一例をあげる(譜例12)。ここではAとG#を同時に弾くということである。

(譜例12)



ペンナのこの記述を、P. ウィリアムスは「オルガンのため」として、引用している。「オルガニストが『協和音を不協和音に伴わせること(繋留音と解決を同時に弾くこと - P. ウィリアムスによる註)』を好んだ」(ニューグローヴ世界音楽大事典 1994, 11: 78)。また、ガスパリーニの著書からも、同じような奏法がおぼろげながら浮かびあがってくる。四六の和音の場合、両手で4度音6度音を重複して弾き、その解決は「チェンバロの場合[左手で]5度音とともに4度音を残しておいて、一方右手が長3度で解決すると、とてもよい和音が得られる(中略)。しかし、これはオルガンの場合、音の厚い作品でないと上手いかな」(Gasparini

1708:49, 園田 1991:28.) この引用から「音の厚い作品」では、オルガンでもこの奏法が可能と解釈することができる。

にわかには信じがたいのだが、オルガンでも「繋留音と解決音と同時に弾く方法」が、当時のイタリアで受け入れられていたようである。ジョヴァンニ・マリーア・トラバーチ Giovanni Maria Trabaci (ca 1575 - ca 1647) の独奏曲 "Ricerate quarto tono con tre fughe, et inganni" からも例をあげておく(譜例13)。この曲は、当時の演奏習慣から推してチェンバロだけでなくオルガンでも演奏されたはずである。

(譜例13)



6) 通奏低音記譜の特色

以上、『音楽の曙』第3部について、「通奏低音をどう弾くか」という観点からその特色や問題点を述べてきたが、以下では、その通奏低音記譜法の主な特色をあげてみたい。

1. 度数の表示

ペンナは第1章《第1規則》で次のように述べている。「すべての数字はバス音から数えるか、またはバス音のオクターヴ上から数える」この記述は、たとえば3と記されていても、バス音の1オクターヴ上から3度上、つまりバス音から10度上の音を弾くという可能性を示している。レアリゼーション例を見るとそのような例は枚挙のいとまがない。

その一方で、11や10など複音程の指示も多く見られる。

以上のように度数の表示には、単音程、複音程の表記が混在し、その使い分けにはっきりした意図は感じられない。

2. バス音から3度上(10度上)の音に#, ♭が必要なときの表記

バス音から3度上(10度上)の音に#, ♭が必要なとき、# 3, ♭ 3などと表記するほか五線の中、バス音から3度上の位置の線や間に、#や♭を記すこともある(譜例3 ㊦, 4AB, 11AB, 12, 17 参照)。これは17世紀初め、ロドヴィーコ・ダ・ヴィアダーナ Lodovico da Viadana (1564 - 1645) が用いた方法と同じである(Arnold 1931:16)。

3. 数字をたてに並べる表記

最も多いときは数字をたてに4つ並べる方法をとっている(譜例7ABCE 参照)。17世紀にこのような例は珍しいが、ペンナの場合、実作品でなく、理論書ゆえの詳しさと考えられる。

4. オープン・スコア

通奏低音の表記についてではないが、ペンナが、レアリゼーション例をオープン・スコアに記していることもひとつの特色といえる。ちなみに17世紀イタリアの理論書では、アガッツァーリとフランチェスコ・ビアンチャルディ Francesco Bianciardi (? 1571/2 - 1607) が大譜表、アドリアーノ・バンキエーリ Adoriano Banchieri (1564 - 1634) がオープンスコアで楽譜を記している。

(譜例 17)



譜例 16 の第 3 小節では、器楽バス声部が歌のバス声部の細かい動きを追わず、大きな動きをとっている。この点についても第 2 部「対位法」第 23 章で、いくつかの例をあげ、順次下行の場合、歌のバスが器楽のバスより低くなるのは、「あまり良くない poco buono」としている（譜例 18、第 4 例）。このような記述の詳しさは、ペンナが豊富な演奏経験を持っていたことを感じさせる。

(譜例 18)



5) 移調奏

第 16 章から第 19 章まで、ペンナは移調奏について多くのページをさいている。

移調奏の重要性については、アガツァーリ (1607:10) やガスパーニ (1708:110) など他の理論家も力説している。たとえばビアンチャルディの記述を引くと、移調奏は「多くの場合に、歌手の都合に合わせて、いろいろな楽器と演奏したりする都合で必要とされる」(Bianciardi 1607, 中山 2002:15)。これらの記述から、移調奏は当時、鍵盤奏者の基礎的な能力とされていたことが明らかである。

IV 指使いと手の形

ペンナはこの本のところどころに、指使いや手の形についても述べている。第 1 章《規則 7》と第 20 章《第 2 項》の記述をあわせると、彼の考えていた指使いが明らかになってくる。それは、右手の上行音階が 3 4 3 4、下行音階が 3 2 3 2 (左手は反対)、つまり上行も下行も「良い拍」(現代でいう強拍) は 3 指で弾くのを原則としている。これは当時イタリアで大きな影響力を持ったジローラモ・ディルータ Girolamo Diruta (1557 - 1612) (Diruta 1609:6) の方法とは大きく異なるが、バンキエーリ (Banchieri 1611:42) や 16 世紀から 17 世紀にイギリスで活躍したヴァージナリストたちの指使いと一致する¹¹。

手の形については、第 20 章《第 3 項》に「手は高く」としている。そして、「美しい手を形作るように指は

伸ばして distese おくこと」という注意が見られる。手や指の形を一片の文章から想像するのは無謀といえる試みなので、ここでは紹介にとどめたい。

V オルガンかチェンバロか

ペンナはこの本の第 3 部を何の楽器のために書いたか、この問いに結論を出すのはたやすくはない。アーノルドは「おもにオルガンのため」としているが、(Arnold 1931:134) 当時の全般的な音楽の状況などを考え合わせ、推察を試みたい。

まず、タイトル問題だが、第 3 部冒頭ページ (P. 144) のタイトル部分には「— Per Suonare l'Organo」と記されている。アーノルドは彼の意見の根拠をここにおいている。ところが、この書物全体の表紙には「— per suonare l'ORGANO ò CLAVICEMBALO」とある。また、第 3 部冒頭ページの本文には「— l'Organo, Cimbalo, Spinetta, & Istrumenti tali」とある。Spinetta は小型のチェンバロ、tali は「など」の意である。

それに加えて、第 20 章《第 19 項》には「楽器 (instrumento) が空っぽの響きにならないように、アルペッジオを用いなさい」¹² とある。これは、まさしく音の減衰する撥弦楽器の演奏への助言である (この部分はアーノルドも P. 154 に引用している)。

また、アーノルドはペンナがカルメル会の修道士だったことを理由に「オルガンが一番身近にあった」としている。一般論として教会音楽にはおもにオルガン、世俗音楽にはおもにチェンバロが使われたという前提は正しいとしてよいだろう。それゆえ、修道士のペンナが、日常的にオルガンに親しんでいたというアーノルドの推察はうなずける。だが、ペンナの作品の中には「Correnti francesi」という世俗的な曲が残されている。そのタイトルは「— con il basso continuo per il Clavicembalo, ò Tiorba」とあり、はっきり撥弦楽器のためであることを記している。この点だけでも、彼がチェンバロなど撥弦楽器に縁遠かったと言うのは短絡に感じられる。

ペンナの場合、現存する作品が少ない上に、生涯の詳細が明らかではないので、これ以上の推論は難しい。しかし、聖職にあったという理由から「おもにオルガンのために書いた」という結論を導き出すのは、無理があると感じられる。タイトル問題もあわせて、彼はオルガンだけでなくチェンバロなど撥弦楽器も十分視野に入れてこの書物を書いたと考えてよいだろう。

おわりに

『音楽の曙』第 3 部「オルガン、チェンバロのための通奏低音奏法」全体から浮かび上がってくるのは、著者ペンナの通奏低音に対する強い嗜好である。特徴的な和音進行を好み、そこにトリッロを付け加えることで彫りの深い通奏低音声部をつくりだす。その一方で、独唱曲の伴奏に細かい指示を与えて、歌手の邪魔にならぬようにと、たえず心を配る。

このような詳しい記述から、彼の通奏低音における豊かな経験をうかがうことができる。修道士としては、日々、祈りの中で、歌う経験を積み重ねていたにちがいない。だが、それと同じ、いやそれ以上の通奏低音の実践なくして、これほど具体性に富んだ著作はとうてい生まれなかっただろう。

現代の奏者にとって、この具体性から学ぶところは大きい。声部数の増減、平行への「寛容」さなど具体

11 指使いの実例は Soderlund 1986 に詳しい。
Chapter 3 Early Italian Organ technique,
Chapter 4 The English Virginalist.

12 Procuri d'arpeggiare per non lasciar vuoto l'Instrumento
この文章の per 以下は、フレスコバルディのトッカータ集序文の文章に一致する。Frescobaldi 1615:Al lettore No.3

的な指示のいくつかは、すぐにでも役に立つ。また、オルガンでの「アッチャッカトウーラ」など、未だ一般的でない奏法も試みる価値は十分あるだろう。即興演奏のひとつである通奏低音奏法を語るとき、奏法の具体例を一般化することは、厳に慎まなければならないが、これらの記述は、当時の通奏低音奏法を探る上で大きな指針となるに違いない。

17世紀イタリアの通奏低音に関して、研究、実践はまだ緒についたばかりといえる。今後、それらがどのような方向に進むか、予想はつかない。新しい資料の発見によって、思いがけない展開もありうるだろう。その中で、この「音楽の曙」の通奏低音奏法に関する記述をどうとらえ、どう位置づけていくか——これからの研究、実践の中でたえず問い直し、検討を加えていきたい。

参考文献

[17世紀, 18世紀の資料]

Agazzari, Agostino. 1607. Del suonare sopra il basso con tutti stromenti. Siena

Banchieri, Adoriano. 1611. L'organo suonario. Venezia

Bianciardi, Francesco. 1607. Breve regola per imparar a sonare il sopra il Basso con ogni sorte d'Instrumento. Siena [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』東京]

Caccini, Guilio. 1602. Le nuove musiche. Firenze

Couperin, Louis. 1977-1998. Manuscrit Bauyen. ed. Morodey. Minkoff, Geneve

Diruta, Girolamo. 1609. Il transilvano. Venezia

Frescobaldi, Girolamo. 1615. Il primo libro di Toccata d'intavolatura di cembalo e organo. Roma

Gasparini, Francesco. 1708. L'armonico pratico al cimbalo. Venezia [園田みどり訳 1991 『チェンバロのための実用和声法』東京]

Heinichen, Johann David. 1728, Der Generalbass in der Komposition. Dresden

Picchi, Giovanni. 1621. Intavolatura di Balli d'Arpicordo. Venezia

Strozzi, Gregorio. 1687. Capricci da sonare, cembali et organi. Napoli

Trabaci, Giovanni Maria. 1603. Ricercate canzone francese. Napoli

[20世紀以降の資料]

Arnold, Franck, Thomas. 1931. The Art of accompaniment from a Thorough-bass as practised in the 17th & 18th Centuries. London

Brauchli, Bernard. 1992. Aspect of Early Keyboard Technique: Hand and Finger Positions, as Seen in Early Treatises and Iconographical Documents (Part 1)
Journal of the American Musical Instrument Society 1992

Buelow, George. 1966. Thorough-Bass Accompaniment according to Johann David Heinichen. Lincoln
ニューグローヴ世界音楽大事典 第11巻, 1994. 「通奏低音」の項 (P. Williams による), 72~82 講談社

Schnobelen, Anne. 1999. Seventeenth-Century Italian Sacred Music. vol.9 Masses by Domenico Scorpione, Lorenzo Penna, Paolo Colonna. Garland Publishing, New York

Soderlund, Sandra. 1986, Organ technique An Historical Approach. Hinshaw Music, North Carolina

Tagliavini, Luigi Ferdinando. 1983. The art of 'not leaving the instrument empty' *Early Music*, 1983 July, 299-308

Tagliavini, Luigi Ferdinando. 2005. L'armonico pratico al cimbalo *lettera critica*. Forni, Bologna

渡邊順生, 2000. チェンバロ・フォルテピアノ. 東京書籍, 東京