

16・17世紀イタリアにおける記譜法の特徴

—数字付低音譜の意味と意義—

The Characteristics of the Musical Notation in Italy in the 16th and 17th Century

—The Content and the Significance of the Figured Bass—

黒坂俊昭

16世紀（Cinquecento）と17世紀（Seicento）のイタリア音楽は、様式や音楽観などにおいて多岐に渡っており、その特徴を一括して述べることはできない。例えば、イタリアでは16世紀の初めには、未だフランドル楽派の多声音楽が華を咲かせていたのに対し、17世紀の終わり頃には、ヴィヴァルディやヘンデルの合奏協奏曲、オペラなどが流行しており、僅か2世紀（200年）と言えども、イタリアではその特質を大きく違える音楽活動がなされていたのである。そこで、小論では、その多様な音楽の中から、16世紀から17世紀への移り目、即ち1600年前後のイタリア音楽に焦点を絞り、本題を進めていきたいと思う。

また、記譜法に関しても、16世紀には手稿譜から印刷譜への大革命が興ったり、17世紀には角型譜から近代譜（おたまじゃくし譜）に変わるなど、様々な問題があるが、ここでは、そういった楽譜の形態のことはさておき、音楽ないしは音楽実践とより密着した問題である「数字付低音の記譜法」を取り上げることにしたいと考えている。要するに、この小論で取り扱う対象は、1600年前後の数字付低音の記譜法の特徴（その意味と意義）にあると了解して戴きたい。

さて、1600年前後と言えば、西洋音楽の歴史の中でも最も大きな転換期の一つであることは、誰しも周知のところである。そこでは、中世からルネサンス期にかけて長い間培われてきた線対位法の音楽（ポリフォニー）が和絃的な音楽（ホモフォニー）に取って替わられるという、音楽の有り方に大変革が訪れたのである。この点に関しては、Kurt Sachs の〈Barockmusik〉（1920年）や Manfred F. Bukofzer の〈Music in the Baroque Era〉（1947年）、Friedrich Blume の〈Renaissance and Baroque Music〉（1968年）、Ernst Apfel の〈Wandlungen des Gerüstsatzes vom 16. zum 17. Jahrhundert〉（1969年）など、音楽様式の比較研究を中心とする様々の研究が音楽史の分野で古くから為され

てきている。

ところで、こういったポリフォニーの音楽からホモフォニーの音楽への交替と共に登場するのが、通奏低音（数字付低音）General Baß[独], Basso continuo[伊]である。当時のイタリアの資料では、Basso continuo の他、Basso cifrato, Basso numerato, Basso figrato, Basso accompagnato, Basso seguido など様々な語句が見られるが、その内容はすべて同一のものと理解できる。しかるに、この通奏低音こそは、かの有名な Hugo Riemann が1600年から1750年にかけての音楽様式、所謂バロック音楽を指して、通奏低音時代 Generalbaß - Zeitalter と呼んだ如く、新しいホモフォニーの音楽の礎となるものであった。通奏低音とは、「和絃楽器伴奏者が与えられた低音の上に、即興で和音を補いながら伴奏声部を完成させる方法、及びその低音声部」をさすが、それは、独奏パートが休む場合も、低音が楽曲を一貫して演奏されることから、通奏 continuo と呼ばれるようになった。また、低音の上に構成される和音が、一定の約束に従って、低音声部の音符の上下いずれかに音程を示す数字で指示されたことから、数字付 figurato の名があり、それを記譜した楽譜が数字付低音譜である。その記譜は短縮された形で楽曲の和声進行を設計するものであり、数字の添えられた低音は、楽曲の基本的声部であると言えるであろう。

それでは、この新しい音楽形式あるいは音楽創造の新しい様式は、いつ頃どのようにして生まれてきたのであろうか。それに関しては、エッゲブレヒトが論じた「数字付低音の初期の発展段階における二つの異なる種類」に論を借りるまでもなく、一つは16世紀後半の対位法的書法を基礎に置く楽曲構造に見られるバツ・セグエンテ Basso seguente であり、もう一つはフィレンツェのカメラータによるモノディ様式 monodi, 即ち和音を基礎にした音楽の伴奏声部であることは、歴史的な事実であると思われる。そこで、これらからこの両者についていささかの検討を加えていくことにしようと思う。

まず、バツ・セグエンテについてであるが、歌の声部を和音演奏のできる楽器で伴奏するという音楽実践は、歴史的にかなり古くまで遡ることができる。とりわけ、宗教音楽の分野では、数字付低音の記譜法が確立する以前から、オルガンが歌を和弦伴奏していた事実が認められる。そのような状況の下で、16世紀後半、トマス・ルイ・デ・ヴィクトリア Tomás Luis de Victoria (c. 1548–1611) は、自らの複合唱の作品の中で伴奏楽器として用いたオルガンの声部にバツ・セグエンテ Basso seguente の名称を付した。また、アレッシンドロ・ストリッジョ Alessandro Striggio (c. 1535– c. 1587) も、自らの40声のアレッシンドロ・ストリッジョ (1587年)にもう一つの最低声部を付け加え、それをバツ・ベル・オルガノ Basso per organo (オルガンバス, 又はオルガンのためのバス) と呼んだ。このバツ・ベル・オルガノが内容の上でバツ・セグエンテと同種のものであることは言うまでもない。ところが、これらの和絃的な伴奏声部であるバツ・セグエンテやバツ・ベル・オルガノには、音程を表す数字が全く付けられていない。つま

り、バツ・セグエンテとは、バス声部における音の連なり（旋法的旋律的連続）及びそれに基づく和音の偶然的羅列であるのである。では、数字は付けられていないが和音が奏されることを要求するこの記譜法、バツ・セグエンテは、楽曲的見地から見れば何を意味しているのだろうか？そこで先ず前提となるのが、それらの楽曲がポリフォニー音楽隆盛の時代に対位法的書法で作られていると言うことにある。即ち、楽曲そのものは、あくまでもポリフォニーの様式に属しているのであるが、同時に作曲家は、和音的な感覚を持ち始め、そこで作り出される和音がたとえ偶然的なものであるにせよ、和音という観念 (idea) を楽曲に導入しようと試みたのであろう。それらの結果が、バツ・セグエンテに表れていると考えられる。要するに、未だ和音感が確立していないポリフォニー様式の時代にあつて、和絃的なもの（響き）がそこに芽生え始めている音楽、それがバツ・セグエンテの用いられた楽曲であると言えるであろう。そして、そういった楽曲の有り方がまさしく楽譜に投影されたのがバツ・セグエンテそのものであるということになる。つまり、バツ・セグエンテこそは、対位法的書法を基礎にした楽曲の中で、遠慮がちに顔を覗かせる和音的響きなのである。ここに、ポリフォニーの中に潜む和音の響きと、楽譜に書き出されはしないが実際には鳴り響くことになる記譜法との間に、楽曲における意味的な一致、言い換えるならば、音楽の本質が楽譜に見事に反映されている実例を見て取ることができるであろう。作曲家が楽譜に和音の実音を書き出さなかったのは、それを書くことができなかったからではなく、また書く必要がなかったからでもない。それは、対位法的書法による楽譜に和音の実音を書かないことこそが、その音楽の本質であり、作曲家の目指すところであったからである。逆に言うならば、もし作曲家が和音の実音を書くことを望んだり、音楽の本質がより和音を必要としたりしたならば、楽譜に和音は実音として書き出されたであろうし、また書くことにそれ程の困難もなかったであろう。

さらに言うならば、ツァルリーノ Gioseffo Zarlino (1517-1590) が「長短の三和音が楽曲の唯一の表現的価値の担い手である」と言っているように、16世紀の後半には、和音の感覚がかなり一般化していたように思われる。その和音感覚が当時の対位法的書法を基礎にした楽曲構造に浸透していく音楽的意識を実現させる方法が、バツ・セグエンテであったのである。こう言ったことから、バツ・セグエンテこそは、16世紀後半の音楽の本質を如実に表すことのできる記譜法であったと言えることができるであろう。

次に、フィレンツェのカメラータが開拓したモノディ様式について若干の考察を加えることにしよう。先述したように、1600年頃、イタリアでは、音楽の形態とりわけ音楽創造の様式が大きな変革を遂げる。その新しい音楽では、それまで優勢であった多声音楽に見られる数多くの声部数は減ぜられ、最上声 (soprano, 或いはcanto などと呼ばれる声部) だけが、即ち一声だけが残されることになった。しかも、その旋律は言語に抑揚を加えたものであり、カメラータたち自身それらをレチタール・カンタンド recitar cantando

〔歌うように語る〕と呼んでいたように、何とも非音楽的なカンタービレとは言い難い音楽であった。その結果、中世・ルネサンスを通じて、多数の声部が織り為す旋律の綾として構築されていた音楽は、その存在基盤を失うこととなり、下声に伴奏の声部が必要とされてきた。その時に用いられたのが、低音を基礎とした和絃伴奏である。こういった音楽の形態はモノディ様式と呼ばれ、その下声部が通奏低音（Basso continuo）と見做されるようになっていった。そこに通奏低音を記す数字付低音譜が登場する第二の源が認められる。

それでは、この数字付低音譜で記譜されるモノディ様式の音楽にはどのような特徴があるのであろうか。まず第一には、レチタール・カンタンドの旋律に伴奏を付ける際、何故に和音伴奏が採られたかということである。その答えとしては、語るような旋律を生かせるためには、同時的響きの方が好都合であるというだけでなく、その土台となる16世紀後半からの音楽の本質が、先にも述べたように、同時的響き、即ち和音を重視する方向に変わってきたからであると言えるであろう。そうすると、何故に音楽の本質が変化したのかという問いが次に生まれてくるが、この点については、本論から大きく逸脱するので、今回は触れないことにしたく思う。それよりもこの小論でより重要なことは、和音伴奏が数字付低音譜によって記され、和音を構成する実音が譜面に現れないことにあると思われる。即ち、数字付低音譜では最低声部は示されるものの、その音と旋律（最上声部）との間にある内声は、具体的には楽譜に記されないのである。

ここで、少々本筋から離れ、西洋音楽の歴史の中で楽譜に表されないものについて整理すると、大きく次の三つになるのではないかと思われる。その一つは、音楽に携わる人々にとって明白な事柄であり、楽譜に敢えて記す必要のないもので、中世やルネサンス期における速度の指示、近代音楽における拍節内でのアクセントなどがその例である。その反対に、記す対象が曖昧で楽譜に表現できないものも、当然のことながら楽譜には表されることはない。その一例としては、グレゴリウス聖歌などで用いられた古ネウマ譜における物理的に正確な音高や、近代音楽における音色などが挙げられる。そして第三は、作曲家が演奏の多様性を許し、演奏家に自由な解釈が持たらされている場合である。その最も顕著な例は、近代音楽でフレーズングやアーティキュレーションに関して概して綿密な指示がなされていないところに見受けられるであろう。

果たして、今話題に取り上げている数字付低音譜における書き記されない内声部は、その三つの内のいずれに該当するかと問えば、その答えは第三番目の分類に属すると答えなければならないであろう。その根拠は以下に示す通りである。まずは、数字付低音譜の内声部が、当時1600年初頭の作曲家や演奏家および聴衆も含めて音楽に携わっていた誰にとっても明白で、固定した解釈となっていたとは考えられないことにある。そのような暗黙の了解ができあがるまでには、通奏低音やその記譜法が生まれてからあまりにも日が浅すぎ

るであろう。だからといって、数字付低音譜では、基礎となる低音に添えられた音程を示す数字によって内声部をなす実音が暗示されており、それが不明瞭で曖昧なために楽譜に記され得なかったというわけでも決してない。そうではなく、数字付低音譜で内声部が楽譜に記されないのは、モノディ様式で作曲された楽曲の内声部の演奏（数字付低音譜を内声部を含め実際の音響にすることをリアジゼーション realization と呼ぶ）には、自由があり、演奏家によって多彩な解釈がなされてもよいようになっているからに外ならない。

ここで、最も理解し易い例を一つだけ挙げることにしよう。今低音に c 音がありそこに数字が何も添えられていないとする。数字が添えられていないのはⅢ度とⅤ度の音を重ねることを意味するから、このリアリゼーションには e 音と g 音が内声に加えられることとなる。しかし、問題はこの先にある。先ずその楽曲が三声から成るとするならば、基本的には最上声部を加え e 音と g 音が内声及び上声になるのであるが、必ずしもそうでなければならない必然性は全くない。なぜならば、そのリアリゼーションは、例えば e 音と c 音、或いは g 音と c 音であってもよいし、しかも、それらの音高は低音からの数字通りの音程である必要もなく、1オクターブや2オクターブ、場合によっては3オクターブ上の同名音であっても構わないからである。このような多彩な可能性が、楽曲が四声や五声と声部数を増していった時に、より複雑になることは言うまでもないであろう。要するに、今述べた理由から、低音声部の各音上に、以上のような一定の枠組みの中で自由が与えられた多様な和音を実現していくことのできる数字付低音譜では、内声部が書き記されないのである。

このことを楽曲そのものの側から観るならば、次のようになる。通奏低音に支えられたモノディ様式の楽曲は、兎にも角にも和音を連結していく音楽なのであるが、当時、作曲家は、ヴィーン古典派以降のように個々の和音に固定した音響イメージを要求していなかった。そのために、和音を演奏する際、演奏家に論理的即興性が残されていたのである。尤も、和音の響きに対しては、アルカイック的な意味で未だ固定していなかったことも否めないが、何にせよ、このような音楽は、数字付低音譜において余すところなく書き記されることとなった。逆説的な言い方をすれば、詳細に書き記されないことこそが、通奏低音の音楽を正確に具現することになっているのである。また、通奏低音に支えられたモノディ様式の音楽は、一般に「低音と最上声の二声を中心とした楽曲であり、二極性を有する」と言われているが、私見としては、モノディ様式の音楽は、あくまでも和音の連結を基本としており、それが後に近代的和声へと繋がっていくことから明らかであるように、調性 (tonality) という一元性を特徴とする音楽の始まり、言い換えればアルカイック的和声感から成る音楽であると理解している。そして、この特質は、数字付低音譜において唯一、記譜されることが可能となっているのではないであろうかと思われる。

これまで、バッソ・セグエンテの譜面および数字付低音譜について簡単に検討を加えて

きたが、そこから「西洋音楽で用いられる楽譜には、作曲家ないしはその音楽が必要とするものはすべてが書き込まれている」という結論は導き出せないであろうか。作曲家が音楽に必要としないものは、楽譜に書き込まれることはない。もし、現在ある楽譜の記号あるいは記譜法が当時存在していたならば、作曲家はそれらを用いて楽曲をより正確に記譜していたであろうと推測するのは、明らかに現代人の誤りである。いつの時代にあっても、作曲家は、ある音楽的事柄を楽譜に記したいと思えば、如何なる方法を採用しても、自らの満足のいく形でそれを為し得たであろう。例えば、1607年にモンテヴェルディによって作曲されたオペラ〈オルフェオ〉に含まれているアリア「力強い霊、恐るべき神よ *Possente spirito e formidabil Nume*」には、速度の指示が為されていない。それに対し、その楽曲では、音を装飾する際、省略記号でその仕方を指示するのではなく、装飾する音符が綿密に五線譜上に書き記されている。これは、作曲家モンテヴェルディが、そのアリアにとって歌われる速度をあまり重要とせず、装飾音型を重視していたからに外ならないのである。

一方、作曲家が演奏家を始めとする他者に自らの作品で伝えなければならないものは、その音楽の本質であることに違いない。それは、バッソ・セグエンテが用いられた楽曲では対位法書法に潜む和音感の芽生えであり、モノディ様式では一元的調性に向かう一定の枠組み内での和音感ないしは和声の興りであった。それらは、各々の楽譜において余すところなく、且つ最も効果的に記譜されているのである。要するに、一言で言うならば、西洋音楽の楽譜は、作曲家などが用いた記譜法を通して、そこに記譜されている音楽の本質を的確に写し出していると言えるであろう。楽譜と音楽とにこのように関係がある以上、私には楽譜に限界というもの認めすることはできない。

従って、現在の私達は、楽譜を読めば（尤も正しく読みこなすという前提においてであるが）、その楽曲を作曲した作曲家の意図するところ及び楽曲の意味、即ちその音楽の本質を殆ど理解できるのではないであろうか。楽譜は音楽或いは音楽作品ではないと一般に言われている。確かに、楽譜に音楽は所在しない。しかし、楽譜には、音楽の所在の陰影がくっきりと浮かび上がっているように思われてならないのである。

* * *

さて、ここで今一度、16・17世紀のイタリアの記譜法に話題を戻し、考察を進めることにしよう。当時の音楽の本質がバッソ・セグエンテや数字付低音譜に描出され、逆にその楽譜ないしは記譜法を見れば1600年前後の音楽の本質を理解できることについては、先程までに繰り返し述べた通りである。このように、美的見地からすれば、当時の楽譜はかなり肯定的に受け取ることができるであろう。しかし、私は、これらの楽譜とりわけ数字付低音譜については、さらに積極的に評価されるべきであると推測している。すなわち、

音楽と楽譜との間に上記のような密接な関係が存在しても、今までに述べた限りでは、楽譜はあくまでも音楽があつてのものであつた。しかるに、数字付低音譜はただ単にモノディ様式の音楽の本質を見事に具現しているだけでなく、17世紀の音楽を18世紀の音楽へ向かわしめるべく作用していると思えるのである。その根拠は、浅薄な考察ではあるが、次のようなところに認められる。

まず、モノディ様式の一つの特徴である垂直的な響きの連続は、15世紀の末すでにフロットラ *frottola* と呼ばれる多声の声楽曲に見られるのであるが、そのフロットラはすべての声部の実音が楽譜に記されている。果たして、フロットラでは、音楽の本質が以前のものどどのように変化したのであろうか。そこでは和音の羅列といった新奇な感覚が取り沙汰されただけで、音楽史の流れにそれ程大きな影響が及ぼされはしなかった。また、その後登場するバッソ・セグエンテの音楽についても多かれ少なかれ同様のことが言えるであろう。それは、フロットラにしろバッソ・セグエンテにしろ、いずれに於いてもそこで用いられる和音は偶然性の濃いものであり、その連続には論理性が非常に薄いからである。具体的で手短な例の一つ挙げると、今バッソ・セグエンテの記譜で c 音が三つ並んでいるとしよう。その際、16世紀後半の和絃楽器による伴奏では、 $c - e - a$ 或いは $c - e - g$ のいずれかを三回繰り返すか、せいぜいその両者を組み合わせて和音を実現するかであったと考えられる。尤も、その使用に関しては、上声部に多分に影響されることを考慮に入れなければならないが、上声部は対位的書法で書かれており、且つ旋律も旋法的であったために、その影響力は、現代の我々が想像するよりもはるかに小さかったと思われる。しかるに、よもや第二番目の c 音に $c - f - a$ の和音が付けられ、 $c - e - g \rightarrow c - f - a \rightarrow c - e - g$ の和声を実現されることは珍しかったであろう。

それに対して、数字付低音譜ではそのような偶然性は一度に解消される。それどころか、同じ例を採れば、第一番目と第三番目の c 音に $\frac{5}{3}$ の数字が添えられるか、乃至は無印のままであり、第二番目の c 音に $\frac{6}{4}$ の数字が添えられるとすれば、その和音のリアリゼーションは $c - e - g \rightarrow c - f - a \rightarrow c - e - g$ となり、そこに一つの和声終止形（カデンツ）が形成されることになる。すなわち、通奏低音の音楽の低音は、ただ単に音符の連なった低声部であるばかりでなく、楽曲に論理的必然性を与えるものとなっている。そして、その役割を担っているのが、まさしくこの数字付低音譜に外ならないのである。

その後、17世紀の中葉に移っていくに従って、この数字付低音譜は通奏低音の音楽がより一層和声感を獲得していくのに貢献する。それは、まず低音の個々の音符に添えられている数字に認められるであろう。例えば、数字付低音譜が用いられ始めた初期には、2ケタの数字（10-18）が頻繁に譜面に現れていたのであるが、1600年代の中頃にはすべて無くなり、それらは一オクターブ下の音程の数によって示されるようになった。このことは、音楽家が、オクターブの上下には関係なく、同名音であれば和音が同一の機能を持つと認

識するに到ったことを示している。また、6の数字や $\frac{6}{4}$ の数字は、近代和声学的に言えば、和音の第一転回形と第二転回形を意味するのであるが、この転回形の観念を植え付けたのも、まさしく数字付低音譜である。つまり、先程の例を再び借りれば、バッソ・セグエンテではc音が三つ繋がること自体に意味があったのに対し、今や数字付低音譜ではI度の和音→V度の和音→I度の和音といった和声感の確立に重要な意味が見出されるのである。

以上、簡単な考察ではあったが、数字付低音譜は、誕生したばかりのホモフォニーの音楽である17世紀の音楽を和声が確立した18世紀の音楽へと導くべく大きな貢献をしたことが理解されたと思われる。数字付低音譜そのものが、西洋音楽の歴史において合理主義思想の最も顕在化した音楽である The Grand Tradition (17世紀-19世紀)を導き出したとは決して言えないまでも、その記譜法は、自らが有する合理的音楽時間的把握という特性によって、The Grand Traditionの形成に大いに役立ったと言うことができはしまいであろうか。

参考文献

- Günter HAUSSWALD, *The Music of the Figured Bass Era* (Anthology of Music vol. 45), Arno Volk Verlag, Cologne, 1974.
- Karl Gustav FELLNERER, *The Monody* (Anthology of Music vol. 31), Arno Volk Verlag, Cologne, 1968.
- Archibald T. DAVISON & Willi APEL, *Historical Anthology of Music*, Harvard University Press, Cambridge, 1950.
- NHK 交響楽団編『音楽の現場と楽譜(楽譜の世界2)』日本放送出版協会、東京、1974年。