東京音楽大学付属民族音楽研究所刊行物リポジトリ

Title	L.ペンナ『音楽の曙』第2部の二声対位法
Title in another language	A discussion of the Contrapunto of Lorenzo Penna's "Li primi albori musicali" Libro secondo (1684)
Author(s)	坂 由理 (BAN Yuri)
Citation	伝統と創造=Dento to Sozo, Vol. 12, p. 1-13
Date of issue	2023-03-30
ISSN & ISSN-L	Print edition: ISSN 2189-2350, Online edition: ISSN 2189-2482, ISSN-L 2189-2350
URL	https://tcm-minken.jp/publication/IE_B12202201.pdf

L.ペンナ『音楽の曙』第2部の二声対位法

A Discussion of the Contrapunto of Lorenzo Penna's "Li primi albori musicali" Libro secondo (1684)

坂 由理　BAN Yuri

ルネサンス音楽を規範とする旋法的な対位法を学ぶのに、私たちは現代の優れた教則本に拠ることが多い。分かりやすいとは言えない当時の理論書に比べ、現代の著作は見通しが良く、理解のための手がかりを十分に与えてくれる。だが、16、17 世紀の著作の分かりにくさや矛盾の中に彼我の感覚の違いを解く鍵がひそんでいるのではないか。ここでは、17 世紀後半に出版された L.ペンナの『音楽の曙』を通して、彼らが音や響きをどんなふうに捉え、感じていたのか、その実際に迫ってみたい。

キーワード：ロレンツォ・ペンナ　Lorenzo Penna、
ジョゼッフォ・ザルリーノ　Gioseffo Zarlino、対位法　Counterpoint、
平行 8 度 5 度　Parallel 8th and 5th、　対斜　Cross relation

1．はじめに

17 世紀初め、イタリアのフィレンツェでは史上初めてのオペラ《エウリディーチェ》が上演された。また、その実現に大きな力を果たしたのが新しい音楽語法「通奏低音 Basso continuo」であった。当時のイタリアには革新の気運が満ちていたのだろう。ロドヴィコ・ヴィアダーナ Lodovico Viadana (1560-1627) は自分が通奏低音を創始者であると主張し[1]、ジュリオ・カッチーニ Guilio Caccini (1551-1618) は歌曲集を「新音楽 Le nuove musiche」と名付けて出版した。世紀が変わるとともに、新しい音楽様式「バロック」の時代が始まったという印象は、いつの間にか私たちの脳裏につよく刻まれることになった。しかし、その新しさに目を奪われ、彼らが前世紀から受け継いだ遺産の数々を見過ごすのは片手落ち、いや大きな誤解だろう。

通奏低音はバス音に数字を付すことによって上声部の和音を示す新しい記譜法というだけでなく、新しい音楽劇オペラやモノディ様式の声楽作品の豊かな情感に呼応する即興的な奏法でもある。記譜法の面から捉え、和音を示す役割だけが強調されがちだが、刻々の響きの移り変わりを奏者が即興的に描き出すことによって、初めてこの語法は成り立つ。奏者が求められるのは、前世紀から続く対位法の技法である。

本稿では、17 世紀後半の理論書ロレンツォ・ペンナ Lorenzo Penna（1613-1693）の『音楽の曙　Li primi albori musicali』（初版 1672）第 2 部から二声対位法の前半部分（P51 ～ P76）をとり上げる。ペンナが先人から何を受け継ぎ、何を受け継がなかったか、16 世紀の著作、ジョゼッフォ・ザルリーノ Gioseffo Zarlino（1517-1590）の『ハルモニア教程 Le istitutione harmoniche』(初版 1558) からの影響を探りながら論じてみたい。

底本としたのは、『音楽の曙』1684 年版。この版とザルリーノ『ハルモニア教程』(1558) からの引用は出版年を省いて示す。また、後者には英訳のページ数も添える。音名は英米式による（ロ音は B、変ロ音は B♭）。

２．ペンナとザルリーノについて

ペンナは、カルメル会の修道士として主にボローニャで音楽活動を続けた。『音楽の曙』は、第 1 部「音楽の基礎」、第 2 部「対位法」、第 3 部「通奏低音奏法」の 3 つにわかれ、どれも多くの譜例によって具体的な説明がされている。17 世紀イタリア音楽に関して欠かすことのできない貴重な文献である。

ペンナが誰から影響を受けたかについては、何の証拠もないので、推測に頼るしかないが、ザルリーノの『ハルモニア教程』は読んでいたと考えてよいだろう。ヴェネツィアのサン・マルコ大聖堂の楽長を長くつとめたザルリーノは、当時から音楽理論の権威とされ、生涯に大部の理論書を 3 冊公刊した。中でも処女作『ハルモニア教程』は初版だけでも 4 回出版され（ザルリーノ 2021: 919)、遠くオランダ、イングランドにも影響の及んだ書物である (パリスカ 1993: v7,327)。彼の筆は、古代ギリシャの数比論にさかのぼり、音と音楽への記述も詳細をきわめる。全 4 部、400 ページを超える大冊だが、ペンナと関連が深いのは第 3 部「対位法」だろう。これと比較しながら、次章から『音楽の曙』を読んでいきたい。

３．音程

ペンナは、『音楽の曙』第 2 部で、音程を捉える重要性を説き、度数について丁寧に説明している。

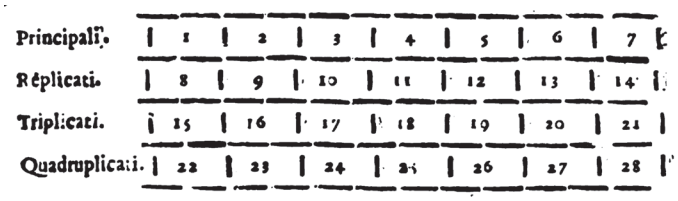
３−１ 音程の度数

ザルリーノや彼の弟子、ジョヴァンニ・マリア・アルトゥージ Giovanni Maria Artusi (1540ca-1613) は、音程を論じるのに必ず古代ギリシャの数比論から説き起こし、各音程の弦長比（たとえば完全 5 度の弦長比は 3:2）を示す。ペンナは『音楽の曙』各部の序文に古代ギリシャの哲学者、数学者の名前をあげ、その功績をたたえているが、彼らの数比論を基にすることはせず、各音程の弦長比には全く触れていない。そして、ザルリーノは、たとえば 5 度を「5 つの音 (voci または suoni) からなる」と記し、「大全音が 2 つ、小全音が 1 つ、大半音が 1 つ」と説明しているが (Zarlino: 160 英訳: 29)[2]、ペンナは「2 つの音 (voci) の間に 3 つ音 (note) がある」とだけ述べている (Penna: 53)。二人の違いは鮮明である。

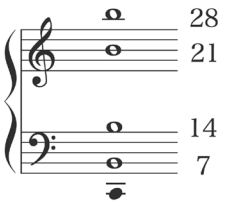
３−２ 複音程

複音程の度数については、元の単音程（principal）に 7 を足せば良い、というきわめて実践的な説明が見られる。この説明はアルトゥージにも共通する (Artusi 1598: 12、坂

図１(Penna: 53)



譜例１（筆者作成）



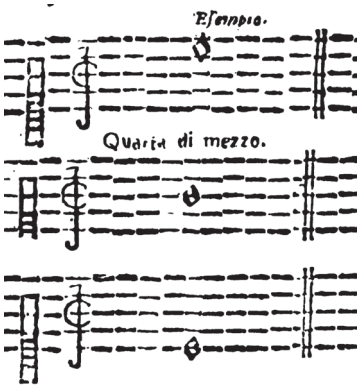
2019: 2)。単音程と複音程の一覧を表にしたものは、ザルリーノにも見られるので（Zarlino : 153 英訳: 15）、ペンナはそれを踏襲したのだろう。だが、ザルリーノの表が 2 オクターヴ上まで (triplicati) なのに対し、ペンナは 1 オクターヴ多い 3 オクターヴ（quadruplicati）上まで載せている（Penna: 53）。**図 1** の中から 7 度の例を実際の音に当てはめ (C 音からそれぞれ 7 度、14 度、21 度、28 度上の音)、楽譜に書き表したものを付記する。（**譜例 1**）

ペンナが複音程の表を 1 オクターヴ拡大した理由を考えてみたい。**譜例 1** で明らかなように、ここに示す音域は、男女の声域をカヴァーしているので、実際の音楽に深く結びついていることがうかがえる。また、17 世紀イタリアにおけるチェンバロの音域の広さをそのまま反映しているのかもしれない（渡邊 2021）。

３−３ 完全４度について

完全 4 度が完全協和音程か不協和音程かという問題は、古来、理論家たちを大いに悩ませてきた。ペンナは、完全 4 度を不協和音程の 1 つとしてあげ、対位法の記述の中でも、もっぱら不協和音程として扱っている。だが、**譜例 2** のように、完全 5 度を下に伴う場合は、協和音程としている（Penna: 54）。これはザルリーノの記述にも一致する（Zarlino: 152, 英訳: 13).

譜例２(Penna: 54)



４. 二声対位法

ペンナは、二声対位法の 1 対 1（nota contra nota、セミブレヴィス対セミブレヴィス。現代では全音符対位法とも呼ぶ）の具体例にそれぞれ 3 種の評価、「良い Buono または Bene」「許される Tolerato または Si tolera」「不可 Male または Cattivo」を記している。彼は垂直音程の種類ごとに譜例をあげているが、その理論の全容はとらえにくい。以下に

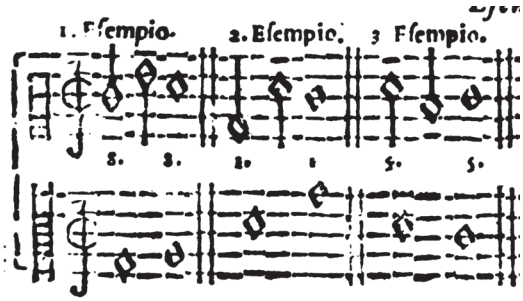
彼のあげた譜例を進行の種類ごとに整理して示す。また、彼は「連続進行」などの用語を使っていないが、理解を助けるため、それのほか「平行」「並達（陰伏）」「対斜」など現代の用語を用いることにする。

４−１ 連続進行の問題

４−１−１ 並進行による連続１度、８度、５度

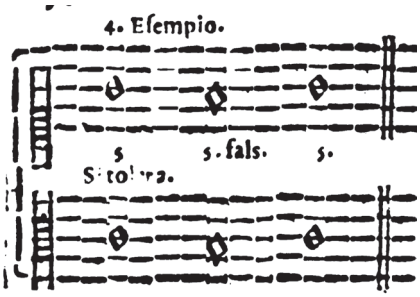
連続１度、５度、８度は、並進行の場合、当然「不可」である。ところが、中に音符を１つ挟むと、ペンナは連続進行の禁をすべて「免れる salvare」としている。この点、後世の理論書の規則より、かなりゆるやかと言える。（**譜例３**）

譜例３（Penna: 60）



連続５度の例で興味を引くのは､完全５度→減５度→完全５度も「許される」ことである。減５度に進むのは問題ないとして、減５度から完全５度に戻るのも咎めていない[3]。理由は明らかにしていないが、完全５度を中心とする一連の動きであること、また後述するが、下声が半音進行であることも、許される一因かもしれない。（**譜例４**）

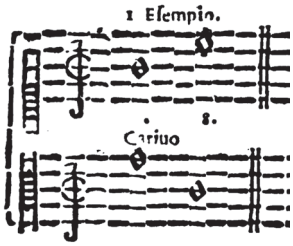
譜例４（Penna: 58）



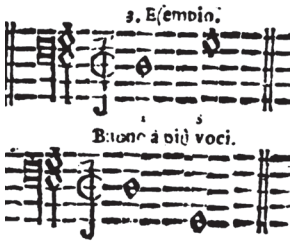
４−１−２ 反進行による連続８度、５度

反進行による連続８度、５度に関しては、きわめて実際的な判断を下している。**譜例５Ａ**の反進行による連続８度は「不可」だが、多声部の作品でバスに起こる場合は「良い」としている（**譜例５Ｂ**）。おそらくこの著作第２部最後に載っている二部合唱のような例を想定しているのだろう（**譜例５Ｃ**）。このような箇所では、それぞれのバスが反進行による連続８度にならざるを得ない（Penna: 97 参照）。

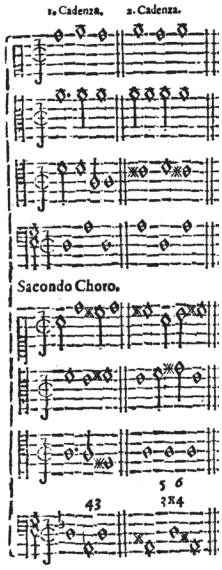
譜例５Ａ（Penna: 57）



譜例５Ｂ（Penna: 57）



譜例５Ｃ（Penna: 136）

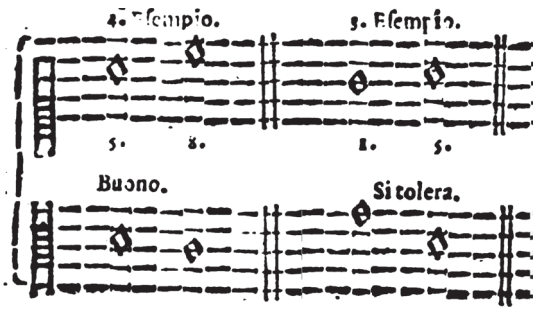


４−１−３ 完全音程同士の反進行

連続進行に分類される動きではないが、完全音程同士の反進行について、ここで取り上げておきたい。

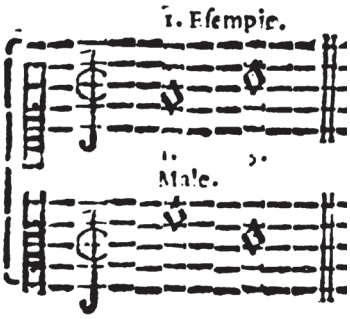
反進行、かつどちらかの声部が順次進行なら、完全５度→完全８度とその逆は「良い」としている（**譜例６Ａ**）。一方、完全１度→完全５度とその逆は「許される」なので（**譜例６Ｂ**）、完全１度と完全８度の扱いに差はあるものの、どちらも可能ということである。反進行であっても二声とも跳躍進行なら、完全１度→完全５度とその逆は「不可」である（**譜例６Ｃ**）。つまり、良し悪しの判断は、順次進行か否かによると思われる。

譜例６Ａ（Penna: 59）



譜例６Ｂ（Penna: 57）

譜例６Ｃ（Penna: 57）



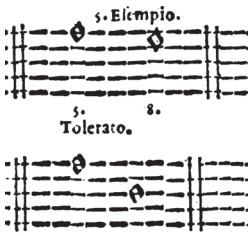
４−２ 並達（陰伏）進行

二声が同方向に動いて完全８度や完全５度に達する並達進行に関して、ペンナは寛容である。だが、長短６度が関係する動きは認めず、６度について現代とは異なる感覚がうかがえる。

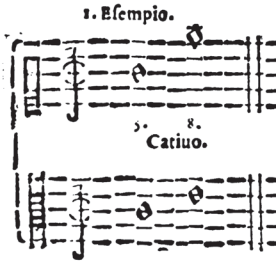
4－2－1 完全音程からの並達進行

どちらかの声部が順次進行なら、完全５度→完全８度は「許される」(**譜例７A**)。一方、二声とも跳躍なら、完全８度、完全５度，どちらに到達する場合も「不可」である (**譜例７B**, **7C**)。

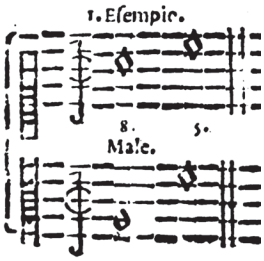
譜例７A (Penna: 59)



譜例７B (Penna: 58)



譜例７C (Penna: 60)

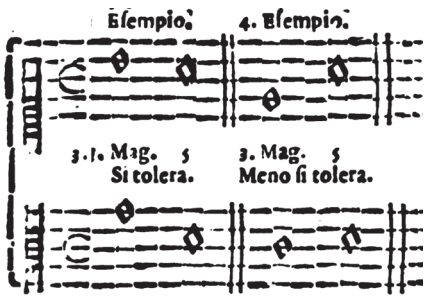


4－2－2 ３度６度からの並達進行

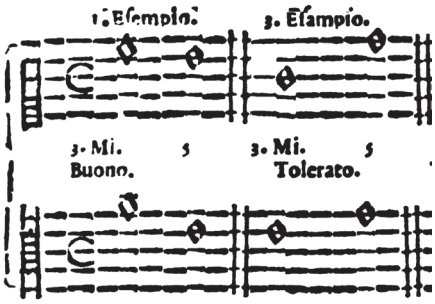
長短３度から完全５度への並達進行は、「良い」と「許される」の２種が見られる。ただ、上行の場合は「やっと許される meno si tolera」としている (**譜例８B**)。ペンナは「良い」と「許される」の２種の判断を下すにあたって、その理由を明らかにしていないが、推測するに、どちらかの声部が半音進行なら「良い」（**譜例８C**）、全音進行なら「許される」(**譜例８A**) にしているようである。様々な進行の中で、たえず半音進行を推奨するのは、ザルリーノだが、この点は後述する。

ペンナは、短３度から跳躍して完全５度に並達する例も「許される」としているので（**譜例８D**）、３度からの並達進行は、順次進行、跳躍進行いずれも可能である。

譜例８A (Penna: 71)　**譜例８B** (Penna: 71)



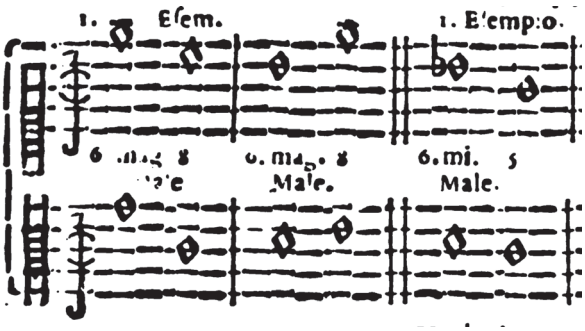
譜例８C (Penna: 72)　**譜例８D** (Penna: 72)



その一方で、長短６度から完全８度、完全５度への並達進行は、すべて「不可」というのが注目される（**譜例９ABC**）。たとえ、どちらかの声部が順次進行であっても「不可」とされる (**譜例９BC**)。完全音程や３度からの並達進行には鷹揚なのに対し、意外な感じがする。一体なぜなのだろうか。

ペンナは長３度、長６度を「拡がりたい」音程、短３度、短６度を「近づきたい」音程とし、ともに方向性の強い音程と考えている（Penna: 68,70）。また、長６度は「とげとげしい aspra」と形容しているので (Penna: 70)、扱いに留意すべきと考えていたのだろう。その

譜例９Ａ（Penna: 75） 譜例９Ｂ（Penna: 75） 譜例９Ｃ（Penna: 75）



指示に忠実に従うと、長６度はオクターヴに、短６度は５度へ順次進行するしかない。これと同様の記述は、ザルリーノにも見られ、おそらくペンナはそれを踏襲したのだろう。「長３度、長６度はより大きくなろうと望み、前者は５度へ、後者はオクターヴに達するが、短３度と短６度はより小さくなろうと望み、前者はユニゾンのほうに、後者は５度のほうに向かう。」(大愛崇晴訳) (ザルリーノ 2021: 939) また、長６度をペンナ同様「とげとげしい」と評している[4]（ザルリーノ 2021: 940)。

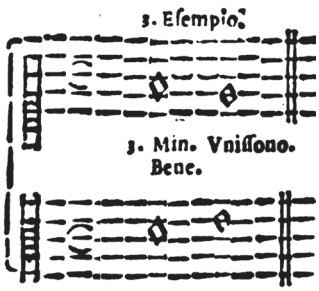
ペンナが長短６度からの完全８度、５度への並達進行を「不可」とするのは、並達そのものの問題に加えて、長短６度の持つ強い方向性に反すると考えたからではないだろうか。

４−３　３度６度を含む諸進行

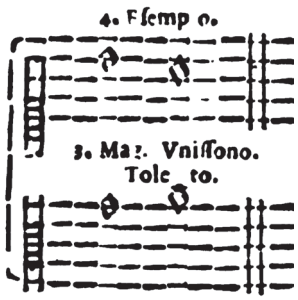
４−３−１　３度６度を含む反進行

３度６度から反進行する例を多数あげているが、ここでも「良い」「許される」の理由は明らかにしてない。以下は推測だが、長３度、長６度は拡がりたい、短３度、短６度は近づきたい、という法則に合致している場合は「良い」、合致しない場合は「許される」としているようである。下記に長短３度からそれぞれ完全１度に向かう例をあげる。**譜例10Ａ**は「短３度は近づきたい」に合致するので「良い」。**譜例10Ｂ**は「長３度は拡がりたい」に反するので、「良い」ではなく「許される」なのだろう。

譜例10Ａ（Penna: 67）



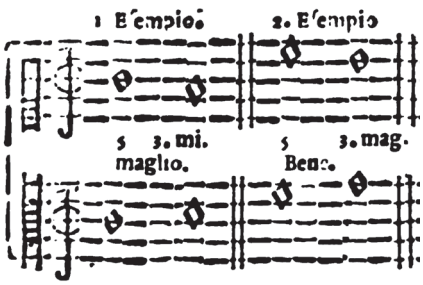
譜例10Ｂ（Penna: 67）



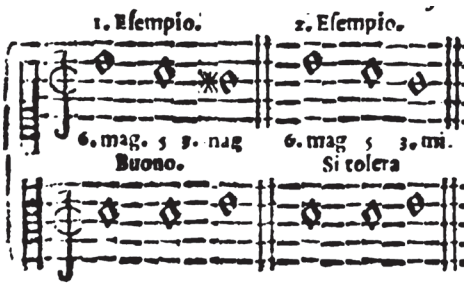
４−３−２　対斜の問題[5]

３度を含む譜例の中で、１つ不可解なものがある。**譜例11Ｂ**は上声部が半音進行なので、もちろん「良い」なのだが、**譜例11Ａ**を「より良い」としているのである。**譜例11Ｃ**、**譜**

譜例11Ａ（Penna: 74）譜例11Ｂ（Penna: 74）



譜例11Ｃ（Penna: 74）譜例11Ｄ（Penna: 724）

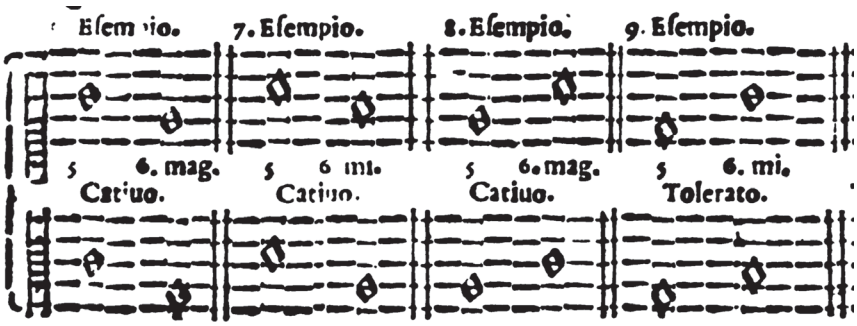


例11Ｄの完全５度から３度への進行と比べると、**譜例11Ａ**と**譜例11Ｄ**は完全５度から短３度へ、**譜例11Ｂ**と**譜例11Ｃ**は完全５度から長３度へと、全く同じ音程関係なのに、なぜ**譜例11Ａ**が「より良い」なのだろうか。はっきりした答えは見つからないが、**譜例11Ｂ**下声の f1 音と上声の b1 音の間に増４度の対斜が見られるからかもしれない。**譜例11Ｃ**の d1 音と g#1 音も同様だが、幹音同士の場合とは区別しているのだろうか。この点は疑問のまま残るが、ザルリーノが対斜の項目で、**譜例11Ｂ**のオクターブ下の例を挙げ、避けるべきとしていることだけ指摘しておく（Zarlino: 178 英訳: 65）。

４−３−３ 跳躍による６度への並進行

次の譜例で明らかなように、完全５度から長短６度へ跳躍によって進むのは「不可」である（**譜例12ＡＢＣ**）。この例からも、６度が「取り扱い注意」であることがうかがえる。**譜例12Ｄ**だけ「許される」理由は不明だが、短６度であること、上行であることが免罪符となるのだろう。

譜例12Ａ（Penna: 74）譜例12Ｂ（Penna: 74）譜例12Ｃ（Penna: 74）譜例12Ｄ（Penna: 724）



４−４ 斜進行

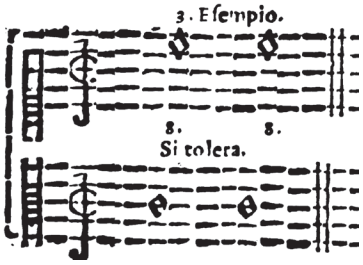
二声のうち一声が同度にとどまる斜進行のほとんどをペンナは「良い」としている（**譜例14**参照）。のちの対位法教則本では、完全音程の連続は斜進行であっても不可とする場合が多いので、この点でも彼の規則はゆるやかと言える。

４−４−１ 二声とも同度にとどまる例

二声とも同度にとどまる**譜例13**のみを「良い」でなく「許される」としているが、こうい

う例は多くの理論書で「進行」と見なされないことが多い。ペンナも進行の問題というより「和声 armonia に欠ける」と言っているので、その点で「良い」とはしなかったのだろう。

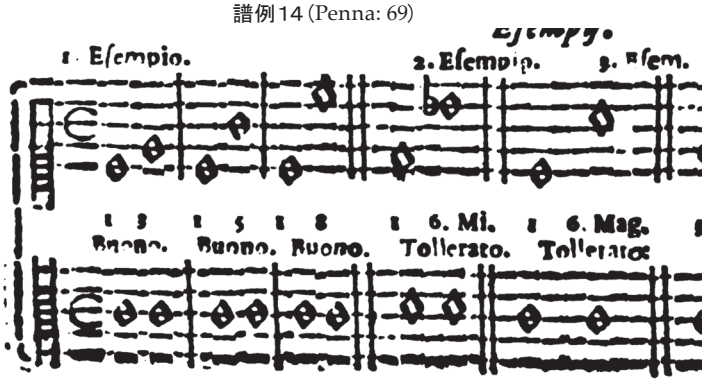
譜例13 (Penna: 59)



4－4－2 長短６度の跳躍

斜進行はほとんど「良い」なのだが、上声部が長６度、短６度跳躍する例だけ「良い」でなく「許される」としている（**譜例14**、第4、第5小節）。これは旋律的な音程としての長短６度への判断だろう。他の対位法教則本では、たいてい長６度の跳躍が禁じられているので、この点でもペンナの規則はゆるやかと言ってよいだろう。

譜例14 (Penna: 69)



５．ザルリーノの推奨する半音進行と平行３度６度の禁止

前述の通り、ザルリーノは様々な進行において、旋律が半音で進行することを推奨している。彼の大著について詳述する紙幅はないが、かんたんに触れておきたい。

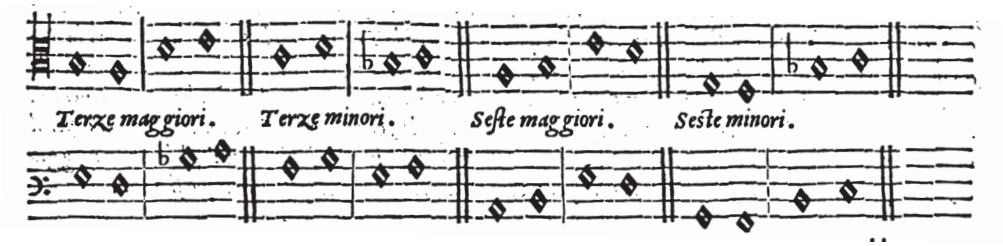
彼は「それ（半音―引用者註）の助けのない旋律はほとんど聞くにたえない」（大愛崇晴訳）（Zarlino: 157、英訳: 23 ザルリーノ 2021: 939）とまで言っている。また、他の箇所では、その半音が大半音であることを明記している（Zarlino: 177　英訳: 62）。彼のいう大半音とは、E-F、B-C のような全音階的半音をさす（**註**２参照）。

そして、同じ音程比を持つ２つの音が連続しないように、と記している（Zarlino: 175 英訳 :59）。これには、まず平行１度、８度、５度が該当するが、ザルリーノは、完全音程だけでなく、長短３度、長短６度に関しても同じ音程の連続を不可と言っている（Zarlino: 177 英訳: 64）。**譜例15**は、長短３度、長短６度の連続する例である。すべて、各声部がすべ

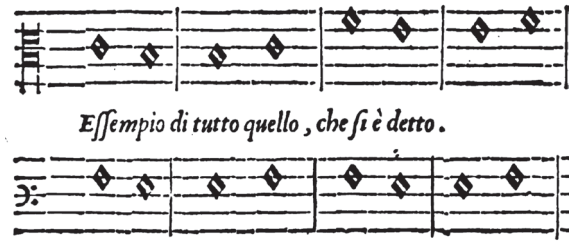
て全音で進行し、対斜も見られる（たとえば**譜例15**第1小節にb音f音間の増4度）。一方、彼の推奨する半音進行による例を**譜例16**にあげる。

どちらかの声部が半音進行して、長短3度、長短6度の平行を防ぐべき、というのが彼の助言である。

譜例15（Zarlino: 177 英訳: 62）



譜例16（Zarlino: 178 英訳: 64）



連続1度、8度、5度を禁じるのは当然としても、長短3度、長短6度の連続まで避けるのは実際問題難しい。ザルリーノ自身も、『ハルモニア教程』の中の範例で、この規則を常に守っている訳ではない（McKinney 2014）。

長短3度6度の連続進行が不可というのは、現代人にとって、なかなか受け入れがたい意見である。中では、長3度連続にもっともつよく「平行感」が伴うので、それだけは首肯できるかもしれない。あとの短3度連続、長短6度連続に関しては、やや教条主義的に感じられるが、16世紀の音楽家の耳が私たちより連続進行を精緻に聞きとっていた可能性は否定できない。

6．おわりに

ペンナは『音楽の曙』の第2部において、二声対位法に関する彼の考えを豊富な譜例とともに詳しく述べている。

連続や並達進行に関する彼の考えは、全般的に寛容と言える。連続8度も間接的な場合は「許される」とし、並達もどちらかの声部が全音階的半音で進行するなら、「良い」としている。半音進行は、他の欠点を帳消しにしてくれる万能の解毒剤のようである。その反面、長短6度からの進行に関しては点が辛い。長6度は大きくなりたい、短6度は小さくなりたい、という先輩ザルリーノの意見を受け継ぎ、進行の良し悪しを決める判断の基

準はザルリーノに負っていると言ってよいだろう。「長 6 度がとげとげしい」というのも、二人に共通する意見である。16、17 世紀のイタリアにおいて、これらは彼らだけの考えではないだろうが、かんたんに結論を出せる問題ではない。

ペンナはこのようにザルリーノを範としながらも、『音楽の曙』の執筆姿勢は『ハルモニア教程』と異なり、きわめて実践的である。ザルリーノは、すべての著書を古代ギリシャにさかのぼる記述ではじめているが、ペンナはそれらの人名をあげるのみである。音程についても、その数比に触れることはなく、その点がザルリーノと大きく違う。対位法にしても、大原則を初めにかかげるのではなく、あまたの実例によって規則を導き出す。ザルリーノから 1 世紀以上の時がたち、理論先行でなく実践に即した記述を心がけたと言えるだろう。

近年、17 世紀イタリアの理論書の多くが復刻され、インターネット上の公開も進んだ。以前に比べ膨大な資料が閲覧可能となり、今後、今までの知見がひっくり返ることも予想される。そして、当然のことながら、響きの問題は実際に音が鳴り響くことによって、初めて明らかになる。演奏、研究、その両面で新たな発見がなされつつあり、今後も演奏家、学者が手を携え、影響し合いながらの進展をつよく望む。

註：

1 ヴィアダーナが通奏低音の創始者であるという説は、現在否定されている。（Taruskin 2010）

2 ザルリーノのいう弦長比は、大全音が 9:8、小全音が 9:10、大半音が 16:15。

3 現在、減 5 度から完全 5 度の進行は、和声学でも禁則とされることが多いが、19 世紀のケルビーニは、細かな音符の例とはいえ許容している（ケルビーニ 2021: 14）

4 二音の響きは、当然のことながら音律によって異なる。ザルリーノやペンナがどのような音律を前提としていたかは、不明である。ザルリーノは『ハルモニア教程』でディアトニコ・シントニコと呼ばれる音律（ほとんどの音程が純正）を推奨しているが、現実には、D 音に 2 種の音高が必要になるなど、齟齬が生じることも十分承知していた（坂 2021: 4-7）。本稿では、音律に関する議論には触れずに論を進めた。その問題については、以下の拙稿を参照のこと。（坂 2019,2020,2021）

5 一般に「対斜」は、異なる声部間に増 1 度（例 C と C#）の関係が生じることをさす。これはザルリーノもペンナもかたく禁じているが、さらにザルリーノは、トリトン（増４度）の対斜も避けるべきとしている（Zarlino: 179、英訳: 65）。現代の理論書では、増 4 度対斜に関してゆるいものも多いが、19 世紀のケルビーニは、禁則としている（ケルビーニ 2021: 17-18）。

6 たとえば、山口 2012: 8。この本の巻末に対位法教則本を比較検討した 1 章がある。そこで、長 6 度跳躍を含む規則に関する各著者の意見が一覧できる（山口 2012: 106-111）

参考文献：

＊16 世紀、17 世紀の文献とその翻訳

Artusi, Giovanni Maria.

1598　L'arte del contrapont（R 1969）.

Penna, Lorenzo.

1684　Li primi albori musicali（R 1996）.

Zarlino, Gioseffo.

1558　Le istitutioni harmoniche. https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/317594/wc12（最終閲覧 2023 年 2 月 2 日）.

1976　Art of Counterpoint. (1558 年版第 3 部の英訳 by Guy Marco, Claude Palisca).

2021　ハルモニア教程　抄訳（大愛崇晴訳）. 原典イタリア・ルネサンス芸術論（下）. 名古屋大学出版会 . p. 917-944.

＊20 世紀以降の文献

McKinney, Timothy R.

2014　A rule to be broken: on Zarlino, Vicentino, Willaert and parallel congruent imperfect consonances. Early Music.vol. 42, p. 175-189.

Taruskin, Richard

2010　Concerted Music from the Earliest Notations to the Sixteenth Century. https://opac.tokyo-ondailib.jp/search/detail?rowIndex=6&method=detail&bibId=1000077201（最終閲覧 2023 年 2 月 2 日）.

イエバサン，クヌズ (Jeppesen, Knud).

2008　対位法理論史概要 .　対位法の変動、新音楽の胎動 . 春秋社 . p. 5-90.

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 . 晃洋書房 .

ケルビーニ，ルイージ (Cherbini,Luigi).

2013　対位法とフーガ講座　小鍛冶邦隆訳 . アルテスパブリッシング .

パリスカ，クロード . V . (Palisca, Claude, V).

1993　ザルリーノ（津上英輔訳）. ニューグローヴ世界音楽大事典 .（講談社）vol. 7, p.327-328.

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.

2019　G.M. アルトゥージ『対位法技法』における音程論 . 伝統と創造 . Vol. 9,p. 1-12.

2020　アドリアン・ヴィラールトのモテット《Quid non ebrietas》の音律をめぐって—ジョヴァンニ・スパターロの書簡を読む — . 伝統と創造 . Vol. 10,p. 1-12.

2021　G. ザルリーノ『ハルモニア教程』(1558）第 3 部における音律論 — 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.

山口，博史 .
2012　　パリ音楽院の方式による厳格対位法 . R 2013. 音楽之友社 .
渡邊，順生 .
2021　　種々の鍵盤楽器の仕様・音域の一覧表 . チェンバロ大事典 . 春秋社 . p. 453-466.

This study deals with Lorenzo Penna's counterpoint treatise,“Li Primi Albori Musicali”, published in Bologna in 1684. Penna’s does not apply a strict rule for writing parallel octaves and fifth. For example, he allows indirect parallel octaves, as shown in fig.3. But, by contrast, he recommends that major sixths be treated carefully. For example, he forbids－at times－hidden octaves and fifth from major sixths as shown in fig.9. Penna is following the great 16th-century Venetian theorist Gioseffo Zarlino, who－for unknown reasons－declared that the major sixth is harsh (“aspro”).

Penna’s treatise is one of the most important of the 17th century, and is detailed and full of examples.

（民族音楽研究所講師、チェンバロ）