

Christopher Simpson 著

『ディヴィジョンーヴァイオル、すなわちグラウンド上の即興演奏技法』  
第2版より

第2部 「協和音の使用法、すなわちディスカントの概要」

(訳)

相原尚美 (本講座大学院博士課程前期在学)	井上明 (本講座大学院博士課程前期在学)
大森由紀 (本講座大学院博士課程前期在学)	神谷雄 (本講座大学院博士課程前期在学)
忽那なおみ (本講座大学院博士課程前期在学)	工藤千晶 (本講座大学院博士課程前期在学)
小林美貴子 (本講座大学院博士課程前期在学)	四童子薫 (本講座大学院博士課程前期在学)
土井麻友美 (本講座大学院博士課程前期在学)	長澤希 (本講座大学院博士課程前期在学)
松下友紀 (本講座大学院博士課程前期在学)	武内裕明 (本講座大学院博士課程後期在学)
	千葉潤之介 (本学大学院教育学研究科)

### §1. 協和音の使用法、すなわちディスカントの概要

わが国が生んだ優れた人物であるモーリー氏 [(1557/58-1602)] は、その著書『音楽入門』<sup>1</sup>において、協和音はテノールから数えるとの見解を述べている。彼を含む昔の音楽家たちは、教会のグレゴリオ音楽の慣習に従って、定旋律としてのテノールに自分たちのディスカント<sup>2</sup>を適応するのが通例であった。しかし本書では、(目下の目的に関するかぎり) それよりも理屈にかなっているとの理由から、バス [声部から協和音を数えること] を提案したい。バスは、作曲されたすべての音楽作品が依って立つところの土台すなわち基礎なのである。したがって、諸声部を結合する際に使用する隔たり、すなわち音程は、すべてバス [声部] から考えたり数えたりすべきである。

### §2. 音程について

音程に関しては、まずユニゾンに着目しなければならない。ユニゾンとは、単一の声部によって生じるにしろ、ともに同じ音で響く複数の声部によって生じるにしろ、1つの同じ音であり、算術における「一」の数、あるいは幾何学における「点」や「中心」と同様、音楽においては分割できないものである。音が多かれ少なかれユニゾンから離れると、大小の音程 [差] が生じる。まず、2度であるが、これには「完全」と「不完全」の区別がある。完全な2度は全音と呼ばれ、(異論もあるが) 音の比に関して正確に2つの等しい半音に分けることはできない。なぜなら、大多数の著作によれば、[全音は] 9つの小さな部分すなわち「コンマ Comma」に細分割されるからである。コンマの2つ分はディアスキスマ Diaschisma、

<sup>1</sup> Thomas Morley, *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*, London, 1597.

<sup>2</sup> ここでは「上声部」あるいは「対旋律」の意。

[コンマ] 4つ分は小半音、5つ分は大半音というふうに割り当てられる。これら2つの半音、つまり不完全な2度 [同士] の差はアポトメー Apotome と呼ばれる<sup>3</sup>。これら小部分について、詮索好きな観察者であれば、全音は9つのコンマに幾分か足りず、大半音が [コンマ] 5つに達するわけでもなく、また小半音も [コンマ] 4つに達しないということを書いておく必要があるだろう。しかし、こうした類の観察は、目の目的ではあまり必要としないので、ここに言及したことのみで十分である。それらに関するさらなる探究は、細部にこだわった研究に安逸と喜びを見出すような人に委ねることにしよう。

続いては3度についてだが、そこにはディトヌス Ditonus と呼ばれる「完全」、すなわち、大きな [長] 3度と、セメディトヌス Semeditonus と呼ばれる「不完全」、すなわち、小さな [短] 3度が含まれる。ここでの「セミ」や「セメ」という接頭辞は、あとで出てくるものも同様であるが、全体の半分という意味ではなく、音が、完全かつ完璧な音程には半音足りないという意味である。

4度は、三全音 Tritone と呼ばれる禁じられた音程である大きな [増] 4度と、ディアテッサロン Diatessaron と呼ばれる小さな [完全] 4度の区別がある。

5度は「完全」と「不完全」の区別がある。前者はディアペンテ Diapente と呼ばれ、後者はセメディアペンテ Semediapente、すなわち偽りの [減] 5度と呼ばれる。

6度は全音とディアペンテからなる大きな [長] 6度と、ディアペンテとヘミトーン Hemitone<sup>4</sup>からなる小さな [短] 6度の区別がある。

7度は、ディトヌスとディアペンテからなる大きな [長] 7度と、ディアペンテとセメディトヌスからなる小さな [短] 7度の区別がある。

オクターヴは、ディアパソン Diapason と呼ばれる「完全」[8度] と、セメディアパソン Semediapason と呼ばれる「不完全」[8度] の区別がある。<sup>5</sup>

これらの音程から、次の図のような方法と順序で、協和音<sup>6</sup>や不協和音と呼ばれる音の隔たりが生じる。ここでは、1オクターヴが12の半音に分けられており、フレット楽器の勘所や、一般的なハーブシコードやオルガンの鍵盤と同様、(12以上の細分割がなされていないので) 三全音とセメディアペンテとの違いは現われない (それぞれ完全5度には半音足りない)。しかし実際の音楽においては、あとで分かるとおり、一方は4度、他方は5度といったように、両者の見かけは異なるのである。

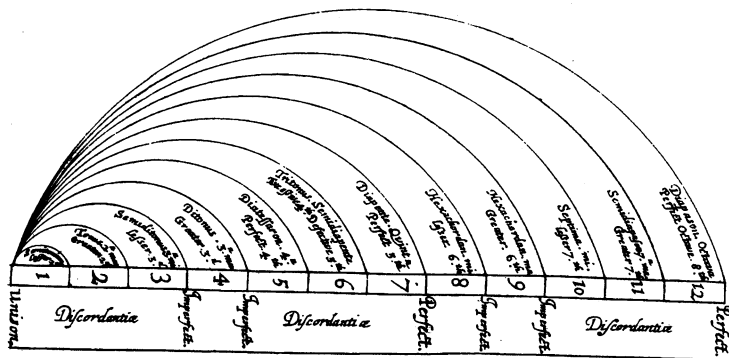


図1

<sup>3</sup> 古代ギリシャの理論によれば、「スキスマ」とは約2セントの微小音程のこと。「ディアスキスマ」とはスキスマの10倍。一方、「アポトメー」とは、全音とリンマ (90.2セント) との差のことであり、リンマよりピュタゴラス・コンマだけ大きい。つまり、ここで著者が述べている音理論の内容は、ギリシャの理論に対して一部誤解があるように見うけられる。

<sup>4</sup> 半音 semitone と同義。

<sup>5</sup> 以後、音程関係の表記は、現代の日本における楽典の習慣に従う。

<sup>6</sup> ここでは、2音による協和音程の意。「不協和音」も不協和音程の意。また、それらの音程関係にある一方の音のみを指す場合もある。

### §3. 協和音について

協和音には、3度、5度、6度、8度とそれらのオクターヴがある。残りはみな（オクターヴ違いも含めて）不協和音である。4度は、2つの上声が5度と8度をとった場合の差からなる音程であれば、その意味では協和音と呼んでもよい。しかしバスから数えた場合〔の4度〕は不協和音である。

協和音にも「完全」と「不完全」の2つの種類がある。「完全」は5度と8度、「不完全」は3度と6度である。あとの2つには、さらなる区別もあり、それはすなわち長3度と短3度、また長6度と短6度である。

### §4. 協和音の進行

まず、同種の2つの完全〔協和音〕、すなわち2つの5度、または2つの8度が、ともに上行もしくは下行することは作曲上許されないので注意しなさい。しかし、〔両方の〕音符が同じ音に留まるか、声部の一方がオクターヴ移動する場合は許される。あるいは、声部同士が反行する場合、多声部の曲では許される。譜例1のように。

譜例1 不可 不可 可 可 多声部で可

Illicita Illicita Licita Licita Licita in pluribus partibus

5 5 5 5 8 8 8 8 5 5 5 8 8 8 8 5 5 5

Not allowed Not allowed Allowed Allowed Allowed in many parts

しかし、必要な場合には5度から8度へ、あるいは8度から5度へ進行させることもできる。それは、2つのうちどちらか一方の声部がその音高を保つか、あるいは一段階のみ移動するという条件においてである。というのは、もし両声部がともに跳躍した場合、その進行は心地よさを欠くからである。

不完全な協和音である3度と6度では、それらの2つ、3つあるいはそれ以上がともに上行下行することは、音楽上の誤りではない。

要するに、フラットとシャープが衝突することによる耳障りで不快な対斜<sup>7</sup>を避けさえすれば、ある協和音から他のいかなる協和音に進むことも自由なのである。

### 譜例2

Mollis Durus Mollis Durus Mollis Durus

Flat Sharp Flat Sharp Flat Sharp

Mollis Durus Mollis Durus Mollis Durus

Flat Sharp Flat Sharp Flat Sharp

Mollis Durus Mollis Durus

Flat Sharp Flat Sharp

### §5. 調について

すべての音楽作品は、長いものも短いものも、ある1つの調で計画され（るか、またはされるべきであり）、バスはつねにその調〔の主音〕で終わる。調は、主音のすぐ上にできる3度が「長」か「短」かによってフラットまたはシャープと呼ばれる。もし短3度であればフラット調<sup>8</sup>、長3度であればシャープ調<sup>9</sup>と呼ばれ、譜例2のように例示される。

曲によっては、冒頭にフラットやシャープが付いていることで、たいへん見慣れず難しく思われるかもしれない。しかし、

<sup>7</sup> 異なる声部間における増1度の関係。原文は Relation inharmonical.

<sup>8</sup> 短調の意。

<sup>9</sup> 長調の意。

すべては主音のすぐ上にできる3度が「短」かあるいは「長」かということに関係しているだけなのであって、[譜例2の]最初の例にあるとおり、Gの上にある短3度および長3度の場合と、あらゆる点においてまさに同じなのである。

バス[声部の調]がフラットであるかまたはシャープであるかに準じて、他の声部もそれに連動させて定められなければならない。

これらのことはすべて、対位法において端的に現れるだろう。上声部の音符を、バス[声部]の音符の真上に音符対音符で置いていくのが、(初心者)に協和音の使用法を示すもっとも簡単な方法である。ただし、それにはまず説明を要する。

## §6. バスの作り方

バスを作る際、次の3つのことに留意しなければならない。第1に、バスは、設定された調にふさわしいものであり、(もしあるなら)その調に従属するような他の調で半終止を作ること。もしフラット調であれば、それは5度と3度であるが、シャープ調であれば、(半終止にふさわしくなく、自然でもない)長3度を用いる代わりに、譜例3のように主調の4度あるいは2度上[の調]を用いる。

譜例3

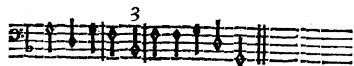


第2に、たいていの場合は、バスを3度、4度、5度の跳躍で動かさない。[ただし]バス声部の範囲にあり、その調の基本旋律<sup>10</sup>が保持されているかぎりは、順次進行も使いうる。

第3に、(比較的容易なので)まず最初はフラット調を選ぶことを勧めたい。そしてのちに現われるであろういくつかの理由により、シャープ音を使うことは避けたい。

その調の[主音上]短3度であるBが半終止になるような短いバスを1つの例[譜例4]として挙げておく。

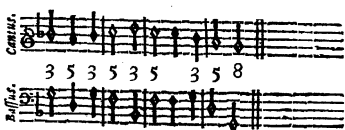
譜例4



## §7. バスにトレブルを結合する方法

バスが決定したら、その上に3度、5度もしくは8度などの音符を置くことで、トレブル<sup>11</sup>を合わせることができる。(本来シャープ音に属する)6度についてはあとで言及するつもりである。さて、対位法におけるバスの適切な進行は(通常)跳躍によるものであるが、トレブルの自然な進行は順次進行で上行下行することである。したがって、バスの最初の音符の上に3度、5度あるいは8度を置く場合は、次の協和音として、譜例5に見られるように、順次進行にもっとも近く追従できるような協和音を(次々に)用いなさい。もし、ここに見られるように、選んだそれぞれの音符の下にそれがバスに対してどのような協和音を担っているのかを意味する数字を記すならば、視覚によって記憶をいくらか容易にするであろう。

譜例5



声部がごく少ない場合は、不完全協和音のほうが完全協和音よりも心地よいということに注意なさい。完全協和音を多く用いると、耳を飽きさせたり、うんざりさせたりするからである。したがって、開始の音符、終止の音符、カデンツで用いる音符、あるいは、一方の声部が上行し他方の声部が下行するような反行の声部でない限り、2声部[の曲]ではめったに8度を使用しない。

<sup>10</sup> 原文は Ayre.

<sup>11</sup> 最上声、つまりソプラノ声部の意。

## § 8. 3つの声部の作曲

トレブルとバスの配置が完了したなら、それらに3番目の声部を加えることができる。それはアルトであり、その適切な音域はトレブルのすぐ下である。したがって、トレブルにもっとも近い[下の]位置に協和音を(音符対音符で)配置しなさい。もし、3つの声部のみを作曲するならば、前述した理由から、2つの上声のうち一方は、バスに対して3度を保つように。

### 譜例 6

[譜例6では]トレブルとアルトの両声部をバスに対して8度で終わらせているが、私見では、これは(調がフラットであれば)トレブルをシャープの3度で終わらせるよりもよい。終止において、シャープの3度は内声にふさわしい協和音なのである。

アルトにシャープが使用されている2つの音符については、次のことに注意しなさい。バスが4度上行、あるいは5度下行するとき、そうした上行もしくは下行[しようとする]する音符は、ふつう、シャープの3度、すなわち長3度を必要とする。

## § 9. 4つの声部の作曲

3つの声部の作曲が完了したなら、それに4番目の声部をどのように加えることができるのか試してみなさい。つまり、残されているテノール声部のことを扱うわけであるが、それについて以下のことに留意しなさい。(1)可能な限り他の2つの上声部とは異なる協和音で置かれるべきである。(2)できるだけアルトに近く配置する。それは上声同士が近くに配置されることで、旋律が最良になるからである。(3)上行、下行ともに連続5度、または連続8度は避ける。これは上声同士でも、上声のいずれかとバスとの間でも同様である。

アルトの下に見られるとおり、これらすべては、次の協和音を音符対音符で配置することによって直ちに実践できる。次の譜例7で示されるように。

### 譜例 7

アルトの最後から1つ前の音符を2つの四分音符に分け、そのうちの1つを前の音符と連結することによって掛留の終止にしておいた。これは、類似の音符[が出てきたとき]の手本にしなさい。そのような声部は、いかなる終止においてもつねに1つ前の音符ではバスに対してシャープ[の3度]すなわち長3度を担うのである。

容易にし、かつ順序立てるために、まずバスに対してどのように1つの声部を合わせるかを示し、次に2つ目、最後に3つ目を加えていった。今や最適だと思われる協和音でそれらの声部を配置し、自由にすべての上声部を(思いっかかり)設定してよい。ただし、3つの声部あるいはそれ以上の声部を作曲する場合、声部のうちの1つがバスに対して3度を保つことを決して忘れないというのが条件である。

### 譜例 8

## § 10. 6度について

もしバスにシャープ音があるならば(通例そのようなシャープ音とは、その調の主音の半音下の音や主音の上の長3度の場合で、時にはその主音の下の短3度の場合もある)、これらの位置にある音符は、譜例8から分かるように、通例それらに合わせる6度を必要とする。

ここには、それらの音符に合わせる短6度を必要とするバスの音符が3つある。第1はE(主音の下の短3度)で、トレブルに6度がある。第2はFシャープ(主音の半音下の音)で、テノールに6度がある。第3はBシャープ(主音の上の長3度)で、アルトに6度がある。これらについて次のことに注意しなさい。

第1に、6度が使用される時、5度は省かなくてはならない。そ

れは、対位法で5度と6度は同時に響いてはならないからである。第2に、主音の半音下の音<sup>12</sup>に8度を重ねると、批判力のある耳にはほとんど許容しがたいほど耳障りである。したがって、[譜例8の]第1小節に見られるように、いずれかの声部がFのシャープ音で8度を響かせるよりもむしろ、2つの声部を同じ3度で配置する。第3に、多くの、6度を必要とするバス音符は、多声部[の曲]よりは少数声部[の曲]の方にふさわしい。第4に、そのような[シャープが付けられた]音符で書かれたバスは、許容範囲のすべて、すなわちどの音域においても3度[の音]を必要とする。ここで明らかになるのは、そのシャープ音を3度下降させるだけで、譜例9のように、これらの6度は8度へ、3度は5度へ変わり、禁じられたシャープの8度は3度に変わるということである。こうして、どこに6度が用いられ、必要な時にどのようにそれを避けられるかが分かる。

#### 譜例9

以上から明らかになることは、対位法において5度と6度は決して同時には使用されないということである。その結果、3つの協和音(3度、5度または6度、そして8度)のみが、バスのある音に対して同時に設定でき得るということになる。したがって、(5声、6声、7声あるいは8声のような)4声より多くの声部を作曲しようと思うのであれば、オクターヴでそれらの協和音を重複し、さらに、5度や8度の連続を避けるために、異なる動きをもつ声部をつくることで、行われなければならない。こうすれば当然、その作品は(疑いなく)調和のとれたものとなる。

### § 11. 不協和音の使用法

音楽に許されている不協和音の使用法は2通りあるが、まずはディミニューション<sup>13</sup>である。すなわち、ある声部の2つ、3つ、4つあるいはそれ以上の音符が、別の声部の1つの音符に対して配置される場合である。つねに協和音であるべき始めの音符を除いて、不協和音はディミニューションされたどの音符にも許される。譜例10のように。

#### 譜例10

ここでみられるように、[五線の]近接する線上や線間に並んで配置されている2つ、3つ、4つ、あるいはそれ以上の音符は、あたかも全体で1つの音符とみなしてよい。また、譜例11のように、最初の音符を除いては、どの音符にも不協和音の使用が許される。

#### 譜例11

不協和音が許されるだけでなく、非常にすばらしい使い方でもあるもう一つの方法は、シンコペーション、すなわち掛留である。それはある声部の音符が他の声部の音符の中間の位置で終わり、あるいは切分する場合である。譜例12・13で確認できる。

<sup>12</sup> 導音の意。

<sup>13</sup> 音符を、より小さな音価に細分化すること。

譜例 12 2声部によるシンコペーション

8 7 6 6 5 4 3 4 6 7 6 8 3 4 3 4 3 4 3 2 3 8 3 2 3 2 3 2 3 4 6 4 3 8

5 6 7 6 7 6 7 6 6 5 4 3 8 3 4 3 4 3 2 3 8 8 7 6 5 3 6 5 6 7 6 5 4 3 8

譜例 13 3声部によるシンコペーション

5 6 7 6 8 5 6 7 6 5 7 6 8 3 6 5 3 6 5 4 3 8 5 6 5 6 5 6 5 7 6 5 8

3 2 3 3 3 3 4 3 3 3 3 3 8 4 3 8 4 3 8 4 3 8 3 3 3 3 4 3 4 3 8

この掛留という方法では、もし掛留する音符の前半が協和音として響くならば、バスのどの音符にも最初の部分では不協和音を適用できる。

このようにして不協和音は容認されるが、次に、耳に心地よさを与えるために、どのようにそれらが扱われるべきかをよく考えなければならない。不協和音とは、本来耳障りで不快なものであるが、変化をもたせるために音楽に取り入れられる。言い換えれば、不調和な響きが感覚を刺激することで、次の音への注意を喚起し、その音を聴くために、(いわば)必然的な期待によって耳を傾け続けるのである。

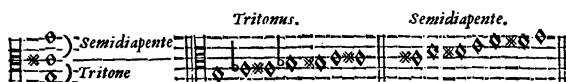
このような不協和音の解決は、そこから不完全協和音へと変化させることによって、もっとも良い効果を与える。不完全協和音 [の響き] は、前に示された不協和音によっていっそう心地よさが加えられるからである。しかし、不協和音と不完全協和音が、さらに完全な協和音へ到達するまで耳は充分には満足しない。そこ (たとえば終止など) に至って [はじめて]、それまでに示されてきた和音の意義が納得できるのである。さて、不協和音から不完全 [協和音] へ、あるいは不完全 [協和音] から完全 [協和音] へ進行する規則とは、すなわち、遠くに離れた位置よりも、むしろもっとも近い位置へと方向を変えることである。したがって、(デカルトによって) 述べられているように<sup>14</sup>、長6度は8度へ、短6度は5度へと進行するのが自然である。このような全音もしくは半音の小さな移動は、協和音から協和音へとつないで、旋律を滑らかに進行させる。[反対に] 大きな移動をすると、ぎくしゃくして聞こえてしまう。

§ 12. 増4度と減5度について

増4度と減5度は不協和音ではあるが、すべての装飾的音楽において非常に有用で、時折、他の不協和音では(作曲の規則上)許されていないシンコペーションすなわち掛留なしでも配置される。それはどちらも6つの半音から成り立っており、音の比率については同様に見える。しかしここではそれらを、視覚的に表されたとおり、(もし一方の上にもう一方を配置するなら) 譜例 14 ののごとく1オクターヴの音程を完成するような、4度および5度として考えなければならない。

<sup>14</sup> 出典は不明だが、あるいは Descartes, René, *Compendium musicae*, 1618. か?

譜例 14



三全音 [増4度] は6度へ、セミディアペンテ [減5度] は3度へ進行するのが自然である。

譜例 15



譜例 15に見られるように、減5度は本来、同時に鳴り響く6度を必要とする。これは、掛留なしに協和音を音符対音符で配置する際、「5度と6度は同時に響いてはならない」と先述したこと (19 ページ)<sup>15</sup> とは矛盾しているように見えるかもしれない。しかし、ここでの5度は不協和音であり、耳障りな響きを和らげるために6度で支えられるのである。(前に

述べたように) バスに対して同時に設定できる協和音は、(6度が用いられる場合を除いて) つねに3度、5度、8度の3つのみである。したがって、たとえ百千の声がともに音楽の調和に参加したとしても、それらはすべて前述した3つの協和音か、それらのオクターヴで響かなければならず、それでも依然本質は変わらないのである。

§ 13. 音楽の調和に関する所見

さて、ここで筆者は、わずかに3つの協和音(と、その間にあるいくつかの不協和音)から、かつて作曲され、あるいはこれから作曲されるであろうすべての音楽のような無限の多様性が生ずることに、不思議を通り越して驚嘆せずにはいられない。そして、7つの音階音が様々な位置と配合から協和音と不協和音を生ずるがゆえに、そのことを熟考するにつけ筆者の驚嘆はいや増すのである。これらの音階音は、暦で週の7つの[曜]日を区別するのと同様、音階上の7つの文字によって区別される。[そして]このどちらも、それ以上の追加は前のものの繰り返しに過ぎないのである。

この7という不思議な数は、筆者を宇宙の黙想へと導くが、宇宙の創造は(いささか不思議でなくはないが)、開始してから7日間で完成された、とわれわれには伝えられている。そしてそのことは、昔オルフェウスの7弦の豎琴 Lyre によって象徴されていたことを想起させる。この大きな宇宙の円の中に不断の動きで7つの天体があり、それらは各々の異なる位置に従って、現在も新しい様々な相を生み出している。これらと7つの音階音とを比較するとき、一方[音楽]の協和音が他方[天体]の星位に対し、これほど正確に対応するという、これらの調和の類似に感服せざるを得ない。ユニゾンは「合」<sup>16</sup>に、オクターヴは「衝」<sup>17</sup>に、ディアパソンの中央にある協和音は天球の中央の星位に、音楽における3度、5度、6度は黄道帯における三分相<sup>18</sup>、四分相<sup>19</sup>、六分相<sup>20</sup>に対応する。このように[天体]ある星位へ変化することによって、基本的物体にそれらの影響力を伝達し、同様に[音楽も]ある協和音へ進行することで、耳に音の影響力を伝達する。そしてそれは感覚を刺激するばかりではなく魂そのものを揺り動かし、すべての調和がそこから生ずるという神の摂理に対する敬虔な黙想へとかきたてるのである。それゆえに、[音楽は]神の栄光と賛美を歌い奏でることに、まさにふさわしいのである。

さらに、3度の間隔で3つの音を積み上げ、それが一つの完全な調和をなして、技法や想像力によって、ただちに音楽上の協和音としてともに結合され得るすべての音を支配し、また構成することを考えると、世界のあまねく機構をその包含するすべてとともに、もっとも完全で驚くべき調和の中で支配し、構成し、定める、その至高にして無限なる「三位一体」の重要な象徴を考えざるを得ないのである。

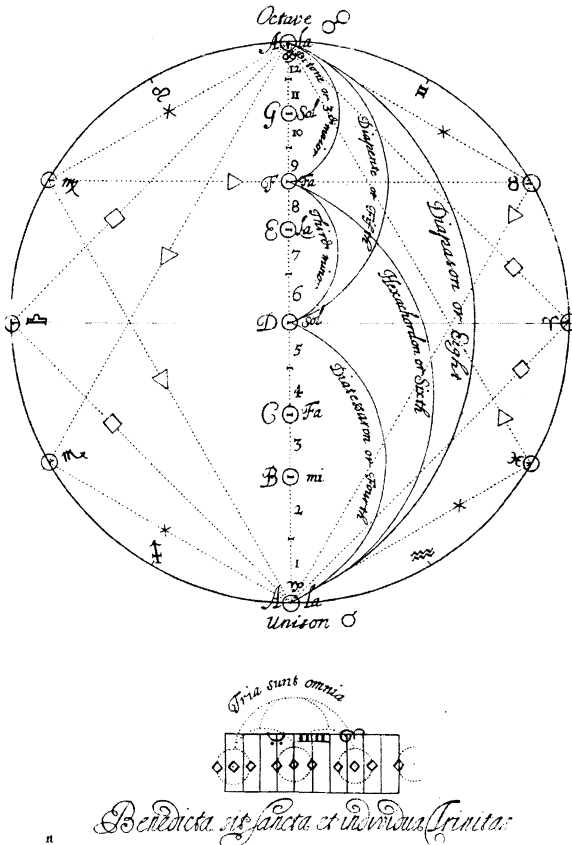
筆者は、たとえば弦を弾くと、(それに協和するように調弦された)他の楽器の同じ弦がともに響き、

<sup>15</sup> ページ数は原文のまま。§ 10のこと。  
<sup>16</sup> 地球から見て、ある天体が太陽とはほぼ同じ位置にある状態。  
<sup>17</sup> 地球から見て、ある天体が太陽と正反対の位置にある状態。  
<sup>18</sup> 2つの惑星が互いに120度の位置にある関係。  
<sup>19</sup> 2つの惑星が互いに90度の位置にある関係。  
<sup>20</sup> 2つの惑星が互いに60度の位置にある関係。



振動するというようなことや、あるいは、サクソバット<sup>21</sup>やトランペットなどの長い管状の楽器<sup>22</sup>の音が、もっと強く吹くことで協和音から協和音へと跳躍し、ついにはいかなる音階音でも吹奏可能になる、などというようにありきたりのことを主張しているわけではない。上で述べてきたことは、音の調和にはこれまでに発見されているものよりも一層大きな不思議が存在するというを、自分に納得させるのに十分なのである。

#### § 14. 以下の図によって説明される惑星の星位に対する音楽上の協和音の類似



三はすべてなり  
めでたし聖なる不可分の三位一体

図 2

#### 訳者あとがき

本訳稿は Christopher Simpson (1605 頃-1669) 著 *The Division-Viol, or, The Art of PLAYING Ex tempore upon a GROUND. DIVIDED INTO THREE PARTS. EDITIO SECUNDA*, London, 1665 の Part II "Use of the Concords, or a Compendium of Descant"(pp.13-25)の全訳である。訳文中にある ( ) は原文中に実在する補記であり、訳者による補記は [ ] で明示した。脚注はすべて訳注である。また、挿図や譜例にはそれぞれ通し番号を付した。なお、訳出に当たって使用した底本は、ロンドンの J.CURWEN & SONS LTD から出版されたファクシミリ版である (出版年不明)。

<sup>21</sup> バロック時代以前のトロンボーンの名詞。  
<sup>22</sup> いわゆる金管楽器を指していると思われる。