

東京音楽大学附属民族音楽研究所刊行物リポジトリ

Title	アドリアン・ヴィラールトのモテット« <i>Quid non ebrietas</i> »の音律をめぐって- ジョバンニ・スパター口の書簡を読む-
Title in another language	A discussion of the temperament of Adrian Willaert's motet, <i>Quid non ebrietas</i> as found in two letters of Giovanni Spataro
Author(s)	坂 由理 (BAN Yuri)
Citation	伝統と創造=Dento to Sozo, Vol. 10, p. 1-12
Date of issue	2021-03-30
ISSN & ISSN-L	Print edition: ISSN 2189-2350, Online edition: ISSN 2189-2482, ISSN-L 2189-2350
URL	http://www.minken1975.com/publication/IE_B10202001.pdf

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 — ジョバンニ・スパターロの書簡を読む —

A discussion of the temperament of Adrian Willaert's motet,
Quid non ebrietas as found in two letters of Giovanni Spataro

坂 由理 BAN Yuri

ヴェネツィアのサン・マルコ大聖堂で楽長を務めた A. ヴィラールトのモテット《*Quid non ebrietas*》は、その特異な作風ゆえに作曲当時から様々な議論を呼んできた。ポローニャの理論家 G. スパターロは、この曲の音律に関する見解を 2 通の書簡に残した。当時の代表的な音楽家、P. アーロン、M. カヴァッツォーニとの率直な意見の交換は、彼らの精緻な耳と数学的な思考、そして、つねに古代ギリシャを規範としていた 16 世紀の音楽家の姿を映し出す。

キーワード: ジョヴァンニ・スパターロ Giovanni Spataro,
アドリアン・ヴィラールト Adrian Willaert,
ピュタゴラス音律 Pythagorean tuning,
モノコルド Monochord、ムジカ・フィクタ Musica ficta

1. はじめに

15 世紀から 17 世紀、ポローニャを中心とする北イタリアでは、音楽家、理論家がいくつもの激しい論戦を繰り広げた。その中で最も有名なものは、17 世紀初めの「アルトゥージ＝モンテヴェルディ論争」(パリスカ 2008:173-232) だが、古くは 15 世紀のラモス・デ・パレーハ Ramos de Pareja (1440ca-1490 以降) とジョン・ホズビー John Hothby (1430ca-1487) の音律に関する議論にさかのぼる。ラモス以後、楽器編成、様式など多岐にわたる議論が戦わされたが、その底流にはつねに音律の問題があった。音律の異なる楽器によるアンサンブル、減 4 度など不協和な音程を歌うことへの是非など、どの議論もこの問題を避けて通ることは出来ない。それまで声楽が音楽の世界の中心だったのが、器楽の興隆とともに、音律を固定せざるを得ない鍵盤楽器やフレットを持つリュート属の楽器が大きな位置を占めるようになり、音律は切実な問題となった。理論と実践はせめぎあい、反論が反論を呼んで、17 世紀初めまで論争の絶えることはなかった。

ラモスの弟子、ジョヴァンニ・スパターロ Giovanni Spataro (1458-1541) も執拗な論戦に加わった一人だが、本論では彼の書簡 2 通を取り上げ、まず彼の用いた音律に関する用語の意味を確定することとする。そして当時の理論家が音律をどうとらえていたか、その一端を明らかにしたい。

以下、書簡からの引用は、後述するアルトゥージの著書と、ブラックバーン他著『ルネッサンスの音楽家による書簡集』による。前者は Ar とし頁数、後者は B とし書簡番号とパ

ラグラフ番号 (para) によって記載の箇所を示す。音名の表記は英米式にしたがう。

2. スパターロの書簡について

スパターロはボローニャの大聖堂で、聖歌隊員、歌唱教師として活躍した記録が残っている。書簡の中で「楽器は弾かない」(B14, para4)と述べていることから、もっぱら聖歌隊で歌っていたのだろう。また、指揮者を務めていたとも考えられる(ティロ 1994:297)。

彼の書簡は、現在 53 通を読むことができる。それらは 1517 年から 1533 年に書かれ、半数以上が理論家ピエトロ・アーロン Pietro Aron(1480ca-1550ca)に宛てたものである。スパターロは、そこに音楽理論に関する詳細な記述を残し、書簡ゆえの正直な筆致と相俟って、彼の著書に勝るとも劣らない価値が認められている。

3. ヴィラルートのモテット《Quid non ebrietas》について

本論で取り上げるスパターロの書簡は、1524 年、それぞれアーロンとマルカントニオ・カヴァッツォーニ Marc'Antonio Cavazzoni(1490ca-1560ca)に当てた 2 通である。その直前にスパターロが彼らから受け取った書簡は失われてしまったが、そこに書かれていたであろう二人の意見や主張はスパターロの記述から推測できる。2 通とも、アドリアン・ヴィラルート Adrian Willaert(1490ca-1562)のモテット《酔いが開かぬ封印があるでしょうか Quid non ebrietas》(以下《Quid》)の音律についての交信である。ヴィラルートは、1527 年にヴェネツィアのサン・マルコ大聖堂の楽長に就任するが、この作品はそれ以前の 1518 年か 1519 年に書かれたとされる。歌詞は古代ローマの詩人ホラーティウス Horatius(65b.c.-8b.c.)によるもので、ヴィラルートの作品の中でも、きわめて特異な位置をしめる。それゆえ当時から論議を呼び、本論で取り上げるアーロン宛ての書簡は、のちにジョヴァンニ・マリア・アルトゥージ Giovanni Maria Artusi(1540ca-1613)が著書『アルトゥージ L'artusi』(1600)に採録したほどである。

歌詞と対訳

Quid non ebrietas dissignat ? operta recludit,	酔いが開かぬ封印があるでしょうか。
spes iubet esse ratas, ad proelia trudit inertem,	被いを切り開き、
sollicitis animis onus eximit, addocet artes.	望みがかなったと言い聞かせ、
Fecundi calices quem non fecere disertum ?	腑抜けを戦場に押し込み、
	悩める心から重荷を取り払い、
	技芸を伝授します。
	酒杯は創造の源泉、これが雄弁に
	しなかつた人間があるでしょうか。

(ホラーティウス 2017:37)

4. «Quid» に関する問題点

4-1. 二重唱か四重唱か

上記アルトゥージの著書では、カントゥスとテノールの2声部が残されている。ただし歌詞は記されていない。「二声でなく四声の作品であるとヴィラルトが言った」(Ar 22R, B13 para2)というアーロンの弁をスパターロが書簡に記し、続いて「初め二声で書かれ、のちにヴィラルト自身が四声に直した」(Ar 22R, B13 para2)という伝聞も書き残している。

アルト・パートは『La fortuna 第1巻』という曲集に収められている。この曲集は出版年、出版地ともに不明だが、ここで「カントゥス」と記されているパートは、アルトゥージの著書に載るカントゥスとテノールのパートにぴったり合い、四重唱曲のアルト・パートとして問題なくおさまる (Lowinsky 1989: 693)。

バス・パートは未発見だが、音楽学者が何人か復元を試みている。本論文末の譜例は、ロヴィンスキーによる (Lowinsky 1989: 694-697)。以下、譜例参照のこと。

4-2. ムジカ・フィクタ

当時、#♭など現代でいう臨時記号は記譜せずに演奏に際して補う「ムジカ・フィクタ」という慣習があった。この曲の場合、テノール・パートの後半部分にフラットを補い、最終音 e^{♭♭}音に到る。どの音にフラットやダブルフラットを補うか、解釈のわかれる点である。

4-3. 音律

前述のテノール最終音 e^{♭♭}音は、カントゥスの d 音とオクターヴをなすと考えられる。そのためにヴィラルトがどのような音律を考えていたか、当時から活発な議論が続いている。この点については、次章で詳しく検討する。

その他、ヴィラルトの作品かどうかについての疑念もあったが、この点は20世紀前半、音楽学者レヴィタンによって決着がついたと言ってよい (Levitan 1938:172)。

5. «Quid» の音律をめぐって

5-1. 各音程に関するスパターロの記述

2通の書簡から音律に関する記述をとり上げ、それを忠実に追ってみたい。現代では各音の振動数と2音のうなりを把握することで調律を行うが、当時はモノコルドに頼っていたと思われる (平島 2004: 89、石川 2018: 161-180)。事実、スパターロも「モノコルドで試した」と記している (Ar 22V, B13 para2)。当時の理論家の説明が現代人にとってわかりにくいのは、このように調律の方法が違うのも一因だろう。

彼はまず、オクターヴの比は1/2 (dupla) という大前提を示し、その上で全音、半音について次のように記す (B14 para2)。

- ① 全音の比は 8/9 (sesquialtavo)
- ② オクターヴ = 5 全音 + 2 小半音
- ③ オクターヴ = 6 全音 - コンマ
- ④ 全音 = 大半音 + 小半音

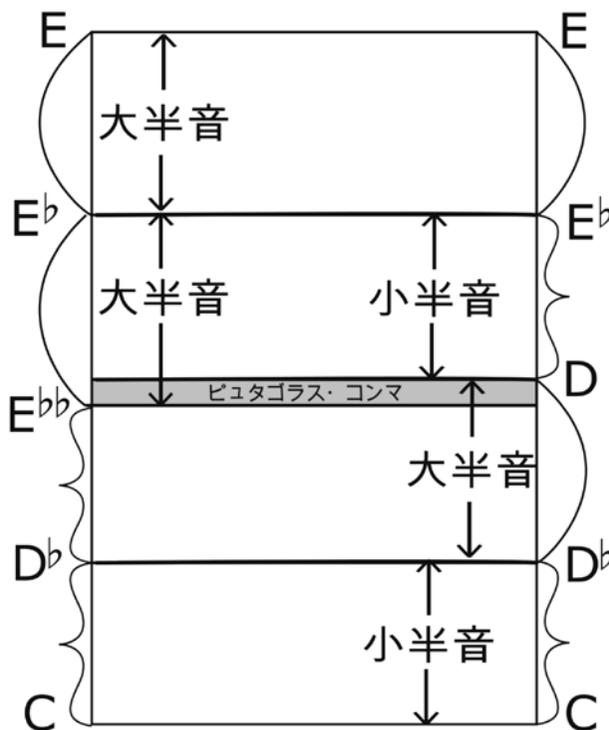
全音に関しては、大半音、小全音を区別せず、①の通り、すべて 8/9 とあるので、ピュタゴラス音律であることが推測できる。ほとんどすべての完全五度を純正にとる音律である。また、大半音、小半音について、スパターロはそれらの比を記しておらず、コンマについても種類を示していないが、②③④から次のように割り出すことができる。

- ② $1/2 = (8/9)^5 \times (243/256)^2$ 小半音は 243/256
- ③ $1/2 = (8/9)^6 \div 524288/531441$ コンマは「ピュタゴラス・コンマ」
- ④ $8/9 = 243/256 \times 2048/2187$ 大半音は 2048/2187

次に完全 4 度についても確認しておきたい。彼はリュートの調弦に関連して、次のように記している (B14 para4)。

- ⑤ 完全 4 度 = 2 全音 + 小半音
- ⑥ 完全 4 度 = 大半音 + 3 小半音
- ⑦ 完全 4 度 = 5 小半音 + 2 コンマ (完全 4 度 > 5 小半音)

図 1



フラット記号については、「大半音分下げる」と定義している (Ar 23 V, B13 para4)。シャープ記号についても、「大半音分上げる」としているが、《Quid》では、フラット記号のみが問題となるので、ここでは取り上げない。

このフラット記号の定義によれば、テノール声部の最終音、 e^{bb} 音は e 音より大半音 2 つ分低くなるが、彼は次のように記している。

⑧ 2大半音=全音+コンマ

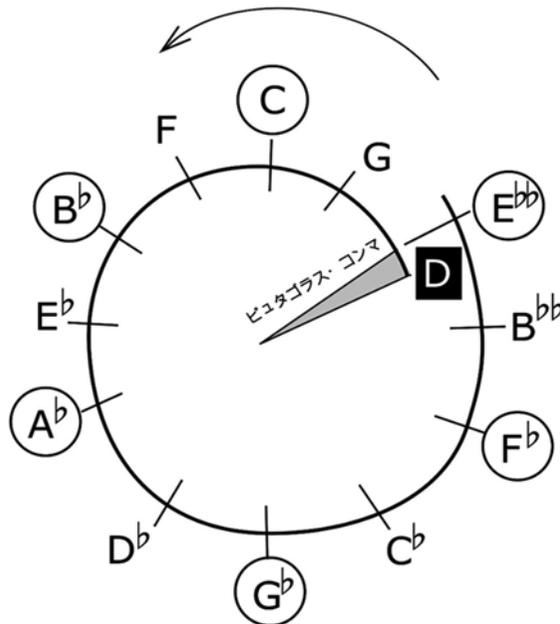
つまり、 e^{bb} 音は、 d 音より、ピュタゴラス・コンマ分低くなってしまふ。また、 e^{bb} 音と c 音は、2小半音隔たると言う。それを図 1 に示す (作図は筆者による)。つまり、 e^{bb} 音が d 音と同じになるためには、大半音分下げる記号と小半音分下げる記号の 2 種が必要なのに (式④参照) それは発明されなかったとしている (Ar 23V, B13 para4)。

5-2. 五度圏図による筆者の補足

16、17 世紀の音楽家がどのように音律をとらえ、実際に鍵盤楽器をどう調律していたかは、大きな問題であり、未だ分からないことの方が多い。アーロンは著書『トスカネッロ Toscanello』で、たとえば「5 度を少し狭く *un poco scarso*」というふうに説明し (Aron 1523:Capitolo 41)、実際的に音律をとらえているが、¹ 当時の理論書の多くは、現代の調律実技に遠い説明によっている。

ここでは、あくまで補足として筆者の作図した図 2 を示す。純正な完全 5 度を重ねた螺旋図だが、《Quid》では E^{bb} 音と D 音の関係が問題なので、一般の五度圏図と異なり D 音を起点とする。 D 音からフラットが増える方向、つまり左回りに 5 度ずつ回ると、 E^{bb} 音が D 音よりピュタゴラス・コンマ分低くなるのが見てとれるだろう。また、 D 音→ C 音→ B 音というふうに全音を 6 つ重ねても、オクターヴよりピュタゴラス・コンマ分低くなるのが明らかである (式③参照)。

図 2



5-3. 大半音と小半音に関する筆者の補足

前述のように、スパターロのいう大半音は 2048/2187、小半音は 243/256 である。言いかえると、半音階的半音（例 E-E^b）が大半音、全音階的半音（例 E^b-D）が小半音ということになる。

記号本来の意味から考え、フラット記号は半音階的半音分下げるためのものと考えられる（例 E→E^b）。ピュタゴラス音律の場合、それは大半音に当たるが、他の音律では異なる。当時、鍵盤楽器に良く使われた中全音律（ミーントーン）や18世紀以降主流となる不等分律では、全音階的半音が大半音、半音階的半音が小半音というふうに反対となる。²

5-4. 楽器への適用

鍵盤楽器に関して、スパターロはアロンに「あなたの楽器で f 音より小半音高いテノールの g^b 音（引用者註 第 20 小節）を正しく弾くことは出来ない」と書き（Ar 23V, B13 para2）、鍵盤楽器ではフラットやダブルフラットの付いた音が正しく演奏できないことを指摘している。そのためテノール声部を演奏するには「自然の楽器である声による方が良い」としている（Ar 23V, B13 para3）。「楽器は弾かない」（B14 para4）と明言しているだけあって、楽器を軽んじる傾向があるのは次の発言からもうかがえる。「オルガン、チェンバロ（*arpicordi*）、ヴィオールなど職人の作った楽器が理論的な精神に優ることはあり得ない」（Ar 22R, B13 para1）。

リュートの調弦については、フレットをすべて小半音に設定するカヴァッツォーニの提案を否定している（B14 para4）。（式⑦参照）

5-5. 《Quid》の音律は等分律なのか

この2通の書簡において、スパターロはつねにピュタゴラス音律を基礎に音律を論じている。だが、《Quid》の演奏に関しては、均等な全音と均等な半音からなる等分律（一般には「平均律」と呼ぶ）³の可能性を示唆している。⁴それも「等分律」という言い方でなく、古代ギリシャのアリストクセノス *Aristoxenus* (370 b.c.-335 fl.) の理論、「オクターヴは6全音からなる」という理論（式③とは異なる）に言及する形で仄めかしている（B14 para2）。

一方、アルトゥージは、この作品の楽譜を載せた著書の中で、次のように断言している。曰く「ヴィラールトがアリストクセノスの意見に従っていることを確信している」（Ar 25R）。二人の意見について付記しておこう。16世紀の理論家が「アリストクセノスの意見」と言う場合、それを等分律の意味にとるのは間違いではないだろう。アリストクセノスについて詳述する紙幅はないが、当時のイタリアでは、等分律の提唱者として受け取られていたからである。

しかし、それが現代の等分律と同じかどうかについては留保が必要である。前述のように、当時、実際の調律にはモノコルドが使われていたと考えられる。だが、その精度は元来「高くなかった」（石川 2018:174）。その上、弦長に等分律を反映させるための対数の知識は、この時代に未だなかったため、アルトゥージの言う「等分律」が現代のそれと同じであるとは考えにくい。

《Quid》の音律に関して、以下に20世紀以降の諸説も紹介しておこう。

アメリカの学者ロヴィンスキーも「等分律」という意見である (Lowinsky 1989:689-690)。彼の言うのはもちろん現在の等分律と考えてよい。最近では、イギリスの学者ウィーバリーが次のような説を発表した。それによると、この作品はヴィラルートが聖歌隊の教育のために作曲したもので、前半はピュタゴラス音律だが、譜例第21小節↓で示したテノールのc^b音から純正律(ディアトニック・シントニック)に転じる。その直後の歌詞「技芸 artes」が「純正律」を意味する、と言う。⁵

このように16世紀以来、現在も議論は続いているが、ここでは2つの説の紹介にとどめる。

6. おわりに

スパターロはこの2通に限らず、ほとんどの書簡で「理論的には」と但し書きをつけながらピュタゴラス音律を基本に音律を語っている。しかし、「実際には」異なる音律が使われていることをよく知っていた。⁶ また、理論家ジョヴァンニ・デル・ラーゴ Giovanni del Lago(1490-1544)に宛てた1520年の書簡では、師ラミスの提唱したテトラコルドにもとづく純正律を称揚している (B3 para4)。

それどころか、フランキーノ・ガフーリオ Franchino Gafurio (1451-1522)との激しい論争の結果生まれた著書『フランキーノ・ガフーリオの誤謬 Errori di Franchino Gafurio di Lodi』(1521) (以下、『誤謬』)では、一転、ピュタゴラス音律を糾弾する立場に立っている (Palisca 1985:234-235)。その音律を擁護する論敵ガフーリオへの反論なので、スパターロは過激になったのかもしれないが、書簡との意見の違いにいささか驚く。

16世紀、音楽作品に3度や6度の響きの美しさが求められるようになったとき、ピュタゴラス以来の「協和音程は1から4までの数による比を持つ」(テトラクテュス)という定義は、理論家たちの重い足枷となった。長3度(4:5)長6度(3:5)などを協和音程に含めるため、ヴィラルートの弟子でやはりサン・マルコ大聖堂の楽長を務めたジョゼッポ・ザルリーノ Gioseffo Zarlino (1517-1590)は、その定義を6まで広げた(セナーリオ)。その際、「神は6日で世界を創造した」等々、牽強附会ともいふべき理屈で6が聖数であるとした(西田 2019:31)。それほどまでにピュタゴラスの呪縛は強かったということだろうか。

スパターロの場合、実際の音楽では他の音律によるしかないことを熟知しながらも、あくまで規範はピュタゴラス音律に置いた。ピュタゴラスの数理主義から離反するのに、彼も怖れと抵抗を感じていたのだろうか。『誤謬』と書簡に見られる意見の違いは理論と実践を峻別する態度の反映とも考えられる。「音楽の音程に関する思索的な面と実践的な面の乖離は、16世紀を通じて著しいものとなった」(リンドレイ 1994:230)。

想像の域を出ないが、長3度を純正に近づけるため、ピュタゴラス音律の象徴である純正完全5度をわずかに狭めて調律する際、彼らは規範を冒すような感覚を味わったのだろうか。

音律に関する研究は未だ途上だが、他の演奏実践の問題に比べても、その探求は困難をきわめる。アーロンなど当時の理論書の中に多くのヒントがあるだろうが、音楽家同士が思う存分意見を戦わせたスパターロらの書簡は「宝の山」とも言える。そして、今後つよく望むのは、モノコルドに関する研究が進むことである。当時、音楽の世界で欠くことのできなかつたこの「楽器」の実像が明らかになれば、現代とは異なる16、17世紀の「等分律」など、今まで机上で考えられてきた議論がはるかに実感を伴ったものになるだろう。楽器製作家、楽器学の専門家との協働に期待したい。

譜例

Willaert, "Quid non ebrietas"

reconstructed by E. Lowinsky

Quid non e - bri - e - tas dis - si - - - gnat o -

Quid non e - bri - e - tas dis - - - si - - - gnat

Quid non e - bri - e - tas dis - - - si - gnat o -

Quid non e - bri - e - tas dis - si - gnat o - per - - - ta re - clu - dit o - per - ta -

8

per - ta re - clu - - - dit spes iu - bet es - se ra - tas ad pre - li -

o - per - ta re - clu - dit spes iu - bet es - se ra - tas ad pre - li - a tru -

- per - ta re - clu - - - dit spes iu - bet es - se - ra - tas ad pre - li - a

re - clu - dit spes iu - bet es - se ra - tas ad pre - li - a tru - dit in - er - tem

15

-a tru - dit in - er - tem sol - li - ci - tis a - ni - mis o - nus ex -
dit in - er - tem sol - li - ci - tis a - ni - mis o - nus
tru - dit in - er - tem ad pre - li - a tru - dit in - er - tem sol - li - ci -
ad pre - li - a tru - dit in - er - tem tru - dit in - er - tem sol - li - ci - tis

21

- i - mit ad - do - cet ar - - - tes ad - do - - - cet ar -
ex - i - mit ad - do - cet ar - tes ad - - - do - - - - cet ar -
tis a - ni - mis o - nus ex - i - mit ad - do - cet ar - tes ad - do - cet
a - ni - mis o - nus ex - i - mit ad - do - cet ar - - - tes

27

- - - tes fe - cun - di ca - li - ces quem non fe - ce - re di - ser -
- - - tes fe - cun - di ca - li - ces quem non fe - ce - - - - re di -
ar - - - tes fe - cun - di ca - li - ces quem non fe - ce - re di -
ad - do - cet ar - tes fe - cun - di ca - li - ces quem non fe -

33

- - tum fe - cun - di ca - li - ces quem non fe - ce - re di - ser - - - tum.
 ser - tum. fe - cun - di ca - li - ces quem non fe - ce - re di - ser - tum.
 ser - tum. fe - cun - di ca - li - ces quem non fe - ce - re di - ser - tum.
 ce - re di - ser - tum quem non fe - ce - re di - ser - tum.

注：

- 1 1/4 コンマ・ミーントーンは「アーロンのミーントーン」とも呼ばれ、彼がこの著書で提唱したと言われているが、C#音に関してはA音から純正長3度という記述が見られない。なお、この本はノンブルがないため、引用箇所は *Capitolo* (章) で示した。
- 2 大半音、小半音がピュタゴラス音律と反対になる例は次に詳しい。(東川 1997:71-76)
- 3 *equal temperament* は一般に「平均律」と訳されるが、「平均」という語に「すべてが等しい」という意味はないので、本論では「等分律」という語を用いた。
- 4 ロヴィンスキーらは、ヴィラールトが《*Quid*》では等分律を意図していたことをスパターロが認めている、としている。(Blackburn 1991: 68)
- 5 「純正律」という用語は、現在曖昧に使われているが、ここではクラウディオス・プトレマイオス *Claudius Ptolemaios* (83ca-168) にさかのぼるディアトノン・シュントノン、またはラミスのテトラコルドを元にした音階の意味で用いる。いずれも全音は 8/9 か 9/10、半音は 15/16 である。(片山 2001:344-350、坂 2019:9-10)
- 6 ロヴィンスキーらによると、スパターロは「実際には *la musica activa*」という言葉で「師ラミスのテトラコルドと同じ音律による」と言う意味で使っているという。(Blackburn 1991:1030)
- 7 引用元は、リンドレイ 1994 (英語版)。

参考文献：

Aaron, Pietro.

1523 *Toscanello in musica* (R1970).

1970 *Toscanello in music* (Peter Bergquist 英訳).

Artusi, Giovanni Maria.

1600 *L'artusi, ovvero delle imperfettioni della moderna musica* (R1968).

Blackburn, Bonnie J.; Lowinsky, Edward E.; Miller, Clement A.

- 1991 A Correspondence of Renaissance Musicians.
Levitan, Joseph S.
 1938 Willaert's famous Duo Quid non ebrietas. Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis, deel 15, p.166-192.
- Litchfield, Malcom.**
 1987 Giovanni Maria Artusi's L'Artusi ovvero delle imperfettioni della Moderna Musica (1600): A Translation and Commentary.
<https://scholarsarchive.byn.edu/facpub/3193> (最終閲覧 2021,1,10)
- Lowinsky, Edward E.**
 1989 Adrian Willaert's Chromatic "Duo" Reexamined. Music in the Culture of the Renaissance and Other Essays. p. 681-698.
- Palisca, Claude, V.**
 1985 Humanism in Italian Renaissance Musical Thought.
 1993 Aristoxenus redeemed in the Renaissance. Rivista de Musicologia. vol.16, No.3 p.1283-1293.
- Wibberley, Roger.**
 2004 Quid non ebrietas dissignat? Willaert's didactic demonstration of Syntonic tuning.
<https://osmt.org/issues.mto.04.10.1/mto.04.10.1.wibberley> (最終閲覧 2021,1,3)
- 石川, 陽一.
 2018 モノコルドについて. ミクロログス. p.161-180. 春秋社.
 片山, 千佳子.
 2001 ルネサンス音楽理論における「調和分割」. モーツァルティアーナ. p.344-350.
 ティロ, フランク.
 1994 スパターロ (石川陽一訳). ニューグローヴ音楽大事典. vol.9, p.297.
 東川, 清一.
 1997 だれも知らなかった楽典のはなし. 音楽之友社.
 那須, 輝彦.
 2018 グイドの教会旋法論. ミクロログス. p.181-222. 春秋社.
 西田, 紘子; 安川, 智子.
 2019 ハーモニー探求の歴史. 音楽之友社. (特に第1章 (大愛崇晴執筆)).
 パリスカ, クロード. V.
 2008 新音楽の要点 — アルトゥージ=モンテヴェルディ論争 — (津上智実訳). 対位法の変動・新音楽の胎動. p.173-232. 春秋社.
 坂, 由理.
 2019 G.M. アルトゥージ『対位法技法』(1598)における音程論. 東京音楽大学附属民族音楽研究所研究紀要. vol.9, p.1-12.
 平島, 達司.
 2004 ゼロ・ビートの再発見. ショパン.
 ホラーティウス, フラックス・クイントゥス.
 2017 第五歌トルクワートゥス宛. 書簡詩 (高橋宏幸訳、講談社学術文庫 2458). p.37

(16-19行).

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. 京都大学学術出版会.

リンドレイ, マーク.

1994 ピュタゴラス音律 (金澤正剛訳). ニューグローヴ世界音楽大事典. vol.14, p.229-230.

(英語版: Lindley, M. 2001. Pythagorean intonation. The new Grove dictionary of music and musicians. vol.20, p. 643-645) .

Some correspondence between musicians in Renaissance Italy has come down to us. This body of literature is as interesting and valuable as books which they published. This study discusses the two letters from the Bolognese theorist Giovanni Spataro (1458-1541) to Marc'Antonio Cavazzoni and Pietro Aron. These musicians were arguing about the temperament of "Quid non ebrietas" by A. Willaert. This piece ends in a peculiar way, with an interval of a seventh (e-d) between the cantus and the tenor. It is likely, following the principles of *musica ficta*, that a double-flat should be applied to the e in order to produce an octave. The discussion in these letters sheds light on 16th century temperament. In these letters, Spataro's discussion is based on Pythagorean tuning. But in his controversy with Franchino Gafurio, Spataro advocated just intonation. The question is, why did Spataro base his argument in these two discussions on two different systems of tuning?

As Lindley puts⁷ "this dichotomy between 'speculative' and practical accounts of musical intervals became so pronounced during the 16th century," they were attracted to mean-tone temperament etc., while they were still under the spell of the Pythagorean doctrine.

(本学付属民族音楽研究所講師、チェンバロ)