

「話す人を歌で摸倣する」

——メーイの古代悲劇像とペーリのレチタティーヴォ理論——

津 上 英 輔

序

ヤーコポ・ペーリ (Jacopo Peri, 1561–1633) は「1600」年刊行の『エウリデーチェ (L'Euridice)』出版譜への序文の中で、後にレチタティーヴォと呼ばれることになる歌唱法を編み出した経緯を述べている。彼は古代悲劇を範としつつ音楽劇の新形式を創出しようと試みながら、次のように考えたのだと言う。

そこから、それが劇詩であり、しかも話す人を歌で摸倣しなければならない (そして、疑いなく、歌いながら話した人は1人もいない) ことがわかったので、古代のギリシャ人とローマ人が (多くの人々¹⁾) の意見では、彼らは悲劇全体を舞台上で歌っていた)、通常の話し (il parlare) の節 (armonia) を上回りながら、歌い (il cantare) の旋律をかなり下回る結果、中間物 (cosa mezzana) の形をとるような1つの節を用いたのだと私は判断した²⁾。(Peri (1903). 45)

彼は二律背反に陥っていた。すなわち一方で、劇は話しの台詞によって展開することを当然視し、また古代悲劇は終始 (言い換えれば、すべての台詞が) 歌われていた、という前提を受け入れながら、他方で「歌いながら話し

1) この「多くの人々 (molti)」を、メーイ (Girolamo Mei, 1519–1594) の説に従う人々と同定することについては、Palisca (1985). 408を参照。

2) これのイタリア語原文は、次の引用の分も含め、第2章の引用第12番でまとめて示す。なお、本論の日本語訳はすべて私のものである。

た人は1人もいない」ことを疑わないのである。その解決として彼が思いついたのが、歌いと話しの「中間物」であった。これが、「話す人を歌で摸倣する」という課題をペーリが解決した経緯である³⁾。では、この理論はペーリの言う「古代のギリシャ人とローマ人」と、いかに、そしていかなる経路を通じて関係するのであろうか。ペーリは中間の形について、次のように説明を続ける。

... そして私は、古代人が歌いに割り当て、ディアステーマ的（いわば、引き延ばされ、宙づりにされた）と呼んだこの種の声が、時折、彼らが連続的と呼んだ、議論するときを使うもう一方〔の声の種〕に近づいて、速まり、歌の宙づりになった遅い動きと語りの淀みなくすばやい動きとの間の、ほどよい流れを取って、私の目的に適する（彼ら〔古代人〕が詩と英雄叙事詩を読む際にこれを援用したように）のではないかと考えた... (Peri (1903).4)

声の動きを音程的（ディアステーマ的）と連続的とに二分する考えはアリストクセノスとともに始まり、それに第3の「中間（μέση, media）」の形を加える三分法はボエーティウスを含む3人の古代作家に表明されている⁴⁾。次の表は、ボエーティウスの三分法を表わす。

表1 ボエーティウスにおける3種の声

声種	その用法
1. 連続的	散文
2. 中間的	英雄叙事詩の朗読
3. 音程的	歌

一見して明らかなように、ペーリの上の引用は、ボエーティウスのこの表明と近似している。したがって本論の課題は、この近似が他の近似以上のものなのか、そしてこの近似が直接のものなのか、それとも第三者を介しての

3) 『エウリディーテュ』におけるペーリの実験内容の詳細については、Palisca (1981). 54-58を参照。

4) 関連箇所は、第2章において原語と日本語訳で示す。

ものなのかを検討することにある。ここで、検討の詳細に先立ち、この問題に関する従来の研究状況を概観するなら、バロック音楽研究の第一人者であるパリスカ (Claude V. Palisca) が、この問題について大きな貢献をしているのは当然のことであり、本論も彼の業績に多くを負っている。しかし、他の研究者が、私の知る限り 1 人としてこの問題に関心を示していないのは、不可解なことと言わなければならない。なぜなら、単線的に進行する劇言語にぴったり応じる単線的音楽書法として開発されたレチタティーヴォ形式およびその基礎となるモノディ様式とは、音楽そのものに劇的性格を付与する初めての手立てであり、その直接的思想背景は、したがって音楽史上有数の大事件における中心問題の一つと考えられるからである。以下の議論で私がパリスカの説だけを取り上げるのは、このような (奇妙な) 事情による。

第 1 章 パリスカの見解

ペーリの中間声種の考えとメイとの関係にパリスカが最初に言及したのは、1981年のことであった。それ以前、1960年の本ではこの説が表明されておらず、メイが1572年の手紙の中で音程の声種と連続の声種に言及するくだりで、両概念の出典を注記するのみである⁵⁾。1981年のパリスカは、メイの『古代旋法論』第4巻の一節 (112, 37-113, 2) を、最初に引いたペーリの発言の直後に置くことによって、中間声種の考えを、メイからペーリのレチタティーヴォ理論への影響の中に入れようとしているかに見える。彼は『古代旋法論』の当該箇所を次のような趣旨に訳す⁶⁾。

模倣においてほとんど詩行だけで満足する詩の類がある。これさえもときどき、詩人その人によってか、後世の音楽家たちによってか、リユラーに合わせて歌いながら朗誦するために旋律づけられることがあった。このわざを実

5) Palisca (1960=1977²). 92.

6) パリスカによるメイ自筆本の翻刻 (ラテン語) は、私の1991年の批判版といくつかの相違を含み、異なる理解につながる大きなものもあるが、ここではそのままとし、またパリスカの英訳を彼の理解として受け取る。

踐する者は叙事〔詩人〕と呼ばれた。(Palisca (1981). 52)

明らかにメイはここで、『詩学』第1章におけるアリストテレスの詩作の手段ないし媒体(「リユトモス」, 詩律, 旋律)の議論を示唆している。引用の第1文は、詩律のみを用いる詩の第1形すなわち叙事詩(アリストテレスの用語では *ἐποποιία*)を指している。問題はパリスカ訳の第2文(「これさえも... ことがあった」)である。彼はメイの言葉から「実質(substance)」を取り出す際、次のように述べて、この文の説明する「叙事詩」の「歌」い方を一箇の独立範疇と認めているように見える。

すべての台詞が、一様に踊りのリズムないし規則的リズムによったわけではないにせよ、ともかく歌われたとする古代舞台行動の像は、レチタティーヴォ理論の開発の基本となった。古代劇における俳優の役割は、詩律と旋律を組み合わせながらも、立っているコロスの歌の特徴である規則的リズムからは無縁という、特別の様式を要した。同様に、大衆を体現するコロスの詠唱(chants)も自由リズムによった⁷⁾。(Palisca (1981). 53)

この説明から、2種の歌唱法が読み取られる。1つは俳優の役割とコロスの詠唱における自由リズムによるもの、もう1つがコロスの立っている部分における規則的リズムによるものであり、この後者についてメイは引用文に続く2つの文(113, 2-12)で説明している。これに叙事詩の単なる語りを加えて、アリストテレスの示す次の3つの形態が得られる。

表2 パリスカの『古代旋法論』解釈による詩作手段、発声法、詩作ジャンル

詩作手段	発声法	詩作ジャンル
1. 詩律のみ	語り	叙事詩
2. 詩律と旋律	自由リズムによる歌唱	悲劇(俳優およびコロス詠唱の部分)
3. 詩律, 旋律とリズム	規則的リズムによる歌唱	悲劇(立っているコロスの部分)

7) 私の解釈では、最後から2番目の文の「立っている」は「踊っている」とすべきであり、また、コロスはずねに規則的リズムで歌っていた。次章の私の訳と注釈、および津上(2015). 62-73を参照。

パリスカは詩作手段と声種の対応関係について詳しく述べていないが、それを推論することは可能である。単なる詩律は疑いなく連続の声種で発声され、また詩律と規則的リズムによる旋律で発声される類の詩種は音程の声種で発声されると考えられるから、詩律と自由リズムによる旋律を用いる類の詩種が中間の声種への対応物として残る。実際、自由リズムによる旋律を歌と語りの中間物とするのは理に適ったことである。

この結論から、もう1つの帰結が生じる。すなわち、パリスカのメイ解釈における叙事詩歌唱が、悲劇における俳優の部分と同じ範疇に入ることである(表3)。このことが重要であるのは、チンクェチェントの人文学者たちにとって、古代悲劇における俳優の朗唱法を思い描くよりは、幾分歌の要素が加わった叙事詩の朗唱法を思い描くことの方が、はるかに容易であったと思われるからである。ペーリが『エウリディーチェ』序文で、自らの提案する新唱法との比較のために「英雄[すなわち叙事]詩」を持ち出したのも、おそらくこのゆえであったと思われる(この点は、『古代旋法論』に中間の声種への言及を認めるか否かの議論にかかわらず真である)。すると、パリ

表3 パリスカの『古代旋法論』解釈による発声法、声種、詩作ジャンル、ペーリのレチタティーヴォ理論と対応させて

発声法	声種	詩作ジャンル	ペーリの理論
1. 語り	連続的	叙事詩 ⁸⁾	語り
2. 自由リズムによる歌唱	中間的	叙事詩歌唱 悲劇(俳優およびクロス詠唱の部分)	レチタティーヴォ
3. 規則的リズムによる歌唱	音程的	悲劇(立っているクロスの部分)	歌

8) この表で「叙事詩[朗読]」の位置が表1の「英雄叙事詩の朗読」と異なっているのは、一つには、パリスカが「叙事詩歌唱」を「英雄叙事詩」とは独立の一範疇と認めているからであり、もう一つには、ポエーティウスが3つの声種を定義する枠組みが、アリストテレスの詩作手段論とは異なっているからである。ポエーティウスの「英雄叙事詩の朗読」が含有する音楽的成分は、それが全面的に音程的である声種を用いるのでない限り、アリストテレスが詩律と区別して節と呼ぶものには該当しない。

スカの考えによれば、彼が『古代旋法論』の文脈で叙事詩歌唱と解釈したものが、「レチタティーヴォ理論」へとつながったことになる。

1985年のパリスカは、一層明確にメイをペーリに関係づけている。

[音節の] 長短を守る発声法を採用すべしとする彼 [メイ] の提案は予言的である。なぜならヤーコボ・ペーリがレチタティーヴォで企てたのは、まさにこれだったからである。(Palisca (1985). 349)

続けてパリスカは、1540年代初期の未刊論文 *Della compositura delle parole* におけるメイの次の発言を引用する。

古代の音楽家たちが声の分類において明確に証言しているように、これ [古代の詩行] を流暢な話と歌との中間の [声の] 種で発音して。(I-Fn, Ms Magl. VI. 34, foll. 60v-61r. =Palisca (1985). 348-349. この日本語訳はパリスカの英訳に沿う)

パリスカは慎重に、ペーリがこの着想をメイに負っていると明言することを控えているが、このメイの発言が上のパリスカの判断の直後に呈示されることから、読者はそのような理解に誘われやすい。そしてパリスカは死後出版された著作の中で、次のように、事実上の明言を行なっている。

おそらくペーリは、歌と話の間を行く朗誦種の観念をも、メイに負っている。それ (which) についてメイは、1572年5月8日の長大な手紙の中でガリレイに書き送っていた。メイはこの手紙で、古代音楽理論家アリストクセノスが、声の動きを、歌唱に用いられる「ディアステーマ的」すなわち「音程的」動きと、話に用いられる「連続的」な動きとに区別したことを説明している。ペーリは、自らが劇音楽に求めていた朗誦法を記述する際、この区別に明確に言及している。(Palisca (2006). 111)

この文の次には、当該の手紙においてメイが音程的および連続的声種の理論をいかに説明しているかが紹介される。メイがこの手紙において中間的声種についてひと言も述べていないことを知る読者ならば、引用文中第1文の関係代名詞 **which** (それ) が「歌と話」を指すと理解するかもしれないが、それを知らない大半の読者にとっては、これを中間的声種の「観念」と

結び付けるのが自然というものであろう。「おそらく」メーイはペーリに「中間」的声種の観念を伝えたというわけだ。

この見解の含意は大きい。なぜなら、もしメーイが『古代旋法論』で中間的声種に言及していたとするなら、古代悲劇が終始歌われていたとする彼の考えにおいて「歌う」ことの意味に違いが生じるはずだからである。すると彼はあたかも、「もし我々が「歌う」ことの意味を拡張して中間的歌唱法をも包含させるなら、古代悲劇は終始歌われたと言える」と述べていることになる。これが含意するのは、我々がこの恣意的拡張を受け入れないかぎり、古代悲劇は歌われなかつた、ということである。これは、「古代悲劇即全面音楽劇」の観念の標榜者という、広く知られたメーイの像とはかけ離れている。

第2章 メーイの論とその（不）影響

我々としては、ことがらを自分自身の目で見極めるため、関連する全資料を改めて年代順に並べてみなければならない。アリストクセノスは、声の動きを音程的と連続的に分ける論を残した最初の人である。その後、アリストイデース・コインティリアノス、マルティアヌス・カペッラ、ポエーティウスの3古代作家によって、中間的動きが加えられた。これに、メーイ、ヴィンチェンツォ・ガリレイ、ペーリの関連発言（または不発言記録）が続く。ペーリが『古代旋法論』以外の著述を通してメーイから影響を受けた可能性もあるので、それらの著述もここに含める⁹⁾。未刊著作である *Del verso toscano* (第5番)、*Trattato di musica* (第10番) からの引用のすべて、および *Della compositura delle parole* (第6番) の大部分は、ここで初めて活字化されるものである。まず用語の近似関係を示すため、原語で引用し、次に日本語訳を添える。鍵言葉に下線を施す。

9) 下に挙げる箇所に加え、Restani (1990) の目録にあるメーイの未刊書簡すべてに目を通した。メーイに関して言えば、この問題に関連するものとしては、これで既知資料のすべてを尽くしたことになる。

1. アリストクセノス (紀元前4世紀)

πάσης δὲ φωνῆς δυναμένης κινεῖσθαι τὸν εἰρημένον αὐτὸν τρόπον δύο τινές εἰσιν ἰδέαι κινήσεως, ἢ τε συνεχῆς καὶ ἡ διαστηματική. κατὰ μὲν οὖν τὴν συνεχῆ τὸπον τινὰ διεξιέμενα φαίνεται ἡ φωνὴ τῇ αἰσθήσει οὕτως ὡς ἂν μηδαμοῦ ἰσταμένη μὴδ' ἐπ' αὐτῶν τῶν περάτων κατὰ γε τὴν τῆς αἰσθήσεως φαντασίαν, ἀλλὰ φερομένη συνεχῶς μέχρι σιωπῆς, κατὰ δὲ τὴν ἑτέραν ἦν ὀνομάζομεν διαστηματικὴν ἐναντίως φαίνεται κινεῖσθαι· διαβαίνουσα γὰρ ἴστησιν αὐτὴν ἐπὶ μιᾶς τάσεως εἶτα πάλιν ἐφ' ἑτέρας καὶ τοῦτο ποιούσα συνεχῶς — λέγω δὲ συνεχῶς κατὰ τὸν χρόνον — ὑπερβαίνουσα μὲν τοὺς περιεχομένους ὑπὸ τῶν τάσεων τόπους, ἰσταμένη δ' ἐπ' αὐτῶν τῶν τάσεων καὶ φθεγγομένη ταύτας μόνον αὐτάς μελωδεῖν λέγεται καὶ κινεῖσθαι διαστηματικὴν κίνησιν. (Aristoxenus (1954). I: 13, 8–22).

すべての声は前述のしかたで動くことができるが、その動きには2種ある。連続的と音程的である。連続的な動きにおいて、声はどこにも、少なくとも感覚の現われに関するかぎり [高低の] 限界においてさえ留まらず、連続的に進んで無音に至るというしかたで、1つの場を通過するように感覚に現われる。他方、我々が音程的と名付ける動きにおいては、[声は] 逆の動きをするように現われる。というのも、この声は大股に動きながら1つの音高に身を置き、しかる後また他の音高に、ということを連続的に行なう（[ここで] 私の言う連続的とは、時間においてのことであるが）。そして [2つの] 音高に囲まれた場を跨ぎ、音高そのものに留まってその音高だけを発音することによって、歌うすなわち音程的動きを動くと言われる。

2. アリステイデース・コインティリアーノス (紀元後3世紀)

τῆς δὲ κινήσεως ἡ μὲν ἀπλῆ πέφυκεν, ἡ δὲ οὐχ ἀπλῆ· καὶ ταύτης ἡ μὲν συνεχῆς, ἡ δὲ διαστηματική, ἡ δὲ μέση. συνεχῆς μὲν οὖν ἐστὶ φωνὴ ἡ τὰς τε ἀνέσεις καὶ τὰς ἐπιτάσεις λεληθότως διὰ τι τάχος ποιουμένη, διαστηματικὴ δὲ ἡ τὰς μὲν τάσεις φανεράς ἔχουσα, τὰ δὲ τούτων μεταξύ λεληθότα, μέση δὲ ἡ ἐξ ἁμοφῶν συγκειμένη. ἡ μὲν οὖν συνεχῆς ἐστὶν ἢ διαλεγόμεθα, μέση δὲ ἢ τὰς τῶν ποιημάτων ἀναγνώσεις ποιούμεθα, διαστηματικὴ δὲ ἡ κατὰ μέσον τῶν ἀπλῶν φωνῶν ποσὰ ποιουμένη διαστήματα καὶ μονάς, ἴτις καὶ μελωδικὴ καλεῖται. (Aristides Quintilianus (1963). I, 4: 5, 24–6, 7).

動きというものには、単純なものと単純でないものがある。後者には、連続的なものと音程的なもの、中間的なものがある。連続的とは、ある素早さをもって気付かれぬように上げ・下げを行なう声のことであり、音程的と

は、明確な音高を持ち、音高間にあるものが気付かれないような声のことであり、中間的とは、両者から合成された声のことである。連続的な声は話し合うときに用いられ、中間的とは詩の朗読に用いる声のことであり、音程的とは、単純なこの声あの中間でいくらかの音程すなわち遅滞を成し、旋律的と呼ばれるようなものである。

3. マルティアーヌス・カペッラ（紀元後5世紀第4四半世紀）

Omnis vox in duo genera dividitur; continuum atque divisum. continuum est velut iuge colloquium, divisum, quod in modulatione servamus. est et medium, quod in utroque permixtum ac neque alterius continuum modum servat nec alterius frequenti divisione praeciditur: hoc pronuntiandi modo carmina cuncta recitantur. horum illa, quam in divisas partes ceterasque deducimus, diastematica nominatur et ei parti, quae harmonica uocatur, aptanda est. (Martianus Capella (1983). IX, 937)¹⁰⁾

すべての声は、連続的および分離的の2類に分かれる。連続的とは、途切れない会話のようであり、分離的とは節付けにおいて用いるものである。また中間的なものもあり、それはこの両方を混ぜ合わせた類であり、一方の連なったしかたを守ることもなければ、他方の頻繁な分離に中断されることもない。どの詩歌もこの発音法で朗読される。この3類のうち、分離されてこの部分、あの部分へと広げられる声は音程的と名づけられ、調和的と呼ばれる部門に用いられる。

4. ボエーティウス（紀元後480頃-524頃）

Omnis vox aut συνεχής est, quae continua, aut διαστηματική, quae dicitur cum intervallo suspensa His, ut Albinus autumat, additur tertia differentia, quae medias voces possit includere, cum scilicet heroum poema legimus neque continuo cursu, ut prosam, neque suspenso signiorique modo vocis, ut canticum. (Boethius (1867). I, 12. 199, 3-18)

すべての声は、連続的と呼ばれる συνεχής であるか、音程によって宙づりにされた時に呼ばれる διαστηματική であるかである。... この2つに、アルビー

10) マルティアーヌスは、著作のこの周辺において、アリストイデース・コインティリアーノスに大きく依拠している。

ヌスの主張するところ、中間の声を含みうるものとして、第3の区別が加えられる。すなわち英雄たちの詩を、散文の場合のように、連なった流れではなく、また歌の場合のように、声の宙づりで緩慢なしかたでもなく我々が読むときのような具合である。

5. メーイ 1540年代初期

... doue nel [sc. uerso] greco e' nel latino essendo le parti uie minori, e' per la lor' chiamandola con questo tal nome, semplicezza più note, e' insieme aiutata¹¹⁾ dalla pronunzia, stata nel profferir le introdotta per questo effetto (come fanno piena testimonianza i musici antichi) mezzana trà la corrente, con la qual si parla, e' l'interuallatiua, chiamando hor' così quella che da lor' si chiama διαστηματικὴν, della quale altri si serue nel cantare, poteuan' hauer' commodamente luogo per sua forma insino à quattro piedi composti; come in quelli, che ne furon' perciò chiamati Tetrametri acatalectici. (*Del verso toscano*¹²⁾. F-Pn, Ms. lat. 7209-3, p. 43; I-Fr 2598, fol. 37v. 津上の翻刻)

... しかしギリシャとラテン [の詩] において、諸部分ははるかに小さかったので、また、かりにこう呼んでよければ、単純さのおかげで、もっとわかりやすく、また同時に、この効果 [わかりやすさ] を求めて諸部分の発声に導入された発音、すなわち (古代の音楽 [理論] 家たちが明確な証言を呈しているように)、人が話すときの淀みない [発音] と、人が歌い (il cantare) に使い、彼らに διαστηματικὴ と呼ばれたものを今こう呼ぶとして、音程的 [発音] との中間の発音にも助けられて、[諸部分は] 楽々と [ギリシャとラテンの詩において]、四複合脚までの形が受け入れられ得た。たとえばこの理由で完全四複詩脚と呼ばれた形がそうである。

6. メーイ 1540年代初期

Hor di queste due maniere di considerazione, la prima non si sente hauer' appresso noi luogo alcuno, la ragion' di ciò perauventura può essere, perche pronunziandosi appresso noi senza alcuna differenza sempre in ogni ragiona-

11) この記載は2つの写本に共通するが、意味上、*minori, note* に並ぶ *aiutate* が要求される。日本語訳はそれに従う。

12) この文書については Palisca (1977). 21 および Palisca (1985). 348-349 参照。

mento e' nella prosa e' nel' uerso tutte le parole unitamente con' la medesima continouanza e' prestezza di corso, l'orecchie non' son' potute auuezzarsi à comprender' sensibilmente, e' paragonar' insieme queste e' così schiette e' semplici differenze, il che nel' uerso de Greci, e' de latini (appresso qui questa tal' considerazione spezialmente militaua) ageuolmente si poté introdurre, pronunciandosi esso, come fanno aperta testimonianza i musici antichi nella diuision' della uoce, in una maniera mezzana trà il parlar' corrente e' il Canto. Conciosia che potendo ui perciò cader' in maggior spazio di tempo nel' proferirsi ciascheduna syllaba, e insieme secondo il suo particular' occupar' di tempo ageuolmente apparirne maggior' ò minor', l'orecchio ancor' ageuolmente poteua sentendo far' raccorr' al' senso quella tal' proposizion'¹³⁾, che trà lor' ne nasceua. Lasciando adunque al presente dall'un' de lati la considerazion' delle sillabe l'una dall'altra, come cosa, che nella compositura nostra non habbia luogo, è da uedere, se quella delle parti composte di più d'esse, le quali per opera e' uirtù di certa qualità, si come nel uerso manifestamente si sente apparire si comprendin' apertamente nell'udirsi, si senta per la differenza di lor' breuità e' lunghezza esser' cagion' di più ò men' sodisfacimento all'orecchio, quanto all'exposition' del concetto, che si uol' far' intendere. (*Della compositura delle parole*¹⁴⁾, I-Fn, Ms Magl. VI. 34, foll. 60v-61r; I-Fr 2598, foll. 242r-243r. 津上の翻刻)

さて、この2つの考察法〔ギリシャ語・ラテン語のように、単一音節ごとの長短と、トスカーナ語のように、2つ以上の音節の組み合わせごとの長短〕のうち、前者〔単音節の長短〕は、我々〔トスカーナ人〕には全く受け入れられていると感じられない。このことの理由はひょっとすると、我々の場合、散文であれ韻文であれ、どんな談論にせよ、すべての語が、何の違もなくひとしなみに、流れの同じ連続と速さで発音されるため、これほど純粹で単純な違いを明確にとらえ互いに比べることに耳が慣れることができていないからであるかもしれない。それはギリシャ人とラテン人（彼らのもとではこのような考えは特に盛んだった）の詩行にたやすく導入され得た。というの

13) 両写本 (Magliabecchianus および Riccardianus) ともここで “proposizion’” を伝えているが、私は “proporzion’” (すなわち長短音節間の比率) と読むべきではないかと思う。しかし “proposizion’” も意味を成さないとまでは言えないので、日本語訳 (「文」) は記載のままに従う。

14) この文書については Palisca (1977). 21を参照。

も、古代の音楽〔理論〕家たちが声の区分において明確な証言を呈しているように、彼らの詩行は淀みない話し (*il parlare*) と歌の中間のしかたで発音されていたからである。なぜなら各音節は、口に出される際、このせいにより大きな時間の広がりや占めることができ、また同時に個別的な時間占有に従って大音節か小音節かがたやすく明らかになり得るので、耳もまた聞きながら、それらの間に生じる文をたやすく感覚に集めさせることができた。そこで一つ一つの音節の考察は、我々の構成とは無関係なものとして、目下のところ脇に置き、いくつかの音節から成る部分の考察が... 耳に満足の大小をもたらすと感じられるかを見なければならぬ。

7. メーイ 1572年

Onde io pertanto mi credo che il fine propostosi fusse imitando la natura stessa de lo strumento del quale essi si valevano, non la soavità de le consonanze per contentar l'orecchio (conciosiache del uso di queste nel lor cantare non si truova ne testimonio ne riscontro alcuno appresso gli scrittori) ma lo esprimere interamente et con efficacia tutto quello che voleva fare intendere col suo significato il parlare per il mezzo et ajuto de la acutezza e gravità de la voce, detta da loro à differenza de la *continua* con la quale altri comunemente ragiona[,] nel idioma loro *diastematica*, quasi per dir così *intervallativa*, accompagnata con la regolata temperatura del presto et adagio pronunziare le parti de suoi termini, secondo che l'una e l'altra qualità, ciascuna da per se per propria natura è accomodata à qualche determinato affetto. (1572年5月8日付手紙. fol. 23v. =Palisca (1977). 116)¹⁵⁾

そのようなわけで、私の信じるところ、彼ら〔古代人〕が、利用していた道具〔すなわち、声〕の本性そのものを模倣することによって果たそうとした目的は、耳を喜ばせるための協和音程の甘美さにあるのではなく（なぜなら彼らの歌い (*il cantare*) における協和音程の使用については、著述家たちの

15) これは、Palisca (1977) に収録された8通の手紙のうち、「ディアステマ的」と「連続的」の両方が出現する唯一の箇所である。同じ手紙で、もう一度「ディアステマ的」だけが、ついでのように言及される (Palisca (1977). 92)。同手紙のこの部分は、メーイの死後出版された *Discorso sopra la musica antica et moderna* に採録されている。2つの文書の同定については Palisca (1977). 90 (注4) 参照。

証言も符合も見当たらないからです), 話し (il parlare) が¹⁶⁾ 意味を以てわからせようとする¹⁶⁾ことをすべてを, 声の高低という手段と助けによって残さず巧みに表現することにあつたのです。[この声は] 人が通常論じる際に用いる連続的な声と区別して, 音程的というほどの意味で, 彼らの言語でディアステマ的と呼ばれたもので, 項の諸部分 [各音節] を早く [短く] 発音するか遅く [長く] 発音するか¹⁶⁾の規則的調節を伴い, その結果それぞれの質 [高低と長短] がおのおの自ずから固有の本性によってある特定の情感に向けられていたのです。

8. メーイ 1573年

Erat enim poematum genus, quod solis uersibus in sua imitatione quasi contentum esset, tametsi et illa quandoque cum sui poetae tum posteriores musici, cum ipsis modos aptassent, ad lyram canendo recitare quodammodo instituerint, quorum artifices a suo uersu epici praecipue dicebantur. (Mei (1991). 112, 37–113, 2).

というのも詩作品の1つの類があつて, それは摸倣において詩行だけでいわば満足していたからである。もつとも, これらの詩作品も, あるとき詩人なり後の音楽家たちなりが, これに節をつけてリユラーに合わせ歌いながら朗誦する (recitare) ことを始めたようなのだが, その術者はその詩律から特にエポス家 (epici) と言われていた。

16) パリスカは“il parlare”を“when speaking”と訳し, “per il mezzo ... la voce”をそれに続けて, “when speaking through the medium and with the aid of the highs and lows of the diastematic voice”としている (Palisca (1989). 74). 私の見るところ, “il parlare (話し, すなわち歌詞)”は“voleva [単数形] fare intendere (わからせようとする)”の主語で, “per il mezzo ... la voce (声の... 手段によって)”は“il parlare”ではなく“lo esprimere interamente et con efficacia (それを残さず巧みに表現する)”に掛かる。上の訳はこの理解に基づいている。旋律が, 詩の言葉の表現する情動を高める有力な手段であるとする考えは, 『古代旋法論』第4巻で表明される旋律観と一致する。1560年1月20日付けメーイ手紙第28番 foll. 208r-209r では“il parlar(e)”が, 『詩学』第1章でアリステレースの挙げる詩作3手段の1つとしての“λόγος (言葉)”の意味で用いられている。津上 (2015) の当該箇所参照。

9. ガリレーイ 1581年

中間的は言うに及ばず、音程的、連続的声種についての言及は、『古代音楽と当代音楽の対話 (*Dialogo della musica antica et della moderna*)』に一切見られない。

10. メーイ 1582年頃

E' queste tutte cose si considerano nelle qualità della Voce, le quali nascono da mouimenti, che la producono. son' questi comunemente due; l'uno è chiamato continouo e' quasi corrente atto al parlare, e' l'altro per la grandezza e' certezza de' suoi interualli (dicendo hor' così per esprimere più appunto il termine διαστηματα col quale egli era chiamato dà gli antichi) Interuallatiuo e' atto à riceuer' interualli e' accomodato al cantare. A' quali due alcuni aggiunsero ancor' il terzo. sicome Aristide, Quintiliano appresso i Greci, e' per quanto apparisce per la testimonianza di Boethio appresso i latini, Albino. e' questo ueniua mezzano trà i due, che si son' detti. del quale essi spezzialmente si seruirono nel pronunziar' i lor' uersi nel leggerli. Ma lasciando questo da l'un' de' lati, de' duoi primi il continouo fà le sue intensioni e' remissioni che non appariscono, non si fermando egli in alcun' luogo insino à chè si tace. l'interuallatiuo oppositamente fà stanza e' quasi bada ne luoghi, doue egli peruiene ò salendo ò scendendo, facendo trà l'uno e' l'altro d'essi comparire distanza manifesta e' diuersa mutando scambievolmente hor' questa hor' quella, col far' le stanze e' dimore sue inegualmente maggiori ò minori; e' parimente mutando diuersamente i luoghi, e' non sempre nel modo medesimo. (*Trattato di musica*. F-Pn, Ms Lat. 7209-2, p. 20. 津上の翻刻)¹⁷⁾

そしてこれらすべてのことは、声を作る動きから生まれる声の質において考えられる。それは通常2つある。一方[の動き]は連続的と呼ばれ、話し (il parlare) に向いたいわば淀みないものであり、他方[の動き]は音程の大きさと確かさから(古代人の呼んでいたディアステマ的という用語をより正確に表現するため、こう呼ぶとすれば)音程的と呼ばれ、音程を受け入れやすく歌い (il cantare) に適したものである。この2つに、たとえばギリシャ人ではアリスティデース・コインティリアーノス、ラテン人では、ポエー

17) この未刊論考については Palisca (1977). 39-40 および Restani (1990). 72-75参照。

ティウスの証言からわかる限り¹⁸⁾, アルビーヌスのように, さらに第3のものを加えた人もいる. これ [この動き] は上述の2つの中間を行くもので, 彼ら [古代人] は特に詩行を読むときの発音に用いた. しかしこれは脇に置き, はじめの2つの動きのうち連続的なものは, 上げ下げを目立たずに行なって, 無音に至るまでどこにも留まらない. それに対して音程的なものは, 上がりながらであれ下がりながらであれ, 行き着いたところどころで停留しいわば逡巡して, 停留と逗留をそれぞれ大きくしたり小さくしたりしながら, そのそれぞれの場の間の音程を躡わし, この音程からあの音程へとさまざまに取り替え引き替える. また同様に場所をさまざまに変え, つねに同じしかたによるのではない.

11. Mei 1580-1594

De' nomi delle corde, US-R, ML171. M499n には音程的, 中間的, 連続的声種への言及が見られない¹⁹⁾.

12. Peri 1600

Onde, veduto che si trattava di poesia drammatica e che però si doveva imitar' col canto chi parla (e senza dubbio non si parlò mai cantando), stimai che gli antichi Greci e Romani (i quali, secondo l'opinione di molti, cantava su le scene le tragedie intiere) usassero un'armonia, che avanzando quella del parlare ordinario, scendesse tanto dalla melodia del cantare che pigliasse forma di cosa mezzana E per ciò, tralasciata qualunque altra maniera di canto udita fin qui, mi diedi tutto a ricercare l'imitazione che si debbe a questi poemi; e considerai che quella sorte di voce, che dagli antichi al cantare fu assegnata, la quale essi chiamavano diastematica (quasi trattenuta e sospesa), potesse in parte affrettarsi, e prender temperato corso tra i movimenti del canto sospesi e lenti, e quegli della favella spediti e veloci, et accomodarsi al proposito mio

18) メーイはここで, ポエーティウスが典拠として挙げるアルビーヌスの本文が現存しないことに暗に言及している.

19) 私がこの論考を調査したのは, イーストマン音楽学校のシブリー音楽図書館蔵写本 (Sibley Music Library, Eastman School of Music) の写真複製を通じてである. この論考の年代と内容については Palisca (1977). 32-33 および209; Restani (1990). 78-80を参照.

(come l'accomodavano anch'essi, leggendo le poesie et i versi eroici), avvicinandosi all'altra del ragionare, la quale continuata appellavano.... (*Le Musiche di Jacopo Peri Nobil fiorentino sopra L'Euridice*, "A' Lettori". =Solerti (1903). 45-46).

そこから、それが劇詩であり、しかも話す人を歌で摸倣しなければならない（そして、疑いなく、歌いながら話した人は1人もいない）ことがわかったので、古代のギリシャ人とローマ人が（多くの人々の意見では、彼らは悲劇全体を舞台上で歌っていた）、通常の話し (il parlare) の節を上回りながら、歌い (il cantare) の旋律をかなり下回る結果、中間物の形をとるような1つの節を用いたのだと私は判断した...。そこで私は、これまで聞かれたどんな歌唱法も打ち棄てて、これらの詩にふさわしい摸倣の探求に全身を捧げた。そして私は、古代人が歌いに割り当て、ディアステーマ的（いわば、引き延ばされ、宙づりにされた）と呼んだこの種の声が、時折、彼らが連続的と呼んだ、議論するときに使うもう一方〔の声の種〕に近づいて、速まり、歌の宙づりになった遅い動きと語りの淀みなくすばやい動きとの間の、ほどよい流れを取って、私の目的に適する（彼ら〔古代人〕も詩と英雄叙事詩を読む際にこれを援用したように）のではないかと考えた...

メイの初期論考のうち、トスカーナ語韻文に関するもの（第5番）および散文に関するもの（第6番）の当該箇所について注釈すれば、トスカーナ人に対する古代人が詩文をいかに発音したかを論じる中で、たしかに彼はそれを「中間的 (mezzana)」と見なしており、「古代音楽 [理論] 家たち」をこの理解の支えとして引き合いに出している。しかしどちらの箇所においても、彼はそれが誰なのかについてこれ以上の情報を提供していないばかりか、この種の声を用いる詩種を挙げてもない。それどころか、第5番では、1つの声種をギリシャ語原語で“διαστηματική (音程的)”と名指し、その暫定的イタリア語訳“intervallativa (音程的)”を付すが、他方の種である συνεχής (連続的) には言及していない (“corrente (流れる)”は直訳ではなく、むしろ一種の内容説明である) ことからして、古代の声種理論をそのものとして持ち込むことに消極的であるようにさえ見える²⁰⁾。第6番では、“una maniera

20) この論考が書かれたのは、メイが古代の音楽と音楽理論の研究に乗り

mezzana [della voce] (1つの中間の[声]種)”の両側に控える2つの声種についてひと言も述べていないことに加え、古代の声種理論そのものを議論の筋に無関係として早々に「脇に置」いている。これらのことから、ここでの「中間」声種への言及が、トスカーナ人の発声と対比するための付加的挿入に過ぎないことは明らかである。同様に、初期メーイにおいて、「中間的」声種が、単に韻文という以上に、叙事詩や悲劇のような特定の古代詩種と特別の関係をもつことがないという事実も明らかになった。

1573年の発言(第8番)において、メーイはアリストテレスの詩作3形のうち、まず詩律のみを用いる叙事詩に言及する(下の表4の1番)。それに続く文(113, 2-10。本論では引用しない)では、もうひとつの形すなわち詩律、旋律と「リュトモス」の3手段すべてを動員するものとして、悲劇と喜劇における踊るコロスの部分が挙げられる(表4の3番。メーイの解釈では、この「リュトモス」は踊りを意味する。それに対してコロスが「立っている」とは、踊らないことを意味する²¹⁾)。第3の形は「エレゴイ」および悲劇と喜劇の部分でコロスが「リュトモス」を用いないもの(表4の2番。113, 10-14)である。このようなアリストテレスを踏まえた議論展開、および「もっとも…」という但し書き的表現²²⁾から、この発言における叙事詩の「朗読」への言及が、それ自体独立したものではなく、第1形に関係する付加的なものであることは明らかである。おそらくメーイは、英雄詩すなわちエポスを中間声種の用途として引いたポエーティウス(上の引用第4番)への敬意を表するために、この注記を加えたのであろう。このことから、メーイがポエーティウスの3声種理論を、それを知る読者にかすかにほのめかし

出す1551(または1561)年より前のことであったことも忘れてはならない。*Palisca* (1977). 27-29 および (2000) を参照のこと。

21) 津上 (2015). 第5章参照。

22) この部分はパリスカの翻訳では1つの独立文とされている(上の引用第8番でも、日本語訳の都合上、独立文とした)が、メーイの自筆本では、引用部分の始めから終わりまで続く、より大きな文の一部である。

たとは言えても²³⁾、彼がこの理論を理論として提示したとは到底言いがたい。メイはこれをアリストテレスの詩作手段論と関係づけようとはしていないし、また『古代旋法論』のどこでも声種に言及していない。引用部分がいかなる意味でも直接悲劇に関係しないこともまた明らかである。彼の発言は、表2の形に合わせて、次の表4のようにまとめられる（喜劇とエレゴイは省く）。

表4 我々の『古代旋法論』解釈による詩作手段、発声法、詩作ジャンル

詩作手段	発声法	詩作ジャンル
1. 詩律のみ	語り	叙事詩
2. 詩律と旋律	歌唱	悲劇（俳優と立っているコロスの部分）
3. 詩律、旋律と「リュトモス」	歌唱	悲劇（踊るコロスの部分）

Trattato di musica の一節（引用第10番）も若干の注釈を要する。第1に、この文脈は純理論的である。メイはこの論考で、音、音程、音階などの定義を以て音楽の理論を始めている。「声の質」が導入されるのは、その一項

23) 私としてはむしろ、ノモイの形式変化との関係でこの発言をとらえるべきだと考えている。ノモイは、メイが『古代旋法論』の直後の箇所（114, 13-115, 19）および *Trattato di musica* の一節（下の注24で引く）で述べるとおり、最初、英雄六脚律すなわちエポス（ἔπος）の形式から出発し、後に様々な詩律・音楽形式を採るようになった。また“a suo uersu（その詩律から）”という一句にも注目しなければならない。なぜなら、叙事詩すなわちエポス（ἔπος）は「古代の純詩律的定義において、…ヘシオドスの教育詩やソクラテース以前哲学者たちの哲学詩のような作品をも包含した」（Hornblower and Spawforth（2012）. s.v. epic. 下線津上）からである。これには当然初期のノモイも含まれる。おそらくメイはこの一句を添えることで、ポエーティウスの発言にある「英雄たちの詩」すなわちエポスをノモイと同一視しようとしていたのだと考えられる。すなわちノモイは、当初「詩律」の上で「エポス」であった（したがって「詩行だけでいわば満足」するものであった）が、後に音楽詩として「歌」われるようになったことになる。

目としてである。その結果、その説明は比較的短く（原語で217語）、直後には楽音の上げ下げという別の項目が置かれる。第2に、メイの考えでは、中間声種は、「或る人々（alcuni）」が第3のものとして加えることがあっても、「通常（comunemente）」は取り上げられない。彼がこの声種を議論から外すと明言する（“lasciando questo da l’un’ de’ lati”）のは、このゆえである。このことからわかるように、中間声種は重要度において、他の2つと比べるべくもない。第3に、「叙事詩（verso eroico など）」はこの文脈に出現しない²⁴⁾。このことが意味するのは、声種理論と叙事詩という2つの観念が、異なる脈絡に属するということである。第4に、*Trattato* における古代悲劇発声法の説明には、中間声種への言及が見られない²⁵⁾。これらのことから、中間声種に関する付随的言及はあるものの、*Trattato* のこの部分の議論は叙事詩の歌唱と、まして悲劇に関する彼の見解と無関係であると結論してよい。

24) この概念が *Trattato di musica* で出現する脈絡は、悲劇とは何の関係もなく、前注で触れたノモイ（la nomica）の初期段階における発声法に関係する。またこれは声種とも関係しない。当該箇所は次のとおりである。“la quale [sc. la Nomica] più tosto conseruò l’uso del parlar’, che era usato nell’antico, che la quasi faccia del uerso. Perche i compositori (che in quell’età eran’ comunemente poeti e’ musici insieme) uolendo ciascuno aggiugnir’ qual che cosa di nuouo all’arte e’ farla per dir’ così più ricca per poter’ con più comodità e’ con più coperta quasi scusa ualersi di qual battuta di rythmo ben’ lor’ tornasse, e’ scambiar la e’ uariar la secondo che più lor’ ueniua in taglio, uenner’ à poco à poco allargandosi dalla forma antica, e’ dà quello stretto obbligo del douer’, come insino à tempi loro s’era inuiolabilmente mantenuto fermo, hauer’ sempre uerso heroico.” (*Trattato*, pp. 98–99.)

25) この点にもっと近い記述は次のとおりである。“Perche la Tragedia, e’ quella tal’ commedia e’ la satyra non se ne [sc. il canto e’ il suono, la battuta del Rythmo, e’ il uerso] ualeuan’ congiuntamente sempre per tutto, come auueniua nell’ode. conciosiacche nel recitarsi i personaggi di questi poemi non concorrea la battuta del Rythmo per la danza, per non ui hauer’ questa allhora luogo (come è credibile) conueniente; ma solamente in quella sola parte del choro, che non era stabile.” (ibid. p. 98) しかしメイが俳優の部分とコロスの「非静止」ないし踊りの部分とを区別しているのは、声種の違いではなく、リズムの違いによってである。

これらの材料は次の表にまとめられる。表では当該語を原語で引き、当該部分で中間声種の用法として報告されるものを加える。括弧は、囲われた語が同じものを指しながら、原語の直訳でないことを示す。

表5 発言のまとめ、年代順

	音程的	連続的	中間的	中間声種の用法
1. アリストクセノス	διαστηματική	συνεχής	なし	なし
2. アリステイデース	διαστηματική	συνεχής	μέση	ποιημάτων ἀναγνώσεις
3. マルティアエヌス	divisum diastematica	continuum	medium	carmina cuncta
4. ボエーティウス	διαστηματική intervallo suspensa	συνεχής continua	mediae	heroum poema
5. メーイ1540年代初期	διαστηματική intervallativa	(corrente)	mezzana	verso
6. メーイ1540年代初期	(canto)	(parlar' corrente)	mezzana	verso
7. メーイ1572年	diastematica intervallativa	continua	なし	なし
8. メーイ1573年	なし	なし	なし	なし
9. ガリレーイ1581年	なし	なし	なし	なし
10. メーイ1582年頃	διαστηματικά intervallativo	continovo (corrente)	mezzano	versi
11. メーイ1580-94年	なし	なし	なし	なし
12. ペーリ1600年	diastematica	continuata	mezzana	le poesie et versi eroici

ここから次のことがわかる。

- (1) メーイのいずれの文書も中間声種と叙事詩を関係づけていない。
- (2) 表のいずれの文書も中間声種の用法として古代悲劇を名指していない。
- (3) パリスカの見解に反して、メーイがガリレーイに中間声種の観念を伝えた形跡はない。
- (4) メーイの1582年頃の論考（引用第10番。これがメーイの全文書中、最

もペーリに近い)の用語に比べて、ボエーティウスの用語の方がペーリの用語に一層近い。事実、メイとペーリに共通の用語(διαστηματικὰ-diastematica, continovo-continuata, mezzano-mezzana, versi-versi)に加え、ボエーティウスにはペーリの“eroici(英雄的)”に対応する“heroum(英雄たちの)”が見られる。この差は重要である。なぜなら、やはりボエーティウスに依拠しているメイが共通の用語を使ってもよかつたはずの状況において、有意差の目盛は細かくなり、たった1つの語の有無が、出典を同定するに十分な意味を持つと考えられるからである。

私はこのことから、ペーリが依拠したのはボエーティウスであると結論したい。そうであるとすると、ペーリがこの音楽理論の権威中の権威(ボエーティウス)に接近する経路は幾通りも考えられる。たしかに、ペーリがこの知識を得たのがメイを通じてである可能性はある。すなわち、前者が後者のいずれかの文書で中間声種の観念に出会い、叙事詩朗読に用いられるとしてボエーティウスがこの声種に言及していることを思い出し、かくしてそれを新歌唱形式に応用することを思いついた、というわけである。しかしこの過程におけるメイの役割は、もしあったとしても、せいぜい想起のきっかけ作り(reminder)であって、到底媒介者とは言いがたい。

上の事実(2)は、ペーリの理論に関してだけでなく、オペラ形式創出におけるメイの役割に関しても、重要である。なぜならこれは、半ば歌であり半ば語りである中間の声種が、メイの古代悲劇像に含まれないことを確認するからである。中間的声種を除外すると、メイにおける歌唱の種しゆとしては、唯一音程的声種が残る。彼は、古代悲劇がある意味で歌われた、ではなく、全き意味で歌われた、と述べているのである。

表3で示したメイとペーリの理論の対応は、これに応じて修正されなければならない。もしペーリのモデルにおいて、劇展開が主としてレチタティーヴォに担われるなら、それはほぼ、メイの古代悲劇像における俳優の部分に相当するはずである。そしてもしメイの古代悲劇像において歌唱の種が1つしかないのであれば、ペーリの言う「歌」も、その種に属するほかない。結果として、ペーリの「歌」はレチタティーヴォと同じ範疇をなす。このような考察は次の表6にまとめられる。

表6 我々のメーイ解釈による発声法, 声種, 詩作ジャンル, ペーリのレチタティーヴォ理論と対応させて

発声法	声種	詩作ジャンル	ペーリの理論
1. 語り	連続的	叙事詩	語り
2. 歌唱	音程的	悲劇 (俳優と立っている コロスの部分)	レチタティーヴォと歌
3. 踊りながらの歌唱	音程的	悲劇 (踊るコロスの部分)	なし

結 論

本論の問題は、「ペーリはレチタティーヴォ理論について何をメーイに負っているか」という問いに収斂する。それへの答えは次のとおりである。ペーリはメーイに (1) 古代悲劇が終始歌われたとする前提を負っているが, (2) 叙事詩との関係における「中間的声種」の観念は, ガリレーイを通じてさえ, 負っていない。また (3) この声種を古代悲劇に結び付ける着想も負っていない。(2) について我々は, ボエーティウスがペーリの典拠であると判断した。しかしでは, 厳密に見て, ペーリはボエーティウスに何を負っているのだろうか。

ボエーティウスは, 声の本性にかかわる理論的な脈絡で3声種を論じるのに対して, 前出序文におけるペーリは音楽劇におけるその実践的使用の観点からこれを見ている。彼はそれにつき, 「... 私はこれ [中間的声種] がギリシャとローマの劇で用いられた歌唱の種であると主張するほど大胆にはなれない」と率直に語っている²⁶⁾。ペーリは古代の3声種理論を受け入れながら, 古代劇の朗誦法ではなく, 詩, とりわけ叙事詩の古代的朗誦法を, 自らの新しいレチタティーヴォ形式の直接の範としたのであった (第1章で見たように, この方が彼には容易な道であったと思われる)。言い換えれば, 古代劇で俳優の部分がいかなる歌唱法で発声されたかを, 彼は明らかにしようと

26) Solerti (1903). 47.

はしていない。おそらく彼はそのような学究的な問題に興味がなかったのであろう。結論として次の表が得られる。

表7 ポエーティウスとペーリの対応

声種	ポエーティウスにおけるその用法	ペーリの古代悲劇観	ペーリのレチタティーヴォ理論
1. 連続的	散文	なし	語り
2. 中間的	英雄叙事詩の朗読	無関心	レチタティーヴォ
3. 音程的	歌	悲劇の歌部分	歌

表からわかるとおり、2人の著者は3声種という枠取りでは一致しながら、その内訳では一致していない。ペーリは古い革袋に新しい酒を注いだ。しかしそれは、全オペラ創造がその上に築かれるほど多産であった。

引用文献

- Aristides Quintilianus (1963). *De musica libri tres*. R. P. Winnington-Ingram (ed.), Leipzig: Teubner.
- Aristoxenus (1954). *Elementa harmonica*. Rosetta da Rios (ed.), Roma: Typis Publicae Officinae Polygraphicae.
- Boethius, Anicius Manlius Severinus (1867). *De institutione musica libri quinque*. Godofredus Friedlein, ed., Lipsiae.
- Galilei, Vincenzo (1581). *Dialogo della musica antica et della moderna*. Firenze: Appresso Giorgio Marescotti.
- Hornblower, Simon and Antony Spawforth, eds. (2012). *The Oxford Classical Dictionary*, 4th edn., Oxford University Press.
- Martianus Capella (1983). *Martianus Capella*. James Wallis, ed., Leipzig: BSB B. G. Teubner Verlagsgesellschaft.
- Mei, Girolamo (1991). *De modis*. Tsugami Eske (ed.), Tokyo: Keiso Shobo.
- Palisca, Claude V. (1960=1977²). *Girolamo Mei (1519–1594) Letters on Ancient and Modern Music to Vincenzo Galilei and Giovanni Bardi*. 2nd, corrected edn. with Addenda. American Institute of Musicology.
- Id. (1981). “Peri and the Theory of Recitative”, *Studies in Music*, 15: 51–61.
- Id. (1985). *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*. New Haven and

London: Yale University Press.

Id. (1989). *The Florentine Camerata: Documentary Studies and Translations*. Ibid.

Id. (2000). Article “Mei, Girolamo” in *Grove Music Online*.

Id. (2006). *Music and Ideas in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Restani, Donatella (1990). *L'itinerario di Girolamo Mei dalla «Poetica» alla musica: con un'appendice di testi*, Firenze: Leo S. Olschki editore.

Solerti, Angelo (1903). *Le origini del melodramma: Testimonianze dei contemporanei*. Torino: Fratelli Bocca, Editori.

津上英輔. (2015) 『メーイのアリストテレース 『詩学』 解釈とオペラの誕生』 (勁草書房).