

古代ギリシアにおける音楽的エートス論の形成*

上垣 渉**・根津知佳子***

On the Formation of the Musical Ethos Theory in the Ancient Greek

Wataru UEGAKI and Chikako NEZU

第 1 節 はじめに

音楽という言葉は、英語で「ミュージック」(music)、ドイツ語で「ムジーク」(Musik) などであるが、その語源を遡ると、ラテン語の「ムーシカ」(musica) へ、さらにはギリシア語の「ムーシケー」(μουσική) にたどり着く。このムーシケーは詩歌・文芸の女神ムーサたち(複数形ではムーサイ) が司る活動全般を指し示す言葉であった。

紀元前 8 世紀末のヘシオドス『神統記』によれば、最高神ゼウスと《記憶》の擬人化された女神ムネーモシュネーが九夜交わって、9 人のムーサ(英語でミュージズ) が生まれたという。歴史を担当するクレイオー、抒情詩を担当するエウテルペー、叙事詩を担当するカリオペー、喜劇を担当するタレイア、悲劇を担当するメルポメネー、独吟抒情詩を担当するエラトー、合唱隊抒情詩・舞踊を担当するテルプシコラー、讃歌・物語を担当するポリュムニアー、天文を担当するウーラニアーがその 9 人であり、エウテルペーは笛(アウロス) を、エラトーとテルプシコラーは豎琴(リュラあるいはキタラ) を手に持っていたとのことである⁽¹⁾。

リュラあるいはキタラはムーサたちが仕える芸術神アポロンの弦楽器であったし、アウロスはマルシュアスのお気に入りの縦笛であった。そして、マルシュアスがアポロンに音楽の競技を申し込み、女神アテーナー(ローマ名: ミネルヴァ) とムーサイの審判によって、アポロンの勝利に終わったという音楽試合は有名である⁽²⁾。

この 9 人のムーサたちが担当する活動領域での諸活動が「ムーシケー」と呼ばれたのであるが、その中心的位置を占めたのは、詩・歌・舞踊であり、これら三者は互いに分ち難く結び付き、統一体をなしていた。この原初的な統一体から次第に「音楽」の分離が進行するのであるが、その分離

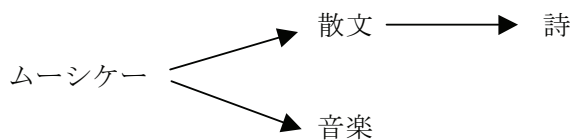
* 原稿受理日 平成 25 年 10 月 20 日

** 三重大学名誉教授

*** 三重大学教育学部・音楽教育講座

を言語的側面から分析してみせたのがゲオルギアースであった。彼は「ギリシア人にとって音楽とは、なによりもまず韻文（Vers）の中に存在するものであった」とし、ギリシアの韻文の中に含まれていた音楽的な成分がムーシケーから分離独立させられることによって、今日私たちが「音楽」と呼んでいるものが誕生したのだと主張するのである⁽³⁾。

すなわち、ムーシケーの中の音楽的に規定された韻文から、外皮をなしていた音楽的成分が分離され、散文と音楽が取り出され、この散文を基にした二次的な韻文（詩）が成立したと考えられているのである。図式的には下記のようなになる⁽⁴⁾。



さらに、ゲオルギアースは「現代の西洋芸術は、言葉と芸術、言葉と音楽の間に形成される緊張の場を前提としている」が、古代ギリシアのムーシケーには、そのような区別は認められないのであり、言語と芸術としての音楽が一体をなしていたと述べ、その統一体が伝達しようとしたものは、「全体性としての人間的なものの一般を拘束するような必然性、つまりギリシア人が「エートス」と名づけていたようなもの」なのだと主張している⁽⁵⁾。

上記の「ムーシケーからの音楽的成分の分離」については、プラトンも嘆いていた。プラトンは伝統的なムーシケーの概念を支持するとともに、ムーシケーは人間の精神、魂に作用して、その人をより良く導く働きをする重要なものと考えていたのである。そのような思想はソクラテスの音楽上の師であるダモン⁽⁶⁾のものでもあり、ダモンから大きな影響を受けたプラトンは『国家』などの諸著作において「エートス論」を展開したのである⁽⁷⁾。そしてまた、「エートス論」はアリストテレスによって教育的意義を持つものとして継承されていくのである⁽⁸⁾。

ムーシケーの伝統から考えても明らかなように、古代ギリシアにおける「エートス論」は、実は音楽理論と深く関わっている。そこで、まず古代ギリシアにおける音楽理論とりわけ音階構造の発展史を概観するとともに、音楽が人間の精神、魂に与える影響について探究しようとした古代ギリシア人の試みを考察することを通して、エートスの音楽的観点からの体系化を図ろうとする理論、すなわち「音楽的エートス論」の形成について論じることとする。

第2節 古代ギリシア初期の音階構造（1） — スポンディオン音階

古代ギリシアの音楽理論を論述するにあたっては、ピユタゴラス派から始められることが多いが、実は、古代ギリシア音楽理論の始まりはずっと古く、その始祖はオリュンポスとされている。たとえば、偽プルタルコス『音楽について』には、

「オリュンポスは、・・・古代には知られていなかったものを導入することにより、音楽を発展させ、かくして、ギリシアの、そして品格高い音楽の創始者となったように思われます」⁽⁹⁾
との証言があり、オリュンポスが音楽理論に果たした貢献については、

「オリュンポスは、アリストクセノスの言うところによると、音楽理論家たちによって、エンハーモニックの類を発見した人であった、と考えられています。というのは、彼以前の音楽はすべてディアトニックかクロマティックだったからです」

と記録されている⁽¹⁰⁾。

オリュンポスの生存年代は紀元前8世紀後半であり、ピュタゴラスの時代を遡ること百数十年前である。そして、紀元前8世紀と言えば、世界最古の叙事詩人であるホメロス、そしてヘシオドスの時代でもある。

古代ギリシアの音階構成の原理的位置に置かれているのは4度音程のテトラコルドである⁽¹¹⁾。古代ギリシアでは、協和音として認められる最小の音程が4度であることから、4音音階が音階の基本とされたのである。テトラコルドとは4本の弦から成るリュラの原型で、両端の2本の弦は完全4度に調律され固定されているのに対して、中間の2本の弦は移動音を発することができるように、自由に調律できるようになっている。

そして、この4本の弦の発する音は、低い方から順に、ヒュパター (H)、パリュパター (P_r)、リカノス (L)、メセー (M) と名付けられ、この4度は図1のように、「メソーン」(低位のテトラコルド)と呼ばれている。そして、オクターブの音域を作るために接合されるべく構成された高位のテトラコルドは図2のように、「ディエゼウグメノーン」と呼ばれ、構成音は低い方から順に、パラメセー (P_m)、トリター (T)、パラネーター (P_n)、ネーター (N) と名付けられている。

メソーン・テトラコルドではヒュパターとメセーが固定音で、パリュパターとリカノスが可動音であり、ディエゼウグメノーン・テトラコルドではパラメセーとネーターが固定音で、トリターとパラネーターが可動音である。そして、可動音の配置の仕方によって3種類の音階が構成される。たとえば、メソーン・テトラコルドでは、ヒュパターからメセーまでの3つの間隔を半音・全音・全音にとる場合が「ディアトニック」(全音音階)であり、半音・半音・1.5全音にとる場合が「クロマティック」(半音音階)、そして4分音・4分音・2全音にとる場合が「エンハーモニック」(4分音音階)である。なお、4分音とは全音の4分の1の間隔を有する音である。

上記の3種類(ディアトニック、クロマティック、エンハーモニック)は、総称して「ゲノス(類)」と呼ばれる。そして、下の図1、図2のテトラコルドの各音は、低い音から順に、半音・全音・全音の間隔で構成されているから、ディアトニック的4音音階となっている。

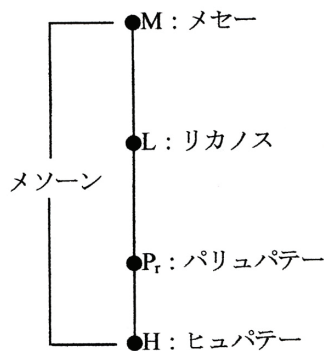


図1

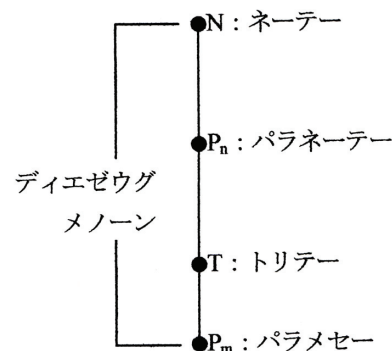


図2

オリュンポスによるエンハーモニックの発見以前は、あらゆる音楽はディアトニックかクロマティックであったと言われていることから、ディアトニックは自然発生的な音組織（音階）としてホメロス以前の時代に既に出て来上っていたと考えられている。そして、その変容としてクロマティックが成立していたのである。

偽プルタルコスによれば、オリュンポスは、ディアトニック的4音音階の中を行きつ戻りつしながら、しばしばメロディを、時にはパラメセーから、また時にはメセーから、ディアトニック・リカノスを跳ばして、ディアトニック・パリュパテーまで移動させると、曲の性格が美しくなるのをつきとめたとのことである。そして、オリュンポスはリカノスの省略がもたらす比率で構成された音組織に感嘆し、この音組織の中において、ドリス調による作曲をしたと言われている⁽¹²⁾。この音組織が「スpondeion音階」と呼ばれるものであり、図3のように、リカノスを削除した残りの3音から成る3音音階の構造を持っていることになる。また、偽プルタルコスでは、

「彼ら（オリュンポスなど-筆者）の曲は3音だけの単純なものでしたが、多彩で多くの音を用いた曲よりも卓越していて、そのため、誰一人としてオリュンポスの作風を真似ることができませんし、多くの音と多彩な音階を用いた作曲に没頭している人々は、みな彼に後れをとっているからです」⁽¹³⁾

とも述べられている。

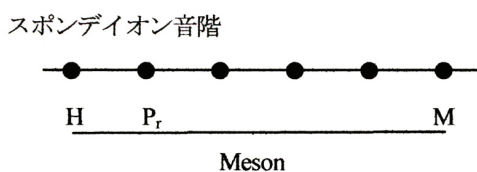


図3

スpondeion音階はディアトニックでもクロマティックでもなく、エンハーモニックが成立する前段階の音階と言える。すなわち、スpondeion音階における半音（ヒュパテーとパリュパテーの間隔）が二分割されることによって成立したのがエンハーモニックなのである。かくして、古代ギリシア初期に見られる音階構造は、自然発生的なディアトニックとその変容としてのクロマティック及びスpondeionが発見され、スpondeionからの構造改革の結果としてエンハーモニックが成立するという変遷をたどったと考えられる。そして、エートス的には、ディアトニックの構造は平明で自然であり、人間の本性が最初に出会うものであると言われ、有史以前から日常的に用いられていたと考えられている。また、クロマティックはディアトニックの情緒的側面を強調するように立てられたものであり、エンハーモニックはその情緒性を高めるとともに、ディアトニックの秩序だった美を極限まで達するように立てられたものと考えられているのである。

第3節 古代ギリシア初期の音階構造（2） — テルパンドロス音階

古代ギリシア初期においては、音階構成の基礎的部分として、「メソーン」と呼ばれる低位のテトラコルドが定位され、さらにオクターブの音域を作るための高位のテトラコルドとして「ディエ

ゼウグメノーン」が置かれていた。これら2つのテトラコルドが接合されてオクターブの音階が構成されるのである。

古代ギリシア音楽理論の始祖オリュンポスとほぼ同時期のテルパンドロスは、最初期の音楽状況の中で、キタラの弦の本数を4本から7本に増やすという楽器の改良を行なったと言われている⁽¹⁴⁾が、それは弦の本数を増やすという単純な意味ではなく、オクターブ的7音音階の構成という音階構造の改革を意味している。

テルパンドロス以前にあつては、低位のテトラコルドと高位のテトラコルドの接合にあたり、単に、低位のテトラコルドの最高音（メセー）と高位のテトラコルドの最低音（パラメセー）を一致させることによって7音音階が構成されていたから、オクターブの音域（6全音）には満ちていなかったのである。それをテルパンドロスは改革し、7音のままオクターブ音階を構成したのである。これが「テルパンドロス音階」である。

偽アリストテレスの『問題集』においては、

「オクターブはディアパーソーン [=すべての音を通じて出される協和] と呼ばれているが、何故に、音の数によってディオクターとは呼ばれないのであろうか（あたかも、四度がディアテッタロン、五度がディアペンテと呼ばれているように）。或いはそれは、昔は絃が七本しかなかったためであらうか。後に、テルパンドロスがトリテーを除いてネーテーを付け加えたが、この時代にオクターブがディオクターではなくて、ディアパーソーンと名付けられたのである。つまり、実際には音が七つだったからである」⁽¹⁵⁾

と述べられているから、テルパンドロスによって、トリテーを除外する代わりに、ヒュパテーからオクターブ上の位置に、新たに最高音ネーテーが付け加えられ、この改変に伴って、パラネーテーはトリテーに、ネーテーはパラネーテーに名称変更されたのだと考えられる。したがって、テルパンドロス以前の音階及びテルパンドロス音階の構造は図4のようになる。

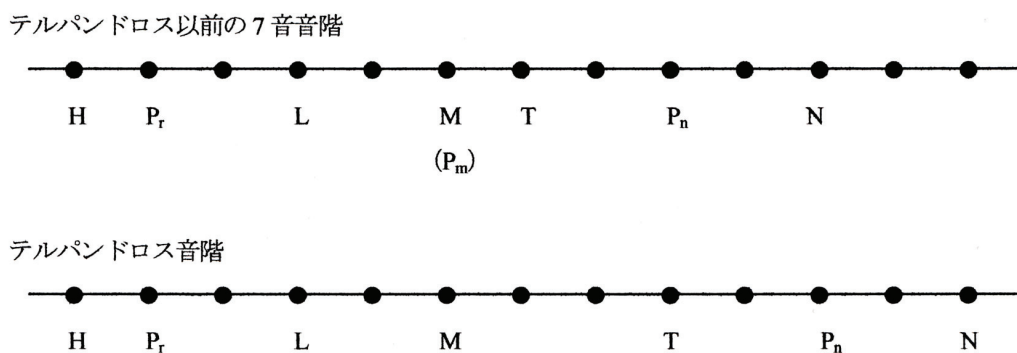


図4

各音の間隔に関しては、[H, M] は2.5全音、[M, T] は1.5全音、[T, N] は2全音であり、合計6全音となって、オクターブの音域を保持していることがわかる。このテルパンドロスのオクターブ的7音音階は純然たるオクターブ音階形成の端緒となる構造を有していると言える。

第4節 ピュタゴラス派による数比主義的音階構造

オリュンポスの音階（スポンデイオン音階）やテルパンドロス音階などの初期音楽理論の次に来るのがピュタゴラス派による数比主義にもとづく音楽理論である。ピュタゴラス派の始祖ピュタゴラスは、音楽史上最初の音律である「ピュタゴラス音律」の創始者として知られていることからわかるように、オリュンポスやテルパンドロスなどによる初期ギリシア音楽理論の最初の変革者であり、メソーンとディエゼウグメノーンとの間に「トノス」（全音）を挿入することによって、純然たる8音音階を完成させた点にこそ、音階構造の形成過程における寄与が認められるのである。その意味において、ピュタゴラス派によって、最も純粋にギリシア固有の音楽理論が樹立されたとも言える。

実際、ニコマコスの『音楽教程』では、

「あらゆる人々の内の第一人者ピュタゴラスは、・・・第8番目の音をメセーとパラメセーの間に調和せしめて付加した。・・・その結果として、7音音階における以前のパラメセーは、ネーテーから3番目の地点に置かれていて、丁度その地点にあるので、トリテーと呼ばれるようになった」⁽¹⁶⁾

と記述されている。こうして、

H P_r L M P_m T P_n N

という8音音階の構造が確立されたのであり、後代の人々によって「ピュタゴラスの8弦琴」と呼ばれたと言われている。

イアンブリコスの『ピュタゴラス伝』では、鍛冶屋でのハンマーの響きからの協和音程発見の逸話 -これは音響学的に誤りであるが- に続いて、ピュタゴラスがアウロス、シュリンクス、モノコルド、トリゴノンなどの楽器による実験によって、どの楽器においても、8度、5度、4度の音程比がそれぞれ2:1, 3:2, 4:3であることを確認したと記述され、続いて、

「次に音に名前をつけて、6の数をともにする音をヒュパテー、8をともにして、6とは音程比4:3の音をメセー、9をともにして、メセーより全音高く、しかも9:8の音をパラメセー、12をともにする音をネーテーと呼び、加えて、この間を全音階類に則って、適正な音程の音で満たし、かようにして、8音音階を協和音の数字、つまり、2:1, 3:2, 4:3, 後二者の差9:8のもとに整音した」⁽¹⁷⁾

と述べられている。つまり、図5のように整音したのである。

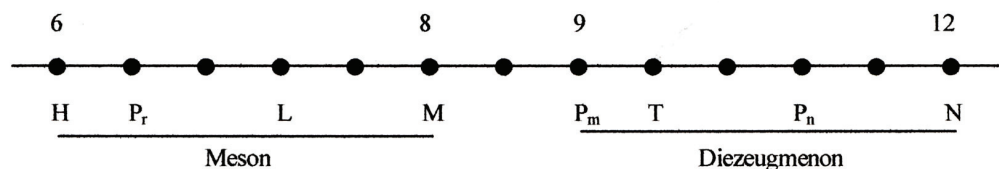


図5

なお、音階の音名にはリュラの7弦の名称が転用された。演奏者がリュラを掲げ持ったとき、演奏者に最も近い位置にある弦の名前が高音のネーテーで、最も遠い位置にある弦の名前が低音のヒ

ユパターなのである⁽¹⁸⁾。図5の音階は後にドーリオスと呼ばれたオクターブ種であるが、主音を1音ずつ上げ下げして音階をずらしていき、別種のオクターブ種を構成する操作を「移音」と呼ぶことにすれば、移音によって7種のオクターブ種が導出されることになる。たとえば、主音をパリュパターの位置に移音すれば、ヒュポリューディオスの音階が得られるし、リカノスに主音を移せばヒュポプリュギオスが得られる⁽¹⁹⁾。

また、ヒュパター(6)の音高を1とすれば、メセー(8)、パラメセー(9)、ネーター(12)の音高はそれぞれ、 $4/3$ 、 $3/2$ 、2となり、メセーとパラメセーの差(ピュタゴラス的全音)は $9/8$ となる。このピュタゴラス的全音を他の全音部に適用すれば、パラネーターの音高は $16/9$ 、トリターの音高は $128/81$ 、リカノスの音高は $32/27$ 、パリュパターの音高は $256/243$ となる。そして、ヒュパターとパリュパター及びパラメセーとトリターの間隔(ピュタゴラス的半音)は $256/243$ となり、図式的には図6のようになる。

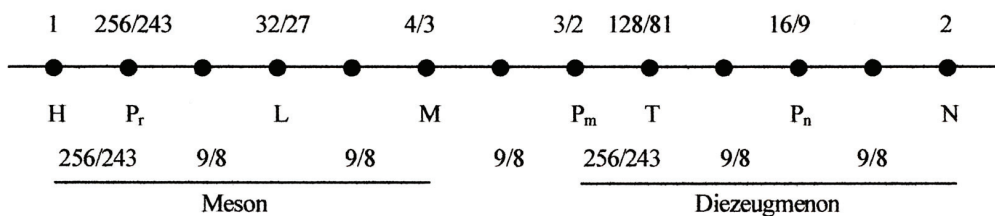


図6

上記のように、5度、4度、8度の数比をそれぞれ $3/2$ 、 $4/3$ 、2と定め、全音と半音の比率をそれぞれ $9/8$ 、 $256/243$ として各音を構成する音律が「ピュタゴラス音律」なのである。そして、メソーン・テトラコルドの下にヒュパトーン・テトラコルドを連結し、主音をパリュパター・ヒュパトーンに移音すれば、図7の音階 [$P_r \cdot Hypa.$, $T \cdot Diez.$] が得られるが、これがリューディオスと呼ばれるオクターブ種であり、今日、一般に「ピュタゴラス音階」と呼ばれている音階である。

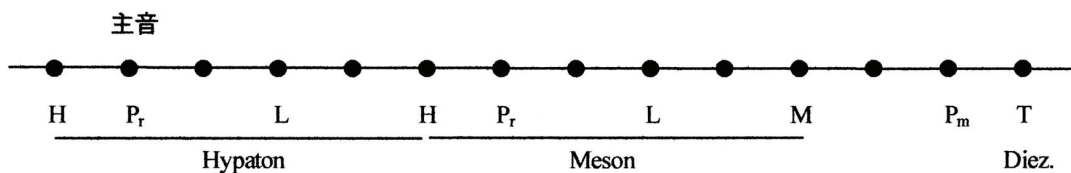


図7

協和音程の数比は $3:2$ 、 $4:3$ 、 $2:1$ のように、簡単な整数比で表現でき、さらに「 $(n+1):n$ 」の形で表される。このような形の数比で表される比(ラチオ)は「エピモリック・ラチオ」と呼ばれ、ピュタゴラス派では協和音程をなす数比とみなされたのである。さらに、2倍音、3倍音、4倍音、・・・などもよく協和することから、「 $mn:n$ 」の形で表される比(マルティプル・ラチオ)も協和音程をなす数比とみなされた。それ以外の比は「エピメリック・ラチオ」と呼ばれ、協和音程をなさないとしたのである。このように、数比によって音階構造を考察する音楽理論がピュタゴラス派の特徴であり、数比主義的音楽理論とでも言うことができる。

この数比主義的音楽理論は、紀元前 5 世紀のピロラオスによって「アポトメ」、「ディエシス」、「コンマ」(ピュタゴラス・コンマ) の概念が導入される⁽²⁰⁾など、一層の深まりを見せるが、一方では、数に関する理性主義を超えた神秘主義的傾向も孕むようになった。そのような理性的数比主義からの逸脱を是正して、合理的な数比主義にもとづく音楽理論を最初に完成させたのが紀元前 4 世紀のアルキュタスである。プトレマイオスは『ハルモニア論』第 1 巻第 13 章において、

「タラスの人アルキュタスは、ピュタゴラス派の人々の内でも最も音楽に造詣が深く、旋律をなす音程比の本性には比が固有であると考えて、調和においてのみならず、テトラコルドの分割においても数比に従った構造を保持しようとしている」⁽²¹⁾

と述べて、アルキュタスによってなされた 3 種類のテトラコルド分割、すなわちエンハーモニック、クロマティック、ディアトニックについて、

「彼(アルキュタスのこと-筆者)はこれらの分割を、それぞれ次のように行なっている。最低部の比を、3つの類について同じ 28 : 27 を設定している。中間の比は、エンハーモニックでは 36 : 35、ディアトニックでは 8 : 7 である。したがって、主導的な比は、エンハーモニックでは 5 : 4、ディアトニックでは 9 : 8 となる」⁽²²⁾

と説明している。この説明によれば、エンハーモニックでは、ヒュパター (H) とパリュパター (P_r) の比が 28 : 27、パリュパター (P_r) とリカノス (L) の比が 36 : 35 であることから、リカノス (L) とメセー (M) の比が 5 : 4 であることが結論されている。この結論はテトラコルド (4 度音程) の比が 4 : 3 であることから、リカノス (L) とメセー (M) の比を $x : y$ とすれば、 $28/27 \times 36/35 \times x/y = 4/3$ が成り立つことから、 $x : y = 5 : 4$ であることが導出されることになる。同様にして、ディアトニックの場合においても、 $28/27 \times 8/7 \times x/y = 4/3$ から、 $x : y = 9 : 8$ であることが導き出される。

また、アルキュタスは最高音(メセー)には 1512、最低音(ヒュパター)には 2016 なる数値をあてているから、結局、アルキュタスによるテトラコルド分割は図 8 のようになる。ここでは、リカノス (L) の値だけが異なっている。

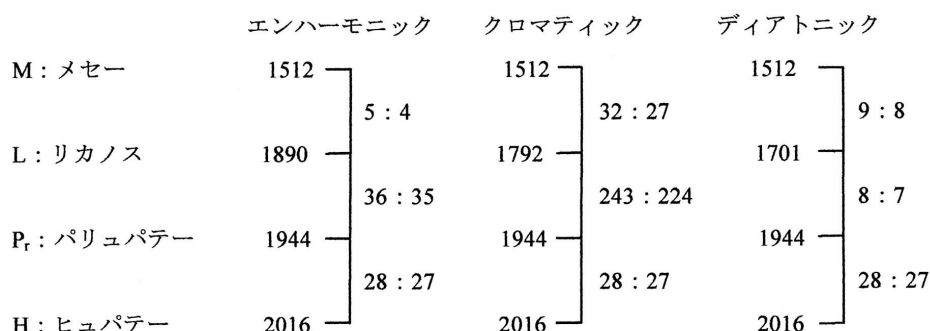


図 8

上記のアルキュタスによる 3 種類のテトラコルド分割の数比をみると、いくつかの点で違和感を覚える。まず第 1 に、クロマティックにおける 32 : 27、243 : 224 はエピモリックな比をなしていない。第 2 に、間隔 [H, P_r] が 3 種類すべてについて同じ比を示している。この間隔については、歴史的に成立していた 3 種類のゲノス(類)では、ディアトニックとクロマティックでは半音、最

小となるエンハーモニックでは4分音で、異なっていたはずである。

実際、プトレマイオスも『ハルモニア論』第1巻第14章において、アルキュタスのこれらの分割について、「エンハーモニック分割もクロマティック分割も感覚の明証性に反している」と批判し、続けて、

「われわれは聴き慣れたクロマティック分割の最低部の比は、 $28:27$ よりも大きいものとして受け容れ、エンハーモニック分割における従属の比は、また、他の類における同位の音程よりもずっと小さい音程として現われているのに、彼（アルキュタス-筆者）においては、それらと等しい音程として設定されているからである。さらにこれらに加えて、中間の音程を最低部の音程よりも小さいものとして、 $36:35$ なる比において設定している。このような比が、つまり、最低部の大きさが中間部よりも大きく組成されているような比が生じれば、ただちに、全面的に非旋律なものになってしまうにもかかわらず」⁽²³⁾

と述べている。

アルキュタスのエンハーモニックでは、最低部 [H, P_r] の比が $28:27$ (約 1.037) であるのに対して、中間部 [Pr, L] の比は $36:35$ (約 1.028) であるから、歴史的に構成されてきたテトラコルド分割の原理・原則に反しており、非旋律的なものになってしまうのである。このように、エピモリック・ラチオに原理性を置く数比至上主義的なピュタゴラス派の音楽理論では、数合わせ的な傾向も見られ、後代の音楽理論家からの批判を受けることになる。その批判の先鋒がアリストクセノスである。

第5節 アリストクセノスによる知覚主義的音階構造

紀元前4世紀のアリストクセノスは、最初はピュタゴラス派の音楽理論を学ぶが、後にはピュタゴラス派から離れ、リュケイオンに入門して、アリストテレスの弟子となり、数比主義による音楽理論を批判し、聴覚によってのみ音楽を把握できるという知覚主義的音楽理論を展開することになる。実際、アリストクセノスは『ハルモニア原論』（全3巻）の第2巻において、

「われわれはこれを現象に適合したかたちで語るように努めよう。しかし、先人たちの轍は踏まないようにしよう。先人たちのうちには感覚を正確でないとして除外し、思惟的な原因だけを用意した人々もいるが、これは的外れである。彼らはそれを数の比であると言い、また互いの速さに注目して、その中で音の高さと低さが生じるとするものであるが、これはあらゆるもののうち最も珍妙にして現象に反した理論である」⁽²⁴⁾

と主張している。

ここに言われている「先人たち」がピュタゴラス派の人々を指していることは明らかであり、音楽理論を論証するにあたっては、音楽現象の感覚（聴覚）的理解を基礎に置くという立場が表明されている。アリストクセノスは、「音楽家にとっては、感覚の正確さは、初めから正規の能力として要求されている」⁽²⁵⁾と考えており、感覚に正確さを欠く者は、いかなる仕方によっても適切に感覚できないとの認識を示している。

もちろん、アリストクセノスとても感覚一元論者ではない。なぜなら、彼は「探究は聴覚と理性

の二者に帰せられる。つまり、聴覚によってわれわれは色々な音程の大きさを判定し、理性によってその音程の有する機能を考察する⁽²⁶⁾のであると主張しているからである。このように、アリストクセノスは数比を至上とするピュタゴラス主義的音楽理論は聴覚による音楽的事実に合致しないとして批判するとともに、“聴覚による音判定”と“理性による機能考察”を重視し、方法論的にはアリストテレスを踏襲したのである。そして、アリストクセノスは音楽理論（ハルモニア論）を7つの分野に分けている。その7つの分野とは「類の画定」、「音程」、「楽音」、「音階」、「トノス」、「トノスの転位」、「旋律作法」であり、これらが何を意味するかについては、『ハルモニア原論』第2巻で概説される⁽²⁷⁾。

ピュタゴラス派の数比主義的音楽理論では、「 $(n+1) : n$ 」の形で表される「エピメリック・ラチオ」及び「 $mn : n$ 」の形で表される「マルティプル・ラチオ」が協和音程をなす数比とみなされ、それ以外の比は「エピメリック・ラチオ」と呼ばれ、協和音程をなさないとされたのであった。しかし、最小の協和音程が4度であり、オクターブ関係にある音の同質性から考えて、4度+オクターブも聴覚にしたがって協和音程と見なされるべきであるとアリストクセノスは主張するのであるが、4度+オクターブの数比が8:3であることから、ピュタゴラス的音楽理論では、協和音程から除外されてしまうのである。ここが、4度+オクターブを協和音程と見なすアリストクセノ斯的音楽理論と異なる点である。

アリストクセノスは、音階構成の基本に8度・5度・4度の音程を据える点ではピュタゴラス派と同様であるが、5度と4度の間隔に数比9/8ではなく、1という数値をあてがうのである。したがって、ピュタゴラス派がレイマとした数比256/243（ピュタゴラス的半音）には1/2なる数値があてられることになる。それゆえに、アリストクセノスにあっては、4度音程は全音2個半となる。この「全音を1、半音を1/2とする」発想は、いわば平均律に相当する概念によってピュタゴラス音律を説明したとも言えるが、もちろん当の本人に、その自覚はない。

ちなみに、ピュタゴラス派の数比主義的音楽理論の流れをくむ紀元前300年頃のエウクレイデスの『カノンの分割』においては、命題14において「オクターブは6全音より小さい」こと、命題15において「4度は2全音と半音よりも小さく、5度は3全音と半音よりも小さい」ことが証明されている⁽²⁸⁾。

さて、アリストクセノスによるテトラコルド分割に関する考察は、『ハルモニア原論』第1巻の最後部（11～14）及び第2巻の中間部（8～11）においてなされる。すでに見てきたように、テトラコルドにおける中間の2つの可動音の位置を決めることによって、音階はディアトニック、クロマティック、エンハーモニックの3つのゲノス（類）に大別されたが、アリストクセノスは、さらに、それぞれをいくつかに分けて、合計6種類の形式を得ているのである。

テトラコルドの4度は全音2個に半音1個を加えた音程とされていて、ディアトニックでは、メセーから全音下にリカノスが採られ、さらに全音下にパリュパテーが採られた。したがって、パリュパテーの半音下がヒュパテーとなったのである。このディアトニックは「ディアトニック・シュントノン」と呼ばれ、もう1つの「ディアトニック・マラコン」と区別される。ディアトニック・マラコンでは、リカノスとメセーの間隔が4分音だけ増幅され、その分だけパリュパテーとリカノ

スの間が縮減されるのである。

またエンハーモニックは、4分音による微分音程を2つ重ねるもので、ヒュパター、パリュパター、リカノスの三者が4分音間隔で並ぶ構造を持っている。一方、クロマティックは3種類に区別されており、その第1は、エンハーモニックの4分音を少し増幅して3分音を2つ連ねるもので「マラコン」と呼ばれる。そして、第2、第3はそれぞれエンハーモニックの4分音を1.5倍、2倍に増幅したもので、それぞれ「ヘミリオン」、「トニコン」と呼ばれている。以下、アリストクセノスによって種別された6つの分割形式は図9のようになる。

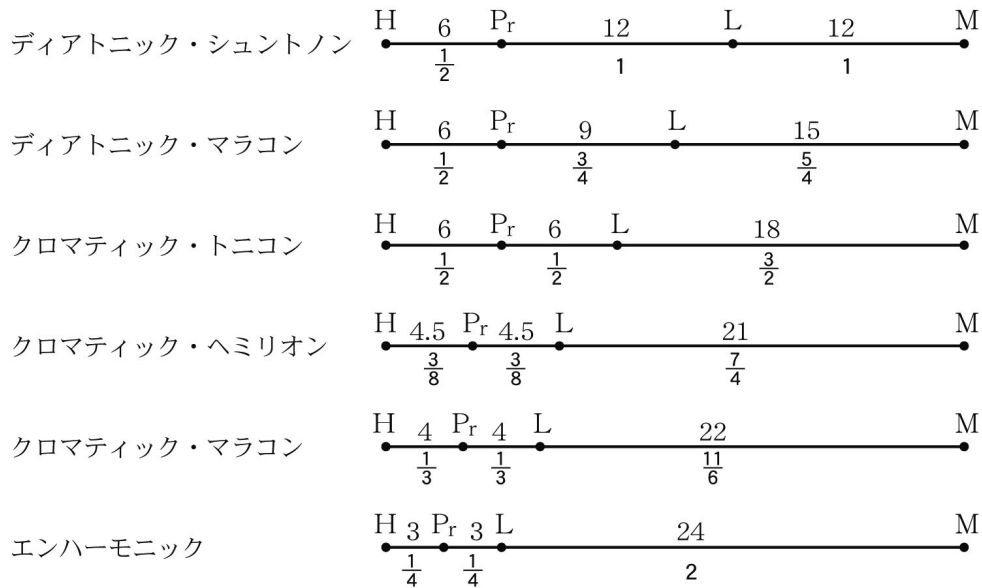


図9

テトラコルドの分割形式の考察の後にくるものは、テトラコルドの接合形式の考察である。接合形式に関しては、『ハルモニア原論』第3巻の冒頭に、

「継起するテトラコルドは、接続されるか、離接されるかである。継起して歌われる同質の形式の2つのテトラコルドの間に共通の楽音が存在する場合には接続と呼ばれ、継起して歌われる同質の形式の2つのテトラコルドの間に全音の音程が置かれている場合には、離接と呼ばれる」⁽²⁹⁾

と述べられていることから、「接続」と「離接」という2つの形式が存在していたことがわかる。これらの接合形式によって得られる「接続音階」、「離接音階」は、それぞれ「小完全音階」、「大完全音階」とも呼ばれ、その成立時期は紀元前4世紀中葉とする見方が一般的である。

アリストクセノスの『ハルモニア原論』には、第1巻にただ一箇所「・・・その他諸々の音階や完全音階についても、語らなければならない」⁽³⁰⁾ (下線-筆者)と言及されているが、その音組織に関する詳細は見られない。しかし、紀元2世紀のプトレマイオスの『ハルモニア論』第2巻では、明確に主題として論じられているから、ヘレニズム期には定着していたと考えられる。

オクターブは「低位のテトラコルド」と「高位のテトラコルド」を接合して構成されるのであるが、このとき、離接接合とは、低位のテトラコルドと高位のテトラコルドの間に全音(トノス)を

介在させて接合する形式であり、これによってオクターブ音階が構成される。また連接接合とは、低位のテトラコルドの最高音を高位のテトラコルドの最低音として接合する形式であり、この場合はオクターブに1全音が不足する音列となるが、歴史的には、この形式の方がより古いと言われている。この連接の場合は、オクターブに満たないので、全体の底部か高部に全音を1個付加しなければならないが、歴史的には底部に付加された形式が採り上げられ、プロスランバノメノスと呼ばれている。

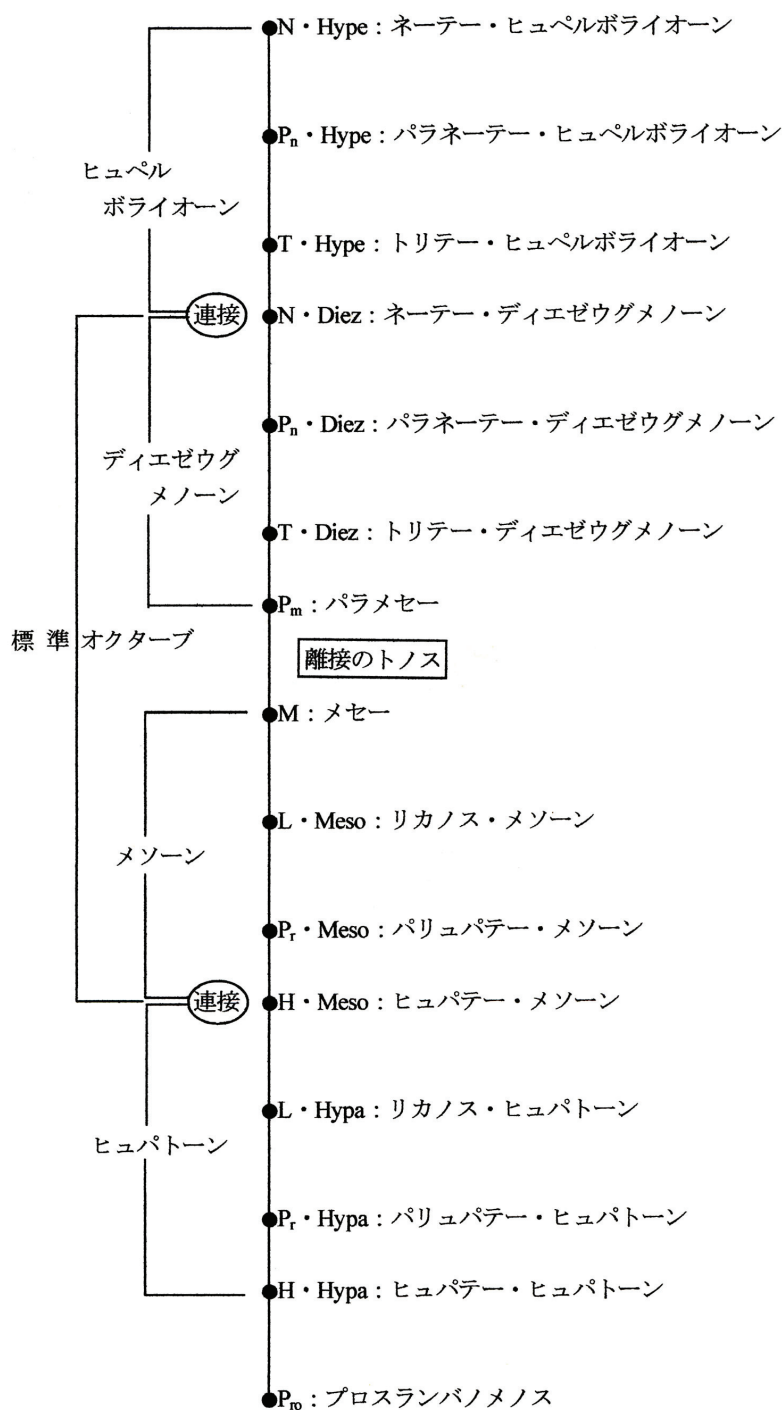


図 10

これら離接のオクターブと接続のオクターブを合成すると、15個の楽音から成る2オクターブの音階が得られるが、これが図10に示す「大完全音階」であり、音階の標本としての役割を果たすことになる。すなわち、大完全音階から切り出される7個の部分（オクターブ種）がそれぞれ独立に機能して、独自のエートスを示すことになるからである。

古代ギリシアの音楽理論におけるピュタゴラス的数比主義とアリストクセノスの知覚主義という2つの潮流の統一化を試みたのが紀元2世紀のプトレマイオスである。プトレマイオス自身は新ピュタゴラス派に属すると言われているが、アリストクセノスの知覚重視の方法論にも十分な考慮が払われている。たとえば、プトレマイオスの著書『ハルモニア論』第1巻の冒頭では、ハルモニアの判別者は聴覚と理性であると断言されている。さらに、「聴覚は質料つまり情態としての判定者なのであり、理性は形相つまり原因としての判定者なのである」⁽³¹⁾のように「質料」と「形相」というアリストテレス哲学の対概念によって説明されているから、プトレマイオスはアリストテレス主義者としての一面も持っていることがわかる。

『ハルモニア論』第2巻はオクターブ種をトノス論として解釈し、その音階の有するはずのエートスの発生する源泉を明らかにすることが主題とされ、古典期以来の「エートスの問題」はプトレマイオスによって、理論的には完全に解決されたことになると言われている。

その後、古代ギリシア音楽理論はボエティウスによって中世ラテン世界にもたらされるが、それはピュタゴラス派の音楽理論であった。特に、エウクレイデスの『カノンの分割』とニコマコスの失われた『音楽入門』に代表されるピュタゴラス派の数比主義的音楽理論が中世ラテン世界にもたらされたのである。楽理の歴史において、本流とはならなかったアリストクセノスの知覚主義的音楽理論はボエティウスによって無視されたし、プトレマイオス音楽理論についても、『ハルモニア論』（全3巻）の第1巻が紹介されたにすぎない。

第6節 古代ギリシア初期における音楽的エートス論の系譜

音楽が人間の精神、心的及び身体的状態、さらには魂にさまざまな影響を及ぼすことは、古くから知られていた。たとえば、音楽理論の歴史における古代から中世への橋渡的存在であるボエティウスは有名な『音楽教程』において、

「音楽は激怒した心的状態を平静にさせるなど、しばしば身体と精神に大きな影響を与えることは広く知られていることである。ピュタゴラスが、プリュギア調の楽音に刺戟されて酔っぱらったタオルミナの青年をスポンダイック調の楽音によって平静な状態に戻したことを知らない人はいない」⁽³²⁾

と述べている。また、ディオゲネス・ラエルティオスも『ギリシア哲学者列伝』において、ピュタゴラスの徒は寝る前に神々への感謝を示すために、リュラ琴に合わせて讃歌を歌ったと伝えている。そのことによって、穏やかな睡眠が得られたというのである⁽³³⁾。さらに、イアンブリコス『ピュタゴラス伝』には、

「音楽も適切に用いるなら、健康に寄与するところ大であるとかの人（ピュタゴラス-筆者）は解していた。かような浄めをあたおろそかならず日々行じ、これをしも「音楽による癒し」

と名付けていたからだ。・・・これ以外の時にも、音楽を治療法でピュタゴラス一門は使い、魂の病のためには、つまり、抑鬱と心神障害のためには或る調べがあり、・・・、怒りと逆上、ならびに、かような魂のありとある惑乱のためには別の調べがあり、貪欲には別種の音楽が作曲されていた」⁽³⁴⁾

との記述も見られ、音楽の心身に対する治療作用に言及されている。

上記のようなピュタゴラス派による音楽的諸機能はプラトン、アリストテレスにも継承されていく。たとえば、プラトンは「正義について」という副題を持つ『国家』第2巻で、国家の守護者に必要な教育として「身体のための体育」と「魂のための音楽」を指摘している⁽³⁵⁾。そして、第3巻において、より詳細に音楽論が展開されるのであるが、そこでは、音楽による教育の目的が「リズムと調べが魂の内奥へと深くしみこんで行き、力づくで魂をつかむものであり、気品ある優美さをもたらし、気品ある人間を形成することにある」⁽³⁶⁾と論じられている。ここでの“気品”がすなわちプラトンのエートスである。

また、ピュタゴラス派の数比主義的な音楽理論に批判的なアリストテレスではあったが、

「音楽が靈魂の性格を或る性質のものになし得るということは明らかであり、そして、もしこのことをなし得るとすれば、青年がそれへの指導を受け、その教育を受けなければならぬことは明らかである」⁽³⁷⁾

と述べて、音楽の持つ教育的意義を高く評価するとともに、人間の「徳の涵養」との関わりにおいて音楽を重視している。アリストテレスの音楽論は『政治学』第8巻で論じられているが、その第5章において、音楽は何ほどか徳に関係を有するものと考えべきであり、それは「ちょうど体操が身体を或る性質のものにすることができるように、音楽も正しく喜ぶように習慣づけることによって性格を或る性質のものにすることができるから」⁽³⁸⁾だと述べられている。

「エートス」(ἦθος)という用語は、「習慣」を意味するギリシア語である「エトス」(εθος)に語源を持つが、古代ギリシアにおいては、音楽論との関連で形成されてきた概念である。すなわち、音楽が人間の魂の内奥に入り込んで、ある種の「気質」を形成するという作用を持つと見なされたからである。そして、この音楽的作用がより広く人間の心、精神に倫理的・教育的な作用力を発揮するものとして扱われ、ギリシア哲学において、「徳性」あるいは「性格」とりわけ「倫理的な性格」を表す用語として定着していったのであるが、本論文においては、上記のような作用力を生じる音楽の特性を「音楽のエートス」と呼ぶ。

プラトン、アリストテレスは「音楽のエートス」を彼らの国家論、教育論に結びつけ、哲学的概念として昇華させ、彼らの哲学的体系の内に採り入れたのであるが、音楽論に固有のエートスを考察する理論としての「音楽的エートス論」は、

「人間の精神と音楽との間に指定可能なある種の照応関係をアナログ的に探究し、もろもろの音組織に心的気質を個別的に対応づけ、その対応を体系化する理論」

と意義づけることができる。そして、この意味における音楽的エートスへの意識は、偽アリストテレスの『問題集』第19巻第27問に、

「知覚対象のうち聴かれるもののみがエートスを持っているのは何故であろうか。というのは、

旋律が歌詞を伴わない場合であっても、それはエートスを持っているが、色や匂いや味にはそれが無いからである。或はそれは、聴かれるもののみが運動を持っているからであろうか。しかしそれは、音響がわれわれを動かしているような物理的な運動ではない。なぜなら、そのような運動は聴覚以外の知覚対象においても見出されるからである。すなわち、色もまた視覚を動かしているのである。むしろ、われわれが感じとっているのは、このような音に随伴して生じる情緒の運動なのである。この運動は、リズムのうちと、高音と低音の配列（旋律）のうちに、エートスとの類似性を持つが、しかし音の混合の中にはそれが無い。それどころか、協和音もエートスは含んでいないのである」⁽³⁹⁾（下線＝筆者）

と見られる。

これによれば、聴覚に伴うエートスとは「歌詞を伴わなくても」音の運動に随伴して魂の中に生じる情緒性なのである。旋律はそのような音の運動の一つであり、旋律を構成する前の混合音とか協和音などの諸音には、そのような音の運動はないと言うのである。エートスが協和音を含まない旋律において求められる点は、プラトンの『国家』の思想とも一致する。

では、魂の中にエートスを生じさせる音の運動（旋律）はどのような形式を持ったものなのであろうか。この形式については、幸いにも、紀元3世紀の音楽理論家アリストイデス・クインティリアヌスの『音楽論』第1巻第9章に見られる。アリストイデスは、

「神のごときプラトンは『国家』において、ミクソリュディアンと高音リュディアン [シュントノリュディアン] は悲嘆的であり、一方、イアスティアンとリュディアンは酒宴の席にふさわしく、過度に開放的であると言っている。そして続いて、“あなたには、ドーリアンとプリュギアンが残されていると思われる”と言う」

と述べ、この文中で言及されている6つの形式の構造を下記のように示している⁽⁴⁰⁾。ここで、+印は四分音高を、#印は半音高を示す。

リュディアン	Q・D・T・Q・Q・D・Q	B ⁺ nc [~] e [~] f [#] nf [#] ng [~] b ⁺ nb ⁺
ドーリアン	T・Q・Q・D・T・Q・Q・D	d [~] e ⁺ ne ⁺ nf [~] a [~] b ⁺ nb ⁺ nc ['] [~] e [']
プリュギアン	T・Q・Q・D・T・Q・Q・T	d [~] e ⁺ ne ⁺ nf [~] a [~] b ⁺ nb ⁺ nc ['] [~] d [']
イアスティアン	Q・Q・D・3S・T	B ⁺ nb ⁺ nc [~] e [^] ^ [^] g [^] a
ミクソリュディアン	Q・Q・T・T・Q・Q・3T	B ⁺ nb ⁺ nc [~] d [~] e ⁺ ne ⁺ nf [~] b [~]
シュントノリュディアン	Q・Q・D・3S	B ⁺ nb ⁺ nc [~] e [^] ^ [^] g

(Q: 四分音程, S: 半音程, T: 全音程, D: 二倍音程[~])

これらの音階形式は、大完全音階に組み込まれる以前の諸民族、諸地域に伝わる原初的形式であり、ウィニントン・イングラムによれば、これらの古い形式の成立は紀元前8世紀末と言われ、スポンディオン音階とも並ぶ最初期の形式であると考えられている。

プリュギアンとリュディアンに関しては、アテナイオスが『食卓の賢人たち』において、

「プリュギアンとリュディアンは、元来は他国のものであり、ペロポスと共にペロポネソスの地に移住してきたプリュギア人とリュディアン人によってもたらされ、それをギリシア人たちが学んだのである」⁽⁴¹⁾

と述べるとともに、

「ポントスの人ヘラクレイデスは、その『音楽論』第3巻において、プリュギアンはハルモニアと呼ばれてはならないし、リュディアンもそうであると述べている。彼は「ハルモニアは3つしかない」と言うのである。というのは、ギリシアの種族にはドーリアン、アイオリアン、イオニアンの3つしかないからである」⁽⁴²⁾

と述べていることから、プリュギアンとリュディアンは異国から輸入されたものであり、ギリシア本来のハルモニアはドーリアン、アイオリアン、イオニアンだとされているのである。

ここでの「イオニアン」は上記の古い6つの形式の中の「イアスティアン」のことであるから、6つの古形式のうち、ドーリアンとイアスティアンはギリシア本来の形式、プリュギアンとリュディアンは異国から輸入された形式ということになる。また、シュントノリュディアンはその構造からみて、イアスティアンに類似した形式として作り上げられたものと思われる。なお、「アイオリアン」は後に「ヒュポドーリアン」と呼ばれる形式である。

では、ミクソリュディアンは何に由来するのか。これに関しては、偽プルタルコスの『音楽について』で語られている次の記述が示唆的である。

「また、ミクソリュディアンも感情を表す調べで、悲劇によく合っている。アリストクセノスの言では、サッポーが最初にミクソリュディアンを発明し、悲劇詩人たちがそれを彼女から学んだのである。とにかく、彼らはその調べを手に入れると、これをドーリアンと結びつけた。ドーリアンは壮大で威厳ある性格を表現し、一方のミクソリュディアンは感情的な性格を表現するが、悲劇には両方の性格が混ぜ合わされているからである」⁽⁴³⁾

この記述によれば、ミクソリュディアンはプラトンが「10番目のムーサ」と呼んで高く評価したサッポー（紀元前7世紀末-紀元前6世紀初）によるものであるから、ギリシア本来の諸形式の1つと考えてよいと思われる。

前述した6つの古形式は次第にギリシア化され、後代の「7種のオクターブ種」の形成へと展開していく。オクターブ種が7種であることを非論証的で試行錯誤的ではあるが、取り組んだのはエラトクレス（紀元前5世紀中葉）であった。実際、アリストクセノスは『ハルモニア原論』（第1巻）において、

「・・・エラトクレスだけは、1つの音階のオクターブの形態を1つの類について数え上げようと試みて、それを音程の循環によって非論証的に示した。しかし、彼は5度の形態や4度の形態、これに加えるに旋律になるようにと複合される複合形態が何であるか、前もって論証によって把握しないかぎり、7種のオクターブが何度も結果として生じることにしかならないという事実にはまったく気づかなかつた」⁽⁴⁴⁾

と述べている。

この7種のオクターブ種は大完全音階と密接な関係にあることから、その成立は紀元前4世紀すなわちプラトンの時代であったと考えられる。そもそもオクターブ種が問題として問われた契機は音楽的エートスの問題にあった。たとえば、アテナイオスが記録に留めている「音楽と舞踊は魂におけるある種の運動に係る確かな結果である」ということは、アテナイ人のダモン派がしばしば述べ

ている。そして、自由な人々の性格的に美しい魂は同種の音楽と舞踊を生み出すし、反対の魂は反対のものを生み出す⁽⁴⁵⁾という証言はそのことを物語っている。ダモン（紀元前5世紀後半に活躍）はアテナイ生まれの楽理家で、ソクラテスとほぼ同世代である。プラトンもダモンの音楽思想に共鳴し、尊敬の念をもって語っている。そして、ダモンの音楽思想及び哲学はプラトンの音楽的エートス探究に関する拠り所であったと思われる。

7種のオクターブ種は、プトレマイオスによって「トノス」として捉え直されるとともに、古代ギリシアにおける音楽的エートス論の中心に位置することになる。そこで、次節において、オクターブ種を検討しつつ、古代ギリシアにおける音楽的エートス論の構造を考察したい。

第7節 古代ギリシアにおける音楽的エートス論の構造

前節において、7種のオクターブ種は大完全音階と密接な関係にあると述べたが、それは、オクターブ種が大完全音階の成立に伴って、その中の各部分として位置づけられるに至ったということである。7種のオクターブ種はプトレマイオスの『ハルモニア論』第2巻に、第1形式から第7形式として論じられている⁽⁴⁶⁾が、その形式をエンハーモニック・ゲノスの場合として示せば、下記の通りである。ここで、+印は四分音高を示す。

ミクソリューディオス	Q・Q・D・Q・Q・D・T	B∩B ⁺ ∩c [∩] e∩e ⁺ ∩f [∩] a [∩] b
リューディオス	Q・D・Q・Q・D・T・Q	B ⁺ ∩c [∩] e∩e ⁺ ∩f [∩] a [∩] b∩b ⁺
プリュギオス	D・Q・Q・D・T・Q・Q	c [∩] e∩e ⁺ ∩f [∩] a [∩] b∩b ⁺ ∩c ⁺
ドーリオス	Q・Q・D・T・Q・Q・D	e∩e ⁺ ∩f [∩] a [∩] b∩b ⁺ ∩c ⁺ ∩e ⁺
ヒュポリューディオス	Q・D・T・Q・Q・D・Q	e ⁺ ∩f [∩] a [∩] b∩b ⁺ ∩c ⁺ ∩e ⁺ ∩e ⁺
ヒュポプリュギオス	D・T・Q・Q・D・Q・Q	f [∩] a [∩] b∩b ⁺ ∩c ⁺ ∩e ⁺ ∩e ⁺ ∩f ⁺
ヒュポドーリオス	T・Q・Q・D・Q・Q・D	a [∩] b∩b ⁺ ∩c ⁺ ∩e ⁺ ∩e ⁺ ∩f ⁺ ∩a ⁺

(Q: 四分音程∩, T: 全音程∩, D: 二倍音程∩)

この7種のオクターブ種を前節で紹介した6つの古形式と比較すると、4種のオクターブ種について、それぞれ4つの古形式が原型となっていることがわかる。たとえば、ドーリオスはドーリアンの最初の1音を落とした形であるし、他の3種のオクターブ種についても、古形式に一定の加工を加えた変化形となっている。そして、それらの対応を示せば、下記のようなになる。

オクターブ種	古形式
ミクソリューディオス	← ミクソリュディアン
リューディオス	← リュディアン
プリュギオス	← プリュギアン
ドーリオス	← ドーリアン

さらに、リューディオス、プリュギオス、ドーリオスそれぞれを4度高い方向にずらして、ヒュポリューディオス、ヒュポプリュギオス、ヒュポドーリオスが得られ、ドーリオスを4度低い方向

にずらしてミクソリューディオスが得られるという構造になっている。これら7種のオクターブ種を大完全音階の中の各部分として示せば、図11のようになる。

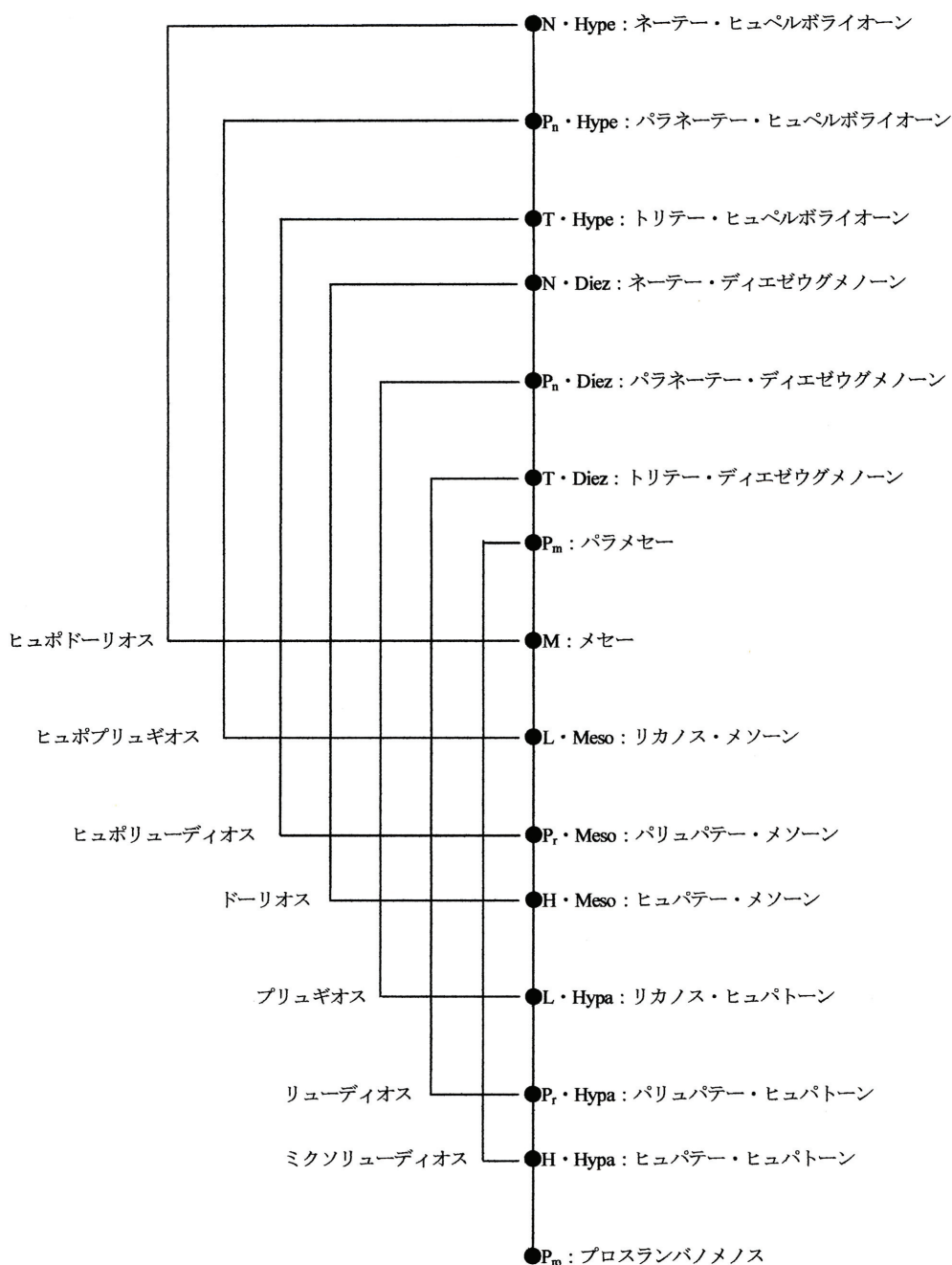


図 11

これら7種のオクターブ種がそれぞれ固有のエートスを示すのであるが、このような古代ギリシアの音組織は原理的に2つの構造を有していることがわかる。1つは「間隔的分割構造」であり、他の1つは「オクターブ的循環構造」である。

間隔的分割構造とは、ピュタゴラス音律に代表されるように、オクターブを構成する各音が、あらかじめ定められた音相互の間隔にもとづいて決定される構造、言い換えれば、オクターブを音間

隔によって分割する構造のことである。これに対して、近代西洋の純正律では、オクターブは和声的な分割によって構成されたのであるから、その構造は「和声的分割構造」とも言うことができる⁽⁴⁷⁾。したがって、古代ギリシアの音楽は旋律的であり、純正律などでは和声的である。

一方、オクターブ的循環構造については、テトラコルドの接合によってオクターブが繰り返して構成されることから、各音及び音程の順序は循環的となる構造を有することを意味している。そして、このことから、オクターブ関係にある音の同質性が保証されることになる。

古代ギリシアの音組織は上記の2つの構造を内包しており、テトラコルドの間隔的分割によって生み出されたゲノス（類的概念）は間隔的分割構造の産物であり、オクターブ種（種的概念）はオクターブ的循環構造の産物と言える。古代ギリシアの音楽的エートス論は、これら2つの構造の上に成り立っているはずであるが、実際には、必ずしもそうではないように思われる。

古代ギリシアの音楽的エートス論が最も高揚するのは紀元2世紀～3世紀であり、プトレマイオス、ニコマコス、クレオネイデス、アテナイオス、アリスティデス・クインティリアヌスなどが輩出するが、その代表格はなんと言ってもプトレマイオスである。

プトレマイオスのエートス論は『ハルモニア論』第3巻第5章から第7章にかけて見られる。第3巻は第2巻の続編とも言える第1、2章に続いて、広義の調和論に関する序章的イントロダクションとしての第3、4章が置かれ、第5～7章でエートス論が、第8～16章（未完）で宇宙調和論が展開されるという構成になっている。

第5章では、3つの調和音程と魂の諸相との対応が語られる。まず、魂の第一義的な区分すなわち知性的、感覚的、習性的に対しては、3つの調和音程すなわち8度、5度、4度の各音程が対応させられ、さらに、「知性的な働きにはオクターブの種と等しい数の最大限7つの区別がある。表象、理性、反省、思考、思惑、推理、学知の七者である」、「感覚的な働きには5度の調和と等しい数の4つの種があると語られている。視覚的、聴覚的、嗅覚的、味覚的の四者である」、「習性的な働きには3つの種があると語られている。それは4度の種と等しい数であって、増大と絶頂と崩壊である」のように特徴づけられている。

また、別の意味での魂の働きに関しては、叡智的働き、気概的働き、欲求的働きが措定され、それぞれ順に8度、5度、4度の調和音程が対応させられ、叡智的働きに関しては鋭敏、伶俐、利発、良識、叡智、実践知、経験知の7種の徳があると述べられている。そして、気概的働きに関しては寛容、無畏、勇気、忍耐という4つの徳が、欲求的働きに関しては節制、克己心、羞恥心という3つの徳が含まれているとされている⁽⁴⁸⁾。プトレマイオスは上記のような魂の諸相を語った後、「魂の最も善い状態は正義なのであるが、それはいわば、それら諸部分のお互いに対するある種の調和である⁽⁴⁹⁾」と述べて、プラトンが『国家』で論じた正義論の正当化とも見られる見解を示している。また、先の「魂の3分説」についても、プラトンのエートス論の確認とも言える。

第6章では、第5章で取り上げられた魂の諸相（働き）の原理が、理論的原理としての3つの類すなわち自然学的、数学的、神学的なそれと、実践的原理としての3つの類すなわち倫理的、家政学的、政治学的なそれに区分され、それぞれが3つのゲノスすなわちエンハーモニック、クロマティック、ディアトニックに対応させられているが、ややこじつけの印象を受ける。

第7章では、その冒頭に、

「音階におけるトノスに応じた転位についても、われわれは同様にこれを生の状況における魂の転位に一致せしめることができよう」⁽⁵⁰⁾

と述べられているように、魂の情況的変位（エートスの発生）がトノスの転位の結果として生じることが論じられる。たとえば、

「同じ音域が、人の心を高いトノスにおいては煽情的な方向に、低いトノスにおいては沈着的な方向に向けるからである。楽音における高さは緊張を喚び、低さは弛緩を喚ぶものであり、したがって、これらにおいては、当然ドーリオスをめぐる中間のトノスは節度を保った堅実な生活方式に対比され、ミクソリューディオスによる高いトノスは動きの激しい攻撃的な生活方式に、ヒュポドーリオスによる低いトノスは緩やかで気張らない生活方式に対比されるのである」⁽⁵¹⁾

のように、諸トノスが具体的な生活方式に対比させられるのである。

プトレマイオスは、魂は実際に歌われた旋律によって直接的に強い影響を受け、あるときは快樂と発散へ、あるときは悲嘆と恐懼へ、またあるときは平穩と抑制、転じて熱狂と恍惚などの方向に向かわされることを指摘した後、次のように述べている。

「思うに、ピュタゴラスもこのことを知って、人々に、暁と共に起き上るや実際に何であれ仕事を始める前に、ムーサの技つまり心を鎮める旋律にかかわるよう忠告したのである」⁽⁵²⁾

プトレマイオスは『ハルモニア論』第3巻第7章において、エートスの発生はトノスの転位の結果であると述べているが、実は、その楽理的説明は第2巻の「トノス論」においてなされている。プトレマイオスのトノス論における鍵概念は「テシス」（位置）と「デュナミス」（機能）という2つの概念である。これらの概念は楽音の命名法に関連して導入される。彼は第2巻第5章において次のように述べている。

「・・・完全な2オクターブの音階を構成する楽音名を次のように与える。ある場合には、テシスそれ自体によって、つまりそれぞれの楽音が端的に高い位置にあるか低い位置にあるかによってなされる。・・・またある場合には、デュナミスそれ自体によって、つまり、それぞれの楽音が他の楽音といかなる関係にあるかによってなされる」⁽⁵³⁾

つまり、テシスとしての音組織では、高いオクターブと低いオクターブの共通音はメセー、最高音はネーテー・ヒュペルボライオン、最低音はプロスランバノメノスと命名され、残りの12音については、位置は定まらないが、順序としては一定させられているのである。また、デュナミスとしての音組織では、固定音がプロスランバノメノス、ヒュパテー・ヒュパトーン、ヒュパテー・メソーン、メセー、パラメセー、ネーテー・ディエゼウグメノーン、ネーテー・ヒュペルボライオンと命名され、残りは移動音とされるのであるが、この固定音と移動音の関係については、

「機能が位置にとって替わるならば、固定音と移動音を決める限界点はもはや同じ点に一致することはない」⁽⁵⁴⁾

と述べられている⁽⁵⁵⁾。

この一文について、バーカーは次のように解釈している⁽⁵⁶⁾。機能上のプロスランバノメノスが2

オクターブ音階の3番目に置かれたならば、位置上のパリュパター・ヒュパトーンが固定音となり、位置上のプロスランパノメノスはそれであることを終えることになる。というのは、その箇所は機能上のトリテター・ヒュペルボライオンによって占められることになるからである。

上記のようなテシスとデュナミスという観点から、プトレマイオスは前述した7種のオクターブ種を定式化するのである⁽⁵⁷⁾。これら7種の形式は音組織における「特定の比」、すなわち「5度とオクターブにおいては離接の全音の比、4度においては主導的な2音（メセーとリカノス）のなす比」の置かれ方によって決まるものであり、『ハルモニア論』第2巻第3章では、

「われわれは、特定の比が主導的なトポスを占めるときに、それを共通に第1の形式と呼ぶ。主導的なものは第一義的であるからである。また、特定の比が主導的なトポスの次のトポスを占めるものを第2の形式と呼び、第3のトポスを占めるものを第3の形式と呼ぶ。それに続くものも同様である」⁽⁵⁸⁾

と説明されている。したがって、形式はトポスの数に対応して前述の7種が定式化されることになり、それぞれにおける特定の比の働きによって、オクターブ種ごとにエートスの差異が生じると考えられるのである。そして、このエートスの差異が生じる原因の究明は第2巻第6章での接続音階（小完全音階）の構造分析を通してなされる。

離接音階とは2つのオクターブを“離接の全音”を挿入する（パラメセーの導入）ことによって接続した音階であったが、接続音階とはこの離接の全音を挿入せず、メセーの次にトリテター、パラネーター、ネーターと続くテトラコルドを接続して構成された音階である。そして、このテトラコルドはシュネーメノンと呼ばれるから、接続音階の諸楽音を離接音階のそれらと比較して示すと、図12のようになる。

プトレマイオスは「この種の音階（接続音階のこと-筆者）は、古の人々によって、転位の別形式として用立てられるように構成されていたものと思われる」⁽⁵⁹⁾と述べても、離接音階をもとにした接続音階への変容は「古の人々には気づかれなかった」⁽⁶⁰⁾のだと言明し、「オクターブに4度を接続させた大きさは、いかにして完全音階と見なされたか」（第2巻第6章の標題）という問いを立て、その解明に向かい、そこからエートスの発生原因を理論的に説明するのである。

接続音階は、離接音階を基準にすれば、メセーの次に全音上がってパラメセーに至るべきところが、半音低いトリテター・シュネーメノンに上がるにとどまるものであり、その次の2音（パラネーター・シュネーメノンとネーター・シュネーメノン）は離接音階のトリテター・ディエゼウグメノーンとパラネーター・ディエゼウグメノーンと同じ高度になっている。したがって、結果的に言えば、接続音階の構造は、離接音階のパラメセーを半音下げることによるものに他ならない。この操作による感知の仕方について、山本建郎は、

「ここに感知される違和感は、近代の調性理論においては転調によるとされるものである。いま2オクターブの離接音程の開始音（プロスランパノメノス）をa音（ラ）に高度指定するならば、メセー（A音）までイ短調で上昇して来た音階が、次のトリテター（B^b音）においてニ短調に転調したことになる」⁽⁶¹⁾

と述べている。

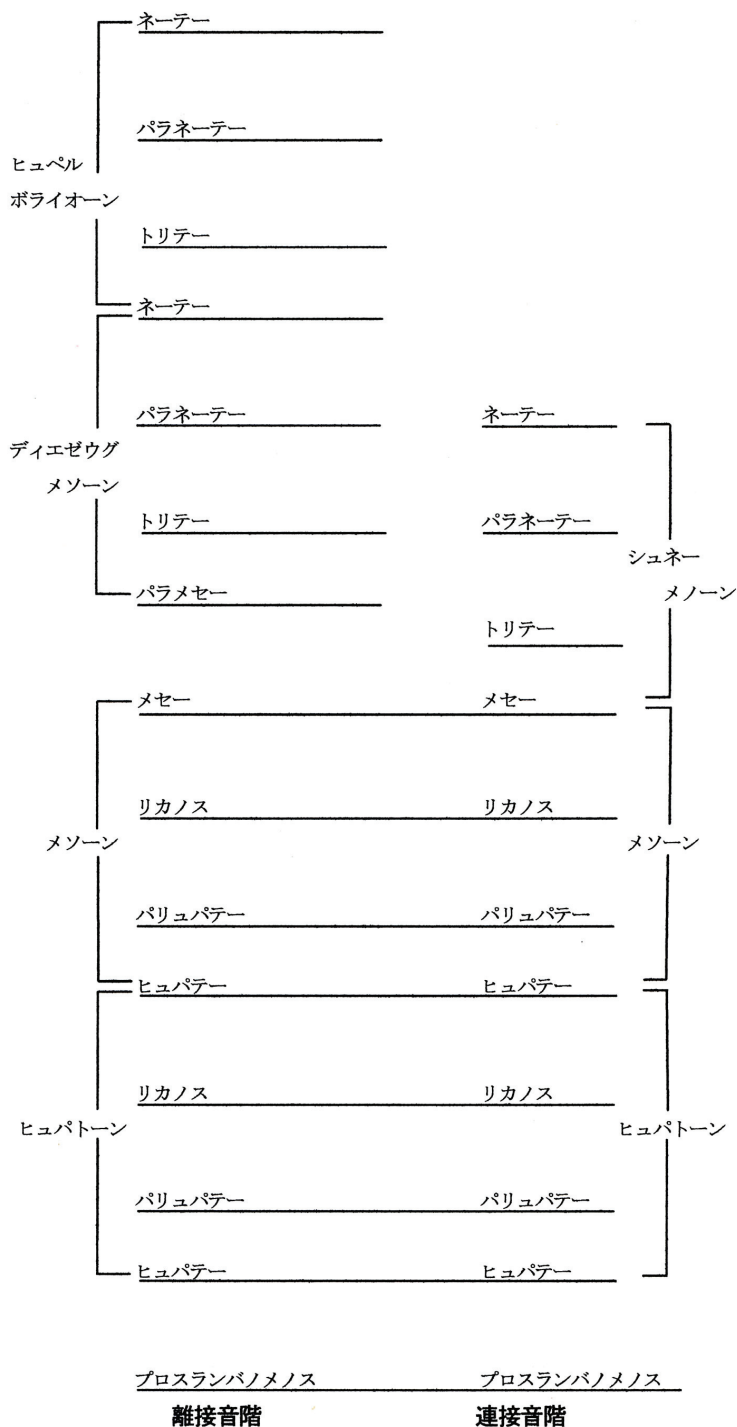


図 12

これは、一定の時間にわたって継起している旋律が、ある時点で異なった形式に進行方向を変えると、慣れ親しんだエートスに変容が生じるということであり、プトレマイオスは「ディアトニックからクロマティックへの転換」や「5度の調和をなす音から4度の調和をなす音への転換」を例示し、続けて、

「実際、旋律がメセーへと上昇していき、メソンのテトラコルドと5度の調和をなしているディエゼウグメノーンのテトラコルドへと進むのではなくて、いわば外らしめられ、メセーと連

接されたシュネーメノンのテトラコルドへと結び付けられて、その結果として、メセーの前の諸楽音と5度の調和をなす代わりに4度の調和をなすことになる場合には、こういった音は期待に反して生じているので、感覚にとっては、変容感と逸脱感が生じるのである。ただし、その継起の連結が良い比例関係にある場合は受け容れられるが、そうでない場合は受け容れられないのである」⁽⁶²⁾

と述べている。つまり、5度の音程から4度の音程へと進行方向が変化したとき、感覚は変容感や逸脱感を感じるのであるが、4度音程も調和音程（良い比例関係）であるから、感覚はすぐに受容するようになるというのである。ただ、ここで注意しておかなければならないことは、変容感や逸脱感が生じる原因について、プトレマイオスは「トノスの転換」だけでなく、「ゲノスの転換」をも指摘していることである。しかし、以後の議論においては、なぜか主として「トノスの転換」に焦点が当てられることになる。

プトレマイオスは変容感や逸脱感を、5度と4度の差すなわちトノス（全音）に由来する「トノスの変化」として捉えるのであるが、そのトノス的变化は音組織全体にわたる転位の問題に適用されることになる。そして、トノスの転位によって生じた音組織を見出そうとするのは、「1つの声によって、同じ旋律をあるときには高いトポスから始め、またあるときは低いトポスから始めることによって、エートスのある種の変容を作り出さんがためなのである」⁽⁶³⁾とする。

プトレマイオスが定式化した7種のオクターブ種はトノスの転位の結果であり、それゆえに、それらの形式はそれぞれ独立したトノスと見なすことができる。そして、その内の「3つの最古のトノス、・・・それらが発生した民族に因んで、ドーリオス、プリュギオス、リューディオスと呼ばれるトノス」⁽⁶⁴⁾は古代ギリシアの音楽理論の始祖とされるオリュンポスの頃、あるいはそれ以前から知られていたと言われている。この件に関しては、第2巻第10章に、

「[彼ら⁽⁶⁵⁾は] それら（3つの最古のトノスのこと-筆者）が互いに全音（トノス）だけ異なっていると考えた。たぶんここから、これらをトノスと命名したのであろう」⁽⁶⁶⁾

と述べられていて、「トノス」という名称の由来を示す貴重な歴史的証言となっている。

上記の文章に続いて、プトレマイオスは、

「こうした事情から、彼らは、三者のうちの最も低いドーリオスから高い方向へ4度だけ上がった転位を第1の調和的な転位であるとした上で、このトノスをリューディオスへの接近のゆえにミクソリューディオスと呼んだ。このトノスのリューディオスに対する超過分は、もはや全音の大きさではなくて、ドーリオスからリューディオスに至る2倍音の後に生じている4度の残りの大きさ（レイマ）となっている」⁽⁶⁷⁾

と述べ、この後、ヒュポリューディオス、ヒュポプリュギオス、ヒュポドーリオスが説明され、

「そして、ヒュポドーリオスよりもオクターブだけ高い方向にあるトノスを、付帯的に同じトノスであるとして、ヒュペルミクソリューディオスと呼んだ」⁽⁶⁸⁾

と結ばれている。ここでは、低い方向への指標は「下へ」を意味するギリシア語「ヒュポ」が用いられ、高い方向への指標は「上へ」を意味するギリシア語「ヒュペル」が用いられているのである。

こうして、プトレマイオスが定式化した7種のオクターブ種については、独立したエートスを示

す音組織（オクターブ）として、改めて「トノス」として捉え直される。すなわち、トノスは高度とか全音などの意味を離れて、一定の位置に設定されたオクターブ音階を示す術語として、プトレマイオスによって確立されるのである⁽⁶⁹⁾。

ただ、上記の文脈では、「プトレマイオスのトノスが独立したエートスを醸し出す」と単純化されるかのようにあるが、プトレマイオス自身も述べているように、エートスの変容が生じるのは、異なった形式に進行方向を変えることに起因するのであって、その形式がトノス以外のもの、たとえばゲノス（類）の場合もあり得るわけであるから、エートスの変容をトノスの変化だけに単純化することは避けなければならない⁽⁷⁰⁾。しかしながら、図 11 に示したような 7 種のオクターブ種がエートスの変容を生むことは、プラトン、アリストテレスなどの言明からも明らかであり、古代ギリシアにおける一般的通念であったことも確かである。

実際、古代ギリシアにおいては、7 種のオクターブ種が人間の精神（あるいは魂）、身体に与える影響について、さまざまに語られている。たとえば、ミクソリュディオスについてアリストテレスは、「混合リュディア様式と呼ばれる音階法に対しては、比較的物悲しく心の引き締まる気持ちにされるが、・・・」⁽⁷¹⁾と語っているし、プラトンは『国家』において、ソクラテスの「悲しみを帯びた調べとしては、どんなものがあるか」という質問に対して、「混合リュディア調や、高音リュディア調や、これに類するいくつかのものです」とグラウコンに答えさせている⁽⁷²⁾。このミクソリュディオスが悲しみ、悲哀のエートスを生むことは、それがギリシア悲劇に合っているという偽プルタルコス（Pseudo-Plutarchus）の記録からも伺い知ることができる⁽⁷³⁾。

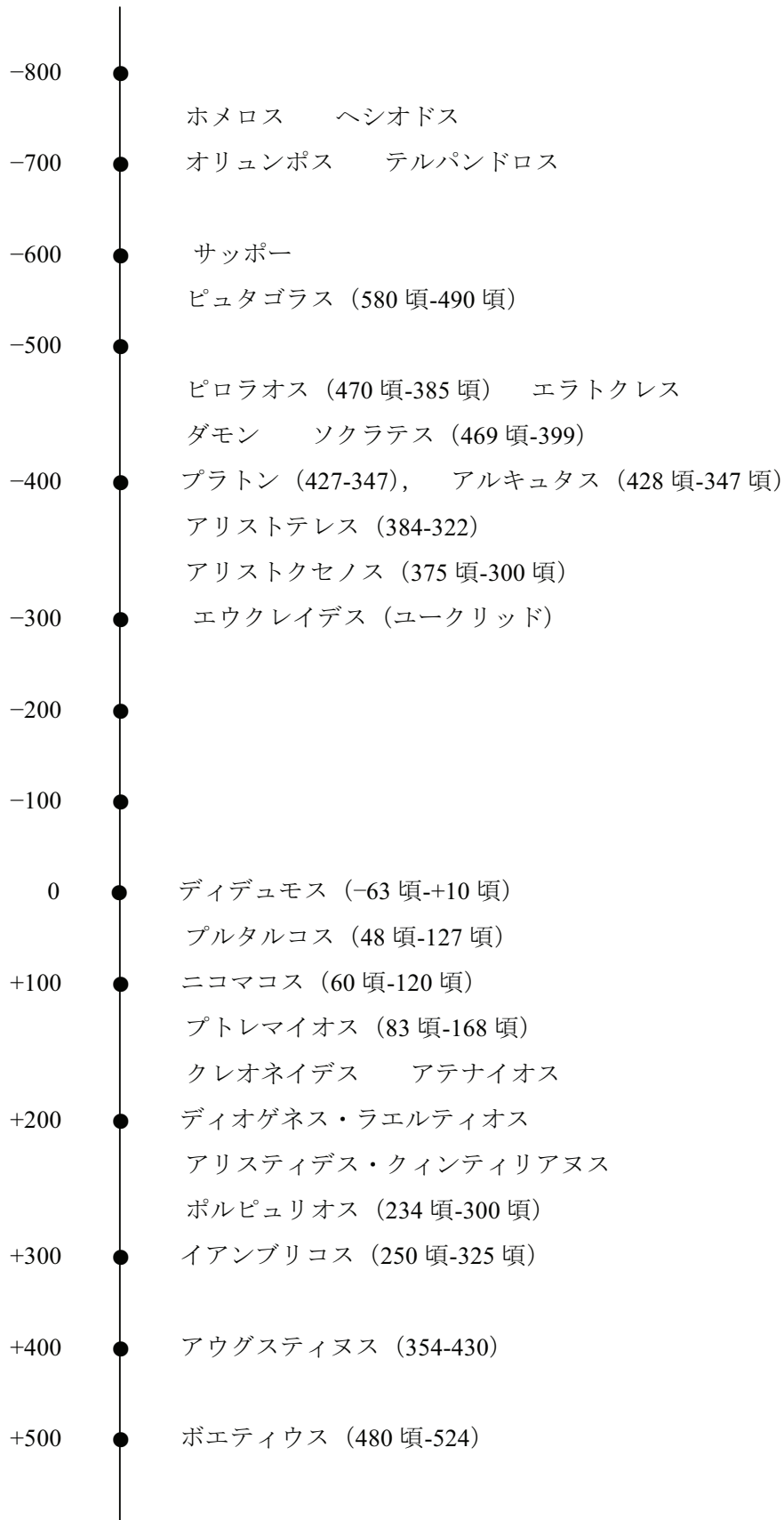
一方、ドーリオスに関しては、プラトンは「勇気を表現するのがドリス調」⁽⁷⁴⁾と断言しているし、偽プルタルコスでは、「ドリス調は壮大で威厳ある性格を与えますし、・・・」⁽⁷⁵⁾と述べられていて、品格において優れていると考えられている。さらに、アリストテレスも「ドリス調は最も落ち着きのあるもので、かつ最も男性的な性格を持つ」、「ドリス様式が年少者の教育には一層ふさわしい」⁽⁷⁶⁾などの評価を与えていて、古代ギリシアにあっては、ドーリオスは倫理的に高い評価を与えられ、教育的意義を備えていると見なされていたことがわかる。

上述したミクソリュディオス、ドーリオス以外のオクターブ種についても、たとえば、プリュギオスは「熱狂的で狂乱的なもの」、「野性的な興奮を醸し出すもの」と評価されたし、リュディオスは「愁嘆場に似合うもの」、ヒュポドーリオスは「気宇壮大で確乎不動の性格のもの」などのエートスを生むとされていた⁽⁷⁷⁾。

古代ギリシアの音楽的エートス論はプトレマイオスのトノス論に至って、とりあえずの整理が試みられ、部分的には成功したかに見えるが、音律とそれが醸し出すエートス問題が完結したとは言えない。すでに述べたように、古代ギリシアの音楽的エートス論は、間隔的分割構造の産物としてのゲノス（類的概念）と、オクターブ的循環構造の産物としてのオクターブ種（種的概念）という 2 つの概念の上に成り立っているはずであるが、プトレマイオスにあっては後者のみが考察されていて、前者の「ゲノスの転換」によるエートス問題は未解決のままとなっているからである。

なお、古代ギリシアの音楽理論は中世に継承され、種々の教会旋法論として発展させられ、さらに近世に至って、種々の音律論が展開されることになる。

古代ギリシアにおける楽理家等に関する年表



注

- (1) 廣川洋一『ヘシオドス研究序説』未来社, 1975年, p.24, 高津春繁『ギリシア・ローマ神話辞典』岩波書店, 1960年, p.277
- (2) 高津春繁『ギリシア・ローマ神話辞典』岩波書店, 1960年, p.272
- (3) T.G.ゲオルギアードス『音楽と言語』(木村 敏訳) 講談社学術文庫, 1994年, pp.15-20
- (4) 同上書, p.21 (5) 同上書, pp.275-276
- (6) ダモンはアテナイ生まれの楽理家で, 紀元前430年頃活躍したと言われ, ソクラテスやペリクレスに音楽を教えたとされている。ペリクレスに対しては, 音楽を介して親交を深め, 彼の政治活動にも協力的であったと伝えられている。プラトンは, ダモンには非常な尊敬の念を持っていて, 著書『国家』にも登場させている。
- (7) 『プラトン全集 第11巻』[国家](藤沢令夫訳) 岩波書店, 1976年, 第3巻(398C-403C)を参照されたい。
- (8) 『アリストテレス全集 第15巻』[政治学](山本光雄訳) 岩波書店, 1969年, 第8巻第5章～第7章を参照されたい。
- (9-a) Andrew Barker, *Greek Musical Writings I*, Cambridge, 1984, pp.215-218
- (9-b) プルタルコス『モラリア 14』(戸塚七郎訳) 京都大学学術出版会, 1997年, pp.178-179
- (10) 同上書(9-a) p.16, (9-b) pp.177
- (11) 古代ギリシアの4度音程に関して, ゲオルギアードスは「古代ギリシャの音楽も・・・四度を基礎にしていた。しかしそれは, 主として旋律的に用いられていた。・・・四度音程はそれ自体完結した, 閉鎖的な, スフィンクスのように謎にみちた, 重く堅牢な性質をもっている。したがって, 古代ギリシアのそのような四度音程を基礎とした音楽文化は, われわれにとってきわめて理解しがたいものとなっている」[前掲書(3), pp.44-46]と述べている。
- (12) 前掲書(9-a) p.216, (9-b) pp.177-178 (13) 前掲書(9-a) p.223, (9-b) p.184 (14) 前掲書(9-a), p.49
- (15) 『アリストテレス全集 第11巻』[問題集](戸塚七郎訳) 岩波書店, 1968年, p.268
- (16) Barker, A., *Greek Musical Writings II*, Cambridge, 1989, p.255
- (17) イアンブリコス『ピュタゴラス伝』(佐藤義尚訳) 国文社, 2000年, p.109
- (18) 前掲書(17)によれば, リュラの7弦の名称は高音から低音への順に並べると, 次のようになる。ネーター(最低弦), パラネーター(準最低弦), トリター(第三弦), パラメセー(準中央弦), メセー(中央弦), リカノス(食指弦), パリュパター(準最端弦), ヒュパター(最端弦)。名称の語感と音の高低が逆であるのは, リュラを演奏者が掲げ持ったときに, 演奏者から見た7弦の配列で名称が付けられたことによる。つまり, ピッチの最も高い弦が演奏者に近く位置し, 最も低い弦が演奏者から最も離れているからである。これらの名称が音階の音名になった(pp.112-113)。
- (19) 「7種のオクターブ種」の詳細は, 本論文の第7節を参照されたい。
- (20) 前掲書(16), pp.36-38 ピロラオスは, 4度(4/3)から全音(9/8)2個分を差し引いて求められる数比の値(「差し引く」とは, 音律的には乗除計算を意味するから, $4/3 \div 9/8 \div 9/8 = 256/243$ となる)を「ディエシス」(小半音)と呼び, それを「256-243」すなわち13の値を意味するとした。

ディエシスは後に「リンマ」あるいは「レイマ」と呼ばれる。また、全音を 27 と考え (9/8 を 243/216 と変形し、その差 $243-216=27$ を得る)、先の小半音 (13) を引いた値 14 に対して「アポトメ」(大半音) なる名称を与えた。さらに、アポトメとディエシスの差 ($14-13=1$) を「コンマ」(ピュタゴラス・コンマ) としたのである。上記のようなピロラオスの数値は、“数の素” である 1, “最初の奇数” である 3, それらから得られる 9 (3×3), 13 ($1+3+9$), 14 ($1+13$), 27 ($3\times 3\times 3$) をあてたものであり、数の神秘主義的な取扱いとも言える。なお、音律的に乗除計算を適用すれば、

$$\text{アポトメ} : 9/8 \div 256/243 = 2187/2048$$

$$\text{コンマ (ピュタゴラス・コンマ)} : 2187/2048 \div 256/243 = 531441/524288$$

と正しく求められる。

(21-a) Barker. A, *Greek Musical Writings II*, Cambridge, 1989, p.304

(21-b) 山本建郎訳『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, 2008 年, p.160

(22) 同上書(21-a) p.304, (21-b) pp.160-161 (23) 同上書(21-a) p.305, (21-b) p.162

(24) 同上書(21-a) p.149, (21-b) p.50 (25) 同上書(21-a) p.150, (21-b) p.50

(26) 同上書(21-a) p.150, (21-b) p.50 (27) 同上書(21-a) pp.152-155, (21-b) pp.52-58

(28) 前掲書(21-a) pp.201-202

(29) 前掲書(21-a) p.170, (21-b) p.83 なお、「連接」, 「離接」なる術語は山本建郎による。

(30) 同上書(21-a) p.130, (21-b) p.14 (31) 同上書(21-a) p.276, (21-b) p.110

(32) C. M. Bower, *BOETHIUS Fundamentals of Music*, Yale University Press, 1989, p.5

(33) ディオゲネス・ラエルティオス『ギリシア哲学者列伝 下』(加来彰俊訳) 岩波文庫, 1994 年, p.30

(34) 前掲書(17), p.102 (35) 前掲書(7), p.153 (36) 同上書, p.219 (37) 前掲書(8), p.340

(38) 同上書, p.335 (39) 前掲書(15), pp.266-267 (40) 前掲書(21-a), p.420

(41) 前掲書(9-a), p.284 (42) 同上書, p.281 (43) 前掲書(9-a) p.221, (9-b) p.182

(44) 前掲書(21-a) pp.130-131, (21-b) p.16 (45) 前掲書(9-a), p.287

(46) 前掲書(21-a) pp.326-327, (21-b) pp.96-97

(47) マックス・ウェーバー (1864-1920) は『音楽社会学-音楽の合理的社会学的基礎-』(安藤英治・池宮英才・角倉一朗／訳解, 創文社, 1967 年) において、音楽の領域における西洋近代合理主義の特性を明らかにすることを試みているが、そこでは、西洋音楽における「間隔的合理化」と「和声的合理化」という 2 つの視点から議論されている。

(48) 前掲書(21-a) pp.375-376, (21-b) pp.267-269 (49) 同上書(21-a) p.377, (21-b) p.270

(50) 同上書(21-a) p.378, (21-b) p.272 (51) 同上書(21-a) p.379, (21-b) pp.272-273

(52) 同上書(21-a) p.379, (21-b) p.274 (53) 同上書(21-a) p.325, (21-b) pp.193-194

(54) 同上書(21-a) p.326, (21-b) p.196

(55) 津上英輔は、論文「諸天体の構造的響和 プトレマイオスの宇宙調和論」(今道友信編『精神と音楽の交響 —西洋音楽美学の流れ』音楽之友社, 1997 年に所収) において、「かくして概括的にいえば

テシス=音名, デュナミス=階名と言い表される構造が明らかになったが・・・」(p.59)と述べて、「テシス=音名, デュナミス=階名」と解釈している。

(56) 前掲書(18-a), p.326 の註釈 41 を参照されたい。

(57) オクターブ種が 7 種しかないことは, (21-a) pp.334-336, (21-b) pp.214-216 で論証されている。

(58) 前掲書(21-a) p.322, (21-b) p.188 (59) 同上書(21-a) p.328, (21-b) p.198

(60) 同上書(21-a) p.329, (21-b) p.202

(61) 山本建郎『アリストクセノス『ハルモニア原論』の研究』東海大学出版会, 2001 年, p.213

(62) 前掲書(21-a) p.329, (21-b) pp.200-201 (63) 同上書(21-a) p.332, (21-b) p.209

(64) 同上書(21-a) p.336, (21-b) pp.217-218

(65) 「彼ら」とは, 正確には不明であるが, アリストクセノス派の影響を受けた「プトレマイオスと同時代の人々」ではないかと考えられている [前掲書(18-b), p.217]。

(66) (67) (68) 前掲書(21-a) p.336, (21-b) p.218

(69) トノス (τονος) とは, もともとは, 「引っ張る」という意味の「テイノー」(τείνω) の名詞形であり, 張られた弦の強度を意味する用語であるが, 時代により, 楽理家により, さまざまな意味で使用される。アリストクセノスは「全音 (トノス) とは, 5 度の音程が 4 度の音程を超える大きさである」(前掲書(21-a) p.160) と述べているし, アリスティデス・クインティリアヌスは次のように述べている。「音楽で言うトノスには 3 つの意味がある。1 つは “ピッチ” すなわち楽音の高度であり, 1 つは 5 度が 4 度を超える大きさのような “ある種の音の大きさ, 幅” であり, 1 つはリュディアンやブリュギアンのような “音組織の様式” である」(前掲書(21-a) p.421)

(70) 片山千佳子は, 論文「クレオネイデス (?)『ハルモニア論入門』におけるトノスと機能」(『東京芸術大学音楽学部 紀要』第 31 集, 2006 年に所収)において, 「・・・音程配列の違いにすぎないオクターブ種を, 古代ギリシアの旋法 (mode) と呼ぶのは間違いである。・・・聴き手が感じ取るエートスのちがいに大きく寄与したのは, トノスの相違なのであろうか, ゲノスの相違なのであろうか? この問いに何らかの答えを得るのは容易ではない。問いは問いとして開かれたままにしておきたい」と述べている。

(71) 前掲書(8), p.339 (72) 前掲書(7), p.211 (73) 前掲書(9-a) p.221, (9-b) p.182

(74) 前掲書(7), p.212 (75) 前掲書(9-a) p.221, (9-b) p.182 (76) 前掲書(8), pp.346-347

(77) プラトン『国家』, アリストテレス『政治学』及び『問題集』, プルタルコス『音楽について』などを参照されたい。