

## アリスティデース・コインテイリアーノスの音楽論

津 上 英 輔

### 一 近代的音楽観

バルトーク・ペーラに、《ミクロコスモス》と名付けられた六巻より成るピアノ曲集がある。その名の本来意図するところが奈辺にあったかは必ずしも定かではないが、この曲集が全体として、作曲技法上および表現内容上ひとつの総体をなしているだけでなく、ひとつひとつの小品がそれ自体として、秩序立った有機体を形成していることに気付かぬ弾き手や聴き手はいない。ところで、作品のこのようなありかたは、何もこれらの小曲群にのみ限られるのではない。作品が音楽外的契機を俟たず、むしろそれを積極的に排除する形で（その典型が近代的演奏会形式である）享受されることを望む限り、作品のそうした自足的・完結的なありかたが、より規模の大きな作品にも妥当することは明らかであろう。その意味では「天国的な長さの」交響曲も歴とした小宇宙である。それに対してたとえば日本古来の音楽的感性には、楽音と自然音、音楽作品と非音楽作品の峻別の意識がなかったと言われる<sup>①</sup>。インドの古典音楽では本来、時と場に則したラーガを設定することによってはじめて演奏が成立する。西洋においてすら、そもそも音楽「作品」の概念が成立したのは音楽史上早く見ても十五世紀のことではない<sup>②</sup>。また現代の音楽創作にも、たとえば偶然性や聴衆の参加をひとつの作品契機として取り入れることを通じて、あるいは環境と音楽の融合を試みることによって、作品の厳密な境界を取り払う動きが見られる。

こう見てくると、ウィーン古典派においてその全き実現を見た音楽作品の近代的なありかた、すなわち閉じた有機体、ミクロコスモスとしてのありかたは、民族的、歴史的に唯一絶対のものでないばかりか、むしろひとつの極端な特殊例とさえ思えてくるのである。近代音楽の閉塞が叫ばれて久しい現代の芸術状況の中で、改めてその作品概念そのものが問われる所以である。

しかしながらこの問題は、音楽や芸術に局限された特殊・個別の問題としてではなく、現代という時代状況が全体として直面すべき「近代の超克」という課題の、ひとつの aspekto としてこそ捉えられなければならない。では近代とは何か。ここでは近代的思考の根を、主体と客体の峻別、またその前提として客体同士の峻別に求めておきたい。そして近代の形式主義的美学が、芸術作品をひとえに個々の作品のありかたとして説明しようと努めてきたことも、このような思考法の端的な反映と見ることができよう。

全く同じことが芸術作品そのものにもあてはまる。すなわち芸術作品はひとつの客体として、それを創造した主体からも、それを享受する主体からも独立して芸術作品であり続けることができるのであり、また他の客体とも第一義的には無関係である。だからこそ、日常の生から故意に断絶し、創造当時作品を取り巻いていた状況からも完全に隔絶された、芸術のためだけの特殊な場として、美術館やコンサート・ホールが優れて近代に成立しえたのである。そこに置かれた美術品やそこで聴かれる音楽作品が自律的であり得、またそうでなくてはならないのは、このような近代的思考の特質のもたらした至極当然の帰結と理解される。つまり音楽作品の自律性とは主・客の峻別という思考上の近代性の、音楽における表われに他ならないのである。したがって音楽作品の自律性を吟味するとはすなわち、この思考のパラダイムの有効性を検討することに他ならず、そのためには我々ではきる限りその思考法から自由でなければならない。

## 二 アリステイデースの音楽概念

前節で見たような近代的音楽観を自律主義と呼ぶなら、その対極としてのいわば他律的な音楽観とは、音楽を音楽外的事象との連関において捉えようとする立場、ということになろう。この意味の他律主義は周知のようにルネサンス以前の西洋の音楽観において支配的な地位を占めていた。古代ギリシャでは、ポエーティウスによってミュージカ・ムンダーナならびにミュージカ・ウマーナとまとめられた思想、中世ヨーロッパでは神の賛美としての音楽把握——このいずれも超越的に音楽を理解する点で、自律的すなわち内在的音楽観と対立する。

小論ではそうした他律的音楽観のひとつの典型として、アリステイデース・コインティリアーノスの『音楽論』( *Ἀριστείδου Κοιντιλιανῶν Ἠγεῖ ἠουακῆς* ) を取り上げる<sup>③</sup>。この著作はその神秘主義的・象徴的記述の故に、近代・現代人には幾分近付き難い存在となっているが、それは前節で述べた意味の近代的バイアスによるところが大きいと思われる。それ故我々としては、アリステイデースの論法の当否を言う前に、ともかく論述の展開そのものを追ってゆかなければならない。

ただしここにはひとつの問題がある。写本伝承の問題である。我々はこの作品を前にしてひとつの立場の選択を迫られている。すなわち諸写本の読みを現状のまま認め、そこに充分な整合性を認めるか、写本の伝承を信頼せず、挿入や削除、置き換えによって一本の筋を通そうとするか、あるいは伝えられるがままの姿を尊重し、しかもそこにある以上の論理性を著者に想定して、そこに見られる調停困難な部分的矛盾や齟齬を未解決のまま残しておくのもやむなしとするか、可能性は三つである<sup>④</sup>。

これに原理的に答えるには、読解という行為、テキストと読み手との関係という根の深い難問にかかわらざるをえず、いずれ検討すべき重要な課題ながら、この小論の範囲を大きく越えてしまう。そこで個別的に『音楽論』

に關する限り、私は第三の立場を取るべきであると思う。少なくとも私のこれまでの読解の限りでは、写本伝承の不完全さは明らかであり、またテクストの組み換えは読み手の論理を一方的にテクストに押し付けることになりかねないからである。具体的には、小論の底本とするテクストの編者ウィントン・イングラムの選んだ方向、そしてそのテクストに概ね従うことになる。

アリストイデースその人については何も知られておらず、『音楽論』の成立年代も五百年近く隔たつた上限（紀元前一世紀）と下限（後四世紀）が、内在的および文献学的に確かめられるのみである<sup>⑤</sup>。また特にプトレマイオスの『ハルモニア論』との関係も、両書の理解の上で興味深い問題ではあるが、ここでそれに立ち入ることはできない。

さて本論に入って、まず『音楽論』における「ムーシケー」の意味を規定しておかなければならない。周知のようにこの語は、「学芸一般」から今日のいわゆる「音楽」まで、さまざまの意味と位相で用いられたからである。アリストイデース自身によるムーシケーの定義は第一巻の冒頭近く（I/4, p. 4, 18—p. 5, 19）に見られる。この箇所は先人たちの説を踏まえつつ、彼独自の規定を「ムーシケー」概念に与えるものなので、やや詳しく見しておく必要がある。

始めに既存の定義が三つ挙げられる。(一)「ムーシケーとは歌と歌にかかわることからとのエピステーマーである」、(二)「完全な歌と楽器の歌<sup>⑥</sup>の理論的かつ実践的テクネー」、(三)「音声と動きにおける相応しさのテクネー」。それに対して「より完全でその目的にも一層則した」定義としてアリストイデースが提示するのは、「体と動きにおける相応しさの認識（*γνώσις τοῦ κρείττονος ἐν σώματι καὶ κινήσει*, *ibid.*, p. 4, 22—23）」である<sup>⑦</sup>。ではこの命題でどの点が「より完全で目的に一層則し」ているのか。

まず目に付くのはテクネー、エピステーメーでなくグノーシス（認識）とあることであろう。すぐ次に続く説明から知られるところでは、ムーシケーはアリストテイスにとっても、不変の知としてのエピステーメーであり、また同時に実践とのかかわりを有するテクネーでもある。そして後に見るように、アリストテイスがムーシケーに理論と実践の二部門を認めたことを考え合わせると、この用語法の眼目は、彼の言うムーシケー概念が理論と実践を包含するものでありながら、しかもそれを独立の二項の並列としてではなく、ひとつの概念としてまとめることであつたと言つてよからう。

「相応しさ（*τὸ ἕκαστον*）」は、この定義の少し後で主題的に説明される。「相応しさ（冠詞はなし）」とは、宇宙から（*κόσμου*）卑しからざるもの・人々に分かち与えられる美なるもの、立派なもの、あるいは互い同士の協和の（*συμφωνίας*）、賜物である。（*ibid.* p. 4, 12-13）」この箇所はテクスト上問題があり、この説明の一語一句をそのまま信頼するのは危険であるが、「相応しさ」が宇宙を原因に持つこと、そして諸物・諸要素同士の「協和」として、すなわち音楽の領域では特に「協和音程」を意味する概念として、捉えられていることは確実視してよからう。これによってこの概念が宇宙論的・人間論的・音楽理論的文脈へと適用される素地が形作られたと考えられる。実際第二巻、第三巻における用例を見ると、音楽と人間の魂や宇宙とが対応づけられるに際して、この語がかなり重要な役割を果たしていることがわかる。ただしその場合、語形としては名詞化した中性単数形ではなく、形容詞（現在分詞）として名詞を修飾する形で現われる<sup>8</sup>。

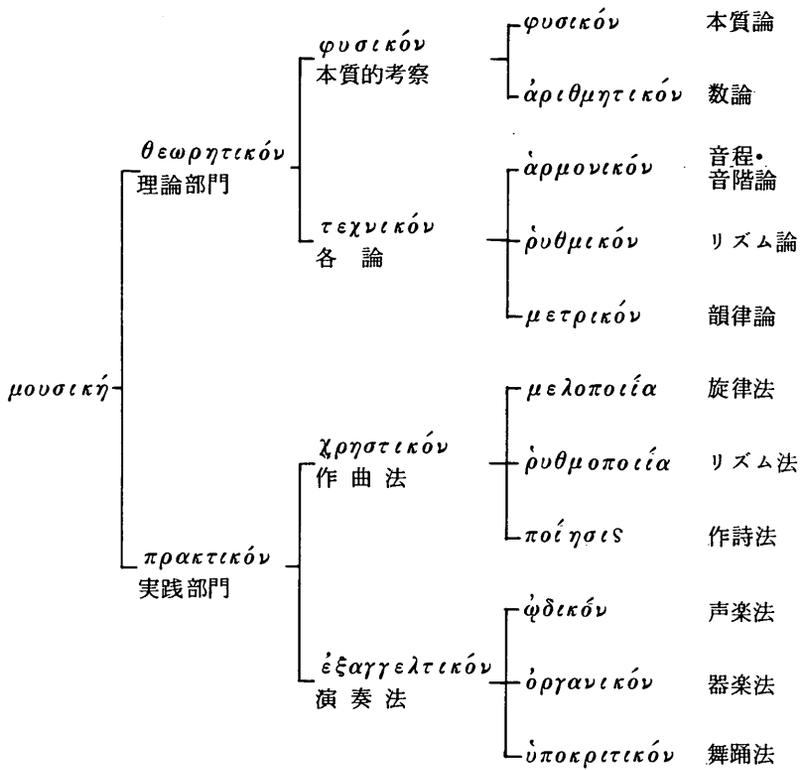
次に、「体と動き」という読みを採るとして、この表現は一般的な用語法では舞踊をしか指さないように受け取られる。しかし『音楽論』では「あらゆる体に調和があることを示す（*1/1, p. 2, 13-14*）」ことが重要な目的のひとつであり、また第三巻で音楽と天体との成り立ちの等しさを示す際に、運動の概念が決定的な媒介項として利用された<sup>10</sup>。したがって、一般的な意味としては音楽活動の一項目にすぎない概念に、体系から要請

される特殊な意味あいを込めて、著者がここであえて「体と動き」という語を使ったとしてもさほど不思議はない。もしそうだとすればそれこそが「目的に一層則」することのはずである。それではその目的とは何か。

「我々は音楽の諸部分ごとに古人の言説を説明するのではなく、音楽の全体についてそれが何であり、一体いかなるものであるのかを示そうとする。そして音声のうちにある音楽の全体の姿、体のうちにあるその全体の成り立ちを明らかにすることを課題とし、さらに教に對するある関係性が相似関係として、我々の内なる最も高きものすなわち魂にもあてはまるか、加えて上昇の道を辿ってさらにこの万物について (*τὸν καθ' ὅσον*)、いかなることを述べれば非音楽的〔無教養〕 (*ἀμουσός*) ではないことになるかを明らかにすることを課題とする。(I/3, p. 3, 25—p. 4, 1)」。

このような課題をひとつの、ムーシケー概念の考察ということで一括しようとしたところに、さきほど見た定義の独自性がある。音楽と存在論的原理の関係を考究することも、音程比の自明の理論を述べることも、その位相こそ異なれ、同じ音楽探求として同列に扱われるのである。(このように、音楽をその個々のアスペクトにおいてではなく、全体像として考察する作品を著わすとはアリストテレス自身言うように、「未曾有 (I/2, p. 3, 12—17)」のことである。) そしてこのことは、以下に見るように『音楽論』の全体的なあり方にもかかわっている。だがそれを見る前に、ここでムーシケー概念の外延を明らかにしておかなければならない。つまり、これまで我々は「ムーシケー」を「音楽」と置き換えてきたが、果たしてそれは正当であったのか。

アリストテレスは前述の定義の行に続いて、ムーシケーの区分を行っている。(I/5, p. 6, 8—24) 一方でながら、グイード・アードラーが前世紀末に音楽学 (*Musikwissenschaft*) の体系化を試みた際、これを大いに参照したことは周知の事実である。



( I / 5, p.6, 8—24, 並記した日本語は必ずしも字義どおりの訳ではなく、むしろこの定義に続いて実際に展開される論述の内容から遡及、案出したものである。 )

このプランによって見る限り、韻律法と作詩法が含まれる点に多少の抵抗が感じられるにしても、ここに言う「ムーシケー」は、バレーやオペラの演技、声楽曲の歌詞を周辺領域として包摂する今日の「音楽」の概念にほぼ重なり合うものと考えられる。そうであればこそ、アードラーによる音楽学体系の構想に枠組を提供することができたのである。したがってここで我々は、外延として見る限り「ムーシケー」を「音楽」と等置することに、そして「*Neot' novovskiy's*」を『音楽論』と呼ぶことに無理がないことを確認することができる。なお、このプランに音楽の超越的考察（中区分の *svetokot'* が含まれているのは、『音楽論』のすでに明らかにしたような根本性格によるものである。もっとも、位相ないし把握の枠組として見ると、「ムーシケー」と「音楽」の同定が無条件に妥当するとは言い難い。この問題は小論の最後に述べる。

「音楽はあらゆる学びの (*nabynas*) 糸口をもたらし、哲学は頂点へ導く。(Ⅲ/27, p.134, 2-4)」  
 全巻の実質的な締め括りの位置に現われるこの言葉は、アリストイデースの思想、すなわち彼が全体性としての音楽をいかに理解していたかを端的に示すはずである。しかしそれはどういうことか。

### 三 魂の癒しとしての音楽

アリストイデースの基本的認識として、人間の魂はこの世のあり方としてひどく混乱し、無秩序な状態にある。(Ⅱ/8, p.66, 17-20; Ⅲ/25, p.128, 28-p.129, 4) したがって教育によってこのいわば「自然状態」から救わなければならないが、それは音楽によるべきである。(Ⅱ/8, p.65, 7-9; Ⅲ/25, p.129, 5-6) それ故「音楽は魂の情念の癒しである(Ⅱ/8, p.66, 2-3)」とも言われる。そして音楽が子供や知性的でない

人についてもその魂を陶冶することができるのは、音楽が理解によってでなく馴れによって（Ⅱ/3, p. 54, 30—p. 55, 1）‘しかも快樂を伴って（Ⅰ/2, p. 2, 31—p. 3, 1; Ⅱ/3, p. 55, 1）教育するからである。

しかしそもそも何故音楽が人間精神の根本的なあり方すなわちエートスを変えることができるのかと言えば、音階がそれを構成する諸音を通じて、魂の動きと情念に似ているからである。（Ⅱ/14, p. 80, 23—28）さらに問い進んで、このようなプシューカゴギーが可能であるのは何故かの説明として、二つの説が紹介される。

第一は魂が数比によって成るハルモニアーであるとされる伝統的ピエータゴラス的解釈。（Ⅱ/17, p. 86, 20—24）これは後に宇宙の教的秩序の例示と共に具体的に展開される。（これについては後ほど若干ふれることになる）第二の説は、魂の本来の成り立ちが楽器の質料、本質と類同関係にあるとする。（Ⅱ/17, p. 86, 24—27. ただしその説明と傍証提示はⅡ/19, p. 91, 31まで続く。）いずれの説も、人間の魂と音楽の間に或るア・プリオリな類縁関係を考える点では軌を一にすると言うことができる。そうなると次に音楽教育に相応しい歌やリズム、楽器の選別が必要となる。（Ⅲ/7, p. 65, 10—12; 具体的に展開されるのはⅡ/12, p. 76, 31—Ⅱ/19, p. 91, 31）

ところで『音楽論』には、このような由緒正しい音楽によるプシューカゴギーを通じてする癒しと並んで、もうひとつの——小さく、付随的な——癒しの概念が見られる。カタルシスである。

第一巻の音楽分類において演奏法のうち、声楽法と器楽法に次いでψροκρετικόνが挙げられていた。これは前後関係から考えて、演技一般を指すのではなく、体の動きによる演技すなわち舞踊法を指すと考えられるが、そのヒュポクリシスについて次のように述べられる。「体の動きのうち、「中略」思考と言葉、歌とリズムの荘重さと雄渾さとを写し取る（δραμματούενας）動き、そして一致して勇壮さを作り上げる動き、そのような体

の動きを誰もが見、模倣しなければならぬ（*imitatio*）。それに対してその逆の本性を有する体の動きを観覧し模倣するのは大衆だけであるべきで、すべての人々がそのような体の動きに、どれでもかかわってよいというものではない。ともかく本性上高尚で性格が真摯な人々はこのようなものの模倣や観覧から全く離れていなければならぬ。（II/16, p. 84, 11—19）高尚な人々が下劣な踊りにかかわってはならないとは、今まで見た癒しの論からの当然の帰結としても、大衆が下劣な舞踊を目で見、自らそれに加わってもよいという主張は、それとは相容れないものとしなければならない。癒しの理論とは一応別箇にこの主張を吟味すべき所以である。ただしこの理論はテキスト中の位置や分量としても、理論自体の重みとしても、前の理論と同じ重要性を有するとは到底言い難い。

第三巻の末尾近くに、今引用したのと似た主旨のことが述べられる箇所がある。（III/25, p. 129, 5—15）ここではバッソスの踊りが例に挙げられ、その存在意義として「無学な人々の激しい衝動が、「中略」この儀式の旋律と踊りによって、戯れつつ清められる（*erhabenheit*）」ことが述べられている<sup>14</sup>。やり場のない激情やエネルギーのはけ口としての舞踊のあり方はそれ自体一種の癒しと言えはするが、エートスに働きかけることのない点、プシューカゴギアーによる癒しとは一線を画するものである。

さて、さきほどヒポクリシスについての議論を引用した中で、ミーメーシスの概念が見えていた。そしてそれは体の動きを「見る」と対を成していた。ヘルマン・コラーは『音楽論』のまさにこの箇所を捉えて、この「ミーメーシス」が「自ら舞踊によって演ずること（*die eigene tänzerische Darstellung*）」を意味し、この意味のミーメーシスがヒポクリシスと同義であるとす<sup>15</sup>。このこと自体に異議を唱えるつもりはない。ただプシューカゴギアーによる癒しに関しては、私は彼の考えに承服できない。次にそのことを見る。

カラーは基本的立場としてミーメーシスの原義を一般的に「模倣すること」、「まねること」とすることに反対し、まず「踊りによって演ずること」という意味があって、それが他の場面にも転用されて一般的な意味を獲得するに至ったと考える<sup>16</sup>。そして古いミーメーシス理論を伝えていると考えられる『音楽論』を、立論の有力な基盤としているのである。しかし『音楽論』では、音楽を論ずる際舞踊が強く意識される場合と、そうでない場合がある。さきほどの引用箇所は前者に属する。それ故前者が彼の立論に馴染むとしても、『音楽論』のあらゆる用例を舞踊との関連で捉えることには無理がある。たとえば「(音楽は)魂の性格と情念を考えによって (*ei-potatus*)、言葉や音階と声の調子によって、行為をリズムと体の動きによってミーメーシスする (*metastasis*)」(II/4, p. 57, 4-6) と言われる場合、言うまでもなく前二者は舞踊とはかわりがない。要するにプシューカゴギーアアとの連関において、「ミーメーシス」は音楽にかかわる模倣的再現一般を意味すると考えてよさそうである。前節で見たように、『音楽論』におけるムーシケーの概念が舞踊を包摂する故、文脈によってはそれが舞踊による再現を意味する結果になったものと理解すべきであろう。

ところで模倣の対象が何かという問題は、カタルシスにかかわる場合が曖昧なのに対して、プシューカゴギーアアとしての癒しについては、直接の相関者こそ場合ごとに体の動き、性格、言葉と異なっても、すぐれた魂を形成するための模倣である以上、畢竟すぐれた魂を表わすもの、ひいてはすぐれた魂それ自体に帰着すると言つてよい。

かくして我々は『音楽論』において、音楽がプシューカゴギーアアとしても、さらには付随的にカタルシスとしても、模倣によって魂の混乱を癒すという構造が見て取られることを確認した。ところで『音楽論』にはこれに劣らず重要なもうひとつの模倣理論がある。

#### 四 哲学の伴侶としての音楽

前節で明らかになった音楽のあり方は、魂を学びに耐えうる態勢に整えるという意味で「あらゆる学びの糸口をもたらず」ものであった。しかし音楽と哲学の関わりはこれのみに留まらない。音楽は哲学の「最大の伴侶にして随伴者（Ⅲ/27, p.133, 21—23）」だからである。伴侶である以上、哲学の営みと絶えず相携えて進むものではなくてはならない。この意味で前節の癒しとは別箇の働きと見るべきである。

自らを「哲学者」と名乗った最初の人物と伝えられるピュタゴラスの伝説として、彼がモノコード（一種の実験楽器）を使って諸音程を計り取ること（*monochordicēnē*）を僚友に勧めたことが『音楽論』に述べられている。（Ⅲ/1, p.97, 3—5）モノコードとは、協和音程を耳で聴いた感覚印象と、弦長比という知性的認識とを橋渡しするものである。しかるにピュタゴラスの世界観では、弦長比とは世界を遍く支配する数的秩序の端的な表われに他ならないから、結局のところモノコードで音程を計るとは、感覚と件から出発して原理探求へと向かうまさに哲学の歩みの雛形なのである。このことをアリストテレスがどう説明しているか。

まず彼は耳に聞こえる音楽と知性によってのみ把握しうる音楽とを区別して措定する。そして「感覚的音楽は知性的音楽より厳密性の点で（*ἀκρῶς βεβαίως*）ひどく劣っている（Ⅲ/1, p.96, 27—28）」から、「音楽の高みを取り戻すには感覚的に耳によるのではなく、知性的に数によらなければならぬ（Ⅲ/2, p.97, 5—7）」ことになる。モノコードで音程を計るのはそのための手段である。そして「知性的」な音楽とは、さきほどの我々の言葉で言えば数的秩序と重なり合うものである。しかし、ではモノコードの操作を通じて数的秩序を全幅に感覚化することができるのか。言うまでもなく不可能である。「諸音程はこれらの数を完全に受け入れるものは

ない(Ⅲ/7, p.104, 1-2)」からである。それはどういうことかと問えば、問題はもはや音楽や音だけのことでなく、現象とその原理を追究する存在論へと局面を移すことを余儀なくされる。

「その理由を明らかにするには、神的で口にすべからざる言説を語らなければならぬ。すなわちここ〔地上〕の事象は高貴な事象の模倣によって成り立ち、そうした事象の運行と回転との関係で生成し存続する。(Ⅲ/7, p.104, 2-7)」文中「ここ」、「高貴な事象(τὰ τρυφήρα)」とあるのは地上ないし月下の場、その外の宇宙(言うまでもなく地球中心の世界観である)を指すと思われる<sup>17</sup>。注目すべきは、ここで地上の事象が天上世界の模倣関係<sup>18</sup>で説明されていること、そしてそれが場の関係として捉えられていることである。どちらも哲学史的に見れば先人の思想を踏襲したものにすぎないが、アリストテレスの議論の枠組の中できわめて重要な役割を担っていると考えられる。このことには後に再びふれる。

前の引用文に続いて、双方の場の差異が述べられる。「一方〔天上〕は純粹であり、衰えていないのに対して、他方〔地上〕はドロドロとし、ネバネバしている。またあちらでは作用が完全で妨げられずに生じるのに対して、こちらでは不充足、片輪、困難になってしまう。その原因は作用者の側にあるのではなく、質料の混乱と無力とによる。(Ⅲ/7, p.104, 8-12)」原理は等しいが質料が異なる故現実のあり方に差異が生ずるというのである。見逃してはならないのは、ここで天上に原理そのものがあるのではなく、純粹な形においてにせよ原理が質料化し、現象していることである。純粹原理が地上の質料との関係で、可感的な形を賦与され、表象されていると、我々の言葉として言い換えてもよからう。

かくして『音楽論』における存在論的枠組が明らかになったが、では音楽はその中でどう位置づけられるのか。「音楽も他の諸事象同様、始源〔原理〕を万物から(ἐκ τῶν ὄντων)得ていると言ってさしつかえないのである

う。しかし物體的質料との混交によって、数に則する厳密さと高さを失ってしまった。我々の上なる場にあるは、精密で不変不滅であるにもかかわらず。(Ⅲ/7, p.105, 18—23)「万物に原理があるとは、これまでの議論からして、さきほどの模倣理論と重なり合うと考えられる。「万物に対する等しさ(Ⅲ/9, p.107, 14—15)」を有する音楽は他方、「万物のハルモニアーの似像(τῆς τοῦ πάυτος ἀφουράς τῆν εἰκό, Ⅲ/9, p.107, 24)」<sup>19)</sup>をなすとも言われる。この「ハルモニアー」は『音楽論』におけるこの語の用例が必ずしも音響の面に限定されず、抽象的な意味で用いられることもあることから見て、一方で「調和」というほどの一般的な内容を指示すると考えられなくもないが、他方でいわゆる「天体のハルモニアー」を強く含意しているのは確実である。なぜなら他の箇所では、「万物の響き(τῆς τοῦ πάυτος ἤχης, Ⅲ/20, p.120, 20; τῶν ἐναϊθερίων ἤχων, Ⅲ/23, p.123, 23)」あるいはこの箇所と全く同じに τῆν τοῦ πάυτος ἀφουράν (Ⅲ/6, p.102, 19—20; よく似た例として *vid.*, p.103, 4)が誤りなく「天体のハルモニアー」を意味している<sup>20)</sup>。前に我々は「原理と現象の連関で二つの場の概念が立てられているのを見たが、そのことがこの「天体のハルモニアー」を言うのに有効に機能したとも言えるし、あるいはその伏線ないし根拠づけとして地上・天上の区別が立てられたと考えることもできよう。

他方、音楽についての議論を補強すべく絵画が引き合いに出されるところで、「数によって第一の本性をも模倣する(Ⅲ/8, p.105, 32)」と述べられるとおり、音楽にも同じことがあてはまる。「第一の本性(τῆ πρώτης φύσεως)」とは万物の原理としての数的秩序のことである。「端的に言って万物は〔中略〕数に則して協和してゐる。(Ⅲ/8, p.106, 21—22)」

ここまでの議論をまとめておこう。

一、万物の原理は数的秩序である。

- 二、その表象が天体のハルモニアーである。
- 三、その似像・模倣が地上の音楽である。
- 四、しかるに地上の音楽も原理的には数的秩序に与る。
- 五、したがって地上の音楽を通じて、万物の原理としての数的秩序を探求しなければならない。

さて、このような梓組に則ってアリストテイデースは音楽を構成する諸要素ごとに宇宙との等しさを示してゆく。(Ⅲ/9, p.107, 13—Ⅲ/15, p.115, 16)一例を挙げれば、「音楽にかかわる数は悉く神聖かつ完全であるが、九対八の比〔全音の比〕は万物のハルモニアーを表わしており(惑星は七つあり、獣帯〔恒星天球〕が八番め、無星と呼ばれる天球が九番めである)、十八対十七の比はとりわけ洗練された三つの連続する項を呈する。実際十六と十八は、あらゆる平方数〔自然数を自乗して得られる数〕の中でこの二つだけが面積と辺を等しく持つが、それはつまり取り囲むものと取り囲まれるものすなわち魂と体が均衡しているということであり、他方十七は十六と十八の中項であって、双方にとって本質的中間性を示し、地上の事象に対する月の第一の本質的貢献と影響を教えるものである。(Ⅲ/7, p.112, 14—26)最後の月の影響と十七の關係は必ずしも明らかではないが、おそらく月齢と潮位変化のことを言っているであろう。このような数思弁、俗に言えばこじつけは、それ自体として見れば、近代のバイアスのかかった我々の目には滑稽でさえある。ただ、それをアリストテイデースの主張全体のひとコマとして見ると、彼にとつて数の關係とは世界の原理そのものであったから、数の上での符合は事象間の本質的連関を表わすと見られたとしても不思議はない。少なくとも彼は、ピュータゴラス的世界観に立つ限り、このような説明に納得することを読者に求めたのである。したがってこのような説明を受け入れるか否かは、彼の思想そのものをいかに評価するにかかっている。第一、二節でも述べたように、我々は彼の思考

法を棚上げにしてその結論を語ることはできない。いずれにせよ、音楽に表われた教を通じて宇宙の秩序を探求することの一例として彼自らが示したのはこのようなことであつた。<sup>23</sup>ところで、こうした探求の道を辿るとどういふことになるのか。

万物の響きは耳には聞こえない。(Ⅲ/20, p.120, 8) しかしながら、それ自体として、また特に取るに足らない人々には捉えがたいこの響きも、「人間の間で立派に生きてきた人々の中でもとりわけ優れた人々には、それを聞くことが許されかけて、もはやこれほどの幸福と無縁ではなくなる。(Ⅲ/20, p.120, 13-16)」また「真摯で真の知識を身につけた人々は (*τὸς ἀνοιδίους καὶ ἐρατήμονας*)」稀にはあつても優れたものによるこのような名譽と好運「すなわち万物の響きを聞くこと」に充分与ることができる。(ibid., p.120, 22-24) 宇宙の原理探求にいそしむ者、言い換えれば哲学の営みに励む者がその途上で臆気ではあつても原理を、教的秩序を把握する。プラトーン風に言えばイデアを観るのである。

そして重要なのはこの探求がこの世の音楽を出発点として、そのあり方を知性的に考究する過程として捉えられていふことである。その意味でこの営みは哲学の営みと一致すると言つてよい。<sup>24</sup>言葉を換えれば、我々が音楽を知性的に聴き始めたその時から哲学の歩みは始まっているのであり、現象的音楽から高次の音楽へと進めた歩みが高みに達したところで再び音楽に、しかし今度は純粹な形で出会うのである。たしかに音楽は哲学の伴侶であつた。<sup>25</sup>

## 五 『音楽論』における模倣概念

さて、我々にはこの構造におけるミーメーシス概念を見究める課題が残されている。前節で引用した文で模倣概念がすでに二度現われていた。ひとつは地上の事象が天上の事象の模倣によって (*κατὰ μίμησιν*) 成り立っているという命題 (Ⅲ/7, p.104, 4) 、もうひとつは絵画が数によって第一の本性を模倣している (*μιμητικῆς*) という主張 (Ⅲ/8, p.105, 32) であった。言うまでもなくそれは、ピュータゴラス的世界観に全面的に基づいている。「ピュータゴラス派の人々は諸存在が数の模倣によって存在すると主張している」とアリストテレスが伝える (*Met.* A6, 987b11-12) のと全く同じ内容である。

もうひとつ、一度だけが重要な用例がある。「賢者たちはその「つまり天上の」場の模倣者であり探求者である。「中略」そして徳の等しさによって彼方の美しい事象の永遠の単一性と事象相互の協和に迫ろうとしている。」(Ⅲ/19, p.92, 13-18)「賢者のする模倣とは要するに万物の秩序を解明せんとする哲学探求のことである。それ故これまでの我々の理解に照らし合わせてみれば、ここで高次の音楽の営みが模倣と言ひ換えられたことになる。また、絵画が第一の自然を模倣するという一節 (Ⅲ/8, p.105, 32) も、それがひいては音楽にも妥当する以上、この解釈を支持すると見てよい。

これまで『音楽論』における模倣概念がすべて出揃った。それは次の四つにまとめられる。

- 一、舞踊としての模倣 — カタルシス
- 二、すぐれた音楽による模倣 — プシュケーカゴーギアー
- 三、天上の事象を地上の事象が模倣する
- 四、哲学探求としての模倣

このうち三と四は存在論と認識論の関係としてひとつの事柄の表裏をなすと言ってよからう。また一は確かに音楽の作用の一環ではあるが、音楽の第一にあるべき姿ではない。こう考えると、音楽に直接本来的にかかわる

限りではプシューカゴギーアとしての模倣と、哲学としての模倣とが残ることになる。ではこの二つはどうかかわるか。

プシューカゴギーアとは現実の音楽にかかわり、哲学探求とは知性による音楽探求と等値なのであった。そうなると前者の模倣が耳に聞こえる音楽を、後者の模倣が耳には聞こえない音楽を相関者とすると考えられはすまいか。図式的にすぎるかもしれないが、もしこう考えることが許されるとすれば、『音楽論』における「模倣」は音楽の二つのあり方に応じて一方ではすぐれた人の魂を、他方では宇宙の秩序を対象としながら、根本においては単一の概念へと還元されうることになる。模倣とはすなわち音楽がその働きをなすための手段である。これが正しいとすれば、アリストテレスの立てた模倣概念は古代の音楽論のみならず、近代模倣論を含めて考えても全く独自の位置づけを与えられなければならない。それは一方で芸術論でありながら、他方でそのまま形而上学でもある。

## 六 音 楽 美

これまでの議論では、現実の音楽は人の魂を癒し、人を哲学的思索へといざなう手段としてしか捉えられていなかった。そこには善と真への志向はあっても、美への顧慮は現われていなかった。ところがさきほど哲学探求としての模倣が述べられる一節を引用した中に、「彼方の美しい事象 (*τῆς ἐκεῖθι καλῆς*)」<sup>1</sup> という言葉が読まれた。(II/19, p.92, 16) この一句は他にもほぼこの形で現われてきて (II/2, p.54, 6, 14; II/17, p.87, 1, 7) <sup>2</sup>これがアリストテレスの中で固定的にひとつの概念項目をなしていたことが窺われる。その意味するところは明らかに、秩序立った宇宙のあり方の美しさである。それは天上の音楽の美であると言ってもよい。

今挙げた五例のうち四例は、どれも人間が地上で天界の美を忘却しているという文脈で現われるが、最後の例（引用したもの）では、賢人がそうした地上における魂の混乱から脱して、宇宙の美を求める旨述べられていた。しかもそれは模倣としての哲学の営みとして語られていたのであった。したがって知性的に音楽の高みを目指すとは、コスモスの美を求めることに他ならない。

アリストテイデースは芸術としての音楽の美にも盲目ではなかった。彼は『法律』におけるプラトーンのように、音楽の感覚的美を警戒してそれを大衆の無害な楽しみという枠の中に押し込める一方（たとえばⅡ／19, p.91, 9-12）、音階の美を積極的に認めてもいる。（Ⅰ／1, p.2, 8）さらに「他の美しいものが何ひとつとしてそれ（万物）」との協和なしには成り立たないように、音楽も成り立つこともなかったであろうし、仮に成り立ったとしてもこれほど強い力を行使することはなかったであろう。もし我々の上なるものとの大いなる等しきによって、確實で真に神的な強さを保っていなかったなら。（Ⅲ／9, p.107, 15-20）」とも述べる。これによって明らかのように、地上の音楽は美しく、その美は宇宙の秩序すなわち他ならぬ天上の音楽との等しさに由来する。したがって音楽は知性的、感覚的の両様のあり方においてそれぞれ美しく、しかもその美は等種の美である。

「音楽の目的は美を愛すること（についての議論）である。（Ⅲ／18, p.118, 27-28；プラトーン、『国家』第三卷（403C6-7）よつ）」

## 結

これまで『音楽論』から読み取られるアリストテイデースの思想を明らかにすべく試みてきたが、その思想は我々現代人にとって魅力的なテーゼを少なからず含んでいた。たとえばつい今しがた見たように、音楽の美が宇宙

の秩序に発するとする考えは、現代芸術一般に認められる「コスミズム」<sup>26</sup>への傾動と呼応するように見える。たしかに両者はその発想の根源においてはひとつと言えるかもしれない。しかしそれが語られるコンテクストは明らかに異なっている。したがってアリストイデースの考えをそのまま現代に適用するのは、もとより無意味である。そこでこの節では彼の論の枠組をいささか検討してみたい。

『音楽論』における「ムーシケー」概念が、その外延として今日の「音楽」の概念にほぼ重なり合うことは、すでに第二節で見たとおりである。ところでムーシケー区分のうち、たとえば音の高低関係を扱う「ハルモニコン」は今日の言葉では「音程論・音階論」であって、それはいわゆる音楽理論の一部門として位置づけられる。すなわちこの限りでのムーシケーは音楽理論であって音楽ではない。問題は音楽をどの位相で捉えるかである。「音楽のテクネー」としての成り立ちを、その総体ならびに諸部分として吟味することばかりでなく、上方に発するその原理と本質的原因、そして諸存在との協和を見究めることも理論部門に属する。それに対してテクネーとしての成り立ちに則して現実化し、目的を追求することは実践部門に属し、それはまた教育的とも呼ばれる。(I/5, p.6, 9-14)

音楽を理論面と実践面に分けるとは、一見たとえば今日の日本の音楽大学が音楽学コースと実技コースから成り立っているのと同じ構造であるかに思われる。その場合、実践とは作曲や演奏の行為そのものを指すことになる。しかしアリストイデースの言う実践部門はそれとは違う。引用文にもあったとおり、それはすぐに教育的と言いつ換えられ、現にこの部分が具体的に展開される第二巻では、音楽によっていかに教育すべきかが詳細に論じられる。つまりここでは音楽を創造し演奏するという行為そのものは問題にされておらず、したがってこの「実践部門」も「理論部門」同様、音楽についての考察のひとつのあり方でしかない。

ところで、第二節で見たようにアリストイデースの定義では、ムーシケーとは要するに「認識」なのであった。し

かしここから直ちに、『音楽論』におけるムーシケー概念が、音楽実践そのものではなく、その知的反省を意味すると結論づけるのは早計というものであろう。現に本書の題の *Neur. Horizons* からしてそもそもそれに反する。また、用例としてはむしろこのように実践を意味するもののほうが圧倒的に多いとさえ思われる。

したがってここから我々が最低限言いうるのは、『音楽論』におけるムーシケー概念が、その外延とするところはひとつでありながらも、捉え処ないし位相として単一ではないということである。さらに言えば、ムーシケー分類において、大区分（理論対実践）と中区分（本質論対各論など）は対象領域の差ではなく、その切り分けかたの異なりすなわち位相差を表わすと考えることができる。

このように、アリストテレスの言うムーシケーとは、実践そのものから、最高度に抽象化された存在論的考察に至るまでの位相差を含む深みを持った概念である。そしてここまで来ればすでに明らかのように、彼の立論はその特質の少なくとも一部をこのようなムーシケー把握に負っている。たとえばムーシケーのカタルシスの効用を語る際と、ムーシケーと宇宙の構造の等しさを言う場合とは、同じムーシケーについて述べていてもその捉え処は明らかに異なっている。このことは、音楽をその全体像において捉えようとする彼の基本的方向のひとつの必然的帰結と言わなければならない。逆に言えば彼の音楽思想を受け入れるには、その前提として今述べたような音楽把握の枠組をも共に受け入れなければならないのである。我々が彼の思想を前にして注意深くあらねばならないのはこのような事情による。

#### 註

- (1) 吉川英史、『日本音楽の美的研究』（音楽之友社、一九八四年）六八—七〇頁を参照。
- (2) Cf. Hans H. Eggebrecht, "Opusmusik" in: *Musikalisches Denken*, Heinrichshofen/Wilhelmshaven, 1977, pp. 222 — 229.
- (3) テクストは *Aristoteles Quinque libri De musica libri tres*, (ed.) R. P. Winnington-Ingram, Teubner/Leipzig, 1963

- を使用し、引用もその便宜的章立て(ヤーンの区分に従ったもの)ページ付けによる。訳および注釈としては Rudolf Schürke, *Aristoteles Quintilianus Von der Musik*, Berlin-Schöneberg, 1937、Thomas Mathiesen, *Aristoteles Quintilianus On Music in Three Books*, Yale U. P./New Haven and London, 1983 各適宜参照した。Marcus Meibomius, *Amiquae musicae auctores septem*, Amsterdam, 1652 (facs. ed.: Broude Brothers / New York, 1977) のテクスト、ラテン語訳、注釈を参考とした箇所もある。Rudolf Schürke, *Des Aristoteles Quintilianus Harmonik*, Hans Schneider/Tutzing, 1976、若干の箇所を参考になった。
- ④ これらの立場は傾向として、この順でそれぞれ注釈・翻訳者マシスン、同シューフケ、テクスト校訂者ウィニントン＝イングラムに代表されると思われる。
- ⑤ Mathiesen, *op. cit.*, pp. 10-14 に詳しく考察がある。
- ⑥ 「歌」と訳した *mélōs* にこめては I/12, p. 28, 8-10 を参照。この語は広義には言葉を伴った、今日我々の言う「歌」に相当するもの(「完全な歌」)、狭義には高低の音の継起としての「旋律」を意味する。
- ⑦ ウィニントン＝イングラムは *ἐν ᾧ παρὰ τὴ καὶ ὁσπάρτατος κινύαται* と付加、改変を試みる。たしかに「体の動き」だけが持ち出されるのは奇異の感を抱かせるが、諸写本が一致してこの読みを伝えている以上、それに変更を加えるのは恣意の誇りを免れえない。事実、補足部分に似た表現として、近い位置に見出される *κινύατος παρὰ τὴ καὶ ἀγίατος* は「完全な歌にかかわる事柄」の説明であり、編者が挙げる p. 5, 19 もこの命題に対してではなく、さきに表示した第三の先行する定義に対して加えられた説明と解される。
- ⑧ II/7, p. 65, 23: ムーシケーによる教育の場面で考え (*ἐννοεῖα*) にこめて。II/12, p. 77, 27: 音楽の諸要素を男性女性、中性と性格づける際に、ギターとテウロスによる歌の種にこめて。II/14, p. 81, 19: 旋法(トロポス)のエートス論で、ドリーオス・トロポスが男性的エートスに相応しいと。II/16, p. 85, 22: 音楽の完全態における語法(レクシス)について。III/22, p. 123, 19: 音階を神に対応づける際、リズムや楽器の本性について。
- ⑨ ソーマタとは、西洋諸語、漢語と同様に身体、物体双方を指す語である。
- ⑩ たとえば第三巻第十章。
- ⑪ この考えからしてすでに、アリストイデースのピュータゴラス的思考を示している。

12) 上の一連の議論については次の論文がある。A. J. Festugière: "L'âme et la musique d'après Aristide Quintilien", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 85, 1954, pp. 55-78.

13) ミームスについてはすぐ後で検討するが、上のでは定訳に従ってこの「模倣」の語を画一的にあって、その訳語の意味内容に弾力を持たせることにした。以下同様である。

14) やや似た文脈で「大衆の罪のない気晴らし」(II/19, p. 90, 33)とよ言われる。

15) Hermann Koller, *Die Mimesis der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Bern, 1954, pp. 97-98. 上の研究とは『音楽論』のミームス論が主として第二巻に關して二五ページに亘って論じられる。

16) *Ibid.*, pp. 11-15.

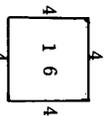
17) たゞち III/7, p. 105, 4-5  $\sigma\tau\alpha\ \acute{\epsilon}\nu\theta\alpha\acute{\tau}\ \mu\epsilon\tau\ \acute{\epsilon}\nu\epsilon\acute{\iota}\theta\epsilon\iota$  との対比の關係として、動・植物の盛衰と月の位相変化の対応が述べられることから考えて、上の推論は確實である。なおこれをこゝでは Mathiesen, *op. cit.*, p. 116, n. 8に参照する。

18) これは「共感 (*συμπάθεια*)」とも言う換えられぬ。(III/7, p. 105, 4)

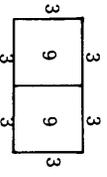
19) 対格形に  $\acute{\epsilon}\tau\epsilon\kappa\omicron\nu\alpha$  でなくこの形が使われていることから考えて、上の一節が詩的な響きを有すると言つてよいかもしれない。

20) Cf. L. S. J. s. v. *εἶκόν*.

21) 「上の響きは楽音の根底にある秩序に則して発せられると言われよう。(III/20, p. 120, 25-26)」



面積:  $4 \times 4 = 16$   
 辺:  $4 + 4 + 4 + 4 = 16$



面積:  $(3 \times 3) \times 2 = 18$   
 辺:  $3 + 3 + 3 + 3 + 3 + 3 = 18$

②2 マイボム、シェーフケ、マシスンとも、この点に關しては注釈を加えていない。

②3 この例でもほの見えていたように、音楽と等しい構造を人間靈魂にも見出そうとする議論がⅢ/15, p.114, 29から巻末近くまで散発的に展開される。このことを重視すれば、地上の音楽、宇宙、そして魂に共通の原理を考える解釈も成り立ちうる。しかしたとえばブトレマイオスではそのことが明確に主題化されて述べられる(Harm. Ⅲ/3-4)のに対して、アリストテレスにはそのような記述は見当らない。なおブトレマイオスのハルモニアー三態については拙稿「ブトレマイオスの宇宙調和論——四つの音高概念」(『音楽学』第二九卷(一)、一九八三年、六三—七五頁)を参照されたい。

②4 この構造は言うまでもなく、『バイドーン』におけるソークラテースの言葉を想い起こさせる。「哲学は最大の音楽である。(61A3-4)」

②5 ただし彼の言う「哲学」が第三卷で幾度か見られる「神」、そして「秘儀(*μυστήριον*)」の概念としかにかかわるかは必ずしも明確ではない。マシスンは秘儀を哲学よりさらに高い位置にあるものと解するが(φθ. cit., p.56)その根拠とされた一句(Ⅲ/27, p.133, 23-24)は、彼と異なる解釈をも受け入れうると思われ、したがって彼の理解にはにわかには首肯しがたい。『音楽論』の論述中、特に問題とされるべきはⅢ/9, p.107, 25-27; Ⅲ/21, p.121, 10-15 および上述の箇所である。さらにさきほど引用した存在論的模倣関係に関する箇所(Ⅲ/7, p.104, 3-4)で、「神的で口にすべからざる言説」と言われていたことも注目に値する。

②6 竹内敏雄『美学総論』(弘文堂、一九七九年)、三一—三二頁、および同「コスモスの美学」(東京大学出版会、東京大学公開講座『宇宙』、一九六五年)二六〇—二七一頁を参照。