

メイのプトレマイオス旋法論解釈

津 上 英 輔

序

16世紀イタリアの人文学者ジローラモ・メイ（Girolamo Mei, 1519-1594）は、古代ギリシャ音楽の構造を解明する鍵として旋法を研究し、手書き本を含む古代文献の広い読解から得られた解釈を『古代旋法論（*De modis*）』（1567-1573年執筆，全4巻，ラテン語）にまとめた。その第1巻は古代の音程理論を，第2巻は古代の旋法論としてアリストクセノス，アリストクセノス派，プトレマイオス，ポエーティウスの理論を，第3巻はその後のものとしていわゆる教会旋法とグラレアヌスの理論を紹介し解説する一方，第4巻は旋法の用法から見た古代音楽のありさまを論じる¹⁾。後年，メイは手紙でこの書の結論をわかりやすいイタリア語に言い換え，それに刺激を受けたフィレンツェの文人グループ，カメラータ（Camerata）が，薄い楽器伴奏つき単旋律歌唱であるモノディ（monody）の様式と，全篇を通じて台詞を歌で発するオペラの形式を生み出した。従来の研究は，このような歴史的見通しからメイと『古代旋法論』を論じるものが多く，その結果，記述的（descriptive）な音楽理論そのものを内容とする最初の3巻より，理想化され，それゆえ多少とも規範化された（normative）古代音楽像を提示する第4巻を取り上げる傾きが強かった²⁾。しかし私の見るところ，メイの古代音楽像は，彼独自の古代旋法理論解釈に確固として基づいている。それを研究史上初めて明らかにするのが私の当面の目的であるが，本論文ではそのうち，彼が古代旋法理論の代表たるプトレマイオスの体系をいかに理解（誤解）したかの部分を扱う。他方，その誤解が彼の古代音楽像にいかなるバイアスをかけているか，またそれが思想史の見通しの中でいかなる位置を占めるかについては，稿を改めて論じることにはしたい。

第1章 プトレマイオスのトノス理論

アレクサンドレイアの数学者プトレマイオス (Klaudios Ptolemaios, 紀元後2世紀) は、『調和論 (Ἀρμονικά)』第2巻で、楽音範疇 (gamut) から旋律を実現する原理である旋法について、独自の精緻な理論を打ち立てている。先行するアリストクセノスらの理論を批判的に継承して練り上げられたこの体系は、ギリシャ旋法理論の集大成と言ってもよいものであり、メイの解釈もこれを中心的に扱っている。なお、『調和論』で用いられるギリシャ語 *τόνος* はラテン語で一般に *modus* と訳され、それが我々の旋法と呼ぶものにつながっている。したがって *τόνος* を旋法と訳すことも可能であるが、本論では原語との対応を無理なく示すことのできる「トノス」の呼称を採り、「旋法」はラテン語 *modus* の訳語または特定の出典と結びつかない一般的名称として用いることにしよう。

第1節 音高トノスとオクターヴ形トノス

プトレマイオスのトノス体系については、すでに訳と注釈によって私の解釈を示しているので³⁾、ここでその詳細を述べる必要はないが、本稿に必要な限りで要点を繰り返すことにしよう。トノスの転換には2種あって、1つが旋律全体の位置を上(高)または下(低)にずらすこと、現代で言えばハ長調からト長調へ、あるいはイ短調からニ短調に移調または転調することを指すのに対して、もう1つは、旋律の全体的位置(音高)を固定したまま、旋律内部で構成音同士の関係を変えること、あるいは全音と半音の並び方を変えること、たとえばハ長調からハ短調へ移調または転調することを意味する。ここでは前者すなわち全体的音高移動の機構を音高トノスと呼び、後者すなわちオクターヴ形の差別機構をオクターヴ形トノスと呼ぶことにしよう。オクターヴ形トノスについて現代風の用語を使って補足すると、旋律全体の絶対的音高とは無関係に、たとえばドレミファソラシドの並び(ドのオクターヴ形)か、レミファソラシドレの並び(レのオクターヴ形)か、ミファソラシドレミの並び(ミのオクターヴ形)かを区別する仕組みであると言える⁴⁾。プトレマイオスの考えでは、音高トノスの転換をしても、そこに「歌 (*μέλος*)」の変化があったとは認められないのに対して、オクターヴ形

トノスの転換があると、「性格 (ἡθος)」が変わり、それを通じて歌の変化が認められるというのである (55, 3; 58, 13-20).

第2節 位置と機能

プトレマイオスはアリストクセノスの音高トノス理論から、新たにオクターヴ形トノス理論を導く手立てとして、テシス (θέσις) すなわち位置と、デュナミス (δύναμις) すなわち機能とを区別するという、難解な理論を導入している⁵⁾。たとえば同じメセーの音に対して、一方で「位置によるメセー (μέση κατὰ τὴν θέσιν)」、他方で「機能によるメセー (μέση κατὰ τὴν δύναμιν e. g. 65, 6)」という、きわめて煩瑣な区別である。現代日本の音楽理論で言えば、前者はイ、ロ、ハなどの音名ないし (ゆるやかな意味での) 絶対的音高⁶⁾、後者はド、レ、ミなどの階名ないし相対的音高に相当し、両者の対応は移調ないし転調によって変化する。たとえばハ長調では音名ハは階名ドに対応するのに対して、ト長調では同じ音名ハは階名ファに対応する。プトレマイオスは、非転換音組織 (σύστημα ἀμετάβολον. すなわち現代風には、いからイまでの2オクターヴにわたる音階) の上で7つの音高トノスを実現し、そのそれぞれがヒュパター・メソーン (ホ) からネーター・ディエzeugメノーン (ホ) までの中央オクターヴの音域でどのような音の並びを成すかを見ることで、オクターヴ形トノスを導出する。この過程を現代の音名と階名によって示したのが表1である。「音高トノス」の欄で「イロハニホ」へトイなどと囲んだのが各音高トノス (1オクターヴにわたる) を構成する音名であり (ただしこの音名は現代で言う嬰、変の半音変化

表1 『調和論』 から読み取られる音高トノスとオクターヴ形トノス

トノス名	音高トノス	→ オクターヴ形トノス (オクターヴ形)
ミクソリューディオス	いろハニ[ホへトイロハニホ]へトイ	シドレミファソラシ (第1)
リューディオス	いろハニ[ホへトイロハニホ]へトイ	ドレミファソラシド (第2)
フリュギオス	いろハニ[ホへトイロハニホ]へトイ	レミファソラシドレ (第3)
ドーリオス	いろハニ[ホへトイロハニホ]へトイ	ミファソラシドレミ (第4)
ヒュポリューディオス	いろハニ[ホへトイロハニホ]へトイ	ファソラシドレミファ (第5)
ヒュポフリュギオス	いろハニ[ホへトイロハニホ]へトイ	ソラシドレミファソ (第6)
ヒュポドーリオス	いろハニ[ホへトイロハニホ]へトイ	ラシドレミファソラ (第7)

を許容する), この音列の階名はつねにミファソラシドレミである。また [ホヘトイロハニホ] と [] でくくったのが、中央オクターヴである。「オクターヴ形トノス」の欄は、中央オクターヴの各音が各トノスでいかなる階名を取るかを示している。音高トノス、オクターヴ形トノスの両方について、各トノスの機能によるメセー（階名ラ）を太字で示す。なお、各トノスとオクターヴ形の個別的対応は『調和論』第2巻第10章 63, 32-64, 3に見られる。

このように言えば、プトレマイオスのトノス理論はさして難解でないように見えるかもしれないが、これをたとえば英語で説明しようとする、直ちに困難に直面する。それは、英語圏において「音名」と「階名」の区別が、日本の音楽理論教育で行なわれるほど截然となされないからである。たしかに音楽辞典を見ると、音名は pitch name, 階名は syllable name という呼び分けと、個々の音についても a, b, c などが pitch を表わし、do, re, mi などが syllable を表わすという概念的区別が見出される。しかしこの区別は日本の音名／階名ほど一般に行き渡っているとは考えがたい。また、フランスでは、たとえばホ長調を表わすのに mi majeur と言う。つまり日本語で言えば階名を表わすはずの mi がホという音名を表わしているのである⁷⁾。このような用語の不徹底ないし不統一もあって、西洋語の圏内で位置と機能を説明するのは、意外に難しい。ましてそれを、イロハ、ドレミのように別立ての名称によるのではなく、「位置によるメセー」、「機能によるメセー」などと、同じ名に限定を付して呼び分けなければならなかったプトレマイオスにおいて、この区別がいかに人々の理解を困難にしたかは、想像に難くない。プトレマイオスのトノス理論をラテン語で説明し、西欧中世に導入したボエティウスがこれを理解しなかったのも、無理はないと言いきらさう。なお、「位置によるメセー」、「機能によるメセー」の煩瑣を少しでも緩和するため、今後「位置メセー」、「機能メセー」という呼称を採用ことにしよう。

第3節 解釈史

メイがプトレマイオスのトノス理論をいかに解釈したかを見る前に、その前後の音楽理論家たちの場合について、一瞥しておこう。15世紀末から17世紀前期にいたる人文主義者たちの解釈については、パリ

カがすぐれた概観を与えている⁸⁾。それをまとめるなら、(1499年に完成したがほとんど知られずに終わったレオニチェーノ (Niccolò Leonicensi, 1428-1524) のラテン語訳を可能的例外として) 1635年のドーニ (Giovanni Battista Doni, 1595-1647) の解釈も含めて、プトレマイオスの理論を正しく (すなわち現代と同様に) 解釈した人文主義者・音楽理論家はいなかった。

次の検討対象として、英国の数学者ウォリス (John Wallis, 1616-1703) が挙げられる。彼はプトレマイオス『調和論』の初刊本 Wallis (1682) において、ギリシャ語本文と並べたラテン語訳に加え、巻末に48ページに及ぶ Appendix: De Veterum Harmonica ad Hodiernam comparata を置き、音階構成の基本から転調理論に至るまでの新旧音楽理論の比較を提示している。その中に、次のような記述が見られる。

じっさい (我々の場合) ミ (mi) が歌われる際、あるときは b fa ḡ mi [口] で、あるときは e la mi [ホ] で、あるときは a la mi re [イ] 等々で [歌われる] ように、彼ら [古代人] の場合、たとえば能力によるパラメセー (Paramese potestate) が (それはちょうど我々のミと同じだけのものである) 置かれた際、あるときはパラメセー (位置による) [口] に、あるときは (位置による) ネーテー・ディエゼウグメノーン [ホ] に、あるときはメセー [イ] 等々に [置かれた]。 (Wallis (1682). 312)

ここでウォリスがヘクサコード理論を踏まえながら階名 mi などと音名 e la mi などを使い分け、それを potestas (能力) と positio (位置) にそれぞれ対応させているのは明らかである。したがって、彼の解釈は我々の解釈と同一と言える。我々としては、ドーニとウォリスの間に、あるいはドーニ以前に、同様の解釈を示した理論家があったかについて、これ以上の知識を持ち合わせないので、暫定的に、1682年のウォリスを以てプトレマイオス・トノス理論の最初の正当解釈者とすることにしよう。

第2章 メーイのプトレマイオス旋法論解釈

メーイは、すぐ後で見ると、古代の旋法理論を扱う『古代旋法論』第2巻24ページのうち、半分以上に当たる14ページ (pp. 53-67) を、直接間接にプトレマイオスの旋法理論の解釈に費やしている。これは、手紙を含むメーイの全著作において、断然最大のプトレマイオス理論解釈である。と同時にこれは、彼がこの理論を古代旋法理論解釈の鍵と見ていたことの証拠でもある。次の言葉はそれを裏付けている。

たった今公言したこれが、旋法の構成法についてのプトレマイオスの見解であった。確かにこの考え方は洗練されていて、学そのものとして見る限り、見たところすべての要素から作り上げられ仕上げられている。(Mei (1991). 68, 5-7)

彼はプトレマイオスの体系をギリシャ旋法理論の代表と考える点で、現代の我々と一致している。しかし彼の提示するプトレマイオス体系は現代のものとは一致しない。

第1節 位置・機能理論の見損じ

その齟齬はすべて、プトレマイオス理論の新機軸として前述した位置・機能の概念を、彼がとらえ損なったことに起因する。それを明らかにするため、まず量的検討から入るとしよう。表2はトノス論が展開される『調和論』第2巻第5章から第11章について、『古代旋法論』における対応箇所を求めたものである。表から観察されるように、大部分について(ほとんど翻訳と言ってよいまでに忠実なものを含めて)対応物が見出される中で、位置と機能の区別が展開される第5章の前半および位置・機能に関するトノス転換が説かれる第6章の後半については、記述がすっぱりと抜け落ちているのである。

表2 プトレマイオスとメイの対応箇所

『調和論』第2巻	『古代旋法論』第2巻
第5章「いかにして楽音の名称は位置に対して、また機能に対して取られるか」(51, 19-53, 27)	
51, 19-53, 16 (位置と機能)	なし
53, 17-53, 27 (7つのオクターヴ形)	63, 32-64, 3
第6章「いかにしてオクターヴ+4度の接合の大きさが完全音組織の評判を得たか」(53, 30-57, 9)	
53, 30-54, 11 (接合音組織)	36, 3-25
54, 12-57, 9 (2種のトノス転換)	なし
第7章「トノスと呼ばれるものの転換について」(57, 10-58, 20)	
57, 10-13 (導入)	なし
57, 13-22 (諸トノスの隔たり)	57, 15-28
57, 22-58, 2 (隔たりの限定法)	57, 30-58, 2
58, 2-20 (両端のトノスの隔たり)	58, 10-31
第8章「両端のトノス同士がオクターヴで区切られなければならないこと」(58, 21-59, 29)	
58, 21-28 (オクターヴを隔てた楽音同士の同一性)	61, 9-21
58, 28-59, 5 (オクターヴを隔てたトノス同士の同一性)	なし
59, 6-20 (誤ったトノス数の設定)	62, 21-30
59, 20-23 (オクターヴの機能は項ではなく比の数で測られる)	なし
59, 23-25 (比の数は7)	62, 14-15
59, 25-29 (オクターヴを隔てた2つの種の同一性)	なし
第9章「トノスがオクターヴ形と同数の7つだけしか措定されないこと」(60, 1-62, 15)	

60, 1-5 (トノスの数は7)	62, 12-21
60, 6-61, 5 (協和音程もトノスも比で定める)	53, 26-27
61, 6-16 (トノスを半音刻みなどで定めることの誤り)	53, 21-54, 2
61, 16-20 (半音以外も同様)	54, 4-7
61, 20-62, 2 (オクターヴは7つの等しい比に分割されない)	なし
62, 2-15 (トノス同士の隔たりは協和音程を基にする)	56, 5-10
第10章「いかにしてトノス同士の超過〔隣接トノスとの差〕がまっとうに取られるか」(62, 16-64, 15)	
62, 16-18(8トノス理論は他よりはまし)	54, 14-16
62, 18-22 (最古の3トノスの命名)	54, 22-27
62, 22-63, 5 (次の4トノスの命名)	54, 29-55, 1
63, 5-7 (ヒュベルミクソリユーディオスの命名)	55, 17-19
63, 7-8 (ヒュポは低, ヒュベルは高)	なし
63, 9-12(3つのヒュポ・トノスの音程差)	54, 33-55, 4
63, 12-64, 15 (協和音程によって諸トノスを定める)	56, 5-57, 9
第11章「トノスが半音ずつ増加してはならないこと」(64, 16-66, 4)	
64, 16-18 (7トノスの機能メセーと7オクターヴ形の対応)	62, 32-33
64, 18-65, 8 (ミクソリユーディオスのオクターヴ形と機能メセー)	64, 17-30
65, 6-15 (同様にリユーディオス以下について)	65, 19-24
65, 15-19 (いくつかの音はトノスの転換に際して不動)	65, 28-31
65, 19-66, 4 (半音刻みのトノス理論の不整合)	なし

次に質的に、位置と機能の概念が『古代旋法論』でいかに扱われているかを見よう。この概念が実質的にメーイの視野から抜け落ちている中で、用語の類似を見せる箇所がある。それを示すため、表3で『調和論』と『古代旋法論』の該当箇所を逐語訳的に、左右対照の形で、原語を補いながら引用しよう。

表3 プトレマイオスとメーイの文言比較

『調和論』第2巻第11章 p. 64, 16-18	『古代旋法論』第2巻 p. 62, 30-33
我々はこれら [7つ] のトノスを (τόνων) 定めたが、トノスと [オクターヴ] 形 (τῶν εἰδῶν) が同数であることから、オクターヴ中の1つ [ずつ] の楽音が (τις…φθόγγος) 各トノスごとの機能メセーのもの (τῆς…τῆ δυνάμει μέσης ἰδίου) になるのは明らかである。	しかしトノス・旋法の力・自然 (uis ac natura) とは、同じ声の中で、こちら [のトノス・旋法] は低い方の、あちら [のトノス・旋法] は高い方のいわば位置を (quasi locus), 言うなれば本来の権利によって (iure proprio) 占有するという体のものなわけだから、まさにこの理由から、高低がそれら [トノス・旋法] に固有かつほぼ唯一の差異と見られるようになるという事態が生じた。

『調和論』が言うのは、7トノスの機能メセーが、たとえばヒュパター・メソーン (ホ) からネーター・ディエゼウグメノーン (ホ) の1オクターヴ (8音) 中の7つの音名に対応することであり、我々の用語に置き換えれば、各旋法の階名ラが、音名ホヘトイロハニのいずれかに落ちることである。それに対して、メーイの“locus”はθέσις (位置) に、“uis”はδύναμις (機能) に、言葉の上では対応するが、“uis”は“uis ac natura” (力・自然) と敷衍されることで本来の専門用語性を失い、“locus”にしても、“quasi (いわば)”によって比喩表現と扱われて、やはりプトレマイオスの意図する内容を伝え損なっている。内容的にも、各旋法が全音階中の高いまたは低い (絶対的) 音域を占めるという音高トノスの概念を指していると思われ、プトレマイオス風に位置・機能の概念を通じて、そこからオクターヴ形トノスへの変換が行なわれる、その手前の段階に止まっているように見える。なお、ヘクサコード理論を知るメーイにおいて、ウォリスと同様の解釈を採る道は開けていた。

すると直ちに予想されるように、メイは音高トノスからオクターヴ形トノスへの理論的連関が辿れず、結果として誤った旋法像が提示されるに違いない。その誤りは次の2つの段階に切り分けることができる。

第2節 2つの「中弦」

メイは2種類の「中弦 (media chorda)」を提示する。これは言葉の上で、ギリシャ語 μέση [sc. χορδή] の訳語であり、その一方はプトレマイオスが『調和論』第2巻第11章 (65, 6-15) で各旋法ごとに機能メセーの場 (τόπος) として提示するもの、すなわち本論第1章第2節の表1における「音高トノス」の欄に一致する。メイはこれを次のように説明する。

…たとえば最高旋法であるミクソリユーディオス旋法の中弦の力を持つのはパラネーター・ディエゼウグメノンつまり d la sol re [ニ] であって、この位置で、他の音は彼があらかじめこの旋法にと指定していた座からいわば追い出されて、この旋法が第1オクターヴ形を構成することになる。[中略] このようにしてプトレマイオスは、ミクソリユーディオス旋法の中弦の力を持つべきものとしてパラネーター・ディエゼウグメノンつまり d la sol re [ニ] を割り当てておいたので、他の旋法の中弦も次のような並びで互いに続くことになった。すなわちリユーディオス旋法の (これは [ミクソリユーディオス旋法を除く] 残りの旋法中最高と見なされるので) 中弦の力はトリター・ディエゼウグメノンつまり c sol fa ut [ハ] の位置にぴったり合い、フリュギオス旋法ではパラメセーつまり ♯ mi [ロ], ドーリオス旋法ではなんら変換を行なわずまさにメセーつまり a la mi re [イ] を占有する。ヒュポリユーディオス旋法ではリカノス・メソーンつまり G sol re ut [ト] の位置を占め、ヒュポフリュギオス旋法ではパリュパター・メソーンつまり F fa ut [ヘ] の、最後にヒュポドーリオス旋法ではヒュパター・メソーンつまり E la mi [ホ] の [位置を占める]。 (Mei (1991). 64, 28-30; 65, 19-24)

メイがミクソリユーディオス旋法およびリユーディオス旋法の「中弦

の力 (mediae [sc. chordae] uis)」と言うのは、前後関係上、プトレマイオスの「機能によるメセー (ἡ μέση κατὰ τὴν δύναμιν)」(65, 6)に当たる。したがってこのメーイの体系は、各旋法ごとの機能メセーすなわち階名ラがいかなる位置すなわち音名に見出されるかを示すものと説明することができる。ただし、前述のとおりラテン語 uis はギリシャ語 δύναμις の訳語であり得、また我々が「中弦」と呼ぶものと「メセー」は同一物だから、言葉として両者はよく似ているが、「中弦の力」という表現は著しく多義的で、それが「機能によるメセー」の概念を正確に移し替え得ているとは限らない。この「中弦」を便宜上第1種中弦と呼ぶことにしよう。なお、この引用文に2度現われる「位置 (locus)」は『調和論』同箇所「場 (τόπος)」の訳語と見られるが、このギリシャ語そのものが「機能 (δύναμις)」の対語としての「位置 (θέσις)」に重なるわけではない。結局ここでのプトレマイオスとメーイは、音高トノスとしての7旋法において、各々の機能メセーが位置としていずれの音名 (d la sol re などは音名の表示法である) に重なるかを述べている。

しかしメーイはそれに先だって、もう一つの「中弦」を提示している。我々としては、これが、プトレマイオスにおいてそのまま明言されることはないが、その体系に潜在する位置メセーに対応することを期待する。これについてのメーイの説明は次のとおりである。

それぞれのオクターヴにおける第4番目の弦が中弦と呼ばれ真ん中の弦のように見なされている (Mei (1991). 64, 9)

この「中弦」とはどのようなものなのだろうか。ここでメーイの言う「オクターヴ」とは、2度 (全音または半音) ずつ互いに隔たる7つの音高トノス (前の引用文 (64, 28-30; 65, 19-24) で見たもの) を、中央の位置ヒュパター・メソーン (ホ) から位置ネーター・ディエゼウグメノーン (ホ) のオクターヴの範囲で切り取ってできる7つのオクターヴ形を言う。するとそのそれぞれの (下から、すなわち位置ヒュパター・メソーン (ホ) から) 「第4番目」の音とは、我々の理解する位置メセー (ホの4度上のイ) に該当する。そしてメーイが次のように語るとき、その操作を我々の言葉で語るなら、旋法の転換にかかわらず不動である位置メセー (イ) が、各旋法においていかなる機能を帯びるかに相

当する、はずである⁹⁾。

この理由ゆえに、ミクソリューディオス旋法のものであるオクターヴの中弦は、ヒュパター・メソーンつまり E la mi [ホ] であることが帰結する。リューディオス旋法の場合パリュパター・メソーンつまり F fa ut [ヘ]、フリュギオス旋法ではリカノス・メソーンつまり G sol re ut [ト]、ドーリオス旋法はすでに述べたとおり全旋法の真ん中であるが、これはメセーつまり a la mi re [イ]、ヒュポリューディオス旋法はパラメセーつまり b mi [ロ]、ヒュポフリュギオス旋法はトリター・ディエゼウグメノーンつまり c sol fa ut [ハ]、最後にヒュポドーリオス旋法はパラネーター・ディエゼウグメノーンつまり d la sol re [ニ] が [それぞれ中弦である]。 (Mei (1991). 64, 13-17)

我々はメイの言うこの「中弦」を、第2種中弦と呼ぶことにしよう。

しかし我々は、ここにメイの誤解が忍び込んでいることを見逃さずにおこう。と言うのは、我々の理解によれば、ここでメイは各旋法における位置メセーすなわち音名イの機能すなわち階名を述べるはずのところ、彼が実際に挙げているのは E la mi (ホ) , F fa ut (ヘ) などという音名だからである。それは、転換のない基本旋法たるドーリオス旋法における音名と階名の対応によっており、我々の用語法に直して言えば、階名ミを音名ホと、階名ファを音名へ…と置き換えたものになっている。この階名と音名の混同が、プトレマイオスの位置・機能理論をメイがとらえ損なったことに由来するのは明らかである。

こうしてメイは、たとえばミクソリューディオス旋法で言えば、パラネーター・ディエゼウグメノーン [音名ニ] (第1種) およびヒュパター・メソーン [音名ホ] (第2種) という2種の「中弦」を特定するが、両者の理論的關係については述べていない。おそらく彼は位置と機能の關係を十分に理解せずを得られた第2種中弦に加え、プトレマイオスが明示するメセーすなわち我々が第1種中弦と呼んだものを「中弦」として認めざるを得ない結果、2つの中弦を合理的に關係づけられないままに、いわば両論併記することになったということであろう。そして第2種中弦を音名と誤解した結果、彼は両者を音名という同一の地平上

に見出し、かくして両者を比較する可能性と必要性を認めることになったものと考えられる。

ここで、あらためて我々の理解を明確にするため、我々の言葉で2つの「中弦」の関係をまとめるなら、第1種中弦とは、音高トノスの転換に伴って各旋法の機能メセー(ラ)がいずれの絶対的位置に落ちるか(いずれの音名を取るか)を指すものである。これはプトレマイオスの述べるところと問題なく一致している。それに対して、第2種中弦とは、同じ音高トノスの転換に伴って、不動の位置メセー(イ)がいかなる機能を帯びるかを求めるはずのところ、メーイが階名を音名と取り違えてしまったために、転換のないドーリオス旋法における音名と階名の対応に基づき、たとえば階名ミを音名ホと、階名ファを音名へと読み替えたものとなっている。その内容を、ギリシャ式音名(ネーテー・ディエゼウグメノーンなど)を使わず、またプトレマイオスの「位置」を音名(イ、ロなど)に、「機能」を階名(ド、レなど)に置き換えて表にまとめれば、表4のようになろう。第1種中弦の欄は基本的に表1(『調和論』)の音高トノスの欄と等しいが、それに加え、各旋法の位置メセーをイで示す。また、第1種、第2種中弦の欄で、それぞれの種、旋法の中弦を二、ホなどの太字で示す。

表4 メーイによる2つの中弦とその関係

旋法名	第1種中弦	イの階名 →音名	第2種中弦(オクターヴ形)
ミクソリュ.	いろハニ[ホヘト $\overline{\text{イロハニホ}}\text{ヘトイ}$]	ミ→ホ	ろハニホヘトイロ(第1)
リュエディオス	いろハニ[ホヘト $\overline{\text{イロハニホ}}\text{ヘトイ}$]	ファ→ヘ	ハニホヘトイロハ(第2)
フリュギオス	いろハニ[ホヘト $\overline{\text{イロハニホ}}\text{ヘトイ}$]	ソ→ト	ニホヘトイロハニ(第3)
ドーリオス	いろハニ[ホヘト $\overline{\text{イロハニホ}}\text{ヘトイ}$]	ラ→イ	ホヘトイロハニホ(第4)
ヒュポリュ.	いろハニ[ホヘト $\overline{\text{イロハニホ}}\text{ヘトイ}$]	シ→ロ	ヘトイロハニホヘ(第5)
ヒュポフリュ.	いろハニ[ホヘト $\overline{\text{イロハニホ}}\text{ヘトイ}$]	ド→ハ	トイロハニホヘト(第6)
ヒュポドーリ.	いろハニ[ホヘト $\overline{\text{イロハニホ}}\text{ヘトイ}$]	レ→ニ	イロハニホヘトイ(第7)

この表は、階名たるべき第2種中弦が音名と取り違えられているという一点を除いて、プトレマイオス理論に忠実であると言ってよい。しかしながら、メーイが諸旋法における2つの中弦を比較しその差を各旋法からの隔たりと重ねるに及んで、彼の位置・機能理論の

見損じ（音名と階名の混同）は歪んだ旋法像として顕在化する。その過程を、2つの中弦の比較から辿ることにしよう。

全旋法中最低のものはヒュポドーリオスであり、これより4度2つ分の隔たりだけ高いのがミクソリューディオスであるから、パラネーター・ディエゼウグメノンつまり d la sol re [ニ] であることを前述したヒュポドーリオス・オクターヴの [第2種] 中弦は、[旋法を] 下げて位置を変換しながら、それ本来のヒュパター・メゾンつまり E la mi [ホ] [=第1種中弦] から追い出されるようにして、そこ [パラネーター・ディエゼウグメノンつまり d la sol re] に自分の領土とも言うべきものの座を定めたのである。(Mei (1991). 66, 4-6)

メイはここで、片や音名、片や階名という本来別種であるはずのものを、第1種中弦および第2種中弦として、音名という同じ次元における移動と見ている。その移動の結果、ヒュポドーリオス旋法について見れば、2つの中弦の隔たりがニからホの7度になっているというのである。これを他の旋法に敷衍すると、2つの中弦同士は、当該旋法が中央のドーリオス旋法から1音（2度）ずれると2音（3度）隔たり、2音（3度）ずれると4音（5度）隔たり、最後に、3音（4度）ドーリオス旋法からずれる両端のミクソリューディオス旋法とヒュポドーリオス旋法において、2つの中弦は上述のとおり互いに6音（7度）隔たることになる。

これを一般的構造にまとめてみよう。プトレマイオスの意図するところ、旋法がドーリオスからX音上がると（Xは-3以上+3以下の整数）、その機能メセーの位置（第1種中弦）はX音上がるのに対して、不動の位置メセーの機能はX音下がる（-X音上がる）。ここで位置の変化分（X）と機能の変化分（-X）は、旋法の転換という1つのできごとの2面として、互いに打ち消し合う。7旋法がすべてホからホのオクターヴという同じ位置に止まるのはそのためである。ところがメイは、機能を位置と見なして第2種中弦とするので、旋法がX音だけ位置を上げるにつれて、この第2種中弦はX音だけ位置を下げる（-X音上げる）。したがって第1種中弦と第2種中弦の差は $X - (-X) = 2X$ となる。

喩えてみれば、A氏、B氏、C氏という3人が1番、2番、3番と番号のついた席に着いて順番を待っているとき、A氏に順番が来てこの列から抜けると、B氏は2番席から1番席に席順を1つ上げる（2人目から1人目に機能を変える）。他方2番席という位置から見れば、2人目であったB氏から3人目であったC氏へ人順を1つ下げる。これをB氏が繰り上がったという1つの事態の2面（席順の上昇＝人順の下降）と見るのがプトレマイオスの理論であり、 $2 \rightarrow 1$ （席順の上昇）と $2 \rightarrow 3$ （人順の下降）を別々の事態と（誤って）とらえる（ $3 - 1 = 2$ ）のがメイである。上の表4で、各旋法が隣（表4では上下）の旋法に移るごとに、第1種中弦（太字とした）と第2種中弦（同）の両方が互いに反対の音高に（表4では内側または外側に向けて）移動し、2倍ずつの隔たりが生じていることがわかる。

このように、メイは2つの中弦について誤った比較を行なっているのだが、この誤解は第2種中弦における音名と階名の混同に胚胎していた。言い換えれば、これまでの誤解は1つであった。

第3節 7旋法同士の間隔

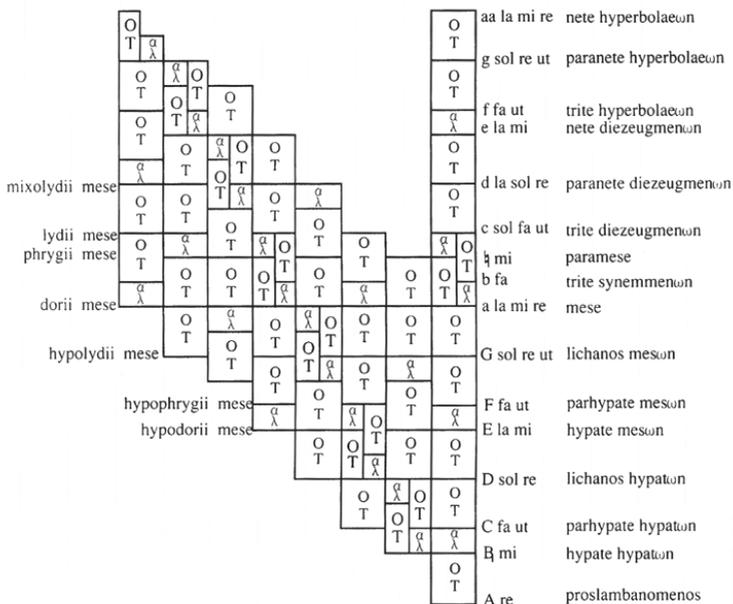
しかしこの誤解は、もう1つの誤解へと発展することによって、決定的な姿を現わすことになる。メイが次のように述べて、両端の旋法における2つの中弦同士の隔たりであったものを、両旋法のドーリオス旋法からの隔たりと重ね合わせるのである。

実際ミクソリューディオス旋法の〔機能による〕最高弦ネーター〔・ヒュベルボライオン、すなわち $\dot{\chi}$ 〕が、ドーリオス旋法の〔機能による〕その弦〔ネーター・ヒュベルボライオン、すなわち χ 〕を、4度2つ分の高さ・空間〔すなわち位置〕で超えることが必然的に起こるのは、ヒュポドーリオス旋法の〔機能による〕プロスランバノメノス〔ら〕が、やはり4度2つ分の音程だけ、同じドーリオス旋法の〔機能による〕最低段〔プロスランバノメノス、すなわち、ら〕より低く見出されることを我々が疑うことすらできないと同様である。（Mei (1991). 67, 3-6）

言うまでもなく、ミクソリューディオスおよびヒュポドーリオスの両端

旋法の絶対的音高は、中央のドーリオス旋法からそれぞれ4度ずつ隔たるとするのが現代の標準的プトレマイオス解釈である。それに対して「4度2つ分」ずつ隔たるという上の像が、これらの旋法における2中弦間の隔たりの誤解に基づいていることは明らかである。彼はこの脈絡で表5の体系図を掲げ、その解説として両端のミクソリューディオス旋法とヒュポドーリオス旋法を例に挙げる(67, 3-30)。ここでは表5に続き、ミクソリューディオス旋法の説明を引用する。

表5 メーイ自身の図示によるプトレマイオスの旋法体系(Mei (1991). 66, fig. 30)



この図でミクソリューディオス旋法の「第1種」中弦つまり最低弦から数えて4番目の弦をドーリオス旋法の中弦〔音名イ〕と比べると、その音はパラネーター・ディエゼウグメノンつまり d la sol re [ニ] の位置を占めたわけだから、4度の音程だけ高い。しかしパラネーター・ディエゼウグメノンつまり d la sol re [ニ] と、この配置・並びの最高弦であるネーター・ヒュペルボライオンつまり aa la mi re [イ] とによっては、5度の広がりしか囲まれない。またヒュパター・メソンつまり E la mi [ホ], すなわちプトレマ

イオスがミクソリユーディオス旋法に指定した第1オクターヴ形の中弦〔すなわち第2種中弦〕であるものから、それ〔配置・並び〕のネーテ[・]・ヒュベルボライオンつまり aa la mi re [イ] までは、(今問うているのは、それ〔組織・並び〕の2オクターヴの音組織全体なので) オクターヴ+4度の音程が必要であることは誰も否定できない。この音程が11本の弦で取り囲まれることは明白である。したがってもしパラネ[・]テ[・]・ディエゼウグメノンつまり d la sol re [ニ] と(前述のように)ネ[・]テ[・]・ヒュベルボライオンつまり aa la mi re [イ] とで包含される5度を、オクターヴ+4度の広がりから引くと、その残りが2つの4度に囲まれることは疑う余地すらなく明らかである。まさにこれだけ、ミクソリユーディオス旋法の15弦の完全音組織が、ドーリオス旋法そのものの2オクターヴ、すなわち人声の力より高いのだと、厳として言わなければならない。(Mei (1991). 67, 8-20)

表現がやや込み入っているのです、我々の言葉に置き換えながら理解を進めよう。最初に「ミクソリユーディオス旋法の中弦」と言われるのは、我々の言う第1種中弦であり、音名ニに当たる。それは人声の最高音(不動の参照点)たる音名イから5度下にある。次に「第1オクターヴ形の中弦」とは我々の第2種中弦に当たり、音名ホである。これは音名イから11度下にあるから、これら2つの音(ニとホ)の差は7度になる。ここでメイが行なっている操作は、ミクソリユーディオス旋法における第1種中弦である音名ニ(参照点から5度下)と、第2種中弦である音名ホ(参照点から11度下)との、共通で不動の参照点を介しての比較である。

しかしこの箇所の真の注目点は、この差が次にドーリオス旋法とミクソリユーディオス旋法の音程差とされることである。なぜなら我々の理解では、この7度の隔たりは、ドーリオスからミクソリユーディオスへの旋法の転換によって2つの中弦の間に生じる隔たりではあるが、これがそのままドーリオス旋法からミクソリユーディオス旋法への位置の隔たりなのではない。無論基本旋法たるドーリオスでは第1種中弦と第2種中弦は重なっていて、この隔たりは生じていず、これがドーリオスからの旋法の転換によって生じた隔たりであることは確かである。また第

2種中弦を（正しく）位置メセー（イ）と見るなら、この中弦を各旋法の第1種中弦との比較項とするのは正しく、両中弦の隔たりは各旋法のドーリオス旋法からの隔たりに等しい（なぜなら位置メセーは各旋法を通じて変化しないから）。ところがメーイの解釈においては、その比較項自体が第2種中弦として位置（音名）を変えるのである。こうしてメーイは、各旋法における2つの中弦の差を、各旋法のドーリオス旋法からの隔たりと見なすというもう1つの過ちを犯してしまった。

しかしここで、1つの疑問が浮かぶ。すなわち、これは本当に「もう1つ」の、別個の過ちなのだろうか。それとも、2つの中弦の比較が位置・機能理論の見損じに胚胎していたように、この旋法体系像が今度は2中弦理論からの必然的帰結なのだろうか。この問いは、第2種中弦を階名でなく音名と前提しながら、ドーリオスから上下に最大（7度でなく）4度ずつ隔たる旋法体系を導き出せるかという問いに還元することができる。しかしそれにはメーイ自身が手がかりを与えている。あらためて表5を見よう。ΤΟΝΟΣ（全音）を表わす $\begin{matrix} 0 \\ \Gamma \end{matrix}$ およびλειμμα（レインマ≡半音）を表わす $\begin{matrix} \text{I} \\ \Gamma \end{matrix}$ が枠取られて縦に並び、縦長の列をなしている。そのような列が8つ、左上から右下に1段ずつずれながら、ぴったり接し合っているが、いちばん右の長い列は非転換音組織に接合音組織を加えたものの音列を表わし、そこから左に並ぶのが、ヒュポドーリオス、ヒュポフリュギオス、ヒュポリューディオスなど、7旋法の音列である。右端の文字 nete hyperbolaewon などは上記音列の各音名であり、左端の“mixolydii mese”, “lydii mese”などは、各旋法の第1種中弦を表わす。たとえばいちばん上の“mixolydii mese”はすぐ右の（ミクソリューディオス旋法の）列において、この文字列と同じ高さ（d la sol re paranete diezeugmenon, すなわち音名ニ）にこの旋法のメセー（第1種中弦）があることを示し、いちばん下の“hypodorii mese”は左から7列目（右から2列目）の（ヒュポドーリオス旋法の）列において、この文字列と同じ高さ（E la mi hypate meson, すなわち音名ホ）にこの旋法のメセー（第1種中弦）があることを示す。

この体系において、各旋法は隣の旋法と2度（全音または半音）ずつ隔たる結果、両端旋法のドーリオス旋法からの隔たりは（7度でなく）4度ずつになっている。それに対して第2種中弦は明示されない。たしかにこの図の中にあえてそれを求めるとすれば、中央のドーリオス旋法

では、左から4番目の列の下から4段目、a la mi re mese (イ)の段がそれに当たる。次に1つ低いヒュポリューディオス旋法では左から5番目の列の上から3段目 (q mi paramese) の段 (ロ)、次のヒュポフリュギオス旋法では、左から6番目の列のいちばん上の段 (c sol fa ut trite diezeugmen ω n) の段 (ハ) と続くが、最低のヒュポドーリオス旋法では、左から7番目の列で d la sol re paranete diezeugmen ω n の音 (ニ) がそれに当たるはずのところ、この表では列がその下で切れている。高い方でも、リューディオス旋法とミクソリューディオス旋法で同じことが起きている。

α	O
λ	T
O	T
T	λ

もっとも、この体系の各旋法について機能メセーを求めれば、 $\begin{matrix} \alpha & O \\ \lambda & T \\ O & T \\ T & \lambda \end{matrix}$ の下端がそれに当たるから、ドーリオス旋法では a la mi re mese の段 (音名イ)、フリュギオス旋法では c sol fa ut trite diezeugmen ω n の段 (音名ハ)、リューディオス旋法では e la mi nete diezeugmen ω n の段 (音名ホ)、ミクソリューディオス旋法では g sol re ut paranete hyperbolae ω n の段 (音名ト) に、低い方ではヒュポリューディオス旋法では F fa ut parhypate mes ω n の段 (音名ヘ)、ヒュポフリュギオス旋法では D sol re lichanos hypat ω n の段 (ニ)、ヒュポドーリオス旋法では B mi hypate hypat ω n の段 (ロ) と同定することはできる。この各機能メセーはたしかに2音(3度)刻みで隣り合っているから、表4における我々の理解と一致する。しかし気をつけなければならないのは、メイがこれを明示していないという事実であり、上で見たように第2種中弦の段が一部の旋法で欠けていることと合わせて、この図の書かれたままと、ドーリオスから両側に7度ずつ隔たった旋法体系の間には、明確な1つの段階が介在している。

では、メイの真意はいずれにあったのか。それを『古代旋法論』以後の手紙などで確認しようとする、事態は単純でないことがわかる。まず「メイによるプトレマイオス体系の解釈を最も簡潔に説明したもの」としてパリスカ (1977). 50-53 に引用されたメイの *Trattato di musica* (BN Ms. Lat. 7209, pp. 53-56) では、第1種中弦の説明は見られるものの、第2種中弦については触れられていない。またそれに続くパリスカの報告によると、メイ筆ガリレイおよびバルディ宛ての現存手紙に、旋法の詳しい解説を含むものはない¹⁰⁾。つまりメイ自身による第2種中弦の説明としては、上で見た『古代旋法論』のものが唯一な

のである。しかし、間接的な証拠はある。ガリレイ (Vincenzo Galilei, ca. 1520 年代後半—1591) は『古代音楽と近代音楽の対話』(1581). 64 で「7つのトノイの証示、プトレマイオスの精神による (Dimostrazione de' sette Tuoni, secondo la mente di Tolomeo)」の表を掲げるが、パリスカ (1977). 55 はこの表を、メイの手紙 (1578 年 1 月 17 日付け) の欠損部分における表に基づくで見なしている。このガリレイの表では、7つの旋法それぞれについて置かれた Media (中弦) が、ミクソリューディオスでは“e”, リューディオスでは“f”などとされるが、この“e”, “f”は、我々の言う(音名ホ, ヘでなく)階名ミ、ファに相当すると理解できる。またこの表では、たとえばヒュポドーリオス旋法における“F”の段と隣のヒュポフリュギオス旋法の“D”の段、そしてその隣のヒュポリューディオス旋法の“h”の段が同じ高さに置かれて、これらの旋法が3度を隔てて隣り合う構造が見て取れる。すると、パリスカの推測を受け入れる限り、メイは『古代旋法論』後も第2種中弦の考えを堅持したことになり、遡って『古代旋法論』においても、彼の考えはそちらに向かっていたと推測することができる。

以上をまとめるなら、中央から7度ずつ隔たった旋法体系は、2種中弦理論の必然的帰結であり、メイもそのことを理解していたということである。しかし少し前に見たように、メイは中間の段階も示しており、ひょっとするとこの段階に止まって矛盾を顕在化させずに終わることもできたかもしれない。要するに、第2種中弦の階名と音名の取り違えの誤解と、2つの中弦間の隔たりを旋法ごとの隔たりに重ねる誤解は、位置・機能理論の見損じという1つの根から生じた2つの段階の誤解であった。これはプトレマイオス理論の解釈としては明確に誤解である。

ではこれは、取るに足らない誤りとして打ち棄てられてよいものかという、それは違う。なぜなら、この体系における旋法の転換は、音高トノスとオクターヴ形トノスの両方の転換をすぐれて兼ね備えたものだからである。すなわち、表4からわかるように、各旋法は、最低であるヒュポドーリオスのラ・オクターヴ形から最高であるミクソリューディオスのシ・オクターヴ形まで、1つずつオクターヴ形を換える。同時に、各旋法の占める位置は、上述のように2音(3度)ずつ変化する。しかも見逃せないのは、ここでの各旋法の音高の差異が、教会旋法におけるように、オクターヴ形の違いに連動して生じる音高差(たとえばレのオ

クターヴ形であるドリア旋法の音域はニからニ̇、ミのオクターヴ形であるフリジア旋法はホからホ̇であり、両旋法の音高差は、階名レとミの差と同じ1音である）だけではなく、2音（3度）ずつの隔たりという形で、音高差のための音高差として露出していることである。これは、別稿で明らかにするはずのとおり、彼の古代音楽像の前提として欠かせないものとなるだろう。

ここで、これまでの考察のまとめとして、表6で『ドレミの歌』を例に、①音高トノス、②オクターヴ形トノス、③教会旋法、④メーイのプトレマイオス旋法論解釈のそれぞれによる転換の様子を示すことにしよう。この歌の原形をハ長調（ハ調、ドのオクターヴ形）とする。

表6 4つの旋法概念による旋律の転換

①原形：ハ調ドレミの歌



①音高トノス風：ニ調ドレミの歌



ハ調の原形全体を音高トノスの転換によって1つ上の音高（ニ調）に転換したもの

②オクターヴ形トノス風：ハ調レミファの歌¹¹⁾



原形を次のオクターヴ形すなわちレのオクターヴ形に転換したもの

③教会旋法風：ニ調レミファの歌



原形を隣の教会旋法に転換したもの

④メーイ風：ホ調レミファの歌



原形をレのオクターヴ形に転換し、かつ3度上の音高（ホ調）に移したものの。

第4節 プトレマイオス『調和論』の資料状況

私は近著で、メーイが『古代旋法論』で披瀝した古代悲劇像が、現代の像と食い違うからと言って、一方でメーイが置かれていた16世紀当時の資料状況と、他方で現代解釈にも見られる不整合とに鑑みるなら、単純に誤解とは言えないという主張を展開した¹²⁾。すると旋法理論においても同じことが当てはまりはしないかを確認しないのは、均衡を欠くわざになるだろう。まず確認しておくべきは、プトレマイオス『調和論』のギリシャ語初刊本は1682年、前述のウォリスまで待たなければならなかったこと、そして1562年、ヴェネーツィアでゴガーヴァ (Antonio Gogava, 1529–1569) によるラテン語訳が出たが、評判の悪いものであったことである¹³⁾。

したがってメーイは直接写本に当たらざるを得なかった。言うまでもなく、個々の写本には大小さまざまな誤謬が混入していて、いくつかの写本を校合してからでないと、使用に耐えないことが多い。メーイが音楽理論書についてそのことを意識していたことは、次の2つの発言から明らかである。

そこで私としてはむしろ、彼ら [ギリシャ人] の言葉には、我々に先立つ時代のせいで、多くのしかも恥ずべき誤りが散見され、誤りのいわば烙印が捺されてしまったのだと信じたい。(Mei (1991).

41, 19-21)

なぜならあの箇所 [Aristides Quintilianus 第1巻] が、私の見たどの写本でもありとあらゆる誤りに溢れていることは疑いないが、……事実ドーリオス旋法は（もし言葉に誤りが隠れている——その疑いを我々もっている——のでなければ）…… (Mei (1991). 58, 4-5; 58, 8)

そこで、メイは「ローマにある写本4点を校合して、自身写しを作った」¹⁴⁾。

そのようなわけでそれ [プトレマイオス『調和論』] の1冊を自分の手で書き写しました。そしてその本をよくするために私はできる限り念を入れようとしているところで、やりおおせられるだろうと期待しています。それはある意味で、これらの基礎から私が引き出す最初のものであるに於ては、まったく貧弱なものとはならないでしょう。ローマにはこの本が4冊ありますが、私はそれをすべて見直すことができるでしょう¹⁵⁾。

彼がローマでヴァチカン図書館を、本の貸し出しを含めて利用していたことは確かめられている (Palisca (1977). 30)。ではこの「4冊」とは具体的にどの写本を指すのだろうか。ヴァチカン図書館には、Mathiesen (1988) のギリシャ音楽理論手書き本カタログに報告される場所、プトレマイオス『調和論』を含む写本として、現在次の24点が所蔵されている (『調和論』現代版の編者 Düring (1930) は、Vat. gr. 1044 以降の5点を除く19点を報告している)¹⁶⁾。

Vat. gr. 176 (Mathiesen 番号208), 185 (209), 186 (210), 187 (211), 188 (212), 189 (213), 191 (214), 192 (215), 196 (217), 198 (218), 221 (219), 1044 (223), 1045 (224), 1048 (225), 1290 (227), 2365 (235)。

Vat. Barberinus gr. 257 (237), 265 (238), 273 (239)。

Vat. Palatinus gr. 60 (242), 95 (243), 389 (245), 390 (246)。

このうち、17世紀以降にヴァティカンに収められた Urbinas, Palatinus, Barberinus の各文庫分を除くと、Vaticanus graecus の整理番号をもつ 16 点が 16 世紀にヴァティカンにあった可能性のある『調和論』の写本ということになる。このうち、図書館の公式カタログに採録されているのは Vat. gr. 176 から 221 までの 11 点で、他のものについては、写本自体の来歴についての手がかりはない。そのカタログとは Mercati (1923) で、写本の来歴は基本的に報告しないが、巻頭に置かれた Addenda に、若干の情報が補われている。それによると、Vat. gr. 191 について Codex memoratur in indice an. 1475 (この写本は 1475 年の索引に採録されている) とある上に、この写本はアリストクセノス『リズム原論』第 2 巻の断片 (=Section 58 Mathiesen) すなわち 1-36 節 (Mathiesen (1988). 547) を含んでおり、「[アリストクセノスの] リズム論については、ここ [ローマ] では第 2 巻の半分しかありません」¹⁷⁾ というメイの発言と一致し、またこの記述に合致する写本はヴァティカン図書館には他にない。そしてカタログの Addenda における同様の記述は、Vat. gr. 198 についても見られる。ここから、この Vat. gr. 191 および 198 が、メイの使った 4 冊のうちの 2 つであったと結論してよいだろう。他の 2 冊が、現在なおカタログ化の済んでいない Vaticani graeci の他の写本であるのか、メイが「ローマ」と言うとき、ヴァティカン以外の図書館が含まれていたのか、わからないが、メイの踏まえていた資料が現代のそれと大きくは変わらないことを確認しようとする我々の目的には、この 2 点を検討するだけで十分であろう。

さて、『調和論』の写本については、1930 年に『調和論』の現代版を出版した Düring (1930) の校訂報告を見るのがよい。そこでは 13, 14 世紀に書かれたと思われる Vat. gr. 191 は 64 番に当たり、W の略号が与えられている。これは原写本 (archetypus) から筆写する際に、筆写者の理解に従って改変を加えることをしない「もっとも純粋な」m 写本群の代表の一つと考えられている (pp. XLVII-L)。他方 68 番、G とされる Vat. gr. 198 は、14 世紀に活躍したビザンチンの学者グリゴラス (Nikephoros Gregoras, ca. 1293-1359/61) による内容改変を反映した g 写本群の代表本であり、デューリングはこれがグリゴラス自身の本であ

るかもしれないと述べている (p. LXII). いずれの写本も、少なくとも第2巻のトノス理論について、一部分の欠落のような大きな懸隔は報告されていない。ここから、メイが置かれていた『調和論』の資料状況は現代と大きな隔たりがなかったと結論しよう。

結

我々はこちらまで、『古代旋法論』第2巻におけるメイが、プトレマイオスのトノス理論のどこをどう誤解したかに焦点を当てて検討してきた。しかし言うまでもなく、特定の誤解(差異)を語り得るためには、それを除く基本部分における正解(一致)が前提とされなければならない。実際、本論第2章第1節の表2で見たように、彼はこの理論の大部分を取り上げ、正しく解釈している。たしかに彼は、プトレマイオスの位置・機能理論を理解し損ねたことから、第2種中弦と我々の呼ぶものについて、階名を音名と取り違えたし、諸旋法における2つの中弦の差をドーリオス旋法からの隔たりと見誤った。しかしその誤りにしても、第1章第3節で見たように、位置・機能理論の正当解釈は彼の前になく、最初のそれにはなお100年以上を待たなければならなかった。要するに、メイの誤解は、彼の時代状況にあって、少なくとも無理からぬことであり、この歪みを責めるのはあまりに酷と言うべきであろう。我々としてはむしろ、この偏光レンズを通して見た古代音楽が、メイにおいていかなる像を結んでいるかを、客観的に見極める必要がある。

引用文献

- Barker, Andrew (2000). *Scientific Method in Ptolemy's 'Harmonics'*. Cambridge: Cambridge U. P.
- Düring, Ingemar (ed.) (1930). *Die Harmonielehre des Klaudios Ptolemaios*. Göteborg: Elanders Boktryckeri Aktiebolag.
- Düring (1934). *Ptolemaios und Porphyrios über die Musik*. Göteborg: Elanders Boktryckeri Aktiebolag.
- Galilei, Vincenzo (1581). *Dialogo della musica antica et della moderna*. Firenze: Appresso Giorgio Marescotti.
- Mathiesen, Thomas (1988). *Ancient Greek Music Theory: A Catalogue Raisonné of Manuscripts*. RISM B XI. G. Henle Verlag München.

- Mei, Girolamo (1991). *De modis*. ジローラモ・メイ『古代旋法論』. 津上英輔編, 勁草書房.
- Mercati, Iohannes et Pius Franchi de' Cavalieri (eds.) (1923). *Codices vaticani graeci*. Tomus 1: Codices 1-329. Romae Typis polyglottis vaticanis.
- Palisca, Claude V. (1977). *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.
- Palisca (1985). *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*. New Haven and London: Yale University Press.
- Restani, Donatella (1990). *L'itinerario di Girolamo Mei dalla «Poetica» alla musica: con un'appendice di testi*. Firenze: Leo S. Olschki editore.
- Riemann, Hugo (1919). *Handbuch der Musikgeschichte*. i/1, 2nd ed. Leipzig.
- 東川清一 (2013). 『音律論：ソルミゼーションの探求』. 春秋社.
- 津上英輔 (1988, 1989). 「プトレマイオスのトノス論」 (1), (2), 『同志社女子大学学術研究年報』 39: 132-151; 40: 145-167.
- 同 (1997). 「ジローラモ・メイ『古代旋法論』：内容の分析的概観」, 『同志社女子大学総合文化研究所紀要』 14: 97-107.
- 同 (2015). 『メ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.
- Wallis, John (1682). *Claudii Ptolemaei Harmonicorum Libri tres*. Oxonii: E Theatro Sheldoniano.

注

- 1) 『古代旋法論』の内容梗概については津上 (1997) を参照. この書物の引用は, Mei (1991) のページ, 行による. その本文はインターネットのサイト *Thesaurus Musicarum Latinarum* (www.chmtl.indiana.edu/tml/start.html) に収められている. なお, 本論の日本語訳はすべて私のものである.
- 2) その最たるものが Restani (1990) で, 『古代旋法論』第4巻のみを扱っている. 私自身も近著 (2015) で, 同様の視点から, 主として第4巻とアリストテレース『詩学』の関係を論じた.
- 3) 津上 (1988, 1989). その後この問題について Barker (2000). Chapter 9: "Larger systems; modulation in music and in method", 158-191 が現われた. トノス理論そのものの理解において (それがプトレマイオスの「科学的方法」全体の中でどう評価されるかはともかくとして), この長い記述は基本的に私の解釈と一致する.
- 4) 現代の音楽理論用語において, この概念は「オクターヴ種 (octave species)」と呼ばれるのが普通であり, genus (類) と species (種) の

関係が明瞭になる利点もあるが、ギリシャ語 *εἶδος* の原義は「種」以前に「形」であり、また、先取りにはなるが、メーイはこれを (species 以上に) *forma* (形) と呼ぶことが多いので、ここでは「オクターヴ形」とする。

- 5) Riemann (1919). 198-201 によれば、この対概念はすでにアリストクセノスに準備されていたと言うが、理論的に整備したのはプトレマイオスが最初である。
- 6) 「ゆるやかな意味での」と言うのは、それが $a=440$ Hz のような標準に即するものではないからであり、また個々の音についても、どのトノスにあるかによって半音の変化を受け入れる (現代の嬰、変のように半音変化を表わす名称は、ギリシャにはなかった) ものだからである。
- 7) 西洋世界における両概念の難解さを助長するもう一つの要因として「機能 (function)」の語を挙げることもできるだろう。音楽理論家がこの用語でまず考えるのは各調のトニカ、ドミナントなどであるが、これは音の命名法ではなく、階名とは別の概念である。現に長調音階のトニカは階名トだが、短調音階ではラである。このもう一つの概念の介在が、音名に対する階名という (比較的単純な) 機構の理解を妨げていると考えられるのである。Düring (1934). 221 も、UT RE MI……が、絶対音高 (彼はこれをプトレマイオスの *θέσις* に対応させている)、および、トニカ、ドミナントのような機能 (*δύναμις*) の両方の意味で用いられるとしながら、彼自身は前者の意味に限定するとしている。すると、彼は階名を表わす手段を失ったはずだが、実際には階名の意味で UT RE.. を用いている場合もあるように見える。

なお *δύναμις* を「機能」と訳すことについて、匿名の『成城文藝』査読者から意見をいただいた。これの訳語として、ウォリスが「*potestas* (能力)」としているように、「力」や「潜勢力」も可能ではないか。「機能」と「力」、「能力」とでは、かなりの隔たりがあるのではないか。というまことに尤もな指摘である。しかしさまざま考えた結果、やはり「機能」を残すことにした。その理由として、まず確認すべきは、*δύναμις* が現実の働きと潜在的能力の両方を覆う「力」の意味を有することである。たしかに「機能」はそのうち前者だけに当たり、訳語としてはかなり内容に踏み込んだものである (これは前著 (2015) で標榜した一原語一訳語主義に反する)。他方、本論に限って言えば、訳語として広く定着している“function (機能)”を覆ってまで原語 *δύναμις* の意味の広がり伝える必要はないと判断し、上の結論に落ち着いた。

- 8) Palisca (1985). ch. 11: “Greek Tonality and Western Modality”.
- 9) したがって、パリスカがこれについて、プトレマイオスの言う位置メセーでも機能メセーでもないと言明するのは正確でない (Palisca (1977)).

50). この機会に、パリスカと私の解釈の異同を明らかにしておこう。まず、メイの理解するプトレマイオスの旋法体系が2度刻みではなく3度刻みになっているという解釈の大枠は、パリスカが1960年に初めて提示したものであり（(1977)=1960¹. 48a, 50; (1985). 310-312）、私の解釈の基本もこれに負っている（ただし、(1977). 50-53に引用されたメイ筆手紙からはこの大枠は読み取れず、(1977). 48. n. 111で言及され、(1985). 310-312で引用された『古代旋法論』の記述からのみ、それは読み取れる）。しかし彼は、メイの誤解が位置・機能理論の見損じに起因すること、2種の「中弦」の関係、旋法同士の隔たりが3度刻みになる理由、さらにメイの体系が音高トノスおよびオクターヴ形トノスの両方のあり方を兼ね備えたものであることについては言及していない。したがって、別稿で明らかにするはずの、メイの古代旋法理論解釈が彼の古代音楽と古代悲劇の像に及ぼした作用についても、パリスカの指摘は見られない。

- 10) 1577年11月22日付ガリレイ宛手紙 fol. 47v. = Palisca (1977). 133にオクターヴの中弦 (la media) とは、下から4番目の音を言うことあり、これは我々の言う第2種中弦に相当すると思われるが、それ以上の説明はない。
- 11) 東川清一の用語を使えば、これはハ調レ旋法に当たる。③はニ調レ旋法、④はホ調レ旋法である。
- 12) 津上 (2015). 第5章。
- 13) Palisca (1985). 133-134.
- 14) Palisca (1977). 29. Cf. Appendix 1. p.181.
- 15) 1562年2月21日付けメイ筆ヴェットーリ宛手紙. BL, Ms. Add. 10268, fol. 224v. =Palisca (1977). Appendix 1. p. 181: e' cosi n' hò trascritto uno di mia mano. e' per far' lo buono son' per far' ogni diligenza possibile e' spero poter' ridur lo à termine, che per essere in certo modo il primo che peschi per questi fondi non sarà interamente poco. In Roma n' è quattro essemplarj i quali potrò riueder' tuttj.
- 16) Mathiesen (1988). 522-667.
- 17) BL, loc. cit.: per la ritmica, della quale qui non sene troua senon mezzo il secondo libro.