

# ポエーティウスはプトレマイオス旋法論を 誤解していない(か?)

## メイ『古代旋法論』第2巻への一注釈

津 上 英 輔

はじめに

紀元後5-6世紀のローマ人哲学者ポエーティウスは、著書『音楽教程』第4巻において、紀元後2世紀アレクサンドレイアの数学者プトレマイオスの旋法理論を誤解し、「第8旋法」を付け足したのはプトレマイオスその人だという誤った発言を残している。16世紀イタリアの人文学者メイは、『古代旋法論』第2巻でこの問題を取り上げ、ローマ時代の権威者に誤解者の汚名を着せまいと試みている。これを当の「誤解」問題に関する歴史上初の指摘と認める音楽学者パリスカは、本論第3章で示すメイの言葉を引用、英訳した上で、「こうして、プトレマイオスが第8旋法を付加したという作り話に、最終的決着が付けられた」と結論づける<sup>1)</sup>。つまりこの試みに、メイが成功していると言うのだ。

本論は『古代旋法論』ラテン語テキストの綿密な読解から、メイのこの試みの内容を詳らかにし、彼が結局それに失敗していることを明らかにする。その過程で、ポエーティウスの誤解の原因がどこにあったかの見極めも示す。なお、『古代旋法論』からの引用は1991年版<sup>2)</sup>のページ数と行数により、日本語訳はすべて津上のものである。

### 第1章 プトレマイオス理論における「第8旋法」

プトレマイオス (Κλαύδιος Πτολεμαῖος) は、ギリシャ音楽理論の集大成とも言うべき『調和論 (Ἀρμονικά, Harmonica)』第2巻第5-11章で、

オクターヴ種（すなわちオクターヴ音階を構成する5つの全音と2つの半音の並び順）に基づくトノス（τόνος）すなわち旋法の理論を展開する<sup>3)</sup>。その議論に入る前に、あらゆる音階論の前提となるべき「基本音階」について説明しよう。それはピアノで言えば白鍵の位置を示すものである。たとえば中央のハ（c'）音を出発点に取れば、その左（下）隣はロ（b）音、右（上）隣は黒鍵を飛ばしてニ（d'）音となるが、これを両側に延ばしてできた、い（A）音からイ（a'）音までの2オクターヴの音階のことである。ただし注意すべきことが3つある。まず、ここで言うロ、ハ、ニのような音は、半音の上下変化（嬰と変）を許容する。言い換えれば嬰ニも変ニも同じニに含めて考える。第2に、これはピッチ・クラスの考え方とは違って、オクターヴの別を考慮する。ハ音とハ音を区別するということだ。第3に、では絶対音高に半音の変化を許容したものを考えれば良いかという、そうではない。なぜなら、これはA=440Hzのような普遍的・絶対的な尺度に沿うものではなく、その場その場で尺度ごと動いてかまわないからである。無論いったん定めた尺度は、同じ文脈の中で守り続けなければならない。このような、尺度としての基本音階を定めた中で、個々の音列ないし音階がスライドする場面を想定することにしよう。

プトレマイオスの体系における各トノスは、彼以前に行なわれていた音高（ピッチ）に基づくトノスの体系（音高トノス）を、同じ音域内に実現される7つのオクターヴ種へと読み替える過程を経て得られる（オクターヴ種トノス）。その体系をまとめると表1のようになる。ここで、A B c d e f g a b c' d' e' f' g' a' は、上述の基本音列を表わし、ミクソリューディオス・トノスにおける a b c' d' e' f' g' a'、あるいはリューディオス・トノスにおける g a b c' d' e' f' g' のように枠線で囲んだ8音（音名）の並びが音高トノスである。ここでの各音は、上述のとおり半音変化を許容する。それに対して、A音からa'音までの2オクターヴの基本音階から、各トノスごとに [e f g a b c' d' e'] として [ ] で括った中央部分を切り取ってできる切片がオクターヴ種であり、言い換えれば、枠線で囲った各音高トノスの下から4番目の音（すなわちデュナミスによるメセー；太字で **d'**、**c'** などと示した）を階名ラと見た場合、eの音がいかなる階名を取るか（たとえばミクソリューディオス・トノスでは、音高トノス最低のa音から上に数えて4番目のd'音をラと見

表1 プトレマイオス『調和論』における音高トノスとオクターヴ種トノス

トノス名	音高トノス	→	オクターヴ種	オクターヴ種トノス
ミクソリューディオス	A B c d [ e f g <u>a b c' d' e'</u> ] <u>f' g' a'</u>		(第1)	シ シドレミファソラシ
リューディオス	A B c d [ e f <u>g a b c' d' e'</u> ] <u>f' g'</u> a'		(第2)	ド ドレミファソラシド
フリュギオス	A B c d [ e f <u>g a b c' d' e'</u> ] <u>f' g' a'</u>		(第3)	レ レミファソラシドレ
ドーリオス	A B c d [ <u>e f g a b c' d' e'</u> ] f' g' a'		(第4)	ミ ミファソラシドレミ
ヒュポリューディオス	A B c <u>d</u> [ <u>e f g a b c' d' e'</u> ] f' g' a'		(第5)	ファ ファソラシドレミファ
ヒュポフリュギオス	A B <u>c d</u> [ <u>e f g a b c' d' e'</u> ] f' g' a'		(第6)	ソ ソラシドレミファソ
ヒュポドーリオス	A <u>B c d</u> [ <u>e f g a b</u> ] c' d' e' ] f' g' a'		(第7)	ラ ラシドレミファソラ

た場合、6つ下に当たる e 音は、階名シを取り、リューディオス・トノスでは、最低の g 音から数えて4番目の c' 音をラと見た場合、5つ下に当たる e 音は、階名ドを取る)それがオクターヴ種トノスである<sup>4)</sup>。ここでは、シとド、ミとファの間は常に半音、その他は常に全音である。

この一連の操作は、一つの音について、その絶対的位置を見る観点から、相対的機能を見る観点への移行ととらえることができる(音数を1から8に増やせば、トノスにも同じことが言える)。プトレマイオスは前者をテシス(θέσις)、後者をデュナミス(δύναμις)と呼んで区別した。現代理論では、前者による音の表示を音名(英語では pitch name; A, B など)、後者では階名(syllable name; la, si など)と呼び分けて、区別は容易なのだが、ギリシャにはそのような別立ての名称法はなく、プトレマイオスはたとえば「テシスによるネーテー・ディエゼウグメノン」、「デュナミスによるネーテー・ディエゼウグメノン」などとして区別するほかなかった。これは煩瑣なだけでなく、2つの観点(音名と階名)に同じ名称を用いることで、概念の理解そのものを大いに妨げる。実際、ポエーティウスはこの概念の説明を省いているし、メイもその点、同様である<sup>5)</sup>。その結果、両者とも、プトレマイオス旋法体系を十全に理解することができなかった。

現代の名称を使いながらプトレマイオスの理論をさらに説明し直すなら、ハ長調(C major)における階名ドは音名<sup>6)</sup>Cに位置し、ト長調(G major)における階名ドは音名Gに位置する。この両者を区別する仕組みが音高トノスである(現代の「調」に含まれる意味のうち、ハ長調とト長調、イ短調とホ短調などの差に当たる)。それに対して、いずれの長調も階名ドから始まり、同じ音階音からなる並行短調(たとえばハ長

調に対するイ短調、ト長調に対するホ短調)は階名ラから始まる。この両者を区別する仕組みがオクターヴ種トノスである(現代の「調」の意味のうち、ドのオクターヴ種にありドレミファソラシドの階名からなる長調に対して、ラのオクターヴ種にありラシドレミファソラの階名からなる短調の差に当たる)。現代の音楽理論では、「旋法」がこの意味で使われることがある。

さて、この体系では、オクターヴ種はシ、ド、レ、ミ、ファ、ソ、ラの7つしかあり得ないが、これを並べて音階のようにしてみると、シから始めてシ、あるいはラから始めてラのように、オクターヴに辿り着かないことに落ち着きの悪さを覚える人たちがいてもおかしくない。プトレマイオスは『調和論』第2巻第10章でこの考えを批判している。その部分を第9章から続けて引用しよう<sup>7)</sup>。

#### 第9章 トノス [旋法] はオクターヴ種と同数の7つだけしか立てられないこと

ここまで論じてくると、次に我々はトノスの数を了解しなければならない。すなわちトノスはオクターヴ種と同数にするのがよいと思われる。なぜなら両方の第一協和音程 [すなわち4度と5度] について、双方ごとの比の並びに即して取られた種もやはり合計7つであって、それより多くないし少なく立てることには自然が同意しないのである。

そこでたとえば4度の分割を3つではなくそれより多くの部分で行なおうと思ったり、数はなるほど3つだが [部分同士の] 差がでたらめなもの、またはたしかに差が限定されてはいるが、調和的な比によって取られたものとは異なるようなものを作ろうとすると、論理的整合性と現象が直ちにそれに反対する。それと同様にトノスに関しても、一部の人々の誤った考えに同調してはならない。すなわちオクターヴによって囲まれるトノスとはそもそも、諸協和音程の本性に整合するものである。つまりそれは、音組織全体もが互いに協和的に隔たると、諸協和音程のために生まれたものである。にもかかわらず彼らは、トノスを7つのオクターヴ種と7つの比より多く立てたり、あらゆるトノスを互いに等しい差にあるもの

とするのである。[以下略]

## 第10章 トノス同士の差はいかに取るのが適当か

7つのトノスにもう1つ余計に付け加えて、トノスを8つにまで立てている人々は、その7つのトノスに固有の差に、多少とも行き当たっているように思われる。もっともしかるべきしかたで、とは言い難いが。というのも彼らは単に、最も古い3つのトノス、つまりその発祥地の種族名から（名称の由来については異論もあるが）、ドーリオス、フリュギオス、リューディオスと呼ばれるトノスを、互いに全音だけ（τόνον）隔たるように設定し、そのことからそれらを文字どおりトノスと（τόνους）名付けたからである。そして彼らはこの前提から出発して、第一に3つのトノスのうち最低のドーリオス・トノスから4度上向きに協和的転換をなし、リューディオス・トノスに近いことからこのトノスをミクソリューディオス [字義どおりには、準リューディオス]・トノスと呼んでいる。なぜなら、このトノスがリューディオスに対して、もはやまるまる1全音分の差を成さず、ドーリオスからリューディオスまでの2全音の後に4度から置き残された部分の大きさ [の差すなわち広義の半音] しかなきないからである。

次にドーリオスはこのトノスより4度下にあったので、彼らは他のトノスにも4度低いトノスを付け足すべく、リューディオスの下に来るトノスをヒュポリューディオスと、フリュギオスの下に来るトノスをヒュポフリュギオスと、ドーリオスの下に来るトノスをヒュポドーリオスと名付けた。そしてこのヒュポドーリオス・トノスの1オクターヴ上の位置に、このトノスと同じでしかないものをもう1つ立て、その偶有性から、ミクソリューディオスの上に取りられたという意味で、ヒュペルミクソリューディオスと呼んだ。つまり彼らは「ヒュポ（ὑπό）」を低い方へという意味に、「ヒュペル（ὑπέρ）」を高い方へという意味に誤用したのである<sup>8)</sup>。

この記述から次のことが読み取られる。(1) トノスが7つであるべきこと、(2) 8番目のトノスが最も低いヒュポドーリオスの1オクターヴ

上に置かれたこと、(3) それがヒュペルミクソリユーディオスと呼ばれた（ただしこの旋法名は『調和論』全体の中でこの1箇所にしかり現われない）こと、(4) それがヒュポドーリオスと同じものであって、不要であること。しかし同時に、特に第10章最初の文で「行き当たっている」と訳した ἐπιπεσεῖν (p. 62, 18) はわかりやすい表現とは言えず、またその字面は理解できても、「7つのトノスに固有の差」が何を意味するかを、前の章からしっかり読み取った上においてでないと（しかしそれには、前述のように、名称の煩雑さが理解を阻害する）、プトレマイオスの真意が掴みにくい憾みがあるように思われる。

## 第2章 ボエーティウスの記述

ギリシャ音楽理論をラテン世界に紹介することを主な目的とする『音楽教程 (*De institutione musica*)』全5巻の中で、ボエーティウス (Anicius Manlius Torquatus Severinus Boethius, 480頃-524頃) が旋法理論を説明するのは、第4巻第14章から第17章にかけてである<sup>9)</sup>。そのうち、まず第15章を見よう。

### 第15章 諸旋法の始まり。加えて、個々の旋法ごと、声ごとのしるしの配置

オクターヴ協和音程の種 (species) から、旋法 (modus) と呼ばれるものが生じる。その同じものはトロプス (tropus) またはトヌス (tonus) とも名付けられる。しかるにトロプスとは、高さの異なる諸音の並び全体としての組織である。しかし組織とは、諸協和音程の結合によってできる節づけ (modulatio) とでも言うべきもの全体のこと、オクターヴ、オクターヴ+4度、2オクターヴのようなものである。オクターヴ組織とは、[基本音階の] プロスランバノメノス (A) からメセー (a) の音に両音間に挟まれた他の音を数え入れたもの、またはメセー (a) からさらにネーテー・ヒュベルボライオーン (a') に中間の音を加えたもの、またはヒュパター・メソーン (e) からネーテー・ディエゼウグメノーン (e') に両端音が取り囲む中間音を加えたものである。シュネーンメノン

組織 [オクターヴ+4度] とは、プロスランバノメノス (A) からネーター・シュネーンメノーン (d') に中間の音を加えて成り立つものである。2オクターヴ組織はプロスランバノメノス (A) からネーター・ヒュペルボライオン (a') に中間の音を加えたものと考えられている。これらの組織を、上述のオクターヴ協和音程の種に従って、全体として高くしたり低い方へ緩めたりすると、7つの旋法が生まれることになるだろう。その名は次のとおりである。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、ドーリオス、フリュギオス、リューディオス、ミクソリューディオス。しかるにそれらの並びは次のように進む。諸音の並びがディアトノンのゲノスでプロスランバノメノス (A) からネーター・ヒュペルボライオン (a') までに置かれているとせよ。そしてこれがヒュポドーリオス旋法であるとせよ。すると、もしプロスランバノメノス (A) を全音だけ高音へ張りつめ、ヒュパター・ヒュパトーン (B) を同じく全音高め、他の全ての音も [全音] 高くすると、全体として、全音の張り上げを受ける前より高い並びが現われるであろう。すると、全体として高くなったこの組織がヒュポフリュギオス旋法である。もしヒュポフリュギオスの諸音がまた全音の張り上げを受け入れると、ヒュポリューディオスの節づけが生まれるであろう。しかしもしヒュポリューディオスを半音張り上げるなら、ドーリオスを作ることになろう。そして他の旋法においても、高音ないし張り上げに向かう進行は同様である。諸旋法のありさまが知性によってとらえられるばかりでなく、目で形が見分けられもするよう、古代の音楽家たちから伝えられた表を添えよう。しかし昔の音楽家たちは、それぞれの旋法ごとに各音を別々のしるしで表示したので、まずしるしそれ自体を頭に入れておくことで、旋法の表を見ることが容易にできるよう、しるしの表を先に置くのがよいように思われる。

この部分は、プトレマイオスの旋法体系がオクターヴ種から構成されることを、ポエーティウスがいかに理解していなかったかを、すでに示している。実際、章の冒頭で「オクターヴ協和音程の種から、旋法と呼ばれるものが生じる」と、また7旋法の名を挙げる直前の文でも、「オ

クターヴ協和音程の種に従って……7つの旋法が生まれる」と述べて、オクターヴ種から旋法を導き出すプトレマイオスの考えを匂わせる。しかしその後、プロスランパノメノス (A) からネーター・ヒュベルポライオン (a') に至る音の並びをヒュポドーリオス旋法とした上で<sup>10)</sup>、1つ上のヒュポフリュギオス旋法を導くために15音の並び全体を全音だけ上げると述べる (そもそも各旋法を構成する音の数は15ではなく8であるはずなのだが)。これはプトレマイオス風に言えば、音高トノスに他ならない。もしオクターヴ種トノスを求めるなら、同じ基本音階内で一音も動かすことなく (現代風に言えば1つのシャープもフラットも付けることなく)、ヒュパター・ヒュパトーン (B) からパラメセー (b) の間にある音の並びを採るべきである。

現代の名称で構成音の内訳を言えば、ヒュポドーリオス旋法の音列は音名 A-B-c-d-e-f-g-a、階名ラシドレミファソラである。そしてオクターヴ種トノスとしてのヒュポフリュギオス旋法の音列は、階名ソラシドレミファソ (音名は半音上下を含む A-B-c-d-e-f-g-a のまま) であるのに対し、音高トノスとしてのそれは、音名 B-c#-d-e-f#-g-a-b (階名はラシドレミファソラのまま) となると予想される (\*)。音程の並びとしては (全音を T、半音を S で表わせば) 前者が T-T-S-T-T-S-T であるのに対して、後者は T-S-T-T-S-T-T と、異なっている。ポエーティウスは7旋法制を採る点ではプトレマイオス理論を踏襲したが、オクターヴ種と旋法の関係を理解していなかった。そして、前章で見たように、その理論はテシス・デユナミス概念の理解を前提としているところ、ポエーティウスにはその説明が欠落している。実際、明確な事実として、この第4巻における旋法理論の説明で、プトレマイオスの名が現われるのは、我々が問題にする「プトレマイオスがそれをさらに加えた」(第17章、p. 348, 3) ただ1回である (今後これを便宜上「帰責発言」と呼ぶことにしよう)。この発言については、次に考察する。

第15章以上に直接我々に関係が深いのは「上掲諸旋法の表の説明」と題された第17章である。その表とは、第15章最後で予告され、紀元後4-5世紀の人と思われるアリューピオス (Ἀλύπιος) 式のギリシャ記譜法による諸音符を示したもので、ヒュベルミクソリユーディオスからヒュポドーリオスまでの8つの旋法について、声楽用と器楽用の音符が並べられている<sup>11)</sup>。テキストの編者 Friedlein が p. 343 で *descriptio II*



れは次のしかたで確認できる。すなわち  $\Omega$  が [基本音階における] プロスランバノメノス (A)、 $\Phi$  がヒュパター・ヒュパトーン (B)、 $\Upsilon$  がパリュパター・ヒュパトーン (c) であるとする、プロスランバノメノス (A) すなわち  $\Omega$  とヒュパター・ヒュパトーン (B) すなわち  $\Phi$  の間には全音の開きがあること、そしてヒュパター・ヒュパトーン (B) すなわち  $\Phi$  とパリュパター・ヒュパトーン (c) すなわち  $\Upsilon$  の間に半音の隔たりが取り囲まれることは必然である。これまでのことを前提として、2 オクターヴの協和音程を成す2つの列を、どちらの列が低いかがわかるように比べあうと、[一方の列の] プロスランバノメノス (A) が [他方の列の] プロスランバノメノス (A) より低ければ、あるいは同じゲノスで構成されてさえいれば<sup>12)</sup> 他のどの音であっても、[列内で] 同じ位置にある音より低いことに目を付ければ、列全体も低いことは必然である<sup>13)</sup>。

「さらに加えられた」については、次章で検討することとして、ここではボエーティウスの考えを辿ることにしよう。彼がここで記譜法を持ち出すのは、それ自体の紹介のためではなく（それはすでに第4巻第3、4章でなされている）、音符を通じて旋法の各構成音を具体的に示すためである。ここですでに、あたかも当然のようにヒュベルミクソリューディオス旋法が引き合いに出されていることを、今は措こう。すると引用最後の文からも明らかなように、ここで論じられている旋法は、プトレマイオス的に言えば音高トノスである（それがすでに第15章で露呈しているのは、前述のとおりである）。ボエーティウスはこの後、ヒュベルミクソリューディオスを含む個々の旋法の位置を音符を用いて確定する。

検証のため、上で第15章について見た音の並びを、表2の助けを借りながら、実際の音符で辿ってみよう。するとヒュポドーリオス旋法は、基本音階のプロスランバノメノス (A) からネーター・ヒュベルボライオン (a') までの2オクターヴに、現代の音名に翻訳すると F-G-Ab-Bb-c-db-eb-f の音符を含んでいる<sup>14)</sup>。上で見たヒュポドーリオス旋法の音列との比較のため、このFを基本音階のA<sup>15)</sup>に重ねる（つまり長3度高める）なら、この音符の並びは A-B-c-d-e-f-g-a と書き直すことができる。それに対して、1つ上の旋法であるヒュポフリュギオス

の音符の並びは G-A-Bb-c-d-eb-f-g であり、同様の操作を施すと、B-c#-d-e-f#-g-a-b となる。これは前述の予想（\*）と一致する。ポエーティウスは実際に音高トノスを語っているのである。

ポエーティウスにおけるこの取り違えは容易に説明できる。彼は一方でプトレマイオスの7旋法組織（第1章で見たプトレマイオスの論点（1））を知っていたが、他方で、アリュューピオス式の記譜法で各旋法の構成音を見た。しかしそもそもアリュューピオスの体系は、リュューディオス、アイオリオス、フリュギオス、イアスティオス、ドーリオスの各基本旋法にそれぞれヒュポとヒュペルの2派生形を加えてできた15旋法体制であり、それはさらにアリストクセノスの13旋法体制に基づく。ところがこれは、隣同士が半音ずつ隔たる音高トノスの体系である（プトレマイオスは前出引用文第9章最後で、この考えを「あらゆるトノスを互いに等しい差にあるものとする」と批判していた）。結局ポエーティウスは、片やオクターヴ種トノスの組織（プトレマイオス）であるものと、片や音高トノスの組織（アリュューピオス）であるものとを、その構造的差異を無視して（あるいはそれに気づかず）、安易に合体させてしまった（この2つを合体させるのではなく、二重に数えたのがメーイの誤りである<sup>16)</sup>）。

彼はその理解に立って、同じ第17章の最後で次のように述べるのである。

しかし8番目の旋法すなわちヒュペルミクソリュューディオスがなぜ付け足されたかは、ここから明らかになる。次のような2オクターヴの協和音程があるでしょう。

A B C D E F G H I K L M N O P

するとAからHであるものまでが、オクターヴの協和音程を保つ。というのも、それは8つの音によって取り囲まれるからである。すると我々は、AHであるものが第1オクターヴ種であり、BIが第2、CKが第3、DLが第4、EMが第5、FNが第6、GOが第7オクターヴ種であると述べた。するとHPが余分に残り、列全体を満たすべくこれが付け足された。そしてこれが第8の旋法であり、プトレマイオスがそれをさらに加えた。

この記述は第4巻第14章 (p. 339, 4-10ではなく p. 340, 15-23) におけるオクターヴ種の説明を踏まえている (完了形 *diximus* 「と述べた」はそれを指している)。そこでは文字 A = ヒュパター・ヒュパトーンから文字 O = ネーター・ヒュペルボライオンまでの14音の列が、低い方から (低い方を上にして) 並べられる。そのうち、文字 A = ヒュパター・ヒュパトーン (基本音階における現代音名 B) から文字 H = パラメセー (現代音名 b) までの8音の列が第1オクターヴ種をなし、次に文字 D = ヒュパター・メソーン (現代音名 e) から文字 L = ネーター・ディエゼウグメノーン (現代音名 e') までの8音列が第4オクターヴ種を、文字 G = メセー (現代音名 a) から文字 O = ネーター・ヒュペルボライオン (現代音名 a') までの8音列が第7オクターヴ種をなすとされる。

それを前提として、この第17章では「2オクターヴの協和音程」が持ち出される。この音列を、第14章におけるように1オクターヴ+7度でなく、1音加えた2オクターヴとすることには、何の必然性もなく、旋法をもう1つ立てるための、一種の論点先取とさえ言える。なぜならば、「2オクターヴの協和音程」という言葉は、この1音追加を正当化せんとする意図から出たものと思われるが、この音列の両端が協和的であるかは、オクターヴ種の問題と何の関係もないからである。なお、プトレマイオス『調和論』には、これに対応する記述が見られず、オクターヴ種の理論を自分の理解による8旋法制に繋げるためのポエーティウス自身の説明であったと考えられる。つまりここでは、彼自身の言葉が語られているのである。そしてプトレマイオスの名 (婦責発言) は、この文脈で出現する。

こうしてポエーティウスは、文字 O = ネーター・ヒュペルボライオン (現代音名 a') の上にもう1つの文字 P を加える。これは基本音階からはみ出し、名のない音だが、現代音名では b' に相当する。この中で、上で見たのと同じ AH = 第1オクターヴ種、BI = 第2オクターヴ種のように、7つのオクターヴ種が設定される。これは表1で見たプトレマイオスの体系と一致する。内訳を見れば、AH = 第1オクターヴ種は B-c-d-e-f-g-a-b によって実現されるシのオクターヴ種 (シドレミファソラシ) であり、BI = 第2オクターヴ種は c-d-e-f-g-a-b-c'、ドのオクターヴ種 (ドレミファソラシド)、CK = 第3オクターヴ種は

d-e-f-g-a-b-c'-d'、レのオクターヴ種（レミファソラシドレ）、DL = 第4オクターヴ種はe-f-g-a-b-c'-d'-e'、ミのオクターヴ種（ミファソラシドレミ）、EM = 第5オクターヴ種はf-g-a-b-c'-d'-e'-f'、ファのオクターヴ種（ファソラシドレミファ）、FN = 第6オクターヴ種はg-a-b-c'-d'-e'-f'-g'、ソのオクターヴ種（ソラシドレミファソ）、GO = 第7オクターヴ種はa-b-c'-d'-e'-f'-g'-a'、ラのオクターヴ種（ラシドレミファソラ）となる（第1章で見たプトレマイオスの論点(1)）<sup>17)</sup>。

では次の第8種はどうであろうか。第7のラに続く第8は、不可避免的にシのオクターヴ種（シドレミファソラシ）でなければならない。これが第1種と同じものであることは言うまでもないのだが、ボエーティウスはこれがHPすなわちパラメセー（b）からネーテー・ヒュベルポライオーンの1つ上の音（b'）、現代の音名で言えば、b-c'-d'-e'-d'-f'-a'-b'の音列であるとする。つまり1オクターヴ上のオクターヴ種（同論点(2)）を別のオクターヴ種と主張し（同論点(4)への違反）、それをヒュベルミクソリユーディオス旋法と同一視（同論点(3)）しているのである。これは完全な誤解で、オクターヴ種というものが音高と無関係な全音と半音の並び順であることへの理解が欠落している。彼が「この追加の理由」として予告していた（p. 343, 19）ものの内容は、2オクターヴの音列のうち、オクターヴ種を構成するのに使われていない音すなわちPが残っているという、およそ理由とは言えないものである（しかも前述のとおり、音列が2オクターヴであることには、まさにこの第8旋法を得るためという以外、何の必然性もない）。ただし、旋法を白鍵音階上に実現されるオクターヴ種と同一視するこの発想は、中世教会旋法体系に通じ、その体系との関係で興味深い。

ボエーティウスは、プトレマイオスの旋法組織を十分に理解しないまま、旋法数は7だといったん言いながら、オクターヴを満たすため、8つ目としてヒュベルミクソリユーディオスを加えた。彼がそれを「不整合」ではないと考えるのは、プトレマイオスの7旋法理論を理解していなかったからである。明確な実体のないものであれば、およそあらゆるものが、不整合を来たすことはない。さらに言えば、ここでボエーティウスがプトレマイオスの名を挙げているのは、7旋法組織の仕組みについて立ち入った説明ができなかった中で、せめて一度でもこの権威に言及せずにこの理論の説明を終えることはできないと感じてのことで

はなかったかとさえ、推測される。事実、すぐ前で見たとように、帰責発言はボエーティウス自身の理解を語る文脈にある。このことから、ボエーティウスによる第8旋法付加の帰責が、プトレマイオスの理論を根拠にしてのことでないことが確かめられるばかりか、『調和論』写本の異版や注釈による可能性も否定されることになる<sup>18)</sup>。ボエーティウスは自らの理解として、この帰責を語っているのである。

「プトレマイオスが第8を〔7旋法に〕さらに加えた」とボエーティウスが誤って言うとき、この誤謬は単なる不注意や見落としではなく、以上見てきたように、テシス・デュナミス概念を含むプトレマイオス旋法体系全体の不理解に根ざしている<sup>19)</sup>。

なお、『音楽教程』の英訳者 Bower は、superadnexuit の super を「上に組み入れる (incorporated at the top)」と空間的な意味に取り、この句が「第8旋法を個別に〔つまりプトレマイオスに〕帰する」ことを目論んだものではないと示唆する（たしかに第8旋法は他の7つの上にある<sup>20)</sup>）。おそらくそれが、このボエーティウスの発言を「基本的に間違い」とする彼の判断の根拠なのだろう。しかし super をどう取るか（数量的判断（さらに）か空間的判断（上に）か）と、プトレマイオスが付加を行なったかどうかは別の問題であり、英訳者の考えを認めたとしても、プトレマイオスが本当に第8旋法を加えたかという（「さらに」と取るのと全く同じ）問題が、未解決のまま残る。

### 第3章 メーイのボエーティウス理解

メーイ (Girolamo Mei, 1519-94) は『古代旋法論 (*De modis*)』第2巻で、オクターヴ種を説明した後、アリストクセノス派とプトレマイオスの旋法理論を紹介し、最後にボエーティウスの所説に触れる。ボエーティウスによる「誤解」の検討はその最後の部分に出現する。彼の発言は次のとおりである。

ボエーティウスはヒュペルミクソリユーディオス旋法に言及したとき、この追加の理由をすぐ後で示すと約束した〔『音楽教程』p. 343, 19-20. 約束が履行されるのは p. 347, 18-p. 348, 2〕。それはたしかに、旋法はオクターヴ種と同数の7つしかないと断言しておき

ながら、後になってこの8番目を付け足したので、自分があまり首尾一貫していないと思われはしまいかと恐れていたことだった。しかしこの約束を履行して、理由を詳しく説明し終えると、彼は直ちに次のように付言した。「そしてこれが第8の旋法であり、プトレマイオスがそれをさらに加えた」[p. 348, 2-3]。ガフリウスがこの言葉を、「ボエーティウスが」プトレマイオスをヒュベルミクソリューディオスの提唱者・案出者と見做しているという意味に取ったことは、信じるに難くない。これは誤りであるばかりでなく、プトレマイオスの見解と全く無関係である。彼がこれ〔ヒュベルミクソリューディオス〕を旋法の一員に（ボエーティウスの言葉を使うなら）さらに加えたのは、最高の旋法が最低の旋法からまるまる1オクターヴ隔たるよう、これを、すでに述べたように勝手に、残りの7つに付け足した人たちの見解を検討する際であった。彼はこの人たちの見解を是認することさえなかった<sup>21)</sup>。

イタリアの音楽理論家ガフリウス (Franchinus Gafurius, 1451-1522) は、「プトレマイオスは……第8の旋法を上乗せした」と明言し、プトレマイオスがこの旋法の提唱者であることに何の疑いも持っていない<sup>22)</sup>。ただし、この文脈でボエーティウスの名を挙げることはなく、おそらくこの権威者の言葉を鵜呑みにしていると思われる（彼はラテン語訳を通じてプトレマイオス『調和論』を読んだようだが、訳文の不的確さも手伝って、ボエーティウスと同様、正しく理解できなかったのだろう<sup>23)</sup>）。

メイはプトレマイオスとボエーティウスの矛盾に気づき、ボエーティウスが（ガフリウスの言うのとは違い）プトレマイオスを第8旋法の提唱者とは見ていなかったと言いたいように思われる。それは、発言者が発言内容から距離を取ろうとしていることを示す接続法未完了過去の *existimaret* から読み取ることができる（この動詞の主語がガフリウスではなく、ボエーティウスであることは、「と見做しているという意味に取った (*in eam sententiam accepisse ... ut ... existimaret*)」という言い回しから明らかである。なぜならもし、ガフリウスを *existimaret* の主語とするなら、*ut ... existimaret* の代わりに *esse* で済ませ、「プトレマイオスがヒュベルミクソリューディオスの提唱者・案出者である」という意味に「ガフリウス自身が」取った」と言えばよかったはずだから

である)。この点を強調するなら、当該文は「まるでボエーティウスが、プトレマイオスをヒュベルミクソリューディオスの提唱者・案出者と見做してでもいたかのように」と訳すこともできよう。メイはこのように、控えめなしかたにおいてはあるが、ボエーティウスがプトレマイオス理論を誤解してはならず、ガフリウスがボエーティウスの言葉を誤解したのだとする自説を表明している。上に引用した文の直前でメイが「ガフリウスはボエーティウスの言葉を……歪めた」と言うのは、このことである<sup>24)</sup>。これはとりもなおさず、ボエーティウスはプトレマイオスの理論を正しく理解していた（とメイは考えていた）ということである。

ではメイ自身は *superadnexuit*（さらに加えた）をどのように理解したのだろうか<sup>25)</sup>。ボエーティウスが「プトレマイオスの」ヒュベルミクソリューディオス旋法をどう見ていたかは、メイにとって重要な問題であったらしく、この箇所の後でさらに2回取り上げている（p. 69, 30-4; p. 95, 7-11）。これが我々にとっても重要であるのは、上述のようにメイのこの発言が、ボエーティウスによるプトレマイオス第8旋法誤解の最初の指摘だからであり、この8番目が中世の8旋法組織にとって、なくてはならない前提であったと考えられるからである。

まず、メイがボエーティウスの *superadnexuit*（さらに加えた）という語を引く際、*ut Boethii uerbo utamur*（ボエーティウスの言葉を使うなら）と言い添えていることに注目しよう<sup>26)</sup>。これは、プトレマイオスの行論の描写として、この語が正確であるというメイの判断を表わしている。なぜなら、もし彼がボエーティウスの記述を、プトレマイオス理論の説明として誤りと見做していたなら、ボエーティウスの言葉を使ってプトレマイオスの考えを説明することはできないはずだからである。しかし他方、プトレマイオスが7つのトノスに8番目を加えていないことは厳然たる事実である（メイもこれを意識していた）。ここから自然に導き出されるのは、「プトレマイオスがそれをさらに加えた」とするボエーティウスの帰責発言が誤りであるという結論である。この矛盾しあうように見える2つの考えを両立させるのにメイが取った道とは、いかなるものだったのだろうか。

メイが上の引用の最後の方で正しく指摘するように、プトレマイオスが第8旋法を「さらに加えた」のは、それを主張する人たちの「見解

を検討」(あるいは否定)するためであった。ここで、第8旋法を加えるのが何にであったかを問えば、既存7旋法そのものに、に加えて、議論に、が考えられる。ポエーティウスの言葉に準えれば、「プトレマイオスは7旋法にこれを〔旋法の実体として〕さらに加えた」か、「プトレマイオスは議論にこれを〔検討の対象として〕さらに加えた」かである。メイは後者の解釈を採った、と私は考える。事実彼は、これを7旋法に加えたのがプトレマイオスでなく8旋法派であることに念を押すため、de suo (勝手に)と言葉を補っている。メイはこのしかたで、ポエーティウスがプトレマイオスを正しく解釈していると思われ得ることを主張するのである<sup>27)</sup>。

この精神に立てば、「さらに加えた」は、「彼の議論にさらに加えた」あるいは「彼の議論の中でさらに言及した」とさえ敷衍されよう。我々のこのメイ理解を補強するかもしれないもう一つの点として、ここ(p. 65, 14)とp. 95, 11において、メイがsuperadnexuitの間接目的語となる与格の名詞または代名詞を補って「～にさらに加える」としてないことが挙げられる。動詞adnectereはしばしば間接目的語を取るが、ここで補われるべき語として第一に考えられるのは、既存の7旋法である(7旋法に第8をさらに加える)。それが置かれていないことは、もう一つの可能性(議論に第8をさらに加える)を示唆しているともできる。

メイはポエーティウスをプトレマイオスの誤解者と判断していなかったと我々は見るとは、この理解はしかし、メイがポエーティウスをプトレマイオス理論の信奉者と判断していたかどうかとは、別問題である。『古代旋法論』第2巻末尾でメイは次のように述べる。

ポエーティウスはこの点では彼ら〔8旋法派〕に追隨して、かねてたいそう敬意を払っていたプトレマイオス派の配置と習いから外れることをためらわなかった<sup>28)</sup>。

実際ポエーティウス自身、前章で見たように、いったん7旋法派の旗色を鮮明にしながら、後になって8旋法派に与し、その立場から(プトレマイオスの7トノス組織との整合性は措くとして)、第8旋法について議論した人物としてのプトレマイオスに、いわばついでに言及してい

る。このように考えると、プトレマイオスが、第8 旋法を否定したことで、それを「加えた」あるいはそれに言及したこととは、何ら矛盾しないことになる。とすれば、メイはボエーティウスを批判から擁護することに成功している、かに見える。

しかしながら、このボエーティウス解釈には致命的な欠陥がある。それは、superadnexuit（さらに加えた）が出現する同じ章（『音楽教程』第4巻第17章）の始めに同じ動詞が出現するからである。その部分を再び引用しよう。

たしかに我々は先に旋法が7つあると述べたが、第8 [の旋法] がさらに加えられた (super adnexus est) ことは、何ら不整合ではないと見るべきである。この追加の理由はすぐ後で述べることにする<sup>29)</sup>。

この superadnectere が文脈上「第8が [7つの旋法に] さらに加えられた」ことを意味するのは、どう見ても間違いない（ここにプトレマイオスの名は現われない）。ボエーティウスが同じ語を、同じ章の始めでは一つの意味で、終わりでは別の意味で使うとは、到底考えられない。後者が前者においてなされた予告（「すぐ後で述べることにする」）の履行の中に出現することを考え合わせると、なおさらである。したがって、superadnectere は両方の箇所と同じ意味、すなわち「[7 旋法に] さらに加えた」であって「[議論に] さらに加えた」ではない意味で取るほかない。このことが意味するのは、ボエーティウスが実際にプトレマイオス理論を誤解しているということであり、またメイの救済策が通じないということである。メイ自身がこの super adnexus est に気づいていたのは確実だが（ボエーティウスのこの発言は、「この追加の理由をすぐ後で示すと約束した」（p. 65, 9-10）との発言においてメイが念頭に置いていた『音楽教程』 p. 343, 19-20 のまさに直前の p. 343, 18-9 に出現する）、もしそうならなぜ彼がそれについて説明しないのか、関連する発言がない以上、何とも言えない<sup>30)</sup>。

我々の最後の検討点は、メイがボエーティウスと自分自身の誤解釈を、どこまで意識していたかである。前述のとおり、メイはボエーティウスの8 旋法制支持を知っていたし、『古代旋法論』第2巻 p. 61,

表3 プトレマイオス、ボエーティウス、ガフリウス、メイの理解と誤解

	プトレマイオス	ボエーティウス	ボエーティウスの プトレマイオス理解	メイの ボエーティウス理解
ガフリウスから見て	8 旋法	8 旋法	正解	——
メイから見て	7 旋法	7→8 旋法	正解	正解
今日から見て	7 旋法	8 旋法	誤解	誤解

9-p. 63, 3 からも明らかなように、7 旋法制と第 8 旋法が相容れないことを正しく理解していたから、彼の目から見れば、ボエーティウスがどこかで考えを変えたように思われたに違いない。事実メイは上の引用最後で「ボエーティウスは……プトレマイオス派の配置と習いから外れることをためらわなかった」と述べている。しかしこの変節が厳密に何を意味するのか（それはプトレマイオスのオクターヴ種トノスの全面的否定に当たる）、メイは正確に把握していなかったのではないかと思われる。なぜなら、彼自身プトレマイオスのテシス・デュナミス概念をとらえ損なっているからである<sup>31)</sup>。とすると、第 8 旋法についてのボエーティウスの誤り（帰責発言）が、小さな思い違いであり、その影響は、「さらに加えた」先（間接目的語）を旋法そのものではなく議論と読み替えることで、回避できるかのように、メイの目に映ったとしても不思議はない。

逆から見れば、メイによるボエーティウス発言「第 8 がさらに加えられた」の無視は、もしメイ自身がプトレマイオス旋法体系を正しく理解していれば、致命的欠陥には結びつかなかっただろう。なぜなら「プトレマイオスがそれをさらに加えた」とのボエーティウス発言一つが、プトレマイオス理論の根本的不理解を余すところなく露呈していることを、正当解釈者メイは見て取っただろうからであり、この発言がいかにしても擁護不可能であることを理解しただろうからである。

我々のこれまでの観察は上の表 3 のようにまとめられるだろう。比較のため、ガフリウスも加える。

## 結

ここまで、プトレマイオス→ボエーティウス→（ガフリウス→）メー

いと続く解釈の連鎖を見てきた。このうち、プトレマイオスに続く三者は、それぞれに誤解を犯した。最も大きいのはボエーティウスだが、後代の二者も、プトレマイオス理論の本体を正しく理解しなかったがゆえに、ボエーティウスの誤解の真相を把握することができなかった。してみると、一連の誤解の元凶は、プトレマイオスの理論そのものとその説明の晦渋さにあると見るべきかもしれない。

その中で、プトレマイオス理論に最も肉薄したのは、メイであった<sup>32)</sup>。彼はテシス・デュナミス概念を把握し損ねたことで、古代の旋法像を大きく歪めて伝えてしまったとは言え、この理論を概ね正しく解釈している。彼は古代音楽理論全体の良き理解者を自認していたに違いない。そのメイが、ラテン世界における権威と仰ぐボエーティウスの奇妙な発言を前にして、自分が大先達を誤解釈者の汚名から救えると思ったとしても不思議はない。喩えて言えば、溺れかかった人を助けようと水に飛び込みながら、見落としていた水の深さゆえに救出に失敗することで、はからずも泳ぎの不得意さを露呈してしまった人のようだ。もっともそれは、後代の我々から見てのことで、彼自身は自分が失敗したとは思っていなかったかもしれない。

本論考は、2022年度と2023年度に成城大学特別研究助成金の補助を得て行なわれた研究の成果の一部である。なお、本稿の一部（特に第3章）の英語版が、叢書 *The I Tatti Renaissance Library* (Harvard University Press) の1巻として近刊予定の *Girolamo Mei, On the Modes* に、補注 (Appendix) として再録される。

『成城文藝』への投稿に当たり、お二人の匿名査読者からいただいた貴重なご意見により、本稿を改善することができた。ありがとうございました。

## 注

- 1) Claude V. Palisca, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*. New Haven and London: Yale U. P., 1985, pp. 306, 313. なお、パリスカのラテン語本文転写と構文理解は、誤りを含んでいる。
- 2) Girolamo Mei, *De modis*, Tsugami Eisuke, ed. Tokyo: Keiso Shobo, 1991. これはテキスト・データベース *Thesaurus musicarum latinarum: Online Archive of Music Theory in Latin* に、ファイル名 MEIMOD として収められ

ている。

- 3) プトレマイオスの *tóvos* はポエーティウスによって主に *modus* と訳され、その英語化した *mode* は日本語で「旋法」と称されることが多いので、本論では、文脈上必要と思われる場合に時折「トノス」を用いる他は、基本的に「旋法」で通す。
- 4) プトレマイオス理論の詳細については津上英輔「プトレマイオスのトノス理論」(1) (2)『同志社女子大学学術研究年報』第39巻(1988年)第3号、pp. 132-51、第40巻(1989年)第3号、pp. 145-167 参照。なお、表1は、津上「メイのプトレマイオス旋法論解釈」(『成城文藝』第233・234号、2015年、pp. 97-124)の表1および Tsugami Eske, *Girolamo Mei: A Belated Humanist and Premature Aesthetician*, Tokyo: Keiso Shobo, 2021, Table 1.1 (p. 3) に基づく。
- 5) メイのプトレマイオス旋法論理解については、津上「メイのプトレマイオス旋法論解釈」参照。
- 6) 厳密に言えば、オクターヴの区別を考慮しない「ピッチクラス」である。
- 7) テキストは Düring 版(1930)により、訳文は津上「プトレマイオスのトノス理論(2)」に、改行を含めて、若干手を加えたものである。
- 8) プトレマイオス『調和論』第2巻第10章、p. 62, 16-p. 63, 8。
- 9) テキストは Friedlein 版(1867年)による。
- 10) 厳密にはプロスランパノメノスからネーター・ヒュベルボライオンまでの音階は、我々の言う「基本音階」であり、その音階からそのまま実現される全音・半音の並びがヒュポドーリオス旋法である。
- 11) これはアリユーピオスその人の伝える記譜法(C. von Jan, *Musici scriptores graeci*, 1895, pp. 367-406)から主要部分を抜粋したものである。まずポエーティウス自身も言うとおおり、旋法ごとに別立てとされた記載を全旋法ひとまとめとし、次に各音符形の言葉による描写を省いて記号だけを示し、旋法数は15から8に縮減、ゲノスはディアトノンのみ掲載されている。
- 12) つまりプロスランパノメノスは固定音であって、ゲノスの違いに左右されないが、可動音の場合、ゲノスによって高さが変動するからである。
- 13) 『音楽教程』第4巻第17章、p. 343, 17- p. 344, 24。
- 14) これは、Jan (*ibid.*, p. 382) が Alypius, *Isagoge* のエディションにおいて、この記譜法組織の全体音域が F から f にあったとする F. Bellermann, *Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen* (1847) と C. Fortlage, *Das musikalische System der Griechen* (1847) の解釈を踏まえて示した五線記譜による。
- 15) 注14参照。
- 16) これについては前掲津上「メイのプトレマイオス旋法論解釈」pp.

115-104 参照。

- 17) 『音楽教程』の英訳者 Calvin M. Bower (*Anicius Manlius Severinus Boethius, Fundamentals of Music*, New Haven and London: Yale University Press, 1989, p. 159, n. 90) は、この A から P までの音列と第 14 章 p. 341, 3-16 における A から O までの音列の関連を見落としている。
- 18) Bower, *ibid.*, p. xxvi は、ボエーティウスの帰責発言について、「第 8 旋法の位置に関する [プトレマイオス『調和論』写本における] 注解 (gloss) をボエーティウスが自分の本文中に持ち込んだものと読めば、この一節はもっと受け入れやすくなる」と述べ、同書注 91 (super を空間的な意味に取る) への参照を求めている。下の注 20 も参照。しかし英訳者は注解の具体的情報を挙げていないし、『調和論』のテキスト編者 Düring もこれについて何も記していない。
- 19) 私のこのボエーティウス理解は、管見のところ独自のものであるが、先行研究に同様の解釈がないことの確証を得ていないため、priority は保留する。
- 20) Bower, *ibid.*, p. 160, n. 91.
- 21) *De modis*, p. 65, 6-8.
- 22) *De harmonia musicorum instrumentorum opus*, 1518, IV, ch. 9.
- 23) Palisca, *ibid.*, pp. 117-22 参照。
- 24) *De modis*, p. 65, 5-6.
- 25) *De modis* には *superadnectere* がいずれも完了形で 3 回出現する。メーイの自筆本 (Vat. lat. 5323) では、そのうち 2 回 (p. 65, 11; p. 65, 14) は *super annexuit* と 2 語に分け、1 回 (p. 95, 11) は *superannexuit* と 1 語としている。どちらでも意味は変わらない。
- 26) この発言が、用語 *superadnectere* の非古典性を嫌うメーイのラテン語文体と関係するのは確かだが（「私は自分の言葉としてこの語を使いたくはないのだが」という弁明）、ここでの問題とは別である。彼のラテン語文体については、Tsugami, “Mei’s Style of Latin Prose in *On the Modes*” (『成城文藝』第 260 号 (2022 年)、pp. 115-134) を参照。
- 27) Jacques Chailley (*Alia musica*, Paris, 1964, p. 51) はメーイと同様に、ボエーティウスがプトレマイオスを誤解するはずがないとの確信から、帰責発言を “que Ptolémée a mentionné en outre” と解する「仮説」を立てる。無論彼はメーイを踏まえていない。
- 28) *De modis*, p. 69, 33-4.
- 29) *De institutione musica*, p. 343, 17-20.
- 30) 1491/2 の *De institutione musica* 初刊本 (*Arithmetica geometria et musica Boetii*, Venetia: Giovanni and Gregorio de’ Gregori) および写本 Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 55、さらに Michael Bernhard &

Calvin Bower, ed., *Glossa maior in institutionem musicam Boethii*,  
Editionsband III, München: Verlag der Bayerischen Akademie der  
Wissenschaften, 1996 で確認したが、同箇所はすべて Friedlein 版と同じよ  
うに伝えられていて、メイの理解がテキストの異読による可能性はない。

- 31) Tsugami, *Girolamo Mei*, pp. 5-6 参照。
- 32) その完全理解に最初に到達したのは、管見の限り英国の数学者 John Wallis (1682 年) である。Tsugami, *ibid*, p. 4 参照。